



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

82

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ Ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχαία τραγωδία

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ Χένρυ Περσέλ

KARL-AMADEUS HARTMAN Γιατί ἡ νέα μουσικὴ φαίνεται τόσο δύσκολη στὸν ἀκροατή;

ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ Τὸ μικρὸ χρονικὸ.

(Διασκ. Ζωῆς Φραντς)

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ Τὸ «λαϊκὸ» τραγούδι.

Ἀποτελέσματα ἐξετάσεων

Ἑλληνικοῦ Ὁδείου,

Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ

Ἑθνικοῦ Ὁδείου

(Σχολικοῦ ἔτους 1954—55)

Ἀποτελέσματα διαγωνισμοῦ ἴπουρ-
γείου Πιειδίας (23ης Μαΐου 1955).

Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ ΣΤ' = ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1955 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.50

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ - ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΑ 25.504, 29.568

ΤΜΗΜΑΤΑ:

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Κεντρικόν Ίδρυμα: 'Αθήναι - 'Οδός Φειδίου 3

30 ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Είς 'Αθήνας - Πειραιᾶ - 'Επαρχίας καὶ Κύπρον

2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Τὸ μόνον ἐν 'Ελλάδι ἐκδιδόμενον

Μηνιαῖον Μουσικὸν Περιοδικὸν

3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

Πωλοῦνται μὲ τὰς καλλιτέρας τιμὰς ΠΙΑΝΑ καὶ λοιπὰ ὄργανα, ἐξαρτήματα καὶ Μουσικὰ βιβλία-Τεχνικὸν Τμήμα

Βιογραφίαι Μουσικῶν εἰς δεμένα βιβλιαράκια

4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ

Συναυλίας καὶ Παραστάσεις

Εἰς 'Αθήνας καὶ ἐπαρχιακὰς Πόλεις

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

Ἐκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΘΕΙΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπῆς — Διητῆς Π. ΚΩΣΤΙΡΙΑΝΗΣ

ΕΤΟΣ ΣΤ΄

ΑΡΙΘ. 82

ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1955

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3,50

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Μερικές ἀπλές σκέψεις

Πολλές φορές, στὸ παρελθόν, νέα ἀκόμα διοβάζοντες τὰ κειμήλια τοῦ θεάτρου τῆς Ἀρχαίας Ἑλλάδος, ἀναρωτιόμουναι πὼς τάχα θάπρεπε νὰ καίζονταν, πὼς τάχα τὰ παίζανε οἱ ἀρχαίοι γιὰ νὰ κρατοῦν τοὺς θεατῆς τοὺς ἀιχμάλωτοις μὲν δακρύωντες μέρες, τὶ θὰ ἦταν ὄργανο ἢ μουσικὴ ποὺ συνάδευε τὸ λόγο καὶ ποιά θὰ ἦταν ἡ ἀποστολὴ τοῦ χοροῦ... Γιατί, δὲν χωροῦσε ἀμφιβολία στὸ νοῦ μου ἡ Τραγωδία—ἀλλὰ καὶ ἡ Κομῳδία—πρέπει νάταν ἕνα δολιχρωμένον «μουσικὸ» ἔργο. Αὐτὸ μοῦδειξαν οἱ μελέτες μου, αὐτὸ ἀναπηδοῦσε μέσα ἀπ' τὸ διάβασμα τῆς κάθε Τραγωδίας, ὁ ποῦ, ἦδη, τὰ πολυποικίλα μέτρα καὶ οἱ ρυθμοὶ τοῦ Λόγου, ἦταν Μουσικῆ.

Σκοπάζασι τότε στὴ Βιέννη, στὴν πόλι τῆς Μουσικῆς, τ' αὐτὰ μου γέμιζαν ἀπὸ Συμφωνίας καὶ Ὀπερες, ἀπὸ θαυμάσιες ὀρχήστρες καὶ μεγαλειώδεις χορωδίες. Λατρεύοντας τὴ μουσικὴ τοῦ Βάγκνερ, θυσία βραδείας δακρύωντες, στὴ σειρά, γιὰ νὰ παρακολουθήσω τις μουσικὲς τὸν τραγωδίας, ἀπὸ τὸν «Ἰπτάμενον Ὀλλανδὸς» ὡς τὸν «Πόρφυρα», περνώντας ἀπὸ «Λέουκην» «Τανχόιζερ», «Τριστάνο», τὸν κύκλο τοῦ «Αἰχμητισμοῦ»—τὸ «Ριέντο» καὶ οἱ «Νεράιδες» δὲν πορίζοντοσαν πιά. Καὶ σκεπτόμουναι: Ὁ Βάγκνερ τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν Τραγωδίαν θέλησε νὰ ἀναστήσῃ, ἢ τοῦλάχιστον νὰ μιμηθῇ. Καὶ σὰν τοὺς ὄρχαλους Ποιητῆς, ποῦ ἦσαν οἱ ἴδιοι καὶ οἱ μουσικοσυνθέτες καὶ οἱ «χορογράφοι» τῶν ἔργων του, θέλησε νάναί καὶ αὐτὸς, ὄχι μόνον ὁ μουσικός, ἀλλὰ καὶ ὁ ποιητῆς καὶ ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ σκηνοθέτης. Μπρὸς τοῦ εἶχε γιὰ ὑπόδειγμα τὸν ἀρχαῖο Ποιητῆ. Καὶ μάλιστα, σὰν τὸν ἀρχαῖο ποιητῆ, ἀναζητήσῃ καὶ αὐτὸς, ὁ Βάγκνερ, τὰ θέματα τοῦ σὲ ἀρχαίους θρησκευτικούς, μυθολογικούς θρύλους τῆς χώρας του. Ἀλλὰ αὐτὸ ποῦ ἐπέδειξε, τὴ συνένοια δλον τῶν τεχνῶν σ' ἕνα καὶ μόνον καλλιτεχνικὸ ἔργο, τὸ *Gesamtkunstwerk*, τὴν ἰσορροπίαν τῆς Ποίησης μὲ τὴ Μουσικῆ, τοῦ ἦχου μὲ τὸ λόγο, τοῦ τραγουδιοῦ μὲ τὴν ὀρχήστρα, τῆς παράστασης μὲ τὸ κοινὸ δὲν τὸ πέτυχε. Διαβάζεις τὰ ποιητικὰ κείμενα τοῦ Βάγκνερ καί, σχεδὸν ἐξοργίζουσαι, πὼς τέτοια θαυμάσια λόγια, τέτοιες φερόμενες ποιητικῆς ἐξάρσεις πᾶνε διότ' αὐτὰ χαμέναι, Κυρίαρχη ἀπόλυτη, πᾶνω ἀπὸ τὴν Ποίηση καὶ ἀπ' ὅλας μὲναι ἡ Μουσικῆ.

Καὶ δὲν εἶναι, βέβαια, μόνον ὁ Βάγκνερ. Ὅλη ἡ Ὀπερα, τὸ παράδοξο αὐτὸ μουσικὸ ἔθος ποῦ γεννήθηκε στὴν Ἰταλία κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνα, στὴν προσπάθειαν μίαν ἀναγέννησιν, μίαν ἀνάστασιν τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας—καὶ Κομῳδίας—ὀφείλεται. Τὴν Τραγωδίαν εἶχαν σὰν ἐμπνευστὴ τοὺς οἱ συνθέτες τῆς ἐποχῆς καὶ ὄχι μόνον σὰν «ἔθρος», ἀλλὰ ἀντλῶν-

τας ἀκόμα καὶ τὰ θέματά τους ἀπ' τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα: Ἀπὸ τὸν Μοντεβέρνι ὡς σήμερον, ὅποιες εἶναι οἱ Ἀντιγόνης καὶ οἱ Ἥλέκτρης καὶ οἱ Ἰφιγένειας ποῦ ἐναζωγῶνταν—κατὰ τὴν ἰδέαν τῆς ἑπείρας της, ἢ θεῶν μωρῆ τοῦ Ὀρέα δὲν κέντρισε λιγώτερον τὴ φαντασία καὶ τὴν ἐμπνευστὴ της. Πρὶν ἀπ' τὸν Βάγκνερ κιόλας, κάποιος ἄλλος θέλησε ν' ἀναστήσῃ τὴν Τραγωδίαν, παραχωρώντας—κατὰ τὴν ἰδέαν του—πρωταρχικὴ θέσι στὴν Ποίησι. Ὁ Γκλόουκ. Ἴσως αὐτὸς νὰ πληροῖσαι περισσότερο, χωρὶς ὅμως νὰ μπορῆσαι νὰ λύσῃ τὸ μέγα πρόβλημα τῆς ἰσορροπίης τοῦ Λόγου μὲ τὴ Μουσικῆ. Γιατί; Σκεπτόμουναι... Γιατί; Ἐπειδὴ ἀπολούστατα, μ' ὅλο ποῦ ἡ Τραγωδία ἦταν ἕνα «μουσικὸ» ἔργο, ἡ μουσικῆ τῆς δὲν ἦταν κάτι τὸ αὐτοτελές, δὲν εἶχε ποτε κυρίαρχον ρόλο, ἀλλὰ ὑπεροχοῦσε τὸ Λόγον, ὑπηρετοῦσε τὴν πρόβλη τοῦ Λόγου, χωρὶς ἢ ἴδια νὰ ἐπιδειχθῆσαι καὶ νὰ προβάλλεται.

Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς οἱ Ἕλληνες δὲν ἀπόδιδαν στὴ Μουσικῆ μεγάλην, μάλιστα σημασία, ἐξοῦσαι μέλιτα πὼς ἡ θεῶν τέχνη ἐπαίρει στὴ ζωῆ τους πολὺ ποῦ σημαντικὴ θέσι ἀπ' ὅση κατέχει σήμερον σὲ πολλὰς ἀπ' τις ποῦ πολιτιστιμένους μουσικῆς χώρες—αὐτὸ μὰς δείχνουν οἱ μελέτες τῶν ἀρχαίων κειμένων, μ' ὅλο ἐλάχιστα εἶναι τὰ μουσικὰ μνημεῖα ποῦ μὰς ἀπόμειναν. Ἀπ' τὰ παλιὰ χρόνια, οἱ Ἕλληνες ἐλάτρευαν τὴ Μουσικῆ καὶ τὴν θεοποίησαν στὴ μορφή τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ τῶν Μουσῶν. Πρῶτοι οἱ Ἕλληνες ἔκαναν τὴ Μουσικῆ, ὄχι μόνον τέχνην, ἀλλὰ καὶ ἐπιστήμην, καθὼς βλέπομε ἀπ' τὰ συγγράμματα τοῦ Εὐκλείδους καὶ τοῦ Ἀριστοτέλους... Ἡ Μουσικῆ συνάδευε ὅλες τις ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς τους, στὴ Μουσικῆ βασιζόταν τὴ μορφοῦσαι τὴν ἐκπαίδευσιν τῶν νέων... Καὶ δὲν ἦταν μόνον τὸ τραγοῦδι. Εἶχαν καὶ τὰ μουσικὰ τοῦς ὄργανα—ὄλες, κιθάρες, αὐλοῦς, σὺριγγες, σάλπιγγες, τύμπανα, κύμβαλα... Καὶ ἔταν διαβάσεις γιὰ ὅλη αὐτὴ τὴ γνῶσι τῆς Μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ἢ βλέπεις στὰ διάφορα μουσεῖα τοῦ κόσμου γλυπτῆς ἀναπαράστασις μουσικῶν, μὲ διάφορα ὄργανα στὰ χέρια, ἀναρωτιόσαι, πὼς ἦταν δυνατὸ αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ποῦ καλλιέργησαν τόσο τὴ Μουσικῆ, νὰ ἀγνόησαν τὴν ἁρμονίαν—ὀπὸ τὴ σημερινὴ τῆς ἐνοῖαν—νὰ ἀγνόησαν τὴν ἀντίστιξι, τὴ συνηθίαν διῶν-τριῶν ἢ περισσοτέρων μελωδιῶν; Γιατί εἶναι βέβαιον, πὼς ἡ Μουσικῆ τῶν Ἑλλήνων ἦταν μωφοῦσαι, ἐκτός ἀπὸ μερικῆς πολὺ ἀπλῆς συνηθίης ἢ ἐντυπώσεως συνηθίσεως παραγόμενες ἀπὸ τὸν διαφορετικὸ ἦχο τῶν ὀργάνων, τὸ διπλὸ αὐτὸ π. χ.

Ἡ ἐξήγησις, νομίζω, ἐπρόκειται κυρίως στὸ δεῖ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἦταν πλάσμενοι διαφορετικὰ ἀπὸ μὰς, μὲ πολὺ μεγαλύτερη εὐαισθησία, ἔτσι ποῦ, μ' ὅλο

πόδ δανεισθηκαν πολλά άπ' τούς μουσικούς της "Ασίας, δέν άγάπησαν ποτέ τήν θορυβώδη κωμική. "Όργανα λεπτά, εύγενικά, ελάχιστα θορυβώδη, κόρα ολιγαριθμά—δέν είναι έκπληκτικοί πώς στις Τραγωδίες τους, μέσα σ' αυτά τήν τεράστια ύπαιθρο θεατρά του, δέν χρησιμοποιήσαν ποτέ περισσότερους άπό δέκα πέντε χωρωδούς;—προκαλοΰσαν στη φαντασία τους μία έντοπώσι το ίδιο μεγάλη, ίσως και πιο μεγάλη, άπ' όση μάς προκαλεί σήμερα μία μεγάλη συμφωνική όρχήστρα, "Έτσι ήταν φυσικό ν' αγαπήσουν και νά καλλιεργήσουν πολύ περισσότερο τή μελωδία και το ρυθμό, νά νοιάσουν έτσι τή μουσική, άπόλυτα συνταξιοαμένη μέ το ρυθμό του Λόγου—άπλά, γραμμικά, πλαστικά. Έτσι όπωσ άπλη ήταν κι' ή ζωή τους.

Πάνω σ' όλα αυτά τή δεξιότητα, ξαναρχεται το έρωτημα: Σήμερα, πώς θ' άντιμετωπίσουμε τή Μουσική στην Τραγωδία—ή στην Κωμωδία—άφοΰ δέν έχουμε παρά μόνο το κείμενο;

"Άκουσα μερικούς νά λένε: Χωρίς Μουσική, "Άρκει το δράμα, ή πλοκή, ό Λόγος, Κωμική και άπαράδεκτη άποψη. "Έγκληματική θάλαγα, ίδίως γιά μάς τους "Έλληνες, τούς κληρονόμους, όταν σ' άλλες χώρες γίνονται τόσες προσπάθειες, τόσες δοκιμές άναβίωσης της "Έλληνικής Τραγωδίας στο άρχικό της σάχημα, στην άρχική της μορφή.

Παρακολούθησα όλες τίς παραστάσεις άρχαιου δράματος που δόθηκαν στην "Αθήνα, άπό "Έλληνες και ξένους, καθόσ και στη Γερμανία και στη Γαλλία. Μερικοί σκηνοθέτες βρήκαν τή λύσι της όμαδικής άπαγγελίας—το «σπρέχ-κόρ»—κάτι τό άπαράδεκτο, τό άπόλυτα βάρβαρο. Θυμάμαι τόν θίασο του Λαϊχάουζεν που πριν άπό χρόνια μάς έλεε δώσι με το "Ωδειον "Ηρώδου, τούς «Πέρσες» του Αιχλύου μ' ένα χορό άπό κάπου... έξήντα πρόσωπα. "Αν δέν γελιάμαι, ό Λαϊχάουζεν ήταν ό «φευρότης» του «σπρέχ-κόρ», της όμαδικής άπαγγελίας. "Ήταν άναμφισβήτητα, μία όρασι και έντυπωσιακή παράσταση—μία μεγάλη όρχήστρα συνόδευε—μόνο που δέν ήταν... "Έλληνική. Πολύ μακριά άπ' το πνεύμα της "Έλληνικής Τραγωδίας. Έίδα έπειτα παραστάσεις, "Έλληνικές αυτές, πολύ πιο κοντά στο "Έλληνικό ιδεώδες της Τραγωδίας, μέ άπλη μονόφωνη μουσική, σέ ύφος όμως βυζαντινό και βυζαντινές κλίμακες. "Άλλά και τούτο είναι έξ' ίσου άπαράδεκτο: "Ή "Έλληνική Τραγωδία είναι έκτός τόπου και χρόνου και το ίδιο πρέπει νάσαι κι' ή Μουσική που θά τήν συνοδεύσει και θά τήν ύπνοραμίσσει, έκτός τόπου και χρόνου, σφικτοδεμένη, όχι μονάχα μέ το ρυθμό και το μέτρο του Λόγου, αλλά και μέ τίς έννοιες, μέ τή νοήματα του Λόγου.

Έίδα παραστάσεις, όπου ή Μουσική ήταν έντελώς «σύγχρονη» κι' άυτοτελής, που ίσως νά έμήνυε κατά κάποιο τρόπο τίς ίδιες, τή νοήματα, το πάθος του έργου, αλλά που προβαλλόταν κι' έπιβαλλόταν έτσι, ώστε, αν συνόδεσε και το λόγο τών ήρώων—συνόδεσε τότε μόνο το χορό—θά ετσαμε μία καινούρια... όπερα, όπου ό Λόγος θά χανόταν, το ίδιο πως χάνεται στις δεικτες του Βάγκνερ και τών άλλων που άνέφερα παραπάνω. Πάντως όλα τή χορικά σκεπάζονταν, δέν διακρίνονταν ούτε μία λέξις κι' άν ή κίνηση του χορού ρυθμιζόταν άπ' τή μουσική, το μέτρο του λόγου χανόταν όλόετα.

Τό έξρω, το έργο είναι πολύ δύσκολο. Πρέπει νά βρεθί ή μουσικός, που, άφοΰ εισόδησ όσο το έσώτερο νόημα του έργου, θά προσπαθήσει νά βγάλει μέσα άπ'

αυτό, μέσα άπ' τή μελικά και ρυθμικά στοιχεία και σάχημα του Λόγου, μέ μαθηματική άναλογία, τή μουσικά και όρχηστρικά σάχηματα, έτσι ώστε νά φθάσει σ' ένα ενιαίο μορφικό και αισθητικό σύνολο. Και ή εμπνευσίς; μπορεί νά ρωθήσ κανείς. "Έτσι δέν δεσιμεύεται ή εμπνευσίς; "Άλλά ποιός είναι ό άληθινός καλλιτέχνης που δέν δουλεύει μέσα σέ μία όρισμένη μορφή; Και ποιος μπορεί νά ίσχυρισθί πώς ή μορφή όβνει το περιεχόμενο; Ποιό μεγάλο και πραγματικό έργο τέχνης είναι δίχως μορφή; Παράδειγμα αυτές οι ίδιες όρχηστρες Τραγωδίες, μέ τό τόσο ξεκάθαρο, όλοόφανερο, όσο και ποικίλο διάγραμμα τών μορφών τους που κλεινουν τέτοια όμορφία...

Τώρα τελευταία είδα την παράστασι της τραγωδίας του Αιχλύου «Έστά επί Θήβας» άπ' τόν Θυμελίκο θίασο του Αίνου Κορζή. "Ένας άγνωστός μουσικός έχει γράφει τή μουσική, "Ο Διον. Γιατράς. Κατά τή γνώμη μου κι' όλα στα γράφω έκφράζουσ άπλως προσποιητές γνώμες και σκέψεις—ό Γιατράς έννοιως, οισόθνησι, εισόδους στο πνεύμα της Τραγωδίας, όσο κανένας ως τώρα. Στο πνεύμα και στη μορφή Μουσική αστήρητά μονόφωνη, τραγουδιό κι' ένας αλλός. Μία συνεχή μελωδία. Θέλαγε κανείς πώς αυτό θά μπορούσε νά ένόχλησ τ' αυτά μας, τή συνειθισμένα στη «δυτική» μουσική. "Άλλά γιάτι τάχα νά τονίζουμε αυτό τό άβυτική; Μήπως ή Τραγωδία είναι... άνατολική; "Ή μήπως ή μελωδία είναι αποκλειστικό προνόμιο της "Ανατολής; Γίνεται άνατολική άπό τίς κλίμακες που θά χρησιμοποιήσει. "Άλλά ό Γιατράς έβειδε πώς ό άληθινός μουσικός μπορεί νά γράψι μελωδίες «έκτός τόπου», πλούσιες, ποικίλες, δεμένες μέ το μέτρο και το ρυθμό του Λόγου, σέ άπόλυτη άνότητα μέ τή μορφή του έργου, χωρίς νά δεσιμευθί ή εμπνευσίς του και χωρίς ν' άπομακρυνθί άπ' το πνεύμα, άπ' τίς έννοιες, άπ' τίς φυσικές συγκρούσεις και το πάθος του περιεχόμενου.

