



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

30

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ
ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗ
ΓΙΩΡΓΟΥ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ
ΕΡΡΙΚΟΥ ΣΙΕΓΚΕΒΙΤΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΥΦΑΝΤΙΔΗ
ERIC TAYLOR

HUBERT FOSS

Σεζάρ Φράνκ
Μουσικές εξωτικών χωρών
'Ο δεύτερος ήχος
Λίγες γραμμές για τὸ μελόδραμα
Γιάνκο ὁ μουζικάντης
(Μετάφραση: Ε.Δ.Α.)

Πρέπει νὰ ἐνδιαφεροθῶμε γιὰ τὴν τέχνη
'Ο Ζάν - Ζάκ Ρουσσώ, φιλόσοφος καὶ
μουσικός (Μετάφ. ΚΛΕΟΠ. ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ)
Μουσικά νέα ἀπὸ τὴν Ἀγγλία
"Ἑλληνες μουσικοὶ στὸ ἐξωτερικὸ
Μουσικὴ κίνησις στὸν τόπο μας
'Ανέκδοτα-Ἀλληλογραφία.

ΕΤΟΣ Β' = ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1951 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

- 1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ,
- 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν,
- 3) ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ,
- 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΔΙΔΑΧΘΟΣ ΩΔΕΙΟΥ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ



ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΒΙΒΛΙΟΦΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Όργανισμός με πενήντα ετών προϋποθέσεις αι όποιαι δι' έν συγχρονισμένον

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ καί ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ
έκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΑΣ, ΚΑΡΔΙΤΣΑΣ, ΚΑΤΑΡΑΧΙΟΥ, ΣΤΕΙΩΝ καί τας έπαρχιακάς ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ
ΒΟΛΟΝ, ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ, ΚΟΡΙΝΘΟΝ, ΛΑΡΙΣΑΝ, ΝΑΥΠΛΙΟΝ, ΠΥΡΓΟΝ, ΠΑΤΡΑΣ, ΡΕΘΥΜΝΟΝ, ΧΑΛΚΙΔΑ

ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ
Κλασικά — Παιδευγαικά καί Νεώτερα διά Πιάνο, Τραγουδι, Βιολί, Άρπα, Μουσική Δωματίου Άκορντεόν, Τζάζ κ.λ.π.

ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ
Σολφέζ, θεωρητικά βιβλία καί μουσικής φιλολογίας

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1949
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ 25.504
ΑΘΗΝΑΙ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ
ΜΟΥΣΙΚΟΝ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ
ΣΥΝΤΑΣΣΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ
ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΠΡΟΥ
ΔΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ, ΛΕΜΕΣΟΝ, ΛΑΡΝΑΚΑ
Διδάσκονται όλα τά μαθήματα τής ενόργανου καί φωνητικής μουσικής από 80 διακεκριμένους Καθηγητάς καί Διδασκάλους

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1949
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ 25.504
ΑΘΗΝΑΙ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ
ΜΟΥΣΙΚΟΝ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΣΥΝΤΑΣΣΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ
ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Μουσικά, Θεατρικά, Κινηματογραφικά θέματα Κίνησης τών Ωδείων Άθηνών, Έπαρχιών καί τού Έξωτερικού.

Συναυλία Άθηνών, Έπαρχιών κ.λ.π.

Μουσικά Μαθήματα κ.λ.π.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΡ. 40.000

ΣΗΜ.— Τά 24 τεύχη τού πρώτου έτους αποστέλλονται άντι δρχ. 20.000. Αι βιογραφίαι Μόζαρτ, Σούμαν, Σούπερ είν χωριστά δεμένα βιβλιόρακια αποστέλλονται άντι δρχ. 3.000 έκαστον. Έμβόματα δια ταχυδρομικής έπιταγής πρόσ τόν κ. Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΝ οδός Φειδίου 3, Άθήνας.

Οι έπιθυμούντες νά γίνουιν άνταποκριτάι μας συνδρομηταί ή ν' αγοράσουιν τά ανωτέρω δς άπευθυνουθιν είν τά γραφεία μας

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ
Κλασικά — Παιδευγαικά καί Νεώτερα διά Πιάνο, Τραγουδι, Βιολί, Άρπα, Μουσική Δωματίου Άκορντεόν, Τζάζ κ.λ.π.

ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ
Σολφέζ, θεωρητικά βιβλία καί μουσικής φιλολογίας

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ
ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ
Γαλλίας, Γερμανίας, Ιταλίας, Βελγίου, Αυστρίας, Αμερικής κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ
Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Έπισκευή καί μεταφοραί παρ' ειδικών τεχνιτών.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΓΛΙΩΝ Κ. Α. Π.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 — ΤΗΛ. 25.504

Τό Γραφείον μας αναλαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργάνωσιν Συναυλιών καί έν γένει Μουσικών έκτελέσεων είν τας Άθήνας καί τας έπαρχιακάς πόλεις τής Έλλάδος. Έγγυθαι τήν καλλίτεραν έξυπηρέτησιν τών ένδιαφερομένων. Πληροφοριαί προφορικά καί δι' άλληλογραφίας δια τούς είν τας έπαρχίας διαμένοντας.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

“Εκδοίς ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ — ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΒΡΟΥ 3

Συντάσσεται από “Επιτροπή — Διότης Π. ΚΩΣΤΙΔΙΩΣ

ΕΤΟΣ Β’

ΑΡΙΘ. 30

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1951

ΤΙΜΗ ΦΥΛΛΟΥ 3.500

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

Σ Ε Ζ Α Ρ Φ Ρ Α Ν Κ

Ελάχιστοι συνθέτες άσκησαν τόσο βαθειά και τόσο μακρόχρονη επίδραση στους σύγχρονους και στους μεταγενεστέρους τους, όση ο Σεζάρ Φράνκ.

Η επίδρασή του ήταν αρχικά άμεση στους μαθητές του, κι ύστερα έμμεση, διά τόν μαθητών του, που, σάν δασκάλοι της μουσικής θρησκείας του μεγάλου του δασκάλου, διάδοσαν τις διδασχές του, παραβίνοντας έτσι από γενιά σέ γενιά, τη θέα παρακαταθήκη που τούς κληροδόησε ο «Αγγελικός τους πατέρας», όπως άποκαλοόσαν εύλαβικά τό γέρο - Φράνκ. Οι μαθητές του αὐτοί είναι ο Καστιγιόν, ο Βενσάν ντ' Εντό, ο Ντυπάρκ, ο Σωσόν, ο Ροπαρτέ, ο Μπόρντ κι ο Πιέρ ντε Μπρεβίλ, προσωπικότητες που λαμπρόνουν μέ την αίγλη του έργου τους, τή νεώτερη γαλλική μουσική σχολή. Ο δμιλος αὐτών δυν συνθετών ίδρυσε άργότερα στό Παρίσι, τήν περίφημη «Σχόλα Καντόρουμ» — που τώρα τελευταία μετονομάστηκε σέ «Σχολή Σεζάρ Φράνκ» — έξασφαλιζόντας έτσι τήν έπιβίωση του Φρανκιστικού πνεύματος. . . .

Ο Σεζάρ Φράνκ γεννήθηκε στις 10 Δεκεμβρίου του 1822 στή Λιέγη, όπου πήρε τήν πρώτη μουσική του μόρφωση. Τό 1835 τόν έστειλε ο πατέρας του στό Παρίσι για νά συμπληρώσει τίς μουσικές του σπουδές. Έκει πήρε μαθήματα μέ τό δίδασμο καθηγητή του πιάνου Τσίμερμαν, και μέ τόν καθηγητή της σύνθεσης στό Κονσερβατοάρ του Παρισιού Άντόνιο Ράιχα, Τσέχο συνθέτη έξαιρετικής αξίας, που όσκησε βαθειά επίδραση στό νεαρό Φράνκ, άποκαλύπτοντάς του μία καινούρια πλατύτερη αντίληψη της μοντέρνας τονικότητας, αντίληψη που ξεπερνούσε πολύ τό άς τότε καθιερωμένα πλαίσια.

Μά τό 1841, ο πατέρας του, τύπος σκληρά αυταρχικός και κερδοσκόπος, άνυπόμονος νά καρπωθεί τά χρηματικά κέρδη του γιου του, τόν κάλεσε νά έπιστρέψει στή Λιέγη, και τόν ύποχρώσει νά έπιδοθεί άποκλειστικά στή διδασκαλία του πιάνου, και νά παρατηρεί έντελώς τή σύνθεση, που του έκλεβε τόνον πολύτιμο καιρό από τίς κερδοφόρες παραδόσεις του. Υπάκουος γιά τό νεαρό Φράνκ, άναγκάστηκε, μέ μεγάλη του θλίψη, νά ύποκύψει στην πατρική θέληση. “Ύστερα όμως από δυό χρόνια ο πατέρας του έγκρατατάθηκε οικογενειακά στό Παρίσι, κι έτσι ο Φράνκ μέ μεγάλη του χαρά εναγώγισε στην αγαπημένη του αὐτή πόλη. Μά η πατρική απαγόρευση έξακολουθούσε κι έκει νά τόν έμποδίσει νά συνθέτει. Για καλή του όμως τόχη η ήθοποιος κυρία Ντεμπισσώ, μητέρα μιάς μαθήτριάς του, τόν βοήθησε νά ξεφύγει από τήν πατρική τυραννία, παραινούντάς τον μέ τήν κόρη της. Βέβαια ο γάμος αὐτός δέ χάρισε στό Φράνκ καμμία οικονομική δ-

νεση, μά του έδωσε μερικές ώρες πολύτιμης γι αὐτόν ελευθερίας, που τίς άφιέρωνε στην τόσο αγαπημένη του σύνθεση.

“Όμως η βιοπάλη δέν έπαψε νά τόν άναγκάζει νά παραθέσει οδίακόσα από μάθημα σέ μάθημα, γιά νά έξασφαλίξει τό φηγάλο, μά τόσο άπαιτητό γιά τή συντήρησή του, ήμερησιο κέρδος. Στο όρομο περπατούσε μέ Ένα ύφος ανθρώπου που κυνηγούσε κάποιο ένδόμυχο όνειρο, και που όκου γοητευμένος έξώκοομες φωνές νά του μιλούν. Μά σάν καθόταν μπροστά στό έκκλησιαστικό όργανο της εκκλησίας της Άγίας Κλοτίλδης, όπου ήταν διορισμένος οργάνιστας, όλοι αὐτοί οι θεοί όραματισμοί του κι οι άπόκοομες φωνές που τόν μάγευσαν, μεταβάλλονταν κάτω από τά δάχτυλά του σέ ούράνιους και βαθειά ύποβλητικούς τόνους, που ξεόνοινταν πλούσιοι και συγκλονιστικοί από τούς σάλληες του μυριστόμου εκκλησιαστικού οργάνου, δωνάτας τήν κατανωχτική άτμόσφαιρα του ναού, και τίς φωνές τών πιστών μέ τέτοια δύναμη, ώστε όταν ο Λιότ τόν όκουσε γιά πρώτη φορά, τό 1866, ν' αὐτοχρειάζει σ' όργανο, έΓκε κατάπληχτος από θουμασμό : «Είναι Ένας μεγάλος δασκαλος έφάμιλλος του Μπάχ».

Κι όμως — φαινόμενο παράξενο — ο καλλιτέχνης αὐτός, ο προικισμένος μέ πραγματικά ύπεροχες έμπνεύσεις, που μπορούσε νά τίς εκφράσει μέ μία γλώσσα τόσο προσωπική και τόσο ρωμαλέα, μόνο σάν έφτασε σ' ήλικία πενήντα χρονών, τό 1872, παρουσίαζε τό πρώτο μεγαλόπνοο έργο του : τήν ‘Απολύτρωση, συμφωνικό ποίημα γιά σοπράνο χωρωδία κι όρχήστρα.

Τόν ίδιο χρόνο ο Φράνκ, πήρε τή γαλλική ύψηκοότητα, και διαδέχτηκε τό δασκαλό το Μπενουά στην τάξη του εκκλησιαστικού οργάνου, στό Κονσερβατοάρ του Παρισιού. Γρήγορα η διδασχική του δράση απλώθηκε κι έξω άπ' τήν τάξη του, φέρνοντάς του μαθητές διασημένους γιά τή διδασχή του, στούς όποιους πρώτα άπ' όλα δίδασκε τήν αγάπη στό όραιο, τό σεβασμό στην τέχνη τους, και τήν άπόλυτη άνειδιαιτέλεια. Η ίδια του η ζωή είναι τό φωτεινότερο παράδειγμα που μπορεί νά τούς δώσει : τυραννισμένος σκληρά άπ' τήν πιεή βιοπάλη, δέν παραπονιόταν, ούτε δείχνει πώς ύποφέρει, αλλά, μέ τά μάτια ύψωμένα στον ούρανο, δημιουργεί όριστουργήματα, που έρχονται, σάν φθινόπωρο της ζωής του, σάν καρποί, βαριοί από τόν πλούσιο χυμό της δημηγ όριμότητάς του.

Η πνευματική του επίδραση σ' όσους άκοδιν τη διδασχή του και τά έργα του γίνεται όλο και πιο ίοχυρή. Η διδασκαλία του είναι φιλελεύθερη. Άφίνει τούς μαθητές του ν' ακολουθούν τή φυσική του ίδιουσυκρασία, και δέν πνίγει τήν προσωπικότητά τους, έπι-

βάλλοντάς τους τό άτομικό του ύφους. Αντίθετα ένθαρρόνη την έκδήλωση κάθε πρωτότυπης και προσωπικής του ιδέας. "Όλοι τόν άποκαλούν «Μπάρμπα - Φράνκ», μ' όλη την πώ εύγενική και στοργική οικειότητα που κλείνει αυτή ή λέξη. . .

Τό 1876 παρουσιάζει ένα άλλο συμφωνικό του έργο με τόν τίτλο: **Αιολίδες**—Έργο γιοματό γοητευτική χάρη κι αύθορητισμό—και τό 1879 τέλειώνει τό πρώτο του άριστούργημα, τούς **Μακαρισμούς**.

Τό μεγαλειώδες αυτό έργο είναι ένα ορατόριο, γραμμένο γιά όλα, χορωδία κι όρχηστρα, κι είναι έμπνευσμένο από την έπί τού θρους δούλια τού 'Ιησού Χριστού. Τ' ορατόριο αυτό παρουσιάζει, άναντίρρηση, την ήθικη σύνθεση τής ζωής τού Φράνκ, που μονοδικός τής όδηγός ήταν ή διδασκαλία τού Εσαγγελιου. Δέν ήταν όμως γραφό στόν όμοιο συνθέτη να χραει, ένόσω ζούσε, μία δλοκληρωμένη ή άρτια έκτέλεση αυτού



ΣΕΖΑΡ ΦΡΑΝΚ

Τό 1880 ό Φράνκ παρουσιάζει σέ πρώτη έκτέλεση ένα δεύτερο άριστούργημα, τό περίφημο **Κοιντέτο** σέ δύο Έκασους, γιά δύο βιολιά, βιόλα, βιολοντσέλλο και πιάνο. Τό έργο αυτό, μέ τή γεμάτη πάθος κι άνησυχία θέρμη του, φανερώνει περισσότερο από κάθε άλλη δημιουργία τού συνθέτη, τics ένδόμηχες συγκινήσεις του, και παρουσιάζει, στήν πιό τέλεια μορφή τους τούς πρωτότυπους ήχητικούς συνδυασμούς που έπινόωσε τόσο άνετα ό μεγάλος αυτός δάσκαλος.

'Από τό 1881 ως τό 1885 γράφει μία βιβλική οκνη γιά όλα, χορωδία και όρχηστρα, τή **Ρεβέκκα**. 'Ακολουθούν τά δύο γνωστά του συμφωνικά ποιήματα, ό **Καταραμένος Κυνητός** και τά **Τζίν**, μία όπερα του τετραπρακτική ή Χούλντα, και τέλος ένα πραγματικό άριστούργημα, τό **Πρελούτιο**, κοράλ και φούγκα γιά πιάνο.

Τό 1885 παρουσιάζει τό τρίτο άριστούργημά του: τics περίφημες **Συμφωνικές παραλλαγές**, γιά πιάνο κι όρχηστρα, που είναι και τό πιό πρωτότυπο έργο του. Στή φιλολογία τού πιάνου, ό σελίδες αυτές άποτελούν

ένα καινούριο μνημείο, μία ποιητική όνειροπόληση, που δέν έχει καμμία σχέση μέ τό καθιερωμένο θέμα μέ παραλλαγές. 'Εδώ ό παραλλαγές δέ διαδεχόνται προσωπειτικά ή μία τήν άλλη, ούτε χωρίζονται μεταξύ τους μέ διακοπές αισθητές, άλλα άνωσταται σ' ένα συνεχές σύνολο και μέ μία θεληματική ένότητα. Στό έργο αυτό ό Φράνκ δέ θυσιάζει τίποτα στή δεξιότητά, άλλα έμσοματώνει τό πιάνο μέσος στήν όρχηστρα, χωρίς νά μειώνει τό ρόλο του: αντίθετα, άναδειχεται όλη τήν άτομική του χάρη κι όλες τics δυνατότητές του. Στό διάλογο όμως μεταξύ αυτού τού όργάνου και τής όρχήστρας, δέν τραβά τήν προσοχή τού άκροατή σ' όρελος τού πιάνου μόνο, χρησιμοποιώντας δεξιότητες άκροβασιές.

Τό 1886 έκτελείται γιά πρώτη φορά, από τό βιολονίστα 'Ιζαί, ή τόσο γνωστή **Σονάτα** του γιά βιολι και πιάνο, που έάφασσε τούς περισσότερους μουσικούς τής έποχής εκείνης μέ τό φαινομενικά έλευθερο μέχρις άναρχισιού ύφος τής, που όμως, γιά τόν προσεχτικό και στοχαστικό μελετητή, συνδέεται μέ τics πιό αυθεντικές κλασικές παραδόσεις.

Τό 1888, ένα καινούριο συμφωνικό ποιήμα—γραμμένο γιά χορωδία κι όρχηστρα—έρχεται νά προστεθει στις μεγαλόπνοες δημιουργίες του: ή **Ψυχή**. Τό έργο αυτό, έμπνευσμένο από τό γνωστό ελληνικό μύθο τού 'Ερωτ: και τής **Ψυχής**, ζωγραφίζει στήν πραγματικότητα ζωντανές ψυχολογικές ανθρώπινες καταστάσεις: 'Η έντελώς άνεπιτήθευτη εύγένεια τού ύφους του, κι ή χάρη τών όργανικών του μελωδιών, κάνουν τό έργο αυτό μία άπ' τics πιό αντιπροσωπευτικές δημιουργίες τού Φράνκ, όπου βλέπουμε νά ξεχωρίζει μέσα στήν ανθρώπινη πραγματικότητα τό Ιδανικό ένός μουσικού, που δέν τό ταραζει κανένας αισθησιασμός. . . .

