



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

16ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ ΛΑ-Ι-ΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ (Σόλων Γρηγοριάδης)
 ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΥΦΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ (του EUCEN ZCHMITZ μετ. Ε. Δ. Α.)

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ (Μ. Κουτοδύκος)
 ΧΟΡΟΣ ΜΕΤΑΜΦΙΕΣΜΕΝΩΝ (Μ. Σκουλοδής)
 Ο ΝΤΟΝ ΠΑΣΚΟΥΛΑΕ ΣΤ' ΑΡΓΟΣΤΟΛΙ (Γ. Μολφέτας)
 ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΠΑΛΗΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ (Δ. Μοναστηριώτης)
 ΣΟΠΕΝ (ÉLIE ROIRÉE Μετ. Σπυρ. Σκιαθαρέση)
 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑ-Ι-ΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ('Ολοσέλιδη εικόνα).

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ (Π. Κ.)
 ΑΡΝΟΛΑΝΤ ΝΤΟΛΜΕΤΣ (ὕπὸ Ρ. ΒΟΝΑΝΙΑ)
 Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛ. ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ ('Αντ. Χατζηησαποστόλου)
 ΟΙ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΕΣ ΤΟΥ ΣΟΠΕΝ ΣΤΙΣ ΒΑΛΕΑΡΙΔΕΣ (R. ESSOLIER μετ. Γ. Πλόστη).

ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ
 ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ
 ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ — ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΟ Κ.Α.Π.

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ ΔΡΑΧ. 2.500

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Έκδοσις: ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.

Αθήνα - Οδός Φειδίου 3

Τηλέφωνο 25-504



"MOUSSIKI KINISSIS..

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE

ÉDITÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICAL.

ET D'ÉDITIONS

3. RUE PHIDIAS - ATHÈNES



Συντάσσεται από Έπιτροπή
Διευθυντής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ
Έπί της όλης: Σ. ΠΕΤΡΑΣ



ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

Έσωτερικό έτος: δρ. 50.000

» έξώμηνας » 30.000

» τρίμηνας » 15.000

Έξωτερικό Α. Χ. 2 ή δολ. 6



ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ - ΔΙΑΘΗΜΙΣΕΙΣ γίνονται δωρεάν εις τα γραφεία του Περιδικού και μόνον των διαφημιζομένων γραφείων.

Τα χειρόγραφα δεν επιστρέφονται. Κάθε απόδειξις εσοδού έφαστα να έχει τη σφραγίδα του Περιδικού και της διαγραφής του διευθυντού και του ελαστικού.



ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Συμφώνησιν αρ. 89 του 6 παρ. 1 του

Α. Ν. 1092/1928

Έδικοτήτης - Έκδοτής:

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

Διτής: Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ,

Οίκια Λαοδικού 18

Προστάμενος Τυπογραφείου:

Μ. ΠΑΝΤΟΣΑΚΗΣ

Οίκια Α. Σταματιάδου 30

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΡΟΥΜΑΝ
ΚΑΙ ΟΙ ΔΗΘΕΝ ΜΗΝΗΣΤΡΕΣ ΤΗΣ

Η δίσ Μάργκαρετ Τρούμαν, κόρη του Προέδρου και επαγγελματίας πλέον καλλιτέχνης του τραγουδιού οί με σύμβουλις της που δημοσιεύσει-οί σ' ένα 'Αμερικανικό περιοδικό έπιμελίει να καταστήθω γνωστό οί δλο τον κόσμο ότι δέν έχει ακόμη χάρισι την καρδιά της κα κανένα, διότι δέν έγνώρισεν ακόμη τον άνδρα που άνταποκρίνεται στοί ιδέωδης της. 'Η δίσλοσις αυτή της συμπαθούδης καλλιτέχνιδος αποτελεί άποστομολογική άπάντησι κατά των νεαρών 'Αμερικανών, οί όποιοί φέρονται οί έπιμένουδς κυκλοφορούσεδς φήμης ώδς έχοντες κατακτήσει, ο καθένας για λογιρισ-οί με του την έννοια της.

Όμιλούσα για τον ρομαντισμό της στέβει ή μίς Μάργκαρετ δέν έδίσ-οιται να δηλώθω ότι ούδέποτε στη ζωή της σύμψην άσθηματικούδς δε-οιμούδς. «Υπήρξεν πάντοτε παράνυμφος και ούδέποτε νόμφη», έπτε. Κατό-πιν ή δεσποινίς Τρούμαν, άναφερομένη με δίδωθσι έρωτικηί στον διευ-θυνητή του ήμερικανικού περιοδικού, προσέθετε τα έξής: «'Αν έπιμένον να με άρραβωνιάσουν, ός με άρραβωνιάσουν τουλάχιστον με άποιον που να τον έχω γνωρίσει. Ουδέποτε άντίκρισα τον άνδρα που έμεγαλι-ζουσι με μνηστήρα μου. Δέν τον γνωρίω. Συναρκόδς δέν έχω μνηστευθώ μαζί του, ούτε ένδιαφέρομαι για' αυτόν.»

Η μίς Μάργκαρετ ήθέλησεν ιδίως να άποκαταστή την αλήθεια κοθ' όσον όφωρά τη φύσι των σγέσεων που την συνδέει με τον κ. Φρανκ Χάντυ, υιό του διευθυντού μίς έσημεριούδς της πόλεως 'Ψη-λάνη, της Πολιτείας του Μίσιγκαν. Ορισμένοί ήμερικανοί περιοδικά έγραψαν ότι ή Μάργκαρετ έχει μνηστευθώ με τον κ. Χάντυ από δύο περιπού έιναι και ότι τελευταίος έγνώμισται μαζί του στο Νητρόπι.

«Ο κ. Χάντυ είναι ένας πολώ γοητευτικός κόριος, έπτεν ή καλλιτέ-χνης, αλλά θά ήθελα να έγνώρισα πός ο Τύπος και ο Ραδιοελαθμίο έμα-θαν ότι έχω γεμμάτισει μαζί του ... προτού τον μάθω έγω.»

ΠΕΘΑΝΕ Ο ΔΙΑΣΗΜΟΣ ΧΟΡΕΥΤΗΣ ΡΟΜΠΙΝΣΟΝ

Ό Νέγρος διάσημος χορευτής Μπίλ Ρόμπινσον πέθανε πρό ήμερών με ή ηλικία 71 έτών από καρδιακή προσβολή οί έντ' υγοροκειοί της Κολού-οισι, όπου εύρίσκειτο άσθενης από της 14 Νοεμβρίου.

Η σορός του διασημου χορευτού έποταφήθη σέ μέτ' έξέδρου στο κέντρο του Χάρλεμ, ήγιναν δε κατάλληλεδς προετοιμασίεσ από την όστου-μυα της περιοχής για μίαν από τις μεγαλοεπιπέσοτερες κηδείεδς που άναφέρονται στην ιστορία της πόλεως.

Ηδη από της πρώτης ήμέρας, που έξεύθη ή σορός, μακρείς σειρές άνδρων, γυναικών και παιδιών άρχισαν να σχηματίζονται παρά την έξέδρου για να προσκυνήσουν ένα από τους περιφημότερους χορευτάδς του κόσμου.

Ό δήμαρχος Ούάλλισιο Ο' Νουάδερ και άλλοι έπισημοί της πόλεως έλαβαν μέρος στην κηδείαν, ενώ τα σχολεία του Χάρλεμ, 'μειναν κλει-στά κατά τις ώρες της κηδείας για να μπορούσιν οι μίθητι οι να συνο-δεύουσιν έν πομπή τον περίφημο Νέγρο στην τελευταία του κατοικία προς το Μπρόνγτουϊντ.

Ό Ρόμπινσον ήφθανε στον άποκόμωφο της τέχνης του σέ ηλικία κατά την όποια οί περισσότεροι χορευτάι άρχίζουσι να σκέπτανται να άποσυρθούν από τη σκηνή. Παρέναι δε στο ύψος αυτό τόσα πολλά έτη, ώστε άπετέλεσεν άντικείμενο θαυμασμού του λαού του Χάρλεμ. Όταν ο Ρόμπινσον άνεγκαρλόθη ώς ο παρφημότερος Νέγρος χορευτής έλεγεν ήδη πέρασι τα σαράντα, κατά τον Δεκέμβριο του 1936 έάρτασε την πενήνταετησίειά του ώς επαγγελματίου χορευτού. Τόν 'Ιανουάριο του 1938 άνήγηκε ότι είχε φθάσει στο έξέτασ, συμφώνησι προς προη-γουμένους δηλώσειος του, τρία χρόνια μεγαλοτέρος.

Ός χορευτής ο Ρόμπινσον ήταν πρωταμικός καλλιτέχνης. Πολλοί ίσα γνωρίζουσι τα τόσο πολώπλοκα χορευτικά του βήματα, αλλά κανείς δε μπορεί να παραβλήθω ή φύσιν στην έλκρηφότητα και τον ρυθμό. Ποτέ δέν καθήλιθε στο έπίπεδο του άκροβάτου, άπέφυγε δε τις υπερβω-λικέδς γεμονιόμεδς που άποτελούν το έλατότασ τούσων χορευτών.

Ό περίφημος χορευτής θά έκέρχισε άσφ' όδς κατά την διάρκεια της σταδιοδρομίας του άνω των πέντε εκατομμυρίων δολλάρων. Τα κινημα-τογραφικά του συμβόλαια του άπέδωσι έν δεκάτοσ χιλιάδωσ περίπου δολ-λάρια την έβδομάδα, βιά μι εν δε έβδομάδς π'ραστάσεως στο Μπρόνγ-τουαη έλάμβανε συνήθωσ 5.500 δολλάρια. Ποτέ έν τούτοις δε φάλαγε τά χρήμάτα του για πολώ. 'Αγχοποιεσ τα τυχαρά παιγνίδια, ήταν δε τόσο φιλάνθρωπος, ώστε συχνά προσέφελοσε το μισθό του για να άνακου-φισθω τούδ πάσχοντες. Πέθανε πάντοχοσ.

Ό Ρόμπινσον γεννήθηκε στο Ρίεμουσι, ήεν εν γίωδς μηχανουργού. Από τη βρεφική του ηλικία ήμεινε ήρβικος από πατέρα και μητέρα και έζησε με τη γιαγιά του, ή όποια ήταν πολώ φτωχή.

Η κινηματογραφική στίδιοδρομιά του Ρόμπινσον άρχισε το 1935, ένεφανίετο δε συνήθωσ με την Σίρλετ Τέμπλ. Στις ταινίεδς του περιλα-μβάνονται «Ό μικρός συντ'γματάρχης», «Στό πολώ Κεντάκ», «Ό Μι-κρός έπαναστάτης» κ. ά.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ — ΘΕΑΤΡΟ — ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ — Έκδοσις ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΟΥ 3

Συντάκταις από Έπιτροπή—Διηγής Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ—Έπι τής βίης Σ. ΠΕΤΡΑΣ

ΕΤΟΣ Α΄

ΑΡΙΘ. 16

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 2.500

15 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1949

ΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

του κ. ΣΟΛΩΝΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ

Τό Διεθνές Συμβούλιό — ή Έταιρεία — Λαϊκής Μουσικής (ή μέ τό έπίσημό του όνομα «International Music Music Council»), ίδρύθηκε τό Σεπτέμβριον του 1947 στό Λονδίνο, σέ μία ειδική σύσκεψη μουσικών από 28 χώρες. Οί σκοποί του Συμβουλίου αυτού είναι:

α) ή διάσωση, διάδοση και άσκησις τής λαϊκής μουσικής όλων των χωρών,

β) ή συγκριτική μελέτη τής λαϊκής μουσικής, και

γ) ή ανάπτυξη του πνεύματος τής άλληλοκατανόησης και φιλικής άνάμεσα στά Έθνη μέσον του κοινού ενδιαφέροντος γιά τή λαϊκή μουσική.

Μέσα στις επιδιώξεις του γιά τήν πραγματοποίηση των σκοπων αυτών, είναι ή διοργάνωση Διεθνών Συνεδρίων και Φεστιβάλ, ή έκδοσις Περιοδικού — που άρχισε κι΄ άλλες νά κυκλοφορεί, — ένός Έγχειριδίου γιά τους συλλογείς και ένός βιβλιοθήκης Όδηγού των οργανώσεων λαϊκής μουσικής — που βρίσκονται υπό έκδοση—, ή δημιουργία διεθνών άρχων λαϊκής μουσικής, ή ανταλλαγή όμιλιών και έκτελεστών, ή έρευνα και έκδοση έπιστημονικών μελετών, ή ένθάρρυνση έκτελέσεων, από τό ραδιόφωνο και τόν κινηματογράφο, αυθεντικής λαϊκής μουσικής, κ.λ.

Τά μέλη του Συμβουλίου χωρίζονται σέ τρεις τάξεις:

α) **άντιπρόσωποι**, που διορίζονται από Κυβερνήσεις ή Έθνικές Έταιρείες, β) **άντιπτελλόνια μέλη**, έμπειρογνώμονες ή αντιπρόσωποι οργανώσεων λαϊκής μουσικής, που εκλέγονται από τό Έκτελεστικό Συμβούλιό, και γ) **συνδρομητές**. Τό διεθνές αυτό Συμβούλιό άριθμεί 160 μέλη από 35 χώρες όλων των ήπειρων, κυρίως όμως τής Εύρώπης και Άμερικής, και διοικείται από μία δωδεκαμελή Έκτελεστική Έπιτροπή.

Ό διεθνής αυτός οργανισμός, που μπορεί νά έλασκήσει τήν επίδρασή του σέ παγκόσμιο πλαίσιο, έχει κι΄ άλλες έργασθεί άξιόλογα πρός πραγματοποίηση των σκοπων του. Θα σταματήσω σέ δύο κυρίως εκδηλώσεις, που είχαν πραγματικά εύρύτατη άπήχηση: στό Διεθνές Συνέδριον του 1948 και στό Συνέδριον και Φεστιβάλ του 1949, κ΄ ιδιαίτερα στό φετινό.

Τό πρώτο, οργανωμένο υπό Βασιλεία (13-18 Σεπτ.) από τις Έλβετικές οργανώσεις: «Έθνική Όμοσπονδία κοσμοπολίτων και τήν «Έταιρεία λαϊκών παραδόσεων», είχε έξαιρετική έπιτυχία από κάθε άποψη. Σ΄ αυτό έλαβαν μέρος 56 μέλη (συνθέτες, μουσικοί κ.λ.) από 22 χώρες, καθώς και έπίσημοι αντιπρόσωποι Κυβερνήσεων τής Ούνεσκο.

Οί έργασίες του Συνεδρίου είχαν μεγάλο ενδιαφέρον, μέ άξιόλογες άνακοινώσεις και διαλέξεις, καθώς και συζητήσεις και αποφάσεις, πάνω σέ ζητήματα σχετικά μέ τή λαϊκή μουσική και γενικά τούς σκοπούς του Συμβουλίου. Περίληψη των έργασιών δημοσιεύτηκε σέ

ειδικό δελτίο, και οι όμιλίες στό Περιοδικό του Συμβουλίου (τεύχος Α΄).

Τό Συνέδριον και τό Φεστιβάλ τής Βενετίας, που έγιναν τόν περ. Σεπτέμβριον (7-12), παρουσίασαν έξαιρετικό ένδιαφέρον, μέ συμμετοχή σημαντικού άριθμού μουσικών, καθώς και ομάδων χορευτών και έκτελεστών από 20 χώρες. Οί έργασίες του Συνεδρίου περιελάμβαναν άνακοινώσεις και όμιλίες συνοδευόμενες μέ έκτελέσεις, κινηματογραφικές προβολές και δίσκους. Άναφέρω ιδιαίτερα τις ακόλουθες:

Τού κ. D. Kennedy (Άγγλια) «Τελετουργικοί Χοροί στην Άγγλια, του κ. Brassard (Καναδάς) «Τραγούδια και τελέτες», του κ. Torrefranca (Ιταλία) «Οι κοσμικοί χοροί του 14ου αιώνα και οι σχέσεις τους μέ τή λαϊκή μουσική τής εποχής», του κ. Cherbuliez (Έλβετία) «Οί άρχες τής συγκριτικής μουσικολογίας και τό μουσικό φολκλόρ». Άλλες όμιλίες σχετίζονται μέ τή λαϊκή μουσική τής Γαλλίας (δύο, έξαιρετικά ένδιαφέρουσες), τής Φινλανδίας, του Ίσραήλ, τής Ίνδουσίας, των Ίνδιων, τής Ίρλανδίας, τής Σκωτίας, τής Τουρκίας, κ.λ.

Ένα από τά ζητήματα που άπασχόλησαν τό Συνέδριον ήταν ή συγκριτική μελέτη τής λαϊκής μουσικής, γιά τήν όποια σχετική άπόφασις είχε ληφθεί από τό προηγούμενο Συνέδριον. Ή σημασία τής άπόφασις αυτής είναι, μου φαίνεται, έξαιρετική. Άναμφίβολα ή προσεκτική μελέτη όλων των στοιχείων τής έθνικής μουσικής των διαφόρων λαών, και κυρίως εκείνων που έχουν φυλετική συγγένεια ή έχουν ζήσει σέ στενή έπαφή ανάμεσα τους, θα άδηγήσει σέ άσφαλή συμπεράσματα σχετικά μέ τόν καθορισμό κοινών ή συγγενικών στοιχείων στην έθνική τους μουσική, στή διασάφηση τής άλληλοεπίδρασης στην τέχνη τους και στην έπισήμανση των δρόμων τής προέλευσης ώρισμένων χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, που κυριαρχούν σέ πολλούς λαούς. Έκτός από τό μεγάλο μουσικοεπιστημονικό της ενδιαφέρον, ή άπόφασις αυτή θα βοηθήσει άσφαλώς στην προαγωγή του πνεύματος τής άλληλοκατανόησης και φιλικής άνάμεσα στά Έθνη. Τό σχέδιο έργασίας, που ύποβλήθηκε από τόν υποφαινόμενο έκ μέρους τής Έκτελεστικής Έπιτροπής, προβλέπει τή διαίρεση τής Εύρώπης— από τήν όποία θα γίνει άρχη—στίς ακόλουθες ομάδες, μέ βάση έθνολογικούς, γλωσσολογικούς, ιστορικούς και γεωγραφικούς λόγους: α) Λατινική β) Άγγλογερμανική, γ) Σκανδιναυική, δ) Κελτική, ε) Άννο-ούγγρική, στ) Σλαυική και ζ) Βαλκανική. Ή διαίρεση αυτή δέν είναι άπείλητη πολλές χώρες, που άνήκουν σέ διαφορετικές ομάδες, έχουν ζήσει από μακρά χρόνια σέ στενή έπαφή ή μέ τήν όλλη, και ή άλληλοεπίδραση στην τέχνη τους είναι πολύ μεγάλη για ν΄ άγνωσθή. Γι΄ αυτό τέτιες χώρες (λ.χ. ή Έλλάδα, ή Όλλανδία, τό Βέλγιο, ή Έλβετία, ή Ρουμανία κ. έ.) θα μπορούν νά

αφήκουν σε δύο ομάδες. Θέματα της μελέτης τους θ' είναι:

α) 'Η λαϊκή μουσική ως κοινωνικό φαινόμενο, β) 'Εθνικά μουσικά χαρακτηριστικά (μελωδικά, μορφολογικά, αρμονικά — όπου υπάρχουν—, τροπικά, ρυθμικά) επίσης τα μουσικά όργανα, οι χοροί (κινήσεις, συνδυασμοί, θέματα), σχέση της ένταξης με τη λαϊκή μουσική, και της ποιήσης με τη μουσική.

γ) Καθορισμός άλλων χαρακτηριστικών.

'Επιπρόσθετα, μερικά άλλα ζητήματα θ' μπορούσαν ν'α συζητηθούν, σάν λ.χ. τα ακόλουθα: 'Υπάρχει καμιά σχέση ή αναλογία ανάμεσα στο γενικό μορφικό και το μουσικό επίπεδο ενός λαού; (μπορούμε δηλ. να κρίνουμε το γενικό μορφικό επίπεδο ενός λαού από τη λαϊκή του μουσική;) υπάρχει κοινή μουσική κληρονομιά, έκφραση ή μέσον κοινών γνωρισμάτων, σε μεγάλες ομάδες 'Εθνών, όπως λ.χ. η 'Ασία Φυλή; (1)

Το σχέδιο θ' εφαρμοστεί κατά στάδια, γιατί προϋποθέτει τεράστια βουλεύα. 'Η άρχή θ' γίνει με την Κελτική ομάδα.

Το Φεστιβάλ, που διεξαγόταν παράλληλα προς το Συνέδριο, έδωσε άφορη σ'ε μιά ζωντανή διεθνή λαϊκή καλλιτεχνική έκδηλωση, τέτα που σπάνια συναντούμε. Οι εκατοντάδες τών χορευτών και εκτελεστών από είκοσι χώρες, από την 'Ιρλανδία ως την 'Ινδονησία και τη Νορβηγία ως τις 'Ενωμένες Πολιτείες, με τις ποικιλόχρωμες εθνικές στολές τους παρουσιάζαν ένα θέαμα, που έοικλε δέν τό ξεχανά κανείς. Το χοροφώνιο του Φεστιβάλ ήταν δύο βραδονές εκτελέσεις στην περίφημη Πλατεία του 'Αγ. Μάρκου, λαμπρά φωταγωγημένη, που, με τό δρχιτεκτονικά άριστορχήματα της—τη μοναδική σ'ε ανάλαφρη χάρη 'Εκκλησία του 'Αγ. Μάρκου, τό μεγαλόπρεπο Παλάτι τών Δούγηδων και τά άλλα γύρω μνημεία—άποτελοβσε τό πιο ύποβλητικό, τό πιο δνειρευμένο καλλιτεχνικό περιβάλλον γιά μιά τέτια Γιορτή. 'Η άπήχηση από την όλη καλλιτεχνική αΐτή έκδήλωση ήταν μεγάλη. Γιά τό μελετητή ήταν και μιά μοναδική εκκείρια συγκριτικής μελέτης. Κάτω από τις όπειρες έξωτερικές λεπτομέρειες, που σ'ε κάθε χωριστό σύνολο συνθέτουν μιά εθνική μορφή τέχνης και παρουσιάζουν ανάγλυφες διαφορές προς άλλες, υπάρχουν γιά τόν προσεκτικό παρατηρητή, άκόμα κι' ανάμεσα σ'ε μακρινούς λαούς, βαθειές όμοιότητες, που όδηγούν σ'ε συμπεράσματα έπιστομολογικά και ιδιαίτερα άνθρωπολογικά σημασίας. Είναι άληθινά συγκινητική ή διαπίστωση, που, με τόσο συγγενικό τρόπο, έκδηλώνεται αΐθ-ρώρισμα και δημιουργεί κάθε λαός — κάθε άπολετή άνθρώπινη ψυχή. Αυτό και μόνο τό βιδαγμα άποτελεί σημαντικό κέρδος μιάς τέτιας διεθνούς γιορτής.

'Η έργασία του Διεθνούς αυτού 'Όργανισμού είναι, καθώς βλέπει κανείς, άξιόλογη και ύπαρχον θετικές έλπίδες ότι ή δράση του συνεχός θ'α άναπτύσσεται και τό πλαισιο του θ'α εύρύνεται. Είναι κρίμα τό ότι ή 'Ελλάδα δέν έχει ως τώρα δείξει κανένα ένεργό ενδιαφέρον γωσθ γιати τό Συμβούλιο και ή έργασία του δέν έχουν ύψωση πλατεία σ'ε μάς. Θέμα εύτυχής όν, ως μέλος της 'Εκτελεστικής 'Επιτροπής του, βοηθήσασ'ε αυτό.

ΣΟΛΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ

(1) 'Η άνακίνωση αΐτή θ'α δημοσιευθεί δλόκληρη στο έπο-μενο τεύχος του Περιοδικού του Συμβούλιου (τεύχος Β').

Στην όπερα παίζεται ό «'Οθέλλος» τό άριστούργημα του Βέρντι με τό διάσημο Βαγκνερίατο τενόρο Μάξ Λόρεντζ ή δραματική του έμφάνιση, τό θερμό τίμπρο της φωνής του, ή κατανόηση του ρόλου του, πότε σάν θριαμβευτής και πότε σάν νικημένος, θλιμμένος με πάντοτε δάμαστος, βρίσκον τόν πιο τέλειο έρμηνευτή. 'Όλα αυτά τά προσόντα του διαγράφονται άδρότατα και συμβάλλουν στή γενική έπιτυχία του. Τη Διεσοδομένα παίζει ή Νιέλλα Ριγκάλ άφθαστη σάν ήθοποιός και σάν τραγουδίστρια. Στο θέατρο 'Γκαϊτε Μονπαρνές παίζεται τό ύπερχο έργο του Στρίνπεργκ «'Η Σονάτα τών φαντασμάτων». Τό φλογερό γοστό του Στρίνπεργκ ό όμως 'Όρεαλισμός και ή παραδοξότης του, τόν όδηγούν στό να ξεσπεπάει τις πληγές της θλίψης, της δδόνης και του τρόμου, μέσα σ'ε έναν κόσμο του βαδίζει διαρκώς παράλληλα με τό άπραγματοποίητο. Παίζουν οι Ρ Μπλίν, 'Όμπραντό, ή Χριστίνα Τσίγκου, 'Ελληνίδες που ύποδοεί τα θυμιάσια μιά γριά φανταστική, και άλλοι. 'Η σκηνογραφίες που είναι μιάς ύπερχου συλλήψεως όφείλονται στόν 'Ελληνα σκηνογράφο Θάνο Τσίγκο, σύζυγο της Χριστίνας.

