ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

Δημήτρης Μητρόπουλος

"Η μουσική οντότητα του μαέστρου Δημήτρη Μητρόπουλου μέσα από τις τεχνικές και μεθόδους στο έργο του"

Πτυχιακή Εργασία του Θεοδωρίδη Θεόδωρου
Α.Μ. 44/10

Επιβλέπων καθηγητής: Γεώργιος Βράνος
Συνεπιβλέπων καθηγητής: Ιγκόρ Πέτριν

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2014

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α. ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....σελ.3

Β. ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....σελ.4

Γ. ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΤΟΥ ΕΚΠΟΝΗΜΑΤΟΣ.....σελ.5

Δ. ΔΟΜΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ.....σελ.6

ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΤΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟ.....σελ.7

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: **Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ.....σελ.7**

1.1. Βιογραφικά του Δημήτρη Μητρόπουλου-Σπουδές-Επιρροές.....σελ.7

1.2. Βερολίνο, μαθητεία κοντά στον Busoni.....σελ.12

1.3. Η θητεία του Δημήτρη Μητρόπουλου σε Αθηναϊκά ωδεία.....σελ.14

1.4. Διεθνής καριέρα από το 1930 ως τη μόνιμη εγκατάστασή του στην Αμερική.....σελ.16

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: **ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ.....σελ.18**

2.1. Ορχήστρα Μινεάπολης.....σελ.18

2.2. Εγκατάσταση στη Νέα Υόρκη-Φιλαρμονική Ν.Υ. σελ.18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: **Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΩΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ.....σελ.23**

3.1. Τεχνικές.....σελ.23

3.2. Πρόβες-Μέθοδοι του Δημήτρη Μητρόπουλου.....σελ.24

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: **ΣΧΕΣΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΗ-ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ.....σελ.27**

4.1. Τα χαρακτηριστικά του ερμηνευτή Μητρόπουλου-Απόψεις του περί ερμηνείας-Παράμετροι ερμηνείας.....σελ.27

4.2. Η εικόνα του Μητρόπουλου ως ερμηνευτή-Απόψεις ειδικών.....σελ.30

4.3. Το στοιχείο της θεατρικότητας στο Μητρόπουλο.....σελ.33

4.4. Κορυφαίες στιγμές στην καριέρα του και το τέλος.....σελ.34

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: **Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ ΤΟΥ.....σελ.36**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: **ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ.....σελ.38**

6.1. Η προσφορά του ως μαέστρου.....σελ.38

6.2. Τα προγράμματα των συναυλιών του.....σελ.41

6.3. Το ηθικό υπόβαθρο του Δημήτρη Μητρόπουλου-Η προσφορά του ως ανθρώπου.....σελ.42

6.4. Ο Μητρόπουλος σε σχέση με τους συμπατριώτες του.....σελ.44

6.5. Οι εμφανίσεις του Μητρόπουλου ως μαέστρου-Τιμητικές διακρίσεις.....σελ.46

Ε. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....σελ.48

ΣΤ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ.....σελ.49

Ζ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.78

Α. ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Μέσα από την πτυχιακή μου εργασία, πάνω απ' όλα θα ήθελα να απευθύνω τις ευχαριστίες μου σε όλους τους καθηγητές της Σχολής μου, που στη διάρκεια της φοίτησής μου, ο καθένας με το δικό του τρόπο με οδήγησε στα μαγικά μονοπάτια της μουσικής μου γνώσης. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Γεώργιο Βράνο για την άμεση ανταπόκρισή του να αναλάβει το ρόλο του καθοδηγητή μου σε αυτό το εκπόνημα, καθώς και το συνεπιβλέποντα καθηγητή μου κ. Ιγκόρ Πέτριν. Σας ευχαριστώ από καρδιάς.

Β. ΤΙΤΛΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Μετά από σκέψη και προτάσεις του καθηγητή μου, καταλήξαμε στον τίτλο:

"Η μουσική οντότητα του μαέστρου Δημήτρη Μητρόπουλου μέσα από τις τεχνικές και μεθόδους στο έργο του".

Γ. ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΤΟΥ ΕΚΠΟΝΗΜΑΤΟΣ

Το γεγονός ότι επέλεξα να εντρυφήσω, με όσες δυνατότητες έχω και με το βιβλιογραφικό υλικό που συγκέντρωσα, στο μεγάλο αυτό κεφάλαιο της μουσικής, που ακούει στο όνομα Δημήτρης Μητρόπουλος, οφείλεται εν μέρει και σε κάποιες σκηνές που αποτυπώθηκαν στο μυαλό μου, όντας ακόμα μαθητής Λυκείου, από μια εκπομπή στην τότε Κρατική Τηλεόραση (ΕΡΤ), όπου παρουσιαζόταν ο Μητρόπουλος να διευθύνει μια ορχήστρα. Αυτό που κέντρισε το ενδιαφέρον μου και με συγκίνησε βαθιά ήταν ότι, καθώς διηύθυνε, όλο το σώμα του κινούνταν τόσο μελωδικά, τόσο κυματιστά, αλλά συγχρόνως δυναμικά, λες και από κάθε κύτταρο του κορμιού του ξεχύνονταν οι νότες της μουσικής. Μια εικόνα που χαράχτηκε βαθιά μέσα μου και μ' έκανε να θέλω να μάθω γι' αυτόν τον τόσο ξεχωριστό διευθυντή ορχήστρας. Πήρα, λοιπόν, τις πρώτες πληροφορίες από το διαδίκτυο, ώσπου, φοιτητής πλέον του Μουσικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Μακεδονίας, κλήθηκα στο τέταρτο έτος να διαλέξω θέμα για την πτυχιακή μου εργασία. Χωρίς δεύτερη σκέψη οδηγήθηκα στην επιλογή μου αυτή και χαίρομαι που μου δόθηκε η ευκαιρία ν' ασχοληθώ με αυτή τη μουσική προσωπικότητα, πιο συστηματικά, πιο οργανωμένα.

Ευελπιστώ να ανταποκρίθηκα στις απαιτήσεις του εγχειρήματος...

Δ. ΔΟΜΗ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΑ

Στην εργασία μου, προσπαθώντας να δώσω μια πληρέστερη και σφαιρική εικόνα του μεγάλου Έλληνα μαέστρου επικεντρώθηκα στα παρακάτω θέματα, που μπορούν να ονομαστούν και κεφάλαια, χωρίς αυτό να σημαίνει πως το ένα είναι ανεξάρτητο από το άλλο. Αυτά τα θέματα που επιχειρώ να αναπτύξω και να αναλύσω, αποβλέπουν στο να συνθέσουν την προσωπογραφία και την ψυχογραφία του Δημήτρη Μητρόπουλου ως μαέστρου και ως ανθρώπου.

ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΤΑ ΚΕΦΑΛΑΙΟ:

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΣΤΑΘΜΟΙ ΣΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ

Το κεφάλαιο εστιάζει στην οικογένειά του, στα ερείσματα, στις εμπνεύσεις του, στις μουσικές του σπουδές, σε πρόσωπα που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη ζωή του. Αναφέρεται στο περιβάλλον του, στις επιδράσεις που δέχτηκε στη μουσική, σημαντικά περιστατικά της ζωής του και εν γένει πώς διαμορφώθηκε αυτή η πολυσχιδής προσωπικότητα.

1.1. Βιογραφικά του Δημήτρη Μητρόπουλου-Σπουδές-Επιρροές

Αθήνα, 1896. Στις 18 Φεβρουαρίου (με το Ιουλιανό ημερολόγιο) ή 1η Μαρτίου (με το Γρηγοριανό ημερολόγιο) γεννήθηκε ο Δημήτρης Μητρόπουλος, που έμελλε να φωτίσει, λόγω της μουσικής του ιδιοφυίας, τη μικρή του χώρα Ελλάδα, και να ενταχθεί στο ''πάνθεον'' των μεγάλων διευθυντών ορχήστρας. Η καταγωγή του ήταν ταπεινή· ο πατέρας του, ο Ιωάννης Μητρόπουλος καταγόταν από το ορεινό χωριό Βρεσθενά της νότιας Αρκαδίας και διατηρούσε κατάστημα δερμάτινων ειδών στην Αθήνα. Η μητέρα του ονομαζόταν Αγγελική Αναγνωστοπούλου, κόρη του αμαξά του βασιλιά Γεωργίου. Λόγω της θέσης του παππού του, η οικογένεια βρισκόταν σε πλεονεκτική θέση, με αποτέλεσμα να ανέβει το κοινωνικό της επίπεδο. Ο Δημήτρης είχε και μια αδελφή, την Ελένη, εννέα χρόνια μικρότερή του. Ήταν μια πολύ αγαπημένη και δεμένη οικογένεια.

Το αγόρι ήταν μόλις πέντε ή έξι ετών, όταν σκάλισε το πρώτο του μουσικό όργανο, μια φλογέρα, κι άρχισε να παίζει από μόνος του. Ήδη ξεχώριζε από τους συνομηλίκους του εξαιτίας της σωματικής του διάπλασης (ήταν πολύ ψηλός για την ηλικία του)και των πνευματικών και μουσικών του ανησυχιών. Βλέποντας κάποιος το μικρό Δημήτρη μαγνητιζόταν από το βαθύ και καθαρό, γαλανό του βλέμμα. Μεγαλώνοντας, εξελίχθηκε σε έναν πολύ γοητευτικό άντρα, αν και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του δε διέθεταν την ''κλασική'' ομορφιά. Είχε μεγάλη μύτη και φαλακρό κεφάλι. Ο Rudolf Elie Jr., μεγάλος μουσικοκριτικός της Boston Herald, μιλώντας για την εξωτερική εμφάνιση του Μητρόπουλου, είπε αστειευόμενος πως το αυστηρό πιγούνι, η αστεία μύτη και το φαλακρό κεφάλι του θύμιζαν Αιγύπτιο βασιλιά. Από κοντά όμως τα χαρακτηριστικά του απέπνεαν μια ζεστασιά και γοητεία. ''Τη στιγμή που σε κοιτάζει, η προσωπικότητά του αρχίζει να ακτινοβολεί σαν ηλιακός δίσκος και τότε συνειδητοποιείς ξαφνικά τι σημαίνει να σε κάνει κάποιος ό,τι θέλει'', ανέφερε χαρακτηριστικά ο Elie. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του William R. Trotter, σελ. 272)

Ο Μητρόπουλος έζησε μέσα σ' ένα αξιοπρεπές και ήρεμο περιβάλλον, διαποτισμένο με βαθιά θρησκευτικότητα, καθώς από την πλευρά του πατέρα του υπήρχε παράδοση στην

εκκλησιαστική ζωή. Ο θείος του πατέρα του, Ιερόθεος, διετέλεσε μητροπολίτης Πατρών από το 1840 έως το 1903. Οι δε θείοι του, αδέρφια του πατέρα του, ακολούθησαν το μοναχικό βίο. Οι επισκέψεις του Δημήτρη σε μοναστήρια και ειδικότερα στο Άγιο Όρος από τα εφηβικά του χρόνια ακόμα, επηρέασαν τον ευαίσθητο νεαρό και η μοναστική ζωή άρχισε να τον ελκύει, σε σημείο που ήθελε κι ο ίδιος να απομονωθεί και να αφιερωθεί σ' αυτή. Από μικρός ακόμη έκανε αφειδώς φιλανθρωπίες σε φτωχά παιδιά της γειτονιάς του, χαρίζοντας τους ρούχα και παιχνίδια. Σιγά-σιγά, άρχισε να αποποιείται την άνετη ζωή και μάλιστα να υποβάλλει τον εαυτό του σε πρωτοφανείς στερήσεις, πιστεύοντας ότι έτσι γίνεται πιο αγνός. Παράλληλα με την αγάπη του για το μοναστικό βίο, μεγάλωνε και η αγάπη του για τη μουσική.

Στην αρχή της εφηβείας του, λοιπόν, ο Δημήτρης βρέθηκε σ' ένα φοβερό δίλημμα: από τη μία ήταν η μουσική που τον συγκινούσε βαθιά και από την άλλη η αγάπη του για το μοναχισμό που τον μαγνήτιζε. Προσπαθούσε να τα συνδυάσει και τα δύο. Τελικά, η ζυγαριά έκλινε προς τη μουσική, στην οποία αφιέρωσε ολοκληρωτικά τη ζωή του, αλλά συγχρόνως κράτησε κι εφάρμοσε σε όλη του τη ζωή τις θρησκευτικές του αξίες και αρχές με τις οποίες γαλουχήθηκε και σμιλεύτηκε ο χαρακτήρας του. Ο ίδιος ο Μητρόπουλος, σε συνέντευξή του στον J. K. Sherman, στην εφημερίδα The Minneapolis Star-Journal, στις 20-3-1949, λέει τα εξής: ''Θέλησα να διδάξω και με το λόγο και με τη μουσική την αδελφοσύνη των ανθρώπων... Ήρθε η εποχή που η τέχνη πρέπει να έχει μια ηθική βάση και οι καλλιτέχνες πρέπει να δίνουν το παράδειγμα της ύψιστης ακεραιότητας και της ηθικής... Βλέπω τον καλλιτέχνη σαν έναν ιεροκήρυκα, που οι αρχές του, οι πράξεις του, η ζωή του, θα αποτελούν παράδειγμα για μίμηση''. Και άλλη φορά, σε άρθρο με τίτλο ''What I believe'' by Dimitris Mitropoulos, στο περιοδικό Hi-Fi Music, αναφέρει: ''Η τέχνη πρέπει να φτάνει τον άνθρωπο. Ο καλλιτέχνης... που απαιτεί από το κοινό να τον καταλάβει προδίδει μια θεμελιώδη αρχή του... Πίστευα πάντα πως πρέπει κανείς να είναι ένας χρήσιμος άνθρωπος''. (από το βιβλίο του Απόστολου Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 245)

Εννέα ετών ξεκίνησε μαθήματα πιάνου, με δάσκαλό του τον Ιταλό μουσικό del Buono και συγχρόνως άρχισε να γράφει τις πρώτες του συνθέσεις. Λέγεται πως ο Armand Marsick, καθηγητής πιάνου στο Ωδείο Αθηνών, ''ανακάλυψε'' το μουσικό ταλέντο του δεκάχρονου τότε Δημήτρη όταν, περνώντας τυχαία μια μέρα κάτω από το σπίτι του Μητρόπουλου, άκουσε κάποιον να παίζει μια άγνωστη σύνθεση. Ενθουσιασμένος, χτύπησε την πόρτα και, προς μεγάλη του έκπληξη, αντίκρισε στο πιάνο το Δημητράκη να παίζει μια δική του σύνθεση. Αμέσως, παρότρυνε τη μητέρα του να εγγράψουν το παιδί τους οπωσδήποτε στο Ωδείο Αθηνών. Οι γονείς εμπιστεύτηκαν την κρίση του ειδικού Marsick και το 1910, σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών (αφού τελείωσε τις γυμνασιακές του σπουδές), ο Μητρόπουλος έγινε δεκτός στο Ωδείο Αθηνών, με πρώτους καθηγητές του το Φιλοκτήτη Οικονομίδη στα θεωρητικά και το Γεώργιο Αγαπητό στο πιάνο.

Πιο μπροστά όμως, από τα έντεκα μέχρι τα δεκατέσσερά του χρόνια, με παρέμβαση του Marsick, η διεύθυνση του Ωδείου του έδωσε άδεια να παρακολουθεί κάποιους κύκλους μαθημάτων σαν ακροατής, καθώς και κάποιες συναυλίες και ρεσιτάλ που λάμβαναν χώρα στο Ωδείο. Ο νεαρός, ωστόσο, είχε πάρει ήδη πολύ σοβαρά τη μουσική και συνέθετε κιόλας τα δικά

του έργα-το 1911 έγραψε την πρώτη του Σονάτα για βιολί και πιάνο, της οποίας η παρτιτούρα δυστυχώς δε διασώθηκε. Η σονάτα αυτή εκτελέστηκε 18 Φεβρουαρίου του 1917, με τον Γ. Ευσταθίου-Λυκούδη στο βιολί και το Μητρόπουλο στο πιάνο, κατά τα λεγόμενα της βιογράφου του τελευταίου, Μαρίας Χριστοπούλου.

Τα Σαββατοκύριακα, στο σπίτι του Μητρόπουλου γίνονταν μουσικά σουαρέ, στα οποία ο Δημήτρης, με πολύ σοβαρότητα ''διηύθυνε'' αυτοσχέδια ορχήστρα, αποτελούμενη από φιλόμουσους συνομηλίκους του.

Την ακαδημαϊκή χρονιά 1911-12 διέκοψε για μια χρονιά τις σπουδές του στο Ωδείο και γράφτηκε στη Νομική Σχολή Αθηνών, προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία του πατέρα του για κάποιο σταθερό επάγγελμα. Γρήγορα, ωστόσο, κατάλαβε το λάθος του· εγκατέλειψε για πάντα τη Νομική και αφοσιώθηκε από το καλοκαίρι του 1912 και στο εξής στη μεγάλη του αγάπη, τη μουσική, που για το Δημήτρη Μητρόπουλο ήταν πλέον ένας δρόμος-μονόδρομος.

Το πρόσωπο που επέδρασε θετικά κι αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για το νεαρό Δημήτρη ήταν ο Armand Marsick, που δίδασκε σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας στο Ωδείο Αθηνών. Κοντά του ο Μητρόπουλος έμαθε πάρα πολλά και φάνηκε αντάξιος της εμπιστοσύνης και της αγάπης του δασκάλου του αμείβοντας τον με τις υψηλές επιδόσεις του στα μαθήματα. Αλλά και για τον Marsick, ο Μητρόπουλος ήταν το πρότυπο μαθητή που επιθυμεί κάθε δάσκαλος: ιδιοφυής, χαρισματικός εκ φύσεως, ώριμος, αφοσιωμένος στη μουσική και με συγκεκριμένους στόχους γι' αυτήν. Σ' αυτόν τον προικισμένο νέο ''επένδυσε'' ο Marsick και η μετέπειτα πορεία του Μητρόπουλου τον δικαίωσε πλήρως...

Το καλοκαίρι του 1912 ο Marsick, θέλοντας να διευρύνει τους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς ορίζοντες του μαθητή του, τον φιλοξένησε στο σπίτι του στη Ρώμη για τις θερινές διακοπές, μαζί με έναν άλλο συμφοιτητή του από το Ωδείο, τον Γ. Σκλάβο. Η διαμονή του Δημήτρη στη Ρώμη αποδείχτηκε άκρως εποικοδομητική. Για πρώτη φορά, βρέθηκε έξω από τα στενά όρια της οικογένειας και της πατρίδας, σ' ένα άγνωστο περιβάλλον που του πρόσφερε απλόχερα εμπειρίες μοναδικές σε πνευματικό και μουσικό επίπεδο. Η Ρώμη, με την πλούσια καλλιτεχνική, πνευματική και θρησκευτική κληρονομιά ικανοποίησε την αχόρταγη φύση του, του άνοιξε νέους δρόμους και προοπτικές. Παρακολούθησε ρεσιτάλ και όπερες που δεν έβρισκε στην Αθήνα και του δόθηκε η ευκαιρία να ερμηνεύσει ο ίδιος στο πιάνο έργα μουσικής δωματίου κοντά σε διακεκριμένους καλλιτέχνες, που ήταν προσκεκλημένοι σε μουσικές συγκεντρώσεις που γίνονταν στο σπίτι του Marsick.

Συγχρόνως, άνθισε και η δημιουργικότητά του και, στο σπίτι του δασκάλου του, έγραψε ένα έργο για πιάνο, το ''Σκέρτσο σε Μι ύφεση μείζονα''.

Κατά τη διαμονή του στη Ρώμη, ήρθε σε επαφή με τα γραπτά του Αγίου Φραγκίσκου κι αυτό έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη ζωή του, που όπως ήδη αναφέρθηκε, ήταν δομημένη πάνω σε θρησκευτικές αρχές. Στο πρόσωπο του Αγίου Φραγκίσκου ο έφηβος Μητρόπουλος (δεκαέξι χρονών τότε) βρήκε το πρότυπο, στο οποίο ήθελε να μοιάσει. Άλλωστε, έβλεπε ότι είχε πολλά κοινά μ' αυτόν: αγαπούσαν και οι δύο τη μουσική, λάτρευαν την ομορφιά της φύσης, είχαν πάθος για τη ζωή. Αλλά τα στοιχεία που συγκλόνισαν το Μητρόπουλο ήταν η αυταπάρνηση του

Αγίου, η πνευματική του μεταστροφή, η αυτοπειθαρχία και, το κυριότερο, η οριστική του αποκοπή από τα υλικά αγαθά. Αρετές που θαύμαζε και επιδίωκε και ο ίδιος για τη ζωή του.

Σ' ένα άρθρο του με τίτλο ''What I believe'' by Dimitris Mitropoulos, περ. Hi-Fi Music At Home, τεύχος Μαΐου, 1956, γράφει: '' Όλα αυτά τα χρόνια, πάντα βρίσκω πνευματική και ψυχική γαλήνη, σε βαθμό που αυτή είναι εφικτή, μοχθώντας το ίδιο με αυτούς στους οποίους επέβαλλα να μοχθήσουν και πράττοντας όπως θα επέβαλλα στους άλλους να πράξουν. Ο Φραγκίσκος με δίδαξε ότι ούτε το καλόπιασμα ούτε οι απειλές είναι ποτέ τόσο αποτελεσματικές, όσο το παράδειγμα που θα δώσεις με τις πράξεις σου''. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 50)

Γεμάτος εμπειρίες και με αποκρυσταλλωμένη πλέον άποψη για την επαγγελματική του πορεία, στο τέλος του καλοκαιριού επιστρέφει στην Αθήνα και το Ωδείο του για να συνεχίσει τις σπουδές του. Κατά την ακαδημαϊκή χρονιά 1912-13 συνθέτει το δεύτερο έργο του, για βιολί και πιάνο, τιτλοφορώντας το ''Un Morceau de concert''. Αυτό του εξασφαλίζει τη συμμετοχή σε προγραμματισμένες συναυλίες του Ωδείου του. Μάλιστα, η πρώτη του δημόσια εμφάνιση, σαν σολίστ στο πιάνο, πραγματοποιήθηκε στις 22 Μαρτίου 1913 και επαναλήφθηκε στις 4 Απριλίου. Το έργο που εκτέλεσε ήταν η καινούρια του σύνθεση. Στο βιολί έπαιξε ο δάσκαλός του, Marsick.

Ήδη ξεχωρίζει στο Ωδείο, όπου βραβεύεται για τις υψηλές επιδόσεις του στα θεωρητικά (αντίστιξη) και στο πιάνο. Το 1914-15 συνθέτει τρία νέα έργα: το πρώτο ονομάζεται ''Ο Κορνιαχτός'' για αντρική χορωδία, το δεύτερο ''Dance des faunes'' με υπότιτλο ''Scherzo Fantasti'' για κουαρτέτο εγχόρδων και το τρίτο είναι ένα συμφωνικό ποίημα με τίτλο ''Ταφή'', βασισμένο στο Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, Κεφάλαιο κζ', στίχος 59. Αυτό είναι και το πρώτο συμφωνικό έργο που εκτελέστηκε από την ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών στις 29 Απριλίου 1915, με μαέστρο τον ίδιο το Μητρόπουλο. Εδώ πήρε το ''βάπτισμα'' ως διευθυντής ορχήστρας.

Το 1916 κατατάχτηκε ως εθελοντής στο στρατό και τον απέσπασαν στην μπάντα της στρατιωτικής φρουράς Αθηνών· η θέση του ήταν αυτή του τυμπανιστή. Η στρατιωτική του θητεία, λόγω της παραμονής του στην Αθήνα, δεν εμπόδισε καθόλου τις μουσικές του σπουδές, τις οποίες αποπεράτωσε επιτυχώς, με βαθμό ''Άριστα'' σε όλα τα μαθήματα, στις 25 Ιουνίου 1919. Επιπλέον, του απονεμήθηκε το Ειδικό Χρυσό Μετάλλιο Ανδρέα και Ιφιγένειας Συγγρού, ευεργετών του Ωδείου Αθηνών. Για το δίπλωμά του επέλεξε ένα εξαιρετικά δύσκολο πρόγραμμα, ακόμα και για έναν πεπειραμένο δεξιοτέχνη πιανίστα. Εντούτοις, ο Μητρόπουλος το εκτέλεσε με μεγάλη επιτυχία.

Αυτή την περίοδο, γνωρίζει στο Ωδείο τη νεαρή τότε Κατίνα Παξινού, ένα άτομο που θα παίξει σημαντικό ρόλο στη ζωή του. Η σχέση τους, βαθιά από την αρχή, εξελίχθηκε σε μια ισχυρή φιλία, που κράτησε σε όλη τους τη ζωή. Οι δυο φιλόδοξοι και υπερταλαντούχοι νέοι αποφάσισαν να αναλάβουν την παραγωγή της όπερας του Μητρόπουλου ''Soeur Beatrice*:* Αδελφή Βεατρίκη'', με την Παξινού στον ομώνυμο ρόλο, το Μητρόπουλο στην παραγωγή και σκηνοθεσία της παράστασης και τον Marsick στο ρόλο του διευθυντή της ορχήστρας. Στην

πρεμιέρα του έργου, το Μάιο του 1920, οι κριτικές ήταν λίγο σκληρές, αναφέροντας ότι η όπερα είχε πολλές επιρροές από άλλους μουσουργούς (π.χ. Debussy). Αντιθέτως, το κοινό ενθουσιάστηκε.

Παρά το διχασμό απόψεων, η παράσταση αυτή έμελλε να συμβάλει καθοριστικά στην καριέρα του Μητρόπουλου. Στο ακροατήριο βρέθηκε ο Γάλλος συνθέτης Camille Saint-Saeus, διάσημος όχι μόνο στη χώρα του, αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη. Αυτός διέκρινε το πηγαίο ταλέντο του Δημήτρη κι έγραψε ένα άρθρο με πολύ κολακευτικά λόγια για το συνθέτη και την όπερά του. Αυτό το άρθρο αναδημοσιεύτηκε από το Παρίσι και στην Αθήνα και στάθηκε αφορμή να δουν στο Ωδείο με περισσότερη προσοχή την περίπτωση του μουσικού-φαινόμενου. Έτσι, με απόφαση του χορηγήθηκε ''τιμής ένεκεν'' ένα επίδομα (700 δραχμές μηνιαίως) για να συνεχίσει τις σπουδές του στις Βρυξέλλες, που ήταν η ιδιαίτερη πατρίδα του Marsick. Αυτή η ευεργεσία είχε έναν περιοριστικό όρο: ο Μητρόπουλος θα έπρεπε να μελετήσει εκεί το εκκλησιαστικό όργανο, ούτως ώστε, όταν επέστρεφε στην Αθήνα, να αναλάμβανε να διδάξει το συγκεκριμένο όργανο στο Ωδείο του. Ο Μητρόπουλος, προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στο εξωτερικό, δέχτηκε τον όρο ασυζητητί.

Ήρθε, λοιπόν, η ώρα να ανοίξει τα φτερά του και να κατακτήσει τις υψηλότερες κορφές της τέχνης, για την οποία ήταν γεννημένος. Τίποτα πια δεν τον κρατούσε στην ιδιαίτερη πατρίδα του. Ό,τι είχε να του προσφέρει σε επίπεδο μουσικής παιδείας, του το έδωσε. Ήταν καιρός για νέους ορίζοντες. Η πρόκληση μεγάλη, αλλά η φιλομάθεια και η θέληση του Δημήτρη ήταν ακόμα μεγαλύτερη.

Σ' αυτή την καμπή της ζωής του βασικότατο ρόλο έπαιξε η γνωριμία του με το ζεύγος Νεγρεπόντη. Ο Μιλτιάδης Νεγρεπόντης ήταν τραπεζίτης, πολύ εύπορος. Η γυναίκα του, Μαρία, γοητεύτηκε από τον πολυτάλαντο μουσικό και μεσολάβησε στον άντρα της για να τον στηρίξει οικονομικά και να τον βοηθήσει με τις γνωριμίες του στη μουσική του καριέρα. Η Μαρία Νεγρεπόντη ήταν η δεύτερη σημαντική γυναικεία παρουσία στη ζωή του Μητρόπουλου κι ανάμεσά τους αναπτύχθηκε μια πραγματική φιλία που κράτησε για είκοσι ολόκληρα χρόνια, μέχρι το θάνατό της. Ήταν γι' αυτόν η μητέρα, η φίλη, η ευεργέτιδά του.

