



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

**14**ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ (Άντιοχος Εὐαγγελάτος)  
 ΕΝΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
 ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ (Μ. Κουτοβγκος)  
 ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΩΣ ΟΡΓΑΝΟ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ (Τάσος  
 Νικοκάρουρας Καθ. Ώδειου Κερκύρας)  
 ΜΙΑ ΕΡΩΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ (Μετάφρ. Γ. Πλούτη)  
 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ  
 (Π. Βρεττός)  
 ΤΑ ΕΒΔΟΜΗΝΤΑΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΣΕΝΜΠΕΡΓΚ (Α. ΗΟΔΕΙΡ  
 Μετάφρ. Γ. Πλούτη)  
 ΣΟΠΕΝ (ÉLIE POIRÉE Μετ. Σπυρ. Σκιαδαρέση).  
 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΣΩΓΡΑΦΙΚΗ (Όλοσέλιδη  
 εικόνα).  
 ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ (Π. Κ.)  
 Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛ. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ (Άντ. Χατζηναπο-  
 στόλου).  
 Η ΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΜΙΛΑΝΟΥ (Κίμων Τριανταφύλλου)  
 ΠΩΣ ΕΓΡΑΦΑΝ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΙ  
 (Χ. Χαλκιάς)  
 ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ — ΣΤΑΥΡΟΛΕΩΣ Κ.Α.Π.  
 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΑΧ. 2.500

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ  
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ  
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Έκδοσις: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.

Αθήναι - Όδου Φειδίου 3  
Τηλέφωνον 25-504

## "MOUSSIKI KINISSIS..

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE

EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE  
ET D' EDITIONS

3, RUE PHIDIAS - ATHENES

Συντάσσεται από Έπιτροπή  
Διευθυντής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ

Έπί της Όλης: Σ. ΠΕΤΡΑΣ

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

Έσωτερικό έτησίαι δρ. 50.000  
» έξάμηνοι » 33.000  
» τρίμηνοι » 15.000  
Έξωτερικό Λ. Χ. 2 ή δολ. 6

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΙΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΙΣ γίνονται δωρεάν επί τής τριμηνιαίας τού Περιοδικού και μέν των διαφημιστικών γραμμών.

Τό χειρόγραφο δέν επιστρέφονται. Κάθε φάβδελος εισαράκεισ πρέπει να έχει τή σφραγίδα τού Περιοδικού και τός υπαγραφός τού Διευθυντού και τού εισαράκτου.

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

Συμφώνως τού άρθρου δ' παρ. 1 τού  
Α. Ν. 1092/1938

Ίδιοκτήτης - Έκδότης :

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

Διτής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ,  
Όκλια Δαίδαλου 18

Προστάθμειος Τυπογραφείος :  
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΙΑΝΗΣ  
Όκλια Α. Σταματιάδου 30

# ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΑΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

## ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΣ

Ανάμεσα στους τόσοσς ξέλαίρετους Έλληνες καλλιτέχνες που τιμούν τήν πατρίδα μας στο έξωτερικό, ο μαέστροσ και συνθέτης Κώστας Καλλιτικός, έγκαταστημένος από πολύ νέον στή Νέα Έόρκη, κατέχει μιά ξεχωριστή θέση.

Ο Καλλιτικός κατάγεται από τήν Έθνακή από πολύ μικρό παιδάκι έβειε τήν κλίση του γιά τή μουσική αρχίζοντας σ' ήλικία έξη χρονών να παίρνει μαθήματα πιάνου στή Νέα Έεροσή τής Αμερικης, όπου πέρασε τή πρώτα παιδικά του χρόνια. Αργότερα ήρθε στήν Έθνα, όπου έγκαταστάθηκε μαζί με τούς γονείσ του. Πολύ μικρός ακόμα άρχισε να παίρνει μαθήματα αρμονίας με τόν μακαρίτη Λαυράγκα, που με μεγάλο ένθουσιασμό είδε μιά μέρα τόν μικρούλη αυτό μαθητή του να τού παρουσιάζει τήν πρώτη του σύνθεση. Έστερα από λίγο καιρό γράφτηκε στό «Έλληνικό Ώδειο» γιά νά παρακολουθήσει μαθήματα πιάνου, σύνθεσης και διευθύνουσ όρχήστρας. Σ' ήλικία δεκαπέντε χρονών διήσθησε γιά πρώτη φορά μιά μικρή όρχήστρα, που συγκρότησε από φίλους και συμμαθητέσ του, και δύο χρόνια αργότερα τόν πήρε γιά βοηθό του ο διευθυντής τής Παλλιδίου Χορωδίας Αλέξανδρος Κόντης. Έκτόσ από τόν Λαυράγκα, μελέτησε άνωτερα θεωρητικά και με τόν Μάριο Βάρβογλη, τόν Φιλοτήτη Οικονομίδη και τόν Δημήτρη Μητρόπουλο, και πιάνο με τόν Σπύρο Φορνιτάτο.

Στά 1935, γόρισε πάλι στήν Αμερική και έγκαταστάθηκε στήν Νέα Έόρκη, όπου άρχισε πιά μιά λαμπρή σταδιοδρομία σάν πιανίστασ συνθέτης και μαέστροσ. Σάν σολίστ πρωτοπροαιόηστηκε σι κονσέρτα τού Ραδιοφώνου στου Σταθμού WOR. Αργότερα συνόδεψε σάν άκομπανιστή τή μεγάλη καλλιτέχνησ Λιλή Πόνε, σό μιά τήσ καλλιτεχνική περιόδεια στήν Αμερική. Τό Μάιο τού 1940, είχε τήν έλαίρετική τιμή να παίξει σάν σολίστ σέ μιά επίσημη δεξίωση στό Λευκό Όίκιο, και τόν Έβιο χρόνο κέρδισε, ύστερα από διαγωνισμό, μιά ύποτροφία γιά τόν Τζιολιαντν τής Νέασ Έόρκησ. Έκεί έργάστηκε με τόν μαέστρο Άλμπερτ Στόσεελ γιά διεύθυνση όρχήστρας, με τούς Λέβιν και Χάτσεσον στό πιάνο, και με τόν Μπέρνερντ Βάγκεναρ γιά σύνθεση.

Στόν τελευταίο πόλεμο ύπηρετήσε επί τρία χρόνια στόν Αμερικανικό στρατό, κι ένα χρόνο μετά τήν απόλυση του είχε τήν έλαίρετική τόχη νά διευθύνει γιά πρώτη φορά τήν περίφημη Φιλαρμονική Όρχήστρα τής Νέασ Έόρκησ, στό Κάρνετζ Χώλ, όπου παρουσιάστηκε στόν τριπλό ρόλο τού μαέστρου, τού πιανίστα και τού συνθέτη. Η έπιτυχία του στή συναυλία αυτή ήταν μεγάλη. Ο μουσικκριτικός τών «Τάιμς τής Νέασ Έόρκησ» έγραφε σχετικά με τή συναυλία αυτή: «Ο νεαρός διευθυντής όρχήστρας Κώστας Καλλιτικός, μασ αποκάλυψε τόν ξέλαίρετο του τάλαντο σάν μαέστρο, σάν πιανίστα και σάν συνθέτη.» Η έσημερία «Σάν» έπίσης τής Νέασ Έόρκησ, έγραφε: «Χτέσ βράδυ είχαμε τήν ευκαιρία ν' άκούσουμε τόν Έλληνακούσ χορούσ, συνθέσεισ σπανίας έμπνεύσεισ τού κυρίου Κώστα Καλλιτικού, που ο συνθέτης τους τούς έκτέλεσε στό πιάνο, με τή μαεστρία που τόν διακρίνει.» Γενικά όλοι οι Αμερικανοί μουσικκριτικοί ύποδέχονται με ένθουσιασδή άφάρτα τους κάθε καλλιτεχνική εμφάνιση τού Καλλιτικού.

Τόν Φεβρουάριο αυτού τού έτους, χάρη στήν προτιβουλία τού εκλεκτού αυτού καλλιτέχνη, ήρθθηκε ο Φιλομοσικός Σόλλογος τής Νέασ Έόρκησ, που σκοπός του είναι ή διάδοση τών έργων τών νέων συνθετών, ή γνωριμία μεταξύ τών καλλιτεχνών κάθε κλάδου, στίσ μηνιαίκες συγκεντρώσει τών μελών τού Σόλλογου αυτού, κι ή παράκλιση τής έλλείψης τής Τέχνης, σ' όλες τήσ τις έκδηλώσει, στίσ Ήνωμένεισ Πολιτείεσ.

Τελευταίος ο Καλλιτικός προσελήθη γιά μαέστροσ στή συμφωνική όρχήστρα τής έταιρείεσ γρημοφώνων R. C. A. Victor. Ο ξέλαίρετος αυτόσ καλλιτέχνης έχει έως τώρα έμφηισθεί σέ 180 πόλεισ τών Ήνωμένων Πολιτειών, τού Μεξικού και τού Καναδέσ, σάν βιρτουόζόσ τού πιάνου, σάν διευθυντής όρχήστρας και σάν άκομπανιστή διόσημον σολίστ, δρόποντας παντού δάφνες καλλιτεχνικών θριαμβών και τιμητών σέ έλληνικό δνομα.

Σ. Σ.

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ — ΘΕΑΤΡΟ — ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ — "Εκδόσεις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3

Συντάσσεται από 'Επιτροπή-Διηγή: Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ—'Επι τής Ύλης Σ. ΠΕΤΡΑΣ

ΕΤΟΣ Α.'

ΑΡΙΘ. 14

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 2.500

15 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1949

## ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

του κ. ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ

Ἐδῶ καὶ λίγες μέρες ταχτοποιώντας τὴ βιβλιοθήκη μου βρήκα ἕνα παλιὸ ἑξασέμιο βιβλίον ποῦ εἶχε χρόνια νὰ τὸ διαβάσω. Τὸ θέμα ποῦ πραγματεύεται εἶναι ἐνδιαφέρον καὶ νομίζω πὼς ἀξίζει τὸν κόπο νὰ γίνῃ μιὰ σύντομη ἀνακοίνωση γιὰ τὸ περιεχόμενό του. Ὁ τίτλος τοῦ βιβλίου εἶναι: «Περιπλανώμενες μελωδίες», τὸ ἔχει γράφει ὁ Wilhelm Tappert κ' ἔχει ἐκδοθῆ τὸ 1890 στὸ Βερολίνο.

Μὲ πολλά μουσικὰ παραδείγματα ὁ Tappert ἀποδεικνύει πὼς πολλές μελωδίες ταξιδεύουν ἀπὸ τόπο σὲ τόπο κ' ἀπὸ ἐποχὴ σὲ ἐποχὴ, πότε μένοντας ἀμετάβλητες, συχνότατα δὲ μὲ ἄλλοιζοντας ρυθμῶ, χρώμα, χαρακτηριστῆρα.

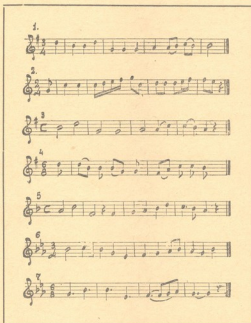
Στὴν ἀρχὴ τῆς μελέτης τοῦ ὁ συγγραφεὺς μιλεῖ παραστατικώτατα γι' αὐτὴ τὴ μετανάστευση τῆς μελωδίας. Μεταφράζων ἕνα μέρος ἀπὸ τὸν πρόλογο: «Οἱ μελωδίες περιπλανιούνται, εἶναι οἱ ἀκούραστοι τουρίστες τῆς Γῆς! Διασχίζουν τὰ νερά ποῦ βουίζουν, περνοῦν τίς ἄλπεις, ξεπεποῦνται πέρα ἀπ' τὸν Ὠκεανὸ καὶ τριγυρίζουν σὰ νομάδες στὴν Ἐρημο συναντώντας παντοῦ, ἄλλες μελωδίες ποῦ κάνουν τὸν ἀντίθετο δρόμον. Χάρης στὸ τόσο ἀνθρώπινο ἐνδιαφέρον γιὰ κάθε τί τὸ ξένο, πολλές μελωδικές σταχομποῦτες ἀποκοτοῦν μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρίδα τους μεμάλεις τιμές, γίνονται ἴσως πατριωτικὰ τραγούδια, Ἐθνικοὶ ὕμνοι ποῦ οἱ ἄλλοι τους ἐνθουσιάζουν καὶ συναρπάζουν. Συχνὰ γυρίζουν ἀπὸ τὴν ἄληθική τους περιπλάνηση στὴν παλιὰ τους πατρίδα κατὰ τὸ μάλλον ἢ ἥττον παραλλαγμένες καὶ μισκαρμένες καὶ ζοῦν σάν ξένες μιὰ καινούργια λαμπερὴ ζωὴ. Γιὰτὶ δὲν ὑπάρχει βέβαια μουσικὴ Ἄστυνομιὰ νὰ γυρεῖ τὰυτότητες καὶ ποσοποιητικὰ.

Ἄνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τὴ μετανάστευση σὲ ὑπερπόντιες χώρες μὲροὶ νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς καὶ νὰ ἀποδείξῃ μιὰ ζωηρὴ κυκλοφορία στὸ ἐσωτερικὸν κάθε Χώρας. Οἱ μουσικοὶ ταξιδιώτες βρίσκονται σὲ μιὰ δέυνα κίνηση ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι τραβῆν στὸν ἐξοχικὸν δρόμον, καθόταν στὰ πανδοχεῖα μὲ τούς ἐργάτες κ' ἀπὸ δῶ πάλι σκορπίζοντας ὡς τὴν πιὸ ἀπομακρυσμένη

πολίτην, ὡς τὸ μικρότερον χωριό. Ἀπὸ τὴν σάλα τοῦ χοροῦ οἱ παραιοὶ αὐτοὶ μπαίνουν στὶς κάμαρες τῶν παιδιῶν, ξεφεύγουν ἀπὸ τίς αἰθούσες συναυλιῶν καὶ ἀνακατεύονται στὸν ἀγρὸ μὲ τούς θεριστάδες, συντροφεύουν τὸν κυνηγὸ στὸ δάσος ἢ μικραίνουν τίς ἄρες τοῦ στρατιώτη ποῦ φυλάει σκοπὸς. Ἀπὸ τὸ θέατρο κ' ἀπὸ τὰ σοκάκια βρίσκουνε τὸ δρόμον γιὰ τὴν Ἐκκλησία καὶ ἀντιθέτως. Ὑπάρχουν μελωδίες ποῦ μοιάζουν μὲ τὸν περιπλανώμενον Ἰουδαίου ποῦ δὲ στέκει καὶ δὲν πεθαίνει ποτέ! Ὑπάρχουν μοτιβοὶ ποῦ ἔχουν τὴν δόξαμην καὶ ἀνοχὴ γιὰ νὰ ζήσουν ποῦ ἡ ὑπαρξὴ τους εἶναι σχεδὸν τόσο παλιὰ ὅσο καὶ ἡ ἱστορία τῆς Ἀνθρωπότητος.

..... Ὅποιος γυρίζει πολὺ στὸν κόσμο καὶ εἶναι ὀποχρεωμένος νὰ προσαρμόζεται μὲ τούς τόπους καὶ τούς ἀνθρώπους παθαίνει πολλές ἀλλαγές· τοῦ ἀποτυπώνεται ἀπὸ δῶ κ' ἀπὸ κεῖ κατὰ τὴν γλῶσσα, κατὰ τὴν συνῆθειαν καὶ κατὰ τὰ τελικὰ νὰ τὸν θεωροῦνε ντόπιον στὴν ξενιτιά καὶ ξένο στὴν πατρίδα του. Τὸ ἴδιον ἀκριβῶς συμβαίνει μὲ τούς μελωδικούς τυχοδιώκτες μας. Ποτέ ἡ ἔστω πολὺ σπάνια παραμένουν δτι καὶ ὅπως εἶναι· γιὰ μικρὴς μάλιστα μεταμορφώσεις δὲ χρειάζονται κἀν μεγάλα ταξίδια γιὰτὶ καὶ μόνο τὸ δρόμον ποῦ κάνουν γιὰ νὰ πᾶνε ὡς τὸ γείτονα, χάνουν κάποτε μικρὴς ἰδιομορφίες τους καὶ παίρνουν ἄλλες στὴ θέση τους, καθὼς τὸ βλέπομεν ἀπὸ τίς παραλλαγές, ποῦ καθημερινὰ γίνονται περισσότερες, τῶν λαϊκῶν μελωδιῶν.

Τὸ μεγαλύτερον μέρος ἀπὸ τὸ περιεχόμενον τοῦ βιβλίου τὸ παίρνουν τὰ μουσικὰ παραδείγματα ποῦ μπορεῖ κανεὶς μ' εὐκολία νὰ παρακολουθήσῃ σ' αὐτὰ πὼς ἕνα μουσικὸ μοτίβο ξεκινᾷ π. χ. ἀπὸ τὸ 1714 σάν ἐκκλησιαστικὸν ἔμμελον (1), χρησιμοποιεῖ τὸν Χαϊντελ γιὰ νὰ συνθέσῃ τὸ «Rulo Britannia» (2), πὼς βρίσκεται τὸ 1750 στὸ Λονδίνο σὲ μιὰ συλλογὴ ἀπὸ κομμάτια τῶν φλάουτο, πὼς τὸ τραγουδοῦν τὸ 1779 οἱ ἱέρεις στὴν Ἱερὴνεῖα ἐν Ταύροις· τὸ Γκλόουκ (3), πὼς ὁ Μότσαρτ τὸ χρησιμοποιεῖ στὴν «Ἀπαγωγή ἀπὸ τὸ Σεράϊ»



## ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

και με δυο παραλλαγές του στο «Μαγεμένο Αόλο» (4) και (5), πώς το συναντάμε στο **andante** της συμφωνίας του Μέντελσον σε ντό ελασσον (6) ή και ο' ένα ντουέτο από τον «Προφήτη» του Μάγερμπερ (7) για να μη αναφέρουμε τα όνόματα άλλων λιγοτέρων γνωστών μουσουργών που συναντάμε το ίδιο μοτίβο στα Έργα του.

«Δέν διαφεύγει βέβαια στὸν προσεχτικὸ ἀναγνώστη» γράφει χαρακτηριστικὰ ὁ **Torneri**, πὼς καὶ οἱ «Διδάσκαλοι» φωνάζουν δυνατὰ καὶ καθαρὰ «περσὸτε!» θταν μιὰ περιπλανώμενη μελωδία τοὺς χτυπάει τὴν πόρτα. Γιατὶ θὰ ἔπρεπε ἄλλωστε αὐτοὶ μονάχα νὰ μὴ ἀνοίγουν στοὺς ξένους τὸ ἐργαστήρι τους. Φαίνεται μάλιστα πὼς οἱ παλιοὶ σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα ἦτανε λιγώτερο ἀσθητικοὶ ἀπὸ μᾶς καὶ ἔπαιρναν, χωρὶς νὰ τὸ παρρασυλλογίζονται, ἔπι τοὺς χρειαζόταν.»

Καὶ παραθέτει δυὸ χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: μιὰ φράση τῆς Ἑλβίρας ἀπὸ τὸ «Ντόν Ζουάν» τοῦ Μότσαρτ πὸ εἶναι σχεδὸν αὐτοσῆα παρμένη ἀπὸ τὴν ὄπερα «Ρωμῆος καὶ Ἰουλιέττα» τοῦ **Benda** τὸ κὺριο θέμα τοῦ πρώτου μέρους τῆς ἠρωικῆς Συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν πὸ τὸ συναντᾶμε ἀρκετὰ χρόνια πρῶτύτερα στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ νεανικοῦ ἔργου τοῦ Μότσαρτ «**Bastien et Bastiennes**».

Ἄναμεσα στὸ ἕνα τ' ἄλλα σχετικὰ παραδείγματα τῆς μελέτης εἶναι καὶ ὁ διεθνὴς φοιτητικὸς ὕμνος «**agnus dei igitur**» πὸ ὅπως ἀποδεικνύεται ἔχει συντεθῆ ἀπὸ τρεῖς ξεχωριστοὺς μελωδίες πὸ κατάνονται κ' ἀπὸ τρεῖς διαφορετικὲς ἐποχές. Ἐπίσης ἕνα ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον παρομοιάζει ἡ ἱστορία τοῦ γαλλικοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ «**Malbrough s' en va - l - en guerre**» πὸ ἔχει κάνει τὸ γύρο τοῦ κόσμου ἀλλάζοντας διαρκῶς φουσιολογία. Τὸ συναντᾶμε σὰ πολλὰ μέρη σὰ δημοτικὸ τραγούδι, τὸ συναντᾶμε ὅμως καὶ στὴν ἑντεχνη μουσικὴ ὅπως σ' ἕνα τραγούδι τοῦ Σοζιμαν, σ' ἕνα κουαρτέτο ἐγγόρδων τοῦ Μπετόβεν καὶ στὴ χωρῶδία τῶν κυνηγῶν ἀπὸ τὴν ὄπερα «Φράιουτς» τοῦ Βέμπερ

## ΑΝΤΙΟΧΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

«Ὁ Μπετόβεν ὠφώθηκε τόσο ψηλότερα ἀπὸ τοὺς συνανθρώπους του πὸ εἶθε θάλασσες καὶ πολιτείες κ' ἀκόμα ἤλιους κ' ἀστέρια, πὸὺς ἄς σήμερα ἀδυνατοῦμε νὰ κυττάζουμε.»

Merz

«Καὶ ἡ πὸ περίπλοκη καὶ θορυβώδης μουσικὴ ἔχρη τῆ μελωδία της, μὰ δντας φορτωμένη μὲ ἑξωτερικὰ στολίδια καὶ ἀμαυρωμένη ἀπὸ ἐσωτερικὲς ἀλλαγές, λίγο εἶναι ἐκείνους πὸ μπερῶν ν' ἀνακαλύψουν καὶ νὰ παρακολουθήσουν τὸ χρυσὸ της νῆμα.»

Christiani

«Ὁ Χριστιανισμὸς εἶναι τὸ μόνον ἔδαφος, ὅπου ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ ἀναπτυχθεῖ καὶ νὰ ἐξελιχθεῖ μὲ λαμπρότητα πὸ δέν τὴν φαντάσθαισαν ποτὲ οἱ ἀρχαῖοι.»

Ernest Pauer

## ΕΝΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ

Ἀπὸ 40 ἔτη ἔτων, ὁ «Ὀικισμὸς Μάκ-Ντάουελλ»— Ἰδρυθεὶς στὸ ἤπτερμπορο τοῦ Νέου Χάμσιρ, εἰς μνήμην τοῦ διασημοῦ Ἀμερικανοῦ συνθετοῦ καὶ πιανίστα Ἐδουάρδου Μάκ-Ντάουελλ— λειτουργεῖ καὶ θερνὸ ἀναπαυτήριο γὰ τοὺς μουσικοσυνθέτας, τοὺς συγγραφείς, τοὺς ζωγράφους καὶ τοὺς γλύπτες τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν.

Ὁ «Ὀικισμὸς» αὐτὸς, πὸ καταλαμβάνει ἑκτασθ 2.500 στρεμμάτων περίπου, βρίσκεται στὸ νοτιώτερο τμήμα τῆς ὄρεισας τῶν Λευκῶν Ὁρέων, στὸ βορειοανατολικὸ μέρος τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν, καὶ ἔμπορεῖ νὰ φιλοξενῆ ἑκάστοτε 25 πρόσωπα, μὲ ἕλες τις ἀνάσεις, μὲ τροφὴ καὶ κατοικία, καθὼς καὶ μὲ χριστὸ γιὰ τὸν καθένα ἀτέλιε. Ἐναντι πληρωμῆς ἐλαχίστου ποσοῦ ἐβδομαδιαίως.

Ἐπὶ διάστημα ἑνὸς μέχρι τεσσάρων μηνῶν, οἱ συγγραφεῖς καὶ οἱ καλλιτέχναι πὸ καταφεύγουν στὸ ἴδιεδες αὐτὸ «θέρετρον», ἔμπορουν νὰ ἐργασθοῦν ἐκεῖ, ὅς ἕνα ἀληθινὰ ὑποβλητικὸ περιβάλλον, ἐντελὸς ἀπερίσπαστοι, ἐνὼ τὰ βράδια θὰ ἔμπορουν, ἀν θέλουν, νὰ ἔχουν τὴν συντροφία τῶν ἄλλων συναδέλφων τους.

Γιὰ νὰ γίνη δεκτὸς κανεὶς στὸν «Ὀικισμὸ Μάκ-Ντάουελλ», πρέπει νὰ ἔχη νὰ παρουσιάσῃ κάποιαν διδύλογη συμβολῆ στὴν σφαῖρα τῆς μουσικῆς, τῆς Τέχνης ἢ τῶν Γραμμάτων. Οἱ σχετικὲς αἰτήσεις ἐξετάζονται ἀπὸ μιὰ εἰδικὴ ἐπιτροπὴ, ἀπαρτιζομένη ἀπὸ δικακριμένους ἐκπρόσωπους τῆς Ἀμερικανικῆς Τέχνης.

Ὁ οἰκισμὸς αὐτὸς Ἰδρύθη μὲ τὴν πρωτοβουλία τοῦ «Συλλόγου Ἐδουάρδου Μάκ-Ντάουελλ», πὸ εἶχε συγκροτηθῆ ἀρχικῶς ἀπὸ τοὺς θαυμαστὸς καὶ τὴ χῆρα τοῦ διασημοῦ Ἀμερικανοῦ μουσικοῦ, λίγο μετὰ τὸν πρόωρο θάτατό του, κατὰ τὸ 1908. Ὡς πυρὴν γιὰ τὴν δημιουργία αὐτοῦ τοῦ καταφυγιοῦ, ἐχρησίμευσε τὸ μικρὸ ἀγρόκτημα, τὸ ὅποιο ὁ Μάκ-Ντάουελλ εἶχε ἀγοράσει ἐκεῖ γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἐργάζεται ἴσους κατὰ τὸ θέρος.

Μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συζύγου της, ἡ κυρία Ντάουελλ, ἐκπληροῦσα ἐπιθυμία τοῦ μακαρίτου, ἐδώρησε τὸ μικρὸ κτῆμα στὸ Σύλλογο, πὸ Ἰδρύθη πρὸς τὴν τοῦ Ἀμερικανοῦ μουσικοῦ, καὶ ὄρχισε σὲ ἡλικία 50 ἔτων νὰ περιέρχεται τῆς διάφορες πολιτείες, δίνοντας συναυλίες πιάνου, γιὰ νὰ ἐνοσχίσθον τὸ Ὀικισμὸ Μάκ-Ντάουελλ.