'Ο θάνατος τού Φράνκ στάθηκε ήρεμος σάν τή ζωή του. Κοιμήθηκε γιά πάντα τόν ύπνο τού δικαίου, στίς 8 Νοεμβρίου τού 1890, χωρίς νά ζεστομσει κανένα παράπονο ούτε γιά τόν κατατρεγμό τής Μοίρας του, ούτε γιά τήν καθόψυχη πολεμική ανάγνωση συναδέλφων του. Δέ μνησικάκησε ποτέ γιά κανένα από τούς έχθρους που τό όριστούργησε ή ύπεροχή τού τέχνη. Σ' όσους όμως τόν βοήθησαν στίς δύσκολες στιγμές τής ζωής του έδειξε βαθειά εύγνωμότητα γιομάτη άφοσίωση κι άξιοπρέπεια. Σά συνθέτης έζησε παραγνωρισμένος, όχι μόνο από τό πολύ κοινό, μ' άκόμα κι άπ' αυτούς τούς φθονούς μουσικούς προύχοντες τής έποχής του, σάν τόν 'Αμπρούάζ Τομά και τό Σαιν-Σάνς. 'Ο ίδιος σπάνια χάρηκε τό δόκωμα μιάς ότριας έκτέλεσης συμφωνικών του έργων. Και μόνο μετά τό θάνατό του ήρθε ή πάντα άργοπορημένη γιά τά μεγάλα πνεύματα άναγνώριση, γιά νά τό χραρίσει τήν αίγλη τής αιωνιότητας.

Τό ύφος του συγγενεί μέ τόν πιό άγνό κλασικισμό, μ' ή πρωτοφανής, γιά τήν έποχή του, έκφραστική έλευθερία του, συντέλεσε νά χαρακτηριστεί σάν άναρχικός, από τούς συντηρητικούς συναδέλφους του.

'Ο Φράνκ μόχθησε πραγματικά γιά νά λευτερώσει τή γαλλική γέννη από τή δουλική ύποταγή τής στά γούστα τού κοινού. Παράλληλα όμως συντέλεσε όμεσα στήν άπαλλαγή τής από τή βαγκερική επίδραση, άνοιγόντάς τής ένα καινούριο δρόμο, που τήν έφερε ξανά στή γνήσια γαλλική παράδοση.

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΞΩΤΙΚΩΝ ΧΩΡΩΝ

«Η μουσική διάλεξε που Έκαμε στόν «Παρνασό» τελευταίως, ή διευθύντρια τού 'Ωδειού τού Ρίο - Τζανέ-θρο κ. 'Αντωνιέττα ντι Σούζα, περσιστική από τās 'Α-θήνας, μοψ δίνει σήμερα τήν εύκαιρία να μιλήσω στή «Μουσική Κίνηση» γιά τή Μουσική τών έξωτικών χω-ρών τής Νοτίου 'Αμερικής, που έχει καθιερωθή μεταπο-λεμικά σάν μιá μόδα τής εποχής.

Ο έξωτισμός σημειώθηκε κατά καιρούς σ' όλες τīs εποχές. 'Άλλοτε σάν ψυχική κατάσταση, γιατί ό άνθρωπος ένοιωθε ανέκαθεν τή ανάγκη να κατευθύνη έξω από τó εδαφος τής πατρίδας του τīs φλογερές του άνομοινορίες. 'Άλλοτε σάν έπισημονική έξερευ-νησις, άλλοτε σάν στόλιμα δικαιοσημικό τής ζωής, εί-τε σάν έρασιεχνικό ταξείδι. Μά τόν περισσότερο κί-ρο ή όγανη τών έξωτικών χωρών είναι ή άκατανίκητη έλξη του άγνωστου συνδυασμένη μέ τήν έπιτακτική ά-νάγκη που έξωθει τόν δοκιμασμένο άνθρωπο να δρα-πετεύση από τó περιβάλλον του. Τό θέληγτρο και ή μαγεία τού όνειρου που έκτοπίζει τή ζωή, και που με-ταγγίζονται σ' όλου μέ τά έργα τής φαντασίας, άπ' τόν καιρό τού γερο-Όμπρου ως τούς Γάλους κλασικι-στών, ως τούς ρομαντικούς, άργότερα μέ τόν Μπαύρου έπικεφαλή, ως τīs περτωάδες έξωτικές άναπολήσεις τού Τεοφίλ Γκωτιέ, τού Μπαντελαίρ, τού Ρεμπό, τού Λοτι, τού Φαρρέρ, ως τούς ειδικούς έξωτικογράφους τής σύγχρονης διεθνούς φιλολογίας. Μά στις ήμέ-ρες μας, κανένας δέν έχει ανάγκη να χορτάση τή δόξα τού έξωτισμού στά έργα τής φαντασίας και τής τέχνης. Η ήπειροφιλία πραγματοποιείται κάθε μέρα μέ τīs θαυμαστές μαγαγιές τού κινηματογράφου, που φέρνει τόσο κοντά μας τīs έξωτικές χώρες, ώστε να μάς κάνει να ζούμε σέ μιá πλήρη παραίσθηση γιά λίγα λεπτά στα μαγεμένα νησιά τού ερημικού ή στις ειδυλλιακές άκτες τής Νότιας 'Αμερικής.

«Έξίσου μέ τόν κινηματογράφο τά φίλτρα αυτά σκορπίζει και ή έξωτική μουσική. Μιά μικρή όρχήστρα από δέκα γνήσιους 'Αργεντινούς μουσικούς είναι άρκε-τή να συντελέση ένα βαθύα μέσα σ' ένα μαγεμένο μουσικό άντικατοπτισμό πού μάς πλημμυρίζει μέ τή βαρύπνοη από χυμώδης κι' άρώματα άτμοσφαίρα μιáς χώρας μακρινής, ήλιόχαρης όνειρευμένης. Τό θαυμα-στό αυτό φινόμενο άνθρωπών - όργάνων που πάλλονται και δονούνται σύγχρομα στόν κάθε κροαζομ ή τού ρυθμού και τού ήχου, είναι όμαδικό φαινόμενο μιáς έμφυτης φυλετικής μουσικότητας, ένός χειμαρρώδους μουσικού ένστικτού.

Τό μουσικό τής 'Αργεντινής μουσικής είναι ότι δέν ζητά ποτέ να βγη από τó φυλετικό ή τής πλάσιου.

Η ποικιλίμορφη σύσταση τών μουσικών τρόπων και τών ρυθμών, ή χρωματική ίδιοσυστασία και ό άνε-ξάρτητος χαρακτήρας αυτής τής μουσικής, άναβλύζουν άπ' εδώδες από τή συναισθηματική πηγή, τή βασική και βαθειά ανθρώπινη τής φυλής. Οι 'Αργεντινοί συν-θέται είναι όπλωδς οι μεταγραφείς τών έκδηλώσεων τού φυλετικού ένστικτού που τούς κεντρίζει. Στīs έκ-δηλώσεις αυτές ή 'Αργεντινή μουσική δέν είναι βέβαια ό «ήθικός νόμος» τού Πλάτωνα — είναι αυτός ό νό-

μος τής ζωής, φλογερός, άπαιτητικός, παντοδύναμος, χωρίς μεταφυσικές εξαιρέσεις. 'Ετσι τήν ήθιλε τή γνήσια μουσική ό Νίτας, τόν καιρό πού λυτρώθηκε άπ' τόν κίνδυνο τού Βοηγοερικού εφιάλτη. «Μιά μουσική διαπερασμένη άπ' τόν ήλιο, κορμεμένη από ήλιο, τó ξε-χειλισμένο ένστικτο τής άνθρωπίνης ύπαρξεως, που διαγράφεται σέ ρυθμούς και σέ τόνους». Μιά μουσι-κή όλη ζωή, χαρά και μεθύσι, μελαγχολία και νοσταλ-γία τού πόνου.

«Στίν 'Αργεντινή που είναι μιá μεταφυτευμένη 'Ανδαλουσία, ή μουσική άναβλύζει από τó εδαφος σάν ένας ποταμός άστερευτός. Και στή Βραζιλία, που κα-τά τόν ποιητή άποροφά όλη τή λαμπράδα τ' ού-ρανο, κι' όλη τής θάλασσας τής θλίψη, τó φοκ-λόρ που είναι πλουσιότερο από κάθε όλλη χώρα εί-ναι πηγή άίερωτης έμπνευσεως γιά μιá όλόκληρη πλει-άδα συνθετών, όπως ό μεγαλοφυής Βίλλα-Λόμπος, ό Νεπομουσένο, ό Βελάσκεζ, ό Λορέντζο Φερνάντεζ, ό Μπαρόσο Νέιτο και άλλοι που θεωρούν ως όψιτο προορισμό τούς να διατρέχουν άπ' άκρη ως άκρη τήν άχαντή τής χώρα, για να συλλέξουν θέματα, ρυθμούς, αούδάρμτες και άκατέργαστες μολές και μελωδίες παρθένες. 'Από τó πρωτόγονο αυτό ύλικό, που κρύβει όπως ή λύα τών ποταμών τής χώρας τους, τόσα φήγ-ματα χρυσού και τόσα γνήσια διαμάντια όι ένθικισται αυτοί συνθέται ξεχωρίζουν θησαυρούς άτίμητους ρυθ-μών, ποιήσεως, εοισθησίας, μελαγχολίας, αισθημα-τισμού, μιáς ένστικτώδους άγνης τέχνης, που τή μεταφέ-ρουν αούτοσια στή μουσική τους. Γι' αυτό ή μουσική αυτή παρασέρνει σάν ένας χείμαρρος άκάθεκτος που μάτια προσπαθούν να συγκρατήσουν τήν όρημ του τά φράγματα τής σύγχρονης τεχνικής. 'Άμα άνατρέξουμε τó ρεμα του, θ' άνεβούμε στις άγνές πηγές του στά βουνά, στά δάση, τά παρθένα, θά γνωρίσουμε όλες τīs μελαγχολίες τών τροπικών και θά δοκιμάσουμε τή ά-γιαιτέρη μελαγχολία τών μακρινών αυτών παραδεί-σων. Ο Κάρλος Πεβερέλλ εινε τó λαμπρότερο όστρο μέσα στήν πλειάδα τών 'Αογεντινών μουσικών, τού Κάρλος Λοπέζ, τού Βιντζέντιε Φόρτε, τού Πιάτσο τού Μπερτούτσι, τού Ζοζέ Κάστρο, τού Σιμάλι κ. ά.

Τό έργο τους άποτελεί μιá όλόκληρη μουσική φι-λολογία. Μέσα στις σελίδες τους πρελαούουν όλοι οι ένθικοί χοροί τών μακρινών τών πατρίδων — τάγκο γκαούτο, — όυρες βιταλιές, γιορμάρες, περικόν, γκάτος, τσακαράρας—μιá μουσική καθιρώδης αούόχθων, γεμάτη από φλογερή δόνηση και παλμό μέσα σ' ένα έντονο φός άσούγκρητ σέ λυρικό αισθησιασμό και σέ-χαρι.

Η Βραζιλία εινε ή παραθείσια χώρα — μεγαλύ-τερη άπ' τήν Εόρωπη όπως φαίνεται στό γεωγραφικό χάρτη — που συγκεντρώνη όλες τής γοητίες τού έξω-τισμού στή μουσική τής.

Τό ένθικό μουσικό πού τήν άπαρτίζει άντεφυγίζει ται στήν τέχνη τής : πριν όπ' όλους οι έλευθερο-ΐνδοι, όστερα ή κατακτηται Πορτογάλοι και τελευταί-οι ό ύπόδουλοι Νέγροι. Μέσα στά δάση τής τ' άνε-

ξερευνητα που τὰ κατοικοίον καλοί δαίμονες καί ἀπ' τὰ ὅποια ἐκπορεύονται ὄλοι οἱ θρόλοι, γεννιούνται στενά συναφασμένες ἡ μουσική καί ἡ ποίηση, οἱ ἔθνικοι ρυθμοί οἱ καί ἱερῆς λειτουργικῆς μορφῆς τῆς Βραζιλιανῆς τέχνης.

Ἡ προωδία δημιουργεῖται ἀπό τίς στροφές τοῦ λόγου, ἀπαράλλακτα ὅπως στήν ἀρχαία Ἑλλάδα. Μελετώντας τὰ πλουσιώτατα δημοτικά τραγούδια τῆς Βραζιλίας, βρισκομε μᾶλλον αὐτά τὰ πολυτιμότερα στοιχεῖα: ρυθμοῦς ξωτικούς, ποίηση, εὐαισθησία, πνευματική μεγαλοχολία, νοσταλγική λαχτάρα κ' ἕναν αἰσθηματισμό ὅλος ἐνστικτώδης. Οἱ ἔθνικοι συνθεταί τῆς Βραζιλίας κατεργάζονται μ' ἐμπνευσμένη τέχνη τὸ παρθενοκάτο ἀπὸ μέταλλο τοῦ ἔθνικοῦ φολκλωρισμοῦ τους. Καί πρῶτος μέσα σ' ὄλους ὁ μεγαλοφυῆς Βίλλα-Λόμπος τοῦ ὁποῖου τὰ ἀριστουργήματα κατέκτησαν ἐξ ἐφόδου ὄλον τὸν κόσμο. Ὁ ἐμπνευσμένος αὐτός καί ὄλος ἐνστικτώδης μουσικός πέρασε τὴ νεότητά του ταξιδεύοντας στή Βραζιλιανή ἐνδοχώρα, ἐξερευνώντας τίς Ἰνδικῆς περιοχῆς ὅπου ζῶσε μὲ τούς Ἰθαγενεῖς τὴν ἴδια πρωτόγονη ζωὴ τους καί σημειῶσε τὰ μουσικά πεντάγραμμά της ἰδιότυπες μολῆς καί τούς πρωτόφαντους ρυθμοῦς τους. Γι' αὐτό, τὸ ἔργο του εἶναι μὴ ἀποκάλυψις. Καταπλήσσει μὲ τὸν ἑξαιρετικό χαρακτήρα τῆς μουσικῆς του φυσιογνωμίας, μὲ τὸν πλοῦτο καί τὴν ποικιλία του, μὲ τὴν ὁμοῦ ἐντόπισι που προκαλεῖ στὸν κόσμο τὸν ἀμόητο στις ἐξωτικῆς μαγεῖες τῆς

Βραζιλίας. Ὁ Βίλλα-Λόμπος εἶναι ἡ ἀντιπροσωπευτικότερη μεγαλοφυα τῆς πατρίδας του, ἕνας ἀπόλυτα φυλετικῆς συνθετής, που δημιουργεῖ νέες φόρμες ἀπὸ τὴν ἑνωσι νέων καί ἀγνώστων ὅς τώρα ρυθμῶν καί θεματικῶν στοιχείων. Στὴν ἐναρμόνισι καί στὴν ἐνοργάνωσι ἀναδειχθηκε ἕνας τολμηρότατος πρωτοπόρος, χωρὶς οἱ καινοτομίες του νὰ παραβλάπτουν τὴν κλασσικὴ μορφή τῶν ἔργων του τῆς πρώτης περιόδου που εἶναι: ἔξη Συμφωνίες ἡ ὅπερα "Υάχρα τὸ Ναυάγιο συμφωνικό ποίημα, ἕνα Μπαλέτο, Λειτουργία, Ὁρατόριο Ἰησοῦ, Φαντασία μικτῶν ρυθμῶν καί ἔργα μουσικῆς δοματίου.

Ἡ δεύτερη συνθετικὴ περίοδος τοῦ Βίλλα-Λόμπος παρουσιάζει τὸν θαυμαστό δημιουργὸ τοῦ Βραζιλιανοῦ φολκλόρ: Τρία ποιήματα αὐτοχθόνων—Σάγγο—Εἰρήστας—Ρεαλέγιο—Μάκα-τοῦ-Μάκα—Τζιράντας—Μπονέκας—Τὸ μαρτύριο τῶν ἐντόμων—ἡ Πεταλούδα γύρω στὸ φῶς—Καρναβάλι στὴ Βραζιλία—Πίκα-Πάο—Νοβέττο—Ἡ ὄχηρη Βραζιλία—Ἄμαζόνες συμφωνικό ποίημα—Ἐποβλητικὴ Σουίτα—Λένα τὸν Καμποκλό Ἰνδικῆς θρύλου.

Ὁ Βίλλα-Λόμπος εἶνε ἕνας ἀκάθεκτος χεῖμαρρος ἐμπνεύσεως που μεταστρέφεται σὲ δημιουργικὴ δύναμι. Ἡ μουσικὴ του μεταγγίζει ὅλη τὴν μεγαλοχολία τῶν τροπικῶν καί τὴν πρωτόγονη ρυθμικὴ μαγεῖα τῆς μακρινῆς ὄνειρεμένης Βραζιλίας.

ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Ο ΑΜΑΣΑΣ

Ἦταν ἡ ἐποχή που ὁ Μπάχ θριάμβωσε στὴ Λειψία σὰν συνθετής καί βιρτουόζος τοῦ «ὄργάνου» καλλιπῆς διάφοροι ἐπέδωκαν νὰ ἔχουν τὴ γνώμη τοῦ Κάντορα σχετικὰ μὲ τίς μουσικῆς του ἰκανότητες. Τότε ἀκριβῶς δέχεται τὴν ἐπισκέψιν ἑνὸς Γάλλου κλαβεσνίστα, στὴν οὐσία ὅμως ἑνὸς «τσιρλατάνου» τοῦ κλαβεσέν γιὰ νὰ ἐκτιμηθεῖ τίς πιαστικῆς του ἰκανότητες. Ὁ Μπάχ τὸν ἀνέχθηκε ἀρκετῆς φορές ἀλλὰ φαίνεται πὼς ὁ «βιρτουόζος» δὲν εἶχε σκοπὸ νὰ τὸν ἀφήσει ἤσυχο, ὤσπου, γιὰ νὰ τὸν ξεφορτωθεῖ, σοφίστηκε τὸ ἔξῃ: Συνεννοήθηκε μὲ τὸν Γιόχαν Λούντβιχ Κρέπς, κἀνορα τῆς πόλης Ἀλτεμπουργκ, καί τοῦ ἐπαίον ἕνα καλὸ παιχνίδι. Ντύθηκε δηλαδὴ ὁ Κρέπς μὲ ρούχα ἐπαρχιώτη ἀμαζὰ καί ἐπισκέφθηκε τὸν Μπάχ, γιὰ νὰ πάρει τάχα μιὰ παραγγελία, τὴν ὥρα ἀκριβῶς που ὁ Γάλλος κλαβεσνίστας «ἐκτελοῦσε» κάτι στὸ κλαβεσέν. Μόλις τὸν βλέπει ὁ Μπάχ, τοῦ λέει: «Βρέ καλῶς του... Γιὰ κάθισε νὰ μᾶς παίξεις κάτι νὰ δῶ ἂν προχώρησε στὸ πιάνο...» Πραγματικὰ, ὁ Κρέπς ἄρχισε νὰ ἐκτελεῖ ἕνα εὐκόλο πρελούδιο, που ὁ Γάλλος «πιανίστας» παρακολουθοῦσε μ' ἕνα εἰρωνικό χιμόγελο... Σὲ λίγο ὅμως παίρνει ὁ Κρέπς τὸ θέμα καί φτιάνει μιὰ Φαντασία που καταλήγει σὲ μιὰ τετράφωνη Φούγκα, που ἔκανε τὸν Γάλλο νὰ τὰ χάσει κυριολεκτικὰ! Μετὰ, ἀφοῦ τέλειωσε ὁ Κρέπς, γυρίζει ὁ Μπάχ στὸ «βιρτουόζος» καί τοῦ λέει: «Νά! βλέπεις; ἔτσι παίζουν πιάνο οἱ ἀμαζῆδες στὸν τόπο μας...»

Ὁ δούτοχος πιανίστας, οὔτε ξαναπάτησε πιά τὸ πόδι του στὸ σπῆτι τοῦ Μπάχ.