Μια τρίτη γυναίκα-σταθμός στη ζωή του Μητρόπουλου ήταν η Καίτη Κατσογιάννη, μια γυναίκα πολύ μορφωμένη, ανοιχτόμυαλη, πολυδιαβασμένη και με μεγάλη μουσική παιδεία. Γνωρίστηκαν το 1925 και η φιλία τους κράτησε ως το τέλος της ζωή του. Ήταν το στήριγμά του, ο συμβουλάτοράς του, η ''ψυχαναλύτριά'' του. Ατέρμονες ήταν οι συζητήσεις τους πάνω σε θέματα φιλοσοφίας, ποίησης, τέχνης· ένας πραγματικός πνευματικός μαραθώνιος ανάμεσα στους δύο, που αποτυπωνόταν και σε μορφή επιστολών. Η αλληλογραφία τους διήρκεσε περίπου τριάντα χρόνια.

1.2. Βερολίνο, μαθητεία κοντά στον Busoni

Το 1920 ο Μητρόπουλος μετακόμισε στις Βρυξέλλες, όπου και παρέμεινε για περίπου δύο χρόνια. Έκανε μαθήματα για το εκκλησιαστικό όργανο, όπως απαιτούσε ο όρος για την επιδότησή του, όμως η ιδέα να επιστρέψει στην Ελλάδα και να διδάξει το συγκεκριμένο όργανο στο Ωδείο Αθηνών ήταν κάτι που τον απωθούσε. Σ' αυτό το διάστημα έκανε εντατικά μαθήματα σύνθεσης με το σημαντικό Βέλγο συνθέτη Paul Gilson. Ο Gilson τον παρακίνησε να εγκαταλείψει τις Βρυξέλλες και να εγκατασταθεί στο Βερολίνο, το οποίο θεωρούνταν την εποχή εκείνη το σταυροδρόμι της μουσικής στην Ευρώπη. Ο Μητρόπουλος, που σεβόταν και θαύμαζε το δάσκαλό του, ακολούθησε τη συμβουλή του, αλλά πρώτα ολοκλήρωσε τη σύνθεσή του για πιάνο με τίτλο ''Μια Ελληνική σονάτα'', διάρκειας πενήντα λεπτών, η οποία αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο στο συνθετικό έργο του. Μέσα από τη σονάτα ο συνθέτης εκφράζει τις επιρροές του τόσο από την ελληνική μουσική του κληρονομιά, όσο και από έναν έμφυτο κοσμοπολιτισμό που διέθετε σαν χαρακτήρας.

Το 1921 έπαιξε σε συναυλία που οργανώθηκε στις Βρυξέλλες, προκαλώντας μεγάλη αίσθηση, μιας και δεξιοτεχνικά το έργο αυτό ακολουθεί την παράδοση της Σονάτας σε Σι ελάσσονα του Franz Liszt, καθώς και της σονάτας No2, έργο 36 του Rachmaninov.

Στη συνέχεια μετακόμισε στο Βερολίνο, ανυπομονώντας να δει πώς θα αντιμετώπιζαν εκεί το έργο του. Ο νέος του δάσκαλος στο πιάνο, Egon Petri, ακούγοντας το δεξιοτεχνικό παίξιμο του Μητρόπουλου, συγκινείται βαθιά και του προτείνει να μαθητεύσει στην τάξη του Ferruccio Busoni, ο οποίος θεωρούνταν κορυφαίος συνθέτης, μαέστρος, παιδαγωγός και θεωρητικός της μουσικής. Η συνάντηση του Μητρόπουλου με τον μέγα Busoni ήταν καθοριστική για τη μετέπειτα μουσική του πορεία. Ο δάσκαλος άκουσε το νεαρό για μία ώρα περίπου να εκτελεί ολόκληρη τη σονάτα και όταν έσβησαν και οι τελευταίες νότες, του είπε: ''Γύρνα πίσω στο Mozart να μάθεις την καθαρότητα της φόρμας!'' (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του William R. Trotter, σελ. 76)

Η δήλωση του Bousoni προβληματίσε το Μητρόπουλο και προσπάθησε να αποκωδικοποιήσει το μήνυμά της. Αναρωτιόταν αν ο δάσκαλος τον ειρωνευόταν για το πάθος ή αν πίστευε ότι υπήρχε διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη μουσική και στο πάθος. Ο ίδιος πίστευε ότι το πάθος του και η εσωτερική του φλόγα εκφράζονταν μέσα από τη μουσική του. Στο περιοδικό Missionary of Music, δήλωσε σχετικά: ''Είχα αφοσιωθεί ολόκληρος στη σύνθεση (αυτής της σονάτας). Ήταν μια παθιασμένη και αισθησιακή μουσική δημιουργία. Αλλά τώρα, καθώς γυρόφερνα στο μυαλό μου τα σχόλια του Busoni, ένιωσα λες και είχα διαπράξει κάποιο αμάρτημα. Δεν μπορούσα άλλο να συνθέσω, ωστόσο έπρεπε να ξαναβρώ την ψυχική μου ηρεμία... Έπρεπε να βρω την ισορροπία ανάμεσα στην καρδιά μου, τη φύση μου και τη λογική μου. Ήταν στ' αλήθεια μια αποφασιστική στιγμή. Αν στο μεταξύ δεν είχα αρχίσει να διευθύνω ορχήστρα, ποιος ξέρει; Ίσως η ενασχόλησή μου με τη μουσική να είχε τελειώσει εκεί''. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του William R. Trotter, σελ. 76)

Επηρεασμένος από τα λόγια του Busoni, ο Μητρόπουλος άρχισε να στρέφεται προς την ερμηνεία της μουσικής και λιγότερο προς τη σύνθεση, χωρίς ακόμα να την εγκαταλείψει οριστικά.

Να σημειώσουμε εδώ πως το έργο του Μητρόπουλου ''Ελληνική σονάτα'' είχε λησμονηθεί για περίπου εβδομήντα χρόνια, όταν το 1990 ο νεαρός πιανίστας Douglas Madge περιέλαβε τη σονάτα στο πρόγραμμά του, σε συναυλία που έδωσε στη Βρετανία, ξεσηκώνοντας θύελλα ενθουσιασμού στο ακροατήριο.

Μέσω του Busoni, ο Μητρόπουλος είχε την ευτυχία να γνωρίσει όλους τους σημαντικούς μουσικούς, καλλιτέχνες και συγγραφείς, που ζούσαν στο Βερολίνο ή το επισκέπτονταν. Έτσι γνώρισε τον Bela Bartok, ο οποίος ακούγοντάς τον να εκτελεί μια διασκευή του μπαλέτου ''Ο θαυμαστός Μανδαρίνος'' για πιάνο με τέσσερα χέρια (την οποία είχε γράψει ο Bartok), αναφώνησε με ενθουσιασμό: ''Αυτός ο άνθρωπος είναι ό,τι χρειάζεται.'' (Από το περιοδικό Opera News, 17 Ιανουαρίου 1955, από το άρθρο της Gisella Seldon με τίτλο ''My friend Mitropoulos''-περιλαμβάνεται στο βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του William R. Trotter, σελ. 78)

Τεράστια η επίδραση του Busoni στο Μητρόπουλο, ο οποίος θαύμαζε βαθιά το δάσκαλό του και αφομοίωνε στο έπακρο τις πολύτιμες γνώσεις που του μετέδιδε.

Εκτός από τον Marsick και τον Busoni, ο Μητρόπουλος δέχτηκε επιρροές και από άλλους μεγάλους δασκάλους της μουσικής. Για παράδειγμα, μέσω του δασκάλου του στο πιάνο, τον Ludwig von Wassenhoven (που με τη σειρά του είχε μαθητεύσει κοντά στον Emil von Sauer, μαθητή του Liszt) δέχτηκε επιρροές από τον Liszt κι αυτό φαίνεται από κάποια κοινά στοιχεία με το μεγάλο μουσουργό όσον αφορά την τεχνική και την ερμηνεία. Ακόμη, επηρεάστηκε από τους Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, παρακολουθώντας συναυλίες τους όσο βρισκόταν στο Βερολίνο.

Την ίδια εποχή αναλαμβάνει βοηθός διευθυντή ορχήστρας της Κρατικής Όπερας Βερολίνου και είναι η πρώτη του θέση ως μαέστρος. Κι ενώ καλλιτεχνικά εξελίσσεται και ζει συναρπαστικές στιγμές, το 1922, δύο δυσάρεστα γεγονότα, που συμβαίνουν με διαφορά μερικών μηνών, έρχονται να τον ''τσακίσουν'' σε προσωπικό επίπεδο: ο θάνατος της αδελφής του, Ελένης, και στη συνέχεια του πατέρα του, Γιάννη Μητρόπουλου. Η μητέρα του, απαρηγόρητη από το διπλό χτύπημα, μετακομίζει κοντά στο Δημήτρη στο Βερολίνο. Η σχέση μάνας-γιου γίνεται ακόμη πιο βαθιά τώρα. Κι όταν την άνοιξη του 1924 απεσταλμένος από την Αθήνα τον επισκέπτεται στο Βερολίνο και του προτείνει να επιστρέψει στην Ελλάδα για να αναλάβει τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή της ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών, η μητέρα του, ασκώντας το βέτο της ''αιώνιας Ελληνίδας μάνας'', τον έπεισε να δεχτεί τη θέση. Ο Μητρόπουλος συμφώνησε να το κάνει για ένα χρόνο, όμως καθηλώθηκε στην Αθήνα για δεκαπέντε χρόνια.

1.3. Η θητεία του Δημήτρη Μητρόπουλου σε Αθηναϊκά ωδεία

Ερχόμενος στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1924, γεμάτος ενθουσιασμό, όρεξη για δουλειά, με νέες ιδέες και όντας ιδεαλιστής ως το μεδούλι, ο Μητρόπουλος πίστευε ότι θα μπορούσε να δημιουργήσει μια πολλά υποσχόμενη συμφωνική ορχήστρα με το έμψυχο υλικό που διέθετε το Ωδείο Αθηνών, θεωρώντας τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή δεδομένη (όπως του είπε ο απεσταλμένος του Ωδείου στο Βερολίνο). Όμως, η πραγματικότητα ήταν εντελώς διαφορετική. Ο Μητρόπουλος, ζώντας πολλά χρόνια στο εξωτερικό και αφοσιωμένος ολόψυχα στη μουσική, αγνοούσε την ελληνική πραγματικότητα και τις ίντριγκες μεταξύ των συναδέλφων του, πολλοί από τους οποίους δεν έβλεπαν με καλό μάτι τον ανερχόμενο μουσικό και φθονούσαν τις ικανότητές του. Έτσι, άθελά του, βρέθηκε στο μάτι του κυκλώνα: οι τρεις καθηγητές του Ωδείου (Φιλοκτήτης Οικονομίδης, Jose de Bustinduy και Jean Boutnikov) που είχαν την ευθύνη των συναυλιών του Ωδείου, εξαπέλυσαν εναντίον του πόλεμο, θεωρώντας ότι ήταν ευνοημένος λόγω διασυνδέσεων κι όχι ο χαρισματικός μουσικός, που τον ήθελαν κάποιοι. Σημειωτέον, ο αγαπημένος του καθηγητής και ο πρώτος μεγάλος υποστηρικτής του, Armand Marsick, δεν ανήκε πια στο δυναμικό του Ωδείου, μια και μετακόμισε στην Ισπανία, κι έτσι η θέση του Μητρόπουλου δυσχεραίνονταν συνεχώς.

Από μια αναφορά ενός φίλου του Μητρόπουλου για κάποια επιστολή που έγραψε ο μαέστρος σε ένα πρόσωπο με επιρροή, φαίνεται η δύσκολη θέση του καλλιτέχνη (από τη συνέντευξη του Κ. Κυδωνιάτη στον Oliver Daniel, 22 Μαΐου 1985): ''Σας παρακαλώ βοηθήσετε να βρω ένα μέρος-οπουδήποτε-το πιο απόμακρο της γης που διαθέτει ορχήστρα κι εγώ θα πάω εκεί και θα δουλέψω. Και θα δουλέψω τόσο καλά, που θα σας ευγνωμονούν που με στείλατε εκεί, αλλά, σας παρακαλώ, βοηθήστε με να φύγω μακριά από την Ελλάδα.'' (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του William R. Trotter, σελ. 90)

Έτσι, βρίσκεται άνεργος στην Αθήνα και τότε ο Μανώλης Καλομοίρης τον καλεί να αναλάβει ως αρχιμουσικός την ορχήστρα του Ελληνικού Ωδείου, του οποίου ήταν διευθυντής. Ο Μητρόπουλος αποδέχτηκε την πρόταση και διηύθυνε δεκαεφτά συναυλίες στο διάστημα 1924-1925.

Γενικότερα, όμως, τα πράγματα στην Ελλάδα ήταν πολύ δύσκολα από πολιτικής και οικονομικής πλευράς. Το κύμα των προσφύγων από τη Μ. Ασία που κατέκλυσε την Ελλάδα και ειδικότερα την Αθήνα ήταν μεγάλο και δεν άφηνε στο κράτος περιθώρια για επιχορηγήσεις στον καλλιτεχνικό τομέα. Κάτω από το βάρος αυτών των δυσκολιών, μια ομάδα φιλόμουσων επιχειρηματιών, με επικεφαλής το Μιλτιάδη Νεγρεπόντη (του Πυγμαλίωνα του Μητρόπουλου), πρότεινε οι ορχήστρες των δύο ωδείων (Ελληνικού και Αθηνών) να ενώσουν τις δυνάμεις τους και να ιδρύσουν το 1925 ένα ενιαίο μουσικό σύνολο με το όνομα ''Ορχήστρα του Συλλόγου Συναυλιών''. Δύο χρόνια διήρκεσε η ζωή αυτού του μουσικού συνόλου, στη διάρκεια των οποίων ο Μητρόπουλος απέδειξε, με το ταλέντο και την εργατικότητά του, την αξία του, ανεβάζοντας σε υψηλά επίπεδα την ποιότητα της εκτέλεσης των μουσικών, ώστε ακόμα και οι

μαέστροι που τον εχθρεύονταν παλιά αναγνώρισαν την προσφορά του. Ήταν μια μάχη που την κέρδισε με το σπαθί του...

Όμως ο ανταγωνισμός των μουσικών των δύο ωδείων που ήταν τόσο έντονος, που τελικά αυτή η συνεργασία ναυάγησε το Μάιο του 1927. Έτσι, η Αθήνα μένει χωρίς ορχήστρα.

Το φθινόπωρο του 1927, ο Μητρόπουλος αναλαμβάνει, ως αρχιμουσικός, τη διεύθυνση ενός νέου μουσικού συνόλου, του Ωδείου Αθηνών. Αυτό θα προκαλέσει ρήξη στη σχέση του με τον Καλομοίρη, αφού ανήκουν πια σε διαφορετικά ωδεία και υπηρετούν διαφορετικές μουσικές: ο Καλομοίρης εκπροσωπεί την εθνική μουσική, επηρεασμένη από την ελληνική παράδοση, ενώ ο Μητρόπουλος μια πιο διεθνή και κοσμοπολίτικη αισθητική αντίληψη περί μουσικής, άρα πιο προοδευτική.

Επίσης, ιδρύεται και μια τρίτη μουσική σχολή, το Εθνικό Ωδείο. Σημειώνονται διαμάχες και σφοδρές κόντρες ανάμεσα στα τρία ωδεία (Αθηνών, Ελληνικό, Εθνικό) για το ποιο θα πάρει την κρατική επιχορήγηση για την ίδρυση Συμφωνικής Ορχήστρας.

Μέσα σ' αυτές τις αντίξοες συνθήκες, ο Μητρόπουλος έδωσε όλη του την ενέργεια και την ψυχή του για να καταφέρει να κρατήσει την ποιότητα της ορχήστρας του στο Ωδείο Αθηνών. Ακούραστος εργάτης της τέχνης του, έδινε το καλύτερο παράδειγμα στους μουσικούς του εμψυχώνοντάς τους, ακόμη και ενισχύοντάς τους οικονομικά (για παράδειγμα, αγόραζε καινούρια όργανα στους μουσικούς που δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να το κάνουν). Μετά από πολυετή προσπάθεια-περίπου ως το 1930-κατάφερε επιτέλους να επιβληθεί και η φήμη του να ξεπεράσει τα σύνορα της χώρας του. Αυτή ήταν και η καλύτερή του μουσική περίοδος στη Αθήνα: από το 1930 μέχρι που έφυγε στην Αμερική. Στη διάρκεια της αθηναϊκής περιόδου, διηύθυνε 127 συναυλίες, αφήνοντας τις καλύτερες εντυπώσεις για την τεχνική του αρτιότητα και την ποιότητα εκτέλεσης.

Το Δεκέμβρη του 1927 ανέλαβε την εκτέλεση του ''Variations Symphoniques'' του Frank, με διπλό ρόλο, σαν σολίστ και σαν μαέστρος συγχρόνως, γεγονός πρωτάκουστο για τα αθηναϊκά δεδομένα. Το κοινό, καθηλωμένο κυριολεκτικά, παρακολουθούσε το μαέστρο να διευθύνει από το πιάνο του την ορχήστρα, δίνοντας οδηγίες με τα μάτια, το πιγούνι, τη μύτη, δηλαδή ό,τι θα έκανε με τα χέρια. Κι όλα αυτά με μια φοβερή δεξιοτεχνία σε μια άκρως πειθαρχημένη ορχήστρα. Ίσως αυτό να ήταν και κάποια επίδειξη, όμως η ουσία ήταν ότι το κοινό είχε την ευκαιρία να απολαύσει πιανιστικά έργα, που λίγοι διάσημοι πιανίστες θα τολμούσαν να ερμηνεύσουν.

Ο Μητρόπουλος δεν αποποιήθηκε τη συνθετική του ιδιότητα, έτσι τον Ιούνιο του 1927, σε μια συναυλία που οργάνωσε το Ωδείο Αθηνών με αποκλειστικά ελληνική μουσική, περιέλαβε στο πρόγραμμά του δύο συνθέσεις του: ''Ostinata in the Parti'' για βιολί και πιάνο, καθώς και το έργο ''10 Inventions'' σε ποίηση Κωνσταντίνου Καβάφη, για σοπράνο με συνοδεία πιάνου. Αυτή η δεύτερη σύνθεση, θεωρείται από τους εξοικοιωμένους με τη μουσική του Μητρόπουλου ως το αριστούργημά του. Για πολλούς, βέβαια, αυτά τα έργα ήταν άκρως νεωτεριστικά, γι' αυτό και κρατούσαν επικριτική στάση απέναντί τους.

Στα ελάχιστα ορχηστρικά του έργα, σημαντική θέση έχει το ''Concerto Grosso''. Σ' αυτό, όπως και στα έργα ''Ostinata in the Parti'' και ''10 Inventions'', ο Μητρόπουλος δίνει το δικό του στίγμα στα μουσικά δρώμενα της μουσικής.

Περίπου αυτή την εποχή, αρχίζει να απομακρύνεται οριστικά από τη σύνθεση έργων. Πολλοί λόγοι συντέλεσαν σ' αυτή την απόφαση: η παρατήρηση του Busoni (''Τόσο πάθος;''), η μουσική του που ξέφευγε από τα καθιερωμένα και για πολλούς ήταν ακαταλαβίστικη και τέλος η εχθρότητα που συνάντησε στην Αθήνα. Συνεπώς, από το 1931 και μετά δεν έχουμε καμία σύνθεσή του. Στρέφεται ολοκληρωτικά στην αναδημιουργία της μουσικής άλλων συνθετών και μάλιστα αυτών που μέχρι τότε ήταν παρεξηγημένοι ή αγνοημένοι. Μετατράπηκε, θα λέγαμε, σε ''ιεραπόστολο'' της μουσικής.

Σε μια επιστολή στη φίλη του, Καίτη Κατσογιάννη, που γράφτηκε στις 4-3-1929 (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 111), αναφέρει: ''Είμαι πολύ γεμάτος από ξένη μουσική για να μπορέσω να βγάλω ακόμη δική μου''. Δίνεται ολοκληρωτικά στην ορχήστρα και εκφράζεται πλέον μουσικά μόνο μέσα απ' αυτή. Έτσι εξηγείται και η ''συμπεριφορά'' του πάνω στο πόντιουμ στη δεκαετία του 1920 και στις αρχές της επόμενης δεκαετίας. Μια σχέση πάθους και προσωπικής έκφρασης.

1.4. Διεθνής καριέρα από το 1930 ως τη μόνιμη εγκατάστασή του στην Αμερική

Το 1930 επιστρέφει στο Βερολίνο (μετά από απουσία έξι χρόνων) και σημειώνει τεράστια επιτυχία, παίζοντας στο πιάνο και διευθύνοντας συγχρόνως το ''Τρίτο Κοντσέρτο'' για πιάνο του Prokofiev, μια δική του σύνθεση concerto grosso και τη ''Συμφωνία σε ντο μείζονα'' του Paul Dukas. Το βερολινέζικο κοινό, μετά την παράσταση, ξέσπασε σε επευφημίες· ήταν το σημαντικότερο βήμα της πρώτης περιόδου στη διεθνή του καριέρα. Ο Alfred Einstein, από τους κορυφαίους κριτικούς στη Γερμανία, έγραψε: ''Ο τρόπος που έπαιξε το κοντσέρτο του Prokofiev, διευθύνοντας από τη θέση του πιάνου, ήταν για μένα ένα από τα τρανότερα δείγματα ταλέντου''. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του William R. Trotter, σελ. 116)

Το 1932 σημειώνει μεγάλο θρίαμβο στο Παρίσι και οι κριτικές είναι διθυραμβικές. Το 1936 διευθύνει την ορχήστρα στη Βοστώνη, προσκεκλημένος του τότε διευθυντή ορχήστρας, Serge Kussewitzki, ο οποίος πίστευε πως ο Μητρόπουλος, μιας και δεν ήταν τόσο γνωστός, δε θα μπορούσε ποτέ να τον επισκιάσει. Όμως, η τεράστια επιτυχία του ανερχόμενου μαέστρου χόλωσε τον Kussewitzki και, μετά από δύο χρόνια συνεργασίας, διέκοψε κάθε επαφή μαζί του. Παρόλα αυτά, ο δρόμος, και μάλιστα λαμπρός, όπως αποδείχτηκε αργότερα, είχε ανοίξει για το Μητρόπουλο.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ένα γεγονός που έλαβε χώρα στη Βοστώνη το 1937: η

πρώτη συνάντηση του Μητρόπουλου με το νεαρό και πολλά υποσχόμενο πιανίστα Leonard Bernstein. Η γνωριμία τους επρόκειτο να παίξει καθοριστικό ρόλο στις ζωές τους. Ο Bernstein έγινε προστατευόμενος του μεγάλου μαέστρου· ο θαυμασμός του ήταν τόσο μεγάλος, ώστε αποφάσισε να εγκαταλείψει την πιανιστική του καριέρα και να στραφεί κι αυτός στη διεύθυνση ορχήστρας. Αργότερα έγινε συνεργάτης του Μητρόπουλου στη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης και στο τέλος κατέληξε να... προδώσει το μέντορά του!

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ

2.1. Ορχήστρα Μινεάπολης

Το 1938 εγκαθίσταται στη Μινεάπολη Αμερικής και αναλαμβάνει επίσημα μέχρι και το 1949 τη διεύθυνση της Συμφωνικής Ορχήστρας της πόλης, καταφέρνοντας να την κάνει μια από τις καλύτερες συμφωνικές στην Αμερική. Στο διάστημα των έντεκα χρόνων που διηύθυνε τη Συμφωνική Μινεάπολης πραγματοποιήθηκαν με απόλυτη επιτυχία δεκαπέντε περιοδείες σε διάφορες πόλεις των Ηνωμένων Πολιτειών και στον Καναδά. Επίσης, εμφανίστηκε ως προσκεκλημένος μαέστρος στις μεγαλύτερες ορχήστρες της Αμερικής: Συμφωνική Ορχήστρα Σικάγου, Ορχήστρα του Κλίβελαντ, Συμφωνική Ορχήστρα NBC, Φιλαρμονική Ν. Υόρκης, Ορχήστρα Φιλαδέλφειας. Στην τελευταία ο ενθουσιασμός ήταν τόσο μεγάλος, που τίμησαν το Μητρόπουλο με μια χρυσή μπαγκέτα, κάτι που συνέβαινε για πρώτη φορά στα δεκατρία χρόνια συναυλιακής δραστηριότητας του ανοιχτού θεάτρου Robin Hood Dell, στη Φιλαδέλφεια. Συμμετείχε ως πιανίστας σε συναυλίες μουσικής δωματίου με το Ensemble του Louis Krasner και δίδαξε το μάθημα της Μορφολογίας και Ερμηνείας ως καθηγητής στη Μουσική Σχολή του Πανεπιστημίου της Μινεσότα.

Είχε δεθεί τόσο πολύ με την Ορχήστρα της Μινεάπολης, που σε μια ερώτηση ενός δημοσιογράφου, στο Σεντ Λούις, αν ένιωθε πιο πολύ Αμερικανός ή Έλληνας, απάντησε: ''Η Ελλάδα είναι μια χαρά χώρα, αλλά η πραγματική εθνικότητά μου είναι η μουσική. Και οικογένειά μου είναι η ορχήστρα μου''. (από το βιβλίο του William R. Trotter, σελ. 215)

Το 1948, ο Μητρόπουλος τοποθετήθηκε πολιτικά υπέρ του τότε υποψήφιου για την προεδρία των ΗΠΑ, Henry Wallace, της Δημοκρατικής Παράταξης. Η στάση του αυτή, σε συνδυασμό με τις αντιπαραθέσεις του με τον οικονομικό διευθυντή της Ορχήστρας, Arthur Ganes, έδωσε λαβή στους αντιπάλους του να ενεργήσουν υπόγεια και να επιτύχουν την αποπομπή του από τη θέση του διευθυντή της Συμφωνικής Ορχήστρας Μινεάπολης, μετά από έντεκα χρόνια σκληρής και ποιοτικής δουλειάς. Το κοινό και η μουσικοί της Μινεάπολης στάθηκαν δίπλα του, εκφράζοντας το θαυμασμό τους.

2.2. Εγκατάσταση στη Νέα Υόρκη-Φιλαρμονική Ν.Υ.

Το 1949 αναχωρεί για Νέα Υόρκη, όπου αναλαμβάνει τη Φιλαρμονική της, ως συνδιευθυντής με τον Leopold Stokowski. Το 1950 ο Stokowski αποσύρεται και ο Μητρόπουλος διορίζεται μόνιμος διευθυντής. Την επόμενη χρονιά αναλαμβάνει και την καλλιτεχνική διεύθυνση, μέχρι το 1957.

Την εποχή εκείνη η Νέα Υόρκη θεωρούνταν η ''Μέκκα'' της μουσικής. Κάθε καλλιτεχνικό γεγονός που έφερε τη σφραγίδα αυτής της πόλης θεωρούνταν από μόνο του ως μέγιστο κι ας γνώριζαν οι ειδήμονες σε θέματα μουσικής, γραμμάτων, υποκριτικής, ότι η Νέα Υόρκη συγκαταλεγόταν στις πλέον στενόμυαλες πόλεις ανά τον κόσμο. Εδώ, ο Μητρόπουλος θεωρούνταν ο κύριος διευθυντής της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης και ποτέ η προσωποποίηση, ενσάρκωση ή το σύμβολο της Ορχήστρας.

Όταν ανέλαβε εξ ολοκλήρου τη Φιλαρμονική, θεώρησε καλό να περιλάβει στα προγράμματά του έργα σύγχρονης μουσικής. Όμως οι συνδρομητές της Ορχήστρας-που εκπροσωπούνταν από τον Bruno Zirato-αντέδρασαν αρνητικά. Τότε επήλθε και η πρώτη ρήξη μεταξύ Zirato και Μητρόπουλου. Όταν ρωτήθηκε σχετικά με το θέμα, ο μαέστρος δήλωσε ότι έπραξε έτσι γιατί θεωρούσε πως αυτή ήταν η αποστολή του στη μουσική. Ο Zirato απάντησε με άκρως απαξιωτικό ύφος: ''Η αποστολή σου; Άκου να δεις, δεν είσαι ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης και το Carnegie Hall δεν είναι εκκλησία. Είσαι τυχερός που έχεις δουλειά. Σε επιλέξαμε αντί του Stokowski επειδή κρίναμε ότι θα είσαι περισσότερο συνεννοήσιμος. Φρόντισε, λοιπόν, να 'σαι καλό παιδί και να προσέχεις τον εαυτό σου''. (Paul Strauss, συνέντευξη στον Oliver Daniel, 15 Δεκεμβρίου 1953, από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 473)

Αλλά και το κοινό ήταν τελείως αλλοπρόσαλλο και ιδιόρρυθμο σε σχέση με το κοινό της Φιλαδέλφειας ή της Βοστώνης. Έτσι, το κλίμα που συνάντησε ο Μητρόπουλος δεν ήταν καθόλου ευνοϊκό· παρόλα αυτά δέχτηκε τη θέση και μάλιστα την είδε σαν μια κορυφή που έπρεπε να την κατακτήσει-δεδομένης της αντίληψης ότι αν κατακτούσε το κοινό της Νέας Υόρκης, αναγνωριζόταν σε όλη την Αμερική.

