



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

15

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΥΦΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ (τοῦ EUSEN SCHMITZ μετ.
Ε. Δ. Α.)Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΗΣ ΚΗΔΕΙΑΣ ΤΟΥ ΣΟΠΕΝ (Μετάφρ. Γ.
Πλούτη)

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ (Μ. Κουτοθγκος)

Ο ΤΟΣΚΑΝΙΝΙ, ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ (Κίμων Τριανταφύλλου)

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ
(Π. Βρεττός).ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΗΡΩΪΚΗ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ (Μετάφρ. Γ.
Πλούτη)

ΣΟΠΕΝ (ÉLIE ROIRÉE Μετ. Σπυρ. Σκιαδαρήση).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ (Όλοσέλιδη
εικόνα).

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ (Π. Κ.)

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛ. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ (Αντ. Χατζηναπο-
στόλου).ΤΟ ΑΓΓΛΙΚΟ «ΜΑΝΤΡΙΓΚΑΛ» (ὀπό Δρ. EDMUNT MORACE FELLOWES)
ΠΩΣ ΕΓΡΑΦΑΝ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΙ
(Χ. Χαλικιάς)

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΝΕΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ — ΣΤΑΥΡΟΛΕΩΣ Κ.Α.Π.

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΑΧ. 2.500

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Έκδοσις: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.

Αθήναι - Οδός Φειδίου 3
Τηλέφωνον 25-504

→

"MOUSSIKI KINISSIS..

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE

EDITEE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE
ET D'ÉDITIONS

3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

→

Συντάσσεται από Έπιτροπή
Διευθυντής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ

Έπί της Όλης: Σ. ΠΕΤΡΑΣ

→

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

Έσωτερικού έτησια δρ. 50.000
» έξάμηνος » 30.000
» τρίμηνος » 15.000

Έξωτερικού Λ. Χ. 2 ή δολ. 6

→

ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ γίνονται δεκτά εις τή γραφή του Περιοδικού καί μέσθ τών διοριστικών γραφών.

Τό χειρόγραφο δέν επιστρέφεται. Κάθε απόδειξις εισηράσεως πρέπει νά έχει τή σφραγίδα του Περιοδικού καί τού ύπογραφού του Διευθυντού καί τού εισηράσαντος.

→

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Συμφώνως τῷ άρθρῳ 6 παρ. 1 τῶ
Α. Ν. 1092/1958

Ίδιοκτήτης - Έκδότης:

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

Διτής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ

Οικία Δαυτάδου 18

Πρωτόδικος Τυπογράφου:

Μ. ΠΑΝΤΟΖΑΚΗΣ

Οικία Α. Σταματιάνου 30

ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ ΑΠΟ ΠΑΝΤΟΥ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΡΑΚΑΛΑ

Στή Ρώμη βρίσκονται αι άρχαίαι Θέβριαι του Καρκαλά. Έπί τών έρειπών τών λουτρών αυτών τών άνευρέθων τόν τρίτο μετά Χριστόν αιόνα υπό του Ρωμίου αυτοκράτορος Καρκαλά, μέσθ τών μεγαλοπρεπή αυτών άρχαίαι ρωμαίκα τέιχη, που όπωσ έίπε ό ποιητής Καρνούτσι «άπειλοθν τόν ούρανό καί τόν χρονό...» βρίσκειται τό μεγαλύτερο υπαίθριο θέατρο του κόσμου που μπορεί νά περιλάβη 10.000 θεατάς. Τη φετινή περίοδο έβόθη στό έπιβλητικό αυτό περιβάλλον οεσρά παραστάσεων που συνεκέντρωσαν τό άνθος τής ρωμαίικης κοινωνίας καί πλήθος ξένων καί περιηγητών. Έπαίχθησαν άπό τής 30 'Ιουνίου μέχρι τής 28ης Αδούστου υπό του θιάσου τής "Όπερις τής Ρώμης κατά οειρά τά έξής έβρα: «ή Δύναμις του Πεπρωμένου» του Βέρνι, «Αόεγκριν» του Βάγνερ, «Λουτοίσα» του Ντονιζέτι, «Τόσκα» του Πουτσίνι, «Παλιήτσου» του Λεονκαβάλλο μαζί μέ τό μιλλέτο «Βιλπούργου Νόετς», άπό τόν «Φαούστα» τού Γκουκό, θ. υμάσιι χορογράφημένο άπό τόν περίφημο Μπόρις Ρωμάνωφ, έπιστρέφοντα μετά διεταί άπουσία στό Μετροπόλιταν της Νέας Υόρκης, όπου διεκρίθη ώς χορογραφική μεγαλοφυΐα. Καί έν συνεχίσει ή «Κυβαλλέρια» του Μασκάνι μαζί μέ τό «Μόντο Τόντο», νέο έβργο του Πορρινο, «Τζοκοντε» του Πονιέλλι, «Τραβιάτα» του Βέρνι, «Μεφιστόφελ» του Μπώτσι καί «Ριγκολέτο» του Βέρνι.

Σ' αυτές ήλαβαν μέρος ό δοκιμώτεροι τών 'Ιταλών καλλιτεχνών του μελοδράματος υπό τήν διεύθυνση τών μεσέτρων: Μπελλέσσο, Ντέ Φαμπρίτις, Μορέλλι, Κουσίτσ, Σαντινι καί Τζινο, ώς καί κάλλιτοι προσηνημένα κόρα κατά διδασκαλίαι του Γ'ανουάττου ειδικού μαέστρου Κόκκα. Σκηνοθέτ. ήσαν τείσασες, οι κ.κ. Άντζολίνι, Μπαρλάκι, Φριτζέρι, καί Σάσει.

Μεταξύ τών έλεκτων έκτελεστών πρέπει ν' άναφερθοῦν μερικά όνόματα, όπως τών κυριών Μαρίας Κανίλια, άπαρμιλλου σοπράνο, Ρενάτις Τερζιλάντι, άλχομονήτου Έλσα, Μανόιν, Λιάνας Γκράνι, τής έξαιρετικής ήθοποιού καί τραγουδιστριας Άννος Λεονάτι, τής Φορέλας Κάρμεν-Φόρτι, άλλης νέας καί Ικανωτάτης έκτελεστρίαις κλπ. καί τών κ.κ. Ταλταβίνι, Σκίπι, τής τελευταίας άπουλούφειας του νέου τενόρου Άναλόρο, Πίνι, Νέρι, του άφάστου εις φωνήν καί πλειμων βαρουτόνο Τίτο Γκόμπι, του μεγαλοπρεπούς καί ισχυρού Μπενβενουό Φράντι κλπ. Υπεράνω όλων ό ύπέροχος καί λαοφιλότατος έν 'Ιταλία τενόρος Μπεαμίνιο Τζιλι, ό όποίος έδωσε πρώτος καί τό ώραίο παράδειγμα, διαρησας τics άποδοχές του στό θέατρο πρὸς πλουτισμόν τών σκηνηκών καί μηχανικών του μέσων, παράδειγμα που ήκολούθησαν άμέσως καί οι λοιποί πρωταγωνιστάι.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΥ ΔΙΑΒΑΖΕΤΑΙ ΚΑΘΕΤΩΣ

Ένας Όλλανδός ήλεκτρολόγος μηχανικός, ό Κορνέλιος Πότ, άφίχθη στην Άμερική πρὸς τό σκοπό νά πείση τούς Άμερικανούς μουσικούς νά διαβάσουν τics μουσικές νότες καθέτως καί όχι οριζόντιας.

Η μέθοδος του Πότ που έφηρμόσθη επιτυχώς στην Όλλανδία χρησιμοποιεί λευκούς κύκλους για τόν χαρακτηρισμό τών λευκών πλήκτρων του πάβου καί μαύρους για τά μαύρα πλήκτρα. Έξ άλλου τά σημεία αυτά αντί νά διαβάσονται οριζόντιας διαβάσονται καθέτως.

Ό Πότ ισχυρίζεται ότι εινε πολύ εύκολώτερο νά μάθη κανείς νά παιζή πάβου μέ τήν νέα αὐτή μέθοδο παρά μέ τή παλαιά. Στο Σλικερμπερ παρά τό Ρόττερντομ, έξ άλλου έχει έγκαταστήσει ειδικό τυπογραφείο στό όποιο έχει τυπώσει έως τώρα περί τό 10.000 μουσικά τεμάχια μέ τή νέα αὐτή μουσική γραφή.

Η ΑΥΣΤΡΙΑΚΗ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Πληροφορίες άναφέρουν ότι ή Συμφωνική όρχήστρα τής Αύστριακης πρωτεύουσής έτοιμάει περιόδιο ή όποία θα πραγματοποιηθῆ κατά τics άρχές του προσεχούς 'Ιουνίου.

— Η όρχήστρα αὐτή, έξ 85 μουσικών, που εινε ή δευτέρα σε άξία, μετά τή Φιλαρμονική όρχήστρα τής Βιέννης, θα περιόδιοσει στην Τουρκία καί Αιγυπτο, πιθανώς δε θα έβθη καί στός Αθήνας, για νά παιζή στό 'Ωδείο 'Ηρώδου του Άττικού.

— Τήν όρχήστρα θα διεύθυνῆ ό γ. Κρίπις ή ό κ. Μπαϊμ, διεκπεριμένο Αύστριακού μαέστρου.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ — ΘΕΑΤΡΟ — ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ — Έκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 3

Συντάκταις από 'Επιτροπή-Διηγήτ. Π. ΚΩΣΤΑΡΙΑΔΗΣ — Έπι τής Είλης Σ. ΠΕΤΡΑΣ

ΕΤΟΣ Α.΄

ΑΡΙΘ. 15

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 2.500

1 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1949

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΥΦΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

τοῦ κ. EUCEN SCHMITZ

Ἡ μουσικὴ διαφέρει ἀπὸ τὶς περισσότερες ἀδελφές τέχνες ἐκτός ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα καὶ ἀπὸ τοῦ γεγονότος ὅτι τὰ ἔργα τῆς βγαίνουν ἀπὸ τὸ χεῖρ τοῦ δημιουργοῦ τους σὲ νεκρά γραφικὰ σημεῖα καὶ αὐτὸ ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ ἕναν «ἀναδημιουργό» ποῦ θὰ τὰ ἀφαιρήσῃ στὴν πραγματικὴ ἤχητικὴ τους ζωὴ. Βέβαια ὁ μουσικὰ μορφωμένος μπορεῖ, ὡς ἕνα βαθμὸν, νὰ διεισδύσῃ στὸ μουσικὸ ἔργο τέχνης μὲ τὸ «ἀνάσπασμα» μόνον, δηλαδὴ ἀπὸ τῆ γραφικὴ εἰκόνα νὰ ἀναπαράσῃ μὲ τὴ φαντασία τοῦ ἑαυτοῦ ἔντονα τὴ ζωντανὴ ἀπόδοσιν ὥστε νὰ τὸ «ἀκούῃ νοερώς». Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τότε, ὅταν πῶ ἐνοικίῃ τὴν περίπτωσιν, τὸ ἀποτελεῖσμά ἐνταῖς μάλιστα ἕνα «ποικίλοτάτο» τῆς ἀνάγκης ἀντὶ γιὰ μὴ ζωντανῆ ἐκτέλεσιν ποῦ εἶναι ἔργο τοῦ ἐκτελεστῆ καλλιτέχνη ποῦ γίνεται ἔτσι τὸ μεσάζων πρόσωπον ἀνάμεσα στὸ δημιουργὸ καὶ τὸν ἀκροατὴ. Μὲ τὴ λέξη «ἐρμηνεία» ὀνομάζουμε συνοπτικὰ ὅλες τὶς ἀποφῆσις ποῦ πρέπει νὰ ἐξετασθοῦν γιὰ τὸ ἀποτελεσθὲν τὸ ἔργο αὐτό. Ἡ ἐρμηνεία φροντίζει ἰδιαίτερος γιὰ τὴν ἐκλογὴν τοῦ χρόνου (tempo) καὶ τὶς ἀλλαγὰς, τοῦ Δυναμικοῦ, τὸ φραζάρισμα, στὴν ἤχητικὴ φωτιστικὴ (χρηματοισοί τοῦ *toucher* τὸν πιανίστα, χρωματισμοὺς τῆς φωνῆς στὸν τραγουδιστὴ κ.λπ.) καθὼς καὶ γιὰ ὅλες τὶς πλευρὰς τῆς ἐξωτερικῆς καὶ ἐσωτερικῆς ἐκφράσεως γενικὰ. Ἡ ἐρμηνεία ὡς αὐτὴ παίρνει τὶς κατευθυντήριες γραμμὲς τῆς ἀπὸ τὸ ὄφους (στόλ) καὶ τὸ χαρακτῆρα τοῦ καλλιτεχνήματος. Ἐὰν αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία ἔχει λησθῆ ὅς ὄφει τῆς σὲ ὄλους τοὺς βασικοὺς τῆς παράνοτες κατὰ τὸ ζωντανέμα τοῦ καλλιτεχνήματος, τότε ἡ ἐρμηνεία «ἔχει στόλ», ἀντιθέτως σὲ ἄλλη περίπτωσιν, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον, θὰ τῆς λείπῃ τὸ στόλ.

Ἐπομένως ἀπαραίτητὴ προϋπόθεσιν μιᾶς ἐρμηνείας ποῦ ἔχει στόλ εἶναι πρὶν ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα, ἡ ἀλλανθαστὴ ἐκπλήρωσιν ὄλων τῶν τεχνικῶν ἀπαιτήσεων ποῦ προβάλλει τὸ καλλιτέχνημα. Ὅχι βέβαια μόνον μὲ τὸ ἀπονόητο νόημα ὅτι ὁ ἐκτελεστὴς (εἶτε εἶναι τραγουδιστὴς, ἐκτελεστὴς ὄργάνου ἢ μαέστρος) πρέπει νὰ κατέχῃ τὸν ἀπαιτούμενον βαθμὸν τεχνικῆς, ἀλλὰ ἀκόμη ὅτι ἀναγνωρίζει καὶ σέβεται τὶς ἰδιαίτερες τεχνικὲς ἰσορροπιὰς τοῦ καλλιτεχνήματος. Ἐτέτοις ἰδιαίτερος ἰσορροπιὰς εἶναι συχνὰ νὰ προέρχονται ἀπὸ τὸν ιστορικὸν χαρακτῆρα τοῦ ἔργου: τὸ ἔδος καὶ ὁ ῥυθμὸς τῶν ὄργάνων ποῦ ἀποτελοῦσαν τὴν ὀρχήστρα σὲ παλιότερες ἐποχὰς π.χ. διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τῆς συνηθισμένης σημερινῆς ὀρχήστρας, ἡ φωνητικὴ μουσικὴ τοῦ 18ου αἰῶνα ἀπαιτεῖ μὴ δικὴ τῆς ἐξχωριστῆ ἀντίληψιν σχετικὰ μὲ τὰ μουσικὰ μέτρα, τὰ ἔργα τοῦ 17ου καὶ 18ου αἰῶνα ἔχουν σχεδὸν πάντα ἀνάγκη ἀπὸ ὀρισμένους συμπληρωματικὰς φωνὰς στὰ ὄργανα ποῦ δὲν σηματοδοτοῦνται (*basso continuo*) καθὼς καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ κατασκευὴ ἀπαιτεῖ συχνὰ τὴν χρῆσιμοποίησιν μιᾶς ὀρισμένης Δυναμικῆς (ἤχῳ π.χ.) κ.λπ. Μιὰ ἐρμηνεία, λοι-

πὸν, ποῦ θὰ θέλῃ νὰ ἔχη στόλ πρέπει νὰ λογαριάσῃ ὄλα αὐτὰ τὰ τεχνικὰ στοιχεῖα. Μὲ τὸ ξεκαθάρισμα ὄμως τοῦ τεχνικοῦ μέρους ὁ ἐκτελεστὴς τοποθετεῖ μόνον τὸ πρωτόγονον θεμέλιον ποῦ θὰ στηρίξῃ ἐπάνω του τὴ βαθύτερον πνευματικὴ ἀντίληψιν τοῦ καλλιτεχνήματος.

Ἀλλὰ καὶ ὁ αὐτὸ τὸ σημεῖο βαρύνει κατ' ἀρχὴν ἡ ἱστορικὴ ἀποψιν: τὸ καλλιτέχνημα πρέπει νὰ ἐναρξῆται «στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του». Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς μὰς ἐγγίζει τὴν πρέπει νὰ ἐνοουῖμῃ μ' αὐτὸ ὅτι κάθε εἰδικὴ περίπτωσιν. Ἡ ἐρμηνεία ὄμως πρέπει νὰ δικαιώσῃ καὶ τὴν ἀτομικότητα τοῦ δημιουργοῦ ἐφ' ὅσον ἔχει ἀποτυπωθῆ ἐπὶ ὄφους τοῦ ἔργου. Ὅσο ὑποκειμενικώτερη π.χ. εἶναι μιὰ σύνθεσις, τόσο περισσότερο ἡ ἐρμηνεία τῆς πρέπει νὰ μοιάζῃ μ' ἕναν ἐλεύθερον ἀτομικὸν σχεδιασμὸν καθὼς ἐπίσης πρέπει νὰ κεραιφίζονται στὴν ἀπόδοσιν τῆς ἡ «κατεῦθυνσι» καὶ ἡ ἔθνητικότητι τοῦ καλλιτεχνήματος: μιὰ ἰταλικὴ μελωδία π.χ. ἀνέχεται (ἢ καὶ ἀπαιτεῖ) χρωματισμοὺς στὴν ρυθμικὴ ἄγωγη (*ritardando*, κορώνες κ.λπ.) ποῦ θὰ παραμόρφωναν τὴ λιτὴ μελωδία ἐνὸς ἄλλου γερμανικοῦ τραγουδιοῦ ἡ μουσικὴ φράσις μπορεῖ νὰ δοθῆ εἰς μιὰ ρομαντικὴ φαντασία πολὺ πὸ ἀκαθάρτιστη παρὰ εἰς μιὰ κλασσικὴ συνάτα κ.λπ. Κατὰ παρόμοιον τρόπον ὁ αἰσθητικὸς σκοπὸς τοῦ καλλιτεχνήματος πρέπει νὰ ἐπηρεάζῃ ἀποφασιστικὰ τὴν ἐρμηνεία. Ὁ ἐποικοδομητικὸς σκοπὸς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς π.χ. ἀπαιτεῖ μιὰν ἀπλήρ, σεμνὴν ἀξιοπρέπειαν, ἡ τόσο *intime* φύσιν τῆς μουσικῆς δοματιοῦ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ πολὺ ἀπαυτέρωτος χρωματισμοὺς ἀπὸ τὴν μουσικὴ ὀρχήστρα ποῦ ἐργάζεται μὲ πολὺ ἀδρότερος γραμμὲς. Τέλος ἡ ἐρμηνεία ἐξαρτᾶται σὲ πολλὰ σημεῖα καὶ ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν **κατηγορίαν** τοῦ καλλιτεχνήματος: ὁ δυναμικὸς τονισμοὶ π.χ. πρέπει νὰ ἐμφανίζονται μὲ ἐντελὸς δολοιτικὴ ἐσωτερικὴ ὀρμὴ σὲ μιὰ τραγικὴ ἢ μεγαλειώδη περίπτωσιν ἀπὸ τὴν περίπτωσιν ἐκείνην ποῦ ἐπιδικεῖ χιουμοριστικὰ ἢ γιομάτα χάρη ἀποτελεῖσμάτα.

Ἀφοῦ λοιπὸν κατ' αὐτὸ τὸν τρόπον τὸ χαρακτηριστικὸν στόλ τοῦ καλλιτεχνήματος δίνει τὶς κατευθυντήριες γραμμὲς γιὰ μιὰ ἐρμηνεία μὲ ὠσωστὸ ὄφους, εἶναι φανερόν ὅτι ὁ ἐκτελεστὴς καλλιτέχνης, τότε μόνον μπορεῖ νὰ ἐκπληρῶσῃ τὴν ἀποστολὴν του, ὅταν συλλάβῃ αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὸν στόλ εἰς τὴν παραμικρότερη του λεπτομέρεια, ὅταν δηλαδὴ κατανοῆσῃ κατὰ βάθος τὸ ἔργο τῆς τέχνης ἀπὸ ὄλους τοὺς πλευρὰς, τὶς τεχνικὰς καὶ τὶς πνευματικὰς.

Αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη κατανοῆσιν πρέπει νὰ συνοδεύεῖ τὴν μουσικὴν ῥοὴν τοῦ ἔργου, ἀρχινώντας ἀπὸ τὸ φραζάρισμα τοῦ πῶ μικροῦ μοτίβου ὡς τῆς γενικῆς ἀντίληψιν τοῦ σχεδιοῦ τοῦ ὄλου οικοδομητήματος, ἀπὸ τὴν σημασία τῆς ἐκφράσεως καθενὸς θέματος ἐξχωριστὰ ὡς τὸ ὄλοκληρῆ τῆς ἀποφαιρῆς ποῦ διέπει ὁλόκληρον τὸ ἔργο. (ἀκολουθεῖ) Μετάφρασις Ε.Δ.Α.



Ο Σοπέν

Με την ευκαιρία του έορτασμού της εκατοστής επετείου του θανάτου του Σοπέν. Ο οργανωτική επιτροπή των εορτών του Σοπέν, στο Παρίσι, έλαβε την άδεια και συγκινητική πρωτοβουλία, να κάμει την αναπαράσταση της κηδείας του Σοπέν, όπως άκριβως έγινε πρό έκατό έτων στην εκκλησία της 'Αγ. Μαδελάνης. ΟΙ χρονολογίες έκείνης της έποχής ανάφερον, ότι το άπόγευμα έκείνο

της κηδείας παρήτει άριθμητο πλήθος από τά πιο διαλεχτά μέλη της Παρισινής κοινωνίας και του μουσικού κόσμου. Έκείνο όμως που δέν ξέρουμε είναι τό άν έγινε στην εκκλησία στά 1849 ο ίδιος άπερίγραπτος συνωστισμός, σάν κι αυτόν που έγινε κατά την προχθεσινή τελετή. 'Υπ' αυτούς τους όρους εκτέλεστηκε τό μεγαλύτερο μέρος του Ρέκβιεμ του Μότσαρτ, υπό τη διεύθυνση του κ. Μπούρ, μέ τά κόρα και τήν όρχήστρα του Ραδ. Σταθμό. Κι' έπρεπε να περιμενώμε τή μεγαλειώδη εκτέλεση της Μάρς φίνεμπρ από τή μουσική της Φρουράς, γιά να ίδουμε να δημιουργείται, τέλος πάντων, ή ποθεινή ατμόσφαιρα που ταίριαζε σ' αυτό του τό είδους τήν εκδήλωση.