Σὺν τῷ χρόνῳ, τμήματα τοῦ «Συλλόγου Μάκ-Ντάουελλ» Ἰδρύθησαν σὲ πλείετες πολιτείες καὶ μὲ τὰ συγκεντρωθέντα χρήματα κατέστη δυνατὴ ἡ δημιουργία τοῦ Ὀικισμοῦ ὅπὸ τῆ σημερινῆ μορφῆ του.

Σὲ ἡλικία 91 ἔτων, ἡ χῆρα Μάκ-Ντάουελλ ἐτήμηθη ἐφέτος μὲ τὸ βραβεῖο τῆς Ἀμερικανικῆς Ἀκαδημίας Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν, εἰς ἀναγνώριση τῶν ὑπηρεσιῶν της πρὸς τὴν Τέχνη καὶ τοὺς καλλιτέχναις.

Τὸ μικρὸ ποσὸν τῶν 3 δολларίων ἡμερησίως, τὸ ὅποιον πληρώνουν οἱ Ἀμερικανοὶ καλλιτέχναι καὶ συγγραφεῖς, πὸ κρίνονται ἔθιοι νὰ παραθερίσουν στὸ ἴδιεδες αὐτὸ «θέρετρον», δὲν καλύπτει παρὰ ἕνα μέρος μόνον τῶν προγραμματικῶν βαπάνων, ἀλλὰ τὰ ὑπόλοιπα ἐξασφαλίζονται ἀπὸ τῆς δωρεῆς τῶν φίλων τῆς Τέχνης καὶ τῶν θαυμαστῶν τοῦ Ἀμερικανοῦ μουσικοῦ Μάκ-Ντάουελλ.

# ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

Τοδ κ. ΜΙΑΤ. ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΥ

Δέν θάχε καμιά πραγματική άξία και καμιά ίσως άφελμότητα π' ν' άποτάθ από τις στήλες αυτού τοϋ περιοδικού πρὸς τὸς μουσικούς, συναδελφούς ή μη, γιά μουσικά θέματα πού θά τούς είναι τόσο γνώριμα καί τόσο άφομοιωμένα στή μουσική τους συνείδηση. Βρίσκω όμως πὸς ἔχουμε ὀχρέωση ἐκείνοι πού άσχολοῦμεθα μέ τὴ παιδαγωγική μουσική μέρος, ν' ἀποτεινόμεθα στοὺς μαθητές, ἀναπτύσσοντας ή ἀναλύοντας διάφορα μουσικά θέματα, πού δέ μᾶς είναι καθόλου εύκολο νά τ' ἀναπτύξουμε μέσα στις τάξεις, γιανι τὸ χρονικό όριο τῆς σπουδῆς είναι βραχύ ἐνῶ είναι ἀπέραντοι οί όρμολι τῆς Τέχνης.

Κάνα άρχή μ' ἕνα θέμα πούσιν ο' ἄλους τόσο γνωστό καί φαίνεται τόσο άπλό, τήν τονικότητα. Αὐτή ή λέξη ἀνεβαίνει θθέλα στά χεῖλη καθενός, πού ἀντικρίζει μιὰ μουσική σύνθεση, γιανι είναι οί τόποι πού διαλέγει ἕνας συνθέτης γιά νά ἐκθέσῃ τὸ μουσικό του σῆμα, σάν τὸ ζωγράφο πού παίρνει μιὰ ἐπιφάνεια γιά νά ἐκφράσῃ πάνω σ' αὐτήν μέ τὰ χρώματά του, τῆ σκέψη του.

Κάτω ἀπό τή φαινομενική τῆς ἀπλότητα αὐτή ή λέξη κρύβει τὴν βαθειά ἔννοια, πού μέ κάνει νά καταπιστώ μ' αὐτό τὸ θέμα καί νά προσπαθῶ νά τὸ παρουσιάσω, μέ ὅσο μοῦ είναι δυνατόν πὸ ἄλλο παιδαγωγικό τρόπο γιά νά μπορέσω νά γίνω ἀντιληπτός, σ' ἐκείνους πού ἀποτεινόμεθα.

Δέν πρόκειται νά πῶ κάτι, πού δέν τῶχουν πει ἄλλοι. Τῶχουν πει καί τῶχουν ἀναλύσει, μεγάλοι δασκάλοι καί ἑξαχριστοί συνθέτες, μέ τόν πῶ ἐπιστημονικό τρόπο μὲ τὰ βιβλία τῆς σύνθεσης. Αὐτοί όμως ἀποτεινόμεθα σέ σπουδαστές τῶν ἀνωτέρων θεωρητικών καί σέ ἐπιστημονες μουσικούς, κ' ἔχει σέ μαθητές πού παρακολουθοῦν γενικά ὀχρεωτικά μαθήματα.

Δέ θάταν βιδως βίκαιο ν' ἀνοήσῃ κανείς τή διάθεση τῶν παιδιῶν τῶν Ὁδῶν μας, πρὸς τή μάθηση ἔστω κ' ἂν αὐτό είναι ἐξω ἀπό τὰ στενά πλαίσια τοϋ κανονισμοῦ τῆς ὄλης.

Ἡ ἀνάπτυξη πού θά κάνει στήν τονικότητα, είναι βγαλμένη ἀπό τὸ ἔγχειρίδιο τῆς σύνθεσης τοϋ Vincent d'Indy, πλαισιωμένη ἀπό τις παρατηρήσεις μου καί τή μικρή παιδαγωγική μου πειρά.

Ἡ Μουσική είναι μιὰ ἀπό τις τέχνες ἐκείνες πού γιά νά ἐκδηλωθοῦν χρειάζονται χρόνο, ὅπως καί ή ποίηση, ἀντίθετα ἀπό ἄλλες τέχνες πού χρειάζονται χῶρο, σάν τή γλυπτική καί τή ζωγραφική, καί ἄλλες, σάν τὸ χορδ, πού χρειάζονται καί χῶρο καί χρόνο.

Ἐ χρόνος είναι μιὰ συνεχής κίνηση, μιὰ διαδοχή κ' ἐναλλαγῆ πάνω στά διάφορα φαινόμενα. Δέν ἔχει κανείς παρά νά ρίξῃ μιὰ ματιά πὸ στερῆμα γιά νά δῆσῃ τή τροχιά πού διαγράφουν τὰ οὐράνια σώματα μέσα σὸς πέρασμα πού χρόνον, πού είναι τ' ἄπειρο, τὸ ἀσύλληπτο γιά τὸν ἀνθρώπινο νοῦ, καί πού γι' αὐτό ἀναγκάζεται, νά ὀποδιαιρέσῃ τὸ χρόνο, στριζόμενος πάνω στις διάφορες φάσεις τῆς κίνησης τῶν οὐρανίων σωμάτων, δημιουργώντας μ' αὐτό τόν τρόπο: τῆ μέρα, τῆ νύχτα, τὰ χρόνια κ.τ.λ.

Ἐτσι λοιπόν καί ή μουσική σάν τέχνη, πού ή ἐκδηλώσή τῆς χρειάζεται ή χρόνο, ἀποκαλύπτεται σέ μιὰ συ-

νεχή κίνηση καί διαδοχή τῶν διαφόρων μουσικῶν φαινομένων πού ἀπαρτίζονται τὰ στοιχεία τῆς τέχνης αὐτῆς δηλ. μελωδία, ἄρμονία, ρυθμός.

Ἐπομένως ἕνας φθόγγος μίς μελωδίας ή μιὰ συγχορδία ή ἕνα ρυθμικό στοιχείο δέν ἔχουν μαμιά αισθητική ἄξία όταν ἀκουσθοῦν μεμονωμένα δηλ. σέ κατάσταση ἀκίνησιας παρά τότε μονάχα ἀποκτοῦν τήν ἄξία αὐτή, όταν συγχορδίζονται μ' ὅτι προηγήθηκε καί μ' ὅτι ἀκολουθήσῃ: δηλαδή όταν τὰ στοιχεία αὐτά βρίσκονται σέ μιὰ διαδοχική κίνηση.

Βλέπουμε πὸς ή αισθησις μιὰς δημιουργίας μιὰ λανθάνουσα σύγκριση πάνω στά διάφορα στοιχεία, πού χωρίς αὐτή κανένα φαινόμενο δέν θά μποροῦσε νά ὀποσιῆ στήν ἀντιλήψῃ μας, γιανι ὄλες οί λειτουργίες τοϋ πνεύματός μας είναι σχετικές.

Ἀποτελέσματα τῆς φυσικῆς αὐτῆς καταστάσεως είναι ή ἀνάγκη τοῦ νά ὑπάρχῃ πάντα ἕνας σταθερός όρος συγκρίσεως γιά νά μποροῦμε ν' ἀντιληφθοῦμε ὀποιοδήποτε φαινόμενο μέ ἀκρίβεια.

Ὅπως λοιπόν γιά ν' ἀντιληφθοῦμε κινήσεις ἔχουμε ἀνάγκη ἀπό ἕνα ἀκίνητο σημεῖο, ὅπως γιά νά μετρήσουμε βιολογικές, ἔχουμε ἀνάγκη ἀπό μιὰ ὀρισμένη διάσταση, ἔτσι καί γιά ν' ἀντιληφθοῦμε τὰ μουσικά φαινόμενα ἔχουμε ἀνάγκη ἀπό ἕνα σταθερό ὀρο συγκρίσεως πού λέγεται τονική καί πού δέν είναι τίποτε ἄλλο παρά μιὰ μονάδα πού μ' αὐτή μποροῦμε νά μετρήσουμε τήν αισθητική ἄξία πού ἔχουν τὰ ἐν τῆ πορεία των μουσικά φαινόμενα.

Αὐτά ὄλα κινούμενα δημιουργοῦν μιὰ σαφή τάση πρὸς ἕνα ἀπ' αὐτά πού παίρνει κυρίαρχη θέση ἀνάμεσα τοὺς καί γίνεται τὸ σταθερό σημεῖο πού ὀνομάσαμε ἤδη «τονική».

Ἡ «τονική» αὐτή δημιουργεῖ καί ὀφισταται μιὰ ἔλξη, μεταδίδει αὐτῆς καί τῶν διαφόρων φθόγγων πού περιστρέφονται διαδοχικά γύρω τῆς, ἐπτε πρὸς τὰ πάνω ἔπτε πρὸς τὰ κάτω ἐν εἰδῷ ὄλο ἡμικυκλίων, τοῦ πρὸς τὰ πάνω (ὀψηλότερου) τοῦ φωτιστοῦ λεγομένου καί τοῦ πρὸς τὰ κάτω (χαμηλότερου) τοῦ σκοτεινοῦ, καί τῶν ὀποιῶν (ἡμικυκλίων) ή τονική θεωρεῖται ἔξω καί μάλιστα κεντρικός.

Μποροῦμε λοιπόν νά χαρακτηρίσουμε τήν «τονική» ὡς «κέντρο τοῦ τονικοῦ ἄξονος». Αἱ διαδοχά ἤχων όμως πού ἀπαρτίζονται τὰ τμήματα μίς μουσικῆς συνθέσεως δηλαδή φράσεις, περίοδοι κ.λ. δέν είναι δυνατόν ν' ἀναφέρονται πάντα σέ μιὰ τονική, ὅπως κ' ὄλες οί κινήσεις ή διαστάσεις δέν μποροῦν νά γίνουν ἀντιληπτές ή νά μετρηθοῦν μέ συσχέτιση πρὸς τὸ ἴδιο πάντοτε ἀκίνητο σημεῖο ή τήν ἴδια μονάδα μετρήσεως.

Γ' αὐτό όταν διαδοχά ἤχων μποροῦν νά σχετισθοῦν πρὸς μιάν ὀρισμένη «τονική», λέμε πὸς βρίσκονται μέσα στήν ἴδια «τονικότητα».

Μποροῦμε λοιπόν τήν τονικότητα νά ή χαρακτηρίσουμε ἔτι είναι ἐτὸ σύνολο τῶν φθόγγων ή τῶν συγχορδιῶν ἑνός μουσικοῦ κομματιοῦ ή τμήματος αὐτοῦ, πού τήν αισθητική τῶν ἄξια μορεῖ νά τήν ἀντιληφθῆ ὁ ἀνθρώπινος νοῦς μέ σύγκριση πρὸς ἕνα σταθερό σημεῖο δηλ. τήν «τονική».

(ἔπεται συνέχεια)

Μ. ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΣ

# ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΩΣ ΟΡΓΑΝΟ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ

του κ. ΤΑΣΟΥ ΝΙΚΟΚΑΒΟΥΡΑ Καθ. του Ώδ. Κερκίρας

Β'

Προπολεμικώς ύπηρχε το σχέδιο ίδρύσεως στην Ίταλία Κρατικής Σχολής όργανοποιίας για να μωρήσει να αναδείξει νέους διαδόχους των περιφημών **Amati Guarneri** και **Stradivari**, δέν γνωρίζουμε έάν το σχέδιο πραγματοποιήθηκε. Έκτος τής περιφήμου Σχολής τής Κρεμόνας γεννήθηκε και ή το Τυρόλου αντιπροσωπευμένη από τους έξης διακεκριμένους κατασκευαστάς: **Stainer**, **Maias Albani** και **Maias Klotz** (του περιφημωτέρου τής οικογενείας **Klotz**) και του γιου του. 'Αφ' έτέρου οι μαθητάι του **Stradivarius**, ό **Medard Decembre**, **Lupot**, **J. Vuillaume**, **Riquie** κ.λπ. είναι ίδρυται τής Γαλλικής όργανοποιίας.

Παρ' όλα δσα λέγονται για τάς προόδους τής νεωτέρας όργανοποιίας τά βιολιά αυτά άσφαλώς δέν μπορούν να φθάσουν τά παλιά, τά όποια είχαν πραγματικά άριστοურήματα. Άλλά δέν υπάρχει άμφιβολία ότι ή νεωτέρα όργανοποιία έχει να παρουσιάσει αξιόλογα όργανα. 'Ο περιφημος όργανοποιός **Kohl** εκ τής Νάντε τής Γαλλίας, μέ τή συνεργασία του χημικού **Churani**, ό όποιος είχε έφεύρει ένα δικό του βερνικί, (και τό βερνικί έχει μεγάλη σημασία για τόν ήχο) ετύχων ένα εξαιρετικό άποτέλεσμα μέ τή δημιουργία αυτού του νεωτέρου βιολιού.

"Όταν άκούη κανείς ένα βιολί **Kohl** δέ μπορεί να φαντασθή ότι πρόκειται για ένα σύγχρονο όργανο.

'Ο διάσημος Γάλλος βιολιστής **Lucien Capel** έπαιξε μόνον επάνω σε βιολιά **Kohl** και είχε δηλώσει ότι δέ θέα τό άλλιαζε μέ τό καλύτερο **Guarneri** ή **Stradivarius**. Στάς Άθήνας ό καθηγητής Κορ **Franck Choisy**, ήτο κάτοχος ενός όλακλήρου κουαρτέριου **Khol**.

Έκτος του **Kohl** στη Γαλλία έχουμε τους Παρισινούς 'Όργανοποιούς **Caressa** ή **Francais** ('Όργανοποιούς του Κρατικού Ώδείου Παρισίων) τόν **Gand**, τούς **Silvestre Maucotel**, τούς **Maucotel Dechamps**, τόν **Jombar**, **Enel**, τούς **Bernardel**. 'Ο **Rose millien Nieron** και ό άδελφός του **Max**, οι όποιοι έχουν άκόμη σήμερα τό εργαστήριό τους στό Παρίσι και έλαβαν έφέτος πρώτα βραβεία στους διεθνείς διαγωνισμούς Χάγης και τής Κρεμόνας.

Στήν Άγγλία εκτός των παλαιών κατασκευαστών βιολιών του **Old Forster** 1683 τής γενείας **Banks**, 1727 του **Richard Duke London** 1750—800 υπάρχουν άκόμη σήμερα στό Λονδίνο δύο μεγάλοι μουσικοί οίκοι, του **George Hart** και του **Hill & Sons** οι όποιοι κατασκευάζουν αξιόλογα αντίγραφα βιολιών τύπου Κρεμόνας και έχουν επίσης πλουσιωτατή συλλογή παλιών έχθόρδων όργάνων άμυθήτου αξίας στη διάθεση των πελατών τους. Έπίσης οι δύο αυτοί Οίκοι είναι διάσημοι σ' έλο τόν κόσμο, ό **Hill** ιδιαίτερα για πραγματογνωμοσύνες, σχετικώς μέ παλιά όργανα. 'Η Έκδοσις ιστορητικού για ένα όργανο μέ τήν ύπογραφή του **Hill** έχει μεγάλο κύρος και άλλάζει τήν έμπορικη αξία ενός όργάνου από μία στιγμή τής άλλης. Στή Γερμανία κάτω από τά Σαξωνικά βουνά, στάς πεδιάδες του Τυρόλου είναι τρεις πόλεις **Millenwald**, **Markneukirchen** και **Mirecourt**, στάς όποιας ή όργανοποιία ήτο ως τότε πλείστον τό έπάγγελμα όλων των κατοίκων. 'Αρκεά νε σάς πώ ότι από 1800 κατοίκους εις τό

**Millenward** οι 300 ήσαν κατασκευασταί βιολιών. "Ενας από τούς διακεκριμένους όργανοποιούς του **Millenwald** ήτο ό **Master Reiter**, όπας επίσης ένας μαθητής του **Vuillaume** ό **Herr Neuner** ήταν Διευθυντής Κρατικής Σχολής 'Όργανοποιίας μέ περίπου 20 μαθητάς. Έπίσης εις **Markneukirchen** ό **Reichel Schuster** και **Paulus** είχαν μεγάλη φήμη και έβραβεύοντο στάς διαφόρους Εύρωπαϊκούς έκθεσεις. Σήμερα εις τό **Mirecourt** υπάρχουν εν λειτουργία μόνον δώδεκα έργατήρια.

'Ασφαλώς ό τελευταίος πόλεμος θέα ζημίωσε άρκετά όλους τούς Γερμανούς 'Όργανοποιούς και δέ μπορούμε να ξέρουμε ποιοί είναι οι όργανοποιοί που υπάρχουν σήμερα γιατι. Προσπολεμικώς ό όργανοποιός **Glass** τής Λειψίας είχε φήμη για τό εξαιρετικό βιολιά του.

Στήν Ελλάδα τό 1863 ό Ιωάννης Σταθόπουλος ίδρυσε τό πρώτο όργανοποιείο. Τά όργανα του Σταθόπουλου από έζοτα ελπίς έβραβεύονταν στην έκθεση του Πρισιου τό 1878. Και ό Δ. Μούρτζινος ίδρυσε τό 1885 τό όργανοποιείο του στάς Άθήνας, και έβραβεύθησαν διάφορα όργανα, κυρίως μανδολίνα, σε πολλές έκθεσεις. Σημερινοί όργανοποιοί είναι ό Λ. Ψυλλάκης, γνωστός για τό έπιμελημένα βιολιά του, ό Λόγερης και ό Παρασκευάς.

Και τώρα δύο λόγια για τις μεγάλες συλλογές όργάνων που βρίσκονται εις χέρια πλουσιών ιδιωτών, οι όποιοι ούτε έξακουσό τό έπάγγελμα ούτε είναι μουσικοί. ό **Henry Ford** π.χ., ό Βασιλεύς των αυτοκινητων, όταν ζούσε είχε μεγάλη συλλογή παλαιών βιολιών άμυθήτου αξίας.

"Όλα αυτά τά άριστοურήματα λείπουν από τά χέρια των Καλλιτεχνών οι όποιοί θέα μπορούσαν να κάμουν να ζήσουν αυτά τά όργανα που μόνον κλειδωμένα και θεωμένα μέσα σε σιδερένια κιβώτια.

Γενικώς μπορεί κανείς να πη ότι για τήν όργανοποιία χρειάζεται μακρά παράδοσις, είναι τέχνη που χρειάζεται κυρίως και ή πολύ παλιά ζυλία ή όποια μεταβιβάζεται από τή μία γενέα στην άλλη μαζή μέ όλα τά τεχνικά μουσικά και τό μουσικό ήθος κατασκευής του βερνικιού που κρατίζεται ζηλότηα μουσικά σε κάθε οικογένεια. Τά ζυλία που γίνονται τά βιολιά είναι ή σφένδαμος και τό πεύκο.

'Εάν στη Βόρειο Ίταλία, κυρίως στη **Brescia** και **Cremona** και γενικώς τό Τυρόλο, ήκμασε τόσο ή όργανοποιία, αυτό όφειλεται γιατι οι πόλεις αυτές ήταν κοντά σε άπέραντα δάση από πεύκα.

'Η έπιτυχία τής κατασκευής του βιολιού, εξαρτάται από τούς έξης παράγοντες:

1) 'Η έκλογή του ζύλου παίξει τόν πρώτο ρόλο. 'Αναμφίβολα τά πεύκα από τά δάση τής Λομβαρδίας που έχουν τις ρίζες τους έμποτισμένες μέ άλατα, παρήχων ζυλα εξαιρετικής έπιότητας τά όποια δέν μπορεί να παραβηθήσούν μέ τά 'Αμερικανικά ζυλα παρ' έλο που φημίζονται τόσο.

2) Σπουδαίος παράγων είναι οι γνώσεις που αποκτώνται μόνον μέ μεγάλη πείρα για τό καλύτερο συνδυασμό διαφόρων ζύλων για τή καλύτερη ήχηρότητα. Δέν υπάρχουν ούτε κανόνες, ούτε ώρισμένες διαστάσεις

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

## ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΔΙΑ ΜΕΣΟΥ ΤΩΝ ΑΙΩΝΩΝ

γιά να βασισθῆ κανείς, γιατί κάθε σανίδα ἀλλάζει ὡς πρὸς τοὺς πόρους, τὴν πυκνότητα, τὴν ἡλικία καὶ τὸ ὕψος.

3) Νομίζω ἐπὶ ἡ πάλαι μέθοδος τοῦ προσεκτικοῦ λαβωστος τοῦ ἔξυλου καὶ τοῦ μετέπειτα γομαριστοῦ ἐπηρεάζει οὐσιαστικῶς τὴν ποιότητα τοῦ ἴχου. Ἐκεῖ μεγάλη σημασία ὁ ἐμποτισμὸς τοῦ ἔξυλου ἐπὶ διαφόρων βαθμῶν μὲ λάδι, σπίρτο, γόμα τῆς μῆζης ἢ ἄλλης ποιότητος. Ἀσφαλῶς ὀρισμέναι παλαιαὶ ἰδιότητες θὰ ἐπηρεάζονται ἀναλόγως τοῦ βαθμοῦ τοῦ κλεισίματος τῶν πόρων τοῦ ἔξυλου, γιατί καὶ ὁ κοινότερος ὄργανοποιὸς σήμερα παραδέχεται ὅτι τὸ βερνίκι τῆς Κρεμόνας καὶ ὁ ἀκριβῆς τρόπος χρήσεως εἶναι ἀγνωστοί. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ βερνίκι τοῦ βιολιῦ πού περιεχεῖ *Ambra*, ὑπάρχουν διάφορες ἐκδοχαί. Ὁ χημικὸς *Marlin* τὸ 1737, τὸ χρόνο ἀκριβῶς πού πῆθανε ὁ *Strandivari*, βεβαιώνει ὅτι ὁ *Stradivari* δὲ χρησιμοποίησε ποτὲ *Ambra* μῆσα στὸ βερνίκι του. Μόνη τὰ βιολιά *Joseph Guarneri del Gesu*, λέγεται ὅτι ἀνεκαλύφθη *Ambra* στὸ βερνίκι, ἀλλὰ δὲ μᾶς εἶναι γνωστὴ αὐτὴ ἡ ἀνάλυση. Ἐπίσης τελειῶς ἀβέβαιος τρόπος εἶναι νὰ τριβῆ κανεὶς τὴν ἐπιφάνεια ἐνὸς βιολιῦ καὶ νὰ μορφή μωρίζοντας νὰ μαγεύσῃ τὸ κρίβεται στὸ βερνίκι.

4) Ἄν παραδεχθῶμε ὅτι οἱ ἀναλογίαι ἐνὸς βιολιῦ εἶναι ἀκριβεῖς, καὶ ὅτι ἡ στήλη ἀέρος, ἔχει τὸ ἴδιο κυβικὸ περιεχόμενον πού ἀντιστοιχεῖ μὲ 512 πλ. μ. στὸ δευτερόλεπτο, πάλι χρειάζεται ἐπιστοιμένη μελέτη τῶν παλαιῶν ἰδιοτήτων κάθε εἴδους ἐπιφανείας ἔξυλου.

5) Τότε ὑπῆρχε ἀπερίοριστος χρόνος, ὁ ὁποῖος δυστυχῶς σήμερα δὲν ὑπάρχει, χρόνος ὁ ὁποῖος διαρκεῖσθε ἐπὶ ὀλόκληρες γενεαί γὰ ἀτέλειαι τεχνιαρισμοῦ, παρατηρήσεις, μελέται, σκέψεις καὶ συζητήσεις. Ὁ ἴδιος τεχνίτης κατασκεύαζε κάθε τριῖμα τὸ βιολιὸ του καὶ ἔτσι ἤξερε τίς ἀμοιβαίαι δυνατότητες καὶ τὴν ἀμοιβαία ἐπενεργεῖαι τῶν ἀναφόρων τμημάτων του. Ἐτοί κάθε βιολιὸ ἔχει τὰ δικά του προτερήματα, τὴ δικὴ του ψυχὴ. Καὶ ὁπως λέει μὲ τόση ποιήση ἡ *Κα Σοφία Σπανοῦδη* εἰς ἕνα τῆς ἔθρου «Μουσικὸ θρόλλο».

«Υπάρχουν βιολιά πού τραγουδοῦν καὶ δεῖν κλαῖναι. Καὶ ὑπάρχουν βιολιά πού κλαῖναι καὶ δεῖν τραγουδοῦν. Βιολιά πού ἀναβίνουν ἐπικλησίαι ἀθῶων ψυχῶν καὶ βιολιά πού ἐσοκίζουν τὴν ψυχὴ σὺν κατάρτες ἀνέκκλητης καταδικῆς. Ἄλλα σκοπιζοῦν ἀντίλαλους ἀλόχρυσους ἀπὸ τὰ βόθρη ἀλλοτῶν καιρῶν. Ἄλλα βελώνονται ἀνυπόταχτα τὸ δημιουργικὸ σπασμὸ τοῦ καλλιτέχνη, τὴν ὥρα τῆς ψυχικῆς μεταουσίωσης τοῦ ἴχου.»

