



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

27

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ Τά μεγάλα Ιωβιλαΐα. Γκιουζέπε Βέρντι.

JOSE BRUYR Μωρίς Ραβέλ.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ 'Η άποστολή του άρχιμουσικού.

ΜΑΡΙΟΥ ΒΑΡΒΟΓΛΗ 'Ο τελευταίος φίλος του Μότσαρτ.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΛΑ—

ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ Δύο Κλασσικοί: Χάυδν - Μπετόβεν.

ΓΙΩΡΓΟΥ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ 'Η Ιστορία της μουσικής τέχνης άνά
τους αιώνες

HUBERT FOSS Μουσικό χρονικό της 'Αγγλίας

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ Μουσικολογικά βιβλία.

"Έλληνες μουσικοί στό έξωτερικό

Μουσική κίνηση στόν τόπο μας

"Ανέκδοτα—'Αλληλογραφία

ΕΤΟΣ Β' = ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1951 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

Δώρα

απ' το
Minion



ΓΑΝΤΙΑ

Δερμάτινα Βελγικά
Γυναίκας από 36
Φορέ άνδρ. » 45
Χοιρόδερ. » 51

MINION



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

*Εκδόσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 3

Συντάσσεται ἀπὸ Ἐπιτροπὴν — Διευτὴς Π. ΚΩΣΤΙΔΙΔΗΣ

ΕΤΟΣ Β΄

ΑΡΙΘ. 27

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1951

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3500

Τῆς Κας ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΙΩΒΙΛΑΙΑ

ΓΚΙΟΥΖΕΠΕ ΒΕΡΝΤΙ

Ένας ἀπὸ τοὺς ρομαντικούς ἥρωες τοῦ Οὐγκώ, ποὺ ἀποθανάτισε ὁ Βέρντι, ὁ Ἑρνάν, συνοψίζει μὲ θαυμαστὴ αὐτοπεποίθησι σὲ μιὰ φράσι τὸ σύμβολο τῆς πίστεώς του: «Εἶναι μιὰ δύναμις ποὺ βαδίζει σταθερὰ καὶ ἀπρόσκοπτα καὶ νικηφόρα!» Τὴν ἴδια αὐτὴ ρήτρα πραγματοποιεῖ ὁ Βέρντι στὴ μουσικὴ του. Ἡ δύναμις αὐτὴ ἔρχεται στὴν ὥρα τῆς, στὴ μουσικὴ πατρίδα του, τὴν Ἰταλία. "Ύστερα ἀπὸ τὸ δοξασιμὸν τοῦ μεσουράνημα τοῦ Ροσσίνι—τὸ «φλογερὸ αὐτὸ ἤφαιστίσιον ποὺ ξεπετὰ μόνον λουλούδια» κατὰ τὸν ἐπιγραμματικὸν χαρακτηρισμὸν τοῦ Στένταλ—ἡ πρόσκαιρη καὶ ἐπιφανειακὴ λάμψις του ἀρχίζει νὰ περνᾷ σ' ἐπικίνδυνον βαθεῖον. Ὁ Μπελλίνι, ὁ μελαγχολικὸς μελοθάνατος μελωδιστῆς, ὁ Ντοβιτζέτι, ὁ ἀποκλειστικὸς ἐκζητητῆς τῆς ἀκουστικῆς ὡπείας, εἶναι λιγώτατες πηγὲς μελωδισμοῦ, ἀνίκανες νὰ χορτάσουν τὴ μουσικὴ δίψα τῆς Ἰταλίας. Ὁ Βέρντι φθάνει στὴ μοιραία ἱστορικὴ στιγμὴ. Εἶνε ἡ δύναμις, ἡ βράσις, ὁ μουσικὸς πρωϊοριστὸς, τὸ μουσικὸ πάθος. Εἶνε ὁ ἀγωνιστῆς, ὁ νικητῆς, ὁ ἐλευθερωτῆς, ὁ κοσμηγάνητος ἐθνικιστῆς μουσικὸς, ποὺ σφρηκταεῖ καὶ αὐτὸς μὲ τὴ μουσικὴ του τὴν ψυχικὴ ἐνότητά τῆς Ἰταλίας.

Ἡ γόνιμος αὐτὸς συνθέτης μεγαλοουργεῖ ἐξακολουθητικὰ σ' ὅλη τὴ μακρὰ ζωὴ του. Κάθε ἔργον του καὶ μιὰ νέα δοξασιμὴ κορυφὴ. Ὁ «Ἑρνάν», ὁ «Ναβουχοδονόσωρ», οἱ «Λομβαρδοὶ στὴν πρώτη Σταυροφορία», οἱ δύο «Φόσκαροι», ὁ «Ἀτίλλας», ἡ «Τζοβίννα ντ' Ἄρκο», ἡ «Ἀλτζιρα», ὁ «Μάκβεθ», ὁ «Κορσάρος», ἡ «Περουαλιμ», ἡ «Λουίζα Μίλλερ», ὁ «Σιμόνε Μποκκαίνεγκρα», ὁ «Ἀρόντο», οἱ «Σκελιανοὶ Ἑσπερινοὶ», ὁ «Οὐμπέρτος», ἡ «Ἡμέρα Βασιλείας», ἡ «Μάχη τοῦ Λενιάνο», οἱ «Μασανιέροι», τὸ «Στάμπη Μάτερ», τὸ «Ρέκβιεμ», σημειώουσι μεγάλους σταθμοὺς στὴν Ἰταλικὴ μουσικὴ, ἔξισου μὲ τὰ παγκοσμίως γνωστὰ καὶ φημιζόμενα ἔργα τοῦ Διδασκάλου, τὴν «Αἶντα», τὸν «Ριγκολέττο», τὴν «Τραβιάτα», τὸν «Τροβατόρε», τὴν «Φόρτα ντελ Ντεστίνο», τὸ «Μπάλλο ντ' Ἄνσερα», τὸν «Ντόν Κάρλος», τὸν «Ὁθέλλο», καὶ τὸν «Φάλαφας». Σ' ὅλες αὐτέσι τῆς ἀγνῆς καὶ ἀνόθευτες μουσικῆς δημιουργίαι ὁ Βέρντι μένει πάντα ὁ ἴδιος, πιστὸς καὶ σταθερὸς στὰ ἰδανικά του, μουσικὸς ἐμφυχωτῆς τῶν μεγάλων ἱστορικῶν μορφῶν καὶ τῶν γεννητότων ποὺ ἀνασταίνουσι μέσα ἀπ' τοὺς αἰῶνες ὁ Σαίξπηρ, ὁ Τορκωτὸν Τέσσο, ὁ Σίλλερ, ὁ Οὐγκώ, ὁ Καρντοῦτσι, κηρύξαι ἐξάγγελος τῆς μουσικῆς ἀγνότητος καὶ τῆς δραματικῆς ἀλήθειας, ἕνας μουσικὸς συνθέτης λαοπρόβλητος καὶ παντοδύναμος, ποὺ ζητᾷ νὰ συγκλονίσῃ ὡς τὰ μύχια τῆς ψυχῆς του ἔξισου

μαζῆ μὲ τοὺς σκηπετρούχους τῆς τέχνης καὶ τοῦ πνεύματος, καὶ τοὺς ἀνίθεους καὶ καλοὺς ἀνθρώπους, τοὺς ἀμύητους σὲ μυστήρια τῆς ἀληθείας τῶν ἡγῶν. Ποιὸς ξέρει ἂν ε' αὐθόρμητα δάκρυα τῆς ἀγνῆς μουσικῆς συγκινήσεως, ποὺ ἀναβλύζουσι στὰ μάτια τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων τοῦ λαοῦ, δέν εἶναι γιὰ τὸ συνθέτη τοῦ «Ριγκολέττο» ἀπέριωτος πολυτιμώτερος μοργαριδιάρδια ἀπὸ τὰ δῶρα ὅλων τῶν ἰσχυρῶν τῆς γῆς, ποὺ πληθύνουσι ἑκατομμύρια γιὰ μιὰ ὄπερα τοῦ Βέρντι.

Γι' αὐτὸ ὁ Βέρντι δέν ἀγωνίσθηκε, ὅπως ἄλλοι μεγάλοι συνθέται, γιὰ νὰ ἐπιβάλλῃ τὴ μουσικὴ του. Ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἀκόμα ἔργα, ἡ φλόγα τοῦ ἐνθουσιασμοῦ ἀνάβει καὶ μεταγιγίζεται σ' ὅλων τῆς ψυχῆς. Ἡ δύναμις του ἀπειθάρχητη ἀκόμα καὶ ἀνίστη, ὑποτάσσεται μὲ τὸν καιρὸ στὰ κελεύσματα τῆς μεγάλης τέχνης. Αὐτὸ ὅμως δέν ἐμποδίζει τὸν «Σιμόνε Μποκκαίνεγκρα» νὰ εἶνε ὅπως ἡ «Αἶντα» καὶ ὁ «Ὁθέλλο», ἕνα ἔργον μεγαλοφυΐας. Μέσα στὰ τριάντα τόσα μελοδράματα τοῦ Βέρντι, δέν θὰ βροῦμε οὐτε ἕνα, ἔργον κατεργασμένο ἀπὸ ἀγνῆσις ἐτε νουθεμινο μετᾶλλο. Ὅλα εἶναι ἀπὸ ἀγνὸν, ἀπερθε χρυσάφι.

Ὁ Βέρντι δέν εἶνε μόνον ἕνας μεγάλος Ἰταλὸς. Εἶνε ὅλη ἡ Ἰταλία. Δέν εἶνε μόνον ἕνας μεγάλος μουσικὸς. Εἶνε ὅλη ἡ μουσικὴ. Καὶ Ἰταλία καὶ μουσικὴ εἶναι δυὸ ἔννοιαι ταυτώσημες. Γι' αὐτὸ σήμερα, πενήντα χρόνια μετὰ τὸ θάνατόν του, σημειώνεται παντοῦ στὸν κόσμον ἕνα νέο μεσουράνημα τοῦ συνθέτη τοῦ «Ριγκολέττο».

Ἄν ριζώμεν μιὰ σύντομη ἀναδρομικὴ ματιὰ εἰς τὸ ἔργον τοῦ μεγαλοτέουτον αὐτοῦ καὶ διαρκῶς ἀνθρώπουτος γέροντος, θὰ διακρίνωμε οὐσιωδῶς δύο Βέρντι: τὸν Βέρντι τῆς πρώτης νεότητος, φλογερὸ καὶ ἀποκλειστικὸν ἔραστήν του «μὴ πέλ κόντο», ποὺ προσφέρει στοὺς Ἰταλικούς Ἀλύργους τὴν πλουσιώτερη ἄνθησι ἀπὸ δριερα, καβατιναι, καὶ ντουέττα, γιὰ νὰ πλέκουσι τὰ ὠριότερα καὶ λαμπρότερα στολιδία τῆς φωνῆς τῆς μελωδίας, καὶ τὸν αἰσθηματοῦ. Τὸν ἀκτινοβόλο καὶ γενναϊόδωρο συνθέτη τοῦ «Ἑρνάν», τοῦ «Σιμόνε Μποκκαίνεγκρα», τῆς «Τραβιάτα», ποὺ κατέχει τὸ πρόνομόν τῆς ἄμεσης ἀπ' εὐθείας συγκινήσεως, γιὰτι ἀπευθύνεται σὲ ὠριωμένες καὶ ἐντελῶς συνειδητῆς ψυχικῆς διαθέσεις καὶ καταστάσεις, τίς ὁποῖες πραγματοποιεῖ βασιματὰ μὲ τὴν μουσικὴ του. Ὁ Βέρντι μουσικὸ φαινόμενο γονιμότητος ἀστέριστης μελωδίας ποὺ πᾶλλον ἀπὸ ἐκφορῆσι, καὶ δονοῦνται ἀπὸ ζωτικότητα αἰσθηματοῦ καὶ ἐντονα δραματισμῶ, ἕνας γεννημένος μουσικὸς γλωσσολόγος τῆς Ἰταλίας, λαεῦτης τῆς μουσικῆς φόρμας, ἀντάξιος ἐνὸς Μπερνίνι.

Στή μουσική του έζόρμησι δεν γνωρίζει έπιβόδια. Τήν έλλειψι αισθητικής στά μελοδραματικά λιμπρέτα της έποχής του, αναπληρώνει μέ τόν αυθορμητισμό και τή μελωδική έφευρετικότητα τής έμπνεύσεως. Σέ βαθμό που νά ξεχνά νά παράβλητέ ο άπαιτητικός μουσικός άκροατής έμπρός τόν άόητο πλοΐτο τών μελωδιών, και τής άέναντι έναλλαγής τών έκφράσεων και τόν είκων, τήν πενήτριαν τής όρχήστρας του, που περιορίζεται στό νά συνοδεύη τις όριες του τραγουδιού σάν μιá πελώρια κιθάρα, φτωχή τήν άπόδοσι της, ύπογραμμίζοντας μόνο εύλωτα τούς έκφραστικούς δυναμισμούς τών φωνών, και κρατώντας μιá διαλογική άναπαύση στή συνολική δράσι.

Ό σκελετός τών μελοδραμάτων του Βέρντι τής πρώτης έποχής, άπλόικος ή άνεπαρκής στή γύμνια του, χωρίς ψυχολογικές προεκτάσεις, χωρίς βάθος, καλύπτεται άπό τά μουσικά κόμματα που κατακόλουν τό κόβος του έργο, άναβλίζοντας πάντα άπό τήν ίδια άκένωτη τής έμπνεύσεώς του πηγή, που άστράφτει πάντα στό ίδιο έκβαθμωτικό φώς ένός μεσουρανούτος ήλιου. Μέ τή μεγαλειώδη δημιουργία του «Ριγκολέττο» φανερώνεται θριαμβευτικά ο δεύτερος Βέρντι. Ή όρχήστρα τού γεμάτη χρώμα, συμφωνική έπιστημοσύνη, ούσια μουσική, άποκτά μιá βαθύτερη έννοια και σημασία, ζητά νά ρυθμίση αΐτή τή ζωή τού δράματος, χωρίς νά θυσιάζη τίποτε άπό τή θεατρική μελοδραματική έκφρασι, ούτε άπό τόν πλοΐτο τής έναλλαγής τών μελωδικών βεμάτων. Ό Βέρντι, πλουτίζοντας τήν τέχνη του μέ νέα άθθονα συμφωνικά και πολυφωνικά στοιχεία, δεν άπαιρείται τά παλιά του ιδεώδη. Τά διατηρεί άκέραια ως τις ύψηλές κορυφές τού έργου του.

Ή μεγαλοφυΐα του Βέρντι είναι διφυής και διουπόστατη. Μέσα στή μουσική του βρίσκουμε τήν εύχυσμένη ή όλόφωτη Ίταλία τής εύτραπελίας και τού πνεύματος τού Μπακάτιου, τού Άριόστου, τού Τοισμαρόζα, και τού Ροσσίνι, άλλα και τή σκοτεινή και τρα-

γική Ίταλία τού Μιχαηλάγγελου και τού Ντάντε, που δυνει τή μουσική του μέ τις ύψιστες δραματικές κρυαές τού πόνου και τού πάθους. Ό άριστοαρχηγματικός σελίδες τών έργων του Βέρντι εινε άμέτρητες. Ή συμφωνική εισήγηση τής «Φόρτα ντέλ Ντεστίνου», ένα άκέραιο δραματικό άριστοούργημα, ή θαυμασία προΐξι τής εκκλησίας, μιá και όλόκληρες οι πέντε πράξεις του μεγαλόπνευστου αΐτού έργου, που δεν κουράζουν ποτέ κανένα μέ τήν άδιάκοπη έναλλαγή και τήν ποικιλία τών μουσικών είκωνών, ή περίφημη όρια τής δραματικής σοπράνο «Pace mio Dio!», βγαλμένη άπό τά τριόβια τής δοκιμασμένης ανθρόπινης ψυχής. Ό μουσικός μονόλογος τού Φιλίππου Β. στόν «Ντόν Κάρλος», τά ντουέττα του μέ τόν Ίεροξείσταη, και τά «Φινάλι κοντοστράτι» τής ίδιας όπερας. Τό «Μιζερέρε» τού «Τροβατόρε». Τό περίφημο Κουαρτέτο τού «Ριγκολέττο», ή τελευταία πράξι τής «Τραβιάτα», όλόκληρη ή «Αΐνα» μέ τή θαυμαστή μουσική προοπτική της, ό «Χορός μετεμφοιμένων», ή κομοαγητή όπερα που συναγωνίζεται ως σήμερα στις μεγάλες εύρωπαϊκές σκηνές τά μουσικοδράματα τού Βάγνερ. Οι «Σικελιανοί Έσπερινοί» μέ όλη τήν περιπέθεια τού μυστικισμού τής μουσικής τους. Ό ρωμαντικός «Ερνάνι», μουσικός σταθμός και άεζητρία συγχρόνος, και άμέτρητες άκόμη σελίδες άλλων ληρομημένων έργων όπως ή «Λουΐζα Μύλλερ» που άνασπλώνεται έκ νέου περιφάνως στα προγράμματα τών λυρικών θεάτρων, διεκδικούν έπιτακτικά τόν παγκόσμιο θαυμασμό και τή συγκινημένη προσοχή όλων. Έτσι διαπιστώνεται κάθε μέρα ότι και αΐτοί οι διδάλακτοι βαγνερισται που δεν άναγνωρίζαν ως τώρα όλο θεό άπό τόν Τιτάνα του Μπαρούτι, άναθεοροΐν τώρα τή φανατική τους προσήλωσι, και προσχωροΐν μέ άγάπη στήν ένδυναν ή άείρη πηγή έμπνεύσεως τής μουσικής τού Βέρντι.

