

ΠΑΡΑΙΤΗΣΙΣ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ

Μετὰ λύπης μας πληροφορούμεθα ὅτι, ὁ ἀπὸ μακροῦ ὑπηρετῶν εἰς τὸ Γυμνάσιον Λεμεσοῦ καθηγητῆς τῆς Μουσικῆς κ. Σόλων Μιχαηλίδης, ὑπέβαλε παραίτησιν ἐκ τῆς θέσεώς του ταύτης εἰς τὴν Ἐφορείαν Λεμεσοῦ.

Δὲν γνωρίζομε τοὺς λόγους τῆς παραίτησως τοῦ ἐκλεκτοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου, ἀλλὰ θέλομεν νὰ ἐλπίσωμε ὅτι, εἰσιδήποτε καὶ ἂν εἶναι, θὰ καταβληθῆ ἡ κάθε προσπάθεια, ὥστε τὸ Γυμνάσιον Λεμεσοῦ, ὅπως καὶ πόλις μας, μὴ στερηθῶσι τῶν πολυτίμων ὑπηρεσιῶν τοῦ κ. Μιχαηλίδη, αἱ ὅποια, πράγματι, εἶναι τόσον πολλαὶ καὶ ὑπὸ πάντων ἀναγνωρίζονται.

Ἰδιαιτέρως τὸ Γυμνάσιον Λεμεσοῦ δὲν πρέπει νὰ στερηθῆ ἐνὸς καθηγητοῦ ὁ ὅποιος συγκαταλέγεται μεταξὺ τῶν ἱκανωτέρων στελεχῶν τοῦ προσωπικοῦ του καὶ ἐξυπηρέτησε τούτο ἀπὸ μορφωτικῆς καὶ παιδευτικῆς ἀπόψεως ὅσον ἄλλοι.

23 Ἰανουαρίου 1910
23 Ἰανουαρίου 1910

ΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ

ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΛΕΜΕΣΟΥ

102

ΛΕΜΕΣΟΣ, 14 (Του ανταποκριτού μας).— Τα αποτελέσματα τῶν ἐτησίων ἐξετάσεων τοῦ Ὁδείου Λεμεσοῦ ἔχουν ὡς ἑξῆς:

Ἀνωτέρα Σχολή Πιάνου: Προήχθη εἰς Ἀνωτέραν Β': Ἑλενα Λαμάρη. Διὰ τὴν ἐξαιρετικὴν ἐπίδοσιν τῆς ἐβραβεύθη διὰ τοῦ μεταλλίου τοῦ μουσικοῦ συλλόγου «Μότσαρτ».

Μέση Σχολή: Προήχθη εἰς Μέσην Β': Ἀννίτα Εὐλογημένου καὶ ἐκ τῆς Κατωτέρας εἰς τὴν Μέσην: Λίντα Καλοπαίδου.

Κατωτέρα: Προήχθησαν εἰς τὴν Κατωτέραν Γ': Βαθούλα Χατζηγεωργίου καὶ Ἑλλη Λ. Παράσχου. Εἰς Κατωτέραν Β': Κωστάκης Ν. Λουκίδης καὶ Εὐτή Κ. Σιακαλλῆ, καὶ ἐκ τῆς Προκαταρκτικῆς εἰς Κατωτέραν: Φρόνη Κ. Πίττα, Βίβια Ε. Ἀγγελίδου καὶ Ρένα Σ. Παλαδοπούλου.

Προκαταρκτικὴ: Προήχθησαν εἰς Προκαταρκτικὴν Γ': Μύρια Χρ. Μουστερῆ, Λία Ν. Ὀνησιφόρου, Λένα Ι. Σαβίδου, Ἑλλη Καλοπαίδου καὶ Σύλβα Ἀβεδικιάν. Εἰς Προκαταρκτικὴν Β': Μαίρη Μ. Καλλιπέτη, Βαθούλα καὶ Μαρία Λ. Κυριακίδου, Τάνια Μ. Κυριακίδου, Μαρούλα Ε. Ρούσου, Μαρίνα Σαζεΐδου, Κατίνα Σ. Φασουλιώτου, Θέλμα καὶ Σύλβα Π. Φιλιππίδου, Λένα Χατζηνικολάου, Ρόμπερτ καὶ Λίμπα Ἐντουαρτς, Δέσποινα Ζάμπογλου, Νίκη Κουπαρῆ, Ἀννη Μ. Κυριακίδου, Λίκα Α. Παντελίδου, Ἑλενα Ν. Παττίχη, Νίτσα Μ. Σιακαλλῆ, Ἀννη Γ. Σχίζα, Θεμούλα Χρ. Φιλίππου, Κικούλα Τ. Χριστοδοῦλου καὶ Νικολέττα Δημητρίου.

Σχολὴ Ἀνωτέρων Θεωρητικῶν: Ἀρμονία: Προήχθη εἰς Ἀρμονίαν Β': Ἑλενα Λαμάρη.

15/6/55

Musician of Repute

Mr. Solon Michaelides has a long established reputation abroad as a conductor and musical authority. Now his fame is growing as a composer as well. Mr. Michaelides has just left Cyprus on a long tour which will include Norway, Sweden, Denmark and London, where a number of his works, old and new are to be performed. First he will attend an International Festival and Conference of Folk Music in Oslo being held there under the auspices of the International Folk Music Council of which he is a member. The president is veteran British composer Dr. Ralph Vaughan Williams. Two of Mr. Michaelides' works will be performed at the festival's opening concert and he will give a talk on the Greek song-dance at the conference. One of his latest compositions «Archaic Suite» will be performed in Stockholm, and in London he is hoping to arrange a concert on the B.B.C. Mr. Michaelides told me the time was not yet ripe to say anything more about the new Philharmonic Orchestra he is forming in Cyprus, but promised to do so after his return in September.

5561
"Cyprus Mail" June 18 - 1955

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1ου.

Του διακεκριμένου μουσουργού Κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ.

Η σχέση της Μουσικής με την Κοινωνία, ο ρόλος που έχει παίζει η Μουσική στην εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού από τη νηπιακή ηλικία του ανθρώπου ως τη σημερινή ύψιστη βαθμίδα του πολιτισμού του, δεν έχει πολύ προσεχθεί και μελετηθεί, κυρίως από το πολύ κοινό. Το μεγαλύτερο μέρος του κοινού βλέπει το ρόλο αυτό σαν δευτερεύοντα στο μεγάλο δράμα της ζωής, σά μιὰ λειτουργία που γίνεται στο περιθώριό της κατά τρόπο διακοσμητικό, που δέν επηρεάζει ουσιαστικά, θαβεία και άποφασιστικά τη ζωή και τον πολιτισμό μας, ατή την ύπάρταση και την εξέλιξη της. Γι' αυτός, τους πολλούς, η Μουσική, έχει κυρίως ένα προορισμό: να μας τέρψη, να μας ψυχαγωγήσει (με τη στενή σημασία της λέξης).

Σήμερα, ύστερα από χιλιάδες χρόνια πείρα, μετά από τη μεγαλειώδη άνοδο των τελευταίων αιώων, μετά ειδικά, από τη μεγαλόπνευστη προφορά του Μπάχ, του Χαίντελ, του Μότσαρτ, του Μπετόβεν... δέν κατορθώσαμε να θεωρούμε τη Μουσική παρά ως ένα μέσο επιδερμικής, έξωτερικής ευχαριστήσεως. Μολονότι πολλοί θά πουν, και λένε κατά τρόπο συνήθως άδριστο, ότι η Μουσική έξευγενίζει την ψυχή του ανθρώπου, λίγοι προχωρούν βαθύτερα στην εξέταση της προσφοράς της και πιστεύουν πώς έχει μιὰ τέτοια άδιαμφισβήτητη δύναμη. Αίτοι, άληθινά, ύποψιάζονται η πιστεύουν πώς πιθανό να επιτελή κάποια σημαντική λειτουργία στη διαμόρφωση του πολιτισμού μας. Το δόγμα «ή τέχνη για την τέχνη» που έχει πιά ξεπεραστεί στις άλλες τέχνες, στη Μουσική έξακολουθεί κατά κάποιο τρόπο να έξασκή την επιρροή του. Πολλοί και αξιόλογοι μουσικοί ύποστηρίζουν, πώς η μουσική δημιουργία, καθώς και η αντίληψη και κατανόηση της μουσικής, άποτελούν λειτουργίες άνεξάρτητες από τη γύρω ζωή και φύση. Μερικοί προχωρούν ως το σημείο να πιστεύουν, πώς η γενική άνάπτυξη κι' ο πολιτισμός ενός λαού είναι άσχετα με την άνάπτυξη του στη Μουσική και άκόμα ότι η μουσική πρόοδος δέν επηρεάζει το γενικό πολιτιστικό επίπεδο ενός λαού ή μιās εποχής.

Το πρόβλημα λοιπόν, που αντιμετώπιζει κανείς εθύς απ' την άρχή, είναι: Ποιά η επίδραση, αν ύπάρχει, της Μουσικής πάνω στην Κοινωνία και τον πολιτισμό της; Πώς έξασκείται ατή η επίδραση κι' αν μπορεί να συντελέση στη διαμόρφωση μιās καλύτερης και ήθικά άνώτερης κοινωνίας; Κι' αν στην άσκηση της κοινωνικής ατής λειτουργίας η Μουσική, κι' η τέχνη γενικότερα, δέχεται και κείνη με τη σειρά της την επίδραση της γύρω ζωής, των άισθητικών, κοινωνιολογικών και φιλοσοφικών αντιλήψεων που επικρατούν σε μιὰ ιστορική περίοδο, των συνθηκών διαβίωσης (γενικώς και Ιδιαίτέρως του δημιουργού καλλιτέχνη) και γενικά των γεγονότων, που επηρεάζουν άμεσα ή έμμεσα την πορεία της ανθρώπινης ζωής και του ανθρώπινου πολιτισμού.

Το σύνθετο αυτό πρόβλημα θάχουμε να μελετήσουμε από πολλές άποψεις, και κυρίως Ιστορικά και ψυχολογικά: Ιστορικά: ποίος ήταν ο κοινωνικός ρόλος της Μουσικής μέσα από την μακραίωνα πορεία της ανθρώπινης κοινωνίας. Ψυχολογικά: πώς εκδηλώνεται το φαινόμενο της μουσικής δημιουργίας, της αντίληψης και κατανόησης της Μουσικής, και πώς επηρεάζει την ψυχική κατάσταση του ανθρώπου, και άν, και ως ποιά ίσως βαθμό, μπορεί η επίδραση ατή να άσκήση άκτινοβολία γύρω και να συντελέση στη διαμόρφωση και εξέλιξη του πολιτισμού.

Άσφαλώς δέν ύπηρεζε μορφή κοινωνίας, όπου η Μουσική δέν είχε να παίξη κάποιο ρόλο. Στην πρωτόγονη κοινωνία σχεδόν όλες οι ύπουπώδεις κοινωνικές λειτουργίες είχαν ως κύριο μέσο έκδηλωσης τη Μουσική. Με το δέος στην ψυχή μπροστά σ' άρισμένα φυσικά φαινόμενα (την άστραπή, τη θρονή, τον κεραυνό) ο πρωτόγονος άνθρωπος κατέφευγε στη μουσική και μ' ατή προσπαθούσε να επικοινωνήσει με τις άόρατες δυνάμεις που κυβερνούσαν, καθώς πίστευε, τά φαινόμενα αυτά. Γιατί άνα πιστεύει, πώς ατή ή Ιδιαίτη Μουσική είχε τη δύναμη να δημιουργήσει ή να καταπάση ένα τέτοιο φυσικό φαινόμενο. Η «μαγική» Μουσική, όπως ονομάστηκε, ήταν ένα στάδιο από το όποιο πέρασε στην εξέλιξη της στους άρχαίους λαούς, κυρίως τους άνατολικούς. Πλήθη από άρχαίους παραδόσεις και μύθους μαρτυρούν ατή την πίστη στη δύναμη της Μουσικής. Με τη δύναμη της Μουσικής του ο Όρφείας κατεβαίνει στον Άδη για να πάρη πίσω την Εδρυδίη, με μουσική ο Βασιλιάς των Θηβών Άμφίων στον 14ο αιώνα π.Χ. έκτισε τά τείχη γύρω από την πόλη, ένθ με τους ήχους των έπτά Ιερών σάλπιγγων κατερρίφησαν τά τείχη της Ίεριχούς (εΐησους του Ναυή)

Κεφ. Στ'). Κατά τον Όμηρον οι γιοί του Άυτολόκου σταμάτησαν με «ώδη» («μαγικό τραγούδι) το μαύρο αίμα, που έτρεχε από την πληγή του Όδυσσέα («άπ' άοιδή δ' αίμα κελαινόν έξοχθω» — Όδύσσεια Τ. 457). Ο Άθηναιος στους «Δειπυσοφιστάς» (Βιβλ. IV, κεφ. 18) λέγει ότι και νόσος ίάται Μουσική θεόφραστος Ιστορήσεν... Ο Άσκληπιός μεταχειριζόταν, κατά τον Πίνδαρο, «πολύ γλυκά τραγούδια» για να θεραπεύση τους άρρώστους. Στο Κουγκό άκόμα ως και σήμερα ο μάγος-Ιερέας άργανώνει γύρω από την καλύτερα του άρρώστου δλόκληρη συναυλία προσπαθώντας με χορούς και τραγούδια να διώξη ή κακοποιο πνεύμα της άρρώστιας.

Όταν άργότερα άναπτύχθηκε το θρησκευτικό άισθημα, η Μουσική άποδείχτηκε μοναδικό μέσο στη δημιουργία άτμόσφαιρας εύλαθείας, άνατάσεως και έξάρσεως, καλλιέργωντας κοινή συγκίνηση σε πλήθη πιστών.

Άλλά και σε τόσες άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις η Μουσική είχε πρωταρχικό ρόλο. Στη δουλειά, ύπό τις ποικίλες μορφές της, η Μουσική δέν ήταν άπλώς ένα μέσο ψυχαγωγίας, που βοηθούσε να περάση εύχάριστα ο χρόνος της δουλειάς, αλλά σε πλείστες περιπτώσεις ήταν και ένας συντονιστής της δουλειάς. Τά θημοτικά τραγούδια δουλειάς σ' όλες τις άρχαίες (άλλά και τις σύγχρονες άκόμη) κοινωνίες ύποβηθηθούσαν με το ρυθμό και τη μελωδία τους τη ρυθμικότερη, ταχύτερη και πιο άποτελεσματική διεξαγωγή της δουλειάς. Όπου η συνεργασία πολλών χειρών ήταν άπαραίτητη (στην κωπηλασία, στο φότεμα, στο θερισμό και στο όμαδικό παιχνίδι άκόμα κλπ.) ο ρυθμός της μουσικής έσυντόνιζε τις κινήσεις και τις προσπάθειες της όμάδος, βοηθώντας άκόμα στην κανονική ένταση και χαλάρωση των μυών.

Ο άνθρωπος θρήκε και στις άτομικές δουλειές άνακούφιση και πολύτιμη συμπάρασταση στο θέλητρο και τη μαγεία της Μουσικής. Ο θεσικός καταφεύγει στη φλογέρα του για να έκφράση τον άπλό πλοΰτο της ψυχής του, που γίνεται ένα με το ειδυλλιακό περιβάλλον, και να έξασκή τη μόνωσή του, με μιὰ διαχετεύει μέσα από το καλάμι το θέλητρο της μουσικής στα πρόβατά του και τά συγκρατεί μαζί. Στις Ίνδιες έχουν θρεθή άγαλματικά που παριστάνουν τον Θεό Κράσια (προσωποποίηση του Θεού Βισνού) σαν θεσκό που, ένθ παίζει τη φλογέρα του, τά πρόβατα γύρω του κρατούνε στάση άπόλυτης ύποταγής και θαυμασμού.

Η μητέρα που νανουρίζει το θρέφος, δέν κάνει τίποτ' άλλο παρά να έμφυσάη άπαλά και στοργικά με το ρυθμό και τη γλυκύτητα του μέλους τη μαγεία της μουσικής στην ψυχή του παιδιού. Η μουσική λοιπόν νανουρίζει, με άλλοτε διεγειρεί ένθουσιασμό, έυπνά και τονώνει τις δυνάμεις που θρσκονται σε χαλάρωση, μαστιγώνει κυριολεκτικά τη δραστηριότητα. Μά και άλλοτε δημιουργεί δέος και φόβο στην ψυχή, άγάπη και σεβασμό. Ο Διόδωρος ο Σικελιώτης έγραψε στον πρώτο αιώνα π. Χ. για τους θάρδους των Κελτών (Γαλατών) «...Φίλος και έχθρος ύποτάσσονται στο τραγούδι του θάρδου. Συχνά όταν δυο στρατοί συναντώνται και τά σπαθιά έχουν τραθηχθεί και τά δόρατα έτοιμασθεί, οι θάρδοι ρίχνονται στη μέση τους και τά ειρηνεύουν, όπως ένας με μαγεία ύποτάσσει το άγριο θηρίο». Ο περίφημος Κρητικός μουσικός και σοφός του 9ου αί. π. Χ. Θαλήτας, φίλος και συνεργάτης του Λυκούργου, άφου πήγε κατ' έντολή του Μαντείου των Δελφών για να διώξη τον λοιμό από την Σπάρτη, θήθησε κατόπι στη δημιουργία όμόνοιας και ύπακοης στους νόμους άνάμεσα στους σπαρασσόμενους από έμφύλιες έριδες Σπαρτιάτες. Το ίδιο λέγεται και για το Λέσβιο μουσικό άναμορφωτή του 7ου αί. Τέρπανδρο, που προσέκληθη στη Σπάρτη για να βοηθήση στην καταστολή στάσεως. Κι' ο Κονφούκιος χρησιμοποίησε τη μουσική για να φέρη τάξη στο Κράτος, όμόνοια στους πολίτες κι' ύπακοή στους νόμους στους ύπαλλήλους του Κράτους. Είναι άκόμα γνωστό πώς ο κουτσός άοιδός Τυρταίος, που οι Άθηνάιοι έστειλαν ειρηνευόμενοι στην Ξηροίαν, κατώρως να έμπνευση ένθουσιασμό, θάρρος και άνδρεία με τά πολεμικά του θούρια στους άπογοητευμένους Σπαρτιάτες και να τους οδηγήση στη νίκη. Είναι επίσης γνωστό πώς άγάπη και σεβασμό ένέπνεαν τά θημοτικά χρόνια οι ραψωδοί για την ύποβλητική μαγεία του τραγουδιού και της λύρας τους, αλλά και για τον συμβουλευτικό και παρανετικό σύνο των τραγουδιών τους και για την πολύτιμη συμβολή τους στην ήθική και πνευματική άκόμα διαπαιδαγώγηση του λαού. Γι' αυτό δέν ύπηρεχε γιορτή οικγενειακή ή δημόσια απ' την όποία να λείπη ο «θείος άοιδός».