Κατά τή γνώμη μου αυτές είναι ό μόνος, ό άληθινός τρόπος που μπορεί νά γράψι κανείς μουσική γιά τήν άρχαία τραγωδία. Τώρα άπόρρουν κι' άλλα προβλήματα κι' άλλες δυσκολίες, όπως έξασφα, το ζήτημα του προσοδιακού ρυθμού της γλώσσας, που σήμα ρα δέν ύπάρχει στη γλώσσα μας, το ζήτημα της έκτέλεσης του τραγουδιού—προβλήματα όμως όχι άλυτα. Ίσως δέν ξαναβρούσ το θέμα καμιάν άλλη φορά.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΥΠΟΥΡΓ. ΠΑΙΔΕΙΑΣ 23ης Μαΐου 1955

Είς το ύπ' άριθ. 77 παρ. 1ης της "Εφημ. της Κυβερνήσεως έδημοσιεύσαν τή άποτελέσματα τού κατά τήν 23ην Μαΐου 1955 διεξαχθέντος διαγωνισμού προς άπόκτησιν προσόντων διορισμού καθηγητών "Οδικής εις τή Σχολεία Μέσης "Εκπαίδευσεως. Είς τών έν λόγω διαγωνισμών συμμετέχον, ως γνωστόν, μαθηταί όλων τών έν "Ελλάδι άνεγνωρισμένων "Ωσειών. Συμφώνως προς τή άποτελέσματα τού έφετιμένου διαγωνισμού, έπέτυχον έν δλώ 21 έξ άν ό 14 προέρχοντα έκ τών τώζων του "Έλληνικού "Ωσειών (10 έκ τού Κεντρικού και 4 έκ τού παρ) του Πατρών), οι δέ υπόλοιποι 7 έκ τών άλλων "Ωσειών. Παραθέτομεν κατωτέρω τή όνόματα τών έπιτυχόντων εις τών διαγωνισμών της 23ης Μαΐου. έ.ε. μέ τούς άριθμούς της σειράς έπιτυχίας έκάστου:

Τού "Έλληνικού "Ωσειών:

1η) "Ανστασία Σ. Βυθούλκα (παρ)μα Πατρών, 3ος) Στέφανος Θ. Βασιλειάδης, 4η) Στέλλα Α. Κοδρή (παρ)μα Πατρών), 5ος) Στυλιανός Σ. Χυτήρης, 6η) "Αγγελική Π. Σίβερη, 7η) Βασίλικη Π. Παπαχριστοφόλου, 8η) Ειρήνη Μ. Παπαλαμπρού, 9η) "Αντιγόνη Ν. Σακελλαρίου, 10η) Βασίλικη Π. Παναγιωτοπούλου, 11η) Φανή Π. Αϊνιά (παρ)τος Πατρών), 12η) Κωνίνα Γ. "Αλεξάνδρη, 15ος) Εοδόκιμος Ν. Ζαχαροπούλου, 16ος) Κωνίνα Σ. Βαβειόδης (παρ)τος Πατρών), 21η) Ίωάννα Μ. Πλουμιόβου.

Τών υπόλοιπων "Ωσειών:

2α) Ναταλία Γ. "Ιωαννίδου, 13ος) Μιχαήλ Γ. "Αδάμης 14η) Μερσίνη Α. Σαραντάς, 17ος) Θεόδωρος Β. "Αντωνίου, 18η) "Ελένη Μ. Μάνου, 19η) "Ελισάβετ Σ. Λιάσκου, 20η) Εύαγγελία Γ. Μέλφου.

XENRY ΠΕΡΣΕΛ

Περί τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνος ὄλοι οἱ ἄγγλοι δάσκαλοι τοῦ μαντηριαλισμοῦ, τοῦ βίρτζιναλ καὶ τοῦ λαούτου εἶχαν πεινάσει πιά ἢ βρίσκονταν στὰ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς τους. Μὰ ἡ γενιά τούτου διαδέχθηκε δὲν κληρονόμησε τὴν ἰδιοφυία τους, γι' αὐτὸ οἱ ἐκπρόσωποι τῆς δὲν κατὰφεραν ν' ἀφομοιώσουν τὶς ἴταλικές καὶ τὶς Γαλλικὲς ἐπιδράσεις ποὺ δέχονταν ἀπὸ τὴν ἡπειρωτικὴν Εὐρώπη, πράγμα ποὺ μειώνει τὴν πρωτοτυπία καὶ τὴν ἀξία τοῦ ἔργου των.

Ὁ καλύτερος συνθέτης τῆς νέας αὐτῆς μουσικῆς περιόδου τῆς Ἀγγλίας ἦταν ὁ Χένρυ Λόου, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1595 ὡς τὸ 1662. Μουσικὸς ἀρκετὰ ἰσχυροκλιμένος καὶ ἑξαιρετικὰ ἔξυπνος σὸν τὸν ἀδελφὸ τοῦ Γουλιέλμου, ἐπίσης συνθέτη, ἔγραψε ἀξιόλογα ἔργα ἐκκλησιαστικῆς καὶ κοσμικῆς μουσικῆς. Ὁ συνθέτης αὐτὸς εἶχε γοιτυεῖται κυριολεκτικὰ ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ὄπερα, ὅπως φαίνεται στὴ θεατρικὴ μουσικὴ του, ὅπου ἐξαγωγίζει τὸ ἀριστοτέλειον τοῦ «Κάμος» γραμμένο πάνω σὲ ποιητικὸ κείμενο τοῦ φίλου του Μίλτον, τοῦ μεγάλου ἐπικοποιοῦ τῆς Ἀγγλίας.

Στὰ 1656 ὁ Γουλιέλμος Ντάνεβαν, μὲ τὴν συνεργασία τῶν συνθετῶν Χένρυ Λόου, Τσάρλς Κόλμαν, Κάπταιν Κούκ, Χούντσον καὶ Μάθιου Λόκ, ἀνέβασε ἕνα θεατρικὸ ἔργο ποὺ τὸ κείμενο του τραγουδιῶν ἀλόκληρο. Τὸ ἔργο αὐτὸ, ποὺ εἶχε τὸν τίτλο: «Ἡ πολιορκία τῆς Ρόβου» στάθηκε ἡ πρώτη Ἀγγλικὴ ὄπερα. Τὸν ἄλλο χρόνον ἀνέβασε ἄλλες δύο ὄπερες. Δυστυχῶς δὴ αὐτὴ ἡ μουσικὴ χάθηκε κι' ἴτσι δὲν ἔζηρομε πῶς ἦταν ἀκριβὸς τὸ μελοδραματικὸ ὄφους τῆς ἐποχῆς ἐκείνης στὴν Ἀγγλία. Μποροῦμε ὅμως νὰ σχηματίσουμε κάποια ἰδέα γι' αὐτὸ, ἀπὸ τὴ Μάσκ «Ἐρωτὰς καὶ θάνατος» τοῦ Σπίρλεϋ, ποὺ τὴ μουσικὴ τῆς τῆν ἔγραψαν οἱ συνθέτες Κρίστοφερ Γκίμπονς καὶ Μάθιου Λόκ, γύρω στὰ 1655. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο παρατηροῦμε βέβαια ἕνα ἀξιοπρόσεχτο ὀργανικὸ ὄφους, ὅμως ἡ μουσικὴ του εἶναι φτωχὴ στὸ σύνολό τῆς, ἐν συγκρίσει μὲ τὶς δημιουργίες τῶν προγενεστέρων Ἀγγλων συνθετῶν. Κι ὅμως ὁ Μάθιου Λόκ, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1610 ὡς τὸ 1677, εἶναι ὁ μόνος μουσικὸς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ποὺ ἐμφανίζεται σάν μὲν ἀξιόλογη μουσικὴ προσωπικότης. Γιατὶ ἀν οἱ μελωδίες καὶ τὰ ρεσιτατίβου του παρουσιάζουν κάποια στεγνότητα ὄφους, ὅμως οἱ συνθέσεις του γιὰ ὀρχήστρα μαρτυροῦν πῶς ἦταν ἕνας ἑξαιρετικὰ προικισμένος συνθέτης. Ἰδίως στὴ μουσικὴ ποὺ ἔγραφε γιὰ τὶς Μάσες. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ ἄς ποῦμε λίγα λόγια γι' αὐτὸ τὸ καινούργιο Ἀγγλικὸ θεατρικὸ εἶδος τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τὴ Μάσκ.

Ἡ Ἀγγλία ἦταν ἡ πρώτη χώρα ποὺ δέχτηκε καὶ καλλιέργησε τὴ νεοφερμένη μουσικο-θεατρικὴ φόρμα ποὺ πρωτοδημιουργήθηκε στὴ Γαλλία: τὸ Αὐλικὸ μπαλέτο, ποὺ στὴν Ἀγγλία τὴν ὀνόμασαν Μάσκ, ἀπὸ τὸν ἴταλικὸν δὲν Μασκεράτα, ἐπειδὴ οἱ ἠθοποιοὶ—χορευτὰι ποὺ λάβαιναν μέρος σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς παραστάσεις ἦσαν μασκαρεμένοι σὲ θεοὺς, ἦρωες καὶ διάφορα ἄλλα μυθολογικὰ ἢ πραγματικὰ πρόσωπα. Ἡ φόρμα τοῦ Γαλλικοῦ Αὐλικοῦ μπαλέτου διατηρήθηκε στὴν Ἀγγλία ἀναλλοίωτη μὲ τὰ ρεσιτατίβου τῆς, τὰ τραγουδία τῆς, τὴν πρόζα, τὴν παντομίμα καὶ τοὺς χοροὺς τῆς, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ κυριώτερό τῆς στοιχεῖο. Μὰ

μόνη διαφορά, ὅτι ἐνῶ στὴ Γαλλία τὸ λογοτεχνικὸ στοιχεῖο τοῦ Αὐλικοῦ μπαλέτου παραμελήθηκε πολὺ νωρὶς, στὴν ἀγγλικὴ Μάσκ πῆρε γρήγορα μὲν ἑξαιρετικὰ σημαντικὴ ἐξέλιξη, χάρι κυρίως στὴν ἰδιοφυία τοῦ δραματικοῦ συγγραφέα Μπέν Τζόνσον, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1573 ὡς τὸ 1637. Σ' ὅλες τὶς Μάσες ἡ μουσικὴ κατεῖχε πρωτεύουσα θέση. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἦταν εὐκολη, ρευστὴ καὶ τὸ ὄφους τῆς μάλλον λαϊκὸ. Ἀπετελεῖτο ἀπὸ τραγούδια, μουσικοὺς διαλόγους, μάρς, χορωδίες καὶ ὀργανικὰ χορευτικὰ κομμάτια. Ὅπως στὴ Γαλλία τὸ Αὐλικὸ μπαλέτο, ἔτσι καὶ στὴν Ἀγγλία ἡ Μάσκ ἦταν ἕνα θέαμα ἀριστοκρατικὸ, προορισμένο ἀποκλειστικὰ γιὰ νὰ διασκεδάξῃ τοὺς ἀρχόντες καὶ μερικοὺς πλούσιους, ποὺ μόνον αὐτοὶ μποροῦσαν νὰ πληρῶνουν τὰ τεράστια ἐξοδα ποὺ ἀπαιτοῦσαν αὐτὰ τὰ θέαματα. Οἱ ὀρχήστρες ποὺ συνδύεσαν τὶς Μάσες ἦσαν πολυμελετέρες ἀπὸ τὶς σύγχρονες τῶν Γαλλικῆς ἢ ἴταλικῆς ὀρχήστρες καὶ ἔφταναν ν' ἀποτελοῦνται ἀπὸ 60—80 μουσικοὺς.

Τίποτα σχεδὸν δὲν διασώθηκε ἀπὸ τὶς παλιότερες μουσικὲς συνθέσεις γιὰ Μάσες, ἐκτός ἀπὸ μερικὰ τραγούδια τοῦ Μόρλεϋ καὶ τοῦ Τζῶν Γουλιουσον, ποὺ φαίνεται πῶς ἦσαν γραμμένα γιὰ μερικές ἀπὸ τὶς πρώτες Μάσες. Ἀπὸ τ' ἀντικαθρεπτοίματα ὅμως αὐτῆς τῆς μουσικῆς στὰ μουσικὰ κομμάτια τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τὰ γραμμένα γιὰ βίρτζιναλ ἢ γιὰ λαούτο, συμπεραίνομε μὲς ἐμοῖαε μὲ τὴ μουσικὴ τῶν γαλλικῶν αὐλικῶν μπαλέτων.

Οἱ πρώτοι γνωστοὶ συνθέτες μουσικῆς γιὰ μάσες ἦσαν ὁ Τόμας Κάμπαιν καὶ ὁ Ἄλφονσο Φεραμόσκο. Ὁ Κάμπαιν μάλιστα εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ συντέλεσε στὸ νὰ γίνουν τῆς μόδας τὰ Αἶψα, τὰ τραγουδιὰ δημοδοῦν μὲ ὀργανικὴ συνοδεία, καὶ ὁπταεῖς τὴ μουσικὴ στὴν ποίηση. Μὲ τὸ συνθέτη Νικόλα Λανιέρ, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1588 ὡς τὸ 1666, ἡ Μάσκ ξεμάκρυνε ἀπὸ τὸ Γαλλικὸ στυλ, μὲ τὴν προσπάθεια ποὺ ἔκανε ὁ συνθέτης αὐτὸς νὰ δημιουργήσῃ ἕνα καθαρὰ Ἀγγλικὸ στυλ ρεσιτατίβου, κατ' ἀπομίμηση τοῦ ἴταλικοῦ. Ἡ μουσικὴ του ὅμως εἶναι φτωχὴ καὶ ἀχρωμὴ, ὅπως ὅλες σχεδὸν οἱ Ἀγγλικὲς μουσικὲς συνθέσεις τῶν μέσων τοῦ 17ου αἰῶνος.

Σαφικὸ, μέσα σ' αὐτὴν τὴ μουσικὴ παρακμὴ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἐλαμψε, στὰ 1680, ἕνα τεράστιο φωτεινὸ μετώπο ποὺ φώτισε μὲ τὸ ἐκθαμβωτικὸ του φῶς ὀλόκληρο τὸ στερεώμα τῆς ἀγγλικῆς μουσικῆς: ὁ Χένρυ Περσέλ, ποὺ ἔζησε ἀπὸ τὸ 1658 ἕως τὸ 1695. Φύση γενναῖοδωρη, ὄλο ἐνθουσιασμοῦ κι' ἐξυπνάδας, μ' ἐκδήλη κλίση πρὸς τὸ χιούμορ, ὁ λιγχοχρόνος αὐτὸς συνθέτης, ποὺ ἡ φθῶν τῶν θέρσιος σ' ἡλικία μόλις 37 χρόνων, εἶναι ἡ μοναδικὴ μουσικὴ μεγαλοφυΐα τῆς Ἀγγλίας, ποὺ παίρνει δικαιοδικατικὰ ἐξέχουσα θέση στὸ μουσικὸ Πάνθεον. Μέσα στὸν αὐτὸν σύνοτον διάστημα τῆς ζωῆς του, δημιούργησε ἕνα μνημειώδες ἔργο, ἀνόμοιο βέβαια ποιοτικὰ, μὰ ποὺ περιλαμβάνει τὰ πῶς διαφορετικὰ μουσικὰ εἶδη. Ἄν στὰ ἔργα του βρίσκουμε τὴν ἐπίδραση τοῦ ὄφους τοῦ Λοῦλι, συγκεραμμένη τὴν ἐκδήλη μίμηση τοῦ ἰταλικοῦ φωνητικοῦ ὄφους, αὐτὸ δὲ μὲ μὲναι κοθόλου τὴν ἀξία τοῦ ἔργου του καὶ δὲν πρέπει νὰ μὰς ἐκπλήττει. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὸ ὄφους τῶν παλιῶν

"Αγγλων μαντριγκαλιτών είχε εγκαταληφθεί, ενώ αντίθετα η γαλλική κι η Ιταλική μουσική είχαν εγκλιματισθεί πιά στην 'Αγγλία. 'Ο βασιλιάς αυτής της χώρας Κάρολος ο 2ος, είχε σχηματίσει ένα συγκρότημα από 24 βιολιά, και άπομιση του Ισπαρίθου συγκροτήματος βιολιών του βασιλιά της Γαλλίας Λουδοβίκου του 14ου, ενώ ως τότε χρησιμοποιούσαν στην 'Αγγλία συγκροτήματα, αποτελούμενα μόνον από βιόλες διαφόρων μεγεθών. Το συγκρότημα αυτό του Βασιλιά Καρόλου το διήρθετο επί 1663 ο "Αγγλος αρχιμουσικός Τζών Μπάνστερ, θιασώτης του Λουλιτιστικού θύσου. 'Ο αρχιμουσικός του βασιλικού παρεκκλησίου Χάμφρεϊ Πέριχαμ παίρνει την ίδια εποχή εντολή να προσομοιώσει τη μουσική του στα γαλλικά υποδείγματα. 'Ο Γάλλος Λουί Γκραμπύ διορίζεται αρχιμουσικός της αγγλικής βασιλικής μουσικής και τελικά ο ίδιος ο βασιλιάς δίνει στον επίσης Γάλλο συνθέτη Ρομπέρ Γκαμπριέλ και στο συνεργάτη του Γκραμπύ την άδεια να ιδρύσουν μία Βασιλική Μουσική 'Ακαδημία, το θνήσκοντο το 1673. Πώς λοιπόν ο Περελ μπορεί να μείνει άνεπιρέαστος απ' αυτόν το μουσικό παγγαλλισμό που τον περιτριγυρίζει;

"Όμως τα γαλλικά υποδείγματα που έχει όπ' όψη του όταν γράφει τις χορευτικές του μελωδίες, τα Ιταλικά μουσικά σπολδία που χρησιμοποιεί στα τραγούδια του, τα επίσης Ιταλικά υποδείγματα που μεταχειρίζεται στις σονάτες του δεν έμποδίζουν τον Περελ να μείνει πάντα ένας καθαράσκιμος Βρετανός συνθέτης. 'Η ίδιουσυχρία του, το σπιθόβολο χιομόιο του και προπάντων η τέχνη του να συνταιριάζει το δνειρο με την πραγματικότητα είναι χαρίσματα άξια ενός μεγάλου καλλιτέχνη, συμπατριώτη του Σαίξπηρ.

'Ακούοντας τα έργα του Περελ μένουμε κατάπληχτοι από την ποιητική άναμοιόγεια που παρηγορούμε κάποτε σε μερικά απ' αυτά. Κοντά σ' έξοχες φράσεις του πραγματικές μεγαλοφυείς δημιουργίες, βλέπουμε άνεξήγητες άδυναμίες, ώσποτε άδελιότητες γραμμάτος, που έμπορου να χαρακτηριστούν σαν ξαφνικές διαλείψεις έμπνεύσεως, που τον έμποδίζαν να ολοκληρώσει όρισμένες ύπεροχες ίδέες του. "Όμως, πλάί σ' αυτές τις παράξενες άδυναμίες του, ξετηθούν φράσεις σπάνιας τέχνης και όμορφιάς, άρμονίες πρωτότυπες και μία ποίηση γεμάτη πλοσία ποικιλία. Το μεγαλειό του Περελ παρουσιάζεται πραγματικά με διαλείπουσες άστραπές, μά ό άστραπές αυτές είναι τόσο συχνές ώστε μάς κρατούν σ' ένα συνεχές θάμπαμα μπροστά στο άθάνατο έργο του πιά λαμπρού συνθέτη της αγγλικής μουσικής.

