

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 5 (29)

ΜΑΪΟΣ

1931

Ο ΜΟΖΑΡΤ ΚΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Τὸ ἔτος 1931 ἀφιερώνεται στὸν κόσμον ὁλόκληρο στὴ μνήμη τοῦ Μότσαρτ. Συναυλίες καὶ διαλέξεις κ' ἑορτὲς θὰ ὀργανωθοῦν παντοῦ, τόσο ἀπὸ ἄτομα, ὅσο κ' ἀπὸ τὰ κράτη, ποὺ συνεδέθησαν ὀπωσδήποτε μὲ τὴ ζωὴ τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ. Οἱ μεγαλύτερες ἑορτὲς θὰ γίνουν φυσικὰ στὸ Σάλτσμπουργ καὶ στὴ Βιέννη, ὅπου μάλιστα ἡ αὐστριακὴ Κυβέρνησις ἔθεσε στὴ διάθεσι τῶν ὀργανωτῶν κάθε κρατικὴν ὑπηρεσίαν, τὴν Μοζάρτειον Ἀκαδημίαν, τὴν Ἀκαδημία τῆς Μουσικῆς καὶ τὴν Κρατικὴν Ὀπερα, γιὰ νὰ παιχθοῦν ὅλα τὰ μελοδράματα τοῦ Μότσαρτ, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ ἐπαναληφθοῦν γιὰ πρώτη φορὰ.

Ἄς προσπαθήσωμε καὶ μεῖς, νὰ παρακολουθήσωμε γιὰ λίγο τὴ θαυμαστὴν ἐξέλιξι τῆς μεγαλοφυΐας αὐτῆς καὶ νὰ ὑψωθοῦμε στίς ὑπέρτερες σφαῖρας, ὅπου ἐπλανήθηκε τὸ πνεῦμα ἑνὸς τόσο λιγόζωου θνητοῦ.

Ἄλλὰ τὸ πνεῦμα αὐτό, δὲν ἐπερίμενε νὰ φθάσῃ μὲ τὸν καιρὸ στὴ συνηθισμένη ὠριμότητα γιὰ νὰ δώσῃ τὰ πρῶτα δείγματα τῆς δημιουργικῆς ὀρμῆς του. Οἱ γνώσεις, ποὺ μὲ κόπο καὶ χρόνον γίνονται κτῆμα τῶν κοινῶν θνητῶν, εἶχαν σὲ κείνον ἀποκαλυφθῆ ὡς θεία ὀράματα κ' ἀποροῦσε πολὺ, ὅταν τοῦ ἔλεγαν νὰ μάθῃ πράγματα, ποὺ τόσο ἐκ φύσεως τοῦ ἦτανε γνωστά.

Εἶναι ἀλήθεια τόσο δύσκολο νὰ πιστέψῃ κανεὶς πὼς ἓνα παιδάκι τεσσάρων-πέντε χρόνων εἶχε κ' ὅλας τὴ δύναμι νὰ συνθέτῃ! Μὰ ὁ Ἀμαντέους Μότσαρτ, εἶναι ὁ ἀγαπημένος τῶν θεῶν· εἶχε γεννηθῆ μεγαλοφυΐς. Τ' ἀσυνάρτητα ψελλίσματα τῆς πρώτης παιδικῆς ἡλικίας, εἶναι γι' αὐτὸν ἡ ἀσυνείδητη ἔκφρασι ἑνὸς ἐσωτερικοῦ κόσμου, ποὺ ζητάει ν' ἀπλώσῃ στὰ θαμπωμένα μάτια μας μπροστὰ ὅλα τὰ πλούσια θαύματα τῆς ὀμορφιάς του.

Ἀπὸ τὴν πρώτην στιγμὴν, ποὺ ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὴ μουσικὴν, ἡ μοῖρα μιλάει μὲς στὴν ψυχὴν του. Πᾶνε καὶ τὰ παιχνίδια τὰ παιδικά κ' οἱ τρέλλες! Τίποτα πιά δὲν τὸν ἐνδιαφέρει, ἂν δὲ συνδέεται μὲ τὴ μουσικὴν. Κι' ἀρχίζει εὐθὺς ἀμέσως ἢ τόσο ἀνθρώριμη καὶ τόσο φυσικὴ ἐκδήλωσι τοῦ πνεύματός του, ποὺ ἀναγκάζει καὶ τὸν Γκαίτε τὸν ἴδιον νὰ θεωρῇ τὸ Μότσαρτ ὡς τὸν τελειότερον τύπον τῆς

ιδιοφυΐας. «Τὶ ἄλλο εἶναι λοιπὸν ἢ ἰδιοφυΐα, γράφει, ἂν ὄχι ἡ παραγωγικὴ αὐτὴ δύναμις, ποῦ δημιουργεῖ πράξεις ἄξιες νὰ ζοῦν μπρὸς στὸ Θεὸ καὶ μπρὸς στὴ φύσι, πράξεις, ποῦ ἀκριβῶς γι' αὐτὸ τὸ λόγο εἶναι ἀθάνατες καὶ γόνιμες; Ὅλα τὰ δημιουργήματα τοῦ Μότσαρτ ἀνήκουν στὴν κατηγορίαν αὐτὴν· κλείνουνε μέσα τους γενεσιουργὸ δύναμις, ποῦ μεταφυτεύεται ἀπὸ ἐποχὴ σ' ἐποχὴ χωρὶς ποτὲ νὰ λυγιστέψῃ καὶ νὰ ἐξαντληθῇ». Τὸ θαυμάσιον αὐτὸ πνεῦμα δὲ βλάστησε ἀπὸ ταπεινὸ κοινωνικὸν ἐπίπεδο. Ὁ Χάϋδν, ὁ Σοῦμπερτ, ὁ Μπετόβεν εἶχαν κ' οἱ τρεῖς μαγεῖρισσες μητέρες· καὶ κατὰ μιὰ πολὺ περίεργη σύμπτωσι, τὰ ὄργανα τῆς πρώτης ὀρχήστρας τοῦ Λούλι ἦταν οἱ τετζερέδες τῆς κουζίνας. Ὁ Μότσαρτ ὅμως εἶχε γονεῖς μορφωμένους. Ὁ πατέρας του μάλιστα ἦταν λαμπρὸς βιολιστῆς, διευθυντῆς τῆς ὀρχήστρας τοῦ ἀρχιεπισκόπου τοῦ Σάλτσμπουργ, συγγραφεὺς τεχνικῶν μουσικῶν συγγραμμάτων καὶ συνθέτης. Ἄνθρωπος μετρημένος καὶ σοβαρὸς, ἀγαθὸς καὶ φιλόανθρωπος, ἀφοσιωμένος στοὺς μαθητὰς του καὶ μεθοδικώτατος στὴ διδασκαλίαν του. Κατάλαβε ἀμέσως τὴν ἰδιοφυΐαν τοῦ γιοῦ του καὶ προσπάθησε νὰ τοῦ διδάξῃ ὅ,τι μπορούσε. Ὁλος ὁ κόσμος συμπαθοῦσε κ' αὐτὸν καὶ τὴ γυναῖκα του, τὴ φρόνιμη καὶ χαρούμενη Ἄννα-Μαρία, τὴ γεμάτην ἀπλότητα καὶ χάρη, ποῦ ἦταν ὁ γνήσιος ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος τῆς ράτσας τοῦ τόπου της. Ἀλλὰ κ' ὁ τόπος αὐτὸς ὁ περίεργος δὲ συνετέλεσε λίγο στὴ γένεσιν τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ πνεύματος. Τὸ Σάλτσμπουργ ἦταν τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἢ πόλις τῆς μουσικῆς. Στὶς ἐκκλησίαις, στὰ θεάτρα, στὰ σαλόνια, στὰ στενά κ' ἀπόμειρα ὁρομᾶκια τῶν ἀπόκεντρων συνοικιῶν μὲ τὰ ψηλὰ τὰ σπῆτια, παντοῦ καὶ πάντα μελωδίαις ἀτέλειωτες δονοῦσαν τὴ γλυκεῖαν ἀτμοσφαιρα. «Δὲν ὑπῆρχε σπῆτι σ' ὅλην τὴν πόλιν, ἀπὸ τ' ἀνάκτορα τῶν μεγιστάνων ἴσαμε τὰ μικρόσπιτα τῶν πλέον φτωχῶν ἀνθρώπων, ποῦ νὰ μὴ θεωρῆται ἡ μουσικὴ ὡς ἡ διασκεδάσις, ἡ ἀνάπαυσις καὶ ἡ παρηγορία τῆς ζωῆς». Τὸ ἀρχιεπισκοπικὸν μέγαρον εἶχε τὸ θεατρὸν του, ὅπου πολλὰς φορὰς παιζόνταν μελοδράματα, τὸ πανεπιστήμιον εἶχε τὸ θεατρὸν του, ἡ τελευταία ταβέρνα, τὸ μικρότερον καφενεῖο, εἶχαν τὴ μουσικὴ τους. Στὰ σταυροδρόμια, τίς ἡσυχες νύχτες, τὴν ὥραν ποῦ ἔρχεται ὁ ὕπνος νὰ διώξῃ τῆς ἡμέρας τὴν κούρασιν, μιὰ γλυκεῖα μελωδία ξεσποῦσε κάτω ἀπ' τὰ κλεισμένα παράθυρα καὶ τᾶκανε ν' ἀνοίξουν, γιὰ νὰ ξεπροβάλουν νεοὶ καὶ γέροι καὶ ν' ἀκούσουν μιὰν ὡραία σερενάταν κατὰ παραγγελίαν γραμμῆν ἀπὸ κάποιον καλὸν συνθέτη, γιὰ τὸν ἑορτασμὸν τῶν γενεθλίων τῆς κόρης ἑνὸς μπακάλη ἢ ἑνὸς σιδερά! Ὅλα στὴν πόλιν αὐτὴν ἐτραγουδοῦσαν. Κάτω στὴν πλατεῖαν οἱ καμπάναις τῆς ἀρχιεπισκοπῆς ἐπαιζαν τὸν περίφημον σκοπὸν τους δυὸ φορὰς τὴν ἡμέραν καὶ μόλις ἔπαυαν οἱ τελευταῖοι τους ἦχοι νὰ δονοῦν τὸν ἀέρα, κάποιον ὄργανον μηχανικόν, ἀληθινὸν ἀριστοῦργημα καλλιτεχνικῆς ἐπινοήσεως, ὁ Ταῦρος τοῦ Σαλτσβούργου, ἀποκρινόταν ἀπ' τὸ κάστρο ἀπάνω. Σὲ μιὰ σάλλα τῶν ἀνακτόρων ὑπῆρχε ἕνας ἐξώστης ἀπὸ χαλκὸ ἐπιχρυσωμένον, ποῦ κάθε

κάγγελό του, ἂν τάγγιζε κανείς, ἔβγαζε καὶ μιὰ νότα τῆς μουσικῆς κλίμακος. Καὶ σὲ πολλὰ σπιτάκια, ἰδίως στὰ φτωχικά, μιὰ σειρά κουδουνάκια κρεμασμένα ἀπάνω ἀπὸ τὴν πόρτα καλωσσορίζαν μὲ χαρούμενη ἁρμονία τὸν ἐπισκέπτη, ποὺ ἄνοιγε νὰ μπῆ. Ἡ πόλι αὐτὴ γεμάτη ἀπὸ ἰταλικὴ νωχέλεια καὶ γερμανικὴ εὐαισθησία ζοῦσε ἀποκλειστικά καὶ μόνο γιὰ τὴ μουσικὴ· στὴν τέχνη αὐτὴ συνεκεντρώθηκε κάθε τῆς δράσι, κάθε τῆς ἐκδήλωσι. Μαζὶ μὲ τὴ μουσικὴ τους διάθεσι, οἱ κάτοικοι τῆς πολιτείας αὐτῆς εἶχανε κι' ἀστείρευτη εὐθυμία, κλίσι τρομερὴ πρὸς τὴν ἀστείότητα, ἐφευρετικότητα μεγάλη, ἀλλὰ κι' ἀλάθευτη καλαισθησία. Τὰ δημοτικὰ τραγούδια τους εἶχανε πάντοτε θαυμάσιες μελωδίες, μὰ ἦτανε τόσο ἀστεία, ποὺ ἀδύνατο νὰ τ' ἀκούσῃ κανεὶς χωρὶς νὰ γελάσῃ.

Γιὰ τὸ περιβάλλον αὐτὸ ὁ Μότσαρτ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ ἡ τέλεια προσωποποίησι τῆς μουσικῆς, εἶναι «ἡ ἴδια ἡ μουσικὴ», ὅπως εἶπε ὁ Ροσσίνι. Γι' αὐτὸ καὶ βλέπουμε ἔτσι φυσικά νὰ πηγάζουν ἀπὸ αὐτὸν οἱ μελωδίες σὰν ἓνα κῦμα ἀστείρευτο, ποὺ τρέχει ὀλόφωτο κι' ἁρμονικὸ, γεμάτο θέλητρο καὶ γεμάτο δροσιά. Κανεὶς ἄλλος περισσότερο ἀπ' τὸ Μότσαρτ δὲν ἐπραγματοποίησε τὸ λόγο τοῦ Γκαίτε : «ἡ τέχνη καὶ ἡ φύσι πρέπει νάποτελοῦν μονάδα ἀδιαίρετη.»

Τὶς θαυμαστὲς αὐτὲς ιδιότητες τοῦ νεαρῶτατου Μότσαρτ, καὶ τῆς λίγο μεγαλύτερης ἀδελφῆς του, τῆς Μαριάννας, θέλησε ὁ πατέρας του νὰ τὶς ἀναπτύξῃ καὶ νὰ τὶς ἐπιδείξῃ ἀκόμα, περιφέροντας τὰ θαυματουργὰ αὐτὰ παιδιὰ στὴν Εὐρώπη ὀλοκληρῶν. Τὰ ταξίδια αὐτὰ φανέρωσαν στὸ Μότσαρτ τὴν ἰδέα μιᾶς ἀνθρωπότητος πάνω ἀπὸ κάθε ἐθνικότητα. Ἔμαθε ἔτσι νὰ διακρίνῃ τὶς συγγένειες πέρα ἀπὸ τὶς διαφορὰς καὶ νὰ γκρεμίξῃ κάθε φραγμὸ προλήψεως καὶ συμβατικότητος. Στὴν ἐλεύθερη αὐτὴν ἀντίληψι τοῦ κόσμου πρόπει ν' ἀναζητήσομε κατὰ μέγα μέρος τὸ βαθύτερο πνεῦμα τοῦ ἔργου του, τὴν αἰτία τῆς ἀδιαφορίας τῶν συγχρόνων του καὶ τὴν ἀργότερα μεταβολὴ τῆς σὲ θαυμασμό.

Δέκα ἐννέα ὀλόκληρα χρόνια, ἴσαμε ποὺ ἔφτασε τὰ εἴκοσι πέντε του, ὁ Μότσαρτ ταξίδευε : πῆγε στὴ Βιέννη, τὴν πρωτεύουσα τῆς μουσικῆς, σ' ὅλες τὶς μεγάλες πόλεις τῆς Ἰταλίας καὶ τῆς Γερμανίας, στὸ Παρίσι καὶ στὸ Λονδίνο, κι' ἔδινε παντοῦ τὶς ἀλησμόνητες συναυλίες του. Στὸ μεταξὺ τὸ ἔργο του μεγάλωνε σ' ὄγκο καὶ σὲ τελειότητα. Δημιουργοῦσε ἀκατάπανστα! «Μὲ διασκεδάζει τόσο νὰ συνθέτω! ἔγραφε σ' ἓνα του γράμμα ἀπὸ τὸ Μόναχο· αὐτὸ εἶναι ἡ μόνη μου χαρὰ καὶ τὸ μόνο μου πάθος».

Μ' ὅλην ὅμως τὴν πλοῦσια αὐτὴν παραγωγὴ του, μ' ὅλα τὰ ἀριστουργήματα ποὺ ἐσύνθεσε, ποτὲ δὲν τὰ κατάφερε νὰ ζήσῃ ἄνετα τὴ ζωὴ του. Τὶς περισσότερες φορὰς, οὔτε προσέχαν τὴν ἀξία τῶν ἔργων του, ποὺ περνοῦσαν σχεδὸν ἀπαρατήρητα ἢ περιφρονημένα. Ἐνας ἐκδότης, μάλιστα, τὸν συνεβούλευσε κάποτε νὰ γράψῃ μουσικὴ ἐλαφρότερη, πιὸ σύμφωνη μὲ τοῦ κοινοῦ τὰ γού-

στα, ἂν θέλῃ κάτι νὰ κερδίσῃ. «Ἄν εἶν' ἔτσι, ἀποκρίθηκε ὁ Μότσαρτ, πρέπει νὰ πάρῳ τὴν ἀπόφασιν, πὼς εἶμαι καταδικασμένος εἰς θάνατον ἐξ ἀσιτίας». Γι' αὐτό, μ' ὄλο τὸ φιλελεύθερο πνεῦμα του, ἀναγκάστηκε τὰ περισσότερα χρόνια τῆς ζωῆς του, νὰ τὰ περάσῃ ὡς μουσικοσυνθέτης καὶ ὀργανιστῆς τοῦ πρίγκηπα ἀρχιεπισκόπου τοῦ Σάλτσμπουργ. Ὁ πρίγκηπας αὐτός, πειραγμένος ἀπὸ τὸν ὑπερήφανο χαρακτῆρα τοῦ Μότσαρτ, ποὺ εἶχε πλήρη συναίσθησι τῆς ἀξίας του, φερνόταν στὸ μεγάλο μουσουργό του μὲ σκαϊότητα μοναδική. Ὁ Μότσαρτ μ' ὄλη τὴν εὐθυμὴν μὰ εὐαίσθητη ψυχὴ του, δὲν μπορεῖ νὰ βαστάξῃ τίς ταπεινώσεις, ποὺ τοῦ ἐπιβάλλει ὁ τύραννός του καὶ τὸν μισεῖ τρομερά, γιατί δὲν ἀνέχεται μὲς στὴν ψυχὴ του νάνα ὑπηρέτης ἑνὸς πρίγκηπα. Στὸ τέλος ἐπαναστατεῖ, σπάει τὰ δεσμά του καὶ φεύγει μὲ τὴν ψυχὴ γεμάτη πόθο γιὰ ἐκδίκησιν. «Μισῶ τὸν ἀρχιεπίσκοπο μέχρι παραφροσύνης, ἔγραφε... Τὸν ἀνθρώπο τὸν ἐξευγενίζει ἡ καρδιά' κι' ἂν δὲν εἶμαι κόμης, ἴσως ἔχω στὴν ψυχὴ μου περισσότερη εὐγένεια ἀπὸ πολλοὺς κόμητες».

Ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς του εἶναι ἡ ἀγάπη καὶ ἡ τρυφερότητα. Τὰ αἰσθήματα τῆς φιλίας καὶ τῆς ἀφοσιώσεως πλημμυρίζουν πάντα τὴν ψυχὴ του. Εἶναι ὅμως ἐπιφυλακτικὸς καὶ δύσπιστος πρὸς τοὺς πλουσίους, ποὺ δὲν τοὺς θεωρεῖ ἱκανοὺς γιὰ βαθιὰ καὶ μεγάλα αἰσθήματα: «Οἱ πιὸ καλοὶ κ' οἱ πιὸ ἀληθινοὶ φίλοι - γράφει - εἶνε οἱ φτωχοὶ. Οἱ πλούσιοι δὲ νοιώθουν τίποτα ἀπὸ φιλία... Φίλο ὀνομάζω ἐκεῖνον, ποὺ σ' ὀποιαδήποτε κι' ἂν βρισκεται κατάστασι, μέρα καὶ νύχτα, τὸ καλὸ μονάχα συλλογιέται γιὰ τὸ φίλο του καὶ προσπαθεῖ μὲ κάθε τρόπο νὰ τόνε κἀνῃ εὐτυχιμένο.» Νὰ, ποιά ἦταν τὰ αἰσθήματα τοῦ μοναδικοῦ αὐτοῦ ἀνθρώπου.

Ὁ Μότσαρτ δημιούργησε ἀριστουργήματα σ' ὅλες τὶς σφαῖρες τῆς μουσικῆς. Ἐγραψε μουσικὴ ἐνόργανη, κονσέρτα γιὰ πιάνο καὶ γι' ἄλλα ὄργανα, μουσικὴ δωματίου κάθε μορφῆς, συνθέσεις γιὰ ὀρχήστρα, σερενάτες καὶ συμφωνίες. Ἐγραψε μουσικὴ φωνητικὴ, λαϊκὴ κ' ἐκκλησιαστικὴ, λειτουργίες κι' ἄλλες θρησκευτικὰς συνθέσεις, ὀρατόρια, ἄριες, ντουέττα καὶ τραγούδια κ' ἕνα πλῆθος ἄλλα κομμάτια. Καὶ μαζὶ μ' αὐτά, τὸ πιὸ ζωντανὸ καὶ σήμερα ἀκόμη μέρος τοῦ ἔργου του, τὰ εἴκοσι μελοδράματά του, μὲς στὰ ὁποῖα κατῶρθωσε νὰ ἐκφράσῃ μὲ τέλεια καθαρότητα τὸ πνεῦμα του. Ἐγραψε ἔτσι ἀπάνω ἀπὸ ἑφτακόσα ἔργα μὲς στὰ 35 μόνο χρόνια τῆς ζωῆς του!

Μ' ὄλη τὴ μεγάλη θέσι, ποὺ κατέχει στὸ ἔργο του ἡ ἐνόργανη μουσικὴ, ὁ Μότσαρτ τρέφει ἰδιαιτέρη ἀγάπη γιὰ τὸ δραματικὸ τῆς εἰδος. «Ἀπάνω ἀπ' ὅλα στέκει γιὰ μένα ἡ ὄπερα—ἔλεγε.—Καὶ μόνο ν' ἀκούσω νὰ μιλοῦν γιὰ μελόδραμα, καὶ μόνο νάμαι στὸ θέατρο, καὶ ν' ἀκούω νὰ τραγουδοῦν, φτάνει γιὰ νὰ γίνω ἔξαλλος! Ζηλεύω ὅλους ἐκείνους, ποὺ γράφουν μελοδράματα. Θὰ μποροῦσα νὰ κλάψω ἀκούοντας μιὰν ἄρια. Ἡ μονομανία μου εἶναι

νά γράψω μελόδραμα.» «Αν ὁ τέλειος αὐτὸς μουσικὸς ἦταν μαζὶ καὶ ποιητής, θὰ δημιουργοῦσε δίχως ἄλλο τὸν τελειότερο τύπο τοῦ μουσικοῦ δράματος, ὅπου ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ποίησις νὰ ἰσορροποῦν ἀρμονικὰ χωρὶς ἢ μιὰ νὰ σβύνη μπρὸς στὴν ἄλλη. Ἡ τρυφερὴ καὶ αἰσθηματικὴ ψυχὴ του ξέρει νὰ ἐκφράξῃ τὰ πάντα μὲ τὸν ἦχο, καὶ δὲν ὑπάρχει αἰσθημα, δὲν ὑπάρχει συγκίνησις, πού νὰ μὴ εὔρη τὴν τέλεια ἐκφρασί της στὴ μουσικὴ του. Ἄλλ' οὔτε ὁ ἴδιος ἦταν, οὔτε ἔτυχε νὰ συναντήσῃ τὸ δραματικὸ ποιητὴ, ἐκεῖνον ὅπου θ' ἄδινε τὴν κεντρικὴν ἰδέαν τοῦ ἔργου, τὰ σπέρματα πού θὰ μποροῦσε ν' ἀναπτύξῃ ὁ μουσικὸς, ἐκφράζοντας ὅ,τι εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐκφράσῃ ὁ λόγος. Ἄλλὰ καὶ αὐτὰ τ' ἀξιοθρήνητα, πολλὰς φορὰς, λιμπρέττα πού βρίσκει, κατορθώνει νὰ τὰ ἐξαγνίσῃ μὲ τὴ φωτιὰ τῆς ἐμπνεύσεώς του καὶ νὰ τὰ μεταβάλῃ σὲ μουσικὰ ἀριστουργήματα. Γιατὶ ὁ Μότσαρτ καὶ στὰ μελοδράματά του ἀκόμα ἀπομένει ὁ κατ' ἐξοχὴν μουσικὸς· ἐκφράζει τὰ πάντα μὲ τὴ μουσικὴ καὶ θέλει τὴν ποίησιν ἐντελῶς ὑποταγμένη σὲ κείνην.

