



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

13ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- Ο ΒΕΡΝΤΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ (Μετάφρ. Ε. Δ. Α.)
 Η ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΙΣ ΤΗΣ ΕΝΑΤΗΣ (Μετ. Γ. Πλούτη)
 Η ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ (Σακράτης Καραντινός)
 ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΩΣ ΟΡΓΑΝΟ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΛΙΩΝΩΝ (Τάσος Νικοκάβουρας Καθ. Ώθειου Κερκύρας)
 ΤΙ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΣΤΗΝ ΓΑΛΛΙΑ ΚΑΙ ΣΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΑ
 Η ΣΑΛΩΜΗ ΤΟΥ ΣΤΡΑΟΥΣ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ (Αναμνήσεις Ι. Ψαρρούδα)
 ΣΩΠΕΝ (ÉLIE POIRÉE Μετ. Σπυρ. Σκιαθέρση).
 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ (Όλοσέλιδη εικόνα).
 ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ (Π. Κ.)
 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ (Π. Βρεττός).
 Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛ. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ (Αντ. Χατζηαποστόλου).
 ΈΝΑ ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ
 ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ ΑΠΟ ΠΑΝΤΟΥ
 ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ — ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΟ Κ.Α.Π.
 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΑΧ. 2.500

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

"Εκδόσις: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.

Αθήναι - Οδός Φειδίου 3
Τηλεφώνων 25-504



"MOUSSIKI KINISSIS,"

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE

EDITEE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE
ET D'ÉDITIONS

3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES



Συντάσσεται από 'Επιτροπή
Διευθυντής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ

Έπι της Όλης: Σ. ΠΕΤΡΑΣ



ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

"Εσωτερικού έτησις δρ. 50.000
» έξωθεν » 30.000
» τρίμηνος » 15.000
"Εξωτερικού Α. Χ. 2 ή δολ. 6



ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΙΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΙΣ γίνονται δεκταί εις τὸ γραφεῖον τοῦ περιοδικοῦ καὶ μὲν τῶν διαφημιστικῶν γραφεῖων.

Τὰ χρονογράμα δὲν ἐπιτρέπονται. Κάθε ἀπόδειξις ἐπιγράμματος πρέπει νὰ ἔχει τὴν ομορφίαν τοῦ περιοδικοῦ καὶ τὸς ἀπογραφὰς τοῦ Διευθυντοῦ καὶ τοῦ ἐπιπρόσθεντος.



ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Συμμόνως τῷ ὄρθρῳ δ παρ. 1 τοῦ
Α. Ν. 1092/1938

Ἱδιοκτείνης - Ἱκδοτής:

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

Διηγή: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ,
Οἶκος Δαιδάλου 18

Προσβλημένος Τυπογραφισμοῦ:
Μ. ΠΑΝΤΑΖΟΑΚΗΣ
Οἶκος Α. Σταματιάδου 30

ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ ΑΠΟ ΠΑΝΤΟΥ

ΟΠΕΡΑ ΚΑΙ ΟΠΕΡΑ ΚΩΜΙΚ

Ο κ. Γεώργιος Χίρς, Διοικητικός Διευθυντής τῶν δύο μεγάλων λυρικών θεάτρων τῆς Γαλλικῆς πρωτεύουσας, συνεκάλεσε ὁ' ἐπίσημη δεξίωσι τούς καλλιτεχνικούς συνεργάτες καὶ Μουσικοκριτικούς τοῦ Γαλλικοῦ Ὑποῦ, καὶ τοὺς ἀνεκίνησε τὴν προεργασία γιὰ τὰ προγράμματα τῆς ἀρχομένης χειμερινῆς περιόδου.

Ο κ. Χίρς ἐφέτος διήρσε σε τρεῖς μεγάλους κλάδους τὸ μουσικὸ πρόσωπικὸν τῆς σκηνῆς, ἦτοι: Εἰς τὸν τὸν Μότσαρτείν, τὸν Βαγκνερικὸν καὶ τὸν Συγχρόνον ρεπερτορίου. Καθ' ὑπόδειξι τῶν δέ καὶ ὁ α' χορογράφος Σέργιος Λιφόρ διήρσε σε δύο ομάδας καὶ τὸ χορευτικὸν τμήμα, δηλ. τὸ τῆς κλασσικῆς καὶ Συγχρόνου Τέχνης.

Ἐπίσης ὁ κ. Χίρς ἐπέληθη τῆς ἀνακαινίσσεως τῶν σκηνικῶν τῶν ἔργων τοῦ ρεπερτορίου γιὰ τὴν ἐκτέλεσι τῶν ὁποίων ἔχει καλίστι μεγάλας καλλιτεχνικὰς προσωπικότητες. Τοιούτοτρόπως ὁ «Φάουστα τοῦ Γκουὼ, ἡ «Τετραλογία» τοῦ Βάγκνερ, ὁ «Βόρις Γκουντουῶφ» τοῦ Μουσόρσκι, ὁ «Μαγεμμένος Αὐλός» τοῦ Μότσαρτ, ἡ «Μανὸν» τοῦ Μασσέ, θὰ διασχυθῶν με νέον σκηνικὸν διάκοσμον τοῦ ὁποῦο ὁ πλοῦτος καὶ ὁ φωτισμὸς εἶναι ἀνώτερος πάσης περιγραφῆς.

Στὴν ἐφετινὴν περίοδον ἡ μὲν ὁπερ. θ' ἀνεβῆσθαι 4 μελοδράματα, ἦτοι: Τὰς «Ἐλευθέρας Ἰνδιὰς» τοῦ Ριλῶ, τὸν «Ὀρφῆς» τοῦ Μοντεβέρδι, τὸν «Μπολιβάρ» τοῦ Δαρῆνς Μιζῶ, καὶ τὴν «Ἰωάννη εἰς τὸ Ἰκρίωμα» τοῦ «Βογκερ». Ἐπίσης τὸ μελοδραματικὸν χοροδράμα «Ο Περικλιανόμενος Ἰπότης» τοῦ Ζῶκ Ἀμπέρ. Καὶ τὰ ἀκόλουθα χοροδράματα: Τὴν «Ξιλιφίδα» τοῦ Σνάιτχοφερ, τὰ «Κομμάτια τοῦ Σκάπια» τοῦ Τονῦ Ὑλιέν, τὴν «Φαίδρα» τῶν Κοκῶ καὶ Ὀρίκ, τὸν «Νατεΐδα» τῆς Ἰωάννας Λελέ, τὸ «Σινεμά» τοῦ Λουί Ὀμπέρ καὶ τὸ «Σεπτέτω» τοῦ Ζῶν Λυτέ.

Εἰς τὴν Ὀπερὰ-Κωμικὴν θὰ δοθῶν τὰ ἐπόμενα ἴσρα: Τὸ «Μικρὸν καρναβάλι» τῆς Κυρίας Ταγιεφέρ. «Ντολορέ» τοῦ Μωρίς-Λιβῶ (Μασεῶ), ὁ «Ἐβιασμένος Γάμος» τοῦ Μαλέμπ, καὶ ἡ «Μαντάμ Μπαβερῶ» τοῦ Μποντεβέλ, Ἐπίσης καὶ τὰ ἀκόλουθα χοροδράματα: Ἐὸ ὀστρολόγος τὸν πηγάδι» τοῦ Ἐρρίκ Μπαρνῶ, τὸ «Κοντέρτω» τοῦ Τσαϊκόφσκι, «Οἱ ναῦτες» τοῦ Γεωργίου Ὀρίκ, «Χόπ-φρόγκ» τοῦ Λουσόρ, ὁ «Κακοαγαπημένος» τοῦ Πρέγκερ, ὁ «Διὰβόλος στὸ κοιμωπι-ριῶ» τοῦ Ἰγί ελμπερτ, «Βατραχομαχία» τοῦ Μπέργκμαν, «Κουκουρούτς» τοῦ Γκιλσταίν, ὁ «Βουνὸ τῶν Φαντασμάτων» τοῦ Τσερεπίν, καὶ ἡ «Μπαλάντ τῶν κρεμ-ομένων» τοῦ Λουτέ.

Ἡ κ. Ν. ΦΡΑΓΚΙΑ

Ἀπὸ τῆς Νέας Ὑόρκης μᾶς γράφουσι, γιὰ τὴν σημαντικὴν ἐπιτυχίαν τῆν ὁποία ἐσημείωσε ἐκεῖ μὲν ἀκόμη Ἑλληνικὴν δημοσιότητα, ἡ κυρία Νουνοῦκα Φραγκιά. Ἡ ἐξ-ἰσρητὴ μεσόφωνος, ἴδουσε πραγματῶς ὅτις 21 Σεπτεμβρίου εἰς τὸ «Τάουν Χωλ», ἐνώπιον ἑλικτικοῦ κοινού, στὸ ὁποῖο παρῆσαν ο.ν εἰς ἀπρεπῆστερον μουσικὸν κριτικὸν τοῦ Ἀμερικανικοῦ τόπου. Εἰς ἓνα πρόγραμμα ὀληθινῶν ἠοισικῶν ἐξιώσεων, ποὺ περιελάμβανε τραγούδι τ. Σοβιεττ, Μπράνς, ἔπειτα ἀπὸ ὁπερὶ καὶ Ἑλληνικὰ τραγούδια, ἐχειροκροτήθη θερμῶτα καὶ ἀπέσπεσε ἐνθουσιαστικὰς κρίσεις τοῦ Ἀμερικανικοῦ τόπου.

Οἱ ἐφημεριδὲς «Χέρாலτ-Τριμπούν», «Τάιμς», «ἡ Ὑφημερὶς τῆς Ν. Ὑόρκης» καὶ ὁ «Τηλέγραφος» τὸν ἴσων τὴν εὐγένειαν καὶ τὴν μουσικότητα τῆς ἑρμηνείας, ἰδιαιτέρως δὲ ὀμιλοῦν γιὰ τὴν θερμότην τῆς φωνῆς τῆς.

ΔΗΜΟΠΡΑΞΙΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Τὴν προσοχὴ τῶν φίλων τῆς μουσικῆς στὴν Ἀγγλίαν ἤλκυσε μία δημοπρασία, ἡ ὁποία διετέθητὴ πρό ἡμερῶν. Κατ' αὐτὴν ἐπωλήθησαν σάμψα μουσικὰ χειρογραφεῖα, διάφορα μουσικῆς συνθέσεως καὶ ἡ πρώτη ἐκδόσις τῆς παλαιότερας διασκευασμένης ὁπερᾶς, ἡ ὁποία ἀπὸ τὸν ἀπὸ τὸν ὁποῖο περιλαμβάνονται χειρογράφος καὶ ἑντύπος μουσικὴ ὁπερῆς τοῦ 16ου καὶ 17ου αἰῶνος, μουσικῆς χοροδραμῶν καὶ θεατρικῶν ἔργων, ὡς καὶ βιβλία μὲ ὀδηγίαν. Μεταξὺ τῶν μελοδραμῶν εἶνε καὶ ἡ πρώτη ἴδουσις, τῆς ὁπερᾶς τοῦ Πέρι «Εὐρυδικῆ», ἡ ὁποία ἔγινε ἐπὶ τῆς Φλωρεντίας τὸ 1600. Εἶνε ἡ πρώτη καὶ μουσικὴ ὁπερᾶ τῆς ὁποίας εὐώθη ὀλη ἡ μουσικὴ. Ὑπάρχουσι ἀκόμη στὴν ἀλλοθιαν ἀντίτυπα τῶν μελοδραμῶν τῶν Γκλὺκ Μότσαρτ καὶ Ραβῶ, τῆς «Ἀνοξίωσις» σονάτας τοῦ Μπετοβεν δια βιολί κλπ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ — ΘΕΑΤΡΟ — ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΔΕΚΑΠΕΘΗΜΕΡΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ — Έκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται από 'Επιτροπή—Διηγήτ. Π. ΚΟΥΣΙΔΙΑΝΗΣ—'Επι τῆς ἑλ. Ὑλ. Σ. ΠΕΤΡΑΣ

ΕΤΟΣ Α΄

ΑΡΙΘ. 13

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 2.500

1 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1949

Ο ΒΕΡΝΤΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ

(Ο Βέρντι εξιστορεί στο παρακάτω γράμμα του με τὸν ἀπὸ τοῦ, αὐθόρμητο τρόπο τὸν λαμπροτάτου τοῦ Πιάβε, κἀτὰ ἀπὸ ποσῆς συνθήκης ἐξήχησε νὰ ἐξαγγείλῃ βουλευτῆς.)

Πρὸς τὸν Francesco Maria Piave.

3 Φεβρουαρίου 1865.

«Μεθ' ἤρξας πληροφορίας καὶ ντοκουμέντα ἀπὸ τῆ ζωῆ μου ὡς πολιτικοῦ. Αὐτὸς ὁ πολιτικὸς βίος δὲν ὀφάρχει. Βέβαια εἶμαι βουλευτῆς, ἀλλ' αὐτὸ ἐγένικε ἀπὸ μίαν παρεξήγησιν. Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως θὰ σοῦ διηγηθῶ τὴν ἱστορίαν τῆς ἐκλογῆς μου. Τὸ Σεπτέμβριον τοῦ 1860 ἤμουν στὸ Τουρίνο. Ποτέ μου δὲν εἶχα δεῖ τὸν Κόμητα Κροφόρ καὶ εἶχα μὲν γάλλῃ ἐπιθυμία νὰ τὸν γνωρίσω, παρεκάλεσα λοιπὸν τὸν τότε Ἄγγλον πρεσβευτὴν νὰ με παρουσιάσῃ. Ὁ Κόμης ζοῦσε ἐπειτ' ἀπὸ τὴν ἀπογραφὴν τοῦ συμφώνου τῆς Villafranca, μακριὰ ἀπὸ κάθε πολιτικὴ ἐνασχόλησιν, ο' ἔνα ἀπὸ τὰ κτήματά του, νομίζω στὰ περὶχωρα τοῦ Vercell, καὶ κεῖ πῆγαμε ἕνα ὥραϊον πρωινὸν νὰ τὸν ἐπισκεφθῶμε. Ἀργότερα εἶχα τὴν εὐκαιρίαν νὰ τοῦ γράψω καὶ νὰ λάβω ἀπὸ μέρους τοῦ μερικὰ γράμματα· ο' ἔνα ἀπ' αὐτὰ μὲ παρακινούσε νὰ ἀποδεχθῶ τὴ βουλευτικὴ ἰδιοψηφιότητα ποῦ μοῦ εἶχαν προτείνει οἱ συμπολίτες μου καὶ ἐγὼ εἶχα ἀποποιηθῆ. Τὸ γράμμα ἦταν ο' ἕναν ἐξαιρετικὰ εὐγενικὸν τόνον γραμμένον καὶ θὰ ἦταν ἀπρέπεια νὰ τοῦ ἀπαντοῦσα μ' ἕνα «ὄχι». Ἀποφασίσαι λοιπὸν νὰ πάω στὸ Τουρίνο.

Ἐνα πρωινὸν τοῦ Δεκεμβρίου στις 6 ὥρες τὸ πρωῖν, ἦταν 12 ἕως 14 βαθμοὶ ὀπὸ τὸ μηδέν, πῆγα νὰ τὸν δῶ. Εἶχα ἐτοιμάσει τὸ λογιόδιόν μου, ποῦ νομίζω πὸς ἦταν ἕνα ἀριστοῦργημα καὶ μίλησα ἐλεύθερα καὶ διελοδικὰ. Ἄκουε μὲ μεγάλην προσοχὴν καὶ καθὼς τοῦ ἐξήγουσα πὸς μοῦ ἔλειπε διότιετα τὸ ταλέντον γὰ βουλευτῆς, καθὼς τοῦ περιέγραψα τοὺς παροχουμοὺς τῆς ἀδημονίας ποῦ με ἔπαιζαν ὅταν ἐβῶ καὶ ἐκεῖ ἤμουν ὑποχρεωμένος νὰ καταπινω ἀτέλειαντος λόγουσιν οὐ συνειδησίαισιν. Ἐπιμνησθαι φαίνεται μίαν τόσο παράξενον ἐκφρασην ὡστε ἐξέπαισε ο' ἕνα ἠχηρότατον γέλιον. Ὁραίη, εἶπα μισὸν μὲν, τὰ κατὰφερα. Ἄμυστος ὅμως ἄρχισε νὰ ἀντικρούη τοὺς λόγουσιν μου ἕνα ἕνα παρουσιάζοντις

μάλιστα καὶ ἀντίθετα ἐπιχειρήματα ποῦ μοῦ ἔκαναν κάποιαν ἐντύπωσιν. Τέλος εἶπα: Λοιπὸν καλὰ, κόμης Κόμη, δέχομαι, ὅπο τὸν ὄρον ὅμοσ ὅτι θὰ ἔχω τὸ δικαίωμα νὰ παρατηρῶ ἐπειτ' ἀπὸ μερικὸς μῆνας. Ἔστα, μοῦ ἀπήντησε, ἀλλὰ εἰδοποιήσατε με προηγουμένως;

Ἔτσι γίνθηκα βουλευτῆς καὶ πῆγα μάλιστα τὸν πρῶτον καιρὸν τῆς συνειδησίαισιν τῆς βουλῆς. Ἐφθασε τέλος καὶ κείνη ἡ πανουργικὴ συνειδησίαισιν ποῦ ἀνακυρήθηκε σ' αὐτὴν ἡ Ρώμη πρωτεύουσα τῆς Ἰταλίας. Ἐδῶσα τὴν ψῆφον μου, ἐπληρώσα ἐπειτα τὸν Κόμη

καὶ τοῦ εἶπα: τώρα μοῦ φαίνεται πὸς ἤρθε ὁ καιρὸς ν' ἀποχωρηθῶ αὐτὰ τὰ καθίσματα. Ὅχι, εἶπε. Περιμένετε ὄπιστον νὰ πῶμε στὴ Ρώμη. Θὰ πάμε ἐκεῖ; Ναί. — Πότε; — Ὁ! πότε, πότε! Ἐν τῷ μεταξύ θὰ φύγω γὰ τὴν ἐξοχὴν. Ὑγαινέτα, καλὴ τυχὴ! Αὐτὰ ἦταν τὰ τελευταῖα τὸν λόγον πρὸς ἐμὲ. Λίγες βδομάδες ἀργότερα ἦταν νεκρός.

Ἐπειτ' ἀπὸ μερικὸς μῆνας ἐταξίδεψα στὴ Ρωσίαν, κατόπιον στὸ Λονδίνο, ἀπὸ κεῖ στὸ Παρίσι, ἔξω ἀπὸ τὴ Ρωσίαν, στὴ Μαδρίτη, ἔκομα τὸ γόρον τῆς Ἀνδαλουσίας καὶ γόρισαι στὸ Παρίσι ὅπου με κράτησαν γὰ μερικὸς μῆνας οἱ ἐπαγγελματικὸς μου ἀσχολίαι.

Δυὸ χρόνια καὶ πλέον δὲν κόντεψαι στὴ Βουλήν καὶ ἐπειτα πολὺ πολὺ σπάνια πῆγα. Πολλὰς φορὰς ἤθελα νὰ δώσω τὴν παραίτησιν μου ἀλλὰ, πότε δὲν

ἦταν δυνατόν νὰ γίνῃ νῆξ ἐκλογὴ, ἢ πότε ὑπῆρχε ἰάποιος ἄλλος λόγος, μὲ λίγα λόγια εἶμαι ἀκόμη βουλευτῆς, ἀντίθετα μὲ τὴν βελήσιν καὶ τὴν ἐπιθυμίαν μου, χωρὶς τὴν παραμικρὴν διάθεσιν, δίχως τὸ παραμικρὸν ἰαλέντον καὶ χωρὶς οὔτε ἕνασιν τῆς ἀπομονῆς ποῦ εἶναι τόσο ἀπαραίτητη γ' αὐτὸ τὸ ὄφειμα.

Αὐτὸ εἶν' ὄλο. Ἐπανλαμβάνω: ἂν κανεὶς θὰ ἦταν ὑποχρεωμένος ἢ θὰ ἤθελε νὰ γράψῃ τὴ βιογραφίαν μου σὸν κοινοβουλευτικὸν ἀνθρώπον, δὲν θὰ εἶχε τίποτε ἄλλο νὰ κἀνῃ ἀπὸ τὸ νὰ γράψῃ ἀλοστοργύλλαι ἐπάνον ο' ἕνα ὥραϊον φύλλον χωρὶς: «Δὲν ἔχομε 450 βουλευτὰς, ἀλλὰ πραγματικὰ μονάχα 449. Ὁ βουλευτῆς Βέρντι μὲν ὑπάρχει.»

Μετὰφραση Ε. Δ. Α.



Ὁ ΒΕΡΝΤΙ στὸν κῆπον τῆς Βίλλας του

Η ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΗΣ ΕΝΑΤΗΣ

Το 1900 ο διάσημος, και γνωστός στο 'Αθηναϊκό κοινό, διευθυντής της Φιλαρμονικής, Φέλιξ Βάινγκαρτνερ, είχε την εξαιρετική τύχη να γνωρίσει στις Βρυξέλλες μια αόριστη μέγερτα του τελευταίου αυτού θριάμβου του Μπετόβεν. Ήταν η έννευντάρτα Κα Γκρέμπνερ, που είχε λάβει μέρος, ως μέλος της χορωδίας στην πρώτη εκτέλεση της 'Ενάτης, που δόθηκε στις 7 Μάρτιου του 1824 στη Βιέννη. Την εποχή εκείνη η κυρία αυτή ήταν δεκάετη χρονών. Κι έτσι την άνωμνησή της, λοιπόν αυτή αφήγηση ο Βάινγκαρτνερ ανέφερε:

Στις δοκιμές και κατά την ημέρα της συζήτησης, ο Μπετόβεν για να μπορεί ν' ακούσει—δου το επέτρεπε ή βουροκόι του—τοποθετήθηκε ανάμεσα στους εκτελεστές. Μπροστά του είχε ένα αναλόγιο, και πάνω σ'αυτό ήταν τοποθετημένη η περιτομή του έργου του. Ή σβασστή λοιπόν Κα Γκρέμπνερ—νερότρητη τότε δεσποινίς—δέν άπαιχε παρά μερικά βήματα από το αναλόγιο του, ως τρόπο που είχε διαρκώς μπροστά στα μάτια της το Μπετόβεν. Μοι τών ζωγραφίες λοιπόν έτσι, όπως μας τόν μετέδωσε κι' η Ιστορική παράδοση. Δηλαδή σαν έναν άντρα κοντόχρονο με ρωμάζλο, λιγάκι σωματώδη, με πρόσωπο κόκκινο και βλογοκοιμμένο και με μάτια μύρκα και διαπεραστικά. Τα μαλλιά του ήταν γκριζά και πέφτανε διαρκώς πάνω στο μέτωπό του, τοφές τοφές. Ή φωνή του ήταν βαθειά και ήχηρη, σά μπάσσο. Μιλούσε λίγο, σκυμμένος πάντα μέσα στην παρτιτούρα του.

Βλέποντάς τον νά μή μπορεί νά παρακολουθήσει άκουστικά τόν όρχήστρα και τή χορωδία ενώθεσ μία βαθειά τριχική έντοψη. Γιατί παρ' όλο που φαινότανε πως παρακολουθούσε από τήν άνάγκωση, τήν εκτέλεση του έργου, έν τούτοις γυρνούσε πολλά φύλλα μαζεμένα στο τέλος κάθε κομματιού. Κατά τήν ώρα τής εκτέλεσης κά τιοις τόν κτύπησε τόν ώμο και τόν γύρισε πρós το κοινό. Βλέποντάς τίς κινήσεις τών χειροκροτημάτων και τών παντηλιών, ό το λίθησε και τότε το κοινό έξασπε σ' άκράτητο ένθουσιασμό. Άπερίγραπτη ήταν ή έντύπωση πού όφρηε ή πρώτη αυτή εκτέλεση του έργου του που κατά τή διάρκειά τής εκτέλεσής του, το δεικνόνταν έξωφρενικά χειροποίηματα. Θυμάται, λέει, ή κ. Γκρέμπνερ, μία από τίς διακοπές αυτές—στο άπότομο μπάσο τών τυμπάνων στο σκέρτο. —Αυτό ίδωσε τήν έντύπωση μιάς άστραφερης άναλαμπής, πού προκάλεσε ένα άπότομο έξοτισμο χειροκροτημάτων άκράτητο ένθουσιασμό. Γι' αυτόν πού γνωρίζει καλά το Βιεννέζικο κοινό, αυτό δέν του άνοι βέβαια τήση έντύπωση, γιατί και σήμερα άκόμη έχει μία άξιοσημείωση κι' αξιόλογη κολλιτευτική εδαισθησία, πού, το κάνει νά νιώθει άμέσως τίς χαρακτηριστικές και συναρπαστικές λεπτομέρειες κάθε έργου. Μιά φράση καλοπαιγμένη ή καλοτραγουδημένη, άκόμη ένα έφε πνευστού ή έγχορδου όργάνου, εκτελούμενο αόθωρητα ή κι' άναπάνταχα, του προξενεί μιάν ήμεση άπήχηση. Ένώ ο βόρειος Γερμανός, για νά σχηματίσει μία κρίση για τή εκτέλεση, περιμένει τήν έκβαση τής συνολικής έντύπωσης. Δέν ύπάρχει λοιπόν τίποτα το έκκλητικό σ' αυτήν τή έξαιρετικά πρότυπη διακοπή τών τυμπάνων στο σκέρτο της 'Ενάτης συμφωνίας, πού έγινε καταληπτό και κρίθηκε από το κοινό στην ώρα του, σαν μία αόθωρητη έντύπωση.