Τό όλο του συνθέτη έργο άποτελείται από 29 ώδες, 54 παρτιτούρες θεατρικής μουσικής κι από μία τεράστια ποσότητα κάθε είδους εκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής.

'Ανάμεσα στις πύ σημαντικές δημιουργίες του θεατρικής μουσικής ξεχωρίζουν τά έργα: Βασιλιάς 'Αρθουρος, η Βασίλισσα τών ζωτικών, Τιμών δ' 'Αθηνοίς, Διοκλιανός, η Τρικυμία, η 'Ινδη βασίλισσα και μία μόνον άπερα: Διδώ και Αίνεας, ύπεροχη δημιουργία δραματικής μουσικής, γραμμένη πάνω σ' ένα άνοστο λιμπρέτο. Καθώς βλέπουμε από τους τίτλους τών έργων γιά τά όποία ο Περελ έγραψε σκηνική μουσική, τά περισσότερα απ' αυτά ήσαν του Σαίξπηρ.

Μά την εποχή εκείνη το άγγλικό κοινό άγαπούσε πύ πολύ τά θεατρικά έργα που γούψευαν περισσότερο τά μάτια του παρά τό συναισθηματικό του κόσ-

μο. "Ετσι τό ένδιαφέρον του τό τραβούσε κυρίως ή φανταχτερή σκηνοθεσία και τά καταπληκτικά μηχανικά έφευ, παρά τό ίδιο τό έργο, που έμενε πάντα σε δεύτερο πλάνο. Συγγραφείς σαν τόν Τόμας Σάντυουελ, έβρισκαν πώς τά δράματα του Σαίξπηρ δεν ήσαν κατάλληλα γιά τέτοια σκηνικά έφευ και γ' αυτό τά διασκεύαζαν κολοβρόντους τα και προβιόντους την πρόθεση του Σαίξπηρ κατά τόν πύ άξιοβρήντο τρόπο. Σ' αυτή την πρόβια πρόσφερε συχνά την συνεργασία του ο Περελ, γραφόντας μουσική γ' αυτά τά διασκευασμένα έργα. Μά οι διασάρχες δεν του έπέτρεπαν να γράφει μουσική γιά όλόκληρο έργο, άλλα μόνον γιά όρισμένες μεμονωμένες σκηνές του. 'Η μουσική αυτή άποτελείται από όρισμένα όργανικά κομμάτια, γυμμένα συνήθως πάνω σε χορευτικές φόρμες, κι από μερικά σύντομα τραγουδάκια. "Εξη έργα του μόνον ξεφεύγουν από αυτόν τόν περιορισμό, ή Βασίλισσα τών ζωτικών, ή 'Ουέλαν, ο Βασιλιάς 'Αρθουρος, η 'Ινδη βασίλισσα και οι δύο μάσκες του: Τιμών δ' 'Αθηνοίς και Διοκλιανός. Τη μάσκα Τιμών δ' 'Αθηνοίς την έγραψε στό 1678 γιά την παράσταση του όμώνυμου έργου του Σαίξπηρ, που ο Τόμας Σάντυουελ άνελαβε να τό διασκευάσει εκλυτερευόντας το και κάνόντας το πραγματικό θεατρικό έργο, όπως έλεγε ο ίδιος καμαρώνόντας γ' αυτό τόν τό Ιερόουλο κατόβρωμα.

"Η Βασίλισσα τών ζωτικών γράφτηκε, στό 1692, γιά παρόμοιο σκοπό, δηλαδή γιά την παράσταση μιάς άνόνομης διασκευής του Σαίξπηρικού έργου. "Ονειρο καλοκαιριακής νύχτας. 'Η παράσταση αυτή έφισε εποχή και σχολιάστηκε όμνεστάτα από τούς κριτικούς, που έγραφαν πώς ό κύριος Περελ συντέλεσε σημαντικά τόν έπιτυχία της με τη μουσική του, που παρουσιάζει όλη τη λεπτότητα και την όμορφία του Ιταλικού θύσου, καθώς και τη χάρη κι εόθυμία του γαλλικού. . .

Μά τό άριστοόργημα του στον τομέα της σκηνικής μουσικής είναι ά ο βασιλιάς 'Αρθουρος. Το δράμα αυτό τό έγραψε ο θεατρικός συγγραφέας Ντράντεν με την πρόθεση να δημιουργήσει ένα θεατρικό έργο με έθνική πνοή, παίρνοντας γιά υπόθεση την ιστορία τών άγώνων τών Βρετανών εναντίον τών Σαξόνων στην εποχή του θρυλικού τού βασιλιά 'Αρθουρόν, στον δό αδών μετά Χριστόν. 'Η μουσική που έγραψε γ' αυτό τό έργο ο Περελ, άν και έπισειόδεια, είναι πραγματικά έμπνευσμένη και συνοδεύει παραμυθιένια ή άγροτικές σκηνές, διανθίζεται δε από ώραιότατα τραγούδια, γραμμένα σε λαϊκό ύφο.

Τό κομύφομα όμως της όλης μουσικής δημιουργίας του Περελ είναι ή μοναδική άπερά του «Διδώ και Αίνεας». Το άριστοόργημα αυτό γράφτηκε στό 1689, πάνω σ' ένα άνοστο λιμπρέτο του Ναούμ Τάτ, γιά να παιχτεί «άπό τις εύγενείς δεσποινίδες» του άριστοκρατικού οκτοόρφείου του κυρίου Πρίστερ του Τσέλοε.

Αυτή ή τρίπραχη άπερα, που άποτελείται από 5, μουσική, ρετσιτάτιβς, κόρα και μέρα καθαρά όργανικής μουσικής, είναι μία δημιουργία άσύγκριτης όμορφιάς. "Αν διαπιστώνουμε, στό κόρα κυρίως, την έπίδραση του Λοδλι κι άν τά ρετσιτάτιβς, καθώς κι ή κατασκευή που παρουσιάζουν μερικές άριες μαρτυρούν τόν εκδηλό θαυμασμό του Περελ γιά τις κατοκτήσεις τών Βενετιάνων και του Μοντεβέρνι στον τομέα της άπερας, όπως αυτές οι έπιδράσεις δε μείωνουν καθόλου την ισχυρή προσωπικότητα του συνθέτη κι ή άπερα αυτή παρουσιάζεται σαν μία έντελώς πρωτότυπη δημιουργία.

ΓΙΑΤΙ Η ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΤΟΣΟ ΔΥΣΚΟΛΗ ΣΤΟΝ ΑΚΡΟΑΤΗ;

(Ο Karl Amadeus Hartmann σύγχρονος συνθέτης από τους ριζοσπαστικότερους της Γερμανίας, γεννήθηκε στις 2 Αυγούστου 1905 στο Μόναχο, όπου και έσπούδασε με καθηγητή του τον Χέρμαν Σρχεν. Έγραψε τη συμφωνία «Miserere» (Πράγα 1935) το πρώτο κουαρτέτο έγχορδων (Λοιδβίν 1938), τη συμφωνία «L'oeuvre» (Βρυξέλλαι Λύτιχ 1939) ένα κοντσέρτο για βιολί (Σάντ Γκαλλέν 1940) τη συμφωνία-Εισαγωγή (Ντάρμστατ 1947) Συμφωνία εν είδει Ρέκβιεμ (Φραγκφούρτη 1948) IV συμφωνία (Μόναχο 1949) όπου και έτιμήθη με το μουσικό βραβείο της πόλεως) II κουαρτέτο έγχορδων (1950) κ. α. εκτός των καθωυτό νεανικών του έργων, όπου κατατάσσεται και η II του συμφωνία, κι ένα κοντσέρτο για πιάνο. Το παρακάτω άρθρο που παραλαβαίνομε από μία διάλεξη του συνθέτη στην Κολωνία έκαμε εξαιρετική εντύπωση και για τη σαφήνεια, που το χαρακτηρίζει και γιατί θυμίζει ένα από τα σπουδαιότερα σύγχρονα μουσικά ζητήματα. (Σ. τ. μ.)

«Είπε αλήθεια τόσο δύσκολη; Είπε δηλαδή δυσκολότερη από μία οποιαδήποτε μουσική με αξιώσεις, άλλων εποχών, γραμμένη στο στόλ τους; Τα παράπονα για «μουσική ακατάληπτη» δεν είναι κάτι το απολύτως νέο. Αυτό είναι η αλήθεια. Από τον Χάυντν, τον Μόσαρτ και τον Μπετόβεν ως τον Ρίχαρντ Στράους υπάρχουν πραγματικά περιπτώσεις, που όχι μόνον η επικρόχλη και προκατειλημμένη κριτική, αλλά και βολικοί άκροατές και σύγχρονοι με κατανόηση και καλή θέληση βρήκαν ξερά, κούφια, ακατάληπτα «ερελλά»

για, όπου η τρυφερότης σμίγει με την αποβλητικότητα. Μά το κυριώτερο χάρισμα που διακρίνει τη μεγαλοφυΐα του Περόελ, τόσο στο έργο αυτό όσο και στ' άλλα έργα του σκληρής μουσικής, είναι ένα καταπληκτικά έντονο δραματικό αίσθημα, που το συναντούμε συχνά ακόμη και στα άλλα φωνητικά του έργα κοσμικής ή εκκλησιαστικής μουσικής.

Στην οργανική μουσική του φαντάζει πλούσια η μεγαλύτερη εμπειρία κι η γερή αρχιτεκτονική του συνθέτη. Οι συνάτες του κι οι φιντασίες του περιέχουν εξαιρετικές φράσεις και τα έργα του για εκκλησιαστικό όργανο ή κλαρέσεν μένουν αιώνια υποδείγματα ύψους. Γενικά το στέρεο και σοφό του έργο παρουσιάζεται σαν προάγγελος του έρχομυ του Ίωάννη—Σεβαστιανού Μπάχ.

Δίπλα στην τεράστια προσωπικότητα του Περόελ, του κάκου αγωνίζονται να σταθούν οι σύγχρονοι του Βρετανό συνθέτες. Απ' αυτούς ξεχωρίζουν μονάχα κάπως ο Τζών Μπλόου κι ο Τζών «Ηκλς. Γενικά όμως θάλαγε κανείς πως η άγγλική μουσική, πεσμένη, όστερ' από δυο αιώνων δοξασμένη ζωή, σε μία ανεξήγητη εξάντληση, συγκέντρωσε για μία στιγμή όλες της τις δυνάμεις για να δημιουργήσει την έξοχη έκεινη μεγαλοφυΐα, που έμελλε να τη δοξάσει περισσότερο από κάθε άλλο της δημιουργό, τον Περόελ. Ύστερα, τέλεια πιά αποκαμωμένη απ' αυτή της την τόσο καρπική προσπάθεια, έπεσε σ' ένα βαθύ λήθαργο που την κράτησε σε τέλεια αδράνεια επί δυο σχεδόν αιώνες.

και χαρακτηρίσαν «εστερηνά και του τελευταίου Τ-χνους μελωδίας και άρμονίας, μουσικά έργα-συμφωνίες, μουσική δραματίου, όπερες - που σήμερα αισθάνεται και κατανοεί και αγαπά κι 'αυτή η δλότης. Φτάνει, για χτυπητό παράδειγμα αυτού που λοχρυσίζομαι, να θυμίσουμε τα λόγια του Γκριλλάρτρερ για την Εύρυάνθη του Βέμπερ: Τήν κατέκρινε «για έλλειψη τάξεως και χρώματος» την χαρακτηρίσε «ένδειξη παραλύσεως της ευφάντας» «βεβήλωση του ώραιου» και, όλονα πλειοδοτώντας, κατέληξε στην αποφαστική εχρή: «για τέτοια μουσική έπρεπε ν' απαγορευόται από την άστυνομία!» «Όταν λοιπόν έχουμε τέτοιες κρίσεις από το στόμα ενός καλλιτέχνη, τι πρέπει να συμπεράνοουμε για την ύποδοξη που θα έσπεφύλαξαν στο έργο αυτό οι συνειθημαμένοι, οι κοινói άκροατές; Στίς ικανότητες αντίληψης, που θα διέθεταν αυτοί, ό καιρός βέβαια δεν πρόκειται νύφερε αίσθητές μεταβολές, κ' ένα από τα τελευταία κουαρτέτα του Μπετόβεν θα τους ήγειρουλάχιστο, τόσο ακατάληπτο όσο κι' ένα έργο του Μπάρτοκ ή του Schoenberg. Κι' αν ύποθέσομε, πως σήμερα ό Μπετόβεν θα έξευγαθε την αποδοκιμασία και την αγανάκτησή τους, είναι γιατί δεν ζενίξει πιά τόσο το αυτί τους. «Όσο κι' ένα παραδοχόμμε πως κι' αυτή δεν πάει άκόμα έντελώς μέσα τους, δεν τολμοιν πιά ώς τόσο να την βρούν άνήκουστη!» Κι' όμως έξακολουθούν να βρίσκουν άδράναστα έπιχειρήματα για να ύποστηρίξουν τη γνώμη τους πως η νέα μουσική παρέχει στον άκροατή της δυσκολίες για την κατανόησή της, που σ' άλλες εποχές ήταν τέλεια άγνωστες. Δεν θα μιλήσομε διόλου για τη μουσική του Alois Haba με τέταρτα τόνο, για τίς προσπάθειες του Busoni για μουσική με τρίτα του τόνο, για την τεχνική του δωδεκάτονου σουτήματος, και τοΐτο γιατί όλα αυτά είναι έννοιες που και μόνο η έπαριθμησή τους θάφτανε για να κίνη τρομερότερο το ρήγμα ανάμερα στις όπειρες σημερινές κατευθύνσεις της τέχνης και να ύπογραμμίσει έντονότερα την έλλειψη μιας κοινής σύγχρονης τεχντροπίας, πράγμα, που σ' άλλους αιώνες ήταν άπαραιτήτο και αυτονόητο. «Όλα αυτά σκάθουν όλοένα και βαθύτερα το χάσμα που άνοιχτηκε ανάμεσα 'στον καλλιτέχνη και το κοινό του. Και στο κάτω-κάτω πως να τολμήσομε να κατηγορήσομε έναν άμνητο, για την προκατάληψη του κατά της νέας τέχνης, όταν δεν παύει χρόνια τώρα η διένεξη και η διαφανία ανάμεσα στα τόσα στρατόπεδα των είδικών και του δημιουργεί τους σκέψεις και άμφιβολίες; Θα περιορισόμμε λοιπόν να δείξομε το δρόμο προς τις γενικότητες των νέων κατευθύνσεων, κοινών σ' όλους τους σύγχρονους μουσικούς, γιατί μόνο αυτό θα φάτιζε και θάδιε στο εύρύτερο κοινό την κατανόηση, που λείπει για τη νέα τέχνη. Πρέπει βέβαια να καταβληθί μία προσπάθεια πνευματική, μεγαλύτερη απ' αυτή που έδόθηκε έως τώρα για να παρακολουθήσομε τη μουσική πορεία έτσι, που να γίνη δυνατό να συγκεντρωθούν σε μία άργανική γενική εικόνα όλες οι λεπτομέρειες που δέχεται το αυτί. Και οι λεπτομέρειες αυτές είναι πρώτα-πρώτα τεχνικής φύσεως: Ρυθμικότης και μελωδική γραμμή άσυνειθιστες και περίπλοκες, κατασκευή, γε-

νική διαμόρφωση της φόρμας τέτοια, που δεν έχει πιά τίποτα το κοινό με την άρχιτεκτονική τη χωρισμένη σε κανονικές περιόδους, και με τους νόμους της συμμετρίας της κλασικής εποχής, έτσι που το αυτό πια δεν κατορθώνει νάβρει ένα στήριγμα στη λογική διαδοχή των συσχοριών. Βεβαίαι η έλλειψη αυτή της σαφήνειας από μουσική πορεία ήταν, από την εποχή ακόμη του τέλους του ρομαντισμού για τον άπροετοίμαστο άκροατή ένα μαρτύριο. Κι' έτσι ξέμεινε, 'Η φόρμα, που εδούρθηκε με τη ρομαντική γενοτροπία, άπομακρόνηκε αίσθητά από την κλασική διαύγεια. Και αναντίρρητα ό λαβύρινθος μιάς μετατροπίας του Ρέγγερ δεν μπορεί ούτε εύκρινότερος να φανεί, ούτε άπλουότερος και μπρός άκομη την κατάργηση του βασικού τόνου της έποχής μας. 'Αντίθετα μάλιστα. 'Η νέα μουσική πέρασε μιά περίοδο λειτουργίας προς άπλοποίηση, με τον σκοπό να γυρίσει πίσω προς τα κλασικά ιδεώδη. Και αυτό γίνεται άμεσως όλοφάνερο σε κείνον που θα επιχειρήσει να συγκρίνει την εικόνα, που παρουσιάζει γραμμένη ή μουσική της μέσης περιόδου του Ρέγγερ, προς την εικόνα μιάς τελευταίας μουσικής του Χίντεμυτ, του Στραβίνσκυ ή του 'Ορφ και του Εγκ, ή αν παρατηρήσει προσεκτικά τις εικόνες που παρουσιάζουν στη γραφή τους τα τελευταία Έργα του Μπάρτοκ, ή τη μεταβολή που διακρίνεται στό Έργα τά γραμμένα σέ δωδεκάτονο σύστημα από τον Schoenberg έως τον Alban Berg τόν Wolfgang Fortner, τόν Luigi Dallapiccola ή τόν Hans - Werner Hanze, εξετάζοντας πάντα την εικόνα που σχηματίζουν στό χαρτί τά φθογγόσημά τους.

Πού λοιπόν βρίσκεται, που έγκειται η δυσκολία της νέας μουσικής για τόν άκροατή της; Δέν έπέτυχε ή προσπάθεια προς διαφώτιση και άπλοποίηση, που όλοένα μεγαλώνει, να μικρύνει τήν άπόσταση μεταξύ καλλιτέχνου και μεγάλου κοινού; 'Ανάλογα προς τήν έκάστοτε πνευματική διάθεση του άκροατού στην έρώτηση αυτή ή άπάντηση θα είναι θετική ή άρνητική. Νά καθορισθουν με άπόλυτη βεβαιότητα τά όρια ανάμεσα στις έννοιες « δύσκολο » και « εύκολο » δεν εινε πάντα τόσο άπλο όσο άρχικά φαίνεται. Ούτε μπορούμε να θεωρήσουμε άποφασιστική για τόν καθορισμόν αυτόν τήν τεχνική κατασκευή ενός Έργου. Μπορεί ώριστότατα να σμυβή να ένθουσιασθή το γενικό άκούοντας στην έκτέλεση ένα Έργο που στη γενική εικόνα που παρουσιάζουν τά φθογγόσημά του, φαίνεται πολυπλοκότατο μόνο γιατί τή στιγμή που έπαίχθηκε άνταποκρινόταν στό αίσθημα που τό κατείχε κατά τρόπο άμεσο. Κάτι πάλι άλλο, που φαίνεται άπλο, να περάσθ από τό αυτό έξωτά, χωρίς να τό συκίνηση, γιατί ή γλώσσα που λέει τά άπλά αυτό πράγματα εινε άγνωστη, ξένη προς τό αυτό. Δυσκολίες έχουν όλες οι μεταβατικές εποχές, ως τόσο υπάρχουν καλλιτεχνικές κατευθύνσεις, που γεννιούνται δημοφιλείς, όπως υπάρχουν και άλλες που πρέπει ν' άγνωστοθουν για να κριθίσουν τήν σμπάθεια. Γι' αυτό και ή όποκειμενική μουσική που τόνόζει τό αίσθημα μπορούσε να κατακτήσει πολú εύκολότερα, σχεδόν άκοπα, το κοινό της παρά ή μουσική του είκοστου αιώνα. 'Ο τονισμός του διανοητικού μέρους, ή τάση προς τό άφηρημένο, που εινε τό ιδιότυπο χαρακτηριστικό και που πρέπει να εινε ύστερα από τήν υπερτίμηση και τήν μέχρις υπερβολής άξιοποίηση της έμπειψέως που παρουσιάζει ό ρομαντισμός, εινε ιδιότητες βαθύτατα αντιδημοτικές. Μά και να πιστεύουμε, πώς πρέπει ώρισμένους τά άποκτήματα

του μουσικού μας παρελθόντος, να εξαληφθουν όλοκληρωτικά, και έτσι να εξορίσουμε τήν έκφραση από τή σημερινή μουσική, γιατί ό Στραβίνσκυ π.χ. θεωρεί τήν Τέχνη κάτι τό άποκλειστικά διανοητικό. Γενικά οι δημοφιλείς καλλιτέχνες έχουν μιά κλίση προς τήν παραδοξολογία και γι' αυτό κανείς δεν πρέπει να πέρνει τις θεωρίες τους κατά λέξη. 'Ετσι κι' ό Χίντεμυτ! Κι' αυτός απαιτεί από τόν συμβατή να εινε όθεός να δικαιολογήσει τό κάθε του βήμα στη δημοσιορχική του έργασία. 'Αν ρίξουμε μιά συνοπτική ματιά στό τή μουσική παραγωγή τόν τελευταίων δεκά έτών θα διαπιστώσουμε από όλες τις ένδείξεις, πως όσο περισσότερο με τή θέληση μας περιοριζόμαστε στό καθαυτό άρχιτεκτονικό, τόσο ξανακερδίζει έσοδος αυτόματα ή έμπνευση. 'Ετσι μπορούμε να ελπίζουμε, πως θά ξαναγυρίσουμε στό βάση μας, σε μιά τέλεια ισορροπία, δηλαδή μεταξύ φόρμας και έκφράσεως, όπως συμβαίνει έως τόν θάνατο του Μόστρτ από κάθε πραγματικά μεγάλη μουσική. Τότε και ή νέα Τέχνη τόν ήχων, χωρίς να γίνη ένα υποβλητικό μέσον προπαγάνδας που ν' άσκηθ δυνατή επίδραση επί τών μαζών θ' άποβή μιά εύληπτη πνευματική γλώσσα για ανθρώπους σκεπτόμενους και εδαισθητους.

ΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

Μέ τήν λήξιν της έφετεινής σχολικής περιόδου διεξήχθησαν κανονικά οι εξέτασεις τών παρρημάτων του 'Ελληνικού 'Ωδείου εις τάς έπαρχιακάς πόλεις, ένώπιον έπιτροπής εκ τών έν 'Αθήναις Κεντρικού 'Ιδρύματος, άποτελούμενής από τόν Πρόεδρο του Διοικ. Συμβουλίου και τούς Καλλιτεχνικούς διευθυντάς αυτού, ειδικούς καθηγητάς του Κεντρικού και τών παρρητων ως και ένώπιον τών τοπικών Συλλόγων οι όποιοι συντηρούν τά παρρήματα.

Αι έπιτροπαι από τήν έν γένει έργασίαν εις τάς έπαρχιακάς πόλεις έμειναν άπολύτως Ικανοποιημέναι ως έπίσης και από τήν προθυμίαν της έπαρχιακής κοινωνίας και τήν έμπιστοσύνην της προς τό Έργον του 'Ελληνικού 'Ωδείου.

Έκτός τών εξέτασεων τών παρρημάτων Κύπρου διά τας όποιας έγράψαμε εις τό προηγούμενον φύλλον, διεξήχθησαν εξέτασεις εις τάς πόλεις Κόρινθος, Ναύπλιον τήν 16ην 'Ιουλίου.—Εις τό Δημοτικό 'Ωδείου Λαρίσης από της 29 'Ιουλίου έως 2 'Ιουλίου, όπου και άπενηθήσαν πτυχία πιάνου εις τάς μαθητριάς 'Αθηνάϊδα Ι. Μάναγα (με χρμ. έπαιθον εις ενμήνυ Π. Καραθάνου) και Πιπίτσαν 'Ε. Ίωαννίδου (όριστα παμψηφεί) ως και πτυχίον άρμονίας εις τήν μαθητρίαν Ξηνήν Περδικάρη (όριστα παμψηφεί). Τήν 1ην 'Ιουλίου εξέτασθησαν οι μαθηται της έν Βόλω Μουσικής Σχολής Μ. Κεχαΐτη, αι δε διπλωματικά εξέτασεις του παρρητος Βόλου διεξήχθησαν εις τό Κεντρικόν 'Ιδρυμα εις 'Αθήνας, κατά τας όποιας άπενηθήθι διά πρώτην φοράν από της ίδρύσεως του 'Ελληνικού 'Ωδείου άνωτάτη τμητική δικρίσει μετά χρηματικού έπάθλου εις ενμήνυ Λ. Λόττην και Θ. Πινδίου εις τόν άπόδοτον της σχολής πιάνου Δημήτριον Α. Μαχαίρσαν ως και Α'. Βραβείον εις τήν μαθητρίαν της ίδιας σχολής 'Αμαλίαν Π. 'Αλιαντόν. Μεταθ της 6ης και 9ης 'Ιουλίου έγινον αι εξέτασεις τών παρρημάτων Πόργου, Σπάρτης, Καλαμών. Εις τάς πόλεις της Κρήτης, Χανιά, Ρέθυμον, 'Ηράκλειον από 10 έως 13 'Ιουλίου και εις τήν Σύρον τήν 10ην 'Ιουλίου. Εις τήν Λαρίαν έδόθησαν αι εξέτασεις εις τας 14 'Ιουλίου, εις τας 17 'Ιουλίου εις τας Πάτρας, εις τας 19 'Ιουλίου εις τήν Χαλκίδα και τέλος εις τήν Ρόδον τήν 12ην ίδιου μηνός.

Έκτός τών έπαρχιακών παρρημάτων, έπεθεωρήθησαν και τά παρρηματα εντός τών 'Αθηνών και τών προαστείων. Έντός τών 'Ιουλίου εξητάσθησαν οι μαθηται τών παρρημάτων 'Υμηττού, Ν. Φαλήρου, Χαλανδρίου, Ζωγράφου, Ν. 'Ηρακλείου, Αιγάλεω. Έντός του 'Ιουλίου εξητάσθησαν οι μαθηται τών παρρημάτων Κυψέλης, Π. Φαλήρου, Σχ. Τοχποπούλου, Ν. Λισσκης, Περιστερίου, 'Ελευσίνος, 'Αγ. Παρασκευής.

ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΧΡΟΝΙΚΟ

ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΜΑΝΤΑΛΕΝΑΣ ΜΠΑΧ

Διασκευή ΖΩΗΣ ΦΡΑΝΤΖΗ

(Συνέχεια)

Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ εἶχε δύο ὄργανα, ἓνα μικρὸ καὶ πολὺ ἀρχαῖο, ἀπὸ τὸ 1489, καὶ ἓνα μεγάλο ποῦ τὸ εἶχε ἐλέγξει καὶ διορθώσει ὁ Σεβαστιανὸς πρὶν δύο χρόνια. Ἄλλὰ τὸ ὠραιότερο ἀπὸ τὰ ὄργανα τῆς Λειψίας βρισκόταν στὴν ἐκκλησία τοῦ Πανεπιστημίου. Σ' αὐτὸ ἔπαιζε ὁ Σεβαστιανὸς γιὰ δική του εὐχαρίστηση ἢ γιὰ τοὺς φίλους του. Ἦταν κατακαίνουργιο καὶ μόλις τελείωσε ἡ κατασκευή του, τὸ εἶχε ἐπιθεωρήσει ὁ Σεβαστιανὸς ποῦ ἔμενε τότε στὸ Κέτεν. Στὴ σχετικὴ ἔκθεση ποῦ ἔκανε, σημείωσε τὰ ἐλαττώματα τοῦ ὄργάνου αὐτοῦ ποῦ σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη του, δὲ μπορούσε ν' ἀποδώσει τὸν ἀγνὸ καὶ σταθερὸ ἦχο ποῦ ἔπρεπε. Κι' ὠστόσο, τώρα ποῦ τὸ χειρίζοταν ἐκεῖνος, κι' ἔπειτα ἀπὸ τόσα χρόνια, κατόρθωνε, μὲ τὴν ἐπιδεξιότητα τῶν μαγικῶν του χειρῶν καὶ μὲ τὴ στοργὴ ποῦ τοῦ ἔδειχνε, νὰ τὸ κάνει νὰ φαντάζει σάν τὸ πιὸ γλυκὸ καὶ πιὸ τέλειο ὄργανο.

Ἡ ζωὴ μας στὴ Λειψία ἦταν ὑποταγμένη στοὺς κανόνες τοῦ σχολείου τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ. Ὁ Σεβαστιανὸς δὲ μπορούσε ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν πόλη χωρὶς τὴν ἄδεια τοῦ δημάρχου. Αὐτὸ μὲν ἔκανε νὰ νοσταλγήσουμε τὴν ζένια-στη ζωὴ τοῦ Κέτεν, ὅπου ἡ μὴνῃ μας φροντίδα ἦταν νὰ εὐχαριστοῦμε τὸν εὐγενικὸ πρίγκηπά μας. Ἐπειτα ὁμολογῶ ὅτι δειλιάζα λίγο ἐμπρὸς στὶς κυρίες τῆς Λειψίας καὶ στὸ σεβάσμιο πρό-ταγμα τῆς σχολῆς. Ἐκτός ἀπὸ τὴ διδασκαλία τοῦ τραγουδιοῦ καὶ ὠρισμένα καθήκοντα ἐποπτείας, ὁ Σεβαστιανὸς ἐπήγαινε τὰ παιδιά στὴν ἐκκλησία κάθε Πέμπτη στὶς ἑπτὰ τὸ πρωὶ γιὰ δοκιμὴ τῆς μουσικῆς τῆς Κυριακῆς καὶ ἔπρεπε ἀκόμα νὰ παρακολουθεῖ τὶς δοκιμὲς τοῦ Σαββάτου καὶ νὰ διασκευάζει καὶ νὰ διδάσκει μουσικὴ γιὰ τὶς λιτανεῖες τῶν μεγάλων ἑορτῶν. Ἐπίσης τὶς Κυριακὲς ἔκτελοσαν σὲ δύο ἐκκλησίες τῆς Λειψίας, ἓνα μοτέτο ἢ μιὰ καντάτα δικῆ του. Χρέος ἀκόμα τοῦ Κάντορα ἦταν νὰ διευθύνει τὴ μουσικὴ στὶς ἐκκλησίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου καὶ τοῦ Ἁγίου Παύλου καὶ νὰ φροντίζει τὰ ὄργανά τους. Καὶ σάν νὰ μὴ ἔφτανε ὅλη αὐτὴ ἡ δουλιὰ, τὸ Συμβούλιο τοῦ ἀνάθεσε καὶ τὴ διδασκαλία τῶν λατινικῶν, σάν νὰ μὴ ὑπῆρχαν τόσοι καθηγητὲς ποῦ θὰ μπορούσαν

ν' ἀναλάβουν αὐτὸ τὸ μάθημα, ἐνὼ πρελοῦνται γιὰ ὄργανο καὶ καντάτες γιὰ τὰ Χριστούγεννα μόνον ὁ Σεβαστιανὸς μπορούσε νὰ γράφει.

Ὅταν ἔγινε γνωστὸς στὴ Λειψία καὶ σὰ περιχώρᾳ τῆς, ἀρχισε νὰ ἔρχεται κόσμος στὸ σπίτι μας γιὰ νὰ τὸν ἀκούσει ἐν παίζῃ. Ὁ Σεβαστιανὸς δειχνόταν καλόβολος γρὰν καταλάβαινε ὅτι τοῦ τὸ ζητοῦσαν ἀπὸ ἀγάπη στὴ μουσικὴ καὶ ὄχι ἀπὸ ἀπλή περιέργεια. Μιά μέρα, ἀνοίξα ἐγὼ τὴν πόρτα σ' ἓνα ἐπισκέπτη. Ἦταν ἓνας πανύψηλος Ἑγγυλλέος, ἐρασιτέχνης τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργάνου καὶ στὸ Ἀμβούργο ὅπου βρισκόταν γιὰ ὑποθέσεις εἶχε ἀκούσει γιὰ τὸ Σεβαστιανὸ. Ἦταν τόσο εὐγενικὸς ποῦ ὁ Σεβαστιανὸς τὸν ἐκτίμησε ἀμέσως καὶ τοῦ ἔπαιξε ὄργανο ἐπὶ δύο περὶπου ὧρες. Ἐπειτα τὸν ξανάφερε στὸ σπίτι καὶ μετὰ τὸ φαγητὸ ὁ ἄντρας μου κάθησε στὸ κλαβεσὲν καὶ αὐτοσχεδίασε κάποι χαριτωμένα κομμάτια ποῦ ἀργότερα τὰ ἔγραψε καὶ τὰ ὀνόμασε «Ἀγγλικὲς Σουίτες» πρὸς τιμὴν τοῦ ξένου μας. Δὲ τὸν ξαναείδαμε ποτέ, ἀλλὰ μᾶς ἔστειλε ἓνα ὠρατο δέμα μὲ βιβλία καὶ μουσικὴ κι' ἀνάμεσά τους τὶς σουίτες τοῦ Dieupart καὶ πολλὰ ἔργα τοῦ Χαϊντελ «σάν φόρο τιμῆς, ἔγραφε, στὸ Δάσκαλο τοῦ ὄργάνου». Εἶχε πεῖ ὅτι βιαζότανε νὰ γυρίσει στὸ Λονδίνο γιὰ νὰ ξανακούσει τὸ Χαϊντελ, τὸ μόνον ὄργανιστά, ὅπως ἔλεγαν, ποῦ ἦταν ἀξίως νὰ συγκριθεῖ μὲ τὸ «Σάξωννα». Ἄλλὰ δταν ἄκουσε τὸ Σεβαστιανὸ, γύρισε πρὸς τὸ μέρος μου καὶ μοῦ εἶπε μὲ μιὰ ὑπόκλιση: «Ἐπιτρέψτε μου, κυρία Μπάχ, νὰ σᾶς πῶ ὅτι κανένας ἀπὸ τοὺς ξακουστοὺς ὄργανιστες τοῦ κόσμου, κι' ἔχω ἀκούσει πολλούς, δὲν μπορεῖ νὰ φτάσει τὸ σύζυγό σας». «Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ δική μου γνώμη, κύριε» τοῦ ἀπάντησα. «Βλέπετε, λέγει ὁ Σεβαστιανὸς γελώντας, κανένα καλλιτέχνη δὲ τὸν καταλαβαίνει ἡ γυναίκα του!».

Ὅλοι σχεδὸν οἱ ἐρασιτέχνες οἱ περστικὸι ἀπὸ τὴν πόλη μας ἔρχονταν νὰ μᾶς δοῦν. Ὁ ἄντρας μου ἦταν πολὺ φιλόξενος. Ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια, ἡ ἰδιότητα τοῦ Κάντορα τὸν ἀνάγκασε νὰ σχετιστεῖ μὲ πολλὰ πρόσωπα ποῦ δὲν εἴμαστε συνειθισμένοι νὰ τὰ βλέπουμε στὸ Κέτεν. Κι' ἐγὼ, ὀπερήφανη ποῦ ἤμουν γυναίκα του, ἔκανα ὅτι μπορούσα γιὰ νὰ παρουσιάζω στοὺς

ξένους θαυμαστές του ένα καλοβαλμένο σπιτικό.

'Απ' όλα τὰ πράγματα τοῦ σπιτιοῦ μας, πρὸ πολὺ ἀγαποῦσα τὸ πορτραῖτο τοῦ Σεβαστιανοῦ ποὺ τὸν εἶχαν κάνει δταν παντρεύκαμε. Ἦταν θαυμάσια σχεδιασμένο, ὁ ζωγράφος εἶχε ἀποδώσει τέλεια τὸ βάθος καὶ τὴν ἔνταση τῆς ματιᾶς τοῦ δταν σκεπτόταν, δταν κούταζε τοὺς ἀνθρώπους ἢ μᾶλλον δταν κούταζε ἀνάμεσα ἀπ' αὐτούς, χωρὶς πιά νὰ ἔχει συνειδηση τῆς παρουσίας τους. Νομίζω ὅτι αὐτὴ του ἡ ἔκφραση ἦταν ἡ ἀπήχηση τῆς μουσικῆς ποὺ ὑψωνόταν μέσ' ἀπὸ τὴν ψυχὴ του καὶ τοῦ χάριζε αὐτὸ τὸ βλέμμα. Ὁ ζωγράφος εἶχε ἀκόμα συλλάβει τὴ σωστὴ γραμμὴ τῶν φρυδιῶν καὶ τὴν ἀγαθὴ καὶ τόσο εὐαίσθητη καμπύλη τοῦ στόματος. Τὸ σαγόνι ἐρχόταν λίγο πρὸς τὰ ἔμπροσθα καὶ εἶδνε σ' ὅλη τὴ φυσιογνωμία ἕνα τέτοιο τόνο ἀποφασιστικότητος ποὺ ὄλοι οἱ ἄλλοι εἰδειχναν δισταχτικοὶ δίπλα του.

Μία μέρα ποὺ μὲ βρῆκε στὸ σαλόνι νὰ κυττάζω τὸ πορτραῖτο του καὶ νὰ τὸ ξεσκονίζω, ὁ Σεβαστιανὸς μοῦ εἶπε χαμογελώντας, ὅτι θὰ ἤθελε νὰ ἔχει κι' ἐκεῖνος νὰ καμαρώνει ἕνα πορτραῖτο. Μὲ εἶπαισε καὶ παραγγέλλομαι σ' ἕνα Ἱταλὸ ζωγράφου τῆς Λειψίας νὰ μὲ ζωγραφίσει. Ὁ ἄντρας μου ἐρχόταν συχνὰ ἀπὸ τὸ σχολεῖο γιὰ νὰ δεῖ τίς προόδους τοῦ πίνακα καὶ ἔλεγε: «Ὅχι, δὲν ἔδωσες τὸ σωστὸ χρῶμα στὰ μάγουλά της», ἢ «Δὲ μ' ἀρέσει ἡ γραμμὴ τοῦ προσώπου» ὡσπου στὸ τέλος ὁ ζωγράφος ἀπάντησε, λίγο πειραγμένος: «Σινιὸρ Μπάχ, δὲ θὰ τολμοῦσα ποτὲ νὰ σᾶς μάθω πῶς γράφουν μία καντάτα. Ἀφοῦ μοῦ ἐμπιστευτήκατε τὸ πορτραῖτο τῆς Σινιόρας, ἀφήστε μὲ νὰ τὸ κάνω ὡπως καταλαβαίνω». «Φυσικά, εἶπε γελώντας ὁ Σεβαστιανός, ἀλλὰ δὲ μπορεῖς νὰ ξεούρεις τὸ πρόσωπό της πιὸ καλά ἀπὸ μένα». Ὡστόσο, δταν τελείωσε τὸ πορτραῖτο, ἔμεινε ἱκανοποιημένος. Στὴν ἀρχὴ τὸ θεώρησα μεγάλη πολυτέλεια, γιὰτὶ λίγες κυρίες ἀπὸ τὸν κύκλο μας εἶχαν τὸ πορτραῖτο τους, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ φανερὴ ἀπόδειξη τῆς ἀγάπης τοῦ Σεβαστιανοῦ μὲ γέμιζε χάρα καὶ ἦμουν περήφανη κι' εὐτυχισμένη δταν ἐβλεπα τὴν εἰκόνα μου νὰ χαμογελαεὶ δίπλα στὸν Κάντορα Μπάχ.