Ἦξερε ὅμως νὰ ζωγραφίσῃ μὲ τὴ μουσικὴ τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων του καὶ τὴ δραματικὴ σύγκρουσι τῶν χαρακτήρων. Εἰρισκοτάλαθαιτα τὸν τόνο, πού ἐκφράζει τὰ βαθύτερα καὶ τὰ λεπτότερα συναισθήματα καὶ δημιουργοῦσε τὴν ἀτμοσφαῖρα, πού μεταφέρει ἀμέσως τὸν ἀκροατὴ ἀκόμα καὶ στὸν πιὸ παραμυθένιο κόσμον τοῦ ἔργου του.

Στὰ πρῶτα μελοδράματά του ὁ Μότσαρτ ἀκολουθεῖ τὸν τύπον τὸν ἰταλικόν, γιατί παιδάκι ἀκόμα ἐγύρισε τὴν Ἰταλίαν, ἐδέχθη τις πρῶτες ζωηρὰς ἐντυπώσεις ἀπὸ τὰ θεάτρα τὰ ἰταλικά καὶ τις πρῶτες παραγγελίες νὰ συνθέσῃ μελόδραμα. Γιὰ τοῦτο μέσα σ' ὅλο τὸ ἔργο του μονάχα δύο ὑπάρχουν μελοδράματα γεραμένα πάνω σὲ γεραμνικά λιμπρέττα: ἡ «Ἀπαγωγὴ ἀπὸ τὸ σεράϊ» καὶ «ἡ Μαγικὴ Φλογέρα», πού περιέχουνε καὶ μέρη διαλογικά, χωρὶς τραγοῦδι, κατὰ τὸ σύστημα τῶν γεραμνικῶν μουσικοδραμάτων. Ὅπως σ' ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα του, ἔτσι καὶ στὰ πρῶτα παιδικὰ μελοδράματά του—γιατ' ἦταν μόλις δώδεκα χρόνων, ὅταν ἔγραψε τὴν «Ψευτοαθῶα» (1768),—διακρίνεται ἡ μουσικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Μότσαρτ. Μὰ γιὰ τὸ θέατρο δὲ φτάνει μόνο τὸ χάρισμα τῆς μελωδίας· χρειάζονται καὶ ἄλλα δυὸ πράγματα, πού ἀποτελοῦν τὴ βάσιν τῶν θεατρικῶν ἔργων, καὶ πού δὲν μπορεῖ νὰ τάχῃ ἓνα παιδί, μ' ὁσοδήποτε ἐξαιρετικὸ ἄλαντο καὶ ἂν τὸ προίκισε ἡ φύσις· χρειάζονται ἡ πείρα τῆς ζωῆς καὶ ἡ βαθειὰ γνῶσις τῶν ἀνθρώπινων παθῶν. Μολταυτὰ ἡ μουσικὴ του ἰδιοφυΐα παντοῦ καὶ πάντοτε νικάει· ὕστερα ἀπὸ τις παραστάσεις τοῦ «Μιθριδάτη» καὶ τοῦ «Σύλλα» στὸ Μιλάνο, ὁ ἰταλικὸς τύπος ἔγραψε γιὰ τὸ Μότσαρτ: «Ὁ νεαρὸς μαέστρος, πού μόλις εἶναι δέκα πέντε ἐτῶν, μελετᾷ τὴν ὀρειότητα τῆς φύσεως καὶ μᾶς τὴν παρουσιάζει στολισμένην μὲ τὰ σπανιώτερα μουσικὰ θέληγτρα.»

Στὴν πρώτη αὐτὴ περίοδον τῆς μελοδραματικῆς παραγωγῆς

τοῦ μεγάλου συνθέτη ἀνήκουν ἀρκετὰ ἔργα, πού ἡ δραματική τους ἀξία δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴ μουσική, ἕως ὅτου τέλος, στὰ 1781 δίνει στὸ Μονάχο τὸν «Ίδομενέα» του, μὲ τὸν ὁποῖον ὑψώνεται ἀπάνω ἀπ' ὅλους τοὺς συγχρόνους του κι' ἀρχίζει τὴ σειρὰ τῶν μεγάλων δραματικῶν ἀριστουργημάτων του. Βαθύτατα αἰσθάνεται στὸ ἔργο του αὐτὸ ὁ συνθέτης τὴ δραματικὴ σύγκρουσι τῶν παθῶν, συμπάσχει μὲ τοὺς ἥρωές του καὶ μὲ τόση δύναμι τοὺς ἐμφανίζει, μὲ τόση ζωὴ, ὥστε ἀποτελοῦν καὶ σήμερα ἀκόμη ἀθάνατες μελοδραματικὲς μορφές. Κι' ἔτσι καθαρότατα ἐμφανίζεται ὁ δραματικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου.

Μὲ τὴν ἀλάθευτη καλλιτεχνικὴ του διαίσθησι, δὲν ἄργησε νὰ καταλάβῃ ὁ Μότσαρτ τὴν κατεύθυνσι, πού ἔπρεπε νὰ πάρῃ τὸ μουσικὸ δράμα κι' ἐδημιούργησε τόνα μετὰ τὸ ἄλλο τ' ἀριστουργήματά του στὸ εἶδος αὐτό. Κι' ἀκολουθοῦν οἱ «Γάμοι τοῦ Φίγκαρο», ὅπου ἡ ἄρια δὲν εἶναι πλέον τὸ κυριώτερο μέσο δραματικοῦ χαρακτηρισμοῦ καὶ τὸ ἐμπόδιο τῆς δραματικῆς πλοκῆς, καθὼς συνέβαινε συνήθως στὸ ἰταλικὸ μελόδραμα, ἀλλὰ πηγάζει μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο, ὅπου ὑπερισχύει ὁ ἀριθμὸς τῶν δραματικῶν συνόλων καὶ ἐμφανίζεται ὡς τὸ ψυχολογικὸν ἀποτελέσμα τῆς δράσεως, κι' ὡς βαθύτερη δραματικὴ ἀνάγκη.

Ἄλλ' ὁ πρῶτος καθαυτὸ θρίαμβος τοῦ Μότσαρτ καὶ τὸ ἔργο πού ἐσημείωσε σταθμὸ στὴν ἱστορίαν τοῦ μελοδράματος εἶναι ὁ «Δὸν Ζουάν». Ὅταν ἐπαίχτηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Πράγα στίς 29 Ὀκτωβρίου 1787 οἱ φιλόμουσοι καὶ οἱ κριτικοὶ ἐβεβαίωσαν πὼς οὐδέποτε εἶχαν ἀκούσει ἓνα τέτοιο ἀριστούργημα. Τὸ μελόδραμα αὐτὸ ἀπὸ ἄλλους ἐχαρακτηρίστηκε ὡς ὅπερα μπούφφα καὶ ἀπὸ ἄλλους ὡς ὅπερα σέρια. Δὲν εἶναι οὔτε τὸ ἓνα, οὔτε τὸ ἄλλο. Ἀπλούστατα, ὁ Μότσαρτ σπάζει τὰ συνειθισμένα καλούπια· δὲ θέλει νὰ δεσμέψῃ τὴν τέχνην του μὲς σ' ἄψυχους τύπους, ἀλλὰ δημιουργεῖ ἔργα ζωντανὰ κι' ἀθάνατα, σκορπίζοντας στίς μελοδραματικὰς του συνθέσεις μιὰ ἰσχυρὴ πνοὴ σαιξπηρικῆς ἐλευθερίας. Μιὰ τέτοια μουσικὴ, σὰν τὴ μουσικὴ τοῦ «Δὸν Ζουάν» εἶχε ὄνειρευτεῖ κι' ὁ Γκαίτε γιὰ τὸ «Φάουστ» του.

Κι' ὅμως ὅταν τὸ ἀριστούργημα αὐτὸ παίχτηκε στὴ Βιέννη, ἓνα χρόνον ἀργότερα, δὲν ἔκανε καμμίαν ἐντύπωσι. Λίγοι μονάχα ἐκατάλαβαν τὴν ἀξίαν του. Μὰ ὁ Μότσαρτ ἦταν βέβαιος γιὰ τὴ μεγαλοφυΐαν του· κι' ὅταν ὁ αὐτοκράτορας Ἰωσήφ ὁ Β' εἶπε γιὰ τὸν «Δὸν Ζουάν» πὼς ἦταν μελόδραμα θεῖον, ὡραιότερον κι' ἀπὸ τὸν «Φίγκαρο» ἀκόμα, μὰ πὼς δὲν ἦταν γιὰ τὰ δόντια τῶν Βιεννέζων! ὁ Μότσαρτ ἀποκρίθηκε: «Ἄς τοὺς δώσουμε λοιπὸν τὸν καιρὸ νὰ μασήσουν.»

Τέλος μὲ τὴ «Μαγικὴ Φλογέρα», τὸ ἔργο τοῦ ὄριμου πια πνεύματός του, μᾶς δίνει ὁ Μότσαρτ τὸν τέλειο τύπο τοῦ μουσικοῦ δράματος. Ἡ δύναμη τῆς μεγαλοφυΐας του κατορθώνει νὰ δώσῃ βαθύτερον νόημα στὸ λιμπρέττο αὐτὸ, πού εἶναι γεμάτο ἀπιδανό-

τητες και σε πολλά σημεία άνούσιο, να μεταβάλλη τὰ παραμυθέναι πρόσωπά του σε άληθινά σύμβολα και να ζωγραφίση τὸ θρίαμβο τῆς αγάπης μες ἀπ' τις έχθρικές, αντιμαχόμενες δυνάμεις. Ἡ «Μαγική Φλογέρα» μαζί με τὴν «Ἀπαγωγή ἀπὸ τὸ σεράϊ», πού φαίνεται σὰ μιὰ σελίδα γοητευτικοῦ παραμυθιοῦ τῆς Χαλιμάς, ἀποτελοῦν τὸ ἄφταστο πρῶτυπο τοῦ γερμανικοῦ μουσικοῦ δράματος.

Ἄλλὰ και στὸ κωμικὸ μελόδραμα, ὁ Μότσαρτ ἀπόμεινεν ἄφταστος. Εἶναι γεμάτος ζωή, γεμάτος κέφι, γεμάτος χιοῦμορ. «Κανεῖς ἀπὸ τοὺς τόσους μεγάλους ἀντιπροσώπους τῆς ἰταλικῆς ὄπερα μπούφφα δὲ βλέπει τόσο βαθιὰ μέσα στὴν ποίησι τοῦ λιμπρέττου του.» Γιατὶ τὸ λέει κι' ὁ ἴδιος, πῶς ὁ καλὸς συνθέτης, πού καταλαβαίνει ἀπὸ θέατρο κ' εἶναι σε θέση κάτι κι' αὐτὸς νὰ προσφέρῃ, πρέπει νὰ βρῖσκεται σε τέλειο πνευματικὸ σύνδεσμο με τὸν συνεργάτη του τὸν ποιητῆ. Κι' ἔτσι κατορθώνει νὰ μεταβάλλῃ τις φαιδρὲς και τρελλὲς φλυαρίες σε ὑπέροχα καλλιτεχνήματα, πού συναρπάζουν τὴν ψυχὴ, και νὰ δημιουργήσῃ τοὺς ἀθάνατους χιουμοριστικοὺς τύπους του, τὴ Σουσάννα και τὸ Φίγκαρο και τὸν Ὁσμίν, πού εἶναι για τὸ μελόδραμα ὅ,τι ὁ σαιξπηρικὸς Φάλσταφ για τὴ δραματικὴ ποίησι.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μελοδράματά του, ἡ φωνητικὴ μουσικὴ τοῦ Μότσαρτ περιλαμβάνει και πλῆθος ἄλλα ἔργα: λειτουργίες, ὄρατόρια, τραγούδια. Τὰ τελευταῖα αὐτὰ δὲν ἔχουν ὅλα τους τὴν ἴδια ἀξία. Πολλὰ δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ μικρὰ χαριτωμένα τραγουδάκια, ὅπως τὸ oiseau si tous les ans, γραμμένο πάνω σε στίχους γαλλικοὺς· ἄλλα καιὶ παρῶσιάζουν αἰσθημα βαθὺ και λυρισμὸ συγκινημένο, καθὼς ἡ «Ἄτυχη αγάπη» και τὸ περίφημο «Γιούλι», ὅπου με τόση τελειότητα ἐκφράσεως ἀποδίδει τοὺς ὠραιότατους στίχους τοῦ Γκαίτε.

*Μικρὸ λουλοῦδι ταπεινὸ
σε μιὰ γωνιά, μοναχικὸ,
μες στὸ λιβάδι ἀνθίξει.
Μὰ ἡ βοσκοπούλα ἡ λυγερή,
πού πάει γοργὴ και πεταχτὴ,
περνάει, περνάει
και σιγοτραγουδάει.*

*Ἄχ! λέει τὸ γιούλι τὸ φτωχό,
νάμουν ὠραῖος ἀνθὸς και γῶ
νὰ μ' ἔβλεπε ἡ καλὴ μου,
και νὰ με κόψῃ σὰν διαβῆ,
νὰ με κρατήσῃ μιὰ στιγμὴ
σφιχτά, σφιχτά
στὸν κόρφο τὸ θερμό.*

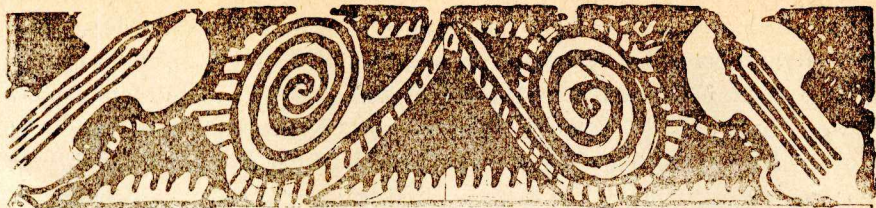
“Αχ! τὸ φτωχό! περνάει γοργή
καὶ δὲν τὸ βλέπει ἢ λυγερή,
περνάει καὶ τὸ πατάει.
Κι’ αὐτὸ λυγáει, πεθαίνει πιά,
μὰ λέει: πεθαίνω μὲ χαρά,
γιὰ σέ, γιὰ σέ,
στὰ πόδια σου μπροστά.

Τὸ τραγοῦδι αὐτό, μὲ τίς τεχνικώτατες μεταπτώσεις του, μὲ τὴν τέλεια ἀπλότητά του καὶ τὴ χαρακτηριστικὴ του ἀφέλεια, εἶναι ἓνα ὁλόκληρο συγκινητικὸ δραματάκι.

Μὰ ὅλη αὐτὴ ἡ ἀπίστευτη πνευματικὴ ὑπερέντασι κι’ ἀνάπτυξι, ὅλη αὐτὴ ἡ πλούσια κι’ ἐντατικὴ ζωὴ, μὲ τὸν ἀδιάπτωτο δημιουργικὸ πυρετὸ τῆς, δὲν ἦταν δυνατὸν παρὰ νὰ κάψῃ τὸ ἄμοιρο κι’ ἀδύνατο ἀνθρώπινο σῶμα. Τριάντα χρόνια μιᾶς τέτοιας ἐργασίας, ὅταν ἔχη ἀρχίσῃ ἀπὸ τὸ πέμπτο μόλις ἔτος τῆς ἡλικίας ἐνὸς ἀνθρώπου, θάρκούσανε γιὰ νὰ συντρίψουν καὶ τὸ γερότερο κορμί. Ἔτσι πάνω στὴν ἀνθησι τῆς ζωῆς του ὁ Μότσαρτ ἐννοίωσε τὸ ψυχρὸ τοῦ θανάτου προμήνυμα. Κι’ ὅταν τοῦ παράγγειλαν τὸ Ρέκβιεμ, προαισθάνθηκε ἀμέσως, πὼς αὐτὸ θὰ τὸν συνώδευε στὴν αἰώνια γαλήνη. Καὶ πρὶν ἀκόμα τὸ τελειώσῃ, σβύστηκε ὁ ὑπέροχος αὐτὸς δημιουργὸς μὲ τὸ χειρόγραφο στὰ γόνατά του ἀπάνω.

Ι. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ

Σημ. II. X.— Ἡ μικρὴ αὐτὴ εἰσήγησι γιὰ τὸ Μότσαρτ ἐδιαβάστηκε ἀπὸ τὸν ποιητὴ κ. Ι. Οἰκονομίδη στὴ συναυλία ποῦ ὁργανώσαμε τὴν 19 Ἀπριλίου εἰς μνήμη τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ.



ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΧΩΡΙΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ

Ἡ χωρὶς μουσικοὺς ὀρχήστρα δὲν εἶναι πλέον παραδοξολογία, ἀλλ' ἀνιλεὴς πραγματικότης γιὰ ὅλους ἐκείνους ὅπου ζοῦν, ἀπὸ τὰ δάκτυλά τους. Ὡς ἐὰν ἡ ἠχητικὴ ταινία νὰ μὴ ἦτο ἀρκετὴ διὰ νὰ δημιουργήσῃ τὴν νέαν αὐτὴν τάξιν τῶν ἀνέργων ὀργανοπαικτῶν, τῶν ἐκδιωχθέντων ἀπὸ τοὺς κινηματογράφους, θὰ παραστῶμεν, εἰς μέλλον κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον προσεχές, εἰς τὸ παράδοξον φαινόμενον ἐξέδρας συναυλιῶν, ὅπου μερικοὶ ἠλεκτρολόγοι—πέντε ἢ ἕξ τὸ πολὺ—θ' ἀντικαθιστοῦν τοὺς ὀγδοήκοντα μουσικοὺς τῆς συνήθους ὀρχήστρας, καὶ θὰ ἐρμηνεύουν Μπετόβεν καὶ Βάγνερ.

Ἄν καὶ τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ἔκαμαν ἤδη λόγον περὶ συσκευῶν ἠλεκτρομουσικῶν κυμάτων, δὲν εὐρίσκω ἄσκοπον νὰ ὀμιλήσω σήμερον περὶ αὐτῶν. Ἀπὸ τῆς ἐφευρέσεως τοῦ τηλεφώνου καὶ τοῦ μικροφώνου, κατόπιν δὲ καὶ τοῦ ἀσυρμάτου, ἡ ἐπιστήμη μᾶς ἐπροίκισε διὰ μηχανικῶν συσκευῶν, εἰς τὰς ὁποίας ὁ ἠλεκτρισμὸς παίζει ρόλον, ποῦ δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ περιγράψω, ἀφοῦ καθένας ἤκουσε φωνογράφους, ἠχητικὰς ταινίας καὶ ραδιοηλεκτρικὰς συσκευάς. Ἡ εἰσαγωγή τοῦ ἠλεκτρισμοῦ εἰς τὴν κατασκευὴν τῆς ταινίας καὶ τοῦ δίσκου, κατόπιν δὲ εἰς τὴν ἀναπαραγωγὴν αὐτῶν διὰ μεγαφῶνων, ἔμελλεν, ἀναγκαστικῶς, νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ εἰς τὸν σχηματισμὸν τοῦ ἤχου δι' εἰδικῶν λυχνιῶν τριῶν ἠλεκτροδίων παραγουσῶν ἠλεκτρικὰς κυμάνσεις ἐκλαίκευθείσας διὰ τοῦ ἀσυρμάτου. Εἰς τὰ 1927 ἕνας Ρῶστος μηχανικὸς, ὁ κ. Τερμίν, ἀνεστάτωσε τὸ Παρίσι, δίδων συναυλίαν χωρὶς ὄργανα, ἀλλ' ἀπλῶς διὰ τινος ἠλεκτρικῆς συσκευῆς, ὑπεράνω τῆς ὁποίας ὑπῆρχε μικρὰ κεραία. Ἡ προσέγγισις ἢ ἀπομάκρυνσις τῶν χειρῶν, καθὼς καὶ αἱ κινήσεις τοῦ χειριστοῦ, προσεκάλλον σειρὰν ὀλοκλήρων ἤχων, μελωδίας παραγόμενας κατὰ τρόπον ἀληθῶς μυστηριώδη.

Πρέπει νὰ ἀναγνῶρισωμεν ὅτι πρὸ τοῦ Τερμίν, εἰδικοὶ γάλλοι ἔκανον παρομοίαν ἐρζύνα, καὶ μεταξὺ ἄλλων ὁ Ζιβελέ, περὶ τοῦ ὁποίου θὰ

ὀμιλήσωμεν κατωτέρω, καὶ πρὸ παντός ὁ μηχανικός Ὑγκονιό, ὅστις, μάλιστα, εἶχε λάβει δίπλωμα εὐρεσιτεχνίας τῷ 1922, πέντε δηλαδή ἔτη πρὸ τῆς ἀφίξεως τοῦ Τερεμίν εἰς Παρισίους, διὰ συσκευὴν ἠλεκτρομουσικῶν κυμάτων. Δυστυχῶς ὁ Ὑγκονιό ἀπέθανε προτοῦ γνωρίσῃ τὴν ὀφειλομένην εἰς αὐτὸν δόξαν. Ἡ θορυβώδης ἔλευσις τοῦ Τερεμίν ἔκαμε τοὺς Γάλλους ἐφευρέτας νὰ διαλύσουν τὴν σιωπὴν. Ἐνας ἠλεκτρολόγος καὶ μουσικός ἀξίας ὁ Μάυρικιός Μαρτενό, προσεῖλκυσε καὶ αὐτὸς τὰ πλήθη εἰς τὴν Ὀπεραν τῶν Παρισίων, κατὰ τὴν ἀνοιξὴν τοῦ 1928, μὲ τὴν ἐπὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ Ὑγκονιό καὶ τοῦ Τερεμίν βασιζομένην συσκευὴν του. Ὁ ἐφευρέτης ἔδωκε τὸ ὄνομά του, ὅπως εἶχε κάμει καὶ ὁ Τερεμίν, εἰς τὴν συσκευὴν του, πρᾶγμα, πού θὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ νὰ ὀμιλήσω περὶ αὐτῆς, ὅπως ὀμιλῶμεν διὰ τὸ πιάνο, τὸ βιολί ἢ τὸ φλάουτο. Τὸ μαρτενό, ἄλλωστε, οὔτε καὶ τὸ τερεμινβύξ, δὲν εἶναι ὄργανον πολυφωνικόν, ἐὰν δυνάμεθα νὰ τὸ ὀνομάσωμεν ὄργανον. Ἀπαιτεῖται λοιπὸν συνοδεία πιάνου ἢ ὀρχήστρας. Κατ' ἀρχὰς τὸ Μαρτενό ἦτο δύσχρηστον, διότι ἡ παραμικρὰ ἀπομάκρυνσις τοῦ χειριστοῦ παρῆγεν ἀμέσως ἀπομάκρυνσιν ἀπὸ τὴν ἀκριβείαν. Τότε ὁ γάλλος ἐφευρέτης εὔρε πολύτιμον βοηθὸν ἐν τῷ προσώπῳ τοῦ γνωστοτάτου κατασκευαστοῦ πιάνων κ. Γκαβῶ, καί, σὺν τῷ χρόνῳ, ἐκ τῆς συνεργασίας αὐτῆς προέκυψε συσκευὴ σχετικῶς εὐχρηστος ἀποτελοῦσα ἀναμφισβητήτως γεγονὸς ἐν τῇ μουσικῇ παραγωγῇ.