'Αναριθμητοί ήσαν οι προσκυνήτες που πήγαν και φέτος στή Μαγιόρκα, γιά να γονατίσουν μπροστά στά δύο κελιά που στό ένα άπ' αυτά ήμενε ο Σοπέν (γιατί στό μοναστήρι της Βαλντεμόζα υπάρχουν δύο κελιά άμφισβητούμενα του Σοπέν, τό ένα που πιστοποιήθηκε από τή θυγατέρα της Σάνδη, και τ' άλλο από τό βιογράφο του Φρ. Γκάντς.) 'Επίσης υπάρχουν και δύο πιάνο, τό ένα πιάνο Μαγιόρικου, πλαισιωμένο από άφιερωμένες φωτογραφίες τών περιφημότερων έρμηνευτών του, Κορτά - Μαρύ. Λόνγκ - Ρουμπινσάιν κ.λ.π. και τό άλλο, κατασκευής 'Εράρ, μέ τό πιστοποιητικό της έκτελωνισούς του. 'Αν ο Σοπέν, έδώ δέν έθνώρισε, και δέν έδοκίμασε παρά δυστυχίες, (οι θλίψεις του και οι μίζερίες του σάν άνθρωπου κι έραστο χρονολόγοντα από δώ, κι' από τό Νοάδ) δέν είναι έπίσης λιγώτερο άληθινό πώς στην Βαλντεμόζα άνθισε ύπερφορά τό θλιμμένο πνεύμα του.

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΚΕΡΟΥΜΠΙΝΙ

"Ένας κορυφαίος τραγουδιστής που διαρκώς φαλταρξίε, προβάριζε κάποτε μία όρια από κάποιο όπερα του Κερούμπινι, και, τραγουδώντας τό ρετσιτατίβο που προηγείται άπ' αυτήν τήν όρια, έμπεξε μία φάλτα άγριοφώνωρα: «Κόριε, τί θέλεις από μέ ; » «Θέλω νατράγουδάς σ'αλλά ! » του φώναζε τότε έξω φρενό ο Κερούμπινι, που παρακολουθούσε τήν πρόβα από ένα θεωρείο.

Στίς 15 Νοεμβρίου έφθασε μέ τό άτμόπλοιο «Ιωνία» ο διευθυντής του 'Εθνικού 'Ωδείου τών Παρισίων κ. Κλώντ Ντελβενκούρ, προερχόμενος έκ Μασσαλίας. 'Ο κ. Ντελβενκούρ, που συνοδεύεται από τόν κ. Πιέρ Ζερμαίν - τής «Όπερα Κομικ τών Παρισίων (α' βραβείον τραγουδιού) - τήν ίδια ημέρα της άφίεώς του έκαμε διάλεξι στόν «Παρνασσό» - οργανωθεισόν από τόν 'Ελληνο-Γαλλικό Σύνδεσμο - μέ θέμα «Τό γαλλικό τραγούδι, από τόν Γκουνό μέχρι σήμερα».

-'Η διάλεξι αυτή του διευθυντού του 'Εθνικού 'Ωδείου τών Παρισίων άρχισε στάς 9.30 μ.μ., και διήρκεσε μέχρι του μεσουκνίτου. 'Η όμιλία διηνήσθη μέ 26 τραγούδια - τά όποια έξετέλεσε ο κ. Ζερμαίν μέ συνωδόν στο πιάνο τόν κ. Ντελβενκούρ - συνθετών τών όποίων τό έργο άνεφέρετο στή διάλεξι.

-Τό ίδιο πρόγραμμα οί κ.κ. Ντελβενκούρ και Ζερμαίν θά έπαναλάβουν και στήν Βηρυτόν. 'Από εκεί γιά τόν ίδιο σκοπό θά μεταβούν στο Κάιρο. ΟΙ εκλεκτοί Γάλλοι καλλιτέχναι μετά τήν έμφανισί τους πρό του Καίριου Κοινού θά επιστρέφουν έκ νέου εις 'Αθήνας. 'Εδώ τήν Κυριακή 4 Δεκεμβρίου, ο κ. Ντελβενκούρ θά διεύθυνει στόν «Όρφέα» τήν τακτική συναυλία της Κρατικής 'Ορχήστρας, μέ έργα Γάλλων συνθετών, καθώς έπίσης και μέ ίδιόκας του συνθέσεις. Στήν συναυλία αυτή θα συμπαρή και ο κ. Ζερμαίν, που θα τραγουδήσει δύο τραγούδια του Ντεμπυσσύ και ένα του Ραβέλ.

ΤΙ ΠΑΙΖΟΥΝ ΤΑ ΠΑΡΙΣΙΝΑ ΘΕΑΤΡΑ

Τό Γκαίτε Λυρικ τήν περασμένη έβδομάδα άνέβασε τή νέα όπερέττα του γνωστού της Ισπανού μουσουργού Παντίλλα, συνθέτου της Βαλντεζα κ.ά., τή «Πορτογαλική Συμφωνία» μέ καταπληκτική έπιτυχία.

'Ως περήμερες άναγγέλλονται στή Κομεντι Φρανσαίς - «'Η τρελλή 'Ιωάννα» του 'Εντιμόν - Σή, μέ δυναμη κριτική. 'Η «Σερί» της γνωστής συγγραφέως Κολέτι, έπανάληψις της Νίνα, του Ρουσέν, στο θέατρο Μπούφ - Παρισιέν. «Τό σκυλί που τσιμπά» της Κον. Κολλίν στο Γκραμόν. Στό Βιέ Κολομπιέ «'Ολοι ήσαν παιδιά μου» μέ μεγάλη έπιτυχία. Και τό «Αποφορέο ο Πόθος» μέ σχετική έπιτυχία στο θέατρο 'Εντουάρ.

ΕΝΑΣ ΓΙΑΤΡΟΣ ΤΕΝΟΡΟΣ

'Ο Ζετήεις Ιατρός και τενόρος που έγκατέλειψε τήν τέχνη του 'Ασκληπιού - χάρην της καλλιεργίας της μουσικής, ο δρ Ρίσαρντ Τολέντο άφίχθη πρό ήμερών στο Λονδίνο από τήν Μάλτα.

'Ο Μάλτεζος Ιατρός πιστεύει ότι τό τραγούδι ήμπορεί να φανή περισσότερο χρήσιμο από τήν Ιατρική του τέχνη γιά τόσους λεπρούς της νήσου τους όποιους φρόντιζε κατά τή διάρκεια του πολέμου μέσα εις μία κατακόμβη. Πράγματι, όπως έδήλωσε τά χριστάνα που θα κερδίση από τις συναυλίες του, θα τά διαθέση γιά τήν άνέγερση ειδικού γι αυτούς σανατορίου στήν νήσο.

Τήν πρώτη του συναυλία στο Λονδίνο θα τήν δώση εις τό 'Άλμπερτ Χάλ, μέ τήν 'Αμερικανική όρχήστρα στίς 3 Δεκεμβρίου. 'Αργώτερα, έξ άλλου, και έφ' όσον θα σημειώση έπιτυχία ύπολογίζει να δώση συναυλίες γιά τόσους λεπρούς στο στή Κοπεγχάγη και τήν 'Αμερικήν.

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

Τοῦ κ. ΜΙΑΤ. ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΥ

Β'

Όπως είναι γνωστό από τη θεωρία ο πρώτος φθόγγος κάθε μουσικής σκάλας λέγεται τονική γιατί μ' αυτόν προσδιορίζεται ο τόνος δηλ. η σκάλα. Αυτή τη θέση όμως δεν την παίρνει αυθαίρετα, ούτε και μόνο του, γιατί όπως ήδη έχουμε πει πάρα πάνω, κανένας φθόγγος ή συχνορία δεν αποκτά αξία αισθητική παρά μόνο με σύγκριση. Τη θέση αυτή του την δίνουν οι υπόλοιποι φθόγγοι που διαδεχόμενοι ο ένας τον άλλο με μία ανάλογη διαστηματική σχέση, τείνουν μοιραίως να καταλήξουν κάπου, σ' ένα σημείο σταθερό, δηλαδή προς αυτόν που προσδιορίζεται πλέον ως «τονική» ως «πρώτη βαθμίδα της κλίμακος», για να μπορούσαν ύστερα κι' αυτά να πάρουν ιεραρχικώς μία θέση γύρω του, άλλος ως «πέμπτη βαθμίδα» άλλος ως «τέταρτη» ή ως «έβδομη» κ. τ. λ., για να είναι δυνατή η σύγκριση και η κλιση τους προς το φθόγγο της τονικής και για να δημιουργηθή έτσι το αίσθημα της τονικότητας.

Γιὰ να μπορέσει βέβαια κανείς να προσδιορίσει μία τονικότητα πρέπει ν' άκούσει μία διαδοχή τουλάχιστο από δύο συχνορίες που να επιδέχονται μεταξύ τους την πιο άμεση σύγκριση. Και λέγοντας πιο άμεση σύγκριση εννοώ, τήν πιο άπλη τήν πιο φυσιολογική σχέση, που υπάρχει μεταξύ δύο φθόγγων και που δεν είναι παρά το διάστημα της «πέμπτης καθαρής» είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω ενός βασικού φθόγγου (δηλ. του ντό προς τό σόλ ή του ντό προς τό φα).

Φα ← 5η προς τα κάτω Ντο 5η προς τα πάνω → Σολ

Αυτή η σχέση προκύπτει από την άπληξη των ηχογόνων σωμάτων, που όπως θα δοθμε πάρα κάτω, δημιουργούν τους λεγόμενους αρμονικούς φθόγγους. Είναι δέ η σχέση $\frac{1}{3}$ δηλ. ενός βασικού φθόγγου προς τόν πρώτον περιττόν αρμονικόν δηλαδή:

ντό ← ντό → σόλ
 βασικός πρώτος αρμονικός άρτιος πρώτος άρμ. περιττός

Ή πιο πάνω λοιπόν σχέση, μπορεί να πη κανείς πως είναι η πιο έλάχιστη προϋπόθεση, που χρειάζεται, για να θεμελιωθή μία τονικότης.

Έχοντας λοιπόν κανείς υπ' όψη του την πιο πάνω αναλογία, μπορεί παίζοντας μία συχνορία, άφου τη θεωρήσει ως βασική, να τήν κατεύθυνη ή προς τήν επάνω πέμπτη ή προς τήν κάτω ή άκόμα να θεωρήσει κι αυτήν τήν ίδια σάν μία από τις δύο πέμπτες, μιάς άλλης βασικής συχνορίας.

Κατ' αυτόν τον τρόπον βλέπουμε πως μία συχνορία ανάλογα με τήν κατεύθυνση της, άποκτά μέσα στο πνευμα μας, Έναν ειδικό χαρακτήρα, ο όποιος σχηματίζει τήν λεγομένη «τονική λειτουργία» (Fonction tonale).

Τρείς είναι οι τονικές λειτουργίες.

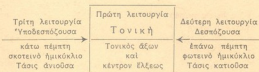
1) Ή βασική συχνορία, που θεωρείται και ως «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

άφετρία της διαδοχής, 2) ο προσωρινός σταθμός προς τήν επάνω πέμπτην και 3) ο προσωρινός σταθμός προς τήν κάτω πέμπτην.

Ή δεύτερη και ή τρίτη λειτουργία δημιουργούν μία αίσθηση πάνω και κάτω από τη βασική συχνορία, με τάση προς αυτήν, λόγω της έλλειψος του ύφιστανται, ή μεν πρώτη κατιούσα λόγω του ύψους της, ή δέ δεύτερη άνωίσα, λόγω του βάθους της.

Τήν πρώτη λειτουργία τήν λέμε «τονική», τή δεύτερη «δεσπόζουσα» και τήν τρίτη «υποδεσπόζουσα».

Ή συχνορία της τονικής θεωρείται ως τονικός άξων με δύο περιτρεφόμενα ήμικλίκια, τοῦ προς τα πάνω, που είναι ή δεσπόζουσα και που άποτελεί τήν άφετρία των κλιμάκων με δίεσεις και τοῦ προς τα κάτω, που είναι ή υποδεσπόζουσα και που είναι κι' αυτή επίσης άφετρία των κλιμάκων με ύφέσεις. Τις τρείς αυτές συχνορίες μπορούμε να τις παραρτηήσουμε ως έξής:



Όπως λοιπόν στο λόγο δημιουργούνται διακοπές που είναι προσωρινές ή τελειωτικές και σημειώνονται με κόμματα, άνω τελείες, τελείες κ. λ. έτσι και στο μουσικό λόγο δημιουργούνται διάφοροι σταθμοί που δεν είναι τίποτε άλλο παρά οι προσωρινές ή τελειωτικές διακοπές του.

Τις διακοπές του μουσικού λόγου, ειδικότερα τις ονομάζουμε πτώσεις: 1) μελωδική για διαδοχές φθόγγων και 2) αρμονική για διαδοχές συχνοριών.

Οι άρμονικές αυτές πτώσεις που μ' αυτές σημειώνονται οι προσωρινές ή τελειωτικές διακοπές, μέσα στο μουσικό λόγο, δεν είναι παρά διάφοροι άρμονικοί τύποι που δημιουργούνται από τήν κατεύθυνση που παίρνει κάθε μία από τις τρείς τονικές λειτουργίες προς τις δύο άλλες.

Οι διάφοροι αυτοί τύποι έχουν ως άρχην α) τή σύνθεση της συχνορίας της τονικής προς τή μία εκ των άλλων λειτουργιών δηλ. 1) τονική — δεσπόζουσα, 2) τονική — υποδεσπόζουσα και β) τή σύνθεση των δύο άλλων λειτουργιών προς τήν τονικήν δηλ. 1) δεσπόζουσα — τονική και 2) υποδεσπόζουσα — τονική.

Στήν περίπτωση α) το νόημα της μουσικής φράσεως είναι άτελες, έπομένως ή κατάληξη είναι προσωρινή και λέγεται αιωρούμενη, έμφ στη β) περίπτωση το νόημα της φράσεως είναι τέλει για αυτό και ή κατάληξη λέγεται καταληκτική. Ειδικότερα δέ στην άρμονία τόν τύπο 1) δεσπόζουσα — τονική τόν ονομάζουμε: τέλεια πτώση και τόν τύπο 2) υποδεσπόζουσα — τονική: πλάγια.

Οι δύο αυτοί τελευταίοι άρμονικοί τύποι, είναι δύο φάσεις τής καταληκτικής πτώσης, κατιούσα ή τήν τέ-

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

λεια και άνοισσα για την πλάγια. Ή μελωδική κίνηση δείχνει και στις δύο περιπτώσεις, τις δύο θεωρητικές τάσεις, την προς τα κάτω και την προς τα πάνω. Στην τέλεια πτώση έχουμε το θεμέλιο από άφουκ περάσει από την έβδομη της συγχορδίας σε διαβατικό φθόγγο, δημιουργώντας τον τύπο B — 7 καταλήγει στην τρίτη

της συγχορδίας της τονικής $\xrightarrow{\text{σολ} - \text{φα} - \text{μι}}$ στην πλά-

για πτώση ή πέμπτη της συγχορδίας της ύποδεσποζούσης, βαδίζει προς τα πάνω και καταλήγει κι' αυτή στην τρίτη της συγχορδίας της τονικής, άφου χρησιμοποιή-

σει τον ένδιάμεσο φθόγγο σε διαβατικό $\xrightarrow{\text{ντό} - \text{ρε} - \text{μι}}$,

στις διάφορες άρμονίες το πέρασμα του φθόγγου με θεωρείται σαν να σχηματίζει μία άλλη συγχορδία, που παρεμβάλλεται μεταξύ της ύποδεσποζούσης και της τονικής, την II βαθμίδα σε πρώτη άναστροφή μεθ' έβδομης (♯) : ή II βαθμεις παράγεται εκ της IV έπι τη βάσει της θεωρίας της σχετικότητας δηλ. IV = φα μείζων, II = ρε ελάσσον (σχετικώς).

Ο Ρήμαν τις σχετικές έπειδη βαδίζουν παράλληλως τις ονομάζει παράλληλες και τις σημειώνει με έν Ρ λατινικό. Έπειδη δέ ή II βαθμεις είναι παράλληλος της IV βαθμίδος που λέγεται ύποδεσποζούσα την ονομάζει παράλληλο της ύποδεσποζούσης και την εκφράζει με τα λατινικά γράμματα (Sp). Κατά τον ίδιο έπίσης θεωρητικό ή πού πάνω συγχορδία έρμηνεύεται ως ύποδεσποζούσα με έξη (♯) δηλαδή με προσθήκη ενός φθόγγου που άπέχει έξη φθόγγους από το θεμέλιο δηλαδή

$\xrightarrow{\text{φα} - \text{λα} - \text{ντο} - \text{ρε}}$. Αυτή τη συγχορδία την μετα-

χειρίζονται και οι συνθέτες της ελαφρής μουσικής ως τέλος των κομματιών ίδιως (tango και valse esilato).

Από τα παραπάνω καταλαβαίνει κανείς πως κάθε πτώση δημιουργεί μία τάση, είτε κατιοσσα είτε άνοισσα, που γίνεται πιο έμφανής με τη συμπλήρωση των μελωδικών κινήσεων' αυτή ή τάση δέν κάνει τίποτε άλλο, παρά να προσδιορίζει την τονικότητα κάθε μουσικής φράσεως ή περιόδου.

Προκειμένου λοιπόν να μιλήσουμε για τη σύσταση της τονικότητας, πρέπει ν' αναπτύξουμε τη συγγένεια των ήνων. Έπειδη όμως αυτή στήριζεται πάνω στους άρμονικούς φθόγγους, είναι άπαραίτητο να μιλήσουμε πρώτα υι αυτούς.

ΜΙΛΤ. ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΣ

Ο Λαβινιάκ άποφάινεται για τους συνθέτες : «Στη μουσική ιεραρχία ο συνθέτης κατέχει την πρώτη σειρά, γιατί ο έγκέφαλός είναι άνώτερος άπ' το δργα που έκτελει.» Κι' όποιος άπ' τους νεώτερους συνθέτες θέλει με το λιθαράκι του να προσφέρει κάτι στο βωμό των Μουσών, δε άναμετρήσει καλά το ύψος της άποστολής του, για να σταθή άνάμεσα δίπλα στη σειρά αυτή των έκλεκτών της Τέχνης.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΥ ΧΑΝΕΤΑΙ

Ή Μις Λώρα Μπόλτον, έθνολόγος και παλαιάμοχος έξερευνητρια, θα άναχωρήσει προσεχώς για τη 15η έξερευνητική άποστολήν της στην Νοτιοανατολική Άσια, εις άναζητηρίον άγνωστού και μη καταγραφείσης είσέτι μουσικής τών λαών τών χωρών εκείνων.

Όπως έδλωσεν τόν 'Αμερικανικό Μουσείο της Ίστορίας, δε έπισκεφθή τής Φιλιππίνας, την Βόρεια το Σιάμ, την Βιρμανία, την Ίνδονησία, τας Ίνδίας και το Θιβέτ, όπου θα κινηματογραφηθή η ζωή και τα έθιμα τών Ιθαγενών και θα συλλέξη έθνολογικό υλικό για τόν 'Αμερικανικό Μουσείο, για τόν Μουσείο Φυσικής Ίστορίας τού Μπώφφαλο κλπ.

Ή 'Αμερικανική έπιστήμων λέγει δε είναι όφίστηρη σημασία να γίνη ή έργασία αυτή όσον τόν δυνατόν ταχύτερα, δεδομένου ότι αι έξωθεν έπιδράσεις και ίδιως ο δυτικός πολιτισμός θα άλλοιώσουν συντόμας τόν γνήσιο τοπικό χαρακτήρα τών λαών εκείνων. Σχετικώς ένεθυμήθη μία «συναυλία», ή όποία είχε δοθή πέρυσι παρουσία της στην 'Αφρική από μία ομάδα μουσικών της Μπετουανόλαντ. «Από τα 43 τραγούδια τού προγράμματος, λέγει ή Μις Μπόλτον, μόνον 6 ήσαν γνησίας άφρικανικής μουσικής. Τα υπόλοιπα ήσαν άπομιμήσεις τραγουδιών τού Μπικ Κρόμπι, που είχε μεταδώσει ο ραδιοφωνικός σταθμός τού Κίμπερλεϊ.»

Ή Μις Μπόλτον, ή όποία είναι ίδιοκτήτρια της μεγαλύτερας συλλογής έξωτικώς μουσικής, της όποίας ή αξία ύπολογίζεται εις όνω τών 300.000 δολларίων θα φέρη μαζί της τρία μηχανήματα ήχογραφησεως διαφόρων διαστάσεων, κινηματογραφικά ταινίας συνολικού μήκους 50.000 ποδών και έπαρκείς συσκευές γεννηρίων, συσσωρευτών κλπ. διά 9 μήνας.

«Αι έξερευνητικές άποστολές λέγει ή Μις Μπόλτον, είναι σήμερα πολύ άπλούστερες παρ' ότι ήσαν τόν 1929 όταν είχα κάμει την πρώτη μου «έκστρατεία».

Χρησιμοποιούσα ως άφαιρητρια της την Μανία, ή 'Αμερικανική έξερευνητρια θα μεταβαίνει άεροπορικώς στις διάφορες χώρες τού προορισμού της, μολονότι σκέπτεται να χρησιμοποιήσει και ένα κινέζικο Ιστιόφορο για να έπισκεφθή τας νήσους της Μαλαισίας καθώς και ήμίονους για την έπίσκεψη τού Θιβέτ.

Κατά τις προηγούμενες έξερευνήσεις της στην 'Αφρική, τις Δυτικές Ίνδεις, τα άκρότατα σημεία τού Καναδά, της 'Αλάσκας και τού Δυτικού 'Αρκτικού, την Τασιή, τού Μεξικό και την Κεντρική 'Αμερική ή Μις Μπόλτον συνεκέντρωσεν όνω τών 6.000 λαϊκών τραγουδιών.

«Ο,τι δημιούργησε ο Μότσαρτ—κι' ήταν πραγματικά μέγα—κι' ό,τι άπαγόρευσε ζτόν έαυτού του να κάνει, βαραινόνται τόν ίδιο πάνω στη ζυγαριά της φήμης του. Οί άνθρωποι δε θάπρεπε να θέλουν τίποτε περισσότερο άπ' ό,τι όφείλουν να θέλουν. Το πρόταγμα «πρέπει» βγαίνει πάντα μέσα από κάθε δημιουργία του. Προτίμησε να φαίνεται πάντα μικρότερος άπ' ό,τι πραγματικά ήταν, παρά να φουσκώνει ως τόν τερατώδες. Τό βασιλείο της τέχνης είναι ένας δεύτερος Κόσμος, ύπαρκτός όμως και πραγματικός, ύποταγμένος στο μέτρο.»

Grillparzer

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ο ΤΟΣΚΑΝΙΝΙ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ

τό κ. ΚΙΜ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ



Ο Τοςκανίνι

Βράδυ, ώρα 9. 'Ανάστατος άπ' άκρου εις άκρον η Ιταλία. Οι Ιταλικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί, και τών γειτονικών άκόμη χωρών επί ήμέρες άγγέλλουν τό έξαιρετικό γεγονός. "Όλοι οι Ιταλοί προσηλωμένοι στά ραδιόφωνα τούς άναμένουν με χτυποκάρδι. Μα τί τό έξαιρετικό συμβαίνει λοιπόν άπόψε;

Ο Τοςκανίνι, ό μεγαλύτερος μάεστρος τού κόσμου όπως τόν άποκαλούν οι 'Ιταλοί, θά διευθύν ύστερα άπό έκοσι έπτά χρόνια άπόστασις τήν όρχήστρα τού «Λά Φενίτσε» τής Βενετίας.

