



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

69

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

Ἡ τέχνη τοῦ πιάνου

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

Ἡ μουσική στὴ Γαλλία ἀπὸ τὰ  
μέσα τοῦ 17ου ὡς τὰ μέσα τοῦ  
18ου αἰῶνος.

ALEX THURNEYSSEN

Δεξιότητες καὶ ράτσα.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

Μουσικολογικά βιβλία.

MAURICE EMMANUEL

Σεζάρ Φράνκ (Μετάφρ. Σπ. Σκιαδαρέση)

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ

Ἡ τέχνη τοῦ χοροῦ.

ALEX THURNEYSSEN

Ἀπὸ τὴ μουσική κίνηση τοῦ ἔξω-  
τερικοῦ. Μουσικὲς εἰδήσεις. Ἀλ-  
ληλογραφία.

ΕΤΟΣ Ε' = ΙΟΥΛΙΟΣ 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

Είς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καί Κύπρον

### 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τό μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικόν Περιοδικόν

### 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μέ τὰς καςκαλλιτέρας τιμάς ΠΙΑΝΑ καί λοιπά ὄργανα, ἐξαρτήματα καί Μουσικά διδλία-Τεχνικόν Τμήμα Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

### 4) ΓΡΑΨΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

Συναυλίας καί Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καί ἐπαρχιακάς Πόλεις



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΛΙΑΝΑ ΒΟΥΛΑΤΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΑΛΕΚΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ

## Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

ΚΑΙ Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ

Και άλλοτε από τῆς στήλης αὐτῆς μιλῶσα γενικά γιὰ τὶς ὥραιες ἐπιτεύξεις τῶν σημερινῶν βιρτουόζων βιολιού, πιάνου, βιολοτσέλλου κ.λ.π. καὶ κάνοντας ἕναν παραλληλισμὸ μὲ τοὺς παλιότερους μεγάλους ἐκτελεστάς — ἐιδικώτερα σὲ μιά μελέτη μας ὑπὸ τὸν τίτλο «Οἱ βιρτουόζοι ἄλλοτε καὶ τώρα» — κατελήγαμε σὸ συμπέρασμα ὅτι δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποφανθῆ κατὰ τρόπο κατηγορηματικὸ ἂν οἱ κορυφαῖοι ἐκ τῶν σημερινῶν, μὲ τὴν φυσικὴ ἐξέλιξι τῆς τέχνης σὲ καινούργιες ἢ πολλοὺς κατευθύνσεις, σὲ μουσικὲς καὶ αἰσθητικὲς γενικά ἀξιώσεις πρὸ πολυσύνθετες ἀπὸ ἄλλοτε, μποροῦν νὰ ἀσκοῦν σὸ κοινὸ τους μιά ἐπιβολὴ τόσο δυνατὴ ὅσο οἱ ἱστορικοὶ μεγάλοι ἐκείνοι μαίτρ τοῦ παρελθόντος, πού καὶ μόνῃ ἡ ἐμφάνισις τους ἐπὶ οἰκνῆς προκαλοῦσε ἕναν ἐνθουσιασμὸ ἀνάμικτο μὲ ἕνα αἶσθημα προσωπολατρείας γιὰ τὸν μεγάλο καλλιτέχνη πού θὰ ἔκανε τὴν περιοδικὴ του ἐμφάνισις σὸ καθῆνα ἀπὸ τὰ κυριώτερα μουσικὰ κέντρα. Καὶ εἶναι ἀλήθεια δὲ σήμερα δὲν ἔχομε νὰ ἐμφανίσωμε σὸ διεθνῆ καλλιτεχνικὸ στίβον προσωπικότητες ἐκτελεστῶν σάν τοῦ Βιενιάφσκι ἢ τοῦ Σαραζάντ σὸ βιολι ἢ τοῦ Λιστ ἢ τοῦ Ρουμπινιστάν σὸ πιάνο πού ἂν κρίνωμε καὶ μόνον ἀπὸ τὰ ἔργα πού μᾶς κληροδότησαν βλέπομε μιά ἥδη εὐλογητὴ ἀπεικονιστικὴ σὸ στυλ των, τῆς τεχνιοτροπίας, τῆς πηγασίας των ἐμπνεύσεως πού μᾶς δεῖχνει σὲ τὶ βαθμὸ ἀληθινῆς ὁμορφίας καὶ ἀνωτερότητος ἔφθανε ἡ τέχνη των ὡς βιρτουόζων.

Λέγομε καὶ κάτι ἄλλο πού ἔχει βέβαια μεγάλη σημασία ἂν θέλομε νὰ κάνωμε σωστοὺς καὶ δίκαιους τέτοιους παραλληλισμοὺς καὶ συγκρίσεις. Ὅτι ἡ ἐντύπωση, ἡ ἐπιβολὴ πού κάθε μεγάλου καλλιτέχνη ἔβρισε ἀνάλογο τῆς νοστροπίας τῆς ἐποχῆς του καὶ τοῦ περιβάλλοντος σὸ ὅποιον ἔκανε τῆς ἐμφανίσεως του.

Οἱ σύγχρονοι καλλιτέχνητα ὅσο μεγάλοι καὶ ἂν εἶναι γιὰ νὰ φθάσουν νὰ ἐπιβληθῶν ὅπως οἱ ἱστορικοὶ ἐκείνοι παλιότεροι πρέπει νὰ ἀγωνισθοῦν πολὺ σκληρότερα ὅταν κάθε προηγμένον κοινὸ μεγάλου μουσικοῦ κέντρου ἔχει σήμερα ὅλων τῶν εἰδῶν τῆς μουσικῆς ἀξιοποιεῖται. Σέβεται μὲν καὶ τιμὰ καὶ ἐκδηλώνει τὴν πληρῆρη του ἱκανοποίησι σὸς συντηρητικὸς μεγάλους καλλιτέχνας πού ἐννοοῦν νὰ προχωροῦν κατὰ προτίμησι σὲς εὐρεῖες λεωφόρους τῶν καθιερωμένων μεγάλων κλασικῶν, ρομαντικῶν ἢ νεοκλασικῶν ἔργων, δὲν παραγνοροῖε ὅμως οὔτε ὑποτιμᾷ καὶ ἐκείνους πού θεωροῦν καθῆκον τους νὰ γίνονται οἱ κήρυκες τῆς ὡμορφίας πού βρῆκαν ἢ νομίζουσι πὸς βρῆκαν σὲ νεώγυαλα ἔργα συνθετῶν πού ἐκπρῶσωπον τὴν καινούργια ἀνηθισι τῆς τέχνης καὶ πού πρέπει πάντα ὁ αἰσθητικὸς ἄνθρωπος παρὰ πᾶσαν του ἐπιφύλαξι γιὰ ὅτι θεωρεῖ-

ται ὑπερβολικὰ τολμηρὰ νὰ τὴν παρακολουθῆ μὲ ἔνδιαφέρον. μὲ συμπάθεια, μὲ ἀγάπη.

Καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ξαναγεννηθῆ ἕνας Λιστ ὡς πεινίασις καὶ ὡς μουσικός, γεννημένος πρωτοπόρος, γιὰ νὰ μπορεῖ σήμερα νὰ αἰχμαλωτίζει τὸ κοινὸν του δελεχοντάς του τὸ ἴδιο μεγαλεῖο στὴν ἐρμηγεία των καθιερωμένων μεγάλων μουσικῶν ἔργων καὶ ταυτόχρονα νὰ εἶναι ὁ ἀληθινὸς ἐκείνος δημιουργὸς πού μὲ τῆς ἐρμηγείας του θὰ μποροῦσε νὰ δῆνη παρόμοιες ἐντυπώσεις βγάζοντας σὸ ὄψος κάθε ἀληθινῆς ὁμορφίας πού θὰ βρῆ σὲ καινούργια ἔργα καὶ θὰ κατάρθωνε νὰ τὰ ἐπιβάλῃ σὲ βαθμὸ πού νὰ δύνουν σὸ κοινὸν μᾶς παρόμοια καὶ βαθεῖα συγκίνησι ὅπως ἐκείνη πού αἰσθάνεται ὅταν ἀκούει τὰ ἀριστουργήματα ἐκείνα μὲ τὰ ὅποια ἐπιβλήθησαν καὶ ἐπιβάλλονται ὡς σήμερα ὅλοι οἱ ἀνεγνωρισμένοι μεγάλοι βιρτουόζοι ὅλων τῶν ὄργανων.

Καὶ γιὰ νὰ ἐπανελέθωμε εἰδικὰ σὸ σημερινὸ μας θέμα πρέπει νὰ τοῖσώμε μὲ πεποίθησι, ὅτι ἡ τέχνη πού πιάνου ἔχει σημειώσει ἐπὶ των ἡμερῶν μας γενικά μιά ἐξέλιξι πολὺ ἱκανοποιητικὴ πού ὀφείλεται κατὰ πολὺ σὸς παράγοντες πού τὴν ἐνόησαν εἰδικώτερα γ' αὐτὸ τὸ ὄργανο.

Καὶ πρῶτον ἡ πύκνωσις των συγκροτημάτων των συμφωνικῶν συναυλιῶν σὲ ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου καὶ ἡ ὅλο καὶ τελειότερη ἀπὸ ἀπόψεως μουσικῆς ἐρμηγείας ἀπόδοσις πού μᾶς δύνουν ἔχει ἐπιβράσει σημαντικὰ παντοῦ στὴ διαμορφώσει ἑνὸς ἀληθινῆς ἐξελιγμένου μουσικοῦ αἰσθητηρίου. Καὶ φυσικὰ ἕνα ὄργανο σάν τὸ πιάνο μὲ τῆς τόσες πολυφωνικῆς δυνατοτήτες του μπορεῖ νὰ μᾶς δώσῃ ἐρμηγείας πού νὰ ἔχουν μιά αἰσθητικὴ ἀναλογία μὲ ἐκείνες πού θὰ ἀκούσῳμε σὲ ὥραιες ἐκτελέσεις μεγάλων συμφωνικῶν ἔργων.

Ὁ σημερινὸς πιανίστας, πού ἔχει φθάσει σὸ σημεῖο νὰ ἔξηρ καλὰ καὶ τὴν τεχνικὴ ἄλλα καὶ ὅλο τὸν ἡχητικὸ πλοῦτο του ὄργανου, ἔχει στὴ διάθεσί του πρῶτα ὄργανα ἐκτελέσαν συμφωνικῶν ἔργων πού ἡ παρακολούθησις καὶ ἡ μελέτη των θὰ τὸν κάνουν, ἂν ἔχει ἕνα πραγματικὸ ταλέντο, νὰ ἀναπτύξῃ ὅλες του τῆς ἐκπνεύσεως πού νὰ μᾶς δῆνη ἀνώτερες ἐρμηγείες σὲ ἔργα γιὰ πιάνο παλαιῶν ἢ καὶ νεωτέρων μεγάλων διδασκάλων.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ τεχνικὸ μέρος τοῦ ὄργανου εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι στὰ κυριώτερα μουσικὰ κέντρα ἔχει μπεῖ σὸ δρόμο τῆς μεθοδικῆς μελέτης πού ἐξασφαλίζει σὸς νέους καλλιτέχνας τοῦ ὄργανου τὴν ἀπόκτησιν τοῦ βασικοῦ ἐκείνου ἐφοδίου πού εἶναι ἡ ὕγιαι τεχνικῆ. Καὶ εἶσι ζητήματα τεχνικά, πού στὴν ἐποχὴ τοῦ Λιστ ἀποτελοῦσαν διεπλήματα προβλήματα, σήμερα μὲ τὴν ἐξέλιξι πού παίρνει ἡ ὕγιαι διδασκαλία τοῦ πιά-

νου άπολοιοίνονται με την συστηματοποίηση που γίνεται στην προίόδο άνάπτυξη της μεθοδικής των μελετών ένο συνδυασμό με τις όρθες κατά βαθμούς συναφείς μουσικές έπιδιώξεις. Αύτες όμως ή έπιδιώξεις άποτελοών άλλα πάλιν προβλήματα για την έπίλυση των όποιων άπαιτείται ή τέλεια γνώσις του άλλου σπουδαιότατου παράγοντος της γιούσις ήχητικής, των διαφόρων διαβαθμίσεων και άποχωρώσεων και της εύχερουδός άποδόσεως όλων των ήχοχρωμάτων με τόν αυθορμητισμό που δίνει ή πραγματική κατανόηση της μουσικής ούσιος του κάθε έργου και όχι με έπιτηδεύσεις στις όποιες καταφεύγουσν εκείνοι που δέν έχουν γίνει καλλιτέχναι από ψυχική άνάγκη άλλα μόνο από φιλοδοξία.

Εύτυχώς μπορούμε να ποίμε ότι γενικά ή διδασκαλία του πιάνου και στόν τόπο μας όχι μόνο δέν ύστερεί σε ποιόν άλλα στέκεται σε έπίπεδο άνωτερα άλλων χωρών άκόμη και με μεγαλύτερο πληθυσμό του δικού μας. Έδώ μας κάμψουα χρόνια, χάρις στή φιλοτιμία και εύσυνείδητη έργασία των καθηγητών των Ώδείων μας, παρατηρείται μία μεγάλη πρόοδος στά βασικά σημεία της όγιουδς μελέτης που χρειάζεται για να βγάλουσν πιανίστας με έξειλεγμένα τά τεχνικά και καλά καλλιερημένα τά μουσικά τους προσόντα.

Ό τοϋ παρόντος βέβαια να ποίμε τί ένοουάμε γενικά ώληθνική μουσική μόρφωση πλην της άποραιτήτου σοβαράς θεωρητικής τιαούτης. Ή μουσική έρμηνεία είναι ήξη μία όλόκληρη έπίοτιμη με άνεξάντηλα κεφάλαια αισθητικών και άλλων κανόνων και γνώσεων μορφολογικού, ήχητικού, φρασσεολογού, άναλυτικού

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 17<sup>ΟΥ</sup> ΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 18<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΟΣ

(Συνέχεια από τό προηγούμενο φύλλο)

Στό μεταξύ, ό συνθέτης Καμπέρ (1628—1677) κι' ό λιμπρετίστας του Περέν προσπαθούσαν να δημιουργήσουσν στή Γαλλία δημόσιες παραστάσεις όπερας, κατά τό ύπόδειγμα των Ίταλών, και κατάφεραν να πετύχουσν, γι' αυτόν τό σκοπό, ένα προνόμιο από τό βασιλιά, στά 1659. Δυό όπερες του Καμπέρ, που παίχτηκαν στά 1671 και 1672, προοίονισαν ένα εύτυχημένο μέλλον γι' αυτές τους τίς προσπαθείες. Τότε όμως επενέβη ό Λούλι, άγόρασε άπ' αυτούς τους δυό έπιχειρηματίες, που βρίσκονταν στά πρόθυρα της χρεωκοπίας, τό βασιλικό προνόμιο τους, μονοπόλησε για λογαριασμό του τή δραματική μουσική στή Γαλλία, κι' έβωσε στά 1673 τήν πρώτη του μουσική τραγωδία, με τίτλο Κάδμος και Έρμόννη, που τήν ακολούθησαν άλλες δεκατέσσαρες.

Έτσι σιτός ό Φλορεντινός συνθέτης έμεινε, ώς τό τέλος της ζωής του, ό άπόλυτος δικτάτορας της γαλλικής μουσικής, παραμερίζοντας και κτυπώντας άνίελα όλουσ τους άντιπάλους του. Όμως στά χέρια του ή γαλλική όπερα έγινε με έξαιρετικά προτότυπη μουσική φόρμα, που ίσως να χρωστάει τή διαμόρφωση της περισσότερο στήν έθνική παράδοση του αούλικου μπαλέτου παρά στά Ιταλικά ύποδείγματα. Όσο για τό μόνο στοιχείο που έλειπε άπ' αυτή τήν παράδοση, δηλαδή τό ρεσιτατίβο, δημιουργήθηκε κι' αυτό από τήν άπαγ-

άπό άπόψεως ύφους, χαρακτήρος, χρωμάτων κ.λ.π. περιεχομένου.

Και για να θίξουμε έν τώ πλαίσιοϋ τοϋ άπλουότου σημαίματος ένα και μόνο σημειόν από τά τόσα και τόσα κεφαλαίδουδους σημασίας τοιαύτα πάνω στοϋς βασικούς κανόνες της μουσικής έρμηνείας, άς ποίμε ότι τό «Ή έκφρασις έν τή άπόλτητι» είναι ήξη ένα αξίωμα άραφο που παίρνει μία έξχωρη θέσι μέσα στά τόσα άλλα που άποτελοών τοϋς δραματισμούδς μιάς πραγματικής άνώτερης τέχνης, με που είναι πολλές φορές δύσκολο στήν πραγματοποίηση του. Ό νέος πιανίστας που στήν έποχή μας έπωφεύεται από τά τόσα πλεονεκτήματα που άναφέρουμε παραπάνω, για να άναπτύξη γενικά τήν αισθητική του και να μπορεί να άντιληθθή καλά σόν τοίς άλλουδς τή σημασία αυτού του αξιώματος άλλα και τόν τρόπο με τόν όποίο θά μπορεί έντελώς φυσικά και αυθόρμητα να τό εφαρμόζει όπου ένδεικνυται από τή γραμμή του έργου, πρέπει να περάση από πολλά στάδια προετοιμασίας, ένα από τά πιο ούσιώδη των όποιων είναι ή συνερπασία του με άλλουδς εκτελεστάς, που θά γίνει άποτελεσματικώτερη σε μία καλή μελέτη έργου μουσικής βωματος, άρχικά όπό τήν καθοδήγησις ένός άληθινού ειδικού καθηγητοϋ. Χρόνια θά πρέπει να έξασκηθθώ σαυτό τό εβος για να άποκτήση τήν ώριμότητα που χρειάζεται για να αξίωση να παίξη και με συμφωνική όρχήστρα. Από κει και πέρα άρχίζει ή άληθινή καλλιτεχνική του σταδιοδρομία, που θά τό δώσει, άν έχει πραγματικό ταλέντο όλες εκείνες τίς ψυχικές ίκανοποιήσεις που θά άποτελέσουσν τήν άληθινή έπιβράβευσι των πολυέτων μελετών του και κόπων.