Ἡ συσκευὴ αὐτή, ἡ ὁποία παρουσιάζει σχῆμα τραπέζης, ἐνθυμίζουσα τὰ τετράγωνα πιάνα τῶν μέσων τοῦ παρελθόντος αἰῶνος, δὲν εἶναι, κυρίως εἰπεῖν, μουσικὸν ὄργανον, ἀφοῦ δὲν ἔχει κανὲν ἠχητικὸν στοιχεῖον, ὡς χορδὰς, ἀντηχεῖον, χοάνην, γλωττίδα, κλπ. Θὰ ἠδύνατο νὰ ὀνομασθῇ συσκευὴ διὰ τὴν σύλληψιν ἢ μετατροπὴν τῶν ἠλεκτρικῶν κυμάτων εἰς μουσικὰ τοιαῦτα. Ὑπάρχει βεβαίως ἐπὶ τοῦ σημερινοῦ μαρτενό σειρὰ πλήκτρων, ἀλλὰ πλήκτρων βωβῶν, εἶδος κλίμακος, πρὸς καθοδήγησιν τῆς χειρός, ἀλλὰ μὴ ἀποληγούσης εἰς χορδὰς. Τοῦ μαρτενό ἐγένετο χρῆσις εἰς συμφωνικὰς συναυλίας· εἰσηγητής, τρόπον τινά, μουσικῶν ἔργων διὰ μαρτενό καὶ ὀρχήστραν ὑπῆρξεν ὁ Ἕλλην συνθέτης κ. Λεβίδης. Σήμερον εἰς τὸ Ἐθνικὸν Κονσερβατόριον τῶν Παρισίων ἐδημιουργήθη τάξις εἰδικῶς διὰ μαρτενό. Ὅλ' αὐτὰ ἐλάχιστα ἀνησυχοῦν τὴν Ἑλλάδα. Ὅσον διὰ τὸν Τερεμίν, ὁ ρῶσσος ἐφευρέτης διέβη τὸν Ἀτλαντικὸν καὶ βλέπομεν ἤδη τὸ τερεμινβύξ νὰ κατέχη σημαντικὴν θέσιν εἰς τὴν διάσημον ὀρχήστραν τῆς Φιλαδελφείας, τὴν διευθυνομένην ὑπὸ τοῦ Στοκόφσκι. Τὸ τερεμινβύξ δὲν εἰσάγει εἰς τὸ συμφωνικὸν σύνολον μίαν νέαν φωνήν, ἀλλὰ παράγον τὸν ἦχον τοῦ βιολιοῦ π.χ., χρησιμεύει πρὸς ἐνίσχυσιν τῶν χορδῶν. Μερικὰ βιολιά ὑποστηρίζομενα ὑπὸ τοῦ τερεμινβύξ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν εἰκοσι

ὀργάνων χωρὶς ἐν τούτοις ὁ ἦχος αὐτοῦ νὰ συγγέεται πρὸς τὸν τοῦ μεγαφώνου. Τὸ τερεμινβὸξ θὰ ἠδύνατο νὰ φθάσῃ μέχρις ἐντάσεως ἑκατὸ βιολιῶν, ἐὰν ὁ τοιοῦτος ἠχητικὸς ὄγκος δὲν κατέστρεφε τὴν ἰσορροπίαν τοῦ συμφωνικοῦ συνόλου.

Αἱ δυνατότητες, τὰς ὁποίας παρουσιάζουν τὰ ἠλεκτρικὰ κύματα καὶ ὁ δι' ἠλεκτρισμοῦ πολλαπλασιασμὸς τοῦ ἤχου, εἶναι τόσον πολυάριθμοι, ὥστε δὲν παρέρχεται μὴν χωρὶς νὰ ἀναγγελθῇ καὶ νέα τις ἐφευρέσεις ἐν τῇ σφαίρᾳ ταύτῃ. Τῷ 1930 ἕνας συμπατριώτης τοῦ Τερεμίν, ὁ ἐφευρέτης Μακόνιν, παρουσίασεν εἰς τὸ παρισινὸ κοινὸν ἕνα «ἠλεκτρικὸν» βιολί. Φαίνεται ὅτι ἡ πατρότης τοῦ περιέργου αὐτοῦ ὀργάνου ἀνήκει εἰς ἕνα σπουδαστὴν ρουμάνον τῆς Ἐθνικῆς Σχολῆς τῶν Πολιτικῶν Μηχανικῶν τῶν Παρισίων, ὀνόματι Γαβριὴλ Δημητρίου. Τὸ ἐν λόγῳ ὄργανον ὁμοιάζει πρὸς σκελετὸν βιολιοῦ εἶναι ἕνα εἶδος στενοῦ συγγενοῦς τοῦ βωβοῦ βιολιοῦ, τοῦ ὁποίου βλέπομεν μίαν ἀπλὴν ταστιέραν, τὸν καβαλάρην καὶ τὸ *tre cordes* (τὸ μέρος ποῦ δένονται οἱ χορδῆς) ἕνα τεμάχιον (*table* τῆς ἐπάνω ἐπιφανείας) γιὰ τὴν (μαντονιέρα) ἕνα μικρὸν ξύλινο τόξον γιὰ νὰ συγκρατῇ τὸ χέρι εἰς τὸ *demandé*.

Ἴδου τὸ πᾶν· ἢ σχεδὸν τὸ πᾶν, ἀφοῦ τὸ κυριώτερον μέρος του εἶναι ἕνας μεταλλικὸς καβαλάρης, ἐπὶ τοῦ ὁποίου προσάρομζεται μικρὸν ἠλεκτρικὸν μηχανήμα, τοῦ ὁποίου τὰ ρεύματα πολλαπλασιάζονται διὰ τῆς γνωστῆς μεθόδου τῶν τριοδικῶν λυχνιῶν καὶ ἀποστέλλονται εἰς μεγάφωνον. Κατὰ τὸν Δημητρίου ὁ ἦχος τοῦ μηχανήματός του ἐφάνη εἰς τοὺς Ἀμερικανοὺς ἀνώτερος καὶ ἀπὸ τὸ καλύτερον στραδιβάριους. Τοῦ ἀνομε τῆ χάρι νὰ τὸν πιστεύσωμεν καὶ νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι δυὸ βιολιά τοῦ εἴδους αὐτοῦ ἐν ἄλλο, ἕνα βιολοντσέλλο καὶ ἕνα κοντραμπάσσο, ἀπηλλαγμένα, ὅλα, ἀπὸ τὰ ἐνοχλητικὰ τοὺς ἀντηχεῖα, θὰ δυνηθῶν ν' ἀντικαταστήσουν τὰ πεντήκοντα ἔγχορδα ὄργανα τῶν συμφωνικῶν ὀρχηστρῶν μας. Μὲ τὴν ἐφευρέσιν, περὶ τῆς ὁποίας θὰ ὁμιλήσω τώρα, πλησιάζομεν πρὸς ὀρχήστραν μεγέθους ρινομάκτρον, ἀλλ' ἠχηρᾶς ὅσον ἡ ἀληθῆς ὀρχήστρα!

Πράγματι, αἱ ἔρευναί πρὸς παραγωγὴν ἤχου δι' ἠλεκτρικῶν κυμάτων—καὶ ὁμιλῶ μόνον περὶ τῶν γαλλικῶν ἐφευρέσεων, διότι καὶ ἄλλοῦ ἔφθασαν εἰς παρόμοια ἀποτελέσματα—ἤγαγον τοὺς κ. κ. Ζιβελὲ καὶ Κουπλὲ εἰς τὴν κατασκευὴν ἠλεκτρικοῦ ὀργάνου (*orgue*), τὸ ὁποῖον φαίνεται καθ' αὐτὸ θαῦμα. Τὸ ἐν λόγῳ ὄργανον δὲν ὑπερβαίνει κατὰ τὰς διαστάσεις ἕνα γραφεῖον ἀμερικανικόν, τοῦ ὁποίου περίπου ἔχει τὸ σχῆμα. Δὲν ἔχει οὔτε φυσητήρας, οὔτε χιλιόμετρα μικρῶν καὶ μεγάλων σωλῶνων κοσμοῦντων, τόσας ἐκκλησίας καὶ μερικὰς αἰθούσας συναυλιῶν. Τὸ ὄργανον αὐτὸ εἶνα φυσικὰ, πολύφωνον, ἔχει διαφόρους σειρὰς πλήκτρων καὶ ἕνα πεντάλ, τῶν

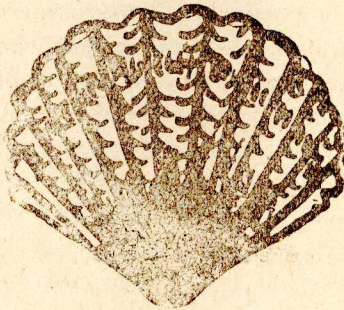
δποίων γίνεται χοῆσις, ὅπως ἀκριβῶς καὶ εἰς τὰ συνήθη ὄργανα. Κατόπιν ἀναριθμητῶν δοκιμῶν οἱ ἐφευρέται κατώρθωσαν νὰ δώσουν εἰς τὸ ὄργανόν των ὅλους τοὺς ἐπιθυμητοὺς τόνους, τόσον τοὺς τῶν ἐγχόρδων, ὅσον καὶ τοὺς τῶν πνευστῶν. Μπορεῖ κανεὶς νὰ παίξῃ λεγκάτο ἢ πιτσικάτο νὰ κἀνῃ τρέμολο, νὰ δίδῃ ὅλας τὰς ἀποχρώσεις· οἱ πλέον ταχεῖς ἤχοι ἐξέρχονται μετὰ καθαρότητος, τὴν ὁποίαν ἀγνοοῦν τὰ μεγάλα σωληνώτὰ ὄργανα καὶ ἡ ὁποία ἀνταποκρίνεται ἀκριβῶς πρὸς τὸ *toucher* τοῦ ἐκτελοῦντος.

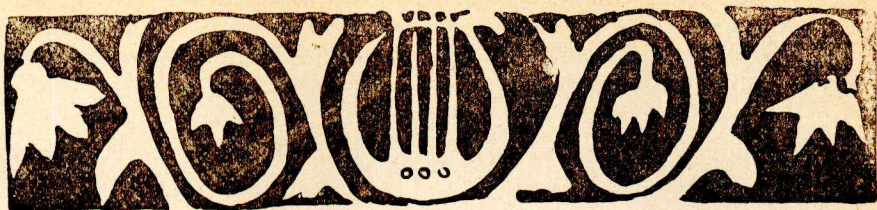
Ἐπὶ τὸν δὲ δὺο ἐτῶν, προανήγγειλα εἰς τὸ «Ἐλεύθ. Βῆμα», τὴν ἔλευσιν τῆς ἠχητικῆς ταινίας, πολὺ ὀλίγοι μουσικοὶ ἔδωσαν προσοχὴν εἰς τὴν προειδοποίησιν αὐτήν. Εἷς δὲ μόνον μὲ ἠρώτησεν ἂν πράγματι ἐπίστερον ὅτι ἡ ἠχητικὴ ταινία θὰ ἐφόρνευε τὰς ὀρχήστρας τοῦ κινηματογράφου. Περιττὸν ν' ἀπαντήσω τώρα· τὸ τοιοῦτον θὰ ἦτο σκληρὸν καὶ μάταιον. Πρόκειται νὰ παραστῶμεν ἐντὸς ὀλίγου εἰς τὸ λυκόφως τῶν συμφωνικῶν μας συναυλιῶν καὶ νὰ ἴδωμεν ἡμίσειαν δωδεκάδα μουσικῶν ἠλεκτρολόγων ν' ἀντικαθιστοῦν ὀγδοήκοντα ὄργανοπαίχτας ; Ἐπειδὴ τῶν φρονίμων τὰ παιδιὰ πρὶν πεινάσουν μαγερεύουν, δὲν θὰ ἔκαμναν καλὰ τὰ Ὠδεῖα καὶ ἄλλα μουσικά μας ἰδρύματα ν' ἀπασχοληθοῦν ὀποσδήποτε μὲ τὸ ζήτημα τοῦτο ;

Ἐκτὸς τούτου καὶ αἱ χορωδία ἀπειλοῦνται ἀπὸ τὴν τεχνητὴν φωνήν, καθόσον οὐδόλως παραδοξολογῶ ἀναγγέλλων τὸ τελευταῖον θαῦμα τὸ ὀφειλόμενον εἰς τὸν ἀμερικανὸν μηχανικὸν ἠλεκτρολόγον Οὐμφρις, θαῦμα ὀπερ συνίσταται εἰς ὀμιλίαν καὶ ἄσμα χωρὶς πρὸς τοῦτο νὰ προαπαιτῆται ἀνθρωπίνῃ φωνή.

Ἐπειτ' ἀπ' αὐτὸ γιὰ τίποτα δὲν μπορεῖ πιά ν' ἀμφιβάλλῃ κανεὶς.

FR. CHOISY





ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΛΑΜΠΡΙΝΟΣ

Τὸν περασμένο Μάρτιο ἔλλεισε ἕνας χρόνος, ποῦ ἔσβυσε πρόωρα, ἀπάνω στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας του καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς του δράσης ὁ Τηλέμαχος Λαμπρινός. Πέθανε στὶς 3 Μαρτίου 1930 ἀπὸ συγκοπὴ τῆς καρδιάς, ποῦ προήλθε ἀπὸ ἀρτηριοσκλήρωση πολὺ προχωρημένη σχετικὰ μὲ τὴν ἡλικία του. Ὡς τόσο οἱ γιατροὶ δὲν ἀνησυχοῦσαν καθόλου γιὰ τὴν κατάστασή του, εἶχε μάλιστα ἀπόφαση ἡ Λαμπρινός νὰ δώσει ἕνα ρεσιτάλ στὴ Λειψία δυὸ βδομάδες ἀργότερα.

Ἔτσι ξαφνικὰ χάθηκε μὰ ἀπὸ τὶς εὐγενικότερες μουσικὲς φυσιογνωμίες, ποῦ τιμοῦσαν τὴν Ἑλλάδα στὸ ἐξωτερικό.

Ὁ Τηλέμαχος Λαμπρινός γεννήθηκε στὴν Ὀδησοῦ στὶς 27 Ὀκτωβρίου 1875, ἀπὸ ἑλληνες γονεῖς. Ὁ πατέρας του ἔκανε ἐμπορικὲς ἐργασίες. Ὁ Τηλέμαχος ἀκολούθησε τὸ κλασσικὸ γυμνάσιο στὴν Ὀδησοῦ καὶ τὸν ἴδιο καιρὸ σπούδασε μουσικὴ στὴν ἐκεῖ Ἀυτοκρατορικὴ Μουσικὴ Σχολὴ μὲ τὸν καθηγητὴ Βλίνωφ στὸ πιάνο ὡς ὑπότροφος τοῦ βραβείου Ρουμπινσταίν, ποῦ τοῦ εἶχε ἀπονεμηθεῖ ὅταν ἦταν 15 χρόνων. Σὲ ἡλικία 13 χρόνων εἶχε παίξει κιόλας σὲ δημόσια συναυλία τὸ Concertstück τοῦ Βέμπερ καὶ θαυμάστηκε. Τὸ ὄνειρό του ἦταν νὰ γίνῃ μαθητὴς τοῦ μεγάλου πιανίστα Ρούμπινσταίν, οἱ ἐλπίδες του ὅμως ματαιώθηκαν μὲ τὸ θάνατο τοῦ τελευταίου στὰ 1894. Τὸ 1898, ἀφοῦ τελείωσε τὶς σπουδὲς του στὸ Ὄδαιο τῆς Ὀδησοῦ, ὁ Λαμπρινός πῆγε στὸ Μόναχο, ὅπου γράφηκε στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία τῆς Μουσικῆς ὡς μαθητὴς τοῦ καθηγητοῦ Βέλλερμαν στὸ πιάνο καὶ πῆρε τὸ ἀργυροῦν μετάλλιον στὶς ἀπολυτήριές του ἐξετάσεις. Ὡς τόσο δὲν ἐνόμιζε τὸν ἑαυτὸ του ὄριμο ἀκόμα καὶ ἐξακολούθησε γιὰ ἀρκετὰ χρόνια τὶς σπουδὲς του μὲ τὴ φημισμένη πιανίστρια Τερέζα Βαρένιο στὸ Βερολίνο. Τὸ 1902 ἔκανε τὴν πρώτη του δημόσια ἐμφάνιση στὴ Λειψία μὲ τὴν πρώτη ἐκτέλεση τῆς Burlesque τοῦ Ρίχαρντ Στράους γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα. Ἀπὸ τότε ἄρχισε τὶς καλλιτεχνικὲς του περιοδεῖες σ' ὅλα τὰ μεγάλα μουσικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης καὶ παντοῦ εἶχε θριαμβευτικὲς ἐπιτυχίες. Τὸ 1908 διωρίστηκε καθηγητὴς τοῦ πιάνου στὸ Ἀυτοκρατορικὸ Ὄδαιο τῆς Μόσχας, ἔπειτα ὅμως ἀπὸ δύο χρόνια παραιτήθηκε γιὰ νὰ ἔχει ἐλευθερία γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς του τουρνὲ στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη, ὅπου τὸν καλοῦσαν ἀδιάκοπα γιὰ κονσέρτα. Ἀπὸ τὸ 1919—1924 ἦταν καθηγητὴς τῆς τάξεως τῆς δεξιοτεχνίας (Meisterchule) στὸ Ὄδαιο Klind-

worth—Scharwenka του Βερολίνου. Ἡ μόνιμη κατοικία του ἦταν στὴ Λειψία, ἀπὸ τὴν ὁποία ὁμως διαρκῶς ἔφευγε γιὰ καλλιτεχνικὲς περιοδεῖες.

Τὸ Μάρτη τοῦ 1915 εἶχε παντρευτεῖ μετὰ τὴν Δ-δα Μπρίσμπαιν, ἀγγλίδα, γεννημένη στὴν Αὐστραλία. Παιδιὰ δὲν ἀπόχτησε.

*
**

Ὁ Λαμπρινὸς ἦρθε γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα τὸ 1907 ὁπότεν ἔδωσε τρεῖς συναυλίες στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ γιὰ δευτέρην ὅταν τὸν κάλεσε στὰ 1925 τὸ Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον.

Θυμοῦμαι ἀκόμα τὴ βαθύτατη ἐντύπωση ποὺ μᾶς εἶχε κάνει, ὅταν τὸν πρωτοακούσαμε στὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν. Ἦταν μιὰ ἀληθινὴ ἀποκάλυψη γιὰ μᾶς ποὺ ὡς τότε εἴμαστε συνειθισμένοι ν' ἀκούμε ἀπὸ τοὺς διαφόρους βιρτουόζους, ποὺ μᾶς εἶχαν ἐπισκεφθῆ, ὄλο ἐπιδείξεις δεξιοτεχνικῆς. Ὁ Λαμπρινὸς δὲν καταδεχόταν νὰ λέγεται καὶ νὰ παρουσιάζεται ὡς βιρτουόζος. Τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία του στὰ τεχνικὰ μέσα τοῦ πιάνου τὴ χρησιμοποιοῦσε, μονάχα γιὰ ν' ἀποδίδει ὄλο τὸν ψυχικὸ καὶ συναισθηματικὸ πλοῦτο, ποὺ περιέχεται καὶ μέσα στὰ εὐκολώτερα—ὅπως τὰ κρίνουμε γιὰ τὶς τεχνικῆς τους δυσκολίες—μουσικὰ ποιήματα, ὅπως τὸ «Προφητικὸ πουλί» τοῦ Σούμαν καὶ τὴν Berceuse τοῦ Σοπὲν, ποὺ μᾶς εἶχε κυριολεκτικὰ ξετρελλάνει μ' αὐτὰ. Ὁ Λαμπρινὸς εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους, ποὺ ἀνύψωσαν τὴν πιανιστικὴ τέχνη σ' ἓνα ἀνώτερο καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο, ἀνίκη στὴν οἰκογένεια τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν πιανιστῶν Κορτώ, Σνάμπελ κλ., ποὺ τοποθετοῦν τὴν Τέχνην ἀπάνω ἀπὸ τὴν τεχνικὴ. Μολονότι ἦταν στὴν ἀρχὴ τοῦ σταδίου του, ἀναγκασμένος νὰ βάζει στὰ προγράμματά του καὶ δεξιοτεχνικὰ κομμάτια, ἔδινε πάντα τὴν μεγαλύτερη θέση στὴν ἀληθινὴ, στὴν ἀνώτερη μουσικὴ. Τὰ τελευταῖα χρόνια, ποὺ εἶχε πιά ἐπιβληθεῖ, γίνεται ὁλοένα αὐστηρότερος καὶ ἀπαιτητικώτερος ἀπὸ τὸ κοινὸ του. Τὰ προγράμματα τῶν ρεσιτάλ του ἀποτελοῦνται τὸ καθένα ἀπὸ ἔργα ἐνὸς μονάχα συνθέτη, κατὰ προτίμησιν τοῦ Σοπὲν καὶ τοῦ Μπετόβεν. Ἀπὸ καιροῦ εἶχε ἀναγνωρισθεῖ ὡς εἰδικὸς Σοπενιστής, ὅπως φαίνεται κ' ἀπὸ τὶς κριτικὰς τοῦ αὐστηρότατου γερμανικοῦ τύπου, ποὺ κρατεῖ ψηλὰ τὴν παράδοσιν τῆς κριτικῆς του ἀμεροληψίας. Ἡ «Ἐφημερὶς τῆς Λειψίας» ἔγραφε τὰ ἐξῆς:

«Ὁ Λαμπρινὸς εἶναι γνωστὸς ἀπὸ χρόνια ὡς ἐρμηνευτὴς ἕξοχος τοῦ Σοπὲν καὶ γι' αὐτὸ εἶναι περιττὸ νὰ ἐπαναληφθῆ σήμερον ὅ,τι ἔχει εἰπωθῆ γι' αὐτὸν τόσες φορές.

Καὶ γιὰ ἓνα κονσέρτο του ἀφιερωμένον ἀποκλειστικὰ στὸν Μπετόβεν. «Ἐνας καλλιτέχνης σὰν τὸ Λαμπρινὸ ἔχει δικαίωμα νὰ δίνει βραδιὰς Μπετόβεν. Ἡ βραδυὰ αὐτὴ ἀνέδειξε τὴ γνήσια προσωπικότητα τοῦ Λαμπρινοῦ, ποὺ παρουσιάζει ὅλα τὰ χαρίσματα ἐνὸς σπάνιου καλλιτέχνη».