Στό θέατρον «'Ντε Λά Πός» παίζεται τό έργο «Μιά σαζόν τών κόλασων», τό 'Αρτύρ Ρεμπά. Παίζουν οι Μπατάιγ, Μύριαμ Βικτόρ κ. ά. που έρμηνεύον άριστα τις τέσορες άψεις της σκέψης του ύπερχου ποιητή.

Στη Γερμανία, στη Βιοβόδη, με την εκκείρια του Γαλλο - γερμανικού συνθέτου, τό Κρατικό θέατρο έπαιζει τη «Μήδεια» του 'Ανούγι και τό «'Νιδε» του 'Αντρέ 'Ομπέ. Οι Γερμανοί ήθοποιοί που βρίσκονται κοντήτερα σ'ε τή φύση και στό ένστικτο, παίζουν περισσοότερο με την ίδιουργικρασία τους, με τό αΐμα τους, με τη σάρκα τους, άπ' όπου ξεκινάει δταν πρέπει, γιά να φτάσουν στις ψυχολογικές πνευματικές σφαιρές, που δέν πρέπει να τις συγχίζουμε στήν περίπτωση αΐτή με την πνευματική περιοχή, που έρμηνεύεται. 'Ηθοποιοί και σκηνοθέτες γερμανοί δέν ύποχωρούν μπροστά στήν κάποια άπολιότητα όφέλεια που τούς κάνει ν' άγνοούν πρόβηλα τις πηγές της ειρωνείας, άλλα τούς άνοίγει διάπλατα τις πόρτες της κυριότητας του πάθους και της ειλικρινείας της ζωής.

Στό Βερολίνο παίχτηκε επίσης ή «'Οντι» του Ζιμντοού. X.

Ο ΤΟΣΚΑΝΙΝΙ ΔΕΝ ΘΕΛΕΙ ΝΑ ΓΙΝΗ ΓΕΡΟΥΣΙΑΣΤΗΣ!

Πληροφορίες από τη Ρώμη αναφέρουν ότι, ό 'Αρ-θούρο Τοσκανίνι αυτό τηλεγράφημα τό όποιο άπρόθηκε προς τόν Πρόεδρο της 'Ιταλικής Δημοκρατίας γιά να τό αναγγείλη ότι άποκρούε τό διορισμό του ως ίσοβιου γερουστοχό, παρακαλεί τόν κ. 'Ευάνουνη να κατανοήσει ότι «ό διορισμός αυτός βρίσκεται σ'ε πλήρη αντίθεση προς τά αΐσθητά του». 'Ο κ. Τοσκανίνι βεβαίως δέν συνεχίζει ότι έπιθυμεί «να τερματίσθ την ύπαρξή του με την ίδια άπλότητα με την όποια έζησε πάντοτε» και προσθέτει: «Σας παρακαλώ να μη έρμηνεύσετε την έπιθυμία μου αΐτή ως πράξ προερχόμενη από άρέπεια ή από ύπερηφάνεια άλλα να άναγνωρίσετε την άπλότητα και την μετριόπαιεια που την ένέπνευσε».

ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΚΑΙ ΥΦΟΣ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Υπό EUCEN SCHMITZ

Β'

Η κατανόηση αυτή, όταν πρόκειται για το περιεχόμενο του καλλιτεχνήματος, γίνεται «συναισθηματικά», άκριβως όπως και στον άκροστό που το απολαμβάνει και μπορεί να πραγματοποιηθεί ως ένα όριεμένο βαθμό μόνο με το ένστικτο, δηλαδή με μόνη την ψυχική επαφή του έκτελεστή με το καλλιτέχνη χωρίς να προηγηθεί μία αναλυτική διανοητική προεργασία. Η Ικανότητα για μία τέτοια «έξ ένστικτο» κατανόηση είναι ένα ιδιαίτερο σημάδι για το αναδημιουργικό μουσικό ταλέντο. Έν πάσει περιπτώσει όμως είναι απαραίτητη μία πνευματική προετοιμασία και στον πιο πλούσιο από την φύση προικισμένο· πρό πάντων βίβρια μία ειδική προετοιμασία όπως την προσφέρουν κυρίως η ιστορία της μουσικής και η αισθητική της, αλλά και μία γενική πνευματική μόρφωση. Η φαντασία του αναδημιουργού καλλιτέχνη θα μπορεί να ζήσει μέσα στο πνευματικό δημιουργήμα ενός άλλου ανθρώπου (του δημιουργού) με μεγαλύτερη άνεση και θα μπορεί να το ολοκληρώσει με μεγαλύτερη ή μικρότερη εύκολα ανάλογα με τον πλούτο των παραστάσεων και του συσχετισμού των έντυπων που έχει από όλα τα πεδία της ζωής και της γνώσεως.

Για να γίνει ευκολότερη η κατανόηση που θα εξασφαλίζει μία έκτελεση σύμφωνα με το σωστό ύφος του μουσικού έργου, ο συνθέτης προσθέτει κατά κανόνα ιδιαίτερες υποδείξεις, τα έπινομαζόμενα «σημεία έρμηνείας», που άφορουν κυρίως το χρόνο (tempo) και τη δυναμική. Η καλύτερη μουσική τα χρησιμοποιεί με έναν εξαιρετικά οικονομικά και πολλές φορές δεν τα μεταχειρίζεται καθόλου. Από την κλασική όμως εποχή άρχίζουν να γίνονται απαραίτητα στοιχεία της μουσικής γραφής και ο σύγχρονος μουσικός τα χρησιμοποιεί μάστιχα τις περισσότερες φορές πολύ πλουσιπάρουχα. «Ότι δέν εμφανίζονται σάν αυθαίρετος έξωτερικός διάκοσμος, αλλά δτι έχουν δημιουργηθεί από έξωτερική ανάγκη για να βοηθήσουν στο να κατανοηθεί το στέλ και ο χαρακτήρας, αλλά και το πνευματικό περιεχόμενο του μουσικού κομματιού, άποδεικνύεται και από τη γλωσσική έννοια που έχουν οι υποδείξεις του χρόνου. Η λέξη *allegro* π.χ. που μάς υποδεικνύει μία γρήγορη χρονική άγωγή, δέ σημαίνει «γρήγορο αλλά «εύθυμο», χαρούμενο», *adagio* σημαίνει «ήρεμο» και *grave* «σοβαρό»· όλες αυτές είναι έκφρασεις που αναφέρονται κυρίως στο πνευματικό φόντο της μουσικής. Έκτός από αυτά τα «σημεία έρμηνείας», το κείμενο στη φωνητική μουσική, το πρόγραμμα στην προγραμματική και η δραματική κατάσταση (Situaton) στη μουσική του θεάτρου προσφέρουν πολύτιμες υποδείξεις για μία έκτελεση που να έχει το σωστό χαρακτήρα και το ύφος που ταιριάζει στο μουσικό έργο.

Όσο όμως, σύμφωνα μ' αυτά, και άν έχουν δοθεί από τον ίδιο το χαρακτήρα του καλλιτεχνήματος είτε άμεσα είτε έμμεσα, οι άντικειμενικές προποθέσεις για μία έκτελεση που να έχει το σωστό ύφος, μένει άκόμη στη φαντασία του έκτελεστή καλλιτέχνη μία πολύ μεγάλη έλευθερία για τον τρόπο που θα την πραγματοποιήσει. «Σχετικά με την αντίληψη και την έρμηνεία ενός έργου, γράφει ο Χ. Scharwuka με το δίχτυ του, ή μου-

σική είναι ή πιο άνεκτη ή από όλες τις τέχνες, γιατί, κ' άν άκόμη άπαρουν όριεμένα όρια που πρέπει να μην ξεπερνάει κανείς, μένουν άκόμη άπεράστα περιθώρια για τις πιο διαφορετικές προσωπικότητες. Έτσι έξηγείται γιατί το κενόν δέν κούραζεται ν' άκούσει τις άβουσες συναυλιών διαρκώς τις ίδιες συνθέσεις από άλλους βιρτουόζους»· όλες αυτές οι διάφορες έρμηνείες είναι κατά κάποιον τρόπο άλλος τόσο διάφοροι καβρέφτες που άντικαθερφίζουν το δημιουργήμα της φαντασίας του συνθέτη παρουσιάζοντάς το νέο κάθε φορά». Πραγματικά, και μόνο το φραζάρισμα π.χ. άφηνει συχνά έλευθερη την έκλογή άνάμεσα σε περισσότερους τρόπους έκτελέσεως που θα είχαν όλοι τα ίδια δικαιώματα· το ίδιο συμβαίνει και με τη δυναμική όπου «παρ' όλες τις στέρμα υποθετιμένως βασικές γραμμές, είναι δυνατές οι πιο λεπτές διαβαθμίσεις και άποχρώσεις του ήχου, καθώς και με το χρόνο (tempo) που, χωρίς να χάζει το βασικό του χαρακτήρα μπορεί να δεχθεί τις πιο άνεκπίσθητες μεταβολές προς την πλευρά του άργου ή του γρήγορου. Κατ' αυτόν τον τρόπο είναι πραγματικά δυνατόν το ίδιο μουσικό κομμάτι να παίρνει μίαν άλλη φυσιογνωμία κάτω από τα χέρια διαφορετικών έρμηνευτών. Από ποίο όριο όμως άρχινάει ή αυθαίρεση, μόνο σε κάθε έξχωριστή περίπτωση μπορεί να κρίνει κανείς. Για το ζήτημα της έρμηνείας στη μουσική μονάχα ένα γενικό άρνητικό κανόνα μπορεί ίσως να θέσει κανείς ότι: «ο χαρακτήρας και το ύφος του έργου σε καμιά περίπτωση δέν πρέπει να καταστραφούν ή να άλλωιωθούν.

Τέλος

Μετάφραση Ε. Δ. Α.

«Καθ' ένας έχει κι έναν όδηγο που μ' αυτόν πασχίζει να γνωρίσει το βάθος της τέχνης. Μερικοί προχωράνε πιο βαθεία κι' άλλοι πιο λίγο»· όλοι όμως νομίζουν πως φτάσαν στον τυμμένα, ενώ στην πραγματικότητα της τέχνης τα βάθη είναι άπόθημα, κανένας ως τώρα δέν τάχει έρευνήσει κ' ίσως ποτέ κανένας δέ θα το μπορείσει. Η τέχνη δέν έχει πέταση»

Schopenhauer

«Δέ συνηθίζω να χτενίζω τις συνθέσεις μου, σάν τις τελειώσω. Ποτέ δέν τώκαμα, γιατί πιστεύω άκράδαντα πως κάθε άλλαγή στα έπι μέρους άλλωίωει το χαρακτήρα της σύνθεσης.»

Beethoven

«Δέν υπάρανε πιο γλυκεία παρηγοριά σάν μές βρή ή δυστυχία, από το να ριχτούμε στους κόσμιους της τέχνης· τότε το πνεύμα δοσμένο στην άνάζητη σαλπάρει μουσικά πέρα άπ' τις θλίψεις του.»

Amphib

«Μόνο ή συνειδητή άσκηση άποτελεί καλλιτεχνική εργασία. Το αντίθετο δέν είναι παρά μία ένστικτώδης πράξη, που θα άποκαλλππει πάντα την έλλειψη μίας βαθύτερης σπουδής. Η πνευματική σκέψη δέν άφαιρεί χωρίς τη φόρμα, και αυτήν άκριβώς πρέπει να έξχωρίζουμε και να μελετούμε»

Richter

«Άν κβι στον κόσμο μπορεί να υπάρανε που να μάς έβιμε μίαν ίδέα του Χορού των Άγγέλων τουτο άσφαλώς, είναι ή μουσική του Παλεστρίνα.»

Baroness Bunsen

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

Τοῦ κ. ΜΙΑΤ. ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΥ

Γ'.

"Όπως γνωρίζουμε από τη φυσική, από το κεφάλαιο περί ακουστικής, κάθε σώμα ήχογόνον όταν τεθεί σε παλμική κίνηση παράγει μία σειρά ήχων με διαφορετική οξυτήτα, χωρίς αυτό το σώμα να ύποστη καμιά άλλοαίωση στην τάση του, στην πυκνότητά του κλπ. Οι παραγόμενοι ήχοι οι οποίοι διατελοῦν πάντα σε σταθερή σχέση με τὸ βαρύτερο φθόγγο δηλ. τὸ βασικό, λέγονται ἀρμονικοί του ήχου.

"Αν π.χ. πάρουμε μία χορδή και την τοποθετήσουμε πάνω σ' ένα ήχειο, τη θέσουμε δὲ σε παλμική κίνηση, θά ἴσοῦμα ὅτι ἐνῶ στην ἀρχή πάλλεται καθ' ὅλο τὸ μήκος της, λίγο-λίγο ἀρχίζει νὰ διαιρῆται, χωρίς καν νὰ τη θίζουμε ξανά, σὲ δύο, τρία, τέσσερα κ.λ. ἴσα τμήματα, διπλασιάζοντας, τριπλασιάζοντας, κ.λ.π. κατ' ἀνά τὸν τρόπο τίς παλμικές κινήσεις της.

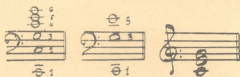
Κάθε τμήμα παράγει και ἕναν ήχο (ἀρμονικό) πού είναι ψηλότερος ἀπὸ τὸν προηγούμενο, γιατί ἕνας ήχος εἶναι ψηλότερος ἀπὸ ἕναν ἄλλο, ἐφ' ὅσον παράγει περισσότερες παλμικές κινήσεις κατὰ δευτερόλεπτο.

"Η ἀπόσταση δύο ήχων, εἶναι ὁ λόγος τοῦ ἀριθμοῦ τῶν παλμῶν τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸν βαρύτερο σὲ τὸο χρόνο.

"Αν π.χ. ὁ ἀριθμὸς τῶν παλμῶν τοῦ βαρύτερου ήχου εἶναι 800 κατὰ δευτερόλεπτο, τοῦ δὲ ὀξυτέρου 900, ἡ ἀπόσταση τῶν δύο ήχων βρίσκεται στή διαίρεση τοῦ 900 διὰ τοῦ 800 δηλ. $\frac{900}{800}$ ἢ $\frac{9}{8}$! Ἐφευρέτης και εἰσηγητὴς αὐτῆς τῆς θεωρίας ὑπῆρξε ὁ μέγας μαθηματικός τῆς Ἀρχαιότητος Πυθαγόρας.

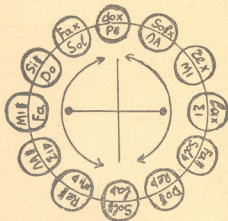
"Όποιος θέλει νὰ μορφώση σχετικὰ μ' αὐτὴ ἐπισημονική γνώμη δὲν ἔχει παρὰ ν' ἀνατρέξη στὰ σχετικὰ συγράμματα, γιατί ἡ λεπτομερὴς ἀνάλυση τῶν ξεφεύγει ἀπὸ τὸν ἀντικειμενικό σκοπὸ αὐτοῦ τὸ ἄρθρου, καθὼς ἐπίσης και τῆς ἀρμοδιότητός μου.

"Η σειρά τῶν ἀρμονικῶν φθόγγων πού παράγονται ἀπὸ τὴ παλμική κίνηση ἐνὸς ήχογόνου σώματος εἶναι ἡ ἀκόλουθη, και σχηματίζει τὴ μόνη ὑπάρχουσα φυσική συχορδία:



"Αν κανείς θέλει νὰ φτιάξει ἀπὸ τὴ συχορδία τοὺς φθόγγους τῆς κλίμακος, θά εἶη πῶς ἡ σχέση τοῦ

βασικοῦ (1)₂ πρὸς τὸν πρώτο περιττὸν ἀρμονικό (1)₃ παράγει, μιά ἀτέλειωτη συμμετρική οειρά νέων φθόγγων, πού συνδέονται ὅλοι με τὴν ἴδια σχέση (1)₃, δηλ. ἕναν κύκλο ἀπὸ πέμπτες καθαρές, πού κλύει με τὴν ἐναρμόνιση τοῦ (Μι δέση — Fa) καθὼς δείχνει τὸ πῶς κάτω σχήμα:



"Ο κύκλος τῶν πεμπτῶν.

Καθένας ἀπὸ τοὺς δώδεκα φθόγγους τοῦ σύγχρονου μουσικοῦ μας συστήματος, μπορεῖ νὰ γίνῃ βάση τονικότητας.

"Όταν λοιπὸν ἕνας ἀπ' αὐτοὺς, ἀφοῦ προσδιοριστῆ με μιά πτώση, πάρει τὸ χαρακτῆρα τονικῆς, ὅλοι οἱ ἄλλοι παίρνουν ἱεραρχική σχέση γύρω του, δηλ. ἀποτελοῦν τὴν τονικότητα.

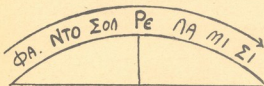
"Η ἱεραρχική αὐτὴ σχέση τῶν φθόγγων τονικότητος πρὸς τὴ βάση (τονική) βασίζεται πάνω στὴ τάξη τῶν πεμπτῶν και στὴν ἀρμονική ἀπῆχηση τῶν ήχογόνων σωμάτων, εἶναι δὲ τριῶν βαθμῶν.

1^{ος} Συγγένεια πρώτου βαθμοῦ: αὐτὴ συνδέει τὴ τονική πρὸς τὴν πάνω ἢ κάτω πέμπτη (Do πρὸς Sol Do πρὸς Fa) και πρὸς τοὺς φυσικούς ἀρμονικούς του (Do πρὸς Mi και πρὸς Sol).

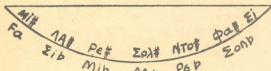
2^{ος} Συγγένεια δευτέρου βαθμοῦ: αὐτὴ συνδέει τὴν τονική πρὸς τοὺς φυσικούς ἀρμονικούς τῆς πάνω ἢ τῆς κάτω πέμπτης τοῦ (Do πρὸς re και si, ἀρμονικῶν τοῦ fa). Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἡ ἀρμονία τῶν τριῶν τονικῶν λειτουργιῶν (Do — mi — sol, — τονική Sol — si — re, Δεσπόζουσα — Fa — la — do, ὕποδεσπόζουσα) περιέχει ὅλους τοὺς φθόγγους πού συνδέονται πρὸς τὴν τονική, με συγγένεια πρώτου και δευτέρου βαθμοῦ.

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ

Τό σύνολο αὐτῶν τῶν φθόγγων ἀπαρτίζει τή διατονική τονικότητα, δηλ. ἕναν ὄμιλο ἐπτά φθόγγων, ποῦ, ἀφοῦ καταταχθοῦ κατά πέμπτες, βαθίζουσι ἀπό τήν ὑποδοσκόζουσα πρὸς τὸν προσαγωγέα, π. χ.



Ἐπειδὴ ὁμιῶς ἡ διατονική τονικότης κατέχει μόνον τὸ μισό τοῦ κύκλου τῶν πεμπτῶν, εἶναι ἀτέλης ἂν δέν προεπιθεθῶν οἱ πέντε φθόγγοι, οἱ κοινῶς λεγόμενοι χρωματικοί, οἱ ὁποῖοι συμπληρώνουσι καὶ κλείνουσι ἑναρμονίως τὸν κύκλο, βαθίζοντας ἀπὸ τὸν προσαγωγέα πρὸς τήν ὑποδοσκόζουσα.



Οἱ φθόγγοι αὐτοὶ συνδέονται πρὸς τήν τονική μετὰ συγγένεια τρίτου βαθμοῦ, προερχόμενοι α) ἐκ τῶν φυσικῶν φθόγγων τῶν συνδεομένων πρὸς τήν τονική μετὰ συγγένεια δευτέρου βαθμοῦ.

Π. χ	φα	δίεσις	ἀρμονικός	τοῦ	ρε
	ρε	»	»	»	σι
	ντο	»	»	»	λα
	σολ	»	»	»	μι

β) Ἐκ τῶν ἀρμονικῶν ἀντιθέτου τρόπου, φθόγγων ποῦ συγγενεῖται πρὸς τήν τονική συγγένεια πρώτου ἢ δευτέρου βαθμοῦ:

Π. χ.	μι	ὑφεσις	ἀρμονικός	πρὸς	τὰ	κάτω	τοῦ	σολ
	σι	»	»	»	»	»	»	ρε
	λα	»	»	»	»	»	»	ντο
	ρε	»	»	»	»	»	»	φα

Ἡ συγγένεια αὐτὴ τοῦ τρίτου βαθμοῦ εἶναι τὸ τελευταῖο ὄριο τῆς τονικότητας. Οἱ φθόγγοι αὐτῆς κατηγορίας τείνουσι ν' ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὴν ἀρχική τονικότητα, ποῦ ἡ ἔλξη τῆς γίνεται ὁλοένα καὶ ἀσθενέστερη καὶ ἀσυνδεθῶν μὲ σθενέστερας σχέσεις, μετὰ ἄλλας τονικές πλησιέστερές των. Τείνουσι δηλ. σὲ νά ἀνατρέψωσι τὴν ἀρχική τονικότητα καὶ νά ἐγκαταστήσουσι καινούργια.

Στὴν περίπτωσι αὐτῇ, δημιουργεῖται μετατροπία δηλ. μετάθεσις τοῦ τονικοῦ ἄξονος σὲ μίαν ἀπὸ τῆς πάνω ἢ κάτω πέμπτης ἢ τῆς παράλληλης τῶν (σχετικῆς).

Τὸ φαινόμενον τοῦτο, καθαρῶς ὑποκειμενικῶς ψυχολογικῶς, ἀφελεται ἐπὶ τῆς ἰδιότητος ποῦ ἔχει τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου, ν' ἀντιλαμβάνεται τῆς ἀπλῆς σχέσεως εὐκολώτερα, ἀπὸ τῆς πολυπλοκῆς.

Ἐν τούτοις, αὐτοὶ οἱ φθόγγοι (κοινῶς καλούμενοι ἀλλοιωμένοι ἢ χρωματικοί) ἀποτελοῦν μέρος τῆς τονικότητος, τῆς ὁποίας συνιστοῦν, τὴν πῶς μακρυνῆ ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς ἔλξεως (τονικῆς) περιοχῆς.

Ἄν μπορούσε κανεὶς νά σκεφθῆ πῶς, τὸ ὄστρο ποῦ κατοικοῦμε, μαζί μετὰ ἄλλα ποῦ ἀνήκουσι σὲ τὸ δικό μας ὄστροισμὸν καὶ ποῦ κινουνοῦνται μετὰ ἱεραρχική σχέσις γύρω ἀπὸ τὸν ἥλιο, ποῦ δέν εἶναι παρὰ τὸ κέντρο τοῦ ἄξονος, τὸ σταθερὸ σημεῖο, σὰν δηλαδὴ μίαν τονική, ποῦ δημιουργεῖ τὴν ἔλξη στὰ περί αὐτῶν σώματα, ἂν μπορούσε κανεὶς νά σκεφθῆ πῶς διάφορα αἰτία μπορούσαν νά κάνουν ἀδύνατη τὴν ἔλξη τοῦ ἥλιου, βάρβαρα πῶς ὅλα αὐτὰ τὰ σώματα θ' ἀναζητοῦσαν ἕνα ἄλλο σῶμα, γιὰ νά γίνῃ κέντρον ἔλξεως καινούργιο, ὅπου γύρω ἀπ' αὐτὸ νά πάρουσι τὸ καθένα ἀνάλογη θέσις.

Αὐτὴ ἡ εἰκόνα δέν ἀπέχει καὶ πολὺ ἀπὸ τῆς μετατροπίας ποῦ ἀναφέραμε πῶς πάνω, μετὰ μόνῃ τῆς διαφορᾶς ποῦ δέν θά μπορούσαμε προκαταβολικῶς νά ξέρουμε κατὰ ποῖον τρόπο θά ἐκδηλωνόταν τὸ φραστικὸν τῆς ἀποτελέσματος, μετὰ φῶς περισσότερο ἢ λιγώτερον ζωηρὸ ἢ μετὰ ἀπόλυτο σκοτάδι.

