ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 1. — ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1928

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ: Γλῶσσα καὶ μουσική. — **ΦΕΛΙΞ ΠΕΤΥΡΕΚ**: Ἡ φιλολογία τοῦ πιάνου. — **Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ**: Ἡ γνῶσις τῆς φόρμας. — **Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ**: Τὸ Μονοπάτι τοῦ Μπετόβεν.— **Ι. ΓΚΡΕΚΑ**: Ἡ μουσικὴ χωρὶς ἔκφρασιν.— **Α. ΤΟΥΡΝΑΓΙΣΕΝ**: Σύγχρονος θέσις καὶ καθήκοντα τῆς μουσικῆς κριτικῆς.—**ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ Ν. ΒΕΡΓΩΤΗ**: Ἐπισκόπησις τῶν συναυλιῶν.—**Γ. Λ.**: Ὁ συνθέτης τῆς «συμφωνίας τῶν ἀνίδεων καὶ καλῶν ἀνθρώπων».—**Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ**: Μία θεατρικὴ ἐπισκόπησις. —**Ν. Β.**: Βιβλιοκρισία. — **ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ — ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ.** (Ἠλεκτρικὴ μουσική — «Καρντιλὰκ» τοῦ Π. Χίντεμιτ — Μία μουσικὴ ἀναβίωσις — Μουσικὸν συνέδριον — Μουσικὲς ἱεροσυλίες — Ἡ διδασκαλία τῆς Τζὰζ στὰ κονσερβατόρια — κ.τ.λ.) **ΠΕΝΙΕΣ — ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ—ΕΙΚΟΝΕΣ**: Ὁ καθηγητὴς κ. Τερεμὶν ἐκτελῶν μὲ τὸ βοηθό του ἕνα duo μὲ συνοδεία πιάνου. — Ὁ κ. Γ. Μάγκερ ἐπεξηγῶν στὸν πρωθυπουργὸ τῆς Πρωσσίας κ. Μπράουν τὴν ἐφεύρεσιν τοῦ «Sphärophon».—**ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**: Ὁ θλιμμένος διαβάτης (Il povero passante) γιὰ φωνὴ βαριτόνου. : **ΓΕΩΡ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ.**

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ

CHRONIQUES MUSICALES

REVUE MENSUELLE DE L'ART

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑ ΓΕΩΡΓ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ (Πατησίων 32). — ΑΘΗΝΑΙ

Ἐμβάσματα καὶ ἐπιστολαὶ πρὸς τὸν κ. Ἰωσὴφ Παπαδόπουλον, Γραμματοθυρίδα 230
ΑΘΗΝΑΣ

Remises et lettres à l' éditeur: Joseph Papadopoulos, Boite Postale No 230
ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ:
(Ἀπαραιτήτως προπληρωτέαι)
Διὰ 12 τεύχη (ἐτησί) Δρχ. 60.—
» 6 » » 30.—

ABONNEMENT ÉTRANGER:
(Strictement payables d'avance)
Pour 12 volumes (annuel) | Frs. 40. Lits. 30.— £ 8]— Dols. 2.—

Τιμὴ ἑκάστου τεύχους Δρχ. 6.

ΑΓΓΕΛΙΑΙ: Δι' ὁλόκληρον σελίδα δρχ. 750. καὶ κατ' ἀναλογίαν διὰ μικροτέρους χώρους.

ANNONCES: Pour une page entière Lrs. 2 Four des annonces de demie page ou quart e.t.c. à proportion.

ΔΗΛΩΣΙΣ

Ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι θὰ λάβουν τὸ τεῦχος καὶ δὲν τὸ ἐπιστρέψουν θὰ θεωρηθοῦν συνδρομηταί.

ΔΩΡΕΑ

Αγγελική Stroux

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΓΕΩΡΓ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

Γλωσσολόγοι, ἐπιστήμονες, λόγιοι, ποιηταί, ἐμελέτησαν ὡς τώρα τὸ γλωσσικό μας ζήτημα ἀπὸ τὶς διάφορες ἀπόψεις, ποὺ παρουσιάζει. Κανείς, ὅμως δὲν τὸ ἐμελέτησε ἀκόμα ἀπὸ τὴ μουσική του ἄποψι ποὺ, ὑπάρχει καὶ αὐτὴ καὶ δὲν ἔχει λιγώτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὶς ἄλλες. Τὴν ἄποψιν αὐτὴ θὰ ἀποπειραθῶ νὰ μελετήσω ἐγὼ χωρὶς νὰ ἔχω τὴν ἀξίωσιν, ὅτι θὰ κρίνω τὰ πράγματα μὲ τὸν γνώμονα ἑνὸς γλωσσολόγου (δὲν εἶμαι διόλου τέτοιος), ἀλλ' ἁπλῶς θὰ τὰ κρίνω μὲ τὸ πνεῦμα ἑνὸς διανοουμένου, ποὺ μὲ ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον παρακολούθησεν ὡς τώρα τὸ γλωσσικό μας ζήτημα καὶ ἐπρόσεξε σ' αὐτό, καὶ ποὺ ἔτυχεν ἀκόμα νὰ κατέχῃ καὶ μίαν ἄλλη γλῶσσα ποὺ συγγενεύει μὲ τὴ μιλητή—ἐννοῶ τὴ μουσική— ἡ γνῶσις τῆς ὁποίας εἰμπορεῖ νὰ διευκολύνῃ στὴν ἔρευνά του τὸν μελετητὴ, ποὺ ἔχει γιὰ σκοπὸ νὰ διεισδύσῃ στὸ πνεῦμα τῶν νόμων στοὺς ὁποίους στηρίζει τὴν ὕπαρξί της ἡ μιλητὴ γλῶσσα.

Ἀρχίζοντας τὴ μικρή μου αὐτὴ μελέτη δὲν μοῦ εἶνε δυνατὸν νὰ ἀποφύγω ἀπὸ τοῦ νὰ ἀναφέρω τὴν κοινοτοπία, ὅτι ἡ γλῶσσα δὲν εἶνε μόνον ἕνα ὄργανο μὲ τὸ ὁποῖον πραγματοποιεῖται ἡ συνεννόησις μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων ἀλλ' εἶνε καὶ ἕνα μέσον μὲ τὸ ὁποῖον ἐπιτυγχάνεται ἕνας στενώτερος ψυχικὸς δεσμὸς στὶς ἀναμεταξύ τους σχέσεις. Γιὰ νὰ ἐπιτευχθῇ ὅμως ὁ στενώτερος αὐτὸς δεσμὸς δὲν ἀρκεῖ βέβαια νὰ εἶνε ἡ γλῶσσα μόνον ἕνα ψυχρὸ μέσον συνεννοήσεως, τὰ δὲ λόγια νὰ εἶνε μόνον ξερὰ σύμβολα ἰδεῶν καὶ πραγμάτων, ἀλλ' εἶνε ἀνάγκη νὰ ἐκδηλωθῇ στὴν ὁμιλία καὶ ἡ ἐνέργεια τῆς ἰδιότητος τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου, τὸ ὁποῖον εἶνε ἀπαραίτητο νὰ συναντᾶται σ' αὐτήν, καὶ τὸ ὁποῖον τῆς δίνει ζωὴ καὶ δύναμι.

Ἂν τὰ λόγια ἦσαν μόνον ἕνα ξερὸ σύμβολον ἰδεῶν κτλ. καὶ τίποτε ἄλλο, τότε ἕνας νέος λαός, εὑρισκόμενος στὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς του θὰ εἰμποροῦσε, ἂν ἤθελε, νὰ δημιουργήσῃ μιὰ νέα γλῶσσα μὲ τὸν ἑξῆς τρόπο. Θὰ ἐμαζώνοντο σ' ἕνα εἶδος Ἀκαδημίας μερικοὶ ἄνθρωποι καὶ θὰ ἀπεφάσιζαν π. χ. τὴν ἔννοια τῆς λέξεως μητέρα νὰ τὴν ἐσυμβόλιζαν μὲ τὴ συλλαβὴ Χὶ καὶ ἐκείνη τοῦ πατέρα μὲ τὴ συλλαβὴ Ψί, θὰ ἔκαναν δὲ γνωστὴ καὶ στοὺς ἄλλους τὴν ἀπόφασί τους αὐτή. Θὰ εἴξεραν ἔτσι ὅλοι ἀπὸ τὴν ὥραν ἐκείνη ὅτι Χὶ σημαίνει μητέρα καὶ ὅτι Ψὶ σημαίνει πατέρας καὶ θὰ μεταχειρίζοντο στὴν ὁμιλία τους τὶς λέξεις αὐτές, ὅταν θὰ τὸ ἀπαιτοῦσε στὴν ζωὴν ἡ ἀνάγκη. Θὰ εἴξεραν, ναί, τοῦτο, ἀλλ' οἱ συλλαβὲς αὐτές, ἀκουόμενες ἀπὸ ὅλους, θὰ ἔκαναν στὴν ψυχὴ τὴν ἴδιαν ἐντύπωσι, ποὺ κάνει στὴ δική μας ψυχὴ τὸ ἄκουσμα τῶν λέξεων μητέρα καὶ πατέρας; Ὄχι βέβαια. Γίνεται ἔτσι φανερὸ τὸ πόση μεγάλη σημασία ἔχει στὴ διαμόρφωσι μιᾶς γλώσσης τὸ συναντώμενο σ' αὐτὴν ἐκφραστικὸ στοιχεῖο, γιατὶ ἡ γλῶσσα βέβαια — ὡς καὶ παραπάνω εἶπα—δὲν ἔχει τὴν ἀποστολὴ νὰ συμβολίζῃ μόνον ἰδέες, ἀλλὰ καὶ νὰ ἐκφράζῃ ἰδέες.

Φαντασθῆτε ἂν ἦταν δυνατὸν νὰ μᾶς ἀνάγκαζαν ἄξαφνα ἀπὸ τώρα καὶ στὸ ἑξῆς νὰ ἐλέγαμε π. χ. τὴ φωτιὰ πῦρ, ὅπως τὴν ἔλεγαν οἱ ἀρχαῖοι, ποὺ χωρὶς ἄλλο εἶχαν στὴ γλῶσσα διαφορετικὴν ἀπὸ τὴ δική μας μουσικὴν αἴσθησι. Ἡ ἀντικατάστασις τοῦ ἑνὸς λεκτικοῦ συμβόλου μὲ τὸ ἄλλο δὲν θὰ ἐζημίωνε διόλου τὴ συνεννόησί μας στὴν ὁ-

μιλία μόνο θὰ συνέβαινε ποὺ ἐνῶ οἱ ἀρχαῖοι, λέγοντας τὴ λέξι πῦρ, θὰ ἐδοκίμαζαν ἴσως ἀπάνω κάτω τὴν ἴδια ἐντύπωσι ποὺ δοκιμάζουμε ἐμεῖς λέγοντας τὴ λέξι φωτιά, ἐμεῖς λέγοντας τὴ λέξι πῦρ θὰ ...ἐκρυώναμε, (*) τὸ δὲ αὐτί μας θὰ ἐδοκίμαζεν ἀπάνω κάτω τὴν ἴδια αἴσθησι, ποὺ δοκιμάζει κανεὶς ἀκούοντας μία παραφωνία, ἢ ἀκούοντας μερικοὺς ἤχους μιᾶς παληᾶς καὶ περασμένης πειὰ μουσικῆς.

Γιατὶ τὸ ἐκφραστικὸ στοιχεῖο τῆς γλώσσας γιὰ τὸ ὁποῖον μιλάω (τὸ ὁποῖον ποικίλλει ἀναλόγως τῆς διαφορετικῆς ἠχολογίας καὶ τοῦ διαφορετικοῦ τυπικοῦ) εἶνε μία ἰδιότης ποὺ ἔχει σχέσι μὲ τὴν αἰσθητική μας ἀννίληψιν, ἡ ὁποία ἄλλοτε τὸ δέχεται καὶ ἄλλοτε τὸ ἀπωθεῖ (τὸ τελευταῖο τοῦτο συμβαίνει π. χ. στὴν περίπτωσι ποὺ ἀνάφερα παραπάνω γιὰ τὴ λέξι πῦρ), παρόμοια ὅπως σὲ μερικὲς περιστάσεις συμβαίνει καὶ μὲ τὸ περιεχόμενο στὴ μουσικὴ ἐκφραστικὸ στοιχεῖο, τὸ ὁποῖον τὸ γοῦστο μας ἄλλοτε τὸ δέχεται καὶ ἄλλοτε τὸ ἀποκρούει.

Δεδομένου τώρα, ὅτι τὸ γλωσσικὸ αὐτὸ στοιχεῖον ἐκφράσεως σχετίζεται μὲ τὴν αἰσθητικὴ, πρέπει νὰ παραδεχθοῦμε, ὅτι ἐκεῖνοι, ποὺ δημιουργοῦν τὴ γλῶσσα ἐμφυσοῦν σ' αὐτὴν καὶ ἕνα πνεῦμα τέχνης.

Καὶ πραγματικῶς ὑπάρχει ἕνα ὅριο μέσα στὸ ὁποῖον μία γλῶσσα εἰμπορεῖ νὰ εἶνε καὶ τέχνη, γιὰ νὰ πεισθῇ δὲ κανεὶς γι' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, ἀρκεῖ νὰ σκεφθῇ πόσον μεγάλη σχέσις ὑπάρχει μεταξὺ γλώσσας καὶ μουσικῆς.

Ἂς ἐξετάσουμε λίγο τὴ σχέσιν αὐτή...

Ἡ «ἠχολογία» καὶ ἡ «μορφολογία» σὲ μία γλῶσσα ἔχουν χωρὶς ἄλλο ἕνα μουσικὸ λόγο. Καὶ πραγματικῶς, ἡ ἠχολογία τὴν ὁποίαν ὁ Ψυχάρης ὁρίζει ὅτι εἶνε «ὁ τρόπος ποὺ φρονοῦνται ἀναμεταξύ τους οἱ διάφοροί μας ἦχοι», ποὺ ἀλλοῦ στηρίζεται ἂν ὄχι σ' ἕνα μουσικὸ λόγο; Ἄλλως τε ἡ ἴδια αὐτὴ λέξις «ἠχολογία» μαρτυρεῖ τὴ σχέσι, ποὺ ἔχει μὲ τοὺς ἤχους καὶ μὲ τὴ μουσική. Ἡ δὲ «μορφολογία», ποὺ ἀφορᾷ τὸ τυπικό, καὶ αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ βασίζεται λιγώτερο ἀπὸ τὴν ἠχολογία σ' ἕνα μουσικὸ λόγο. Γιατὶ τὶ ἄλλο εἶνε τὸ τυπικὸ μιᾶς γλώσσας παρὰ μία ὡρισμένη μουσικὴ ἔκφρασις, τὴν ὁποίαν προσλαμβάνουν τὰ λόγια βαλμένα μέσα στὸ καλοῦπι μιᾶς ὡρισμένης μορφῆς;

Καὶ ὡς ἐδῶ ἐξετάστηκε ἡ σχέσις ποὺ ἔχουν οἱ ἦχοι μὲ τὰ λόγια μιᾶς γλώσσας, παρμένα ἀπομονωμένα καὶ ἀσύνδετα. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ ἡ βαθύτερη ἀρχιτεκτονικὴ σχέσις, ποὺ συναντᾶται μεταξὺ φράσεως καὶ περιόδου λόγου στὴ γλῶσσα καὶ φράσεως καὶ περιόδου λόγου στὴ μουσική. Ἀκόμα ὑπάρχει ἡ μεγάλη ἀνολογία ποὺ συναντᾶται μεταξὺ ὁμιλίας, ἢ ἀπαγγελίας, λόγου καὶ μουσικῆς μελωδίας. Γιατὶ τὶ ἄλλο εἶνε ἡ χρωματισμένη ὁμιλία ἂν ὄχι ἕνα εἶδος μελωδικῆς ἀπαγγελίας;

Σκέπτομαι τώρα, ὅτι εἰμπορεῖ νὰ μοῦ πῇ ἴσως κανεὶς, πῶς στὴν περίστασιν αὐτὴ ἀνακατώνω τὸ πνεῦμα τῆς γλώσσας μὲ τὸ πνεῦμα τῆς λογοτεχνίας καὶ, ὅτι τὸ στοιχεῖο τέχνης γιὰ τὸ ὁποῖον ἐμίλησα παραπάνω καὶ τὸ ὁποῖον βρίσκω, ὅτι συνδέεται μὲ τὴ δημιουργία μιᾶς γλώσσης, συναντᾶται μόνο στὴ λογοτεχνία.

Δὲν μοῦ φαίνεται, ὅτι θὰ εἶχε τὸν τόπο της ἡ παρατήρησις αὐτή. Ὁ λαὸς ὅταν δημιουργεῖ τὰ λόγια του, τὴ φρασεολογία του καὶ τὰ γλωσσικά του καλούπια, δὲν κάνει τὴ δουλειὰ αὐτὴ ἀπαθὴς καὶ ἀσυγκίνητος. Μὲ τὰ λόγια δὲν δημιουργεῖ μόνο σύμβολα ψυχρὰ ἰδεῶν, ἀλλ' εἶναι καὶ λίγο, ἢ πολὺ καλλιτέχνης.

Φανταζόσαστε ἴσως, ὅτι ἐκεῖνος, ποὺ σὲ μιὰ στιγμὴ πόνου καὶ ἀπογνώσεως, πρῶτος αἰσθάνθηκε τὴν ἀνάγκη νὰ φωνάξῃ: «Ἄχ μάνα μου, μανοῦλα μου!» φανταζόσαστε ἐπαναλαμβάνω, ὅτι ἡ φράσις αὐτὴ θὰ τοῦ ἦλθε στὸ στόμα του ἔτσι φορμαρισμένη ἐκ συμπτώσεως ἁπλῶς καὶ ὅτι δὲν τοῦ τὴν ἐνέπνευσεν ὄχι μόνον ἕνας ψυχολογικὸς, ἀλλὰ καὶ ἕνας αἰσθητικὸς μουσικὸς λόγος; Καὶ ἡ μάνα, ποὺ ἀγκαλιάζοντας τὸ ἀγαπημένο της παιδὶ εἶπε πρώτη τὰ γλυκὰ λόγια: «Χρυσό μου ἀγγελοῦδι» ἢ «παιδί μου, γλυκό μου, μονάκριβό μου παιδὶ» φανταζόσαστε ἴσως, ὅτι τὴν φράσιν αὐτὴ θὰ τὴν εἶπε ὑπακούοντας μόνο σ' ἕνα αἰσθηματικὸ λόγο καὶ ὄχι σὲ μία μουσικὴ συγκίνησι: Βέβαια δὲν τὸ πιστεύω. Κάθε συλλαβὴ καὶ κάθε λέξις στὴ γλῶσσα ἔχει ἕνα μουσικὸ λόγο γιὰ τὸν ὁποῖον ἐδημιουργήθη, ὁ τόνος δὲ καὶ ἡ ἔκφρασις ἐκείνου, ποὺ μιλεῖ, ἡ ἀνύψωσις καὶ χαμήλωσις τῆς φωνῆς του καὶ ἡ ταχύτερη

(*) Τὸ ἀναφέρει αὐτὸ καὶ ὁ Σ. Σταματιάδης σὲ μιὰ μελέτη του.

ἡ βραδύτερη ἂς ποῦμε, ὅπως λένε στὴ μουσικὴ—ρυθμικὴ κίνησις, τὴν ὁποία κρατεῖ σὴν ὁμιλία του, καθιστοῦν τὴ γλῶσσα ἕνα εἶδος μουσικῆς μελῳδικῆς ἀπαγγελίας, ἡ ὁποία δὲν στερεῖται πνεύματος τέχνης.

Μὲ ὅλα αὐτὰ ποὺ γράφω θέλω νὰ φθάσω στὸ συμπέρασμα νὰ πῶ, ὅτι ἀφοῦ ἡ αἰσθητικὴ παίζει ἕνα σημαντικώτατο ρόλο στὴ δημιουργία μιᾶς γλώσσης, εἶναι φυσικὸ σὲ ὡρισμένες ἐποχὲς νὰ ἀλλάζῃ ἡ τελευταία ἔκφρασι (νὰ ἀλλάζῃ δηλαδὴ τὴν ἠχολογία της καὶ τὸ τυπικό της), ὅπως ἀλλάζει ἔκφρασι, σὲ ὡρισμένες ἐποχὲς καὶ ἡ τέχνη.

Διάφορα αἴτια ἠμπορεῖ νὰ φέρουν τὴν ἀλλαγὴ μιᾶς γλώσσης, γιὰ τὰ ὁποῖα δὲν εἶνε ὁ σκοπὸς τῆς παρούσης μελέτης νὰ μιλήσω. Μεταξὺ αὐτῶν ἕνα ἀπὸ τὰ κυριώτερα, εἶναι καὶ ἡ ἐπίδρασις τὴν ὁποίαν ἐξασκεῖ στὴν ψυχὴν ἑνὸς λαοῦ κάποτε ἡ ἐμφάνισις μιᾶς νέας θρησκείας τῆς ὁποίας τὸ πνεῦμα νὰ ἔρχεται σὲ ἀντίθεσι μὲ ἐκεῖνο τῆς παλαιᾶς θρησκείας. Καὶ ἀποδεικνύει τὸ τελευταῖο τοῦτο π.χ. ἡ μετὰ τὴ δύσι τοῦ ἀρχαίου ἑλληνορωμαϊκοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῆς ἀρχαίας πολυθεΐας ἐμφάνισις τῆς Χοιστιανικῆς θρησκείας ποῦ ἔδωσε ζωὴ στὶς δυὸ γλῶσσες: στὴν νεοελληνικὴ καὶ στὴν ἰταλική, ποὺ ἐπῆραν μὲν τὸ περισσότερο μέρος τοῦ ὑλικοῦ μὲ τὸ ὁποῖον ἐδημιουργήθηκαν ἡ πρώτη ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ ἡ δεύτερη ἀπὸ τὴ λατινική, ἀλλ' ἀπόκτησαν ὅμως μιὰ νέαν ἠχολογία καὶ ἕνα νέο τυπικό, ποὺ σημαίνει, ὅτι ἄλλαξαν τὴ μουσικήτους ἔκφρασι.

Καὶ δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ συνέβαινεν ἀλλοιῶς, γιατί, στὸ βίο ἑνὸς λαοῦ, ἡ ἄνθισις ἑνὸς νέου πολιτισμοῦ ἐμψυχωμένου ἀπὸ τὸ πνεῦμα μιᾶς ἀπάνω σὲ νέες ἠθικὲς βάσεις στηριζομένης θρησκείας, δὲν ἠμπορεῖ παρὰ νὰ ἐξασκῇ στὴν ψυχή του μιὰ βαθειὰν ἐπίδρασι, ὄχι μόνο στὸ αἴσθημα ἀλλὰ καὶ στὰ αἰσθητικὰ γοῦστα, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας εἶνε ἐνίοτε καὶ ἡ ἀνάγκη τὴν ὁποίαν αἰσθάνεται ὁ λαὸς νὰ πλάσῃ μιὰ νέα γλῶσσα, ποὺ νὰ εἶνε ἱκανὴ νὰ ἐκφράζῃ τὸ νέο του αἴσθημα καὶ τὸ νέο του πνεῦμα.

Ἔτσι καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἐδημιουργήθηκαν οἱ δυὸ γλῶσσες, ἡ νεοελληνικὴ καὶ ἡ ἰταλική, ποὺ προανέφερα.

Ἂς ἰδοῦμε τώρα λεπτομερέστερα πῶς ἐδημιουργήθη ἡ γλῶσσα στὴν Ἰταλία.

Ἕνας παληὸς πολιτισμός, ὁ ῥωμαϊκός' ποὺ ἐσυμβόλιζε τὴ δύναμι καὶ τὸ κατακτητικὸ πολεμικὸ πνεῦμα, δύει μαζὺ μὲ τὴ παληὰ θρησκεία, καὶ μαζύ του δύει καὶ ἡ ἠχηρή, βαρειὰ καί, πολλὲς φορὲς ἐπιβλητικὴ σὲ μουσικὴν ἔκφρασι λατινικὴ γλῶσσα, ποὺ διερμήνευε τελείως τὸ πνεῦμα του. Ἔρχεται ὁ Χριστιανισμὸς καὶ συναδελφώνει τὸν κόσμο, ἐμφυσῶντας στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου τὴν ἀγάπη τοῦ πλησίον καὶ τὴν αὐταπάρνησι. Ἡ λατινικὴ γλῶσσα χρεωκοπεῖ. Δὲν εἶνε πιὰ ἱκανὴ νὰ ἐκφράσῃ τὸ πνεῦμα καὶ τὸ αἴσθημα τῆς νέας ἐποχῆς.

Τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶχε καταστήσει πλειὸ τρυφερὴ καὶ εὐαίσθητη τὸ φῶς τῆς νέας θρησκείας, αἰσθάνεται δὲ αὐτὴ τὴν ἀνάγκην νὰ μεταχειρισθῇ μιὰ νέα γλῶσσα γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὸ νέο της αἴσθημα καὶ τοὺς νέους της παλμούς. Καὶ ἡ γλῶσσα αὐτή, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ἐκδηλώνεται ἕνα φυσικὸ φαινόμενο, γεννιέται καὶ ἀναπτύσσεται, δίπλα στὴ λατινική, στὴν Ἰταλία, εἶνε δὲ ἡ ἀπὸ τὸ λαὸ προελθοῦσα καὶ ἀπὸ τὸ μεγάλο πνεῦμα τοῦ Δάντη τελειωτικὰ ὡς ἐθνικὴ ἐπιβληθεῖσα νεοϊταλικὴ γλῶσσα, γλῶσσα ἁπαλώτερη στὴν προφορὰ καὶ ἁρμονικώτερη ἀπὸ τὴ λατινική, τῆς ὁποίας ἡ γλυκύτης τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως ἀνταποκρίνεται περισσότερο πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ χριστιανικοῦ πολιτισμοῦ.

Ὅπως τώρα συνέβη στὴν Ἰταλία, τὸ ἴδιο κατ' ἀναλογίαν συνέβη καὶ σ' ἐμᾶς.

Ἕνας μεγάλος πολιτισμός, ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικός, ἔδυσε καὶ μαζὺ μ' αὐτὸν κι' ἡ γλῶσσα μὲ τὴν ὁποίαν ἦταν στενὰ δεμένος.

Ποιὰ τώρα εἶνε ἡ γλῶσσα τῆς ὁποίας ἡ μουσικὴ ἔκφρασις ἀνταποκρίνεται περισσότερο πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς νέας χριστιανικῆς ἐποχῆς, ποὺ διεδέχθη τὴν παληὰ φυσιολατρικὴν ἐποχή; Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι εἶνε ἐκείνη μὲ τὴν ὁποίαν ὁ ἁρματωλισμὸς ἔψαλλε γιὰ αἰῶνες τοὺς πόνους του καὶ τοὺς ἡρωϊσμούς του, ποὺ ἔφεραν στὸ τέλος τὴν ἐλευθερία τῆς Ἑλλάδος, ἡ γλῶσσα τὴν ὁποίαν ἐδημιούργησεν αὐθόρμητα ὁ λαός, ποὺ ἔζησε μέσα στὴν ἁγνὴ φύσι τὴν ἁπλῆ του καὶ τὴ φυσική του ζωὴ καὶ ποὺ ἐχάρηκε καὶ ἐπόνεσε μὲ αὐτήν, εἶνε ἡ δημοτικὴ γλῶσσα ποὺ περιμένει τὸν ἕλληνα Δάντη της γιὰ νὰ εἰμπορέσῃ νὰ ἐπιβληθῇ μιὰν ἡμέρα τελειωτικὰ ὡς γλῶ τοῦ ἔθνους ὁλοκλήρου.

ΠΡΩ

***

Βέβαια, τώρα, στὴν ἰδέα τῆς ἐπικρατήσεως τῆς δημοτικῆς γλώσσης ὡς πανελλήνιας ἐθνικῆς γλώσσης ἀντιτίθεται ἡ πάντοτε στερεότυπη διαμαρτυρία τῆς γνωστῆς μερίδος τῶν καθαρευουσιάνων, ποὺ θὰ ἤθελαν νὰ ἐπιβάλουν ὡς ἐθνικὴ γλῶσσα τὴν καθαρεύουσα, ποὺ καὶ αὐτὴ ἔζησε καὶ ἐκαλλιεργήθη στὴ χριστιανικὴ περίοδο.

Στὴ διαμαρτυρία αὐτὴ δὲν θὰ ἄξιζεν ἴσως ὁ κόπος πλειὰ νὰ ἀπαντοῦσε κανεὶς γιατὶ τὸ ζήτημα τοῦ ποία ἀπὸ τὶς δυὸ γλῶσσες, δημοτικὴ ἢ καθαρεύουσα, εἶνε ἡ ἐθνικὴ γλῶσσα, ἐπάληωσε πλειὰ καὶ εἶνε ἀπὸ πολλοῦ ὑπὲρ τῆς πρώτης λυμένο ἀπὸ ὅλα τὰ σοφώτερα πνεύματα, ποὺ ἔβγαλεν ὡς τώρα ἡ Ἑλλὰς καὶ ἀπὸ τοὺς πλειὸ διαπρεπεῖς ξένους ἐπιστήμονας γλωσσολόγους.

Μολαταῦτα, κακὸ ἴσως, δὲν θἄκανε, νομίζω, ἂν, κοντὰ στὶς τόσες σοφὲς γνῶμες ποὺ ὑπὲρ τῆς ἰδέας τῆς ἐπικρατήσεως τῆς δημοτικῆς ἐξεφέρθησαν ὡς τώρα ἀπὸ διαπρεπεῖς δημοτικιστάς, ἐπρόσθετα καὶ ἐγὼ τὴν ταπεινὴ δική μου γνώμη, πάντοτε ἐννοεῖται ἀναχωρῶντας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ποὺ ἔθεσα στὴ μικρή μου αὐτὴ μελέτη νὰ ἐξετάσω τὸ γλωσσικό μας ζήτημα κυρίως ἀπὸ τὴν αἰσθητική, τὴ μουσική του ἄποψι.