Διπλές σειρές οι πλούσιες ιδιωτικές γόνδολες με τά πολύχρωμα στρωσίδια τους, με τούς γονδολιέρους ντυμένους με τίς γιορτινές τους στολές, κυρίες μέ» τά βελούδα, τά μετάξις, τίς δαντέλλες, τίς πολυτέλειες γόνδες, με βαρύτητα κοσμητικά, όλος ό πλοήτος τής βενετσιάνικης άριστοκρατίας, όλοι οι έπίσημοι, 'Ιταλοί και ξένοι, παραλαύνουν και συναθροίνονται στό κανάλια γιά νά πηλασησουν στό κατάφορο θέατρο. 'Ο Τοςκανίνι είνε τό 'Ινδαλμα τών 'Ιταλών, ένα έίδος καθόλου ήρωας. Και δικαίως, διότι ό άνθρωπος αυτός έκτός τής μεγίστης άξίαις του ως μουσικό άπεδείχθη και κάλλιστος πατριώτης με γενναία καρδιά. Στάς έννέα και δέκα πέντε εμφανίζεται ό Τοςκανίνι, άκόμη ζωηρός και εύκίνητος παρ' όλα τά 83 χρόνια του. Τόν ύποδέχεται καταγιομός χειροκροτημάτων. 'Αλλά ό μεγάλος μάεστρος είνε μετρίφωνος άρπάζει γρήγορα τήν μπαγκέτα του και άρχίζει άμέσως.

Τώρα όλοι σασπίνουν και άκούνε με εύλαβεια. Και παραλαύνει σειρά εικότων μ' έντονα χρώματα, γιατί ό Τοςκανίνι έσυγραφίζει κυριολεκτικώς διτι έρμηνεύει. Κάτω άπό τήν μαγκή του μπαγκέτα όλα γίνονται ανάλαφρα, εύκίνητα, βροσερά, βιασυγή και κρυστάλλινα. Και είνε άπόλαυσις τού αυτίου και τού πνεύματος ν' άκούει τίς σταθερές άρμονίες τού νεοκλασσικού Κερούμινι εις τήν εισαγωγή τού «'Ανακρόντος». Τό άκροατήριον άρχίζει τά χειροκροτήματα, αλλά ό Τοςκανίνι τά διακόπτει και άττακάρει αφημιδίως τό «πραγματικό ανάγλυφο» τής έκτης συμφωνίας τού Μπετόβεν (ποικιμενική), μετά τό τέλος τής όποιας ό κόσμος άσυγκράτητος πιά βιάδι ήτο διάλειμμα, έξέσπασε έν άλλοφροσύνη εις χειμαρρώδεις έπιδοκιμασίας, άποθεώσας κυριολεκτικώς τό γηραιό μάεστρο.

Και ή άπόλαυσις έξακολουθεί. Μεταφέρει τό ήλεκτριζόμενο κίνητηριό του με τήν άπείριτη ένοργη-

στρική εύγένεια τών Εολλίδες τού Φράνκ εις τούς άρχαίους χρόνους, στήν Αιολίδα, τής όποιας ή διάλεκτος έθωρείτο ή γλυκύτερα τής άρχαίας «'Ελλάδος, και άπό εκεί με τήν εύπλαστη μουσική τού Σμέτανα, στό λικνίσμα τόυ ποταμού Μολντάβα και ύστερα στήν χαρούμενο ήχηρό κι' αίσθησιακό Δόν Ζουόν τού Στρέουσι, γιά νά τελειώση ένδόξως με θριαμβευτική εισαγωγή τών «'Αρχιτραγουδιών τής Νυρεμβέργης» τού Βάγνερ στό τέλος τής όποιας κυριολεκτικώς πήνε νά πύση τό θέατρο άπό τίς έπευφημίες και τά χειροκροτήματα.

Σημειώτεον διτι άνάμεσα στό δύο μέρη τού προγράμματος έγινε πολύ μεγάλο διάλειμμα, κατά τό όποιον γνωστοί κριτικοί ώμίλησαν περί Τοςκανίνι, ανάλυσαντε τό έργο του. Διά νά καταλάβετε σέ πού βαθμόν οι 'Ιταλοί έχουν πεποίθησι στή μουσική άνωτερότητα του, παραθέτω τόν έξης διάλογο. Ένας άπληροφόρητος ένός ρώτης: «Μά είνε ή όρχήστρα τού «Φενίτσε» καλή, εις τό ύφος τών περιστάσεων;» Και ό 'Ιταλός έν άγανακτήσει: «Γιά νά δεχθή ό Τοςκανίνι νά τήν διευθύνή δέν μπορεί παρά νά είνε περίφημη». Και πράγματι ήτο περίφημη, διότι δέν ήτο ή όρχήστρα τού Φενίτσε αλλά ή τών Συμφωνικών Συναυλιών τής Σκάλας τού Μιλάνου.

Ο Τοςκανίνι όηρήξεν άπό τούς πρώτους και τούς πού άπόνδυνος έχθρους τού φασιστικού καθεστώτους Πνεύμα έλευθερο, δέν μπορούσε νά ύποταχθί στό ζυγό. Κι' αυτό άλλωστε όηρήξεν ή άφορητή τής διαγραφής τού όνόματός του προσωπικός άπό τόν Μουσολίνι, έκ τού καταλόγου τών ύποψηφίων διά τήν 'Ακαδημία τής 'Ιταλίας. Τόν άντιφασισμό του έπέτεινε ό δίκαιος θάνατος τού έπιστοθίου φίλου του και κάλλιστου μουσικού Γκαλιανίνι, διευθυντού τού Κονσερβατόριου τού Μιλάνου, Ιβρυτού τού «Σαλόνι Ντεϊ Κοσταρτί ντελ Κασερβατόριο». Ο Γκαλιανίνι καταγρηθή δίκαιως άπό τούς άνθρώπους τού Μουσολίνι διτι κατεγράθη γενναία ποσά προοριζόμενα γιά τήν έποικειή τής αίσθήσης τών συναυλιών. Κατόπιν τούτου ή κυβέρνησις διέταξε άνακρίσεις εναντίον του. Ο φιλότιμος όμως μουσικός, μη δυνηθείς ν' άνεχθί τήν άδικη προσβολή ήτοκτόνησε κρεμασθείς άπό τόν έξώστη τής άνεγειρομένης οικίας του. Τό φρικτό θέαμα τού αιαρούμένου φίλου του έκαμε όδυνηρή έντόπισιν στόν μεγαλόχουρο μάεστρο. Τέλος ή τρίτη άφορητή τής όριστικής πλέον κεκρυμμένης έχθρότητός του πρός τόν φασισμό όηρήξεν τό γνωστόν επεισόδιον συμβάν έν Βολονια σέ μία συναυλία πού δόθηκε εις μνήμη τού Μαντινιέλλι όπου πρό τής έπιμόνου άπατήσεως τού τοπικού άρχηγού φασίστα νά έκτελήση τόν φασιστικό ύμνο «Τζοβίντστας ήρνήθη, δεχθείς Ισχυρό ράμπια παρ' αύτού. Έκ τής έπιβουσις συρράξας τόν έρωσεν ό μεγαλόσωμος και χειροδύναμος σωφέρ του, ό όποιος έν τέλει τόν έσπρωξε στό ατοκνιτήριό του και έθρυμεν όλοταγώς. Η συναυλία έματαιώθη.

Ο Τοςκανίνι έμεινε άκόμη δύο έως τρία χρόνια στήν 'Ιταλία και κατά τό 1929 έφυγε στήν 'Αμερική τελείως άπογοητευμένος άπό τήν κατάστασι τής πατρίδος του. Έπίστρεψε μόνον τό 1947. Στήν Βενετία είχε 27 χρόνια νά διευθύνή γι' αύτό τού έκαναν τέτοια ύποδοχή εκεί. Έννοείται διτι διεθύνε άπολύτως δωρεάν.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

Το κ. Π. ΒΡΕΤΟΥ

Έξετάσαμε σε προηγούμενα άρθρα μας χωριστά όσες από τις περιπτώσεις που άφορουν τη μουσική διαπαιδαγώγηση του παιδιού, βρήκαμε γενικότερα ένδιαφέροντες, και παίρνοντας για πρώτο αντικείμενο μελέτης μας το παιδί, φθάσαμε από αυτό στο δημο-βιβάκιο, που τόν θεωρήσαμε το επίκεντρο της όλης υπόθεσης. Τώρα ανεβαίνοντας τα σκαλοπάτια της έρευνάς μας, φθάνουμε στη μελέτη της επαγγελματικής προετοιμασίας στα Ώδεια του πτυχίου της Ώδικης, που είναι ο δάσκαλος του δασκάλου στη μουσική.

Η ειδική σπουδή των λεγομένων θεωρητικών μαθημάτων στα Ώδεια, άρχισε από τα στοιχεία της μουσικής θεωρίας, για να φθάσει στο δίπλωμα της συνθέσης, που είναι ο τελευταίος σταθμός της μουσικής σπουδής.

Η σπουδή αυτή μπορεί να υποδιαιρεθί σε μικρότερες βαθμίδες, με τίτλους πτυχίων αναλόγως με την ύπερηξη των ειδικών μαθημάτων που διδάσκονται κυρίως. Έτσι υπάρχει παρακάτω από το δίπλωμα της συνθέσεως, το πτυχίο της φούγγας, πιο χαμηλά το πτυχίο της άρμονίας, και πιο κάτω ακόμη το πτυχίο της Ώδικης.

Για να θεωρηθί ο σπουδαστής ότι έχει τα προσόντα να άποκτήσει το πτυχίο της Ώδικης, πρέπει κατά το αναλυτικό πρόγραμμα των Ώδίων να έξει, από μόν τα γενικά μαθήματα όσα έχει ένας τελειόφοιτος όποιουδήποτε άλλου μουσικού θεωρητικού ή τεχνικού κλάδου (όργάνου), από δέ τις ειδικές γνώσεις, της άρχης των άπαιτουμένων για το δίπλωμα της συνθέσεως.

Αυτές έπάνω κάτω τις γνώσεις άπαιτεί και η έπιτροπή του Ύπουρου Παιδείας, που ένεργεί το δια-κρίσιμο για να χορηγήσει το ειδικό πτυχίο, που είναι άπαραίτητο για το διορισμό (όσχετα άν δέχεται κάθε λογής μουσικά πτυχία Ώδίων σαν τεκμήρια σπουδών, για να έπιτρέψει την έξέτασι των ύποψηφών) με μερικές όμως διαφέρει από τα Ώδεια όταν έξεταστέα όλη, που πολύ περίεργα ποτέ από κανένα μουσικό έκπαιδευτικό όργανισμο δέν θεωρήθηκαν οδοιώδεις, όπως άποδεικνύεται έκ του ότι άν και από τόσον καιρό θεσπίστηκαν αυτές οι έξετάσεις, καμιά συμπλήρωση δέν έγινε στη προγράμματα των Ώδίων, για να άνταποκριθούν πλήρως με εκείνα που ζητά η έπιτροπή. Κι αυτά όμως είναι πολύ λιγότερα, καθώς νομίζουμε από εκείνα που χρειάζονται και κατά μείζονα λόγο θα έρχοιάντο άν έφηρμόζετο ευρύτερο μουσικό - παιδαγωγικό πρόγραμμα στα σχολεία.

Η έπιτροπή έξετάζει την Ιστορία και όρισμένα άλλα μαθήματα γραπτά. Αυτό άπαιτεί ίκανότητες δια-τύπωσης και γνώσι της έλληνικής γλώσσας. Στα Ώδεια όμως δέν ζήτουται γραμματικά προσόντα, ούτε και ύπαρξη τρόπος εκεί να συμπληρώσουν τις γνώσεις των όσων δέν έτυχε να τελειώσουν κλασσικό γυμνάσιο, ή όσων θέλουν και νομίζουν ότι ή φιλολογία θα τους βοηθήσει στην καριέρα τους. Ειδικά για κείνον που πρόκειται να διδάξει γυμνασιόπαιδες ή τελειόφοιτους

γυμνασίου θα ήταν άπαραίτητος κάποια σχετική γραμματική μόρφωση. Το ζήτημα θα έλυτο άν το Ώδείο άπαιτούσε, για να έπιτρέψει τις έξετασεις στην Ώδική, κάποιο χαρτί γυμνασίου ή άλλης Μόσης σχολής, ή άν έφρόντιζε το ίδιο, θέτοντας κάποιο κατώτατο όριο δημοσίας εκπαίδευσας, να συμπλήρωση με δικά του μέσα τη μόρφωσι αυτή, όποτε θα είχε την έκλογη των μαθημάτων στα όποια θα ίδιχε ιδιαίτερη άνόπτυξι.

Σχετικά με την έλάσκησι στη γραπτή δοκιμασία, ο σπουδαστής μπορούσε να ύποχρεωθί να δίνη όρισμένες γραπτές έναλλαγές κάθε χρόνο σε θέματα Ιστορικά ή μουσικής έρευνας (μορφολογίας).

Η έπιτροπή ζητεί άνάλυσι αισθητική και μετρική ποιήματος. Πού θα μάθη τα μέτρα, τη στιχομουργική, την αισθητική του λόγου και της ποιήσεως ο ύποψηφός καθηγητής της μουσικής πού θα διδάξει, στα γυμνάσια και στις Παύ. Άκαδημίες; Μόνος του; Πόσον καιρό θα χάσει γυρεύοντας τον κατάλληλο για να του μάθη αυτά τα πράγματα δάσκαλο; Κι άν τον βρή! Όμως έξομε και από την πείρα ακόμη, πώς αυτές οι γνώσεις είναι χρήσιμες, άπαραίτητες σχεδόν σε κάθε βήμα του σταδίου του.

Μά άς μάς έπιτραπή, κατά παρέκβασι από το θέμα μας, να παρατηρήσουμε ότι δέν θα ήταν όσκοπο (αυτή είναι ή μετριοπάθεια έκφρασι) να μάθαιναν και οι μινδόντες συνθέτες μας μετρική, γιατί τότε δέν θα κινδύνευαν να βάσουν όπνοες συλλαβές στα λοχρά μέρη του μέτρου ή τονισμένες στα άσθενή, δίνοντας την έντύπωση πώς τη μουσική πάνω στους έλληνικούς στίχους την έγραφε ξενολόγως.

Η έπιτροπή ζητά ύποδειγματική δασκαλία για να άντιληφθί τη δασκαλική μέθοδο του έξεταζόμενου.

Αυτό όμως πού μπορεί πράγματι να άντιληφθί από τη δασκαλία αυτή είναι, όχι ή μέθοδος ή οι παιδαγωγικές γνώσεις αλλά τα προσόντα αυτοσχεδιασμού του έξεταζόμενου. Ο πτυχιούχος της όργανικής μουσικής πού παρουσιάζονται για έξετάσεις στην έπιτροπή, είναι πολύ άμφίβολο άν διδάξαν ποτέ τραγουδί ή σολφέζ. Άλλά και ό κείνους πού το Ώδείο προετύμασε ειδικά για το πτυχίο της ώδικης, ποτέ δέ φρόντισε να δώσει παιδαγωγικές γνώσεις, ούτε γενικές ούτε ειδικές. Και όμως ύπαρχουν παιδαγωγικές γνώσεις άπαραίτητες για κάθε δάσκαλο. Έξ όλλου ύπαρχουν μουσικοί πού άφιέρωσαν μέγα μέρος της δράσεως των στα προβλήματα της μουσικής εκπαίδευσας, όπως οι Lavignac, Maurice Emmanuel, Wilhelm, Jacques Dalcroze και άλλοι, των όποιων και το έργο και τα όνόματα ακόμη μένουν άγνωστα στους σπουδαστές μας.

Η άντιπαράβολη αυτή των γνώσεων, πού άπαιτεί ή έπιτροπή, μ' αυτές πού δίνε το Ώδείο, φανερώνουν μέρος μόνον της άνεπαρκείας της τεχνικής και της γενικής μορφώσεως πού παρέχουν τα Ώδεια για αυτόν τον κλάδο. Κι' έφ' όσον έπρόκειτο για μιν άρχη το πράγμα έδικαιολογείτο κάπως, τώρα όμως δέν συντρέχει λόγος έπιβολής καινούργιων θεσμών, αλλά πραγματικής ψυ-

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΣΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

χολογικής ανάγκης ενός λαού, που ζητά να μορφωθεί και πρέπει να μορφωθεί. Χρειάζεται να εξετασθεί αυτό το ζήτημα σοβαρώτερα και να δοθεί μία λύση ανάλογη με τη σημασία του μαθήματος αυτού.

Εξετάζοντας τι ζητούν από το δάσκαλο της σχολικής μουσικής οι άλλες χώρες, έχουμε ότι: «δύο διδάγματα πέραν από την εξέταση επί τη του διδασκαλικού μουσικού επαγγέλματος και την πεποίθηση ότι ο λαός μας είναι επιδεικτικός μεγάλης μουσικής μορφώσεως, θα παρουσιάσουμε σαν συμπέρασμα μία σκιαγραφία των ελαχίστων γνώσεων που νομίζουμε πως πρέπει να έχει ο μέλλον μαθητής της σχολικής μουσικής.

Έν πρώτους δεν θα έπρεπε το παιδί της Ώδικής να είναι το μικρό σκαλοπάτι του διπλώματος της συνθέσεως, αλλά κάτι τελείως αουτελιές και ανεξάρτητο, επειδή ο σκοπός του είναι ανεξάρτητος και διαφορετικός. Αυτό το παιδί πρέπει να είναι άπαιχτος απαιτητή για το δικαίωμα διορισμού. Οι εξετάσεις της έπιτροπής θα έπρεπε να καταργηθούν, αντικαθιστάμενες από ειδικές εξετάσεις των Ώδείων με Κριτική έπιτροπεία, ή να καταργηθούν οι εξετάσεις των Ώδείων και να τις διεξάγει η έπιτροπή, γιατί δεν μπορεί για τον ίδιο σκοπό να υπάρχουν διαφορετικά προγράμματα εξετάσεων ούτε είναι σωστό για το γόητρο των Ώδείων να κρίνονται οι τίτλοι των άρχιστων, αλλά ούτε και η σάδοτος έλευθερία συντελεί εις την έκτιμησι των εκδοδιμένων τίτλων.

Για την άποκνησι του τίτλου να διδάσκονται: **Άρμονία.** Όσα συνήθως διδάσκονται για το παιδί της άρμονίας συμπληρωμένα με στοιχειώδεις γνώσεις κοντραπούντου, μιμήσεως, φύογας. Όχι για να μάθω ο σπουδαστής να γράφω φύογες αλλά για να ζήσει καλά τι είναι αυτό το έβος και να μπορεί σε δεδομένη περίπτωση να αναλύσει ένα τέτοιο έργο στους μαθητάς του.

Μορφολογία. Σάν κύριο μάθημα συμπληρωμένη με στοιχεία γενικής αισθητικής. Να είναι ικανός ο σπουδαστής να αναλύσει ένα έργο, να ξέρη καλά τους παλμούς και νέους τύπους φόρμας, να μπορεί με τη χρήση του γραμμοφώνου να εισαγάγει τους μαθητάς του στην έκτιμησι της μουσικής άρχιτεκτονικής και της σοβάρης τέχνης.

Ιστορία. Μελετημένη σε μεγαλύτερη έκταση και πιο βαθειά από ότι γίνεται συνήθως.

Σολφέζ, πάντο. Έκ πρώτης ύφωος άνάγνωσι, όπως γίνεται για το παιδί άρμονίας.

Διδασκαλία. Γνώσεις παιδαγωγικές, γενικές και ειδικές, με εξέταση σε πρακτικό διδασκαλείο επί της διδασκτικής όλης των σχολείων όπως την περιγράφουμε σε προηγούμενα άρθρα μας.

Μονωδία. Άσχετα με το άν έχη ή δεν έχη φωνή ο σπουδαστής (πρέπει πάντως να έχει κάποια σχετική φωνή) να υποχρεωθεί να διετη τοιάχιστον παρακολούθησι του μαθήματος, γιατί δεν ένοείται να υποχρεώνεται να διδάξει τραγούδι κάποιος που ποτέ δεν το διδάχθηκε ο ίδιος.

Όργανολογία. Σαφή γνώσι του όνόματος του σχήματος και του ήχου των όργάνων της όρχήστρας, της μπάντας και έν γενέ των όργάνων που χρησιμοποιούνται στον τόπο μας.

Έλληνικά γράμματα, ανάλογα με του κλασσικού γυμνασίου, με ιδιαίτερη προσοχή σε ότι άφορα την ποιησι.

Από τα άνωτέρω εξέγεται, ότι δεν έπιμένουμε τόσο στις τεχνικές γνώσεις, και βρίσκουμε άρκετές αυτές που δίνει συνήθως για το παιδί της άρμονίας ένα σοβαρό Ώδειο, αλλά θέλουμε τον παιχιοχό της Ώδικής περισσότερο μορφωμένο μουσικολογικά και γενικά. Η μόρφωση του να φαίνεται και να αποβάλλεται και στη τάξι και στο σύλλογο των συναδέλφων του και στην πνευματική ζωή της πόλεως στην όποια θα όπηρητήση.

Είναι σφάλμα για όσους νομίζουμε ότι ο προορισμός του καθηγητού της μουσικής είναι να προετοιμάσει ένα τραγούδι.

Αυτό είναι μόνον μία φάσι στη δράσι του. Ο κύριος προορισμός του είναι να κατευθύνη τους μαθητάς του στην αγάπη της άληθινά καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η πρακτική μουσική εξέταση πρέπει να άποτελέσει έργο πρό παντός του δημοδιδασκάλου. Η συνέχειά της στο γυμνάσιο μπορεί να φθάσι το πολύ σε μία κάποια έκτέλεσι ενός χορωδιακού έργου μεγάλου δασκάλου ή μια στοιχειώδη έκτέλεσι όργανικής μουσικής.

Η άκράσι όμως και η άνάλυσι κλασσικών έργων μπορεί να παρουσιάση πλήθος άριστουργημάτων στους μαθητάς, και είναι ο καλύτερος τρόπος προαγωγής του ένδοιφροντός και για την πρακτική εξέταση και για την όποστηριξι της καλής τέχνης εκ μέρους των αόριανών πολιτών.

Η ίδρυσι ιδιαίτερης μουσικοπαιδαγωγικής άκαδημίας θα έλυε τους μερικά από τα προβλήματα αυτά, κατά βάθος όμως πιστεύουμε ότι δεν πρέπει οι σπουδαστές της Ώδικής να άποκαρνηθούν από τα άδεια, που είναι ίσως στις όποιες γεννιούνται και άναπτύσσονται στα νιάτα οι ιδέες που θα κατευθύνουν άργότερα τη μουσική ανάπτυξι του τόπου, και όπου καθένας έργάζεται σε ιδιαίτερο ίσως μουσικό κλάδο, όλοι όμως ζυμώνονται μέσα στην προσάθεια της έπιτυχίας μιζς γενικής καλλιτεχνικής άνόδοι. Άλλωστε τώρα που η σχολή αυτή δεν ύπάρχει, νομίζουμε ότι τα άδεια έχουν καθίσει να μη φεισθούν δαπανών για ένα όκείο, που θα έπιτρέψη στο πολλαπλάσιο τη δαπάνη, δημιουργώντας φιλομούσους πολίτες.