Οι κριτικές που ασκούνταν προς το Μητρόπουλο εκείνη την εποχή, προέρχονταν από τρεις μεγάλους μουσικοκριτικούς της εποχής. Πρώτος ήταν ο Olin Edward Downes, που δούλευε στην εφημερίδα New York Times επί τριάντα δύο συναπτά έτη. Γενικά, ήταν σκληρός στις κριτικές του, αλλά και όταν κάτι του κέντριζε το ενδιαφέρον δε φείδονταν τους επαίνους. Το ίδιο έκανε και στην περίπτωση του Μητρόπουλου· εκείνο που τον ενοχλούσε σ' αυτόν ήταν η σχεδόν θρησκευτική του αφοσίωση στη μουσική, που τον ''ξεστράτιζαν''-κατά την άποψη του Downes-σε κάποιες ερμηνείες του, δίνοντας ένα πιο προσωπικό ύφος.

Δεύτερος μουσικοκριτικός ήταν ο Howard Taubman, διάδοχος του Downes στους New York Times, υπερβολικά φιλόδοξος, χωρίς όμως ιδιαίτερες γνώσεις πάνω στη μουσική. Κι ενώ τα πρώτα χρόνια υποστήριζε το Μητρόπουλο, όταν κατάλαβε ότι για να αναρριχηθεί στην εφημερίδα του θα έπρεπε να δουλέψει για λογαριασμό κάποιων ισχυρών (που ήθελαν να κάνουν δύσκολη τη ζωή του μαέστρου), άλλαξε στάση κι έγινε πολέμιός του, προμηθεύοντας την εφημερίδα του με υλικό που πυροδοτούσε τη θέση του μαέστρου στην Ορχήστρα.

Τρίτος μουσικοκριτικός στην εφημερίδα New York Herald Tribune ήταν ο Virgil Thomson, ο πιο εκκεντρικός από τους τρεις και με δηκτική πένα. Ο ίδιος ήταν μουσικοσυνθέτης και, όπως παραδέχονταν οι σύγχρονοί του, ήταν εύστοχος στις κριτικές του, άσχετα αν αυτό ήταν αρεστό

ή όχι σε κάποιους. Παρόλο που αναγνώριζε το Μητρόπουλο ως μαέστρο, εντούτοις υπήρξε και πολύ σκληρός μαζί του. Επιδοκίμαζε την τεχνική του και τη μουσική του ικανότητα, αλλά δεν του άρεσαν οι ερμηνείες του. Ωστόσο, ήταν θετικός στο διάβημά του να προωθεί σύγχρονα έργα.

Το 1952, στις 6 Νοεμβρίου, παρά τις έντονες διαφωνίες του με το Zirato, ανέλαβε να παρουσιάσει την όπερα του Milhaud ''Christophe Colomb'', ένα πολύ ιδιόρρυθμο έργο, ειδικά για το αμερικάνικο κοινό που αντέδρασε πολύ άσχημα, αδειάζοντας τη αίθουσα. Η αποτυχία της παράστασης ήταν παταγώδης· οι κριτικές την επόμενη μέρα οργίαζαν: ''Πάρα πολύ για να το αντέξει κανείς'', ''...τερατώδης γκάφα!'', ''...ένα ατέλειωτο οδοιπορικό από τη Γένοβα στο βασίλειο των ουρανών με πάμπολλες στάσεις στη πορεία'', ''...καμιά εστία, καμιά κατεύθυνση, κανένα νόημα!'', ''Δε θα είχε καμιά διαφορά αν η χορωδία διάβαζε τα κυριακάτικα κόμικς'', ''...ένα μουσικό σύμφυρμα-ένα απροσδιόριστο συνονθύλευμα'' (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'', του W. R. Trotter, σελ. 545). Όλοι μιλούσαν υποτιμητικά για το Μητρόπουλο, σαν να μην ήταν ο ίδιος μαέστρος που μάγεψε με την ''Ηλέκτρα'' του Richard Strauss, το Δεκέμβριο του 1947, ή το ''Wozzeck'' του Alban Berg, τον Απρίλιο του 1951. Βέβαια, μέχρι το τέλος της σεζόν αντάμειψε το κοινό και τη διοίκηση της Φιλαρμονικής Νέας Υόρκης με παραστάσεις όπως το Κοντσέρτο για βιολί του Frank Martin και την Πέμπτη Συμφωνία του Shostakovich, κερδίζοντας ανανέωση του συμβολαίου του για τη σεζόν 1953-54.

Όμως το συσσωρευμένο άγχος τον οδήγησε στην πρώτη καρδιακή προσβολή το Δεκέμβριο του 1952. Από το 1953 εμφανίζεται στην κεντρική Ευρώπη, με αφορμή διάφορες μουσικές εκδηλώσεις (όπως φεστιβάλ) στο Σάλτσμπουργκ, στη Βενετία, στο Φλωρεντινό Μουσικό Μάιο, στη Διεθνή Μουσική Βδομάδα στη Λουκέρνη, στο θέατρο της Σκάλας του Μιλάνου, στην Κρατική Όπερα της Βιέννης, συμφωνικές συναυλίες με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα Βερολίνου, τη Φιλαρμονική της Βιέννης, τη Συμφωνική Βιέννης κλπ.

Το 1955 η Φιλαρμονική Νέας Υόρκης διοργανώνει διάφορες συναυλίες στην Ευρώπη, με μαέστρο το Δημήτρη Μητρόπουλο. Παντού τον υποδέχονται με μεγάλο ενθουσιασμό και αφήνει τις καλύτερες εντυπώσεις. Μάλιστα, η Βιέννη προσπαθεί να τον εντάξει στη Φιλαρμονική της. Ο Μητρόπουλος το σκέφτεται, αλλά τελικά παραμένει στη Νέα Υόρκη, όπου επέρχεται και η πτώση του, ενώ στη Βιέννη ή σε οποιαδήποτε άλλη ευρωπαϊκή χώρα θα μεσουρανούσε για πολλά χρόνια. Αλλά και στις ορχήστρες της Φιλαδέλφειας ή της Βοστώνης-που τον διεκδικούσαν-να προσχωρούσε, σίγουρα η μοίρα του θα διέγραφε άλλη πορεία. Κι αυτό γιατί οι δύο αυτές πόλεις θεωρούσαν τις ορχήστρες τους ''οργανικό'' μέρος της πολιτιστικής τους ζωής. Αντίθετα, στη Νέα Υόρκη είχε στηθεί μια ολόκληρη βιομηχανία μουσικής, που προωθούσε δικούς της καλλιτέχνες παρουσιάζοντάς τους ως εξαιρετικά ταλέντα. Ο Μητρόπουλος, άσχετος με όλο αυτό το παρασκήνιο, βρέθηκε για άλλη μια φορά στο στόχαστρο.

Ήδη σχηματίστηκε μια ''αντιμητροπουλική'' κλίκα που δρούσε μεθοδευμένα εναντίον του μαέστρου και απαρτιζόταν από: τον Harold Comborg, ομποΐστα στη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης, άτομο τυχάρπαστο που υπονόμευε το μαέστρο με την ατίθαση και ανεύθυνη συμπεριφορά

του. Το William Lincer, τον πρώτο βιολονίστα, από τους πιο εχθρικά διακείμενους προς το Μητρόπουλο, που έπαιξε και σημαντικό ρόλο για την εκτόπισή του από τη θέση του διευθυντή. Και τέλος, τον άλλοτε προστατευόμενο του Μητρόπουλου, τον Leonard Bernstein, που η προδοσία του στοίχισε αφάνταστα στο μαέστρο, γιατί πίστεψε σ' αυτόν πολύ και τον στήριξε.

Σ' όλο αυτό το ενορχηστρωμένο παιχνίδι εναντίον του Μητρόπουλου, ίσως να συνέβαλε και η ομοφυλοφιλία του, που ήταν ένα ''αγκάθι'' για τον υποκριτικό συντηρητισμό των Νεοϋορκέζων και το χρησιμοποίησαν για ένα ακόμα χτύπημα ''κάτω από τη ζώνη'' στο βρόμικο παιχνίδι που έστησαν σε βάρος του. Αλλά και η καθαρή του καρδιά και γενικά ο ανυστερόβουλος χαρακτήρας του έδωσαν ''τροφή'' στους αδηφάγους εχθρούς του.

Τελικά, η χαρακτηριστική βολή δόθηκε όταν ο μουσικοκριτικός Taubman δημοσίευσε ένα άρθρο-λίβελλο στην εφημερίδα New York Times, στις 29 Απριλίου του 1956. Ένα άρθρο-καταπέλτης που ούτε λίγο ούτε πολύ απέδιδε όλα τα ''κακώς κείμενα'' της ορχήστρας στην ''ανικανότητα'' του Δημήτρη Μητρόπουλου (οικονομικά προβλήματα, απειθαρχία μουσικών, τα ''νεωτεριστικά'' προγράμματα συναυλιών). Με λίγα λόγια, κατά τον Taubman, ο Μητρόπουλος ήταν πολύ ''λίγος'' για το πόστο του Διευθυντή Ορχήστρας. Μάλλον ο μουσικοκριτικός, φιλόδοξος και καιροσκόπος από τη φύση του, προκειμένου να αναρριχηθεί στη δουλειά του, διαισθάνθηκε ότι η ζυγαριά έγερνε προς τον ανερχόμενο Bernstein και άδραξε την ευκαιρία που του παρουσιάστηκε. Έτσι έπαιξε καθοριστικό ρόλο στον εξοβελισμό του Μητρόπουλο από τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης.

Στο σημείο αυτό πρέπει να υπογραμμίσουμε το μεγαλείο ψυχής του μεγάλου μαέστρου που, καταπτοημένος από τις συκοφαντίες και τα ύπουλα μαχαιρώματα, διαβάζοντας το υβριστικό άρθρο του Taubman, σαν άλλος Προμηθέας, δέσμιος της μοχθηρίας του μουσικοκριτικού, ψιθύρισε: ''Θεέ μου, τι θέλει επιτέλους; ΤΙ ΘΕΛΕΙ ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ;'' (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 670)

Στη σεζόν 1957-58 παύεται από τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή και αναφέρεται ως συνδιευθυντής με το Leonard Bernstein. Ήταν ολοφάνερο ότι στο τέλος της περιόδου θα έμενε ένας μόνο διευθυντής κι ότι αυτός που θα αποχωρούσε ήταν ο Μητρόπουλος (αυτό το κόλπο διορισμού συνδιευθυντή ήταν γνωστό και χρησιμοποιόταν από τους ιθύνοντες στη βιομηχανία της μουσικής, προκειμένου να προβούν σε αλλαγές προσώπων που εξυπηρετούσαν τα συμφέροντά τους). Ο Μητρόπουλος, απογοητευμένος από τη νοσηρή αυτή νοοτροπία, το Νοέμβρη του 1957, σε μια συνέντευξη Τύπου που έδωσε στο Μανχάταν, ανακοίνωσε την παραίτησή του. Αυτοί που τον φθονούσαν πέτυχαν το σκοπό τους-μεθοδευμένα, τον εξώθησαν στην παραίτηση. Ουσιαστικά, θεωρήθηκε έκπτωτος εξαιτίας των αρετών του που τον έκαναν ξεχωριστό μουσικό και, κυρίως, σπάνιο άνθρωπο. Ήταν γνωστός για τον ακέραιο χαρακτήρα του και την απέχθειά του για τις ίντριγκες. Το μόνο που ήθελε ήταν να παίζει και να αναδημιουργεί μουσική. Γι' αυτό ήταν γεννημένος...

Το 1959 παθαίνει τη δεύτερη καρδιακή προσβολή, πολύ σοβαρότερη αυτής του 1952. Την πρώτη Νοεμβρίου του 1960 πεθαίνει πάνω στο πόντιουμ στη Σκάλα του Μιλάνου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΩΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ

Ειδικότερα, αναλύεται ο τρόπος δουλειάς του στις πρόβες, ο σκοπός του, οι τεχνικές του- μνήμη, κινησιολογία. Γίνεται αναφορά στις πρόβες, στις συναυλίες του, στα μέσα που χρησιμοποιεί στην ''επικοινωνία'' του, στην προετοιμασία του.

3.1. Τεχνικές

Πολλά έχουν λεχθεί για το Μητρόπουλο ως διευθυντή ορχήστρας και πρώτα απ' όλα για τη μνήμη του, που πολλοί τη χαρακτήρισαν ''φωτογραφική''. Από το τέλος της δεκαετίας του '20, ο μαέστρος διηύθυνε όλα τα έργα από μνήμης, είτε επρόκειτο για μουσική δωματίου είτε για συμφωνικά ή οπερατικά έργα. Σίγουρα ισχύει ο χαρακτηρισμός αυτός, αλλά δεν είναι αρκετός. Θα πρέπει να σημειωθεί και το ''πλάτος'' της μνήμης του, καθώς και η σκληρή εξάσκηση που έκανε (σχεδόν έξι χρόνια) για να εξαλείψει κάθε υπόνοια κινδύνου να τον προδώσει η μνήμη του. Ο ίδιος παρομοίαζε τον εαυτό του με πρωταθλητή που, προσπαθώντας να κάνει ρεκόρ, εξαντλούσε το σώμα του. Εξίσου σκληρά εργαζόταν κι αυτός, εκπαιδεύοντας τη μνήμη του και καταφέρνοντας να αποκτήσει τέτοια δύναμη συγκέντρωσης, που μπορούσε να την εστιάζει εκεί που ήθελε. Υποστήριζε πως η μνήμη του δεν ήταν φωτογραφική, αλλά απόρροια εντατικής εκπαίδευσης.

Όταν πια ήταν απόλυτα σίγουρος για τη μνήμη του, κατάργησε και την παρτιτούρα, ακόμα και στις επίπονες πρόβες. Και μη διανοηθούμε να σκεφτούμε ότι ρίσκαρε κατά κάποιο τρόπο, πιστεύοντας ότι οι μουσικοί του θα κάλυπταν τυχόν λάθος του. Σ' αυτό το σημείο συμπληρώνουμε κι ένα άλλο χαρακτηριστικό της μνήμης του: την ετοιμότητα. Λέγεται πως κάποτε ένας μουσικός του όμποε, θέλοντας να τσεκάρει το μαέστρο, τον ρώτησε: '' Τι παίζω, μαέστρο, σ' αυτό το μέτρο; Σι φυσικό ή σι ύφεση;''. Ο Μητρόπουλος του απάντησε: ''Ούτε το ένα, ούτε το άλλο, κύριε συνάδελφε. Έχετε παύση'' (από το βιβλίο του Απόστολου Κώστιου, ''Ο Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 139). Αλλά και σε άλλες περιπτώσεις που κάποιος μουσικός έμπαινε νωρίτερα ή καθυστερούσε να μπει, με τη φοβερή ετοιμότητα που διέθετε, ελαχιστοποιούσε το λάθος.

Πολλοί επικριτές του δεν επικροτούσαν αυτή την από μνήμης, και μάλιστα χωρίς παρτιτούρα, εκτέλεση, όμως ο Μητρόπουλος δεν προδόθηκε από τη μνήμη του ποτέ. Εδώ προστίθεται και ένα άλλο χαρακτηριστικό της: η διάρκεια, μια και τα έργα αυτά καταγράφονταν στο μυαλό του για πάντα. Ο Μητρόπουλος απομνημόνευε τα έργα όχι μηχανικά, αλλά κριτικά, γι' αυτό και τα έκανε κτήμα του.

Ένας κριτικός της εφημερίδας Observer, στο φύλλο της 2-9-1951, έγραψε σχετικά: '' Όταν ο Μητρόπουλος απομνημονεύει, δε χρησιμοποιεί κανένα τρικ οπτικής μνήμης· διαποτίζεται από τη μουσική σε τέτοιο βαθμό, που το έργο γίνεται σχεδόν δική του δημιουργία''. Ο ίδιος,

μιλώντας για τον τρόπο που μελετούσε εξονυχιστικά μια παρτιτούρα (την αρμονία, την αντίστιξη, την ενορχήστρωση, τις αποχρώσεις δυναμικής, τις διακυμάνσεις της ρυθμικής αγωγής, θεματική ανάπτυξη, το χτίσιμο της φράσης, τη διάταξη και το συσχετισμό όλων των μουσικών παραμέτρων) μέχρι να την αφομοιώσει πλήρως, λέει τα εξής: ''Στο ξόδεμα του χρόνου και του εαυτού μου δε βάζω όριο... Φτάνω σιγά-σιγά στην κατανόηση του έργου, χωρίς να εκβιάζω το αποτέλεσμα. Αρχίζω τη δουλειά σε μια άγνωστή μου παρτιτούρα, διαλύοντάς την κυριολεκτικά, σε μικρά-μικρά κομματάκια, όπως θα έκανα με το μηχανισμό ενός ρολογιού... Μετά τη συναρμολογώ ξανά. Τότε ξέρω πια πώς είναι φτιαγμένη... Το μυστικό μου είναι η πλήρης αφοσίωση στην παρτιτούρα''. (R. O. Boyer., σελ. 38· βλ. επίσης Hope Stodart, Symphony Conductors in USA, N. YOPKH 1957, σελ. 126-η παραπομπή περιλαμβάνεται στο βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 488)

3.2. Πρόβες-Μέθοδοι του Δημήτρη Μητρόπουλου

Όταν τέλειωνε τη διαδικασία της απομνημόνευσης, τότε μόνο προχωρούσε στις πρόβες με την ορχήστρα. Του άρεσε να παίζει στον ίδιο χώρο που δίνονταν οι συναυλίες, όποτε αυτό ήταν εφικτό. Αλλιώς επιδίωκε μια πρόβα τουλάχιστον να γίνεται στο συναυλιακό χώρο, για να μπορεί να συνταιριάσει τέλεια την απόδοση του έργου με την ακουστική χώρου. Βάση έδινε και στο χρόνο των προβών, κατανέμοντάς τον ανάλογα με τις δυσκολίες του έργου. Άλλοτε δούλευε χωριστά-ιδίως τα πρώτα χρόνια της διεύθυνσης στην Ελλάδα-με διάφορες ομάδες οργάνων, ενώ στα οπερατικά έργα, πριν από τις πρόβες με την ορχήστρα, προετοίμαζε πρώτα τους τραγουδιστές, παίζοντας ο ίδιος στο πιάνο. Μόλις βεβαιωνόταν ότι έφταναν στο ιδανικό σημείο εκτέλεσης, τότε ξεκινούσε τις πρόβες και με την ορχήστρα. Ο Μητρόπουλος εφάρμοζε κι εκεί τον αναλυτικό τρόπο μελέτης των έργων, που ακολουθούσε και ο ίδιος. Ειδικά αν επρόκειτο για έργο άγνωστο στους μουσικούς του. Πρώτα έκαναν ανάγνωση του έργου για να το γνωρίσουν και στεκόταν στη δομή του. Όσο προχωρούσαν οι πρόβες, επέμενε στις λεπτομέρειες, κάνοντας συνεχείς διακοπές για να διορθώνονται τα λάθη. Άλλοτε έκανε διορθώσεις στο τέλος μιας μουσικής φράσης ή όταν υπήρχε παύση ή σε μια μικρότερη ενότητα, προκειμένου να δοθούν οι κατάλληλες οδηγίες. Σταματούσε ιδιαίτερα σε *passages* και σε κάποια έργα με ιδιαίτερες τεχνικές δυσκολίες, τα οποία αναγκαζόταν να μελετά μεμονωμένα με κάθε μουσικό και μετά τα ένωνε με όλη την ορχήστρα.

Κύριο μέλημά του στις πρόβες ήταν να βοηθήσει του μουσικούς του εντοπίζοντας τα προβλήματα τεχνικής, να τους οδηγήσει στην πλέον ποιοτική απόδοση ήχου χρησιμοποιώντας πάντα μουσικούς όρους, όπως για παράδειγμα *vibrato*, όχι *vibrato*, *legato* κ.ά., ή απαιτούσε, ανάλογα με το έργο, αλλαγή στον ήχο, ώστε να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Παράλληλα, χρησιμοποιούσε και πολλές προφορικές εξηγήσεις, καθώς και τα χέρια του, το σώμα του, νεύματα και εκφράσεις προσώπου. Η κινησιολογία του πάνω στο πόντιουμ αποτέλεσε μια πολύ ξεχωριστή ενότητα, που θα αναλυθεί όταν αναφερθούμε στο μαέστρο Μητρόπουλο ως

ερμηνευτή.

Πάντως, ό,τι μέσα και να χρησιμοποιούσε στις πρόβες του, το σίγουρο είναι ότι τα προσάρμοζε σε κάθε έργο, ανάλογα με τις απαιτήσεις και την προσωπικότητα του κάθε μουσικού, που τους θεωρούσε συναδέλφους του. Προσπαθούσε με τις υποδείξεις του, που τις έκανε με άκρως ευγενικό τρόπο, να τους εμψυχώσει και να τους βοηθήσει να βγάλουν τον καλύτερο εαυτό τους. Δεν ήταν λίγες οι φορές που, αφήνοντας τη μουσική ορολογία, κατέφευγε σε εικόνες και φιλολογικές περιγραφές του έργου, με σκοπό να τους συγκινήσει και να τους οδηγήσει να δώσουν το αρτιότερο αποτέλεσμα, όχι μόνο τεχνικά, αλλά κυρίως καλλιτεχνικά.

Ο Richard O. Boyer δίνει κάποια χαρακτηριστικά και άκρως κατατοπιστικά στιγμιότυπα από τις πρόβες του Μητρόπουλου με την ορχήστρα: ''Στην πρόβα, ο Μητρόπουλος είναι φειδωλός με το χρόνο και δε σπαταλά ούτε ένα λεπτό... Σπάνια αφήνει την ορχήστρα να παίξει ως το τέλος ένα μέτρο χωρίς να τη διακόψει: π.χ. ''Είναι πολύ σημαντικό στο σημείο αυτό να είναι νεκρός ο ήχος, χωρίς παλμό, τελείως νεκρός''. Η ορχήστρα επαναλαμβάνει και τότε ο μαέστρος διακόπτει: '' Δεν είναι δυνατό να γίνει πιο ήρεμο; Ακόμη κι αν δε σας αρέσει; Μόνο για το χατίρι μου; Τώρα δοκιμάστε πάλι''. Άλλοτε: ''Κρατήστε το ίδιο ακριβώς τέμπο. Δεν το ακούω ακόμα απόλυτα σωστό. Μπορώ να σας ζητήσω μια χάρη για το ενδέκατο μέτρο;'' Και τραγουδά για να δείξει τι θέλει. ''Καταλάβατε τι εννοώ; Ένα μικρό σβήσιμο στο μέτρο αυτό, και πετυχαίνουμε το χρωματισμό. Ευχαριστώ!...''. (από το βιβλίο του Απόστολου Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 149)

Ο Μητρόπουλος ήταν τελειομανής στη δουλειά του· δεν άφηνε τίποτα στην τύχη. Τον απασχολούσε πολύ η ακουστική των αιθουσών που έδινε τις συναυλίες και η διάταξη της ορχήστρας. Γνώριζε ότι οι δύο αυτοί παράγοντες, δηλαδή η ''πηγή'' παραγωγής ήχου (ορχήστρα) και ο ''χώρος'' που αναπτύσσεται ο ήχος (αίθουσα) είναι καθοριστικοί για το ηχητικό αποτέλεσμα σε μια συναυλία. Όμως, επειδή ο ''χώρος'' ήταν προκαθορισμένος, αναγκαζόταν να κάνει παρεμβάσεις στον παράγοντα ''πηγή'', αλλάζοντας τη διάταξη των οργάνων στην ορχήστρα. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι υποτιμούσε τη συνοχή των μελών της ορχήστρας ως σύνολο ή τις σχέσεις μεταξύ των μουσικών που έπαιζαν στα ίδια όργανα, λόγω της καθημερινής τους τριβής. Ήταν όμως υποχρεωμένος να προχωρήσει σε αυτές τις παρεμβατικές λύσεις, όταν ο ήχος έπρεπε να προσαρμοστεί στα δεδομένα της ακουστικής ενός συναυλιακού χώρου. Και να μην ξεχνάμε ότι όλα αυτά γίνονταν με απόλυτο σεβασμό και ευγένεια, ίδιον του χαρακτήρα του μαέστρου. **(Στο παράρτημα παρατίθεται εικονογραφικό υλικό στο οποίο φαίνονται διάφορες αλλαγές στη διάταξη της ορχήστρας από διάφορες συναυλίες που έδωσε ο Μητρόπουλος-βιβλίο Απόστολου Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 310-312)**

Η χειμαρρώδης ιδιοσυγκρασία του Έλληνα μαέστρου αιχμαλώτιζε το κοινό όπου κι αν παρουσιαζόταν. Στην αρχή της καριέρας του, όταν βρέθηκε στην όπερα του Βερολίνου, χρησιμοποιούσε την μπαγκέτα, την οποία εγκατέλειψε με την επιστροφή του στην Ελλάδα (το 1924), αν και όχι οριστικά. Από το 1933 και για είκοσι σχεδόν χρόνια διηύθυνε με ''γυμνά''

χέρια. Ο ίδιος, σε συνεντεύξεις του σε δημοσιογράφους, απαντά: ''Η μπαγκέτα μπορεί να βοηθήσει στην επίτευξη τεχνικής τελειότητας ενός συνόλου, δεν έχει όμως εκφραστικές δυνατότητες''. (Απ. Κώστιος 1985: 156 Σ.τ.Μ.-από το βιβλίο του W. R. Trotter ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'', σελ. 124)

Ωστόσο, από το 1954 και μέχρι το τέλος της ζωή του, ξαναπήρε την μπαγκέτα για δύο λόγους: ήδη πέρασε την πρώτη καρδιακή προσβολή και οι γιατροί τού επέστησαν την προσοχή, τονίζοντας του ότι με τη χρήση της μπαγκέτας θα επιβάρυνε λιγότερο την ήδη καταπονημένη καρδιά του. Αλλά ο Μητρόπουλος συμμορφώθηκε κυρίως διότι αυτή την εποχή έκανε στροφή προς την όπερα και διαπίστωσε ότι, χωρίς την μπαγκέτα, θα ήταν δύσκολο να επιτευχθεί η επιθυμητή ακρίβεια του συνόλου. Κι αυτό γιατί έπρεπε να κατευθύνει όχι μόνο τους μουσικούς της ορχήστρας, αλλά και τους τραγουδιστές και τη χορωδία, που βρίσκονταν πάνω στη σκηνή σε υψηλότερο επίπεδο από αυτό του μαέστρου και των μουσικών οργάνων. Από το 1928 εγκατέλειψε για πάντα και την παρτιτούρα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΧΕΣΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΗ-ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ

Περιγράφονται οι ερμηνευτικές ικανότητες του μαέστρου και οι θέσεις του σε θέματα ερμηνείας.

4.1. ΤΑ χαρακτηριστικά του ερμηνευτή Μητρόπουλου-Απόψεις του περί ερμηνείας-Παράμετροι ερμηνείας

Προαναφέραμε ότι ο Μητρόπουλος και ως άνθρωπος και ως μουσικός ήταν τελειομανής. Όσον αφορά τη μουσική, ποτέ η τεχνική τελειότητα δεν παραγκώνισε την ερμηνεία του. Αντίθετα, της έδινε ασυζητητί προτεραιότητα. Έτσι, μπορούμε να συνοψίσουμε τα χαρακτηριστικά του ερμηνευτή Μητρόπουλου:

1. Δεν έκανε κανένα συμβιβασμό σε θέματα ερμηνείας.

2. Ξέφυγε από καθιερωμένα πρότυπα, ακολουθώντας το δικό του δρόμο.

3. Καθιέρωσε το δικό του στιλ ερμηνείας, που το διέκρινε η γνησιότητα και η μοναδικότητα των αντιλήψεών του για το πώς πρέπει να είναι ένας ερμηνευτής.

