



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

68

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΑΛΛΑΟΥΝΗ 'Ο συνθέτης Γκότφριντ φον Άινεμ.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ 'Η μουσική στη Γαλλία από τὰ μέ-
σα τοῦ 17ου ὡς τὰ μέσα τοῦ 18ου
αἰῶνος.

ALEX THURNEYSSEN Δεξιότητες καὶ ράτσα.

MAURICE EMMANUEL Σεζόρ Φράνκ (Ματταρ. Στ. Σιαδαρτση).

ΔΗΜΟΥ ΜΙΛΑΝΑΚΗ Μία συναυλία στίς κατακόμβες τοῦ
Παρισιῦ.

Γ. Α. ΤΟΥΡΝΑΙΣΣΕΝ 'Η πρώτη ἐπαφή τοῦ Ριχάρδου
Βάγκνερ μὲ τὴ μουσική.

ALEX THURNEYSSEN 'Απὸ τὴ μουσικὴ κίνησις τοῦ
'Ἐξωτερικοῦ.

Μουσικὴ Κίνησις στὸν τόπο μας.

'Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ε' = ΙΟΥΝΙΟΣ 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

Πωλ οὖνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία—Τεχνικὸν Τμῆμα.

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΘΥΛΙΩΝ

Συναυλίαι καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΙΜΙΛΙΑ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗΣ

Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΓΚΟΤΦΡΙΝΤ ΦΟΝ ΑΪΝΕΜ

ΚΑΙ Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΠΕΡΑ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ

Σε προηγούμενο άρθρο μου (βλέπε Μ. Κ. φύλλον 65), εκθέτοντας τις εντυπώσεις μου ἀπὸ τὴν σύγχρονη μουσικὴ κίνηση ποὺ παρκολλοῦσθαο σὺν τελευτῶν μου ταξίδι σὺν Πάρισι καὶ τῆς Γερμανίας, ἔλεγα πὺς ὅσθελα νὰ μιλήσω ἐκτενέστερα γιὰ τὴν Κρατικὴ Ὅπερα τοῦ Μονάχου καὶ γιὰ τὸν Αὐστριακὸ συνθέτη Γκότφριντ φὸν Ἄϊνεμ, ποὺ τὸσοῦν κρότος προκάλεσε μὲ τὴν ὄπερά του «H Δίκη»... Ἄς ἀρχίσω ἀπὸ τὸν Ἄϊνεμ: Ἐἶναι ἀπὸ τὶς πῖθ ἐνδιαφέρουσες φυσιογνωμίες τῆς σύγχρονης Μουσικῆς, χωρὶς μ' αὐτὸ νὰ θέλω νὰ πῶ ὅτι εἶναι καὶ ὁ πῖθ μεγάλος μουσικός — εἶναι τὸσο νέος, ποὺ κανένας δὲν ἔχει τὶς μὲναι νὰ δῶσθ ἀκόμα καὶ ποὺ μὲναι νὰ φθάσθ. Σήμερα εἶναι ἀκριβῶς μόλις 36 ἐτῶν καὶ κατὰ σύμπτωση, ἔτυχε ν' ἀκούσω τὸ πρῶτο του ἔργο, αὐτὸ ποὺ, πρωτοπαλαιμῶν στὴ Δρέσδη, στὰ 1944 — πάνω στὸν πόλεμο — τράβηξε τὴν προσοχὴ κριτικῶν καὶ κινουῦν πάνω στὸν νεαρότατο τότε συνθέτη ποὺ ἔργαζόταν ὡς «κορπετίτορ» (μουσικός βοηθός) στὴν Κρατικὴ Ὅπερα τῆς Δρέσδης.

Πρόκειται γιὰ τὸ μπαλέτο «Τουραντὸ» ποὺ ἀνέβασε γιὰ πρῶτη φορὰ φέτος ἡ Κ. Ο. Μονάχου ἀπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ ὀρχηστρικοῦ Κούρτ Ἄιχτορν καὶ μὲ τὴν περίφημη Γαλλίδα χοροῖτρα Ἰρέν Σκορικ στὸν πρῶτο ρόλο. Τὸ θέμα εἶναι ὁ γνωστός κινέζικος θρύλος τῆς πριγκίπισσας Τουραντὸ, ποὺ τὴν ἐρωτεύονται ὅλοι μὰ ποὺ αὐτὴ δὲν θὰ παντρευτῆ παρά μ' ἔκείνον ποὺ θὰ λῶσθ τὰ τρία σὺνίγματα ποὺ ὑποβάλλει στοὺς «μνηστῆρες», διατάζοντας ν' ἀποκεφαλίσθουν, ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλον, οἱ ποὺ δὲ βρίσκουν τὴ λύση. Ἐνας ἔλενος πρῖγκιπας, ὁ Κάλαφ, βρῖσκει τὴ λύση καὶ κατακτά τὴ σκληρὴ πριγκίπισσα. Τὸν Κινέζικο τοῦτο θρύλο, πολλοὶ ἔχουν χειρισθῆ θεατρικὰ — ἀνάμεσα ο' ἄλλους κὶ ὁ Σίλλερ καὶ ὁ Γκότσι — καὶ μουσικὰ ὁ Πουστίνι. Ἡ «Τουραντὸ» εἶναι ἡ τελευταία ὄπερα τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτη. Τὸ ἴδιο θέμα πένρει καὶ ὁ Γκότφριντ φὸν Ἄϊνεμ, πάνω ο' ἔνα λιμπρέττο τοῦ Λουίτζι Μαλιπιέρο.

Ὁ φὸν Ἄϊνεμ ἔγραψε τὸ μπαλέτο του στὰ 1942 δηλαδὴ σὲ ἡλικία 24 ἐτῶν! Ἀπὸ τὸτε ὄσθ σήμερα ἔχει γράφει ἀκόμα δύο μπαλέτα: τὸ «Ρόντο τοῦ Χρυσοῦ Μόσχου» καὶ τὸ «Pas de coeurs», δύο ὄπερες τὸ «ὁ Θάνατος τοῦ Δαντῶν» καὶ τὴν περίφημη «Δίκη», ποὺ καὶ ὁ ποὺ πρωτοπαίχθηκαν, στὶς ὀρετὲς τοῦ Σάλτομπουρκ, μερικὰ ἄλλα ἔργα γιὰ ὀρχήστρα, μουσικὴ Δωματίου καὶ τραγοῦδι καὶ τῶρα τελευταία, καθὼς μὲν εἶπε ὁ ἴδιος, ἔγραψε ἕνα Κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα, κατὰ παραγγελία τοῦ μεγάλου μὲναι ἀρχιμουσικοῦ Δημήτρη Μητροπούλου, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ φὸν

Ἄϊνεμ γνωρίστηκε πέρυσι στὴ Νέα Ὑόρκη, ὅταν πρωτοπαίχθηκε ἡ «Δίκη» του — στὴν «Σίτυ Ὅπερα», γιὰτὶ ἡ «Μετροπόλιταν» δὲν ἀνεβάζει μοντέρνα ἔργα...

Γιὰὺς Αὐστριακοὺ ἀξιωματικοὺ ὁ φὸν Ἄϊνεμ γεννήθηκε στὴ Βιέννη, στὰ 1918, ὅπου ὁ πατέρας του ἦταν στρατιωτικὸς ἀκόλουθος τῆς αὐστριακῆς πρεσβείας. Τὰ πρῶτα του μουσικὰ μαθήματα ἔπρε στὴ Βόρειο Γερμανία, στὸ Χολοτάιν κ' ἔπειτα στὸ Βερολίνο μ' ἕνα μεγάλο καθηγητὴ καὶ συνθέτη, τὸν Βόρις Μπλάχερ. Στὴν Αὐλιανικήν του ἐξέλιξι, ἔξωρα ἀπ' τὸν καθηγητὴ του, δύο παράγοντες ἐξασκήσαν ἀποφασιστικὴ ἐπίδρασι: Ἡ μανία τοῦ διαβόσματος — δὲν γνώρισα μουσικὸ ποὺ νῆχι διαβῶσι καὶ νὰ κατέχη σὲ τέτοιο βαθμὸ τὴν παγκόσμια φιλολογία, ἀρχαία, νέα καὶ σύγχρονη — καὶ ἡ ἐπισταμῆν ὅσα καὶ ἀπροκατάληπτη μελέτη ὅλων τῶν μεγάλων μουσικῶν ἔργων, παλαιῶν καὶ νέων καὶ σύγχρονων. Τονίζω τὸ ἀπροκατάληπτη γιὰτὶ ἔξω μουσικοῦς ποὺ ἀπαξιοῦν, νὰ διαβάσθουν μιά παλαιὰ Ἰταλικὴ ὄπερα π. χ., φορώντας πορωπίδες καὶ μὴ βλέποντας μπροστὰ τὸν ποὺ παρά ὅτι ὄπασκει πῖθ «μπετέρνο». Στὸς δύο αὐτοὺς γεροὺς παράγοντες, προσθέτει τὴν πρακτικὴ του ἐξάσκηση, σὲ πολὺ νεαρὴ ἡλικία, στὸ θέατρο — ἦδη στὰ 1938 ἦταν «κορπετίτορ» στὴν Κρατικὴ Ὅπερα τοῦ Βερολίνου καὶ τὰ κολοκαίρια στὶς Γιορτῆς τῆς Μπάρμωυτ — γιὰ νὰ καταλάβετε πὺς ἀναπότῶθηκε τὸ φυσικὰ μεγάλο τάλεντο τοῦ φὸν Ἄϊνεμ.

Τὸ μπαλέτο του ἡ «Τουραντὸ» εἶναι διαρκείας πάνω ἀπὸ μὲναι ὄρα — πρόκειται δηλαδὴ γιὰ ἕνα ἐκτεταμῶν ἔργο ὅπου μὲναι κανεὶς νὰ διακρίνῃ πλῆρεια τὴν τεχνιοτροπία τοῦ συνθέτη. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ ὅτι ἡ τεχνιοτροπία αὐτὴ, μ' ὄλη τὴ φυσικὴ ἐξέλιξι κ' ἡ πρόδο, στὸ βάθος μῆναι ἡ ἴδια. Ὁ φὸν Ἄϊνεμ δὲν ἀκολουθεῖται καμμιὰ «Σχολῆ» καὶ δὲν κολλάει σὲ κανένα δόγμα. Γράφει σὺν ἕνας νέος ἄνθρωπος, σὺν σύγχρονος μουσικός, ἀκολουθῶντος ἐλεύθερα τὴν ἐμπνευσί του, χρησιμοποιώντας γιὰ μῆσα ἐκφράσεως κάθε δυνατότητα ποὺ τὸ προσφέρει ἡ μουσικὴ τέχνη ἀπ' ὄλες τὶς ἐποχές. Κατ' ἐξοχίαν θεατρικός μουσικός, ὁ φὸν Ἄϊνεμ, δὲν περιορίζεται στὴ μελοποίησι τοῦ φιλολογικῶν θέματος σὺν σὲ μιά «εξεχωριστὴ περίπτωσι» ὅσο κ' ὄν εἶναι ἐνδιαφέρουσα, δὲν γράφει δηλαδὴ τὴν μουσικὴ του μόνος πάνω στὴν πλοκή τοῦ κάθε ἔργου ἀλλὰ προσπαθεῖ — καὶ τὸ πετυχαίνει — νὰ ἐκφράσθ μιά γενικὴ, ὕψηλότερη ἰδέα: Στὸ «Θάνατος τοῦ Δαντῶν» εἶναι ἡ Ἐπανάστασι, στὸ «Ρόντο τοῦ Χρυσοῦ Μόσχου» εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ θανάτου, στὴ «Δίκη» εἶναι τὸ βαθύτερο νόημα γιὰ τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις, ποὺ βά-

ζουν τη σφραγίδα τους, έντονα κι' άποφασιστικά, πάνω στη μουσική δημιουργία. Άκόμα και σε πιο απλά — φωνομενικά — θέματα, όπως στο — μολαίτο «Pas de Coeur», πάλι κυριαρχεί μία ιδέα — ή σύγκρουσι από δύο αντίθετες κοινωνικές σφαίρες.

Κάτι άλλο ακόμα βλέπει στη δημιουργία του φόν "Αίνεμ" κάτι που μένει σταθερό απ' το πρώτο του έργο, την «Τουραντό», ως το πιο τελευταίο του, τη «Δίκη». Η σκηνική «έκπαισι» προηγείται σχεδόν πάντα από τη συνθετική μορφή και είναι κυρίως αυτή, ή σκηνική «έκπαισι», που αποτελεί την πραγματική πηγή της έμπνεύσεως. Ο συνθέτης «ουλλαμβάνει» δηλαδή πρώτα αυτό που πρόκειται να διαδραματισθί στη σκηνή, σαν κάτι το δλόκληρο, πριν το άποδίσθι μουσικά. Γι' αυτό, στους σύγχρονους τουλάχιστον συνθέτες, σπάνια θά βρής έναν, που στο έργο του να υπάρχει τόσο στενή σχέση ανάμεσα στη σκηνική πλοκή και στη μουσική, όσο στον φόν "Αίνεμ, όπου δεν είναι πιά μόνο το κάθε πρόσωπο που «πλάθει» μουσικά, αλλά είναι όλη ή άτμόσφαιρα κάθε σκηνής που άποδίδεται και καθρεφίζεται στη μουσική. Πολυποικίλλες ψυχικές συγκινήσεις και συγκρούσεις, αισθήματα και πάθη, άκόμα το άδυνασθήτο πνευματικό βάθος μιας λέξης, ή μιας κίνησης, βρίσκουν στη μουσική του φόν "Αίνεμ την έκφρασι τους κατά ένα μεγαλοφυή τρόπο: Δίπλα σε μία κλασική πολυφωνική φόρμα, ξεπροβάλλει ο δωδεκαφθονιστής φόν "Αίνεμ" δίπλα στον συμφωνιστή, που χρησιμοποιεί τα πιο παράξενα χρώματα της όρχήστρας, ξεπροβάλλει ο λυρικός μελωδιστής — μία μελωδία απλή, σαν λαϊκό τραγούδι, διαδέχεται τους πιο τουληρούς άρμονικούς συνδυασμούς. Άλλα τίποτα δεν γίνεται τυχαία, ή μονάχα, «να γίνει». Όλες έξυπηρετούν τον σκοπό, όλες έμπνεύονται απ' τα σκηνικά γεγονότα. Στη μουσική του μπαλέτου "Τουραντό" — που έχω πιο πρόσφατη στ' αυτιά μου — είναι μοναδική ή ικανότης του συνθέτη στη διεύθυνσι των δραματικών γεγονότων με άοστρες μουσικές φόρμες, στα ρυθμικά και δυναμικά μέσα που χρησιμοποιεί για να εκφράσει συναισθηματικές έντάσεις και έξάρσεις — όπως π. χ. στη λύσι των τριών αινιγμάτων, που είναι ο θάνατος, ή τρέλλα και ο έρωτας — στο μουσικό χαρακτηρισμό των κινήσεων, στο λεπτότατο στιλιζάρισμα της Κινέζικης άτμόσφαιρας. Είναι φυσικό, τα έργα του φόν "Αίνεμ" να προκαλούν μεγάλους και ζωηρές συγκινήσεις, φιλονικίες άκόμα. «Δέν έχει φόρμα» — λένε — ή «δέν είναι... άρκετά μοντέρνο». Έχει χίλιες φόρμες — όσες έχει κι' ή ζωή κι' είναι «μοντέρνο» σύμφωνα με κάθε φόρμα που εκφράζει.

Έφτα να μιλήσω και για την Κρατική Όπερα του Μονάχου. Το θαυμάσιο παλιό κτίριο ένα άληθινό παλάτι της Τέχνης, που ο θεμέλιος λίθος του μπήκε στα 1811 και το κτίσιμο του τελείωσε στα 1818, κοιταει σε τραγικά έρείπια, θύμα του βομβαρδισμού. Άλλη μία φορά, στο 1823, είχε καταστραφί από πυρκαγιά, αλλά ήδη στα 1825 είχε ξαναχτισθί πιο άρωα, πιο μεγαλόπρεπο από όλο και προικιόταν με τα πιο σύγχρονα τεχνικά μέσα. Σήμερα είναι σπαραγμένη καρδιά να βλέπής την καταστροφή. Δέν σώζεται παρά μόνο ή πρόσφις — ή μάλλον οι όκτώ ιονικές κολώνες της πρόσφις — και ή πέτρωνα των γραφείων. Το Κρατικό

Θέατρο πρόζας ξανακτιόθηκε ήδη — στοίχισε περι τα 5 ή 6 εκατομμύρια μάρκα δηλαδή κάπου 42 δισεκατομμύρια δραχμές — και έπίπουν ότι γρήγορα θ' όρχισθί και ή άνοικοδόμησι της Όπερας. Στο μεταξύ ο θίασος της Κρατικής Όπερας παίζει σ' ένα άλλο παλιό θέατρο, όχι πολυτέλες, αλλά προικισμένο με κάθε τεχνικό μέσο, το «Πρίντορεγκέντεντέατερ». Η ιστορία όμως της Όπερας του Μονάχου, δέν όρχισθί με το κτίσιμο του παλαιού της: Είναι πολύ πιο πριν που το Μονάχο γνώρισε «το νέο μουσικό είδος, δραματικό στύλ» — καθώς γράφανε το τότε προγράμματα — την Όπερα δηλαδή, με τη σύστασι του πρώτου μελοδραματικού θιάσου που έπαιζε σε μία τεράστια αίθουσα του βασιλικού άνάκτορου, ειδικά αρθροθυμμένη. Συμπληρώθηκαν σωστά 300 χρόνια από την πρώτη παράστασι που δόθηκε τον Αύγουστο του 1653 με τη «δραματική καντάτα d' Arle Feslanfe» του Τζιοβάνι Μπατίστα Μαισιόνι. Από τότε ή Κρατική Όπερα του Μονάχου συνεχίζει τη μεγάλη παράδοσι. Στη σκηνή της παίχθηκαν όλα τα έργα της διεθνούς παραγωγής και έμφανισθηκαν πολλοί απ' τους πιο μεγάλους καλλιτέχνες του κόσμου, γιατί έκτος απ' τον κτικό θίασο, συχνά προσκαλούνται ως «έκτοκος» διάφορες διασημότητες. Τακτικός και Γενικός μουσικός διευθυντής είναι ο μεγάλος άρχιμουσικός Ρούντολφ Κέμπε, που όμως τώρα παραιτείται, άγκαζαρισμένος στη «Μετροπόλιταν» — ο πρώτος Γερμανός μαστρος που θά διευθύνθι στην «Άμερική» — και, όταν άκόμα ήσουν εκεί, λέγανε πως θά τον διαδεχθί ο μεγάλος Χόνς Κνάπερτσμπους. Παράλληλα με τον Κέμπε, διευθύνουν έναλλάξ, ως τακτικοί μαστροί, ο "Άιχρον, ο Λέγκιρ, ο Λόχμπυ. Γενικός διευθυντής είναι ο κ. Χάρτιζν, έπίσης μουσικός, βοηθός όμως από ένα επίτιμο τεχνικών και διοικητικών υπαλλήλων. Δέν ύπάρζουν συμβούλια και παρασυμβούλια — όπως στη δική μας Λυρική Σκηνή — σύμβουλοι του Γενικού Διευθυντού είναι οι μαστροί του ίδρύματος — έτσι γίνεται έλλωστε σ' όλες τις Κρατικές Όπερες, σ' όλα τα Κρατικά Θέατρα του κόσμου. Οι μαστροί και οι σκηνοθέτες είναι οι σύμβουλοι των διευθυντών...

