



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

63

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΥΣΣΕΝ

Κάλαντα.

Ὁ μάεστρος Α. Εὐαγγελῆτος εἰς τὰ μουσικὰ Εὐρωπαϊκὰ κέντρα.

Σ. Σ.

Ὁ μεγάλος διεθνὴς μουσικὸς διαγωνισμὸς Βασίλισσα Ἐλισάβετ τοῦ Βελγίου. 1953.

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ
ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

Κεραμεὺς κεραμῆ κοττεῖ.

Μουσικολογικὰ βιβλία.

Μ. - D. CALVOCORESSI

Φράντς Λίστ
(Μετάφρ. Σπόρου Σκιαδαρέση)

ΟΤΜΑΡ ΝΟΥΣΙΟ

Ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς

ΚΟΥΡΤ ΘΟΜΑΣ

Ἡ ἐπὶ τῶν τραγουδιστῶν μορφωτικὴ ἐπίδρασις τῆς χορωδίας.

ΑΛΕΞ ΘΟΥΡΝΕΥΣΣΕΝ

Ἐξωτερκοῦ.
Ἐξωτερκοῦ.

Πληροφορίες γιὰ τὸν Φρ. Σούμπερτ.

Δημήτριος Καραγιαννίδης

Ἰσαὰ Ντομπρόβεν

Σοφία Σπανούδη

Ἄλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ε' = ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1954 = 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

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία—Τεχνικὸν Τμῆμα.
Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμῆνα βιβλιαράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΩΓΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις
Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΛΙΑΝΑ ΒΟΥΛΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΥΣΕΝ

ΚΑΛΑΝΤΑ

Ἄς παρακαλέσουμε, τίς ἡμέρες αὐτές, νὰ παραμερίσουν ἀπὸ τίς σελίδες μας οἱ σοφῆς διοπροφόρες κυρίες, ἡ Ἐρευνα, ἡ Αἰσθητικὴ, ἡ Κριτικὴ, ἡ Ἱστορία, ἡ Μουσικολογία καὶ αὐτὴ ἀκόμα ἡ σερασιτὴ ἀσπρομαλῶσσα Λαογραφία. Ἄς τίς ἀφήσουμε, καὶ γιὰ τὴ δικὴ τους ξεκούραση, καὶ γιὰ τὴ δική μας, νὰ ξεζαρώσουμε γιὰ λίγο τὸ ρυτιδωμένον ἀπὸ τὴ σκέψη καὶ τὴν προσπάθεια μέτωπό τους, καὶ ἄς μᾶς ἐπιτρέψουν καὶ αὐτές ἐξγνωσαστὰ ν' ἀκούσουμε τὰ κάλαντα μὲ τὴν ἀπλή τους χαρούμενη μουσικὴ, μὲ τὰ πολλὰ τους γλυκόλογα. Τὰ κάλαντα τραγουημένα ἀπὸ ὀλόβροσες ζωηρῆς παιδικῆς φωνούλες, ποὺ μᾶς τιτλοφοροῦνε «Ἀρχοντες» καὶ ἔρχονται μὲ τὴν εὐεργετικὴ τους προθυμία νὰ μᾶς πληροφωρῶσιν γιὰ τὰ χαρμόσυνα, ποὺ ἔγιναν κάποτε στὴ γῆ μας τὰ δώδεκα αὐτὰ εὐλογημένα μερόνυχτα. Τὰ κάλαντα, ποὺ ἔφαζαν καὶ ἤσαν τ' ἄγνωστα καὶ σὲ μᾶς τοὺς Ἰδιους χαρίσματα μας, καὶ δειχνουν τόση διδάσκαλη νὰ τὰ διαβάσῃν καὶ νὰ τὰ παινεύσῃν καὶ ποὺ μᾶς εὐχόνταν στὸ τέλος γενναϊόδωρα «πέτρα στὸ σπῆτι μας νὰ μὴ ραισῆν». Γιατὶ τώρα νὰ καθήσουμε νὰ ψάξουμε, ἔτσι καλόβρολα καθὼς μᾶς ἔρχονται, γιὰ τὴν καταγωγή τους; Γιατὶ νὰ ἐξακριβώσουμε ἐτούτῃ τῇ στιγμή, ἂν τινώμαί τους εἶνε λατινικὸ, καὶ πῶς, καὶ ποιός, καὶ γιὰτί τοὺς τῶδωσε; Γιατὶ νὰ ἐρευνήσουμε καὶ νὰ διαπιστώσουμε ἂν μ' ἴλα αὐτά, τὸ ἔθιμον εἶνε κατικαθάρων ἑλληνικῶ, προβυζαντινῶ, προχριστιανικῶ μάλιστα, καὶ πιθανώτατα πανάρχαιο; Τί μᾶς ἐνδιαφέρει ἂν ἔχουν δίκαιον ἐκεῖνοι, ποὺ ἰσχυρίζονται πῶς πρέπει νὰ θεωρηθῆ καλὸν ὄχιον μακρόβιον παιδί, γεννημένον ἀπὸ τὸν εὐτυχημένον γάμον τῆς Ἀθηναίας «Ἐρεσιώνας» — ποὺ στίς γιορτὲς τοῦ Ἀπόλλωνος, ἔφεραν σὲ κάθε σπῆτι τραγουδώντας τ' ἀγοράκια — μὲ τὸ Διουσκῶδες ἐξέφραγμα, ποὺ, καλοδοῦς τοὺς πανέλληνας, νὰ ἐξηγοῦν στοὺς δρόμους, κρατώντας τοὺς φουντωτοὺς

θύρους καὶ νὰ γιορτάσουν μὲ χαρὰ καὶ ἐγνωμοσύνη τὴν παραγωγικότητα καὶ τὴν ἀφθονία τῆς Γῆς μοῦ τραγουδώντας τὰ πάθη καὶ τίς περιπέτειες τοῦ Διουσκῶδους; Γιατὶ νὰ θυμηθῶμε τώρα πῶς κάποτε, στίς ἀρχὲς τοῦ Χριστιανισμοῦ, τὰ κάλαντα ἀπαγορεύτηκαν ἀπὸ τοὺς πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, σὺν κᾶτι, ποὺ οὐκ ἐνέχε καὶ θυμίζει τίς παλιῆς εἰδωλολατρικῆς συνθέσεις καὶ ποὺ τρωβόσε τοὺς πιστοὺς ἀπὸ τῆ νῆα τότε θρησκείας; Ὅλα αὐτὰ εἶνε λεπτομέρειες ἀξιοπρόσεχτες χωρὶς ἄλλο, ποὺ θὰ βοηθῶσαν οἴγωνα τὴν ἔρευνα καὶ τὴ σοβαρὴ μελέτη καὶ θὰ μπορούσαν ἴσως νὰ τὴν

ὀδηγήσουν σ' ἓνα θετικὸ συμπέρασμα, σχετικὸ μὲ τὸ παλιὸ ἔθιμον, ποὺ βασταῖ αἰωνεστῶρα καὶ μᾶς παρακολουθεῖ πιστά, στὸ πείσμα κακοτυχιῶν, καὶ θριάμβων, ἀκατάλυτο μέσα στίς χαρῆς καὶ τίς μπόρες, ποὺ περάσαμε! Ἐτοῖ εἶνε. Ἡ παιδιὰτικὴ φωνὴ, φάλλον κάποτε, ἀβέβαιη πολλῆς φορῆς, ὅμως πάντα δροσερὴ καὶ πρόσχαρη, καὶ τόσο συμπαθητικὴ τραγουδεῖ



καὶ φέτος, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ Χριστογεννητικὴ παραμονὴ ὅπως τραγουδοῦσαν καὶ πῆριον, ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες, ὅπως θὰ τραγουδήσῃ καὶ τὸν χρόνον, καὶ πέρα πέρα ἀκόμα:

«Καλὴν ἡμέραν ἄρχοντες! καὶ ἂν εἶνε ὁ δριμὸς σας Χριστοῦ τῆ θεῖα γέννηση νὰ πῶ στ' ἄρχοντικὸ σας».

Ἐτοῖ δισαινίζει τὴν παράδοσι, ἔτσι δηλοδῆ σφυρηλατεῖ ἔναντι τοῦς πῶς ἀτέρους κρῖκουσ ποὺ ἀποτελοῦν τὴ ζωὴ τῶν φυλῶν. Εἶνε κᾶτι ἀπὸ τὰ περσομένια μας — καὶ τὰ πῶς μακρυνὰ ἀκόμα — ποὺ τραγουδεῖ

(*) ΣΗΜ. — Ἐνα κλωνορᾶκι ἐλιάς ποὺ στίς γιορτὲς τοῦ Ἀπόλλωνος ἔφεραν τραγουδώντας τ' ἀγοράκια στὰ διάφορα σπῆτια τῆς Ἀθήνας ὅπου οἱ νοικοκυραῖοι τὸ κρεμοῦσαν ὀμῆμα μὲ μαλλὶ στὴν ἐξώπορτα ὅπως κρεμοῦν τώρα τίς κρεμοδῆς.

μέσα στα κάλαντα κ' είνε τὸ ἴδιο τὸ μέλλον—τὰ παιδιά—τὸ μέλλον τὸ χειροπιαστό, «ποῦ μπορεῖς ν' ἀγκαλιάσεις χωρὶς νᾶχης τὴν ἐντύπωσὸς τοῦ κενοῦ» ποῦ μᾶς τὸ τραγουδεῖ. Γι' αὐτὸ τὸς βρῖσκει, κ' εἶται ποῦ μᾶς προσφέρεται ἡ ἀπλοικὴ αὐτὴ μουσικὴ, ἀμόητη στοὺς νόμους τῆς τέχνης, ὑποστηριγμένη ἀπὸ τὴν μονονομία τῶν ἤχων τὸν πῶ το πρωτόγονο ὄργανον, τὸση ἀπήχηση μέσα μας. Γι' αὐτὸ δταν εἰμαστε, τὴς μέρες τοῦτες, μακριὰ ἀπὸ τὸν τόπο μας, τὴν ἀποζητᾶμε—μὲ τὰ φάλτασά της, μὲ τὸ ἀβέβαιον τρέμουλό της, μὲ τὴν ἀστάθεια, μὲ τὸ ἀσυγχρόνιστό της, μὲ τὴν ἀρρυθμία της—σάν ἕνα ἀπὸ τὰ ζωντανὰ στοιχεῖα, ποῦ συνθέτουν τὸν πανηγυρισμὸ τῆς δωδεκάμερης γιορτῆς. Μᾶς φαίνεται, πῶς, μὲ τὴς παιδικὲς αὐτῆς φωνῆς ὑποδεχόμεσθε πῶ ταιριαστὰ τὸ θεῖο βρέφος, ποῦ μᾶς χαμογελά ἀσπαργάνω σχεδὸν ἀπὸ τὸ γραφικὸ τοῦ λίκνου, ἐνῶ ἐπάνω-θέτου σκόβουν προτατευτικά καὶ ζεσταίνουν τὴ γύμνια του, μὲ τὴν ἀνάσα τοῦς τὰ ῥῶα τοῦ σπληαίου. Μᾶς φαίνεται πῶς μ' αὐτῆς χαριετίζουμε καλύτερα καὶ τὸν ἐρχομὸ τοῦ ἄλλου δροσάτου παιδιοῦ, τοῦ «Νέου ἔτους» καὶ πῶς αὐτῆς συνοδεύουν ἀσύγκριτα τὸ πλῆθος καὶ τὸν ὑποσχέσασθαι ποῦ μᾶς δίνει αὐτὸ καὶ τῶν ἐλπιδῶν, ποῦ γεννιῶνται μέσα μας.

Ποῖο νᾶνε τὸ μουσικὸ τῆς γιορτῆς τοῦς; εἶνε ἄραγε ἡ δύναμη τοῦ ἔθιμου ποῦ μᾶς τραβᾶ, εἶνε τὸ ἀπέρητο, τὸ χαρωπὸ τῆς μελωδίας τοῦς, εἶνε τὰ λόγια τοῦς τ' ἀπλοικὰ ἢ ἡ φωνῆ ποῦ μᾶς ἀτὰ λέει;

Ὅλα μαζὺ. Τὸ νοιώθουμε αὐτὸ, δταν ἀκοῦμε τὰ κάλαντα ἀπὸ τὸ γραμμόφωνο, τὸ κάλαντα τετράφωνα! Δὲν χάνεται ἡ γιορτικὴ τοῦς ἀπλῶς, γίνονται ἀνυπόφορα. Σάν κάθε τι ποῦ συντήρησε ὁ λαὸς ὁ ἴδιος, σάν κάθε τι ποῦ ἐπέρασε ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, καὶ τὰ κάλαντα, γιὰ νὰ σχηματίσουν μίαν ἀτμόσφαιρα πρέπει νὰ προσφέρουν ἀνόθευτα, ἀφαισιόδια. Τότε ἡ ἐντύπωση ποῦ χαρίζουν εἶνε πλῆρια. Ἄκόμα καὶ ἡ κάποια ρυτίδα, ποῦ ἐχάραξε περνώντας, ἐπάνω τοῦς ὁ καιρὸς εἶνε ἐκφραστικώτερη ἀπὸ μιά ὀρειοδίηποτε τεχνιτῆ.... ἐπισκευῆ. Κι εἶνε σοφὴ ἡ ἀπαγόρευση, ποῦ ἔβαλαν σὲ κάποιες ἑλληνικῆς περιοχῆς «νὰ μὴ τραγουδῶνται τὰ κάλαντα τῶν παιδιᾶ, ποῦ ἔπασαν τὰ δεκατέσσερα» καὶ πῶ σοφὴ ἡ τιμωρία, ποῦ ὄρισαν γιὰ κείνους ποῦ τὴν παραβαίνουν.

Ὁ κ. Α. Εὐαγγελᾶτος

εἰς τὰ μουσικὰ Εὐρωπαϊκὰ κέντρα

Ἐπέστρεψε ὁ Καλλιτεχνικὸς Διευθυντὸς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὄρειου, μουσουργὸς καὶ ἀρχιμουσικὸς κ. Α. Εὐαγγελᾶτος ἔπειτα ἀπὸ 408ῆμερον καλλιτεχνικὴν περιόδειαν εἰς τὰ κυριώτερα μουσικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, Παρίσι, Μόναχο, Φραγκφούρτη, Ἀουσκουμπουργκ, Μάιντε, Βιέννη, Βόννη, ὅπου πραγματοποιήσασθαι διαφόρους καλλιτεχνικὰς συνεννοήσεις καὶ παρηκολούθησε τὴ σύγχρονη Μελοδραματικὴ, Συμφωνικὴ καὶ γενικὰ μουσικὴ κίνηση. Συγκεκριμένως, στὸ Μάιντε, ὑπέγραψε συμβόλαιον μὲ τὸν μεγάλο Ἑκδοτικὸ Οἶκον τῆς Γερμανίας Schöfler διὰ τὴν ἔκδοσιν τοῦ ἔργου τοῦ «Παραλλαγὰ καὶ Φουγκας», τὸ ὅποιον καὶ θὰ ἐκτελεσθῆ ἄλλιν ἀπὸ τὴ Κρατικὴ Ὀρχήστρην Ἀθηνῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Φ. Οικονομῆ εἰς τὰς 10 Ἰανουαρίου. Μετὰ τὴν Βιέννην ὁ κ. Εὐαγγελᾶτος μετέβη εἰς τὴν Γιουγκοσλαβίαν ὅπου διεῖθησεν εἰς τὰ λυρικὰ θέατρα τριῶν πόλεων, κατόπιν προσκλήσασθαι τοῦ Κρατικοῦ Καλλιτεχνικοῦ Γραφείου τῆς Γιουγκοσλαβίας «Γιουγκοκοντῆρτ». Εἰς τὴν Λιουμπλιάνα, πρωτεύουσα τῆς Σλοβενίας, διεῖθησεν τὴν 18ην Νοεμβρίου τὴν «Μποῆμη» τοῦ Πουτσίνι. Τὴν 21ην Ἰανουαρίου διεῖθησεν τὴν Γιουγκοσλαβικὴν πρωτεύουσαν, Βελιγράδι, τὴν «Κάρμεν» τοῦ Μπιζέ καὶ εἰς τὰς 25 τοῦ ἴδιου μηνὸς εἰς τὸ Μάρμπουργκ ἐπίσης τὴν «Κάρμεν» κατόπιν θερμῆς προσκλήσεως τοῦ διευθυντοῦ τῆς ἐκεῖ ὄπερας. Παντοῦ ὁ Ἕλληνας ἀρχιμουσικὸς, εἶχε θριαμβεῖτικὴν ἐπιτυχίαν καὶ ἔτυχε θερμότητος ὑποδοχῆς τόσοσιν ἐκ μέρους τοῦ κοινῶ ὅσο καὶ ἐκ μέρους τῶν καλλιτεχνικῶν κύκλων καὶ τοῦ ἴδιου. Καὶ εἰς τὰς τρεῖς πόλεις ἐγένετο πρὸς τιμὴν τοῦ δεξιῶσιν ἐκ μέρους τῶν Ἐνώσεων Σλοβένων καὶ Σέρβων μουσουργῶν, καθὼς καὶ ἐκ μέρους τῶν μελῶν τῆς ὀρχήστρας ἐκάστης πόλεως, ἐκ μέρους τῶν ὀπίων καὶ προσεφέρθησαν εἰς αὐτὸν ἀναμνηστικὰ δῶρα.