4. Κάθε φορά οι εκτελέσεις του διακρίνονταν από τη φρεσκάδα της αναδημιουργίας κι όχι από μια ρουτινιασμένη απομίμηση ή επανάληψη κάποιας απολιθωμένης ερμηνείας. Εδώ ήταν και το δυσκολότερο κομμάτι της δουλειάς του, γιατί θα έπρεπε αυτή τη νέα πνοή, σε κάθε εκτέλεση, να την περάσει και στους μουσικούς του, κάνοντάς τους να εγκαταλείψουν δικές τους τυχόν απαρχαιωμένες αντιλήψεις περί ερμηνείας. Ο Μητρόπουλος δικαιώθηκε εκ του αποτελέσματος σε όποια ορχήστρα, ελληνική ή του εξωτερικού, κλήθηκε να διευθύνει· πραγματικός άθλος για το μαέστρο!...

5. Κάτι που τον βοήθησε να ξεπεράσει τη ρουτίνα στις ερμηνείες του ήταν ο αυτοσχεδιασμός. ''Ο Μητρόπουλος ανήκει σ΄εκείνα τα πρωτογενή φαινόμενα διευθυντού ορχήστρας, όπου κανείς δεν ξέρει πού τελειώνει η κυριαρχία του αυστηρού ελέγχου, που ασκεί και επιβάλλει η τεχνική κατάρτιση, και πού αρχίζει η μαγεία της έντασης.'' (K. H. Ruppel, εφ. Suddentche Zeitung, Μόναχο, 12-7-1948, σελ. 56-παραπομπή από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 192)

6. Η δύναμη πειστικότητας που διέκρινε τις ερμηνείες του.

Οι απόψεις του Μητρόπουλου για την ερμηνευτική ικανότητα του μαέστρου γενικότερα βασίζονται σε μία αρχή: την ελευθερία. Ωστόσο, σπεύδει να διευκρινίσει ότι άλλο ελευθερία έκφρασης και άλλο αυθαιρεσία. Σε μια διάλεξη που έδωσε κατά τη διάρκεια της Ελληνικής περιόδου, τονίζει: ''...Δεν μπορεί ποτέ να εννοηθεί ότι η ελευθερία του εκτελεστή σημαίνει να υπερβεί οποιαδήποτε όρια, αλλά μονάχα η ελευθερία τού να δώσει μια εκλεπτυσμένη και

χρωματισμένη ζωή σ' εκείνο που υπάρχει μέσα στα όρια τα χαραγμένα από το συνθέτη''. (βιβλίο Απ. Κώστιου, ''Δημ. Μητρόπουλος'', σελ. 196)

Σε άλλη διάλεξη στο Πανεπιστήμιο της Αϊόβα σημειώνει: ''Είναι μάταιη και συχνά αντικαλλιτεχνική η σχολαστική προσήλωση στις οδηγίες του συνθέτη. Ένα *allegro* ή ένα *largo* είναι βέβαια μια βασική υπόδειξη του συνθέτη, δεν είναι πάντοτε απαράβατη στρατιωτική διαταγή. Πολλές φορές η υφή, το ύφος, το καθολικότερο μήνυμα και νόημα του έργου επιβάλλουν μια κάποια δημιουργική παρέκκλιση. Ο μαέστρος που θέλει να υπηρετήσει και να προβάλει τον πυρήνα πιότερο παρά τα δευτερεύοντα στοιχεία το έργου, κάνει συνειδητά αυτές τις παρεκκλίσεις για χατίρι μιας ολοκληρωμένης και συνθετικής ερμηνείας. Υποτάσσει την ανάλυση στη σύνθεση.'' (βιβλίο Απ. Κώστιου, ''Δημ. Μητρόπουλος'', σελ. 196)

Μετά από ενδελεχή μελέτη, ο Μητρόπουλος κατέληξε στις θέσεις του για την ερμηνεία ενός έργου. Πίστευε πως η παρτιτούρα ήταν η πρώτη ύλη, μέσα από την οποία, μετά από εξονυχιστική μελέτη, μπορούσε να ανασύρει την ''αλήθεια'' της εκτέλεσής της. Για να αναδημιουργήσει ένα έργο, θεωρούσε αναγκαία προϋπόθεση τη σφαιρική γνώση για ό,τι αφορούσε τη μουσική, τους συνθέτες, την εποχή που έδρασαν, τις επιρροές τους, για να διεισδύσει στο έργο τους και να το αναδημιουργήσει στη συνέχεια με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Ακόμη, πρέσβευε ότι ένας μαέστρος πρέπει να διακρίνεται από αντικειμενικότητα και αμεροληψία για να βιώσει καλύτερα τον κόσμο του δημιουργού. Αλλά για το Μητρόπουλο, οι μεγαλύτερες αρετές που όφειλε να διαθέτει ένας μαέστρος που υπηρετεί πιστά την τέχνη του ήταν η ανιδιοτέλεια, η ταπεινοφροσύνη κι ο σεβασμός, με τις οποίες θα έπρεπε να προσεγγίζει το συνθέτη και το έργο του· χαρακτηριστικά που ο ίδιος διέθετε σε υπέρτατο βαθμό. Και οπωσδήποτε ο μαέστρος θα έπρεπε να μελετά το έργο που πρόκειται να παρουσιάσει σε όλες τις υπάρχουσες εκδόσεις, παλαιότερες και πρόσφατες. Τέλος, όφειλε να λαμβάνει υπόψη του τις παραμέτρους της ερμηνείας, όπως:

1. Το βασικό *tempo*· στην αρχή ενός μέρους το επέλεγε πάντα σε συνάρτηση με άλλους παράγοντες, όπως τη γειτνίαση του μέρους αυτού με τα υπόλοιπα της σύνθεσης, τη θέση και τη λειτουργία του μέσα στο σύνολο, τις άλλες παραμέτρους της εκτέλεσης, τον αριθμό των εκτελεστών και τα δεδομένα της ακουστικής του συναυλιακού χώρου. Άρα για το Μητρόπουλο όλες οι αποκλίσεις από το βασικό *tempo* γίνονταν συνειδητά κι αυτές οι αλλοιώσεις της ρυθμικής αγωγής αποτελούσαν σημαντικά εκφραστικά μέσα.

2. Η δυναμική· κάτι που απασχόλησε το Μητρόπουλο σχετικά με την παράμετρο αυτή ήταν αν έπρεπε να εκτελεί τα έργα μεγάλων συνθετών (Mozart, Handel, Bach, Haydn) με μεγάλες συμφωνικές ορχήστρες, ή να περιορίσει τον αριθμό των μουσικών, ώστε η ορχήστρα και το ηχητικό αποτέλεσμα να θυμίζουν την εποχή που οι ίδιοι οι συνθέτες παρουσίασαν τα έργα τους. Ο Μητρόπουλος κατέληξε στη μεγάλη ορχήστρα, πιστεύοντας ότι η απόδοσή της κινούνταν μέσα στις προθέσεις των συνθετών κι ότι αυτό που καθόριζε ένα έργο εκείνης της εποχής να έχει κλασική αξία και όχι μουσειακή ήταν η ερμηνεία του. Επομένως, η ελευθερία ως προς τα σύμβολα και τους όρους της δυναμικής σε καμιά περίπτωση δε σήμαινε παρέκκλιση από το πνεύμα του συνθέτη, αλλά μόνο από το γράμμα του μουσικού κειμένου. Κι αυτό το

έκανε για να εξασφαλίσει καλύτερη ποιότητα ήχου.

3. Η αντίθεση μεταξύ ρυθμικής αγωγής και δυναμικής· παρουσίαζε μια ευρεία γκάμα, και για το Μητρόπουλο αυτή η αντιπαράθεση αποτελούσε σημαντικό μέσο έκφρασης.

4. Η λεπτομέρεια, δηλαδή η ενδελεχής προσέγγιση όλων των ερμηνευτικών παραμέτρων που απαιτείται στη εκτέλεση ενός έργου, ήταν για το Μητρόπουλο βασική μέριμνα. Σ' αυτό βοηθούσε και η ορχήστρα του, που ανταποκρινόταν στα παραγγέλματά του με απίστευτη ετοιμότητα και ακρίβεια, αποτέλεσμα μακρόχρονων και επίπονων προβών.

5. Το φραζάρισμα-η μεγάλη γραμμή-η αρχιτεκτονική. Η προσκόλληση του Μητρόπουλου στη λεπτομέρεια ενόσω ασχολούνταν με τη μελέτη του έργου και εν συνεχεία με την εκτέλεσή του, προβλημάτισε πολλούς κριτικούς σχετικά με το αν αυτός ο τρόπος ερμηνείας του επηρέαζε το τελικό αποτέλεσμα ως σύνολο, τη μεγάλη γραμμή, την αρχιτεκτονική του έργου. Εντούτοις, ο Μητρόπουλος κατάφερε να εξισορροπήσει τα πράγματα, χωρίς η μια παράμετρος να υποσκελίσει την άλλη, αλλά να συνυπάρχουν αρμονικά. Έτσι, αποτελούν μια ενιαία σύλληψη της αρμονίας, όπου καμιά παράμετρος δεν είναι περιττή και καμία δεν μπορεί να λειτουργήσει χωρίς την άλλη. Αυτό το πέτυχε δίνοντας πολλές μάχες, μέχρις ότου να φτάσει στην ωριμότητα (που απαιτούνταν για να επιτύχει μια τέτοια διαλεκτική συνύπαρξη), στη σύνθεση και στην ισορροπία.

''Έδινε μια αδρή αναγλυφότητα στην παρτιτούρα, ανεξάρτητα από το πόσο πολύπλοκα και περίπλοκα ήταν τα ρυθμικά σχήματα, ο αριθμός των φωνών που συνηχούσαν, η ενορχήστρωση και το πετύχαινε αυτό με εκατοντάδες, στην κυριολεξία, μικρά θαύματα στο φραζάρισμα, με τονισμούς, με μια μόλις αισθητή ''αναπνοή'', με επιτάχυνση ή επιβράδυνση του *tempo*.'' (William Smith, στο Robin Hood Dell Review, 1947, σελ. 21 και J. K. Sherman, The Minneapolis Star, 8-1-1938-από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημ. Μητρόπουλος'', σελ. 215)

6. Η έννοια της πιστότητας. Ο Μητρόπουλος φρόντιζε στην ερμηνεία ενός έργου να αποδώσει το πνεύμα του συνθέτη, άσχετα αν δεν επέμενε στην πιστή ανάγνωση της παρτιτούρας. Αυτό το έκανε κυρίως στα πρώτα χρόνια της καριέρας του, γι' αυτό διάνθιζε τις παρτιτούρες με άπειρες υποσημειώσεις και την ώρα της διεύθυνσης πρόσθετε πλούσια εκφραστικά μέσα, σε σημείο που πολλοί κριτικοί μίλησαν για υπερβολή ύφους. Στη δεκαετία του 1950 παρατηρείται κάποια οικονομία στα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιεί, η ερμηνεία του παρουσιάζει μια πυκνότητα και περιορίζεται αυτή η ''υπερβολή'' στις κινήσεις του. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι απουσιάζουν οι διαφοροποιήσεις στη δυναμική, οι αποκλίσεις από το βασικό *tempo*, η επεξεργασία της λεπτομέρειας, οι αντιθέσεις που πάντα υπήρχαν στις εκτελέσεις του. Απλά, στα χρόνια της ωριμότητας πλέον, τα στοιχεία αυτά λειτουργούν μόνο υποβλητικά. Είναι η εποχή που ο Μητρόπουλος πετυχαίνει τις δυο έννοιες, πιστή ερμηνεία του έργου ενός συνθέτη-όπως ο ίδιος την οραματίστηκε-και η πιστή απόδοση της παρτιτούρας σχεδόν σε σημείο ταύτισης. Γι' αυτή την ικανότητα μίλησαν ο δημοσιογράφος Parente και ο κριτικός Edwin Mittag. Ο πρώτος αναφέρθηκε σε μια συναυλία του Μητρόπουλου στη Ρώμη το 1950: ''Δεν επιχειρεί να προσθέσει τίποτα στην παρτιτούρα. Του είναι αρκετό να δει τι είναι

γραμμένο μέσα σ' αυτή για να το αποδώσει· από 'κει πηγάζει αυτή η εκφραστική δύναμη που παίρνει απ' αυτόν-όπως κι από κάθε μεγάλο μαέστρο-η βουβή μουσική σελίδα όταν αποδίδεται πια με ήχους'' (Parente, Il Mattino, Ρώμη, 21-6-1950). Ο Mittag από την πλευρά του επισήμανε: ''Η πολυχρησιμοποιημένη φράση ''στην υπηρεσία του έργου'' βρήκε στην περίπτωση του Μητρόπουλου την ευτυχέστερη πραγμάτωσή της''. (Olin Downes, εφ. The New York Times, 27-12-1940-παραπομπή από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημ. Μητρόπουλος'', σελ. 220)

4.2. Η εικόνα του Μητρόπουλου ως ερμηνευτή-Απόψεις ειδικών

Πάνω στο πόντιουμ, ο Μητρόπουλος παρουσίαζε έναν εαυτό τόσο ξεχωριστό και διαφορετικό από τους άλλους μαέστρους, που πολλοί κριτικοί τον χαρακτήρισαν ''αλλόκοτο'', ''ανορθόδοξο'', ''παράξενο'', ''προσωπικό'', ''ασυνήθιστο''. Κι αυτό γιατί εκτός από τους κλασικούς τρόπους διεύθυνσης της ορχήστρας (προφορικές επεξηγήσεις, μπαγκέτα, τραγουδιστική εκφώνηση), κατέφευγε σε διάφορα οπτικά μέσα επικοινωνίας κι αυτό το πετύχαινε με ολόκληρο το σώμα του (πιγούνι, χέρια, μάτια, εκφράσεις προσώπου, ώμους, μέση). Στην αρχή τουλάχιστον, πριν γίνει γνωστός για τον τρόπο διεύθυνσής του, ξένιζε και τους μουσικούς του και το κοινό. Δονούνταν ολόκληρος και φαινόταν η μουσική να διαπερνά το σώμα του σαν ηλεκτρικό ρεύμα. Τα δυο του χέρια κινούνταν ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Με το δεξί χέρι έδινε το μέτρο, με τα δάχτυλα να κινούνται ανεξάρτητα μεταξύ τους. υποδεικνύοντας στους μουσικούς το ρυθμικό τονισμό. Με το ίδιο χέρι εισήγαγε τα διάφορα όργανα, υποδεικνύοντάς τους με την έκταση ή τη συστολή των δαχτύλων τις δυναμικές μεταβολές. Με το αριστερό χέρι έδειχνε τις φράσεις και συχνά προτιμούσε να μετρά φράσεις ή ολόκληρα εδάφια κι όχι μουσικά μέτρα.

Ένας μουσικοκριτικός (όπως αναφέρεται στο Kostios, Διατριβή: 125), παρατηρώντας το αριστερό χέρι του Μητρόπουλου να μοιάζει γιγαντιαίο καθώς περιέγραφε τις καμπύλες και τους ελιγμούς κάθε φράσης, είπε τα εξής: ''Το ακριβολόγο, νευρώδες παιχνίδισμα των δακτύλων του αποτελεί γι' αυτόν ένα λεπτό όργανο που επιτυγχάνει, ως δια μαγείας, αποχρώσεις εξαιρετικής ευαισθησίας''. (από το βιβλίο του William R. Trotter ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'', σελ. 125)

Όταν πάλι η εκτέλεση έφτανε σε κάποιες δυναμικές κορυφώσεις, τότε άπλωνε και τα δυο του χέρια, δημιουργώντας μ' αυτά κυματιστές κινήσεις, αγκαλιάζοντας έτσι όλη την ορχήστρα. Οι μουσικοί του είχαν προσαρμοστεί και καταλάβαιναν απόλυτα από τις κινήσεις του σώματός του τι ήθελε απ' αυτούς.

Αλλά ας αφήσουμε να μιλήσουν για την εικόνα του Μητρόπουλου πάνω στο πόντιουμ καθώς διηύθυνε, άνθρωποι που είχαν την τύχη να τον γνωρίσουν προσωπικά:

Ο Ronald Gelatt γράφει: ''Διευθύνει με το σώμα του. Όταν η μουσική υψώνεται σε ένταση, είναι σαν ένα πουλί που ανοίγει τα φτερά του στον ουρανό. Όταν η μουσική γίνεται μελαγχολική, μαζεύεται λες και κομματιάστηκε το πνεύμα του''. (Gelatt, *Music Makers*, σελ. 37-από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 123)

Ο Samuel Chotzinoff στο ''Dimitri Mitropoulos Brings His Forceful Art to New York'', New York Post, 31 Μαΐου 1938, σημειώνει: ''Ο κ. Μητρόπουλος είναι ψηλός, λεπτός και φαλακρός. Απαλλαγμένος από τη μπαγκέτα και την παρτιτούρα, εξουσιάζει πλήρως τους άντρες του με τους βραχίονες και τα χέρια του, τα οποία είναι τόσο εύγλωττα όσο και ο χορός ενός γητευτή φιδιών. Εντούτοις, αν το αριστερό του χέρι κινείται άμετρα, το δεξί κρατάει πάντοτε τον τονισμό. Χρειάζεται μερικά λεπτά για να συνηθίσει κανείς τους γραφικούς σπασμούς του αριστερού του χεριού, αλλά δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία για την αυθεντικότητα αυτού του ανθρώπου. Το βασικό του χαρακτηριστικό είναι η γεμάτη πάθος ζωτικότητα, αισθάνεται όμως κανείς ότι ελέγχεται από μια εξαντλητική γνώση και μια δημιουργική ευαισθησία για την τέχνη της μουσικής. [...] Ο κ. Μητρόπουλος είναι χωρίς αμφιβολία μεγάλο ταλέντο και δύναμη, και η παρουσία του στην αμερικανική σκηνή είναι βέβαιο πως θα αποδειχθεί ευεργετική''. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 180)

Ο Χριστόφορος Κωνσταντάκος, από τους πρώτους βιογράφους του Μητρόπουλου, περιγράφει το ερμηνευτικό ύφος του μαέστρου: ''Ολόκληρο το σώμα του τρανταζόταν, από την κορυφή μέχρι τα νύχια. [...] Οι φτέρνες του σηκώνονταν στον αέρα και ανεβοκατέβαιναν μέχρι που η σπονδυλική του στήλη και το σώμα του ολόκληρο έμοιαζε να εκφράζει το ρυθμό, και τα χέρια του ήταν πολύ, μα πάρα πολύ χαλαρά, λες και δεν είχαν νεύρα-τελείως ελεύθερα-ενώ το σώμα του συνέχιζε να δονείται. Ήταν ένας φανταστικός τρόπος να διευθύνει κανείς μια ορχήστρα· όμοιό του δεν έχω ξανασυναντήσει ποτέ μέχρι σήμερα''. (Χρ. Κωνσταντάκος, συνέντευξη από τον Oliver Daniel, 13 Δεκεμβρίου 1983-παραπομπή από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 184)

Η Brenda Ueland μεταφέρει τα λόγια ενός μέλους του κοινού στη Μινεάπολη από πρόβα το 1939: ''...Νομίζω ότι κάνουν μεγάλο λάθος όσοι λένε ότι δε χρειάζεται να χρησιμοποιεί τόσο πολύ το σώμα του. Γιατί, πολύ απλά, αυτό είναι η ίδια η μουσική. Πόσο εκπληκτικά ασυνήθιστος είναι!... Το πρόσωπό του φωτίζεται από χαρούμενη έξαψη (βλέπω ακτίνες φωτός να κάνουν κύκλους πάνω από το κεφάλι), πηδάει κάτω, ανάμεσα στα έγχορδα, λες και τραβάει από μέσα τους το μουσικό θέμα κι έπειτα τινάζεται προτάσσοντας αυστηρά το δείκτη του στα πνευστά. Για να δώσει το ρυθμό πηδάει ψηλά στον αέρα και ο ήχος των τακουνιών του που χτυπούν στο πάτωμα θυμίζει πυροβολισμούς. Κάνει την καρδιά σου να αναπηδά αυτή η υπέροχη, άγρια υπερβολή στις πρόβες του''. (Brenda Ueland, Mitropoulos and the North High Band, and Other Pieces On Musical Life, The Schubert Club St. Paul, 1983, σελ. 13-16-παραπομπή από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 186)

Ο Rudolf Elie Jr., μουσικοκριτικός της Boston Herald, χαρακτηρίζει το ύφος του Μητρόπουλου ως ύφος ''της σχολής μαέστρων του τρεμάμενου Γαγγλίου''. Παρακολουθώντας τον σε μια πρόβα, σημειώνει: ''Ο κ. Μητρόπουλος διπλώνεται σαν πούμα που παραμονεύει ένα

ελάφι και μουρμουρίζοντας με πάθος το μέτρο της μουσικής, που οδηγεί στο ''Μ'', απελευθερώνει την πιο απίθανη ενέργεια, που θα μπορούσε να έχει συγκεντρωθεί σε ανθρώπινο σώμα. Από εκείνη τη στιγμή μέχρι που σταματάει την ορχήστρα, κάτι που μπορεί να συμβεί ύστερα από δέκα μέτρα ή με το τέλος του μέρους, είναι η προσωποποίηση της ίδιας της μουσικής... Κατέχει αναμφισβήτητα το ρεκόρ του άλματος εις ύψος, χωρίς φόρα, ανάμεσα σε άλλους μαέστρους. Σας ορκίζομαι ότι τον είδα να πηδά ένα μέτρο ψηλά χωρίς να λυγίσει τα γόνατά του και σίγουρα είναι ο μοναδικός άνθρωπος στη γη που μπορεί να σου δώσει την εντύπωση ότι είναι ικανός να κάνει μια πλήρη περιστροφή χωρίς να κουνήσει τα πόδια του. Οι κινήσεις των ώμων και των χεριών του είναι ασύλληπτα εκφραστικές, ενώ ο τρόπος που συσπειρώνεται προτού εκτελέσει μια κορύφωση προκαλεί ανατριχίλα''. (από τη συνέντευξη του Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου στον Oliver Daniel, 28 Μαΐου 1985-παραπομπή στο βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 270)

Από τη συνέντευξη της σοπράνο Frances Greer στον Oliver Daniel, 16 Ιουλίου το 1983: ''Την πρώτη φορά που κοίταξα το Μητρόπουλο κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, σ' ένα μέρος κατά το οποίο δεν τραγουδούσε, ήταν λες και είχε μεταμορφωθεί. Δεν ήταν ο ίδιος άνθρωπος που είχα γνωρίσει στο ξενοδοχείο Great North Ern ή στα παρασκήνια. Η συμπεριφορά του, η όψη του-τα πάντα πάνω του-ήταν υπερβατικά. Μου φαινόταν ότι εξέθετε το πνεύμα του, την ίδια του την ψυχή κι αυτό ήταν τόσο πειστικό και τόσο έντονα προσωπικό, ώστε δεν μπορούσα να συνεχίσω να τον κοιτάζω. Ήταν λες και κοιτούσα τον ήλιο''. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 638)

Ο Guntter Schuller, μέλος της Φιλαρμονικής Ορχήστρας Νέας Υόρκης, σε συνέντευξη που έδωσε στον Oliver Daniel στις 7 Ιουλίου 1983, μεταφέρει την εμπειρία του από μια συναυλία που έπαιζαν τη μελοδραματική συμφωνία, αριθμός 2, του Rachmaninoff: '' Όταν διηύθυνε, τα πάντα έσβηναν γύρω του. Δεν υπήρχε τίποτε άλλο. Δεν υπήρχε αμφιθέατρο, δεν υπήρχε αέρας, δεν υπήρχαν άλλοι άνθρωποι, υπήρχε μόνο η μουσική του...'' Σε άλλο σημείο της συνέντευξης: '' Ήταν σαν να κολυμπούσε μέσα στη μουσική, επρόκειτο για μια κατάσταση σχεδόν αγιαστική''. Και: ''...Το βλέμμα του μας διαπερνούσε κι έπεφτε μέσα στη μουσική-ήταν σαν μια ερευνητική κι ενορατική ματιά που στόχευε κατευθείαν στην ψυχή της μουσικής αλήθειας... Εκείνη τη στιγμή ένιωσα να συνταράσσομαι ολοκληρωτικά. Συνέχιζα να παίζω-έπρεπε!-αλλά από τα μάτια μου έτρεχαν δάκρυα. Κάτι τέτοιο μπορούσε να συμβεί με το Μητρόπουλο κάθε στιγμή, σε οποιοδήποτε μουσικό κομμάτι. Εκείνες τις στιγμές έβαζε φωτιά στην ψυχή του μέσα από σένα και, σας ορκίζομαι, δεν είχε καμιά σημασία πώς πήγαινε ο ρυθμός του... Τα μάτια του και το φαλακρό του κεφάλι έμοιαζαν με ένα είδος υπερφυσικού πυρσού. Εκείνες οι στιγμές ήταν πραγματικά σαν θρησκευτικές εμπειρίες''. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 639)

Οι περισσότερες κριτικές που πήρε ο Μητρόπουλος για την τεχνική που εφάρμοζε στη διεύθυνση ορχήστρας είτε στη Ελλάδα είτε στο εξωτερικό-Ευρώπη ή Αμερική-μιλούν για αρτιότητα, ακρίβεια, πληρότητα, καθαρότητα του τονικού ύψους. Η ίδια ακρίβεια χαρακτήριζε τις εκτελέσεις του και στην απόδοση της δυναμικής. Με απαράμιλλη επιδεξιότητα πετύχαινε, με όποια ορχήστρα κι αν έπαιζε, τις αποχρώσεις της δυναμικής, καθώς και της επιτάχυνσης ή

επιβράδυνσης του *tempo*. Τελείως αβίαστα και φυσικά οδηγούσε τους μουσικούς του να αποδίδουν το βασικό *tempo*. Μεγάλη βαρύτητα έδινε στην ανέλιξη ενός *cresc*. ή *dim*. Αυτό το πετύχαινε αυξάνοντας ή ελαττώνοντας προοδευτικά την ένταση και μοιράζοντας ομαλά τη δυναμική που αντιστοιχεί σε κάθε νότα, ώστε κάθε νότα να φτάνει την επιθυμητή ένταση, ούτε καθυστερημένα ούτε πρόωρα, με κάθε δυνατή διαφοροποίηση πριν εκτελεστούν όλα τα μέτρα με την ένδειξη *cresc*. ή *dim*. Όταν το κρεσέντο του έφτανε στην πλήρη ανάπτυξή του, έδινε την εντύπωση ότι δεν είχε εξαντληθεί όλη του η δύναμη. Σ' ένα ντιμινουέντο πάλι ελαττωνόταν η ένταση και έσβηνε ο ήχος, έδινε την εντύπωση ότι είχε και τότε την ίδια δυναμική, την ίδια λαμπρότητα.