Δυστυχῶς ὁμως τὸ ἐπάγγελμα τοῦ κατασκευαστοῦ βιολιῶν φθίνει. Ἡ πραγματικὴ αἰτία τῆς παρακμῆς τοῦ ἐπαγγέλματος αὐτοῦ εἶναι ὅτι ἐλαττώθηκαν οἱ πλοῖοι οἱ ἐρασιτέχνη καὶ ἤθελαν νὰ παίζωσιν μὲ καλὰ βιολιά.

Ἐπίσης φταίει καὶ τὸ ραδιόφωνο κατὰ πολὺ τὴν κρίση αὐτῆ.

Ἡ τιμὴ ἐνὸς καλοῦ μοντέρνου βιολιῦ ἦταν προπολεμικῶς 20.000 προπολεμικῶν δραχμῶν. Σήμερα θὰ στοιχίξει 30 ἔως 40 λίρες. Γιὰ τὴν κατασκευὴ ἐνὸς βιολιῦ χρειάζονται πέντε ἢ ἕξ ἐβδομάδες, γιὰ τὸ βερνικωμὰ του ὁμως ἀπαιτοῦνται δύο ἔως τρεῖς μῆνες. Τὸ

## ΕΡΩΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Βρέθηκε μετὰ τὸ θάνατό του καὶ καθὼς ὑποθέτει ὁ Σιν-τλερ, φαίνεται πὸς ἀπευθύνεται στὴ Τζιουλέτα Γκοῦτζι-ἀρτι.

J. FROD'HOMME

Λίμνη τοῦ Βαλατῶν 7 Ἰουλίου 1807.

Ἀκόμα βρίσκομαι στὸ κρεβάτι ἀσπλωμένος καὶ οἱ σκέψεις μου πρέχουν γοργὰ ὁ ἔσένα, ὥρα μου πολυαγαπημένη, πότε χαρούμενες καὶ πότε θλιβερῆς περιμένοντας ἀπὸ τὴ μοῖρα νὰ μᾶς εἰσακούσῃ. Δὲ μπορῶ νὰ ζῆσω χωρὶς ἔσένα ἢ μαζί τῆ καθόλου. Ναί, ἀγάπη μου, ἀποφάσισα νὰ περιπλανηθῶ μακριὰ ὁ ἄπομερα μέρη, ὥπου νὰ μπορῶ νὰ πετάξω μὲ τὴν ἀγκαλιά σου κοντὰ σου, μὰ πολὺ κοντὰ σου, καὶ ν' ἀνιμώσω τὴν ψυχὴ μου ἀγκαλιασμένη ἀπὸ τὴ δική σου, ἴσα μὲ τὸ Βασίλειο τῶν Οὐρανῶν. Μάλιστα πρέπει. —Ἐίμαι σίγουρος ὅτι θὰ μ' ὑπακούσεις πολὺ πρόθυμα γιατί ἔξερεις πόσο πιστὸς σου εἶμαι. Καμιά δὲ θὰ μὲ μωρῶσει ποτὲ νὰ κατατίθῃ τὴν καρδιά μου, μὰ ποτὲ.

Ἄχ! Θεέ μου γιατί δὲ πρέπει νὰ πάω μακριὰ ἀπ' αὐτῆ, πού τόσο ἀγαπᾷ; Κι' ὅμως ἡ ζωὴ μου στὸ Βιέννη εἶναι τοῦτη τὴν ὥρα γεμάτη ἀπὸ βῆσανα καὶ θλίψεις. Ἡ ἀγάπη σου μ' ἔκαψε τὸν πῖρ ἐτυχημένον μὰ καὶ τὸν πῖρ δυστυχημένον ἀνθρώπο τοῦ κόσμου. Στὴν ἡλικία μου ἔχω ἀνάγκη ἀπὸ μὲ κάποια ἁμοιόμορφη ἡμέλια κι' ὁμοιότητα τῆς ζωῆς. Θὰ μπορέσει ὄραγε νὰ μοῦ τὴ χαρίσει ἡ ἀγάπη σου; Ἄγγελέ μου, αὐτὴ τὴ στιγμή μαθαίνω πὸς τὸ ταχυδρομικὸ φεγγεῖ μῆρα καὶ γι' αὐτὸ βιάζομαι νὰ τελειώσω αὐτὸ τὸ γράμμα ὥστε νὰ τὸ λάβεις χωρὶς ἀργοπορία.

Νάσαι ἡμεῖς γιατί μόνο μὲ τὴν ἡμερὴ σκέψῃ τῆς ζωῆς μας θὰ μπορῶσμε νὰ φθάσομε στὸ σκοπὸ μας, νὰ ζήσομε μαζί. Γαλήνεψε, κι ἀγάπαμε σήμερα—αὔριο—πάντα!

Οἱ δακρύβροχοι ἀναστεναγμοὶ μου, ἄς φθάσουν κοντὰ σου.

Ἦ εὐὸ, εὐὸ Ζωὴ μου, ὑπαρξῆ μου, ἔπαντό μου χαίρει, Ἐξακολούθησε νὰ μ' ἀγαπάς μὴν παραγνωρίσης τὴν πιπτη καρδιά τοῦ ἀγαπημένου σου.

Αἰῶνα ὁ ἔσένα, αἰῶνα ὁ ἔμένα, αἰῶνα ὁ ἔμας!

Α. . . . .

Μετάφραση Γ. ΠΛΟΥΤΗ

«Ἐνα ἀπὸ τὰ γοητευτικὰ κηρίτρη τῆς ἀγαθῆς καρδιάς τοῦ Μέντελσον εἶναι τὸ γεγονὸς πὸς ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του δὲν ἔχασε οὔτε ἕνα φίλο ἀπ' ἑαυτοῦ ἔχει κανεὶς.

Elise Polco

«Ἡ ψυχὴ πού ἀπογοητεύεται στὴν παρουσία τοῦ πραγματικῶ μεγάλου δὲ μπορεῖ ποτὲ τὸ βάθος τῆς εἶναι καλλιτεχνικῆ.»

Mendelsohn

καλὸ βερνίκι βελτιώνει τὸν ἴχο καὶ προστατεύει τὸ βιολιὸ ἀπὸ τὴν ὑγρασία.

Αὐτὰ εἶναι τὰ μουσικὰ πού κάνουν τὸ βιολιὸ πρᾶγματικῶ βασίλειο τῶν ὄργάνων πού μὲ τὸ καλὸ χειρισμὸ ἀποδίδει ἴχο ὠραίοτερο καὶ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπιν φωνὴ μὲ πᾶσιλλες βαθμιαίες καὶ διαφορητικῆς ἀποχρώσεις. Γι' αὐτὸ ἡ ἔκλογη τοῦ βιολιῦ γιὰ ἕνα κολλιτέχνη εἶναι τόσο λεπτὸ ζήτημα, γιατί τὸ βιολιὸ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνα ὄργανο, ἀλλὰ ὁ ἐμπιστος τῆς ψυχῆς του.

ΤΑΣΟΣ ΝΙΚΟΚΑΒΟΥΡΑΣ

# Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Το κ. Π. ΒΡΕΤΟΥ

Σ' αυτό μας τὸ ἄρθρο θὰ πραγματευθοῦμε κυρίως γιὰ τὸ μῆθος τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς στὶς Παιδαγωγικὲς Ἀκαδημίες, καὶ εἰδικὰ γιὰ τὸ ὄργανο ποὺ μαθαίνει ὁ δάσκαλος γιὰ νὰ τὸν βοηθήσει στὸ μῆθος τῆς ὠδικῆς.

Πρὶν ὅμως ποῦμε στὸ κύριο θέμα μας, καὶ ἐφ' ὅσον ὑποστηρίζαμε ὅτι τὰ παιδικὰ ὄργανα συντείνουν ἐξαιρετικὰ στὴν ἐκπαίδευση τῆς μουσικῆς καὶ ὅτι ὁ δάσκαλος εἶναι ὁ κυρίως ἐνδεδειγμένος γιὰ τὴν διδασκαλίαν τους, θὰ γράψουμε δύο λόγια γιὰ τὴ θέση ποὺ πρέπει νὰ ἔχουν αὐτὰ στὶς σχολές ποὺ ἀναφέρουμε.

Ἐν πρώτοις νομίζουμε ὅτι στὶς Παιδ. Ἀκαδημίες πρέπει νὰ ὑπάρχει μιά συλλογὴ ἀπὸ παιδικὰ ὄργανα γιὰ ὀργανολογικὴ μελέτὴ τῶν σπουδαστῶν. β) Δεδομένου ὅτι τὰ ὄργανα αὐτὰ ἔχουν συνήθως ἀπλούστατη χρῆση, εἶναι πολὺ εὐκόλο ὁ σπουδαστὴς, ὅταν μάλιστα τὸν εἶναι νὰ ἔχουν κάποια φυσικὴ ἐπιδεξιότητα, νὰ μάθουν τὸ μηχανισμό μερικῶν ὀργάνων τῆς ἐκλογῆς τους. γ) Νὰ παρακολουθῶσιν τὴν ἐφαρμογὴ τῆς χρήσεώς του στὰ προσηρτημένα στὶς Παιδ. Ἀκαδημίες δημοτικὰ σχολεῖα, συμμετέχοντες καὶ αὐτοὶ ἐνεργὰ στὴ διδασκαλία. (Παρακαλοῦμε τὸν εἰδικὸ ἐνδιαφερόμενον γιὰ τὰ παιδικὰ ὄργανα, νὰ ἀνατρέξῃ στὰ γραφόμενά μας σχετικὰ μ' αὐτὰ, στὰ ἄρθρα μας τοῦ 9ου καὶ 10ου φύλλου τῆς «Μουσικῆς Κινησεως»).

Οἱ παιδιολογικὲς Ἀκαδημίες εἶναι τὰ μόνον σχολεῖα στὴν Ἑλλάδα, στὰ ὁποῖα διδάσκεται ἐπίσημως καὶ ὑποχρεωτικῶς ἡ ὀργανικὴ μουσικὴ.

Τὰ χρησιμοποιούμενα ὄργανα εἶναι κυρίως τὸ μανδολίνο καὶ καμιά φορὰ τὸ βιολί.

Ἐάν ὁ χρόνος τῆς σπουδῆς τῶν ὀργάνων αὐτῶν (πρὸ πάντων τοῦ βιολιοῦ) ἦταν ἀπερίοτος, θὰ ἐλέγχετο μόνον ὅτι θὰ μάθουν ἀπὸ τοὺς διδασκαλιεῖς ἐκεῖνοι ποὺ ἔχουν τάλαντο: ἐφ' ὅσον ὅμως ὁ χρόνος τῆς σπουδῆς περιορίζεται σὲ δύο μόνον χρόνους, πρέπει νὰ ἐξετάσουμε στὴ λεπτομέρεια, ἐάν αὐτὸ ποὺ μαθαίνουν ὁ σπουδαστὴς ἐκπληρῶναι τὸ σκοπὸν γιὰ τὸν ὁποῖο τὸ διδάσκεται ἢ εἰδικότερα, ἀν μὲν τὸν ἴδιο κόπο καὶ μὲ τὴν χρησιμοποίησιν ἄλλων ὀργάνων, τὰ ἀποτελέσματα θὰ ἦσαν καλύτερα.

Τὸ πρῶτο βῆμα στὴ σπουδῇ ἐνὸς ὀργάνου εἶναι ἡ παραγωγὴ τοῦ ἤχου. Ἄν ἀφήσουμε ὅλες τὶς ἄλλες μουσικὲς ιδιότητες τοῦ ἤχου κατὰ μέρος, πρέπει νὰ προσέξουμε τὴν πλέον στοιχειώδη: τὴν ἀκρίβεια στὸ συντονισμό (intonation).

Ἡ σημασία γιὰ τὴν ἀκρίβειαν τοῦ ὀργάνου ποὺ θὰ χρησιμοποιηθῇ γιὰ τὴν μουσικὴ ἀνάπτυξιν τοῦ παιδιοῦ στὴ κρίσιμη ἡλικία τῆς ἀκουστικῆς τοῦ διαπλάσεως, εἶναι βασικὴ καὶ θεμελιώδης.

Τὸ μανδολίνο καὶ βιολί δὲν ἔχουν σταθερὲς νότες, δηλαδὴ ἔχουν ἀνάγκη κουρδίσματος κάθε φορὰ ποὺ θὰ χρησιμοποιηθοῦν, καὶ ὁ ἤχος, εἰς μὲν τὸ βιολί ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὰ δάκτυλα ποὺ περιορίζουν τὸ μῆκος τῶν χορδῶν, εἰς δὲ τὸ μανδολίνο τὰ δάκτυλα περιορίζονται ἀπὸ τὰ μετάλλια χωρίσματα τῆς τσιτί-

ρας, ποὺ τὰ βοηθοῦν μὲν νὰ τοποθετοῦναι στὴ θέση τους, ἀλλὰ δὲν ἐπιτρέπουν τὴ διόρθωσιν τοῦ ἤχου ἐν γιὰ ὁποιαδήποτε αἰτία δὲν εἶναι ἀπὸ τὴν ὀρχή σωστός. Τὸ μανδολίνο ἐκτός ἀπὸ τὰ χωρίσματα ἔχει καὶ σημάδια ποὺ βοηθοῦν τὸ κούρδισμα. Τὰ σημάδια ὅμως αὐτὰ, καθὼς καὶ τὰ χωρίσματα, δὲν εἶναι ἰσογυροῦν ὀργανοῦ. Μιὰ μικρὴ διαφορά στὸ πάχος τῆς χορδῆς, ἕνα σκεῶσμα τοῦ ὀργάνου, ἢ θεοὺς τοῦ κοβαλλοῦ, ἀλλάζουν τὴν ἀναλογίαν καὶ κάνουν, γιὰ τὸ μὴ περιερισμένο μουσικῶς, τὸ κούρδισμα πραγματικὸ μαρτύριο. Ἡ παραγωγὴ τοῦ ἤχου στὸ μανδολίνο εἶναι σχετικῶς εὐκόλη ἀν τὴν συγκρίνουμε μὲ τὸ βιολί, ἀλλὰ δὲν παύει νὰ εἶναι καθυεστὸ δύσκολη ἀν τὴν συγκρίνουμε μὲ τὰ ὄργανα ποὺ ἔχουν τὸν ἤχο ἕτοιμο ὅπως τὸ πιάνο ἢ τὸ ἄρμιο.

Ἀπὸ τὴν κυρίως ἰδιότητα τοῦ σωστοῦ καὶ ἔτοιμου ἤχου ἀποτελεῖ γιὰ τὴν χρῆσιν ποὺ μελετᾶμε, τὴν ὑπεροχὴ τῶν ἀναγνασιμῶν ὀργάνων, ποὺ θὰ ἀναφέρουμε κατωτέρω, ἐπάνω στὸ βιολί καὶ στὸ μανδολίνο.

Γιὰ νὰ μελετήσουμε καλύτερα τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ὀργάνων μὲ τὸν «ἕτοιμο ἤχο» θὰ τὰ χωρίσουμε σὲ δύο κατηγορίες ποὺ εἶναι βασικὲς ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τους: 1ο τὰ χωρὶς πληκτροφόρο (Clavier) καὶ 2ο τὰ μὲ πληκτροφόρο.

Χωρὶς πληκτροφόρο ὄργανα μὲ σταθεροῦς ἤχους εἶναι οἱ καμπάνες, τὰ εὐλόφωνα τὰ μεταλλόφωνα καὶ ἄλλα παρόμοια. Τὰ ὄργανα αὐτὰ ἔχουν ὠρία παιδαγωγικὴν χρησιμοποίησιν, καὶ γιὰ τὴν χρῆσιν τῶν ἴδιων τῶν παιδιῶν. Τὸ μεταλλόφωνο εἶναι ἄριστος τυποδότης, κ. ὁ δάσκαλος μπορεῖ εὐκόλα νὰ μάθῃ νὰ παίξῃ σ' αὐτὸ κάθε παιδικὸ τραγουδάκι ἔστω καὶ βίβανος σὲ ὁποιαδήποτε τονικότητα. Βέβαια δὲν εἶναι κατάλληλο γιὰ πολὺ γρήγορες γραμμὲς γιατί δὲν ἔχει ἐπιφουάρ γιὰ τὸ αὐτόματο σβῆσιμον τῶν ἤχων, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν εἶναι μεγάλο μειονέκτημα γιὰ τὴν χρῆσιν ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχη σ' ἕνα σχολεῖο. Ἐνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα προτερήματά του εἶναι ἡ φθῆνα τὸν προπολεμικὰ ἕνα χρωματικὸ μοντέλλο ἔχει σαφὰντα δραμηεῖς!

Ν' αὐτὴ τὴν κατηγορίαν ἐξορίζουμε ἕνα ὄργανο μὲ ἰδιότητες ποὺ τὸ κάνουν πρώτης τάξεως ἐπιποτικὸ μέσο γιὰ διδασκαλίαν τῶν μικρῶν παιδιῶν: Εἶναι τὸ σωληνόφωνο (tubaphone). Ἀποτελεῖται ἀπὸ μιά σειρά σωληνοειδῆ καμπάνες, ποὺ κρέμονται ἐπάνω σὲ πλαίσιο καὶ σχηματίζουν μιά διατονικὴ κλίμακα τὸν ντό, ποὺ μπορεῖ, μὲ τὴν ἀλλαγὴν ὁριζόμενων ἀνταλλακτικῶν σωληνῶν (σὶ ὤφ., φά βίβανος κ.λ.) νὰ ἀλλάξῃ τονικότητα.

Οἱ καμπάνες κτυποῦνται μὲ ἔξιλινα σφυριά. Ἡ ὑπεροχὴ τοῦ ὀργάνου αὐτοῦ γιὰ τὴν πρώτη διδασκαλίαν, συνίσταται στὸ ὅτι τὸ παιδί βλέπει τὸ ἡχητικὸ σῶμα, μπορεῖ εὐκόλα νὰ τὸ κτυπήσῃ τὸ ἴδιο καὶ ἂν θέλομεν μπορούμε, βουδόνοντας τὴν ἄκρην τους μὲ χαρτιά, ὅσους σωληνῶν δὲν μὲς χρειάζονται, νὰ τοὺς κρατήσουμε βωβῶς καὶ νὰ ἀφήσουμε νὰ ἦχουν ὅσους χρειάζονται γιὰ τὴν διδασκαλίαν ἄσκηση. Ἐάν, ἐπὶ παραβίβαντι, τὸ παιδί ἔμαθε μὲ μελωδίαν μὲ τρεῖς νό-



## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

τες: (κόλ, μί, λά) θά τήν βρή εύκολα κτυπώντας τους αντίστοιχους σωλήνες που άφησαμε νά ήχουν ανάμεσα στους άλλους, και έπειτα από λίγο θά ξέρη σίγουρα τή θέση τους.

"Αν ή χρήση του όργάνου αυτού συνδυαστή μέ την κατάλληλη διδακτική μέθοδο, είναι ιδεώδες βοήθημα γιά τίς δύο πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου.

"Εργάζομεθα τώρα στην έπισκόπηση τών όργάνων που είναι έφορησιαμένα μέ πληκτροφόρο (κλαβιέ).

Τό πληκτροφόρο χαρίζε στα όργανα που σ' αυτά είναι έφαρμοσμένο, καταπληκτική εύκολια στην παραγωγή και στό σβόσιμο του ήχου, του δίνει πολυφωνικές ιδιότητες άπαραίτητες γιά τίς συνθεδία, τό καθιστά όργανο πλήρες και είναι σχεδόν όμοιομορφο σε όλα όργανα έφαρμοσμένα. Είναι άνυμφισβήτητα ή τελειότερη τεχνική μουσική επινόηση.

Κυρίως αούτο του «πληκτροφόρου» εισηγούμεθα τήν εκμάθηση στις παιδαγωγικές 'Ακαδημίες, άσχετα πρós τό όργανο στό όποιο είναι έφαρμοσμένο, διότι όταν ο δάσκαλος ξέρει τό χειρισμό του, μπορεί άδυσκρίτως σχεδόν νά παίξει όλα τα όργανα που τό έχουν.

'Ο εύκολος χειρισμός τών πληκτροφόρων μπορεί νά δώσει καταπληκτικά άποτελέσματα στη σπουδή τών μαθητών, σε πολύ βραχύ χρονικό διάστημα.

Σ' αούτον που από αντίθεση πρós τή γνώμη μας ρωτήσει «τι μαθαίνει κανείς συνήθως όταν φοιτά δύο χρόνια στην τάξη του πιάνο σε ένα "δείο»:

Θά τού απαντήσουμε ότι: α) 'Ο μαθητής από τήν πρώτη στιγμή θέ φαλτσάρε. β) Τή μελωδία που θά παίξει μέ τό ένα χέρι σε δύο ήμενες στό πιάνο είναι ζήτημα άν θά μπόρεση νά την παίξει στό μαντολίνο σε δύο χρόνια. γ) 'Η στοιχειώδης συνθεδία μέ συγχωρήσεις που δίνει τό πιάνο σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, υπερβαίνει τίς δυνατότητες κάθε όργάνου συνθεδίας μη πληκτροφόρου. δ) Είναι τόση ή ευχαρίστηση από τή σχετική εύκολια, πλήρη και ξεκούραση μουσική που κάνει κανείς μέ τό πληκτροφόρο, ώστε είναι έξασφαλισμένο εκ τών προτέρων ότι ο δάσκαλος θά συνεχίση νά μελετάει τό όργανο αυτό και μετά τό τέλος τών σπουδών του.

"Υπάρχει μεγάλη ποικιλία πληκτροφόρων όργάνων. 'Η εκλογή ενός τύπου γιά σχολείο θά έξαρτηθή, εκτός βέβαια από τό γούστο του έξουσιοδοτημένου γιά τήν άγορά του, και από τίς οικονομικές δυνατότητες του σχολείου διότι οι διαφορές στις τιμές τών διαφόρων τύπων στό έμπόριο είναι μεγάλες. Γιά νά βοηθήσουμε μέ μία γενική έπισκόπηση τών όργάνων αούτων, θά παρθώσουμε κατωτέρω έναν πίνακα τών κυριωτέρων πληκτροφόρων όργάνων κατά κατηγορίες.

Δέν χρειάζεται ιδιαίτερη περιγραφή γιά τήν πασιγνώστη κατηγορία τών πιάνων. Οι τύποι που υπάρχουν σήμερα στό έμπόριο δείχνουν μεγάλη ποικιλία. 'Αρχίζου, κατά σειράν όγκου και φθήγεια, από τό μικροσκοπικό πιάνο έκστρατιέας, τύπου σπινέτου, που στοιχίζει φθηνά, ζυγίζει λίγο και μπορεί εύκολα νά μεταφερθή από μία αίθουσα σε άλλη, και επί πλέον έχει έξαιρετικές ήχητικές ιδιότητες, και φτάνει μέχρι του γνωστού πιάνο μέ ούρα τών συναυλιών.

'Η πλέον πλούσια σε τύπους κατηγορία όργάνων μέ πληκτροφόρο είναι τών άρμονίων. Γενικά έχουν

σπουδαίες ιδιότητες: Σπανίως ξεκουρβίζονται, έχουν διάρκεια ήχου και άσφαλώς είναι ιδεώδη όργανα γιά συνθεδία κομμάτων μέ ήμερο χαρακτήρα. Γι αούτο γίνεται εύρύτερη χρήση του στην εκκλησιαστική μουσική τών περισσοτέρων δοξατών.

'Ο μικρότερος τύπος του όργάνου αούτο έχει εύρύτερη χρήση στα γαλλικά σχολεία και λέγεται *guide-chant*. Τό πληκτροφόρο του είναι δύο ως τρεις όκτάβες. Τοποθετείται έπάνω στό τραπέζι του δασκάλου και παίζεται μέ τό δεξί χέρι μόνον, ενώ τό άριστερό δίνει άέρα στό όργανο μέ τό χειρισμό ενός φασερού. 'Η φθήγεια του και τό μικρό του βάρος είναι τα μεγαλύτερα προτερήματά του, έχει όμως τό σοβαρό μειονέκτημα νά μη χρησιμοποιή στό πληκτροφόρο τό άριστερό χέρι. Τό άκκορντιόν μπορεί νά χαρακτηρισθή σαν ένας τύπος φορητό άρμόνιο μέ πληκτροφόρο στό δεξί χέρι ενώ τό άριστερό έχει ένα σύστημα κομπόν που δίνουν συγχωρήσεις γιά τίς συνθεδία. Μπορεί νά προσφέρη πολλές υπηρέσιες στη τάξη, άν και τό χαρακτηρίζει ήχόχρωμα φωνακλάδικο και διεγερτικό τών νεύρων. 'Υπάρχουν άρμόνια μικρά που διπλώνουν και γίνονται βαλίτσες, μέ μία ή δύο σειρές ήχητικών γλωσσίδων και πεντάλα. Είναι πρακτικότερα και ό γραφάριε διατηρή εύνόμοινα άνάμνηση ενός τέτοιου τύπου όργάνου του έξουστασίου *Mannberg* τής Λειψίας, του όποίου τό έξαιρετικά πρόσοντα σε ήχο, εκίνηση και άκρίβεια έξετίμης επί έτη. 'Από αούτα τα φορητά άρμόνια, που ζυγίζουν μερικά χιλιόγραμμα έως τα μεγαλύτερα εκκλησιαστικά όργανα, που λειτουργούν μέ αλλοίως, και είναι έφοδιασμένα μέ πολλές σειρές πληκτροφόρων, ρεζίστρ και πενταλίερα, που ο μηχανισμός τών είναι ένα μικρό έξουστασιο και τα χίλια του, στόματα ύμνου τών Κύριου κάτω από τούς μεγαλοπρεπείς θόλους τών καθολικών μητροπόλεων, υπάρχουν άπειροι τύποι γιά κάθε βολάντιο.