Μετάφραση. Γ. ΠΛΟΥΤΗ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Ο άστριακός συνθέτης Ίγνάτιος (Brüll 1846—1907) είχε τή φήμη ότι ήταν πολύ συντηρητικός τόσο στη ζωή του όσο και στη τέχνη του. ΟΙ μουσικοί στή Βιέννη τόν κατηγορούσαν πως ήταν κάπως αστερμημένος στην όλη δημιουργική του τειροτροπία.

Μιά μέρα ήταν συγκεντρωμένοι στο σαλόνι μιάς πλούσιας βιεννέζας κυρίας πολλοί άνθρωποι τών γραμμοκων και τής τέχνης: άνάμεσα τούς ήταν κι' ο Μπαρόλλ. Ένας συνάδελφος του έπάνω στή συζήτηση τόν έρώτησε πως πήγαινε ή σύνθεση τής τελευταίας του όπερας κι' ο Μπαρόλλ δόσθημος του άπάντησε:

—Είναι κάπως καιρός που δέν έχω καθόλου κέφι για δουλειά έχω σταματήσει περιμένοντας νά μου έρβει πάλι ή έμπνευση. θά μου έπιτρέψετε όμως νά σ'ός καληνυχτώ και νά σ'ός άφήσω γιατί δέν αισθάνομαι και πού καλά.

Λέγοντας αυτά τούς άπεχειρήσε κι' έφυγε δέν έπρόφτασε όμως νά βγεί από τήν πόρτα πού ένας άλλος συνάδελφος του έπιβάλλοντας αιωπή στο φιλικό κύκλο λέει μ' ένα μυστηριώδες όφος: «Φέλιε νά σ'ός ξεηγήσω γιτί ο Μπαρόλλ δέν μπορεί νά έξαοκωθήσει τήν όπερά του; Είναι μυστικό πού μοι τό'χει έμπιστευθή ένας συγγενής του. Για μία δραματική σκηνή του νέου του έργου του χρειάζεται μία κάπως τολμηρή μετατροπή αλλά δέν έχει το θάρρος νά τήν άποφύσισή μόνος του' έσκέφθηκε λοιπόν νά συγκαλέσει οικογενειακό συμβόλλιο για νά πάρουν όλοι μαζί τήν άπόφαση. Δυστυχώς όμως έτυχε νά λείπει ένας πρόσος του έξάδελφου στην 'Ελλάδα κι' έτσι ο φτωχός ο Μπαρόλλ είναι ύποχρεωμένος νά περιμένει τή έπίτροπή του για νά έχη άπάρτια στο οικογενειακό συμβόλλιο!»

ΜΙΑ ΕΞΥΠΝΗ ΕΚΔΙΚΗΣΗ

Το 1872, ο Ρίχαρντ Βάγκνερ, διέθεσε μία συνούλια στή Βιέννη. Σε μία στιγμή λοιπόν ο περίφημος βιρτουόζος του κόνου Ρίχαρντ Λέβυ, έκαμε ένα κουεκ με τ' όργάνο του. Στην πρώτη σειρά τών θεατών καθόταν εκείνη τήν ώρα ένας κομωδιογράφος πολύ γνωστός, ο Έντουαρ Μάουτνερ, στένος φίλος του Λέβυ, άκούοντας λοιπόν το κουάκ πού έκαμε ο φίλος του έξασπε σ'έ τέτοια γέλια, πού όλος ο κόμος γύρισε και τόν κοιγέζε κατάπληχτος κι' άγαναχτημένος. Στο διάλειμμα λοιπόν όλοι οι μουσικοί τής όρχήστρας συγκεντρώθηκαν στο φουγιέ, κι ο Βάγκνερ έδλώσε ότι τήν πραγματική κακοποίηση έκ μέρους αυτού πού κοροϊδρείε έν νά τούοο έξαιρέτω καλλιτέχνη, επειδή τού έξέφυγε ένα κουάκ.

—Δέν έξρω άν νιώθετε, κύριοι, έπε στους μουσικούς, τήν όξιέ αυτού πού μπορεί νά βγάει όρατες νότες από ένα τόσο άχάριστο όργανο. Άγαπητέ μου Λέβυ, έπιτρέψατέ μου νά σ'ός φιλήσω, για νά σ'ός άκοδείσω πόσο δέ λαβαίνω ύπ' όφει μου το μικρό άτόχημα πού σας συνέβη.

Άγο πού πέρα στέκταν ο κομωδιογράφος πού γέλασε τόσο άνάγκωγα για το πάθημα του φίλου. Σάν τόν είδε τότε ο Λέβυ, τόν πληρώσε και έπε ψυχρά μ' άρκετά δυνατά ώστε νά τ' άκούσουν όλοι όσοι ήταν εκεί:

—Δέν περιμένα ποτέ άπό σένα Μάουτνερ, νά γελώσεις για το κουάκ πού έκαμα! Δέν είσαι μόνάχα άγενής και κακόψυχος, άλλα κι' άχάριστος: γιατί ένώ έχω ίσθί έλας σου τίς κομωδίες και δέ γέλασα ούτε μία φορά! ...

Ἡ ἐξάρτηση τῆς ζωῆς ἀπὸ τῆ φύση, καὶ τῆς τέχνης ἀπὸ τῆ φύση καὶ τῆ ζωῆ, εἶναι ἀλήθειες παραδεγμένες καὶ σχεδιάζουσι τὰ ὅρια μέσα στὰ ὅποια εἶμαι ὑποχρεωμένος ν' ἀπλωθῶ καὶ σήμερα, ἂν θέλω νὰ εἶμαι συνεπὴς πρὸς ἐκείνα ποῦ κ' ἐγὼ πιστεύω σάν τὸ βαθύτερο νόημα τῆς τέχνης.

Ἄλλα εἶναι φύση καὶ ἐξάρτησή τῆς ἡ ζωῆ. Ρυθμὸς καὶ ἐσωτερικὴ γεωμετρία ὄλα στῆ φύση, σχῆμα καὶ μέτρο ἡ ζωῆ. Σχῆμα καὶ μέτρο σ' ἔκταση ἀσύλληπτη. Σχῆμα καὶ μέτρο διαταράζονται ἀπὸ τὸν πληθωρισμὸ τὸν συναισθηματικὸν καταστρέφεται, ἀπὸ τὴν εὐτέλεια τῆς πολλαπλῆς καθημερινότητος.

Κύρια ἀφορμὴ τῆς ὑπαρξῆς τῆς τέχνης ποῦ γεννιέται μαζὺ μὲ τὸν ἄνθρωπο καὶ πεθαίνει μαζὺ του, ἡ ἀποκατάσταση—ἡ πῶ ουσία, ἡ τάση πρὸς ἀποκατάσταση—τῶν φυσικῶν ρυθμῶν, τῆς δημιουργοῦ γεωμετρίας ποῦ διέπει τῆ φύση μας. Ἄλλῃ ἀφορμὴ τὸ ἴδιο κύρια, τὸ ἴδιο σημαντικὴ, γεννημένη κ' αὐτὴ τὸ ἴδιο μαζὺ μὲ τὸν ἄνθρωπο, ἡ τάση νὰ συναισθητοποιήσῃ, θέλωντας στὴν κατοχὴ τῶν αἰσθητηρίων ὀργάνων του, τὰ γύρω καὶ τὰ μέσα του, τὰ ὄρατὰ καὶ τ' ἀόρατα, τὰ φυσικὰ καὶ τὰ μεταφυσικὰ. Μέσα ἀπὸ τὸ ἀπέραντο καὶ ἀσύλληπτο τῆς φύσης καὶ τῆς ζωῆς, τὸ ἐξήχρωμα ἀπὸ ἐνόητες ποῦ μεθοροῦν νὰ ὑπαχθῶν ἰσὴν ἄνθρωπινῃ σύλληψῃ καὶ ποῦ ἡ ἐσωτερικὴ γεωμετρικὴ τους πληρότητα ἀποτελεῖ ἐκεῖνο ποῦ σ' ὄλες τῆς τέχνης τ' ὀνομάζουμε σύνθεση, εἶναι τὸ πρωταρχικὸ στοιχεῖο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκδήλωσης. Ἡ συναισθητοποίηση ποῦ πετυχαίνει ὁ ἄνθρωπος διὰ τῆς τέχνης ἀντιπροσωπεύει—μέσα στὴν καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση—τὸ ὠφέλιμο, καὶ ἡ ἐπαναφορά μας διὰ τῆς τέχνης, εὐχῶν φυσικοῦς μας ρυθμοῦς, τὴν ἀναγνώριση καὶ τὴν ἐξοχίωσιν ποῦ μᾶς προσφέρει.

Ἄνθρωπος τὸ ἐνδιάθετα αὐτὰ αἰτήματά του ζητάει νὰ τὰ ἱκανοποιήσῃ ἀπὸ τὴν ὥρα ποῦ γεννιέται ὡς τὴν ὥρα ποῦ πεθαίνει καὶ τὰ ἱκανοποιεῖ σὲ ὄλες τῆς ἐκδηλώσεως τῆς ζωῆς του. Στὸ νοικοκυριὸ του ποῦ τὸν βάζει τάξη, στὸ χωράφι του ποῦ τὸ χωρίζει γεωμετρικὰ, στὸ μαδιακὸ παράγγελα τῆς βραδείας δουλειᾶς, στὸ στήσιμο τῆς κρεβατιῆς στὴν κληματοριά του, πάρα—πέρα, στὸ πλάσιμο τοῦ θεοῦ του, κατὰ εἰκόνα καὶ ὁμοίωσή του, στὸ χορὸ καὶ τὸ τραγοῦδι τῆς χαρᾶς του, στῆς λύσης του πὸ μοιρολόδι. Εἶναι γνωστὸ πὸς ὁ αὐθορμητισμὸς τοῦ λαϊκοῦ τεχνίτη ἔβαλε τὰ θεμέλια τῆς μεγάλης τέχνης, ἡ ἀμόλυτη καὶ ἀναμμένη διάθεσή του πρωτογέννησε, μὲ ἀπόλυτο σεβασμὸ πρὸς τὰ δεσμεύματα τῆς φύσης, τὰ μέσα καὶ τοὺς τρόπους τῆς αἰσθηματικῆς τοῦ ἔκφρασης, τῆς καλλιτεχνίας.

Ἄπὸ τῆς αἰσθήσεως τοῦ ἄνθρωπου παίρνει συνείδηση τὸν νόημα τῆς φύσης. Ἄπὸ τὸν ὄγκο του, τὸ πλαστικὸ αἰσθηματὸς τῆς ὕλης του καὶ τῆ συνείδηση τοῦ ἔκφορο. ἀπὸ τὸ νόμο τῆς βαρύτητας τὴν αἰσθησι τῆς κατακόρυφης γραμμῆς καὶ τῆς κίνησης, κ.α.κ. Ἄφῃ, μᾶτι, αὐτὴ. Μὲ τὴν ἀφῃ ἱκανοποιεῖ μὲ πλαστικὸ μας αἰσθηματὸ, μὲ τὸ μάτι καὶ τὸ αὐτί, τὸ σχῆμα σὲ στάση καὶ σὲ κίνηση κατὰ βῆθος (ἡ τονικὴ γκάμα) καὶ κατὰ πλάτος (σχηματικὴ ἰσορροπία). Ὁ διαχωρισμὸς καὶ ἡ διαφοροποίηση τῶν ἔκφραστῶν τρόπων τοῦ ἄνθρωπου,

ὕπαγορεύεται ἀπὸ τοῦτῃ τῆ διαφορά ποῦ ἐξαορίζει κενεὶς στὰ δεδομένα τῆς φύσης. Ὁ σεβασμὸς πρὸς τὰ δεδομένα αὐτὰ εἶναι βασικὴ προϋπόθεση τῆς ἀληθινῆς τέχνης. Ἡ χρησιμοποίηση τοῦ γιὰ τὴν πραγματοποίηση ἀποτελεσμάτων ποῦ νὰ ταυτίσονται μὲ τῆς προϋποθέσεως τους, κάνουν τῆ σοβαρότητα τῆς ἐκτέλεσης. Ὅταν ὁ τεχνίτης, παρασυρμένος ἀπὸ ἐξωτερικὲς δυνάμεις ἐπιτηδεότητες, θέλει ν' ἀρνηθεῖ τὴν ὑπόσταση τῶν ὕλων ποῦ μεταχειρίζεται, γιὰ νὰ ἀποδώσει τάχα αὐτοῦσιο τὸ αἶλο ποῦ, πολλὰς φορὲς, τὸν περιβάλλει, ἡ τὸ ἐτερόκλητο ποῦ τὸν συγκινεῖ, ἐχηνάει τῆ φύση τῆς τέχνης του, Καὶ ὄχι μόνον παύει νὰ εἶναι καλλιτεχνῆς, παρὰ γίνεται κ' ἕνας ἐπιτήθεος ἀκροβάτης ποῦ ξεγελάει καὶ περνιέται γιὰ τεχνίτης.

Ἄπὸ τὴν ἀναρθερ μωρουδιᾶστικῃ κραιγοῦλα, ἀπὸ τὴν ἀναρθερ κραυγῇ τοῦ πρωτόγονου ἀνθρώπου, προήλθε ὁ προφορικὸς λόγος, μέσο ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στους ἀνθρώπους, ὁ λόγος τῆς καθημερινῆς ἀνάγκης πρὸς ἔκφραση τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ κόσμου. Ἡ ἀναρθερ κραυγῇ τοῦ παιδιοῦ καὶ τοῦ πρωτόγονου ἀνθρώπου ἴπταν σχῆμα καὶ μῆχαν σὲ τάξη, ὑπακούοντας στοῦς νόμους τῆς φύσης ποῦ ἀπ' αὐτὴν προέφρονταν. Καὶ ὄσο ὀ ἀνάγκης τοῦ ἀνθρώπου πολλαπλασιαζόντουσαν, καὶ ὄσο τὸ συναισθηματικὸ του περιεχόμενον πλουτίζονταν, τόσο καὶ τὰ σχῆματα αὐτὰ πλουτίζαν κ' ἐποικιλαν, κ' ἐγίνονταν συνθετότερα. Κ' ἔγινε πῆθος ἀπὸ σχῆματα, ποῦ πᾶσαν φθορὰ μέσα στὸ στρίψιμο τῆς κοινωνικῆς καθημερινότητος, κ' ἀνακατεῦθκαν, καὶ παραμορφώθηκαν.

Διάβασα πολλὰς μετρικῆς καὶ ποιητικῆς καὶ πολλὰ συνταχτικὰ, καὶ διάβασα κ' αἰσθητικῆς—τὸ δυσκολογόνουτο αὐτὸ φροδο μῆς ἐποχῆς στεγνοῦ ἐπισημοσιομο—καὶ εἶδα νὰ γίνονται μέτρα καὶ πόδες καὶ ρυθμοὶ, ρίμες καὶ καταλήξεις, μὰ γιὰ τὸν ταυτισμὸ τους μὲ τῆ ζωῆ καὶ μὲ τῆ φύση μας, μόνον σκόρπια καὶ ἀκατάρτισα εἶδη νὰ γίνεταὶ λόγος, ὄσα, τὸν δαχτύχο, ἔξω. Σὲ μῖα μικροῦλα μετρικῇ, ὄστόσο, τοῦ Λασκαράτου, διάβασα: «Ὅπως ἡ γραμματικὴ μας δεῖχνει τοὺς νόμους ποῦ ἡ φύση ἔβαλε στὴν ὄμιλα μας, ἔτσι καὶ ἡ στιχοσυρτικῇ, δὲ μᾶς μαθαίνει βῆβαια νὰ κάνουμε στίχους, μὲς δεῖχνει ὅμως τοὺς νόμους ποῦ ἡ φύση ἔβαλε στὸ γένομά τους». Αὐτὸ εἶναι ὄρατο. Ἡ φύση βάζει τοὺς νόμους στὸ γένομά τῶν στίχων. Καὶ ὀ νόμοι αὐτοὶ εἶναι, ἐκεῖνοι ποῦ διαμορφώθηκαν μὲ τὸν καιρὸ ἀπὸ τῆ σύνθεσι καὶ τῆ διαμορφώσῃ τῶν ἔκφραστικῶν σχημάτων ποῦ μ' αὐτὰ ἐπλουτίσθη κ' ἐκαθημερινῇ μας λαλιὰ. Βλέπουμε καὶ διαβάζουμε στίχους πεντασύλλαβους, ὄχτασύλλαβους, ἐντεκασύλλαβους καὶ δεκαπεντασύλλαβους, ἰαμβικοῦς καὶ τροχαϊκοῦς, καταληκτικοῦς καὶ ἀκατάληκτους, βαβέσιους φράσεις κομμένες σὲ ἴσα κομμάτια μακαλοβωδιὰ, καὶ ἡ διαπιστώνουμε μὲ στεγνὸ καὶ ὄχαρο ἐπισημοσιομο τὸ φανερῶμα τους, ἡ—ἂν θέλουμε νὰ τὸ ἐξηγήσουμε—καταφεύγουμε ἀπῶς σὲ ἀφρηνημένα ὄγματα, λέγοντας πὸς εἶναι... ἄφρηνηκα γιὰ τ' αὐτί... κ.λ.κ. Κ' ὄμως ὀ στίχοι δὲν εἶναι παρὰ σχῆματα τῆς καθημερινῆς μας λαλιᾶς λεπτωρομένα ἀπὸ τὰ παράσιτα καὶ τὸν πληθω-

ρισμό και άποκαταστημένα στη φυσική γεωμετρική τους πληρότητα.

Ότι το σχήμα υπάρχει αόρατα καθορισμένο στον καθημερινό προφορικό μας λόγο είναι όλοφάνερο, μās το βεβαιώνει κ' η γραμματική καθώς και το συντακτικό που πολλά ώς τους καθέκαστα ταυτίζονται με τους νόμους τούς στιχουργικούς και τούς ποιητικούς, αλλά μάς το άποδειχνει με τόν πιο τρυπητό τρόπο και το προχωρότερο εξέτασμα. Λέμε λχ.

Τὸ τραῖν ἔφωυ

Δέν άκούγεται καθαρά μέσα σ' αὐτή τήν κοινότατη καθημερινή κουβέντα ένα περπάτημα λαμβικό;

φέρε μου ἔνα ποτὴρὶ νερό

κίνηση καθαρά δαχτυλική.

Όστε τὰ σχήματα τὰ προσφέρει ἡ ζωὴ κι' ὁ ποιητής, άνθρωπος προικισμένος με διαισθησιὴ και με γνώση και εἰδικὴ κατάρτιση, τὰ συνθέτει λογικά, συνειδητά, κατά τρόπο πού νά ἐκφράζουσε τήν ἰδέα τῆς συγκίνησης πού τοῦ ἔδῳνε, με ἀλήθεια και συνταυτισμό πρὸς τὴ ζωὴ. Αὐτό κάνει νά ξεχωρίζεῖ ὁ ἀληθινὸς ποιητής ἀπὸ τὸν στιχολόγο, ὡς και τοῦ πῶ σπουδαίου Ὁ στιχολόγος ἐπιτηδεύεται και σκαρώνει συζησιού πού εἶναι φτιαχτοί. Ἐνῶ ὁ ποιητής ἔχει και συνταυριάζει τὰ ζωντανά σχήματα τὰ γεμάτα με τὸν παλμό τῆς ζωῆς.

Ἰδέες και συναισθήματα ἔχει ὁ ποιητής ν' ἀποδώσει ἑλεντερωμένα ἀπὸ τὰ καθημερινά παρῳδια, γεωμετρικά ἰσορροπημένα, μ' εὐαίσθητο συναισθηματικό συνταίριασμα φθόγγων μπλεγμένα, παρμένα ἀπ' τῆ ζωὴ γιά νά τὰ δώσει σ' ὅλους.

Κι' ἡ θάλασσα στὰ πόδια μας καθὼς μās τραγουδοῦσε παραμοιβάκια πρόσχαρα γιά κάποι' αἰτιά παρθένα

.....
κι' ἡ θάλασσα στὰ πόδια μας καθὼς μās τραγουδοῦσε καθὼς δέν εἶταν ἡ βριά. στριγγὴ μανταφορά
θάλασσα με τόν ὄσπορο ἀφρό και με τὸ μαφρο κύμα
λές κ' ἤθελε τὰ πόδια μας γιά νά μās τὰ φιλήσει.
(Παλαμῆς)

Ἀπὸ τὸ γοργό ρυθμὸ τὸ ἀνάλαφρο πέρασμα ἀπὸ τόνο σὲ τόνο, και ἀπὸ πῶδι σὲ πῶδι και στίχο σὲ στίχο, νοιώθει τὸ φλοισβισμό τὸ ἀκρογιαλιό, και τὸ χᾶδι τοῦ ἀγριοῦ και τῆ δροσιὰ τοῦ γυμνοῦ ποδιοῦ και τὸ παιγνίδι τῆς θάλασσας.

Ὁ ποιητής συλλαβάνει τίς ἔνοιες με τὴ μορφὴ τους τὴν πῶ παραστατικὴ και ἐκφράζεται με τὰ μέτρα, τούς ρυθμούς, τὰ τέμπη, τὴν ἀρμονία τὸν φθόγγων συνταυριασμάτων, τὴν ἐναλλαγὴ και τὴ συγκρότηση τῶν μερῶν και τοῦ ὅλου. Και ὀργανώνει τὸ ἔργο του με μαθηματικὴν ἀκρίβεια

Δὲ θά μπόρεω νά μπῶ στὰ καθέκαστα και νά μιλήσω γιά ἔνα-ἔνα ξεχωριστὰ τούς συντελεστὲς πού συνθέτουν τὸν ἔντενο λόγο. Ἄπ' ὅσα εἶπα πᾶρα-πάνω δυὸ πρᾶματα νοιζῶ ξεκαθάριον φανερά. Πρῶτο πού ὁ φθόγγος, οἱ συλλαβές, οἱ τόνοι, τὰ μέτρα, ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς ποιήσεως και τῆς ἀπαγγελίας ταυτίζον-

ται ἀπόλυτα με τὴ φύση και τὴ ζωὴ μας και, δευτέρο' διὸ ὁ πραγματικὸς ποιητής ὅλα αὐτὰ τάχει στὴν κατοχή του, τὰ συνθέτει με σοφία και διείσθησι και τελειώνει τὸ ἔργο του με ἔντοτητα και πληρότητα πού νά μὴν ἀφήνει κενά, και νά μὴν ἐπιδέχεται παραγεμισματα ἀπὸ στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴ φύση και τὰ δεδομένα τῆς τέχνης. Κ' ἔρχεται ἡ σειρά τοῦ ἔρμηνευτῆ-κάλλιτεχνῆ.

Μὲ τούτους τούς περιορισμούς πού φαίνεται νά τοῦ βάζω θά πῆ κανεῖς, πῶς τόν κάνω νευρῳστατο στὰ χέρια τοῦ ποιητῆ και πῶς πάω κ' ἐγὼ με τὸ μέρος ἔκείνου πού πιστεύουσε διὸ ὁ ἔρμηνευτῆς εἶναι νεκρὸς ἐκτελεστῆς και δέν εἶναι καλλιτέχνης. Μὲ κανέναν τρόπο δέν τὸ παραδέχομαι αὐτό. Ὁ ἔρμηνευτῆς εἶναι καλλιτέχνης και οἱ περιορισμοὶ τοῦ ὅτου βάζω δέν εἶν' ἄλλο ἀπὸ τούς περιορισμούς πού ἡ ὕλη κάθε τέχνης ἐπιβάλλει στὴ λειτουργία τῆς. Ὁ Ποιητῆς ἀναλοῖς τῆ ζωῆς και τὴν ἔνασυνθέτει με τὰ δικά τῆς τὰ σχήματα σὲ μιάν ὀργανωμένην πάλι ἔντοτητα. Ὁ ἔρμηνευτῆς, προικισμένος κι' αὐτὸς με τίς ἴδιες ἱκανότητες, κάνει τὴν ἴδια ἀναγωγή στὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς πού μεταειρίστηκε ὁ Ποιητής, και ἔχει-πᾶρα πέρα-τὴ δύναμη νά ἐμφυάσει στὸ ἔργο του τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ, τὸν παλμό τῆς ζωῆς και τὸ ὀρθοσθένει πᾶς ζωντανά και παλλόμενο. Ὅσο κινεῖται μέσα στὰ αόρατα σχεδιασμένα ὄρια τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου και τὰ πληροῖ με τὸν ἑαυτό του, εἶναι μέσα στὸ νόημα τῆς τέχνης και τῆς δημιουργίας. Ὅταν ὀμως ἔφευγε ἀπ' αὐτὰ κείνη ἀσθαιρεία ἀσυχᾶρκτη ἡ ὀχι μόνο δέν κάνει τέχνη, ἀλλὰ παραμορφώνει και τὸ δημιούργημα τοῦ ποιητῆ. Και ὀμως, στὴν κοινὴ συνείδησι αὐτὸς ποζάρει σήμερα γιά ἀληθινὸς τεχνίτη, ἐνῶ ἔκείνου πού με ἀπλότητα και με εὐαίσθησια θά ζητοῦσε ν' ἀποδώσει τούς ἀληθινούς ρυθμούς και μ' αὐτούς τὸ βαθυτέρου νόημα τοῦ ποιήματος, θά περνοῦσε γιά ... ἀνέκφραστος και ... φτωγός. Εἶναι ἀφάνταστο σὲ τί σημείο ἔχει γυφαιεῖ τὸ αἰσθητικό μας κριτήρι και πόσο ὅλα γύρω μας, ἀπὸ τὸ σχολεῖο ἱοαετὸ τὸ κοινωνικό σᾶλῶνι και τὸ πατάρι τῆς σκηνῆς, ἔχουσε βοηθήσει γιά νά παραστρατῳψουσε στὴν πορεία μας πρὸς τὴν Τέχνη.