Ο ΚΟΡΝΙΣΤΑΣ

Ἡ ὄρχηστρ ἔχει πρόβα: ὁ μάεστρος ἀγωνίζεται, νὰ δώσει στὸν κορνίστα νὰ καταλάβει τὴ σωστὴ ἐκφραση τοῦ μέρους του. Τὸν βάζει νὰ ἐκτελέσει πολλῆς φορές τὸ μέρος του, κἀβασι τὸ πιάνο, τοῦ τὸ παίξει, ξανασηκώνεται, τοῦ τὸ τραγουδεῖ καί τέλος, ὕστερα ἀπὸ πολλῆς προσπάθειας, καταφέρνει νὰ τοῦ τὸ μάθει σωστὰ. Ὁ κορνίστας ὅμως καθ' ὅλη τὴ διάρκεια αὐτὴ εἰδειχνε πὼς κάτι ἦθελε νὰ πεῖ στὸ μάεστρο: μὰ ἐκεῖνος δὲν τὸν ἀφηνεῖ νὰ μιλήσει παρασυρόμενος ἀπ' τὴν προσπάθεια τῆς ἔρμηνείας. Ὅταν τέλος, ὁ μάεστρος κατάκοπος καί καταδρωμένος ἔπεσε σὲ μιὰ πολυθρόνα, ὄφθη τὸν κορνίστα νὰ τοῦ ἐξηγήσει ἐπὶ τέλους τί ἦθελε νὰ πεῖ τὸσην ὥρα. «Ἦθελα, μάεστρο μου, νὰ σὰς πῶ, πὼς δὲ θὰ μπορῶ νὰ ἔρθω στὴν ἐκτέλεση»!...

ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

Μὴν ἀμειλεῖς οὔτε στιγμή νὰ κάνεις, ἂν μπορεῖς μουσικὴ μὲ ἄλλους, σὲ ντουέτα, τρίο κ.τ.λ. Αὐτὸ θὰ κάμει τὸ παίξιμό σου πιὸ ἀνετο καί γεμίστο ἔξορση.

Ἄν ὄλοι ἦθελαν νὰ παίζουν πρῶτο βιολι δεξιά εἶχαμε ὄρχηστρα. Γι αὐτὸ πρέπει νὰ ἐκτιμᾶται ὁ κάθε μουσικός ὁ εἶδος του.

Ἄγαξο τὸ ὄργανό σου, μὴ τὸ νομίζεις, ὅμως, στὴν ματαιοδοξία σου σὰν τὸ τελειότερο καί τὸ μοναδικό. Νὰ σκέπτεσαι ὅτι ὑπάρχουν καί ἄλλα ἔξ σου ὄρατα. Νὰ σκέπτεσαι ἀκόμη ὅτι ὑπάρχουν τραγουδιστές, κι ὅτι ἡ χωριάδα μαζί μὲ τὴν ὄρχηστρα ἀποτελοῦν τὸ τελειότερο συγκρότημα στὴ Μουσικὴ.

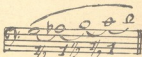
Ὅταν μεγαλώσεις περσότερο, νὰ ἐπίδιεσαι περσότερο στὴ μελέτῃ τῶν συνθέσεων, παρά στὴ συναναστροφή τῶν μουσικῶν.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΗΧΟΣ

100Ν ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΙΣ — Η ΤΟΝΙΚΗ ΑΥΤΟΥ ΒΑΘΜΙΣ

Τοῦ κ. Γ. ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗ

Ὁ Δεύτερος Ἦχος ἴσται ἐν ὁποῖον ἡ Ἐκκλησιαστικὴ μαρ Μουσικὴ μεταχειρίζεται συνηθέστατα, κυριαρχεῖ ἰδίως εἰς τὰ Τροπάρια, Ἀντίφωνα, Κοντάκια κ.τ.λ. Περί τοῦ θεωρητικοῦ σχηματισμοῦ τοῦ Ἦχου τούτου πολλοὶ ὑπάρχουσι γνώμαις μέχρι σήμερον, κατὰ τὴν ἐπικρατεστέραν ὁμῶς — τὴν καὶ καθ' ἡμᾶς ὀρθότεραν — οὕτως σχηματίζεται κατὰ τὸ σύστημα **συνημένου πεντάχρονου** βίνοντος ἀπὸ τοῦ βαρέως ἐπὶ τὸ ὄξύ καθ' ἡμιτόνιον - τριμυτίονιον - ἡμιτόνιον καὶ τόνου. Λόγω δὲ τῆς συνηθείας ἐκτάσεως τῆς ἀνδρικής φωνῆς καθιερώθη ὅπως ἄρχηται (βηλ. ἔχει βάσιμον καὶ ἴσον) ἀπὸ τοῦ **Δι (Σολ)**, ἐξαιρέσει τῆς περιπτώσεως τῶν Ἐρμολογικῶν μελῶν εἰς τὰ ὅποια ἔχει βᾶσαν τὸν **Πα (Ρε)** μεταχειριζόμενος κλίμακα Πλαγαίου Δευτέρου Ἦχου. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ ἐξαιρέσις αὕτη δὲν πρόκειται να μᾶς ἀπασχολήσῃ εἰς τὴν προκειμένην μελέτην. Οὕτω λοιπὸν ὁ Δεύτερος Ἦχος κυρίως περιλαμβάνεται εἰς τὸ πεντάχρονον.



Κύριον ἢ βασικὸν πεντάχρονον

Ἐνίοτε ἡ μελωδία του ὑπερβαίνουσα τὸ πεντάχρονον τοῦτο, ἀπτεται καὶ τοῦ ὀξέως **Βου (Μι)** ἀλλὰ μόνον ἐν ὀφέσει. Τοῦτε δὲ συμβαίνει διότι συμφῶνως πρὸς τὸ σύστημα τοῦ **συνημένου πεντάχρονου** καθ' ὃ σχηματίζεται ὁ Ἦχος οὗτος καὶ ἀπὸ τοῦ ὀξέως **Πα (Ρε)**, σχηματίζεται πάλιν ἄλλο πεντάχρονον μὲ τὰ αὐτὰ διαστήματα, ὅπερ τὸ ὀνομάζομεν **ὄξύ, καθ'** ἀντιδιαστολήν πρὸς τὸ προηγούμενον κύριον ἡβασικόν. (βλ. Παραβ. 1).

Ἐννοεῖται ὅτι οἱ τρεῖς ὀξύτεροι αὐτοῦ φθόγγοι **Γα** δίεσις (**Φα** δίεσις), **Δι** (**Σολ**) καὶ **Κε** (**Λα**) εἶναι ἄχρηστοι διότι κατὰ κανόνα οὐδέποτε ἡ μελωδία τοῦ Ἦχου ἀπτεται αὐτῶν.

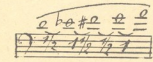
Ἄλλὰ καὶ συνηθέστατα, ἰδίως εἰς τὰς ἀτελεῖς καταλήξεις τῶν Στιχηρικῶν καὶ Παπιδικῶν ἡ μελωδία του κατέρχεται καὶ κάτω τοῦ βῆσικοῦ πεντάχρονου μέχρι τοῦ **Βου (Μι)** ἀλλὰ φυσικοῦ ἔπαυσθαι διότι ὑπὸ τὸν **Δι (Σολ)** νοοῦμεν ὑπάρχον καὶ ἔπαυον **συνημένου πεντάχρονου** ἀπὸ τοῦ **Ἡ (Ντο)** ἀρχόμενον καὶ βᾶνιν κατὰ

τὰ αὐτὰ διαστήματα, ὅπερ, καθ' ἀντιδιαστολήν, πρὸς τὰ δύο προηγούμενα, τὸ ὀνομάζομεν βαρὺ πεντάχρονον. (βλ. Παραβ. 2).

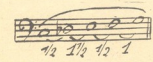
Ἐννοεῖται ὅτι λόγω τῆς μὴ καθόδου τῆς μελωδίας, ὡς προελέχθη, κάτω τοῦ **Βου (Μι)** οἱ δύο πρῶτοι καὶ βαρύτεροι φθόγγοι τοῦ πεντάχρονου τούτου δηλαδὴ οἱ **Ἡ (Ντο)** καὶ **Πα** ὀφθα. (**Ρε** ὀφθα.) θὰ ἴσαν ἄχρηστοι ἂν μὴ εἰς τινὰς περιπτώσεις καὶ διὰ τῶν **φθορῶν**, ἡ μελωδία, παρὰ τὸν κανόνα, δὲν καθάρχετο καὶ μέχρις αὐτῶν. Πάντως οὐτε καὶ ἡ περίπτωση αὕτη πρόκειται να μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐν τῇ τερῶσει μελέτῃ. Συμφῶνως λοιπὸν πρὸς τ' ἀνωτέρω ἡ μελωδικὴ ἔκτασις τοῦ Δευτέρου Ἦχου, εἶναι ἡ εἰς τὸ παρ. 3 εἰκονιζόμενη.

Ὅπως ὁμῶς παρατηροῦμεν μερικοὶ φθόγγοι τοῦ Ἦχου τούτου, καθ' ὄψοδον ἀφιστάμενοι ἐνῶ εἶναι ὁμώνυμοι ἀφερόμεσι χρωματικῶς. Οὕτω εἰς τὸ Βαρὺ Πεντάχρονον ὁ **Πα (Ρε)** εἴρηται ἐν ὀφέσει ἐνῶ εἰς τὸ ὄξύ τοιούτου παρουσιάζεται φυσικῶς. Ὁμοίως, ἄλλ' ἀντιστροφῶς, ὁ **Βου (Μι)** εἰς μὲν τὸ Βαρὺ Πεντάχρονον εἶναι φυσικῶς, ἐνῶ εἰς τὸ ὄξύ εἴρηται μὲ ὕψισιν. Καὶ τὸν μὲ λόγον ἐξηγήσαμεν λόγω τῶν διαστημάτων $1/2 - 1/2 - 1/2 - 1$, συνέπειαι ὁμῶς τούτου εἶναι καὶ ἡ κατάστασις τοῦ Δευτέρου Ἦχου εἰς τὸ **Χρωματικόν γένος** ἀκριβῶς διότι παρουσιάζεται τὸς αὐτοῦ φθόγγους ὅτε μὲν φυσικοῦς ὅτε δὲ, ἡλωαιζόμενος, καθ' ἀντίθετον πρὸς τὸ **Διατονικόν γένος** τοῦ ὁμοίου αἰ' Ἦχου λόγω τῆς θεωρητικῆς αὐτῶν κατασκευῆς ἰδίως δὲ τοῦ διεζυγμένου τετραχρόνου, διακρινόμενοι διὰ τὸ σταθερὸν τῶν φθόγγων αὐτῶν ἀφοῦ πάντοτε τὸ μεταδὲ τῶν διασφῶρον τούτων φθόγγων διάστημα τῆς ὀξόδος εἶναι καθαρὸν.

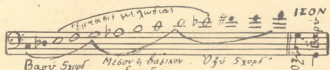
Τὸ ἴσον τοῦ Δευτέρου Ἦχου εἶναι ὁ **Δι (Σολ)** ὁ πρῶτος βηλ. φθόγγος τοῦ Βασικοῦ Πεντάχρονου ἢ ὁ καθ' ὄψοδον βαρύτερος αὐτοῦ (βαρὺ ἴσον), ὁσάκις δὲ πρόκειται να γράψωμεν μελωδίαν τοῦ Ἦχου τούτου εἰς τὸ Πεντάγραμμον, πρὸς ἀποφυγὴν πολλῶν γραμμῶν βοηθητικῶν, τὴν γράφομεν κατὰ μίαν ὄψοδον ὀξύτερον τῆς πραγματικῆς αὐτῆς ὀξότους χρησιμοποιοῦντες οὕτω τὸν γνώμονα τοῦ **Σολ** ὡς νὰ ἐπιρόκειτο νὰ ἐκτελεσθῇ ἀπὸ γυναικείαν φωνὴν ἀντὶ τοῦ πραγματικοῦ γνώμονος τοῦ **Φα** ὅστις ἀντιστοιχεῖ εἰς τὴν πραγματικὴν ὀξότητα τῆς ἀνδρικής φωνῆς. Ὑπὸ τὰς συνθήκας ταύτας ἡ μελωδικὴ ἔκτασις τοῦ Δευτέρου Ἦχου, παρουσιάζεται ὡς εἰς τὸ παρὰ. 4.



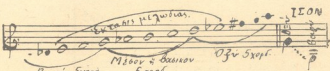
(Παραβ. 1) ὄξύ πεντάχρονον



(Παραβ. 2) Βαρὺ πεντάχρονον



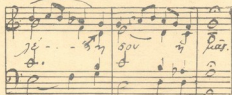
(Παραβ. 3)



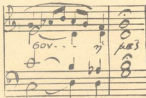
(Παραβ. 4)

Τέλος, χάριν της ιστορικής ακριβείας περί την θεωρηκτικήν ιδιοσυστασίαν του Ήχου τούτου σημειούμεν διέ ἄλλοτε, κατὰ τὴν παράδοσιν, ὁ Ήχος οὗτος ἔσχηματιζέτο κατὰ τὸν τριχορδόν σύστημα, ἴσως δέ, ἄλλοτε μὰς δοθῆ ἡ εὐκαιρία νὰ ὀμιλήσωμεν ἐκτενέστερον ἐπ' αὐτοῦ. Ὁ μῦθος ὁμοίως ἀνομορφότης τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μας Μουσικῆς, Χρῆσθαι δὲ ἐκ Μακρόντων (ὁ Πρῶτος) 1770—1840) διὰ τῆς ἀδελφείας τῶν τμημάτων του Ήχου τούτου εἶς 64 εἰς 68 ἠχρήστευε τὸ σύστημα τοῦτο. Δέον ὅμως νὰ σημειωθῆ διὰ κατὰ τὴν πρόδοσιν τῆς παρουσίης ἡμῶν ἐπιπέθῃ ἐπὶ τῆς ἐναρμονίσεως του Ήχου τούτου, τὰς λεπτὰς διαφορὰς ὅς παρουσιάζει ἡ Φυσικὴ κλίμαξ εἰμῶτα ὑποχρεωμένοι νὰ τὰς περιδῶμεν, λαμβάνοντες ὅπ' ὄψιν τὸν Ήχον τούτον ἐκτελούμενον εἰς τὴν **συγκεκραμμένην** τοιαύτην, πλὴν τῶν διαστημάτων ἄτινα ἐμφανίζουσι καταφανῆ διαφορὰν τὸσον εἰς τὴν φυσικὴν ὄσον καὶ εἰς τὴν συγκεκραμμένην.

Διὰ νὰ ἐξετάσωμεν τὸν Ήχον τούτον ἁρμονικῶς δηλαδὴ τὰς μελωδίας αὐτοῦ ὡς ἀντικείμενον ἐναρμονίσεως, ὀφείλομεν κατὰ πρῶτον νὰ προσδιορίσωμεν τὴν τονικὴν (θεμέλιον) αὐτοῦ βαθμίδα. Πολλοὶ ἐκ τῶν θεωρητικῶν μας, ὁρμόμενοι ἐκ τῆς σκέψεως διὰ τὸ ἴσον του Ήχου τούτου εἶναι ὁ **Δι (Σολ)**, ἐξέλεγον τὸν φθόγγον τοῦτον καὶ ὡς τονικὴν (θεμέλιον) αὐτοῦ καὶ κατὰ συνέπειαν ὡς θεμέλιον ἡ τονικὴν συγχορδίαν αὐτοῦ, τὴν μεζόνα τοιαύτην, τὴν ἐπ' αὐτοῦ σχηματιζομένην ἦτοι **Δι (Σολ) — Σω (Σι) — Πα (Ρε)** ἦτοι τὴν μεζόνα συγχορδίαν του Σολ. Εἰς τὸ σφάλμα τοῦτο περιέμενον ἀτυχῶς καὶ ὁ πολὺς Ἐπιστολῆς Γιαννίδης, ἰδοῦ δὲ καὶ παράδειγμα ἐναρμονίσεως αὐτοῦ ἐπὶ τῆς βάσει τῆς πεπλανημένης ταύτης ἀντιλήψεως, διὰ μικτὴν Χορφοδίαν.



Ὅπως βλέπομεν ὡς τονικὴν συγχορδίαν μὲ πλήρη τελείαν πᾶσιν θεωρεῖ τὴν **Σολ** μεζόνα παρ' ὅσον διὰ ἀποφεύγει τὸν σκόπελον τῆς πέμπτης **Ρε** παρουσιάσεως τὴν καταληκτικὴν συγχορδίαν ἑλλειπῆ διὰ ἀνευ πέμπτης. Ἐβῶ δὲ εἰς τὴν κατάληξιν δὲν ἐτόλμησε νὰ τὴν ἐμφάνισεν ἐνῶ εἰς τὸ ἀσθενές (4ον χρόνον) τοῦ πρώτου μέτρου τοῦ ἀνωτέρου παραδείγματός μας, εἶβα σημειοῦτο τοῦ βέλους, ὅδε τὴν πέμπτην εἰς τὴν Μεσοφάνον. Ἐννοεῖται διὰ ὅτι, φορεῖ τελείως ἐπὶ μὲ τὸ νὰ ἐκλάβῃ τὸν **Δι (Σολ)** ὡς τονικὴν ἀποτέρεται τὸν Ήχον καὶ τοῦ προσαγωγέως διότι τὸ **Φα** εἶναι φυσικόν, ἐνῶ τὸ χρῶμα τοῦ Ήχου τούτου δὲν ἀνέκει εἰς τὰ ἰδιαιόμενα ἐκείνα τοῦ βεβαρωμένου προσαγωγέως ὅπως π.χ. ὁ Πρῶτος ἡ Πλάγιος Πρῶτος Ήχος (Φρόνος Διαιτονικός, Ὑποβάρσιος κ.τ.λ.). Ἐξ ἄλλου, ὁ **Ε. Γ.**, εἰς τὸν ὅποιον ὀφείλομεν ἐν τούτοις ἐνυμνασοῦσθαι διὰ τὸ πολύτιμον ἐν γένει ἔργον του, ἐγνώριζε καλῶς τὴν Ἄρμονίαν καὶ θὰ ἤδρατον θαυμάσια νὰ ἐπαρμόνισεν τὴν αὐτὴν μελωδίαν εἰς τὴν κατάληξιν τοῦτο:



δεδομένου ἄλλως τε διὰ τὸ διάστημα τῆς δευτέρας ἠχόμενης καθ' ὃ θὰ ἐκινεῖτο ὁ δέσφωρος (Λα ὕψος. Σι) ὄχι μόνον ἐπιτρέπεται ἀλλὰ καὶ ἐπιβάλλεται τρόπον τινὰ ἐνταῦθα, διὰ νὰ διατηρηθῆ τὸ χρῶμα του Ήχου τούτου δηλ. τὸν τριμητόνον καὶ εἰς τὰς ἄλλας πλὴν τῆς μελωδίας, φωνάς. Καὶ ὅμως; εἰς τὸ τρίτον ἔργον του «Βυζαντινῆς μελωδίας» ὁ **Ε. Γ.** ὅπου ἔχει Δευτέρον Ήχον παρουσιάζει τὴν τονικὴν συγχορδίαν ἑλλειπῆ διὰ ἀνευ Πέμπτης.