Ἔχω, λοιπόν, τὴ γνώμη, ὅτι ἕνα ἀπὸ τὰ πειστικώτερα ἐπιχειρήματα τῶν ὑποστηρικτῶν τῆς δημοτικῆς, ποὺ ἀποδεικνύει, ὅτι αὐτὴ εἶνε ἡ ἐθνική μας γλῶσσα, εἶνε καὶ τὸ ὅτι δημιουργός της ὑπῆρξεν ὁ λαὸς ποὺ ἔχει τὴν ψυχή του ἐλεύθερη ἀπὸ κάθε δασκαλικὴ καὶ λογιωτατιστικὴ ἐπίδρασι, ποὺ δὲν ξέρει τί θὰ πῇ προγονοπληξία, ποὺ δὲν δημιουργεῖ τὴ γλῶσσα του μέσα στὴ μοῦχλα τοῦ γραφείου καὶ τῆς βιβλιοθήκης, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ ἥλιου, εἴτε ζῶντας μέσα στὴ θορυβώδη ζωὴ τῶν πόλεων, εἴτε εἰσπνέοντας τὸν ἁγνὸν ἀέρα τοῦ βουνοῦ καὶ τοῦ κάμπου. Ὁ λαὸς (ἐδῶ ὅπως καὶ παντοῦ) ὅ,τι καὶ ἂν δημιουργῇ τὸ δημιουργεῖ μὲ τὴν ὁρμὴ καὶ τὴν εἰλικρίνεια τοῦ ἐνστίκτου, τὴ στιγμὴ δὲ ποὺ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ πλάσῃ μιὰ καινούργια γλῶσσα, τὰ λόγια ποὺ πλάθει βγαίνουν ἀπὸ τὴν ψυχή του καὶ ἀπὸ τὸ στόμα του, φυσικὰ ἔτσι ὅπως βγαίνουν ἀπὸ τὴ μηλιὰ τὰ μῆλα καὶ ἀπὸ τὴ ροδιὰ τὰ ρόδια, ὅπως ἐκδηλώνεται δηλαδὴ στὴ φύσι ἕνα ὁποιοδήποτε φυσικὸ φαινόμενο. Ὁ λαὸς, ζυμωμένος μὲ τὴ ζωὴ καὶ μὲ τὴν ψυχὴ γεμάτη ἀπὸ ζωηρὲς ἐντυπώσεις καὶ ἔντονα αἰσθήματα, αὐτοσχεδιάζει τὴ νέα του γλῶσσα μὲ τὴν ἴδια φυσικότητα καὶ μὲ τὴν ἴδια εἰλικρίνεια ποὺ αὐτοσχεδιάζει τὰ τραγούδια του, ποὺ δημιουργεῖ τοὺς χορούς του, αὐθόρμητα δέ, μὲ τὸ ἔνστικτο μορφώνει καὶ τὴν αἰσθητική του ἀντίληψι.

Καὶ τώρα, πέτε μου, ὕστερα ἀπὸ ὅ,τι αὐτό, στὴ νέα χριστιανικὴ περίοδο, ποιὸς εἶνε πιθανώτερον, ὅτι ὑπῆρξεν ὁ εἰλικρινέστερος καὶ ἀληθινώτερος δημιουργὸς τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης, ποὺ ἐφάρμοσε σ' αὐτὴ τὴν πλειὸ σύμφωνη πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς νέας ἐποχῆς μουσικὴν ἔκφρασι, ὁ λαός, ποὺ ὅ,τι αἰσθάνεται τὸ αἰσθάνεται φυσικὰ καὶ ἀβίαστα, ἢ ἡ τάξις τῶν μορφωμένων, τῶν δασκάλων, τῶν λογιώτατων καὶ σχολαστικῶν ποὺ ἐκαλλιέργησε τεχνητὰ καὶ διατήρησε τὴν καθαρεύουσα μέσα στὴν πνιγερὴ ἀτμόσφαιρα τῶν βιβλιοθηκῶν; Ἡ ἀπάντησις, βέβαια, στὴν ἐρώτησι αὐτὴ δὲν εἶνε δύσκολη, ἔοχεται δὲ στὸν καθένα φυσικὰ νὰ σεφθῇ καὶ νὰ ξεφωνήσῃ, ὅτι ὁ λαὸς εἶνε ὁ δημιουργὸς τῆς φυσικῆς καὶ τῆς ἀληθινῆς ἐθνικῆς μας γλώσσας, ποὺ εἶνε ἡ δημοτική. Πρέπει ἐν τούτοις στὸ σημεῖον αὐτὸ νὰ ὁμολογήσω, ὅτι ἐγὼ δὲν εἶμαι ἀπὸ ἐκείνους τοὺς δημοτικιστὰς ποὺ τὴν καθαρεύουσα τὴν θεωροῦν σχεδὸν ἄξια νὰ ριφθῇ στὸν κάλαθο τῶν ἀχρήστων. Ἡ καθαρεύουσα ἔχει βέβαια καὶ αὐτὴ δικαιώματα ἀκόμα στὴ ζωή μας. Μόνο ζήτημα ἄξιο νὰ μελετηθῇ σοβαρὰ εἶνε μέχρι ποίου ὁρίου φθάνουν τὰ δικαιώματα αὐτά.

Ὅπως καὶ ἂν ἔχουν ὅμως τὰ πράγματα, οἱ ὀπαδοὶ τῆς καθαρευούσης, πρέπει νὰ πάρουν πλειὰ τελειωτικὰ τὴν ἀπόφασι, νὰ παύσουν νὰ θεωροῦν ὡς πρᾶγμα δυνατὸν τὸ νὰ ἐπιβληθῇ ἡ γλῶσσα, ποὺ ὑποστηρίζουν ὡς ἐθνικὴ γλῶσσα, ἀφοῦ ἡ ἠχολογία της καὶ τὸ τυπικό της ἔχουν καταδικασθῆ γιὰ πάντα ἀπὸ τὴ μουσικὴ αἴσθησι τοῦ λαοῦ.

Κ' ὕστερα—ἂν σκεφθῇ κανεὶς βαθύτερα—πῶς εἶνε δυνατὸν νὰ ζήσῃ καὶ νὰ ἐπιβληθῇ ὡς ἐθνικὴ γλῶσσα μιὰ γλῶσσα ποὺ μὲ ὅλα τὰ δικαιώματα, ποὺ ὡς προεῖπα εἶμπορεῖ νὰ ἔχῃ—σὲ μεγάλο σημεῖο ἐδημιουργήθη τεχνητά, μία γλῶσσα στὴν ὁποίαν ὅσοι ἐστηρίχθησαν στὴ λογοτεχνία καὶ στὴν ποίησι δὲν κατώρθωσαν νὰ δημιουργήσουν

ὡς τώρα οὔτε ἕνα βιώσιμον ἔργον δυνάμεως καὶ ἐπιβολῆς, ἐνῶ ἀντιθέτως, ὅσοι ἔγραψαν τὸ ἔργο τους στὴ δημοτική, ἀπὸ τὸν Κορνάρο, ὡς τὸ Σολωμό, τὸν Βαλαωρίτη καὶ τοὺς σημερινοὺς ποιητὰς καὶ λογοτέχνας μας, ἐδημιούργησαν ἔργα ἐθνικὰ ἐμπνευσμένα καὶ ἀληθινά, μερικὰ τῶν ὁποίων δὲν εἶνε μόνον βιώσιμα, ἀλλ' ἴσως εἶνε καὶ ἀθάνατα.

Παρέλειψα δὲ νὰ ἀναφέρω τὸ μεγάλο ρόλο, ποὺ παίζει ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ στὴ μνημειώδη δημιουργία του τῶν δημοτικῶν του τραγουδιῶν καὶ τῆς ἁρματωλικῆς ποιήσεως ποὺ ἀπὸ τὴν πτῶσι τῆς Κωνσταντινουπόλεως ὡς τὴν Ἐπανάστασι τοῦ Εἰκοσιένα διατήρητε πάντα θερμὴ τὴν ἑλληνικὴ πατριωτικὴν ἰδέα.

* *

Εἶπα παραπάνω, ὅτι ἡ καθαρεύουσα ἐδημιουργήθη σὲ μεγάλο σημεῖο τεχνητά, σὲ τρόπον ὥστε, νὰ κάνῃ συχνὰ τὴν ἐνιύπωσι ποὺ κάνει στ' αὐτὶ τὸ ἄκουσμα μιᾶς ἄτεχνης καὶ λανθασμένης μουσικῆς.

Ποιὸς δὲν ξέρει τὸ χιλιοειπωμένο ὡς τώρα ἀπὸ τοὺς γλωσσολόγους πῶς, ἐνῶ ἡ γλῶσσα αὐτὴ τῶχει γιὰ καύχημα, ὅτι ἐκληρονόμησε τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας, ἡ ἀλήθεια εἶνε ὅτι διατήρησε ἀπ' αὐτὴν μόνο τὴν ἱ σ τ ο ρ ι κ ὴ — καθὼς τὴν λένε — ὀρθογραφία (τὴν μ ε γ ί σ τ η ν α ὐ τ ὴ ν π λ η γ ὴ ν ποὺ βασανίζει τὰ π ιδιὰ» καθὼς τὴν χαρακτηρίζει ὁ Χατζηδάκις) καὶ ὄχι σὲ πολλὰ καὶ τὴν προφορά της, ποὺ ἔχει σχέσι μὲ τὸν μ ο υ σ ι κ ό της χαρακτῆρα. Κι' ἔτσι—καθὼς μᾶς λέει ὁ κ. Μ. Τριανταφιλλίδης στὴ μελέτη του «Ἡ ὀρθογραφία μας»—μᾶς παρουσιάζει ἡ καθαρεύουσα τὸ μοναδικὸ φαινόμενο γλώσσης, ὅπου π. χ. «ὁ φθόγγος ι τονισμένος καὶ ἄτονος μπορεῖ νὰ παρασταθῇ μὲ τόση ποικιλία σημαδιῶν, μὲ τόσο πολλοὺς διαφορετικοὺς τρόπους».

Γράφουμε π. χ. τ ὰ ε ἶ ς, ε ἶ ς, ἧ ς, ὗ ς, ο ἷ ς, ἵ ς κτλ. καὶ τὰ ἐξομοιώνουμε στὴν προφορά, προσφέροντας ὅλα ί ς. Γράφουμε ἡ μ ε ῖ ς καὶ ὑ μ ε ῖ ς καὶ ἡ ἴδια λέξις προφερομένη μὲ τὴν ἴδια προφορὰ «σημαίνει καὶ τὸ ἐγὼ καὶ τὸ σύ». Ἀλλὰ τὰ διάφορα αὐτὰ λόγια ἐπροφέροντο στὴν ἀρχαιότητα βέβαια διαφορετικὰ τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, καθὼς καὶ οἱ διάφοροι δίφθογγοι καὶ τὰ μακρὰ καὶ βραχέα φωνήεντα. Δὲν εἶνε δυνατὸν βέβαια οἱ ἀρχαῖοι νὰ ἔγραφαν ἡ μ ε ῖ ς καὶ ὑ μ ε ῖ ς καὶ νὰ ἐπρόφεραν τὸ η τοῦ ἡ μ ε ῖ ς καὶ τὸ υ τοῦ ὑ μ ε ῖ ς μὲ τὴν ἴδια προφορὰ, οὔτε εἶνε δυνατὸν τὸν πληθυντικὸ π. χ. τοῦ υ ἱ ὸ ς οἱ υ ἱ ο ὶ νὰ τὸ ἐπρόφεραν ί ί ί. Λαὸς ποὺ εἶχε σὲ τόσο μεγάλο βαθμὸ ραφιναρισμένα τὰ αἰσθητικά του γοῦστα, σὲ ὅσο τὰ εἶχεν ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς λαός, δὲν ἠμποροῦσε νὰ ἔκανε ποτὲ ἕνα τέτοιο μ ο υ σ ι κ ὸ λάθος. Γιατὶ τρία ὅμοια ι προφερόμενα συνεχῶς τὸ ἕνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἠχολογικῶς—δηλαδὴ μ ο υ σ ι κ ῶ ς—κάνουν τὴν ἐντύπωσι μιᾶς ἀνυπόφορης χασμωδίας, ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν παρομοιάσῃ κανεὶς μὲ τὴν μονότονη ἐντύπωσι ποὺ προξενεῖ στὴ μουσικὴ τὸ ἄκουσμα μιᾶς σειρᾶς ὅμοιων στὴν ὀξύτητα φθόγγων ἢ ἀκόμα καὶ τὸ ἄκουσμα μιᾶς διαδοχικῆς σειρᾶς ὅμοιων συμφώνων συγχορδιῶν ποὺ δὲν τὸ διακόπτει γ ι ὰ τ ὴ ν π ο ι κ ι λ ί α ἡ παρεμβολὴ μιᾶς τοὐλάχιστον διάφωνης συγχορδίας.

Τὴν διόρθωσι τῆς χασμωδίας τὴν κάνει ἐννοεῖται, ὁ λαὸς ὁ ὁποῖος στὸ ο ἱ υ ἱ ὸ ὶ κολλάει ἕνα γ καὶ τὸ κάνουν ο ἱ γ ι ο ί, κι' ἔτσι ἱκανοποιεῖται τ ὸ μ ο υ σ ι κ ὸ α ὐ τ ί.

Πάντα ταῦτα ἀποδεικνύουν, ὅτι ἡ καθαρεύουσα σὲ πάρα πολλὰ δὲν κληρονομεῖ διόλου τὸ μ ο υ σ ι κ ὸ π ν ε ῦ μ α τῆς ἀρχαίας γλώσσης, ἀλλὰ παρερμηνεύει τοῦτο γεννῶσα συχνὰ στ' α ὐ τ ὶ τὴν ἐντύπωσι, ποὺ προξενεῖ τὸ ἄκουσμα μιᾶς λανθασμένης μουσικῆς, ὡς καὶ παραπάνω εἶπα.

* *
*

Μένει τώρα νὰ ἐξετασθῇ ἕνα σπουδαιότατο ζήτημα, τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τοὺς κυριώτερους σκοποὺς τῆς μικρῆς μου αὐτῆς μελέτης, καὶ ποῦ εἶνε τὸ πῶς ὡς τώρα ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ ἐκαλλιεργήθη ἀπὸ τὴ μορφωμένη μερίδα τῶν δημοτικιστῶν γλωσσολόγων, ἐπιστημόνων, λογίων, καὶ ποιητῶν, ποὺ τὴν μετεχειρίσθηκαν στὰ συγγράμματά τους στὶς μελέτες τους καὶ στὰ ποιητικά, ἢ λογοτεχνικά τους ἔργα.

Ὁ ἀγὼν ὅλων αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων τῶν γραμμάτων, τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης ποὺ ἐργάσθηκαν γιὰ τὴν ἐπικράτησι τῆς δημοτικῆς, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Κερκυραῖο Νικ. Σοφιανό, ποὺ ἔχει τὴν τιμὴ νὰ ἔχῃ συγγράψῃ πρὸ τοῦ 1550 τὴν πρώτη γραμματικὴ τῆς δημοτικῆς γλώσσης καὶ ποὺ πρῶτος ὑποστήριξεν, ὅτι ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ εἶνε ἡ ἐθνικὴ γλῶσσα—ὡς τὸν Ψυχάρη καὶ τὸν

Χατζηδάκι καὶ ὅλους τοὺς ἄλλους ποὺ κατέγιναν μὲ τὸ γλωσσικό μας ζήτημα, δικούς μας καὶ ξένους, ὁ ἀγὼν ὅλων αὐτῶν, ἐπαναλαμβάνω, ἔχει μεγάλη ἐθνικὴ σημασία, τὸ ἔθνος δὲ ὀφείλει σ' αὐτοὺς τὴν εὐγνωμοσύνη του γιὰ τὸ πολύτιμον ἔργον τους, ποὺ ἐπρόσφεραν ὡς τώρα.

Μένει ὅμως νὰ ἐξετασθῇ τὸ ζήτημα ἂν «μπορεῖ νὰ χωρεῖ συζήτησι γιὰ τὴ μέθοδο καὶ γιὰ τὰ μέσα τούτου τοῦ ἀ ώνα» καθὼς παρατηρεῖ σ' ἕνα λόγο του ὁ καθηγητὴς τῆς γλωσσολογίας στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Στρασβούργου καὶ συγγραφεὺς γραμματικῆς τῆς δημοτικῆς γλώσσης κ. Thumb.

Ἐκεῖνος ποὺ ἀντίθετα πρὸς τὸν σφαλερὸ δρόμο, ποὺ εἶχε πάρει ὁ λογιώτατισμὸς γιὰ τὸ ζήτημα τῆς γλώσσης, πρῶτος παραδέχθηκε ὡς ἐθνικὴ τὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ, εἶνε λογικό, ὅτι ηὗρε τὴν τελευταία φτωχὴ στὸ λεξικό της, γιατὶ ὁ ἀμόρφωτος λαὸς φυσικά, δὲν δημιουργεῖ στὴ γλῶσσα του παρὰ τὰ λόγια ποὺ τοῦ χρειάζονται γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ζωῆς του καὶ ποὺ ἐκφράζουν τὶς ἰδέες ποὺ εἶνε ἱκανὸς μὲ τὸν νοῦ του νὰ συλλάβῃ.

Ἀλλ' ἡ μερίδα τῶν μορφωμένων δημοτικιστῶν εἶχεν ἀνάγκη καὶ αὐτὴ νὰ κάνῃ τὸ δικό της λεξικό, μὲ λόγια ποὺ νὰ ἐσυμβόλιζαν καὶ νὰ ἐξέφραζαν τὶς δικές τους ἰδέες, στὴν ὁμιλία καὶ στὸ γράψιμο, εἶνε δὲ εὐτύχημα, ὅτι εἶχε γιὰ τὸν σκοπὸν αὐτὸν τὴν εὐκολία νὰ δανεισθῇ ἀπὸ τὴν καθαρεύουσα ἄπειρες λέξεις ποὺ διερμήνευαν τὸν κόσμο τῶν ἰδεῶν της καὶ νὰ τὶς μεταφέρῃ στὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ προσθέτοντας σ' αὐτὲς μιὰ λαϊκὴ κατάληξι, ἢ τροποποιῶντας τὴν ἠχολογία τους σύμφωνα μὲ τὸ μουσικὸ πνεῦμα τῆς δημοτικῆς, πρᾶγμα ποὺ καθὼς λέει καὶ ὁ κ. Γιαννίδης (Σταματιάδης) φανερώνει τὴ μεγάλη ἀπορροφητικὴ καὶ ἀφομοιωτικὴ δύναμι, ποὺ ἔχει ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ, ποὺ εἶνε σὰν ἕνας ζωντανὸς ὀργανισμὸς ποὺ τραβᾷ καὶ ἀφομοιώνει, ἀντίθετα πρὸς τὴν καθαρεύουσα, ποὺ μὲ τὸ νεκρὸ καὶ μπαλσαμωμένο της ὀργανισμὸ δὲν εἶνε ἱκανὴ νὰ πάρῃ λέξεις ἀπὸ τὴ δημοτικὴ καὶ νὰ τῆς μεταφέρῃ στὸ καλοῦπι της χωρὶς νὰ διατρέξῃ τὸν κίνδυνο νὰ τὶς κωμικοποιήσῃ. Γιατί, ποιὸς χωρὶς νὰ γελάσῃ θὰ εἰμπορεῖ νὰ ἔλεγε π. χ. τὰς σούπας, τὰς στάνας, τὰς μύτας, ἐνῶ πόσες καὶ πόσες λέξεις τῆς καθαρευούσης ποὺ πέρνουν τὸ τυπικὸ τῆς δημοτικῆς δὲν στέκουν τόσο καλὰ καὶ δὲν κτυποῦν τόσον ὡραία στ' αὐτί.

Ὅσο ὅμως καὶ ἂν ἡ δημοτικὴ γλῶσσα ἔχει ἀπέναντι τῆς καθαρευούσης αὐτὴ τὴν ἀπορροφητικὴ καὶ ἀφομοιωτικὴ δύναμι, πάντα βέβαια μένουν ἀπ' ἔξω πολλοὶ λεκτικοὶ τύποι τῆς τελευταίας, ποὺ δὲν ἀφομοιώνονται ἀκόμα μὲ τὸ τυπικὸ τῆς δημοτικῆς καὶ ποὺ ἴσως εἶνε προωρισμένοι νὰ μὴν ἀφομοιωθοῦν ποτέ. Οἱ λεκτικοὶ αὐτοὶ τύποι φαίνεται, ὅτι ἔχουν ἀκόμα δικαιώματα νὰ ζήσουν καὶ νὰ μείνουν, ἔτσι ὅπως εἶνε στὴ γλῶσσα.

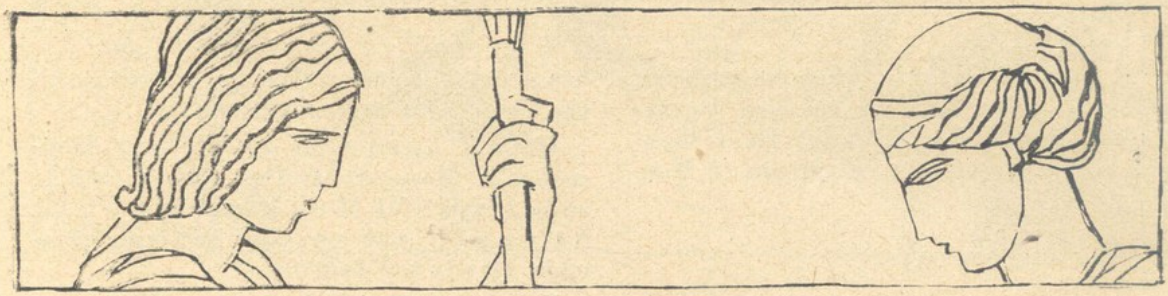
Καὶ ἐδῶ ἐγεννήθη γιὰ τοὺς δημοτικιστάς, ἕνα μεγάλο ζήτημα. Τί θὰ ἐγίνοντο οἱ τύποι αὐτοί, δεδομένου ὅτι στὴ διαμόρφωσι τῆς γλώσσης πρέπει νὰ ἰσχύσῃ πάντα ἡ ἀπαράβατη ἀρχὴ τῆς ἑ ότητος τοῦ τυπικοῦ της ποὺ πρέπει νὰ τὸ ὁρίζῃ ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ;

Τὸ ζήτημα αὐτὸ οἱ περισσότεροι δημοτικιστὰ τὸ ἔλυσαν χωρὶς δυσκολία. Πολλὲς φορὲς κτυπᾷ ἢ δὲν κτυπᾷ καλὰ στ' αὐτὶ μιὰ λέξι τῆς καθαρευούσης βαλμένη στὸ καλοῦπι τῆς δημοτικῆς, τὴν μεταφέρουν τὸ ἴδιο, ἀρκεῖ νὰ εἶνε μὲ θρησκευτικὸ φανατισμὸ συνεπεῖς στὴν ἀρχὴ τῆς διατηρήσεως τῆς ὁμοιοτυπίας στὴ γλῶσσα.

Ἂς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸ ζήτημα, ποὺ γεννήθηκε στὴ γλῶσσα: τῆς γενικῆς τῶν τριτοκλίτων, στὸν ἑνικό. Ὡς ὅλοι ξέρουμε, ὁ λαὸς δὲν ἔχει τὴν τρίτη κλίσι, οἱ δὲ δημοτικισταὶ γιὰ νὰ διατηρήσουν τὴν ἑνότητα τοῦ τυπικοῦ τῆς γλώσσης, τὴν καταργοῦν, στὴ δὲ γενικὴ τῶν τριτοκλίτων λέξεων προσαρμόζουν τὴν κατάληξι τῆς γλώσσης τοῦ λαοῦ. Κ' ἔτσι ἡ πόλις, τῆς πόλεως ἔγινεν ἡ πόλη τῆς πόλης. Καὶ ἡ μὲν πόλη, τῆς πόλης δὲν κτυπᾷ ἴσως καὶ τόσον κακὰ στὸ μουσικὸ αὐτί. Ὁ κανόνας αὐτὸς ὅμως γενικευόμενος, μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ποῦμε π. χ. τῆς ἀπαλλοτρίωσης, τοῦ ρημάτου, τῆς λύσης, μίξης καὶ τὰ παρόμοια λεκτικὰ τέρατα.

Τὶ συμφορὰ γιὰ τὸ αὐτὶ εἶνε οἱ λέξεις αὐτές, ἔτσι κλινόμενες, ὁ καθένας τὸ ἀντιλαμβάνεται.. (Στὸ ἄλλο φύλλο τὸ τέλος)

ΓΕΩΡ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ



FELIX PETYREK

Η ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Ἐπιθυμῶ νὰ δώσω αὐτὲς τὶς διαλέξεις στὴ δημοσιότητα διότι νομίζω, ὅτιή μέθοδος, ποὺ ἀκολουθῶ στὴ Φιλολογία τοῦ Πιάνου θὰ κινήση τὸ ἐνδιαφέρον κάθε φίλου τῆς Μουσικῆς. Φυσικὰ ἡ μέθοδός μου διαφέρει κατὰ τὰς διαλέξεις ἀπὸ τὴ χρησιμοποιουμένη συνήθως στὰ Ὠδεῖα τῆς Εὐρώπης κατὰ τοῦτο: ὅτι εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ λάβω ὑπ' ὄψιν ὅτι οἱ μαθηταὶ δὲν εἶνε ἀκόμη ἐφοδιασμένοι μὲ τὶς ἀπαραίτητες γνώσεις ἀνωτέρας μουσικῆς θεωρίας καὶ Μουσικῆς Φόρμας. Κατὰ συνέπειαν ἐκθέτω τὰ πράγματα μὲ τέτοιον τρόπον, ὥστε νὰ γίνωμαι καταληπτὸς ἀπὸ κάθε ἀκροατὴν, ποὺ κατέχει γενικὴ μόρφωσι, δεδομένου ὅτι τὴν τάξι μου ἐπισκέπτονται καὶ ἀκροαταὶ μὴ μαθηταὶ τοῦ Ὠδείου. Στὴν περίπτωσιν αὐτὴν πρέπει ν' ἀναφέρω τὴ δυσκολία ποὺ συναντᾷ εἰδικὰ στὴν Ἑλλάδα ὁ ξένος μουσικός, ἔχοντας νὰ παλαίση μὲ τὴν ἔλλειψι εἰδικῆς μουσικῆς ὁρολογίας (Terminologie).

Καὶ γι' αὐτὸ ὀφείλω νὰ ἐκφράσω τὶς εὐχαριστίες μου στὸν Κο Στέφανο Γαϊτάνο τοῦ ὁποίου ἡ συνεργασία τόσο γιὰ τὴ μετάφρασι τῶν διαλέξεών μου ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἀπόδοσι τῶν εἰδικῶν μουσικῶν ὅρων, μοῦ ὑπῆρξε πολύτιμη. Εἰς τὰ ἄρθρα αὐτὰ διατηρεῖται τὸ περιεχόμενο τῶν διαλέξεων, ὅπως ἔλαβαν χώραν στὸ Ὠδεῖον, ἀλλὰ σὲ κάπως βραχύτερη μορφή. Ὡρισμένες λεπτομέρειες ἐνδιαφέροντος μᾶλλον διδακτικοῦ παραλείπονται· ἐπίσης περιορίζεται κάπως ἡ ἀναγραφὴ τῶν χρονολογιῶν, χωρὶς νὰ βλαβῇ ὁ κύριος σκοπὸς τῶν ἄρθρων, δηλ. νὰ δοθῇ σαφὴς, ὅσο τὸ δυνατὸν, εἰκόνα τῆς ἐξελίξεως τοῦ Μουσικοῦ πολιτισμοῦ σχετικὰ μὲ τὸ γενικὸ Πολιτισμό

I

Τί εἶναι ἡ φιλολογία τοῦ Πιάνου;

Τὴ φιλολογία τοῦ Πιάνου ἀποτελοῦν φυσικὰ ὅλα τὰ ἔργα, ποὺ ἐγράφησαν καὶ γράφονται γιὰ πιάνο. Σὲ μιὰ τάξι ποὺ διδάσκεται ἡ Φιλολογία τοῦ Πιάνου γίνεται μελέτη τῶν ἔργων αὐτῶν ὄχι πλέον μόνον ἀπὸ τεχνικὴν ἄποψι, ἢ καλλιτεχνικὴ (δηλ. αὐτὸ ποὺ γίνεται στὴν εἰδικὴ τάξι τοῦ Πιάνου) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλες ἀπόψεις ὅπως π. χ. ἀπὸ ἱστορική, αἰσθητική, κοινωνικὴ κλπ.

Ἐξετάζονται οἱ γενικὲς καὶ εἰδικὲς συνθῆκες ὑπὸ τὶς ὁποῖες ἐγράφησαν τὰ ἔργα. Ἐπίσης καὶ παράλληλα ἐξετάζονται ζητήματα τῆς ἐξελίξεως τῆς Τεχνικῆς τοῦ ὀργάνου, παιδαγωγικὲς ἀπόψεις, καὶ τὸ ζήτημα τοῦ style. Γιὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ ζήτημα γίνεται σήμερα πολὺς λόγος, δὲν μποροῦμε ὅμως νὰ φθάσουμε σὲ σαφῆ γνῶσιν τοῦ παρὰ μόνον ὅταν σπουδάσουμε στὴ φιλολογία τοῦ πιάνου, ποὺ εἶναι ἡ συνισταμένη τῆς μουσικῆς Φιλολογίας γενικά.

Ὅσον ἀφορᾶ τὴ χρησιμότητα τῆς Φιλολογίας τοῦ Πιάνου, νομίζω ὅτι εἶναι μεγάλη, καὶ ἔχει (ἡ Φ. τοῦ Π.) ἰδιαίτερη σπουδαιότητα μάλιστα στὴν Ἑλλάδα. Τὰ τελευταῖα αὐτὰ χρόνια συντελέστηκε ἐδῶ μεγάλη πρόοδος στὰ μουσικὰ πράγματα· ὅμως δὲν παίχθηκαν ἀκόμα ὅλα τὰ σπουδαιότερα ἔργα τῆς Μουσικῆς παραγωγῆς, οὔτε κὰν τόσο, ὥστε ἡ κανονικὴ κίνησις τῶν συναυλιῶν νὰ δώση πλήρη εἰκόνα τῆς μουσικῆς ἐξελίξεως.

Τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν Πιάνου εἰδικῶς, εἶναι ἐδῶ ὅπως καὶ στὴν Ἀμερική σχεδὸν πάντοτε τὰ ἴδια· ἐὰν δὲ κανεὶς παίζει τίποτε καινούργιο, κατηγορεῖται. Ἂς προσθέσωμε σ' αὐτὰ τὴν ἔλλειψι καταλλήλων βιβλίων (κριτικῶν ἀκόμη καὶ τεχνικῶν γιὰ μουσικὴ) ποὺ θὰ βοηθήσουν τοὺς σπουδαστὰς καὶ τοὺς ἰδιώτας στὴν ἐκλογὴ τῶν καταλληλοτέρων ἔργων γιὰ τὶς μελέτες τους. Σὰν εἶδος συμπέρασμα ὀφείλω νὰ πῶ, ὅτι ἡ ὑπεροχὴ τῶν ξένων μουσικῶν ἐν συγκρί-

σει μὲ τοὺς Ἕλληνας σὲ λίγες περιπτώσεις ὀφείλεται σὲ μεγαλείτερο ταλέντο, τὶς περισσότερες φορὲς ὀφείλεται στὸ ὅτι οἱ εὐρωπαῖοι μουσικοὶ κατέχουν τελειότερα τὴ Μουσικὴ Φιλολογία.

II

Πότε ἀρχίζει ἡ Φιλολογία τοῦ Πιάνου; Ἀρχίζει στὰ 1450.—Θὰ σᾶς ἐξηγήσουμε τὸ γιατί.—Εἶνε γνωστὸν, ὅτι στὴν Ἀρχαιότητα ἐπικρατοῦσε τὸ χορικὸ τραγοῦδι, τὸ ἴδιο συνέβαινε καὶ κατὰ τὸν Μεσαίωνα· τὸ «κατὰ μόνας» τραγοῦδι δηλ., ἂς ποῦμε ἡ Μονωδία, ἀκόμη καὶ στὸ ἀρχαιότατο Ἑλληνικὸ δρᾶμα εἶχε κυρίως θρησκευτικὸ χαρακτῆρα.

Ὁ ἱερεὺς ἐμφανιζότανε στοὺς ἀνθρώπους σὰν ἀντιπρόσωπος τοῦ Θεοῦ, ὁ χορὸς παρίστανε τὴν κοινωνία τῶν ἀνθρώπων. Σ' αὐτὸ δίνει μιὰν ἐξήγηση ὁ Ροδόλφος Στάϊνερ, ὁ μεγαλείτερος μεταξὺ τῶν νεωτέρων Γερμανῶν Φιλοσόφων.

Στὴν ἐποχή, λέγει ὁ Steiner, ποὺ ἡ ἀνθρώπινη ἀτομικότητα δὲν εἶχε πάρει τὴν πλήρη της ἀνάπτυξι, οἱ κοινωνίες τῶν ἀνθρώπων ἦταν ἐπιδεκτικώτερες, καταλληλότερες, παρὰ ὁ μεμονωμένος ἄνθρωπος, νὰ δημιουργήσουν καὶ ν' ἀναπτύξουν τὸν Πολιτισμό.

Σκεφθῆτε τὴν Ἀρχαίαν Ἑλλάδα, τοὺς Ἀθηναίους, τοὺς Σπαρτιάτας, τοὺς Θηβαίους. Κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς κοινωνίες ἐκεῖνες, ἦταν στενώτερα συντεθειμένη ἀπ' ὅ,τι οἱ σημερινὲς κοινωνίες. Τότε ὁ Πολιτισμὸς ἀνῆκε στὴν κοινωνία συνολικά.

Ἡ ἐξέλιξις ὅμως τῶν νεωτέρων χρόνων ἀνέπτυξε τὰ ὅρια τῆς κοινωνίας· ἀποτέλεσμα τούτου ἦταν ἡ προσωπικώτερη διαμόρφωσις τοῦ ἀτόμου. Τὶς σημερινὲς κοινωνίες τὶς συνδέουνε γενικὰ στοιχεῖα κοινοῦ πολιτισμοῦ. Ἀλλὰ οἱ Ἀρχαῖοι ἦσαν διηρημένοι ὄχι μόνον γιὰ λόγους Πολιτικῆς, ἀλλὰ καὶ Πολιτισμοῦ.

Τοὺς ἐχώριζαν διαφορετικὸς ἀρχιτεκτονικὸς ρυθμός, διαφορετικὴ θρησκεία, διαφορετικοὶ Θεοὶ κλπ.

Ὁ Χριστιανισμὸς ἔπαιξε σπουδαῖο ρόλο στὸ κεφάλαιον τῆς δημιουργίας εὐρυτέρου κοινωνικοῦ Πολιτισμοῦ.—Σήμερα ὑπάρχουν περισσότεροι τύποι ἀνθρώπων· ἡ ἀτομικότης ἐξελίχθηκε περισσότερο.

Ποιὰ ἡ σχέση ὅλων αὐτῶν μὲ τὴ Μουσική; Ἡ Μουσικὴ δὲν εἶνε μόνο τὸ προϊὸν κάθε ἐποχῆς. Ἡ Μουσικὴ εἶνε μιὰ Δύναμις ποὺ συντελεῖ στὴ διαμορφωτικὴν ἐξέλιξι τοῦ ἀνθρώπου.

Πῶς μποροῦμε μὲ τὴ μουσικὴ νὰ φέρουμε τοὺς ἀνθρώπους σὲ μιὰν ἑνότητα; μὲ τὸ ὁμόφωνο τραγοῦδι. Π. χ. ὅταν οἱ στρατιῶτες ἀποκαμωμένοι ἀπὸ τὴ ζωή τους νοιώσουν βαθειὰ νοσταλγία γιὰ τὸ σπίτι τους, ἑνώνονται ὅλοι μαζὶ σ' ἕνα ὁμόφωνο τραγοῦδι. Οἱ ἐργάτες ὅταν ἐπαναστατοῦν ἐμψυχώνονται μὲ τοὺς ἐπαναστατικούς τους ὕμνους.

Τὸ ἴδιο παρατηροῦμε στὴ Λειτουργία.

Τὸ Γρηγοριανὸ χορικὸ τραγοῦδι, τὸ Προτεσταντικὸ χορικὸ (Choral) κλπ. γεννήθηκαν σ' ἐποχὲς νέων μεγάλων θρησκευτικῶν κινήσεων, κατὰ τὶς ὁποῖες ἔπρεπεν οἱ χωρισμένοι ἄνθρωποι νὰ συνενωθοῦν καὶ νὰ βαδίσουν πρὸς ἕνα κοινὸ σκοπό. Νὰ ὁ κοινωνικὸς ρόλος τῆς Μουσικῆς. Τὸ χωρικὸ τραγοῦδι λοιπὸν εἶναι μέσον μὲ τὸ ὁποῖον μποροῦμε νὰ ἑνώσουμε τοὺς ἀνθρώπους καὶ νὰ διεγείρουμε στὶς ψυχές τους κοινοὺς πόθους, κοινὰ αἰσθήματα.

Σκεφθῆτε τοὺς Troubadours ποὺ ψάλλουν τοὺς ἔρωτάς τους μὲ συνοδεία κιθάρας.

Σκεφθῆτε τὶς Εὐρωπαϊκὲς αὐλὲς μὲ τοὺς Virtuoses (ἐμφανίσεις πρωτοτύπων μουσικῶν προσωπικοτήτων). Σκεφθῆτε τὰ ἀριστουργήματα ἑνὸς Beethoven, ὀφειλόμενα στὴν μεγάλη του προσωπικότητα. Σκεφθῆτε τὴν προγραμματικὴ Μουσικὴ τοῦ 19ου αἰῶνος μὲ τὶς τόσο ποικίλες ἐκφράσεις της. Σκεφθῆτε ἀκόμη τὴ δράσι τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς, τέλος αὐτὴ τὴν ἴδια ὀργανικὴ μουσική, ποὺ δὲν εἶναι μόνο μέσον γιὰ νὰ ἐκφράσουμε τὴν προσωπικότητά μας, ἀλλὰ καὶ ἀντιστρόφως ἐπιδρᾶ στὴ διαμόρφωσι τῆς προσωπικότητος καὶ στὴν παραγωγή της.

Ἡ φιλολογία τοῦ Πιάνου ἀρχίζει στὸ σημεῖον ἐκεῖνο τῆς ἱστορικῆς ἐξελίξεως στὸ ὁποῖον ἡ ἀτομικοποίησις τοῦ ἀνθρώπου προκαλεῖ τὴν ἀπασχόλησί του μὲ τὴν ὀργανικὴ μουσική.

ΦΕΛΙΞ ΠΕΤΥΡΕΚ

Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΓΝΩΣΙΣ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ

Ι. ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ

Ἡ Μουσική μας εἶνε πολυφωνική.

Δὲν ἦταν ὅμως πάντα τέτοια, καὶ ἀσφαλῶς δὲν εἶχε πάντα τὴ φόρμα αὐτή, ποὺ μᾶς εἶνε γνωστὴ ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς κλασσικῆς περιόδου μουσικῆς παραγωγῆς.

Παλαιότερο δεῖγμα πολυφώνου μουσικῆς βρίσκεται μέσα σὲ μιὰ σύνθεση γιὰ organum τοῦ Μοναχοῦ Huebald ἀπὸ τὸν 10ον αἰῶνα, ποὺ μᾶς παρέχει ἀκριβῆ εἰκόνα τοῦ τρόπου τῆς τότε μουσικῆς ἐκφράσεως, ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται μὲ τὸν παράδοξο περιορισμὸ τῆς πολυφωνίας σὲ πέμπτες καὶ ὄνδοες παράλληλες. Δὲν εἶνε ἐν τούτοις καθόλου βεβαιωμένον ἂν αὐτὸς ἦταν ὁ μόνος τρόπος τοῦ ἐκφράζεσθαι πολυφωνικῶς, ποὺ ὑπῆρχε τότε. Δὲν μᾶς εἶνε ὅμως καὶ γνωστὸ σχετικὰ τίποτε περισσότερο.

Μονάχα ὕστερα ἀπὸ μίαν ἐξέλιξι πολλῶν αἰώνων κατέλαβε πρωτεύουσα θέσιν τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς πολυφωνικῆς, ποὺ χρησιμεύει γιὰ βάσι στὸ σύστημα ἐκεῖνο τῆς γνώσεως τῆς Ἁρμονίας, ποὺ πρῶτος κατέστρωσε ὁ Rameau τὸ 1722.

Στὴν ἐξέλιξι τῆς πολύφωνης μουσικῆς ἀναφαίνεται ἤδη στὸν 14ον καὶ 15ον αἰῶνα ἡ ἐπιζήτησις νὰ ἐφαρμοσθῇ ἡ δεξιοτεχνία ἐκείνη, ἡ ὁποία συστηματικῶς μελετᾶται καὶ διδάσκεται στὴ γνῶσι τῆς Ἀντιστίξεως.

Ἀσφαλῶς τὸ αἴτιον αὐτοῦ ἔγκειται στὴ γλήγορη ἐξέλιξι τῆς φωνητικῆς μουσικῆς, μέσα στὴν ὁποία ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ ἀτόμου δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ἔχῃ καὶ ἄμεσα φυσικὴ συνέπεια τὴν ἀνεξαρτησία τῶν φωνῶν. Μέχρι ποίου βαθμοῦ ὑπερβολῆς ἐξεφυλίσθη ἡ πολύτεχνη πολυφωνική, φαίνεται μέσα σὲ ἔργα φωνητικῆς μουσικῆς τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰῶνος (κυρίως τῆς σχολῆς τῶν Κάτω-Χωρῶν).

Ρίχνοντας ἕνα βλέμμα στὸ μεγάλο ἀριθμὸ λειτουργιῶν καὶ μοτέττων γιὰ 30, 50, καὶ περισσότερες φωνὲς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καταλαβαίνομε ἀμέσως τὸν χαρακτῆρα τῆς τότε Τέχνης. Τὸ ὅτι ἡ ἀ εξαρτησία τῆς »Μελωδίας» σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους συνθέσεις πήγαινε χαμένη εἶναι εὐνόητον.

Στοὺς Ἰταλοὺς τοῦ 17ου αἰῶνος χρεωστοῦμε τὸ ὅτι ἐλευθερώθηκε ἡ Μουσικὴ ἀπὸ τὴν κατάχρησι τῆς δεξιοτεχνίας αὐτῆς, καὶ ἔτσι ἀπέκτησε πάλι ἡ Μελωδία τὴ θέσι της.

Τὸ ὕφος τῆς σημερινῆς μας Μουσικῆς παρουσιάζει ἕνα κρᾶμα ὁμοφωνίας καὶ πολυφωνίας. Ὁμοφωνία εἶναι παντοῦ ὅπου οἱ συγχορδίες χρησιμεύουν μονάχα γιὰ συνοδεία μιᾶς κύριας φωνῆς (μελωδίας)-ἐνῶ πολυφωνία μᾶς παρουσιάζεται ἐκεῖ, ὅπου προχωροῦν ἀνεξάρτητα καὶ ταυτόχρονα περισσότερες ἀπὸ μία φωνή. Ἀνάμεσα στοὺς δύο αὐτοὺς τρόπους ὑπάρχουν καὶ διάφοροι ἄλλοι, μεταβατικοί.

Ι. ΤΟ ΟΜΟΦΩΝΟ ΥΦΟΣ

Διάφορα εἴδη παραδειγμάτων τοῦ ὁμοφώνου ὕφους εἶναι κατὰ τόσο μόνο δυνατά, ἐφ' ὅσον δὲν εἶναι ἀνάγκη ἡ μελωδία νὰ εἶναι καὶ πάντοτε στὴν ἐπάνω φωνή. Οἱ ἐπίλοιπες φωνὲς σχηματίζουν σὰν ἕνα εἶδος ἀκίνητης συγχορδίας (accord plaqué) καὶ μαζὺ μὲ τὸ μπάσσο τὴν ἁρμονικὴ βάσι, ἡ ὁποία ὑποστηρίζει τὴν μελωδία ἢ κινητὴ (brisé), ἢ μὲ ἀκίνητη (plaqué) ὄψιν. Ὅταν αὐτὴ ἡ κινητὴ ὄψις τῆς ἁρμονίας ποὺ συνοδεύει μιὰ μελωδία παρουσιάζει μιὰ ὁποσδήποτε θεματικὴ ἀνεξαρτησία, δὲν εἶναι δηλαδὴ ἁπλῶς καὶ μόνον ἀναλυμένες συγχορδίες τότε, βέβαια, αὐτὸ εἶναι ἤδη ἕνα βῆμα (ἡ γέφυρα νὰ πῇ κανεὶς) πρὸς τὸ πολύφωνον ὕφος (παράδ. 3) καὶ βέβαια πολὺ

καθωρισμένα ὅρια δὲν μποροῦμε νὰ βάλωμε μεταξὺ τῶν διαφόρων styles.

Κύριο διακρητικὸ τοῦ ὁμοφώνου ὕφους εἶναι ἕνας ἑνιαῖος ρυθμὸς ἀναμεταξὺ στὶς φωνὲς ποὺ συνοδεύουν.

2. ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΟ ΥΦΟΣ

Τὸ ὕφος παρουσιάζεται μὲ πολλοὺς διαφορετικοὺς τρόπους, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ κυριώτεροι ἔχουν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά, δεδομένου, ὅτι οἱ φωνὲς ἀναμεταξύ τους βαδίζουν κατὰ ὡρισμένους νόμους.

Ἰδιαίτερες περιπτώσεις εἶναι οἱ ἑξῆς:

1) Μιὰ κύρια φωνὴ (κύριο θέμα) ἀκολουθεῖ ἄλλη μὲ δευτερεύουσα σημασία (ἀντίθεμα contre sujet). Τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ πολυφώνου ὕφους εἶναι τὸ συνηθέστερο ἀπὸ ὅλα.

Οἱ ἄλλες φόρμες μέσα στὶς ὁποῖες παρουσιάζεται τὸ πολύφωνο ὕφος, καὶ ποὺ ἔχουν ξεχωριστὲς ὀνομασίες (κανών, διπλῆ ἀντίστιξις, φούγκα) ἐξετάζονται ἐπισταμένως στὸ Κεφάλαιο «Γιὰ τὶς διάφορες μορφὲς στὴν Ἀντίστιξι».

Ἕνας ἀπὸ τοὺς βασικοὺς ὅρους τοῦ πολυφώνου ὕφους ἔγκειται στὸ νὰ ξεχωρίζουν καλὰ ρυθμικῶς ἡ μία φωνὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Αὐτό, φυσικά, θὰ διακρίνεται πάντα καλλίτερα ἐκεῖ, ὅπου κάθε φωνὴ προορίζεται γιὰ ξεχωριστὸ ὄργανο, ἢ ἄτομο, ὅπως π. χ. στὴν ὀρχήστρα, κουαρτέττο ἐγχόρδων ὀργάνων, ἢ χορωδία, ἐνῶ ἡ φράσις τοῦ πιάνου ἀναδείχνει περισσότερο τὸ ὁμόφωνο ὕφος γιατὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ ὀργάνου αὐτοῦ δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἀνεξαρτησία ἀνάπτυξι τῶν φωνῶν πέραν ὡρισμένου ὁρίου.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἀριθμὸ τῶν φωνῶν, ποὺ σὲ μιὰ πολύφωνη φράσι μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰν πραγματικὲς ἀνεξάρτητες, αὐτὲς εἶνε τὸ πιὸ συχνὰ δύο, σπανιώτερα τρεῖς. Οἱ ἐπίλοιπες φωνὲς παίζουν συνεπῶς τὸν ρόλο συμπληρωματικῶν φωνῶν, οἱ ὁποῖες ὁλοκληρώνουν τὸν ἁρμονικὸ σκελετό.

Τὸ ἀνθρώπινο αὐτὶ δὲν μπορεῖ νὰ παρακολουθήσῃ ταυτοχρόνως περισσότερες ἀπὸ τὸ πολὺ τρεῖς ἀνεξάρτητες φωνές, καὶ ὅταν ἀπὸ καιροῦ σὲ καιρὸ παρουσιάζεται καὶ ἄλλη φωνὴ σὲ φράσεις φούγκας (ἢ πρὸ παντὸς σὲ μοντέρνα ἔργα ὀρχήστρας) τότε ἡ φωνὴ αὐτὴ μένει μονάχα ὁρατὴ στὸ μάτι ἀπάνω στὸ χαρτί, ἐνῷ γιὰ τὸ αὐτὶ μόλις καὶ δυναμώνει τὴν ἐντύπωσι τῆς Πολυφωνίας.

Τὸ ἀνθρωπινο αὐτὶ εἶνε ἐκ φύσεως εὐαίσθητο στὴν Ὁμοφωνία, ἐνῷ γιὰ ν' ἀντιληφθῇ τὴν πολυφωνία χρειάζεται νὰ γυμνασθῇ, γιὰ νὰ παρακολουθῇ μὲ εὐχαρίστησι καὶ ἀπολαμβάνει ἕνα στενὰ συνυφασμένο σύμπλεγμα φωνῶν. Γιὰ πολλὴν ὥρα ὅμως δὲν κατορθώνει νὰ τὸ παρακολουθήσῃ, καὶ ἐφ' ὅσον τὸ μάτι δὲν συμπληρώνει μὲ ἕνα βλέμμα στὴν παρτιτούρα ἐκεῖνο, ποῦ ἀκούει τὸ αὐτί, μένει ἀκατανόητο, καὶ σ' αὐτὸ ἀκόμα τὸ γυμνασμένο αὐτί, μεγάλο μέρος τῶν ὡραίων προθέσεων τοῦ συνθέτου ποῦ ἐξωτερικεύονται σὲ πολύφωνο ὕφος.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΤΑΥΡΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

ΤΟ ΜΟΝΟΠΑΤΙ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Ἀνεπίσημο, μὰ ἱστορικὸ κειμήλιο ποὺ ἔχει ἡ χώρα τῶν Ἀψβούργων!—Γιὰ τὸν διανοούμενον ἄνθρωπο, εἶνε κάτι σὰν τὴ γηρασμένη ἐλιὰ κάτω ἀπὸ τὴν ὁποίαν φιλοσοφοῦσε κάποτε ὁ Πλάτων, ἢ σὰν τὸ ἐρημικὸ σπιτάκι ποὺ συνάντησα τυχαίως πάνω σ' ἕνα βουνὸ τῆς Ἑλβετίας μ' αὐτὲς τὶς λέξεις ἔξω στὴν αὐλόπορτά του «Ἐδῶ ἔγραψε ὁ Βάγκνερ τὴ Βαλκυρία καὶ τὸν Τριστάνο καὶ Ἰζόλδη». Γιὰ κάθε μελλοντικὴ γενεά, ὅσο κυνικὴ καὶ διεστραμμένη καὶ ἂν καταντήσῃ ἀπὸ τὸν ἐκφυλισμό, αὐτὸ θὰ μένῃ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ γήϊνα ἐκεῖνα σημάδια, ποὺ λὲς καὶ πῆραν κλῆρο τους νὰ ὑπενθυμίζουν στοὺς θνητοὺς ὅτι ἐδῶ ἦταν, ἢ ἀπ' ἐδῶ πέρασε κάποιος μεγάλος Νοῦς. Μιὰ ὥρα περίπου ἔξω ἀπ' τὴν Βιέννη, ὑπάρχει ἕνας ἐρημικὸς δρομάκος, ποὺ δινοντας τὴν ἐντύπωσι μικροῦ ποταμοῦ, πάει καὶ χάνεται μέσα στὴ μοναξιὰ τῆς ἐξοχῆς. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ τόπου τὸ δείχνουν τὸ μονοπάτι ἐκεῖνο μὲ τὸ ὄνομα «ὁ δρομος τοῦ Μπετόβεν» Γήϊνο χῶμα ἀπέθαντο πειά— μονοπατι ποὺ τὸ περνοῦν μὲ κατάνυξι. Εἶνε ἀπὸ τὰ φυσικὰ ἐκεῖνα μέσα μὲ τὰ ὁποῖα οἱ προνομιοῦχοι τῆς σκεψεως, ξεφεύγουν τὸν αἰωνιο νόμο τῆς φθορᾶς καὶ τῆς λησμοσύνης.

Σὰν τὶς ἐπιτύμβιες πέτρες, διαιωνίζει τὴν περασμένη μεγάλη φυσιογνωμία, ὅπως ἀλλοῦ κάνει τὸ ἴδιο πο ὸς ξέρει ποιὸς ἀπότομος βράχος, ἢ ποιὸ ἄλλο φτωχὸ μοναστῆρι. Σ' αὐτὸ τὸ καλυτερίμι ἦλθε καὶ σκέφθηκε ἐπὶ τριάντα χρονια ὁ Μπετόβεν! Ἡ Μοῖρα ποὺ μιὰ φορὰ στὰ διακοσια χρόνια ἀναθέτει στὸν ἐκλεχτό της ν' ἀνυψώσῃ μιὰ ἐποχὴ δίνοντας σ' αὐτὴν πραγματοποιημένα ἰδανικά ο' αὐτὸ τὸ μονοπάτι ἔστελνε νὰ σκεφθῇ τὸν κοντόχονδρον ἐκεῖνο καὶ ἄσχημο ἀνθρωπάκο, καθὼς τρεῖς αἰῶνες παλαιότερα καὶ σὲ κάποιο βράχο πάνω στὰ Ἀπέννινα, (ποὺ τὸν, λένε ἔκτοτε τὸ σκαμνὶ τοῦ Δάντη) ἔκαμε τὸ ἴδιο μ' ἕναν ἄλλο Θεό—ἀλήτη, τὸν γαμψομύτη Γιβελῖνο. Σχεδὸν ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν συνελήφθη ἐκεῖ μέσα — ἀντίθετα πρὸς τοὺς ἄλλους, ποὺ ἔγραψαν τὸ δικό τους πρέχοντας τὸν κόσμο, ὁ ἀπαράμιλλος ἀρτίστας αἰστάνθηκε τὸ δημιούργημά του μέσα στὴν ἴδια πάντοτε ἐξοχή. Ἀντὶ τῶν ἐντυπώσεων καὶ τῶν αἰσθημάτων, ποὺ θὰ τοῦ ἔδιναν οἱ ὁρατοὶ ὁρίζοντες, αὐτὸς ἄντλησε τὴν ὕλη του ἀπὸ τὸν δικόν του ἐσωτερικὸν ὁρίζοντα, τὸν τρισμέγιστο, γιατὶ σ' αὐτὸν ἔβλεπε καὶ συζοῦσε μ' ὅλην τὴν ἀνθρωπότητα. Νὰ, γιατὶ τὸ ἔργο του εἶνε βαθειὰ ἀνθρωπιστικό. Ἐνῶ στὸ Μόζαρ χαίρουνται τὴν ἐπιπόλαιη ζωή, ἢ στὸ Μπὰχ μεταρσιοῦνται ἀπὸ θρησκευτικὴ ἔκοτασι, στὸ Μπετόβεν βρισκόμαστε πειὰ ἀντιμέτωποι μὲ τὴν βιβλικὴ ἐκείνη κατάρα πρὸς τὸ ἀνθρώπινον γένος, τὸν ἀγήραστο Πονο, ποὺ καὶ ποὺ συγκερασμένον ἀπὸ λίγες σταγόνες χαρᾶς. Ἡ τρίτη, ἡ πέμπτη, ἡ ἑβδόμη συμφωνία, αὐτὸ δειχνουν—αὐτὴ ἡ Παστοράλε παρὰ τὸν ἁπλὸ καὶ περιγραφικό της χαρακτῆρα, εἶνε τὸ παραπονεμένο τραγοῦδι τῆς δυστυχιας, ποὺ βλέπει μπροστά της ζηλοφθονα τὴν ὥμορφη φύσι. Φτωχὲ Μπετοβεν. Φεύγοντας τοὺς ἀνθρώπους, ποὺ τὸν παρανοοῦσαν (γιατὶ οἱαδήποτε κοινωνια ὁσωδήποτε καὶ ἂν αὐτοχρίεται ὡς πολιτισμένη, κρύβει πάντοτε στὰ βάθη της καταστα-

λαγμένο τὸν ὄχλο), ἀνέβαινε συχνὰ πρὸς τὰ ἐκεῖ. Ὁ ἐξοχικὸς δρομᾶκος ἂν μιλοῦσε, θὰ τὸν ἔνοιωθαν οἱ μεταγενέστεροι πειὸ βαθειά, γιατὶ ὑπῆρξε ὁ ζωντανὸς μάρτυρας σὲ ὅλες του τῆς σκληρὲς περιπέτειες, γιατὶ τὸν εἶδε νἄρχεται ἄλλοτε μὲ τρύπια παπούτσια, καὶ ἄλλοτε μὲ ἀδειανὸ τὸ στομάχι,—ἢ μὲ σχισμένη τὴν καρδιά. Γνώρισε τῆς ἀγριώτερες μεταπτώσεις τῆς ψυχῆς του, πότε νὰ φωνάζῃ μ' ἐνθουσιασμὸ «Ἐγὼ εἶμαι ὁ βάκχος ποὺ χαρίζω στὴν ἀνθρωπότητα τὸ θεῖο μεθύσι τοῦ πνεύματος», καὶ πότε πάλι συντριμμένος νὰ καταριέται τὴν ὕπαρξί του ὡς τὸ ἀθλιότερο πλᾶσμα τοῦ δημιουργοῦ. Φτωχὲ μὰ μεγάλε Μπετόβεν — πόσα μποροῦν νὰ στοχασθοῦν γιὰ σένα. Τὸ ἔργο σου χειροπιασμένο μὲ τὸν ἀληθινώτερο πόνο, τ' ἀγκάθια τῆς ζωῆς σου, τὰ μεγάλα σύμβολα πάνω στὰ ὁποῖα στηρίχτηκες ὡς ἄνθρωπος καὶ ὡς καλλιτέχνης (ὡς πρότυπα ἔλεγε, εἶχε τὸν Σωκράτη καὶ τὸν Χριστό), σὲ πόσα συμπεράσματα μποροῦν νὰ φέρουν μιὰ συμπάσχουσα καὶ ἀνώτερη ψυχή, καὶ μὲ ποιὲς μεγάλες φυσιογνωμίες νὰ σὲ παρομοιάσῃ. Ὁ ποιητὴς εἶπεν ὁ Πλάτων εἶνε τὸ ἱερὸ πτηνὸ μὲ τὸ ὁποῖον τὸ θεῖον ἐπικοινωνοῖ πρὸς τὸν ἄνθρωπον. Ὡς μεγάλος ποιητὴς καὶ σύ, δὲν ἀνέβαινες ἄραγε πρὸς τὰ ἐκεῖ καὶ σύ, δὲν ἀνέβαινες ἄραγε πρὸς τὰ ἐκεῖ γιὰ νὰ σοῦ ὑπαγορεύσῃ Ἐκεῖνο τὰ θεῖα του ῥήματα; Τὸ μονοπάτι αὐτὸ μήπως δὲν ἦταν ἄραγε τὸ ἐντευκτῆρι ἑνὸς θεοῦ μ' ἕνα ἄνθρωπο ἐντολοδόχο; . . . . . .

Ἀλλ' ἀφοῦ λιπόψυχος καὶ ματωμένος ἀπὸ τὴ ζωή, καὶ τότε ἐκεῖ ζητοῦσες ἀνακούφισι, ἤτανε ἀκόμη γιὰ σένα ὅ,τι πρὸ δεκαοχτὼ αἰώνων ἤτανε καὶ γιὰ τὸν ἄλλον ἐκεῖνον μεγάλον ἀνθρωπιστὴ τὸν Ναζωραῖο, ποὺ ματωμένος κι' αὐτὸς ἀπὸ τὴ ζωή, ζητοῦσε ἀνακούφισι ἀνεβαίνοντας μονάχος πρὸς τὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΧΩΡΙΣ ΕΚΦΡΑΣΙΝ

Πῶς θὰ μεταφράσουμε ἑλληνικὶ τὴ λέξι inexpression, τῆς ὁποίας σὲ κριτικὲς καὶ σὲ μελέτες κάνουν συχνὰ χρῆσι οἱ εὐρωπαῖοι μουσικολογοι ὁσάκις κρίνουν ἔργα ποὺ ἀνήκουν στὴ μοντερνιστικὴ μουσική; Δὲν ὑπάρχει βέβαια, ἄλλη καταλληλότερη λέξι ἀπὸ τὴ λέξι ἀ ν έ κ φ ρ α σ ι ς.

Ἡ ἀνέκφρασις, λοιπόν, ἢ—μὲ ἄλλα λόγια —ἡ ἔλλειψις ἐκφράσεως εἶνε τὸ κυριώτερον ἴσως χαρακτηριστικὸ τῆς μοντέρνας μουσικῆς.