Ἄλλο ἕνα δεῖγμα τῆς καλωσύνης καὶ τῆς ἀγάπης του ἦταν τὸ καινούργιο βιβλίο μουσικῆς ποὺ μοῦ ἔδωσεν ἐκεῖνο τὸν καιρὸ. Στὸ ἐξώφυλλο εἶχε μόνος του γράψει καλλιγραφικὰ τὸ δνομά μου καὶ τὴν ἡμερομηνία 1725, μὲ χρυσὰ καὶ μὲ σινικὴ μελάνη. Ἦθελε νὰ τὸ γεμίσομε μαζί. Ἐγὼ θὰ ἔγραφα ἐκεῖ κομμάτια ποὺ μοῦ ἄρεσαν καὶ ἐκεῖνος θὰ μοῦ ἔγραφε καινούργια κομμά-

τια. Μὲ τὴν ὕπομονητικὴ του διδασκαλία, εἶχα κάνει ἀρκετὴ πρόοδο στὸ κλαβεσὲν ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ μοῦ εἶχε ἀφιέρῳσι τὸ πρῶτο βιβλίο. Πολλὰς φορές, πρὸς τὸ βράδι, δταν τοῦ ἔμεινε λίγη ὥρα καὶ εἶχε κέφι, καθόταν στὸ τραπέζι, ἔπαιρνε ἕνα κερὶ καὶ μοῦ ἔλεγε: «Φέρε, Μανταλένα, τὸ πράσινο βιβλίο σου νὰ προσθέσομε κάτι καινούργιο στὰ παλιὰ ἀνιάρα τραγοῦδια του». Πόσο μοῦ ἄρεσαν τὰ χειμωνιάτικα βράδια, δταν τὰ παιδιὰ κοιμοῦνταν κι' ἐμεῖς οἱ δύο, δίπλα—δίπλα, ἀντιγράφουμε μουσικὴ. Ἡ δουλιὰ δὲν ἔλειπε ποτὲ γιὰτὶ ἔπρεπε νὰ γράψουμε τίς καντάδες τῆς Κυριακῆς. Μὲ δύο κερὶ ἀνάμεσά μας, δουλεύαμε σιωπηλοὶ. Μὲ τὸν ὥρατο καὶ τόσο ζωντανὸ γραφικὸ χαρακτήρα του, ἔγραφε κομμάτια τοῦ Μπουστέχοῦντε ἢ τοῦ Χαϊντελ ποὺ τοὺς θαύμαζε πολὺ, ἐγὼ ὅμως δὲ μποροῦσα νὰ συγκρίνω τὰ ἔργα τους μὲ τὰ δικά του. Σῶπαινα ὅμως ὅσο μποροῦσα γιὰτὶ ξαφνικά τοῦ ἐρχόταν ἡ ἐμπνευση καὶ ἀρπάζοντας χαρτὶ ἀρχίζε νὰ γράφει νότες ἀπὸ τοὺς ἀνεξάντηλους μουσικοὺς θησαυροὺς ποὺ ἀνηχοῦσαν μέσα του. Ἐτσι τὸ μικρὸ μου βιβλίο γέμιζε τραγοῦδια καὶ χορικά. Ἐνα ἀπ' αὐτὰ μὲ εἶχε τόσο συγκλονισεὶ ποὺ δὲ μποροῦσα νὰ τὸ τραουδήσω, τόσο ἔτρεμε ἡ φωνὴ μου:

Χαρούμενος στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ θανάτου

[θὰ γείρω

ἂν εἶσαι σὺ κοντὰ μου.

Καὶ τί γλυκὸ τὸ τέλος μου ἂν τὰ δμορφὰ

[σου χέρια

κλείναι τὰ βλέφαρά μου!

Συχνὰ ἔλεγε ὅτι δὲ μποροῦσε ν': γράψει ἕνα ἐρωτικὸ τραγοῦδι ποὺ νὰ μὴ τὸ ἔχει ἀπὸ μὲνὰ ἐμπνευσεῖ. «Μ' ἐμπόδισης λοιπὸν νὰ συνθέσω, μοῦ εἶπε μίᾳ μέρα γελώντας, ὅλα τὰ συγκινητικὰ τραγοῦδια ποὺ λένε οἱ ἐρωτευμένοι σάν εἶναι χωρισμένοι, ὅλες τίς λυπητερές μπαλλάντες ποὺ κάνουν τίς γυναῖκες νὰ κλαῖνε. Πῶς μπορεῖ νὰ γράψει τέτιο πράγμα ἕνας Κάντορας μὲ τὴ γυναῖκα του κοντὰ του; Θὰ πρέπει νὰ γυρίσω πίσω καὶ νὰ φαντασθῶ ὅτι οἱ γονεῖς σου ἀρνούνται νὰ σέ παντρεύουν μαζί μου γιὰτὶ ἔχω στὸ νοῦ μου μίᾳ μελωδία μὲ μελαγχολικοὺς στίχους». Τὴν ἄλλη μέρα μοῦ ἔφερε ἕνα τραγοῦδι γεμᾶτο ἀγάπῃ, ποὺ τὸ εἶχε συνθέσει πάνω σ' αὐτὰ τὰ λόγια:

Πῶς τὴν καρδιά σου μοῦδῶσες

κανέννας ἄς μὴ μάθει

οἱ πιὸ ἀκριβοὶ μᾱς λογισμοὶ

ἄς μένουν γιὰς μᾱς.

Ἡ ἀγάπη σου ἄς κοίταται
μεσ' στής ψυχῆς σου τ' ἁγία βάθῃ
δῶς ταιριάξει στίς λαχτάρεις
πού νά τίς ψάλλεις δέν τολμάς.

Ξέρω πόσο τυχερή ἦμουν ἀνάμεσα σ' ὄλους
τοὺς κατοίκους αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Ἡ μουσική
πού ἔγραψε, ὁ Σεβαστιανός, ἀπ' ὅταν παντρευ-
τήκαμε μέχρι τὸ θάνατό του, ἔχει ἰδιαίτερη ἀ-
ξία γιὰ μένα ἀφοῦ εἶναι τόσο στενά δεμένη με-
τὴ ζωῆ μου. Τὴν εἶδα νὰ γεννιέται, τὴ διάβασα
πρὶν ἄλλο μάτι τὴν δεῖ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Σεβαστια-
νός μου ἐξηγοῦσε ὅ,τι δέν καταλάβαινα. Πόσες
φορὲς δέν κάθησα ἡσυχά κοντά του, ράβοντας
σιωπικά, ἐνῶ ἐκείνος ἔγραφε τόσο γρήγορα
πού νόμιζε ὅτι ὁ Θεὸς τοῦ ὑπάγоруε κάθε
νότα. Περιμένα τὴ στιγμή πού θά μ' ἐβλεπε,
θ' ἀπλωνε τὰ χέρια καὶ θά μου ἔλεγε: «Ἐλα
δῶ, Μανταλένα» γιὰ νὰ μου δείξει τί ἔχει γρά-
ψει. Πολυ σπάνια τοῦ ἔλειπε ἡ ἔμπνευση. Ὡς-
τόσο καμιά φορά ἡ μουσική δέν ἤθελε νὰ ἐρ-
θει. Ἐγραφε μερικά μέτρα, ἔπειτα τὰ ἔσβυνε
κατσουφιασμένος. Βύθιζε τὸ κεφάλι στὰ χέρια
του κι' ἔμενε γιὰ ὥρα ἔτσι. Ἐπειτα ἀνασηκώ-
ντανε, μου ἔλεγε χαμογελώντας. «Βέβαια, ἔτσι
πρόπε να γίνει!» καὶ ἐξαφάνιζε τὴ μουσική.

Ὅταν ὁ Φρίντμαν μεγάλωσε κι' ἔγινε κα-
λὸς μουσικός καὶ οἱ ἔννοιες τοῦ σπιτιοῦ καὶ
τῶν παιδιῶν πλήθυναν γιὰ μένα, ἀναγκάστη-
κα ν' ἀπαρνηθῶ μερικά μου προνόμια πού τόσο
τ' ἀγαποῦσα. Ὁ Φρίντμαν ἔγινε ὁ πῶς στενὸς
μουσικός σύμβουλος τοῦ πατέρα του. Ὅμως
ποτέ δέν ἔγραψε ἕνα κομμάτι ὁ ἀντρας μου χω-
ρὶς νὰ μοῦ τὸ δείξει καὶ νὰ μου ἐξηγήσει τὴ
σκέψη του. Γι' αὐτὸ λέγω ὅτι εὐνοήθηκα ὅσο
καμιά ἄλλη γυναίκα ἀπὸ τὴν τόχῃ ἀφοῦ ἔζησα
κοντὰ σ' ἕνα τόσο θαυμαστὸ πνεῦμα καὶ παρα-
κολούθησα τὴ δημιουργία τοῦ ἔργου του. Δὲ
μποῦσα νὰ πῶ ὅτι εἶμαι ἀξία νὰ τὸ καταλάβω
ἀπόλυτα, θά ἔπρεπε νὰ εἶμαι μεγάλῃ σάν κι'
ἐκεῖνον γιὰ νὰ τὸ κατορθώσω, ἀλλὰ τὰ χρόνια
πού ἔζησα δίπλα του, τὰ μαθήματα πού ἄμεσα
ἡ ἔμμεια πῆρα ἀπ' αὐτόν, οἱ ἀτέλειωτες συζη-
τήσεις μας, πού ὅλες εἶχαν κέντρο τὴ μουσική,
μεγάλωσαν τὴ φυσική μου ἀγάπη γι' αὐτὴ τὴν
τέχνη καὶ μ' ἔκαναν νὰ νιώσω τὸ μεγαλεῖο τῶν
ἔργων πού δέν ἔπαυε ὁ Σεβαστιανός νὰ δημι-
ουργεῖ. Τώρα πού πέθανε, ὁ ἀνθρώπωνι τὰ ζέ-
χασαν καὶ σπάνια τὰ παίζουν, μιλοῦν πῶς πολὺ
γιὰ τὰ παιδιά του τὸν Φρίντμαν καὶ τὸν Ἐμ-
μανουέλ, ἀλλὰ δὲ νομίζω ὅτι θά κρατήσει αὐ-
τό. Ἡ δική του μουσική εἶναι ἄλλο πράγμα,
μὰς ὀδηγεῖ σ' ἕνα κόσμο διαφορετικὸ, γαλήνιο,

ὑπερκόσμιο ὅπου οἱ ἐπίγειες σκέψεις δέν ἔχουν
θέση, κι' ὅπου βασιλεύει ἡ εἰρήνη καὶ ἡ ὁμορ-
φία.

Τὰ πρῶτα χρόνια μας στὴ Λειψία δέν ἦταν
εὐκόλα. Τὸ μουσικὸ ἐπίπεδο τοῦ σχολείου καὶ
τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ ἦταν πολὺ χα-
μηλὸ καὶ οἱ ἐπὶ κεφαλῆς ἀντίθετοι πρὸς κάθε
νεωτερισμό. Πολλὲς φορές, ὅταν τύχαινε νὰ ἐρ-
θει σὲ σύγκρουση μαζί τους, ὁ Σεβαστιανός γύ-
ριζε στὸ σπιτί, μ' ἔπαιρνε κοντὰ του καὶ ἔλεγε:
«Καλλίτερα ἢ γαλήνη στὸ σπιτί σου καὶ ἡ θύ-
ελλα ἐξῶ παρὰ τὸ ἀντίθετο, δέν εἶναι ἔτσι,
Μανταλένα;» Πολλὲς φορές ὅμως ἦταν ἐκνευ-
ρισμένος, ἀηδιασμένος, αὐτὸς πού ἔπρεπε νὰ
ἔχει ὅλη του τὴν ἡσυχία γιὰ νὰ συνθέτει. Πε-
ρισσότερη σημασία εἶδιναν στὴ Λειψία στὴ μου-
σική τῆς ὄπερας παρὰ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μου-
σική καὶ τοῦ ἔπαιρναν τοὺς καλλίτερους τραγου-
διστὲς του γιὰ τὴ Μουσικὴ Ἐταιρεία, ἀφῆνον-
τάς του ἅμαθὰ καὶ ἀπειθάρχητα παιδιά πού εἴ-
χαν καταστρέψει τὴ φωνὴς τους τραγουδώντας
μὲ τὸ κρῦο στοὺς δρόμους. Ἀλλὰ ὁ Σεβαστια-
νός εἶχε κληρονομήσει τὸ πείσμα τῶν Μπάχ
καὶ παρ' ὅλες τίς ἀπογοητεύσεις, δέν ἔπαυσε
ποτέ ν' ἀγωνίζεται γιὰ ν' ἀνεβάσει τὴ μουσικὴ
ἐκεῖ πού τῆς ταιριάξει.

Οἱ κατώτερες τάξεις τοῦ Ἁγίου Θωμᾶ ἦταν
γεμάτες ἀπὸ κακομαθημένα καὶ ἀνυπόφορα
παιδιά πού γύριζαν στοὺς δρόμους ἀτήμηλητα,
φωνάζοντας καὶ δημιουργώντας σκάνδαλα,
ἴδιως στὴς πανηγύρεις τοῦ Πάσχα καὶ τῆς Πρω-
τοχρονιᾶς πού τὸ σχολεῖο ἔκλεινε μιὰ ὀλόκληρη
ἐβδομάδα καὶ ἡ πόλη ἦταν πλημμυρισμένη ἀπὸ
πλανόδιουςπραματευτάδες. Παρ' ὅλον ὅτι ὁ
Σεβαστιανός πολεμοῦσε νὰ τοὺς ἐμποδίζει νὰ
ξεφωνίζουν στὸ ὑπαιθρο μὲ τὸ χιόνι καὶ τὴν
κακοκαιρία, ὡστόσο οἱ φωνὲς τους βράχνιαζαν
καμιά φορά τόσο πού ἦταν ἀπαίσιο νὰ τίς ἀ-
κοῦς νὰ τραγουδοῦν τίς ὄρατες καντάτες καὶ
τὰ μοτέτα τοῦ Κάντορα.

Ὅλες ὅμως αὐτὲς οἱ στενωχῶριες δέν ἐπη-
ρέασαν ποτέ τὴ γαλήνη πού βασιλεῦσε δὸ σπιτί
μας κι' ὁ Σεβαστιανός τὰ ξεχνοῦσε ὅλα μὸλις
καθόταν ἐμπρὸς στὸ κλαβερόν ἢ ἔπαιρνε τὸ
βιολιό μου. Κάναμε μουσικὴ ὅλες τίς ἐλεύθερες
ὄρες μας καὶ μὲ τὴν εὐκαιρία κάθε εὐχάριστου
περιστατικοῦ. Ἐτσι γλυκαίναμε τ' ἀτέλειωτα
χειμωνιάτικα βράδια, ἐνῶ τὸ τζάκι σπιθοβο-
λοῦσε χαρούμενα καὶ τὰ κερὰ ἐρίχαν τὸ παιχ-
νιδιάρικο φῶς τους στίς παρτιτούρες μας. Πολ-
λοὶ φίλοι μᾶς ἔρχονταν μ' ἕνα βιολιό ἢ ἕνα
ὄμποε στὴ μασχάλη. Ἀλλωστε κι' ἔμεῖς οἱ ἴδιοι
μποροῦσαμε νὰ σχηματίσουμε ἕνα κουαρτέτο

καί να δώσουμε συναυλία χωρίς άλλη ένισχυση. 'Η μεγαλύτερη κόρη του Σεβαστιανού, ή Κατερίνα Δωροθέα, τραγουδούσε δημοφιλῆ ἐγὼ ἤμου, ὅπως ἔλεγε ἐκεῖνος, «μία διαυγέστατη σοπράνο». 'Όλοι μας, ὡς καί τὸ μικρότερό μας, διαβάσαμε μὲ τὴν πρώτη ματιά κάθε μουσικὸ κομμάτι χωρὶς δυσκολία. 'Όλα τὰ παιδιὰ τοῦ Σεβαστιανού, ὅπως τὸ ἔδειξαν ἀργότερα, ἦταν γεννημένοι μουσικοὶ καὶ δὲ μπορούσε νὰ εἶχε γίνει κι' ἄλλιως. 'Όσο ἦταν μικρὰ ἔπαιζε ἀνάμεσα στὰ πεντάλ' τοῦ κλαβικόρντ καὶ τοῦ κλαβεσέν ὡς τὴν ἡμέρα ποὺ κατόρθωσαν νὰ φτάσουν στὸ ὕψος τῶν πλῆκτρων καὶ τότε, μὲ τὰ ματάνια τους ὀρθώνοντις ἀπὸ αὐτοθαυμασμό, ἀρχίζαν νὰ χτυποῦν τίς νότες μὲ τὴν ἀπόλυτὴ πεποίθησι ὅτι ἐπὶ τέλους ἔκαναν κι' ἐκεῖνα ὅτι ἔκανε ὁ πατέρας τους.

Μὲ τὸν καιρὸ, τὸ σπῆτι μας γέμισε ἀπὸ κάθε εἶδους ὄργανα. Βιολιά, βιολοντσέλλα, ἐπιπέτ, λαούτα, κλαβικόρντ, κλαβεσέν, πού τρία ἀπ' αὐτὰ ἄφησε ὁ Σεβαστιανὸς στὸ τελευταῖο του παιδί, στὸν 'Ιωάννη Χριστιανό. 'Απ' ὅλα τὰ ὄργανα μὲ πλῆκτρα ἀγαποῦσε πιὸ πολὺ, μετὰ τὸ ἔκκλησιαστικὸ ὄργανο, τὸ κλαβικόρντ. 'Εβρισκε τὸ μηχανισμό του πιὸ εὐαίσθητο ἀπὸ τοῦ κλαβεσέν καὶ ὅτι τὸ παραμικρὸ σκληρὸ χτύπημα χαλοῦσε τὸν ἤχο του. «Παίξεις πολὺ σκληρὰ, εἶπε μιά μέρα στὸν 'Εμμανουὲλ ποὺ μελετοῦσε, μοιάζει μὲ γυναικεῖο ξεφωνητὸ!» 'Ο 'Εμμανουὲλ ἔγινε, σάν τὸν πατέρα του διάσημος γιὰ τὴν ὁμορφιά τοῦ *toucher* του καὶ ἀργότερα ἔγραψε τὴν «'Αθηνιὴ τέχνη τοῦ κλαβεσέν». 'Όταν ἔπαιζε, ὁ Σεβαστιανὸς κρατοῦσε τὰ χέρια του τόσο ἥσυχα ποὺ νόμιζε κανεὶς ὅτι δὲν κουνιόυνταν καθόλου. Συνειθίζε ἰδιαίτερα τὸ *bebung*, ἡλαδὴ τὴν ἰκανότητα νὰ κρατᾶς μιά νότα δίνοντας μίαν καινούργια πίεσι στὸ πλῆκτρο χωρὶς νὰ τὸ ξαναχτυπᾶς. 'Η λεπτὴ ἀπόδοσι τοῦ κλαβικόρντ ἰκανοποιοῦσε τὴ μουσικὴ εὐαίσθησις του καὶ τοῦ ἄρεσε ν' ἀναφέρει τὸν ὀρισμὸ ποὺ εἶχε δώσει ἕνας συγγραφέας γι' αὐτὸ τὸ ὄργανο: «ἡ παρηγορία τῶν πονεμένων καὶ ὁ φίλος ποὺ μοιράζεται τὴ χαρὰ μας».

'Ακόμα καὶ στὸ ὕπνοδωμάτιό μας, ὄπῃρχε ἕνα κλαβικόρντ. Πολλὲς φορές τὴ νύχτα ὁ Σεβαστιανὸς σηκωνότανε καὶ ρίχνοντας ἕνα πανωφόρι στὴν πλάτη του, ἔπαιζε μιά—δύ ὄρες. Διάλεγε πάντα ἀπαλὲς μελωδίες καὶ δὲν ξυπνοῦσε ποτὲ τὰ μικρὰ, μονάχα τὰ ἔκανε νὰ βλέπουν ὁμορφότερα ὄνειρα. Κι' ἐγὼ, ζαπλωμένη στὸ κρεβάτι, τὸν ἄκουα νὰ παίζει μεσ' στὸ ἥσυχον καὶ σκοτεινὸ σπῆτι. Κι' ὡστόσο, ντρέπομαι ποὺ τὸ λέω, μοῦ συνέβηκε μερικὲς φορές ν'

ἀποκοιμηθῶ πρὶν ξαναγυρῶσι ἐκεῖνος στὸ κρεβάτι.