Παντοῦ ἡ κριτικὴ ἐξαίρει τὴν ποιητικὴν ἀπόδοσιν τοῦ Λαμπρινοῦ, τὴ βαθειὰ του καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα, ποὺ τὴν παραβάλλον πολλὰς φορές μετὰ τοῦ Ἄντ. Ρούμπινσταϊν γιὰ τὴ λαμπρότητα, τὴν ἔκφρασιν καὶ τὴν τεχνικὴν.

Ὁ Λαμπρινὸς, μολονότι ἦταν καὶ δάσκαλος μετὰ ἀναγνωρισμένην ἀξίαν—γι' αὐτὸ καὶ κατεῖχε μιὰ ἀνώτερην θέσιν στὴν Meisterschule τοῦ Ὁδείου τοῦ Βερολίνου—δὲν ἄφησε οὔτε χειρόγραφα, οὔτε ἐξέδωσε κανενὸς εἶδους

μουσικά ή παιδαγωγικά έργα. Πολλές φορές του ζήτησαν οι μουσικοί εκδότες της Γερμανίας να κάνει παιδαγωγικές εκδόσεις των κλασικών ή ρομαντικών συνθετών, αλλά πάντοτε αρνήθηκε, γιατί η γνώμη του ήταν πως όλες αυτές οι σημειώσεις και τα σχόλια δημιουργούν σύγχυση και παρεξήγηση. Κατά τη γνώμη του όλα αυτά τα λεπτότατα καλλιτεχνικά προβλήματα μόνο με προσωπική επικοινωνία και προφορικά μπορούν να συζητηθούν, όπως από το δάσκαλο με το μαθητή. Ο Λαμπρινός είχε ωρισμένες σταθερές πεποιθήσεις και δεν έκανε ποτέ την παραμικρή παραχώρηση, όταν πρόκειτο για ζητήματα καθαράς τέχνης.

Την παιδαγωγική του αξία μας δόθηκε η ευκαιρία να την εκτιμήσουμε όταν ξαναήρθε στην Ελλάδα. Τότε εκτός από τα δύο ρεσιτάλ του στα οποία εξέτελεσε στο πρώτο τέσσερες σονάτες του Μπετόβεν και στο δεύτερο όλο έργα του Σωπέν, ο Λαμπρινός έλαβε μέρος και σε δυο Συμφωνητικές συναυλίες του «Ελληνικού Ωδείου» στις 12 και 21 Απριλίου 1925. Επίσης ο Λαμπρινός έδωσε, κατά παράκληση του Ελληνικού Ωδείου μια σειρά μαθημάτων **αποδόσεως μουσικής** (cours d'interprétation) στην αίθουσά του. Τα μαθήματα αυτά κίνησαν τόσο πολύ το ενδιαφέρον του μουσικού κοινού, ώστε όχι μονάχα διπλωματούχοι και τελειόφοιτοι του Ελληνικού Ωδείου, αλλά και άλλων Ωδείων έλαβαν μέρος σ' αυτά ως εκτελεστές. Το μάθημα γινόταν μπροστά στο κοινό, που παρακολουθούσε τη διδασκαλία με έξαιρετικό ενδιαφέρον. Στη διδασκαλία αυτή, στις παρατηρήσεις τις αισθητικές του Λαμπρινού φάνηκε όχι μονάχα η καλλιτεχνική του ωριμότητα, αλλά και η βαθειά του καλλιέργεια και η πείρα του ή διδαχτική. Θυμούνται μερικές χαρακτηριστικές φράσεις του, που είναι σαν άφορισμοί, χρήσιμοι για κάθε σπουδαστή της μουσικής. «Προσέχετε πάντα τις δυο πρώτες συγχορδίες. (Έκτελοῦσαν τη σονάτα σε μι ύφ. μεζόν του Μπετόβεν «Les Adieux».) Ο χρόνος, στον οποίο θα παίζετε αυτές τις δυο συγχορδίες είναι σαν ένα συμβόλαιο, που υπογράφετε για όλο το πρώτο μέρος της σονάτας. Δεν επιτρέπεται ν' αθετήσετε ούτε τόσο δα το συμβολαίο σας».

«Έχετε, πάντα, στο νοῦ σας την ανθρώπινη αναπνοή. Η δυναμικότητα της μουσικής φράσης πρέπει να βασίζεται στην αναπνοή. Στο τέλος θα σβήσει ολότελα.»

«Προσέχετε το diminuendo. Χρειάζεται ξεχωριστή άσκηση. Ο ίδιος ο ήχος σας οδηγεί. Η πρώτη νότα παίζεται δυνατά. Όσο όμως να παιχτή η δεύτερη έχει κι' όλας αδυνατίσει ο ήχος της. Η δεύτερη πρέπει να παιχτή ακριβώς τόσο δυνατά, όσο ακούεται η πρώτη τη στιγμή, που παίζεται η δεύτερη. Κι' έτσι ως το τέλος της φράσης.»

«Όταν παίζετε νακούτε διαρκώς τον εαυτό σας.»

* *

Ο Λαμπρινός ήταν καλλιτέχνης με όλη τη σημασία της λέξης. Ήταν ή **όλοκληρώση** μιας καλλιτεχνικής ψυχής και στην επαγγελματική και στην ιδιωτική του ζωή. Με φίλους, που τον ένοιωθαν, καλλιτέχνης σαν κι' αυτόν ήταν ανοιχτόκαρδος, διαχυτικός σαν παιδί. Απεναντίας τον έστενοχωρούσε κάθε επαφή με επιστημονικές κοινωνικές. Έχθρος άσπονδος του

σνομπισμοῦ, ἔδειχνε φανερὰ τὴν ἀντιπάθειά του στοὺς κοινωνικοὺς τύπους, ποὺ ἐπιβάλλουν ὀρισμένο τρόπο ντυσίματος σὲ ὀρισμένες περιστάσεις. Ὁ Λαμπρινὸς ἔβαζε ἀπάνω ἀπ' ὅλα τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια κι' ἐλευθερία. Περιφρονοῦσε κάθε ἐθιμοτυπία. Τὴν τελευταία φορὰ, ποὺ τὸν ἀνταμώσαμε στὸ Παρίσι μὲ τὴ γυναίκα του στὰ 1926, μᾶς διηγήθηκε τὸ ἐπεισόδιο, ποὺ τοῦ συνέβηκε στὴν Ὀπερα. Εἶχε ἀγοράσει δυὸ θέσεις, γιὰ τὴν πλατεία, καὶ παρουσιάστηκε τὸ βράδυ στὴν εἴσοδο μὲ τὴ συνειθισμένη του σταχτιά φορεσιά καὶ τὸ ἄσπρο του πουνκάμισο μὲ τὸν μεγάλο ἀνοιχτὸ γιανὰ χωρὶς λαιμοδέτη. Τὸν ἀγριοκοίταξαν οἱ ὑπάλληλοι μὲ τὰ φράκα τους καὶ τοῦ εἶπαν :

«Δὲν μπορεῖτε νὰ πᾶτε ἔτσι στὴν πλατεία. Ἡ νὰ πᾶτε νὰ φορέσετε γραβάτα ἢ ν' ἀνεβῆτε στὸ ὑπερῶο.»

«Προτιμῶ τὸ ὑπερῶο» ἀπάντησε ὁ Λαμπρινός.

Χαριτωμένος, πνευματώδης στὴν κουβέντα του, ἤξερε νὰ κάνει καρικατοῦρες μουσικῆς στὸ πιάνο, μιμούμενος διαφόρους τύπους, ποὺ μᾶς ἔκανε νὰ σπαρταροῦμε στὰ γέλια.

Τρελλὴ κι' ἄδικη ἢ μοῖρα, ποὺ συνεπῆρε τόσο ἀπότομα ἕναν καλλιτέχνη σὰν τὸ Λαμπρινό, γεμάτο ζωή, ἐνεργητικότητα, ἀνώτερα ἰδανικά, μιὰ τιμὴ καὶ δόξα γιὰ τὴν ἑλληνικὴ γενιὰ ποῦ, βόισκοντας τὸ κατάλληλο περιβάλλον σὲ ξένες χώρες, κατορθώνει νὰ φτάσει στὰ ἀνώτερα καλλιτεχνικὰ ἐπίπεδα καὶ νὰ ἐπιβληθεῖ καὶ νὰ τιμηθεῖ ὅπως τῆς ἀξίζει.

ΔΥΡΑ Σ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ



ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΟ ΝΟΜΟΣΧΕΔΙΟΝ ΠΕΡΙ ΤΥΠΟΥ.—Τὰ «Μουσικά Χρονικά»—ἔχοντας τὴ συναίσθησι διὰ ἀπληροῦν στὸ ζήτημα αὐτὸ τῆ γνῶμη τῆς μεγάλης πλειονότητος τῶν καλλιτεχνῶν καὶ διανοουμένων μας—αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκην γὰ διαμαρτυρηθῶν ἐντόπως κατὰ τοῦ μεσαιωνικοῦ νομοσχεδίου περὶ Τύπου, τὸ ὁποῖον ἡ Κυβέρνησις ἐπιμένει—μ' ἐλαφρῆς, μόνο, λεπτομερειακῆς τροποποιήσεις—γὰ ψηφισθῆ.

Δὲν ὑπάρχει ἀσφαλῶς δευτέρα γνώμη, ἀξία κάποιας προσοχῆς, διὰ ἡ ἐφαρμογὴ παρομοίον Νόμον στὸν εἰκοστὸν αἰῶνα δὲ θὰ δικαιολογεῖτο οὔτε σὲ μοναρχικὰ πολιτεύματα, πολὺ δὲ περισσότερο σὲ δημοκρατικὸ, ἀφοῦ μὲ τὸ πειστικὸ καὶ περιοριστικὸν τὸν πνεῦμα στὸ δημόσιον, ἐν γένει, ἔλεγχον φθάνει σὲ σημεῖον, δοῦλοντας βαρύντατες πονῆς, γὰ θέτη τὸ δημοσιογράφον ὑπὸ τὸν ἔλεγχον τοῦ τυπογράφου, ποῦ γίνεται μὲ τὸ Νομοσχέδιον συνυπεύθυνος γὰ τὰ διάφορα δημοσιεύματα.

Στῆ δημοσιογραφία—ὅλοι πρέπει γὰ τὸ ἔχοντε ὑπ' ὄψιν—μ' ὅλα τὰ τρωτὰ τῆς εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἐλευθερία τῆς σκέψεως καὶ τοῦ ἐλέγχου, ποῦ συντελεῖ στὴν πρόσοδον ἑνὸς τόπου καὶ περιορίζει τὰ διάφορα ἔκτροπα καὶ διὰ γὰ τίς τυχόν ὑπερβασίαις εἶναι ἀρετοὶ καὶ ὑπεραρετοί, ἐφαρμοζόμενοι, οἱ ὑπάρχοντες στὸν τόπον μας περὶ Τύπου νόμοι.

Γι' αὐτὸ θέλομε γὰ ἐλπίζομε διὰ ἡ Κυβέρνησις ἔστω καὶ τὴν τελευταία στιγμῆ—πρὸ τῆς γενικῆς ἐξεγέρσεως τῆς κοινῆς γνώμης—θὰ ἀναθεωρήσῃ τὴν ἄστοχον ἰδέαν τοῦ Νομοσχεδίου, ποῦ ἐνῶ καθόλου δὲ θὰ τὴν ὀφελούσε ἀπὸ ἀπόψεως δημοτικότητος, θὰ τὴν ἐμείωνε ἠθικῶς καὶ θὰ ἐστιγματίζε συγχρόνως τὸν τόπον ὡς καθυστερημένον καὶ πρωτόγονον.

ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΓΙΑ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ.—Δημοσιεύοντες τὴν παρακάτω ἐπιστολὴν τοῦ φίλου συνεργάτου μας κ. Γιαννίδη σχετικὰ μὲ τὴν πλατεῖαν συζήτησιν, ποῦ ἔγινε στὰ «Μουσικά Χρονικά» γὰ τὸ περιλάλητον γλωσσικὸν μας ζήτημα, πρέπει γὰ σημεῖώσομε διὰ μ' ὅλην τὴν ἐκτίμησιν, ποῦ ἔχομε στὸ διακεκομμένον καθηγητὴ καὶ λόγιον γὰ τὴν ἀξιόλογον συμβολὴν του στὸν κύκλον τῶν γραμμάτων κ. λ. δὲν μᾶς εἶναι δυνατὸν παρὰ γὰ ἔχομε πάντα—γὰ τὴ θέσιν τοῦ γλωσσικοῦ μα,

ζητήματος—τις απόψεις, ποῦ διευτύσαμε στὸ σχετικὸ σημείωμά μας τοῦ περασμένου Φεβρουαρίου.

Ὅσο γὰρ τὴ διγλωσσία, ποῦ δὲν παραδέχεται ὁ κ. Γιανίδης νὰ «ὑπάρχη σ' ὅλα σχεδὸν τὰ προηγμένα μέρη», ὅπως ὑποστηρίζαμε ἐμεῖς, πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι λέγοντες διγλωσσία ἐννοοῦμε κυρίως τὴ διαφορὰ, ποῦ ὑπάρχει σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου μεταξὺ γραφομένης (τῶν μορφωμένων, διαρουμένων κ.λ.) καὶ τῆς λαλουμένης (τῶν ἀνθρώπων τοῦ λαοῦ) γλώσσης—ὅτι ἡ πρώτη εἶναι πάντα πλουσιώτερη καὶ πιὸ περικτενῆ καὶ ἡ δεύτερη ἀπλούστερη καὶ φτωκώτερη, ἀδιάφορο ἂν σὲ μᾶς, ὅπως παντοῦ στὶς μεταβατικὰς ἐποχὰς τῆς διαμορφώσεως τῆς γλώσσας (λ. χ. στὴν Ἰταλία, Ρωσσία, Ρουμανία κ. λ.)—ἡ διαφορὰ εἶναι μεγαλύτερη στὸ λεκτικὸ ἀκόμα καὶ στὸ τυπικόν.

Ἀυτὰ ἔχουμε νὰ ποῦμε, ἔχοντες τὴν ἀντίληψιν, ὅτι σὲ παρόμοια ἐπιστημονικοαισθητικὰ ζητήματα εἶναι φυσικὸν περισσότερον ἀπὸ τὸ στενὸν ὀρθολογισμὸν νὰ παίξῃ ρόλον τὸ ὑποκειμενικὸν στοιχεῖον· γι' αὐτὸ ὑπάρχουν σ' αὐτὰ καὶ τόσες διαφορὰς ἀπόψεων καὶ ἀντιγνώμεις μεταξὺ ἀνθρώπων ἐξ ἴσου ἀξιολόγων καὶ σοβαρῶν.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΑ "ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ.,

Φίλε κύριε Παπαδόπουλε,

Ἡ συζήτηση γιὰ τὴ γλώσσα θα μπορούσε καὶ θα ἔπρεπε νὰ λάβει τέλος, ἀν ἡ διεύθυνση τοῦ περιοδικοῦ, παίρνοντας μιαν ὀρισμένη θέση στὴ συζήτηση—αὐτὸ εἶτανε δικαίωμα της—δεν ἔγραψε (φύλλον τοῦ Φλεβάρη) μερικὰ πράγματα υπερβολικὰ εἰς ἄραρον μου καὶ ποῦ μαρτυροῦνε συγχρόνως ἀτελεῖ κατατόπισιν στο γλωσσικὸ ζήτημα, στα οποία εἶμαι υποχρεωμένος νὰ ἀπαντήσω.

Ἄσχετα με τὸ ζήτημα ἀν πρέπει νὰ γράψω τὴ γλώσσα ὅπως τὴ γράφω, ἡ γλώσσα μου δε λέγεται «υπερδημοτικὴ»—το ὁποῖον θα σήμαινε πως ὑπάρχει κάποια ἄλλη ποῦ εἶναι ἡ δημοτικὴ. Ἡ γλώσσα μου εἶναι ἡ δημοτικὴ, καὶ ἡ ἄλλη ἐκεῖνη δεν ὑπάρχει ὡς γλώσσα. Ἐκεῖνο ποῦ ονομάζετε «φαντισμὸς» δεν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ ἀγάπη κάποιας τάξεως στὴ γλώσσα, ἀγάπη ποῦ υποχωρεῖ στὴν ἀταξία μονάχα ὅταν ὑπάρχει ἀνάγκη, ἐνῶ ἡ ἄλλη γλώσσα ποῦ ονομάζετε δημοτικὴ υποχωρεῖ στὴν ἀταξία καὶ δίχως ἀνάγκη. Αὐτὴ εἶναι ἡ διαφορὰ μεταξὺ μας.

Νομίζω πως ἔχετε μεγάλον λάθος ὅταν θεδαιώνετε ὅτι ἡ «διγλωσσία ὑπάρχει κατὰ ἓνα βαθμὸν σ' ὅλα σχεδὸν τὰ προηγμένα μέρη», ἐκτός ἀν συγχύζουμε τὴν ἐννοια τῆς διγλωσσίας με τὴν ὑπαρξὴ διαφόρων γλωσσῶν σ' ἓναν τόπον (γαλλοῖς καὶ γαλλικὰ, ναπολιτάνικα καὶ ἰταλικὰ, ἀρβανίτικα καὶ τσακωνικά καὶ ἐλληνικά, καὶ οὕτω καθεξῆς). Διότι ἡ διγλωσσία δεν ὑπάρχει σε κανένα ἀπ' τὰ προσηυμένα σήμερα ἔθνη. Σ' αὐτὴν τὴ γλωσσικὴ ἐνότητα ζητοῦμε νὰ φτάσουμε κ' ἐμεῖς, ἀλλὰ, ἐνῶ μερικοὶ φρονούν, πως πρέπει νὰ μένουμε οὐδέτεροι καὶ νὰ τὴν περιμένουμε νὰ ἐρθεῖ μόνη της, ἄλλοι νομίζουν πως πρέπει νὰ βοηθούμε τὸν ἐρχομὸν της, μέσα στα ὅρια ποῦ νομίζει ὁ καθένας λογικά, δηλαδὴ νὰ γράφουμε μιὰ γλώσσα προσανατολισμένη πρὸς μιὰ ὀρισμένη διεύθυνση. Αὐτὸς εἶναι ὁ «φαντισμὸς».

Δεν εἶπα πρὸθενά στο ἀρθρον μου, ὅπως νομίσατε, πως θα ἔπρεπε ἡ διεύθυνση νὰ ἐπι-

βάλει στους συνεργάτες του περιοδικού ορισμένο γλωσσικό τύπο. Και δεν «δπαίνιττομαι» τη γλωσσική ανομοιομορφία των Μ. Χρ. για να «αντλήσω» επιχειρήματα. Δε θα ταίριαζε στη σοβαρότητα της συζήτησης να μιλώ με υπαινιγμούς. Είπα πολυ καθαρά, όχι για τη γλώσσα των Μ. Χρ., όπως λέτε, αλλά για τη γλώσσα που γράφουν μερικοί μουσικοί στα Μ. Χρ., πως δε συμβάλλει καθόλου στη λύση του γλωσσικού ζητήματος.

Ευχαρίστως δέχομαι ότι παρενόησα τη φράση του κ. Λαπαθιώτη «χέρια μουσικά» και «ένας άνθρωπος με μουσικό αφτί». Μα τί φταίω εγώ, όταν και οι δύο αξιότιμοι συζητητές μου επιμένουν την καλαισθησία στη γλώσσα να την ονομάζουν με τον ειδικότερο όρο «μουσικό αίσθημα»; Εγώ σκέφτηκα: Ποιός άλλος έχει μουσικό αφτί, αν δεν το έχει ο μουσικός; Και ποιά θα είναι χέρια μουσικά, αν δεν είναι τα χέρια των μουσικών; Και, βλέποντας που οι περισσότεροι μουσικοί γράφουν «οι εξεργκόντες την γνώμην—εκτελουμένων διαφόρων έργων—εφαρμοζομένων των όσων ήκουσα—η μουσική ημών αυτή—θα συνεργασώσιν ούτο.....», έβγαλα το συμπέρασμα, πως δεν είναι οι μουσικοί οι αρμοδιότεροι για να μας φέρουν την ποθητή γλωσσική ενότητα.

Λοιπόν δεν εννοεί τους μουσικούς ο κ. Λαπαθιώτης, αλλά τους ανθρώπους που έχουν σε ανώτερο βαθμό το αίσθημα της ομορφιάς στη γλώσσα. Τότε είμαστε σύμφωνοι. Μα πάλι μας χαλάει τη δουλιά ο κ. Λαμπελέτ με το να λέει στο τελευταίο του άρθρο πως «οι ποιηταί δεν έχουν περισσότερα δικαιώματα από τους μουσικούς» και «ο μουσικός με το μουσικό του αφτί...» και πως «το αισθητικό στοιχείο στη γλώσσα είναι αναντίρρητα μουσικό», οπότε αποχτούν πάλι τα δικαιώματά τους οι μουσικοί, και επομένως αποχτώ κ' εγώ το δικαίωμα να τους φέρνω για παράδειγμα. Τέλος πάντων οι λέξεις έχουνε χάσει τη σημασία τους.

Ο κ. Λαμπελέτ άνακινεί το ζήτημα των διπλών συμφώνων. Στα γαλλικά, στα αγγλικά, στα γερμανικά και στα ελληνικά τα διπλά σύμφωνα προφέρονται σαν ένα. Καμια διαφορά δεν κάνουνε στην προφορά των άλλα—άλα, άμμος—άμα, ορρός—όρος, γλώσσα—πόσα, περιττό—ραγητό, εννώ—ενώνω, είπα—ιππασία. Από τις γλώσσες, που έχω μια ιδέα, μόνο η ιταλική προφέρει τα διπλά σύμφωνα διπλά, καθώς ξαίρει ο κ. Λαμπελέτ καλύτερα από μένα. Όταν εξετάζουμε ένα εξωτερικό φαινόμενο, είναι ανάγκη θέβαια να αποκλείουμε με όλη μας τη δύναμη την αυθυποβολή. Και φρονώ, πως όταν νομίζει ο κ. Λαμπελέτ ότι προφέρει διαφορετικά το σ στις δυο λέξεις γλώσσα και πόσα, είναι αποτέλεσμα αυθυποβολής.

Εξαιρείται η περίπτωση του εκκινώ και εκκεντρικός. Σ' αυτά προφέρουμε δύο κ αλλά διαφορετικά. Το πρώτο είναι σκληρό, το δεύτερο μαλακό. Επομένως είναι δύο διάφορα σύμφωνα γριμμένα με το ίδιο σύμβολο. Οι λέξεις αυτές, επειδή είναι σύνθετες, και επειδή προήλθαν απ' τη λόγια παράδοση, δεν αφομοιώθηκαν με τη φωνητική της δημοτικής. Δε συμβαίνει όμως το ίδιο στα κόκκος, λάκκος, σάκκος, εκκλησία.....όπου προφέρουμε ένα και μόνο κ. Υπάρχει και άλλη μια περίπτωση σαν το εκκινώ, που ληρομόνησε να την αναφέρει στα παραδείγματά του ο κ. Λαμπελέτ: Είναι τα δύο γγ στα συγγενής, έγγαμος....Είναι κι' αυτά δύο διάφορα σύμφωνα, που έτυχε να γράφονται με το ίδιο γράμμα, επομένως δεν αλλάζουν το συμπέρασμα: όπου τα δύο σύμφωνα αντιπροσωπεύουν τον ίδιο φθόγγο, δε διαφέρουν τα δύο απ' το ένα.