Οι κριτικοί επαινούσαν τις αναρίθμητες, λεπτές αποχρώσεις της μουσικής του, από το πιο ανάλαφρο *pianissimo* ως το πιο διαυγές *fortissimo.* ''Λίγοι διευθυντές ορχήστρας κατόρθωσαν να αποκαλύψουν με τόση ακρίβεια και τόση ευαισθησία όλες τις διαβαθμίσεις και αντιθέσεις ανάμεσα στις ακραίες δυνατότητες της δυναμικής, που είναι επιτρεπτές μέσα στα όρια που καθορίζει η εξέλιξη της τεχνικής των οργάνων και των ηχητικών μέσων της μοντέρνας συμφωνικής ορχήστρας''. (William E. Smith, στο πρόγραμμα εκδηλώσεων του 1947: Robin Hood Dell Review, σελ. 21-από το βιβλίο του Απόστολου Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 176)

Όμως, γι' αυτό το υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα θα πρέπει να σημειώσουμε δύο επιπλέον χαρακτηριστικά: τη σύμπνοια που χαρακτήριζε τους μουσικούς του και την ετοιμότητα με την οποία ανταποκρίνονταν σε κάθε υπόδειξη του μαέστρου τους, απόρροια επίμονης δουλειάς μαέστρου-μουσικών. Η ορχήστρα, υπό τη διεύθυνση του Μητρόπουλου, είχε μετατραπεί σε ένα ζωντανό οργανισμό που ανέπνεε ελεύθερα, γεμάτη κέφι, αλλά όχι ασύδοτα. Δημιουργήθηκε μια δυνατή χημεία και αλληλοσεβασμός ανάμεσα στο μαέστρο και τα μέλη της ορχήστρας. Βασική επιδίωξη και των δύο πλευρών ήταν, όχι η επίδειξη δεξιοτεχνίας, αλλά η επίτευξη της ουσίας, που ήταν η ίδια η μουσική. Δίκαια οι κριτικοί χαρακτήρισαν την ορχήστρα του ''το τέλειο *ensemble''.*

4.3. Το στοιχείο της θεατρικότητας στο Μητρόπουλο

Πολλά ειπώθηκαν σχετικά με τη συμπεριφορά του Μητρόπουλου πάνω στο πόντιουμ. Τη χαρακτήρισαν ''θεατρική''. Προερχόταν από μια εσωτερική παρόρμηση να παραστήσει το μουσικό έργο με τις κινήσεις του σώματος, των χεριών, τις εκφράσεις του προσώπου του. Ο Αλέξης Μινωτής, μεγάλος θεατράνθρωπος, συνεργάστηκε με το Μητρόπουλο στο Εθνικό Θέατρο το 1935, στο ανέβασμα του ιψενικού έργου ''Πέερ Γκιντ'' και κάνει λόγο για μια αυθεντική ''θεατρικότητα'' του μαέστρου: ''...άρχιζε να παριστάνει μαζί μας...'', ''...να χορογραφεί εκεί επιτόπου...'', ''...ήταν γεννημένος για το θέατρο...'', ''...με έμφυτη τη χάρη της θεατρικής έκφρασης...'' (Αλέξη Μινωτή, ''Μακρινές Φιλίες'')

Κριτικοί μιλούν για το Μητρόπουλο, λέγοντας ότι δε διηύθυνε με τη στενή έννοια του όρου, αλλά ''έπαιζε'' το έργο όπως ένας ηθοποιός πάνω στη σκηνή. Ακόμη και στις διάφορες αλλαγές στη διάταξη της ορχήστρας κινούνταν από την εσωτερική του ''θεατρικότητα''. Μην ξεχνάμε ότι ο Μητρόπουλος ξεκίνησε την καριέρα του μέσα σ' ένα θέατρο στην όπερα του Βερολίνου, όπου ανέλαβε, παράλληλα με τη διεύθυνση της ορχήστρας, να διδάξει τους ρόλους στους τραγουδιστές και στα φωνητικά σύνολα. Όταν ανέβαζε κάποια όπερα, καθοδηγούσε, συνοδεύοντας στο πιάνο, τους τραγουδιστές και σιγά-σιγά τους έβαζε στο ''πετσί'' του ρόλου. Κατά κάποιο τρόπο δηλαδή λειτουργούσε σαν σκηνοθέτης, χωρίς να υποκαθιστά τον πραγματικό. Η ενέργειά του προερχόταν από μια αυθεντική θεατρική παρόρμηση, που είχε ως άτομο.

Ο ίδιος δήλωσε κάποτε: ''...Ο διευθυντής ορχήστρας είναι κατά κάποιο τρόπο ένας ηθοποιός και ως ηθοποιός δεν απευθύνεται μόνο στους μουσικούς της ορχήστρας, αλλά και στο κοινό, όχι μόνο σε ακροατές, αλλά και σε θεατές''. (από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Το Στοιχείο της Θεατρικότητας στον Δημήτρη Μητρόπουλο'', σελ. 91)

Όλοι παραδέχονταν ότι πάνω στο πόντιουμ δεν ήταν ένας βιρτουόζος ή ένας showman, αλλά ό,τι έκανε το έκανε με απόλυτη σοβαρότητα και σεβασμό. Όλες του οι κινήσεις, όσο κι αν για κάποιους έδειχναν υπερβολικές και θεατρινίστικες , είχαν όλες νόημα και απέβλεπαν σε ένα σκοπό: στην τελειότητα του ήχου. Δεν τον ενδιέφερε η επίδειξη δεξιοτεχνίας (όπως κάνει ένας απλός βιρτουόζος), αλλά η ουσία, που ήταν να φτάνει τη μουσική στο απόγειό της. Με λίγα λόγια, ήταν ένας ''ιερομόναχος'' της μουσικής, δοσμένος σ' αυτή ''ψυχεί τε και σώματι''. Αυτή, λοιπόν, η αυθεντική ''θεατρικότητά'' του δεν είχε τίποτα το θεατρινίστικο, το ευτελές, το ψεύτικο. Ήταν η αληθινή του φύση, παθιασμένη με τη μουσική, που επιδίωκε να τη μεταδώσει στο ευρύ κοινό.

4.4. Κορυφαίες στιγμές στην καριέρα του και το τέλος

Στις 12 Απριλίου το 1951 παρουσίασε την εξπρεσιονιστική όπερα του Alban Berg ''Wozzeck''. Μια απαιτητική και σε πολλά σημεία ατονική όπερα· κι όμως έγινε η πιο πολυσυζητημένη παράσταση στο Μανχάταν. Ακόμη και ο Downes αναγνώρισε τη συναυλία ως ''ένα από τα ιστορικά επιτεύγματα στην ιστορία του Carnegie Hall'' (Olin Downes, ''Berg's Wozzeck Presented Here'', New York Times, 13 Απριλίου 1951, από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 516).

Όταν ο Μητρόπουλος (Νοέμβρης 1958) διηύθυνε μια εκτέλεση του έργου ''Death and Transfiguration'', στη μνήμη του αγαπημένου του φίλου-μαέστρου Guido Cantelli (τον οποίο θεωρούσε φυσικό διάδοχό του στη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης κι όχι τον Bernstein), καθήλωσε τους πάντες με τον τρόπο διηύθυνε την ορχήστρα, σε σημείο που πολλοί-που παρευρέθηκαν τότε στην αίθουσα-θυμούνταν μετά από σαράντα χρόνια τη συναυλία και την κατάσταση

υπέρβασης στην οποία βρέθηκε ο μαέστρος. Η συναυλία αυτή ηχογραφήθηκε σε LD και CD και είναι παράδειγμα εξαιρετικής εκτέλεσης.

Μετά από τη δεύτερη περιπέτεια της υγείας του, επιστρέφει στη διεύθυνση της Φιλαρμονικής Νέας Υόρκης κι αναλαμβάνει, στη διάρκεια του ''Φεστιβάλ Mahler'' για τα πενήντα χρόνια από τη θητεία του Mahler στη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης, ένα δύσκολο πρόγραμμα από έργα του συνθέτη. Η εκτέλεση της αποχαιρετιστήριας Ενάτης Συμφωνίας του Mahler ήταν μια εμπειρία μοναδική: κοινό και μουσικοί σηκώθηκαν όλοι όρθιοι. Μάλιστα, ο αρχιμουσικός John Corigliano, όταν πήγε στα παρασκήνια να συγχαρεί το Μητρόπουλο, δεν μπορούσε να συγκρατήσει τα δάκρυά του από τη συγκίνηση.

Στις 1 Νοεμβρίου 1960, στη Σκάλα του Μιλάνου, ο Μητρόπουλος συναντιέται με την ορχήστρα για να προβάρουν την Τρίτη Συμφωνία του Mahler. Πάνω στο πόντιουμ, κι ενώ η εξουθένωσή του είναι πλέον εμφανής (μετά το καρδιακό επεισόδιο του 1959), υπερβαίνοντας τον εαυτό του δίνει το 1000% των σωματικών και πνευματικών του δυνάμεων, μέχρι που, στο μέτρο 80, η ορχήστρα ξαφνικά σώπασε... Ο Μητρόπουλος έγειρε στο αναλόγιό του, αφήνοντας την τελευταία του πνοή με τρόπο που ο ίδιος επιθυμούσε για το τέλος του. Οι προσευχές του εισακούστηκαν... Ένας ακόμη ''τιτάνας'' της μουσικής έδυσε... Πάνω του βρέθηκε ιδιόχειρο σημείωμα στο οποίο έγραφε τις τελευταίες του επιθυμίες: στην κηδεία του επιθυμούσε, αντί για λουλούδια, τα χρήματα να δοθούν στη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης, για να βοηθηθούν νέοι Αμερικανοί συνθέτες. Ζητούσε η σορός του να αποτεφρωθεί χωρίς τελετή, χωρίς δημόσια έκθεση για προσκύνημα και η λήκυθος με την τέφρα του να ταξιδέψει στην Ελλάδα. Όπως και έγινε. Η λήκυθός του βρίσκεται στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών κι ένα μαρμάρινο μνημείο-φιλοτεχνημένο από το γλύπτη Γιάννη Παππά-κοσμεί το χώρο. Παράλληλα, στην ιδιαίτερη πατρίδα του, μέσα σ' ένα λιβάδι, υπάρχει ένα απέριττο μαρμάρινο βάθρο, μοναχικό, όπως μοναχική ήταν και η πορεία του ανθρώπου που αναπαριστά το μάρμαρο: γύρω-γύρω υψώνονται τα αγαπημένα στον Μητρόπουλο βουνά της πατρίδας του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ ΤΟΥ

Αναφορά στις ανθρώπινες σχέσεις που δημιούργησε με όλη την ορχήστρα και κάθε μουσικό ξεχωριστά, καθώς και στην άψογη επαγγελματική συνεργασία μαζί τους.

Πολλοί που παρακολούθησαν το Μητρόπουλο να διευθύνει, μίλησαν για ''υπνωτισμό'', για ''μαγική τέχνη''. Σ ' αυτό δε συντελούσε μόνο η τεχνική του, η κινησιολογία του, η συμπεριφορά του πάνω στο πόντιουμ γενικά. Σημαντικότατο ρόλο έπαιξε και η σχέση του με τους μουσικούς του. Ο ίδιος έλεγε πως ανήκει σ' αυτούς σαν ένα απλό μέλος από εκτελεστές, επιφορτισμένος με τη μελέτη όλου του έργου, την ανάλυσή του και τη σύνθεσή του στη συνέχεια. Παρομοίαζε τον εαυτό του με τροχονόμο που διευθετεί την κίνηση, αλλά συγχρόνως έδινε την ελευθερία σε κάθε μουσικό να ''βγάλει'' την προσωπικότητά του. Το γεγονός ότι αυτός ήταν επικεφαλής δε σήμαινε ότι ασκούσε το καθήκον του με τρόπο δικτατορικό· απεναντίας, πίστευε ότι η συνεργασία με τα μέλη της ορχήστρας θα έπρεπε να διέπεται από απόλυτη δημοκρατικότητα. Και σαν καλός δάσκαλος έδινε πρώτος το παράδειγμα. Γνώριζε καλά πως για να ''περάσει'' ένα έργο στο κοινό και να το συγκινήσει, θα έπρεπε ο μαέστρος να ''δονήσει'' τα μέλη της ορχήστρας. Κι αυτό το πετύχαινε κατεβαίνοντας από το ''βάθρο'' του και προσεγγίζοντας τους μουσικούς του σαν απόστολος ή αγγελιαφόρος. Έβλεπε τον εαυτό του σαν μαέστρο-σύντροφο κι όχι σαν μαέστρο-δικτάτορα.

Για να επιφέρει μια ερμηνεία το επιθυμητό αποτέλεσμα, πρέπει να βασίζεται στην ομαδικότητα όλης της ορχήστρας, στη συνοχή των μελών της και την επικοινωνία ανάμεσά τους. Μόνο έτσι μπορεί υπάρξει αλληλεπίδραση ανάμεσα στο μαέστρο και σε όλους τους μουσικούς.

Ο μαέστρος έχει ρόλο να εκμαιεύσει από τους μουσικούς το κάλλιστο κι αυτοί με τη σειρά τους οφείλουν να ανταποκρίνονται στα κελεύσματά του, δίνοντας το μέγιστο των δυνατοτήτων τους. Από αυτή την αλληλεπίδραση γεννιέται κατά κάποιο τρόπο μια σπουδαία ερμηνεία.

Πρώτος ο Μητρόπουλος έδινε το παράδειγμα της ολοκληρωτικής αφοσίωσης και το ''υπέβαλλε'' στα μέλη της ορχήστρας. Αυτό το στοιχείο, σε συνδυασμό με την τέλεια γνώση του μουσικού κειμένου, έκανε τους μουσικούς του να τον παραδέχονται και να τον σέβονται βαθιά. Συνάδελφοί του στη Φιλαρμονική της Βιέννης ομολόγησαν πως τέτοια γνώση τόσων πολλών μουσικών έργων είχαν να συναντήσουν από την εποχή του Toscanini. (Από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 228)

Ο Μητρόπουλος, νιώθοντας συνοδοιπόρος με τους μουσικούς του, κατάφερνε με την ταπεινότητα, την ευγένεια, την καλοσύνη και τη αμεσότητά του να κερδίζει τους πάντες, από όποια ορχήστρα κι αν πέρασε. Φρόντιζε να μαθαίνει τα ονόματά τους, την οικογενειακή τους κατάσταση, τους προβληματισμούς τους, οτιδήποτε τους απασχολούσε, προκειμένου να δημιουργήσει ένα ζεστό κλίμα και να αναπτυχθεί αμοιβαία εμπιστοσύνη μεταξύ τους για να λειτουργήσουν σαν ομάδα που θέτει υψηλούς στόχους. Ο εξαναγκασμός δεν είχε καμιά θέση,

ούτε η σιδερένια πειθαρχία. Αποζητούσε την αφοσίωσή τους κι όχι τυφλή υπακοή. Η ευγένεια και η πραότητά του, όπως και ο ''μαγνητισμός'' που εξέπεμπε σαν προσωπικότητα, οδηγούσαν τους μουσικούς του σε μια προσπάθεια υπέρβασης του εαυτού τους, ενώνοντας τις καλλιτεχνικές τους αναζητήσεις με αυτές του μαέστρου τους. Να πώς εκφράζεται ο ίδιος ο Μητρόπουλος στο περιοδικό Golfer and Sportsman, Μινεάπολη, Απρίλιος 1938: ''Δεν είμαι αφεντικό. Δουλεύουμε μαζί. Θα σας δώσω ό,τι καλύτερο έχω, και το ίδιο θα κάνετε κι εσείς για μένα.'' Και σε ένα γράμμα στη φίλη του Καίτη Κατσογιάννη, σημειώνει: ''Δε θέλω να είμαι ένας δικτάτορας, αλλά ένας άνθρωπος που πασχίζει για την αγάπη, τη δικαιοσύνη, τα δικαιώματα των άλλων, είτε πρόκειται για τους συνθέτες, είτε για τους συναδέλφους μου της ορχήστρας...'' (αλληλογραφία, επιστολή Δ.Μ., αρ. 64, Κλίβελαντ, 17-12-1938, σελ. 58-παραπομπή από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 232)

Ο Biancolli, σ' ένα άρθρο του στο The New York World Telegran and The Sun, 29-9-1956 (παραπομπή από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 233), μίλησε για την υπομονή, τη γενναιοφροσύνη και τη δημοκρατικότητά του, χαρακτηρίζοντας τες παροιμιώδεις και τόνισε πως η λατρεία που δεχόταν ο μαέστρος από διάφορες ορχήστρες ήταν τέτοια, που ελάχιστοι μαέστροι δοκίμασαν. Η αγάπη για τους μουσικούς του δε διαπιστωνόταν μόνο από την άψογη συμπεριφορά του απέναντί τους, αλλά και έμπρακτα. Όποτε χρειάστηκε, χορήγησε υποτροφία σε σπουδαστές μουσικής· πάντα ενθάρρυνε νέους συνθέτες και, όποτε είχε τη δυνατότητα, τους ενίσχυε και οικονομικά. Αυτή η ανθρωπιστική του πλευρά και παράλληλα η έξοχη καλλιτεχνική του φύση, επέφεραν το θαυμασμό και την αγάπη μεγάλων σολίστ. Το γεγονός ότι παρέμεινε και συνεργάστηκε για πολλά χρόνια τόσο με τη Συμφωνική Μινεάπολης όσο και με τη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης, δείχνει ότι δενόταν συναισθηματικά με τους μουσικούς του. Παρόλο που δεχόταν πάρα πολλές προσκλήσεις από ξένες ορχήστρες από όλο τον κόσμο, οι εμφανίσεις του σ' αυτές ήταν περιορισμένες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Περιγραφή των καινοτομιών του, της μεγάλης καλλιτεχνικής προσφοράς του, ενώ αποκαλύπτεται και η ανθρώπινη πλευρά του καλλιτέχνη. Παραθέτονται κρίσεις, επικρίσεις και αναγνωρίσεις για το άτομό του γενικά.

6.1. Η προσφορά του ως μαέστρου

Αυτό που συντέλεσε στο να ενταχθεί στο ''πάνθεον'' των μαέστρων δεν ήταν κάποιο καινοτόμο στοιχείο που εισήγαγε στη διεύθυνση της ορχήστρας. Ίσα-ίσα που όλα αυτά τα στοιχεία (τεχνικά μέσα. πρόβες, ερμηνεία, συμπεριφορά πάνω στο πόντιουμ και απέναντι στους μουσικούς) υπήρχαν ανέκαθεν και θα εξακολουθούν να υπάρχουν στην Ιστορία της διεύθυνσης ορχήστρας. Ο ίδιος δήλωνε της ρομαντικής σχολής, αν και η καριέρα του εκτείνεται ως και την πρώτη δεκαετία του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, εποχή που συνταράσσεται από νέα μουσικά ρεύματα. Έτσι ο Μητρόπουλος ναι μεν σέβεται βαθιά την παράδοση και θέλει να την υπηρετήσει, από την άλλη όμως νιώθει πως έχει χρέος να προχωρήσει παραπέρα, να ανοίξει το δρόμο στη σύγχρονη μουσική παραγωγή και να τη φέρει πιο κοντά στο φιλόμουσο κοινό. Αυτή του η προσπάθεια ευοδώνεται με το συνδυασμό συγκεκριμένων γνωρισμάτων, που συνιστούν και την ειδοποιό διαφορά του καλλιτέχνη, προσδίδουν στο έργο του έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα και βάζουν την προσωπική του σφραγίδα ως καλλιτέχνη-αναδημιουργού. Υπηρέτησε το ίδιο πιστά και την παραδοσιακή και τη σύγχρονη μουσική. Αυτό που τον ξεχώρισε από άλλους μαέστρους ήταν η ικανότητά του να επιλέγει και να προσαρμόζει τις διάφορες τεχνικές στις εκάστοτε απαιτήσεις οποιουδήποτε έργου (κλασικού ή μοντέρνου). Ήταν μια σημαντική προσφορά του Έλληνα μουσικού ως αναδημιουργού μουσικής.

Αξιοσημείωτη ήταν η συμβολή του Μητρόπουλου και στην εκγύμναση ορχηστρών, τις οποίες ανέλαβε ή απλά συνεργάστηκε μαζί τους. Τόσο οι ελληνικές ορχήστρες όσο και αυτές της Μινεάπολης και της Νέας Υόρκης, ωφελήθηκαν τα μέγιστα από την παρουσία του. Συγκρίνοντας το ρεπερτόριο αυτών των ορχηστρών πριν τις αναλάβει ο Μητρόπουλος, με το ρεπερτόριο που εκτελούσαν επί των ημερών του, καταλαβαίνει κανείς το μέγεθος της δουλειάς που έκανε στον τομέα της εκγύμνασής τους. Οι μουσικοί σ' αυτές τις ορχήστρες δεν ήταν προγυμνασμένοι κατάλληλα για ''προχωρημένα'' ιδιώματα, στα οποία τους οδήγησε μετά από μεγάλο κόπο. Ο Μητρόπουλος ήταν εκείνος που διεύρυνε τις καλλιτεχνικές τους δυνατότητες. Δεν ήταν, επομένως, μόνο η υποβλητική ικανότητα του μαέστρου και οι ανθρώπινες σχέσεις που ανέπτυσσε με τα μέλη της ορχήστρας, που οδηγούσαν σε ένα άρτιο μουσικό αποτέλεσμα. Πάνω απ' όλα ήταν η βαθιά κατάρτιση πάνω στο αντικείμενό του, που του επέτρεπε να δίνει τις σωστές λύσεις στους μουσικούς του. Οι ίδιοι, άλλωστε, ομολογούν ότι στις πρόβες μαζί του πάντα είχαν να επωφεληθούν από την πλατιά του γνώση στη μουσική. Όταν ο Μητρόπουλος το 1955, σε μια περιοδεία του με τη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης, βρέθηκε στην Ευρώπη, οι ντόπιοι κριτικοί, παρακολουθώντας τον τρόπο διεύθυνσής του, εξεπλάγησαν ευχάριστα. Κι αυτό γιατί

το παίξιμο της Φιλαρμονικής κατάφερε να αποδώσει όλες τις λεπτότατες αποχρώσεις-με άψογη τεχνική και υψηλή καλλιτεχνική απόδοση-έργων ρομαντικών, που μέχρι τότε πίστευαν πως μόνο ορχήστρες, όπως του Βερολίνου και της Βιέννης, μπορούσαν να αποδώσουν τόσο αριστοτεχνικά. Κι αυτό το επίτευγμα το απέδωσαν στην ικανότητα εκγύμνασής τους από το μεγάλο μαέστρο. (απόκομμα από έντυπο που εκδόθηκε στο Βερολίνο, χωρίς τίτλο και χρονολογία, άρθρο υπογεγραμμένο με τα αρχικά G. G-από το βιβλίο του Απ. Κώστιου, ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 261)

Για το ίδιο θέμα, κάποιος άλλος κριτικός έγραψε: ''Αποκαλυφθείτε μπροστά στο μεγαλειώδες γεγονός αυτής της ορχήστρας, που μίλησε στην καρδιά μας με την αβίαστη ορμητικότητα και την τόσο ωραία, καθόλου αμερικάνικη φυσικότητά της''. (Fritz Scorzeny, εφ. Osterreichische New Tageszeitung, Βιέννη, 15-9-1955-παραπομπή από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 261)

Στην εποχή του Μητρόπουλου επικρατούσαν διάφορες τάσεις γύρω από την ερμηνεία ενός ορχηστρικού έργου: Κάποιοι ακολουθούσαν τη μέθοδο του Wagner, όπου ο μαέστρος επέβαλλε το δικό του τρόπο ερμηνείας, κάνοντας όσες παρεμβάσεις ήθελε ή θεωρούσε ότι έπρεπε να γίνουν. Άλλοι ακολουθούσαν την ερμηνεία της ''πιστής απόδοσης ενός μουσικού κειμένου'', θεωρώντας πραγματική ιεροσυλία κάθε παρέμβαση στην παρτιτούρα. Ακόμη, υπήρχαν και μαέστροι-σταρ (έδρασαν κυρίως σε αμερικανικές ορχήστρες, στις οποίες υπηρέτησε και ο Μητρόπουλος) που επέβαλλαν τις δικές τους ερμηνευτικές αντιλήψεις, στρέφοντας τα φώτα δημοσιότητας πάνω τους και όχι στο έργο που εκτελούσαν. Μια τέταρτη τάση αντιπροσωπεύονταν από αυτούς που πίστευαν στην ''ιστορική ερμηνεία'', σύμφωνα με την οποία ο μαέστρος έπρεπε να αποδώσει πιστότερα το έργο, εντάσσοντάς το στο πνεύμα της εποχής που γράφτηκε. Και τέλος, μια ερμηνευτική τάση-στην οποία συνέβαλε τα μέγιστα ο Μητρόπουλος-ήταν αυτή που ο αναδημιουργός έπρεπε να είναι πιστός στο έργο και όχι στην παρτιτούρα. Αυτό το έκανε όχι γιατί υποτιμούσε το μουσικό κείμενο, αλλά γιατί πίστευε πως για να εκφραστούν καλύτερα οι προθέσεις του συνθέτη (σχετικά με το τέμπο, το φραζάρισμα, τη διάρθρωση, τις δυναμικές και το ηχόχρωμα) έπρεπε να κάνει κάποιες ''διορθώσεις'' πάνω στο κείμενο, όταν έκρινε πως υπήρχαν κάποιες ελλείψεις, που οφείλονταν-τις πιο πολλές φορές-σε κακές εκδόσεις ή σε απροσεξίες αντιγραφέων ή σε ελλιπή γνώση μαθητών.

Κύριο μέλημά του αποτελούσε η πιστότητα στο μουσικό έργο, ''αποκρυπτογραφώντας'' τις πραγματικές προθέσεις του συνθέτη, έχοντας κατά νου και την εποχή που γράφτηκε το έργο. Όταν καταλάβαινε ότι η παρτιτούρα δεν εξυπηρετούσε αυτούς τους σκοπούς, επενέβαινε ''διορθωτικά'', λαμβάνοντας υπόψη του όλες τις παραμέτρους της ερμηνείας. Μ' αυτόν τον τρόπο βοήθησε σημαντικά στην εξέλιξη της διεύθυνσης ορχήστρας ως πραγματικής τέχνης αναδημιουργίας, σεβόμενος την παράδοση και αναθεωρώντας το κατεστημένο, ρίχνοντας πάνω τους ένα ανανεωτικό φως.

Υπηρέτησε την τέχνη του με πολύ σεβασμό και αυταπάρνηση, κάνοντας επιλογές που πολλές φορές τον έφεραν σε δύσκολη θέση· ποτέ όμως δε συμβιβάστηκε, ούτε έκανε εκπτώσεις προκειμένου να γίνει αρεστός. Παράδειγμα: όσο ανήκε στη Φιλαρμονική Νέας

Υόρκης, τα προγράμματά του, που ήταν διανθισμένα και με σύγχρονα έργα, καταρτίζονταν με αυστηρά καλλιτεχνικά κριτήρια και όχι σύμφωνα με τις προτιμήσεις του Διοικητικού Συμβουλίου της Ορχήστρας. Μια στάση που τον έβλαψε επαγγελματικά, μια κι έπαιξε βασικό ρόλο στην απομάκρυνσή του από το αξίωμα του καλλιτεχνικού διευθυντή της Φιλαρμονικής. Όμως δε μετάνιωσε ούτε στιγμή. Μάλιστα, σε μια ιδιωτική συνομιλία που είχε με τον Josef Müller Marein, δήλωσε πως ειδικά στην Αμερική είχε να προσφέρει περισσότερα απ' ότι στην Ευρώπη, γιατί η τελευταία είχε ήδη μια πλούσια μουσική παράδοση, ενώ απέναντι στην Αμερική ένιωθε ένα ηθικό χρέος, που τον έκανε να θέλει να ανανεώσει το μουσικό κλίμα που επικρατούσε και να σπάσει το υπάρχον κατεστημένο. (Müller and Reinhardt, σελ 343- παραπομπή από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 267)

Συνήθως, οι ιμπρεσάριοι που αναλάμβαναν τον προγραμματισμό των συναυλιών, καθώς και το ρεπερτόριο που θα εμπεριέχονταν στα προγράμματα, προτιμούσαν κυρίως ρεπερτόρια καθιερωμένα, που θα είχαν εξασφαλισμένη την επιτυχία. Απέφευγαν τους νεωτερισμούς και δεν έπαιρναν ρίσκα βάζοντας άγνωστα έργα, κυρίως νεότερων συνθετών. Κι αυτό γιατί οι μουσικοί δεν είχαν την απαραίτητη κατάρτιση σ' αυτά τα ρεπερτόρια και στις βιβλιοθήκες δεν υπήρχαν οι παρτιτούρες, με συνέπεια η αγορά ή η αντιγραφή τους να επιβαρύνουν τον προϋπολογισμό της ορχήστρας. Ακόμη, έπρεπε να πληρωθούν τα πνευματικά δικαιώματα και, το πιο σημαντικό, προγράμματα που δεν ήταν οικεία στο κοινό οδηγούσαν σε μισογεμάτες αίθουσες.

Αυτά τα προβλήματα τα αντιμετώπισε και ο Μητρόπουλος, όμως δε συμβιβάστηκε. Αντίθετα, έκανε ό,τι περνούσε από το χέρι του για να ανατρέψει την καθεστηκυία τάξη. Πίστευε ακράδαντα ότι μια ορχήστρα δεν μπορεί να παραμένει προσκολλημένη στο παρελθόν, αγνοώντας το παρόν και χωρίς να προσανατολίζεται στο μέλλον. Με κανένα τρόπο δε θα έπρεπε οι συναυλίες να μοιάζουν με ''εκθέσεις μνημειακές''. Γι' αυτό η προσφορά του σ' αυτόν τον τομέα, δηλαδή τον εκσυγχρονισμό της ορχήστρας, ήταν τεράστια. Πάσχιζε όσο μπορούσε για να εξελίξει την ορχήστρα. Αναλάμβανε προσωπικά να πληρώσει το ορχηστρικό υλικό που χρειαζόταν, όταν δεν έβλεπε άλλη λύση. Από τη δική του αμοιβή πλήρωνε τα πνευματικά δικαιώματα ή τα έξοδα μετακίνησης των συνθετών που ήθελαν να παρευρίσκονται στην πρώτη εκτέλεση των έργων τους. Συχνά πλήρωνε ο ίδιος τους μουσικούς του όταν απαιτούνταν επιπλέον πρόβες.