Ἐπιζῶν πῶς ἡ μικρὴ αὐτῆς μελέτῃ γύρω ἀπὸ τὴν τονικότητα, θά μπορούσε ν' ἀποβῆ χρήσιμη στοὺς μαθητὰς τῆς ἁρμονίας ὡς πρὸς τὴν ἁρμονική ἀνάλυσιν τῶν διαφορῶν μουσικῶν φράσεων, ποῦ ἀπαρτίζουσι μίαν μελωδίαν, κ' ἔτσι ν' ἀποφεύγωσι τὴν τυχόν παρεξήγησιν ποῦ μπορούσε νά προκύψῃ ἀπὸ τὴν παρεμβολὴν διαφορῶν σημείων ἀλλοιώσεων ἀνάμεσα στοὺς βασικοὺς φθόγγους ποῦ ἀποτελοῦν τὸν σκελετὸν μιᾶς μελωδίας, καὶ νά τὰ θεωρήσουσι ὡς ἐπηρέαζοντα τὴν τονικότητα, ἐνὸς τῆς πραγματικότητος δέν εἶναι παρὰ πέρασματα ποῦ σκοπὸν ἔχουσι νά ἐνοποιήσουσι τοὺς βασικοὺς φθόγγους τῆς καὶ νά προσδώσουσι μίαν χάρις καὶ κομψότητα μετὰ τῆς ἀποχρώσεως των στοὺς ἁρμονικοὺς συνδυασμοὺς, χωρὶς κἂν νά θίξωσι τὴν σταθερότητα τοῦ τονικοῦ ὄξους, πού ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰς ἀμφιταλαντεύσεις πολὺ ὀψίσταται, ἐξακολουθεῖ νά διατηρῆ τὴν κυριότητα του καὶ νά ἐξασκῆ τὴν ἔλξη τοῦ πάνω στὰ διάφορα φθογγόσημα ποῦ τὸν ὑποκαλοῦνται καὶ διαγράφουσι γύρω του σὰν δορυφόροι, μετὰ θαυμαστῆς εὐρυθμίας τὰ διάφορα πλαστικὰ ἠμικύκλια.

Τέλος ΜΙΑΤΙΑΔΗΣ ΚΟΥΤΟΥΓΚΟΣ

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΤΟΣΚΑΝΙΝΙ

Κάποτε ὁ Τοσκάνινι διεύθυνε σὲ πρόβα τὴν συμφωνική ὀρχήστρα τοῦ Σικάγου. Μά δυσσαρεστήθηκε τόσο πολὺ ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσι, ὥστε σὲ μίαν στιγμὴ κατέβηκε ἀπότομα ἀπὸ τ' ἀναλόγιόν του. «Ποῦ πάτε μαέστρο;» τὸν ρώτησε ἐκπληκτῶς τὸ κοντρατέρτιο βιολί. «Πάω νά βρῶ μουσικοὺς!» τοῦ ἀπάντησε ὁ Τοσκάνινι θυμωμένος κ' ἐφυγε.

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΜΕΝΩΝ

«Ο Βέρντι (1813 — 1901) έγραψε το μελόδραμα: «Un ballo in maschera» (Χορός μεταμορφωμένων) στο 1858, πάνω σ' ένα λιμπρέτο του Πιάβρε και το έργο αυτό πρωτοπαίχτηκε στο Θέατρο «Απόλλων» της Ρώμης, τον Φεβρουάριο του 1859. «Ο Χορός Μεταμορφωμένων» άνηκε στην κατηγορία του «Ριγκολέτο», της «Τραβιάτα» και του «Τροβατόρε», το ίδιο μεγάλο συνθέτη. Αργότερα το μουσικό αυτό έθος του μουσουργού δέ επιρραστή από την πιο μαύρη γαλλική σχολή και από την Βαγκερική ένορχήστρα (δόν Κάρλος, Άιντα, Όθελος, Θάλασα).

«Ο νεορός δέιωματικός του πολεμικού ναυτικού Ρενέ, μπήκε όρημτικά κείνο τό πρωτό στό πολυτελέσ γραφέιο του φίλου του, γενικού Διοικητού τής Βοστώνης, και τόν βρήκε μέ τό κατέλλο στό χέρι, έτοιμο νά βγή:

—Πού έτοιμάζεσαι νά πάς, Ριχάρδο; τόν ρώτησε.

—Διάβολε! έπτε σαστίζοντας ό Διοικητής: Πού άλλο παρά στόν πρωϊνό μου περίπατο μέ τ' όλογο, στό δάσος του Τζέροου!

—Μάθε λοιπόν πός, άν πός, δέ θα ξαναγυρίσης ποτέ από κεί! έπτε ό Ρενέ, πιάνοντας ζωηρά τό χέρι του φίλου του: Δέκα άνθρωποι του πολιτικού αντίπαλου σου, Μπελόνε σά περιμένουν κρυμμένοι στό δάσος του Τζέροου, γιά νά σοφ φσιέψουν ό καθένας από μία σφαίρα! ...

«Ο Ριχάρδος έφριζε στό φίλο του μία ματιά μελαγχολική, έπέταξε τό καπέλλο του σ' ένα έπιπλο και ξανακάθισε σκυθρωπός στό γραφέιο.

—Η αστυνομία σου κοιμάται, Ριχάρδο! έξακολούθησε ό Ρενέ: Άλλά εύτυχώς άγνωπνώω έγώ. Κατάφερα μάλιστα νά τρωπάσω στίς συνωμοτικές όργανώσεις του Μπελόνε, γιά νά σέ προστατέωω καλύτερα!

«Ο Ριχάρδος τόν κύταξε τώρα μέ ένα βλέμμα γεμάτοπό πικρή και παράξενη έννομοσύνη:

—Σ' εύχριστόδ, φίλε μου! έπτε: Άλλά, γαιτί δλ' αυτά;

—Και ρωτās: γέλασε καλόκαρδα ό Ρενέ: Δέν είμαι τάχα ό πιστότερος φίλος σου; Έλα, όμως, μη στενοχωριέσαι και μήν ξεχνάς πός έγώμει Καρναβάλι! Μεσάριο θα πάμε στό μεγάλο μάλο μασκέ του Δημάρχου. Η γυναικά μου, ή Άμάλια, θα φορέση κόκκινο ντόμινο κ' έγώ μαζορ! Έχε γιά Τρέχο στην όηπρεσία μου και, είπαμε: Μακρὰ άπ' τό Τζέροου!

Και ό δέιωματικός βγήκε, άφού έσφιξε θερμά τό χέρι του φίλου του ...

«Ο Ριχάρδος έμεινε καρφωμένος στη θέση του πάνω από μιάν ώρα, όταν έφυγε ό Ρενέ. Ποιοί ήταν τάχα ό θλιβεροί διαλογοισοί, πού βασάνιζαν την ψυχή του; Σέ λίγο, μπήκε ό άρχηγός τής μουσικής του ύπηρεσίας:

—Τι τρέχει, Όσκάρ; τόν ρώτησε, μέ ξαφνικό ένδιαφέρον ό Διοικητής.

—Η κυρία πού μου άναθέσασε νά παρακολουθώ, έξοχτάτα, θα έπισκευθί άπόψε την έρυθρόδερμη μάγισσα Ούλρικα.

—Ω Θεέ μου! Γιατί, Όσκάρ;

—Σύμφωνα μέ τίς πληροφορίες μου, ή κυρία Άμάλια, θέλει νά λυρωθώ από κάποιο έρωτα πού την βασανίζει! άποκρίθηκε ό Όσκάρ ...

Μιά γυκαίκα πεπλοφορεμένη στεκόταν τό ίδιο βράδυ μπροστά στη μαγική χύτρα τής Ούλρικα και πε-

ρίμενε ν' άκούση τά λόγια τής φοβερής έρυθρόδερμη Έπιτέλου, ή μάγισσα μιλησε:

—Μονάχα τό μαζρο βοτάνι του Λοβμπο-έπτε-μπορεί νά σκοτώση τόν έρωτά σου! Σούρε αύριο νά τό κόψης μέ τά χέρια σου από τό χέροσ χωράφι του Κίμπα, τήν ώρα πού θα γέρνει ό ήλιος ...

Και νά ή πεπλοφόρα γυναικά πού μαζεύει μέ τά χέρια της τό βοτάνι του Λοβμπο, στό χέροσ χωράφι του Κίμπα, τήν ώρα πού βασιλεύει ό ήλιος, Ξάφου, ένας άνθρωπος παρουσιάζεται και πέφτει στά πόδια της, κράζοντας:

—Γιατί, άγοιπήμένη μου, άγωνίζεσαι μάτια νά πνίξης τή φωνή τής καρδιάς σου; Έλα! Άφες τά καταραμένα βοτάνια και παραδόςσου στη μαγεία τής άγάπης πού είναι ή μόνη άληθινή και άκατάλυτη!

—Ριχάρδε, άλλοιμονο! άποκρίθηκε μέ σπαργαμό ή γυναικά: Τι θέλεις; Πός τόμαθεσ πός θέρωω έδώ; Μά δέ λυπάσαι, λοιπόν, τό μαρτύριό μου;!

—Μήπως είναι μικρότερο, Άμάλια, τό δικό μου μαρτύριο; έπτε ό Ριχάρδος: Ω, έλα! Μήν προσπαθείς νά κηήσης τή μοίρα μας! Ξέρω πόσο τρομερό και ένοχο είναι τό πάθος μας, άλλά γι' αυτό είναι τόσο γλυκό και άκαταμάχητο! ...

Και, λέγοντας, πήρε τήν ώραία γυναικά στην άγκαλιά του πού έρσιασε άνίκηνη πιά νά πολεπή και αύτή μέ τό δάσαστο αίσθημα πού κυρπολοδσε τό στήθη τους. Ξάφου, τή στιγμή πού τά χείλη τών δύο έραστών ήταν έτοιμα νά έννοθωσ ό ένα φίλι φιλογορο, μία φωνή τούς έκαμε ν' άνατριχιάσουν και νά χωρίσουν μέ φρίκη ...

—Ριχάρδο! ... Ριχάρδο! ...

Ήταν ό Ρενέ, πού έτρεχε φωνάζοντας πός τό μέρος των. Η Άμάλιτ μόλις πρόλαβε νά σκεπάση τό πρόσωπό της:

—Συχωρέστε με, κυρία, τής λέει μόλις πησιάζει, άλλά ό Διοικητής κινδυνεύει! Ριχάρδο! προσθέτε, γυρίζοντας πός τόν Διοικητή: Οι άνθρωποι στό Μπελόνε σά παρακολούθησαν κ' έργραται, Φεύγα άμέσως, από κεί! Τό άμάσι μου σέ περιμένει στόν δημόσιο δρόμο. Όσο γιά τήν κυρία, μη νοιάζεσαι. Θα τή σεβαστώ και θα τήν οδηγώω, σκεπασμένη μέ τό πέπλο της, ως τήν πολιτεία! Φεύγα λοιπόν! ...

Και, έπιτέλου, ό Ριχάρδος πήρε τό δρόμο κ' έφυγε, τρεκλίζοντας σάν μεθυσμένος ...

«Ο Ρενέ, μέ τήν πεπλοφόρα, πήραν τόν αντίθετο δρόμο. Τό σκοτάδι τής νύχτας άπλωνόταν τώρα δλοδω. Ξάφου, ό άνθρωπος του Μπελόνε πρόβαλαν μπροστά και τούς έξωσαν. Κάποιο πιστόλι ύψοθηκε και σήμάδεψε τόν Ρενέ, ένώ μία φωνή έλεγε άπληθικα:

—Μήν προσπαθήσης νά φέρης αντίσταση, κυβερνήτη Ριχάρδο!

—Τι τρέχει Άντονου; ρώτησε ό Ρενέ: Μήπως τό σκοτάδι δέν σ' άφήνει νά διακρίνης τούς φίλους;

—Μά τήν άλήθεια, έπτε ή σκιά, άν έλσαι σό ό Ρενέ, τότε συνοδεύεις τήν έρωμένη του Ριχάρδο, άφού πρώτα μάς πρόδωσες κι' έσωσες τόν ίδιο. Γι' αυτό όμως και θα πεθάνω!

ΧΟΡΟΣ ΜΕΤΑΜΦΙΣΜΕΝΩΝ

Ἄμείως ἀκούστηκε ὁ ξερός κρότος τοῦ λύκου ἐνὸς πιστολιοῦ ποῦ ἐτοιμαζόταν νὰ ριθί. Ὁμως, τὴν ἴδια στιγμή, μιά σπαραχτική γυναικεία φωνὴ ξέσχιζε τὸν ἀέρα:

—Μή!...

Ἦταν ἡ φωνὴ Ἄμάλια ποῦ ἔπρεπε νὰ σκεπᾶση μὲ τὸ κορμί της τὸν ἀντρα της! Μά, ἀλλοίμονο! Ἡ κίνησι τῆς ἐκείνη, ἔπριε τὸ πέλο ἀπ' τὸ κεφάλι της. Ἔνας τρομερὸς σπασμὸς ἀλλάξωσε μὲ μίαν τὸ πρόσωπο τοῦ Ρενέ, καὶ ὄλοι οἱ σωματώτες ἀπολιθώθηκαν.

—Τώρα, μουρμούρισε ὁ Ἄντονι, μποροῦμε νὰ εἰμαστε ἄφρονι πᾶς ὁ Ρενέ θὰ μᾶς ἀπαλλάξῃ ἀπὸ τὸν κόπο νὰ σκοτώσουμ' ἐμῆς τὸν κυβερνήτη Ριχάρδο!...

Κι' ἔφωρε μαζί μὲ τοὺς συντρόφους του, ἀφήνοντας ἔρημο μὲσ' στὸν κάμπο τὸ τραγικὸ ἐκεῖνο ζευγάρι...

Δυὸ φοχές, κρυμμένες κάτω ἀπὸ δυὸ εὐθυμια ντόμινα, παραδέρναν ἀπὸ τὴν ἀγωνία τοῦ τρόμου, τῆς ζήλειας καὶ τοῦ θανάτου, ἐκεῖνο τὸ βράδυ τοῦ καρναβαλιότῳ ἐπὶ τὸν μεγάλου χορὸ τῶν μεταμφιεσμένων τῆς Δημαρχίας.

Τὸ πρῶτο ντόμινο, κατακόκκινο, σκέπαζε τὸ κορμὶ μίαν γυναικίαν ποῦ στέκοταν κοντὰ στὴν εἰσοδοὺ κυττάζοντας μὲ καρδιοχτύπι τὴν πόρτα. Τὸ δεύτερο ντόμινο, κατὰσσορο κι' ἀντρικό, ἦταν κρυμμένο πίσω ἀπὸ μιά κολόνα, γιὰ νὰ κατασκοπεύει ἀπὸ κει τὸ κόκκινο ντόμινο. Ἀνάμεσα ὁ αὐτὸς τις ποῦ δὲν ἀνέκφρασε μᾶσκε εἶχε κλειστὴ μιά τρομερὴ συμφωνία, ἕνα, ἀλόγυρα τῶν ὄργων καὶ ἡ ζωῆ, ἡ μουσικὴ καὶ τὸ γλέντι...

Ξάφνου, ἡ μεγάλη πόρτα τῆς εἰσοδοῦ ἀνοίγει καὶ παρουσιάζεται ἕνας κομψὸς Ἰσπανὸς ἱππότης μὲ μάσκα. Τὸ κόκκινο ντόμινο ἀναγνωρίζει τὸ διαμαντένιο δαχτυλίδι ποῦ ἀστράφει στὸ χέρι του, ταραχτετα καὶ τρέχει ἀμέσως κοντὰ του:

—Φεύγα, Ριχάρδο! τοῦ φθυρίζει γεμάτη ἀγωνία: Ὁρκίστηκα νὰ σὲ προδώσω, ἀλλὰ προτιμῶ νὰ πεθάνω. Φεύγα, σοῦ λέω! Ὁ ἀντρας μου τὰ ζέρι δλα! Ἔδω ποῦ ἤρθες σὲ περιμένει ὁ θάνατος!

—Ἀπὸ καιρὸ εἶμαι ἔτοιμος νὰ πεθάνω γιὰ σένα! ἀποκρίθηκε ὁ ἱππότης καὶ ἦταν ἔτοιμος νὰ προχωρήσῃ μαζί της, ἀλλὰ δὲν πρόλαβε.

Τὸ μαῦρο ντόμινο, βγαίνοντας ἀπὸ τὴν κρυψώνα του ρίχτηκε σὰν ἀστραπή πάνω στὸν ἱππότη, μ' ἕνα σιλιέτο στὸ χέρι:

—Λοιπὸν, πέθανε ὅποτε φιλε! φώναξε, μὲ μιά φωνὴ τρομερῆ.

Καὶ ὁ Ρενέ βύθισε τὸ μαχαίρι στὸν ἄντρα καρδιά τοῦ Ριχάρδου, ποῦ ἀμέσως σφαιρίστηκε κάτω:

—Κι ὁμως, μπορεὶ νὰ μὴν εἶμαστε τόσο ἔνοχοι ἐγὼ κι' ἡ γυναικίαν σου! μουρμούρισε ξεφουχώντας δίχως παράπονο ὁ Ριχάρδος: Κάποια ἄλλη σκοτεινὴ δύγαμι φταίει γιὰ ἔλ' αὐτὰ... Ὁ Θεός, νὰ σὲ σωθῶρῃ, Ρενέ... Ὅσο γιὰ μένα, σὲ συχάρωσε κι' ὄλας ἡ καρδιά αὐτὴ ποῦ μοῦ τὴν τρῶπασε τὸ μαχαίρι σου...

Αὐτὰ στάθηκαν τὰ τελευταία λόγια τοῦ Ριχάρδου, τὰ τελευταία λόγια μίαν μεγάλης φιλίας καὶ μίαν μεγάλης ἀγάπης...

M. ΣΚΟΥΛΟΥΔΗΣ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΠΑΛΗΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Σ Α Ν Ο Ν Ε Ι Ρ Ο ...

(Στὴ μνήμη τῆς Ἑλσας Ἐνκελ.)

«Μιά φορὰ κι' ἔναν καρῶ, ζοῖσε μιά πεταλούδα, μιά χαριτωμένη πεταλούδα, μ' ὀλόχρονα φερά!...»

Ἔτσι ὁ ἄρχινοῦς ἔνα παραμῦθι ἂν γραφόταν γι' αὐτὴ. Μὰ δὲν εἶναι παραμῦθι! Ἦταν κάποτε, μιά ὀλόχροση χαριτωμένη μαπαλαρίνα, ποῦ ἀλαφροπατώντας σὰν τρελλὴ πεταλούδα τὸ παραμυθιὸ, χόρευε στὴ σκηνή, πετώντας ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο, ἀπὸ ρόλο σὲ ρόλο... Ἔτσι ζωντάνεψε τὴν Κλειώ, στὰ «Παραπήγματα» τοῦ Σακελλαρίδη καὶ χάρισε ἀέξωστες στιγμὲς ὀμορφιάς καὶ γοητείας. Οἱ θεατῆς, τότες, ἴβησαν εἰς πρώτη φορὰ ἠθοποιοί, νὰ συνδυάσει τέχνη χοροῦ, ἠθοποιίας καὶ κολωνῆς... Καὶ τὴν χειροκρότησαν καὶ τὴν ἀγάπησαν... Ξένη αὐτὴ, ἀπὸ μακρινὴ πατρίδα, πῆρε ψυχὴ Ἑλληνική. Ἔμεινε κοντὰ μας γιὰτὶ μᾶς ἀγάπησε κι' αὐτὴ... Τι κι' ἂν ἔφωρε τ' ὄνομά της ξενικό: Ἡ Ἑλσα Ἐνκελ ἦταν Ἑλληνίδα πιά...

Δόθηκε στὴν Τέχνη της μὲ λατρεία!

Ἔπλεσε τὸ «Χριστικίδι». Ζωντάνεψε τὴ Σοῦζυ στὸ «Ἀνοιχτάκι ὀράκι». Αἰθέρια Πῆψη παρουσιάστηκε στὴν «Ἐδᾶ» καὶ τοαχινούλα στὰ «Φθινοπωρινὰ γυμνάσια». Τὴν θυσιάζει στὸν «Πόλεμο ἐν πολέμῳ» τοῦ Σαμίνα. Τραγουδοῦσε καὶ χόρευε ἡ ἴδια τὴν χάρη της: — «Εἶμινα μιά μικρὴ πεταλουδίτσα...»

Στὰ «Ἐρωτικά Γυμνάσια» πλάϊ στὸν περίφημο Δράμαλη ἦταν ἄφθαστη ὄλας καὶ στὴ «Δουκίσα τοῦ Μπαλ-Τομπρεν». Τὰ μαγικά της πόδια, ἔκαναν μὲ τὸ χορὸ τῶν νὰ χτυπήσουν τόσες καρδίε. Καὶ χόρευε ἡ Ἑλσα καὶ τραγουδοῦσε!

Μὰ τὸ κορῶμα της ἐπιτυχίας της ἦταν ἡ «Κρητικοπούλα». Ὅλη ἡ ψυχὴ της, ὅλη ἡ Τέχνη της παρουσιάστηκε στὸ ἔργο αὐτό. Πᾶς πέρασε τόσο ἀληθινὰ, ζένη αὐτὴ, νὰ ἐνοσρωθῇ τὴν ἠρωτικὴ Ἑλληνοπούλα: Ἡ Ἑλσα, στὸ ἔργο αὐτό, δὲ ζοῖσε στὴ σκηνή! Χάθηκε βίνοντας τὴ θέσι της στὴν Ἀρετὴ, τὴ Λεβεντόκορη «Κρητικοπούλα».

Ἔτσι, χορευόντας καὶ τραγουδόντας, κόλησε τὸ παραμῦθι τῆς ζωῆς, τῆς μικρῆς πεταλούδας, ποῦ ἀγάπησε τὴς ὀμορφίε τῆς Πατρίδας μας καὶ ἔζησε ιστορικὰ πλάϊ σις συνδεδεμένους καὶ συνεργάτες της.

Ἔνας μεγάλος Ἐρωτὰς τὴ ρίζωσε στὴν Πατρίδα μας κι' ὀ ἴδιος αὐτὸς ἔρωτας τὴ σκότασε...

Ὁ πεταλουδίτσα ἔβρισε μιά βροδιά, ἀφοῦ οἱ μέπερς τῆς ζωῆς τοκάσαν τὰ φερά της. Πέταξε—στερνὸν κι' ἀγύριστο πέγαμα αὐτό—στὸ γαλάζιο ὄσπειρο τῆς Ἑλλάδας... Χάθηκε σὰν βρομὰ φευγαλέο... Κι' οἱ παλλοί, θυμοῦνται κάποτε ἐ τὸ Ἑλσάκι, ποῦ τοὺς θάμπωνε μὲ τὸ χορὸ του στὴ σκηνή, τὰ παλλὰ ἴσχυα βράδρια τῆς Ἀθήνας.

Θὰ τὴν θυμοῦνται σὰν ἕνα μακρὸν καὶ φωτεινὸ ἔδραμα...

Δ. ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΩΤΗΣ

«Ὅσο γι' αὐτοὺς τοὺς ἡλίθιους (τοὺς κριτικοὺς) δὲσ' τοὺς κι' ἂν λένε. Ἡ φλωριά τὸς γιοῦρα δὲ θὰ κάνει ποτὲ κανέναν ἀθάνατο κι' οὔτε θὰ ἀφάρθουν τὴν Ἀθανασία ἀπὸ κείνους ποῦ ὁ Ἀπόλλωνος τοὺς τὴν ἔταξε»

Beethoven

Ο ΝΤΟΝ ΠΑΣΚΟΥΑΛΕ ΣΤ' ΑΡΓΟΣΤΟΛΙ

Τό ανέβασμα του Ντόν Πασκουάλε στην Έθνική μας Λυρική Σκηνή, έγινε άφορμή να θυμηθώ ένα εξυπνότατο σατυρικό ποίημα του μεγάλου κι άδικοεξαγμένου Κεφαλονίτη σατυρικού ποιητή Γιώργη Μολφέτα, που με τό πικάντικο και γιομάτο εξυπνάδα χιομορ του, εσάτυρισε τό ανέβασμα τής σπερας αυτής στό θέατρο τ' Αργοστολιού, τό Μάη του 1909.

Τό ανέβασμα όμως αυτό είχε τήν Ιστοριούλα του άκοιστε τη με λίγα λόγια. Έκείνη τή χρονιά, ό Δήμος τ' Αργοστολιού, έστειλε στην Ίταλία ένα δημοτικό σύμβουλο, τό Βάσο Μ..., μακαρίτη τώρα, γιά νά φέριε στ' Αργοστόλι μελοδραματικό θέασο. Μά ό Βάσος, νιώθοντας τήν τσέπη του γιομάτη από τά λεφτά του Δήμου, προτίμησε νά διαθέσει ένα σεβαστό ποσό άπ' αυτά γιά νά γλεντήσει τίς λίγες μέρες που θάμεινε στην Ίταλία, και με τά φίχουλα που του άπόμειναν άγκαζάρησε, γιά ένα κομμάτι ψωμί, όσα γέρινα άπορρίματα του μελοδραμάτος βρήκε, και κατάρτισε τό μελοδραματικό θέασο που φερε στ' Αργοστόλι. Μόνον ό μπάσος, που ύποδόθηκε τό ρόλο του Ντόν Πασκουάλε, ήταν ένας πολύ καλός άρτίστας, που ρεζιλύτηκε όμως κι αυτός βέβαια, μέσα στό έλλεινιό κι άζινοβήρητο θέαμα κι άκομοια που παρουσίασε τό μουλούκι του Βάσου, ό όποιο, ύστερα άπ' αυτό τό ρεζιλίκι, έτρεξε κι έκρόφτηκε γιά μέρες στό σπίτι κάποιου φίλου του, ώς που νά περάσει ή άγανάχτηση του κόσμου και του Δημόρχου.