Ὁ κ. Εὐαγγελᾶτος συγκινημένως ἀπὸ τὴν γενομένην εἰς αὐτὸν ὑποδοχὴν, ἐκφράζεται ἐξ ἠθουσιαστικῶς διὰ τὴν ὄλην μουσικὴν κίνησιν τῆς φίλης γείτονος Γιουγκοσλαβίας.

Παραθέτομεν κατωτέρω ἀποσπόμενα ἐκ τῶν κριτικῶν τῶν Γιουγκοσλαβικῶν ἡφημερίδων:

Borba - Ljudska pravica 21. XI. 53 «Μποῆμη»

«Ὁ Εὐαγγελᾶτος διεῖθησεν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος μὲ εὐγενικὴν μαεστρίαν καὶ ἔδωκε στὴν ὄπερα ἕνα ἄριστον σὸλ. Προπαντὸς στὴ δευτέρᾳ πράξιν ἀπέδειξε ὅτι κατέχει ἀπολότως τὴν τεχνικὴν τῆς ὄπερας. Γενικῶς ἡ ἔρμηνεία τοῦ ὄφρου μιά μεγάλη ἐντύπωση διεῖθησεν κατὰ τέτοιον τρόπο ὥστε ἐξήρασε καὶ ἀίσθανθησικὴ αὐτὴ τὴν ὄπερα σάν κάτι τὸ καινούργιον. Ὅλη ἡ ἐκτέλεσις τῆς ὄπερας ἐσώθησεν σὲ τέτοιον ὕψος ποῦ τὰ μικρὰ λάθη τῶν σολιστῶν ἐπέπασαν ἀπαρτήρητα.

Τὸ κοινὸν καὶ οἱ φοιτητῆ ποῦ παρηκολούθησαν τὴν παράστασιν ἐπεφόλαζαν μιά θερμότητὴ ὑποδοχῆ στὸν ξένον καλλιτέχνην.

Ljubljanski dnevnik. 23. XI. 53 «Μποῆμη»

«Ὁ Εὐαγγελᾶτος ἀπεδείχθη ἕνας μεγάλος μαεστρὸς τῶν λυρικῶν καὶ τραφερῶν συναισθημάτων. Οἱ χρωματισμοὶ ἦταν ιδιαίτερας ἐκείσθητοι, ἡ συνοδεία τῆς ὀρχήστρας στὰ πιανίσματα τῆς ἦταν ὑπέροχη καὶ πρὸ παντὸς στὴν τελευταία πράξιν στὴ σκηνῆ τοῦ Ροδόλφου καὶ τῆς Μιμὴ. Διεῖθησεν γενικῶς μὲ πραγματικὴν μαεστρίαν.

Η "ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ,"

ΕΥΧΕΤΑΙ

ΕΥΤΥΧΙΣΜΕΝΟΝ

ΤΟΝ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΟ ΧΡΟΝΟ

1954

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΔΙΕΘΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΟΥ ΒΕΛΓΙΟΥ

1953

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΣΥΝΘΕΣΕΩΣ ΕΡΓΩΝ ΓΙΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Μέσα στο πλαίσιο των διεθνών μουσικών διαγωνισμών Βασιλίσσα Έλισάβετ του Βελγίου, προκηρύχθηκε φέτος και ο μεγάλος διαγωνισμός συνθέσεως έργων για όρχηστρ-.

Σιό διαγωνισμό αυτό είχαν δικαίωμα να λάβουν μέρος συνθέτες από όλα τα έθνη, άσχετως ηλικίας. Από τα έργα που θα υπεβάλλοντο θα βραβεύονταν δώδεκα, με μετάλλια και χρηματικά έπαθλα. Τα έργα θα έπρεπε να ήταν ανέκδοτα και να μην είχαν εκτελεσθεί ποτέ.

Πάνω στο φάκελλο όπου θα ήταν κλεισμένη ή παρτιτούρα κάθε έργου, ο συνθέτης θα έγραφε μόνον ένα



Ο Βραβεύσις Συνθέτης
ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΪΑΝΝΟΥ

ψευδώνυμο ή ένα ρητό, μέσα δέ στον ίδιο φάκελλο θα έβαζε ένα μικρότερο φάκελλο κλειστό, που θα περιείχε το πραγματικό όνομα του συνθέτη με τα βιογραφικά του στοιχεία και με το επίσημο πιστοποιητικό της έθνικότητός του. Ο φάκελλος αυτός θ' άνοιγόταν μετά την άνακοίνωση των άποτελεσμάτων του διαγωνισμού και τότε μόνον ή έπιτροπή θα γνώριζε το πραγματικό όνομα του συνθέτη. Έτσι ή άμεροληψία των μελών της έπιτροπής ήταν άπόλυτα εξασφαλισμένη.

Από τή 439 λοιπόν έργα, που έστάλησαν σ' αυτόν τόν διαγωνισμό, από όλα τή μέρη του κόσμου, ξεδιάλεχταν, ύστερα από άσπληρητάτη έπιλογή, αυτά που ή έπιτροπή εθεώρησε άξια να λάβουν μέρος στην τελική έπιλογή των δώδεκα έργων που θα βραβεύονταν. Η έν λόγω έπιτροπή άποτελείτο από τόν κ. Μαρσέλ Κυβελιέ, Πρόεδρο και γενικό Διευθυντή τόν διαγωνισμού, τήν Δεσποινίδα Νάντια Μπουλανζέ (Γαλλία) και τούς κ. κ. Φραντσέσκο Μαλιπέρο (Ιταλία), Καμαργκό Γκουαρνέρι (Βραζιλία), Φρένκ Μαρτέν (Έλβετία), Μπούσουλαβ Μαρτινού (Ήν. Πολιτείες), Λεόν Ζονγκέν (Βέλ-

γιο), Βικτόρ Λεγκλαί (Βέλγιο) και Ζάν Βάν Στραϊλεν (Γραμματέα). Άφού έγινε κι αυτή ή έπιλογή, τότε έλαβε χώρα ή άκρόασις και των δώδεκα έργων, σέ τέσσαρες συναυλίες που δόθηκαν στις 8, 9, 10 και 11 Δεκεμβρίου, για να καθορισθεί ή σειρά βραβεύσεως των προκριθέντων έργων.

Η άκρόασις των έργων αυτών έγινε παρουσία της Βασιλίσσης του Βελγίου Έλισάβετ και μπροστά σέ πολυπληθέστατο άκροατήριο, στή μεγάλη αίθουσα του Palais des Beaux-Arts των Βρυξελλών. Τά έργα έξετελέσθησαν από τήν Έθνική Συμφωνική όρχήστρα του Βελγίου υπό τή διεύθυνση του μαστρου Φράνς Άντρέ.

Στήν πρώτη σειρά των θεωρειών είχαν πάρει θέση τά μέλη της δευτέρας έπιτροπής του διαγωνισμού, που άπετελούντο από τόν κ. Μαρσέλ Κυβελιέ (Πρόεδρο), τή Δεσποινίδα Νάντια Μπουλανζέ (Γαλλία), και τούς κ. κ. Σζμ Ντρεντέν (Όλλανδία), Φραντσέσκο Μαλιπέρο (Ιταλία), Νταριός Μιλώ (Γαλλία), Άλφους Μόζερ (Έλβετία), Άντρεις Πανόφνικ (Πολωνία), Ντομινγκο Σάντα Κρούζ (Χιλή), Ζάν Άμποιλ (Βέλγιο), Μαρσέλ Πόστ (Βέλγιο) και Ζάν Βάν Στραϊλεν (Βέλγιο).

Μετά τήν άκρόαση όλων των έργων ή έπιτροπή συνεδρίασε επί μιά ώρα για τήν έκδοση των τελικών άποτελεσμάτων. Τέλος ο πρόεδρος της έπιτροπής κ. Μαρσέλ Κυβελιέ, άνεκόνισε δημοσία τά έν λόγω άποτελέσματα:

- 1) Μισέλ Σπιζάκ (Πολωνός). Μέγα διεθνές βραβείο Βασιλίσσα Έλισάβετ του Βελγίου, για τόν έργο του «Σερενάτα».
- 2) Ζάν Μισέλ Ντεφαί (Γαλλία). Βραβείο της Βελγικής Κυβερνήσεως, για τόν έργο του «Συμφωνικοί χοροί».
- 3) Κάρλο Φράντσι (Ιταλία). Βραβείο τόν Πρόεδρου για τόν έργο του «Κοντσέρτο για όρχήστρα».
- 4) Άλβιν Έτλιρ (Ήνωμένες Πολιτείες). Βραβείο της έπαρχιας της Μπρωμπάντης, για τόν έργο του «1η Συμφωνία».
- 5) Ματίς Βερμέλεν (Όλλανδία). Βραβείο της πόλεως των Βρυξελλών, για τόν έργο του «Δεύτερη συμφωνία—Πρελούδιον στην καινούργια μέρα».
- 6) Μισέλ Σιρύ (Γαλλία). Έκτο βραβείο, για τόν έργο του «Μυστήριο του Ήσους».
- 7) Μακότο Μορόι (Ιαπωνία). Έβδομο βραβείο, για τόν έργο του «Σύνθεση για όρχήστρα».
- 8) Γιάννης Παπαϊαάννου (Έλλάς). «Όγδοο βραβείο, για τόν έργο του «Συμφωνία Νο 3».
- 9) Τζέιμς Μάιρον Κόν (Ήνωμένες Πολιτείες). Ένάτο βραβείο, για τόν έργο του «Συμφωνία σέ φά».
- 10) Λούκτορ Πόνες (Όλλανδία), Δέκατο βραβείο, για τόν έργο του «Συμφωνία».
- 11) Ζάν Ντυπεριέ (Έλβετία). Ένδέκατο βραβείο, για τόν έργο του «Συμφωνία».

Τό δωδέκατο βραβείο δέν άπενεμήθη, γιατί ένά από τά προκριθέντα δώδεκα έργα άπεκλείσθη από τόν τελικό διαγωνισμό, επειδή τό όνομα του συνθέτου του,

εξε γίνετο γνωστό σε πολλά μέλη της επιτροπής πριν από την άκρωση των έργων.

Με μεγάλη μας συγκίνηση κι υπερηφάνεια είδαμε ότι για πρώτη φορά η «Ελληνική μουσική δημιουργία τιμήθηκε σε διεθνή διαγωνισμό, και μάλιστα τέτοιου παγκοσμίου κύρους, στο πρόσωπο του συνθέτη μας κ. Γιάννη Παπαϊωάννου, που πήρε μια τόσο ζηλευτή θέση στη σειρά των βραβευθέντων, αφού συγχαυρίστηκε με 439 συνθέτες 36 εθνών, και μάλιστα εθνών με μακραίωνα μουσική παράδοση, όπως η «Αγγλία, Αυστρία, Γαλλία, Γερμανία, Ίσπανία, Ίταλία, Ολλανδία, Πολωνία, Τσεχοσλοβακία, κ. δ.

Έχουμε δ' όλη μας για την ώρα μονάχα τις κριτικές που έγραφε για τα έργα αυτά ο κριτικός, με τα αρχικά L. V., της μεγάλης Βελγικής εφημερίδας «Le Soir». Για τη «Συμφωνία Νο 3» του κ. Παπαϊωάννου γράφει: «Η Συμφωνία αυτή, σε τρία μέρη, αντικαθρεφτίζει την προτίμησή του συνθέτη της για τις κλασικές παραδόσεις, που έκδηλάνε κυρίως με μία αυθόρμητη μελωδικότητα προικισμένη μ' αυτόν τό χαρακτήρα της ελαττερής διάρθρωσης, που φαίνεται πως έχει προγραφεί από την εποχή του ρομαντισμού. Το δεύτερο μέρος του έργου αποτελείται από μια Φούγκα μ' εξαιρετική αρχιτεκτονική — φαίνεται πως το είδος αυτό ξαναβρίσκει την ενόσια των συνθετών. Ένα φιλόδοξο γραμμένο στο στυλ του κονοτέρου γκρόσσο, αποκαλύπτει την προσωπικότητα ενός συνθέτη Ικανού ν' ανταποκριθεί ξένα σ' όλες τις απαιτήσεις της τέχνης του. Ένός συνθέτη που έχει κάτι να πεί και που το λέει κατά τον καλύτερο τρόπο».

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

ΚΕΡΑΜΕΥΣ ΚΕΡΑΜΕΙ ΚΟΤΕΕΙ

Μέσα στα τόσα αρχαία γινώμια που στο λακωνικό πάντα λεκτικό τους είναι γεμάτα από εκείνο το περίφημο Άττικόν όλας το συγκαταμένο με ένα βαθύ φιλοσοφικό πνεύμα, με μία αξιοθαύμαστη παρατηρητικότητα πάνω σ' όλες τις ανθρώπινες δυνάμεις είναι μερικά που όλο και ξαναγυρίζουν στη σκέψι μας με τα όσα βλέπουμε στον κοινωνικό μας βίο, στην επαγγελματική μας σταδιοδρομία. Ακόμη συχνότερα θυμολογούμε αυτά που σαυρίζουν όλους εκείνους που βέχχουν μια άδικαιολόγητη όπερσφία, μια κούφη μεταίοδοξία, μια δυσκολόκρυφη όποκρίασι και τόσα όλλα ψυχικά έλαττώματα.

Έκείνο το «ό άνθρωπος δύο πέρσας φέρει την μέν έμπροσθεν την δέ πσίοθεν» πόσο έχει βαθύ περιεχόμενον και πόσο το βλέπουμε σε κάθε μας βήμα όλοζώντανο στη νοοτροπία των ανθρώπων που τα μέν δικά τους έλαττώματα δέν τα καταλαβαίνουν ή βρίσκουν γ' αυτό μια εύλογη δικαιολογία ενώ των άλλων τα βλέπουν πάντα χοντρά με τόν πύ μεγεθυντικό φακό.

Έκείνο το άλλο το «κεραμεύς κεραμει κοτέει» πόσο είναι άληθινό και με πόσο πνεύμα ο «Ήοιδος ζωγραφίζει» σ' αυτό την άδυναμια των ανθρώπων να θάλλουν να μειώσουν τούς όμοτέχνων ταν νομίζοντας πως έτσι θα άνέβουν οι Ίδιοι στην έκτίμησή των άλλων ενώ ως έπί το πλείστον πετυχαίνουν ίσα ίσα τό αντίθετο να φαίνονται μικροί και ταπεινοί.

Υπάρχει συχνά, άκόμη και μεταξύ των πνευματικών ανθρώπων, μια αντίηλια διά φιλοπρωτία που τούς

Η κριτική αυτή, που πρέπει να σημειώσουμε πως γράφτηκε άμέσως μετά την άκρωση του έργου, που παίχτηκε τη δεύτερη μέρα της σειράς των τεσσάρων άκρώσεων, πριν δηλαδή άνακοινωθούν άκόμη τα όνόματα των συνθετών, είναι εξαιρετικά έγκωμιαστική για τό συνθέτη και καθόλου κατώτερη των κρίσεων που έγραφε ο Ίδιος κριτικός και για τα όλλα βραβευθέντα έργα.