Φιλικώτατα

ΕΙΣΙΔΙΟΣ ΓΙΑΝΙΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΠΡΙΛΙΟΥ

Στὴν ἐπισκόπηση τοῦ περασμένου μηνὸς ἐπαράλεια νὰ κάμω λόγο γιὰ τὴ συναυλία τοῦ ἄξιου βιολιστοῦ μας κ. Φρειδ. Βολονίνη. Γιατὸ σήμερα ἐπιθυμῶ νὰ πῶ ἂν καὶ ξέρω πῶς ὁ καλὸς μας βιολιστὴς ἀποδείχτηκε ἀκόμα μιὰ φορὰ ὁ κομπλέτος καλλιτέχνης, ποῦ τόσες ἄλλες φορὲς μᾶς ἐνθουσίασε μὲ τὸ εὐγενικό του παίξιμο, τὸν τέλειο μηχανισμό καὶ τὴ βαθειὰ νοιώθει. Καὶ ἀποδομένον ἀπὸ τὴν μαστορίαν τοῦ Βολονίνη τὸν νοιώθουμε κ' ἐμεῖς ὄχι σὰν μουσικοί, ποῦ ἴσως καὶ νᾶμαστε, ἀλλὰ σὰν κοινοὶ θνητοὶ ποῦ αἰσθανόμαστε βαθειὰ τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ τρίτου.

— Ἐπειτα ἀπὸ τοὺς Τσεχοσλοβάκους, ἡ Χορωδία τοῦ Πλατόφ. Παλιὰ γνωριμία τὸ Τραγοῦδι τοῦ Βόλγα, ἡ καμπάνες καὶ τὰ ρέστα ἀπὸ τὸ ρεπερτόριο ποῦ ἀκούσαμε καὶ πέρουσι. Ὅλα καλὰ καὶ ἄξια ἐκτελεσμένα μὲ τέχνη καὶ πειθαρχία παραδειγματική. Οἱ φωνές τους αὐτὴ τὴ φορὰ δυναμωμένες ἢ καλλίτερες σὰν ποιότης, ὁ δὲ σολίστας βαρύτονος ἢ καλλίτερά μπάσος καντάντε ἔξοχος. Ἀλλὰ τὸ πολὺ κύριε ἐλέησον τὸ βαριοῦνται καὶ οἱ ἄγιοι. Ἐμείνανε ἐδῶ μιὰ βδομάδα καὶ παραπάνω κ' ἔτσι στὶς τελευταῖες συναυλίες τους ὁ κόσμος μετροῦντανε στὰ δάχτυλα.

— Ἡ διεύθυνσις τῶν συναυλιῶν τοῦ Ω. Α. ἔφερε καὶ τὴν διάσημη βιολιστρία Μορίνι. Ταλάντο πρώτης γραμμῆς. Χιλιάδες νότες στὸ δευτερόλεπτο μὲ σίγουρο μηχανισμό, τέτοιο ποῦ νὰ τῆς ἐπιτρέπη τους πρὸ παραόκους ἀκροβατισμοὺς χωρὶς καμιὰ δυσκολία. Ἐνα εἶδος Χοῦμπεραν μὲ φουστάνια. Ἀφίνω κατὰ μέρος τὴν εὐγενικὴ ἀπόδοσις καὶ τὴν βαθειὰ τῆς μουσικότητα. Ἡ δ-ις Μορίνι μᾶς ἄφησε ἐντυπώσεις ἀλησμόνητες τόσο, ποῦ νὰ εὐχόμαστε νὰ τὴν ξανακούσουμε καὶ τοῦ χρόνου.

— Πῶς γένονται τὰ ἀδύνατα δυνατὰ μᾶς τὸ ἀπόδειξε ὁ σπανιόλος κιθαριστὴς Ζεγοβία ποῦ κατόρθωσε νὰ παίξῃ φούγκες τετράφωνες, θέματα καὶ βαριατσιόνες μὲ ὅλα τὰ λεγκάτα, τὰ στακάτα καὶ τὶς κολορατοῦρες σὲ τέτοιο τρόπο, ποῦ ἡ κιθάρα, τὸ ὄργανο τοῦ δρόμου, τῆς σερενάτας καὶ τοῦ γλεντιοῦ νὰ φανῇ ἄξια γιὰ τὸ φράξο καὶ τὴν ἄσπρη γραβάτα ποῦ τῆς ἐφόρεσε ὁ Ζεγοβία ἐξευγενίζοντάς τιν. Θαῦμα ὑπομονῆς καὶ ἐπιμονῆς. Καὶ δὲν εἶνε μόνο αὐτό. Ὁ Ζεγοβία εἶνε καὶ συνθέτης, μουσικὸς τέλειος μὲ μόρφωσι γενική, ὄχι συνειθισμένη. Τοῦ ἔγινε καὶ μιὰ ἐπίσημη δεξίωσις στὴν Ἀθηναϊκὴ Μαντολινάτα. Ὁ πρόεδρος τῆς κ. Φιλαδελφεὺς ἀνάμεσα σ' ἕνα ποτήρι καὶ ἄλλο τοῦ εἶπε λίγα λόγια κατάλληλα γιὰ τὴν περίστασι καὶ οἱ κ. κ. ἀδελφοὶ Λάβδα τοῦ ἐπρόσφεραν μὲ πολλὴν ἀξιοπρέπεια στεφάνι ἀπὸ δάφνες τοῦ Ἑλικῶνα.

— Τὴ συμφωνικὴ συναυλία ποῦ ἐπρόκειτο νὰ δοθῇ στὸ Ζάππειο γιὰ τὴν Ἰταλικὴ ἑβδομάδα ἔματαίωσε μιὰ ξαφνικὴ ἀπεργία τῶν μουσικῶν τῆς ὀρχήστρας ὡς εἶδος διαμαρτυρίας, λέει, γιὰ τὴν ἀδιαφορία ποῦ δείχνει ἡ Κυβέρνησι γιὰ τὰ δίκαιά τους. Τὰ ἔκαμαν γνωστὰ εἰς αὐτὴν τόσες φορὲς μὲ ὑπομνήματα, ἀναφορὰς καὶ στοματικῶς τὰ εἶπε ἡ ἐπιτροπὴ τοῦ Σωματείου

τους εἰς τὸν κ. Ὑπουργὸν τῆς Παιδείας. Τοῦ κάκου—λένε αὐτοὶ—μᾶς κοροϊδεύουν, οἱ ἀμαξάδες, οἱ βαρκάρηδες πῆραν ἀποζημίωσι. Ἐμεῖς ἀέρα φρέσκον, ἐμπρὸς λοιπὸν ἀπεργία κ' ὄχ ἀμάν, ἀμάν. Εὐχόμει νὰ ἐπιτύχουν ὅ,τι ζητᾶνε, ἀλλὰ νὰ μὴ βρεθοῦνε στὴ θέσι ἐκείνου, ποῦ γιὰ νὰ τιμωρήσῃ τὴ γυνᾶϊκα του ἔκοψε... τὸ λαιμὸ του.

—Τὴ συναυλία, ποῦ ἀπὸ τὴν παραπάνω αἰτία ῥυταιώθηκε ἀντικατέστησε **μουσικὴ δωματίου** μὲ τοὺς ἰταλοὺς Καζέλλα, Πολτρονιέρι Ρόσσι καὶ τοὺς δικοὺς μας δ-δα Ἄνδρεάδη καὶ κ. Μητρόπουλο.

ΔΗΜ. ΔΕΜΟΣΤΟΥΦΗΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΓΡΙΤΖΑΝΗ

Τὸν προπαραελθόντα μῆνα ἐγένετο εἰς τὰ Γραφεῖα τῆς Μητροπόλεως Ζακύνθου ὑπὸ Ἐπιτροπῆς ἢ γνωμοδότησις περὶ τῆς ἀξίας καὶ τῆς καταστάσεως τῆς Μουσικῆς βιβλιοθήκης, τὴν ὁποίαν ὁ ἀποθανὼν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ πρὸ 35 περίπου ἐτῶν ἀριστος Μουσικὸς Παναγιώτης Γριτζάνης κατέλειπεν εἰς τὴν ἐκεῖ Μητρόπολιν.

Τὴν ταξινομήσιν τῆς βιβλιοθήκης ταύτης ἐπελήφθη ἀπὸ τοῦ π. Μαῖου ὁ κ. Διονύσιος Παπαγιαννόπουλος, ὅστις προτιθέμενος νὰ πραγματοποιῆ ἄργότερον ἐν λεπτομερείᾳ περὶ τῆς βιβλιοθήκης ταύτης καὶ ἰδίως τῶν χειρογράφων αὐτῆς, τῶν ὁποίων θὰ δημοσιεύσῃ ἀκριβῆ κατάλογον, μᾶς ἀπέστειλεν τὰς ἐξῆς συντόμους πληροφορίας ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενον:

«Τὰ ἅπαντα κατάλοιπα τοῦ Γριτζάνη εἰς τρία μέρη δύνανται νὰ διαιρεθῶσι: Χειρόγραφα, Ἐντυποὶ Ἐκδόσεις καὶ αὐτόγραφα. Τὸ πρῶτον μέρος, ὅπερ καὶ σπουδαιότερον, ἀποτελοῦσιν 66 ἐν ὄλῳ χειρόγραφα καὶ τεύχη ἐσταχιολογημένα εἰς 38 κώδικας, τετράδια καὶ πανδέκτας, ἀριθμηθέντα ἀπὸ τοῦ Α—38 καὶ Β—30. Πολλὰ τῶν χειρογράφων τούτων εἶναι ἀκέφαλα ἢ κολοβά, ἅπαντα ἐκ χάρτου βαμβακίνου κατὰ τὸ μᾶλλον στυλινου, πλὴν ἑνὸς τεύχους ἐκ φύλλων τινῶν καλῶς εἰργασμένης περγαμνῆς. Τὰ περισσότερα τούτων εἶναι δεδεμένα διὰ χαρτίνων ἢ ξυλίνων πινακίδων ἐπικεκαλυμμένων διὰ δέσματος ἐρυθροῦ ἢ φαιοῦ μετ' ἀξιολόγων ἐπὶ τινῶν ἀποτυπώσεων, ἄλλα δὲ ἄδετα. Ἡ γραφὴ καὶ ἡ σημειογραφία, εἰς πολλὰ χειρόγραφα φαίνεται ἐπιμελημένη, ὑπάρχουσι καὶ τινὰ καλλογραμμένα χειρόγραφα τῆς περιοπῆς τοῦ Πέτρου Βυζαντίου καὶ ἄλλων ἀπομμητῶν καλλιγράφων, δύο δὲ ἢ τρία χειρόγραφα φέρουσι μόνον σημειογραφίαν κατὰ πολὺ δυσανάγνωστον.

Πλὴν τοῦ Α—7 ὅπερ φαίνεται ἀριστοκρατικόν, τῆς πρώτης αὐτοῦ σελίδος οὔσης γεγραμμένης διὰ φύλλον Χρυσοῦ, περιέχοντος δὲ, σὺν τοῖς ἄλλοις, καὶ πολυχρονισμοὺς πρὸς τὸν Αὐτοκράτορα τοῦ Βυζαντίου Ἰωάννην τὸν Τσιμισκήν, ὅλα τὰ ἄλλα εἶναι δημώδη· ἐλάχιστα φέρουσι χρονολογίαν, δύνανται ὅμως νὰ χρονολογηθῶσιν ἀπὸ τοῦ ΠΓ'· μέχρι τοῦ ΙΗ'. αἰῶνος. Τὸ Δεύτερον μέρος, ὅπερ ἀποτελοῦσιν αἱ ἐντυποὶ ἐκδόσεις, ὑποδιαίρει-

ται εἰς Βιβλιογραφίαν (Λεξικά καὶ Γραμματικὰς περὶ Μουσικῆς, Ἱστορίαν καὶ ἄλλας ἐκδόσεις ἀσχέτους πρὸς τὴν Μουσικὴν, ὡς τὸ Καισαροβασιλικὸν προνόμιον, τὸ χαρισθὲν πρὸς τοὺς ἐν τῇ Καθεδρικῇ πόλει τῆς Βιέννης μὴ Οὐνίτας Ρωμαίους ὑπὸ τοῦ Ἰωσήφ τοῦ Δευτέρου τὸ 1783), θεωρητικὰ περὶ Μουσικῆς (Εἰσαγωγάς, Ἀρμονίας, καὶ περὶ Μετρικῆς). Καθαρῶς Μουσικὰ εἶναι (Γενικαὶ Συλλογαί, Πανδέκται, Ταμεῖα, Ὕμνοι καθ' ὄλου, Μουσικαὶ βιβλιοθήκαι, Δοξαστάρια, Εἰρημολόγια, Ἀναστασιματάρια, Πεντηκοστάρια, Ἀνθολογαί κ.λ.), Νεωτέρα Εὐρωπαϊκὴ Μουσικὴ (Μέθοδοι, κυρίως ξενόγλωσσοι δι' ἐνόργανον Μουσικὴν καὶ διὰ φωνητικὴν τοιαύτην).

Τὸ τελευταῖον μέρος ἀποτελοῦσι τὰ αὐτόγραφα καὶ τὰ ἄλλα κατάλοιπα. Ταῦτα διαιροῦνται: εἰς ἀνεκδότα χειρόγραφα, ὡς τὸ ὑπ' ἀρ. Γ—Ι, αὐτόγραφον τοῦ Γριτζάνη, περιλαμβάνον περὶ τῆς γενέσεως τῆς Μουσικῆς γενικῶς, καὶ περὶ τῆς ἐν Ἑπτανήσῳ καὶ ἐν Ζακύνθῳ κυρίως Ἑκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, τῆς Κρητικῆς ἢ Ζακυνθίας ἐπονομαζομένης εἰδικῶς, μετὰ τεχνικῆς ἀναλύσεως ἔτι δὲ ἐν τῷ Β'. μέρει τοῦ ἀνεκδότου τούτου συγγράμματος περιέχοντα καὶ βιογραφίαι διαπρεψάντων ἐν τῇ Μουσικῇ καθ' ὄλου Ἑπτανησίων, ἀπὸ τοῦ μεσαίου αἰῶνος ἄχρι τοῦ τέλους τοῦ ΙΘ', αἰῶνος, τὸ Γ—164 ὅπερ περιέχει τὴν ἄρμονίαν τῆς Ζακυνθίας Μουσικῆς κρίνεται ὡς σπουδαιότατον, διότι ἡ ἐν Ζακύνθῳ ψαλλομένη Κρητικὴ Μουσικὴ εἶναι μονόφωνος, δηλαδὴ ψάλλουσι μὲν τέσσαρες καὶ κατὰ τοὺς τέσσαρας γνωστοὺς τρόπους, εἶναι ὅμως διὰ τὸ ἐν μόνον μέλος γεγραμμένη ἢ μουσικὴ σημειογραφικῶς, τὰ δὲ λοιπὰ παρακολουθοῦσι κατὰ πρακτικὴν μέθοδον. Τὴν ἀτέλειαν ταύτην ὁ Γριτζάνης συνεπλήρωσε διὰ τῆς συνθέσεως τῆς ἄρμονίας ταύτης.

Καὶ τὸ Γ—169, ἐπίσης σπουδαῖον, περιέχον ἐν σημειώσεσι τὰ τῶν ἐν Ζακύνθῳ Ἑκκλ/κῶν τελετῶν (ἐλλειπές).

Τὸ ὑπόλοιπον ἀποτελοῦσιν αὐτόγραφα τετράδια διαφόρων Μουσικῶν Γυμνασμάτων, ἅτινα πάλιν διαιροῦνται εἰς Ἑκκλησιαστικὰ καὶ Ἐθνικὰ ἄσματα καὶ ποιήματα. Τὰ Ἑκκλ/κὰ διαιροῦνται, ὡς καὶ τὰ ἔντυπα, εἰς τὰ Δοξαστικά, ἄρμονίας κλ. ἄ. Εὐρωπαϊκῆς καὶ Ζακυνθίας Μουσικῆς. Ἐκτὸς τούτων ὑπάρχουσι καὶ τινὰ ἀποσπάσματα ἐκ δημοσιευμάτων τοῦ Γριτζάνη εἰς διαφόρους Ἐφημερίδας εἰς τία μεγάλα βιβλία, μερικαὶ Ἐπιστολαὶ καὶ τινες πλάκες μολύβδινοι, ἐγγάρακτοι διαφόρων μουσικῶν τεμαχίων, ἅτινα ἐξέδωκεν ἐν Κων)πόλει.

Ἡ βιβλιοθήκη αὕτη δὲν εἶναι πολύτομος, οὔτε καὶ ἄρτια εἰς τὸ εἶδος τῆς Ζακυνθίας Μουσικῆς, ὡς θὰ ἀνέμενέ τις, οὐδὲν χειρόγραφον ἄξιον λόγου παλαιᾶς Ζακυνθίας Μουσικῆς εὐρέθη, ἐνῶ ὑπάρχουσιν ἐν Ζακύνθῳ τοιαῦτα πολύτιμα 200 καὶ ἄνω ἑτῶν, τὸ ἥμισυ τοῦ συνόλου τῶν βιβλίων εἶναι ξενόγλωσσον, μὲ τὴν ἀναλογίαν Ἰταλικά, Γαλλικά, Γερμανικά, Ἀγγλικά. Ἐν τοσοῦτῳ ὅμως ἡ βιβλιοθήκη αὕτη διὰ μίαν ἐπαρχίαν, ὡς καὶ ὑπὸ τοῦ περιεργασθέντος αὐτὴν Καθηγ. Κων. Ψάχου ὑπεστηρίχθη, εἶναι μοναδικὴ καὶ σπουδαῖον βοήθημα εἰς τοὺς περὶ τὴν Μουσικὴν ἐνδιατρίβοντας».

ΔΙΟΝ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Θεολόγος

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Θ. ΤΡΙΑΝΟΝ.— Τὸ ΜΕΛΟ—(Ἑταιρεία Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν : Ἀ λ ί κ η , Γ α β ρ ι η λ ί δ η ς , Μ ο υ σ ο ὑ ρ η ς , Ν έ ζ ε ρ). Δέν τόχουμε βέβαια στό νοῦ μας νά κακολογήσουμε τὸ «Μελό», τὸ ἔργο πού μ' αὐτὸ ἄρχισε στό Τριανόν ἢ «Ἑταιρεία τῶν Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν»—ἀν σημειώσουμε καί τ' ὄνομα τοῦ συγγραφέα πού τό γραψε, δηλ. τοῦ Μπερνατῆν. Οὔτε μᾶς ἐπιτρέπεται φυσικά τώρα νά πιάσουμε κουβέντα γιὰ τὴν καλλιτεχνική του ἀξία, γιὰτὶ ὁ Μπερνατῆν εἶναι πάρα πολὺ γνωστός ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα κι' ὅλοι τὰ ξέρουν τὰ ἔργα του, πού ἔχουν παχτεῖ, τὸν «Κλέφτη», τὸ «Σαμφών», τὴν «Καταιγίδα», τὸ «Ἰσραήλ», τὸ «Μυστικό», τὴν «Ἐπίθεση» καί τὸ «Γράψωμα»—καί μάλιστα οἱ πιὸ καλοὶ μας θεατρίνοι τοὺς χάρισαν τὶς δυνάμεις τους, ὅπως ἡ Μαρίκα, ἡ Κυθέλη, ὁ Φύρστ, ὁ Βεάκης, ὁ Γαβριηλίδης, ὁ Παπαγεωργίου, ὁ Μυράτ καί ἄλλοι.

Περισσότερο μᾶς ἐνδιαφέρει τὸ γιὰτὶ ἕνας τέτιος θίασος προτίμησε ν' ἀνοίξει τὴν καλοκαιρινή του περίοδο μὲ τὸ ἔργο τοῦτο' μήπως, γιὰτὶ δὲν ὑπάρχουν ἰδανικά στό Τριανόν; Φυσικά, ὄχι' καί ἡ Ἀλίκη καί ὁ Μουσοῦρης, θεατρίνοι πού δὲν ἔχουν μόνο προσόντα, παρὰ καί ἀποδειγμένες δυνάμεις καί ἀληθινὴ μὲρψωση, δὲν μπορεῖ παρὰ νά ποθοῦν τὶς πιὸ ψηλές κορφές τῆς Τέχνης τους καί γιὰτὶ βρίσκονται στὶς ἀρχές τους καί γιὰτὶ εὐτυχῶς εἶναι αὐτοὶ πού εἶναι. Ἡ μήπως οἱ γερωντότεροι δὲν ἔχουν κουράγιο πιά; Οὔτε κι' αὐτὸ, γιὰτὶ ἡ εὐσυνειδησία τους, τὸ κέφι, οἱ κόποι τους, ἰδίως τὸ θαυμαστὸ παίξιμο τοῦ Γαβριηλίδη, μᾶς δείξαν πῶς θὰ φτάναν καί γιὰ τὸ σπουδαιότερο ἔργο καί μάλιστα, ἀν θὰ παίζανε μέσα στὶς σκηνογραφίες τοῦ Κλώνη, πού μᾶς ἐνθουσιάζει, γιὰτὶ βλέπουμε σ' αὐτὸν ἕνα καλλιτέχνη μὲ πολλὴν ἀγνότητα καί μὲ χωρὶς ἀρριβισμό, πού μὲ τὴν τίμια δουλειά του προσφέρει μεγάλες ὑπηρεσίες στό θέατρο καί τόσο πολὺ ἐχτιμοῦμε τὴν ἀξία του, πού σχεδὸν κόντευομε νά τοῦ συγχωρέσουμε τὸ τεράστιο σφάλμα του, πού τύλιξε μέσα στὶς δικάς του ἰκανότητες τὸν κ. Μελά καί τὸν ἔκανε νά μᾶς περάσει γιὰ σπουδαῖος. Ἡ σκηνογράφηση ὁμῶς τοῦ «Μελό» εἶχε αὐτὸ τὸ καλὸ, νά ξεσκεπάσει τὸν κ. Μελά καί νά τοῦ ἀφαιρέσει τὴ λεοντή.

Ὁ κόσμος, ὁ «καλύτερος κόσμος», πού γέμιζε τὸ Τριανόν μᾶς δίνει τὴν πιὸ σωστὴ ἐξήγηση. Στὶς μέρες μας ὑπάρχει μιὰ διχτατορία τοῦ κοινοῦ, πού ἐπιβάλλει τὶς ὁρέξεις του καί πού μόνο αὐτὸ κανονίζει καί τὸ ἔργο καί τὸ παίξιμο καί τὸ κάθε τι κι' ἔχουν δικιὸ οἱ θεατρίνοι· καί βλέπουν ἔτσι, γιὰτὶ ἀλλιῶς δὲν ἔχει δουλειά.