γελία των ήθοποιών της Κομενί—Φρανσιζ. Ό Λούλι που είχε τήν καλή τύχη ν άποχτήσει για λιμπρετίστα τό δραματικό ποιητή Κινώ, βρήκε τόν τρόπο να ένοποιήσει ένα σωρό διαφορετικά στοιχεία — μουσική, χορό, ζωγραφική, άρχιτεκτονική κ.λ.π. — και να τά συνταιριάσει, σ' ένα ένιαίο καλλιτεχνικό σύνολο, με τή θεατρική δράση. Έτσι λοιπόν οργανωμένη ή όπερα άνθισε κλουσιούταρχα, στό άπόγειο της δόξας της βασιλείας του Λουδοβίκου 14ου και σιτάθηκε ένα μεγαλοπρεπές μνημείο της λαμπρότητας του μεγάλου εκείνου αιώνα της Γαλλίας.

Μετά τό θάνατο του Λούλι, οι συνθέτες που τοϋς είχε παραμερίσει ό Φλορεντινός αυτός δικτάτορας, μπόρεσαν να δώσουσ έργα τους στήν Όπερα. Και πρώτος ό Μάρκ—Άντουάν Σαρπαντινί, μεγάλος Γάλλος καλλιτέχνης θμετέρος από τήν Ιταλική μουσική, άνβασε στά 1693, με έξαιρετή όπερα του, τή Μήβεια. Τήν ίδια χρονιά ένας άλλος αξιόλογος Γάλλος συνθέτης ό Άνρι Ντεκαρέ (1762—1741), μαθητής του Λούλι, άρχίζει τή λαμπρή σταδιοδρομία του. Περί τά τέλη της βασιλείας του Λουδοβίκου 14ου και κατά τό διάστημα της Άντιβασιλείας, ή δραματική μουσική στή Γαλλία άντιπροσωπείται από πολλούδς συνθέτες άξίας, που τρείς άπ' αυτούδς γνώρισαν θριαμβευτικές έπιτυχίες: Ό Άντρέ Καμπρά (1660—1744) με τήν όπερα—μπαλέτο του Ή

•Ερωτιάρα Εύρώπη, ὁ Ἄντρι—Καρντινάλ Ντετούρ (1672—1749) μετὰ τὴς ὁπερὰ του Ἰοῆ καὶ Τὰ στοιχεῖα κ' ὁ Ζάν—Ζοζέφ Μουρέ (1682—1737), ποὺ ἐπωνομάσθηκε ὁ «Μουσικός τῶν Χαρίτων», μετὰ τὴς ὁπερὰ—μαλετά του Οἱ Γιορτές τῆς Θάλας καὶ Οἱ Ἐρωτικὲς τῶν Θεῶν.

Ἄλλοι αὐτοὶ οὐ συνθέτες ἀκολούθησαν, στὸν τομέα τῆς ὁπερὰ, τὰ ἴχνη τοῦ Λοῦλι, ποὺ ἡ ἐπίδρασή του ἐξασκοῦσθεσε νὰ κυριαρχεῖ στὴ γαλλικὴ μουσικὴ ὡς τὴν παρομιχὴ τῆς Γαλλικῆς ἐπαναστάσεως. Ὁμοίως μετὰ τὴν προσωπικὴ τους ἰδιοσυγκρασία, φέρουν ὀρισμένους νεωτερισμούς στὴν ὁπερὰ, ποὺ ὁ πῶς σημαντικὸς εἶναι ἡ δημιουργία τῆς Ὀπερὰ—μαλετά, ποὺ ἔγκαινιάσθηκε στὰ 1697 μετὰ τὴν Ἐρωτιάρα Εύρώπη τοῦ Καμπιρά. Αὐτὸ τὸ καινούριο εἶδος δὲν εἶναι, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς, μιὰ ὁπερὰ μετὰ μαλετά, ἀλλὰ μιὰ ὁπερὰ σὲ μορφή μαλετά, ποὺ οἱ διάφορες πράξεις τῆς παρουσιάζονται μετὰ διαφορετικὰς ὑποθέσεις, ποὺ τὴς ἐνώνει μονάχα μιὰ κοινὴ κεντρικὴ ἰδέα πολὺ γενικὴ (Οἱ Χάριτες, Οἱ Ἐποχές, Τὰ Στοιχεῖα κλπ.). Ἡ ὁπερὰ—μαλετά, λιγώτερο κουραστικὴ γιὰ τὸ κοινὸ, ἀπὸ τὴς πλοκῆς τῆς καθαυτῆς ὁπερὰ, ποὺ τραβοῦσαν ἐκ μάρκους, γοητεῦσε κυριολεκτικὰ τοὺς Γάλλους τῆς ἐποχῆς τῆς Ἀντιβασιλείας καὶ τῆς βασιλείας τοῦ Λουδοβίκου 15ου. Ὁ Ἰβιος ὁ Ζάν—Φίλιπ Ραμό μάλιστα ἔγραψε σ' αὐτὸ τὸ εἶδος μερικὰ ἀπὸ τ' ὀριστουργήματά του, ὅπου συχνὰ συναντοῦμε σελιδῆς πραγματικοῦ δραματικοῦ μεγαλείου. Ὁ συνθέτης αὐτὸς (1683—1764), ποὺ θεωρεῖται ὡς ὁ μεγαλύτερος Γάλλος συνθέτης τοῦ 18ου αἰῶνος, παρουσιάσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ θέατρο τὸ 1733, σὲ ἡλικία πενήντα ἐτῶν μετὰ τὴν ὁπερὰ του Ἰπόλυτος καὶ Ἀρική ποὺ ἔκαμε βαθεῖα ἐντύπωση στὸ κοινὸ μετὰ τὸς πρωτοφανεῖς, γιὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην, νεωτερισμοὺς τοῦ συνθέτη τῆς. Ἀπὸ τότε ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του δὲν ἔπαυε νὰ γράφει γιὰ τὴν Ὀπερὰ. Ὁ Ραμό κράτησε τὸ γενικὸ πλαίσιο ποὺ χάραξε ὁ Λοῦλι, μὴ τὸ πλοῦσιζε μὴ μὴ πικνωτὴτα μουσικῆς ποὺ δὲν εἶχε χρησιμοποιεῖ ἀκόμη στὴ γαλλικὴ σκηνή. Χρησιμοποίησε ἔπισης ὅλες τὶς νεωτερικέτες κατακτητικῆς τῆς τέχνης καὶ τὰ θαυμασιὰ ἀποτελέσματα τῶν μακροχρόνιων θεωρητικῶν του ἀναζητήσεων, γιὰ νὰ πετύχει δραματικὲς ἐντυπώσεις πρωτοφανοῦς ἐκφραστικῆς δύναμης. Οἱ σύγχρονοὶ τοῦ Γάλλου Ἰβιουσαν, μπροστὰ στὶς πῶς ὑπέροχες ἐμπνεύσεις του, μιὰ ἐντύπωση ὀνιρπτικῆς μεγαλείου, ἀνάλογη μετὰ τὴν ἐντύπωση ποὺ προκάλεσε στὴν Εύρώπη τοῦ 19ου αἰῶνα τὰ δράματα τοῦ Βάγκνερ. Ὁ Ραμό παρουσιάζεται ὡς ἀθῆντικὸς πρόδρομος τοῦ Γκλόκ, καὶ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ ἀποδίδονται σ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο—στὴ μεταρρύθμιση ποὺ ἐπέφερε στὴν Ἰταλικὴ ὁπερὰ—εἶχαν ἦδη πραγματοποιηθεῖ πρωτίτερα στὴ γαλλικὴ ὁπερὰ κ' εἰδικότερα στὴν ὁπερὰ τοῦ Ραμό. Γι' αὐτὸ ἡ μεγάλη πρωτοτυπία τοῦ Γκλόκ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν δραματικὴν του ἰσοφύα, ἔγκειται στὸ ὅτι διάλεξε γιὰ τὰ ἔργα του θέματα πλατεῖα ἀνθρώπινα κ' ἔμπασε ὀριστικὰ στὴν Ὀπερὰ τοῦ Παρισιοῦ τὸ ἰταλο—γερμανικὸ μουσικὸ στυλ.

Τὸ στυλ αὐτὸ εἶχε ἦδη ἀρχίσει νὰ μπαίνει εἰς τὴ Γαλλία μέσω τῆς κομμικῆς ὁπερὰ, ὅστερα ἀπὸ τὴς παραστάσεις ποὺ δόθηκαν κατὰ Παρίσι, στὰ 1752, ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς «Μπουφόν» (καλλιτέχνες τῆς κομμικῆς ὁπερὰς). Ἔτσι ἡ γαλλικὴ κομμικὴ ὁπερὰ ἀφίνει σιγά—σιγά τ' ἀγαπημένα τῆς «βωντιβίλ» (κωμωβιόλες μετὰ τραγουδιὰ κ' ἀκριβοῦργεῖ, μιὰ καινούρια καὶ δικὴ τῆς μουσικῆς, ἐπηρεασμένη, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον, ἀπὸ τὴς

ἰταλικῆς ἀριέτης. Αὐτὴ ἡ χειραφέτηση τῆς κομμικῆς ὁπερὰς ἀρχισε νὰ πραγματοποιεῖται κυρίως ἀπὸ τὸ 1760 καὶ προετοιμάσε τὸ γαλλικὸ κοινὸ γιὰ νὰ δεχθεῖ τὴ μουσικὴ τοῦ Γκλόκ, ποὺ γ' αὐτὴ ἀρχίζει μιὰ καινούρια ἐποχὴ τῆς γαλλικῆς μουσικῆς.

Κατὰ τὴν περίοδο ποὺ ἀνασκόπησαμε, ἡ γαλλικὴ μουσικὴ, παρὰ τὴς ἔξενε ἐπιδράσεως ποὺ ὀφίετατο ἀδιάκοπα, παρουσιάζει ἕνα τόσο εἰδικὸ ἐθνικὸ χαρακτήρα, ὥστε φέριται ὡς ἀπομονωμένη στὸ σύνολο τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς τέχνης. Καθὼς ἔξρουμε ὅλες οἱ εἰσφορές τῆς Εύρώπης υἱοθέτησαν τὸ ἰταλικὸ μουσικὸ στυλ, προσαρμοζόντας το, περισσότερο ἢ λιγώτερο στὸν ἐθνικὴν τὸν ἰδιοσυγκρασία. Μονάχα ἡ Γαλλία διατήρησε, ἀκόμη καὶ κάτω ἀπὸ τὴς βανεικῆς φόρμες ποὺ χρησιμοποιήσε, τὴν οὐσία τῶν μουσικῶν τῆς παραδόσεως—τόσο στὴν ἐμπνευση ὅσο καὶ στὸ στυλ. Ἔτσι τὴν ἐποχὴ ἐκείνην ὑπῆρξαν δύο λογιῶν μουσικῆς: ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ κ' ἡ γαλλικὴ μουσικὴ, ποὺ τότε πολὺ λίγο τὴν ἤξεραν κ' ἐλάτιστα τὴν ἐκτιμοῦσαν ὁ ἄλλες εὐρωπαϊκῆς χώρας. Ἡ γαλλικὴ μουσικὴ ἀμόνηθη ἠρωϊκὰ ὡς τὸ 1750 ἐναντίον τοῦ κύματος τῆς ἰταλικῆς τέχνης ποὺ ὄλο καὶ φούσκωνε. Μὰ τὸ 1760 τὸ κύμα αὐτὸ τὴν συνηπῆκε καὶ τῆς ἔριξε μέσα στὸ πλατὺ ρεῦμα μιᾶς μουσικῆς τέχνης πανευρωπαϊκῆς ἢ μᾶλλον ἰταλο—γερμανικῆς, ὅπου συγχωνεύθηκε κ' ἔχασε τὴν προσωπικότητά της.

Ἔτσι ὁ αἰῶνας αὐτὸς, ποὺ μπορούμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε «Αἰῶνα Καμπιρά—Ραμό» ἔθεωρεῖτο γιὰ πολὺν καιρὸ, ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους, ὡς μιὰ σχεδὸν καταλυμένη μουσικὴ ἐποχὴ, ποὺ ἡ γλώσσα τῆς δὲν ἦταν πᾶς κατανοητὴ. Μονάχα μετὰ τὸ 1870 ἐκδηλώθηκε γιὰ τὴν παρανοημένη αὐτὴ μουσικὴ κάποιο ἐνδιαφέρον μερικῆς ἐπανέκδοσης καὶ ἐκτελέσεως ἔργων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Πολλοὶ μάλιστα μοντέρνοι Γάλλοι συνθέτες ἀνακάλυψαν στὰ ἔργα τοὺς ἀπροσδόκητες ὁμοιοτύτες μετὰ τὰ ἔργα τῶν παλιῶν ἐκείνων κ' ἀδικοῦσαζόμενων δασκάλων. Δυστυχῶς τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔργα μόνον ἀκόμη ἀπῆρσαν γιὰ τοὺς εὐρύτερους μουσικοὺς κύκλους, γιατί λείπουν οἱ καλύτερες ἐπανέκδοσεις κ' ἡ τεχνικὴ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης δὲν μὲν εἶναι ἀρκετὰ γνωστὴ. Θὰ ἦταν εὐχρῆς ἔργων ἀν κάποτε οἱ μουσικολογοὶ καταπιάνονταν μετὰ πραγματικὸ ζῆλο νὰ ξεθάψουν ὅλες τὶς περιπτώσεις ποὺ βρίσκονται θαμμένες στὶς διάφορες βιβλιοθήκες καὶ δημοσίευσαν τὶς πῶς ἀξιόλογες ἀπ' αὐτές. Σίγουρα αὐτὴ τὴν ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν ἀναβίωση τῆς ξεχασμένης ἐκείνης μουσικῆς θὰ τοὺς παρουσίαζε πολλὰς ὑπέροχες ἐκπλήξεις.

## ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Ἐξεδόθη εἰς καλλιτεχνικὴν καὶ πολυτελεῖ ἐκδόσειν ὑπὸ τοῦ Ἐκδοτικοῦ Οἴκου Μ. Γαϊτάνου καὶ πωλεῖται εἰς ὅλους τοὺς μουσικοὺς Οἴκους τὸ ἔργον «**Ντὲ Προφόντις**» γιὰ βιολί ἢ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο τοῦ γνωστοῦ συνθέτου καὶ μεστρου κ. Σώτου Βασιλειδάη.

Πρόκειται γιὰ μιὰ Ἐλεγεία ποὺ ἐνεπνεύσθη ὁ συνθέτης ἀπὸ ἕνα βαθθὸ πένθος καὶ εἶναι ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τοῦ Σωτηρίου Πέρα.

## ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΡΑΤΣΑ

(Συνέχεια από τὸ προηγούμενο)

Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ μὲ τὸς λοιποὺς βορείους λαοὺς, ἰδίως τοὺς Νορβηγούς, ποὺ στὴ χώρα τους οἱ ἀναδημιουργοὶ καλλιτέχναι εἶνε κατὰ τὸ πλείστον ξένοι. Κάπως μεγαλύτερη εὐκυνία καὶ ἐπιτηδεύματα ἐπιδεικνύουσι οἱ Δανοὶ καὶ οἱ Σουηβοὶ καὶ μάλιστα οἱ τελευταῖοι χάρη στὶς μίξεις τους, πρὸ πάντων μὲ αἷμα Φιλανδικόν, Γερμανικὸν καὶ Λατινικόν. Ἄξιόπροσεκτα ταλέντα ἀνέδειξε καὶ ἡ Φιλανδία καὶ τὰ Βαλτικά κράτη καὶ ἡ Ὑλλανδία. Γιὰ ὅλες αὐτὲς τὴς χώρες ἡ ἀλήθεια εἶνε μία, ὅπως ἀποδεικνύει προσεκτικῶς παρατήρησις: ὅτι θηλασθὴ ὁ ὀρθὸς τῶν ταλέντων δεξιότητις δὲν βρίσκεται σὲ καμμιά ἀναλογία πρὸς τὸ θερμὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν ἀγάπην πρὸς τὴ μουσικὴ καὶ ὀργανικὴ καλλιέργεια τόσο στοὺς οἰκογενειακοὺς κύκλους ὅσον καὶ εἰς τὰ σχολεῖα μικρῶν καὶ μεγάλων.

Ἀπὸ τὰ λατινικὰ ἔθνη ἀσυζητητὴ τὴν ὕπεροχὴν ἔχει ἡ Γαλλία. Πνευματικὴ εὐκυνία, τεχνικὴ ἐπιδεξιότης, χάρει καὶ κομψότης ἕνα σαφὲς αἶσθημα τὴς φόρμας, μὴ ξειρατικὴ ἀνάπτυξις τῆς καλαισθησίας, εἶνε ἀναντίρρητα χάρισματα τῆς φύλης αὐτῆς καὶ διδῶσι εἰς τὴν ὀδόσσι τῶν ἀντιπροσώπων τῆς τὸν ἰδιαιτέρου χαρακτῆρα. Ἡ ξειρατικὴ φήμη τῆς σχολῆς βιολιού Παρισίων καὶ Βρυξελλῶν ὅπως καὶ ἡ μέθοδος πιάνου τῶν Ὠδελίων ἐπεκυρώθη καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ἐπικυρώνεται ἀπὸ τὴν εἰς αὐτὰ μέρησι ἀναριθμητῶν δεξιοτεχνῶν παγκοσμίως ἀναγνωρισθέντων. Εἰς τὴν ἴταλιν τὴν χώραν τοῦ «Μπελκάντο» διεκρίθη ἰδίως ἡ περίφημος σχολὴ τῆς τοῦ βιολιού ἐνῶς πιανίστες μὴ ξειρατικῆν φυσιογνωμίαν παρουσιάσθησαν κυρίως κατὰ τὰς τελευταίας μόλις δεκαετηρίδας. Καὶ στὴ Γερμανίᾳ τὸ σημαντικώτερον καὶ μεγαλύτερον ὄνομα τὰ διεθνῶς ἐπιβληθέντα εἶνε κατὰ τὸ μεγαλύτερον ποσοστὸν διασταυρωθέντα μὲ ἑβραϊκὸν ἢ γερμανικὸν αἷμα.