ΔΥΟ ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

— «Παρ' όλες τις προσπάθειές μου, ποτέ δεν κατάφερα νά πείσω τόν Μπετόβεν νά παίξει κάτι στό πιάνο, παραπονιόταν ένας Έβερτος συνθέτης σέ κάποιο συμπατριώτη τού Μπετόβεν.

«Και για μένα δεν ήταν εύκολότερος ο φίλος μου ώσπου κατάφερα νά βρω τό σφουγγί του. Ύπυουσα τάχα ένα πλίκτρο τού πιάνου και φώναζε ζαφινά: «Μά Λουόνβιχ, τό πλίκτρο αυτό είναι χαλασμένο!» Ό Μπετόβεν τινάζετον έπάνω: «Αΐ, τί, ποός; χαλασμένο πλίκτρο; Για νά δώ!» Αυτό ήταν!... Καθόν στο πιάνο κι έγώ τόν άπολόμβινα, χάρη στό κόλπο μου τού χαλασμένου πλίκτρου.

— Όταν έπρόκειτο νά διευθετή ο Ίδιος ο Μπετόβεν κανένα δικό του έργο, συχνά παρουστόν άπό τή φλόγα τής δημιουργίας του και έξέφυγε άπό τά συνηθισμένα εκφραστικά μέσα συνειנוήσεως μέ τήν όρχήστρα. Έτσι, όταν κάποτε έπρόκειτο νά διευθετή τό νέο του έργο ή Νίκη τού Ούέλλιγκτον ό μουσική τής συμφωνικής όρχήστρας τής Βιέννης παρακάλεσαν τό μαεστρο Ουόλασφφ νά σταθεϊ κατά τήν έκτέλεση πίσω άπό τό συνθέτη, για νά τούς «ώσθη» όταν θά έρχόταν ή κρίσιμη στιγμή. Πραγματικά! όταν ο Μπετόβεν προχώρησε στή διέθυνση, άρχισε νά τινάζεται όρμητικά, νά γονατίζει και νά κάνει ένα σωρό παράταιρες κινήσεις. Τότε ο Ουόλασφφ κατάλαβε ότι έπρεπε νά επέμβη και άρχισε νά διευθετι όσιωπλά πίσω άπό τήν πλάτη τού συνθέτη. Έτσι ή έκτέλεση τελείωσε μέ όμαλο τρόπο και μόνο τότε ο Μπετόβεν κατάλαβε τι ελξε συμβεί. Κατούφρισε στή άρχή λίγο, άλλα ύστερα χαμογελώντας έφυγε άπ' τήν αΐθουσα εύχαριστημένος.

ΕΡΕΥΝΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΥΣΤΙΚΟ ΤΩΝ ΒΙΟΛΙΩΝ ΣΤΡΑΝΤΙΒΑΡΙΟΥΣ

— Πριν άπό τόν πόλεμο όκόμα, ο καθηγητής τού Ίνστιτούτου τής Άναλυτικής Χημείας τής Βιέννης κ. Στρέμπιγκερ, είχε άρχισι έπιμονές έρευνες για τή ανακάλυψη τού μουσικού τών βιολιών τού περίφημου Κρεμινέζου οργανοποιού Άντόνιο Στραντιβάριου. Κατά τή γνώμη του, παράλληλα μέ τό ρόλο που παίζει για μιá πετυχημένη κατασκευή ένός τέτοιου βιολιού ή ποιότης του έύλου, ή ή ηλικία τού βέντρου, ο τρόπος τής κοπής του και άλλες τεχνικές φύσεως λεπτομέρειες τόν ίδιο, άν όχι σπουδαιότερο, ρόλο παίζει και ή σύνθεση τού βερνικιού τής βαφής του.

Τό βερνικι, κατ' άρχην, μόνο μέ ρετινι τών δασών τού Τουρόλο μπορεί νά κατασκευαστεί και χρειάζεται έναν όλόκληρο χρόνο για νά στεγνώσουν τά 12 στρώματα που άπαιτούνται για τήν τελειωτική βαφή τού βιολιού μ' αΐτό.

Ό Βιρτουόζος τού βιολιού Γ. Μανούχι που έτυχε νά δοκιμάσει και ν' άγοράσει ένα τέτοιο βιολιό — κατασκευασμένο μετά τά άποτελέσματα τών έρευνών τού καθηγητή Στρέμπιγκερ, βρίκει ότι ή μέθοδος αΐτή κατασκευής, έξεραφαλίζει τήν άπόδοση καλύτερου ήχου άπό όλα τά άλλα σύγχρονα βιολιά άπέγει όμως πολύ άπό τήν τελειότητα τού ήχου τών αΐθεντικών βιολιών Στραντιβάριου:

Μ Ω Ρ Ι Σ Ρ Α Β Ε Λ

Τις 28 Δεκεμβρίου του 1937, την ώρα που ένα σκυθρωπό χειμωνιάτικο ξημέριμα κολλούσε πάνω στα τζάμια, ο Μωρίς Ραβέλ, παρά την τελευταία του πνοή σε μία κλινική του 'Ότεγι. (Κλεινόντας τα μάτια αναπολώ μία φλεγόμενη καλοκαιριάτικη δόση να πυρπολεί τα τζάμια του παλιού πατρικού του σπιτιού στη Σιμπόρ, μπροστά στα ήμερα νερά του μικρού δρυού).

Πάνω στο κρεβάτι του, στο 'Ότεγι, ήταν ξεπλωμένος φορώντας μαύρη φορεσιά και όσηρη γραβάτα: μετά το τέλος της γιορτής θέλησε ν' άποσυρθεί μ' αυτή την άψογη εμφάνιση του τζέντιλεμαν, που άποτελούσε κανόνα της ζωής του: ή έκλογη ενός γραβάτας ή ενός γιλέκου άποτολάρσε, για πολλών αιών ά μέρος των άσυχολών του. ('Όραματίζομαι σ' αυτό τό σπιτι της Σιμπόρ, τους πρώτους του ύπνου: μία γριά νταντά Βάσκα τους περιβάλλει με νανοουρίσματα σε ρυθμό χαμπενάρας)...

Δέν ύπάρχει παρά ένας μόνο τρόπος να έχεις δικιο: να πεθάνεις. Τά κοντοέρτα Ραβέλ χάλασαν κόμο, άλλα μόνο μετά τό θάνατό του. Μία συνουλία προς τιμή του, που δόθηκε διορέαν από τό μουσικό όμο Μορί Τριτόν, γέμισε τή άτθουσα Γκαβό από έξαλλούς μελομανείς, που, τήν προηγούμενη άκόμη μέρα, μόλις άνέχονταν τωσ ν' άκούσουν μόνο τό Μπολερό. Μία έφημερίδα, συνυπερμενέ από τό κύμα του ραβελισμού, ζήτησε να ένταφιασθεί ό Ραβέλ στό Πάνθεο, όπου δέν είναι ένταφιασμένοι ούτε ό Μπερλιόζι, ούτε ό Ντεμπύ. (Και έσαναγγιζώ με τή θύμιά μου, στήν έποχή εκείνη 'όπου ό Βιλλό χαρακτηρίσε τό Ραβέλ σάν ένα «πρωτότερο με μέτριο ταλέντο», κι όπου μία έπιτροπή, που διατεινόταν πώς δέν ήταν ήλιθια, άρνιόταν να δώσει τό Βραβείο της Ρώμης σ' αυτόν από τό άργότερο άρνήθηκε να δεχτεί τό παράσημο τής Λεγεώνας τής Τιμής).

'Ο Ραβέλ λοιπόν άμέσως μετά τό θάνατό του έγινε πασίγνωστος.

Σιγούρα είχε μία λογαριασμό του—μοιρασμένο σ' έκατό και πλέον άθραα—τό έργο ενός έρμηνητή άντάξειου του, του Ρολάν Μαουιέλι, που ή κατανοήση του άποτελείται τόσο από άγάπη όσο κι από σποστή αντίληψη. 'Όμοις ό άξιος αυτός μουσικολόγος τά ειπε όλο: Σά να μπορούσε κανείς να τά πεί όλα, και σά να μήν ήταν τρέλλα να θέλει να κλεισιε τήν κυμαιόμενη και τόσο άσφορητική αλήθεια μέσα σ' μερικούς τούπους, άκόμα και στους πιο λαμπρά πετυχημένους: «ό Ραβέλ, ό τελειότερος από τους Έλβετους ρολογάδες» (ό πατέρας του Ραβέλ ήταν άπ' τό Βερούσα, κοντά στή Γενεύη), «ό Ραβέλ, Άριελ και Βυκανόου». Κι όμως πόσο μ' άρέσει να τόν αναθυμάω, όπως τόν είδα έκείνο τό πολύωρο άπόγεμα που με δέχτηκε έλλοτε, σκυμένο πάνω άπ' αυτές τις βιτρίνες όπου διάφορα μηχανικά παιχνιδάκια μου έκαναν τήν τιμή να μου έδειχνουν τίς πιο καταπληκτικές τοιχίες τους. 'Ανάμεσα σ' αυτό άβρισκόταν—τόν, έροναβλέπω άκόμη—κι ένας μικρός «πελοτάρι» (σφαριστής) που λές κι ήταν πλάσιμένος «κατ' εικόνα και όμοίωσιν» του Ραβέλ: ένας μικρός πελοτάρι στεγνός, άκριβής, δυνατός, έλαστικός,

Και ποιός έφριξε στή μετώπη του πενταγραμμισμένο χαρτίου, τή μαύρη μπάλα τής νότας που έόστοχα από τό Ραβέλ;

'Η εικόνα αυτή που δίνω είναι συνυηνημένη μ' ό συνθέτης, που έμεινε Βάσκος σ' όλη του τή ζωή κι ήξερε να κρούει καλά τόσο τό παιχνιδί του όσο και τό πρόσωπό του, θά μπορούσε να τής χαρίσει τωσ ένα από έκείνα τα συγκαταβατικά μισοχαμόγελά του. Μία εικόνα έχει πάντα κάτι παράδοξο και τό παράδοξο ό Ραβέλ τά τραβή κοντά του, τά συνυαίρζει, τά ενερμονίζει. Πιο καλά: αυτός ό ίδιος είναι μία ύπαρξη παράδοξη στην τρίτη δύναμη:

1) Γάλλος, άσύνκριτα Γάλλος, ό Ραβέλ είναι έπίσημος Ίσπανός («ένας γαλλικός σκυριος», ειπε ή Κολέτ «ένας Ισπανικός γρόλλος», προσθέτει ό Σουαρέζ). Μετρείσε μάλλον τά έργα του, άπ' όπου περνά μία ήχώ (βηρική από τή **Χαμπενάρα**, που είναι σχεδόν τό πρώτο του έργο, ως τό τελευταίο, που όνομάζεται **'Ο Δόν Κιχώτης στή Δουλιναία**, περνώντας από τή **Ισπανική Ραβελία**. Δέν έξήλασε τό όθροβο που έκαμε αυτό τό έργο, ούτε τό είπωμα του Φλοράν Σιμί, που, Δόν Κιχώτης από τότε, βράχνιαζε φωνάζοντας «Παίχτε το άκόμη μιά φορά, γ' αυτούς έκει κάτω (τους άκρασιές τής πλατείας) που δέν τά κατάλαβαν».

2) Μουσικός τής έπικαιρότητας, ό Ραβέλ είναι τωσ ό λιγότερο «έπικαιρος» άπ' όλους τους μουσικούς. Είναι άνεπικαιρος για τή έπιτρώθεισή του, τό ροφινάρισμά του, τόν αισθησιασμό του, τό γούστο του. Τό έργο του, που βρισκαται πάνω από τό καλό κι από τό κακό, άνθίζει μέσα μ' μία ροφιναρισμένη άτύμσφαιρα. Έξ άλλου ύπηρεαν πολλοί Ντεμπυσιιστές, μ' ότε ένας Ραβελιστής.

3) 'Ο Ραβέλ είναι ένας από τους πιο προσωπικούς συνθέτες που στάθηκαν ποτέ: κανείς όμοις δέν δέχτηκε τόσες έπιδράσεις και δέν παρουσίασε τόσες όμοιοτήτες σάν κι αυτόν. Δέν ύπάρχει σχεδόν ούτε μία σελίδα του, που να μήν έσυνά, για όποιον ξέρει να διαβάζει άνάμεσα σ'τά πεντάγραμια ή στις νότες, τή θύμισή ενός άλλου μουσικού: του Σοζιμπριε στά Εύγενικά κι αισθηματικά Βάλας, του Σαίι στις Φυσικές Ιστορίες, του Σίμπεργκ σ'τά Ποιήματα του Μαλλαρμέ, του Κουπερην σ'τόν Τάφο, του Ρίμσκο και του Μπαλακίρεφ σ'τά Δάγνην και Χλόη, κι άκόμη του Φωρέ σ'τό Μαγικό Κήπο. 'Όμοις δυο δάσκαλοι κυρίως έξάσκησαν έπίδραση πάνω του: 'Ο Σαμπριε κι ό Σαιν Σάνς. Είπαν πώς ό Σαμπριε, βασιλεύει, με τήν έπίδρασή του, σ'τά πρώτα έργα του Ραβέλ (**Παβάνα για μία πεθαμένη Ίνφάντη**) κι ό Σαιν Σάνς σ'τά τελευταία του (**Κοντοέρτο για πιάνο**). Μά στήν πραγματικότητα, βλέπω αυτή τή διπλή έπίδραση να συνυπαρχει σ' αυτόν πάντα: τό Μπολερό είναι άκόμη ένα έδος «**Εσπάνια**» χωρίς μουσική (έδεκατέτα λεπτά όρχήστρας χωρίς μουσική», έλεγε ό ίδιος: κι οι άλλοι πρόσθεταν: «μ' ύπόκρουση μετρονόμου»), ένώ τό **Παλιό Μενουέτο** προσφέρει, σ'τό γούρισμα τής τάδε φράσης, κάποια άπόγνωση που θυμίζει τό συνθέτη τό **Σαμπφόν και Δαλιδά**. Μία μόνο φορά φαίνεται σά να

παίρνε την όψη του πρωτοπόρου. Ή Χαμπανέρα, Οι Άκουστικές χώρες, μοιάζουν στην πιανιστική δύναμη με Τη βραδυά στη Γκρενάτα του Ντεμπουσώ. Το μοντέρνο νόημα του πιάνου είναι κλειόμενο μέσα σ' αυτές τις σελίδες, και πάλι πολύ άκομη μέσα στους Πίδακες του, που πλωθή τους θαρούμε ότι βλέπουμε την όψη του Φράντζ Λίστ.

Μιά μάλιστα δέν ήταν δασκαλός του ο Θεός Μότσαρτ, που τό Έργο του, όπως και τό Έργο του Ραβέλ, φωτίζεται μέ τό μαγικό έκείνο φώς, που είναι ή βαθύτερη ουσία της μουσικής; 'Από μία μεγάλη ουχτήρηση που είχαμε στους τελευταίους φωτεινούς μήνες της ζωής του, μεταφέρω εδώ αυτή την άστειότητά του: «Τι κρίμα —μού είπε— ή μουσική ήγαινε τόσο καλά πριν από τό Μεγάλο Κουφά!» (Έννοουσε τό Μπετόβεν).

Φαίνεται όμως καθαρά, πώς δέ θα ήταν δυνατό νά σπραχθεί πιο μακριά ή τεχνική της δεξιοτεχνίας. Τήν ίδια παρατήρηση κάνουμε και για τό Γκασπάρ της Νύχτας. 'Όπως ή άλλοι μεγαλοφώνοι μουσικοί —ο Στραβίνσκου, ο Σένμπεργκ—, ο Ραβέλ φαίνεται ότι έξάντλησε σ' κάθε καινούριο Έργο, και μέσα σ'τά όρια που βάζει ο Ίδιος, όλες τις τεχνικές ή πνευματικές δυνατότητες που ταιριάζουν σ' αυτό. 'Αν έξάντλησε στους Πίδακες τις δυνατότητες της δεξιοτεχνίας, έξάντλει και αυτές της έλλειπτικής άρμονίας στό Εόγενικά και αισθηματικά Βάλε, τό όρχηστρικό χρώματος και τό μοιρασματός τών ήχοχρωμάτων στό Δάφνη και Χλόη, καθώς και αυτές του Πεντάλο—ρυθμού, ός μού έπιπαραστή αυτός ο όρος, στό Μπυολερό. Ποτέ όμως δέν ξεπερνά τά όρια που του έπιβάλλει τό άλάνθαστο γούστο του.

'Υπάρχει ένα μέτρο περισσότερο άπ' ότι πρέπει στο Ραβέλ; 'Εγώ δέν ξέρω πόσοτερα από κομμάτι εικόσορια, στό Βάλε. Αύτή όμως είναι μία έντελής προσωπική μου γνώμη. Κι άν ο Ραβέλ μπορούσε νά τή διαβάσει, θα μπορούσε νά έπικαλεστεί αύτό που είπε ο Ζύλ Ρενάρ, μέ τόν όποιο είχε κάποια όμοιότητα: «Μιά προσωπική γνώμη όνομάζεται έτσι γιατί άείζει καλύτερα νά τήν κρατά κλειστά για τόν έαυτό του.» Καί μ' αυτή την έυκαιρία άναφέρω εδώ αυτό τό ανέκδοτο: 'Ο Ρολάν Μανουέλ έπισκέφτηκε κάποτε τό Ραβέλ τήν ώρα που συνέθετε τό Ταμπλά από μία Έκθεση. Πού και πού ο Ραβέλ σήκωνε τό κεφάλι του και τόν κοίταζε: κάποια στιγμή λοιπόν τόν ρώτησε:

—Σέ ποίο όργανο λέξ νά δώσω αυτή τή φασούλα;

—'Ασφαλώς στό φλάουτο, άποκρίθηκε ο Ρολάν Μανουέλ.