Ό Γιάννην Παπαϊωάννου γεννήθηκε στην Κοβάλια τό 1909 κι έγκαταστάθηκε στην Άθήνα τό 1921. Τις μουσικές του σπουδές τις έκανε στο έν Άθήναις «Ελληνικόν Όδείο», άπ' όπου άπεφοίτησε με δίπλωμα πιάνου, άρμονίας, κοντραπόντου, φούγκας και συνθέσεως. Έχει επίσης τιμηθεί και με όπορφρία της UNESKO για άνώτερες μελέτες στο έξωτερικό (Γαλλία, Έλβετία, Ίταλία κ.λ.π.) στον τομέα της μουσικής τέχνης και της παιδαγωγικής μουσικής.

Ήδη είναι καθηγητής του κοντραπόντου, της φούγκας και της συνθέσεως εις τό «Ελληνικόν Όδείο». Άπο τα έργα του πόν τον κατέστησαν γνωστό στο πολύ κοινό άναφέρουμε τα σπουδαιότερα. Για όρχηστρα «Κουρσός», «Βασίλης ό Άρβανίτης», «Ποίημα του δάσους», «Συμφωνία άρ. 1», «Τρίπτυχος», «Πυγμαλίων», «Κουρσάκιος χορός» κ. δ. Πολλά έργα μουσικής όμοιατοί, σονάτες, κομμάτια για πιάνο όλο, άρπα όλο, τραγούδια για μία φωνή και πιάνο, έργα για χορωδία, χοροδράματα κ.λ.π.

Σ. Σ.

κάνει να θέλλουν να μειώσουν ή να κακολογήσουν άκόμη και εκείνους που όπως συμβαίνει στα μεγάλα περιβάλλοντα δέν είναι άμεσοι συναγωνιστοί ταν.

Θυμώμια τι γίνονται στούς κόκλους των νεαρών καλλιτεχνών και δη των όμοτέχνων όταν ό ένας ή ό άλλος έκανε καμμία έμφάνισι που είχε άληθινή έπιτυχία. Σε κάποιον κονοτέρου που άκούσαμε είναι νέο που ήταν πραγματικός τεχνίτης στο όργανό του και δέν μπορούσε να μήν όμολογήσει κανείς την άνωτερότητα του παιζιματός του, κάποιος ζηλιάρης όμα οι όλλοι τον ρωτήσαμε τη γνώμη του μάς είπε: «Αυτός ό άνθρωπος στο μηχανικό (!) μέρος είναι πολύ καλός άλλα —και άνοιξε τό σακκάκι του έβαλε τό δέξι του πρός τό μέρος της καρδιάς και παίρνοντας ένα περίλυπον ύφος—δυστυχώς έδω γιάκ...»

Θυμώμια δύο καθηγητών του πιάνου που ό ένας ήταν πολύ άκαδημαϊκός στη διδασκαλία του, τυπικός, προσεκτικός σε όλα άλλα μάλλον τύπος ξεροού δασκάλου, ό άλλος περισσότερο καλλιτέχνης άλλα που καμμία φορά άφνε στούς μαθητάς του πολλές έλευθερίες στο στυλ μάλλον άτοπος. Ό δεύτερος έλεγε για τον πρώτο «ό καϊμόν τόσο μπορεί, γεννήθηκε μέν θάσκαλος, ενώ ό πρώτος έλεγε για τον άλλο «τι τα θέλετε, είναι ένας άπλος έρσοπέτης», έζομο δέ τι σημάτι έχει αυτό για έναν που κατέχει θένον καθηγητή.

Συντομούντας άς πάμε τώρα στούς κόκλους άνωτέρων έκπρωσώπων της πνευματικής ή καλλιτεχνικής δημιουργίας με τις αντίηλίες και τα άλληλοπειράγμα-

τά των που γίνονται τις πιο πολλές φορές με καλή καρδιά και που πολλά άπ' αυτά έμειναν ιστορικά και περιβηθεί μέσα σ'από δέκατους του πιο έξυπνης και πιο χαριτωμένης ανεκδοτολογίας που είναι εγκατεσπαρμένη λίγο παντού σε έφημερίδες, σε περιοδικά, σε απομνημονεύματα γνωστών προσωπικοτήτων και δικών μας και ξένων.

Στην 'Αθήνα των 100.000 κατοίκων του 1900 πολλοί λόγοι συγγραφείς ή δημοσιογράφοι άλλωστε περιφέροντο για τη λογοτεχνική τους δημιουργία και πολλές φορές έχοντας στη διάθεσή τους ολόκληρες στήλες εφημερίδων για να δείξουν πνεύμα έβγαιναν χωρίς να το καταλάβουν από τα όρια της επιβαλλομένης συναδελφικής άβρότητας.

Το Παρίσι κατά το 1890 ήτο τότε μία μεγαλούπολις είχε όμως ώριμους γειτονίες με φαρδίες λεωφόρους μακράν των πολυυψώνων κέντρων πιο ήσυχες όπως π. χ. το Μπουλβάρ Σαιν Μισέλ ή με ώραριο πάρκο όπως το Λουξεμβούργον όπου εδούχαν και τακτικά συνηθίζοντο πολλοί διανοούμενοι ή καλλιτέχναι και με παριζιάνικη φινέτσα έλεγαν το λογάκι τους ο ένας στον άλλον. Θα βλέπόντουσαν και τα βράδυα στο φουαγιέ της 'Οπερας, της 'Οπερας Κομικ ή της Κομεντί Φρανουαίξ, ενώ οι νεαροί ήταν εύχαρηστημένοι όταν τα κατάφερναν νάχουν μία θέσι στο κερωτό καταβαίνοντας από τον ούρανό» όπως λεγόταν το ύμνημα.

Τα πειράγματα πάνω στο ζήτημα της ηλικίας (καμιά φορά και με συναδέλφους του ώραριου φύλλου) ήταν τα πιο συνειθισμένα, λεγόντουσαν όμως με τόσο λεπτότητα ώστε πολλές φορές να διασκεδάσει κ'έκεινος που πηρινε το Πάρθιον βέλος. Όταν π.χ. διηγιέτο κάτι παλιές του έπιτυχίες ο άλλος δίδεν θαυμάζοντας τις συσχετίσεις με κανένα γεγονός που είχε λάθει χρώμα τον...1860.

'Ατέλειωτη είναι ή ανεκδοτολογία των μεταξύ συγγραφέων άκροβολισμών έφ' όσον ο καθένας τους φιλοδοξούσε να είναι ο πρώτος και ο μόνος.... Μιά βραδυά που είχε δοθηί στο θέατρο 'Αντουάν ένα έργο ένός από τους πιο παλαιούς, ένας νέος συνάδελφος του έδειξε πειραχτικά ένα θεατήν στα φωτέιγ που φαινόταν πως είχε πέσει μακαρίως σ'από αγκάλας του Μορφέως. Συνέπεισε την έπομένη να δίδεται ή πρώτη ένός έργου του άλλου του νεωτέρου. 'Ο πρώτος καρδοκοίσε να πάρη μία άναπόδοσι και ή τύχη βοήθησε ώστε κ'έκεινο το βράδυ ένας κύριος να κάθεται ναυγελώς με κλειστά τα μάτια την ώρα ένός αισθηματικού διαλόγου. 'Εσπευσε θριαμβευτικά (ήσαν μαζί στο θεωρείο) να του τον δείξη ψιθυρίζοντας ότι ο διδολόγος του ήταν τόσο ώραιος που μεταρσίωνε τους άκροατάς σε άλλους κόσμους εμακαρίας νάρκης.

—Μπά, του άπαντά ο πρώτος. Κόττασε καλά, αυτός ο κύριος είναι ο χθεσινός ο δικός σου. 'Ακόμα δέν ζότιννε....

Σοβαρότερες όμως ήταν οι αίχμές που άνθρωποι φτασμένοι και δοξασμένοι δέν δίτασαν να έξαπολύσουν για συναδέλφους με άναμφισβήτητη άνωτερότητα. 'Ο Γκουιν που ή έπιτυχία του Ρομαίου και 'Ιουλιέττας, της Μιρέιγ και πρό παντός του Φάουστ τον είχε περιβάλει με μία άγλην ασύγκριτη στην έποχή του δέν δίτασε να πη για ένα μνημειώδες έργο όπως ή Συμφωνία εις ρέ του τόσο μεγάλου όσο και σεμνοδ δημιουργού Σεζάρ Φράνκ πως άποτέλλουσε «την άπόδειξη της άνικανότητας που φθάνει σε δόγμα».

'Εκείνο τον καιρό που ούτε οι βιωματικές συνθήκες

ήταν δύσκολες σαν τις σημερινές ούτε ο κόσμος καθόταν τι θα γίνη με τις άτομικές βόμβες και τις καθιερωμένες τελειοποιήσεις τους, ύπληραν και πολλοί άργόσχολοι του περιβάλλοντος των μεγάλων που ποζοδίζαν για φίλοι και θαυμασταί των χωρίς αυτό να άποκλείει να κάουον το λιβανωτό τους και παρακάτω. 'Ηταν οι «διανοούμενοι» που ήθελαν να τα ζέρουν όλα και να τα σχολιάζουν όλα. Μία μέρα ρώτησαν τον Μοσενί, τον συνθέτη του Βερβέρου, της Μανόν, της Χαϊδος κ.λ.π., που ήταν ένας από τους πιο ραφιναρισμένους έκτροσώπους της Γαλιτικής άβρότητας, τη γνώμη ή είχε για τη μουσική του Σαιν Σάνς. Τους άπήνησε ότι ήταν ένας πολύ μεγάλος μουσικός που το έργο του πρέπει να το βλέπουμε πάντα με άληθινό θαυμασμό. Μετά λίγες μέρες πέτυχαν κάπου τον Σαιν Σάνς (πράγμα πολύ δύσκολο γιατί δέν του άρεσαν οι παρές) και τον ρώτησαν ποιά ήταν ή γνώμη του για τη μουσική του Μοσενί. 'Ο Σαιν Σάνς που ήτο εκ χαρακτήρος πολύ άποκλειστικός στις ίδέες του για την τέχνη στην οποία ήθελε να κυριαρχεί περισσότερο το πνευματικό στοιχείο και λιγώτερο ο συναδελφικός τους ειπε ξερά.

—Αυτή ή μουσική c'est de la... και έπρόφερε τη λέξι του Καμπρών. Οι καλοθεληταί δέν άργησαν να τρέξουν να βρούν το Μοσενί να του το πούν και να τονίσουν πόσο λίγη άμοιβαίότης συναδελφικής άβροφροσύνης ύπληξε μεταξύ των δύο αυτών δηλώσεων και τι είχε να πη για την τόσο αντίθετη των... 'Απολύστατα, τους λέει, και οι δύο ελαμπε το πιο χοντρό ψέμμα....

Το κερμαφές κεραμεί κοτέει και τέκνοι τέκτων κ.λ.π. του 'Ηοϊδού θα μείνει πάντα ένα νωμικό που θα το θυμούνται συχνά στη ζωή όλοι έκεινοι που έξ άνατροφή και ψυχικής καλλιέργειας θα κρίνουν για άληθινή μικρόφωσος όλους έκεινους που με τα καμώματα τους ή με τα λόγια τους θα τους το θυμίζουον.

ΝΕΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Πώς να μελετούμε το βιολί

'Εξέδθη υπό τον τίτλον τούτου έργου του τέως Διευθυντού του Κρατικού 'Ωδείου Θεσσαλονίκης και έξαιρέτου δεξιότέχνου του βιολιού Κ. Κ. 'Αλεξ. Καζαντζή, έν δ' έκτίθεται άναλυτικά και με παραδειγματική μεθοδικότητα και σφαιρική ποιός είναι ο πιο πρόσφορος τρόπος μελέτης του βιολιού δια του συντονισμού της τεχνικής των διατύλων του άριστερίου χεριού με τον άνάλογο, σε κάθε περίπτωση που πρέπει ν' άποδοσόμε δεμένες ή χωριστές νότες, χειρισμό του τούτου.

Διά την πρώτη έκδοσιν του βιβλίου τούτου γενομένη ής Γαλλικής γλώσσας, κυκλοφορήσαν, και ήθη εύρημάτα γνωστή εις τους κύκλους των ειδκων Γαλλίας, Γερμανίας, Βελγίου κ.λ.π. έγράφαν ηδη έν καιρφ τονίζοντας ότι ο συγγραφέας επέδιωξε και έπέτυχε τους άντικειμενικούς του σκοπούς εκ των κυριωτέρων των οποίων ήτο να καταστήσει όσον το δυνατόν λιγώτερο κοσμητική και σωματικά και πνευματικά την μελέτη των νέων βιολιστών άλλα και να βοηθήσει τους επαγγελματίας του όργαυου να συντηρούν, έξυψαίνουον και άναπτύσσουον όσον το δυνατόν πληρέστερον την τεχνικήν και την ήχητικήν τον.

Αι επέξηγήσεις δι' έκαστον δοκίμιον των 4 κεφαλαίων εις τα όποια διαίρεται το έργο δίδονται με την γνωστή σαφήνεια και λογική τάξιν που χαρα-

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

MUSICAL BRITAIN 1951. Ed. Oxford University Press.

Σχ. 80, σελ. 256, εικονογραφημένο. — Το 1951 στάθηκε ένας πραγματικά ιστορικός σταθμός στη μακρόχρονη μουσική ζωή της 'Αγγλίας. Μιά τεράστια μουσική κίνηση, που άγκυρασε όλα τα είδη της παγκόσμιας μουσικής δημιουργίας — από τον Μεσαίωνα ως την εποχή μας — όρασε ο' δλη την 'Αγγλία έναν πρωτοφανή μουσικό όργασμο, που πορόμοιός του δε σημειώθηκε ως σήμερα σε καμιά άλλη χώρα.

Η μουσική αυτή κίνηση κράτησε από την αρχή του καλοκαιριού ως την αρχή του φθινοπώρου κι έδωσε την ευκαιρία, τόσο στους 'Αγγλους όσο και στους πολυάριθμους ξένους που παρακολούθησαν αυτές τις μουσικές γιορτές, να παρακολουθήσουν όχι μόνο την οργανωτική μ' και τη δημιουργική Ικανότητα της χώρας αυτής και να πειστούν ο' έμφανισι και 'Αγγλία δεν είναι «Μιά χώρα χωρίς μουσική», όπως την είχαν άποκαλέσει άλλοτε τόσο άστοχα κι επιπόλαια αυτοί που, καθώς φαίνεται, δεν είχαν μελετήσει τη μουσική της Ιστορία.

Έτσι, μ' την ευκαιρία αυτή εκδόθηκε, μετά το τέλος των εορτών, ένα εξαιρετο ο' έμφανισι και λεπτομερειακή ένημέρωση βιβλίο, με τίτλο «Musical Britain 1951» (Μουσική Βρετανία το 1951), όπου ο' αναγνώστης βρίσκει συγκεντρωμένες τις πιο ενδιαφέρουσες περιγραφές, πληροφορίες και κρίσεις, που γράφτηκαν από τους έγκριτοτέρους κριτικούς της 'Αγγλίας, ο' τρόπο που, και με τη βοήθεια της πλούσιας εικονογράφησης του βιβλίου, να σχηματίζουμε μια ζωντανή εικόνα όλης αυτής της μνημειώδους μουσικής εκδήλωσης.

VINCENT D'INDY, by Norman Demuth. Ed. Rockliff.

London. Σχ. 80, σελ. 118. — Όλος ο' μουσικός κόσμος γιόρτασε το 1951 την εκατονταετηρίδα της γέννησης του μεγάλου Γάλλου συνθέτη και θεωρητικού Vincent d'Indy, που ή έπιδρασή του στους Γάλλους μαθητές του στάθηκε τόσο ισχυρή, ώστε να γίνει άφορμή δημιουργίας μιας αξιόλογης σχολής. Από τον παγκόσμιο αυτόν εορτασμό δεν μπορούσε βέβαια να λείψει ή μουσική 'Αγγλία που με τόσο στοργή κι εκτίμηση περιέβαλλε πάντα τον ευγενικό αυτό συνθέτη. Μ' αυτή την ευκαιρία ο' τόσο Γαλλόφιλος μουσικόλογος Norman Demuth εξέδωσε αυτήν τη μελέτη για τη ζωή και το έργο

κτιρίζει πάντοτε τα κείμενα του διαπερατός καλλιτέχνη και καθηγητού, άποτελονθ' δε το άπαύσαμα της πολυετούς έπιστημονικής και παιδαγωγικής του πείρας.