Κινούνταν μεθοδικά, όπως κάνει ένας καλός παιδαγωγός, προκειμένου να πετύχει το σκοπό του: να εισάγει τις νέες ιδέες του, χωρίς όμως αυτό να αποβαίνει σε βάρος της ποιότητας του προγράμματος· ήθελε το κοινό του να μην επαναπαύεται σε εύπεπτα ακούσματα, αλλά σιγά-σιγά να συνηθίζει σε κάτι δυσκολότερο και άγνωστο. Είναι από τους λίγους μαέστρους που δεν κατέφευγε σε έργα-πυροτεχνήματα για να μεγαλώσει τη φήμη του, αλλά απέβλεπε, στο να ''εκπαιδεύει'' τους ακροατές του. Η καλλιτεχνική του καταξίωση ήταν δεδομένη. Εκείνο που πάσχιζε να πετύχει ήταν η κοινωνική προσφορά, μέσα από την τέχνη που υπηρετούσε. Θεωρούσε τον εαυτό του έναν ''ιεραπόστολο'' της μουσικής.

6.2. Τα προγράμματα των συναυλιών του

Οι μελετητές του Δημήτρη Μητρόπουλου, θέλοντας να δώσουν μια ακριβέστερη εικόνα για την προσφορά του στη μουσική, μιλούν για τα προγράμματα που παρουσίαζε στις συναυλίες του. Διαθέτουν μια ποικιλία απίστευτη, έξω από τα δεδομένα της εποχής, γεμάτα έμπνευση και πρωτοτυπία. Σ' αυτά κατέληγε μετά από πολύ κόπο, σκέψη και λαμβάνοντας υπόψη πολλούς παράγοντες. Προγράμματα που αυτά καθαυτά αποτελούσαν μια ''σύνθεση'' κι όχι μια απλή παράθεση συνθέσεων.

Αντιπαραβάλλοντας, λοιπόν, ένα ''κλασικό'' πρόγραμμα στον 20ό αιώνα-που ακολουθούσε τη διάταξη ''εισαγωγή, κοντσέρτο, συμφωνία''-με ένα πρόγραμμα του Δημήτρη Μητρόπουλου την ίδια εποχή, οδηγούμαστε στις παρακάτω διαπιστώσεις: πρώτα απ' όλα, τα προγράμματα με την κλασική μορφή είναι πολύ λίγα-γύρω στα εκατό-και ανήκουν στην περίοδο που διηύθυνε τη Φιλαρμονική Ορχήστρα Νέας Υόρκης. Την εποχή που διηύθυνε την Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών και τη Συμφωνική Μινεάπολης, τα προγράμματά του παρουσιάζουν αποκλίσεις από το βασικό τύπο (εισαγωγή, κοντσέρτο, συμφωνία) και παίρνουν τη μορφή ''συμφωνία, κοντσέρτο, εισαγωγή''. Άλλοτε αντικαθιστά την εισαγωγή με κάποια άλλη σύνθεση, που όμως παίζει εισαγωγικό ρόλο στη συναυλία του. Σε άλλες περιπτώσεις αντικαθιστά το κοντσέρτο με μια δεύτερη συμφωνία ή κάποιο συμφωνικό κομμάτι (όπως συμφωνικό ποίημα, ραψωδία κ.ά.). Επιπλέον, προβαίνει σε παραλλαγές του προγράμματος, αντικαθιστώντας ένα έργο με άλλα δύο ή-σπανιότερα-τρία κομμάτια. Παράλληλα, αλλάζοντας και τη σειρά διάταξής τους, δίνει την εντύπωση πως το όλο πρόγραμμα αποτελεί μια άκρως ενδιαφέρουσα σύνθεση.

Αλλά αυτές τις παραλλαγές τις προχωράει παραπέρα, προσθέτοντας αποσπάσματα από όπερες ή κάποιες σκηνές, δημιουργώντας ''μεικτά'' προγράμματα με όπερα και συμφωνική μουσική, μια και στα χρόνια της ελληνικής περιόδου και της περιόδου στη Μινεάπολη δεν υπήρχε μόνιμο λυρικό θέατρο. Άλλη προσθήκη ήταν η χρησιμοποίηση χορωδίας, πολλές φορές και με έργα χορωδιακά *a cappella*. Στα προγράμματά του περιλάμβανε και καλλιτέχνες που εκτελούσαν οργανικά κομμάτια χωρίς τη συνοδεία ορχήστρας ή τραγουδούσαν με συνοδεία πιάνου.

Τώρα, με ποιο σκεπτικό έκανε αυτές τις παραλλαγές ή προσθήκες στα προγράμματά του ο Μητρόπουλος; Σίγουρα δεν ήταν αυθαιρεσίες της στιγμής, αλλά απόρροια πολλής σκέψης και κάποιων αρχών που πρέσβευε: γενικά απέφευγε την επανάληψη κάποιου προγράμματος (εξαίρεση αποτελούσαν κάποιες προβλεπόμενες και επιβεβλημένες από μουσικά ιδρύματα επαναλήψεις). Χωρίς να παραβλέπει την καθεστηκυία διάταξη προγραμμάτων που γίνονταν βάσει της εποχής που ανήκαν, της ίδιας Σχολής ή του στιλ διαφόρων συνθετών, προσπαθούσε να ξεφεύγει από την τυπολατρία του 20ού αιώνα. Σχεδόν πάντα στα προγράμματά του περιλάμβανε περισσότερα από τρία έργα για μεγαλύτερη ποικιλία, αλλά και για να κεντρίζει το ενδιαφέρον του κοινού και να διευρύνει τους μουσικούς του ορίζοντες.

Συνήθιζε να κάνει έναρξη στις συναυλίες του με ένα εισαγωγικό κομμάτι, για την καλύτερη

προετοιμασία των μουσικών του και τη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας για τους ακροατές. Τα έργα εισαγωγή, κοντσέρτα ή συμφωνία συνήθως φρόντιζε να είναι του ίδιου συνθέτη, ενώ στα μεικτά προγράμματα η εισαγωγή ήταν από κάποια όπερα, από την οποία στη συνέχεια της συναυλίας θα έπαιζε αποσπάσματα ή και ολόκληρες σκηνές. Δεν ήταν λίγες οι φορές που στη θέση της εισαγωγής έπαιζε το ιντερμέντιο της όπερας ή κάποιο οργανικό κομμάτι του συνθέτη. Για συναυλίες που διοργανώνονταν προς τιμή κάποιου συνθέτη, παίζονταν έργα αυτού του συνθέτη, κυρίως όμως σε θερινές εκδηλώσεις κι όχι σε συναυλίες ''συνδρομητών'', όπου τα προγράμματα ήταν πιο αυστηρά. Όταν παρουσιαζόταν κάποιο έργο σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση ή πρώτη εκτέλεση στη χώρα ή στην πόλη που γινόταν η συναυλία, τότε πριν και μετά την εκτέλεση του έργου παίζονταν συνθέσεις από γνωστό ρεπερτόριο. Έτσι δημιουργούνταν στα διαλείμματα μεταξύ των μερών αντίθεση που γεννούσε διαφορετικές συγκινήσεις στο κοινό και κρατούσε αμείωτο το ενδιαφέρον του.

Ανακεφαλαιώνοντας για τα προγράμματα που κατάρτιζε ο Μητρόπουλος, μπορούμε να πούμε πως απέβλεπε σε ένα και μοναδικό σκοπό: να κερδίσει στη μουσική ευρύτερο κοινό, που δεν ήταν εξοικειωμένο με τέτοια προγράμματα. Γι' αυτό κι έπαιζε πολλές φορές διασκευές έργων όπως του Bach για όργανα ή κουαρτέτα του Beethoven. Ή, επιστρατεύοντας τη διπλή του ιδιότητα ως μαέστρου-πιανίστα, έπαιζε έργα για πιάνο και ορχήστρα, που δεν περιλαμβάνονταν στο ρεπερτόριο των μεγάλων πιανιστών. Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούσε και το γεγονός ότι, πριν ακόμη πάει στη Μετροπόλιταν Όπερα της Νέας Υόρκης, παρουσίαζε στους Αμερικανούς μελοδραματικά έργα που δεν περιλαμβάνονταν σε καθιερωμένα ρεπερτόρια συναυλιών. Μια πρωτοβουλία που έγινε αποδεκτή σε Αμερική και Ευρώπη. Μάλιστα, η πρωτοβουλία του να παρουσιάσει στην Αθήνα και έργα νέων συνθετών, όπως Casella, Charpentier, Honegger, Milhaud, Prokofiev, Mosolov, Schoenberg, Stravinsky και άλλων (οι συνθέσεις τους ήταν εκτός προγραμμάτων σε μεγάλες αίθουσες στη Γερμανία-Αμβούργο, Δρέσδη, Κολωνία, Φρανκφούρτη, Μόναχο), συντέλεσε ώστε ο Μητρόπουλος ν' αφήσει το στίγμα του στα μουσικά δρώμενα της Ελλάδας και γενικότερα να επιδράσει θετικά στην πολιτιστική ζωή της.

6.3. Το ηθικό υπόβαθρο του Δημήτρη Μητρόπουλου-Η προσφορά του ως ανθρώπου

Το ηθικό υπόβαθρο του καλλιτέχνη Μητρόπουλου ''χτίστηκε'' ήδη από την εφηβεία του πάνω στις διδαχές του Αγίου Φραγκίσκου της Ασίζης. Τα λόγια του Αγίου: ''Ο Θεός αποφάσισε ότι μάλλον πρέπει να προσπαθώ να ανακουφίζω παρά να ανακουφίζομαι, να κατανοώ παρά να γίνομαι κατανοητός και να αγαπώ παρά να γίνομαι αγαπητός'', βρήκαν πρόσφορο έδαφος στην καρδιά του μαέστρου, που τα εφάρμοσε σε όλη του τη ζωή. Την ίδια απήχηση είχαν και τα λόγια του φιλόσοφου Σωκράτη, που για το μαέστρο αποτέλεσαν ''μότο'' ζωής: ''Αν πρέπει να επιλέξω ανάμεσα στο να διαπράξω κάποια αδικία και στο να μου συμπεριφερθούν άδικα, θα επιλέξω το δεύτερο''. (από το βιβλίο του W. R. Trotter ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'', σελ. 281)

Ζούσε λιτά, παρά τα χρήματα που κέρδιζε. Το μεγαλύτερο μέρος του μισθού του το διέθετε είτε κάνοντας χορηγίες στις ορχήστρες-όταν είχαν οικονομικές δυσχέρειες-είτε πληρώνοντας τη διαφορά στις αυξήσεις των μισθών των μουσικών. Ο ίδιος περιόριζε τη δική του αμοιβή, αν και είχε το δικαίωμα να απαιτήσει μεγαλύτερη. Ακόμη, έπαιρνε μέρος σε πολλές μουσικές εκδηλώσεις χωρίς προσωπική αμοιβή, χρηματοδοτώντας τες μάλιστα πολλές φορές. Αναλάμβανε την οικονομική υποστήριξη σπουδαστών της μουσικής, χορηγούσε υποτροφίες μέσω παιδαγωγικών ιδρυμάτων, αγόραζε καινούρια όργανα σε μουσικούς ορχήστρας και διηύθυνε αφιλοκερδώς συναυλίες για τα Ταμεία Αρωγής. Επιπλέον, υπήρξε ιδρυτικό μέλος του Ταμείου Αλληλοβοήθειας Μουσικών της Νέας Υόρκης.

Τα ''πιστεύω'' του Μητρόπουλου για τη στάση και γενικότερα για το ήθος ενός καλλιτέχνη συνοψίζονται πολύ όμορφα σε δηλώσεις που έκανε σε συνέντευξή του στον John Sherman, στο δισκοπωλείο Schmidtt's Music Store, τον Απρίλιο του 1949: ''Έφθασε η στιγμή στην Ιστορία κατά την οποία η τέχνη πρέπει να έχει ένα ηθικό έρεισμα και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες να επιδεικνύουν τη μέγιστη ακεραιότητα και ηθικότητα. Δείτε τη Γερμανία. Έχει προσφέρει στην ανθρωπότητα μερικά από τα σπουδαιότερα έργα και κορυφαίους μουσικούς-τον Mozart, τον Beethoven, τον Schubert και τον Brahms. Αν η μουσική μπορούσε να εξυψώσει το χαρακτήρα ενός έθνους, η Γερμανία θα ήταν το έθνος των υψηλότερων ιδανικών, το μεγαλύτερο υπόδειγμα του καλού. Τώρα ξέρουμε ότι κατέληξε η αγριότερη μηχανή καταστροφής σ' όλον τον κόσμο. Έχουμε φτάσει στο σημείο όπου καθετί που δε διαθέτει ηθικό σκοπό είναι άχρηστο, ακόμη και επικίνδυνο''. Και πιο κάτω: ''...Τώρα μου φαίνεται ότι επέρχεται μια αλλαγή και ότι αυτά τα είδωλα προς τα οποία προσβλέπει το κοινό για την έμπνευση και την ανύψωση που προσφέρει η μουσική, πρέπει να διαθέτουν μεγαλείο χαρακτήρα και πνεύματος. Ποιος άλλος έχει απομείνει προς τον οποίο να προσβλέπουμε και ποιος μπορεί να ενσαρκώσει πληρέστερα από τον καλλιτέχνη τις αρχές της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, της έλλειψης εγωισμού και των ανώτερων επιδιώξεων;'' (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 407-408)

Αυτές οι δηλώσεις του δε γίνονταν για εντυπωσιασμό· η ανθρωπιστική του πλευρά εκφραζόταν έμπρακτα πάρα πολλές φορές: ενώ κέρδιζε πολλά χρήματα για εκείνη την εποχή (περίπου 350.000 δολάρια κατά την εντεκάχρονη παραμονή του στην Αμερική, μέχρι το 1950), τα ετήσια προσωπικά του έξοδα περιορίζονταν στα 5.000 δολάρια. Το περίσσευμα το διέθετε στην επιδότηση νεαρών μουσικών, φοιτητών θεολογίας, σε δωρεές, σε φιλανθρωπικούς σκοπούς κ.ά. Έλεγε σε φίλους του ότι ντρεπόταν που αυτός ήταν σε καλή κατάσταση, ενώ υπήρχαν άνθρωποι δεινοπαθούντες. Η γραμματέας του στη Μινεάπολη, που έλεγχε τα οικονομικά του, και κάποιοι στενοί φίλοι του ανησυχούσαν βλέποντάς τον να σκορπά, πολλές φορές απερίσκεπτα, τους κόπους του και κατάφεραν να τον πείσουν να επενδύσει σε ομόλογα ένα μέρος των χρημάτων του, για τα γεράματά του.

Λέγεται ότι, όταν σε συνεντεύξεις τον ρωτούσαν για τις δωρεές και τις χορηγίες του, αυτός, χαμογελώντας γαλήνια, τους απαντούσε με το εξής εδάφιο από τη Βίβλο: ''Προσέχετε την ελεημοσύνην υμών μη ποιείν έμπροσθεν των ανθρώπων προς το θεαθήναι αυτοίς· ει δε μήγε μισθόν ουκ έχετε παρά τω πατρί υμών τω εν τοις ουρανοίς...'' (Richard Boyer, ''Maestro On A

Mountaintop'', σελ. 39, απόσπασμα από το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιον, κεφ. στ', 1-2, παραπομπή από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 489). Όταν ο Μητρόπουλος, αντί για άλλη απάντηση, κατέφευγε σε ευαγγελικά αποσπάσματα, σήμαινε πως ήθελε να τερματιστούν περαιτέρω ερωτήσεις, που τον έφερναν σε αμηχανία.

Πίστευε πως η λιτότητα στη ζωή του, οι δοκιμασίες και κυρίως η ταπεινότητα τον βοηθούσαν όχι μόνο να γίνεται καλύτερος άνθρωπος, αλλά να εξελίσσεται και ως καλλιτέχνης. Αξιοσημείωτα είναι τα λόγια του πάνω σ' αυτό το θέμα: ''Μόνον όσοι έχουν υποφέρει στη ζωή μπορούν να μεταμορφώσουν μια συμφωνία από ακολουθία νοτών σε μήνυμα για την ανθρωπότητα''. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 493)

6.4. Ο Μητρόπουλος σε σχέση με τους συμπατριώτες του

Έχουν διατυπωθεί πολλές γνώμες σχετικά με το αν ο Μητρόπουλος προωθούσε έργα Ελλήνων συνθετών και γενικότερα γιατί δε θέλησε να προωθήσει σαν ''απόστολος'' την ελληνική ορχηστρική μουσική σε ξένες ορχήστρες. Την εποχή που διηύθυνε ελληνικές ορχήστρες, παρουσίασε στη Αθήνα τριάντα πέντε έργα δεκατεσσάρων Ελλήνων συνθετών. Τα εικοσιένα από αυτά αναφέρονται σε προγράμματα ως ''πρώτες εκτελέσεις'', κάτι που δεν έκαναν οι μαέστροι που τον διαδέχτηκαν. Την ίδια περίοδο, όταν ο Μητρόπουλος προσκλήθηκε επανειλημμένα σε ξένες ορχήστρες, στα συναυλιακά του προγράμματα δεν υπήρχε κανένα έργο Έλληνα συνθέτη. Εξαιτίας αυτού, πολλοί έσπευσαν να σχολιάσουν ότι δεν ενδιαφερόταν να προωθήσει ελληνικά έργα σε ξένες χώρες στις οποίες δούλεψε σαν μόνιμος μαέστρος ή σαν προσκεκλημένος. Ήταν αδιαφορία; Θεωρούσε πως τα ελληνικά έργα δεν ήταν κατάλληλα για τις ευρωπαϊκές ή τις αμερικανικές ορχήστρες; Οι μελετητές του Έλληνα μουσικού δεν μπόρεσαν να δώσουν σαφή απάντηση. Οι απόψεις διίστανται. Οι πολέμιοί του, όπως ο Καλομοίρης και η ομάδα του, ναι μεν τον αναγνώριζαν ως πολύ μεγάλο καλλιτέχνη, όμως του καταλόγισαν ότι συμπεριφέρθηκε στο συγκεκριμένο θέμα σαν ξένος, που έβλεπε αφ' υψηλού τους συναδέλφους του στην Ελλάδα.

Αντίθετα, οι θαυμαστές και οι φίλοι του γενικότερα, όπως η κ. Καίτη Κατσογιάννη, πίστευαν πως ο Μητρόπουλος προωθούσε Έλληνες συνθέτες που θεωρούσε ότι το έργο τους ήταν εφάμιλλο των ξένων συνθετών (για παράδειγμα, επιδοκίμαζε το Σκαλκώτα και τον κατέτασσε στους μεγάλους συνθέτες). Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός πως τον Απρίλη του 1939-όταν ήταν μαέστρος στη Συμφωνική Ορχήστρα Μινεάπολης-σε συναυλία του παρουσίασε αποκλειστικά έργα Ελλήνων συνθετών, αποσπώντας πολύ θετικά σχόλια. Στο πρόγραμμά του συμπεριλήφθηκαν οι εξής Έλληνες συνθέτες με αντίστοιχα έργα τους: Μανώλης Καλομοίρης (δύο μέρη από τη ''Ρωμαϊκή Σουίτα''), Γεώργιος Σκλάβος (το συμφωνικό του ποίημα ''Αετός''), Νίκος Σκαλκώτας (τρεις από τους ''Ελληνικούς Χορούς''). Αυτή ήταν και η μοναδική φορά που με ξένη ορχήστρα παρουσίασε έργα Ελλήνων συνθετών. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι δεν ενδιαφερόταν για τους συμπατριώτες του και τη μουσική τους προώθηση στο εξωτερικό. Το

καλοκαίρι του 1939, ενώ βρισκόταν στην Αθήνα, σε μια συνέντευξή του (Ι.Σ., εφ. Η ΒΡΑΔΙΝΗ, 23-6-1939, από το βιβλίο του Απ. Κώστιου ''Δημήτρης Μητρόπουλος'', σελ. 285-286), ανέφερε ότι σ' ένα γεύμα που παρέθεσαν προς τιμήν του οι Έλληνες ομογενείς στη Νέα Υόρκη, τους ζήτησε να ιδρύσουν ένα σύνδεσμο, με μια συμβολική συνδρομή κάθε μέλους που ανέρχονταν στα δέκα δολάρια ετησίως, με σκοπό να αναλάβει την εκτύπωση και έκδοση σπουδαίων έργων Ελλήνων συνθετών. Αν και οι συμπατριώτες του στην Αμερική έδειξαν ενθουσιασμό, η ιδέα του δεν υλοποιήθηκε ποτέ. Δεν έγινε ποτέ σαφές αν σε αυτό συντέλεσε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, που ξεκινούσε στην Ευρώπη, ή κάτι άλλο.

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος ήταν εμπνευστής της ιδέας της ανέγερσης στην Αθήνα μιας ειδικής αίθουσας ενός ''Μεγάρου Μουσικής'', όπως το αποκάλεσε ο ίδιος, για να μπορούν επιτέλους να παίζουν μεγάλες ορχήστρες, που μέχρι τότε ήταν υποχρεωμένες να παρουσιάζουν τα έργα τους σε απλές αίθουσες χωρίς την κατάλληλη υποδομή (όπως κινηματογραφικές). Την ιδέα του την εκμυστηρεύτηκε στην αγαπημένη του φίλη, Αλεξάνδρα Τριάντη, στην οποία υποσχέθηκε ότι θα συνέδραμε προσφέροντας ό,τι μπορούσε από τις αμοιβές του από συναυλίες. Ένα όραμα που πραγματοποιήθηκε πολλά χρόνια αργότερα, το 1991, επί υπουργίας Πολιτισμού της Μελίνας Μερκούρη.

Η προσφορά του Μητρόπουλου και η αγάπη για την πατρίδα του διαπιστώνεται και σε ανθρωπιστικό επίπεδο. Όταν ο πόλεμος μαινόταν στην Ελλάδα και οι συμπατριώτες του βρίσκονταν κάτω από τη Γερμανική Κατοχή, αυτός, το 1943, παραιτήθηκε απ' όλες τις καλοκαιρινές εμφανίσεις ως προσκεκλημένος σε ευρωπαϊκές ορχήστρες για να προσφέρει όπως μπορούσε στη δεινοπαθούσα πατρίδα του κι ας βρισκόταν χιλιάδες μίλια μακριά της. Πρώτη του φροντίδα ήταν η αγορά ενός φορτίου σκόνης γάλακτος και η αποστολή του, μέσω Ερυθρού Σταυρού, στην Αθήνα, για τα παιδιά που πεινούσαν. Συγχρόνως, στη Μινεάπολη και σε ακτίνα περίπου 70 χλμ. γύρω απ' αυτήν, ο Μητρόπουλος ως έφορος αιμοδοσίας, ταξίδευε εθελοντικά με συνεργείο για να συγκεντρωθεί αίμα, το οποίο στέλνονταν στο Σικάγο για αδρανοποίηση. Αυτό γινόταν καθημερινά. Ο ίδιος προσωπικά δούλευε ακούραστα στην κινητή ομάδα αιμοδοσίας με άλλους εθελοντές, γιατρό και νοσοκόμες, φροντίζοντας τα πάντα: το στήσιμο δεκαέξι μεταλλικών ράντζων για τους αιμοδότες, την απολύμανση των δοκιμαστικών σωλήνων, την αποθήκευση των φιαλών στα ψυγεία, την αποστολή τους, το γραφειοκρατικό μέρος της δουλειάς, μέχρι και την καθαριότητα του χώρου. Και παρόλο που η δουλειά αυτή ήταν άκρως κοπιαστική (απασχολούνταν ημερησίως 12-14 ώρες), δεν παραπονέθηκε ποτέ. Αντίθετα, δήλωνε πως αυτοί οι τρεις μήνες εθελοντικής εργασίας στη Μονάδα Αιμοδοσίας ήταν οι ευτυχέστεροι της ζωής του. Οι εκατοντάδες Αμερικανοί που προσέρχονταν για αιμοδοσία μιλούσαν για έναν αεικίνητο φαλακρό άντρα, καλοσυνάτο και ευχάριστο, με ξενική προφορά, χωρίς να ξέρουν ότι είχαν ανάμεσά τους το μεγάλο μαέστρο.

Δεν ήταν λίγες οι φορές που ο Μητρόπουλος διασκέδαζε τους δότες, παίζοντας πιάνο. Οι φραγκισκανικές αρχές, που αποτελούσαν το ηθικό υπόβαθρο του μαέστρου, τον έκαναν να νιώθει απόλυτη γαλήνη και ευτυχία για την προσφορά του αυτή στον Ερυθρό Σταυρό. Ένιωθε την ίδια περηφάνια για τα χέρια του, που γέμιζαν καθημερινά τέσσερα σιδερένια κιβώτια με 160 πίντες αίμα, όπως όταν διηύθυναν έργα του Beethoven. Όλη τη μέρα φορούσε φόρμα και

αθλητικά παπούτσια, που τον έκαναν να νιώθει πιο ελεύθερος από ποτέ. Χαρακτηριστικά, σε μια συνέντευξή του στην εφημερίδα New York Post, 21 Αυγούστου 1943, δήλωσε, με το αστείρευτο χιούμορ που διέθετε, ότι θα ήθελε να αντικαταστήσει το επίσημο ένδυμα πάνω στο πόντιουμ με μια απλή φόρμα, πιστεύοντας ότι έτσι θα ερχόταν πιο κοντά στο κοινό του, όμως δεν τολμούσε ακόμη να το εφαρμόσει. (από το βιβλίο ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του W. R. Trotter, σελ. 242)

6.5. Οι εμφανίσεις του Μητρόπουλου ως μαέστρου-Τιμητικές διακρίσεις

Στη μακρόχρονη μουσική του καριέρα, ζηλευτή από κάθε άποψη, που κράτησε τριάντα πέντε συναπτά έτη, ο Μητρόπουλος ανέβηκε στο πόντιουμ ως διευθυντής ορχήστρας πάνω από δύο χιλιάδες φορές. Ειδικότερα: σε 1892 συμφωνικές συναυλίες, 172 παραστάσεις όπερας. Από αυτές, οι 1435 αφορούσαν συμφωνικές συναυλίες των τριών μεγάλων ορχηστρών ως μόνιμος αρχιμουσικός. Οι 547 δόθηκαν στη διάρκεια 21 περιοδειών ανά τον κόσμο. Έδωσε 347 συναυλίες ως προσκεκλημένος μαέστρος με 44 διαφορετικές ορχήστρες. 64 παραστάσεις όπερας (από τις 172) τις έδωσε στη Μετροπόλιταν Όπερα Νέας Υόρκης. 26 συνολικά σε 4 περιοδείες που έκανε και 62 σε διάφορα θέατρα. Από το σύνολο 1892 συμφωνικών συναυλιών, στις 621 συμμετείχαν κατά κανόνα ένας και σπάνια δύο ή τρεις σολίστ. Στις συναυλίες του περιέλαβε 860 έργα 270 συνθετών. Πιο συγκεκριμένα: στη διάρκεια της θητείας του σε ελληνική ορχήστρα έπαιξε 356 έργα 112 συνθετών. Έκανε συνολικά 811 εκτελέσεις ως μαέστρος, 38 διασκευές σε 54 εκτελέσεις και 123 ''πρώτες'' εκτελέσεις την Αθήνα.

Στην περίοδο που υπηρέτησε τη Συμφωνική Ορχήστρα Μινεάπολης, οι εκτελέσεις του καλύπτουν το 75% του συνόλου.

Στη θητεία του στη Φιλαρμονική Νέας Υόρκης, το αντίστοιχο ποσοστό ανέρχεται στο 60%.

Σημειωτέον ότι στις δύο τελευταίες περιόδους (Μινεάπολη και Νέα Υόρκη), στα προγράμματά του οι μισοί από τους συνθέτες που παρουσιάστηκαν αντιπροσωπεύονταν από ένα μόνο έργο και επιπλέον από το σύνολο του συνθετικού έργου που παρουσίασε σε όλη του την καριέρα, το μισό ανήκε σε σύγχρονους συνθέτες.