Ὅφειλομεν λοιπὸν ν' ἀποκλείσωμεν τὴν ἐκδοχὴν ταύτην καθ' ἣν ὁ **Δι (Σολ)** εἶναι ἡ τονικὴ τῆς κλίμακος, ἀφοῦ ἀναγολοῖται τὸς ἐναρμονίζοντας νὰ παρουσιάζουν τὴν ἐπ' αὐτοῦ συγχορδίαν ἑλλειπῆ καὶ νὰ θεωρησωμεν αὐτὸν ὡς **βάσιμον** μόνον ἡ, κατὰ κυριολεξίαν, ἰσοκράτην ἄπλουν. Διότι καὶ ἐπιτημονικῶς τοῦτο εἶναι ἀνακόλουθον, ἀφοῦ ἐν τῇ Φυσικῇ Ἀκουστικῇ Ἐπιότητῃ ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Πυθαγόρα μέχρι ἡμερῶν, δὲν νοιταὶ Τρόπος δηλ. Ήχος οὗτινος ἡ Πέμπτη βαθμὶς (θεσπόζουσα) εἶναι μεταβλητῆ, δὲν ἐπίστανται δηλ. εἰς σταθερὸν οἰχὸν ἀναγολοῖς μετὰ τῆς πρώτης βαθμίδος (θεμέλιου ἡ τονικῆς). Πράγματι, ὡς παρατηρήσαμεν ἀνωτέρω, ἐνῶ ὁ κατὰ Πέμπτην καθαρὸν ὑπερκείμενος τοῦ **Δι (Σολ)** φθόγγος **Πα (Ρε)** δηλαδὴ ἡ κατὰ τὸν **Ε. Γ.** πέμπτη βαθμὶς τῆς κλίμακος, παρουσιάζεται φυσικῶς, ἐν τούτοις ὁ αὐτὸς φθόγγος κατὰ τετάρτην ὑποκείμενος πάλιν τοῦ **Δι (Σολ)** εὑρίθαι ἐν ὄψει, ὡς προέκοιμεν, λόγῳ αὐτῆς ταύτης τῆς φυσικῆς ἰδιοσυστασίας τοῦ Δευτέρου Ήχου, ἀνήκοντος διὰ τοῦτο εἰς τὸ Χρωματικὸν γένος. Ἐάν λοιπὸν ὁ **Δι (Σολ)** εἶναι ὁ θεμέλιος τῆς κλίμακος τότε παρουσιάζεται τὸ ἀνακόλουθον φαινόμενον ὅφ' ἐνὸς μὲν μεταδὲ βασικῶν πενταχορδῶν καὶ ὀξείας νὰ ὑπάρχῃ τὸ διάστημα ἦς — ἦς βαθμίδος δηλ. **Δι — Πα (Σολ — Ρε)** εἰς οἰχὸν ἡμολοῦ, δηλ. Πέμπτης καθαρῆς (ἀριθμητικῆς οἰχῆς 2 : 3 ἢ 120 : 180 — ὅπως ἄλλως τε καὶ πρέπει νὰ εἶναι — ἀφ' ἑτέρου δὲ μεταδὲ βαρῆς καὶ βασικῶν πενταχορδῶν νὰ μὴ ἐμφανίζεται — ὅπως πάλιν θὰ ἐπρεπεν συμφωνᾶς μὲ τὰς θεμελιώδεις ἀκουστικῶς κανόνες τῆς Φυσικῆς Ἐπιότητος — τὸ διάστημα **Πα — Δι (Ρε — Σολ)** δηλ. εἰς οἰχὸν ἑπιτρίτου δηλ. τετάρτης καθαρῆς (ἀριθμητικῆς οἰχῆς 3 : 4 ἢ 135 : 180) ἀλλὰ τὸ διάστημα **Πα ὕψος. Δι (Ρε ὕψος. Σολ)** δηλ. διάστημα τετάρτης ἠχόμενης (ἀριθμητικῆς οἰχῆς 128 : 180).

Τώρα λοιπὸν ἐξήγηται διατὶ ὁ **Ε. Γ.**, εὑρεθείς πρὸ διλημματος νὰ θέσῃ τὴν Πέμπτην τῆς συγχορδίας **Πα (Ρε)** ἢ **φυσικὴν** (ὅποτε θὰ ἐξενίζετο πᾶς ὁ ἀκούων τὴν συγχορδίαν ταύτην ἀφοῦ ὑπὸ τὸν **Δι (Σολ)** τῆς μελωδίας, ὁ **Πα (Ρε)** εἶναι νὰ ἦτο ἐν ὄψει ἢ ἐν ὄψει ὅποτε ἡ συγχορδία θὰ παρουσιάζετο τραχέως ἡλλοιωμένη (τρίτη μεγάλη καὶ πέμπτη ἡλατωμένη) ἐπιτόμησε νὰ οἰσησῆ εἰς τὴν κατάληξιν, ἀρκεθεῖς εἰς τὴν διψανίαν **Σολ — Σι**.

Τούτων ὅπως ἐχόντων, ὁ θεμέλιος τῆς συγχορδίας δέον ν' ἀναζητηθῆ ἄλλοι, εἰς ἄλλον φθόγγον ὅστις διὰ μόνον νὰ εἶναι σταθερὸς καὶ εἰς τὰ τρία πενταχορδα (βαρῶ, μέσῳ ἢ βασικῶν καὶ ὀξεί) ἀλλὰ καὶ τούτου λαμβανόμενον ὡς θεμέλιον (τονικῆς) δηλ. τῆς βαθμίδος τὸσον ἡ θεσπόζουσα (ἦν βαθμὶς) ὄσον καὶ ἡ ὑποθεσπόζουσα (ἦν βαθμὶς) νὰ σχηματίζουσι μὲ αὐτὰ ὑπερκείμενα ἢ ὑποκείμενα πάντοτε καθαρὸν διάστημα τετάρτης ἢ πέμπτης, ἐπὶ πλέον δὲ, μεταδὲ τὸν, δευτέρας μεγάλης τοῦ μεζόντος τόνου δηλ. 8 : 9 ἢ 160 : 180. Τοῦτο δὲ προκρίθει σαφῶς ἰδὼν ὡς θεμέλιος (τονικῆς) τοῦ Δευτέρου Ήχου θεωρηθῆ ὁ **Νη (Ντο)** δηλ. ὁ πρῶ-

τός φθόγγος του βαρέως πενταχόρδου και κατά συνέπεια τόν τον του Δι (Σολ) ως Ισοκράτης οχι εις τον θεμελιον αλλά εις την δεσποζουσαν. Υπαρχουσι άλλως τε περιπτώσεις καθ' ην εις την Τέχνην τού αισθητήριον και μόνον αυτό, όταν είναι υγιές, αποτελεί τον ασφαλότερον γνώμονα διά την επιτυχίαν ενός Έργου. Οι κανόνες έννοιτε, κακώς έξηγουμένοι η παρεξηγουμένοι, ένδύχεται να άγαγουν εις πλάνους και να καταστρέψουν έν Έργον, αλλά τού αισθητήριον ούδέποτε προδίδει. Μιά τοιαύτη περίπτωση εις είναι και η του άειμνήστου 'Ιω. Σακελλαρίδου του έμπνευσμένου αυτού μελωδού της 'Εκκλησίας μας. 'Ο μεγάλος αυτός Διδάσκαλος, καιτοι άγωνών κατά μέγζ μέρος την 'Αρμονίαν, άκολουθών έν τούτοις τού άλάθητον αυτού μουσικόν ένστικτον έδιδασκε πάντοτε την όπ' αυτόν Χορδίαν, προκειμένου περί του Δευτέρου 'Ηχου, με θεμελιον τον Νη (Ντό). Παραθέτομεν ένταυθα έν μικρόν παράδειγμα διασωθέν μέχρι σήμερον εκ παραδόσεως.



Είναι δέ, εκτός των άνωτέρω λόγων, όρθωτάτη η έναρμόνιος αυτή διότι έν τη πλότητι της δημιουργεί και την 'Εκκλησιαστικήν (πλαγίαν) πώσιν την τώσον

ΓΙΩΡΓΟΥ Α. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

ΛΙΓΕΣ ΓΡΑΜΜΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

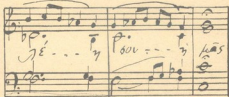
Τό μελόδραμα κρινόμεν σαν θεατρικόν Έργο, είναι είδος έξαιρετικά καλλιτεχνικό γιατί συνδυάζει τη δραματική δράση, με τη μουσική, τη χορογραφία, την ποίηση, τη ζωγραφική η αυτή άκόμα τη μηχανική.

Τόν ΙΑ' (μ.Χ.) αιώνα εμφανίζονται μελοποιημένα έκκλησιαστικά δράματα η άργότερα, τόν ΙΔ' αιώνα τά τα λεγόμενα μυστήριας.

Σύγχρονα σχεδόν τότε και παράλληλα προς τά έκκλησιαστικά θέματα, έμελοποιήθησαν μερικές τραγωδίες και κομικά παιχνίδια της όποιης εκείνης, όπου η μουσική άπλωδ συνάδευε τά διάφορα άσματικά μέρη.

Αυτή με λίγα λόγια είναι η πρώτη άρχη του μελοδράματος και πάνω στο πενιχρό αυτό ύλικό δημιουργείται, σαν τώ χρόνω, από τού 1550 η έδω, τού βασικού μελόδραμα του Ιταλικού τύπου (bel canto) με πατριδα η Φλωρεντία και με βάση τη μελοποίηση ίδιως άρχαίαν έλληνικών τραγωδιών. 'Ο μεγαλοφυής συνθέτης Μοντεβέρντε μετά τά 1600 εισάγει την όριστική μορφή του σοβαρού μελοδραματικού είδους, θεωρείται δέ ό ίδρυτής της μουσικής τραγωδίας, και ό μέγιστος καινούσιος της λυρικής μουσικής ιδέας. 'Ο πολύς Γκλόου συνέχισε άργότερα την χαρακτηρισία μελοδραματική γραμμή και τού όφους του μουσικού αυτού είδους από τόν Μοντεβέρδε, η ανέδειξε τού λυρικό δράμα κατά τόν πιο άριστοτεχνικό τρόπο, έμπνεύμενος κυρίως από τις άρχαίες τραγωδίες με την άπέριττη

σώφωναν άλλως τε προς τού πνεύμα των μελωδιών ύτων, έστω και ένν αυτη προκρίτει —ως βλέπομεν εις τού άνωτέρω παράδειγμα— υπό μορφήν άπρωτοιμαίου καθυστερήσεως (6—5 και 4—3). 'Ιδού τώρα καθ' ημάς ποια θά ήτο η όρθη έναρμόνιος της άνωτέρω βυζαντινης μελωδίας του Ε. Γιαννίδη.



'Ακριβώς λοιπόν διότι ό Δευτέρος 'Ηχος έχει μέν τον εις τόν Δι (Σολ) αλλά θεμελιον τον Νη (Ντο) άπρωτοιχεί οχι με τόν άρχαίον 'Υποφωρίον αλλά με τόν Λύδιον Χρωματικόν.

'Εξετάσαντες ήδη και προσδιορίσαντες την θεμελιον (τονικήν) αυτού βασιμεία και συχορδιαν ήτις είναι, συμφώνως προς τ' άνωτέρω, Νη (Ντό) — Βου (Μι) — Δι (Σολ), θά προσπαθήσωμεν εις τού έπόμενον σημείωμά μας να δώσωμεν μίαν γενικήν ιδέαν τού όρθου της έναρμόνιος αυτού, εξετάζοντες ιδιαιτέρως τας έν αυτόν σχηματιζόμενας συχορδίας.

(Συνεχίζεται)

λιτότητα της μεγαλόπνοης μουσικής του, μάς έδωσε άφθαστα λυρικά άριστουργήματα, όπως την 'Ιφιγένεια έν Ταύροις, την 'Ιφιγένεια έν Αυλίδι, τόν 'Ορφέα την 'Αλκρητι κ.ά.π.

'Ο τύπος αυτός του μελοδράματος διατηρείται μέχρι τού τέλος του ΙΗ' αιώνα σχεδόν άναλλοτός, είναι δέ περίπου όπως ό γνωστός Ιταλικός τύπος, όπου η από σκηνής δράση, μελοποιημένη, βοηθείται από την όρχήστρα, δίχως όμως η σχεσί ποιητικού κειμένου και μουσικής να ξεπερνά τά όρις της άπλης συμπληρώσεως της δράσεως από τη μουσική, που μόνο βοηθητικό έχει ρόλο.

Γιά την καλύτερη όμως, η ακριβέστερη παρακολούθησι της εξέλιξης τού μελοδράματος, βρίσκουμε πως σκοπίμο είναι ν' αναφέρουμε έν συντομία τις πρώτες προσπάθειες που έγιναν κατά κίρως στις διάφορες χώρες για την εισαγωγή, η άργότερα την τελική επικράτησι της ιδέας του μελοδράματος.

Στη Γαλλία στα 1647 κυρίως εισάγει τού μελόδραμα ό Μαζαρίνος, πολιτικός αλλά και καλά εκπαιδευμένος μουσικός, που δίνει ένα Έργο τού περιόνημου τότε 'Ιταλο συνθέτη Λουίτζι Ρόσι. Παρά την επιτυχία που όσημειωσε η παράτασις, σαν ιδέα και σαν έκτέλεση, τού νέο αυτού μουσικόν είδος δέν άρесе τού

πολύ κοινό, όπως και οι μετέπειτα νέες προσπάθειες δύο άλλων συνθετών, των **Καμπέρ** και **Περέν**, που κι αυτές απέτυχαν.

Ο Φλωρεντινός όμως την καταγωγή συνθέτης **Λούλυ** στάθηκε άπειρος πιο τυχερός από τους άλλους και συντομώτατα απέκτησε την αγάπη και τον θαυμασμό του Γαλλικού κοινού σαν συνθέτης μελοδραμάτου. Η φήμη του άπλωθηκε σ' όλη την Εύρωπη, με μελοδράματα του δε γίνονται περιζήτητα. Το μουσικό της μέγιστης έπιτυχίας του όφειλεται κατά πρώτιστο λόγο στο έξοχο δημιουργικό του ταλέντο, αλλά και στην Ικανότητά του να κατορθώσει με διεισδυση άπόλυτος στη ψυχοσύνθεση και νοοτροπία του τότε γαλλικού κοινού, ώστε το έργο του ν' αποτέλεση ξεχωριστή παράδοση στη Γαλλία, γιατί διέφερε πολύ από την έπιφραση στην εποχή εκείνη 'Ιταλική μελοδραματική αντίληψη. Έπισης άλλος Ισάκιος συνεχιστής του Λούλυ υπήρξε ο περίφημος Γάλλος συνθέτης **Ραμό**, που κι αυτός έπλοούισε το γαλλικό μελόδραμα με άξιολογώτατα έργα.

Την ίδια άκριβός εποχή ένας άλλος περιώνυμος συνθέτης στην 'Αγγλία ο **Πέρσελ**, προσπαθούσε να δημιουργήση έθνικο μελόδραμα. Παρά την άρχική όμως έπιτυχία που είχε ή προσπάθειά του, ήταν μόνο προσωρινή κι έτσι αναγκάστηκε να περιορισθί στη σύνθεση οργανικής συμφωνικής μουσικής και νά εγκαταλείψη την ώραία ιδέα του μελοδράματος.

Η μελοδραματική μουσική στη Γερμανία άκόμα πιο δύσκολα κατορθώσε να έπιβληθί άν και άργότερα από το 1700 και πέρα, κατέλαβε ξεχωριστή θέσι ανάμεσα στον όργανισμό της μουσικής Τέχνης του συνεχώς μεγάλωνε, για νά μās δώση τά άθάνατα μελοδραματικά άριστουργήματα. Ένας **Χάιντλ**, ένας **Μότσαρτ**, ένας **Μπέτοβεν**, ένας **Βέμπερ**, που άκόμα σήμερα κοσμούν το ρεπερτόριο τών μεγαλύτερων λυρικών θεάτρων του κόσμου.

Στο τέλος του Ιη' αιώνα άρχίζουν νά διαφαίνωνται έμμονες προσπάθειες προς άλλες κατευθύνσεις της μελοδραματικής Τέχνης. Νέα όργανα πλουτίζουν την όρχηστρα του μελοδράματος: έμφανίζεται στενότερη ή συνεργασία ποιητικού κειμένου (λιμπρέττου) και μουσικής, πιο άδρές άκούονται οι κύριες μελωδίες και ή έξελξιμένη αυτή μορφή του μελοδράματος έπιβάλλεται ήδη όριστικά σαν θεατρικό είδος και διατηρείται σχεδόν μιά πεντηκονταετία. 'Ετσι, άνέτειλε μιά νέα περίοδος για το μελόδραμα, που κατέκτησε το παγκόσμιο μουσικό στερέωμα, και δημιουργήσε φανατικούς όπαδούς και θιασώτες. Στην 'Ιταλία αναγείρονται πολλά καινούργια λυρικά θέατρα, και φημισμένοι συνθέτες δημιουργούν έξοχα μελοδράματα όπως πρώτα οι **Ροσσίνι**, **Μπελλίνι**, **Ντονιτσέτι**, κι έπειτα οι **Βερνι**, **Πουτσίνι**, **Λεονκαβάλλο**, **Μασκάνι**, κ.θ. Στη Γαλλία έπίσης διαρκώς το μελόδραμα κερδίζει έδαφος και άποκτά θερμούς όποστηρικτές, συνθέτες δε όπως οι **Όμπέρ**, **Τομά**, **Μεγιερμπερ** κι άργότερα ο **Γκουνά**, **Ντελιμπ**, **Μπιζέ**, **Μαονέ**, **Μπρυά**, **Σαρπαντιέ** κ.θ., πλουτίζουν τη μελοδραματική φιλολογία με όπερόχα και έμπνευσμένα έργα. Άκόμα και στη Ρωσία άρχίζει το κοινό νά δείχνη μεγάλο ένδιαφέρον για το μελοδραματικό μουσικό είδος με έπακεραλής τόν όνομαστό συνθέτη **Γκλίνκα**, κι έπειτα την ένθικιστική όμάδα τών «έντες» συνθετών **Κουί**, **Μπαλακίρεφ** **Μποροντί**,

Μουσσόργσκυ, **Ρίμσκυ Κόρσακωφ**, κι έπειτα τόν **Τσαϊκόφσκυ**. Το μελόδραμα τελικά καταλαμβάνει έξέχουσα θέσι άνάμεσα στις διάφορες άλλες έκδηλώσεις της Τέχνης.

Πολλές προσπάθειες διαρθρώσαν του μελοδράματος έγναν από διάφορους, με την πιο σοβαρή άνατροπή στις βασικές άρχές του έπιφέρει στα μέσα του ΙΘ' αιώνα ο **Ριχάρδος Βάγκνερ** ο όποιος στο σύγγραμά του «Μελόδραμα και Δράμα» (1851) με τις νέες του βασικές, κηρύσσει την επανάσταση στη μέχρι τότε μουσική μορφή του μελοδράματος.

Ένώ, δηλαδή καθώς προείπαμε, μέχρι τότε στα μελοδράματα ή όρχηστρα συνεπλήρωνε με άπλη συνοδεία τη σκηνή από την όποια οι ήθοιοι (άοιοι) έδιναν με μελωδίες τη δράσι, τώρα ή μουσική άρχίζει νά σχολιάζη το δράμα αυτό καθ' έαυτό, νά μπαινί βασικά στην όπóση, νά σχολιάζη κάθε γεγονός, νά συμπληρώνη τούς ήρωες, νά συμμετέχη με αυτούς. Η μελωδία παίδει πια νά παίζη προτείνοντα ρόλο (κατάργηση της άριας) και άνάλογα φθάνει νά έρμηνεύη το κάθε τι.