Όριζόμενος άριθμός αντίτυπων της νέας ταύτης εκδόσεως διατίθεται παρά του 'Ελληνικού 'Ωβείου προς 20.000 έκαστον.

«Η σχολική μουσική» του κ. Γ. 'Υφαντιδή

Έξεδόθη υπό τον τίτλο του ίδιου έργου του κ. 'Υφαντιδή, καθηγητού της 'Ωβικής και της Βυζ. Έκκλ. μουσικής εις τα σχολεία της μέσης εκπαίδευσως, περιέχον μελωδικές άσκήσεις, παιδαγωγικά τραγούδια, κ. λ. π.

του συνθέτη. Γιατί πραγματικά ο' K. Demuth είναι ένας άπό τους πιο άφοσιωμένους θαυμαστές του. Το βιβλίο αυτό είναι γραμμένο με τόσο άνάγη και με τόσο κατανοήση της πραγματικής αξίας του Vincent d'Indy, τόσο σά συνθέτη όσο και σάν θεωρητικού κι αισθητικού, ώστε μ'ας κεντρίζει το ενδιαφέρον και μ'ας φινερώνει τόσοσ άγνωστες ώς τώρα για μ'ας πλευρές του έργου του, που δε βρήκε ακόμη, προπάντων έξω από τη Γαλλία, την αναγνώριση που πραγματικά του άξιζει.

RUSSIAN OPERA, by Martin Cooper. Ed. Max Parrish & Co Ltd, London. Σχ. 80, σελ. 66. Εικονογραφημένο. — Η έξαιρετη και κλλιτεχνικότατη σειρά μουσικών βιβλίων «The World of Music» που έκίδει ο' έκδοτικός όκος Max Parrish πλουτίσθηκε μ'ένα ακόμη αξιόλογο βιβλίο, γραμμένο άπό το γνωστό μουσικοκριτικό και μουσικόλογο κ. Martin Cooper. Το βιβλίο αυτό είναι μια σύντομη μ' έξαιρετικά ένημερωτική και καταλογωμένη Ιστορία της Ρωσικής 'Όπερας.

Καθώς έέρουμε, ή Ρωσική 'Όπερα άνηκε, για λίγο με πλούσιο, περι τα τέλη του περασμένου αιώνα και τα έλάχιστα άριστουργήματα που τη λαμπρόνουν έχουν πάρει μια τιμητική θέση σ'α μέγολοτερα λυρικά θέατρα του κόσμου και τραβούν το θαυμασμό κάθε καλλιτεργμένου άκροατή. Η Ιστορία αυτή του κ. Cooper, γραμμένη με το τόσο έπαγωγό ύφος που χαρακτηρίζει το συγγραφέα της, άρχίζει άπό τις πρώτες παραστάσεις 'Ιταλικών και Γαλλικών μελοδραμάτων που δόθηκαν σ'την Πετρούπολη περι τα μέσα του 18ου αιώνα και που στάθηκαν άφορμή να μάλλωδον ο' Ρώσοι συνθέτες την Ιδέα της δημιουργίας μιας έθνικής Ρωσικής όπερας — Ιδέα που βρήκε την πλήρη πραγματοποίηση της σ'τις όπερες του Μιχαήλ Γκλίνκα, που τον όνόμασαν «πατέρα της Ρωσικής όπερας» — και φτάνει ώς τους μοντέρνους πειραματισμούς, σ'τόν τομέα της όπερας, τών σύγχρονών μας Ρώσων συνθετών Προκόφιεφ, Σοστάκοβιτς κ.ά.

GILBERT AND SULLIVAN by Arthur Jacobs. Ed. Max Parrish and Co Ltd, London. Σχ 80, σελ. 66. Εικονογραφημένο. — Το βιβλίο αυτό είναι ή Ιστορία της νεότερης έλαφρής όπερας της 'Αγγλίας, που πρωτεργάτες της στάθηκαν ο' λιμπρετίστας Γουίλιαμ Τζιλμπερτ κι ο συνθέτης 'Αρτουρ Σάλλιβαν, άχώριστοι συνεργάτες και φίλοι, που δημιούργησαν μια πραγματικά έθνική Κωμική 'Όπερα και την προίκισαν μ' ένα σ'ωρό άξιόλογο έργα, όπου το χιοίμορ του λιμπρέτου συναγνίζονται με την φρεσκάδα και την καλλιτεχνική άξία της μουσικής. Ο' κ. Arthur Jacobs διακεκριμένος μουσικοκριτικός και μελετητής της άγγλικής μουσικής έγραψε το βιβλίο αυτό, όπου περιγράφει πολλά ενδιαφέροντα γεγονότα της εποχής εκείνης καθώς κι όλη την έπιτυχία που γνώρισε ή άχώριστη αυτή δυάδα όχι μόνο σ'την 'Αγγλία αλλά και σ'τη λοιπή Εώραπη. Η Ιστορία αυτή συναρπάει πραγματικά τον άναγνώστη και τον διασκεδάζει μορφονόντας του συγχρόνους.

ΣΠΥΡΟΣ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ



ΤΟ ΧΕΡΙ ΤΟΥ ΑΙΣΤ
(Γόφινο έργο)

Οι σπουδές αυτές δὲ δημοσιεύθηκαν παρὰ στὰ 1838, παρ' ὄλο πού ὁ Λίστ εἶχε ἀρχίσει νὰ τὶς γράφει ἀπὸ τότε πού ἄκουσε τὸν Παγκανίνι νὰ παίζει βιολί.

Ὁ Σούμαν εἶχε γράψει σχετικὰ μ' αὐτὰ τὰ **Καπρίτσια**, πὼς «δὲν θὰ ὑπῆρχαν αἰγούρα αἶθε πέντε πιανίστες στὸν κόσμο ἰκανοὶ νὰ τὰ παίξουν... Φαίνεται πὼς ὁ Λίστ ἐβόλε σ' αὐτὰ ὅλη του τὴν πείρα, καὶ θέλησε νὰ κληροδοτήσει μέσῳ αὐτῶν στὶς μέλλουσες γενεές τὰ μυστικά τῆς μεγαλοφυΐας του».

Σύγχρονα θυμώμαστε πὼς ὁ Λίστ, παρσκινημένος ἀπὸ τὸ θαυμασμό πού τοῦ ἐνέπνεαν τὰ ὀργανιστικά ἔργα τοῦ Μπετόβεν καὶ τοῦ Μπερλιόζ, κί' ἀπὸ τὸν πόθο του νὰ τὰ ἐκλαϊκεύσει διασκευάζοντάς τα γιὰ πιάνο ἐπέδωξε νὰ πετόχει ἀπὸ τ' ὄργανό του ἐφέε πού νὰ μοιάζουν ὅσο ἦταν δυνατό μὲ ἐφέε τῆς ὀρχήστρας. Ἔτσι βρῆκε καινούργιες δυνατότητες στὴν τεχνικὴ τοῦ πιάνου, τὶς ὁποῖες προώθησε σ' ἀνυπέρβλητο σημεῖο τελειότητος.

Ἡ σύμπτυξη τῆς **Φανταστικῆς συμφωνίας** κατέπληξε καὶ γοῆτιψε μαζί τὸ Σούμαν, πού, ἐκθειάζοντας πάντα τὸ ἔργο τοῦ Μπερλιόζ, ἔγραψε τοὺς πιὸ θερμοὺς ἐπαίνους γιὰ τὴν ἐργασία τοῦ Λίστ, ἐργασία πού φανέρωνε, καθὼς ἔλεγε, «ἕνα δάσκαλο, μιά ἰδιοφυΐα στὴν τέχνη τῆς ἐρμηνείας».

Ἡ τεχνικὴ δύναμη τοῦ Λίστ ἐκδηλώθηκε ἀκόμη πιὸ λεότερα στὶς **Δώδεκα μεγάλες σπουδές ὑπέροχης ἐκτέλεσης**, πού τὶς συνέθεσε ἀπὸ τὸ 1837 - 1838 καὶ τὶς ἐξέδωσε στὰ 1839. Οἱ σπουδές αὐτές παρουσιάζουν τὸ ὄψιστο σημεῖο τῆς μελέτης τοῦ πιάνου. Ἡ τολμηρότητα τῆς τεχνικῆς τους εἶναι πρωτοφανῆς γιὰ κείνη τὴν ἐποχὴ, καὶ περιέχουν ἐντελῶς καινούρια ἤχητικά ἐφέε, πού πάνω σ' αὐτὰ βασίστηκε ὅλη ἡ μεταγενέστερη φιλολογία τοῦ ὄργανου αὐτοῦ. Γιὰ μιά ἀκόμη φορά, ὁ Σούμαν ἐξεδήλωσε τὸ θαυμασμό του γιὰ τὸν καταπληχτικὸ ὄλο γραψίματος κι ἐκτέλεσης πού ἀντιπροσώπευαν αὐτές οἱ σπουδές.

Μὰ αὐτὴ ἡ ἀδιάκοπη ἀνάγκη νὰ δημιουργεῖ, ἀκόμη καὶ

τῆς ὁμορφιάς κι ἐμπνέει τὴ φροντίδα νὰ μὴν ἀποδώσει ἀλιώτικα ἀπ' ὅ,τι πρέπει τὸ κάθε ἔργο, ἡ σύνθεση κι ἡ δεξιοτεχνία δὲν εἶναι παρὰ μηχανικὰ ἐξαρτήματα τοῦ μυαλοῦ ἢ τῶν δάχτυλων, μιά μάταιη ἐπιδειξιότης ἢ μάλλον ἕνας ὀπολογισμός.

Αὐτές τὶς ἰδέες τὶς ξαναβρίσκουμε στὰ γραψίματα τοῦ Λίστ κι εἶναι ἀσάφητρα σύμφωνες ὡς τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια μὲ τὸν τρόπο πού ἐκπαίξε αὐτός ὁ ἴδιος, καθὼς ἔλεγε ὅσοι τὸν ἄκουσαν. Κί' ὄχι μόνο σάν ἐκτελεστῆς ἀλλὰ καὶ σὰ συνθέτης ὁ Λίστ δημιουργοῦσε ἐμπνεόμενος πάντα ἀπὸ παρόμοιες ἀσάλευτες ἀρχές.

Ὁλόκληρη ἡ ζωὴ τοῦ Λίστ στάθηκε ἕνα φωτεινὸ παράδειγμα αὐταπάρνησης, καλωσύνης καὶ καλλιτεχνικῆς ἀνιδιοτέλειας. Εἶδαμε πὼς ἀφοσιώθηκε στὴ διάδοση τῶν ἔργων τῶν συναδέλφων του· ὅσο γιὰ τὰ δικά του ἔργα, δὲ σκέφτηκε ποτέ νὰ τὰ ὑπερασπίσει ἀλιῶς παρὰ λέγοντας πὼς ἦταν ἀπλῶς εἰλικρινῆ κι αὐθῶρητα. Τὸ ἴδιο ἔκανε καὶ στὶς διάφορες περιστάσεις τῆς καθήμερῆς του ζωῆς· ἦταν πάντα ὑπέροχα ἐδεργетικός κι εὐσπλαγχνός καὶ πῆθανε φτωχός. Τοῦ κάκου θὰ ψάχναμε σ' ὄλα του τὰ γραψίματα, σ' ὅλες του τὶς πράξεις γιὰ νὰ βροθῶμε κάποιο ἴχνος ζηλοτυπίας, μίσους, ὀπολογισμοῦ ἢ μικροπρέπειας. Ὅπως καὶ τὸ ἔργο του ἔτσι κι ὁ ἄνθρωπος αὐτός στάθηκε ἄξιος ἀγάπης καὶ θαυμασμοῦ. Καὶ τόσο ἀπὸ τὴ ζωὴ ὅσο κι ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ Λίστ μπορούμε ν' ἀντλήσουμε ἕνα πλοῦσιο βιβλαγίμα: κανένας καλλιτέχνης δὲ θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει εὐγενικώτερο παράδειγμα ἀπὸ μιά τέτοια ζωὴ, οὔτε νὰ ποθῆσει ἰδεωδέστερο πεπρωμένο.

ΤΕΛΟΣ

σική του, που εκ πρώτης όψεως τρομάζει τους δισκούς, είναι στην πραγματικότητα λιγότερο δύσκολη απ' όσο φαίνεται.

Γιά να συμπληρώσουμε αυτή τη σύντομη επισκόπηση του ρόλου που έπαιξε ο Λίστ σαν πιανίστας, πρέπει να πούμε λίγα λόγια για τη διδασκαλία του. Είναι σχεδόν αδύνατο να μιλήσουμε έδω λεπτομερικά για τους μαθητές του που κατέβηξαν την άξια της διδασκαλίας αυτού του δασκάλου: μερικούς από τους πιο όνομαστούς αναφέραμε πιο πάνω. Είναι ένδιαφέρον, από πολλές πλευρές, να διαβάσουμε τις αναμνήσεις και τα γράμματα όρισμένων απ' αυτούς τους μαθητές του, που περιέχουν τυπικές λεπτομέρειες για τον τρόπο που διδασκε ο Λίστ, και πρό πάντων τις εξαιρετικές συμβουλές που είφερε να διατυπώνει τόσο ύπεροχα. Οι περισσότερες απ' αυτές τις άφηγήσεις είναι κυρίως ανεκδοτολογικές κι έλες τους είναι πάρα πολύ μεγάλες για να τις αναφέρουμε έδω. Ένα εξαιρετο δείγμα τους θα βρούμε στην άλληλογραφία του Μποροντίν, που έχει μεταφραστεί από το Χάρπετς.

Γιά να εκτιμήσουμε καλύτερα το χαρακτήρα και την καλλιτεχνική πνοή της διδασκαλίας του δασκάλου, πρέπει να γνωρίσουμε ακόμη και μερικές από τις έντολές που χάραζε στην ψυχή των μαθητών του. Γενικά, γράφει η Κυρία Ράμαν, τους έδειχνε πως να ταυτίζονται με την ίδια την προσωπικότητα των συνθετών που τους έρμήνευαν τα έργα. Σύγχρονα πιστεύει πως ο βιρτουόζος έπρεπε να έμφυχάνει με την ίδια του την προσωπικότητα ό,τι έκτελούσε. «Γιατί, έλεγε, είναι όχληρό ν' ακούς διάφορους βιρτουόζους, οργανοπαίχτες ή τραγουδιστές, να έκτελουν σαν ψευτορήτορες μουσικά έργα που προσπαθούν να τα έρμηνέψουν χωρίς να τα έχουν νιώσει. Ή δεξιοτεχνία δεν είναι καθόλου μία παθητική σκλόβα γιατί απ' αυτήν έξαρτάται, κατά μέγιστο μέρος, όλη ή όμορφιά του έκτελούμενου έργου. Μπορεί να ξαναζωντανέψει την όμορφιά, τη φρεσκάδα, την όρμη του έργου, ή, αντίθετα, να τό παραμορφώσει, να τό άσχημίσει, να τό καταστρέψει... Χωρίς τη ζωогόν δύναμη της εύαισθησίας, που μόνη αυτή ύπαγορεύει τις φόρμες

σαν έρμηνευτής, να μεταμορφώνει, όπως έπρε ο Βάγκνερ, την «άναπαραγωγή» σε «παράγωγη», αυτή προπάντων ή άπληστία του να διαδίδει και να έκλαίκεσει τα έργα που άγαπούσε, έφεραν τό Λίστ σε καινούριο δρόμο άναζητήσεων. Δέ μιλήσαμε ακόμη ειδικά, για τις μεταγραφές και φαντασίες που, σύμφωνα με την τότε μόδα, είχε γράψει ο συνθέτης, πάνω σε άριεζτάπό όπερας που ήσαν τότε κοσμοαγάπητες: αυτές οι μεταγραφές δεν περιέχουν κανένα τεχνικό νεωτερισμό που να μην ύπάρχει στις συνθέσεις που αναφέραμε πιο πάνω. Έως αυτές να έδωσαν στον Λίστ την πρώτη ιδέα των δισκευών για πιάνο σόλο που έκαμε πρώτα σε μελωδίες του Σούμπερτ κι ύστερα του Μπατόβεν.