Στά Ώδειά άφιερώνω με την εύγνωμοσύνη και το σεβασμό παληού τους τελειοφοίτου τουτο το άρθρο, το τελευταίο αυτής της μελέτης μας γιατί από τα χέρια των Ώδείων μας είναι η άρχη και το τέλος της μουσικής εκπαίδευσής της χώρας μας.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΒΡΕΤΟΣ

«Τα στοιχεία της μουσικής για όρχήστρα είναι όμοια με κείνα της ζωγραφικής. Η σύνθεση αναπαριστά το σχέδιο, η μελωδία της σκιαγράφησης η άρμονία, το φως και τη σκιά και η έννοργάνωση το χρώμα.»

J. Raff

«Η άρμονία στη μουσική δε συνίσταται άπλάς στο συντάιρισμα ήχων που να συμφωνάνε, αλλά στις όμοιβάεις τους σχέσεις, στην κατάλληλη διαδοχή τους σ' ό,τι θα μπορούσαμε να άποκαλέσουμε ήχητική ανάταξι.»
Delacroix

ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΗΡΩΙΚΗ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Γραμμένες από τους ΒΑΓΚΝΕΡ — ΤΣΑΪ-ΚΟΦΣΚΥ — ΜΠΕΡΛΙΟΖ

Ο ΒΑΓΚΝΕΡ

Πρώτ' απ' όλα ή έκφραση «Ηρωϊκή», δά πρέπει να νοσηθή μέσα στην πιο πλατιά της έννοια και σημασία, κι' όχι ότι αφορά μόνο ένα στρατιωτικό ήρωα.

Πρέπει να νοιάσουμε καλά με την ονομασία «Ηρώς, τόν ολοκληρωμένο άνθρωπο, τόν τέλειο, στόν οποίο όλα τά καθαρώς ανθρώπινα αισθήματα, άγάπης, θλίψης και δύναμης, τού άνήκουν ιδιαίτερα, πλήρη και ίσχυρά. Κι' έτσι μόνον άντιλαμβανόμαστε τόν άκριβη άντικειμενικό σκοπό, πού ό καλλιτέχνης μάς κάνει να νοιάβουμε, μέσα στην κατανοητή μουσική τού έργου τού. Ή ολοκληρωμένη καλλιτεχνική έκταση αύτου τού έργου, είναι γεμάτη απ' όλα τά ανθρώπινα αισθήματα πού δραστηκότητα ελαχιστών μέσα στην ψυχή, προερχόμενα από μία προσωπικότητα τέλεια και ίσχυρή, πού γι αύτή τίποτα από τ' άνθρωπινα δέν της είναι ξένο. Αύτή ή προσωπικότητα κλίνει μέσα της όλη τήν άληθινή ανθρώπινη φύση τήν έκφράζει με τίτοιον τρόπο, ώστε από τήν πιο πηγαία κι' άμεση έκδήλωσή της, καταλήγει σ' ένα συμπέρασμα, πού ένώνει τήν πιο αισθηματική τρυφερότητα με τήν πιο ενεργητική δύναμη τής φύσης αύτης. Τό συμπέρασμα αύτό είναι ή ήρωϊκή ιπνοή πού χαρακτηρίζει αύτό τό άριστούργημα.

Ο ΤΣΑΪΚΟΦΣΚΙ

Σ' αύτην τή τρίτη κατά σειράν συμφωνία του, ό Μπετόβεν άποκάλυψε τήν τερατοία και θαυμάσια δύναμη τής άπεραντοσύνης τού δημιουργικότητος τού πνεύματος, ένδ στις δύο προηγούμενες τού δέν ήταν άκμή τίποτε άλλο από ένας καλός μιμητής τών προκατόχων τού Χάυντ και Μότσαρτ. Στην πρώτη κίνηση της «Ηρωϊκής», ό Μπετόβεν προκάλεσε τήν έκπληξη τών συγχρόνων τού μουσοουργόν με τό νεωτερισμό τής φόρμας, και τή λακωνική δύναμη τής βασικής μουσικής ιδέας, έπάνω στην οποία έγχετο τό κολοσιαίο τού έργου, με τά μέσα της πολυφωνικής τέχνης, καθώς και με τή μέχρι τότε άγνωστη τεχνική της ορχήστρας του. Πραγματικά σάν θέμα βασικό τού πρώτου μέλλέγκρου, δέ μεταχειρίζεται παρά μόνο τέσσερα άλλα ένός μικρού σαλλπίσματος, πού άποτελεί τό κύριο μέρος της συμφωνίας, μέσα σ' μία καλειδοσκοπική μεταμόρφωση τού πάντοτε νέου. Μετά άκολουθεί τό άντάντε με τό ζοφερό χαρακτήρα πένθιμου έμβατηρίου, όπου άκούοι τό μοιρολόι και τούς θρήνους γιά τόν ήρωα πού χάθηκε και πού σ' αύτόν ό Μπετόβεν άφέρωσε τή συμφωνία του. « Συμφωνία συνθεμένη γιά τόν έρτοραμό τής μνήμης ένός μεγάλου άνδρός » είναι ό τίτλος της.

Μά πολλούς και διάφορους τρόπους κι' έπεξηγήσεις προσπάθησαν να έξηγήσουν τό Σκέρτο της, τό τόσο σπινθηροβόλο και γεμάτο από πολλά έπισοδία φανταστικά, όπου πραγματικά μέσα σέ μία άπλη κι' άδιάκοπη προσπάθεια φρονιζέει να ντύσει με πραγματικές εικόνες, τά χωρίς σαφή βάση μουσικά σκίτσα της φαντασίας τού. Μά ό έπεξηγήσεις τους αυτές, ήσαν τόσο πολύ μακριά από τήν πραγματικότητα ώστε έφρασαν να πουν ότι με τό σκέρτο αύτό, ό Μπετόβεν ήθέλησε να έκφράση μουσικά μία έπίθεση τού ήπικου έναντίον μιάς έχθρικής όλης πεζικοιάς! Όπως δήποτε τό Σκέρτο αύτό, με τήν αναπάντητη είσαγωγή

τού κουαρτέτου και τά θορυβώδη σαλλισμάτια τού, προξενεί ένα άπροδόκητο έξέ. Ή συμφωνία αύτή τελειώνει μ' ένα φανταχτερό φινάλε σ' ένα έπινεικό τραγούδι.

Ο ΜΠΕΡΛΙΟΖ

Ύπεροχη, μεγαλειώδης και μελαγχολική έποποιία, όπου βλέπομε ότι ό ποιητής κατά διαφόρους περιόδους έμπνεύστηκε από τά άνθραγαθήματα τού ήρώα του, καθώς κι από τή σπαραχτική αύτή θλίψη πού δοκιμάζει από τή δίψα της φιλοδοξίας του, παραδιδόμενος πότε κι ζέφρενα ζεσπάσματα και πότε σέ μία σκοτεινή άνειροπόληση. Ή συμφωνία αύτή είναι μία από τίς άραιότερες συλλήψεις τού πνεύματος και τής ιδιοφυσίας τού Μπετόβεν, από τίς πού έντονες έκδηλώσεις τού σταθερού χαρακτήρα της εύνεργειας και τού μεγαλείου τής έμπνευσης τού. Κι' αύτή ή πανηγυρική και πομπώδης έκδήλωση της θλίψης του, μπαίνει μέσα στην ψυχή μας και τήν πλημμυρίζει από ύπερτάτες συγκινήσεις.

Μετάφραση Γ. ΠΛΟΥΤΗ

ΑΝΤΡΕΑΣ ΣΕΓΚΟΒΙΑ

Στά τελευταία φύλλα να τί άναφέρουν οι διάφορες κριτικές τού Παρισινού τύπου γι' αύτόν τό Μέγιο Κιθαριστή. Κατάγεται από ένα χωριό τής Γρενάδας. Πέρασε τά παιδικά του χρόνια στή μεγάλη αύτή πόλη της θείας τέχνης, όπου άναπόχθηκε ως διά μαγείας με τό κάθε χάρσιμα πού ή Θεία Πρόνοια μπορεί να σπείρη μέσα στην ψυχή τού καλλιτέχνη. Έπαυξε βιολί, βιολοντσέλλο, γρατσουρίζοντας μετά άρχισε πιάνο, μά δέν τόν ύδαριστόκοσε ούτε κι' αύτό. Μόνο ή κιθάρα τόν γοητεύει, και μελετώντας ή βρίσκει τό δρόμο του, και γίνεται διά μίας μαθητής και δάσκαλος αύτου τού όργάνου. Άργότερα καταπάνεται με τά έργα της παλιάς μουσικής και τά κάνει να ξαναζούν με όλη τους τή λαμπρότητα, μεταγάρφοντάς τα γι κιθάρα. Ή κιθάρα τού μάς έμφανίζεται σάν ένα «λαβασίν έκφραστικό» όπως τή χαρακτηρίζει ό Ντεμπουσώ. Μ' αύτή, ή μουσική γυρίζει τις πιο έξουλαωμένες σφαίρες.

Δέν τόν άκούομε μόνο, τόν όνειρευόμαστε. Χάρη σ' αύτην τή διαβολική τεχνική πού πέτυχε ό Σεγκόβια έβωσε νέους τίτλους εύνεργειας στό όργανό του, παρουσιάζοντας μία άπροδόκητη κι έξαιρετικά σημαντική μουσική άποκάλυψη στή σημερινή μουσική Τέχνη.

GINETTE NEVEU

Κατά τό τρομερό άεραπορικό δυστύχημα πού συνέβη πού ήμερώς, σκοτώθηκε ή μεγάλη γαλλίδα βιολίστρια Ζινέτ Νεβέ, ηλικίας 29 ετών. της οποίας ή έφηση τεχνική καθημερινώς άποκοιδσε και μεγαλύτερη φήμη. Τό πρώτο βραβείο τό πήρε στό Κονοσερβατόριο τού Παρισιού, όπου ήταν μαθήτρια της τάξεως Μπουσέρι. Άργότερα πήρε και τό πρώτο βραβείο τής Βαρσοβίας. Ή καλλιτέχνης αύτή συγκινητών ελας έκείνης τίς άρετές και τά προτερήματα πού άναθερίζουν τόν ολοκληρωμένο καλλιτέχνη: άπόλυτη μαετηρία στην τεχνική, γνήσια αισθηματικότητα, στυλ περίφημο, σονοριτή θερμότητά απ' αυτές πού κατορθώνουν να μιλάνε μέσα στην ψυχή τού κόμου.

Ό τραγικός θάνατός της είναι μία πραγματικά μεγάλη άπώλεια γιά τή Τέχνη. Γ. Π.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

βρίσκουμε στα περσότερα έργα του· σέ μερικά μάλιστα άπ' αυτά είναι πολύ έκδηλες, όπως στα Νοκτόρν.

Τά Νοκτόρν του Σοπέν είχαν μιá τεράστια διάδοση κι ελάχιστες άπό τις άλλες συνθέσεις του συντέλεσαν τόσο στή δόξα του όσο αυτές. Έδειξαν πιό ξεκάθαρα τις τάσεις του, παρουσίασαν πιό έντονα τό ύφος του, κι εγνώρισαν στα διάφορα σαλόνια όπου παίζονταν μιá πιό γρήγορη και πιό λαμπρή έπιτυχία. Όλοι οι έρασιτέχνες άκουσαν νά παίζουν ή έπαιζαν οι ίδιοι αυτά τά τόσο λεπτά, και χαριτωμένα κομμάτια, τά γαμμάτα άπό μιá γοητευτική μελαγχολία, πραγματικές ελεγίες γιομάτες χάρη, όπου τραγουδοθν οι στίχοι του ποιητή:

Μά ή τριφερή ελεγεία κι ή συγκινητική της χάρη
Μέ μάγεψαν· ή ελεγεία, μέ τή θρησκόδη φωτιά,
Μέ τό γέλιο της άσκαταμένο μέ άέρα,
Μέ τό μακρό της σούφρα μαλλιά,
*Όμορφη, όρώνοντας στίς άράς τό όργά της βλέμματα...
(Άντρέας Σαβί)

Άν κι ή σύνθεση τών Νοκτόρν άπλώνεται στό σύνολο της σταδιοδρομίας του συνθέτη, έχουν όλα—άκτός άπό δυό ή τρείς—τό ίδιο νεανικό ύφος, τήν ίδια συγκινητική χάρη—μιá έφηβική χάρη—και μοιάζουν σά νά γράφηκαν άπό νέο δεκαοχτώ ως είκοσι χρονών. Οι συνθέσεις αυτές άπασχόλησαν πολύ τή φαντασία τών βιογράφων και τών σχολιαστών πού ήθελαν νά βροθν σ' αυτές ένα ρομαντικό νόημα, κάποια φιλολογική έρμηνεία. Σχετικά μέ τά Νοκτόρν ό Σοπέν δέν έληγγήθηκε ποτέ, φυλάγοντας κάποιο μυστικό, παύ, χωρίς άμφεβολία, δέ θά ύπήρχε ούτε. Περσότερο άκόμη άπό κάθε άλλη ή μουσική του αυτή, δέν άντιπροσωπεύει καταστάσεις συγκινητικές ή ψυχικές καταστάσεις προγενέστερες άπ' τήν ίδια, πού δέ θά μπορούσε νά παρουσιαστεί χωρίς νά τούς άλλοιάσει ή νά σκορπίσει τή γοητεία τους και τή μυστηριώδη τους όμορφιά: Άντιλημένη άπό τις άόρατες και βαθείς περιοχές της εδαισθησίας, ή εμπνευση, δημιουργήσε τήν ήχητική εικόνα χωρίς διάμεσο, χωρίς νά περάσει άπό τήν ίδια πού τήν έκλεινε περιορισμένη σέ μιá φόρμουλα πάρα πολύ στενή. Αύτάν τήν ήχητική εικόνα σάν τήν πεύχη ό συνθέτης, είτε είναι ό Σοπέν, ό Μπετόβεν ή ό Σούμαν, δέν τής δίνει τήν όριστική της μορφή, παρά όστερ' άπό μιá έργασία περσότερο ή λιγότερο μακρόχρονη, έργασία λεπτότερη, και συντελεσμένη χωρίς άλλη πάρασχόληση έκτός άπ' αυτή πού δίνει ή ίδια ή μορφή του έργου.

Τό πλάνο του Νοκτόρν του Σοπέν είναι εξαιρετικά άπλό· είναι σάν κι αυτό του Νοκτόρν του Φέηλντ, πού προηγείται χρονικά, και πού τό μμήθηκε έκδηλα ό Σοπέν, μέ μερικές τροποποιήσεις: μιá μοναδική φράση, μεγάλη, πού άκολουθείται κάποτε άπό συμπληρωματικά θέματα ή άπό ένα ένδιάμεσο μέρος πολύ διαφορετικό. Τις περσότερες δυοσ φορές, αυτό



Η ΓΕΩΡΓΙΑ ΣΑΝΔΗ
Πορτραίτο του Α. Σαρραντιέ.

«Η μεγαλοφυΐα του Σοπέν, είναι ή πιά γεωμότη από αίσθημα και συγκίνηση άπ' όλες όσες φανερώθηκαν ώς τώρα. Κατόφερε να κάνει να παράσι σ' ένα μόνον όργανο ή γλώσσα του άπειρου, κατόφερε να συνοηίσι σέ δέκα γραμμές, που θα μπορούσε να τις παίξει κι ένα παιδί, ποιήματα μιας τέρστισις άνάτασις, και δράματα μιας άφτασιτής δράσις. Δέν ένιωσι ποτέ του την άνάγκη να χρησιμοποιήσι μεγάλα όβια μέσα να κάνει να μιλήσει ή μεγαλοφυΐα του. Δέν του χρειάστηκε ούτε σελόφωνο, ούτε όφικελίδα—αυτό τό λέει κάνοντας ύπαινωμό, καθώς φαίνεται, για τό Μπερλιόζ—για να γεμίσι την ψυχή από τρέφο, ούτε εκκλησιαστικό όργανο—έδω ύπαινώσεται τό Μέγερμπερ—για να τή γεμίσι από πίστη κι ένθουσιασμό. Τό κλήθος δέν τον είχε γνωρίσι ούτε τον γνώρισε ακόμα. Χρειάζονται μεγάλες πρόδοι στα γούστα και στην αντίληψη τής τέχνης, για να γίνουν κοσμογάπητα τό Έργα του. Θα ρθει κάποια μέρα, που θα ένορχηστρώσουν τή μουσική του χωρίς ν' αλλάξουν τίποτα από την παρτισιόν του πιάνου, και που όλος ο κόσμος θα μάθει, ότι αυτή ή τόσο πλατιά μεγαλοφυΐα, ή τόσο πλήρης, και τόσο σοφή όσο κι αυτές των πιά μεγάλων δασκάλων, που έξομοιώθηκε μαζί τους, κρήτσησ μια άτομικότητα ακόμα πιά έξοχη κι άπ' αυτή του Μπάχ, ακόμα πιά ίσχυρη κι άπ' αυτή του Μπετόβεν, κι ακόμα πιά δραματική άπ' αυτή του Βέμπερ. Είναι κι οι τρείς μαζί μένοντας πάντα αυτός ο ίδιος, δηλαδή πιά λεπτός στην καικασθησία, πιά αούτηρός στη μεγαλοπρέπεια και σπαραχτικός στον πάνο. Μόνον ο Μότσαρτ είναι ανώτερός του, γιατί ο Μότσαρτ έχει σέ μεγαλύτερο βαθμό τή γαλήνη τής ύγιαις, και κατά συνέπεια την πληρότητα τής ζωής.»

«Η έκτίμηση αυτή είναι κυρίως φιλολογική μουσικά σχεδόν δε στέκει, και από πολλές άπόψεις είναι ελάχιστα σωστή. "Αν μεταφερθεί στην άρχηστρα όπως είναι άκριβός ή μουσική του Σοπέν—μια μελωδία κι ένα όρπισμο—θα έκανε ένα έφφέ ίσχυρό και φτωχό, σαν τή μουσική του Μπελλίνι. Τά άρατα άρμονικά έσρήματα θα χάνονταν έτσι, σκαρπισμένα σαν ένας σωρός φύλλα, που τό σάρωσε ο δυτικός άνεμος, κι αυτό που θ' άκουόταν δε θα ήταν πιά μουσική αλλά μια μουσική σκόνη. Μόνο τό πιάνο, με τό τέρστισι του κλοβίει και την τέλεια όμοιογένεια του ήχοχρώματός του, προσφέρει για την πραγματοποιήση αυτών των σιυδουασμών, για την έπίτευξη μιας μεγάλης και ίσχυρης άρμονικής έντόπησης, και για να δόσι την ψευδαισθηση, όπως είπαμε προηγουμένως, μιας βροχής από μργαριάρια που πέφτι πάνω σ' ένα κρυστάλλινο έπίπεδο.

VI

Οι μουσικές φόρμες, που σκιαγραφήθηκαν τόσο πρочеρα—σε παράμοιο θέμα είναι δύσκολο να είναι κανείς τέλεια σφής κι άκριβής χωρίς να μακρολογήσι πάνω σέ πολύ τεχνικές λεπτομέρειες—είναι αυτές που

κι αλλάζονται σε δύο, τρείς ή και περισσότερες όκταβες, ενώ η συνεπτυγμένη θέση στις αρμονίες του είναι σπάνια κι διαβατική.

Θά μπορούσε κανείς ν' απαντήσει ότι ο σύγχρονος του Λιστ, Γκαριτ το ίδιο στη μουσική του για πιάνο, είναι όμως έκδηλο—ή ήμερομηνία της σύνθεσης των έργων που έγραψαν αυτοί οι δύο καλλιτέχνες το αποδεικνύει καθαρότατα—ότι ο Λιστ δέν ήταν παρά ένας μιμητής του Σοπέν. Εξ άλλου ο Λιστ, με τὰ Ισχυρά του χέρια, κουβαλοδοοι έλλάκτρα βουνά, στοίβαζε τὸ Πήλιο πάνω στην "Όσσα, ξεκοφένοντε πρώτατες ήχητικές μάζες κάνοντας έφοδο στη μελωδία· ενώ τὸ λεπτό όκομπονιόμειο του Σοπέν δέν αποβλέπει ποτέ σ' αυτόν τὸν πιαστικό πάταγο. "Ο Σοπέν άνακατάγει, έρμηνεύοντάς τη πλατεία και καλύτερα, τὴ διάταξη τῆς φυσικής σειράς τῶν αρμονικῶν ήχων, πού προέρχονται από ένα βαρὸ θεμέλιο ήχο, πού μένει πάντα ὁ κυρίαρχος ήχος. Αυτό λοιπόν τὸ έφορ, πού ὁ συνθέτης τὸ επιδιώκει από ένστιχτο, θά χονόταν έντελώς μέσα στο θερυβο, μέσα στον πάταγο πού θά δημιουργούσαν όλες οι νότες άν χτυπάντουσαν βαρετά ή βίαια.

"Ο Σόφμαν—άν και τὸ παριστάει ὅλογο δέν άφορᾷ παρά τὴν έκτέλεση—φάνεται πὸς εἶχε τὴ διαίωθηση αὐτοῦ τοῦ χαραχτήρα, όταν γράφει στους *Davidbündler* :

«'Ας φανταστοῦμε μιὰ οιοκλητή άρκα πού θά εἶχε ὅλη τὴ σκάλα τῶν ήχων, κι όπου τὸ χέρι ένός καλλιτέχνη ρίχνει άνακατωτά αὐτόσες τῶσ ήχους σὲ κάθε λογῆς φανταστικές άρμπέτσες, ὡς τρόπο πού ν' άκούει πάντα ένα βαρὸ θεμέλιο ήχο και μιὰ λεπτή συνεχῆ κίλη νότα.... θά σχηματίζουμε έτσι μιὰ εικόνα τοῦ αόυγκριτου αὐτοῦ βιρτουόζου.»