'Όλα τὰ ὄργανα, ἀπὸ τὸ πίκκολο ὡς τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, τὸν ἐνδιαφέρονε. Ζητοῦσε ἀδιάκοπα νὰ καλλιετῆσει τὸ μηχανισμό τους γιὰ νὰ πετύχει ὀραϊότερο ἤχο. 'Εκτὸς ἀπὸ τὴν βιολὰ *da gamba* ποὺ εἶχε ἐφεύρει, εἶχε παραγγεῖλει στὸν κατασκευαστὴ ὀργάνων Χιλντεμπραντ ἕνα λαοῦτο—κλαβεσέν ἐνισχυμένο μὲ αὐλοῦς καὶ μὲ ἕνα σύστημα πεντὰλ ἰκανὸ νὰ παρατείνει τὸν πολὺ σύντομο ἤχο τοῦ κλαβεσέν ποὺ δὲ μπορεῖ ν' ἀποδώσει τὸ τέλειον λεγκάτο καὶ τὰ τραγουδιστὰ μέρη.

'Ενας φίλος του, ὁ Ζίλμπερμαν, τῆπος ἰδιόρρυθμος καὶ λίγο καυγατζῆς, ἀλλὰ σπουδαῖος κατασκευαστὴς ὀργάνων, ἀρχισε νὰ κατασκευάζει κάτι ὄργανα ποὺ τὰ δονομάζε φορτε—πιάνο καὶ ποὺ κίνησαν τὴν περιέργεια τοῦ Σεβαστιανού. Δοκίμασε ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀλλὰ δὲν ἔμεινε ἰκανοποιημένος ἀπὸ τὴν λειτουργία τῶν μαρτέλων κι' ἀπὸ τὸ βάρος τῶν πλῆκτρων. 'Ο Ζίλμπερμαν πειράχτηκε καὶ φεύγοντας πέταξε στὸ Σεβαστιανὸ τὰ εἰρωνικὰ αὐτὰ λόγια. «'Εσὺ εἶσαι σπουδαῖος καὶ τὰ ξεύρεις ὅλα». 'Αγαχητῆσμένη εἶπα στὸ Σεβαστιανὸ ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ τοῦ μιλάει ἔτσι. «Δὲ βαριέσαι, ἀπάντησε ἐκεῖνος γελῶντας, φτάνει νὰ καταφέρει τὸ ὄργανο». 'Αφοῦ πέρασε πολὺς καιρὸς, ὁ Ζίλμπερμαν κάλεσε τὸν ἄντρα μου νὰ πάει νὰ δοκιμάσει τὸ τελειωμένο ὄργανο. Κι' ὅταν ἄκουσε νὰ τὸ παινεῖσι θερμὰ, τοῦ εἶπε: «Γιὰ χατῆρι τοῦ μεγαλύτερου μουσικοῦ τοῦ κόσμου ἔκανα τὸν τρομερὸ αὐτὸν κόπο».

Παρ' ὅλες τίς διαφωνίες τους, ὁ Σεβαστιανὸς δὲν ἔπαυσε ποτὲ νὰ θεωρεῖ τὸ Ζίλμπερμαν μεγαλοφυὴ τεχνίτη. «Κανεῖς, ἔλεγε, δὲ μπορεῖ νὰ κατασκευάσει ἕνα πραγματικὸ ἔκκλησιαστικὸ ὄργανο χωρὶς νὰ εἶναι προικισμένος γι' αὐτὸ ἀπὸ τὸ Θεό, εἶναι ὀλότελα διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ νὰ κανεῖς ἕνα σπῆτι ἡ ἀκόμα κι' ἕνα κλαβεσέν. Πρέπει ἡ ψυχὴ τοῦ μουσικοῦ νὰ κλειστεῖ μεσ' στοὺς αὐλοῦς γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ μιλήσουν καὶ νὰ τραγουδήσουν.

Τὰ ἐμπόδια ποὺ τοῦ δημιουργοῦσαν οἱ ἀνώτεροι του στὴ δουλιὰ του, ἡ ζήλοτυπία τους καὶ οἱ προσβολές τους, ὁ μικρὸς μισθός, ἔκαναν ἐπὶ τέλους τὸ Σεβαστιανὸ νὰ σκεφθεῖ νὰ φύγει γιὰ τὴν Ρωσσία ὅπου βρισκόνταν παλιοὶ του φίλοι. 'Ημουν περίλυπὸ ποὺ θ' ἀφήναμε τὴν ὀραία μας Σαζωνία, ὅταν ὁ θάνατος τοῦ γερο—πρῦτανε διόρθωσε τὴν κατάστασι.

(Συνεχίζεται)

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΤΟ "ΛΑΪΚΟ," ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ἐνάμεσα στὰ θέματα πού ἀπασχολοῦν τὴν σύγχρονη ἑλληνικὴ μουσικὴ ἡ ὁποία σιγά-σιγά πάει νὰ σπάσῃ αὐτὰ πού θεωροῦσε ὡς τὰ καθάρως ἑλληνικὰ πλαίσια καὶ νὰ ταυτισθῆ μὲ τὴν παγκόσμιον μουσικὴ ἀκολουθώντας τὰ μεγάλα σύγχρονα ρεύματα, ὑπάρχει κι' ἓνα θέμα καθαρῶς ἑλληνικό: τὸ θέμα τοῦ λαϊκοῦ καὶ εἰδικότερα τοῦ ρεμπέτικο τραγουδιοῦ, πού κερδίζει συνεχῶς ἐσθφός ἐκτοπιζόντας τὸ δημοτικὸ τραγούδι ἢ τὸ παλιὸ ἑσθφρὸ ἑλληνικὸ τραγούδι καὶ τείνει νὰ εἰσχωρήσῃ ἀκόμη καὶ στὴ σοβαρὴ ἑλληνικὴ μουσικὴ, ἐκεῖ ὅπου ὡς σήμερα βασιλεῦσε ἀπόλυτα σχεδὸν τὸ δημοτικὸ μοτίβο. Κάθε τόσο ἀκούονται διαμαρτυρίες γεμάτες ἰσρὴ ἀγανάκτηση ἐναντίον τῆς «μπουζουκομουσικῆς» ἢ ὅποια κατηγορεῖται ὅτι ἔφερε τὴν κατὰπτωση τοῦ γνησίου μουσικοῦ αἰσθηματος τοῦ λαοῦ, ἀλλοιώνοντας καὶ καταστρέφοντας τὴν ἀγνὴ παράδοση τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ὅτι διασφθίρει τὰ χρῆστα ἤθη τῆς νεολαίας καὶ ζητεῖται «νὰ ἐφαρμοσθοῦν οἱ ἄγρφοι νόμοι πού ὑπάρχουν γιὰ τὴν προστασία τῆς ἑλληνικῆς οἰκονομίας» νὰ ἀπαγορευθῆ ἑθλαδῆ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι, νὰ καταστραποῦν οἱ δίσκοι του, νὰ ἐξοστρακισθῆ ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο καὶ ἀκόμη καὶ νὰ συσταθῆ μὴ εἰδικὴ ἐπιτροπὴ πού νὰ ἐλέγχι τὴν παραγωγὴ τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. Οἱ διαμαρτυρίες αὐτές, μεμονωμένες στὴν ἀρχή, προσέλαβαν πρὸ καιροῦ κῆπος πῶς ἐπίσημον χαρακτῆρα δταν διατυπώθηκαν ἀπὸ μουσικοὺς ἀλλόλογους καὶ ἔφτασαν ὡς τὰ ἀνώτερα πνευματικὰ ἰδρύματα.

Ὅλη δμως αὐτὴ ἡ κίνηση γύρω ἀπὸ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι δὲν φαίνεται καὶ τόσο ξεκάθαρη. Οἱ περισσότερες διαμαρτυρίες καὶ κατηγορίες εἶναι ἠθικολογικοῦ περιεχομένου καὶ ἀβέλητα διερωτᾶται κανεὶς ἂν σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τῆς πλῆρους ἀουδοσίας τοῦ πνεύματος, τῆς τέχνης καὶ τῆς ἐπιστήμης ξαναγεννηθῆκε ἑσθφνικά σ' αὐτὸ τὸν τόπο τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας Σπάρτης ὅπου οἱ νόμοι τῆς μουσικῆς κατωχυρώνονταν ἀπὸ τὴν πολιτεία ἢ ὁποία γνωρίζοντας τὴν ἐπίδραση τῆς μουσικῆς στὸ ἦθος τῶν πολιτῶν κρατοῦσε τὴν μουσικὴ τῆς πολιτείας μακρὰ ἀπὸ ξένες ἐπιδράσεις καὶ κατεδικάζε τούς νεωτερισμοὺς πού θὰ μπορούσαν νὰ ἀλλοιώσουν τὸν χαρακτῆρα τῆς. Ὑπάρχει δμως καὶ μὴ λιπομέτρεια πού μᾶς ξαναφέρει ἐν πλῆρει ἐκστῶ ἀλῶνι: τὸ γεγονός ὅτι ἡ πολεμικὴ κατὰ τὸ μπουζουκιοῦ γίνεται καὶ νὰ προστατεῖται τὰ ἐπαγγελματικὰ συμφέροντα ἐκτοπιζόντων ἀνθρώπων μουσικῶν καὶ διερωτᾶται τότε κανεὶς ἂν πρόκειται πράγματι γιὰ καθαρῶς ἠθικολογικὸ ζήτημα πού παρουσιάζει γενικότερο ἐνδιαφέρον ἢ ἀπλῶς γιὰ ἓνα ζήτημα ἐπαγγελματικὸ πού δὲν μπορεῖ νὰ ἐνδιαφῆρῃ παρὰ μὴ ὀρισμένη τάξη ἐπαγγελματιῶν.

Ἐκείνο λοιπὸν πού πρωτεύει εἶναι νὰ τοποθετησῶμε σωστὰ τὸ ζήτημα τοῦ ρεμπέτικο τραγουδιοῦ. Καὶ πρέπει πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ παραμερίσωμε τὴν ἐπαγγελματικὴ πλευρὰ τοῦ ζητήματος γιατί εἶναι ἀπολύτως ἀπαράδεκτο νὰ ἐξετάζονται ζητήματα καθαρῶς καλλιτεχνικά μῆσα ἀπὸ ἓνα πρῖσμα ἐπαγγελματικὸ. Ἄν τὸ ρεμπέτικο τραγούδι ἀποτελεσε στοιχεῖο πρῶδου γιὰ τὴν εὐαλληνικὴ μουσικὴ θὰ ἦταν καὶ ἀντικαλλιτεχνικό ἀλλὰ καὶ μάταιο τὸ νὰ θέλωμε νὰ τὸ πολε-

μῶσωμε γιὰ νὰ προστατεῖσωμε τὰ συμφέροντα μῆς τάξης ἐπαγγελματιῶν ὅσο συμπαθῆς κι' ἂν εἶναι αὐτὴ. Ὅταν μὴ ταυροφορεῖ ἡ ὁποία γίνεται ἐν ὄνοματι τῆς τέχνης καὶ τῆς ἠθικῆς κινεῖται ἀπὸ ἐλατῆρια ἐπαγγελματικά, ἐπόμενον εἶναι νὰ μὴ πειθῆ γι' τὴν εἰλικρίνεια τῆς. Γι' αὐτὸ, ἡ τοποθέτηση τοῦ ζητήματος σὲ βῆση ἐπαγγελματικῆ ἦταν ἀστοχὴ. Τὸ ζήτημα τοῦ ρεμπέτικο τραγουδιοῦ πού εἶναι σήμερα μὴ πραγματικῆς—μᾶρῃ πραγματικῆς, θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεὶς, ἀλλὰ πάντως μὴ πραγματικῆς—εἶναι ἓνα ζήτημα πολὺ πῶς πολὺπλοκο καὶ ἡ συνέπειες τῆς ἐξάπλωσῆς του δὲν θῆγουν μονάχα μερικῆς ἑκατοντάδες ἐπαγγελματιῶν μουσικῶν ἀλλὰ λίγο-πολὺ ὅλους μᾶς ἀφοῦ ὅλοι μᾶς εἶτε ἐκούσιως εἶτε ἀκούσιως ἀκοῦμε τὸ τραγούδι αὐτὸ καὶ δεχόμεστε τὴν ἐπίδρασή του.

Οἱ περισσότερες ἐπιθέσεις κατὰ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι, πού τιμᾶται ὥρα μὲ τὸν τίτλο τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, γίνονται ὅπως εἶπαμε, ἐν ὄνοματι τῆς ἠθικῆς. Τὸ ρεμπέτικο κατηγορεῖται κυρίως ὡς ἄσπομο καὶ ἀναφέρονται χαρακτηριστικὰ ὀρισμένοι στίχοι πού σοκάρουν, ὅπως τὰ περὶ «γάτων στὴν ταρατῶσα κ.τ.λ. Καὶ τότε τίθεται ἄμεσως τὸ ἐρώτημα ἂν ἡ πολεμικὴ κατὰ τὸ ρεμπέτικο στρέφεται κατὰ τοῦ μουσικοῦ μέρους ἢ μᾶλλον κατὰ τοῦ ποιητικοῦ—ἄς ποῦμε—μέρους, ὅποτε τὸ πρόβλημα περιορίζεται καὶ οἱ εὐθύνες δὲν βαρύνουν τοὺς μουσουργοὺς ἀλλὰ τούς στιχοπλόκους τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν. Ἄν ὀπόθεσωμε δηλαδῆ ὅτι πάνω στὸ σκοπὸ τῶν «γάτων στὴν ταρατῶσα» ταιριάζαμε στίχους πού νὰ λένε γιὰ «ἐσπασμοὺς τῶν ἀγγέλων πρὸς τὰ ἄστρα» θὰ ἔκανε ὄραγε τὸ τραγούδι αὐτὸ νὰ εἶναι ἀνήθικο καὶ θὰ γινόταν τότε ἡ ὑψηλότερη ἐκφραση τοῦ ἐρωτικοῦ αἰσθηματος «ἀ λά Οὐγκώ», ἢ μήπως τὸ τραγούδι θὰ παρέμεινε ἀνήθικο λόγῳ τοῦ ἦθους τῆς μουσικῆς; Πρέπει λοιπὸν νὰ διαχωρίσωμε τὴς εὐθύνες τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴς εὐθύνες τοῦ μουσουργοῦ καὶ νὰ ἐξετάσωμε τὸ θέμα χωριστὰ γιὰ τὸ ποιητικὸ μέρος καὶ χωριστὰ γιὰ τὸ μουσικὸ μέρος ἀφοῦ γνωρίζομε ὅτι στὸ τραγούδι συνεργάζονται δύο τέχνες διαφορετικῆς—ἀνεξάρτητες μάλιστα σήμερα—πού ἡ κάθε μὴ ἔχει τὸν δικὸς τῆς νόμος καὶ δυνεῖ μῆσα μᾶς διαφορετικῆς χορδῆς.

Στὶς ἐπιθέσεις κατὰ τὸ ρεμπέτικο τραγούδι παρατηροῦμε τοῦτο τὸ περίεργο: ὅτι ἐνῶ ὁ κυριότερος στόχος—συχνὰ ὁ μοναδικὸς στόχος—εἶναι τὸ λογοτεχνικὸ μέρος τοῦ τραγουδιοῦ τὸ ὁποῖον καταγγέλλεται ὡς ἄσπομο, οἱ ἐπιθέσεις αὐτές δὲν ξεκινοῦν ἀπὸ τῶς λογοτεχνικοῦς, ἀλλὰ ἀπὸ τῶς μουσικοῦς κύκλους. Ἐτσι οἱ μουσικοὶ ἐμφανίζονται καταπατόντες ἕνα οὐκ ὀπεδα ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μερὴ οἱ λογοτεχνικοὶ φαίνονται νὰ ἀπαφοροῦν γιὰ τὸ θέμα ἢ τὸ ἀγνοοῦν. Τὸ πῶς λογικὸ θὰ ἦταν νὰ γίνῃ μὴ συντονισμένη ἐπίθεση ἐκ μέρους τῶν λογοτεχνικῶν ἀλλόλων ἀπὸ τὴν μὴ μερὴ, πού νὰ ἔχη ὡς στόχο ἀποκλειστικὰ τὸ λογοτεχνικὸ μέρος τοῦ ρεμπέτικο τραγουδιοῦ, καὶ τῶν μουσικῶν ἀλλόλων ἀπὸ τὴν ἄλλη μερὴ, πού νὰ ἔχη ὡς ἀποκλειστικὸ στόχο τὸ μουσικὸ τῶ μέρος.

Ἄλλὰ, ὅπως εἶπαμε, οἱ λογοτεχνικοὶ οὐλόλογοι καὶ ὀμάδες σιγοῦν. Καὶ δὲν ἔχουν ἄδικο. Γιατὶ ποτε δὲν

μπορούν ν' αναλάβουν μία σταυροφορία κατά τού άσμενου ή λογοτέχνη όταν γνωρίζουν ότι ποτέ σχεδόν δέν έλειψε αυτό από την λογοτεχνία. Τό άσμενο δέν είναι άπαραίτητος κακό και άρκει νά αναφέρουμε χαρακτηριστικά τίς κωμωδίες τού 'Αριστοφάνη γιά νά πεισοθούμε ότι τό άσμενο μπορεί νά γίνη και μεγάλη τέχνη. 'Επί πλέον, ή λογοτέχνης γνωρίζουν πόσο επικίνδυνο είναι νά ζητήται, και μάλιστα από τούς ίδιους τούς λογοτέχνης και καλλιτέχνης, ή επέμβαση τής πολιτείας σέ ζητήματα πνευματικά και καλλιτεχνικά. Μιά σταυροφορία κατά τού άσμενου θα μάς δόηνοσε πολύ μακριά και είναι άδύνατο νά προβλέψουμε τίς συνέπειές τής. Καί είναι τούλάχιστον περίεργο σέ μία έποχή όπου τό άσμενο, ή αυτό πού λέγεται άσμενο, τό συναντούμε σέ κάθε σχεδόν έκδήλωση τής ζωής και τής τέχνης νά θέλωμε νά τό έξοστρακίσουμε μόνάχα από τό λαϊκό τραγούδι. Πρέπει άκόμη νά προσθέσουμε ότι είναι άδικο νά φορτώνονται στό ρεμπέτικο τραγούδι όλες ή εθόνες γιά τήν εισαγωγή τού άσμενου στό λαϊκό τραγούδι. Τό άσμενο εισήχθη πολύ πρίν έμφανισθί τό ρεμπέτικο τραγούδι και είχε νόμιμα έγκατασταθί στό έλαφρό θέατρο (όπερέττα, έπιθεώρηση, βαριετέ) από τόν καιρό τού πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Καί γιά νά καταλήξουμε πάνω στό θέμα τού ποιητικού μέρους τού ρεμπέτικου τραγουδιού, πρέπει νά προσδεχθούμε ότι κακό δέν είναι τόσο τό άσμενο όσο τό φτηνό. Γιατί είναι άλήθεια ότι όλη αυτή ή ποίηση πού παράγεται σέ βιομηχανικό ρυθμό γιά νά έπενδυθί μέ μουσική νά νά τραγουδηθί από τό λαό είναι φτηνή, φτηνότερη είτε άσμενη είναι είτε αίσθηματική. Καί κατά τούτο φαίνεται νά βαρύνουν οι εθόνες τών μουσουργών τών λαϊκών τραγουδιών έφ' όσον αυτός είναι πού εκλέγει τά ποιήματα πού μελοποιεί. Οι μουσουργοί τής παλιής 'Αθήνας μελοποιούσαν ποιήματα εκλεκτών ποιητών πού είχαν άπήχηση σέ πλατεία στρώματα τού λαού. 'Ισως νά μήν ήταν ή μεγάλη ποίηση, είχαν όμως κάποια εγγύεια και κάποια τεχνική τού στίχου. Δέν ήταν φτηνά στιχογραφήματα πού έδιδαν στόν μουσουργό άπλως ένα καμβά γιά νά σχεδιάσει μία μελωδία. Ποιάς όμως σύγχρονος μουσουργός θα έπιχειρούσε νά φτιάξει λαϊκό τραγούδι προσφεύγοντας στην σύγχρονη σοβαρή ποίηση; 'Η σύγχρονη ποίηση έχει χάσει κάθε έπαφή μέ τό ευρύ κοινό και άφοδ ή σύγχρονος ποιητής δέν γράφει λαϊκά ποιήματα ποιότητας—καί λαϊκό ποιήματα έννοούμε άκόμη και τήν Ξανθούλα τού Σολωμού—μοιραία ή σύγχρονος μουσουργός πού θέλει νά μιλήσθι στό πλάθθι θα προσφύγη σέ στιχογράφους κατασκευάσματα τής κατωτάτης ποιότητας άλλά άπωσθήποτε προστά στό—ευρύ κοινό. Τό πρώτο συνεπές βήμα πρής τήν κατάπτωση τού λαϊκού τραγουδιού έγινε μέ τήν άποξένωση τού πραγματικού ποιητή από τό ευρύ κοινό.