Γιά να πραγματοποιήσει αυτές τις δισκευές, ο Λίστ έπρεπε να νικήσει μία έντελώς έχωριστή δύσκολια: αυτή που προέκυπτε από τη διπλή φύση της φωνής και του πιάνου. Έπρεπε επίσης να επιδειξει θησαυρούς έκφραστικής τέχνης για να διατηρήσει στις δισκευές του την τόσο ειδική κι ένδόμητη ποίηση των πρωτοτύπων, για να μη τους βλάψει όποτε της γραμμής, όποτε την ίσορροπία. Μονάχα τα έξοχα εκείνα μέσα, που μ' αυτά είχε πλουτίσει ο Λίστ τό πιάνο, μπορούσαν να κάμουν δυνατό ένα τέτοιο έγγχείρημα, και μονάχα τό ένδομητο που είχε επιτρέψει στον καλλιτέχνη να δημιουργήσει αυτά τα μέσα μπορούσε να τον βοηθήσει να φέρει εις πέρας τό έργο που άνέλσθε. Νά, σχετικά μ' αυτές τις δισκευές, μία τελευταία γνώμη του Σούμαν, κρητή άναμφισβήτητου κύρους και χωρίς καμία προκατάληψη: «τέτοιες μεταγραφές, λέει, «άνοίγουν ένα καινούριο κεφάλαιο στην τέχνη του πιάνου».

Άργότερα, στις μεγάλες πρωτότυπες του συνθέσεις, θα βρούμε καινούριες τεληπρότητες γραφής, που είναι ή λογική συνέπεια αυτών που αναφέραμε και που τείνουν να πλουτίσουν τό πιάνο με καινούρια έκφραστικά μέσα, με καινούρια χρώματα και καινούρια δύναμη.

Είναι δύσκολο, μέσα σ' έναν τόμο που δεν παρουσιάζε-ται σαν τεχνικό σύγγραμμα, να δώσει κανείς μία άκριβή

και λεπτομερη ἰδέα τοῦ τί ἀκριβῶς ἦταν αὐτὰ τὰ καινούρια μέσα ποῦ δημιουργήσε ὁ Λίστ γιὰ τ' ὄργανό του. Γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν ἀξία τους καὶ νὰ γνωρίσουμε τὸν ἀριθμὸ τους, πρέπει νὰ φυλλομετρήσουμε τὰ ἴδια τὰ ἔργα καὶ νὰ τὰ συγκρίνουμε μὲ τὰ ἔργα τῶν προκατόχων καὶ τῶν σύγχρονων τοῦ Λίστ. Αὐτὰ ποῦ μπορούμε νὰ ποῦμε ἐδῶ περιορίζονται ἀναγκαστικὰ σὲ μερικὰ γενικότητες.

Πρῶτα - πρῶτα διαπιστώνουμε, πῶς ὁ Λίστ μεγάλωσε σημαντικὰ τὴν περιοχή τοῦ χεριοῦ, εἴτε σχηματίζοντας τὶς συγχωρδίες κατὰ πῶς πλούσιον τρόπο, εἴτε δημιουργώντας καινούριους τρόπους γραφίματος τῶν ἄρπισμάτων καὶ τῶν οπισμένων συγχωρδιῶν, νέες φόρμες ἄρπισμάτων, καινούρια καὶ πολὺπλοκα δεξιοτεχνικὰ περάσματα, εἴτε ζητώντος τελικὰ ἀπὸ τὸ χέρι μιὰ μεγαλύτερη εὐκίνησι καὶ ἐξαιρετικὰ γρήγορες διαδοχικὲς μετακινήσεις. Συγχρόνως, μ' ἄλλους οὐτούς τοῦς τρόπους, μεγάλωνε τὴν ἀνεξαρτησία τοῦ χεριοῦ καὶ πετύχαινε κι ἀπὸ τὰ δύο χέρια μαζί μιὰ τέλεια συντονισμένη δράση, μοιράζοντας ἕτοι σ' αὐτὰ τὴ μελωδικὴ γραμμὴ, ἢ δυναμώνοντας καὶ χρωματίζοντας τὴ μὲ ἀγνωστους ὡς τότε ἀνδιπλασιασμούς, καὶ κάνοντας τὸ ἴδιο σ' ἄλλο φέρουσε τὶς ἠχητικότερες τῆς συνοδείας καὶ τὸ πλεῖστο τῶν ἄρπισμῶν καὶ τῶν κλιμάκων. Πέτυχε ἐπίσης ἄρκετὰ καινούρια ἑφέ, χάρις τοῦς τρίλους, στὰ τρέμολα, στὶς κλίμακες σὲ ὀκτῶρες, τρίτες, ἕκτες ἢ δέκατες, ἐκτελεσμένες μὲ τὴ βοήθεια καὶ τῶν δύο χεριῶν μὲ γρήγορες ἀναλλασσόμενες κινήσεις. «Ὅσο γιὰ τοὺς καινούριους δακτυλιόμους ποῦ ἐπενόησε, καὶ ποῦ συνέτεινε τόσο σὸ νὰ διευκολύνουν τὴν ἐκτέλεση ἔργων, ποῦ ὑπῆρχαν ἤδη τότε, ὅσο καὶ σὸ νὰ κάνουν δυνατὴ τὴν ἐκτέλεση τῶν δικῶν του, εἶναι εὐνόητο πῶς εἶναι ἀβύνατο νὰ ἐπιχειρήσουμε ἐδῶ τὴ λεπτομερὴ μελέτη τους.

Βλέπουμε λοιπὸν πῶς ὁ ἄνθρωπος αὐτός, ὁ ἱκανὸς νὰ ἐπιχειρεῖ τόσο ἀνήκουστους ἀθλους, νὰ τοὺς ἐκτελεῖ μ' ἀπίστευτὴ ἄνεση καὶ νὰ καθιερῶναι τὴν παράδοξη αὐτῆς τῆς δεξιοτεχνίας, ἦταν ἀσφαλῶς πολὺ ἀνώτερος ἀπὸ κάθε ἄλλο πι-

νίστα προγενέστερο ἢ σύγχρονό του. Γιὰ νὰ ποῦμε πόσο ὁ Λίστ ἐξάσκησε πραγματικὰ τὴν τέχνη του, χωρὶς νὰ παραφράσουμε τὶς ἀφηγήσεις αὐτῶν ποῦ εἶχαν τὴν εὐτυχία ν' ἀκούσουν τὸν ἴδιο τὸ δάσκαλο καὶ ποῦ γράφουν σ' αὐτὲς τὶς ἐντυπώσεις των, δέξιζε καλύτερα ν' ἀναφέρουμε ἐδῶ, ἀπλοῦστατα, μερικὰ σύντομα ἀποσπάσματα, ποῦ τὰ δανειζόμαστε ἀπὸ διαφόρους σύγχρονους τοῦ Λίστ καὶ ποῦ θὰ συμπληρώσουν τὶς ὁσες γνῶμες ἀναφέραμε.

Ἐπιτομὴ ἔγραψε, στὰ 1828, στὴ **Μουσικὴ ἐφημερίδα** του: «Χωρὶς νὰ λαβαίνουμε ὅπ' ἔβην τὴν ἡλικία του, εἶναι ἕνας πιανίστας ποῦ πρέπει νὰ κάθεται (sic) στὶς πρῶτες σειρές. Τὸ δάχτυλό του (sic) εἶναι γιομάτο δύναμη καὶ ἐνεργητικότητα, ἢ ἐκτέλεσή του παρουσιάζεται λαμπρὴ ἀπὸ χάρι (sic) κι ἀπὸ τὴν πῶς καταπληκτικὴ ἀκρίβεια. Πρόβαλε στὸν ἑαυτὸ του μόριον καταπληκτικὲς δυσκολίες γιὰ νάχει τὴν τιμὴ καὶ τὴ δόξα νὰ τὶς νικήσει ὅλες».

Νὰ τώρα κι ἡ γνώμη τοῦ Μπερλιόζ, στὰ 1836: «Ὁ,τι μπόρεσα νὰ διακρίνω, σχετικὰ μὲ τὸν καινούριο μηχανισμό, σ' αὐτὲς τὶς ἀτέλειαιτες μελωδίες ποῦ γεννιοῦνται κάτω ἀπὸ τὰ δάχτυλα τοῦ Λίστ, περιορίζεται σὲ ἀποχρώσεις καὶ σὲ τόνους, ποῦ, κατὰ τὴν ὁμόφωνη δόξαση τῶν εἰδικῶν, στήθηκαν ὡς σημεῖρα ἀπρόσιτοι σὸ πιάνο. Δὲ θὰ μιλήσω γιὰ τὴ θαυματικὴ λάμψη τῶν δεξιοτεχνικῶν του μερῶν, οὔτε γιὰ τὴ μεγαλοπρέπεια τῶν συνοδευτικῶν του μέσων. Αὐτὰ δὲν περιγράφονται.»

Θὰ μπορούσαμε νὰ συνεχίσουμε εἰς ἐπ' ἄπειρο. Μὰ πρέπει ν' ἀναφέρουμε ἀκόμη τουλάχιστο τὶς γραμμὲς, ποῦ σ' αὐτὲς ὁ Σαίν - Σάνς χαρακτήρισε μὲ μεγάλη ἀκρίβεια μιὰ ἀπὸ τὶς πῶς ἐνδιαφέρουσες πλευρὰς τῆς τέχνης τοῦ Λίστ.

«Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ Μπετόβεν ποῦ περιφρονῶσε τὶς μοιραῖες ὀρχές τῆς φυσιολογίας κι ἐπέβαλλε στ' ἀνυπόστατα καὶ κουρασμένα δάχτυλα τὴν τυραννικὴν ποῦ θέληση, ὁ Λίστ παίρνει τὰ δάχτυλα καὶ τὰ γυμνάζει ἀνάλογα μὲ τὴ φύση τους, σὲ τρόπο ποῦ νὰ πετύχει ἀπ' αὐτὰ, χωρὶς νὰ τὰ βιάσει, τὸ μᾶξιμου τῆς τεχνικῆς ποῦ εἶναι ἱκανὰ νὰ δώσουν. Ἐτσι ἡ μου-

Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η Ιστορία της Ιταλικής μουσικής στο 17ο και 18ο αιώνα παρουσιάζεται στο Εκθέρμο πνεύμι του φιλόμουσου κοινού σαν ένας γολυκάς που μέσα δι' αυτήν ξεπερνάλλουν μερικά λωρπερα δώτεριά πρώτου μεγέθους, όπως ο Μοντεβέρνι, ο Κορσιόμι, ο Φρεσκοπαλντι, ο Κορέλι, ο Βιβάλντι, ο 'Αλεσσάντρο Σκαρλάτι κι ο Περγκολέζε, για ν' αναφέρουμε μονάχα αυτούς που ειχωρίζουν, ανάμεσα στους πά μεγάλους 'Ιταλούς συνθέτες.

Μέσα σ' αυτούς τους δυο αιώνες, δημιουργούνται ή περπατ, το όργανο, ή κανιάτι, το κοντσέρτο γκρόσσο και ή σονάτα. Στην περιοχή δέ της ενορχήστρησης, της ένορμόνισης και της τεχνικής των κυριωτέρων όργανων, οι 'Ιταλοί δάσκαλοι της έποχής έκειντες φιάνουν σ' τέτοιο σημείο τελειότητας, που οι διάδοχοί τους δέ μπέρσαν να προσθέσουν παρά ελάχιστα τελειοποιήσεις.

Και μιά ζωντανή μετριοπάθεια της όπιορλής του Ιταλικού πνεύματος έκειντες της έποχής είναι ή Ιταλική μουσική όρολογία που χρησιμοποιείται διεθνώς από τότε ως σήμερα.

Οι συνθέσεις του Κλαούντιο Μοντεβέρνι δ' αποτελούσαν, έν μέρες, ένα ατιμια για δέσους δέν θά είχαν παρακόλλησει τους φλωρεντινούς περματισμούς που είχαν γίνει στα μέγαρα των Μπάρντι και Κόρσι, περί τά τέλη του 16ου αιώνα.

'Από τότε οι θεωρητικοί της **Camerata Fiorentina** (της Φλωρεντικής συντροφιάς) είχαν σκεφτεί την όργανο κατασκευή του σκηνοικού θεάματος, είχαν καταδικάσει τό κοντραπούντο κι είχαν έπιχειρήσει να δημιουργήσουν ένα φωνητικό στυλ, που να ταιριάζει στη θεατρική άπαγγελία. Η όπερα **Ευρύδικη**, που τη συνέθεσε ο Γιάκομπο Πέρι πάνω σ' ό λόγια του ποιητή Οττάβιο Ρινουτσίνι, παραστήθηκε με μεγάλη έπιτυχία στη Φλωρεντία, περί 1600, με την εοκαρία των γάμων του βασιλιά Έρικου του 4ου με τη Μαρία των Μεδίκων. 'Αν αυτή ή όπερα έγκαινιάζει την Ιστορία του μελοδράματος, τό όρατόριο θεμελιώνεται με τό έργο του Έμίλιο ντελ Κοβαλιέρε, **Rappresentazione di anima e Corpo** (Πορτασία της ψυχής και του σώματος), που έκτελέστηκε την ίδια χρονιά στη Ρώμη. 'Ακόμη κι ο τραγουδιστής και συνθέτης Τζιοβάνι Κατσινι, με τις **Μοναδίες** του, που τις έέδωσε τό 1601, έπέδρασε κατά κάποιον τρόπο στην εξέλιξη των νεωτερικιών αυτών τάσεων.

Οι πιο σημαντικοί συνθέτες έκειντες της έποχής ήταν οι Φαλκονιέρι, Μορίνι, Μιλανούτσι, Ντουράντε-Τσιφρα, Μπουρνέτι και Νικκίτι, συνεχιστές της τέχνης του Κατσινι κι ο Μάρκο ντά Γκαλιάνο, διάδοχος του Πέρι. 'Ιδιαίτερα όμως πρέπει ν' αναφέρουμε τό Λορέντσο 'Αλλέγκρι, που τά μεγαλύτερα του (γραμμένα περί τό 1610), παρουσιάζουν έλαειρητικό ένδιαφέρον. Και πραγματικά σ'αυτά τά μεγαλύτερα όφειλάται ή γέννηση ή έξαιρετική εξέλιξη του γαλλικού **Αυλικού Μπαλέτου**, της έποχής του Λουδοβίκου 14ου, που κατάγεται από τό περίφημο **Μπαλέτο της Βασιλείσσης** που δημιούργησε ο 'Ιταλός Μπαλατσέρνι. Και, κατά τη γνώμη του μουσικόλογου Πάουμγκάρτνερ, είναι βέβαιο πως ο νεαρός

τότε Λούλι, που έβωσε τόσο σημαντική θέση στο Μπαλέτο σ' όλα του τά έργα, είχε γνωρίσει τό φλωρεντινό μπαλέτο στη γενεατέρα του πόλη, τη Φλωρεντία. 'Επίσης πρώτος ο 'Αλλέγκρι όνόμασε **Σομφωνία** τό εισαγωγικό κομμάτι κάθε μπαλέτου. Αυτό τό κομμάτι, παρά τη συστομία του, είναι τό πρώτο παράδειγμα της τόσο γνωστής **γαλλικής ούβερτούρας**, που γενικά αποδίδουν σήμερα την έπίνοσή της στο Λούλι, μά που ή Φλωρεντινή καταγωγή της είναι όλοσφάνηρη (ή ούβερτούρα του Λούλι θά παρουσιαστεί μισό αιώνα μετά τις σομφωνίες του 'Αλλέγκρι).

Με την εμφάνιση του Κλαούντιο Μοντεβέρνι (που γεννήθηκε στην Κρεμόνα τics 15 Μαΐου 1567), ή προσοχή του μουσικού κόσμου στρέφεται στη Μάντονα και στη Βινετία, όπου έδρασε ο έξακουστος αυτός συνθέτης.