Έίντι πολύ φυσικό και καθαρά άνθρώπινο, γράφει στο σύγγραμά του, μόνο με μιάν ολοκληρωτική ένωση μουσικής και ποίησης νά γεννηθί το μουσικό δράμα, νέο μουσικό είδος. Διότι, όπως λέγει ο τιτάνειος φιλόσοφος συνθέτης **Βάγκνερ**: «Η μουσική είναι γυναικία, και σαν γυναικία χρειάζεται άνδρα για την συμπλήρωση του προορισμού της, κι ο έμψυχώτης της αυτός είναι ο ποιητής».

Προεβείθε ότι ή μουσική πρέπει νά μιλή, νά δρά όσο και ή ποίηση. Εισάγει δε συγχρόνως και τά έξαγγελτικά θέματα (**Λάιτ - μοτιφ**) τά όποια παριστάνουν και έκφράζουν ιδέες και συναισθήματα, πρόσωπα και πράγματα, είναι δε τά θέματα αυτά όχι άύστοιτελεις άπλεις μελωδίες, αλλά και συνδένονται με το μουσικό σύνολο και συμπλέκονται με την έλη πλοκή του ποιητικού κειμένου. Έγκαινιάζεται έτσι σοβαρά ή περιγραφική μουσική.

Τά δύο αυτά τόσον άντίθετα είδη του μελοδράματος (όρχηκός και βαγκνερικός τύπος) κυριαρχούν μέχρι σήμερα, με διάφορες φυσικά προσθήκες και μικροτροποποιήσεις από όπαδούς τών σχολών αυτών, που ένς από τούς κυριότερους είναι ο διάσημος σύγχρονος Γερμανός συνθέτης **Ριχάρντ Στράους**.

Ένα νέον είδος μελοδράματος μās έμφανίζει έπίσης ο μεγάλος Γάλλος έμπροσιονιστής συνθέτης **Κλωντ Ντεμισσύ**. Τόν τόπο αυτών του μελοδράματος, μουσικοδράματος μάλλον, τόν δίνει με το έργο του «Πελλέας και Μελισσάνθη» όπου ή από σκηνης δράσι είναι σαν μουσική απαγγελία, ή δε όρχηστρα έχει όλο το βάρος του ίδεολογικού και συναισθηματολογικού περιεχομένου του έργου. Συνεχιστές του είδους αυτού είναι πολλοί σύγχρονοι συνθέτες όπως οι **Γγκορ Στραβίνσκυ**, **Χόνεγκερ**, **Ζάκ Ίμπέρ**, **Ντάριους Μιλά**, κ.α.π.

Όπως όπóητες, το μελόδραμα είναι μιά βασική βαθμίδα για τη μουσική μόρφωση και διαπαιδαγώγηση του κοινού, γιατί με τά μέσα που χρησιμοποιεί κάνει πιο νοση και προσιτή στους πολλούς κάθε έννοια και έπιδωξί της μουσικής, σαν ύψηλης Τέχνης, ολοκληρωμένης, κι άνώτερης όπως είναι σχετιζόμενη μ' όλες τις άλλες καλές Τέχνες.

ΓΙΑΝΚΟ Ο ΜΟΥΖΙΚΑΝΤΗΣ

Ο λακός του άρχοντικού σπιτιού είχε ένα βιολί που έπαιζε μ' αυτό κάποτε κατά το σοούροκο για ν' άρσειε στην καλή του. 'Ο Γιάνκο γλυστρούσε από δω κι από κει ανάμεσα στις περικοκλάδες ως την τραπεζαρία του ύπνετικού προσαπικού, για ν' άφουγκρζεται το παίξιμο ή τουλάχιστο νά ρίξει μιά ματιά στο βιολί.

"Ήτανε κρεμασμένο στον τοίχο άκριβώς άντικρυ στην πόρτα κι' ό μικρός τουστελνε με τά μάτια του δόλοκληρη τήν ψυχή του, γιατί του φανίνονε σάν ένα άπρόσιτο, ιερό πρξγμα που ήταν ανάξιος νά τό γίξει, μ' όλο που γι' αυτόν ήταν τό πιο άγαπημένο άντικείμενο που ύπρχε στη γη. Μιά λαχτάρα γεμάτη δέος τον έκουριε: νά τό κρατήσει τουλάχιστον μιά φορά στά χέρια του.

"Η φτωχή, μικρή, παιδιάστικη καρδιά του χτυπούσε δυνατά από μακαριότητα και μόνο μ' αυτή τή σκέψη.

"Ένα βράδυ δέν ήταν κανείς στην τραπεζαρία. Τ' άφνετικά λείπανε από καιρό τό έξωτερικό· τό σπίτι ήταν άδειανό και γι' αυτό ό λακός καθόταν από τήν άλλη μεριά με τήν καλή του. 'Ο Γιάνκο, κρυμμένος μες στις περικοκλάδες, από πολλή ώρα κοιτούσε μέσο από τή διάπλατα άνοιγμένη πόρτα, τό άντικείμενο όλων του τόδ' πόθων. "Η πνασέληνος κρεμότανε στον ούρανό, οι άχτίδες του φεγγαριού πέφτανε μέσο άπ' τό παράθυρο στην κάμαρα κι' άπλώνονταν άκριβώς στον άντικρινό τοίχο. Σέ λίγο πλησιάζανε και στό βιολί, και τό φωτίσινε τέλος δλόκληρο. Κι' έμοιαζε σά ν' άχτινοβόλουσε από τό βιολί, μέσο στό πυκνό σκοτάδι, ένα δάργυρο φως που ό Γιάνκο θαρρούσε πως θά τον τύφλωνε. Μ' αυτό τό φωτισμό όλα φανίνζανε θαυμαστά. Οι κομπυλαϊτές πλευρές, οι χορδές, τό τοξωτό χέρι. Τά κλειδιά φέγγανε σάν πυγολαμπίδες και τό δοξάρι σάν άσημένια βέργα...

"Αχ! όλα ήταν τόσο όμορφα, τόσο μαγικά! 'Ο Γιάνκο κοιτούσε όλο και πιο άχόρταγα. Συγκοιμισμένος μέσα στην περικοκλάδα, με τους άγκώνες άκουμισμένους στα άχαμνά του γόνατα, κοιτούσε μ' άνοιχτό τό στόμα έχοντας καρφωμένο τό βλέμμα σ' αυτό τό σημείο. Πότε ό φόβος του τον κρατούσε καρφωμένο στη θέση του, πότε ένας άκτανινητός πόθος τον έσπρωχνε μπροστά. Δέν ήτανε σάν ένα γήτεμα:... Τό βιολί μέσο στην άχτινωτή αγγλη του φανίνονε σά νά κόντενε, σά νά σάλευε, σά νά πετούσε σιγά σιγά προς τό Γιάνκο.

Γιά μιá στιγμή λές και οβυνόταν ή λάμψη για νά φουντάσει και πάλι δυνατώτερη.

"Ήτανε γήτεμα, έν' άληθινό γήτεμα!

"Ός τόσο φουσοδε ό ένεμος, βουίζαν σιγαλά τά δέντρα, ή περικοκλάδα φιδούριζε κι' ό Γιάνκο νόμιζε πως έκουε να του λέει καθαρά:

— Πήγαινε, λοιπόν, Γιάνκο! Μές στην κάμαρα δέν είναι ψυχή ζωντανή... έμπρός Γιάνκο!...

"Ήτανε μιá φωτεινή, αθρivia νόχα. Στόν κήπο του άρχοντικού, στό νερόλακκο, άρχίνеше τ' άθρόνι να τρα-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

γουδάει: κι' έλλοουσε πότε σιγά, πότε δυνατά: «Έμπρός, πήγαινε, πάρτο!» 'Ο τίμιος νυχτοκόρακος έκανε κύκλους μ' έλαφρό πέταγμα γύρω άπ' τό κεφάλι, του παιδιού και του φώναζε: «'Όχι, Γιάνκο, όχι!» 'Ο κόρακος πέταξε κι' έφυγε: τ' άθρόνι όμως ήμεινε κι' ή περικοκλάδα μουρμούριζε όλο και καθαρώτερα: «Κανείς δέν έν' έκει!» Τό βιολί και πάλι άχτινοβόλουσε...

Τό φτωχό, μικρό, κομπουσιασμένο κορμάκι πλησίαζε γλυστρώντας σιγά-σιγά, προσεχτικά και τό λάλημα τ' άθρόνιου άντηχούσε: «Έμπρός, κόντεψε, άρπαξέ το!»

Τό λευκό ποικουμισκό άσπρολογούσε όλο και πιο κοντά στην πόρτα. Δέν τον έκρύβανε πιά τά μαύρα κοτσάνια τής περικοκλάδας. Στο κατώφλι άκούεται τώρα ή γοργή άναπνοή του άρρωστημένου στήθους του παιδιού. Σέ μιá στιγμή τό άσπρο ποικουμισκό χάθηκε, μόνο ένα γυμνο ποβαράκι στέκει άκόμη πάνω στο κατώφλι. Μάταια περνάει πετώντας μιá φορά άκόμη ό νυχτοκόρακος και φωνάζει: «'Όχι! όχι!»

'Ο Γιάνκο είναι πιά μες στην κάμαρα.

Τά βτραχία στο λάκκο του κήπου άρχισαν δυνατά να κοούσωνε σά να τρωξέζανε για κάτι, έπειτα έγινε ένά ήουχια. Τ' άθρόνι έπαψε να λαλεί, ή περικοκλάδα έπαψε νά φιδουριζει.

"Ός τόσο ό Γιάνκο είχε πλησιάζει γλυστρώντας σιγά και προσεχτικά, μιά σέ λίγο τον έπιασε φόβος.

Μές στον κρυφώνα τής περικοκλάδας ένοιωσε τον εαυτό του σά στό σπίτι του, όπως τό άργυμι μες στούς θάμνους. Τάρξ όμως αισθανότανε ό,τι νοιώθει τό μικρό άργυμι στην παγίδα.

Οι κινήσεις του ήταν άπότομες, ή άνάσα του μικρή και σφυριχητή μες στό σκοτάδι που τον περιτριγύριζε. Μιά ήρμη, κολοκαιριάτικη άστραπή που πέρασε ανάμεσα από τ' ανατολικά και δυτικά, φώτισε άκόμη μιá φορά τό έσωτερικό τής κάμαρας και τό φτωχό τό Γιάνκο πού, χιχιδόν στα τίσερα με τό κεφάλι τενωμένο ψηλά, ήτανε καθισμένος μπροστά στο βιολί.

"Άλλά ή άστραπή οβύστηκε, ένα συννεφάκι σέπασε τό φεγγάρι και τίποτα πιά δέ μπορούσε ούτε ν' άκούσεις ούτε νά δεις. "Έπειτ' από λίγο μονάχα έπέρασε τή μουρίλα ενός σιγαλός και κλαφάρικος τόνος σά νάγγιζε άπρόσεχτα μια χορδή κι' άξαρνα άντήχησε μιá χοντρή, άποκοιμισμένη φωνή από μιá γωνιά τής κάμαρας κι' άρώτησε θυμομένα:

— Ποιός είναι;

'Ο Γιάνκο κράτησε τήν άναπνοή στο στήθος του' μιά ή χοντρή φωνή ξαναλάλει:

— Ποιός είναι;

"Ένα σπίρτο έλαμφε στον τοίχο, έφεξε κι' έπειτα...

"Ω έ μου! 'Ακουστήκανε βριοιές, χτυπιές, τό κλάμα του παιδιού, φωνές: «'Ω! για τόνωμα του Θεού!»

Γουγιόματα, τρεξίματα μπρός στα παράθυρα, θόρυβος σ' όλη τήν αולה...

Σέ δυό μέρες φέσανε τό φτωχό Γιάνκο στο δικα-

όθριο. Θά τόν δικάσουνε γιά κλέφτη;... Φυσικά.

‘Ο δικαστής κι’ οί πάρεφροι τόν κυτοόσαν, καθώς στεκόταν μπροστά τους μέ τό δάχτυλο στό στόμα, μέ γουρλωμένα μάτια, μικρός, κοκκαλιάρης, βρώμικος, τασιασμένος, χωρίς νά ξέρει πού βρισκότανε και τί θέλαν άπ’ αούτόν.

Μά πώς δικάζουνε ένα τόσο κακομοίρικο πλάσμα, πού είναι μόλις δέκα χρονών και μόλις κρατιέται στό πόδια του; Θά τόν βάλουνε φυλακή ή τί άλλο θά του κάνουνε;

Μά δέν πρέπει νάχουνε έσπλαγξα μέ τά παιδιά; ‘Ας τόν πάρει ο νυχοφύλακας κι’ άς του δώσει κάμποσες βεργιές γιά νά μάθει νά μήν ξανακλέβει άλλη φορά κι’ έτελειώσει ή δουλειά.

— Πολύ σωστά, έτσι νά γίνει.— ‘Εκαλέσανε τό Στάχ, τό νυχοφύλακα.

— Πάρ’ τόν και δός του μέ τή βέργα ένα αναμνητικό δώρο!

‘Ο Στάχ έγενεψε μέ τό ήλιθιο κεφάλι του, πού έμοιαζε μέ κεφαλή ζώου, έπήρε τό Γιάνκο κάτω από τή μισγάλη του σάν ένα γατάκι και τόν έπήρε στό σιτοβολώνω.

‘Ο μικρός ή δέν καταλάβαινε τί τόν περίμενε ή ήτανε τόσο τρομαγμένος πού δέν έβγαζε λέξη και κυτοόσε μονάχα τριγύρω σάν τρομαγμένο πουλάκι. Μά δέν ήξερε τί ήθελαν νά του κάνουνε;

Μονάχα σάν τόν άρπαζε μέ τό γρόθο του ο Στάχ στό σιτοβολώνω, τόν έξπλωσε κάτω, του σήκωσε τό πουκαμισάκι και σήκωσε τό χέρι μέ τή βίτσα, ο φωσχός ο Γιάνκο ξεφώνησε:

— Μανούλα! και ες κάθε χτυπά δλο φώναζε: Μανούλα! Μανούλα! μέ δόλο και πού σιγά, δλο και πού άδύναμα! Δώσου, έπει! από κάμποσες βεργιές τό παιδί δώπασε και δέ φώναζε πιά τί μητέρα του... Τό φτωχό ριγιομένο βιολι!... Χωριατόάνθρωπε, μοχθηρή Στάχ! Χτυπάνε ποτέ έτσι ένα παιδί; Τό φταχοούλι ήτανε και πριν άπ’ αούτό μικρούλικο κι’ αδύναμο και μόλις κρατοόσε μέσα του τήν άνάσα τής ζωής.

‘Ηρθε τέλος ή μητέρα του κι’ έπήρε τό μικρό, μά ήταν άνηγκασιμένη νά τό σηκώσει στό χέρι της γιά νά τό πάει σπίτι... Τήν άλλη μέρα δέ σηκώθηκε πιά ο Γιάνκο και τήν τρίτη μέρ’, πάνω στό σκληρό κρεβάτι και κάτω άπ’ τή χοντρή άλογίσια κουβέρτα, ξεφυχοόσε άγάλλι! άγάλλι.

Τά χελιδόνια τερετζίνε μέσ στην κερασιά, πού βρισκότανε μπροστά στό παραθύρι, μιάν άχτίδα του ήλιου περνοόσε μέσ άπ’ τζ’ άπ’ τζ’ άμι κι’ έχρώσανε μέ τή λάμψη της τό μοδημένο κεφαλάκι του παιδιού και τό προσωπάκι του, πού δέν τοίμενε πιά ουτε μιά σταγόνα από αίμα. Αούτή ή άχτίδα έδειχνε και τό δρόμο πού θ’ άκολουθοόσε ή μικρή ψυχή του παιδιού.

Χαρά του πού τή στιγμή τουλάχιστον του θινάτου θά πατοόσε στόν πλατύ δρόμο του ήλιου γιαι στή ζωή του έλαχε νά βιβδίσει ο’ ένα μονοπάτι γεμάτο άγκάθια!— Τό μαρμαμένο του στήθος ύφανότανε άκόμα σιγά κι’ ή θωριά του παιδιού έμοιαζε σά ν’ άκούει άκόμα τόν άντίλαλο του έξωτερινού ρόσου, πού περνοόσε μέσ άπό τό άνοιχτό παράθυρο.— ‘‘Ήτανε βράδυ’ οί τραγοτοπόλες γυριζάνε άπό τό θερισμό του σινοου και τραγουδοόσαν: «Στό πράσινο, τό μυρωμένο δάσος!» κι’ άπό τό ρουάκι άντηχοόσε μιά φιλόγερ.

‘Ο Γιάνκο άκουε γιά στερνή φορά τους ήχους και τό τραγοόει του γυριού.

... Κονά του, πάνω στην άλογίσια κουβέρτα βρισκότανε τό βιολι του ποόχε μόνος του φκιάει από σανιά.

Ξάφνου φωτίστηκε τό πρόσωπο του παιδιού πού έσβουε και τά άχρά του χελιή φηθόρισαν:

— Μανούλα...

— Τ’ είναι παιδάκι μου, — ρώτησε ή μητέρα του μέ πνιγμένη άπ’ τά κλάματα φωνή.

— Μανούλα... ο Θεός θά μου δώσει στόν ουράνω ένα άληθινό βιολι;

— Μά βέβαια, παιδάκι μου, βέβαια! άπάντηση ή μητέρα: περισσότερα δέ περνούσε νά προφέρει γιαι από τό ξερό της στήθος έξασσε ξάφνου όλος ο μαζεμένος πόνος, έστίνεζε βαθεία:

«Ω Χριστέ μου, Χριστέ μου!»

‘Εβαλε τό κεφάλι στις φούχτες της κι’ όρχισε νά κλαίει σάν τρελλή ή σάν άνθρωπος πού ο θάνατος του άρπάζει, δτι πολιτυμότερο έχει...

Κι’ άληθινά τής τόν άρπάζανε τό Γιάνκο της...

Σάν ξανασηκώσε τό κεφάλι της κι’ άκούταζε τό παιδί, τά μάτια του μικρού μουσικού ήταν άνοιχτά, άλλα άκίνητα, τό πρόσωπό του σκοτεινό και παγωμένο.

‘Η άχτίδα του ήλιου έιχε χωθεί...

‘Αναπαύου έν ειρήνη Γιάνκο!...

Τήν άλλη μέρα γύρισαν οί κύρια τ’ άρχοντικοό από τήν ‘Ιταλία μαζί κι’ ή δεσποινίδια κι’ ο νέος κύριος πού ζητοόσε τό χέρι της. ‘Ο άρραβωνιαστικός έλεγε:

— *Quel beau pays que l’Italie!*

(Τί άφραία χώρα πού είναι ή ‘Ιταλία).

— Και τί καλλιτεχνικός λαός!

On est heureux chercher là bas des talents et de les proteger... πρόσθεσε ή δεσποινίδια.

(Είναι κανείς εύτυχής νά βρικοί εκεί ταλέντα και νά τά προστατεύει).

Πάνω από τό μνημα του Γιάνκο οί σημούδες θροοόσαν...

Μετάφραση Ε. Δ. Α.

ΤΕΛΟΣ

ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

Πέρχ άπό τά βουά κατοικούν ή άλλοι άνθρώποι. Νά είσαι μετριόφρων. Δέν έχεις άκόμη έφευρεί ή και έπινοήσεις τίποτε πού νά μήν έφεύρησαι ή νά μήν έπινοήσων άλλοι πριν άπό σέ. Κι άν πραγματικά έχεις έφευρεί κάτι, νά τό θεωρείς σάν ένα ουράνω δώρο, πού όφείλεις νά τό μοιρασιτέεις μέ τους άλλους.