Ἡ πραγματικὴ ἔρμηνεῖα τοῦ ποιητικοῦ ἔργου δέν καταφεύγει ἐν στοιχεῖα ξένα και ὀσχετα πρὸς αὐτό. Και δέν περιορίζεται στὸ περιεχόμενο ἄλλως τοῦ μῦθου, πού δέν εἶναι παρὰ ὁ καμβᾶς τοῦ καλλιτεχνήματος. Πόσες φορές ἄν πάρομαι και σταδοῖμι μόνο στὸ μῦθο ἔνός ποιήματος, ἀπομονοῶμε ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς φόρμας του, δὲ θά τὸ αἰσθανθοῖμι φτωγὸ, φτιαχτό και, καμμιά φορά, ἐντελῶς ἀνάγει; Και ὀμως, τὸ ποίημα κλείνει ἔνα σωρὸ ἰδέες και συναισθηματικὸ περιεχόμενο. Ὁ δημιούργος ἔρμηνευτῆς θά τὸ ἀναζητήσῃ στὴ μορφῇ του, ὅπου νόημα και συναισθήματα ἔχουν ἀποκρυσταλλῳθεῖ.

Τὴ μορφὴ τοῦ ποιήματος τὴ συνθέτει τὸ σᾶνολο, πού διαμοιράζεται-ὅπως γίνεται σ' ὅλα στὴ φύση και στὴ ζωὴ-σὲ ἔνοητες μικρότερες, πού κι' αὐτὲς διαμοιράζονται σὲ ἄλλες, ἄκόμα πῶ μικρές. Οἱ στρωφές, τὰ τετράστιχα, οἱ στίχοι, τὰ ἡμιστίχοι, οἱ λέξεις, οἱ συλλαβές... ὅλα ἔχουσε μιὰ αὐτοτέλεια κι' ὠτόσθ, μιάν αόρατη ἀλληλοεξάρτιση. Ἀρχίζει και τελειώνει τὸ πρῶτο ἡμιστίχο, ἀλλὰ ὁ στίχος προχωρεῖ. Και ὀταν

δ στίχος συμπληρώνεται και τελειώνει, πάλι το έκφραστικό σχήμα προχωρεί στο δίστιχο, το τετράστιχο, ή πρώτη στροφή στη δεύτερη και η παλμική αυτή κίνηση δεν τελειώνει δριμυτικά παρά μόνο εκεί που μπαίνει η τελευταία τελεία του ποιήματος. Ο έρμηνευτής που μπορεί και συλλαβαίνει τον σύνολο του το μορφικό σχήμα του ποιήματος, ζει τη συνεχόμενη αυτή κίνηση, τη στερεώνει και την αποδίδει με τόν παλμό της ψυχής του. Και η μεγάλη αυτή μορφική ένότητα, όπως αναφέραμε άνωθεν πάρα πάνω, χωρίζεται σε άλλες μικρότερες, που γίνονται στην έρμηνεια ζωντανές και συναισθηματικές ένότητες (γιατί τέτοιες είναι) που διαδέχονται ή μία την άλλη. Κι' όπως τα συναισθηματικά και οι ιδέες παραλλάζουν στη ζωή, έτσι και η απόδοση τους. 'Απ' αυτό έχουμε την ποικιλία των ρυθμών, των μέτρων, τις μεταλλαγές και τις μεταπτώσεις που ποικιλούν το ποίημα, το κάνουν να ζει και σπάνε τη μονοτονία του. 'Ακριβώς ή απόκλιψη σε μās τών σχημάτων της ζωής και της φύσης είναι σκοπός της τέχνης και θά ήταν παρανόηση αν η τέχνη δέ μās παρουσίαζε περιστατικά, με τόν έναλλασσόμενο χαρακτήρα και με τό ύφος τους, τά μέρη που συνθέτουν το ποίημα. Για να πετύχει αυτό τό δυσκολώτατο έργο, είναι ανάγκη ο έρμηνευτής να μην αφήνει να νεκρώνεται ποτέ μέσα του τό συναίσθημα που είναι ο πυρήνας του έκφραστικού σχήματος. Γιατί τότε γίνεται ή δδεια και μελοδραματική άπαγγελία του στόμφου και του χτυπητού στίχου, που κάθε άλλο παρά τέχνη είναι και κάθε άλλο παρά έννοια κι' αίσθηση της ζωής μεταδίδει. Τά σχήματα αυτά τά χαρακτηρίζει ένας δικός τους τονισμός, μία ιδιαίτερη μελωδία, δικά τους τέμπη και ή ιδιαίτερη άρμονία τών φθονγγικών τους συνταρισμάτων. Ο τεχνίτης έρμηνευτής δεν αφήνει να τού ξεφύγει τίποτα άπ' αυτά και κατέχει τήν τέχνη να τ' αποδίδει με δλη τους τήν πληρότητα. 'Ενώ σχεδιάζει με τούς τόνους τή μελωδία και με τίς παύσεις τά έκφραστικά σχήματα και αποδίδει με τά τέμπη τόν κινητικό χαρακτήρα του ποιήματος, έχει άπό κατάρτιση και γνώση και άσκηση τήν ικανότητα να έπεξεργάζεται όλα τά καθέκαστα και ν' αποδίδει ως τήν τελευταία λεπτομέρεια, τό φθόγγο και τή συλλαβή, όλα τά στοιχεία που συνθέτουν τό ποίημα. Σχεδιάζει τ' άλλα και συνταίριζέ τιά τό σύνθετα, τά μέρη και τό σύνολο ύπογραμμίζοντας τήν κίνηση, τό σχήμα, τό χαρακτήρα, τά ύψη τούτ.

Γιά να τό πετύχει αυτό ο έρμηνευτής, κοντά στην κατανόηση τή βαθύτατη και τήν άπόλυτη άφομοίωση του κείμενου, πρέπει να κατέχει ένα ύγιες φωνητικό όργανο, καλά βαλμένο και άσκημένο με βάση τά φυσιολογικά δεδομένα της λειτουργίας του, και μίαν άληθινή άσθηση ρυθμού.

Πριν κλείσω τό σημείωμά αυτό, βρισκω οκόμμο να δώσω με άδρα χρώματα μίαν εικόνα της έρμηνείας τών ποιημάτων (τή άπαγγελία) όπως συνηθίζεται σήμερα άπό τούς λεγόμενους «καλλιτέχνες» της άπαγγελίας. Τό πρώτο που θά παρατηρήσουμε στο δόσιμό του είναι μία διαστρέβλωση της λειτουργίας της φωνητικής τους μηχανής, που έχει άποτέλεσμα τήν άπόδοση ενός φτιαχτού ήχου, μιάς τεχνητής καλιξεί—μέλλον μάσας—και λαρυγγικής, που είναι αντίθετη στη φυσιολογία της φωνής. Αυτό ξενίζει τόν άντίστο ακρο-

ατή, τόν παραπλανεί και τόν κάνει να λογαριάζει σαν τέχνη κάτι που είναι άφύσικο, και σαν τέτοιο άνταισθητικό. 'Ακολουθεί μία ψευδοαρνητική και ψευδοτολική διάθεση που διαχύνεται σ' δλη τήν έρμηνεία και συμπληρώνεται με μία άβραθη προσπάθεια. Έναν ναρκισσομό. 'Ετσι στερεοποιείται μία άρρωστημένη φόρμα άπαγγελίας μέσα στην όποια χύνονται και ψήνονται όλα τά ποιήματα, όσχητα παρά τή δική τους τή μορφή. Τό πολύ—πολύ κάποιο χρωμάτισμα, κάποια κίνηση κάπως χαρακτηριστική που βγαίνει άπλωδ άπό τό μύθο, άπό τήν ιστορία δηλαδή, τήν ύπόθεση που περικλείνει τό ποίημα. Καμμία πνευματικότητα και καμμία αίσθηση δεν άναδύονται σ' αυτή τήν έκδίφωση που είναι χωρίς δλθήα και χωρίς ήθος. 'Όταν όμως ο έρμηνευτής κάνει τό άπλό, μά και τόσο δύσκολο έργο του, όπως τό σχεδιάσαμε πάρα πάνω, τότε όλα τά «γλαρά μάτια» και οι προσπάθειες και οι φτιαχτές φωνές περιττεύουν και τά παραγόμενα ένχολλου. 'Η δουλεία του έρμηνευτή-καλλιτέχνη έλθει σοβαρή κι' άντρικά, καθόλου άρρωστημένη και εξλιγμένη και όταν άγνό άκροστή μιλάει άντί ή λαγνεία και τό ξελλίγωμα, ο ύφος της φύσης του τό άριμμοι, ή δράση και ή ζωή.

Δέν έξρω αν στο βιαστικό τούτο έξέτασμα του σπουδαιότατου αισθητικού θέματος, μέρσα να ξεγηθώ όσο θά χρειαζότανε. Θμά ήμωνα όμως έτοιμος να ικανοποιηθώ κι' αν άπλωδ έρριξα μία πετρία στα λιμνασμένα νερά του θέματος της έρμηνείας του έντεχου λόγου.

Σ. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ

ΕΝΑΣ ΚΑΤΑΔΙΚΟΣ ΣΥΝΘΕΤΗΣ

Οι 'Αμερικανικές έφημερίδες γράφουν ότι ένας κατάδικος που μέσα εις τό καλλι της φυλακής του συνέθεσε ένα μουσικό έργο άπό 75 σελιδες χωρίς βοήθεια πιάνου, θά έπιτύχη τώως τώρα όλίγων ήμερών έλευθερία ώστε να μπόρηση να άκούση τό έργο του για πρώτη φορά.

Ο Φράνκ Γκαρνάντασαφ, 47 έτώτ, πρώην έμπορος πιάνων, καταδικασμένος σε ισόβια δεσμά συνέθεσε τήν «καντάτα» του (για όρχήστρα χωρωδία και σολιστ) περιλαμβάνουσα 11 μέρη, κτυπώντας με τό μολούτι του τόν τοίχο του κελλιού του, για να κρατά ή χρόνο.

Στή σύνθεσί του έδωσε τόν τίτλο «Μπίκυ Σπρίνγκ»—Πεγάλη Πηγή—άπό τό όνομα μιάς πολίχνης του Τέξας, τήν όποια είχε γνωρίσει όταν ήταν περιουσιών πωλητής πιάνων.

'Η πολίχνη Μπίκυ Σπρίνγκ έορτάζει τήν 200ετηρίδα της ατώς τίς μέρες και οι κάτοικοι της ζήτηδόν να παρευρισκεται εκεί και ο Γκαρνάντασαφ κατά τήν έκτέλεσί της καντάτας του.

Ο κυβερνήτης της Πολιτείας Τέξας κ. 'Αλλαν Σάϊβερνς έξήτησε τηλεγραφικώς άπό τόν κυβερνήτη της Πολιτείας Τενεσσή να είσοκουσθή ή ευχή τών φιλομούσων κατοίκων του Μπίκυ Σπρίνγκ: «Τό μόνο που ζητάμε άπό τήν Πολιτεία του Τενεσσή—άναφέρει στο τηλεγράφημά του ο κ. Σάϊβερνς—είναι να άποφυλακοθή ο Καρνάτασαφ όσο καιρό χρειάζεται για να μεταβή εις Μπίκυ Σπρίνγκ και να άκούση τήν έκτέλεση της καντάτας του.

ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΩΣ ΟΡΓΑΝΟ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ

του κ. ΤΑΣΟΥ ΝΙΚΟΚΑΒΟΥΡΑ Καθ. του ΊΩ. Κερκίρας

Το βιολί είναι πολύ παλιό όργανο και έχει μία τέτοια παράδοση όπως τσως κανένα άλλο μουσικό όργανο.

Η καταγωγή του είναι Ινδία. Περίπου 5.000 χρόνια π. Χ. εφευρέθηκε το πρωτόγονο αυτό όργανο την εποχή που βασιλευε ο Ραβάνος στην Κεϊλάνη. Έτσι ονομάστηκε Ραβάναστρο. Το όργανο αυτό είχε ήχο, λάρη, κορδαλλήρη, κλειδιά και δοξάρι.

Το Ραβάναστρο αυτό υπάρχει ακόμη και σήμερα στας Ινδίες στα χέρια των ζητιάνων.

Αργότερα το όργανο αυτό μετανάστευσε στην Αραβία και Περούα όπου συναντάμε το συγγενές όργανο Ρεμπάμ.

Επίσης το βιολί γενικά ως πρωτόγονο όργανο ήταν πολύ διαδεδομένο στους Βαβυλωνίους, Αιγυπτίους, Έλληνες και Ρωμαίους.

Στην Εύρωπη πρωτοεμφανίσθηκε κατά το μεσαίωνα και πρώτο το έφεραν οι σταυροφόροι και οι Άραβες της Ισπανίας.

Κατά το τέλος του 15 ου αιώνα πρωτοεμφανίσθηκαν οι βιόλες που έζησαν έως το 17ο αιώνα. Η καταγωγή τους είναι από το συγγενικό όργανο Ρεμπάκ.

Τα όργανα αυτά έπαίζοντο στις εκκλησίες που τραγουδούσαν σε ταυτοφωνία οι μοναχοί και οι ψάλτες.

Αυτές οι βιόλες είχαν σχήμα πολύ διαφορετικό από τα σημερινά έγχορδα.

Οι βιόλες περιελάμβαναν άρχικως δύο κατηγορίες. Τη βιόλα ντά μπράτο που έπαιζτο όπως το σημερινό βιολί και τη βιόλα ντά γκάμπια που την τοποθετούσαν ανάμεσα στα γόνατα, όπως παίζεται το σημερινό βιολοντέλλο.

Η βιόλα που είναι σήμερα εν χρήση ονομάζεται αλτοβιόλα, Γαλλικά **Alto** και Γερμανικά **Braische** είναι το ενδιάμεσο όργανο από το κουαρτέτο μεταξύ βιολιού και βιολοντέλλου και μιμείται τη φωνή του τενόρου.

Στην οικογένεια που άρτιζούν οι βιόλες ανήκουν τα έξης συγγενικά όργανα.

1ον) Η Λύρα με το δοξάρι. 2ον) Η βιόλα μπαστάρτα (νόθος βιόλα) όργανο κατά τι μικρότερο της βιόλα ντά γκάμπια. 3ον) Η βιόλα ντ' άμπερ (Βιόλα έρωτική), που είναι στο μέγεθος της σημερινής βιόλας και έχει 7 χορδές, οι τέσσερες από έντερο και οι τρείς άλλες περιτυλιγμένες με άσημενια κλωστή).

Χαμηλά στον κορδαλλήρη και κάτω από τη γλώσσα (την *Touche*) υπάρχουν άλλες 7 χορδές συμπαθείας οι οποίες δεν παίζονται, αλλά πάλλονται έπηρεασμένες από το παίξιμο των άλλων έπτά χορδών με τις οποίες βρίσκονται χορδιωμένες σε ταυτοφωλία. 4ον) Έχουμε τη βιόλα *Pomposa*, ή όποια εφευρέθη από τον Ίωάννη Σεβαστιανό Μπάχ που έγραφε γι' αυτό το όργανο την έκτη σονάτα. Σήμερα ή σονάτα αυτή παίζεται στο βιολοντέλλο. Το όργανο αυτό είχε πέντε χορδές *Do Sol Re La Mi* και θά μπορούσε να ονομασθή μικρό *Violoncello* διότι ως μέγεθος ήτο μεταξύ του σημερινού βιολοντέλλου και της σημερινής βιόλας.

Έξαιρετικό ενδιαφέρον έχουν στα μεγάλα μουσικά κέντρα οι Σόλλογοι συναυλιών με παλιά όργανα όπως στο Παρίσι ή περίφημη *Societe Violes et Clavecins* που

δίδει συναυλίες κλασικής μουσικής 16ου και 17ου αιώνας μόνον με αυτά παλαιά όργανα.

Το σημερινό βιολί είναι μία Ίταλική δημιουργία. Πραγματικός πατέρας του βιολιού είναι ο *Magini* 1590 - 1632 ο όποιος θεωρείται ο δημιουργός της τελικής φόρμας του σημερινού βιολιού.

Ο *Magini* ήταν μαθητής του *Gasparo di Salo* (1542). Και οι δύο αντιπροσώπευον την περίφημη Σχολή Όργανοποιίας της *Brescia*.

Πατέρας της όργανοποιίας της Σχολής Κρεμόνας είναι ο *Andrea Amati* (1525) χάρις σ' αυτόν μόδεσε ή όργανοποιία να λάβη αυτή τη θαυμασία εξέλιξη. Τα βιολιά *Amati* φημίζονται γιά την έξαιρετική γλυκότητα του ήχου αλλά θεωρούνται μάλλον κατάλληλα γιά μουσική διαμοίχιο παρά γιά συναυλίες, διότι ο ήχος τους δέν έχει άρκετη ένταση.

Αλόγ του μικρού μεγέθους των τα βιολιά *Amati*, θεωρούνται ως τα ιδώδη γυναικεία βιολιά, πολύ πλέον ευκόλοποιείται από τα άλλα.

Η γενιά των *Amati* διατηρήθηκε γιά δύο σχεδόν αιώνας. Σπουδαιότερος από όλους όηήρξε ο *Nicola Amati* γιός του *Geronimo* (1596 - 1684) του όποιου τα βιολιά έχουν μία μεγάλη άξια.

Η έτικέτα των βιολιών του είναι ή έξης: **NICOLAUS AMATUS CREMONEN HIERONYMI FIL. AC ANTONIJNEPOS FECIT 1677.**

Μετά το θάνατο του *Nicola Amati* διάδοχος και οι μόνοι που είχαν την όργανοποιία της Κρεμόνας στά χέρια τους ήσαν οι *Guarneri* και *Siradivari* οι όποιοι ήσαν και οι δύο μαθητά του *Amati*. Παρ' όλο το συναγωνισμό και την άμιλλα τους συνδέει μία πραγματική φιλία.

Είχαν τόσες παραγγελίες από Βασιλείς και Εύγενείς από την Ίσπανία, Γερμανία και Άγγλία που δέν κατόρθωναν να τις έκτελουν όλες. Όλοι ήθελαν να άποκτήσουν τα περίφημα αυτά άριστοουργήματα της Κρεμόνας που ξεχωρίζουν γιά την κομψότητά τους, όπως έπίσης και γιά το θαυμάσιο βερνίκι τους που το χρώμα τους ποικίλει μεταξύ του βαθύχρυσου και του ζεστού βελουδένιου κόκκινου.

Η γενιά *Guarneri* διατηρήθηκε έπί τρείς γενεές, παλαιότερος ήταν ο *Andrea Guarneri* 1626 - 1698. Ο περιφημότερος ήμας όλων ο *Guarneri Giuseppe* (γνωστός *Del Gesu*). Ο *Guarneri* μεγάλωσε λίγο το σχήμα και κατάφερε να έχουν περισσότερη ένταση ήχου τα βιολιά του από τα βιολιά *Amati*.

Τα βιολιά του φέρουν την έξης: **JOSEPH GUARNERIUS FECIT CREMONA ANNO 1773 I.H.S.**

Τα *Joseph Guarneri* είναι περιζήτητα και πλέον δυσωρέτα από τα *Siradivari*, γιαι ή παραγωγή τους έν συγκρίσει με τα *Siradivari* ήταν έξη φορές μικρότερη, έπειδή ο κατασκευαστής τους πέθανε άρκετά νέος και καθώς φαινόταν ή σταδιοδρομία του είχε διακοπή κατά διαστήματα.

Ο Παγκανί παρ' όλο που ήτο κάτοχος βιολιών *Magini*, *Nicola*, *Amati* και *Siradivari*, είχε ιδιαίτερα προτίμησι στο *Guarneri* στον *Joseph* του όπως το άνωμαζε.

Τα βιολιά αυτά του Παγκανί βρίσκονται στη

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ

Γενοβα και όταν διάσημοι Καλλιτέχναι θέλουν να δώσουν ρεσιτάλ επάνω σε κανένα από τα βιολιά αυτά, τους το παραδίδει επίσημος επί σινηγή ο Δήμαρχος.

Ο περιφημότερος της ίδιας Σχολής και των δύο προγενεστέρων του ήταν ο **Antonio Stradivari** (1644-1737) που κατασκεύασε τα βιολιά του σ' ένα ενδιάμεσο μέγεθος μεταξύ **Amati** και **Guarneri**. Έτσι κατάφερε να έχει και εξαιρετική ήχισα του ήχου μαζί με εξαιρετική γλυκύτητα και ομοιογένεια των χορδών.

Παντού ήταν περιζήτητα τα **Stradivari**. Ο Βασιλέας της Πολωνίας το 1715 έστειλε το Διευθυντή της 'Ορχήστρας αυτοπροσώπως να παραγγείλει βιολιά για την ορχήστρα της Αδλής του.

Ο **Michaele Monzi** μεγάλος Τραπεζίτης της Βενετίας, έδωσε μία παραγγελία το 1682 για βιολιά, βιόλες και βιολοντσέλλα του **Stradivari** για να τα κἀμη δώρο στο Βασίλεα **James** το II.

Επίσης το 1685 ο Καρδινάλιος **Orsini** ο μετέπειτα Πάπας Βενέδικτος XIII παρήγγειλε βιολιά και βιολοντσέλλα στον **Stradivari** και του απένευε τον τίτλο του Προμηθευτού 'Όργανοποιού του Καρδινάλιου 'Αρχιεπισκόπου.

Το 1687 ο **Stradivari** εξετέλεσε την περίφημη παραγγελία για την 'Ισπανική Αδλή, τα όργανα αυτά είχαν διακοσμηθείς (**Incrustassions**) από ελεφαντόδοντο.

'Άλλη περίφημη παραγγελία το 1690 εξετέλεσθη για τον Πρίγκηπα της Τσokάνης η οποία παραγγέλθη δώθηκε από το Μαρκίση **Bartholomeo Aribaili**.

Τα περιφημότερα βιολιά του **Stradivari** ήταν δύο. το ένα ώνοματίστηκε **Μεσίας** και το άλλο **Pucelle** (Παρθένος) και ώνοματίστηκε έτσι γιατί έμενε εσωτερικώς ανέπαφο και δὲν ἀλλάχθηκε ποτέ η **Bass Bar**.

Ο **Μεσίας** έπεσε στα χέρια του γνωστού Γάλλου όργανοποιού **Vuillaume** και ειχε εκτεθεί στην έκθεση του **Soult Kensington Lean** το 1872.

Το βιολι αυτό αγοράσθηκε αργότερα 2.000 λίρες Στερλίνες από τον **Crawford** από **Edimburgh**.

Και το άλλο, η «Παρθένος», αρχικώς έπεσε στα χέρια του **Vuillaume** και θεωρείται το τελευταίο βιολι που κατασκεύασε ο **Stradivari**.

Τα βιολιά του **Stradivari** βρίσκονται ομήρως στα χέρια διασημών εκτελεστών και έχουν μυθώδη αξία. Ο **Βαθούλαυτος** 'Ιρλανδός τραγουδιστής **Macomark**, πλήρως ένα **Stradivarius** στην 'Αμερική 50.000 δολάρια, ο δε διάσημος Βιολιστής **Kubelik**, αγόρασε από τον οίκο **George Hart** του Λονδίνου, ένα **Stradivarius Imperator** 6.000 λίρες Στερλίνες.

Ο **KPA**-Γ'ΣΛΕΡ ήταν επίσης κάτοχος ενός **Stradivarius**.

Τα βιολιά του φέρουν την εξής επιγραφή.

ANTONIO STADIVARIUS CREMONENS FIS FACIEBAT ANNO 1704.

Τα γνήσια είναι μόνον 300 εκ των οποίων τα περισσότερα βρίσκονται στις 'Ηνωμένες Πολιτείες. Πολλά άλλα εμφανιζόμενα σήματα σαν βιολιά **Stradivari** είναι αντίγραφα κατασκευασμένα από καλούς τεχνίτες.