Όλα αυτά έδωσαν τήν έμπνευση στό Μολφέτα, νά σατυρίσει, αυτήν τήν Ιστορική γιά τά χάλια της παράσταση, τοποθετώντας τήν ύπόθεση του έργου μέσα σέ Κεφαλονίτικο περιβάλλον, άνακατεύοντας στη δράση του διαφόρους τύπους Αργοστολιώτικους, παρουσιάζοντας τό Ντόν Πασκουάλε σαν ένα γερο-τσιγκούνη Κεφαλονίτη χτηματία, που ή γυναίκα του του έτρωγε όσα λεφτά κέρδιζε από τή σταφίδα του, ξεθεύοντας, ό,τι είχε και δέν είχε γιά ν' αγοράζει όλα της τά λουσα άπό του Αβλιχάκη.—που είχε τότε τό μεγαλύτερο κατάστημα νεοτερισμών στό Αργοστόλι—και τέλος πάντων έκκεφαλονιτζίζοντας τήν σπερα αυτή.

Πρίν όμως παρουσιάσω τό τετράζυμπο τουτο ποίημα, πρέπει νά πώ δυό λόγια γιά τους Αργοστολιώτικους τύπους που αναφέρονται σ' αυτό.

1) ΟΙ Προσβολαίοι, ήταν ένας φατοχφαλτάκος, που ή φωνή του έμοιαζε με νιαούρισμα ξενητικωμένης γάτας.

3) Ο Πόπος, ήταν ένας άπό τους καλύτερους συμβολαιογράφους (νοδάρους) τ' Αργοστολιού, και φίλος του Μολφέτα.

4) Ο Πατοίνης, ήταν ένας γέρος φιλικατζής, που τά σαρκαφαγαμένα από τήν πολικαιρία φιλικά του, δίνανε μιά άστεία ψηή στό κουσομάγαζό του.

Όσο γιά τή νύφη, που με τήν άσχημία της έκαμε τό Ντόν Πασκουάλε νά λιποθυμήσει, ήταν μιά γριά καρακάδα Ίταλίδα, που έπαίξε τό ρόλο της δημοφής και τσαλπίνας ήρωίδας τής σπερας αυτής.

Σ. Σ.

ΠΡΑΞΙΣ ΠΡΩΤΗ

Ό Δόν Πασχάλες, κύριοι, μέσα στην κάμαρα του, σά γέροντας φιλάργυρος μετράει τά τάλλαρά του.

Κι έρχεται ό βαρύνοντας και του γερόντου λέει: «Τί έκατάλαβες νά ζεις σπως οι Προσβολαίοι, και δέν κυτάς νά παντρευτείς νά βρείς και σό καμμία, νά μη γυρεύεις άνηψιός γιά τήν κληρονομιά;» Ό Δόν Πασχάλες άρχισε τά σάλια του νά γλύφει, και λέει του βαρύντου: «Νά πās νά μώβρεις νύφη!» Έρχεται τ' άνηψίδι του—ένας λιμοκοντόρος, που γιά τίς άμαρτίες μας εόρθηθη... τενόρος—

κι άπό τό θέο του ζητεί τήν όθειά νά παντρευτεί μ' ένα σεμνό κορίτσι: άλλα ό θεός με θυμό τό λέει: «Νά πās στον πειρασμό, τενόρο μου Κυρίστη!...»

ΠΡΑΞΙΣ ΔΕΥΤΕΡΑ

Ό Πασχάλες που νά μπάσος ομοσποθητικός πολύ, και τόν έκαμε ό Βάσος με τό ζορι Φασουλή, έρχεται γαμπρός ντυμένος και με γέροντος σπουδή, περιμένει ό καμμένος νά ρτει ή νύφη νάν τη γδει.

Άλλά του χανε σπολέτα του γερόντου βαλημένη¹ και του φέρανε τή νύφη μ' ένα βέλο σκασιωμένη. Κι είπε ό γέρος: «Δέν τή θέλω ά δι βγάλτε τό βέλο!...»

Κι ό προξενήτης του λέει: «Κάνε γέρο τό στραβό, και τά βέλα τά μεγάλα είναι μδβα άρνούβό!...» Και τέλος πάντων γίνεται ό γάμος σπως-σπως, κι ήρτε νοδόςος ζηλιτάς, και τά λεφτά τά πήρε αυτός και δέν τά πήρε ό Πόπος.

Ό δέ φιλάργυρος γαμπρός δόρα τής νύφης δίνει δύο κουτσόνες² κέρνες, άντίκες του Πατοίνη. Κι όταν ό γάμος έγινε με άγνια τόση, είπε τής νύφης ό γομπρός τό βέλο νά σκώσει. Κι σπως αυτή τ' άόηκωσε κι είδη τήν άσχημία του κακομοίρη του γομπρού τότε λιποθυμία.

ΠΡΑΞΙΣ ΤΡΙΤΗ

Ό γέρος που παντρεύτηκε μετανοεί μεγάλας, σπως μετάνιωσα κι έγω και τόσο κόσμος άλλος. Τόν κάβει μίνα φόρεμα και δύο καπελάκι, κι έπήγαγε ή σταφίδα του στην τσέπη τ' Αβλιχάκη. Κι' άφού με τοι άπατήρισε της τ' άλλας τό Θεό του, στά τελευταία τά μπλεξε και με τόν άνηψιό του!... Και σερνάδα γίνεται μ' έρωτική βραχνάδα και βγαίνουν τά ββελα του δήμου μπατινάδα³. Και γένονται κι ένα σορό κακοφωνίες άλλες, που χάνει τά πασχάλια του κι αυτός ό Δόν Πασχάλες! Και με φανάρια βγαίνουν βαρύνοντας και μπάσος νά ίδουνε που έκρόφτηκε ό φίλος μας ό Βάσος!

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΟΛΦΕΤΑΣ

1. Δηλ. του χανε στήσι παιγία. 2. Κούκλες. 3. Δηλ. πήγαγε κατά διαβόλου τά λεφτά που δωσε ό δήμος τ' Αργοστολιού γιά τό Μελοδραμα.

Ροντό για δύο πιάνα, που γράφει ὁ Σοπέν όταν ἦταν δεκαοχτῶ χρονῶν, ἔχει πολλή γοητεία καὶ χάρη.

Ὅμως—ὡς τὸ ἐπιναλάβουμε—δὲ βρίσκουμε σ' αὐτὰ παρὰ μιὰ τέχνη λίγο ἐπιβεβωμένη καὶ πολὺ ἐλλειπῆ. Ὁ ἐκφραστικὸς τόπος τοῦ Σοπέν δὲν εἶναι καθόλου κατάλληλος γιὰ ἓνα συμφωνικὸ ἔργο.

Οἱ συνθέσεις γιὰ πιάνο μὴ συνοδεία ὀρχήστρας—κομμάτια κοντοῖερ-του ἢ κονταέρτα, —προσκαμίνεις γὰρ τὴς καλλιτεχνικῆς πειρίδειας τοῦ συνθέτη, ἀξίζουν κυρίως γιὰ τὰ πιανιστικὰ τους χαρίσματα. Ἄν καὶ κατὰ πολλὸ ἀνώτερος ἀπὸ τὸ μόνοντο καὶ κοινότοπο βιρτουοζισμόν ποὺ χαρακτήριζε τοὺς πιανιστὰς ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, μὰς κάνουν πάντα νὰ ἔχουμε τὴς ἴδιες ἐπιφυλάξεις ποὺ διατυπώσαμε καὶ γιὰ τ' ἄλλα του ἔργα. Τὸ ἴδιο βρίσκουμε καὶ σ' αὐτέας, ὀραϊκὰς σελίδας ἢ ὀραϊκὰ Νοκτῶν, καὶ βλέπομε νὰ παρουσιάζονται αὐράνια τόξα ἀνάμεσα ὀ ἡχητικῆς μόρας. Πραγματικὰ ὅμως, σ' αὐτὴν τῆ μουσικῆ φέρμα, ποὺ ὁ μόνος της σκοπὸς εἶναι νὰ ἀναδείξει τὸν ἐκτελεστὴ, ἢ ὅπου ὅλα θυσιάζονται γιὰ τὸ χάρη του, τὸ καθωυτὸ ἔργο δὲν ἔχει παρὰ μιὰ ἐντέλως δευτερεύουσα σημασία.

Ἡ **Φαντασία του πιάνο σὲ Πολωνέζικους σκοπούς** καὶ ἡ **Κράκοβια**, εἶναι γοητευτικῆς πολυτολισμῶν συνθέσεις χοροῦ. Τὸ κομμάτι του πιάνο σ' ἓνα θέμα τοῦ **Ντόν Ζουάν**—νεμπόδια τοῦ συνθέτη γιομάτα ὑποσχέσεις,— ἔχει μιὰ ὀραϊκὰ βαρυσισὸν σὲ **οἱ Φινὲς Ἐλασσον**, ποὺ μεταφέρει σ' ἓνα σκοτεινὸ δάσος, σ' ἓνα Βυρωνικὸ νεκρὸν τὸ φωτεινὸ θέμα τοῦ **Μότσαρτ**.

Τὰ δύο κονταέρτα, **σὲ Φά Ἐλασσον**, καὶ **σὲ μὶ Ἐλασσον**, ποὺ μὲ πολλὰ του εὐχαρίστηση τὰ ἐπέκλωθε ὁ Σοπέν, πότε ἐλέκληρα καὶ πότε παίζοντας διάφορα ἀποσπάσματα τους, χρυσοῦσαν ἴσως τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ἐπιτυχίας τους στὴν ἔλασχη ἐκτέλεση τοῦ συνθέτη τους, ποὺ τόσο μόνωθραν νὰ τῆ μιμηθῶν ὀ μαθητῆς του. Ὁ Σοπέν δούλεψε πολὺν καιρὸ πᾶνω σ' αὐτὰ, ποὺ τὰ ἔργα φανερώνουν τὴ συχνὰ εὐτυχισμένη προσπάθειά του νὰ ὀφθεῖ πρὸς μιὰ ἐγνηκὴ καὶ πὸ φηλὴ τέχνη ἀπ' αὐτὴ τῆς καθαρῆς δεξιοτεχνίας. Μὰ τὸ συμφωνικὸ γράφημα μὲνει ἀδύνατο, ὀ ὀρηχτρικῆς ἡχητικότητες εἶναι λησμέ καὶ ὀραρες. Ἡ φράχεια αὐτῆς τῆς ἐνορχήστρωσης ἐπέκεισε σὲ δύο μουσικῶς, τὸν Κλίντιγοσοφ καὶ τὸν Τάουσιγκ, τὴν ἰδέα νὰ ἔνασενωρηχτρῶσουν τὰ ἔργα αὐτὰ, οἱβῶμενοι ὅσο τὸ δυνατὸ περὸτερο τὸ πιανιστικὸ κείμενο. Ὁ Κλίντιγοσοφ βιασκόασε τὸ κονταέρτο σὲ **φά Ἐλασσον**, καὶ ὁ Τάουσιγκ, τὸ κονταέρτο σὲ **λά Ἐλασσον**—ἐλαβικὴ πρόθεσις ἢ ὀραρος κόπος, ποὺ δὲν ὀφέλησαν ὀ τίποτα.

Ἄν τὰ κονταέρτα τοῦ Σοπέν διατρυποῦν ἓνα πραγματικὰ διδοχητικὸ ἐνδοσφῆρον, ὅμως δὲν παίζονται πιά θεμόδια, ἀπὸ πολὺν καιρὸ, ὅπως καὶ ἡ μουσικὴ καθαρῆς δεξιοτεχνίας τοῦ περαιομένου αἰῶνα. Παρόμοια ἔργα δι ζοῦν μετὰ τῆ ἐποχῆ τους. Ὁ καινοῖρες τάσεις ἀπομακρύνονται ὅλο

τὸ συμπληρωματικὸ μέρος παίρνει τὸ χαραχτῆρα ἐνὸς ὀργανικοῦ ρετοτατιβῶ, ἐλεοθερου, μὲ μεταρποῖες— ποὺ μορφοῦμε νὰ τὸ συγκρίνομε μὲ μιὰ φωνητικὴ ἀπαγγελία — χρησιμοποιοῦμε μὲ ἄλη τὴν ὀπλόχαρη ἔκταση ποὺ μορπὴ νὰ προσφέρῃ ἡ μουσικὴ τοῦ πιάνο. Αὐτὸ τὸ ἐκφραστικὸ μέσο, ποὺ ἀποτελεῖ ἀντίθετη πρὸς τῆ μελωδία, μὲ τῆ ζυγη καὶ μάλιστα ὀρημητικὴ κίνηση του, καὶ ποὺ ὁ Σοπέν θᾶ τὸ χρησιμοποιεῖ πρῶτομα καὶ ὀ πολλὰ ἄλλα ἔργα του, ἀποτελεῖ ὀχι τὸ πὸ ὀραϊκὸ μέρος τοῦ κομματοῦ. Ἄς ἀνοσφῆρουμε μόνο **ἐδὸ ἐτὸ ρετοτατιβῶ** τοῦ Νοκτῶν (**op. 15, n. 1**) σὲ **φα μείζον**, ποὺ τὸ μοτίβο του ἔχει μιὰ πολὺ γερμανικὴ τροπικότητα, ἢ αὐτὸ τοῦ Νοκτῶν σὲ **φα Ἐλασσον** (**op. 48, n. 2**) ποὺ, παρὰ τὴς ἀνώφελες ἐπαναλήψεις του, φτάνει σ' ἓνα πλάτος σχεδὸν μπετοβενικὸ. Στὴ συλλογὴ αὐτῆ τῶν δεκαοκτῶ Νοκτῶν, κυριαρχοῦν ὀ ἔλαγειες ποικιλμένεις μὲ λεπτότατες ἀποχρώσεις, ποὺ ὅλο καὶ ὀφᾶνονται, δις ποὺ φτάνουν σὲ σημεία πραγματικὸν μεγαλείου (Νοκτῶν σὲ **ντὸ Ἐλασσον, op. 27, n. 1**, τὸ ἀριστοτεχνικότερον κομμάτι τῆς συλλογῆς αὐτῆς). Ἐπίσης βρίσκουμε σ' αὐτὰ καὶ ἄλλα ἀξιόλογα εὐρήματα τοῦ συνθέτη, Ἐδὸ ἓνα ἐπιμονὸ ὀρησιμα τοῦ μπόσσο δέχεται σὲ μιὰ φαινετὴ τόνικότητα (**σὸλ μείζον, op. 37, n. 2**), τὸ κυμπίσιμα μίος βαρκαρόλλας, ποὺ ἀκολουθεῖ φανταχτερὰ τῆ μελωδία, σχηματισμένη ἀπὸ δύο ἰσωνεῖς φωνές, δύο γυναικεῖς φωνές σφισχοπλεγμένεις ἐκεῖ, ἓνα ἔκκλησαστικὸ ὀρημα—ὅπου κάθε νότα ἔχει καὶ τῆ συγχορδία τῆς,—βιδέχεται τὸ μελαγχολικὸ μοτίβο μίος μαζορκαας, ποὺ διακρίνεται πᾶνω σὲ μιὰ πολυκορητημένη νότα (**σὸλ Ἐλασσον, op. 15, No 3**). Αὐτὸς ὁ ὀρησκευτικὸς χαραχτῆρας ἔνασβρίσκεται ἐδὸ καὶ ἐκεῖ στὸ ἔργο τοῦ Σοπέν. Τὸ Νοκτῶν σὲ **ντὸ Ἐλασσον, op. 48, No 13**, βαρὸ καὶ θλιβερὸ στὴν ἀρχῆ, μεταβάλλεται ὀτερα σ' ἓναν ἀληθινὸ ὀρημο, ἐνδοσφῶδῆ καὶ ὀρημβενικὸ, στερεωμένο πᾶνω σὲ τρωστικῆς συγχορδίας, ποὺ, μετὰ, δέχεται μιὰ βαροτάτη συνοδεία— αὐτὴ ὅμως ἡ περίπτωσις εἶναι σπανιότατη τὸ συνθέτη. Γενικὰ ὅμως, ὁ Σοπέν δέχεται ἐλάχιστα ἐπινοητικῆς καὶ πρωτότυπος στὰ θέματα προσειχῆς ὀ λυρισμὸς του δὲν ἔχει τὸ ὀρησκευτικὸ μὸ Λομαρτινὸ, καὶ μπερσὸτὰ στὸ μεγάλο πρόβλημα τοῦ ἀνθρώπινου τίλους καὶ τῆς μελλουσας ζωῆς, κυριαρχεῖ σ' αὐτὸν μονάχα τὸ αἰσθημα τοῦ τρέμου.

Τὰ **Impromptus** του μορποῦν κάλλιστα νὰ παραβληθοῦν μὲ τὰ Νοκτῶν τὸ στοιχεῖα τους εἶναι τὸ ἴδιο, ἀλλὰ σὲ ἀντίθετη διάταξη: τὸ κομμάτι ὀρχεῖ μὲ μιὰ ρυθμικὴ φράση, ποὺ πλαισιώνει τὸ αἰσθηματικὸ θέμα μὲ τὴς φανταχτερές τῆς ἡχητικῆς διαδοχῆς, ἐξαιρετικὰ ὀρημητικῆς καὶ ἀρκετὰ δύσκολας. Τὸ πὸ ἔλακουστὸ καὶ τὸ περὸτερο παίγιμνο ἀπ' αὐτὰ τὰ **Impromptus** (**Op. 66**), ποὺ ἔχει τὸν τίτλο **Fantaisie — Impromptu**, ἐκδῶθηκε μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σοπέν. Ἡ γλυκύτητα καὶ συγκινητικὴτητα μελωδία του, εἶναι γιομάτη ἀπὸ ἓνα παιχτικὸ αἰσθημα, ἀνόλογο μ' αὐτὸ τοῦ

θήματος του Πένθιμου Έρμπατρου. Στο δεύτερο **Impromptu**, ή μελωδία είναι μεταφεριμένη στο μέσσο, σαν να ήταν προορισμένη για βιολοντσέλλο· καλὰ παραδείγματα αὐτῆς τῆς διάταξης βρίσκουμε στὸ ἔργο τοῦ Σοπέν, ποὺ εἶχε μιά ἐντελὸς ἔκχαρσιση γάμψης γι' αὐτὸ τὸ ὄργανο.

Ἄν ὁ Σοπέν δανείστηκε ἀπὸ τὸ Φίλντντ Νοκτόρν, δημιουργήσε ἕνας ἕνα ἄλλο κομμάτι σαλονιοῦ, ποὺ ἄλλοτε τὸ ἐκτιμοῦσαν πολὺ: τὴ Μπαλλάντα, ποὺ εἶναι μαζί χορὸς καὶ τραγοῦδι. Τὸ σχεδιάγραμμά τῆς Μπαλλάντας, ποὺ βασίζεται στὴν ἐναλλαγὴ δύο θεμάτων, εἶναι πολὺ πρὸ ἐκτεταμένο ἀπ' αὐτὸ τοῦ Νοκτόρν, κι ὅλα ἀναπτύσσονται σ' αὐτὴ μὲ ἀναλογία.

Ἐγραψε τέσσαρες Μπαλλάντες: κι οἱ τέσσαρες εἶναι ἔμπνευσμένες ἀπὸ τὰ ποιήματα τοῦ Μίκιελντι. Οἱ Μπαλλάντες αὐτὲς διαφέρουν πολὺ ἢ μιά ἀπ' τὴν ἄλλη, καὶ δὲν ἔχουν, καθὼς λέει ὁ Ἐλερε, παρὰ εἰδὸ κοινὰ σημεῖα, τὸ ρομαντισμὸ τῆς ἀνάπτυξής τους καὶ τὴν ἐγένεση τῶν θεμάτων τους. Γενικὰ ἐκτιμᾶται περισσότερο ἢ πρώτη, σὲ **σὺλ Ἐλασσον**, ὅχι μόνον ὡς πρὸς ὄραση, ἀλλὰ καὶ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ ὀριότερα κομμάτια ποὺ ἔχουν γραφῆ γιὰ πιάνο. Ὁ πιανίστας Ροδρινόσταϊν ἔπαιξε κατὰ προτίμησιν τὴ δεύτερη, σὲ **φὰ Ἐλασσον**, ἀγριολαλοῦσθου, ποὺ τὸ ἀρπάζει καὶ τὸ χαϊδεύει μιά πνοὴ τοῦ ἀέμου... Στὴν ἀρχὴ τῆς Μπαλλάντας αὐτῆς, θαρροῦμε πὼς ἀκούει χωριστὰ ποὺ τραγοῦδοῦν ὁμοειδῶς, περνώντας ἀπ' τὸ ὄραμα, κάποιον καλὸ θρόλλου ἢ ὀρηκτικὴ κίνησιν ποὺ ἔσπεδ ὅστερα ὡς καταγιγῶσι εἶναι γιομᾶτὴ ὁμορφία. Δὲ θὰ μπορούσαμε ὅμως νὰ ποῦμε τὸ ἴδιο, παρὰ τίς κοσμικὲς τῆς ἐπιτυχίης καὶ τὴν πετυχημένη ἀρχὴ τῆς, γιὰ τὴν ἐπόμενη Μπαλλάντα, σὲ **λα Φορσε**. Τὸ δεύτερὸ τῆς θέμα εἶναι ἕνα κοινὸτοπο λαϊκὸ χρωματικὸ τραγοῦδι, ἕνα τραγοῦδι μπαλλέττου ποὺ θερίζει κουκλοθέατρο. Τὰ κομμάτια αὐτὰ συγγενεῖα πολὺ μ' αὐτὴν τὴ μουσικὴ σαλονιοῦ, ποὺ γι' αὐτὴ ὁ Λιστ εἶπε, καλὸ σωστὰ, ὅτι δὲ ζητᾶ ἀπὸ τοὺς ἀφηρημένους ἀκρατικὲς τῆς νὰ θυσιάσουν κομμιά ἀπὸ τίς τιποτέμια μικροσχαλίης τους. Μουσικὴ γιὰ τοὺς κοσμικοὺς κύκλους, ὅπου, τόσο στὴν ποίησιν ὅσο καὶ στὴν τέχνη, καὶ συγκινητικὲς ἀπορροφοῦνται σὲ λίγες στιγμῆς, ἐξαναλτοῦνται σὲ μιά βρωδία καὶ τὴν ἄλλη μέρη ἔχνοῦνται. Ἀντίθετα ἡ τέταρτὴ Μπαλλάντα, σὲ **φα Ἐλασσον**, ποὺ μοιάζει περισσότερο μὲ βαρκαρόλλα, εἶναι ἐκλυτὰ ἀξιοσημείωτὴ γιὰ τὸ ἔμπνευσμα ματῆρα τῆς—τὸ τελικὸ σὺλολο τῆς πρώτης φράσης εἶναι γιομᾶτο γοητευτικὴ χάρη,—γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιο τὸ χρησιμοποιεῖ ὁ συνθέτης, γιὰ τὸ ἁρμονικὸ τῆς γράφημα καὶ γιὰ τίς μετατροπῆς τῆς.

Σ' ἕνα πολὺ συγγενικὸ μ' αὐτὲς τὸν τίς συνθέσεις ὅσος, ὁ Σοπέν ἔγραψε καὶ μερικὲς ἄλλες συνθέσεις, ποὺ ἢ ἐκτελοῦσι τὸν εἶδος ἔξ ἴσου βουκολοτατῆ. Τὸ **Μπολερό (op. 19)** εἶς θὰ σταυτῆσιν τὴν προσοχὴ μας: ἔχει ἐλάχιστὴ πρωτοτυπία καὶ καθόλου τοπικὸ χρῶμα. Ἡ **Βαρκαρόλλα (op. 60)** εἶναι ὄραση μιά ἐπίμονη κίνησιν τοῦ μέσσου δείχνει καὶ δευτε-

θουμε δεῖ, ὡς τὸν τελεδιώτῃ, γιὰ τὸν ὅποιο μιλι ὁ Σενέκας στὸ Λουκίλο, ποὺ κουβαλᾶ μαζί του τὴ θλιμμένη τοῦ φοχὴ ἴτσι κι ὁ Σοπέν περιφέρει παντοῦ στὸ ἔργο του τὴν ἀνίτη νευρασθένεια του. Ἐπὶ πλέον αὐτὸ τὸ παραστράτμα τῆς φόρμας καὶ τοῦ ρυθμοῦ κάθε χοροῦ, ποὺ ὁ συνθέτης τοὺς ριχνεῖ ἔξω ἀπὸ τὸ φυσικὸ κι ἀπλὸ ἐκφραστικὸ τοὺς βρόμο, —ὁ Μκανιλαίρ, ὁ Βερλκλιν κι ἄλλοι ἀκόμα, τὸ χρησιμοποιοῦσαν μέχρι καταχρήσεως στὴν ποίησιν—μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ, καὶ δημιουργεῖ πραγματικὰ, μιά καλλιτεχνικὴ ἐντύπωσιν. Αὐτὴ ὅμως ἡ ἐντύπωσιν δὲν ποικίλλει σχεδόν, εἶναι φιαχτῆ, κι ἀφοῦ μὴ δὲν γοητίζει ἀρχικὰ, δὲν ἀρνεῖ νὰ μὲς γίνῃ ὕστερα βαρετῆ.