"Ο Σόφμαν δέ μιλάει παρά για τὸ παίξιμο τοῦ καλλιτέχνη. Εἶχε άντιληφθεῖ άραγε ότι τὸ μουσικὸ αὐτῶν τῶν ήχητικῶν, πού ήσαν μαζί πάλι πλούσιες και πάλι αούτηρές, βρισκόταν μέσα στο ίδιο τὸ έργο, κι ότι ή άταξία σ' αὐτὸ τὸ άνακάτωμα τῶν ήχων δέν ήταν παρά φαινομηνική; "Ενωσε πὸς ὁ διαστάσεις τῆς συνουθενικής φόρμης άναποκρινόταν πρὸς τῆς διαστάσεις, κάποιε μάλιστα πέρα πάλι μεγάλες, τῆς μελωδικῆς φόρμης, γιομιομένης από ὄρητικὰ περάσματα και από γκάμμες, και πὸς έτσι τὸ σύνολο τῆς ήχητικῆς έκδηλώσάτων και μιὰ τέλεια ίσορροπία;

Τὸ πιάνο τοῦ Σοπέν, παιγμένο ὄχι «α λα Σοπέν», αλλά άπ' τὸ Σοπέν, έβριχνε, άνάμεσα από μιὰ βροχή διαπτόνων άστέρων, τὸ μιλά σκετικὸ στερέωμα, τὸ βαθὸ και τὸ άπρόνοτο ὄπερο· εἶχε μιὰ κληρότητα πού πλησίαζε τὴν πληρότητα μιὰς ὀλόκληρης άρχήστρας. "Ετοι καταλαβαίνομας, παρά τὴν υπερβολή ὀρισμένων ιδεῶν ή τὸν έξωφρενισμὸ ὀρισμένων επιθέτων, πὸς μεόρσε ή Γεωργία Σάνδη να γράφει τῆς παρακάτω γραμμές, πού τόσο συχνά άναφέρονται :

άπό έναν έξαιρετικὸ συναρπαστικὸ ποιητικὸ ρεαλισμὸ, αὐτὴ τοῦ Σοπέν εὐχαριστεῖται στὴν άρέσαστη, άρμηνίζει άνδρασε όνειρου και πάθος, άνατρέχει πρόφατα σὲ προσαιμένες θύμισες, πού έναναζοῦν για μιὰ στιγμή για τὰ λανταπύουσι σὲ λίγο στὴν άπογορευτικὴ έκρηξένωση τῶν πραγμάτων. Συσταιριόζει λοιπόν στὴν όνειροπόλες φόρμες τῆς Γερμανίας, τῆς καθηκτικῆς φόρμης τῆς "Ιταλίας, όπου ή λιγύσπηχη προσάθεια δίνει τὴν άπατηλὴ εικόνα τῆς δόναρης και τῆς θεληματικῆς δράσης. "Εξαιρετικὴ γυναικεία, δέν περιφρονεί τῆς γυναικείας ποιητικῆς, και παρουσιάζει χαρακτηριστικὰ όλες τῆς άθώας μικροκαταργαριές τῶν γυναικῶν. "Όταν ή μελωδία τοῦ Σοπέν σιγκαλαίει ή όταν θρηλεῖ γοερὰ, ή θλίψη τῆς, ὅμοια μ' αὐτὴ μιὰς νεαρῆς χήρας, δέν τὴν κάνει νὰ ξεχνᾷ τὴν όμορφία τῆς. Τὰ μαύρα χρώματα τῆς πηγάζουινος περίφημα και άρίσει στο πένθος τῆς νὰ περιβλεπεται από κεντήματα, ταυτῆλες και μιζοῦ. Συμπαθοῦμε περισσότερο, βέβαια, τὸν πιὸ ἄπλο και πιὸ ὄμο έκδηλωμένο πόνο, πού νύναται πιὸ άπέριττα και λιγύτερο φανταχτερὰ. "Ο ἴδιος ὁ Σοπέν μιὰς τὸν παρουσιάζει έτσι σ' ὀρισμένα μέρη τοῦ έργου του : στῆς *Σπουδές*, στὰ *Σκέρτα*, στους *Αὐτοσχεδιασμοῦς* του, όταν δὲ δουλεῖαι με κάθε λεπτομερειακή τελειότητα τὸ έργο του, κι όταν δὲ γράφει για τὸν καθὸς πρέπει κόσμος· ή για τῆς ὄρατες κυρίες, πού εἶναι τὸ τένοοῦμένο άκροατήρη του. Κονταλογίς, για νὰ μιλήσουμε ὄμο, όταν δὲ φοραῖ τ' άσπρα του γάντια και τὴν έπίσημη γραβάτα του, Σ' αὐτὰ του τὰ σκίτα, πού αἰζοῦν πάλι περισσότερο από τῆς μεγαλυτέρων διαστάσεων συνθέσεις του, ὁ Σοπέν δημιουργεῖ πραγματικὰ ήρχα μεγάλες τέχνες, και πιασάει τοὺς μεγάλους διακάλους τῆς μουσικῆς, και ἴσως εξίσουναται μ' αὐτοὺς.

III

Παλὸ διαφορετικὴ από τὴ συνουδεία τῆς κλασικῆς σχολῆς, ή συνουδεία τῆς μελωδικῆς φράσης τοῦ Σοπέν—άποτελούμενη από συγγοριές κι από άρμπόματα, πού αἰσροῦνται ή άνεβοκαταβαίνουιν καλύτερα πάνω στην ήχητικὴ κλίμακα—εἶναι σὸν ένα ὄμορφο περιβάλλον, άπ' όπου ὄφονεται, άπομοιωνμένη μιὰ ἰδιόθερη φωνή, ή φωνή τοῦ επιπέδου κι έμπροσμένου αὐτοσχεσιαστέ. "Απὸ τὴ έκλογή αὐτῶν τῶν συγγοριδῶν, κυρίες από τὴ διάταξη τοῦ, άναοιδεται μιὰ ὀρμονική άτμόσφαιρα πού, άούλλητη, αἰσροῖται γορὰ από τὴ μελωδία, και, περισσότερο ή λιγύτερο πυκνῆ, τὴν περιβάλλει άνάλοση και τὴ διαπιστοῖται πέρα για πέρα. "Άλλοτε εἶναι ὀλοκάθρη κι διαφνήης, κάνοντας, σὸν τὸν έώστερο, αἰρανό, νὰ ξεπροβάλλουιν μπροστά στο μάτια μας όλες οι λεπτομέρειες κι όλες ὁι καλπώσεις ένός μουσικῶ ὄριζοντα, άλλοτε θολώνε και γίνεται άρηχλόδη, μ' ὄρατες παροδικές έσπεριές, πού τῆς διαπερνουιν έσφικὰ άχιτέδες, πού μοιάζουιν σὲ νὰ πῆραν από τὰ χρώματα τῆς ἱριδῆς τῆς ζωγράφιας άναλαμπές τοῦ.

Ἐὰν ὁ Σοπὲν διαμοιράζει ὑπέροχα αὐτὰ [τὰ φωτεινὰ παιχνιδίσματα, τοὺς ποικίλους τὰ φωτιστικὰ τοὺς ἔφη και τὰ διαβαθμίζει, οἱ τρόπο ποὺ ἀναρωτιόμαστε ἂν ἡ ἐντύπωση ποὺ μᾶς προκαλεῖ ἡ μουσικὴ τοῦ δὲν ὀφείλεται περισσότερο σ' αὐτὸ τὸ ἁρμονικὸ τῆς περιβάλλοντος παρά σ' τὴν ἴδια τῆς τῆς μελωδίας. Ἐξ ἄλλου αὐτὴν τῆς ἐντύπωση—ἀφοῦ ἀφαίρεσάμεν μερικὰς μέτριες συνθέσεις τοῦ—τῆς ζαναβρίκουμου σ' ἄλλα τὰ μέρη τοῦ ἔργου του, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τοὺς διάφορους μελωδικούς τύπους ποὺ χρησιμοποίησε, καὶ ποὺ τὸ χαρακτηριστικότερο ἀπ' ὅλους τοὺς ἀναλόασαμε στις προηγούμενες παραγράφους.

Ὅπως δὲν εἶναι ὁ ποιητὴς τῶν μεγάλων ἐπῶν, ἔτσι δὲν εἶναι καὶ ὁ ἁρμονιστὴς τῶν μεγάλων διαστάσεων. Δὲν ἔχει—ἐκτός ἴσως ἀπὸ μερικὰ μέρη τῶν σκίττων του, ποὺ ἔχουν μεγαλύτερες διαστάσεις—μεγάλας προετοιμασίας ποὺ προαναγγέλλουν τὸ φάσμα ἢ τὴν ἐπιπόνο μῆς τονικότητας, ὅτε ἔχει αὐτὲς τὶς ἁρμονικὰς ἐπιμεμβολὰς ἀπ' ὅπου κρέμεται ἡ κύρια τονικότης, καὶ ποὺ εἶναι ἕνα εἶδος παρεπιθέσεων ποὺ συναντιοῦμε τόσο συχνὰ στις μπετοβενικές συμφωνίας καὶ ποὺ παίζουν στὸ βλαγνε-ρακό δράμα τέρστιες διαστάσεις. Ἡ ἁρμονικὴ ἐπιπόνο τοῦ Σοπὲν ἀναδεικνύεται πρὸς γόνιμη στις λεπτομέρειες. Ὅχι μόνον ἀποφεύγει, ζευγαρώνοντας τὶς συγχρόνως μῆς τονικότητας, τὶς κοινότητες διαδοχὰς καὶ τὶς ἀναμασμημένες φόρμουλὰς τῶν πτώσεων, ἀλλὰ ἔχει ἂν ἀναβίγει τούτῃ ἢ ἐκείνῃ τῇ νότα τῆς μελωδίας, νὰ ὑπογραμμίζει ἕναν μόνον μὲ καινούρια ἐκφραστικὰ μέσα καὶ μὲ ἐλευθέρω σχηματισμοὺς ἁρμονικοὺς συνδυασμοὺς, ποὺ χαρίζουν ἐξὸ καὶ ἐκεῖ, στὸ κάθε ἔργο του, ἄλλοτε φωτεινὰ καὶ ἄλλοτε σκοτεινὰς πινελιὰς. Ὅλα αὐτὰ τὰ πρωτότυπα καὶ ἐπιπέδω ἀτομικὰ ἐργάσματα, τοῦ τὰ ὑποβάλλει τὸ ὑπόροχο ἁρμονικὸ καὶ ἑνισχυτο. Κι αὐτὸ τὸ ἑνισχυτο ἀναπτύχθηκε ὅχι τόσο ἀπὸ τὶς σχολικὰς διδασκαλίας, ὅσο ἀπὸ τὴν ἐπαφὴν του μὲ τὴν οὐγγρικὴ καὶ τὴν τοχικὴ μουσικὴ, ποὺ ἔχουν μιὰ ἀξίολογὴ ἁρμονικὴ ὑπόσταση. Ὁ Σοπὲν τὴν ἔχει πάντα ὄψ' ὄψου του, καὶ πάντα ἦταν ἐπηρεαζόμενος ἀπ' αὐτήν.

Σὰν ἐπιβέλιος ἰσχύος, ποὺ δὲν ἔχει τὰ κατάλληλα ἔργαλα, κάνει διάφορους συνδυασμοὺς καὶ ἔτσι κατασκευάζει τὸ ὀλικὸ ποὺ τὸν χρειάζεται. Ἄν ὅμως εἶναι ἕνας τοιμητὸς ἁρμονιστὴς, διαπραττὶ πάντα ἕνα γράμμα πολὺ ἄγνο καὶ πολὺ ξεκάθαρο, καὶ δὲν κίφει ποτέ, μὲ τὸ πρόσχημα τοῦ βαθυτοχάστου, στὸ σκοτεινὸ καὶ στὸ ἀκατανόητο.

Οἱ μετατροπὴς του εἶναι συχνὰς καὶ ἂν παραπληθῆσι στὸ δρῶμα του, καὶ ἂν ἡ ἐμπνευσή του τὸν ποὶ πολὺ μακρὰ. Ζαναγρίζει στὸν ἀρχικὸ τόνο, ὅχι ἀπὸ τὸ συνηθισμὸν δρῶμα, τὸν τόσο μακρὸν μὲ τὶς πολυδύριμους στροφές, ἀλλὰ ἀπὸ ἕνα σύντομο καταφραστικὸ μονοτέπι, ἀπὸ ἕνα πέρασμα ποὺ μόνον αὐτὸς τὸ ξέρι καὶ ποὺ βγάξει ἴσια στὸ σκοπὸ του. Κι ἐξὸ ἀκόμα, ὅπως καὶ στὴ μελωδία του, δὲν ὑπάρχει καμμιὰ ἐκφραστικὴ εἰδικεύση. Οἱ μετατροπὴς του εἶναι κυρίως ἕνα στοιχεῖο

ποικιλίας, μιὰ ἐκκαίρια νὰ παρουσιάσει ἕνα θέμα μὲ χίλια διὰ διάφορα χρώματα, ποὺ λαμπυρίζουν, κάτω ἀπὸ διάφορους ὄρους, πότε φωτεινὸς πότε σκοτεινὸς, μὰ ποὺ πολὺ συχνὰ δίδουν σ' ὄρασμα ἔργα του, κάπως μεγαλύτερα, ἀνώφελης μακρότητες, ἀντακαθιστάντας τὴν ἀληθινὴ ἀνάπτυξη, μὲ μιὰ ἀπὴ ἐπανάληψη, σὲ ἄλλες τονικότητες, ὁρισμένον μέρων ἢ κι ὀλοκληρων ἀκόμη σελίδων.

Μὲ τὴν τέλεια γνώση ποὺ ἔχει τῶν ἁρμονικῶν μέσων, μὲ τὴν ἐνστικτὴν ποὺ ἀντιλήρη τῶν διάφωνων στοιχείων καὶ τοῦ ρόλου των, ὁ Σοπὲν ἐχτιόσασεν ἕνα καινούριον οὐστήμα γραφῆς, στὸ ὅποιο ὁ Βάγκνερ ἴδωσε ὕστερα ἀπὸ λίγο ὄλο του τὸ μεγαλίαι, δημιουργώντας μ' αὐτοὺς τοὺς διάφωνους συνδυασμοὺς τὸ κύριο στοιχεῖο τοῦ μουσικοῦ λόγου, ὅπου ἡ κίνησι γίνεται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο πρὸς ἔνταση, ἢ ἥχητικότερα πρὸς κλιόσι, ποὶ γερμάτη καὶ πρὸς ὀμοιομορφ. Ἐτσι ὁ Σοπὲν παρουσιάζεται ὡς πρόδρομος αὐτοῦ τοῦ νέου συστήματος, καὶ ἂν ἀμφεβάλλουμε γι αὐτὸ, δὲν ἔχουμε παρά νὰ διαβάσουμε ἂν ὅτι ποιζόταν καὶ ἐκδιόταν στὴν ἐποχὴ του. Αὐτοὶ οἱ νεωτερισμοί, αὐτὲς οἱ ἐλευθερίες, ποὺ γίνονται ἀντίθετα πρὸς τοὺς καθιερωμένους κανόνες δὲν ἔγιναν παραεκτοί ὀμέσις. Ὁ Σοπὲν, παρά τὸν ἀκλόνητο βαιμασμοῦ του γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Σοπὲν, χαρακτηρίζει κάποια διαδοχὴ συγχρόνιων του ὡς ἄγρια καὶ ἀσβαίρητη. Ὁ Μόσελες ἀποκαλεῖ βάρβαρος τὶς τοιμητὴς αὐτὲς μετατροπὴς. Ἄργωτα ὅμως ὅ' ἄλλὰς γιγνή. Ἀργότερα ἐπίσης, ὀλο σχεδὸν οἱ μουσικοὶ ἔ' ἀκολούθησαν τὸ δρῶμα ποὺ ὀνοεῖ ὁ Σοπὲν, καὶ θὰ συντελέσων στὴν ἐξοκολούθησή του καὶ αὐτὸ μεγαλίαι του. Ἐκεῖ ὅμως ποὺ καινεῖ δὲν τὸν ξεπέρασε, ἐκεῖ ποὺ φαίνεται ὅτι στάθηκε ἄμνητος, εἶναι ἡ τέχνη ποὺ μ' αὐτὴ προόδρομος αὐτὴν τὴ γραφὴ στὸ πᾶν.

Τὰ κλασικὰ ἔργα ἦταν γραμμένα γιὰ ἔκκλησιαστικὸ δρῶμα ἢ κλασικὸν οἱ συνάτες τοῦ Μπετόβεν εἶχαν μιὰ θετὴ ἀρχηρητικὴ ὁ Σοπὲν ὀμως σιθῆτες γιὰ πᾶν—ποὺ ὁ μηχανισμὸς του, κατὰ πᾶν ἄνωτερος ἀπ' αὐτὸν ποὺ κλασικὸν, ἔχει τέτοια ὀσοστέ σημαντικὰ τελειοποιήσεις—καὶ σ' αὐτὴν τὴν εἰδικεύσῃ του, καθὼς ἐπαινε, εἶναι ἕνας δόκαλος συνθέτης. Δὲν πρόκειται ἐξὸ γιὰ μιὰ καθαρὴ δεισιτεχνία, ἀφοῦ καὶ ὀλοιο διάσπρ-φαν ὡς βιρτουόζοι ὀπως καὶ αὐτὸς ἂν ὅχι περισσότερο ἀπ' αὐτὸν. Ὁ ὀλοιστ παρουσιάζει περὸσθερη δύναμις, εἶναι ποὶ φανταχητὸς, πρὸ ὀρημητικὸς καὶ πρὸ φανταστικὸς. Ὁ Τάλμαπαρκ ἐπιβίβεται οἱ ἀσφῆσις πᾶν ὀπο πᾶν, ποὺ ὀποστέλιον μιὰ ὀρηστη ὀξία σχολή. Ὁ Σοπὲν, ποὺ ὀλοιο-στροπα, πετυχαίνει ἀπ' ἂν ἂν δρῶμα τὸν καινούριους ὑπέροχους ἥχητικότητας, δίδοντας σ' ἄκρῆτα τὴν μεγαλύτερη δυνατὴ ἔκτασις, προωθημένη ὀς τὰ τέλεια ὀρησι, εἶτε χυπῆστας τὶς νότες τοῦ ὀκρόντου διπλασιασμένες πολλὰς φορὰς, εἶτε, καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ μέσο ποὺ προτιμᾶ περισσότερο, ὀρηπ-ζοντάς τες διαδοχικὰ. Κι αὐτὰ τὰ ὀρησιματα εἶναι γενικὰ πολὺ μεγάλα

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ,"



MARIA RUTHVEN
ANTONIS VAN DYCK (1599 — 1641)

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

Τοῦ κ. Π. Κ.

1 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Γνωστός φιλόσοφος ονόμασε την αρχιτεκτονική κρουσταλιασμένη μουσική και η γνώμη του έκανε πολλούς να κουνήσουν τα κεφάλια τους. Νομίζουμε πως τούτη η άραία πραγματικά ίδεια, δε θα μπορούσε καλύτερα να ζωντανοποιηθεί παρά με τό να ἀποκαλέσουμε την αρχιτεκτονική, σιωπηλή μουσική.» **Goethe**

2 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 2 Δεκ. 1911 δόθηκε στην **Kurfürsteneroper** του Βερολίνου η «πρώτη» της όπερας του **Ermanno Wolf-Ferrari**: «**I Gioielli della Madonna**.»

3 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Ο Μότσαρτ ήταν ένας Γερμανός, που έφερε την Ιταλική όπερα στην ιδεωδέστερη τελειότητα της, κι' άφοῦ τή σημάδεψε με τή σφραγίδα της παγκοσμιοτήτας, τή χάρισε στους συμπατριώτες του. Ο Μότσαρτ έξευγέτισε τόσο καλά τίς κυριαρχούσες άρετές τής Ιταλικής τεχνοτροπίας, τίς συγχώνεψε τόσο καλά με τά δικά του χαρίσματα—τή γερμανική διαχύειρα και δύναμη—άστε κατώρθωσε να δημιουργήσει κάτι, που ήταν έντελως άγνωστο πριν άπ' ατόν.» **Wagner**

4 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Τά πάθη είτε είναι βίαια, είτε όχι, δέν πρέπει να εκφράζονται ποτέ μέχρι σημείου που να προκαλούν άηδία. Κι' ή μουσική, άκόμα και στην πιο τρομερή ψυχική κατάσταση, δέν πρέπει ποτέ να ένοχλει τ' αὐτί, άλλα, και σ' αὐτήν ακόμη τήν περίπτωση, να τό γοητεύει, για να δέν μπορεί να μένει πάντα μουσική.» **Mozart**

5 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Ω Μότσαρτ! Άν μπορούσα να αντιλλάξω στην ψυχή κάθε φίλου τής Μουσικής τό θαυμασμό που τρέφω για τά απάραμιλλα έργα σου, όλες οι χάρες θα άναζητούσαν να κατέχαν έναν τέτοιο μέγα θησαυρό.» **Haydn**

—Στις 5 Δεκ. 1791 πέθανε στη Βιέννη σέ ηλικία 36 χρόνων ο Θεός: Ιωάννης - Χρυσόστομος - Βόλφγκανγκ-Άμεδαός Μότσαρτ.

—Στις 5 Δεκ. 1831 γεν. στο **Iserlohn** ο θεωρητικός τής μουσ. και συγγραφέας τών βιογρ. του Μπεττόβεν και Μότσαρτ, **Karl Fried. Ludwig Nohl**.

6 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 6 Δεκ. 1794 γεν. στη Νάπολι ο περίφημος τραγουδιστής (μπάσοσ) **Luigi Lablache**, έγραψε «Μέθοδο του τραγουδιστού.»

—Στις 6 Δεκ. 1867 πεθ. στην **Pescia** ο **Giovanni Pacini**, έγραψε ορειάνα από όπερας («**Saffo**» κ. ά.) όρατόρια, συμφωνίες κ. ά.

7 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 7 Δεκ. 1820 γεν. στο Πότσδαμ ο **Karl Anton Florian Eckert**, συνθέτης.

8 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Κανένα είδος μουσικής πιάνου δέν είναι τόσο πολύ έξοχο, όσο ή «σπουδή», ή «**étude**» ο λόγος είναι άπλουτός: ή φόρμα τής είναι από τίς πιο εύκολες και τίς πιο έντυπωσιακές, και τό νόημα τής είναι τόσο καθαρό και άδρα καθορισμένο, που είναι αδύνατο να άσχοχησουμε ποτέ.» **Schumann**

—Στις 8 Δεκ. 1865 γεν. στο **Tavastehus** τής Φιλανδίας ο **Jan. Sibelius**, ένας από τους πιο πρωτότυπους και σημαντικούς συνθέτες του 19 αιώνα. Οι όκτώ νημεύδεις Συμφωνίες του τοῦ έδωσαν θέση τιμητική ανάμεσα στους πιο μεγάλους συγχρόνους συνθέτες.

9 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 9 Δεκ. 1938 ο τότε πρόεδρος τής Έλ. Κυβερνήσεως άνήγγειλε τήν ίδρυση τών «Αρμάτων Θεσπιδος» και τής Λυρικής Σκηνής.

10 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 10 Δεκ. 1822 γεν. στη Λιέγη ο **Cesar Frank**, μουσικιστής συνθέτης που άντλούσε από τήν πίστη του τή δύναμη τής μεγαλοφυΐας του. Άφησε άναμφισβήτητα άριστουργήματα, που είχαν μεγάλη έπίδραση στη Γαλλική μουσική. («**Psyché**»-**Les Eolides**, ή Συμφωνία εις Ντό ελασσον κ. ά.

11 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Η μουσική είναι ταυτόχρονα και αίσθημα και έπιστήμη. Άπαιτεί άπ' αὐτός που τήν υπηρετούν—ή είναι εκτελεστές ή συνθέτες—φυσική έμπνευση και γνώση, που δέν μπορεί ν' άποκτηθεί παρά μόνον ύστερα από μακρές σπουδές και βαθύτατες μελέτες.» **Berlioz**

—Στις 11 Δεκ. 1803 γεν. στην **Côte-Saint-André Grenoble** ο **Hector Berlioz**, ο επαναστάτης μουσικός, ο ήσαιοτιώδης ρομαντικός, ο «πατέρας τής ένορχήστρωσης» που χάρισε στην ανθρωπότητα άθάνατα έργα.

12 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Ο Σοπέν μίλησε τή γλώσσα του πιάνου. Τά κομμάτια του είναι τόσο ιδιωματικά που δέν μπορούν να μεταφερθούν στη γλώσσα τής όρχήστρας παρόμοια όπως τά λυρικά του Χάινε δέν μπορούν ν' άποδοθούν σ' άλλη γλώσσα. Ο Σοπέν έξάντησε όλες τίς δυνατότητες του πιάνου, και τό πανό έξαντίλη όλες τίς δυνατότητες τών συνθέσεων του Σοπέν.» **Fink**.