(Συνεχίζεται)

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Του διακεκριμένου μουσουργού
Κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ.

20

Στους κλασσικούς χρόνους στην αρχαία Ελλάδα, κυρίως από την εποχή του Σόλωνος, ή Μουσική πήρε εξαιρετική θέση τόσο στην κοινωνία, όσο και στην παιδεία. Στη Μουσική αποδίδεται ιδιαίτερη δύναμη στην ηθική διαπαιδαγώγηση των νέων. Η αντίληψη αυτή για την ηθοπλαστική δύναμη της Μουσικής αποτελεί ένα φαινόμενο πρωτοφανές στην ιστορία της ανθρωπότητας και είναι ίσως το κυριότερο χαρακτηριστικό των Έλληνικών αντιλήψεων για την κοινωνική αποστολή της Μουσικής. Την αντίληψη αυτή υπεστήριξαν κυρίως οι πιο σημαντικότεροι φιλόσοφοι της αρχαιότητας. Ο Πλάτων στην «Πολιτεία» του υποστηρίζει πως είναι «σοφιστικότερη ή διά της Μουσικής ανατροφή», επειδή ο ρυθμός και η «αρμονία» είσεως και τρισηθοπατήτων ψυχής και εξασκούν ισχυροτάτην επ' αυτής επίδρασιν...» και έτσι ο ανατραφείς καθώς πρέπει με τη Μουσική θα είναι σε θέση να αισθάνεται με όλην την λεπτότητα τις έλλειψεις και ατέλειες εις τα δημιουργήματα της τέχνης και της φύσεως, «θα ένθουσιάζεται διά πέν ωραίων, θα άνοιγη δλόκληρον την ψυχή του να τό υποδέχεται εις αυτήν, θα τό έχη παντοτεινήν του τροφήν και τοιουτοτρόπως θα προκόπη και θα τελειοποιηται εις πάσαν άρετήν» (Βιβλ. Γ', μετάφρ. Ι. Γρυπάρη). Στόν «Πρωταγόρα» του επίσης υποστηρίζει, πως «ανάγκάζουν τις ψυχές των παιδών να συνηθίσουν στους ρυθμούς και τις άρμονίες για να γίνουν πιο ήμεροι και όταν γίνουν πιο εύρυθμοι να καταστούν πιο χρήσιμοι και με τα λόγια και με τις πράξεις τους γιατί όλη ή ζωή του ανθρώπου έχει άνάγκην εύρυθμίας και εδαρμοσύας» (326 Β).

Ο Άριστοτέλης πάλι στα «Πολιτικά του» λέει, πως «είναι αδύνατο να μη αναγνωρίση κανείς τη δύναμη της Μουσικής και άφου αυτή ή δύναμη είναι πραγματική πρέπει ή Μουσική να εισαχθή στην εκπαίδευση των νέων». Στα «Προβλήματά» του (ΙΘ 27), τό ξεκαθαρίζει καλύτερα άπ' αυτά, λέει, είναι φανερό πως ή Μουσική μπορεί να δώση κάποια κατεύθυνση στόν χαρακτήρα της ψυχής, κι άν μπορεί να τό κάμη αυτό είναι προφανές ότι πρός αυτήν πρέπει να οδηγηθούν και μ' αυτή να εκπαιδευθούν οι νέοι». «Ένεκα αυτής της ηθοπλαστικής δυναμείας της Μουσικής ο Πλάτων έφτασε στό σημείο να προτείνει («Νόμοι», βιβλ. 7), όπως ή Πολιτεία καθιερώση ώρισμένα τραγούδια και χορούς που άρμόζουν στους νέους και να μη επιτρέπεται σε κανένα ή χρήση άλλων και ή άλλοισή τους, όπως δέν επιτρέπεται παράβαση όποιουδήποτε άλλου νόμου. Τό ίδιο ακριβώς έκανε και ο Μ. Γρηγόριος Πάπας της Ρώμης στόν βον αιώνα που υπήρξε ο σοφιστικότερος μεταρρυθμιστής της Μουσικής της δυτικής Έκκλησίας, όταν έκαμε κατάλογο έγκεκριμένων ύμνων για άποκλειστική χρήση της Χριστιανικής Έκκλησίας.

Με την εμφάνιση του Χριστιανισμού τό μουσικό συναίσθημα αναπτύσσεται με έκπληκτική δύναμη, επαναβρίσκει παλιές δυνάμεις (και άποκτάει καινούργιες) που κινδύνευαν να χαθούν μέσα στο Ρωμαϊκό πλούτο, την ματαιοδοξία και έπιπολαιότητα. Χάρη σ' αυτόν ή Μουσική σημειώνει άνοδο πρωτοφανή και προσθέτει στα έργα των άλλων τεχνών της μνημεία της πιο ύψηλης έμπνεύσεως. Άλλά και μέσα στην Έκκλησία (άπό την εποχή του Μ. Κωνσταντίνου όταν ιδρύθησαν οι πρώτοι ναοί) έγινε μοναδικό έκφραστικό μέσο, «ή εύλογία του λαού, ή δόξα του Θεού, ή φωνή της Έκκλησίας, ή γλυκεία έξομολόγηση της πίστης, ή εύλαβική άφοσίωση» καθώς λέει ο Άγιος Αμβρόσιος. «Τίποτε δέν μπορεί να στηρίξη την ψυχή, να της δώση φτερά, να την απαλλάξη από τη γη, να την έλευθερώση από τα δεσμά του σώματος και να την κάμη να φιλοσοφή και να περιφρονή κάθε τι γήινο, όσο τό θείο άσμα» λέει ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Σάν όργανο θρησκευτικό ή Μουσική είναι και μέσο ηθικής άνωψείσεως «γοητεύοντας τους άκροατάς, τους προτρέπει στην άγάπη της άρετής».

Είναι ένδιαφέρον άπό την άποψη του θέματος μας να έχουμε ύπ' όψη πως στους πρώτους Χριστιανικούς χρόνους όλο τό εκκλησίασμα έψαλλε ένωμένο με μια καρδιά και θέληση. Ήταν δηλαδή ή κοινή ψαλμωδία μια κοινωνική θρησκευτική έκδήλωση.

Παράλληλα με τό θρησκευτικό τραγούδι άνθει στό Μεσαίωνα τό δη-

μοτικό τραγούδι, τό τραγούδι των τροβαδούρων, των τρουβέρων, των έρωτοτραγουδιστών... Τό τραγούδι τους γινόταν ο έκφραστής των κοινών συναισθημάτων και όνείρων τα κοινά αυτά αισθήματα είχαν πηγή τους κι' αυτά έθέρμαιναν, και γαλουχούσαν, σαν τό δροσερό νεράκι που ξεπηδάει αυθόρμητα από την πηγή και δροσιζει πρώτα-πρώτα εκείνη, χοροπηδώντας και τραγουδώντας γύρω της. Τα δυο αυτά ρεύματα συνδυάζονται παράλληλα ως τα τέλη του 16ου αιώνα, όποτε συντελείται μια από τις σημαντικότερες καινοτομίες στην ιστορία της Μουσικής: ή γένεση του μουσικού δράματος, που έδωσε καινούρια ώθηση στην κοινωνική άποστολή της Μουσικής. Άπό την άλλη ή ανάπτυξη της όργανικής Μουσικής, που αρχίζει να φτερώνη στην αναγέννηση, έρχεται να πλουτίση τη Μουσική με τα γνησιώτερα της έκφραστικά μέσα. Στην εποχή αυτή της Αναγεννήσεως σημειώνεται μια αξιόλογη έξάπλωση της Μουσικής σε αρκετά ευρύ κύκλο της κοινωνίας στις χώρες της Δυτικής Εύρώπης. Η παλιά θεοκρατική αντίληψη για τη Μουσική, που θρίσκει την πιο θαυμάσια έκφρασή της στο έργο του Χαίντελ και πρό πάντων του Μπάχ, αρχίζει να υποχωρή πρός τα μέσα του 18ου αιώνα και να δίνη τη θέση της σε μιάν αντίληψη, σύμφωνα με την όποια ο ρόλος της Μουσικής είναι ή ψυχαγωγία κυρίως των άνωτέρων τάξεων και ιδιαίτερα των πριγκίπων—έκλεκτόρων και Βασιλιάδων, που γίνονται οι μοναδικοί της προστάτες και έμπνευστές άκόμα. Η Μουσική πάει να γίνη μια ευγενική θερραπεινίδα των κοσμικών και καλλιτεχνικών συγκεντρώσεων της εποχής μεγάλοι συνθέτες σαν τον Χάυντν, άποθλέπουν μ' εύλαβεια στην Ικανοποίηση των έπιθυμιών και των κοινωνικών σκοπών των κυρίων τους. Η Μουσική ύψίσταται, έτσι, κάποιαν άφαίρεση από τό θασικό της κοινωνικό σκοπό. Η παλιά πολυφωνική αντίληψη ύποχωρεί μπρός σ' ένα καινούργιο τρόπο έκφράσεως, όπου κυριαρχεί τό μέλος, μια δηλ. μελωδική γραμμή, που συνοδεύεται και συμπληρώνεται με ποικίλους άρμονικούς συνδυασμούς (είναι μια αντίληψη που στις ρίζες της έχει τό παλιό μαδριγάλι και θρίσκει τό δρόμο της μέσα από τη γένεση και ανάπτυξη της όπερας, όπου ή ανάγκη να έκφράζονται τα λόγια καθαρά, ένίσχυσε την προβολή μιας μελωδίας άπαλά συνοδευμένης). Μετά την άυστηρή θρησκευτική φόρμα, έρχεται ένα ύφος πιο φωτεινό, πιο κομψό και πιο χαριτωμένο, άνκαι λιγώτερο θαύ.

Ήταν ή μοίρα του Beethoven να έλευθερώση τη Μουσική και τους μουσικούς και να δώση στην τέχνη αυτή πλατύ ανθρώπινο περιεχόμενο, να την οδηγήσει στόν όρθο κοινωνικό της ρόλο. Όπως ο Σωκράτης κατέβασε τό αντικείμενο της φιλοσοφικής έρευνας και μελέτης στόν άνθρωπο, έτσι κι ο Beethoven κατέβασε την τέχνη άπό τον Θεό στόν άνθρωπο. Γι' αυτόν ή Μουσική πηγή και κατευθυντήριο τέρμα έχει την ανθρώπινη ψυχή. Έκφράζει τα ανθρώπινα συναισθήματα και μέσα από την ηθική και έξυγιαντική της δύναμη, μέσα από την καθαρτήριο φλόγα της πάνω στα γιγάντια και στόργικά φτερά της ο άνθρωπος οδηγείται πρός τό Θεό. Καθώς λέει ο ίδιος «μόνο ή τέχνη κι' ή γνώση, άνεβάζουν τον άνθρωπο στό θείο». Φυσικά θάταν υπερβολικό να άποδώσουμε όλότελα την στροφή αυτή στόν Beethoven. Κατά μέγα μέρος ή αλλαγή όφειλεται στις αρχές και διακηρύξεις της Γαλλικής Έπαναστάσεως. Τό παρμέρισμά της «ιθουούσης» τάξεως και ή άνοδος και προβολή της άστικής τάξεως στο προσκήνιο της κοινωνικής και έννικης ζωής μαζί με τη διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου και του πολίτου είχαν ως μια από τις συνέπειές τους και την κοινωνική άπελευθέρωση του καλλιτέχνη, την άνεξαρτησία της τέχνης και τό έξάπλωμά της σε πλατύτερα στρώματα του λαού.

Ο καλλιτέχνης δημιουργός δε γράφει τώρα κατ' έπιταγήν, άλλα σύμφωνα με την έμπνευση, και τις αισθητικές του αρχές. Παύει να είναι ύπηρέτης, άποκτάει συνείδηση της δυναμείας και της κοινωνικής του άποστολής και νοιώθοντας πως είναι ένας συντελεστής πολιτισμού έπιδιώκει μ' άνεξαρτησία βουλήσεως και έμπνεύσεως να έπιτελήση συνειδητά τό καθήκον του στην πραγματοποίηση των θαυότερων σκοπών της τέχνης του.

(Συνεχίζεται.)

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

3ον.

Του διακεκριμένου μουσουργού Κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ.

Η Ρωμαντική κίνηση στον 19ο αιώνα έδωσε καινούργια δύναμη και φτερά στην τέχνη. Η υπέρσχυση του διονυσιακού πνεύματος πάνω στο άπολλώνιο, του αυτισμού και της φαντασίας πάνω στη λογική, ή ελευθερία στην αυθόρμητη έκφραση των εσωτερικών παρορμήσεων και της έμπνευσεως με κάποια παραμέληση της μορφής, ή ισχυρά υποκειμενικότητας και ο ιδεαλισμός του υγιούς ρωμαντισμού, όλα αυτά είχαν συντελέσει στη δημιουργία μιας πραγματικής ανθήσεως. Η φλογερή αγάπη με την ελευθερία, που οδηγεί σε τόσα άπελευθερωτικά κινήματα τον 19ο αιώνα, ή αγάπη προς την φύση και τον άνθρωπο ήταν δυνάμεις που ώθησαν προς έμπνεύσεις ήρωικές και γεμάτες ανθρωπιστικό περιεχόμενο. Στη μουσική μια από τις συνέπειες ήταν ή αγάπη για το δημοτικό τραγούδι, που από τα μέσα του αιώνα άρχισε να φουντώνει σιγά-σιγά σ' όλες τις χώρες και ώδήγησε στη διαμόρφωση έθνικων σχολών, που βασική αίσθητική τους άρχή είχαν τη δημιουργία τέχνης έμπνευσμένης από τον έθνικό θρόλο και παραδόσεις και το δημοτικό τραγούδι. Η Μουσική έτσι γίνεται μια σημαντική έθνικη λειτουργία. "Οχι μονάχα έθνικη, μά και διεθνής ταυτόχρονα. Με τη ζωντανή εκδήλωση μιας έθνικης οντότητας μέσα από ένα όργανο κατ' έξοχήν παγκόσμιο από τη φύση του κάνει τη Μουσική ένα κρίκο αγάπης και άλληλοκατανοήσεως ανάμεσα στους λαούς. Η τεράστια ανάπτυξη των μέσων συγκοινωνίας, που παρατηρείται στα τέλη του περασμένου και κυρίως στον αιώνα μας, έφερε τους λαούς με τον πολιτισμό και την τέχνη τους τον ένα πιο κοντά στον άλλο. Κι' έτσι οι συνθέτες μπόρεσαν ν' αντίληψουν όχι μονάχα από την έθνικη αλλά και από ξένες πηγές, από μακρινές χώρες, κυρίως την Ανατολή με την μουσικιστική της παράδοση, τη γοητεία των μύθων της και το πλούσιο σε μελωδικούς θησαυρούς δημοτικό της τραγούδι.

Οι νέες εφευρέσεις και μηχανικές τελειοποιήσεις έχουν δημιουργήσει νέες κοινωνικές συνθήκες, κάτω από τις οποίες ο σύγχρονος άνθρωπος ζει και δρά, ιδίως στις μεγαλουπόλεις, με γοργό ρυθμό και νευρική υπερένταση. "Επειτα, οι δυο μεγάλοι πόλεμοι με την τρομακτική αναστάτωση, που έφεραν στην κοινωνική ζωή όλου του κόσμου, δεν μπόρεσαν να μη έχουν αντανάκλαση στην τέχνη. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, που οι πιο πολλοί έζησαν στρες δεινές απότες τραγωδίες, που βρέθηκαν μπροστά στο απότρόπαιο θέαμα των έρειπίων, που είδαν το ανθρώπινο αίμα να χύνεται σε ποταμούς, τους άναπήρους, τις χήρες, τα όρφανά... διοχέτευαν στην τέχνη τους τις ποικίλες ψυχικές αντιδράσεις τους. Κυρίως μέσα από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο άρχισε μια θαυμαστή άλλαγή: μέσα από την φλησκωτική αλλαγή, μέσα από την άγρια και το φόβο, μέσα από την άναρχία πρόβαλε ή Μουσική σαν παρήγορος άγγελος. "Απειρα πλήθη σ' όλες τις χώρες, άσπώντας τους κινδύνους, κατέφευγαν στη Μουσική για να βρουν παρηγοριά, δύναμη κι' έλπιδα για το μέλλον, για να ξεχάσουν μέσα στη μαγική της ατμόσφαιρα την δυστυχία και τον πόνο τους.

"Εχουμε διαγράψει με πολύ άδρομερή τρόπο την κοινωνική θέση της Μουσικής στις διάφορες εποχές. "Απ' αυτή την αναγκαστικά σύντομη Ιστορική άνασκόπηση του ζητήματος βγαίνει το συμπέρασμα, πως ο άνθρωπος είχε κατανοήσει τη σημασία της Μουσικής σαν συντελεστού του ανθρώπινου πολιτισμού και την χρησιμοποίησε οικολογικά.

Δικαιολογείται όμως ή αντίληψη του ύψηλου κοινωνικού της ρόλου; Μπορεί λ. χ. επιστημονικά να υποστηριχθή, πως ή Μουσική και γενικότερα ή τέχνη έξασκει βαθειά επίδραση πάνω στον άνθρωπο και συντελεί στη διαμόρφωση μιας ήθικα και ψυχικά ανώτερης κοινωνίας; ή μήπως είναι όρθότερη ή αντίληψη ώρισμένων φιλοσόφων και αισθητικών όντι ή τέχνη είναι ένα φαινόμενο αυθόπαρκτη, ανεξάρτητο από τη ζωή και τη φύση τόσο ως προς την εκδήλωσή του όσο κι' ως προς την άκτινοβολία του;

"Ας προσπαθήσουμε να δούμε από κοντά το φαινόμενο της μουσικής εκδήλωσεως. Πολλές φορές υποβάλλεται ή έρώτηση: πως ένας συνθέτης δημιουργεί; πως ψυχολογικά τελείται αυτή ή λειτουργία της καλλιτεχνικής δημιουργίας; πως συλλαμβάνει τέλος πάντων ο συνθέτης τις ιδέες, τις άναπτύσσονται συνθέτοντας ολόκληρο έργο και καταγράφοντας το μ' αυτά τα ιερογλυφικά σημεϊά της Μουσικής; Είναι άπορίες στις οποίες είναι δύσκολο να δώση κανείς άπόλυτα ίκανοποιητική άπάντηση. Πολλοί ψυχολόγοι, αισθητικοί και φιλόσοφοι προσεπάθησαν να έρμηνεύσουν το φαινόμενο αυτό.

Είναι γεγονός, πως ένας μουσικός, που κατέχει τους κανόνες της τέχνης, μπορεί να γράψει μια μελωδία και να τη συμπληρώσει μ' ένα άρμονικό ντύσιμο, μπορεί ίσως να κάνει ένα έργο, αλλά μονάχα ο συνθέτης μπορεί να δημιουργήσει ένα καλλιτέχνημα, ένα έργο τέχνης που νάχη σπίθα και πνοή ζωής, ή μια ύψηλη ιδέα και νόημα (με

την αισθητική αντίληψη του όρου), που νάχη με μια λέξη «έμπνευση». Ο καλλιτέχνης δημιουργός λοιπόν έχει τη δύναμη να συλλαμβάνει ιδέες να τις μετουσιώνει σε ήχους και να τους βάζει σε τάξη ώστε με τη ρυθμική τους ύπόσταση, με την άλληλοδιαδοχή τους εις τον συνδυασμό τους να σχηματίζουν ζωντανές μουσικές εικόνες, με έιρμό, και νόημα. Αυτή τη δύναμη ένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να την άποχτήσει με την μελέτη και την εξάσκηση, μπορεί μονάχα να την άναπτύξει και να την τελειοποιήσει. Είναι μια θεϊκά φλόγα που άνάβει. Είμαι σίγουρα από τη στιγμή που γεννιέσαι. "Η είσαι λοιπόν από το Θεό και τη φύση δημιουργός ή άπλούστατα δεν είσαι.

"Αλλά πως έρχεται ή έμπνευση, πως γίνεται ή σύλληψη των ιδεών; Πολλές φορές οι μουσικές ιδέες έρχονται ξαφνικά, γεμίζουν το έιναι σου και ζητούν, ζητούν έπίμονα να έξωτερικευθούν, όπως το θρέφος, που όταν θά ρθει ή στιγμή του ζητάει την άπελευθέρωσή του για να δημιουργήσει δικήν του άνεξάρτητη ύπόσταση. "Αλλά πριν από την κύηση προηγείται μια φυσιολογική λειτουργία, ενώ στην καλλιτεχνική δημιουργία; Πρώτα-πρώτα δεν πρέπει να φανταζόμαστε πως ο καλλιτέχνης δημιουργός, άκόμα κι' ο πιο μεγαλοφυής, δημιουργεί εκ του μηδενός. *Ex nihilo nihil fit.* Παλιές γνώσεις και στοιχεία της τέχνης έχουν άφομοιωθή στη συνείδηση του καλλιτέχνη. "Ενα καινούργιο στοιχείο, υπό μορφή μιας συγκινήσεως, ενός συναισθήματος που προέρχεται από ένα γεγονός κλπ., δημιουργεί τον καλλιτεχνικό έρεθισμό που ξεσηκώνει τις παλιές άναμνήσεις ζευγαρώνει το παλιό με το νέο κι' οδηγεί στην κύηση και δημιουργία ενός καινούργιου σώματος, που μπορεί να είναι ένα μοτίβο, μια μελωδία ή και ένα πιο συμπληρωμένο σύνολο. Η επέκταση του πρώτου αυτού σπέρματος, ή ανάπτυξη και τελειοποίησή του σε ολόκληρο έργο είναι ζήτημα που άφορά από τη μια την άνανέωση της έμπνευσεως από τη συγκίνηση που προσφέρει το ήδη δημιουργημένο έργο, και από την άλλη από την δύναμη φαντασίας, τεχνικής καταρτίσεως και ίκανότητας του συνθέτου να άναπτύσσει τις ιδέες του και να τις συνθέσει σ' ένα ενιαίο άρχιτεκτονικό σύνολο.

Ο καλλιτέχνης, πρέπει νομίζω να το δεχθούμε, είναι συνήθως προικισμένος με μια ξεχωριστή ευαισθησία, που δεν έχει ο μέσος άνθρωπος. Οι χορδές των συναισθημάτων του είναι πολύ πιο ευαίσθητες και δονούνται με το παραμικρό ένα λεπτό, λεπτότατο, κάποτε άδιόρατο έπισόδιο της ζωής ή της φύσης, που άφήνει τον κοινό άνθρωπο άδιάφορο μπορεί να δημιουργήσει στην ψυχή του καλλιτέχνη ολόκληρο συναγεμώ. Η υπερευαίσθησία αυτή, όταν δεν κατανοηθή σωστά (κι' αυτό σπάνια συμβαίνει), μπορεί να γίνει άφορμή σε λανθασμένη εκτίμηση των πραγμάτων. Αυτό το μικρό φαινομενικά περιστατικό μπορεί να δημιουργήσει τον καλλιτεχνικό έρεθισμό για μια δημιουργία. Πολλοί από τους μεγάλους συνθέτες δεν είχαν άνάγκη παρά από πολύ μικρό έρεθισμό για να γεμίσουν μουσικές ιδέες. Πολλοί μάλιστα σ' ώρισμένες περιόδους της ζωής των ήταν πλημμυρισμένοι από αυτόν που ο Βέρνον Λή (ψευδώνυμο της Violet Paget, Άγγλίδος καλλιτέχνιδος) ονομάζει «εσωτερικό τραγούδι» (*chant interieur*). Ο Μέρλιος, καθώς λει σ' «Απομνημονεύματά του», όταν έγραφε το περίφημο Ρέκβιεμ ένοιωσε το κεφάλι του να σπάη από την όρμητική εισβολή των μουσικών ιδεών, που τον πολιορκούσαν, και για να προφτάνει να τις καταγράψει κατέφευγε σε στενογραφικά σημεϊα που έφεύρισκε κείνη τη στιγμή. Ο Σιοδμαν συχνά άναφέρε σε γράμματά του, πως ήταν γεμάτος μουσική, από ιδέες που γίνονταν μελωδίες και ζητούσαν να έξωτερικευθούν. "Ετσι άλλωστε μπορεί να έξηγηθή το υπεράνθρωπο κατόρθωμα ώρισμένων μεγάλων συνθετών, που σ' ελάχιστο χρονικό διάστημα έδημιουργησαν μεγάλα έργα (λ. χ. ο Χαίντελ έγραψε τον «Μεσσία» του σε 23 μέρες, ο Ροσίνι σε 15 μέρες τον «Κουρέα της Σεβίλλης», ο Μότσαρτ την «Εισαγωγή» του Δόν Ζουάν σε μια νύκτα). Η δημιουργία είναι συχνά ένα ήρωικό άνέβασμα μέσα στους κόσμους της φαντασίας, σύλληψη του άόριστου και άδιαμόρφωτου, δάμασμά του και μεταστροφειώσή του σε μορφή τέχνης. Η μελωδία πολλές φορές έρχεται σαν μια άχτίδα φωτός, που γλυστράει μέσ' από μια άδιόρατη τρυπίτσα, ή όπως μια ιδέα που μας έρχεται ξαφνικά χωρίς φαινομενική προετοιμασία, σαν από έλλαμψη. "Ωρισμένοι συνθέτες προετοιμαζαν το «έδαφος» ψυχολογικά παίζοντας μουσική, συνήθως μάλιστα άλλου συνθέτη. "Ισως δεν είναι χωρίς ένδιαφέρο να πούμε, πως ή Μουσική που δημιουργείται, δεν έχει σχέση συνήθως με τη μουσική που προκαλεί την συγκίνηση και τον καλλιτεχνικό έρεθισμό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν ο Μπάχ. Κι' ο Χαίντελ, πριν άρχισει να συνθέτει, άφοβ' προσευχόταν, καθόταν στο πιάνο και άρχιζε, κατά την έκφρασή του, την «έρευνα». Συχνά οι ιδέες του έρχονταν εύκολα και προχωρούσε άληθινά χωρίς πολλών κόπο συνήθως.

(Συνεχίζεται).

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

409.

Τοῦ διακεκριμένου μουσουργοῦ
κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ.

Ἡ Μουσική, λοιπόν, ἀποτελεῖ γενικὰ τὴ μεγαλύτερη δύναμη, ποὺ δευγείρει τὴ δημιουργικὴ φαντασία, ἀνοίγει τὴ στρόφιγγα γιὰ νὰ ξεχυθοῦν οἱ μουσικοὶ χεῖμαρροι ἀπὸ τὴν πηγὴ, ποὺ ἔχει μέσα του ὁ συνθέτης. Πολλὲς φορές ὁμοῦς ὁ καλλιτεχνικὸς ἐρεθισμὸς προκαλεῖται μὲ τὴν ἐπαφὴ μὲ ἔργα ἄλλης τέχνης, μὲ τὸ διάβασμα ἢ μὲ μιὰ συγκίνηση ἐξωμουσικῆς αἰτίας. Ἔτσι, μπορούμε νὰ ἐρμηνεύσουμε καὶ τὸ γιατί ἕνας συνθέτης μπορεῖ νὰ συνθέσει μουσικὴ γιὰ ἕνα εἰδικὸ σκοπὸ (λ. χ. πᾶνω σ' ἕνα ὀρισμένο κείμενο, γιὰ ἕνα δράμα κλπ.).

Ἀπὸ ὅ,τι λέμε, φαίνεται πὼς μεγάλο μέρος τῆς μουσικῆς δημιουργίας ὀφείλεται σὲ μιὰ μυστηριώδη ἀποκάλυψη (Μπετόβεν: «Ἡ Μουσικὴ εἶναι μιὰ ἀποκάλυψη ὑψηλότερη ἀπὸ κάθε σοφία καὶ φιλοσοφία»). Πρόκειται, λοιπόν, πραγματικὰ νὰ δεχτοῦμε, πὼς ἡ μουσικὴ δημιουργία εἶναι ἕνα ψυχολογικὸ φαινόμενο μὲ ἀπόλυτη αὐτοτέλεια, ἀνεξάρτητο ἀπὸ ὅ,τι ὑπάρχει γύρω καὶ ποὺ κυβερνᾶται ἀπὸ ἕνα ὀδηγητικὸ φῶς ἐσωτερικόν; Ἐνα τέτοιο πρᾶμα ἔβριαν μεγάλη πλάνη, νομίζω. Τέχνη ἐξω ἀπὸ τὴ ζωὴ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει. Καὶ σὲ περιπτώσεις τῆς πιὸ θαθεῖας ἐσωτερικῆς ἐνοράσεως, ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι ἕνα πρόσωπο ποὺ ζεῖ ἐκτός τόπου καὶ χρόνου· ἀντίθετα εἶναι ἕνας ἄνθρωπος μ' ὀρισμένη ὑπόσταση καὶ χαρακτήρα, ποὺ νοιώθει θαθεῖα, χάρις στὴ διαίσθηση καὶ εὐαισθησία του, τὴ γύρω ζωὴ, συχνὰ γίνεται ἕνας μυστικὸς δέκτης ποὺ συγκεντρώνει μέσα του τὶς τάσεις, τὶς προθέσεις καὶ τὶς ἀρχὲς τῆς ἐποχῆς του, τοὺς πόθους, τὶς λαχτάρεις καὶ τὶς ἐλπίδες τῆς φυλῆς του καὶ τοῦ συνανθρώπου του. Ὅλα αὐτὰ δουλεύουν μυστικὰ στὸ ὑποσυνείδητό του, συχνὰ πρὶν ἀπὸ τὴν πρώτη του καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση ἀκόμα, ἀφομοιώνονται θαθεῖα μέσα του καὶ μετουσιώνονται κατόπι σὲ μουσικὸ λόγο, ποῦναι στὶς σπάνιες περιπτώσεις τῶν μεγαλοφυῶν δημιουργῶν προφητικὸς. Τὸ ἔργο του ἔτσι γίνεται ἡ συνισταμένη τῶν μυστικῶν ἐλπίδων γιὰ τὸ μέλλον.

* * *

Ποιά, τώρα, εἶναι ἡ δύναμη ἰδιαίτερα τῆς Μουσικῆς; Ἡ Μουσικὴ μόνη ἀπ' ὅλες τὶς τέχνες, χρησιμοποιεῖ ἀφηρημένο ὕλικό: τὸν ἦχο. Ὁ ἦχος, ὁμοῦς, ἔχει μοναδικὴ πλαστικότητα καὶ ἐκφραστικὴ δύναμη πλατύτερη κι' ἀπ' αὐτὸ τὸ λόγο. Ἡ Μουσικὴ δὲ μιλάει μὲ συγκεκριμένο τρόπο κι' ὁμοῦς μπορεῖ νὰ μᾶς χαρίσει τὶς πιὸ μεγάλες καλλιτεχνικὲς συγκινήσεις. Εἶναι τέχνη κυρίως τοῦ συναισθήματος καὶ τῆς σκέψεως. Τὸ μεγάλο της πλεονέκτημα εἶναι ὅτι δὲν περιορίζει τὸ σκοπὸ της μέσα στὰ στενὰ ὄρια ἐνὸς ἀμεσοῦ ἀντικειμενικοῦ σκοποῦ, ὅπως οἱ εἰκαστικὲς τέχνες, ἢ ἐνὸς συγκεκριμένου συναισθήματος. Ἀφήνει πλήρη ἐλευθερία σὲ ὑποκειμενικὴ συγκίνηση στὸν καθένα. «Ἡ Μουσικὴ, λέει ὁ Σοπενάουερ, δὲν ἐκφράζει τὸ φαινόμενο, ἀλλὰ μόνο τὴν ἐσωτερικὴ οὐσία, τὴν καθαυτότητα κάθε φαινομένου, τὴν ἴδια τὴ βούληση. Δὲν ἐξωτερικεύει λοιπόν αὐτὴν ἢ ἐκεῖνη τὴν ἀπομονωμένη καὶ καθωρισμένη χαρὰ, αὐτὴν ἢ ἐκεῖνη τὴν στενοχώρια, αὐτὸν ἢ ἐκεῖνο τὸν πόνο ἢ τὸν τρόμο ἢ τὸν θρίαμβο ἢ τὴν εὐθυμία ἢ τὴν ψυχικὴ ἡρεμία· ἀλλὰ τὴ Χαρὰ, τὴ στενοχώρια, τὸν Πόνο, τὸν Τρόμο, τὸ

Θρίαμβο, τὴν Εὐθυμία, τὴ Γαλήνη τῆς ψυχῆς τὴν ἴδια...»

Τί, γιὰ νὰ μιλήσουμε πιὸ ἀπλά, προσφέρει στὸν ἀκροατὴ ἢ Μουσικῆ; τὴν τέρψη τῶν αἰσθήσεων χάρις στοὺς ρυθμικοὺς, μελωδικοὺς καὶ ἀρμονικοὺς συνδυασμοὺς τῶν ἤχων; ζητᾶ νὰ ἐπιβάλει τάξη καὶ ρυθμό, καθὼς ἔλεγε ὁ Πλάτων καὶ ἀνάμεσα σ' ἄλλους καὶ ὁ σύγχρονος μέγας συνθέτης Ἰγκὼρ Στραβίνσκη («Ἡ Μουσικὴ μᾶς ἐδόθη μὲ τὸν ἀποκλειστικὸ σκοπὸ νὰ καθιερώσει τάξη στὰ πράγματα... εἶναι ἡ ὀλοκληρωμένη τάξη, ποὺ δημιουργεῖ μέσα μας μιὰ μοναδικὴ συγκίνηση ποὺ δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὶς συνηθισμένες αἰσθήσεις καὶ τὶς ἀντιδράσεις μας στὴν ἔκφραση τῆς καθημερινῆς ζωῆς»—«Αὐτοβιογραφία» σελ. 85); νὰ προσφέρει διανοητικὴ καὶ αἰσθητικὴ χαρὰ; ἀσφαλῶς ὅλα αὐτὰ, ἀλλὰ καὶ κάτι πιὸ πέρα ἀπ' αὐτὰ: συγκίνηση καὶ μεταρσίωση. Στὶς περιπτώσεις μεγαλόπνευστων ἔργων δημιουργεῖ μέσα μας θαθεῖα καὶ συγκλονιστικὴ συγκίνηση, μιὰν ἀτμόσφαιρα ἀφατης εὐτυχίας, ὅπου ἡ ψυχὴ ζεῖ σ' ἕνα κόσμο ἀληθινὰ ἐξω ἀπὸ τὸν πραγματικόν. «Εἶναι δύσκολο, λέει ὁ Ντεσουάρ στὴν «Αἰσθητικὴ του» νὰ περιγράψει κανεὶς μὲ λέξεις αὐτὸ τὸ μεταχρωματισμὸ τῆς ψυχικῆς ἐνέργειας (μὲ τὴ μουσικὴ συγκίνηση). Ἀλλὰ μπορεῖ ὁ καθένας μόνος του νὰ τὸν ζήσει μέσα στὴ δική του ἐμπειρία. Στὴν τὴν ἐπιφοίτηση τοῦ ἀγίου Πνεύματος τὴν ἡμέρα τῆς Πεντηκοστῆς, ἔτσι κατεβαίνει καὶ ἡ Μουσικὴ ἀπάνω μας...» (Ε. Π. Παπανούτσου «Αἰσθητικὴ» σελ. 363).

(Συνεχίζεται).

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Του διακεκριμένου μουσουργού
κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ.

5ον.

Όλες οι σφαίρες του Έγώ κραινούνται μέσα από τη μουσική συγκίνηση. Η Μουσική κατορθώνει να διεισδύσει κατά τρόπο μυστηριώδη μέσα στις πιό μυστικές πτυχές της ψυχής, αναδύει τα άδυτα τών άδύτων της και προσφέρει στην ολόγυμνη, άγνή και καθάρια ψυχή τη γλυκειά της μαγεία, την άφατη γοητεία του λόγου της και ξεδιπλώνει μπροστά της εικόνες απόκοσμης όμορφιάς. Μπορεί μιά τέτοια δύναμη ν' αφήσει άνεπηρεάστη από άποψη ήθικης την ψυχή; Άλλά, άν αυτό ήταν άληθινό, θά άπορήσουν ίσως πολλοί, θάπρεπε οι μουσικοί, οι μύστες δηλ. της τέχνης αυτής, πούναι οι ίδιοι πηγή τέτοιας μαγικής δυνάμεως ή άπότολοι της πού, άφου έχουν δεχτεί οι ίδιοι την ευεργετική επίδραση της φλόγας της, προσπαθούν να τη μεταλαμπαδεύσουν στους συνανθρώπους τους, αυτοί λοιπόν θάπρεπε νάναι άληθινοί άγγελοι. Κι' αυτό φυσικά δε φαίνεται να συμβαίνει πάντα, άκόμα και με άρισμένους μεγάλους συνθέτες, πού παρουσιάζουν ανθρωπίνες άδυναμίες πού έκπλήττουν, μερικοί μάλιστα διαχασμένη προσωπικότητα. Είναι γνωστές οι περιπτώσεις του Βάγκνερ, του Τσαϊκόφσκυ κ. ά.

Τό πρόβλημα έχει μελετηθεί από διάφορους φιλοσόφους και ψυχολόγους. Η συνεχής δημιουργία είναι μιά λειτουργία, πάνω στην όποια καταναλίσκει ο καλλιτέχνης τρομακτικό μόχθο. Ένώ ή τέχνη είναι μιά λυτρωτική, κατά τους ψυχαναλυτές, έξοδος άπ' τη γεμάτη πικρίες, άπογοητεύσεις και πεζότητα ζωή, ή λειτουργία της αφήνει βαθειά ίχνη κοπώσεως στον ευαίσθητο συνήθως οργανισμό του καλλιτέχνη, δημιουργεί μιάν άτμόσφαιρα όπου ή καταβολή δυνάμεων είναι τόσο μεγάλη, πού μετά την έξαντλητική προσπάθεια είναι φυσικό ο δημιουργός καλλιτέχνης να ζητάει μιά προσωρινή άλλαγή, ένα παροδικό ξεκούρασμα του πνεύματος και της ψυχής. Ο Βάγκνερ γύριζε στα βουνά για να χαλαρώσει να νεύρα του, ο Μπετόβεν γύρισε όλημερίς στα δάση. Άλλοι έπιζητούν την άλλαγή σε κοινωνικές χαρές και άπασχολήσεις παροδικές, πού πρόσκαιρες και έπιφανειακές, συνήθως δεν αφήνουν ίχνη στην ψυχή του καλλιτέχνη.

Έπειτα, πρέπει νάχουμε ύπ' όψη, πώς ο καλλιτέχνης ως άνθρωπος είναι κι' αυτός ένα δημιούργημα, πάνω στο όποιο πολλοί παράγοντες έχουν να παίξουν το ρόλο τους—κληρονομικότητα, συνθήκες διαβιώσεως, οργανική κατάσταση κλπ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Σιούμαν, πού ή μοίρα του τόν ώδήγησε στο άσυλο στο τέλος της ζωής του, ο Μπράμς πού πέρασε τα τρυφερότερα χρόνια της έφηβικής του ηλικίας παίζοντας πιάνο σε καταγωγή για να ζήσει, ο Μπετόβεν με την τραγωδία της κωφότητάς του. Άλλά υπάρχει και ένα άλλο πρόβλημα βαθύτερο: άν ο άνθρωπος πού δείχνουμε έξωτερικά και μπροστά στα μάτια και τις άρχές τών άλλων, είναι πάντα ο πραγματικός και πλήρης έαυτός μας. Τόν έσωτερο άνθρωπο, τόν πραγματικόν έαυτό μας, εκφράζουμε στην τέχνη μας.

Άπ' αυτή δεν έχουμε να κρύψουμε τίποτε, αντίθετα σ' αυτή θά έμπιστευθούμε τις μυχιώτερες σκέψεις και αισθήματά μας, τα όνειρα και τις λαχτάρες μας. Κάποτε, καθώς λέει ο Λαλό στην «Αίσθητική» του, το έργο είναι ή έκφραση του τί ποθούμε να είμαστε, ή, καθώς υποστηρίζουν οι ψυχαναλυτές, μ' αυτή ζητούμε να δώσουμε μιά διέξοδο στα άπωθημένα συμπλέγματα να εκκενωθούν και να ξεθυμάνουν. Αυτά, πού στη ζωή δεν μπορούν να έκδηλωθούν έλεύθερα και να ίκανοποιηθούν, βρίσκουν διέξοδο στον κόσμο της φαντασίας. Μέσα από την «αίσθητική όνειροπόληση» πού μας χαρίζει το έργο τέχνης, βρίσκει ο καλλιτέχνης τη λύτρωση (Π. Σουριώ: Η αισθητική όνειροπόληση).

Έτσι μπορούμε να συμπεράνουμε πώς όταν ο έξωτερικός άνθρωπος δεν παρουσιάζει το ιδανικό άρμονικό ζευγάρι με την τέχνη του (τέτοιο λ. χ. έξοχο υπόδειγμα ήταν ο Μπάχ), πρέπει να άναζητήσουμε άλλου τούς λόγους της φαινομενικής αντίθεσης. Θάναι, όμως, παρακινδυνευμένα να έξάγουμε συμπεράσματα ξεκινώντας από τις δικές μας ή και καμιά φορά καθιερωμένες άρχές ή και από μικρά έπεισόδια και έκδηλώσεις της ζωής τών μεγάλων καλλιτεχνών, και να άφηνόμαστε να χάνουμε από μπροστά μας μιά γενική εικόνα γεμάτη ήθικη, υγεία κι' όμορφιά.

Τό γενικό συμπέρασμα, πού θγάζουμε από τη μελέτη του σύνθετου και πολύπλοκου προβλήματος πού θέσαμε στην αρχή, είναι ότι ή τέχνη δεν είναι φαινόμενο πού ζει έκτός τόπου και χρόνου και ότι ο δημιουργός καλλιτέχνης δημιουργεί δεχόμενος συνειδητά ή όχι την επίδραση της γύρω ζωής και φύσης. Η μελέτη της δημοτικής Μουσικής τών διαφόρων λαών μας άποκαλύπτει, ότι κάθε φυλή έχει ένα δικό της τρόπο έκφράσεως, άρέσκεται λ. χ. σ' άρισμένα ρυθμικά, μελωδικά και μορφολογικά στοιχεία, πού στο σύνολό τους συνθέτουν την έθνική μουσική προσωπικότητά της, άν μπορούμε να πούμε. Κι' αυτό, παρά τό γεγονός ότι στη μακραίωνα ιστορία τους πολλοί λαοί ήρθαν σε στενή πνευματική και καλλιτεχνική έπαφή μεταξύ τους, και πολλά στοιχεία της τέχνης του ενός λαού έχουν παρεισφρήσει και άφομοιωθεί στην τέχνη του άλλου. Πώς μπορεί να διαμορφωθεί κάποιος τρόπος έθνικής έκφράσεως, άν ή τέχνη είναι ένα φαινόμενο ανεξάρτητο από τη ζωή; Πώς θά μπορούσε λ. χ. να δημιουργηθεί στην Έλλάδα τό κλέφτικο τραγούδι άν ή σκλαβιά, ο πόθος και ή λαχτάρα για την έλευθερία, τό ήρωικό πνεύμα της θυσίας, μ' άλλα λόγια ή ζωή δεν έξασκούσε επίδραση στη δημιουργία της τέχνης; Τό ότι τό δημοτικό τραγούδι τών λατινικών λαών διακρίνεται για τη φωτεινότητά του, τη χαρούμενη και λεπτή ευγένειά του, τών σκανδιναβικών για τη σοβαρότητα και τό συγκρατημένο ύφος του, τών σλαβικών για τό πάθος και τις αντίθεσεις του δεν δείχνει πώς όλα αυτά είναι έμμεσο έργο της ζωής και της φύσης;

(Έπεται τό τέλος).

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Του διακεκριμένου μουσουργού
κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ.

δov. (Τελευταίov.)

Ἄλλὰ καὶ στὴ Μουσικὴ τῶν πιὸ μεγάλων δημιουργῶν θρῖσκουμε ὀλοφάνερα τὶς ἐπιδράσεις τῆς ἱστορίας, τῆς φυλῆς, τῶν φιλοσοφικῶν καὶ αἰσθητικῶν ἀντιλήψεων τῆς ἐποχῆς. Πόσα ἀριστουργήματα τοῦ Μπετόβεν δὲν ὀφείλονται στὴν ἄμεση καὶ ἔμμεση ἐπίδραση τῶν ἀρχῶν τῆς Γαλλικῆς Ἐπαναστάσεως καὶ στὶς ἀντιδράσεις ποὺ δημιουργοῦσαν οἱ ναπολεόντειοι πόλεμοι; ἢ «Ἡρωϊκὴ» συμφωνία (1804), οἱ εἰσαγωγὲς «Προμηθεὺς» (1801) καὶ «Κοριολάνος» (1807), ἢ ὄπερα Φιντέλιο (1805—10), ἢ Πέμπτη συμφωνία εἶναι γεμάτες ἄλλες μετὰ ἡρωϊκὸ πνεῦμα κι' ὅλες μετὰ θαθεῖα ἀνθρωπιστικὴ ἔμπνευση. Οἱ Πολωνέζες καὶ πλεῖστα ἔργα τοῦ Σωπὲν μετὰ τὸ μεγαλόστομο τόνο τους δὲν φλογίζονται ἀπὸ τὴ φλογερὴ ἀγάπη γιὰ τὴν σκλαβωμένη πατρίδα καὶ τὴν ἡρωϊκὴ ἐνατένιση τοῦ λαοῦ τῆς πρὸς τὴν ἐλευθερία; Θᾶταν παράλογο νὰ ὑποστηρίζουμε πῶς τὰ ἔργα τους θγῆκαν ἀπλῶς καὶ μόνο, γιὰτὶ αὐτοὶ εἶχαν τὸ δημιουργικὸ δαιμόνιο, εἶχαν τὴ δύναμη τοῦ «ποιεῖν» ποὺ εἶναι φυσικὰ ἢ θάση τῆς γενέσεως τῆς τέχνης. Ἀπὸ ποῦ θγῆκε ἢ «Μασσαλιώτιδα», ἀν' ὅχι ἀπὸ τὴν πύρινη φλόγα τῆς Γαλλικῆς (λαϊκῆς) ἐξόρμησης ποὺ θρῆκε στὸ μυαλό καὶ τὴν καρδιά τοῦ Ρουζέ ντέ Λ'Ἰλ τὴ συνισταμένη τῶν λαϊκῶν συναισθημάτων; Ἡ Μουσικὴ πολλῶν συνθετῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα δὲν ἀποτελεῖ ἀπήχηση τῆς μηχανοποιήσεως τῶν πάντων—καὶ μαζί καὶ τοῦ συναισθήματος; ἢ ἄλλων τῆς δημοκρατικῆς ἀντιλήψεως πῶς ἡ Μουσικὴ εἶναι ἕνα παγκόσμιον καὶ πανανθρώπινο μέσο ψυχαγωγίας καὶ διαπαιδαγωγήσεως; ὁ ἴλιγγος τῆς ταχύτητας, ἡ νευρικότητά, ἡ ψυχρὴ λογικὴ, ἡ μηχανοποιημένη συστηματοποίηση, ὁ θόρυθος ποὺ χαρακτηρίζουν τὴ σύγχρονη ζωὴ δὲν εἶναι ἐπίσης καὶ χαρακτηριστικὰ ἐνὸς μέρους τῆς σύγχρονης Μουσικῆς; Ἡ χορευτικὴ κοσμικὴ Μουσικὴ τοῦ 18ου αἰῶνα (μετὰ τὰ μενουέττα καὶ τῆς γκαθότες τῆς) μετὰ τὴ λεπτὴ χάρη καὶ τὴν ἐξωτερικὴ καὶ τυπικὴ εὐγένεια δὲν ἀντανακλᾷ τὴν κοινωνικὴ διάρθρωση τῆς ἐποχῆς μετὰ τὴν ἀριστοκρατικὴ ὑπεροχή, ὅπως ἡ σημερινὴ χορευτικὴ Μουσικὴ μετὰ τὸν ἄκρατο αἰσθησιασμό τῆς, τὴ συνήθη ἔλλειψη εὐγένειας καὶ ἀπαλῶσύνης στὴ μελωδία (ἀκόμα καὶ μελωδικότητάς) δὲν εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ συναισθηματικῆς μας ἐκτροχιασμοῦ;

Γενικὰ ποτεῖ νὰ λεχθεῖ, πῶς ἂν ὁ καλλιτέχνης δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ τί γίνεται γύρω του, ἂν δὲν πονεῖ ἂν ἡ πατρίδα του εἶναι σκλαβωμένη, ἂν δὲ συγκινεῖται στὴ δυστυχία τῶν ἄλλων καὶ δὲν ποθεῖ τὴν ἄνοδο καὶ τὴν εὐτυχία τῶν συνανθρώπων του, ἂν δὲν ἀγαπᾷ καὶ δὲν θέλει ν' ἀγαπιέται, ἂν τέλος πάντων ζεῖ σὲ χρυσὴ ψυχικὴ ἀπομόνωση, ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς δὲν ἔχει κατανοήσει τὸν βασικὸ σκοπὸ τῆς ἀποστολῆς του καὶ εἶναι κι' αὐτὸς κι' ἡ τέχνη του κοινωνικὰ ἄχρηστοι. Γιατὶ καὶ στὴν περίπτωση, ποὺ ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία καὶ ψυχικὴ συγκρότηση ἕνας καλλιτέχνης κλίνει πρὸς τὴν ἀφηρημένη τέχνη, καὶ τότε ἔχει ἕνα μήνυμα νὰ μᾶς φέρει· ἢ ἄρτια ἀρχιτεκτονικὴ, ἢ ἀψευγάδιαστη ρυθμικὴ, μελωδικὴ καὶ ἁρμονικὴ σύνθεσὴ τῆς, ἢ ρυθμικὴ καὶ ἁρμονικὴ σύνθεσὴ τῆς δημιουργοῦν μέσα γὰς τὸ αἰσθηματικὸ εὐρυθμίας καὶ εὐαρμοστίας—πούλεγε ὁ Πλάτων— τῆς τάξεως καὶ ἰσορροπίας, τῆς ἁρμονίας καὶ καλαισθησίας, μετὰ μιὰ λέξη τὸ αἰσθηματικὸ τοῦ καλοῦ.

Ἡ Μουσικὴ κατορθώνει νὰ διαπερνᾷ τὰ ἔθνη ἀσύνορα, ἰσοπεδώνει τείχη, ποὺ ὑψώνονται ἀνάμεσα στοὺς λαοὺς, συναδελφώνει ἐχθροὺς

καὶ ξένους, δημιουργεῖ μοναδικὴ ἀτμόσφαιρα, ὅπου οἱ ψυχὲς φέρονται ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη μετὰ μιὰ μαγικὴ κι' ἀκατανίκητὴ δύναμη ποῦ νὰ δύσκολο νὰ καθορίσουμε. Αὐτὴ ἡ δύναμὴ τῆς ἔχει ἀρχίσει νὰ κατανοεῖται εὐτυχῶς. Ὅπως εἶπα καὶ πρὶν, ἀπὸ τὸν καιρὸ κυρίως τοῦ Β' παγκοσμίου πολέμου μιὰ καινούργια πνοὴ ἀρχίσει σ' ὅλο τὸν κόσμο. Ἐπίσημοι καὶ ἀνεπίσημοι ὀργανισμοὶ (ἢ Οὐνέσκο, Κυβερνήσεις, Δῆμοι, Συμβούλια Τεχνῶν) ξεοδεύουν ἑκατομμύρια γιὰ τὴ μουσικὴ διαπαιδαγωγή τοῦ κοινοῦ, ἰδίως τῶν νέων. Ὁρχῆστρες καὶ χορωδίες σχηματίζονται, μετὰ ἐρασιτέχνες κυρίως, σὲ πλεῖστες χώρες, ἀπὸ τὴ μεγαλοῦπολη ὡς τὴν τελευταία πολίχνη, ἀνάμεσα σὲ πολίτες, ἀγρότες καὶ ἐργάτες. «Μουσικὲς νεολέες», δηλ. σωματεῖα μετὰ καθαρὸ σκοπὸ τὴ μουσικὴ ἀνάπτυξη τῶν νέων ἔχουν ἰδρυθεῖ σχεδὸν παντοῦ σὲ ἔθνη καὶ διεθνῆ πλαίσιο. Ὁρχῆστρες ἐπαγγελματιῶν στέλλονται σὲ σχολεῖα, σὲ ἐργοστάσια, σὲ ἀπομακρυσμένες γωνιὲς γιὰ νὰ φέρουν τὸ μήνυμα τῆς Μουσικῆς. Ἐθνικὰ καὶ διεθνῆ φεστιβάλ Μουσικῆς ὀργανώνονται παντοῦ, καὶ μουσικοὶ καὶ ἀκροατὲς συγκεντρώνονται ἀπὸ ὅλες τὶς γωνιὲς τῆς γῆς γιὰ νὰ ζήσουν ἔστω καὶ λίγες μέρες μέσα σὲ ἀτμόσφαιρα ἀγάπης καὶ συναδελφώσεως. Παντοῦ δημιουργεῖται σωστὴ ἀναγέννηση. Εἴμαστε ὅμως, ἀκόμα μακριὰ ἀπὸ τὴ μέρα ποὺ θὰ ἀναγνωρισθεῖ γενικὰ ἡ δύναμη τῆς Μουσικῆς ὡς μορφωτικὴ καὶ ἠθοπλαστικὴ μέσου καὶ θὰ πάρει στὴν ἐκπαίδευσιν καὶ τὴν κοινωνία τὴ θέση, ποὺ πραγματικὰ τῆς ἀνήκει γιὰ χάρη αὐτοῦ τοῦ πολιτισμοῦ μας.

Τί νὰ ποῦμε τώρα καὶ γιὰ μᾶς ἐδῶ στὴν Κύπρο; Ὅ,τι γίνεται ὀφείλεται σὲ ἀτομικὴ πρωτοβουλία, μετὰ θυσιῆς καὶ μόχθους ὀρισμένων ἀτόμων, κάτω ἀπὸ τὴν πλήρη ἀδιανομία τῶν ἀρμοδίων. Ὅλοι μᾶς ὑποστηρίζουμε, πῶς εἴμαστε ἕνας λαὸς πολιτισμένος κι' ὅμως ὀρισμένες ἐκδηλώσεις τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ οὔτε τὶς λογαριάζουμε. Εἶναι καιροὺς, νομίζω, οἱ Δῆμοι μᾶς νὰ δεῖξουν (ὁ Δῆμος Λεμεσοῦ ἔδειξεν ἤδη μετὰ τὶς συναυλίες ποὺ διοργανῶνει δωρεὰν γιὰ τὸ κοινὸ) κάποιον ἐνδιαφέρον καὶ στοργὴ, καὶ νὰ ἐνισχύσουν ὀικονομικὰ ὀρισμένες καλλιτεχνικὲς προσπάθειες στὸν τόπο μᾶς, γιὰ νὰ μποροῦν πιὸ ἀποτελεσματικὰ νὰ ἐκπληροῦν τὸν ὕψηλό τους σκοπὸ. Οἱ πόλεις μᾶς, τοῦλάχιστο οἱ τέσσερις μεγαλύτερες, θᾶπρεπε νᾶχουν καὶ τὸ δημοτικὸ τους Ὄδείο ἢ καθε μιὰ. Συνεπεία τοῦ θᾶταν ἡ ἐπέκταση τῆς ἐργασίας, ποὺ γίνεται μετὰ τὰ ὑπάρχοντα Ὄδεῖα, ἢ δημιουργεῖται ἐκτελεστικὰ ὀρισμένα ὀργανα, ποὺ σήμερα δὲν ἔχουμε (χάρη στὴ δυνατὴ πρόσληψη ἐιδικῶν Καθηγητῶν), ὁ σχηματισμὸς σὲ καθε πόλιν μιᾶς ἀξιόλογης μικτῆς χορωδίας καὶ γενικὰ ἢ καλύτερης ὀργάνωση καὶ ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς ζωῆς στὸν τόπο μᾶς. Θὰ γινόταν ἀκόμα πραγματοποιήσιμος ὁ σχηματισμὸς μιᾶς δημοτικῆς φιλαρμονικῆς, ποὺ νὰ ἐξαρτᾶται ἄμεσα ἀπὸ τὸ Δημοτικὸν Ὄδεῖον καὶ ἔμμεσα ἀπὸ τὸν Δῆμο. Ἐπιθᾶλλεται ἐπίσης ἡ ὀικονομικὴ ἐνίσχυση ἀπὸ τοὺς Δῆμους Λευκωσίας, Λεμεσοῦ, Ἀμμοχώστου καὶ Λάρνακος μιᾶς παγκύπριας συμφωνικῆς ὀρχήστρας, ποὺ νὰ μπορεῖ μετὰ κάποια ἀνεση νὰ προσφέρει συχνὰ ἐκλεκτὴ μουσικὴ στὸ κοινὸ καὶ νὰ ἀποβεῖ ἔτσι, ἕνας οὐσιαστικὸς παράγων μουσικῆς προόδου στὸν τόπο μᾶς.

Μόνον μετὰ οὐσιαστικὴ ὀικονομικὴ βοήθεια μποροῦμε νὰ πραγματοποιήσουμε ἀξιόλογη πρόοδο καὶ νὰ δημιουργήσουμε στὸν τόπο μᾶς μουσικὸν πολιτισμὸν.

GREAT CYPRIOT

Passenger on the Messapia Wednesday was one of Cyprus's greatest moderns and, like G. Pol. Georghiou, the painter, one of her most distinguished ambassadors in the international world of art.

Solon Michaelides, composer of world stature and one of the leading scholars in the field of folk music, left Limassol for Venice,

London and Oslo.

In Oslo, Mr. Michaelides, a member of the executive board of the International Folk Music Council, will take part in a 10-day music festival and conference, and conduct at the first concert of the festival two of his works: Dawn on the Parthenon and Byzantine Sketches.

From Oslo, Michaelides goes to Stockholm where his new Archaic Suite will be played for the first time by the Swedish Philharmonic Orchestra.

He plans to stay with old friends in London before returning to Cyprus some time in September—having, Cyprus may be certain, once again put our Island on the musical map of the world as surely as Georghiou planted it on that of painting in Paris last May.

Michaelides delights in the old traditional melodies of Cyprus and Greece and in weaving them into his own scores. *Times of Cyprus, June 17, 55*

ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

«Μήδεια» — «Οιδίπους Τύραννος»

ΥΠΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ κ. ΣΟΛ. ΜΗΧΑΛΙΔΟΥ

Υπήρξε κατ' αρχήν πολύ όρθη η σκέψη των οργανωτών του φεστιβάλ Αθηνών να περιλάβουν στο πρόγραμμα και δυο σύγχρονα έργα, έμπνευσμένα από την αρχαία τραγωδία. Αναμεσα στους σκοπούς ενός φεστιβάλ πρέπει ασφαλώς ναίαι και η εκτέλεση έργων με ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις, που δεν είναι εύκολο να δοθούν υπό όμαλές συνθήκες. Ίδριστερα φεστιβάλ έξω καταβάλλουν ιδιαίτερα προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση, γιατί, εκτός που μια τέτοια εκτέλεση αποτελεί ένα καλλιτεχνικό έπιτεύγμα, διδεται έτσι η ευκαιρία στο κοινό να γνωρίσει έργα νέα, ή και παλιά άκόμη, που μένουν γνωστά μόνο σ' ένα στενό κύκλο μουσικών, και να ρθ' σε κάποια έπαφή με τις πιο σοβαρές καλλιτεχνικές «σχολές» της εποχής μας. Παρόμοια τακτική, με προσεκτική έκλογη και φροντισμένη εκτέλεση των έργων, θα συντελέσει στο ανέμβασμα του καλλιτεχνικού επιπέδου του φεστιβάλ Αθηνών.

Και τα δυο έργα, οι τρεις δραματικοί μονόλογοι από την «Μήδεια» του Κτζένεκ και ο «Οιδίπους Τύραννος» του Στραβίνσκου, δόθηκαν σε πρώτη εκτέλεση. Και η εκτέλεση τους ήταν φροντισμένη, νοικοκυρεμένη, πραγματικά αξιέπαινη. Το πρώτο γράφημα ειδικά για την έξαιρετική καλλιτέχνη Μπλάνς Τημπομ από τον Βιεννέζο συνθέτη Κτζένεκ.

Ο Έργστ Κτζένεκ (Βιέννη, 1900) ανήκει στη σχολή των άτοναλιστών. Για να καταλήξει όμως στο δωδεκάφθογγο πέρασε από διάφορα στάδια, αναζητώντας, όπως λέει, ένα πιο ελεύθερο τρόπο μουσικής έκφρασης — από τον ρωμαντισμό του δασκάλου του Σρέκερ πίσω στο ρωμαντισμό του Σούπερτ και μέσα από τη ρυθμική κραιπαλή της τζάζ, που στα πρώτα χρόνια του μεσοπολέμου κατέκλυσε τον κόσμο. Έκτελεσε άφωνα διάσημος με την πρώτη εκτέλεση στη Λειψία στα 1927 της πυροτεχνικής όπερας του «Τζώνυ πιλτ άουφ», που εκπροσωπεί πιστά την άμφίβουλη αισθητική της εποχής, της χρησιμοποιήσεως της τζάζ στη σοβαρή περιοχή της τέχνης. Μετά άρχισε να προσανατολίζεται προς τη σχολή του Σέμπεργκ, και τελικά δόθηκελόγισμα στον άτοναλισμό. Το σημαντικόκόπερο του έργο αυτής της περιόδου, γραμμένο όλοτελα στο δωδεκάφθογγο, είναι το μουσικό δράμα «Κάρολος Πέμπτος», που έγραψε άνάμεσα στα 1931 και 1933 και άνάμεσα στην Πράγα στα 1938.

Ίσως λίγα λόγια γι' αυτήν τη «σχολή», που έφερε στη μουσική του είκοστού αιώνα τη μεγαλύτερη επανάσταση, ναίαι απαραίτητα. Ο όρος «άτονικότητας» λέγεται πως χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον Αυστριακό συνθέτη και θεωρητικό Χάουερ και σημαίνει την πλήρη τονική ισοότητα των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής σκάλας. Η μουσική παραγωγή των προηγούμενων αιώνων και της εποχής μας αρχικά, βασίζεται πάνω στην ορθόδοξη αρχή, που θεωρείται τόσο θεμελιώδης όσο ο νόμος της θαρύτητος, σύμφωνα με την όποια ένα τονικό κέντρο (ο βασικός φθόγγος της σκάλας, για να πούμε πιο άπλά), κτινοθολεί γύρω και έξασκει άκατανίκητη έλξη πάνω σ' όλους τους άλλους φθόγγους, που και όλους πιο πλοδαίδαλους ήχητικούς συνδυασμούς ενός έργου εκτελούν κάποια ώρισμένη, έστω και άδιόρατη, πορεία, ρυθμισμένη έσωτερικά άπ' αυτή την έλξη. Η άτονικότητα δεν άναγνωρίζει την αρχή αυτή. Άλλά τόσο ο Ίδρυτής της σχολής Σέμπεργκ, όσο κι' ο σπουδαιότερος μαθητής του, ο Άλμπαν Μπέργκ, δεν πιστεύουν ότι η μουσική τους είναι άτονική, αντίθετα θεωρούν σαν ώβριστική αυτή την προσωνυμία. «Όυτε ο ίδιος ο άντίχριστος, έγραφε ο Μπέργκ, δε θα μπορούσε να έφευρη μια λέξη πιο διαβολική από το άτονικός». Αυτό ο υποστηρίζουν ότι υπάρχει στα έργα τους ένότης, λογική και έσωτερική όργανωση σ' ένα σύστημα που προτιμούν να λένε «δωδεκάφθογγο».

Η τάση αυτή προς το νέο σύστημα προπαρασκευάζεται στο «Βιβλίο των κρεμαστών κήπων» και στα «Τρία κομμάτια» για πιάνο του Σέμπεργκ, γραμμένα περί το 1908. Το σπουδαιότερό του έργο της πρώτης αυτής περιόδου είναι το περιφημο «Pierrot Lunaire» (1912). Οι πρώτες εκτελέσεις των έργων αυτών σήκωσαν θυελλώδεις αντιδράσεις και συνδεύοντο από σφουρίγματα, διαμαρτυρίες και συμπλοκές. Όστόσο γύρω από τον Σέμπεργκ σχηματίσθηκε ένας μικρός κύκλος όπαδών (Μπέργκ, Βέμπερν, Βέλες), που άργότερα πλάτυνε και έπεξετάθη σε πολλές χώρες (ένας από τους εκπροσώπους της σχολής ήταν κι' ο μ. Νίκος Σκαλκτάς).

Το σύστημα ώλοκληρώθηκε με την καθιέρωση των λεγομένων «τονικών σειρών», που παρουσιάζονται συστημικά στα έργα πρώτα του Σέμπεργκ και κατόπιν των μαθητών του μετά τα 1923. Η «τονική σειρά» είναι μια διάταξη των δώδεκα φθόγγων και αποτελεί τη βάση όλολήρου του έργου. Έπαναλαμβάνεται κατά τμήματα, άναστρέφεται, μεγαθύνεται, σμικρύνεται (συμμετρικά ή άσχη), δημιουργεί τους άρμονικούς συνδυασμούς και γενικά ώφίσταται όλες τις άλλες, που ο συνθέτης χρειάζεται στο κτίσιμο του έργου του. Πλήθος έργων έχει έγραφή μ' αυτές τις σειρές, άκόμη και όπερες.

Ο Κτζένεκ ώπήρξε ίσως ο κυριώτερος θεωρητικός της σχολής με τα βιβλία του «Μουσική έδώ και τώρα» (1939) και πρό πάντων το «Σπουδές στην αντίστιξη» (1940), όπου αναλύει και έπεξηγεί τεχνικά το σύστημα. Άλλά και με τη διδασκαλία του στην Άμερική, όπου κατέφυγε μετά την άνοδο του Χίτλερ.

Οι τρεις μονόλογοι της «Μήδειας» έχουν γραφεί μόλις 1950. Το έ ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στη μονωδία, που κατά τρόπο ιδιότυπο τείνει να εκφράσει ώρισμένους ψυχολογικούς καταστάσεις της ήρωϊδας. Η μελωδία σαν έκφραση πλησιάζει συχνά σ' ένα είδος δραματοποιημένης μουσικής άπαγγελίας, άπ' όπου δεν λείπουν οι «όμιλούμενοι τόνοι» που υλοθέτησε στο τραγούδι ο Σέμπεργκ από το «Πιερρό Λυναίρε». Η όρχήστρα συνεργάζεται με δικό της τρόπο στην έκφραση του δράματος έπιχειρώντας συχνά ένα έμπρεσιονιστικό τονισμό, μια ύπογράμμιση, της μελωδικής γραμμής. Τα όργανα δεν χρησιμοποιούνται με την καθιερωμένη αντίληψη της τεχνικής της ένορχηστρώσεως, άλλα σαν ανεξάρτητα δημιουργοί ήχων με δικό τους χρώμα, που προβάλλεται σαν συντελεστής της γενικής συνήσεως.

Η Τημπομ, για την όποια γράφηκε το έργο, στην έρμηνεία των μονολόγων στάθηκε έντελώς έξαιρετική. Με άπαράμιλλη έκφραστική δύναμη πέρασε όλη την κλίμακα των άλλωλοσυγκρουόμενων συναισθημάτων, που δέρον αλύφωτα την ψυχή της Μήδειας. Προικισμένη με ύπεροχη φωνή και τέχνη, κατορθώνει με την ίσχυρή προσωπικότητά της να μεταδίδει ένυπατες συγκινήσεις. Βαθεία ήταν η έννοια της πόνου στο κοινό, που τη χειροκρότησε μ' έγκάρδιο ένθουσιασμό.

Ο «Οιδίπους Τύραννος» του Στραβίνσκου ανήκει στη δεύτερα περίοδο της τεχνοτροπίας του. Στην πρώτη ανήκουν τα μπαλέτα, που έγραψε για τον Ντιαγκίλεβ και με τα όποια κατά τον πιο θεαματικό τρόπο κατέκτησε την πρωτοποριακή του θέση. Σ' αυτά παρουσιάζεται ένας τρομερός επαναστάτης, άνηλεής στη χρήση πολυποικίλων άρμονικών, πολυχρωματικών και πολυρυθμικών συγκροτημάτων, μεταφέροντας στην τέχνη ένα ζωικό πρωτογονισμό, ένα δυναμισμό παγανιστικό. Κανένας συνθέτης, μετά τον Βάγκνερ, δεν έξάσκησε τόσο μεγάλη και πλατεία επίδραση στην έποχή μας, όσο ο Στραβίνσκου.

Μετά από την πρώτη αυτή έξόρμηση, που άρχίζει με το «Πουλι της φωτιάς» (1910) και φτάνει μέσα από τον «Πετρούσκα», την «Τελετή της Άνοιξας» και το «Άησονι» ως τους «Άμους» (1917), ο Στραβίνσκου άρχίζει να προσανατολίζεται προς ένα νεοκλασικισμό διαμορφώνοντας μια νέα αισθητική φιλοσοφία.

Ο Στραβίνσκου της νέας περιόδου, μ' όλη την μεταμόρφωσή του, παραμένει ο άπαράμιλλος διδάσκαλος στη χρήση των τεχνικών μέσων. Άλλά η τέχνη του σπλοκαίρεται, χάνει το τραχύ, το άκρο, το δηκτικό των πρώτων έργων, το γράψιμο του τώρα χαρακτηρίζεται με μεγάλη οικονομία των μέσων, γίνεται πιο λιτό, πιο λακωνικό, «τηλεγραφικό» καθώς έπιναν μερικοί. Και διαμορφώνει άπό άποψη αισθητικής μια παράξενη θεωρία: πιστεύει, πως στη μουσική κύριο στοιχείο είναι η συλλαβή. Ζητάει ώραιες, δυνατός συλλαβές, δεν θέλει φράσεις, δεν πιστεύει στην έκφραση του αισθηματος (το αίσθημα βρίσκεται βαθεία μέσα στη μουσική, όταν βγει στην έπιφάνεια «ξεραισεται και χάνεται»). Άνάμεσα στη συλλαβή και στην γενική έννοια ύπάρχει, λέει, η λέξη, που μετουσιώνει τη σκορπισμένη σκέψη. Στην περίοδο αυτή ανήκει κι' ο «Οιδίπους Τύραννος» (1927), κι' όταν έχουμε ύπ' όψη τις άρχές του συνθέτη μπορούμε εύκολότερα να παρακολουθήσουμε το έργο.

Ο συνθέτης θέλησε να χρησιμοποιήσει μια ίστορία, ένα μύθο γνωστό σ' όλους, που να μη παρασύρη την προσοχή του άκροατού. Γι' αυτό έπίσης διάλεξε τη λατινική γλώσσα, μια γλώσσα γενικότερα προσιτή, άλλα νεκρή, όπου οι λέξεις θα είχαν για τον άκροατή κυρίως άξια ως ήχοι. Κύριος σκοπός του ήταν η μουσική να συγκεντρώσει έσωτερικά το κάθε τι, ώστε όλα, λόγος και δράση, να έκφρασθούν μόνο μεσών αυτής. Η αυτώ ύποψη θέλει κίνηση και σκηνηκή δράση. Στην έρμηνεία του έργου αυτά έχουν πρωταρχική σημασία, γιατί όταν είχαν άποτελέσει τις βασικές προϋποθέσεις στη δημιουργία του έργου. Για την σκηνοθεσία και την εκτέλεση του έργου δίδει, σε συνεργασία με τον Κοκτώ, πούγραφε το κείμενο, σαφείς οδηγίες, που δυστυχώς δεν έκρατήθηκαν πιστά στη σκηνοθεσία έδώ. Σύμφωνα με τις οδηγίες αυτές όλα τα πρόσωπα (έκτός άπό τον Τειρεσία, το Βοσκό και τον Άγγελιαφόρο) μένουν άκίνητα, κινώντας μόνο τα χέρια και το κεφάλι και δίδουν με τα τυποποιημένα κοστούμια και τις μάσκες των την έντύπωση «ζωντανών άγαλμάτων». Ο χορός τοποθετείται όλόκληρος στη μια πλευρά, στη μέση ψηλά ο Οιδίποδας και στην άλλη πλευρά προβάλλουν περιοδικώς οι διάφορες μορφές. Ο Τειρεσίας προβάλλει μέσα από ένα σπήλαιο κάτω από το βράχο του Κρέοντα. Έτσι το θέλει ο συνθέτης και έτσι ύπάρχει η δικαίωση της αρχής, πάνω στην όποια δημιουργήθηκε το έργο. Το έργο μπορούσε να σκηνοθετηθή κατά τρόπο ίδεώδη στο αρχαίο θέατρο. Η έμφάνιση του χορού ως κατοπτσίμων παρά ως ζωντανών άγαλμάτων η τέλος πάντων ως θηβαίων γερόντων και η τοποθέτησή του σε δυο χωριστές ομάδες σ' άρκετη άπόσταση άδίκησε και το έργο και την εκτέλεση. Άσφαλώς η έλλειψη συγχρονισμού, που παρατηρήθηκε σε μερικές περιπτώσεις, δεν θα συνέβαινε και ο χορός θα κέρδιζε σε ίσορροπία και σε έκφραση. Άπ' όλα τα πρόσωπα το δράμα, μόνο ο Οιδίπους συγκεντρώνει τη σημασία και όποιο ύπόψη, ενώ ύπάρχει αισθητική δικαιολογία γι' αυτό. Πως γίνεται μόνος αυτός να συναισθάνεται τη δραματική του θέση, ενώ οι γύρω παρακολουθούν άπαθείς;

Η μουσική του «Οιδίποδα» νομίζει κανείς πως δεν εκφράζει άπ' ευθείας το δράμα, άλλα έμμεσα, διαπιστώνοντας και τονίζοντας τα άποτέσματα των γεγονότων, που ο άφηγητής διηγείται από πριν. Ύπάρχει όμως ιδιαίτερος τρόπος έκφρασεως για το κάθε πρόσωπο. Το τραγούδι του «Οιδίποδα» είναι πολύ μελισματικό με ευαίσθητη γραμμή. Του Κρέοντα έχει μια διατονική έπισημότητα, ενώ του Τειρεσία άπόκοσμη γαλήνη. Ο χορός, πιο πολύ άπό όλα τα πρόσωπα, συμμετέχει έσωτερικά στην έξέλιξη του δράματος δένοντας σ' ένα σύνολο τα διάφορα μέρη του. Άλλά τα πάντα γίνονται κατά τρόπο στατικό.

Η εκτέλεση ώπήρξε γενικώς ίκανοποιητική. Ο χορός, εκτός από τα μικροατυχήματα, που σημειώνουμε πιο πάνω, είχε τονική άκρίβεια και πολλή πλαστικότητα. Οι λαμπρές συγχορδίες, που συνοδεύουν τον χαιρετισμό προς τον Κρέοντα και κατόπιν την Ίοκάστη (ίδίως οι δεύτερες) άπεδόθησαν με άληθινή μεγαλοπρέπεια. Ωραία και έκφραστική η άντιστικτική είσοδος του χορού, όταν η Ίοκάστη άναφέρει την μοιραία λέξη «τρίβουμ» (το τρίστρατο, όπου έγινε ο φόνος του Λαίου). Καλύτερος άπ' ό τους μονωδούς ήταν ο κ. Λόυντ (Οιδίπους), που επέδειξε έξαιρετική τέχνη και κατανόηση στο δύσκολο, φωνητικώς, μέρος του. Η κ. Χέσβα τραγούδησε τη μεγάλη άρια της Ίοκάστης μέσα στο πνεύμα της μουσικής. Κι' οι δύο άπέδωσαν το νόετο του κ. Β' πρόξω ως με τρόπο ύπεροχο. Ο κ. Έγκλόφπουλος (Κρέων) κι' ο κ. Χοϊδός (Τειρεσία) άδίκηθησαν σε μερικά μέρη άπο την όρχήστρα, που τους κάλυπτε. Άπέδωσαν τα μέρη τους, όπως και οι κ.κ. Έυστρατίου (Άγγελιαφόρος, έπρεπε να έχει διπλή σάλπιγγα για να δικαιολογηται, όπως λέει ο Στραβίνσκου, η άρμονία των πνευστών και να μη τραγουδή με τη σάλπιγγα στο στόμα) και Τρωαδής (Βοσκό), προφανώς ύπό την καθοδήγηση του μαέστρου. Με την όση τυποποιημένη έκφραση, που ζητεί ο συνθέτης. Ο άφηγητής κ. Κωτισόπουλος, μολονότι κανονικά έπρεπε να έμφανίζεται στο προσκήνιο, έδωσε τον όρθό τονό στην περιγραφή του δράματος.

Ο κ. Καπουάνα διήθυνε με κύρος και βαθεία γνώση και τα δυο έργα. Η όρχήστρα ήταν έξαιρετικά καλή, κυρίως στον «Οιδίποδα», και συνέτελεσε κατά τρόπο αξιόλογο στην έπιτυχία του συνόλου. Άν λάθουμε ύπ' όψη μάλιστα, πως έπρόκειτο περί πρώτων εκτελέσεων έργων με άρκετη πρωτοτυπία, όφειλουμε να συγχαρούμε θερμά μαέστρο και όρχήστρα.

ΣΟΛ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

ΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΠΟΛ

ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

(Αί δύο πρώται συμφωνικαί συναυλίαί)

ΥΠΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ κ. ΣΟΛ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΟΥ

Εἰς ἀναπλήρωσιν τοῦ ἀπουσιάζοντος δι' ὀλίγας ἐβδομάδας εἰς Ἀγγλίαν τακτικοῦ μουσικοκριτικοῦ τῆς «Καθημερινῆς», ὁ διακεκριμένος μουσουργὸς κ. Σόλων Μιχαηλίδης, παρακληθεὶς, ἀνέλαβε νὰ καλύψῃ τὴν στήλην τῆς μουσικῆς κριτικῆς καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τῆς ἀπουσίας τοῦ κ. Μ. Δούνια.

Εἶμαι εὐτυχῆς, πού μοῦ δίδεται ἡ εὐκαιρία νὰ γράψω γιὰ τὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν καὶ νὰ ἐκφράσω τὴ μεγάλη μου χαρὰ γιὰ τὴν καθιέρωσίν του. Ἡ Ἑλλάς καθυστεροῦσε πραγματικά πολὺ νὰ πάρῃ τὴ θέση τῆς στο διεθνή καλλιτεχνικὸ στίβο. Ἐνα διεθνὲς φεστιβάλ, ἐκτός ἀπὸ τοὺς ἄμεσους καλλιτεχνικοὺς του σκοποὺς — τὴ δημιουργία καλλιτεχνικῆς κινήσεως σὲ διεθνὲς πλαίσιο, τὴν προβολὴ τῶν ἐθνικῶν ἐπιτευγμάτων στὸν τομέα τῆς τέχνης, τὴν τόνωσιν τῶν καλλιτεχνικῶν ἐνδιαφερόντων καὶ τὴν ἐξύψωσιν τοῦ γενικοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου — ἀποτελεῖ στὴν παραγμένη μεταπολεμικὴ ἐποχὴ κί' ἕνα ἀξιολόγο μέσο εἰρήνης. Πλήθην φιλομούσων ἀπὸ τὰ πέρατα τῆς Γῆς συγκεντρώνονται στα μεγάλα μουσικὰ φεστιβάλ, καὶ κάτω ἀπὸ τὴ σκέπη καὶ μέσα ἀπὸ τὴ μαγικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς τέχνης συναδελφώνονται, γιὰ τὴ τέχνην — ἰδιαίτερα ἡ μουσικὴ — κατορθώνει νὰ ἀπαλύνῃ καὶ νὰ παραμερίσῃ τὴς ἐχθρότητες, νὰ ἐμπνέῃ ἀγάπην καὶ σεβασμό' μέσα ἀπὸ τὴ μαγεία τῆς — καθὼς ἔγραφε κί' ὁ Ἀθηναῖος γιὰ τὴν τέχνην τῶν Βάρβων — τὰ δόρατα καὶ τὰ ἔφιππα παραμερίζουν καὶ τὴ θέση τους παίρνουν ἡ φιλία κί' ἡ ἀγάπη. Γιότε ἴσως ἡ Τέχνη δὲν ὑπῆρξε τόσο πολυτιμὴ ὅσο σήμερα ὡς μέσο ἀγωγῆς καὶ καλλιέργειας τοῦ πνεύματος ἀγάπης καὶ συναδελφώσεως ἀνάμεσα στοὺς λαοὺς.

Γι' αὐτὸ μὲ λύπη βλέπαμε νὰ ἀπουσιάζῃ ἀπὸ τὴς διεθνεῖς καλλιτεχνικῆς ἐκδηλώσεις ἡ Ἑλλάς, ἡ «πρῶτὴ διδάξασα». Τώρα, εὐτυχῶς, τὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν εἶναι μίαν πραγματικότητος, καὶ κείνο πού ἐπιβάλλεται εἶναι, μὲ κοινὴ προσπάθεια, νὰ ἐξελιχθῇ καὶ νὰ προκύψῃ. Ὑπὸ τὸ πνεῦμα αὐτὸ θὰ κρίνουμε τὴς διάφορες καλλιτεχνικῆς ἐκδηλώσεις του καὶ θὰ κάνουμε εἰσηγήσεις γιὰ τὴν καλύτερη μελλοντικὴ ὀργάνωσίν του.

Τὸ φεστιβάλ ἄρχισε μὲ συμφωνικὴ συναυλία τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας ὑπὸ τὴ διεύθυνσιν τοῦ κ. Βαθαγιάννη καὶ σολίστ τὴν κ. Ἐλένη Νικολαΐδου, τὴν Τετάρτη 24 Αὐγούστου, μέσα σὲ μίαν ἀτμόσφαιρα ἀληθινὰ πανηγυρικὴ. Ἡ συμμετοχὴ τῆς ἐξαιρετικῆς Ἑλληνίδος καλλιτεχνίδος ἔδωσε ὕψηλό κί' ὄλας τόνον στὸ φεστιβάλ. Ἡ Νικολαΐδου ἔχει κατορθώσει νὰ ἀξιοποιήσῃ, τεχνικὰ καὶ μουσικὰ, τὴν πλοῦσιν φωνῆς τῆς, κί' ἀκόμα, πῶς βασικό, νὰ ὑποτάξῃ τὸ κάθε τι στὴν ἐρμηνεία τῆς μουσικῆς. Λίγοι τραγουδιστῆς κατορθώνουν νὰ ξεχνοῦν, πῶς ἡ φωνὴ δὲν εἶναι σκοπός, ἀλλὰ μέσο ἐκφράσεως. Οἱ τρεῖς ἀριεῖς (τοῦ Γκλουκ, τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ Χάυνεν) ἔδειξαν, καὶ ὡς ἐκλογὴ καὶ ὡς ἐκτέλεσις, ὅτι ἡ Νικολαΐδου ἔχει βαθεῖα κατανοήσῃ τὴν καλλιτεχνικὴν αὐτὴ ἀλήθεια. Οἱ κλασσικῆς μελωδίαις κυλοῦσαν μέσα στὸν ἀρχαῖον χώρον κατὰ τρόπο ὑποδειγματικὰ καὶ ἀπλὸ κί' ἐκφραστικὰ. Οἱ Βασιλεῖς καὶ τὸ κοινὸ μὲ συγκίνησιν καὶ δικαιολογημένη ἐθνικὴ ὑπερηφάνεια τῆς ἐπεφύλαξαν μεγαλειώδη ὑποδοχὴν.

Ὁ κ. Βαθαγιάννης εἶχε τὴν εὐτυχὴ ἐμπνευσιν νὰ συμπεριλάβῃ στὸ πρόγραμμα ἕνα ἑλληνικὸ ἔργο, τὴ «Βυζαντινὴ Θυσία» τοῦ κ. Π. Πετρίδου. Τὸ τρίπτυχον αὐτὸ ἔχει καὶ πολὺν λυρισμὸν καὶ τέχνη μαζί. Ἰδίως ἡ φούγκα, πῶς γράμμεν μὲ πολλὴ μουσικὴ διάθεση καὶ βαθεῖα γνώση. Ὁ κ. Βαθαγιάννης ἐρμηνεύσε τὸ ἔργο μὲ ἀληθινὴ στοργή. Πολὺ καλὴ, νομίζω, ἡ σκέψη τοῦ μαέστρου νὰ συμπεριλάβῃ καὶ τὴ Δευτέραν Συμφωνία τοῦ Γιάν Σιμπέλιους. Ὁ μεγάλος συμφωνιστῆς γιορτάζει φέτος τὰ 90χρονα του κί' αὐτὸ μπορούσε νὰ ἐρμηνευθῇ καὶ σάν ἔμμεση συμμετοχὴ στὴς γιορτῆς πρὸς τιμὴν του. Ἡ συμφωνία αὐτὴ, μαζί μὲ τὴν Πέμπτη καὶ Ἑβδόμη του, εἶναι ἀπὸ κείνα τὰ ἔργα του, πού δίνουν τὸ μέτρο νὰ ζυγίσῃ κανεὶς τὴ δύναμιν τῆς

ἐμπνεύσεως καὶ τῆς φαντασίας τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ζωγράφου καὶ τῆ μαγεία τοῦ μουσικοῦ του λόγου, χάριν στὴν ὁποία κατορθώνει ὁ κατ' ἐξοχὴν ἐθνικὸς αὐτὸς βάρδος νὰ μιλήσῃ στὴν ψυχὴ σχεδὸν ὅλον τοῦ κόσμου. Ὁ κ. Βαθαγιάννης ἔβαλε πολλὴ σκέψη στὴν προετοιμασία τοῦ ἔργου καὶ τὸ διηύθυνε πομῆνας νὰ ἐπικροτήσῃ, τὸν καλλιτεχνικὸ σκοπὸ πού ἐπιδιώκουν τέτοιαι «διασκευῆς» καὶ πομπώδεις ἐνορχηστρώσεις, σάν αὐτὴ τοῦ Μολινάρι στὴν ὁραϊκὴν αὐτὴν σελίδα τοῦ συνθετῆ τοῦ «Μεσσία». Ἡ μεγαλοπρέπεια πηγάζει ἐσωτερικὰ ἀπὸ τὸ στυλ, ἀπὸ τὴ λιτότητα καὶ τὴν πλατεῖα κίνησιν τῆς μελωδικῆς γραμμῆς, ἀπὸ τὴν ἰσχύ τῆς ἀρμονικῆς γλώσσας, ἀπὸ τὴν ὅλην ὄψιν τοῦ ἔργου. Δὲν χρειάζεται τίποτ' ἄλλο γιὰ νὰ μιλήσῃ κατ' εὐθείαν στὴν καρδίαν μας. Ἡ φαντακτερὴ καὶ πολύχρωμη φορεσιὰ ἀλλοιώνει ἀντὶ νὰ ἐνισχύσῃ τὸν χαρακτῆρα του. Ὡστόσο, αὐτὸ εἶναι μίαν λεπτομέρεια, πού δὲν βάρυνε στὴν εὐσίωσιν ἑναρξῆ τοῦ Φεστιβάλ. Σολίστ, ὀρχήστρα καὶ μαέστρος συνμ' ὅλην του τὴν ψυχὴ ἐπιτυχῶντοσιν πλήρη ἀνταπόκρισιν ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα.

Ἀφῆσα τελευταῖον τὸ περίφημον Λάργκο τοῦ Χαίντελ, μὲ τὸ ὅποιον ἄρχισε ἡ συναυλία, γιὰ τὴ ἤθελα νὰ θέσω ἕνα γενικὸ ζήτημα ἀρχῆς. Εἶναι, νομίζω, δύσκολον νὰ κατανοήσῃ κανεὶς, καὶ ἐτέλεσαν γενικὰ σὲ μίαν πολὺ καλὴ ἐμφάνισιν.

*

Τὸ ἴδιο δυστυχῶς δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ καὶ γιὰ τὴν δευτέραν συμφωνικὴν συναυλία, πού ἐδόθη τὴν Δευτέραν, 29 Αὐγούστου, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Ἰταλοῦ μαέστρου κ. Φρανκο Καπούα. Ἦταν μίαν συναυλία χωρὶς ἐμπνευσιν, χωρὶς πνοὴ καὶ ἔξαρσιν, πού ἐδίει τὴν ἐντύπωσιν μὴ ἰκανοποιητικῆς προπαρασκευῆς καὶ μίαν σχεδὸν ἀγωνιώδους προσπάθειαν ἀ τὸ «βγῆ» τὸ πρόγραμμα. Σάν μίαν συναυλία «ρουτινας» θὰ μπορούσε ἴσως νὰ περάσῃ χωρὶς καὶ πολλὰ σχόλια, ἀλλὰ στὰ πλαίσια ἐνὸς διεθνούς Φεστιβάλ — καὶ μάλιστα τοῦ πρώτου — πολὺ φοβοῦμαι πῶς εἶναι δύσκολον νὰ περάσῃ ἀπαρατήρητη. Ἐδῶ καὶ κεί μερικῆς σελίδας, ἰδίως στὸν Στράους «Θάνατος καὶ Ἐξάλωσις», βγῆκαν κάπως «δουλεμένες», ἀλλὰ καὶ ἐκεῖ δὲν ὑπῆρχε ἐνοτις οἷο κρητικτονικὸ σονολο. Τὰ μικρότερα κομμάτια στὴς «Εἰκόνες Ἐκθέσεως» τοῦ Μουσσόργκσκου μὲ φιλότιμην προσπάθειαν τῆς ὀρχήστρας βγῆκαν σὲ βαθμό, πού νὰ δείξουν ὅτι μὲ μεγαλύτερην προετοιμασία θὰ μπορούσαν νὰ δοθοῦν πολὺ ἰκανοποιητικὰ. Ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτὰ, ὁ κ. Καπούα φανίνεται νὰ διδῇ περισσότερο ἔαρος στὸ «μέτρο» (δὲν ἐννοῶ τὸν γενικὸ ρυθμὸ) παρὰ στὴν ἐκφράσιν.

Ἡ δευτέραν αὐτὴν συναυλία μᾶς ὡδηγεῖ σὲ μερικῆς σκέψεις, πού πρέπει νὰ μελετηθοῦν, νομίζω, σοβαρὰ γιὰ τὸ ἐπόμενον φεστιβάλ. Ἡ ὀρχήστρα, πού ἔχει ἠρωϊκὰ ἐπιμισθῆ τὸ μουσικὸ μέτρο τοῦ φεστιβάλ (σάν σπουδατικὴν του στήλην) στριμώχθηκε πάρα πολὺ τὴς πρώτης ἐβδομάδας. Μὲ τὴς ἀλλεπάλληλες ἐκδηλώσεις φυσικὸ εἶναι νὰ στενέψῃ ὁ χρόνος τῶν δοκιμῶν καὶ νὰ προβάλλῃ ὁ κίνδυνος κοπώσεως τῶν μελῶν, πράγματα πού μοιραίως θὰ ἐπηρεάσουν τὴν καλλιτεχνικὴν ἀπόδοσιν τῆς ὀρχήστρας. Μίαν λύσιν θὰ ἦταν: νὰ παρεμβάλλωνται παραστάσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ὥστε νὰ δίδεται χρόνος μεγαλύτερος καὶ ἀνεση στὴς προπαρασκευῆς τῆς ὀρχήστρας. Μοῦ φαίνεται, ἐπίσης, ὅτι θὰ πρέπει νὰ ἐπιδιώκεται ἡ ἐξασφάλισιν μαέστρον, κυρίως συμφωνικῆς μουσικῆς, γιὰ τὴς συναυλίας τῆς Ὀρχήστρας. Δὲν εἶναι πολλοὶ οἱ μαέστροι, πού διευθύνουν ἐξ ἴσου καλὰ συμφωνικὴν ὀρχήστρα καὶ ὄπερα. Τὸ κέρδος καὶ γιὰ τὴν ὀρχήστρα καὶ γιὰ τὸ μουσικὸ ἐπίπεδον τοῦ Φεστιβάλ θάταν πραγματικὰ ἀνυπολόγιστον.

ΣΟΛ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

(«Όρφεύς και Εύρυδική» — «Ίδομενέας»)

ΥΠΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ Κ. ΣΟΛ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

Οι δύο μελοδραματικές παραστάσεις παρουσίασαν μ' ένα γενικό τρόπο εξαιρετικό καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Ήταν δύο πολιτισμένες εμφανίσεις, που θα μπορούσαν να γίνουν πραγματικά μοναδικές, αν δεν επεδεικνύετο αδικαιολόγητο πνεύμα νεωτερισμού. Η έκλογη ιδιαίτερα του «Όρφεα» ήταν από κάθε άποψη εύτυχη. Το μοναδικό αυτό κλασικό άριστουργημα, που τό διαπερνάει απ' άκρη σ' άκρη τό ελληνικό πνεύμα, εύρισκε στο άρχαιο θέατρο, κάτω από τόν Παρθενώνα, τό Ιδανικό του περιβάλλον. Ο «Όρφεύς», μολοντί γραμμένος πριν από την ολοκληρωτική μεταρρυθμίση του Γκλούκ, παρουσιάζει κι' όλας έναρμονισμένα στην έντέλειαν τόν λόγο, τή μουσική, τόν χορό και τή μιμική. Αν εξαίρεση κανείς τήν Εισαγωγή τής όρχηστρας, πουάι ολότελα ξένη πρός τό πνεύμα και τήν ατμόσφαιρα του έργου, είναι δύσκολο να του όρθή ένα ψεγάδι. Ο Γκλούκ δείχνεται έξ ίσου ύπεροχος δραματούργος και μουσουργός μαζί. Δένει και ίσορροπεί τά πάντα μέ θαυμαστό τρόπο. Και ζωγραφίζει μέ άνυπέρβλητη έκφραστική δύναμη τό δράμα του 'Όρφέα άγγίζοντας ύψη δραματικής έντάσεως (ό θρήνηος τής άρχης, ή σπαρακτική άρια «Εχασα τήν Εύρυδική μου») χωρίς να ξεπερνά ποτέ τά όρια μιας καθαυτο κλασικής αυτοκυριαρχίας. Ζευγαρώνει έτσι μ' αλληθινή μαεστρία τό διονυσιακό μέ τό πολλώνιο πνεύμα.

Ο μύθος του 'Όρφέα δέν είναι άπλώς μία παθητική Ιστορία αγάπης. Μπορεί ίσως να ιδωθί και σαν μία προσπάθεια του ανθρώπου να διεισδύση στο μέγα μυστήριο του θανάτου, να κατακτήση τήν περιοχή του και να τόν νικήση. Έτσι ιδωμένος ο μύθος του 'Όρφέα παρουσιάζει συγγένεια με άλλους ανάλογους μύθους (τής Περασφόνης, του 'Αδωνιδος) και μυστηριακά συμβολίζει τήν πίστη στην ύπαρξη μέσα στον άνθρωπο μιας δύναμεις, πουάι άνάστη και πού πρέπει να γνωρίσουμε σαν μία πηγή εύτυχίας. Ο 'Όρφεύς—Άνθρωπος Ξεκινά με δύο μοναδικά όπλα, τήν 'Αγάπη και τήν Τέχνη, με τή φλόγα τής μίας και τή δύναμη τής άλλης, για τήν πιο γοητευτική μυστικιστική έκστρατεία του θρούλου, διεισδύει στα άδυτα των άδύτων, σκορπάει φώς στο σκοτάδι, νικά ούσιαστικά, μέ σαν άνθρωπος δέν θρίσκει τή δύναμη να ολοκληρώση τή νίκη του. Ο Γκλούκ θέλωσε, δίδοντας εύτυχισμένο τέλος στο έργο του, να ολοκληρώση ατό τή νίκη του 'Όρφέα. Όταν ο 'Όρφέας φτάνη στον άπάνω κόσμο με ζωντανή πιά τήν Εύρυδική και τήν χάνη πάλι για πάντα από σφάλμα του, άποφασίζει να αυτοκτονή. Ο στοργικός του προστάτης, ο 'Ερωτας, τόν έμποδίζει, έγγιζει με τό τόξο του τήν Εύρυδική και τή ξαναζωντανεύει. Ακολουθεί ένα Τρίο και κατόπι ένα μπαλέτο στο ναό του 'Ερωτα και ένα χορωδιακό κομμάτι πρός έξύμηση του.

Ο σκηνοθέτης κ. Γιαννόπουλος έκοψε τελειώς τήν τελευταία ατή σκηνή και έκλεισε τό έργο με τόν θάνατο του 'Όρφέα, πού ουτε στον μύθο ύπάρχει σαν άμεση συνέπεια του όριστικού χαμού τής Εύρυδικής. Τό τέλος αυτό είναι πιο κοντά ίσως σ' αυτό του «Όρφεα» του Μοντεβέρντι, όπου ο πονεμένο τραγουδιστής πεθαίνει και οδηγείται από τόν 'Απόλλωνα στους ούρανοσ σε μία άληθινή άποθέωση. Η άπαράδεκτη επέμβαση του σκηνοθέτη οδηγεί σε μία διαστρεφική τών προθέσεων και τών καλλιτεχνικών σκοπών του δημιουργού, πού ή σκηνοθεσία όφειλε να σέβεται. Άλλά αυτό άδήςησε και σ' ένα άλλο, σοβαρό σφάλμα. Η Εύρυδική οδηγείται από τόν 'Όρφέα έξω από τόν 'Αδη (ή παρτιτούρα καθορίζει «βραχύδες και έρημο μέρος»), είναι πιά ζωντανή άκολουθεί ή δραματική σκηνή ώς τή στιγμή πού ο 'Όρφέας παραθαίνει τή συμφωνία και ή Εύρυδική ξαναπεθαίνει. Όλα αυτά διεξάγονται, στο έργο του Γκλούκ, έξω από τόν 'Αδη και ο σκηνοθέτης ως έδω κράτησε πιστά τις προθέσεις του συνθέτη. Θέλοντας όμως να κλείση τό έργο έδω με τόν θάνατο και του 'Όρφέα, βάζει τά πνεύματα του 'Αδη μέσα στην περιοχή του άπάνω κόσμου για να πάρουν τήν Εύρυδική και να έπιτεθούν κατά του 'Όρφέα. Υπάρχουν κι' άλλες αντιρρήσεις, από τις όποιες ή σοβαρότερη είναι ή σχετική με τήν παρουσία τών στρατιωτών στη σκηνή του θρήνου και στην είσοδο του 'Αδη. Η ψυχή παρασία τους, ενώ οι φίλοι και θαυμαστάς θρηνούν τό χαμό τής Εύρυδικής, ύπήρξε αδικαιολόγητη άσθητική προσθήκη και έμειωσε σε δύναμη πιά από τις συγκινητικώτερες σκηνές του έργου. Σζήτησιμη είναι και ή έμφάνιση του 'Ερωτα μάλλον ως 'Ερμη με τό κηρύκειον στο χέρι. Παρά τις αντιρρήσεις αυτές τό άνέθεμα έγινε με μεγάλη έπιμέλεια και με τέχνη. Και μάς πρόσφερε πολλή συγκίνηση. Θα ήταν άληθινά μοναδική έπιτυχία αν δέν ύπήρχε αυτό τό κακόγουστο και αντιαισθητικό «μπαλέτο». Άπορεί κανείς πώς ο χορωδιακός δέν μπόρεσε να έμπνευσθί, να συγκινηθί από τήν τόση ποίηση, πού ύπάρχει στην ύπεροχη σκηνή τών 'Ηλυσίων. Θάπρεπε ο σκηνοθέτης να κόψη τόν χορό άδιστακτως και άν ανάγκη να τόν προσαναφύση πρός έπλάεις, ώραιες, πλαστικές κινήσεις, παρόμοιες μ' αυτές πού βλέπουμε στον χορό στις παραστάσεις τραωδίων του 'Εθνικού Θεάτρου.

Η καθαρώς μουσική πλευρά ήταν σχεδόν άψογη. Έξαιρέτες και οι τρεις καλλιτέχνιδες, πού έρμήνευσαν τό έργο. Η κ. Στήθενας έδημιούργησε ένα μοναδικό 'Όρφέα, άνθρωπινο, εύχιστό, ένα πονεμένο τραγουδιστή πού κατορθώνει να μάς μεταγγίλη τόν πόνο του και να δονή τις πιο μυχικές χορδές τής ψυχής. 'Ασύγκριτη ήταν στην τελευταία περιφέρη άρια «Έχασα τήν Εύρυδική μου», πού ήταν άληθινά ένας σπαρακτικός θρήνος. Η κ. Άνια Τασσπούλου ήταν μία λεπτή κ' ευγενική Εύρυδική. Έχει ώραια φωνή, πού χειρίζεται με μεγάλη τέχνη και μουσικότητα. Τό τραγούδι της και γενικά ή έρμηνεία της ήταν μέσα στα πλαίσια του πιο καθαρού και πιο ώραιου κλασικού στύλ. Η αριέττα της μέ τόν χορό τών Εύτυχισμένων Σκιών στη σκηνή τών 'Ηλυσίων («Αυτό τό άσυλο τό γαλήνιο...») είχε όλη τή θεία μακαριότητα, τήν άπαλωσύνη και γαλήνη, πού τόσο ύπεραλα έκφράζει ή μουσική. Στη δραματική σκηνή μέ τόν 'Όρφέα είχαν κ' οι δύο καλλιτέχνιδες συντελέσει στη δημιουργία τής πιο έμπνευσμένης σκηνής σ' όλη τήν παράσταση, για τήν όποια αίσθανόμαί τήν ανάγκη να τις συχαρώ θερμότατα, καθώς και τόν σκηνοθέτη για τή φωτεινή σύλληψη τής σκηνής αυτής. Η κ. Βίλμα Γεωργίου ήταν ένας χαριτωμένος 'Ερωτας με νεανική δροσιά. Μικρή, αλλά με ώραίο χρώμα, φωνή, είχε όλη τήν εγγύεια του τόνου, πού χρειαζόταν για τό ρόλο της. Θα τή θέλαμε λιγάκι πιο στοργική, πιο θερμή στη τάση της έναντι του 'Όρφέως, του όποιου είναι ή προστάτης' αυτό όμως ίσως άφορξή πιο πολύ τόν σκηνοθέτη.

Και τώρα φτάνουμε σε κείνο, με τό όποίο θάπρεπε ν' άρχισουμε: τή χορωδία. Ατή ύπήρξεν ο ήρωας και τών δύο μελοδραματικών παραστάσεων. Η χορωδία τής Ε.Λ.Σ. έσημείωσε τά τελευταία σήμερα σε αξιοθαύμαστο βαθμό φωνητικής ίσορροπίας και έκφραστικής δύναμεις. Σάν κριτής σε διεθνείς διαγωνισμούς, είχα τήν άκούρια τά τελευταία 6—7 χρόνια ν' άκούσω έκατοντάδες χορωδίες από πλείστες χώρες τής Εύρώπης και 'Αμερικής και μπορώ να βεβαιώσω πως ή χορωδία τής Ε.Λ.Σ. μπορεί να σταθί άφοβα πλάι στις καλύτερες. Η θέση της στο έργο είναι σημαντικώτατη και ή άψογη έκτέλεση τών χορικών έχει συντελέσει κατά τρόπο άποφασιστικό στην έπιτυχία τής παραστάσεως. Συγκρίθουμε εύκάρδια τή χορωδία και τόν λαμπρό της μαέστρο κ. Μ. Βούρτση, άφανή ήρωα τών παραστάσεων, πού τό έπίσημο πρόγραμμα μόλις κατώρθωσε να του χάριση τήν τελευταία του γωνία.

Η όρχηστρα υπό τή διεύθυνση του κ. Φ. Οίκονομίδη, πού είχε και τήν γενική εύθύνη τής μουσικής έκτελέσεως και δικαιοτάτη έπομένως να συμμεριση σε μεγάλο βαθμό τά θερμά συχαρητήρια για τήν έπιτυχία, συνδύεσε με πολλή κατανόηση και διακριτικότητα τούς σολιστ και στα όρχηστρικά

μέρη, ιδίως στην σκηνή τών 'Ηλυσίων, αντίσταθμισε με έπιτυχία ό,τι χάθηκε σε καλλιτεχνικό ενδιαφέρον από τό μπαλέτο

Η έκλογη του «Ίδομενέα» δέν ύπήρξε και τόσο έπιτυχής. Τό έργο αυτό του Μότσαρτ—τό πρώτο του μεγάλο μελόδραμα— δέν παρουσιάζει ανάλογο με τή μουσική του σκηνικό ενδιαφέρον. Τό λιμπρέττο τό άδικεί. Γι' αυτό, δέν έμεινε στο δραματολόγιο τών θεάτρων, όπως τά άλλα έργα, και παίζεται συχνά υπό μορφή όρατορίου. Τελευταία, όμως, άρχισε να ξαναδημιουργήται κάποιον ενδιαφέρον γύρω του. Η ύπόθεση, παρμένη από τήν όμώνυμη όπερα του Γάλλου συνθέτη Καμπρά, πλέκεται κυρίως πάνω στην ύπόθεση, πού έχει δώσει ο 'Ίδομενέας, ο γνωστός τραϊικός ήρωας και βασιλιάς τής Κρήτης, στον Πισοειδώνα για να σωθί από τήν τρικυμία: να θυσιάση τόν πρώτο πού θα συναντήση στην ήγηρά, και στην προσπάθεια του να μη τήν πραγματοποιήση, γιατι αυτός, πού συνάντησε πρώτος, ήταν ο γιός του. Άλλα πρόσωπα του δράματος είναι ή 'Ίλια, κόρη του Πριάμου, ή 'Ηλέκτρα, κόρη του 'Αγαμέμνονα, πού άγαπούν κι' οι δύο τόν 'Ίδαμάνη, ο σύμβουλος του βασιλιά 'Αρθάκης κι' ο 'Αρχιερέας του Πισοειδώνα. Η προσφορά τελικώς τής 'Ίλιας να θυσιάση στη θέση του αγαπημένου της άδηγεί τήν λύση του τού δράμα: ο Θεός συγχωρεί κι' ο 'Ίδαμάνης με τήν 'Ίλια στέφονται βασιλείς στη θέση του 'Ίδομενέα.

Τό έργο έχει, ιδίως στην πρώτη πράξη, μακρούς μονόλογους με ρετισιτάβια «σέκα» (χωρίς όρχηστρική συνοδεία), πού μειώνουν τό σκηνικό ενδιαφέρον. Η δεύτερα και ή τρίτη πράξη είναι πιο δεμένες κι' ο Μότσαρτ έπιτυγχάνει ώραιά δραματική εξέλιξη. Μουσικώς είναι ένα άληθινό άριστούργημα γεμάτο από διαμάντια. Η όρχηστρα σπινθηροβολεί σχεδόν διαρκώς, σκορπώντας αδιάκοπα γύρω πνεύμα και χάρη.

Ο σκηνοθέτης κ. Γιαννόπουλος προσπάθησε μέσα στα πλαίσια του θεάτρου του 'Ηρώδου να συνθέση σ' ένα ένιατό σύνολο τό έργο. Μερικές σκηνές απέδόθησαν πολύ καλά—ιδίως ή σκηνή τής τρικυμίας είχε συναρπαστικό μεγαλειο. Άλλά και έδω έθεωρήθη ότι ο υποχρωματισμός και ή θεαματική κίνηση στη σκηνή ποικίλων ομάδων άποτελεί στοιχείο άπαραίτητο τής δραματικής έκφράσεως. Δέν θα μιλήσω για τά κοστούματα παρά για να πώ ότι θρίσκονταν σε αντίθεση με τό στυλ τής μουσικής. Έπειδή διάφοροι μουσικοί (ο Ρ. Στράους κι' ο Βόλφ Φερράρι λ.χ.) έπεχείρησαν διασκευές του έργου, έθεωρήθη σκόπιμο να γίνουν και έδω ώρισμένες αλλαγές ('Αρχιερέας), όλοι οι τραγουδιστές ήταν πολύ καλοί. Η κ. Στήμπερ ως 'Ίλια, πού μάς ξένισε στον μακρό και μονότονο μόνολογο τής άρχης, στην δεύτερα πράξη έγινε πραγματικά ανήρωςτη. Κυρία στην άρια της μετά τήν αναχώρηση του 'Ίδαμάνη—μία άρια πού θυμίζει άληθινα Γκλούκι— είχε άγγίξει τά όρια έκφραστικής τελειότητας. Με άπειρη τέχνη χειρίζεται τή φωνή της, σαν ένα καθαρό, άλλα εύπλαστο μετάλλιο όργανο, ζεστό μέσα στο αίσθημα του πόνου τής αναχώρησης του αγαπημένου της. Η κ. Κερεστετζή φωνητικώς και σκηνικώς πολύ καλή ως 'Ηλέκτρα. Έξαιρετη ύπήρξε στην τελευταία άρια πριν από τόν αυτοκτονία της. Ο κ. 'Εγκολφόπουλος, ως 'Ίδομενέας, είχε πραγματικά έπιβλητική εμφάνιση. Με πλήρη φωνητική άνεση ήταν κυρίαρχος πάνω στη σκηνή. Άληθινά ύπεροχος στην πρώτη και ώραιαν άρια του τής δεύτερας πράξεως. Ο 'Αμερικανός τενόρος κ. Λούντ έχει σχετικώς μικρή φωνή, αλλά μεγάλη τέχνη. Ωραίο χρώμα, έξαιρετη σχολή, τελεία άρθρωση και με προφανή καλλιτεχνική καλλιέργεια. Κ' οι τέσσαρες αυτοί καλλιτέχνες απέδωσαν κατά τρόπο ύπεροχο, με ώραιες φωτοσκιάσεις, τό θαυμασίο κοαρτέτο τής τρίτης πράξεως. Έξαιρετο επίσης, από κάθε άποψη, και στο ύψος τών άλλων καλλιτεχνών οι κ.κ. Πασχάλης ('Αρθάκης) και Χοϊδάν (Πισοειδών).

Η χορωδία, αν και όχι εις τόν ίδιο βαθμό με τόν 'Όρφέα, ύπήρξε πάλι πρωταγωνιστής στην έπιτυχία τής παραστάσεως. Τό σκόπισμα τών μελών της σε μεγάλη έκταση έκανε τόν συντονισμό πιο δύσκολο κι' αυτό τήν άδικούσε κάπως. Τόσο τά μέλη της χορωδίας, όσο και πού άκτών οι σολιστ όριστάνται αρκετή δοκιμασία τραγουδώντας διαρκώς στο ύπαιθρο. Η ύγρασία μετά τή βροχή ήταν ένα δυσμενές στοιχείο.

Τό μπαλέτο (χορογραφία κυρίας Λουκίας) είχε άρκετη χάρη και έδινε ένα τόνο χαρούμενο στην ατμόσφαιρα.

Η όρχηστρα είχε πολλές καλές στιγμές, όπως και μερικές όχι τόσο εύτυχεις. Στη δεύτερη έκτέλεση του έργου θάναι άσφαλώς άρτίωτερο. Ο κ. Πέρλεα είναι ένας έξαιρέτος μαέστρος, πού με μετρημένες και έκφραστικές κινήσεις θέτει άπλά, αλλά με κύρος, ό,τι θέλει από τήν όρχηστρα. 'Ελπίζω ότι θα μάς δώση πληρέστερα δείγματα τής τέχνης του στη συναυλία τής Δευτέρας.

Με τήν ολοκληρώση τών δύο μελοδραματικών παραστάσεων σκέπτομαι πως θα ήτο σκόπιμο χάριν πρό πάντων του γοήτρου τής Ε.Λ.Σ. να μη παραμεριζάνται τελείως οι τακτικές της μαέστροι και να καλήται ένας τουλάχιστον κάθε φορά να συμμετέχη στις έκδηλώσεις του φεστιβάλ, όπως πολύ όρθά έγινε με τήν Κρατική 'Όρχηστρα.

ΣΟΛ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

Σ η μ. Δέν θα μπορούσε άραγε να ύπάρξη κάποια όμοιομορφα στα κοστύμια τής όρχηστρας στις μελοδραματικές παραστάσεις;

Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΠΟΛΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

(Αί Γ' και Δ' Συμφωνικαί Συναυλίας)

ΥΠΟ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

Η τρίτη συμφωνική συναυλία του Φεστιβάλ Αθηνών ήταν μία ωραία επιτυχία του μαέστρου κ. Πέρλεα και της Κρατικής Ορχήστρας. Η ορχήστρα, μ' όλη την κόπωση, που ό τσος φόρτος εργασίας θα της έχη δημιουργήσει, ανταποκρίθηκε με τρόπο λαμπρό στις απαιτήσεις του μαέστρου. Ο κ. Πέρλεα είναι ένας μαέστρος, που κατέχει πλήρως όχι μονάχα αυτό που οι Γάλλοι λένε «μετιέ» (επάγγελμα), τη γνώση δηλ. και την πείρα να «διευθύνει» την ορχήστρα συντονίζοντας και ισορροπώντας τις διάφορες δυνάμεις της. Έχει κάτι πιά πέρα απ' αυτό, την Ικανότητα να διεισδύει στο βάθος και να ανασύρει στην επιφάνεια ένα-ένα τα στοιχεία που είναι απαραίτητα στην αναδιοργάνωση ενός μουσικού έργου και να τα προβάλλει με ενάργεια μέσα στο όθος ψυχολογικό και καλλιτεχνικό του κλίμα. Δεν πνίγειται στις λεπτομέρειες αλλά τις χρησιμοποιεί ως συνδεδεμένα στοιχεία ενός ενιαίου αρχιτεκτονικού σύνθεσης, ανάλογα με το ρόλο τους στη γένεση και ανάπτυξη του έργου. Και τα επιτυγχάνει αυτά με μικρές, μετρημένες, πλαστικές, αλλά εύλωτες και σαφείς κινήσεις, χωρίς καμία πρόθεση θεαματικότητας. Είναι με δυο λόγια ένας άξιος ερμηνευτής-μαέστρος της παλιάς καλής σχολής του μεγάλου Βάινγκερμανερ.

Το πρόγραμμα της συναυλίας περιλάμβανε την Πρώτη του Μπράμς, τα δυο «Νυκτερινά» του Ντεμπυσσύ και τον «Τίλλ Ούλενπιγγελ» του Στράους, έργα δηλ. του διεθνούς ρεπερτορίου με καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, που τα ξανακούει κανείς μ' ευχαρίστηση. Η περίπτωση όμως μίας πρώτης εκτέλεσης θα πρόσθετε στο ενδιαφέρον της συναυλίας. Η πρώτη συμφωνία του Μπράμς περιέχει μέσα της πλείστα χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του Σιδασκάλου. «Ο,τι χαρακτηρίζει πρωταρχικά τα συμφωνικά έργα του Μπράμς είναι η σφαιρική αρχιτεκτονική τους, η μέριμνα της φόρμας. Μολονότι σ' αυτό ακολουθεί, καθώς είναι γνωστό, η μετοδενική γραμμή, επεκτείνει με πολλά πλαστικότητα τη φόρμα, πλουτίζοντας σε αρμονική ύψη και ρυθμική διάρθρωση το μουσικό περιεχόμενο. Κάποτε ή μελωδία του ξυπνάει μέσα μας αναμνήσεις κλασικές, ιδίως του Μπετόβεν. Ο συνθέτης αναγνώρισε πλήρως αυτό το πράγμα (είναι γνωστό, πως όταν του υπέδειξαν, μετά την πρώτη εκτέλεση της συμφωνίας αυτής, τη μεγάλη συγγένεια του έργου με τον Μπετόβεν, πρὸς το θέμα της χαράς στην Ύψατη, ο Μπράμς απάντησε «μήπως εγώ σας είπα πως δεν μοιάζει;») Προφανώς μεγαλύτερη σημασία είχε γι' αυτόν, και πολύ ορθά, η όλη σύσταση, ο ώλοκληρωμένος χαρακτήρας της μουσικής. Η ομοιοτητα πολλές φορές είναι απλώς επιφανειακή. Παρόμοια λ. χ. είναι η περίπτωση, ανάμεσα σε άλλες, της καταπληκτικής ομοιότητας, που υπάρχει στο μελωδικό διάγραμμα ανάμεσα στο πρώτο θέμα της «Ηρωϊκής» του Μπετόβεν και του κυρίου θέματος στην Εισαγωγή της παιδικής όπερας του Μότσαρτ «Βαστιανός και Βαστιανή». Τι κολοσιαία όμως διαφορά στο περιεχόμενό!

Η εκτέλεση της συμφωνίας δεν ήταν δυστυχώς απόλυτα Ικανοποιητική, κυρίως γιατί η πρώτη κίνηση υστερήσε κάπως σε θερμότητα τόνου και σε ρυθμική διαύγεια (στο δεύτερο θέμα). Η ωραιότερη όμως δεύτερη κίνηση είχε όλη την θερμή ευγένεια, την αβρότητα του αποθάλλου, όλη την κορόνη του Μπράμς. Η ορχήστρα, με σφαιρα ανατάσεως. Αλλά η τελευταία κίνηση ήταν το αποκορύφωμα της όλης εκτέλεσης. Ο μαέστρος έδωσε μία ψυχολογημένη και καλοζυγισμένη ερμηνεία, που ήταν μία αληθινή πορεία πρὸς τὰ άνω, ένα ωραίο ανέβασμα από τη σκοτεινή ατμόσφαιρα και τα κρυστάλλινα πιτσικάτα των εγχόρδων ως το τελικό φωτεινό κρεσέντο όλης της ορχήστρας. Το ωραίο θέμα του φινάλε πρωτοπαρουσιάστηκε στα βιολιά με μοναδική πλαστικότητα και έκφραση δύνανμη, και πέρασε στα πνευστά με πεστική αλλαγή της ρυθμικής άγωγής.

Τα «Νυκτερινά», το ωραίο συμφωνικό τρίπτυχο του Ντεμπυσσύ: «Σύννεφα», «Γιορτές» και «Σειρήνες», θέτουν ένα πρόβλημα ήχητικής διαύγειας και Ισορροπίας των ήχοχρωμάτων. Είναι από τα πιο χαρακτηριστικά της εμπρεσιονιστικής σχολής, και τα δυο πρώτα, που έχουν εκτελεσθή, είναι δυο υπέρλοχοι πίνακες μουσικής ζωγραφικής. Το πρώτο μας δίνει το αίσθημα της αθέριρας άργης πορείας των συγγέφων στο γαλανό ούρανο και το δεύτερο είναι ένα λαμπρό παιγνίδισμα φανταστικών μορφών από ένα κόσμο όνειρου. Η όσο εύαισθητη πρόση με των χρωμάτων και οι λεπτεπίλεπτοι ήχητικοί συνδυασμοί, που κινούνται κάτω από άνάρες μελωδικές γραμμές, απαιτούν άναλόγη άνάλαφρη, άερμη, θελοούδιν άνορη. Η ορχήστρα πέτυχε σε μεγάλο βαθμό αυτό το θαύμα, ξεπερνώντας τον έαυτό της.

Το συμφωνικό ποίημα του Ριχάρδου Στράους «ΟΙ εθόμες κατεργαρίες του Τίλλ Ούλενπιγγελ» θέτει ένα άλλο πρόβλημα, το πρόβλημα της αρχιτεκτονικής ενότητας. «Όταν το συμφωνικό ποίημα, στην έκφραση ενός ποιητικού κείμενου ή μιας Ιστορίας, διατηρεί μουσική αωτοτέλεια μέσα σε μία σφαιρική και λογική αρχιτεκτονική μορφή, ο ρόλος του μουσικού έμνηψου είναι εύκολος. Όταν όμως το συμφωνικό ποίημα τριβεται σε προσπάθεια ν' αποδώσει με λεπτόλογο τρόπο όλες τις λεπτομέρειες μίας Ιστορίας με το κίελα επεσόδια, ή προσπάθεια του έρμηνευτή γίνεται πιο δύσκολη. Πρέπει να επιτρατεύσει συχνά αρκετή φαντασία και διεισδυτική Ικανότητα για να βρή τον μίτο της Ιστορίας. Μία τέτοια περίπτωση παρουσιάζει ο «Τίλλ Ούλεν-

πιγγελ» του Στράους, που πλέκεται με πολύ έξυπνο τρόπο γύρω από τις διάφορες κατεργαρίες του θρυλικού αυτού λαϊκού ήρωα, και για τις όποιες ο συνθέτης δεν δίνει το νήμα. Χρειάζεται να μελετηση κανείς τον μουσικό χαρακτήρα των επεσοδιών για να βρή την ορθή έρμηνεία. Το έργο είναι πιά τόσο γνωστό, που έχει δημιουργηθή κάποια παράδοση στην εκτέλεση του. Αρχίζει με μία φράση, που μουσικά περίπου λέγει «Μιά φορά κι' ένα καιρό...» και μ' αυτή τελειώνει ή Ιστορία. Προβάλλει κατόπι το γεμάτο κατεργαρία θέμα του Τίλλ (έξοχο στην εκτέλεση το σόλο του κόρνου), που άποτελεί την κεντρική μουσική ιδέα του έργου. Ο μαέστρος πέτυχε να δώσει μ' άν έξοχη έρμηνεία του έργου, δένοντας τα διάφορα επεσοδια σφικτά στη σύθεση του συνόλου. Η ορχήστρα, τόσο στο έργο αυτό, όσο και σ' όλο το πρόγραμμα, φάνηκε άντάξια των καλλιτεχνικών απαιτήσεων ενός φεστιβάλ. Ιδιαίτερα θα θέλαμε να εξάρουμε τη συμβολή των σολίστ, που και στα τρία έργα ύπήρξε έξαιρετικά πολύτιμη (πρώτο βιολί, άγγλικόν κέρας, φλάουτο, όμποε, κόρνο...).

Το κοινό ευχαρίστησε μ' εγκάρδιο ένθουσιασμό την ορχήστρα και τον μαέστρο, άνακαλώντας τον επανειλημμένα στη σκηνή.

Πολύ επιτυχής ύπήρξε και ή τετάρτη συμφωνική συναυλία υπό τη διεύθυνση του «Ελληνες άρχιμουσικού κ. Παρίδη Δ'απιστάνου» μ' ευχαρίστηση ότι οι «Ελληνες μαέστροι στάθηκαν αξιόλογοι πλάι στους ξένους συναδέλφους των. Έχω καρὸ να δώ τον κ. Παρίδη να διευθύνει και μπορώ να πώ ότι έχω παρατηρήσει μεγάλη εξέλιξη στην τέχνη του, που κέρδησε σε βάθος και σε πείρα. Διευθύνει με κύρος και σταθερότητα, και κατορθώνει να παίρνει από την ορχήστρα και έκφραση κόντρα και ήχητική Ισορροπία. Κάποτε όμως δίδει κάπως μεγαλύτερη έμφαση σ' ώρισμένους τονισμούς κι' οδηγείται σε μία επιτάχυνση της ρυθμικής άγωγής.

Η συμμετοχή στη συναυλία της έξαιρετικής καλλιτέχνιδος κ. Στήμπερ, που χαρήκαμε ως «Ιλια στον Ίδομενέα», ήταν ένα άποφασιστικό στοιχείο επιτυχίας. Έπανήλθε φέροντας και εδώ τις ίδιες χάρες, τη φωνή, την τέχνη, την έκφραστική δύναμη, την ώριμη καλλιτεχνική άντίληψη. Από κάθε άποψη ή εκτέλεση της ακολουθεί το γενικό σπείλ της μουσικής και της ειδικής απαιτήσεως της στιγμής. Άληθινά ύπεροχη ήταν στη δραματική σκηνή και ή άρια «ΑΙ Πέρφιντο» («Άπιστε») του Μπετόβεν, όπου άπέδωσε με άπαράμιλλη έκφραστική δύναμη το δράμα της έγκαταλελειμμένης γυναίκας. Άλλά δίκαιο είναι να τονίσουμε, πως ή συνεργασία της ορχήστρας σ' αυτή τη σκηνή ύπήρξε άπλοούστατα έξ ίσου ύπεροχη. Μ' άπόλυτη διακριτικότητα στα συνοδευτικά μέρη, έδημιούργησε γενικά, μ' όλη την έκφραστικότητα, την κατάρλλη ατμόσφαιρα του δράματος.

Το πρόγραμμα περιλάμβανε άκόμη δυο συμφωνίες, αυτή «του Διδός» του Μότσαρτ και την Τετάρτη του Τσαϊκόφσκου. Και στην περίπτωση αυτή, όπως και στην τρίτη συναυλία, θα λέγαμε, ότι μία πρώτη εκτέλεση θα ήταν εύπρόσδεκτη, με την προσθήκη μάλιστα εδώ: ενός ελληνικού έργου. Η πρόβλη της έκφραστικής πρέπει να είναι ένα από τα μελήματα του Φεστιβάλ Αθηνών. Το φεστιβάλ κοντεύει να τελειώσει και μετά τη «Βυζαντινή Θυσία» του κ. Πετρίδη, που διηύθυνε στην πρώτη συναυλία ο κ. Βαβαγιάννης, δεν έχει εκτελεσθή άλλο έργο ελληνικό. Το έξαιρετικό αυτό έργο ύπήρξε άπλως ένα χελιδόνι χωρίς άνοιξη. Άς έλπισουμε τουλάχιστο, πως θα πραγματοποιηθή ή εκτέλεση, καθώς έχει προαγγελθή, της «Συμφωνίας της Λεβεντιάς» του κ. Καλομοίρη και των «Ελληνικών Χορών» του Σκαλκώτα.

Η συμφωνία άρ. 41, του Διδός, είναι μαζί με τις άρ. 39 και 40 (σε μί ύφ. και σόλ έλ.) από τα ώριμότερα έργα για ορχήστρα του Μότσαρτ. Συνδυάζει, όσο καμιά άλλη συμφωνία του, σε μεγάλο βαθμό τη λεπτή και κομψή χάρη μ' ένα συγκρατημένο τόνο μεγαλοπρέπειας, τη φαιδρότητα μ' εσωτερικότητα αίσθηματος. Η ορχήστρα του Μότσαρτ, με την κυριαρχία των εγχόρδων και τον περιορισμένο αριθμό πνευστών, ήχει περίφημα στο θέατρο του Ηρώδου. Αυτή ή ήχητική ενάργεια είναι ένα πλεονέκτημα σε μία τέτοια συναυλία. Ο κ. Παρίδη με τις έδωσε μία καλομελετημένη, καλορυθμισμένη εκτέλεση. Η τελευταία κίνηση, Ένα άληθινό κομφοτέχνημα μ' τη Μότσαρτ άχάρη της, μπορούσε να βγη συνολικά καλύτερα, άν με έλαφρά λιγότερη κίνηση το φουγάτο της έδβαινε καθαρότερα.

Η τετάρτη συμφωνία του Τσαϊκόφσκου είναι από τα πιο τυπικά έργα του συνθέτη. Το έργο διαπνέεται από μελαγχολία και ρωμαντικό πάθος, που ξεσπά συχνά με δραματική έμφαση. Συχνές μεταπτώσεις των ψυχολογικών καταστάσεων ζωγραφίζουν έντονα την πάλη της ψυχής να απαλλαγή από το σκοτάδι, να λυτρωθή. Δραματικές επικλήσεις των χαλκίων (άτυχα κάποτε κόρναι!) ακολουθούνται από ριγηλές τρυφερότητες των εγχόρδων, φωτεινές έξορμώσεις από έπάνοδο στη σκοτεινή ατμόσφαιρα της μελαγχολίας, για να άδηγήσουν τελικά σε μία λυτρωτική άνάταση. Ο κ. Παρίδη έρμηνευσε το έργο με έξαιρετική κατανόηση, τονίζοντας ιδιαίτερα τις αντίθεσεις με τις πλατείς πνευλιές της ορχήστρας. Ικανοποιητικό και αξιόλογο επιτυχία, που το κοινό χειροκρότησε με μεγάλο ένθουσιασμό, άνακαλώντας τον Έλληνα μαέστρο επανειλημμένα στη σκηνή. Με την ίδια εγκάρδιότητα χαιρέτησε προηγούμενας και την έξαιρετική καλλιτέχνηδα κ. Στήμπερ.

ΣΟΛ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