—Καλά, είπε ο Ραβέλ, τότε τή δίνω... στό τρομπόνι!...

Στό τόσο άπέραντα ποικίλο, και όμως τόσο έναίσο, άφοο είναι πάντα τόσο τέλεια Ραβελικά, Έργο του, ξεχωρίζω τό Παιδί κι οι Μαγειείες. Πρώτα γιατί, καθώς φαίνεται είναι τό Έργο που κι ο Ίδιος προτιμούσε, ή έπειτα γιατί και μόνο ο τίτλος του μού φαίνεται σάν δλόκληρο πρόγραμμα, τό πρόγραμμα αύτό του Ίδιου, που σ'άτθηκε πάντα σέ Ιση άπόσταση από τήν έκθρομβωτική μαγεία, από τήν εύαισθησία κι από τό άβέβαιο παιχνιδί του νού. Μά δέν είναι μόνο αυτό. Είναι άφάνταστα δόσολο νά τοποθετήσει κανείς μέσα στό χρόνο ένα Έργο του Ραβέλ. Πριν νά πάρει μία χρονολογία, αυτή της πρώτης του εμφάνισης, άκόμη και τό ποίο σύνομο Έργο του, τό κρατούσε μέσα του για πόλυν καιρό! 'Ο Ίδιος έλεγε κάποτε άστειούμενος: «Ή

πρώτη κίνηση του Κοντσέρτου μου γράφτηκε: θα είναι στόν τόνο του σόλ και θα έχει 127 μέτρα». Νομίζω λοιπόν ότι γύρω από τό Παιδί κι οι Μαγειείες (1924)—τό Τρίο μέ πιάνο δέ βρίσκεται, χρονολογικά, πολύ μακριά άπ' αυτό τό Έργο—θα έπρεπε νά σημειωθεί, άν υπάρχει πραγματικά τέτοια, ή δεύτερη τεχνοτροπία του Ραβέλ. Τό Έργο του ός τότε είχε πάντα πραγματοποιήσει «τό τέλος του τέλους»: αυτή ή κάπως συνηθισμένη έκφραση έρμηνεύει καλύτερα από κάθε άλλη, τή σκέψη μου. Κι αύτά τό προπολεμικό του Έργο, άκόμη κι από μόνο τόν τίτλο τους—'Άκουστικές χώρες ή Παβάνα για μία πεθαμένη Ίνφάντη—δέν είχαν ξεφυγεί πάντα από τή μόδα ή από τό νοσηρισμό «τό τέλος του αιώνας». Και για νά είπωθούν όλα μέ μία λέξη, αύτή που πάντα τόν έκανε νά διατάξει, σημάδευαν ένα πιο δυνατό χτύπο της καρδιάς. «Γράψε μέ τό αίμα σου, θα ίβεις ότι τό αίμα σου είναι πνεύμα», έλεγε ο Νίτσε. Πνεύμα και θέρμη μαζί. 'Αγία θέρμη, δηλαδή λυρισμός. Πάντα αύτή ή θέρμη ήταν γραφτό νά σημάδεψει τό μόνο του Έργο, που τό φλογίζει ο πυρετός και που άποτέλει, κατά κάποιο τρόπο, τήν πνευματική του διαθήκη: τό Κοντσέρτο για τό δεξί μόνο χέρι. Μά αυτό τό Κοντσέρτο (που πάνω του περνά, σιγαιμέ—σιγαιμέ, σά μία σκεπτική φλόγα άναφύογονημένη από μία πνοή σχεδόν άπλετισμένη—κι άλίμονο! ξέρουμε τό γιατί) αυτό τό Κοντσέρτο, θα μπορούσε ίσως νά είχε σημάδεψει τό όριο μίας τρίτης έποχής, αύτης κατά τήν όποία κάθε δημιουργός, άφοο μινθηθεί άλλους, κι άφοο άργότερα άποχτήσει τήν προσωπικότητά του ξεπερνά τόν έαυτό του.....

—Σας όρσει τό Κοντσέρτο μου; είπε κάποια μέρα σ' ένα φίλο του. Θα σας όρσει πιο πολύ άκόμη ή Ζάν ντ' Αρκ μου.

Γιατί σύγχρονα μέ κάποιο μπαλέτο έμπνευσμένο από τις «Χίλιες και μία Νύχτες», που έγραψε για τήν Ίντα Ρουμπινστάϊν, έπρεπε και τό σχέδιο μιας Ζάν ντ' Αρκ—τελευταία του παραβολή—όπου ήβλεσε νά συμφιλιώσει, άνανέωνοντας τό είδος του, τό θέατρο και τό όράτοριο.

Μού είχε μάλιστα μιλήσει κάποτε για αυτό του τό σχέδιο....

—'Όπου κι άν είναι ο θάνατός σας, εκεί είναι κι ολόκληρη ή ζωή σας.

'Ολόκληρο τό Έργο του Ραβέλ βρίσκεται ίσως μέσα σ'αυτές τις γόνιμες αντίφάσεις. Είναι ταξοσμός και ατοθμα. Είναι πνεύμα και ποίηση. Κι δέν τούτα τά λίγα ταπεινά λόγια φωτίζουν κάτι από τό Έργο αυτό, αυτό τό κάτι βρίσκεται μέσα στό μέτρο τών «αντιφάσεων» που περιέχουν... Ποίηση. Ή συνηθία του ερτασμοί τών έκατονταετηρίδων έγινε άφορμή νά συεργασθεί κάποια μέρα ο Ραβέλ, μ' έκείνον, που σ'άτθηκε ο πρώτος από τους «πρίγκιπες τών ποιητών» τή Γαλλίας: τό Ρονσάρ. Τό Έργο αυτό δέν είναι από τά πιο γνωστά του, όμως πριν τελειώσει τις τελευταίες αυτές γραμμές, τό άκούω, σκουμμένος πάνω από τό μαύρο γύρισμα ενός δίσκου, και προσέχω τις ζευκείς άρμονίες, που περιβάλλουν μ' ένα φωτιστέφανο μία φωνή άσαρκη που τραγουδά:

«Διαβάτ, μήν ταραξίς τό Έξοκούρασί μου. Κοιμάμαι.» 'Κοιμάμαι, όπως κοιμάται πιά αιώνια κι αυτός ο Ίδιος ο Ραβέλ, ο Γόης, έκεί στό θλιβερό προσητοικό νεκροταφείο του Λεβαλλού.

Κι όλα τ' άλλα είναι σιωπή....

Σιωπή και μουσική....

Μεταφρ. Σ. Α. Σ.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΑΡΧΙΜΟΥΣΙΚΟΥ

ΜΟΡΦΕΣ ΜΕΓΑΛΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ

Σήμερα πιά, άκόμα και στον χωρίς μεγάλη μουσική παράδοση τόπο μας, κινένας δέν ρωτάει «τι χρειάζονται όλες αυτές οι κανιές του μασέτρου όταν ζήχουν προηγήη ή μελέτη και οι πρόβες»—έξω ύπ' όφει μου κάποιον «σοβαρό» δημοσιογράφο πού σ' ένα χρονογράφημά του, μόλις έτωας πριν από δέκα πέντε χρόνια, εξέφραζε μιά τέτοια άπορία γράφοντας σχετικά με τόν Μητρόπουλο—άλλά κάθε φιλόμουσοσ ζέρει τι χρωστέται στον άνθρωπο πού ύποτάσσει στη θέλησή του αυτό τό πολύφωνο όργανο, αυτό τό έψυχο και παλλόμενο ήχητικό σώμα πού είναι ή όρχήστρα, άποσπώντας του σαηνευτικούσ ήχουσ και μαγικά χρώματα. Βέβαια, δέν είναι αυτό μονάχα ή έννοια και τό μυστικό της διευθόνουσής της όρχήστρας... Ός τόσο όλοι μας, όταν μάς παραούρει ένας μεγάλος μασέτρος, τόν βλέπομε, τόν νοιώθουμε σαν ένα μάγο πού «έξορκίζει» και ζυπνάει και ζωντανεύει και δίνει μορφή σέ κόσμους άγνωστους και άπιστους... Πολλές φορές σκέφθηκα πός δέν είναι τυχαίο τό ότι ο μασέτρος χρησιμοποιεί τό «μαγικό» έκείνο τό μαγικό ραβδάκι, πού, σά δείγμα μυστική δύναμης, κρατούσα ό μάγοι του πάλαιό καιρού... Μερικοί άρχιμουσικοί, όπως ο μεγάλος μας Μητρόπουλος, άκούονται σά χέρια τους. Μά είναι τότε άφάνταστα ύποβλητική και πειστική ή γλώσσα αυτών τών χεριών, πού έκτελούνε τις ίδιες μαγικές κινήσεις, τούς ίδιους «έξορκισμούς», σαν τό μαγικό ραβδάκι.

Έκτελεστές και άκροατές κρεμούνται σαν μαγνητιζόμενοι άπ' αυτό τό μικρό, λεπτό ραβδάκι ή άπ' τό χέρι του μασέτρου, πού ζυγαριφείζει στον άέρα τά μαγικά και μυστηριώδεια σχήματα, πότε προοεκτικά, μετρημένα, μέ λαστιχένια χάρη και έλαφρότητα, πότε μέ φλογερή, έκστατική, γεμάτη δύναμη όρμη.

Μεγάλοι βιρτουόζοι της μπαγκέτας, έπί κεφαλής μιάς σπουδαίας όρχήστρας, μπορούν, μερικές φορές, πού διάστειναν μιάς έκτελέσεως, νά σταματήσουν τήν κίνησή τους, ν' άφήνουν τούς μουσικούς τους «έλευθερους», άφισμένους στον έαυτό τους, πού πνεύμα του έργου και στήν όρμη της έκτελέσεως, σαν τόν έμπειρο καβαλλάρη πού χαλαρώνει τά χολιναρία πού καθαρόαιμου αλόγου του και τ' άφίνει νά καλπάζει έλευθερο, αλλά μέσα στό ρυθμό της κίνησης πού τουχεί βώσει, γιά νά τό ξαναπαρή τη στιγμή πού θέλει και πρέπει. Μά τότε έσπρεπε νά μπορείς νά νάναι—ώς τήν πιά μικρή λεπτομέρεια άκρίβης, σκόπιμη, διαυγής: Τό τόσο ύποβλητικό «παιχνίδι» τών χεριών—τό βείσιό πού δόνο τό χρόνο, το όριστερο πού σχεδιάζει τις μεγάλες μελωδικές γραμμές, πλάθει τόν ήχο και ομιλεί—άς μου έπίραπ ή έκφραση—τά χρώματα—δέν είναι,

ώς τόσο, παρά ένα πολύ μικρό τμήμα της Ικανότητος του άρχιμουσικού. Σίγουρα, άπαιτείται μιά ιδιαίτερη φυσική προδιάθεση, μιά σωματική έλαστικότητα και εύκινησία, πού μέ τήν άσκησι αύξάνει και τελειοποιείται, αλλά πού ποτέ δέν μπορεί νά είναι τό πών. Όλα αυτά είναι αυτονόητες προϋποθέσεις, όπως και ή άλλάνθησθη και σίγουρη άκοή, ή άποθηση του ρυθμού και του ύφους—προσόντα πού, πάντως, δέν είναι καθόλου τό ίδιο άνεπτυγμένα σ' όλους τούς μασέτρος...

Και όμως όλα αυτά τά προσόντα [πού άποτελούν αυτό πού λέμε «ταλέντο», δέν μπορούν ν' άντικαταστήσουν τήν προοεκτική προετοιμασία πού γίνεται στις δοκιμές, στις πρόβες. Άκριβώς οι πιά μεγάλοι άρχιμουσικοί είναι και οι πιά μεγάλοι φανατικοί της ποτής άποδόσεως του έργου. Αυτοί άκριβώς οι μεγάλοι μασέτροι μέ τό θεϊκά ταλέντα, άπαιτούν τήν περισσότερο και τις πιά έντατικές πρόβες. Ό Θεός μ' άζέλωσε νά παρακολουθήσω πρόβες του Τουκάνι, του Φουρτβαγκλερ, του Μπρούνο Βάλτερ, του Κόραγιαν και άλλων μεγάλων. Άζέχαστες ώρες, γεγονότα άδυστα άπ' τη ζωή μου κι άπ' τη ζωή όλων πού είχαν τήν ίδια τύχη. Μέτρα έπαναλαμβάνονταν, κάθε τόσο τό «ραβδάκι» κτυπιέ γιά νά σταματήσουν οι μουσικοί και νά ξαναρχίσουν τό ίδιο και τό ίδιο, έδω μιά παρατήρησι σ' ένα όργανο ή σέ μιά ομάδα οργάνων, έκει ένα κρεσέντο, σά λίγο μιά μικρή άπόχρωσι, σέ λίγο μιά δόλοκληρη φράσι πού ξαναποιείται πέντε, δέκα φορές, ώς πού νά πάρη τη σωστή της καμπύλη, κι έτσι από πολύ μικρά πετραδάκια νά συντεθή τό μεγάλο ήχητικό μωσαϊκό του έργου. Μιά φορά, ο Φουρτβαγκλερ, δέν διάστασε νά διακόψη τήν όρχήστρα σέ «Γενική Δοκιμή», μέ άκροατήρια... Πόσοσ κόπος, πόση ύπομονη και άντοχη, πόση άγάπη στό έργο χρειάζονται, δίπλα σέ μιά άκρίβεσσητά ής τις τελευταίες λεπτομέρειες γνώσι της παρτιτούρας, σέ μιά ασφαλέστατη αίσθησι του ρυθμού, ναι, πόσο σκληρή εργασία! άπαιτείται ώς πού ο μασέτρος έλευθερός πιά νά φθάση στήν άναδημιουργία, στήν άληθινή έρμηγεια, διατηρώντας τήν προοικιότητα του και όμως ύπηρέτωντας μέ αυτοθυσία τό έργο...

Τό παράδειο είναι πός στήν Ιστορία της Μουσικής, δέν γίνεται λόγος γιά μεγάλους μασέτρος—έρμηνευτές, έτσι όπως τούς έννοούμε σήμερα, παρά μόνο από τήν έποχή του Μπετόβεν κι ύστερα. Στήν πραγματικότητα, ο Τίτανος είναι και ο πρώτος «μονότρονος» άρχιμουσικός. Βέβαια, όλοι οι μεγάλοι συνθέτες ήξεραν νά έπιβάλλουν τις θελήσεις τους μέ πολλές πρόβες και μέ άπλό κτύπημα του χρόνου στήν όρχήστρα και σά κόρα. Κυριαρχικές φύσεις σαν τόν Λούλλι, ή δημιουργοί ενός νέου ήχητικού ιδεώδους σαν τόν Γκλνκ, ύπήσαν διστόμοι και ώς προσηπτες όρχήστρας, πού μέ έπιβλητική ασυμμετρία ήξεραν νά μορφώνουν σ' ένα ήχητικό σφιχτοδεμένο σύνολο τούς μουσικούς τους, και άκόμα στις πρώτες δεκαετηρίδες του 19ου αιώνα βρίσκομε έναν τελευταίο άντιπροσωπο του παλιού άρχι-

μουσικοί στον μάστορο Σποντινι, τον «γενικό αρχιμουσικό» του βασιλιά της Πρωσίας, που έκανε αναριθμητές πρόβες με την πομπώδη όρχηστρα του στις διαπρές του και που έπειτα, στην παράσταση, εμφανιζόταν ο ίδιος σαν θριαμβευτής στρατάρχης, σφίγγοντας τη βαριά μπαγκέτα, που συνειθίζανε τότε, από τη μέση, σαν στραταρχική ράβδο, τεντώνοντας το μικρό του ανάνητμα και κρατώντας όρχηστρα και τραγουδιστές αίχμαλτους, με το μουσικό του βλέμμα. "Αλλά ή αποστολή του μάστορου σταματούσε εκεί: να παίζουν οι μουσικοί οαστά, στρατά, Ιοια. Το δυναμικό ιδεώδες δημιουργήθηκε από τους συμφωνιστές του Μανγγιάμι, με τις αδοξωμείσεις τους στην ήχητικότητα, ένα Ιδεώδες που βρήκε την πιο τέλεια εκδήλωση και πραγματοποίηση στη φλογερή, τη γεμάτη πάθος και τόσο προσωπική μουσική γλώσσα του Μπετόβεν. "Ετσι δεν είναι απλή σύμπτωση πώς ο Μπετόβεν είναι και ο πρώτος

«μοντέρνος» άρχιμουσικός. "Όταν, προς κατάπληξη των άκροατών, σε σημεία που έπρεπε να παηθούν «πιάνο», ο «μωστρός» Μπετόβεν ζάρωνε και μαζεύεταν μπρός στο άναλόγιο, για να ξαναπεταχθή, να τεντωθή δόρυθος, ακάθεκτος κι όρημητικός, στα «φόρτε», αυτό, αυτή ή κίνηση, ήταν ήβη ένα νέο «σούλ» έκφρασης, που άναπηρούσε αόθόρητα μέσα άπ' την ψυχή του μεγάλου Δασκάλου και του πονεμένο Άνθρώπου, του αποξενωμένου άπ' τον κόσμο και που, άργότερα, ή βαρκοαία του, αζάνοντας διαρκώς, τον έκανε να κλείνεται όλο και πιο πολύ στον έαυτο του.....