Εἰς τὰ Βαλκάνια ἐπὶ κεφαλῆς τῆς μουσικῆς κινήσεως εἶνε πρὸ πάντων ἡ Γιουγκοσλαβία καὶ ἡ Ρουμανία χάρις ἰδίως εἰς τὴν στενὴν τὸν ἄλλοτε ἐπαφὴν μὲ τὴν παραδουναβίαν παλαιάν Μοναρχίαν καὶ τὴν πάντοτε ἀκούραστον ἐπαγρύπνησιν ἀπὸ μέρους τοῦ κράτους εἰς κάθε τι ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς ζωῆς τοῦ τόπου. Ἡ ἰδιοφυσία τῶν λαῶν αὐτῶν ποὺ ὀφείλεται βέβαια καὶ εἰς τὸ ὀλαβικὸν αἷμα τοῦ ἐνὸς καὶ τὰς ὀλαβικὰς μίξεις τοῦ ἄλλου ἀπεδείχθη ἐπιανελημμένως εἰς τὸ πρόσωπον διαφόρων δεξιοτεχνῶν τοῦ πιάνου καὶ τοῦ βιολιού παγκοσμίως ἐπιβληθέντων.

Ἄλλα καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅπου ἡ μουσικὴ ζωὴ εἶνε ἀκόμη νεώτερά ἢ προδιαθεσίς ὑπάρχει καὶ εἶνε ἀξιόλογος. Ἐξαιρετικὴ εὐφυσία, ταχεῖα ἀντίληψις, ἐπιτηδεύσις τῶν χειρῶν, ζωηρὰ ἰδιοσυγκρασία ἀποτελοῦν ἀληθινὰ εἰς τὸ ἀξιοπρόσεκτες προϋποθέσεις γὰ τὴν ἐκπαίδευσιν καὶ τὴν κατάρτισιν δεξιοτεχνῶν. Ὑπάρχουσι βέβαια καὶ τὰ μειονεκτήματα. Συχνότατα ἡ μουσικὴ ἐρμηνεῖα προσκοπίει εἰς τὸν κατὰ προτίμησιν δυνατώτερον τονισμὸν τῶν καθαρῶς ἑξωτερικῶν σημείων, διότι λείπει ἴσως ἡ ἱκανότης πρὸς βαθυτέραν διείσθησιν εἰς

τὴν οὐσίαν τῆς μουσικῆς. Ἐπίσης συχνὰ παρατηροῦνται καὶ ἐνοχλοῦν ὀρισμένα σφάλματα καλαισθησίας ποῦ ἴσως ὅμως ἐξηγῶνται μὲ τὴν ἑλλειψίν παραδόσεως. Ὅπως ὁμοίως, παρὰ τὴν ἀπὸ μέρους τοῦ κράτους ἐπιδειχθεῖσαν ἀδιαφορίαν εἰς τὴν ὕποστηρίξιν καὶ τὴν προώθησιν τῆς μουσικῆς ζωῆς, ἡ μικρὰ καὶ ἀπὸ διαρκείας πολέμου κολυταλαιπωρημένη χώρα ἔχει μέχρι τῆς στιγμῆς νὰ παρουσιάσῃ ἐκτός σημαντικοῦ ὀρθοῦ ἀξιοπρόσεκτων ταλέντων καὶ δύο δεξιότεχνους παγκοσμίου φήμης: τὸν ἕνα τῆς μακπέτας, τὸν Δημήτρη Μηρόπουλον, τὸν ἄλλον τοῦ πιάνου, τὴν Ἰζίνα Μπαχάουερ, ἐπιβληθεῖσαν ἀπὸ πολλοῦ εἰς τὸ ἐξωτερικόν ὡς πανίστατον πρωτίστης τάξεως διὰ τὰς καταπληκτικὰς πράγματι δεξιότητάς τῆς ἱκανότητος. Εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς τελευταίας αὐτῆς ἔπαιεν ἀσφαλὸς ἀποφασιστικὸν ρόλον καὶ ἡ μακρινὴ τῆς Γερμανικῆς καταγωγῆ.

Εἰς τὴν Ἀγγλίαν, ποῦ ἀπὸ τὴν ὄσιν τῆς ἀκμῆς κατὰ τὴν περίοδον τῆς βασιλείας τῆς Ἐλισάβετ ὅτε αἱ Μοῦσαι καὶ αἱ Χάριτες ἔφαινοντο ἐγκαταληθθεῖσαι καὶ οἱ ἀναδημιουργοὶ καλλιτέχναι τῆς παρελαμβάνοντο ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ ἀρχίζετι καὶ πάλιν ὀλιγον κατ' ὀλίγον ἡ μουσικὴ ζωὴ νὰ στηρίζεται καὶ νὰ τροφοδοτῆται ἀπὸ ἐγχώριες δυνάμεις. Κατὰ πόσον ὅμως οἱ ἀποκτήσαντες μέχρι τῆς στιγμῆς φήμην καὶ γενικὴν ἀναγνώρισιν καλλιτέχναι τῆς εἶνε Ἀγγλοὶ καθαροῖμοι ἢ καὶ μίξεις μὲ Σκότους, Ἴρλανδοῦς, Ἑβραίους κ.τ.λ. μὲ εἶνε ἀγνωστον.

Ἡ Βόρειος Ἀμερικὴ τὸ τεράστιο αὐτὰ καζάνι, ὅπου συγχωνεύονται ὅλες οἱ φυλὰς τοῦ κόσμου, εἶνε χωρὶς ἄλλο τὸ πῶς εὐνοϊκὸ ἔδαφος γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν δεξιοτεχνικῶν ταλέντων, πρὸ πάντων εἰς τὰ νότια καὶ τὰ δυτικὰ τῆς, ὅπου πολλαπλῶς ἐνώθησαν Ἰσπανοί, Γάλλοι καὶ Γερμανοὶ μὲ Ἀγγλοῦς, Ἑβραίους κ.τ.λ. Ἐπίσης εἰς τὰς κεντρικὰς καὶ τὰς βορείους περιοχὰς τῆς ἔχουσι διασταυρώσεις μεταξὺ Ἴρλανδῶν, Πολωνῶν, Ἰταλῶν, Τσέχων καὶ Οὐγγρων προπαντός. Ἐτοί, καὶ ἀν ἀκόμη δεχθόμε, ὅτι στοὺς Ἀμερικανούς λείπει ἀκόμη πολὺ ἀπὸ τὴν λεπτότητα ποῦ φέρει μαζὺ τῆς ἡ μακροχρόνια παράδοσις, ὁ τεράστιος πλοῦτος τῆς χώρας τους, ποῦ τοὺς εἰσπρέπει νὰ κρατήσων εἰς αὐτὴν τοὺς πῶς ἀναγνωρισίμουσ καὶ τοὺς κορυφαίους ἀπὸ τὴν μουσικὴν κίνησιν τῆς Εὐρώπης καὶ νὰ καθοδηγηθῶν ἀπὸ αὐτούς, ἡ καταπληκτικὴ τους ἱκανότης γιὰ κάθε τεχνικῶς πρακτικόν, ἡ ὀξύνοια τους διὰ τὴν ἐκλογὴν τῆς καλύτερας πάντοτε μεθόδου, ἡ ταχύτης μὲ τὴν ὀποιαν προσμαρῶνεται εἰς κάθε νέαν ὕψιστον ἀνακάλυψιν καὶ ἐπιωφελοῦνται ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα τῆς, μαζὺ μὲ τὸ φιλελεύθερο καὶ τὸ ἀθέσμευτο ἀπὸ κάθε προκατάληψιν, ἐνοχυμένον μάλιστα καὶ ἀπὸ τὸ ἄβυσσος τοῦ προσωπικοῦ τὸν χαρακτῆρα θὰ ἀποφέρουσι συντόμως τοὺς καρποὺς τῶν καὶ θὰ βοηθήσων τὴν ἀνάπτυξιν δεξιοτεχνῶν, ποῦ δὲν θὰ φοβούνται ἐνὸς ὀλίγου τὴν ὀγκύνει μὲ τοὺς Εὐρωπαϊκοὺς συνανδάλφους τῶν.

Γιὰ ἀποτελεσματικώτερον καὶ καλύτερον εἰκονογράφου τοῦ θέματος μας θὰ κλείσω τὸ σημειώμά μου μὲ

ένα κατάλογον τῶν πλεόν ὀνομαστῶν συγχρόνων καὶ παλαιῶν δεξιOTECHῶν, μαζὶ μὲ τῶν προδιορισμῶν τῆς φωνῆς εἰς τὴν ὅποιον ἀνήκουσιν.

Ἀπὸ τοὺς πιανίστας ἦσαν ἢ εἶνε καθεστώσιμι: Ἐβραῖοι ἢ μίσεις μὲ Ἑβραῖοις οἱ: Ἐρρίκος καὶ Ἰάκωβος Χέρτζ, Σιγισμούνδος Τάμπερκ, Ἰγνάτιος Μόσελες, Φέλιξ Μέντελσον, Κάρλ Τάουζικ, Ἄντον καὶ Νικόλαος Ρουμπινσταῖν, Τεόντορ Λεοτίτικο, Ἄρτουρ Φρίντχαιμ, Μάριος Μοσκόφσκου, Σεβρίν Σαρβένκα, Ροσάφελ Γιόζεφ, Ἐμίλ Σάουερ, Μάριος Ρόζενταλ, Ἄλφρεντ Γκρόνφελντ, Ἄλφρεντ Ραϋένδουερ, Φερρούστο Μπουζόνι, Φρέντριχ Λομάνι, Λεοπόλδ Γκοντόφσκου, Βιάννα ντὰ Μόττα, Ἀλέξανδερ Σιλόντι, Μάρκ Χάμπουργκ Ὅσσιπ Γκαμπριλοβίτς, Κάρλ Φρίντμπεργκ, Ἰγκνατὸς Φρίντμαν, Γκόττφριντ Γκόλστον, Ἄρτουρ Ζνάμπελ, Λεοντίν Κρούστσερ, Ἄρτουρ Ρουμπινσταῖν, Ἀλέξανδερ Μπουρόφσκου, Λαζάρ Λέβυ, Ἀλέξανδερ Οὐνίνσκου, Ἐρβίν Σούλοφ, Ἐντουάρντ Στουζερμάν, Βέρα Σαρπέρα, Φράντς Ὁσμπορν, Ἀλέξανδερ Μπραλιόφσκου, Πάουλ Βαϊνγκαρντεν, Ρούντολφ Σέρκιν, Βλάντιμιρ Χόροβιτς, Μπράνκα Μοσούλιν, Σούρα Τσερσάκου.

ΓΕΡΜΑΝΟΙ: Χάνς φον Μπόλο, Μπέρναρντ Στάβενχαγκεν, Κάρλ Κλίντμπερτ, Κλάρα Σοβιάν, Ἀουγουστον Στράνταλ, Ἀντολφ Χένσελτ, Ἄνιχρ Μπάρτ, Κόρναντ Ἀναοργκε, Μάξ Πάουερ, Ἄλφρεντ Χέν, Γιόσεφ Πέμππαουερ, Φρίνα Κβάστ-Χόνταπ, Βίλχελμ Μπάχσοου, Ἐλλυ Νάυ, Βίλχελμ Κέμπερ, Ἐντουάρντ Ἐρνστμαν, Βάλτερ Γκιέζινγκερ, Φρίντριχ Γκολλντα.

Στὴν κατηγορίαν αὐτὴ πρέπει νὰ καταταχθοῦν καὶ οἱ Γερμανοεβραῖοι: Ἐμίλ καὶ Βάλτερ Φρέυ, Ἐντβίν Φίσερ, Βάλτερ Ρέμππεργκ, Φράντς Γιόσεφ Χίρτ, Βάλτερ Λάνγκ Πάουλ Μπαουμγκαρντεν, Ἀντριε Ἀισπαχερ.

ΓΑΛΛΟΙ: Ρασὸλ Πουνιό, Ἐντουάρντ Ρισλερ, Ἄλφρεντ Κορτά, Ρόμπερτ Καζαντόν, Μαρχαρίτ Λόν, Μονικ ντελα Μπροσερέλι, Μονικ Ἀσζ.

ΟΥΓΓΡΟΙ: Φράντς Λιστ, Ἐρνστ φον Ντόχανι, Μπέλα Μπαρτόκ, Ἄλις Ρίτπερ, Κλάρα Χάσκαλ, Τζέζα Ἄντα.

ΙΤΑΛΟΙ: Μοῦσιου Κλεμέντι, Ἀλφρέντο Καζέλλα, Κάρλο Τσέκι, Μπενεντέττο Μικελάντζελι.

Ὁ Σοπὴν ἦτο Πολωνὸς μὲ γαλλικὸν αἷμα, ὁ Ἰγκνατὸς Παντερέφσκου καθαρῶσιμος Πολωνός, ὁ Γιόζεφ Χόφμαν Γερμανοπόσος, ὁ Ὅυγκεν Νταλμπέρ Σκῶτος ἀπὸ πατέρα Γερμανόν, ἢ Τερζά Καρένιο Βενεζουελιανῶ, ὁ Κλαουίντο Ἀρράου Χιλανός, ὁ Χοζέ Ἰτουρμπι Ἰσπανός, ὁ Ἐγκον Πέτρι, Ἰλγανδός, αἱ Ἄϊλεν Τζόζι καὶ Μάϊρα Χέζ, Ἀγγάλιεσ καὶ Τεοφιλ Ντιμιτρέσκου Ρουμῆνος, ἢ Τζίνα Μπαχάουερ Ἑλληνισ μὲ Γερμανικόν αἷμα καὶ ὁ Ἕλλην Γεόργιος Θέμελερ.

Μεταθὸ τῶν Βιολωνῶν εἶνε καθαρῶσιμοι ἢ μίσεις μὲθ' Ἑβραίων οἱ: Ἀνρὸ Βιανόν (Vieuxtemps), Γιόζεφ Γιόαχαιμ, Ἀνρὸ Βιενιάφσκου, Λεοπόλτ Ἀουερ, Κάρλ Φρές, Μπρόνιολαβ Χούμπερμαν, Ρόμπερτ Πόλλάκ, Ἀρνολντ Ροζέ, Φρίτς Κράϊσλερ, Σίμων Γκόλντμπεργκ, Γιάσκα Χάϊφες, Γιόσεφ Σίγκιτι, Ἐρρικα Μορίνι, Μίσα Ἐλμαν, Νάταν Μίλοσταϊν, Γεχοῦντι Μένουχιν, Ἰζαακ Στέρν.

ΓΕΡΜΑΝΟΙ: Λουί Σπόρ, Βίλχελμ Ἐρνστ, Ἀουγουστον Βίλχελμ, Βίλλυ Μπουρφέστερ, Ἀντολφ Μπούς, Γεόργκ Κούλενκαμπερ, Φλόριζελ φον Ρόττερ, Φέρντιναντ Ντάβιντ, Βόλφγκαντ Ζνάιντεργανς (Αὐστριακός).

ΓΑΛΛΟΙ: Ρόντολφ Κρούστσερ, Πιέρ Ρόνε, Λουιζὸν Παπὲ, Ἀνρὸ Μαρτά, Ζάκ Τιμπό, Ζινετ Νεβέ (Nevens).

ΙΤΑΛΟΙ: Ἀρχάγγελου Κορέλλι, Γκιουζέππε Ταρτί-

νι, Φραντσέσκου Βερατόνι, Γκαετάνου Πουγκνάνι, Τζιοβάννι Μπαττίστα Βιέτι, Νικόλο Παγκανίνι, Τσίνο Φραντζεσκάτι, Ρουζιέρο Ρίτσι.

ΒΕΛΓΟΙ: Σάρλ ντε Μπεριό, Ἐμίλ Σωρῆ, Εὐγένιου Ὕζου, Σεζάρ Τόμουσ, Μαρτίν Πιέρ Μαρσί.

ΤΣΕΧΟΙ: Ὀττοκαρ Σέφτσικ, Γιάν Κούμπερικ, Βάζα Πριζάντα.

ΙΣΠΑΝΟΙ: Πάμπλο Σαραζάτε, Γιανν Μανέν.

ΟΥΓΓΡΟΙ: Ἐντουάρντ Ρέμνιου, Γενεὸ Χομπύτ, Φράντς φον Βίτσια, Ἐμίλ Τέλμανουί, Ὁ Γεόργκ Ἐνέσκου εἶνε Ρουμῆνος.

Ἐκ τῶν ὀνομαστῶν Βιολωντελιστῶν καθαρῶσιμοι Ἑβραῖοι εἶνε μόνον οἱ Ἐμμανουελ Φόυερμαν, Γκρέγκορ Πιατιγκόρσκου καὶ Φέλιξ Μπουζιόπουμου.

ΓΑΛΛΟΙ: Ζάν-Πιέρ καὶ Ζάν-Λουί Ντυπόρ, Μαρίς Μαρσεσά, Πιέρ Φουρινέ.

ΙΤΑΛΟΙ: Ἀλφρέντο Πιάττι, Ἄρτουρο Μπουζοῦτσι καὶ Ἐνρίκο Μαϊνάρντι.

ΓΕΡΜΑΝΟΙ: Φρίντριχ Γκρότσομαχερ, Μπέρναρντ Κόζμαν Γιούλιους Κλένγκελ, Χοχγκο Μπέκκερ, Πάουλ Γκρόμπερ, Ρούντολφ Χίντεμπε, Χέρμαν φον Μπέκερτα.

ΙΣΠΑΝΟΙ: Πάμπλο Καζάλς, Κάσπαρ Καζαντόν.

Εἰς τὸ ζήτημα τῶν ἀρχιμουσικῶν, οἱ ὅποιοι βέβαια δὲν ἀνήκουσιν εἰς τὴν ταίην τῶν δεξιOTECHῶν ἐπὶ μουσικῶν ὀργάνων, ἀλλὰ μόλα ταῦτα πρέπει ν' ἀναφερθοῦν ἐδῶ ὡς ἀντιπροσωπιοῦ ἐνός τῶν σημαντικωτέρων κλάδων τῆς μουσικῆς ἀναδιομορφίας, ἀλλάετι κάπως ἡ εἰκόνα, Ἐδῶ ὅπου δυνατὴ μουσικὴ συγκρίσις καὶ βαθύτης ἐκφράσεως δὲν παρεμποδίζονται στὴν ἐκδηλώσει τους ἀπὸ χειροτεχνικὰς δυσκολίας, ὕπερισχύει καὶ κυριαρχεῖ τὸ Γερμανικὸν στοιχεῖον.