‘Η μελέτη της Ιστορίας της μουσικής όταν ένισχύεται άπό τή ζωντανή άκρόαση των άριστοτεχνικών των διαφόρων αιώνων, θά σέ γιαιφέρει γρήγορα από τήν περιφάνια σου και τή φιλαυτία σου.

‘Από τά πού άφραία βιβλία περί Μουσικής είναι και τό «Περί καθ’ όρητος της Μελοποιίας» (*Über die Reinheit der Tonkunst!*) του Αντ. Fr. Thibaut. Μελέτα τό ουχνά όταν ένηλικιωθείς.

ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΘΟΥΜΕ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

(ΕΞ ΑΦΟΡΜΗΣ ΕΝΟΣ ΑΡΘΡΟΥ)

Είναι αλήθεια πώς από τότε που η Έλλάδα έγινε Κράτος ελεύθερο, μέτρα σοβαρά για την τέχνη σπάνια πάρθηκαν.

Τά έρεπια, που μάζεψε ή μακρόχρονη σκλαβιά, ήταν φυσικό νά άποροφήσουν όλόκληρη τήν προσοχή τών πρώτων κυβερνητών του τόπου αυτού τόσο, ώστε νά μή τους είναι δυνατόν νά προσέξουν τήν τέχνη.

Τό καταθλιπτικό μοιρολόι του ήμανέ, στά πρώτα μετά τήν άπελευθέρωση χρόνια, ήταν τό συνηθισμένο άκουσμα, που άνηχοσε, μέρα και νύχτα, στήν ελληνική γή. Κ' ήμοιαζε μ' ένα άτέλειωτο κλάμα, για τό κακό που έγινε στον τόπο αυτό τής χαράς άπ' τή μακρόχρονη σκλαβιά.

Μ' όλα ταύτα, μέσο σε μιά τέτοια άποκαρδιωτική περίοδο περιουλλογής κάθε είδους έρεπίων, βλέπουμε τόν Κυβερνήτη Καποδίστρια νά προσκαλεί άπ' τήν Εύρώπη μουσικούς για νά διαργανώσει τήν πρώτη όρχήστρα, τόν πρώτο «μουσικό θίασο» όπως έλεγαν εκείνο τόν καιρό.

Μέ τήν όθηξη του Όθωνος οι «μουσικοί θίασοι» έγιναν δύο. Σε λίγο άρχισαν νά έπισκέπτονται τας Άθηνas Ιταλικοί μελοδραματικοί θίασοι. Έτσι άρχισε ν' άκούεται στήν πρωτεύουσα του νέου Κράτους ή εύρωπαϊκή μουσική.

Δυό άποφάσεις τής Έλληνικής Κυβερνήσεως του καιρού εκείνου (1836, 1837) είναι για μās πολú διδακτικές.

Μέ τή μιά άπόφαση, ή δασκαλία τής μουσικής έμπαινε στο σχολείο τής Φιλεκπαιδευτικής Έταιρείας τό Άρσάκειο, (1836).

Μά τήν άλλη, ή βρώσο «Ψαλτική Σχολής», (1837). Αύτές οι άποφάσεις έχουν έξαιρετική σημασία, γιατί είναι άπό τίς λίγες περιπτώσεις που τό Κράτος ένδιαφέρθηκε τόσο για τήν έκκλησιαστική μουσική. Κι' άκόμα γιατί μās δείχνουν —κι' αυτό είναι τό σπουδαιότερο — πώς οι πρώτοι Κυβερνήτες είχαν καταλάβει άπό ποú έπρεπε ν' άρχισουν ή φροντίδα για τή μουσική άνόρθωση του λαού μας.

Η τέχνη—μπορεί κανείς νά ύποστηρίξει βάσιμα—σπάνια άπασχόλησε τό Κράτος. Έμεινε στα χέρια τής ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Μουσικοί σύλλογοι, μουσικές σχολές, φιλαρμονικές, χορωδίες, έκκλησιαστική μουσική, παιδαγωγική μουσική, όλα είναι έργα τής ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Μήπως και αυτά τά άνεγνωρισμένα Ψδεία μας δεν είναι έργα τής ιδιωτικής πρωτοβουλίας;

Μέχρι πρό όκταετίας άκόμη, ή μοναδική συμφωνική όρχήστρα τής πρωτεύουσας δεν ήταν κρατική ή ύδρική της και ή συντήρησή της όφειλόταν σε ιδιωτική πρωτοβουλία.

Σήμερα δεν γίνεται τίποτ' άλλο παρά νά συνεχίζεται ή άδιαφορία για τήν τέχνη, άδιαφορία που δυσ-

τυχώς έχει γίνει παράδοση στον τόπο μας. Η τέχνη κατάντησε καί αυτή είδος έμπορεύσιμο. Με τή διαφορά που ό καταναλωτής, έδó, δεν είναι σε θέση νά έντιμήσει τήν ποιότητα του έμπορεύματος, και τό Κράτος δεν παρεμβαίνει για νά τόν προστατέψει άπ' τή νοθεία. Η μουσική του κακού γούστου (ρεμπέτικο, σρέτικο, μπαγαμάς, άμανές, έλαφρό τραγουδι) στήν ύπηρεσία του έμπορικού κέρδους.

Ό έλεγχος του Κράτους δέ μπήκε ούτε στο ραδιόφωνο, που μεταδίδει διαρκώς τό λεγόμενο έλαφρό —πώς, νά μήν είναι έλαφρό, τόσο κούφιο που είναι!—τραγουδι. Και μεταδίδει άκόμα και τραγούδια στόλ ρεμπέτικο. Κι' έτσι είν' ίκανοποιημένοι όλοι, έπιχείρηση και πελατιά.

Στό άρθρο του κ. Χαλιάσα «Προσοχή στο Δημοτικό τραγουδι», που δημοσιεύτηκε στο παραμένο φύλλο, βλέπω νά γραφεί ότι «... ένα μέρος του ελληνικού λαού ζει μίαν άλλη πολιτισμένη πραγματικότητα».

Έπάνω σ' αυτό, ως μου έπιτραπέ νά κάμω τήν παρατήρηση πώς τό ποσοστό αυτό του λαού, που ζει τήν «πολιτισμένη πραγματικότητα», είναι τόσο μικρό, που δεν μπορεί νά μεταβάλει μία θλιβερή μουσική πραγματικότητα του συνόλου. Πόσοι άκούε καλή μουσική; Πολλό λίγοι. Και πόσοι άπ' αυτούς τους λίγους τήν καταλαβαίνουν; Έπισης πολύ λίγοι. Γιατί; Γιατί δεν τους βοήθησε κανείς. Περιβάλλον, οικογένεια, εκπαίδευση, έκκλησία, τι προσφέρουν στή μουσική διαπαικόηση του παιδιού, του νέου; Και έμια αυτό θάνοι ό «μορφωμένος» πολίτης, ή «έθνονοσα τάξεις» τής αύριου, ό πολιτικός που θά νομοθετεί ή μάλλον δεν θά νομοθετεί για τή μουσική και για τήν τέχνη γενικά, γιατί δεν θά ένδιαφερθεί ποτέ για τέτοια μικροπράματα.

Ό άείμνητος Νίκος Μπέρτος, μου έλεγε, πώς όταν, τόν καιρό τής κατοχής, συσκεπτόταν με άνωτέρους ύπαλλήλους κάποιου Ύπουργείου, για τή σύσταση Άνωτάτου Συμβουλίου τής Μουσικής, ένας άπ' αυτούς διατύπωσε τή άπόρία του, γιατί νά γίνουν διορισμοί διαπρεπών μουσικών και νά μην αποτελέσουν τό Συμβούλιο αυτό καθηγητές τής Άνωτάτης Σχολής Κωλών Τεχνών, ήλαδ ή ζωγράφος, γλύπτες και άρχιτέκτονες!

Τόσο ήταν νωχισμένους ό «μορφωμένοι» εκείνος άνώτερος ύπάλληλος.

Κι' όμως είμαστε ίκανοποιημένοι που ένα ποσοστό του λαού τής πρωτεύουσας, που δεν ύπερβαίνει τά 5 ομο, άκούει τήν κρατική όρχήστρα. Ποσοστό άσημαντόδου μάλιστα πολλοί άπ' αυτούς τους άκροτάς θεμιζόντων ανθρώπους άγραμμάτους, που άκούνε όστόσο μαθήματα πνευμασιακά!

Η έλλειψη μουσικής άγωγής, τόσο στο σχολείο όσο κι' έξω άπ' αυτό, είναι φυσικό νά έπιτείνει τή σύγχυση που ύπάρχει στις άντιλήψεις για τή μουσική. Ό λαός μας δεν είναι σε θέση νά ξεχωρίσει ποιά είν' ή καλή και ποιά ή κακή μουσική, ποιό είν' έμπνευ-

σμένο και ποιά φτιαγμένο, ποιά είν' του καλού και ποιά του κακού γούστου.

Πώς θά σταθεί έτσι Ικανός να έκτιμήσει τό δημοτικό τραγούδι, ποιά πολλοί τό θεωρούν πώς ταϊριάζει μονάχα στούς χωριάτες, ή τή βυζαντινή μελωδία ποιά τή θεωρούν κατώτερη του... έξευγενισμένου γούστου τους;

Τά παιδιά τής Έλλάδος τελειώνουν τό Γυμνάσιο χωρίς να γνωρίσουν τό ύπεροχα δημοτικό τραγούδι τής πατρίδας των και τίς θαυμάσιες βυζαντινές μελωδίες. Χωρίς θηλαγή να γνωρίσουν τήν έθνική τους μουσική.

Πώς μπορούμε ύστερα να ζητούμε απ' τό λαό μας να ενδιαφέρεται γιά κάτι ποιά δέν έχει γνωρίσει;

ERIC TAYLOR

Ο ΖΑΝ - ΖΑΚ ΡΟΥΣΣΩ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Μετάφραση ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ

Στό πρόσωπο του Ζαν - Ζακ Ρουσσώ οι περισσότεροι βλέπουν ένα μεγάλο Γάλλο φιλόσοφο, ποιά οι θεωρίες του αντίλαλρουν απ' άκρη σ' άκρη τής Εύρώπης, σκορπίζοντας τήν άμυχλώδη ειρήνη τής 18ης εκατονταετηρίδας και σαλπίζοντας θριαμβικά τόν έρχομό μιάς νέας εποχής κοινωνικών αλλαγών. "Όσο περνάοις ό καιρός τά πολιτικά συγγράμματα του Ρουσσώ έπισκιαζαν όλα τά άλλα, καθώς και τά γύρω από ένα σωρό θέματα και μέ τόν ίδιο ένθουσιασμό γραμμένα έργα του. Καμιά άλλη από τίς θεωρίες του δέν άσκησε τόσο μεγάλη επίδραση στην εξέλιξη τής πολιτικής σκέψης και πράξης, όσο αυτή ποιά άναπτύσσει στό «Κοινωνικό Συμβόλαιο». 'Ακόμα και όταν ζούσε ό Ρουσσώ δοξαζόταν μόνο σαν θεωρητικός κοινωνιολόγος, και μόλις αδειώνονταν κάποιας προσοχής οι άλλες του μελέτες. 'Ανάμεσα λοιπόν στό πλείθος τών άλλων αυτών μελετών του Ρουσσώ, ξεχωρίζουν οι μουσικές.

Κατά τά μέσα του 18ου αιώνα, ό Ρουσσώ ήταν γνωστός σαν μουσικός συγγραφέας. 'Ο Ντιντερώ μάλιστα σαν κύριος συντάκτης και έκδοτής τής «Έγκυκλοπαιδείας» ανάθεσε στό Ρουσσώ να γράψει σ' αυτή τά σχετικά μέ τή μουσική άρθρα, κρίνοντας ότι ή μουσική ήταν τό κέντρο του ενδιαφέροντός του.

'Αλλά ποιά ήταν ή μουσική μάρφωση του Ρουσσώ ώστε να του άνατεθή σά σέ ειδικό ή άρθρογραφία αυτή; Έντελός διαφορετικός από πολλούς διανοουμένους, ποιά ασχολήθηκαν μέ τή μουσική απλάς και μόνο γιά να συμπληρώσουν τόν κύκλο τών αισθητικών τους γνώσεων, ό Ρουσσώ υπήρξε ένας πρακτικός τής μουσικής, γνώριμος μέ τήν ουσία και όχι μόνο μέ τή θεωρία τής. Βέβαια οι μουσικές του γνώσεις και κριτική Ικανότητα βαδίζουν πολύ πού μπρός από τίς δημογραφικές του Ικανότητες. Κι' ή προσωπικότητα του Ρουσσώ, όταν κρινεται από μουσική σκοπιά, δέ βρίζεται στη συνθηκτική ή έκτελεστική του δυναμικότητα, άλλα

Πόσες φορές δέν άκουσα παιδιά τής πρωτεύουσής να μου λέν πως δέν τους άρέσει ή βυζαντινή μουσική, πως δέν τήν καταλαβαίνουν κ. ά.

Πρέπει ν' άποφασίσουμε να ένδιαφεροούμε γιά τήν τέχνη. Και να έξετάσουμε ποιά είναι τά μέτρα ποιά θα βοηθήσουν στη μουσική άνόρθωση του λαού μας. Κι' άκόμα να βρούμε από ποιά πρέπει ν' άρχίσουμε.

Τό παράδειγμα τής Κυβερνήσεως επί 'Όθωνος, νομίζω πως μπορεί να μάς βοηθήσει σ' αυτό, γιάτι είναι πολύ διδακτικό.

'Η Έκπαίδευση και ή Έκκλησία. Νά! τά δυό μεγάλα σχολεία του έλληνικού λαού, Είναι οι άποφασιστικοί γιά τήν προαγωγή τής καλαισθησίας του συντελεσταί!

στην πλατεία του γνώση γιά ό,τι μπορεί να όνομασθή τεχνική τής μουσικής. Πολλοί θα μπορούσαν ν' άμφισβητήσουν τό γεγονός αυτό, μα ή κρίση του Γάλλου μουσικολόγου Julien Tiersot ποιά είναι αυθεντία στην εξέταση του έργου του Ρουσσώ σαν μουσικού, άποστομώνει κάθε άντίρρηση. 'Η άλήθεια είναι, λέει ό Tiersot πως πραγματικά στο πρακτικό μέρος τής μουσικής ό Ρουσσώ δέν είχε ποτέ κάποιο μεθοδικό οδηγητή, κάποιο δάσκαλο, μα σαν αντίβαρο τής έλλειψής του αυτή έρχεται ή διαπίστωση, ότι κανείς τών τότε δέ μελετήσε τόσο βαθεία τή θεωρία και τίς άρχές τής μεγάλης αυτής τέχνης, όσο ό Ρουσσώ.

'Ο φιλόσοφος αυτός άσχολείτο πολύ μέ τή μουσική, και έγραψε βαθυστομάχστες άπόψεις γύρω από μουσικά θεωρητικά ζητήματα, ποιά πολλοί θα τά εφύρισκαν σκοτεινά και χωρίς ένδιαφέρον.

'Ηταν 30 έτών, όταν ήρθε στό Παρίσι και άνακοίνωσε μία μελέτη μέ τίτλο «Σχέδιο γιά μία νέα μουσική σημειογραφία» στην 'Ακαδημία τών Έπιστημών, τόν Αύγουστο του 1742. Τήν ίδια του αυτή, γιά ένα νέο σύστημα μουσικής σημειογραφίας, πλάτουμε όργωτερα και τό 1743 έξέδωκε τήν εργασία του αυτή μέ τόν τίτλο «Πραγματεία γιά τή σύγχρονη μουσική».

Τις εργασίες αυτές του Ρουσσώ πρέπει να άντικρούουμε σήμερα κυρίως σαν δείγματα τών τεχνικών του ένδιαφερόντων και τής ιδιοφυίας του, και όχι σαν πηγή γιά άνάλυση έπιστημονικών στοιχείων, γιάτι, έφ' όσον δέν έλμισσε σέ θέση ούτε καν τίς άνομαλίες τής σύγχρονης μας σημειογραφίας να τακτοποιήσουμε, είναι όλοφάνερο, ότι ένα έντελός καινοτόμο σύστημα δέ μπορεί να γίνει παραδεκτό εύκολα.

Τά σχέδια του, ποιά ήταν βασισμένα σέ ένα σύστημα εικονογραφικής πράρτασης τών φθογογράφων τής κλίμακος, δέν ήταν δυνατόν να εισχωρήσουν εύκολα στό πείδιον τής όργανικής μουσικής. 'Η μεθοδος αυτή δέν ήταν άλλωστε και τό πρωτόφαντο, ποιά όλη

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

την πρωτοτυπία που της έδωσε ή υιοθέτησή της από τον Ρουσόφ. Ο John Morley στη μεγάλη του βιογραφία του Ρουσόφ, μέσα στον ένθουσιασμό του για πράγματα, που δεν τὰ γνώριζε καλά, και σπρωγμένος από την ιδέα ότι χιλιάδες παιδιά θα μαινόσαν να διαβάζουν μελωδίες με το νέο σύστημα μέσα σε λίγες ήβρομάδες, δέ δίστασε ν' αποδώσει στον ήρωά του επινόηση, που γυρίζει άκέραια σχεδόν, αιώνας και αιώνας πίσω στην αφετηρία της, τους άρχαιους Έλληνες.

Ο Ρουσόφ τότε ήταν γνωστός στο Παρίσι σαν ένας μουσικός διανοούμενος και όταν ο Rameau, γέρον πιά και αναγνωρισμένος σε θεωρητικούς και σε συνθέτες όπερών, άρνήθηκε να γράψει τὰ μουσικά άρθρα της Έγκυκλοπαιδείας, ανάλαβε τὸ έργο αυτό ο Ρουσόφ, που μάλιστα έπαινε τις μουσικές άνακαλύψεις του Rameau, ανεξάρτητα από τον μεγάλο ένθουσιασμό που έτρεφε γι' αυτόν, όπως και οι άλλοι άλλωστε Έγκυκλοπαιδιστές. Στο «έρθμα» του προς τον M. Grimm, ο Ρουσόφ εξάγει την άνακάλυψη από τον Rameau τὸ βασίμου (*basse fondamentale*), σαν σταθμό στην Ιστορία της θεωρίας της μουσικής.

Παρ' όλ' αυτά στο γέρο μουσικό δεν πολυάρεσε ή έρμηνεία και ή άνατύπηση τῶν θεωριῶν του Ρουσόφ στην Έγκυκλοπαιδεία, και, τὸ 1755, δημοσίευσε ένα δοκίμιο «Πάνες για τή μουσική στην Έγκυκλοπαιδεία», στο όποιο απάντησε τον ίδιο χρόνο ο Ρουσόφ με τὸ «Εξέταση τῶν δυὸ άρχῶν του Rameau».