Για την προσφορά του ως ''ιεροφάντης'' της μουσικής, τιμήθηκε πάρα πολλές φορές, αποσπώντας πολλές διακρίσεις. Παραθέτονται τρεις πολύ χαρακτηριστικές: στις 23 Φεβρουαρίου του 1933, η Ακαδημία Αθηνών, τον τίμησε εκλέγοντάς τον ως πρόσεδρο μέλος της, κάτι που ικανοποίησε το Μητρόπουλο, αλλά επέσυρε και πολλές αντιδράσεις της συντηρητικής μερίδας μουσικών στην Αθήνα. Στις 29 Νοεμβρίου του 1954, παρασημοφορήθηκε ως διοικητής του Τάγματος του Φοίνικα, από το βασιλικό ζεύγος της Ελλάδας (Παύλο και Φρειδερίκη), που παραβρέθηκαν στη συναυλία του Μητρόπουλου με τη Φιλαρμονική Ορχήστρα στη Νέα Υόρκη. Το 1940 η ''Mahler Gesellschaft'' τον βράβευσε με

χρυσό μετάλλιο. Άλλωστε ο Μητρόπουλος ένιωθε βαθύ σεβασμό και αγάπη για το μεγάλο μαέστρο Mahler, του οποίου έργα (όπως η 8η και 9η Συμφωνία) ανέλαβε να ερμηνεύσει, καθηλώνοντας το κοινό του στην κυριολεξία και αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές.

Αυτός, λοιπόν, είναι ο μέγας Δημήτρης Μητρόπουλος!...

Ε. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

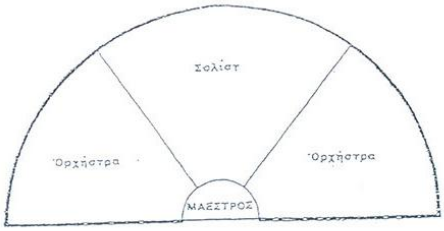
Εν κατακλείδι, θέλω να αποτυπώσω κάποιες σκέψεις, ή καλύτερα συναισθήματά μου, που προέκυψαν από την ενασχόλησή μου αυτή (δε θα τολμούσα να πω μελέτη) με τη ζωή, το έργο, την προσωπικότητα του Δημήτρη Μητρόπουλου και κυρίως τον καλλιτέχνη. Ένιωσα δέος μπροστά σ' αυτή τη μουσική ιδιοφυία, που δεν επαναπαύτηκε ποτέ· αντίθετα δούλεψε σκληρά και με πλήρη αφοσίωση για ν' αφήσει πίσω του αυτό το τεράστιο έργο. Με συνεπήρε η έντονη προσωπικότητά του, αλλά και ο γεμάτος ευγένεια, ταπεινοφροσύνη, ανωτερότητα, αλτρουισμό, χαρακτήρας του. Μου έκανε βαθιά εντύπωση η ''ολύμπια'' ηρεμία που απέπνεε, όπως και το γεγονός ότι η ζωή του ήταν εναρμονισμένη με τις υψηλές αρχές που πρέσβευε.

Σπάνιο πράγμα ένας καλλιτέχνης του βεληνεκούς του Μητρόπουλου να συνδυάζει τόσο αρμονικά την καλλιτεχνική καταξίωση με την ανθρωπιά.

Κατά την ταπεινή μου γνώμη, πιστεύω πως δίκαια ο Δημήτρης Μητρόπουλος εντάσσεται στους ''τιτάνες'' της μουσικής αναδημιουργίας και της Μουσικής ευρύτερα.

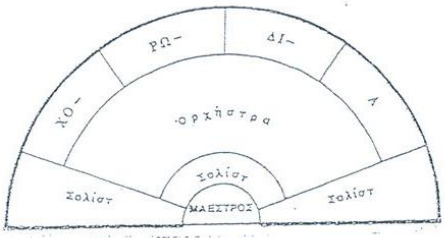
ΣΤ. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

20. Πίνακας I, σχεδιάγραμμα 1.

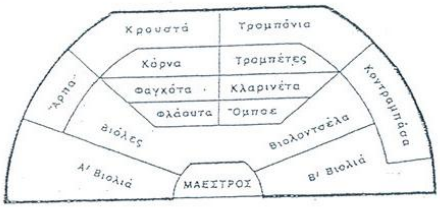


20. Virgil Thomson, *The New York Herald Tribune*, 2.3.1952.

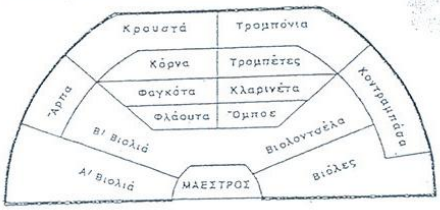
21. Πίνακας I, σχεδιάγραμμα 2.



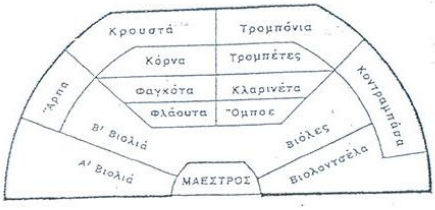
22. Πίνακας II, σχεδιάγραμμα 1.



23. Πίνακας II, σχεδιάγραμμα 2.

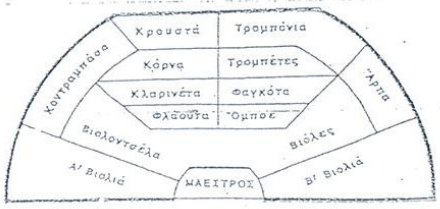


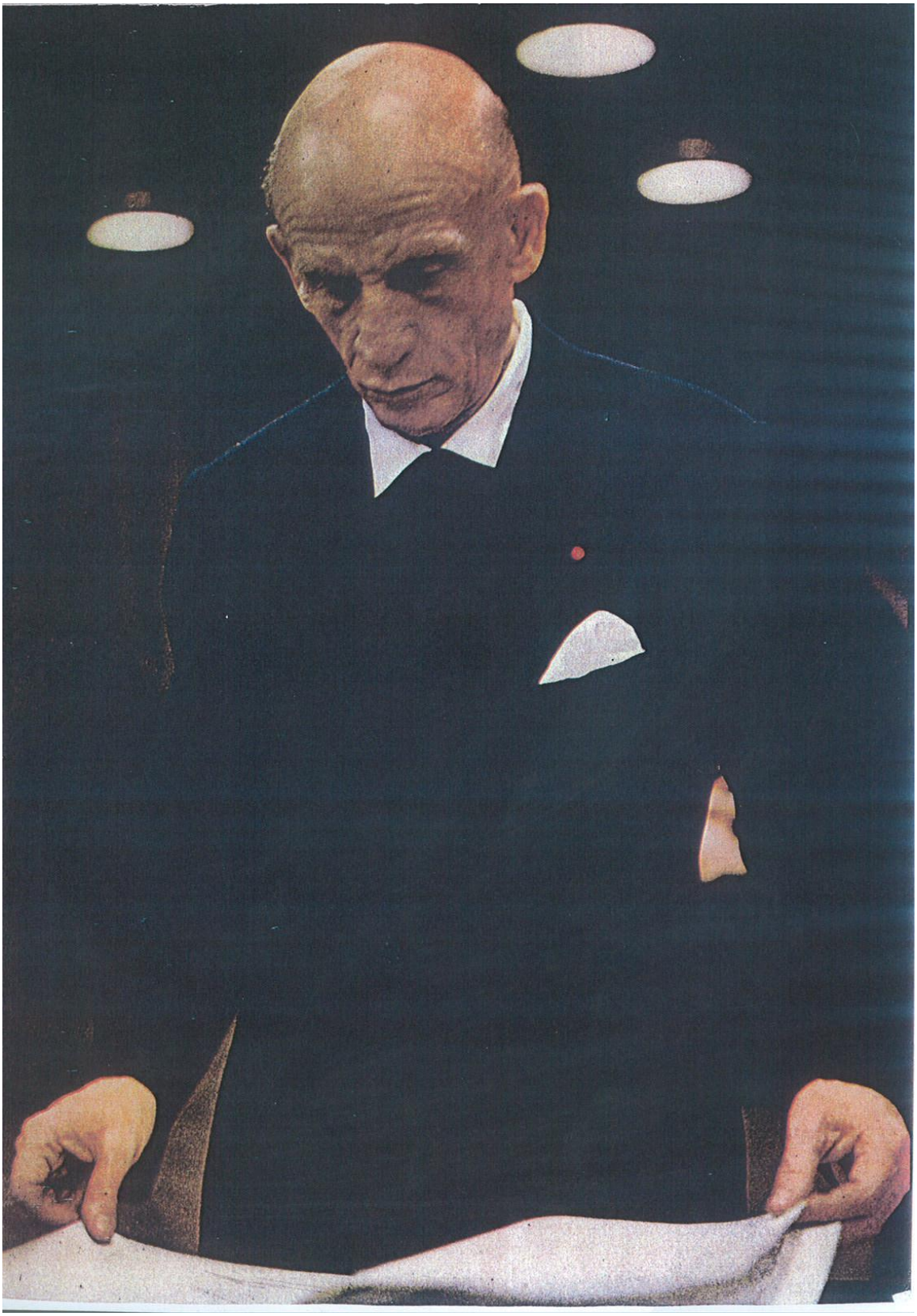
24. Πίνακας III, σχεδιάγραμμα 1. Κατὰ τὸν Friedrich Herzfeld

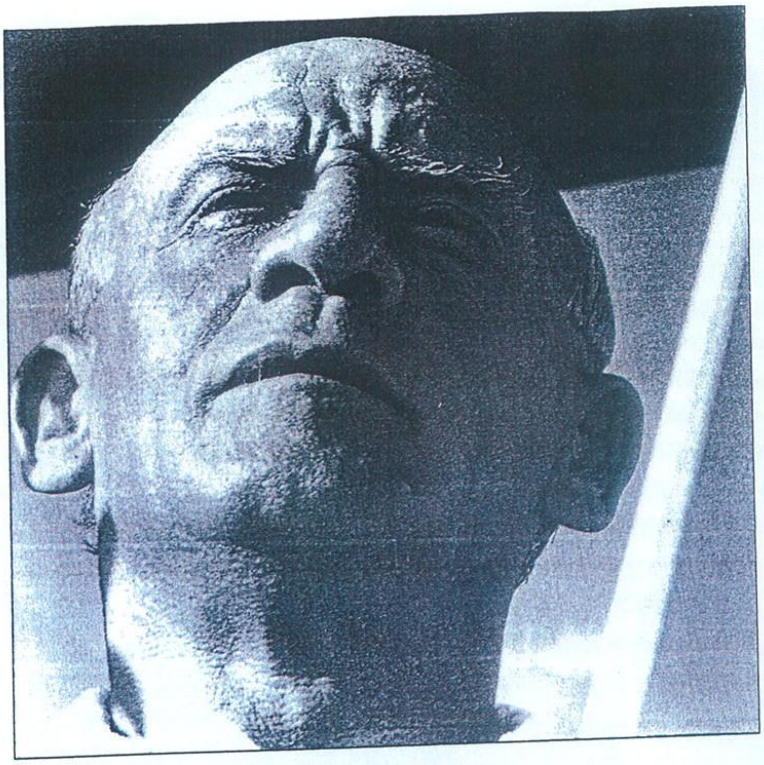


(*Magie des Taktstockes*, Βερολίνο 1953, σ. 112) ἡ διάταξη αὐτὴ ὀφείλεται στὸν Ἄγγλο Διευθυντὴ ὀρχήστρας Χένρυ Γούντ, καὶ ὁ Στοκόφσκι τὴν εἰσήγαγε καὶ τὴν καθιέρωσε στὴν Ἀμερική.

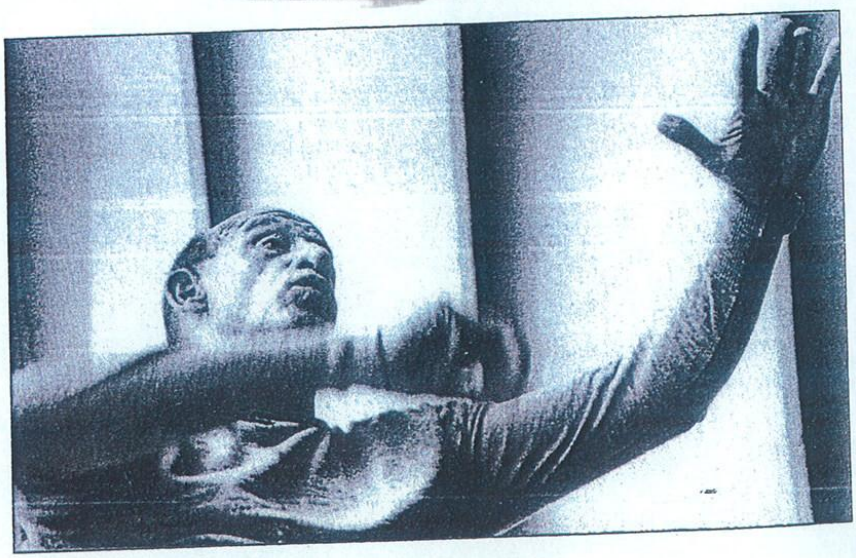
25. Πίνακας III, σχεδιάγραμμα 2 (*ἑπόμενη σελίδα*).





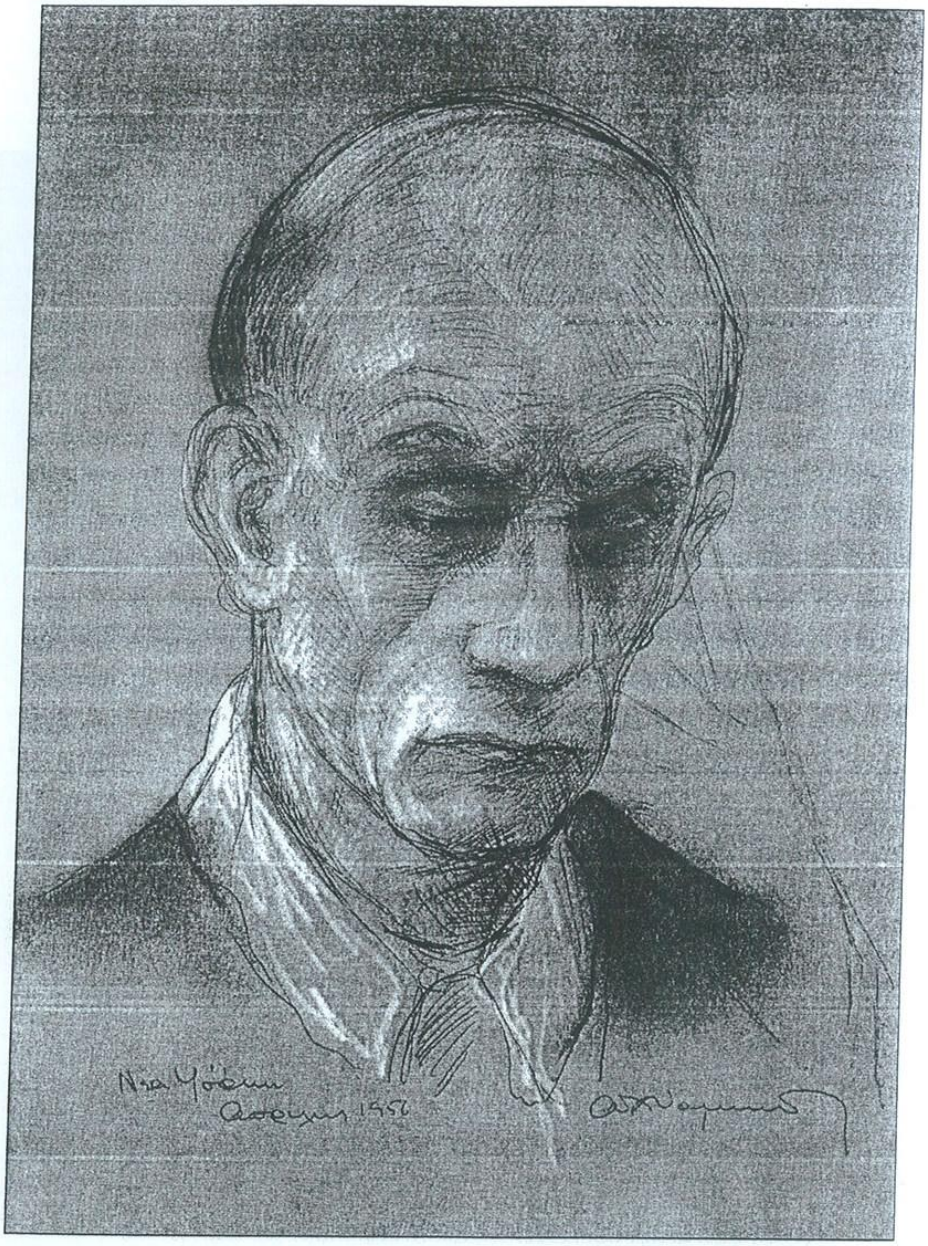


Ηλιόλουστα γλυπτά χαρακτηριστικά. (Φωτογραφία του Sanford Roth, ευγενική παραχώρηση Jim Dixon).



Ο Μητρόπουλος κατά τη διάρκεια δοκιμών στο Holywood Bowl, 1952. (Φωτογραφία του Sanford Roth).

XXXIV



Δημήτρης Μητρόπουλος, σκίτσο του Ανδρέα Νομικού, που έγινε δια ζώσης στη σουίτα του μαέστρου στο Ξενοδοχείο Great Northern, 1956.
(Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη).

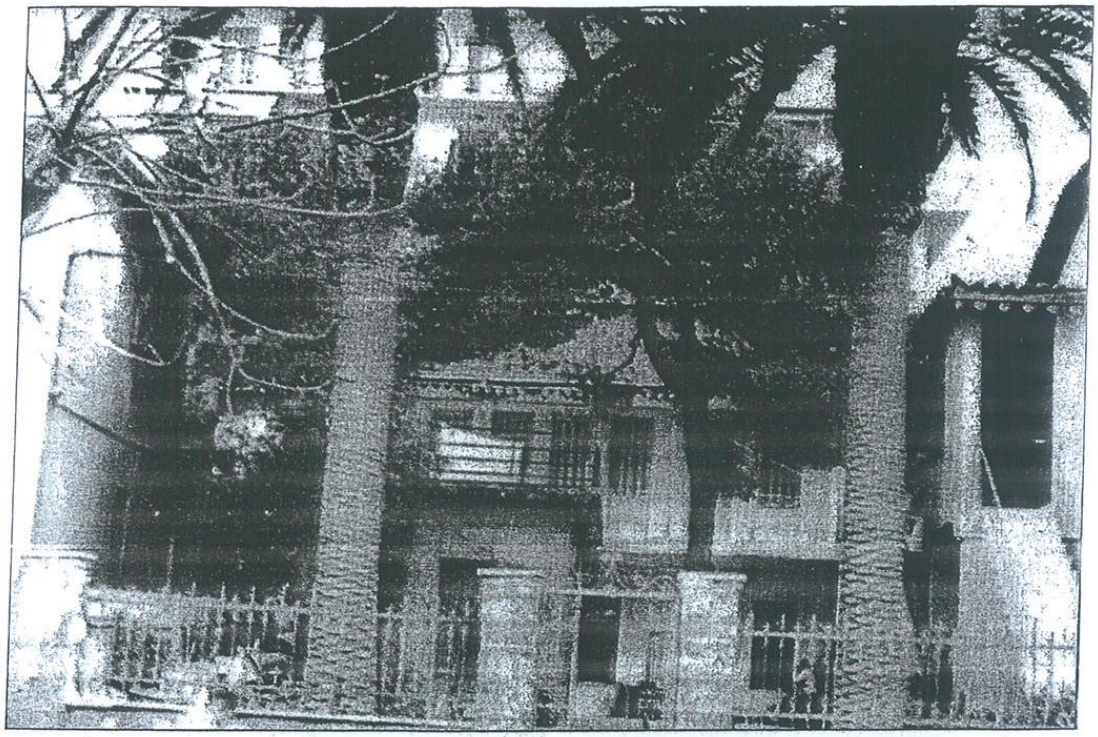
Διευθυντής της Ορχήστρας του Συλλόγου Συναυλιών. Αθήνα 1925.

Ο πατέρας του Μητρόπουλου, π. 1920
(Ευγενική παραχώρηση
Μαρίας Χριστοπούλου).

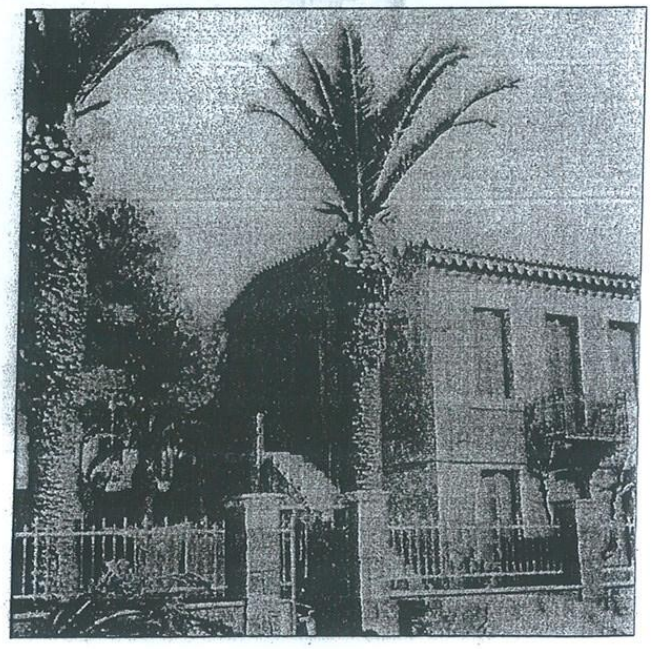
Ο Μητρόπουλος με τη μητέρα του,
Αγγελική, π. 1922.
(Ευγενική παραχώρηση
Μαρίας Χριστοπούλου).

IV

Η αδελφή του Δημήτρη Μητρόπουλου, Ελένη (1905-1922).

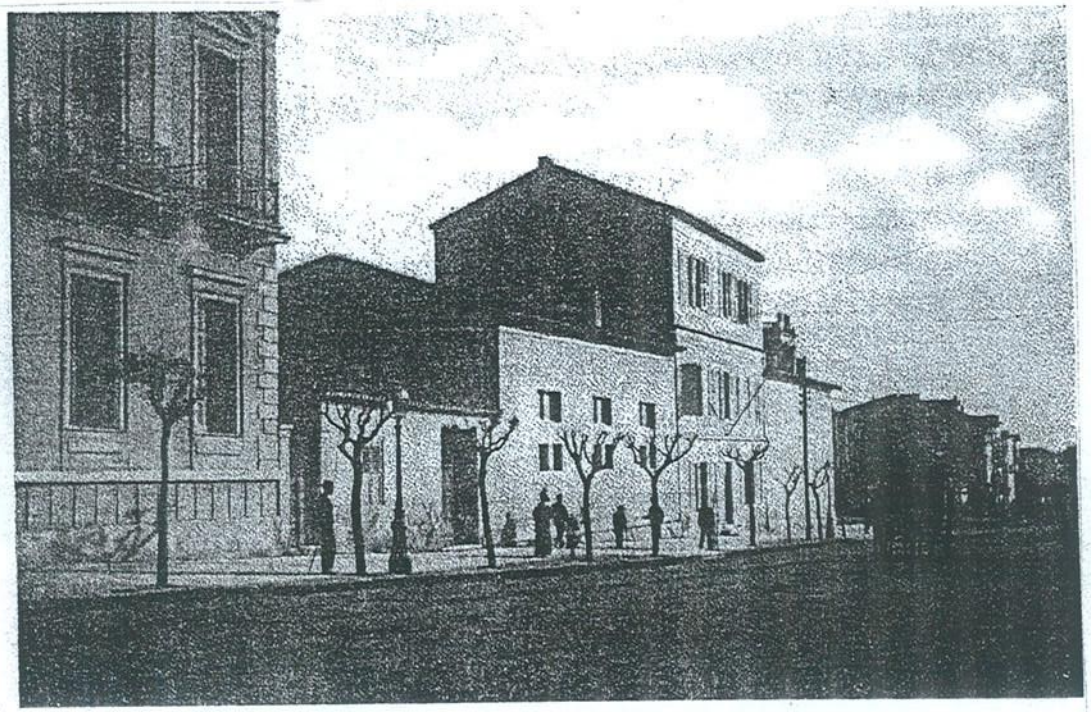


Η κατοικία της οικογένειας Μητρόπουλου, στο Παλαιό Φάληρο. (Συλλογή Στ. Α. Αρφάνη).



Η κατοικία της οικογένειας Μητρόπουλου, στο Παλαιό Φάληρο. (Ευγενική παραχώρηση Μαρίας Χριστοπούλου).

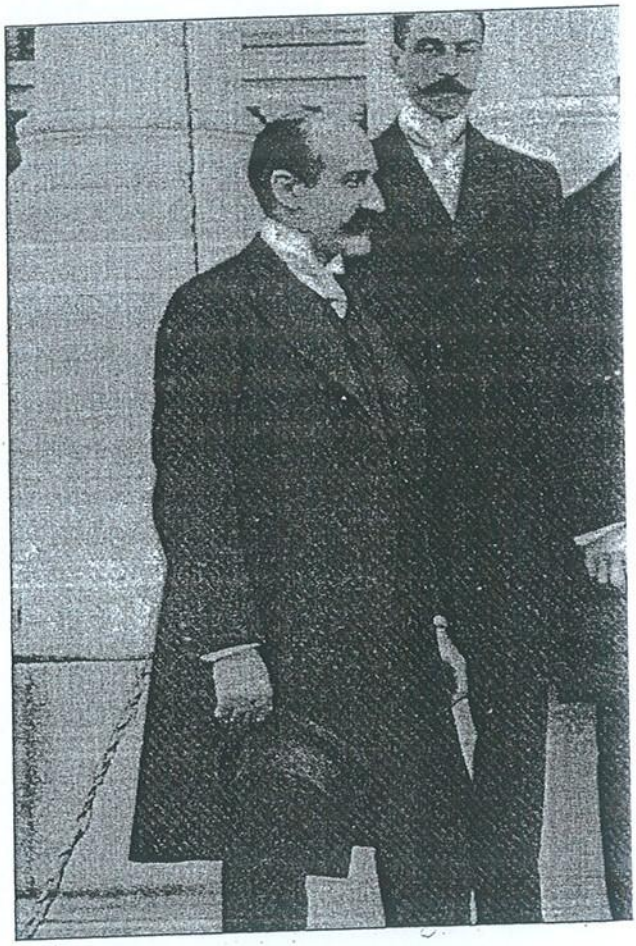
V



Το κτήριο του Ωδείου Αθηνών στην οδό Πειραιώς γύρω στα 1889.

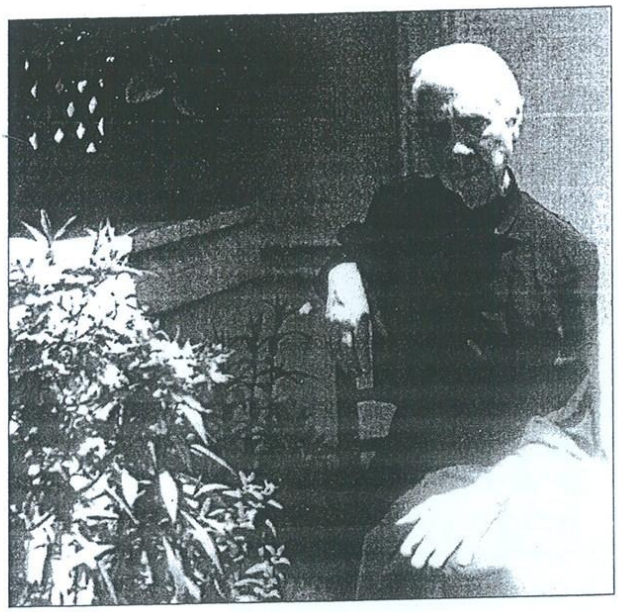
Φερρούτσιο Μπουζόνι (1866-1924).

Αρμάν Μαρσίκ (1877-1959).