Καθεστώσιμι Ἑβραῖοι ἢ μάλλον διασταυρώσιεις Ἑβραϊκοὶ καὶ Γερμανικοὶ αἵματος ἦσαν ἢ εἶνε:

Γκοῦσταβ Μάλερ, Χέρμαν Λέβυ, Λέο Μπλέχ, Φέρντιναντ Λέβε, (ἄβω), Ὁσκαρ Φρίντ, Μπρούνο Βάλτερ, Ζίγκφριντ Ὄε, Ἀλέξανδερ Τσεμιλιγκου, Ὅττο Κλάμπερπερ, Ἐρριχ Κλάμπερ, Λεοπόλτ Στεκόφσκου, Ἄρτουρ Μπρόντανσκου, Ὅυγκεν Ὁρμάντ, Γεόργκ Στεβλά, Γκοῦσταφ Μπρέχερ, Φρίτς Ράινερ, Φρίτς Στιντρου, Γιόσκα Χόρενσταϊν, Ἰζαὸ Ντομπρόβεν, Γιόζεφ Ρόζενστακ, Ὅυγκεν Στεσάκαρ, Ἄλμπερτ Βόλφ, Ἄρτουρ Ροτζίτσκου.

ΓΕΡΜΑΝΟΙ: Κάρλ-Μαρία φον Βέμπερ, Ρίχαρντ Βάγγερ, Χάνς φον Μπόλο, Χάνς Φίτσερ, Φέλιξ Μόττλ, Φέλιξ Βαϊνγκαρντεν, Ρίχαρντ Στράους, Ἐρνστ φον Σούχ, Κάρλ Μοσά, Φρίντριχ Βόλλμπερ, Φρίτς Στάϊνπαχ, Ζίγκμουντ φον Χάουζενγκερ, Φράντς Σάλκ (Αὐστριακός), Ἄρτουρ Νίκις, Νέζερ Ράαμπε, Φρίτς Μπούς, Φράντς φον Χεολν, Κάρλ Σοδριχτ, Γιόσεφ Κρίπς, (Αὐστριακός), Ὅυγκεν Πάποτ, Βίλχελμ Φουρτβάιγκερ, Κλαίμενς Κράους, Ρούντολφ Σούλτς, Ἰνδρμπουργκ, Χέρμαν Ἀμπεντροτ, Χάνς Κνάππερτμους, Κάρλ Μπέμ (Αὐστριακός), Ἐρνστ Πρατόριους, Ρόμπερτ Χέγκερ, Φρίτς Στάϊν, Πάουλ Σαϊνφλόουγκ, Ὅυγκεν Γιόχομ, Χέρμαν Σέρχεν, Χέρμπερτ φον Κοραγιάν, Γιόζεφ Κάιμπερτ, Φράντς Κόνβίτουσι. Φέρντιναντ Λάιτεν, Χάνς Ρόζμπαουτ. Εἰς τὴν στήλην αὐτὴν ἀνήκουσιν καὶ οἱ Γερμανοεβραῖοι: Φρίντριχ Χέγκκαρ, Χέρμαν Σοϋτερ, Φόλκμαρ Ἀντρέ, Πάουλ Σάχερ.

ΓΑΛΛΟΙ: Σάρλ Λαμουρῆ (Lamoureux), Ζυλ Παντλοῦ, Φίλιπ Γκομαρῆ, Γκαμπριέλ Πιερινέ, Πιέρ Μοντέ, Σάρλ Μόνχ, Πολ Πιερρί. Εἰς τοὺς ἄλλουσι διευσθεῖς ἔχει τὴν θέσει του καὶ ὁ Γαλλοεβραῖός Ἐρνέστ Ἄναρεμί.

ΙΤΑΛΟΙ: Ἄρτουρο Τσοκανι, Μπέρναρντενο Μο-

λινάρι, Βίκτωρ ντ' Σάμπτα, Μάριο Ρόσι, Τζίνιο Μαρινότσι, Γκουίντο Καντέλλι.

ΑΓΓΛΟΙ: Άνρ' Γούντ, Τόμας Μπήτσεν, Άντριεν Μπάουλντ, Χέριλτντ Χάρντντ, Μάλκολμ Σάρτζεντ, Τζόν Μπαρμπιρόλλι.

ΟΛΛΑΝΔΟΙ: Βίλλεμ Μένγκελμπεργκ, Έντουαρντ φόν Μπαίνουμ.

ΡΟΥΜΑΝΟΙ: Γκεοργκιάσκου και Σέργκιο Τσελεμπνίτσε.

ΤΣΕΧΟΙ: Βάκλαβ Τάλχ και Ραφαέλ Κούμπελικ. Ό Ίγκορ Μάρκεβιτς εινε Ρωσικής καταγωγής,

και ό Σέργιος Κουσεβίτσκι καθαρόαιμος Ρώσος. Ό Γκέοργκ Σνέφουγκτ ήτο Φιλανδός, ό Σάσα Παπώφ εινε Βούλγαρος και ό Δημήτρης Μητρόπουλος Έλλην. Και με ατόν κλείνομε τον κατάλογο μας, ό όποιος, όπως εινε φυσικό, παρουσιάζε αρκετά κενά ίδιως σχετικώς με τός όπισθεν του σιηροπό παραπετόματος χώρας, από τός όποιες δυστυχώς οόδεμιαν σαφή και άκριβή πληροφοριαν έχομεν.

Είς Ιδιαιτέρων σημείωσις, θά εξετάσωμεν εις προσεχές τεύχος τής 'Μουσικής Κινήσεως' πώς παρουσιάζεται ή αναλογία μεταξύ τών διαφόρων έθνικότητων και φυλών εις τον τομέα τής Μουσικής δημιουργίας.

## ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

A HISTORY OF MUSIC IN ENGLAND, by Ernest Walker, Ed. Oxford at the Clarendon Press. Σχ. 8<sup>ο</sup>, σελ. 468.— Πρόκειται για τήν 3η έκδοση του εξαιρετου αυτού συγγράμματος, που τήν έπιμελήθηκε και τή συμπλήρωσε (για ό,τι άφορά τή μετά τό θάνατου του συγγραφέα ως σήμερα μουσική ζωή τής Άγγλιας) ό καθηγητής κ. J. A. Westrup.

Τό συγγράμμα αυτό του E. Walker ειναι άναντίρρητα ένα κλασικό έργο, που καλά θά κάμουν να τό μελετήσουν όσοι έξακολουθούν να πιστεύουν ότι ή Άγγλια ειναι μία χώρα χωρίς μουσική παράδοση άνάλογη μ' αυτή τών άλλων ευρωπαϊκών χωρών.

Μά ή ιστορία του Walker, συνθεμένη με όλους τούς κανόνες τής κλασικής ιστορικής μεθόδου και άριστα ένημερωμένη, καταρτίττε αυτήν τή σφαλερή αντίληψη κι' άποδεικνύει πώς ή μουσική στην Άγγλια εστάθηκε, από τό πιο παλιά χρόνια, όχι μόνο συνοδοιπόρος τής μουσικής τής υπόλοιπης Εύρώπης αλλά και, σ' όρισμένες περιπτώσεις πρωτοπόρος. Γιατί δέν πρέπει να ξεχνάμε ότι τίς πρώτες εκδηλώσεις τής πολυφωνίας τίς συναντούμε για πρώτη φορά στην Άγγλια κατά τόν 9<sup>ο</sup> αιώνα, ότι τό πρώτο αξιόλογο πολυφωνικό τραγούδι σέ φόρμα διεπλοο κανόνος—τό χαριτωμένο *Sumers is Icomin in* (Μπαίνει τό καλοκαίρι)—γράφτηκε επίσης στην Άγγλια στην άρχή του 13ου αιώνα κι' ότι ό πρώτος μεγάλος δάσκαλος τής ακολουθίας ειναι ό John Dunstable (†1453). Τέλος οι Άγγλοι βιρτινάλιστες έγκαινιάσαν πρώτοι, περι τό μέσα του 16ου αιώνα, τή μουσική φιλολογία για όργανα με κλαβί, με τό θαυμάσια κομμάτια τους για βιρτινάλα, μικρό όργανο με πλήκτρα, άνάλογο με τό κλαβεσέν.

Έτσι στο βιβλίο αυτό παρακολουθούμε τήν εξέλιξη τής Άγγλικής μουσικής από τόν 5<sup>ο</sup> αιώνα ως σήμερα, ένημερώνομαστε ως τήν τελευταία λεπτομέρεια σχετικώς μ' αυτή τήν εξέλιξη και βλέπομε να μας άποκαλύπτεται πρώτη φορά ένας καινοόργιος μουσικός κόσμος γεμάτος από μεγάλες μουσικές φυσιογνωμίες και λαμπρές δημιουργίες που ούτε καν όσοπευόμαστε τήν ύπαρξή τους.

Ένα πλήθος μουσικών παραδειγμάτων ζωντανεύει τό κείμενο αυτού του συγγράμματος.

SINGER AND ACCOMPANIST, by Gerald Moore, Ed. Methuen Co Ltd. London. Σχ. 8<sup>ο</sup>, σελ. 232.—

Ό κ. Gerald Moore προσφέρει μία σημαντική έκδούλευση στο μουσικό κόσμο με τήν έκδοση αυτού του έργου του. Προπάντων οι τραγουδιστές κι' οι άκομπανιστές θά ώφεληθούν πολύ από τή μελέτη του. Διαλόγεται πενήντα από τό πιο αξιόλογο τραγούδια διαφόρων χωρών, ό συγγραφέας μας δια φωτίζει με τήν τεράστια πείρα του σχετικώς με τό πώς πρέπει να έρμηνεύονται τά τραγούδια ούτά τόσο από τόν τραγουδιστή όσο κι' από τόν άκομπανιστή. Μάς μεις τόν τρόπο τής έρμηνείας τών τραγουδιών αυτών από διασημους τραγουδιστές και με ποιόν τρόπο οι καλλιτέχνες αυτοί μελετούσαν τό ρεπερτόριο τους ώστε να υπερνικούν κάθε τους τεχνική δυσκολία. Δίνει επίσης χρησιμότερες οδηγίες στον άκομπανιστή που ακολουθώντας τίς θά βοηθήσει τόν τραγουδιστή στο να κάμει τό έκφραστικό τό τραγούδι του. Κι' ειναι αξιοθαύμαστη ή Ικανότητα του κ. Moore στο να εισόδει τήν καρδιά κάθε τραγουδιου και να φέρει στο φώς τό ένδοξο νόημα του που βρίσκεται κρυμμένο πίσω από κάθε νότα. Χώρα όμως από τή διδαχτική του ώφελιμότητα τό βιβλίο αυτό προσφέρεται και σαν ένα διασκεδαστικό άνάγνωσμα, με τά διάφορα άνεκτοτα καλλιτεχνών που άναφέρει ό συγγραφέας, διαβιημένο από άθθονα και καθολιαλεγμένα μουσικά παραδείγματα.

THE TREASURY OF NEGRO SPIRITUALS, edited by H. A. Chambers, Blandford Press London. Σχ. 8ο σελ. 125.— Μία κωλοκατατιμμένη συλλογή από 30 ώραιότατα και όπορητικότερα Νεγκρο θρησκευτικά τραγούδια, από τό όποια τό 24 ειναι παλιά και τά έξη συγχρόνων μας συνθετών. Άν και διασκευασμένα για μία φωνή και πιάνο δέ χάνουν τίποτα από τό τούσον Ιδίωτοπο λαϊκό ύφος τους, ούτε από τήν πονεμένη ύποβλητικότητα που χαρακτηρίζει γενικά τά τραγούδια αυτά, δημιουργήματα τής σπαργαμένης ψυχής των νέγρων που δούλευαν άλλοτε σκληρά σά σκλάβοι στις βαμβακοφυτείες τής Νότιας Άμερικής και που οι βαρβάρη ψυχή τους άνακουφίζόταν ψάλλοντας στο Θεό αυτές τίς προσευχές σαν μικρό παράνομο και σαν Ικεσία στην εσπλαχνία του. Η καλλιτεχνική έκδοση αυτής τής συλλογής κοσμείται κι' από ώραιότατες χαρακτηριστικές ξυλογραφίες.

ΣΤΥΡΙΟΣ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ



αυτή ακριβώς, ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του περιφρονημένου από τους τότε συναδέλφους του συνθέτη.

Είναι πολύ φυσικό για μās — γιατί τότε δεν ήταν — τό ότι οι μουσικοί που αναζητούσαν «καινούρια έκφραστικά μέσα» είχαν τό δικαίωμα ν' αποφεύγουν νά χρησιμοποιούν μεταχειρισμένα καλούπια. Αυτό είναι βέβαια τό καθήκον τους· μά ή προσπάθεια αυτή δεν είναι εύκολη. Τό νά σπάσεις κάθε δεσμό μέ την παράδοση είναι τόσο άνόητο όσο κι επικίνδυνο. Οι έφημερες έπιτυχίες που μπορούν νά έχουν μερικά έργα, που οι συνθέτες τους τό παρουσιάζουν σά λευτερωμένα από τή δουλειά τής παράδοσης, δεν μάς πείθουν ότι είναι άχρηστα ή χρησιμοποιήση στή μοντέρνα τέχνη των αιώνων κι ασάλευτων άρχων που διέπουν τή μουσική.

Οι νεωτεριστές είναι εκείνοι που εφαρμόζουν τις ακατάλυτες αυτές αρχές μέ δικό τους πρωτότυπο τρόπο, που τις επεκτείνουν, τις έρμηνεύουν και που βγάζουν απ' αυτές άπροσδόκητες βέβαια μά λογικές συνέπειες. Παρί τό 1800 δεν ύπηρχαν σχεδόν στό Παρίσι μουσικοί που νά μπορούσαν νά δημιουργήσουν έργο που νά μόν ήταν δουλεμένο σύμφωνα μέ τους κανονες του Κάρλ · Φίλιπ · Εμάνουελ Μπάχ, τόσο στή φόρμα του όσο και στίς τονικές του άποχωρώσεις, δανεισμένες δίλες από τους **γειτονικούς τόνους**. Αυτό λοιπόν τό καθιστών τό κλώνος πρώτος ό Φράνκ, χωρίς νά είναι κανένας έξαλλος έπαστάτης· άρκεσε μόνά τό ότι έξφυγε από τις καθιερωμένες αρχές, διατηρώντας όμως πάντα βαθύ σεβασμό γι' αυτές, για νά τραβήξει έναντίον του τους πιο τρομερούς κεραυνούς των μουσικών προσωποποιήτων τής έποχής του. Δεν τους έκαμε καμιά έντύπωση ή ύπέροχη ποιότης των ιδεών του κι ή πλαστική τους άξία, ούτε ή έκφραστική τους δύναμη· φτάνει που ήταν τυλιγμένες μέσα σ' άξεδιάλυτες, γι' αυτούς, άρμονικές όμίχλες, που τις χαρακτήριζαν πυκνές κι άδιασπέρστες. Μονάχα μερικοί «νεοί» τής έποχής εκείνης έβλεπαν καθαρά τήν άξία του έργου του Φράνκ, τό χειροκροτούσαν και τό έμιμούοντο.

Μά εκεί που ό Φράνκ άπλώνει ύπέροχα τό λαμπρά χρώματα τής ήχητικής του παλέτας είναι στό **Κουϊντέτο σέ φά έλάσσονα, γιά πιάνο, δύο βιολιά, άλτο και βιολοντσέλο** (1879). Στό έργο αυτό, ή γεμάτη πάθος και άνησυχία όρμή του, άποκαλύπτει, περισσότερο ίσως παρά σέ κάθε άλλο, τόν ψυχικό κόσμο του Φράνκ, και πραγματοποιεί κατά τόν πληρέστερο τρόπο τις ήχητικές συνθέσεις που έπινόασε, χωρίς καμιά προσπάθεια, ό μεγάλος αυτός δάσκαλος. Μά ό, τι κάνει κυρίως μεγαλύτερη έντύπωση στό έργο αυτό δεν είναι τόσο ή τελειότητα τής κατασκευής του, όσο ή τραγική πνοή που τό έμψυχώνει. Τό Κουϊντέτο αυτό ό Φράνκ τό άφιέρωσε στό Σαίν · Σάνς, που, παρ' όλο που έπαιζε τό μέρος του πιάνου κατά τήν πρώτη έκτέλεσή του, δέ δίτασε νά κατηγορήσει μέ τόν πιο έμπαθη τρόπο τό άριστοόργημα αυτό. Έτσι στήν καλλιτεχνική έκτίμηση και στήν άφοσιωμένη φιλία που του έξεδήλωσε ό Φράνκ μ' αυτή τήν τιμητική άφιέρωση, ό Σαίν · Σάνς άποκρίθηκε μέ μία καταπληκτικά κακόψυχη συμπεριφορά προς τόν εύγενικό συνθέτη.

Γιά τούς **Μακαρισμούς** (1869—1879) μπορούμε νά ποίμε πώς είναι ή ήθική σύνθεση τής ζωής του Φράνκ, που δημιουργήσε τό έργο αυτό σέ στιγμές ύπέροχης ψυχικής έξάρσεως. Πραγματικά θεόπνευστος κι έχοντας πάντα για όδηγό τής καθημερινής ζωής του τό δίδαγμα τής **έπί του θρους όμιλίας** του Ίησου Χριστού, στάθηκε ό κατ' έξοχήν μουσικός έρμηνεύτης του θείου λόγου. Πρέπει επίσης νά θυμίσουμε πώς ό Σεζάρ Φράνκ, που κωσφόρησε αυτό τό έργο από τό 1869 ως τό 1879, δεν είχε τήν τύχη νά τό άκούσει ποτέ δολόκληρο· άκουσε μόνάχα μερικά άποσπάσματα του άλλα κι' αυτό έκτελεσμένα έλεινά. Έτσι ή μόνη χάρα που δοκίμαζε απ' αυτό του τό άριστοόργημα ήταν νά δίνει τήν παρτιτούρα του στους μαθητές του και σέ μερικούς φίλους του για νά τή διαβάσουν· κι όταν, ύστερα απ' αυτή τήν άνάγνωση, άκουε τις έκδηλώσεις του θαυμασμού των, που έπρεπε νά είναι και βασισμένες πάνω σέ εδστοχες παρατηρήσεις — γιατί δεν του άρεσαν τό κοινότοπα συγχαρητήρια — έξεδήλωνε μέ παιδιαστική άφέλεια τήν

εύτυχία του. Τό πλατό του πρόσωπο φωτιζόταν από μακάρια εύχαριστη και δεχόταν τούς έπαινους, χωρίς φευτική μετριοφροσύνη, σαν άνθρωπος που ξέρει τόν εαυτό του και τό μέτρο τής αξίας του. Καί τώρα άς κάμουμε μιά σύντομη επισκόπηση του Έργου του.