Άλλά άφορμή για μιὰ δόύτερη διαμάχη έβωσε ή σφιξη τῶν Ἰταλῶν buffons (καλλιτέχνες της *opera-buffa*) που έκτέλεσαν τὴ «*Serva padrona*» του Pergolesi, κωμική όπερα που είχε τερμάσει έπιτυχία. Τὸ Παρίσι άναστατώθηκε, κι ὁ καθένας ζητούσε με έξαψη έπιχειρήματα για νὰ αποδείξει τήν ύπεροχή ενός άπ' τους δυὸ ανταγωνιστές της όπερας, τους Ἰταλούς δηλ. και τους Γάλλους. Ο Λουδοβίκος XV πήγε με τὸ μέρος του Lully και του Rameau, γιατί στη Γαλλία ή όπερα έμεινε συντηρητική και πίστη στην παράδοση των Lully και Quinault. Στην Ἰταλία είχε γίνει ένα έξελικτικό βήμα από τήν καθαρά δραματικό τύπου μουσική του Monteverdi προς τὸ πλουσιότερο μελωδικό σὺλ της Ναπολιτανικής Σχολής τῶν Scarlatti, Leo, Porpora, Pergolesi. Η Βασίλισσα όμως εύνθησε τους Ἰταλούς «buffons» και ο Ρουσόφ και ο Έγκυκλοπαιδιστής τάχθηκαν με τὸ μέρος της («*le coin de la reine*» όπως έλεγαν). Ο Rameau θεώρησε τή διαμάχη τῶν buffons σαν προσωπική προσβολή.

Οι διφωνίες ανάμεσα στον Rameau και τους Έγκυκλοπαιδιστές είναι ή σαφῆ πλευρά του «Πολέμου τῶν buffons». Ο δέ Ρουσόφ, όσο πάει γίνεται και πιά θεητικός όταν αναφέρεται στον Rameau. Σε ένα χωρίο λέγει. «Με τὰ έργα του κ. Rameau συμβαίνει αυτό τὸ παράδοξο, ότι δηλ. τὸ νοίειαν τήν τύχη του χωρίς νὰ διαβαστοῦν ποτέ από κανένα. Άλλά κι αυτά τώρα έγιναν άχρηστα, άπό ὁ κ. D. Alembert έλαβε τον κόπο νὰ έξηγησὲ από τὸν σὺλ τὸ σύστημα τὸ βασίμου (*basse fondamentale*), τὸ μόνο χρῆσιμο και λογικό πράγμα, που μπορεί κανείς νὰ βρησὲ τὰ γραφόμενα του μουσικού αυτού».

Τὸν καιρὸ του Πολέμου τῶν Buffons ὁ Rameau σὺνθεσε και τήν όπερά του «*Le devin du village*», που είναι μιὰ προσάθεια νὰ δώσḡ στο Γαλλικό μελόδραμα μιὰ *opera-buffa* του Ἰταλικὸ τύπου. Ήταν κα-

ταπληκτική ή έπιτυχία της· μέσα στο 75 έπόμεινα χρόνια έγιναν 400 έκτελέσεις της. Μὰ μ' όλα ταῦτα τὸ έργο ήταν πάρα πολύ γαλλικό και μάλιστα τὸ μελοδραματικό τύπου του Lully, τόσο που, ὁ όπαδοί του βασιλιά στον Πόλεμο τῶν Buffons (*le coin du roi*) τὸ πήραν για ύπόβειγμα γαλλικό σὺλ ενάντια στο Ἰταλικό.

Τὸ πὸ σημαντικό θέμα μέσα σ' ἄλη αυτή τήν ύπόθεση τῶν Buffons είναι πὸς παρακινήθηκε ο Ρουσόφ νὰ γράψḡ τὸ αξιολογότερο του δοκίμιο για τή μουσική, αλλά και τήν πὸ δολοκρομῆνέ τοποθέτηση τῶν αντίληψῶν του γι' αὐτή, στην «Επιστολή για τή γαλλική μουσική» (*Lettre sur la musique française*) που άρχίζει με ένα πρόλογο, όπου με λίγες γραμμές δίνει τήν εικόνα τὸ πολέμου τῶν Buffons και άναπτύσσει τὰ γεγονότα, που τον έσπρωξαν στη δημοσίευση της «Επιστολής».

Λέγει λοιπὸν έδḡ, ότι περιέμενε νὰ πάψουν ὁ διαξιφισμοί, για νὰ δώσḡ τή γνώμη του. Στην πραγματικότητα όμως δεν θὰ μπορούσε νὰ βρη χειρότερο καιρὸ για τή δημοσίευση της, γιατί ή Έπιστολή αὐτή φούντωσε και πάλι τή φωτιά.

Στὴ θέση αὐτή όλα είναι καθαρά· ο Ρουσόφ μιλεῖ έρωρικά για τους Γάλλους συνθέτες «Είναι αλήθεια λέει, ότι εν και έχουμε έξαιρετικούς ποιητές, άκόμη και μερικούς μουσικούς δυνατούς, πὸρ' όλα ταῦτα νομίζω, ότι ή γλώσσα μας δεν είναι φτιαγμένη για τήν ποίηση και άκόμη λιγότερο για τή μουσική. Σχετικά με τούτο μπορὸ άμέσως νὰ έπικαλεσθῶ τή μαρτυρία τῶν ίδιων τῶν ποιητῶν. «Όσο πάλι για τους μουσικούς, ὅλοι πιά ξέρουν πὸς είναι ὄσκοπο νὰ τους σὺλβουλευάστε έσω και για τὸ πρῶτο μικρότερο αντικείμενο σέφης».

Τὸ νόημα του χωρίου αὐτοῦ είναι ή κατηγορία, ότι ή γαλλική γλώσσα είναι σκατάλληλη για τή μουσική και πάνω σε τούτο άκρίβως τὸ στήριγμα θεμελίωσε τήν θεωρία του, ότι ο Γάλλος δεν ἔχουν μουσική. Τὸ σημείο αὐτὸ άναπτύσσει πλήρως σε μερικά κεφάλαια του «Δοκίμιου για τήν καταγωγή τῶν γλωσσῶν». Λέγει λοιπὸν «Τὸ πρῶτο ξεκίνημα για τήν έρεση τῶν λέξεων έδωσαν ὄχι ὁ άνάγκες, αλλά τὸ πάθη. Δεν ήταν ὄυτε ή πείνα ὄυτε ή δίψα, που έκαναν τὸν άνθρωπο νὰ βγάλḡ φωνή, νὰ μιλήσḡ, αλλά ή άγάπη, τὸ μῦθος, ή συμπόνια, ή ὄργη... Με τὰ πρῶτα φελλέματα σχηματίστηκαν ὁ πρώτοι ήχοι, άνάλογα με τὸ εἶδος τὸ πάθος, που τους γέννησε. Η ὄργη γέννησε κραυγές άπειλητικές, που τις έθρῶναν ή γλώσσα και ὁ ὄδρανισκος. Άπ' τήν ὄλλη μεριά ή γλώσσα της τρυφερότητας ήταν πὸ λεπτή και τήν δημιουργοῦσε ή γλαττίδα. Η φωνή τούτη έγινε μουσικός ήχος, που ὁ τοιαυτὸ μόνον ήταν σ' αυτόν, ὄλλοτε πὸ σὺχοι ή πὸ σπάνιοι, και ὄλλοτε πὸ σκληροί ή πὸ άπαλοί, σύμφωνα με τὸ συναίσθημα, που ήταν δεμένο μαζί του.

Τρία είναι τὰ στοιχεία της μουσικής 1) μελωδία ή τραγούδι, 2) άρμονία ή *accompagnement* και 3) ρυθμός ή μέτρο. Νὰ τί λέγει γι' αὐτὸ ο Ρουσόφ. Η Ἄρμονία έχει τήν άρχή της τὸ φέση, γι' αὐτὸ είναι κοινή για ὄλα τὰ έθνη. Κι εν βρίσκονται μερικές μικροδιαφορές, ὄφείλονται στη μελωδία. «Ετσι ὁ ἰδιαίτερος χαρακτήρας της έθνικής μουσικής βγαίνει άπ' τή μελωδία μοναχά. Και τούτο πάλι παίρνει τὰ χαρακτηριστικά της γνωρίσματα από τή γλώσσα. Ο χρόνος είναι

γιά τη μελωδία, δτι ή σύνταξη στό λόγο. Είναι τό στοιχείο, πού συνδέει τίς λέξεις, ξεχωρίζει τίς φράσεις καί δίνει νόημα καί ουσία στό σύνολο. 'Ο Ρουσσώ πίστευε, πώς ή μουσική στήν πρωτόγονή της μορφή βγήκε από τόν ύψηλόφωνο λόγο. "Έτσι οι πάσιες (cadences) καί οι μουσικοί φθόγγοι γεννήθηκαν μαζί μέ τίς συλλαβές. Τό πάθος έκανε όλα τά όργανα να μιλούν, καί μέ τό φλόγα τους όμορφαιναν καί θερμαιναν τή φωνή. "Έτσι λέξεις, ποιήμα, τραγούδι, έχουν κοινή τήν καταγωγή...

Τά πρώτα γραπτά μνημεία στήν Ιστορία, οι πρώτοι χρῆσμοί, οι πρώτοι νόμοι ήταν έμμετροι. 'Η ποίηση ανακλύθηκε πριν άπ' τόν πεζό λόγο, καί τοῦτο θα έγινε άσφαλώς, γιατί τό πάθος μίλησε πριν άπ' τή λογική. Τό ίδιο συνέβη καί μέ τή μουσική. Δέν ύπῆρξε ποτέ άλλη μουσική άπ' τή μελωδία, ούτε άλλη μελωδία παρά ή ποικιλία τών ήχων τού προφορικού λόγου. ΟΙ τοιαῖοι δημοδούργησαν τήν τονικότητα (tonalité), οι ποσότητες τού μέτρο καί μπορούμε να ποῦμε, δτι ό άνθρωπος έκφραζόταν τού ίδιο συχνά μέ μουσικούς φθόγγους καί ρυθμό, όσο καί άδέρβωσα καί φωνή.

Δέν πρόκειται να κάνουμε έδω λεπτολόγη κριτική τών απόψεων αυτών. Μά υπάρχουν σ' αυτές δύο βλακικές παρανοήσεις, γύρω από τίς όποιες πρέπει να κάνουμε κάποια σχόλια. Καί πρώτα δέν έχουμε ντοκουμέντα πού να μᾶς δείχνουν, δτι ή μελωδία προήλθε άποκλειστικά από τόν λόγο καί δτι ή σε στιγμές πάθους προφάρα εξέλιχτηκε σε τραγούδι.

Αυτό τό είδος φυσικής κατάστασης είναι άνάλογο μέ τήν έξ ίσου μυθολογική-φυσιοκρατική (πρωτόγονη) κοινωνική κατάσταση, πού τήν πήρε ως βάση τής άρχης τής πολιτικής του φιλοσοφίας ό Ρουσσώ, καί ή άνίχνευση τού πάλι είναι περισσότερο καταστρεπτική γιά τό έπιχείρημά του. "Έπειτα δέν φαίνεται να παραδέχεται κάποια έμφυτη στόν άνθρωπο ρυθμική έννοια έκτός άπ' αυτήν πού πηγάζει άπ' τίς λέξεις. Τοῦτο είναι ένας σοβαρός περιορισμός καί ή σπουδαιότητα μιάς φυσικής (έμφυτης) έννοιας τού ρυθμού, πολύ πύ ζωτικής άπ' τή φανταστική ό Ρουσσώ, μπορεί να γίνη άνυλητή άπ' τή άμεση παρατήρηση

π.χ. τών ρυθμικών κτυπημάτων τών τομπάνων τών Ιθαγενών (tam-tam), άπ' τόν ρυθμό τού βασιμασίου μας ή τού γυριματος γιά κόμησης ώρα μιάς μαριέττας ή από κάθε πράξη πού επαναλαμβάνεται, ή καί άπ' τόν ρυθμό τού χορού. 'Ο Ρουσσώ λίγα πράγματα λέγει γιά τόν ρυθμό, καί τοῦτο βάθμια είναι σε βάρος τής θεωρίας του.

Στό "Λεξικό τής μουσικής" πού άργότερα αποσπάστηκε από τήν 'Εγκυκλοπαίδεια διαβάσουμε τά παρακάτω: "Όπως ή μελωδία παίρνει τόν χαρακτήρα της από τούς τονισμούς τής γλώσσας, έτσι καί ό ρυθμός βασίζει τή μορφή του στήν προσωπία καί μ' αυτό τόν τρόπο έχει σάν έργο του να δέικνει τήν τίς λέξεις. Σ' αυτό πρέπει να προσθέσουμε, δτι μερικά πάθη έχουν ένα φυσικό ρυθμικό χαρακτήρα, άπόλυτο καί ανεξάρτητο άπ' τή γλώσσα, όπως άκριβώς έχουν καί ένα μελωδικό. "Έτσι π.χ. ή λύπη προχωρεί καί μέ όργα καί κανονικά βήματα, μά έίσως καί μέ σιγανά καί άδύναμα. 'Η χαρά πάλι τρᾶβᾶ μέ γοργά καί ζωηρά, μά καί μέ έντατικούς καί όξείς ήχους. Άπ' όλα αυτά βγαίνει τό συμπέρασμα, δτι σ' όλα τά πάθη μπορούμε να διακρίνουμε ένα ότιμικό χαρακτήρα, πού όμως είναι δύσκολο να συλληφθῆ έξ αίτιας τής γενικότητας τών παθών αυτών, πού είναι πλεγμένα μέ άλλα προηγούμενα ή καί μεταξύ τους. Μέ τά παραπάνω ό Ρουσσώ έννοει, δτι ταχύτητα, καί δχι ρυθμός πηγάζει άπ' τά πάθη, καί ή ταχύτητα δέν έχει καμμία σχέση μέ τόν ρυθμό.

"Έπειδι λοιπόν ή μελωδία προήλθε άπ' τήν όμιλία καί έπειδι είναι ή ουσία τής μουσικής πρέπει να έχη τά πρωτεία.

'Η μελωδία, ή άρμονία, ή κίνηση καί ή έκλογή όργάνων ή φωνών είναι τά στοιχεία τής μουσικής γλώσσας, καί ή μελωδία, χάρη στήν άμεση τής συσχέτιση μέ τόν κόσμο τής γραμματικής καί τής ρητορικής, είναι εκείνη, πού δίνει σ' όλα τά άλλα τόν χαρακτήρα τους. Γιά τοῦτο πρέπει πάντα ή μουσική, τόσο ή όργανική, όσο καί ή φωνητική, να παίρνει ζήση από τό στοιχείο τού τραγουδιού.

(Συνεχίζεται)

HUBERT FOSS

ΜΟΥΣΙΚΑ ΝΕΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ

—Ένα από τά σημαντικότερα πρόσφατα μουσικά γεγονότα τής Βρετανίας ήταν άνουμφιβόλος, ή πρώτη έκτέλεση μιάς Συμφωνίας τού 'Αλαν Ρώσθορν. Τή Συμφωνία έπαιξε ή περίφημη όρχήστρα τής Βασιλικής Φιλαρμονικής 'Εταιρείας μέ διεύθυνση τόν Σερ 'Αντριαν Μπόουλτ. 'Η Βασιλική Φιλαρμονική 'Εταιρεία είναι ή ίδια πού έβωσε στόν Μπετόβεν—πολλά έργα τού όποιου είχε έκτέλεση τήν εποχή πού ζούσε ό συνθέτης—τήν παραγγελία να γράψη τήν 'Ενάτη Συμφωνία, καί σήμερα, όστερα από 185 χρόνια, ή 'Εταιρεία αυτή συνεχίζει τήν παράδοση τής μέ τήν παραγγελία τής νέας αυτής συμφωνίας στόν Ρώσθορν.

Ο συνθέτης άκόλουθησε τά παραδείγματα καί άλλων μεγάλων μουσικών (Μπετόβεν, 'Ελγκαρ καί Σιμπέλιου) καί δέν έγραψε μεγάλη συμφωνία παρά μόνο όταν έβγαζε σε ώριμη ηλικία. Τό πνεύμα του είχε έν τῶν μεταξύ εξέλιχθῆ μέ τή σύνθεση όλο καί μεγαλύτερων έργων, ώσπου έβγαζε στό ύψος τής πραγματικής συμφωνίας. 'Αρκεί να άκούσθι τού νέο του έργο καί ό πύ δύσκολοι άκραστές γιά να πεισθῆ δτι έβγαζε στό ύψος αυτό.

—Τελευταία παίχθηκε ένα όκνην νέο έργο τού Ράφ Βένον Ουόλλιας. Τό έργο αυτό, γιά όρχήστρα έγχόρδων, είναι ένα Κοντσέρτο Γκρόσσο άκόλουθῆ δμᾶς

μέλλον τόν τύπο τής σουίτας μέ τίς πλατιές κινήσεις πού χαρακτηρίζουν τίς Σουίτες τού Χαίντελ. Αυτό τό Κοντσέρτο Γκρόσσο γράφηκε ειδικά γιά να παίχθῆ στήν 21η έπέτειο τής Ιδρύσεως τών 'Αγγοτικών Σχολών Μουσικής. "Η κίνηση αυτή, πού ίβρωσε καί διεύθυνε ή Μίς Μαίρη 'Ιμπερσον, χωρίς μια έξαιρετική εκπαίδευση, κυρίως σε μουσική γιά έγχόρδα, στούς κατοίκους τής ύπαιθρου στά διάφορα άπόμαχα χωριά, σε άνθρώπους κάθε ηλικίας, από τούς μαθητές τού σχολείου ως τούς έφήβους καί τούς ένήλικες. Τό 1929 ύπῆρχαν τέσσερες τάξεις, δύο δασκάλοι καί 40 μαθητές. Τό 1950 οι αριθμοί αυτοί έχουν πολλαπλασιασθῆ. Σήμερα υπάρχουν 700 τάξεις 200 δασκάλοι καί 7.000 μαθηταί. Τό μεγάλο τόν ενδιαφέρον γιά τούς έρασιτέχνες μουσικούς καί τραγουδιστές παρακίνησε τόν Βάν Γουίλλιαμς να χρησιμοποίησθι ένα έντελως νέο τρόπο συγκρότησης τών μελών τής όρχήστρας έγχόρδων. Τό έργο τού λοιπόν αυτό παρουσιάστηκε έξαιρετικά πλούσια ένοσημιονομένο, καί ή μουσική του έχει τήν τόλμη καί τήν ευγένεια τών Συμφωνιών τού «του Λονδίνου» καί «της Θάλσσης», μέ τόν τόνο τής ώριμης φιλοσοφίας πού κυριαρχεί στήν Πέμπτη τού Συμφωνία σε ρέ μείζον. Κυρίως όμως τό Κοντσέρτο Γκρόσσο προοιέτι ένα έξαιρετικό έργο στό ρεπερτόριο τών πειραματιζομένων αλλά ένθουσιωδών έρασιτέχνων.

—Η συναυλία του θορτασμού της 21ης επέτειου των Άγροτικών Σχολών Μουσικής απέτελεσε εξαιρετικό γεγονός και σάν θέαμα και σάν μουσική έκθεση. Στο πρόγραμμα συμπεριλαμβάνονταν το **Κοντσέρτο για Σάλπιγγα** του Χάυντν, μερικά έργα του Πέρσελ, μερικά λαϊκά και θαλασσιάνα τραγούδια για χορωδία, ένα έργο του Μπάχ και ο **Ψαλμός 86** του Χόλστ. Τό 'Άλμπερτ Χάλλ του Λονδίνου ήταν γεμάτο, και η συναυλία αυτή τίμησε με την παρουσία της η Βασίλισσα Έλιοσάβη. Τίς όλοκληρη την πλατεία του τερατίου κτιρίου, από την όποια είχαν αφαιρεθή τα καθίσματα, είχαν τοποθετηθή 250 - 300 περίπου μαθηταί που έπαιζαν έγχωρα από όλες τις άγροτικές σχολές μουσικής. Γύρω από τό θργανο ήταν μία χορωδία από 1000 πρόσωπα, προερχόμενα ήτα από τά χωριά, και στή σκηνή βρισκόταν ή όρχήστρα. Ένα μεγάλο μέρος του Κοντατέρτου διεύθυνε ο Σέρ "Αντριαν Μπουλτ. Η μουσική τών 1500 περίπου μουσικών και τραγουδιστών απέδειξε τόν τεράστιο μουσικό ένθουσιασμό και τόν πόθο της μουσικής μόρφωσης, που φλογίζει τόν Βρετανικό λαό.