Άξιοσημείωτο είναι το μπαλέτο της Κ. Ο. του Μονάχου που άποτελείται από 50 — 60 μέλη, δεμένα με μακροχρόνια συμβόλαια, έτσι που να μπορη να διατηρηται ή ένότης και ή ισορροπία του συνόλου. Παράλληλα ή Κ. Ο. του Μονάχου, διατηρεί Σχολή Μπαλέτου, όπου προσλαμβάνονται παιδάκια με ταλέντο κι' απ' όπου ξεπροβάλλουν οι μέλλοντες χορευτές και χορευτήρες. Τα παιδάκια αυτά κάνουν συχνές εμφάνισεις — σε έργα όπου χρειάζονται παιδιό μπαλέτο. Έτσι γίνεται δυνατό να δίνονται χορευτικές παραστάσεις που σκεπάζουν όλόκληρο το πρόγραμμα της βραδιάς, όπως, π. χ. «Η Σταχτοπούτα» του Προκόπειφ, που έχη την εύτυχία να παρακολουθήσω, μπαλέτο σε τρεις πράξεις, με διάρκεια δύοωρου όρας. Ένα άληθινό μουσικό και χορευτικό άριστοούωμα. Αυτά όλα δέν είναι τίποτα το έξαιρετικό — σ' όλες τις Όπερες του κόσμου έτσι γίνεται, έτσι γίνεται της Λυρικής Σκηνής της Έλλάδος όπου... δέν γίνεται τίποτα, ή σχεδόν τίποτα.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 17^{ου} ΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 18^{ου} ΑΙΩΝΟΣ

Η χρονική αυτή περίοδος, που διήρκεσε ένα σχεδόν αιώνα και συνέπεσε με τις δύο δοξασιμένες βασιλείες του Λουδοβίκου 14ου και του Λουδοβίκου 15ου, είναι πραγματικά η χρυσή εποχή της Γαλλικής μουσικής.

Άρχισε με μία ποιητική μουσική κωμωδία του όργανιστή και συνθέτη Ρομπέρ Καμπέρ, που πρωτοπαίχτηκε στα 1660, και τελείωσε με τους «Βορέαδες» την τελευταία όπερα του Ζάν - Φιλίπ Ροζώ, — του μεγαλύτερου Γάλλου συνθέτη του 18ου — αιώνα — που γράφτηκε στα 1764, την ίδια ακριβώς χρονιά που πέθανε ο συνθέτης της.

Την εποχή εκείνη, η επίδραση της Ιταλικής μουσικής, που είχε αρχίσει ν' ακτινοβολεί σ' όλη την Ευρώπη από το 16ο αιώνα, έφθλυνε σε πολλές περιπτώσεις και στη Γαλλία, μα πολύ λιγότερο έντονα απ' ότι εκδηλώθηκε στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Έτσι η γαλλική μουσική διατηρεί την εποχή εκείνη μία εκδηλη πρωτοτυπία, που την κάνει να ξεχωρίζει ανάμεσα στις μουσικές δημιουργίες των άλλων ευρωπαϊκών κρατών, τόσο στα φωνητικά, όσο και στα όργανα ή δραματικά έργα.

Στη φωνητική μουσική ξεχώριζε τότε το **Αυλικό τραγούδι** (αργότερα τ' όνομασαν οσαρβό τραγουδι), που σημείωσε μία καταπληκτική άνθηση κατά το διάστημα της βασιλείας του Λουδοβίκου 14ου χάρη στην άξια εξειρατέρω δασκάλου του τραγουδιού, όπως οι Ντέ Νιέρ και Μπασιλό και στις γοητευτικές δημιουργίες των συνθετών του είδους αυτού. Οι κυριότεροι συνθέτες αυλικών τραγουδιών ήταν ο Μισέλ Λαμπέρ, ο Καρόλ, ο Μολιέ και ο Κομπέρ, που αναφέρουμε ήδη. Στα τραγούδια αυτά, μονόφωνα με συνοδεία λαούτου, ή μελωδία — που τη χαρακτηρίζει μία λιτότητα πολύ έκφραστη — παίρνει κάποια μεγαλύτερη ελευθερία στις παραλλαγές της δεύτερης στροφής, που την ονόμαζαν «*doubles*».

Στις αρχές του 18ου αιώνα, εμφνιζόταν ένα καινούριο είδος φωνητικής μουσικής, που πρωτοπήκε στη Γαλλία από την Ιταλία: η **Καντάτα**, που σημείωσε καταπληκτική έπιτυχία κατά τα τελευταία χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου 14ου, πρὸς μεγάλο σκάνδαλο των παλιών και φανατικών όπερών του αυλικού τραγουδιού. Τό 1706 εκδίδονται οι πρώτες συλλογές με **Γαλλικές καντάτες**. Τις διαδέχονται γρήγορα οι άλλες με έργα συνθετών, όπως ο Μορέν, Στύκ, Μπερνιέ, Κομπρά, Μοντεκαίρ, Ροζώ και προπάντων, του Καλεραμπό (1676 — 1749) που θεωρείται σάν ο μεγάλος δάσκαλος του είδους αυτού. Η καντάτα ήταν μία καινούρια, καθαρά λυρική φόρμα, που αναπτύχθηκε στην Ιταλία, περί τό 1620, στο περιθώριο της όπερας. Τό ποιητικό της κείμενο παρουσιάζει μία σύντομη σκηνή, που τή δράση της την ιστορεί ένας άφηγητής. Η άφηγησή του διοικείται που και που από τό πρόσωπα της σκηνής που ιστορεί — και που παίζουν τό λόγο, τραγουδώντας διάφορες άριες ή ρε-

ταίτιτβα — καθώς και από τό όργανικό συγκρότημα που συνοδεύει την καντάτα και που συχνά παρεμβάλλει, έδω και εκεί διάφορα, καθαρά όργανικά κομμάτια. Αύτή λοιπόν ή ξενοφερμένη μουσική φόρμα, χάρη στις προσπάθειες των συνθετών που αναφέραμε και μερικών άξιων στιχουργών, που κατάφεραν νά δώσουν στη φόρμα αύτή την όψη μιάς λυρικής τραγωδίας σέ μικρογραφία ή μάλλον μιάς όπερας σαλονιού, παρουσιάστηκε πολύ γρήγορα στη Γαλλία σάν ένα όλοκληρωμένο ύπόδειγμα μουσικής δαματιού.

Μά τό μεγάλη φωνητικά έργα που χρησιμοποιούν πολύ τις χωροδίες θά τό βρούμε, κατά την περίοδο εκείνη, στην έκκλησιαστική μουσική.

Η **Λειτουργία** και τό **Μοτέτο** (σύντομη φόρμα έκκλησιαστικής μουσικής) διατηρούν αρχικά τις έκκλησιαστικές άκολουθίες, την πολυφωνική παράδοση του 16ου αιώνα, όπερα όμως την προσαρμόζουν σιγά - σιγά στό καινούριο στυλ του συνεχούς μπάσου. Έτσι δημιουργείται τό **μοτέτο με μεγάλη χωροδία**, που σέ λίγο πλουτίζεται και από την όρχηστρα, που συναγωνίζεται — στό Βασιλικό Παρεκκλήσιο των Βερσαλλιών — τή μεγαλοπρέπεια της Όπερας. Οι κυριότεροι έκπρόσωποι αύτου του είδους, που είναι τόσο χαρακτηριστικό γιά τις τάσεις του 17ου αιώνα, είναι ο Άνρὸ ντό Μόν (1610 — 1684), Πιέρ Ρομπέρ († 1699), Λούλου (1632 — 1687), Σαρπαντιέ (1634 — 1704) και κυρίως ο Μισέλ Ρισόρ ντό Λολάντ (1657 — 1726), πραγματική δόξα του Βασιλικού Παρεκκλησίου και γενικότερα της γαλλικής μουσικής. Η σειρά αύτή των μεγάλων συνθετών συνεχίζεται χωρίς διακοπή κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, με τους Καμπρά (1660 — 1744), Κουπερέν (1668 — 1733), Μπερνιέ (1664 — 1734), Ροζώ (1683 — 1764), Μοντουβίλ (1711 — 1772) και Μπλανασάρ (1696 — 1775). Η μεγάλη διάδοση των έργων της γαλλικής έκκλησιαστικής μουσικής της εποχής εκείνης όφείλεται κυρίως στη δημιουργία του Όρθροσκευτικού Κοντράέρτου που καθιερώθηκε στό 1725.

Μά αύτή ή έκκλησιαστική μουσική της μεγάλης εποχής της μοναρχίας, πρὸς τις κάποιες πραγματικές πνευματικές άνάγκες που παρουσιάζει, είναι κυρίως μία τέχνη τελετουργική, που προσανατολίζεται περισσότερο πρὸς τόν φανατικὴ έορταστική μεγαλοπρέπεια παρά πρὸς τόν μυστικισμό. Μάς προσφέρει όμως δημιουργίες κάθε είδους, από τό μοτέτο γιά μία μονάχα φωνή, ως τό μεγαλειώδη σύνολα με διπλές χωροδίες.

Στόν τομέα της καθαρά όργανικής μουσικής, ή γαλλική σχολή, αρχίζει να έδραίνει την πρωτοτυπία της, κατά την περίοδο της βασιλείας του Λουδοβίκου 14ου, με τό έργα της γιά κλ.α.β.β. Η όργανικές παρουσιάσεις τότε μια σιγά από αξιόλογες δημιουργίες τους, που ή συμβολή τους στην τελειοποίηση του όργανικού στυλ στάθηκε πραγματικά πολύτιμη. Στα 1660 ο όργανιστής Σαρμενταί, που ήταν δάσκαλος του Λούλου, δημοσιεύει τις **Φούγκες και τό Καπριτσίτο**. Ύστερα απ' αύτον ξεχωρίζουν διδοχικοί οι Ντιβέρ,

Μπουσέν, ντέ Γκρινύ († 1703), Ζιγκώ, Ραιζόν, Μαρσάν († 1732) ντό Μαζ και ντ' Ακέν († 1772), που τά έργα των περισσότερων απ' αυτούς μελετήθηκαν με τη μεγαλύτερη προσοχή από τόν 'Ιωάννη — Σεβαστιανό Μπάχ.

Τήν ίδια εποχή ο Γάλλος κλαβινοστής δημιουργόν μία πληθώρα Κομμάτια για κλαβσόν, που ή πρωτοτυπία τους κι ή καλλιτεχνική τους αξία αναγνωρίζονται απόλυτα απ' όλο τόν καλλιτεχνικό κόσμο. Τό σόλ τής μουσικής ατής, που άρχικα συγγένηε πολύ μέ τό σόλ τής μουσικής για λαούτο, γρήγορα άκολούθησε έναν άποκλειστικά βικό τόν δρόμο, χρησιμοποιώντας όλα τά έκφραστικά και τεχνικά μέσα που τού πρόσφερε τό κλαβσόν, ό άμεσα αυτός πρόγονος τού πιάνου. Ο πρώτος μεγάλος Γάλλος κλαβινοστής ήταν ό Σαμπιόν ντέ Σαμπιόν († 1673) που είχε για μαθητές τούς επίσης ξεκαουτούς κλαβινοστής Λουί Κουπερέν, ντ' Άνγκλεμπέρ και Λεμπέγκ. Μά ή πληθής άνηση ατής τής τέχνης παρουσιάζεται στις άρχές τού 18ου αιώνα μέ τούς Μαρσάν, ντ' Άντριέ († 1748), Ντορνέλ († 1765), Ραμά και Φρανσουά Κουπερέν (άνεμιό τού Λουί Κουπερέν). Ο τελευταίος αούτος, που έπωνομάσθηκε Κουπερέν ό Μεγάλος (1668—1733), μαζί μέ τό Ζάν - Φιλίπ Ραμά, είναι οι πιο μεγαλύτερες απ' όλους τούς φημισμένους συνθέτες για κλαβσόν.

Η μουσική δημιουργίες για τό δργανα τής οικογενείας τών βιολιών, είτε χρησιμοποιούνται σαν οσλίτ, είτε σαν συγκροτήματα — πρωτοπαρουσιάζονται στη Γαλλία μ' αίσθητη καθυστέρηση, δηλαδή περί τά τέλη τού 17ου αιώνα, ένδ στην 'Ιταλία τήν ίδια εποχή ή μουσική για βιολί βρίσκεται στην πιο λαμπρή τής άνηση. Η καθυστέρηση ατή όφείλεται στό ότι ως τό 1690 τό βιολί έθεωρείτο στη Γαλλία σαν παρακατόνο δργανο, που τό χρησιμοποιούσαν μονάχα οι πλανόδιου μουσικοί κι οι χοροδιδάσκαλοι. Μά περί τά 1690 πρωτοπαίνον στη Γαλλία, οι Ιταλικές συνάτες, κυρίως οι συνάτες τού Κορέλι, που προκαλούν τό γενικό θαυμασμό, άνοιχόνον άπότομα στην έκτίμηση τού γαλλικού κοινού τήν υπόληψη τού παραγνωρισμένου αυτού οργάνου και προκαλούν μιάν άπροσδόκητη άφθονία παραγωγής γαλλικών έργων για βιολί, που τελικά έκτοπιζει τήν τόσο άγαπητή, ως τότε, στη Γαλλία οικογένεια τής βιόλας. Έτσι βλέπουμε τά έμφανίζεται, άπό τίς άρχές τού 18ου αιώνα, μιά αξιόλογη παραγωγή από γαλλικές συνάτες, γραμμένες είτε για σόλο βιολί και συνεχές μπάσο είτε για δυό βιολιά και μπάσο. Οι πρώτες γαλλικές συνάτες που δημοσιεύθηκαν είναι τού Ζάν - Φερύ Ρεμπέλ (1661—1747), γρήγορα δε τίς άκολούθησαν οι συνάτες τών Φρανσουά ντό Βάλ († 1723), Σεναλιέ († 1730), Μπατιστ Άνέ († 1755), Μοντονβίλ († 1772), Γκιερμαίν († 1770) και πρό πάντων τού Ζάν - Μαρί Λεκλαίρ (1697—1764), που ή ίσχυρή τού προσωπικότητα κυριαρχεί, κατά τήν περίοδο ατή, πάνω σ' όλη τή γαλλική παραγωγή για δργανα μέ τόξο. Τέτοια λοιπόν ήταν ή επίδραση τής Ιταλικής μουσικής στη γαλλική ώστε άκόμα κι ό Φρανσουά Κουπερέν κι ό Ραμά, που ήταν τόσο κατάβαθα Γάλλοι, χρησιμοποιήσαν, στα όργανικά τους έργα, τίς καινούριες Ιταλικές φόρμες.

Πολλάπλα μέ τή συνάτα, υιοθετήθηκε έξίσου πρόθυμα από τούς Γάλλους συνθέτες και ή φόρμα τού Κομπούρτου για ένα δργανο και όρχήστρα που προ-

σαρμόστηκε στα γαλλικά γούστα από συνθέτες σαν τούς Ζάκ Ώμπέρ († 1753), Λεκλαίρ και πολλούς άλλους συνάτες, που άνάμεσα τους θά διακριθεί μετά τό 1760, ένας καινούριος αξιόλογος συνθέτης, ό Πιέρ Γκαβριέλι (1728 — 1795). Η μεταμόρφωση ατή τού σόλ τής συνάτας έπικεινείται τώρα αιά - αιά και ο' άλλα δργανα: στό φλάουτο, όπου διακρίνεται οι φημισμένοι φλαουτισταί και συνθέτες Λά Μπάφ († 1743), Όσετφ († 1760) και Μπλαβέ (1700—1768), στα όμρες και στις μύζεςτες (έίδος τελειοποιημένου άκοαλλού), στό χάλκινο, στο βιολοντσέλο κι άκόμη στην πρόγονό του, τήν παλιά μπάσα βιόλα, που τίς τελευταίες τής ζωής άναλογιές τίς χρωσάτιε στους διάσημους βιρτουόζους τής Μαρίν Μαραι († 1728), Φορκεραι († 1745) και ντέ Καί ντ' Έρβελουά († 1760).

Έτσι κατεργάζονται τά στοιχεία τής γαλλικής Συμφωνίας που θά έβραυωθεί μετά τό 1750, όταν τά κόρνα και τά κλαρινέτα θά ένωματωθούν όριστικά στην όρχήστρα. Στην άρχή ή Συμφωνία άντιπροσωπεύεται από έργα γραμμένα στον παλιό τόπο τής Σούτας, αιά - αιά δμως άποκτά τή δική τής φυσιογνωμία, χάρη στη διάδοση τών γερμανικών συμφωνιών τής σχολής τού Μανάχιμ, που πολλές απ' αυτές παίχτηκαν στα όθησκευτικά κοντσέρτα. Οι πρώτες λοιπόν αξιόλογες γαλλικές δημιουργίες αούτου τού είδους όφείλονται στό Γάλλο συνθέτη Γκοσέκ (1734—1829), που τίς πρώτες συμφωνίες τίς παρουσίασε στό 1759.

Πλάι σ' ατή τήν κατεργασία τής γαλλικής συμφωνικής τέχνης πρέπει να δώσουμε έξέχουσα θέση και στις μεγάλες καθαρά όργανικές σελίδες τής δραματικής τέχνης όπως είναι οι ούβερτούρες, τά προλόγια και τά διάφορα κομμάτια τής σκηνικής μουσικής.

Βέβαια ή καθαυτό όπερα δημιουργήθηκε κι εκτεράθηκε όριστικά περί τό 1670. Όμως πολύ πριν απ' ατή τή χρονολογία, ύπήρχε ήδη μιά καθαρά γαλλική δραματική μουσική, που τό κυριότερο είδος τής ήταν τό αόλοκο μπάλετο, που περιείχε τά περισσότερα μουσικά στοιχεία τής όπερας: τά όρχηστρικά προλόγια, τή μουσική τού χορού ή τής παντομίας, τίς χορωδίες κι όρισμένες όριες, που τίς όνόμαζαν τότε «*Récits*». Τό αόλοκο μπάλετο (*ballet de cour*) ήταν μιά δραματική φόρμα, γραμμένη συνήθως πάνω σε μυθολογικά θέματα, όπου ή δράση έρμηνεύεται μέ χορούς και παντομίμες. Γενικά ήταν έργο για όρχήστρα, μονάχοδμος, που και που, άκούγονταν σ' αούτο και μερικά τραγούδια.