'Εδώ πρέπει νά αναφέρουμε ένα καταπληκτικό όργανο που δέν τό είδαμε ακόμη παρά μόνο σε φίλμ. Είναι 'Αμερικανική έφεύρεσις αλλά υπάρχει και έξουστασιο κατασκευής του στην 'Ιταλία. 'Έχει ήδη άρχεισε νά κατακτή έξοφως στις εκκλησιές, στα σχολεία, στις αίθουσες συναυλιών ακόμη και στό σπίτι. Λέγεται ήχητικό όργανο. Μέ ένα συνδυασμό μοχλών και μέ τή χρησιμοποίηση άρμονικών ήξαν διαφορετικής έντάσεως που κανονίζονται κατά βούληση και πλουτίζουν τόν βασικό ήχο κατορθώνουν νά συνθέτη άστρονομικούς άριθμούς ήχοχρωμάτων, 'Έχει μορφή σπινέτου και είναι έφοδιασμένο μέ δύο πληκτροφόρα και πενταλίερα. 'Ο ήχος δέν παράγεται στό καθαυτό όργανο. 'Από εκεί ξεκινάει σαν έρτοισαν κύμα και μετατρέπεται σε ήχο στό ειδικό μεγάρωφο που είναι άπαραίτητο αλλά ανεξάρτητο μέρος του όργάνου. 'Έχει άπερίοτο βαθμό έντάσεως από σχεδόν μηδέν ήχο που τόν άκούει ο μαθητής μέ άκουστικά μελετώντας στό ίδιο δωμάτιο μέ άλλα δέκα τέτοια όργανα έν χρήσιμη μέχρι τίς θεραπείας έντάσεως που μπορούν νά δώσουν πλθφες μεγάρωφα έγκατοστημένα σε ένα στάδιο. 'Η τιμή του δέ μπορεί νά χαρακτηρισθή ύπερβολική μπροστά στις θωμιάσιες αούτες ιδιότητες γιατί κοστίζει δύο ένα καλό πιάνο συναυλιών δηλαδή περίπου 130η βολάρια.

Τελειώνουμε άναφέροντας μία κατηγορία οργάνων με πληκτροφόρα, που έχει φθνήου τύπου με ώραιο ήχο που ταιριάζει πολύ στις παιδικές φωνές. Είναι αυτά που χρησιμοποιούν για ήχητικό σώμα μέταλλα, όπως τα μεταλλόφωνα, καργιόν και οι τσελέστες. Ξεφυλλίζοντας ένα Άμερικανικό περιοδικό, ανέκαυψα μία πολύ ενδιαφέρουσα ρεκλάμα για ένα παρόμοιο όργανο. Λέγεται Spinet Jr. E. Έχει τέσσερες οκτάβες και εξωτερική μορφή σπινέτου. Το ήχητικό σώμα είναι ράββοι από άλουμνιο, ειδικά φτιαγμένες για να μην επηρεάζονται από τις μεταβολές της θερμοκρασίας. Ξυλίες 35 λίμπρες και κοστίζει 89 δολάρια. (Ή τιμή για εξαγωγή είναι νομίζουμε μικρότερη.)

Το όργανο αυτό που μπορούμε να το ονομάσουμε «πάνο το φτώου», το συνιστά η ρεκλάμα για παιδιά που θέλουν να άρχσουν πάνο άλλα δεν έχουν ακόμη τα μέσα να το άγοράσουν, μπορούμε να προσφέρη εξαιρετικές άπηρεσίες στις Παιδ. Άκαδημίες για τη μελέτη των σπουδαστών. Μαθαίνοντας πάντα ο' αυτό το χρήση του πληκτροφόρου ο σπουδαστής θα μπορούσε να χρησιμοποιήση κάθε όργανο που θα εύρισκε στο σχολείο του.

Τελειώνοντας το άρθρο μας αυτό, είμαστε βέβαιοι, πως κάποιος, διαβάζοντας το, θα κουνήση το κεφάλι του λέγοντας: «καλά είναι βέβαια αυτά, άλλα έχουμε τόσα πράγματα να κάνουμε προηγουμένως στην εκπαίδευση! Ναί, άλλα άν αυτός ο κάποιος έχει παιδι θα θέλη βέβαια να το μάθη μουσική. Ίσως όμως να μη σκέπθηκε ότι θα ήταν δίκαιο να μάθουν μουσική και τα παιδιάς εκείνου που δε διαβάζουν μουσικά περιοδικά. Γιατί κι' αυτά έχουμ κάθε δικαίωμα για μη άρτια άνθρωπιστική μόρφωση. Και το βασικό στοιχείο κάθε άνθρωπιστικής μόρφωσης είναι η Μουσική.

Π. ΒΡΕΤΟΣ

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΒΑΓΚΝΕΡ

Κάποιος Γκούντερ, διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου της Στουτγκαρτ, δεν έννοουσε ν' άνιβάσει άπερς του Βάγκνερ, γιατί τις εύρισκε πολύ μεγάλες, και το θέατρο ήταν άναγκασιόμοιο ..., να ζουδει πολύ γκάκι στις παραστάσεις αυτές, πράγμα που το επβάρυνε οικονομικά. Τέλος πάντων κάποτε εδούθηκε να δεχτεί να παίξει τόν Τριστόνο και την Ίζόλη από τόν άρο όμως ... να κούει ο Βάγκνερ μίσης ώρας μουσική από το έργο αυτό. «Μ' αυτόν τόν τρόπο, είπε στο Βάγκνερ, θα χω μία σημαντική οικονομία από το γκάκι, κι από τα λεφτά που δε οικονομίσο θα μωρσώω να σου πληρώσω τα συνθετικά σου δικαιώματα.

— Δυστυχώς είναι αδύνατο να γίνει αυτή η περι-καπή του άποκρίθηκε σοβαρά - σοβαρά ο Βάγκνερ, και δε θα επτήρω να παραληφθεί ούτε η μικρότερη νότα.

—Και γιατί; φώναζε, έξω φρενώω ο Γκούντερ.

—Κύριε Γκούντερ, του είπε έμπιστευτικά με το σοβαρότερο του ύφος ο Βάγκνερ, θα σάς πω το γιατί, άλλα σάς όρκίζω στην τιμή σας να μη το πτήτε σε κανένα.

—Έχεις το λόγο μου! άποκρίθηκε ο Γκούντερ. —Ε λοιπόν έπιτήδες γράφο μεγάλες άπερς, για να ζουδουίς τα θέατρα που τις παίζουμ πολύ γκάκι! είμαι, βλέπετε, ένας από τούς μεγαλύτερους μετόχους της εταιρείας του γκαζιού!

Ο φτώχος ο Γκούντερ πέθανε, έχοντας πάντα την πεποίθηση ότι ο Βάγκνερ εκείνη τήν ήμερα του μίλησε στα σοβαρά.

Πολλά πράγματα μπορούμε να σκεφθούμε για τη μουσική των δώδεκα φθγγων η του δωδεκατονικού συστήματος για να μεταχειρισθούμε αυτή τη λέξη η λιγάκι τραχιά, καθώς και για το μεγάλο της πρόδρομο Άρνολτ Σέμπεργκ. Μπορούμε λόγου χρίν να μη πιστεύουμε πια στο μέλλον της τουνικής μουσικής, να τρομάζουμε όμως με την ασυτηρότητα και την ακρίβεια της Σεμπεργκιανής οργάνωνωας του νέου ήχητικού κόσμου.

Προβλέποντας πως μία τεχνική πύ πειθαρχημένη κι' εύστοφη άπό αυτόν που ακολουθεί ένα ταχτικό είρμό θα μπορούσε να καλλιεργηθαι να κατεργασθαι με δολιχοντικά. Άπό τάρτ άνω και στο έξής δεν είναι πιά δυνατό να κρατήη περισσότερο ή συγκρατημένη αυτή σιωπή γύρω από ένα έργο που καθώς φαίνεται είναι το μόνο που άνοιγει νέους δρόμους και νέους όριζόντες στη μουσική εξέλιξη. Μπορεί βέβαια να άμφισβητηθή αν διεκδικουόμ ακόμα το έργο του Σέμπεργκ, δέν μωρουν όμως και να το άγνωσο. Κι' όμως ενά όλα τα μεγάλα μουσικά κέντρα δολιχέρου του κόσμου γύρτασαν τα έβδομηνταπεντε χρόνια του συνθέτη αυτού το Παριού δε γιόρτασε αυτή την έπετειόδα. Για να άπανορωθή λοιπό αυτή η παράλληλη δούθηκε το προσωμένο Σεβάρτο στην αθουσα της Ecole Normale de Musique de Paris, μία μουσική βραδυά με τη σύμπραξη της Ίρην Ζοακίμ. Ή μεγάλη αυτή καλλιτέχνης, που οι τραγουδιαιτικές της ικανότητες μάς είναι γνωστές κι' από άλλους, τραγουδούσε τέσσερες μελωδίες γυμάτες από Βαθτόνο άνθρώπινο ασθήμα και πλούτο γραψίματος. Το δεύτερο μέρος του προγράμματος ήταν αφιερωμένο στην «Ωδή προς το Ναπολέοντα», έργο του όποιου η άποκοτιά της σκέψης παρουσιάζεται έδω κι' εκεί περσότερο κάμουφαριασμένη από μία ίλιξη δεξιοτεχνία γραψίματος, που λίγο την εξυπηρετεί. Είναι όμως έμφωχαμένη από ένα ρυθμό, που μπροστά του είναι όμοιολογουμένως αδύνατο να μείνη κανείς άπασης κι' άναίσθητος. Το έργο αυτό είναι γραμμένο για κουαρτέτο έγχόρδων πιάνο και τραγουδι. Έρμηνηύθηκε δε από τούς νεαρούς καλλιτέχνες Μονά— και το κουαρτέτο Φρανσίς Βιλλέ, που η θαυμάσια εκτέλεσή τους απέδειξε, ότι η άφομοίωση καθώς κι' η έρμηνεία τών άτοικων έργων, δέν προορίζονται άναγκαστικά για τούς ειδικούς, που έχουμ μεγάλη πείρα από το είδους της μουσικής.

Το εξαιρετικά καλλιεργημένο κοινό, που άπετελείτο κατά το μεγαλύτερο μέρος από μουσικούς, εξέδηλωσε την πλήρη ικανοποίησή του, μιζάρωντας ίδιος την «Ωδή προς τόν Ναπολέοντα». Τώρα πια άπομένει να μάθουμε ποιά θα είναι η αντίδραση ενός κοινού έρασιτεχνών, μπροστά σε μία τόσο διαφορετική μουσική άπ' εκείνες που συνηθίζε ν' άκούη και ν' άγαπά, και, μά την άλήθεια, το πείραμα θ' άδειξε τόν κόπο.

G. Π.

«Η μουσική κριτική, και γενικά η κριτική, δέν είναι παρά, με σπάνιες εξαιρέσεις, η έκφραση της άρέσκειας ή της άναρέσκειας, που τήν άρχη και στην άγωγή στο ταμπεραμένο, στην συνήθεια και τών άγνω-  
Miecks

ή έκπνοια όλες αυτές τις κοινούργιες θεατρικές φόρμες: 'Ο Σοπέν ήταν ένας από τους πρώτους που τις χρησιμοποίησαν στην καθαρή μουσική. Και τις χρησιμοποίησε με διάκριση, με μέτρο, αποφεύγοντας ή τουλάχιστον μειώνοντας το επιτηδευμένο ύψος τους και την έντοπωση της, σύμφωνα με καθιερωμένη συνταγή, χροφές τους. 'Εφαρμοσε επίσης υπέρτερα τήντηξη των προετοιμασιών, που χάρισαν στη μουσική φράση μία λυρική πνοή. Χάρη λοιπόν σ' αυτές τις άνοιχτές παραλλαγές, το μέγεθος των μεθόδων της Ιταλικής μουσικής, που είναι άλλωστε αισθητά τροποποιημένες, δεν προεβίβει καμιά έντοπωση άνομοιογένειας, και διαπιστώνουμε, για μία ακόμη φορά, έδώ, πόσο ο καλλιτέχνης μοιάζει με τον έαυτό του, είτε σά συνθέτης είτε σάν έκτελεστής. 'Όλα άλληλοσυνέδονται στο ύπεροχο *legato* του παιξιματός του, όλα άλληλοσυνέδονται στη σύνθεση της μελωδικής του φράσης, χάρη στη φροντίδα του να δίνει όλα τά μέρη, να συνδέει τα να με τ' άλλο, τόσο στο ζετούλιγμα των φράσεων όσο και στις ήχητικές όμάδες. Θά μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τη φράση του, πότε με μία λεπτή ή άλοφρη κλωστή, και πότε με' ένα πιο δυνατό θεσμό, άνθεκτικό, άποτελούμενο από μία σειρά κρίκους καταμένους από πυκνοβαλμένα άκρότητα.

Σ' αυτόν τó μελωδικό τύπο, που κληρονομήσε από τó θέατρο χωρίς να φτάνει ως τó πραγματικό δράμα, υπάρχει ακόμα τó έκφραστικό έμφέ, καθώς και στή μουσική χοροδία, πιά πολύ στην έρεθισία της κάθε φόρμας παρά σ' αυτές τις ίδιες φόρμες. Και τó έμφέ αυτό δημιουργείται πολύ λιγώτερο από την έξ έντοπική ή έβελτημένη έκλογη τών διαστημάτων — που έχουν, παραδείγματος χάρη, ένα συναινετικό ρόλο τόσο σημαντικό στα βαγκνερικά θέματα — παρά από την ταλάντευση ή την ίσορροπία τών διακυμάνσεων της μελωδίας, που άπογραμμίζει τή ουστηρητική μονοτονία της κάθε συνδυαστικής φόρμας. Οι ίδιες τάσεις παρουσιάζονται στη χρησιμοποίηση της χρωματικής γραφής, που ο Σοπέν τή χρησιμοποίησε, σάν τó Βάγκνερ, πολύ συχνά. Στο Βάγκνερ όμως ο χρωματισμός, παρουσιάζει σχεδόν πάντα τή δυσκολία της προσπάθειας, τó σταμάτημα μπροστά σ' ένα έμπόδιο, που πρέπει να ξεπεραστεί, μά που μένει άνυπέρβλητο ή άποτελεί ένα δραματικό στοιχείο, όπως στόν Τριστόνο. 'Η χρωματική γραφή, στη μουσική τού Σοπέν, έχει προπάντων έναν πανιστικό σκοπό, είναι ο σύνδεσμος που ένώνει δύο μελωδικές όμάδες, μία γραμμή καθαρές δεξιοτεχνίας, ένα μέσον για να βρούμε σε μία μελωδία περισσότερο όρη, περισσότερο άλοφρδία ή εκδίνοντα. Είναι έτσιως ένα κομψό τέχνασμα, μία πιο εκλεπτυσμένη κίνηση, γιομάτη από τις πιο ασύλληπτες άποχρώσεις. Θά μπορούσε να ήταν έπισης ή ήρω ένός γλυκού και ύστατα γέφυρο στη μόρια παρπόνου ή μιας κραυγής πόνου.

Βρισκόμαστε λοιπόν έδώ, μπροστά σε διαφορετικές, άν δυι αντίθετες, άντιλήψεις για τήν τέχνη. Ένώ ή βαγκνερική άντιλήψη, είναι γιομάτη

Πολύ δειλός, δίνοντας μεγάλη σημασία στις λεπτομέρειες, είχε έναν τρόπο διδασκαλίας που άνταποκρινόταν προς τήν έξαιρετικά ιδιόζουσα προσωπικότητά του, προς τó παιξιμό του και προς τó έργο του· γι αυτό δεν έδειμιόργησε σχολή. Μά ή λαϊκή έκφραση «παιζι α λά Σοπέν» (που χαρακτηρίζει ένα επιτηδευμένο παίξιμο, γιομάτο από ύπερβολική και κακό γούστο αυτοήθηματικότητα, κι ένα ρυθμό άκατάστατου *rubato*) δεν είναι και «παιζι σάν τó Σοπέν».

Τó καλοκαίρι τού 1846, ήταν τó τελευταίο που πέρασε ο Σοπέν στο Νοάν. Τόν άλλο χρόνο, ένα μάλωμα που είχε με τή Σάνθη κατάληξε σε όριστική ρήξη. Πολλά είπαδήποτε γι αυτό τó μάλωμα και για τις αίτιες του: ένας παροξυσμός ζήλιας έκ μέρους τού συνθέτη, μία κατάκριση που καμε για τó γάμο της κόρης της Σάνθης, Σολάνζ, με τó γλύπτη Κλέινγκερ, τó 1847, μία έλλειψη σεβασμού που δείξαν στο Σοπέν σερβιροντάς τόν σ' ένα δείπνο μετά τó Μπαρι Σάνθη, με τόν όποιο ήταν τακαμμένος ... 'Η άληθινή όμως αίτια είναι αυτή: 'Η Γεωργία Σάνθη μη μπορώντας να μονιάσει, όπως λέει ο Φρανσούα και ο Νίτσε, με τó γαμπρό της και με τήν κόρη της, τούς έβριζε από τó Νοάν και, μ' ένα γράμμα της, σταλμένο τόν Τούνο τού 1847, άπαγόρευσε στο Σοπέν να τούς δέχεται σπίτι του, άπειλώντας τον με άντίποινα. 'Ο Σοπέν όμως δεν έλαβε όπ' όρη του αυτήν τή άπειλή κι ή Σάνθη έσπεσε πιά να τού γράφει: έτσι διακόπηκε έντελώς κάθε σχέση. 'Απ' τήν άλλη μεριά, οι καλοθέλητες φίλοι — που δέ λείπουν από τó παρόμοιο τριστάσεις — απροσέβησαν τó Σοπέν, από ένδιαφέρον, πώς ή Γεωργία Σάνθη στο τελευταίο της ρομαντό, *Λουκρέτια Φλοριάν*, τόν παρουσίαζε, κάτω από τó χαρακτηριστικό τού πρίγκηπα Κάρολου, Ιούαν ένα πλάσμα άνωόρητο, νευροπαθές και μισοτρέλλο. Βέβαια ή Σάνθη διαμαρτυρήθηκε έντονα γι αυτή τή σοκοφαντία. Πάντως είναι σίγουρο, πως μερικά χαρακτηριστικά φερσίματα τού Σοπέν τής χρησιμοποιαν για ύδοβηγη. Και πραγματικά, σ' αυτήν τή δεκάχρονη συμπίεση, άν άπ' τή μία μεριά ή ιστορία της Σάνθη μεγάλωσε, άπ' τήν άλλη ή άγάπη της δεν ήταν παρά ένα έφθιμερο πάθος, για τó συνθέτη, που είχε σβήσει πρό πολλού. Κι έτσι μία μέρα ζαναπήρε τή λευτεριά της. 'Η γυνίκα αυτή ήταν ύπερβολικά καλλιτέχνης, θέλω να πώ ύπερβολικά έκπαγοκενταίας καλλιτέχνης, γι αυτό δέ μπορούσε να είναι ή σύντροφος που ταίριαζε σ' έναν καλλιτέχνη σάν τó Σοπέν. 'Ανάμισα σ' αυτή και σ' έκείνον δέ μπορούσε να προκόψει καμιά συνεργασία. 'Η Γεωργία Σάνθη είχε διαφορετικές άπόψεις από τó Σοπέν σχετικά με τήν τέχνη· κι αυτές της έπ' άπόψεις άλλαιζαν πολύ συχνά. Περιποιήθηκε τó άγαπημένο της πτόμα, όπως άποκαλούσε χαριτόλογώντας τó Σοπέν, χωρίς να νιώθει ή χωρίς να θέλει να νιώσει πός ο φίλος της, που βάθηκε προς τόν τάφο, είχε να παλαίψει με δύο λογίον θανάτους: τó θάνατο της καρδίας του, όπου πάλλονταν τά ύπολέματα

ένος γελασμένου βρατα, και τὸ θάνατο τοῦ κορμιοῦ του, ποῦ ἔβουνε ἀπὸ στιγμή εἰς στιγμή.

Χρειαζέται νὰ συνεχίσω; Τὰ δύο τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Σοπὲν δὲν εἶναι πιά παρά ἕνας ἀξιοβρήντος ἐπιλογος.

Οἱ φροντίδες ἑνὸς ὁμοσπασθηκοῦ, τοῦ γιατροῦ Μολέν, εἶχαν γι' ἀποτέλεσμα μιά τρομερὴ κρίση, μ' ἐπιπλοκὴς πραγματικῆς νευροπάθειας· μὰ ἡ ἀρρώστεια του —φθίση τοῦ λάρυγγος— εἶχε κἀμει τρομακτικῆς προόδου καὶ εἶχε φέρει τὸν ἄρρωστο σ' ἕνα φριχτὸ σημεῖο ἰσχνότητος. Τὸ παραμικρὸ περὶελάτη, ἡ παραμικρὴ προσοπάθεια, τοῦ ἔβηναν τὴν ἀνάσα. Τοῦ ἦταν δδόναιο ν' ἀνέβη σκάλες· γι' αὐτὸ τὸν ἀνέβαζαν σηκιωτὸ, δὲν ἔβηναι παρὰ μόνο μὲ ἀμάξι, και, γιὰ νὰ μὴν ὑποβάλλεται στὸν κόπο νὰ κατεβαίνει, ὁ ἐκδόχης του Στέινγκερ, ποῦ ἦταν ὁ πικὸ συνηθισμένος σκοπὸς τῆς ποικίλης τοῦ Σοπὲν, ἔρχόταν στὴν ἀμαξία και κουβέντιαζε μὲ τὸ συνθέτη. Κράτησε ἐλάχιστα μόνον μαθήματα, ποὺ και αὐτὰ τὰ ἔκανε μὲ πολὺν κόπο, ξεπλιμμένος πάνω σ' ἕνα βιβλίον κοντὰ στὸ πιάνο του. Συχνά, σ' αὐτὰ του τὰ μαθήματα, τὸν ἀντικαθιστοῦσε κάποιος μαθητὴς του. Κι ὅμως, ὑποχωρῶντας στὶς παρακλήσεις τῶν "Αγγλων και Σκωτῶν φίλων του, φοβημένος ἴσως, καὶ ἀπὸ τὰ πολιτικὰ γεγονότα —μὴν ἔχοντες πὺς βρεσκόμαστε στὸ 1848— ἀποφάσισε νὰ πάει στὴν "Αγγλία. Μήπως ἄραγε θάῆρε νὰ πάει σ' αὐτὸ τὸ ὀμιχλώδες καὶ ἀνθυγινοῦ κλίμα, γιὰ νὰ ζητήσει τὸ θάνατο ποῦ θὰ τὸν ἀπάλλασσε μιά ὥρα ἀρχήτερα, ἀπὸ τὴν τυραννιομένη του ζωῆ;

Πρὶν νὰ φύγει θάῆρε νὰ ποίσει γιὰ τελευταία φορὰ μπροστὰ στὸ Παρκιὸν κοινὸ. Τὸ πρόγραμμα τοῦ κοντατέρου του, τῆς 22 Φεβρουαρίου, στὴν αἴθουσα Πλεγιέλ, συγκέντρωνε τὸν "Αλάρ, τὸ Φρανσῶμ, και γιὰ τὸ τραγοῦδι τῆ δδα Μαλίνα ντὲ Μόνι και τὸ Ροζέ, τὸ διάστημα τεσσάρων. Ὁ Σοπὲν ἔπαιζε μαζί μὲ τὸν "Αλάρ και τὸ Φρανσῶμ τὰ τρία τελευταῖα μέρη τῆς συνάτης του γιὰ πιάνο και βιολωνέλλο. Μόνος του ἔπαιξε μ' ἀνεπίπτωτη γοητεία τὴ Βαρκαρόλλα, τὸ Νανοόρσμο, τὸ Βάλς «στὸ μικρὸ κομμάκι», μιά Νοκτὺρν, μιά Σπουδὴ και διάφορα χορευτικὰ κομμάτια. Ἡ συνθέτητα τοῦ παιζιματος τοῦ ἦταν ἰδεώδης· εἰς συνορτίη του, ἦσαν τόσο ἐπιπέδεια ρυθμισμένες σ' ἔνταση, ὥστε ἔλεγχοῦσαν τὸν ἀκροατὴ σχετικὰ μὲ τὴν πραγματικὴ δύναμη ποῦ κατέβηλεν ὁ Σοπὲν γιὰ νὰ τις πετύχει. Μὰ ἡ προσοπάθεια τοῦ καλλιτέχνη νὰ κρῆφι ἀπὸ τὸ κοινὸ, και μὲ τὴ στάση του και μὲ τὸ μηχανισμό τοῦ παιζιματος του, τὴν τέλεια ἐξάντησή του ἦταν τόσο μεγάλη και τόσο μακρόχρονη, ὥστε ὁ δυστυχισμένος αὐτὸς συνθέτης μάλιστα ἀποουδῆρξε στὸ φουαγιέ, μετὰ τὸ τέλος τοῦ κοντατέρου, σωρῆσθηκε κάτω λιπόθυμος, ἐνὸς τὸ κοινὸ μόνος στὴν αἴθουσα τὸν καλοῦσε πάλι ἐπὶ σκηνῆς, μ' ἔξωλλες κραυγὴς ἐνθουσιασμοῦ.

Ἦτοτε ἀπὸ ὀχτὸ μέρης ἔλειπε στὸ Παρίσι ἡ ἐπανάσταση· ἔτσι τὸ δεύτερο κοντατέρου ποῦ οχεδιάζε νὰ δώσει ὁ Σοπὲν μεταιδῆρξε, —παρ'

λιση, ποῦ ξετυλιγεται ὀδημητικὸ, λεότερο, καπιτωϊζικο και μοιάζει σὸν αὐτοσχεδιασμό. Κάποτε αὐτὴ ἡ ταπέλλα, πέφτει πάνω στὴν ἰχνητικὴ ὀμάδα, και μόλις ἀφίνει νὰ μανεῖνται οἱ κύριες νότες τῆς και τότε μοιάζει μὲ μιά χειρνομία πιά γλυκυία, πιά πιεστικὴ, σὸν ἕνα παρατεταμένο χᾶδε. Μέσα στὴ μελωδικὴ ὀμάδα, παρμένη στὴν ἀπλή καὶ ἀρχικὴ τῆς φόρμα, οἱ διάφορες κυματοειδῆς κινήσεις τῆς παίρνουν τὸν ἴσιο χαραχτήρα διακοσμητικῆς φόρμας, ἀργαπορμένης ὅμως και ἔμμερης, καὶ ὄχι αὐ ἰδιόμ. Κι ὅταν αὐτὴ ἡ ὀμάδα, ποῦ ἀρχίζει ἀπὸ μιά φιλή νότα, κἀμταται γιὰ νὰ ἐξανανέβη περαιοτέρη καὶ λυγρότερα ἀτόμοια πρὸς τὴν ἀφετηρία τῆς, τότε προκύπτει ἀπ' αὐτὴν τὴν κίνησή τῆς — ἕνα ὄργου κατέβασμα καὶ ὕστερα ἕνα γρήγορο ἀνέβασμα — μιά συμμετρία ποῦ πραγματοποιεῖται μὲ διάφορες ταχύτητες. Ἀότις οἱ ἐλαιοσόμενες φόρμες, αότις οἱ ἀντίρροπες και ἰσορροπημένες κινήσεις, ἔμπνοιον μέσα μας κάποια ἀόριστη ἰδέα χοροῦ· καὶ εἶναι πραγματικὰ ὁ χορὸς ποῦ τις ἔχει ἐμπνεῖσει. Ἡ ὄργη τους ρυθμικὴ ἀγωγή, ἡ μεγάλος τους φράση, ὅπου τὰ ὁμοιογενῆ μέρη εἶναι πιά ἀπομακρωμένα και λιγώτερο ἐκδηλεῖ ἀπὸ ὅτι εἶναι πιά καλυπτοὶ χορευτικὰ κομμάτια, μετρικὲς ἄλλες ἐπινοήσεις σχετικαὶ μὲ τὸ ρυθμὸ και μὲ τις ἁρμονίας, διαλόουν τὴν ἐντύπωση ἑνὸς πραγματικῶ χοροῦ, και δύνουν στὶς συνθέσεις αότις ἕνα χαραχτήρα ἰδεαλιστικῆς και μυστηριακῆς παντομίμας.