Οι **Μακαρισμοί**, που άποτελοϋνται από έναν Πρόλογο και έπτά μακαρισμούς, εκτελέσθηκαν για πρώτη φορά χωρίς καμιά περικοπή στή Ντιζόν τόν Ιούλιο του 1891, ένα χρόνο σχεδόν μετά τό θάνατο του συνθέτη τους, υπό τή διεύθυνση του άββ Μαίτρ, στον έαρτασομό τής έκτης έκονταετηρίδας του Άγίου Βερνάρδου. Τό Έργο αυτό, εκτελεσμένο όπέροχα, προκάλεσε τίς ένθουσιώδεις έκδηλώσεις του κοινού.

Η **Ρεδέκκα** (1881) είναι μιά βιβλική σκηνή για σόλα, χορωδία και όρχήστρα, που ή όμορφιά τής όφείλεται έν μέρει στή χρησιμοποίηση μιας κλίμακος δανεισμένης από τόν άρχαιο τρόπο του **φά**.

Ο **Καταραμένος κυνηγός** (1882), συμφωνικό ποίημα, είναι μιά σελίδα όρχήστρας, ζωηρόχρωμη, όπου ό καλπασμός του Ιερόσουλου κόμη, που δέν τόν καταπραΰνουν οι θρησκευτικοί όμνοι και που τόν ταράζει τό κοπάδι τών δαιμόνων, έρμηνεύεται με άνάλογους ρυθμούς και ήχοχρόματα.

Τά **Τζίν**, έμπνευσμένα από τό δμώνυμο ποίημα του Ουγκό, είναι επίσης ένα συμφωνικό ποίημα όπου στήν όρχήστρα προστίθεται και τό πιάνο. Βέβαια τό όργανο αυτό παίζει έδω ένα ρόλο πολύ διαφορετικό άπ'αυτόν που θά του έδινε ό Λιστ σε παρόμοια περίπτωση: ό Φράνκ δέ θυσιάζει τίποτα στή δεξιοτεχνία. Όπως θά κάμει άργότερα στίς Συμφωνικές Παραλλαγές, έννοματώνει τό πιάνο στήν όρχήστρα, χωρίς να μειώνει τό ρόλο του: του διατηρεί τήν ισχύ του και τίς άτομικές του χάρες και ξέρει να τίς χρησιμοποιεί: μά στο διάλογο που παρουσιάζει μεταξύ τής οργανικής μάζας και του πιάνου, δέν τραβάει ποτέ τήν προσοχή του άκροατή πρós όρελος του όργανου αυτού με φανταχτερά δεξιοτεχνικά έφέ, έλάχιστα πλούσια σε μουσική αξία.

Τό **Πρελούδιο, κοράλ και φούγκα** για πιάνο, πραγματικό

γεγονότων, τό Έργο του Φράνκ, στο σύνολό του, άρχίζοντας από τήν **Αύτρωση** (1872) είναι δλο κλασικό κι αυτό τό διαπιστώνουμε από τή γλώσσα, τίς φόρμες του, τή γενίκευση τών ιδεών του και τή ρυθμική του συμμετρία, καθώς κι από τήν όρχηστρική του διάταξη. Οι μουσικοί που μπαίνουν σήμερα στήν κοινότατη τής τέχνης, με μεγάλη φασαρία, κατατάσσουν τό «μπάρμπα Φράνκ», άφοϋ τόν βάλουν σε ίση μόιρα με τό Γκουνώ και τό Βάγκνερ—άλλόκοτη σύγκριση—στή σειρά τών «ξεπερασμένων» συνθετών.

Στήν εποχή του Σεζάρ Φράνκ, που δέν απέχει πολύ από τή δική μας, βασιλευσε μιά έχθρική κι επικίνδυνη διάθεση για τούς έλεύθερους καλλιτέχνες που δέν ύποτάσσονταν στους καθιερωμένους κανόνες τής τέχνης. Ο Γκουνώ, ό Σαιν-Σάνς, με τά Έργα τους, κι ό Άμπρουάζ Τομά με τή «Διεύθυνσή» του (ήταν τότε διευθυντής του Κονσερβατουάρ του Παρισίου), κρατούσαν κλεισμένη τή μοντέρνα τονικότητα σε μιά περιφραγμένη περιοχή και τής απαγόρευαν να διαβεί τά θεμιτά όρια: γι' αυτό κατηγορήσαν τό Φράνκ ότι παραβίασε αυτή τήν απαγόρευση, παραβαίνοντας έτσι τούς καθιερωμένους νόμους τής μουσικής.

Κυρίως τών κατηγορούσαν ότι έπιβουλεύταν τό καθεστώς τών «γειτονικών τόνων», και τή συνθησιμένη φυσιογνωμία τών ήχητικών κατασκευών. Σά να μήν είχε πλουτισθεί πωπότερα, από τό Σοπέν, τό Λιστ ή τό Βάγκνερ, τό καινοώριο μουσικό καθεστώς με όπέροχες έπεκτάσεις μετατροπών σε «άπομακρυσμένους τόνους» Ο ίδιος ό Σαιν-Σάνς που, στο Έργο του **Άρμονία και Μελωδία**, τολμούσε να χτυπήσει τή νεκρώσιμη καμπάνα τής κλασικής τονικότητας, προσχωροσε στο στρατόπεδο τών διαμαρτυρουμένων για τούς νεωτερισμούς του Φράνκ. «Ο κύριος Φράνκ είναι πάρα πολύ χρωματικός», άποφαινόταν ό Άμπρουάζ Τομά χαιδεύοντας τά μακριά μαλλιά του. Τι έννοουσε μ' αυτό; Σίγουρα δέ θά τόξερε ούτε κι ό ίδιος. Μά αν έπιχειρήσουμε έμεις να καταλάβουμε για λογαριασμό του τά αίτια που του υπαγόρευσαν αυτήν τή φράση, θά βρούμε, σ'

όπερτατη λυρική διάχυση του Φράνκ: μιὰ τριπλή ώδή που στεφανώνει τό έργο του. "Ένα έργο πιο έλεύθερο σέ ύφος από τό **Κουαρτέτο** του, μά έξ ίσου έντονα έκφραστικό, κάτι τό δοξασιμένο και σύγκαιρα περήφανο, όπου τό δραματικό αίσθημα πιό άποχαλινωμένο από τό δραματικό αίσθημα του προηγούμενου άριστουργήματος του Φράνκ, παίρνει μιὰ σημασία προφητική, προπάντων όταν ξέρουμε πώς ό συνθέτης του τέλειωσε αυτά τά τρία κοράλ λίγες βδομάδες πριν πεθάνει. Πιο πάνω προσπαθήσαμε νά ύποβείζουμε τόν τρόπο μέ τόν όποιο ό Φράνκ μπάζει και παραλλάζει τίς κεντρικές του ιδέες. Στά τρία κοράλ βλέπουμε μιὰ τελευταία εφαρμογή τής φόρμας που δημιουργήσε πραγματικά μέ τίς **Συμφωνικές Παραλλαγές** του, όπου παρακολουθούμε τή γέννηση και τήν προσδετική άνθεση τής ιδέας, που άφοδ περάσει όλα τά εμπόδια που ό δημιουργός τής φαίνεται πώς έβαλε στο δρόμο τής για νά τής δώσει τή χαρά του άγώνα, ξεσπά τελικά σέ μιό θριαμβική έκδήλωση, «πληρώνοντας τό δημιουργικό τή με χρυσό νόμισμα», κατά τήν έκφραση του Σαμπριέ.

### III

#### Η ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΤΥΛ ΤΟΥ

"Υστερα άπ' αυτή τήν πολύ σύντομη έπισκόπηση του έργο του Σεζάρ Φράνκ, πρέπει νά παρουσιάσουμε έκδηλα δ,τι ό συνθέτης αυτός κράτησε από τήν προγενέστερή του μουσική τέχνη, και νά προσπαθήσουμε νά σημειώσουμε ξεχωριστά τόν άρμονικό, μελωδικό και ρυθμικό χαρακτήρα τών συνθέσεών του.

Ακόμη και για όσους από μάς στάθηκαν μάρτυρες τής άρχικής παραγνώρισης κι ύστερα τής ένθουσιώδους αναγνώρισης τής αξίας τών έργων του Φράνκ και σήμερα διαπιστώνουν τήν τόσο γρήγορη και τόσο μοναδική εξέλιξη τής μουσικής τέχνης, οι λόγια που είδαμε νά προβάλλονται άπ' αυτούς που θέλουν ν' άποδείξουν πώς ό Φράνκ ήταν ένας άδόναμος έπαναστάτης δέν μάς πείθουν. Κάτω από τό φώς τών τελευταίων

άριστουργημα, δείχνει τί έκφραστικές δυνατότητες μπορεί νά πετύχει από τό κλαβιέ ένας δεξιοτέχνης που είναι μαζί κι άξιος συνθέτης. Στο έργο αυτό ό πλούτος τών ιδεών ξεπερνάει τήν πολυτελή εμφάνιση τής φόρμας. Κι ό στοχασμός που έκφράζει αυτή ή δημιουργία, και που δέ μπορεί ν' άποδοθεί μέ λόγια,ηγάζει από τό βάθος μιας περιπλοκής ψυχής.

Από τήν τετράπρακτη μέ έπίλογο όπερά του **Χούλντα** (1882—85), που πρωτοπαίχτηκε στο Μόντε Κάρλο τό 1894, τό μόνο αξιόλογο μέρος τής είναι τό μπαλέτο τής.

Οι **Συμφωνικές Παραλλαγές** (1885), από τά πιο πρωτότυπα έργα του συνθέτη, είναι ένα είδος θέματος μέ παραλλαγές όπου τά μοτίβα δημιουργούνται κατά τή διάρκεια τής εξέλιξης του έργο. Πρώτα εξαγγέλλονται, όπου τότεν δανεισμού μετά χάνονται, ξαναπαρουσιάζονται μ' άλλη εμφάνιση, και ξαφνικά δείχνουν τήν πραγματική τους φυσιογνωμία. Στή φιλολογία του πιάνου αυτές οι σελίδες παρουσιάζονται σαν ένα έντελως καινούριο μνημείο ποιητικός ρεμβασμός, που δέν έχει τίποτα τό κοινό μέ τό άλοτινό «παραλλαγμένο θέμα»: οι διαδοχικές παραλλαγές, αντί ν' άλληλοσυνδέονται μέ άπλή παράθεσή τους και νά χωρίζονται μεταξύ τους μ' αίσθητες διακοπές, ένώνονται, μέ μιή έκδηλη και θελημένη άταξία, σ' ένα συνεχές ένιατο σύνολο. Ό Φράνκ συνέθεσε αυτό τό έργο σ' ήλικία εξηνητατριών έτών.

Η **Ιονάτα για πιάνο και βιολι** (1886), αυτό τό ώραιο έργο που ό Φράνκ τό πούλησε για μερικά φράγκα σ' έναν έκδότη και που Ύζαδ τό έκαμε διάσημο, εξέπληξε πολλούς μουσικούς μέ τήν έλευθερία τής άρχιτεκτονικής του, που τή χαρακτηρίσαν για άναρχική, ενώ είναι κατασκευασμένη μέ τήν πιό άυστηρή λογική και που μελετώντας τή προσεχτικά βλέπουμε πώς είναι συνδεδεμένη μέ τίς πιο αυθεντικές παραδόσεις.

Τό **Πρελούδιό, "Αρια και Φινάλε"** (1887), ή τελευταία σύνθεση του Φράνκ για τό πιάνο, κλείνει έπάξια τή σειρά τών έργων που μ' αυτά ό συνθέτης δόξασε τό όργανο τών παιδικών και τών νεανικών του χρόνων, στο όποιο, άρχίζοντας

από το Κουίντετο και φτάνοντας ως το τελευταίο του αυτό τρίπτυχο, έδωσε, μέσα στη δημιουργική του δραστηριότητα, μία τόσο λαμπρή θέση.

Παραβάλλοντας τα έργα για πιάνο του Σοπέν και του Λίστ με τα έργα του Φράνκ, βλέπουμε ότι η τεχνική του βασκάλου αυτού παρουσιάζεται έντελως διαφορετική από την τεχνική των δυο πρώτων: οι πολυφωνικές συνθέσεις του Φράνκ της δίνουν μία μορφή πιο συνεπτυγμένη. Παρ' όλο που η υπέρροχη ροή συγχορδιών αναλυμένων σε άρπιασμα υποχρεώνουν συχνά, όπως και στα έργα του Λίστ, τον πιανίστα που παίζει Φράνκ να χρησιμοποιεί ταυτόχρονα όλες τις περιοχές του κλαβιέ, τις πιο πολλές φορές η πορεία των διαφόρων μερών, οι χρωματικές συνδέσεις συγχορδιών που τις τοποθετεί τη μία πάνω από την άλλη, συγκεντρώνουν κάτω από τα δάχτυλα όλη την παρτιτούρα του πιάνου. Άλλιμονο όμως στο δεξιόχέρι πιανίστα που έχει κοντό χέρι: όπως ο Βέμπερ — κι' αυτό άποκαλύπτεται από την πρώτη έπαφή με το **Κουίντετο**, τη **Ιονάτα** κτλ. — έτσι κι ο Φράνκ είχε ένα τεράστιο χέρι: κι οι μασηταί του θυμόνταν πως τα δάχτυλα αυτού του χεριού άνοιγαν έντελως άνετα σε απόσταση μιας δεκάκατης. Σ' αυτή την τεχνική υπάρχει επίσης, μία κάποια επίδραση του παζιζματος του οργανίστα πάνω στο παίξιμο του πιανίστα. Περνώντας από το ένα κλαβιέ στο άλλο, ο συνθέτης σκεφτόταν κι έγραφε όρισμένες στιγμές σε ύφος οργανιστικό. Μά κι από μία αντίθετη αντίδραση ο Φράνκ, μετέφερε στο έκκλησιαστικό όργανο, κάπως άταίριαστα, τα δεξιότεχνικά έφέ του πιάνου.

**Ψυχή** (1888). Το έργο αυτό, έμπνευσμένο από τον Έλληνικό μύθο Έρωτα και Ψυχή, είναι ένα συμφωνικό ποίημα που ζωγραφίζει ψυχολογικές καταστάσεις. Διαιρείται σε τρία μέρη: **Ό ύπνος της Ψυχής — Οι κήποι του Έρωτα — Η τιμωρία**. Είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα του Φράνκ. Κόπος ο άρχαίος μυθολογικός έτσι κι ο Βέλγος συνθέτης παρουσιάζει τον Έρωτα και την Ψυχή σε σύμβολα του έρωτα που ζει με το μυστήριο και που τρέφεται με την ψευδαίσθηση. Οι δυο έρα-

στές δε μιλιαν με λόγια αλλά ο διάλογός τους έρμηνεύεται μονάχα από τη γιομάτη μουσικισμό γλώσσα των όργάνων της όρχηστρας. Ό βαθός στοχασμός κι η όρμη μιας συγκρατημένης φλόγας έρμηνεύονται με πλούσιες μελωδικές φράσεις, που στηρίζονται σε βάσεις στιμμένες με υπέρροχη μουσική άρχιτεκτονικής.

**Ό Ψαλμός «Υμνεύτε το Κύριον πάντες οι Άγιοι αυτοί...»** (1888) γραμμένος για χορωδία, όρχηστρα και όργανο, δέν έγινε γνωστός στο κοινό παρά μετά το θάνατο του συνθέτη.

Μά το **Κουαρτέτο του για έγχορδα σε ρε μείζονα** (1889) έδωσε στο Φράνκ τη σπάνια γι' αυτόν εύτυχία να χαρεί τις αυθόρητες έκδηλώσεις θαυμασμού του μουσικού κόσμου. Ήταν άλλιμονο η τελευταία χαρά που έδοκίμασε. Στο έργο αυτό ο συνθέτης της **Άπολύτρωσης** και των **Μακαρισμών** κατέβηκε από τον ούρανό στη γη και έρμηνευσε τη συγκίνησή του, μία συγκίνηση έντελως ανθρώπινη, λιγώτερο περυσκόλη βέβαια και πιο ήρεμη άπ' αυτή που παρουσιάζει στο συγκλονιστικό του κουίντετο, μά πάντα γεμάτη ήρωική δύναμη. Έκείνο όμως που δέν μπορεί να περιγραφεί με λόγια είναι η ψυχή του έργου αυτού, που είναι η ίδια η ψυχή του Φράνκ: και πραγματικά το **Κουαρτέτο σε ρε μείζονα** είναι ίσως ο πιο άσπερος καθρέφτης αυτής της ψυχής, που, παρά τη διαύγειά της, παρουσιάζεται σαν άλυτο αίνιγμα, με τα τόσα άλληλοσυγκρούμενα συναισθήματα που την πλημμυρίζουν.

Αυτό το **κουαρτέτο**, παραοίμε να ποίμε πως είναι η μουσική διαθήκη του Φράνκ: μά όχι γιατί ο συνθέτης αυτός θέλει να έπιβάλει στη μελλοντική γενιά τη φοβερή κληροδοσία μιας όποδοσίωσης σε δικούς του μουσικούς κανόνες: γιατί ποτέ οι μεγάλοι δάσκαλοι της τέχνης δε σκέφτηκαν τους μεταγενέστερους κανόνες που ήξεραν ότι είναι φθαρτοί. Το **Κουαρτέτο**, όπως και κάθε άλλο έργο άνώτερης έμπνευσης δέν παρουσιάζεται σαν όπόδειγμα μίμησης, αλλά είναι ένα έργο όπέρροχα όποβλητικό και, όπως τα τελευταία κουαρτέτα του Μπετόβεν, άνοίγει καινούριους δρόμους στους φοτισμένους μουσικούς.

Τα **3 Κοράλι για έκκλησιαστικό όργανο** (1890) είναι η

# Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

ΡΥΘΜΙΚΗ ΚΑΙ ΚΛΑΣΙΚΟ ΜΠΑΛΛΕΤΟ

Χαίρεται κανείς βλέποντας στην Αθήνα μία μεγάλη άσθησι της Τέχνης του Χορού: Έκατοντάδες νέοι και νέες τρέχουν στις τόσες Σχολές χορού που ιδρύθηκαν τα τελευταία χρόνια, παιδάκια στην πιο τρυφερή ηλικία εμφανίζονται μ' έπιτυχία στις διάφορες «Επιδείξεις» που δίνουν αυτές οι Σχολές, κι ανάμεσα στους νέους, διακρίνεις πολλά ταλέντα, που τωκ, μιά μέρα, συντείνουν στο ν' αναγεννηθί πραγματικά ή θεά Τέχνη του Χορού στον τόπο που τόσο την ανάπτει και την καλλιεργεί.