Τά κυριωτέρα του έργα είναι οι όπερες **Orphéo και Ariano**, il **combattimento di Tancredi e Clorinda**, δραματική σκηνη που ή μουσική της γράφτηκε πάνω στο αυθεντικό κείμενο του Τορκουάτου Τάσσο, ή **Έπιστροφή του 'Οδυσσέα** και ή **Στέψη της Ποπαίας**, που είναι και τό άριστοούργημα του. Συνέθεσε επίσης πολλά **Μαντριγκάλια**, **Σκέρτα** και **Καντσόνετες**, που εκδόθηκαν σ' πολλά βιβλία.

Σ' όλα τά έργα του εχωρίζουν: τό **stile concitato** (παθητικό στυλ), τό καινούρια άρμονικό και όργανικό καιφαστικά μέσα, χαρακτηριζόμενα από την έντελέχεια καινούρια εισαγωγή στην τεχνική των έγχόρδων όργανων των **pizzicati** και του **trémolo**, καθώς και ή πρώτη ιδέα για την τοποθέτηση μιάς **άόρατης όρχήστρας** στο θέατρο, όπου οι συνδοσμοί των όργανικών συγκροτημάτων παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία. Τά έργα του Μοντεβέρνι είναι όπιορχα με άποροδο να παραβληθούν με τ' άριστοούργημα, που, άργότερα, θά δοξάσουν τον Γκλόκ και τό Βάγκνερ.

Οι διάδοχοί του Μοντεβέρνι ήταν ο μαθητής του Φραντσέσκο Καβαλί (1599—1676) κι ο Μαρκ 'Αντόνιο Τσέσι (1618—1669). Τά έργα τους, που έγκαινιάσαν τό όνοιμια του πρώτου θεάτρου για τό κοινό (το θεάτρον Σάν Κασίνο της Βενετίας), συντέλεσαν σημαντικά στη διατήρηση της όπιορχής της βενετσιάνικης σχολής της όπερας, περί τά τέλη του 17ου αιώνα. Την έποχή αυτή ή βενετσιάνικη όπερα όπολάβανε μιά παγκόσμια φήμη. 'Αν και ή μεγαλοφία του Μοντεβέρνι έλειπε από τους μεταγενέστερους του συνθέτες, τά έργα του Γκαλιάνο, του Καβαλί και του Τσέσι, καθώς και των Λεγκρένσι, Στραντέλα και Προβεντσάλε, γνώρισαν σημαντικές και δξίες τους έπιτυχίες. Μά όσο ο διαχωρισμός μετοξύ ρεσιτατιβου και άριας γίνεται πιο ξεκάθαρα τόσο έκδηλώνεται πιο έάστερα τό συμπτώματα της παρακμής της όπερας ή μάλλον της πρωταρχικής της όφρας. Η γρήγορη και προοδευτική μεταμόρφωση της όφρας αυτής, κυρίως με την καθιέρωση της άριας ντά κάπο, που καλλιέργησε οτύς τραγουδιστές τό σχεδόν αισθησιακό πάθος της φωνητικής δεξιοτεχνίας.

Ο Τζιόκομο Καρίσιμι (1604 — 1654) παρουσιάζει σαν μία μεγάλη μουσική προαγωγή ανάμεσα του Ματθιέρντι. Είδαμε πώς ο φροκτογος του Καρίσιμι στη μουσική φόρμα του δράτορίου, Έμιλιο ντελ Καβαλιέρ, στάθηκε επίσης ένας από τους πιο θερμούς πρωτεργάτες του μονωδικού στόλ. Τό δράτοριο, γεννήθηκε από τους άπλους λαϊκούς θρησκευτικούς ύμνους (*Laudi spirituali*) που μοιάζουν μ' αυτούς του ουνέβου ο Τζιοβάνι Άνιμούστα (1563—1570) για τις θρησκευτικές, έκδηλώσι λατρείας που εισήγαγε στη Ρώμη δ' Άγιος Φίλιππος ντε Νέρι. Τό δράτοριο ήταν δυο ειδών: τόν *oratorio volgare* και τόν *oratorio latino*. Τό *oratorio volgare*, γραμμένο πάνω σέ λαϊκό Ιταλικό κείμενο περιείχε βέβαια θρησκευτικά στοιχεία, μά δέν τό χρησιμοποιούσαν στις έκκλησιαστικές τελετές, ενώ τό *oratorio latino* χρησιμοποιούσε κείμενα της Άγίας Γραφής γραμμένα Λατινικά, κι είχε λειτουργική σημασία. Ο Καρίσιμι λοιπόν, άρχιμουσικός της έκκλησίας Σάντο Άπολινάριο της Ρώμης, συντέλεσε έξαιρετικά στό νά κέρει δημοφιλές τό *oratorio latino*, μέ τ' άριστουργηματικά του δράτορια που άναμασά τους ξεχωρίζουν τά έξής: 'Ιεφθάς, 'Η κρίση του Σολομόνα, Μπαλάταρ, 'Ιωνάς, κ.δ. Στις συνθέσεις του, ή έκφραστική δύναμη της μελωδίας κι ή ένεργός δράση τών χωρωδιών — χωρίς νά λογαριάσουμε και τί συγκλονιστικά δραματική τους δύναμη— είναι έξαιρετικές. Τόν Καρίσιμι ακολούθησαν οι Άταλοι συνθέτες Βιτόρι. Μπερναμπέι, Σκαρλάτι, Πιτόνι και Ματσόκι. Στο *oratorio volgare* (λαϊκό δράτοριο) διαπιστώνουμε πώς ή έκφραση του τραγουδιού έπισκιάζεται από τί ματαιόδοξη έπίδειξη της φωνητικής δεξιότη-

γιας, που γίνεται εις βάρος του ρετσιτατίβου. Η Μπολόνια, ή Μοδένα, ή Φλωρεντία, ή Ρώμη κι ή Βενετία ήταν οι πόλεις όπου άνθησε κυρίως αυτό τό είδος συνθέσεων.

Ειδικότερα, στη Μπολόνια διακρίθηκαν στό είδος αυτό οι συνθέτες Ντ' Άρέτσι, Κασάτι (μέ τό έξαιρετο δράτοριο του 'Ο Κολασμένος Κάιν, 1664), Μαβάρια, Βιτάλι ('Ιωνάς 1689, Άγαρ, 1671, 'Ιεφθάς, 1672) Λεγκρέντζι και Πέρτι. Στη Μοδένα ο Φερράρι (Σαμφόν) ο Στραντέλα ('Άγιος 'Ιωάννης ο Βαπτιστής, 'Εοσθήρ, Άγία Πελαγία), ο Μπανονισίνι (Δαβίδ, 1687) κι ο Πασκουίνι ('Άγία Άγνή, 1677). Στη Ρώμη οι Μπέρτι, Μπίτσιλι, Κότσι, Φότζια και Σταμίνα. Στη Φλωρεντία ο Πιτένι, οι δυο Βερατόνι κι ο Μελάνι. Στη Βενετία ο Λεγκρέντζι κι ο Πελαρόλι.

Η σημασία του έργου του Καρίσιμι δέν όφείλεται στό ότι χάρισε στό δράτοριο τή βασική του μορφή (δηλαδή τήν καθιέρωση της έναλλαγής του μονωδικού ύφους μέ τή χορωδική πολυφωνία), αλλά στό ότι παρουσίασε μία πρωτοφανή έκφραστική δύναμη κι ένα άπόλυτα προσωπικό ύφος στόν τόμα του δράτορίου. Όπως πάντα, παραδέχτηκε τά καθιερωμένα ρητορικά σχήματα στη μουσική του δράτορίου, δημιούργησε όμως πολλά, άποκλειστικά δικά του, προβλήματα και τά έλυσε όλα ο τσιος μέ τί φώτιση της μεγαλοφυΐας του. Ο Καρίσιμι δημιούργησε έπίσης τήν καινούρια φόρμα της καντάτας, πετυχαίνοντας έτσι ένα στόλ μουσικής σύνθεσης, που θά χρησιμεύσει σέ λίγο σαν υπόδειγμα σ' άπειρους, συνθέτες κάθε έθνικότητας.

(Η συνέχεια στο έπόμενο)

KURT THOMAS

Η ΕΠΙ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ ΜΟΡΦΩΤΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΙΣ ΤΗΣ ΧΩΡΩΔΙΑΣ

(Ο Κούρτ Τόμας, καθηγητής της μουσικής Άκαδημίας στό Ντέτμολντ, γεννήθηκε στό 1904 στό Τέννινγ (Tönning) του Σλέσβιγκ. Σπούδασε στό κονσερβατόριο της Λειψίας, μέ καθηγητή του στη σύνθεση τόν Γκρομπνερ, και έπειτα στό κονσερβατόριον της Νιάρνμπαντ, μέ καθηγητήν τόν Α. Μέντελσον. Υπέστη όμως δυνατήν κυρία τήν έπίδρασην του Στράουσιμπε, που κατά τήν περίαν τόν σπουδών του διηθούσε στη Λειψία τήν χωρωδιάν της έκκλησίας του Άγίου Θωμά. Τό 1925 ο Τόμας ανέλαβε τή διδασκαλία τών θεωρητικών στό Κονσερβατόριο της Λειψίας και τό 1927 τιμήθηκε μέ τό βραβείο Μπετόβεν. Τό 1934 άνωμάθησε καθηγητής στην Άνωτάτη μουσική σχολή του Βερολίνου, από τό 1939 έως τό 1945 διηθούσε τό Μουσικόν Γυμνάσιον της Φραγκφούρτης επί του Μάινου. Έγραψε τόν Όδηγόν διευθύνσεως χωρωδίας (I 1936, II 1937 και III 1948) και προσέλασε ίδιος τήν προσοχή του μουσικού κόσμου μέ τήν λειτουργίαν του έργου I γραμμένην κατά τόν τύπον τών «a cappella» και έπειτα μέ τά κατά «Μάρκον Πάθρ» που έγράφησαν μέ υπόδειγμα τά παλαιά *Motettenpassion*. Γενικά τό έργον του παρουσιάζει μία εδιδίκριτη στροφή πρós τους άρχαιότερους τύπους της δυτικής μουσικής (δράτορια, καντάτες, μοτέτα, μαβριγάλλιά) και μία προτίμησι πρós τή χωρω-

δική μουσική, στη μορφωτική δύναμη της όποιας, όπως θά δοθμε παρακάτω, άποδίδει μία έξαιρετική σημασία).

Σ.Τ.Μ.

Θά ήταν ύπερβολή νά ποίμε, πός τό τραγούδι σέ χωρωδία έχει για τους μετέχοντας σ' αυτό τή μεγαλύτερη και τή βαθύτερη σημασία από όλους τους άλλους κλάδους της μουσικής; Υπάρχει ένα άλλο πεδίο της μουσικής ζωής, που νύχη παρόμοια μ' αυτό ερώτητα έπιδράσεις; Στις έρωτήσεις αυτές, κανένας από κείνους που θά αναλογισθούν πώσε και πώσαν ειδών χωρωδίες υπάρχουν παντού και πόσο άνθρωποι, έλασκούν τή μουσική ως μέλη χωρωδικών συνόλων, δέν θά μπορούσε ν' άπαντήση κατά τρόπο άρνούμενο τήν έπίδρασί του. Καί αυτό γιατί ή μορφωτική δύναμη του χωρωδικού τραγουδιού δέν περιορίζεται στους άκροτάς, μεταξύ τών όποιων οι περισσότεροι γοητεύονται από τήν άκτινωβολία του, που, καθώς τήν δέχονται άρρηκτα συνδεδεμένη μέ τόν λόγο είνε φυσικό νά τήν αισθάνονται άμεσώτερα από τήν γοηστία της άπόλυτης μουσικής; ή ιδιαίτερη μορφωτική της έπίδρασις έπιστρέφει και σ' άλλους κείνους, που έχουν τό εδύχημα νά άνήκουν σέ μία χωρωδική ένωση και που τους παρέχεται έτσι ή δυνατότης νά νιώθουν τήν ψυχή τους

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

γυμάτη από τη συγκίνηση της συναισθήσεως, ότι εξυπηρετούν την τέχνη και μάλιστα από κοινού με άλλους όμοιους τους, που ο καθένας απ' αυτούς δέχεται εκείνη τη στιγμή την ίδια μ' αυτόν συγκίνηση.

Θά ήταν βέβαια αδύνατο μέσα στα πλαίσια ενός περιορισμένου άρθρου να εξαντληθούμε στον και σύντομα την εξέταση των διαφόρων θεμάτων. Πού θα μας παρουσιασθούν, όταν αποφασίσουμε να περάσουμε εμπρός από όλα τα στοιχεία, που αποτελούν την μορφωτική επίδραση του χορωδιακού τραγουδιού εν τώ συνόλω του. Γιατί τότε θα χρειασθεί πρώτα πρώτα να σταματήσουμε στην απελευθέρωση του όργανισμού μας από το πλήθος εκείνο των οπασιωδικών συστάσεων, που προκαλεί η σύγχυση ζωής και η νευρική βία στην τής και την όποιαν είμαστε υποχρεωμένοι να καταστούμε τουλάχιστον όσην ώρα αποφασίζουμε στο κοινό τραγούδι. "Επειτα η άσκηση για τη φυσική λειτουργία της άναπνοης, έχει για συνέπεια της μία εδερτική χαλάρωση στον όργανισμό μας δλόκληρο, μά χαλαρώσει, που επιδρά ικανοποιητικά στο αίσθημα της ζωής εν γένει. Το ίδιο και η άσκηση της φωνής που με μία πραγματικά φρόνημη καθοδήγηση, σύμφωνα με τις απαιτήσεις του χορωδιακού τραγουδιού, κερδίζει σε ήχητικότητα και εξαραιεί τον τόνο της. Και αυτά όλα είνε πολύ αισθητότερα, όταν ή άσκηση και της άναπνοης και της φωνής άρχίζουν από πολύ νεανική ηλικία. Τότε υποβοηθούν και την κανονική σωματική ανάπτυξη και τη διατήρησή του χαρακτήρος, που από αλλόλοσσαν από παντοειδείς ένδοισαμούς, οι όποιοι συνηθώς άνακόπτου και άναχαίτίζου την πρόσθον των νέων. Θά έβθανε ο μέγαςος άριθμός των όνομαστών τραγουδιστών, που έχουν να παρουσιάσουν κατά την νεότητά τους εύρεία δράση σε χορωδιακά συγκροτήματα και των όποιων τη φωνή περιποίησαν και φρόντισαν μέσα σ' αυτά, και αυτά την προφύλαξαν και την καθοδήγησαν κατά την περίοδον [της ήβης, για να άποδειχθή πως ή έγκαιρη έπέμβαση των ειδημόνων, για την άνάπτυξιν των φωνητικών ικανοτήτων είνε άνεκτίμητη.

Έκτος όμως της περιποίησεως της φωνής και της άσκήσεως της άναπνοης έξελλέσσεται το αίσθημα της γλώσσας. Πουθενό τωσ δεν ένωξύεται τόσο επίμοτο το αίσθημα της γλώσσας όσο στο από κοινού με τους άλλους τραγούδι, με την κατάστασιν δηλαδή της κά ε λέξεσ στο ζωντανό ρέμα της μελωδικής γραμμής, όπως γίνεται στο έπιμελημένο χορωδιακό τραγούδι. Η συγκίνηση, που προκαλεί ή μουσική γραμμή, οι σχέσεις της μεταξύ όπερισσεως και χαλαρώσεως άρισως και πώσεως είνε στενάτα συνδεδεμένες με τους νόμους της γλώσσας. Με το τραγούδι, και πρό πάντων με το τραγούδι που εκτελείται μαζί με άλλους, άφηνίζεται και ή κατανόησις μας, για ή γραμμή της ένόργανου μουσικής, που, —όσο και άν αυτό φαίνεται παράενο— οι νόμοι της πηγάζου από τους νόμους της γλώσσας. Υπάρχουν και άρκετοι καλλιτέχνες όργάνων από τους όνομαστούς μέλιστα, που χρειστούν την ζωντανία του παιξίματός τους στο γεγονός, ότι στην έποχή της έξελλέξεσ τους τραγουδούσαν σε κάποια καθοδιευθυνόμενη χορωδία. Και πάλι υπάρχουν άλλοι, που μ' όλη τους τη λαμπρή τεχνική δεν κατορθώνουν να προσένησουν μία βαθύτερη έντύπωσι. Έμμαι λοιπόν βέβαιος, πως αυτό οι τέλευταιοι θα κέρδιζαν, ότι τους λείπει για να φθάσουν στο σημείο αυτό, άν αποφασίζον να λάβουν μέρος σε μία χορωδία και να τραγουδήσουν έκει εύσυνείδητα μαζί με άλλους.