Σὲ λίγο ὅμως ἡ κίνηση, ποῦ ἡμεροῦς ὡς τώρα, παίρνει ζωὴ και πλαταινέται οἱ ὀμάδες ἀπὸ νότες, ὀργανώνονται σὲ ἀνεύσους προόδους, μ' ἐλεύθερες μετατροπές. Ἡ μελωδία μοιάζει σὸ φωνητικὴ, και δίνει τὴν ἐντύπωση μιάς φωνῆς ποῦ παρουσιάζεται και τραγοῦδι. Ὁ νότες, παρμένες ἀπὸ μιά περιοχὴ ὄλο και πιά φιλή, ἐπαναλαμβάνονται· οἱ ἀποσινατοῦρες, οἱ τονισμοὶ πολλαπλασιάζονται, σὲ κάθε χρόνο καὶ ἄκομα σὲ κάθε μέρος τοῦ χρόνου. Τότε ἡ φωνὴ λυγίνει, φαίνεται σὰ νὰ τελειοῖν τὴ μουσικὴ φράση, μὰ πάλι ἐξανανέβη, ἐπιμένει ζανά, ἐνανακάνει σχεδὸν τὸν ἴσιο ὄργου ποῦ διατρέφε ὡς τώρα, και δέν σταματᾶ παρὰ ὅταν τῆς κοπεῖ ἡ ἀνάσα, τέλεια ἀποκομμένη. Αὐτὸ τὸ λυρικό πέταγμα, δέν εἶναι τὸ πέταγμα τοῦ ποιητῆ, ποῦ σιγὰ—σιγὰ μεθὰ ἀπ' τὰ ἴσια του τὰ λόγια και ἀπὸ τις ἐμφαντικὲς του χειρνομίες; Δέν εἶναι τὸ πέταγμα τοῦ ἡθοῦ ποῦ, ἔτσι καὶ αὐτὸς, στὴν ἔξαρση τοῦ παιζιματος καὶ τῆς σκηνῆς, μοιάζει σὰ νὰ μεθὰ ἀπὸ τὸν ἴσιο τῆς φωνῆς του, καὶ ἀπὸ τοῦς ἄλλοις φηλοῦς και ἄλλοις χαμηλοῦς τόνους τῆς; Δέν εἶναι αὐτὸς οἱ παθητικὲς και παρφορες κινήσεις, ποῦ οἱ ἴταλοι τῆς πραγματοποιοῦν αὐθόρμητα μὲ τις θερμὲς καὶ ἰχνηρὲς φωνές τους, ποῦ τις ἐναναβλοκομει σ' ὄλες τις ὄψεις, στὸ μονότονο λυρικό δρῶμα, καὶ ἄκομα στὸ βαγκνερικό δρῶμα, αὐτὴ ἡ μεγαλωμένη μελωδία ἡ αὐτὴ ἡ κατέλξη ποῦ πάντα ἀναγγέλλεται και διαρκῶς ὄργη νὰ πραγματοποιηθεῖ, καὶ εἶναι τόσο διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴ τῶν κλασικῶν, ποῦ, στὸ τέλος τῆς φράσης, χαιρετοῦσαν ταπεινά,

λάκκο τῶν φτωχῶν, μέσα στή διαπαραστική παγωνιά τοῦ σκληροῦ χειμῶνα, καί σαβανώθηκε ἀπὸ τὸ χιόνι, ποῦ ἔβραζε πυκνὸ καί κροστοταλιωμένο ἐκείνη τὴν ἡμέρα!...

Ὁ τάφος τοῦ Σοπὲν ἀκάφηκε πλᾶϊ στὸν τάφο τοῦ Μπαλλίνι, κι ὅταν κατέβασαν ὁ αὐτὸν τὸ σῶμα τοῦ συνθέτη ἕνα χέρι φιλικὸ ἐβρίξε, καθὼς λέει ὁ κόμης Βοτζίκο, πάνω στὸ φέρετρό του λίγο χῶμα ἀπὸ τὴ γῆ τῆς πατρίδας του, ποῦ φουκώνεται ἀπὸ κί ἐκτοὶ χρόνια πρὶν, τὸ εἶχε πάρει μαζί του, γιὰ νὰ θυμῶται τὴ μακρινὴ του πατρίδα, ὅπου ἔστειλαν τὴ καρδιά αὐτοῦ τοῦ παιδιοῦ της, ποῦ τὴν ἀγάπησε μὲ μιὰ τόσο φλογερὴ καί τόσο σταθερὴ ἀγάπη.

## II

Γοητευτικὴ, γιομάτη γυναικεία χάρις, ντυκιάτη καί τρυφερὴ σὰν τὸ πρῶτο λουλούδι μιᾶς πρῶτης ἀνοιχτῆ, γαλαστὴ στὴ θλίψη της καί θλιμμένη στὸ χαμόγελό της, ἡ φράση τοῦ Σοπὲν ἔχει μιὰ ἐντελὸς ἐξωριστὴ ἔκφραση, ποῦ δὲν ἔρχνεται ποτέ. Οἱ κλασικοὶ συνθέτες ἀγνόησαν αὐτὴν τὴ συγκίνηση, κι οἱ νέοι τὴν ἐκείνησαν ἀπληρητα, κι ἀκόμα τὴν ἐκπέρασαν—θλιώντες ὅμως νὰ προχωρήσουν μακρότερα, δὲν ἔναβρθησαν πιά τὸ ὅτι ἀποτελοῦσε τὴ βαθειὰ καί γλυκύτητα λεπτότητά της, τὴ σχεδὸν ἀσάλλητη.

Ἡ μελωδικὴ φράση τοῦ Σοπὲν ἔρχεται στὴν ὄρα της. Ἐλαφρὴ στὸ γέριμα τῆς κλασικῆς τέχνης, σὰν ἕνα θαυμάσιο φῶς ὁ ἕνας ὄραλο ὄρανόδοσης, διαβατικὴ ἄχτιδα ἐνὸς ὀνείρου, δίχως αἴριο.

Οἱ μελωδίες τοῦ Σοπὲν προσφέρουν πολλοὺς ἐκφραστικούς τύπους· ὁ πῶς χαρακτηριστικὸς ὅμως ἀπ' ὅλους, αὐτὸς ποῦ ἀποτελεῖ τὴ μελωδία εἰς τὰ Σοπὲν—εἶναι γιομάτος ἀπὸ ἀνεπίσητη γοητεία, ἐκφραστικὴ τῆς περισσότερο φορές. Θὰ ἐπιθυμοῦσαμε βέβαια ἐδῶ κι ἐκεῖ νὰ βλέπαμε τὸ περίγραμμά τους πῶς σταθερὸ, τὸ σκελετὸ τους πῶς στέριον—ὅμως μέσα στὴ νεανικὴ καί τρυφερὴ σάρκα τους, πάνω ὁ αὐτὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τους, ποῦ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου δὲν τὰ ἔκοψε ἀκόμα πῶς ἀδρά, μιὰ γοητευτικὴ χάρις καί μιὰ συγκινητικὴ πείρη τούς χαρίζουν τὴ λαμπρὴ ἐκείνη εἰκοσάχρονη ἀνιῆσή τους!

Ἡ φράση τοῦ Σοπὲν εἶναι πλαστικὴ, ἔχει πνοὴ καί μεγαλώνει ἀνάλογα μὲ τὸ αἶθμα ποῦ ἀπνέχει. Μὲ τὸ πλάτος της, μὲ τὸ ἐπιπέδότητά της, διαφέρει ἀπόλυτα ἀπ' τὸ πραγματικὸ συμφωνικὸ θέμα, τὸ τόσο σύντομο καί συγκεντρωμένον στὸν καιὸς του, καί ποῦ ὅλη ἡ ἄδεια του κι ἡ ρυθμικὴ του δύναμη ἔγκνεται στίς λίγες νότες ποῦ τὸ ἀποτελοῦν.

Οἱ θηλυκὲς πτώσεις ἀφθονοῦν στὰ ἔργα τοῦ Σοπὲν. Πάνω ὁ αὐτὸς τις καταλίζει τῶν ἡχητικῶν ἀμάδων τους, βρισκoται τοποθετημένον τὸ περίφημον μουσικὸν στολιδὶ «εὐλα Σοπὲν», ὅλλοτε τὸ κλασικὸ γκρουπέττο, ὁ φεοριτοῦρα τοῦ Ἰταλικοῦ μπέλ κάντο, κι ἄλλοτε ἕνα ἐκτενέστερο στὸ-

ἄλο ποῦ εἶχαν προοιηθεῖ ὅλα σχεδὸν τὰ εἰσιτήρια. Τὸν Ἀπρίλη, ὁ Σοπὲν ἔφυγε γιὰ τὴν Ἀγγλία, ὅπου ἔμεινε ἕνα χρόνο κι ὅπου, κάποια στιγμὴ ἔλειπον νὰ τὸν κρατήσουν ὀριστικά.

Ἡ ἀλληλογραφία του μᾶς δίνει ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειες, σχετικὲς μὲ τὴν ἐκεῖ διαμονή του. Ὁ Σοπὲν μιλά γιὰ πολλὰς καί διάφορες ἐπισκέψεις ποῦ κάνει ἢ ποῦ δέχεται, γιὰ τὸ θέατρο, γιὰ τοὺς καλλιτέχνες μὲ τὸς ὅποιους σχετίζεται, γιὰ τις προσκλήσεις ποῦ τοῦ στέλλουν, μὰ ποῦ δὲν τις δέχεται πάντα, χωρὶς νὰ φανερώσει σὲ κανόναν ἄλλο, παρὰ μόνον στὸ φίλο του Φοντάνε, τὸν πραγματικὸν λόγο τῆς ἀρνήσεώς του, ποῦ εἶναι ἡ ἀξιοθρήνητη κατάσταση τῆς ὀφείας του.

Κάποτε παίζει, παλὸ σπάνια, στὰ σαλόνια τῆς λονδρέζικης ὀριστοκρατίας, καί δὲ δίνει παρὰ δύο μόνον ματινὲ μὲ τὴ Ἄδνα ντε Μόντι καί τὴν Κα Βισαρντό, στίς μὲς Σαρτρὲς καί στοῦ Λάρβου Φάρμουσ—γιὰ νὰ κερδίσει μερικὰ χρήματα ποῦ τοῦ χρειάζονται—μπροστὰ ὁ ἕνα κοινὸ ποῦ πλῆρσσε, μὰ ποῦ ἦταν παλὸ περιορισμένον.

Στὴ Σκωτία ποῦ ἔμεινε τρεῖς σχεδὸν μῆνες, περνᾶει τὴν ἴδια κοσμικὴ ζωὴ, ποῦ εἶναι πῶς ἐντοῦ ἀκόμα. Τὸν βλέπουμε νὰ πηγαίνει μὲ μιὰ περὶεὶδη δραστηριότητα, ἀπὸ πόλη ἐν πόλῃ κι ἀπὸ μέγαρον ἐν μέγαρον. Τὰ τρία του κοντοῖρα —Μάντισοτερ, 28 Αὐγούστου—Γκλασκῶδη, 27 Σεπτεμβρίου—Ἐδιμβούργου, 4 Ὀκτωβρίου—δὲν εἶχαν μεγάλῃ ἐπιτυχία· ἐκτός ἀπὸ τοὺς πισωτοὺς του θαυμαστῆς καί τοὺς μνημονίους, τὸ κοινὸ, βρισκoντας ὑπερβολικῆς τίς τιμὲς τῶν εἰσιτηρίων, μένει ἀδιέφορο. Τέλειος ἐξαντλημένος τώρα ὁ Σοπὲν δὲν ἔχει πιά κομμάτι δύναμη στὸν ἦχο του.

Γιὰ νὰ μὴν προδοθῆ, προποιεῖ τοὺς χροματισμοὺς, καί κατοργεῖ ὅλα σχεδὸν τὰ φέρτε. Τὸ πρόγραμμα δὲν καταρτίζεται ὀριστικά, παρὰ τὴν τελευταία μῆνον στιγμὴ, ἀεάλογα μὲ τὴν κατάσταση ποῦ βρισκoνται οἱ σωματικὲς κι οἱ ψυχικὲς δυνάμεις τοῦ καλλιτέχνη. Μὰ τὸ ταξίδιον αὐτὸ, οἱ ἀδικατοὺς μετακινήσεις του, οἱ δεξιώσεις ὅπου πηγαίνει, ἀπορροφῶν τὴ λίγη νεωρεκὴ δύναμη ποῦ τοῦ ἀπομένει. Δὲ μπορεῖ πιά νὰ ἐργασθῆ—τὸ δὲ ἢ τρία πᾶνω ποῦ βρισκoνται πάντα στὸ σπίτι του—ἕνα Μπρόντγουον, ἕνα Πλαγιέ κι ἕνα Ἐρῶρ—τοῦ εἶναι τώρα ἀσχετὰ. Σηκῶνεται ὀργῶ τὸ ἀπόγευμα, καί δὲν ἀσχολεῖται παρὰ μὲ τὴν τουαλέττα του, τὴ χτενισιὰ του καί μὲ τὸ ντύσιμό του, ποῦ εἶναι πῶς ἐξζητημένον ἀκόμη κι ἀπ' αὐτὸ τοῦ πῶς ἐρωτήρηθαι δανθῆ.

Ἀφοῦ φιλοεξήγησε ἀπὸ τὴν ἀκογιάνια τῆς μὲς Στρίλινγκ, μιὰ ἀπ' τίς μνηστῆρας καί θερμῆς θαυμαστῆρας του, ὁ Σοπὲν ἐναγῶρσσε στὸ Λονδῶν—καί τὸ Λονδίνο εἶχε τὴν ἐκδοκίρια νὰ τὸν ἀκοῦσι ἀκόμη μιὰ φορὰ, τὸ Νοεμβρῆν τοῦ 1848, σὲ μιὰ φιλοπνευματικὴ γιορτῆ, ποῦ ὄθηκε στὸ Γκοῦντιγυαλ γιὰ τοὺς πρόσφυγες Πολωνίους. Μὰ μὲ τὴ συνθήκες! Ἐνὸ ὁ κόσμος χόρπευ ὑπὸ τοὺς ἦχους μιᾶς θαυμάσιου ὀρχήστρας, αὐτὸς, ἔπαιζε σὲ μιὰ μικρὴ γειτονικὴ αἰθουσα, ὅπου καινεῖ δὲν τὸν ἄκουσε κι

ολ περιγραφές αυτές της γιορτής, που δημοσιεύθηκαν στις εφημερίδες, ούτε καν άναβραν την παρουσία του.

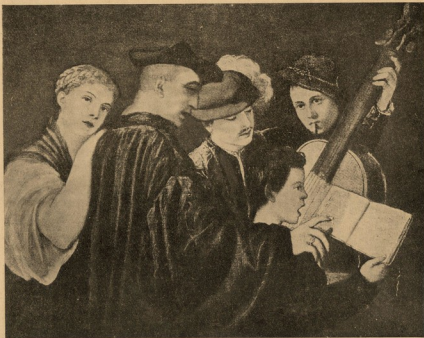
Σάν Ζαναγόριος στη Γαλλία ο Σοπέν, το Γενάρη του 1849, έγκυατοσθήκε ζανόστο Παρίσι μιά μεγάλη του χαρά. Νοίκισσε στην πλατεία 'Ορλεάνης, στο νούμερο 9, ένα διαμέρισμα, όπου ο Πλεγιέ του στέιλε ένα πιάνο, κι ο φίλος του Γκριζόμπα του τό αγύριος και του τό στόλιος μί μπουκίτα από βιαλέτες, τώ άγαπημένο άρισμα του καλλιτέχνη. Μά ή άγεια του Σοπέν δέν καλύτερες, όπως έπιζαν. 'Ο ξαφνικός θάνατος του γιατρού Μολέν, που σ' αυτόν είχε άπόλυτη έμπιστοσύνη ο άμοιος συνθέτης, τόν απέκτισε έντελώς. Για μιά στιγμή ακέριξε να πάει στο Βέλγιο και νά συναντήσει τώ φίλο του Τίτο άμως, μη μπορώντας νά μετακινηθεί, μετακόμισε σόφωνα μί τήν έντολή τών γιατρού του, σί μιά εύδερη σενουκία, στην όδω Σαγιό. Τά οικονομικά του άμως ήσαν τόσο άεισθηρήτα, ώστε μερικοί φίλοι του πλήρωσαν ένα μέρος του μικρού του νοικιού (300 ή 400 φράγκα τώ χρόνο). 'Ο συνθηματικός του ταμίας, ο Φρανσώμ, ο άφοσιωμένος αυτός φίλος, δέν πρόφτασε νά νά παραλαβώσει τά έλλείμματά του. Μόλις πληροφορήθηκε αυτή του τήν κατάσταση ή μίς Στέρλινγκ, πρόσφερε γενναίωςδωρα για τόν άρρωστο καλλιτέχνη 20 ής 25 χιλιάδες φράγκα. Σχετικά μ' αυτήν τή δωρεά, λένε πως ή θυμωρός του Σοπέν, στην όποια παράβωσσε τώ φάκελλο που περιείχε αυτό τώ ποσό, άποφάσισε τόν τόν κρατήσει για τόν έαυτό της. Μά ή μίς Στέρλινγκ, βλέποντας πως δέν έλαβε καμμιά άπάντηση σχετικά μί τήν παραλαβή αυτού του ποσού από τώ Σοπέν, πήγε και σαρβουλεύτηκε μιά γυναικία μένισου, που τής άπόδειξε ότι ο φάκελλος μί τώ λεφτά ήταν κρυμμένος κάτω από ένα μεγάλο ρολοί έκερμές. Πραγματικά έρωσαν εκεί και τών βρήκαν ή δει κλέφτρα πορτίρροια δικαιολογήθηκε γελώντας, πως τόν είχε έχασει εκεί, κι όχι ότι ήθελε νά καταχραστεί τώ χρήματα που περιείχε. 'Εν τώ μεταξύ ή κατάσταση του άρρωστου είχε γίνει άπελπιστική. Στά μέσα του Σεπτεμβρίου, οι γιατροί άποφάνθησαν ότι χάρηκε πιά κάθε έλπίδα κι ότι τώ τέλος ήταν κοντά. 'Η οικογένεια του καλλιτέχνη έβουσιήθηκε τότε άμόμως, κι ή άδελφή του Σοπέν, Κα Λουίζα Γεντρίζελβίκης έφτασε στο Παρίσι βιαστικά, κι έγκυατοσθήκε πλάι στο προσκέφαλο του άρρωστου μαζί μί τόν καλό και πιστό Γκούστιαν. 'Ο Σοπέν ζαναμετοσθήθηκε στο κέντρο του Παρισιού, στο νούμερο 12 τής πλατείας Βαντή. Τό σαλόνι του σπιτιού του ήταν κάθε μέρα γεμάτο από φίλους άπ' αυτούς άμως μόνον μερικοί άπ' τούς πιά άγαπημένους του έμπαίνον μέσα στην κάμαρα του άρρωστου, όπου άγρυπνούσαν μέρα και νύχτα ή πριγκήπισσα Μαροελίνα Κζαρτορρόφσκα, ο Γκούστιαν και ή Λουίζα, που κρατούσε διαρκώς μέσα στα χέρια τής τώ φτωχό άσπρακο χέρι του άμοιου άδερφού τής, που τώρα περνούσε τήν περίοδο τής άγνίας άγνίας τών θησιών, που σβήνουν χωρίς πυρετό, χωρίς παραλήρημα και μί τέλεια πνευματική

δωκόμενα... Σάν κληροφώρήθηκε αυτή του τήν κατάσταση ή κόρημα Πότοκα, που βρισκόταν στη Νίκαια, έφυγε άμόμως από εκεί κι έφτασε στο Παρίσι έγκαιρως. Μόλις παρουσιάστηκε στο δωμάτιο τής άγνίας του Σοπέν, μιά άστρητή χαρής φάτος τώ πρόσωπο τώ έτοιμοθάνατο. Μί άβυσμένη και φριχτή παραμορφωμένη φωνή, φθιόρος ένα κλωσούρισμα στην κόμησα και τήν παρακώλυσε νά τραγουδήσει. Μετάφωρον γρήγορα τόν πήνε στο δωμάτιο του, κι ή κόρημα, μ' άνεκπιση συγκίνηση και μί τά μάτια γεμάτα δάκρυα, τραγούδησε ύπέρτοχα μιά άρια από τή *Beatrice di Tenda*, τώ Μπελίνι. 'Ο ζωγράφος Μπαρριό άπαθανότος αυτόν τήν άδέλωστη στιγμή. Τήν άλλη μέρα, 16 'Οκτωβρίου, ο Σοπέν λομολογήθηκε στον όρβό Γελοβίκο, κωνήθηκε, έπτε άκόμη λίγα λόγια στους φίλους του που είχαν μαζεστεί γύρω από τώ κρεβάτι του, στο Γκραβάρ, στο Φρανσώμ, στην πριγκήπισσα Μαροελίνα ... και τις 17, τις τέσσαρες τώ πρωί, καθώς ο Γκούστιαν τόν άνασθίκανε στα χέρια του για τώ τώ τώ δώσει νά πει, ξεφύρησε, μουρμουρίζοντας σιγανά - σιγανά: 'Αγαπημένε μου φίλε!

'Υστερ' από λίγες άρες, ο Κλάινγκερ έπαιρσε τώ έμιαγείο του πρόσωπου του Σοπέν, που ο θάνατος του είχε άποδώσει ζανό τή μακάρια έκροσση του και τή νεκρική του όμορφιά. 'Επίσης ο ζωγράφος Κβατόκω έκαμε ένα πολύ άραίο σχεδιαγράφημα τής νεκρής μορφής του συνθέτη.

'Η κβείτα του Σοπέν δέν έγινε, παρά τις 30 'Οκτωβρίου. Οι λεπτομέρειες τής τελετής, που ήρπεσε νά είναι ανάξια του μεγάλου αυτού καλλιτέχνη, άπήτησαν τήν έκτέλεση πολλών διατυπώσεων. 'Η νεκρώση άκολουθία έγινε στην έκκλησία τής 'Αγίας Μαγδαληνής. 'Η 'Ορχήστρα τώ Κονσερβατοούρ από τή διεύθυνση του Ζιρά, οι Κυρίες Βιαντό και Κατελλάν, ο Λομιάς κι ο 'Αλλέξη Ντυβόν, κρημμένοι πίσω από ένα μεγάλο μαυρο παραπέτασμα, τοποθετημένο πίσω από τήν 'Αγία Τράπεζα, έκτέλεσαν τώ Ρίκερμ τώ Μότσαρτ. Στο έκκλησιαστικό όργανο ο Λεφεμπύρ - Βελό, έπαιξε δύο μελωδία του Σοπέν (μν και οι έλασσον). Τό έκκλησιαστικό ήταν έξαιρετικά πολυάριθμο, κι ένα τέρστιο πλήθος συνόδουσε τώ νεκρό ως τώ νεκροταφείο Πέρ - Λασοίζ. Πίσω από τώ φέρετρο, που τις ταινίες του τις κρατούσαν ο πριγκήπος Κζαρτορρόβσκι, ο ζωγράφος Ντελακρουά, ο Φρανσώμ κι ο Γκούστιαν, άκολουθούσε ο Μέγστρεμπερ. Μεγυλλιάδης άποθώσθη! Και, βίγως νά τώ θέλωμα — ένα άνηχτή τώ πένθιμο έμβατήριο του νεκρού συνθέτη, ένοργητραμένο από τώ Ρισπέρ, κι ή νεκρική πομπή όλο και γίνεται πολυπλήθητερη, άκολουθώμενη από μιά άτέλειμη σειρά από όμάδια — άναπολομύε τή φωγοκρησία του Μότσαρτ, που δέν τήν άκούσθηκε ούτε ένας συγγενής, ούτε ένας φίλος, και τώ νεκρό κομμά τώ άμοιου συνθέτη τώ Μαγεμένο αλλό, που διάβηκε τήν πόρτα του νεκροταφείου όλομόνοχα και πετάχτηκε στον κοινό

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ"



ΤΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ (TIZIANO VECELLIO 1477 — 1576)

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΙΚΗ ΣΟΦΡΑΪΚΗ

# ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

Τοῦ κ. Π. Κ.

## 16 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

Στις 16 Νοεμ. 1766 γεν. στις Βερσαλλίες ὁ βιρτουόζος βιολιστής **Rudolph Kreutzer**, σὸν ὁποῖο ὁ Μπετόζος βιολιστής τὴν γνωστή του Σονάτα. Σὰ συνθέτης ὅτι ὄξιο μᾶς ὄφρασε εἶναι οἱ *études* του βιολί.

## 17 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Ὁ Κριτικός εἶναι δικαιολογημένος ἢ ἀναζητᾷ καὶ νὰ ἐξαγγέλει τὴν ἀλήθεια χωρὶς κομιὰ ἐπιφύλαξη. Δέν ἔχει κομιὰ ὑποχρέωση νὰ νοιάζεται ποιὸν ἐυχαριστεῖ ἢ ποιὸν δυσαρροστεῖ μὲ τὴν ἐλικρινεῖα του». **Ambros**

—Στις 17 Νοεμ. 1816 γεν. κοντὰ στὴν Πράγα ὁ **August Wilhelm Ambros** διάσημος κριτικός καὶ ιστορικός τῆς μουσικῆς.

—Στις 17 Νοεμ. 1866 δόθηκε στὴν «**Opera Comique**» ἡ πρώτη τῆς «Μινιόν» τοῦ **Ambroise Thomas**.