VI

Οἱ συνθέσεις ποὺ γράφει ὁ Σοπέν στὴ φόρμα τῆς συνάτης ἢ τοῦ ροντό—ἐκτός ἀπὸ τὴ συνάτη σὲ οἱ **ὄφες** καὶ τὰ **σκέρτα**—χρονολογοῦνται, ὅλιες σχεδόν, ἀπὸ τὰ πρώτα νεανικὰ του χρόνια. Εἶναι περισσότερο σχεδιαγραφήματα σ' ἕνα εἶδος, ποὺ μ' αὐτὸ δὲν κατάφερε ὁ συνθέτης νὰ ἐξουκιωθῆ, παρὰ ἔργα τελειωτικὰ. Ἡ κλασικὴ διάταξι σ' αὐτὰ τρήθηκε κάπως στὴν τύχη, τὸ δὲ ὄρος, καὶ τὸ μελωδικὸ «ὀλικὸ» μὲ τὸ ὅποιο ἔγιναν δὲν τοὺς τσιράζει. Ἐρχόμενες μετὰ τὸ Μπετόβεν οἱ συνθέσεις αὐτῆς, δὲν κάνουν τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὸ νὰ διαλαλοῦν τὴν ἀνεπάρκεια τους. Ὁ Μπετόβεν ἀρχίζει μ' ἕνα σόντομο θέμα, ποὺ θὰ γίνῃ τὸ κύριον στοιχεῖο τῆς ἀνάπτυξής, δημιουργεῖ ἀρχικὰ ἕνα εἶδος ρυθμικοῦ περιβάλλοντος καὶ ὅστερα παρουσιάζει τὴν καθωτὸ μελωδία. Ὁ Σοπέν ἐκθέτει ὁμοῦς τὴ μελωδία, τὴ μεγάλη αὐτὴ φράσιν τοῦ ποὺ ἔβρισκε, προσφέρει ὁμοῦς καὶ διὰ μᾶς τὴ σκέψιν του, μετὰ περὶ σ' ἕνα ἄλλο θέμα, παραγγιζόντας τὸ κενὰ μὲ φανταχτερὰ δεξιοτεχνικὲς διαβοχὲς ἀπὸ νότες, καθαρὰ πιανιστικῆς. Ὅσο πετυχημένα κι ὅσο καλλιτεχνικὰ κι ἂν εἶναι τοποθετημένοι αὐτοὶ οἱ συνδυασμοί, τὸ κεφαλαῖδες τους ἐλάττωμα εἶναι ὅτι δὲν ἔχουν κάποιον ἀνεγκαῖο ἔσπεδ μ' αὐτὸ ποὺ ὑπάρχει πρὶν καὶ μ' αὐτὸ ποὺ ἀκολουθεῖ μετὰ ἀπ' αὐτοὺς. Θὰ μπορούσαν νὰ χρησιμοποιηθῶν ὅπου ὅπου θέλουν, σ' ἕνα ἀλλέγκρο, σ' ἕνα ροντό ἢ σ' ἕνα ἀνάντε, φτάνει νὰ κοινοσιεῖ ἀνάλογα τὸ γράφημα κι ὁ ρυθμὸς τῶν μέσων. Τὸ σὺλολο λοιπόν, ποὺ τοῦ λείπει ἡ συνοχὴ, προσφέρει μιά διαβοχὴ ἀπὸ ἀκόρητες συγκινητικῆς, μιά «ἀμφιταλάντευσιν» σχεδόν δυσάρεστη. Σ' ἄπ' αὐτὰ τὰ ἔργα—μουσικῆς πιάνου ἢ μουσικῆς βιολινοῦ—ἀπ' ὅπου πολλές οὐλίδες θὰ μπορούσαν ν' ἀποσπασθοῦν καὶ ν' ἀποτελέσουν γοητευτικὸ Νοκτόρν,—τὰ καλύτερα μέρη εἶναι τὰ ἀργὰ, γιὰτί σ' αὐτὰ οἱ μακροῦς μελωδίες βρίσκονται στὴ θέσιν τους.

Ἄνάμεινι στὰ ροντό του, τέσσαρα στὸν ἀριθμὸ, τὸ **Rondo à la Mazur (op. 6)** προσφέρει κάποια ἀπόλαυσιν μὲ τὰ ἐθνικὰ τοῦ χρώματ'· τὸ

ροσσα: ο' αὐτὴν ὑπάρχουν πιεσθῆρια, ποὺ συνοφίζουσι τὸ μελωδικὸ καὶ τὸ ἄρμονικὸ ὄρος τοῦ δοσκάλου.

Ὁ Σοπὴν δὲ μπορούσε νὰ πετύχει λιγώτερο στὸ ρυθμὸ—τὸν κατ' ἐξοχὴν χορευτικὸ ρυθμὸ—τοῦ βάλς, ὅπου οἱ τωναῖοι μποροῦν νὰ μεταφθεῖν διανοητικὰ σὲ κάθε χρόνῳ τοῦ μέτρος, κι ὅπου εἶναι δυνατό νὰ γίνουσι ἄλλοι οἱ συνδυασμοὶ καὶ ἄλλοι οἱ κινήσεις, ἀπὸ τὸ *lento* ὡς τὸ πρῶτον ἄρμονικον *presto*. Τὰ βάλς τοῦ Σοπὴν ἔγιναν ἀμέσως κοσμηγένητα· μὰ τὸ κοινὸν, κατὰ τὴ συνήθειά του, δὲν προτιμᾷ, δυστυχῶς, πάντα τὰ καλύτερα. Μὰ κι ἡ παράδοση λοιπὸν ἀποφάσισε, γι' αὐτὰ τὰ βάλς, ὅτι δὲν πρέπει νὰ παίζονται σὲ χορευτικὸ ρυθμὸ—μέτρο—μήπως καὶ ὁ ἴδιος ὁ Σοπὴν δὲν ἔδωκε τὸ παράδειγμα;—τὸ θεωροῦμε σὺν ὄχι χορευσίμα. Ἐκγράψαι ἄλλως ἀσφαλῶς, ὅτι τὸ ἴδιον θὰ συνέβαινε γὰρ ὅποια δῆποτε ρυθμικὴ χορευτικὴ μουσικὴ, ὅταν ὁ ἐκτελεστὴς τῆ μεταμορφώσεως κατὰ τὸ κέφι τοῦ καμπιταίου του. Πῶς ραφινάτα ἀκόμη κι ἀπὸ τὴς μαζοῦρκας, ποὺ συχνὰ μοιάζουσι μ' αὐτές, τὰ βάλς του—κάποτε παραφρονασμένα, ἀρμονισμένα μὲ μέγχο καὶ ἐμφυχυμένα ἀπὸ μιὰ πνοὴ συγκίνησης—ἀναθάρζουσι στὸ Σοπὴν τὴν εἰκόνα ἑνὸς χοροῦ, ποὺ τὸν χόρευον μαρκήσιος καὶ κοινῆς. Καὶ πραγματικὰ συχνὰ μοιάζουσι, σὰ μιὰ ποιητικὴ περιγραφή τῶν δεξιῶσεων τῆς ἀριστοκρατίας, μὲ τὴς ἡχητικότητας τους, τὴς λαμπρόχρους σὺν ὤραις τουαλέττας, ποὺ ἀσπραποβολοῦν κάτου ἀπὸ τὴ λάμψη τῶν πολυελαίων καὶ τῶν διαμαντῶν. Οἱ γιομάτοι συγκίνησης τῶνοι τους μιλοῦν γὰρ κάποιο φλέρι ἐρωτικὸ, ποὺ ἀρχίζει διεκρηκτικὰ καὶ τελειώνει θλιβερά, πνιγμένο στὸ δάκρυα... "Ὅλα σχεδὸν αὐτὰ τὰ βάλς, τὰ σύνθεσε ὁ Σοπὴν στὸ Παρίσι, σὺν ἑνὶς τέντενταμιν ποὺ γράφει κάθε μέρα τὸ κοσμικὸ τοῦ ἡμερολόγιου. Μερικὰ ὅμως τὰ χει γράφει στὴ Βιέννη ἢ ἄλλοι, κι αὐτὰ δὲν ὑστεροῦν καθόλου ἀπὸ τ' ἄλλα τ' ἐρωσιὰ. Ἄς ἀναφέρουμε μόνον τὸ βάλς σὲ *λά Ελισσον* (op. 34), γιομάτο ἀπὸ βαθύτατη μελαγχολία, ποὺ ὁ συνθέτης τὸ προτιμοῦσι περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο. Ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀγαπημένα του κομμάτια: τὸ νὰ μιλήσει κανεὶς γι' αὐτὸ καὶ νὰ τὸ ἐπαινεῖσι, ἦταν γιὰ τὸ Σοπὴν τὸ πρῶτον κολλητικὸν κομπλιμέντον ποὺ μπορούσε νὰ τὸν συγκινήσει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο.

"Ὅμως ὅλο αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Σοπὴν, ὅπου ὁ συνθέτης ἀνακατέθει τὴν ἀκεφαλίαν του καὶ τὴ μελαγχολίαν του μὲ τοὺς βαριόδους τακίους τῆς νύχτας, μὲ τοὺς θυρόδους τῶν ἑορτῶν, μὲ τὰ χομπίγια τοῦ χοροῦ καὶ μὲ τὴ χάρη τῶν κοσμικῶν ἐσπερίων, εἶναι ἀρκετὰ δημοφίλορον καὶ μονότονον στὸ σύνολόν του καὶ στήν ἐπέκτασιν ποὺ δημιουργεῖ. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ μονοτονία προέρχεται ἀπὸ τοὺς ρυθμούς, ποὺ διαλεῖ ὁ συνθέτης ἀποκλειστικὰ σχεδὸν ἀπὸ τὴ χορευτικὴ ρυθμικὴ, ἀπὸ τὸν τρόπο τῆς διαδοχῆς τῶν θεμάτων, ποὺ τὰ τοποθετεῖ τὸ ἓνα κοντὰ στὸ ἄλλο, καθὼς ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὴ μονοτονίαν τῶν ψυχικῶν καταστάσεων, ποὺ ἐκφράζονται σ' αὐτὴ, σ' ὅποιο δῆποτε περιβάλλον κι ἂν τὸ τοποθετεῖ ὁ συνθέτης. Νῆδ-

ρεῖ τὸ χαραχτήρα τοῦ κομμάτιου, Ὁ Τάσσοκι βλέπει σ' αὐτὴ μιὰ ἐρωτικὴ σκηνή, μέσα σὲ μιὰ ἐξέμειθη γκόντα. Πάντως ὅπου δῆποτε κι ἂν γένοιτο αὐτὴ «ἡ κροφὴ» περιπέτεια, ἡ μουσικὴ τῆς εἶναι πολὺ ἰταλιάνικη, ποιητικὴ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἴταλία ἐπὶ τῶν ἡνίοις, καθὼς παρατροπῶσι ὁ Σοπὴν, ἔκλιει ὁ Σοπὴν σιγά-σιγά, περισσότερο παρὰ πρὸς τὴ Γερμανία." Ἔνα ἀπὸ τὰ θέματα αὐτῆς τῆς Βαρκαρόλλας—αὐτὸ ποὺ εἶναι σὲ *λά μείζον*—ἐντελῶς διαφοροτικὸν χαραχτήρα, θυμίζει μὲ τὴς πρώτες του νότες τὴ *Νορβηγικὴ Ραφωδία* τοῦ Λαλῶ.

Τὸ πρῶτον περίργον ἀπ' αὐτὰ τὰ διάφορα ἔργα τοῦ Σοπὴν, εἶναι ἀναντιρρήτως ἡ *Berceuse* (op. 57), μὰ ἀπὸ τὴς τελευταίας συνθέσεις τοῦ δοσκάλου, ποὺ μπορεῖ νὰ χαραχτηριστῆ σὺν ἀποθέσει τοῦ μουσικοῦ στολισματοῦ. Εἶναι ἓνα μικρὸ μουσικὸ ποίημα, ποὺ ἡ χάρη του φτάνει ὡς τὴν ἐπιτήδευση. Ἡ μονότονη κίνησι τῆς κοίνας ἀποδίδεται μ' ἓνα μόνον μέτρον στὸ μπάσο, ποὺ ἐπαυλαμβάνεται ὡς τὸν ἐπίλογο, κι ὅπου αἰωροῦνται οἱ συγχροθεῖς τῆς τονικῆς καὶ τῆς διαπόζουσας ἄνω σ' ἓναν ὁμοίωμορον ρυθμῷ. Τὰ παιδικὰ κοιμᾶται... ἓνα προνοητικὸ χέρι, γιὰ νὰ τὸ προφυλάξει ἀπὸ τὴ βραυθὴν ἄρσιν, σκεπάζει τὸ προσωπάκι σου μ' ἄλαφρα καὶ λεπτὰ πῆλα—κεντημένα ὑπέροχα ἀπὸ τὰ δάχτυλα μιᾶς νεράιδας—ποὺ ἀφίχουσι νὰ διαφανοῦσι τὸ χαραχτηριστικὰ τοῦ μαροῦ. Τὸ παιδικὸ ἀποκοιμᾶθῆκε... κι ἀνάμεσα ἀπὸ τὴς ταντέλλας, ποὺ παραμυρίζονται γὰρ μιὰ στιγμὴ ἐκκρίνομαί τε μὲ κάμφορον ὄνοιο τοῦ μικροῦ ἀγγελουδοῦ. "Ὅλα αὐτὰ εἶναι πολὺ ἐπιτηδευμένα, ὑπερβολικὰ ἐπιτηδευμένα, γὰρ ν' ἀποτελέσσουν μιὰ μεγάλῃ μουσικὴ: εἶναι ἄλλως ἐπιτηδευμένα μὲ τὴν τέχνη τῆς φῶνας λαπουροχικῆς, ποὺ θαυμάζουμε σ' ἓνα κόσμημα δουλειάου ἀπ' τὸν πρῶτον ἐπιτήδευτον τεχνίτην.

Ἦ υπάρχει ἐπίσης πολλὴ ἐπιτηδευτικὴ δεξιότητις, ἐπολὺ πᾶνω στὴν *Ταραντέλλα* του (op. 43), σὲ *λά ὄρεσι*, ἔμπνευσμένη ἐκθελα ἀπὸ τὸ ὄρος τοῦ Ροσσίνι οἱ ὀμιχλωδῆς ἔμμος μετατροπῆς σὴν τὴν τυλίγουσι, δὲν ἀφίχουσι νὰ φθάσι ὡς σ' αὐτὴ οὕτε ἡ παραμικρὴ ἄγχιτις τοῦ ἔθλου. Ἦ ἰδιοφυῖα τοῦ Σοπὴν ἀπουσιάζει ἀπ' αὐτὸ τὸ κομμάτι ὅπου ὁ συνθέτης παθεῖ νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ ἴδιος, τὴ στιγμὴ ποὺ θανεῖται ἀπὸ ἄλλου.

V

Νᾶ, ὅμως καὶ πὸ ἀρρενοκατὰ, πὸ πέρφρανοι τῶνοι, ποὺ μᾶς παραοσιάζουσι μιὰ τέχνη, ποὺ δὲν εἶναι πᾶ ἡ ἐλεγεῖα κί τὴ θρηγῶδη φωνή, οὕτε ἡ φαντασία τοῦ σαλονιοῦ, ἀλλὰ σχεδὸν μιὰ ἐποποιία: πρόκειται γιὰ τὴ Πολωνίτζη.

Ἡ καταγωγή τῆς Πολωνίτζας εἶναι σκοτεινὴ καὶ διαμφοβητούμενη ὁ σφαιρικός τῆς ρυθμὸς δὲν εἶναι πολὺ καλῶς, καὶ δὲ φαίνεται νὰ εἶναι ἀρχαιότερος ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μπέχ, ποὺ τὴ χρησιμοποίησε. Μὲ τρεῖς χρόνους τῆς, ποὺ ἐκφράζονται μὲ ὄγδοα, καὶ μὲ τὰ δύο τῆς ἑκάστα

έκτα, από τὰ ὅποια ἄρχίζει ὁ δεύτερος τῆς χρόνος, μοιάζει εἴτε σὰ μετατροπὴ ἐνὸς λαϊκοῦ χοροῦ σὲ δὴ χρόνος, ὅπως ἡ **Κράκοβια**, εἴτε σὰ μιὰ ἐκφυλισμένη μαζούρα, πὸ κατόπιντα βρασιὰ καὶ ἄρχου. Εἶναι ἕνας ἀντρικός χορὸς, ὅπου οἱ μπότες χτυποῦν τὸ ἔδαφος, μορῶντας ἔντονα τὸ μέτρο, ἐνῶ ἡ σβέλτη καὶ γυναικίαι μαζούρα γλιστρᾷ ἀνάλωρα καὶ μὲ χάρη. Ἐξ ἄλλου εἴχομεν διὰ τὴ Πολωνίαν, πὸ χορεύεται ἀκόμα στίς βόρειες χῶρες, κατάλληλὸν νὰ γίνῃ πραγματικὸν ἕνα ἐμβατήριον, —ἐμβατήριον αὐλικὸν ἢ γιορτάσιον, πὸ μ' αὐτὸ ἔνοισαν οἱ χοροὶ κι οἱ μεγάλας δεξιότητες τῆς πολωνέζικης ἀρχοντίας μεγαλειώδους πομπῆς, ὅπου, διὰ μέσου τῶν κατόψων σολωνῶν, πορλοῦνε μιὰ σειρά ἀπὸ ζευγάρια, ἐπιδεικνύοντας παρήφανα τὴ λαμπρότητα τῶν κουστοσιῶν τους, καὶ τοὺς χειμαρρῶς τῶν πολετιῶν πετραδιῶν τους. Ὁ ρυθμὸς τῆς πολωνέζας ἀναδεικνύει περίφημα αὐτὴν τὴν καταβλιτικὰ ἔσοιση πομπῆς. Κι ὁ Σοπὲν τὸ ἔνωσε πὸ καλὰ ἀκόμα, καθὸς βίλατομε ἀπὸ τίς πολεῖ ἐλεύθερες ἐρμηνείας πὸ ἔδωσε στὴν πολωνέζαν, κι ἀπὸ τίς παραλλαγῆς πὸ ἔμασε σ' αὐτῆς. Κι εἶναι ἴσως τὸ μόνο μέρος τοῦ ἔργου του, ὅπου οἱ ὀπτικές παραστάσεις προσφέρονται μὲ κάποια ἐπιμονὴ καὶ κάποια ἀκριβεία. Εἶναι ἀδύνατον νὰ φανταστῆ κανεὶς κάτι πὸ πομπώδες καὶ πὸ μεγαλοπρεπὲς ἀπὸ τὴν Πολωνέζαν ἢ λα **ὕψωση**, πὸ ἢ ἄρχη τῆς, μὲ τὴ φανταστικὴ τῆς ἐπισημότητά, εἶναι ἕνα ἐμβατήριον μὲ συγκρατημένον ρυθμὸ, μὲ βαρὸ βηματισμὸ, πὸ τὸν κάνουν πὸ ἔντονον τὰ ρωμάλια καὶ γαμπὰ κίνηση μπάσα τῆς. Εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ δοκιμάσουμε τὸ ἱερὸ ρίγος τῆς τέχνης, ὅταν, ἐσφηνικά, μὲ τὸ ὑπέροχον κλίσημα τῶν μπάσων ὀκταβῶν, ὁ ρυθμὸς μεταμορφώνεται, μεγαλώνει καὶ ἔσπασε σὲ μιὰ θριαμβευτικὴ φαντασῶρα. Ἐξὼ δεσποθωμάστας ὅτι ὁ Σοπὲν, συνθέτωντας αὐτὸ του τὸ ἔργον, ἐργαζόταν, ὀρισμένους στιγμὰς, ἀπὸ τὸ κράτος μιᾶς συγκλονιστικῆς συγκίνησης. Λέει ὅτι, καθὸς ἔγραφε αὐτὴν τὴν πολωνέζαν, εἶπε, νὰ παραλοῦναι μέσα στὴν κἀμαρὰ του μιὰ ἀλόκληρη πομπὴ ἀπὸ πρίγκησες, μεγιστάνες, ἥρωες, κι ἢ φευδαίσθησὸς του αὐτῆς πῆρε μιὰ τέτοια ἔνταση. Ἐναν τέτοιον ρεαλισμὸ, ὅστε ὁ Σοπὲν σηλώθηκε κι ἔργου κατατρομαγμένους. Ὁ ζωγράφος Κριακόβσκι χρησιμοποίησε αὐτὴν τὴ σκηνὴ ἀληθινῆ ἢ ὀπτικῆ, σὸν θέμα γιὰ πολλὰς ζωγραφικὰς του συνθέσεις. Πλοῦσια ἐμπνευσμένης, μὲ ἀβηθία θεμάτων, οἱ πολωνέζες δὲν εἶναι μόνο μεγαλοπρεπῆ διακοσμητικὰ κομμάτια, ἀλλὰ ἔχουν κι ἕναν πατριωτικὸν χαραχτήρα, μιὰ ἡρωικὴ πνοή, πὸ ἰσναβρίζεται καὶ οἱ ἀντοῦς τοὺς πὸ σταθεροῦς, ρωμαλαίους, καὶ λιγώτερον ἀνώμαλους στὸ περίγραμμά τους μελωδικοὺς τόπους, τοὺ πὸ λιτὸν γραφισμὸς τους. Στίς πολωνέζες του ἢ ζωῖα κινεῖται πὸ πληθωρικά. Οἱ εὐλογητὰς αὐτῆς σελίδες μιλοῦνε γιὰ τὴν πατρίδα, διηγοῦνται τίς μέρες τῆς δόξας τῆς καὶ τίς μέρες τῆς καταστροφῆς τῆς καὶ τότε γεμίζουν ἀπὸ πολεμικὰς κραυγὰς, ἀπὸ προσκλητήρια συναγερμοῦ, ἀπὸ θορόβους μαχῶν, πὸ τοὺς διαδέχονται ἢ ἀπέλιπσά κι ὁ γαλο-

σμός, οἱ γόοι τῶν λαβωμένων κι οἱ λυγαὶ τῶν ἡττημένων. Αὐτὴν τὴν ἐπαναστατικὴν ἢ ἄγρια δὴν τὴν ἔχουν ὄλες του οἱ πολωνέζες, ὅπως αὐτῆ ἢ **ντὸ ἔλασσον**, πὸ περιέχει μιὰ φράση θλιμμένην καὶ γλυκιὰ, ἢ σὸν αὐτῆ σὲ **φὰ βίση ἔλασσον**, στὴν ὅποια Σοπὲν παρεμβάλλει, γιὰ νὰ δεμιοσργῆσι μιὰν ἀντίθεση, μιὰν τελεικτὴν μαζούρα μὲ κάποια ὑπερβολικὴ ἐπιμονή. Τὰ πρῶτα δοκίμια τοῦ συνθέτη πληροῦσαν περισσότερο πρὸς τίς ἐθνικὰς παρὰ πρὸς τίς κλασσικὰς πολωνέζες, κι ἔχουν μιὰ δεξιοτεχνία παρόμοια μ' αὐτῆ τοῦ Βέμπερ. Ἀργότερον ὁ παραθεθμένος ρυθμὸς τῆς πολωνέζας ἀπελευθερώνεται, ἐπαναφέροντας μιὰ κοινοτοπὴν φόρμα, κι ἢ ἔμπνευσον τοῦ Σοπὲν, τὸ ἔσπασε καὶ ἐμβατήρια, θὰ εἶναι, σὲ διάφορα μέρη, ὅμοια μ' αὐτῆ τοῦ Μάγερμπερ, θυμίζοντας ὀρισμένα ρωμικὰ σύνολα ἀπὸ ἄλλες του, ὅπως κι ὁ Μάγερμπερ θὰ δώσει σὸν **Tokselion** του μιὰ ἐντύπωση ἀνάλογη μ' ὀρισμένους πολωνέζες τοῦ Σοπὲν.