Φυσικά, υπάρχουν όποιες παρεξηγήσεις κι όπειρα σφάλματα, όπειρες προχειρότητες και άσυναρτησίες στις περισσότερες απ' αυτές τις Σχολές Χορού και συχνά, παρακολουθώντας αυτές τις έπειδείξεις, αναρωτήθηκα άν οι δάσκαλοι ή οι χορογράφοι έχουν την έπιγνωση ότι Χορός θά πη Μουσική ή έλλοιον πός ο Χορός είναι ένας κλάδος της Μουσικής, κάτι άπόλυτα δεμένο με τη Μουσική, γιατί, άν παρελθούμε πως μπορεί να υπάρχει Χορός χωρίς συνοδεία μουσική, σαν αυτότελης, ως ποίμα, Τέχνη, πάλι μουσική θάνατι, γιατί απ' τη Μουσική παίρνει το κύριο χαρακτηριστικό του, τόν Ρυθμό.

Γι' αυτό, στην άρχαία Έλλάδα, όταν μιλούσαν για Μουσική έννοοσαν και τις τρεις τέχνες του Ρυθμού: την ένόργω μουσική και το τραγούδι, την ποίηση, τό Χορό. Κι' έτσι είναι, άλλθεια: Ό χορευτής έκτελεί μιά μουσική που θά μπορούσε να της άφαιρέσης τούς ήχους της, ο μουσικός εξιδανικεί ένα είδος χορού που θά μπορούσε να τού άφαιρέσης τις όρατες κινήσεις. Άλλά ο ρυθμός μένει παντοκράτορας και στά τρία μέλη της τριάδας.

Τό να περιορισθί όμως ο Χορός στο ρυθμό, δέν είναι άρκετό ούτε στην ένόργω Μουσική και στο Τραγούδι, ούτε στην Ποίηση. Πρέπει να υπάρχει και τό «περιεχόμενο», ή «ούσία» που θά έφρασθώ με τις ρυθμικές κινήσεις, κινήσεις λογιωματικές, υπολογισμένες, μετρημένες, με λογική και συνέπεια, σύμφωνα μ' αυτό τό «περιεχόμενο», με τό «θέμα» του Χορού. Έτσι γεννιέται τό ζήτημα της τεχνικής. Κάθε Τέχνη έχει την τεχνική της. Δέν μπορείς να παίξης πάνω ή βιασί ή ότι άλλο κι' ούτε να τραγουδήσης άν δέν έχουν τα δάκτυλά σου ή τό λαρόγγι σου την άνάλογο τεχνική. Στο Χορό, θά «καίξης» με τό κορμί σου. Αυτό είναι τό όργανό του χοριού κι' αυτό πρέπει να όποιαχθί σ' όρισμένους κανόνες για ν' όποκτηθί την πλείρα ανεξαρτησία κινήσεως, την άπασίτητη εκείνη έλαφρότητα που γυρεεί να καταργήση τό νόμο της βαρύτητας και που είναι μάλλον άποτελεσμα άσκήσεως και υπολογισμένων σχέσεως μεταξύ κινήσεως και χώρου, παρά πραγματική έλαφρότης. Μόνο με τέλεια κατοχή της τεχνικής του, μπορεί να φθάση ο χορευτής την έκφραση, να γίνη ένας πραγματικός έρμηνευτής.

Πάνω σ' αυτό τό ζήτημα της τεχνικής του χορού γεννήθηκαν κι' ύπάρχουν άκόμα πολλές παρεξηγήσεις. Ή έμφάνιση της περιφρήσι Ιωαννάνος Ντόγκαν που ένόμιζε πως άνάσταται τόν χορό τόν άρχαίον Έλληνα, ντυμένη με άρχαία ένδύματα και άντιγράφοντας

στάσεις και κινήσεις άπό άρχαία άγγεία, πορεύει πολλούς στην πίστι πως αυτό ήταν ή άληθινή τέχνη του Χορού. Άλλά ή Ντόγκαν δέν έχει καμιά πραγματική τεχνική κι' όπομένως δέν μπορούσε τόν διδάχθί αυτό δέν κατέχει. Ήταν μιά έμπνευσμένη γυναικία που άφινόταν στους άστοχευασιόμους της φαντασίας της και στις έκρήξεις της ψυχής της. Πολλοί δοκίμασαν να βαδίσουν στο ίχνη της, άλλα άπέτυχαν. Άπ' την άλλη μεριά, ή Ρυθμική Γυμναστική του Νταλικρός—ένα περίφημο σύστημα για νά γυμνάση τό κορμί τού παιδιού, να τού όδύνη τό πνεύμα και την κρίσι και συνάμα να τού μύση στή Μουσική—έγινε επίσης άφορμή παρεξηγήσεως. Κι' έτσι φθάσαμε στον λεγόμενο «έκφραστικό», «πλαστικό» ή «χαρακτηριστικό» Χορό, που κανένας στην πραγματικότητα δέν μπορεί νά έξηγήση άκριβώς τί είναι και σέ ποιάς κανόνες βασίζεται και που τό χορευτές μάταια προσπαθούν να έφράσουν αυτό που αίσθάνονται, χωρίς να μπορούν νά κάνουν και τό κοινό τους να τ' αίσθάνθθ. Για χρόνια στή Γερμανία άκολουθούσαν αυτό τό σύστημα τού «έκφραστικού» χορού—που δέν ήταν, πράγματι, παρά μιά κάπως πού έλευθερωμένη και έξελιγμένη Ρυθμική Γυμναστική, πιστεύοντας ότι συνέχιζαν την άρχαία Έλληνική παράδοσι και μόλις κατά τά τελευταία χρόνια στράφηκαν σ' αυτό που άποτελεί την πραγματική βάση της τεχνικής του Χορού, στό Κλασικό Μπαλέτο με τούς άπόλυτα καθορισμένους κανόνες τους. Ή μεγάλη χορεύτρια Νατάσσα Τρολιόμβι μου έλεγε πριν άπό λίγους ήμενες στό Μόναχο: «Κλασικό Μπαλέτο θά πη πειθαρχία, τάξι, πολιτισμός. Κατέχοντας τέλεια την κλασική τεχνική μου μπορεί να κάνω ότι θέλω, να έρμηνεύσω κάθε ρόλο σύμφωνα με τό ύφος του έργου.»

Μπαλέτο: ή λέξι προέρχεται από τό Ίταλικό «μπολλάρο» που σημαίνει «χορεύεις». Στην άπόλυτα καθορή φόρμα του, έναι Μπαλέτο είναι μιά Χορευτική Σούιτα που έχει συντεθή και άνιπυχθθ πάνω σ' κανόνες μίς κινητικής άρχιτεκτονικής, χωρίς καμιά φιλολογική βάση. Ή κλασική φόρμα έναι τέτοιου «Έγκραν Πά» άποτελείται από χορούς τού συνόλου ένταλασσόμενους με τούς χορούς τών σολιστ ή τού σολιστ, ή με τούς χορούς μικρότερων όμάδων (πά ντε ντε, πά ντε τρουά κ.ο.κ.) όσπου, στό τέλος, ένώνεται όλο τό σύνολο σέ μιά όρημητική «κόντα». Ή τέχνη μιάς τέτοιας χορογραφίας έξαρτάται από τό γούστο και τόν πλούτο τών έναλλαγών της συνθέσεως, την έπίδέξια και μ' όση περισσότερο φαντασία διαδοχθί τών όμάδων και τών σολιστ σέ μιά άμεμητη, λαμπρή τεχνική. Αυτή ή φόρμα, έναι άς φόρμα, δέν έκφράζει τίποτα, είναι ένα άπλό «ντεβερτισσέμεν»—όπως τόσο συχνά παρενθίεται στις διερες άπό τόν Γκλούκ ως τόν Βάγνερ. Έπειτα όμως έξέλλοισται, παίρνει ένα φιλολογικό και μουσικό περιεχόμενο, γίνεται μιά τέχνη ζωντανή, έκφραστική, μιλάει και συγκλονίζει τις ανθρώπινες καρδιές. Ή λέξι «μπαλέτος» μένει συμβατική. Μπαλέτο λέει ο Προκόφιεθ ή «Στακτοπούτα» του που παίρνει μιά δόκλιση βραβιά και που όλη ή θρσίσι άνάστηται στους χορευτές—σύνολο και σολιστες. «Μπαλέτος» λέει και ο Ρί-

χαρντ Στράους το περίφημο έργο που έγραψε για τον Ντειαγκίλεφ «Ο θρόνος του Ίουσιφ», που πρωτοαναβάρθηκε στο Παρίσι στα 1914. «Μπαλλέτο» λέει και ο Ντεμπουσώ την επίσης περίφημη σύνθεσή του «Τό 'Απόγευμα ενός Φαούνο», γραμμένο για τον Νιζίνσκυ.

Έτσι το κλασικό μπαλλέτο, διατηρώντας, εδρώνοντας και ποικιλλώντας την τεχνική του, συνδυάζεται με την Παντομίμα ή μάλλον ξαναζωντανεύει το παλιό αυτό χορευτικό είδος, που ή άρχη του, όπως και ή άρχη του Χορού, θ' αναζητηθή στα βάθη των αιώνων, σε θρησκευτικές συνήθειες και τελετές, σε μαγικές έπικλήσεις. Η Παντομίμα παίρνει άπ' τα θεατρικά μέσα έκφρασώς την μιμητή, την χειρωνακία, τον μορφοισμό, το «σχήμα», στυλιζάροντας και τυποποιώντας τα, έτσι που στο τέλος γίνεται ένα είδος συμβολικής γλώσσας. Το Μπαλλέτο βγαίνει άμεσα άπ' το Χορό, άπ' την αισθητική του, άπ' τους κανόνες του, σ' ότι άφορά την κίνηση και το χάρο. Η ένωση της Μπαλλέτου με την Παντομίμα, άποτελεί το ιδιώδες που έντενους έναν Προκόφιη, έναν Στραβίνσκυ, έναν Στράους, έναν Ντεμπουσώ και τόσους, τόσους άλλους να γράφουν τα άυτοτελή άριστουργήματα τους που φέρουν τον όρο «Μπαλλέτο» — συμβολικά πιά καθώς λέω παραπάνω. Κάποτε σε τέτοια έργα δίνονται οι τίτλοι «Παραμυθόδραμα» (καταχρηστικά, γιατί ένα παραμυθόδραμα μπορεί νάνα και όπερα ή έργο πράζας) ή «Μυθόδραμα», όρος πιά σωστός, που όμως μπορεί νόχη και κομική υπόθεση.

Στον τόπο μας πολλές Σχολές, άκόλουθώντας το παγκόσμιο ρεύμα, στρέφονται προς το Κλασικό Μπαλλέτο όσκηφα και παράλογα και τις περισσότερες φορές χωρίς τις άπαιτούμενες γνώσεις. Δέν είναι ο χορός στις μύτες των παιδιών — *sur les pointes* — που άποτελεί το «έπαντο» του κλασικού μπαλλέτου — ύπάρχει μιá δλόκληρη σειρά, άπό «στάσεις» και «θέσεις»

και «σχήματα» (*attitudes*) που άκολουθούν μιá λογική και χρησιμοποιούνται άνάλογα με το περιεχόμενο και το στίλ του έργου — μπορείς να δόσης μιá χορευτική έρμηνεία μέσα στο πιά καθάρια πνεύμα και στους κανόνες του κλασικού μπαλλέτου, χωρίς ν' άνιβρης ότε μιá φορά «στις μύτες», όταν έτσι άπαιτεί το στίλ της συνθέσας. Και όμως στις χορευτικές έπίδειξεις που παρακολούθησα, είδα συχνά άπλές άόκησις Ρυθμικής Γυμναστικής — με διαφορετικά κοστούμια, όλθηςια, κάθε φορά — και με άπρσοδότες άνυψώσεις έστις μύτες», έξω άπό κάθε λογική και κάθε ύφος. Και όσο για τη Μουσική... μόνο σ' δυό ή τρεις «έπίδειξεις» είδα να μην την «εκατοχυρίσονται»: Άύτοσχεδία εχορογράφος, σκαρώνοντας μιá χορογραφία, ένα είδος «μυθόδραματος», έπικαλούμενοι άγγέλους, πουλιά, λουλούδια, άλλα και ... ψάρια, ντύνουν τους χορευτές τους με φανταχτερά κοστούμια κι' έπειτα ψάχνουν να βρουν μιá μουσική που να ρυθμίζει άπλός αυτό το κομμάτι της φαντασίας τους — κατασκευρώνοντας τον Σοπέν, συνδυάζοντας κάτι άπό τον Μπάχ με τον... Ντεμπουσώ, κάτι άπό τον Γκλόκ με τον... Γκέρσουίν! Μά αυτό δέν είναι τέχνη, δέν είναι Χορός, δέν είναι τίποτα. Ψάχνω να βρω το δούλχιστον κάποια τεχνική. Δέ βρίσκω παρά Ρυθμική Γυμναστική, τις ίδιες πάντα κινήσεις με άλλα κοστούμια και άλλο τίτλο και το μόνο που θυμίζει τον κλασικό χορό είναι οι εσφινικές κι' έξω άπ' το «στίλ» άνυψώσεις «στις μύτες», ή άκροβατικά γυμνάσματα γωρινής νόημα.

Άλλά δέν θάθελα με τις γραμμές μου αυτές να κάνω κριτική. Πρόθεσίς μου ήταν να μιλήσω για την Τέχνη του Χορού, για την γένεσίς της, τις πρώτες της πηγές και την εξέλιξις της, με την ιδέα ότι έτσι θα ξυπνούσα περισσότερο και βαθότερο το ένδιαφέρον για τη θεία αυτή τέχνη. Ίσως το κάνω μιá άλλη φορά.

## Η ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

### ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗΡΙΟΝ ΑΝΑΒΥΤΩΝ

Στις 12 Ιουνίου παίχθηκε στο ύπαιθριο θεατράκι του Έθνικού Έκπαιδευτηρίου Άναβυρών ή «Αντιγόνη» του Σοφοκλέου, άπό τους μαθητές του Έκπαιδευτηρίου.

Την παράσταση αυτή έτίμησαν πιά την παρουσία τους οι Α. Α. Μ. Μ. οι Βασιλείς.

Όσοι παρακολούθησαμε αυτή την παράσταση όμολογώμε ότι βρεθήκαμε από άληθινής έκπλήξως γιατί ένώ περιμέναμε να ιδώμε μιá άπλός εδουλειγητή μαθητική έπίδειξη, άπολαύσαμε πραγματικά μιá θεατρική παράσταση με άξιώσεις. Έπί πλέον άκούσαμε τους έξαιρέτους μαθητές - ήθοποιούς να έρμηνεύουν το άριστούργημα αυτό του μεγάλου τραγικού στην πρωτότυπη γλώσσα του. Ήταν δέ τόσο ζωντανή ή έρμηνεία αυτή, όστε το άκροατήριο δέν ένιωσε την παραμικρή κόουραση άκούοντας τη σχεδόν άκατάληπτη για το πολύ κοινό γλώσσα του Σοφοκλέου.

Έτσι άξιως συγχαρητηρίων ο κ. Γιάγκ, Γενικός Διευθυντής του Έκπαιδευτηρίου, που έχει την πραγματικά θαρραλέα έμπνευση να παρουσιάσει το έργο αυτό στο πρωτότυπο του. Και λέγω θαρραλέα γιατί το έγχείρημα αυτό δέν ήταν καθόλου εύκολο, κι' οι φίλοι μου μαθηταί έπέτελεσαν σωστό άθλο άποστηθίζοντας και άπαγγέλλοντας με τόση άνεση και άξιο-

θαύοση ήθοποιία το δυσκολώτατο κείμενο του έργου. Μά αν ο κ. Γιάγκ έιχε τη λαμπρή αυτή έμπνευση, ή πραγματοποίηση της όφειλεται στον κ. Θεόδωρο Άντωνόπουλο, Διευθυντή Σπουδών του Έκπαιδευτηρίου, που με τη φωτισμένη διδασκαλία του, τη σκηνοθετική του ικανότητα και την πλήρη ένμμερήσή του σ' ότι άφορά τη διδασκαλία της αρχαίας τραγωδίας, κατάφερε να μάς παρουσιάσει μιá υπόθεστικα πιστή άναπαράσταση αυτού του έργου, χωρίς καμμιá έντυπωσιακή αθωαιρεία και με άπόλυτο σεβασμό στην αρχαία παράδοση. Άξιοι συνεργάτες του στάθηκαν οι κ. κ. Άντ. Κόμης, Ίωάν. Δημητριάδης, Ίωάν. Κακαρούλιας κι' άλλοι καθηγηταί του Έκπαιδευτηρίου. Τόσo ντύσιμο των χορευτών καθρεφτίζονταν έκδηλα ή τόσο γνωστή μας μαεστρία του κ. Άντώνη Φωκά, ένδυματολόγου του Βασιλικού Θεάτρου. Ξραιότατο έπίσης, στην αρχαϊκή άπλότητα του, το σκηνικό του κ. Κοντοπούλου.

Η χορογράφος δεσποινίς Μαρία Κυνηγό έβιξει πολλή κατανόηση και ικανότητα στη διδασκαλία των άρμονικών, ύποβλητικών και συγκρατημένων κινήσεων του χορού.