## 18 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 18 Νοεμ. 1860 γεν. στὴ **Kurilovka** τῆς Πολωνίας ὁ διάσημος πιανίστας καὶ συνθέτης **Ignace Jan. Paderewski** πού στὰ 1919 ὑπῆρξε πρόεδρος τῆς Πολωνικῆς Δημοκρατίας.

—Στις 18 Νοεμ. 1899 γεν. σὸ Μιλάνο ἡ φημισμένη κολορατούρα σοπράνο **Amelita Galli-Curci**.

## 19 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Γιὰ τὰ τραγούδια τοῦ Σοῦμπερτ: "Ἄν εἶν' ὄραϊες οἱ συμφωνίες του κ' ἂν μέγας εἶναι ὁ θησαυρός πού κληροδότησε στὸν κόσμο μὲ τὰ ὀρχηστρικά του ἔργα, ἡ πὸ σημαντικὴ του ὅμως προσφορά γιὰ τὴν πρόοδο τῆς μουσικῆς Τέχνης πρέπει νὰ θεωρηθοῦν τὰ τραγούδια του, πού πάνω ἀπὸ ἑξακόσια ἔγραψε» **Filmore**

—Στις 19 Νοεμ. 1828, σὲ ἥλικία τριανταεῶς χρόνων, πέθανε στὴ Βιέννη ὁ ἀθάνατος δημιουργὸς τῶν *lieder*» **Franz Peter Shuberl**.

## 20 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Ὁ «Φιντέλιο» τοῦ Μπετόζου βιντοπαραστάθηκε στις 20 Νοεμ. 1805 σὸ «**Theater an der Wien**, τῆς Βιέννης.

## 21 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 21 Νοεμ. 1695 πεθ. σὸ Γουεστμινστερ ὁ **Henry Purcell** (νεώτερος), ὁ βισσομότερος Ἁγγλὸς συνθέτης. «Ἐκτός ἀπὸ τὶς «κανάτες», ὁδές, ἐκκλ. μουσικὴ καὶ πολυποικίλη ὀκνηκὴ τὸ μουσικῆ, ἔγραψε καὶ δύο ὄπερες. Τὸ ἀριστοτέργμα του: «Ὁ βασιλεὺς Ἀρθούρος.»

## 22 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 22 Νοεμ. 1780 κοντὰ σὸ **Baden** γεν. ὁ **Conradin Kreutzer** πιανίστας καὶ συνθέτης.

—Στις 22 Νοεμ. 1900 πέθανε σὸ Λονδίνο ὁ **Sir Arthur Seymour Sullivan**, ὁ γνωστός δημιουργὸς τῆς ἔθνικῆς ἀγγλικῆς κομικῆς ὄπερας.

## 23 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Δυστυχῶς ἡ πλειονότης τοῦ κόσμου ἐπηρέαζεται πὸ πολὺ ἀπὸ τὶς ἑξωτερικὲς ἐμφανίσεις παρὰ ἀπὸ τὴν ἑσωτερικὴν ὄξια. Καὶ γ' αὐτὸ ἔχουμε ἕνα πλῆθος ἀπὸ πιανίστας πού γ' αὐτοὺς ἡ τεχνικὴ εἶναι ἡ κῶρια φιλοδοξία τους καὶ ἕνα σωρὸ ἐρασιτέχνες πού τοὺς εἶναι πὸ ἐχάριστο νὰ παίζουν γρήγορα καὶ δυνατὰ εἰ-

διάφορα κομμάτια παρὰ νὰ ταῖ παίζουν καθαρὰ καὶ σὸ σωστὸ τοὺς τέμπο.»

**Christiani**

—Στις 23 Νοεμ. 1585 πεθ. σὸ Λονδίνο ὁ **Tallis** ἢ **Tallys**, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ὄξιους ἄγγλους συνθέτες πολυφωνικῶν ἔργων.

## 24 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Στις συνθέσεις τοῦ Σοπὲν ἡ τολμηρότητα εἶναι πάντοτε δικαιολογημένη, ὁ πλοῦτος—ὁ τόσο ὑπεράφθονος συχνά—ποτέ δέν ἀντιμάχεται τὴ διαύγεια, τὸ ἰδιάζον ποτέ δέν κατατὰ ὄσαφες ἢ φανταστικὸ, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ποτέ δὲ διαταράσσεται καὶ ἡ πολυτέλεια τῶν διακοσμητικῶν στοιχείων ποτέ δέν παραφορτῶνει τὴν ἀγνὴ εὐφρόδεια τῶν κῶριων γραμμῶν.» **Franz Liszt**

## 25 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Ὁι ὄπερες τοῦ Γκλοῦκ δὲ μελετιοῦνται παρὰ μόνο πάνω στὴ σκηνή καὶ μάλιστα ὅταν ἡ παραστατικὴ ἔρμηνεία τους εἶναι φροντισμένη καὶ μεγαλόπρεπη.»

**Chorley**

—Στις 25 Νοεμ. 1787 πεθ. στὴ Βιέννη ὁ μέγας μεταρρυθμιστὴς τῆς ὄπερας: **Christoph W. Gluck**.

—Στις 25 Νοεμ. 1797 γεν. σὸ **Pergamo** ὁ **Gaetano Donizetti**, ὁ γνωστός συνθέτης τῶν μελοδραμάτων «**Lucia di Lammermoor**».

## 26 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Ὅταν κάθομαι σὸ παλῶ μου σκοροφωγμένω πιάνο δέν ὑπάρχει εὐτυχία βασιλιά πού θὰ «ζήλευα.»

**Haydn**

—Στις 26 Νοεμ. 1760 ὁ **Franz Joseph Haydn** παντρεύτηκε μὲ τὴν **Anna Kellar**.

## 27 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Ὅποιοι μὲ ξέρει πρέπει νὰ ξέρει πὸς τὰ πάντα ὀφείλω στὸν Σεβαστιανὸ Μπάχ, πού τὸν μελέτησα βαθεῖα καὶ πού τὸν ἀναγνωρίζω ὡς τὸ μόνο μου δάσκαλο.»

**Haydn**

## 28 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 28 Νοεμ. 1895 γεν. στὴ Βαλένθια ὁ γνωστός πιανίστας καὶ μάστρος **José Hurlbi**.

—Στις 28 Νοεμ. 1784 γεν. στὴ **Bonn** ὁ μαθητὴς τοῦ Μπετόζου γνωστός πιανίστας καὶ συνθέτης **Ferdinand Ries**.

## 29 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Σὲ μερικοὺς μουσικοὺς ὁ λόγος διαλύεται καὶ χωνεύεται ἔτσι μῆσ στὴ μουσικῆ, πού οἱ ἀκροατές δὲ νοιάζονται πᾶ γιὰ ὅτι λέγεται ἀλλὰ γιὰ ὅτι ἤχη.»

**De Sanktis**

—Στις 29 Νοεμ. 1643 πεθ. στὴ Βενετία ὁ διάσημος συνθέτης πρωτοπόρος τοῦ μουσ. δράματος: **Claudio Monteverdi**.

## 30 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

«Μιά ξεχωριστὴ θέση κατέχει ἀνάμεσα στοὺς συγχρόνους του ὁ Ροόμιντοβιάν. Σὰν πιανίστας ἔρχεται στὴν πρώτη γραμμὴ μετὰ τὸ θάνατο τοῦ **Liszt** καὶ σὰν συνθέτης ὄχι μόνο γιὰ πιάνο ἀλλὰ ὁ μεγαλύτερος βαθμὸ, σὰν συνθέτης μεγάλων ἔργων γιὰ ὀρχήστρα καὶ γιὰ τὴ σκηνή, ἔχει μιά ἐξαιρετὴ ἐπιτυχία.»

—Στις 30 (ἢ 28) Νοεμ. 1829 γεν. στὴ Βεσσαραβία ὁ **Anton Gregor Rubinstein**.



# Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

50ν

τοῦ κ. ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΠΟΣΤΟΛΟΥ

Γιὰ τὴν Ὁδησοῦ.

Στὴν Βραβία καὶ στὸ Γαλάτι ημεῖναν τρεῖς μῆνες. Ὅλες ὅμως οἱ προσπάθειες νὰ βροῦν θέατρο στὸ Βουκουρέστι, ἀπέτυχαν. Ἀναγκάστηκαν τότε νὰ πάνε στὴν Ὁδησοῦ, ἐπιβιβασθέντες, ἀπὸ τὸ χωριὸ Ρέννο τοῦ Προβού, σὲ τρία βγαζιῶν.

Στὴν Ὁδησοῦ, τοὺς ἐπέριμεν ὄχι θρίαμβος, ἀλλὰ ἀποθῶσις. Καὶ ὅσον μὲν ἀφορᾷ τοὺς Ἕλληνας, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀφαιρέσῃ ἕνα μέρος τοῦ ἐνθουσιασμοῦ τους, ἐξ αἰτίας τοῦ πατριωτικοῦ καὶ τῆς χαρῆς ποὺ ἐβοήκησαν βλέποντας καὶ ἀκούοντας ἕνα Μελοδράμα ἑλληνικόν. Ἀλλὰ καὶ οἱ Ρώσοι, οἱ ὁποῖοι ἐνοιώσαν ἀπὸ μουσικὴ, θέατρο καὶ ἐκτέλεση, δὲν ὑπέστησαν καθόλου. Εἶνε, πράγματι, ἀπέρριπτος ὁ ἐνθουσιασμός, ἡ ἱκανοποίησις τοῦ κοινοῦ καὶ ὁ θρίαμβος τοῦ Μελοδράματος. Οἱ εἰσπράξεις ἦσαν πολὺ καλές, παρ' ὅλο τὸν ἀνταγωνισμό ποὺ ἔκαμε ἕνας ἰταλικὸς θίασος ποὺ βρέθηκε ἐκεῖ καὶ ἐπαίξε στὸ μεγάλον Δημοτικὸ Θέατρο. Τὸ Ἕλλ. Μελοδράμα ἐπεβλήθη γρήγορα καὶ ἐξήμισε τὸν ἰταλικὸν θίασον 70.000 ρουβλίων.

Πρέπει νὰ σημειωθῇ ἀκόμη, ὅτι κατὰ τὴν εὐεργετικὴν τῆς προταγωνιστρίας Λάνδη, ἕνα ἔρπον ἐναντὶ τοῦ ἑαυτοῦ καὶ ἀποθῶσις καὶ ἀποθῶσις τῶν 25.000 ρουβλίων. Μυθικὸ ποσόν. Ἀπὸ τὸ ποσόν αὐτό, διετέθησαν οἱ 15 χιλιάδες γιὰ τὰ δῶρα τῆς Λάνδης.

Πρὸ τῆς ἐνάρξεως τῆς παραστάσεως, ὅλα τὰ θεωρεῖα τοῦ θεάτρο ἔχον ἀνθοστολιστεῖ. Πληρῶσα ἀπὸ κἀνιστρα μὲ λουλούδια. Καὶ, ὅλα αὐτὰ τὰ λουλούδια καὶ τὰ κἀνιστρα βρέθησαν μετὰ τὸ κλείσιμον τῆς αὐλαίας, μὲσ' εἰς τὴν σκηνήν, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μόλις ἐφαίνοντο οἱ ἐχθαριστοὺντες Ἕλληνες πρωταγωνισταί. Στὴν Λάνδην προσεφέρθησαν βαρύτερα κοσμήματα καὶ δῶρα. Στὸν Ἀποστόλου\* χρυσὸ ρολογι. Στὸν Καραγιάννη προσεφέρθη στεφανὶ ἀπὸ ἄργυρου καὶ χρυσοῦ, ὁ δὲ Πρόεδρος τῆς ἐκεῖ Ἑλλ. Καινότητος τοῦ ἐνεχείρησε θερμότητῃ ἐπιστολήν, ἡμερομηνίας 23 Μαρτίου 1890, διὰ τῆς ὁποίας οἱ Ἕλληνες τῆς Ὁδησοῦ τοῦ ἐξέφρασαν τὰ συγκατηρήσια τοῦς γιὰ τὸς παραστάσεις τοῦ Μελοδράματος, τοῦς ἐυγενεῖς ἀγάνας του, καὶ τὴν ἐγνώμοσύνην του. Εἰς τὴν Ἑλιάνδα Λαμπιλέτ, προσέφεραν πολὺτιμη μπαγκέττα.

Τὸ Ἕλλ. Μελοδράμα, κατόπιν παρακλήσεως τῆς Ἀυτοκρατορίας, ἔδωσε μὴ παράστασι ὑπὲρ τῆς νήσου Σαχαλίνης, ποὺ ἦταν ὑπὸ τὴν προστασίαν τῆς. Ἔδωσε καὶ μὴ ἄλλη παράστασι ὑπὲρ τῆς Κοινότητος μὲ τὴν «Λουκία», στὴν ὁποῖαν ἡ χωρὶς ἀπετελέσθη ἀπὸ 85 πρόσωπα, γινατὶ συμμετέχευ ἡ χωρὶς διὰ τὸ ἰταλικὸν θιάσον. Παρὰ τῆς ἀμφιβολίας καὶ τοῦς μεγάλους συσταμοῦς, οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνηται ἔπαιξαν ἀνώτερα καὶ καλλίτερα τὸ ἔργον ἀπὸ τοὺς ἰταλοῦς.

## Στὴν Κωνσταντινούπολι.

Στὴν ἐπιστροφή του, τὸ Μελοδράμα πῆγε γιὰ δευτέρην φορά στὴν Πόλιν καὶ ἐπαίξε στὸ θέατρο ποὺ ἦταν στὰ Μνηστικάκια.

Ἡ ἐντύπωση καὶ πάλιν ἦταν ἐξαιρετικὴ καὶ μάλιστα, σὲ τέτοιον βαθμό, ὥστε ὁ Σουλτάνος ἐξήτησε νὰ παίξουν στὸ περίφημον Γιλδίξ. Ὁ Σουλτάνος ἔστειλε, κατὰ

τὴν διάρκειαν τῆς παραστάσεως, τρεῖς φορές ἕναν ἀπεσταλμένο του καὶ εὐχαρίστησε τὸν Καραγιάννη. Στὸ τέλος, τὸν ρώτησε διὰ διετηρηθέντος Τούρκου ποσῶν, ποῖο παράσημον εἶχε ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴν Κυβέρνησιν, γιὰ νὰ τοῦ ἀπονεύει ὁ ἴδιος ἄλλο ἀνάλογο. Ὁ Καραγιάννης μὴ ξέροντας τὶ νὰ πῇ, ἀπέτυχεν τὴν ἀπάντησιν καὶ ὁ Σουλτάνος τοῦ ἀπένευε τὸ παράσημον Μετζίτη Ἐ' τὰ ἔσκα καὶ τοῦ ἔδωσε 200 λίρες. Μὲ αὐτὰς, πλήρωσε ὅλα τὰ χρέη του. Ὁ Σουλτάνος ἀπένευε, ἐπίσης, ἄλλα παράσημα στοὺς μουσικοὺς καὶ τοὺς καλλιτέχνας.

## Ἡ διάλυσις.

Τώρα ὅμως, δὲν ὑπῆρχαν πιά ἄλλα χρήματα. Τὰ ἔξοδα ἦσαν πολὺ μεγάλων καὶ δὲν ἀνταπεκρίνοντο στὰ ἔσοδα.

Ἐπὶ πλέον, ἐξεδηλώθησαν καὶ πάλιν οἱ ἐγωισμοὶ καὶ οἱ διχονοίους ποὺ ἔχον ἀρχίσει, ἀπὸ τὴν Ὁδησοῦ. Καὶ σὺν νὰ μὴ ἐφθιναν αὐτὰ ἀρρώστους ὁ Ἀποστόλου. Ἀνέθεσαν στὸν Κοκκίνην νὰ παίξῃ τὰ ἔργα, ἀλλὰ τὸ βάρος ἦταν δυσανάλογο γιὰ τοὺς ὄμους του.

Ἐτοί, ὁ Καραγιάννης, πρὸ τῆς ἐσχάτης αὐτῆς ἀνεγκῆς ἀναγκάστηκε νὰ διαλύσῃ τὸ Μελοδράμα.

Ὁ καθένας μὲ τὸν τρόπο του καὶ μὲ τὰ μέσων του, πῆρε τὸ βαπόρι καὶ γύρισε στὰς Ἀθήνας. Στὴν Πόλιν ἔμεινε ὁ Κοκκίνης, ὁ Μαντζάρας, ὁ Δημητρακόπουλος καὶ οἱ ἀδελφεὶ Μολινάρι καὶ γιὰ κάμποσον καιρὸ, ἔβησαν ἀποσπάσματα μελοδραμάτων καὶ συναυλίαι, ὑπὸ τῆ διεύθυνσιν τοῦ Σπινέλλης. Ἐβῶ εἶνε ἡ πρώτη φορά ποὺ συναντᾶται ὁ Σπινέλλης, ὁ δονατικός ἀπὸς παράγων τοῦ Μελοδράματος, γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ γίνῃ λόγος ἀργότερα \*

## Ἡ κατ' ἀνάγκην ἀνεργία.

Ἦταν ἡ δευτέρα διάλυσις ποὺ συνέβαινε στὸ Μελοδράμα. Ἐπέπρωτο δυστυχῶς, νὰ συσταθῇ πολλὰς ἄλλες φορές τὸ Μελοδράμα καὶ πολλὰς ἄλλες φορές νὰ διλυθῇ. Ὅμως, ἡ ἐκστάσις διάλυσις τοῦ Μελοδράματος δὲν εἶχε ποτὲ τὸ καταστρεπτικὸν ἀποτέλεσμα κατὰ τὴν ἐννοίαν ποὺ ἔχει ἡ λέξις. Οὐλοαστικὰ καὶ κατὰ βάθος, τὸ Ἕλλ. Μελοδράμα οὐδέποτε διελύθη. Ὅταν δὲν ὑπῆρχε κανένας ἀπολύτως τρόπος νὰ συνεχισθῇ ἡ προσπάθεια, παρ' ὅλη τὴν ἀπέραντη καλὴ θέλησιν, παρ' ὅλο τὸν ἀπεριόριστον ἐνθουσιασμόν καὶ δρεῖν, ὅταν τὸ οικονομικὸ πρόβλημα διέλυε καὶ παρέλυε τὴν πὸν φωναιτικὴν ἐπιμονήν, τότε, ὅσοι τὸ ἀποτελοῦσαν ὑπεχρέωνοντο νὰ ἡσυχάσουν γιὰ ἕνα χρονικὸν διάστημα.

Ὅσοι ἔχον τὸ ἐπάγγελμα τους ἡ τὴν τέχνην τους, ξαναγύριζαν στὰ ἔργα τους, ὅσοι δὲν ἔχον τὶ νὰ κάμουν ἄλλο, περιέμειναν μὲ φακίρικην πράγματι ὑπομονὴν τὸ γύρισμα τοῦ τροχοῦ. Καὶ μῆχρις ὅτου γυρίσῃ τὸ τροχὸν, πενοῦσαν. Ἀλλὰ τὶ ὄμορφα ποὺ πενοῦσαν! Κρατοῦσαν μὲ τὰ δόντια τὴν ἀξιοπρέπειάν τους, δὲν τοῦς ἔλειπε ποτὲ ἀπὸ τὰ χεῖλη τὸ χαμόγελο ἡ τὸ

\* Περὶ τοῦ Ι. Καραγιάννη καὶ τοῦ ἔργου του, καθὼς καὶ γιὰ ὄλους τοὺς συνεγγραψάμεν μὲ τὸ Ἕλλ. Μελοδράμα (διδασκόμενος ἀρχήτορας, συνθέτας, καλλιτέχνης, ἱδίαςτος κλπ.) ἀπὸ τῆς πρώτης συστάσεως του, μέχρι τοῦ 1942, βλεπεῖ τὸ τέλος τῆς παρούσης ἱστορίας σχετικὰ σύντομα σημεῖωματα δι' ἕκαστον.

ἀνεκτό και πρό παντός, δέν ἐγκατέλειπαν, ούτε παρήλειπαν, ἔστω, και γιά μιὰ ἡμέρα, τὴ φωνητικὴ τὸς ἄσκει και τὸ τραγουδοῦ. Καί πρέπει να σημειωθῆ, ὅτι οἱ ὀκείοι τουῖαν πολλὸ ἔχθρικο ἀπάνει τους. Οἱ πλειότεροι συγγειεῖ τῶν καλῶν και φιλοπροσῶπων αὐτῶν νέων, τούς ἠροῦντο κάθε ὑποστηρίει και τούς κατηγοροῦσαν, ὅτι ἤθελαν να γίνουιν θεατρίνοι και ἡ λέξις ἐπρόφεροτο με τόν τῶν και τὴν ἔνοια ὄβρειω. Φαντάζεται, ἐπομένως, κανεῖς πόση αὐταπάλη και ψυχικὴ ἀνοχη ἔχρειάζετο, γιά να ἐπιμένῃ ὁ καθένας, σὸ κατὶ, τὸ ὅποιον πράγματι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν χίμαιρα μάλλον, παρά σχέδιο ἐφαρμοσίμου.

## Τὸ Α' και Β' Μελοδράμα.

Λίγο καιρὸ μετὰ τὴν διέλυσι του Α' Ἑλλ. Μελοδράματος, ὁ Ἀποστόλου ἔφυγε γιά τὴν Ἰταλία. Με τὴν ἔλλειψι του ἔξαιρετικὸ βασικό αὐτοῦ στελέχους, ἦταν ἀκόμη να συσταθῆ και πάλι ὁ θιάσος. Δέν ἔχε φανῆ ἀκόμη στὸν ὄριζοντα, ούτε ὁ Χατζηλοῦκας, ούτε ὁ Μωραϊτης. Ἔτσι, θὰ μεσολαβήσουν μερικὰ χρόνια, μέχρις αὐτο φουξῆ ὁ μελοδραματικὸς ἀέρας.

Ἐν πάση περιπτώσει, ἔχε γίνει μιὰ ἐργασία. Τὸ Α' Ἑλλ. Μελοδράμα ἤμπορει καινεῖ να τὸ χαρακτηρίσῃ, σὸν μιὰ ὄραια και συμπαιθητικώτατη προσπάθεια Ἰβρώσεως μελοδράματος στὴν Ἑλλάδα και σὸν μιὰ πολύ ἐπιτυχῆ ἐπίδειξι του φωνητικῶ ὄλικου και τοῦ ἐνθουσιασμοῦ ποῦ ἔκρυβαν αἱ Ἀθηναί. Γεγονότα πολὺ σημαντικὰ.

Ὅσον ἀφορᾶ τὸ Β' Ἑλλ. Μελοδράμα, τὰ πράγματα ἀλλάζουν. Πρόκειται περί σοβαρᾶς ἐργασίας γεμάτης κόπου, δαπάνης, δρεῖ και ἡ ὁποία ἐπέτυχε. Ἄν τὸ Μελοδράμα αὐτὸ δέν ἔβρασε στὰς Ἀθήνας, ὅμως, ἐπὶ δύο σχεδὸν χρόνια περιώθεσε ὁ δλες τῆς ἑλληνικῆς κοινότητος του ἔξωτερικου και, ἐκτός ἀπὸ τῆς ἐπιτυχίας και τούς θριάμβους ποῦ ἐσημείωσε, ἔγινε ταυτόχρονα ὁ πρῶτος μουσικὸς ἔθνικος ἀπόστολος. Αὐτὸ ἀποδεικνύεται ἀπὸ τῆς πολλῆς ἐπαινετικῆς κριτικῆς τῶν ἐφημερίδων και ἀπὸ τὴν ἀμερίστη ἱκανοποίηση και ὑποστήριξι του κοινῶ. Ἐἴναι ἀνάγκη να σημειωθῆ ὅτι δέν ἦταν καθόλου τυχερὸς θιάσος. Τὴν πρώτη φορὰ ποῦ ἔβρασε στὴν Πόλι, ἀπαρτιζόταν ἀπὸ 10 μουσικοῦς διευδρες, 9 μουσικοῦς γυναίκες, ἔχε δύο μουσικοῦς διευθυντὰς και ρεπερτόριο ἀπὸ 11 ἔργα. Πρέπει να προστεθοῦν στὰ πρόσωπα αὐτὰ, ἡ χορωδία, οἱ βασικοι μουσικοὶ τῆς ὀρχήστρας, τὸ τεχνικὸ προσωπικὸ κλπ.

Τὸ Β' Ἑλλ. Μελοδράμα ἔχει ὄλη τὴν τιμὴ τὴν θεωρηθῆ, ὡς ἡ πρώτη σοβαρὴ μελοδραματικὴ ἐργασία.

## Τὰ μετὰ τὸ Β' Μελοδράμα.

Στὰ χρόνια ποῦ ἀκολουθοῦν δέν παρουσιάζεται καθαρὴ μελοδραματικὴ κίνησι. Ὅμως, στὰς Ἀθήνας, παρατηρεῖται μιὰ ἔξαιρετικὴ μουσικὴ ζωὴ και δράσι. Τὸ πνεῦμα και ἡ δρεῖ γιά τὴ σύστασι χορωδιῶν ἐξακολουθεῖ. Στῆς ἀκόλησις, οἱ χορωδίες ἐγκαθιερώνονται ἐπισημῶς. Ὁ Φέρμος, διαβεβηθῆς τῶν Κατακοζηθῶν διηρῶν μετὰ τοῦ ἄνω Ἀνακτόρων, ὁ Στρουμποῦλης, τῆς Μητροπόλεως, ὁ Πολυκράτης του Ἁγίου Γεωργίου (Καρῆσι). Ἐκτός ὅμως τῆς ἐκπλαστικῆς χορωδίας, ἦταν και ἡ χορωδία γιά τὸ τραγουδοῦ. Γιατὶ, τότε ἔκαμε και τὴν ἐμφάσισι του τὸ ὄνομασθῆν Ἀθηναϊκὸ Τρα-

γουδοῖ, με συνθέσει τῶν Στρουμποῦλη, Πολυκράτη, Ροβίου, κλπ. οἱ ὁποῖοι ἦσαν ἐπίσης τραγουδοῖσται.