Μιλτιάδης Νεγρεπόντης

Η Κατίνα Παξινού στο ρόλο της αδελφής Βεατρίκης

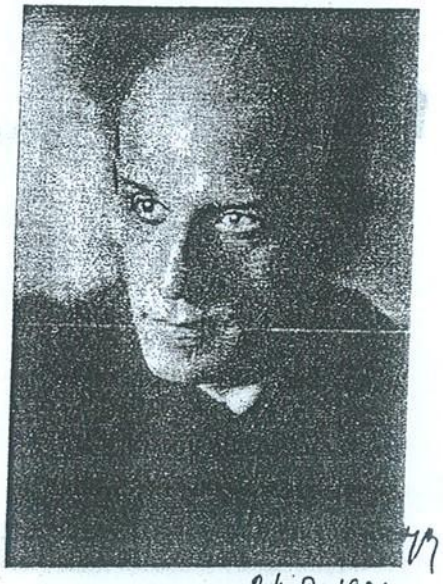


Η Μαρία Νεγρεπόντη σε φωτογραφία του Jim Dixon, 17 Ιουνίου 1954. (Ευγενική παραχώρηση Jim Dixon).

Η Καίτη Κατσογιάννη σε φωτογραφία του Jim Dixon, 9 Ιουνίου 1945.

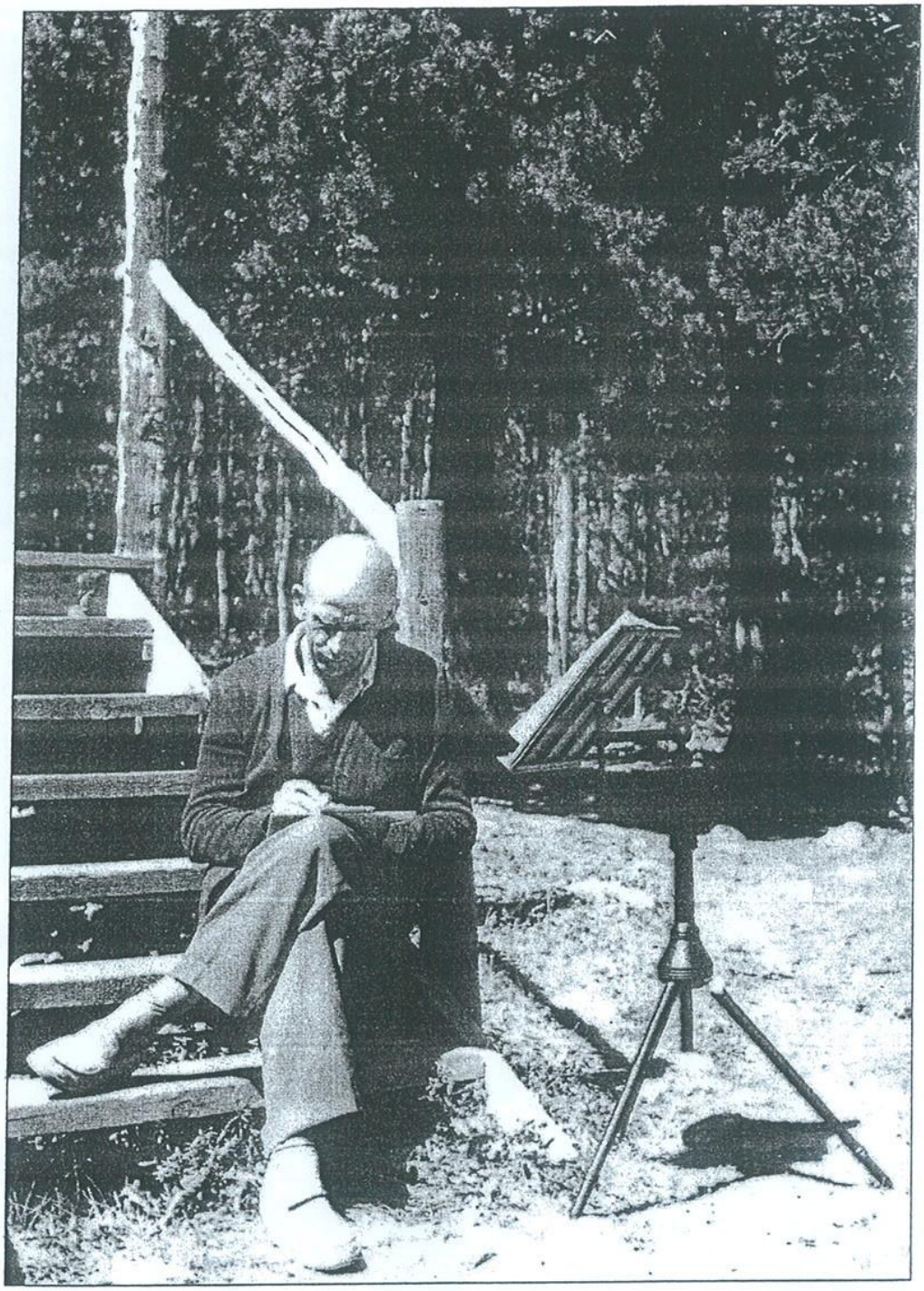
XXXVII

1. Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος,
νεαρὸς σπουδαστὴς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν.

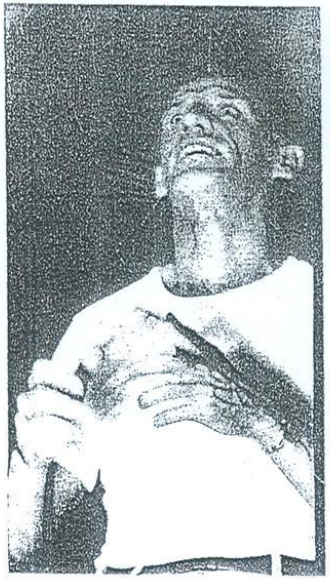


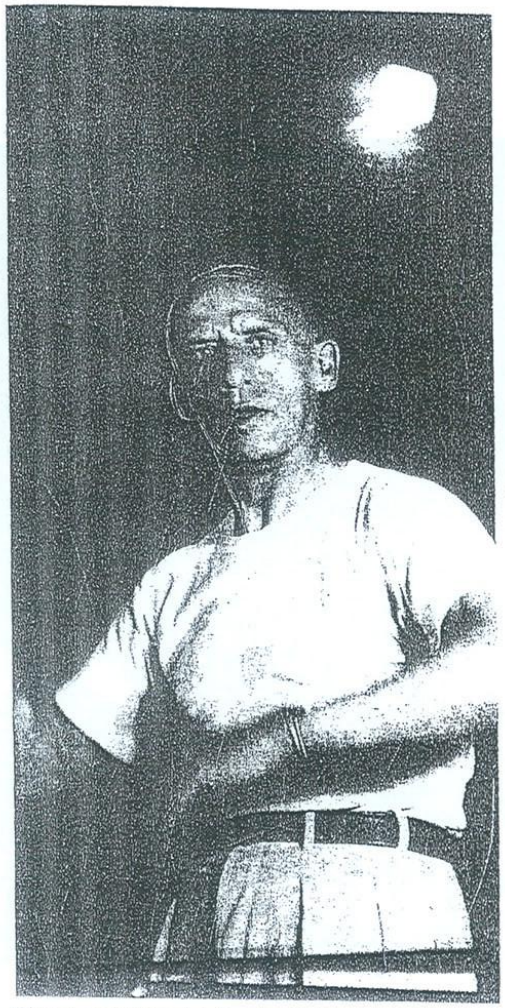
2. Διευθυντὴς τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας τοῦ
Ὠδείου Ἀθηνῶν — πορτρέτο τοῦ 1931,
μὲ ἰδιόχειρη ἀφιέρωση (φωτ. Ν. Ζωγράφου).

13-14. Δοκιμὲς μὲ τὴ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τῆς Μιννεάπολης.



Ο .Μητρόπουλος ενώ μελετά μια παρτιτούρα στα σκαλοπάτια της πρόσοψης της Ταπιόλα, το εξοχικό του William Cooper, στο Κολοράντο, π. 1945.
(Ευγενική παραχώρηση Jim Dixon).



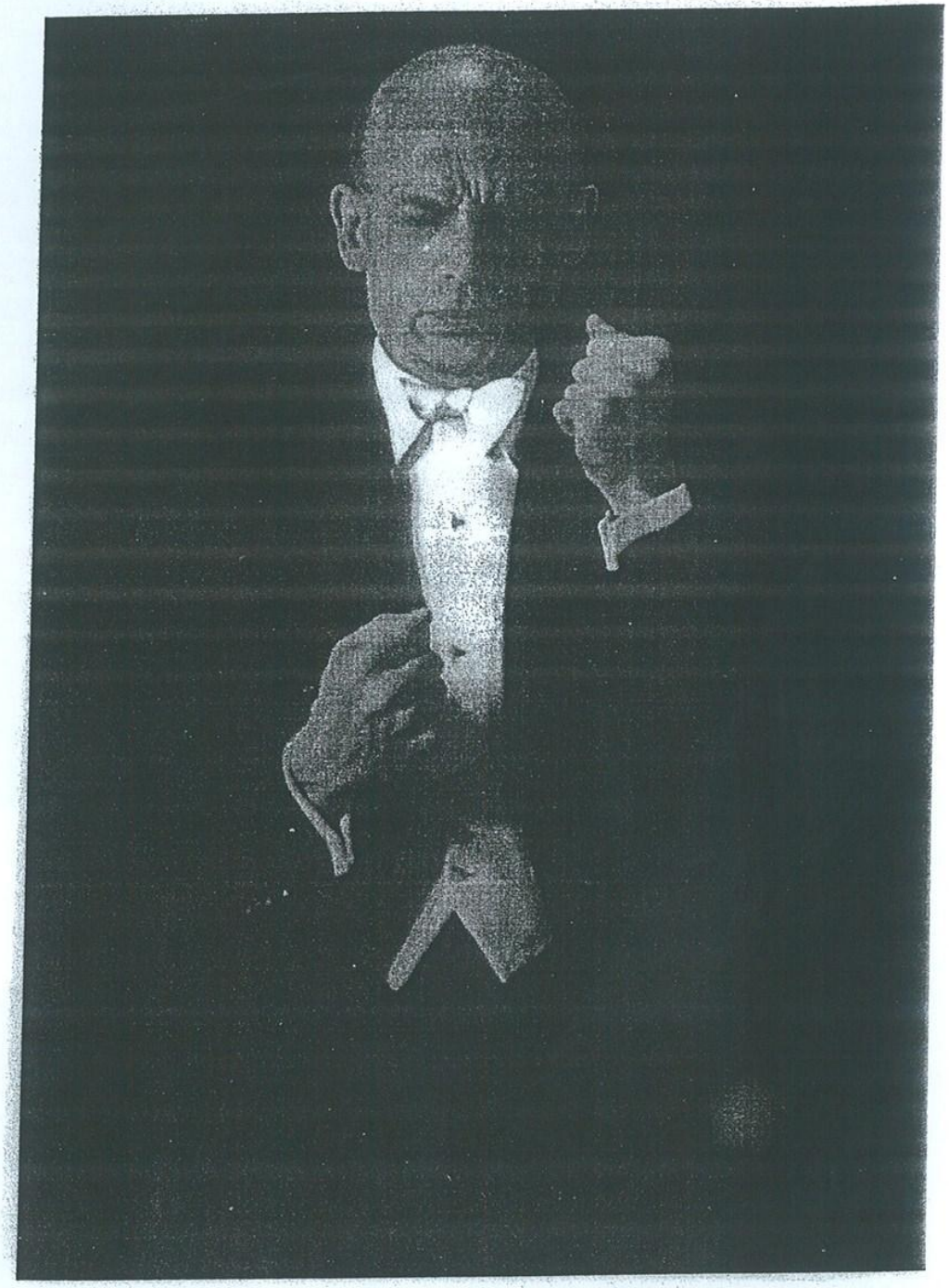


3-6. Τέσσερα στιγμιότυπα· ἀπὸ δοκιμὲς τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν (φωτ. Μεγαλοκονόμου).

Στο πιάνο κατά τις δοκιμές του
Τρίτου Κοντσέρτου για πιάνο του Krenek.
(Ευγενική παραχώρηση Jim Dixon).

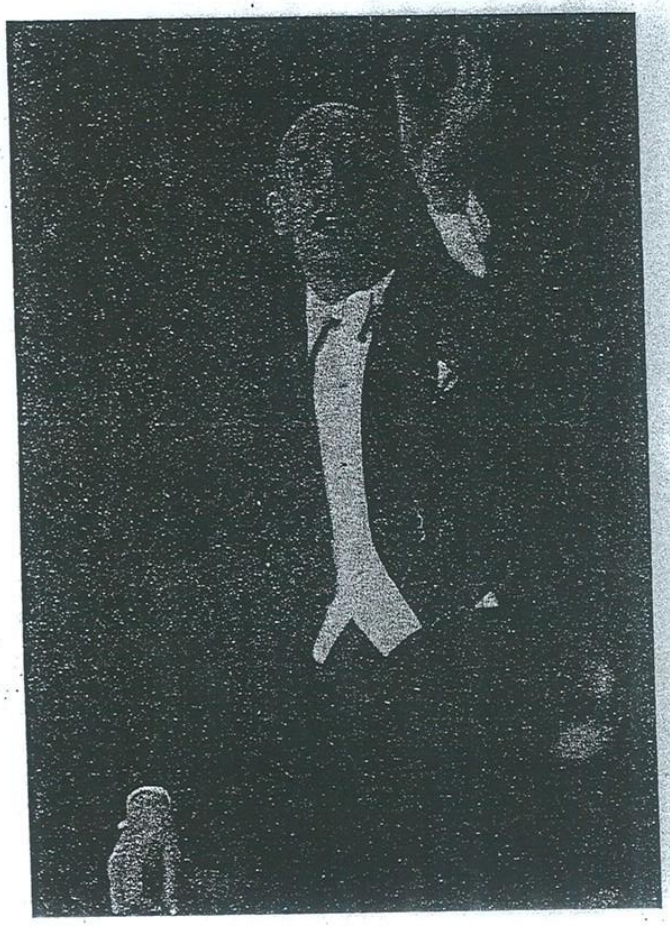
Ο Μητρόπουλος κατά τις δοκιμές
στο Φεστιβάλ Γκαίτε, Άσπεν, 1949.

Αρχιμουσικός και Καλλιτεχνικός διευθυντής της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης. 20 Απριλίου 1952.



«Μου φαινόταν ότι εξέθετε το πνεύμα του, την ίδια του την ψυχή, και αυτό ήταν τόσο πειστικό και τόσο έντονα προσωπικό, που δεν μπορούσα να συνεχίσω να τον κοιτάζω. Ήταν-λες και κοιτούσα τον ήλιο» –η σοπράνο Frances Greer.

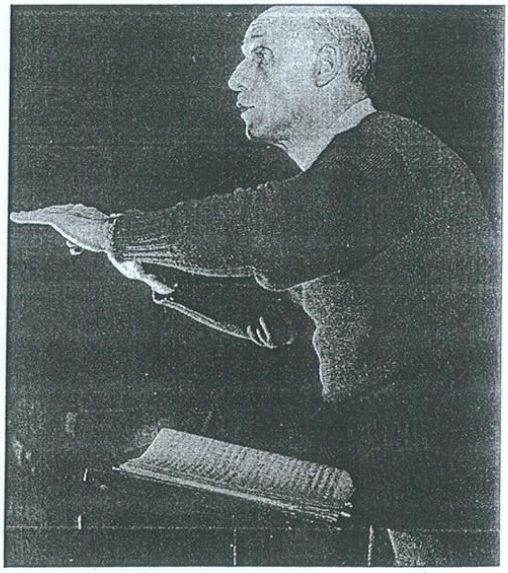
XXVIII



.... και εγένετο ήχος!

Μητρόπουλος: Η εκτέλεση δεν έχει κανέναν άλλο σκοπό παρά να παραστήσει το μουσικό περιεχόμενο

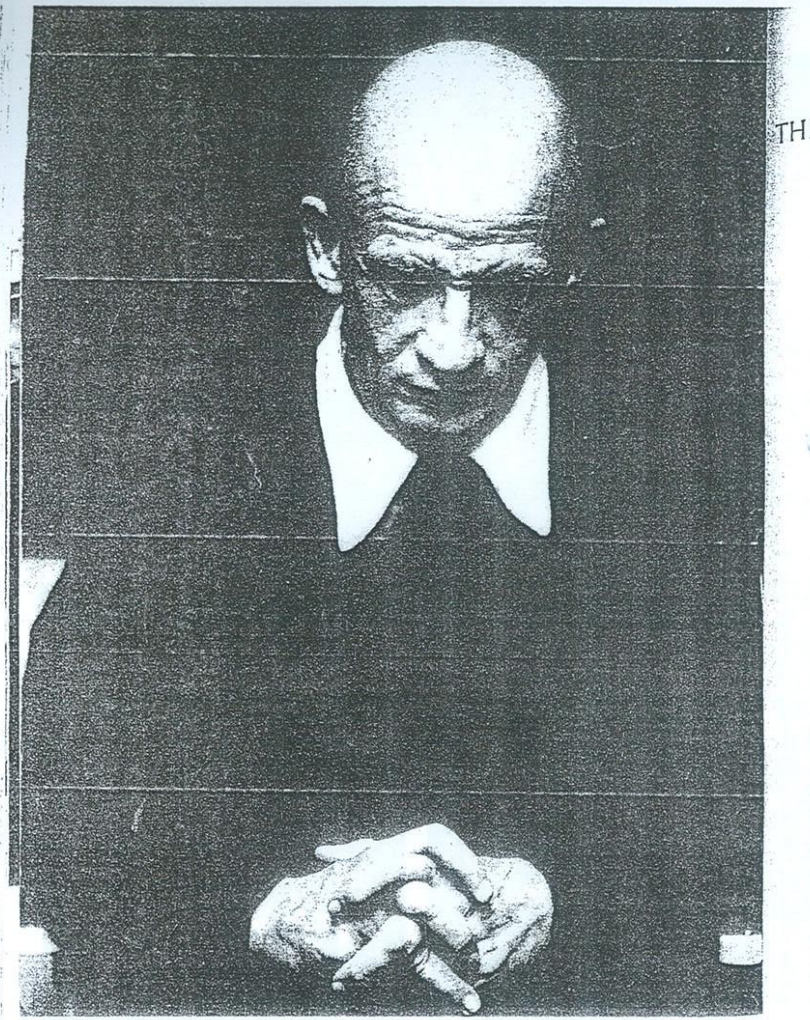
Η διάσημη κάποτε φωτογραφία του περιοδικού Life με τον τίτλο "Ιπτάμενος Μαέστρος" που πήρε ο φωτογράφος του CBS Bernard Habermann. Τον Απρίλιο του 1952, κατά τη διάρκεια μιας πρόβαστου Elijah του Μέντελσον, με τη χορωδία Γουέστμίνστερ, ο Μητρόπουλος πήδηξε από έναν πάγκο με μια κραυγή για να δείξει τον βαθμό της έντασης που ήθελε στο σημείο που η μουσική αναφερόταν στην αγωνία. (Συλλογή Oliver Daniel).



Πρόβα με τη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης. (Αρχεία της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης).

XXXVI

Ο Μαέστρος «σκηνοθετεί» το ορατόριο «Ηλίας» του Μέντελσον



21. Ἀρχιμουσικὸς καὶ Καλλιτεχνικὸς Διευθυντὴς τῆς Φιλαρμονικῆς τῆς Νέας Ὑόρκης.

One Hundred Fifteenth Season

THE Philharmonic-Symphony Society of New York | 1956 1957

DIMITRI MITROPOULOS, Musical Director

5648th Concert

Saturday Evening, February 23, 1957, at 8:45 — *Carnegie Hall*

DIMITRI MITROPOULOS, Conductor

JEAN CASADESUS, *Pianist*

SCHUBERT Symphony No. 5, B-flat major
Allegro
Andante con moto
Menuetto: Allegro molto; Trio
Finale: Allegro vivace

MANN Fantasy for Orchestra (Premiere)
Performed in Memory of Mrs. Alma Morgenthau

INTERMISSION

BEETHOVEN Concerto for Piano and Orchestra No. 3, C minor, Opus 37
Allegro con brio
Largo
Rondo: Allegro

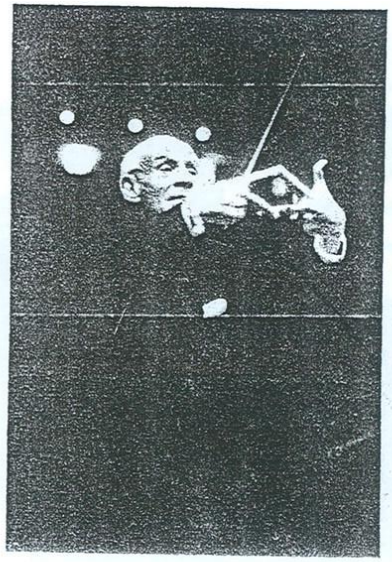
JEAN CASADESUS

BERLIOZ Overture, "Beatrice and Benedict"

Mr. Casadesus plays the Steinway Piano

Managing Director, Bruno Zirato — Assistant, George E. Judd, Jr.
The Steinway is the official piano of the Society — Columbia Records

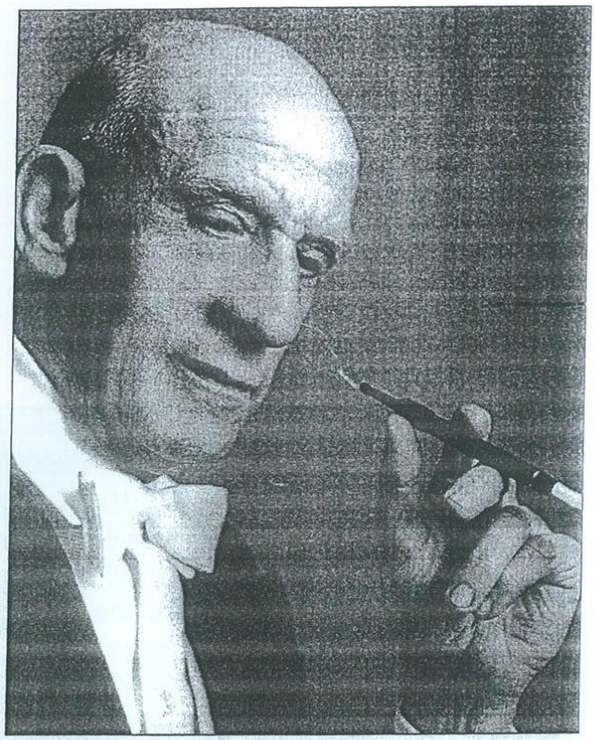
22. Πρόγραμμα συναυλίας τῆς Φιλαρμονικῆς τῆς Νέας Ὑόρκης (Νέα Ὑόρκη, 23 Φεβρουαρίου 1957).



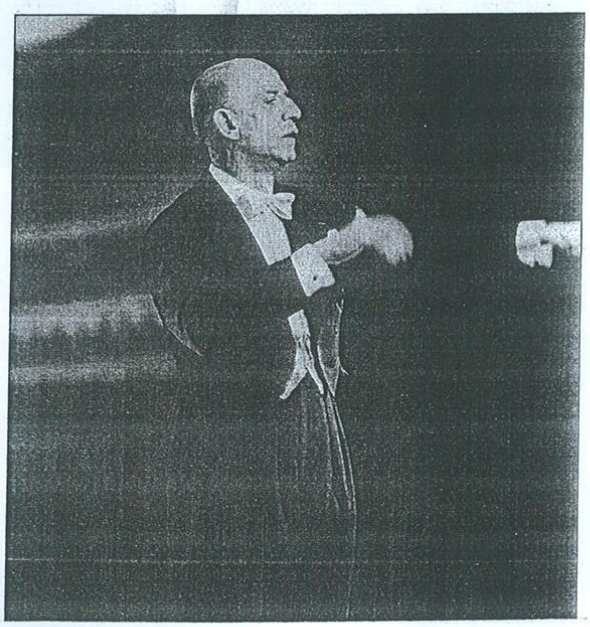
23. Μὲ τὴν Καίτη Κατσογιάννη στὴ Νέα Ὑόρκη, τὸ χειμώνα τοῦ 1956.

24-27. Τέσσερα στιγμιότυπα ἀπὸ δοκιμὲς μὲ τὴ Φιλαρμονικὴ Ὀρχήστρα τῆς Βιέννης (Ζάλτσμπουργκ, Αὔγουστος 1960 —φωτ. Ellinger).

28 (*ἑπόμενη σελίδα*). Ἐπικεφαλῆς τῆς Φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης στὸ Ἡρώδειο (Σεπτέμβριος 1958 —φωτ. Δ. Α. Χαρισιάδη).



Ο Μητρόπουλος με το αιώνιο τσιγάρο του.
Κάπνιζε αρκετά πακέτα ημερησίως
–προτιμούσε τα Camel στις ΗΠΑ και τα
Gauloises όποτε βρισκόταν στην Ευρώπη.
(Αρχεία της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης).



Ενώ διευθύνει τη Φιλαρμονική
της Νέας Υόρκης.
(Αρχεία της Φιλαρμονικής της Νέας Υόρκης).

Ο προστρατευόμενος του Μητρόπουλου, Θεόδωρος Βαβαγιάννης, διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας των Αθηνών (που διαδέχτηκε την Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών) παραλαμβάνει την τεφροδόχο του Μητρόπουλου από έναν εκπρόσωπο του Υπουργείου Παιδείας.
(Ευγενική παραχώρηση κυρίας Θεοδώρου Βαβαγιάννη).

Ο Βαβαγιάννης προηγείται επικήδειας πομπής της ορχήστρας των Αθηνών στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού όπου οι μουσικοί έπαιξαν το Πένθιμο εμβατήριο από την Eroica του Beethoven χωρίς διευθυντή στο πόντιουμ. (Ευγενική παραχώρηση κυρίας Θεοδώρου Βαβαγιάννη).

Ο Βαβαγιάννης αποχαιρετά τον μέντορα, φίλο και συνάδελφό του τοποθετώντας την τεφροδόχο του Μητρόπουλου στο μνήμα του στο Α΄ Νεκροταφείο.
(Ευγενική παραχώρηση κυρίας Θεοδώρου Βαβαγιάννη).

XLVII

ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ''Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής'' της Λίντας Λεούση (εκδ. Άγκυρα)

2. ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'', Η ζωή του Δημήτρη Μητρόπουλου, εκδ. Ποταμός, του William R. Trotter

3. Δημήτρης Μητρόπουλος'' του Απόστολου Κώστιου (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης)

4. ''Το Στοιχείο της Θεατρικότητας στον Δημήτρη Μητρόπουλο'' του Απόστολου Κώστιου (Κέντρο Μουσικού Θεάτρου)

5. Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 1985'', Έκθεση Δημήτρη Μητρόπουλου, 25 χρόνια από το θάνατό του (Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών)

6. ''Μακρινές Φιλίες'' του Αλέξη Μινωτή, Αθήνα, 1981

7. Δημήτρης Μητρόπουλος-Η Αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη, Εκδ. Κ. Κατσογιάννη, Αθήνα, 1966

8. Ε. Π. Παπανούτσος, Επίκαιρα και Ανεπίκαιρα, Αθήνα, 1962

9. Sherman, John K. Music and Maestros: The Story of the Minneapolis Symphony Orchestra, University of Minessota Press, 1952

10. Ειδικές Εκδόσεις (Αφιερώματα, ένθετα κ.ά)

α) Κώστας Γεωργουσόπουλος, ''Παραστάσεις-Σταθμοί'', στο ένθετο της εφ. Καθημερινή-Εφτά Ημέρες, Αθήνα, 18.8.1996

β) Μιλτιάδης Καρύδης, ''Το Χάρισμα της Μνήμης'', στο ένθετο της εφ. Καθημερινή-Εφτά Ημέρες, Αθήνα, 26.5.1996

γ) K. H. Ruppel, Salzburger Offizieller Almanach, Ζάλτσμπουργκ, 1960

11. Περιοδικά-Εφημερίδες

α) Ο Ειδικός Συνεργάτης, περ. Νεοελληνικά Γράμματα, Αθήνα 10-7-1937

β) Περ. Musical America, έτος '69, Νέα Υόρκη, Ιούνιος 1960

γ) Δ. Μητρόπουλος, εφ. Αθηναϊκά Νέα, 16-9-1937

δ) Ελένη Χαλκούση, εφ. Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 3-2-1926

ε) Νίκος Συνοδινός, εφ. Εσπερινή, Αθήνα, 29-1-1926

12. Φωτογραφικό υλικό από τα βιβλία:

α) ''Αθήνα, Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης, 1985''

β) ''Το Στοιχείο της Θεατρικότητας στον Δημήτρη Μητρόπουλο'' του Απόστολου Κώστιου

γ) ''Δημήτρης Μητρόπουλος'' του Απόστολου Κώστιου

δ) ''Ο Ιεροφάντης της Μουσικής'' του William R. Trotter