Μά ή δλοκλήρωση της έπιτυχίας αυτής της παραστάσως όφειλεται στο συνθέτη και καθηγητή της μου-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

## ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

ΒΙΖΜΠΑΝΤΕΝ - ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ ΤΟΥ ΜΑΪΟΥ 1954

Οι μουσικές γιορτές του Μαΐου στο Βιζμπάντεν, που καθιερώθηκαν μόλις πρό δέλιων έτών άπέκτησαν, με καταπληκτική ταχύτητα, ερώτατη φήμη. Βέλγεια θά συντέλεσε σ' αυτό και ή κεντρική γεωγραφική θέσις του Βιζμπάντεν, καταμεσις στήν καρδιά τής δυτικής Γερμανίας, μιὰς πόλεως, που ήταν από καιρό γνωστή σαν πνευρωπαϊκό κέντρο θεραπείας και ανάπαύσεως με τις περιήμερες λαματικές του πηγές, με τὰ πλούσια σε φυσικές όμορφιες περιχώρα του, με τὰ θαυμάσια σχεδιασμένα πάρκα του, με τὰ λαμπρά άψευδάστατα ξενοδοχεία του και μ' ένα πραγματικά άξιόλογο λυρικό θέατρο. Έκείνω όμως, πρό πάντων, που έξασφάλισε τήν έπιτυχία τους ήταν ή μεγαλειώδης τους όργανωση, που από τήν άρχή ύπολογίστηκε σε τρόπο που νά δώση στις θεατρικές τους παραστάσεις ένα χαρακτήρα όσο γίνεται πού έλκυστικό, χωρίς στή συμμετοχή και ξένων διαστήμων μουσικοθεατρικών συγκροτημάτων. Πως ό όργανωτές δέν έπεσαν έξω σ' αυτούς τους τους ύπολογισμούς φαίνεται από τήν αφάνταστη συρροή έπισκεπτών, άπ' όλες τής γής τις γωνιές, που κάθε χρόνο συγκυερώνονται σ' αυτό. Ερέτος για τήν έκτέλεση του πλουσιώτατου σε περιεχόμενο προγράμματος, συνέπραξαν μαζί με τους ήθοποιούς τής Κρατικής Όπερας τής Έσσης, ή Κρατική Όπερα τής Βιέννης και ή Όπερα του Covent - Garden του Λονδίνου. Από έλλειψη χώρου θά πρέπει να περιορισθούμε να μιλήσουμε έδω, με κάθε δυνατή συντομία, μόνο για τις τρεις παραστάσεις τής όπερας που άπέτελεσαν άλλως τε, κατά τή γενική αντίληψη, τό καθαυτό «γεγονός των όρτων».

Και πρώτα οι «Γάμοι του Φιγκαρό» του Μότσαρτ.

οικής του Έκπαιθευτήριου κ. Γιάννη Παπαζώνου, καθηγητή των άνωτέρων θεαρητικών στο «Έλληνικόν Όδείο». Η πρόσφατη βράβειση του στο μεγάλο διεθνή διαγωνισμό συνθέσεως «Βασίλισσα Έλισάβετ», που έγινε περίου στις Βρυξέλλες, έκασμε πού άπαιτητική προσδοκία μας για τή μουσική του. Μά ή προσδοκία αυτή Ικανοποιήθηκε άπόλυτα από τήν άδραία και βθεαία ύποβλητική μουσική που έγραψε ό συνθέτης ειδικά γι' αυτή τήν παράσταση. Η όρχήστρα, τήν όποία διηθύηνε ό ίδιος ό συνθέτης, λιτή μά περίτεχνα δουλεμένη, ήχησε περίφημα, άν και στο ύπαιθρο, έρμηνεύοντας κατά τόν καλύτερο τρόπο τήν παρτιτούρα του κ. Παπαζώνου, όπου άντικαθερπεριζόταν ή στοχαστική έμβάθυνση του στο πνεύμα του έργου. Ο κ. Παπαζώνου δέν έπέδωσε να καταπλήξει τό κοινό με τὰ γνωστά έξεζητημένα κι' άμφιβόλου, για νά μην πώ κακοί, γούστου, έλληνοραφή έντυπωσιακά έφέ, ούτε με κραυγαλέους μελοδραματισμούς. Άντίθετα κατάφερε με άπλά μά περίτεχνα έκφραστικά μέσα να του μεταδώσει τή συγκλονιστική μά συγκρατημένη στήν έκδήλωσή της συγκίνηση που διαπνέει αυτή τήν τραγωδία και τόν δημιουργήσει, με τή γαμάτη άρχαία όμορφιά και μεγαλοπρέπεια μουσική του, τήν κατάλληλη άτμόσφαιρα, που μέσα σ' αυτή ξανάζησε τό έργο και κινήθηκε ή όλη παράσταση.

ΣΠΥΡΟΣ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ

Τό θαυμαστό αυτό κρέμα κομψής χάριτος και χοντροκομμένης κομωκότητας, λυρικής περιπετειόας και καταργικής μαργολιάς, που μπορεί άληθινά να χαρακτηρισηθή ό μοναδικός, ό τέλειος τύπος τής κομικής όπερας, με τὰ πολύπλευρα χαρακτηριστικά πρόσωπα και τις άλλεπάλληλες μεταμορφώσεις τους, με τόν Άφέντη, τόν ύπνρέτη, τόν έρσστη, τή μικρή άγαπημένη, τή συμπαθητική εδγενική έγκαταλελειμμένη, τή θορραλέα έμπιστη, τό λαχταριστό παληκάρι, που όλοι τους μεπεδύονται με μηχανορραφίες και όλόανα παρουσιάζονται σε καινούργιες αναπάντεχες μεταξύ τους σχέσεις, και συνειννοούνται, και διαφωνούν, και χωρίζονται, και ανακατείνονται, και να διαλυθή στο τέλος κάθε παρεξήγηση, και να γιαλευκανθή τό καθετί, και ναούρ ή καθέναν τή θέση που, όπως φαίνεται, του προορίζεται από τήν άρχή και να μένουν όλοι εδχοριστημένοι, αυτό λοιπόν τό τρισχαριτωμένο σκηικό παιχνίδι, που άστράφτει κυριολεκτικά μέσα στή λάμψη μιὰς πραγματικά θείας μουσικής, άποδόθηκε κατά τρόπο τέλειό όπό τό διαλεχτό σύολο της Βιεννέζικης κρατικής όπερας. Υπό τή έδουθηση του Κάρλ Μπέμ και τις σκηκικές όδηγίες του Όσκαρ Φρίτε Σοβ, του άσφαλώς μεγαλοφυεστέρου από τους σημερινούς Γερμανούς σκηνοθέτας του μουσικού θεάτρου, ό ήχος τής όρχήστρας, ό φωνές των τραγουδιστών, ή κίνηση, ή χειρονομία τους, ή δράση τους γενικά έπάνω στή σκηνή, άπέτελεσαν ένα θαυμαστό άνιστό σύολο σπάνιας άρμονικότητας. Κανένα από τὰ πρόσωπα δέν ύφωτανταν ψυλόταρα από τὰ άλλα, κανένα δέν έμνε στή σκιά, όλα ελχαν ένώσιος άβίαστα πειθωρχήμενα τις δυνάμεις τους για νά ζωντανέψουν τό έργο, όπου, ως τόσο, φάνηκε κατά τρόπο τέλεια άνάλυψη, ή προσωποκωπική και ό χαρακτήρας που άπαιτούσε ό ρόλος του καθενός. Και τό γεγονός, ότι πραγματικώς για όλα —για τό λόγο, όπως και για τήν κίνηση — βρέθηκε ό σωστός τρόπος για νά γίνουν ελληπτα, και ότι άποδόθηκαν με τή σωστή βαρύτητα, με τό σωστό μέτρο οι διενέξεις, τό παράδειο θεατρικό κρυφτοδί, οι μεταμορφώσεις, οι άντιθέσεις, οι μηχανορραφίες, τό σοβαρό και τό άστείο, έτσι που να φανή όλοκαθαρα τό βαθύτερο νόημα τής χαριέστατης αυτής κομωδίας, αυτό ήταν έκείνο που έδωσε προπάντων στήν άδραία παράσταση τή σφραγίδα του άσνηήσιτου και του τέλειου. Άπό τήν φάλαγγα των γενικά έξαιρετικών οσολιτ, έξαιρούνται ως άνυπέβλητοι ή Έρμυκρτ Σεέριντ ως Σουζάνα, ή Λίζα ντέ λά Κάζα ως κόμησσα, και ό Έριχ Κούντε ως Φιγκαρό.

Δεύτερο, κατά σειράν του προγράμματος, γεγονός τόν έόρτον ένιαν ή παράσταση του Peter Grimes, του Benjamin Britten, θεατρικό έργο που έγράφηκε πρό δέκα έτών, και που με τήν εδκαίρια αυτή άνέβαινε για πρώτη φορά στήν Γερμανία, σε άγγλική ήμισ γλώσσα. Είνε παράδειο πόσο διαφορετικό έινε τό κλίμα των δύο όσολων έργων, όταν πρό πάντων λησθή ύπ' όψη ότι ή ύπόθεση του, τό θέμα του κείμενω χρονολογικά δέν άπέχουν πολύ μεταξύ τους. Ο Georg Grabbe (1754—1832) από τό έπος του όποίου «The Boroughs» έπήρε τήν υπό-

θεση του κειμένου του ο λιμπρετίστας Montagu Slater, ήταν, όμως, βλέπετε, σύγχρονος του Γκαίτε. Στην περίπτωση όμως αυτή η χρονολογική σύμπτωση έγινε σχεδόν χωρίς καμιά σημασία. Γιατί αυτός ο "Άγγλος, άρχικά παραγίος κουρέας και άργότερα έφημέριος μικρής πόλεως, σατυρικός ποιητής και ρεαλιστής κριτικός με την τάση που είχε πάντα να έρευνά συστηματικά την κοινωνική πραγματικότητα, που επαγγελματικά του έδιδετο η εόκαιρία καθημερινώς να παρατηρή από πολύ κοντά, ήταν ο τελειότερος εκπρόσωπος της εξαρρωμαντικής φάσεως του Βρετανικού πνεύματος, που χαρακτηρίζει την εποχή της μεταρρυθμίσεως και που στις εικαστικές τέχνες απέδωσε ο χαλκογράφος William Hogarth. Δέν υπολογίζονται στην εποχή αυτή και δέν εξετάζονται τα χωριστά άτομα, ούτε οι χωριστές περιπτώσεις, τα χωριστά πεπραγμένα αλλά αυτή η κοινωνία στο σύνολό της. Και στον "Peter Grimes" πρόκειται για την κοινωνία μιας μικρής πόλινης ψαράδων στην ανατολική όχθη της "Άγγλιας, Γύρω στις οικείες, στο αισθητά, στις ενέργειες και τις πράξεις ή την άπραξη των ψαράδων αυτών σχηματίζεται ο βασικός πυρήνας του θέματος. Βέβαια στη μάζα αυτή διαγράφονται κάπως πού έντονα μερικοί τύποι ξεχωριστοί της μικρής αυτής πόλινης, όπως ο δικαστής και Δήμαρχος της ένας πολύ συνηθισμένος τυραννικός, ή πλούσιος χήρα και αθάνατη κοτομπολά Mrs Sedley ή θρασύδειλος παπάς, ο άκόμο θρασύτερος άμαξάς, ο καλόβολος συνταξιούχος καπετάνιος, ή χυδαία ξενοδόχος με τις δύο κακοκταγμένες άνιψιές της και τέλος που πάντων ή βασκάλια Ellen Orford ή μόνη άληθινά πονόψυχη. Ός τόσο από τους τύπους αυτούς, που προβάλλουν πού άναγλυφοί μέσα στην δόλητη, πολύ σπουδαιότερο και οδαισιωκτικότερο ρόλο παίζει και στο κείμενο και στη μουσική σύνθεση, ή μικροαστική κοινωνία αυτή καθ' ήαυτην, ή, για ν' άκριβολογήσουμε, ή κακοήθης, άκαρδη, άδιάφορη κοινή γνώμη, που δέχεται τις συγχινήσεις της και τις συντηρεί με τη συκοφαντία και τις διωδοσίες ο όποιος της δημιουργούν άναλασσομένους διαρκώς ψυχώσεις, που ίκανοποιούν την περιέργειά της. Σ' αυτήν άκριβώς βρίσκεται άντιμέτωπος σαν μονάδα πιά ο Peter Grimes ούτε έπαναστάτης, ούτε ιδεολόγος - πρφήτης και πρωτοπόρος, ούτε μεγαλοφυΐα, ούτε άνώτερος άνθρωπος, παρά ένας τύπος άλλως μοναχικός, ψιφράς κι' αυτός, όπως άνευροπόλος, με την συγκεκριμένη φιλοδοξία να πιάνη πολλά και νύχη μεγάλα κέρδη, που ζή όμως με το βάρος μιας άόριστης ύπόνοιας, ότι είναι έγκληματίας ο όποιος σκοτώνει τους μαθητευομένους του. "Αποβείεις γι' αυτό δέν ύπάρχουν, γι' αυτό και δέν καταδικάζεται, τον άποφεύγουν όμως μόνο με την ύποψια, που τον βαρύνει, όλοι και μ' αυτό τον άναγκάζουν στο τέλος να ζητήσει μόνος του το θάνατο πέφτοντας στη θάλασσα.

Η όπερα του Μότσαρτ ζή από την προσωπικοποίηση άντιπροσωπευτικών τύπων και χαρακτηρισμών που σε διαρκή έναλλαγή καταστάσεων και μεταβολών των σχέσεων στην περιωρισμένη φόρμα ενός ντυομέτρου, ένός τερτσέτου, ένός σετέιτου, έπανειλημμένα συναντώνται. Η δημιουργός δύναις, που δρ ά στη σύγχρονή αυτή άγγλική όπερα άντίθετα είναι προϊόν της έντάσεως, που γεννιέται άνάμεσα στο πλθθος και τον διαφορετικόν αυτών "Έναν τον μοναχικό, δηλαδή - κατά τη μουσική έκφραση - μεταξύ του όσλο και του χορού. "Ασφαλώς έκείνο που συνετέλεσε στην παγκόσμια έπιτυχία του Peter Grimes είναι το γεγονός ότι ή δραματική ιδιοφυΐα

του Benjamin Britten εκδηλώνεται ιδιαίτερα στη μουσική ανάπτυξη των μερών της χορωδίας, που κυριαρχούν στο έργο. Πώς βρίσκεται τον τόνο και τον ρυθμό για το σε άέναη κίνηση πλθθος, πώς έπιτυγχάνει να δώσει με ασφίνεια δόκλωση την κλίμακα από την ψιθυριστή διάδοση ως την άπειλητική κατακραυγή, τη γεμάτη άγανάκτηση, μ' όλες τις διάφορες άποχρώσεις του συγχινήσου, δείχνει όδες του τις καταπληκτικές ικανότητες, όλη του τη μεαστήρα, όλη την πρωτοτυπία του. Η θαυμαστή άρμηνεία του έργου από το συγκρότημα της Covent Garden Opera του Λονδίνου όπο τη διεύθυνση του λαμπρού "Άρχιμουσικού Reginald Goodall είχε εκδηλη τη σφραγίδα της τεχνοτροπικής αθηνικότητας όπως και ή όμειπητη σκηνοθεσία που είχαν αναλάβει οι John Cranko και Christopher West. Τις άγγλικές φωνές των έκτελεστών διέκρινε λιγότερη λαμπρότης και γλυκύτης και πολύ περισσότερο βεβαίωση, όπως και μία ξεχωριστή ικανότης για την άπόδοση μερών χαρακτηριστικά σατυρικών, που βοηθοσθε ίδιαίτα στην έπιτυχία. Κατό τη γενική άναγωγήση μοναδική, σε δόννη άνυπέβλητη ή συγκατανάκτηση έρμηνεία του ρόλου του Peter Grimes, του άνθρώπου που κυμαίνεται μεταξύ όνειροπολήσεως και χοντροκοπίας και περνάει μεσαός μυστήριου ως την τελευταία του στιγμή, από τον Edgar Evans όπως και ο άθλος των χορωδίων που διηρόθηεν ο Douglas Robinson και που διακρίθηκαν για τη ρυθμική τους εύλυγισία και τον πλούτο των ήχητικών άποχρώσεων, προσόντων που είναι τόσο σπάνια στα χορωδιακά σύνολα της όπερας γενικώς.

Το τρίτο σημαντικό θεατρικό έργο ήταν ή όπερα που όφησε άνεργήνευτη ο Λέο Γιάνατοεκ "Ε'από ένα νεκρικό σπίτι" (κατά τον Ντοστογιέφσκου) και που έδωσε ή όπερα του Βιζζμάντεν κατά τρόπο, που άνταποκρινόταν στις άπαιτητικότερες προσδοκίες και που εκόρωνε για χιλιοστή φορά την έλαϊρευτική της φήμη. "Σε κάθε πλάσμα και μία στίβα του Θεού" είναι το ρητό του τόσο ταιριαστό στο σλάβικο μυτισμοικό και που έγραψε ο Λέο Γιάνατοεκ (1854—1928) στο χειρόγραφο της παρτιτούρας του, που το κείμενό της έπηρε και ξεχώρισε σε σκηνές από τις όμώνυμες σημειώσεις για ένα όπος του Ντοστογιέφσκου. Δέν είναι δράμα και δέν είναι κών ήρωικό τραγούδι, ή σούλληνη μάστιγα είναι τόσο άντιθεατρική κατά βάθος, ώστε φαίνεται παράξενο με τι και πώς καθώρθεσαν να έμνησθή το συνθέτη. "Έγραψε το λιμπρέτο του - τοέχικα - μονάχως του και το διάλεξε από άφήγησής και βιολόγους των καταβίων στα σιηρικά στρατόπεδα, όπως πλατεία το δίνει στις σημειώσεις του ο Ντοστογιέφσκου. Πεπρωμένα που κομματιαστά, γεμάτα πάθος, πότε έπιπλούν στις διηγήσεις αυτές και πότε βουλιάζουν, και δίνει βέβαια το κανόνα του μία συγχίνη θεωτάτη, όμως γενικά δέν έχουν την ικανότητα ν' άποτελέσουν ένα σύνολο με άσπαθήποτε ένιαία ύπόθεση. Δέν είναι λοιπόν ή ύπόθεση που εξελίσσεται, δέν είναι ή δράση, άλλ' άκριβώς το αντίθετο της δράσης, ό,τι πάσχουν οι ήρωες, τα πολύτυχα και όμως μονότονα καθήματα που διεγειρούν ή, άκριβέστερα, που συνεινούν τον συνθέτη. Και όχι το βάσιμα του καθενός χωριστά παρά ο πόνος του ανθρώπινου πλάσματος, όπως όδύ διαφόρες μορφές έπανειλημμένα έσαναγυρίζε. Καθένας από τον θλιβερό σωρό των άλυσσοδένων και των συντρόφων τους που παρουσιάζεται για λίγο, διηγείται την ιστορία του, την ιστορία του έγκλημάτος του. Είναι ένοχος, και αυτό τόχει χωνέψει. "Αν ήταν μοναχά οι ιστορίες σκληρότητας,



ένοχη, καθιερώσεως ή εξορίας και ατελείωτων πόνων, δεν θα μπορούσαν να μπουν έτοι σε μουσική. "Όμως σ'ε κάθε πλάσμα υπάρχει μία σπείρα του Θεου" αυτή εινε ή παρηγορία και αυτό διεν ειναι γραμμένο μόνο με λόγια στο χειρόγραφο, παρά έξωραφεί και τόν ήχο τής μουσικής. Κάτι παραπάνω μάλιστα από αυτό, φτιάχνει τόν ήχο τής μουσικής. "Ακριβός τού ότι τού πλάσμα τραγουδεί — ακριβώς ότι επιτυχαίνει νά αναπτόη με τόνους τά πάντα : τή θλιβερή του ψυχή, τήν ταπεινή του έργασία, τις μικροκομβένες του, τούς φυσικούς του πόνους, τή βαθύτατη θλίψη του, τις ταλαιπωρίες του, τήν αγανάκτηση του, τήν υπόκωφη ελπίση κατανόησε, αυτό ακριβώς μαρτυρεί για τήν ύπαρξη τής θείας σπείρας.