Ὁ κόσμος λοιπὸν αὐτὸς τρέμει στὴν ἰδέα πῶς θὰ πάει νά δεῖ θέατρο φιλολογικὸ, θέατρο τέχνης καί δὲ νοιάζεται καθόλου, ἀν δεῖ «νά ἐπιζητηθῶν οἱ ἡθοποιοὶ τὴν τελεσιποίησή τους σ' ἔργα ἀξίας, οὐ δράματα, πού παρέχουν ἀφορμὴ γιὰ καλλιτεχνικὲς ἐρμηνεῖες» (Φ. Π. «Πρωτὰ 24 Ἀπρ.». Ὅταν ὁ ἀπλὸς ἄνθρωπος ἀκούει νά γίνεται λόγος γιὰ ἔργο «Τέχνης» θυμᾶται πονοκέφαλο, καί ὅτι, ἔχει τραβήξει στὰ ἔργα τ' ἀνώτερα. Ἡ «Τέχνη» στὸν τόπο μας τὸν ἔχει πάρεσι· πάρα πολὺ ψηλὰ τὸν ἀμάνε, γίνεται πολὺ ἐνοχλητικὴ, τυλίγεται σὲ ὑπερβολικά σύννεφα κι' ἀπὸ κεῖ μᾶς κυτᾶει μὲ περιφρόνηση καί μὲ πολλὰς ὑπερβατικὰς φράσεις γι' ἀπολύτρωση καί τὰ τοιαῦτα' οἱ συνοφρωμένες φάτσες τῶν σοβαρῶν ἔχουν κάνει τὴν «Τέχνη» κάτι τι ἀντιπαθητικὸ καί ἀσκητικὸ. Εἰδικὰ μάλιστα τὸ θέατρο ἔχει βρεῖ τὸ μπελὰ του καί δὲν ὑπάρχει καλύτερος τρόπος νά μένουν ἄδειες οἱ αἰθουσές του παρὰ τὸ νά δάξουν ἔργο «Τέχνης». Κι' οἱ ἀγῶνες, πού ἔγιναν γιὰ νά ξεσφαλῆσει ὁ θίασος τὸ «Μελό», τὰ ἔξοδα καί οἱ μόχθοι, φανερώνουν ὅτι ὅσα εἶπαμε εἶναι ἡ γινώμη γενικά πού ἔχει δολόκληρο τὸ στρατευόμενο θέατρο.

Ποῖος εἶδε, παρακαλῶ, τὸ αὐγόκριτο ἔργο τοῦ Λενορμᾶν, τὸν «Ἰσκιὸ τοῦ κακοῦ» πού τὸ ἐπαίξε θαυμαστὰ ἡ Μαρίκα μὲ τὸ θιάσὸ Τῆς, λίγον καιρὸ πρὶν ἐπιδράμει στό θεατρὸ Τῆς μὲ τὶς ρεζισερικές του ὁρδᾶς ὁ κ. Μελάς.

Εἶναι κακοσυστημένη στὴν Ἑλλάδα ἡ «Τέχνη». Οἱ ἐπιτυχίες τοῦ Ταμείου τῆς Ἑλ. Σκηνῆς δὲν γινήκαν ἀπὸ τὴν ἀγάπη τοῦ κόσμου γιὰ τὸ ἀνώτερο, ἀλλὰ γιὰτὶ τότε εἶχε γίνει πολλὴ φασαρία, κινήθηκε ὁ νομοπισμὸς καί ἡ εὐαισθησία ἢ ψεύτικη—ὅτι γινῆκε τώρα μὲ τὸ «Μελό». Κάτι τρομερὰ ἔργα, πού τὰ παίζανε αὐτὸν τὸν καιρὸ, τὸ «Ντιμποῦκ», ἡ «Κωμωδία τῆς Εὐτυχίας», πού θὰ μπορούσε νά δηλητηριάσει ὅλη τὴ γῆ, ὁ «Κύκλος μὲ τὴν κιμωλία», ὁ «Ὀρκὸς τοῦ Πειθαμένου», δὲν χρησιμέψανε παρὰ νά λανσάρουν ἕνα θοροβοποιοὶ καί νά διώξουν τὸν κόσμον ἀπὸ τὸ σοβαρὸ θέατρο. Ἀντὶ νά κάνουν τοὺς ἀνθρώπους κάτι τέτιες προσπάθειες φίλους τῆς Τέχνης τοὺς κάνουν ἐχθροὺς. Ἐμεῖς στό βάθος, λογαριά

ζουμε ξεχωριστά μόνο τις παραστάσεις του κ. Πολίτη με την 'Επαγγελματική Σχολή. Δέν ξενάμα τή «Θυσία», τόν «Βασιλικό», τό «Μπόρμαν», πού είναι ή καλύτερες στιγμές τής νεο-ελληνικής σκηνοθετικής, αν εξαίρεσει κανείς τού Θωμά Οικονόμου, πού δέν τις προφτάσαμε. 'Αλλά οι παραστάσεις αυτές έτοι άραιά κι' έρασιτεχνικά, πού παιζόντουσαν δέν φτάνουνε γιά νά δημιουργήσουν ρεύμα και προπαίδια.

'Εχουμε ανατραφεί από θεατρική άποψη πολύ άσχημα. 'Εμείς τουλάχιστον από παιδί βλέπουμε Μπερνοτάιν, πάλι Μπερνοτάιν και δός του Μπερνοτάιν, τού ίδιου δράματα ή και άλλων, πού γράφινε σαν κι' αυτόν.

'Εκανε λοιπόν καλά ο θίασος, πού έπαίξε τό «Μελό», ακολουθήςε τό ιστορικό δρόμο τής νεοελληνικής θεατρικής τέχνης και είδε κόσμο στό θέατρό του' αν ζητούσε νά κάνει «τέχνη» θά ήταν άνεδαφικός σαν μερικούς έπικριτές του.

Και τό χειρότερο είναι ότι ή 'Ελ. Σκηνή έδραφε όλην τήν ύπόθεση, γιατί δέν τάβγαλε πέρα. Κι' αυτοί πού «ή ανώτερη καλλιτεχνική ήθική τους είχε επάλλει... νά δώσουνε τό σύνθημα σέ μιá επανάσταση και σέ μιá προσπάθεια αναδημιουργίας...» καταλήξανε στό «Παρντόν Μαντάμ» και σκορπίσανε ύστερα. Και ο θίασος τού Τριανόν προτίμησε νά ξεκινήσει από τό συμπέρασμα τής 'Ελ. Σκηνης, από τό μπουλδάρ, παρά νά κάνει άγνοους δρόμους γιά νά φτάσει στό ίδιο σημείο.

'Αλλοτε, μέσα στή ρουτίνα, ξεπαταγότανε και κανένα έργο τής προκοπής' τώρα κανένas δέν τοιμάε. νά σκέπτεται γιά «Τέχνη», πού τ' όνομά της πιά ίσοδυναμεί στά παρασκήνια μέ τ' όνομα τής λέπρας—αν και ειδικά γιά τό θίασο τού Τριανόν ξέρουμε ότι και Μπέρναρ Σω πρόκειται ν' άνεβάσει. Καλύτερα λοιπόν νά μήν ύπήρχε ή 'Ελ. Σκηνή, τό παιδί τού άρριθισμού τού κ. Μελά—τού κ. Μελά, πού γι' αυτό μάς φέρνει τόν άποτριπιασμό, γιατί συμβολίζει: διλόκληρη τήν εποχή μας, μιá εποχή άτιμη και παρακμασμένη.

Πρέπει λοιπόν νά τό πάρουμε άπόφαση, νά τό πιστέψουμε και ν' άπελπιστούμε. Στήν 'Ελλάδα, τώρα, αν και θ' άνοιξουν τόσα θέατρα, ή Τέχνη δέν πρόκειται νά βρεί στήγη. 'Ηταν καιρός πιά και γι' αυτό' οι θεατρίνοι πρόκειται νά ζήσουν από τή δουλειά τους και άρκετά σπαομένα έχουν πληρώσει: ός τά τώρα. Δέν ύπάρχει γι' αυτούς άλλος δρόμος παρά ο Μπερνοτάιν, τό «Μελό» και ο «'Ερωσ επί πιστώσει». Κι' εδτυχώς πού ύπάρχουν άπειροι νεοέλληνες πού έχουν γιά ιδανικό τους τόν Μπερνοτάιν κι' έτσι δέν θά πάει πίσω και ή ντόπια παραγωγή. Τό θέατρο κατάντησε πρόληψη.

Ποίος μπορεί νά περιμένει τίποτε από έναν κόσμο, πού βλέπει ένα χρόνο τή «Ριρίκα» και τήν «Ιστορία τής 'Αθήνας» και πού παρακολουθεί μέ σαδισμό όρισμένες παραστάσεις στό Παγκράτι χωρίς νά μαζιλαρόνει;

Και—νά μου τό θυμάστε!— «Μελό», «Ριρίκα» και «Ιστορία τής 'Αθήνας» θά παιζεί και τό 'Εθνικό θέατρο, αν θέλει νά πηγαίνει κόσμος στις παραστάσεις του. 'Υπάρχουν εκατοντάδες άνθρωποι, πού θεωρούν άστείο σπουδαίο εκείνο πού έλεγε γιά τά σκόρδα τής θήβας ή «Ριρίκα»' τό λένε και τό ξαναλένε σά νά θέλουνε νά πιστέψι κανείς ότι τό άσταίο αυτό είναι δικό τους. Πρέπει λοιπόν, αν δέν ζήτησε ακόμα, νά ζητήσει τό 'Εθνικό θέατρο μερικά ταρμπούρικα έργα μέ καμιά πενηνταριά εικόνες, γιατί άλλιώς θά μείνει μόνο μέ τ' όνομα και μέ τό θανατηφόρο ιδεαλισμό του, γιατί τό νά «ζητούμε πανικόβλητοι όλοι μας, άλλοι γιά εξασφάλιση τού ψωμιού, άλλοι γιά μιá κοινωνική εμφάνιση... σέ μιá ήλθια τρεχάλα» τούτο δέν είναι παροδικό μόνο φαινόμενο τής τωρινής εποχής, πού μπορεί νά πάει διόρθωση. Είναι ο νόμος της, πού δέν αλλάζει.

'Εγκρίνουμε λοιπόν, και άπάνω στά καλύτερα νειάτα μας τόν ξεπεσμό αυτό; Θεέ μου, όχι! Σκυδουμε μονάχα κάτω από τή βάρβαρη προσταγή του και τήν αναγνωρίζουμε άπλώς.

Μά ός τόσο, αν μπορεί νά δοηθήσουν οι θεατρίνοι, διατηρούμε άμειώτες και παρηγορητικές τίς έλπίδες μας στήν εύγενικότατη τέχνη τής 'Αλικής και τού Μουσούρη με τους πολλούς πύθους, πού τά φτερά τους κάνουνε νά μαζεύονται οι άπαιτήσεις τού κοινού, πού συνήθισε νά βλέπει χρόνια και χρόνια τίς μεγάλες μας πρωταγωνίστριες και τους συγγραφείς του σ' έργα πού άς μήν ήταν άποτέλεσμα, δέν ήταν, άλλοζιμονο, ούτε προσπάθειες...

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙ

Ἀπὸ τὰ τελευταῖα μουσικοκαλλιτεχνικά γεγονότα θὰ ἀναφέρουμε χρονογραφικῶς στὸ σύντομο αὐτὸ σημεῖωμά μας τὰ πρὸ ἐνδιαφέροντα.

Πρώτης τάξεως ἐπιτυχία ἐσημείωσε ἡ συναυλία ἔργων τῆς διακεκριμένης καλλιτέχνιδος τοῦ πιάνο καὶ συνθέτιδος Κκς Α. Μικρυγιάννη—Παπαμικροπούλου (Ἀνώτατο βραβεῖο τῆς Βασιλικῆς Μουσικῆς Ἀκαδημίας τοῦ Λονδίνου) ποῦ ἐδόθη τὸν περασμένον μῆνα στὸν «Παρνασσό».

Στῆ συναυλία αὐτῇ ἡ Κα Παπαμικροπούλου μᾶς ἔδωσε, ἄλλη μιὰ φορά δείγματα τῆς ἐξαιρετικῆς δημιουργικῆς καὶ ἐκτελεστικῆς τῆς ἀξίας, ποῦ τὴν τοποθετεῖ στῆ γραμμῇ τῶν καλύτερων μας καλλιτεχνῶν.

Τῆς συνθέσεως τῆς ποῦ ἀκούσαμε διακρίνει μιὰ εὐλικρινῆς καὶ θαθεῖα λυρικοδραματικῆ διάθεσις, κυριαρχεῖ περισσότερο ἓνας ἔντονος πόνος, καὶ στὰ ἀλλέγγρα ἀκόμα, μὲ ἀναλαμπές κάποτε λυρικοῦ σκιρτήματος. Πρέπει ἀκόμα νὰ σημειώσουμε ὅτι παρὰ τὴν ἀνεπαίσθητη ἐπίδρασι στὰ περισσότερα ἔργα τῆς τῆς κλασικορρωμαντικῆς μουσικῆς τοῦ περασμένου αἰῶνος εἶναι καταφρονῆς σ' αὐτὰ ἡ προσωπικὴ σφραγίς τῆς συνθέτιδος.

Ἰδιαιτέρως μᾶς ἔκαμε ἐντύπωσιν γιὰ τὴν ὑποβλητικὴν καὶ ἀρτιότητα τῆς φόρμας τοὺς τὰ κομμάτια «Πόνος», «Ἀγωνία», «Ἡ Καλαβρυτινὴ Σουίτα» (ἐλληνικοῦ χρώματος) κ.λ.

Ἀπὸ ἐκτελεστικῆς ἀπόψεως, ἐξ ἄλλου, εἶναι περιττὸ νὰ ἐξάρουμε τὴ σπάνια μουσικότητα καὶ δεξιότητά τῆς ἐκλεκτῆς καλλιτέχνιδος.

* *

Ἀριστὰ ἐνδιαφέρουσα ἦταν καὶ ἡ συναυλία τῆς εὐφύμως γνωστῆς βιολινίστριας δ-ος Ν. Ἀσκητοπούλου, ποῦ ἐδόθη στὰ «Ὀλύμπια».

Ἡ ἐκλεκτὴ καλλιτέχνις, ἡ ὅποια μετὰ τὴν ἀπόπεράτωσι τῶν σπουδῶν τῆς στὸ Ἐξωτερικὸ ἔκαμε λαμπρὰ καλλιτεχνικὰ ἐμφανίσεις, στῆ συναυλία αὐτῇ ἐξετέλεσε ἓνα καλλιτεχνικώτατο καὶ πολὺ δύσκολο πρόγραμμα ἐπιδείξασα ἐξαιρετικὴ δεξιότητά καὶ μουσικότητα. Ἡ δ-ις Ἀσκητοπούλου μᾶς ἱκανοποίησε κατὰ πρῶτον λόγον στὸ ὄρατο κονσέρτο τοῦ Ναρδίνου, τὸ ὅποιο ἔπαιξε μὲ εὐγένεια καὶ ἀδρότητα ἤχου, σὺλ καὶ ἀκρίβεια. Ἐπίσης πολὺ καλὰ ἐπείξε τὰ ἔργα τοῦ Μιλῶ, καθὼς καὶ τὴ δυσκολωτάτη Νυκτωδία καὶ Ταραντέλλα τοῦ Σιμανόφσκυ.

Διγώτερη ἐπιτυχία, κατὰ τὴ γνώμη μας, ἐσημείωσε στὸ Κονσέρτο τοῦ Γκλαζούνοφ καὶ στῆ Σακόν τοῦ Μπᾶχ. Στὴν τελευταία μάλιστα θὰ ἠθέλαμε μεγαλύτερη ἀκρίβεια καὶ ἀδρότερη ἐκφραστικότητα, ἐνφ ἱκανοποιητικώτατα ἔπαιξε μιὰ Πασακάλια ἐκτὸς προγράμματος.

Ἡ γενικὴ ἐντύπωσις μας γιὰ τὴν ἐκλεκτὴ καλλιτέχνιδα εἶναι ὅτι θὰ μπορούσε νὰ σταδιοδρομήσῃ ἀξιόλογα ὡς κοντσέρτιστ' καλὸ ὅμως θὰ ἦταν νὰ καταρτίσῃ τὸ ρεπερτόριό τῆς κατ' ἐξοχὴ ἀπὸ ἔργα τῆς καθαρῆς κλασικῆς μουσικῆς (λ.χ. Ταρτινί, Μότσαρτ, Σαίν-Σάνς κ.λ.) ὅπου θὰ εἶχε μεγαλύτερη, ἐν γένει, ἐπιτυχία.

* *

Ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία ἐσημείωσε καὶ ἡ ὄργανωθεῖσα ἀπὸ τὰ «Μουσ.κὰ Χρονικά» εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν διάλεξις—συναυλία γιὰ τὸ Μότσαρτ.

Μετὰ τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσαν καὶ ἐμπεριστατωμένην εἰσηγητικὴν ὁμιλίαν τοῦ ἐκλεκτοῦ ποιητοῦ καὶ λογίου κ. Γ. Οἰκονομίδου γιὰ τὸ μεγάλο συνθέτη (ἰδίως γιὰ τὸ μελοδραματικὸν τοῦ ἔργου)—ποῦ δημοσιεύεται σὲ ἄλλη θέσι στὸ παρὸν τεῦχος τῶν Μ. Χ.—ἡ κ. Σ. Κενταύρου—Οἰκονομίδου ἐτραγουδῆσε ἱκανοποιητικώτατα, ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως, μελοδραματικὰ ἀποσπάσματα καὶ τραγούδια τού.

Ἰδίως μετὰ τὰ πρῶτα ἔργα, ὅταν κατώρθωσε νὰ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὸ ἐλαφρὸν τραν, ποῦ εἶχε, ἔκαμε ἀρίστην ἐντύπωσιν στὸ ἐκλεκτὸ ἀκροατήριον γιὰ τὴν φωνητικὴν διαύγεια στρογγυλότητα, ἀκρίβεια καὶ ἐξαιρετικὴ ἐκφραστικότητα τοῦ τραγουδιοῦ τῆς, ποῦ σπανίως ἀπαντῶνται στὸν τύπον μας, συνοδευθεῖσα λαμπρὰ εἰς τὸ πιάνο ἀπὸ τὸν κ. Μαρῆ. Γιὰ τὴ διακεκριμένη καλλιτέχνιδα πρέπει νὰ τονίσουμε, ἐξ ἀφορμῆς αὐτῆς, ὅτι εἶναι ἀπὸ τοὺς ἐλαχίστους μουσικοῦς, ποῦ ἔχουν κάνει σοβαρὰς σπουδὰς στὸ Ἐξωτερικόν. Στὸν τύπον μας δέ, μετὰ τὴ συμπλήρωσι τῆς μορφώσεώς τῆς στῆ Γερμανία, Ἰταλία καὶ Γαλλία, μᾶς ἔχει δώσει κατ'

επανάληψη άριστοτεχνικές εκτελέσεις άριστουργηματικών έργων τής κλασικής και ρωμαντικής μουσικής.

* *

Από τις πύο ενδιαφέρουσες συναυλίες τής περιόδου είναι και τó κονσέρτο δύο πιάνων, πού έδόθη από τó διακεκριμένο πιανίστα—καθηγητή κ. Β. Φρήμαν και τήν έκλεκτή πρώην μαθήτριά του δ-δα Κούρτοβικ.

Στή συναυλία αυτή οι λαμπροί καλλιτέχνη εξέτέλεσαν ένα έκλεκτότατο πρόγραμμα έργων Σούμαν, Σοπέν, Ντεμπουσύ, Ραχμάνινωφ και Σμιθ με σπανίαν έπιτυχίαν συνολικώς. Ίδιαιτέρως μάς έκαμε άριστην έντύπωσιν ή τεχνική ακρίβεια, ό τέλειος συγχρονισμός και ή έξαιρετική έκφραστικότητα τού παιξίματος τών δύο εκτελεστών με μίαν ένιαία και όρθην αντίληψη στύλ.

Τόν κ. Φρήμαν, ό όποιος, ως γνωστόν, είναι από τούς άριστους παιδαγωγούς μας και εκτελεστάς, θά εύχόμεθα να τόν ακούαμε συχνότερα, δεδομένου ότι οι καλλιτεχνικές του εμφανίσεις παρουσιάζουν πάντοτε έξαιρετικόν ένδιαφέρον.

Όσο για τήν ανταξία μαθήτριά του δ-δα Κούρτοβικ, ή όποία περισσότερο ίσως από τις άλλες διπλωματούχες μαθήτρίες του αντιπροσωπεύει τήν θαυμαστή μουσικοτεχνική του σχολή, πρέπει να σημειωθή ότι παρουσίασε τελευταίως μία γοργή, από τεχνικής και αισθητικής άπόψεως, εξέλιξι με τάσι να φθάση προσεχώς σε λαμπρή καλλιτεχνική περιωπή.

* *

Άρκετήν έπιτυχία έσημείωσε και ή έκλεκτή καλλιτέχνης τού τραγουδιού δ-ις Κάκια Μανιάκη στο ρεσιτάλ τής, πού έδωσε τελευταίως ένόπιον έκλεκτού και πυκνού άκρατηρίου στο «Κεντρικό».

Η δ-ις Μανιάκη, ή όποία ήτο εύφημως γνωστή στους κύκλους τών καλλιτεχνών και φιλομούσων μας ως συνδυάζουσα έξαιρετική φωνή και μουσικότητα, μετά πολυετή διαμονή στο Έξωτερικό (άν δέν άπατώμεθα στο Πάρισι), όπου έσυμπλήρωσε τή μουσική της μόρφωσι; μάς παρουσιάσθηκε στη συναυλία αυτή σ' ένα έκλεκτότατο και ένδιαφέρον πρόγραμμα έργων Μπετόβεν, Χαΐδν, Σούμπερτ, Σούμαν, Σοπέν, Ρ. Στράους, Σωσσόν, Φορέ, Γκρετσανίνωφ, Ραχμάνινωφ κ.λ. Η γενική έντύπωσις από τή συναυλία αυτή είναι ότι ή δ-ις Μανιάκη αναμφίβολα παρουσιάζει σπανία μουσικότητα, πού άντανακλάται στο εύγενικό τραγούδι τής, ένδεδειγμένο κατ' έξοχήν στη διερχόμενην άριστουργηματικών λίντερ, όπως στη συναυλία τής αυτής.

Δέν ξεύρομεν όμως γιατί μάς έφάνη εις μερικά σημεία τής εκτέλεσεως ότι κατείχετο ή έκλεκτή καλλιτέχνης από τράκι, ή έλαφρά κόπωσι, πού ήτο κάπως αισθητή ιδίως εις τόν τρόπον τών άναπνοών, πράγμα πού έμείωνε ένίοτε τήν ώραίαν έντύπωσιν τού μουσικωτάτου, ραφινარიμένου τραγουδιού τής.

* *

Η «Αθηναϊκή Μανδολινάτα» μάς έδωσε κατά τά τέλη Άπριλίου μία ένδιαφέρουσα από άπόψεως προγράμματος και εκτέλεσεως, συναυλία.

Στό κονσέρτο αυτό έπαίχθησαν έκλεκτά και άυστηρώς καλλιτεχνικά έργα Μπάχ, Ραμό, Μόζαρτ, Γκλουκ, Μπζζέ, Γκρικ, Μάσσενέ κ.λ., καθώς και έλληνικά με έξαιρετική έπιμέλεια συνολικώς και έπιτυχία, πού προσλαμβάνει μεγαλύτερη σημασία προκειμένου για συγκρότημα, πού άπαρτίζεται κατ' έξοχήν από έρασιτέχνους.