"Έχομε όμως και άλλες φύσεως μορφωτική έπίδρασι έξ τωσ άνεκτίμητη. Είνε πάντα σπουδαιότατο, να μωρήσει ο άνθρωπος στις γενικές γραμμές της ζωής του, να άποθανθή, να κατανόησι και να πεισθή, πως άποτελεί μέρος ενός συνόλου και να θέλησι να καταταχθή με πλήρη συνείδηση αήθη του της κατατάξεως, μέσα σ' αυτό. Και χωρίς άόχη να ύπολογίσουμε το πολύτιμο μίας τέτοιας πεποιθήσεως από άνθρωπιστικής άπόψεως, θα όμολογήσαμε πως ή μουσικοεκπαιδευτική της σημασία είνε βίσιτης σπουδαιότητος. Γιατί είναι άνυπολόγιστο κέρδος ή συνθήκη, που θα άποκτήσουμε έτσι να άλληλοσκούμεθα, να άλληλοσυντονιζόμεθα και να άλληλοσυχρονιζόμεθα. "Άλλ' έχομεν άκόμη και την άφύπνισι της κατανόησεως των ρυθμικών άξιών και την ευχέρεια της εκ πρώτης όψεως άναγνωσέως. "Όλα αυτά είνε άποκτήματα πολέτιμα, δια την διαπαιδαγώγησιν της μουσικής τεχνικής και του μουσικού αίσθηματός και προάγουσι και την προς ένόργανον μουσικήν έξάσκησιν, φυσικήν διάθεσιν.

Άκόμη σημαντικώτερα από όλα αυτά τα μονομρή πλεονεκτήματα είνε βέβαια, το καθαυτό άνθρώπινο κέρδος. Γιατί άνατίρηται μία κατάστασι ενός άτομου, σε μία κοινότητα δυναμώνει την άσπείθησιν και αυτό είνε προς όφελος όλων των μελών της. Σε πολύ λίγες όμως κοινότητες είνε άληθινά άνευτυγμένο το αίσθημα, ότι το ένα μέρος της άνήκει στο άλλο και τωσ σε καμμία άλλη τόσο άπόλυτα ζωντανό όσο σ' ένα χορωδιακό συγκρότημα. "Άλλως θα διαφέρουσι οι ένώμοι χορωδίων από τις λοιπές κατά τούτο: ότι ο σκοπός τους δεν άποβλέπει σε κάτι, που άφορά τα μέλη του αυτά καθαυτά και τάς άνάγκας τους, άλλα την έξυπνρήτησ της τέχνης και άποκτά έτσι μία άνώτερη και πρό πάντων άνιούτελη σημασία. Αούτηρη και σκληρή δουλειά, σιδερένια πειθαρχία, άπόλυτη ύπακοή, που είνε άπαραίτητα της δοκιμής των συγκροτημάτων αυτών, έχουσι ως άποτέλεσμα κοινά για όλους έκείνους που τα αποτελούν, έρμηνίες, που με τον σφογο ήχο του καλλιτεχνήματος δημιουργούσι κάποια άνώτερη χαρά σε κείνους, οι όποιοι την πρόσφεραν και σε κείνους, οι όποιοι την ένωγουσι. "Ανατίρηται όμως είνε πως το μεγαλύτερο κέρδος άνήκει σ' έκείνους που μετέχουσι ένεργώς στο γεγονός αυτό! Είνε φυσικό αυτό νύχου εισδύσει βαθύτερα στους νόμους της φόρμας και στις βαθύτερες έννοιες των έργων από τους άπόλυτους άκρατούς, οι όποιοι μόνο μία φορά θέχουσι και κρατούσι την βείνα ίσχυρότερη ή άδυνατώτερη έντύπωσι. "Ο τραγουδιστής όμως είνε εν τώ μεταξύ την ευτυχία να ελοχωρήσει ως τους πιο έωότερους νόμους ως τα πιο άποκρυφά προβλήματα του έργου δουλειοντάς επάνω σ' αυτό. Και σ' αυτό άκριβώς έγκεται το έντελώς εχωριστό κέρδος του συμμετέχοντος στο τραγούδι της χορωδίας, που, όπως είπαμε στην άρχή, από άπόψεως σημασίας και σπουδαιότητος κατέχει την κορυφή μεταξύ όλων των κλάδων της άναδημιουργικής μουσικής τέχνης.

Από τα ελάχιστα αυτά, που εκθέσαμε, καταφαίνεται και ποιά εούθησι βάρυνη έκείνους, που εκλήθησαν και βρίσκουσι έπικεφαλής τοιούτων ένώμων, και τις όδηγουσι και τις κατευθύνουσι, και ποιά είνε ή έπίθρασις τους επάνω σε εδύρτατους κύκλους μουσικών και άκρατών. "Ο διεθυντής μίας χορωδίας δεν είνε μονάχα καλλιτέχνης είνε και παιδαγωγός. Αούτος έχει την ύποχρέωσιν, με πλήρη συνείδησιν της εούθησε, που τον βάρυνη, να διατηρή πάντοτε εις το άπαιτούμενον

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΔΑΝΙΑ

Κοπεγχάγη.— Με μία πενήμη γιορτή, που οργανώθηκε πρό τιμος στην Κοπεγχάγη και περιελάμβανε Θρηγ μολδοραματικά, όρχηστρες και μουσικές διαμ- τίου, έτιμηση οι Δανοί τη μνήμη του συνθέτου Κάρλ Νίλεν (1865—1931), που με τον φιλόσοφο Sören Kierkegaard και τον παραμυθιγράφο τους Η. C. Andersen, τούς αντίπροσωπεύουν στον Εθνωταϊκό πολιτισμό. Ο Carl Nielsen, που άρχισε τη μουσική του στοδιοδρομία ως μουσικός του στρατού (κορνίστας) κι έφθου έτε- λείωσε τις σπουδές του στο Κονσερβάτοριο της Κοπε- γάγης, έργασθηκε διαδοχικά ως διευθυντής της εκεί Όπερας (1915—1927), ως διευθυντής των Συμφωνικών συναυλιών και συνδιευθυντής του Ώδείου, κατέλιπε ένα έργο ανιστόν εις όγκον—2 όπερες, 6 συμφωνίες και πολλά έργα μουσικής διαματιου και φωνητικής—τό όποιον τελευταίως, ίδίως στην Άγγλία, είχε την εύτι- χία μιάς αξιοσημείωτης ανυμνείας. Ενόνηθηκν μάλι- στα Ιδιαιτάτα και είχαν ζωηρότατη απήχρησι στο κινό, πρό πάντων ή «Συμφωνία των τεσσάρων ταμπερα- των» και τό κονσέρτο του γιά βιολι, που άλλως τε άποσείλουν και τό τιμητικότερα ποιητομητικά τών έξαι- ρητικών τεχνικών Ικανοτήτων του Νίλεν και του φυσι- κού του χρισόματος πλούτου στα μελωδικά εύρηματα.

Μετά τον πρόδον παγκόσμιον πόλεμον, ή δημιου- ργική του Κάρλ Νίλεν ύπεσι μιά θεμελιώδη με- βολή στην τεχνοτροπία. Άπομ ακρόνηθηκε και άποτίναξε κάθε δεσμόν με τήν παράδοσι και άνεζήτησε νέες δυ- νατότητες έκφράσεως διά του ήξου. Η άλλαγή αυτή πρωτοπαρουσιάζεται στην όμη συμφωνία του και άπει- κία την τελειότητα της διτυλοώσεως της στην πέμπτη του, που έγράφηκε στα 1922. Το έργο αυτό, που άπε- τελείται από δύο μόνον μέρη, άρχίζει λυρικά, βαθμηδόν όμως εξέλισσεται, έκνευρισμένν ρυθμικά, σάν κάτω από ένα συνεχές μαστίγωμα από μέρους των κρουστών, σ' ένα ήχητικό έντυπωμασικότατό πράγματι πανδαι- μόνιον. Άκόμη και ή έσωτερική άγωνιώδης άνηυασι- α, που έκφράζουν οι δύο φύγκες του τελευταίου μέρους, πρέπει νά νοηθή σάν ένα είδος κατακόθισια τών έπα- ναστατικών ρευμάτων, που είχαν έξασπάσει τότε στην Εύρώπη και έπρόλογισαν στη μεταρβτική εκείνη πε- ρίοδο, τό πνευματικό και κοινωνικό χλος, τό όποιο οι δήλητηρωδείς αναθυμιασικές εξακολουθούν νά βα- ραίνουν ακόμη καταθλιπτικά έπάνω στη ζωή μας.

Η λαιμρά έρμηνεύα του έργου από την έξαιρετικήν κρατικήν ραδιοφωνικήν όρχήστραν υπό την διεύθυνση του Erik Tuxen απέτελεσε μιά θαυμαστή έκδήλωσι σκαν- διναικού πνύματος άσυνήθους έκφρασιτικότητας. Και στό χαριστάτο θέμα κοντοέρτο γιά φλάουτο, έδωσαν ύψος τις καλλιτεχνικές και τεχνικές του Ικανότητες, νά εννε ό ίδιος ένα άληθινό ύπόδειγμα αυτοκυριαρχίας και νά ύπεβάλλει στούς μουσικούς, που άνέθισαν μέ δλην τους την έμπιστοσύνην την καθοδηγιστή τους στην άνωτερότητα του αυτή, όσον αόθορητισμό, όσον έν- θουσιασμό άλλα και όση ψυχικήν ήρεμία διαθέτει ό ίδιος. Αυτό εννε τό πρότιμο καθήκον τούου του διευ-θυντού χορωδίας όσον και του διευθυντού όρχήστρας. "Αν τό έπιτύχη, τότε ή θέσις του στη μουσική ζωή γίνεται όψιστη σπουδαιότερη και ή έργασια του ύπο πσάν έποψιν κατ' έξοχην εύεργετική.

ό Νίλεν δείγματα φυσικής Ικανότητας γιά έμπνεύσεις Ιδιορρυθμόν, άπολύτως προσωπικών μελωδιών, καθώς και δεξιοτεχνικών δυνατοτήτων γιά την έντεχνη καλο- όρηγη εκμετάλλευσιν τών Ιδιαιτέρων χαρακτηριστικών του κάθε όργάνου. Ο Holger Gilbert — Ipsersen απέ- δωσε τό μέρος του σολίστα με την λαμπρή του τεχνική και τόν φρωαίσιον ήχον του. Άλλα και οι λοιπές έρ- μηνεύεις, όπως του κονσέρτου γιά βιολι από τόν περι- φημον Οδύγγρον βιολινίσταν Emil Telmány—πρό πολλού έγκατεστημένον στην Κοπεγχάγη—τό κουίντέτο πνευ- στών, μέ τις πρωτότυπες παραλλαγές του, που απέδω- σαν σολίστες της ραδιοφωνικής όρχήστρας, της σούτας γιά πιάνο, που έξέτελεισεν ό Hermann D. Kopper καθώς και μιάς σειράς τραγουδιών, που παρουσιόσθησαν ομα- ρος Askel Schiels και ή μεσόφωνος Else Brehms, έδω- σαν την πιο κολακευτική εικόνα του μουσικού πολιτι- σμού της Κοπεγχάγης και του ύψηλού επίπεδου, όπου ήδη βρίσκαται.

ΑΓΓΛΙΑ

Λονδίνον.— Κοντά στούς παγκόσμιους πιά φήμης άρχηγούς της Νέας Μουσικής στην Άγγλία: Benjamin Britten, William Walton, και Michael Tippel, προβάλλουν δύο όκομη όνόματα της νεώτατης γενιάς και προκα- λούν όλοένα και έντονότερα την προσοχή: ό Malys Seiber και ό Peter Racine Fricker, πού, όπως φαίνεται, σύμφωνα πρό όσα λέγονται και γράφονται γι' αύτους, παρουσιόζονται ως συνθέται νεώτατοι άκμήν, άλλα μέ άνάγλυφη την προσωπική τους σφραγίδα.

Την έντύπωσι αυτή επέκυρωσε τελευταίως και ό νέος κύκλος τραγουδιών του Malys Seiber «To Poetry» που έρμήνευσε ος πρώτη άνήρσση ό από την άπόδοσι έργου του Μπρίττεν έπιβληθείς πασιγνώτος σήμερα τένόρος Peter Pears, μέ τόν Noel Mewton Wood στο πιάνο. Ο κύκλος περιλαμβάνει τρία άγγλικά κείμενα του ίδιου και 17ου αϊώνος πλαισιωμένα μέ την εισα- γωγή του Φάουστ του Γκαίτε στην άγγλική μετάφρασι του Luis Mac Neile. Η άπλουστάτη μουσική του κεί- μενο του Γκαίτε σχηματίζει μιά πλατεία στην έξόφανσι της μελωδία που συνουθεύεται από συγχωρίες μέ άπάλδ άργυρόσιμο. Τά άλλα τραγουδία έπάνω ος κείμενα του Shakespeare, του Dowland και του Dumbor, έχουν με- λοποητική μέ την πιο λεπτή εσαιοθηρία και την βαθύ- τερη άντίληψη γιά τις άποχρώσεις της άγγλικής γλώ- σης. Ίδίως στό «Timor Moris» του Dumbor, ό συνθέ- της κατορθώνει νά άποδώση την άτύποφαιρα κατά τόν πιο τέλειο δυνατό τρόπο. Όπως συμβαίνει μέ όλα τά έργα του Seiber και αυτό προδίδει την έξαιρετική κυ- ριαρχία του επί τών μέσων και τών τρόπων της χροιο- μοποιήσεως του μουσικού όλικού μαζί μέ μιά άσυνή- θως άνεπτυγμένην κατανόρη γιά την έπίτευξι της με- ταξύ της άνθρωπίνης φωνής και της συνουθείας της άπαιτούμένης Ισορροπίας.

Δυνατή έπίσης έντύπωσι άφηση ό άριστοτεχνικό από άπόφους άρχιτεκτονικής δεύτερο κουορτέτο έγ- χόρδων του ίδιου συνθέτου, που απέδθη ος μιά συ- ναυλιάν μουσικής διαματιου από τό περίφημο «Άμα- ντέκος κουορτέτο». Το έργο, μολοντί γραμμένο στο δω- δεκάτονο σύστημα, είχε οτιδήποτε πεισιτικότερης ήχητικής όμορφίας. Μολαταύτα πολύ περισσότερο γοητευτική ήταν ή έντύπωσις από τό άμέσως επόμενο έργο του

προγράμματος. Το δεύτερο επίσης κουαρτέτο εγχόρδων του **Peter—Racine Fricker** όχι μόνο γιατί αυτό παρουσιάζεται έντελώς πρωτότυπο στη φόρμα του, αλλά και γιατί έσωτερικώς, από άποψως περιχομένου, είναι δημιουργημένο από βαθεία, άληθινή πηγαία μουσική. Για το τέλος μάλιστα του τελευταίου μέρους έλεχθη, ότι είναι το όραιότερο, που μέχρι της στιγμής έγραψε ο **Fricker**. «Η λογική της φόρμας, που γίνεται δεκτή χωρίς συζητήρια και επιβάλλεται—γράφει ένας κριτικός—είνε σήμερα κάτι τόσο σπάνιο, που και μόνο γι' αυτό θάξίζε να θεωρήσουμε τον **Peter Racine—Fricker** τον σπουδαιότερον "Άγγλον συνθέτη της νέας γενεάς».