13 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Τό πνευματικό κεφάλαιο του Μότσαρτ είναι ή άπόλυτη άγάπη τής όλοκληρωμένης και εύτυχημένης όμορφιάς.» **Tain**

14 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Σπούδαζε μόνο ό,τι υπάρχει καλύτερο. Ο βίος είναι πολύ βραχύς και δε μένει καιρός για τό μέτρο.»

K. PH. Emanuel Bach

—Στις 14 Δεκ. (ή Σεπτ.) 1788 πέθανε στο Άμβουρ-γον ο **Karl Philipp Emanuel Bach** (ο Μπάχ του Βερολίνου ή του Άμβούργου) γιός του Γιόχαν Σεβαστιανού Μπάχ. Έβρυθη τής μοντέρνας σχολής τής πανιστικής τέχνης, (έξέδωσε ένα περίφημο σύγγραμμα: «**Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen**») και πολυάριθμες συνθέσεις.

15 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Η αδάελπειτη άρμονία θα μάς κούραζε όπως και ή συνεχής λιζκάβζ. Η άρμονία ύστερα από μία παραφάνια είναι μία νέα χαρά όμοια με κείνη που δοκιμάζουμε σάν βγάζνει ο ήλιος μετά από τή νεροποντή.» **Christiani**

—Στις 15 Δεκ. 1870 πεθ. στη Νάπολι ο συνθέτης όπερας: **S. Mercadante**.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

609

τοῦ κ. ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΠΟΣΤΟΛΟΥ

Παράλληλα, γινόταν με άλλη ἐργασία. Ὁ Σπινέλλης βρισκόταν στὰς Ἀθήνας. Ὁ Βλαχοπούλος καὶ ὁ Χατζηλουκάς, παιδιὰ 20 ἐτῶν, ποὺ ἀγαποῦσαν τὸ τραγῳδί, πῆγαν στὸ σπίτι του, στὴν ὁδοὺν Λισσιόν, ἀριθ. 3 καὶ τοῦ πρότειναν νὰ ἀναλάβῃ αὐτὸς τὴν πρωτοβουλία. Ὁ Σπινέλλης δέχτηκε μὲ προθυμία καὶ αὐτὸ διηκούσαν ἐξαιρετικῶς τὸ σκοπὸ.

Ἐίχε σπῆσι τὸ κέντρο τῆς πόλεως καὶ διέθετε πιάνο, ἔτσι, θὰ μπορούσαν νὰ τελειώσουν ἀπὸ τὰ ρεζιλίκια τοῦ Λαμπρούνα, νὰ λείψουν οἱ προχειρολογίες τοῦ Ντὶ Μέντο καὶ νὰ ἀρχίσῃ μὴ σοβαρὰ ἐργασία, γιὰ νὰ συνθεθῇ τὸ νέο Μελόδραμα μὲ τὸ πρῶτο καὶ τὸ δεύτερο. Ἡ προθυμία τοῦ Σπινέλλη εἶχε μεγάλη σημασία.

Οἱ πρόβες τῆς Μπόεμ.

Ἐίπε τιμὴ γιὰ τὸν Σπινέλλη, τὸν Βλαχοπούλου καὶ τὸν Χατζηλουκά, ὅτι ἀπέβλεψαν σὲ κάτι σοβαρὸ καὶ θετικὸ. Ὁ Σπινέλλης ἄρχισε ἀμέσως δοκιμὲς στὴν «Μπόεμ». Ἀλλὰ, τῆς φορὰ αὐτῆ, οἱ δοκιμὲς ἐγένοντο μὲ τὴν πάρτε στὸ χέρι κι' ὄχι πιά μετ' αὐτῆ. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ἐψάχνε ὁ θῖος στὰ Ὡδεῖζα νὰ βρῇ γυναικείες φωνές, γιὰτί, ὅπως θὰ ἴδουμι, μέχρις ὅτου ἐμφανισθῶν ἡ Βλαχοπούλου καὶ ἡ κ. Ἀρτεμῖς Κυπαρίση, οἱ γυναικείες φωνές γιὰ τὸ Μελόδραμα ἦταν τὸ πῶ δόσολο πρόβλημα.

Ἡ τῆς ἡμέρας θέλησε, ἀντὶ νὰ φανοῦν στὸν ὀρίζοντα γυναικείες, νὰ βρεθοῦν ἄνδρες. Γιὰτί τότε—ἀρχὲς πιά τοῦ 1898—ὁ Χατζηλουκάς καὶ Βλαχοπούλος παρουσιαζοῦν στὸν Σπινέλλη τὸν Βακαρέλλη καὶ τὸν Φλωριανό, ποὺ ἔγιναν ἀμέσως βασικὰ στελέχη, ἰδίως δὲ, ὁ πρῶτος ὁ ὁποῖος ἐξηκολούθησε ὑπηρετῶν τὸ Μελόδραμα μέχρι τοῦ θανάτου του.

Ἐίταν κάπως περίεργο, ὅτι τὸ ἐπάγγελμα τοῦ τυπογράφου ἔδωσε ἀρκετὰ στοιχεῖα στὸ Μελόδραμα. Ὁ Φλωριανὸς ἦταν τυπογράφος. Ἀλλὰ καὶ ὁ Βακαρέλλης καὶ ὁ Ἀποστόλου καὶ ὁ Βασ. Λαλαζούνης ἦταν τυπογράφοι. Καὶ ἀπὸ τοῦς σημερινούς καλλιτέχνες, ὁ Τζεβεράλης καὶ ὁ Δουμάνης ἦταν τυπογράφοι.

Ἐτοῖ, ὁ Σπινέλλης εἶχε τώρα νὰ προημυνάσῃ τέσσερες θαυμασιὰς φωνές. Ἐνα τένορο, τὸν Χατζηλουκά, ἕνα βαρύτονο, τὸν Βακαρέλλη καὶ δύο βαθυφώνους, ὁ ἕνας καντάμπιλε, ὁ Βλαχοπούλος, ὁ ἄλλος προφόντο, ὁ Φλωριανός.

Ὅπως ἀνεφέρθη, ἡ μουσικὴ ἐδιδάσκατο με νότες. Ἀλλὰ τὰ λόγια τοῦ κεμενοῦ ποῖος θὰ τὰ μετέφραζε Ἐνεφανίσθη καὶ πάλι, ὁ Νάσος Γεράκης, ὁ ὁποῖος μετέφρασε δλόκληρο τὸ ἔργο. Ἡ μετάφρασις τοῦ ἡμους, εἶχε μὴ ἀνυπόφηρη γλώσσα. Τὸ σπῆσι τοῦ Σπινέλλη ἀντιλαλοῦσε καθημερινῶς ἀπὸ φωνῆς καὶ τραγοῦδι. Καὶ ὁ περίεργος ποῦ θὰ ἤθελε νὰ ἀντιληθῆ τί συμβαίνει, θὰ ἔκουγε τὸν Χατζηλουκά νὰ λέη:

«Στὰ οὐράνια νερὴ βλέπω
καπνίζει μὲ χίλια τζάκια τὸ Παρίζιο,

ἦ, τὸν Βακαρέλλη,

«Ἡ τράπεζα τώρα
πτωχεύει σὲ μὴ ὥρα»

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ἦ, τὸν Βλαχοπούλο,

«τῆς ἀποκαλύφω, νὰ ἴ ἡ φοβέρα»

Ἐνῶ, στὴν ὁδὸ Κάνιγγος, ἡ χωρῶδια τραγοῦδοῦσε,

*Ἦλιβε τὸ χάραμα
ἔσκασ' ἡ μέρα
παιδιὰ νὰ φύγοιμε
γιὰ τὴν δουλειὰ μας».

Γιὰτί, καὶ τὰ παιδιὰ αὐτὰ εἰργάζοντο, ἀν τοῦς ρωτοῦσε ἄπως κανεῖς, γιὰ ποῖο λόγο καὶ σκοπὸ, δὲν θὰ ἔκαινε εὐκολὴ ἀπάντησι. Τοῦς ἔλειπαν οἱ βασικὲς φωνές, οἱ σολλιστ, τοῦς ἔλειπε ἡ πρωταγωνίστρια (τοῦ Λάνδη καὶ τῆς γουαικούς του τὰ ἴχνη ἐχάθοναν διὰ παντός), τοῦς ἔλειπαν τὰ οικονομικὰ μέσα, τοῦς ἔλειπαν ὅλα. Ἀδιὰφορο. Αὐτοὶ ἔκαμαν δοκιμὲς, γιὰτί μόνο ἔτσι μπορούσαν νὰ δώσουν διέξοδο στὸν ἀπέραντο ζῆλο καὶ τὸν ἐνθουσιασμό τους, γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ τὸ Μελόδραμα.

Καὶ ὁ Σπινέλλης, ἐπίσης, ἐστέρησε πολλῶν ἐφοβίων. Ἦταν, ὅμως, μορφωμένος μουσικὸς καὶ διέθετε τὴν γνῶσι καὶ τὴν τέχνη. Τὶ ἐχρειάζετο τώρα; Νὰ συννεργασθῇ ὁ ἐνθουσιασμός με τὴν γνῶσι.

Ἐἰς αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ τοῦ μελοδραματικῶ ὄργανου ἐμφανίζεται ὁ ἄτλας τοῦ Ἑλλ. Μελόδραματος. Ὁ Διονύσιος Λαυράγκας.

Τὸ Τρίτο Ἑλληνικὸ Μελόδραμα.

Ἡ συγκρότησις καὶ ἡ σύνθεσις τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελόδραματος, εἶνε κυρίως αὐτὸ ποῦ ἐνούοιμι σήμερα, λέγοντας Ἑλληνικὸ Μελόδραμα. Στὸ Μελόδραμα αὐτὸ, ἐξακολουθεῖ, ἀφ' ἐνός, ὁ ἀνεξάντητος ἐνθουσιασμός καὶ ἡ αὐτοβουσιαστικὴ ἀφοσίωσις, ἐνῶ, ἀφ' ἑτέρου, λείπουν πλεόν οἱ προχειρότητες, τὰ πειράματα καὶ τὰ νεανικὰ τολμήματα, τῶν προηγουμένων Μελόδραμάτων.

Τὸ Ἑλλ. Μελόδραμα ἀρχίζει τώρα νὰ διακρίνεται γιὰ τὴν, οὖν τῶ χρόνω, οὐσηματικὴν τοῦ ὄργανου, τὴν ὑπεύθυνην διοίκησιν του, τὴν μουσικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξι του καὶ μὲ μὴ λέξι, ἀποκτῶ τὴν χαρακτῆρα τοῦ μουσικοῦ παράγοντος τοῦ τόπου καὶ ἐμφανίζεται ἐνώπιον τοῦ κοινῶ με ἀιώσεις. Κύριοι συντελεσταὶ γιὰ ὅλα αὐτὰ εἶνε ὅλα τὰ στελέχη ποῦ τὸ ἀπαρτίζουν, ἀλλὰ πρὸ παντός, οἱ δύο διευθυνταὶ του. Ὁ Λαυράγκας καὶ ὁ Σπινέλλης.

**

Ὁ Λαυράγκας,* ἔως τότε, τὸ 1898, δὲν εἶχε ἔλθει σὲ ἐπαφὴ με τοῦς μελοδραματικῶς, μολονότι εἶχε γνωρίσει ἀρκετοῦς στὴ χωρῶδια τῆς Φιλαρμονικῆς ἡ ἄλλοι. Ἡ ὀδισιατικὴ ὅμως γνωριμία του με τὴν οὐροφία τοῦ Μελόδραματος, ἔλαβε χῶρον ὑπὸ τὰς ἀκούσθους περιστάσεις.

Ἡ χωρῶδια ἔκανε κάθε βράδι δοκιμὲς στὸ στενόμακρο ὀπάγειο τῆς ὁδοῦ Κάνιγγος. Ὁ Λαυράγκας, περνώντας ἕνα βράδι ἀπ' ἐκεῖ, ἀκουσε τὸ τραγοῦδι τους καὶ τοῦ ἔκαμε ἐντύπωσις ἡ φωνητικὴ ἐνότησι καὶ ἡ ὀρθοφωνία τους. Χωρὶς νὰ χάσῃ καιρὸ, μπῆκε μέσα.

* Περὶ τοῦ Δ. Λαυράγκας ἔγραψε βιογραφικὸ σημεῖωμα σὸ ἴον τεύχος τοῦ περιοδικῶ «Μουσικὴ Κίνησις», ὁ ἀμειψτάτατος μαέστρος καὶ συνθέτης κ. Ἀντίοχος Εὐαγγελιάδης. Βλέπε ἐπίσης, σὸ τέλος τῆς παρούσης ἱστορίας.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

Και τότε είδε, κάτω από το λιγοστό φως της λάμπας, μέσα από καπνούς και τσιγάρα και τη ζέση — ήταν 'Ιούλιος — να είνε στριμωγμένος γύρω από ένα πιάνο και ριγμένοι επάνω στον Ντι Μέντι, καμιά δεκαπενταριά νέοι. Μετά τα σχετικά καλά λόγια, ο Λαυράγκας απέχρησε και φαίνεται, ότι τότε του ήλθε η ιδέα να αναμικθῆ στην Ίδρυση του 'Ελλ. Μελοδράματος.

Όταν άργότερα, το Σεπτέμβριο του 1898, οι Βακαρέλης, Φλωριανός, Χατζηλουκάς και Πετροζώνης, έπηγαν στο έστιατόριο του Σκοτίδα, στην άρχη της οδού Πατησίων, άριστερα και του έπρότειναν έπισημώς να αναλάβη, μετά του Σπινέλλη το Μελοδραμα, ο Λαυράγκας έδέχθη.

Τό διάβημα αυτό του Βακαρέλη και τών άλλων είχε μεγάλη επίδραση, γιά τά μελοδραματικά μας πράγματα. Γιατί, ο Λαυράγκας, άπογοητευμένος από τά διάφορα μουσικά σοματεία, δέν είχε τίποτε τό δημοσυργικό νά κάμη στάς 'Αθήνας. Ήταν άκόμη νέος, 34 έτών, (γεννήθηκε τό 1864) και διεπνέετο από τήν όρμη πρός δράσιν. Διόλου άπίθανον νά έφευγε πάλι στο 'Αργοςτόλι και κατόπιν στην 'Ιταλία, όπου, αυτός μόν, άσφαλδς θά διεκπεριε, αλλά θά τόν έχανε ή 'Ελλάς και τό Μελοδραμα διά παντός.

Τό έργο του Λαυράγκα.

'Εδώ, δέν πρόκειται φυσικά νά γίνη λόγος γιά τό αξιολογώτατο συνθετικό έργο του Λαυράγκα. Τό καλλιτεχνικό όμως ή καλλίτερο τó μελοδραματικό, είνε πράγματι άξιοθαύμαστο.

Ευτοπος και κάτοχος κληρονομικῆς περιουσίας, δχι μόνον δέν έπέχετο από τήν άνάγκη νά ζήση, αλλά σέ πλείστες περιπτώσεις συνειληθώς από τήν τσέπη του διάφορα οικονομικά κενά του Μελοδράματος.

Έπηρε στά χέρια του ένα πλούσιο μόν φηνητικό και έμφυο υλικό, άπαράσκευο όμως και άκατάεργον και του έβωσε επίζηλη, καλλιτεχνική και μουσική υπόσταση. Μέχρις, ότου πέθανε, τό καλοκαίρι του 1941, δέν υπήρξε τραγουδιστής πο νά μόν είχε περάσει από τόν Λαυράγκ, πο νά μόν είχε άκούσει τίς πολύτιμες και σοφές μουσικές συμβουλές του, πο νά μόν είχε δεχθῆ έναν έπαινο ή ένα άδωο πείραγμα. Με κρυφή του χαρά έλεγε όταν του μιλούσαν γιά τίς έπιτυχίες κάποιου καλλιτέχνη μας, «Μπράβο, μπράβο, είνε μαρς κι αυτός τσιράκι μου.»

Είνε άνεκδιήγητοι οι κόποι του, οι άγωνίες του, τά καρδιοχτύπια, ο Ίδρωτας, οι περιπέτειες, ο μόχθος, τά καλλιτεχνικά και οικονομικά δεινά πο άντιμετώπισε, μέχρις ότου φέρη τό 'Ελλ. Μελοδραμα, αυτός πρώτος και μαζί οι συνεργάται του, στην επίζηλη περιώπη πού τό έφερε. Γιατί υπήρξαν περιόδοι πού τό 'Ελλ. Μελοδραμα είνε πραγματικά νά τό θαυμάζη κανείς. 'Από χαρακτηριστικούς και αναβλητικούς, ώπλισμένους δέ και με τήν κτηθείσα πείρα προσώπων και πραγμάτων, κατώρθωνε νά ύπερπηθῆ τά έκástοτε καλλιτεχνικά λιμαλάτα πού συναντούσε. Σταθερός στην διεύθυνση τῆς όρχήστρας και τῆς παραστάσεως έν γένει, άληθινός δεξιότηχης, εύρισκε, με καταπιήσσοσαν ενσώματα τόν τρόπο νά αντιπαρέτρην όσα άπρόοπτα συνβαινε νά γίνον. Έφρων και εύφυλόλογος, δέν του έλειπε ποτέ από τά χείλη τό άκακο πείραγμα και τό χαμόγελο.

Παρ' όλα όμως τά χαμόγελα και τά πειράγματα του, διεκρίνε κανείς πάντα στά μάτια του, ότι κατά βάθος τόν Ετρωγε η άνησυχία και ή φροντίς. Νά έτοιμάση, νά όργανώση, νά προχωρήση, νά άνυψώση, νά φθάση κάπου. Πο; 'Αγώσσο. Γιατί οι καλλιτεχνικές του επιδιώξεις και τά δεινρα, δέν είχαν τέρμα.

'Ο μυθικός άρχηγός.

'Υπήρξε σειρά έτών πού ο Λαυράγκας έμοιαζε σάν ένα μυθικό άρχηγό αίρέσεως, ο όποιος έπαρνε τούς μαθητάς του και έγύριζε μαζί τους όλη τή νιοσιαντολική Μεσόγειο, κηρύττων αυτός και οι μαθητάι του, τήν πίστι πρός τό έλληνικό δαιμόνιο και τήν 'Ελλάδα, έπιδεικνών τó μουσικό θαύμα και μορφώνων μουσικάς τό έλληνικό κοινό. Γιατί, ή δράσις του 'Ελλ. Μελοδράματος άν είνε λαμπρά γιά τήν 'Ελλάδα, είνε καθαρά έθνική γιά τόν απόδημο 'Ελληνισμό. Και οι έθνικές ύπηρεσιές πού προσέφερε, είνε άνυπολόγιστες έντός και έκτός τῆς 'Ελλάδος.

Τόν Λαυράγκα και τό έργο του, πλην μιάς μόνον περιπτώσεως και αυτής πλατωνικής σχεδόν, καμμία έλληνική κυβέρνησις δέν έβοήθησε οικονομικάς. 'Αλλά ότε και ο Λαυράγκας έζήτησε ποτέ τίποτε γιά τόν έαυτο του, όπως δέν έζήτησαν και οι συνεργάται του. 'Αξιοπρεπής και άνιδοιτελής καθώς ήταν, δέ ζητούσε γιά τόν έαυτο του, αλλά γιά τό Μελοδραμα. Ζητούσε νά άνανωρισθῆ εις αυτό κάποια άξία, κάποιου κόποι και νά του δοθῆ ή δυνατή βοήθεια γιά νά συνεχίση τήν έθνική του προσπάθεια, ή οποία βοήθεια δέν έδόθη ούσαστικά ποτέ.

Παρά τό δυσάρεστο αυτό, ο Λαυράγκας δέν θά παύση ποτέ νά είνε γιά πάντα, ή δεσπόζουσα μορφή τῆς μελοδραματικής μας κινήσεως. Γιατί, ο Λαυράγκας υπήρξε ο άκατάλυτος βράχος, επάνω στον όποιον έξέσπασε όλη ή μονία τών στοιχείων, τά όποια όμως, άντι νά τόν ύποκαθήνουν, υπετάγησαν από τήν αδάμαστη άντοχη του βράχου και όφισαν έτσι στρωά γιά τήν έπερχόμενη γενεά τό θαυμάσιο έργο του. Τό 'Ελληνικό Μελοδραμα.

'Ο 'Αθηναϊκός Σύλλογος.

Οι καλλιτέχναι πού εκάλεσαν τόν Λαυράγκα νά αναλάβη τή διεύθυνση τού Μελοδράματος, του έδήλωσαν ότι ή μελοδραματική τους συντροφία είχε άνασυγκροτηθῆ και είχαν ένομοασηθῆ «'Αθηναϊκός Σύλλογος.» Είχε πρόδρομο ένα μανιόδη, λάτρη του τραγουδιού, τόν Εύάγ. Μουστάκαν, υπάλληλο τών 'Εκδοτικών καταστημάτων 'Ανέστη Κωνσταντινίδη και είχε γραφείσα σέ ένα σπίτι τῆς μικρῆς οδού τών κρεπωλείων τῆς Νέας 'Αγοράς, άκριβώς τήν παράλληλο τῆς οδού Εύριπίδου, δεξιά καθως μπαίνουμε από τήν οδόν 'Αθηνάς.*

'Εκει ώδήγησαν τόν Λαυράγκα με ένα άμαξάκι και εκεί του έγινε έπίσημη ύποδοχή, με προσφωνήσις μετά τίς όποιες έπικολούθησαν κρασί, μεζέδες, τραγούδια, χορός και ζήτα. 'Εκει — τήν 27 Δεκεμβρίου 1898, όπως αναφέρει ο Ίδιος ο Λαυράγκας — έκλεισε συμφωνία και έγκαινιάσθη ο σκληρός άγώνας.

* Τη βραβείση αυτή μας παρέλας — έθυμείται δέ, πολύ καλά — κ. Κ. Σταμπούζος ο όποιος έλαβαμε μέτε ός χορωδός τενόρος στις δοκιμές.

Την άλλη ημέρα άμέσως, ο Λαυράγκας άρχισε δοκιμές και μαθήματα. Οι δοκιμές γίνοντο κάθε μέρα στη «Φαβριτάς» και τα μαθήματα τὰ έδειξε ο Λαυράγκας, για νά μάθουν τούς στοιχειώδεις κανόνες της μουσικής και ρυθμικής. Ο Λαυράγκας με μεγάλη του χαρά και Ικανοποίηση έβλεπε τούς νέους εκείνους, επί ώρες δλόκληρες, με έπιμονή, με προσοχή και με άπειρο τού ζήλο, νά κάθονται νά μαθαίνουν τα μέρη της «Φαβριτάς», από τήν μία και μουσική από τήν άλλη. Ούτε συζητήσεις, ούτε διακοπές, άλλα μόνον συγκέντρωσις και σοβαρή έργασια.

Ο Άθηνάϊκος όμως αυτός Σόλλυκος, δέν φαίνεται νά είχε καλές βάσεις. Γιατί, τὰ άπαράτητα έξοδα τού νοίκι τού πιάνου, τού πετρέλαιο της λάμπας κλπ. τὰ έπλήρωνε κάποιος φίλος τού Βακαρέλη και φίλος τού τραγουδιού. Ο Καλός αυτός άνθρωπος, άγνωστο για ποιά λόγο, ξεφαντίσθη μία μέρα και τότε, τὰ έξοδα έχρησάσθη νά βρισκωνται πάλι με συνεισφορά. Ήταν όμως τόσο μηδαμινό τού προϊόν αυτό τού ρεφενέ, ώστε, άντι άλλου φωτισμού, οι δοκιμές γίνοντο με κεριά—σπερματέα που τὰ βραζαν στο πιάνο και τότε, οι δοκιμές διακοφούν όσο και τὰ σπερματίσέα.