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ πάρῃ κανεὶς τὴ λέξιν αὐτὴ μὲ τὴν κυριολεκτική της σημασία, μᾶς λέει ὁ κριτικὸς κ. C. De Liever σ' ἕνα ἄρθρο του, ποὺ δημοσ εύτηκε τελευταίως στή Revue Musicale Belge. Ἂν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μοντέρνους συνθέτας—γράφει— αὐτοχαρακτηρίζονται ὡς ὀπαδοὶ μιᾶς τέχνης ἐντελῶς ἀ ν ε κφραστικῆς, σὲ τοῦτο πρέπει νὰ διακρίνῃ κανεὶς μιὰν ὑπερβολή, ἀναπόφευκτα συνδεομένη μὲ τὴν ἀρχικὴν ἐκδήλωσι κάθε νέας τέχνης.

Ἡ ἀ ν έ κ φ ρ α σ ι ς αὐτὴ ἔχει στὴν πραγματικότητα τὴ σημασία μιᾶς ἀντιδράσεως κατὰ τοῦ ρωμαντισμοῦ καὶ τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ. Οἱ νεωτεριστὰι συνθέται ἐπιζητοῦν νὰ δημιουργήσουν μία μουσικὴν, ἡ ὁποία νὰ μὴν εἶνε οὔτε μεγαλοστομη, οὔτε ἀόριστη ἢ ἀνακριβής, μιὰ μουσικὴν, ἡ ὁποία νὰ πλησιάζῃ πρὸς ἐκείνην τοῦ Μπάχ. Τὴν ἀ ν έ κ φ ρ α σ ι πρέπει νὰ τὴν ἀντιληφθῇ κανείς, μὲ τὴ σημασία τῆς ἐλλείψεως λυρικῶν ξεχειλισμάτων καὶ ὑπερβολῶν, μιὰν ἀ ν έ κ φ ρ α σ ι ν ὅπως συναντᾶται σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς φοῦγκες τοῦ Μπάχ, στὶς ὁποῖες ἡ ὠμορφιὰ τῶν μελωδικῶν γραμμῶν καὶ ὁ πλοῦτος τῆς πολυφωνίας προσδιδουν μιὰν ἀνωτέρας καλλιτεχνικῆς ὑποστάσεως ἔκφρασι,

Ι. ΓΚΡΕΚΑΣ

ALEX THURNEYSSEN

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΘΕΣΙΣ ΚΑΙ ΚΑΘΗΚΟΝΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Ὅποιος ἔλαβε τὸν κόπο νὰ παρακολουθήσῃ συστηματικὰ τὶς μουσικοκριτικὲς συζητήσεις, ποὺ δημοσιεύονται στὶς καθημερινὲς ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικὰ ἐσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ μὲ τὸ σκοπὸ νὰ πλουτίσῃ τὶς γνώσεις του, εἶδε στό τέλος τῆς ἐργασίας του αὐτῆς ὄχι μὲ μικρὴν ἔκπληξιν, ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα δυνατὸ κεφαλόπονο καὶ μιὰν ὀχληρὴ κακοστομαχιὰ δὲν ἐκέρδισε τίποτε ἀπὸ ὅσα ἐνόμιζε, ὅτι θὰ μποροῦσε νὰ τοῦ παράσχουν ἡ διάφορες διαφωτίσεις ποὺ ἐδιάβασε.

Θ' ἀναγκασθῇ τότε νὰ θεραπεύσῃ τὶς συμπαθητικὲς αὐτὲς φυσιολογικὲς ἐνοχλήσεις μ' ἕνα ἀπὸ τὰ γνωστὰ μέσα. Ἕνας μακρυνὸς περίπατος θὰ τὸν ἀπαλλάξῃ καὶ ἀπὸ τὸ τελευταῖο ὑπόλοιπο τῆς κακοδιαθεσίας του καὶ θὰ τοῦ δώσῃ πίσω τὴ δροσερότητα τῶν πνευματικῶν του δυνάμεων τόσην, ὥστε νὰ μπορῇ νὰ ἀρχίσῃ πάλι νὰ ἀσχολῆται μέ... τὸ ἴδιο ζήτημα.

Ἀλλὰ τώρα χωρὶς ἀστεῖα !

Εἶνε παράξενο πόσο λίγοι σήμερα ἀκόμα ἔχουν μιὰ γνώμη σαφῆ καὶ συγκεκριμένη γιὰ τὸ ρόλο καὶ τὰ καθήκοντα τῆς Μουσικοκριτικῆς.

Πρέπει νὰ πῶ, ὅτι ἂν ἐδῶ μιλῶ γενικὰ γιὰ κριτικοὺς, δὲν ἐννοῶ ἐν τούτοις παρὰ ἐκείνους ποὺ ἔχουν ἐπιδοθῆ εἰς τὴν ἀσχολίαν αὐτὴν μὲ ἀναμφισβήτητη εἰλικρίνεια καὶ μὲ τὰ ἀπαραίτητα ἐφόδια γνώσεων καὶ φυσικῆς ἱκανότητος.

Γιατὶ, ἀλήθεια, δὲν δοκιμάζω νὰ ἀσχοληθῶ μὲ τὶς ἄγονες φλυαρίες τοῦ σωροῦ ἐκείνου τῶν ἐρασιτεχνῶν, μὲ τὶς ὑπερβολικὲς ἀξιώσεις, ποὺ δίνουν τόση σημασία στὴ προσωπική τους γνώμη, χωρὶς νὰ συναισθάνωνται πόσο μικρὸ ρολο παίζει ἡ δική τους, ἢ ὁποιουδήποτε ἄλλου ὑποκειμενικὴ γνώμη καὶ καλλιτεχνικὴ ἀντίληψις εἰς τὰ ζητήματα τῆς Τέχνης. Οἱ σύγχρονοι τοῦ εἴδους αὐτοῦ διεῖδον εἰς τὴν Κριτικὴν τῆς Τέχνης ἐν γένει ἕνα ἄσυλο, ὅπου μετὰ τὴν ἀποτυχίαν ἄλλων προηγουμένων ἐπιχειρήσεων ὄχι μόνον ἔγειναν δεκτοί, ἀλλὰ ηὗραν καὶ τήν εὐκαιρίαν νὰ χρησιμοποιήσουν κάπως τὴν ἀνικανότητά τους, καὶ ὄχι μόνον αὐτό, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ νὰ τῆς δώσουν τὸ κῦρος καὶ τὴν ἐπιβολήν, ποὺ ἐξασκεῖ τὸ ἔντυπον. Τὸ εὔπιστο πολὺ Κοινὸν δὲν εἶνε φυσικὰ εἰς θέσιν νὰ ξέρῃ τὶ πνευματικοὶ ἥρωες ἔχουν ἀναλάβει νὰ τὸ διαφωτίσουν γιὰ τὰ ζητήματα τῆς Τέχνης !

Εὐτυχῶς τὸ ἄτοπον αὐτὸ ἐκτυπήθηκε τόσον, ὥστε οἱ διευθύνσεις τῶν ἐφημερίδων, ποὺ ἀρχίζουν νὰ συναισθάνωνται τὴν εὐθύνην τους, προσπαθοῦν νὰ ἔχουν ὡς τεχνοκρίτας, εἰς τὴν Κεντρικὴν Εὐρώπην πρὸ πάντων, εἰδικοὺς καὶ πολὺ συχνὰ καλλιτέχνας ἔτσι, ὥστε νὰ εἶνε βέβαιοι, ὅτι ἢ λόγῳ εἰδικῆς μελέτης, ἢ λόγῳ τῶν καθημερινῶν τους ἀσχολιῶν εἶνε εἰς θέσιν νὰ ἐκπληρώσουν τὸν προορισμόν τους.

Ἀλλὰ αὐτὸ εἶνε τὸ δυσάρεστο :

Ὅτι καὶ αὐτοὶ ἀκόμα, ποὺ πρέπει πραγματικῶς νὰ ἀναγνωρισθοῦν σοβαρὰ μορφωμένοι στὴν εἰδικότά τους, φαίνονται τόσο ζαλισμένοι, ὥστε σχεδὸν θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πῇ, ὅτι δὲν ἀντελήφθησαν ἀκόμα τὸν σύγχρονο ρόλο τῆς Κριτικῆς.

Γράφουν πολλὰ καλά, πολλὰ σοφὰ καὶ ἀξιοθαύμαστα. Βρίσκουμε στὰ δημοσιεύματά τους ἰδέες καὶ ἐκφράσεις ὅσες θέλουμε. Ἀλλὰ ὁ καθένας παίρνει τὴ δική του κατεύθυνσι. Λείπει τὸ σύστημα, ἡ συγκέντρωσις ὑπὸ τὸ σκῆπτρο μιᾶς μεγάλης γενικῆς συνεκτικῆς ἰδέας.

Ἂς ὁμολογήσουμε πὼς μὲ τὴν ποικιλίαν τῶν συγχρόνων ἐμφανίσεων εἶνε πραγματικῶς δύσκολο νὰ βρεθῇ μιὰ *βάσις* σεβαστὴ ἀπὸ ὅλους. Πρέπει ὅμως ἐπὶ τέλους νὰ ἀναζητήσωμε τὴ βάσιν αὐτή,ν' ἀποκτήσωμεν συνείδησιν μιᾶς θεμελιώδους ἀρχῆς γιὰ νὰ μὴ διατρέχωμε πιὰ τὸν κίνδυνο, ὅτι μὲ ὅ,τι γράφομεν μεγαλώνομεν ἁπλούστατα τὴ γενικὴ ἀβεβαιότητα. Ἂς ρωτήσουμε λοιπόν :

Ποιὸς εἶνε ὁ ρόλος, τί πρέπει νὰ εἶνε εἰς τὴν ἐποχὴν μας ἡ Τεχνοκριτική ;

Πρέπει νὰ εἶνε ἕνα ὄργανο συμβιβαστικό, ἕνα ὄργανο ἑρμηνευτικὸ μεταξὺ τῆς Τέχνης καὶ τοῦ μεγάλου ἐκείνου μέρους τοῦ Κοινοῦ,ποὺ δὲν ἔρχεται συχνὰ εἰς στενὴν ἐπαφὴν μὲ αὐτήν.

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ αὐτῇ μποροῦμε νὰ ἀναφέρωμε, ὅτι ὑπῆρξε μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ δημοσία κριτικὴ ἐπερίττευε. Ὄχι βέβαια διότι ἡ πλειονότης τοῦ λαοῦ ἀντελαμβάνετο κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην τὴν μουσικὴν παραγωγὴν περισ-

σότερο παρὸ σήμερα καὶ ἑπομένως δὲν ὑπῆρχεν ἀνάγκη ἑνὸς προσανατολισμοῦ ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς Τεχνοκρίτας. Ὄχι! Αὐτὸ εἶνε πλάνη! Ἀλλὰ ἁπλούστατα διότι ἡ Μουσική, ὡς Τέχνη —δὲν ἐννοῶ βέβαια καὶ τὴν δημοτικὴν — μέχρι τοῦ τέλους τῆς 18ης ἑκατονταετηρίδο; ἀκόμη, ἦτο τὸ ἐξαιρετικὸ προνόμιο μιᾶς κοινωνικῆς τάξεως, ἡ ὁποία λόγῳ γεννήσεως, ἀνατροφῆς, μορφώσεως καὶ μακρᾶς παραδόσεως εἶχεν ἀναπτύξει καὶ ἐκλεπτύνει τὴν ἀντίληψιν διὰ τὴν Τέχνην ἐν γένει καὶ ἦτο φυσικὰ εἰς θέσιν νὰ μορφώσῃ ἰδίαν κατὰ τὸ μᾶλλον, ἢ ἧττον ἀσφαλῆ γνώμην. Ἀργότερα μόνον, ὅταν μὲ τὸ δημοκρατικὸ κῦμα τῆς Γαλλικῆς ἐπαναστάσεως ἡ Μουσικὴ μετεκομίσθη ἀπὸ τὸ ἀριστοκρατικὸ σαλόνι εἰς τὴν δημοσίαν αἴθουσαν συναυλίας, ἔγεινεν ἀντιληπτὴ ἡ μεγάλη ἀπόστασις, ποὺ ὑφίσταται μεταξὺ τῶν ἀπόψεων τοῦ Δημιουργοῦ Καλλιτέχνου ἀνάμεσα στὴ λαϊκὴν ὁλότητα.

Καὶ ἀποτέλεσμα τούτου εἶνε ἡ δημιουργία μιᾶς ἀπαραίτητης ἀνάγκης: Νὰ ἐπέλθῃ καὶ πάλιν ὅσον αὐτὸ εἶνε δυνατό, ἡ ἐπαφὴ—πού, ὅπως εἴπαμε, ἔλειψε—μεταξὺ Λαοῦ καὶ Καλλιτέχνου μὲ μίαν δημοσίαν φωνὴν ἀκουστὴν καὶ ἀπὸ τὰ δύο μέρη, ὥστε ἔκτοτε ὁ Δημοσιογράφος-Κριτικὸς ἀνέλαβε πρὸ πάντων αὐτὸ τὸ καθῆκον καὶ σήμερα περισσότερο παρά ποτε.

Γιατὶ τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια ἡ ἀνθρωπότης ὄχι μονάχα δὲν προσανατολίστηκε περισσότερο πρὸς τὴν τέχνη, ἀλλ' ἀπεναντίας ἀπομακρύνθηκε ἐπικινδύνως ἀπὸ αὐτήν. Θὰ ἐχρειάζετο ἰδιαιτέρα ἐξέτασις γιὰ τὴν ἀνακάλυψι τῶν αἰτίων. Τοῦτο μόνον εἶνε βέβαιον: Ἡ μηχανὴ καὶ τὸ σπὸρ ἔδωσαν στὸ κόσμο μιὰ τέτοια κατεύθυσιν γιὰ τὴν ὁποίαν ἡ μουσικὴ δὲν βρίσκει πιά, ἢ ἂς ποῦμε δὲν ηὗρε τουλάχιστον ἀκόμη τὸν δρόμον. Ὁ σημερινὸς ρυθμὸς τῆς ζωῆς ἀπομυζᾶ ὅλας τὰς δυνάμεις τῶν ἀτόμων σὲ βαθμό, ποὺ ἀπὸ ἔλλειψι χρόνου ἀκόμη δὲν εἶνε εἰς θέσιν νὰ ἀσχοληθοῦν σοβαρὰ μέ ὅ,τι δὲν ἐνδιαφέρει τὸ ἐπάγγελμά τους, ἔστω καὶ ἂν αὐτὸ ζῆ δίπλα τους. Ἰδίως γιὰ τὰ ζητήματα τῆς τέχνης ἀφήνεται ὁ καθένας ὁλόκληρος στὶς πληροφορίες, ποὺ τοῦ παρέχουν οἱ καθημερινὲς ἐφημερίδες.

Καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς αὐτὸ γεννᾶται γιὰ τὸν τεχνοκρίτην περισσότερον παρὰ γιὰ κάθε ἄλλον δημοσιογράφον τὸ ὑψηλὸν καθῆκον τῆς εὐθύνης. Γιατὶ δὲν κοστίζει ὡρισμένως πολὺ νὰ διηγηθῇ κανεὶς σ' ἕνα τελείως ἀπροετοίμαστο ἀκροατήριο πράγματα, ποὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ πιστέψῃ γιατὶ οὔτε εἰς θέσιν εἶνε, οὔτε ἔχει καιρὸ νὰ ἐξετάσῃ ἂν εἶνε σωστά, ἢ ὄχι. Καὶ εἶνε δυστυχῶς ἀλήθεια, ὅτι πολλὰ σφάλματα γίνονται ἀπὸ ἔλλειψιν προσοχῆς εἰς τὴν εὐθύνην αὐτήν. Ἡ αἰτία αὐτοῦ εἶνε καὶ πάλιν ἐν μέρει ἡ σχετικὴ ἄγνοια τοῦ κοινοῦ, ποὺ ἐπιτρέπει εἰς κάθε ἐρασιτέχνην, ποὺ ἔχει τὴν ματαιοδοξίαν αὐτήν, νὰ ἐκφράζεται δημοσίᾳ περὶ Τέχνης, καὶ ἐν μέρει εἰς τὴν πραγματικῶς δύσκολον θέσιν τοῦ Τύπου, τῶν διευθύνσεων τῶν ἐφημερίδων, ποὺ φυσικὰ δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ εὕρουν τόσους τεχνοκρίτας συνεργάτας.

Ἔπειτα συνήθως παραβλέπουν, ὅτι γιὰ νὰ γείνῃ κανεὶς κριτικός, ἀπαιτεῖται ἐκτὸς τῆς μορφώσεως καὶ τῶν ἀπαραιτήτων γνώσεων καὶ μιὰ φυσικὴ κλίσις. Τότε μονάχα ἡ ἐργασία τοῦ κριτικοῦ εἶνε κάτι παραπάνω ἀπὸ ἕνα ἁπλὸ ρεπορτάζ. Ὥστε μονάχα ὅποιος ἐκ φύσεως καὶ ἀπὸ ἔνστικτον ἔχει την ἱκανότητα νὰ βλέπῃ καὶ νὰ ἐξετάζῃ τὰ πράγματα ἀντικειμενικὰ θὰ μπορέσῃ νὰ ἀνταποκριθῇ στὰ καθήκοντα ποὺ ἐπιβάλλει ἡ κριτικὴ τῆς Τέχνης.

Καὶ ὅταν λέω «καθῆκον» ἐννοῶ κάτι παραπάνω ἀπὸ τὴν ἁπλῆ ἀρνητικὴ ἐπίκρησι. Ἡ ἀληθινὴ αἰσθητικὴ ἀξία τῆς Κριτικῆς δὲν εἶνε ἡ ἀρνητικὴ ἐπίκρισις, ἀλλὰ ἡ θετικὴ ἐξέτασις, ποὺ παρορμᾷ τὴν ἔμπνευσι καὶ τὴ σκέψι, εἰς τὴν ὁποίαν, ὅπως ἐτόνισα καὶ παραπάνω καὶ δὲν θὰ παύσω νὰ τονίζω, τὸν μικρότερον ρόλον παίζει «ἡ προσωπικὴ γνώμη», ἡ προσωπικὴ ἀντίληψις τοῦ καλοῦ ἐκ μέρους τοῦ Κριτικοῦ. Ὁ κρίνων πρέπει ἀπεναντίας νὰ προσπαθήσῃ νὰ λησμονήσῃ τὶς ἀτομικὲς ἐντυπώσεις, ποὺ, ὅπως εἶνε φυσικό, ἐδέχτηκεν ἀπὸ ὅ,τι εἶδεν, ἢ ἄκουσε καὶ ἐλεύθερος ὕστερα ἀπὸ ὑποκειμενικὲς ἐπιθυμίες νὰ ἐπιδοθῇ σὲ μιὰ καθαρή, θετική, ἀπηλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἐμπάθεια ἐξέτασι τοῦ Καλλιτεχνήματος. Μονάχα μιὰ τέτοια ψυχρὴ ἐξέτασις, μονάχα ἕνα ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ἀπόψεων ἔχει σημασίαν γιὰ τὸ ὑπὸ κρίσιν ἔργον, ἢ ἐκτέλεσιν.

Γιατὶ τὸ κάτω ἡ κριτικὴ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν δὲν ἐνδιαφέρει παρὰ γιὰ τὸ κέρδος ποὺ δίνει εἰς τοὺς ἄλλους. Αὐτὸς εἶνε ὁ σκοπός της.

Μόνον ὑπὸ αὐτὰς τὰς προϋποθέσεις ἀποκτᾷ ἡ Κριτικὴ ἀξίαν δημιουργικὴν καὶ κατορθώνει νὰ σπρώξῃ πρὸς νέους δρόμους, νὰ δώσῃ νέες ἰδέες, ποὺ νὰ ἔχουν κάτι γόνιμο μέσα τους. Ἔτσι μπορεῖ μαζὶ μὲ τὸν Δημιουργὸν Καλλιτέχνην νὰ συνοικοδομήσῃ, νὰ συνεργασθῇ γιὰ νὰ δώσῃ μορφὴν εἰς τὴν ἔκφρασιν καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς της. Γίνεται μάλιστα ἕνα εἶδος πνευματικῆς σύγχρονης ἱστορίας γιατὶ σ' αὐτὴν θὰ βρίσκωμε, σὰν στὸν πιστότερο καθρέπτη, τὴν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ αἰών, ἡ ἐποχή, εἰς τὴν ὁποίαν ἐγράφηκε ἠσθάνενο καὶ ἐσκέπτετο.

Μόνον αὐτὴ ἡ ἀντίληψις τῶν καθηκόντων τῆς Κριτικῆς τῆς Τέχνης μπορεῖ νὰ τὴν βοηθήσῃ στὴν ἐκπλήρωσι τῆς σοβαρᾶς καὶ ὡραίας ἀποστολῆς της.

ΑΛΕΞ. ΤΟΥΡΝΑΪΣΣΕΝ

Ο ΘΛΙΜΜΕΝΟΣ ΔΙΑΒΑΤΗΣ

IL POVERO PASSANTE

(Γιὰ φωνὴ βαρυτόνου)

Στίχοι
Γ. Λ.

Μουσικὴ
Γεωργ. Λαμπελέτ.
(Giorgio Lambelet)

Andante mosso

Φτω-χος διο-βά-της μέ τὴν ψυ-χὴ θλιμ-μέ-νη
Per ler-ma stra-do un po-ve-ro pas-san-te

Andante mosso

"Α! Στὴν ἔρ-μη στράτα περ-πα-τεῖ σκυ-φτὸς
Ah! Con a-ria tris-ta cur-ve se-ne-va

sempre legato fino alla fine

Τι νὰ γυ-ρεύ-η, ποῦ τὰ-χα νὰ πη-γαί-νει
Che cer-ca ma-i-e do-ve si di-

ritenuto tempo

-γαι - - νη "Α! - - - - - - - - - - - - - - - - - - Καὶ ποιος νὰ τὸν μα - ρεύ - - νῃ κρυ-
-ri - - ge Ah! E qual do - lo - rei sen - - te in

poco piu mosso

-φός κα - υ - μός Μέ - θᾶ γυ - - - - ρώῃ ζω - ῃ ὁ κόμ - πος πάλιάν-
fon - - - - do al cor E tut - - to gio - ia in - tornoil cam - poegiá fio-

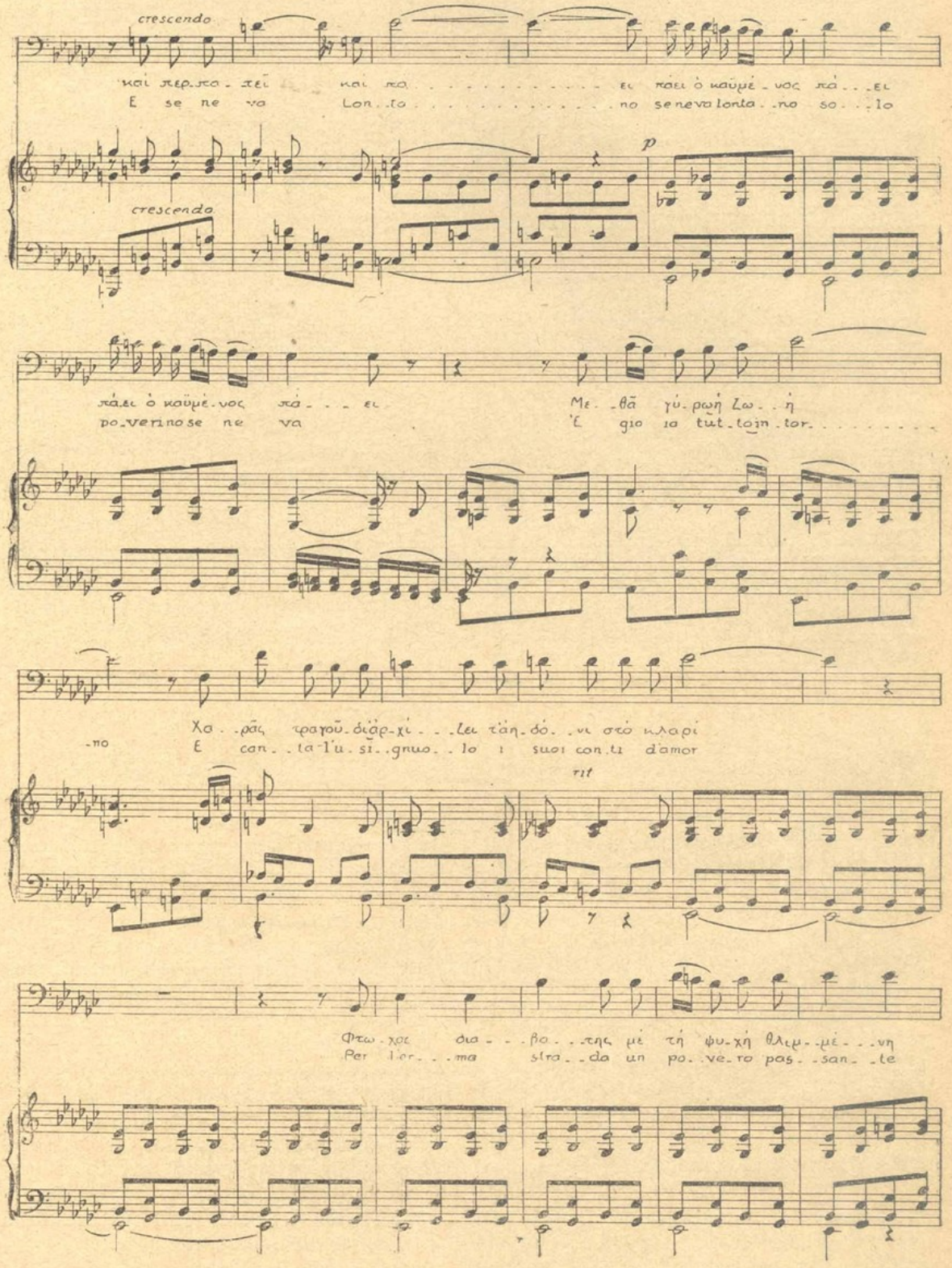
rit tempo

-θι - - - ζει. Τἆη - δό - - νι στο κλα - ρί χα - ρᾶς τρα - γοῦ - διᾶρχί - - - - ζει. Μᾶύτός χα -
-ri - - - to E can - - to l'u - si - gnuol i suoi can - ti d'a - mo - - - - re. Ma lui non

rall

rit

-ρᾶ δέν ἔ - - χει "Α ναί χα - - ρᾶ δέν ἔ - - χει καὶ περ - πα - - τεῖ
ruo gio - - i - - re Oh! - mé non ruo gio - - i - - re! E se ne va


crescendo
καὶ περ-πα-τεῖ καὶ πα . . . . . ει πάει ὁ καϋμέ-νος πά . . . ει
E se ne va Lon-ta . . . . . no se ne va lonta-no so . . . lo
p
crescendo
πάει ὁ καϋμέ-νος πά . . . ει Με-θᾶ γύ-ρωῆ Ζω . . ἡ
po-vero se ne va 'E gio ia tut-tojn-tor . . . . . .
Χα . . ράς φαγοῦ-διᾶρ-χί . . . ζει τἀη-δό . . νι στό κλαρί
-no E can-ta-l'u-si-gnuo-lo i suoi can-ti d'amor
rit
Φτω-χος δια . . . βο . . . της μὲ τή ψυ-χή θλιμ-μέ . . . νη
Per l'or . . . ma stra-da un po-ve-ro pas-san-te

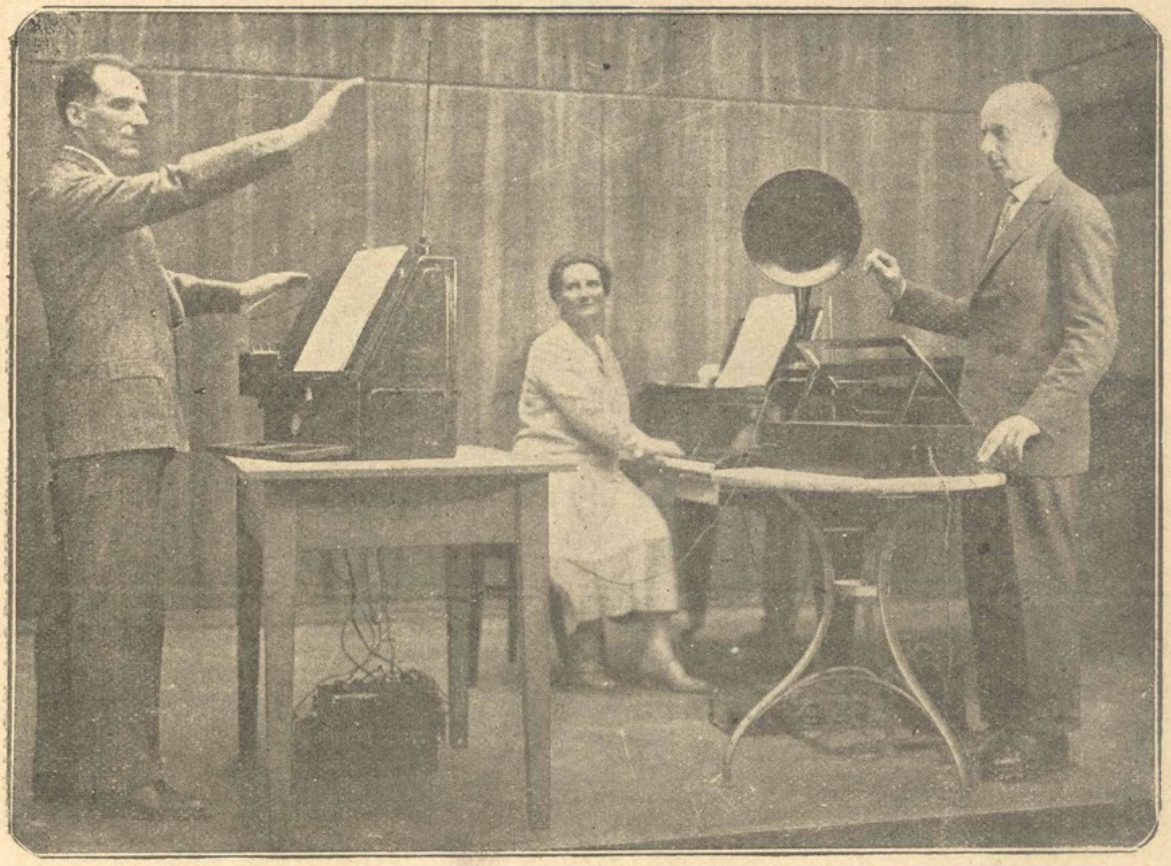
"Α! Στην ἔρ-μη στράτα περ-πα-τεῦ ἀσκω-φε-
Ah! Con, a-na trista cur-ve se ine-

φτός Τί νά γυ-ρεύ-η σου τα-χα-τα χη-ρά-νη
vo Che cer-ca ma i-o do-ve si di-ri-ge

"Α! Καὶ ποιός νὰ τόν μα-ρα-νη Ποιός; Ἀ! Ποιός; Ἀ!
Ah! E qual do lor ei sen-te Qual? Si qual? Si

Ποιος, ἀ! ποιος κρυφός καὶ μόα
qual? Ei sen tein fon-do al cor

Χαράξις Μουσικῆς ὑπό Μιχαὴλ Κωνσταντινίδου
Ὁδός Βασίλα 109.