Ανεξαρτήτως τής άπόψεως ότι είναι κάπως τολμηρό να μεταγράφη κανείς για μανδολινάτα έργα τών μεγάλων κλασικών, γραμμένα αρχικώς για συμφωνική όρχήστρα, πρέπει να όμολογήσουμε ότι ή προσπάθεια τού κ. Λάβδα τής εκλαϊκεύσεως τής εκλεκτής μουσικής, έν ένει, είναι αξία επάινου και ένισχύσεως.

Ίδιαιτέρως σημειώνουμε τήν ίκανοποιητικήν, από πάσης άπόψεως, άπόδοσιν από τήν όρχήστρα τής μανδολινάτας, υπό τήν διεύθυνσιν τού κ. Λάβδα, έργων Γκρικ και Λαυράγκα, καθώς και τήν ώραία έκτέλεσι από τó κουαρτέτο κιθάρας τού Μινουέττου τού Μόζαρτ (από τή δα Πολυχρόνη και τούς κ.κ. Έκμετσόγλου, Ίωάννου και Παναγιωτόπουλον).

Για τούς σολίστ τής συναυλιας αξίζει να αναφέρουμε τήν έξαιρετικήν έπιτυχία τής διακεκριμένης καλλιτέχνης τού τραγουδιού Κας Α. Παγκαλη—Κομποθέκτρα, πού έτραγούδησε με τήν ώραία τής φωνή λυρικοδραματικής σοπράνο έργα Μάσσενέ, Προκοπίου και τά δύο χαρακτηριστικά δημοτικά τραγούδια (κατά μεταγραφή τού κ. Λάβδα).

Ἰδιαίτερος ἐχειροκροτήθη τὸ ἰδιόρρυθμο καὶ ἐκφραστικώτατο τραγοῦδι τοῦ κ. Προκοπίου ὃ «Ἀργαλιός».

Ἐπίσης μ' ἐξαιρετικὴ μουσικότητα καὶ ἀκρίβεια ἔπαιξε σὸλο κιθάρα μιὰ Σερενάτα τοῦ Ἀρνάο ὃ ἐκλεκτὸς νέος καλλιτέχνης κ. Ἐκμεροσόγλου.

* *

Ἀξιοσημείωτες εἶναι καὶ οἱ δύο μαθητικὲς ἐπιδείξεις τῶν εὐφύμως γνωστῶν καθηγητριῶν τοῦ τραγοῦδιου ὁ-ων Γκίνη καὶ Γεννάδη, ποῦ ἐδόθησαν τελευταίως στὸ «Κεντρικόν».

Στὴν ἐπίδειξιν τῆς ὁσ Γκίνη συνέπραξαν ἀρκετοὶ ἐκλεκτοὶ μαθητεύμενοι, ποῦ παρoύσασαν ἀξιόλογη μουσικοφωνητικὴ ἐπίδοσι.

Σημειώνουμε ἐν πρώτοις τὴν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν τῶν ὁ-ων Κοκὸρη, Παπαδημητρίου-Οἰκονόμου εἰς τὸ τρίο «Matrimonio Segreto» τοῦ Τοιμαρόζα, καθὼς καὶ τοῦ κ. Θάου Μέλ-λου, ὃ ὁποῖος εἰς ἔργα Τομάς, Βέρντι, Καταλάνι κ.λ. ἐφάνέρωσε ὠραία, ἀπὸ ἀπόψεως τέμπρου καὶ ἠχητικότητος, καὶ ἐκφραστικωτάτη φωνὴ βαρυτόνου.

Ἡ ὁ-ις Κ. Κοκὸρη ἐξ ἄλλου σὲ μελοδραματικὰ ἔργα ἐπιδείξε ἐξαιρετικὴν μουσικότητα καὶ εὐγένεια μὲ τὴν ὠραία καὶ διαυγῆ φωνὴν τῆς λυρικῆς σοπράνο.

Εἰς τὸ δεύτερον μέρος ἀξιοσημειωτὴν ἐπιτυχίαν εἶχαν οἱ ὁσs Μαρκοπούλου, Νικολαίδου, στὸ ντουέττο τοῦ Πατσίνι, ὃ ἐκλεκτὸς βαρυτόνος Κουμαριανός, ἀπὸ μουσικοφωνητικῆς ἀπόψεως, ὃ λαμπρὸς ἀπὸ πάσης ἀπόψεως τενόρος Μαυράκης, ἡ ἐξαιρετικὴ δραματικὴ σοπράνο ὁ-ις Μαρκοπούλου, χωριστά, καὶ ἡ μεζοσοπράνο ὁ-ις Νικολαίδου, καθὼς καὶ ἡ ὁ-ις Παπαδημητρίου ἀρκετὰ καλῆ. Στὸ πιάνο συνῴδουσε μὲ τὴν χαρακτηριστικὴν του πάντοτε μουσικότητα ὃ μαέστρος κ. Βαλτετσιώτης.

* *

Ἐπίσης ἡ μαθητικὴ ἐπίδειξις τῆς διακεκριμένης καλλιτέχνιδος—καθηγητρίδος τῆς μονωδίας ὁσ Γεννάδη πολυπρόσωπη, ὑπὲρ τὸ ὅσον ἴσως, παρούσας ἀρκετὰ ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα.

Σημειώνουμε τοὺς συμπράξαντας στὴν ἐπίδειξιν αὐτῆ: εἶναι αἱ ὁσs Μάλτας, Ἐηρουχάκη, Κρίστη, Κιτάντη οἱ κ. κ. Γελαντάλης, Σπετσιάδης καὶ Ἐμμανουὴλ στὸ α' μέρος καὶ αἱ Κα: Πιπληνωγίου, Λάζου, οἱ ὁσs Δραγάτση, Παπαναστασίου, Καπερώνη, Παπαδάτου καὶ ὃ κ. Μοσχονᾶς στὸ β'.

Ἀπὸ αὐτοὺς ξεχωρίζομεν εἰς τὸ α' μέρος τοὺς κ. κ. Γελαντάλη, Σπετσιάδη καὶ Ἐμμανουὴλ πολὺ κλοῦς. Καὶ στὸ δεύτερον μέρος τὴν Κα Λάζου, τὴν ἐκλεκτὴν καλλιτέχνηδα τοῦ πιάνου, ποῦ ἐφάνέρωσε εἰς ἔργα Χάϊδν καὶ Ροσσίνι ὠραία καὶ ἐκφραστικωτάτη φωνὴν κοντράλτο καὶ σπάνια μουσικότητα τῆ ὁ-α Παπαδάτου, ἡ ὁποία ἐσημείωσε ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν εἰς τὴν ἀπόδοσιν ἔργων Ροσσίνι καὶ Μπενεδίχτ μὲ τὴν εὐγενικὴν καὶ εὐστροφὴν φωνὴν τῆς λυρικῆς σοπράνο, τῆ ὁ-α Καπερώνη (λυρικὴ σοπράνο ἐπίσης), ἡ ὁποία ἐτραγοῦδῆσε μουσικώτατα καὶ τῆ ὁα Παπαναστασίου, ποῦ ἐσημείωσε ἀρκετὴν ἐπιτυχίαν εἰς ἔργα Τομάς καὶ Ντελίμπ.

Ἐρωσώτατα ἐτραγοῦδῆσε καὶ ὃ κ. Μοσχονᾶς ἔργα Ποντοσεῖλι καὶ Μέγιερμπεργ.

Εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῆς συναυλίας συνέβαλε καὶ τὸ ἀριστοτεχνικὸ ἀκορομπανιάρισμά τοῦ μαέστρου κ. Σ. Βαλτετσιώτη.

* *

Ἀπὸ τῆς ἄλλης συναυλίας ἀναφέρουμε τὸ κοντσέρτο τῆς ἐκλεκτῆς καλλιτέχνιδος τοῦ τραγοῦδιου ὁ-ος Φάλεζιτι, ἡ ὁποία ἐτραγοῦδῆσε μὲ πολλὴν ἐπιτυχίαν συνολικῶς ἓνα ἐκλεκτὸ πρόγραμμα τῆ συμπράξεις τοῦ λαμπροῦ βιολοντσελιστοῦ κ. Ἄντωνοπούλου, ποῦ ἔπαιξε ἱκανοποιητικὰ ἀπὸ μουσικῆς καὶ τεχνικῆς ἀπόψεως ἔργα Μαρτίνι, Φωρὲ καὶ Βαν Γκέν. Εἰς τὸ πιάνο συνῴδουσε μὲ μουσικότητα ὃ κ. Μαργῆ.

—Ἐπίσης ἀξιόλογη εἶναι καὶ ἡ συναυλία, ποῦ ἐδόθη τῶρα τελευταία στὸ Δημοτικὸ θέατρο Πειραιῶς ἀπὸ τὸ καλλιτεχνικὸ τμημὰ τοῦ «Συνδέσμου Ἑλλήνων Νέων».

Στὴ συναυλία αὐτῆ ἐπαίχθησαν ἀρκετὰ ἱκανοποιητικὰ ἀπὸ μικρῆ ὀρχήστρα ἔργα Μόζαρτ, Σοῦμπερτ, Ραμῶ, Φράγκ κ.λ. ὑπὸ τῆ διεύθυνσι τοῦ ἐκλεκτοῦ καλλιτέχνη κ. Βρεττῶ.

Ἦς σολίστ συνέπραξαν μὲ πολλὴν ἐπιτυχίαν οἱ καλλιτέχνη τοῦ τραγοῦδιου ὁ-ις Παρίσση καὶ ὃ κ. Ζ. Καλογεράς καὶ ὃ βιολιστῆς κ. Σταυριανός, μὲ ἀκουμπανιατέρ στὸ πιάνο τὸν κ. Παλλαντινο.

Καλὴν ἐντύπωσιν ἄφησε καὶ ἡ ἀπαγγελία τοῦ κ. Καλογιάννη στὸ ποίημα τοῦ κ. Σικελιανοῦ «Τὸ μαρτύριον τοῦ Ὁσίου Σεραφεῖμ στὸν Ἑλικῶνα» μὲ μουσικὴ ὑπόκρουσι (σεξτέττο) τοῦ κ. Σπάθη.

Γιὰ τὴν ἀρκετὰ ἐπιτυχημένη αὐτὴ συναυλία ἀψίλωνται συγχαρητήρια στοὺς συμμετασχόντας ἐκλεκτοὺς καλλιτέχνας, πρωτίστως δὲ τοὺς ὀργανωτὰς τῆς, τοὺς προοδευτικοὺς νέους τοῦ συνδέσμου τοῦ Πειραιῶς.

* * *
Ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ πετυχημένη συνολικὰ ἦταν ἡ ἀ. ἐπίδειξις τῆς Μελοδραματικῆς Ἀκαδημίας τοῦ κ. Νικολάου μετὰ τὴν Τόσκα τοῦ Πουτσί, ποὺ ἐδόθη στὰ «Ὀλύμπια». Στὴν παράστασι αὐτὴ μᾶς παρουσιάσθηκε ἕνα ἄριστο σύνολο μουσικοφωνητικῶς καὶ σκηνηκῶς ἀπὸ τοὺς συμπράξαντας σ' αὐτὴν ἐκλεκτοὺς μαθητευομένους τῆς Σχολῆς.

Ἰδίως μᾶς ἔκαμεν ἀρίστη ἐντύπωσι, ἡ ἀκρίβεια, ἡ συνοχή καὶ ἡ ὀρθὴ ἐνεία ἀντίληψις τῆς συνολικῆς ἀποδόσεως, ἡ πιστὴ καὶ χαρακτηριστικὴ διερμηνεία τῶν ρόλων, πράγμα ποὺ σπάνια ἀπαντᾶται στὶς μελοδραματικὰς μας παραστάσεις.

Ἀπὸ τὰ πρόσωπα ὁ κ. Ἀργύρης ὡς «Μάριος» ἐφανέρωσε ὀραία καὶ ἐκφραστικώτατη φωνὴν λυρικοδραματικοῦ τενόρου καὶ πολὺ καλὴν ὑπόκρισιν.

Ἐπίσης ὁ κ. Τερζάκης (ὡς Σκάρπιος) ἐξάρητος ἀπὸ σκηνηκῆς καὶ μουσικοφωνητικῆς ἀπόψεως εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ δυσκόλου ρόλου του.

Ἀρκετὰ ικανοποιητικὰ ἀπέδωσε τὸ μέρος του ὁ κ. Λυγίζος, καθὼς καὶ ἡ Κα Βυζαντινοῦ ὡς Τόσκα. Ὁραία ἐτραγουδῆσε, ἀπὸ τὰ παρασκήνια, καὶ ἡ ἐκλεκτὴ μετζοσoprano δι-ις Κόντ. Ἔξαιρη τὴν ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Βαλτετιωτῆ, ὅπως καὶ τὰ κόρα, πρέπει νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἦταν πρώτης τάξεως.

Μετὰ τὴν ὀραία αὐτὴ παράστασι ὁ κ. Νικολάου μᾶς ἔδειξε ἄλλη μιὰ φορὰ τὴν ἐξαιρετικὴν του ἀξία ὡς μελοδραματικοῦ παιδαγωγοῦ, ὥστε νὰ μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ πιστεύουμε ὅτι θὰ εἴμποροῦμε νὰ προσφέρῃ σημαντικώτατη συμβολὴ ὡς σκηνοθέτης στὸ περιλάλητο καὶ πολυπόθητο ἐθνικὸ μας μελόδραμα.

* * *
Ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα ἦταν καὶ ἡ διάλεξις—γιὰ τὸν Ντεμπουσί, ποὺ ἔκαμε τώρα τελευταία ἡ ἐκλεκτὴ ἐρασιτέχνης καὶ μουσικολόγος Κα Α. Λουκίδου ἐνώπιον πυκνοῦ ἀκροατηρίου καλλιτεχνῶν καὶ φιλομουσῶν στὸν «Παρνασσό».

Ἡ Κα Λουκίδη ἐχειρίσθη πολὺ καλὰ τὸ θέμα τῆς, διέγραψε μὲ ἀδρές γραμμὰς τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ξεχωριστῆς, στὴ μοντέρνα μουσικῆ, αὐτῆς φυσιογνωμίας καὶ ἀνεπτύξε μὲ εὐφράδεια τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν ὅλη κατεύθυνσι τοῦ διασήμου Γάλλου μουσουργοῦ, χειροκροτηθεῖσα θερμὰ ἀπὸ τὸ ἀκροατήριον.

Δυστυχῶς ἡ καλλιτέχνης—καθηγήτρια τοῦ τραγουδιοῦ Κα Μπεριζὰ λόγω αἰφνηςίας ἀδιαθεσίας δὲν ἐτραγουδῆσε—ὅπως ἐπρόκειτο—στὴν μουσικοφιλολογικὴν αὐτὴν ἀπογευματινῇ.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΤΟ ΝΤΑΡ-ΟΥΛ-ΜΠΕΝΤΑΪ

Δυὸ δυνατὰ ἔργα εἶδαν τὸ φῶς τὸ μῆνα αὐτὸ στὸ «Νταρουλμπενταΐ»: Οἱ «Μάσκες» τοῦ Saint Georges de Bouhlier καὶ ὁ «Ἀπτάλ» τοῦ σιδηροκέφαλου Πιραντέλλο.

Τὸ πρῶτο, μεταφρασμένο ἀπ' τὸν ἴδιο ρεζισέρ τοῦ θιάσου, τὸν Ἐρτογροῦλ Μουχσίν, παίχθηκε ἀμέσως μετὰ τὴν ἀφίξιν τοῦ τελευταίου αὐτοῦ ἀπ' τὸ θεατρικὸ συνέδριον τῶν Βρυξελλῶν. Εἶναι ἔργο γραμμένο πάνω στὸ καλοῦπι τοῦ Δουμὰ γιοῦ καὶ τοῦ Feuilleh. Στρέφεται γύρω στὸν οἶκτο, στὴ λύπη γιὰ τὴν ἀμαρτωλὴ γυναίκα. Τὸ ζήτημα τῆς γυναίκας τῆς ριγμένης στὴν ἀμαρτία ἐξ αἰτίας τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν εἶναι ἕνα θέμα, ποὺ ἀπασχόλησε πολλοὺς. Ἡ ἀδιαφορία καὶ ἡ σκληρότητα, ποὺ δείχνει ἡ κοινωνία σ' αὐτὰ τὰ στραβοδρομομένα πλάσματα στάθηκε ἕνα ἀπ' τὰ δυνατώτερα θέματα γιὰ τοὺς μυθιστοριογράφους καὶ τοὺς θεατρικοὺς συγγραφεῖς.

Ἡ μετάφρασις τοῦ ἔργου ἀπ' τὸ διαλεχτὸ τέχνητη τοῦδωκε περισσότερον ζωή. Ὁ δυνατὸς ρεζισέρ τοῦ δημοτικοῦ θεάτρο τῆς Τουρκίας εἶναι γερὸς γνώστης τῆς σκηνης καὶ ἡ γλώσσα του ἡ πιὸ ἀγαπητὴ τὸ κοινῷ. Καμμιὰ κωχόχη ἢ ξένη λέξις. Καθαρὴ δημοτικὴ τουρκικὴ. Τὰ νεκρὰ τοῦ ἔργου θαυμασιὰ. Μονάχα ἂν οἱ σκοτεινὲς σκηνὲς ἦσαν λιγώτερον τίτοιες καὶ λιγώτερον μακρὲς, ὁ κόσμος θὰ εὐχαριστιόταν πύτερον ἀπ' τὴν ὀμορφίαν τῆς σκηνοθεσίας καὶ τὰ σκηνηκὰ τῶν ἠθοποιῶν. Ἦρωας τῆς παράστασις στάθηκε δίχως ἄλλο ἢ πρωτάρη ἀκούη Σαγιεσέ στὸ ρόλο τοῦ νέου κοριτσιοῦ, ποὺ πραγματικὰ τὸν ζωντάνεψε ἄψογα. Ἐλπίζουμε σύντομα ἢ νέα αὐτὴ νὰ πάρει τὴ θέση, ποὺ τῆς πρέπει. Πολὺ ἐπιτυχημένως στοὺς ἄλλους ρόλους ἡ Νεϊρέ (γρηὰ μητέρα) καὶ ἡ Μπενταΐ στὸ ρόλο τῆς μεγάλης κόρης. Οἱ Σαζιέ καὶ Χαλιντέ στοὺς ρόλους τῶν δύο ρονιῶν ζωντανὲς καὶ τυπι-

κεί. Ὁ Ἐργογροῦλ Μουχσίν στό ρόλο τοῦ θεοῦ ὁμοίος μ' ἕναν ἀετό ὑποχρεωμένο νά πατάξει ἀπό τὰ χαμηλά. Τέλος ὁ Ταλάτ στό ρόλο τοῦ νεαροῦ ἑραστή θυμίζει πολύ κάποιον σαστιμένο καί ζαλισμένο στρουθί.

Τό «Ἀπτάλ» τοῦ Πιραντέλλο γνωστό. Μιά πράξη, πού στρέφεται γύρω στόν πολιτικόν ἀζώνα. Μιά πράξη ὁμοῦ γερή. Καί σέ γερούς ὤρους δοσμένη. Στόν Χ. Κεμάλ στό ρόλο τοῦ ἄρρωστοῦ καί φαντασιόπληκτου δημοσιογράφου καί στόν χαριτωμένο Χαζίμ στό ρόλο τοῦ διπλωμάτη ἐπαγγελματία.

Ἔτσι τέλειωσε ἡ θεατρική σαιζὸν τοῦ δημοτικοῦ θεάτρου τῆς πόλης μας. Ἐλήξε μὲ μιάν ἐκτακτο παράσταση πρὸς τιμὴν τριῶν παλαμιάχων τούρκων καλλιτεχνῶν, τοῦ κομμικοῦ Νασίτ, πού ὄσο κι' ἂν ἐργάζεται ἐξω ἀπὸ τὸ συγκρότημα, ἐκτιμᾶται ἀπὸ τοὺς συναδέλφους του, τοῦ Χαζίμ, ἡθοιοῦ καί μοναδικοῦ κωμικοῦ καραγκιόζοπαίκτη τῆς Τουρκίας καί τοῦ ὀργανοπαίκτη Δζεμὴλ, τοῦ Ταμπούρη. Ἡ φετινὴ θεατρικὴ σαιζὸν τοῦ ἡμιεπίσημου θεάτρου τῆς χώρας στάθηκε μιὰ ἀπὸ τίς πρὸ ἱκανοποιητικῆς. Μὲ τὰ φῶτα τῆς διδασκαλίας τοῦ ἀριστοῦ σκηνοθέτη καί καλλιτεχνικοῦ διευθυντῆ του, τοῦ Ἐργογροῦλ Μουχσίν τὸ «Νταρουλμπεντάι» ὤδωσε φέτο μὲ γιγάντια βήματα στὴν ὁδὸ τῆς Τέχνης.

Ὁ θίασος τοῦ «Νταρουλμπεντάι» ἐγγίκε στίς 31 τοῦ Μάρτη σὲ τουρνέ γιὰ τὴν Ἀνατολή, πού θὰ διαστάξῃ δυὸ μῆνες. Θὰ παίξει στὴν πρωτεύουσα, στό Ἑσκή Σεχίρ, Ἰκόνιο, Ἀδανα, Μερσίνη, Ἀττάλεια, Σμύρνη καί θὰ δώσει μερικὲς παραστάσεις στὴν Κύπρο. Γιὰ τὸ ταξίδι τοῦ θιάσου στὴν Ἀθήνα καί τὴ Δυτικὴ Θράκη δὲν ἔχει ἀποφασισθεῖ τίποτε τὸ θετικό. Ἴσως τὸ ταξίδι αὐτὸ ν' ἀναβληθῇ.

Μετὰ τίς παραστάσεις τῆς Ἀγκυρας, ὁ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς Ἐργογροῦλ Μουχσίν θὰ ξαναγεύσει στὴν πόλη μας, ὅπου θὰ τελειώσει τὸ γύρισμα τῆς πρώτης ὁμιλοῦσης τουρκικῆς ταινίας «Οἱ λαθρέμποροι» (Κατοακτσιλάρ), στὴν ὁποίαν πέρνον μέρους οἱ ἡθοιοὶ τοῦ θιάσου Μπεχζάτ καί Ταλάτ καί ἡ Φερίχά Τεβφίη χανούμ, μὲς Τουρκία τοῦ 1929.

Πόλη, 1—4—1931.