Αὐτῆ ἢ εὐχέρεια τοῦ Σοπὲν νὰ χερικτεῖται τοὺς ρυθμοὺς, πὸ προέρχονται ἔμμεσα ἢ ὅμοια ἀπὸ τὸ χορὸ, τὸ ἐπινοητικὸν του πνεῦμα, πὸ διαρκῶς κινηθᾷ τίς λεπτομέρειες καὶ τίς ἀποχρώσεις, πὸ γυροῦσι παντο καὶ πάντα τὴν εὐρυθμὴν πλευρὰ τῆς φόρμας, δίνει στίς καθαροῦς γορευτικὰς συνθέσεις του μιὰ ἔλαμψη ἀξία, τόσο μεγάλη, ὅστε τὸ συνηθισμένον ἔλαττωμα σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, δηλ. ἢ κοινοτοπία, ἀποφύγεται ἐπιμελῶς. Ἐγγραφε πρὸς τίς ἔχοντες μαζούρες, καὶ δέκα τέιντε βάλς. Ἡ συλλογὴ πὸ ἀποτελεῖται ἀπὸ τίς μαζούρες του, εἶναι συγκροτημένη ἕνα ἀπὸστοχον λαϊκὸν χρώμα, κι ἕνα πολὺ ὑποκειμενικὸν ἔργον. Εἶναι μιὰ τέχνη σκαφθαλισμένη πάντα σὲ μιὰ ἄλλη. Σ' αὐτῆ, τὰ στοιχία εἶναι παρμένα ἀπὸ τίς ἀνόνομας ἐθνικὰς δεμιοσργίες. Κάποιοι του μὸντέλου του ὁ ἰδεολογιστῆς Σοπὲν, τὸ σχολιάζει κατὰ ποιητικὴν ἢ αἰσθηματικὸν τρόπο, τοῦ δίνει τὴν σφραγίδα τῆς ἀτομικῆς του πρωτοτυπίας, καὶ τραβᾷ ἀπ' αὐτὸ ἕνα μεγάλον ὄρθιμον ἀπὸ ἀντιγραφα. Ἐὰν μπορούσε νὰ γράφε τρεῖς ἢ τέσσαρες φορές πρῶτορες μαζούρες, μιὰ κι ὁ ἴδιος μελωδικὸς τύπος μπορεῖ νὰ ἀναπαρῆται δέχως τέλος, ὅπως τὸ ἀπόδειξαν ὁ Ρούσι, ὁ Μπελλίνι κι οἱ μερτες του.

Ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν καταγωγή τους, οἱ μαζούρες δὲν ἔπαζαν κατ' ἢ ἔρῆσον στὸ Σούμαν, θνατικὸν ὑπέροχον—σὸν τὸ Χάνς Σάχς τῶν Ἄρχιτραγουδιστῶν—τῆς λαϊκῆς τέχνης. «Εἶναι κανόνια κρυμμένα κάτω ἀπὸ λουλοῦδια, γράφει ἢ ἄν ὁ αὐτοκράτορας τοῦ Βαβαρᾷ ἔζηρε τοὺς ἔθροῦς τῶν ἀπειλεῖ μέσα στίς τόσο ἀπλὰς μελωδίας τῶν μαζουρκῶν, θ' ἀπαγόρευε αὐτὴν τὴν μουσικῆν.» Ἡ παρατήρηση αὐτῆ τοῦ Σούμαν, οἴγουρα θὰ ταίριαζε περισσότερο, στίς πολωνέζες παρὰ στίς μαζούρες μὲ τὸ λυγρὸ, λεπτὸ κι ἐλάχιστα δυναμικὸν ρυθμὸν τους. Οἱ δεύτερες αὐτῆ εἶναι τρυφερῆς, ἐρωτηρῆς, στανωτάτα εὐθμοῦς. Οἱ τίς πρῶτορες φορές θλιμμένες. Ἡ αἰσθητικὴ τους δὴν ἔχει ὄμοια θαυμασιότης—σήμερα λιγώτερος ἀπὸ ἄλλοτε—μὰ ἢ τεχνικὴ τους εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνθιαφ-

„ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ„



ΜΙΚΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ
GIOVANNI BELLINI (1427 — 1516)

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΑΣ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

Τοῦ κ. Π. Κ.

16 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 16, 1775 γεν. στή Ρουέν ὁ **Fr. Adr. Boieldieu** ποὺ ἔγραψε γοητευτικά ἔργα γιὰ τὴν Ὀπερὰ-Κομίκ. (**Te Calife de Bagdad—Ma tante Aurore—La Dame Blanche.**)

—Στις 16, 1783 πῆθανε στή Βενετία ὁ περίφημος τενόρος καὶ συνθέτης μελοδραμάτων: **In. Ad. Hasse.**

17 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Ἡ μουσικὴ εἶναι μιὰ ἀποκάλυψη ὀφηλότερη ἀπὸ κάθε γνώση κι' ἀπὸ κάθε φιλοσοφία... Ὅποιοι εἰσδύει στὸ νόημα τῆς μουσικῆς μου, θὰ λυτρωθῆί ἀπ' τὴν ἀβύλότητά, ὅπου σέρνονται οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι.»

Beethoven

—Στις 17, 1770 γεν. στή Μπὸν, ὁ **Ludwig Van Beethoven.**

18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Πόσο πολὺ διαφορετικὰ δημιουργεῖ ἐκεῖνος ποὺ τὸ «Ἔσ» του αὐτὶ εἶναι πάντα ἄγρυστο καὶ ἐλέγχεται τὴν ἰδέα ποὺ συνέλαβε ὁ καλλιτέχνης. Τοῦτο τὸ διανοητικὸ αὐτὶ ἀδράχνει καὶ ἐρωτᾷ γερὰ τὸ μουσικὸ ὄργανο—τοῦτο εἶναι ἕνα 'θεο μουσικὸ, ποὺ ἀνήκει μόνο στή μουσική.»

Van Weber

—Στις 17, 1786 γεν. στὸ **Eutin (Oldenburg)** ὁ ἰδρυτῆς τῆς γερμ. ἔθνικῆς ὀπερας, δίασημος συνθ. **Karl Maria von Weber.**

—Στις 18, 1861 γεν. στή Νέα Ὑόρκη ὁ δίασημος Ἀμερικανὸς συνθ. **Edward Mac Dowell.** Ἐγραψε ποιήματα, ρομάντες, Σουίτες καὶ πολλὰ τραγούδια.

—Στις 18, 1862 γεν. στὸ **Lemberg** ὁ γνωστὸς πιανίστας **Moriz Rosenthal.**

19 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 19, 1888 ἐμφανίστηκε στὰς Ἀθήνας ὁ πρῶτος ἐπαγγελματικὸς μελοδρ. δίασημος τοῦ Καραγιάννη μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ντονιζέτι: «Βετλῆ».

—Στις 19, 1881 δόθηκε στὶς Βρυξέλλαις (**Théâtre de la Monnaie**) ἡ πρεμιέρα τῆς «**Herodiade**» τοῦ Μασσενέ.

20 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Δὲν ἔχω ἀνάγκη ἀπὸ τὸ ὑποκινθάνον ρεθμικὴ τῆς σκέψης ἂν ἀκούω μουσικὴ, ποὺ γιὰ μένα δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνα μέσο γιὰ νὰ ὑπόψεται τὸ πνεῦμα πρὸς τὴν εὐλάβειά» ὅπως λέει ἐδῶ, ἀλλὰ μιὰ σφῆρα γλῶσσας ποὺ ποὺ μιὰ ἐκκαθάρα. Γιατὶ τὸ νόημα, ὅσο κι' ἂν ἐσφραζοῦνται μὲ λόγια, ἐμπεριέχεται παρόμοια καὶ στή μουσικῆ. Αὐτὴ εἶναι ἡ περίπτωσή μὲ τὰ «Πάθη» τοῦ Σεβαστιανὸ Μπάχ.»

Mendelssohn(γράμματα τοῦ ἀπὸ τὴ Ρώμη στὸν **Zelter**)

21 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 21, 1825 γεν. στή Βιέννη ὁ πιανίστας καὶ ἐκδότης πολλῶν κλασσικῶν ἔργων γιὰ πιάνο **Erunst Paner.**

—Στις 21, 1871 πεθ. στή Νέα Ὑόρκη ὁ Γερμανὸς κριτικὸς, δάσκαλος καὶ συνθέτης: **Theodore Hagen.**

22 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Ὅσο κι' ἂν ἡ γυναικὰ δὲ δημιουργήσει ποτὲ μιὰν ἐποχὴ στή μουσικὴ τέχνη, πρέπει ὥστόσο νὰ παραδειχτοῦμε πὺς πρόσφερε πολλὰ στὴν ἐξέλιξή της. Ἄν καὶ καμιά γυναικὰ δὲν ὤηρε ὡς τὰ πόρκα μεγάλῃ συνθέτῃ πολλὰς ὅμως ὤηρε μὲγάλες ἐρμηνεύτριες τῶν ἔργων τέχνης.»

Anon

—Στις 22, 1853 γεν. στή Βενεζουέλα ἡ διακεκριμένη πιανίστρια: **Teresa Carreno.**

23 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 23, 1893 δόθηκε στὸ Θέατρο Βαϊμάρης ἡ «**Häusel und Grete**» τοῦ Χούμπερνιγκ.

24 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

Ἐνας ἐκτελεστὴς μπορεῖ νὰ εἶναι εὐέλκτικος καὶ χειμαρρῶδης στὴν τεχνικὴ τῶν δακτύλων. Ἄλλα αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ πᾶν. Μόνον ὅταν οἱ παρόμοιες εὐχέρειες ὑπηρετοῦν ὀφηλότερους σκοποὺς ἔχουν κἀποιαν ἀξία.»

Schumann

—Στις 24, 1935 πεθ. στή Εἰσὴν ὁ ριζοσπάτης συνθ. **Alban Berg** μὸθ. τοῦ **Shönberg**. Τὸ μου. ὄργανο του «**Wozzeck**» προκάλεσε τρομερὴ ἐντύπωση.

25 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 25, 1863 γεν. στή Μαδρίτη ἡ ἐξάριτη μουσ. φυσιογνωμία: **Fernandez Arbos**, βιολιστῆς καὶ συνθέτης.

—Στις 25, 1882 πρωτοπαραστάθηκε στὰς Πάτρας τὸ μονόπρακτο μελοδρῶμα τοῦ Καρρέ: «Δέσπο, ἡ ἡρώς τοῦ Σουλίου.»

26 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 26, 1831 πρωτοπαραστάθηκε στή Σκόλα τοῦ Μιλάνου ἡ «**Νόρμα**» τοῦ Μπελλίνι.

27 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Μέσα ἀπὸ τὸ χάος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὁ Πλεστρίνα ἐμόρφωσε τὴν τάξή καὶ ὤψωσε ἕνα ἔργο ὑπέδειγμα τοῦ πῶ ἀγνοῦ «στόλο.»

Henderson

—Στις 27, 1525 γεν. τὴν Πλαστρίνα, κοντὰ στή Ρώμη, ὁ πρωτοεραρχὴς τῆς ἐκκλ. μουσικῆς: Πλεστρίνα (**Giovanni Pierluigi da Paestrina**).

28 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

—Στις 28, 1860 ἀποδοκιμάστηκε στὰς Ἀθήνας ὁ Μότσαρτ ὅταν προτόπιζαν μιὰ σονάτα του ὁ ἴταλὸς βιολιστῆς **Pacifico Baldoni** καὶ ὁ νεαρὸς τότε πιανίστας Ἰωάννης Μίνδλερ.

—Στις 28, 1937 πεθ. στὸ Παρίσι ὁ μέγας ἐμπροσιστιστῆς συνθέτης **Maurice Ravel.**

29 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Ὅσο κι' ἂν λέμε πὺς οἱ «ὑπερβιανούσοι» μουσικοὶ ἀντιμῆχονται τὴ σφῆρα καὶ τὴ διαύγεια δὲν εἶναι ὅμως κι' ἄμοιρο ἀλήθειας πὺς κάθε γνήσια μεγαλοφυΐα ἔχει μιὰ ἐνοτικὴ ὁδὸ τάση πρὸς τὴ σκοτεινότητα.»

Liszt.

—Στις 29, 1865 ἰδρ. στὰς Ἀθήνας ἡ Φιλαρμ. Ἐταιρία Ἀθηνῶν.

30 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

Ἡ μήνας ἕνα ὄνειρο πρέπει νὰ εἶναι ἀλληθοφνῆς; Μήπως ὁ ἀληθινὸς φαντασιασμός, τὸ ἀγνοῦ κι' ὀλοκληρωμένον αἰσθητικὸ, δὲ μπορεῖ νὰ πλανιέται πάνω ἀπ' τοὺς νόμους τῆς ζωῆς;»

Tain

31 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

«Ὁ κόσμος εἶναι γεμιστὸς ἀπὸ μουσικοὺς θεραποῦς μὰ δυστυχῶς δὲν ἀποθησαυρίζουμε οὔτε τοὺς μισοὺς ἀ' ἄλλους ὅσοις ὅσπρεπε.»

Baath.

—Στις 31, 1894 γεν. στὸ **Osterley** τῆς Ἀγγλίας ὁ ἱρλανδὸς συνθ. **Ernest John Maeran**, ποὺ ἔξ. μιὰ μεγάλη συλλογὴ λαϊκῶν τραγουδιῶν τοῦ **Norfolk.**

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Ο ΑΡΝΟΛΤ ΝΤΟΛΜΕΤΣ ΚΑΙ Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥ

ΥΨΙΟ F. BONAVIA

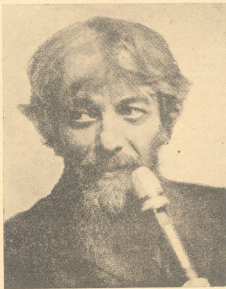
Στόν κόσμο τής μουσικής, οι μόχοι του Ιστορικού σπάνια έκτιμούνται από το κοινό, κι όμως η επίδρασή τους είναι ίσως μεγαλύτερη από την επίδραση ενός έκτελεστή ή συνθέτη. Το πρωτότυπο έργο του Μέντελσον, που ασφαλώς επέδρασε στους σύγχρονους συνθέτες και μαθητές του, δίκαια έπαινείται' το γεγονός όμως ότι ανάσχυε από την άφάνεια τού έρωχ Μπάχ έχει πολύ μεγαλύτερη σημασία για την Ιστορία τής μουσικής.

Ο Άρνολντ Ντόλμετς ήταν θαυμαστός έκτελεστής σε διάφορα παλιά μουσικά όργανα, τή φήμη του όμως τήν άπόκτησε σάν Ιστορικός, με τς έρευνές του, που τον όδηγησαν στην ανακάλυψη πολύτιμων μουσικών σελίδων, που ήταν περιφρονημένες, είτε λησμονημένες. Με τήν αδιάκοπη όμως άφοσίωσή του στην παλιά μουσική, με τήν ακούραστη φροντίδα κι μελέτη του, με τήν άπλή του ζωή, και τήν άπόφαση να πραγματοποιήση ένα μεγάλο Ιδανικό, θυμίζει τούς έπιστήμονες τής Άναγεννήσεως. Άν δε δέν κατόρθωσε ν' ανακαλύψη έναν καινούριο Μπάχ, όμως έφερε σε φως πολλά πράγματα, που ή μεγάλη ρωμαντική έποχή τά είχε βάλει έπιπόλαια στο περιθώριο. Ο Ντόλμετς ανακάλυψε νόμους και κανόνες, που χωρίς αυτούς είναι αδύνατο νά έχτιμήσουμε τήν αξία τής τέχνης ενός παλιού θασκάλου.

Η μόδα αλλάζει πολύ γρήγορα στη μουσική. Όπως ο Μοντεβέρντι, ο Μπάχ, και πολλοί άλλοι έχαστάντο προσωρινά, άλλάως και μόνο γιατί οι διάδοχοί τους θεωρούσαν την τεχνοτροπία τους σάν άπαρχαιωμένη. Στη μουσική όμως, όπως και σ' άλλες τέχνες τ' άριστουργήματα είναι αιώνια και δέν άνήκουν μόνο σε μία γενιά. Η έξωτερική όψη τής μουσικής αλλάζει μόνο· χρειάζεται όμως συμπάθεια και κατανόηση για νά συλλάβη κανείς ξανά τó πνεύμα τής παλιής μουσικής, που είναι πάντα ζωντανό. Η βαθειά κατανόηση και ή θερμή άγάπη του Ντόλμετς για τήν παλιά μουσική, τον έπεισαν ότι για νά γίνει αντίληψη ή αξία τής δε χρειάζεταν νά διασκευαστεί ώστε νά γίνει σύμφωνη προς τίς σημερινές άπαιτήσεις τής έποχής, αλλά μάλλον ότι οι προτιμήσεις του κοινού θα έπερνε νά καλλιεργηθούν με διαλεχτές μουσικές έκτελέσεις.

Ο Ντόλμετς δέν ήταν όμόνος από άγαπούσε τούς παλιούς θασκάλους. Πολλά όφελονται στόν Τέρρυ και στό Φέλλουος καθώς και στόν Τσάρλες Βάν Ντε Μπόρρεν, που οι μελέτες τους πλάτυναν τήν αντίληψη

και τίς γνώσεις μας. Όμως αυτός μονάχα φαίνεται ότι ένιωσε τή σημασία τής πιστής έκτέλεσης τής παλιής μουσικής. Ένωσε ότι ή μουσική αυτή θα φαινόταν άφύοικη και ποραμορφωμένη, άν δέν ήταν δυνατό νά δώσουμε ζωή και στις συνθήκες τής έποχής τής. Μουσική που γράφτηκε για ένα άρισμένο όργανο ποτέ δέν είναι δυνατό νά άκούγεται έξίσου καλά όταν παιζεται από ένα άλλο. Ίσχυριζόταν ότι άκόμη και τά έργα του Μπετόβεν άκούγονταν καλύτερα στό πιάνο τής έποχής του παρά στό σημερινό πολύ ήχηρό πιάνο. Ότι κάθε παλιό έργο πρέπει νά παιζεται με τ' όργανο για τó όποιο είχε γραφή, άν θύλουμο νά έχη τήν ίδια νοητεία και σήμερα, όπως και στήν έποχή που παίχτηκε για πρώτη φορά.



ΑΡΝΟΛΤ ΝΤΟΛΜΕΤΣ

Ο Ντόλμετς όμως είχε μέσα του την άγάπη που δε φοβάται κανένα έμπόδιο. Άν τά παλιά όργανα δέν ύπάρχαν, ήταν όμως δυνατό νά κατασκευαστούν· άν κανείς από τούς ζώντες μουσικούς δε γνώριζε τó χειρισμό που, ύπάρχαν όμως άβθονα στοιχεία για νά όδηγήσουν τον έρευνητή. Δέ μπορούσε νά έχη στη διάθεσή του ειδικούς τεχνίτες, είχε όμως στό πλευρό του τήν οικογένειά του, που τά μέλη τής συμμερίζονταν τόν ένθουσιασμό του, και ή πίστη τους για τή σημασία τού άγώνου, που ό άρχηγός τής είχε αναλάβει ήταν τόσο σταθερή, όσο και ή δική του. Τό σπύι του έγινε έργαστήριο όπου κατασκευάζονταν παλιά μουσικά όργανα για πρώτη φορά ύστερα από αιώνας.

Ο Ντόλμετς καταγόταν από οικογένεια που ήξερε νά κατασκευάζει μουσικά όργανα. Ο πατέρας του, που είχε μάθει νά παίξη Μπάχ στό Κλαβικόρντ, τον είχε διδάξει βιολί, κι άργότερα τον έστειλε νά τελειοποιήση τίς σπουδές του στό διάσημο βιολονίστα Vieuxtemps. Τόν είχε επίσης διδάξει τήν κατασκευή μουσι-

Ο ΑΡΝΟΛΤ ΝΤΟΛΜΕΤΣ ΚΑΙ Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥ

κόν οργάνων. Έτσι συγκέντρωνε όλα αυτά τα εξαιρετικά προσόντα για το ήρακλειο έργο που είχε αναλάβει. Αλλά κι αφού ακόμη μετέγραφε τα παλιά μουσικά κείμενα στη σημερινή μουσική γραφή, έφκιαζε τα όργανα και έδιδαζε τους εκτελεστές τους, πάλι παρέμεναν μερικές δυσκολίες, από τις οποίες η κυριότερη ήταν η αδιαφορία του κοινού, το οποίο στις αρχές του αιώνα μας είχε ένθουσασει με την τέχνη του Ντεμπουσύ και του Στράους, του Έλγκαρ και του Τσαϊκόφσκι, ώστε δεν έδινε σημασία στη λιγότερο έλκυστική και περισσότερο στυλιζαρισμένη τέχνη της παλιάς εποχής. Ακόμη και το γεγονός ότι μεταξύ των πρώτων ύποστηρικτών του ήταν έκλεκτοι άνθρωποι των γραμμάτων, μάς πείθει ότι η μουσική αυτή δεν ήταν για τον πολύ κόσμο αλλά μόνο για το διανοούμενο κοινό.

Σήμερα, που ένα σοβαρό τμήμα έγγυαται τη συνέχεια των Θεωριών Ντόλμετς, όπου ο κόσμος συρρέει για ν' ακούσει τα ρεσιτάλ που δίνει ο γιός του Κάρλ, με παλιά φλάουτα ξύλινα, χωρίς βοηθητικά κλειδιά, (Recorder), όπως συνέρχεται και στα ρεσιτάλ ενός άλλου γιού του, του Ρούντολφ, που σκοτώθηκε στο δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, έχει λησμονηθεί πια η εποχή των αγώνων και των απογοητεύσεων. Είναι όμως αλήθεια ότι η εποχή αυτή θά είχε καταβάλει κάθε άλλο λιγότερο άποφασιστικό από το Ντόλμετς.

Τα πρώτα ρεσιτάλ του, τεχνικά δεν ήταν τέλεια, ούτε βέβαια περίμενε κανείς να είναι. Δέ γίνεται κανείς κάτοχος ενός μουσικού οργάνου μέσα σε μία μέρα. Παρ'όλον ότι ο Ντόλμετς πρόσχε ιδιαίτερα την προετοιμασία κάθε εκτέλεσης, συχνά παρατηρούσε κανείς σημεία ανωριμότητας. Τα πρώτα σπάνια μουσικά όργανα που κατασκευάζονταν δεν είχαν ούτε τη δύναμη ούτε την ακριβή απόδοση των ωραίων οργάνων που κατασκευάζονταν αργότερα. Κάθε φορά οι εκτελέσεις ήταν καλύτερες, με την απόκτηση δε ειδικών οργάνων και την κατασκευήν καλύτερων μουσικών οργάνων, τα ρεσιτάλ του έφθασαν σε τελειότητα άπαράμιλλη.

Συχνά ο Ντόλμετς περιλάμβανε στα προγράμματά του πολλούς συνθέτες, που τα έργα τους ήταν έντελως άγνωστα στη σημερινή γενιά. Έπίσης συνθέτες που τα έργα τους ακούονταν μόνον συχνά στις σύγχρονες αθύουσες συναυλίες (Μπάχ, Ραβί ή Σκαρλάτι), παιγμένα όμως σε σημερινά όργανα. Τα έργα όμως αυτά έκαναν πολύ διαφορετική εντύπωση παγμένα από τους Ντόλμετς πάνω στα παλιά όργανα για τα οποία γράφτηκαν.

Βέβαια η πρόσδος που έχει συντελεστεί στο σύγχρονο πιάνο είναι σημαντική. Όμως η μουσική του 18ου αιώνα ακούγεται καθαρώτερα στο Κλαβισέν παρά στο πιάνο. Η μουσική του Μπάχ για όρχηστρα ακούγεται πολύ διαφορετικά όταν παίζεται με τα παλιά όργανα για τα οποία προορίζονταν. Τα όργανα αυτά δεν έχουν τόση δύναμη ήχου, ή δύναμη όμως δεν είναι το μόνο σημαντικό στοιχείο στη μουσική. Ίδιως στην παλιά...

Ο Ντόλμετς δεν ήταν μόνο καλλιτέχνης αλλά και έπιτομηση. Γι' αυτόν η όμορφια κι η τελειότητα του ήχου ήταν εξ ίσου σημαντικά στοιχεία σε μία πιστή έρμηνεία, όσο και η ακριβής απόδοση του σωστού ήχου των μουσικών φράσεων και του χρόνου. Η αγάπη του

για την τελειότητα του μουσικού ήχου έκοψε τον Ντόλμετς ν' αναβιώσει όχι μόνο την παλιά μουσική, αλλά και τα παλιά μουσικά όργανα.

Τα έργα του Ντόλμετς τα χαρακτηρίζει πάντα η μεγάλη σημασία, που δίνει σε κάθε μουσικό σημείο. Τα σημεία αυτά τα έρμηνεύει όχι κατά τον τρόπο μερικών ευφάνταστων συγχρόνων εκδοτών, αλλά σύμφωνα με τις γραπτές μαρτυρίες των παλιών θεωρητικών. Οι έρμηνεύς του σ' αυτόν τον τομέα συγκεντρώνονται στο έργο του «Η Έρμηνεία της Μουσικής του 17ου και 18ου αιώνα», έργο άνεκτίμητο για κάθε καλλιτέχνη που θέλει να έρμηνεύσει πιστά τη μουσική σκέψη της περιόδου αυτής. Γιατί υπήρχαν και τότε όψεις και σημεία συνθήκες, που ή άγνοια ή η παραγνωριστική άδίκη την έρμηνεία της παλιάς μουσικής.