Επίσης άλλα οποιαδήποτε κατασκευαστα βιολιών της 'Ιταλικής όργανοποιίας, δηλ. βεβαίως τόσο περίφημο όπως οι τρεις προαναφερθέντες είναι οι εξής:

Η γενιά **Rugieri**, η γενιά **Bergonzi**, η γενιά **Guadagnini**, **Gagliano Landolfi** και τόσες άλλες.

(Η συνέχεια στο επόμενο) ΤΑΣΟΣ ΝΙΚΟΚΑΒΟΥΡΑΣ
«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΤΙ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ & ΙΣΠΑΝΙΑ

Ο γνωστός χαριτωμένος χιουμορίστας κι' εξυπνότατος Γάλλος συγγραφέας 'Αντρέ Ρουσσίν, του οποίου «Το μικρό καλβί» παιζόμενο επί διετίας δόκιμησης μπαίνει τώρα στον τρίτο χρόνο, σε μία του τελευταία συνέντευξη με το δημοσιογράφο Κλώντ Σεζόν λέει: «Νά, γιατί το έργο μου παίχθηκε σ' όλη τη Γαλλία και την Εύρoπή γιατί τα πρόσωπα του έργου μου άπαυτου οι μέν τούς δε, μέσα σε μία άτμοσφαιρα τόσο έντονης και δραστηκής τιμιότητας, που κάθε πρόσοια φαίνεται άπιθνη κι' αδύνατη στον καθ' ένα από τούς τρεις.» Έκείνο που χαρακτηρίζει και ξαννούνονται το τρίγωνο το συζυγικό στο θέατρο του Ρουσσίν, είναι το ότι παραμένει ισοπλήρως από ένα βαθύ της άνθρωπάτητος, ασηπρό τόσο στην ελιγκρίνια όσο και στην άπατη. Το νέο του έργο που θα πρωτοπαιχθή στην Βρυξέλλες λέγεται «Νίν» με πρωταγωνίστρια τη γνωστή μας και διάσημη ήθοποιο Ρουμανίτσα, 'Ελβίρα Ποπέσκο, σύζυγο του θεατρικού συγγραφέως Βερνίγι.

Η ύπόθεση είναι απλή. Είναι το δράμα της γυναικός που είναι πάντα η λοχρότερη. Είναι μία μελέτη χαρακτήρων που κυριαρχεί της καταστάσεως. Είναι ένα δράμα. Δράμα για ποίν; Και για τούς τρεις. Ο σύζυγος καθός κι' ο έραστής είναι δυο αδύνατες ύπαρξεις, που ζήτην να γκαταλείψουν τη γυναικία η οποία παρ' όλες τις μαγανιές και μηχανοραφίες της μέσα στον διηνηκή της θρίαμβο, χάνεται κι' αυτή έπισης.

«Διάλεξα, λέει, μία κατάσταση σχεδόν αδιάρρητη των προσώπων, που μοιάζουν και συγγενίζουν πολύ με τις μαριονέτες στην άρχη, με που κατά την εξέλιξη του έργου, έτοιμάγονται τ' ανθρώπινα αισθήματα, για να δημοχρησθούν άργότερα της άτμοσφαιρα του αληθινού δράματος, του ψυχολογικού. Κι' έτσι το έργο από φάρος μετατρέπεται σε τραγωδία.

«Ο **Βύρων** στη Βενετία.» (Όπερα διαματίου.) Το λιμπρέττο γράφτηκε από το διάσημο δραμ. συγγραφέα Τζιουλιέριο Φερναντές Σόου, και περιγράφει το έπεισόδιο των έρωτων του Λόρδου Βύρωνος και της Κοντέσσης Τζιουλιόλια, στη Βενετία λίγο πριν αυτός κατέβη στην 'Ελλάδα.

Η μουσική του γράφτηκε από τον τέας ύπουργό των Οικονομικών της 'Ισπανίας 'Εντουάρντο 'Ωνος, και παίζεται με καταπληκτική έπιτυχία στο θέατρο της Μαδρίτης. Μία στην ομοιαστικός ρομαντική μουσική που συνθέτη, θεοπάει η λυρική αξία των μελωδιών, με μία έντονη χρήση καλά προσαρμοσμένη στις κλασσικές συλλήψεις της όπερας του διαματίου.

Αυτό έννοείται δὲν έμποδίζει καθόλου όλες της οικογενείες των όργάνων από του δὲν αντιπροσωπεύονται μέσα στην ορχήστρα: άλλα με μία τέλεια έγκράτεια, ώστε το έργο διατηρεί τον χαρακτήρα της όπερας του διαματίου τελείως προσαρμοσμένο με το σύγχρονο γούστο. Η συμμετοχή της χορωδίας μέσα από τα παρασκήνια, κατά τα ένδιάμεσα, είναι ένας άλλος νεωτερισμός που έπροέκρινε εύχρηστη έντοπωση στο κοινό. Μ' αυτήν την άνέκοθη συνταγή—φόρμα, ο κ. 'Εδ. 'Ωνος δοκιμάζει—προπαθόντας να δώσει μία νέα ώθηση προς ώφέλος του στίλου, του νέου αυτού έδους—να καταπολέμηση την κρηση που μαστίζει τη λυρική τέχνη στην 'Ισπανία, λόγω των υπερβολικών αξιώσεων που προβάλλουν οι τραγουδιστές και οι μουσικοί της όπερας.

Γ. ΠΛΟΥΤΗΣ

Η "ΣΑΛΩΜΗ", ΤΟΥ ΣΤΡΑΟΥΣ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ

Αναμνήσεις του κ. Ι. ΦΑΡΟΥΔΑ

"Όταν, τόν καιρό τόν τότε, ζούσα σ'ό Παρίσι, παρακολουθούσα τακτικώτατα τόν θέατρο, τόσο τόν μουσικό όσο και τόν δραματικό. Ήταν γιά μένα ή μεγαλύτερη απόλαυση, και μπορώ νά πώ πώς σπανίως περνούσε μία βραδιά χωρίς νά βρεθώ στις 8 ή 9 κ.α. καθημερινώς σ' ένα «φωτέιυ ντ' όρκέστρ» τής Γαλλικής κωμωδίας, τής «Όπερας ή τού Όπερά κομικ, άλλα και τών θεάτρων τού μουσικάλ ή τού έπεινόν τού έλαφρότερα θεατρικά είδη, «βώ ντέ βίλλ» ή Όπερέττες.

Σ' αυτό όμως δέ μ' έμπόδιζε όταν, παρακολουθώντας, και τήν έκτός τού Παρισιού καλλιτεχνική κίνηση νά είμαι ένθιμος τού τί γίνεται και στις μεγάλες έπαρχιακές πόλεις τής Γαλλίας — Η Ρουέν ήταν τότε ένα σημαντικό κέντρο τού Λυρικού θεάτρου. — Άλλο, και ίσως, ότι γινόταν και στα μεγάλα κέντρα τής Γερμανίας, τής Ίταλίας ή τού Βελγίου, όπου τά ρεπερτοούρ τών μουσικών θεάτρων παρουσίαζαν μεγάλη ποικιλία και άλλως ίσοίτιορ ένδιαφέρον.

Άλλά αυτό είνε άλλη ιστορία όπως έλεγε ό μακαρίτης Κίπλινγκ. Έτσι μία καλή μέρα τού Γενάρη (1909) διάβασα στις γαλλικές έφημερίδες πώς τó νέο μέλοδραμα τού Στράους (Ριχάρδου) «Σαλώμη», αφού έθριάμβευσε στήν όπερα τής Δρέσδης, έπρόκειτο νά παιχθί στό Τουρίνο και κατόπι στή «Σκάλα» τού Μιλάνου, τής όποιας τή διεύθυνσι είνε ανάλαβει ό Τοσκανί νού είχε άποκτήσει πιά μεγάλη φήμη ως μαέστρος, δέν ήταν έν τούτοις άκόμα, ό μεγάλος, ό άσύγκριτος και μεγαλοφυής Τοσκανί!

Τό άλλο πρωί έφραγα γιά τήν Ίταλία και μόλις έφρασα στό Τουρίνο μέ έπιληροφόρηση πώς τó επόμενο βράδυ θά παιζόταν στό Ρεάλε ή «Σαλώμη» μέ πρωταγωνίστρια τή διάσημη Ίταλίδα πριματόνα: Μπελλιντοίνι. Έμεινα δυό μέρες στό Τουρίνο και παρακολούθησα μία ώραία παράσταση τού έργου τού Στράους στήν όποία ξεχώριζε ή Μπελλιντοίνι ή όποια έκτός από τήν ώραία φωνή της και τή μεγάλη τέχνη της, έτυχε νά είναι και δεινή χορεύτρια και έτσι στό χορό «τόν Έπτά πέπλων» δέν ήταν άνάγκη νά τήν άντικαθίστα κάμμιά έξ έπαγγελματός χορεύτριας, όπως συμβαίει όταν ή όποικρινόμενη τή Σαλώμη άδυνατεί νά χορεύη ή ίδια. Έτσι ή Μπελλιντοίνι έθριάμβευσε πέρα και πέρα και έπεσκιασε κατά πολύ τούς λοιπούς έρμηνευτάς, οι όποιοι άλλως τή άποτελούσαν ένα καλό σύνολο άλλα δέν παρουσίαζαν και τίποτα τού άλλως έξαιρετικό. Τό έργο όμως τού Στράους πού άκουα γιά πρώτη φορά μέ ένθουσίασε και τήν έπαρτίο έπρομηθεόθηκα τήν παρτίσιον γιά νά είμαι απόλυτα προετοιμασμένος γιά τήν παράστασι πού έπρόκειτο νά παρακολουθώ στή Σκάλα τού Μιλάνου και ή όποια έπρόκειτο νά δοθί άργότερα κατά τή σαζόν τής «Κουαρέζιμα» (τής σαρακοστής).

Φυσικά από πολύ πριν κράτησα τή θέσι μου και τού βράδυ τής παραστάσεως, φρακοφορόν — τό έπίσημο ένδυμα ήταν άπαράτητο γιά τίς πρώτες θέσεις τής Σκάλας — χωρίς νά βιαστώ ξεκίνησα από τό «Ξενοδοχείο τού Μιλάνου» πού ήταν και είναι στό Κόρσο και όρεκτά κοντά στή Σκάλα, γιά νά πάω νά γευματίσω πριν από τήν παράστασι στό περίφημο ρεστοράν τού Κόρσο πού βρίσκεται λίγα βήματα από τó θέατρο. Ό

μαίτρ ντ' Οτέλ, μέ ύποδέχτηκε εύγενέστατα, μέ τή φράσι «Ό κύριος βρεβία θά έχει κρατήσει τραπέζι». Και στήν άρνητική μου άπάντησι: «Λυπούμαι πάρα πολύ, μού άπήντησε, άλλα κυτάξτε τί γίνεται» Και τώ δντι ή μεγάλη σάλα τού Κόρβα ήταν κατόπιστη από έξαιρετικά κομψό κόσμο, πού καθώς έμαθα άντικα ως έπί τού πλείστον από τίς μεγάλες οικογένειες, άριστοκρατικές μεγалоασατόν πού κατοικούσι οι περισσότεροι στά μέγαρά τους και πού βρίσκονται στά περίχωρα τού Μιλάνου και εθίσται πριν από κάθε Γκαλά τής Σκάλας νά τρώνε στού Κόρβα. Και τώρα τή θά γίνι; ρώτησα τόν μαίτρ ντ' Οτέλ, πού δέν έβλεπα καταστενωχωρημένο πού δέν μπορούσε νά μέ έξυπηρετήσθ.

Έν τώ μεταξύ ή όρα περνούσε και επί πλέον πεινούσα, και έξήλενα τούς εύτυχείς θνητούς πού έτρωγαν και πίναν μέ κέρι τά όρεκτικά φαγητά και τά περίφημα κρασιά τού φημισμένου ρεστοράν. Άλλά τί εύχάριστη έκπληξι! Σ' ένα τραπέζι διακρίνα ένα κομψό και ήλικιωμένο κύριο πού έτρωγε μόνος του και μού έκανε νεύμα νά τόν πληρώσω. Άναγκωρίως τόν κόντε Μπωλλάτι πού πριν από δύο χρόνια ήταν πρέσβυς τής Ίταλίας στας «Αθήνας».

Μέ αλήθινη ένθουσιασμόν τόν πληρώσα και άπήλαυσα έτσι και τήν κοζίντα τού Κόρβα και τή συντροφιά τού εύφροστάτου και συμπαιστιάτου Ίταλό διπλωμάτου. Έφάγαμε, ήψαμε, κουβεντιάσαμε και ξεκινήσαμε μαζί γιά τó θέατρο, πού έκείνος ήταν προσκαλεσμένος σ' ένα θεωρείο πρώτης σειράς, έγώ δέ στήν «πολτρόνα» μου, όπως άποκαλούν στήν Ίταλία τίς πρώτες θέσεις τής πλατείας.

Είνε δύσκολο νά περιγράψω κανείς τó έκπαγλο θέμα πού παρουσιάζει ή σάλα τής Όπερας έκείνη τή βραδιά! Άπό τίς τέσσερες σειρές θεωρείων (χωριστά τó ύπερβον) και οι τρεις λαμπραν από τά διαμαντικά τών κυριών άπάνω στά μαλλιά τους και στά ντεκολιέ τους. Όμοιογώ πώς και στήν Όπερα τού Παρισιού δέν είχα δει τέτιοι πράγμα και τίς έπιστημώτερες άκόμα βραδυές!

Οι θαυμάσιοι πολυέτασι κατεβάζουν τά φώτα τους, παυούν οι όμίλεις, άκρα σιωπή βασιλείει, οι μουσικοί στις θέσεις τους περμύνον τόν Μαέστρο. Και ίσού ό Τοσκανί. Θά ήταν τότε περίπου σαραντάτηρς. Τόν ύποδέχεται τó κοινό μέ ένθουσιώδη χειροκροτήματα. Στό άναλόγιό του ή παρτίσιον τής Σαλώμης άνομιγμένη στήν πρώτη σελίδα. Με άπορία βίβλω πώς ό μαέστρος δέ ρίχνει ότε καν μία ματιά άπάνω στή μουσική και διευθίνει ολόκληρο τó έργο από μνήμη! Ύστερα μόνον έμαθα πώς ό Τοσκανί δέν είχε παρά νά διαβάσει μία ή δυό φορές ένα έργο γιά νά τó μάθθ άπ' έξω! Φαίνεται πώς ή μεγάλη του μουσία ήταν έκείνη πού στήν άρχή τού σταδίου τού δέν έκανε νά μαθαίνι τίς παρτίσιον, όλες τίς παρτίσιον, άπ' έξω και έτσι κατόρθωσε νά πλουτίσι τή μνήμη του μέ άπειρία έργων, συμφωνικών και θεατρικών τά όποια άκόμη και τώρα διευθίνει χωρίς τή βοήθεια τών παρτίσιον, και άποτελεί ένα φαινόμενο στό μουσικό κόσμο!

Η έκτέλεσις τής «Σαλώμης» μέ καλλιτέχνη σάν τόν Μπαργκάτι, διάσημο Βαγκνερικό τέκνρο στό ρόλο τού Ηρώδη, τήν ρωσικήν κατάνομη Κρουσσένια ως Σαλώμη και τή Βαυαρία όρχήστρα τής Σκάλας μέ τόν Τοσκανί, ήταν μία άληθινή μουσταγία πού δέ θά ξεχάσω όσο ζώ!

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΑΡΟΥΔΑΣ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ο Σοπέν σαν καθηγητής άφοσιώθηκε άποκλειστικά σχεδόν στη γυναικεία πελατεία του, την έπιστρατευμένη από τους άριστοκρατικούς κύκλους, ή από τις μεγάλες πολωνικές οικογένειες. Δέν έμóρφωσε παρά ελάχιστους επαγγελματίες πιανίστες. Άπ' αυτούς άναφέρουμε τό Νίρκς, τό Ζαρζ Ματιάς, που διατέλλει επί πολλά χρόνια καθηγητής στό Κονσερβατόριο, τό Λόαμπεργκ, που στην πραγματικότητα όνομαζόταν Σαμουήλ Μπαρό, τό Νορβηγό Τέλλεφσεν και τόν Κρόλο Μίκουλι, που διάδοσαν τό έργο του δασκάλου τους. Σ' αυτούς πρέπει να προσθέσουμε άκόμη τόν Άντολφ Γκούτμαν, και τό Φίλιπ, ένα παιδί - θαύμα που πέθανε σ' ηλικία δεκατριών χρόνων, και που θα γινόταν ένας άπέραστος δεξιοτέχνης. Οι πληροφορίες που έχουμε σχετικά με τό τρόπο της διδασκαλίας του, είναι πολύ μπερδεμένες· φαίνεται όμως ότι οι Ικανότητες του κάθε μαθητή του τόν οδηγούσαν να βρεί τήν κατάλληλη μέθοδο, που ήπρεπε ν' άκολουθήσει. Οι άρχαίριοι μελετούσαν Κλεμέντι, Μπάχ, Φιλιπ, που ό Σοπέν έκτιμοσε πολύ τό κοντσέρτα του, μετά Κοχμέλ και σπανιότατα Μικτόβιν, τις μεγαλειώδεις συνθέσεις του όποιου δέ μόρφαε να νιώσει ποτέ ό Σοπέν. Δέ μπορούσε να παίξει κανείς τά έργα του Πολωνού αυτού δασκάλου χωρίς μακρόχρονη προετοιμασία, και συχνά άπαγόρευε στους μαθητές του τήν έκτέλεση όρισμένων έργων του, όταν τούς έκρινε άνίκανους να τά έρμηνεύσουν. "Όχι βιασμένο παίξιμο, αλλά άνιτο, πάντα εύκολοι—κατά τήν έκφρασή του—όσοιδήποτε ή άν ήταν ή δυσκολία που θάπρεπε να κατανικηθεί, και προπάντων όχι ζόρφο! Η κανονική θέση του χεριού, άντι να βρίσκεται πάνω σ' όστρα πληκτρα, πρέπει να προχωρεί πιο μέσα πάνω στό κλαβί, προς τά μαύρα πληκτρα όστε τά δάχτυλα ν' άντιστοιχούν με τις νότες μι — φά δίσεις — σόλ δίσεις — λά δίσεις — σί. Έξασκουσε τό μαθητή, καθώς μας λέει ό Περό, στό να χτυπά τήν ίδια νότα κατά διαφόρους τρόπους, όπως έκανε ή ό ίδιος, χτυπώντας τό ίδιο πληκτρο κατά είκοσι και πλέον τρόπους, και πετυχαίνοντας έτσι διάφορες ήχητικότητες πάνω στην ίδια νότα. Οι δαχτυλιανοί του, έξαιρετικά επαναστατικοί, δέν υπάκουσαν στους καθιερωμένους κανόνες της τεχνικής του πάσου. Ο Κόλμπερνερ ειχε πρώτος παρατηρήσει τήν άλλόκοτη επινόηση των δαχτυλιάνων αυτών του Σοπέν, που ό Μόσελες τήν καταδίκασε με περιφρόνηση. Ένας Γερμανός κριτικός, ό Ράλλστοιπ, που δέν έπαψε να δοσφομίζει τόν καλλιτέχνη και τό έργο του, μιλά, στην 'Γριβία, σχετικά μ' αυτούς τούς δαχτυλισμούς, άποκαλώντας τούς συνδυασμούς των έκφωλους, που απαιτούν μία χειρουργική επέμβαση όστε τό εξαρτωμένο χέρι, και τά στρεβλωμένα δάχτυλα να μπορούν να παίξουν τις Σκουές του Σοπέν. Στην πραγματικότητα όμως, σε μία τέτοια μουσική, ό καθένας παίξει όπως μπορεί. Ο Σοπέν ειχε μεγάλο χέρι· μα τό χέρι του Ήρακλη μαθητή του Γκούτμαν ήταν ακόμα πιο μεγάλο.



Ο ΣΟΠΕΝ στο παλόνι του πηγιότα Ροδζβίλλε
"Έργο" του ζωγράφου Henryk Siemiradzki

σόλο βολοντσέλου από τὸ Φρανσέμ, καί, ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ πιανίστα, τὴν τρίτη Μακκλάντα, Νοτοόρν, Πρελούδια, Σπουδὲς καὶ Μαζοόρκας. Τὸ ἀκροατήριον, ποῦ ἀπετελεῖτο κυρίως ἀπὸ γυναικόκοσμον, εἶχε καταγρησθεῖ ἢ κριτικῆ, πολὺ ἐπιανετικῆ ἐκπαλάβαινε τὶς ἴδιες σχεδὸν παρατηρήσεις ποῦ εἶχαν γίνει πρὸ δέκα ἐτῶν. Τὸ παίξιμο τοῦ καλλιτέχρη δὲν εἶχε κερδίσει βέβαια σὲ δύναμη ἤχου, ἀλλὰ μ' ἓνα ἐπιδέξιο παίξιμο, μπορούσε νὰ πετύχει, χωρὶς νὰ χτυπᾷ ποτὲ μὲ δύναμη, τὴν ἐντύπωση ἐνὸς πραγματικοῦ φόρτε. Μὲ τὶ ἀξιοθαύμαστα γρηγορόδη ἔτρεχαν πάλιν στὸ κλαβέ οἱ ποῦ δύσκολες διαδοχὲς ἀπὸ νότες, σ' ἓνα *legato* ὄρθαστο! Μὲ τὶ τέχνη χρησιμοποιοῦσε τὰ δύο πεντάλ, καὶ τὸ περίφημο *tempo rubato* ποῦ ἴδισι στὴ μελωδικῆ του γραμμῆ, ἐνῶ τὰ μπόσα διατηροῦσαν τὸν κανονικὸ χρόνον τοῦ μέτρου, μέσον, ποῦ τόσο οἱ ἐπαγγελματίες ὅσο κι οἱ ἐρασιτέχνες πιανίστες τὸ χρησιμοποιοῦν τόσο πολὺ ἀπὸ τότε, μέχρι πραγματικῆς καταγρησῆος, ἀφοῦ πρωτίτερα τὸ παραμορφώσουν, παραμιλώντας πολὺ συχνὰ τὴ σὺσταση ποῦ αὐτὰς ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης ἴκανε: «Τὸ ἄριστόν σας χεῖρα νὰ εἶναι ὁ ἀρχιμουσικὸς σας καὶ νὰ κρατᾷ πάντα τὸ χρόνο.»

Ἄπ' τὸ 1840 ὡς τὸ 1842, ὁ Σοπέν δουλεῖ με ἔηλο καὶ δημοσιεύει πολλὰ ἔργα του. Τοῦ πλῆθυναν γιὰ κάθε κομμάτι του 300 ὡς 500 φράγκα, μὲ ἀποκλειστικὰ δικαιώματα πώλησιος γιὰ τὸ ἔξωτερικόν. Πάντως, ἀπὸ τὰ ἔργα του αὐτὰ δὲν κέρδιζε πολλὰ λεφτά: τὸ μαθεῖν ποῦ δινε ἦσαν πολὺ πιὸ προσοδοφόρα. Ὁ Σοπέν θὰ μπορούσε νὰ σχηματίσει πραγματικὴ περιουσία ἀπ' αὐτὰ, εἶνε ὅμως λίγα μαθήματα, καὶ αὐτὰ ἀκατάστατα. Πολλοὶ πιανίστες ὀνειρεύονταν νὰ γίνουν μαθητὲς τοῦ Σοπέν, ὁ μαστρός ὅμως ἦταν πολὺ δύσκολα προσήτος: περὶτερο ἴσως γιὰ τοὺς ἐπαγγελματίες μουσικοὺς, ποῦ τοὺς συναναστρεφόταν ὅσο μπορούσε λιγώτερα, παρὰ γιὰ τοὺς ἄλλους. Χρειαζόταν νὰ παραβῆσαι καινὲς, στὴν πλειεῖα Ὁρλεάνης, τὴν ἀκαγύρευση ἐνὸς κέρβερου θυρωροῦ, γιὰ νὰ πληρώσει τὸ Σοπέν. Ὁ Β. ντὲ Λέντις δὲ μπόρεσε νὰ τὸν δεῖ, παρὰ μόνον χάρη σὲ μιὰ συστατικὴ κάρτα τοῦ Λιστ καὶ στὴν ἀλόγηστη ἐπιμονὴ του. Τὸ ἱστορικὸ αὐτῶν τῶν ἐπισκέψεων του τὸ ἀφηγεῖται ὁ ἴδιος μ' ἓνα δεσποσικὸν κέφι, γιομάτο χυδαίον: Πῶς ὁ Λέντις ἔπαιξε Σοπέν μπροστὰ στὸ Σοπέν, ποῦ, ἀναγνωρίζοντας (ὁ Σοπέν) σ' ἀριστέμια σημεῖα τὴν ἐπίδραση τῶν συμβουλῶν τοῦ Λιστ (στὸ παίξιμο τοῦ Λέντις) τοῦ τὸ παρατήρησε μὲ κάποια δόση κακεντρέχειας. Πῶς συνάντησε τὴ Γεωργία Σάνδη, ποῦ ἀντάλλαζε μαζί του μερικὲς λέξεις γλυκόπικρες, κατιζίνοντας πάντα ἐνι ποῖρον ποῦ τῆς τὸ πρόσφερε εὐγενικὰ ὁ Φρέντ. Πῶς ὁ Σοπέν κι αὐτὸς μίλησαν γιὰ τέχνη καὶ γιὰ μουσικῆ, ἐνῶ ὁ Φρέντ, ἀγνωθῆτας ἢ κάνοντας ὅτι ἀγνοεῖ ἀριστέμια κλασσικὰ ἔργα ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ, ἔλαγε ὅτι δὲν ξέρει τίποτε γιὰ τὸ μεγάλο ρομαντικὸ κίνημα τοῦ Βιμπερ.