Ὁ καθηγητὴς κ. Τερεμὶν ἐκτελῶν μὲ τὸν βοηθό του ἕνα duo *μὲ συνοδεία πιάνου*

Η ΗΛΕΚΤΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ μανία τῆς ἀναζητήσεως τοῦ νέου στὴ μουσικὴ ὄχι μόνον δὲν σταματᾷ στοὺς μουσικοὺς κόσμους, τῆς Εὐρώπης ἀλλ' ἀπεναντίας ὁλοένα ἐντείνεται περισσότερο. Στὴν ἐπινόησι τῆς ἀτονικῆς ἢ τῆς πολυτονικῆς, τῆς ἀνεκφραστικῆς (inexpressive), τῆς ἀντικειμενικῆς τῆς ἀπολύτου μουσικῆς, καθὼς καὶ τῆς μουσικῆς, ποὺ περιέχει τέταρτα τοῦ τόνου, προσετέθη τελευταίως καὶ ἡ ἐπινόησις τῆς ἠλεκτρικῆς—ὅπως τὴν ὀνομάζουν—μουσικῆς, γιὰ τὴν ὁποίαν ἔγινε τελευταίως πολὺς λόγος σὲ ἀνταποκρίσεις στὶς ἐφημερίδες μας, καὶ γιὰ τὴν ὁποίαν μᾶς ὁμιλεῖ σ' ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τεύχη γνωστοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ ὁ μουσικολόγος κ. Brüggemann. «Τῆς μουσικῆς αὐτῆς—γράφει ὁ κ. Brüggemann—μᾶς ἔδωσαν μιὰν ἰδέα σὲ δύο διαλέξεις οἱ καθηγητοὶ κ. κ. Theremin καὶ Jorg Mager, ὁ καθένας τῶν ὁποίων στηρίζει τὴν ἐπινόησί του σὲ μιὰν ἰδιαίτερη μέθοδο. Ἀπὸ τὰς δυὸ μεθόδους ἡ πρώτη ἐκείνη τοῦ κ. Theremin—εἶναι πλέον τελειοποιημένη, ἀλλὰ περιλαμβάνει μόνον μέρος τῶν ἤχων ποὺ ἠμπορεῖ νὰ ἀποδοθοῦν διὰ μέσου τῶν ἠλεκτρικῶν κυμάτων· ἐκείνη δὲ τοῦ Mager εἶναι τεχνικῶς λιγώτερο τελειοποιημένη ἀλλ' ἀνοίγει εὐρυτάτους ὁρίζοντας στὴ ἠλεκτρικὴν αὐτὴ παρανωγὴ τῶν ἤχων. Ἐνῶ ἡ πρώτη μέθοδος μᾶς ἀπεκάλυπτε τὸ δυνατὸν τοῦ νὰ ἐκτελέσουμε π. χ. μιὰ συμφωνία τοῦ Μπετόβεν χωρὶς ὄργανα, ἡ δεύτερη μέθοδος μᾶς ἔδινε μιὰν εἰκόνα, ἔστω καὶ συγχυσμένη, τοῦ ὅτι θὰ εἶνε μιὰν ἡμέραν ἡ ἐλευθερωμένη μουσική. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶνε ἱκανὴ νὰ ἐπιτύχῃ μιὰν ἀκριβῆ ἀπόδοσι κάθε ἤχου τῆς φύσεως, κάθε κραυγῆς ζώου, κάθε κελαϊδήματος πουλιῶν, κάθε ἀκουστικῆς ἐντυπώσεως, πάντα ταῦτα δὲ χωρὶς τὴ βοήθεια καὶ τοῦ παραμικροτέρου μουσικοῦ ὀργάνου, ἀλλὰ μὲ μόνο τὸ κανονισμένον ὄργανο τῶν ἠλεκτρικῶν κυμάτων τοῦ ὁποίου ὁ Jorg Mager μᾶς ἔδειχνε δύο μορφές, τὸ Sphaerophon καὶ τὸ Kalidophon, ποὺ ὁ ἴδιος ἐφηῦρε. Ὥστε εἰμπορεῖ νὰ προφητεύσῃ κανεὶς, ὅτι ἡ μουσικὴ αὐτή, ἀφοῦ ὑπερβῇ τὰ

ὅρια τῆς περαματικῆς φάσεως, θὰ κάνῃ τὴν καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισί της μὲ συμφωνίες «ἀπὸ τοῦ φυσικοῦ» οἱ ὁποῖες δὲν θὰ ἔχουν πιὰ καμμίαν ὁμοιότητα μὲ τὶς συμφωνίες, δὲν λέμε τοῦ Μπετόβεν, ἀλλ' οὔτε τοῦ Στραβίνσκη, τοῦ Χίντεμιτ, τοῦ Μιλὼ κ.λ. καὶ οἱ ὁποῖες θὰ μᾶς προξενήσουν ἀκουστικὲς ἐντυπώσεις τόσης γλυκύτητος καὶ τόσης δυνάμεως, ποὺ ἡ φύσις αὐτή, δὲν θὰ εἰμποροῦσε μὲ τόσην ὑπολογισμένην ἐντατικότητα νὰ μᾶς τὶς προκαλέσῃ

Ὁ κ. Γιὸργκ Μάγκερ ἐπεξηγῶν στὸν πρωθυπουργὸ τῆς Πρωσσίας κ. Μπράουν τὴν ἐφεύρεσί του «Phärophon».

Αὐτὸ εἶνε ὅ,τι εἰμπορροῦμεν ἀπὸ τώρα νὰ προφητεύσουμε. Εἶνε ὅμως τοῦτο ἀρκετὸ γιὰ νὰ ἐννοήσουμε, ὅτι ἡ καθ' ἑξοχὴν ἐλεύθερη αὐτὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος εἶνε οὐσιωδῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ χθεσινὴ καὶ σημερινὴ μουσικὴ καὶ, ὅτι δὲν εἶνε μία τελειοποίησις τῆς δικῆς μας μουσικῆς, τὴν ὁποίαν θὰ ὀνομάσουμε κανονισμένη καὶ συστηματοποιημένη. Οἱ δύο μουσικὲς θὰ συνυπάρξουν, ἡ μία δίπλα στὴν ἄλλη, θὰ ἔχουν δὲ κοινὴ τὴν ἰδιότητα τοῦ ρυθμοῦ, — ὁ ὁποῖος θὰ χρησιμεύσῃ ὡς συνδετικὸς δεσμὸς καὶ θὰ δώσῃ τὴν πιθανότητα νὰ δημιουργηθοῦν ἔργα μουσικὰ, — ποὺ θὰ εἶνε ἕνα μῖγμα τῶν δύο μουσικῶν καὶ θὰ ἀντιπροσωπεύσουν μιὰ τρίτη μουσική».

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΕΝΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ "ΚΑΡΝΤΙΛΛΑΚ,, ΤΟΥ Π. ΧΙΝΤΕΜΙΤ

Τὸ μελόδραμα «Cardillac» τοῦ περιφήμου γερμανοῦ νεωτεριστοῦ συνθέτου P. Hindemith, *διὰ τὸ ὁποῖον γίνεται πολὺς λόγος στὸν εὐρωπαϊκὸ μουσικὸ κόσμο, ἀντιπροσωπεύει τὴν ἐντονώτερη ἄρνησι κάθε παραδόσεως στὴ μουσική.*

Εἶνε ἡ πρώτη φορὰ, ποὺ ἡ σχολὴ τοῦ Μπάχ, ἡ σχολὴ τῆς «Pure» μουσικῆς ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἕνα μελόδραμα. Πεπεισμένος, ὅτι τὸ μελόδραμα δὲν πρέπει νὰ διαφέρῃ κατ' οὐσίαν ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη σύνθεσιν, ὁ Χίντεμιτ ξαναγύρισε καθολοκληρίαν στὶς μορφὲς τοῦ Μπάχ.

Ὁ Καρδιλλὰκ εἶνε ἕνας χρυσοχόος—ποὺ ἀγαπᾶ τοὺς θησαυροὺς ποὺ ἔχει σὲ σημεῖον ὥστε γιὰ νὰ τοὺς ἀποκτήσ ἐκ νέου· σκοτώνει ἐκείνους, ποὺ τοὺς ἀγοράζουν. Ὁ τελευταῖος ἀγοραστὴς εἶνε ὁ ἐραστὴς τῆς ἰδίας του κόρης, τοτε δὲ ὁ χρυσοχόος προδίδεται.

Ἀλλὰ, δολοφονία καὶ ἀγάπη ποὺ παίζουν τόσο σπουδαῖο ρόλο στὸ μελόδραμα, δὲν φαίνεται νὰ ἐνέπνευσαν τὸν Χίντεμιτ. Τὴ στιγμὴ τῆς δολοφονίας, ἡ μουσικὴ σιωπᾶ καὶ στὶς ἐρωτικὲς σκηνὲς δὲν ἐκφράζει κανένα σαρσουαλισμὸ καθὼς συμβαίνει καὶ στὸν Μπὰχ καὶ ἐκεῖ ποὺ παρουσιάζεται τὸ τραγοῦδι μὲ βοκαλίζ. Τὸ ὕφος εἶνε ἐκεῖνο, ποὺ ταιριάζει σὲ ὀρχήστρα δωματίου. Εἶνε κοντραπουντιστικὸ καὶ πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴ μελοδραματικὴ συνθήκη.

Εἶναι εὐεξήγητο, ὡς ἐκ τούτου, τὸ ὅτι τὸ μελόδραμα ἐπροκάλεσε σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ δυσθυμία τοῦ κοινοῦ σὲ ὅλα τὰ θέατρα τῆς Γερμανίας ὅπου ἐδόθη καὶ μόνον εἶχεν ἀληθινὴν ἐπιτυχία ἐξαιρετικῶς στὸ Wiesbaden.

ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ. Ἡ ἔλλειψις στὴν Ἑλλάδα ἑνὸς σοβαροῦ εἰδικοῦ μουσικοκαλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ, τὸ ὁποῖον νὰ καθρεφτίζῃ καὶ νὰ βοηθῇ στὴν ἀνάπτυξί της τὴ μουσική μας ζωή, ποῦ, ἰδίως κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, ὁλοένα εὐρύνεται καὶ ἐντείνεται καὶ παρουσιάζει σοβαρὰ τοπικὰ καλλιτεχνικὰ ζητήματα, ἐπέβαλε τὴν ἰδέα τῆς ἐκδόσεως τῆς μηνιαίας μουσικοκαλλιτεχνικῆς αὐτῆς ἐπιθεωρήσεως, ἡ ὁποία, μὲ τὴν πολύτιμη ἐνίσχυσι τῶν καλλιτεχνῶν καὶ φιλομούσων, τὴν ὁποίαν ἐλπίζει ὅτι θὰ ἔχῃ, θὰ προσπαθήσῃ νὰ πραγματοποιήσῃ τὸν ἀναμορφωτικό της σκοπό, δηλαδή: νὰ συντελέσῃ ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο στὴν αἰσθητικὴ καὶ πνευματικὴ διαπαιδαγώγησι τοῦ κοινοῦ.

Η "ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΘΗΝΩΝ,,.—Ἀνάμεσα στοὺς ἀλαλλαγμοὺς καὶ τὶς αὐτοδιαφημιστικὲς τυμπανοκρουσίες τῶν διαφόρων ἐπιτηδείων ἐπιχειρηματιῶν τῆς τέχνης, ποὺ ἐκμεταλλεύονται τὶς ἀδυναμίες τῶν ἀφελῶν, ξεχωρίζει ἡ σοβαρὴ καὶ θετικὴ ἐργασία τῆς «Χορωδίας Ἀθηνῶν».

Τὸ λαμπρὸ αὐτὸ καλλιτεχνικὸ συγκρότημα ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ κ. Οἰκονομίδη σὲ κάθε νέα του ἐμφάνισι σημειώνει ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἐπιτυχία.

Ἡ τελευταία ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένη ἐκτέλεσις τῶν δύο ἀριστουργημάτων τοῦ «Μεσσία» τοῦ Χαΐνδελ καὶ τοῦ Ρέκβιεμ τοῦ Μπράμς, ἀπὸ τὴ «Χωροδία Ἀθηνῶν» (μὲ τὴ σύμπραξι τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν) ἐπιτρέπουν τὶς καλλίτερες προβλέψεις γιὰ τὴ μελλοντική της δράσι καὶ παρουσιάζουν τὸ μοναδικὸν αὐτὸ χορωδιακό μας συγκρότημα ἄξιο κάθε ἐνισχύσεως ἐκ μέρους τῆς Κοινωνίας καὶ τῆς Πολιτείας.

Η ΜΠΑΝΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ.— Τὸ ὄνειρο τῆς συγκροτήσεως μιᾶς καλῆς μπάντας τοῦ Δήμου τείνει νὰ πραγματοποιηθῇ μὲ τὴ μετάκλησι ἑνὸς ξένου εἰδικοῦ μουσικοῦ, τοῦ κ. Ἀντωνίου ντὲ Ζανέττι, ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε τὴ διεύθυνσί της.

Ἐπὶ τέλους ὑπάρχει ἐλπὶς οἱ Ἀθηναῖοι νὰ ἀκούσουν μίαν ἡμέρα μιὰ μπάντα τῆς προκοπῆς. Καλὰ μουσικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ εἰμποροῦσε νὰ ἀποτελεσθῇ μὲ αὐτὰ μιὰ ἀρτία μπάντα εἶχεν ὁ τόπος μας. Ὅ,τι μᾶς ἔλειπεν ἦταν μιὰ ἀνώτερη μουσικὴ εἰδικότης, ἡ ὁποία νὰ ἀνελάμβανε τὴ διοργάνωσί της καὶ τὴ διεύθυνσί της· φαίνεται δὲ, ὅτι ὁ μουσικὸς στὸν ὁποῖον ἀνετέθη ἡ ἀποστολὴ αὐτή, παρέχει ὅλες τὶς καλλιτεχνικὲς ἐγγυήσεις γιὰ νὰ εἶνε κανεὶς ἀπολύτως ἀσφαλής, ὅτι θὰ ἐπιτύχῃ τὸ ἔργον, ποὺ ἀνέλαβε.

ΟΦΩΝΟΓΡΑΦΟΣ.— Ἐνῶ ὁ φωνογράφος σ' ὅλον τὸν κόσμον, ἀντιπροσωπεύει σήμερα ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα μουσικὰ μορφωτικὰ μέσα (ἔχει εἰσαχθῇ ἡ χρῆσις του καὶ σ' αὐτὰ τὰ σχολεῖα), σ' ἐμᾶς κανάντησε νὰ ἀποτελῇ τὸ ξέσχισμα τῶν αὐτιῶν καὶ τὴν καταστροφὴ τοῦ μουσικοῦ μας γούστου. Τοῦτο δὲ κυρίως γιὰ τοὺς λεγομένους «Ἑλληνικοὺς δίσκους», τοὺς ὁποίους οἱ Ἑταιρεῖες θέτουν εἰς κυκλοφορίαν, ποὺ μᾶς σερβίρουν ὅλη τὴ roba vecchia τοῦ παλαιοῦ μελοδραματολογίου, τὴν μουσικὴ τῶν σαχλοτέρων ὀπερεττῶν μας καὶ τὸν ἀμανὲ μὲ ὅλα τὰ τουρκο-ἀνατολίτικα τραγούδια, τὰ ὁποῖα μᾶς τὰ παρουσιάζουν ὡς δῆθεν ἑλληνικά. Ταῦτα πάντα δὲ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον κακοεκτελεσμένα καὶ ἀπαισίως ἀποτυπωμένα.

Ποιὸς φταίει τώρα γιὰ τὸ κακὸν αὐτό; Οἱ διάφορες φωνογραφικὲς Ἑταιρεῖες, ἢ οἱ ἀντιπρόσωποί τους ἐδῶ;

Τὸ ζήτημα τοῦτο—ποὺ θἄπρεπε νὰ ἐνδιαφέρετο σοβαρὰ τὸ Κράτος—θὰ τὸ ἐξετάσουν καὶ θὰ τὸ μελετήσουν στὸ μέλλον τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» τὰ ὁποῖα θὰ ζητήσουν γι' αὐτό, τὴ γνώμη τῶν διαπρεπεστέρων ἀντιπροσώπων τοῦ πνευματικοῦ μας κόσμου.

ΠΡΟΚΗΡΥΞΙΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ. Ἡ προκήρυξις διαγωνισμοῦ γιὰ τὴν μελοποίησι τῶν χορικῶν μιᾶς τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδου, τὴν ὁποίαν ἐδημοσίευσε πρὸ καιροῦ ἡ Ἐπιτροπὴ τῶν Δελφικῶν Ἑορτῶν, μοιάζει πολὺ μὲ συνταγή, τὸ καταπληκτικώτερο δὲ ἀπὸ ὅλα σ' αὐτὴν εἶνε ἡ εὐχὴ τὴν ὁποίαν διατυπώνει στὸ τέλος ἡ ἐπιτροπή, ὅπως οἱ συνθέται, ποὺ θὰ λάβουν μέρος στὸν διαγωνισμό, ποὺ θὰ προκηρυχθῇ γιὰ τὶς Δελφικὲς Ἑορτὲς τοῦ 1931 γράψουν τὶς μελοποιήσεις τους στὴ...βυζαντινὴ παρασημαντική.

Ὕστερα ἀπὸ αὐτὸ ἔρχεται φυσικὸ νὰ ρωτήσῃ κανεὶς, ἂν τὴν προκήρυξιν αὐτὴν ὁ κ. Σικελιάνος τὴν ἔκανε ἐμπνεόμενος ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Μελπομένη, ἢ τὴν ἔγραψε καθ' ὑπαγόρευσιν κάποιου καλογήρου;

Ν. ΒΕΡΓΩΤΗ

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ ΤΩΝ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

[Αλφρέδος Κορτώ — Μπρ. Χούμπερμαν — Μαυρ. Μαρεσάλ]

Ἡ ἐφετεινὴ μουσική μας περίοδος παρουσιάζει ἀναλογίαν ἀπὸ ἀπόψεως ζωηρότητος καὶ πυκνότητος τῶν συναυλιῶν μὲ τὴν κίνησι τῶν τελευταίων ἐτῶν δηλ. παρουσιάζεται μὲ πολλὴν ἔντασιν.

Ἡ ὑπερέντασις αὐτὴ τῆς μουσικῆς μας κινήσεως—ἀντίθετα μὲ τὶς ἄλλες καλλιτεχνικὲς καὶ πνευματικές μας ἐκδηλώσεις, ὅπως π. χ. τὸ δραματικὸ θέατρο—εἶνε φυσικὴ συνέπεια τῆς μουσικῆς μας ὑπερτροφίας, ποὺ καλλιεργοῦν, διαδίδοντας τὸν ἐρασιτεχνισμὸ μεταξὺ τοῦ ὡραίου φύλου κυρίως; τὰ μουσικά μας ἱδρύματα, ποὺ ἐπολλαπλασιάσθηκαν ἀπότομαμὲ τοὺς διαφόρους πομπώδεις τίτλους, τῶν ὁποίων τὰ περισσότερα ἐξυπηρετοῦν ἐπιχειρηματικοὺς σκοπούς.

Ἀνεξάρτητα τοῦ ἂν ἡ ὑπερεντατικὴ αὐτὴ μουσική μας κίνησις ἔχει σοβαρότητα ἢ ὄχι, ἂν δηλ. προέρχεται ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη ὡς ἐκδήλωσις πολιτισμοῦ,ἢ εἶνε κατὰτὸπλεῖστονάπλῶς ἐκδήλωσις σνομπισμοῦ καὶ ἐπιχειρηματισμοῦ,ἀνεξάρτητα τοῦ ἂν τὸ κοινὸ κατακλύζει τὶς συναυλίες ἀπὸ ἀγάπ] πρὸς τὴν ἐκλεκτὴ μουσική,ἢ ἀπὸ σνομπισμὸ καὶ μόνο, ἀνεξάρτητα τῶν ζητημάτων αὐτῶν, θὰ μιλήσουμε τώρα σὲ γενικὲς γραμμὲς ἀπὸ τὶς στῆλες τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» γιὰ τὰ κυριώτερα μουσικὰ γεγονότα τῶν ἡμερῶν μας

Καὶ πρῶτα,πρῶτα ἀναφέρω τὸ πολὺ εὐχάριστο γεγονὸς τῆς ἀνασυγκροτήσεως τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν, ποὺ συνεχίζει ἐφέτως τὴν λαμπρὴ ὑπερτριακονταετῆ καλλιτεχνική της δρᾶσι,ποὺ τὴν διέκοψε ἡ ἄστοχη σύμπραξι γιὰ μιὰ διετία τοῦ Ὠδείου στὸν ἐπιχειρηματικὸ Σύλλογο Συναυλιῶν, ὁ ὁποῖος ἄδοξα διελύθη ἀφοῦ ἀπέτυχε γενικὰ καὶ κατεσπατάλησε τὴν κρατικὴ ἐπιχορήγησι.

Τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν μᾶς παρουσίασε μιὰ πρώτης τάξεως ὀρχήστρα πολυάριθμη καὶ μὲ τὴ σύμπραξι τῶν ἐκλεκτοτέρων μας καλλιτεχνῶν κατὰ πολὺ ἀνώτερη ἀπὸ τὴν περσινὴ τδῦ Συλλόγου Συναυλιῶν».

Οἱ ἐκτελέσεις τῶν ἑβδομαδιαίων εἰς τὸ «Ἀττικό» συναυλιῶν τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου εἶνε πολὺ ἐπιμελημένες, ὑπὸ τὴν διεύθυνσι δὲ τεσσάρων μαέστρων, ποὺ εἶναι ἀληθινὰ μιὰ πολυτέλεια, πολὺ δὲ περισσότερο γιὰ τὸν τόπο μας.

Τὰ προγράμματα ἐξ ἄλλου τῶν συναυλιῶν αὐτῶν εἶναι ἐκλεκτὰ καὶ κατάλληλα γιὰ τὴν αἰσθητικὴ διαπαιδαγώγησι τοῦ κοινοῦ, ἐν ἀντιθέσει στὰ προγράμματα τοῦ Συλλόγου Συναυλιῶν, ποὺ κατὰ κόρον μᾶς ἐσερβίριζε διάφορα ὑπερμοντέρνα τερατουργήματα τοῦ εἴδους τῆς «Ἱστορίας τοῦ Στρατιώτη» τοῦ Στραβίνσκη καὶ τῆς «Ἀτμομηχανῆς» τοῦ Ὀνέγγερ. Ἀλλὰ καὶ οἱ τιμὲς, ἰδίως τῶν λαϊκῶν συναυλιῶν, εἶναι προσιτὲς στὸ μὴ πλουτοκρατικὸ κοινό.

Ἀπὸ τὶς ἐπιτυχίες τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου ἀναφέρομε τὴν ἱκανοποιητικὴ ἐκτέλεσι τῆς θαυμασίας πρώτης Συμφωνίας τοῦ Σοῦμαν, μὲ διευθυντὴ τὸν κ. Μητρόπουλο, ποὺ ἐπαίχθηκε, πρᾶγμα ἀπίστευτο,γιὰ πρώτη φορὰ στὸν τόπομας.

Ἐπίσης ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ἡ καλλιτεχνικὴ ἐμφάνισις τῶν διασήμων καλλιτεχνῶν Ρουμπινστάϊν, Κορτώ, τοῦ μεγάλου Χούμπερμαν καὶ τοῦ διακεκριμένου κ. Μαρεσάλ, ποὺ μετεκάλεσε τὸ Ὠδεῖον καὶ ποὺ συνέπραξαν μὲ τὴν ὀρχήστρα του καὶ ἔδωκαν ρεσιτάλ.

Ἐκτὸς αὐτῶν συνέπραξαν στὶς συναυλίες τοῦ Ὠδείου καὶ διάφοροι ἐκλεκτοὶ ἕλληνες καλλιτέχναι, ὅπως ὁ κ. Λάππας. οἱ δες Ἀνδρεάδου,Μ. Παπαϊωάννου κλπ.

Γενικὰ εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ, ὅτι οἱ συναυλίες αὐτὲς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν ἐκπληροῦν τὸν προορισμό τους καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουν μιὰ μόνιμη κρατικὴ ἐπιχορήγησι γιὰ τὴν ὁποία, ἄλλωστε, τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν, ποὺ ὑπῆρξε ἡ κοιτὶς ὅλης τῆς μουσικῆς μας ζωῆς, ἔχει κάθε δικαίωμα.

Ἀπὸ τὶς ἄλλες συναυλίες ἀναφέρουμε τὸ τρίο τῶν κ. κ. Μητροπούλου—Βολωνίνη—Παπαδημητρίου, ποὺ μᾶς ἐχάρισε ἐκλεκτὲς ἐκτελέσεις μ' ὅλη τὴν ἀνομοιογένεια τῶν συνεργατῶν του, τὸ κουαρτέττο τοῦ κ. Σουαζί, ἑνὸς πρώτης τάξεως μουσικοῦ ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὅμως ἔχουμε μεγαλύτερες ἀξιώσεις στὶς καλλιτεχνικές του ἐμφανίσεις συνολικά, ἂν καὶ οἱ συνεργάται του εἶναι ἐκλεκτοὶ καὶ ὥριμοι μουσικοί, πλὴν ἴσως τοῦ γυιοῦ του, ὁ ὁποῖος, λόγῳ τῆς πολὺ νεαρῆς του ἡλικίας, δὲν ἔχει κατὰ τὴ γνώμη μας θέσι σ' ἕνα σοβαρὸ κουαρτέττο.

Ἰδιαιτέρως ἀξίζουν νὰ ἀναφερθοῦν οἱ πολὺ ἐπιμελημένες καλλιτεχνικὲς ἐμφανίσεις τῆς χορωδίας Ἀθηνῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Φ. Οἰκονομίδη εἰς τὰ δύο ἀριστουργήματα τῆς παγ-

κοσμίου μουσικῆς τὸν «Μεσσίαν» τοῦ Χαϊνδελ καὶ τὸ «Ρέκβιεμ» τοῦ Μπράμς καὶ τῶν μετακληθέντων ἀπὸ τὴ Χορωδία βιεννέζων καλλιτεχνῶν, ἰδίως τῶν καλλιτεχνίδων, πρὸ πάντων δὲ τῆς σοπράνο Κας Φέρστελ, τῆς ὁποίας ἐθαυμάσαμε τὴ σπάνια μουσικότητα τοῦ τραγουδιοῦ της.

Ἐνδιαφέροντα καλλιτεχνικὰ γεγονότα τῶν ἡμερῶν μας ὑπῆρξαν οἱ συναυλίες τοῦ κ. Φαραντάτου, τῆς δίδος Χιδίρογλου καὶ τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ τραγουδιοῦ κ. Ἀμούργη, τῆς Κας Ντίξχορν, τῆς δος Ἀνδρεάδη καὶ τῆς Κας Κενταύρου Οἰκονομίδη ὡς καὶ τῆς ἀρπιστρίας Κας Πρωτοπαπᾶ.

Ἀρκετὰ διασκεδαστικὴ ὑπῆρξεν ἡ πρώτη συναυλία φέστιβαλ Καλομοίρη κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἐπιτηδειότατος ρεκλαμομανὴς συνθέτης ἐστεφανώθηκε ἀπὸ μιὰ μαθήτρια τοῦ Ὠδείου του ντυμένη δωδεκανησιώτικα ἐξ ἀφορμῆς δωδεκανησιώτικης συνθέσεώς του.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε μόνον, ἀφοῦ δὲ θ' ἀσχοληθοῦμε τεχνοκριτικὰ μὲ τὴ συναυλία αὐτή, ὅτι παρόμοιοι θεατρισμοὶ στὴν ἐποχή μας μόνον ὡς νούμερα ἐπιθεωρήσεως. ἢ ὀπερέττας εἰμποροῦν νὰ σταθοῦν.

***

Τὰ μεγάλα μουσικὰ γεγονότα τῶν τελευταίων ἡμερῶν ὑπῆρξαν οἱ συναυλίες τοῦ διασήμου πιανίστα κ. Ἀλφρέδου Κορτὼ καὶ τοῦ μεγάλου βιολονίστα Μπρωνισλὰβ Χούμπερμαν, ποὺ τοὺς εἶχε μετακαλέσει τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν.

Ὁ κ. Κορτὼ στὶς καλλιτεχνικές του ἐμφανίσεις ἐφανέρωσε σπάνια προτερήματα μουσικοῦ ἑρμηνευτοῦ.

Στὴν ἱκανότητά του νὰ ἑρμηνεύῃ μὲ μεγάλη λεπτομερειακότητα τὰ ἔργα, ποὺ ἐκτελεῖ, συντελεῖ πολὺ ἡ εὐρεῖα καὶ σοβαρωτάτη μουσικὴ καὶ γενική του μόρφωσις, ποὺ τοῦ δίνει τὴν δυνατότητα νὰ ἔχῃ τελείαν συνείδησι τῶν ἐκτελουμένων ἔργων.

Εἰς τὸ παίξιμό του κυριαρχεῖ ἡ ἀναλυτικοκριτικὴ ἀντίληψις, ἡ ἀντικειμενικότης, ὁ διανοητικὸς ἀκαδημαϊσμός:

Γνωρίζει νὰ ὑπογραμμίζῃ τὶς κυριώτερες γραμμές, νὰ χρωματίζῃ μὲ πολλὴ λεπτολογία τὶς λεπτότερες ἀπυχρώσεις, μέσα σὲ μιὰ αὐστηρὴ ρυθμικότητα ἀναλόγως τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ ἔργου ποὺ παίζει.