Πριν πεθάνει (το 1940) έβλε το έργο του να στέφεται από έπιτυχία. Ο Ιδεολόγος αυτός μουσικός γεννήθηκε στο Mans της Γαλλίας, απόκτησε όμως τη Βρετανική υπηκοότητα, ή δέ Βρετανική Κυβέρνηση του είχε χορηγήσει σύνταξη. Έγινε έπιτίμως διδάκτωρ της Μουσικής του Πανεπιστημίου του Ντάραμ και η Γαλλική Κυβέρνηση τον ώνόμασε Ίππότη της Λεγεώνας της Τιμής, αναγνωρίζοντας του τις υπηρεσίες που προσέφερε στη Γαλλική μουσική.

Μετά το θάνατό του, το έργο του συνεχίζεται από την οικογένειά του. της οποίας κάθε μέλος είναι κι ένας εξαιρετικός εκτελεστής ενός ή περισσοτέρων παλιών μουσικών οργάνων. Ακόμη και άνθρωποι που είναι συνηθισμένοι στις συναρπαστικές, εκτελέσεις των καλύτερων εκτελεστών, πρέπει ν' αναγνωρίσουν ότι η οικογένεια Ντόλμετς μπορεί να τους προσφέρει κάτι, που δε μπορούν να βρουν άλλου. Μία μουσική σελίδα του Λεκλαίρ ή του Ραβί, μπορεί να είναι μία πραγματική αποκάλυψη, αν παχτεί με τα όργανα για τα οποία είχε γραφτεί, στο σωστό της χρόνο και σύμφωνα μ' όλα τα στοιχεία της έρμηνείας της, -όπως γινόταν στην εποχή που γράφτηκε- τα τόσο απαραίτητα για την τελειότητα της πιστής εκτέλεσής της.

F. BONAVIA

ΜΙΑ... ΔΙΑΒΟΛΙΚΗ ΣΥΜΠΤΩΣΗ

Κάποτε, στην Όπερα μιάς Γαλλικής πόλης έπαιζαν «Φάουστ». Ο μπάσος όμως, που υπεδούτο το ρόλο του Μεφιστοφελή, ενώ είχε όραση φωνή, ήταν υπερβολικά κοιλιαράς και δυσκίνητος. Καθώς είναι γνωστό, στην πρώτη πράξη της όπερας αυτής, ο διαβόλος παρουσιάζεται στο Φάουστ από μία καταπακτή, μέσα σ' ένα στρόβιλο από καπνούς και φλόγες βενγαλικών φωτών. Μόλις λοιπόν τελείωσε ο τενόρας τη γνωστή έπικλησή του «Έλα σ' έμέ, Σατανά, έλα!» άνοιξε η καταπακτή και έξεπροβάλλει ο κοιλιαράς Μεφιστοφελής. Και το μέν στήθος του πέρασε εύκολα από το άνοιγμα της, ή κοιλιά όμως κι οι γοφοί του σφηνώθηκαν στην καταπακτή και πέρασαν με τόση δυσκολία, ώστε το κορδόνι που συγκρατούσε το μαγιό του κόπηκε, και το μαγιό έπεσε κάτω, αφήνοντας το Σατανά ντυμένο μόνο απ' τη μηση κι άπόάνο.

Μά ο καλός σου ο Μεφιστοφελής ήταν τόσο άποροφημένος από το ρόλο του, ώστε δεν πήρε χαμπάρι αυτήν την αναπάντεχη συφορά που τον βρήκε μόνο, παίρνοντας την πιο μεγαλοπρεπή διαβολική του στάση, τραγουδώντας τα λόγια αυτά του ρόλου του, άποτεινόμενος στο Φάουστ, που με μεγάλο ζόρι πάσχηε να κρατήσει τα γέλια του: «Πού φέρεται αυτή σου ή έκπληξη;... Δέ σου άρσασ έτσι όπως είμαι;!»

Μόνον ήταν έξοπισος ο Φάουστ, μαζί με το άκροστήριο, σ' άκράτητα γέλια, κι έλεισε βιαστικά ή αούλια, κοιτάχτηκε ο φουκαράς ο Μεφιστοφελής κι έβλε το ρεζιλίη που είχε πάθει.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

7ον

του κ. ΑΝΤ. ΧΑΤΖΗΠΟΣΤΟΛΟΥ

Και ή μὲν χορωδία, δισκορπίσθη. Ἄλλὰ, οἱ πρωταγωνιστὰί φμειναν τὴν Σπινέλλη καὶ ἐξακολουθήσαν τὴν δοκιμὴν τῆς «Μποῆμ». Ὁ Σπινέλλης εἶχε βρῆθῃ τὴν γυναικα πού θά ἔπαιζε τὸ μέρος τῆς Μουζέττας. Ἐργαζόταν, ὡς πιανίστας, σ' ἓνα θέατρο τοῦ Πειραιῶς, ὅπου, μίᾳ ἀρτίστῃ Ἰταλίδᾳ, ἀπομεινάρη κάποιου Ἰταλικοῦ θιάσου, τραγουδοῦσε ρωμάντους καὶ τραγουδιάκια. Ἦταν ἡ Μαρία Ταντολίνη, ἡ κατόπιν γυναικα τοῦ Βακαρέλη. Ἐπί πλέον, παρουσιάσθηκε τότε καὶ ὁ κ. Ἀλέκος Κυπαρίσσης, πού ἐξήγησε νά λάβῃ μέρος, ὡς βαρόντονος. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ πρόσωπα, ἰδίως ὁμῶς ὁ δεύτερος, ἐδωκαν ἐπί χρόνια, πάρα πολλές ὑπηρεσίας στό Μελόδραμα.

Ὅταν ἀργότερα ἐπίστρεψε ὁ Λαυράγκας δὲν βρῆκε τίποτε. Πρέπει νά ἦταν τέλος τοῦ 1899 ἢ ἀρχῆς τοῦ 1900. Ὁ Ἀθηναϊκὸς Σύλλογος εἶχε διαλυθεῖ καὶ δὲν ὄπῃρε ποθεῖνᾶ δοματίο.

Ἡ Χορωδία εἶχε δισκορπισθῆ, καὶ μόνο οἱ σολιστὲς ἐξακολουθεῖσαν τὴν συνεργασίαν τους μὲν τὸν Σπινέλλη, χωρὶς νά ξέρουν ἀκριβῶς γιὰ ποιὸν σκοπό.

Τὸ Μελόδραμα ἦταν πάντα ἄτυχο, ἀλλὰ κάποτε-κά-

ποτε τοῦ παρουσιάζετο καὶ κάποια μικρὴ τυχῆ Ἐτοί, καὶ στήνδυσκολῆ ἐκείνη περίστασι. Ἴδου πῶς. Ὁ Λαυράγκας, ὅταν ἦταν σὸ Πάριος, εἶχε γνωρίσει ἓναν σπουδαστὴ τῆς ὀδοντιατρικῆς, πού ἐργαζόταν σ' ἓνα τυπογραφεῖο γιὰ νὰ ἀντιμετωπίζῃ τὰ ἔξοδα τῶν σπουδῶν του. Ἐνομαζέτο Δημήτριος Καρακατσάνης, εἶχε ἐγκαταστήσει τὸ καλύτερὸ ὀδοντιατεῖον τοῦ στή γυναικα τῆς ὀδοῦ Σταδίου καὶ Ἀμερικῆς, ἀριστερᾶ, σὸ ἀκίνητο πού ὑπάρχει καὶ σήμερα καὶ εἶχε πολὺ καλὴ πελατεία. Διατιθένταν ἀπὸ μεγάλου πατριωτισμοῦ καὶ εἶχε τὴν μεγαλύτερη διάθεσι δταν τοῦ ζήτουσαν τὴν βοήθειάν του. Ἐτοί, δὲν δυσκολεῖτο καθόλου νὰ παραχωρήσῃ σὸ Μελόδραμα τὴν σάλα του, τὸ γραφεῖο του, τὸ ἐργαστήριό του, τὰ πάντα, Ἐθεοορῶσε τὸ Μελόδραμα ὡς ἔθνικὸ ἔργο καὶ γιὰ τοῦτο, δταν ὑπεβῆθη τούς μελοδραματικούς τὴν πρώτην βραδυά, τούς προσέφερε καὶ ἓνα ... ἔθνικὸ γλέντι. Ἀπὸ ἐκείνη τὴν ἡμέρα φμεινε μαζί του καὶ σὺν μὲν καμφορὴν δειότερος, μετὰ τὸν Καπερῶνη, εὐεργέτης. Ἦταν μάλιστα τόσοσ ὁ ἐνθουσιασμοῦ του, ὥστε ἀφῆρσε τὴν δική του ἐπιγραφή ἀπὸ τὴν πρόσοψη τοῦ ἱατρείου του καὶ ἔβαλε μίᾳ ἄλλῃ «Ἐλληνικὸν Μελόδραμα».

Τελευταίως προσπάθει.

Στὸ σπίτι τοῦ Καρακατσάνη, μὲ νέα τώρα ὀρημ καὶ

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ἐνθουσιασμό, συγκεντρώθησαν ὄλοι, Σπινέλλης, σολιστ καὶ χορωδοί. ἀδίκαιος πρόβες στὴν «Φαβορίτα», στὰ «Δύο Ἀδελφία» τοῦ Λαυράγκα, ἀλλὰ πρὸ παντός, στὴ «Μποῆμ», ἡ ὁποία εἶχε προχωρήσει καλλίτερα ἀπὸ τίς ἄλλες δύο.

Ἐδῶ παρουσιάζεται καὶ ὁ Στέλιος Μίνως, ἓνας ἀπὸ τούς καλλιτέρους καὶ παθητικότερους τραγουδοῦστας τῆς ἐποχῆς, μὲ γλυκεῖα φωνὴ τενόρου, ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε νὰ παίξῃ στὰ «Δύο Ἀδελφία». Κατόπιν ὄμως διαφανίας, δὲν ἔπαιζε καὶ ἀπεχώρισε.

Παράλληλα, ἀρχίζουσι δοκιμὴς καὶ σὲ ἄλλα ἔργα. Ἄλλὰ, ἀφοῦ ἡ «Μποῆμ» ἦταν σχεδόν ἔτοιμη, ἀπεφασίσθη μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ νὰ κἀμῃ τὴν ἐμφάνισι τοῦ τὸ Μελόδραμα. Ἀνατιθῆσεται τώρα μίᾳ ἀξίειταιν βραστηριότης γιὰ τὴν συμπλήρωσι τοῦ θιάσου.

Ὁ Λαυράγκας θυμῆθηκε τὴν Λίνα Μόντι. Ἦταν μίᾳ ἀρτίστῃ μὲ τὴν ὁποία εἶχε συνεργασθῆ ὁ Ἰταλικὸς θιάσος, εἶχε τότε συνδεθῆ αἰσθηματικῶς μαζί της, ὡραία φωνή, μιλοῦσε ἑλληνικὰ καὶ πολὺ ἐξυπνη. Ἐπειδὴ φμεινε στὴν Ἀλεξάνδρεια, τῆς ἔγραψε, τῆς ἔστειλε καὶ τὴν πάρτε τῆς Μιμῆς ἑλληνικὰ καὶ ἐκείνη δέχτηκε καὶ τὴν παίξῃ. Γιὰ Μουζέττα εἶχαν πάντοτε τὴν Ταντολίνη.

Ἐμεινε ἡ χορωδία. Οἱ ἄνδρες ἦταν ὄλοι ἔτοιμοι, παρόντες, ἐν ὄλω 45. Ἀλλὰ γυναικες; Μερικὲς Ἰταλίδες πού εἶχαν μείνει στὰς Ἀθήνας ἀπὸ Ἰταλικῶς θιάσους, δέχτηκαν νὰ λάβουσι μέρος, ἀντὶ δύο δραχμῶν τὴν ἡμέρα πού ἐπλήρωνε ὁ Καρακατσάνης, ἀλλὰ δὲν ἦταν ἀρκετές. Τότε, ἔμεισε ὁ Π. Πανταζῆς, ὁ κατόπιν ὑποβολεύς τοῦ Μελοδραμάτος· καὶ ἔξελοῦσε μερικὲς ἀκόμη ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς πρόας πού εἶχαν φωνὴς ὑπερφετές. Ἐτοί, ἔγινε μίᾳ χορωδία ἀπὸ 10 γυναικες.

Ἡ πρώτη ἐμφάνισι.

Ἐν τῷ μεταξύ, τὸ Μελόδραμα καὶ ἡ προσεχῆς ἐναρξίς τῶν παραστάσεων, εἶχαν πολὺ διαφημισθῆ, χωρὶς ἔξοδα. Πρῶτα-πρῶτα ἡ ἐπιγραφή του στὴν ὄδο Σταδίου, ὕστερα ὁ ἴδιος ὁ Καρακατσάνης καὶ κατόπιν ὄλοι τὰ ἄλλα στόματα, τῶν μελοδραματικῶν καὶ τῶν φίλων τοῦ τραγουδιοῦ. Ἀκόμη καὶ ὁ καλὸς κόσμος ἔδειξε τὸ ἐνδιαφέρον του. Ἐνα βράδυ, παρηκολούθησε τὴν δοκιμὴν ἡ Λίνα Μαυρομιχάλη μετὰ τοῦ συζύγου της καὶ γιὰ ἐνδειξί τῆς ἱκανοποιήσεως της, ἔδωσε τοῦ Λαυράγκα 100 δραχμῆς!

Τώρα πιά, ἔπρεπε νὰ βρεθοῦν τὰ χρήματα γιὰ τὰ ἔξοδα τῆς παραστάσεων. Ὁ Λαυράγκας ἐξήγησε δάνειον 2.000 δραχμῶν ἀπὸ τὴν Μουσικὴ Ἐταιρία καὶ ὄχι μόνον τοῦ τὸ ἔδωσαν, ἀλλὰ τοῦ παρεχώρησαν τὴς αἰθουσας τῆς Ἐταιρίας, τὸ πιάνο, δωρεάν φωτισμὸ, τὴν ὑπηρεσία καὶ ἐπί πλέον, ὁ πρόεδρος τῆς Μ. Νεγκρονόνης, καὶ ὁ γενικός γραμματεὺς Ν. Στράτος, ἀνέλαβαν νὰ διαθεσοῦν εἰσιτήρια. Ἦταν καιρὸς νὰ γίνῃ αὐτὴ ἡ στέγασις, γιὰτὶ ὁ Καρακατσάνης, ἐν τῷ μεταξύ, παντρεύτηκε γιὰ δεύτερη φορὰ καὶ χρειαζόταν τὸ σπίτι του.

Μὲ τὰ χρήματα αὐτὰ, ἐτοιμάστηκαν προγράμματα καὶ εἰσιτήρια, ράφτηκαν ἀρκετές ἐνδυμασίες τῆς «Μποῆμ», ἐστάλθηκαν τὰ ναῦλα τῆς Μόντι ἡ ὁποία ἔφθασε ἀμέσως μελετημένῃ σὸ ρόλο της, κατεσκευάσθησαν

σκηνικά από τον Ζολύ, το φροντιστήριο ανέθεσε στον Γ. Λαγκαδά, ενώ την Διεύθυνση της Σκηνής ανέλαβε ο πάντοτε πρόθυμος για όλα Νάσος Γεργιάνης.

Ο Σπινέλλης, ο οποίος είχε κάθε δικαίωμα να διευθύνει την «Μποέμ», άρχισε δοκιμές με την ορχήστρα, ή οποία απέτυχε από 40 δραχμές, τα καλλίτερα που ύψηχαν.

Οι τιμές των εισιτηρίων ήταν 20 δραχμές θεωρεία Α', 15 δραχμές θεωρεία Β', 3 δραχμές οι πρώτες σειρές της πλατείας και 2 οι άλλες και 1 δραχμή το ύπερω. «Όλα τα εισιτήρια έγιναν ανάρπαστα.

Η πρώτη εμφάνιση του Γ' Έλλ. Μελοδράματος έγινε στο Δημοτικό Θέατρο, στις 26 'Απριλίου 1900, ώρα 8 1/2 μ. μ. με την «Μποέμ» του Πουτσίνι και διευθυντή της 'Ορχήστρας τον Α. Σπινέλλην.

Η έκτελιση.

Ίδου πώς περιγράφει ο Λαυράγκας τα της παραστάσεως εκείνης.

«Δέν είναι δυνατόν να φαντασθῆ κανείς τί έγινε μέσο τό θεάτρο από φωνές, ζήτω ούρρη κλπ. όταν, αφού οήκουσε ο Σπινέλλης τήν μπαγκέττα του κι' ανέβηκε ή αούλια, άνήχησαν οι πρώτες νότες του Χατζηλουκά,

Στά ούράνια νέφη, βλέπω κανίτζει
μέ χίλια τζάκια τό Παρίζι (!).

«Η εμφάνισις του κάθε άρτίστα προαλοισε έκρήξει ένθουσιασμοῦ και τό πλῆθος τούς υπέδεχτο μέ άαλαλαγμούς. Κι' αυτές οι δύο Ιταλίδες έγιναν άντικείμενον ζωρῶν χειροκροτημάτων, μέ τά Ιδιόρρυθμα έλληνηκό τους. Στό τέλος κάθε πράξεως, όλοι επί σκηνής, κι' ο Σπινέλλης μαζί. Χειροκροτήματα, έπευφημίες, μεις κλπ. Οι πρωτόβγαλτοι Έλληνες καλλιτέχναι, που έπαιναν ή βραδυά έκείνη τό χρίσμα του μελοδραματικού ήθοσιου, έκράτησαν άπειταίως τούς ρόλους των μέχρι τέλους, άλλα έξαιρετικῶς, ο Βακαρέλλης (Μάρκελλος) και ο Βλαχόπουλος (Κολλίνος) στάθηκαν σάν παλαιόί άρτίστες και φάνηκε άπ' άρχής, ή ύπεροχή τους επί τόν άλλων και στό τραγούδι και στην ήθοποιαν.

Ο Σπινέλλης, έξ άλλου, καθώς ήταν τελειῶς κάτοχος του έργου, διήδυθη — άν και ήταν ή πρώτη του φορά — μέ βετικότητα σάν πειραματέμος διευθυντής ορχήστρας.

Μεγάλο μέρος του κοινού δέν έβγυε μετά τό τέλος τής παραστάσεως. Περιμένε τούς ήρωας τής βραδυάς. Και όταν αυτοί φάνηκαν, τούς άπέθεσε, τούς γέμισε άγκαλιόματα, φιλά, ζητωκραυγές και χειροκροτήματα, χωρίς νά λείψουν τά δληθινά δάκρυα συγκινήσεως, όχι τά καλλιτεχνικά.

Από τήν ήμερα εκείνη ξεκίνησε τό Γ' Έλλ. Μελόδραμα ή καλλιτέρα, τό κυρίως Έλλ. Μελόδραμα, για τόν μεγάλο του καλλιτεχνικό άγώνα, που ήταν γεμάτος τριβόλους, έμπόδια κι' άγκάθια, τά όποια, κάθε τόσο, άντικαθίστουσαν οι μεγάλες άνθιμιένες δάφνες και μωριές.

Τά έσωτερικά κακά.

Η οικονομική άπόδοσις τής πρώτης παραστάσεως του Μελοδράματος ήταν έξαιρετος. Ί. πληρώθησαν όλα τά έξοδα. έδόθη μέρος του χρόνου πρός τήν Μουσική

Έταιρία και έμεινε ένα άπόθεμα. Τό άπόθεμα αυτό θα ήταν πολύ μεγαλύτερο, άν δέν είσπρατταν πολλοί δικαιοῦχοι τά λεπτά τους δού φορές και τούτο γιατί δέν ύπήρχε ύπεύθυνος διαχειριστής νά παρακολουθήσει και νά έλέγξει.

Όταν ή άνδρική χορωδία είδε τήν μεγάλη αυτή είσπραξι, έκήτησε νά πληρωθῆ άνδορομικός όλος τίς δοκιμές, ενώ από τό άλλο μέρος, κάποιος άλλος εκήτησε έκβιαστικά νά γίνη Ταμίας του Θεάτρου, για νά ώφελείται τά φιλοδωρήματα που έδιναν οι αγοράζοντες εισιτήρια. Μέ τήν ταραχή που έπικολούθησε, παρ' όλίγο νη μή βοηθῆ ή δεύτερα παράστασις. Στό τέλος ο Λαυράγκας υπέχωρησε και έτοι, έκηκολούθησαν οι παραστάσις. Μαζί όμως μέ τούς άμέτρητους έπαίνους που άδείζουν όλοι όσοι έλαβαν μέρος στην έννορη τό μελοδράματος και μετέπειτα, πρέπει νά σημειώθῃ, ένα βασικό τους μειονέκτημα ότι, δυστυχῶς, οι έκβιασμοί, τά πείσματα, τά καπρίτσια, οι άκαριες φιλοδοξίες, που άρχισαν εύθως μέ τήν πρώτη παράστασι δέν έπαψαν σέ όλη τήν ζωή του Μελοδράματος. Και σέ όλα τά άλλα έξωτερικά κακά που είχαν ν' άντιμετωπίζουσι οι ύπεύθυνοι, έπρεπε νά έξομιολώνουσαι νά άποσποβούν, κάθε τόσο, τό έσωτερικό αυτό κακό τής γκρινίας και τής διχονοίας.

Πρώτη περίοδος του Μελοδράματος.

(Άπρίλιος 1900 — Καλοκαίρι 1902)

Από τής 26 Άπριλίου 1900 που έδόθη ή «Μποέμ» στο Δημοτικό Θέατρο, άρχίζει πιά ή κανονική εργασία του Έλλ. Μελοδράματος, μέ όλα τά καλλιτεχνικά καλά και όλα τά οικονομικά και έσωτερικά βενά.

Η δεύτερα παράστασις τής «Μποέμ» ήταν κατά πολύ άνώτερη, τόσο καλλιτεχνικῶς όσο και οικονομικῶς. Θά άκούουθεσασαι και άλλες, άν ο Χατζηλουκάς μέ τόν Βλαχόπουλο δέν έπρεπε νά πάνε, για όκτώ μέρες, στην Κέρκυρα, μαζί μέ τόν άνακτορικό χορό, τά τούς γάμους τής Πριγκιπίσσης Μαρίας. Για νά μή διακοποῦν έντελῶς οι παραστάσις, παίχτηκε ο 'Υποφήσιος Βουλέτσης» μέ τόν Φλωριάνο και τόν Στέλιο Μίνω. Όσο για πρωταγωνίστρια, ή διαβολεμένη Μόντι έμαθε τόν ρόλο της σέ πέντε μέρες μόνο!

Μέ τήν έπιτροπή τών καλλιτεχνικών από τήν Κέρκυρα, συνεπληρώθησαν οι δοκιμές «Δυό Άδελφια» του Λαυράγκα και τό έργο άνέβηκε κατά τά μέσα Μαΐου, μέ τήν Ταντολίνη, τόν Χατζηλουκά, τόν Βακαρέλλη και Βλαχόπουλο. Τά «Δυό Άδελφια» ήταν τό πρώτο νεότερο έλληνικό μελόδραμα που παιζόταν στην Έλλάδα και ο Λαυράγκας κατά τήν πρεμιέρα, έπρεμε σύγκορμο, μέ ή γνώριζον ποιά τόχη τόν κέρριε.

Εύτυχῶς, ή έπιτυχία ήταν θριαμβευτική και ή σκηνή έγίμισε από άνθη, στεφάνια και όδρα.

Στό Δημοτικό όμως θεάτρο, δέν ήταν πιά δυνατό νά συνεχισθοῦν οι παραστάσις. Έξ άλλου, οι καλλιτέχναι είχαν κι' άλλες γίνεσι επαγγελματίαι, ενώ ο Λαυράγκας έπαιρνε τήν ιδιότητα του ήμπερσοριου. Όσο για τόν Σπινέλλη, αυτός, μολοντί πάντοτε τακτικός και εύσυνειθητός στη βουλήτα του, είχε άποροφηθῆ από κάποιες αόισθηματικές περιπέτειες, μία εκ τών όποιών ήταν και τής Λίνας Μντί.