Νομίζω ότι δεν είναι χωρίς ένδιαφέρον το να ρίξουμε μία ματιά στους μεγάλους μωστρους του παρελθόντος καθώς και στους σημερινούς πράγμα που θα κάνουμε στο προσεχές φύλλο της «Μουσικής Κίνησης».

Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ

Στις 5 Δεκεμβρίου 1791 Εκλεισε τὰ μάτια του ο μεγάλος μουσουργός Μότσαρτ, που τὸ ἔργο του είναι ή αιώνια πηγή τής νεότητας, και ή τέχνη του ή πιο καθαρή κι ή πιο θεα κι άγγελική. "Ο συνθέτης που πάλεψε σ' όλη του τη ζωή έναντιόν τής άδιαφορίας του κοινού τής εποχής του, που ήταν τότε ποτισμένο με τις έπιφανειακές έντυπώσεις άλλων συνθετών, έτελείωσε τη ζωή του πάμπωτος. Τρεις από τους λίγους φίλους του ο Βάν Σβάϊτεν, ο Σουσαμάγερ (που άργότερα συμπλήρωσε τὸ περίφημο «Ρέκβιεμ» του Δασκάλου του) κι ένας χωρικός ο Ντενάερ άκολούθησαν την κηδεία του Μότσαρτ που έγινε στον Άγιο Στέφανο τής Βιέννης. "Εκείνη τήν ήμέρα έπιασε μία τρομερή χιονοθύελλα και τὸ φοβερὸ κρύο άνάγκασε τους τρεις φίλους του να γυρίσουν σπίτι τους!!

Πιο πιστός άπ' τους ανθρώπους, ο άγαπητός του σκύλος άκολούθησε τὸ φέρετρο του πιναχὸ Μότσαρτ έως τὸ νεκροταφείο του Μάρξερ. Τὸ τραγικότερο όμως ήταν ότι για μεγαλοφυα σαν τὸν Μότσαρτ δὲ μπόρεσε να αγοράσῃ ένας ξεχωριστός τάφος κι έτσι ο μεγάλος συνθέτης θάφτηκε στον κοινὸ τάφο των άπόρων.

"Ετσι ο πιο πιστός από τους τέσσερες φίλους του Μότσαρτ έμεινε ο σκύλος του.

"Η Ιστορία των καλλιτεχνών είναι γεμάτη από τέτοια παραδείγματα που ή άδιαφορία των συγχρόνων τους άνάγκασε να πεθάνουν στην φάσα. Αὐτά άκόμα και στον τόπο μας συμβαίνουν. "Ο πραγματικός καλλιτέχνης δὲν ζητᾷ παρά δύο πράγματα: τὸ ψωμί του και τήν τέχνη του. Και ποτέ δὲν διαμαρτύρεται σαν γύρω άπ' τήν τέχνη του οί σύγχρονόι του ορθώνουν αντιρρήσεις και αντιδράσεις, και όταν άκόμη οί

φίλοι του προσπαθούν να τὸν ξεοντώσουν.

"Ετσι και τὸν δικὸ μας Δ. Λαυράγκα που θυσίασε όλη του τη ζωή και τήν περιουσία για τήν ίδρυση και άνύψωση του 'Εθνικού μας Μελοδράματος, όταν επί τέλους τὸ δνειρό του πραγματοποιήθηκε, τὸ Κράτος, οί φίλοι και οί θαυμασταί του τον σφισαν έξω από τήν πόρτα τής 'Εθνι-



κής Λυρικής Σκηνής!

"Ο πραγματικός καλλιτέχνης δμως γενικά δὲν διαμαρτύρεται και μένει άνεκτικός. Γιατί; "Από άδυναμία; Τήν καλύτερη άπάντηση μᾶς τή δίνει ο φιλόσοφος Νίτσε που γράφει: «άνεκτικός δχι από άδυναμία, αλλά από δύναμη».

ΜΑΡΙΟΣ ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

Βιέννη. Πόνεσε τόσο τότε, που πέθανε. Κι αυτός ο τραγικός θάνατός του μάς κάνει να υποθέσουμε πως το χαμόγελο ήταν ή φυσική θύμνα του οργανισμού του ενάντια στο θάνατο. 'Αν δέ χαμόγελοσ, αν δέν ελπίσκει τήν κωμική πλειρά σέ πολλά περιστατικά τής ζωής του, σίγουρα δέ θά ελε φθάσει στό όγόντα χρόνια κοντά. 'Ισως νά μὴν ελε φθάσει καί τ' αθάνατα έργα του. Τό τραγούδι του, λουλουδι τής ύγειος καί τής χαρής, τώσ νά ελε μαραφή αν τ' αφινε έσκέπαστο στόν πόνο. Τό σκέπαζε μ' τό χαμόγελο. Μ' ένα χαμόγελο σοβαρό τις περισσότερες φορές, γμάτο ύγεία αλλά πνευματικότητα. Πρίν μελετήσουμε όμως τό έργο του, ας παύμε δυό λόγια γιά τή ζωή του.

ΣΑΝ ΠΑΡΑΜΥΘΙ

'Ο 'Ιωσήφ Χάυδν γεννήθηκε τό 1732 στό Ρόραου (Rohrau), ένα χωριό τής κάτω Αυστρίας. 'Ο πατέρας του, φτωχός δουλευτής, κατασκεύαζε όμάζια κι άγωνιζόταν νά θρέψει τά έξι παιδιά του. Κι όμως τούμενε καιρός τότε τότε νά τραγουδά και νά παίξει ένα λαϊκό όργανο πρακτικά, χωρίς νά ξέρει νότες. 'Όσοι θέλουν σώνει και καλά ν' ανακαλύψουν τήν κληρονομικότητα σέ όλες τις μεγαλοφυίες, σ' αυτή τήν άγάπη του πατέρα πρέπει νά βασισθούν, γιατί άλλη μουσική φλέβα στή φτωχή εργατική οικογένεια Χάυδν, δέν ύπάρχει.

'Ο μικρός 'Ιωσήφ δέ φανταζόταν βέβαια ποτέ πως θά ελε κομμία σημασία γιά τήν εξέλιξη του, όταν τραγουδούσε μέ τή σωστή φωνούλα του τό τραγούδι του πατέρα του, ή όταν έκανε πως παίξει βιολί κρατώντας δυό ξύλα στό χέρι. Οι πρώτες του όμως καλλιτεχνικές έκδηλώσεις κίνησαν τήν προσοχή κάποιου συγγενούς του δασκάλου σέ μιá γαυτονική κωμόπολι. Και χωρίς διαδικασία τόν παίρνει μαζί του γιά τόν σπουδάζει.

'Από δώ αρχίζει ή ζωή του φτωχοό χωριστόπουλου ν' αλλάζει. δαως στό παραμόθια. Κι όμως σ' αυτή τήν εύτυχημένη άλλαγή θά ναυαγούσαν άλλα παιδιά. Μά στό πρώτα του βήματα τόν βοηθεί ο φωτερός του χαρακτήρας. Χρόνια άργότερα λέει ο ίδιος μέ τό σοβαρό του τό χαμόγελο γιά τό συγγενή του αυτό: «Θά είμαι εγγώνιων ως τόν τάφο σουτό τόν άνθρακα, γιατί μ' έμαθε τόσα πράγματα, αν και μουδινε περισσότερο ξύλο παρά φαγητό».

Μ' αυτή τή σαρπιατική άνατροφή κατάφθωσε ο μικρός 'Ιωσήφ όχι μόνο νά διατηρήσει τή φυσική του εύθμία, αλλά και νά πάρει μιá ιδέα πως παίζονται τά διάφορα όργανα τής άρχήστρας. Δύο χρόνια έμεινε κοντά στό συγγενή του. 'Επειτα ή τύχη του χαμόγελοσ κάλλι. 'Ετυχε νά τόν άκούσει ο διευθυντής τής χορωδίας τής Βιέννης Ρόστερ, ένθουσιάζεται μέ τή φωνή του, και τόν προσλαμβάνει στήν παιδική χορωδία τής Βιέννης.

ΔΥΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟΙ ΧΑΪΔΝ - ΜΠΕΤΟΒΕΝ



Χ Α Ϊ Δ Ν

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ"
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΙΩΣΗΦ ΧΑΪΔΝ
(JOSEPH HAYDN 1732-1809)

Μία ψυχή γαλανή σαν την αύγη κ' εδωμη σαν το άνοιξιότικο άγέρι, "Ίδια κ' ή τέχνη του. Αυτός είναι ο Χαΐδν. Είχε τό βάρο να βλέπη μόνο την άμορφιά της ζωής, ν' άκούη μόνο την άρμονία της. Όμορφιά κι άρμονία μάς χάρισε και στο έργο του. Όποιος άκούει τό κλαριστό τραγούδι της μουσικής του, φαντάζεται πως κ' ή ζωή του συνθέτου θά ήταν ένα χαρούμενο ποταμάκι χωρίς έμπόδια. Κι όμως έχει όρκετες θλιβερές στιγμές, σκιές τόσες πού θάρριχναν ένα γαρίζο φως στο έργο άλλων δημιουργών. Άλλά ή ψυχή του Χαΐδν ήταν ένα πρίσμα φωτερό. Ό,τι και νά πονούσε ανάμεσά της, φωτιζόταν, όμόρφαινε. Κ' έτσι μάταια ζητεί ο άνήσυχος άκροατής κάποια άνησυχία στη μουσική του, κάποια άγωνία. Δέ θα τή βρεί, όπως δέν τή βρίσκει και στο έργο του Μέντελσον. Ή διαφορά είναι πως ο Μέντελσον υπήρξε εύτυχής στη ζωή του, και μάς φαίνεται πού φυσική αότη ή χαρούμενη γαλήνη στο έργο του, ενώ ο Χαΐδν θά μπορούσε νά τραγουδήσει τόν πόνο αν ήθελε νά έκμεταλλευθή τις τραγικές στιγμές της ζωής του. Άλλά έτσι ήταν πλασμένος Όχι μόνο στο έργο του, μα και στην άληθινή ζωή του ακόμα, πέρρασε μέ τό πού φιλοσοφικό χαμόγελο από δυστυχίες πού θά έφερναν μία ώρα άρχιτερα στον τάφο π. χ. τό λεπτεπίλεκτο Σοπέν ή θόκαναν τήν ώργισμένη ψυχή του Μπατόβεν νά μουγκρίσει επαναστατικά.

Μεά καλόβολη μάρα είχε χάρισε στο Χαΐδν αίμα έλαφρό. Τά γερατιά, πού φέρνουν μελαγχολία στις βαρείες φύσεις, τά βέχεται αυτός μέ τό κεντρί της εφρανείας. Όταν νούώθει τό σώμα του και τό πνεύμα του νά τού άρνούνται υπηρεσία, τυπώνει στο έπισκεπτήριό του ένα στίχο παρμένο από κάποιο έργο του. «Ίάκι ή δύναμή μου, είμαι γέρος κι αδύναμος».

Τά λόγια αυτά θάρριχναν ένα έλαφρό πέπλο μελαγχολίας στην ψυχή των φίλων του, αλλά τυπωμένα στο έπισκεπτήριό του θά τούς έκαναν αίγαρεφα νά χαμογελάουν.

Μιά φορά στη ζωή του ένοιωσε τόν άληθινό πόνο ο Χαΐδν. Όταν είθε τούς στρατιώτες του Ναπολέοντος νά εισέρχονται θριαμβευτικά στη

σε λίγο εμφανίζεται κι άλλο ένα θέμα. Το δεύτερο αυτό θέμα είναι ή μεγάλη ανακάλυψη των κλασικών. Το δεύτερο θέμα δίνει τη δραματικότητα στη σύνθεση. Οι κλασικοί κατόρθωσαν να ενοθώσουν βαθιά στην ψυχή, ν' ανακαλύψουν τις αντιφάσεις της, και να τις εκφράσουν καλλιτεχνικά. Το πρώτο θέμα είναι συνήθως σοβαρό, άρρηκτο. Το δεύτερο, είναι πιο μαλακό, πιο γυναικείο. Από την αλλαγή της κλίμακας αρχίζει ή δραματικότητα στο πρώτο μέρος της συνθέσεως που ονομάζεται "Εκθεσις-Κορυφώνεται στο δεύτερο μέρος, που λέγεται "Ανάπτυξις". Έκει τα δύο θέματα συγκρούονται, ή πάλη ζεσταίει μέσα στην ψυχή του ανθρώπου. Πότε νικάει το ένα θέμα, πότε το άλλο. Το τρίτο μέρος λέγεται "Επανόληξις, αρχίζει άκριβώς όπως το πρώτο, με αλλαγή της κλίμακας στην επανάληψη του δεύτερου θέματος.

Αυτή είναι, με λίγα λόγια άλλα, στις γενικές της γραμμές ή φόρμα της συνάτας. Σ' αυτήν επάνω είναι γραμμένες όλες οι συμφωνίες, συνάτες και συνθέσεις μουσικής θεατρικού των κλασικών. Τη φόρμα αυτή της συνάτας τη συναντούμε στα έργα του Φιλίππου Έριμανουήλ Μπάχ αρκετά προχωρημένη, μόνο που ή ανάπτυξις είναι μικρή και δεν έχει ακόμα όλη της τη δραματικότητα. Την παραλαμβάνει άργότερα ο Χαίντεν, την τελειοποιεί άρκετά, ο Μότσαρτ ακόμα περισσότερο, και τέλος ο Μπετόβεν τη φέρνει στο μεσορράνγιο στα πρώτα του έργα για να την αφήσει θανάσιμα πληγωμένη στις τελευταίες του συνθέσεις.

Έκτος από τους τρεις αυτούς πρωτεργάτες του κλασικισμού, μία άλλοληρη σειρά από δευτερεύοντες συνθέτες άργάστηκαν για την τέχνη. Κλεμέντεν, Κράμερ, Μόσελε, Τσιρνι, οι μεγάλοι παιδαγωγοί που άφησαν τις άθάνατες σπουδές (études). Ο ποιητικός Φέλιτ, οι κορφοί Χαϊνμπελ, Ντεουσέκ, και άλλοι, δεν έχαστηκαν ακόμα άν και έχασαν τη λαμπρή τους στη σκιά των τριών μεγάλων κλασσικών που έπαιζαν άποφασιστικό ρόλο στην τέχνη.

Ο Χαίντεν θα πρωτοδείξει στον κόσμο πόση χαρά ζωής κλείνουν μέσα τους οι άκομψες φόρμες της συνάτας και της συμφωνίας. Θα κάνει το αίμα να κυλάει ζεστό στις σκερνωμένες φλέβες. Ο Μπετόβεν θα τους φέρσει την πυρηνή άνάτα της τιτάνιας ψυχής του. Είναι ή μεγάλη θεματοουργός. Ο μεγαλύτερος άργήτιστατος της μουσικής. Ο άποθνήσκων τις φόρμες. Θα κάνει τον κόσμο να έχαση τη φόρμα, από τον κλονισμό που θα του φέρουν οι ίδιες, οι ήρωικές, οι ποικίμες, οι ανθρώπινες. Και στα τελευταία του έργα θα σπάσει έντελως τις ίδιες τις φόρμες που άποθώσε.

Ο Μότσαρτ θα καλλιερήσει κι αυτός την ένδρανη μουσική. Θα χαρίσει στην τέχνη τόνοος άγγελικούς, ρεταρούς και θλιμμένους. Άλλά θ' άνοηξει προπάντων τους θεματοουργούς χειρόρους της φαντασίας του για το θέατρο. Θα περάσει θιαστικό όστέρη στην άσχημη ζωή και θα την άφψει έκστατική από την τόση όμορφιά που της άκορπίσι.

Οι τρεις μαζί, Χαίντεν, Μότσαρτ, Μπετόβεν, έδωσαν την όριστή κατεύθυνση στην εξέλιξη της κερρωπαϊκής μουσικής.

I. M. A.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

"Όταν λέμε κλασικοί ποιητές, κλασικοί συνθέτες, έννοούμε τους δημογρούς έκείνους που το έργο τους δεν έχαση την όξια του με το κύλημα του χρόνου, και με την αλλαγή των καλλιτεχνικών κατευθύνσεων. Κλασικοί είναι οι άρχαίοι Έλληνες, οι Λατίνοι, οι Γάλλοι θεατρικοί συγγραφείς του 17ου αιώνος, κι οι Γερμανοί ποιητές Γκαίτε, Σίλλερ, κλπ. με' όλο το ρομαντικό τους αίσθημα, γιατί στα έργα τους εκφράζονται αιώνας άλθιες, που όσο και να πληρώνουν τό όφορο στα γούστα της εποχής, δε χάνουν τη βασική τους όξια. Τόν τίτλο «κλασικοί» έδωσε ή ιστορία της μουσικής στους συνθέτες του 18ου αιώνος, που διαδήχτηκαν τους πολυφωνικούς.