Ἔχει εἰς τὸ παίξιμό του σαφήνεια καὶ ἰσορροπία μὲ πολλὰ ἐφφὲ στοιχεῖα, ποὺ χαρακτηρίζουν τὸν κλασσικοδιανοητικὸ τρόπο τῆς ἀποδόσεως. Ἡ τέχνη του ἐν γένει εἶνε μία διανοητικὴ σύλληψις τῶν ποιητικῶν εἰκόνων καὶ λυρικοδραματικῶν γεγονότων τῆς ζωῆς καὶ ἀντικειμενική, σχεδὸν ψυχρή, διερμήνευσίς τους.

Δὲν εἶνε ἡ ἀκράτητη καὶ ἐν μέρει ἀσυνείδητη παρόρμησις πρὸς καλλιτεχνικὴν ἐκδήλωσιν, πρὸς ἔκφασιν σφοδρῶν αἰσθημάτων ἢ παθῶν, τὸ ἀκράτητο ξεχείλισμα τῶν λεπτοτάτων, ἀσυλλήπτων λυρικῶν διαθέσεων, τὸ πολυκάμαντον ἀνάβρυσμα τῶν βιαίων καὶ τρικυμιστῶν συναισθημάτων, ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν ρωμαλέα, τὴν ἀληθινὴ τκχνη.

Ὁ ἦχος του εἶνε εὐγενικός, ὄχι ὅμως ἐξαιρετέιός, χωρὶς πολὺ βάθος καὶ θερμότητα.

Ὁ κ. Κορτὼ ἔδωσε τρία ρεσιτὰλ ἐνώπιον πυκνοῦ καὶ ἐκλεκτοῦ ἀκροατηρίου καὶ συνέπραξε μὲ τὸ Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν στὴ συμφωνικὴ συναυλία τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν.

Στὴν πρώτη συναυλία ἐσημείωσεν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία στὰ ἔργα Στραβίνσκη, Ἀλμπενὶζ καὶ Ντεμπυσσύ.

Τὶς ὑπέροχες «Συμφωνικὲς Σπουδὲς» μὲ παραλλαγὲς τοῦ Σοῦμαν, ἔπαιξε μὲ ὀρθὴν ἀντίληψιν, ἐκφραστικότητα καὶ ἀκρίβεια κατὰ τρόπο, ποὺ μαρτυροῦσε πὼς ἐνεβάθυνε στὸ ἀνήσυχο καὶ πικρὰ πεσσιμιστικὸ πνεῦμα τοῦ μεγάλου συνθέτου τοῦ Μάμφρεδ.

Δὲν μετάγγισε ὅμως τὸ παίξιμό του τὴν πονεμένη καὶ σκυθρωπὴ ψυχὴ τοῦ συνθέτου, Πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε, ὅτι τὸ ἀριστούργημα αὐτὸ τῆς μουσικῆς ἀπέδωσε πολὺ ποιητικώτερα καὶ ζωντανότερα ὁ Γκοντόφσκη, ποὺ ὅμως δὲν ἐκτιμήθηκε ὅσο τοῦ ἄξιζε στὸν τόπο μας.

Μὲ λιγώτερη ἐπιτυχία ἔπαιξε ὁ κ. Κορτὼ τὴν ὡραία καὶ παθητικὴ σονάτα εἰς σὶ μπεμὸλ μινόρε τοῦ Σοπέν.

Τὸ ἔργον αὐτό, ἰδίως στὸ ὑπέροχο πένθιμο ἐμβατήριο, ἔπαιξε σημαντικὰ καλλίτερα ὁ Ρουμπινστάϊν, μὲ τὸ ἔντονο συναρπαστικό του παίξιμο.

Στὴ δεύτερη συναυλία, ὁ Κορτὼ ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως ἔπαιξε μὲ πολλὴν ἐπιτυχία τὶς μπαλλάντες τοῦ Σοπέν. Ἀπὸ τεχνικῆς ὅμως, τὸ παίξιμό του δὲν εἶχε τὴν ἀπαιτουμένη εὐκρίνεια.

Μὲ πολλὴν χάριν ἔπαιξε τὶς «Παιδικὲς σκηνὲς» τοῦ Σοῦμαν. Ἐπίσης ἱκανοποιητικὰ ἔπαιξε τὴ σονάτα τοῦ Λίστ.

Εἰς τὸ τρίτον του ρεσιτὰλ (φέστιβαλ Σοπὲν) ἔπαιξε μὲ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία τὰ Πρελούντια τοῦ Σοπέν, ἀρκετὰ δὲ ἱκανοποιητικὰ ἐν γένει τὶς Σπουδές. Δὲν μᾶς ἱκανοποίησεν ἐντελῶς ἡ ἀπόδοσις τῆς Πολωναίζας, τὴν ὁποίαν ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως καλλίτερα εἶχε παίξει ὁ Ρουμπινστάϊν.

Εἰς τὸ εἰς μὶ μπεμὸλ Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν ἐσημείωσε πολλὴν ἐπιτυχίαν. Τὸ παίξιμό του ἦτο γεμᾶτο εὐγένεια, στοχαστικότητα καὶ χάρι, ἂν καὶ ἀπὸ ἀπόψεως στύλ, θὰ ἠθέλαμε τὴν ἀπόδοσι τοῦ μεγαλοπρεποῦς αὐτοῦ ἔργου, πιὸ αὐστηρὴ καὶ ἔντονη.

Ἡ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ κ. Μπούτνικωφ στνώδευσε ἐλλειπέστατα τὸν διάσημον καλλιτέχνην. Ἐκτὸς αὐτοῦ δὲ δὲν ἦταν καὶ ἀρκετὰ καλὰ κορδισμένη.

Γενικὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ γιὰ τὸν κ. Κορτώ, ὅτι μᾶς παρουσιάσθηκε στὶς καλλιτεχνικές του ἐμφανίσεις σὰν ἕνας ἐξαιρετικὸς καλλιτέχνης, ἕνας στοχαστικὸς καὶ βαθὺς ἑρμηνευτὴς τοῦ πιάνου, ὁ ὁποῖος ὅμως ἀπέχει ἀρκετὰ ἀπὸ τὴ βαθμίδα τῶν μεγάλων, πρᾶγμα, ποὺ δὲν ἠμποροῦν, ἢ δὲ θέλουν νὰ ἐννοήσουν οἱ ἐξ ἐπαγγέλματος γαλλομανεῖς τοῦ τόπου μας.

***

Ἀληθινὰ μεγάλος καλλιτέχνης, ποὺ μᾶς ἐχάρισε μαγικὲς στιγμὲς θείας μεταρσιώσεως εἶνε ὁ διάσημος βιολονίστας Μπρονισλὰβ Χούμπερμαν. Χωρὶς νὰ ἔχω τὴν ἀξίωσι νὰ κρίνω τὸ μεγάλο Πολωνὸ καλλιτέχνη, ποὺ τοποθετεῖται μεταξὺ τῶν δύο ἀληθινὰ μεγάλων βιολιστῶν τοῦκόσμου. Κράϊσλερ καὶ Χάϊφιτς καὶ ποὺ ἀπὸ τὴν παιδική του ἡλικία ἐθριάμβευε καὶ γι' αὐτὸ τὸν ἀπεκάλεσαν οἱ τόσον αὐστηροὶ στὶς κρίσεις των Γερ-

μανοὶ τὸ «Θαυματουργὸ παιδὶ»—θὰ σημειώσω τὴν ἐντύπωσι, ὅτι πάντονε τὸ παίξιμό του παρουσιάζει τὴν σφραγῖδα τῆς μεγάλης τέχνης, πολλάκις ὅμως φθάνει τὴν κορυφὴ τοῦ ἀπροσπελάστου, τοῦ ἰδανικοῦ.

Τὸ παίξιμό μου προδίδει μιὰ ἐξαιρετικὰ θερμὴ καὶ εὐγενικὴ καλλιτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία, ποὺ ἀναδημιουργεῖ τὰ ἐκτελούμενα ἔργα.

Ἔχει πολλὲς στιγμὲς θείας παραφορᾶς, ἑνός ἐμπνευσμένου λυρισμοῦ, ποὺ ξεχειλίζει μὲ ἀκράτητη ὁρμὴ καὶ διαχέει μιὰ ἔντονη καὶ εὐγενικὴ ποιητικὴν ἀτμόσφαιρα.

Δίνει τὴν ἐντύπωσι, παίζοντας, ὅτι ἐκεῖνο, ποὺ ἐκφράζει τὸ ἀσύγκριτα μεθυστικὸ καὶ συναρπαστικὸ εἶνε πολὺ λιγώτερο ἀπὸ ὅ,τι αἰσθάνεται, ἀπὸ τὸ ἀπέραντο καὶ ἀσύλληπτο αἴσθημά του, ποὺ δὲν εἰμπορεῖ ἐντελῶς νὰ ἐκφρασθῇ σὲ μουσικὸ ὄργανο ἔστω καὶ σὲ βιολί.

Παρόμοιοι καλλιτέχναι ὅλο καὶ σπανιώτερα ἀπαντῶνται στὴν ἐποχή μας, τῆς ὁποίας ὁ κτηνώδης ὑλισμὸς ἔθεσε παντοῦ καὶ στὶς πνευματικοκαλλιτεχνικὲς ἀκόμα ἐκδηλώσεις τὴν ἀποπνιχτικὰ πεζὴ καὶ χυδαία του σφραγῖδα.

Εἰς τὶς τρεῖς καλλιτεχνικὲς ἐμφανίσεις τοῦ Χούμπερμαν ἐντελῶς ἰδανικὴ ἀπὸ κάθε ἄποψι ἦταν ἡ ἐκτέλεσις τῆς Σακὸν τοῦ Μπάχ, τοῦ Κονσέρτου Μέντελσον, τῶν Κονσέρτων Τσαϊκόφσκη καὶ Μπράμς τῆς Ρωμάνσας Ἀνδαλούζας τοῦ Σαραζάτ, τῶν βάλς Σοπὲν-Χούμπερμαν καὶ τοῦ Οὐγγρικοῦ χοροῦ τοῦ Μπράμς-Γιοακίμ.

Γιὰ τὴν ἐκτέλεσι ἰδίως τῆς περίφημης Σακὸν τοῦ Μπὰχ εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ, ὅτι εἶνε ζήτημα ἂν εἰμπορεῖ παγκοσμίως νὰ ἀποδοθῇ καλλίτερα τὸ γεμᾶτο ἀπὸ θεῖο μυστικισμὸ καὶ δραματικότητα ὑπέροχο ἔργο τοῦ, κατὰ Μπετόβεν, «πατριάρχου τῆς ἁρμονίας».

Ἐπίσης στὸ λυρικώτατο Κονσέρτο τοῦ Μέντελσον, ἡ ἀπόδοσις ἦτο αἰθερία, ὡσὰν κελαϊδιστό, ἐκστατικὸ τραγούδισμα.

Ἐνῶ στὰ παθητικὰ καὶ δυσκολώτατα Κονσέρτα τοῦ Τσαϊκόφσκη καὶ Μπράμς ἐθαύμαζε κανεὶς τὸ μοναδικὸ ἑρμηνευτή, καὶ ταυτοχρόνως βιρτουόζο.

Μετὰ τὴν ἰδανικὴ ἐπιτυχία τῶν παραπάνω ἀναφερθέντων κομματιῶν, κατὰ δεύτερον λόγον ὁ Χούμπερμαν ἐσημείωσε πολλὴν ἐπιτυχία στὴ Σονάτα Φράγκ, στὴ Σονάτα Κρόϋτσερ καὶ στὸ Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν.

Τὰ ἔργα, αὐτὰ ἔπαιξε θαυμάσια, ἀλλὰ μὲ πολὺ προσωπικὴ ἀντίληψι, κάπως διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν καθιερωμένο τρόπο.

Ἰδίως στὸ Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν ἔκαμνε πολλὲς ἐναλλαγές, μεταπτώσεις καὶ λεπτομερειακοὺς χρωματισμούς, ποὺ συνήθως δὲν ἐφαρμόζονται στὸ ἔντονο καὶ μεγαλειῶδες αὐτὸ ἔργο τοῦ ἀθάνατου δημιουργοῦ τῆς 9ης Συμφωνίας. Εἶχε ὅμως τὸ παίξιμό του αὐτὸ πολλὴν ποίησι, καθὼς καὶ στὸ Μπὰχ ποὺ ἔπαιξε ἐκτὸς προγράμματος.

Ἐπαναλαμβάνω ὅμως καὶ πάλι, ὅτι τὸ παίξιμό του πάντοτε εἶχε τὰ γνωρίσματα τῆς μεγάλης τέχνης καὶ γι' αὐτὸ διάφορες, ἀναιτιολόγητες μάλιστα, ἐπιφυλάξεις μερικῶν προκατειλημμένων ἀπὸ τὴ γαλλομανία τους σνομπιστῶν μόνο μειδίαμα θυμηδίας εἰμποροῦν νὰ προκαλέσουν.

Γιὰ τὸ ἀκκομπανιάρισμα τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ κ. Μητροπούλου στὰ δύο Κονσέρτα Μπράμς καὶ Μπετόβεν πρέπει νὰ σημειώσω, ὅτι ἦταν ἀρκετὰ ἱκανοποιητικό. Σὲ ἐλάχιστα μόνο σημεῖα, ὅπως στὴν ἀρχὴ τοῦ Κονσέρτου τοῦ Μπετόβεν, παρουσιάσθησαν μερικὲς ἀναπόφευκτες καὶ ἀνεπαίσθητες ρυθμικὲς ἀνωμαλίες τῆς ὀρχήστρας.

Ὑπέροχα συνώδευσε εἰς τὸ πιάνο τὸν Χούμπερμαν στὰ ρεσιτάλ του ὁ κ. Σίγκφριδ Σοῦλτσε.

Στὴ διεύθυνσι τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν ἀξίζουν συγχαρητήρια γιὰ τὴ φωτεινὴ ἰδέα τῆς μετακλήσεως τοῦ μεγάλου Πολωνοῦ καλλιτέχνου, τοῦ μεγαλυτέρου τῶν ἐπισκεφθέντων ἐπ' ἐσχάτων τὴν πόλιν μας σολίστ, γιὰ τὴν εὐεργετικωτάτη αἰσθητικοπλαστικὴν ἐπίδρασι, στὸ κοινό, ποὺ ἔχει τὸ περασμα παρομοίου ὑπεροχου καλλιτέχνου, πέρασμα ἔστω καὶ προσκαίρως, μαγικὰ ἀπολυτρωτικό.

***

Μετὰ τὸν Χούμπερμαν τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν μετεκάλεσε τὸ διακεκριμένο καλλιτέχνη τοῦ βιολοντσέλλου Μαυρίκιο Μαρεσσάλ, ποὺ ἔδωσε δύο ρεσιτὰλ καὶ ἔλαβε μέρος στὴν τελευαία συναυλία τῶν συνδρομητῶν τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου.

Τὸ παίξιμο τοῦ Γάλλου καλλιτέχνου ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως χαρακτηρίζει σημαντικὴ μουσικότης—μὲ τὸν εὐγενικὸ καὶ θερμό, ἂν καὶ ὄχι πολὺ βαθύ του ἦχο—συνδυασμένη μὲ πολὺ ἀνεπτυγμένη δεξιοτεχνία.

Ἔχει λεπτότητα αἰσθήσεως καὶ τὴ γαλλικὴ χάρι, ποὺ ἐνθουσιάζει τὸ κοινόν μας, πολλάκις λεπτολόγον χρωματισμόν, ποὺ ἀποβλέπει σὲ διάφορα ἐφφέ.

Στερεῖται ὅμως τὸ παίξιμό του ἐντόνου ἐκφραστικότητος ἁδρᾶς καὶ βαθείας ποιητικότητος ὅπως λ.χ. τῆς Κας Καπονσάκη, ποὺ ἀκούσαμε πρὸ ἐτῶν, ἢ τὸν καταπληκτικὸν βιρτουοζισμόν καὶ τὴν ἀρτίστικη ἔντονη λιτότητα τοῦ Μπονοῦτσι (ποὺ μετεκάλεσε πέρυσι τό Ὠδεῖον Πειραιῶς, τοῦ Πειραϊκοῦ Συνδέσμου).

Εἰς τὰ δύο του ρεσιτὰλ ἔπαιξεν ἱκανοποιητικὰ μὲ χαρακτηριστικήν, εὐγενικὴν ἀπόδοσι τό Κονσέρτο τοῦ Σαίν-Σάνς, τή Σονάτα τοῦ Ντεμπυσσῦ, τό Κονσέρτο τοῦ Μποκερίνι, τὸν ὁποῖον ἀποδίδει μὲ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία—καθὼς καὶ ἔργα Ραβέλ, Ντυπόν, Μπουλανζὲ καί Ντε-φάλλα.

Δὲν μᾶς ἱκανοποίησεν ἐντελῶς ἡ ἀπόδοσις Μπάχ, τὴν ὁποίαν θὰ θέλαμε πιὸ αὐστηρή, δωρική. Ὁ κ. Μητρόπουλος συνώδευσε εἰς τὰ δύο του ρεσιτὰλ μὲ θαυμαστὴν μουσικότητα καὶ ἀκρίβειαν χωρὶς ὑπερβασίες εἰς τὰ δευτερεύοντα μέρη τοῦ πιάνου.

Τὴ μεγαλείτερή του ὅμως ἐπιτυχία ἀναμφίβολα ἐσημείωσεν ὁ κ. Μαρεσὰλ στό Κονσέρτο τοῦ Λαλό, ποὺ ἔπαιξε μὲ τὴ συνοδεία τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν.

Τὸ παίξιμό του, παίξιμο ζωντανῆς διαθέσεως, ἐταίριαζε πολὺ μὲ τὸ θερμό, παθητικό, ἂν καὶ ὄχι πολὺ βαθύ, αὐτὸ ἔργον.

Ἡ ὀρχήστρα, ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ κ. Μπούτνικωφ, αὐτὴ τὴ φορὰ συνώδευσε ἀρκετὰ καλὰ τὸν σολίσταν, ὁ ὁποῖος καταχειροκροτηθεὶς ἔπαιξε ἐκτὸς προγράμματος μὲ πολλὴν ἐπιτυχίαν Μποκερίνι.

Ὁπωσδήποτε ὁ κ Μαρεσὰλ—ἂν καὶ δὲν εἰμπορεῖ νὰ καταταγθῇ μεταξὺ τῶν διασήμων, σὰν ἕνας ἐκλεκτὸς καλλιτέχνης, μᾶς ἐχάρισε πολλὲς ὡραῖες στιγμές.

Ν. ΒΕΡΓΩΤΗΣ

Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ ΤΩΝ "ΑΝΙΔΕΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΑΛΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ,,

Ὁ κ. Μανώλης Καλομοίρης ἀπεφάσισεν, ὡς εἶνε γνωστόν, νὰ μᾶς κάνῃ νὰ ἀκούσουμε ὅλα τὰ ἔργα του σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ δέκα συναυλίες ποὺ ἄρχισαν νὰ δίνωνται τὴν 5ην Φεβρουαρίου καὶ θὰ τελειώσουν τὴν 10ην Δεκεμβρίου.

Στὴ νεοελληνικὴ ζωὴ τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας, ἡ ἐμφάνισις καὶ ἡ δρᾶσις τοῦ ἀνατολίτου συνθέτου, γιὰ μιὰν ἀνώτερη τάξι ἀνθρώπων, ἀντιπροσωπεύει ὄχι μόνον ἕνα ἀληθινὸ μουσικὸ ζήτημα, ἀλλὰ καὶ ἕνα κοινωνικὸ καὶ ἠθικὸ φαινόμενο, τὸ ὁποῖον εἶνε ἄξιο νὰ μελετηθῇ πολὺ σοβαρά.

Γι' αὐτὸ τὰ "Μουσικὰ Χρονικά,, βρίσκουν ὅτι ἀξίζει ὁ κόπος νὰ ἀσχοληθοῦν ὀλίγον μὲ αὐτό, μὲ τὴν πεποίθησιν, ὅτι ἀπὸ τὴ μελέτη καὶ ἀπὸ τὸ ξεκαθάρισμα μερικῶν πραγμάτων στὴ μουσική μας ζωή θὰ προκύψῃ ἕνα κάποιο καλὸ γιὰ τὴ μουσική μας πρόοδο καὶ γιὰ τὴν πνευματικὴν ἀνύψωσι τῆς κοινωνίας μας.

Μετξὺ τῶν ἔργων, ποὺ ἀναγγέλλει, ὅτι θὰ ἐκτελέσῃ ὁ κ. Καλομοίρης, εἶνε καὶ μία συμφωνία ποὺ φέρνει τὸν τίτλο «*Ἡ συμφωνία τῶν Ἀνίδεων καὶ καλῶν ἀνθρώπων*». Ἡ συμφωνία αὐτὴ εἶνε ἀπὸ τὰ τελευταῖά του ἔργα, ἂν δὲ μὲ αὐτὴν ὁ συνθέτης της γυρεύει νὰ χρωματίσῃ καὶ νὰ χαρακτηρίσῃ τὸν ἑαυτό του ὡς ἥρωα ***ἀνίδεο καὶ καλό***, μέσα στὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς, πρέπει νὰ τοῦ πῇ κανείς, ὅτι στὸν χαρακτηρισμὸν αὐτὸν κάνει—ἐν γνώσει του βέβαια—ἕνα πολὺ μεγάλο λάθος. Γιατὶ ὁ κ. Καλομοίρης—ὡς ὅλοι ξέρουν—εἶνε κάθε ἄλλο παρὰ ***ἀνίδεος*** ἄνθρωπος (πέρνω τὴ λέξι αὐτὴ μὲ τὴ σημασία τοῦ ἄπειρου καὶ τοῦ ἀθώου). Ὁ κ. Καλομοίρης εἶνε τετραπέρατος, εἶνε ἕνα ἀληθινὸ φαινόμενον ἐπιτηδείου ἀνθρώπου. Δὲν ἄφησε περίστασι στὴν καλλιτεχνική του ζωή, τὴν ὁποίαν νὰ μὴν τὴν ἐκμεταλλευθῇ πρὸς ὄφελός του. Ἐκολάκευσε καὶ ἐξεμεταλλεύθη τὸν δημοτικισμὸν ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὄχι ὀλίγον ὠφελήθηκε. Ἐκολάκευσε σὲ διάφορες ἐποχὲς ὅλους τοὺς ἰσχυροὺς, ὅλες τὶς κυβερνήσεις, ὅλους τοὺς βουλευτάς, τοὺς ὑπουργούς, τοὺς πρωθυπουργούς, ἀπὸ τὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο ὡς τὸν Θεόδωρο Πάγκαλο, γιὰ νὰ κατακτήσῃ μὲ τὴν εὔνοιά τους καὶ μὲ τὴ προστασία τους ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερον ἔδαφος στὴ μουσική μας ζωή. Ἐδημιούργησε γύρω του τὴν σὲ ὅλους γνωστὴ περιβόητη κλίκα του, ἡ ὁποία, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς μερικὲς γνωστὲς κριτικὲς γοργόνες, μεταχειρίστηκε ὅλα τὰ μέσα, ὅλες τὶς πειὸ θορυβώδεις ρεκλάμες, ὅλα τὰ τεχνάσματα καὶ ὅλες τὶς μανοῦβρες, γιὰ νὰ κατορθώσῃ νὰ τὸν παρουσιάσῃ στὸν ἀμαθῆ, ἀφελῆ καὶ εὐκολόπιστο μουσικό μας κόσμο ὡς μεγαλοφυΐα. Κατώρθωσε δὲ—καὶ αὐτὸ εἶνε τὸ μεγαλείτερο κατόρθωμα τοῦ κ. Καλομοίρη—νὰ παρασύρῃ στὰ δίχτυά του ἕνα μεγάλο πολιτικὸ κόμμα, ποὺ τὸ ὑπηρέτησε μὲ τυμπανοκρουσίες, κόμα τὸ ὁποῖον σὲ μεγάλο βαθμὸ σέβομαι, καὶ τὸ ὁποῖον ὅμως ἡ ἱστορία τῆς τέχνης μας θὰ κατακρίνῃ μίαν ἡμέρα γιὰ τὸ ὅτι ἀγνόησεν ἐντελῶς κάθε ἄλλη μουσικὴν ἐκδήλωσι στὸν τόπο μας καὶ σκανδαλωδῶς ἐμερολύπτησε γιὰ τὸν συνθέτη τῆς συμφωνίας τῶν «Ἀνίδεων κ.τ.λ.» καὶ γιὰ τὴν κλίκα του, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὸν ἀρριβισμὸ καὶ τὸν ἐπαρχιωτισμὸ στὴν τέχνη.

Θαῦμα καθαυτὸ ἐπιτηδειότητος θὰ παραμείνῃ στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς μας, καθὼς καὶ στὴν μουσικὴν ἱστορίαν ὅλου τοῦ κόσμου, ἡ σειρὰ τῶν δέκα ἐκτελέσεων τῶν ἔργων του, ποὺ ἀγγγειλεν, ὅτι θὰ δώσῃ ὁ κ. Καλομοίρης στὸ χρονικὸ διάστημα ἑνὸς ἔτους.

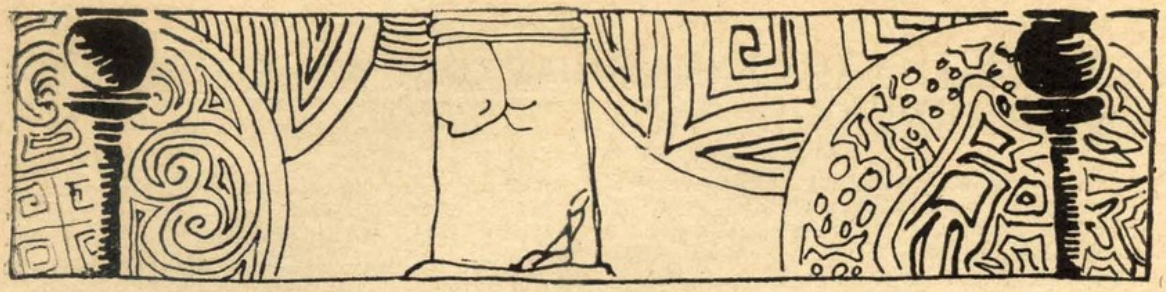
Γιὰ νὰ κατορθώσῃ νὰ κάνῃ τὸ θαῦμα αὐτό—τὸ ὁποῖον οὔτε στ' ὄνειρό τους δὲν θὰ εἰμποροῦσαν νὰ τὸ ἔβλεπαν οἱ μεγαλείτεροι μουσουργοὶ ὅλων τῶν ἐποχῶν—ἐκμεταλλευόμενος τὴ θέσι τοῦ διευθυντοῦ τοῦ λεγομένου Ἐθνικοῦ Ὠδείου, ἐπεστράτευσεν, ὅλο τὸ προσωπικὸ τῶν καθηγητῶν καὶ μαθητῶν τῆς μουσικῆς του σχολῆς. Ὅλοι οἱ καθηγηταὶ καὶ οἱ μαθηταί του ὑποχρεοῦνται ἐφέτος, θέλοντας καὶ μή, νὰ τὸν ὑπηρετήσουν στὶς ἐμπορικὲς ἐπιχειρήσεις του καὶ νὰ τὸν ρεκλαμάρουν· ἡ δὲ μελοδραματικὴ σχολή του θὰ περιορίσῃ τὴ δρᾶσι της στὴ διδασκαλία τῶν δύο ἐκτρωματικῶν μελοδραμάτων του ἀπὸ τὴν ὁποίαν εἰμπορεῖ εὔκολα νὰ φαντασθῇ κανεὶς πόσην ὠφέλειαν θὰ ἀντλήσουν οἱ μαθηταὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴ καὶ καλλιτεχνική τους ἀνύψωσι!

Ἀλλὰ δὲν φθάνουν μόνον αὐτά. Ἡ ἐπιτηδειότης τοῦ συνθέτου τοῦ Πρωτομάστορα» βρῆκε καὶ ἕνα ἄλλο ἔδαφος γιὰ νὰ ἐκδηλωθῇ, εἶναι δὲ αὐτὸ ἡ στρατιωτικὴ μπάντα. Ἐφρόντισεν ὁ κ. Καλομοίρης πρακτικώτατα νὰ διορισθῇ πρὸ ἐτῶν ἀνώτερος ἀξιωματικὸς τῆς στρατιωτικῆς μουσικῆς, ἡ ὁποία ὡς εἶνε γνωστόν, πολυειδῶς καὶ πολυτρόπως τοῦ ἐχρησίμευσε στὶς συναυλίες του, ποὺ ἔδινε σὲ διάφορες ἐποχὲς καὶ στὶς ἄλλες ἐργασίες του, ποὺ ἀνέλαβεν ὡς διευθυντὴς ὀρχήστρας ζαχαροπλαστείων, καφενείων καὶ κινηματογράφων.

Ἀπὸ ὅλα αὐτὰ γίνεται φανερώτατο, ὅτι ὁ κ. Καλομοίρης κάθε ἄλλο παρὰ ***ἀνίδεος*** ἄνθρωπος εἶνε, εἴμαστε δὲ περίεργοι νὰ μάθουμε τὶ σημασίαν ἔχει ὁ τίτλος ποὺ ἔβαλε στὴν τελευταία του συμφωνία, γιατὶ καὶ τὸν ἑαυτό του ἂν δὲν θέλει νὰ ὑμνήσῃ σ' αὐτήν, μᾶς ἔρχεται φυσικὰ νὰ ρωτήσουμε, ποῦ τοὺς ξέρει ὁ κ. Καλομοίρης τοὺς ἀνίδεους ἀνθρώπους καὶ πότε ἡ ψυχή του εἰμπόρεσε νὰ τοὺς αἰσθανθῇ γιὰ νὰ τοῦ εἶνε δυνατὸν τώρα νὰ τοὺς διερμηνεύσῃ μὲ τὴ μουσική του;

Εἶνε ἀληθινὰ εὐχάριστο σ' ἐμᾶς τὸ ὅτι ὁ συνθέτης τῆς συμφωνίας τῶν «Ἀνίδεων κ.τ.λ.» πῆρε τὴν ἀφόφασι νὰ μᾶς παρουσιάσῃ σὰν μεμιὰν ἔκθεσι τὸ μὲ τυμπανοκρουσίες διαφημιζόμενον ***ὀγκῶδες*** ἔργον του (ὁ ***ὄγκος*** στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴν ὑπῆρξε πάντοτε ἡ ἀδυναμία τοῦ κ. Καλομοίρη), κι' ἔτσι μᾶς παρουσιάζεται ἡ μοναδικὴ εὐκαιρία νὰ τὸ σχολιάσουμε προσεχῶς στὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ», γιὰ νὰ εἰμπορέσῃ ἐπὶ τέλους, ὁ συχνὰ δυστυχῶς πλανώμενος σὲ καλλιτεχνικὰ ζητήματα κόσμος στὸν τόπο μας νὰ λάβῃ μιὰν ἀκριβῆ ἰδέα τῆς πραγματικῆς του ἀξίας.