Είκοσι λοιπόν χρόνια πριν καταπιστεί μέ τήν όπερα, ό φλωρεντινός συνθέτης και όδρητής τής έθνικής γαλλικής όπερας Τζιζοβάν Μπατίστα Λουλι (1632 — 1687) είχε έφοσωθεί έξ όλοκληροη στην σύνθεση αόλοικών μπάλετων, που τά πλούσιζε πιο πολύ μέ καθαρά όργανική μουσική και τραγούδια. Άργότερα συνεργάζόμενος μέ τό Μολιέρο, από τό 1664 ως τό 1671 δημιούργησε τό τόσο γοητευτικό είδος τής κομωδίας - μπάλετου. Έπίσης έγραφε μπάλετα που έπέλευδον ανάμεσα άπό τίς πράξεις τών Ιταλικών όπερών που παίζονταν στο Παρίσι, περί τό 1660, χωρίς όμως να δείχνει άκόμη ότι σκόπιμε να γράφει κι ό ίδιος καμιά γαλλική όπερα.

[Συνεχίζεται]

ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΡΑΤΣΑ

Αναντίρρητα η δεξιοτεχνία είναι γενικά ζήτημα περισσότερο ράτσας, δηλαδή κληρονομικότητας και προδιάθεσης, παρά διαπολιτισμικής, περιβάλλοντος και κλλιέργειας. Κάποια φυλετικά χαρακτηριστικά, κάποιες ιδιότητες, υπάρχουν εκ γενετής και δεν αποκτώνται, όπως είναι π.χ. η ζωρότης της Ιθιοουγκράσιας, η εύαισθησία και το ευέριστο των νεύρων, η εύλυγισια των άνω άκρων, η εύχρηστια στην προσαρμογή στις μουσικές και τεχνικές επιδιιώξεις, η γρήγορη μεταβίβαση κάθε τεχνικής απαιτήσεως προς επίτυχιαν τούτων, έπι το χρησιμοποιούμενου όργάνου, και αυτά όλα, χωρίς να λάβωμε υπό όφιν και τὰ καθαυτὸ σημαθεῖα τοῦ χαρακτῆρος, όπως είναι ἡ ενεργητικότης ἡ σταθερότης εἰς τὰς ἀποφάσεις, ἡ ἐπιμονή εἰς τὴν ἐκπλήρωσιν ἐνὸς οὐδὴδέποτε σκοποῦ, ἡ τρυφερότης καὶ ἡ θέρμη τοῦ αἰσθήματος, ἡ φιλοδοξία ἡ ἀγάπη καὶ ἡ ἀφοσιωμένη προσήλωση ἐπὶ τὴν τέχνην. Ὅλες αὐταὶ οἱ ἰδιότητες μποροῦν βέβαια νὰ καλλιεργηθοῦν καὶ νὰ ἐξελιχθοῦν, πρέπει ὅμως ἀπαραίτητες νὰ ὑπάρχουν ἐν σπέρματι.

Δὺο κυρίως φυλῆς παρουσιάζουν ἰδιαίτητα μίαν ἀσυνείθητη εἰδικότητα καὶ προδιάθεσι γὰρ τὴν δεξιοτεχνίαν: ἡ σημιτικὴ καὶ ἡ σλαβικὴ καὶ ἀκόμη περισσότερο ἡ διασταυρώσεως τους. Ἡ πνευματικὴ ζωρότης ἡ εὐστροφία, ἡ ταχύτης τῆς ἀντιλήψεως καὶ ἡ ἰκανότης τῆς εἰς τὰς διαφόρους περιστάσεις προσαρμογῆς τῆς, μαζὺ μετὰ τὴν ἀσυνήθη γενικώτερη ἐπιδειξιότητά τῆς, τὴν καταπληκτικὴν μνήμην, τὴν λεπτότητα τῆς ἀκοῆς, μετὰ τὴν οὐλοπεποιθισιν, τὴν ἀπόλυτον βεβαιότητα εἰς τὴν ἐπιτυχίαν καὶ τὴν ἐξ αὐτῆς ἀπορροσώσαν ἄνοιαν εἰς τὸν τρόπον τῆς ἐμφανίσεως, πρὸ πάντων δὲ μετὰ τὴν ἐπιμοναν, ἀκατάβλητον ἐπιμέλειαν, ἔβωσαν ἀνάκταθεν εἰς τὴν ἰουδαϊκὴν φυλὴν μίαν πρωτεύουσαν θέσιν εἰς τὸ πεδίον τῆς καλλιτεχνικῆς ἀναδημιουργίας. Βέβαια πρέπει να ὁμολογηθῆ, πὸς ὅχι σπάνια ἡ εὐφυα καὶ ἡ ἐπιτηδεϊότης τῆς διατηροῦν κάποιαν ὑπεροχὴν ἐναντι τῆς φαντασίας καὶ τῆς ἐμπνεύσεως. Προδιάθεσις πρὸς μίμησιν καὶ πρακτικὸν πνεῦμα βοηθοῦν περισσότερο τὴν καθυετὸ τεχνικὴν ἀνάπτυξιν. Φιλοδοξία τάσις πρὸς ἐπιτεύξιν καὶ, μαζὺ μετὰ αὐτά, ἕνα καθαρὸς ἔμπορικὸν πνεῦμα, ποῦ ὠζόνθηκε ἀπὸ τὴν, λόγῳ γενικωτέρως φύσεως αἰτίων, μακροχρόνιον ἐξάσκωσιν, ἐξασφαλίζουν στοὺς ἀντιπροσώπους τῆς ράτσας αὐτῆς πλοῦτον καὶ φήμην ἄλλ' ἐπιφέρουν κάποια στερίωσιν τῶν καθαυτὸ μουσικῶν πηγῶν. Πραγματικὸς δημιουργικὸς φύσει, μετὰ γάλοιο στήματα. Ἐρμηνευτικὴ μετὰ τοῦ δαιμόνιον τῆς μετὰ γλοφυίας καὶ τὴν χιμαρρῶδη ὀρμὴν εἰς τὰς ἀποδόσεις των, παρουσιάζονται ἄλλων σπανίως. Οἱ ἑταιρῆσε εἰς τὸν τοῦτοσιν αὐταὶ μᾶς δύνουσι τὸς καθαυτὸς μεγάλους καὶ οἱ μεγάλοι αὐτοὶ ἀνήκουν στὰ θαύματα ἐκείνα, ποῦ τὸ ὄνομα τους μένει ἀληφόμενον.

Ἄλλὰ καὶ ἡ σλαβικὴ φυλὴ διαθέτει ἀκμαϊότερας γενεϊκῆς ἀκόμη φυσικῆς δυνάμεις καὶ ἕνα ἐντικτον ὀυγιές. Διακρίνεται προπάντων γιὰ τὴν ἔντασιν τοῦ πάθους, καὶ τὴν χαρακτηριστικὴν μίαν διάτρητη ἀγάπην γιὰ τὴν μουσικὴν μὴ δυνατὴ φαντασία εἰς τὰ ζητήματα τοῦ ἤκου ἐν γένει, βαθὺ καὶ λεπτὸν ποιητικὸν αἰσθημα καὶ θερμότατος ἰθιοουγκράσια. Ἄλλὰ τὸ ἀσυγκράτητον, τὸ

ἀγαλίωτον τῆς φύσεως των ἐν γένει, καὶ ἰδίως μία ἐξαντλητικὴ μελαγχολία καὶ μία τάσις πρὸς μοιρολατρίαν, ποῦ κάποτε ἐξελίσσεται εἰς ἀπελπίσιν ἡ πληρὴ ἀπάθειαν, συχνότατα ἡ ἑλλειψις πνευματικῆς καλλιέργειας καὶ μορφώσεως, αἱ ὑπερβολαὶ εἰς νευρικότητα καὶ ἡ ἀπροσδόκητος συνήθως μεταπήδησι εἰς ἀδιαφορίαν καὶ ἀδράνεια ἐνομέως ὡς εἰς τὸ πλείστον μετὰ ἕν εἶδος θυελλώδους διαβιώσεως, ἀποβαίνουσι συχνὰ χαρακτηριστικὰ ἄλλετρια γιὰ τὴν τέχνην τους. Ἡ ἔθιμπετικὴ ζωρότης τῆς ἰθιοουγκράσιας τους αἱ συνθετοτατα μεταπτώσεως των μεταξὺ τῶν πλείων ἀντιθέτων οὐνοισθημάτων, τοὺς καθιστοῦν ἰδεώδεις ἄρηνευτάς τοῦ Σοπέν καὶ τοῦ Λιστ ἄλλα καὶ συχνὰ τελείως ἀκαταλλήλους γιὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς ὑπερόχου γαλήνης καὶ ἡρεμίας ἐνὸς ἀριότου τῆς ζωῆς τῆς αὐστηρῆς ἀρχιτεκτονικῆς μίαις σονάτας τοῦ Μπετόβην.

Τὸ καλύτερον, τὸ γονιμώτερον γὰρ δεξιοτεχνικῆς ἰδιοφυῆς ἔσφαρος μᾶς δίδουσι αἱ διασταυρώσεως τῶν δύο φυλῶν, ποῦ προσαφάραμε, τόσο μεταξὺ τους ἴσον καὶ μετὰ ἀντιπροσώπους ἄλλων λαῶν ὅπως π.χ. μετὰ ῥωμαϊκῆς φυλῆς, μετὰ Γερμανοῦ, Οὐγγυροῦ, Κροάτου. Τούτους, Σλοβένους κ.τ.λ.

Αὐτὸς εἶνε ὁ λόγος ποῦ ἡ παλαιὰ βυαιδικὴ, παραδουναβίος, Αὐστρουγγικὴ Μοναρχία—εἰς τὴν ὅποιαν ἕνα πολυποικίλο πλῆθος λαῶν ἀπὸ διάφορες ράτσες κατοικοῦσε καὶ εἶχε τὴν δυνατοτήτητα τῆς οὐζυγιῆς ἐνώσεως μετὰ τοὺς πολιτισμῶνους κυρίαρχους τοῦ τόπου—ὑπῆρξεν ἐπὶ μακρόν τὸ κέντρον μεγάλης μουσικῆς ἀναπτύξεως. Τὸ μεγαλύτερον ποσοστὸν τῶν μουσικῶν τῆς δὲν ἦτο καθαρὸς ἀστριακῆς καταγωγῆς—καθαρότατοι ἰδιοφυαὶ εἶνε σπανιότατοι—παρὰ μίξεις μετὰ Οὐγγρικὰ, Βοημικὰ, Πολωνικὰ, Κροατικὰ, Ἑλβετικὰ, Ἰταλικὰ κ.τ.λ. στοιχεῖα μετὰ ἡ προσηκόντων ἑβραϊκοῦ αἵματος.

Οἱ Οὐγγυροὶ ἔχουν κοινὰ μετὰ τοὺς Σλάβους σχεδὸν ὅλα τὰ προσόντα, ἄλλα καὶ ὅλα τὰ μειονεκτήματα καὶ ἰδίως τὴν ἑλλειψὴν χαρακτῆρος, τὴν ἀστασίαν, τὴν ροπήν πρὸς ἐξέλιθον τῆς αἰσθηματικότητος εἰς τὰ ἄκρα, κάποιαν τάσιν πρὸς αὐτοσυγκαταλείψιν τὴν ἔντευ ἀντιστάσεως ροῆν τῶν πραγμάτων. Ἄλλ' ἔχουν θερμότητα ἰθιοουγκράσιας, ἐπὲρθεῖται νεύρα καὶ μίαν φύσιν διαποικίλων ἐνθουσιωδῆ γιὰ κάθε τι μεγάλο, ὄραφο καὶ εὐγενικό, μίαν ἐμφυτον κλίσιν πρὸς τὰ δραματικῶς περιπαθῆ καὶ ἠρωϊκὰ, καθὼς καὶ μίαν ἄσφατον τάσιν πρὸς τὴν κομψότητα, ποῦ ἐκδηλώνεται καὶ στὴ δοξορία τους καὶ τὸν τρόπον κρούσεως των πλήκτρων. Εἶνε ἀλήθεια ποῦ οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ τοὺς Οὐγγυροὺς δεξιότηχως ἔχουν ἀπὸ αἰῶνων καὶ σημιτικὸ αἷμα. Ἄλλα καὶ οἱ διασταυρώσεως τους μετὰ διαφόρους κλάδους τοῦ Σλαβισμού ἔφεραν θαυμαστὰ ἀποτελέσματα, ποῦ ἔχουν συντελέσει ὥστε να ὀφείλωμε στὴ φυλὴ αὐτὴ ἑξαιρετικῶς ἐρμηνευτάς εἰς ὅλα σχεδὸν τὰ ὄργανα καὶ ποῦ διακρίνουσι ἀκόμη περισσότεροσιν ὅταν συμπίπτει ν' ἀποκτηθοῦσι εἰς μίαν οὐανδῆποτε αὐστηράν σχολὴν αὐτοπεπαρηκίαν καὶ λεπτὴν καλλιέργειαν τῆς κολαϊσθησίας των.

Οἱ καθαυτὸ Γερμανοὶ εἶνε, ἀπὸ δεξιοτεχνικῆς ἀπόψεως ὀφθαλμοφανῶς ὀλιγώτερον ἐκ φύσεως προικημένοι ἀπὸ τοὺς Αὐστριακοὺς ἀδελφοὺς των. Τούς λείπει

τό εύκνητο τής Ιβισουγκρασίας τών τελευταίων τούτων, ή χάρις, ή τεχνική επιτηδεύτης, τήν όποιαν έχουν εμφοτον οί Αδστριακοί και οί Ούγγροι. Ή χαρωπή συνολική έκφρασις, ή ζωηρότης και ή ευχαρίστησις από τό τραγοόδι και έν γένει από τή μουσική όπικ και ή άναστηρτήτως μεγαλύτερη έλευθερία και άνεσις εις τήν εμφάνισιν και τούς τρόπους τών είνε φυλετικά πλεονεκτηματα τών Αδστριακών, τά όποια δυστυχώς δέν άποκτώνται και άπαράλλακτα όπως τό κλίμα, φυσικώς έννοούν περισσότερο τούς εύθύμους Νοτίους παρά τούς ψυχρούτους και αούτηρούς Βορείους. "Ο,τι άποδίδεται—δικαιώς άλλως τε—εις τούς Γερμανούς—μειάλη ή δύναμις χαρακτήρος, αούτηρά πειθαρχία, έπιμονή, έργατικότητα, έμβρίθεια και βασθήρις εις τήν έργασίαν, έν συντομία ή έξ έλων καλύτερα σχολή, από καλλιτεχνικής άπόψεως άποβαίνει γ' αούτους συχνά επιζήμιο. Τό όπερβολικά σχολαστικό, ή κλίσις πρός τόν δασκαλισμό, αούτή άκόμη ή εύσυνειδησία τούς, στερούν συχνά τή μουσική τους, από τό φός, τήν ήλική θερμότητα, τόν παλμό τής ζωής. "Επειτα προστίθεται σ' αούτά τό δυσκνητον και βαρύ τής κατασκευής τους και ή κάποια έλλειψις αούθωρητισμού, πού έννε κοινή τά βορειότερα πλάτη. "Ο σκελετός τών Βορείων έννε βέβαια δυνατώτερος, και μεγαλύτερη ή φυσική τους δύναμις, αλλά γίνεται μέ μιá βραδύτητα σ' αούτους ή όφθνισις και ή μεταλλαγή τών κεντρικών όρμών, και έχουν οισθητώδ έλαττωμένη τήν δεξιότητα τών χεριών και τήν εύλυγισία τών μύωνών και τών άρθρώσεων. Οί περισσότεροι δεξιότητες πού ζούσαν στή Γερμανία πριν άπό τό 1933 ήσαν ξενικής καταγωγής, μίξεις μέ ολάβους ή Έβραίους και μαζί μέ αούτους και τελείως άλλωδοποι, Ρώσοι, Πολωνοί, Ούγγροι, Βοημοί καθώς και διάφοροι άντιπρόσωποι λατινικών φύλων. Έκ τών πολλών Γερμανικών φυλών τάς περισσότεράς Ιβισοφικας έδωσαν ή Θουριγγία, ή Σαξωνία και αι παραρτήναι χώροι. Οί Θουριγγισται έχου άναμιχθή μέ φράγγους και έπιτα κατά τήν διάρκεια του τριακονταετούς πολέμου ή χώρα τους έδέχθη πρόσφυγας Σλοβάκους, Κροάτας και Ούγγρους πού περιεπληθήσαν έως εκεί. Άργότερα ή άντιεμπαιρωμιστική κίνησις ώθησε πρός τήν ίδιαν κατεύθυνσιν Βοημούς, Σαλαμπουργικούς και Τυρολέζους μετεννάστας και φυσικά μέ αούτους μιαν δυνατήν μουσικήν φλέβα. Άλλά και οί Σάξωνες δέν έννε φυλή καθαρόαιμος. Έννε ένα πολυποίκλιο μίγμα από Θουριγγιανούς, Φράγγους, Βένδων ποτισμένον άφειδώ μέ ολαβικό αίμα, πού εΐχεν εις τήν περιοχήν αούτην εγκλιματιοθή. Αούτό κατέστησε τήν άνάμκτην αούτην ράτσα πνευματικώς εύστορη, ζωηρή, σβέλτη, εύτράπελη, παρατηρητική, γοργή στήν άντίληψη, επιτήδεια σ' όλες τισ τέχνες του χεριού. Και οί Ρηνανώ δμως έχου εμφοτή τή μουσικότητα. Ή εύθυμία τους, ή άγάπη τους στή τραγοόδι, τό χορό και τό καλό κρσφι, δημιουργούν έννα τύπον άνθρώπων πού από άπόψεως ψυχροσυνθέσεως καθώς και τεχνικής προδιαθέσεως γιά τή μουσική, πλησιάζει πολύ πρός τόν Αδστριακόν. Άλλως τε έσημειώθηκαν έδώ και περιοδικές γαλλολατινικές μίξεις πού έπέδρασαν εννοικόωτα. Μεταξύ τών Νοτιογερμανών διακρίνονται οί Σουηβοί, οί τής περιοχής του Παλατινάτου και οί Άλσατοι, όν και ήβη, από τό σημείον αούτό οι καθαρώς τεχνικές εύκολίες αρχίζουν να περιορίζονται. Τό ίδιο συμβαίνει και μέ τούς Γερμανούς τής Έλβετίας ένώ αι μίξεις μέ Ίταλους και Γάλλους άποδίδουν πολύ περισσότερο καλοπροαικιμένους καλλιτέχνας. "Ολιγώτερον εννοικά έννε τά πράγματα διά

τήν Βαυαρίαν. "Ο άνθρώπινος τύπος έδώ, γενικά βαρύς, μέ μέλη δυσκνητα, μέ κάποιαν σχετικήν νωθρότητα εις τήν σκέψιν και βραδύς εις τούς συλλογισμούς και τά συμπεράσματά του δέν ένδεικνυται βέβαια γιά τήν εξέλιξι δεξιότηχών. Τό ίδιο λαχάει και γιά τούς Βορειογερμανούς, Βεσφολούς, Ποιμερανούς, Άνατολικούς και Δυτικούς Πρώσους ή πρός τήν μουσικήν άγάπη τών όποιων ουτε κατά προαίγιον μπορεί να θεωρηθή άνάλογος πρός τάς Ικανότητας των γιά τήν έξάσκησης. Ή δεξιόταχια ώς τέχνη τής επιτηδεύτητος, τής έλαφρότητος και τής ελαστικότητας τών χεριών — του καρπού και τών δακτύλων — όπως έννε σχεδόν εμφοτι στούς χειρονομούντας και εύχάριστως πρός τήν ρυθμικήν ζωηρότητα ρέποντας λαούς, γίνεται σχεδόν μύθος ως έννοια εις αούτην τήν περιοχήν. Ή μιλαγχολία και ή ασυβρωπότης τών βασών του Βορρά ή μακροχρόνιο παίγριο και όμιχλώδεις χειμώνες πιέζου τήν ψυχην και έμποδίζουν τήν έλεύθερη έκφρη του μουσικού οισθηματος πού μένει άποκοιμισμένη εις τό βάθη τής.