"Όπως βλέπετε και στο έργο αυτό τού στοιχείο πού κυριαρχεί εινε ή χορωδία. "Όλες αυτές οι άφηγήσεις, πού ποτέ δεν μεταβάλλονται σε δράση, δλοι αυτοί οι μικροί διάλογοι, οι φιλονικίες, οι άρρες, τά σκόρπια στο έργο τραγούδια, εινε σάν αλάκια στο νερό πού γρήγορα σβύνουν. Και τά διάφορα άτομα, ο Λουκάς, ο Σκουρακάς, ο Πέτροβιτς, ο προσοτατευμένος τού "Αλέξης, ο Σισκάφ παρουσιάζονται άπλως σάν άπαλό ανάγλυφο έλαφροχαρταμένο στο φόντο. Και τού φόντο αυτό εινε ή χορωδία. "Η χορωδία τών καταδίκων, ή χορωδία τών πλασμάτων πού άσφαλώς εινε τού τυπικού σλάβικου αντίρροπο τής χορωδίας τών ύπνερτών στο έργο τού Μότσαρτ και τής χορωδίας τής Κοινής γνώμης στο έργο τού Βρίττεν. Τις περισσότερες φορές εινε

μία χορωδία χωρίς λόγια, πού άκούεται από κάποια μακρυνή ή κοντινή απόσταση, στην έργασία τών εξορίστων, ή σε κάποια γιορτή, ή στον ύπνο. Φορές — φορές εινε ένα μουρμούρισμα ή άπλο στεναγμοί, ή μία κανονική ανάσα πού παραλύει τόν άκραστή και ταυτόχρονα τόν γοητεύει. Ο διηγήςος γίνεται σ' ένα έβδος άπαγγελίας προσαρμομένη στον ήχο και τόν ρυθμό τών λέξεων και τών συλλαβών, όπως και σ' άλλα τού έργα συνειθερίζει ο Γιαντάσικ. "Όλα όμως τά μουσικά θέματα άκολουθεί μία άρχήστρα πού φαίνεται να ρέη ατέλειωτα σάν ένα πλατό άκούραστο ποτάμι.

Καταλαμβάνει τώρα κανείς πόσες δυσκολίες έπρεπε νά έξομα λινυθούν στο έργο αυτό τόσο στη μουσική όσο και στη σκηνηκή του έρμηνεία. "Η σκηνοθεσία τού διευθυντού Friedrich Schramm έδωσε στή συνολική εμφάνιση τού χορού τού βάρος τού τού ταίριαζε χωρίς να παρασυρθεί σε δραματικές ύπερβολές και τονισμούς πού θα έβλαπταν τού νόημα και τού πνεύμα τού Ιδιόρρυθμου αυτού σκηνηκού έργου. Ο σκηνογραφός τού Ρουβίν Μπάρτ σε μαδρό και γκριζο μόνο χρώμα, με τού φράχτη και τούς τοίχους τού στρατώνος, έδωσε τήν πληκτική άτιμόφαира τού σβηρικού τούπου τής συγκεντρώσεως τών καταδίκων σχεδόν κατά φρικιαστικό τρόπο. "Η συγκινητική σοβαρότης και τού άνωτερο ήθος τής μουσικής ήδραν στο πρόσωπο τού άρχιμουσικού Κάρλ Ειμεντορφ ένα πραγματικά Ιδεώδη έρμηνευτή.

## ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Στις 27, 28 και 29 Μαΐου ή τόσο γνωστή μας από τις καλλιτεχνικώτατες εμφάνισεις τής παιδικής χορωδία τού Λυκειού "Αθηνών έδωσε στην Κωνσταντινούπολη, τού θέατρο τού Ζαππέου Παρθεναιώνιου και στην αίθουσα τού «Πέρα Κλάμα», πέντε συναυλίες υπό τή διεύθυνση τού Λυκειάρχου κ. Ιωάννου Νούσια. Τις συναυλίες αυτές έτίμησαν με τήν παρουσία τών ο Παναγιώτατος Οικουμενικός Πατριάρχης, ο "Ελλην Πρόξενος κ. Γσαμαδός, ο Διευθυντής Γραμμάτων και Τεχνών κ. "Μπράκης και άλλοι έπίσημοι καθώς και έπιλεκτα μέλη τού "Ελληνοτουρκικού συνδέσμου. Οι εμφάνισεις αυτές τής παιδικής χορωδίας έσημείωσαν έξαιρετική έπιτυχία και έπροκάλεσαν τά ένθουσιώδη σχόλια τών μουσικών κύκλων και τού τύπου τής Κωνσταντινουπόλεως.

— Μεταξύ τών διευθών μουσικών διαγωνισμών ενδιαφέρον προκαλεί και ο διαγωνισμός βιολιού διά τού «Διεθνές Βραβείο Παγκίνου» πού θα διενεργηθή τόν προσεχή "Οκτώβριο στή Γενουά.

"Εξ άλλου τού "Ωδειον τής Βενετίας «Benedetto Marcello» όργανώνει για τού έφετεινό καλοκαίρι τις «Μουσικές Παύσεις», με σκοπό νά παρέχεται ή δυνατότης σταός νέους ξένους μουσικούς νά παρακολουθήσουν έκ τού πληθόν τήν "Ιταλική μουσική και νά έλθουν σε έπαφή με τις διεθνούς φήμης μουσικές προσωπικότητες.

ΚΥΠΡΟΣ — Αι έτήσιοι εξετάσεις τών παρρημάτων τού "Ελληνικού "Ωδειου εις τάς πόλεις τής Κύπρου διά τού λίγων σχολικών έτος 1953—54 διενεργήθησαν από 22 Μαΐου έως 4 "Ιουνίου ένώπιον τής έξ "Αθηνών εξεταστικής έπιτροπής άποτελούμενης από τόν κ. Π. Κοτσιρίδη πρόεδρον τού Διοικ. Συμβουλίου τού Κεντρικού Ιδρύματος, τήν καθηγήτρια τής Σχολής Πιάνου κ. Τ. Κοτσιρίδου και τόν καλλιτεχνικόν διευθυντή, άρχι-

μουσικόν κ. Α. Εόαγγελάτων. "Εξητάσθησαν έν έλω 350 μαθηται τών παρρημάτων Λευκωσίας (διεύθ. κ. Ε. Μαξούτη), Λάρνακος (διεύθ. κ. Δ. Τριμίου), "Αμμοχώστου (διεύθ. κ. Α. Κλεώπα - Συριώτη) και Λεμεσού (διεύθ. κ. Ι. Τσιρκίου). "Απενεμήθη ένα Πτυχόν Βιολιού στην Λάρνακα, στόν μαθητή Κ. Κωνσταντίνου τής τάξεως τού καθηγητού και διευθυντού τού έκεί παρρητήματος κ. Δ. Τριμίου. Οι εκπρόσωποι τού "Ελληνικού "Ωδειου έξεφράσθησαν με μεγάλην Ικανοποίησιν διά τήν καθ' όλον τού έτος έργασίαν τών παρρημάτων τής Κύπρου και συνεχάρησαν τούς διευθυνόντας διά τήν τούσων άδοτικήν παιδαγωγικήν ήράσιν των.

ΚΟΡΙΝΘΟΣ — Και εις τήν Κόρινθον διεξήχθησαν αι έτήσιοι εξετάσεις τού έκεί παρρητήματος τού "Ελληνικού "Ωδειου ένώπιον κοινού, τήν όην "Ιουνίου, εις τήν αίθουσαν - Πάλλας και τής εξεταστικής έπιτροπής έκ τού έν "Αθηνών "Ελληνικού "Ωδειου, άποτελούμενης από τόν κ. Π. Κοτσιρίδη, κ. Τ. Κοτσιρίδου και έκ τών καλλιτεχνικών διευθυντών τόν κ. Μ. Βάρβογλη. Τό πράρτημα τού όποιον διευθόνει ή κ. Αίτσα Γεωργακοπούλου έπέδειξε και έφέτος τά ώρσια άποτελέσματα τής έπιμελημένης του έργασίας.

ΝΑΥΠΑΛΙΟΝ — "Η Ιδία έπιτροπή έξήτσσε τούς μαθητάς τού παρρητήματος Ναυπλίου τού όποιον διευθόνει εδοκόμους ο κ. Β. Χαραμής και διδάσκει ή δ. Σ. Κωστούρου εις τήν σχολήν Πιάνου. Αι εξετασεις διεξήχθησαν εις τήν αίθουσαν τού "Ωδειου, τού όποιου, ως γνωστόν στεγάσεται εις τή Πολιτών Βουλευτήριον, ένώπιον κοινού, με έξαιρετικές έντιμώσεις και άποτελέσματα.

ΣΠΑΡΤΗ — "Η έπίδειξις τών μαθητών πάνω του "Ελληνικού "Ωδειου Σπάρτης έγινε στις 23 Μαΐου στήν αίθουσα Φλοράλ με μεγάλη έπιτυχία. "Ελαβαν μέρος μα-

θηται της σχολής πιάνου δ. Χ. Σκιαδαρήση: Μ. Παπαζώτου, Μ. Χριστοφιλάκου, Α. Τριανταφύλλου, Κ. Γεωργακοπούλου, Μ. Βελίκα, Ε. Χαντζή, Σ. Γκίνη, Χ. Βελίκα, Α. Νιανιάρια, Γ. Σολομού, Ν. Ξανθάκου, Ε. Ίσαδα, Μ. Μέγγου, Μ. Ρόμπου, Α. Κατσιχτή, Κ. Λιναρδάκη, Α. Παπαγιάννη, Α. Κατσιχτή, Σ. Παπαγιαννοπούλου, Α. Αεράκη, Σ. Αργυριάτου, Α. Παπαδοιά, Δ. Γκορσοπούλου.

**ΚΑΒΑΛΛΑ** — Στις 6 Μαΐου δόθηκε η β' μαθητική επίδειξις του 'Ωδείου Δήμου Καβάλλας. Έλαβαν μέρος μαθήτριες πιάνου των τάξεων κ. Ι. Αργυρού, κ. Αντρέ Δισαυτή - Μιλανάκη και βιόλου Κ. Καραγκιζού: Α. Παπαφιλιππού, Α. Παναγιωτίδου, Α. Πισσα, Β. Μπακοπούλου, Ν. Καπάου, Δ. Μουαλίδου, Χ. Κρέπ, Ε. Ντόλλου, Ρ. Βογιατζίδου, Ε. Παπαδάκη, Κ. Καραϊτζή, Κ. Βαλιάνου, Α. και Ε. Σπλήου, Μ. Παπασικονόμου, Α. Θωμά, Τ. Σιμάτα, Π. Οικονόμου, Μ. Καβή. Έκ της τάξεως δά βιολιού του κ. Νότη Σαντορινιού, έλαβαν μέρος οι μαθηταί Σ. Γοργιάς, Α. Χωρινός και Ν. Αρχνούτης.

**ΛΑΜΙΑ** — Η δημοσία εμφάνισις του νεοσυσταθέντος εις Λαμίαν παραρτήματος του 'Ελληνικού 'Ωδείου στην αίθουσαν του τέως 'Αμερικανικού κέντρου της πόλεως όφηκε πράγματι ένα γεγονός διά την Λαμίαν ή όποια μετά τόσα έτη έβλε τόσους πραγματοποιουμένην μιαν τών ώραιότερων της επιδείξεως.

Η έκλεκτοτέρα μερίς της λαμιακής κοινωνίας κατέκλυσε την αίθουσα μέ επί κεφαλής τον Σεβ. Μητροπολίτην κ. Αμβρόσιον, τόν Στρατ. Διοικητήν του Σ.Κ.Ε. κ. Γ. Ρούσσου, τόν Νομάρχη κ. Α. Κακούρη, τόν Δήμαρχον κ. Σ. Πετρόπουλον, τόν άνωτερον Διοικητήν Χαροφυλακής κ. Σκορδαρή, εκπροσώπους του Δικαστικού Σώματος, Τραπεζικών Ίδρυμάτων κλπ.

Πρό της εμφάνισεως των μαθητών ο Γυμνασιάρχης κ. Ν. Χαλιάσας, έκ των μελών του Διοικ. Συμβουλίου του 'Ωδείου, έκαμε μακράν αναλυτικήν εισήγησιν εξάρας την ώριαν προσπάθειαν του εν 'Αθήναις 'Ελληνικού 'Ωδείου διά την Ίδρυσιν του παραρτήματος, την κατανοήσιν της λαμιακής κοινωνίας διά τό έργον του έκπολιτιστικού αυτού μουσικού Ίδρυματος, καθώς και την ανάγκην συμβολής των πάντων και προωθήσεως διά την πρόβον και εξέλιπσιν του ώραιου σκοπού.

Η εμφάνισις των μαθητών ένθουσιώδης και έπιμελημένη, έπιβεβαίωσε τός έλπίδας των Ίδρυτών και του Διοικητικού Συμβουλίου και απέδειξε τόν ζήλον και τός Ικανότητας του εκπαιδευτικού προσωπικού.

Έλαβαν μέρος οι μαθηταί της τάξεως πιάνου της κ. Μ. Ευστρατιού: Κ. Περναντή, Α. Σχίζα, Β. Δερβενούλα, Α. Παπαδήμα, Α. Κουράντου, Α. Τσέλιου, Ε. Χατζητυλιανού, Τ. Τοιτσά, Κ. Στομάτη, Μ. Ψηλογιάνη Β. Τοιμτσέλη, Α. Κακούρη, Τ. Γκράσσας, Φ. Χατζητυλιανού, Σ. Ζαρκάδα, Α. Αργυροπούλου, Α. Μπατσιβάλη της τάξεως βιολιού της δ. Ε. Φρονίμου διευθυντριάς του παραρτήματος: Α. Τοιτσά, Ε. Ζαρκάδας. Της τάξεως τραγουδιού της κ. Μ. Κατσαρού: Ε. Καραπέτσας, Κ. Νικόπουλος, Ζ. Ν.

**ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ**

ΜΗΝΙΑΙΟ ΑΒΑΕΤΙΣΤΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΟΝ  
ΕΚΔΟΣΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΝ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΒΕΛΑΥΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ. 28804

**MOUSSIKI KINISSIS**

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

**ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ**

**ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ**  
'Ετησίαν Δρ. 40  
'Εξάμην. \* 20  
**ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ**  
'Ετησίαν Α. Χ. 1.000  
ή δολ. 3

**ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ**

Σύμφωνα με τόν Α. Ν. 1099  
Διευθυντής:  
**Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ**  
'Όδου Δαυτάκου 18  
Προϊστάμενος Τεχνολογείου  
**Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ**  
Α. Σταματιάδου 30

**ΑΔΕΛΦΟΓΡΑΦΙΑ**

Έλθόμεν τά κάτωθι έμβάσματα και σός ευχαριστοήμε. Από: Μ. Τριβάλλα δρχ. 40, Ι. Δομιανόν (Θεσσαλονίκη) δρχ. 400, Ν. Καρδάκωτα (παρμα Χαλκίδος) δρχ. 60, Θ. Τσαπουλάκη δρχ. 40, Α. Λαγόπουλον (Θεσσαλονίκη) δρχ. 20, Ε. Φρονίμου (παρμα Λαμίας) δρχ. 117, Τ. Αλεξανδρή (Αγρινίου) δρχ. 15, Β. Χαραμίν (παρμα Ναυπλίου) δρχ. 120, Κ. Τριάντου δρχ. 20, Μ. Γεωργιάδου και Κ. Κασινούπουλον δρχ. 180, Β. Γεωργακοπούλου (παρμα Κορίνθου) δρχ. 180, Β. Οικονόμου δρχ. 50, Ν. Σαντορινίου δρχ. 72.

'Ανδριτσόπουλος, και της τάξεως άκκορντεόν του κ. Φ. Γκόληφ: Γ. Πλατανιάς, Σ. Σαράτης. Έπίσης έγιναν όμαδικές έκτελίσεις από μαθητάς του άκκορντεόν της τάξεως του κ. Ρ. Γκόληφ, καθώς και έκτελίσεις χωροδιακόν κομματιών υπό την διέθυνσιν της κ. Μ. Κατσαρού.

Η συνουσία έληξε έν μέσφ θερμιάτων έκδηλώσεων του κοινού και συγχρηστρίων πρός τούς καθηγητάς, τό Διοικ. Συμβούλιον καθώς και εις τούς νεαρούς καλλιτέχνας ό όποιοι δημιουργούν ήβη τό μουσικόν φώτισον της Λαμίας.

Έλπίζομεν πάντοτε δι τι τόσο η Δημοτική 'Αρχή, ή όποια εθός έξ αρχής έδειξε κατινόρησιν εις την ύπόθεσιν του 'Ωδείου, όσον και ή φιλοπρόθεσι κοινωνία της πόλεως θά συνεχίσουν την ήθικην και όλικήν των βοηθειαν διά τά όλοκληρωθή ή επιδίωξις του Κεντρικού εν 'Αθήναις 'Ωδείου πρός δημιουργίαν και εξέλιπσιν της μουσικής ιδέας.



Τμήμα της σχολής άκκορντεόν του κ. Απ. Συγούρη του 'Ελληνικού 'Ωδείου Ρόδου στην παρέλκωσιν τών βραβίων της Ιεστής τών άνδρών του παρελόντος Μαΐου. Το όργανο της σχολής έλαβε τόν Α'. Ιβανίον.

# Η Ρ Α Κ Λ Η Σ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ  
(ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ: ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.)  
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

## Α Σ Φ Α Λ Ε Ι Α Ι :

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



Α Θ Η Ν Α Ι Β Ο Υ Λ Η Σ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101  
Μετά τός έργασίμους ώρας 72388)

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

Ε Θ Ν Ι Α Σ - Α Θ Η Ν Α Σ

Γ Ρ Α Φ Ε Ι Α Π Ε Ι Ρ Α Ι Ω Σ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ 4Ρ. 30  
= Τ Η Λ Ε Φ Ω Ν Ο Ν 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΎΔ

