



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

# **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Του Μποκέα Ν. Δημητρίου (Α/Μ: 1569200900029)**

**Με θέμα:**

***«Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΥΠΟ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΟΥ ΜΙΝΩΟΣ ΔΟΥΝΙΑ  
ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΗΣΗΣ  
ΣΤΗΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ‘Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ’ (1948-1962)»***

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΙΡΜΓΚΑΡΝΤ ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΑΘΗΝΑ, 2016**

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ .....	2
<b>1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....</b>	<b>3</b>
1.1. Αντικείμενο της εργασίας .....	3
1.2. Διάρθρωση της εργασίας .....	3
1.3. Ευχαριστίες.....	4
<b>2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΑΘΗΝΩΝ .....</b>	<b>5</b>
2.1. Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (ΚΟΑ) .....	5
2.1.1 Διατελέσαντες διευθυντές ορχήστρας της ΚΟΑ.....	7
<b>3. ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΕΞΕΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ Μ. ΔΟΥΝΙΑ</b> <b>ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΟΥΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΑΘΗΝΩΝ</b> <b>ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1948-1962.....</b>	<b>9</b>
3.1. Εισαγωγικό σημείωμα .....	9
3.1.1 Βιογραφικό σημείωμα Μίνωος Δούνια .....	10
3.1.2 Το θεματικό περιεχόμενο των άρθρων του Μ. Δούνια στην “ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ” .....	11
3.2 Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και οι διατελέσαντες διευθυντές της το διάστημα 1948-1962.....	13
3.2.1 Η κριτική στάση του Μ. Δούνια όσον αφορά τον μαέστρο Γ. Λυκούδη .....	15
3.2.2 Η κριτική στάση του Μ. Δούνια όσον αφορά τον μαέστρο Θ. Βαβαγιάννη ....	20
3.2.3 Η κριτική στάση του Μ. Δούνια όσον αφορά τον μαέστρο Α. Παρίδη .....	24
<b>4. ΜΙΑ ΔΙΕΞΟΔΙΚΗ ΜΑΤΙΑ ΣΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ Μ.</b> <b>ΔΟΥΝΙΑ .....</b>	<b>28</b>
<b>5. ΑΥΤΟΥΣΙΑ ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΩΝ ΑΡΘΡΩΝ (1948-1962) ΤΟΥ</b> <b>ΜΙΝΩΟΣ ΔΟΥΝΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ.....</b>	<b>42</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>78</b>

## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### 1.1. ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Αφορμή σύνταξης της παρούσας πτυχιακής εργασίας στάθηκε η, σε μεγάλο μέρος, ανάγνωση του μουσικοκριτικού έργου του Μ. Δούνια από το βιβλίο του “Μουσικοκριτικά”, το οποίο επιμελήθηκε ο Γ. Ν. Πολίτης. Πρόκειται για μια πλούσια εκλογή από το μουσικοκριτικό του έργο στις εφημερίδες “Ελληνικά Γράμματα” και “Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ”.

Η κριτική που ασκεί για την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και η παρουσίαση των πεπραγμένων της καθ’ όλη την διάρκεια της αρθρογράφησης του (1948-1962), (πέραν των υπολοίπων άρθρων που καταπιάνονται με άλλα μουσικά σχήματα, χορωδίες, λυρικό τραγούδι, αφιερώματα συνθετών, βιογραφίες κ.ά.), αποτελεί σημαντική πηγή έρευνας και σκιαγράφησης της ιστορικής της πορείας, των εκτελεσθέντων μουσικών έργων, τις εντυπώσεις του αθηναϊκού κοινού ή τις επικρίσεις, τα χειροκροτήματα ή την αποδοκιμασία, των πορτρέτων των μαέστρων, την ανάδειξη Ελλήνων συνθετών και πολλά άλλα μουσικολογικά, μορφολογικά συμπεράσματα.

Σκοπός λοιπόν του παρόντος πονήματος είναι κατά το ήμισυ η παράθεση των άρθρων του Μ. Δούνια χωρίς καμία αλλοίωση ως άμεση πηγή αναφοράς και ενημέρωσης του αναγνώστη (δίχως να απαιτείται η αναδρομή στο βιβλίο που τα περιέχει) και το υπόλοιπο ήμισυ, η όσον το δυνατόν περισσότερο, αποκωδικοποίηση της κριτικής στάσης του Μ. Δούνια, το ύφος του και εν γένει τα πολύτιμα στοιχεία που εξάγονται από μία τόσο διεξοδική πηγή του παρελθόντος που αφορά τον συμφωνικό αυτό οργανισμό, την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών.

### 1.2. ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η πληρέστερη ανάγνωση της παρούσας μελέτης-πτυχιακής εργασίας, απαιτεί ως 1<sup>ο</sup> σκέλος-ενότητα, την παράθεση σύντομου ιστορικού της γέννησης και της πορείας της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών.

Έπειτα αναπτύσσεται με επιχειρήματα, αλλά και με την ίδια την “γλώσσα” του Μ. Δούνια, η στάση του έναντι των παραπάνω μαέστρων ως των κυρίων υπευθύνων-καθοδηγητών και χειριστών του συμφωνικού αυτού συνόλου και της αποτελεσματικότητας του ή όχι, της απόδοσης του ή όχι. Δίδει έμφαση στην προσωπικότητα των διευθυντών και γι αυτό θεωρήσαμε αναγκαία την αφιέρωση μέρους της εργασίας σε τούτο τον τομέα. Άλλωστε μία άντληση και

επισήμανση στοιχείων από την μουσική συμπεριφορά αυτών των μεγάλων μουσικών και μαέστρων μόνο θετική μπορεί να λογιστεί και χρήσιμη.

Κατόπιν επιχειρείται μία διεξοδική ματιά στην κριτική συμπεριφορά του Μ. Δούνια, την επιχειρηματολογία του, τις προσωπικές του θέσεις και προτροπές, την συμβουλευτική του διάθεση και την λογοτεχνική του τάση σε αρκετά σημεία των άρθρων του.

Τέλος, ως ξεχωριστό παράθεμα, κατατίθενται αυτούσια όλα τα συνταχθέντα άρθρα του Μ. Δούνια στην εφημερίδα ‘‘Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ’’ που αφορούν την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (1948-1962), με τίτλο και ημερομηνία.

### **1.3. ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Ειλικρινείς ευχαριστίες εκφράζονται στην καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών και επιβλέπουσα στην παρούσα πτυχιακή εργασία κα. Ίριγκαρντ Λερχ -Καλαβρυτινού, της οποίας η βοήθεια, η καθοδήγηση, οι συμβουλές και οι προτροπές ήταν καθοριστικές και εξίσου σημαντικές για την τελική υλοποίηση.

Επίσης θερμά ευχαριστώ και το προσωπικό της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης: «Λίλιαν Βουδούρη», καθώς η εξυπηρέτηση και η κατατόπιση σχετικά με τα προς έρευνα βιβλία κατέστη ευκολότερη και αποτελεσματικότερη.

## 2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

### 2.1 ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ (ΚΟΑ)

Ο κυριότερος συμφωνικός Φορέας στην Ιστορία της ελληνικής μουσικής, είναι η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (ΚΟΑ). Στην διάρκειά αυτής της ζωής, ωστόσο μετατραπεί σε κρατικό Οργανισμό και πάρει αρχικά τον τίτλο ‘‘Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών’’ (ΝΔ 2010/1942) και λίγο αργότερα τη σημερινή της ονομασία (ΝΔ 176 2.2.1943), πέρασε από πολλά στάδια και διοικητικές αναταραχές. Πρωτοεμφανίστηκε το 1883 ως ‘‘Μαθητική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών’’. Το 1911 μετονομάστηκε σε ‘‘Συμφωνική Ορχήστρα Αθηνών’’. Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 εμφανίστηκε ως ‘‘Ορχήστρα του Συλλόγου Συναυλιών’’ και το 1927 ανασυστάθηκε ως ‘‘Συμφωνική Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών’’. Τέλος, το 1942, τέθηκε υπό την αιγίδα του Ελλ. Δημοσίου, αποκτώντας μαζί με μόνιμο πλαίσιο λειτουργίας και τον οριστικό τίτλο της. Από το 1943 ως το 1949 η ΚΟΑ ήταν εγκαταστημένη στο Αρχαιολογικό Μουσείο. Αρχικά οι συναυλίες της δίνονταν στην ειδικά σχεδιασμένη και διαμορφωμένη από τον αρχιτέκτονα Τσίλλερ αίθουσα συναυλιών του Ωδείου Αθηνών ως το 1913, όμως λόγω της έλλειψης επαρκούς χώρου για το ακροατήριο μεταφέρθηκαν στην αίθουσα του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών. Οι συναυλίες διευθύνονταν τότε από τους αρχιμουσικούς Γ. Νάζο, Ρ. Μπονιτσιόλι, Ι. Μιρς, Γ. Κνάουερ, Φ. Σουαζύ, Ρ. Ρέτιτς, Α. Μαρσίκ, Ι. Μπουστίντουι, Φ. Οικονομίδη, Ι. Μπουτνίκοφ και Δ. Μητρόπουλο. Αργότερα, τόσο οι τακτικές όσο και οι λαϊκές συναυλίες της μεγάλης Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών δίνονταν στις αίθουσες των μεγαλύτερων Θεάτρων της πρωτεύουσας (Ολύμπια, Παλλάς, Κεντρικό, Ρεξ, Ηρώδειο). Η ΚΟΑ κατάφερε να εδραιωθεί ως το μόνο συμφωνικό σύνολο που επιμένει στην συμφωνική σταδιοδρομία του. Ήταν πλέον δυνατό για τον οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο ακροατή η ακρόαση έργων παγκοσμίου φήμης και ποιότητας καθώς και η παρουσίαση, ανάδειξη, προβολή έργων Ελλήνων συνθετών που ως επί το πλείστον πραγματοποιείτο κατά κύριο λόγο από τον ΚΟΑ. Επιφανείς Έλληνες καλλιτέχνες (μεταξύ των οποίων η μοναδική μορφή του Δ. Μητρόπουλου, που διετέλεσε επί σειρά ετών καθοδηγητής της), αφιέρωσαν την δύναμή τους και την αγάπη τους σε αυτή την συμφωνική ορχήστρα και με την υποδειγματική καλλιτεχνική τους διεύθυνση αποτέλεσαν και

αποτελούν σημείο αναφοράς για τους νεότερους διευθυντές. Παράλληλα, το αθηναϊκό κοινό είχε την ευκαιρία να απολαύσει μέσω της “Ορχήστρας του” τα μεγαλύτερα ονόματα του μουσικού κόσμου, που κατά καιρούς συνέπραξαν μαζί της (όπως οι διαπρεπείς συνθέτες: Ρ. Στράους, Κ. Σαιν-Σανς, Αλ. Καζέλα, Γκ. Πιερνέ, Φρ. Πουλένκ, κ.α. ή οι διάσημοι αρχιμουσικοί: Μπρ. Βάλτερ, Χ. Κνάππερτσμπους, Λ. Στοκόφσκυ, Σ. Μυνχ, Ε. Όρμαντ, Γ. Χόρενστάιν, Κλ. Κράους, Ι. Ντομπρόβεν, Π. Παραί, Κ. Σουρίχτ. Ε. Γιόχουμ, Ε. Κουρτς, Ί. Μαρκέβιτς, Ζ. Μαρτινόν, σερ Μ. Σάρζεντ, Β. βαν Όττερλοου, Χ. φον Κάραγιαν, σερ Τζ. Πρίτσαρντ, Λ. Μάαζελ, κ.ά.). Παρομοίως, οι επίλεκτες μετακλήσεις συμπεριέλαβαν και τους πιο διακεκριμένους σολίστ (όπως οι βιολιστές: Φ. Κράισλερ, Χούμπερμαν, Γ. Χάιφets, Ζ. Τιμπώ, Τ. Φραντσεσκάτι, Ν. Μιλστάιν, Λ. Κάγκαν, Ίζ. Στερν, Α. Κάμπολι, Ρ. Ρίτσι, Γ. Μάρτζυ, Λ. Καβάκος, κ.ά. ή οι τσελίστες: Π. Καζάλς, Ί. Πιατιγκόρσκυ, Ε. Μαινάρντι, Κ. Κασαντό, Ζ. Φουρνιέ, Α. Ναβάρα, Γ. Στάρκερ, Μ. Ροστροπόβιτς, κ.ά.). Παρατίθενται επίσης ενδεικτικά ορισμένα ονόματα, μικρό απάνθισμα από την πληθώρα των διάσημων βιρτουόζων του πιάνου που κόσμησαν το Πρόγραμμα της ΚΟΑ: Αλ. Κορτώ, Χ. Ιτούρμπι, Έ. Πέτρι, Β. Μπακχάους, Α. Ρουμπιστάιν, Β. Κέμπφ, Αλ. Ουνίνσκυ, Α. Σνάμπελ, Τζ. Κάτσιεν, Τζ. Μπαχάουερ, Βλ. Ασκενάζυ, Π.Μπαντούρα-Σκόντα, Μπ. Ριγκάισσεν, Γκ. Τσίφρα, Μπ. Τζάνις, Μπ. Λ. Γκέλμπερ, Δ. Σγούρος, κ.ά.).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Σημαντικά στοιχεία για το ιστορικό της ΚΟΑ εντόπισα στο: «Φορείς κρατικής μέριμνας για τη σοβαρή μουσική: Α) Κρατική Ορχήστρα Αθηνών (ΚΟΑ)», στο: Τάκης Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα, Γιαλλελή, 1998, τομ. 6 σελ. 380

### 2.1.1 ΔΙΑΤΕΛΕΣΑΝΤΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΤΗΣ ΚΟΑ

Σχετικά με τους διευθυντές της ΚΟΑ μας πληροφορεί ο Καλογερόπουλος, ότι από την ‘κρατικοποίησή’ της (1942/43) ως το θάνατό του (10.11.1957) επικεφαλής ήταν ο ‘πρωτεργάτης’ της ίδρυσής της Φ. Οικονομίδης. Στις 16.12.1957 ανέλαβε ως αναπληρωτής γενικός δ/ντής ο Θ. Βαβαγιάννης (ο οποίος ορκίστηκε γενικός δ/ντής τον Αύγουστο του 1962 και παρέμεινε επικεφαλής της Ορχήστρας ως τον Αύγουστο του 1969). Από τις 17.10.1969 ως το 1.12.1975 γενικός δ/ντής ήταν ο Ά. Παρίδης. Ακολούθησε τριμελής διοικητική Επιτροπή μουσικών, ως την ανάληψη της διεύθυνσης από τον Μ. Χατζιδάκι (31.3.1976-25.2.1982). Ακολούθησε ο Γ. Ιωαννίδης (ως το καλοκαίρι του 1989). Στις 4.12.1989 τη διεύθυνση ανέλαβε ο Αλ. Συμεωνίδης (ως το 1995). Τον διαδέχτηκε ο δ/ντης Α. Γαρουφαλής. Τωρινός καλλιτεχνικός διευθυντής είναι ο Στέφανος Τσιαλής από τον Μάιο του 2014, μόνιμος προσκεκλημένος μαέστρος της Συμφωνικής Ορχήστρας του Αμβούργου και της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης από την περίοδο 2011-12 και της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Θουριγγίας από το 2015-16. Η ΚΟΑ σήμερα, έχοντας ως έδρα της το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, γεμάτη εμπειρίες, σημαντικές επιτυχίες και διακρίσεις εξακολουθεί να παραμένει σημαντικός φορέας της συμφωνικής μουσικής στην Ελλάδα.



## Μίνωας Δούνιας<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Η φωτογραφία προέρχεται από το εσώφυλλο του βιβλίου: Δούνιας, Μ.: *Μουσικοκριτικά*. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 2



### 3. ΕΡΕΥΝΑ ΚΑΙ ΕΞΕΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ Μ. ΔΟΥΝΙΑ ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΟΥΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΑΘΗΝΩΝ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1948-1962

#### 3.1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο Γ. Ν. Πολίτης στο προλογικό του σημείωμα της έκδοσης που αφορά την συνολική παρουσίαση των μουσικοκριτικών σημειωμάτων και άρθρων του Μίνωος Δούνια, αναφέρει τα εξής χαρακτηριστικά και κατατοπιστικά για την πολυδιάστατη κριτική του στάση:<sup>3</sup>

*«... Μα ο Δούνιας σπάζει τον κλοιό της εφήμερης σημειωματογραφίας, πλουτίζοντας τα κριτικά του άρθρα με ουσιαστικό πάντα περιεχόμενο, μόνο και μόνο επειδή παίρνει -σπάνια εξαίρεση!- στάση ολότελα διαφορετική. Γίνεται πολλές φορές να βρίσκει πως δεν κάνει να δώσει σε έναν καλλιτέχνη καλόν βαθμόν, κι όμως να τον θεωρεί πιο άξιον από τον καλό μαθητή του άριστα. «Μπορεί, γράφει για τον γερασμένο Χούμπερμαν, μερικές νότες να βγήκαν σκληρές, άλλες αδύνατες και άλλες ίσως όχι σωστές. Αυτά ωστόσο δεν αφορούν την μουσική. Πάνω από όλα ένοιωθε κανείς τη διαύγεια του ύφους, το αγνό αίσθημα, την καλλιτεχνική ειλικρίνεια. Τι χαρά και τι ξεκούραση μία τέτοια αντίληψη της μουσικής». Η βαθμολόγηση λοιπόν δεν είναι ο καθαυτός σκοπός της κριτικής του. Αλλού θα ζητήσει τα δικά του κριτήρια. Τον βλέπουμε από νωρίς να ανοίγει θαρρετά τον δρόμο του μέσα από απάτητες περιοχές ως τότε για τη μουσική κριτική. «Πάνω από την τελειότητα της τεχνικής, έλεγε για τον Κραίσλερ σε ένα από τα πρώτα του σημειώματα, πάνω από την ιδιότητα του εξαιρετου μουσικού, στέκει στην πιο ψηλή κορφή ο άνθρωπος με την πιο απλή και πιο μεγάλη της λέξεως σημασία». Με τον υψωμό του ανθρώπου στην ψηλότερη κορφή αρχίζουν και χαράζονται τα καινούρια κριτήρια. Ξεκομμένα χωρίζει πια ο Δούνιας τη θέση του και το λέει από μιας αρχής καθαρά πως θα ξεστρατίσει από τον βαθύτερο προορισμό του ο κριτικός που παίρνει αλόγιστα κριτική στάση. Να πως ορίζει ο ίδιος το έργο του κριτικού: «Ωστόσο βαριά είναι η ευθύνη του, όταν σκεφθεί κανείς ότι το έργο του δεν είναι να ‘κρίνει’ ή να ‘κατακεραυνώσει’ έναν καλλιτέχνη ανυπεράσπιστο στη*

<sup>3</sup> Εισαγωγή στο : Δούνιας, Μίνος: *Μουσικοκριτικά*. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963.

μειονεκτική του θέση, αλλά να οδηγήσει εκείνους από το μεγάλο κοινό, που τίμια ζητούν να εύρουν κάποιον ίσιο δρόμο προς την κατανόηση της τέχνης και τον απώτερο της σκοπό και νόημα»...».

### 3.1.1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΜΙΝΩΣ ΔΟΥΝΙΑ

Ο Μίνως Ηλ. Δούνιας γεννήθηκε στη Ρουμανία, στις 26 Σεπτεμβρίου 1900, από πατέρα καταγόμενον από τον Μυστρά και μητέρα από την Πάργα. Αφού πήρε το δίπλωμα του από τη Ροβέρτειο Σχολή της Πόλης στα 1921, πήγε στο Βερολίνο, όπου φοίτησε στην εκεί «Ανωτάτη Κρατική Σχολή Μουσικής». Στα 1925 εγγράφεται στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου για να αφιερωθεί συστηματικότερα στη Μουσικολογία. Επίστεψη των μουσικολογικών του σπουδών αποτέλεσε η δημοσίευση της διατριβής του, ‘‘Τα Κονσέρτα για Βιολί του Tartini’’ (Μόναχο 1935), με την οποία πήρε το διδακτορικό του δίπλωμα. Το έργο αυτό θεωρείται στη διεθνή βιβλιογραφία βασικό για τον Tartini και την εποχή του.

Συνεργάστηκε σε πολλά ξένα περιοδικά και ξένες εκδόσεις, με άρθρα και μελέτες. Τα κυριότερα είναι το άρθρο του για την *Ελληνική Δημοτική Μουσική*, καθώς και για τη *Σύγχρονη Ελληνική Μουσική*, που δημοσιεύτηκαν στη Μεγάλη Γερμανική Εγκυκλοπαίδεια *Η μουσική στην Ιστορία και το Παρόν* του Blume. Στην ίδια Εγκυκλοπαίδεια έγραψε και τα άρθρα για τον Λαυράγκα, τον Καλομοίρη, τον Πετρίδη, τον Ριάδη και το Σαμάρα.

Στη *Νέα έκδοση των απάντων του Mozart*, που διηύθυνε ο Ernst Fritz Schmid, του ανετέθη η εκδοτική επιμέλεια 16 έργων στον τόμο *Εκκλησιαστικές Σονάτες*, που κυκλοφόρησαν το 1957, και η κριτική ανάλυση (Kritische Berichte) των έργων αυτών, που κυκλοφόρησε τον άλλο χρόνο.

Όταν γύρισε το 1936 στην Ελλάδα, δημιούργησε τον «Μουσικόν Κύκλον», μια ομάδα τραγουδιστών, που με τη συνοδεία παλιών οργάνων έδινε για πολλά χρόνια υποδειγματικές συναυλίες έργων παλιάς μουσικής, από τον Μεσαίωνα ως τους χρόνους των Κλασικών, με επίκεντρο την Αναγέννηση.

Αξιόλογη συμβολή του στην αρτιότερη μουσική εκπαίδευση των νέων είναι η επεξεργασία πλήθους τραγουδιών, για να διδάσκονται στα σχολεία και να εκτελούνται

από μαθητικές χορωδίες. Αλλά δεν ξέχασε και το παιδί, συνέθεσε μάλιστα πολλά παιδικά τραγούδια, από τα οποία μερικά εξέδωσε με εικονογραφίες του Σπύρου Βασιλείου σε ένα χαριτωμένο τεύχος.

Ο Μίνως Δούνιας πέθανε, ύστερα από την σύντομη αρρώστια, στις 20 Οκτωβρίου του 1962 στην Αθήνα.<sup>4</sup>

### 3.1.2. ΤΟ ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΑΡΘΡΩΝ ΤΟΥ Μ. ΔΟΥΝΙΑ ΣΤΗΝ ‘ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ’

Ένας κριτικογράφος, άρα, με πολυχρόνιες σπουδές στην Ευρώπη, διδακτορικό δίπλωμα μουσικολογίας από το Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, άρτια και έμπειρη τεχνική κατάρτιση, πλούσιο λογοτεχνικό και μουσικό λεξιλόγιο, καθώς και άνετη-αβίαστη εκφορά τεκμηριωμένου κριτικού λόγου μπορεί να σταθεί στο ύψος των (μουσικοκριτικών) περιστάσεων και να ξεκινήσει θαρραλέα το δύσκολο έργο του σχολιασμού, της κατανόησης και της βίωσης της μουσικής.

*Έλεγε: «... ότι, όπως στη ζωή, έτσι και στην τέχνη, σημασία έχει όχι η πρόσκαιρη λάμψη αχερένιας φωτιάς, αλλά η θερμή μεγάλων παλμών και στοχασμών, που καίνε βαθιά κάτω από την επιφάνεια των πραγμάτων».*<sup>5</sup>

Η ανθρώπινη μορφή λοιπόν και το δημιουργικό της έργο (στην προκειμένη περίπτωση η σύνθεση μουσικής) αποτελούν κεντρική αφετηρία κάθε κριτικού βήματος του Μίνως Δούνιας, δηλαδή επιθυμεί να χωρίσει το διαχρονικό από το εφήμερο.

Συνεργάστηκε με την εφημερίδα «ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ» για 14 χρόνια (1948-1962), μέχρι το τέλος της ζωής του. Δεκατέσσερα χρόνια γεμάτα με εκατοντάδες άρθρα και σημειώματα, δεκάδες ακροάσεις γνωστών και αγνώστων συνθέσεων και συνθετών, διαρκής αυξημένη παρατηρητικότητα των συντελεσθέντων στην ροή του χρόνου μουσικών σχημάτων, καταγραφή και αποτύπωση πρώτα στην καρδιά και μετά στο χαρτί, των όποιων συναισθημάτων.

<sup>4</sup> Δούνιας, Μίνως: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963., σελ. 5

<sup>5</sup> Δούνιας, Μίνως: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963., σελ. ια'

Αυτά είναι σε μορφή τίτλων τα συμπεράσματα, και ίσως πολύ περισσότερα, από την ανάγνωση του έργου του Μ. Δούνια.

Η φύση της εργασίας του στην «ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ» απαιτούσε τον ποικίλο σχολιασμό διαφόρων κατηγοριών μουσικής εκτέλεσης και μουσικής δημιουργίας. Χαρακτηριστικά θα αναφέρουμε τα είδη με τα οποία καταπιάστηκε ο έμπειρος αρθρογράφος την περίοδο αυτή:

- Λυρικό τραγούδι
- Συναυλίες Ξένων Μαέστρων
- Ομιλίες μουσικών, συνθετών, μουσικολόγων κ.ά.
- Εθνική Λυρική Σκηνή
- Προσωπικές απόψεις και θέσεις του Μ. Δούνια
- Αρχαία ελληνική μουσική
- Έργα-συνθέσεις Ελλήνων συνθετών, παρουσιάσεις, αναλύσεις, κ.ά.
- Έργα-συνθέσεις ξένων συνθετών
- Αφιέρωματα σε κλασικούς, ρομαντικούς συνθέτες ή αποθανόντων Ελλήνων προσωπικοτήτων (μαέστροι, συνθέτες, κριτικοί κ.ά.)
- Έλληνες σολίστες και ξένοι
- Διευθύνσεις ορχηστρικών συνόλων υπό Ελλήνων και ξένων διευθυντών ορχήστρας
- Συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών (ΚΟΑ)

Στην συνέχεια θα ασχοληθούμε με σχόλια του Μ. Δούνια για τους συντελεστές και τις εκτελέσεις της ΚΟΑ, που προκύπτουν από συνολικά 29 των άρθρων του (τα πλήρεις κείμενα παραθέτονται στο παράρτημα του παρόντος).

### 3.2 Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΤΕΛΕΣΑΝΤΕΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΗΣ ΤΟ ΔΙΑΣΤΗΜΑ 1948-1962

Ο Μίνως Δούνιας δίνει μεγάλη έμφαση στους διευθυντές της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Ονόματα όπως οι : Θεόδωρος Βαβαγιάννης, Γεώργιος Λυκούδης, Φιλοκτήτης Οικονομίδης, Ανδρέας Παρίδης, οι οποίοι διέπραξαν διευθυντές της ΚΟΑ, εγκωμιάζονται και σχολιάζονται θετικά αλλά και δεν αποφεύγεται η υπογράμμιση των ατελειών και των αβλεψιών. Διαπιστώνει ο Μ. Δούνιας την σημαντική συμβολή τους στη εξέλιξη, ανάπτυξη, βελτίωση και καθιέρωση της ΚΟΑ στο αθηναϊκό μουσικό στερέωμα.

Γνώριζε ο Μ. Δούνιας, σε μεγάλο βαθμό, την προσωπικότητα των μαέστρων, τις ιδιαιτερότητες τους, τα αδύνατα και δυνατά σημεία τους στην επί σκηνης εκτελεστική τους παρουσία.

Πριν αναφερθούμε στον κάθε Έλληνα μαέστρο ξεχωριστά, ας ανατρέξουμε σε ένα παλαιότερο άρθρο του, που θεωρώ πολύ χρήσιμο, κατατοπιστικό και σημαντικό ιστορικό στοιχείο σε σχέση με την πορεία της Κρατικής Ορχήστρας και της επιτακτικής ανάγκης της να βρεθεί στο πόντιο του μεγάρου Έλληνας μαέστρος.

Εντύπωση προσκαλεί και η αναφορά στο όνομα του Δ. Μητρόπουλου.

Το άρθρο έχει ως εξής:

#### *Η ΤΥΧΗ ΚΑΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ ΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΜΑΣ*

*26 Νοεμβρίου 1938, ‘Μουσικοκριτικά’*

*«Όσοι παρακολούθησαν προσεκτικά τις συμφωνικές συναυλίες της φετινής περιόδου πιστοποίησαν ένα περίεργο φαινόμενο: κάθε πρώτη εμφάνιση ξένου μαέστρου σημείωνε και μια αποτυχία. Το γεγονός εκίνησε γενικότερο ενδιαφέρον, επειδή οι μουσικοί που προκαλέσαμε όχι μόνο δεν είναι τυχαίοι, αλλά ανήκουν στις πιο εξέχουσες φυσιγνωμίες μεταξύ των κορυφαίων της τέχνης των. Αλλά τόσο ο Μπρούνο Βάλτερ όσο και ο Eugen Jochum φανέρωσαν την καλλιτεχνική τους υπεροχή στις δεύτερες*

εμφανίσεις των, που θα μπορούσαμε να τις κατατάξωμε μεταξύ των ωραιότερων συμφωνικών συναυλιών, που έχουμε ποτέ ζήσει εδώ.

*Η πιστοποίηση αυτών των δεδομένων μας επιτρέπει ίσως να διατυπώσουμε μερικά γενικότερα συμπεράσματα, που αφορούν την τύχη και το μέλλον της ορχήστρας μας.*

*Η απουσία του κ. Μητρόπουλου δημιούργησε ξαφνικά μεγάλο κενό στη μουσική ζωή του τόπου. Η διεύθυνση των Συναυλιών πεισμένη, καθώς φαίνεται, ότι ένα τέτοιο κενό δεν θα μπορούσε να αναπληρωθεί -ούτε καν εν μέρει- από Έλληνες μαέστρους αποφάσισε να μετακαλεί διαδοχικά ξένους μουσικούς. Τα αποτελέσματα αυτής της πολιτικής φανερώθηκαν καθαρά στις πέντε τελευταίες συναυλίες: Οι μαέστροι δεν μπόρεσαν να προσαρμοστούν αμέσως στις ατέλειες της ορχήστρας μας και η ορχήστρα μας φάνηκε ανίκανη να ερμηνεύσει τις προθέσεις των μαέστρων. Αλλά μετά την πρώτη επαφή, μετά την πρώτη γνωριμία, η συνεργασία αρχίζει να παρουσιάζει ήδη σπάνιους καρπούς, σαν την ερμηνεία της Συμφωνίας του Διός με τον Βάλτερ και της Δευτέρας του Μπράμς με τον Γιόχουμ.*

*Από τα λίγα συγκεκριμένα αυτά παραδείγματα δεν είναι δύσκολο να βγάλει κανείς ένα γενικό συμπέρασμα: ότι μια ορχήστρα περιορισμένων τεχνικών μέσων και μουσικών δυνατοτήτων, σαν την δική μας, δεν μπορεί να ζει μόνο με περαστικούς «παγκοσμίου φήμης».*

*Αυτοί απαιτούν ορισμένα πράγματα από την ορχήστρα τους. Όταν δεν τα βρίσκουν, περνούν όπως-όπως τα έργα στις λίγες δοκιμές που έχουν στη διάθεση τους, ή αν επιμένουν στις λεπτομέρειες, το αποτέλεσμα είναι συχνά το αντίθετο: η ορχήστρα χάνει τη ‘σιγουράδα’ της αγνοίας και καταντά ανίκανη να παρακολουθήσει τον οδηγό της. Αλλά το σοβαρότερο μειονέκτημα της πολιτικής που καθιερώσαμε φέτος είναι το γεγονός ότι οι συνεχείς αλλαγές των μαέστρων δεν επιτρέπουν στην ορχήστρα μας να ακολουθήσει μια ορισμένη μορφωτική κατεύθυνση. Και η καλύτερη ορχήστρα, όπως η Φιλαρμονική του Βερολίνου, έχει τον τακτικό της διευθυντή, τον Furtwaengler, που εμφανίζεται μαζί της δώδεκα φορές τον χρόνο. Πόσο περισσότερο χρειάζεται η δική μας ορχήστρα τον τακτικό της μαέστρο, που θα την διαπαιδαγωγήσει και θα την αναπτύξει.*

*Αυτός θα κάνει μια μορφωτική εργασία, που δεν μπορούμε να περιμένουμε από τους εβδομαδιαίους επισκέπτες μας. Ο οδηγός της ορχήστρας μας πρέπει να είναι κατά προτίμηση Έλληνας, που να πονάει για το μέλλον της. Γι αυτόν το λόγο, αν δεν μπορούμε του χρόνου με κάθε θυσία να ξαναφέρουμε τον Μητρόπουλο, πρέπει*

απαραίτητα να δώσουμε ευκαιρία στους λίγους σοβαρούς μαέστρους μας να δοκιμάσουν τις ικανότητες τους. Δεν πρέπει να έχουμε τη απαίτηση να αναδειχθούν αυτοί ‘‘μεγάλοι’’ πρώτα πάνω στο πράσινο τραπέζι, ή στο πιάνο της μελέτης, κι έπειτα να τους εμπιστευθούμε την ορχήστρα. Οι αρμόδιοι ας φανούν λιγότερο στενόκαρδοι σε αυτό το ζήτημα κι ας δώσουν κάθε ευκαιρία στα ταλέντα μας.»<sup>6</sup>

Ας περάσουμε τώρα όμως στους Έλληνες μαέστρους της περιόδου 1948-1962.

### 3.2.1 Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΑΣΗ ΤΟΥ Μ. ΔΟΥΝΙΑ ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΟΝ ΜΑΕΣΤΡΟ Γ. ΛΥΚΟΥΔΗ

Για τον Γεώργιο Λυκούδη (1894-1955) στο μετά θάνατον αφιέρωμα που συνέγραψε για εκείνον αναγράφει με πολύ γλαφυρότητα και με επίγνωση τα εξής:

«...Ανεκτίμητες ήσαν οι υπηρεσίες που προσέφερε στη μουσική ζωή των Αθηνών και ως μαέστρος της Κρατικής Ορχήστρας (1943-50) με υποδειγματικές ερμηνείες των Κλασικών και συνθέσεις Ελλήνων μουσουργών. Εισηγάγε έναν τόνο ευγένειας και πραότητος στις συμφωνικές εκδηλώσεις του ταλαιπωρημένου αυτού οργανισμού, που από την εποχή του Μητρόπουλου ως σήμερα εδοκίμασε κυρίως το μαστίγιο και ε γνώρισε σπανίως αληθινή στοργή. Η γνώσις των εγχόρδων, καθώς και της τεχνικής της πνοής στα πνευστά, επέτρεψαν στον Λυκούδη να εκφράζεται με το τραγούδι. Αυτή την τρυφερή αφοσίωση στη μελωδία, την αβρότητα της εκφράσεως δεν την συνάντησε η ορχήστρα μας στους εκάστοτε οδηγούς της ποτέ πια. Ότι στην πολυετή θητεία του ως μαέστρου είχε και αποτυχίες, ανεγνώριζε και ο ίδιος με πάσαν ειλικρίνεια...»<sup>7</sup>

Ως διευθυντή της ΚΟΑ εντοπίζουμε τον Γ. Λυκούδη στα εξής άρθρα:

- Άρθρο 9 Νοεμβρίου 1948, ‘‘Για τις διασκευές παλαιότερης μουσικής’’<sup>8</sup>
- Άρθρο 22 Ιουλίου 1949, ‘‘Η Δευτέρα συμφωνία του Πονηρίδη’’<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Άρθρο 26 Νοεμβρίου 1938, σελ. 27 προερχόμενο από το: Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963.

<sup>7</sup> Άρθρο 8 Ιουνίου 1955, σελ. 190 από το: Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963.

<sup>8</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 40

- Άρθρο 2 Αυγούστου 1950, ‘Βασίλης ο Αρβανίτης’<sup>10</sup>
- Άρθρο 30 Αυγούστου 1950, ‘ Ξένοι και Έλληνες μουσουργοί από τον Γ. Λυκούδη’<sup>11</sup>
- Άρθρο 8 Ιουνίου 1955, ‘Ο μουσικός που έλειψε’<sup>12</sup>

Ίσως τα λιγοστά άρθρα που παραθέσαμε πιο πάνω να προκαλούν εντύπωση, κι αυτή δικαιολογημένη, με την απορία ‘γιατί ο Γ. Λυκούδης εμφανίζεται λίγες φορές στο πόντιο της ΚΟΑ;’. Κατά την διάρκεια της χρονικής περιόδου που εξετάζουμε συμμετέχουν ως αρχιμουσικοί και άλλοι Έλληνες, όπως ο Θ. Βαβαγιάννης, ο Φ. Οικονομίδης, ο Α. Παρίδης, αλλά και καμιά φορά και οι εκάστοτε συνθέτες των εκτελεσθέντων από την ΚΟΑ έργων να έχουν αναλάβει την διεύθυνση του δικού τους έργου όπως ο Π. Πετρίδης. Επίσης ξένοι διαπρεπείς μαέστροι αναλαμβάνουν την διεύθυνση όπως ο Άλεκ Σέρμαν, ο Λεοπόλδος Στοκόφσκι.

Οι εντυπώσεις που αποκομίζει ο αναγνώστης των κριτικών σημειωμάτων του Μ. Δούνια για τον παραπάνω αναφερθέντα μαέστρο είναι ως επί το πλείστον θετικές και ενδιαφέρουσες. Μιλά ο ‘κριτής’ για τον ‘κρινόμενο’ με λόγια θερμά, συγκινητικά και παρατηρήσεις ευπρόσδεκτες. Λέει κάποια στιγμή:

*«Η στοργή με την οποία ο Γ. Λυκούδης περιέβαλε το έργο ήταν αισθητή παντού σε όλη τη διαδρομή του. Οι κόποι που κατέβαλαν τόσο ο μαέστρος όσο και η ορχήστρα απέδωσαν πλούσιους καρπούς. Το ακροατήριο υπεδέχθη το νέο ελληνικό έργο με ενθουσιασμό και ευγνωμοσύνη»<sup>13</sup>*

*«Έπειτα από μακράν ανάπαυλα είδαμε με χαρά πάλι τον Γ. Λυκούδη στο αναλόγιο του μαέστρου επικεφαλής της Κρατικής Ορχήστρας. Ανανεωμένος, ζωνρός, εμπνευσμένος ίσως από την παρουσία του Γάλλου αρχιμουσικού Αλμπέρ Βόλφ μεταξύ των ακροατών, μας προσέφερε μια ώρα μουσικής από τις πιο ευχάριστες τον τελευταίο αυτό καιρό.»<sup>14</sup>*

<sup>9</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 56

<sup>10</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 91

<sup>11</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 93

<sup>12</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 190

<sup>13</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. Άρθρο 2 Αυγ. 1950, σελ. 91

<sup>14</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. Άρθρο 30 Αυγ. 1950, σελ. 93



Το σχόλιο αυτό αφορά την εκτέλεση των έργων “1<sup>η</sup> Συμφωνία” του Μπραμς και “Επιτύμβιο” του Α. Ευαγγελάτου σε μία από τις συναυλίες της ΚΟΑ. Για το τελευταίο έργο μάλιστα δεν διστάζει να δηλώσει πως «ανήκει ανάμεσα στα σοβαρότερα δείγματα της ελληνικής δημιουργίας». Όμως ως βαθύς γνώστης της μουσικολογίας, της ορχηστρικής δομής και γραφής, αλλά και ως μελετητής της ελληνικής και ευρωπαϊκής μουσικής είναι σε θέση να εκφράσει τις αντιρρήσεις του, την δυσμένεια του αλλά και την αντίθεσή του σε συνθετικές επιλογές και ενορχηστρώσεις. Κατά τον Μ. Δούνια η διασκευή της Σονάτας του Χαίντελ, που παίχτηκε στην παραπάνω συναυλία, από τον Χάρολντ Πέρρυ για εξήντα όργανα αμαυρώνει τις εντυπώσεις του κοινού. Λανθασμένη χρησιμοποίηση των πνευστών, πυκνόρρευστη πολυφωνική γραφή καταδικάζουν το τελικό αποτέλεσμα ως δύσκολο και στριφνό στην ακοή. Τονίζει με οξύτητα, στρέφοντας το βλέμμα του στον Μητρόπουλο και τον Στοκόφσκι, ως σιωπούντες σε αυτό το φαινόμενο, την νοθεία που γίνεται συνήθως με τις διασκευές προκλασικών έργων. Επιχειρηματολογεί, ο Μ. Δούνιας, οργανολογικά στις παραπάνω επιλογές του διασκευαστή (Χ. Πέρρυ) και τεκμηριώνει την θέση του με αποδείξεις. Το όμορφο και το λαμπερό όμως το εξυψώνει και το επικροτεί με φράση όπως την παρακάτω:

*«... Για το υπόλοιπο μέρος του προγράμματος (“Επιτύμβιο” του Α. Ευαγγελάτου) δεν έχω παρά επαίνους. Εξελίχθηκε με συνέπεια μέσα στα πλαίσια μουσικής καλής ποιότητας πνευματικά ερμηνευμένης.»<sup>15</sup>*

Περνώντας, τώρα, στο συμφωνικό έργο του Πονηρίδη (2<sup>η</sup> Συμφωνία, “*Τραγούδι της Ανοίξεως*”) διαβάζουμε μία εμπειριστατωμένη μουσικολογική ανάλυση. Εντάσσει το έργο στην μορφή του ψυχικού προγράμματος που θέλει να προβάλλει στον ακροατή συγκεκριμένες εικόνες, συναισθήματα για την “ανανέωση της φύσεως”. Όμως τούτο, κατά τον Μ. Δούνια δεν είναι αντιληπτό εξαιτίας «της χρήσεως ελαττωμένης συγχορδίας κατά κόρον, νευρώδεις ρυθμικές παρεμβολές, ταραγμένα φουγάτα, που όλα μαζί δημιουργούν σύγχυση παρά γαλήνη».<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. Άρθρο 9 Νοε. 1948, σελ. 40

<sup>16</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. Άρθρο 22 Ιουλίου 1949, σελ. 56

Ο αρθρογράφος, συνεχίζοντας στο ίδιο άρθρο, εκφράζεται σταθερά και πειστικά σε όποιον αναζητεί μία “εικόνα” υπό την μορφή περίληψης και λιγοστών λέξεων, ικανών όμως να αποδώσουν εξαγόμενο συμπέρασμα: *«Ο ακροατής παρίσταται μάρτυς μιας φαντασμαγορικής παρελάσεως ηχητικών εικόνων, έτσι καθώς η μία διαδέχεται την άλλη με την στατικότητα και τις γοητευτικές αντιθέσεις στερεοσκοπικών προβολών. Ο νους όμως και η ψυχή μας δεν παρασύρονται από την θεαματική αυτή πομπή σε άλλους κόσμους πλατύτερους και ευρύτερους, εκεί όπου το πνεύμα ζητά την λύτρωση από τον αγώνα των αντιθέσεων σε μια ανώτερη ενότητα».*

Τα λεγόμενα τούτα καταδεικνύουν την βαθιά συναίσθηση της κριτικής ευθύνης του Μ. Δούνια έναντι τόσων χιλιάδων αναγνωστών της εφημ. ‘Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ’, που αποζητούν της οξύνοια μίας «έμπειρης» μουσικοκριτικής-μουσικολογικής πέννας.

Για άλλη μια φορά τα λόγια για τον Γ. Λυκούδη θερμά και ευχαριστικά:

*«Ο κ. Λυκούδης περιέβαλε την ερμηνεία της συμφωνικής αυτής δημιουργίας με αδελφική στοργή. Κατενόησε πλήρως το συγκρατημένο ήθος του μουσικού ιδιώματος και το απέδωσε χωρίς να προστρέξει εις εντυπωσιακά μαεστρικά τεχνάσματα με όλη εκείνη την σιωπηλή ευγένεια που χαρακτηρίζει την αριστοκρατική του σκέψη».<sup>17</sup>*

Για την ελληνική δημιουργία του Ι. Α. Παπαϊωάννου ‘Βασίλης ο Αρβανίτης’, ο Μ. Δούνιας εξάγει πολύτιμα συμπεράσματα για την αντιμετώπιση των Ελλήνων συνθετών και των έργων των από το αθηναϊκό μουσικό ακροατήριο και το κατά πόσο είναι δημοφιλή τούτα τα έργα.<sup>18</sup> Στην συναυλία αυτή, εντύπωση προκάλεσε στον αρθρογράφο οι άδειες θέσεις και η απουσία αρκετών, απορία η οποία λύθηκε όταν διαπίστωσε πως το πρόγραμμα περιελάμβανε και έργο Έλληνα συνθέτη. Αιτιολογεί την στάση αυτή της αποχής, από την προτίμηση των Κλασσικών (π.χ Μπετόβεν) έναντι των ‘ζεϊμπέκικων’<sup>19</sup> των Ελλήνων συνθετών. Αρχίζει λοιπόν να παραθέτει τις απόψεις του λέγοντας πως η ελληνικές δημιουργίες στρέφονται στο αναμάσημα και την κατασκευή προϊόντων δυτικής νοοτροπίας ‘καρυκευμένα με λίγα εγχώρια

<sup>17</sup> <sup>17</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 56

<sup>18</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. Άρθρο 2 Αυγ. 1950, σελ. 91

<sup>19</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 91

*τριημιτόνια, τα επτά όγδοα και τα πατροπαράδοτα ίσα*<sup>20</sup>. Άλλοτε πάλι δημιουργούνται έργα απρόσιτα στο ευρύ κοινό χρησιμοποιώντας σύγχρονη νοοτροπία.

Συμπεραίνουμε λοιπόν, διαμέσου του άρθρου αυτού, τις συγκεκριμένες προτιμήσεις του κοινού αλλά και την, σε μεγάλο ποσοστό, αποφυγή σύγχρονων μουσικών φορμών (δωδεκαφθογγισμός, ατονισμός κ.ά.) ως ακατανόητες και “δύσκολες” στην ακρόαση. Επιζητείται η ποιότητα της Δύσης μόνο που λησμονούνται και περιφρονούνται έργα άξια προσοχής και εμπειριστατωμένης μελέτης.

Εγκώμια πλέκει ο Μ. Δούνιας για τον συμφωνικό θρύλο “Βασίλης ο Αρβανίτης”, του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, εμπνευσμένος από το ομώνυμο πεζογράφημα του Στρατή Μυριβήλη. Λέγει :

*«... Έργο ελληνικό και πανανθρώπινο, άξιο να συγκριθεί με τα καλύτερα της διεθνούς δημιουργίας... «Ελληνικό» γιατί περιέχει το χρώμα και το άρωμα του τόπου μας υπό την μορφή των ελληνικών μουσικών στοιχείων και «πανανθρώπινο» γιατί συνδέει το ειδικά εθνικό με γενικότερα συναισθήματα προσιτά σε κάθε πνευματικό άνθρωπο».*<sup>21</sup>

Φαίνεται λοιπόν καθαρά η στάση του Μίνωος Δούνια στην ελληνική μουσική δημιουργία, η αμέριστη συμπαραστάσή του στους φιλότιμους Έλληνες μουσουργούς και η άφοβη σύγκρισή τους με το διεθνές καταξιωμένο στερέωμα.

Όσον αφορά τον Γεώργιο Λυκούδη ουδέν αρνητικό εκφέρει, κι ας είναι υπερβολή αυτό να αναφερθεί, τονίζοντας την στοργή με την οποία περιέβαλε το νέο αυτό έργο καθώς και την πολύ καλή παρουσία της Κρατικής Ορχήστρας και των μουσικών της.

Ο Γεώργιος Λυκούδης για τον Μίνωα Δούνια αποτελεί, με βάση μία εκτενή παρατήρηση των άρθρων του, ένα μαέστρο εμπνευσμένο, γνώστη και έμπειρο χειριστή της μπαγκέτας και καθοδηγητή των μουσικών, καθώς όπως μας αναφέρει ο Μ. Δούνιας, η οικειότητα του Λυκούδη με τα πνευστά και τα έγχορδα ήταν έκδηλη.

<sup>20</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 91

<sup>21</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 91

### 3.2.2 Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΑΣΗ ΤΟΥ Μ. ΔΟΥΝΙΑ ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΟΝ ΜΑΕΣΤΡΟ Θ. ΒΑΒΑΓΙΑΝΝΗ

Ας ξεκινήσουμε με την αυτούσια παράθεση μια συνοπτικής κρίσης για τον Θ. Βαβαγιάννη (1905-1988) η οποία δακτυλογραφήθηκε από τον Μ. Δούνια την 4<sup>η</sup> Ιουλίου 1954:<sup>22</sup>

*«Όποιος παρακολουθεί προσεκτικά την εργασία του μαέστρου Βαβαγιάννη αντιλαμβάνεται την προσήλωσή του στη λεπτομέρεια, ιδίως ότι αφορά την ισορροπία ρυθμού και χρωματισμών, που είναι η πρώτη «ζώνη εμφανίσεως» μιας καλής εκτελέσεως. Το κακό είναι πως αυτή η επιμέλεια γύρω από τα επί μέρους στοιχεία της ερμηνείας απορροφά σημαντική ενέργεια εις βάρος μιας βαθύτερας διεισδύσεως στην ουσία της μουσικής. Δεν παραβλέπουμε βέβαια το γεγονός ότι οι ολιγοστές δοκιμές δεν επιτρέπουν πάντοτε την μετάβαση από το στάδιο της μελέτης των τεχνικών λεπτομερειών στο επόμενο της καλλιτεχνικής ολοκληρώσεως. Συμβαίνει επίσης να παρουσιάζει τακτικά ο Βαβαγιάννης νέα, ενδιαφέροντα έργα σε πρώτη εκτέλεση, πράγμα που τετραγωνίζει τον φόρτο της προπαρασκευαστικής εργασίας.»*

Η υπό τον Θ. Βαβαγιάννη διεύθυνση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών εντοπίζεται στα εξής άρθρα:

- Άρθρο 4 Δεκεμβρίου 1951<sup>23</sup>  
{Θ. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ: «ΜΙΚΡΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ» — ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ: «ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΑΡ. 3»}
- Άρθρο 3 Απριλίου 1953<sup>24</sup>  
{Μ. ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ: «ΝΤΙΒΕΡΤΙΜΕΝΤΟ»}
- Άρθρο 26 Ιουνίου 1953<sup>25</sup>  
{Ο Θ. ΒΑΒΑΓΙΑΝΝΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΕΙ ΜΠΕΤΟΒΕΝ ΚΑΙ ΜΠΡΑΜΣ}
- Άρθρο 22 Ιανουαρίου 1954<sup>26</sup>  
{ΑΡΓΥΡΗ ΚΟΥΝΑΔΗ: «ΣΥΜΦΩΝΙΕΤΑ»}

<sup>22</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. Άρθρο 4 Ιουλίου 1954, σελ. 179

<sup>23</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 131

<sup>24</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 161

<sup>25</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 162

<sup>26</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 170

- Άρθρο 26 Μαρτίου 1954<sup>27</sup>  
{ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΝΘΕΤΑΙ}
- Άρθρο 4 Ιουλίου 1954<sup>28</sup>  
{ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΚΡΙΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΒΑΒΑΓΙΑΝΝΗ}
- Άρθρο 2 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1955<sup>29</sup>  
{ΣΟΣΤΑΚΟΒΙΤΣ : «ΠΕΜΠΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}
- Άρθρο 5 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1958<sup>30</sup>  
{ΜΑΛΕΡ : «ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}
- Άρθρο 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1958<sup>31</sup>  
{ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ: «ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΠΕΝΘΙΜΗ ΚΑΙ ΗΡΩΙΚΗ»}
- Άρθρο 15 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1959<sup>32</sup>  
{Α. ΝΕΖΕΡΙΤΗ : «ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}
- Άρθρο 30 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1961<sup>33</sup>  
{Κ. ΚΥΔΩΝΙΑΤΗ : «ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}

Ο Θεόδωρος Βαβαγιάννης, κατά την άποψη τον Μίνωος Δούνια, διακατέχεται από μία διαρκή προσπάθεια και επιθυμία παρουσίασης νέων και ζωντανών προγραμμάτων κυρίως Ελλήνων συνθετών. Τούτη η τάση και η πραγματοποίηση της μέσω της ΚΟΑ κυρίως μόνο θετικά οφέλη γεννά. Έργα άγνωστα στο ευρύ κοινό, αποκαλύπτονται και καθιερώνονται στην μουσική συνείδηση των ενδιαφερόντων αλλά και των αμύητων.

Η παραπάνω παράθεση των αντίστοιχων άρθρων τονίζει την σύμπραξη και κοινή πορεία Έλληνα μαέστρου και Έλληνα συνθέτου, χωρίς να παραλείπονται και ονόματα αδιαμφισβήτητης μουσικής αξίας, όπως του Σοστακόβιτς, Μπραμς, Προκόφιεφ, Μπετόβεν κ.ά.

Στις κριτικές λοιπόν αυτές, πραγματοποιείται τεκμηριωμένη ανάλυση των έργων, έστω και σύντομη λόγω του περιορισμένου χώρου στις στήλες της εφημερίδας.

<sup>27</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 175

<sup>28</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 179

<sup>29</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 183

<sup>30</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 247

<sup>31</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 250

<sup>32</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 251

<sup>33</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 300

Θ. Καρυωτάκης, Μ. Παλλάντιος, Α. Κουνάδης, Π. Πετρίδης, Α. Νεζερίτης, Κ. Κυδωνιάτης, είναι οι Έλληνες συνθέτες τους οποίους εντοπίζουμε στα άρθρα τα σχετικά με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών.

Εν συντομία, παραθέτουμε τις θέσεις του Μίνωος Δούνια για τους παραπάνω μουσουργούς και για συγκεκριμένα έργα και όχι για όλη την εργογραφία τους.

Θ. Καρυωτάκης: Για το έργο “Μικρή Συμφωνία” ο Μ. Δούνιας αναφέρει πως πρόκειται για ένα έργο αξιόλογο, σύγχρονο, που από ένα φαινομενικά ασήμαντο θεματικό πυρήνα εξελίσσεται σε αρκετά ενδιαφέρουσα διαδικασία. Αυστηρή πολυφωνία, λυρικό αργό μέρος όπου διαφαίνεται η γνησιότητα της συγκινήσεως και η πνευματική αντοχή του συνθέτη. ‘*Μια μικρή, μεστή νοημάτων, Συμφωνία*’.

Μ. Παλλάντιος: Στις 3 Απριλίου 1953 πρωτοπαίχτηκε το “Ντιβερτιμέντο”.

Γνώστης ο συνθέτης της ορχήστρας και των δομών της, δημιουργεί ένα έργο πλούσιου ορχηστρικού χρώματος, ξεφάντωμα ήχου και ρυθμών, διασκεδαστικών ευρημάτων και χιούμορ. Όμως ο Μ. Δούνιας, τάσσεται αρνητικά στην συνθετική επιλογή της θεματικής επαναλήψεως, αντί της κλασσικής θεματικής επεξεργασίας. Προκαλεί ‘*ζημία της συμφωνικής ιδέας εις ορισμένα μέρη*’. Εν τούτοις ο συνθέτης, αφιέρωσε το μεσαίο (και μεγαλύτερο) μέρος της συνθέσεως σε έξι παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα ελληνικού χρώματος, για να προσθέσει ουσιαστικότερα στοιχεία. «*Η διασταύρωση ποικίλων στοιχείων και μεθόδων σκέψεως εμποδίζει την φυσική ροή των ιδεών και διασπά την συνοχή της συνθέσεως, παρότι τα μέρη παρουσιάζουν ζωηρό ενδιαφέρον...*».

Α. Κουνάδη: Ο Μ. Δούνιας δηλώνει εντυπωσιασμένος από την εκτέλεση της “Συμφωνιέττας” υπό τον Βαβαγιάννη και την ΚΟΑ. Το έργο, κατά την γνώμη του, εμπεριέχει ρυθμική ζωτικότητα, συναρπαστικά μελωδικά ευρήματα και άριστη ενορχήστρωση, λείπει όμως η συγκέντρωση και η συνοχή. Η προσοχή διασπάται από πλήθος εντυπωσιακών παρεμβολών και την κατάχρηση ποικίλων κρουστών ακαταλλήλων στην ανάπτυξη συμφωνικών ιδεών. Ελάχιστη ποίηση στο πρώτο μέρος, δεύτερο και τρίτο μέρος με γνήσια μορφή συμφωνίας.

Π. Πετρίδης: Εδώ παρατηρούμε τον άκρατο ενθουσιασμό και την εγκωμιαστική διάθεση του Μ. Δούνια σε μεγάλο βαθμό για το έργο “Βυζαντινή Θυσία” του Π. Πετρίδη. Χαρακτηρίζει την σύνθεση ως ‘*...από τα ωραιότερα έργα της ελληνικής παραγωγής*’. Διάφανη πολυφωνία, θερμότητα μελωδίας και στερεά συνοχή ιδεών. Ο

τίτλος του έργου δικαιολογείται από την σποραδική χρήση μεσαιωνικών τρόπων. Όσον αφορά το έργο του “Εισαγωγή πένθιμη και ηρωική”. Το έργο, το οποίο γεννήθηκε τον Δεκέμβρη του 1944, δικαιολογεί την *“ζοφερή ατμόσφαιρα που το περιβάλλει”*. Τα χαρακτηριστικά του έργου είναι το αυστηρό ιδίωμα, οι αρχαιοπρεπείς τρόποι, σε λογική και αρχιτεκτονική διάταξη. Κλείνει τον σύντομο σχολιασμό του ο Μ. Δούνιας λέγοντας: *“Ο Πετρίδης αποδεικνύεται και σε αυτό του το έργο ένας μάστορης μουσικών μορφών.”*

Α. Νεζερίτης: Αν και το έργο αυτό (1<sup>η</sup> Συμφωνία) είχε εκτελεστεί πρώτα το 1952, εντούτοις κατά τον αρθρογράφο διαφαίνονται πέραν της ενότητας των ιδεών και της συνέπειας των αναπτύξεων και αρκετά αρνητικά στοιχεία όπως η *“αδύνατη γεφύρωση των ιδεών”* και η *“στέρηση του συμφωνικού χρώματος”*.

Κ. Κυδωνιάτη: Ο Μ. Δούνιας συμπεραίνει (μιλώντας γενικά) στις μέρες του την ύπαρξη σχολών που έκοψαν κάθε δεσμό και σχέση με το δημιουργικό παρελθόν, ιστορίες, τάσεις, φόρμες και δομές και ξεκίνησαν *“μοναχικοί οδοιπόροι ανάμεσα στους συνθέτες των εθνών”*. Ενδιαφέρον το συμπέρασμα του διότι μας καταστεί φανερή την προσωπική πορεία του εκάστοτε συνθέτη και την δημιουργική του σύνθεση ως υποταγή στα θέλω του χωρίς μία *“κοινή πίστη”*, *“κοινή κατεύθυνση”*. Όλα αυτά τα εκφράζει ο Μ. Δούνιας με απορία αλλά και με παράπονο. Στο έργο του Κ. Κυδωνιάτη (3<sup>η</sup> Συμφωνία) παρατηρείται μία *“αντίσταση”* σε αυτή την ιδιωτικοποίηση της σύνθεσης και ένας προσανατολισμός στο συμφωνικό, μορφολογικό, αισθητικό δημιουργικό παρελθόν, κυρίως το μεταρομαντικό. Όμως αυτή η στροφή με την παράλληλη χρήση *“πληθώρας θεμάτων”*, *“ασύνδετων επεισοδίων”*, *“συχνών μεταπτώσεων του συμφωνικού χρώματος”* αποτελούν *“σαφή τεκμήρια ελλείψεως μιας κεντρικής δημιουργικής ιδέας...”*. Ο προβληματισμός του Μ. Δούνια για την σύγχρονη μουσική και την πορεία της είναι έντονος.

Ο Θ. Βαβαγιάννης απετέλεσε για την ΚΟΑ σημαντικό κεφάλαιο όσον αφορά την ίδρυσή της και την εξέλιξή της. Είναι ένας μαέστρος που δίδει έμφαση στην λεπτομέρεια της παρτιτούρας, στους χρωματισμούς και στον ρυθμό. Έτσι λοιπόν λέει ο μουσικοκριτικός για εκείνον:

«Εκείνο λοιπόν που εγοήτευε προχθές ήταν η εκτέλεσις, δηλ. η ρυθμική ακρίβεια (που ο Βαβαγιάννης έχει αναγάγει σε θρησκεία), η διατήρησις της κλασσικής ισορροπίας, η χαλιναγωγήσις του ήχου στα όρια απαλών χρωματισμών, χωρίς ούτε μια στιγμή να ατονίσουν οι μπετοβένειες αντιθέσεις. Αλλ' αυτό που περισσότερο από όλα εξασφαλίζει την επιτυχία, είναι η μυστική εκείνη δύναμις του μαέστρου, που κατορθώνει να συγκεντρώνει τις πολλαπλές προσωπικότητες μιας ορχήστρας σε μια πνευματική εστία· είναι το κέφι μιας ευτυχισμένης στιγμής, που μεταμορφώνει κυριολεκτικά τους εκτελεστάς και παρασύρει το ακροατήριο ως τον ενθουσιασμό. Λίγες φορές, αλήθεια, στο παρελθόν είχε τόσο πλησιάσει η ορχήστρα μας και οι τακτικοί οδηγοί της την σφαίρα του κλασσικού, όπως προχθές.»<sup>34</sup>

### **3.2.3. Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΣΤΑΣΗ ΤΟΥ Μ. ΔΟΥΝΙΑ ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΟΝ ΜΑΕΣΤΡΟ Α. ΠΑΡΙΔΗ**

Συνοπτική κρίση για τον Παρίδη (1910-2000), σε άρθρο της 10<sup>ης</sup> Ιουλίου 1954 (σελ. 179) στο βιβλίο ‘Μουσικοκριτικά’ του Μ. Δούνια:

«Ο Ανδρέας Παρίδης, ο μαέστρος της προχθεσινής συμφωνικής συναυλίας, δεν ανήκει, ασφαλώς, στην κατηγορία των μουσικών της λεγομένης «ακαδημαϊκής σχολής». Θα περάσει ακόμη καιρός πριν καταλήξει σε μια ηρεμώτερη θεώρηση των πραγμάτων, σε κάποιο καταστάλαγμα της προσωπικότητός του. Νέος ακόμη, νεώτατος στο υπεύθυνο αξίωμα του οδηγού, βρίσκεται στο στάδιο ερεύνης, όπου φυσικόν είναι να αντιμετωπίζει πλήθος προβλημάτων και αμφιβολιών. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που η καλλιτεχνική προσφορά του δίδει συχνά την εντύπωση του αυτοσχεδίου, του μη ολοκληρωμένου. Όμως η τέχνη του Παρίδη βασίζεται σε στερεά θεμέλια. Κατέχει ένα ανεκτίμητο προσόν, σπουδαιότερο από την απαστράπτουσα νοικοκυροσύνη και δημιουργικότερο από την ακαδημαϊκή σοφία: την μουσική ζωτικότητα που είναι το προζύμι της τέχνης.

<sup>34</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. Άρθρο 26 Ιουλίου 195, σελ. 162



*Βέβαια ο Παρίδης συχνά μας αιφνιδιάζει με τους απροσδόκητους ελιγμούς της φαντασίας του. Όμως τουλάχιστον δεν καταντά ποτέ ανιαρός. Απεναντίας, η φράσις του τεχνικότητα λαξευμένη, φωτισμένη από ένα ιδιαίζον χρώμα, κρατεί το ενδιαφέρον του ακροατού ακμαίο σε κάθε στιγμή.»*

Η υπό τον Ανδρέα Παρίδη διεύθυνση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών εντοπίζεται στα εξής άρθρα:

- Άρθρο 14 Σεπτεμβρίου 1951<sup>35</sup>  
{Γ. ΠΟΝΗΡΙΔΗ : «ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ»}
- Άρθρο 12 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1956<sup>36</sup>  
{Α. ΞΕΝΟΥ : «Ο ΔΙΓΕΝΗΣ»}
- Άρθρο 22 ΙΟΥΝΙΟΥ 1957<sup>37</sup>  
{Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ : «ΜΗΝΑΣ Ο ΡΕΜΠΕΛΟΣ»}
- Άρθρο 3 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1958<sup>38</sup>  
{ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ : «ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΑΡ. 1»}
- Άρθρο 13 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1958<sup>39</sup>  
{Γ. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΥ : «ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}
- Άρθρο 12 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1959<sup>40</sup>  
{BRAHMS : «ΙΙΙ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}
- Άρθρο 23 ΙΟΥΝΙΟΥ 1960<sup>41</sup>  
{Ο MAINARDI ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΟ ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ}
- Άρθρο 30 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1961<sup>42</sup>  
{ΣΟΣΤΑΚΟΒΙΤΣ : «7<sup>Η</sup> ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}

Στα παραπάνω άρθρα διαπιστώνουμε για άλλη μια φορά την κριτική δεινότητα του Μ. Δούνια όσον αφορά τον χώρο της μουσικής.

<sup>35</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 129

<sup>36</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 212

<sup>37</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 230

<sup>38</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 239

<sup>39</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 248

<sup>40</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 263

<sup>41</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 270

<sup>42</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 300

Εκφράζει με δυναμικότητα την άποψη του διότι απευθύνεται, πέραν από τον καθημερινό αναγνωστικό κοινό της εφημερίδας, και σε αυτό τον ίδιο τον μουσικό κύκλο, τους μουσουργούς και τους διάφορους οργανισμούς (ΕΛΣ, ΚΟΑ κ.ά.) και σχήματα (χορωδίες, κουαρτέτα, κ.ά.). Απαιτείται λοιπόν επιχειρηματολογική γραφή και φανέρωση των θετικών και των αρνητικών σημείων στην εκάστοτε συναυλία της Κρατικής Ορχήστρας.

Στο πρώτο άρθρο, το οποίο αφορά την παρουσίαση του έργου του Γ. Πονηρίδη, η αρνητική στάση και κριτική του Μ. Δούνια είναι πέρα για πέρα εμφανής. Εγκωμιάζει την λαμπρή ενορχήστρωση αλλά το όλον έργο ως σύνολο χαρακτηρίζεται από μία *‘παγερή ουδετερότητα αισθημάτων και αβουλία προθέσεων’* πέραν της κάποιας έκστασης του δευτέρου μέρους. Ο Παρίδης όμως ως μαέστρος λαμβάνει τα εύσημα διότι εξετέλεσε αυτό το έργο μαζί με την ορχήστρα του *‘με πολύ προσοχή και δεξιοτεχνία’*.

Στο δεύτερο άρθρο, ξεκινά ο Μ. Δούνιας γράφοντας με περισσό ενθουσιασμό πως ο Ανδρέας Παρίδης είναι *‘ο προστάτης των μουσουργών’*, με αφορμή την πρώτη εκτέλεση του συμφωνικού ποιήματος του Α. Ξένου. Το έργο το θεωρεί *‘έργον εμπνεύσεως’* με θαυμάσια *‘διαφάνεια ενορχηστρώσεως’*.

Στο συμφωνικό ποίημα του Μ. Καλομοίρη: *‘Μηνάς ο ρέμπελος’* ο Ανδρέας Παρίδης χαρακτηρίζεται, αυτός και η ορχήστρα του, ως κύριοι πρωταγωνιστές της εξαιρετικής ερμηνείας και μιας *‘εκ των λαμπροτέρων εκτελέσεων που γνώρισε το έργο’*, το οποίο εξυψώνει την ελληνική λεβεντιά.

Συνεχίζονται τα εγκώμια και ο θαυμασμός του Μ. Δούνια για την ΚΟΑ και τον διευθυντή της Ανδρέα Παρίδη με τα εξής λεγόμενα (στο άρθρο για τον Π. Πετρίδη και το κονσέρτο για πιάνο αρ. 1): *«Μια νίκη πρώτου μεγέθους εκέρδισε η ελληνική συμφωνική μουσική την τελευταία Κυριακή»*. Μας αναφέρει ο αρθρογράφος πως το αθηναϊκό κοινό υποδέχτηκε το έργο με ασυγκράτητο ενθουσιασμό. Επίσης η παρουσία της καταξιωμένης στο πιάνο Μαρίας Χαιρογιώργου-Σιγάρα, δηλώνεται ως *«‘εκπληκτική’· μιας σολίστ με ‘ισχυρή αυτοπειθαρχία και αυτοσυγκέντρωση’, ‘θερμότητα αισθήματος’, ‘λυρικό πάθος’ και ‘ποιότητα ήχου’»*. Αναμφίβολα, λόγια σημαντικά και μεγάλα που εκφέρονται τόσο για τον μαέστρο όσο και για την σολίστρια.

Τα ίδια θετικά σχόλια για την ΚΟΑ και στην εκτέλεση του έργου του Γ. Σισιλιάνου, με το κοινό να ενθουσιάζεται σε βαθμό που είναι σπάνιες τέτοιες αντιδράσεις όσον αφορά την αποδοχή και επευφημία Ελλήνων συνθέτων. Το άρθρο κλείνει με τα εξής όμορφα λόγια από τον Μ. Δούνια: *«Είναι περιττό να τονίσω πως η αφοσίωση του μαέστρου Παρίδη ανέδειξε το έργο. Ήταν ο αποφασιστικός παράγων της χθεσινής επιτυχίας».*

*«Ο Ανδρέας Παρίδης, κύριος των λεπτομερειών της παρτιτούρας, αλλά και των συναισθηματικών του παρορμήσεων, άνοιξε διάπλατες τις πύλες του έργου και μας οδήγησε στον εσωτερικό του κόσμο.»*

*«Η Κρατική Ορχήστρα είχε μεταμορφωθεί στα χέρια του μαέστρου Παρίδη σ' ένα ευγενικά παλλόμενο εκφραστικό μέσον ιδεών και συναισθημάτων.»*

*«Η πρώτη εφετινή Συμφωνική στο Ηρώδειο με τον πάντοτε συναρπαστικό Ανδρέα Παρίδη στο αναλόγιο του μαέστρου, την παρουσία του θαυμασίου βιολοντσελλίστα Ερρίκου Μαϊνάρντι ως σολίστ, αλλά και χάρις στην αθρόα συμμετοχή του κοινού προσέλαβε εορταστικόν χαρακτήρα»*

Δηλώσεις που υπογραμμίζουν την ακμάζουσα πορεία της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών κάτω από τα επιδέξια χέρια έμπειρων διευθυντών.

Όμως ας εστιάσουμε σε ένα σημείο πολύ χαρακτηριστικό και το οποίο είναι η εμφανής μειονεκτική θέση της ΚΟΑ ως προς την απόδοση της σε σχέση με άλλες ξένες-διεθνείς και καταξιωμένες ορχήστρες. Τα λεγόμενα του Μ. Δούνια είναι τα εξής (με αφορμή την εκτέλεση της 7<sup>ης</sup> Συμφωνίας του Σοστακόβιτς):<sup>43</sup>

*«Παρ' ότι η ερμηνεία του έργου από τον Ανδρέα Παρίδη δεν επλησίασε το ιδεώδες, μας έδωσε σαφή εικόνα των δημιουργικών δυνάμεων που το κινούν. Άξιος συγχαρητηρίων είναι πάντως που δεν προσέφυγε στην βολική προβολή ενός «δημοφιλούς» έργου, αλλά προτίμησε μία σύγχρονη δημιουργία, όπως ταιριάζει σ' ένα επίσημο φεστιβάλ... Η ορχήστρα μας όμως, η οποία αντιμετωπίζει στον ίδιο συμφωνικό στίβο τον συναγωνισμό διεθνών διασημοτήτων, έχει επιτακτική ανάγκη περισσότερων δοκιμών»*

<sup>43</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. σελ. 300

#### 4. ΜΙΑ ΔΙΕΞΟΔΙΚΗ ΜΑΤΙΑ ΣΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ Μ. ΔΟΥΝΙΑ

Η μουσικοκριτική, ως κλάδος της μουσικής αισθητικής, σχετίζεται με την λήψη και διαμόρφωση αποφάσεων σχετικές με τη μουσική και ειδικότερα με το βαθμό της αριστείας των έργων της μουσικής, με τη σύνθεση και την απόδοση αυτών.<sup>44 45</sup>

Η μουσικοκριτική μπορεί να οριστεί είτε ειδικά είτε γενικά. Ως προς την ειδική της έννοια είναι ένα είδος επαγγελματικού γραψίματος που τυπικά δημιουργήθηκε για μία έγκυρη έκδοση η οποία αξιολογεί πτυχές της μουσικής και της μουσικής ζωής. Δηλαδή τα μουσικά σχόλια σε εφημερίδες και σε άλλες περιοδικές εκδόσεις υπάρχουν στην κριτική που αναφέρουμε. Τώρα, πιο γενικά, είναι ένα είδος σκέψης που να μπορεί να υπάρχει στα πλαίσια ενός επαγγελματικού κριτικού γραψίματος αλλά μπορεί να εμφανιστεί και σε πολλές άλλες μορφές. Σε αυτή τη γενική οπτική η μουσικοκριτική είναι ένας τύπος σκέψης που αξιολογεί τη μουσική και διατυπώνει περιγραφές οι οποίες είναι σχετικές με την αξιολόγηση αυτή. Τέτοια στοιχεία, σχετικά με τις αξιολογήσεις και το περιεχόμενο της κριτικής, είναι η συγγραφή γύρω από την ιστορία της μουσικής, τη μουσική θεωρία και τις βιογραφίες, διάλογοι και προσωπικές αντιλήψεις περί της μουσικής και απόψεις γύρω από διάφορα είδη της μουσικής.<sup>46</sup>

Το αίτημα της λεπτομερούς παρουσίασης και κριτικής αποτίμησης ενός έργου, μιας συναυλίας, μιας σολιστικής ερμηνείας ή του τρόπου διεύθυνσης μιας ορχήστρας, για χιλιάδες αναγνώστες, λάτρεις του μουσικού γίνεσθαι, ο Μ. Δούνιας στην εποχή του το εκπληρώνει με εγνωσμένη πληρότητα και αίσθηση επιτέλεσης ενός σοβαρού εγχειρήματος.

Το να κρίνει κάποιος κάποιον δεν είναι εύκολο. Κρύβει στοιχεία υποκειμενισμού, ίσως εσώτερης εμπάθειας και αρνητικής διαθέσεως, αλλά και τάση για ενασχόληση με

<sup>44</sup> Πληροφορίες πάρθηκαν από: Music Criticism: From Wikipedia, the free encyclopedia, [ιστοσελίδα] διαθέσιμο από: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_criticism](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_criticism) > [ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 05/01/2016]

<sup>45</sup> Πληροφορίες πάρθηκαν από: Encyclopaedia Britannica: School and library subscribers, [ιστοσελίδα] διαθέσιμο από: < <http://www.britannica.com/topic/musical-criticism> > [ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 05/01/2016]

<sup>46</sup> Maus, Fred E., K. Ellis, L. Langley: Criticism . The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London etc., Macmillan, 2001, Vol. 6, 670-698.

τον άλλον επιφανειακή χωρίς να γνωρίζει το βάθος της προσωπικότητας του και την ψυχοσύνθεση του. Ο Μ. Δούνιας έχει συναίσθηση των μουσικοκριτικών λόγων του.

Μπορεί να τεθεί αβίαστα το ερώτημα για το αν ο Μ. Δούνιας είναι, ίσως, συντηρητικός στις απόψεις του.

Στην προσεκτική μελέτη, ανάγνωση και εντύπωση των εκατοντάδων άρθρων του διαπιστώνουμε την μεστή τεκμηριωμένη γραφή του, είτε σε μουσικολογικό είτε σε λογοτεχνικό επίπεδο (ενδεικτικές λίστες αυτών δίδονται στη συνέχεια). Εκφράζει αβίαστα τη χαρά του και τον θαυμασμό του για μαέστρους, συνθέτη, μουσικούς και ορχήστρα χωρίς προκαταλήψεις, όταν φυσικά κρίνει κατάλληλο να πλέξει εγκώμια και να τονώσει τα παραπάνω πρόσωπα.

Τα άρθρα του όμως δεν είναι απλώς ένα όμορφο «διαφημιστικό» των εκάστοτε εκτελεσθέντων έργων. Περιέχουν και τα θετικά συμπεράσματα αλλά και τα αρνητικά. Περιέχουν και τις προτροπές-συμβουλές αλλά και την απογοήτευση για μέτριες εμφανίσεις και ουδέτερα συμφωνικά έργα συνθετών.

Ο Μ. Δούνιας είναι εμφανές πως κατέχει σίγουρα και μεστά την μουσικολογική και την μορφολογική γνώση.

Διακρίνουμε πως δεν καταπιάνεται τόσο πολύ με την εκτελεστική δυναμική ή ρηχότητα της ΚΟΑ, τους οργανοπαίκτες και τους σολίστες αλλά με τον μαέστρο και την δομή-περιεχόμενο-πνευματικότητα του έργου του εκάστοτε συνθέτου.

Ερευνά το κατά πόσο έχει επιτευχθεί η αντιστοιχία μεταξύ φόρμας και ηχητικού αποτελέσματος. Εξάλλου η αρθρογράφηση σε εφημερίδα ευρείας κυκλοφορίας και ποικίλων θεμάτων, παρουσιάζει άλλα χαρακτηριστικά, περιορισμούς και ιδιαιτερότητες εν σχέση με ένα αμιγώς μουσικολογικό περιοδικό ή σύγγραμμα.

Πρόκειται για ένα σύνολο τριάντα άρθρων σε διάστημα 14 χρόνων (1948-1962)-σημαντικά μικρός αριθμός διότι η αναφορά σε οποιαδήποτε μουσική αθηναϊκή δραστηριότητα ήταν επιτακτική για τον Μ. Δούνια. Δεν μπορούσε λοιπόν να αφιερώσει περισσότερα άρθρα για την Κρατική Ορχήστρα. Στην ενότητα 3.1.2 έχουμε παραθέσει σε μορφή λίστας το θεματικό περιεχόμενο όλου του όγκου των άρθρων.

Τα κριτικά άρθρα αποτελούνται το πολύ από, περίπου, 750 λέξεις. Κι όμως ο Μ. Δούνιας καταφέρνει, εντός τόσο περιορισμένων κειμένων, να εκθέσει και να σχολιάσει με αξιοθαύμαστη πληρότητα τις συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας.

Η ΚΟΑ εκτελούσε έργα Ελλήνων συνθετών, αλλά και ξένων ονομάτων-ορόσημα στην παγκόσμια μουσική σκηνή. Ωστε λοιπόν η ανάδειξη, η προβολή αλλά και η παρουσίαση έργων, καταξιωμένων και μη Ελλήνων συνθετών, έδωσε την ευκαιρία στο ακροατήριο να έρχεται σε επαφή με τον κύκλο των Ελλήνων μουσουργών, να επικροτεί και να χειροκροτεί την προσπάθεια τους, αλλά και, αναπόφευκτα, να συγκρίνει με την διεθνής μουσική σκηνή και τα λαμπρά ονόματα κλασικών και ρομαντικών συνθετών. Πολλές ήταν οι στιγμές που ο Μ. Δούνια εξέφρασε θερμά εγκώμια για τους Έλληνες δημιουργούς όπως τα παρακάτω:

*«...Το επιτύμβιο του Α. Ευαγγελάτου, έργο τολμηρής και αξιοθαύμαστης πολυφωνικής υφής, ανήκει στα σοβαρότερα δείγματα της ελληνικής δημιουργίας... Αν μάλιστα η ανάπτυξη της πολυφωνίας παρουσίαζε περισσότερη διαφάνεια στα ηχητικά κορυφώματα, το μικρό αυτό έργο θα μπορούσε να αποτελέσει μια κλασική σελίδα της συγχρόνου τεχνοτροπίας» (Άρθρο 9 Νοε. 1948, 'Μουσικοκριτικά', σελ. 40)*

*«...Το συμφωνικό ποίημα του Μανώλη Καλομοίρη 'Μηνάς ο Ρέμπελος' μας έδωσε πολύ χαρά, γιατί είναι μίας από τις ακμαιότερες εμπνεύσεις του Έλληνα συνθέτου...» (Άρθρο 22 Ιουνίου 1957, 'Μουσικοκριτικά', σελ. 230)*

*«...Μια νίκη πρώτου μεγέθους εκέρδισε η ελληνική συμφωνική μουσική την τελευταία Κυριακή... Αποδεικνύεται με το έργο του Πετρίδη 'Κονσέρτο για πιάνο αρ. 1' η ανεξάντλητη και ακατάβλητη δύναμις του διατονικού συστήματος.» (Άρθρο 3 Απρ. 1958 'Μουσικοκριτικά', σελ. 239)*

*«... Η εκτέλεσις της 'Πρώτης Συμφωνίας' (1955) του Γιώργου Σισιλιάνου από τον Ανδρέα Παρίδη και την Κρατική Ορχήστρα εσημείωσε μία επιτυχία που σπανίως γνωρίζουν οι συνθέται μας... Οι μνημειώδης έκτασις της συμφωνίας, οι τεράστιες ενέργειες που εξαπολύει, το υψηλό επίπεδο των ιδεών μαρτυρούν την πνευματική παρουσία ενός ορμητικού συνθέτου» (Άρθρο 13 Νοε. 1958 'Μουσικοκριτικά', σελ. 248)*

*«...Ο Πετρίδης αποδεικνύεται και σε αυτό το έργο (Εισαγωγή πένθιμη και ηρωική) ένας μάστορης μουσικών μορφών» (Άρθρο 18 Δεκ. 1958, 'Μουσικοκριτικά', σελ. 250)*

Η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών όμως εκτέλεσε και φημισμένα έργα ξένων συνθετών όπως:

- 1<sup>η</sup> και 3<sup>η</sup> Συμφωνία, του Μπραμς
- «Εισαγωγή σε ιταλικό ύφος σε Ντο», του Σούμπερτ
- «Μικρή νυχτερινή μουσική», του Μότσαρτ
- «Κονσέρτο για πιάνο αρ. 3», του Προκόφιεφ
- «1<sup>η</sup> Συμφωνία», του Μπετόβεν
- «5<sup>η</sup> Συμφωνία», του Σοστακόβιτς
- «1<sup>η</sup> Συμφωνία», του Μάλερ
- «Κονσέρτο», του Σούμαν
- «7<sup>η</sup> Συμφωνία», του Σοστακόβιτς
- «Σονάτα, από τη σειρά Sacrae Symphoniae, Βενετία 1597», του Τζ. Γκραμπριέλι

Ας παραθέσουμε κάποιες χαρακτηριστικές απόψεις του Μ. Δούνια για τα παραπάνω έργα και την απόδοση της ΚΟΑ:

*«... Ποιος δεν θα αναγνωρίσει στην προχθεσινή παρουσίαση του έργου στιγμές μεγάλης τέχνης; Αναφέρω, ανάμεσα στα τόσα παραδείγματα, την εισαγωγή με τον συγκλονιστικό εκείνον ισοκράτη του τυμπάνου η ακόμη το γνωστό μικρό επεισόδιο του Αντάντε, εκεί που βιολιά και βιόλες, πλέκοντας έναν διπλό μελωδικό μαϊάνδρο, κυριολεκτικά παραληρούν...»* (Άρθρο 26 Ιουνίου 1953, “Πρώτη Συμφωνία” του Μπραμς, “Μουσικοκριτικά”, σελ. 162)

*«...Με την προχθεσινή εκτέλεση της Πέμπτης Συμφωνίας του Σοστακόβιτς ο μαέστρος Βαβαγιάννης γιόρτασε έναν από τους μεγαλύτερους του θριάμβους. Το ηρωικό ύφος, όπως εκδηλώνεται εδώ με την αποθέωση των κρουστών και των χαλκίνων, σπανίως είχε άλλοτε από την ορχήστρα μας με τόση λαμπρότητα, αλλά και τόση ευγένεια. Όμως και η συναρπαστική εκτέλεσις του Λάργκο απέδειξε ότι οι ελεγειακές στιγμές του έργου έκρουσαν εξ ίσου έντονα τις λεπτότερες χορδές της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας του Βαβαγιάννη»* (Άρθρο 2 Φεβ. 1955, “Πέμπτη Συμφωνία” του Σοστακόβιτς, “Μουσικοκριτικά”, σελ. 183)

*«... Η Πρώτη Συμφωνία του Μάλερ, που μας παρουσίασε τόσο αριστοτεχνικά ο μαέστρος Βαβαγιάννης και η Κρατική Ορχήστρα, μας έφερε πολύ κοντά στον ταραγμένο*

αυτό κόσμο...» (Άρθρο 5 Νοε. 1958, Πρώτη Συμφωνία του Μάλερ, ‘Μουσικοκριτικά’, σελ. 247)

*«...Το μουσικό αποκορύφωμα της βραδιάς απετέλεσε η Τρίτη του Μπραμς. Αξίζει να υπογραμμισθή η μεγαλειώδης ερμηνεία του έργου, ιδιαίτερα αν σκεφθούμε την περίπλοκη μορφή του, και πόσο βαθιά κάτω από ένα σχεδόν αδιαπέραστο πλέγμα αντιστικτικών σκέψεων είναι κρυμμένο το πνευματικό μήνυμά του... Ο Ανδρέας Παρίδης, κύριος των λεπτομερειών της παρτιτούρας, αλλά και των συναισθηματικών του παρορμήσεων, άνοιξε διάπλατες τις πύλες του έργου και μας οδήγησε στον εσωτερικό του κόσμο... Η Κρατική Ορχήστρα είχε μεταμορφωθεί στα χέρια του μαέστρου Παρίδη σ’ ένα ευγενικά παλλόμενο εκφραστικό μέσον ιδεών και συναισθημάτων.»* (Άρθρο 12 Νοε. 1959, Τρίτη Συμφωνία του Μπραμς, ‘Μουσικοκριτικά’, σελ. 263)

Η γραφή όμως του Μίνωος Δούνια χαρακτηρίζεται και από λεξιλογικό πλούτο καθώς και από ευκολία ανάγνωσης από τον καθημερινό αναγνώστη της εφημερίδας. Σε πολλά σημεία εντοπίζεται η τάση για λογοτεχνική-ποιητική γραφή, με τρόπο λιτό και άμεσα συνδεδεμένο με το προς κριτική μουσικό γεγονός της στήλης.

Ο Γ. Ν. Πολίτης, ο επιμελητής της φροντισμένης έκδοσης των μουσικοκριτικών του άρθρων σε ένα τόμο, αναφέρει με πολύ ευστοχία τα εξής στην εισαγωγή αυτού του βιβλίου:

*«... Οι κριτικές του ξεπερνούν όχι μόνο την συνηθισμένη σημειωματογραφία, παρά και τη δοκιμογραφία την πιο εμπεριστατωμένη, που και οι σοβαρότεροι ακόμα εκπρόσωποί της δεν ζαμώνουν μακρύτερα, τους φτάνει μόνο να δειχτούν «αδογμάτιστοι», «αντικειμενικοί» και «δίκαιοι».*

Ίσως αναρωτηθεί κάποιος στο τι ωφελεί η «συναισθηματική» γραφή μέσα σε ένα μουσικολογικό κριτικό άρθρο ή κείμενο, που σκοπός τους είναι η θετική ή αρνητική αποτίμηση των πεπραγμένων της εκάστοτε συναυλίας, της απόδοσης της και της εν γένει συνεισφορά της στα μουσικά-πολιτιστικά δρώμενα της πόλεως των Αθηνών;

Την απάντηση την δίδει και πάλι εύστοχα ο Γ. Ν. Πολίτης:

*«...Αν δεν τυχαίνει να παρακολουθεί συναυλίες ο αναγνώστης, μπορεί να μην ξέρει καν ποιος ήταν αυτός ο τάδε μουσικός, ή η τάδε μουσικός, ή όποιος άλλος που κάνει*



λόγο γι αυτόν στα κριτικά του σημειώματα ο Μ. Δούνιας. Ωστόσο το σημαντικό είναι πως, διαβάζοντάς τα, θα νοιώσει και ο πιο ανίδεος από μουσική να του ανοίγονται καινούριοι πνευματικοί ορίζοντες. Φτάνει να τον φλογίζει ακόμα κάποιος πόθος για πλούτισμα του εσωτερικού του κόσμου και θα του είναι μεγάλο βοήθημα όποια του Δούνια κριτική κι αν του πέσει στα χέρια. Ας πούμε λοιπόν πως το ενδιαφέρον τους οι κριτικές του Δούνια δεν το χάνουν ακόμα και αν δεν υπήρχε ο κρινόμενος» (Εισαγωγή στα ‘Μουσικοκριτικά’)

Για τον Ι. Α. Παπαϊωάννου, ο Μ. Δούνιας (για να δούμε την ποιητική του διάθεση) είχε αναφέρει τα εξής:

«Ο Παπαϊωάννου, γνωστός και από προηγούμενες συνθέσεις του ως ένας βαθύς ονειροπόλος, σοφός και ενδόμυχος καλλιτέχνης, προτιμά να φωτίζει τις πτυχές της αγιάτρευτης νοσταλγίας, που, κρυμμένη κάτω από την επιφάνεια των πραγμάτων, είναι και η αληθινή του υπόσταση...» (Άρθρο 2 Αυγ. 1950, ‘Μουσικοκριτικά’, σελ. 91)

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Μ. Δούνιας πετυχαίνει να δημιουργήσει όσον το δυνατόν πιστότερες εικόνες των περί τελούμενων στην εκάστοτε συναυλία, στο νου των αναγνωστών. Επιθυμεί με σαφήνεια και λεπτότητα συναισθημάτων να δώσει μία ικανοποιητική περίληψη των πεπραγμένων.

Πλην αυτού όμως η χρήση μουσικολογικών όρων, μορφολογικών και αρμονικών λέξεων και περιγραφών, όπως διαφαίνονται πλούσια στην προσεκτική ανάγνωση των άρθρων του στο τελευταίο παράρτημα της παρούσης εργασίας, είναι χρήσιμες στις απαιτήσεις των μουσικών αναγνωστών που απαιτούν επιχειρήματα μουσικολογικά προς ορθή τεκμηρίωση της θετικής ή αρνητικής στάσης του αρθρογράφου.

Όμως πέραν της προσωπικής έρευνας του αναγνώστη, μία σχετική-μερική παράθεση-λίστα αυτών των μουσικών όρων και των μουσικών παραδειγμάτων που χρησιμοποιεί ο Μ. Δούνιας μέσα στα άρθρα του είναι η εξής:

«...Η ελαττωμένη συγχορδία (της οποίας γίνεται υπερβολική χρήση), τα ταραγμένα φουγκάτα, οι νευρώδεις ρυθμικές παρεμβολές των εγχόρδων, όλα αυτά αποτελούν

στοιχεία εσωτερικής συγκρούσεως...»<sup>47</sup> (Η Δευτέρα συμφωνία του Πονηρίδη, άρθρο 22 Ιουλίου 1949, σελ. 56, ‘Μουσικοκριτικά’)

«...Η στειρότητα της δημιουργικής επινοήσεως καταφαίνεται από την κατά κόρον και μέχρις εξουθενώσεως επανάληψη ενός και του αυτού μοτίβου, καταφαίνεται επίσης και από το στερεότυπο και κατ’ επανάληψη χρωματικό γλίστρημα μιας σειράς αρμονικών συνδέσεων, με τον μόνο σκοπό, θα έλεγα, να συμπληρωθεί το κενό δι’ ασκόπων κινήσεων»<sup>48</sup> (Γ. Πονηρίδη: Συμφωνικό Τρίπτυχο. Άρθρο 14 Σεπ. 1951, σελ. 129, ‘Μουσικοκριτικά’)

«...Δεν υπάρχει τίποτε το εντυπωσιακό στην διάρθρωση των μουσικών σκέψεων. Μία συνεπής, συχνά αυστηρή πολυφωνία κυριαρχεί επί του όλου έργου... όμως είναι μια μεστή νοημάτων Συμφωνία.»<sup>49</sup> (Θ. Καρυωτάης: Μικρή Συμφωνία, Άρθρο 4 Δεκ. 1951, σελ. 131, ‘Μουσικοκριτικά’)

«...Ο συνθέτης εχρησιμοποίησε ως δημιουργική μέθοδο μάλλον την αρχή της θεματικής επαναλήψεως, αντί της κλασσικής θεματικής επεξεργασίας, προς ζημίαν, όπως νομίζω, της συμφωνικής ιδέας εις ορισμένα μέρη.»<sup>50</sup> (Μ. Παλλάντιου: Ντιβερτιμέντο, Άρθρο 3 Απρ. 1953, σελ. 161, ‘Μουσικοκριτικά’)

«...Εν τούτοις, ορμισμένες ατέλειες της μορφής προβάλλουν εδώ κι εκεί την τυραννική παρουσία τους. Εν πρώτοις, ο συνθέτης δεν θέλησε ή δεν κατόρθωσε να ακολουθήσει μιαν εσωτερική συνεκτική γραμμή από παραλλαγή σε παραλλαγή. Παρ’ ότι η μελωδική ανάμνησις του θέματος είναι διαρκώς παρούσα, η δημιουργική σκέψις δεν μας οδηγεί προς ένα λογικώς αναπόδραστο τέρμα, απλώς επαναλαμβάνει με άλλες φράσεις τις αυτές έννοιες. Αντί θεματικής εξελίξεως, αντί ενεργείας, που είναι η ουσία της συμφωνικής δημιουργίας, παρακολουθούμε εδώ μια παράθεση ύλης, μια κίνηση σε

<sup>47</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. άρθρο 22 Ιουλίου 1949, σελ. 56

<sup>48</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. άρθρο 14 Σεπ. 1951, σελ. 129

<sup>49</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. άρθρο 4 Δεκ. 1951, σελ. 131

<sup>50</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. άρθρο 3 Απρ. 1953, σελ. 161

κύκλο. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλα τα τεχνικά μέσα που του προσφέρουν οι προηγούμενοι αιώνες και η σύγχρονη εποχή, αρνείται όμως τις μεγάλες κατακτήσεις των Κλασικών από τον Μπετόβεν ως τον Μπραμς, οι οποίοι με την δυναμική εξέλιξη ενός κεντρικού πυρήνος στερήσαν την τελική μορφή της τεχνικής των παραλλαγών.»<sup>51</sup> (Α. Ευαγγελιάτου: Παραλλαγές και Φούγκα, Άρθρο 14 Ιαν. 1954, ‘Μουσικοκριτικά’)

«...Η προσοχή μας διασπάται από πλήθος εντυπωσιακών περαμβολών και την κατάχρηση ποικίλων κρουστών ακαταλλήλων στην ανάπτυξη συμφωνικών ιδεών. Δεν ξέρω πως μετά τις ομοβροντίες των μεταλλοφώνων και μεμβρανοφώνων, οι οποίες εδόννησαν από τα πρώτα μέτρα το έργο, θα ήταν δυνατόν να εξελιχθεί οργανικά η λογική του έργου. Υπάρχει πολύ θορυβώδες θέατρον και ελάχιστη ποιήσις στο πρώτο μέρος αυτό...»<sup>52</sup> (Αργύρη Κουνάδη: Συμφωνιέττα, Άρθρο 22 Ιαν. 1954, σελ. 170, ‘Μουσικοκριτικά’)

Διαφαίνεται λοιπόν, έστω και από αυτά τα λιγοστά και σύντομα αποσπάσματα, η μουσικολογική κατάρτιση του Μ. Δούνια. Τώρα όσον αφορά την συντακτική δομή των κριτικών άρθρων του παρατηρούμε τα εξής στοιχεία:

Στην αρχή των άρθρων του εκθέτει μία περίληψη της συναυλίας ώστε από τις πρώτες γραμμές να γίνει σαφής η σπουδαιότητα, η απόδοση και η σημαντικότητα της συναυλίας. Ποιος ο μαέστρος, ποιο του έργο, ίσως (όχι συχνά όμως) ο χώρος της συναυλίας. Στο κύριο μέρος επιχειρείται μία πληρέστερη μουσικολογική ανάλυση του έργου, έστω και λίγων παραγράφων. Σε αρκετές περιπτώσεις αναφέρεται ο Μ. Δούνιας στην ιστορική αναδρομή του έργου. Έπειτα, και ίσως αυτό είναι που τον ενδιαφέρει, ασχολείται με την εκτέλεση του έργου από την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, κατά πόσο ο μαέστρος συνέλαβε και υλοποίησε όσο το δυνατόν καλύτερα την ιδέα και το περιεχόμενο του έργου, τη δυναμική του και τον συμβολισμό του. Είναι φορές που η αυστηρότητά του στις κρίσεις του και η αρνητική του στάση γίνονται έκδηλες, όπως π.χ. οι εξής:

<sup>51</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. άρθρο 14 Ιαν. 1954, σελ. 169

<sup>52</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963. άρθρο 22 Ιαν. 1954, σελ. 170

«...Με όλη την καλή θέληση αδυνατώ να παρακολουθήσω στο Συμφωνικό τρίπτυχο την «επική, λυρική και διονυσιακή ψυχική διάθεση» που, κατά τον συνθέτη, συμβολίζει το έργο του. Διότι απλούστατα δεν διαφαίνεται καμία «διάθεση» εις αυτή την δημιουργία, πέρα από μία παγερή ουδετερότητα αισθημάτων και αβουλία προθέσεων.» (Άρθρο 14 Σεπ. 1951, για το έργο του Πονηρίδη: «Συμφωνικό Τρίπτυχο», σελ. 129, ‘Μουσικοκριτικά’)

«...Ότι ο συνθέτης έχει ταλέντο, το γνωρίζουμε από έργα του προηγούμενα. Η τελευταία όμως εργασία του μας ανησυχεί ζωηρά· στερείται πνεύματος, ακόμη και πρωτοτυπίας, παρά την εξωφρενικότητά της.» (Άρθρο 28 Φεβ. 1957, για το έργο ‘Πρώτη Σουίτα’ του Μίκη Θεοδωράκη, σελ. 226, ‘Μουσικοκριτικά’)

Όμως τούτη είναι η κατευθυντήρια γραμμή του κριτικού· να κρίνει. Δεν είμαι σε θέση να σχολιάσω το κατά πόσο αυτό το ‘επάγγελμα’ είναι ‘αθώο’ ή ‘ένοχο’ καθότι το να κρίνει κάποιος κάποιον ή κάτι σημαίνει πως γνωρίζει τα εσώτερα του άλλου, πράγμα ανέφικτο. Όμως στον Μ. Δούνια φαίνεται πως «... ο νους του είναι όχι τόσο στον κρινόμενο, παρά πρώτα από όλα στον αβοήθητο συνοδοιπόρο για τη δυσκολοζύγωτη σφαίρα του πνεύματος... » (Γ. Ν. Πολίτης, στον πρόλογο της Συλλογής των άρθρων του Μ. Δούνια: ‘Μουσικοκριτικά’).

Υπάρχει όμως και η άλλη όψη, η εξύψωση και ο θαυμασμός, μέσα από τον οποίο πληροφορούμαστε την μελλοντική ακμάζουσα πορεία σημαντικών συνθετών όπως του Πέτρου Πετρίδη. Πραγματικά ο Μ. Δούνιας πλέκει εγκώμια που στολίζουν τον συνθέτη και τον αναδεικνύουν στα μάτια και στα ώτα των αναγνωστών. Ας παραθέσουμε ενδεικτικά αποσπάσματα, χρήσιμα για κατάταξη των μουσικών άρθρων και κυρίως των κριτικών ως γνήσια παρελθοντική πηγή των μουσικών βημάτων των συνθετών:

«Η προχθεσινή Συμφωνική εσημείωσε ένα γεγονός. Ένα όνομα, για το οποίο θα έπρεπε να υπερηφανεύεται η ελληνική μουσική, εμφανιζόταν στο πρόγραμμα για πρώτη φορά από πολλών ετών. Γιατί άραγε ο Πέτρος Πετρίδης, μία από τις εξέχουσες φυσιογνωμίες μεταξύ των Ελλήνων μουσουργών, ανεγνωρισμένος διεθνώς, εδώ, στην πατρίδα του, να ακούγεται τόσο σπάνια; Ας ελπίζουμε πως η απαρχή που εσημείωσε η πρωτοβουλία του Ανδρέα Παρίδη με την εκτέλεση της «Ελληνικής Σουίτας», εργ. 10, θα έχει συνέχεια, ώστε να γνωρίσουμε με τον καιρό ολόκληρη την συμφωνική δημιουργία του Ελλήνος συνθέτου.» (Άρθρο 8 Φεβ. 1957, σελ. 225, ‘Μουσικοκριτικά’)

«Μια νίκη πρώτου μεγέθους εκέρδισε η ελληνική συμφωνική μουσική την τελευταία Κυριακή. Το συνήθως επιφυλακτικό σε τέτοιες περιστάσεις Αθηναϊκό κοινό δέχτηκε την πρώτη εκτέλεση του «Κονσέρτο για πιάνο αρ. 1» σε Ντο του Πέτρου Πετρίδη με ασυγκράτητον ενθουσιασμό. Η επιτυχία έχει μεγαλύτερη ακόμη σημασία, αν λάβουμε υπόψη ότι οι αυθόρμητες εκδηλώσεις του κοινού δεν ακολούθησαν την εξαπόλυση του πιανιστικού πυροτεχνήματος, αλλά την εκτέλεση ενός έργου αυστηρού, περίτεχνων διεξοδικών αναπτύξεων και κυκλώπειων διαστάσεων. Η ενότης και η σαφήνεια της συμφωνικής πλοκής, γενικότερα η αδιάσειστη λογική της μορφής, αλλά και η ρωμαλέα έμπνευσις του συνθέτου δεσμεύουν και κατακτούν. Συγχρόνως η επιτυχής χρήσις των τρόπων, γνωστών στην λαϊκή και εκκλησιαστική μουσική μας, προσδίδουν γοητευτική χροιά και επισφραγίζουν την ελληνικότητα του έργου.» (Άρθρο 3 Απρ. 1958, σελ. 239, ‘Μουσικοκριτικά’)

«’Εισαγωγή πένθιμη και ηρωική’» τιτλοφορεί ο Πέτρος Πετρίδης την ωραία του σύνθεση που μας παρουσίασε ο Θεόδωρος Βαβαγιάννης στην τελευταία συμφωνική ...Κατέχεται προφανώς από την εντύπωση των συγκλονιστικών γεγονότων, εμβαθύνει όμως στο αιώνιο νόημά τους, και, αντιμετώπος στις σκοτεινές δυνάμεις που κυβερνούν την μοίρα των ανθρώπων, δημιουργεί ένα έργο σφριγηλό και φιλοσοφημένο πέρα από την συμπτωματοκότητα των φαινομένων...Ο Πετρίδης αποδεικνύεται και σε αυτό του το έργο ένας μάστορης μουσικών μορφών.» (Άρθρο 18 Δεκ. 1958, σελ. 250, ‘Μουσικοκριτικά’)

Επίσης για τον Γ. Σισιλιάνο είχε πει τα εξής:

«Η εκτέλεσις της «Πρώτης Συμφωνίας» (1955) του Γιώργου Σισιλιάνου από τον Ανδρέα Παρίδη και την Κρατική Ορχήστρα εσημείωσε μία επιτυχία που σπανίως γνωρίζουν οι συνθέται μας. Ο ενθουσιασμός του κοινού είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτος, αν σκεφθούμε το πλήθος των προβλημάτων που εγείρουν τόσο η τεχνοτροπία όσο και το περιεχόμενο του έργου. Διηρημένες είναι οι γνώμες των «ειδικών» γύρω από την δημιουργία του Σισιλιάνου. Όμως όσες αντιρρήσεις και αν προβάλλονται, ένα είναι βέβαιο, πως πίσω από την μουσική ορθώνεται μία επιβλητική προσωπικότης. Η μνημειώδης έκτασις της συμφωνίας, οι τεράστιες ενέργειες που εξαπολύει, το υψηλό επίπεδο των ιδεών μαρτυρούν την πνευματική παρουσία ενός ορμητικού συνθέτου.» (Άρθρο 13 Νοε. 1958, σελ. 248, ‘Μουσικοκριτικά’)

Σημαντικά λοιπόν κείμενα αν αναλογιστούμε τις πληροφορίες που μας παρέχουν για του σημαντικούς αυτούς συνθέτες της μεταπολεμικής Ελλάδος και την ακμάζουσα συνθετική πορεία που θα επακολουθήσει.

Ο Μ. Δούνιας θεωρεί τιμή την ανάληψη της μαεστρίας από ξένους διευθυντές στα πλαίσια σημαντικών συναυλιών και έργων. Μάλιστα, λίγους μήνες πριν την εκδημία του, παρουσίασε και σχολίασε έναν «θρίαμβο της παλαιάς μαεστρικής τέχνης». Ο θρίαμβος αυτός ήταν η εμφάνιση του Λεοπόλδου Στοκόφσκυ στο ασφυκτικά γεμάτο αρχαίο θέατρο επί κεφαλής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Επίσης ο Ουώλτερ Γκερ διευθυντής στην συναυλία με το έργο του Νίκου Σκαλκώτα αποσπά θερμές κριτικές λέγοντας γι αυτόν χαρακτηριστικά:

*«Στην πρωτοβουλία του Άγγλου μαέστρου Ουώλτερ Γκερ -υπό την διεύθυνση του ενεκαινιάζετο την περασμένη Κυριακή η χειμερινή περίοδος συναυλιών της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών -οφείλουμε την αξιομνημόνευτη ερμηνεία ενός από τα καταπληκτικότερα έργα του Νίκου Σκαλκώτα... Η συγκινητική προσήλωση του Άγγλου μαέστρου στο πνεύμα του συνθέτου μετεδόθη και στα μέλη της ορχήστρας. Μαέστρος και μουσικοί ηρένησαν την δαιδαλώδη πλοκή της πολυφωνίας, κατέκτησαν τις απίθανες τεχνικές δυσκολίες και παρουσίασαν το έργο εις όλες του τις λεπτομέρειες με σαφήνεια και συμφωνική λαμπρότητα.»* (Άρθρο 4 Νοε. 1952, σελ. 154, ‘Μουσικοκριτικά’)

Συνοπτικά και συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε να αναφέρουμε τα εξής:

Χάρη στα κριτικά άρθρα του Μ. Δούνιας, είτε αφορούν την Κρατική Ορχήστρα, είτε όχι, επιτυγχάνεται από τον σημερινό ενδιαφερόμενο αναγνώστη, μία εκτενής αναδρομή στο μουσικό παρελθόν της πόλεως των Αθηνών και των μουσικών δρωμένων της. Βέβαια εστιάζουμε στην περίοδο 1936-1962, διότι σε αυτή αρθρογραφούσε ο Μ. Δούνιας. Στην εφημερίδα ‘‘Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ’’, κυρίως εκεί, αναπτύσσει την κριτική στάση σε πράξη συνοδοιπορίας με τους αγωνιζόμενους συνθέτες και μουσικούς, σχολιάζοντας, προτρέποντας και προβάλλοντας πολύ περισσότερο τα θετικά παρά τα αρνητικά. Σε μια μεταπολεμική Αθήνα, θέτει σε περίοπτη θέση των χώρο της μουσικής, της προσφοράς της και της πολιτισμικής της διάστασης. Εγκωμιάζει και θεωρεί ως μελλοντικούς στυλοβάτες της μουσικής παιδείας τους Έλληνες συνθέτες καθώς και τους διευθυντές ορχήστρας ως υλοποιητές και κυρίως υπεύθυνους για τις αξιόλογες συνθετικές επιλογές, την παρουσίαση τους

στο μουσικό κοινό και της απόδοσης της σημαντικότερης Συμφωνικής Ορχήστρας των Αθηνών. Και από ότι διαφαίνεται στα άρθρα του οι Έλληνες μαέστροι αποσπούν τον θαυμασμό και τον σεβασμό ως έμπειροι γνώστες του καθήκοντός τους.

Είμαστε σε θέση να διακρίνουμε, μέσα από τα άρθρα, την προσπάθεια της Κρατικής Ορχήστρας για μουσική εκτέλεση, τις κοπιαστικές πρόβες και τις απαιτήσεις των μαέστρων μέσα από την προσεκτική μελέτη των άρθρων που ακολουθούν.

Ο Μ. Δούνιας, σαν με φωτογραφικές εικόνες, κι όχι μόνο με λέξεις, μας ταξιδεύει στην Κρατική Ορχήστρα της δεκαετίας του '60.

Στη ροή όμως της ανάγνωσης των παραπάνω ίσως προκύψουν ερωτήματα. Ένα από αυτά θα μπορούσε να ήταν το εξής με την απάντηση να δίδεται κατόπιν, για το ποια είναι τα κριτήρια που θέτει ο Μ. Δούνιας ώστε να θεωρεί ένα έργο καλό και ποιοτικό.

Γράφει, λοιπόν, χαρακτηριστικά ο Μ. Δούνιας σε άρθρο του στα «Νεοελληνικά γράμματα», την 12 Φεβ. 1938, σελ. 22, με τίτλο :''Knappertsbusch- Ο Αυτεξούσιος'', για την απόδοση του Knappertsbusch:

*«Για να ανακαλύψουμε τις ρίζες μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας σαν κι αυτή, θα έπρεπε να συλλάβουμε τα βαθύτερα κίνητρα, την ουσία των πραγμάτων».*

Παρατηρούμε λοιπόν την προσεκτική και κατεχόμενη από υπευθυνότητα κριτική στάση του Μ. Δούνια. Επιθυμεί να ερευνήσει διεξοδικά πριν εκφράσει την όποια ετυμηγορία.

Σε όλη την αναδρομή που πραγματοποιήσαμε, έστω και σύντομη, έστω και λιτή, στο κριτικό έργο του σχετικά με την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών διαπιστώσαμε τις μεστές, εμπειριστατωμένες μελέτες του και μουσικοκριτικές του γνώμες.

Αν και από τις παραπάνω συναυλίες δεν έχουμε ούτε οπτικό, ούτε ακουστικό υλικό, παρότι δεν δηλαδή δεν έχουμε εξ ιδίων εμπειρία, νοιώθουμε δια μέσου των κειμένων του Μ. Δούνια να μας ανοίγεται, ως μια ζωντανή αναπαράσταση η εκάστοτε συναυλία, τα πεπραγμένα της και οι εντυπώσεις του κοινού.

Αρχικά μπορούμε να διαπιστώσουμε πως αναζητεί την ορθή μουσική σχέση μεταξύ φόρμας και ήχου. Το κατά πόσο ο συνθέτης καταφέρνει την επαλήθευση της μουσικής φόρμας στα ώτα των ακροατών, κατά πόσο υλοποιεί τα χαρακτηριστικά γνωρίσματά της και τις δομές της.

Αναζητά το αν η ενορχήστρωση είναι «*πυκνή και σφιχτοδεμένη, ποτέ όμως συμπαγής, αδιαπέραστη*» (Άρθρο 15 Δεκ. 1949, ‘Έργα Π. Πετρίδη’, σελ. 73, στο: ‘Μουσικοκριτικά’)

Επίσης αναζητεί να εύρει την «*ελληνικότητα*» και την «*πανανθρώπινη*» διάσταση στα έργα των Ελλήνων συνθετών. Λέει: «*...Είναι ελληνικό γιατί περιέχει το χρώμα και το άρωμα του τόπου μας υπό την μορφή των ελληνικών μουσικών στοιχείων*» και «*...Πανανθρώπινο επειδή συνδέει αβίαστα το ειδικά εθνικό με γενικότερα συναισθήματα σε μία γλώσσα ηχητικών συμβόλων, προσιτών σε κάθε πνευματικόν άνθρωπον....*»<sup>53</sup>

Έπειτα δεν διστάζει τα καυτηριάσει τα όποια μειονεκτήματα εκθειάζοντας την λαμπρή ενορχήστρωση αλλά μεμφόμενος την στεγνότητα εμπνεύσεως, την έλλειψη έστω και υποτυπώδους συμφωνικής αναπτύξεως καθώς και την ελάχιστη πηγαία καλλιτεχνική συγκίνηση. Βέβαια αυτοί οι χαρακτηρισμοί αφορούν ένα έργο («Γ. Πονηρίδη: Συμφωνικό Τρίπτυχο», άρθρο 14 Σεπ. 1951, σελ. 129), αλλά δεν παύουν να αποτελούν σαφή ένδειξη των προθέσεων και πεποιθήσεων του Μ. Δούνια για την διάσταση της μουσικοκριτικής.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που δίδει έμφαση είναι η γνώση της ορχήστρας από τον υπό εξέταση συνθέτη. Και αυτό το γεγονός, το να είναι ό συνθέτης ένας πραγματικός γνώστης της ορχήστρας και των ιδιαιτεροτήτων της είναι εμφανές σε πολλά άρθρα του. Ας αναφέρουμε το εξής ενδεικτικό αυτής του της στάσεως επικρότησης του συνθέτου Μ. Παλλάντιου (στο άρθρο της 3 Απρ. 1953, σελ. 161): «*Η παλαιά φήμη του συνθέτου ως θαυμασίου γνωστού της ορχήστρας edικαιώθη άλλη μία φορά πανηγυρικώτατα. Το έργο είναι ένα ξεφάντωμα ήχου και ρυθμών, ορχηστρικού χρώματος, διασκεδαστικών ευρημάτων, χιούμορ και σπινθηροβόλων διαλογικών αντισφαιρισμών.*»

Σημαντικό δεδομένο θετικής κρίσης είναι και η ρυθμική ακρίβεια στην εκτέλεση ενός έργου, η διατήρηση της κλασσικής ισορροπίας, η χαλιναγώγηση του ήχου στα όρια απαλών χρωματισμών. Πάλι τα ανωτέρα χαρακτηριστικά αναφέρονται στην εκτέλεση της Πρώτης Συμφωνίας του Μπετόβεν υπό τον Θ. Βαβαγιάννη (Άρθρο 26 Ιουνίου 1953), αλλά εφόσον μέσω αυτών επικροτεί και επιβραβεύει τον Έλληνα μαέστρο, παρότι διηύθυνε ένα τόσο πολυπαιγμένο έργο με τον κίνδυνο της έλλειψης

<sup>53</sup> Δούνιας, Μίνος: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 91



πρωτοτυπίας και εντυπώσεως, έτσι καταφαίνεται το τι θεωρεί καλό και το πώς επιτυγχάνεται αυτή η ποιότητα.

Επίσης μπορεί να ερωτηθεί από τον αναγνώστη για το κατά πόσο αλλάζει απόψεις ο Μ. Δούνιας με το πέρασμα του χρόνου και της αρθρογραφικής του και μουσικοκριτικής του πορείας (σε σχέση με διευθυντές, συνθέτες, έργα και με το πώς είναι συνθεμένο ένα «καλό» έργο) ή παραμένει σταθερός στις απόψεις του και τα συμπεράσματα του στο διάβα της διαδρομής του.

Εύστοχη ερώτηση και η απάντησή της δίνεται σχετικά εύκολα, σε όποιον έχει μελετήσει την κριτική αρθρογραφία του.

Η στάση του απέναντι στην μουσική, στους συντελεστές αυτής και τους συνθέτες της, στις συναυλίες δηλαδή που πραγματοποιούνται, και η εργασία του στην εφημερίδα ‘Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ’, που του επιτάσσει να διαδραματίσει τον ρόλο του μουσικοκριτικού, θα μπορούσαμε να πούμε πως παραμένει σταθερή ως προς το περιεχόμενο των απόψεών της.

Το κριτικό άρθρο που δακτυλογράφησε και δημοσίευσε το 1938 ομοιάζει με το κριτικό άρθρο του που δημοσίευσε το 1962. Αρχή και τέλος σχετίζονται με κοινά σημεία έκφρασης, γραφής, λεξιλογίου, απόψεων. Μια πορεία πολύχρονη αλλά σταθερή στην μουσική του ματιά.

Κρίνει μουσικούς, σολίστες, μαέστρους, οργανικά σύνολα, έργα, συνθέτες με το ίδιο υπεύθυνο ύφος, την ίδια μουσικολογική πληρότητα καθ’ όλη την διάρκεια του μουσικοκριτικού του βίου.

Ενδιαφέρεται ο Μ. Δούνιας για την πνευματική υπόσταση της μουσικής, την ποιότητά της, την δομημένη συνοχή της, της απόκρισή της στο μουσικό κοινό. Ενδιαφέρεται ο Μ. Δούνιας για τους διευθυντές ορχήστρας θεωρώντας τους ως καθοδηγητές ενός οργανικού συνόλου που στοχεύει να αγγίξει τις καρδιές των ακροατών. Και δεν διστάζει ο Μ. Δούνιας στηλιτεύσει την όποια απόδοση. Και γι αυτό δίδει διαχρονικό δείγμα της εύστοχης και ποιοτικής μουσικοκριτικής γραφής.

## 5. ΑΥΤΟΥΣΙΑ ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΩΝ ΑΡΘΡΩΝ (1948-1962) ΤΟΥ ΜΙΝΩΟΣ ΔΟΥΝΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ<sup>54</sup>

Σημ.: Τηρείται η ορθογραφία και η σύνταξη των άρθρων επακριβώς.

*Άρθρο 9 Νοεμβρίου 1948*

**{ΓΙΑ ΤΙΣ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ}**<sup>55</sup>

*Ο κ. Λυκούδης και η Ορχήστρα μας εσημείωσαν προχθές μια ωραία επιτυχία. Το κοινό των κυριακάτικων συναυλιών έφευγε αυτή την φορά από τα «Ολύμπια» με την ευτυχισμένη εκείνη διάθεση που εμπνέει η καλλιτεχνική εκπλήρωση. Ο χείμαρρος ομορφιάς που σκόρπισε η Πρώτη Συμφωνία του Μπράμς παρέσυρε με την ορμή του ορισμένες λιγότερο ευχάριστες εντυπώσεις της συναυλίας, που θα προτιμούσα να άφηνα στο βυθό της λήθης, αν το χρέος αυτής της στήλης δεν με ανάγκαζε να τις ανασύρω στην επιφάνεια.*

*Πρόκειται για την «Σονάτα» του Χαίνδελ στην αρχή του προγράμματος. Δεν θα ήταν μικρά η έκπληξη όλων εκείνων που γνωρίζουν και αγαπούν το απέριττο πρωτότυπο, γραμμένο για βιολί σόλο και κλαδικύμβαλο, όταν το άκουσαν να εκτελείται από εξήντα όργανα! Αλλά πριν αναλύσουμε αισθητικά το φαινόμενο αυτό της επεξεργασίας, θα επιθυμούσα να περιγράψω με δυο λόγια τον τεχνικό μηχανισμό του πρωτοτύπου: Το βιολί εκθέτει το μελωδικό υλικό, ενώ το κλαδικύμβαλο είναι ο φορέας της αρμονίας. Αυτή όμως δεν έχει γραφεί σ' όλα της μέρη. Ο Χαίνδελ σημειώνει μόνο ένα αριθμημένο μπάσσο —το «συνεχές βάσιμον»— που οδηγούσε τον πιανίστα εκείνης της εποχής πώς να αυτοσχεδιάζει (με την μεγαλύτερη πάντοτε διακριτικότητα) τη συνοδεία. Εκείνο λοιπόν που μας έχει παραδώσει ο χρόνος είναι μια διαφωνία: Μία μελωδία κι ένα μπάσσο, που οι νεώτερες εκδόσεις συμπληρώνουν σύμφωνα με τις αριθμημένες αρμονίες.*

*Τι κάνει τώρα ο διασκευαστής Χάρολντ Πέρρυ, που βάλθηκε να μετατρέψει μια σονάτα σε συμφωνικό έργο; Τοποθετεί κατ' αρχήν τη μελωδία στα δεκατέσσερα βιολιά, το μπάσσο στα δεκαέξι βιολοντσέλλα και κοντραμπάσσο. Αλλά πώς να απασχολήσει τα υπόλοιπα έγχορδα και πνευστά της μοντέρνας ορχήστρας; Συμπληρώνει απλούστατα τις*

<sup>54</sup> Από το βιβλίο του Μίνωος Δούνια: «Μουσικοκριτικά», εκδ. ΕΣΤΙΑ, Αθήνα 1963

<sup>55</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 40

αρμονίες του μπάσσου με πραγματικές μελωδικές φωνές ίδιας εμπνεύσεως, που κατ' ανάγκην μεταμορφώνουν την αρμονική υφή του πρωτοτύπου σ' ένα πυκνόρρευστο πολυφωνικό κατασκευάσμα. Το κακό δεν σταματά ως εδώ. Ο διασκευαστής επεκτείνει με διάφορες επαναλήψεις και χειρουργικές επεμβάσεις το σεμνό πρωτότυπο, για να του δώσει μαζί με τον ορχηστρικό όγκο και την χρονική διάρκεια που ταιριάζει σ' ένα «συμφωνικό έργο». Το χειρότερο όμως, κατά την αντίληψη μου, είναι ο τρόπος χρησιμοποίησης των πνευστών. Αν ο διασκευαστής περιοριζόταν στην προσθήκη των πνευστών που χρησιμοποιεί η εποχή του Χαίντελ, η πράξη του θα είχε ίσως κάποια δικαίωση. Αλλά η σολιστική εφαρμογή κατά τον ρομαντικό τρόπο κόρνων και κλαρινέτων, που ο Χαίντελ ουδέποτε είδε ή άκουσε, αποτελεί απαράδεκτον αναχρονισμόν και παραποίηση του ύφους. Έπειτα η μεταφορά μιας φιγούρας κατ' έξοχήν βιολιστικής, όπως η κίνηση των τριήχων του τελευταίου μέρους πρώτα στο όμποε κι έπειτα στο κλαρινέττο, παραβιάζει την φύση αυτών των οργάνων και κατά συνέπειαν το πνεύμα του έργου.

Αναφέρω εδώ λίγες μόνο από τις πολλές λεπτομέρειες για να αντιληφθεί ο καλόγνωμος ακροατής το είδος της νοθείας που γίνεται συνήθως με τις διασκευές προκλαστικών έργων. Η προβολή του πρωτοτύπου σε τέτοιες ηχητικές διαστάσεις έχει το ανάλογο της στην κινηματογραφία με την υπερφυσική, γιγαντιαία μεγέθυνση της ανθρώπινης μορφής. Αλλά αν αυτή η μεγέθυνση υπαγορεύεται από την έκταση των κινηματοθεάτρων για λόγους οπτικούς, ο ηχητικός πληθωρισμός των σύγχρονων διασκευών δεν εξυπηρετεί κανέναν πρακτικό σκοπό, ακόμη δε λιγότερο μια πνευματική ανάγκη. Σε τελευταία ανάλυση συμβολίζει τον νεοπλουτισμό της εποχής μας, την παθολογική μας τάση προς ηχητική υπερδιέγερση και την ανικανότητά μας να χαρούμε την ομορφιά που εμπνέει η λιτότης και η καθαρή γραμμή των πρωτοτύπων.

Διερωτάται κανείς γιατί άραγε οι διάφοροι Στοκόφσκι και Μητρόπουλοι εντρυφούν σε αυτό το είδος του μουσικού μαγειρέματος; Έχουμε μήπως έλλειψη ρομαντικών και συγχρόνων έργων τέτοιας μεθυστικής ηχητικής υφής; Μία από τις δικαιολογίες που προβάλλουν, αλλά που προδίδει άγνοια των ιστορικών δεδομένων, είναι ότι και ο Μπαχ μετάγραψε για πιάνο έργα του Βιβάλντι. Αλλά ο Μπαχ χρησιμοποίησε ως υπόδειγμα τη βιολιστική μουσική ενός συγχρόνου του και δημιούργησε όχι μόνο νέα τελείως διαφορετικά έργα, αλλά και μία νέα ιστορική μορφή: τα πρώτα κονσέρτα για πιάνο.

Αλλά ας επιστρέψουμε στον προχθεσινό Χαίντελ. Ο διασκευαστής δεν ξέρει πώς να βαπτίσει το κακόμορφο νεογέννητό του. Θα «έπρεπε» να του δώσει ένα «συμφωνικό» όνομα. Αλλά ούτε «συμφωνία», ούτε «συμφωνικό ποίημα», ούτε «εισαγωγή» θα του ταίριαζε, κι έτσι άφησε τον παλιό τίτλο «σονάτα». Σονάτα για εξήντα όργανα!

Για το υπόλοιπο μέρος του προγράμματος δεν έχω παρά επαίνους. Εξελίχθηκε με συνέπεια μέσα στα πλαίσια μουσικής καλής ποιότητας πνευματικά ερμηνευμένης.

Το «Επιτύμβιο» του Α. Ευαγγελάτου, έργο τολμηρής και αξιοθαύμαστης πολυφωνικής υφής, ανήκει στα σοβαρότερα δείγματα της ελληνικής δημιουργίας. Παρ' όλον ότι εμπνέεται τεχνικά αλλά και ως προς το ποιητικό περιεχόμενο από τα τραγούδια του Μάλερ, γραμμένα στη μνήμη νεκρών παιδιών (*Kindertodten Lieder*), η μουσική έχει ουσία και χαρακτήρα. Αν μάλιστα η ανάπτυξη της πολυφωνίας παρουσίαζε περισσότερη διαφάνεια στα ηχητικά κορυφώματα, το μικρό αυτό έργο θα μπορούσε να αποτελέσει μια κλασική σελίδα της συγχρόνου τεχνοτροπίας.

#### **Άρθρο 22 Ιουλίου 1949**

#### **{Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ}<sup>56</sup>**

Η Δευτέρα Συμφωνία του Γ. Πονηρίδη με τον υπότιτλο «Τραγούδι της Ανοιξέως» βασίζεται σε μια ορισμένη μορφή ψυχικού προγράμματος. Ο συνθέτης εμπνέεται από εικόνες και συναισθήματα, που υποβάλλει η ανανέωση της φύσεως. Δεν είμαι βέβαιος ωστόσο κατά πόσον η υποκειμενική προγραμματική επεξήγηση, που παραθέτει ο ίδιος ο συνθέτης, ανταποκρίνεται προς την αντικειμενική εντύπωση που αποκομίζει ο ακροατής από το έργο. Αμφιβάλλω μάλιστα αν πράγματι το ισχνό, μάλλον αόριστο περιεχόμενο αυτού του προγράμματος υποβοηθεί τον φιλόμουσο ακροατή να παρακολουθήσει την σκέψη του συνθέτου. Απ' εναντίας φοβούμαι ότι ο ακροατής δυσκολεύεται πολύ να συνδυάσει το ταραγμένο ύφος, όπως εμφανίζεται στην αρχή της συμφωνίας, με τα φωτεινά συναισθήματα χαράς και αγαλλιάσεως, που εμπνέει το «μεγάλο τραγούδι της ζωής», όπως αποκαλεί ο συνθέτης το θαύμα της ανοίξεως. Η ελαττωμένη συγχορδία (της οποίας γίνεται υπερβολική χρήση), τα ταραγμένα φονγκάτα, οι νευρώδεις ρυθμικές παρεμβολές των εγχόρδων, όλα αυτά αποτελούν στοιχεία εσωτερικής συγκρούσεως, ζένα

<sup>56</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 56

προς την κοινή αντίληψη, που οραματίζεται την αφύπνιση της φύσεως σαν μια εικόνα ανακρεόντειας γαλήνης και ευτυχίας.

Κινούμεθα νομίζω σε στερεότερο έδαφος, αν ατενίσουμε το έργο του Πονηρίδη σαν «συμφωνία», ειδικά αν το εξετάσουμε βασιζόμενοι στα θετικά δεδομένα, γνωστά από την ιστορική εξέλιξη της κλασσικής αυτής μορφής. Η συμφωνία ανήκει από απόψεως περιεχομένου στο πυκνότερο είδος της οργανικής μουσικής. Από την εποχή του Χάυδν ως του Μπραμς και τους μοντέρνους βασίζεται αυτή στο φαινόμενο της ψυχολογικής εξέλιξεως. Μία κεντρική ιδέα και η αντίθεση της (η τελευταία αυτή ποτέ υπό την μορφή ενός δεύτερου θέματος, άλλοτε πάλι ως μία διαφορετική άποψη της αρχικής ιδέας) ορθώνονται αντιμέτωπες. Αναπτύσσονται διαλογικά, φωτίζονται από διάφορες γωνίες, αλληλοσυγκρούονται και αλληλοκαρποφορούνται, έως ότου εξαντληθούν οι εσωτερικές αντιθέσεις των και επέλθει, όπως στο δράμα, η κάθαρση, που επιστεγάζει ως τελικό συμπέρασμα το σύνολο. Η συνοχή της όλης διαδικασίας είναι πράξη και αποτέλεσμα πνευματικής συγκεντρώσεως, κριτήριο ενιαίας δημιουργικής συλλήψεως, το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό τεκμήριο μιας συγκερασμένης, ισορροπημένης και μνημειώδους μορφής.

Ματαιώς θα αναζητούσε κανείς αυτό το «θείον γίνεσθαι» στην συμφωνία του Πονηρίδη. Ο ακροατής παρίσταται μάρτυς μιας φαντασμαγορικής παρελάσεως ηχητικών εικόνων, έτσι καθώς η μία διαδέχεται την άλλη με την στατικότητα και τις γοητευτικές αντιθέσεις στερεοσκοπικών προβολών. Ο νους όμως και η ψυχή μας δεν παρασύρονται από την θεαματική αυτή πομπή σε άλλους κόσμους πλατύτερους και ευρύτερους, εκεί όπου το πνεύμα ζητά την λύτρωση από των αγώνα των αντιθέσεων σε μια ανώτερη ενότητα. Η μορφή της συμφωνίας, όπως την αντιλαμβάνεται εδώ ο Πονηρίδης, αντί να υποτάσσεται στην έννοια της εξέλιξεως, προβάλλει την αρχή της στατικής παραθέσεως ιδεών.

Σε αυτό το γεγονός θα αναζητήσουμε κάποια διάθεση προς εξωτερική διαχυτικότητα, κάποια στάση προς επιφανειακή λάμψη, χαρακτηριστικές στο έργο του Πονηρίδη. Από την άλλη πλευρά όμως δεν θα ανακαλύψουμε τίποτε το φθινό ή το εμπορικό σε αυτήν την παρτιτούρα. Πέρα ως πέρα την διακρίνει ένα λεπτό πάθος, κυβερνημένο από μειλίχια, βαθιά ευγένεια.

Από τεχνικής απόψεως η όλη εργασία είναι άμεμπτη, λεπτολόγος, διαφανής, αληθινή χαρά ακουστική και οπτική. Λέγω και οπτική, επειδή η ενορχήστρωση αντανακλά μια ατελείωτη πλοκή των πιο φωτεινών, αρμονικά συνταιριασμένων

ηχοχρωμάτων. Το ωραίο αυτό έργο θα είχε ασφαλώς καλύτερη τύχη, αν ο πνευματικός του πατέρα δεν το είχε βαπτίσει «συμφωνία».

Ο κ. Λυκούδης περιέβαλε την ερμηνεία της συμφωνικής αυτής δημιουργίας με αδελφική στοργή. Κατενόησε πλήρως το συγκρατημένο ήθος του μουσικού ιδιώματος και το απέδωσε χωρίς να προστρέξει εις εντυπωσιακά μαεστρικά τεχνάσματα, με όλη εκείνη την σιωπηλή ευγένεια που χαρακτηρίζει την αριστοκρατική του σκέψη.

## **Άρθρο 2 Αυγούστου 1950**

### **ΓΙ. Α. ΠΑΠΑΙΩΑΝΝΟΥ: ‘ΒΑΣΙΛΗΣ Ο ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ’<sup>57</sup>**

Όταν απόρησα βλέποντας στην τελευταία Συμφωνική τόσες άδειες θέσεις, στις κερκίδες του αρχαίου θεάτρου, παρακαθήμενος φίλος μου υπενθύμισε, λύνοντας άμεσα την απορία μου, ότι το πρόγραμμα περιελάμβανε και ένα έργο Έλληνας Συνθέτου. Αλήθεια, έπρεπε να το είχα σκεφθεί: οι ελληνικές συνθέσεις δεν είναι δημοφιλείς στην Ελλάδα. Για πολλούς λόγους. Άλλο να ακούς Μπετόβεν, οποιονδήποτε Μπετόβεν, κι άλλο τους ζειμπέκικους των Ελλήνων συνθετών. Η αλήθεια είναι ότι όχι σπανίως η «εθνική» μας μουσική δεν είναι παρά ένα αναμύσημα προϊόντων δυτικής νοοτροπίας καρυκευμένο με λίγα εγχώρια τριμηιτόνια, τα απαραίτητα επτά όγδοα και τα πατροπαράδοτα ίσα. Άλλοτε πάλι αξιολογότερες ελληνικές συνθέσεις χρησιμοποιούν μελωδικά και αρμονικά σχήματα σύμφωνα με την περίπλοκη, απρόσιτη στους αμήνητους, σύγχρονη νοοτροπία. Όλα αυτά, μαζί με την έλλειψη ενδιαφέροντος για το τι γίνεται στο επίπεδο της μουσικής μας δημιουργίας, αποξενώνουν τους πολλούς από τους Έλληνας συνθέτας.

Αυτή τη φορά όμως όσοι έμειναν απ' έξω βγήκαν βαριά ζημιωμένοι. Ο συμφωνικός θρύλος «Βασίλης ο Αρβανίτης» του Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, εμπνευσμένος από το ομώνυμο πεζογράφημα του Στρατή Μυριβήλη, είναι ένα έργο ελληνικό και πανανθρώπινο, άξιο να συγκριθεί με τα καλύτερα της διεθνούς δημιουργίας. Είναι «ελληνικό», γιατί περιέχει το χρώμα και το άρωμα του τόπου μας υπό την μορφή των ελληνικών μουσικών στοιχείων, και «πανανθρώπινο», επειδή συνδέει αβίαστα το ειδικά εθνικό με γενικότερα συναισθήματα σε μια γλώσσα ηχητικών συμβόλων, προσιτών σε

<sup>57</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 91

κάθε πνευματικόν άνθρωπο. Αξιοθαύμαστη είναι η ικανότητα του Παπαϊωάννου να μεταφέρει τον ακροατή σχεδόν ανεπαίσθητα από τους ελληνικούς τρόπους στο διατονικό ιδίωμα. Η σκέψη του μεστωμένη, συνεπής, όπως και το αίσθημα του, αποφεύγει τις άσκοπες περιπλανήσεις. Μας παρασύρει στην ακάθεκτη πορείας του προς το τέρμα με την πνευματική ενάργεια που χαρακτηρίζει και την όλη ανάπτυξη του έργου από εικόνα σε εικόνα.

Η μορφή του ανυπότακτου Βασίλη στα χέρια άλλου συνθέτου θα πυρπολούσε ίσως την ορχήστρα με τους κεραυνούς των κρουστών και των χάλκινων. Ο Παπαϊωάννου όμως, γνωστός και από προηγούμενες συνθέσεις του ως ένας βαθύς ονειροπόλος, σοφός και ενδόμυχος καλλιτέχνης, προτιμά να φωτίζει τις πτυχές της αγιάτρευτης νοσταλγίας, που, κρυμμένη κάτω από την επιφάνεια των πραγμάτων, είναι και η αληθινή τους υπόσταση. Ο θερμός λυρισμός του σπανίως παρουσιάζει ζωνρές εκλάμψεις παρά μόνο ως λογικό αποκορύφωμα αναπότρεπτης ηχητικής εξελίξεως. Φλογισμένος, υποθρώσκει αυτός ο λυρισμός του πότε σε μια νοσταλγική μελωδία στις βιόλες, πότε σε μια κρυμμένη μεσαία φωνή στο κλαρίνο, στο κόρνο ή σε μια μισοσβησμένη ανάμνηση στην σάλπιγγα. Μια επική, ήρεμη και επιβλητική μεγαλοπρέπεια καλύπτει το ωραίο συμφωνικό ποίημα του Παπαϊωάννου. Το έργο σβήνει μακριά από τον συνηθισμένο καταπληκτικό στόμφο, αλλά και ήρεμα σαν μακρινό τραγούδι στην σιωπή.

Η στοργή με την οποία ο Γ. Λυκούδης περιέβαλε το έργο ήταν αισθητή παντού σε όλη την διαδρομή του. Οι κόποι που κατέβαλαν τόσο ο μαέστρος όσο και η ορχήστρα απέδωσαν πλούσιους καρπούς. Το ακροατήριο υπεδέχθη το νέο ελληνικό έργο με ενθουσιασμό και ευγνωμοσύνη.

### **Άρθρο 30 Αυγούστου 1950**

#### **{ΞΕΝΟΙ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΙ ΑΠΟ ΤΟΝ Γ. ΛΥΚΟΥΔΗ}<sup>58</sup>**

Έπειτα από μακράν ανάπαυλα είδαμε με χαρά πάλι τον Γ. Λυκούδη στο αναλόγιο του μαέστρου επικεφαλής της Κρατικής Ορχήστρας. Ανανεωμένος, ζωνρός, εμπνευσμένος ίσως από την παρουσία του Γάλλου αρχιμουσικού Αλμπέρ Βόλφ μεταξύ των ακροατών, μας προσέφερε μια ώρα μουσικής από τις πιο ευχάριστες τον τελευταίο

<sup>58</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 93

αυτό καιρό. Το πρόγραμμα με το ποικίλο, αποσπασματικό του περιεχόμενο ανταπεκρίθη στο πνεύμα και το αίτημα μιας υπαιθρίου θερινής συναυλίας, μας εστέρησε όμως το καθιερωμένο μεγάλο κεντρικό έργο, που δίνει τον υψηλό τόνο σε μια συμφωνική συναυλία. Γενικά όμως από απόψεως ύφους και οργανικής διαδοχής των αριθμών παρουσίαζε χαρακτηριστική ενότητα και συνέχεια.

Ευθύς εξ αρχής η «Εισαγωγή σε ιταλικό ύφος» εις Ντο, ένα νεανικό έργο του Σούμπερτ, ανέκρουσε στην ορχήστρα ξένοιαστους, ευτυχισμένους ήχους, τέτοιους που δεν συναντούμε πια αργότερα στο έργο του Βιεννέζου συνθέτη, όταν αυτός είχε περιπέσει σε μια ανεξήγητη, ζοφερή μελαγχολία. Εδώ είναι ακόμη φωτεινά. Καθαρή μουσική, ρυθμική ζωτικότητα, μελωδική ευγένεια πλέκουν το εγκώμιο της ιταλικής νοοτροπίας, όπως αντιπροσωπεύετο τότε από τον φημισμένο Ροσσίνι. Η προχθεσινή δεξιοτεχνικότητα εκτέλεση που μας έδωσε ανάγλυφα την εικόνα της μαεστρικής ενορχηστρώσεως του έργου.

Στην ίδια ευτυχισμένη πνευματική σφαίρα ανήκει και η γνωστότατη πια στο αθηναϊκό κοινό «Μικρή νυχτερινή μουσική» του Μότσαρτ. Στην μνημειώδη βιογραφία του Βιεννέζου κλασσικού, ο Herman Abert χαρακτηρίζει την τρυφερή αυτή σερενάδα ως «πάρεργον». Παρά την τεχνική του αρτιότητα δεν βρίσκει σε αυτό «βαθύτερο αίσθημα». Είναι αλήθεια ότι εδώ ο Μότσαρτ δεν μας αποκαλύπτει τα ψυχικά βάραθρα που αντικρίζουμε σε ωριμότερες συνθέσεις του. Ωστόσο από μουσικής, απόλυτα μουσικής απόψεως, η «Νυχτερινή μουσική» δεν μειονεκτεί εν συγκρίσει με εκείνες. Τέτοια είναι η ομορφιά της ρυθμικής και μελωδικής εμπνεύσεως και τέτοια η ισορροπία των αρχιτεκτονικών αναλογιών, ώστε η αισθητική απόλαυση αποκορυφώνεται με αυτά τα ίδια, τα απόλυτα μουσικά φαινόμενα. Εκείνο που αποκαλούμε «αιώνιο» στην μουσική του Μότσαρτ έγκειται ακριβώς σε αυτή την αυτόνομη και αυθύπαρκτη ουσία της, που επιδρά στην ψυχή μας με τόση σφοδρότητα χωρίς να στηρίζεται σε εξωμουσικά σύμβολα. Είναι ίσως περιττό να τονίσω το αν εκφράζομαι εδώ με τόση απόλυτη βεβαιότητα σχετικά με την αξία της «Νυχτερινής μουσικής» του Μότσαρτ, αυτό οφείλεται κατά μέγα μέρος στην άμεμπτη προχθεσινή ερμηνεία. Ο Λυκούδης διήυθνε με την απλότητα που χαρακτηρίζει κάθε γνήσια εκδήλωση, με αγάπη και ευγένεια, όπως απαιτεί ο τόσο ευαίσθητος και τόσο εύθραυστος οργανισμός του έργου...



*Άρθρο 14 Σεπτεμβρίου 1951*

**{Γ. ΠΟΝΗΡΙΔΗ : «ΣΥΜΦΩΝΙΚΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ»}**<sup>59</sup>

*Παρ' όλην την καλή διάθεση, δεν κατόρθωσα να πιστοποιήσω στο «Συμφωνικό τρίπτυχο» του Γ. Πονηρίδη, παρά μίαν μόνο αρετή: την λαμπρή ενορχήστρωση. Πέραν αυτής συνήντησα στεγνότητα εμπνεύσεως, έλλειψη έστω και υποτυπώδους συμφωνικής αναπτύξεως και ελάχιστην πηγαίαν καλλιτεχνική συγκίνηση.*

*Ο συνθέτης, γνωστός για την σεμνότητα και αξιοπρέπεια μουσικού ήθους, αρνείται εδώ τον καλύτερο εαυτό του και επιστρατεύει ένα συμφωνικό οπλοστάσιο, τρομερό εις ποικιλία και ποσότητα οργάνων. Γιατί; Θα έλεγα κανείς, μόνο και μόνο για την παραγωγή έξαλλων και άσκοπων ήχων και την δημιουργία στιγμιαίων εντυπώσεων μη επιδεχομένων, παρά τις απεγνωσμένες προσπάθειες του ακροατηρίου, ούτε έστω στοιχειώδη συναρμολόγηση σε λογική σειρά νοημάτων. Η στείριότητα της δημιουργικής επινοήσεως καταφαίνεται από την κατά κόρον και μέχρις εξουθενώσεως επανάληψη ενός και του αυτού μοτίβου, καταφαίνεται επίσης και από το στερεότυπο και κατ' επανάληψη χρωματικό γλίστρημα μιας σειράς αρμονικών συνδέσεων, με τον μόνο σκοπό, θα έλεγα, να συμπληρωθεί το κενό δι' ασκόπων κινήσεων.*

*Με όλη την καλή θέληση αδυνατώ να παρακολουθήσω στο Συμφωνικό τρίπτυχο την «επική λυρική και διονυσιακή ψυχική διάθεση» που, κατά τον συνθέτη, συμβολίζει το έργο του. Διότι απλούστατα δεν διαφαίνεται καμία «διάθεση» εις αυτή την δημιουργία, πέρα από μία παγερή ουδετερότητα αισθημάτων και αβουλία προθέσεων.*

*Δεν θα ήμουν αντικειμενικός στις κρίσεις μου, αν δεν ανέφερα ότι στο μεσαίο μέρος του Τριπτύχου διαγράφεται κάποια εκστατική διάθεση, αλλά το «λυρικής εξάρσεως», κατά τον συνθέτη, σολιστικό επεισόδιο μεταξύ βιόλας και βιολιού, που μεσολαβεί, καταστρέφει, (κατά την δική μου γνώμη) την ποιητική ατμόσφαιρα που δημιουργείται προς στιγμήν. Δεν πρόκειται βέβαια περί «διαλόγου», όπως νομίζει ο συνθέτης. Η έννοια του διαλόγου προϋποθέτει την ύπαρξη στοιχείων αντιθέσεως και επιχειρηματολογίας προς εξακρίβωση κάποιας αλήθειας, στοιχείων των οποίων η απουσία εδώ είναι απόλυτη. Το βιολί δεν κάνει τίποτε άλλο από το να παπαγαλίζει στην επάνω οκτάβα ότι ακούει από την βιόλα.*

<sup>59</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 129

Το Συμφωνικό τρίπτυχο του Πονηρίδη, αφιερωμένο στον Άγγελο Σικελιανό, ανεσύρθη από τα παλαιά χειρόγραφα του συνθέτου, προφανώς εις μνήμη του εσχάτως εκλιπόντως μεγάλου ποιητού. Δεν αμφισβητεί κανείς τις αγνές προθέσεις του συνθέτη, αλλά ως δημιουργία το έργο του δεν προσθέτει νέες δάφνες στην παλαιά του δόξα. Είναι μία συμφωνική σπουδή, που ανήκει μάλλον στο κεφάλαιο πειραματικών δοκιμίων παρά στα συμφωνικά προγράμματα. Και, βεβαίως, δεν είναι δυνατό να καταταχθεί στη μορφή της «συμφωνίας», όπως υποστηρίζει ο συνθέτης.

Περιττό να προσθέσω ότι το περίεργο και περίπλοκο αυτό έργο εξετελέσθη από τον Παρίδη και την ορχήστρα με πολύ προσοχή και δεξιοτεχνία. Το ίδιο αληθεύει και για το τελευταίο έργο του προγράμματος, την «Ισπανική Ραψωδία» του Ραβέλ, στον οποίο ο Πονηρίδης οφείλει πολλά.

#### **Άρθρο 4 Δεκεμβρίου 1951**

**Θ. ΚΑΡΥΩΤΑΚΗ: «ΜΙΚΡΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»— ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ: «ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΑΡ. 3»}**<sup>60</sup>

Ο Βαβαγιάννης, πιστός στην απόφασή του να μας παρουσιάζει πάντοτε νέα και ζωντανά προγράμματα, μας έδωσε στην τελευταία υπό την διεύθυνση του Συμφωνική μία αρτιότατη εκτέλεση της «Μικρής Συμφωνίας» για έγχορδα του Θ. Καρυωτάκη. Η παρτιτούρα, προσιτή τώρα στους ενδιαφερόμενους σε μία φροντισμένη γερμανική έκδοση, είναι, ως προς το περιεχόμενο, αλλά και την τεχνική διατύπωση των ιδεών, αξιόλογη, γνήσια, σύγχρονη μουσική. Ο συνθέτης αναπτύσσει τα μέρη από έναν φαινομενικά ασήμαντο θεματικό πυρήνα, τον επεξεργάζεται όμως με την λογική εκείνη συνέπεια και πρωτοτυπία που αναγκάζει τον ακροατή να παρακολουθεί με αδιάπτωτο ενδιαφέρον την όλη διαδικασία.

Δεν υπάρχει τίποτε το εντυπωσιακό στην διάρθρωση των μουσικών σκέψεων. Μία συνεπής, συχνά αυστηρή πολυφωνία κυριαρχεί επί του όλου έργου. Η ειλικρίνεια του διαφαίνεται και από τον πλατύ λυρισμό του αργού μέρους, όπου δοκιμάζονται συνήθως η γνησιότητα της συγκινήσεως και η πνευματική αντοχή των συγχρόνων συνθετών. Ένα εσωτερικό κρεσσέντο διατρέχει την όλη σύνθεση ως κατακλείδα του τελευταίου

<sup>60</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 131

αλλέγκρο, που επισφραγίζει λαμπρότατα αυτήν την μικρή, αλλά μεστή νοημάτων Συμφωνία του Καρυωτάκη.

Το «κονσέρτο για πιάνο αρ. 3» του Προκόφιεφ, το άλλο νεωτέρας νοοτροπίας ενδιαφέρον έργο του προγράμματος, εγγράφη στη Ρωσία το 1917 και τα μετέπειτα χρόνια, σε μια αποχή πολέμων και επαναστάσεως. Κατά έναν τρόπο συμβολίζει την τραχύτητα των γεγονότων, αλλά και γενικότερα ακολουθεί τα ίχνη της τότε ανήσυχης μεταπολεμικής δημιουργίας.

Το λυρικό στοιχείο υποχωρεί αισθητά και παραχωρεί την θέση του στην παντοδυναμία ενός επίμονου και άκαμπτου κινησιολογικού ρυθμού, ο οποίος κατακλύζει ολόκληρο το έργο.

Αν στην μαγνητική αυτή δύναμη του ρυθμού προσέξουμε την έξοχη πιανιστική απόδοση του Ουνίνσκι, του περίφημου ξένου σολίστ της ημέρας, αλλά και την στιβαρή διεύθυνση του Βαβαγιάννη, αντιλαμβανόμεθα γιατί οι ακροατές παρακολούθησαν σαν υπνωτισμένοι την όλη πορεία του έργου. Ως δημιουργία, εν τούτοις, το κονσέρτο του Προκόφιεφ δεν ανήκει στην αιωνιότητα. Μετά την πάροδο της πρώτης εντύπωσης ο ακροατής δεν αργεί να συνέλθει και να αντιληφθεί ότι δεν απεκόμισε πολλά αξιόλογα και ουσιώδη από αυτή την κατά τα άλλα περίφημα ενορχηστρωμένη μουσική.

### **Άρθρο 13 Μαρτίου 1952**

**{Α. ΝΕΖΕΡΙΤΗ: «ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>61</sup>

Ένα ιδιαίτερος και ευχάριστο μουσικό πρωινό μας χάρισε η τελευταία Συμφωνική υπό την διεύθυνση του μαέστρου Οικονομίδη. Όχι μόνον όλοι οι αριθμοί του προγράμματος ήσαν εκτάκτου ενδιαφέροντος, αλλά και ο τρόπος παρουσιάσεως των δημιούργησε μεταξύ καλλιτεχνών και ακροατηρίου την τόσο απαραίτητη για την απόλαυση της μουσικής συνεκτική ατμόσφαιρα ζεστασίας και εγκαρδιότητας.

Η πρώτη εκτέλεση ενός νέου ελληνικού έργου (1948) σημαντικής ολκής σενεκέντρωσε την προσοχή μας: η «Συμφωνία εις σολ ελάσσονα» του Ανδρέα Νεζερίτη. Το έργο, όπως αναλύει με λίγα λιτά λόγια ο συνθέτης, εμφανίζει με παραδειγματική σαφήνεια την αρχιτεκτονική διάταξη της κλασσικής συμφωνίας. Θα λέγαμε ότι σήμερα

<sup>61</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 134

το εξαντλημένο αυτό σχήμα θα προσέφερε βάση μόνο για μια σοφή αλλά ψυχρή ακαδημαϊκή σύνθεση. Εν τούτοις η συμφωνία του Νεζερίτη είναι μία σφριγηλή εμπνευσμένη, πάλλουσα από ζωή δημιουργία. Ο συνθέτης δεν επεδίωξε να προκαλέσει εντύπωση γνώστης των τεχνικών μέσων, σοβαρός και με πολύ αγνότητα, απροχώρησε εις το έργο του. Ένα οφείλω να εξάρω ιδιαιτέρως: τη δύναμη της συνέχειας που χαρακτηρίζει κατ' εξοχήν την ανάπτυξη της συμφωνικής ιδέας. Ο Νεζερίτης δεν ματαιοπόνησε με την συρραφή συμφωνικών στιγμιότυπων, που είναι ο τρομερός κίνδυνος στην πραγμάτωση εκτεταμένων μορφών· δημιούργησε πράγματι μία συμφωνία.

Το λάργκο μας δίδει ένα δείγμα της ικανότητας του συνθέτου να στήνει και να δένει μία αρχοντική μελωδία μεγάλης πνοής, το Φινάλε μία απόδειξη ότι κατέχει το σθένος να κινήσει ένα λαμπρό πυροτέχνημα με ισχυρό αίσθημα ρυθμού και προ παντός καλού γούστου.

Είναι ανάγκη να προσθέσω ότι ο μαέστρος περιέβαλε την εκτέλεση του έργου με κάθε δυνατή φροντίδα. Θα περιόριζα μόνο την ένταση του πολύ εκτεθειμένου ήχου της τρόμπας, την οποία ο συνθέτης χειρίζεται εις ορισμένα σημεία, ιδίως όταν αυτή διπλασιάζει τα έγχορδα, με κάποιαν αδεξιότητα.

#### **Άρθρο 4 Νοεμβρίου 1952**

**{ΝΙΚΟΥ ΣΚΑΛΚΩΤΑ: «ΛΑΡΓΚΟ»}**<sup>62</sup>

Στην πρωτοβουλία του Άγγλου μαέστρου Ουώλτερ Γκερ -υπό την διεύθυνση του ενεκαινιάζετο την περασμένη Κυριακή η χειμερινή περίοδος συναυλιών της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών- οφείλουμε την αξιομνημόνευτη ερμηνεία ενός από τα καταπληκτικότερα έργα του Νίκου Σκαλκώτα. Πρόκειται για το συμφωνικό Λάργκο (από την Δευτέρα Συμφωνική Σουίτα), του οποίου η προχθεσινή πρώτη εκτέλεση εδίχασε, όπως ήταν ίσως επόμενο, το ακροατήριο. Όσοι αποκρούουν το έργο, ενοχλούνται από την συσσώρευση αρμονικών διαφωνιών επί διαφωνιών, την παντελή έλλειψη «μελωδίας» υπό την έννοιαν του μπελκάντο και το «αβάστακτο» μήκος αυτής της σελίδος, διάρκειας πέραν των 25 λεπτών της ώρας. Αλήθεια, σε μια εποχή η οποία λατρεύει τον ίλιγγο και τρέμει τον κίνδυνο της ανίας, αποτελεί πράξη ηρωική το να εξαπολύει ένας συνθέτης στους ανυπόπτους συνανθρώπους του τέτοιους μουσικούς

<sup>62</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 154

λογισμούς. Η πυκνότης του περιεχομένου, η προσήλωση εις ένα αμετάκλητο ιδεώδες, η εμμονή στην ολοκληρωτική άρνηση κάθε εξωτερικής λαμπρότητος και γενικά η περιφρόνηση κάθε εμπορικού υπολογισμού αποτελούν γνωρίσματα, που μόνο εις ένα εκτός χρόνου και τόπου μεγαλειώδες δημιούργημα, όπως είναι η «Τέχνη της Φούγκας» του Μπαχ, βρίσκουν το ανάλογό τους. Πίσω από την σχεδόν υπεράνθρωπη αυτή ασκητική εγκράτεια κρύβεται εν τούτοις, παράλληλα με την απέραντη γνώση των μυστικών της ορχήστρας και τις ξεκάθαρες δημιουργικές προθέσεις, ένας βαθύς ανθρώπινος τόνος κι ένας θερμός παλμός συγκινήσεων, αξίες απρόσιτες, βέβαια, από εκείνον που δεν είναι ικανός —είτε δεν θέλει— να λυτρωθεί για λίγο από τα καθιερωμένα γούστα. Θα έλεγα ότι ο απελπισμένος αυτός λυρισμός του Ν. Σκαλκώτα είναι μία φωνή από την ίδια τυραννισμένη ζωή του, αλλά και μια κραυγή απογνώσεως από το σκοτάδι που περιβάλλει τον σημερινό μας κόσμο. Και δεν είναι ίσως τυχαίο ότι το καταθλιπτικό αυτό έργο πήρε σάρκα και οστά γύρω στο 1942, σε μια από τραγικές στιγμές της ανθρωπότητας.

Η συγκινητική προσήλωση του Άγγλου μαέστρου στο πνεύμα του συνθέτου μετεδόθη και στα μέλη της ορχήστρας. Μαέστρος και μουσικοί ηρέυνησαν την δαιδαλώδη πλοκή της πολυφωνίας, κατέκτησαν τις απίθανες τεχνικές δυσκολίες και παρουσίασαν το έργο εις όλες του τις λεπτομέρειες με σαφήνεια και συμφωνική λαμπρότητα.

### **Άρθρο 3 Απριλίου 1953**

**{Μ. ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΥ: «ΝΤΙΒΕΡΤΙΜΕΝΤΟ»}**<sup>63</sup>

Ο Βαβαγιάννης διέθεσε προφανώς το μεγαλύτερο μέρος των δοκιμών στην διδαχή του τελευταίου έργου του Μ. Γ. Παλλάντιου, ενός «Ντιβερτιμέντου» (1952), που μας εγνώρισε εις μίαν ωραίαν πρώτην εκτέλεσιν προχθές.

Η παλαιά φήμη του συνθέτου ως θαυμασίου γνωστού της ορχήστρας edικαιώθη άλλη μία φορά πανηγυρικώτατα. Το έργο είναι ένα ξεφάντωμα ήχου και ρυθμών, ορχηστρικού χρώματος, διασκεδαστικών ευρημάτων, χιούμορ και σπινθηροβόλων διαλογικών αντισφαιρισμών.

<sup>63</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 161

Ως συμφωνικό όμως επίτευγμα δεν ικανοποιεί απολύτως. Ο συνθέτης εχρησιμοποίησε ως δημιουργική μέθοδο μάλλον την αρχή της θεματικής επαναλήψεως, αντί της κλασικής θεματικής επεξεργασίας, προς ζημίαν, όπως νομίζω, της συμφωνικής ιδέας εις ορισμένα μέρη. Έχω υπόψιν μου το αρχικό αλλέγκρο, όπου το προπετές εκείνο ρυθμικό μοτίβο ξετρύπωνε επίμονα από κάθε όργανο της ορχήστρας. Η ίδια τεχνική επανελαμβάνετο και στα δύο τελευταία μέρη, την Πόλκα και το Ροντίνο. Ο ψυχαγωγικός σκοπός του ντιβερτιμέντου δικαιολογεί, βέβαια τον ανάλαφρο αυτό τόνο.

Εν τούτοις ο συνθέτης, προφανώς, για να προσθέσει και ουσιαστικότερα στοιχεία, αφιέρωσε το μεσαίο (και μεγαλύτερο) μέρος της συνθέσεως σε έξι παραλλαγές πάνω σε ένα θέμα ελληνικού χρώματος, όπου η τεχνική της επεξεργασίας, μεταμορφώσεως και «μετεμψυχώσεως» της αρχικής ιδέας εφαρμόζεται με οργανική συνέπεια.

Η γενική εντύπωση από το έργο είναι μάλλον συγκεχυμένη. Η διασταύρωση ποικίλων στοιχείων και μεθόδων σκέψεως εμποδίζει την φυσική ροή των ιδεών και διασπά την συνοχή της συνθέσεως, παρ' ότι τα μέρη παρουσιάζουν ζωηρό ενδιαφέρον· και αναφέρω ιδιαίτερος το αισθηματικό Μενουέττο με το ωραιότατον επεισόδιον των πνευστών.

Νομίζω ότι το «Θέμα και παραλλαγές» είναι μια σημαντική αυτοτελής σύνθεση, η οποία θα είχε καλύτερη τύχη, αν εταξίδευε χωριστά από την υπόλοιπη παράταιρη συντροφιά της.

### **Άρθρο 26 Ιουνίου 1953**

#### **{Ο Θ. ΒΑΒΑΓΙΑΝΝΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΕΙ ΜΠΕΤΟΒΕΝ ΚΑΙ ΜΠΡΑΜΣ}⁶⁴**

Ανάμεσα στις εννέα αδελφές της η Πρώτη του Μπετόβεν είναι ίσως η πιο σκληρά δοκιμασμένη. Έχει γίνει, βέβαια κτήμα των μαζών, όμως έπειτα από επαναλήψεις αστόχαστες που της έχουν αφαιρέσει την ικμάδα. Ίσως γι αυτό η εμφάνιση και μόνη του τίτλου της στο πρόγραμμα αποδεσμεύει λογής-λογής συναισθήματα. Οι συντηρητικοί, φίλοι των παλαιών και ανεγνωρισμένων, χαίρονται για την ευκαιρία που τους προσφέρεται να ξανακούσουν γνωστές, αγαπητές μελωδίες. Οι «ειδικοί», αντίθετα, αναστενάζουν μουρμουρίζοντας το στερεότυπο «φτάνει πια!», ενώ οι Έλληνες συνθέται διαπιστώνουν με πικρία ότι παραγκωνίζονται ασπλάγχως. Θυμούμαι σχετικά τα λόγια

<sup>64</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 162

ανεγνωρισμένου φίλου μουσουργού, που με την γνωστή του ειλικρίνεια έφθασε κάποτε να δηλώσει ορθά-κοφτά ότι βαρέθηκε πια τον Μπετόβεν και ότι θα προτιμούσε μάλλον να ακούει μόνον τα δικά του έργα.

Εν τούτοις υπάρχει μία περίπτωση που ικανοποιεί όλους: η περίπτωση μιας εξαιρετικής εκτέλεσης της Πρώτης Συμφωνίας. Τότε σιγούν τα πάθη, σταματούν και οι γκρίνιες. Όλοι υποκύπτουν στα απλά, ανεπιτήδευτα θέλητρα αυτής της μουσικής, που ξεύρει να μας αιχμαλωτίζει και να παραλύει κάθε απόπειρα παθητικής αντιστάσεως ή μικρόψυχης κριτικής.

Αυτές οι σκέψεις με απασχολούν ενώ άκουα την θαυμάσια ερμηνεία του έργου από τον Βαβαγιάννη και την ορχήστρα του. Είπα «ερμηνεία», όμως θα έπρεπε ορθότερα να χρησιμοποιώ την λέξη «εκτέλεση». Τι είδους ερμηνεία επιδέχεται πια ένα έργο, του οποίου κάθε πτυχή έχει εξερευνηθεί, όταν κάθε φράσις έχει κωδικοποιηθεί από την επιβολή μακρόχρονης παραδόσεως;

Όταν πρωτοπαίχθηκε το 1801 στο Γκεβάντχαους της Λιψίας η πρώτη του Μπετόβεν, την εχακτήρισαν ως «έκρηξιν συγκεχυμένων ιδεών ενός αλλόφρονος νέου». Δέκα χρόνια αργότερα ο αντίστοιχος προμαχών των συντηρητικών στη Γαλλία, το Κονσερβατουάρ των Παρισίων, edίδασκε σχετικά με το έργο τα εξής: «Επικρατεί η αντίληψη ότι η άσωτος χρήσις βάρβαρων διαφωνιών και η θορυβώδης εκμετάλλευσις των οργάνων της ορχήστρας δημιουργούν εντύπωσιν. αλίμονον, το μεν ους τραυματίζεται, η δε καρδιά μένει αμέτοχος». Από τότε το ανθρώπινον ους edιδάχθη πολλά. Έγινε ανεκτικώτερο και παρεδέχθη ανευ αντιρρήσεων την συγχορδία της εβδόμης στην αρχή μιας συμφωνίας και άλλες φοβερές καινοτομίες. Σήμερα οι σκοτεινοί χρησιμοί των παλαιών γύρω από την Πρώτη Συμφωνία έχουν διαλυθεί. Η «επικίνδυνη αυθάδεια» της κατασταλάζει στην δική μας κρίση σαν μία έντονη απήχηση της «παλαιάς τάξεως», απήχηση ιδεών που αφθονούν στα έργα του μέσου Χάυδν και του πρώτου Μότσαρτ. Το περίγραμμα της μελωδίας, το αρμονικό βάθος, η ρυθμική διάρθρωσις, όλα αντιπροσωπεύουν γνωστούς παράγοντας, διαυγείς, κρυστάλλινες αξίες. Edώ δεν χωρεί πια καμιά έρευνα, εξήγησις συμβόλων, λύσις προβλημάτων, ερμηνεία ιδεών. Όποιος θα επιχειρούσε σήμερα να καινοτομήσει, θα ετραυμάτιζε το έργο.

Εκείνο λοιπόν που εγοήτευε προχθές ήταν η εκτέλεσις, δηλ. η ρυθμική ακρίβεια (που ο Βαβαγιάννης έχει αναγάγει σε θρησκεία), η διατήρησις της κλασσικής ισορροπίας, η χαλιναγωγήσις του ήχου στα όρια απαλών χρωματισμών, χωρίς ούτε μια

στιγμή να ατονίσουν οι μετεοβένειες αντιθέσεις. Αλλ' αυτό που περισσότερο από όλα εξασφαλίζει την επιτυχία, είναι η μυστική εκείνη δύναμις του μαέστρου, που κατορθώνει να συγκεντρώνει τις πολλαπλές προσωπικότητες μιας ορχήστρας σε μια πνευματική εστία· είναι το κέφι μιας ευτυχισμένης στιγμής, που μεταμορφώνει κυριολεκτικά τους εκτελεστές και παρασύρει το ακροατήριο ως τον ενθουσιασμό. Λίγες φορές, αλήθεια, στο παρελθόν είχε τόσο πλησιάσει η ορχήστρα μας και οι τακτικοί οδηγοί της την σφαίρα του κλασσικού, όπως προχθές.

Ο ωραίος παλμός ήχου και ρυθμού είχε διασωθεί και στην Πρώτη Συμφωνία του Μπραμς, τον επόμενο αριθμό του προγράμματος. Εν τούτοις σε αυτή την περίπτωση τα πράγματα είναι λίγο διαφορετικά. Εδώ δεν αρκεί μόνον μία αρτία εκτέλεσις. Ο Μπραμς εμόχθησε όσο να φθάσει στην τελευταία συγχορδία του έργου. Η ευθύνη που του ενέπνεε η αβάστακτη, δύο αιώνων, γερμανική παράδοσις των τρόμαζε, ένοιωθε απειλητική την σκιά του Μπετόβεν να τον παρακολουθεί και να τον εποπτεύει: «Δεν έχετε ιδέα— έλεγε— πως νοιώθει κανείς, όταν πίσω του ακούει να αντηχεί το βήμα ενός γίγαντος». Διαρκείς αλλαγές και διορθώσεις, διαγραφές και ματίσματα έχουν αφήσει σε αυτή την Πρώτη Συμφωνία, που μόλις στα σαράντα τρία του χρόνια απετόλμησε ο Μπραμς, βαθύτατα ίχνη. Εδώ, λοιπόν, χρειάζεται «ερμηνεία». Είναι απαραίτητο να βρει ο μαέστρος το μονοπάτι μέσα στο πυκνό, συχνά, αδιαπέραστο δάσος, να ακολουθήσει μέσα σε ένα πλέγμα ιδεών το νήμα που θα οδηγήσει την σκέψη ως το τελικό συμπέρασμα.

Ποιος δεν θα αναγνωρίσει στην προχθεσινή παρουσίαση του έργου στιγμές μεγάλης τέχνης; Αναφέρω, ανάμεσα στα τόσα παραδείγματα, την εισαγωγή με τον συγκλονιστικό εκείνον ισοκράτη του τυμπάνου η ακόμη το γνωστό μικρό επεισόδιο του Αντάντε, εκεί που βιολιά και βιόλες, πλέκοντας έναν διπλό μελωδικό μαϊάνδρο, κυριολεκτικά παραληρούν. Όχι όμως μόνον η παράφορη έξαρσις αυτής της μουσικής, αλλά και η τεχνική της πλευρά, οι αντιχρονισμοί, οι συγκοπές, οι περίπλοκοι ρυθμικοί συνδυασμοί, οι ελιγμοί των μετατροπιών βρίσκουν στο πρόσωπο του Βαβαγιάννη τον σπουδαίο εξηγητή τους με το νηφάλιο πνεύμα και την θερμή καρδιά. Εκείνο όμως που μας έλειψε προχθές ήταν η μεγάλη γραμμή της ερμηνείας, η σύνθεσις των λεπτομερειών στο τεράστιο εκείνο τόξο που υψώνεται επάνω από τα ποικίλα επεισόδια και συγκρατεί το οικοδόμημα. Η αδυναμία της ερμηνείας έγινε ιδιαιτέρως αισθητή στο αγέρωχο φινάλε. Έμοιαζε αυτό να θρυμματίζεται κάτω από το ίδιο το βάρος.



*Άρθρο 14 Ιανουαρίου 1954*

**{Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ: «ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΚΑΙ ΦΟΥΓΚΑ»}**<sup>65</sup>

Οι «Παραλλαγές και Φούγκα πάνω σε ένα δημοτικό τραγούδι» του Α. Ευαγγελάτου, σαν έργο αξιόλογο που είναι, ελκύει την προσοχή μας και προκαλεί την αναλυτική θεώρησή του. Η εμφάνισις του για τρίτη φορά, αν δεν με απατά η μνήμη, στην σειρά των επίσημων συναυλιών της ορχήστρας μαρτυρεί ότι επέζησε στην εφήμερη δόξα μιας πρώτης εκτελέσεως, κι ακόμη ότι ίσως συγκαταλέγεται ανάμεσα στα λίγα ελληνικά έργα ανεγνωρισμένης πια αξίας. Η εκλογή του θέματος -του πασίγνωστου και αξιαγάπητου τραγουδιού "Σαράντα παλληκάρια"- η κατανομή των ιδεών σε μικρά εύληπτα αποσπάσματα, η ποικιλία της ζωηρόχρωμης ενορχηστρώσεως καθιστούν την όλη σύνθεση προσιτή στην αντίληψη του μεγάλου ακροατηρίου. (Η δημοτικότητα ενός έργου, πρέπει να προσθέσω, είναι αρετή όχι ευκαταφρόνητη). Από την άλλη πλευρά ο χειρισμός των τεχνικών στοιχείων, η πανταχού παρούσα πάλλουσα ζωή της συνθέσεως συναρπάζουν εκείνους από τους ακροατάς, που αναζητούν στους ήχους της μουσικής, πέρα από την ικανοποίηση της ακοής, και την παρουσία μιας λεπτής δημιουργικής λειτουργίας, όπου αίσθημα και λογική συνδυάζονται σε ανώτερη πνευματική ενότητα.

Όλα αυτά αποτελούν αδιαφιλονίκητες αξίες του έργου. Εν τούτοις, ορισμένες ατέλειες της μορφής προβάλλουν εδώ κι εκεί την τυραννική παρουσία τους. Εν πρώτοις, ο συνθέτης δεν θέλησε ή δεν κατόρθωσε να ακολουθήσει μιαν εσωτερική συνεκτική γραμμή από παραλλαγή σε παραλλαγή. Παρ' ότι η μελωδική ανάμνησις του θέματος είναι διαρκώς παρούσα, η δημιουργική σκέψις δεν μας οδηγεί προς ένα λογικώς αναπόδραστο τέρμα, απλώς επαναλαμβάνει με άλλες φράσεις τις αυτές έννοιες. Αντί θεματικής εξελίξεως, αντί ενεργείας, που είναι η ουσία της συμφωνικής δημιουργίας, παρακολουθούμε εδώ μια παράθεση ύλης, μια κίνηση σε κύκλο. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί όλα τα τεχνικά μέσα που του προσφέρουν οι προηγούμενοι αιώνες και η σύγχρονη εποχή, αρνείται όμως τις μεγάλες κατακτήσεις των Κλασικών από τον Μπετόβεν ως τον Μπραμς, οι οποίοι με την δυναμική εξέλιξη ενός κεντρικού πυρήνος στερέωσαν την τελική μορφή της τεχνικής των παραλλαγών. Κατατέμνει αντιθέτως την σύνθεση του σε μια σχηματική εναλλαγή γοργών και αργών αποσπασμάτων, πολλά από τα οποία όχι μόνον παρουσιάζουν επεισοδιακό χαρακτήρων, αλλά είναι και τόσο

<sup>65</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 169

βραχείας διαρκείας, ώστε αποκλείουν οιαδήποτε ανάπτυξη. Πόσον ευεργετική από την άλλη πλευρά είναι η σφιχτοδεμένη σκέψις και η ειρμολογική συσχέτισις των τελευταίων Παραλλαγών από το βαρύθυμο εκείνο συνισόνο ως το επόμενο ρετσιτατίβο και το τελικό πένθιμο εμβατήριο! Είναι τα μόνα σημεία της συνθέσεως, όπου πράγματι ολοκληρώνεται η συμφωνική ιδέα.

Έχω σοβαρές επιφυλάξεις ως προς την έζαψη, με την οποίαν ανέκρουσε ο μαέστρος Οικονομίδης το ηρωικό θέμα. Ο συνθέτης προβλέπει ως ρυθμική αγωγή «*allegro moderato e fiero*». Αν λάβουμε υπ' όψιν το αγέρωχο ύφος του λαϊκού τραγουδιού και τον χαρακτηρισμό «*fiero*» υπό την έννοιαν του «υπερήφανου», δεν δικαιολογείται καμία βιασύνη. Το πρωταρχικό αυτό θέμα και ως βάσις της συνθέσεως, ανεξάρτητα από τον πασίγνωστο χαρακτήρα του, είναι φανερό πως απαιτεί πλάτος και μεγαλοπρέπεια αρθρώσεως. Γενικότερα πολλά θα κέρδιζε το έργον του Ευαγγελάτου από μια δεξιοτεχνικότερη εκτέλεση, η οποία θα εκάλυπτε κάπως την ακατέργαστη ένταση ορισμένων μεσαίων φωνών και θα εκμεταλλεύετο περισσότερο τα θέλητρα των χρωματισμών.

#### **Άρθρο 22 Ιανουαρίου 1954**

#### **{ΑΡΓΥΡΗ ΚΟΥΝΑΔΗ: «ΣΥΜΦΩΝΙΕΤΑ»}**<sup>66</sup>

Λυπούμαι που ο διαθέσιμος χώρος του παρόντος σημειώματος δεν μου επιτρέπει να ασχοληθώ διεξοδικά με την «Συμφωνιέττα» του Αργύρη Κουνάδη, που τόσοσν αριστοτεχνικά απέδωσαν ο Βαβαγιάννης και η ορχήστρα του εις πρώτην εκτέλεσιν. Το έργον προβάλλει με πηγαίον ταλέντο: ρυθμική ζωτικότητα, συναρπαστικά μελωδικά ευρήματα και άριστη ενορχήστρωση. Λείπει όμως η συγκέντρωσις και η συνοχή. Η προσοχή μας διασπάται από πλήθος εντυπωσιακών περαμβολών και την κατάχρηση ποικίλων κρουστών ακαταλλήλων στην ανάπτυξη συμφωνικών ιδεών. Δεν ξέρω πως μετά τις ομοβροντίες των μεταλλοφώνων και μεμβρανοφώνων, οι οποίες εδόνησαν από τα πρώτα μέτρα το έργον, θα ήταν δυνατόν να εξελιχθεί οργανικά η λογική του έργου. Υπάρχει πολύ θορυβώδες θέατρον και ελάχιστη ποιήσις στο πρώτο μέρος αυτό, όπου η ηγεμονία του τυφλού ρυθμού υποδουλώνει σημαντικά στοιχεία συμφωνικής εκφράσεως.

<sup>66</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 170

Το μεσαίο και τελευταίο μέρος προσαρμόζονται οργανικότερα σε αυτό που ονομάζουμε μορφή συμφωνίας.

#### **Άρθρο 26 Μαρτίου 1954**

#### **{ΕΛΛΗΝΕΣ ΣΥΝΘΕΤΑΙ}<sup>67</sup>**

Δυο λόγια για την τελευταία υπό τον μαέστρο Βαβαγιάνη Συμφωνική. Η «Βυζαντινή Θυσία» του Πέτρου Πετρίδη είναι από τα ωραιότερα έργα της ελληνικής αναπαραγωγής. Ο τίτλος της συνθέσεως δικαιολογείται από την σποραδική χρήση των μασαιωνικών τρόπων, παρ' ότι το χαρακτηριστικό τους χρώμα καλύπτεται και αλλοιώνεται με την χρήση συγχρόνων αρμονικών συνδέσεων. Μένει όμως στο ενεργητικό της συνθέσεως η διαφανής πολυφωνία, η θερμότης της μελωδίας και η στερεά συνοχή των ιδεών. Στη θαυμάσια αυτή μορφή ξεδιπλώνεται μία πτυχή από το ιδιωματικό και μνημειώδες ύφος του Πετρίδη, που αποκορυφώνεται αργότερα στο αριστουργηματικό του ορατόριο «Απόστολος Παύλος».

#### **Άρθρο 4 Ιουλίου 1954**

#### **{ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΚΡΙΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΒΑΒΑΓΙΑΝΝΗ}<sup>68</sup>**

Όποιος παρακολουθεί προσεκτικά την εργασία του μαέστρου Βαβαγιάννη αντιλαμβάνεται την προσήλωσή του στη λεπτομέρεια, ιδίως ότι αφορά την ισορροπία ρυθμού και χρωματισμών, που είναι η πρώτη «ζώνη εμφανίσεως» μιας καλής εκτελέσεως. Το κακό είναι πως αυτή η επιμέλεια γύρω από τα επί μέρους στοιχεία της ερμηνείας απορροφά σημαντική ενέργεια εις βάρος μιας βαθύτερας διεισδύσεως στην ουσία της μουσικής. Δεν παραβλέπουμε βέβαια το γεγονός ότι οι ολιγοστές δοκιμές δεν επιτρέπουν πάντοτε την μετάβαση από το στάδιο της μελέτης των τεχνικών λεπτομερειών στο επόμενο της καλλιτεχνικής ολοκληρώσεως. Συμβαίνει επίσης να παρουσιάζει τακτικά ο Βαβαγιάννης νέα, ενδιαφέροντα έργα σε πρώτη εκτέλεση, πράγμα που τετραγωνίζει τον φόρτο της προπαρασκευαστικής εργασίας

<sup>67</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 175

<sup>68</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 179

**Άρθρο 10 Ιουλίου 1954****{ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΚΡΙΣΗ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΑΡΙΔΗ}**

Ο Ανδρέας Παρίδης, ο μαέστρος της προχθεσινής συμφωνικής συναυλίας, δεν ανήκει, ασφαλώς, στην κατηγορία των μουσικών της λεγομένης «ακαδημαϊκής σχολής». Θα περάσει ακόμη καιρός πριν καταλήξει σε μια ηρεμώτερη θεώρηση των πραγμάτων, σε κάποιο καταστάλαγμα της προσωπικότητός του. Νέος ακόμη, νεώτατος στο υπεύθυνο αξίωμα του οδηγού, βρίσκεται στο στάδιο ερεύνης, όπου φυσικόν είναι να αντιμετωπίζει πλήθος προβλημάτων και αμφιβολιών. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που η καλλιτεχνική προσφορά του δίδει συχνά την εντύπωση του αυτοσχεδίου, του μη ολοκληρωμένου. Όμως η τέχνη του Παρίδη βασίζεται σε στερεά θεμέλια. Κατέχει ένα ανεκτίμητο προσόν, σπουδαιότερο από την απαστράπτουσα νοικοκυροσύνη και δημιουργικότερο από την ακαδημαϊκή σοφία: την μουσική ζωτικότητα που είναι το προζύμι της τέχνης.

Βέβαια ο Παρίδης συχνά μας αιφνιδιάζει με τους απροσδόκητους ελιγμούς της φαντασίας του. Όμως τουλάχιστον δεν καταντά ποτέ ανιαρός. Απεναντίας, η φράσις του τεχνικώτατα λαξευμένη, φωτισμένη από ένα ιδιαίζον χρώμα, κρατεί το ενδιαφέρον του ακροατού ακμαίο σε κάθε στιγμή.

**Άρθρο 2 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1955****{ΣΟΣΤΑΚΟΒΙΤΣ : «ΠΕΜΠΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>69</sup>

Με την προχθεσινήν εκτέλεση της Πέμπτης Συμφωνίας του Σοστακόβιτς ο μαέστρος Βαβαγιάννης γιόρτασε έναν από τους μεγαλυτέρους του θριάμβους. Το ηρωικό ύφος, όπως εκδηλώνεται εδώ με την αποθέωση των κρουστών και των χαλκίνων, σπανίως είχαν αποδοθή άλλοτε από την ορχήστρα μας με τόση λαμπρότητα, αλλά και τόση ευγένεια. Όμως και η συναρπαστική εκτέλεσις του Λάργκο απέδειξε ότι οι ελεγειακές στιγμές του έργου έκρουσαν εξ ίσου έντονα τις λεπτότερες χορδές της καλλιτεχνικής ιδιοσυγκρασίας του Βαβαγιάννη. Επί πλέον, η ικανότης του απομνημονεύσεως και των ελαχίστων λεπτομερειών μιας παρτιτούρας, τέτοιας πλοκής και εκτάσεως, ανήκει σε μια

<sup>69</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 155

περιοχή του ταλέντου του, αξιοθαύμαστης και ως φαινόμενο, και ως αρετή ανεκτίμητης χρησιμότητας στην διακυβέρνηση της ορχήστρας.

Σχετικά με την σύνθεση του έργου ειδικά, όλοι α συμφωνήσουμε ότι είναι αποτέλεσμα εκπληκτικής δεξιοτεχνίας στον χειρισμό των ηχητικών επιπέδων, των ρυθμικών στοιχείων και την λογική συνέπεια ως προς την σύνδεση των ιδεών. Όμως στην λαμπρή αυτή παρτιτούρα υπάρχουν και νεκρά σημεία, που οδηγούν εις μήκος, αντί εις βάθος, όπως η έκθεσις του πρώτου μέρους, και ορισμένα επεισόδια του Λάργκο και του Φινάλε. Τέτοια κενά μετά βίας καλύπτονται από την ευφράδεια της ενορχηστρώσεως. Το Σκέρτσο είναι μία χαριτωμένη παρωδία. Ξεκινάει με τον βαρύ βηματισμό αρκούδας, γρήγορα όμως καταλήγει στην ανάλαφρη αιώρηση κάποιου ξεθωριασμένου βιεννέζικου βαλς. Το τελευταίο μέρος τονίζει ένα τραχύ εμβατήριο, όπου εκτός του χαλκού σπουδαίο ρόλο παίζουν τύμπανα, γκρανκάσσα, κύμβαλα, τρίγωνο, στρατιωτικό ταμπούρλο, ταμ-ταμ, ξυλόφωνα, καμπάνες, ίσως και άλλα θορυβοποιά στοιχεία. Η εντύπωση, ιδίως στην περίφημη τοποθέτηση της ερμηνείας από τον Βαβαγιάννη, είναι μεγαλειώδης.

Αυτή η μουσική ίσως να μην δροσίζει το πνεύμα, ασφαλώς όμως ξυπνάει τα ένστικτα, που ξεσπάζουν τέλος σε απολυτρωτικά χειροκροτήματα.

## **Άρθρο 12 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1956**

**{Α. ΞΕΝΟΥ : «Ο ΔΙΓΕΝΗΣ»}**<sup>70</sup>

Ο Ανδρέας Παρίδης, ο προστάτης των μουσουργών μας, παρουσίασε μια μίαν ελληνική σύνθεση, εις πρώτην εκτέλεσιν, αξίαν προσοχής. Πρόκειται για το συμφωνικό ποίημα του Αλεξάνδρου Ξένου «Ο Διγενής». Πρόθεσις του συνθέτου ήταν να στήση ένα σύμβολο στους ηρωικούς αγώνες της φυλής μας για το ιδεώδες της ελευθερίας, όπως περίπου εξηγεί το αναλυτικό πρόγραμμα. Εν τούτοις ο συνθέτης δεν φαίνεται να εμβανθύνει στον συμβολισμό μιας ιδέας ή την ερμηνεία μιας πίστεως. Περιορίζεται μάλλον στην περιγραφή σκηνών ηρωικού περιεχομένου, όπου δεν λείπει η ρεαλιστική αναπαραγωγή ανατριχιαστικών θορύβων μάχης, όπως οι εκρήξεις οβίδων και το κακάρισμα του πολυβόλου. Αν εξαιρέσω την πλατιά και ωραιότητα μελωδία της αρχής,

<sup>70</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 212

η υπόλοιπη σύνθεσις εκφράζει μια αδιάλειπτη ταραχή, έναν ατέρμονα αγώνα, χωρίς την αναμενόμενη λύση ενός τελικού θριάμβου ή έστω ενός απολυτρωτικού θανάτου.

Αυτά είχα να παρατηρήσω σχετικά με την φιλοσοφική θεμελίωση του έργου, την οποία αποζητεί ο υποβλητικός τίτλος. Ως αρχιτεκτονική μορφή η εργασία του Ξένου παρουσιάζει ανάπτυξη μάλλον σπασμοδική, που οδηγεί σε ποικιλία ανοργάνωτη. Εν τούτοις ο «Διγενής» είναι έργο εμπνεύσεως. Όχι μόνον αποδεικνύεται ο Ξένος συνθέτης με πηγαία μελωδική φλέβα, αλλά και ενορχηστρωτής των σκέψεών των πλήρης χρώματος και πλαστικής ρητορείας. Κατέχει μίαν αρετήν που ελάχιστοι Έλληνες συνθέται γνωρίζουν: την διαφάνεια της ενορχηστρώσεως. Παρ' όλα τα ορμητικά επεισόδια της παρτιτούρας, ουδέποτε συμπιέζεται ο ήχος σε πυκνόμευση, αδιαπέραστη, νεκρή μάζα. Υπάρχει παντού η αναπνοή ενός ζώντος οργανισμού, παντού ακούονται καθαρά οι μελωδικές φωνές τόσο σε θεματική προβολή, όσο και σε πολυφωνική επεξεργασία. Όμως η ωραία αυτή γλώσσα στερείται ακόμη ουσιωδών νοημάτων.

#### **Άρθρο 8 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1957**

#### **{Π. ΠΕΤΡΙΔΗ : «ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΟΥΙΤΑ»}**<sup>71</sup>

Η προχθεσινή Συμφωνική εσημείωσε ένα γεγονός. Ένα όνομα, για το οποίο θα έπρεπε να υπερηφανεύεται η ελληνική μουσική, εμφανιζόταν στο πρόγραμμα για πρώτη φορά από πολλών ετών. Γιατί άραγε ο Πέτρος Πετρίδης, μία από τις εξέχουσες φυσιογνωμίες μεταξύ των Ελλήνων μουσουργών, ανεγνωρισμένος διεθνώς, εδώ, στην πατρίδα του, να ακούγεται τόσο σπάνια; Ας ελπίσουμε πως η απαρχή που εσημείωσε η πρωτοβουλία του Ανδρέα Παρίδη με την εκτέλεση της «Ελληνικής Σουίτας», εργ. 10, θα έχει συνέχεια, ώστε να γνωρίσουμε με τον καιρό ολόκληρη την συμφωνική δημιουργία του Ελλήνος συνθέτου.

Υπογραμμίζω ιδιαίτερος την τεχνική αρτιότητα που παρουσιάζει το έργο του Πετρίδη. Ο συνθέτης εμφανίζεται βαθύς γνώστης της ορχήστρας, όμως δεν σπαταλά τις δυνατότητές της σε άσκοπες επιδείξεις. Ευφυΐα και ένα υγιές μουσικό αίσθημα του παραστέκονται εδώ πιστοί πάντοτε σύμβουλοι. Πάνω από όλα όμως βασιλεύει μια

<sup>71</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 225

εναισθησία για τα ζητήματα ύφους και μορφής, που τον οδηγεί στην θαυμάσια στερέωση της δομής.

Στο αρχικό Πρελούδιο συναντώνται το πνεύμα του Μπαρόκ (Μπαχ) με τον γαλλικό εμπρεσιονισμό και το ελληνικό χρώμα σε μια συχνή εναλλαγή ορμητικών τούττι και σολιστικών επεισοδίων· εν τούτοις δια μέσου των συμφωνικών αυτών περιπετειών ελίσσεται, χάρις στο δημιουργικό ένστικτο του συνθέτου, μια ενιαία κεντρική ιδέα, στερεά και ρωμαλέα. Η ποιμενική μελωδία του δευτέρου μέρους πλέκει τώρα εντυπώσεις από το ελληνικό βουνό με την νοσταλγική μελωδία του βοσκού από την Τρίτη πράξη του Τριστάνου. Αλλά και από τον υμέναιον αυτόν Ανατολής και Δύσεως ξεπηδάει μία νέα οντότης. Η μορφοπλαστική θέλησις του συνθέτου αναπτύσσει εδώ, πέρα από την αρχική αφορμή ενός απλού ποιμενικού, μια επική σκηνή, συχνά τραγικού μεγαλείου. Το επόμενο χιουμοριστικό, σπινθηροβόλο Σκέρτσο σημειώνει την απαραίτητη ύφεση της εντάσεως, και εν συνεχεία οδηγούμεθα δια μέσου ενός στοχαστικού Νανουρίσματος στο διονυσιακό ξεφάντωμα του τελικού χορού. «Χασάπικος» είναι ο υπότιτλος του. Εδώ γίνεται εμφανής η διασταύρωσις των ρευμάτων Μικρασίας και Ιβηρικής Χερσονήσου, όπου όμως το ισπανικό χρώμα υπερισχύει μάλλον δυσαναλόγως. Εγώ θα έκοβα την ένδειξη «χασάπικος» ως υπότιτλο. Από την εποχή που γνωρίσαμε τα ρεμπέτικα, ο όρος απέκτησε σαφές, ειδικό περιεχόμενο. Ας σημειωθεί ότι ο Ανδρέας Παρίδης μας παρουσίασε μία ολοζώντανη εικόνα του ωραίου έργου.

#### **Άρθρο 28 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 1957**

**{Μ. ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ : «ΠΡΩΤΗ ΣΟΥΙΤΑ»}**<sup>72</sup>

Ο Μίκης Θεοδωράκης, όπως πληροφορούμαι, είχε ζητήσει να έρθη από το Παρίσι για να ελέγξη προσωπικώς τις δοκιμές της «Πρώτης Σουίτας» του για πιάνο και ορχήστρα, που μας παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση ο Ανδρέας Παρίδης την περασμένη Κυριακή. Αυτή η στοργή για το έργο, η ανησυχία για την τυχόν παρερμηνεία του μαρτυρούν κατά έναν τρόπο έλλειψη μετριοφροσύνης, αλλά και αυτοκριτικής, ιδιότητες αταίριαστες σ' έναν έστω προχωρημένο σπουδαστή της μουσικής. Χρέος αυτής της

<sup>72</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 226

στήλης είναι να τον βοηθήσει κατά δύναμιν, ώστε να αποκτήσει την απαιτούμενη απόσταση από τα προϊόντα της μούσας του.

Ότι ο συνθέτης έχει ταλέντο, το γνωρίζουμε από έργα του προηγούμενα. Η τελευταία όμως εργασία του μας ανησυχεί ζωηρά: στερείται πνεύματος, ακόμη και πρωτοτυπίας, παρά την εξωφρενικότητά της. Από την κινηματογραφική τεχνική της εποχής του «Ποτέμκιν» (1922) δανείζεται την μοτοριστική ρυθμική. Εκεί στο φιλμ το μηχανικό σφυροκόπημα ήχων εντείνει την αγωνία· εδώ όμως, στην απόλυτη άνευ παραστάσεων μουσική εφαρμοζόμενο ασκόπως, καταστά απλώς πνευματοκτόνο. Με την επίμονη επανάληψη ενός διαπεραστικού μοτίβου ο συνθέτης επιδιώκει προφανώς το μαστίγωμα του ενστίκτου, όμως δεν κατορθώνει παρά να μεταμορφώνει την ορχήστρα σε γεωτρύπανο και να υποβάλλη το ακροατήριο του σε βασανιστήρια. Τα τέσσερα πρώτα μέρη θυσιάζονται στην κατανάλωση επαναληπτικών θορύβων, στους οποίους προτίθεται το έξαλλο και στείρο κοπάνισμα του πιάνου. (Αλήθεια, ξεχάσαμε την ύπαρξη του πιάνου!) Στο πέμπτο μέρος του έργου έχει πια καλμάρει ο παροξυσμός του συνθέτου, όπως φανερώνει άλλωστε και η ένδειξις «calmo» στην επικεφαλίδα της τελικής αυτής εικόνας. Η λύτρωση όμως δεν επέρχεται. Στο σύνολο της η εργασία του Θεοδωράκη μαρτυρεί βαθιά πνευματική κρίση.

Ενδιαφερόμεθα ζωηρότητα για το αδιαφιλονίκητο ταλέντο του Έλληνος συνθέτου και του ευχόμεθα άμεση επιστροφή στο δρόμο της σωφροσύνης. Σε τελευταία ανάλυση, βέβαια, είναι δική του υπόθεσις ποια κατεύθυνση θέλει να ακολουθήσει, αν προορίζει τη μουσική του για καθυστερημένους Ευρωπαίους ή για προοδευτικούς καννιβάλους. Όμως ποια πνευματική υποχρέωση έχουν οι μουσικοί της ορχήστρας και το κοινόν της πλατείας, οι μὲν να υπηρετούν, οι δε να υφίστανται τις εκδηλώσεις του κ. Θεοδωράκη; Ποιοι είναι υπεύθυνοι για τον πειθαναγκασμό; Υπάρχει έλεγχος των νέων έργων που πρόκειται να εκτελεσθούν ή μήπως εκείνοι που τον ασκούν δεν γνωρίζουν μουσικής ανάγνωση;



**Άρθρο 22 ΙΟΥΝΙΟΥ 1957**

**{Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ : «ΜΗΝΑΣ Ο ΡΕΜΠΕΛΟΣ»}**<sup>73</sup>

Το συμφωνικό ποίημα του Μανώλη Καλομοίρη «Μηνάς ο Ρέμπελος» μας έδωσε πολλή χαρά, γιατί είναι μία από τις ακμαιότερες εμπνεύσεις του Έλληνα συνθέτου, κυρίως όμως γιατί η ερμηνεία του Ανδρέα Παρίδη και η εκτέλεσις της ορχήστρας είναι ίσως από τις λαμπρότερες που γνώρισε το τρικυμισμένο αυτό έργο, όπου αληθινά ξεφαντώνει η ελληνική λεβεντιά. Ότι ωραίο περιέχει η σύνθεσις φωτίστηκε αριστοτεχνικά. Η ανεξάντλητη ποικιλία των δραματικών σκηνών, οι αλληπάλληλες αντιθέσεις ομαδικών και σολιστικών επεισοδίων, οι εναλλαγές των διαθέσεων είχαν σχεδιασθή από τον μαέστρο με εξαιρετική φροντίδα και διατυπώθηκαν τελικά με πραγματικών οίστρο. Και αυτή ακόμη η απεραντοσύνη της μορφής, η αχόρταγη διαδοχή ιδεών φαινόταν να δένονται σε αυστηρή μορφή.

**Άρθρο 3 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1958**

**{ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ : «ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΑΡ. 1»}**<sup>74</sup>

Μια νίκη πρώτου μεγέθους εκέρδισε η ελληνική συμφωνική μουσική την τελευταία Κυριακή. Το συνήθως επιφυλακτικό σε τέτοιες περιστάσεις Αθηναϊκό κοινό δέχτηκε την πρώτη εκτέλεση του «Κονσέρτο για πιάνο αρ. 1» σε Ντο του Πέτρου Πετρίδη με ασυγκράτητον ενθουσιασμό. Η επιτυχία έχει μεγαλύτερη ακόμη σημασία, αν λάβουμε υπόψη ότι οι αυθόρμητες εκδηλώσεις του κοινού δεν ακολούθησαν την εξαπόλυση του πιανιστικού πυροτεχνήματος, αλλά την εκτέλεση ενός έργου αυστηρού, περίτεχων διεξοδικών αναπτύξεων και κυκλώπειων διαστάσεων. Η ενότης και η σαφήνεια της συμφωνικής πλοκής, γενικότερα η αδιάσειστη λογική της μορφής, αλλά και η ρωμαλέα έμπνευσις του συνθέτου δεσμεύουν και κατακτούν. Συγχρόνως η επιτυχής χρήσις των τρόπων, γνωστών στην λαϊκή και εκκλησιαστική μουσική μας, προσδίδουν γοητευτική χροιά και επισφραγίζουν την ελληνικότητα του έργου.

<sup>73</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 230

<sup>74</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 239

Και στη νεότερη αυτή δημιουργία του (1946) ο Πετρίδης μένει πιστός στη διατονικότητα, αδιάφορο αν χρησιμοποιεί εδώ κι εκεί τους τρόπους και τη διτονικότητα. Συνεχίζει, πιθανώς συνειδητά, την μεταρωμαντική παράδοση, όμως την εξαγνίζει λυτρώνοντας το ύφος από κάθε επιφανειακή αισθηματικότητα. Σε ορισμένα σημεία, αϊφνης, εκεί που το πιάνο διανθίζει τις πλατιές μελωδίες της ορχήστρας, γίνεται φανερή η επίδρασις της χθεσινής ρώσικης σχολής. Όμως η αρρενωπή σκέψις του Πετρίδη υπερνικά παντού το πληθωρικό, συχνά επιπόλαιο πάθος εκείνης της εποχής, εγγίζοντας ανώτερες σφαίρες πνευματικότητας.

Στο πιάνο η σολίστ της ημέρας Μαρία Χαιρογιώργου- Σιγάρα. Ο συνθέτης κέρδισε μία συνεργάτιδα εκπληκτικής τεχνικής ωριμότητας, αφοσιωμένη και συναρπαστική. Η απομνημόνευσις και μόνο του μεγαλειώδους έργου της εξασφαλίζει περίοπτη θέση ως πιανίστας ισχυρής αυτοπειθαρχίας και αυτοσυγκεντρώσεως. Αλλά και ο τρόπος που διεισδύει στα νοήματα του έργου της ξεχωρίζει ως μουσική φυσιογνωμία υψηλού επιπέδου. Και ο μέσος ακόμη ακροατής αντιλαμβάνεται πως η ερμηνεύουσα καλλιτέχνης γνωρίζει κάθε πτυχή της συνθέσεως πλέκοντας τα σολιστικά επεισόδια στο περίτεχνο συμφωνικό οικοδόμημα με ευφύια και άνεση. Με την ακατανίκητη δύναμη των δακτύλων της η Μαρία Χαιρογιώργου συνδυάζει και θερμότητα αισθήματος, ένα λυρικό πάθος που εκδηλώνεται ανάγλυφο στην ποιότητα του ήχου. Αιωρείται αυτός κυρίαρχος πάνω από την ορχήστρα και διαπερνά χωρίς σκληρότητα, πάντοτε έντονος, και το πυκνότερο ακόμη συμφωνικό πλέγμα.

Σημαντικώτατη υπήρξε και η συμβολή του μαέστρου Παρίδη στην προχθεσινή επιτυχία. Παρά την έντονη προβολή του πιάνου, το μέρος της ορχήστρας αντιπροσωπεύει τον κύριο κορμό του έργου, γύρω από τον οποίο πλέκεται ο μελισματικός διάκοσμος των σολιστικών επεισοδίων. Η σύνθεσις συνεπώς των μερών της μορφής σε ένα μεγαλόπρεπές και επιβλητικό οικοδόμημα ήταν επίτευγμα του μαέστρου, βασικής σημασίας. Η συνθετική του συμβολή έγινε ιδιαίτερος εμφανής στο δυναμικό, διεξωδικώτατα ανεπτυγμένο φινάλε.

Αποδεικνύεται με το έργο του Πετρίδη η ανεξάντλητη και ακατάβλητη δύναμις του διατονικού συστήματος. Διέφυγε αυτό τον θάνατον που επρομάντευσαν οι αντιπρόσωποι των νεώτερων αρμονικών και ηχητικών κατασκευών. Στην ουσία δεν είναι τα συστήματα, αλλά οι αιώνιες ιδέες πίσω από αυτά που επιβάλλονται ως δημιουργία.

## **Άρθρο 5 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1958**

**{ΜΑΛΕΡ : «ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>75</sup>

Όπως πριν από πενήντα χρόνια, έτσι και σήμερα οι γνώμες γύρω από τον Μάλερ είναι διχασμένες. Το έργο του παρουσιάζει, σύμφωνα με τους επικριτές του, ένα μωσαϊκό ιδεών, μια παράθεση εντυπώσεων απ' όπου λείπει η συνθετική ενότητα μεγάλης πνοής. Άλλοι πάλι βλέπουν στο έργο μία μεγαλειώδη ανακεφαλαίωση του ρομαντισμού. Στο πρόχειρο αυτό σημείωμα δεν εξαντλείται το επίμαχο θέμα, όμως ας προσπαθήσουμε έστω και βιαστικά να αναζητήσουμε το βαθύτερο νόημα πίσω από τα φαινόμενα.

Ο Μάλερ έδρασε κυρίως γύρω από το 1900, σε μια αποχή που χωρίζει δύο αιώνες και δύο κόσμους: τον ρομαντισμό από την εποχή μας. Είναι κρίσιμα χρόνια για τον δυτικό πολιτισμό. Υποχθόνιες δυνάμεις συγκλονίζουν την πίστη στα παλιά ιδανικά, όχι μόνο τα μουσικά, αλλά και τα ηθικά. Ένας τραγικός διχασμός εισχωρεί στην ψυχή του ανθρώπου και στα πνευματικά δημιουργήματά του. Σε αυτά λοιπόν τα σκοτεινά χρόνια, που η «καλή παλιά εποχή» γκρεμιζόταν και μία νέα ξεκινούσε ψηλαφητά προς το άγνωστο, θα τοποθετήσουμε το έργο του Μάλερ. Αν ο σύγχρονός του Ριχάρδος Στράους καθρεφτίζι τις φωτεινές ανταύγειες και την απατηλή ευημερία του τότε κόσμου, ο Μάλερ συμβολίζει τον ψυχικό κλονισμό του, διαβλέπει κατά κάποιον τρόπο προφητικά το τραγικό αδιέξοδο παγκοσμίων πολέμων και πνευματικής απογνώσεως.

Η Πρώτη Συμφωνία του Μάλερ, που μας παρουσίασε τόσο αριστοτεχνικά ο μαέστρος Βαβαγιάννης και η Κρατική Ορχήστρα, μας έφερε πολύ κοντά στον ταραγμένο αυτό κόσμο. Καθώς παρακολουθούσα την εναλλαγή των εικόνων, συχνά σε μία ηθελημένη από τον συνθέτη ανομοιογενή αλληλουχία, σε μία παράταιρη ταραχή, σκεπτόμουν πως κάτω από διαφορετικές συνθήκες ερμηνείας ο ακροατής θα βρισκόταν σε έναν λαβύρινθο πολυμορφίας, όπου δεν θα έβρισκε άκρη. Η προχθεσινή όμως εκτέλεσις του έργου υπήρξε πέρα ως πέρα μνημειώδης, μια νίκη μαέστρου και ορχήστρας. Κατόρθωσαν μέσα από τον δαίδαλο των συγκρουομένων διαθέσεων και αλλοιώσεων της ρυθμικής αγωγής να πραγματοποιήσουν την ενότητα του έργου σε μία συναρπαστική προβολή του. Το ενδιαφέρον δεν εμειώθηκε ούτε προς στιγμήν. Παρακολουθήσαμε τα διαδραματιζόμενα σε μια συγκλονιστική αφήγηση. Ο μαέστρος

<sup>75</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 247

Βαβαγιάννης απέφυγε –σύμφωνα με το λεπτό, διαφανές γράψιμο του Μάλερ- την πυκνόρρευστη ηχητικότητα, επρόβαλε ζωηρά το ορχηστρικό χρώμα και παρά την τεράστια επιστράτευση οργάνων που προβλέπει η παρτιτούρα, μας έδωσε την εντύπωση λεπτής μουσικής δωματίου.

### **Άρθρο 13 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1958**

#### **{Γ. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΥ : «ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>76</sup>

Η εκτέλεσις της «Πρώτης Συμφωνίας» (1955) του Γιώργου Σισιλιάνου από τον Ανδρέα Παρίδη και την Κρατική Ορχήστρα εσημείωσε μία επιτυχία που σπανίως γνωρίζουν οι συνθέται μας. Ο ενθουσιασμός του κοινού είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτος, αν σκεφθούμε το πλήθος των προβλημάτων που εγείρουν τόσο η τεχνοτροπία όσο και το περιεχόμενο του έργου. Διηρημένες είναι οι γνώμες των «ειδικών» γύρω από την δημιουργία του Σισιλιάνου. Όμως όσες αντιρρήσεις και αν προβάλλονται, ένα είναι βέβαιο, πως πίσω από την μουσική ορθώνεται μία επιβλητική προσωπικότης. Η μνημειώδης έκτασις της συμφωνίας, οι τεράστιες ενέργειες που εξαπολύει, το υψηλό επίπεδο των ιδεών μαρτυρούν την πνευματική παρουσία ενός ορμητικού συνθέτου.

Βέβαια ο νέος μουσουργός βρίσκεται ακόμη στο στάδιο οργιαστικής αναπτύξεως των δημιουργικών του δυνάμεων. Πολλά είναι ακόμη ασύνδετα, πολλές ενέργειες στο έργο του αδέσμευτες. Ιδίως στο πρώτο μέρος στριμώχνονται η μία ιδέα κατόπι της άλλης υπό το κράτος σφοδρής ταραχής σχεδόν ανάπαυλα. Έχουμε την εντύπωση πως ο συνθέτης πειραματίζεται με τις εκφραστικές πιθανότητες της ορχήστρας. Δεν έχει σημασία ποιο ιδίωμα χρησιμοποιεί η ποια τεχνικά προβλήματα παρουσιάζει, αλλά αν αυτό που θέλει να μεταδώσει πρέπει να διατυπωθή με αυτόν τον τρόπο ή με άλλον λιγότερο περίπλοκο. Φαίνεται πως σε αυτό το σημείο θα υπάρχουν πάντα διαφοonίες μεταξύ δημιουργών και ακροατών.

Το Σκέρτσο με τις ζαφνικές αντιθέσεις προβάλλει, όπως άλλωστε απαιτεί η μορφή, το αναπάντεχο, το απρόσιτο. Η αγωνία υποχωρεί και μας αποδέχονται εδώ φιλικότεροι τόνοι, ιδίως στο τρίο. Το εσωτερικό κορύφωμα της συμφωνίας πραγματοποιείται, κατά τη γνώμη μου, στο μεγαλόπνοο Λάργκο. Ο υποχθόνιος τραγικός τόνος του αναπτύσσεται

<sup>76</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 248

αργά ως σ' ένα οργανιστικό ζέσπασμα, για να καταλήξει εν συνεχεία σε μια υποβλητική εγκαρτέρηση. Το ατίθασο Φινάλε οδηγεί δια μέσου ποικίλων περιπετειών στο κορύφωμα ενός υμνικού χορικού. Έπειτα από την μακρά και αγωνιώδη, κατά περιόδους δωδεκάφθογγη, πορεία του έργου, η διατονική αυτή εξαγγελία συμβολίζει την αναμενομένη τελική εξαύλωση.

Είναι περιττό να τονίσω πως η αφοσίωση του μαέστρου Παρίδη ανέδειξε το έργο. Ήταν ο αποφασιστικός παράγων της χθεσινής επιτυχίας.

### **Άρθρο 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1958**

#### **{ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ: «ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΠΕΝΘΙΜΗ ΚΑΙ ΗΡΩΙΚΗ»}**<sup>77</sup>

«Εισαγωγή πένθιμη και ηρωική» τιλοφορεί ο Πέτρος Πετρίδης την ωραία του σύνθεση που μας παρουσίασε ο Θεόδωρος Βαβαγιάννης στην τελευταία συμφωνική. Η γένεσις της τον Δεκέμβρη του 1944, στην τραγικότερη (και πιο αποκαρδιωτική) εποχή της νεώτερης ιστορίας του Έθνους μας, εξηγεί την ζοφερή ατμόσφαιρα που περιβάλλει το έργο. Ο συνθέτης, εν τούτοις, δεν αναλίσκεται ούτε σε μοιρολατρικούς θρήνους ούτε σε εκδηλώσεις παράφορης απελπισίας υπό συνοδείαν γοερών κραυγών και εκρήξεων τυμπανοκρουσίας. Κατέχεται προφανώς από την εντύπωση των συγκλονιστικών γεγονότων, εμβαθύνει όμως στο αιώνιο νόημά τους, και, αντιμέτωπος στις σκοτεινές δυνάμεις που κυβερνούν την μοίρα των ανθρώπων, δημιουργεί ένα έργο σφριγηλό και φιλοσοφημένο πέρα από την συμπτωματικότητα των φαινομένων. Χρησιμοποιεί το αυστηρό ιδίωμα των αρχαιοπρεπών τρόπων, και σε μια σοφή αρχιτεκτονική διάταξη του θεματικού υλικού κτίζει με αδιάσειστη λογική το οικοδόμημά του. Από τους πρώτους σκοτεινούς φθόγγους και την βαθμιαία ανάπτυξη των θεμάτων ως το κορύφωμα του φουγκάτο και τις απολυτρωτικές αρμονίες της τελικής καθάρσεως, η όλη σύνθεσις παρουσιάζει ένα τόξο μεγαλειώδους δυναμικής συνοχής. Ο Πετρίδης αποδεικνύεται και σε αυτό του το έργο ένας μάστορης μουσικών μορφών.

<sup>77</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 250

### **Άρθρο 15 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1959**

**{Α. ΝΕΖΕΡΙΤΗ : «ΠΡΩΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>78</sup>

*Η Πρώτη Συμφωνία του Ανδρέα Νεζερίτη (σολ ελ.), που μας έδωσε ο μαέστρος Βαβαγιάννης με την Κρατική Ορχήστρα, μας είναι γνωστή από την παλαιότερη εκτέλεσή της το 1952. Χαρακτηρίζεται από ενότητα ιδεών και συνέπεια αναπτύξεως, παρουσιάζει, όμως και κάποια χαλάρωση του ενδιαφέροντος, εξ αιτίας αυτών ακριβώς των αρετών που οδηγούν σε έντονη ομοιομορφία. Παρ' ότι το έργο είναι γραμμένο «σωστά», περιέχει επί πλέον πολλά αδύνατα σημεία στη γεφύρωση των ιδεών και στερείται συμφωνικού χρώματος, ελαττώματα που του αφορούν την ιδιότητα στερεάς συνθέσεως ικανής να αντιμετωπίσει την φθορά του χρόνου.*

### **Άρθρο 12 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1959**

**{BRAHMS : «ΙΙΙ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>79</sup>

*Το μουσικό αποκορύφωμα της βραδιάς απετέλεσε η Τρίτη του Μπραμς. Αξίζει να υπογραμμισθεί η μεγαλειώδης ερμηνεία του έργου, ιδιαίτερα αν σκεφθούμε την περίπλοκη μορφή του, και πόσο βαθιά κάτω από ένα σχεδόν αδιαπέραστο πλέγμα αντιστικτικών σκέψεων είναι κρυμμένο το πνευματικό μήνυμά του.*

*Αν ατενίσουμε το έργο από γενικής σκοπιάς στο σύνολό του, ανακαλύπτουμε ότι κυριαρχείται από μία στοχαστική διάθεση αμφίρροπη ανάμεσα σε λεπτή μελαγχολία και εγκαρτέρηση. Προβάλλει το όραμα ενός κόσμου ζωγραφισμένου με ήχους μουντούς και γαιώδεις. Πάνω στο σκούρο αυτό φόντο του έργου οι λιγοστές φωτεινές φράσεις χρωματίζονται με υπεργήινη λάμψη, καθώς ορμούν ακάθεκτες προς τα ύψη. Στο ενδόστροφο αυτό το έργο τέτοιες στιγμές αγαλλιάσεως ισοδυναμούν με ευεργετική λύτρωση από το παρατεινόμενο άγχος της βαρυθυμίας.*

*Ο Ανδρέας Παρίδης, κύριος των λεπτομερειών της παρτιτούρας, αλλά και των συναισθηματικών του παρορμήσεων, άνοιξε διάπλατες τις πύλες του έργου και μας ωδήγησε στον εσωτερικό του κόσμο. Η πορεία ανάμεσα από τη σκιά και το φως (με τη συχνή εναλλαγή του μείζονος και του ελάσσονος), τις περιοχές του ρωμαλέου*

<sup>78</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 251

<sup>79</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 263

συγκρατημένου πάθους ως το καταστάλαγμα σ' ένα ειρηνικό τέρμα μας χάρισε μία μουσική απόλαυση από τις ωραιότερες του τελευταίου καιρού. Η Κρατική Ορχήστρα είχε μεταμορφωθεί στα χέρια του μαέστρου Παρίδη σ' ένα ευγενικά παλλόμενο εκφραστικό μέσον ιδεών και συναισθημάτων.

### **Άρθρο 23 ΙΟΥΝΙΟΥ 1960**

#### **{Ο ΜΑΙΝΑΡΔΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΟ ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ}**<sup>80</sup>

Η πρώτη εφεινή Συμφωνική στο Ηρώδειο με τον πάντοτε συναρπαστικό Ανδρέα Παρίδη στο αναλόγιο του μαέστρου, την παρουσία του θαυμασίου βιολοντσελλίστα Ερρίκου Μαινάρντι ως σολίστ, αλλά και χάρις στην αθρόα συμμετοχή του κοινού προσέλαβε εορταστικόν χαρακτήρα.

Ο Ιταλός καλλιτέχνης μας παρουσίασε το Κονσέρτο του Σούμαν. Είναι απίστευτο πως ο συνθέτης έγραψε το αριστούργημα αυτό σε δεκαπέντε μόνο μέρες, το 1850, και μάλιστα σε μια εποχή αυξανόμενης σωματικής και ψυχικής καταπτώσεως, που σύντομα θα τον εξωθήσει στην απόπειρα αυτοκτονίας, και θα τον ρίξει εν συνεχεία ως τον θάνατο σ' ένα τραγικό πνευματικό σκοτάδι. Όμως, αν η αρρώστια άρχισε να φθείρη το σώμα και να σαλεύη το νου, δεν συνέτριψε ωστόσο το ένστικτο της μουσικής δημιουργίας. Δεν βρίσκω ωραιότερον χαρακτηρισμό του εν λόγω έργου από την περιγραφή που δίνει σε μια σημείωση ημερολογίου η αφοσιωμένη του Κλάρα: «η ρομαντική ποιότης, το φτερούγισμα της εμπνεύσεως, η δροσιά και το χιούμορ, αλλά και η εκτάκτως ενδιαφέρουσα πλοκή του βιολοντσέλλου με την ορχήστρα πράγματι μας μαγεύουν· και τι ευφωνία, τι βαθύ αίσθημα ακτινοβολούν οι μελωδίες του!»

Στον ποιητικό αυτό κόσμο του Σούμαν μας μετέφερε με τα φτερά της τέχνης του ο θαυμάσιος σολίστ της βραδιάς. Μένει κανείς εκστατικός μπρος στον γλυκύτατο, τόσο πλούσιο σε φωτοσκιάσεις ήχο του. Η παλαιά φωνητική τεχνική «*messa di voce*»— πρόκειται για την πλαστική προβολή της μελωδίας με ανάλαφρες άρσεις, βαθμιαίο ανέβασμα του ήχου ως το κορύφωμα και το απαλό του σβήσιμο— η παλαιά, λοιπόν αυτή τεχνική, που εδόξασε τον μεγάλο βιολιστή Ταρτίνι, ξαναζή εδώ στο σύγχρονο τέκνο της

<sup>80</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 270

Ιταλίας. Με την ευγενικώτατη αυτή καλλιέργεια ήχου συμβαδίζει μία υγιής μουσική αντίληψις, όπου λεπτό γούστο και αυστηρότης ύφους αλληλοσυμπληρώνονται ιδεωδώς.

Την υπόκρουση της ορχήστρας υπό την εμπνευσμένη καθοδήγηση του μαέστρου Παρίδη διέκρινε μία άνευ όρων αφοσίωσις στις προθέσεις του σολίστ, πράγμα που συνέτεινε αποφασιστικά στην ομόγνωμη και άρτια παρουσίαση του συμφωνικού έργου.

### **Άρθρο 30 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1961**

**{ΣΟΣΤΑΚΟΒΙΤΣ : «7<sup>Η</sup> ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>81</sup>

Η Έβδομη Συμφωνία του Σοστακόβιτς γράφτηκε το 1941 στο πολιορκούμενο Λένινγκραντ, εμπνευσμένη από την πολεμική ατμόσφαιρα της εποχής εκείνης. Κατάθλιψη, εγκαρτέρησις, πολεμικός συναγερμός, αναμνήσεις ευτυχίας σε ώρες υπέρτατης θυσίας και τελικός θρίαμβος είναι οι εικόνες που διαδέχονται η μία την άλλη στην γιγαντιαία αυτή συμφωνία. Ο συνθέτης προβάλλει σε μία ανακοίνωσή του την ουσία του έργου: «Είναι ο θρίαμβος του φωτός πάνω στο σκότος, της σοφίας πάνω στην παραφροσύνη, του υψηλού ανθρωπισμού πάνω στην τερατώδη τυραννία...». Με εύλογη πικρία διαβάζουμε τα ωραία λόγια του παρελθόντος σήμερα, που τον άλλοτε υπερήφανο ενθουσιασμό μας έχει διαδεχθή η απογοήτευσις.

Η μουσική όμως του έργου δεν έχει χάσει την αξία της. Πέρα από τις σποραδικές εξάρσεις της τυμπανοκρουσίας, ζωγραφίζει με την πνοή της μεγάλης τέχνης το ψυχικό χάος που δημιουργεί ο πόλεμος, το ίδιο χάος που συναντούμε διαβάζοντας κάποιες περικοπές από τον μελαγχολικό «Ζιβάγκο» του Παστερνάκ.

Θα έλεγε κανείς πως μία ορχήστρα, διπλάσια σε όγκο ξύλινων, χαλκίνων και τετραπλάσια σε κρουστά συγκρινόμενη με την βαγκνερική, θα έπρεπε να δημιουργή πανδαιμόνιο. Εν τούτοις το έργο — κι αυτή είναι η καλλιτεχνική του χάρις— δεν χάνει ούτε στιγμή την δαντελένια του διαφάνεια. Μια διακριτικώτατη ενορχήστρωση στην υπηρεσία μιας σοφής αναπτύξεως ιδεών αφήνει περιθώρια για σολιστικά επεισόδια, πνευματικώτατους διαλόγους, δραματικές στιγμές σιωπηλής αναμονής, που προετοιμάζουν και αξιοποιούν δια του νόμου της οργανικής αναπτύξεως κάποιες

<sup>81</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 300



υποχθόνιες εξορμήσεις, από το πιο συναρπαστικό πιανίσμο ως το αγριώτερο ζέπασμα συμφωνικού ήχου.

Δεν υπάρχει τίποτε το θεατρικό στην δραματική αυτή αφήγηση. Αν η οικονομία της τεχνικής εξασφαλίζει την ισορροπία της μορφής ειλικρίνεια και πηγαία συγκίνησης αποτελούν το περιεχόμενο της. Παρ' ότι η ερμηνεία του έργου από τον Ανδρέα Παρίδη δεν επλησίασε το ιδεώδες, μας έδωσε σαφή εικόνα των δημιουργικών δυνάμεων που το κινούν. Άξιος συγχαρητηρίων είναι πάντως που δεν προσέφυγε στην βολική προβολή ενός «δημοφιλούς» έργου, αλλά προτίμησε μία σύγχρονη δημιουργία, όπως ταιριάζει σ' ένα επίσημο φεστιβάλ.

Η ορχήστρα μας όμως, η οποία αντιμετωπίζει στον ίδιο συμφωνικό στίβο τον συναγωνισμό διεθνών διασημοτήτων, έχει επιτακτική ανάγκη περισσότερων δοκιμών.

#### **Άρθρο 9 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1961**

**{Κ. ΚΥΔΩΝΙΑΤΗ : «ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ»}**<sup>82</sup>

Το αντίκρισμα μιας «πρώτης εκτελέσεως» θέτει, στην ζαλισμένη, παραπαίουσα εποχή μας, πολλά ερωτήματα. Παλαιότερα, ο συνθέτης ακολουθούσε μία παράδοση. Ακόμη και οι ρομαντικοί του περασμένου αιώνα που θεωρήθηκαν «αχαλίνωτοι», παρουσιάζουν σαν αντιπρόσωποι μιας εποχής ενότητα ύφους, παρ' όλες τις διαφορές ανάμεσά τους.

Η συνέχεια της εξελίξεως όμως έχει διακοπή στον αιώνα μας. Δημιουργήθηκαν σχολές και ξεκίνησαν μοναχικοί οδοιπόροι ανάμεσα στους συνθέτες των εθνών, που διαφέρουν μεταξύ τους όπως η μέρα απ' τη νύχτα. Δε δουλεύουν πια στο κοινό οικοδόμημα της τέχνης. Ο καθένας χωριστά, σπανιότερα σε κλειστές ομάδες, κτίζουν απόμερα το ερημικό σπιτάκι τους. Ας εξετάσουμε συγκριτικά μερικές εξέχουσες μορφές της εποχής μας: τον Στραβίνσκυ, τον Χίντεμτ, τον Όρφ, τον Σοστακόβιτς. Παρατηρούμε πουθενά μία κοινή κατεύθυνση, μία κοινή πίστη; Από τους κορυφαίους αυτούς της εποχής μας αντιπροσωπεύει κανείς κάτι που θα ονομάζαμε «ορθόδοξη» μουσική σκέψη, ή μήπως το παν είναι αίρεσις;

<sup>82</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 301

Μέσα από το πρίσμα των σημερινών πραγμάτων ας ρίξουμε μια έστω βιαστική ματιά στην Τρίτη Συμφωνία του Κ. Κυδωνιάτη, που μας παρουσίασε εις πρώτην εκτέλεσιν ο μαέστρος Βαβαγιάννης στην εναρκτήρια συναυλία της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Είναι κατ' αρχήν αξιομνημόνευτο το θάρρος του συνθέτου να αποδυθή σε ώριμη ηλικία στον αγώνα προσανατολισμού μέσα στο σημερινό χάος. Είναι φανερό ότι κατέχει τα συμφωνικά εκφραστικά μέσα, την τεχνική των οργάνων και ιδίως των ξυλίνων πνευστών, από τα οποία εκμαιεύει συχνά γοητευτικούς ήχους. Είναι επίσης φανερό πως ο συνθέτης, συνεχίζοντας επιμόνως την παλαιότερη μεταρωμαντική παράδοση, προβάλλει ένα σαφές βέτο στις απαιτήσεις των νεωτέρων τεχνοτροπιών.

Ποια πρότυπα ακολουθεί ωστόσο ο συμπαθής και φίλος Έλλην συνθέτης; Η αργή εισαγωγή με τον βαρύ ισοκράτη και την πένθιμη μελωδία του κλαρίνου μπάσου παρουσιάζει χτυπητή ομοιότητα με την αρχή της «Παθητικής» του Τσαϊκόφσκι. Τέτοιες ολοφάνερες απηχήσεις είναι συχνά θανάσιμες. Βέβαια, οι φθόγγοι διαφέρουν, όμως η εντύπωση είναι ταυτόσημη με εκείνη που δημιουργεί ο Ρώσος μεταρωμαντικός στο ξεκίνημα της συμφωνίας του.

Συμβαίνει συχνά νεώτεροι συνθέται να ακολουθούν εκ πεποιθήσεως τα ίχνη μεγάλων προδρόμων. Στην περίπτωση του Κ. Κυδωνιάτη δεν ξενίζει τόσο η επιλογή του προτύπου του όσο το γεγονός ότι δεν το ακολουθεί τουλάχιστον με λογική συνέπεια. Αίφνης το αμέσως επόμενο Αλλέγκρο, έπειτα από ένα μάλλον συμβατικόν διάλογο εγχόρδων και πνευστών, εγκαταλείπει την αρχική κατεύθυνση και προσεγγίζει επικινδύνως την βαγκνεरिकή πολυφωνία των «Αρχιτραγουδιστών». Ήδη στο τμήμα της αναπτύξεως μία σχοινοτενής ακαθορίστων προθέσεων επεξεργασία του θεματικού υλικού προδίδει την έντονη αμηχανία του συνθέτου.

Γενικώτερα η αστάθεια ύφους, ο πληθωρισμός των θεμάτων, τα ασύνδετα επεισόδια, οι συχνότατες μεταπτώσεις του συμφωνικού χρώματος κατά την διαδρομή του έργου αποτελούν σαφή τεκμήρια ελλείψεως μιας κεντρικής δημιουργικής ιδέας και ενός εμπνευσμένου προσωπικού ιδιώματος, ικανών να ελκύσουν την προσοχή μας και να διεκδικούν γενικώτερη επιβολή. Αποκορύφωμα ετερορρυθμίας αποτελεί το τελευταίο μέρος, όπου κυριαρχεί ένα μάλλον κοινό χορευτικό θέμα, εμφανίζονται εν συνεχεία στοιχεία εμπρεσιονιστικά, παρατηρείται αργότερα επίθεσις ήχων τζαζ, προστίθεται έπειτα ολίγη ατονικότης (σειρά από παράλληλες δεύτερες) και μετά την επιστροφή στο «λειτουργικό» θέμα της αρχής ακολουθεί στερεότυπος θριαμβευτικός επίλογος.

Όλα αυτά δεν ήσαν ενοχλητικά, αν υπήρχε η μυστική εκείνη δύναμις που καταφέρνει να ενώση σε σύνολον τα ετερογενή στοιχεία. Άλλο παράθεσις, και άλλο σύνθεσις ιδεών.

Το πρόβλημα της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας είναι μέγα και άλυτο. Ένα είναι όμως βέβαιον, ότι από το σύγχρονο χάος δεν μας σώζει η επιστροφή στο παρελθόν και ασφαλώς όχι το άθροισμα διαφόρων στοιχείων του παρελθόντος. Ο σημερινός συνθέτης αν δεν είναι προφήτης νέων επαγγελιών, υποχρεώνεται εκ των πραγμάτων να περιορισθή στα αυστηρά πλαίσια μιας δοκιμασμένης σχολής σύγχρονης κατευθύνσεως, η οποία, ενώ δια της δεσμεύσεως του εγγυάται ενότητα ύφους, δεν του περιορίζει την εκφραστική ελευθερία.

Όμως ανεξάρτητα απ' όλα αυτά, δεν νομίζω πως στον χαώδη σημερινό κόσμο είναι δυνατόν να δημιουργηθή αιώνια τέχνη. Μόνο στο έδαφος μιας νέας κοινής και βαθιάς πίστεως μπορεί να ριζώσει και να ανθήσει μία νέα πανανθρώπινη τέχνη.

#### **Άρθρο 8 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 1962**

#### **{Ο ΣΤΟΚΟΦΣΚΙ ΔΙΕΥΘΥΝΕΙ ΤΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗ ΜΑΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑ}**<sup>83</sup>

Η παλαιά, σεβάσμια σχολή μαεστρικής τέχνης εώρτασε χθες εις το Ηρώδειον έναν από τους τελευταίους θριάμβους της. Ένα όνομα, που ολόκληρες δεκαετίες υπήρξε θρύλος μεταξύ των Αθηναίων, καθιερωμένο από σειράν λαμπρών εκτελέσεων σε δίσκους γραμμοφώνου, έπαιρνε τώρα σάρκα και οστά. Ο διάσημος Λεοπόλδος Στοκόφσκι εμφανιζόταν εις το (υπερπλήρες) αρχαίο θέατρο προ ενός παραληρούντος πλήθους επί κεφαλής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Η αριστοκρατική αυτή φυσιογνωμία με το μακρύ, λεπτό σουλούπι και τα χυτά λευκά μαλλιά *a la Liszt* μας έφερνε πίσω στις ξεχασμένες στιγμές του ρομαντισμού, μιας εποχής που δεν πιστεύαμε ότι επιζή ακόμη στις ημέρες μας της αναπόδραστης νηφαλιότητος.

Ένα περίτεχνο, διακοσμητικό, διανθισμένο ύφος εχαρακτήριζε και την όλη ερμηνεία του προγράμματος, που ξεκίνησε με μία «Σονάτα», πιθανώς από την σειρά «*Sacrae Symphoniae*», Βενέτια 1597, του Τζοβάννι Γκαμπριέλι. Η διάταξις της ορχήστρας σύμφωνα με τις προθέσεις του μαέστρου, που χώρισε τα χάλκινα από τα ξύλινα με ικανή απόσταση αναμεταξύ τους, άφησε να φανή ανάγλυφη η αντιφωνική, εις δύο

<sup>83</sup> Δούνιας, Μ.: Μουσικοκριτικά. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης. Αθήνα, Εστία, 1963, σελ. 319

ανεξάρτητους χορούς κατανεμημένη, δομή του έργου. Πράγματι δημιουργήθηκε κατά κάποιον τρόπο η μεγαλειώδης εντύπωση, που σύμφωνα με παλαιές περιγραφές προξενούσε η πολυχорική εκτέλεσις των σχετικών συνθέσεων του Γκαμπριέλι, με τον πλούτο και τον όγκον των οργάνων που συνήθιζε να τοποθετή καταλλήλως ο συνθέτης και μαέστρος στις ποικίλες στοές και τους εξώστες του Αγίου Μάρκου της Βενετίας. Ο Γκαμπριέλι προβλέπει την χρήση πλήθους κορνετών, τρομπονιών, εγχόρδων και πολλών άλλων σήμερα απηρχαιωμένων οργάνων.

Η χθεσινή ενορχήστρωση αγνώστου διασκευαστού — το εν πολλοίς άχρηστον έντυπο πρόγραμμα σιωπά επί του προκειμένου, ως επίσης επί πολλών άλλων αποριών μας— η χθεσινή ενορχήστρωση, λοιπόν, περιορίζεται στα πνευστά της γνωστής εις τερατώδη όγκον ορχήστρας του Μπερλιόζ. Αναβιβάζει επί πλέον τον αριθμό των κόρνων σε δύο τετράδες, που με τον «βελούδινο» ήχο τους αλλοιώνουν, φυσικά την γνησιότητα του ύφους. Σοβαρότερη βλάβη υπέστη η ωραία σελίς από την έλλειψη ρυθμικού σφρίγγους και γενικότερα την μη εξοικείωση των μουσικών μας, ίσως και του μαέστρου, με το αυστηρό μελωδικό ιδίωμα της τελευταίας Αναγεννήσεως.

Ο απόλυτος διαχωρισμός των ξυλίνων από τα χάλκινα πνευστά διατηρήθηκε σ' όλο το επόμενο πρόγραμμα και είχε ως επακόλουθο μίαν άνευ προηγουμένου παρδαλήν, επιζήμια και επομένως ανεξήγητη διάταξη της λοιπής ορχήστρας, διάταξη που έφερνε τα κοντραμπάσσα στο προσκήνιο, έστελνε τα βιολοντσέλλα σε ακουστικόν αφανισμό, κατά μετωπική παράταξη πίσω από τα χάλκινα, και σκορπούσε τις βιόλες τήδε κακείσε άνευ συνοχής στον υπόλοιπο χώρο! Κι όλα αυτά συνέβαιναν στον ακουστικώς τόσον ευαίσθητον χώρο του αρχαίου θεάτρου, άνευ προηγουμένης επί τόπου δοκιμής! Αποτέλεσμα: η ορχήστρα είχε χάσει μαζί με την απαραίτητη συμφωνική συνοχή της και το ηθικό της. Απέδωσε ελάχιστα πράγματα στην πασίγνωστη διασκευή του Στοκόφσκι της Τοκκάτας και Φούγκας σε ρε ελ. του Μπαχ, που γνωρίζουμε σε θαυμάσιες γραμμοφωνικές εγγραφές από τον ίδιο τον μαέστρο. Η παλαιά αυτή δόξα της μπαγκέττας, παρ' ότι απορριπτέα ως κατασκέυασμα, εχρησίμευσε εν τούτοις ως πρότυπον σε σειρά μαέστρων και στον δικόν μας τον Μητρόπουλο προς διασκευήν και, αλίμονον, διαστροφήν του μεγαλειώδους λιτότητος πνεύματος του Μπαχ. Περισσότερο όμως από κάθε άλλην εποχή η δική μας κουρασμένη έχει ανάγκην από την αγνότητα, την ειλικρίνεια και την σεμνότητα των ιστορικών κειμηλίων στην πηγαία αναλλοίωτη μορφή τους.

*Με την ίδια τεραστίων διαστάσεων, ασυγχώρητα διεσπαρμένη ορχήστρα και τον πολλαπλασιασμό των πνευστών (οκτώ χρόνια!) ακούσαμε και την Πέμπτην του Μπετόβεν. Πολλοί, του μαέστρου συμπεριλαμβανομένου, πιστεύουν πιθανώς πως μία δια του πολλαπλασιασμού διογκωμένη ορχήστρα αποδίδει αρτιότερα το δυναμικό μεγαλείο του έργου. Μάταιος ο κόπος. Ακριβώς το αντίθετο συμβαίνει: αμβλύνεται η έντασις. Κάθε εποχή βρίσκει το ανώτατον ωφέλιμο όριο, όπου συμφωνική δύναμις και εκφραστικό περιεχόμενο αλληλοσυμπληρώνονται εις την εντέλεια. Κάτι ήξευρε ο Μπετόβεν που ήθελε δύο αντί οκτώ κόρνα... Αλλά ευχαρίστως θα συγχωρήσουμε την πομπώδη ενορχήστρωση, τουλάχιστον στην αρχική θριαμβευτική φράση του τελευταίου μέρους, ανακράζοντας με τον παλαιόν εκείνον Γάλλο πολιτοφύλακα : *Vive l' Empereur!**

*Τα αποσπάσματα του Βάγκνερ στην κατακλείδα του προγράμματος κρατήθηκαν ασφαλώς στα πλαίσια του ορθού ύφους. Εξαιρώ δυστυχώς το Πρελούδιο της α' πράξεως από τον «Λόενγκριν». Υποτίθεται ότι οι υπεργίνοι φθόγγοι του απεικονίζουν συμβολικά την συνοδεία αγγέλων θαυματουργόν κάθοδον του ιερού Γκράαλ και την δι' αυτού επιφώτιση των εκλεκτών μεταξύ των ανθρώπων. Είναι λυπηρόν που η συμβολική αυτή σελίς δόθηκε όχι μόνον εστερημένη μεγείας, αλλά και κατάσπαρτη ανατριχιαστικών, προσβλητικών της ακοής «γκλισσάντι» στα βιολιά. Όμως, όπως αναφέρω, τα υπόλοιπα απόσπασματα, Πρελούδιο γ' πράξεως του «Λόενγκριν», Αποχαιρετισμός του Βόταν και Μαγγανεία του πυρός από την Τρίτη πράξη της «Βαλκυρίας», εδόθησαν με την συμφωνική λάμψη και το ιερόν δέος που ακτινοβολεί η βαγκνερική δημιουργία.*

ΤΕΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Με τιμή

Μποκέας Ν. Δημήτριος

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Δούνιας, Μίνως: *Μουσικοκριτικά*. Επιμ. Γ. Ν. Πολίτης, Αθήνα, Εστία, 1963.
- Καλογερόπουλος, Τάκης: *Λεξικό της ελληνικής μουσικής*. 6 Τόμοι. Αθήνα, Γιαλλελή, 1998.
- Schick, Robert D.: *Classical music criticism*. New York, Garland, 1996.
- Maus, Fred E., K. Ellis, L. Langley: Criticism . *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London etc., Macmillan, 2001, Vol. 6, 670-698.
- Music Criticism: From Wikipedia, the free encyclopedia, [ιστοσελίδα] διαθέσιμο από: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_criticism](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_criticism) > [ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 05/01/2016]
- Encyclopaedia Britannica: School and library subscribers, [ιστοσελίδα] διαθέσιμο από: < <http://www.britannica.com/topic/musical-criticism> > [ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 05/01/2016]