Κάποιο βράδυ, ο Πάνος Καπερώνης, μηχανικός που μόλις είχε γυρίσει από τού Παρισι κι΄ ήταν φίλος, πήγε νά τούς άκούσει. Τό σκοτάδι μέσα στο δωμάτιο ήταν τέτοιο, που μόνο τούς άκουγε, χωρίς νά τούς βλέπει. Τόσο λυπήθηκε, ώστε τήν άλλη, ημέρα, τούς έστειλε ένα δόκλιτρο τενεκέ πετρέλαιο, μί΄ ένα μπλιλιετάκι: «Στὸ Έλλ. Μελόδραμα τού τόν φωτισμό τού μηνός.» Ήταν ή πρώτη δωρεά και ή συντροφιά, ένθουσιασμένη άνεκάρηξε τόν Καπερώνη εδεργέτη. Ήταν πραγματική ευεργεσία.

Ή άποτυχία.

Ο Λαυράγκας άναφέρει τίσ δυσκολίες μέχρις ότου έμφανισθεί τού Γ΄ Έλλ. Μελόδραμα.

Ο Χατζηηλοκάς, ο Βακαρέλης, ο Φλωριανός και ή άνδρική χορωδία ήταν πιά έτοιμοι, άλλα είχε παραμεληθή ή έξεύρεσις τής πρωταγωνίστριας, της κομπριμάρις και της γυναικής χορωδίας. Μία κοπέλα στην όποια είχε μιλήσει ο Λαυράγκας και ή όποια έκαμε άρκετές δοκιμές, δέκοψε άπότομος μία μέρα τήν συνενάργια της. Αυτό είχε σοβαρότατη έπίδρασι στο έπικρατούσ πνεύμα τού ένθουσιασμού. Έθεωρήθη πώς μέσα στην συντροφιά, όπρηχε κάποιος γρουσοζήτης, έξ αιτίας τού όποίου παρουσιάζοντο τὰ άτυχήματα.

Ο Λαυράγκας άπεμάκρυνε τόν γρουσοζήτη, κάλεσε δυό παπάδες και έκαμαν άγασμό, προσέφερε άκόμη μεζέδες και κρασί. Ή άποθάρρυνσι όμως πού φανερώθηκε, όχι μόνο δέν άλλαξε, άλλα και δυνάμωσε, γιατί είχαν άρχισει μικροκαυγάδες, άντιζηλιές, κλπ. Έτσι πολλοί δέν πήγαιναν πιά στις δοκιμές. Ο Λαυράγκας έδυσφόρησε, φυσικά, πάρα πολύ και επειδή είχε άναγκη νά πάη στην Κεφαλληνία για οικογενειακές του όποθέσεις, διέλυσε έντελώς τού συγκρότημα.

(Έπεται συνέχεια)

«Άν παρ΄ όλη τήν κακομεταχείρισή και κακοποίηση που όφιστοιται από πολλούς ή εύγενικά τέχνη της Μουσικής έξακολουθεί άκόμα νά μάς γοητεύει και νά μάς τρέφει, αυτό και μόνο μαρτυρά τήν άπρομείλητη και αιώνια άξία της.»

Ferdinand Hiller

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΕΝΑ ΓΕΡΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΑΥΤΙ

Ο Διάσημος βιολίστας Βιενιάφσκι είχε προσκληθεί για νά παίξει, κάποιο βράδυ, στής Βαρώνης ντέ Ν... Κατά τίσ δέκα ή βαρώνη βλέποντας τήν έκδηλη άνια των έλάχιστων καλοσημών της, παρακάλεσε τόν καλλιτέχνη ν΄ άρχισει νά παίξει. Ο Βιενιάφσκι δέχτηκε, κι έπαίξε τήν Έλεγεία τού Έρνστ, μπροστά σέ καμιά ντουζίνα άκροστές, που στο τέλος χειροκρότησαν φωνάζοντας: «Μπράβο, Μάιτρ. Όπρηχα!»

Ότερα από λίγη ώρα, νά σου και φτάνου κι άλλοι καλοσημόνι, κι ή οικοδέσποινια παρακάλεσε ξανά τού βιολίστα νά παίξει και γι αυτούς.

Δέχτηκε και πάλιν ο Βιενιάφσκι, και ξανάπαίξε τήν Έλεγεία. Ή βαρώνη που δέν πήρε μωρωδιά ότι ο καλλιτέχνης ξανάπαίξε τού ίδιο κομμάτι, φώναξε στο τέλος ένθουσιασμένη: «Ά μά ήταν έξοχο! Τι όπρηχες φλαουτάτες και πώς μπορείτε, Μάιτρ, νά πιάνετε μαζί τόσες πολλές νότες!» (Ή Έλεγεία αυτή είναι μία πλατεία μελωδία σέ χρόνο *andante*, και δέν έχει καμιά άπ΄ τίσ δυσκολίες που θαύμασε ή Βαρώνη!)

Τέλος πάντων, στην καρδιά της όπεριόρας, και μέσα σ΄ ένα διαβολικό θόρυβο ο Βιενιάφσκι, άθιασμέ- άπ΄ αυτόν τόν κόσμο, άναγκάζεται νά ξαναπαίξει για τρίτη φορά, κι εκτελεί πάλι τού ίδιο κομμάτι κι αυτήν τη φορά κανείς δέν κατάλαβε τήν επανάληψη, ή δέ οικοδέσποινια άρχισε πάλι ν΄ αραδιάζει στο Βιενιάφσκι καινούργιους έπίνοους, που γελούσι άκόμη, και στο τέλος τού έδωσε μέσα σ΄ ένα φακέλλο τήν άμοιβή του. Τότε ένας γέρος Κόρσο που άκουσε κείνο τού βράδυ και τρίς φορές τού Βιενιάφσκι, θέλοντας νά δείξει τού πόσο ήταν μυημένος στη μουσική τέχνη, προχώρησε με μέγλη σοβαρότητα προς τόν καλλιτέχνη και τού είπε: «Μάιτρ, είχα τήν εύτυχία ν΄ άκούσω τόν Παγκανίνι: σάς διαβεβαιώ πώς παίζετε πολύ καλύτερα άπ΄ αυτόν! Θά έπιθυμούσα όμως πολύ νά σάς άκουγα νά παίζετε ένα κομμάτι πού τού άγαμώ πάρα πολύ, μά που δέν έζρω άν συνθηθετε νά τού παίζετε: τήν Έλεγεία τού Έρνστ!...»

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΡΕΦΣΚΙ

Ο μεγάλος πολωνός πιανίστας Παντερέφσκι κατά τη διάρκεια μιας περιόδους τόν στις Ήνωμένες Πολιτείες τής Άμερικής έπαίξε ένα βράδυ σέ μία μικρή πόλη της Καλιφορίας. Στο πρόγραμμα τής συναυλίας του είχε έργα Μπετόβεν, Σοπέν, Λιστ και ή έρμηνεία τους, ήταν άπως πάντοτε, όπρηχη κάτω από τὰ θαυματουργά δάχτυλα τού μεγάλου καλλιτέχνη. Παρ΄ όλ΄ αυτά όμως ή έπιτυχία ήτανε μάλλον μέτρια και τὰ χειροκροτήματα άστα. Στο τέλος της συναυλίας πήγε νά τόν συγχαρή ένας ντόπιος μουσικός: ο Παντερέφσκι τόν ευχαρίστησε παρατηρώντας τόν όμως ότι τού κούνη τού πατρίδους του ήτανε πολύ ψυχρό.

—Ξέρετε, τού άπάντησε ο μουσικός, έπαίξατε πολύ ώραία άλλα δέν μάς έπαίξατε άκόνα κομμάτι που νά γυίξη τήν καρδιά!

—Νομίζω πώς έχετε και δικη και άδικο, λέει χαμογελώντας ο μεγάλος καλλιτέχνης, γιατί όλα τὰ κομμάτια που έπαίξα είναι γραμμένα για νά γυίξουν τήν καρδιά άλλα δυστυχώς φαίνεται πώς μιλούμυ μόνο τήν δική μου καρδιά και όχι στη δική σας!

ΤΟ ΑΓΓΛΙΚΟ „ΜΑΝΤΡΙΓΚΑΛ”

Υπό Δρ. EDMUND HORACE FELLOWES

Ο όρος «Μάντριγκαλ» συνδέεται με ένα πρωτόγονο είδος τραγουδιού, και ήταν εν χρήση στη βόρεια Ιταλία από το 13ον αιώνα. Τόν 14ον αιώνα έπαψε να χρησιμοποιείται σάν, μουσικός όρος και τόν παρέλασαν οι φιλολογικοί κύκλοι για ν' αποδόσουν αποκλειστικά ένα ιδιαίτερο λυρικό τύπο, πού ήταν τότε τού ουρμού. Έπί καιρό διατήρησε αυτήν τή σημασία, κατά τόν 16ο δμια αιώνα υιοθέτησαν τόν όρο αυτό, οι μουσικοί, για ένα είδος πολυφωνικής συνθέσεως με κοσμικά λόγια (έν αντίθεσει πρός τά θρησκευτικά τραγούδια) πού τόσο πολύ καλλιεργήθηκε εκείνη τήν έποχή.

Ο λόγος όπου διάλεξαν τόν όρο αυτόν δέν είναι γνωστός, γιατί ή προέλευσις ή ή σημασία τού ήταν άγνωστος σ' αυτούς. Τό παράδοξο δέ είναι ότι εξακολούθησαν να είναι άγνωστος ως τόν τέλος τού 19ου αιώνα, όταν έλυσε τού πρόβλημα ένας Έταλος έπισημών τού Πανεπιστημίου τής Πίζας, ο Μπιαντένε, ο όποιος τού σύνθεσε με τή μεσαιωνική λέξη «ματρικάλε.» Έν τούτοις οι προσπάθειες τής λύσεως τού προβλήματος αυτού, οι όποιες έγιναν έν τώ μεταξύ από πολλούς έπισημένους διαφόρων έθνικοτήτων, άποτελούν μία πολύ ένδιαφερόσα ιστορία. Ο Έγγλος Τόμας Μόρλεϋ, πού σύνθεσε πολλά «μάντριγκαλς», γράφοντας άκαίριως 300 χρόνια πρό τού Μπιαντένε, έλεγε ότι είναι λέξη «πού τήν έτοιμολογία τής δέν ήταν δυνατό να δικαιολογήσῃ.»

Οι πρώτοι πού έτελειοποίησαν τού νέο αυτό μουσικό είδος, ήταν όρισμένοι Φλαμανδοί μουσικοί, πού μετανάστευσαν στην Ιταλία περί τά μέσα τού 16ου αιώνα. Διάσημος μεταξύ αυτών ήταν ο Ρολάν ντε Λάτρ, ο όποιος στή νέα του πατρίδα ήταν γνωστός ως Έρλάντο ντε Λάσσο. Τούς Φλαμανδούς αυτούς άκολουθήσε ή ομάδα τών διασήμων Έταλων στήν όποία μεταξύ άλλων άνήκαν ο Παλεστρίνα, Μαρέντινο, Γκαστάλντι, Μοντεβέρντε και πολλοί άλλοι, οι όποιοι και έδωσαν εις τού «μάντρικαλε» τή θέση πού έχει σήμερα στή μουσική τέχνη.

Είναι δύσκολο να βρούμε γιατί χρειάστηκε να μεσολαβήσουν 50 χρόνια εις πού ο Έγγλος μουσικός η άκολουθήσουν τούς Φλαμανδούς και Έταλους πρωτοπόρους και ν' άρχίσουν να γράφουν «μάντριγκαλες». Αυτό δέ, καθώς άπόδειξε ή έξαιρετική τους έπίδοση στόν τομέα τής έκκλησιαστικής μουσικής, δέν ώφειλετο σ' έλλιψήν Ικανότητος. Σημείοντα σήματα όπως τών Τάλλις, Χουάιτ και Φάρραντ ονομασούν σ' αυτό. Κι ο Μπώρντ και ο Μόρλεϋ, οι διάσημοι αυτοί μουσικοί, εις την περίσιν τήν πρώτη νεότητά πριν ή συσταθή ή περιφραμος Σχολή τών Έγγλων συνθετών «μάντριγκαλς».

Τό κλασικό «μάντριγκαλ» ήταν άμεσο προϊόν τής άναγενήσεως. Συνέβη δέ ώστε ή έπίδρασή τής, να γίνη αισθητή στήν Έγγλια πολύ άργότερα παρ' ότι στή όλλα Εύρωπαϊκά έθνη και έίως στήν Ιταλία. Έπίσης κατά τού μεγαλύτερο μέρος τού 16ου αιώνα τόν άγγλικό λαό άπασχόλησαν γεγονότα πού άπέλειψαν σοβαρά αυτήν τήν ύπαρξή του. Μόνον άφοσ σταμάτησαν οι θρησκευτικοί άγώνες, και άφοσ με τήν καταστροφή τής Ίσπανικής Έρμάδας έλειψαν οι κίνδυνοι τής άπειλουμένης εφοβήσε, ή πίστις τού έθνους άποκαταστάθηκε και ο άγγλικός λαός βρήκε τόν καιρό να

άσχοληθῃ με τισ ειρηνικές τέχνες. Τότε άκολούθησε ο Χρυσός Αιώνας τής άγγλικής λογοτεχνίας, ή έποχή τών Σαίκσπηρ, Μάρλο, Σπένσερ, Σίντνεϋ, Μπέν Τζόνσον, ή έποχή τών Μπώρντ, Μόρλεϋ, Ούιλμυ, Ούίλκες, Ντάουλαντ και Έρλάντο Γκίμψονς. Όλοι αυτοί, και πολλοί άλλοι, σύνθεσαν «μάντριγκαλς» κατά πολύ άνώτερα από αυτά τών εύρωπαϊών άντιπάλων τους.

Ο Μπώρντ άσφαλώς ήταν ο μεγαλύτερος άπ' όλους τούς μουσικούς τής Έλισαβετιανής έποχής. Διεκρίθη σ' όλους τούς κλάδους τής συνθέσεως, τούς γνωστούς κατά τήν έποχή του, έπροχώρησε δέ και πρός νέες άναζητήσεις. Βέβαια τή μεγαλύτερή του έμπνευση δέν τήν έπέδειξε σά συνθέτης «μάντριγκαλς», κατέχε δμως ιδιαίτερη θέση στή σύνθεσις τού είδους αυτού, γιατί, ήταν ο πρώτος από τούς συμπατριώτες του πού δημοσίεψε μία σύνθεσις τού με τόν τίτλο «μάντριγκαλ.»

Ο Τόμας Μόρλεϋ όμοι, ο μαθητής τού Μπώρντ, είναι εκείνος πού έγινε ο άρχηγός τής διασημής ομάδος τών άγγλων συνθετών «μάντριγκαλς» και συντέλλεσε περισσότερο από κάθε άλλο στήν έκλασκηση τού μουσικού αυτού είδους. Ο Μπώρντ ειχε πάντα σοβαρό χαρακτήρα, ενώ αντίθετα ο Μόρλεϋ ήταν εύθυμος, ή εύθυμία του δέ αυτή φαίνεται στά περισσότερα τού «μάντριγκαλς», όπου άκολουθεί τού Έταλικού ύπόδειγμα.

Η άξία όμως τού Μόρλεϋ σάν ήγέτης και όργανωτή, φαίνεται στο θαυμαστό βιβλίο του «Οι Θρίαμβοι τής Έριάνας», τού όποιο περιέλαβε παραδείγματα τουλάχιστον 22 συνθέσεων. Η συλλογή αυτή δημοσιεύθηκε στά 1601 και είναι πολύ σημαντική γιατί μία γνωρίζε τού μεγάλον αριθμό τών Έγγλων συνθετών «μάντριγκαλς» πού διακρίθηκαν στήν τελευταία δεκαετία τού 17ου αιώνα, κι είναι άξιόμοια, θαυμασμού πρός τή Βασίλισσα Έλισαβέτι, τήν όποία δίνει τού όνομα «Έριάνας». Μόνον τά όνόματα δύο άειολόγων μουσικών δέν άναφέρονται στό έργο του, τού Μπώρντ, και τού Έρλάντο Γκίμψονς. Για τήν παράλειψη τού Μπώρντ γίνονται πολλές υπόθεσεις. Όσο για τού Γκίμψονς ή παράλειψη τού όνοματός του δικαιολογείται από τού ότι ήταν τότε πολύ νέος άκόμη.

Ο Ούιλμυ και ο Ούίλκες είναι οι διασημότεροι συνθέτες «μάντριγκαλς» όλου τού κόσμου, και οι πρωτοπόροι τής γνήσιας Έγγλικής Σχολής τού «μάντριγκαλς». Και τών δύο τά έργα έχουν άπόλυτα άγγλικό χαρακτήρα. Τό κυριώτερο χαρακτηριστικό τού έργου τού Ούίλκες είναι ή ποικιλία τών άποχρώσεων τών μελωδιών του, πράγμα πού φανερώνει πρωτοτυπία και ισχυρή φαντασία.

Ο Έρλάντο Γκίμψονς πέρασε νιός και ήταν ή τελευταία μεγάλη φυσιογνωμία τής Έγγλικής Σχολής «μάντριγκαλς». Ήταν πολύ σοβαρός στό χαρακτήρα, όπως και ο Μπώρντ, οι δέ προτιμήσεις του έκλειναν πρός τήν έκκλησιαστική μουσική.

Η ιστορία τού «μάντριγκαλ» στήν Έγγλια, περίπου μετá τού 1630, είναι πολύ παράδοξη. Η κοινωνική ζωή ειχε άναστατωθῃ έντελώς από τόν έμφύλιο πόλεμο, και στίς έξοχες κατοικίες, έπαψαν ν' άκούγονται τραγούδια τού είδους. Όταν δέ τά πράγματα άποκατεστάθηκαν, τά καλλιτεχνικά γούστα ειχαν άλλαξει, και τού «μάντρικαλ» ληρομήθηκε.

ΠΩΣ ΕΓΡΑΦΑΝ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΙ

Β'

Ο Γκουνώ (1818 — 1893) συνέθετε πρό πάντων στο τραπέζι, ή τουλάχιστον ναίρωδ; όταν έγραφε, τὸ πᾶν ἦταν ἀπόλυτα ξεκάθαρο στὸ κεφάλι του· ὅπως μαρτυροῦν τὰ χειρόγραφα του. Ἐρχεν ὀδύσσομα μαζί του ἕνα μικρὸ σημειωματάριο, ποῦ ἐσημείωνε βασικά τις ἰδέες του, ἀκόμη καὶ τὴν ὥρα τοῦ φαγητοῦ· φαίνεται, ὅτι εἶχεν ὄρες προτιμήσεως, ἀλλὰ εἶναι βέβαιον, ὅτι δὲν ἐργαζόταν τὴ νύχτα, τουλάχιστον στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, ἀλλὰ κατὰ προτίμησι μετὰ τὸ γεῦμα καὶ πρό τοῦ δείπνου. Στὸ πλάτο του καὶ ἐπιβλητικὸ δωμάτιον ἐργασίας, εἶχεν ἕνα μεγάλο ἐκκλησιαστικὸν ὄργανον, ἕνα μεγάλο πιάνο με οὐρὰ καὶ ἕνα ὄρθιον πιάνο, ποῦ τὸν χρησιμοῦσε συχνὰ γὰρ γραφεῖο· ἕνα εἶδος πιαννογραφεῖο. Τὸν εὗρισκαν στὸ μεγάλο αὐτὸ ὄργανον καθισμένον νὰ παίζῃ μεγάλα κομμάτια τοῦ Μπάχ γιὰ τὸν ὅποιον ἔτρεπε μεγάλα θαυμασιμὸ. Ὑπάρχει μιὰ συλλογὴ ἀποσπασμάτων χορευτικῶν ἀπὸ τις περιφημότερες καντάδες τοῦ Μπάχ, τὴν ὅποιον ὁ Γκουνώ σημειώνει καὶ σχολιάζει· τις ἁρμονικὰς συνδέσεις, ποῦ τοῦ φαίνονται οἱ περὶ ἐπινοητικὰς καὶ τολμηρὰς στὸ ἔργο τοῦ Διδασκάλου τῆν Διδασκάλου.

Ο Μάγνιπμπερ (1791 — 1864) ἐργαζόταν συνήθως τὸ βράδυ, καὶ ὁ ὑπέρητης του εἶχε τὴ διαταγὴ νὰ τὸν ἀποσπᾷ ἀπ' τὸ πιάνο, ὅταν χτυποῦσαν μεσάνυχτα.

Ο Σοῦμαν (1810 — 1856) δὲν παραδεχόταν νὰ συνθέτῃ ἄλλοιως παρὰ στὸ τραπέζι· ἐργαζόταν λιγάκι τὸ πρωτὶ, λιγάκι τὸ βράδυ, ἀλλ' ἐβούλευε γιὰ πολὺ καιρὸ τὰ ἔργα του προτοῦ γράψῃ ἕνα φθόγγον ἐπάνω στὸ χαρτί, καὶ ἐδοκιμάζε πολλὰ μέρη τοῦ πιάνο.

Ο Μένδελσων 1809 — 1847), ἐξαιρέτως αὐτοσχεδιαστὴς, χρησιμοποιοῦσε πολὺ τὸ πιάνο, καὶ προτιμοῦσε τὴν πρωϊνὴν ἐργασίαν.

Ο Ἀμπρουάζ Τομάς (1811 — 1896), ὅταν ἦταν ἀνύπαντρος εἶπε καὶ τοῦ ἄνοιξαν μιὰ μικροῦτικὴ τρῦπα στὴ πόρτα του, στὸ ὄψος τοῦ ματιοῦ, ἀπ' τὴν ὁποία μποροῦσε νὰ βλέπῃ τοὺς κτυποῦσι τοῦ κουδοῦνι καὶ δὲν ἄνοιγε ποτὲ παρὰ τοὺς συνεργάτας του ἢ στοὺς εὐνοουμένους του μαθητὰς. Ὅταν κανεὶς εἰσχωροῦσε στὸ σπίτι του, κατὰ τις ὁκτὼ ἢ ὥρα τὸ πρωτὶ, ἔβλεπε πάντοτε ἐπάνω στὸ πιάνο, μουσικὴ γραμμένη με μολύβι. Ἀπ' αὐτὸ βγαίνει τὸ συμπέρασμα, ὅτι ἐργα-

ζόταν τὸ πρωτὶ... ἴσως ὅμως καὶ τὸ βράδυ. Στὴν ὄριμην ἡλικία του καὶ στὰ γεράματα του εἶχε πάντοτε μαζί του ἕνα σημειωματάριο με χαρακτηριστικὸ χαρτί, γιὰ νὰ σημειώων τὴν ἰδέαν του κατὰ τὴ διάρκειαν ἑνὸς περιπάτου, μιὰς συνομιλίας, ἐνὸς γυμνασίου σὲ στενὸ φιλικὸ κύκλον, τὸν ἔβλεπε κανεὶς νὰ ποῦσ νὰ μιλήσῃ, τὸ βλῆμα του ν' ἀφαιρείται, καὶ νὰ τραβᾷ ἀπ' τὴ τοσιπὴ τὸ μικρὸ του σημειωματάριο γιὰ νὰ σημειώσῃ τις ἰδέας του.