Το τραγούδι, ή μονωδία κ' ή όπερα, έρχαν άπελευθέρωτη από το ζυγό της πολυφωνίας χρόνια πριν, από την άρχη του 17ου αιώνος. Άλλά ή ένδρανη μουσική μόνο σε μερικές άπλιες λαϊκές συνθέσεις είχε παραδεχθή το όμορφικό ύφος.

Ο Μπάχ, ο μεγάλος πολυφωνικός συνθέτης έγραψε κι αυτός συνθέσεις σε όμορφικό στυλ, κυρίως μερικά προλούδια και πολλά κομμάτια από τις σουίτες. Άλλά κι ο ίδιος αυτό τα θεαρούσε κατόρθωτα έργα, μάλλον οικγενειακά, γραμμένα για τις οικγενειακές συναναστροφές.

Οι μεγάλοι πολυφωνικοί, Μπάχ, Χαίντελ, κι ο Γκλοκ, φιλοδοξούσαν στα έργα τους να εκφράσουν τη λατρεία τους προς το θεό, να όφασουν την ψυχή τους πέρα από τ' ανθρώπινα κόρη, σε όψη θεϊκή. Αυτός τους φανούσε ο άληθινός προορισμός της τέχνης. Ο λαός μόνο τολμούσε ν' ασχοληθή με τα φτωχά ανθρώπινα κόρη.

Ένώ ο Μπάχ έγραψε τις θεϊκές του φοδγμες κ' ή ψυχή του, μοναχική κι αστήρη, όφώνεται σκαλοπάτι σκαλοπάτι ίσια στο θρόνο του θεού, ενώ ο Χαίντελ έπαιζε με τους θυμούς του 'εχρωθ, ενώ ο Γκλοκ άναικούσε με άρχαίο πνευμα τους μεγάλους ανθρώπινους πόνοος, ε' όλος με τα τραγούδια του τραγουδούσε τους μικρούς καημούς, τις καθημερινές χαρές. Το ίδιο ζητούσε να εκφράσει τις μεγαλλοήες του και να βρή λίγη άλλη, αούβρημη χαρά και στη μουσική θεατρικού, στα κομμάτια για διάφορα όργανα, προπάντων στις όσοίτες, όπου ή ένάλλαξη της χαρούμενης και βαρύθυμης μελωδίας, του γρήγορου και άργου ρυ-

θμοί των διαφόρων χορών, τούδινε την ποικιλία που ζητούσε ή απλή ψυχή του, μία γελοστή φιλοσοφία και μία άβαση δραματικότητα. Αυτό το παρακάλε της τέχνης άρσχαν οι κλασσικοί οι άπάνω σ' αυτό θεμελίωσαν τώ φωτερό τους οικόδόμημα.

Δύο συνθήματα ανέλιδλθραν τότε. Κάτω ή πολυφωνία! Ζήτη ή φόρμα!

Έως πρό όλίγου καιρού ή ιστορία της μουσικής στεφάνων τον Χάυθν με τη δόξα του πρωτοπόρου τώ κλασσικισμού. Οι νεώτερες όμως έρευνες εκλόνισαν τώ συνθέτη της 'Δημιουργίας' από τώ πανώδώς θρονέ του, χωρίς νά τώ άφαιρέσουν την τιμητική του θέση στον άσκητισμό των κλασσικών κι ήβλθαν στη θέση του τόν Στάμιετ.

Ο Ίωάννης Στάμιετ, Αύστριακός συνθέτης και βιολιστής (1717—1757) κατώρρωσε στά σαράντα χρόνια της ζωής του ν' άφήσει έργα που κι άν δεν ήμεναν άθάνατα, κι άν δεν μάς συγκινούν σήμερα, μάς εκπλήτουν με την τολμηρή τους πρωτοτυπία. Ο Στάμιετ, κ' οι άσπαδοί του, όλη ή σχολή του Μάννχαϊμ, όπως τούς ονομάζουν γιατί στή Μάννχαϊμ προπάντων έργάστηκαν, αυτοί πρώτοι έφωραν τή δυναστεία της φόρμας. Τό Ιβανικό τους ήταν έντελώς αντίθετο από τώ Ιβανικό των πολυφωνικών. Οι πολυφωνικοί έπανελάμβαναν τώ ίδιο θέμα πολλές φορές, ζητούσαν τή δραματικότητα στή κινήγητ των φωνών και στωός πολυφωνικούς συνδυασμούς. Η σχολή του Μάννχαϊμ ακέφθηκε νά βρη τή δραματικότητα στήν άντίθεση. Έτσι ως βσηή την άντίθεση σέ διάφορες μορφές. Τό ύφος τους είναι άρρωφονικό. Τό θέμα δεν έπαναλαμβάνεται πολλές φορές. Άλλά αντί για ένα θέμα έφωρα δύο. Με την άντίθεση αυτών των δύο θεμάτων διδεται ή έντύπωση της δραματικότητας. Έτσι εκφράζεται ή πάλη ή αίώνα πάλη του άτόμου προς τώ άτομο και τώ άτόμο προς τόν εαυτό τώ άκάμω.

Οι παλαιότεροι συνθέτες με τις σούτες είχαν άνιρωπολήσει αθή την άντίθεση. Άλλά ή δραματικότης τούς έκευε γιατί ή άντίθεση δεν βρισκόταν στά ίδια κομμάτια αλλά στήν άλλαγή του ύφους των χορών που άποτελοΐσαν τις σούτες. Ένώ οι κλασσικοί με τώ δύο θέματα ήσαν τήν άντίθεση μέσα στήν ίδια την σούθηση.

Άλλά και με άλλους τρόπους έπέδωσαν την άντίθεση. Με τή γρήγορη ένναλλαγή της έκφράσεως και με τούς χρωματισμούς. Ο Στάμιετ κ' οι άσπαδοί τώ πρώτοι καλλίεργσαν σωηθηματικά τούς χρωματισμούς στήν άρχήτρα, προπάντων τώ κρεταίνω και τώ νιμενουέτω. Ένώ ός τότε οι ένναλλαγές τώ φόρτε και τώ πιάνω γίνονταν άπότομες, άφωχολόντες.

Η μεγαλύτερα άνακάλυψη της κλασσικής εποχής είναι ή σονάτα κ' ή συμφωνία. Μέσα σ' αυτές τις δύο φόρμες που κατά βόθος είναι μία, έστρήζαν την τέχνη τους οι μουσικοί τώ 18ου αίώνω.

Άπό τις παλαιότερες Συμφωνίες (Εισαγωγικές στις Ιταλικές διαρες 'Αναγεννήσεως) δημιουργήθηκε ό κλασσικός τύπος της συμφωνίας που άποτελείται από τρία μέρη. Ένα 'Αλλέγκρο (γρήγορο) ένα 'Αντάτζιο (άργό) και πάλι ένα 'Αλλέγκρο. Έ' αυτό τώ τρία μέρη πολλοί συνθέτες πρόσθεσαν ένα τέταρτο, ένα χορό παρεμένο από τή σούτα, τώ Μενουέττω, που άργότερα ό Μπαχτόβν τώ άπικατέστησε με τώ Σκέρτσο.

Αθή ή μορφή της συνθέσεως με τώ τρία ή τέσσερα μέρη έπιβλήθη σιγά σιγά σ' όλες της συνθέσεις τώ 18ου αίώνω. Δηλαδή στις σονάτες για ένα ή περισσότερα όργανα, στά Τρίο, στά Κοαρτέττα, στά κονάτα για ένα όργανο και άρχήτερα και στις συμφωνίες για άρχήτρα. Η φόρμα αθή διαδέχθη τή σούτα κ' ήσαν Ιβανική γιά τώ συνθέτη γιατί τώ παρέιχε την ελευθερία, χωρίς τόν όρισμένο ρυθμό τώ χορού, όπως στις σούτες, νά έκφράση τή άτομική του σνιοιοθέματα μέσα σέ διάφορα κλαίσια. Στά άρμητικά 'Αλλέγκρο, στά ποικίμενο 'Αντάτζιο, στά χαριτωμένο Μενουέττω και στά άρμητικά πάλι φινάλε.

Η φόρμα αθή λέγεται φόρμα σονάτας. Άλλά λέγοντας φόρμα σονάτας, έννοούμε Ιβανίτερας μόνο τώ πρώτο μέρος της σονάτας, και όχι άλλόκληρη τή σύνθεση με τώ τρία ή τέσσερα μέρη της. Γιατί άν και όλη ή σύνθεση λέγεται σονάτα, ειδικά τή φόρμα της καθαυτς σονάτας την έχει τώ πρώτο μέρος. Τά άλλα είναι γραμμένα σέ άλλες φόρμες. Η φόρμα της σονάτας, δηλ. ή φόρμα που έχουν τώ πρώτα μέρη της σονάτας, συμφωνίας, τρίο, κοαρτέττω, κονάτο, κ.λ.π. είναι ή πραγματική άνακάλυψη τώ 18ου αίώνω.

Είναι άνάγκη νά ποιμε δύο λόγια άκόμα ειδικότερα γιά τή σονάτα, γιατί άλλοιώς θά είναι άδύνατο νά καταλάβουμε τώ έργο των κλασσικών.

Σονάτα (όπό τώ *sonata*) δεν έσημαινε τίποτε άλλο στήν άρχή παρά ένα κομμάτι γιά όργανο έν άντιθέσι με τώ κονάτα (όπό τώ *canzone*) που σημαινε τραγούδι. Οι σονάτες των παλαιότερων, κυρίως οι προγραμματικές σονάτες τώ Κοσούω (Κύηνω) δεν έχουν κομμάτι σχέση με τή φόρμα της σονάτας των κλασσικών. Ο πρώτος που έγραψε σονάτες όπως τις έννοούμε περίττω σήμερα, είναι ό Δεμνίκω Σκαρλάτι, έμπευματικός Ιταλός συνθέτης—σύγχρονος σχεδόν τώ Μπαχ (1685—1757) ΟΙ σονάτες τώ για πιάνω, χωρίς ν' έχουν την τελειατική φόρμα της σονάτας, όπως τή διαμορφώσαν οι κλασσικοί, προσπαθούν νά επ'τύχουν κάποια δραματικότητα.

Ο δεύτερος γιά τώ μεγάλο Μπαχ, Φίλιππος Έμμανουήλ Μπαχ (1714—1788) είναι ό πρώτος που έγραψε σονάτες με την πραγματική τους φόρμα, όπως τις έννοούμε σήμερα. Δηλαδή μία σύνθεση δεσημένη σέ τρία μέρη (θέ μιλούμε πιά γιά τώ 'Αλλέγκρο, 'Αντάτζιο και 'Αλλέγκρο, αλλά γιά τώ πρώτο μέρος, τώ 'Αλλέγκρο). Τά 'Αλλέγκρο λοιπόν αθή διαιρείται σέ τρία μέρη. Τώ πρώτο άρχίζει με ένα θέμα φυσικά, και

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΝΑ ΤΟΥΣ ΑΙΩΝΕΣ

Γ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΜΕΣΑΙΩΝΑ Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ Η ΑΠΑΡΧΗ ΤΗΣ ΠΩΛΥΦΩΝΙΑΣ

Η μουσική στους μεσαιωνικούς χρόνους κατείχε πρωταρχική θέση ανάμεσα στις ελεύθερες τέχνες, σ' όλες δε τις ανώτερες τότε σχολές εδιδάσκετο παράλληλα με άλλα μαθήματα σπουδαιότητας σημασίας, όπως την άστρονομία, γεωμετρία, αριθμητική κ. δ., σάν Τέχνη και επιστήμη συγχρόνως. Τη μουσική θεωρούσαν όχι μόνο μέσον έκφρασης τών ανθρώπινων συναισθημάτων, μά και δημιουργία, λογικής, σκέψης, και τεχνικών συνδυασμών, βασιζομένην σέ διάφορους κανόνες που υπερέβαιναν τούς ασχολουμένους ειδικά μέ τή σύνθεση, νά περιορίζουν τó δημιουργικό τους ένστικτο στά ουστηρά πλαίσια τής αούτηρης μουσικοτεχνικής και θεωρητικής αντίληψης τής εποχής εκείνης. Έτσι άναγκαστικά οι καλλιεργάτες τής μουσικής ίδιες προσπαθώντας νά είναι συνεπείς στις βασικές αυτές γιά τή μουσική όρχές, δίχως ν'όχουν όκμα άποκρυστάλωση τις γνώμες τους πάνω σέ μία όριόμενη μουσική σημειογραφία, σχετικά μέ τά ύψη και διάρκεια τών ήων, ως και τού μέτρου τού ρυθμού, περιέπιπταν πολλές φορές σέ μουσικό άδιέξοδο, μέ άποτέλεσμα τó έργο τους νά κατανά ένα άνοούσι και μονότογο ήχητικό κατασκεύασμα.

Τη μεσαιωνική έποχή διέκρινε μεγάλη δύναμη ένεργητικότητα πρós άπλοποίηση όλου τού τότε μουσικοθεωρητικού συστήματος που είχε δημιουργήση άληθινό χάος στούς πνευματικούς κύκλους, και έπεβάδισε σημαντικά τή πρόοδο τής μουσικής τεχνικής. Έπρεπε λοιπόν κάποτε νά καταστολάξουν οι άλληλοσυγκροτούμενες γνώμες περί μουσικής Τέχνης, γιά νά μπορέση κι αυτή ν' άπαλλαγή από τούς άπειρους σκοπέλους τής τραγελαφικής, μπορούμε νά ποδμε, μουσικής γραφής, και νά φθάση σιγά σιγά στόν άληθινό προορισμό της σάν Τέχνη όλοκληρωμένη, όποτε και οι δουλειές της έλεύθεροι και άπείραστοι, δρμώνειοι από τόν πόθο και τήν τερή φύδγα τής δημιουργίας, νά κτίσουν τó μουσικό τους οικοδόμημα πάνω σέ γεργές και άναμφισβήτητες θεωρητικές βάσεις.

Τό σημαντικότερο ρόλο στήν προκειμένη περίπτωση έπαιξε ή Έκκλησία και γι' αυτόν τó λόγο θά περιοριόθουμε νά μιλήσουμε ειδικότερα γιά τήν έκκλησιαστική μουσική κατά τούς μεσαιωνικούς χρόνους.

Όταν οι Ρωμαίοι ύποδούλασαν τήν Έλλάδα, ή έλληνική μουσική χωρίστηκε σέ δύο μεγάλα ρεύματα. Τό μέν ένα στράφηκε πρós τή Δύση και προσαρμόστηκε σάν πνεύμα και τόν χαρακτήρα τού κυριάρχου λαού, τó άλλο δέ ξεχώθηκε πρós τήν Άνατολή μαζί μέ τόν πολιτισμό τού Μεγάλου Άλεξάνδρου, που άργότερα κι

αυτό άκολούθησε τó ρεύμα τής Δύσης, ένώθηκε μέ τις άρχικές πηγές της τις όποιες και έπλούτισε μέ νέα στοιχεία.

Οι Ρωμαίοι, διάδοχοι και κληρονόμοι τού Έλληνικού πολιτισμού δέν προσέθεσαν τίποτε περισσότερο σέ ότι παρέλαβαν από τούς Έλληνες. Η μουσική τους είχε τή μορφή που ήρμοσε σ'ένα λαό έπίδεικτικό κι άλαζονικό, όπως ήταν, και μπορεί νά θεωρηθή σάν έπίλογος τής παρακμής τής έλληνικής μουσικής. Τήν πραγματική συνέχεια τού μουσικού ρεύματος τής άρχαίας έλληνικής μουσικής, συναντούμε στά λειτουργικά μέλη τής άνατολικής και δυτικής έκκλησίας.

Όταν επεκράτησε ό Χριστιανισμός, τόν τέταρτο μ. Χ. αιώνα, όρχισε νά πλουτίζεται ή μουσική της έκκλησίας, γιάτι στις άρχές ύπό τó φόβο τών Ρωμαίων ειδωλολατρών, οι πρώτοι Χριστιανοί δέν τολμούσαν νά έκδηλώσουν τά θρησκευτικά τους αισθητικά παρά μόνο μέ σιγανούς ψαλμούς, χωρίς συνοδεία όργάνων μέσα στις κατακόμβες όπου κατέφυγαν γιά νά σωθούν και νά έκφράσουν εκεί τή πίστι τους πρós τόν Θεάνθρωπο Συστήρα ήμών Ήσούν Χριστόν, και νά προσευχηθούν γιά τή σωτηρία τών ψυχών τους και τήν μετά θάνατον αιώνια ζωή.

Στις χώρες όμως τής Άνατολής, που ό φραγκοί δέν ήταν τόσο μεγάλοι, ό χριστιανικό μπορούσαν νά έκδηλωθούν κάπως πιό έλεύθεροι, που σάν συνέπεια είχε ή έκκλησιαστική μουσική νά προωθηθή περισσότερο και νά πλουτισθή μέ ψαλμούς που έβρισκαν βαθεία άπήχηση στις καρδιές τών χριστιανών. Οι διάφοροι ψαλμοί και ύμνοι ήσαν δημιουργήματα άπαραίτητης θρησκευτικής έκδήλωσης και έπαφής μέ τó Θεία, άντλούσαν δέ άπ' αυτούς όλοι οι πιστοί δύναμη, θάρρος, και παρηγορία, και έπίσης συνέβαλαν στόν ψυχικό τους έξαιγιισμό και τή χριστιανική πνευματική τους άνάταση. Έτσι δημιουργήθηκε ό τόπος τής ύμνωδίας τής Άνατολικής έκκλησίας, που επεκράτησε άργότερα και στή Δύση, και έθεσε τις βάσεις τής έκκλησιαστικής μουσικής.