Τό δεύτερο βήμα έγινε μέ τήν άποξένωση τού πραγματικού μουσουργού από τό ευρύ κοινό. Καί φθάνουμε έτσι στό μουσικό μέρος τού λαϊκού τραγουδιού, αυτό πού είναι τίς άρμόδιότητες τών μουσικών και πού έπρεπε νά συγκεντρώσθι άποκλειστικά τό ένδιαφέρον τους. Είναι άσμενο τό λαϊκό μοτίβο, ή ρεμπέτικη μελωδία

και γενικότερα είναι έπιβλαβής ή μουσική τού μουσικού στήν άνάπτυξη τού μουσικού αίσθηματος; Τό θέμα είναι έξαιρετικά πολύπλοκο και θα ήταν άδικο νά τό περιορίσουμε στό ρεμπέτικο τραγούδι.

'Η μουσική είναι ή τέχνη πού έχει τήν πύ μυστηριώδη και συνεισώς τήν πύ βαθειά άπήχηση στόν ψυχικό κόσμο τού ανθρώπου και, άν ή έπίδραση τής στό ήθος τού είναι ένα θέμα πού μελετήθηκε από τούς άρχαίους Έλληνες φιλοσόφους όπως μελετήθηκε και από τόν Κομφούκιο και τούς μαθητές του στην άρχαία Κίνα, όστόσο άλάχιστοι και έντελώς άκαδημαϊκά άπασχολήσε τούς σύγχρονους φιλοσόφους και μουσικολόγους. Γενικά, ή έπίδραση τής μουσικής είναι ένα θέμα πού παραμένει άκόμη έντελώς άνεξερευνητό και είναι τούλάχιστον παράδοξο νά θέλωμε νά άρχίσουμε τήν έξερεύνηση στό πού τό ρεμπέτικο τραγούδι. Δέν μπορούμε νά ξεζώρουμε άν ώρισμένες τάσεις στή σοβαρή μουσική είναι λιγότερο έπιβλαβείς από άλλες πού παρουσιάζονται χωρίς αξιώσεις ύψηλής τέχνης και κανείς δέν μπορεί νά ύποστηρίξη ύπέυθυνα ότι ή μουσική τού Ξένιπεργκ λ.χ. έχει λιγότερο διαβρωτική έπίδραση στην ψυχή μας από τό ρεμπέτικο. 'Αν λοβίμε ύπ' όψην πόσο καταστρεπτική και τραγική κομμά φορά έπίδραση είχαν ώρισμένα άριστουργήματα τής λογοτεχνίας ή μεγάλα φιλοσοφικά έργα, όπως ή Βέρθερος τού Γκαίτε λ.χ. πού έκανε πολλούς νέους νά μιμηθόν τόν παράδειγμα τού ήρωα τού μεγίστου Γερμανού ποιητή ή ό Ζαρατούστρας τού Νίτσε, γιά νά άναφέρωμε δύο χαρακτηριστικά άλλα όχι μονοδικά παραδείγματα τών συνεπειών πού μπορεί νά έχη ένα λογοτεχνικό έργο στούς άνθρωπος, μπορούμε νά φανταστούμε πόσο καταστρεπτικότερες συνέπειες μπορεί νά έχουν ώρισμένα έργα μουσικής, άκόμη και έκείνης, ίδίως άάλιστα εκείνης, πού παρουσιάζεται μέ αξιώσεις ύψηλής τέχνης, άφοδ γνωρίζουμε πόσο βαθύτερη είναι ή έπίδραση τής μουσικής.

Βέβαια ή έπίδραση τής σοβαρής μουσικής περιορίζεται σ' ένα στενο κύκλο, ό οποίος στενεύει συνεχώς περισσότερο, έκείνων πού είναι εις θέαν νά τήν καταλάβουν, ένδ άντιθέτως ή λαϊκή μουσική άπευθύνεται στις μεγάλες μάζες και κατά τούτο ή έπίδραση τής είναι πύ επικίνδυνη. 'Αν περιοριστούμε τώρα στην λαϊκή μουσική, ή λέγοντας 'ελαϊκή' έννοούμε έδώ τήν μουσική πού άπευθύνεται και έχει άπήχηση στό μεγάλη πλήθθ, θα έπρεπε νά δοθε άν από όλη αυτή τήν έντατική βιομηχανική παραγωγή τής λαϊκής μουσικής μόνάχα τό ρεμπέτικο τραγούδι διαφθείρει τό μουσικό αίσθημα τού λαού και τό ήθος του, άν δηλαδή ή μουσική τής ζούγκλας ή ή ευρωπαϊκή και έλληνοευρωπαϊκή μουσική τού κομπάρ είναι ή ιδεώδης μουσική τροφή γιά τίς μεγάλες μάζες, άφοδ άπωσθήποτε ή σοβαρή μουσική, εκεί πού έφθασε μάλιστα, είναι μία τέχνη έντελώς Ξένη γι' αυτή. Καί διερωτάται κανείς άν είναι φρόνιμο νά ένισχυθί αυτή ή σταυροφορία κατά τού ρεμπέτικου γιά νά έκποισθί ένα κακό και νά επανέλθθι στην θέση του ένα άλλο έσως χειρότερο.

(Τό τέλος στό έπόμενο)

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΕΤΟΥΣ 1954-55

Αι εξεταστικά έπιτροπαι τών 'Απολυτηρίων εξέτασαν, χειμεριών και θερινών, διά τό λήξαν 36ον σχολικόν έτος 1954-1955, εξέδωκαν τά αποτελέσματα αύτων ώς κάτωθι.

ΘΕΡΙΝΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ

ΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΠΙΑΝΟΥ

Διπλώματα.—Δημήτριος Λ. Μαχαιρίτσας (τάξ. κ. Κική Κόντη—παρτος Βόλου) "Άριστα και Α' βραβείον παμψηφεί, μετ' 'Ανωτάτης Τιμητικής διακρίσεως τό πρώτον άπονεμομένης από της Ιδρύσεως τοϋ 'Ελληνικού 'Ωδείου και χρηματικού έπάθλου εις μνήμην Λ. Λότνερ και Θ. Πινδίου.—'Ελένη Π. Μαρουλίδου έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. "Ελλην Γεωργιάδου) "Άριστα, Α' βραβείον και χρηματικόν έπαθλον εις μνήμην Κ. Σφακιανάκη.—'Αμαλία Π. 'Αλντινόπ (τάξ. κ. Κική Κόντη—παρτος Βόλου) "Άριστα, Α' βραβείον και χρηματικόν έπαθλον εις μνήμην Θ. Πινδίου.—'Αλεξάνδρα Β. Πανούση έκ Κορίνθου (τάξ. κ. "Ελλην Γεωργιάδου) "Άριστα και Α' βραβείον κατά πλειοψηφίαν.—'Αννα Β. Μακρή έκ Τρικάλων (τάξ. κ. "Ελλην Γεωργιάδου) "Άριστα και Β' βραβείον κατά πλειοψηφίαν.

Πτυχία.—'Ευαγγελία Ι. Δημητριάδου έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Γ. Πλάτωνος) "Άριστα και χρηματικόν έπαθλον Ζ. Τσάκωνα εις μνήμην τοϋ καθηγητοϋ της Θ. Πινδίου.—'Ευτυχία Α. Στυλιανέα έκ Πειραιώς (τάξ. κ. Δ. Χέμη) "Άριστα και χρηματικόν έπαθλον Ζ. Τσάκωνα εις μνήμην τοϋ καθηγητοϋ της Θ. Πινδίου.—Βαλεντίνη Ν. 'Αδυγερινού έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Μ. Εδστρούτου) "Άριστα.—'Ελένη Χ. Τσαμπαρλάκη έκ 'Ηρακλείου—Κρήτης (τάξ. δ. Θ. Χατζηδάκη) "Άριστα.—Αικατερίνη Σ. Μπέση έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Γ. Γεωργιάδη) "Άριστα κατά πλειοψηφίαν.—'Δέσποινα Γ. 'Αρώνη έκ Πύργου—Βουλγαρίας (τάξ. κ. "Ελλην Γεωργιάδου) Λίαν Καλώς.—'Εοαγγελία Α. Τσιρώνη έκ Σερρών (τάξ. κ. Α. Τουρνάσιου) Λίαν Καλώς.

ΣΧΟΛΗ ΒΙΟΛΑΑΣ

Διπλώματα.—Βασίλειος Λ. Γιαπαλάκης έκ Ρωσίας (τάξ. κ. 'Αλ. Καζαντζή) "Άριστα.

ΣΧΟΛΗ ΜΟΝΩΔΙΑΣ

Διπλώματα.—'Αννα Ι. Καρδασιάρη έκ Βιέννης (τάξ. δ. Κ. Ματσούκη) "Άριστα.

ΣΧΟΛΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Τάξις κ. Θ. Χατζηθεοδώρου.

Πτυχίον 'Ιεροψάλτου.—με τούς βαθμούς Πρακτικόν: "Άριστα Θεωρητικόν: "Άριστα, έλαβον οι κάτωθι: Μηνάς Ν. 'Αλβέρτης έκ Τήνου—Στυλιανός Ν. Γιαννίτης έκ Τήνου.—Παναγιώτης Α. Οικονόμου έκ Καλαβρύτων.—Σταύρος Ν. Πλέσσας έκ Φιλιππίνων.

Ως έπίσης: Βασίλειος Ε. Μοίρας έκ Χαλκίδος με τούς βαθμούς: Πρακτικόν: Λίαν Καλώς, Θεωρητικόν: "Άριστα.—'Αντώνιος Γ. Παπαγεωργιάκης

έκ Κων)πόλως με τούς βαθμούς: Πρακτικόν: Λίαν Καλώς, Θεωρητικόν: Λίαν Καλώς.

ΣΧΟΛΗ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ

Διπλώματα "Αντιστιξεως και Φούγκας.

'Επαμεινώνδας Σ. Φασιάνης έκ Κερκύρας (τάξ. κ. Ι. Παπαϊωάννου) "Άριστα και Α' βραβείον.—'Ανδρέας Β. Καρμπόσε έκ Πατρών (τάξ. κ. Ι. Παπαϊωάννου) "Άριστα παμψηφεί.—Κωνστίνος Δ. Κεράνης έξ 'Ελευσίνος (τάξ. δ. Θ. 'Αρτέμη) "Άριστα παμψηφεί.

Πτυχία 'Αρμονίας με "Άριστα έλαβον οι κάτωθι: 'Ασημίνα Κ. Καλεντέρη έκ Παρνασσίδος (τάξ. κ. Α. Κόντη).—Πέτρος Α. Φώσκολος έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Μ. Βάρβογλη)—'Αλίκη Π. Χαλδέζου έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Α. Κόντη).

Πτυχία 'Ωδικής με "Άριστα έλαβον οι κάτωθι: 'Ιαμνή Ι. Βορκαράκη έκ Κρήτης (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).—Διονύσιος Θ. Βλαΐκου έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Μ. Χατούπη)—Κων)τίνος Ι. Νόνης έκ Ναυπλίου (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).—'Ανδρέας Σ. Σαγγιβινάτος έκ Κεφαλληνίας (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).—'Αντώνιος Γ. Σαρατσιώτης έκ Μεσσηνίας (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).

Πτυχίον 'Ενοργανώσεως και Διεύθυνσεως Μπάντας.—Διονύσιος Π. Κούτσης έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Ε. Φασιάτου) με τόν βαθμόν "Άριστα.

ΣΧΟΛΗ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑΣ

Τάξις δ. Νιόβης Γαβρήλη.

Γεωργία Κ. Λαμπράκου έξ 'Αθηνών με "Άριστα.—'Ιφιγένεια Α. Μαζλιουμίδου έξ 'Αθηνών με "Άριστα.—'Ασημίνα Δ. Τόπακα έξ 'Αθηνών με "Άριστα.—Σοφία Α. Μαζλιουμίδου έξ 'Αθηνών με "Άριστα κατά πλειοψηφίαν.

ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ ΛΑΡΙΣΗΣ

ΠΤΥΧΙΑ ΠΙΑΝΟΥ

'Αθηνάϊς Ι. Μάναγα (τάξ. κ. Λοΐζου-Μάναγα) "Άριστα και χρηματικόν έπαθλον εις μνήμην Π. Καραθάνου.—Πιπίτσα Σ. 'Ιωαννίδου (τάξ. κ. Ι. Σακελλαρίου) "Άριστα.

ΠΤΥΧΙΟΝ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Έσσην Περδικάρη (τάξ. κ. Σ. Τσαντήλα) "Άριστα.

ΧΕΙΜΕΡΙΝΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ

ΣΧΟΛΗ ΠΙΑΝΟΥ

Διπλώματα:—'Αμαλία Ν. Νταγιάντα έκ Ζακύνθου (τάξ. κ. Γ. Γεωργιάδη) "Άριστα και Α' βραβείον.—Χρυσή Μ. Παρθεσιάδου έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. "Ελλην Γεωργιάδου) "Άριστα και Α' βραβείον.—Μαρία Ν. Γερολυμάτου έξ 'Αντίς—'Αμπέμπα (τάξ. κ. Γ. Γεωργιάδη) "Άριστα και Β' βραβείον κατά πλειοψηφίαν.—'Οδρανία Π. Σταθακοπούλου (Παρ)μα Πύργου—τάξ. κ. Τ. Κοταρίδου) "Άριστα παμψηφεί.

Πτυχία.—**Ισμήνη Ι. Βαρκαράκη** ἐξ Ἑρακλείου —**Κρήτης** (τάξ. κ. "Ἐλ. Γεωργιάδου") Ἄριστα.—**Μαρία Γ. Βορέαδου** ἐξ Ἑρακλείου—**Κρήτης** (τάξ. κ. "Ἐλ. Γεωργιάδου") Ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.—**Βασίλική Π. Παπαχριστοφίλου** ἐκ Ναυπλίου (τάξ. κ. Τ. Κοτσιρίδου) Ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.—**Καλλιόπη Α. Κυριάκου** ἐκ Ναυπλίου (τάξ. κ. Δ. Χέλμη) Λίαν Καλῶς.

ΣΧΟΛΗ ΜΟΝΩΔΙΑΣ

Διπλώματα.—**Ἀγγελική Δ. Δρακοπούλου** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. δ. Κ. Ματσούκη) Ἄριστα καὶ Β' βραβεῖον.—**Ἐλένη Ν. Ἀλεξανδράκη** ἐξ Ἀθηνῶν (ταξ. κ. Ν. Φραγγιά—Σπηλιοπούλου) Ἄριστα καὶ Β' βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν.—**Ἄννα Β. Λασκή** ἐκ Κων/πόλεως (τάξ. κ. Ν. Φραγγιά—Σπηλιοπούλου) Ἄριστα.

ΣΧΟΛΗ ΒΙΟΛΙΟΥ

Πτυχία ο ν.—**Ἄλκη Σ. Κελέκη** ἐκ Δράμας (τάξ. κ. Α. Καζαντζή) Ἄριστα.—**Δήμητρα Χ. Παπαμαργαρίτη** (παρ/τος Βόλου—ταξ. κ. Ν. Ἐπιφανείου) Ἄριστα.

ΣΧΟΛΗ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ

Διπλώμα Ἀντιοστιξεωςκαὶ Φούγκας ς.—**Ἀργώρης Π. Κουνάδης** ἐκ Κεφαλληνίας (τάξ. κ. Ι. Παπαϊωάννου) Ἄριστα καὶ Α' βραβεῖον.

Πτυχία Ἀρμονίας μετ' Ἄριστα ἔλαβον οἱ κάτωθι: **Γεώργιος Χ. Κτζίτζος** ἐξ Ἡπείρου (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Ἄνδρέας Β. Καρμπόνος** ἐκ Πατρῶν (τάξ. κ. Ι. Παπαϊωάννου).—**Ἀθανάσιος Η. Χρονόπουλος** ἐκ Πειραιῶς (τάξ. κ. Ι. Παπαϊωάννου).—**Στυλιανὸς Σ. Κυτήρης** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).

Πτυχία Ὠδικῆς μετ' Ἄριστα ἔλαβον οἱ κάτωθι: **Ἐλένη Ε. Ἀποστολάκη** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. κ. Ι. Παπαϊωάννου).—**Σπυρίδων Κ. Ἀποστολάτος** ἐκ Κεφαλληνίας (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).—**Ἰωάννης Μ. Βουκελάτος** ἐκ Πατρῶν (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Ἰωάννα Μ. Γαβρᾶ** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. κ. Α. Κόντη).—**Γαρ φαλλία Κ. Γιακουμῆ** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Θάλεια Κ. Γιακουμῆ** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Νικόλαος Π. Ἰγνατιάδης** ἐκ Ρωσίας (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).—**Ἐλένη Π. Κράλη** ἐκ Πόργου—**Ἡλείας** (τάξ. κ. Α. Κόντη).—**Φωνή Π. Λαϊνᾶ** (παρ/τος Πατρῶν, τάξ. κ. Δ. Σι-

νοῦρη).—**Εὐαγγελία Χ. Παπᾶ** ἐκ Πειραιῶς (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Παναγιώτης Δ. Παπαδημητρίου** ἐξ Αἰγίου (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Ἰωάννα Μ. Πλουμίδου** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. κ. Α. Κόντη).—**Δημήτριος Ι. Σουρλαντζῆς** ἐκ Κορωπίου (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Μαρία Σταυροπούλου**—**Φραντζῆ** ἐκ Πατρῶν (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου)—**Κωνῆνα Ι. Τρήση** ἐκ Σπάρτης (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Πελαγία Ν. Χατόγλου** ἐκ Λυών—**Γαλλίας** (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).

Μετὸν βαθμὸν **Λίαν Καλῶς** ἔλαβον οἱ κάτωθι: **Ἐλένη Δ. Γιαννουλάτου** ἐκ Λευκάδος (τάξ. κ. Μ. Βάρβογλη).—**Εὐδόκιμος Ν. Ζαχαρόπουλος** ἐκ Πειραιῶς (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).—**Ἀντιγόνη Ν. Σακελλαρίδου** ἐκ Λαρίσης (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).—**Χρυσάνθη Σ. Σκιαδαρῆς** ἐκ Ζακύνθου (τάξ. κ. Μ. Κουτούγκου).

Μετὸν βαθμὸν **Καλῶς** ἔλαβον οἱ κάτωθι: **Δημήτριος Λ. Πολλάκης** ἐκ Πατρῶν (τάξ. κ. Μ. Χατούπη).—**Ἐλένη Β. Σταυρογιαννοπούλου** ἐκ Πατρῶν (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη).—**Κυριακὴ Α. Χριστοδούλου** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. κ. Μ. Χατούπη).

ΣΧΟΛΗ ΑΚΚΟΡΝΤΕΩΝ

Πτυχία ο ν.—**Ἀγγελική Π. Σιδέρη** ἐκ Τριπόλεως (τάξ. κ. Μ. Πορτοκάλη) ἄριστα παμπηφεῖ.

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ

3ης ΑΡΜΟΝΙΑΣ, Ξου ΣΟΛΦΕΖ

ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΥΠΑΓΟΡΕΥΣΕΩΣ (ΔΙΣΤΕΕ)

ΒΡΑΒΕΙΑ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Ἀπόστολος Α. Μουστακόπουλος ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη) Α' βραβεῖον παμπηφεῖ μετὰ διακρίσεως καὶ χρηματικὸ ἐπάθλου εἰς μνήμην Δ. Λαυράγκα.—**Μαρία Θ. Μουστῆ** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. κ. Α. Κόντη) Α' βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν.—**Βικτωρία Δ. Χριστοφῆ** ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. κ. Μ. Χατούπη) Β' βραβεῖον.