Ἐνας μουσικὸς ὄργανισμὸς ἐπικρατεῖ στὴν πρωτεύουσα και μεταδίδεται στῆς ἐπαρχίες. Ἐἴχεν Ἰβρωθεῖ τὸ ὄρειον Ἀθῆνων. Ἰβρωτῆται τῶρα, ἡ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Ἀθῆνων και ὁ Ὀμιλὸς φιλομοῦσων. Τὰ δύο αὐτὰ σωματεία συγκεντρώνουν ὄλη τὴ μουσικὴ κίνησι, Καταρτίζουιν φιλαρμονικῆς ἀπὸ πνευστὰ ὄργανα, δίδουν ἔορτες, συναυλίες, χοροδῶ. Στὴ χορωδία συγκαταλέγονται ὄλα τὰ καλλίτερα φωνητικὰ στοιχεῖα. Ἰβρωθεῖ χορωδία και ὁ Πειραϊκὸς Σύνδεσμος, ἡ ὁποία ἔβρασε να ἔχη 130 μέλη. Παράλληλα με τῆς Χορωδίας αὐτῆς λειτουργοῦν και οἱ ἄλλες, ἄς τῆς ὀνομάσομε, «ἰδιωτικῆς».

Ἐν συνεχείᾳ Ἰβρωθεῖ ἡ Μουσικὴ Ἐταιρεία, με τὴν συγχώνευσι τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας και τοῦ Ὀμιλοῦ Φιλομοῦσων. Διαφορὸι ξενοῖ μελοδραματικοῖ ὀμοσσι ἐπισκέπτονται περιοδικῶς τὰς Ἀθήνας.

## Ὁ Λαμπρούνας.

Ἐνας ἀπὸ τούς θιάσους αὐτοῦς ἀνήκει στὸν Ἰταλὸ Φρατζέσκο Λαμπρούνα και συμβαίνει να εἶνε δεξιὸ θρήνητος. Ὁ Λαμπρούνας, προκειμένου να δώσῃ τὴν παράστασι και να ἐλοπρόξῃ, ἀδειαφορεῖ γιά ὄλα. Ἐδν, ἀφῆνης, ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα του, ποῦ τὴν ἀποτελοῦσαν 5—6 ὄργανα, ἔλειπε τὸ φλόουτο, τὸ ἀντικαθιστοῦσε ὁ τῆσις μετὰ τοῦ φούργιμά του. Ὁ ἀδελφοῦ του Ραφαῆλι ποῦ ἔχε τὴν τέχνη να μμεῖται πολλῆς φωνῆς ἀνθρώπων και ζῶων, ἔμμεῖτο ὄλλα ὄργανα.

Ἐνα βράβυ ποῦ δέν ὑπῆρχε πρωταγωνιστρια, ὁ Ραφαῆλι, μέσα ἀπὸ τὰ παρασκηνία, τραγουδοσε τὸ μέρος τῆς με φωνῆς γυναικείας —φαιστός— ἐνῶ μέσα στὴν σκηνὴ ἦταν μιὰ κορίσσι ποῦ ἔκαμε μόνο τῆς χειρονομίες του ρόλου τῆς Μαργαρίτας, γιάτὶ ἔπαιζαν «Φάουστ». Κάθε ἄλλο, παρά στοιχειωδῶς ἔστω μελοδραματικὴ παράστασις. Μερικοὶ χορωδοὶ του Ἑλλ. Μελοδράματος ἔχαν καταφογεῖ, ὑπὸ τὴν πείσιν τῆς ἐσχάτης ἀνάγκης, στὸν Λαμπρούνα.

Αὐτὴ ὅμως ἡ ἀπελιπτικὴ κατάστασι, δέν μποροῦσε να διατηρηθῆ. Διαιτηρήθῃ μέχρι και τὸ 1897, γιάτὶ και ὁ τότε πόλεμος ἔχε παραλόσιμη κάθε καλὴ προσπάθεια. Ἀλλά, ἀπὸ τὸ 1898, ἀρχίζει ἡ νέα ἐξόρμησι γιά τὴν σύστασι τοῦ Β' Ἑλλ. Μελοδράματος.

## Ἡ νέα ἐξόρμησις.

Ἡ νέα ἐξόρμησις γίνεται ἀπὸ δύο ἀφῆτηρις. Ἐν πρώτοις, ἡ χορωδία του Μελοδράματος βρῖσκει ἔνα Ἰταλὸ πιανίστα, τὸν Ντὶ Μέντο, με τὸ ὄνομα ἔρχιζουιν δοκιμῆς στὸν «Υπόψηφι Βουλευτῆ». Ὁ Ντὶ Μέντο δέν ἐνδιαφερότο και τόσο γιά τὸ Μελοδράμα, ὄσο γιά να ζῆσι. Ζητοῦσε κάθε φορὰ να πληρωθῆ, ἄλλως, ἔπαιρνε τὸ καπέλλο του και ἔφευγε.

Τὰ παιδιὰ του Μελοδράματος ἔχαν καταφογεῖ τότε σὲ κάποιο ὑπόγειο τῆς ὄδο Κάνιγγος. Μόλις ἔβρανε ὁ καθένας ἔβραζε τὸν ρεφενῶ του στὸ τέλος δέ, ἀφαιροῦσαν τὰ ἔξοδα, ὄλη, τὸ πετρέλαιο και τὸ νοῖκι του πῆνον και τὰ ἄλλα, τὰ ὑπόλοιπα, τὰ ἔδιναν στὸν Ντὶ Μέντο, Ἄν περῆσε κάτι, ἔπιναν μιὰ ὄκα κρασί ποῦ ἔχε τότε 40 λιτάς.

(ἡ συνέχεια στὸ ἐπόμενο)

# Η ΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΜΙΛΑΝΟΥ

τοῦ κ. ΚΙΜ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ

Τὸ περίφημο θέατρο τῆς Σκάλας ἐκτίσθη ἀπὸ τὸν Πιερμαρίνο τὸ 1778. Ἐίπε ἕνα ἀπὸ τὰ ἀραιότερα θέατρα τῆς Ἰταλίας καὶ ὀφείλει τὸ ὄνομα τὸ σὸ ὅτι ἀνηγέρθη ἐπὶ τοῦ χώρου τῆς ἐκκλησίας Σάντα Μαρία ντέλλα Σκάλα ποῦ εἶχεν οικοδομηθῆ ἀπὸ τὴ σύζυγο τοῦ Μπαρναμπὸ Ντελόντι, τῆς μεγάλῃς Βερωνέζικῃς οικογενείας τῶν Ντελλά Σκάλα. Ἡ ὄραια καὶ εὐρύχωρη αἴθουσα τοῦ θεάτρου ἔχει 800 καθίσματα πλατεῖς, τέσσερις σειρὲς θεωρείων καὶ ὑπερῶν. Φημιζέται γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν τῆς ἀκουστικῆς τῆς. Τὸ φουαγιέ τοῦ θεάτρου δὲν ἔχει τίποτε τὸ ἐξαιρετικὸ ἐκτός ἀπὸ τέσσερας πελώριες τεράζωνες γυαλιστέρας μονοκόμματος στήλες ἀπὸ λευκὸ μαρμῶρο ποῦ στηρίζουν τὴν ὀροφή του. Τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ παραβληθῆ βέβαια οὐ πλοδοῦ καὶ πολυτέλειαν μὲ τὴν Ὅπερα τῶν Παρισίων ποῦ εἶναι κυριολεκτικῶς Μουσεῖο καὶ περικυκλεῖται ἀμόθητος θησαυρὸς οὐ πολυτέλει διακόσμηση, μνημειώδεις καὶ ἐντυπωσιακὰ σκάλες, μάρμαρα, πίνακες, τοιχογραφίαι, ἀγάλματα καὶ προτομὲς ἑλων τῶν εἰδῶν καὶ ἐποχῶν. Παρ' ὅλη του ὄμοιαν τὴν ἀπλότητα ἔχει παγκοσμίως ἐπιβληθῆ διὰ τῆς ἐξαιρετικῆς τοῦ ἀκουστικῆς καὶ πρὸ πάντων λόγῳ τῆς ἀνωτερότητος τῶν παραστάσεων του καὶ τῆς ἐξαιρετικῆς ἀξίας τόσο τῶν αἰδῶν του, ὅσο καὶ τῶν μαζέτρων τῆς ὀρχήστρας του καὶ ἐν γένει τοῦ ὀνομαστοῦ καλλιτεχνικοῦ τοῦ προσώπου.

Ἡ σκηνὴ τῆς Σκάλας εἶναι μεγάλη καὶ εὐρύχωρη: Ἐχει φάρδος εἴκοσι ἐξή μέρων, βάθος σαράντα πέντε καὶ ὕψος τριάντα, χωρίζεται δὲ ἀπὸ τὴν αἴθουσαν πλὴν τῆς αὐλαίας, ὅπως εἰς ὅλα τὰ σύγχρονα θέατρα, γιὰ τὴν περίπτωσιν πυρκαϊῆς καὶ γιὰ ἀσφάλειαν τοῦ κοινού, ἀπὸ μετᾶλλινον παραπέτασμα ποῦ ἄμα καταβασθῆ τὴν ἀπομονώνει τελείως. Ἐπειδὴ ἡ σκηνὴ εἶχε καταστραφῆ ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμοὺς κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου, ἔγιναν μεγάλας ἐπισκευαὲς καὶ τελειοποιήσεις ἐπιτεχνικῆς ἐγκαταστάσεως τῆς, τόσο ἐπιτεχνικῆς ὅσο καὶ ἐπιτεχνικῆς φωτιστικῆς.

Τὸ πάτωμα τῆς σκηνῆς διαιρεῖται καθ' ὅλο τὸ πλάτος τῆς ἐν διαφόρα στενὰ τμήματα παραλληλόγραμμα, τὰ ὁποῖα στριζίζονται ἐν διαφόρῳ χωριστοῦς σκελετοῦς μεταλλικοῦ ὁποῖοι ἀνεβαίνουν καὶ καταβιβάζονται μὲ τὰ ἐπ' αὐτῶν στριζίζενα τμήματα τῆς σκηνῆς κατὰ βούλησιν καὶ ἐντελῶς ἀθόρυβα μὲ ὑδραυλικῆς ἐγκαταστάσεως, ὅ,τι ὕψος θέλει ὁ σκηνοθέτης, σὲ τρόπον ὥστε νὰ μπορεῖ ἐκὼλοκῶτα, ταχέως, χωρὶς ν' ἀκούεται ὁ ἐλάχιστος θόρυβος ἐπὶ τῆς αἴθουσας, νὰ δημιουργῆ σκάλες, ἀνωφέρεις, καταβέβαιας καὶ κενὰ κατὰ βούλησιν μὲ τὴν μεγαλύτερη εὐκολίαν. Ἐνας κυκλικὸς οὐρανὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐλαφρὸ μεταλλικὸν σκελετὸ ἀπὸ ἀλουμίνιον, μὲ ἀρθρώσεις, ποῦ ἀνοίγει καὶ κλείνει ὡς ἡμικύκλιον καὶ τεντῶναι τελείως τὸν οὐρανόν. Ἐχουν ὁμοῦ καὶ ὀκταπλοῦ οὐρανόν, τὸν λεγόμενον «Φορτυνῶ», ἀλλὰ τὸν ἀποφεύγουν ὡς δύσχρηστον. Ἀντιθέτως ἀπὸ τὴν Ὅπερα τῶν Παρισίων, οὐποῦ ὁ οὐρανὸς εἶναι ἕνα βαρὺ καὶ πᾶσι μετᾶλλινον κομποῦλοῦ ποῦ ἀνοψαίνουν δύο ἐκατέρωθεν τοποθετημένῳ ἡλεκτρικῶν κινήτρῳ. Ἐπὶ τοῦ ἑσωτερικοῦ τοῦ οὐρανοῦ γίνονται οἱ διαφόρες σχετικῆς προβολῆς. Γιὰ τὴν νεφώσας ὀμίχλη κλπ. ἔχουν βέλα (γᾶζες) εἶτε ἴσια εἶτε κυκλικὰ, ποῦ φωτίζουν ἀλ-

ληθοδιαδόχως, ἀρχίζοντες συνήθως, ἐκ τῶν ἑξῶ πρὸς τὰ μέσα.

Οἱ ἡλεκτρικῆς ἐγκαταστάσεως τῆς Σκάλας εἶναι ἀπὸ τὴς νεώτερες καὶ τὴς ποῦ τελειοποιήσεν, διότι ἔγιναν τὸ 1946—47. Ἐχουν 246 προβολεῖς ἀποκεντρωτικῶς καὶ 48 προβολεῖς κινήτου. 164 συγκεντρωτικῶς προβολεῖς ἐπὶ τῆς αἴθουσας τοῦ πλείστου κρυμμένως ἐπὶ τῆς πλῆθους, μὲ αὐτόματη ἀλλαγὴ χρωματισμῶν, διευθυνομένως ἀπὸ εἰδικὸν θάλαμον τοποθετημένον ὀπισθεν τοῦ μεσοῦ θεωρείου, ἀπὸ τὸν ὁποῖο διευθύνεται ραδιοηλεκτρονικῶς καὶ ὁ ὅλος φωτισμὸς τῆς σκηνῆς. Ἄλλο μὴνᾶγμα κανονίζει τὴν ταχύτητα τῆς αὐθιγῆς ἢ ἐλαττώσεως τῆς ἐντάσεως τῶν φωτῶν: ἔχουν φθάσει νὰ κάνουν αὐτὴν διαρκείας 35 πρώτων λεπτῶν ἀπὸ τοῦ πλήρους σκότους μέχρι τῆς ἀνατολῆς τοῦ ἡλίου. Δύο εἶναι οἱ μεγάλοι νεωτερισμοὶ τῆς ἐγκαταστάσεως: τὸ μεταθετῶν τὸν θαλάμῳ γεννήσεως διευθύνσεως τοῦ φωτισμοῦ ποῦ μετατίθεται ἀπὸ τὸ δεξιὸ μέρος τῆς σκηνῆς εἰς ἄριστερὸ καὶ εἰδικὸν βόλτην καὶ ὁ διουλοτάτος φωτισμὸς ἀπὸ τῶν «μπαλαντοῶν», δηλαδὴ ὁ ἀπ' εὐθείας καὶ ὁ κατ' ἀντανάσκει μὲ διάχυτο φῶς.

Περί τοῦ ἀνθρωπίνου ὀλοκοῦ, ἢ ἄλλων τοῦ καλλιτεχνικοῦ προσώπου τῆς Σκάλας ἔχουν γραφὴ πλάτος. Ἐνα μόνον φθάνει νὰ διαπιστωθῆ: Ὅτι ἀρκεῖ ὁ τίτλος τῆς «Σκάλας τοῦ Μιλάνου» γιὰ νὰ θεωρητῆ ἐπαξίως κανεὶς σπουδαῖος καλλιτέχνης. Ἄλλὰ τὸν τίτλον αὐτὸν ποῦ ἔχει ὁ βίος καὶ ὁ ἄσπας πολλοὶ ἐξήλεφαν, πολλοὶ ἐκοπίσαν χρόνῳ καὶ ἔδοξαν ὀφθονο χρέμα, γιὰ νὰ τὸν ἀποκτήσουν, ἀλλὰ λίγῳ τὸν ἠξιώθησαν. Πράγματι, καὶ οἱ μεγαλύτεροι τραγουδιστὰ ἐπιδοκῶν καὶ φρονιτῶν εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν τοῦς οἰκίσματα νὰ προσέθετον ὡς κροναῖον τὸν τίτλον αὐτῶν.

Τὸ ρεπερτόριον τῆς Σκάλας εἶναι βεβαίως διεθνές ἀλλὰ πάντοτε μὲ μεγαλύτερον ὄριθμῳ Ἰταλικῶν ἔργων. Κατὰ τὸ 1948 ἐδόθησαν: «Αἴντα», «Αἰδριανῶν» τοῦ Τσιλλέ, «Αντρέα Σενιέ» τοῦ Τζιροντάνο, «Ὁ ἔρω τῶν τριῶν Βασιλέων» τοῦ Μοντεμέτι, «Τόσκα», ἢ «Ἴρις» τοῦ Μασκῶν, ἢ «Φαβρίττα», «Τζοκάντο», οἱ «Αἰλιε Μαργαριτῶν» καὶ οἱ «Μπαλετῶν»: Τὸ «Μπολερῶ» τοῦ Μιλῶ, «Δάφνης καὶ Χλόης» καὶ «Βάλς» τοῦ Ραβέλ, «Νοσταλγικὴ ὄπτασις» τοῦ Μπουζόν, «Κοπέλλια» τοῦ Ντελίμπ, «Πρόσκλησις ἐπὶ χορῶ» τοῦ Βέμπερ, τὸ «Καπέλλο μὲ τὴς 3 μύτες» τοῦ Ντέ Φάλλια.

Τὸ 1949 ἐδόθησαν: ὁ «Τροβατόρε», οἱ «Πουριτανῶν» τοῦ Μπελλίνι, ἢ «Φαβρίττα» τοῦ Ντοιζέττι, ὁ «Φιντέλιο» τοῦ Μπετόν, ἢ «Βασιλεῖσα Οὐλιβία» τοῦ Σονζόνι, «Φάουστ», «Κάρμεν», ὁ «Κρυφὸς Γάμος» τοῦ Τσιμαρόζα, ἢ «Δύναμις τοῦ περσιμένου» τοῦ Βέρβι, ὁ «Ἠλιθῖος» τοῦ Πετράσι, ἢ «Θρησκευτικὴ παράστασις» τοῦ Ἀβραάμ καὶ τῶν Ἰσαὰκ» τοῦ Μπουζόν, ἢ «Παραμύθια τοῦ Ὁσφραν», ὁ «Φτωχὸς ναυτῆς» τοῦ Μιλῶ, ὁ «Πελέας καὶ ἡ Μελισάνθη» τοῦ Ντεμπουσσῶ, ἢ «Κορναταῖν» καὶ Μουσογάρκοη (ἐνορχήστρωσις τοῦ Ρέμισκο Κόρσακωφ), ἢ «Βαλκυρία» τοῦ Βάγνερ, ἢ Ὅτι ἑσπέραι ἐποχῆς τοῦ ἔτους» τοῦ Βιβάντι, οἱ «Μαγικῆς καμπάνες» τοῦ Πικ-Μαντιζαγιάλλι, ἢ «Πασσαδέλλια» τῶν Μπόχ—Ρεσπίγκι καὶ ἢ «Τζιάρ» τοῦ Καζέλλα ἐπὶ ὀπισθεῖας τοῦ Πιραντέλλο, ὅλα τ' ἀνωτέρω μὲ νέα σκηνοθεσία καὶ τὰ κάτωθι ἔργα: «Μανὸν Λεσκο» τοῦ Πουτσίσι, οἱ

«Γάμοι του Φίγκαρο» του Μότσαρτ, ο «Θέλλος» του Βέρντι και η «Λουκία Λαμερμούρ» του Ντονιζέτι. Αρχιμουσικοί τακτικοί της Σκάλας κατά την περίοδο 1948-49 ήταν οι έλληνες: Καπούνας, Ντι Σάμπατα, Κουέστα, Ρόσι, Σονζόνιο και Βόττο. (Ειδικώς προσελήφθησαν οι Ντομπρόβεν για την «Κορτανόβια», Πέρλεα για το «Φιντέλλινο» και Φόν Καραγιάν για τους «Γάμους του Φίγκαρο» και 12 άλλοι μάστοροι β' κατηγορίας με διαφόρους ειδικότητες.

\*\*\*

Γενικός Διευθυντής της Σκηνής και πρώτος σκηνογράφος έγινε ο Νικόλαος Μπενουά, μία εξαιρετική καλλιτεχνική προσωπικότης. Είπε γόνος οικογενείας σειράς ζωγράφων και σκηνογράφων. Γαλλορώσος της καταγωγή, ανέτρεφθη και έζησε στην Ιταλία, όπου θεωρείται ένας από τους καλύτερους σκηνογράφους και μακεττίστας, αν όχι ο καλύτερος. Μορφωμένος, πολύγλωσσος, προσηνέστατος, είχε ή ψυχή του θεάτρου.

Τακτικοί σκηνοθέτες είναι οι Μάριο Φριντζέριο, Γεώργιος Στρέλερ, Σαλβίνι Πουτινάτο και Τρέτα. Προσλαμβάνονται όμως και κατά την άνοιξη βίαι ρωσικών και γερμανικών έργων Ρώσσοι και Γερμανοί σκηνοθέτες, όπως εκτάκτως. Γενικός σκηνοτεχνικός συντονιστής ο Γιάννης Άνσάλδο. Χορογράφοι είναι τρεις: Ο Ούγκο ντέλ Άρα, η Μπιάγκα Γκαλλίτσι και ο Λεονίδας Μασσίνε ο και συχνότερα αναφερόμενος στα προγράμματα.

Στην Σκάλα λειτουργούν και σχολές μετεκπαιδύσεως: Χοροί υπό την διεύθυνση και διδασκαλία της κυρίας Μασσουκέλι για τις χορεύτριες και για τους άνδρες της κυρίας Μαρία Μέλο. Τραγουδιού υπό τας μεγάλας καλλιτεχνίδας Τζίνια Τσίνια και Κάριμεν Μέλις και σκηνικής άγωγης υπό τας ως άνω κυρίας και τον γυνστό τενόρο Πέρτιλε.

Εκτός των μελοδραματικών παραστάσεων δίδεται κάθε χρόνο και σειρά συμφωνικών συναυλιών της Όρχήστρας της Σκάλας υπό την διεύθυνση μεγάλων αρχιμουσικών με σύμπραξη παγκοσμίου φήμης καλλιτεχνών. Έφτες έγινε η έναρξις των με τον Τοσκανίνι στις 8 Σεπτεμβρίου με το πρόγραμμα της Σουαυλλας της Βενετίας και στη δεύτερη διεθύθη ο Ραφαήλ Κούμπελικ με σολίστα τον Γάλλο πιανίστα Ρομπέρ Κασαντού. Τόν Οκτώβριο μεταξύ άλλων διεθύθησαν, ο Κλέμενς Κράους, και ο Άδολφος Μπόες τα Κοντσέρτα του Μπραντβεβόουργου του Μπάτ, τον δε Νοέμβριο ο Κνάπερμαν δίο συναυλίας και για να κλεισθή την όλη σειρά ο συνεργάτης και άγαπημένος μαθητής του Τοσκανίνι Γκουίντο Καντέλλι.

Όλος αυτός ο δγκος της εργασίας συγκεντρώνεται στα άδρα χέρια μιάς χαριτωμένης και έξαιρετικά μορφωμένης δεσποινίδος, της Γενικού Γραμματέως Άντζελικας Ντέλλα Κιέζα η όποια συνεννοείται με το άπειρο αυτό προσωπικό με άφάνταστη Ικανότητα και άνωτερότητα.

ΚΙΜΩΝ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ

«Ό,τι υαλαίξει για στιγμές γεννιέται

Τό γνήσιο στούς κατάμιας δέ οβιέται.» Goethe

Κάποτε ο Λιστ κι ο διάσημος Ιταλός τενόρος Ρουμπίνι, έπιχείρησαν μιά καλλιτεχνική περιόεια στις Σκανδιναβικές χώρες, όπου ή φήμη τους δέν είχε φτάσει ακόμη.

Στάθηκαν λοιπόν σε κάποια μεγάλη πόλη ή αποφάσισαν να δώσουν εκεί δύο συναυλίες. Μά την βραδυά της πρώτης συναυλίας έβδαν κατάπληκτοι, πώς δέ βρισκόταν παρά καμιά πενηνταριά μόνο άκροατές μέσα στην αίθουσα. Έν τούτοις κι ο Ρουμπίνι τραγουδούσε με πολύ κέφι κι ο Λιστ άρχισε να παίζει μ' έξαιρετική διάθεση όλο τον κύκλο των Ούγγρικων του Ραφαδιών. Σε μιά στιγμή όμως, ένώ έκτελούσε τη δεύτερη Ραφαδία του, παρατήρησε πώς τό καινό ούτε καν τόν πρόσεχε. Στάματσε λοιπόν άπότομα και για να δώσει έν μάθημα στούς άνάγωγους άκροατές του, τούς έπε ειρωνικά:

«Κυρίες μου και Κύριοι! Νομίζω πώς άρκετά σας σκοτώσαμε με τη μουσική που όσες παίζωτε άψφε. Γι αυτό θά σας παρακαλέσω να μου επιτρέψετε να σας προσκαλέσω να δειπνήσουμε μαζί άπόψε!...»

Οι άγαθοί σκανδιναβικοί κοιτάχτηκαν μεταξύ τους μ' εύχάρτιο έκπληξη, κάτι μουρμούριζαν μεταξύ τους, και στο τέλος άκοκρίθησαν στέν κατάπληκτο Λιστ, πώς εύχάρτιστος δέχονται την πρόσκλησή του!...

Τι να κάμει ο Λιστ; Θέλοντας και μιά τού πήγε σ' ένα ρεστوران, μαζί με τό Ρουμπίνι, όπου ζόδεσε τα μαλλιά της κεφαλής του για να πληρώσει τό άναπάντεχο αυτό δέπντο.

Την άλλη μέρα βρέθηκε άναγκασμένος, μιά και τό είχε προαναγγείλει, να δώσει στην ίδια αίθουσα ένα δεύτερο κοντσέρτο. Και με μεγάλη του πάλη έκπληξη, εύχάρτιοι αυτή τη φορά, είδε πώς ή αίθουσα ήταν γεμάτη κόσμο. Μά σάν τελειώσε με το ρεσιτάλ του είπε πώς ο κόσμος ούτε χειροκροτούσε μιά ούτε ή έβουη!... Στο τέλος βγήκε στη σκηνή και είπε στο άκροατήριο πώς ή συναυλία τελειώσε και πώς θά πρεπε πιά να φύγουν.

Μιά έκφραση τότε βαθείας άπογοήτευσης χύθηκε πάνω στις φυσιολογίες του άκροατηρίου, που άγνομουρμούριζοντας άναγοχητόμενο σηκώθηκε κι έφυγε κακόκεφο. Και τότε ο Λιστ τα κατάλαβε όλα: Οι άγαθοί κι άνίδιοι άκροατές του είχαν μάθει για τό δέπντο της προηγούμενης ήμέρας κι έβρεξαν στέν κοντσέρτο όχι για ν' άκούσουν μουσική άλλα πώς ύστερα από τη συναυλία θά τους προσκαλούσε ξανά ο Λιστ για να τους κάμει τό δέπντο!...

### ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΠΛΗΡΩΜΕΝΗ

Κάποτε ο βαθούλοτος μεγαλοεπιχειρηματίας πρίγκιπας Μπλάιχραϊνερ, κάλεσε σ' ένα επίσημο δέπντο που δινε, τό δίδωμο βιουτόζου του βολιού Γιόακιμ, με την ύστερβουλιού σκέψη, ότι θά τόν κατάφεραν να δώσει, μετά τό δέπντο, ένα κοντσέρτο για τούς καλεδόμενους του. Έτσι, μιά και θά ήταν καλεσμένος στο δέπντο, δέ θά ζητούσε να πληρωθεί, κι ο Μπλάιχραϊνερ θά πρόσφερε έντελώς άνέλεδα μιά μουσική βραδυά στούς καλεσμένους του.