A. N. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

Η ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Ἡ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν μὲ τὸν καθηγητὴν κ. Μιχ. Κουνελάκη, ἔδειξε ἐφέτος μιάν αἰσθητὴ πρόοδο. Ἡ μεγάλη αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν διεσκευάσθη εἰς μίαν ὄραϊν καί ἀπλήν σκηνήν. Ἡ ἐκλογή τῶν τριῶν μονοπρατῶν «Τὸ Καλοκαιράκι», «Τριαντάφυλλα ὅλο τὸ χρόνο» καί ὁ «Ἀρκουδάθηρος» τοῦ Τσέχοφ ἔδωσαν ἀφορμὴν εἰς τοὺς μαθητὰς νὰ σπουδάσουν διαφόρους ρόλους καί εἰς πολλοὺς ἀπὸ αὐτοὺς νὰ δείξουν τὸ ἀναμφισβήτητο ταλάντο τους. Ἡ δ-ις Γιαγκίτσι, πού ἔπαιξε εἰς τὸ «Καλοκαιράκι», ἔδειξε πολλὰ σκηνικὰ χρίσματα: ἔχει χαριτωμένην κίνησιν καί εὐγενικὴν ἐμφάνισιν. Εἰς τὸ «Τριαντάφυλλα ὅλο τὸ χρόνο», ἕνα ρομαντικὸ ἔρωτικὸ δράματάκι, ἡ χαριτωμένη δ-ις Μπουστίντου ὡς Σουζάνα καί ἡ δ-ις Κωνσταντινίδου ὡς Ἰνὲς μὲ τὴν θερμὴν φωνὴν τῆς συνεκίνησαν ἀρκετὰ τὸ ἀκροατήριον τῶν μαθητριῶν τοῦ Ὁδείου.

Δι' ἕνα ἴδρυμα ὅπως εἶναι τὸ Ὁδ. Ἀθηνῶν ἡ ἐκλογή τῶν δύο πρώτων ἔργων δικαιολογεῖται. Ἐκαμὴν ἀκόμα καί τοῦτο τὸ καλὸν νὰ δείξουν, τοποθετούμενα εἰς τὴν ἰδίαν γραμμὴν μὲ τὸ ἔργον τοῦ Τσέχοφ, τὴν καταφανὴ ὑπεροχὴν τοῦ τελευταίου. Στὴν κωμῶδιαν τοῦ Τσέχοφ παίζουν δυὸ πρόσωπα, σχεδὸν ὁλόκληρον τὸ ἔργον, ἀλλὰ τὸ δυνατόν του τάλαντον κατορθώνει νὰ κρατῇ τὸν θεατὴν εἰς μίαν διαρκὴ εὐθυμίαν καί εἰς ἕνα ζωηρὸν ἐνδιαφέρον. Ἡ ἐκτέλεσις ἦτο ἀνταξία τοῦ ἔργου. Ἡ δ-ις Δημοπούλου ἔπαιξε μὲ τέχνην τὸν ρόλον τῆς χήρας Ποπόφ, ἔδειξε ὅτι εἶναι πλέον περισσύτερον ἀπὸ μαθήτρια. Ὅμοια καί ὁ κ. Ἰακωβίδης εἰς τὸν ρόλον τοῦ «Σμυρῶφ», γνωστός, ἄλλως τε, ἀπὸ ἄλλας ἐπιτυχίας, ὡς καί ὁ συμπαθὴς κωμικὸς Βαλόντιος εἰς τὸν ρόλον τοῦ ὑπηρέτη.

Διψοῦν τὰ μάτια μας νὰ ἰδοῦν νέους ἀνθρώπους, νέα τάλαντα, περιμένομεν μὲ λαχτάρα νὰ τὰ ἰδοῦμε καί νὰ τὰ χειροκροτήσομε. Τὰ χειροκροτοῦμεν τώρα μὲ ἐπιφύλαξιν μέσα εἰς τὰ πλαίσια τοῦ θεάτρου μιᾶς Δραματικῆς Σχολῆς. Περιμένομε ἕως νὰ τὰ ἰδοῦμεν ἐφερχόμενα ἀπὸ τὰ συντηρητικὰ αὐτὰ ἴδρύματα εἰς τὴν ἐλευθέραν σκηνὴν τοῦ κοινωνικοῦ θεάτρου, διὰ νὰ ἀγωνισθῶμεν νὰ τὰ ἐπιβάλλωμεν. Εἰς τὴν περίπτωσιν πού θὰ μείνουν εἰς τὰ ὅρια τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ καί τῆς κομμικῆς ἐπίδειξης, ἡμεῖς τοῦλάχιστον, δὲν θὰ δεσμευθῶμε, βέβαια, ἀπὸ τοὺς ἐπαίτους αὐτοὺς, πού τοὺς γράφομε τώρα, οὔτε θὰ ἀδικορήσομε γι' αὐτοὺς, ἀλλὰ θὰ τοὺς πολεμήσομε μὲ ὄλην μας τὴν δύναμιν.

ΒΑΣΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΝΕΑ

Ἐσχάτως τὸ λυρικὸν θέατρον τοῦ Mährisch—Ostrau, τῆς Τσεχοσλοβακίας εἶχεν ἀπαγορεύσει εἰς τοὺς σολίστας του νὰ τραγουδοῦν ἐνώπιον τοῦ μικροφώνου τοῦ ραδιοφωνικοῦ αὐτοῦ σταθμοῦ. Ἡ διαφωνία ὅμως αὐτὴ διευθετήθη καὶ τοιοῦτοτρόπως οἱ φίλοι τοῦ ἀσυρμάτου ἔχι μόνον τοὺς σολίστας αὐτοῦ θ' ἀκούουν εἰς τὸ ἔξῃ, ἀλλὰ καὶ δολόκληρα μελοδράματα παιζόμενα εἰς τὸ ἐν λόγῳ θέατρον.

—Πλήθος καλλιτεχνῶν φιλοδοξοῦν νὰ ἀντιμετωπίσουν τὸ μικρόφωνον, διὰ νὰ γίνουν γνωστοὶ ἀνὰ τὸν κόσμον δολόκληρον. Τὸ πρᾶγμα ὅμως δὲν εἶναι καὶ τόσο εὐκολον, ὅσον ἐκ πρώτης ὄψεως θὰ ἐνόμιζε κανεὶς. Εἰς τὴν Ἀμερικὴν, τοῦλάχιστον, ἐπὶ χιλίων προσώπων παρουσιαζομένων εἰς ἀκρόασιν, ἐν μόνον ἔχει πιθανότητες νὰ προσληφθῇ.

—Κάποιοι ἐρασιτέχνης ἀσυρματιστῆς τοῦ Ἀμβούργου συνέλαβε τὴν ἰδέαν τῆς ραδιοπομπῆς μουσικῆς πιάνου ἄνευ τῆς μεσολαδήσεως τοῦ μικροφώνου· τὸ πείραμα ἐπέτυχε πλήρως. Αἱ δονήσεις τῶν χορδῶν μεταβάλλοντο πάραυτα εἰς ἠλεκτρικὰς δονήσεις. Ἦδη πρόκειται νὰ γίνουν ἔρευναι διὰ τὴν ἐφαρμογὴν τῆς αὐτῆς μεθόδου καὶ ἐπὶ ἄλλων μουσικῶν ὀργάνων.

—Εἰς τὸ Βέλγιον γίνεται μέγας ἀγὼν ἐναντίον τῶν παρασίτων τοῦ ραδιοφώνου καὶ ὄλων ἐκείνων, οἱ ὅποιοι διὰ τῶν μηχανημάτων των παρενοχλοῦν καὶ διαταράττουν τὰς ἀκροάσεις. Εἰς μερικὰς πόλεις λαμβάνονται δρακόντια μέτρα ἐναντίον τῶν ἰδιοκτητῶν τοιοῦτων ἐνοχλητικῶν μηχανημάτων. Εἰς πολλὰς δὲ περιπτώσεις δύνανται οὗτοι νὰ καταδικασθοῦν καὶ εἰς φυλάκισιν μέχρι μιᾶς ἐβδομάδος.

Ταῦτα πρὸς παραδειγματισμὸν μας.

—Εἰς τὸ Βερολίον ἐγένοντο τὴν 22 Ἰανουαρίου τὰ ἐγκαίνια τοῦ «Μελάθρου τῆς Ραδιοφωνίας».

—Ἡ Βουλγαρία ἀπέκτησε τὸν ραδιοφωνικὸν πομπὸν τῆς εἰς Σόφιαν.

Ἡ ὑψηλότερος ραδιοφωνικὸς πομπὸς τοῦ κόσμου εὑρίσκεται εἰς τὸ La Par τῆς Βολιβίας, εἰς ὕψος 3500 μ. Ἡ ὑψηλότερος ραδιοφωνικὸς σταθμὸς τῆς Εὐρώπης, ὁ εὑρισκόμενος εἰς τὸ Pic du Midi δὲν ὑπερβαίνει τὰ 1000 μ.

—Τελευταίως, κατὰ πληροφορίας μας τὸ νεοσύστατο μουσικὸν τμήμα τοῦ ἐλληνικοῦ συλλόγου τῆς Κωνσταντίας ἢ «Ἐλπίς» ἔκαμε τὴν πρώτην καλλιτεχνικὴν του ἐμφάνισιν, ποῦ ἐστέφθη ἐν γένει ἀπὸ λαμπρῆς ἐπιτυχίας.

Στὴν συναυλίαν αὐτὴν ἐσημείωσε ἀξιόλογη ἐπιτυχία ὁ κ. Σαρηγιάννης στὴν ἀπόδοσιν στοῦ τραγοῦδι ἢ «Νύχτα» τοῦ Γκρετσανίνωφ. Ἐπίσης ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν εἶχε ὁ ἐκλεκτὸς βιολοντασελλιστῆς κ. Μιρονέσκο συνοδευθεὶς ἱκανοποιητικὰ εἰς τὸ πιάνο ἀπὸ τὸν κ. Σαρηγιάννη ὡς καὶ οἱ οἱ κ.κ. Μπομπάνι καὶ Σολωμός.

Ἰδιαιτέρην ἐντύπωσιν ἔκαμεν ἡ ἐμφάνισις τῆς μανδολινατάς, ἡ ὁποία ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Σπιλιᾶδη ἐπαίξε μὲ πολλὴν ἐπιτυχίαν ἐκλεκτὰ κομμάτια. Γιὰ τὴν ὥραίαν καὶ εὐγενικὴν αὐτὴν προσπάθειαν ὀφείλονται συγχαρητήρια στοὺς ποωταγωνιστὰς καὶ ἐν γένει τὰ μέλη τοῦ φιλοπρόδου συλλόγου «Ἐλπίς».

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΣΥΡΟΥ

Πληροφορούμεθα ὅτι τελευταίως ἔγιναν στὴν Σύρον μερικὰς ἐνδιαφέρουσας φιλολογικῶν καλλιτεχνικῶν ἐφορτῆς, ποῦ ὀργανώθησαν ἀπὸ ἐκλεκτοὺς φιλομούσους τοῦ τόπου.

Στὰς 2 Ἰπριλίου ἐσημείωσεν ἐν γένει, λαμπρῆς ἐπιτυχίας ἡ καλλιτεχνικὴ βραδυὰ τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων (Σύρου). Συνέπραξαν σ' αὐτὴ αἱ Κκ. Βροντιάδου, Ἀρόνη ποῦ ἐξετέλεσαν πολὺ ὥραία ἑλληνικὰ τραγοῦδια, ἐπίσης ἡ δις Χριστίδου καὶ ὁ κ. Πολύτιμος (βιολι καὶ πιάνο). Πολὺ καλοὶ ἦ δις Μπάιλα (ἀπαγγελία) καὶ ὁ κ. Φαίδρας (τραγοῦδι).

Εἰς τὸ δεύτερον μέρος ἀπεδόθη συνολικῶς ἱκανοποιητικὰ τὸ μονόπρακτον «Στὴ βίλλα μὲ τὰ Γαασμιά» τῶν κ.κ. Ἀναστασίου-Φρέρη ἀπὸ τῆς κυρίας Ἀρόνης, Λίνας, τῆς δας Μπαίλα, Ζερβουδάκη καὶ τῶν κ. Σπάνδα.

Γιὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς ἐφορτῆς ὀφείλονται συγχαρητήρια στοὺς συμμετασχόντας ἐκλεκτοὺς ἐρασιτέχνας, πρὸ πάντων δὲ εἰς τὴν φιλοπρόδον πρόεδρον τοῦ Λυκείου Καν Μ. Γιαννίκογλου.

—Ἐπίσης ἀξιολογημένη ἦτο καὶ ἡ ἀρκετὰ ἐπιτυχημένη συναυλία ποῦ ἐδόθη ἐκεῖ στίς 12 Ἀπριλίου ὑπὲρ τῆς Χριστιανικῆς ἀδελφότητος τῶν Νέων (Σύρου) τῇ εὐγενεῖ συμπράξει τῶν κυριῶν Βροντιάδου, Κυριακίδου, τῆς δος Χρηστίδου καὶ τῶν κ.κ. Τσιροπίνα καὶ Πολυτίμου. Ἰδιαιτέρως ἀξίζει νὰ ἀναφερθῇ τὸ ἀριστοτεχνικὸ παίξιμο τοῦ κ. Πολυτίμου (βιολί) καὶ τῆς κ. Χρηστίδου (ἀκκομπανιαμέντο πιάνο).

—Ἀνάλογη ἐπιτυχία ἐσημείωσε καὶ ἡ Παιδικὴ παράστασις, ποῦ ἐδόθη στὴ Σύρο ὑπὲρ τοῦ Πατριωτικοῦ ἰδρύματος προστασίας τοῦ Παιδιοῦ τὴν ὀργάνωσιν τῆς ὁποίας ἀνέλαθεν εὐγενῶς ἡ κ. Ἀρώνη (σύζυγος τοῦ Νομάρχου).

Ἐπαίχθη ἀρκετὰ καλὰ τὸ δίπρακτο δράμα τοῦ Γενουτινοῦ. «Ἡ ἀγάπη πρὸς τὸν πλησίον» ἀπὸ τὴν Κα Πεῦρέτ, τὰς δας Μπούκουρα, Παπαϊωάννου, Παπαδάμ, Κυριακοπούλου καὶ Δασκούλη.

Ἡ Κα Ἀρώνη ἀπήγγειλε μὲ ἐκφραστικότητα «Τὸ Παραμῦθι τῆς Γιαγιάς» τοῦ Πολέμη. Ἐπίσης πολὺ καλοὶ στὴν κωμῶδια «Ὁ Ψευτοὑπνωτιστὴς» οἱ κ. κ. Θανόπουλος καὶ Ἀναγνωστόπουλος, καθὼς καὶ ὁ κ. Ἀλεξανδρόπουλος (ἀπαγγελία).

Εἰς τὸ τέλος δὲ ἐχορευθῆσαν ἀπὸ τοὺς μικροὺς μαθητὰς μὲ πολλὴν ἐπιτυχιαν ἑλληνικοὶ χοροί. Εἶναι εὐχάριστον ὅτι τὰ τελευταῖα χρόνια παρατηρεῖται καὶ σὲ ἀρκετὰ ἐπαρχιακὰ κέντρα, ὅπως λ. χ. στὴ Σύρο, μιὰ σχετικὰ ἀξιόλογη φιλολογικοκαλλιτεχνικὴ κίνησις.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Αὐτὲς τίς μέρας πέρασεν ἀπὸ τὰς Ἀθήνας, ὅπου ἔμεινε λίγο, ὁ διακεκριμένος καὶ συμπαθὴς χαρῶντος κ. Ἐηρέλλης, ὁ ὁποῖος ἀνεχώρησε καὶ πάλι γιὰ τὴν Ἰταλία.

Δυστυχῶς ὁ κ. Ἐηρέλλης, ὁ ὁποῖος ἔχει στὸ ἐνεργητικὸ του μιὰ πρώτη τάξεως καλλιτεχνικὴ καριέρα, ἰδίως στὴ Γερμανία καὶ Ἰταλία, ὡς πρωταγωνιστὴς μελοδραμάτος τοῦ διεθνοῦς ρεπερτορίου, στὸν τόπο μας δὲν ἐστάθη δυνατόν νὰ κάμῃ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἐμφάνισις γιὰ λόγους σχετιζομένους μὲ τὴν ἑλλειψιν ἀρτίου καλλιτεχνικοῦ συγκροτήματος καὶ ἀδιαφορίας τῶν ἐδῶ ἱμπροσαρίων, καθὼς ἐδήλωσε καὶ στὴν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα συνέντευξιν γιὰ τὸ «Ἐθνικὸ Μελοδράμα», ποῦ δημοσιεύθηκε στὴν «Πρώτη» (10 Μαΐου).

Ἄς ἐλπίσουμε ὅμως ὅτι στὴ νέα του ἐπίσκεψιν στὴν πόλιν μας θὰ εἰμπορέσουμε νὰ ἐντυφίσουμε στὴν ἀνώτερη τέχνην του σὲ καμιὰ συναυλία ἢ παράστασι.

—Διὰ λόγους τεχνικοὺς τὸ κομμάτι τοῦ Μπάχ—Μητροπούλου, (ἀπὸ 32 σελίδες) ποῦ προαναγγείλαμε θὰ δημοσιευθῇ στὸ ἐρχόμενο τεῦχος τῶν Μ. Χ.

—Τὰ τελευταῖα καλλιτεχνικὰ γεγονότα τοῦ Μαΐου, ἡ Μελοδραματικὴ παράστασις τοῦ Ἑλλήν. Ὠδείου μὲ τὰ «Παραμῦθια τοῦ Ὀφφμαν», τοῦ Ὀφφμπαχ, τίς συναυλίας τοῦ κ. Λάπα, τῆς δος Παπαϊωάννου τὴν ἐπίδειξιν τοῦ κ. Πινδίου κ.λ. θὰ κρίνουμε στὸ ἐρχόμενο τεῦχος.

—Ἐπίσης λόγῳ ἑλλείψεως χώρου ἀναθάλαμε γιὰ τὸ προσεχὲς τεῦχος νὰ γράψουμε γιὰ τίς θριαμβευτικὰ καλλιτεχνικὰ ἐπιτυχίας στὸ Ἐξωτερικὸ τῆς θαυμαστῆς μικρῆς συνθέτιδος δ-δος Ρένας Κυριακοῦ καὶ τῆ μουσικοφιλολογικῆ βιβλιοκρισία.

ΣΗΜ. Μ. Χ.

Εἰς τὸ δημοσιευόμενον στὸ παρὸν τεῦχος τῶν Μ. Χ. Theme a Variations τοῦ κ. Γ. Δαμπελὲτ λόγῳ ἀντιγραφικοῦ λάθους ἐτέθη—εἰς τὴν 1ην βαριασιὸν (σελ. 3) στὰ πρῶτα δώδεκα μέτρα τοῦ χαμηλοτέρου πενταγράμμου—τὸ κλειδί τοῦ φά, ἀντὶ τοῦ σόλ, ποῦ ὡς εἶναι φανερόν, χρειάζεται.

Ἐπίσης (σελ. 15, 13 μπατούτα) στὸ τελευταῖο φά (1ο πεντάγραμμον) νὰ τεθῇ ἀναλρεσις.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

(Ἀναγράφεται κάθε βιβλίο, περιοδικὸν ἢ μουσικὴ ἔκδοσις, ποῦ στέλλεται στὴ διεύθυνσιν τοῦ περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικά», Γραμματοθυρίδα 230 Ἀθήνας).

ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ :

Σ. Ξηρέλλη : «Γιὰ τὴν ἀγάπη μου», duetto γιὰ τενόρο καὶ βαρύτονο, σὲ στίχους τοῦ Χάινε κατὰ μετάφρασιν τοῦ κ. Κουκούλα. Ἐκδοσις «Μουσικῶν Χρονικῶν».

Γ. Χωρᾶ : Παιδικὰ τραγούδια, μὲ συνοδεία κλειδοκυμβάλου. Ἐκδοτικὸς οἶκος Δημητράκου.

Maria Pia Cafagna : Ἑπτὰ τραγούδια λαϊκὰ Ἑλληνικὰ (Sept Chansons Populaires Grecques γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο. Γαλλικὴ μετάφρασις ὑπὸ Hubert Pernot). Roger Vuataz : Pain Quotidien, μικρὰς μουσικῆς γιὰ πιάνο.

Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Maurice Senart 20, Rue du Dragon, 20 Paris.

I. Albeniz : Azulejos, Προλοῦδιο γιὰ πιάνο.

André-Bloch : La poule, γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο.

Joaquin Nin : Quatre commentaires, γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο.

R. P. Donostia : Quatre mélodies Catalanes, γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο.

Joaquin Nin : Suite Espagnole, γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο.

R. P. Donostia : Trois Chants basques γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο.

Bringuet—Idiartborde : Au Lac de Côme, σουίτα γιὰ πιάνο.

Angusti Grau : Tamarit, βαρκαρόλλα γιὰ πιάνο.

Oswald Guerra : Esquisses, γιὰ πιάνο.

Marins—François, Gaillard : Suite Anglaise, γιὰ πιάνο.

Suz. Demarquez : Ἀυρικὴ ραφωδία, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.

Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Max Eschig 48, rue de Rome et 1, rue de Madrid Paris (8c).

ΒΙΒΛΙΑ :

N. I. Χατζάρα : Εἰσόδια (ποιήματα) ἔκδοσις «Μουσικῶν Χρονικῶν».

Βάσου Χανιώτη : «Πόλεμος» (μπαλλάντα) ἔκδοσις «Μουσικῶν Χρονικῶν».

Ντόλη Νίκα : «Κί' ἢ ἱστορίες αὐτὲς τέλειωσαν ἔτσι» (διηγήματα) ἔκδοσις Τυπ. Ἀδελφ. Γεράρδων.

Φ. ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ : *Ρήγας ὁ Βελεστινλῆς (1757—1798)* σελ. 112. Ἰον 1930.

» » *Τὰ Γιάννενα καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Ἀναγέννηση, (1648—1820)* σελ. 112, Ἰον 1930.

Ὁ κ. Φ. Μιχαλόπουλος ἀνήκει εἰς τοὺς εὐνοειδέστους ἐρευνητὰς τῆς ἱστορικῆς ἀληθείας. Βαθὺς γνώστης καὶ μελετητὴς τῶν γεγονότων, συνδυάζει μὲ τὴν καθαρῶς ἱστορικὴν γνῶσιν τῶν πραγμάτων τὴν εὐρείαν καὶ ἀμερόληπτον κριτικὴν ἀντίληψιν, ἣ ὅποια εἶναι ἀπαραίτητος εἰς τὸν ἱστορικόν, διὰ νὰ μὴ μᾶς παρουσιάξῃ τὰ γεγονότα ὡς ἀπλὰ ἐπεισόδια μέσα εἰς τὸν ροὴν τῆς παγκοσμίου ζωῆς, ἐστερημένα θαυτέρου νοήματος καὶ σχεδὸν ἀκατάληπτα. Ἔτσι ὁ λαμπρὸς αὐτὸς ἱστορικὸς, τοῦ ὁποίου τὸ ἔλεμμα δὲν θολώνεται ἀπὸ στενὰς πατριδολατρικὰς ἀντιλήψεις, μᾶς εἰσάγει εἰς τὰ σκότεινότερα καὶ δυσχερέστερα σημεῖα τῆς ἱστορίας μας καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει τὴν θετικωτέραν οὐσίαν τῶν γεγονότων. Αἱ μελέται αὐταὶ τοῦ κ. Φ. Μιχαλοπούλου, μὲ τὴν ἐξαντλητικὴν βιβλιογραφίαν των καὶ τὴν ἀποφυγὴν κάθε προχειρολογίας ἢ λεπτολογίας γύρω ἀπὸ θέματα σχετικῶς ἀσήμαντα, ὅπως δυστυχῶς συμβαίνει συνήθως εἰς τοιοῦτου εἶδους συγγράμματα, ἀποτελοῦν σοβαρωτάτην συμβολὴν εἰς τὴν νεοελληνικὴν ἱστορίαν.