(συνεχίζεται)



Ό κ. Alberto Hemi

Είς τάς 13 Μαΐου άκούσαμε εις πρώτην έκτέλεσιν από τήν συμφωνικήν όρχήστραν του Ε.Ι.Ρ. και από τήν διεύθυνσιν του μουσουργου και άρχιμουσικού κ. "Αντιόχου Εύγγελάτου τό "Αιγυπτιακό σκίτας" του κ. Alberto Hemi. Πρόκειται περί ένός συμφωνικού έργου εις τό όποιον ό συνθέτης χρησιμοώωντας χαρακτηριστικά λαϊκά μοτίβα τής Αιγύπτου άποδίδει μέ ακρίβειαν τό χρώμα τής Άνατολικής μουσικής γιά τήν όποιαν έχει κάνει πολλές ειδικές μελέτες. Τό έργον άποτελείται από 4 μέρη: Πομπή, ό πωλητής του Άλκιού, Νιμπεούτσια ή χορευτήρια και Έρωσ φιλέων. "Όσο άκουσαν τό έργον έκτελεσμένο από τήν όρχήστρα του σταθμού μας από τήν έμπνευσμένην διεύθυνσιν του κ. Εύαγγελάτου ήμειναν τελείως Ικανοποιημένοι. "Ο κ. Hemi ό όποιός διαμένει εις τήν Άλεξάνδρεια ώς καθηγητής τής μουσικής έχει ουθείσει πολλά έργα γιά πιάνο, τραγοόδι, βιολί, βιολοντσέλλο, κουαρτέττα, χορικά και έργα για Συμφωνική όρχήστρα, πολλά τών όποιων έχουν βραβευθεί εις διεθνείς διαγωνισμούς

•ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ•

Έργα, παρ' ὅλο πού παρουσιάζουν ἐδώ κι ἐκεῖ μερικά ἀξιοπρόσχετα εἰρήματα, ὀστεροῦν σέ ἀξία καί φτάνουν ὡς τήν κοινοτοπία καί τήν ἐπιτήδευση. Ἔτσι λοιπόν τά **VI κομμάτια γιά ἐκκλησιαστικό ἔργα**, καί ἰδίως τὸ **Μεγάλο συμφωνικό κομμάτι**, ἀφιερωμένο στὸν Ἄλκάν, καί τὸ **Πρελούντιο, Φεύγκα καί Παραλλαγές**, γραμμένες πρὸς τιμὴν «τοῦ φίλου του Καμίλ Σαιν - Σάνς» εἶναι τὰ πρῶτα ὀλοκληρωμένα ἔργα του. Πάντως αὐτὴ ἡ ὥραία συλλογὴ — ὅπου ἀποκρυσταλλώνονται ἡ προσωπικὴ μουσικὴ γλώσσα καί ὁ χρωματισμὸς τοῦ Φράνκ — δὲν ἔβαλαν ἀκόμη τὸ συνθέτη ὀριστικά στὸ δρόμο του. Ἐπὶ δέκα ἀκόμη χρόνια ἀρκεῖται στὸ νὰ γράφει ἔργα δευτερευούσης σημασίας, κάποτε μάλιστα ἀδύνατα, ὅπου ἡ ποιότης τῆς μελωδικῆς ἀφθονίας τους δὲν ἐλέγχεται αὐστηρὰ ἀπὸ τὸ συνθέτη.

Πρέπει νὰ φτάσουμε ὡς τὴ **Λύτρωση (Rédemption)**, συμφωνικό παίγνιο γιά σοπράνο, χορωδία καί ὀρχήστρα, γιά νὰ συναντήσουμε ἐπὶ τέλους τὸν πραγματικό Φράνκ, πού στὸ ἐξῆς δεῖ θὰ παραστρατήσι πιά. Τὸ ἔργο αὐτὸ πρωτοπαίχτηκε στὸ Ὄντεόν, στὶς 10 Ἀπριλίου 1873, ὀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Κολόν, μὰ δὲν ἀποκάλυψε τὴ δημιουργικὴ δύναμη τοῦ συνθέτη παρὰ σέ ὀλιγοριθμοῦς ὀκροατές. Ἀνεπορκῶς μελετημένο ἀπὸ τοὺς ἐκτελεστές καί τὸ μέστρον, ζημιωμένο ἀπὸ τ' ἀντιγραφικά λάθη πού ἀφθονοῦσαν στὰ μέρη τῆς ὀρχήστρας, ἔκαμε τὸ ὀκροατήριο νὰ φύγει κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκτέλεσης, σέ τρόπο πού τὸ φινάλε του παίχτηκε μπροστὰ σέ ἀδεια καθήματα.

Οἱ **Εὐαγγέλιες** (1876), συμφωνικό ποίημα, παρουσιάζουν μιά γοητευτικὴ χάρη, χωρὶς ἐπιτήδευση, πού ἀναδίδεται ἀπὸ τρία κύρια θέματα. Μάλιστα τὰ δύο πρῶτα ἀπ' αὐτὰ τὰ θέματα σημειώνουν τὴν ὀριστικὴ καθιέρωση ἀπὸ τὸ Φράνκ τοῦ χρωματισκοῦ στυλ στὶς δημιουργίες του.

Τὰ **Τρία κομμάτια γιά ἐκκλησιαστικό ἔργα** (Φαντασία σέ λά, Καντάμπιλε, Ἡρωϊκὸ κομμάτι), γραμμένα, στὰ 1878, σ' ἕνα ἐντελῶς διαφορετικό στυλ, μιλοῦν ἀνάλογη γλώσσα.

Σιγά - σιγά ὅμως τοῦ ἤρθε ἡ ὀρεξη νὰ μορφωθεῖ φιλολογικά. Ἀναθυμῆθηκε τότε τῆς συμβουλῆς καί διάφορα παραδείγματα τοῦ δασκάλου του Ράιχα, πού ἦταν μωθητῆς τοῦ Κάντ, κι' ἐπιδοθεκε σὲ φιλοσοφικῆς μελέτες, ὅπου τὸ ἐλεύθερον πνεῦμα του, πού διψοῦσε γιά ἀνώτερος στοιχασμοῦς, εἰρῖσκε μιά ὀθμη τροφῆ. Ἡ **Κριτικὴ τῆς Καθαρῆς Λογικῆς** στάθηκε ἕνα ἀπὸ τὰ πὸ ἀγαπημένα του βιβλία.

Ὁ πατέρας του ὅμως δὲν ἐπεδοκίμασε τὸ γάμο τοῦ γιοῦ του ὄχι γιὰτὶ εἶχε προσωπικῆς προκαταλήψεως ἐναντίον τῆς Δεσποινίδας Ντεμανῶ, ἀπογόνου τῶν Μονβέλ καί τῶν Μπατίστ, πού ἦταν δυὸ δυναστείες ἔξακουστῶν ἠθοποιῶν, ἀλλὰ γιὰτὶ πρόβλεπε τὴ χειραφέτηση τοῦ γιοῦ του. Καί πραγματικά, ὁ γάμος αὐτὸς στάθηκε γιά τὸ Σεζάρ μιά εὐτυχομένη ἀπελευθέρωση· κι' ἂν ἡ ζωὴ του δὲν ἔγινε ὀλικά πὸ ἀνετη, μποροῦσε ὅμως τουλάχιστο νὰ ἐξοικονομεῖ τώρα μιά ἡ δυὸ ὄρες τὴν ἡμέρα γιά νὰ συνθέτει.

Εἶναι πραγματικά παράδοξο φαινόμενο, ὅτι, αὐτὸς ὁ καλλιτέχνης, ὁ τόσο πλούσιος σὲ ὕπεροχες μουσικῆς ἔμπνευσεις, καί τόσο ἄρτια ἐξοπλισμένος γιά νὰ ἐκφράζει τῆς ἠχητικῆς του σκέψεις σὲ μιά ρωμαλεὰ κι' ἀποκλειστικὰ προσωπικὴ του γλώσσα, κερῖμενε νὰ φτάσει στὰ πενήντα του χρόνια γιά νὰ δημιουργήσει τὸ πρῶτο μεγαλόπνοο ἔργο του (Rédemption 1872), καί στὰ ἐξῆντα του γιά νὰ γράφει τ' ἀριστουργήματά του. Ὄυτε ἡ φτώχεια πού τὸν ἔβερνε, οὔτε ἡ ἀνάγκη νὰ παραδέρνει δλη μέρα γιά νὰ κερδίσει τὰ ὀπολιῶως ἀπαραίτητα γιά τὴ συντήρησή του χρήματα δικαιολογοῦν αὐτὴ τὴν ἀργοπαρία. Κι' ἀκόμη οὔτε ἡ ἔλλειψη ἐξωτερικῶν παρορμήσεων καί ἐνθαρρύνσεων· γιὰτὶ, ὅταν ἦταν ἀκόμη νέος, ὁ Φράνκ γνώρισε τὸ Λιστ. Κι' ὁ μεγαλόφυχος κι' ἐνθουσιῶδης αὐτὸς συνάδελφός του μάντεψε ἀμέσως τὰ κρυφὰ χαρίσματα πού μ' αὐτὰ προέκυψε ἡ φύση αὐτῶν τὸ μετρίοφρονα Βέλγο συνθέτη, πού κι' αὐτὸς θαύμαζε τὸ Λιστ τόσο σὰ συνθέτη ὅσο καί σὰν πιανίστα. Κι' αὐτὸς ὁ θαυμασμὸς του ὀφελείται ὄχι στὸ ὅτι ἔκλινε πρὸς τὸ στυλ τοῦ Λιστ, ἀλλὰ στὸ ὅτι ἡ ἐλευθερία, ἡ ὀρμητικότητα

καί τό χρώμα τῶν συνθέσεων τοῦ Οὔγγρου συνθέτη, θά υπο-
 ρούσαν νά προκαλέσουν τήν ἐκδήλωση τῶν ἴδιων ἀρετῶν στίς
 δημιουργίες τοῦ Βέλγου συνθέτη. Οἱ δημιουργίες τοῦ Φράνκ,
 ἄν ἐξαιρέσουμε μερικά ὠραία κομμάτια του γιά ἐκκλησιαστικ-
 ῶ ὄργανο, εἶναι, ἐπί μιᾷ ὀλόκληρῃ τριακονταετίᾳ, ἀπλῶς εὐ-
 χάριστες, κάποτε λαμπρές, στιγμιές - στιγμιές ἀνούσιες καί
 πάντα σχεδόν ὑπερβολικά μελωδικές - κι εἶναι ὀσκόλοιο ν' ἀνα-
 καλύψει κανεῖς σ' αὐτές τούς σπόρους ἀπ' ὅπου θά βλαστή-
 σουν καί θ' ἀνθίσουν ἀργότερα τό **Κουίντετο**, ἡ **Σενάτιο**, οἱ
Συμφωνικῆς παραλλαγές, ἡ **Συμφωνία**, τό **Κουαρτέτο**, τό
τρία Κοράλ.

Ἴσως αὐτό τό ἀργοπορημένο ζήτημα νά ὀφείλεται στή
 σχολαστικά ρυθμισμένη μονοτονία τῆς χαμοζωφῆς του καί στήν
 ὠραία ἀπάθεια ἐνός χαρακτήρα χωρίς φιλοδοξίες. Ὁ Σεζάρ
 Φράνκ ἐκτελοῦσε τίς καθημερινές του δουλειές μέ τή σοβαρό-
 τητα καί τήν ἀκρίβεια τοῦ σοφοῦ· κι οἱ πόθοι του δέν πῆγαιναν
 πιά μακριά. Σχημάτιζε γιά τίς εὐθύνες του, σάν οἰκογενειάρ-
 χη, μιᾷ τόσο ἀπλή ἰδέα, ὥστε οἱ ἐνδόμυχοι πόθοι του ἔμειναν
 παραμερισμένοι καί δέν ἀνθωβόλησαν παρά στό τέλος τῆς
 ἀρκετᾶ μακροχρόνιας ζωῆς του. Κι ὅλοι εἶδαν κατάπληκτοι νά
 ξεσποῦν ξαφνικά, στά πιά διαφορετικά ἔργα, φλογερά πάθη,
 μιᾷ δραματικῆ ἀγωνία, μιᾷ δεσποτικῆ προσωπικότητας, πού
 τίποτα, στίς προγενέστερές του δημιουργίες, δέν μᾶς ἔκανε νά
 τίς προαισθανθοῦμε καί πού πραγματικά ἔκασαν τούς σύγχρο-
 νούς του νά τά χάσουν. Αὐτός ὁ γαλήνιος ἄνθρωπος, — πού
 μερικοί τόν χαρακτήριζαν σάν ἀγαθούλη — φανερωτόταν ξαφνι-
 κά σάν δυναστή, συγκλονισμένος ἀπό τρομαχτικές συγκινή-
 σεις, πού τίς ἐξεδήλωνε ἐντελῶς διαφορετικά ἀπό τούς ἀντιπά-
 λους του, ἀπό τούς ὁποίους ἔκοψε ἀπότομα.

Ἴδου οἱ κυριώτεροι σταθμοί τῆς ζωῆς του: Ὁργανίστας
 στή Νότρ - Ντόμ - ντέ - Λορέτ, ὕστερα στήν ἐκκλησία Σαιν -
 Ζάν - Σαιν - Φρανσουά, στό Μαραί· ἐκκλησιαστικός ἀρχιμουσικ-
 οῦς στήν Ἁγία Κλοτίλδη (1858), ὅπου εἶχε γιά ἀκομπανιστήρ
 τό Θεόδωρο Ντυμπού κ' ὅπου, κατά διαταγή τοῦ ὀββά Ἄμε-

ἔργο ἐνός μαθητῆ του, γύρισε στό σπιτί του μαζί μ' αὐτόν.
 Σάν ἔφτασαν μπροστά στήν πόρτα, ὁ Φράνκ τόν ἀποχαιρέτη-
 σε ἀνανεώνοντας τά θερμά του συγχαρητήρια· κι ὁ μαθητῆς
 του τόν ἄκουσε νά λέει μονολογώντας καθῶς γύρισε γιά νά
 βάλει τό κλειδί στήν κλειδαριά τῆς πόρτας του: «Μά κι ἐγώ
 ἔγραψα μερικά ὠραία ἔργα!»

Στό τελευταῖο ἔργο του, τό **3 Κοράλ**, πού ὁ ντ' Ἴντὸ τό
 ἀποκαλεῖ μουσική διαθήκη τοῦ συνθέτη, βλέπουμε τό ἀντικα-
 θρέψιμα τῆς ζωῆς του καί τήν ἔκφραση τῆς ψυχῆς του. Παρ'
 ὅλο πού ἀπό τό ἔργο αὐτό περνοῦν, ἀπό καιρό σέ καιρό,
 πραγματικές ἤχητικές λαίλαπες, γιομάτες δραματικῆ πνοῆς,
 σάν ἀναθώμιμα φλογερῶν παθῶν, ὅμως μέσασθ του ἀναβλύ-
 ζει μιᾷ γενικῆ ἐντύπωση γαλήνης· Ἡ σιγουριά τοῦ σχεδίου, ὁ
 πλοῦτος τῆς μουσικῆς γλώσσας· κι ἡ ρωμαλέα του ἀρχιτεκτο-
 νικῆ ἀποτελοῦν τό ἀντικαθρέψιμα μιᾶς ἰσχυρῆς κι εὐγενικῆς
 ψυχῆς, πού τῆ συγκλίνει ἡ ζωῆ, μᾶ πού ἡ συγκίνηση πού
 βγαίνει μέσα ἀπ' αὐτή ἐκδηλώνεται εἰρηνικά.

II

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Τό πρῶτο του ἀξιόλογο ἔργο, πού μ' αὐτό ὁ ὄργανίστας
 τῆς Ἁγίας Κλοτίλδης ἀποκάλυψε ὅλη τήν εὐγένεια τῆς ψυχῆς
 του, εἶναι τὰ **VI κομμάτια γιά ἐκπαιδευτικὸ ὄργανο** (Φαν-
 τασία, Μεγάλο συμφωνικὸ κομμάτι, Πρελούδιο, Φούγκα καί
 Παραλλαγές, Παιμενικό, Προσευχή, Φινάλε.) Αὐτό τό ἔργο,
 ὕστερα ἀπό μιᾷ συγκεχυμένη περίοδο τῆς ζωῆς τοῦ Φράνκ,
 πού κράτησε εἴκοσι χρόνια, εἶναι ἡ πρώτη ἀνθήκη τῆς μεγάλῆς
 δημιουργικῆς του ἰκανότητας, πού φτωχοί πρό-ἀγγελοί τῆς στά-
 θηκαν τὰ πρῶτα του **τρία** (1842) τὰ **κομμάτια**, του γιά πιάνο
 οἱ μελωδίες του, τὰ **μετὰ** του κι ἡ **Λειτουργία** του γιά
τρεις φωνές, πού συνέθεσε σ' αὐτὴ τήν περίοδο. Ὅλα αὐτά τό

τόν Ἀπρίλη τοῦ 1890. Ποτέ ὅμως δὲν ἔνωσε τὴ χαρὰ ν' ἀκούσει μιὰ ολοκληρωμένη ἐκτέλεση τῶν **Μακαρισμῶν** του· μερικὲς σποραδικὲς καὶ μέτριες ἐκτελέσεις ὀποιοποσμάτων ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀριστούργημά του δὲν τοῦ ἐπέτρεψαν οὔτε νὰ χαρεῖ αὐτὸ τὸ ἔργο στὴν πληρότητα τῆς ἡμορφίας του, οὔτε νὰ προβλέψει πῶς, ἕνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατό του, ὁ μαέστρος Κολάν θὰ τὸ παρουσίαζε μὲ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία στὸ Σατελέ, καὶ πῶς, ἴδια χρόνια ἀργότερα, ὁ διάσημος Σουλβαίν Ντυπου, δίνοντας μιὰ δευτέρη λαμπρὴ ἐκτέλεση τῶν **Μακαρισμῶν** στὴ Λιέγη, θὰ καθιέρωνε μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ τὴ δόξα τοῦ Φράνκ στὴν πατρίδα του.

Πέθανε, στίς 8 Νοεμβρίου τοῦ 1890, μέσα στὴν ἀπόλυτη γαλήνη τοῦ δικαίου, χωρὶς νὰ δεῖξει πῶς πόνεσε ἀπὸ τίς πληγὲς ποῦ τοῦ ἀνοίξει ἀβθονες ἡ ζωὴ. Δὲν ἔνωσε καμιά μνησικαλία γιὰ τοὺς ἔχθρους του — ποῦ τοῦ δημιουργήσε ἡ ἀξία του — οὔτε γιὰ τοὺς φίλους του, ποῦ περιόριζονταν μονάχα σὶὸ νὰ τὸν λυποῦνται καὶ περίμεναν νὰ πεθάνει γιὰ νὰ κάμουν γνωστὰ τὰ ἔργα του. Σ' αὐτοὺς ποῦ τὸν βοήθησαν οἰκονομικὰ ἐξεδήλωνε πάντα μιὰ εὐγνωμοσύνη γεμάτη ἀφοσίωση καὶ ἀξιοπρέπεια: Τὸ ὅτι ἡ παραμικρὴ ἐκδήλωση ἐνδιαφέροντος, ἢ παραμικρὴ βοήθεια τὸν συγκινοῦσαν κατάβαθα φαίνονταν ἐκδηλα ἀπὸ τὴν ἔκφραση ποῦ ἔδινε στὰ αἰσθημάτων του, ποῦ, καθὼς πίστευε ἐνδόμυχα ὁ συνθέτης, τὰ τιμοῦσε ἢ βοήθεια ποῦ τοῦ πρόσφεραν οἱ ὀποστηριχτές του. Ἡ εὐγένεια τοῦ χαρακτήρα του φαίνεται ἀκόμη καὶ ἀπὸ ὀρισμένες ἀφιερώσεις του, ποῦ μᾶς κάνουν νὰ σαστίζουμε, ὅταν ξέρούμε τὴν ἔχθρική συμπεριφορὰ ποῦ ἐβείξαν πρὸς τὸν Φράνκ μερικοὶ καλλιτέχνες, ποῦ ὁ ἀνεξίκακος συνθέτης τοὺς ἀφίερωσε διάφορα ἔργα του. Δὲν ἔνωσε ποτέ τὸ αἶσθημα τῆς ζήλειας ἀπεναντίας ἔνωθε εὐακρινῆ χαρὰ γιὰ τίς ἐπιτυχίες τῶν ἀντιζηλῶν του, ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς πρὸ νέους ἀπ' αὐτοὺς, ὅταν τοῦ ἄρρεσε ἡ μουσικὴ τους· κα ἄκουε μ' ἀπέραντη εὐχαρίστηση καὶ θερμὸ ἐνδιαφέρον κάθε καινούριο ἔργο. Κάποτε, βγαίνοντας ἀπὸ μιὰ συναυλία, ὅπου εἶχε πάει γιὰ νὰ χειροκροτήσει μὲ πραγματικὸ ἐνθουσιασμό, τὸ

λέν, ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ φοράει τὴν ὄρα τῆς λειτουργίας ἕνα ῥάσο, ποῦ τὰ πλατιά του μανίκια τὸν ἐνοχλοῦσαν· ὅταν διέσβυνε, Ἀργότερα πῆρε τὴ θέση τοῦ ὄργανιστά στὴν ἐκκλησιαστικὴ αὐτὴ, ὅπου εἶχε πιά στὴ διάθεσή του ἕνα ἀπὸ τὰ ῥασιότερα ἐκκλησιαστικὰ ὄργανα ποῦ κατοικεῖσας ὁ ἱερατικός ὄργανοποιὸς Καβαγιέ - Κόλ καὶ ποῦ οἱ ὑπέροχοι φωνές του εὐπνεύσαν σιγὰ - σιγὰ τὸ ταλέντο του καὶ παρόρησον στὸ ν' ἀναδειχτεῖ ἡ μεγαλοφυΐα του σάν αὐτοσχεδιαστὴ. Στὰ 1872 διορίζεται καθηγητὴς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου στὸ Κονσερβατοῦρ τοῦ Παρισιοῦ, μετὰ τὴν παραίτησή του προκατάρχου τοῦ καθηγητοῦ Μπενουά, ποῦ πῆρε τὴ σύνταξή του, ἀφοῦ συμπλήρωσε πενήντα χρόνια σ' αὐτὴν τὴ θέση. Ὁ Φράνκ ἄσκησε τὰ καθήκοντά του σάν καθηγητὴ μὲ σπάνια εὐσυνειδησία καὶ παιδαγωγικὴ ἱκανότητα καὶ μὲ βαθεῖα ἀγάπη ἴσοο γιὰ τοὺς μαθητὰς του ὅσο καὶ γιὰ τ' ὄργανο του. Στὴν ὄρα τοῦ μαθημάτων του ἡ τάξη του ἔδινε τὴν ἐντύπωση οἰκογενειακῆς συγκέντρωσης· ὁ ἐξῶστος τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου στὴν Ἀγία Κλαυδία εἶχε γίνει γιὰ τοὺς φίλους του, πραγματικὸ ἐνευκτηρία. Κι ὁ συνθέτης εἶχε ἀφιερῶσει τὴ ζωὴ του στοὺς μαθητὰς του καὶ στ' ὄργανο του· κι ὅταν οἱ πίκρες, ποῦ δὲν ἔλειψαν ποτέ ἀπὸ τὴ ζωὴ του, τοῦ μάγωναν τὴν καρδιά του στα γερρατιά του, ἔπνιγε μέσα του τὸν πόνο του καὶ ἐδειχνε, τόσο στὴν ἐκκλησία ὅσο καὶ στὴν τάξη του, μιὰ θαυμαστὴ ψυχικὴ γαλήνη, γιομάτη εὐγένεια καὶ συγκρατοσύνη. Μέσα του ἀνθοῦσε πάντα μιὰ ἀγιάτρευτη αἰσιοδοξία — γέννημα τῆς ἀνεκτίρητης καλωσύνης του καὶ τῆς ἀνικανότητάς του νὰ νιώσει αἶσθημα μνησικακίας ἢ ζήλειας — καὶ μιὰ χαρούμενη διάθεση, ποῦ τὸν ἔκανε ν' ἀγαπάει καὶ νὰ χαίρεται τὴ μουσικὴ τοῦ Ὀφενπαχ καὶ νὰ πηγαίνει ταχτικά στὸ θέατρο τῶν Μπουφ - Παριζιέν γιὰ νὰ γελάει. Ἡ εὐθυμὴ μουσικὴ ποῦ ἀκουγε ἐκεῖ ἤχοσε εὐχάριστα στὸ ἐλευθέρσι αὐτὸ του, ἐνῶ ἀπεναντίας ἄλλες μουσικὲς, μεγαλορῆμονες καὶ ἄμορφες, δὲ μπορούσε νὰ τίς ὑποφέρει.

Συχνὰ τὸν κυρίευε μιὰ ἐκδηλὴ ἀσθηματικότητα. Μᾶλλον ἔνωθε

τὴν ἀνάγκη ν' ἀφαιρεῖται γιὰ νὰ συγκεντρώνει τὴ σκέψη του σὲ κάποια πολυτιμὴ γι' αὐτὸν ἐμπνευσή του. Ὁ Μαρκήσιος νιὲ Φρεσινέ, ποὺ εἶχε μαινεψτεῖ τὴν ἀξία τοῦ Φράνκ κι ἐνωθε μεγάλη χαρὰ νὰ τον συναναστρέφεται, πῆγνανε συχνὰ καὶ τὸν περίμενε ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι του ποὺ βρισκόταν στὸ Μπουλεβάρ Σαιν - Μισέλ ἀρ. 95, τὴν ὥρα ποὺ ἔβγαине γιὰ νὰ πάει στὰ μεθήματά του. Μιὰ μέρα λακόν ὁ συνθέτης ἀνισπῶδως ξερὰ τὸν ἐγκάρδια χαιρετισμὸ ποὺ φίλου του. «Ἀμέως ὅμως ἐπακολούθησε ἡ ἐξήγησι: «Ἐλαίε μοζί μου σὴν Ἁγία Κλειτὶδα, εἶπε στὸ μαρκήσιο νιὲ Φρεσινέ ὁ συνθέτης, καὶ μὴ μοῦ μιλάτε! Αὐτὴν τὴ νύχτα ἄκουσα οὐρανίες κομπάνες καὶ δὲν θέλω νὰ τις ξεχάσω ὡς ποὺ νὰ καθῆσω μπροστὰ στὸ ὄργανο.»

Οἱ δυσφημιστὲς τοῦ Φράνκ πῆσαν ἀφορμὴ ἀπὸ μερικὲς παρόμοιες φράσεις του γιὰ νὰ τὶς χαρακτηρίσουν ὡς γεννήματα μιὰς ἀνόητης ἀλαζονείας. Σ' ἓνα κοντσέρτο, ὁ Φράνκ, ποὺ ἔπαιζε στὸ ἀρμόνιο τὸ ἔργο του **Πρελούντιο, Φούγκκι καὶ Παραλλαγές**, ἔγινε ἀντικείμενο ἐνθουσιωδῶν ἐκδηλώσεων, ποὺ ἔξασπασαν ἀμέσως μετὰ τὸ Πρελούντιο κι ἐκδηλώθηκαν με θυριβώδη μῆξι. Ὁ συνθέτης ὅμως, ποὺ ἤθελε νὰ «συνδέσει» ἀμέσως τὴ φούγκκι με τὸ Πρελούντιο, ἐνοχλημένος ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀκαιρὴ διακοπὴ ποὺ τοῦ ἐπέβηλε ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ κοινου, σηκώθηκε καὶ εἶπε: «Εὐχαριστῶ, μά... πῶ ὕστερα!» καὶ συνέχισε. Μὰ ὅλα αὐτὰ δὲ φανερώναν καθόλου πομπώδη ἀλαζονεία ἢ περιφρόνησι, ἐκ μέρους τοῦ συνθέτη, ἀλλὰ ἀποκαλύπτου ἀλόγυμνη μιὰ ἀπλή ψυχὴ, ποὺ δὲ νιώθει τίποτα τὸ γελίοι στὶς συθάρμητες ἐκδηλώσεις τῆς καὶ ποὺ ζεῖ σ' ἓνα τέλειο ἀγνό δνειρο, χωρὶς νὰ ὑποπετυεταὶ καθόλου ὅτι μπορεῖ νὰ γίνει στόχος τῆς κακοψυχίας τῶν φανερωτῶν... Αὐτὸς ὁ δίχως περηφάνεια ἀνθρώπος, ποὺ ἀντιλοσε τὶς πιὸ ἐντονες χαρὲς του ἀπὸ τὴν ἐργασία, εἶχε συναίσθησι τῆς ἀξίας του, καὶ, παρὰ τὴν ἀδιαφορία τῶν συγχρόνων του, στὸ πείσμα τῶν σαρκασιῶν του, κατέφυγε στὸν ἑαυτὸ του καὶ, στὴν πεποιθήσι του διὲ δημιουργοῦσε πραγματικὸ ἔργο τέχνης, εὑρισκε τὸ ἀντίδοτο τῶν κακολογιῶν ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ δηλητηριάσουν τὴ

ζωὴ του. Μὲ τὸ πρῶτο μεγάλο ἔργο του, καὶ πορ' ὄλο ποὺ δὲ συγκρινόταν μὲ τ' ἀριστουργήματα ποὺ δημιουργήθησαν στὰ γερματά του, γεννήθηκε κι αὐτὸ τὸ παρήγορο γι' αὐτὸν αἶσθημα. Ὅταν ὁ Κολόν ἐξείλεσε, τὴ Μεγάλη Πέμπτη τοῦ 1873, τὸ ἔργο τοῦ Φράνκ **Λύτρωση**, ποὺ ὄχι μόνο δὲν τὸ εἶχε προτοίμασει ὀρεκτὰ ἀλλὰ καὶ τὸ εἶχε περικόψει, ἡ ἐκδήλωσι τοῦ κοινου γι' αὐτὸ τὸ ἔργο στάθηκε κυριολεκτικὰ παγκρῆ. Ἡ σόζυγος τοῦ συνθέτη, ποὺ εἶχε λιγώτερη πεποιθήσι ἀπὸ τὸν ἀντρα τῆς γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς ἐκτέλεσις, δὲ θέλησε νὰ παρακολουθήσει τὴ συναυλία αὐτὴ, ποὺ δόθηκε στὸ Σατελέ, καὶ περίμενε, γεμάτη ἀγωνία, τὴν ἐπιστροφή τοῦ συνθέτη. Σάν τὸν εἶδε λοιπὸν νὰ ἐπιστρέφει ὡχρὸς κι ἀμίλητος ἀκατολαβε. Αὐτὸς ὅμως ξανοβρῆκε τὴν αὐτοπεποιθήσι του: «Εἶμαι αἰγούρος, τῆς εἶπε, πῶς τὸ ἔργο εἶναι ὄμοιο!» Αὐτὴ ἡ πεποιθήσι τὸν βοήθησε νὰ μὴ ἀπογοητευθεῖ ὅταν ὁ **Μακκιρισμὸ** του, ποὺ ὀρισμένα μέρη του μονάκι ἐκτελέστηκαν ἀπὸ τὸν Παντελοῦ, καὶ μάλιστα πολὺ ἀσχημα, τὸ Γενάρη τοῦ 1887, οἱ **Συμφωνικὲς του Παραλλαγές**, ποὺ κατακρεουργήθηκαν ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα, τὴν ἴδια μέρα, καὶ ἡ **Συμφωνία** του ποὺ ἐκτελέστηκε πολὺ καλὰ ἀπὸ τὴν Ἐταιρία Συναυλιῶν, στὰ 1889, ἀπὸ τὴ διέθυνσι τοῦ Γκαρσέν, δὲν ἀπέσπασαν πορὰ ὄμοια χειροκροτήματα ἐκ μέρους τοῦ κοινου. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὁ Φράνκ εἶχε — κι αὐτὸ ἴσως εἶναι ἓνα προτέρημα — μιὰ ὑπέροχη δύναμη ψευδοαίσθησις: βγαίνοντας ἀπὸ τὴν αἴθουσα συναυλιῶν τοῦ Κονσερβατοῦρ — ὅπου τὸ κοινὸ ἀπεδοκίμασε μὲ τὴ σιωπὴ του τὴ θερραλεὰ πρωτοβουλία τοῦ μαέστρου Γκαρσέν νὰ ἐκτελέσει τὴ Συμφωνία τοῦ Φράνκ — ὁ συνθέτης, κατενθουσιασμένος ἀπὸ τὴν ὄμοια ἐκτέλεσι, εἶπε στὸ φίλο του Πῶλ Πουζῶ: «Τὶ ὄμοια σονοριτέ! καὶ τὶ ὑποδοχὴ ἐκ μέρους τοῦ κοινου!»

Γνώρισε ὅμως καὶ μερικὲς χαρὲς στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, χάρισι στὴ **Σονάτα του γιὰ πιάνο καὶ βιολί**, ποὺ μ' αὐτὴ θριάμβευσε κυριολεκτικὰ ὁ διάσμος βιολονίστας Ἰζαὶ, καὶ στὴν πρεμιέρα τοῦ κουαρτέτου του, ποὺ δόθηκε μὲ μεγάλη ἐπιτυχία στὴν Ἐθνικὴ Ἐταιρεία, στὴν αἴθουσα Πλεγέ,

ΜΙΑ ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΣΤΙΣ ΚΑΤΑΚΟΜΒΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

Θά σάς διηγηθώ μιὰ παράξενη συνουλίη πού δόθηκε στις κατακόμβες τοῦ Παρισιού, τὴν ἐποχὴ τῆς ἐξέθεσης τοῦ 1900, πού τὴν παρεκολούθησα καὶ πού θέθω τὴν ἐχθάρω ποτε.

Καὶ πρῶτα - πρῶτα ἀς δοῦμε μερικὰ γιὰ τίς κατακόμβες.

Οἱ κατακόμβες εἶνε ὑπόγεια κοιμητήρια, πού ἡ ὑπαρξὴ τους χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν Α' αἰῶνα μ. Χ. Ἐκεῖ κουβαλοῦσαν καὶ τοποθετοῦσαν τὰ διάφορα ἀνθρώπινα κόκκαλα. Τέτοιες κατακόμβες ὄντησαν στὴ Ρώμῃ, στὴ Σικελίᾳ, στὴν Αἴγυπτο, στὴ Μ. Ἀσίᾳ, σὲ πολλὰ νησιά τῆς Ἑλλάδος, τοῦ Παρισιῦ καὶ ἄλλοι. Πολλὰ διασώθηκαν μέχρι σήμερα. Οἱ κατακόμβες τῆς Ρώμης ἔγιναν διάσημες ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού κατέφυγαν ἐκεῖ οἱ χριστιανοὶ γιὰ ν' ἀποφύγουν τοὺς διωγμούς. Δέν μποροῦσαν, βέβαια, νὰ μείνουν, ἐκεῖ κάτω, πολὺν καιρὸ γιὰτὶ ὁ ἀεριοσμὸς ἦεν ἀτέλες, ἔθριον-αν ὅμως σ' αὐτὰς ἀσφαλεῖς καταφύγια γιὰ νὰ κάνουν τίς θρησκευτικὰς τους νεκρώσιμες τελετὰς καὶ νὰ θάψουν τοὺς νεκρούς τὸν ὅπως τοὺς ἐπέβλεπε ἡ χριστιανικὴ θρησκεία καὶ ὄχι νὰ τοὺς κινεῖ ὅπως ἔκαναν οἱ εἰδωλολάτρεις.

Οἱ κατακόμβες τοῦ Παρισιῦ εἶνε παλαιὰ λατομεία. Κατεβλίνει κανεὶς σ' αὐτὰς ἀπὸ τὴν πλατεῖαν Ντανφέρ - Ροσερώ (*Denfert - Rochereau*) κοντὰ στὰ ἄγαλμα τοῦ *Lion de Belfort*. Ἐκεῖ εἶχον μεταφέρει ἀπὸ τοῦ 1731 μέχρι τοῦ 1787 τὰ κόκκαλα μερικῶν νεκροταφείων τοῦ Παρισιῦ, πού καταργήθηκαν τότε.

Τὸ Νοέμβριον λοιπὸν τοῦ 1900 μερικὸ μνηστὴρ τοῦ Κονσερβατοῦρ ἤβριεν τὴν ἰδέαν νὰ ὀργανώσῃ μιὰ συναυλίαν ἐπὶ τὰς κατακόμβες, μιὰ συναυλία θρησκευτικὴ καὶ κοσμικὴ - *concert spirituel et profane* - ὅπως τὴν ὀνόμασαν.

Μιά μερὰ λοιπὸν τοῦ ἰαυτοῦ μηνὸς οἱ συμμαθηταὶ μου τῆς τάξης τῆς Ἀρμονίας *Emile Pessard* - στὸ Κονσερβατοῦσα, *De Launey*, (Ἰο Κόρνο τῶν Κονσέρ Κολόν), *Jules Mazellier* πού ἔγινε κτῆστην *Prix de Rome* καὶ ἔλασκον συνθέτης καὶ *Edouard L' Enfant*, ἔφερ-ν ἐπὶ τὴν τάξην καὶ μοῦρσαν, σ' ἄλλους τοὺς συμμαθητὰς, προσκλήσεις τυπωμέναι, πού ἔγραφαν: «Ἀγαπητοὶ Συνάδελφοι. Τὴν ἐρχομένη Κυριακὴ, μετὰ τὰ μεσάνυχτα, ἀποφασισθὲν νὰ δώσωμι μιὰ συναυλίαν ἐπὶ τὰς κατακόμβες τοῦ Παρισιῦ. Σὰς παρακαλοῦμι, ἀν θέλετε νὰ παρευρεθῆτε, νὰ βρισκίτε κατὰ τίς 11 μὲ 11, 1/2 τὸ βράδυ, ἐπὶ τὴν πλατεῖαν *Denfert Rochereau*, ὅπου θά σὰς περιμένουν μερικὸι συνάδελφοι γιὰ νὰ σὰς ὀδηγήσουν ἐπὶ τὴν πόρταν ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ κατιβῆτε ἐπὶ τὰς κατακόμβες. Ἀβλίνουν μέρως πάνω ἀπὸ ἐκὸ μουσικοῦ τῶν διαφόρων κόνσερτων, τῆς Ὀπερας, τῆς *Opéra Comique* καὶ τῆς μουσικῆς τῆς Δημοκρατικῆς Φρουρᾶς (*musique de la Garde Républicaine*). Ἡ συναυλία θ' ἄρχισι μετὰ τὰ μεσάνυχτα γιὰ νὰ προλάβουν νὰ συγκεντρωθῶν οἱ μουσικοὶ μετὰ τὸ τέλος τῶν θεατρικῶν παραστάσεων.

Θὰ ἐκτελεσθῶν: ἡ *Danse Macabre* τοῦ *Saint-Saëns* ἡ *Marche funebre* ἀπὸ τοὺς Πέρσεως τοῦ *Xavier Leroux* καὶ ἄλλα κομμάτια (πὸ δὲν θυμῶμαι τὸς τίτλους των), ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῶν κ. κ. *Georges Marty*, διευθυντοῦ τῆς ὀρχήστρας τοῦ Κονσερβατοῦρ, *Xavier Leroux*, συνθέτου καὶ κληθέντοῦ τῆς Ἀρμονίας

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

στὸ Κονσερβ-τοῦρ, καὶ *Paul Taffanel*, φλαουτίστα καὶ διευθυντοῦ τῆς ὀρχήστρας τῆς Ὀπερας.

Παρακαλοῦμαι νὰ παρευρεθῶν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μεγάλους μου συνθέτῃς, κωμηγητῆς τοῦ Κονσερβατοῦρ καὶ ἄλλοι διανοούμενοι. Σὰς συιστοῦμι ἕκτα ἐχρηθῆσαι, διότι δὲν ἔχομε πάρι ἀδεία τῆς Ἀστυνομίας». Ὑπογραφή: Πολλοὶ μαθηταὶ τοῦ Κονσερβατοῦρ.

Μὲ τὸ φίλον, λοιπὸν, καὶ συμμαθητὴ μου, *L' Enfant*, ξεκινῶμε, στὶς 11 τὸ βράδυ τῆς Κυριακῆς πού μὰς ὄριζαν, ἀπὸ τὴν κατοικίαν μου, 31 *Rue Monge*, στὸ Καρτιέ Λατέν, γιὰ τὴν πλατεῖαν *Denfert Rochereau*. Ἐκεῖ μὰς περιμέναν μερικὸι μνηστὴρ τοῦ Κονσερβατοῦρ καὶ μὰς ὀδηγῶσαν πρὸς τὴν πόρταν, ἀπὸ τὴν ὁποία μὰς κατέβασαν ἐπὶ τὰς κατακόμβες. Μπορεῖτε νὰ φαντασθῆτε τὴ συγκίνησιν καὶ τὴν ανατριχίλαν πού μὰς ἔπιανε ὅσο κατεβίναμεν ἀπὸ παγωμένα καὶ ὄγρᾶ ἔκεινα ὑπόγεια. Μὲ τὴ βοήθειαν ἀναμένων κερῶν καὶ ἀνάμεσα ἀπὸ διαβρόμους πού σχημάτιζαν σωροὶ ἀπὸ ἀνθρώπινα κόκκαλα πάνω στὰ ὄστια, ἐβῶ κι ἐκεῖ, ἦταν κολιμημένα ἀνοίμενα κερὰ, μὰς ὀδηγῶσαν ἐπὶ τὴν αἰθουσαν τῆς συναυλίαν, μιὰ πλατεῖαν, ἄρκετᾶ μεγάλη, περιτοιχιωμένη ἀπὸ κόκκαλον, ὅπου ὄρθιον περιμένονε τὸν ἔρχομὸν τῶν μουσῶν ἄν καὶ τὸν κολοῦμενον, οἱ ὁποῖοι ἔρχονταν νὰ φτάνουν μετὰ τὰ μεσάνυχτα.

Ἀφοῦ οἱ ἐκτελεστῆς, περὶ τοὺς 100, κἀθησαν σὲ κομμάτια καὶ ἔνοιξαν τὰ ἀναλόγια τῶν, δόθηκε τὸ σύνθημα τῆς ἐναρξῆς τῆς συναυλίαν, ἡ ὁποία ἄρχισι μὲ τὴν *Danse Macabre* τοῦ *Saint-Saëns*. Κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ἄνευ ζυλοφῶνων, ἐχρησιμοποιήθηκαν κρᾶνια (!) Τίριχ μὰς εἶχε προεξηγήσι ἡ ἐκτέλεση αὐτῆ, μὲ τὴν παρῶν μὰς ὁπᾶκοφῃ ἀκουστικῆς τῆς πρόχειρῃς ἐκείνης αἰθουσᾶς συναυλίαν τὸ φωνητάει κανεῖς.

Τὰ χειροκροτήματα ποῦ ἀκολούθησαν τὸ τέλος τῆς ἐκτέλεσης ἔβουζαν σ' αὐτῆ μὲν ὡς μνηστῆρ ἀπεισιων στοιχείων! Ἀκολούθησε ἡ *Marche funebre* ἀπὸ τοὺς Πέρσεως τοῦ *Leroux*, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ συνθέτη, καὶ μετὰ τὰ ἄλλα κομμάτια ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῶν *Marty* καὶ *Taffanel*.

Ἀρκετὸς κόσμος παρεκολούθησε τὴν συναυλίαν ἐπὶ τὴν ὁποία παρευρεθῆκαν ἀνθρωποὶ τῶν γραμμάτων καὶ πολλοὶ καλλιτέχνες, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ἐχρηθίζαν οἱ: *Camille Saint-Saëns*, *Jules Massenet*, *Théodore Dubois*, διευθυντῆς τοῦ *Conservatoire* καὶ *Charles Leprieux*, *Albert Lavignac*, *Emile Pessard*, *Auguste Chapuis* καθηγητῆ τοῦ *Conservatoire*.

Ὅσοι ὄρθιον - οἱ ἐκτελεσταὶ μόνον καθόντουσαν, ἀκούσαμε, ἐπὶ μείωσιν ὄρα, μὲ εὐλάβειαν καὶ ἐχρηθῆσαν τοὺς ἐκτελεστῆς καὶ ὀργανωτῆς τῆς ὀληθρομνηστῆς καὶ πρῶτοῦσι αὐτῆς συναυλίαν.

Θυμῶμαι πού ἡ καλὴ μου τύχη μοῦ εἶχε κάνει τὴν τιμὴ νὰ στέκωμι — ἐκεῖ κάτω δὲν ὄβριχε καμιά διάκριση — πλάι στὸ *Massenet* κοί ν' ἀκούω νὰ πέφτουν, πότε, πότε, σὺ φηλὸ του τὸ καπέλλο στάλες νεροῦ ἀπὸ τὴν ὄβρασι τῆς ὀροφῆς...

Κατὰ τὴν ἐξοδὸν μὰς ἀπὸ τίς κατακόμβες οἱ ὀργανωτῆς μὲν πρόσφεραν, εἰς ἀνάμνησιν, μιὰν ἐκίονα σὲ μακρότερον χοντρὸ χαρτί μὲ διαφόρους χερουτικὲς παραστάσεις σκελετῶν, παρμέναι ἀπὸ μεσαιωνικῆς ἀπεικόνισις «Μακαβρίων χρωδῶν».

Η ΠΡΩΤΗ ΕΠΑΦΗ ΤΟΥ ΡΙΧΑΡΔΟΥ ΒΑΓΚΝΕΡ ΜΕ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΣΕΛΙΔΕΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Από την αυτοβιογραφία του Βάγκνερ, ένα βιβλίο γραμμένο σε τόσο ελαφρό, εύχρηστο και συχνά εύθυμο σε πολλά του θέματα με δυνειθιστο για το είδος χιούμορ, δανειζόμαστε για τους αναγνώστες μας κόπιες λεπτομερείς της ζωής του μεγάλου Γερμανού ποιητού των ήχων, από τις λιγότερο γνωστές, σχετικές με την πρώτη του νεότητα. Στις αναμνήσεις του αυτές αναφέρονται οι πρώτες δυνατές συγκινήσεις του από τη μουσική και διαφαίνεται η ύπουλοειδίγη άρρηκτα, έλλειξη που αισθανόταν γι' αυτήν, όπως και τα πρόσωπα του στενού του περιβάλλοντος, που με το έργο τους ή τις έρμηνευτικές τους ικανότητες, άρπυισαν την πραγματική του κλίση και έβωσαν στις δημιουργικές του δυνάμεις την κατεύθυνση προς το δρόμο, που ήταν προσωρινά ο δρόμος της έκδοσης. Γιατί ο Βάγκνερ, που γεννήθηκε στις 22 Μαΐου 1813 και έχασε τον πατέρα του έξη άκριβως μήνες αργότερα (22 Νοεμβρίου 1813), μετά το θάνατο του δεύτερου συζύγου της μητέρας του, ήθροποιο Γκάιερ, έσπάλθη στον άδελφό του τελευταίο αυτό, χρυσόχρονό στο "Άϊσλεμπεν, όπου και έφοίτησε στην ιδιωτική σχολή του πάστορος "Άλτ. Το 1822 όμως έπέστρεψε στη Δρέσδη και έγγράφηκε στην περίφημη Κρούτσουδλε, όπου έγνωρε το ποιητικό έργο των κλασσικών και έπειτα του Σαίξπηρ. Ο τελευταίος αυτός τον έγροησε και απέκαλυψε την έμφυτη άγάπη του προς το θέατρο, που, όπως φαίνεται από τα λεγόμενα της μητέρας του, είχε κληρονομήσει από τον πατέρα του. "Η άγάπη αυτή, ένισχυμένη από ότι έως τότε του είχε γίνει οικείο, έστρεψε το ένδιαφέρον του και φυσικά όλες τις προσπάθειες προς την ποίηση. Μά τη μουσική δεν είχε ακόμη καμμία έπαφή έως την εποχή, που η νεώτερη έδελφή του Κλάρα, έπέδειξε κάποιο ταλέντο και κατάρθωσε χάρη σ' αυτό να προσληφθή στην όπερα της Δρέσδης. Έκει έγνωρίστηκε με τον Κάρλ Μαρία φόν Βέμπερ, που έπαίετο τότε ο "Ελευθέρος οκοπευτής του, και που την έπαισκέπτετο κάποτε. Έν τώ μεταξύ και στον μικρό τότε Ριχάρδο είχε κάμει άπεριγραπτή έντύπωση ή μουσική του "Ελεούρου οκοπευτού... "Άλλ' άς άφωρομε να μιλήσει ο ίδιος ο Βάγκνερ:

... «Τις πρώτες μου έντυπώσεις από τη μουσική μου τις έβωσαν αυτός ο καλλιτέχνης ο Βέμπερ, που οι μελωδίες του γέμιζαν την ψυχή μου με όνικρολόλο σοβαρότητα και που ή προσωπικότητά του με ένδουσιαζε και με έγροησε. Με το θάνατό του σε ζένη χώρα ή παιδική μου καρδιά έξεχειλίσει από θλίψη...»

... «Οι σπάνιες έπισκέψεις του Βέμπερ φαίνεται, πώς προκάλεσαν μέσα μου έκινες τις πρώτες έντυπώσεις που με γέμισαν με μία συμπαθεία γι' αυτόν, εναλλοιωτή σ' όλη μου τη ζωή... Το άδύνατο λεπτό πρόσωπο, με τα ζωηρά, κι ως τόσο, συχνά οικιασμένα μάτια, που προκαλούσαν δέος και ρίγος. Το χαλκό του βάσιμα που, συχνά άκουα από το παράθυρό μου όταν ο Μάστρως κατάκοπος από τις δοκιμές γυρνοδός κατά το μεσημέρι στο σπίτι του, περνώνασε έξω από

το δικό μας, παρουσίαζε στή φαντασία μου τον μεγάλο μουσικό σαν ένα πλάσμα υπεράνθρωπο, έξω από τις συνειδητόματα. Κάποτε που ή μητέρα μου του παρουσίασε το έννιαχρονο περίπου άγόρι, που ήμουν τότε, έκείνος τή ρώτησε τι θά γινόμουν κ'ι ύστερα πρόσθεσε: Ίσως μουσικός; "Η μητέρα μου τότε του απάντησε, πώς με τον "Ελευθέρο οκοπευτή ήμουν βίβαια ξετρελλομένος, έκείνη ως τόσο άκείμα δεν είχε παρατηρήσει σε μένα τίποτα που θά μπορούσε να προφήση κάποιο μουσικό του τολάντο. Κι' αυτό ήταν ουστό στην παρατήρηση. Τίποτα ως τότε δεν ή'εχε συγκινήσει ποτέ ή μουσική του "Ελευθέρου οκοπευτού», και προσπαθούσα με κάθε τρόπο να ζανοζατανέφω μέσα μου τις έντυπώσεις που είχα δεχθί άπ' αυτήν, όμως λιγότερο άπ' όλα τα άλλα κατέφευγα γι' αυτό στη μουσική και στη οπουδή της...»

Το 1827 ζαναγύρισε ή οικογένεια στη Λειψία, όπου ο Ριχάρδος έφοίτησε στη Νικολάουδλε. Τα οπουδιότερα, που άποσχόλησαν το πνεύμα και τή σκέψη του στην εποχή αυτή έινε ο Μπετόβεν, ταυτόχρονα όμως και οι ποιήσεις του Ε. Τ. Α. Χόφμαν, ή πρώτη του Φάουστ του Γκαίτε και μία παράσταση του «Φιντέλιο» με την Wilhelmine Schroeder - Devrient. Το φθινόπωρο του 1830 έφυγε από τη Νικολάουδλε για να έγγραφο στην Τομασσουδλε, που μετά 6 μήνες έγκατέλειψε για να μη την 23ην Φεβρουαρίου 1831 ως οπουδιστής της μουσικής στην άνωτατή Σχολή. "Υστερα από ένα μικράς διαρκείας χρονικό διάστημα φοιτητικής άκολαμίας ο Ριχάρδος συνήλθε και έσκέφθηκε. Σε όλο άπεδείκνυε, ότι ήτο σοβαρά ή άπόφασίς του να έπιδοθή έπαγγελματικά πλέον στη οπουδή της μουσικής, και τον Σεπτέμβριο του 1831 εισήρηετο ως οπουδιστής εις την άουστρηρατή σχολή του Κάντορος Θεοδώρου Βάινλιγκ.

Μπετόβεν:

... «Ήόρη στής άδελφής μου Λουίζας έπάνω στο πνεύμα της, ή μουσική του για τον "Εγκμον. "Έπειτα έβλεπα για σονάτες του. Τέλος άκουσα για πρώτη φορά σε κάποιον συνζυγία του Γκιβανταουά της συμφωνία του δασκάλου σε λά μείζον (την έβδομή). "Η έντύπωση που μου προζένησε ήταν άπεριγραπτή. Κοντά σ' αυτή ήταν και το δέος που μου έβινε ή μορφή του Μπετόβεν, που άπίδιδαν οι διάφορες λιθογραφίες, ότι είξερα για την κώφωσή του και για τή άποτραπήμειή του ζωής. Και τότε δημιουργήθηκε μέσα μου με είκόνα του γεμάτη άνώτερη, όπέργεια πρωτοτυπία, με την όποια έίποτε πιά δεν μπορούσα να σκυρικήθ. Και ή είκόνα αυτή συγχωνοθήκε μέσα μου με την είκόνα του Σαίξπηρ. Τους σοναντοδός και τούς δυο και μιλούσα μαζί τους στα έκστατικά μου όνειρα ή διαν ζυπονοσα άπ' αυτά, ήμουν πιγνόμενος στα δάκρυος (17 "Ιανουαρίου 1828).

... «"Η μουσική του Μπετόβεν για τον "Εγκμον τότε με είχε ένδουσιασει, που δεν ήθελα πιά ν' άφρω να φύγη από τα χέρια μου ή τραγωδία μου "Λού- "ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

μπάντο που είχε τελειώσει, αν δεν την έφωδιζε με μία παρόμοια μουσική. Χωρίς ένδοξα μουσικά, έπιστομα πως θά μπορούσα εγώ ο ίδιος να γράψω αυτή την άπαιρητή μουσική. Όσο τόσο εθεώρησα σκόπιμο νάχω κάποιες πληροφορίες, σχετικά με τους καλύτερους κανόνες του γενικού βασιμίου, πρηνικά πασιτώ μ' αυτή τη σύνοψη. Δανειστικά λοιπόν διά όκτω ημέρες τη μέθοδο του γενικού βασιμίου του Logier και μελετούσα απ' αυτή με μία φορηή επιμέλεια. Όμως η μελέτη μου δεν έφερε τους καρπούς της, όσο γρήγορα επιρμένα. Οι δυσκολίες αυτές με εξερθεζαν αλλά μαζί και με τρυβούσαν! Αποφάσισα να γίνω μουσικός...»

E. T. A. Hoffmann — Μπετόβεν

... «Ημουν τότε 16 χρόνων και μ' είχε καταλάβει μια έξοψη μουσικισμού από την ανάγνωση των έργων του E. T. A. Χόφμαν. Μέρα, κατασεψεήμερα, σε κατάστασι ημιβήπνωσης, δραματιζόμουν. Στις όπτασιές μου αυτές ο βασικός τόπος, οι τρίτες οι πέμπτες έπροσωποποιούντο και μου άπεκάλυπταν τη μεγάλη τους σπουδιότητα! Ότι σημειώστικη κρυστομα ήταν πέρα για πέρα κουταμάρες!...»