GERMANIA

Κολωνία.— «Σύγχρονη Μουσική» τιλοφορείται μία σειρά έκπομπών του βορειοδυτικού Ραδιοφωνικού γερμανικού σταθμού από την Κολωνία, της οποίας σκοπός είναι να γνωρίσει με τέτοιας κατά μήνα συναυλίες στους άκροστάς της, την έργασια σε μουσική δωματίου και όρχηστρας των έκπρωτων της νέας και νεωτάτης γενεάς, καθώς και των πνευματικών των προγόνων. Στην πρώτη συναυλία μουσικής δωματίου που παρουσιάστηκε: το κουαρτέτο **Barylli** της Βιέννης, η ύψιφωνος **Hona Steingruber**, οι βιολοντίστες **Isgimondi** και **Giesen**, ο βιολίστας **Plumacher**, οι πιανίστριες **Stock** και **Nissen** καθώς και οι κλαρινετίστες **Wildgans Harlig** και **Schulz**, έδόθησαν κοντά σε έργα του **Anlon von Webern**, **Hans Jelineck**, **Luigi Dallapiccola** και **Egon Wellesz** και πάλι του Νίκου Σκαλκώτα: η δεύτερη μικρή σούιτα για βιολί και πιάνο, που μέσα σ' αυτό το έκλεκτο περιβάλλον είχε μία έξαιρετική επιτυχία χάρις στην ύψια και ολοζώντανη μουσικότητα που το χαρακτηρίζει.

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΦΡ. ΣΟΥΜΠΕΡΤ

ΑΠΟ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΟΥ, ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ & ΑΠΟ ΓΝΩΣΤΟΥΣ ΤΟΥ

"Άκουσα τον Σομπέρτ, παραπάνω από εκατό φορές να συνοδεύη τραγούδια του και να βοηθή άλλους στην έρμηνεία τους. Πρώτα άπ' όλα διατηρούσε σ' αυτά με ασυτηρότητα το ίδιο μέτρο έκτός από τις λίγες περιπτώσεις, που είχε σημειώσει στις συνθέσεις του, γραπτές ύποδειξις στους έκτελεστάς ένα «*ritardando*» ένα «*morendo*» ένα «*accelerando*» ή κάτι τέτοιο. 'Επίσης ποτέ δέν επέτρεπε στην απόδοσι έκφραστικές υπερβολές. Κατά κανόνα ό τραγουδιστής του «λίνα» διηγείται ζένης συκνήσεις, ζένα συναισθήματα. Δέν παρουσιάζεται συνήθως το ίδιο το πρόσωπο που ύφισαται, ότι περιγράφεται στο τραγούδι. 'Ο ποιητής λοιπόν, ό συνθέτης και ό έρμηνευτής πρέπει να πραγματοποιούν την ύποθεσι σ' αυτόν τον πόνο λυρικά και όχι δραματικά.

Λοπελόδης Σόννβλιττερ

Σκέφτηκα πολύ πάνω στην πρότασι σας σχετικά με το ποίημα «'Ο πρώτος τόνος», και πιστεύω πως πραγματικά ένας χειρισμός, όπως τον ύποδεικνύετε θα προκαλούσε μεγάλη έντύπωση. 'Επειδή όμως με τον τρόπο αυτόν, θα ήταν περισσότερο μελόδραμα παρά όρατήριο ή καντάτα, και το μελόδραμα (Ιωαννίς κάποιου δικαιο) δέν άρέσει πιά, πρέπει να όμολογήσω με κάθε ελικρίνεια, πως ένα ποίημα που θα επιδεχόταν δούλεμμα στον τρόπο του όρατηρίου, θα μου ήταν

'Από τα προγράμματα των ακόλουθων συναυλιών, άξίζει ν' αναφερθούν: ένα έργο «εις τέταρτο τόνο» για δύο πιάνο του 'Ιγκορ Βουνεγκράτσκι, μία σούιτα του Σένπεργκ σε σολ μείζον «'Απόλλων και ό 'Υάκινθος» του Χάνς-Βέρνερ Χέντσε, η «θυσία του 'Ισαάκ» του Βόλφγκανγκ Φόρτερ, ένα κουαρτέτο εγχόρδων του Νιουτνιάνι και «ό θάνατος του θανάτου» του Πάουλ Χίντεμιτ. 'Εί τέσσαρες συναυλίες της όρχηστρας θα δοθούν κατά σειράν ύπό την διεύθυνσι των Χάνς Ροζμπάουντ, Ζάν Μαρτίνου, Φερέντο Φρίσκαυ και Πάουλ Χίντεμιτ. 'Ο Ροζμπάουντ θα διεύθυνη την Γερμανική πρώτη της Καντάτας «*der Meuschen Weg*» του Γιόσεφ Μαιθιας Χάουερ επί κειμένου του Χέλντερλιν, την Μουσική του Έγχορδο του 'Αντον φον Βέμπερν, την Έκτην συμφωνία του Κάρλ Άμαντέους Χάρτμαν και το κοντσέρτο για βιολοντσέλλο του Μπέρντ Άλοΐς Τσίμμερμαν, (πρώτη έκτέλεσις) που έγράφηκε κατά παραγγελίαν του Βορειοδυτικού ραδιοφωνικού σταθμού της Γερμανίας. Στη δεύτερη συναυλία θα διεύθυνη ό Μαρτίνου έργα του Βλάντιμιρ Ρένεελ, του 'Ερνστ Σρένεκ του Ντάριους Μιλλά και του 'Αντρέ Ζολιβε, και Φερέντο Φρίσκαυ. Εις την τρίτη άποκλειστικώς έργα του Μπέλα Μπαρτόκ, μεταξύ των όποιων το πρωτόλειον του συνθέτου, την μονόκρανον Δεσπράν του «τό κάστρο του Δουκάς Κουονσώγωνας» που έγράφηκε το 1911. Τέλος ό Πάουλ Χίντεμιτ, που θα παρουσιάσθη στην τετάρτη συναυλία για πρώτη φορά ως διεύθυντης όρχηστρας την Κολωνία, θα δώση τέσσαρα έργα του μεταξύ των όποιων και την κατ' έντολήν της UNESCO γραμμένην Καντάταν του «'Ωδή στην 'Ελπίδα» επί κειμένου του Πάβλ Κλωντέλ, και, εις πρώτην έκτέλεσι, το κοντσέρτο για βιολί του Ρόμπερτ Όμποςοιέ.

πολύ προτιμότερο. 'Οχι μονάχα, γιατί δέν μπορεί πάντα να διαθέτη κανείς ένα πρόσωπο που άπαγγέλλει σάν τον 'Ανουτε, παρά γιατί ή βαθύτερη έπιθυμία μου είναι να δώσω ένα έργο καθαράς μουσικό, χωρίς κανένα άλλο συμπλήρωμα έκτός από την άπόδοσι με τη μουσική της ύψηλης ιδέας, που κυριαρχεί μέσα στο ποίημα.

(Άπό ένα γράμμα του Σομπέρτ προς τον Ρόζλιτς)

«Φυσική προδιάθεσις και μόρφωσις και άνατροφή καθορίζουν τις κατευθύνσεις του πνεύματος και της καρδιάς κάθε ανθρώπου. Κυρίαρχος είναι ή καρδιά! Έπρεπε να είναι το πνεύμα! 'Ως τόσο πάρετε τον άνθρωπο όπως είναι, όχι όπως έπρεπε να είναι.

(Άπό το 'Ημ ρελόγιον του Σομπέρτ)

«'Οπως έθαύμαζε τη μουσική του Μπετόβεν ό Σομπέρτ έτσι εύλαβετο και το γιγάντιο πνεύμα του Χαίντελ, που στις έλευθερες ώρες του έπαιζε τα όρατήρια και τις όπερές του, από την παρτιτούρα. Κάποτε για να εύκόλωνε όποσδήποτε την έργασια αυτή παίζομε μαζί ό Σομπέρτ κ' έχω εκείνος της ύψηλης νότα κ' έχω τις βαθιές. Κ' ήταν φορές πόν ένώ παίζαμε έτσι, έβλεπες ξαφνικά ν' αναπηδή ό Σομπέρτ φωνάζοντας: «'Εθε μου τι τολμηρές μετατροπές! Όχι σετ' όνειρο το θα μπορούσε να τις δη είναι από μέσα.

"Ανεσλεμς Χένεμπρενερ

«Κάθε τι, που παράγω γίνεται από την κατανόησι

μου γιά τή μουσική και από τόν πόνο μου. "Οτι γεννήθηκε μονάχα από τόν πόνο μου δέν φαίνεται νά Ικανοποιή τούς άνθρώπους.

(Από τό ήμερολόγιο του Σοζιμπερ)

«Λιγάκι πρίν από τήν τελευταία του άρρώστια ήρθε στίπι μου ό Σοζιμπερ μέ τόν άφωσιωμένο φίλο του Γιόσεφ Λάντις γιά νά τό δώσω μαθήματα κοντραπούντου και φούγκας, γιατί, όπως έλεγε, άναγνώριζε, πως από σημείο αυτό του χρειαζόταν άκόμη κάποια βοήθεια!»

Σίμων Σέχτερ

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

Απέθανε εις τας 20 Δεκεμβρίου ό γενικός Γραμματέας του Ώδειου Αθηνών, Δημήτριος Καραγιαννίδης.

Καταγόμενος έκ Κωνσταντινουπόλεως, όπου και έφοίτησε επί μακρόν εις τήν Θεολογικήν Σχολήν τής Χάλκης, ήρθε εις τήν Ελλάδα τό 1913 έργασθείς ως γραμματέας του Ώδειου Θεολογικής και κατόπιν ως Γεν. Γραμματέας του Ώδειου Αθηνών. Κατό τήν κηδείαν του, ή όποία έγινε εις τό Α΄ Νεκροταφείον, άπεχαρήθησαν τόν νεκρόν του Δ. Καραγιαννίδη, ό Μητροπολίτης Αργυροκάστρου, ό τέως Υπουργός κ. Νικολαΐδης, παλαιοί συμμαθητάι του εις τήν Θεολογικήν Σχολήν τής Χάλκης, ό κ. Α. Κυριακίδης, πρόεδρος του Διοικ. Συμβουλίου του Ώδειου Αθηνών, και ό κ. Γ. Λυκούδης έκ μέρους τών καθηγητών του Ιδρύματος, τό όποιον ό άποθανών ύπέρητρε επί τριάκοντα και πλέον έτη μέ μεγάλην δραστηριότητα, όφθοίσειν, αυτοθυσίαν και έντιμότητα.

Γίσαο Ντομπρόβεν

Από τό Όσλο μάς ήρχεται ή θλιβερή ειδησις του θανάτου του σπουδαίου Ρώσου άρχιμουσικού Issay Alexandrowitsch Dobrowen, που έπήλθεν έκεί στίς 9 Δεκεμβρίου π. έ. από καρκίνον του πνεύμονος. Μέ τόν θάνατόν του ό μουσικός κόσμος χάνει ένα, τόσο εξέχοντα, όσο και πολύπειρον καλλιτέχνην. Ο Dobrowen γεννήθηκε τό 1894 στό Νίονι Νόβγορον. Έσπούδασε πρώτα τό κονσερβατόριο τής Μόσχας, πιάνο και σύνθεσι, και έξηκολούθησεν έπειτα τίς σπουδές του ως πιανίστα στή Βιέννη, στήν 7-ετή άνωτέραν σπουδών του Λεοπόλδου Γκοντόβσκο. Μεταξύ 1917 και 1921 διετέλεσε διδάσκαλος εις τό Κονσερβ. τόριον τής Μόσχας, ταυτοχρόνως όμως διηύθυνε τήν άρχήστραν τής Όπερας και τήν συμφωνικήν. Έξω τών όρίων τής χώρας του έγινε γνωστός από τό 1923, μετά τήν διεύθυνσιν τής παραστάσεως του Μπόρις Γκκούουφν εις τήν Όπεραν τής Δρέσδης. Μετά τό 1924 και 1928 διηύθυνε στήν Έθνική Όπερα του Βερολίνου τās παραστάσεις τής και τās συναυλίας τής Φιλαρμονικής τής Δρέσδης. Από τό 1931 έως τό 1937 ύπήρξε ήμίμοιος ξένος διευθυντής τών συμφωνικών τής Νέας Υόρκης, τής Φιλαδελφείας του Σάν Φραντζίσκο, του Λός Άντζελες και του Ρότσεστερ. Τό 1937 ανέλαβε τήν διεύθυνσιν τής Φιλαρμονικής Όρχήστρας εις τό Όραήλ. Απ' εκεί έπεχείρησε διάφορα καλλιτεχνικά ταξίδια ως ξένος διάφορων μουσικών συγκροτημάτων, έπισκεφθείς μεταξύ άλλων εις και τās Αθήνας. Κατά τήν διάρκεια του δευ-

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ «ΒΑΛΤΕΧΝΙΚΟ ΓΕΡΙΟΔΙΟ»
ΕΚΔΟΣΙΣ: ΜΟΥΣΙΚΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΒΕΛΙΑΥ 3
ΤΗΛΕΦ. 2804

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΤΙΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησις Δρ. 40.000
Έξέμην. > 20.000
ΕΣΤΙΤΕΡΙΚΟΥ
Έτησις Α. Χ' 1.0.0
Η δελ. 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE P. R. LE SOCIETE MUSICALE
ET LITTAIRE
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μέ τόν Α. Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΟΤΣΙΡΑΪΔΗΣ
*Όδός Λαλιόπου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΛΑΚΗΣ
Α. Σταυριάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ελάβομεν τά κάτωθι έμβήματα εις χιλιάδας δραχμών και ός ες ύχαριστοδμε. Από: Ε. Μαρτάκι (Χίος) έρ. 12, Β. Χορομήν (Ναούπιον) έρ. 120, Ε. Φρονίμου (Λαμία) έρ. 87, Α. Γεωργακοπούλου (Κόρινθος) έρ. 120, Ι. Δαμιανόν (Θεοίκη) έρ. 5000, Ν. Καρδάκωτα (Χαλκίς) έρ. 60, Κ. Μπουχαγέρ (Αργοστόλι) έρ. 40, Τ. Αλεξάνδρη (Άργίριον) έρ. 45.

Υπό τής Έργατικής Έστίας άπεφασθή ή εις τό Κέντρον Έργαζομένου Νέου, Πειριωιά, ή Ίβρυσιν μεγάλης Μαντολινάτας, ως και μικρών μουσικών ομάδων εις τά μεγαλύτερα Έργαστάσια τής γείτονος.

Η διοργάνωσις αυτών άνετέθη εις τόν άριστοχον του «Έλληνικόν Ώδειον» κ. Αντώνιον Φιλιππιν, διευθυντήν άλλοτε τής Μαντολινάτας Αθηνών.

Φιλολογικό μνημόσυνο

ΣΟΦΙΑΣ ΣΠΑΝΟΥΔΗ

Στίς 21 Δεκεμβρίου έτελέσθη φιλολογικόν μνημόσυνο τής Σοφίας Σπανούδη υπό του Συνδέσμου Μεγαλοσχολιτών. Παρίστη πλήθος καλλιτεχνικού κόσμου και έγιναν προσφωνήσεις έκ μέρους διαφόρων οργανώσεων, αι όποιαι έξήραν τό Έργον τής Σοφίας Σπανούδη και τή συμβολήν τής εις τήν οικογένειαν των γραμμάτων και τής Μουσικής. Ανεγνώσθησαν χρονογραφήματα τής τιμωμένης υπό τών καλλιτεχνών του Έθνικού Θεάτρου κ. Ε. Χαλκούδη και Ν. Παρασκευά και ό κ. Θ. Κωστόπουλος άπήγγειλε στίχους του Κ. Παλαμά και του Ο. Μπεκί γιά τή Σπανούδη. Η πιανίστα κ. Π. Χαυρωγάρωυ έξετέλεσε Έργα Bach και Liszt, και καλλιτέχνη τής Ε.Λ.Σ. έκλεισαν τήν συγκέντρωσι μέ έκτελέσεις μικρών Χωρωδιακών Έργων.

τέρου παγκοσμίου πολέμου ειρήνησιν οτις Σκανδιναβικές χώρες, και πρό πάντων τή Στοχόλμη. Μετά τόν πόλεμον επανέλαβε τίς καλλιτεχνικές του περιουδεις.

Έκτός τής δράσεώς του ως διευθυντο Όρχήστρας και πιανίστα, ό Ντομπρόβεν ειχε νά επιδείξει και δημιουργικήν έργασιαν. Ως συνθέτης, έκτός Έργων πιάνου και μουσικής δωματίου, έγραψε και ένα κονσέρτο γιά βιολί, μία σκηνική μουσική και μιάν όπερα έπάνω σ' ένα παραμύθι.

A. THURNAYSSEN

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 ———



ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 28156, — 28261, — 31101

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

— ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