Γ. Λ.



Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ

ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ

Πολὺ θά θέλαμε νὰ μὴν εἴχαμε παρὰ ἐπαίνους νὰ ἐκφέρουμε καὶ θριάμβους νὰ σημειώσουμε στὸ ἐνεργητικὸ τοῦ Θεάτρου μας γράφοντας τὴ σύντομη αὐτὴν θεατρικὴν ἐπισκόπηση. Ἀλλὰ δυστυχῶς ἡ καλή μας θέλησις δὲν εἶνε ἀρκετή. Μιὰ ὁλόκληρη θερινὴ θεατρ. περίοδος, ἡ τελευταία, καὶ μιὰ τεσσάρων μηνῶν χειμερινὴ κατόπι, δὲν ἔκαναν πιρὰ νὰ ἐπιβεβαιώσουν ὅσα ὡς τώρα ἔχουμε σκεφθῆ καὶ γράψη μελετῶντας τὴ θεατρικὴ κατάστα ι τοῦ τόπου μας.

Τό Θέατρό μας βρίσκεται στὴν παιδική του ἀκόμη ἡλικία καὶ αὐτὸ εἶνε ἡ μόνη του δικαιολογία καὶ ἡ μόνη μας παρηγοριά. Ὅπως ὅλα αὐτῆς τῆς ἡλικίας τὰ θέατρα ἄλλωστε, ἔτσι καὶ τὸ δικό μας πηγαίνει αὐτὸ πρὸς τὸν θεατὴ ἀντὶ ὁ θεατὴς νἄρχεται πρὸς αὐτό. Ἤδη ἡ ἐκλογὴ τοῦ δραματολογίου του, ἀκόμη καὶ ἡ δραματική του παραγωγή, ὡς ἕνα μεγάλο βαθμό, αὐτὸ κάμουν· κατεβαίνουν ὡς τὰ κοινά καὶ ἄξεστα γοῦστα τοῦ πολυ κοινοῦ ιὰ νὰ τὰ κολακέψουν χωρὶς οὔτε κἀν τὴ δικαιολογία, ὅτι ἡ δράσις τους ἔτσι γίνεται θεατρικώτερη, ἀφοῦ ἡ ἐκλογὴ πολλῶν ἔργων ὡς τώρα καθὼς καὶ ὁ ρόπος τῆς σκηνικῆς τω ἀποδόσεως ἔδειξε ὁλοφάνερα, ὅτι οὔτε σ' αὐτό κἄν δὲν ἀποβλέπουμε—ποὺ θὰ ἦταν, ἂν συνέβαινε, χρήσιμο καὶ παρήγορο γιὰ τὴ θεατρική μας καλλιέργεια. Τ ἴδια τὰ θέατρα ὅπως εἶνε κτισμένα καὶ διαρρυθμισμένα, μὲ ὅλους τοὺς θορύβους τοῦ δρόμου των μέσα στ' αὐτιὰ τῶν θεατῶν, μὲ τὴν ἔλλειψι κάθε ἀναπαύσεως καὶ εὐκολίας, δίνουν καὶ σήμερα ἀκόμη τὴν ἐντύπωση τῆς προχειρότητος θεάτρων πλανωδίων. Τὸ γεγονὸς ἀκόμη, ὅτι τὰ θέατρα ἐδῶ ἀνοίγουν τὶς πόρτες των, ἀντιθέτως μὲ ὅλα τὰ ἄλλα θέατρα τοῦ κόσμου, κάθε «ποὺ ἀνθίζουν τὰ κλαδιὰ καὶ βγάζει ἡ γῆς χορτάρι» κάθε ποὺ ἀρχίζει δηλ. ὁ κόσμος νὰ βρίσκεται περισσότερο στὸν δρόμο παρὰ σπίτι του κ' ἔτσι τὸ ψάρεμμά του ἐκ μέρους τοῦ θεάτρου νὰ μὴν εἶνε πολὺ δύσκολο, κ' ἔτσι μὲ τὴν σύμπραξι τῆς ζέστης ἐπίσης καὶ τοῦ σχετικοῦ βαρύγλυκου τὸ θέατρο νὰ καταντᾷ καφενεῖο μετὰ θεάματος, ὅλα αὐτὰ εἶνε ἀρκετά, μᾶς φαίνεται νὰ ἀποδείξουν, ὅτι τό Θέατρο μας πράγματι πηγαίνει πρὸς τὸ κοινόν, ἀντὶ τὸ κοινὸ νἄρχεται πρὸς αὐτό. γεγονὸς ποὺ ἀμέσως δίνει ἰδέαν τῆς ἀληθινὰ ἀποκαρδιωτικῆς καὶ ἀντικαλλιτεχνικῆς τοῦ θεάτρου μας καταστάσεως.

Τώρα, ὕστερα ἀπὸ τὰ γενικὰ αὐτά, τί θὰ μπορούσαμε εἰδικῶς νὰ προσθέσουμε γιὰ τὰ τελευταῖα ἕνα-δυὸ χρόνια τῆς θεατρικῆς μας ζωῆς; Μοῦ φαίνεται μόνον παραδείγματα ἐπιβεβαιωτικὰ ἁπλῶς τῶν ὅσων μὲ τόση λύπη σημειώνουμε σήμερα.

Καὶ ὅσο γιὰ τ ἔργα τὰ βιομηχανικά—βιομηχανικὰ κυριολεκτικῶς ἀφοῦ πολλὰ ἀπ' αὐτὰ συμβαίνει καὶ γράφονται οὔτε λίγο οὔτε πολύ, συνεταιρικὰ—αὐτὰ ποὺ ἄφθονα φαμπρικάρει τὸ Παρίσι, ἢ τὸ χάχανο τῶν γερμανῶν, ἢ καὶ ἡ νεοελληνικὴ ἐπινόησις καμμιὰ φορά, ὅσο γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ ποὺ εἶνε καὶ ἡ κυρία τροφὴ τοῦ Θεάτρου μας, δὲν πρέπει οὔτε κἄν λόγος νὰ γίνεται. Ἐκτὸς πειὰ ἂν παίζονται εἰδικῶς ἀπὸ θιάσους, ποὺ δ ν ἔχουν καμμιὰ καλλιτεχνικὴν ἀξίωσιν, ὅπως ὁ θίασος τοῦ κ. Ἀργυροπούλου, καὶ τῶν ὁποίων θιάσων τὸ ρεπερτόριο κατ' ἀνάγκην θὰ εἶνε τέτοιο, ὥστε νὰ ἐξυπηρετῆ τὸν σκοπὸ τῆς ὑπάρξεώς των. «Ἡ δούκισσα καὶ τὸ γκαρσόνι» «ὁ Ὑπερφυσικὸς μπεμπὲς», τὸ «Θὰ μὲ παντρευτῆς», τὸ «Ἀλλοῦ τὰ κακαρίσματα», ὁ «Ἀράπικος γάμος», εἶνε ἔργα, ποὺ οὔτε πνευματικῶς, οὔτε αἰσθητικῶς δὲν προσφέρουν τίποτε καὶ γράφονται μὲ τὸν μοναδικὸ σκοπὸ τοῦ χρηματισμοῦ. Καὶ ἡ κριτικὴ θὰ ἔπρεπε ἴσως ν' ἀντιπαρέρχεται συναντῶντάς τα σὲ θέατρα, ποὺ θελουν νὰ ἔχουν ἀπαιτήσεις ὁπωσδήποτε καλλιτεχνικὲς καὶ ὅπου δὲν μπορεῖ τὰ ἔργα αὐτὰ νὰ ἔχουν θέσι καὶ μάλιστα τόσο πλατειὰ καὶ τόσο τιμητικὴ (δίπλα στὸν «Μάκβεθ» καὶ δίπλα στὸν «Οἰδίποδα») ὅσο ἡ θέσις ποὺ τοὺς δίδεται στὰ θέατρα, ἀκόμη καὶ στὰ ἀντιπροσωπευτικότερα τῆς καλλιτεχνικῆς θεατρικῆς μας κινήσεως.

Πολὺ διαφορετικὰ δὲν θὰ ἦσαν κ' ἐκεῖνα ποὺ θὰ εἴχαμε νὰ ποῦμε ἀκόμη καὶ γιὰ τις σοβαροφανεῖς καὶ ἀναμασημένες παρισινὲς comédies, ποὺ δὲν θὰ ἔπρεπε οὔτε κἄν νὰ τὶς δοκιμάζουμε γιατὶ ἐνῷ δὲν μᾶς ἀποζημιώνουν οὔτε ὀπὸ θεατρικῆς, οὔτε ἀπὸ ποιητικῆς ἀπόψεως, μᾶς ἐκθέτουν ἀπ' ἐναντίας, ἐμᾶς τοὺς νεοέλληνας ἠθοποιοὺς σὲ κινδύνους σκηνικῆς ἐμφανίσεως καὶ συμπεριφορᾶς, ποὺ τοὺς γάλλους συναδέλφους μας, γιὰ τοὺς ὁποίους καὶ γράφονται οἱ σαλονοδιάλογοι αὐτοί, τοὺς γάλλους μὲ τὴ φυσική των φινέτσα καὶ distinction, δὲν θὰ τοὺς ἐξέθεταν.

Μιὰ ἄλλη κατηγορία ἔργων ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀρκετὰ μᾶς παρουσίασαν τὰ θέατρά μας τὸν τελευταῖο καιρὸ εἶνε τὰ ἔργα μιᾶς ἐπιφανειακῆς σοβαρότητος, ὅπως ὁ «Φαῦνος» ἢ «Ψωρο-

κόσταινα», «Ἡ ὀργὴ τοῦ δάσους», «Οἱ ἔμποροι τῆς δόξας». Τὰ ἔργα αὐτὰ ἂν καὶ μὲ κάπως περισσότερες ἀξιώσεις ἀπὸ τὰ πρῶτα ὅσον ἀφορᾷ τὴ θεατρικὴ διαπαιδαγώγησι τοῦ κοινοῦ δὲν μποροῦν ὅμως μ' ὅλα ταῦτα, μικρόπνοα ὅπως εἶναι καὶ βασισμένα σὲ βάσεις κατὰ συνθήκην ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, νὰ βαρύνουν στὴ θεατρικὴ ζωὴ ἑνὸς τόπου.

Ὅσον ἀφορᾷ τώρα, τὶς ἔκτακτες ἐν τῷ μεταξὺ προσπάθειες τῆς σκηνικῆς ἀποδόσεως ὁρισμένων δραματικῶν ἔργων μεγάλων, ἢ γενικὰ περασμένων ἐποχῶν, ὅπως ὁ «Μάκβεθ» «ἡ Ἑκάβη», «ἡ Λοκαντιέρα» «ὁ Κουρεὺς τῆς Σεβίλης», ὅσο γιὰ τὶς προσπάθειες αὐτὲς ἕνα πρᾶγμα ἐδῶ θὰ εἰποῦμε μόνο, ὅτι: ἐχρησίμευσαν ἢ ἀπόπειρες αὐτὲς στὸ νὰ ἀποδείξουν—ἀκριβῶς γιατι δὲν εἶνε ἀρκετὰ καὶ ἐπαρκῆ διόλου, προκειμένου γιὰ τέτοιου εἴδους καὶ τέτοιας ποιότητος ἔργα, οὔτε τὸ πρωταγωνιστοῦν ταλέντο μόνο, οὔτε οἱ μπαλωματίδικοι τρόποι τεχνικοὶ καὶ καλλιτεχνικοὶ ποὺ ἐπικρατοῦν στὸ θεατρικό μας καθεστὼς—πόσο λίγο τό Θέατρο μας εἶνε στὸ ὕψος του καὶ πόσο ἄφθονος ὑπάρχει ἀκόμη ὁ ἐρασιτεχνισμός, ὁ ἐρασιτεχνισμὸς μὲ τὴν κακὴ σημασία του, στὸ λεγόμενον ἐπαγγελματικό μας Θέατρο.

Μ ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

Κ. Φαλτάϊτς: «Ἑλληνικό, ἢ γύφτικο». — Μὲ τὸν παραπάνω τίτλο ἐξεδόθη μιὰ μελέτη τοῦ γνωστοῦ λογίου καὶ δημοσιογράφου κ. Φαλτάϊτς.

Στὴ μελέτη του αὐτὴ ὁ συγγραφεὺς ἀμφισβητεῖ τὴ γνησιότητα τῆς ἑλληνικότητος τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, ὑποστηρίζων μὲ διάφορα ἐπιχειρήματα τὴ γνώμη, ὅτι κατὰ τὸ πλεῖστον εἶνε γύφτικα.

Ὁ κ. Φαλτάϊτς ἀνατρέχων εἰς τὸ ἀπώτατον παρελθὸν παρουσιάζει τοὺς Γύφτους, ἢ Τσιγγάνους, ὅτι ἦσαν οἱ ἀρχαῖοι κάτοικοι τῆς Ἑλλάδος, Θράκης καὶ Ἀνατολῆς. Τοὺς ταυτίζει δὲ μὲ τοὺς Φρύγας, Λυδοὺς κλπ. ὑποστηρίζων τὴν ὑπόθεσιν, ὅτι οἱ σημερινοὶ γύφτοι εἶναι ἀπόγονοί τους καὶ ὅτι ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων αὐ οἱ κατ' ἐξοχὴν ἐδημιούργησαν καὶ διέσωσαν, ὡς πλανόδιοι ὀργανοπαίκται, τὰ δημοτικά μας τραγούδια.

Ἐξαιρεῖ μόνον τά ποιμενικά, ποὺ τὰ θεωρεῖ ὡς τὰ μόνα γνήσια Ἑλληνικά, ἢ Δωρικά. Στὴ μελέτη του αὐτὴ ὡς ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς γνώμης του φέρει καὶ τὴν—κατὰ τὴν ἀντίληψίν του—ὁμοιότητα τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν (στὴ μουσικὴ) μὲ τά ρουμανικά, τσέχικα κλπ.

Ἡ βάσις ὅμως τῆς γνώμης του γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια προφανῶς εἶνε σφαλερή. Ἡ δημιουργηκότης τῶν Γύφτων εἶνε μία ἁπλῆ ὑπόθεσις χωρὶς ἀποδείξεις, καθὼς καὶ τὸ ὅτι αὐτοὶ εἶνε οἱ ἀπόγονοι τῶν ἀρχαίων Φρυγῶν κτλ.

Ἄλλο τώρα τὸ ζήτημα ἂν συνετέλεσαν οἱ πλανόδιοι γύφτοι στὴ διάσωσι τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν.

Ἐφ'ὅσον, ὅμως ἀφομοιώθηκαν(μὲ μακρὰ σειρὰ γενεῶν)ἐθνολογικὰ μὲ τοὺς Ἕλληνας,δὲν εἰμποροῦν πιὰ νὰ θεωρηθοῦν, ὅτι εἶνε γνήσιοι γύφτοι, οἱ σημερινοὶ ἀπόγονοί τους, ποὺ ἔχουν πιὰ καὶ ἑλληνικὴ συνείδησι.

Ἄλλωστε βλέπουμε καὶ τὴ μεγάλη διαφορά, ποὺ ὑπάρχει μεταξὺ τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ σλαυϊκοῦ, ρουμανικοῦ κλπ. —ἀντίθετα πρὸς τὴ γνώμη τοῦ κ. Φαλτάϊτς ποὺ τὰ ἐξομοιώνει,—πρᾶγμα ποὺ ἀποδεικνύει, ὅτι εἶνε σφαλερὴ ἡ βάσις του· διότι ἂν οἱ γύφτοι ἦσαν οἱ δημιουργοὶ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τῶν χωρῶν αὐτῶν, ἔπρεπε τὸ τραγοῦδι νὰ εἶνε ὅμοιον παντοῦ, πρᾶγμα ποὺ δὲ συμβαίνει.

Ἀνεξαρτήτως ὅμως τοῦ ἐσφαλμένου τῆς γνώμης του αὐτῆς κατὰ βάσιν, ἡ μελέτη του ἔχει ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς ἱστορικὲς γνώσεις καὶ μερικὲς λεπτὲς ψυχολογικοτεχνικὲς παρατηρήσεις τοῦ συγγραφέως.

Ν. Β.

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ

Κατὰ τὴν γενικὴν συνέλευσιν τῶν Μουσικῶν τῆς 23ης Φεβρουαρίου ἐ. ἔ. ἐξελέγη καὶ πάλιν τὸ αὐτὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον, ἤτοι:

Πρόεδρος ὁ κ. Κ. Παπαδημητρίου, Ἀντιπρόεδρος ὁ κ. Ν. Τατσόπουλος, Γεν. Γραμματεὺς ὁ κ. Κ. Ἀνδρικόπουλος, Ταμίας ὁ κ. Θ. Παπαδόπουλος, Γεν. Ἔφορος ὁ κ. Ι. Ἀβατάγγελος. Σύμβουλοι οἱ κ. κ. Μ. Σερεμίδης, Α. Παπαχριστοδούλου, Σ. Λεμπεχόβας.

ΣΗΜ.—Ὁ Πανελλήνιος Μουσικός Σύλλογος εἶνε μία ὀργάνωσις ἀριθμοῦσα πλέον τῶν 500 μελῶν, ὅλους σχεδὸν τοὺς ἐξ' ἐπαγγέλματος μουσικούς. Ἱδρύθη τῷ 1913 καὶ ἔχει ὡς σκοπὸν τὴν ἐπαγγελματικὴν καὶ κοινωνικὴν ἐξύψωσιν τῶν μελῶν.

Ἀπὸ τὰ κυριώτερα ἔργα τοῦ Π. Μ. Συλλόγου εἶνε:

α') Ἡ ἐκ μέρους τοῦ Κράτους παροχὴ συντάξεως εἰς τοὺς ἀπομάχους μουσικοὺς ὁ ἀριθμὸς τῶν ὁποίων ἀνέρχεται ἤδη εἰς 25.

β') Ἡ σύστασις ταμείου περιθάλψεως ἐκ τοῦ ὁποίου χορηγοῦνται χρηματικὰ βοηθήματα εἰς τοὺς ἀέργους Μουσικούς, δάνεια ἐν ὥρα ἀνάγκης, δωρεὰν ἰατρικὴ περίθαλψις καὶ φάρμακα.

γ') Ὁ διακανονισμὸς τοῦ σπουδαίου ζητήματος τῶν ξένων μουσικῶν, ἡ ἀθρόα συρροὴ τῶν ὁποίων περιωρίσθη κατόπιν ἀποφάσεως τῆς Κυβερνήσεως νὰ ἐρωτᾶται ὁ Πανελλήνιος Μουσικός Σύλλογος πρὸ πάσης ἀδείας ἐλεύσεως ξένων.

Τελευταίως ὁ Σύλλογος μελετᾶ τὴν ἵδρυσιν ***Ἀσύλου Μουσικῶν*** πρὸς τοῦτο ἠγοράσθησαν 4 στρέμματα γῆς εἰς λαμπραν θέσιν πλησίον τῶν Ἀθηνῶν.

Ἐνοικιάζεται ἀντὶ 350 δρχ. μηνιαίως, ἢ καὶ πωλεῖται ἀντὶ 12.000 δρχ. βιενέζικο πιάνο μὲ οὐρὰν εἰς ἀρίστην κατάστασιν.

Ὧραι ἐπισκέψεων 10—12 καὶ 5—7 μ. μ.

Πατησίων 32

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΒΙΩΣΙΣ

Ὁ γερμανὸς μουσικοκριτικὸς κ. E. Strobel, σ' ἕνα ἄρθρο του, ποὺ τελευταίως ἐδημοσίευσε γιὰ τὸν παλιὸ καὶ τὸν ἀκόμη πρὸ ὀλίγου καιροῦ περιφρονημένο καὶ λησμονημένο Βέρδη, στὴ γνωστοτάτη μουσικὴ ἐπιθεώρησι Melos, (ἡ ὁποία στέκεται ἐπὶ κεφαλῆς τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς μοντερνιστικῆς κινήσεως) μεταξὺ τῶν ἄλλων πραγμάτων ἀναφέρει καὶ τὰ ἑξῆς, ἄξια μεγάλης προσοχῆς γιὰ κείνους, ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν τροπὴν, ποὺ λαμβάνουν τὰ μουσικὰ πράγματα στὴ Γερμανία.

«Βρισκόμαστε—γράφει ὁ Strobel—σὲ μιὰν ἀναβίωσι τοῦ Βὲρδη. Θὰ ὀφείλεται τοῦτο ἴσως ἐν μέρει σὲ μιὰν ἀντίδρασι ἐναντίον τοῦ μουσικοῦ δράματος, ἐναντίον τοῦ γαργαλίσματος τῶν νεύρων καὶ τῆς αἰσθητικῆς μέθης *τῆς ἀτέλειωτης μελωδίας*, ἐναντίον τοῦ ψυχολογικοῦ συστήματος τοῦ *λάϊτ μοτίβ*. Ἀλλ' εἶνε κάτι περισσότερον: δὲν ξαναφέρνει μόνο στὸ θέατρο, στὴν ὄπερα, ὁδηγεῖ μὲ τοῦτο, ἀργὰ ἴσως, στὴν ἀναγνώρισι μιᾶς ἀπὸ τὶς μεγαλείτερες μορφὲς μεταξὺ τῶν συνθετῶν τοῦ παρελθόντος αἰῶνος, κάνει νὰ ἀναλάμψῃ ἡ μορφὴ τοῦ Βέρδη, τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ καλλιτέχνου, ἡ ὁποία εἶχε παραγνωρισθῇ ἀπὸ πολὺν κόσμον. Τὸ ὅτι ἐπὶ τέλους βλέπουμε χωρὶς προκαταλήψεις, τὸ ὅτι ἐννοοῦμεν ἐπὶ τέλους τὸν μεγάλον καὶ ἀπαράμιλλον αὐτὸν ἄνθρωπον στὴν ἴδια του φαινομενικότητα, τοῦτο πρέπει νὰ ἐκτιμηθῇ ὡς μέγιστον κέρδος αὐτῆς τῆς ἀναβιώσεως».

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ

Στὸν κ. Ermenegildo Paocognella ὀφείλεται ἡ πρωτοβουλία τῆς ἰδέας τῆς διοργανώσεως ἑνὸς Διεθνοῦς Συνεδρίου μουσικῆς διδακτικῆς καὶ παιδαγωγίας, τὸ ὁποῖον πρόκειται νὰ γίνῃ στὸ Μιλᾶνον ἐντὸς τοῦ 1928, στὸ μορφωτικὸν ἵδρυμα «Nuova Vita» μὲ τὸν σκοπὸ νὰ συναδελφώσῃ τοὺς μορφωτὰς καὶ νὰ συντελέσῃ στὴν ψυχικὴ καὶ πνευματική τους ἀνύψωσι, νὰ ἱδρύσῃ μίαν Ἑταιρείαν μουσικῆς, διδακτικῆς καὶ παιδαγωγίας, νὰ μελετήσῃ τὰς διαφόρους μεθόδους διδασκαλίας, νὰ ὑποδείξῃ τὶς ἄξιες νὰ ἐφαρμοσθοῦν στὰ σχολεῖα καὶ νὰ δώσῃ τὴν ἠθικὴ καὶ ὑλικὴν ὑποστήριξί του μὲ τὴ διάδοσί τους, μὲ μιὰ περιοδικὴν ἔκδοσι, ποὺ νὰ προσφέρῃ ἔδαφος σ' ὅλους, γιὰ εὔρεῖες συζητήσεις.

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΙΕΡΟΣΥΛΙΕΣ

Στὸν ἀνώτερο μουσικὸ κόσμο τῆς Εὐρώπης καταβάλλεται τελευταίως ἀπὸ ἐξέχουσες καλλιτεχνικὲς προσωπικότητες μιὰ ἔντονη προσπάθεια γιὰ νὰ καταπολεμηθῇ ἡ πολὺ κακὴ συνήθεια, ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει νὰ ἐκτελῆται ἡ μουσικὴ τοῦ Χάϋδν, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Μπράμς καὶ ὅλων τῶν μεγάλων μουσουργῶν στὰ Ζυθοπωλεῖα, στὰ ζαχαροπλαστεῖα, στὶς πλατεῖες καφενείων καὶ ἐν γένει στὰ δημόσια κέντρα, κατωτέρας κατηγορίας, ὅπου ὁ κόσμος ποὺ συνηθίζει νὰ τρέχῃ—ὄχι βέβαια σπρωγμένος ἀπὸ μιὰν ἀνώτερη ψυχικὴ διάθεσι—ἀκοῦει, κακοεκτελεσμένα ἀπὸ διευθυντὰς ὀρχήστρας καφενείου, ὅλα τὰ ἀνωτέρας πνοῆς μουσικὰ ἔργα τῆς κλασικῆς, ρωμαντικῆς καὶ νεωτέρας μουσικῆς, κουβεντιάζοντας ταυτοχρόνως, ἢ καὶ συζητῶντας μὲ ξεφωνητὰ γιὰ τὸ ἕνα, ἢ τὸ ἄλλο πρᾶγμα.

Γιὰ νὰ ἐκλείψῃ ἡ κακὴ αὐτὴ συνήθεια ὁ γνωστὸς καὶ σ' ἐμᾶς, διάσημος διευθυντὴς ὀρχήστρας Φέλιξ Βαϊνγκάρτνερ εἶχεν ὑποβάλει πρὸ καιροῦ ἕνα μακροσκελὲς ὑπόμνημα στὴν Αὐστριακὴ Κυβέρνησιν ὅπου, ἀφοῦ ἐξέθετε τὰ κακὰ τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτῆς *ἱεροσυλίας*, ὑποδείκνυε τὴν ἀνάγκη νὰ ἐλαμβάνοντο ὅσον τὸ δυνατὸν γρηγορώτερα ριζικὰ καὶ δραστήρια μέτρα γιὰ νὰ ἐσταματοῦσε, τουλάχιστο στὴν πατρίδα του, τὸ κακὸν αὐτό, ποὺ χρόνια τώρα γίνεται γιὰ τὴ βλάβη καὶ τὸν ἐξευτελισμὸ τῆς τέχνης.

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΤΖΑΖ ΣΤΑ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Τὸ *Τζὰζ* ἀφοῦ κατέκτησε τὸ σοβαρὸ μελόδραμα μὲ τὸ ἔργον jonny spielt auf τοῦ Κρένεκ, μπῆκε τώρα στὸ τελευταῖον ἱερὸν ἔδαφος στὸ ὁποῖον ἐφαίνετο, ὅτι δὲν θὰ εἰμπορεῖ νὰ ἐγίνετο ποτὲ δεκτό, δηλαδὴ στὸ μουσικὸ Κονσερβατόριο. Πραγματικῶς ὁ καθηγητὴς Μπερνὰρ Σέκλες, διευθυντὴς τοῦ Ὠδείου Φραγκφούρτης ἀναγγέλλει, ὅτι ἀνοίγει μιὰ νέα τάξις Τζὰζ, δικαιολογεῖ δὲ τὴν τολμηρὴ ἀπόφασι μὲ τὸ γεγονὸς, ὅτι τὸ ὕμισυ καὶ πλέον τῶν μουσικῶν εἶνε σήμερα ὑποχρεωμένον νὰ παίζῃ σὲ μιὰ Τζὰζ-ὀρχήστρα καὶ τοῦτο χωρὶς νὰ ἔχῃ μάθει ποτὲ τὸ Τζάζ. Ἰδοὺ γιατὶ κατ' αὐτὸν ὁ κόσμος συχνά, πλήττει ἀκούοντας τέτοιες μουσικές. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ κρίνῃ κανεὶς καὶ νὰ ἀποφασίσῃ γιὰ ἕνα εἶδος τέχνης, ὅταν τέσσερα παιδιὰ (ἢ καὶ τέσσερες γέροι) χωρὶς νὰ γνωρίζουν τὴν τεχνικὴ καὶ τὸ πνεῦμα ἑνὸς τέτοιου εἴδους μουσικῆς διασκεδάζουν (ἢ καὶ λαχανιάζουν) γιὰ νὰ τὸ καταστρέψουν...

Τὴν διδασκαλία στὴ νέα αὐτὴ τάξι θὰ τὴν ἀναλάβῃ ἕνας περίφημος καθηγητὴς, ὁ ὁποῖος ἔκανε τὶς σχετικὲς μελέτες, θεωρητικὲς καὶ πρακτικὲς στὴ χώρα τοῦ ἀληθινοῦ *Τζάζ*, στὴν Ἀμερική.

Ὁ Σέκλες ὑποστηρίζει μεταξὺ τῶν ἄλλων, ὅτι ἡ διδασκαλία αὐτὴ θὰ συντελέσῃ στὸ νὰ ἐνισχυθῇ μὲ τὴν πρωτόγονη καὶ δροσερὴ ρυθμικὴ δύναμι τῶν piggers ἡ ὀλίγον χαλαρωμένη μουσικὴ ἰδιοσυγκρασία τῶνγερμανῶν σπουδαστῶν, ποὺ παρουσιάζουν ὡρισμένες ἐλλείψεις ὡς ἐκτελεσταί

Ἡ τελευταία αὐτὴ παρατήρησις ἐξώργισε τὸν καθηγητὴν βαρῶνον φόν Βαλτερσάουσεν, Διευθυντὴν τοῦ Ὠδείου τοῦ Μονάχου τῆς Βαυαρίας, ὁ ὁποῖος ἔστειλε στὴν Κυβέρνησι μιὰν ἐντονωτάτη διαμαρτυρία, ὑπογεγραμμένην ἀπὸ πολλοὺς γνωστοὺς μουσικούς, ἡ ὁποία ὑπῆρξε ἀφορμὴ νὰ γίνῃ στὸν Σέκλερ καὶ στὴν τάξι τοῦ *Τζὰζ* μιὰ καταπληκτικὴ ρεκλάμα.

Αὐτὰ γράφει ὁ μουσικοκριτικὸς Α. Μπρούζεμαν στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ «Ἡ μουσικὴ τῆς σήμερον».