... «Η ενάτη συμφωνία ήταν ο μυστηριώδης μαγνήτης, που άσυγκράτητα μ' έπειναν κοντά του και άποτελούσε το άκιστο κάθε μουσικής μου σκέψης και προσπαθείας. Αδτή η συμφωνία γιά μένα έκλινε μέσα της το μυστικό όλων των μουσικών. Γι' αυτό και άποφάσισα ν' άποκτήσω την ποριτομμή της μ' όλη την κοπιώδεστηt εργασία, που άπειτούσε η άντυγραφη της. Θεωμάμαι κόνισσε, όπτερα από μία νόχτα που είχα άφεύρασει όλόκληρη σ' αυτή την προσπάθεια, με βρήκε άκτιστο του χάρματι και με την ταραχή, που είχα, το άντικρισμάτι μου έκοινα τέτοια φρικιαστικήt έντυποισι που χώνθηκα στο κρεβάτι μου με μία κραυγή άληθινής τρυμάριας. Μιά έκδοσι της συμφωνίας σ' άδισκειυ γιά πιασόν δεν όπληξε. Ή άπληήρη της στο κοινό ήταν τόσο μικρή, που ο έκδοτής δεν είχε λόγουσ γιά να προβή στο μία τέτοια έκδοσι. Βάδθηκα λοιπόν και έτοιμασσι μια έγώ. Ήταν πραγματικά τέλεια και την έστειλα στον έκδοτή της ποριτομμής, τον Scholl στο Μάνιτς. Μου άπάντησε πως ο έκδοτικός του Οίκου δεν είχαν άκόμη άποφασίσει γιά την έκδοσι, σε άδισκειυ γιά πιασόν, της 9ης συμφωνίας...»

Wilhelmine Schroeder — Devrient.

"Όταν γυριώ το βλέμμα μου στα περασμένης της ζωής μου, σχεδόν δέ βρισκω ένα γεγονός άλλο άπο' αυτό που να μπορεί να το τοποθετήσω δίπλα του ο,δι' άφορη τα άποτελέσματά του. Όποιοσ θυμάται τη θουμιαστή αδτή γυναικισ, σ' αδτήν την περίοδο της ζωής της, θά μπορεί μ' ένα όποιομήντοσ τρόπο να μωρτυρησή γιά τη δαιμωνιώδη σχέδον θερμότητι που σκορπούσε γύρω της ή τόσο άνθρωπίνω άκοστασικήt έρημνεια της άούκρητις αδτής καλλιτεχνίωσ. Μετά την παράστασι ώρμησια σ' έναν από τους γνωστούς μου, γιά να γράψω στο σπιτί του ένα σύντομο γράμμα, όπου άπεριφρασता εδάλωσα στη μεγάλη ήθροσί, πως από την ημέρα έκείνη η ζωή μου ειχε άποκτησή κάποια σημασία και πως, άν ποτέ τήν ν' άκούση άργότερα εύθημα στον καλλιτεχνικό κόσμο τόνομα μου, σε θυμηθή, που κίλει τη μνήτη, το βράδυ εκείνο μ' έκομε αυτό, που όρκίζομαι διη θέλω να γίνω!...»

Ό σπουδαστής της Τομάσσοουλε.

Ή διάθεισί μου γιά σπουδές παρέλυε όλόντα περισσότερο, και προτιμούσα να γράφω εισαγωγές γιά μεγάλη όρχήστρα, μια άπο τις όποιες κάποιε παίχθηκε στο θέατρο της Λειψία. Η εισαγωγή αδτή ήταν το «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ».

άπογειο σημείο των άνορησιών μου. Και μάλιστα γιά να εκούλωνε εκείνους που ήθελαν να μελετήσουν καλύτερα την ποριτομμή μου, μεταχειρίστικη γιά να τη γράφω τρια χρομάτια μέλανι: κόκκινο γιά τή έγχορδα, κόκκινο γιά τή έλινα πνευστά και γιά τή χάλκινα μαύρο. Ή ενάτη του Μπετόβεν όπηρεπε νανε μπρός στην εισαγωγή μου, κάτι σαν μία σονάτα του Πλεγιελ! Στην έκτελεισί, εκείνο που περισσότερο μ' έβλαψι, ήταν ένα φορτίσιμο των τυμπάνων που έπιναλωμένονταν κανονικά σε κάθε τέταρτο μέρη! Το κοινό στην άρχή θαύμασε την έπισημήt αδτή των τυμπανιστών, έπειτα τι βρήθεκε και στο τέλειο, πράγμα που με πλήγωνε! Αδτή η πρώτη έκτελεισί (24 Δεκεμβριου 1830) ένος έργου, που είχα συνθέσει μου άδθηκε μια άλορημόνηt έντυποισι!

Θεώδωρος Βάινλιγκ.

Ή θεία προνιου με ώδηγησε να βρω τον θνθρωπο που έπρεπε, γιά να μου έπιανεσθη καινοόρια άγαθή γιά την όθοσι που θα μπορούσε με μία έκ θεμελιώνον διδασκαλία, πραγματικά να με φωτίση. Κ' ένα είχα ως τότε από πριν άοχληθή με τη φούγκισ, άρχισα ως τόσο μαζί του να σπουδάζω από το άλλα άντιστικη. Και ο τροπος του ειχε την περιψημήt ιδιότητι να κηνη τον μαθητή να μαθώντι καινονόσ! Αδτην ακριβήt την εποχή γνωρίσισα κατά βάθος το έργο του Μόσαρτ, κ' έμειθη να το άγαπάω. Έγγραφα μια σονάτα, στην όποιε είμαι πιά άπελευθερωμένος από κάθε στομφο, και άπίνωμα να εκηλωσώ με μια φυσική άριστικήt έκφορη... Οι σπουδές μου με τον Βάινλιγκ τελειώσαν σ' ένα χρονικό διάστημα μικρότερο των έξι μηνών. Αδτός μωναχου του μου ειπε, πως μπορούσα να φύγω άφου με ειχε φέρει στο σημείο να λύσω τα δυσκολότατα θέματα της άντιστικίς με κάθε έκολοσι. Άυτό που έχτετε άποκτησί με την έκτηt μου μελέτη — μου ειπε — είνε η άνεταρησίσι! Μπορείτε ποτα να πελάστε με τα δικα σας φτερά, χοντάς την ήτοιήθητη, πως μπορείτε να μεταχειρησθήτε, ότι τεχνικώτερο ύπαρχει, άν ενε άναγική!»

Η κωστώς έπιτυχία του Βάινλιγκ στην περίτομολ μου εννε το γεγονός, ότι μου έδωκε την έπιθυμία να ζητώ τη φυσικότητι, το άδιστι, τη διαίγινη και μ' αυτό να ικανοποιούμαι. Και αυτό το κατάθωπος και με το παρδιείμιά του. Αδτες άκόμη τις μαθητικίς μου φούγκις έπρεπε να τις έπεινεργάζομαι γιά τραγούδι και να τις συμπληρώνω με κειμενο. Έτοιμ που αφύπτισε την κλιση προς τη μουσική που θα μπορούσε και να τραγουδήθη. Και γιά να με κρατήση υπό την έπιρροή του μου ζήτησε να γράψω μια σονάτα στον τόπο εκείνων που ειχε συνθέσει ο Πλεγιελ και μου έπρεπε, γιά να το δείλω τα φιλικόσ μου γιά' αυτόν άλλόσημα* να γράφω έπάνω στα πέοτερα θεματικά και αρμονικά σχήματά. Όκοιοσ θυμωταν άκούηt εκείνη την περιψημήt εισαγωγή μου όπηρεπε βαθύτατα να έκταλήθι, που δέχτικη να γράφω τόρα μια τέτοια σονάτα και έπάνω σ' ένα τέτοιο μοντέλο! Άλλά και ο Βάινλιγκ γιά να άνταμειψή την έγκωρτηρότι μου, κωτάρωσε νύχτα τη χαρά να δω τυπωμένη τη φωτιγήt μου αδτή σονάτι, και μάλιστα από τον έκδοτικό Οίκο Μπρατίκοφ και Χάιρτελ. Άπό τότε μου έπεριε πιά τα πάντα. Ές πρώτη άμοιβή, μου έδωσε το δικωριαμα να γράφω μια φαντοσικήt πιάνο στον τόπο της άρεοκίαις μου. Έτοι έγγράφηκε η φαντοσικήt σε φα δίκοσ έλασσον, όπου άπο άποφέςις φόρμας κινωσήt άπολύτοσ έλεύθερος μετώδο μεταποιήθη και μελωδία. Μ' αδτήν είχα και μια έοργητικήt γιά μένα ικανοποίησι γιάτί άπέσπασα την έπισημητικήt γιά δουλεία μου έπίδοκισσία του Βάινλιγκ. Έπειτα δεν άργησα να γράφω τρεις εισαγωγίς, που εκηρήκισαν πάλι από τον δάσκαλό μου και μια άπο' αυτές σε έ έλασσον, γραμμένη με όδοβείγιμα του Μπετόβεν — που φυσικά τόρα καταλάβωνα καλύτερα — έπαλήθικη με πολλή έπιτυχία (23 Φεβρουαρίου 1832) σε μια συμφωνικήt του Γκιέναντ-χούς. —

(Από το βιβλίον «Mein Leben» του Ριχαρδου Βάινλιγκ)

ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΡΩΜΗ

«Μουσική στον εικοστόν αιώνα»

Αυτό είναι το θέμα, για τη συζήτηση του οποίου εκλάσε τους ειδικούς σε μία διεθνή μουσική γιορτή το «Ευρωπαϊκό Κέντρο Πολιτισμού» Γενεύης, εν συνεργασία με το «Ορχήστρα για την ελευθερία του πολιτισμού» και το «RAI» (= Radio Italiana) στην Ίταλη πρωτεύουσα. Το πρόγραμμα της γιορτής άποτελούσε: η πρώτη εκτέλεσις έργων μουσικής δωματίου κα δρχήστρας δώδεκα συνθετών, που είχαν λάβει μέρος στον παγκόσμιο διαγωνισμό για το βραβείο που ερίστυουρήματος του εικοστού αιώνας», που είχε προκηρυχθή, και έπειτα δημόσια συζητήσεις μεταξύ συνθετών, έρμηνητών και κριτικών, πάνω σε φλέγοντα μουσικά θέματα, στις όποιες έλαβον μέρος οι όνομαστώτεροι άντιπρόσωποι της σύγχρονης μουσικής ζωής που είχαν συγκεντρωθή για το σκοπόν αυτό από 25 Ευρωπαϊκά κράτη στην παρά τον Τίβεριν αιωνίαν πόλιν. Το έργο ήληαδι που άντιμετώπισαν, δέν ήταν από τά εύκολώτερα. Νά πρέπει επί 12 ήμέρες (από τις 4 έως τις 15 'Απριλίου) απόγευμα και βράδυ, να παρακολουθούν μία συναυλία με άγνωνους συνθέσεις, και κάθε πρωίν να συζητούν πάνω σε διάφορα καλλιτεχνικά θέματα, είνε σχολήεις, ίκανές να ένευρίσουν κάπως κι' αυτούς τους έπαγγελματίες κριτικούς, μουσικολόγους, και άλλους ειδικούς, όσο και άν όποτεθή πως είναι συνειθισμένοι σε υπερβολικό φόρτο τέτοιας εργασίας.

Γενικά άνεμένετο άποτελεσματικώτερη ή δημοσία συζήτηση, εις την όποιαν έξεξεσθάντα τά θέματα: «Μουσική και σύγχρονη κοινωνία» «Άθρητική και τεχνική» «Έρμηνηται, συνθέται και Κοινων» «Μουσική και Πολιτική» «Ο συνθέτης και ο κριτικός» «Τό μέλλον της; Όπερας». Όσο μπορεί να κρίνη κανείς από τις πληροφορίες, που μάς μεταδίδει σχετικά μ' αυτές ο ήμερησιος και περιοδικός τόπος, οι άπόψεις που όποστήριζεν οι διάφοροι ρήτορες έκίνηθηκαν μέσα σε ήλαιοια άπόλυτους συμβολικά. Δέν ακούσθηκαν ούτε νέες ιδέες και γνώμες, ούτε πρό πάντων νέα επιχειρήματα σε θέματα που παρουσιάζαν τόσο ένδιαφέρον, πράγμα που ήμίαινε κάθε μέρα τον όριθμό των προσώπων που συμμετείχαν στη συζήτηση, έτσι που τελειωτικά έγινε μηδανός, Μονάχα όταν έβηχθη το θέμα «Μουσική και πολιτική» και ακούσθηκε ή διαμαρτυρία του κομμουνιστά Ίταλού συνθέτου Mario Zagred που έφερε θριμύστα τους όργανιστάς της γιορτής γιατί δέν είχαν καλέσει ο' αυτήν και εκπροσώπους των άνατολικών κρατών, έδόθηκε κάποια μεγαλύτερη ζωήρητη στην ατμόσφαιρα της σοβαρής ευλαβικής αισθήσεως της «Καθμημιές Santa Cecilia, όπου ελάβαιναν χάραν οι καθημερινές αυτές πρωινές συζητήσεις. Ός τόσο όταν ή αντίθετη του μεριτά του άποκτήθηκε ότι «στις δυτικές χώρες ποτέ έως τώρα ο πολιτικός ίδεας και αντίληψεις ένος συνθέτου δέν εστάθηκαν έμπόδιο στην πρό του κοινού έρμηνηται των έργων του, ενώ αυτός ο ίδιος στις άνατολικές έξ αίτιας των καλλιτεχνικών του πεποιθήσεων είνε ζήτημα δν θα είχε πολλές έπίδες επιτυχίας με τις συνθέσεις του», δέν βρήκε ν' άπάντηση πρόσ όπεράτισή του τίποτα άλλο πεισιτώρο παρά

την πασιγνώστη τετριμμένη, όσο και παράξενη γνώμη που κατά κόρον έπαυαλομάνεται ο' όλων των ειδών τά δλοκληρητικά κράτη, ότι: «μόνο ή Τέχνη που ήμπνέται από πολιτική ήθελοαία έχει δικαιώματα ύπαρξεως και δυνατότητα να διατηρηθή στη ζωή, ενώ κάθε άλλη άπλώς εφορμαλιστική» πρέπει άσυζητήτως ν' άπορρίπτεται.» Αυτό βεβαία έπιδοκίμασθηκε ένθουσιωδέστατα από όλους τους πολλούς όμοιόδεστας του, που παρευρίσκοντο στην άθήουσα, άν και δυστυχώς ο σύνητροφος Mario Zagred παρέλειψε να έξηγησή κάπως διεξοδικώτερα τι ακριβώς έννοεί λέγοντας «έμπνευσμένη από πολιτική ήθελοαία» και πρό πάντων ίδως αυτός ο όρος μπορεί να έκδηλωθή προκειμένου πώως για μουσική. Μ' όλα αυτά άναγνωριστική χωρίς κανένα φθόνο, από όλους τους λομβάνοντας μέρους στη συζήτηση ή άνεκτημένη ύπηρεσία που ο ρήτορα προσέφερε, ζωήρηότητας και φαίδρονους της ώς τότε κυριαρχούσα μονοτονία και πληή με την σε άνόθευτη κομματική εφρασεολογία θορυβώδη δημηγορία του. Κ' ή άναγνώριση αυτή ήταν ή άμοιβή του.

Έκείνο που σκόιχσε πολλές σκέψεις και διαταγμούς ήταν ή άπόφασις για την διανομή των τριών βραβείων που προέβλεπε ο διαγωνισμός — από ένα σε κάθε είδος — ο' ένα κοντοέρτο για βιολι και ο' ένα έργο μουσικής δωματίου και ένα όρχήστρας. Η έπιμελεία, και όπό την προεδρεία του έξαιρετικού Βέλγου Μουσικολόγου Paul Colael έπιτροπή, που έπιφορτίστηκε μ' αυτήν την ύπηρεσία, δπως ήταν φυσικό, δυσκολεύεται να άποφασίσει να δόση τον άπαιτητικώτατο τίτλο του «ρίστουργματος του εικοστού αιώνας», που διεξεδίχσαν με τη συμμετοχή τους στο διαγωνισμό για το έργο τους δώδεκα συνθέται από διάφορες χώρες: οι Yves Baudrier και J. S. Martinet (Γαλλία) ο Giselher Klebe (Γερμανία) οι Conrad Beck και Wladimir Vogel (Έλβετία) οι Mario Peragallo και Camillo Togni (Ίταλία) ο Bernd Bergel (Ίσραήλ) ο P. L. Crickell (Άγγλία) και οι Lou Harrison και Ben Weber (Ηνωμένα Πολιτεία). Οι δώδεκα παρτιτούρες (4 κοντοέρτο, τέσσερα έργα όρχήστρας και 4 μουσικής δωματίου), παρεδόθησαν στην έπιτροπή και έρμηνηθήσαν άνανώμως, δηλωμένες μόνο μ' έναν όριθμό. Έπομένως ή έπιτροπή δέν έγνωρίζε τά όνόματα των συνθετών, έτσι ώστε ή άπόφασις της να μπορεί να έξεσφαλισθή ως άπόλυτος άνεπηράσται και στυρημένη στην άποκειμενικά καλλιτεχνική έντύπωση που έβλεπε από τά έργα. Όμόφωρη ύπάρξε ή κρίσις της στην άπόφασι να δοθή άφιρυστο το βραβείο στο κοντοέρτο για βιολι του Mario Peragallo, έργο, πουσιωώτατο σε φαντασία, που έξανταλει όλες τις δυνατότητες της τεχνικής του βιολιού και σχηματίζει ένα τέλειο αντίτροπο στο προηγούμενο κοντοέρτο για πιάνο, έπίσης θομισσάτο, που είχε γίνει δεκτό με τόσο δικαιολογημένο ένθουσιασμό. Ένώ αντίθετα συζητήθηκε με άριστη θριμύτητα ή άπόφασις της για τά δυο άλλα βραβεία που εδόθηκαν έξ ήμισιας το καθένα: στους Βλάντιμυρ Φόγγελ και Γκιζελερ Κλέμπε για τά έργα της όρχήστρας και στους J. S. Martinet και Lou Harrison για τά έργα τους μουσικής δωματίου. Συγκεκριμένως πολλοί έβρισκαν ότι δίζεγε περισσότερο από άπόφωση θεματικής ούσίας και συγκε-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

τρομένης φόρμας, το «Movimento» για όρχηστρα του Έλβετου Conrad Beck από τις σε πολλά μέρη τους άρκετά μουσόντες 96 παράλλαγες, γραμμένες σε δωδεκάτονο σύστημα επάνω σ' ένα θέμα ραφωδικό χαρακτηρισμού που άκοπα διακρίνεται ή προσάβεται μιας εμφανίσεως προσωπικής έκφράσεως, και άναντίρητα καιροποιούμενου σοβάρου και ελλικρινούς συνθέτου Giselher Klebe.