Γιά νά έπιτευχθή όμως ή ένιαία χριστιανική λατρεία όπως και ή χριστιανική μουσική έγιναν άπό πολλές προσπάθειες, γιάτι στις διάφορες κατά τόπους έκκλησίες ύπήρχαν και διαφορετικές λειτουργίες και μουσικά και ή μουσική που έφαλλαν έλλαζε κι αυτή σύμφωνα μέ τήν κάθε λειτουργική. Μέ τις προσπάθειες δε αυτές κινδύνωνε ν' άλλοιωθή και νά διακυβευθή άκόμα τó νόημα και ή ένότητα τής χριστιανικής θρησκείας. Ό φόβος αυτός άποχόλησε πολλούς τότε

θρησκευτικούς ήγέτες κείνης της εποχής. Αυτός όμως που τελικά επέτυχε την εννοποίηση της εκκλησιαστικής μουσικής ιδίας υπήρξε ο Πάπας Γρηγόριος, επικαλούμενος Μέγας, εξ ου και το γρηγοριανό μέλος. Χάρης στον Γρηγόριον τόν Μέγα, που καθάρτισε και το αντίφωνάριο, ή Χριστιανική λειτουργία της Δυτικής εκκλησίας πλουτίστηκε πολύ, κι έγινε ύποδειγμα ύπεροχής και έξοχης θρησκευτικής Χριστιανικής ιεροτελεστίας. Όπως όμως κάθε μεταρρύθμιση ή καινοτομία κατά φυσικὴν συνέπεια συναντά ἀντιβάρσεις, έτσι και ή γρηγοριανή βρήκε πολλά εμπόδια μέχρι την τελική της επικράτηση, ιδίως δε στις χώρες Ἰσπανία και Ἰταλία, όπου χρησιμοποιούσαν δικιά τους λειτουργική βασιζόμενη στην θεωρία του Ἁγίου Ἀμβροσίου εξ ου και το άμβροσιανόν μέλος. Είχε δέ παραχωρηθῆ το πρόνομο αυτό ιδιαίτερα από την Ἁγία έθρα της Ρώμης. Αυτό όμως δεν υπήρξε παρά μία μοναδική έξαιρέση, γιατί το γρηγοριανόν μέλος, που είναι όμοφωνο, επικράτησε τελικά ως το άραιότερο και πιο ένδεδειγμένο θρησκευτικό μουσικό είδος της Δυτικής εκκλησίας, το οποίο μάλιστα ανεπτύχθη μέσα σε δύσκολες ή αντίθετες εποχές γεμάτες από πολέμους και καταστροφές ακόμα και κατά τόν διαμελισμό του ακάθαρτου τότε Ρωμαιοῦ Κράτους. Ἐναντία σ'αυτές όλες τις ανέπιτες συμφορές, το γρηγοριανό μέλος Ἰρχεται άρωγο, παρήγορο, και παντοδύναμο να κατανίξη τά ανθρώπινα πάθη, τά μιση και τούς έξοντομούς, και σάν θειο φωτεινό και βάλασμο άστρο να γαληνέψη τις πονεμένες ανθρώπινες ψυχές και ν' απαλύνει τά δεινά τους, νικητήριο δέ να βγῆ από τόν πολεμικό σάλο, για νά τονούση τή πίστη προς τόν Θεό και τό μεγαλειό της Χριστιανικής Θρησκείας.

Κι αυτά σχετικά μέ την εκκλησιαστική μουσική της Δυτικής εκκλησίας κατά τόν μεσαιώνα. Την άρχαιότερη όμως παράδοση της εκκλησίας διατηρεί ή Ἀνατολική εκκλησία, ή όποια και πρώτη έβλεπε τις βάσεις της θρησκευτικής μουσικής και διεμόρφωσε ένα αντιπροσωπευτικό μουσικό είδος της ορθόδοξης εκκλησίας γνωστό μέ τ' όνομα Βυζαντινή μουσική. Ἡ Βυζαντινή μουσική κατά την γνώμη τών πολλών κρατά τις ρίζες της, άπ' την άρχαία έλληνική μουσική και τούς τρόπους της. Ἡ βυζαντινή μουσική αντίθετα μέ τή μουσική της Δυτικής εκκλησίας διακρίνεται για την αυστηρή συντηρικότητα, και λιτότητα της εκφραστικής της γραμμής, έχει ιδιαίτερα σημεία μουσικής γραφής, κι έντελως δικό της τρόπο έρμηνείας ως και κωτευθόνεις. Μέ την πάροδο του χρόνου ύπόστη φυσικά κι αυτή σημαντική εξέλιξη, σήμερα δέ υπάρχουν και διάφορες γνώμες όσον άφορά τόν τρόπο της εκτελεσεάς της. Πολλοί έτάχθηκαν μέ την ιδέα της ένταξείας της Βυζαντινής μουσικής ως και του πλουτισμού της, μέ τά σύγχρονα μέσα της πολυφωνίας κι αρμονίας. Στο κεφάλαιο όμως αυτό υπάρχουν πολλές διχογνωμίες και ισχυρισμοί, που άφίνουμε να λύσουν οι ειδικοί περί την Βυζαντινή μουσική. Ἐμείς περιοριζόμαστε άπλως να τό αναφέρουμε παροδικά δίχως να και τό σχολιάσουμε.

Τόν τέταρτο μ.Χ. αιώνα έπήλθε σημαντική μεταλλαγή στον τρόπο της εκτέλεσεως της βυζαντινής μουσικής. Τους εκκλησιαστικούς όμους του προηγούμενους έψαλλε ο λαός ταυτόχρονα μέ τούς ψάλτες, έπαιυσε του λοιπού να τούς συνοδεύει και ο ήμνος έρμηνεύονταν μόνο από τούς ψάλτες. Ἀναφαίνεται τότε και ή αντίφωναία, δηλ. ή εκτέλεση της βυζαντινής μουσικής μέ

δύο χορούς τόν δεξιό και άριστερό. Παρά δέ την αντίδραση που συνάντησε το σύστημα αυτό στις άρχές δέν άργησε να επικρατήσει πολύ σύντομα σ'όλες τις Ὀρθόδοξες Ἐκκλησίες, κι έτσι από την Ἀντιόχεια που πρωτοεφαρμόστηκε να διαδοθῆ παντού. Θεμελιωτές της βυζαντινής μουσικής υπήρξαν ο Ἀθανάσιος ο Μέγας, ο Ἰωάννης Χρυσόστομος, ο Γρηγόριος Ναζιανζηνός, ο Βασίλειος, ο Ἰωάννης Δαμασκηνός που συνέγραψε την όκτώηχο, ή όποια περιλαμβάνει τις λειτουργίες όλου του έτους, τις ακολουθίες του έσπερινού και του θρθου, γραμμένες στους όκτώ ήχους της βυζαντινής μουσικής, ο πρώηνωμος Ρωμανός τόν Μελωδός όστις συνέθεσε πλήθος εκκλησιαστικών ήμνων και εξέλασχε μεγίστη έπικροή στη διαμόρφωση της βυζαντινής μουσικής, ο Χρυσάνθος ο Μαβύτιος που συνέγραψε την νέα μουσική σημειογραφία και εξέδωκε τό Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής ως και της σύγχρονου έποχής μέσ ο άξιολογιατάτος εκπρόσωπος του βυζαντινού μέλους Γεώργιος ο Ραιδεσθηνός.

Στά μέσα του 9ου μ.Χ. αιώνα άρχίζει σιγά σιγά να αναφαίνεται ή πολυφωνία, που είναι και ή πιο μεγάλη μουσική ανακάλυψη του μεσαιώνα, δηλ. ή συσχηχηση δύο ή περισσοτέρων μελωδιών. Στην εκκλησιαστική μουσική τροποποιούνται οι χρησιμοποιούμενοι τρόποι της άρχαίας έλληνικής μουσικής, τελειοποιείται ή μουσική γραφή, άρχίζει ή χρήση του πενταγράμμου, και ή εφαρμογή της σημερινής σημειογραφίας, έφευρόκονται τό εκκλησιαστικό όργανο και τά πληκτροφόρα μουσικά όργανα.

Ἡ Ιστορία του ξεκινήματος της πολυφωνίας δέν είναι και τόσο εύκολο επακριβώς να καθωρισθῆ. Πάντως όμως πρέπει να την χωρίσουμε σε δύο είδη: Την λαϊκή πολυφωνία και την έπιστομμονική. Ἡ μέν πρώτη έντελως ασθόρητη πηγάζει άπ' αυτό τοτότο τό ανθρώπινο μουσικό ένστικτο και δέν έχει για βάση τις μουσικές θεωρίες που έπέδειξαν άσθημα στις διάφορες μεσογειακές χώρες γι αυτό και αναπτύχθηκε πρώτα στην Ἀγγλία, σάν πιο άπομακρυσμένη χώρα και ολιγώτερο έπηρεασμένη από την όμοφωνη μουσική έρμηνεία και έκει βρήκε καλύτερη άπχηση. Δύο χαρακτηριστικά είδη μεθόδων που έφορμόστηκαν στην Ἀγγλία σάν πολυφωνικά δείγματα ήταν τό *gimel* και τό *fauxbourdon*. Το πρώτο τραγουδι για δύο φωνές, από τις όποιες ή δεύτερη φωνή συνόδευε κατά τρίτη την πρώτη φωνή, και που κατέληγε σε όμόφωνη συνάντηση μέ αντίθετες κινήσεις, και τό δεύτερο τραγουδι για τρεις φωνές δηλ. την πρώτη φωνή συνόδευαν οι δύο άλλες φωνές εκ τών όποιων ή τρίτη και χαμηλότερη ήταν στην πραγματικότητα ένα ψευτικό μέσσο *bourdon* και τραγουδιόταν μέ όκτάβια ψηλότερα άπ' ότι είναι γραμμένο, κι έτσι άκούγονταν στην όψηλότερη τετάρτη και όχι στη χαμηλότερη πέμπτη της δεδομένης μελωδίας. Το είδος αυτό της πολυφωνίας βρήκε πολλούς τότε άρνητες μουσικοθεωρητικούς τελικά δέ κατά τόν 14ον αιώνα, οι δυσπιστίες όλων εξέλιπαν και παρεδέχθησαν τόν χειρισμό σάν συμφώνων διαστημάτων της όδοβής, τετάρτης, και πέμπτης και όχι τρίτων και έκτων τις όποιες απέφυγαν να χρησιμοποιήσουν, και που στα σημερινά αυτιά μας φαίνονται τόσο σκληρά και πράξενα. Ἡ άπαρχή αυτή της αντίθετης κίνησης τών φωνών κατά τόν μεσαιώνα δηλ. της έπιστομμονικής πολυφωνίας έφθασε λίγο κατ' όλίγον στη φωνητική πολυφωνία, τό λεγόμενο *discantus* που υπήρξε και ή ά-

παρχή της σημερινής αντίστιξης, και που βασιζότανε μιά από τις δύο, ή τρεις ή τέσσερες φωνές επί δεδομένου κειμένου που τὸ ὀνόμαζαν *cantus firmus* δηλ. ὀδηγητικὸν μέλος. Ἀργότερα δὲ ἐπινόησαν τοὺς μεταβατικούς φθόγους και τὴ θεματικὴ μουσικὴ μίμησι που κατὰ τὴν Ἀναγέννησι προσέλαβε ἐξχωριστὴ θέση και στοὺς νεώτερους χρόνους ἐπέτυχε τὰ μεγαλύτερημα ἔργα τῶν μεγαλύτερων Δασκάλων τῆς Μουσικῆς Τέχνης.

Ἡ πολυφωνία κοντὰ στὰ ἄλλα ἐπέβαλλε και τὸν ἀκριβῆ καθορισμὸ τῆς ἀξίας κάθε νότας. Τὸν 12ο αἰῶνα γεννήθηκε ἡ μετρητὴ τέχνη (*ars mensuralis*) που ἀσημείωσε μεγάλη πρόοδο στὴ σημειογραφία τῆς μουσικῆς. Παρ' ἄλλα αὐτὰ ὅμως, τὰ διάφορα συστήματα γραφῆς και μετρήσεως ἦταν δυσμεταχειρίστα. Κάποιος μοναχὸς ὁ **Guido d' Arezzo** τὸ 1050 μ.Χ. ἔφερε ἀρχετὴς μεταρρυθμίσεις στὴ μουσικὴ, συνέτεινε δὲ στὴν ἐφεύρεσι τοῦ πενταγράμμου και τοῦ μουσικοῦ ἀλφαβήτου τὸν ὁποῖο δανείστηκε ἀπὸ τῆς πρώτης συλλαβῆς κάθε στίχου τοῦ ὁμῶν πρὸς τὸν Ἅγιον Ἰωάννη, κι αὐτὸ γιὰ πιὸ εὐκόλη ἐκμάθησί του.

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli fuorum
Solve polluli
Labi re alium
*Sancti Johannes

Μετάρρησι : Γιὰ νὰ μορφοῦν νὰ ἀντηχοῦν μὲ χαλαρῆς τῆς χορῆς οἱ ὄσολοι σου, τὰ θαυμαστά κατορθώματά σου, λύσε τὴν ἀμνηστία τῶν μουσικῶν χειλιῶν μου Ἅγιε Ἰωάννη.

Ἡ τέχνη τῆς πολυφωνίας ἔως ὅτου ἐπιβλήθη συνήνησε πολλές δυσκολίες, προώδευσε δὲ καταπληκτικὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Λουδοβίκου τοῦ Μεγάλου, σὸν ὀργανωμένον μουσικὸ ἔθνος. Ἡ ἐκδόρησι τῆς ἔγνε ἀπὸ τὴν Παναγία τῶν Παρισίων ἀπ' ὅπου οἱ ἐκτελέσεις διαφόρων πολυφωνικῶν θρησκευτικῶν συνθέσεων τὸν **conductus** και τὸ **moteto** ἔκαναν τὴση ἐντύπωσι και πλημύρησαν μὲ φῶς ὅλη τὴν Εὐρώπη. Ἀπὸ τοὺς διακεκριμένους ὀργανιστῆς τῆς ἐποχῆς ἔκεινης ὑπῆρξεν ὁ **Perotin** ὁ Μεγάλος, που θεωρεῖται ἕνας ἀπ' τοὺς σπουδαιότερους δημιουργοὺς τῆς πολυφωνικῆς μουσικῆς.

Παράλληλα μὲ τὴν ἐξέλιξι τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς και τὴν ἀπαρχὴ τῆς πολυφωνίας στοὺς μεσαιωνικοὺς χρόνους δὲν πρέπει νὰ παραλείψουμε νὰ ἀναφέρουμε τοὺς Τρουβέρους και Τρουβαδόρους, που ἀντιπροσώπεσαν στὴ Γαλλία τὴν κοσμικὴ και τὴν λαϊκὴ μουσικὴ, που συνετέλεσαν ἐπίσης πολλὴ στὴν προώθησι και ἐξάπλωσι τῆς μουσικῆς ἰδέας και που ἤκησαν μεγάλη ἐπίδρασι στὴ διαμόρφωσι τοῦ μουσικοῦ ρυθμοῦ, μὲ τὴν ποικιλία τῶν μελωδιῶν που ἐκτελοῦσαν. Οἱ Τρουβέροι και Τρουβαδόροι ἦταν ἄπλοοι μουσικοὶ ἀγνοὶ μελωδιστῆς ποιητῆς και συνθέτες, τὸν ἀντλοῦσαν τὴν ἐμπειυσή τους ἀπὸ τὸ λαϊκὸ τραγοῦδι. Τραγοῦδοσαν τῆς μελωδίες τους μὲ συνοδεία τῆς βιέλας (ὀργανο θεωρωμένο πρόγονος τῆς βιόλας και τοῦ βιολιῦ), παίζοντας πρώτα μιὰ ἐπιῶδ μὲ τ' ὀργανο τους. Ὅλο τὸν καιρὸ γυρίζαν ἀπὸ συνοικία σὲ συνοικία και ἀπὸ πόλη σὲ χωριό, τὸν δὲ χειμῶνα μαθεύσαν στὰ σχολεῖα τῆς συνεχτῆς τους ἀσκούμενοι στὴν ἐκμάθησι νέων μελωδιῶν και στὴν τεχνικὴ τῆς βιέλας.

(* Ὁ ἔβρομος μόνον φθόγγος ὀνομάσθηκε Σι τὸν 16ο αἰῶνα).

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ἐἶχαν δὲ περιορισμένο τύπο συνθέσεως μὲ ἰδιαίτερους ρυθμοὺς ἀνάλογα μὲ τῆς τροφῆς τοῦ ποιήματος που ἐπρόκειτο νὰ μελοποιήσουν. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ὀνομαστοὺς τρουβέρους και τρουβαδόρους ὑπῆρξαν, ὁ **Adam le Bossu**, ὁ **Colin Musel**, ὁ **Marcabru** κ.ἀ.π.