(συνέχεια στο επόμενο)

ΟΙ ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΑΙ ΤΟΥ ΣΟΠΗΝ ΣΤΙΣ ΒΑΛΕΑΡΔΕΣ

Υπό R. ESSOLIER

Πόση μεγαλοπρέπεια έχει το ήλιοβασιλευμα στη Βαρκελώνη. Μέσα στο μεγάλο καταρμένο λιμάνι, έξι βαποράκι που παίζει το ρόλο του μεταφορέως, σ'έξ μεταφέρει κάτω από μία βροχή άστριών. Σ' όποια δήποτε σαίζουν κι' αν ταξιδεύετε δε θα μπορούσε ν' αντισταθίτε στον πειρασμό και στον πόθο να γλυστρήσετε ίσως με τη γέφυρα του καπετάνιου (πράγμα που άκαπου ρερέεται) και νά περάσετε τη νύχτα σας θυριστός μέσα σ' ένα ναυγυρωστικό κανό. Γιατί από κει μέσ' ακριβώς μπορείτε νά δείτε και ν' άπολαύσετε τά πάντα, όπως τά εΐθαν ο Σοπέν και η Γεωργία Σάνδη. Θά δείτε την άνατολή του ήλιου νά χρυσαίει τις κορφές του βουνού Ίμπιζο, καθώς και τόν κολπίσκο της Πάλμα—ένα από τά καλλίτερα κι' άραιότερα θέματα του κόσμου. Ήνα Ίγγλο, Βέλγο, Έλβετοί, Άμερικανοί άψηφώνταξ τη νομιματική άξία της πεποιτίας, και τούς φεβρότερουξ κινδύνουξ κωφαλαίξ της ζωής του, πράγμα που μάξ θυμίζει την εποχή της Σάντς—Άρμανιάτ, δέν έκαναν φέτο την έξόρησή. Αυτή Ξικινώνταξ για τό προσκόνημα του Σοπέν, άνάμεσα από τις άτέλειωτεξ δέντροστοιχίεξ τών γουρμουδιών και τις φραγμένεξ έκτάσειξ τών πορτοκαλλένων, για νά πάνε σάν προσκυνητέξ στις Βαλεαρίδεξ νήσουξ. Στά μέρη όπου, τό 1838, άρχίησε τό μεγάλο πάθος του Φρειδερίκου Σοπέν. Ήνα ΊΠάθος» που δέν έφειλε νά φέρη τέλος παρά μονάχα μέ τό τέλος της ζωής του, που συνέβη στις 17 Οκτωβρίου 1849 στις δύο τό πρωί. «Υότερα από τη συνάντησή μας μέ τό Σοπέν τό Περπιναίν, κει τό μαρκαρισμά μας για τό Πόρτ-Βάντερ, ταξιδιέψαμε έπάνω στην πιό γούληνα θάλασσα—γράχει η Γεωργία Σάνδη στ' άπομνημονεύματά της—συνουθεύόμενοι από τά δύο παιδιά μου Μωρίς και Σολάνξ. Τό ταξίδι από τη Βαρκελώνη στό νησί της Μαγιόρκη τό κάναμε μέ μία θάλασσα ήρεμη, μία νύχτα σκοτεινή, που φωτιζόταν μονάχα από τό υπέροχο φωσφορίσμα της θάλασσας». Έδώ σ' όλα αυτά τά λόγια της Σάνδη, υπερθεματίζει ο Σοπέν, όπως και για «Τό σπίτι του άνέμου», όπου κατοικούσανε, άπάναντι στην Πάλμα και στην παραμειωτή Μητρόπολή της, έκφράζονταξ τόν ένθουσιασμό του. Και γράφει στο φίλο του Φοντάνα: «Ο Ούρανός είναι χρώματος τουρκουάζ. Τά βουνά σμαραγδένια κι' η θάλασσα κυανή. Ο άνέμος πνέει όπως και στόν ουρανό. Την ήμέρα έχει ήλιο, κάνει ζέστη κι' όλος ο κόσμος ντύνεται μέ κολοκαιρινά ρούχα. Τη νύχτα όλόκληρεξ ώρεξ, άκούει κανείς παντού τραγούδια και κιθάρεξ. Τά σπίτια είναι άραβικού ρυθμού, κι' όι κληματαριά τά κυκλώνουν από παντού.

Ή πόλιξ δίωξ κι' ένα μαζί έδώ, σου θυμίζουν την Άφρική. Κοντολογίξ, ζωή χαριτωμένη. Θά ζήσω πιθανότατα μέσα σ' ένα γοιτευκτικότο μοναστήρι, μέσα στην πιό άφραια χώρα του κόσμου. Ή θάλασσα, τά βουνά, όι γουρμαδιέξ, τό κουμπήρι, η έκκλησιά τών σταυροφόρων, τό άρειτωμένο τζαμί, οι γένερεξ έλλήξ!». Άχ! άγαπημένε μου φίλε, τώρα μόλιξ άπολαμβάνω λιγάκι περισσότερο τη ζωή! Είμαι πολύ κοντά σ' εκείνο που θεωρείται σάν τό άραιότερο πράγμα στόν κόσμο, είμαι ένας τέλειος άνθρώποξ.

Μά δυστυχώς δέν θ' άργήξ ν' άπογοητευθί. Τά τρία δωμάτια στό μοναστήρι της Βαλντεμόζαξ κι' ό

κίποξ μέ τις κατάφορτεξ πορτοκαλλίεξ, όλα αυτά μέ τριάντα πέντε φράγγα τό χρόνο, άργότερα θά τά πληρώσουν πολύ πιό άκριβά.

Βρίσκονταί στό ήλιο Δεκέμβρι, κι' ό θεοκρινό Σοπέν δε μπορεί ν' άκολουθή την άνησυχή κι' έπαναστατική φυσιολόγία Σάνδη, στις έξαντλητικέξ της έκδρομέξ. Μ' άν είναι δύσκολο νά βρωθί μία τοποθεσία πιό άμορφη άπ' τη Βαλντεμόζα, μέ τό μοναστήρι της τό χτισμένο πάνω στά βουνά, μέ τά βάραθρα της και τούς χειμάρουξ της, κρασπεδωμένουσ από ξεμαλλιασμένεξ έλλήξ, όμως δέν είναι λιγότερο δύσκολο τό νά φανταστεί κανείξ έναν τόπο πιό τραγού και πιό άνώμαλο, κάθε άλλο παρά φτιαγμένο για τόν περίπατο ένός άστού και πρό παντός για ένα δανδή (γιατί όμοιογούμένουσ ο Σοπέν είχε όλη τη ντελιτέταξ και τη ραφινάτη κοψιότητα ένός δανδή).

Στό σπίτι αυτό, τ' άνέμοξ ό καλλιτέχνηξ άνεγκασμένος από τώρα νά κρεββατωθί, δέν είχε κατορθώσει άκόμα νά βάλει την τελευταία του πηνιά στό Πρελούδιον και ζη Ήπλαντά του.

Ή διαμονή στη Βαλντεμόζα είναι θαυμάσια για όσουξ έχουν άκρα όγεια, είναι όμως άπαίσια όταν πρόκειται για μία ύπαρξη άρρωστημένη. Ο συνθέτηξ με θά φύγη από κει σχεδόν μισοπεθαμένος. Κι' όμως παρ' όλα αυτά, μπροστά σ' αυτό τό πορτίρι, τό φυτιμένο μέ πορτοκαλλίεξ και ροδιέξ (τρεις ήμερεξ μετά τά Χριστούγεννα άνάμειξ σέ δύο κρίσειξ βήχα), ο Σοπέν έκφράζει άκόμα τη χαρά του, σπαρτακτική μέ, αλλά προ γιμνατική χαρά:

«Άπόψε τό φεγγάρι είναι περίφημο, ποτέ μου δέν τό είδα άραιότερο» ... «Έδώ ή φύση είναι ελβετική. Κάτω άπ' τόν ουρανό θάλο άθάνατα κανείξ, τόν έαυτό του κυριευμένο από ένα ποιητικό αίσθημα που φαίνεται σά νά ηγνάξει άπ' όλα τά στοιχεία που τόν περιτριγυρίζουξ. Μέσα άπ' τό κελλί του, που μοιάζει μέ φέρετρο, δέν τό κουνάει καθόλου, και ξέρουμε καλά πόσο τόν άναστατώναν και τόν τρόμαζαν ό μακρυνέξ άπουσίεξ της Σάνδη.Κατά δέ την όμολογία της ίδιας, αυτές οι άγωνίεξ του, που γανει έμπευσε τά περισσότερα πρελούδιόντα. Αυτό ύπήρξε τό περίφημο ταξίδι στην Πάλμα, που κατά τη διάρκεια του, η βροχή έπεφτε σέ καταρράχτεξ, αυτόξ δέ κατάμονοξ μπροστά στό Μαγιορκινό Πλάνο του, έβλεπε τόν έαυτό του νά πνίγεται μέσα σέ μία λίμνη. «Και βροδείξ, παγωμένεξ σταγόνεξ νερού του πέφτουν πάνω στό στήθος» Τις σταγόνεξ αυτές θά τις ζαναβρούμε στό έκτο πρελούδιόντο του, όπου, καθώς λέει ο Πουρταλέξ, «Η σταγώνα της θλίψήξ πέφτει μέ μία άργητα και μία εορυσμία άδυσώπητη».

Άπό δω και πέρα επιτρέπεται πιά νά έκτιμήσουμε μαζί μέ τό Λιστ, κατά πόσο η έπίδραση της Σάνδη άδρησε στό έργο του Σοπέν ίγνη καταφανή της σκληρήξ ατέληξ άγωνίαξ. Θά πρέπει έπίσης νά σκεφτοίμε, όπως ο Πουρταλέξ, ότι η άμαζώνα αυτή μέ τό ναυτικό σκούφι «δέν ένέπνευσε κανένα τραγούδι χαράξ σό χαριτωμένο της πουλάκι». Κι' όμως από τη Βαλντεμόζα, μέσα άπ' αυτό τό παλιό μοναστήρι τό σκιασμένο από κυμαρίσια, και περιτριγυρισμένο από χορδάρεξ και

ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ"

ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΟ Ν° 7

Η Διοσις του Περιοδικού «ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ» στην προσπάθειά της όπως εύρυνει το κύκλο των Συνδρομητών και των Αναγνώστων της καθιστά γνωστά τὰ ἑξῆς:

1) Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ ἐγγραφοῦν συνδρομηταὶ γιὰ τὸν πρῶτον χρόνον στὸ Περιοδικὸ (μέχρι τῆς 30 Ἀπριλίου 1950) ἀπὸ σήμερον καὶ στὸ ἑξῆς θὰ καταβάλλουν μόνον δρχ. 35 χιλ. λαμβάνοντες ὄλα α τὰ προηγουμένα τεύχη ΔΩΡΕΑΝ.

2) Ὅσοι ἐπιθυμοῦν νὰ γίνουσι ἀπλοὶ ἀναγνώσται τοῦ Περιοδικοῦ ἀγοράζοντας αὐτὸ ἀπὸ τοὺς ἐφημεριδοπώλας ἢ τὰ περίπτερα μποροῦν νὰ προμηθευθοῦν ὄλα τὰ προηγουμένα τεύχη του ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας πληρώνοντες μόνον ΧΙΛΙΑΣ δραχμάς ἕκαστον.

Στὶς σημαντικὰς αὐτὰς ἐκπτώσεις προβαίνει ἡ Διοσις τοῦ Περιοδικοῦ κατόπιν ἐκφρασεῖσης ἐπιθυμίας πολλῶν φιλομουσῶν, γιὰ νὰ συντέλῃ στὴ διάδοσιν τῆς μουσικῆς γενικῶς καὶ νὰ καταστήσῃ τὴ «Μουσικὴ Κίνησις» κτῆμα ὄλων τῶν διανοουμένων καὶ φιλομουσῶν, νὰ μποροῦν νὰ ἐνημερώνονται καὶ νὰ μορφῶνται γινώμη 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 εἰσποιοῦνται ὅτι ὁ εἰδικὸς ἐντεταλμένος καὶ με ἐγγραφοῦ ἐξουσιοδοτησὶ ὑπάλληλός μας κ. Σταμάτης Μπότσης θὰ τοὺς ἐπισκερῆ καὶ σ' αὐτόν, ἀφοῦ ζήτησῶν τὴν ταυτοτήτᾳ του, μποροῦν νὰ πληρῶσιν.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΣΤΑΥΡΟΛΕΞΑ

Ζητᾶμε ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστας μας νὰ μᾶς στείλουν σταυρολέξα πὸν περιέχουν: Λέξεις Μουσικῆς, Μουσικὰ πρόσωπα καὶ γενικά ὅτι ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ ὅχι ἐπιστὴν τὸ θέατρο, τὸν κινηματογράφον, τὸ χορδόν, τὴ ζωγραφικὴν, τὴ γλυπτικὴν, τὴν ποίησιν κ.τ.λ.

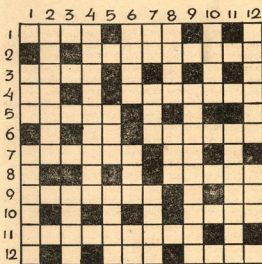
Κυρίως μᾶς ἐνδιαφέρουσι τὰ σταυρολέξα με περισσότερας μουσικῆς λέξεις. Τὰ ἀποτελλόμενα πρέπει νὰ ἔχουν μαζί καὶ τὴ λύσιν τοὺς.

Τὰ σταυρολέξα θὰ τὰ δημοσιεύωμε με τὴ σειρά ἐγκρίσεως καὶ με τὸ ὄνομα τοῦ ἀποστολέου θὰ βραβεύωμε δὲ τὰ καλλίτερα με ἀνάλογα βραβεῖα.

χαντάκια, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄγρια τοποθεσίᾳ τὴν παράφορον ρωμαντικὴν, ξεπετάχτηκαν τὰ πρελοῦνται.

Καί, κατὰ τὴν διαπίστωσιν τῆς Λέλια Σοπέν, σ' αὐτὸ τὸ μοναστήρι οὐνόθεο τίς ὠραϊότερας αὐτῆς μικρῆς σελίδος, πού μετριοφρονεῖσται τὴς τιτοφόρησε «Πρελοῦντια». Ἄραγε ὄλ' αὐτὰ δὲν θὰ ἦταν ἄρκετᾳ γιὰ νὰ δικαιολογήσωμε τὴ μεγάλη συρροὴ τῶν ἀναρρήθητων ταξιδιωτῶν, πού πῆγαν καὶ φέτος εἰς τὴ Μαγικόρκα γιὰ νὰ τιμησῶν τὸ πένθημον ἰωβήλασι τοῦ συστημιόμενου αὐτοῦ συνθέτη, καὶ νὰ γονατίσωσιν στὸν τόπον πού ἔλιπε μάτια πῶς θὰ βρῆ τὴν ὄγειν καὶ τὴν εὐτυχίαν ;

Γ. ΠΛΟΥΤΗΣ



ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Τὴ ζητᾶμε τὸ καλοκαίρι καὶ τὴν ἔχει μεγάλη τῆς ἐπιτυχία ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη.— 2) Ὁ καθέννας. 3) Ὁ συνθέτης τοῦ «Ντὸν Πασκουάλε». 4) Τῶν «Ὀλυμπιῶν» εἶναι κατάλληλη γὰ συναυλίαν. 5) Γαλλικὴ μονὰς μετρήσεως ἰσοδυναμοῦσα πρὸς 100 τετραγωνικά μετρα. 6) Χωρὶς αὐτὸ δὲν γίνεται ἐξομολογία. 7) Ἐργον τοῦ Εἰβάν τοῦ «Δάφνης καὶ Χλόης». 8) Ἡ ἡρώδις τοῦ «Κουρέως τῆς Σεβίλλης».— Φαῖνη καὶ σάμαφον. 9) Πόλις τῆς Ἰαπωνίας. 10) Εἰδικὸν κάθισμα δὲ τῶν μαθητῶν.— Γράμμα τοῦ ἀλφαβήτου. 11) Ἀγγελιοφόρος τοῦ Διὸς καὶ τῆς Ἥρας. 12) Ἐθρσκευτικὸ μουσικὸ εἶδος. 13) Ἐκτελοῦν συγκοινωνίες.— Σύνθετος ρωσικὸ ὄνομα.

ΚΑΘΕΤΩΣ: 1) Αὐτὸς ἔφευγε τὸ σαζόφωνον.— Ἡ ἐναλλαγὴ τῶν φθόγγων ἢ ἦχων κατὰ κανονικὴν τάξιν. 2) Μουσικὸ ὄργανον. 3) Ὀμηρικὸς ἦρωας. 4) Σ' αὐτὸ τοποθετοῦνται τιμάγια πρὸς ἐκτέλεσιν. 5) Ὁ Ἅγιος τῶν Γάλλων.— Ἐτοὶ λέγεται ἡ εἰβέρια. 6) Περιλαμβάνει ἕναν ρυθμικὸν ἰσχυρότερον τόνον καὶ ἕναν ἀσθενέστερον.— Πρόθεσις.— Νότα.— 7) Ὑποθετικόν.— Μὲ τὴν προσθήκην εἰς τὸ τέλος μιᾶς ἀναφορικῆς ἀντάμιας, γίνεται μουσικὸ ὄργανον.— Ὄνομα πού συνηθίζεται εἰς τὰ σκυλιά. 8) Τὸ χρώμα τοῦ οὐρανοῦ (ξέν.).— Ἀθρητήριον ὄργανον.— 9) Ὁ μάγος τοῦ βιολιῦ. 10) Ἐπιθεωρήσις εἰς τὴν ὁποία ὕπερτερι τὸ θεαματικὸν στοιχεῖον. 11) Μικρὸ πνευστὸ ὄργανον. 12) Ἄσκειται ἐναντίον τῶν παραβατῶν τοῦ νόμου.— Ἑλληνικὴ νῆσος.

ΛΥΣΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ

ΟΡΙΖΟΝΤΙΩΣ: 1) Λιντ. 2) Ἀκρόπολις. 3) Κάν. 4) Αἴσθημα. 5) Αἶνος. 6) Κολυβά. 7) Κάιζερ. 8) Ἡ αἰγὴ. 9) Νέαρχο. 10) Ἴενα. 11) Ἀκολουθία. 12) ἈΔ.— Ἡρό.

ΚΑΘΕΤΩΣ: 1) Κανόν. 2) Ἱταλικά. 3) Ἀχός. 4) Τανχόζερ. 5) Χίος. 6) Ἄρνα.— Πλο. 7) Καί.— Σόφα. 8) Ἐπος.— 12. 9) Θαλάσσιον. 10) Ἀλλή. 11) Βάγκερ. 12) Ἐσχάρα.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ

“Όπως γράφουν οι Άγγλικές εφημερίδες, έχειροκρητήθη ζωηρότατα η πρώτη έκθεση εν Άγγλις ενός έργου του συγχρόνου Έλληνος συνθέτου κ. Αντίχου Εόαγγελάτου. Το Έργο φέρει τον τίτλο «Παρολλάγες και φούκα επί ενός ελληνικού λαϊκού τραγουδιού», (Σαφάντα Παλληκάρια), και δόθηκε στο Β. Θέατρο Μελοδράματος του Κόβεντ Γκάρτεν εν Λονδίω τό απόγευμα της Κυριακής 11)12 49.

Τό Έργον εξετελέσθη υπό της νέας ορχήστρας τού Λονδίνου, διευθυνομένης υπό του πρώτου Έλληνος διευθυντού, ό οποίος ενεφανίσθη ποτέ εν Άγγλις, τού κ. Φιλοκτήτη Οικονομίδη.

Κατά την έκθεση τού έργου παρέστησαν ό έν Λονδίω Έλλην πρεσβευτής κ. Λέων Μελάς και πολλά μέλη της Έλληνικής παροικίας, ως και πολλοί επίσης μοι Βρεττανόι.

ΠΟΠΗ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΟΥ

Άπό δεκαπενθήμερου εύρίσκειται εις Άθήνας η διακεκριμένη ελληνίς μεσόφωνος κ. Πόπη Εόστρατιάδου έκ τών πρωταγωνιστριών της Όπερας τού Βερολίνου και τών Κρατικών Θεάτρων Βιέννης, Άμβούργου, Φρυγκφούρτης κλπ. κληθείσα άπό

την Έθνική Λυρική Σκηνή γιά νά δώσῃ δύο παραστάσεις μέ την «Κάρμεν» εις την οποίαν έχει θριαμβευτική επίτυχία. Τό ρόλο τού Έσκαμίλο θά τραγουδήσῃ γιά πρώτη φορά ό βαρόνος κ. Εόάγ. Μαγκλιβέρας, τόν δόν Ζοζέ ό επανελθών έκ Γερμανίας εξαιρετικός Έλλην τενόρος κ. Α. Ίωαννίδης και την Μικαέλα η δις Γαλ. Άμαζοπούλου Τήν ορχήστρα θά διευθύνει ό κ. Άντίχου Εόαγγελάτος.



Η κ. ΠΟΠΗ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΟΥ
ός Κάρμεν

Η κυρία Εόστρατιάδου πού έκτός άπό τό τραγούδι της εινε και εξαιρετική πιανίστρια έφυγε άπό την Έλλάδα πό έξαιτίας.

Η ελληνίς καλλιτέχνης την παραμονήν της έκ Βερολίνου άναχωρήσεως της έκαμε την άποχαιρετιστήριο εμφάνισι της εις την εκεί Κρατική Όπερα μέ την 50ηκοστή παράστασι της «Κάρμεν».

Τήν επομένην της δευτέρας και τελευταίας της εμφάνισως η ελληνίς καλλιτέχνης θά άναχωρήσῃ αεροπορικώς γιά τό Παρίσι και άφου δώσῃ εκεί ένα ρεσιτάλ θά έπιστρέψῃ και πάλι στό Βερολίνο, όπου θά συνεχίσῃ τις εμφάνισεις της στην Κρατική Όπερα.

—Ό Ύπουργός της Παιδείας κ. Τάτσος προέβη στή διεύρυνσι τού Διοικητικού Άνωτατου Συμβούλιου Μουσικής διά της προσθήκης δύο άκόμη μελών, τού μουσουργού κ. Πονηρίδη και τού διευθυντού και καθηγητού τού Όβείου Άθηνών κ. Σ. Φαρανιάτου. Όστω τό Συμβούλιο άποτελείται σήμερον έκ τών κ. κ. Καλομοίρη, Οικονομίδη, Πονηρίδη, Φαρανιάτου και Μαργαρίτη.

—Δύο ένδιψήρουςς εμφάνισεις άγγέλλονται άκόμη γιά την άρχή τού νέου Έτους. Συγκεκριμένως έκλεισθη συμφωνία μέ τόν διάσημο, πολωνικής καταγωγής, πιανίστα Νικήταν Μαγκάλωφ, ό οποίος θ' άκουσθῃ εις τās Άθήνας τόν προσεχί Έανουάριο, διεξάγονται δέ επίσης διαπραγματεύσεις και μέ τόν παγκοσμίου φήμης πιανίστα Βιάχεμ Κέμφι, περιοδεύοντα στή Μέση Άνατολή, νά εύρίσκειται εις Άθήνας την 31η Έανουαρίου.

—Άπό την Άμαλιάδα έρχεται εύχάριστη είδηση ότι πρόκειται νά άρχίσῃ εκεί η λειτουργία της φιλαρμονικής. Προς τόστο συνεκρηθή τό διοικητικό συμβούλιο υπό την προεδρία τού κ. Δημόργου, έκ τών κ. κ. Χρ. Χίτου αντιπροέδρου, Σπυρ. Σμέρου εφόρου, Νικ. Κοροντζή συμβούλου και Χαρίτου Πολυζωπούλου γραμματέως, τό όποιο δραστηρίως άρχισε τις ενέργειές του γιά την ταχύτερη εμφάνισι της φιλαρμονικής.

Παράλληλος έπίκειται, ότι θά έξυρευθόν πόροι γιά την Ίβρισι και τη λειτουργία Όβείου, τό όποιον θά συμπληρώσῃ σπουδαιοτάτη έλλειψι γιά την πόλη της Άμαλιάδος.

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΘΕΑΤΡΟΝ ΟΛΥΜΠΙΑ

ΠΕΜΠΤΗ 15 Δεκεμβρίου ώρα 8 μ.μ.

ΜΠΑΛΟ ΙΝ ΜΑΣΚΕΡΑ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 16 Δεκεμβρίου ώρα 8 μ.μ.

ΝΤΟΝ ΠΑΣΚΟΥΑΛΕ

Πρώτη της Β' Διανομής

ΣΑΒΒΑΤΟΝ 17 Δεκεμβρίου ώρα 8 μ.μ.

ΚΑΡΜΕΝ

Πρώτη παράστασις μέ την ΠΟΠΗΝ ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΟΥ της Όπερας τού Βερολίνου

ΚΥΡΙΑΚΗ 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ

Άπογευματινή ώρα 5 μ.μ.

ΝΤΟΝ ΠΑΣΚΟΥΑΛΕ

Βραδυνή ώρα 8 μ.μ.

ΛΟΥΚΙΑ

ΔΕΥΤΕΡΑ 19 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ ώρα 8 μ.μ.

Η τελευταία παράστασις μέ την Π. ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΟΥ

ΚΑΡΜΕΝ

Εισιτήρια δι' όλας τās πρώτας, την «ΚΑΡΜΕΝ» ως και διά τās λοιπας παραστάσεις προπωλούνται εις τό Θέατρον «ΟΛΥΜΠΙΑ» (άρ. τηλ. 24-377).



ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΗΡΙΑ

ΜΕΤΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