έξω, ο Λίσιθ θά μοῦ δώσει ἕνα μικρό βασίλειο μέσα στήν αὐτοκρατορία του.» Καί λίγο ἀργότερα, αὐτοί οἱ δύο μεγάλοι πιανίστες, ἔπαυον νά βλέπονται, ὕστερα ἀπό ἕνα μάλιστά τους γιά μιὰ αἰτία ἀσημαντή, πού ὁ καθένας τους τήν ἐξηγοῦσε διαφορετικά: «Οἱ κυρίες μας μάλισμα, ἔλεγε ὁ Λίσιθ, κι ἐμεῖς σάν καλοί ἰππότες τοῦς ρίξουμε δίκιο...»

Ἄς ξανάρθουμε στό Νοῦν. Τό Νοῦν εἶχε ἕνα θέατρο· θέατρο μέ μαριονέτες, πού ἔμεινε ἑξακοστού, καί πού, γιά πολλά χρόνια, εἶχε γιά θεσπάρχη, ἕναν περίφημο μαριονετοπαίκτη, πού τόν ἔλεγαν Μπαλοντάρ. Τό θέατρο λοιπόν αὐτό, ἦταν μιὰ ἀπ' τίς μεγαλύτερες ἀποσκευασμένες τοῦ Μωρίς Σάνε, πού παθαινοῦν γιά ὅτι σχετιζόταν μέ τό θέατρο. Ἔτσι, ὁ νεαρός αὐτός, εἶχε πραγματικά ἀδυναμία γι' αὐτές τίς παρουσιάσεις, πού περιλάβαιναν σκίτες, παντομίμες, μαλλάρτα, ἀκόμη κι δόλωπλα δράματα —κάποτε μέ πραγματικούς ἥθοποιούς— κι ἔδου τήν ὀρχήστρα τήν ἀντικαθιστοῦσαν οἱ χαριτωμένοι αὐτοεξιδρασοῦ τοῦ Σοπέν στό πιάνο. Ἄλλη, εἰς Ἰσου διασκευάστηκε ἀπόλυτως ἀποτελοῦσαν τ' ἀστέρια, οἱ ἀπομνημονεῖς καί τὰ μπουφόνικα κομμάτια τοῦ μαέστρου, πού διασκεδάζε ὑπερβαλικά τό κοινό, μέ τήν ἐκτίμησιν τῆς φυσιογνωμίας τοῦ καί μέ τή γρήγορη ἐναλλαγὴ τῶν ἀστέρων του. Ὁ Μπακόζ, πού παρακολούθησε αὐτές τίς παρουσιάσεις σάν θεατής, ὑποστήριξε ὅτι ὁ Σοπέν θά μπορούσε νά ἦταν ἕνας μεγάλος ἥθοποιός. Κομικά βέβαια, ἀν καί θά ἦταν κάπως δύσκολο νά τόν παραθετοῦμε σάν ἀντίπαλο τῶν περιφημῶν ἥθοποιῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης Ροββὴ ἢ Γερσσοῦ.

Τό 1841, ὅπως καί τό 1842, ὁ Σοπέν ἦταν πολύ καλύτερα στήν ὑγίειά του. Ἔδωσε δύο κονταέρτα στήν αἰθούσα Πλαγέλ. Δυὸ χρόνια πρῶτα (τό 1839) εἶχε πάει μέ τό Μόσελς, πού ἦταν περιοστικός ἀπὸ τό Παρίσι, στό ἀνάγχορο τοῦ Σαιν-Κλοῦ, ὅπου ἦταν καλοσμενοί κι οἱ δύο ἀπὸ τό βασιλικό Λουδοβίκο-Φίλιππο, γιά νά πηξοῦν σί στενὸ κύκλο καλοσμενωμένων, στήν Τετράγωνη αἰθούσα. Ὑστερα ἀπὸ μιὰ σάντα τοῦ Μόσελς γιά τέσσερα χέρια, πού τό ἀντίταξε τῆς τιμῆς μέ μιζήτρια, ἔπαυεν, ὁ καθένας μέ τή σειρά του, διάφορα κομμάτια, κι ὕστερα ἀποσχεγίσανον. Οἱ ἄλλοι ἀδελφοὶ μοιράστηκαν ἀδελφικά τῆ δόξα καί τό συγχαρητήρια. Ὁ Σοπέν δέχτηκε γιά ὄμορο ἀπὸ τό Μεγαλειότατο, ἕνα χρυσὸ κύπελλο σκαλισμένο, καί, καθὼς λέει ὁ Σοπέν χαριτωμένως, εὐ βασιλικὸς χάρσις στό Μόσελς ἕνα κράμμα χρῆσιμο γιά τό ταξίδι: ἕνα μικρὸ μπαούλο, γιά νά τόν ἐφορτωθεῖ μιὰ ὄρα ἀρχήτερα!...»

Τό πρῶτο ἀπὸ τό δύο κονταέρτα τῆς αἰθούσας Πλαγέλ, ἔγινε τίς 26 Ἀπριλίου 1841, μέ τή σύμπροξὴ τῆς Κας Νταμορῶ καί τοῦ βιολονίστα Ἐρνστ, πού ἐπέλεσε τό Ἐλεγίιο του, ἴσσο πού ἔμεινε κλασσικὸ στή μουσικὴ τοῦ βιολιά.

Τό δεύτερο κονταέρτα, τῆς 20ῆς Φεβρουαρίου 1842, συγκέντρωσε στό πρόγραμμα διάφορα ἰντερμετζά τραγουδιὰ ἀπὸ τήν Κα Βιάντε, ἕνα

Στό ἀνάμεταξὺ, εἶχε ἐπιφορτίσει τό Φοντάνα — καί μάλιστα μ' ἕνα σπορὸ λεπτομέρειες πού παρουσιάζουν τὸν καλλιτέχνη αὐτό ἀπὸ μιὰ ἐντελὸς μικροαστική ἀποψη.— νά ἱτοιμάσει στό Παρίσι τήν ἐγκατάστασιν τῆς Κας Σάνη, γιά τήν ὁποία νοικιοκράτην δύο περίτετρα, στό βάθος μιᾶς αὐλῆς στὸν ἀριθμὸ 16 τῆς ὁδοῦ Πηγαλά. Σάν ἐπαρθε σὸ Παρίσι, τὸν Ὀκτώβρη, ὁ Σοπέν, πού εἶχε κρῆσει ἕνα διαμέρισμα στὴν 556 Τρονού ἀρ. 5, ἄρχε ἀμέσως τὸ διαμέρισμα αὐτό, γιά νά ξαναπαίει κοντὰ σὴν φίλῃ του μπαλονίστα σάν ὀνομακρίτης τῆς σὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο περίτετρα ὅπου αὐτὴ ἔμεινε, στήν 556 Πηγαλά.

Οἱ χρονεὶς ἀπὸ τό 1840 ὄς τό 1847, δὲν παρουσιάζουν γιά τό Σοπέν τίποτε τὸ ἀξίολογο, ἐκτός ἀπὸ δύο-τρὶς καλλιτεχνικά γεγονότα, μερικὰ μικροεπισόδια πού θά μπορούσαν νά ἐνδιαφέρουν μιὰ πολὺ λεπτομερῆ βιογραφία, καί μερικὰ ἀνέκδοτα πού ἕνας χρονογράφος δὲν ἔχει παρὰ νά διαλέξει ὅποια παραλλήλῃ τους προτιμᾷ, μιὰ κι ἄλλες εἶναι ἀνακριβεῖς.

Ὁ Σοπέν περνοῦσε τό χειμῶνα καί τὴν ἰουλιὴ στό Παρίσι, τὸ δὲ καλοκαίρι καί τό φθινόπωρο στό Νοῦν. Ὅπως λοιπὸν στό Νοῦν, ἔτσι καί σὸ Παρίσι ξανάρχισε ἡ ἴδια οἰκονομική ζωὴ: φάναξαν χαϊθετικά τὸν ἄρροστο συνθέτη Σίπ, Σὸς ἢ Σιπέτι, ἢ ἡ Γεωργία Σάνη ἀνάλαβε τὸ ρόλο τῆς νοσοκόμῃ, τῆς ἀδελφῆς τοῦ ἑλλοῦ, ὅπως τὸ λεγε κι ἡ Ἰβια μ' ἕνα ἐπιδεικτικὰ ρητορικὸ ἔθος. Αὐτόν τὸ ρόλο τουλάχιστο, εἶχε ὀλη τὴ διάθεσιν νά τὸν ἀναλάβει· καί πραγματικὰ τὸν κρῆτηε μέ μεγάλῃ ὀφροσίῳ.

Δέχονταν σὸ οἶκί του πάλιν κόσμο: καλλιτέχνες, ἥθοποιούς, τραγουδιστὰς, τραγουδίστριες, ποιητὲς συγγραφεῖς καί πολιτικούς, ὁ Πιερ Λερου, ὁ Μπαλζάκ, ὁ Λουὶ Μπλάν, ὁ Ἐνγκσθ Κινε, ὁ Ἐπέν Ἀραγκό, ὁ Ἀνρί Μαρτέν, ὁ στρατηγὸς Πιέ, ὁ ἥθοποιὸς Μπακόζ, ὁ τραγουδιστὴς Λαμπλάς, ἡ Κα Παῦλιν Βιαντιὸ κι ὁ σὺζυγὸς τῆς, σέχναζαν ἐκεῖ μέ καλλεῖς ἄλλες προσκεκλημένες γαλλικεῖς ἢ ξένες. Ἀποτελοῦσαν μιὰ διαλεχτὴ συντροφία, ἕναν κύκλο πολύμορφο, θερμὸ καί γιορταζωντανό. Μὰ ὁ κύκλος αὐτός δὲν πολύμορφο σὸ Σοπέν, πού ἔβρουε τίς ὀριστορικεῖς του προτιμήσεις. Δὲ φοιτοῦναι νά πῆρε ποτὲ ἐντρυπὸ μέρος στίς συζητήσεις πού γίνονταν ἐκεῖ. Κάποτε, πάλι σπάνια ἔμειν, γόησις τὸ ἀκροατήριον, καίζοντας ἴσσο τὸ ἄσχεσιδιόζοντα. Τίς περὸστερες φορὲς ἔμεινε ἀποροφημένος, σιωπῶντας καί κρατῶντας μιὰ σὸση ἐπιροληχτική. Πραγματικὰ ὁ Σοπέν δὲν ἦταν, ὅπως θέλουν νά τὸν παραστήσουν σήμερα, ἕνας διανοούμενος, ὅστις ἕνας ἄνθρωπος τῶν γραμμάτων, ὅστις ἕνας στοχαστὴς, κι ἀκόμη λιγότερο ἕνας φιλόσοφος. Οἱ ὀρίοντες τὸν δὲν ἦσαν πλαστοί, κι οἱ ἀντιλήψεις του γιά τὴν τέχνη ἦσαν μάλλον στενεῖς καί τίς ἐξέφραζε μέ πολλὴ δυσκολία. Μιλῶντας γι' αὐτόν οἱ στενοὶ οἱ φίλοι, ἔλεγαν ἀδιάφορα: εὐ Σοπέν ἢ τὸ πιάνο τοῦ Σοπέν. Ἐμεινε ὀ ὀλη του τῆ ζωῆ ἕνας βέρος Πολιάνος, καί συμπαθοῦσε ζωρὰ τοῦς συμπατριώτες

του, εκτός από τους μουσικούς του τόπου του, που τους έκρινε με δίκαιη ασπρότητα. Μόνο για τον πιανίστα Γουόλφ Φοντάνα, με τον οποίο συνδέονταν με στενή φιλία, έκανε εξαίρεση κι άλληλαγραφόσους συχνάστα μαζι του. Έκτός όμως από τον ποιητή Μίκιεβιτς, οι Πάλλωνι δεν πήγαιναν στις Καρ Σάνδη, επειδή αυτή τους αντιπαθούσε. Από τους δικούς της φίλους, που έγιναν και δική του, δεν έχασε σχεδόν ν' αναφέρουμε παρά μόνο το μεγάλο ζωγράφο Εόγγενο Ντελακρουά, που είχε για τὸ Σοπέν, όπως κι ο βιολονταίλιστας Φρανσώ. - Ένας προγενέστερος φίλος, - μια πολύ ζωντανή στοργή που δὲ διαφερόσκει ποτέ. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς τελευταίας ἀρρώστιας τοῦ Σοπέν, βλέπομα, ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο τοῦ ζωγράφου, πὼς δὲν περνοῦσε μέρα χωρὶς ὁ τελευταίος αὐτὸς νὰ ἐπισκεφτῆ τὸν ὄρωστο, γιὰ νὰ τοῦ τῶσους τὸ ἠθικὸ μὲ λίγα στοργικὰ. Αὐτὸς οἱ βαθεῖα καὶ μακρόχρονα φίλες ποὺ ἐκίνησσε ὁ Σοπέν, τόσο στοὺς ἀνθρώπους μὲ τοὺς ὁποίους συνδέονταν στενὰ ὅσο καὶ στοὺς μαθητῆς του, δὲ διαφεύβουν τὸ, ἐλάχιστο κολακαστικὸ, πορτραῖτο τοῦ συνθέτη, ποὺ χάριτε ὁ μουσικολόγος Φετις: χαραχτήρας ὕπουλος, ὀσπερτικὸς, καὶ ὀκμία δόλιος: Μπορεῖ νὰ ἦταν κινεῖσθαισ ὁ ὕψιστο σημεῖο, ἰδεότροπος, παράξενος, μὲ πνεῦμα κωστικὸ καὶ ὀρεκτὰ δικητικὸ ὄμως ἡ κρίση τοῦ Φετις πρέπει ν' ἀνακωσαστεῖ —

Τὸ 1842, ὁ Σοπέν κι ἡ Σάνδη ἔφυγαν ἀπὸ τὴν ὀδὸ Πηγκάλ καὶ μετοίκησαν στὴ μικρὴ πλατεῖα τῆς Ὀρλιάνης, περὶχὴ ποὺ δὲν ὀσπερὶ πᾶς σῆμερα, κι ὀπου πῆγαιναν ἀπὸ τὴν ὀδὸ Τασμὰ. Σ' αὐτὴν τὴ πλατεῖα ὀκία ἔμεναν τότε ὁ Ἀλέξανδρος Δουμάς, ὁ καρικατοῦριστὰς Νταντάν, ὁ Κοκ κι ἡ Κα Βιαρντό, ὁ Τοῖμμεριαν, καὶ τέλος αὐτὰ ποὺ τοὺς τράβηξε σ' αὐτὴν τὴ «Μικρὴ Ἀθήνα», ὀπως ὀνόμαζαν ἐκείνη τὴ γειτονιὰ, ἡ κόμητρα Μαρλιάν. Ἐκεῖ ἡ ὀικογενειακὴ ζωὴ μεταβλήθηκε σ' ἕνα συνωσαστήριο— ὁ συνωσαστιμὸς ἦσαν τότε πολλὴ τῆς μέθοδς — ποὺ ἡ κόμητρα Μαρλιάν ἦταν ἡ δευθέρια τοῦ, ἐπιφορτισμένη νὰ βῆνει «τὸ τοσκόδι καὶ νὰ βράζει» - μὰ καὶ τὰ γεῦματα γίνονταν ἀπὸ κοινὸ. Αὐτὴ ἡ τακτικὴ εἶχε τὸ ἐκποστικῆμα ὀτι ἦταν ὀρεκτὰ ὀικονομικὴ, καὶ ἐπέτρεπε νὰ γίνονταν μερικὲς ὀικονομικὲς γιὰ τὸ καλοκαίρι, ἐποχὴ ποὺ δαπανηρὴ στὸ Μπαρρό. Ἡ ἀπαυλιὴ ποὺ Νουάν, ποὺ μποροῦσε νὰ χωρεῖσι πολλὸς κολακασμένους, ἦσαν πάντα γεμάτη ἀπ' αὐτοὺς. Στοὺς Ποριζιάνους, ποὺ ἐπισκεπτόταν διαδοχικὰ κι ὀδικασα αὐτὴν τὴν ἐποχὴ, καὶ ποὺ ὁ Σοπέν τόσο λίγα ἐκποσθε, ἀνακατεῖσταν οἱ γείτονες τῆς ἔξοχῆς, ποὺ ἡ παρούσια τοὺς τὸν ἔνοχλοσε ὀκμὴ πὺ πολλὸ. Κι ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς συγκαταλέγονταν ὁ ἔτεροβαλῆς ἀδελφὸς τῆς Καρ Σάνδη, ὁ ἱππὸλοτος Σαπρὸν, ἀρχοντοχωριάτης, χυδαῖος, φωνοκλάς καὶ μ' ὀξέστο παρ῀σαστικὸ.

Πάντως οἱ πρῶτες μέρες τῆς διαμονῆς του στὸ Μπαρρό δὲν ἦσαν καὶ τόσο δυσάριστες. Ὁ ἀέρας τῆς ἔξοχῆς εἶχε ἐδεργεντικὴ ἐπίδραση στὴν ὀγία τοῦ φθισικὸ καλλιτέγη. Ἐκεῖ ἀναπαύονταν ἀπ' τὴν κόδραση τῆς

κοσμηκῆς του ζωῆς, δυνάμωμε, κι εἶχε ὀλες τῆς ἀνάσσεις γιὰ νὰ συνθέσει ἡ νὰ δίνει τὴν τελευταίη του μορφή στὰ καλύτερα ἔργα του. Ἡ ζωὴ σ' αὐτὸ τὸ σπιτὶ ἦταν γενικὰ ἐξαιρετικὰ εὐχάριστη. Ὁ Εόγγενος Ντελακρουά τὴν περιγράφει μὲ τὰ καλύτερα λόγια, καὶ γράφει ἕνα σὺρὸ ἐπαινοῦσ ποὺ γιὰ τοὺς ὀκνοσαστῆς, ποὺ «κάνουν ὀτι μποροῦν γιὰ νὰ τοῦ γίνονταν ποὺ εὐχάριστοι» μὰ ἡ ἀνατόφωκη ἀβράνεια, τοῦ γίνεται ὀλο καὶ πὺ βορραῖα —»

«Ὀταν δὲν εἶναι ἀπασχολημένους κανεῖς ἔδω, στὸ γεῦμα ἡ στὸ δέικνο, στὸ μυλλάρδο ἡ στὸν περσάτο, κλεινέται στὸ δωμάτιο του γιὰ νὰ διαβάσει, ἡ γιὰ νὰ ροχατῆσει στὸ βιβῆσι του. Στιγμὲς -στιγμὲς σοῦ ἔρχονται ἀπὸ τ' ἀνοιχτὸ παράθυρο, ποὺ βλέπει πρὸς τὸν κῆπο, ριπὲς ἀπ' τὴ μουσικὴ τοῦ Σοπέν, ποὺ συνθέτει στὸ δωμάτιο του. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἀνακατεῖται μὲ τὰ τραγούδι τὸν ἀρθονῖον καὶ μὲ τὸ ὄρωμα ποὺ σκορποῦν οἱ τριανταφυλλῆς — Κι ὀμως ἡ ἔργασια πρέπει νὰ ρθεῖ νὰ ρθεῖ σ' ὀλα αὐτὰ μῆ ἀπὸ ὀλάτν — αὐτὴ ἡ ζωὴ εἶναι ὀπερβολικὰ εὐκαλῆ —»

Καὶ σ' ἕνα ὀλλο γράμμα: «Κάνω κολλῆ συντροφιά μὲ τὸ Σοπέν ποὺ τὸν ὀγαπῶ ὀπερβολικὰ, καὶ ποὺ εἶναι ἕνας δυνῆρωπος σπάνιος εόγγενας. Εἶναι ὁ πὺ γνήσιος καλλιτέγης ἀπ' ὀσους γνώρισα. Εἶναι ἀπὸ τοὺς ἐλάχιστους ἐκείνους, ποὺ μποροῦμε νὰ θαυμάσωμε καὶ νὰ ἐκποσθε»

Τὸ βράδου παίζονταν μουσικὴ, προπάντων ὀταν ἡ Κα Βιαρντό, ἡ ὁ Λιστ, πάντα συνωσφεμένους ἀπὸ τὴν Κα ν' Ἀγκὼ, ἦσαν ἐκεῖ. Οἱ δύο πιανίστες συνωγνίζονταν τότε, κι ὁ Λιστ ἔπαιζε συχνὰ ἔργα τοῦ Σοπέν, κυρίως τῆς Σπουδῆς τοῦ (Etudes), κατὰ τρόπο ἐξαισίο. Μὰ ὁ Σοπέν, ποὺ θεωροῦσε τὸ Λιστ σὸν τὸ μὸνο πιανίστα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ τὸν συνωγνιστεῖ ἐκπίνωσως, τὸν ὀκμοσε μὲ κάποια δυσπιστία, καὶ τοῦ κανε βιασε παρατηρήσεις, ὀταν ὁ ἐκτελοτῆς ἔπαινε, ὀσον ὀφορὸ τὴν ποτὴ ἀπόδοση τοῦ μουσικὸυ κειμένου. Ἐλευθερίες, ποὺ μόνον ὁ συνθέτης ἔχει δικαιοῖμα νὰ παίρνει, Ἐνα βράδου, ποὺ ἔδωσαν, σὰ νὰ ἔμετε τυχαῖα, ὀλα τὰ φ῀τα τοῦ ὀσολοῖου, τῆς στιγμῆ ποὺ ὁ Σοπέν ἔπαιζε στὸ πιάνο, ὁ Λιστ, συνωσφένους μαζί του, πῆρε τὴ θέση τοῦ γρήγορα - γρήγορα καὶ συνήθως νὰ παῖζε τὸ ἴδιο κομμάτι ποὺ ἐκτελοῦσε ὁ Σοπέν κι ἡ ἀντικατάσταση αὐτὴ δὲν ἔγινε ἀντιληπτῆ, παρά μόνον τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Λιστ ὀναψε ἑσφικὰ τὰ κερῆ στὸ πιάνο. Τότε ὁ Σοπέν, παραγμένος λίγα, γιὰτι κανεῖς δὲν κατέλαβε τὴν ἀλλαγὴ τοῦ παιζίματος, φ῀ναξε ἐρωμακὸ, ὀτι κι αὐτὸς ὀ Πῆος θὰ γελιόταν. «Αὐτὸ ἀποδειγνῆ, ἀπάντησε ὁ Λιστ, ὀτι ὁ Λιστ ἔμπορεῖ νὰ γίνε Σοπέν, ὁ Σοπέν ὀμως μπορεῖ νὰ γίνε Λιστ» Ἡ καλλιτεχνικὴ καὶ πνευματικὴ ἀνωτερότητα τοῦ μεγάλου αὐτοῦ βερτοῦζου, ποὺ ἔπαινε πάντα πρόβημα ἕνα προσαστικὸ ὄρωμ μὲ τοὺς φίλους του, συχνὰ ἐξερῆιζε τὸ ζηλόταμα καλῶσποτο Σοπέν. Κι ὀταν ὁ Λεγκοῦβε τὸ ἀγγίγμωσ ὀτι ὁ Λιστ ἐπῆρεκαὶ νὰ κάμει ὀρωσῆια μῆ ἀνθρωποκῆ ἀνάλυση ἕνὸς κοντινῆρου του (τοῦ Σοπέν), ὁ συνθέτης ἀπάντησε πικρόχολα: «Ναί,

„ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ„



Ο ΦΛΑΟΥΤΙΣΤΑΣ
BERNARDO STROZZI (1581 – 1644)

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

Τοῦ κ. Π. Κ.

1 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Όλες αἱ Τέχνες ἀναβλύζουν ἀπὸ τὴν ἴδια πηγή. Τὸ ἔργο τέχνης καθορίζεται ἀξιολογικά—οὐτὴν κλίμακα τῆς ἁμορφίας— ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ ἰδέα ποὺ ἐνσαρκώνει καὶ δχι ἀπὸ τὸν τρόπο ποὺ τὴν ἐκφράζει.»

Franz Liszt

2 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 2 Νοεμ. τοῦ 1887 πῆθανε σὸ **Malvern** (Ἀγγλία) ἡ φημισμένη καὶ γοητευτικὴ τραγουδίστρια (σοπράν) **Jenny Lind** — τὸ ἀβδὸν τῆς Σουηδίας.