Ο Λούλλυ (1633 — 1687) εἶχε πρωτότυπον τρόπο συνθέσεως. Ἀποστήθει τὸ κείμενον καὶ τὸ ἐπανελάμβανε τόσες φορές, ὥστε ἡ μελωδία νὰ γεννηθῇ σχεδὸν μονάχη τῆς. Τότε καθόταν στὸ κύμβαλον, παλαιὸν πιάνο, καὶ τραγουδοῦσεν ὑπάκουως τὴ μουσικὴ τοῦ μαθητὰς του, Λαλουέττ καὶ Κολάσ, καὶ τοὺς εἶδος ὑποδείξεις γιὰ τὴν ἁρμονίαν καὶ τὴν ἐνορχήστρυσιν.

Ο Γκλόκ (1714 — 1787) συνήθειε νὰ λήν «Ἄγαπᾷ τὸ κρασί, γιὰτὶ μοῦ ἐξάπτει τὸν ὄιστρο, ποῦ μοῦ προ-

ζόταν τὸ πρωτὶ... ἴσως ὅμως καὶ τὸ βράδυ. Στὴν ὄριμην ἡλικία του καὶ στὰ γεράματα του εἶχε πάντοτε μαζί του ἕνα σημειωματάριο με χαρακτηριστικὸ χαρτί, γιὰ νὰ σημειώων τὴν ἰδέαν του κατὰ τὴ διάρκειαν ἑνὸς περιπάτου, μιὰς συνομιλίας, ἐνὸς γυμνασίου σὲ στενὸ φιλικὸ κύκλον, τὸν ἔβλεπε κανεὶς νὰ ποῦσ νὰ μιλήσῃ, τὸ βλῆμα του ν' ἀφαιρείται, καὶ νὰ τραβᾷ ἀπ' τὴ τοσιπὴ τὸ μικρὸ του σημειωματάριο γιὰ νὰ σημειώσῃ τις ἰδέας του.

Ο Ὠμπέρ (1782 — 1871) ἐργαζόταν γενικά τὴ νύχτα, ὡς τις 2 ἢ 3 τὸ πρωτὶ, γιὰ ν' ἀποφεύγῃ τοὺς ἐξωτερικοὺς θορύβους. Ἡ γρηῃ ὑπέρητριά του Σοφία, ποῦ περιποιόταν τ' ἀσπρόχροῦχά του, τοῦ εἶπε μιὰ μέρα, ἐμπρός στὸν Λαβινιάκ, ποῦ διηγείται τὸ ἀνέκδοτον. «Γιὰ τὸ ὄργανάκι αἰσθανόμαι τέτοια ἀποστροφή, ποῦ προτιμᾷ ἀπ' αὐτὰ ἀκόμη καὶ τὸ θόρυβον ποῦ κάνετε τὴ νύχτα με τὸ πιάνο σας.» Ὅταν οἱ ἀπαιτήσεις τῆς πολὺ κοσμικῆς ζωῆς του τὸν ὑπερχρότωνε νὰ ἐγκαταλείπῃ τὴ βραδυνὴν του ἐργασίαν, σηκώνωταν στις 5 ἢ ὥρα τὸ πρωτὶ, καὶ ἐργαζόταν μέχρι τις 11.

Ο Ἀλεβῦ (1779 — 1862) εἶχεν ἕνα τραπέζι-πιάνο, ποῦ τὸ εἶχε κατασκευάσει ὁ Πλέγυελ· ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ τραβοῦσε τὸ πιάνο του, κτυποῦσε μερικὰς σύγχωρηδεις, κατόπιν τὸ ἔσπρωχνε πάλι στὴ θέση του σάν συρτάρι, καὶ συνέχιζε νὰ γράφῃ.

Ο Μπουελντιέ (1775 — 1834) ἐγραφεν ἐπίσης στὸ πιάνο καὶ συνθέτεε μόνο τραγουδοῦστας.

Ο Φελισιέλ Ντάβιντ (1810 — 1876), ἐπειδὴ ἦταν κακὸς πιανίστας ἐβροβηθεῖτο καμμιά φορὰ ἀπὸ τὸ βιολί του.

Ο Ἀδόλφος Ἀδάμ (1803 — 1856) ποῦ τὸ πιάνο του ἦταν καταλερομένο ἀπὸ ἀμέτρητους λεκέδες μελάνης, ἐργαζόταν πάντοτε σὲ πιάνο του με οὐρὰ· ἔβαιζε 8-12 μέτρα καὶ κατόπιν ἔγραφε.

Ο Μπιζέ (1838 — 1875) ἐργαζόταν πρό πάντων τὸ βράδυ, καὶ περισσότερο ἀκόμη τὴ νύχτα· χρησιμοποιοῦσε συχνὰ ἕνα πιάνο-γραφεῖο τοῦ Πλεγυέλ, ὅπως ἄλλωστε ὁ Γκουνώ καὶ ὁ Ἀλεβῦ.

Ο Μασσενέ (1842 — 1912) συνέθετε τὸ πρωτὶ, ἀπὸ τις 5 μέχρι τις 9 π. μ., στὸ τραπέζι· στις 9 ἢ ὥρα ποῦ συνθέτου εἶχε τελειώσει. Πολλοὶ ἀπ' τοὺς παλαιούς, τοὺς πολὺ παλαιούς συνθέτες εἶχαν παραξένες συνήθειες ἀπ' αὐτοῦς...

Ο Τσιμαρόζα (1754 — 1801) ἀντίθετα πρὸς τοὺς ἄλλους ποῦ ζητοῦσταν τὴν ἡρεμίαν καὶ ἡσυχίαν, εὗρισκε παρόρησι στὴ φαντασίαν του, στὰ φῶτα καὶ τὸ θόρυβον.

Ο Πατζιέλλο (1741 — 1816) εἶχε τις καλύτερες του ἐμπνεύσεις ὅταν ἦταν τυλιγμένος με παχειὰ παπλωμάτια.

Ο Μεόλ (1763 — 1817) αἰσθανόταν εὐχαρίστησι, ὅταν τοκοθετοῦσεν, ὁ ἴδιος τὴν ὥρα τῆς ἐργασίας του μιὰ νεκροκεφαλὴ, ἐπάνω στὸ πιάνο.

Ο Λούλλυ (1633 — 1687) εἶχε πρωτότυπον τρόπο συνθέσεως. Ἀποστήθει τὸ κείμενον καὶ τὸ ἐπανελάμβανε τόσες φορές, ὥστε ἡ μελωδία νὰ γεννηθῇ σχεδὸν μονάχη τῆς. Τότε καθόταν στὸ κύμβαλον, παλαιὸν πιάνο, καὶ τραγουδοῦσεν ὑπάκουως τὴ μουσικὴ τοῦ μαθητὰς του, Λαλουέττ καὶ Κολάσ, καὶ τοὺς εἶδος ὑποδείξεις γιὰ τὴν ἁρμονίαν καὶ τὴν ἐνορχήστρυσιν.

Ο Γκλόκ (1714 — 1787) συνήθειε νὰ λήν «Ἄγαπᾷ τὸ κρασί, γιὰτὶ μοῦ ἐξάπτει τὸν ὄιστρο, ποῦ μοῦ προ-

Δρ. Ε. Η. FELLOWES

ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ”
ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΟ Ν° 6

‘Η Δ)σις του Περιοδικού «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ» στην προσπάθειά της όπως εϋρύνει το κύκλο των Συνδρομητών και των Άναγνωστών της καθιστά γνωστά τὰ ἑξῆς:

1) Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ ἔγγραφοῦν συνδρομητὰ γιὰ τὸν πρῶτο χρόνο στὸ Περιοδικὸ (μέχρι τῆς 30 Ἀπριλίου 1950) ἀπὸ σήμερα καὶ στὸ ἑξῆς θὰ καταβάλλουν μόνον δρχ. 35 χιλ. λαμβάνοντες ὄλα τὰ προηγούμενα τεύχη ΔΩΡΕΑΝ.

2) Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ γίνουν ἀπλοὶ ἀναγνώσταί τοῦ Περιοδικοῦ ἀγοράζοντας αὐτὸ ἀπὸ τοὺς ἐφημεριδοπώλας ἢ τὰ περίπτερα μποροῦν νὰ προμηθευθοῦν ὄλα τὰ προηγούμενα τεύχη του ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας πληρώνοντας μόνον ΧΙΛΙΑΣ δραχμὰς ἑκαστον.

Στὶς σημαντικὰς αὐτὰς ἐκπτώσεις προβαίνει ἡ Δ)σις τοῦ Περιοδικοῦ κατόπιν ἐκφρασεῖσης ἐπιθυμίας πολλῶν φιλομούσων, γιὰ νὰ συντελέσῃ στὴ διάδοσιν τῆς μουσικῆς γενικῶς καὶ νὰ καταστήσῃ τὴ «Μουσικὴ Κίνησιν» κτῆμα ὄλων τῶν διανοουμένων καὶ φιλομούσων, νὰ μποροῦν νὰ ἐνημερώνονται καὶ νὰ μορφώνουν γωμῆ γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς στὸν τόπον μας καὶ στὸ ἐξωτερικόν.

ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΙΣ

ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

Ὅσοι ἐκ τῶν Συνδρομητῶν μας δὲν ἐπλήρωσαν ἀκόμη τὴν συνδρομὴν τοὺς ἐδοιοιοῦνται ὅτι ὁ εἰδικὸς ἐντεταλμένος καὶ μὲ ἔγγραφο ἐξουσιοδοτῆσι ὑπάλληλός μας κ. Σταμάτης Μπότσης θὰ τοὺς ἐπισκεφθῆ καὶ σ’ αὐτόν, ἀφοῦ ζητήσωσιν τὴν ταυτότητά του, μποροῦν νὰ πληρώσωσιν.

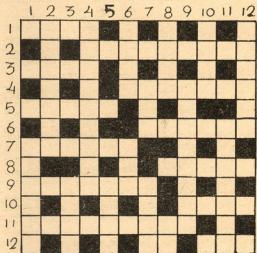
σφῆρι τὸν πλοῦτον καὶ τὴ δόξαν. Στὴν πολυτελεῖ του ἑπαυλῖ, στὶς πόλεις τῆς Βιέννης, μετεκόμισε τὸ κάβαλλο του στὸ ὑπαίθριον, τίς ἡλιόλουστες ἡμέρας, κάτω ἀπὸ μιά ἀναδενδράδῃ κι’ ἐκεῖ ἐργαζόταν.

Ὁ Σοπὲν (1810 — 1849) σχεδίαζε κυρίως τὰ ἔργα του τὸ καλοκαίρι καὶ τὰ δοῦλευσιν σ’ ἄλλῃ ἐποχῇ γιὰ νὰ τοὺς δόσῃ τὴν ὀριστικὴν μορφή του. Εἶχεν αὐθόρμητη ἔμπνευσιν, ποῦ ἐξημποῦσε τυχαία, τὸν περίπατον, στοῦς στοχασμοῦς του, ἔπειραν ὅμως τελειωτικὴν μορφήν ὅταν βρισκόταν ἐμπρὸς στὸ πιάνον, ποῦ καθόταν σχεδὸν διαρκῶς ἐκεῖ. Μποροῦσε ἕνα μέτρο νὰ τὸ ἀλλάξῃ ἑκατὸ φορὲς καὶ μιά σελίδα νὰ τὴ δουλέψῃ ἑξῆ ἐβδομάδες.

Ὁ Σούμπερτ (1737 — 1828) στὶς ἑξῆ τὸ πρῶτὸ καθόταν στὸ τραπέζι, φορώντας μιά παληὰ ξεφτιομένη ρόμπα καὶ συνέθετε μέχρι τῆς μῆς μ.μ., μὲ μερικὲς διακοπὰς γιὰ νὰ καπνίσῃ τὴ πίπα του ἢ νὰ μιλήσῃ μὲ κανέναν φίλον ποῦ τὸν ἐπισκεπτόταν. Παρασυρμένος ἀπ’ τὴν ἔμπνευσιν δὲν αἰσθάνετο τὴν παρουσίαν τῆς μικρῆς του κάμαρας.

Μετάφραση Χ. Δ. ΧΑΛΙΚΙΑΣ

«Υπάρχουν πολλὰ πράγματα στὴ μουσικὴ ποῦ χωρὶς νὰ τὰ ἀκούω, τὰ φανταζόμεστε. Οἱ καλλιερμηνοὶ ἀκροαταὶ κατέχουν τοῦτῃ τὴ φαντασίαν κι’ αὐτὴν πρέπει, ἰδαιτέρως ἡμεῖς οἱ μουσικοὶ, νὰ προσπαθοῦμε ξεχωριστὰ νὰ ἱκανοποιήσωμε.» J. Emmanuel Bach



ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Ἐταῖ ὀνομάζεται γερμανικὰ τὸ τραγοῦδι. 2) Ἀθάνατο κόσμημα τῶν Ἀθηνῶν. 3) Πρωτόπλαστος κακὸς ἀδελφός. 4) Χαρὶς αὐτὸ οἱ καλλιτέχναι δὲν μποροῦν νὰ δημιουργήσωσιν. 5) Ὀνομασία τὸν τελευταίον ψαλμῶν τοῦ Δαυτῆ. 6) Πρωταγωνίστρια τῆς Ἑλληνικῆς ὀπερέττας ἀπόμαχος σήμερον. 7) Ὁ πῶλοι ποτὲ Αὐτοκράτωρ τῆς Γερμανίας. 8) Κόσμον φέρει, κατὰ τὴν σοφῆν ρῆσιν (ἐνἄρθρῳ). 9) Τὸ πραγματικὸν ἐπίθετον τοῦ ποιητοῦ Κώστα Οὐράνην. 10) Γερμανικὴ πόλις εἰς τὴν Θουριγγίαν. 11) Ψάλλεται στὶς ἐκκλησίαις. 12) Πνίγηκε στὸν Ἑλλήσποντον γι’ αὐτὴν ὁ Λέανδρος.

ΚΑΘΕΤΩΣ: 1) Εἶδος χοροῦ ὄχι καὶ πολὺ σεμνοῦ. 2) Εἶναι τὰ περισσότερα μελοδράματα. 3) Ἡ ἀντήχησιν (δημ.) 4) Περιφήμον μελοδράμα τοῦ Βάγκνερ. 5) Νηροῦ τοῦ Αἰγαίου. 6) Μουσικὸ ὄργανον.— Ἐνα ἀκροατήριον (στηθημοτικὴ) 7) Προσθέτι (ἀντιστροφός).— Ἐπιφανὴς Ἑλληὴν ἱστοριοδίφης (γεν.) 8) Εἶνε ἡ «Ἰλιάς» τοῦ Ὀμήρου.— Μυθικὴ ἐρωμένη τοῦ Διός. 9) Τέτια μανία δὲν γίνονται αὐτὴ τὴν ἐποχῇ. 10) Εὐρωστία, σωματικὴ δύναμις. 11) Μέγας Γερμανὸς συνθέτης, ἀνακαινιστὴς τῆς μουσικῆς τέχνης. 12) Μαγερικὸ σκεῦος.

Ἡ λύσις στὸ ἐπόμενον.

Λύσις τοῦ προηγούμενου.

ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Λίστ. 2) Ἀποστόλου. 3) Ἐτάμ. 4) Ροσίνι. 5) Μανόν. 6) Ἰουμήν. 7) Πιέρρο. 8) Βάκος. 9) Ἐρμάνης. 10) Ἴβος. 11) Νυκτερὶδα. 12) ΑΑ — Πῶν.

ΚΑΘΕΤΩΣ: 1) Πιέρρα. 2) Ἰσταντῆ. 3) Νόχι. 4) Ταμπούρα. 5) Νηοῦ. 6) Ζῶρη — Σόφ. 7) Ὀχι — Σικέ. 8) Ἔτος — ΔΑ. 9) Συμφωνία. 10) Ὀλοῖ. 11) Νεολαία. 12) Λυρικὴ

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ”

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

—Στό μεγαλοπρεπή έορτασμό τής μεγάλης Έθνη-
κής έπέτειου μέ ιδιαίτερη έπισημότητα συνέπραξε και τό
Έλληνικό Ώδειο Ναυπλίου.

—Ύστερα από μία άθρομβη συνεργασία, τό διευ-
θύντο τό Ώδειο κ. Β. Χαραβή, ξενική καθή-
γητρίας τό Γυμνασίου και τής θ'ος Σ. Κωστόπου-
καθηγητρίας τό πιάνου στό Ώδειο, έπαίχθη από μα-
θήτριες τό Ώδειο τό πατριωτικό δράμα «Παιδιά τής
Έλλάδος».

—Τό δράμα άφιερωμένο στό άλύγιστα παλληκά-
ρια, τήν ύπέροχη Έλληνίδα και τόν άκούραστο Έλλη-
νικό Λαό συνεκίνησε τούς θεατάς. Έπίσης ήσαν πολύ
τά καλοδιαλεγμένα μουσικά πιτριωτικά σκέτς.

—Έλαβαν μέρος: Καίτη Προεβίλου, Ρουμπίνη
Κεσό, Κατίνα Τασούλη, Βασιλική Ξενίδου, Βικτωρία
Σκαρβέλη, Έλένη Σουριλά, Άγλατά Νίκα, Άγγελική
Πατζαροστοφύλλου, Γεωργία Συφή, Άθηνά Τασούλη,
Καίτη Παπαλιά, Πόπη Ρετάλη, Τένυ Μαρτικιάν, Μι-
μικά Άπαλοδήμα, Στατιάνα Λεοντή, Έλένη Μαζο-
ράκη και Έλένη Καλέτζη.

—Στό Έλληνικό Ώδειο (Φειδίου 3) λειτουργοϋν
όπό τήν διεύθυνση τό σκηνοθέτου κ. Γ. Καρακανιά
τμήματα μορφώσεως Ήθοποιών Μουσικού Θεάτρου, ώς
και Έπαγγελματικής και Τεχνικής κατάρτισεας διά τό
Μελωδράμα, Όπερέττα και Μουσική Κωμωδία.

—Έπίσης θά λειτουργήση τμήμα Χορωδίας όπό
τόν κ. Α. Κόκκινον και Μπαλλέτου όπό τής Β. τέ
Κυρκία.

—Τό Διοικητικό Συμβόλιο τό «Συλλόγου τών
Φίλων τής Βυζαντινής Μουσικής», συγκροτηθέν είς
σώμα, έξέλεξε διοικήσαν άποτελεσθεΐσαν έκ τών κ. κ.
Μυριβήλη Εύστρ., Προέδρου, Άντοναλλη Πινυχιώτου,
άντιπροέδρου, Κασιάνη Έλ., γενικού γραμματέως, Ναυ-
πλιώτου Ίωάννου, ταμίου, Μερεμέτη Ίω., έφόρου και
τόν κ. κ. Κρ. Γεωργιάδη και Ν. Σαλιάρη, συμβούλων.

—Τό Ώδειο Νικαίεσ άργάνωσε συναυλίε κλασσι-
κής μουσικής μέ μέστρον τό διευθυντή τό Ώδειου,
συνθέτη κ. Θ. Έρμηλιο.

Τήν όρχήστραν άπαρτίσθη έπαγγελματίεσ και έρα-
σιτέχνεσ μουσικοί, μέλη ό περισσότεροι τό λαμπρό
σωματείο τής Ν. Κοσκινιάς.

—Στήν αίθουσα τό Παρνασσού δόθηκε Συνυλιία
«Μουσικής Δωματίου» όπό τό Κουαρτέττου Τυφλών...
Δ. Περρή, Α. Ζαχαροπούλου, Ι. Γαβριηλίδου και Ζ.
Καλογεροπούλου μέ έξαιρετική έπιτυχία και μέ πρό-
γραμμα έκλεκτό πού περιείχε Μπετόβεν, Χάντ κ. ά.

—Οί έγγραφεσ έρασιτεχνών στό γυναικείο και άν-
δρικό τμήμα τό Δημοτικό Ώδειο Λαρίσης ήλθαν
καθ' όσον λόγω στενότητος χώρου δέν θά καταστή
δυνατόν νά γίνον δεκτοί και άλλοι έρασιτέχνη για
έγγραφη.

Όύτω στό γυναικείο τμήμα έρασιτεχνών ένεγρά-
φησαν 205 μαθήτριεσ, στό δέ άνδρικό 102 μαθηταί,
ήτοι συνολικάσ 367 μαθηταί.

Έκτόσ τών άνωτέρω, στό όποχρηατικό για τούσ
μαθητάσ τό Ώδειο μάθημα τής Χορωδίασ φοιτοϋν
138 μαθήτριεσ και μαθηταί τό Ίδρύματοσ. Κατόπιν

τούτου, ή συνολική δύνامي τών έρασιτεχνών και μα-
θητόν τό Ώδειο όλων τών τμημάτων χορωδιών
άνέρχεται σέ 506.

Η ΠΑΙΔΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

Μέ έξαιρετική έπιτυχία έδόθη στόν «Παρνασσό» ή
παιδική παράστασις τό Έλληνικό Ώδειο μέ έργα
τής κ. Ίωάννας Μπουκουβάλα - Άναγνώστου κατά δι-
δασκαλία τής Ιδίασ. Παίχθησαν τρία έργα τής: ή
«Πριγκίπισσα Έγώ», παραμυθόδραμα γεμάτο συγκι-
νησι και τρυφερότητα, τό «Χαζός», κωμωδία μέ σπαρτα-
ριστούσ τύπουσ και ξεκρηστικά έπεισόδια, και τό πα-
τριωτικό όνειροδράμα «Εΐσαι Έλληνεσ», ένα έργο πού
εφευρέθη πολύ άπό τό στενό παιδικό θέατρο κι' εΐνε
γεμάτο έθνικό παλμό και έμπνευσι.

Τά τρία αυτά έργα παίχθησαν από παιδικία 8-14
έτων, ώραϊτα, μέ μπριό, μέ κατανόησι και μ' ένθουσια-
σισμό. Έλάβαν μέρος: Μυρτώ Άναγνώστου, Λένε
και Έλεσ Γιγάντε, Κάτια Μαγγανάρη, Κική Σίνη, Νί-
κοσ και Μάρλην Λιάτση, Άλέκα και Χρήστοσ Παπα-
χρήστου, Ειρήνη Μρίντετση, Ρενέ Σακκή, Άλίκη Μορι-
ση, Μάρη Βασιλείου, Μαρίνα Καρζιάτου, Άλίκη
Κλωντριδου, Λέλα Παντελίδου, Κώστας Τέντασ, Γεωρ-
γία Μπερκετή, Γενικά ήταν μία παράστασις πού θά
μείνη άδέχτοση στό παιδικία όσα ετόχησαν νά τήν
παρακολουθήσουν.

—Τό Έλληνικό Ώδειο κατέθεσε δρχμακόσ 500.000
όπέρ τής «Φανάλλασ τόσ Στρατιωτώσ» από τήν παι-
δική παράστασι πού έδόθη μέ έργα τής κ. Ίωάννας
Μπουκουβάλα - Άναγνώστου.



ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΘΑΥΜΑ!
ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗ ΕΠΩΣΙΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 51 — ΠΛ. ΟΜΟΝΟΙΑΣ 9
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΒΑΣ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α' 5

ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