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Στὸ Albert Hall τοῦ Λονδίνου, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ ἐχρησιμοποιήθη γιὰ θέατρο μελοδράματος, παρεστάθη τελευταίως ἕνα μελόδραμα σὲ δυὸ πράξεις «*Μόζαρτ καὶ Σαλιέρης*» τοῦ Ρίμσκυ Κορσακώφ. Πρωταγωνιστὴς σ' αὐτὸ ὑπῆρξεν ὁ διάσημος Σαλιάπιν ποὺ ἐπληρώνετο 1250 λίρες στερλίνες γιὰ κάθε παράστασι! Ἡ σκηνὴ στὸ ἔργον αὐτὸ ξετυλίγεται ἐπάνω στὸ μῦθο, ὅτι ὁ Σαλιέρης φθονῶντας τὸν Μόζαρτ τὸν ἐδηλητηρίασε.

Ἡ ἐπιτυχία τοῦ Σαλιάπιν ὑπῆρξε μεγάλη. Ἡ φωνή του ὅμως ἐξ ἀφορμῆς τῆς ἐλαττωματικῆς ἀκουστικῆς τοῦ Albert Hall εἶχε στὴν αἴθουσα διπλῆν ἀντήχησι.

***

Ἀναγγέλλεται μια μεγάλη Tournée συναυλιῶν τοῦ Maurice Ravel στὰς «Ἡνωμένας Πολιτείας» καὶ στὸν Καναδᾶ, γιὰ τὸν χειμῶνα τοῦ 1928.

Σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς συναυλίες αὐτὲς θὰ διευθύνῃ ὁ ἴδιος ὁ διάσημος συνθέτης τὴν ὀρχήστρα σὲ ἄλλες θὰ λάβῃ μέρος ὡς soliste στὸ πιάνο γιὰ τὴν ἐκτέλεσι δικῶν του συνθέσεων μουσικῆς δωματίου.

Οἱ ὀρχῆστρες, ποὺ θὰ λάβουν μέρος στὶς συναυλίες αὐτὲς θὰ εἶνε, τοῦ Boston, New York, Cleveland καὶ San Francisco. Ἡ πρώτη του ἐμφάνισις ὡς διευθυντοῦ ὡρίσθη γιὰ τὴν 13η καὶ 14η Φεβρουαρίου στὸ Boston. Ἡ πρώτη του συναυλία στὴ New York θὰ λάβῃ χώραν τὴν 15η τοῦ αὐτοῦ μηνὸς στὸ Tow Hall. Στὴ συναυλία αὐτὴ θὰ ἐκτελεσθῇ γιὰ πρώτη φορὰ ἡ νέα του Sonata γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο.

Οἱ συναυλίες διοργανώθησαν ἀπὸ τὴ Pro Musica Sosiety καὶ οἱ ἄλλες πόλεις στὶς ὁποῖες θὰ δοθοῦν εἶνε Los Angeles, Portland Santa Barbara, Kausas City Chicago, San Paul, Minneapolis κ.τ.λ.

***

Μεταξὺ τῶν πολλῶν χειρογράφων, ποὺ ἄφησεν ὁ Debussy ὑπάρχει καὶ μία suite γιὰ ὀρχήστρα. «*Ὁ θρίαμβος τοῦ Βάκχου*» ποὺ πρόκειται πολὺ γρήγορα νὰ ἐκδοθῇ.

***

Ἐπωλήθη στὸ Βερολῖνο γιὰ 17.000 μάρκα τὸ χειρόγραφο μιᾶς *ἄριας* τῆς τρίτης πράξεως τῆς Ἀλκήστιδος τοῦ Γκλοὺκ καὶ 14.000 μάρκα τὸ χειρόγραφο μιᾶς μελῳδίας τοῦ Μπετόβεν «*Νέα ἀγάπη, νέα ζωή*».

Στὴν Opera Comique τῶν Παρισίων θὰ δοθοῦν ἐντὸς τοῦ χειμῶνος—ἐκτὸς μερικῶν ξένων ἔργων—δεκατρία μελοδράματα γάλλων μουσουργῶν.

***

Τὸ Albert Hall τοῦ Λονδίνου θὰ δοθοῦν μέχρι τέλους τῆς χειμερινῆς μουσικῆς περιόδου, δώδεκα ραδιοφωνικὲς συναυλίες, μὲ μιὰν ὀρχήστρα ἀπὸ ἑκατὸν ὄργανα, ὁ δὲ Arnold Schönberg θὰ διευθύνῃ ἕνα συμφωνικό του ἔργον, ποὺ ἔχει συντεθεῖ ἐπάνω σ' ἕνα ποίημα τοῦ Iadobson καὶ ποὺ τιτλοφορεῖται The Currelieder· Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα θὰ λάβουν μέρος στὴν ἐκτέλεσι δυὸ ἀνδρικὲς χορῳδίες, καθὼς καὶ διάφοροι σολίστ.

***

Στὸ μεγάλο θέατρο τοῦ Μοντεκάρλο θὰ δοθοῦν ἐντὸς τοῦ χειμῶνος τέσσερα νέα ἔργα: «Esther de Carpentras» κωμικὸ μελόδραμα τοῦ Milhaud—Sor Todaro brontolom» τοῦ Malipiero—«Ghirurgie» κωμικὸ μελόδραμα τοῦ Ferroud καὶ «La fille d'Abdoubarahah τοῦ Sauvel. Θὰ δοθοῦν ἀκόμα: Turandot Imaestri cantori, Dou Juan—La Damnation de Faust. Ὁ ἱππότης τοῦ ρόδου, ὁ Κουρεὺς τῆς Σεβίλλης κ.τ.λ.

Διευθυνταὶ ὀρχήστρας θὰ εἶνε ὁ Βίκτωρ Ντὲ Σαμπάτα καὶ Λέων Γεῖν.

***

Ἐντὸς τοῦ 1928 θὰ ἑορτασθῇ στὴν Γερμανία ἐπισημότατα ἡ ἑκαντοταετηρὶς τοῦ Σοῦμπερτ.

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» θὰ γράψουν ἐκτενῶς γιὰ τὸ ἔργον καὶ γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ μεγάλου ρωμαντικοῦ μουσουργοῦ.

***

Τὸ ἰταλικὸ Trio (Σεράτο—Μπονοῦτσι—Λορεντσόνι) ἔχει μεγάλες ἐπιτυχίες στὰ σημαντικώτερα μουσικὰ κέντρα, ὅπου δίνει συναυλίες.

Ἰδιαιτέρως ἐκτιμᾶται παντοῦ ἡ τέχνη τοῦ βιολοντσελλιστοῦ Arturo Bonucci, τὴν ὁποίαν χάρις εἰς τὸ Ὠδεῖον Πειραιῶς (Πειραϊκοῦ Συνδέσμου) εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐκτιμήσῃ καὶ τὸ φιλόμουσον κοινὸν Ἀθηνῶν καὶ Πειραιῶς.

***

Ὁ καθηγητὴς Φ. Μπόγκεν τοῦ Ὠδείου τῆς Φλωρεντίας, ηὗρε τὸ ἀντίγραφον ἑνὸς Ὀρατορίου εἰς δύο πράξεις τοῦ Μόζαρτ, τὸ ὁποῖον ὁ γονιμώτατος μουσουργὸς φαίνεται, ὅτι συνέθεσε μεταξὺ τοῦ 1771 καὶ 1773, στὴν ἐποχὴ τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ τρίτου ταξειδιοῦ του στὴν Ἰταλία.

***

Βρέθηκαν στὴ γερμανία τρία ἀντίγραφα ἑνὸς Requiem τοῦ Χάϋδν. Ἡ παρτιτοῦρα εἶνε πλήρης ἐκτὸς τοῦ μέρους τῆς βιόλας,

***

Στὴν Ἔκθεσι τῆς Βενετίας θὰ ὑπάρχῃ καὶ ἕνα περίπτερο τοῦ Θεάτρου, ὅπου θὰ φιγουράρουν δώδεκα περίπου μικρὰ θέατρα διοργανωμένα ἀπὸ τοὺς καλλιτέρους εὐρωπαίους σκηνογράφους. Μεταξὺ τῶν ἐκθετῶν θὰ εἶνε ὁ Καμπελλότη, ὁ Μρουνελλέσκι, ὁ Ὄππο, ὁ Μπραγκάλια, ὁ Μαρινέττι, ὁ Ὀράϊγκ, ὁ Ἄππια, ὁ Ρέϊγχαρτ, ὁ Κοκτώ, ὁ Διαγκελέϊ, ὁ Μπάκστ, ὁ Πικὰς κ.τ.λ.

***

Μὲ τὴν προστασία τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας τὸν προσεχῆ Ἰούλιο θὰ ἀρχίσῃ νὰ λειτουργῇ στὸ Κάπρι τῆς Ἰταλίας μιὰ Μουσικὴ σχολὴ γιὰ τοὺς ξένους. Θὰ τὴν διευθύνῃ ὁ διάσημος Ο. Ρεσπίγκι. Καθηγητὴς τοῦ βιολοντσέλλου θὰ εἶνε ὁ Ἀρθοῦρος Μπονοῦτσι.

ΠΕΝΝΙΕΣ

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙΣ

— Λέγεται, ὅτι θὰ μᾶς ἐπισκεφθῇ τὸ περίφημο τρίο Καζὰλς-Τιμπὼ-Κορτὼ γιὰ μερικὲς συναυλίες.

— Ἐντὸς τῶν ἡμερῶν αὐτῶν δίδονται ρεσιτὰλ τῶν διασήμων Ζάουερ, Μπορόβσκη τῆς διακεκριμένης καλλιτέχνιδος τοῦ πιάνου Κας Λήδας Εὐλαμπίου-Βωτιὲ καὶ τῶν ἐκλεκτῶν καλλιτεχνῶν δίδων Σ. Γεννάδη, Λίτης Πάνου, τῆς Κας Α. Κομποθέκρα—Πάγκαλη κ.τ.λ.

— Ἡ δραματικὴ σχολὴ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν ἑτοιμάζει τὸν Ἐγκμὸντ τοῦ Γκαῖτε μὲ μουσικὴ Μπετόβεν, καθὼς καὶ ἄλλες παραστάσεις μὲ γνωστὰ καὶ ἄλλα γιὰ πρώτη φορὰ ἐκτελούμενα ἔργα.

— Ἐντὸς τοῦ μηνὸς Ἀπριλίου θὰ γίνῃ—διάλεξις—συναυλία τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Μουσικοῦ Λυκείου, κ. Κ. Παπαδημητρίου γιὰ τὰ δημοτικά μας τραγούδια καὶ γιὰ τὴ σχέσι τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν μὲ τὴ Βυζαντινὴ καὶ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ μὲ μουσικὰ παραδείγματα, ποὺ θὰ ἐκτελέσουν χορωδία καὶ σολίστ.

— Τὸ Ὠδεῖον Πειραιῶς (τοῦ Πειραϊκοῦ Συνδέσμου) ἑτοιμάζει μιὰ συμφωνικὴ συναυλία μὲ σολίστ τὸν κ. Φαραντᾶτον, ποὺ θὰ παίξῃ ἕνα Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν, ἡ δὲ ὀρχήστρα ἐκτὸς τῶν ἄλλων θὰ παίξῃ καὶ τὴν «Ποιμενικὴ» τοῦ Μπετόβεν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Φ. Οἰκονομίδη.

— Ἡ δραματικὴ σχολὴ τοῦ Ὠδείου Πειραιῶς θὰ δώσῃ μιὰ σειρὰ ἀπὸ πέντε μονόπρακτα τοῦ Κουρτελὶν «Τὸ ταξεῖδι τῆς Ἀνθούλας στὸν οὐρανὸ», ὀνειρόδραμα τοῦ Χάουπμαν μὲ μουσικὴν κλπ.

— Τὸ «Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον» σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς μαθητικές του ἐπιδείξεις θὰ παρουσιάσῃ γιὰ δεύτερη φορὰ τὴ νεοσυσταθεῖσα μικτὴ μαθητικὴ χορωδία του καὶ τὴν μαθητικὴν ὀρχήστραν τῆς τάξεως τῶν κ. κ. Βάρβογλη καὶ Κόντη.

— Παρητήθησαν ἀπὸ μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὠδείου» οἱ κ. κ. Μ. Εὐλάμπιος (πρόεδρος) καὶ Κ. Μαλαματιανὸς (μέλος τοῦ διοικ. συμβουλίου).

— Ἀπὸ τὸ ἐρχόμενον τεῦχος ἀρχίζει ἡ δημοσίευσις τῆς βαθυστόχαστης μελέτης τοῦ Β. Καρατίγκιν «*Τὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο στὴ μουσική*» κατὰ λογοτεχνικὴ μετάφρασι τοῦ κ. Ν. Βεργωτῆ. Στὴ μελέτη αὐτὴ ὁ διαπρεπὴς συγγραφεὺς της ἐξετάζει τὸν βαθμὸν τοῦ ἡρωϊκοῦ στοιχείου στὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ Μπετόβεν μέχρι τῶν νεωτέρων μουσουργῶν εἰς ὅλες τὶς διακυμάνσεις του. Ξεχωρίζει τὰ δωρικά, ἡρωϊκὰ ἀπὸ τὰ μὴ ἡρωικὰ (ἰμπρεσσιονιστικὰ κλπ.) ἔργα. Ἀναλύει μοναδικὰ τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν ψυχολογικὴ σύστασι τῶν μουσικῶν ἔργων τῶν διαφόρων ἐποχῶν καὶ σχολῶν καταλήγων σὲ ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα. Ἡ μελέτη αὐτὴ ἀγγίζει βαθειὰ καὶ φωτεινότατα τὰ μεγαλύτερα προβλήματα τῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Σημ. Τὸ σχέδιο τοῦ ἐξωφύλλου καὶ οἱ βινιέτες εἶνε ἔργο τοῦ ζωγράφου κ. Κλ. Κλώνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Ἀναγράφεται κάθε βιβλίο, ἡ μουσικὴ ἔκδοσις ποὺ στέλλεται στὴν διεύθυνσιν τοῦ περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικὰ» Γραμματοθυρίδα 230 Ἀθήνας).

Σολφέζ : Γιάγκου Καρατζᾶ, ἔκδοσις μουσικοῦ οἴκου Γαϊτάνου.

Μπετόβεν . Αἱ ὡραιότεραι σελίδες τῆς παγκοσμίου καὶ Ἑλληνικῆς μουσικῆς φιλολογίας διὰ τὸν Γίγαντα. Ἔκδοσις «Χαραυγῆς».

Ὁ Βάγνερ : Ὡς μουσικός, ποιητής, φιλόσοφος καὶ ἄνθρωπος. Ἐπίσης ἀνάλυσις ὅλων τῶν μουσικοδραμάτων του. Αἱ ὡραιότεραι σελίδες τῆς παγκοσμίου μουσικῆς φιλολογίας διὰ τὸν μεγαλοφυῆ συνθέτην (Μετάφρασις κ. Σ. Σπανούδη). Ἔκδοσις «Χαραυγῆς».

Ι. Τουργκένιεφ : «Τὸ Ραντεβοῦ» καὶ ἡ «Ἱστορία ἑνὸς ἰδεαλιστοῦ» (μεταφρ. Ν. Βεργωτῆ) ἔκδοσις «Χαραυγῆς».

Λ. Ἀνδρέγιεφ : «Οἱ ἑφτὰ κρεμασμένοι» (μετάφρ. Εὐαγγελάτου). Ἔκδοσις «Χαραυγῆς».

Θ. Ντοστογιέφσκη : «Μιὰ ἀπίστευτη περιπέτεια «μετάφρ. Εὐαγγελάτου). Ἔκδοσις «Χαραυγῆς».

Γ. Ντανούντσιο : «Ἱστορίες τῆς Πεσκάρας» (μετάφρ. Γ. Σπαταλᾶ). Ἔκδοσις «Χαραυγῆς».

Μιχαὴλ Κουνελάκη : «Ἡ σκηνοθεσία» (διάλεξις) τυπ. Σώμου καὶ Καλίνη.

Δημ. Βουτυρᾶ : «Μέσα στὴν Κόλασι».

Σ. Σπεράντζα καὶ ***Α. Παπαδήμα*** : «Ἀκακίες». Συλλογὴ διαλόγων καὶ ποιημάτων διὰ σχολικὰς ἑορτὰς μὲ μουσικὴν τοῦ κ. Α. Ἀργυροπούλου.

Α. Παπαδήμα : «Ἐλεύθερη ἀγάπη» α' καὶ β' ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς».

Γ. Μπραντές : «Ἐρρῖκος Ἴψεν» (Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργον τοῦ μεγάλου Νορβηγοῦ δραματουργοῦ). Μετάφρασις Α. Παπαδήμα. Ἔκδοσις Μαρούα».

Α. Δελμούζου : «Μαράσλειο καὶ ζωή», Ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς»

Rayot : Ἡ κατάχρησις τῆς εὐτυχίας» (Μετάφρασις Ι. Βλαχαβιόλου. Ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς»).

Myneken : «Σχολεῖο καὶ νεολαία» (Μετάφρ. Παπαμαύρου. Ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς»).

Bonet : «Ἀσικὴ καὶ προλεταριακὴ ἠθική» (Ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς»)

Liehtenberger : «Ἡ ἀδελφούλα τοῦ Γιαννάκη». (Ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς»).

Ντοντέ : «Ὁ Ταρταρῖνος» (Μετάφρασις Δ. Βλαχοβιόλου. Ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς».

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

«***Ἑλληνικὰ Γράμματα***» Δεκαπενθήμερο λογοτεχνικὸ περιοδικό. Διευθυνταί : Κ. Μπαστιᾶς καὶ Β. Μαλατάκης.

«***Ἡ Σύγχρονη Σκέψη***» Λογοτεχνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιθεώρηση. Διευθυνταί : Γιάννης Βουβάκης καὶ Μ. Βισάνθης. Chicago U.S.A.

«***Παρθενὼν***» : Μηνιαῖον ἐγκυκλοπαιδικὸν περιοδικόν, διευθυντὴς Ἀγησίλαος Ράλλης.

Πιανόλα Γερμανικὴ ἀρίστης καταστάσεως πωλεῖται εἰς τιμὴν εὐκαιρίας. Πληροφορίαι Στοὰ Ἀρσακείου 1 Μουσικὸς οἶκος Γ. Κωνσταντινίδου.

Μ. Σ. ΜΑΤΣΑΣ

ΠΡΟΜΗΘΕΙΑΙ—ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑΙ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ 34

Ταχυδρ. Διεύθυνσις: Γραμματοθυρις 79.

ΑΘΗΝΑΙ

—

ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ :

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

«ODEON» «DECCA» κλπ. Τὰ τελειότερα εἰς τὰς συμφεροτέρας τιμὰς τοῖς ΜΕΤΡΗΤΟΙΣ καὶ μὲ ΔΟΣΕΙΣ.

ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

Ὅλαι αἱ τελευταῖαι ἐπιτυχίαι: Ὄπεραι, ὀπερετται, χοροί, Μανέδες, ἐκκλησιαστικὰ κλπ. π. χ. Cavallerie egère, Hallelujah, Hawaisan Sole mio, Ga c'est Paris, Μπανάνες, Ἀχ Μαρί, Ἀλανάκι, Βλάμης, Κομουνίστριες κλπ. κλπ.

ΡΑΠΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΠΛΕΚΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΚΑΛΤΣΟΜΗΧΑΝΑΙ

Ὅλα τὰ ἐξαρτήματα δι' ὅλας τὰς Μάρκας (καὶ Σίγγερ) Βελόναι, σαΐτες, σαγκανοὶ κλπ.

Τιμαὶ ἀφάνταστοι.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Χορδιστὴς καὶ ἐπιδιορθωτὴς Πιάνων καὶ Πιανόλων. Χορδιστὴς τοῦ Ὠδείου Πειραιῶς (Πειραϊκοῦ Συνδέσμου) τῆς Χορῳδίας Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὠδείου.

Πληροφορίαι : Στοὰ Ἀρσακείου 1. Μουσικὸς Οἶκος Κωνσταντινίδου. Μουσ. Οἶκος Ζ. Μακρῆ.

ΚΛΙΝΙΚΗ
"Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΡΑΠΩΝ"

Ἐν Πειραιεῖ, ὁδὸς Νοταρᾶ 65 (Πάροδος Γεωργίου Α΄)

ΕΞΩΤΕΡΙΚΑ ΙΑΤΡΕΙΑ ΔΙ' ΟΛΑ ΤΑ ΝΟΣΗΜΑΤΑ

ΚΛΙΝΑΙ Α! Β! ΚΑΙ Γ! ΘΕΣΕΩΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ ΤΜΗΜΑΤΩΝ

ΑΘΟΛΟΓΙΚΟΝ: **Κ. Κουσσόπουλος**

ΧΕΙΡΟΥΡΓΙΚΟΝ: **Α. Ἀντίπας** ὁ εὐθυντὴς χειρουργικοῦ καὶ γυναικολογικοῦ τμήματος. **Ε. Γ. Παπαδόπουλος** χειρουργὸς ὀρθοπεδιστὴς

ΟΦΘΑΛΜΟΛΟΓΙΚΟΝ: **Ν. Λαμπρούλιας**

ΛΑΡΥΓΓΟΛΟΓΙΚΟΝ: **Ι. Χρυσικὸς**

ΔΕΡΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΝ, ΑΦΡΟΔΙΣΙΑ καὶ ΜΕΤΑΔΟΤΙΚΑ: **Π. Γεωργιάδης**

ΜΑΙΕΥΤΙΚΟΝ: **Α. Περλιγγῆ**

ΟΔΟΝΤΟΙΑΤΡΙΚΟΝ: **Ι. Κ. Αἰλιανὸς**

ΡΑΔΙΟΘΕΡΑΠΕΙΑ: **Ι. Κοντοδίνας**

ΜΙΚΡΟΒΙΟΛΟΓΙΚΟΝ, ΒΙΟΛΟΓΙΚΟΝ: **Ι. Κωνσταντακάκος**

ΜΑΣΣΑΖ, ΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΙ Κ.Λ.Π. ΔΙΑ ΤΑΣ ΠΑΘΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΝΕΥΡΩΝ—ΚΡΥΟΘΕΡΑΠΕΙΑ ΗΛΕΚΤΡΟΛΥΣΕΙΣ ΚΛΠ.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ
ΕΡΓΟΣΤ. & ΕΚΘΕΣΙΣ ΕΠΙΠΛΩΝ
"ΠΑΛΛΑΣ ΑΘΗΝΑ,,
ΙΩΑΝΝΟΥ ΗΛ. ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ
ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α΄ & ΚΟΥΝΤΟΥΡΙΩΤΟΥ
ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

ΕΚΤΕΛΟΥΝΤΑΙ
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑΙ ΠΑΣΗΣ ΦΥΣΕΩΣ

ΤΡΑΠΕΖΑΡΙΑΙ,
ΚΡΕΒΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑΙ,
ΣΑΛΟΝΙΑ, ΓΡΑΦΕΙΑ
Κ.Τ.Λ.

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ

Brunswick καὶ Victor—Suisse
Δίσκοι διάφοροι
Ὅλα τὰ νεώτερα τραγούδια·
ΠΙΑΝΑ
Clineman καὶ Blümmer
Ἐξαιρετικῆς κατασκευῆς
ΜΟΥΣΙΚΑ ΤΕΜΑΧΙΑ
Ἀνταλλακτικὰ Γραμμοφώνων κ.τ.λ.
Ἀντιπρόσωπος ἐν Πειραιεῖ
ΦΙΛΙΠΠΟΣ Ι. ΜΑΊΧΟΣ
Λεωφ. Γεωργ. Α΄ καὶ Κουντουριώτου 130

ΣΑΠΩΝΕΣ
ΕΥΣΤΡΑΤ. ΜΑΊΧΟΥ & ΕΜΜ. ΜΑΝΕΑ
ΒΡΑΒΕΥΘΕΝΤΕΣ ΕΙΣ ΤΑΣ ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ
ΓΕΝΟΒΑΣ ΜΕΓΑ ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΜΕΤΑ ΧΡΥΣΟΥ ΜΕΤΑΛΛΙΟΥ.
ΠΑΡΙΣΙΩΝ ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ
ΡΩΜΗΣ ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ
ΛΙΕΓΗΣ HORS CONCOURS ΕΚΤΟΣ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΜΟΥ
ΓΡΑΦΕΙΑ: ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΥ 8. - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ ΤΩ 1841

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

Ὑποκαταστήματα καὶ Πρακτορεῖα: 83 καθ' ὅλην τὴν Ἑλλάδα.

Ἀνταποκριταί: εἰς ὅλας τὰς χώρας τοῦ κόσμου

Ἐργασίαι τραπεζικαὶ πάσης φύσεως

Ἡ Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος **δέχεται ἐντόκους καταθέσεις εἰς Δραχμὰς κα εἰς ξένα νομίσματα (συνάλλαγμα), ἀποδοτέας εἰς πρώτην ζήτησιν, ἢ μεθ' ὡρισμένην προθεσμίαν, ἢ διαρκεῖς. Αἱ καταθέσεις εἰς ξένα νομίσματα ἀποδίδονται εἰς τὸ ἴδιον νόμισμα εἰς τὸ ὁποῖον ἔγινεν ἡ κατάθεσις. Οἱ τόκοι καταθέσεων εἶνε ἐλεύθεροι φόρου. Τὸ χαρτόσημον ἐκδόσεως τῶν ὁμολογιῶν εἰς βάρος τῆς Τραπέζης.**

Καταθέσεις ἐν ὄψει :

α') Εἰς δραχμάς.	3 1/2 % ἐτησίως
β') Εἰς συνάλλαγμα :	
Ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια)	3 1/2 % ἐτησίως
Ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας)	3 1/2 % ἐτησίως
Ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα)	3 1/2 % ἐτησίως
Ἐπὶ Ἰταλίας (Λιρέττας)	2 1/2 % ἐτησίως
Ἐπὶ Τουρκίας (Λίρας Τουρκίας)	2 1/2 % ἐτησίως
Ἐπὶ Γερμανίας (Reichmark)	3 % ἐτησίως
Εἰς αὐτούσιον χρυσὸν.	2 1/2 % ἐτησίως

Καταθέσεις μὲ προειδοποίησιν 15 ἡμερῶν :

α') Εἰς συνάλλαγμα :	
Ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια)	4 % ἐτησίως
Ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας)	4 % ἐτησίως
Ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα).	4 % ἐτησίως

Καταθέσεις ἐπὶ προθεσμίᾳ :

α') Εἰς δραχμάς :	
Διαρκείας 6 μηνῶν.	4 1/4 % ἐτησίως
Διαρκείας 1 ἔτους	4 1/2 % ἐτησίως
Διαρκείας 2 ἐτῶν	5 % ἐτησίως
Διαρκείας 4 ἐτῶν	5 1/2 % ἐτησίως
Διαρκείας 5 ἐτῶν	6 % ἐτησίως
Διαρκείας 10 ἐτῶν καὶ πλέον	7 % ἐτησίως
β') Εἰς συναλλαγμα ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια), ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας), ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα):	
Διαρκείας 6 μηνῶν.	4 1/3 % ἐτησίως
Διαρκείας 1 ἔτους	4 1/4 % ἐτησίως
Διαρκείας 2 ἐτῶν	4 1/2 % ἐτησίως
Διαρκείας 4 ἐτῶν	5 % ἐτησίως
Διαρκείας 5 ἐτῶν καὶ πλέον	5 1/2 % ἐτησίως

Καταθέσεις Ταμιευτηρίου:

α') Εἰς δραχμάς:	(μέχρι δρ. 50.000)	4 1/2 % ἐτησίως
β' Εἰς συναλλαγμα :		
Ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια)	(μέχρι Δολ. 2.000)	4 % ἐτησίως
Ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας)	(μέχρι Λίρ. 400)	4 % ἐτησίως
Ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα).	(μέχρι frs 20.000)	4 % ἐτησίως
Ἐπὶ Ἰταλίας (Λιρεττας)	(μέχρι lit. 20.000)	4 % ἐτησίως
γ') Εἰς αὐτούσιον χρυσὸν		4 % ἐτησίως

ΠΙΑΝΑ

Ο ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ

ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ Θ. ΤΣΑΜΟΥΡΤΖΗ

Ἐν Ἀθήναις ὁδὸς Πειραιῶς ἀριθμὸς 25α Τηλεφ. 688 Νέον.

Διαθέτει εἰς πλουσιωτάτην παρακαταθήκην:

ΠΙΑΝΑ τῶν περφημισμένων ἐργοστασίων Steinway and Sons. Bosendorfer C. Ronisch. ὡς καὶ διαφόρων ἄλλων σοβαρωτάτων ἐργοστασίων

ΑΥΤΟΜΑΤΑ ΟΡΓΑΝΑ, ΠΙΑΝΟΛΑΙ, ἠλεκτροκίνητοι καὶ ποδοκίνητοι ὡς καὶ ἠλεκτρικαὶ ὀρχῆστραι τοῦ μεγαλειτέρου ἐν τῷ κόσμῳ ἐργοστασίου L. Hupfeld.

ΦΩΝΟΓΡΑΦΑ APOLLO τοῦ τελειοτάτου Ἀγγλικοῦ ἐργοστασίου εἰς διάφορα μοδέλλα δι' ἐκδρομὰς κλπ.

ΦΩΝΟΓΡΑΦΑ ELECTROMOPHON καὶ SELECTOPHON διακρινόμενα διὰ τὴν ἁπλότητα τοῦ ἤχου καὶ πολυτέλειαν τῶν ἐπίπλων των.

ΠΛΟΥΣΙΑ ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ ΟΛΩΝ ΓΕΝΙΚΩΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

ΕΙΣ ΛΙΑΝΙΚΗΝ ΚΑΙ ΧΟΝΔΡΙΚΗΝ ΠΩΛΗΣΙΝ

Πωλεῖ τοῖς μετρητοῖς καὶ μὲ δόσεις. Παρέχει δὲ ἀπόλυτον ἐγγύησιν διὰ κάθε πωλούμενον ὄργανόν του ὡς καὶ εὐκολίας εἰς τὰς πληρωμάς.

ΑΙ ΤΙΜΑΙ τῶν πιάνων κυμαίνονται ἀπὸ τριάκοντα χιλιάδων καὶ ἄνω ἐλεύθερα παραδοτέα εἰς τὴν οἰκοίαν τοῦ ἀγοραστοῦ.