Άπό τό πλήθος τών συμφωνικών που έδóθησαν ύπό τήν διεύθυνση τών Άρχιμουσικών, Fernando Previtali (Ρώμη) Victor Desargens (Γενεύη) Frans André (Βρυξέλλαι) Robert Croff (Ηνωμέναι Πολιτεΐαι τής Άμερικής) Hans Rosbald (Μιάντεν-Μπάντεν) Herman Scherchen (Έλβετία) κ. ά., και άφηνε τούς άκροτάς να σχηματίσουν μιά γενική συνοπτική έββα για τήν πορεία τής σύγχρονης μουσικής, άξίζει να σημειωθούν πού πάντων δύο τουλάχιστον, σαν γενόνοτα έξαιρετικής σημασίας. Στήν πρώτη έξέλιξη ελάττωσια κατά τήν εμφάνισή του στο βάθρο του διευθυντού όρχήστρας, ό πρσ πολλού, λόγω βαρύτερου νοσήματος, άπομακρύνθηκε άπό τήν ενεργό άνδιουργική κίνησι Darius Milhaud. Έρμήνευσε με τή συνθησιότητα του λεπτότητα και πρόφαξι πνευματώστατα τον «Σωκράτης» τού Eric Salie (όπου έκράτησε τό μέρος τής σολιότ ή περίρμη Βελγίς καλλιτέχνης Suzanne Danco) και ή έρμηνεία τού αυτή έγοήτευσε, άπεγοήτευσε όμως έπειτα με τήν έκτέλεσι τής 5ης συμφωνίας του, πού φέρει τήν καταπληκτική όρισημό του έργου 32, όλλα πού έκριθη περισσότερο θορυβώδης παρά πραγματικά συννντη. Η άλλη πού άποτελούσε τήν τελευταία βραδιά τής γιορτής και άναντίρητα τό ποιστικόν και άπό καλλιτεχνικής άποφάσεως όριστο σημείο τής ήταν ή εμφάνισή στο βάθρο τού Άρχιμουσικού τού Igor Stravinsky πού διηύθυνε με μετρήμενες ποιστικές και όποβλητικώτατες κινήσεις έργα του. Τά έργα αυτά άποχρέωσαν και τούς δύο πού ριζοσπαστικούς νεαρούς άντιπροσώπους τού δωδεκάτονου συστήματος, πού έβρισκαν ώς τώρα τό Στραβίνσκου «έξεπεροσμένον» να όμολογήσουν, ότι όρίσταντο και αυτοί δυνατήν τήν γρησιάν τής προσωπικότητός του τόσο άπό τά έρμηνεύόμενα έργα, όσο και άπό τόν τρόπο τής έρμηνείας τους. Τή μεγαλύτερη εντύπωση έθερε τό περίφημο οπετέτο του Ρώσσου δημιουργού για πνευστά, έγχορδς και πιάνο, πού έγράφηκε τό 1953 και παίχτηκε με τήν εκάστρα αυτή για πρώτη φορά στην Εύρώπη. Τό μεσαίον άκρίβδης μέρος τού έργου αυτού, πού ό συνθέτης τιτλοφορεί «Παισκακάλι» άποτελεί ένα είδος περιέργου και όβιούρουμου συμβιβασμού του με τήν τεχνική συνθέσεως τού Anton von Webern. Τό γεγονός δέ ότι, όπως λέγεται, πριν τό γράψη παρήγγειλε στην Universal Edition τής Βιέννης όλες τής περιτομήδες τών έργων τού Schonberg, τού Webern και τού Alban Berg για να τις μελετήση λεπτομέρως, έγινε, — όταν ληθόσαν όπ' όβιν τό 72 χρόνια του — όχι μονάχα για άπόδειξι τής ακατάβλητης ζωτικότητός του και τού έρευνητικού του πνεύματος, αλλά και κάτι πού θόπρεπε να κάνει ν' άνηχορήσουν όλους έκείνους, πού πιστεύαν, πώς ή Πασακάλια αυτή, δέν ήταν παρά μιά περαστική ιδιοτροπία. Ένας άπό τούς μεγαλύτερους Γερμανούς μουσικοκριτικούς, έπι τή εκάστρα αυτή διερωτάται με κάποιο δικίο: «Πρόκειται έδώ για μιά προτομοσιολογία συνδυασμού τής προσωπικής τεχνοτροπίας τού Στραβίνσκου και τού συστήματος τού Schoenberg; Μήπως στο μέσον του αιδώνος πού βρισκόμαστε δέ φθάσαμε σε μιά συνάντησι τής πλαιούς και τής Νέας Γενεύης;

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ένα βλέμμα σε μερικά προγράμματα θεριών μουσικών έορτών τού 1954.

(βλέπε σχετικώς και τεύχος δέ σελίς 15 στήλι 1.)

Χελσίνκι Φινλανδίας: Στάς 10 Ίουλιου άρχίζουν οι μουσικές γιορτές προς τιμήν τού Σιμπέλιους και τό τς όποιες θα έκτελεσθούν οι 7 συμφωνίες τού Φινλανδού συνθέτου, τό κοντσέρτο του για βιολί και τό μεγαλύτερο μέρος τών έργων του για μουσική θιαμίου. Στις γιορτές αυτές θα μεταχούν οι διευθυντού όρχήστρας Leopold Stokowski, Eugen Ormandy, Kirsten Flagstad και οι βιολονιστις Isaac Stern και Richard Odnopoff.

Όλλανδικό Φεστιβάλ. Έπί ένα μήνα, από τις 11 Ίουλιου—15 Ίουλιου, θα δοθούν στο Ίνστιτούτο τής Χάγη και στο Σέβρινγιεν, παθημικές παραστάσεις, Ό θις σεοσις τής Σκάλας τού Μιλάνου δά δώση τήν «Cenerentola» τού Ροσσίνι και τό «Theatre National Populaire» τών Πρισιών έργα τού Μολιέρου και τού Κορνιλιού. Η «Όπερα τών Κάτω Χωρών» θα παρουσιάσει τό έργον τού Janacek «Άπό ένα εκκριτό σπίτι» Στο βάθρο τού διευθυντού Όρχήστρας θα εμφανισθούν ό Άνσερμε, ό Όρνάντε, ό Κρίτες και ό Κλάμπερρερ, και ως σολιότ θα άκούσθη σ' ένα κοντσέρτο ό Βίλχεμ Μπάχμου.

Στρασβούργον: Στις θερινές μουσικές γιορτές του θα δοθούν: «η Δημιουργία» τού Χάυντε με τήν όνομαστή χορωδία τής Μητροπόλεως τού Στρασβούργου υπό τών Άρβάν Hoch, ό O Aloufo Argentos με τήν Έθνική Όρχήστρα τής Μόδης τής άρμηνεύουσας Ισπανική και γαλλική μουσική, και ό Schostakowitsch θα διευθύνη ό ίδιος τή έκτέλι του συμφωνία.

Μπρυττά: Στις θερινές γιορτές του πού άρχισαν άπό τις 18 Μαΐου, θα δώση μονάχα: γαλλική μουσική (Roussel, Coplet, Florent Schmitt) ό André Cluytens θα διεύθη τήν όρχηστρα τής Όπερας τών Πρισιών. Έπί τή εκάστρα θα γινή μια άφαισι όριστομηρησιών φλομανδικής, ισπανικής και πορτογαλλικής μουσικής.

Λουκέρνη: Τό Collegium Musicum τής Ζυριχής υπό τήν διεύθυνση τού Πάουλ Σάγγερ, θα δώση όπτι πλατείτα τού μνημείου τών λέντων, σερενάτες με όρχηστρα. Τις έρμηνείες θεατρικών μουσικών έργων και τις συμφωνικές θα διευθύνουν μεταξύ άλλων ό Furtwangler, ό Cané III ό Rafael Kubelik.

Περούττά: Τό πρόγραμμα τών μουσικών γιορτών, πού άρχίζουν στις 19 Σεπτεμβρίου είναι έξαιρετικώς ένδιαφέρον μουσική ή δολοκλήρου όφισωμένον στην έκκλησιαστική μουσική. Στην εκκλησία τού Άγίου Δομηνίκου θα δοθούν τά «Laudes Evangelii». Τήν προσάθεια αυτή τής άναβιώσεως μεσαιωνικών θρησκευτικών θεατρικών έργων με τις σχετικές χορωδίες κατευθύνη ό Leonide Mossine.

Βενετία: Θα δώση ή πρώτη τού «The turn of the screw» τού Benjamin Britten, όμο τήν διεύθυνση τού συνθέτου, μια συναυλία με σύγχρονη μουσική υπό τήν διεύθυνση τού Leonhard Bern Stejn και τήν 11 Σεπτεμβρίου ό Sergin Celibidache θα διεύθυνη έργα άποκλειστικώς τού Beia Bartok.

Μόναχον: Στις έρμηνείες θερινές γιορτές δά άκούσθούν έργα τού Μότσαρτ, τού Βάγκνερ και τού Ρίχαρντ Στράους, καθώς και ό «Παλεστρίνα» τού Πρίττανερ υπό τήν διεύθυνση τών Robert Heger, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Rudolf, Kempe και Hans Knoppertsbusch. Σκηνοθετικώς ένδιαφερόσα θα είναι ή «Άνιστοική Γουάκια» τού Ρίχαρντ Στράους τής όποιας ή νέα σκηνοθεσία άναμνέεται με εύλογη περιέργεια άπό όλους τούς θεατρικούς κύκλους: αλλά και άπό τό θεατρόφιλο κοινό τόσο τής Βαυαρικής πρωτεύουσής όσο και τών μελλόντων έπισκεπτών τής.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ.—Την 17ην Μαΐου έδόθη εις την αίθουσαν «Παρνασσός» ή έτηρία εμφάνισις τής Μελοδραματικής Σχολής του 'Ελληνικού 'Ωδείου με σκηνοθεσίαν του κ. Σ. Καλογερά και μουσικην διδασκαλίαν τής κ. Δ. Χέλμη, ή όποία συνόδευσε εις τόν πιάνο, Συνέπραξαν ή Δραματική Σχολή του 'Ελληνικού 'Ωδείου όπό την διεύθυνσιν του κ. Μ. Κουνελάκη και ή Σχολή Μπαλέτου του 'Ελληνικού 'Ωδείου όπό την διεύθυνσιν τής χορογράφου κ. Λουκίας. Παίχθησαν άποσπάσματα από τις διερες Τροβατόρες, Μπόμη, Σομφών και Δαλιδά και όλόκληρη ή Μουσική Κωμωδία του Μότσαρτ «ό Ίμπρε-άριος» εις πρώτην έκτέλεσιν. Η εμφάνισις αύτή εσημείωσε έξαιρετικήν επιτυχία και οι νεαροί καλλιτέχνοι κατεχειροκροτήθησαν από τόν πολυπληθές κοινόν.

Τό 'Ελληνικό Κουαρτέτο Τυφλών εμφανίστηκε σέ μιá ένδιαφέρουσα συναυλία Εργων Μπουκέρνιτ, Χάυντν, και Ντέρβασκ, στις 31 Μαΐου στήν αίθουσα του Παρνασσού. Τό κουαρτέτο αποτελείών οι κ. κ. Δ. Περής, Α. Ζαχόπουλος (βιολιά), Ι. Γοβριηλίδης (βιόλο) και Ζ. Καλογερόπουλος (βιολοντσέλλο).

Στις 16 Μαΐου δόθηκε μέ επιτυχία στήν αίθουσα του Παρνασσού ή έφειτην συναυλία μαθητών τών τάξεων πιάνου κ. Ι. 'Αναγνώστου (καθηγήτριας του 'Ελληνικού 'Ωδείου) και Ι. Μπουσουβάλα (καθηγήτριας 'Εθνικού 'Ωδείου).

Η καλλιτέχνις του πιάνου Δ. Λέλα Κοτσάμπαση, εμφανίστηκε σέ ένα επιτυχές ρεσιτάλ στόν «Παρνασσό» στις 8 Μαΐου. Τό πρόγραμμα τής περιελάμβανε έργα Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σοψιαν κ.ά.

ΝΑΥΠΑΛΙΟΝ.—Στις 16 Μαΐου, στήν αίθουσα του Παραρτήματος του 'Ελληνικού 'Ωδείου, έδόθη μέ μεγάλη επιτυχία και ένώπιον έκλεκτού και πυκνού άκροατηρίου ή Β' έφειτην μαθητική επίδειξις τών σχολικών πιάνο, βιολιού, κιθάρας, άκκορντιόν και τραγουδιού τών καθηγητών β. Σ. Κωστούρου και κ. Β. Χαραμής. Στήν επίδειξη συμμετείχε και ή χορωδία κοριτσιών του όδείου όπο την διεύθυνσιν του κ. Β. Χαραμής.

«Άλλον μέρος οι κάτωθι μαθητάι:

Μ. Μηνάιο, Ν. Γιαννιά, Μ. Αούρη, Γ. Κορμετζος, Β. Μετάφα, Ι. Δουρόπουλος, Π. Λυμπέρη, Κ. Γ. Χαραμής, Α. Χαραμής, Κ. Οικονομοπούλου Α. Τζωρτζοπούλου, Γ. 'Αντωνασοπούλου, Μ. Μαρινάκη, Μ. Λαμπροπούλου, Β. Γριμάνη, Σ. Λινοσπέρη, Ε. Σαυτροπούλου, Φ. 'Αϊβαλή, Ρ. Τζωρτζοπούλου, Τ. Πιτουρά, Ρ. Γιδοπούλου, Ε. Νάσκο, Α. Μπότο, Β. Ξενίτου, Τ. Σκαλοτά, Κ. Χωροβίνη, Ε. Παπαδάκης, Τ. Παπαντωνίου, Μ. Χουντάλα, Β. Χατζίκου, Β. Παζότα, Κ. Νάσκο, Κ. Θ. Χαραμής, Α. Κελασηνάς, Μ. Μελά, Π. 'Ανδριανόπουλος, Κ. Σαρβόπουλος, Α. Μαργαρίτη, Ε. Σταυρόπουλος, Φ. Τόγισ, Β. Νανόπουλος, Μ. Παπανδριανού, Κ. Β. Χαραμής, Ι. Χατζίκου.

ΚΡΗΤΗ.—Η πιανίστα κ. Χρυσούλα 'Ανδρουλιδάκη καθηγήτρια του 'Ελληνικού 'Ωδείου Ρεθύμιου έκαμε μιάν εμφάνιση εις τάς 9 Μαΐου μέ επιτυχίους έκτελέσεις έργων Σοπέν και Λιστ. Τό ρεσιτάλ επανελήθη και εις τόν 'Ηράκλειον στις 16)5 κατόπιν προσκλήσεως του σολόγου κυριών «'Εργάνη».

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ <small>ΜΗΝΙΑΙΟ ΑΔΕΙΧΤΕΡΙΚΟ ΕΠΙΔΕΙΧΟ</small> <small>ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΟΥΣΙΚΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.</small> <small>ΑΘΗΝΑΙ, 6005 ΠΕΛΛΑΓΩΝ 3</small> <small>ΤΗΛΕΦ. 28604</small>	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ <small>(LE MOUVEMENT MUSICAL)</small> REVUE MUSICALE MENSUELLE <small>EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE ET LITTÉRAIRE</small> <small>3, RUE PHIDIAS -ATHÉNES</small>
ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ <small>'Ετησία Δρ. 40</small> <small>'Εξάμηνη * 20</small> ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ <small>'Ετησία Α. Χ. 1.000</small> <small>ή όδα. 3</small>	ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ <small>Σύμφωνα μέ τόν Α.Ν. 1099</small> <small>Διευθυντής:</small> <small>Π. ΚΟΥΤΣΙΔΗΣ</small> <small>*Όδός Αδελφών 18</small> <small>Προτόδραμος Τυπογράφου</small> <small>Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ</small> <small>Λ. Σταυροπούλου 30</small>

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομεν τά κάτωθι έμβάσματα και σάς εύχαριστούμεν. 'Από: Α. Χατζηδημητρίου (Βόλος) δρ. 40, Α. Δισατή, (Καβάλλα) δρ. 80, Α. Νταγιάντι (Κιλιάς) δρ. 40, Χ. Σκιαθάρη (Σπάρτη) δρ. 135, Τ. 'Αλεξανδρή ('Αργιούν) δρ. 14, Κ. Τριάντη δρ. 20, Χ. Καραβατάκη δρ. 31,50, Γ. Σοφιανόπουλος (Κέρκυρα) δρ. 40, Α. Κοτσάμπαση δρ. 80, Α. Ζερβού (Χίος) δρ. 15, Α. Κοπάνου δρ. 40, Β. Χαραμής (Ναύπλιον) δρ. 180, Ι. Συμάταν (Δράμα) δρ. 20.

ΚΑΒΑΛΛΑ.—'Υπό την αιγίδα του νομάρχου Δράμας δόθηκε έκτακτος συναυλία Συμφωνικής όρχήστρας μέ σύμπραξιν καλλιτεχνών του μουσικού συλλόγου Β'. 'Ελλάδος στήν αίθουσα 'Αττικόν, στις 9 Μαΐου. Τη Συναυλία διηύθησαν ό κ. Ν. Σαντορινιασός μέ έργα Ροστίν, Ντέρβασκ, και σ. Καραγιάννη, και ό κ. Ι. 'Αργυρού μέ έργα 'Ιβάνοφ, Σουπέ και μέ σολιστ τήν δ. Π. Οικονομή ή όποια τραπούσε έργα 'Αργυρού, Μηλανάκη, Πουτίνι, Σπάθη.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.—Στις 9 Μαΐου δόθηκε στήν αίθουσα τής εταιρίας Μακεδονικών σπουδών επιτυχής συναυλία τής όψιφώνου κ. 'Αλικής Χατζηπουλιανού και του βαρυτόνου κ. Πάνου Χιτζηπουλιανού μέ έργα Μότσαρτ, Βολφ, Σομπέρτ, Βέρντι, Πουτίνι, Λάβρα, Θεοφάνους, Γ. Γεωργιάδη, Βούρστη και ντουέττα από τούς «Παλιότσους και 'Τροβατόρες». Στο πιάνο συνόδευσε ή δ. Καίτη Σούρβαλη.

Τό ρεσιτάλ του κ. Τόνου Σουλτάς.

Τό φετινό ρεσιτάλ του διαπερατός καθηγητού του βιολιού στο 'Ελληνικό 'Ωδείο κ. Τόνου Σουλτάς που έδόθη στόν Παρνασσό σημειώωσε μιάν ακόμη εξαιρετική επιτυχία που προσετέθη στο πλούσιο ενεργητικό του. Μέ άληθινή κατανύξι παρακολούθησε τις ώριμές έρμηνείες πλθθός φιλομούσων που γνωρίζουν από χρόνια τήν σερνή και άδύρβρη έργασία του ως καλλιτέχνη και ως καθηγητού. Μας έδειξε άλλη μιá φορά τήν ώραία του τοζαριά, τήν λαμπρή του δεξιότητα, τό έκλεκτισμένο στυλ και τήν γενικά επίβλητική μουσική του αντίληψη σέ όλόκληρο τό πρόγραμμά του, τό όποιον άπετέλετο από έργα Ταρτίνι, Μαρτίνι, Κουπρέν, Βιετμό. Τά θερμότερα χειροκροτήματα του άκροατηρίου ήταν επίστεψις τής λαμπράς του επιτυχίας. Κ.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ»

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

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

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

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



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ Ι

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τας εργασίμους ώρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:

ΕΘΝΙΑΣ-ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

≡ ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