—Η Συμφωνική όρχήστρα του Λονδίνου προσέλαβε, με συμβόλαιο ένός έτους, τό Βιεννέσο μέστρο Γιόζεφ Κρίπς, για πρώτο διευθυντή της.

—Άρχισε σιγά - σιγά νά ανακοινώνεται τό πρόγραμμα της άνακτηρίου μουσικής περιόδου της Βασιλικής Αίθουσας Συναυλιών του Φεστιβάλ Βρετανίας 1951, τό Λονδίνο. Η πρώτη συναυλία θα δοθή στις 4 Μαΐου, θα παίξη ή Συμφωνική Όρχήστρα του Β. Β. C. τήν Πρώτη και Ένάτη Συμφωνία του Μπετόβεν και θα διευθύνη ο Άρταυρο Τσκανίνι. Στις δύο επόμενες συναυλίες, 6 και 8 Μαΐου, θα παιχθή και ή "Έκτη Συμφωνία σέ μι έλασσον του Βόν Γουλιλλιας. Έπίσης συναυλίες θα διευθύνουν ο Σέρ "Αντριαν Μπουλτ, με τή Φιλαρμονική Όρχήστρα του Λονδίνου, ο Σέρ Μάλκολμ Σάρτζεντ, με τήν Συμφωνική Όρχήστρα του

Λονδίνου, ο κ. Χάρρυ Μπλέτς με τούς έκτελεστές Μόσαρτ του Λονδίνου. Έπίσης, κατά τή διάρκειά του Φεστιβάλ, κάθε Τετάρτη και Κυριακή θα όργανωθούν τρεις σειρές συναυλιών, τις όποιες θα διευθύνουν ο Σέρ "Αντριαν Μπουλτ, ο Σέρ Τζών Μπαρμπρόλλι και ο Τζόζεφ Κρίπς, ο "Ιζαί Ντομπρόβεν και ο Γκούντο Καντέλλι. Ασφαλώς τήν προεξη άνοιξη σ' αυτή τήν περίφημη για τήν άκουστική της νέα αίθουσα, θα δοθή ένα από τά καλύτερα μουσικά Φεστιβάλ του κόσμου.

—Στήν ήουχη, αλλά πασιγνωστή πόλι του Ούνδωρ, ο διάσημος μουσικολόγος και διανοούμενος Δρ. Έντινιο Χ. Φέλλουος γιόρτασε τελευταία τή 80η επέτειο των γενεθλίων του. Ο Δρ. Φέλλουος, με τις εξαιρετικές του μουσικές έρευνες διέσωσε και έδωσε τή δυνατότητα σ' άλλους νά τραγουδούν και νά μελετούν τά έργα των Άγγλων συνθετών της σχολής Τυδώρ του 16ου και 17ου αιώνα. Αποκάλυψε σ' άλλο τόν κόσμο τή μουσική της Βρετανίας, στις δεκαετίες ήμέρες του Σαίξπηρ, του Μάρλοου και του Μπέν Τζόνσον. Ο Φέλλουος συνέλεξε σέ 36 τόμους τά μαριγιάλια της Άγγλικής Σχολής και σ' άλλους 32 τόμους διάφορες άλλες συνθέσεις της παλιάς Άγγλικής Σχολής. Ο ίδιος δέ συνέβαλε πολύ στή συλλογή των 10 τόμων της Έκκλησιαστικής Τυδορικής Μουσικής, και άπεκατάστρε και δημοσίευσε όλες τις έκκλησιαστικές και λαϊκές φωνητικές συνθέσεις του Γουίλλιαμ Μπέρντ, του μεγαλύτερου Άγγλου συνθέτη της έποχής του και τσως όλων των αιώνων, του όποιου έγραψε και τή βιογραφία. Τό έργο του βοήθησε πολύ στή ανάπτυξη του μουσικού αισθήματος του Άγγλικού λαού και είχε μεγάλη επίδραση ακόμη και στις σύγχρονες άγγλικές μουσικές συνθέσεις. Για όλα αυτά ο Δρ. Φέλλουος γχει κερδίσει τό θυμασμό και τήν εύγνωμοσύνη όχι μόνο του άγγλικού αλλά γενικά όλου του μουσικού κόσμου.

ΕΛΛΗΝΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Η πιανίστα Αίλια Λαλαούνη θριαμβεύει στό Παρίσι και άποσπεί τις πιο κολακευτικές κρίσεις για τό τελευταίο της ρεσιτάλ στήν αίθουσα Γκαβός. Η "Όπερά, ή "Παριζιέν", ή "Ελαρί - Πρές, ή "Κρί ντέ Παρί, άμυλλόνται σέ έπαινους και χαρακτηρίζουν τήν Έλληνίδα καλλιτέχνίδα σάν πιανίστα με τέλει γούστο, γραμμή και άρχιτεκτονική μοναδική, που συμπληρώνει τή δεξιότητά της μ' ένα παίξιμο εις βάθος.

Άκόμα δυό ρεσιτάλ στό Μόντε - Κάρλο της προσέδωσαν τις ίδιες έπαινετικές κριτικές. Η Αίλια Λαλαούνη θα ξαναπαίξει στή Νίκαια και στό Μόντε - Κάρλο, με τήν όρχήστρα της Ραδιοφωνίας. Στο Λονδίνο, έπίσης θα δώσει ρεσιτάλ στις 5 Μαΐου. "Αν, όπως πιθανότατα συζητείται, έμφανισθεί και στήν Τουρκία, τότε θα έχομε τή ευκαιρία ν' άκούσαμε και μες τήν έκλεκτή μας καλλιτέχνίδα.

—Ο διακεκριμένος Κύπριος συνθέτης και μουσικολόγος κ. Σόλων Μιχαηλίδης προσεκληθή, για δεύτερη φορά, ως μέλος της Πενταμελούς Διεθνούς Κριτικής Έπιτροπής στό Μεγάλο Διεθνή Μουσικό Διαγω-

νισμό του Φεστιβάλ της Ουαλλίας, που θα γίνει από τις 3 ως τις 9 του προσεχούς Ιουλίου. Έπι πλέον τό χορωδιακό έργο του «**Crux Fidelis**» (Πιστός Σταυρός) έχει καθορισθεί από τό Καλλιτεχνικό Συμβούλιο του Φεστιβάλ ως υποχρεωτικό για τό Διαγωνισμό Μικτών Χορωδιών.

—Ο κορυφαίος Έλληνας τένερος "Οδυσσέας Λάππας, είχε μία μεγάλη έπιτυχία που ήμερών στήν Όπερα του Μόντε - Κάρλο, όπου έτραγούδησε «Παλιάτσου». Η έπιτυχία του τόν υποχρέωσε νά έμφανιστεί και πάλι, στήν ίδια Όπερα του Λεονκαβάλλο τις 31 Μαρτίου.

—Μεταδίδονται ειδήσεις άπ' τό Παρίσι για τήν πιανίστα Βάσω Δεβετζή. Μετά τήν πρώτη της έπιτυχή έμφάνιση ως σολίστ με μέστρο τόν Άλμπερ Βόλφ, έσημείωσε μία καινούργια έπιτυχία στήν 3η συναυλία έργων **Beethoven** που όργάνωσαν στήν αίθουσα Γκαβό ο «Επαριανές Μουσικές Νόχτες». Στή συναυλία αυτή έπαιξε τό 3ο Κοντσέρτο του **Beethoven**.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ

—Τις 13 και 15 Μαρτίου έκαμε τήν εμφάνισή του στό θέατρο «Ολύμπια» ό διάσημος βιολονίστας Γε-
χοῦντι Μενουίν. Στό πρώτο ρεσιτάλ έπαιξε έργα Μπε-
τόβεν, Μπάχ, Ραβέλ και στό δεύτερο, Μπετόβεν, Μπάχ,
Μπαράκ, Πλακινίν. Στό πάνω τόν συνοδεύσε ό κ.
Τάσος Γιαννιπούλος. 'Ο κ. Μενουίν έπαιξε μπροστά
στούς "Έλληνες Βασιλείς γιά τή «Φανέλλα τού Στρα-
τιώτη» σέ μίαν ειδική συγκέντρωση στή Βελγική Πρε-
σβεία όπου φιλοξενήθηκε.

—'Η γνωστή Πολωνίδα πιανίστα κ. 'Ιλόνια Κάμπο, έμφανίστηκε στό 'Αθηναϊκό κοινό στήν αίθουσα τού «'Ορφώεω» ως σολίστ τής Κρατικής 'Ορχήστρας 'Αθη-
νών. 'Επαιξε τό κονοέρτο τού Mozart σέ ντό έλ.

—Στήν αίθουσα τού 'Ωδείου 'Αθηνών δόθηκε τίς 23 Μαρτίου συναυλία έργων Θ. Καραωτάκη. 'Ελαβαν μέρος ό κυρίεσ Κλ. Καραντινού και Ν. Φραγκιά - Σπη-
λιοπούλου τραγοῦδι, 'Αλ. Λυκούδη πιάνο, Θ. Καϊσαρ-
η - 'Αράκη έρπα, και ό κ. Σ. Ζαργάνης φλάουτο.
'Ακούστηκαν τραγοῦδια σέ στίχους Γρυπάρη, Μζαλακά-
ση, Καραθίου, Σκίπη, Σπ. Παναγιωτοπούλου, τά «'Ερ-
ωτικά» σέ στίχους Ουράνη και τά «Θεία δώρα» σέ
στίχους Παπαναυίου.

—'Ο Τούρκος πιανίστας 'Ομέρ Ρεφίκ έδωσε ένα
ρεσιτάλ τίς 23 Μαρτίου στό «Κεντρικό» μέ έργα
Σοπέν.

—'Ο διάσημος χορευτής Κράτσοπερκε υπέγραψε
συμβόλαιο γιά τρεις εμφανίσεις τόν 'Ιούλιο, στό θέα-
τρο 'Ηρώδη τού 'Αττικού και στούς Δελφούς: οι εμφα-
νίσεις αυτές θα γίνουν γιά λογαριασμό τού «'Ετους
'Αποδήμιου 'Ελληνισμοῦ».

—'Ο τυφλός 'Έλλην πιανίστας κ. Γ. Θέμελις, θα
εμφανισθεί αυτό τό μήνα στό 'Αθηνιακό κοινό. Στό
μεταξύ συμπλήρωσε ένα καινούργιο κύκλο εμφανίσεων
στήν 'Ολλανδία και 'Αγγλία. Οι έφημερίδες έκράστηκαν
μέ μεγάλο θαυμασμό γιά τήν τέχνη τού διαλεχτού
'Ελληνα πιανίστα. Είδικά ή «'Ιβνικ Στάνταρτ» γράφει
γιά τό κονοέρτο του στό 'Άλπερτ γάλλ όπου πραγ-
ματοποιήθηκε πραγματικό ρεκόρ κομποσημύρας γιά
κονοέρτο. 'Ακόμα ανέφερε τή μεγάλη έπιτυχία τού Γ.
Θέμελι στο κονοέρτο τού Schumann μέ τήν όρχήστρα
τού Β. Β. C. και όπύ τή διεύθυνση τού σέρ Μάλκολμ
Σάρτζεντ. 'Αλλά και στήν 'Ολλανδία είχε τήν ίδια έπι-
τυχία: ό κριτικό τής Χάγης και τού 'Αμστερδαμ
χαρακτήρισαν τίς εμφανίσεις του σάν τό μεγαλύτερο
μουσικό γεγονός τής σεζόν. 'Ο διαπρεπής πιανίστας
θα εμφανισθεί πιθανότατα και ώς σολίστ τής Κρατικής
'Ορχήστρας 'Αθηνών μέ μάετρο τόν κ. Α. Παρίδη.

—Τό έλεκτό πιανιστικό ζευγάρι 'Αντώνιος και
Κατίνα Σκόκου έβισαν ένα έξαιρετικό ρεσιτάλ έργων
γιά δύο πιάνο στό «Κεντρικό» τίς 22 Μαρτίου.

—Στό Γαλλοελληνικό Σύνδεσμο έγινε μιá συναυ-
λία τίς 23/3 μέ συμμετοχή τής Δίδος Γίτσας Σαλβάνου
(πιάνο), τού κ. Γ. Λυκούδη (α' βιολί), 'Αποστολίδη
(β' βιολί) και Κοφίνο (βιολοντσέλλο). 'Επαιξαν δύο
κονοέρτα Mozart γραμμένα πάνω σέ δύο σονάτες
τού Ι. Χ. Μπάχ, γιά πιάνο, μέ συνοδεία 2 βιολιών και
βιολοντσέλλο.

'Η Δνίς Σαλβάνου έρμήνευσε στό α' μέρος τού
προγράμματος δύο έργα Σοφμπερτ - Σονάτα και 'Εμ-
προμπύ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΑΝΑΓΕΚΤΗΚΟ 'ΕΡΕΘΙΣΜΟ

ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ Α.Ε.
'ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΛΙΑΣ 3
ΤΗΛΕΦ : 25504

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
'Ετήσια Δρ. 40.000
'Εξάμην. * 20.000
Τρίμην. * 10.000
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ
'Ετήσια Α. Χ. 1.000
ή δόλα. 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

(LE MOUVEMENT MUSICAL)

REVUE MUSICALE BIMENSUELLE
EDITEE P R LE SOCIETE MUSICALE
ET D'EDITION

3, RUE PHIDIAS - ATHENES

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μέ τόν Α. Ν. 1099
Διευθυντής :
Π. ΚΟΤΣΙΡΑΚΗΣ
'Οδός Αιτωλέου 18
Προϊστάμενος Τυπογράφου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ
Α. Σταματιδίου 30

—Τις 26 Μαρτίου, στό Κεντρικό, έδωσε ένα ρεσι-
τάλ τραγοῦδιού ή νέα λυρική όφίφωνος κ. 'Αλίκη Σω-
φρονιάδου, μέ λαμπρή έπιτυχία. 'Η κ. Σωφρονιάδου
πού μόλις έπέστρεψε από τή Βιέννη — όπου έμελέτησε
κοντά σέ έλεκτικούς καθηγητάς — πρόκειται νά ζανα-
φύγει γιά τήν Αυστριακή πρωτεύουσα, μέ ένδιαφέρου-
σε προτάσεις συμμετοχής εις τήν όκει 'Οπερα. 'Η έ-
κλεκτή καλλιτέχνης τραγοῦδισε έργα : Μπάχ, Καμπρά,
Μότσαρτ, Σοφμπερτ, Σοφίαν, Βόλφ, Βέρντι, Γκρήγκ,
Μπιζέ, Παλλαντινί, κ.λ.π.

—Στόν έορτασμό τίς 25 Μαρτίου στό Νεώκλιο, έ-
λαβε μέρος και τό όκει 'Ελ. 'Ωδεϊών μέ τό έργο τού Δ.
Μπόργη 'Χαρουγή. Τήν παράσταση παρηκολούθησαν
έπίσημοι και πλήθος κόσμου.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβαμε τά κάτω ή βάρματα εις χιλιάδες
δραχμύν και εύχαριστούμε : από Μ. Χαχαριδάκη δρ.
60, Κ. Παρασκευόπουλον δρ. 10, Κολοκάκη Χ. δρ. 20,
Ρ. Ζαγοραίου δρ. 40, Α. Γεωργολοπούλου δρ. 49, Β.
Χαραμίν δρ. 120, Χρ. 'Ανδρουλιδάκη δρ. 45, Γεωργού-
του δρ. 5, Ι. Καρατζάς δρ. 5, Σωματιέον 'Ελλήνων
'Επαγγελματιών δρ. 5, Α. Σφορόπου δρ. 10, Κ. Λεκα-
τοάς δρ. 20, Γ. 'Αγαπίτης δρ. 20, Πανελλήνιος Μουσι-
κό Σόλλογος δρ. 20, Σ. Μάγκος δρ. 20, Κάκια Κοκκι-
νάκη δρ. 20, Μ. Κωνσταντινίδης δρ. 10, Σωματιέον 'Η-
θοποιών δρ. 20, Φ. Κυριακού δρ. 40, Δεμέναγα δρ. 40,
Π. Κόντος δρ. 20, Ρ. Καραμάνου δρ. 20, Μ. Καλοφο-
πούλου δρ. 20, Δ. Στεργίου 'Ωδεϊον Λαρίσης δρ. 213, Α.
Σουρέ δρ. 24, Α. Φαγνρίδου δρ. 96, Α. Διασίτη δρ. 20,
Μ. Βινιέρη δρ. 20, Ν. Παλαιολόγου δρ. 21, Μ. Μαρκοῦ-
ζου δρ. Α. Καμπάνη δρ. 20, Μ. Γρίτσου δρ. 20, Β. Καρα-
μπέτσου δρ. 20, Χ. Παπαλεάκη δρ. 20, Μ. Μαχαί-
ρας δρ. 105, Ε. Κωνσταντάρα δρ. 20, Ε. Φαραν-
τάτου δρ. 40, Ν. Τσιλιφής δρ. 20, Βασεγόβεν
δρ. 40, Η. Κορομηλάς δρ. 20, Μ. Πολίτου δρ. 20, Μ.
Κοράκη δρ. 20, Τσουλουγόπουλος δρ. 20, Μ. Γουσαρά-
κη δρ. 20, Α. Παππά δρ. 20, Μ. Καρατζά δρ. 40, Σ.
Δαρνακούδας δρ. 40, Μ. Κασαρού δρ. 40, Β. Πίπη
'Ωδεϊον Θεσσαλονίκης δρ. 200.

ΠΑΡΑΚΛΗΣΙΣ

Μέ τό παρόν τεύχος μνημό 'Απριλίου κλείνει τό α'
έξάμηνο τού δεύτερου έτους τής έκδόσεως τού περιο-
δικού μας Παρακλήσιου και κ.κ. συνδρομητά τών ό-
ποιων έλαβη ή έξάμηνη συνδρομή νά τήν ανανεώσουν
διά τό Β' έξάμηνον. 'Οσοι δέ καθυστεροῦν και τήν
συνδρομήν τού Α' έξαμήνου θα μάς υποχρεώσουν άν
μάς τήν έξοφλήσουν τό ταχύτερον.

Δέν φθάνει νά παίρνετε τό περιοδικό πρέπει
και νά τό διαβάσετε. 'Εχετε πολλά νά ώφεληθήτε.

ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΕΤΕ

τό Περιοδικό όταν ευχρόμησε
έστω και ένα συνδρομητή.

ΗΡΑΚΛΗΣ

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
(ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ: ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡ. ΑΣΦΑΛ. ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.)
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΚΥΡΙΩΤΕΡΑΣ ΠΟΛΕΙΣ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ:

ΠΥΡΟΣ ———
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ
ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ
ΘΑΛΑΣΣΗΣ ———
ΣΚΑΦΩΝ ———
ΠΟΛΕΜΟΥ ———



ΑΘΗΝΑΙΒΟΥΛΗΣ 1

ΤΗΛΕΦΩΝΑ: 20601, — 28261, — 31101
Μετά τας εργασίμους ώρας 72.388

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ:
ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30
= ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43.061

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΓΓΛΙΚΩ ΛΟΥΔ