3 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 3 Νοεμ. 1801 γεν. στὴν Κατάνια τῆς Σικελίας ὁ **Vincenzo Bellini** ἡ γνωστὸς συνθέτης μελοδραμάτων («Καπούλετοι καὶ Μονέγιοι», «Σουνάμπουλα» καὶ «Νόρμα», ποὺ κατέβρωσε τὴ φήμη του).

4 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 4 Νοεμ. 1847 πῆθανε στὴ Λειψία ὁ διάσημος συνθέτης **Felix Mendelssohn-Bartholdy**, βιρτουόζος τοῦ πιάνου, διευθυντὴς ὀρχήστρας καὶ μέγας ὀργανωτὴς τῶν μουσικῶν ἐκδηλώσεων. Τὴν τιμητικὴ του θέση στὴν μουσικὴ ἱστορία τὴν ἐξασφάλισε δχι μόνον τὸ τόσο σημαντικὸ ἔργο του, ἀλλὰ καὶ τὸ γεγονός δι' ἀνάσπυρ ἀπὸ τὴν ἀφάνεια τὸ ἔργο τοῦ Μπάχ.

—Στις 4 Νοεμ. 1924 πῆθανε σὸ Παρίσι ὁ ποιητὴς τῆς ὕλης Μουσικῆς, ὁ ὀβελητικὸς καὶ περιτεχνος συνθέτης στῆς Γαλλίας: **Gabriel Fauré**.

5 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 5 Νοεμ. 1494 γεν. στὴ Νυρεμβέργη ὁ διάσημος ... παλαματῆς **Hans Sachs**, ποὺ ἔγραψε 4000 ποιήματα, 1700 διηγήματα, 200 δραματικὰ ποιήματα, σύνθεσε σωρὸ ἀπὸ μελωδίες, καὶ ἦταν ὁ μόνος τῶν ἀρχιτραγουδιστῶν τῆς Νυρεμβέργης (ποὺ ἀποθανάτησε σὸ ἄμ. μελοδραμά του ὁ Βάγκνερ).

6 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 6 Νοεμ. 1893 πῆθανε στὴν Πετρούπολη ὁ διάσημος Ρώσος συνθέτης **Peter Iljich Tchaikovsky**. Σύνθεσε 11 ὀπερες (Εὐγένιος «Οὐάγκνι», **Pique Dame**), 6 Συμφωνίες (ἡ φημ. «Πιθητικὴ») 7 συμφ. ποιήματα, 4 Σουίτες, 3 Οὔβερτουρες κ. ἄ.

7 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Βασιὰ ἀνθρώπων εἶναι τὸ νόημα τῆς Τέχνης»
Tchaikovsky

—Στις 7 Νοεμ. 1866 γεν. σὸ Βερολίνο ὁ συνθέτης **Paul Lincke**

8 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Ἡ πραγματικὴ προσφορά τοῦ Τσαϊκόφσκου στὴν ἱστορία τῆς Μουσικῆς, ἐξὸν ἀπὸ τὴ γενικὴ ἁμορφία καὶ τὴν ἐκφραστικὴτητα τοῦ ἔργου του, εἶναι ἡ τροποποίησὶς ποὺ ἐπέφερε στὴ συμφωνικὴ φόρμα, ὁποίασσοντάς τὴν πάντα σὲ μιὰ ποιητικὴ ἰδέα.»

Ern. Newman

—Στις 8 Νοεμ. 1890 πῆθανε σὸ Παρίσι ὁ Βέλγος συνθέτης ποὺ ἄσκησε μιὰ μεγάλη ἐπιρροή στὴ Γαλ. τέχνη: **César. Aug. Franck**. Ἔγρ. Ὁρατόρια, Συμφωνίες, μουσ. δωματίου.

9 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Τὴν ἐλευθερία τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ἐκφράσεως

δὲν τὴν ἀποκτᾶμε ἀν προηγουμένα δὲν πετύχουμε τὴν εὐλογισαία καὶ τὴν αἰγουργία στὰ δάχτυλά μας.»

Weber

10 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 10 Νοεμ. 1863 πῆθανε στὴν Κέρκυρα ὁ συνθέτης Σπύρος Σαμάρας.

11 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Ἄν τὰ ἔργα τοῦ Μπετόβεν τὰ χαρακτηρίζει τὸ γιγαντιαίο καὶ τὸ ὑπέροχο, ἐκεῖνα τοῦ Χάϊδν περιέχουν μιὰ μελωδικὴ γλυκύτητα, ἀναμειγμένη μὲ τεχνάσματα, ποὺ εἶναι πάντα εὐάρεστα— ἐνῶ ὁ Μότσαρτ ἴδειξε τὴν ἀπαράμιλλη ἰδιότητα του σὸ κάθε τι. Μιὰ συγκριτικὴ παραλληλο καὶ στὸς τρεῖς δὲ βρισκομα παρά μόνο: στὸν Μιχαήλ Ἄγγελο, τὸν Γκουίντο καὶ τὸν Ραφαέλο.»

12 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 12 Νοεμ. 1896 πῆθανε φτωχότατος σ' ἓνα σπιτάκι τῆς ὁδοῦ Προσατείου ὁ Κερκυραῖος μουσουργὸς Σπυρίδων Ζῦνας, ποὺ ὤπριξε καὶ σπουδαῖος κισαρτιστὴς μὲ διεθνὴ φήμη.

13 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Τὸ ὄφος—τὸ «στύλο»—ἐνὸς συγγραφέα εἶναι σχεδὸν πάντα ποτὴ ἀπικρόνηση τοῦ πνεύματός του. Ἐτοῖς ὄμοιος θέλει νὰ ἔχει σὸ γράμμα τοῦ ἓνα «στύλο» καθεβάρη, ἄς ἀρχίσει πρῶτα νὰ ἐκκαθαρίσει τίς ἀκαθαρσίες του καὶ ἂν κάποιος θάθελε νὰ ἀποκτήσει ἓνα ὄφος εὐγενικό ἀνάγκη νὰ ἐξευγενίσει πρῶτα τὴν ψυχή του.»

Goethe

—Στις 13 Νοεμ. 1868 πῆθανε στὴ Ρυάλ (Παρίσι), ὁ γοητευτικὸς συνθέτης Ὁπέρας: **Gioacchino Rossini**. Ἐκτός ἀπὸ τὰ μελοδραμάτα του (τὸ ἄριστότερόν του θά μείνει ὁ «Κουρέας τῆς Σεβίλλης») ἔγραψε ἓνα «Στάμματα» καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ δραματικὰς καντάτες.

14 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Παίξε πάντα ὧς νὰ σὲ δοκίμει ἓνας μέγας δάσκαλος.»
Schumann

—Στις 14 Νοεμ. 1776 γεν. σὸ Πρέσμουρκ ὁ πιανίστας καὶ συνθέτης: **Johann Nepomuk Hummel**.

—Στις 14 Νοεμ. 1774 γεν. σὸ **Majolati (Ancone)** ὁ δραματικὸς συνθ. καὶ διευθυντὸς ὄρχ. **Gasparo Luigi Spontini**, ποὺ στὴν ἐποχὴ του εἶχε πολλὰς ἐπιτυχίες σὸ Παρίσι καὶ σὸ Βερολίνο.

—Στις 14 Νοεμ. γεν. σὸ **Augsburg** ὁ **Johann Georg Leopold Mozart**, δραμ. συνθ., πατέρας τοῦ Βόλφγκανγκ Μότσαρτ.

—Στις 14 Νοεμ. 1946 πῆθανε στὴν **Alta Gracia** τῆς Ἀργεντινῆς ὁ ἡμπερσοινιστὴς συνθέτης **Mannuel Falla**, ἀπὸ τοὺς πρῶτους καὶ χαρακτηριστικοὺς μοντέρνους συνθέτες τῆς Ἰσπανίας.

15 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Τὰ ἔργα τῶν ἀρχαρίων βρῖθουν ἀπὸ ἀνεμνήσεις. Κάθε σύνθεσὶς τοὺς ἀποκαλύπτει, τὴν πηγὴ ἀπ' ὅπου τὴν ἀντλήσαν. Καὶ μόνον πολὺ ἀργότερα μαθαίνουμε νὰ ἐνεργοῦν ἀνεξάρτητα καὶ νὰ προσπαθοῦν γιὰ τὸ ἰδιαικό.»

Weber

—Στις 15 Νοεμ. 1774 γεν. σὸ Λονδίνο, ὁ ὀργανίστας **William Horsley**, θεωρητικὸς καὶ συνθέτης.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Τοῦ κ. Π. ΒΡΕΤΟΥ

Στὸ ἄρθρο μας αὐτὸ θὰ γράψουμε γιὰ τὶς «τεχνικὲς» μουσικὲς γνώσεις ποὺ μπορεῖ καὶ ποὺ πρέπει ν' ἀποκτήσῃ ὁ ὑποψήφιος δάσκαλος στὶς Παιδαγωγικὲς Ἀκαδημίες.

Ἀρχίζουμε, ἐπιαναλαμβάνοντας τὴ διαπίστωση ποὺ ἔχουμε ἤδη κάμει· ὅτι δηλαδὴ στὶς σχολὲς αὐτές, ἂν καὶ προβλέπεται εἰσιτήριος δοκιμασία στὴ μουσικὴ, ὁ σπουδαστὴς μπαινεὶ συνήθως τελειῶς στερημένος ἀπὸ μουσικὲς γνώσεις.

Αὐτὸ δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ γίνεται ἐφ' ὅσον θεωροῦμε, ἔστω καὶ τυπικὰ, τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς ὡς πρῶτον γιὰ τοὺς διδασκαλιστάς. Μποροῦσε νὰ ἐπιβληθῇ γιὰ τὰς εἰσιτήριους ἐξετάσεις, ὅλη ἀνάλογος τουλάχιστον μὲ τῆς πρώτης τάξεως θεωρίας, καὶ οὐλφές τῶν Ὁδείων. Πάντα βρίσκονται δικαιολογίες γιὰ τὴν ἐπιείκεια στὴν εἰσιτήριον δοκιμασία χωρὶς νὰ ὑπολογίζεται αὐτὴ αὐτὴ ἡ ἐπιείκεια διανομιᾶς μιά κατάταξη, ποὺ ἔχει ὀλέθρια ἀποτελέσματα γιὰ τὴν ὑπόθεση ποὺ πιστεύουμε, κατ' ἀρχὴν ὅλοι, πὼς εἶναι σωστὴ.

Ὅταν θέλουμε νὰ δημιουργήσουμε κάτι, ἀφιλοῦμε νὰ βροῦμε τὸν τρόπο γιὰ νὰ ἐπιβάλλουμε ἐκείνη ποὺ θεωροῦμε ἀπαραίτητα, ὡς προϋπόθεση γιὰ τὴν ἐπιτυχία.

Ἡ προετοιμασία στὶς μουσικὲς γνώσεις τῶν ὑποψηφίων σπουδαστῶν θὰ πραγματοποιηθῇ μόνον ὅταν αὐτοὶ πεισθῶν ὅτι δὲν θὰ γίνουν δεκτοὶ ἂν δὲν ἔξερουν, ὅτι πρέπει. Τότε οἱ ἴδιοι θὰ ἐβρῶν τὸν τρόπο νὰ ἀποκτήσουν τὶς γνώσεις ποὺ τοὺς χρειάζονται ἢ στὸ Ὁδεῖον, ἢ σὲ μουσικὰ φροντιστήρια, ἀνάλογα μὲ τὰ φροντιστήρια ποὺ προετοιμάζουν ὑποψηφίους γιὰ ἄλλες σχολὰς, σὲ ἄλλα μαθήματα.

Ἀλλὰ καὶ στὸ Γυμνάσιο ἀκόμη μὲ τὸ ἰσχύον πρόγραμμα ποὺ ἀναγράφει τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς, ὡς πρῶτον γιὰ τὴν εἰσὶς δύο τελευταίας τάξεις, οἱ μέλλοντες διδασκαλιστὰ μπορεῖ νὰ ἀπαιτήσουν ἀπὸ τὸν καθηγητὴ τὸς τῆς ὀδικῆς, νὰ τοὺς προετοιμάσῃ καταλλήλως.

Δεδομένου ὅτι ἡ λεγομένη κακὴ φωνή, ποὺ προβάλλει κάποτε ὁ ὑποψήφιος, εἶναι δικαιολογία κατὰ τὰ 90 ο/ο (ὅπως ἔξερουν ὅσοι διδάσκουν οὐλφές) γιὰ νὰ καλύψῃ τὴν ἑλλειψὴ ἀκουστικῆς προσοχῆς καὶ ἐξασκήσεως στὴν ἀνάγνωσι, ἐλάχιστοι θὰ ἀπεκλειστούν ἀπὸ πραγματικὴ ἀνεπάρκεια φυσικῶν προσόντων.

Ἀλλὰ τὴν περίπτωση μουσικῆς ἀκουστικῆς ἀναπηρίας πρέπει νὰ τὴ δεχθοῦμε ὡς σοβαρὸ κῶλυμα γιὰ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ ὑποψηφίου ὅπως εἶναι γιὰ τὸ σπουδαστὴ τῆς γυμνασιακῆς ἀκαδημίας κάθε σοβαρὴ σωματικὴ ἀναπηρία.

Ὅταν οἱ ὑποψήφιοι μοῦν στὴν Π. Ἀκαδημία δμουσοί, τὸ ἔργο τῶν καθηγητῶν τῆς μουσικῆς σ' αὐτὴ γίνεται πολὺ δύσκολο· γιατί ἔχουν πολλὰ νὰ τοὺς μάθουν καὶ τὰ δύο χρόνια τῆς φοιτήσεως εἶναι λίγα. Ἡ θέσις τῶν καθηγητῶν στὶς Π. Ἀ. ἔχει ἰδιαιτῶτα χαρακτηριστὰ. Πολλὰς φορὲς ἐκτεταρῶν ζητούμετα ὄρες διδασκαλίας ποὺ δὲν τοὺς δίδονται, ἡ ἀπασχολοῦνται σὲ γοργὲς ποὺ ἔχουν ἐπιχειρητικὸ χαρακτήρα, εἰς βάρος τῆς ὄρας τοῦ κυρίου, τεχνικοῦ μαθήματος, καὶ γενικά, τοὺς προβάλλονται τόσες δυσκολίες, ποὺ εἶναι θαῦμα ἂν στὸ τέλος δὲν ἀποπαρρηθῶν κι αὐτοὶ καὶ τὰ φορτωσοῦν στὸν πετεινὸ.

Ὅλα αὐτὰ προέρχονται ἀπὸ τὸ ὅτι οἱ μὴ εἰδικοί ὑπεύθυνοι δὲν παραδέχονται μὲ πίστη τὴ σπουδαιότητα τοῦ μαθήματος. Γιὰ νὰ νικηθῇ ἡ ἀδιαφορία τοὺς χρειάζεται ἐντονη καὶ συνεχὴς προσπάθεια τῶν μουσικῶν ποὺ ἔχουν κάποια ἐπαφὴ μὲ τὴν ἐκπαίδευση, εἰτε βρίσκονται μέσα σ' αὐτὴ εἰτε ἄπῳ.

Πρέπει νὰ πεισθῶν οἱ ὑπεύθυνοι, ὅτι εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ τοὺς δασκάλους οἱ τεχνικὲς γνώσεις ποὺ θὰ τοὺς ἐπιτρέψουν νὰ ὀξιοποιήσουν τὸ καλλιτεχνικὸ τοὺς στοιχεῖο ὅπως ἀπαραίτητη τοὺς εἶναι κι ἡ ἐν γένει καλλιτεχνικὴ διέθεσις.

Ὅταν λέμε τεχνικὲς γνώσεις ἐνοούμεε α) τὴν ἀνάγνωσι καὶ τὴ θεωρία, β) τὴ φωνητικὴ καλλιέργεια, γ) τὴ μουσικὴ παιδαγωγικὴ καὶ δ) τὴν ὀργανικὴ μουσικὴ.

Ἡ ὅλη τῆς ἀναγνώσεως πρέπει νὰ εἶναι τῶν τριῶν πρώτων τῶν Ὁδείων, συμπυκνωμένη σὲ δύο χρόνια. Ἡ ὅλη ὄμας τῆς θεωρίας, πρέπει νὰ συμπυκνωθῇ σὲ ἕνα μόνον χρόνον (αὐτὸ εἶναι δυνατό γιὰ ἐνήλικους μαθητὰς) ὥστε τὸ δεύτερον χρόνον νὰ γίνῃ μὴ στοιχειώδης διδασκαλία στὴν ἁρμονία, ποὺ θὰ ἐπιτρέψῃ στὸ σπουδαστὴ νὰ μεταχειριστῇ ὀργανον συνοδείας γιὰ τὸ τραγοῦδι τῶν παιδιῶν, ἔστω καὶ στοιχειώδως. Αὐτὸ δὲν θὰ θεωροῦμε ὑπερβολικὰ, δεδομένου ὅτι αὐτοὶ ποὺ μαθαίνουν πρακτικὰ κιθάρα, σὲ πολὺ λίγο χρονικὸ διάστημα μποροῦν νὰ συνοδεύουν μὴ μελωδία, κάπως ἀνεκτὰ.

Ἡ φωνητικὴ καλλιέργεια εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μας, ὅπως καὶ ἄλλοτε ἐγράψαμε, ἀπαραίτητη γιὰ τὸ δασκαλο, ὄχι μόνον γιὰ νὰ μάθῃ ὁ ἴδιος νὰ τραγοῦδει, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ μάθῃ νὰ τραγοῦδῶν τὰ παιδιὰ μὲ τέχνη.

Σ' αὐτὸ τὸ μάθημα θὰ διδαχθῇ τὴν τοποθέτησιν τῆς φωνῆς, τὴν ἀναπνοήν, τὴν καλὴν προφοράν, τὴν ἐκφρασην στὸ τραγοῦδι, τὸν τρόπο ποὺ γίνονται οἱ βουκαλίς, καὶ ἐν γένει ὅτι, φέρεται νὰ ἐξερῇ κανεὶς γιὰ νὰ διδάξῃ, ἔστω καὶ στοιχειώδως, τραγοῦδι. Μία ἐβδόμη μάλιστα ὄρα νομίζουμε ὅτι ἀξίζει νὰ θυσιασθῇ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό.

Ἐρχόμεθα τέλος στὴν κυρίως ἐπαγγελματικὴ εἰδικευση τοῦ δασκάλου, δηλαδὴ στὴν ἐφηρμοσμένην στὴ μουσικὴ τεχνικὴ τῆς διδασκαλίας.

Σὲ πολλὰ κράτη ποὺ ἔχουν, ἐκτός ἀπὸ τὴν παλαιὰ μουσικὴ παράδοση καὶ τὸ πνευματὴ τῆς ἐφορμογῆς ἐκείνου ποὺ νομίζουν ὡσὸς, λειτουργοῦν πρακτικὰ διδασκαλεῖα (σεμινάρια) στὰ ὅποια διδάσκουν φημισμένης ἀξίας καθηγητὰ.

Ἐκεῖ οἱ σπουδαστὰ, μὲ βάση τὴν παρατήρησιν καὶ τὸ πείραμα, πειθονται οἱ ἴδιοι γιὰ τὴν καλλίτερην παιδαγωγικὴν μέθοδον καὶ γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἐφορμογῆς τῆς.

Ἡ μεγάλη πείρα καὶ ἡ μακρὰ παράδοση, συντελοῦν στὴ διαρκή τελειοποίηση τοῦ συστήματος ποὺ ἐφαρμόζουν οἱ καθηγηταί, καὶ ποὺ εἶναι καθαυτὸ μελετημένον ὡς τὴν ἐλάχιστην λεπτομέρεια τοῦ.

Οἱ σπουδασταί, ἐκτός ἀπὸ τὸ ζωντανὸ παράδειγμα τοῦ καθηγητῆ τους, ἔχουν καὶ τὴ δυνατοτητα νὰ ἐξακολουθοῦν οἱ ἴδιοι στὴ διδασκαλία: διδάσκοντες ἐκ περιτοπῆς.

Ἐξ κάθε μάθημα γίνεται ἀνάλυση τῆς μεθόδου καὶ ἐπακολουθεῖ συζήτηση ἐπὶ τῆς πορείας τοῦ μαθήματος. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ καλλιτεχνικὴ διάθεση, ὀπλισμένη μὲ τὶς ἀπαραίτητες τεχνικὲς γνώσεις, παίρνει τὸ δρόμο τῆς εὐκόλου ἐξωτερικοποίησης.

Νομίζουμε κατ' ἄρχην ὅτι ἡ ἰδιότης τοῦ δασκάλου εἶναι φυσικὸ ἔλεγχος: ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ μὴν παραδεχθοῦμε ὅτι ἡ ἐπαγγελματικὴ προετοιμασία στὴ διδασκαλία εἶναι ἀπαραίτητη.

Ὁ δάσκαλος πιθανὸν νὰ ἔχει ἀποκτήσει μουσικὲς γνώσεις, καὶ πολλὰς μάστιχα, ἀλλὰ δὲν ὀφείλουν δὲν μπορεῖ εὐκόλα νὰ τὶς μεταδώσῃ σὲ μικρὰ παιδιὰ. Στὴ διδασκαλία τοῦ δὲ μπορεῖ νὰ παρουσιάσῃ γιὰ παράδειγμα τὸν ἑαυτὸ του. Ἄν ἔμαθε ὁ ἴδιος τὴ μουσικὴ μικρὸς, δὲ θυμᾶται πῶς τὴ διδάχθηκε. Ἄν τὴν ἔμαθε μεγάλος, δὲν εἶναι αὐτὸς τὸ κατάλληλον πρότυπον γιὰ τὸν τρόπο τῆς διδασκαλίας τῶν νηπίων. Ἡ πείρα διδάσκει βέβαια, ἀλλὰ ἄργει πολὺ νὰ ἐλθῇ, καὶ ὁ δάσκαλος ἂν δὲν ἔχει μπροστὰ τοῦ παραδείγματα ἐπιτυχῶς ἐφαρμογῆς ἐνὸς μαθήματος, ποὺ εἶναι γιὰ τὰ σχολεῖα μας νεωτερισμός, θὰ χάσῃ τὸ θάρρος πολὺ πρὶν ἀποκτήσῃ τὴν πείρα.

Εἰδικὰ στὴ μουσικὴ ἡ παιδαγωγικὴ μέθοδος παίζει ἰδιαίτερον ρόλο καὶ αὐτὸ εἶναι τόσο ἀληθινόν, ὥστε κάθε φορὰ ποὺ ἐγίνε ἀπόπειρα νὰ ἐφαρμοσθῇ τὸ μάθημα τοῦ σοφελῆ στὰ δημοτικὰ σχολεῖα, ἐκόνταίς ἀκριβῶς γιὰτὶ δὲν ἐφηρμόζετο ὁ κατάλληλος τρόπος διδασκαλίας: καὶ λέμε μὲ πεποίθησιν ὅτι, ἐταν μελετηθῇ τὸ ζήτημα μὲ βάση τὰ παιδαγωγικὰ διδόμενα ἑλλαν χωρῶν ποὺ ἐφαρμόζουν ἀπὸ πολλὰ χρόνια τὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς ἀναγνώσεως στὰ μικρὰ παιδιὰ, θὰ ἐπιτύχῃ καὶ ἡ διδασκαλία αὐτὴ τὸν ὅπου μας.

Ἐπ' ἀρχῆν δημοτικὰ σχολεῖα προσκολλημένα στὶς Παιδαγωγικὰς Ἀκαδημίας γιὰ πειραματισμό. Ἐνα βῆμα ἀκόμη μᾶς χρειάζεται. «Εἰδικήν ἐσὺ προσωπικόν.» Ἄς τὸ μελετήσουν οἱ ὑπεύθυνον.

Στὸ ἐπόμενο ἀρθρον μας θὰ γράψωμε γιὰ τὸ μάθημα τῆς ἑνογράνου μουσικῆς στὶς Παιδαγωγικὰς Ἀκαδημίας.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΒΡΕΤΟΣ

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΥΖΑΙ

Μιά βραδιά στὸ σαλόνι μὲς κομμικῆς κυρίας, ἔπειν βρισκόνταν καλεσμένους κι ὁ διάσημος βιολονίστας Ὑζαί, παρακάλεσαν τὸ μεγάλο αὐτὸ βιρτουόζο ν' ἀκούσῃ ἕνα νεαρὸ βιολονίστα, καὶ νὰ πει τὴ γνώμη του γι' αὐτόν. Ὁ μακρόβιμος Ὑζαί, ἔν καὶ κουρασμένος, κάθησε καὶ τὸν ἀκούσει ὑπομονητικᾶ.

— Ἐ λοιπόν, μαίτερ, ποῦ εἶν' ἡ γνώμη σας γιὰ τὸ ταλέντο αὐτοῦ τοῦ παιδιοῦ; Δὲν εἶναι πραγματικὰ ἐξαιρετικόν; τὸν ρώτησε ἡ χαρακτηρισμένη οὐκοίστοισιν.

— Κυρία μου, τῆς ἀποκρίθηκε ὁ Ὑζαί, πρέπει νὰ σὰς ὁμολογήσω διὸ αὐτὸς ὁ μικρὸς μοῦ θυμίζει, ὅταν παίζει, τὸν Παντερφόκου.