Ό Γιόακιμ λοιπόν, μη μαντεύοντας την πονηριά του Μπλάιχραϊνερ δέχτηκε την πρόσκλησή του. Τότε ο μεγαλοεπιχειρηματίας του πρόσθεσε με ύφος τάχα διάφορο:

—Θά φέρετε και τό βολιό σας; δέν είναι έτσι, κύριο Γιόακιμ;

—Πρίγκιπα ντέ Μπλάιχραϊνερ, τό άποκρίθηκε τότε ειρωνικά τό Γιόακιμ, σας εύχάρτιστώς θερμότατα έκ μέρους του βολιού μου δωσυχώς όμως δέ θά μπορέσει να ρθει μαζί μου στο δέπντο σας, γιατί έχει την ιδιοτροπία να ήμειναι ποτέ μ' επίσημα πρόσωπα!...

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

# ΠΩΣ ΕΓΡΑΦΑΝ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΙ

Α'

Κάθε συνθέτης έχει το δικό του τρόπο που εργάζεται, και διαφορετικές ώρες και αιτίες έμπνευσης. Ο καθένας έχει το δικό του σύστημα. Νομίζουμε πως έχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον να αναφέρουμε τους τρόπους εργασίας διαφόρων μεγάλων μουσουργών.

Ο Χάουδν (1732 — 1809) ήταν πολύ πρωινός εργαζόμενος πάντοτε μ' επίσημη περιβολή· ντυμένος άρχιζε να ξυρίζεται προσεκτικά, να πουδράρεται, φορώντας στο δάκτυλο ένα δακτυλίδι, ένα σάπφειρο, τριγυρισμένο από διαμάντι, που του είχε δώσει ο Φρειδερίκος ο Μέγας ή ίσως ο πρίγκηψ Έστερχάου. Ήπειτα άπ' αυτά κλεινόταν ο Ένα ήσυχο δωμάτιο, κι έγραφε επί πολλές συνεχώς χωρίς διακοπή.

Ο Μότσαρτ (1756 — 1791), ο γλυκός και εύλαβης Μότσαρτ, εούθηε παντού, και με όλες τις καταστάσεις: «Όταν βρίσκομαι εδωδιάθετος, σε καλή ψυχική διάθεση, άπελευθερωμένος τελείως από τον εαυτό μου, όταν είμαι μόνος και όταν έχω την ψυχή ήρεμη και εύχαριστημένη, όταν, π.χ., είμαι σε ταξίδι μέσα σ' ένα καλό άμάξι, ή όταν περπατώ πεζός ήπειτα από ένα καλό γεύμα ή όταν την νύχτα, είμαι ξεπλωμένος άβανος, δηλαδή, όταν οι ιδέες μου έρχονται στον περικό από πνεύμα μου. Αιτές που μου άρέσουν, τις συγκρατώ, ή και τις μισοτραγουδώ, καθώς τουλάχιστο μου λένε. Νά πώ άπό που αυτές μου έρχονται και πώς φθάνουν, αυτό μου φαίνεται άβδόναν· αυτό που είναι βέβαιο, είναι ότι δεν μπορώ να τις προκαλώ να έρχονται, όταν θέλω.» (Μότσαρτ: Άλληλογραφία). "Έρχονται εύτυχώς άρκετά συχνά, και τόν καταδιώκουν μέχρι τών καφεηνών της Βιέννης, της Πράγας και του Μονάχου, όπου άγαπούσε παρά πολύ να παίξει στο σφαιριστήριο (μπιλιάρδο), καπνίζοντας την πίπα, και συνθέτοντας μέσα στο μυαλό του.

Ο Ροσσίνι (1792 — 1868) κατά προσωπική μαρτυρία του Άλβ. Λαβρινιάκ, συνθέτε σθεδόν σταθερά με κάθε τρόπο, σπάνια στον πιάνο, το συνηθέστερο το βράδυ ή τη νύχτα και σάν τόν Μότσαρτ, εύρισκε συχνά την έμπνευσι στο στήν άμαξα ή στο ταχυδρομικό άμάξι· σ' άκανόνιστα τινάγματα αούτων τών όχημάτων αισθανόταν ρυθμούς και άπ' αυτούς έγεννόταν μελωδίες. Δέν υπάρχει άμφιβολία, ότι θα μπορούσε να βρη μελωδίες στη ρυθμική κίνηση του σιδηροδρόμου, άν του μολοσε να δοκιμάση άλλ'· είχε τέτοιο τρόπο για τέτοιο είδους μετακίνηση, ώστε ποτέ δεν μπόρασε ν' άποφασίση να βάλη το πόδι του σ' ένα βαγόνι. Ποιάς ζέρι άν τ' αυτοκίνητο δεν πάλει να γίνη μία νέα πηγή έμπνευσεως! Ίσως και το άεροπλάνο άκόμη.

Ο Χαίνδελ (1685 — 1759), ο όνθρωπος με τις μεγαλύτερες ουλλήσεις, δεν περιφρονούσε μία καλή μουσικάλα άπ' το άραιότερο κρσίφ.

Ο Γκλουκ (1714 — 1787) προτιμούσε την σαμπάνια, και συνθέτε χειρονόμωτας βία, βαδίζοντας και μιμώμενος όλα τα πρόσωπα τών έργων του, συχνά στον κήπο με δυνατόν άέρα, ή ζαπλωμένος, έπάνω στη χλόη.

Ο Μπετόβεν (1770 — 1827) ο ίδιος έπίσης, εύρισκεν άναμφιβόλως στη κίνηση και στον περιπατο μία

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗΣ»

δυνατή βοήθεια στην έμπνευσι του. "Όποια και νά ήταν ή έποχή, όλες τις ήμέρες, μετά το γεύμα του, στη 1 μ.μ., κατά τη βεννέζικη συνήθεια, έκανε με μεγάλα βήματα δυό φορές τόν γυρο της πόλεως Βιέννης, ούτε κρσο, ούτε ζσίτη, ούτε βροχή, ούτε χαλάδι, τίποτα δεν ήταν ίκανόν να τον σταματήση. Τότε ήταν που τόν έπιανε ο οίστρος του και όλος ο έζρος του· φαίνεται, ότι ή κίνηση τών κνημών του ήταν άφελμη στην ένεργεια τού πνεύματός του. "Όταν κατοικούσε στην έξοχή, περπατούσε συχνά δλόκληρες ήμέρες, πάντοτε μόνος, και στους πώ έζοχικούς κι' έρμητικούς τόπους. "Η σκέψις του κατεργαζόταν άργά, κουραστικά, και τά θέματα του, έπίσης αυτά που έπαρουσιάζοντο όπό το βλάμμα του τά απλούστερα και φυσικότερα, τά έπεεργαζόταν πολλές φορές πριν νά καταλήξη στην όριστική του μορφή. Είχε μόν άνήκουστη άφηρημάδα· έμκανε σ'ένα έστιατόριο, καθόταν μία στιγμή, και ζητούσε τόν λογαριασμό άπ' το έκκλητρο γκαρσόνι, χωρίς να έχη ζήση τίποτα. "Έσταξε συνήθως όλα τά πράγματα, που έπιανε και κανένα έπιπλό του, δεν ήταν σε άσφάλεια από τις έπιθέσεις του, πολλές φορές το μελανοδοχείο του έπεσε στο πιάνο, πλάι σ'όν όποιον εργαζόταν. Το πιάνο αυτό διατηρείται μ' εύλάβεια από μουσείον της Μπόνης και διατηρεί τ' ανεξόλεπτα αυτά ίχνη του μελανοδοχείου του. "Όπως δέ μάς πληροφορεί και ο Φερδινάνδος Ρικ, μάθητης τού Μπετόβεν, άν και πάντοτε ζούσε άνάμεσα στην άνωτερη βεννέζικη άριστοκρατία, «δεν κατάφωρε ποτέ νά χορεύη με ρυθμό.» "Η φυσιολατρία τού Μπετόβεν είναι όνομαστή έλεγες: «άγαπώ ένα δένδρο περισσότερο από έναν άνθρωπο...» Συχνά καθόταν κάτω από ένα δένδρο και έσχεβασε στο σημειοατάριο του, που είχε πάντα μαζί του, τά πρώτα σχεδιάσματα τών μεγαλοπρεπών δημοσυρημάτων του. "Η φυσιολατρία του αυτή τού έγινε συχνά μία μεγάλη πηγή έμπνευσεως.

Ο Βάγκνερ (1813 — 1883) άγαπούσε να γράφη δρθιος, μπρός σ' ένα ψηλό τραπέζι, οι καρτιούρες του ήταν γραμμένες χωρίς σβουίματα, με μίαν όπερηφανή καλλιγραφική γραφή, θαυμαστή καθαριότητα και σταθερότητα, όδίας ενός έπαγγελματίου άντιγραφώε.

Ο Μπερλιόζ (1803 — 1869) ο όποιος δεν έπαίξαν όλα άργανα παρά κίθρα και φλάουτο εργαζόταν άναγκαστικά στο τραπέζι.

Ο Έρόλδ (1791 — 1833) συνθέτε περπατώντας μισοτραγουδώντας ή μουρμουρίζοντας, συχνά σ' ένα Ηλύσια Πεδία, με διασταυρωνόμενος, χωρίς να τούς άναγνωρίζει, με τούς καλύτερους φίλους του.

Ο Σεζάρ Φράνκ (1822 — 1890), που όπρηξεν άρχηγός σχολής, άρχιζε να γράφη άπό τις 9 ή ώρα το βράδυ, έπειδι την άποψηόλημενος σθεδόν όλην την ήμέρα με παραδόσεις· θαυμάσιος αυτοσχεδιαστής, εργαζόταν κατά προίμηση στο πιάνο. "Έγραφε στην άρχή έπάνω σ' ένα διπλό πεντάγραμμο πιάνο, διατηρών μία τρίτη γραμμή για να σημειώνη μερικά χαρακτηριστικά σχέδια όρχήστρας· έκανε κατόπιν ένα λεπτόχειρο δοκίμιο πλήρες με μολύβι, το έπεεργαζόταν αποπτομώε, και τέλος έγραφε με μελάνι την όριστική καρτιούρα. (άκολουθεί) ΧΑΡ. Α. ΧΑΛΙΚΙΑΣ

# ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ”  
ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΟ Ν° 5

‘Η Δ)σις του Περιοδικού «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ» στην προσπάθειά της όπως εύρινε το κύκλο των Συνδρομητών και των ‘Αναγνώστων της καθιστά γυνάτὰ τὰ ἐξῆς:

1) ‘Όσοι ἐπιθυμοῦν νὰ ἐγγραφοῦν συνδρομηταὶ γιὰ τὸν πρῶτο χρόνο στὸ Περιοδικό (μέχρι τῆς 30 ‘Απριλίου 1950) ἀπὸ σήμερα καὶ στὸ ἐξῆς θὰ καταβάλλουν μόνον δρχ. 35 χιλ. λαμβάνοντες δ λ α τ ἀ προηγουμένα τεύχη ΔΩΡΕΑΝ.

2) ‘Όσοι ἐπιθυμοῦν νὰ γίνουιν ἀπλοὶ ἀναγνώσταὶ τοῦ Περιοδικοῦ ἀγοράζοντες αὐτὸ ἀπὸ τοὺς ἐφημεριδοπώλας ἢ τὰ περίτετρα μποροῦν νὰ προμηθευθοῦν δλα τὰ προηγούμενα τεύχη του ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας πληρώνοντες μόνον ΧΙΛΙΑΣ δραχμὰς ἑκαστον.

Στὶς σημαντικὰς αὐτὰς ἐκπτώσεις προβαίνει ἡ Δ)σις τοῦ Περιοδικοῦ κατόπιν ἐκφρασεῖσης ἐπιθυμίας πολλῶν φιλομούσων, γιὰ νὰ συντελεσθῇ στὴ διάδοσις τῆς μουσικῆς γενικῶς καὶ νὰ καταστήσῃ τὴ «Μουσικὴ Κίνησις» κτήμα δλων τῶν διανοουμένων καὶ φιλομούσων, νὰ μποροῦν νὰ ἐνημερώνονται καὶ νὰ μορφῶνται γμῶμη γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς στὸν τόπο μας καὶ στὸ ἐξωτερικό.

## ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΙΣ

### ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

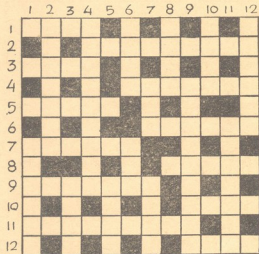
‘Όσοι ἐκ τῶν Συνδρομητῶν μας δὲν ἐπλήρωσαν ἀκόμη τὴν συνδρομὴν τους εἰσποιοῦνται ὅτι εἰδικὸς ἐντεταλμένος καὶ μὲ ἔγγραφο ἐξουσιοδότησι ὑπάλληλός μας κ. Σταματῆς Μπότσης θὰ τοὺς ἐπισκεφθῇ καὶ σ’ αὐτὸν, ἀφοῦ ζητήσουιν τὴν ταυτότητά του, μποροῦν νὰ πληρώσουιν.

## ΤΑ ΕΓΚΛΙΝΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛ. ΩΔΕΙΟΥ ΠΑΤΡΩΝ

Τὸ ἀπόγευμα τῆς προπαραβουθούσης Κυριακῆς ἔγιναν τὰ ἐπίσημα ἐγκλίνια τοῦ ‘Ελληνικοῦ ‘Ωδείου Πατρῶν, παρουσία τῶν ἀρχῶν καὶ ἐκλεκτῶν μληθῶσων. Μετὰ τὸν ψαλμένα ὑπὸ τοῦ Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου κ. Θεοκλήτου ἀγασμοῦ, ὁμίλησε δι’ ἄλλιαν ὁ διεθνήτων ἐκπρόσωπος κ. Πᾶνος Κόρπας, ἐξάρξας τὴν ἐκπολιτιστικὴν δόμην τῆς μουσικῆς καὶ τὴν κοινωνικὴν ἀποστολὴν τῶν μουσικῶν ἰδρυμάτων. ‘Ο κ. Κόρπας ἀνεκοίτησεν ἐπίσης ἐν συντομίᾳ τὴν ἱστορίαν τοῦ ‘Ελληνικοῦ ‘Ωδείου καὶ ἐξέθεσε τὰς εὐγενεῖς ἐπιδιώξεις τοῦ στὴν πόλιν τῶν τιμῆμασιν αὐτοῦ.

‘Εν συνεχείᾳ ἐξετελεσθῆν ἓνα ἐκλεκτὸ μουσικὸ πρόγραμμα χειροκροτηθῆν ζωηρῶς ἀπὸ τοὺς ἀκροατάς.

Χορωδία κοριτσιῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ διευθυντοῦ τοῦ ‘Ωδείου κ. Δημητρίου Σινούρη ἐτραγούδησε τὴν βυζαντινὴν μελωδίαν «Τῆ Ἰγπεράχως», τὸ πατριωτικὸ «Στὴν ‘Ελλάδα μας» καὶ τὸ ἠμωδὸς «Παναγιώτιστά» κατὰ ἐναρμόνισιν τοῦ κ. Δ. Σινούρη. ‘Η μαθητρία τοῦ ‘Ωδείου ὄνισ Σοφία Θεοδωρίδου ἐτραγούδησε τὴ μονωδία «ἡ καταδικὴ τοῦ κλέφτη» τοῦ Π. Καρρῆρ καὶ ἡ ὄνισ Σία Πολυμῆρ ἀπήγγειλε τὸν ἴμνο στὴ Μουσικὴ τοῦ Πινδάρου.



ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Διάσμος Ούγγρος μουσουργός. 2) Περὶφημος τενόρος τοῦ παλαιότερου ‘Ελληνικοῦ Μελοδράματος. 3) ‘Ενα κατάστημα ποῦ ἐνδιαφέρει τίς γυναῖκες. 4) ‘Ο συνθέτης τοῦ «Μπαρμπερέ». 5) ‘Αριστοῦργημα τοῦ Μασσενέ. 6) Κόρη τοῦ Οἰδίποδος. 7) Βουδὸν τῆς Μακεδονίας. 8) Λογοτέχνης καὶ ζωγράφος, διευθυντῆς τοῦ περιοδικοῦ «Καλλιτέχνης». 9) ‘Όπερα τοῦ Βέρντι. 10) Τὸ φιλολογικὸ ψευδώνυμο πρῶτος ἐκλιπόντος λογοτέχνου καὶ ποιητοῦ. 11) Μιά ὀρειοτάτη ὄπερῆτα τοῦ Στράου. 12) Πρῶτης ποιότητος.—‘Αρχαία θεότης τῶν βασῶν.

ΚΑΘΕΤΩΣ: 1) Τὸ εὐπρόβλητο σημεῖο τοῦ ‘Αχιλλέως. 2) ‘Ελληνορωμῶνος συγγραφεὺς. 3) Τοῦ ἀετοῦ εἶνε ἐπικίνδυνον (ὄμη.) 4) Δὲν λείπει ἀπὸ ὄρχήστρα (πληθ.) 5) Τὰ Χριστούγεννα τῶν Γάλλων. 6) Γάλλος στρατάρχης τοῦ προηγουμένου πολέμου.—‘Εγγραφὴ τὸν «Περιπλανώμενον Ἰουδαίου». 7) ‘Αρνητικόν.— Δράμα τοῦ Νικοντέμι (καὶ ἀντίθετο τῆς λαοκάδας). 8) Χρονικὸ διὰστημα.—Μόριον. 9) Μεγάλῃ σύνθεσις ἀνωτέρας μορφῆς. 10) ‘Όχι οἱ μοσὶ. 11) ‘Αποτελεῖ τὸ μέλλον τῆς φυλῆς. 12) Μουσικὸ θέατρο τῆς Πρωτευούσης.

(‘Η λύσις στὸ ἐπόμενον)

‘Η λύσις τοῦ προηγουμένου.

ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Κάρμεν.— Λαμοῦρ. 2) Λέσβος. 3) Ρώμος.—Ἰάπων. 4) Ἄλντα. 5) ‘Εστὶ.—Πέρα. 6) Ζέ.—Μάσκων.—Αρ. 7) Ρέα.—Αρ. 8) Φά.—Ρόσολον.— Πα. 9) ‘Εστὶ.—Όσαι. 10) Τσάννα. 11) Ραμπά.—Κορσί. 12) Ρυτῆρ. 13) ‘Εποχρί.—Μητόσι.

ΚΑΘΕΤΩΣ: 1) Κορτέζ.—Φεβρί. 2) Τέρας. 3) Ρώμος.—Τέμπο. 4) Ἰμφο. 5) ‘Ελας.—Τώρα. 6) Νέ.—Ἰώσπος.—Υι. 7) Χάν.—‘Αντ. 8) Λά.—Τσάπλιν.—Ην. 9) ‘Αρια.—‘Αχο. 10) Πιάνο. 11) ‘Όμοιο.—Μερά. 12) Ράμπω. 13) Ραντῆρ.—Αἴλιος.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

—Αυτό το μήνα θα έλθουν στάς 'Αθήνας δύο διακεκριμένοι γάλλοι καλλιτέχνες ο Ζάκ Τιμπώ και η Μάγδα Ταλιαφίρο.

—Ο διάσημος σολιστ παλαιός γνώριμος τών 'Αθηναίων, θα δώσει δύο ρεσιτάλ στο «Κεντρικό» με πρόγραμμα έκτακτου ενδιαφέροντος.

—Τό Γάλλο βιολιστή θα συνοδεύη στο πιάνο ο μόνιμος τώρα άκομπανιστή του Μαρίνου Φλίπε-Βεδομένου δις ο 'Ελληγ Γιαννιόπουλος με τόν όποιον ο Τιμπώ είχε κάμει τις μεγαλύτερες τουρνέ, βρίσκεται κοντά στον άνεμο του Ζώρζ Γκεταρό, τόν όποιο συνοδεύει στη μελέτη του.

—Η Μάγδα Ταλιαφίρο θα φθάση κατά τό τέλος Νοεμβρίου και θα δώσει ρεσιτάλ, τήν 26η και 28η στο «Κεντρικό» με πρόγραμμα έκτακτου ενδιαφέροντος.

—Και οι δύο αότιοι καλλιτέχνες έφ' όσον συμπέσουν οι ήμερομηνίες της έναθθα παραμονής τους, θα προσκληθούν να παίξουν και με τήν Κρατική όρχηστρα.

—Μιά όλλη έξαιρετος καλλιτέχνης που θα έλθη στάς 'Αθήνας, εινε η Πολωνίς 'Ισραηλιτίς βιολιστρια 'Ιντα Χαϊντελ, ήδη διάσημος παρά τό νεαρόν της ηλικίας της.

—Η Χαϊντελ έχει παίξει στήν 'Αγγλία, 'Ολλανδίς, 'Αμερική και άπέσπασε τις πλέον κολακευόμεις κριτικές γιά τό θαυμάσιο ήχο και τή βαθειά μουσικότητά της.

—Τήν καλλιτέχνηδα συνοδεύει στο πιάνο ο πατέρας της, ο όποιος εινε πολύ καλός μαινιστάς και ταξιθεύει πάντα μαζί της.

—Η δις 'Ιρμα Κολάση καθηγήτρια στο 'Ελληνικό 'Ωδειο έπιστρέφουσα έκ Παρισίων, ανέλαβε τά μαθήματα της είς τό 'Ωδειόν. Κατά τήν παραμονή της στο Παρίσι, ίδουσ συναυλιές, έτέλεσε έργα του Λουί 'Ομπέρ ο όποιος προσφέρθη να συνοδεύση ο ίδιος τήν έκτέλεσι τών έργων του, έτέλεσε στο ραδιοφωνικό σταθμό τών Παρισίων και ένα μέρος του προγράμματος αύτου από δίσκους, τό όποιο μετεδόθη από τόν σταθμό 'Αθηνών τήν 31ην 'Οκτωβρίου.

—Ο Γενικός διευθυντής της Κρατικής 'Ορχήστρας άρχιμουσικός Κ. Οικονομίδης προσκληθείς ώς γνωστόν υπό του Βρετανικού Συμβουλίου, θα μεταβή τό πρώτο δεκαήμερο του Δεκεμβρίου στο Λονδίνο, όπου θα διευθίση δύο συναυλιές.

—Η πρώτη θα δοθη τήν 11η Δεκεμβρίου στο «Κόβεν Γκάρντεν» με τό έξής πρόγραμμα: «Λεωνόρξ 3» Μπετόβεν, μίξ συμφωνία του Μότσαρτ, «Θάντος και έξοδουίς» του Ρ. Στράους και «Παραλλαγές και φούγκας» του κ. 'Αντιόχου Εόδαγγέλτου.

—Η δευτέρα συναυλία θα δοθη με τήν περίφημη όρχηστρα του Β. Β. Σ. στο Ραδιοφωνικό Σταθμό του Λονδίνου, ή όποια και θα μεταδοθη από διαφόρους ευρωπαϊκούς σταθμούς, έλπίζεται δε να μεταδοθη και υπό του Ραδιοφωνικού Σταθμού 'Αθηνών.

—Οι φίλοι της μουσικής έχιρέτησαν με μεγάλο ένθουσιασμό τήν 'Ιδρυσι Συμφωνικής 'Ορχήστρας στήν πόλι των Πιτρών, ή όποια έρχεται να λήφρωσ μια ζοτική άνάγκη του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου της πόλεως.

—Δέν πρέπει να λησμονηθη δι η πρωτεύουσα της 'Αχτίς είχε παλαιότερα μεγάλη μουσική κίνησι, 'Ελ-

λνες δε και ξένοι αξιόλογοι καλλιτέχνες ίδιαν έκεί ρεσιτάλ με σημαντική έπιτυχία.

—'Από τή Ρώμη ήλθαν εύχάριστα νέα γιά τούς δύο 'Ελληνες υποπόφους, τόν νεόρο Κοκολίο και τή λυρική σοπράνο Γαρυφαλάκη, οι όποιοι ελόγηθησαν δι' εύρυτέρας σπουδής στην περίφημη Μουσική 'Ακαδημία της «Σάντα Τεσσόλια».

—Ο Κοκολίος μεταξύ 85 διαγωνισθέντων ήλθε πρώτος έκτός διαγωνισμού δι' Γαρυφαλάκη κατέλαβε έπίσης αξιόλογο θέσι.

## Η ΠΕΙΡΑ-Ι-ΚΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΧΩΡΩΔΙΑ

'Υπό τήν διεύθυνσι του κ. Α. Μαργαριτοπούλου ήκαμε τήν πρώτη έμφάνισι στήν αθήουσα του «Παρνασσού», ή Βυζαντινή Χωρωδία Πειραιώς, 'Απριζιζομένη έκ συνόλο 16 έκλεκτών καλλιτεχνών, ή εν λόγω χωρωδία έτέλεσε ποικίλο πρόγραμμα Βυζαντινής μουσικής πλουτισμένο με πλήρες σύστημα συνηθητικών γραμμών. Τό πολυτιμής και έκλεκτο άκροατήριό έχει-ροκρότησ ένθουσιωδώς τούς συμπαιθείς καλλιτέχνες γιά τήν όντως έπιμελημένη έργασια τους.

Τη χωρωδία άπαρτίζουν οι κ.κ. Κων. Ρουσσινόπουλος, Σίμος Σαββινόπουλος, Γ. Κλειζής, Γ. 'Ελευσίτης, Μ. Μηναιδής, Ε. Μαρτίνη, 'Ο. Θεοδωρίδης, Ε. Βαζανέλης, Κ. 'Ιωαννίδης, Ε. 'Αποστόλης, Κ. Φαφούτης, Ν. Παριανός, Χ. Σούνδια.

## ΩΔΕΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Οι έγγραφές στις Σχολές Μονωδίας και Μελοδραματικής, πιάνου, βιολιού, βιολοντσέλου, πιεστών, όλων τών θεωρητικών μαθημάτων και τή Δραματική Σχολή, συγχέονται. Γίνονται δεκτοί μαθητά και μαθητρίνες άνευ περιορισμών ώς προς τήν ηλικία. Η διδασκαλία άκόμη και στους άρχαριους γίνεται τακτικώτατα από πεπειραμένους καθηγητάς και όχι από μαθητάς.



# 5Q21

## ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΘΑΥΜΑ! ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗ ΕΝΩΣΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 51 — ΠΛ. ΟΜΟΝΟΙΑΣ 9

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΒΑΣ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α', 5



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