ΕΠΑΙΝΟΣ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

Ἰωάννης Κ. Στελλοῦδης ἐκ Πειραιῶς (τάξ. κ. Μ. Χατούπη) Α' ἔπαινος.

ΕΠΑΙΝΟΣ ΣΟΛΦΕΖ

Ἀπόστολος Α. Μουστακόπουλος ἐξ Ἀθηνῶν (τάξ. δ. Ο. Ἀρτέμη) Α' ἔπαινος.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΣΧΟΛΙΚΟ ΕΤΟΣ 1954-55

Υπό τὴν προεδρίαν τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν κ. Σ. Φαραντάτου αἱ ἐξεταστικαὶ Ἐπιτροπαὶ τῶν Ἀπολυτηρίων Ἐξετάσεων τοῦ λήξαντος σχολικοῦ ἔτους 1954-55 ἐξέδωκαν τὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν καὶ ἀπένεμαν τὰ κάτωθι Διπλώματα καὶ Πτυχία:

ΣΧΟΛΗ ΠΙΑΝΟΥ

Διπλώμα

Ἄλίκη Κ. Βατικιώτη, ἐκ Χανίων (Τάξ. κ. Σ. Φαραντάτου), Διπλώμα πιάνου μετὸν βαθμὸν: Ἄριστα καὶ πρῶτον βραβεῖον παμπηφεῖ.

Πτυχία

Μαρία Δ. Παπαδημητρίου, ἐξ Ἀθηνῶν, (Τάξ. κ. Δ. Μαρῆ) μετὸς βαθμοῦς: Διδασκαλία: Ἄριστα, Ἐκτέλεισις: Ἄριστα.

Μαρία Δ. Κουτσαγεωργοπούλου, ἐκ Πόργου,

(Τάξ. κ. Δ. Μαρῆ) μετὸς βαθμοῦς: Διδασκαλία: Ἄριστα, Ἐκτέλεισις: Λίαν Καλῶς.

Βαλεντίνη Κ. Σπανίδου, ἐκ Σουχοῦμ (Καυκάσου), (Τάξ. Κας Μ. Χουρμουζίου—Παπαϊωάννου) μετὸς βαθμοῦς: Διδασκαλία: Ἄριστα, Ἐκτέλεισις: Καλῶς.

ΣΧΟΛΗ ΜΟΝΩΔΙΑΣ

Γεώργιος Α. Τασσούλης, ἐξ Ἀθηνῶν, (Τάξ. κ. Κ. Τριανταφύλλου), Διπλώμα Μονωδίας μετὸν βαθμὸν: Ἄριστα καὶ δεύτερον βραβεῖον.

ΣΧΟΛΗ ΒΙΟΛΙΟΥ

Σοφοκλῆς Δ. Πολίτης, ἐξ Ἀθηνῶν, (Τάξ. κ. Ι. Μπουσιντοῦ), Διπλώμα Βιολίου μετὸν βαθμὸν: Ἄριστα καὶ δεύτερον βραβεῖον παμπηφεῖ.

"Ερση Γ. Καγκελάρη, έξ 'Ασμάρας—Έρυθραίας (Τάξ. Γ. Λυκούδη). Δίπλωμα Βιολιού μέ τόν βαθμόν: Λίαν Καλώξ.

ΣΧΟΛΗ ΒΙΟΛΑΣ

Χρήστος Μ. Μιχαλακάκος, έξ 'Αθηνών, (Τάξ κ. Ι. Μπουσιντινού). Δίπλωμα Βιόλας μέ τόν βαθμόν: "Άριστα κα δεύτερον βραβείον παμψηφεί.

ΣΧΟΛΗ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ

Μαρία Σ. Δρακάτου, έκ Λαρίσης (Τάξ. κ. Φ. Οικονομίδη). Πτυχίον 'Αρμονίας μέ τόν βαθμόν: Λίαν Καλώξ.

ΣΧΟΛΗ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ

Δίπλωματα

Αικατερίνη Γ. 'Αναλυτή, έκ Πειραιώς, (Τάξ. κ. Δ. Ροντήρη) μέ τόν βαθμόν: Λίαν Καλώξ.

"Άνα Π. Τζάκα, έξ 'Αθηνών, (Τάξ. κ. Δ. Ροντήρη) μέ τόν βαθμόν: Καλώξ.

Θεανώ Γ. Κρασσα, έξ 'Αθηνών, (Τάξ. κ. Δ. Ροντήρη) μέ τόν βαθμόν: Καλώξ.

"Ήλιος Τ. Γαλιάνοπουλος, έκ Θεσσαλονίκης, (Τάξ. κ. Δ. Ροντήρη) μέ τόν βαθμόν Καλώξ.

ΑΠΟΛΥΤΗΡΙΟΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΧΕΙΜΕΡΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΠΙΑΝΟΥ

Δίπλωμα

Χαρά Σ. Τόμπρα (Λαγοπάτη), έξ 'Αθηνών, (Τάξ. κ. Σ. Φαραντάτου): Δίπλωμα Πιάνου μέ τόν βαθμόν: "Άριστα παμψηφεί.

Πτυχία

Βασιλική Λ. 'Αργυρίου (Σταματοπούλου) έξ 'Αθηνών (τάξ. κ. Σ. Φαραντάτου) μέ τούς βαθμούς: Διδασκαλία: "Άριστα, Έκτελείς: "Άριστα.

"Άλλη Α. Βαμβακά, έξ 'Αθηνών, (Τάξ. Κας Μ. Χουρμουζίου—Παπαϊωάννου) μέ τούς βαθμούς: Διδασκαλία: "Άριστα, Έκτελείς: Λίαν Καλώξ.

Δημήτριος Α. Σκουρέλης, έκ Μυτιλήνης, (Τάξ. δ. Κ. Παπαϊωάννου) μέ τούς βαθμούς: Διδασκαλία: "Άριστα, Έκτελείς: "Άριστα.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΕΤΟΥΣ 1954-55

Θερινά έξετάσεις

ΔΙΠΛΩΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ

1) 'Απόστολος Βαβούρης (τάξ. κ. Κ. Καλομοίρη) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί τό 'Αριστείον τής έξαιρετικής έπίδοσεως. 2) Τερέζα Πεντζοπούλου (τάξ. κ. Κ. Καλομοίρη) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί τό 'Αριστείον τής έξαιρετικής έπίδοσεως. 3) Αιλή Σαωζοπούλου (τάξ. κ. Κ. Παπαδιαμαντοπούλου) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί τό 'Αριστείον τής έξαιρετικής έπίδοσεως, ός καί τό βραβείον "Βενιζέλου" έκ 1.000 δραχμών. 4) 'Ισμήνη Κατσόρου (τάξ. κ. Κ. Βάμβα) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί χρηματικόν βραβείον έκ 300 δρχ. εις μνήμην Γεωργίου Βάμβα. 5) Στέλλα Βελλή-Μανιατοπούλου (τάξ. κ. Μ. 'Οριγάνη) Β' βραβείον παμψηφεί.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑ ΜΟΝΩΔΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ

1) Νίκος Χατζηηολόου (τάξ. κ. Μ. Καλοφούλου) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί τό 'Αριστείον τής έξαιρετικής έπίδοσεως ός καί χρημ. βραβείον έκ 1.000 δρχ. εις μνήμην Μ. Εύλαμπιου. 2) Καίτη Νιάρχου—Μέγα (τάξ. κ. Γ. Γεωργιολοπούλου) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί τό 'Αριστείον τής έξαιρετικής έπίδοσεως, καθώς καί χρημ. βραβείον έκ 500 δρχ. εις μνήμην Μ. Εύλαμπιου. 3) Χρήστος Σαρφατής (τάξ. κ. Μ. Βυθινού) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί χρηματικόν βραβείον έκ 500 δρχ. εις μνήμην Α. Εύλαμπιου—Βωτιέ. 4) Γεώργιος Κρίνος (τάξ. κ. Σ. Γεννάδη) Α'. Βραβείον παμψηφεί τό 'Αριστείον τής έξαιρετικής έπίδοσεως ός καί χρημ. βραβείον 500 δραχμών εις μνήμην Μ. Εύλαμπιου. 5) Γεώργιος Πασσαλάρης (τάξ. κ. Α. Κυπαρίση) Α'. Βραβείον παμψηφεί, καί χρηματικόν βραβείον 500 δρχ. εις μνήμην Μ. Κοπουόλη. 6) Μαρία Κελώνη (τάξ. κ. Σμ. Γεννάδη) Α'. Βραβείον παμψηφεί καί χρηματικόν βραβείον έκ 500 δραχ. εις μνήμην Δ. Λαυράγκα. 7) Αγγη 'Αρφαρά (τάξ. κ. Ούραν. Οικονομίδου) Α'. Βραβείον κατά πλειοψηφίαν. 8) 'Αντώνιος Λεμπέσης (τάξ. κ. 'Αρτ. Κυπαρίση) Β'. Βραβείον παμψηφεί. 9) Στέλλα

Καλαφάδου (τάξ. κ. Μ. Βυθινού) Β'. Βραβείον κατά πλειοψηφίαν. 10) Σμαργάδα Καρατζά (τάξ. Κας Μ. Τριβέλλα) Α'. 'Επαινος. 11) Νικήτας Κριμπένης (τάξ. Κας Σμ. Γεννάδη) Α'. 'Επαινος.

"Ωσαύτως έχορηγήθησαν τά κάτωθι Διπλώματα Κονερτίστ:

1) 'Ελένη Κατσόρου (τάξ. κ. Μάγγης Καρατζά) Α'. Βραβείον κατά πλειοψηφίαν. 2) 'Ελσα Λειβαθινό (τάξ. κ. Μ. Καρατζά) Α'. Βραβείον κατά πλειοψηφίαν. 3) Καίτη Πανάγου (τάξ. κ. Ι. 'Ηλιάδου—Τρίλυγκερ) Α'. 'Επαινος.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑ ΒΙΟΛΙΟΥ

1) Τιτίκα Χαλκούτσκη (τάξ. κ. Β. Κολάση) Α'. Βραβείον παμψηφεί. 2) Ξένη Σοκελλαρίου (τάξ. κ. Β. Κολάση) Β'. Βραβείον παμψηφεί. 3) Σωκράτης Βουβουλίκας (τάξ. κ. Σώτου Βασιλειάδου) Β'. Βραβείον παμψηφεί.

ΠΤΥΧΙΑ ΠΙΑΝΟΥ

1) 'Ελσα Πρωτοψάλτη (τάξ. δ. Ι. Μπουκουβάλα) άριστα παμψηφεί. 2) Φώνη Παπαθέου—Κανακά (τάξ. δ. Ι. Μπουκουβάλα) άριστα παμψηφεί. 3) Ντίνα Καραχάλιου (τάξ. κ. Κ. Βάμβα) άριστα παμψηφεί. 4) 'Εττα Κανακάρη (τάξ. κ. Μ. Καλαντζάκου—Καράλη) άριστα παμψηφεί. 5) Νίνα Μπεφόν (τάξ. κ. Ν. Σοϊλεμέτη) άριστα παμψηφεί. 6) Μαρία Βαλλεντή (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) άριστα παμψηφεί. 7) Μαρία Συμεωνίδου (τάξ. κ. Πην. Βούλγαρη) άριστα παμψηφεί. 8) Σωτήριος 'Αράρης (τάξ. κ. Μ. Χανίδου—Δημητριάδου) άριστα παμψηφεί. 9) Μαρία Μέρμηγκα (τάξ. κ. Ν. Φωτιάδου) άριστα κατά πλειοψηφίαν. 10) Ντίνα Κασκαρέλλη (τάξ. κ. Ι. 'Ηλιάδου—Τρίλυγκερ) άριστα κατά πλειοψηφίαν. 11) 'Άλίκη Δρακοπούλου—Παπαϊωάννου (τάξ. κ. Ν. Φωτιάδου) άριστα κατά πλειοψηφίαν. 12) Θεανώ Λεμπέση (τάξ. κ. Κ. Βάμβα) μέ λίαν καλώξ.

ΠΤΥΧΙΟΝ ΒΙΟΛΙΟΥ

1) Γιώτα Σαραβάλου (τάξ. κ. Β. Κολάση) άριστα

κατά πλειοψηφίαν.

ΠΤΥΧΙΟΝ ΒΙΟΛΑΣ

1) Γερτρούδη Δούνια (τάξ. κ. Β. Κολάση) ἄριστα παμψηφεί.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ ΚΑΙ ΦΥΓΗΣ

1) Δημήτριος Δραγατάκης (τάξ. κ. Α. Ζώρα) ἄριστα παμψηφεί καὶ χρηματικὸν Βραβεῖον ἐκ 300 δραχμῶν εἰς μνήμην Κ. Κοκκίνου, 2) Σωτήριος Ἀράνης (τάξ. κ. Μ. Καλομοίρη) ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

1) Βούλα Ράππα (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα παμψηφεί καὶ χρηματικὸν βραβεῖον 300 δραχμῶν εἰς μνήμην Κ. Κοκκίνου, 2) Ἀλεξάνδρα Γκαστή (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν, 3) Παρασκευὰς Γουσήτης (τάξ. κ. Α. Ζώρα) ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν, 4) Διονυσία Βαρβάτη (τάξ. κ. Σ. Βασιλειάδη) μετὸν βαθμῶν Καλῶς.

ΠΤΥΧΙΑ ΩΔΙΚΗΣ

1) Σπύρος Κοσμᾶς (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα, 2) Χρῆστος Νικολαΐτης (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) Καλῶς.

ΠΤΥΧΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΚΑΙ Δ)ΣΕΩΣ ΜΠΑΝΤΑΣ

1) Κων/τινος Ρηγάτος (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) λίαν καλῶς, 2) Ἰωάννης Ξένος (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) λίαν καλῶς.

ΠΤΥΧΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ

1) Θεόδωρος Ἀντωνάκης (τάξ. κ. Τ. Γεωργίου) ἄριστα, 2) Γρηγόριος Ζώρης (τάξ. κ. Τ. Γεωργίου) λίαν Καλῶς.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΠΑΓΓΕΛΙΑΣ

1) Βεατρίκη Πάπαθιμαντοπούλου—Μαγουλιᾶ (τάξ. κ. Γ. Καρακαντά) ἄριστα παμψηφεί καὶ χρηματικὸν βραβεῖον τοῦ Διοικ. Συμβουλίου τοῦ Ὁδείου εἰς μνήμην Μαρίας Κοτοπούλη, 2) Εἰράγδα Χατζοπούλου (τάξ. κ. Χ. Χατζηϊωάννου) ἄριστα παμψηφεί.

Χειμεριναὶ ἐξετάσεις

ΔΙΠΛΩΜΑΤΑ ΠΙΑΝΟΥ

1) Κική Βλάχου—Κωνσταντέλακη (τάξ. κ. Κ. Καλομοίρη) Α'. Βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν, 2) Θωμᾶς Λαλαούνης (τάξ. δ. Ἡβης Πανᾶ) Α'. Βραβεῖον κατὰ πλειοψηφίαν.

ΔΙΠΛΩΜΑ ΜΟΝΩΔΙΑΣ

1) Ρούλα Καλαποθάκη (τάξ. κ. Μ. Καλφοπούλου) Α'. Βραβεῖον παμψηφεί.

ΠΤΥΧΙΑ ΠΙΑΝΟΥ

1) Γιολάντα Κερασιώτου (τάξ. κ. Χ. Κρητικῶ) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 2) Ἐλλη Κονταξή (τάξ. κ. Κ. Καλομοίρη) μετὸν βαθμῶν κατὰ πλειοψηφίαν, 3) Βασιλικὴ Νικολαΐτου (τάξ. δ. Α. Τριανταφυλλίδου) ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν, 4) Μαρία Τσιμέντογλου (τάξ. κ. Ν. Σοῦλεμέζη) μετὸν βαθμῶν κατὰ πλειοψηφίαν, 5) Δήμητρα Τζοροβίλη (τάξ. κ. Ν. Ἐρίστου) ἄριστα κατὰ πλειοψηφίαν, 6) Εἰρήνη Πανουργιά (τάξ. κ. Ν. Ἐρίστου) λίαν καλῶς παμψηφεί, 7) Ἰζόλδη Ἀργυροπούλου (τάξ. κ. Α. Νικολαΐτου) λίαν καλῶς.

ΠΤΥΧΙΟΝ ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ ΚΑΙ ΦΥΓΗΣ

1) Τίμος Σουγιουλτζόγλου (τάξ. κ. Μ. Καλομοίρη) ἄριστα.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΑΣ 3
ΤΗΛΕΦ. 25504

MOUSSIKI KINISSIS

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

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
Ἔτησιον Δρ. 40
Ἐξώτηνον + 20
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
εἰς Α. Χ. ἡ 1.0-0
ἡ δελ. 3

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμμοι μετὸν Α. Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΟΥΤΣΙΔΗΣ
Ὁδὸς Δαδύλου 18
Προϊστάμενος Τυπογραφείου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Α. Σταματίδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα καὶ σὺς εὐχαριστοῦμεν. Ἀπό: 1. Δομιανὸν (Θεο/νική) δρ. 300, Π. Σαῖνοπούλου (Σπάρτη) δρ. 30, Η. Σαβίδης (Ἀλεξάνδρεια) δρ. 40, Π. Ἰοσην δρ. 26, Β. Νουφράκη (Ρέθυμνον) δρ. 86, Κ. Κασινόπουλον (Κῦπρος) δρ. 80, Γ. Καραλίδαν (Κῦπρος) δρ. 120, Γ. Κανακάρην (παρ/μα Ὑμητοῦ) δρ. 55, Κ. Μερτζιανίδην (Θεο/νική) δρ. 40, Φ. Πατρικαλάκη δρ. 120, Α. Φανδριδίου (Χανιά) δρ. 78, Μ. Βλαζάκη (Χανιά) δρ. 108, Ε. Νησιανάκη (Ρέθυμνον) δρ. 150, Θ. Τουτουτζάκη (Ἡράκλειον—Κρήτη) δρ. 285, Μ. Ἡλιοπούλου δρ. 40, Α. Χαρτεροῦ (Ρόδος) δρ. 1.000, Α. Νταγιάντα (Καλάμαι) δρ. 162, Ν. Χατζάρα (Κοζάνη) δρ. 20.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΡΜΟΝΙΑΣ

1) Σάββας Ἀναστασίου (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 2) Δημήτριος Μπούτσος (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 3) Ἰωάννης Παπανδρεάδης (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) μετὸν βαθμῶν.

ΠΤΥΧΙΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ

1) Δημήτριος Νενές (τάξ. κ. Σπ. Καψάσκη) μετὸν βαθμῶν.

ΠΤΥΧΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΚΑΙ Δ)ΣΕΩΣ ΜΠΑΝΤΑΣ

1) Πτρασκευδῆς Γουσήτης (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 2) Σπύρος Πουλμένος (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 3) Γεώργιος Παππάς (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΚΚΟΡΝΤΕΟΝ

1) Παναγιώτης Τσακαρισιάνος (τάξ. κ. Τ. Σουγιουλῶ) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 2) Ἐλισάβετ Λιάσκου (τάξ. κ. Τ. Σουγιουλῶ) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 3) Μπέτη Παπαλεξανδρῆ (τάξ. κ. Τ. Σουγιουλῶ) μετὸν βαθμῶν κατὰ πλειοψηφίαν.

ΠΤΥΧΙΑ ΩΔΙΚΗΣ

1) Μιλτιάδης Παπανικολάου (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) μετὸν βαθμῶν κατὰ πλειοψηφίαν, 2) Παντελεῖς Μαστρομανώλης (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) μετὸν βαθμῶν παμψηφεί, 3) Σοφία Σουκουρίδου (τάξ. κ. Χ. Ἀλεξοπούλου) μετὸν βαθμῶν καλῶς, 4) Εὐστράτιος Καμενίδης (τάξ. κ. Χ. Ἀλεξοπούλου) μετὸν βαθμῶν καλῶς, 5) Γεώργιος Λίβας (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) μετὸν βαθμῶν καλῶς.

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ : ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
ΑΘΗΝΙΑΣ-ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101
(Μετά τας ἐργασίμους ὥρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ
ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43-061
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63-17

ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι Ἀντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίνῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