— Μά... ὁ Παντερφόκου δὲν παίζει βιολί!

— Ἄμ' σάμψας αὐτὸς ἐβῶ παίζει!...

Ὁ διάσημος τενόρος Ἄλμπερτο Ρουμίνι, ἀνέβηκε στὸ θέατρο πολὺ μικρὸς. Ἡ φωνὴ του ἦταν τόσο γλυκερὰ ποὺ κατέκτησε ὁμῶς τὴν συμπάθεια τοῦ κόσμου. Κι' εἶτσι, σὲ νεαρῶτάτη ἡλικία, προσελήθη ὡς τενόρος τοῦ Μελοδράματος τῆς Βενετίας.

Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴ Βενετία ὑπῆρχε ἕνας γνῶς φιλόμουσος γνωστότατος γιὰ τὴν πείρα καὶ τὶς γνώσεις του τῆς μουσικῆς. Κάθε γνώμη του δὲ σὲ ζητήματα σχετικά μὲ τὴ μουσικὴ ἔθεορειτο ἀέλιωμα.

Τὸ βράδυ τῆς πρώτης του ἐμφανίσεως ὁ Ρουμίνι, λίγη ὥρα προοὺ ἀνοίξῃ ἡ αὐλαία, εἶπε στὸν ὑπρῆτη του νὰ πᾶν νὰ καθῆσθαι στὴν πλατεία τοῦ θεάτρου, δίπλα στὸ κάθισμα τοῦ γέροντος ἐκείνου, καὶ νὰ προσπαθῆσθ' ν' ἀκούσῃ ὅτι τυχρὸν θὰ ἔλεγε γιὰ τὸ τραγοῦδι του καὶ τὴ φωνὴ του. Ἐτοί κι' εἶναι. Στὸ τέλος τῆς κρίσεως τοῦ Ρουμίνι ἐκάλεσε τὸν ὑπρῆτη του καὶ τὸν ρώτησε μὲ ἀγωνία:

— Ἐ, λοιπόν, γιὰ πᾶς μου τί εἶπε;

— Δὲν εἶπε, κύριε, παρὰ μόνο δυὸ λέξεις: Τί κρίμα! Ὅλο αὐτὸ ἔλεγε.

Ὁ Ρουμίνι διέταξε τότε τὸν ὑπρῆτη του νὰ ἐξακολουθήσῃ τὴν κατασκοπεῖα τοῦ γέροντος κυρίου. Τὸ ἴδιον συνέβη καὶ κατὰ τὶς ἐπόμενες παραστάσεις. Ὁ γέρονς ἐκείνος ὡς μοναδικὴ κριτικὴ του γιὰ τὸ τραγοῦδι τοῦ φημιμένου τενόρου δὲν ἐπέφερε παρὰ τὴν ἴδια φράση του: «Τί κρίμα!».

Ἡ ἐπιμονὴ του αὐτῆ ἐξενεύρισε τὸν Ρουμίνι. Τὴν τρίτην μέρα ἔπλεγε καὶ βῆκε τὸν γέροντ' ἐπὶ τοῦ σπιτι του καὶ χωρὶς πολλοὺς διαταγῆς, τὸν παρεκάλεσε νὰ τοῦ πει τὴ ἴσημίαν ἢ φράση του ἐκείνη.

— Μά ἀπόστοστα, φίλε μου, ἔχετε ὑπέροχον φωνή! Τὴν μεταχειρίζεσθε ὁμῶς τόσο ἀσχημα, ὥστε θὰ τὴ χάσετε πολὺ γρήγορα. Τραγοῦδατε μὲ τὸν λάρφυμα, ἐνῶ πρέπει νὰ συνηθίσετε νὰ τραγοῦδατε μὲ τὸ στήθος. Γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχετε ὁμῶς αὐτό, πρέπει νὰ ἀποσυρθῆτε ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ νὰ μελετήσετε ἄλλα δυὸ-τρία χρόνια. Δὲν φαντάζομαι ὁμῶς νὰ εἰσθε διατεθειμένους νὰ κάνατε ἕνα τέτοιο πρᾶγμα!...

Ὁ Ρουμίνι τὴν ἴδια μέρα διέλυσε τὸ συμβόλαιόν του καὶ χάρθηκε ἐπὶ τὴ σκηνὴ ἐπὶ τρία χρόνια. Ὅταν πέρασε τὸ διάστημα αὐτό, ἐνεφανίσθη καὶ πάλι στὸ θέατρο. Ἦταν ἀγνωρίσιος πιά. Ἦταν ὁ μεγάλος, ὁ διάσημος Ρουμίνι.

**

Ἄλλος διάσημος τενόρος, ὁ Πιέρρο Γκάρτσι, ὁ σάκις ἐπαίξει, ὕφεραε πραγματικὰ, διότι αἰσθαντόν βαθεῖα τὸς ρόλους ποὺ ὑπεύετο.

Κάποτε ποὺ ἐπαίξει τὸ ρόλο τοῦ Ὁθέλλου στὸ ὁμῶνυμο μελοδράμα, ἡ κόρη του—διάσημη κι' ἐκείνη τραγοῦδίστρια—ἡ Μαλιμπράν ποὺ ἐπαίξει τὴν Δουδαίαν, φοβήθηκε τόσο πολὺ, στὴν δραματικώτερη σκηνὴ τῆς τελευταίας πράξεως μήπως ὁ πατήρας τῆς, παρσαυρόμενος ἐπὸ τὸ ρόλο του, τὴν σκοτώσῃ πραγματικᾶ, ὥστε, κλαίοντας ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς, τοῦ φιδύρισε:

— Πατέρα, πατέρα!... μὴ με σκοτώσῃς!... Εἶμαι ἡ κόρη σου, πατέρα!

Ὁ ἴδιος πάλι ὁ Γκάρτσι, μιά μέρα ποὺ ἐπαίξει ὁ ἕνα ἔργο τοῦ Μόζαρτ, τόσο πολὺ ἐξενευρίσθη ἀπὸ τὴ κακὴ ἐκτέλεση τῆς ὀρχήστρας, ὥστε κατὰ τὰ μέσα τῆς καταστάσεως ὄρησε ἐναντίον τοῦ μαστροῦ μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χερί καὶ τοῦ φώναξε μὲ θυμὸ:

— Εἶναι ἐγκλημα νὰ βολοφονῆται εἶσι τὸν Μόζαρτ!

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

40ν

του κ. ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΠΟΣΤΟΛΟΥ

"Όλα αυτά έγινόντο δόλοκληρο τό κολοκαίρι και τό φθινόπωρο τό 1888. Και δέν ήταν καθόλου πρόχειρα πράγματα. Υπήρχε δλη ή καλή θέλησις τής σοβαράς εργασίας και ό Καραγιάννης διαπανούσε πρόθυμα.

Η Έλληνική φιλοτιμία.

"Επειδή, μάλιστα, προέβλεπε να αναπτύξη τό Μελόδραμα όσο θα ήταν δυνατόν, ανέθεσε στον Νάσο Γερόγκα" να μεταφράση τήν «Λουκία» και στον Α. Μανουσό να μεταφράση τήν «Σονάμπουλα» («Υπνοβότιδα»).

Και μαζί με όλες τής άλλες καλές προσπάθειες, πρέπει να εξάρη καιείς και τήν δουλειά των πρώτων μεταφραστών των ξένων μελοδραμάτων.

"Εκτός από τήν αγάπη τό τραγούδι και τήν μουσική, υπήρχε σε κείνους τόσος άνθρωπος κι' ένα άλλο ελατήριο. Τό ελληνικό φιλότιμο.

Κατέφθαναν τότε στάς Αθήνας, λογιής - λογιής ξένοι θεατροί. Υπήρχαν καιί Ιταλοί φετο-ιμπερσάριοι και φετο-χρηματοδότης που σκάρωναν ένα θεατρο μουσικό όπως - όπως και τριγύρωσαν όλες τής πόλεις και τής κομποτόλις τής Ιταλίας.

Και όταν δέν βρέπαταν ότι μπορούσαν να κάμουν κάτι στην Ιταλία, επιχειρούσαν τήν «τουρνέ» να λ' όριέντες, περιδεία στην Ανατολή, Ανατολή ήταν ή

Ανατολή, Ανατολή ήταν ή Κωνσταντινούπολις.

"Ετσι, στάς Αθήνας ήλθαν τότε άλλεπάλληλοι Ιταλικοί θεατροί. Ήλθε μιά γαλλική όπερέττα. Ήλθε και μιά άρμενική άκόμη όπερέττα, ή όποια, για πρώτη φορά έπαίξε τον «Χόρ - Χόρ - Άγιά». Έν τούτοις, από ελληνικής πλευράς, ή κατάσταση αυτή δέν μπορούσε να εξακολουθήση. Για ποίο λόγο τάχα, δέν θα μπορούσε να γίνη ένα Έλληνικό Μελόδραμα και μάλιστα, καλύτερο από τους Ιταλικούς θεατροί, αφού υπήρχε άφθονο τό έμφυχο υλικό και ό ώραιές φωνές;

"Από τήν έρώτηση αυτό κεντήθηκε τό ελληνικό φιλότιμο και από τήν άνησυρία και τήν πεποίθησι που είχα τό ελληνικό θαυμάσιο ότι θα πετύχαιναν όλα, φιλοδόχησαν ό άνθρωποι εκείνοι να ίδρύσουν τό δεύτερο ΈΛΛ. Μελόδραμα. Τό πρώτο Μελόδραμα ήταν μιά άπόπειρα, ένα δοκιμαστικό πέταγμα, ενώ τό δεύτερο, παρουσιάζει όλα τά στοιχεία μιας φροντισμένης προσπάθειας, που έχει άντικειμενικό σκοπό, να πάρη τήν μουσική του καθαρώς και ελληνικό συνάμα χαρακτήρα.

Άπό τό Α' στο Β' Μελόδραμα.

"Όλόκληρο, λοιπόν, τό κολοκαίρι και τό φθινόπωρο τό 1888, συεχίστηκαν ό έντατικές δοκιμές.

* Σ. Σ. Στο τέλος τής παρούσης Ιστορίας του Έλλ. Μελοδραματος, θα δημοσιουθούν ερεθρήνον και σχόλια για όλους τους προεόχοντες όπηρεσις στο Μελόδραμα, με άλφαβητική σειρά των όνομάτων.

• ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ •

Γιατί πρέπει να σημειωθή, ότι τό δεύτερο Μελόδραμα έρχεται σαν συνέχεια τό πρώτο.

Καθ' όλα τά φαινόμενα, ό «Υποψήφιός Βουλευτής» παίχτηκε από τό πρώτο Μελόδραμα τον Οκτώβριο τό 1887, για πρώτη φορά, είτε από τήν ίδια τήν μελοδραματική συντροφιά, είτε από τήν Σχολή του Ν. Λαμπελίτι. Αυτό όμως, δέν μπορεί να άποτελέση τήν άφετηρία του Έλλ. Μελοδραματος, ή όποια εινε, καθώς άνεφέρθη, ή 14 Μαρτίου 1888. Άπό τήν ήμέρα αυτή μέχρι τής 22 Μαΐου 1888, έδόθησαν φαίνεται ό 17 παραστάσεις. Και όσο άξιοπρεπείς ήταν όλες ό παραστάσεις, τόσο γελοιοποιήθηκε ή τελευταία, τής 22 Μαΐου. Γιατί, ή παράσταση εκείνη έδόθη ύπέρ ενός Ιταλού διευθυντοό όρχήστρας, ό όποιος είχε μείνει μέλλον «αμάντι» στάς Αθήνας και ζητούσε ένιχουσι. Ο Ιταλός διήρθνε ό ίδιος τήν όρχήστρα. Καθ' όν χρόνον διαρκούσε ή παράσταση, ό μουσικό έλογομάχησαν με τον Ιταλό, ίσως για τήν άμοιβή του, μέχρι τοιούτου σημείου, ώστε έφθασαν σε διαπληκτισμούς και στά χέρια. Έτσι, ή παράσταση, διεκόπη.

Η πρώτη εμφάνισις.

Δέν πέρασαν πολλές ήμέρες και όρχισε ή νέα προσπάθεια και ή νέα έξόρμησις. Ο Μπεκατόρος με τό βιολί του και ή Κοσοκί με τό έννοκιασθέν πιάνο, έηκολούθησαν τής δοκιμής, χωρίς διακοπή, μέχρι τής 20 Δεκεμβρίου 1888, όποτε έδόθη ή πρώτη παράσταση, ή όποια άνηγέθη με προγράμματα που έτοιχοκόλληθησαν στους δρόμους των Αθηνών.

"Η πρώτη παράσταση έδόθη στο Νέο Θέατρο Αθηνών (Δημοτικό) που ήταν από μεγάλο άσκεπή σήμερα χώρο, μεταξύ του καταστήματος τής Έθνικής Τραπεζής τής Έλλάδος, του Κεντρικού Ταχυδρομείου, του Δημαρχείου Αθηνών και τής όδοό Λουδοβίκου. Παίχτηκε ή Βετλιή του Ντονιζέττι, με όλα τά πρώτα φωνητικά στελέχη και τήν Καραγιάννη ως διευθυντή, του όποίου τό όνομα ήταν γραμμένο και εις τά προγράμματα. Τήν παράσταση παρηκολούθησε πλήθος κόσμου, ολόκληρος ή Βασιλική Οικογένεια και ό τότε στάς Αθήνας εύρισκόμενος ρώσος Μέγας Δούξ Παύλος.

"Η έπιτυχία ήταν έξαιρετική και κρινόντες άναλόγως πρός τής περιπτώσεις τής τότε εποχής, όλα ήταν στη θέση τους φροντισμένα και έπιμελημένα. Η έκτέλεσις υπό τήν διεύθυνση του Μπεκατόρου, άφγοος. ΟΙ μουσικοί και ό χορωδοί μελετημένοι, προσεκτικοί, κάτοχοι του ρόλου τους. ΟΙ φωνές όλες περιφώνες. Τό καινό έμεινε ένθουσιασμένο, ενώ τήν άλλη ήμέρα κριτικοί και έφημεριδές έγραφαν επαιναιτικώτατα.

Η πρώτη περιδεία.

"Ενώ όμως, ύστερα από τήν έπιτυχία αυτή, έξεπρίμενε καιείς καθημερινή κοσμοσυρροή, έν τούτοις, στην δεύτερη παράσταση τής «Βετλιή» τό θέατρο ήταν σχεδόν άδειο. Τουτό, καιά μέρος, ώφελίετο σ' ένα γαλλικό μελοδραματικό θέατρο που είχε έλθει τότε στάς

* Τό Δημοτικό Θέατρο καταβλήθη επί Δημαρχίας του κ. Κ. Κοτζιά, θεωρηθέν ως πολύ καλό και έπομένως άχρηστο.

‘Αθήνας, ή παρουσία του οποίου επροκάλεσε τόν ανταγωνισμό και τήν διάσπασι τού περιορισμένου άλλωςτε γιά τέτοια θέαματα, κοινού. Ίσως νά ώφειλεται και στόν σνομπισμό του τότε καλού κόσμου.

‘Οπωσδήποτε, ό Καραγιάννης και ό Λάνδης δέν τά ήχσαν και έσέφεθησαν άμεσα νά έφαρμόσουν τόν κύριο σκοπό τους, δηλαδή, τήν έμφάνισι τού Μελοδραμάτος στόν έξω ‘Ελληνισμό. Έβωσαν δύο άκόμη παραστάσεις μέ τήν «Βετλν» στίς 21 και 22 Δεκεμβρίου και εδός άμεσα, στίς 24 Δεκεμβρίου, άνεχώρησαν γιά τήν ‘Αλεξάνδρεια.

Στίς 2 ‘Ιανουαρίου του 1889, τó ‘Ελλ. Μελόδραμα έκαμε τήν έμφάνισι του στί έπί τής όδοσ Ρωσσίτης Θεάτρο Ζιζίνια, μέ τόν «Υποψήφιο Βουλευτή» σέ πυκνό-τατο κοινό.

‘Ας μή νομισθί, ότι έπήγαν εκεί άπαράσκευοι. Γιατί, μετά τήν πρώτη εμφάνισι, έπαιξαν έν συνέχεια, τήν «Βετλν», τήν «Φαβορίτα», τήν «‘Αρπαγή άπ’ τό Σοράι», τόν «Μάρκο Μπότσαρη», τήν «Λουκία», τήν «Υπνοβάτιδα» και τόν «‘Αρχοντοχωριάτη» του οποίου τή μουσική είχε συνθέσει ό βασιάρης άρχιμουσικός που ήμετε τότε στάς ‘Αθήνας, Σάιλερ. Έβωσαν, έν όλν 24 παραστάσεις.

‘Εκει συνήτησαν τόν Νικόλαο Κοκκίνη που ήταν ψάλτης και τόν προσέλαβαν στό θέατρο. Προσέλαβαν έπίσης και δύο γυναίκες, τήν Θάλεια ‘Υψηλάντου και τήν Α. Βιανέλλη.

‘Οχι μόνο οι ‘Ελληνες, αλλά και όλες οι ξένες παροικίες, ήμειναν κατεχαρακτηρισμένες από τó ‘Ελλ. Μελόδραμα και οι έφημερίδες δέν έφείσθησαν επαίνων.

Μέ τίς πρώτες ήμέρες του Φεβρουαρίου, έρέθησαν στή θεατρική ‘Οπερα, ή όποία λειτουργεί άκόμη και τώρα, δηλ. τó Θεάτρο Κεντιβιάλ. Έπαιξαν τά ίδια έργα, αλλά οι ‘Ελληνες του Καίρου, περισσότερο ένθουσιώδεις από τής ‘Αλεξανδρείας, ίδιως μέ τόν «Μάρκο Μπότσαρη», τούς έκαναν πολλές τιμές και δώρα. Στόν Καραγιάνν προσέφεραν άργυρό στεφάνι, τήν Λάνδη άδαμάντινο βραχιόλι και στόν ‘Αποστόλου χρυσό ρολόγι. Στό Κάιρον έβωσαν 8 παραστάσεις.

Στήν Κωνσταντινούπολι και Σμύρνη.

‘Εμφυχωμένοι, καλλιτεχνικά τουλάχιστον, από τίς έπιτυχίες τής Αιγύπτου, άπεφάσαν νά πάνε στήν Κωνσταντινούπολι, γιά τήν όποια άνεχώρησαν τήν 1 Μαρτίου 1889. ‘Εμφάνισι και έδω έγινε μέ τόν «Υποψήφιο Βουλευτή» και όστερα, παραστάσεις μέ άλλα έργα. Δέν τά έπαιξαν άμας όλα, γιάτι ή τουρκική λογοκρισία τούς άπηγόρευσε νά παίξουν άρκετά. ‘Εμειναν εκεί έπί 2 1/2 μήνες και οι παραστάσεις είχαν άρκετά καλές εισπράξεις.

Τις παραστάσεις παρηκολούθησαν, έκτός από τó πολύ κοινό, οι Προεσβευτά, ή άριστοκρατία του Πέραν και πολλοί Ταβρκοί. Η έπιτυχία και έδω ήταν άφάνταστη, θεαταί δέ και έφημερίδες ώμολόγησαν, ότι ούτε περιμένα, αλλά ούτε είχαν άκούσει και ίδη τέτοιες φωνές και έκτέλεσι. Έθεωρούσαν τó πράγμα, σάν κάτι πολύ περισσότερο από κοσμικό γεγονός και όλοι μιλούσαν γιά τó ‘Ελλ. Μελόδραμα.

Στήν Πόλι, προσέλαβαν και τίς δύο Ιταλίδες άδελ-

φές Μολινάρι, έκ τών όποιών ή μία συμμετέχε και πάλι άργότερα στό Μελόδραμα.

‘Από τήν Πόλι, πήγαν στήν Σμύρνη όπου έκαμαν Έναρσί μέ τόν «Υποψήφιο Βουλευτή» πάλι. Έπαιξαν στό θέατρον ‘Εβέι, έπί 30 συνεχείς παραστάσεις, μέ τήν ίδια καταπληκτική έπιτυχία. Στήν Σμύρνη, έκτός από τά άλλα έργα, έπαιξαν και τούς «Μυλωνάδες», μέ μουσική του Σάιλερ. Και όχι μόνο αυτό, αλλά είχαν τó θάρρος νά παίξουν τήν «‘Αντιγόνη» του Μέντελσον και έπί πλέον, τόν «Κουράι της Σεβίλλης». Στήν ‘Αντιγόνη», πρωταγωνίστησαν ή Κωνσταντινουπόλου, ό Κωνσταντινούπολος, ό Σιαμπάτης, ό Δημητρακόπουλος, κλπ.

Τά πρώτα νέφη.

‘Αλλά, κάτω από όλους αυτούς τούς θριάμβους, τήν πρόδο, τά δώρα και τίς τιμές, είχαν άρχισι πρό άρκετόν έβδομάδων νά δουλίσουν τά δύο άναπόστα-στα σαράκια του Μελοδραμάτος. Τά σαράκια τής οικονομικής άντοχής και τών χιανοτών, που δέν έλειψαν ποτέ από τó Μελόδραμα. ‘Ο Καραγιάννης ήταν άδύνατο, παρ’ όλα τά σημαντικά έσοδα, νά άντιμετώπισι τίς τεράστιες δαπάνες του πλοσίουσι τώρα σέ πρόσωπα θιάσου του και τά συνεχή ταξείδια.

‘Από τó άλλο μέρος, είχαν μεγαλώσει οι γνωστές καλλιτεχνικές άντιλήψεις, οι ένθουσιοι, οι σουπεριοί, τά πείσματα. Μέσα στήν άτίμοφαιρα που ήμεινονοργήθη, άπεχώρησαν τέσσαρα πρόσωπα, τó ζευγάρι Κωνσταντινουπόλου και οι δύο άδελφοί Ααλασσών. Έπί πλέον, ό μέστρος του θέατροσ, ό Μπεκατόρης, διεφώνησαν, άπεχώρησε κι’ αυτός. ‘Ετσι τó βάρος τής μουσικής διεύθυνόναος του θέατροσ, άναγκάστηκε νά τó άναλάβη ή ‘Ευλις Λαμπελέ, ή πανιστρια και πρώην Σπεράντα Κασοί και πρέπει πρός τιμήν τής νά ώμολογηθί, ότι τά έκατάφερε πολύ καλά σέ όλες τίς ύπόλοιπες παραστάσεις.

‘Επιστροφή στάς ‘Αθήνας.

Κατόπιν τών γεγονότων αυτών, ό θίασος έπέστρεψε στάς ‘Αθήνας, κατάφοροσ από δάφνες. Έίπε άμας νά άπορη κανείς μέ τó θάρρος, τήν όρεξι και τόν ένθουσιοσ που είχαν. Γιατί, μόλις έπέστρεψαν, στό τέλος ‘Ιουλίου, του 1889, έσπουσαν άμεσα νά δώσουν παραστάσεις έπί 40 μέρες, στό θέατρο του Φαλήρου, άρχίζοντας μέ τή «Λουκία» τήν όποία είχε μεταφράσει ή Εμφροσώνη Βικέλα, και μέ διευθυντή τής όρχήστρας τόν Ν. Λαμπελέ.

Η περίοδος αυτή του Φαλήρου έσημείωσε και δύο έξαιρετικά γεγονότα γιά τήν Ιστορία του ‘Ελλ. Μελοδραμάτος. Συνέβη, τήν έποχή εκείνη, νά βρισκεται στάς ‘Αθήνας ό ζακωνθινός συνθέτης Παύλος Κορέρ. Οι πραγματικά προκομμένοι καλλιτέχναι του μελοδραμάτος, βόλθησαν νά μάθουν τήν «Κυρά-Φροσώνη» και φιλοδύξθησαν νά παίξουν υπό τήν μπαγκέτα του Κορέρ.

Πράγματι, τήν 13 Αιγούστου 1889 έπαιξαν τόν Μάρκο Μπότσαρη και τήν 30 ίδιου μηνός, τήν Κυρά-Φροσώνη μέ διευθυντή τόν Κορέρ. Τά δύο αυτά γεγονότα έστρέλλαξαν τούς ‘Αθηναίους, οι όποιοι κατά μεγάλα κύματα κατέβηκαν στό Φάληρο και παρηκολούθησαν τίς παραστάσεις, μέ άπόλυτος δικαιολογημένο

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ένθουσιασμό και πατριωτισμό. Οι Ζακυνθίοι πατριώτες του Κορρέ, τού προσέφεραν στεφάνους.

Μετά το Φάληρο, ο θίασος άνθιξε στας Αθήνας και έδωκε μερικές μόνο παραστάσεις στο θέατρο «Ευτέρπη», που ήταν στη σημερινή Πλατεία Λαυρίου. Αυτό έγινε, γιατί ήθελαν φαίνεται να κερδίσουν λίγο καιρό, για να εφάρμοσουν τα άλλα μεγάλα σχέδια τους. Να κάνουν τη δεύτερη περίοδολ τους. Όχι όμως σε μικρά μέρη, αλλά στην Εύρώπη και τη Ρωσία.

Η δεύτερη περίοδος.