Τὸν μεσαιῶνα σὸν ἐνόρησαν πραγματικὴ μουσικὴ ὅπως τὴν ἀντιλαμβάνομαστε σήμερα, δὲν ὑπῆρχε οὐσιαστικὰ τίποτε τὸ δέξιμονημένο, ἐκτὸς μερικῶν ὀργάνων που συνέβαλαν κυρίως στῆς μουσικῆς φωνητικῆς ἐκτελέσει, ἐνίστε δὲ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ἐπέδεικναν τὴ δεισιτεῖαν τους παίζοντας διάφορους αὐτοσχεδιασμοὺς. Ἀτυχῶς ὄργανα ἀπὸ τῆς μεσαιωνικῆς ἐποχῆς δὲν περιεσώθηκαν οὔτε μουσικὰ κείμενα ἀπὸ τὰ ὁποῖα μπορούμε νὰ κρίνουμε πὸς ἦσαν προσωρισμένα εἰδικὰ γιὰ ἐνόρηγανες ἐκτελέσεις. Μόνον ἀπὸ περιγραφῆς και ἀφηγήσεως ποιητῶν και χορογράφων ἔχομε μερικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐνόρηγι γενικὰ μουσικῆς τῆς ἐποχῆς ἔκεινης. Τὸ σημαντικότερο δὲ γεγονὸς εἶναι πὸς τὸν 9ο αἰῶνα πρωτοεμφανίστηκαν ὄργανα παίζόμενα μὲ τόξα, σὲ πρωτόγηνη ἀρχικὰ μορφή - ἔπειτα μὲ συνεχεῖς τελειοποιήσεις, κ' ἔτσι δημιουργήθηκε ἡ οἰκογένεια τῶν *viols* κι ἀργότερα τῶν βιολιῶν, ὅπως τὰ ὄργανα **crouth**, **rebec** και ἡ βιέλλα που ἦταν και τὸ ἀριότερο ἔγχωρο ὄργανο τῆς μεσαιωνικῆς ἐποχῆς, και πληκτροφόρα ὄργανα, ὅπως ἦταν τὸ ὄργανο που προήλθε ἀπὸ τὸν αὐλὸ τοῦ Πανδῆ και τῆς μύξτας, και ἡ χρυσοῖμευε γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ τραγοῦδιου στῆς ἐκκλησίαις. Ἐἶχε μικρὰ διαστάσεις και ἀπετελείτο ἀπὸ 8. μέχρι 15 ἡχητικῶς σωλῆνες, ἐφευρέτης δὲ θεωρεῖται ὁ Κτησίβιος. Μουσικὸ ὑπόδειγμα σχεδίου ὀργάνου, βρισκεται σὲ κάποιο χειρόγραφο τοῦ Βρετανικοῦ μουσείου, χρονολογούμενον ἀπὸ τὸν 14ο αἰῶνα. Ἡ ἐνόρηγανος ὅμως μουσικὴ μόνον ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα και πέρα χρίσκει νὰ παρηρῆ μιὰ ἐξχωριστὴ θέση και ἀνεσθητήρια και νὰ ἀποβάλλη σιγά σιγά τὰ δεσμὰ τοῦ ἄχρωρου ρόλου τῆς συνοδείας που ἔως τότε εἶχε, και στὴν περίοδο τῆς ἀναγέννησης νὰ προωθηθῆ μαζί μὲ τῆς γενικώτερη μουσικῆς ἐξέλιξι και τὴν σημειωτικὴ ἀνακαίνισσι και προσηκὴ νέων μουσικῶν ὀργάνων.

(Συνεχίζεται)

ΠΟΡΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

Μάθαινε ἀπὸ μικρὸς τοὺς κανόνες τῆς Ἄρμονιας. Μὴ σὲ τρομάζουν οἱ λέξεις: **Θεωρία**, ἄρμονια, **ἀντίστιξι** κ. λ. Ὅλα αὐτὰ θὰ σὲ ὑποδεχτοῦν φιλικὰ ἂν κάμεις κι ἐσὺ τὸ ἴδιο.

Νὰ προσπαθεῖς νὰ παίζεις ὄραφα, εὐκόλα κομμάτια, παρὰ μέτρια δύσκολα.

Νὰ παίζεις πάντα πᾶνον μὲ καλοκουρδισμένο ὄργανο. Νὰ μὴν ἐκτελεῖς μόνον μὲ τὰ δάχτυλα τὰ κομμάτια σου ἀλλὰ νὰ μπορεῖς νὰ τὰ τραγοῦδεις και χωρὶς τῆς βοήθειας τοῦ πᾶνου. Νὰ ἐντείνεις δὲ τόσο τῆς δύναμη τῆς μνήμης σου, ὥστε νὰ μπορεῖς νὰ θυμάσαι μὲ σιγουριά ὄχι μόνον τῆς μελωδία μιᾶς συνθέσεως ἀλλὰ και τὴν ἄρμονία τῆς.

ΜΟΥΣΙΚΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΑΣ

Το Φεστιβάλ των Τριών Χωρωδιών είναι από τα παλαιότερα επαρχιακά μουσικά φεστιβάλ της Βρετανίας. Από το 1724 γίνεται λόγος γι' αυτό, και είναι ένας θεσμός όχι μόνο πολύ παλιός αλλά και πολύ ιδιάιυτος. Τρεις πόλεις της δυτικής Άγγλιας, το Γκλώστερ, το Γουόστερ και το Χέρφορντ με τους ώραιους καθεδρικούς ναούς, διατηρούν ή καθεμιά του κι' από μία επαγγελματική χορωδία, που αποτελείται από παιδιά και άνδρες, και ένα μουσικό που παίζει όργανο, για τις κανονικές λειτουργίες της εκκλησίας. Κάθε πόλη έχει επίσης την έρασιτεχνική χορωδία της. Οι μουσικές αυτές εταιρείες είναι ανεξάρτητες, αλλά μία φορά τó χρόνο συγκεντρώνονται όλες μαζί, και δίνουν ένα φεστιβάλ έργων για χορωδία, που κρατά μία έβδομάδα. Τά μέλη και τών τριών χορωδιών είναι περίπου 600 και τραγουδούν κάθε χρόνο έναλλάξ στις μητροπόλεις τών τριών πόλεων που, έχουν θαυμάσια ακουστική.

Φέτος τó φεστιβάλ αυτό δόθηκε στό Γκλώστερ όπου άκούστηκαν για πρώτη φορά και τρία νέα χορωδιακά έργα. Τό πρώτο ήταν ή *Fantasia (quasi variazioni)*, ή τελευταία σύνθεση τού Βών Ούλλιαμς. Είναι γραμμένο για σόλο πιάνο με συνοδεία χορωδίας και όρχήστρας, και βασικό τó θέμα είναι ένας φαλμός γνωστός ώς «Ο παλιός 104ος», μία θαυμάσια μελωδία τού 1559. Η Φαντασία είναι άπλη και καθαρά Άγγλική, δν και διακρίνει κανείς σ' αυτή τήν επίδραση τού Ιωάννη Σεβαστιανού Μπάχ, που υπάρχει πάντα στίς συνθέσεις τού βετεράνου αυτού Άγγλου μουσικού. Η τεχνική τού έργου είναι θαυμάσια και ή ισορροπία τών τριών μελών έπιτυχημένη γιατί τó πιάνο δέν κυριαρχεί αλλά διακοσμεί τά μεγάλα χορωδιακά θέματα.

Δεύτερο καινούριο έργο ήταν τó *Hymnus Paradisi*, τού Χέρμπερτ Χούσελλς. Η έφημερίδα «Νταϊλντ Τελεγράφη» τού Λονδίνου περιέγραψε τó έργο αυτό ώς «άνεπίσημο Ρέκβιεμ, που αποτελείται από έξη μικρά θέματα, στα όποια έναλλάσσονται και συνδυάζονται ή προσευχή και ή σκέψη. Ο Χέρμπερτ Χούσελλς, δέν είναι πολύ παραγωγικός συνθέτης, πάντα όμως διακρίνεται για τó λεπτό και μουσικότητα πνεύμα τού. Τό καινούριο τού έργο έχει σημασία για δύο λόγους: πρώτα γιατί είναι κάτι σπάνιο κι ύστερα γιατί είναι μία σύνθεση με βαθύ αίσθημα, και εξαιρετική μεγαλοπρέπεια.

Τό τρίτο καινούριο έργο τού φεστιβάλ ήταν τού Τζέραλντ Φίντς, έμπνευσμένο από τήν όδη τού Οόρντογούρβ *Intimations of immortality from recollections*

of childhood. Ήταν μία πραγματική έπιτυχημένη σύνθεση.

Τό Φεστιβάλ τών Τριών Χωρωδιών περιελάμβανε μεταξύ άλλων τή *Δημιουργία* τού Χάουβν, τόν *Μεσσία* τού Χαϊντελ τó *Δεύτερο κονόερτο* για πιάνο σέ σό ύφ. τού Μπράμς, τó *Όνειρο τού Γκερντίουσις* τού Έλγκαρ και τόν *Ύμνο στόν Ήηού* τού Γκούσταβ Χόλστ.

Λίγον καιρό μετά τó Φεστιβάλ τού Γκλώστερ έγινε στή μικρή πόλη Μάλβερν ένα φεστιβάλ με έργα τού Έλγκαρ, που έχει γεννηθεί εκεί κοντά και έζησε πολλά χρόνια τής ζωής τού στήν περιοχή εκείνη.

Τά Φεστιβάλ έφέτος είχαν μεγάλη κίνηση. Τό Φεστιβάλ τού Έδιμβούργου συγκέντρωσε περισσότερο κόσμο από κάθε άλλη χρονιά: κάτι πολύ ευόιαιο για τή δύσκολη έποχή που περνούμε.

Τάρα έχουν άρχισει να αναγγέλλονται ενδιαφέροντα νέα για τó μεγαλύτερο σέ άπαιτήσεις και περιεχόμενο Φεστιβάλ τής Βρετανίας, τού 1951. Η Όπερα τού Κόβεντ Γάρντεν θα παρουσιάσει για πρώτη φορά τή νέα όπερα τού Βών Ούλλιαμς *The Pilgrim's progress*, που τó λιμπρέττο της είναι έμπνευσμένο από τήν περίφημη όμώνυμη άλληγορία τού Τζών Μπίουσαν. Τό καινούριο Μέγαρο Συναυλιών στή νότια όχθη τού Τάμεση έχει σχεδόν τελειώσει και σέ λίγο θα γίνουν οι τελικές δοκιμές τής άκουστικής τού.

Τό πιό σημαντικό γεγονός τού Λονδίνου τελευταία ήταν ή έπίσκεψη όλοκληρού τού θιάσου τής Σκάλας τού Μιλάνου με κυρίους μαέστρους τó Βικτωρ ντέ Σαμπάτα και τόν Φρ. Καπουάνα. Οι καλλιτέχνες τής Σκάλας έπαιξαν τόν *Φάλσταφ* και τόν *Όθέλλο* τού Βέρντι και τόν *Έλιζήσιο* τού Έρωτα τού Ντοτζέττι. Έπίσης έδωσαν δύο φορές τó Ρέκβιεμ τού Βέρντι και διάφορα ότομικά ρεσιτάλ.

Η Βασιλική Φιλαρμονική Όρχήστρα με διεθυντή τόν Σέρ Τόμας Μπήτσον πήγε στίς Ηνωμένες Πολιτείες για μία σειρά συναυλιών.

ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

Μέ γλυκά και καραμέλλες μόνο δέν γίνονται τά παιδιά όνεις άνθρωποι. Όπως ή σωματική έτσι κι ή πνευματική τροφή πρέπει νά είναι άπλη και δυναμωτική. Οι μεγάλοι δάσκαλοι τής Μουσικής έφρόντισαν όρκετά για νά μάς δώσουν τέτοια τροφή. Άκολουθείστε λοιπόν κι έσείς τó παράδειγμα τούς.

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

THE PROMS, by Thomas Russel. Ed Max Parrish & Co Ltd—London. Σχήμα 8ο, σελ. 72. Εικονογραφημένο. Είναι η ιστορία των περιφημων Λονδρέζικων *Promenade Concerts* ('Υπαίθριες συναυλίες) των κοσμογιάπητων «Proms», όπως τις αποκαλεί για συντομία το 'Αγγλικό κοινό, που είναι τόσο συνηθισμένες με την προσωπικότητα του μεγάλου έμπνευστή τους, του εξαιρετου μασέστρου *Sir Henry Wood*, που ύψωσε τις συναυλίες αυτές στο επίπεδο της Μεγάλης Τέχνης τόσο, ώστε ο περισσότερο κόσμος να τον θεωρεί για ιδρυτή τους.

'Απ' αυτή την πλάνη όμως μας βγάζει ο κ. Thomas Russel, διευθυντής της Φιλαρμονικής ορχήστρας του Λονδίνου, που άντληεί τα στοιχεία του, για να γράψει το βιβλίο αυτό μέσ' απ' τα βάθη της μακρόχρονης ιστορίας κι' απ' τη ζωντανή παράδοση των συναυλιών αυτών. Έτσι μαθαίνουμε ότι τα κοντσέρτα αυτά πρωτοεμφανίστηκαν το 17ο αιώνα παρουσιασμένα από τον 'Αγγλο συνθέτη *John Banister*. Μετά παρακολουθούμε τη βαθμιαία εξέλιξή τους, που πέρασε από τόσο ένδιαφέροντα στάδια για να φθάσει στο κορυφώματός της, κάτω από τη σταβρή μαγκιάτα του *Sir Henry Wood*, που άφοβ' δόξησε θριαμβευτικά τα κοντσέρτα αυτά ανάμεσα από ευχαιρισμένες και δύσκολες εποχές κι' ανάμεσα από πολεμικές περιπέτειες, και τους εξασφάλισε

μια σίγουρη μακροβιότητα, κατάθεση τελικά τη μαγκιά του κατά τη μεταπολεμική ειρηνική περίοδο, άφοβ' πρώτα γιόρτασε το ίβηλοιστή του, κι' άποσύρθηκε να ξεκουραστεί, γιομάτος χρόνια, δόξες και τιμές.

RALPH VAUGHAN WILLIAMS. A Study by Hubert Foss. Ed. George G. Harrap and Co Ltd.—London. Σχήμα 8ο, σελ. 219.— Σίγουρα καταλλήλότερος βιογράφος αυτού του σύγχρονου μας μεγάλου 'Αγγλου συνθέτη θέ θα μπορούσε να βρειθ' άλλος από τον κ. H. Foss, γιατί, άσχετα προς το κύρος του σάν εξαιρετου μουσικοκριτικού, όχι μόνον συνδέεται με μακρόχρονη φιλία με το *R. V. Williams*, αλλά κι' έχει εκδόσει όλα τα έργα του από το 1925 έως το 1941. 'Ετσι στο βιβλίο αυτό μας γνωρίζει την τόσο ένδιαφέρουσα ζωή του, με κάθε λεπτομέρεια, κι' ανατρέπει πλατείαι κι' έντελώς αντικειμενικά το σημαντικότατο έργο του όδοντογράφου αυτού συνθέτη, που άντληεί πάντα την εμπνευσή του από δημοτικά και λαϊκά άγγλικά τραγούδια, κι' από επίσης άγγλικούς θρησκευτικούς ύμνους, κι' ακαλλιώςάει όλα τα είδη της μουσικής σύνθεσης. Το βιβλίο αυτό παρουσιάζει ένα ξεχωριστό ένδιαφέρον για κάθε μουσικό και φιλόμουσο, που έκτελεί ή άκούει έργα του υπό γρηαιότερου και σημαντικότερου αυτού συνθέτη της σημερινής 'Αγγλίας, χωρίς να έξει τίποτα σχεδόν για τη ζωή του κι' ελάχιιστα για το έργο του.

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—'Ο γνωστός 'Ελληνας καλλιτέχνης του βιολοντολλάου κ. 'Ελευθέριος Παπασταύρου βρίσκεται στο γαλλικό χωριό των Πυρηνάων. Πράντ και συνεχίζει τις μελέτες του κοντά στο δίδασκο 'Ισπανό βιολοντοελλίστα Πάμπλο Καζάλς που έχει άποσυρθεί εκεί.'Ο κ. Παπασταύρου βρισκόταν για μετακπαίδευση στο Λονδίνο όπου έκαμε μίαν έπιτυχή εμφάνιση σέ συναυλία της Βασιλικής 'Ακαδημίας και άκούστηκε από το 'Αγγλικό ραδιόφωνο σέ μιά από τις περιήριες συνθέσεις για τσέλλο σόλο του *I. Σ. Μπάχ* με την ευκαιρία του έορτασμού των 200 χρόνων από το θανάτου του. 'Εν συνεχεία ο έκλεκτός βιολοντοελλίστας πήγε στο Πράντ όπου ο Καζάλς τον βέηχτηκε για μαθητή του και εκφράστηκε με ένθουσιασμό για το ταλέντο του.

—'Ο Βιολιστής Νίκος Δικαίος έφυγε και πάλι για το Παρίσι με όποτροφία της Γαλλικής Κυβερνήσεως.'Ο κ. Δικαίος θά παραμείνει στη Γαλλική Πρωτεύουσα επί ένα έξάμηνο για μετακπαίδευση και για να παρακολουθήσει από κοντά τη μουσική ζωή της πόλης.

—Είθδησες από το Παρίσι για τη γνωστή καλλιτέχινά *Δα 'Ιρμα Κόλσας*. Τραγούδησε από το Παρισινό Ραδιόφωνο το όρατόριο του Καπελέ: 'Ο Καθρέφτης του Χριστού' με άναμετάδοση της έκτομής από το *B.B.C.* 'Ελαβε μέρος σέ δύο άκόμη έκτομής υπό τη διεύθυνση του μασέστρου 'Ορενσταίν όπου τραγούδησε με σημαντική έπιτυχία μεταξύ άλλων και τη «Σχεραζάτ» του Ραβέλ. 'Από τών ίδιο σθάλων θά τραγουδήσει άκόμη την όπερα του Πέρσελλ «*Διδώ και Αίνειας*».