Έγινε λόγος άλλοι για την δρεξί, τόν φανταστικό και την καλλιτεχνική όρμη που είχαν οι αποτελέσαντες τού Β' Έαλ. Μελοδράμα. Παρασυρμένοι από τις επιτυχίες και τις τιμές, άπεφάσαν να κάμουν έξαιρετικά μεγάλη περίοδος για τὰ χρηματικά μέσα που διέθεταν. Και μάλιστα να πείζον στο Παρίσι, να φθάσουν ακόμη μέχρι της Όδησσού, ή οποία δυστυχώς άπέδειχθη και τότε και πολλά χρόνια ύστερα, ότι ήπαιξε για τὸ Μελοδράμα, τόν ρόλο που ήπαιξε ή Μόσχα για τόν Μ. Ναπολέοντα. Όσες φορές πήγε τὸ Μελοδράμα στην Όδησσό, καλλιτεχνικῶς έθυματώδρηγες, αλλά οικονομικῶς άπέτυχε.

Όσοιδήποτε, στις αρχές Σεπτεμβρίου, ο Καραγιάννης μαζί με τόν Λουδ. Λομπέλερ, ήγαν για τὸ Παρίσι. Ηλπιζαν να έργασθοῦν, επειδή τότε γινόταν εκεί Διεθνής Έκθεση. Στάθηκε όμως άδύνατο να βροῦν θέατρο και κατέβηκαν στη Μασσαλία. Και εκεί άτυχία. Τὸ Δημοτικό Θέατρο έπισκευάσταν και στὸ άλλο μοναδικό, τὸ «Γυμνάσιο», ήπαιξε γαλλικός θίασος. Ο Καραγιάννης αναγκάστηκε να συμφωνήση με τόν Ιμπρεαρίο τού θιάσου αὐτοῦ, 2000 φράγκα τήν βροῦδα για δόσε μέρη θά χρησιμοποιούσε τὸ θέατρο. Έπρεπε, άπωσθήσεται να τὸ κάμη, γιατί, έν τῷ μεταξύ, τὸ Μελοδράμα που άκούσθησε τήν άνζυάρηση τού Καραγιάννη, είχε φτάσει στη Μασσαλία.

Από εκεί, ήγαν στην Τεργέστη, όπου ίδωσαν 7 παραστάσεις και έόρτισαν με τήν Έλληνική Παροιμία τούς γάμους τού τότε Διαδόχου, στὸ θέατρο «Πολυθέαμα» με τόν «Μάρκο Μπότσορπ».

Από καλλιτεχνικῆς άπόψεως, τόσο στη Μασσαλία, όσο και στη Τεργέστη, έσημειώθησαν πόσε πάντοσε, λαμπρά έπιτυχία. Τὸ κοινόν και οι έφημεριδες δέν εβρισκαν λόγους να τὸ επαινέσουν. Κι' όχι μόνον οι Έλληνες, αλλά και οι έξνοι, ακόμη και οι Ιταλοί. Άξίζει να σημειωθῆ, ότι, στην Τεργέστη, μία Ιταλική έφημερίς έγραψε ότι «100 Ιταλοί κορίτσια, δέν άξίζουν ένα Έλληνα».

Μετά τις δύο αυτές πόλες, θέλησαν να ταξειδέψουν στη Ρουμανία, μέσω Φουαίμ και Βουδαπέστης. Τὸ ταξίδι όμως αὐτό, είχε δραματική περιπέτεια. Γιατί, από κακή συνενόηση, άντι να βρεθοῦν στὸ Χέρσοβο της Βουλγαρίας, βρέθηκαν στὸ Όρσοβο της Αύστρουγγαρίας. Έπρεπε να γυρίσουν πίσω. Άλλά πόσ; Ο Καραγιάννης δέν είχε χρήματα! Είσοποιήσαν τότε τόν Ζευδιά, ένα καλοπροαίρετο άμογενή της Τεργέστης, τὸν έξήγησαν τήν κατάσταση και τὸ λάθος και αὐτὸς τούς έστειλε 2.000 φλορίνια με τὰ όποια συνέχισαν τὸ ταξίδι τους. (ή συνέχεια στὸ έπόμενο)

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ο Κ. Άτλη έθεσε πρό ήμερών τὸ θεμέλιο λίθο της αϊθούσης συναυλιῶν, ή όποια θ' άποτελεση τόν πυρήνα τού νέου μουσικού κέντρου τού Λονδίνου. Βρίσκεται στη δυτική όχθη τού ποταμοῦ Ταμέσεως στὸ Γουέστμινστερ, και στην περιοχή ή όποια έτοιμάζεται ήδη για τὸ Φεστιβάλ της Βρετανίας 1951. Η αϊθουσα συναυλιῶν θά εγκαινιάσθῃ με τὸ «φεστιβάλ» και έν συνέχεια θά γίνονσ ό αὐτὴν ειδικά κινώερα άργανωθέντα για τήν περίσταση αὐτή.

Η αϊθουσα βρίσκεται σε μία από τις πλέον επιβλητικές τοποθεσίες τού Λονδίνου, και είναι τὸ πρώτο δημόσιο κτίριο τὸ ποῦ άνεγείρεται εκεί και άντιπροσωπεύει έξ δολακλήρου τις νέες περιόδοικῶν σχεδίων ἀντιλήψης. Οι έξωτερικοί τοίχοι και τὰ παράθυρα θ' άποτελοῦνται από πελώρια μονοκάματα φύλλα. Κρύσταλλα στη βάση και εως τὰ έπίπεδα τού πρώτου όρόφου θά προφέρουν θαυμασια θέα τού Ταμέσεως και έπίσης ένα έξαιρετικό θέμα της ζωής τού Λονδίνου τόσο τήν ήμέρα όσο και τή νύκτα στὰ περίφημα ρεστωράν και φαουζα.

Ο πελώριος δγκος της καθιστὸ αϊθούσης, θά φαίνεται σάν να έπιπλήη τὸ διαφανές αὐτὸ περίβλημα. Όλο αὐτὸ τὸ βάρος σγκάνου ύψηλές λεπτες κολώνες από μετῶν άρμέ. Όρθογώνια στὸ σχήμα, οι γενικές γραμμές τού όποιου θά ύπαγορεύονται από τις άνάγκες της άκουστικής, έχει σχεδιασθεί κατά τέτοιο τρόπο ὡστε να περιλαμβάνη άνέτως άκροατήριό περίπου 3.500 ατόμων.

Η θέσις της όρχήστρας θά βρίσκεται στὸ ίδιο ύψος με τή σκηνή ήτις όποιας έχουν τοποθετηθῆ καθίσματα πού όρχίζονσ 1 περίπου πόδα από τὸ ύψος τού δαπέδου. Οθ είναι σκεπασμένη με τρυπητὸ ήχητικό σινδωμά τὸ όποίο θά στέλει φωτισμό στην όρχήστρα και τούς σολίστ.

Γιά να έξασφαλισθοῦν τίλειες ήχητικές συνθήκες, τὸ διάστημα αὐτὸ μετξό όρχήστρας και άκροατηρίου, συμπληρώνεται με μάρμαρο τὸ όποιο θ' άντανάκλῃ τόν ήχο. Οι τοίχοι έπίσης της αϊθούσης έχουν σχεδιασθῆ κατά τοαυτό τρόπο ὡστε να έξασφαλισοῦν καλή άκουστική. Κάθε τόχος θά έχη ένα διάστημα άερισμοῦ στὸ μέσο, τὸ όποίοθ θά χρημεύει για τήν έξουδότερόσ τόν ήχον. Ενα ύπαρχη έπίσης μία έσωτερική όροφή και διπλό δάπεδο.

Η αϊθουσα αὐτή τῶν συναυλιῶν της Δυτικής Όχθης, έχει σχεδιασθῆ από μία ομάδα ειδικῶν, έπι κεφαλῆς της όποιας βρίσκεται ο Κ. Μάθου όρχήτεκτῶν τού Περιφερειακοῦ Συμβουλίου τού Λονδίνου. Άποτελεῖ πλήρη ρήξ με τούς παραπράδοτικούς άρχιτεκτονικούς ρυθμούς και συμβολίζει έπιτυχῶς τὴ δύναμη καὶ τὸ πνεῦμα της προόδου τὸ όποίο έμψυχώνει σήμερα τή Βρετανία.

ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΣ ΜΑΣ

Επι τή λῆξ τού πρώτου έξεμῆμόν από της έκδόσεως τού Περιόδικου «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ» παρακαλοῦνται όσοι έλαβαν τὰ φύλλα τού περιόδικου μας από μὲν τις έπαρχίες να έμβάσουν τὸ ταχύτερον με ταχυδρομική έπιταγή τὸ όνομα τού Διτου Κ. Π. Κοτσίρη της συνδρομῆς τους (Έτησία ή Έξεμῆμόν), από δὲ τας Αθήνας, Πειραιά και Πρόσάστια να διέλθουν από τὰ Γραφεῖα μας Φειδίου 3 για να τακτοποιήσουν τὸ λογαριασμό της έγγραφῆς τους.

Οι μαθηταί τού Ώδειου παρακαλοῦνται να καταβάλουν και αὐτοί τὴ συνδρομῆ τους άπ' εὐθέας στὸ ΛΟΓΙΣΤΗΡΙΟ τού Περιόδικου. (ΕΛΛ. ΩΔΕΙΟΝ).

ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

Ἡ Διοίκηση τοῦ Περιοδικοῦ «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ» στήν προσπάθειά της ὅπως ἐβρύνει τὸ κύκλο τῶν Συνδρομητῶν καὶ τῶν Ἀναγνώστων της καθιστᾷ γνωστὰ τὰ ἑξῆς:

1) Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ ἐγγραφοῦν συνδρομητὰ γιὰ τὸν πρῶτο χρόνο στὸ Περιοδικό (μέχρι τῆς 30 Ἀπριλίου 1950) ἀπὸ σήμερον καὶ στὸ ἕξῃς θὰ καταβάλλουν μόνον δραχ. 35 γιὰ λαμβάνοντας ὅλα τὰ προηγούμενα τεύχη ΔΩΡΕΑΝ.

2) Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ γίνουν ἀπλοὶ ἀναγνώσται τοῦ Περιοδικοῦ ἀγοράζοντας αὐτὸ ἀπὸ τοὺς ἐφημερίδοπώλας ἢ τὰ περίπτερα μποροῦν νὰ προμηθευθοῦν ὅλα τὰ προηγούμενα τεύχη του ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας πληρώνοντας μόνον ΧΙΛΙΑΣ δραχμάς ἕκαστον.

Στὶς σημαντικὰς αὐτὰς ἐκπτώσεις προβαίνει ἡ Διοίκηση τοῦ Περιοδικοῦ κατόπιν ἐκφρασεῖσθαι ἐπιθυμίας πολλῶν φιλομούσων, γιὰ νὰ συντελεσθῇ στὴ διάδοσιν τῆς μουσικῆς γενικῶς καὶ νὰ καταστήσῃ τὴ «Μουσικὴ Κίνησις» κτήμα ὄλων τῶν διανοουμένων καὶ φιλομούσων, νὰ μποροῦν νὰ ἐνημερώνονται καὶ νὰ μορφώνουν γωμῶν γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς στὸν τόπο μας καὶ στὸ ἐξωτερικόν.

ΔΙΑ ΤΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΑΣ

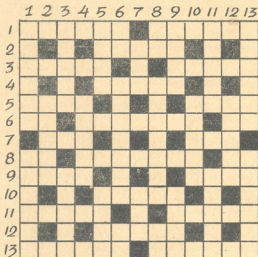
Ἡ Διεύθυνσις τοῦ Περιοδικοῦ μας ἐκφράζει τίς θερμὰς εὐχαριστίας της στὸ Διοικητικὸ Συμβούλιον, τοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου «Ὀρφεὺς», (Πύργου) γιὰ τὴ λαμπρὴ ἰδέα νὰ θεσπισθῇ, ὅπως ἡ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ τὸ περιοδικὸ ποὺ εἶναι ἀπαραίτητο ἀνάγνωσμα κάθε φιλομούσου, γίνῃ ὑποχρεωτικόν, στοὺς μαθητὰς τοῦ Ὡσείου Πύργου (Ἠλείας). Ἡ πράξις αὐτὴ προσφέρει μίαν ἀνεκτίμητην συμβολὴν στὴ μεγάλη μας προσπάθειαν καὶ μᾶς ἐνισχύει στὴ δύσκολήν καὶ πολυδύπανη ἐκδόσιν τοῦ Περιοδικοῦ μας. Γι' αὐτὸ θὰ ἦταν εὐχρὴς ἔργο ἂν εὕρισκε καὶ ἄλλοις μιμητὰς ἀπὸ τὰ Ὡσεῖα καὶ τὰ λοιπὰ Μουσικὰ Ἰδρύματα τοῦ τόπου μας.

ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΑ

Ζητᾶμε ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστεις μᾶς νὰ μᾶς στείλουν σταυρολέξα ποὺ νὰ περιέχουν: Λέξεις Μουσικῆς, Μουσικὰ πρόσωπα καὶ γενικὰ ὅτι ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ ὡς ἐπίσης τὸ θέατρο, τὸν κινηματογράφον, τὸ χορὸ, τὴ ζωγραφικὴν, τὴ γλυπτικὴν, τὴν ποίησιν κ.τ.λ.

Κυρίως, μᾶς ἐνδιαιφέρουν τὰ σταυρολέξα μὲ περισσότερας μουσικῆς λέξεις. Τὰ ἀποστελλόμενα πρέπει νὰ ἔχουν μαζί καὶ τὴ λύσιν τους.

Τὰ σταυρολέξα θὰ τὰ δημοσιοποιῶμε μὲ τὴ σειρά ἐγκρίσεως καὶ μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ἀποστολέα θὰ βραβεύομε δὲ τὰ καλλίτερα μὲ ἀνάλογα βραβεῖα.



ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Περὶφημη ὄπερα τοῦ Μπιζέ.—Μοιραῖα τοῦ Χόλλυγουντ. 2) Ἐκτός ἀπὸ τὴν «Εὐθυμὴ Χήρα» ἔχει κί' ὄλλες πολλὰς ἐπιτυχίαις. 3) Ἰδρυσεν μὲ τὸν ἀδελφόν του μίαν ἱστορικὴν Εὐρωπαϊκὴν πρωτεύουσαν.—Κάτοικος Ἀσιατικοῦ Κράτους. 4) Συνθέτης της εἰνε ὁ Βέρντι. 5) Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο.—Διάδοσις ἑλληνικῶν καλλιτεχνικῶν τοῦ Μελοδράματος ἢ ὅποια θριαμβεύει στὸ ἐξωτερικόν. 6) Σὺμφωνο καὶ φωνῆεν.—Ἔργο του εἶναι ἡ «Καβαλλερία Ροσσιτάνι».—Μονὰς μετρήσεως ἐπιφανείας. 7) Ἡ οὐδέσχη τοῦ Κρόνου.—Τὸ δπλον (ξεν). 8) Νότα.—Τὸ «Ἡρακλεὺς ἔμενε θρωλικόν».—Νότα βυζαντινῆ. 9) Εἶνε.—Ἀνεφορικὴ ἀντανωμαία (θηλ. πληθ). 10. Μεγάλῃ κλίμῃ τῆς Ἀβρουσίνας. 11) Ἄλλοις συνθέτης γνωστός ἀπὸ τὴ «Νυκτερινὴν λιτανείαν» του.—Ψάλλον τὴς ἐκκλησίαις. 12) Τὸ γκέμι στὴν καθαρεύουσαν. 13) Μεγάλα χρονικά διιστήματα.—Ὀπερτικὴ ἡρώς τὴν ὅποια ὑπεδέθη γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα, ἡ κ. Ροζαλία Νίκα.

ΚΑΘΕΤΙΩΣ: 1) Μεξικανὸς ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου.—Γάλλος μουσουργὸς γνωστός ἀπὸ τὴν «Μόνα Βάννα». 2) Δέν ἔχει φυσιολογικὴν διάπλασι. 3) Γνωστός Ζακόνθος θεατρικὸς συγγραφεὺς.—Ὁ ρυθμὸς (ξεν). 4) Εἶδος ἰαπωνικῆς πορσελάνης. 5) Τὸ μικρὸ δοναμα ζένης πρωταγωνιστριάς της ὀπεράτας ὅποια παρ' εἶνε πολλὰ χρονίκα καὶ πέβηνε στὴν Ἑλλάδα.—Αὐτὴ τὴ στιγμή. 6) Σὺμφωνο καὶ φωνῆεν.—Ἰουδαῖος ἱστορικὸς ὁ ὁποῖος ἔγραψεν ἑλληνιστί.—Διφθογγος. 7) Οἱ γάμοι τοῦ ἀπερχόμενου τὸν πικρόμοιο τόπο.—Ἰουδαῖος πρὸς φωνῆεν. 8) Νότα.—Ἐνας μεγάλος ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου.—Τὴν ὅποιαν.—Ἦν λείπει ἀπὸ τὰ μελοδράματα.—Ἔως. 10) Δεινοπαθίη τὰ χέρια τῶν ἀρχαρίων ἐκτελεσῶν. 11) Ἀπαραιτήτῃ γιὰ τὴ συμφωνικὴ ὀρχήστρα.—Ἡ συγγραφεὺς τοῦ «Ἐκείνη δὲν ἀπίνθησε». 12) Τὸ πρόσιον μέρος τῆς σκηνῆς (ξεν). 13) Μία ἀπὸ τίς μεγάλας ἀνεκαλιψαί τοῦ τελευταίου πολέμου.—Ἀρχαῖο ἑλληνικὸ δνομα.

Ἡ λύσις τοῦ προηγουμένου.

ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Στράως. 2) Ἀρμονία. 3) Κάλυμν.—Κιθάρα. 4) Ἐλένη. 5) Μαρία.—Ρωμῆος. 6) Νανὸς. 7) Ἀρκάδι.—Κοπέλα. 8) Κλαίει. 9) Πουλι.—Συνάτα. 10) Γόρτυς. 11) Σκόρπιον. ΚΑΘΕΤΙΩΣ: 1) Κουάνη. 2) Λυρικὸς. 3) Ἐκάλω.—Πιάγος 4) Ηενικά. 5) Ρίμα.—Σαῶς. 6) Βαρνέλι. 7) Ὀΐνα.—Πάμα. 8) Κρηρικέ. 11) Σπαθί.—Ὅμοια. 13) Ἀλλήλου. 13) Ἀλθίμα.

—Η Κρατική ορχήστρα έστεγάσθη ορκιστικά στον «Όρρεα» και έκει πλέον θα δίδει κάθε Κυριακή πρωί τις συναυλίες της.

—Μεταξύ των σολιστ ή όποιου θά λάβουν μέρος στις συναυλίες της ορχήστρας θα είναι και ό τόσο γνωστός στό άθηνάϊκό κοινό διάσημος Γερμανός πιανίστας Βήλχελμ Κέμπερ.

—Έπίσης ή Κρατική Όρχήστρα σκέπτεται να προσκαλέσθ το μεγάλο άρχιμουσικό Σέρχο Κουσεβίτσου να διευθύνη μία ή δύο συναυλίες.

—Ό Κουσεβίτσου είναι ό δημιουργός της περίφημης ορχήστρας της Βοστώνης την όποια διηύθυνε επί σειράν ετών. Ήδη, άρκετά μεγάλλος στό χρόνοα και σημαντικά πλούσιος, άπεσώρθη της μονίμου διευθύνσεως της ορχήστρας και υπέβει ως άντικαταστάτη του τό Γαλλοαλλοστό μάστρo Σάρλ Μόντ.

—Ένας άλλος έξαιρετός μάστρo, ό όποιός θα διευθύνη έφέτος την ορχήστρα μας είναι ό Άγγλος Σέρ Άντριαν Μπόλτ, ό όποιός διευθύνει μία από τις μεγάλες ορχήστρες του Λονδίνου.

—Την παρελθοόσα Δευτέρα συμφωνική ορχήστρα μετάβη στό έν Μελίσσιος Θερ άπικτήρια Τσαγκάρης και έξετέλεσε υπό τή διεύθυναι του άθηνάϊου μάστρου κ. Θάνου Έρμηλιου έλεκτό συμφωνικό πρόγραμμια χάριν των άσθενών του ίδρυμάτος.

—Η Γνωστή καλλιτέχνις του τινού δις Λέλα Κοστόπ-ση θα δώση ριαιτάλ τον προεχέ Τινουκόρι και Φιθροβούριό στην Άλεξάνδρεια, Κάιρο, Βρυτιτό και κτόπιν στη Μοσκόβλια και τό Παρίσι.

—Τό έν Άθηναις Έλληνικό Ώδειο γιά τό σχολικό έτος 1949—1950 άγγελάει τήν άνασυγκρότησι της μικτής χορωδίας του, μέ νέους και νέες στην όποια οι νο τινις σχολις παρέχουν δωρεάν διδασκαλία. Έπίσης θα άνασυγκροτήση τήν ορχήστρα του στην όποια θα μπορούν να λάβουν μέρος και τελειόφοιτοι των άλλων Ώδειών, έρασιτέχνες και έλετήονες. Έκτός αυτού ή μελοδραματική του σχολή θα ένισχυθ ή μέ νέα στελέχη των άφοφοιτων χωρίς να άνηθ ή συμμετοχή και πιντός άλλου έπιθυμοέντος.

—Στό Έλληνικό Ώδειο άρχισε να λειτουργή κανονικά τμήμα Παιδικού Θεάτρου υπό τήν δισι και διδασκαλία της καθηγητριάς άγγελίας και δραματικής Κας Στέλλας Γεωργιάδ. Οι έγγράφες συνεχίζονται καθημερινώς. Παιδιά γίνονται δεκά έως 14 ετών.

—Έπίσης υπό τήν διευθύναι του κ. Γ. Μήλιου στό Έλληνικό Ώδειο άρχισαν τα μαθήματι της άΠαιδικής Χορωδίας κάθε Τετάρτη και Κυριακή.

—Η άνδρική και γυναικεία Χορωδία του Έλλ. Ώδειου άρχισε τα μαθήματά της κάθε Δευτέρα και Πέμπτη, 7 έως 9 τό βράδυ. Είς αυτήν γίνονται δεκτοί νέοι και νέες που έπιθυμοέν μάθουν να τραγουδοθν και να λάβουν μέρος είς χορωδιακάς έμφανίσεις του Ώδειου. Πληροφορία καθ' έκόστην είς τό Ώδειον Φειδίου 3. Τηλ. 25.504.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΟΡΤΗ ΤΟΥ ΠΑΤΡ. ΩΔΕΙΟΥ

Με κάθε δυνατή έπιμέλεια και μέ τήν Ισοτήμη σμβολή καθηγητών και μαθητών, τό Πατριακό Ώδειο έδωσε πώ ήμερών μία μουσική του έορτή πρός τιμήν του Νομάρχου κ. Ράλλη. Τήν έορτή έτίμησαν επίσης

διά της παρουσίας των ό πρωτασούκελος της Ί. Μητροπόλεως κ. Εσταθόπουλος ό διευθυντής της Νομαρχίας κ. Ζακοφάκι και πολλοί σολισται.

Η συμμετοχή στό όλα πρόγραμμα της έορτής των φωνητικών τάλάντων δίδων Άννας Μαρζαγκάκη, Ειρήνης Δάρρα, Δέσποινας Μαρζαγκάκη και είς τό τινού της Δίδος Ειρήνης Άναστασοπούλου έδωσε στους άκροατάς τήν αίσθηση μιάς πραγματικής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Έλαβαν μέρος επίσης αι δίδες Σοφία Δσκαλοπούλου (πιάνου), Γιώτα Σαραβάλου (βιολι) οι κ. κ. Νίκιος Χαλκίοπουλος και Θ. Κάβουρας.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ ΑΝΔΡΟΥ

Ό Μουσικός Όμιλος Άνδρου έχάρισε στό κοινό μία εύχάριστη μουσική βραδυά. Οι μαθήτριες και οι μαθητοί της Σχολής του έτετέλεσαν στον κήπο της Λέσχης φιλοτιμιάτα άρκετά μουσικά κομμάτια. Όκτώ μανδολίνα, τρεις κιθάρες, δύο μαντάλες και δύο όποκροοίσεις άπέτέλεσαν τό συμπαθέστατο σύνολο της ορχήστρας, όπό τήν διευθύναι του μάστρου μας κ. Ν. Ίωάννου.

Έλαβαν μέρος αι δίδες Α. Γαλανού, Μ. Βροντίση, Ε. Πιπτή, Α. Δανάου, Γ. Καμπάνη, Α. Βάτη, Ε. Ψημόλη, Α. Γαννή, Ι. Πιτσιλό, Β. Γούγουλα, Μ. Στάμου, Ε. Λούκα, Χ. Μωραφίτου, Καρνήση και οι κ. κ. Β. Λάσκαρης, Α. Λουκρέζης, Φ. Μωραφίτης και Β. Παλαιολόγου.



ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΘΑΥΜΑ!

ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗ ΕΝΩΣΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 51 — ΠΛ. ΟΜΟΝΟΙΑΣ 9

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΒΑΣ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α΄. 5



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