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

'Η 'Ελληνική καλλιτέχνις άκούστηκε και σ' ένα ρεσιτάλ στήν αθήουσα «*Καβώ*», όπου τραγούδησε μεταξύ άλλων και έργα 'Ελληνών συνθετών. 'Η «*Όπερά*» έγραψε θερμότατη κριτική.

—Στό Λός 'Αντζελες ή σόπρανο 'Ελένη Νικολάϊδου έδωσε το πρώτο της ρεσιτάλ. Θερμή όποτροφή της έπέφωλξε το 'Αμερικανικό κοινό και ο μουσικός κριτικός τών «*Τάϊمز*» του Λός 'Αντζελες χαρακτήρισε την 'Ελληνίδα τραγουδίστρια σάν μιά καλλιτέχινά με φλογερή ιδιοσυγκρασία και καταπληκτικά πολύπλευρο ταλέντο έρμηνησας.

—'Επειτα από ένέργειες του Θάνου Μπούρου, ή Συμφωνική του Βίρτομουοργκ περιέλαβε στο πρόγραμμα της το «*Τρίπτυχο*» του Κολοιούρη για το Μάη του 1951.'Η ίδια ορχήστρα προκειμιάζει μια συναυλία στήν αθήουσα του Πανεπιστημίου της πόλης αυτής με έργα άποκλειστικά 'Ελληνικά, στα όποια θά τραγουδήσει και ή 'Αννα Τασσοπούλου.

—Τελείωναν οι συνενώσησεις της 'Οργανωτικής έπιτροπής τών διεθνών καλλιτεχνικών έορτών του 'Εβμβούργου με τη Φιλαρμονική 'Ορχήστρα Ν. 'Υόρκης, για 14 συναυλίες της κατά την προσεχή περίοδο έορτών, υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Μητροπούλου και του Μπρόννο Βάλτερ. Παράλληλα ο δήμαρχος του 'Εβμβούργου σέρ 'Αντριους Μάρραι συνεχίζει τις συνενώσησεις στο Βελγίόργκ προκειμιάσει να προσκληθεί το 'Εθνικό μαπαλάτο Γιουσκουλάουας για όκτώ παραστάσεις με λαογραφικά θέματα.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

— Τιμώντας τη μνήμη του Ίβερτου τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος, τοῦ Διονυσίου Λαυράκου, ἡ Ἑθνικὴ Λυρική Σκηνὴ διοργάνωσε μιὰ παράσταση μὲ τὴν κομικὴ ὄπερά του «Φακανάπα» κατὰ διδασκαλία καὶ διεύθυνση τοῦ κ. Ἀντ. Εὐαγγελάτου. Τραγουδοῦσαν ἡ κ. Φρ. Νικίτα καὶ οἱ κ.κ. Α. Μαυράκης, Μ. Μολύτσος, Τ. Τσιμπέρης καὶ Ν. Ντουρεζιάδης, καὶ σκηνοθέτησε ὁ κ. Φρ. Θεολογίδης. Ἐπίσης οἱ καλλιτέχναι Ζ. Ρεμπούνδου καὶ Α. Δελένδρας τραγουδοῦσαν ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ Μελόδραμα «Διδῶ». Πρὶν ἀπ' τὴν παράσταση οἱ κ. κ. Συνοβινός καὶ Μ. Καλομοίρης, μίλησαν γιὰ τὸ ἔργο καὶ τὴ ζῆσὶ τοῦ Ἐπιταγήσιου Συνθέτη.

— Ἐνα καθαρὰ Ἑλληνικὸ Πρόγραμμα θὰ παρουσιάσει ὁ Ἄλ. Σέρμαν τὸ Φεβρουάριό ἀπὸ τὸ Β. Β. C. τοῦ Λονδίνου, μετὰ τὴν ἐπιτροπὴν τοῦ ἀπὸ τὴν Ἀθῆνα στὴν Ἀγγλικὴ Πρωτεύουσα. Στὸ πρόγραμμα αὐτὸ θὰ ἐκτελεστοῦν ἔργα Σκολκῆτα, Πετρίδη, Καλομοίρη καὶ Βάρβωλη.

— Στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν τὸ* ζεῦγος Γ. καὶ Α. Λυκοδῆ εἴωσε δυὸ συναυλίες μουσικῆς δαμπίου μὲ τις 6 συνάτες γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο τοῦ Μπάχ, μ' ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία.

— Ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Ἑλληνογαλλικοῦ Συνδέσμου δόθηκε στὴν αἴθουσα τοῦ «Παρνασσοῦ» ἡ συναυλία τῆς Φιλικῆς Ἐταιρίας Ἐπιστημονῶν καλλιτεχνῶν ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Ἄλ. Ἀθανασιάδη. Τὸ πρόγραμμα ἀπέτελεσαν ἔργα Μπάχ, Μότσαρτ, Σούμπερτ, Γκρήγκ, Εὐαγγελάτου καὶ Χόστ.

Ἡ κ. Τζίνα Μπαχάουερ βρίσκεται τώρα στὴν Ἀθῆνα καὶ θὰ παραμείνει ὡς τις 10 Ἰανουαρίου. Θὰ συμπράξει ὡς σολίστ μὲ τὴν Κρατικὴ Ὀρχήστρᾴ Ἀθηνῶν πιθανόντατα ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ κ. Ἄλεκ Σέρμαν Ἡ ἐπιτυχία τῆς κ. Μπαχάουερ στὴν Ἀμερική ἦταν τόσο μεγάλη ὥστε ἡ ἐπιμονὴ τῶν ἐκεῖ ἱμπρεσσαριῶν ἀνάγκαι τῆς ἐκλεκτῆς καλλιτεχνίας θὰ τροποποιήσῃ τὰ ἀρχικὰ τῆς σχέδια σχετικῶμὲ τὴ μετὰβασὶς τῆς σὲ Ν. Κόσμο. Ἐτοί θὰ ἐμφανισθῆῖ ἐκ νέου στὴ Ν. Ὀρχήστρᾴ σ'ἕνα ρεσιτάλ στις 26 Ἰανουαρίου καὶ σὲ 5 ἄλλα ρεσιτάλ σὲ μεγάλας πόλεις τοῦ Καναδά καὶ τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν. Μὲ τὴν ἐκκαιρία τῆς ἐπιτυχίας τῆς αὐτῆς ποῦ τὴ καθιέρωσε πιά διεθνῶς, θὰ ὀργανωθῆῖ γεῖμα πρὸς τιμὴν τῆς ἀπὸ ἐπιλεκτὰ στελεχῆ τοῦ καλλιτεχνικοῦ καὶ μουσικοῦ κόσμου ὅπου θὰ προσκληθῶν οἱ γνωστότερες μουσικῆς προσωπικότητες τοῦ τόπου. Ἡ ἐκλεκτὴ πιανίστα παρεκέθησε σὲ βασιλικὸ δειπνοῦ κατὰ τὴν ἡμέρα τῶν γενεθλίων τοῦ βασιλέως καὶ ἐπὶ τῆς ἐκκαιρία ἐτέλεσε κλασσικῆς συνθέσεις σὲ πιάνο.

— Μιὰ ἄλλη καλλιτεχνίς βροίκεται γιὰ τις ἡμέρες τῶν ἑορτῶν στὴν Ἀθῆνα, ἡ οσπράνο κ. Ναυσικά Γαλανοῦ, ἡ ὁποία ἀπὸ ἐτῶν παρακαλουθεῖ σὲ Παρίσι ἀνώτερες παραδόσεις σκηνοθεσίας καὶ μελοδραματικῆς τεχνικῆς. Παράλληλα ἐμφανίστηκε κατὰ καιροῦς σὲ ρεσιτάλ στὴ Γαλλία, Ἑλβετία καὶ 2 φορές στὴ Γερμανία.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ <small>ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ</small> ΕΚΔΟΣΙΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε. ΑΦΗΜΙΑ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΩ 3 ΘΕΣΣ' 28064	ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΙΣΣΙΣ <small>(LE MOUVEMENT MUSICAL)</small> REVUE MUSICAIRE BIMENSUELLE EDITEE PAR LE SOCIETE MUSICALE ET D'EDITIONS 3, RUE PHIDIAS - ATHENES
ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΕΣΦΕΡΙΚΟΥ Ἐτῆρις Δρ. 40.000 Ἐξῆμν. * 20.000 Τριμῆμν. * 10.000 ΕΣΦΕΡΙΚΟΥ Ἐτῆρις Λ. Χ' 1.0.0 Ἐξῆμ. ἡ δελ. 3	ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ Σήμερνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099 Διευθυντής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ *Ὁδὸς Δαυιδάου 18 Πρωτεύουσα Τραπεζοῦ Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΛΑΝΗΣ Α. Σταματίδου 30

— Μιὰ σειρά ἀπὸ φωνοταινίες ἀπ' τὸ διεθνῆς πρόγραμμα τοῦ Μουσικοῦ Φεστιβάλ τῆς Εὐρώπης ποῦ ὀργάνωσε ἡ ὕπηρεσία τοῦ Σχεδίου Μάρσαλ, θὰ ἀκουσθῶν ἀπ' τὸ Ραδιοσταθμὸ Ἀθηνῶν. Θὰ παιχθῶν ἔργα τῶν καλύτερων συνθετῶν κάδε Εὐρωπαϊκῶ κράτους παιγμένα ἀπὸ τὴ βασικὴ ὀρχήστρα κάδε τόπου. Οἱ Ἑλληνικῆς συνθέσεις ποῦ θὰ ἀκουσθῶν θὰ εἶναι: Καλομοίρη «Τρίπτυχο», Πετρίδη «Τρεῖς χοροί», Βάρβωλη «Ποιμενικὴ Σούιτα», καὶ Εὐαγγελάτου «Εισαγωγή σ' ἕνα δράμα».

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ Ἐπιτροπὴ Συντάξεως τοῦ Περιοδικοῦ μας καθιερώνει εἰδικὴ στήλῃ ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ ἀπαντᾶ στις ὁποιαδήποτε φῶσεως μουσικῆς ἀποριῆς τῶν ἀναγνωστῶν μας.

Δ. Συνοῦρη Πάτρας, Ο. Μέντζου Ἰωάννινα, Α. Σίδηρη Τρίπολι, Β. Χαραμῆ Ναύπλιο, Τ. Νικολάου Κέρκυρα, Β. Νουφράκη Ἡράκλειον, Π. Τριανταφύλλου Φλώρινα, Χ. Ἀνθροιδάκη Ρέθυμνο, ἐλάβομεν ἐπιστολάς σας καὶ ἐνεργήσαμε ἀνάλογως.

Ἐλήφθησαν αἱ συνδρομαὶ καὶ εὐχαριστοῦμεν:

Παιδαγωγικῆς Ἀκαδημίας, Δ. Μεντζου, Α. Βρέλη, Ἰωάννινα, Ι. Τσιανοῦ, Η. Κριτωτάκη, Ἡράκλειον Κρήτης, Μ. Ἐζάρχου Δράμα, Ὁδείου Κορίνθου, Α. Γεωργακοπούλου, Κ. Μπουχάγερ Λευκάς, Δ. Βλάχου, Ζάκυνθος, Μ. Βελισσίου, Α. Παπαδοπούλου, Α. Βαγενά Ἀθῆναι, Ε. Κατομπα καὶ Δ. Ἰσκαβιδη Κύπρος.

Ἐλήφθησαν αἱ συνδρομαὶ καὶ τῶν κάτωθι, ὅλα τῆς πόλεως Θεσσαλονίκης καὶ εὐχαριστοῦμεν: Πάτρας Κ., Μυλωνά Α., Μητσοπούλου Π., Κωνσταντᾶρα Ε., Τριανταφύλλου Κ., Χατζηνάκου Ἰβήνης, Ἀναστασίου Ε., Μάνου Α., Συμηριότου Τζ., Ζισοῦρου Α., Παπαδοπούλου Χ., Παπαβασιλείου Φ., Κρητικῶ Α., Τσιρώνη Ε., Τούτσου Ε., Δαμιανοῦ Ι., Κατρακίζου Α., Βαμβακᾶ Μ., Μόχλου Ζ., Ἀστεριάδη Ν., Βαζάκα Α., Κολοτούρου Γ., Φιλίππου Α.

Δὲν φθάνει νὰ παίρνετε τὸ περιοδικὸ πρέπει καὶ νὰ τὸ διαβάζετε. Ἐχθε πολὰ νὰ ὠφεληθῆτε.

Ἦ ποστηρίζετε τὸ Περιοδικὸ δταν ἐγγράφετε ἔστω καὶ ἕνα συνδρομητῆ.

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
(ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ : ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦΑΛ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.)
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΚΥΡΙΩΤΕΡΑΣ ΠΟΛΕΙΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΣΚΑΦΩΝ
ΠΟΛΕΜΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101
Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 72.388

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

ΒΑΦΕΤΕ ΤΑ ΦΟΡΕΜΑΤΑ
ΣΑΣ ΜΕ ΤΑΣ ΒΑΦΑΣ
= ΥΦΑΣΜΑΤΩΝ =

KOLIBRI

ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ: Χ. ΖΑΓΟΡΑΙΟΣ
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 76—ΤΗΛ. 31-165

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΘΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα ἐτών δράσιν συγκεντρώνει προποθέσεις αι ὁποῖαι εἶναι ἀπαραίτητοι δι' ἕν συγχρονισμένον Μουσικόν Ἴδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ καὶ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εἰς ἐκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ καὶ ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς Πόλεις,
ΒΟΛΟΝ ΝΑΥΠΑΛΙΟΝ ΣΥΡΟΝ
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ ΠΥΡΓΟΝ ΧΙΟΝ
ΚΟΡΙΝΘΟΝ ΠΑΤΡΑΣ ΧΑΝΙΑ
ΛΑΡΙΣΑΝ ΡΕΘΥΜΝΟΝ ΧΑΛΚΙΔΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΠΡΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ, ΛΕΜΕΣΟΝ, ΛΑΡΝΑΚΑ
Διδάσκονται ὅλα τὰ μαθήματα τῆς ἐνορχηστρου καὶ φωνητικῆς μουσικῆς ἀπὸ 80 διακεκριμένους Καθηγητὰς καὶ Διδασκαλοῦς

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1909
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25.504
ΑΘΗΝΑΙ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

: ΥΝΤΑΖΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ
ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Μουσικά, Θεατρικά, Κινηματογραφικά θέματα
Κίνησις τῶν Ωδείων Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν καὶ τοῦ Ἐξωτερικοῦ.

Συναυλίαι Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν κ.λ.π.

Μουσικά Μαθήματα κ.λ.π.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΡ. 40.000

ΣΗΜ.— Τὰ 24 τεύχη τοῦ πρώτου ἔτους ἀποστέλλονται ἀντὶ δρχ. 24000. Αἱ βιογραφίαι Μοτσαρτ, Σούβαν, Σούμπερτ εἰς χωριστὰ βιβλία βιβλιοπαρασκευάζονται ἀντὶ δρχ. 1200 ἑκάστην. Τεμάχια διὰ ταχυδρομικῆς ἐπιταγῆς πρὸς τὸν κ. Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΝ ὁδὸς Φεΐδου 3, Ἀθήνας.

Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ γίνων ἀνταποκριταὶ μασ συνδρομηταὶ ἤ ν' ἀγοράσωσιν τὰ ἀνωτέρω δις ἀπευθυνθοῦσιν εἰς τὰ γραφεῖα μασ

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923. ΑΘΗΝΑΙ. ΦΕΙΔΙΟΥ 3. ΤΗΛ. 25504

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Ἀρμόνια, Ἀκορντεόν, Ὅργανα διὰ μπάντας Φιλαρμονικῶν καὶ Ὅρχηστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, καὶ ὅλα τὰ εἶδη τῶν ἐγγύθρων καὶ πνευστῶν, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονοδόται Ἀναλόγια, Ρετινέες, Καβαλάριδες, Ὑποσιάγωνα, Σουρτίνες, Τετράδια, χαρτί μουσικῆς κ.λ.π. εἶδη ἐξαρτημάτων.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Κλασικά — Παιδαγωγικά καὶ Νεώτερα διὰ Πιάνο, Τραγοῦδι, Βιολί, Ἄρπα, Μουσικὴ Δωματίου Ἀκορντεόν, Τζαζ κ.λ.π.

ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Σολφέζ, θεωρητικά βιβλία καὶ μουσικῆς φιλολογίας

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ
ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Ἰταλίας, Βελγίου, Αὐστρίας, Ἀμερικῆς κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουτραρισματα, Ἐπισκευαὶ καὶ μεταφοραὶ παρ' εἰδικῶν τεχνιτῶν.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ Κ. Α. Π.
ΑΘΗΝΑΙ: ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛ. 25.504

Τὸ Γραφεῖον μασ ἀναλαμβάνει τὴν καλλιτεχνικὴν ὀργάνωσιν Συναυλιῶν καὶ ἐν γένει Μουσικῶν ἐκτελέσεων εἰς τὰς Ἀθήνας καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος. Ἐγγυῆται τὴν καλλίτεραν ἐξυπηρέτησιν τῶν ἐνδιαφερομένων. Πληροφορία προφορικὰ καὶ δι' ἀλληλογραφίας διὰ τοὺς εἰς τὰς ἐπαρχίας διαμενοῦσας.