



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

**31**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- |                     |   |
|---------------------|---|
| ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ  | Οι βασιλείς τοῦ πιάνου  |
| ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ   | Τρουβαδοῦροι. Οι συνθέτες — ποιη-<br>τές τοῦ μεσαίωνα.  |
| ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗ | Ὁ δεύτερος ἦχος   |
| ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ |   |
| — ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ        | Λουδοβίκος βάν Μπετόβεν   |
| ERIC TAYLOR         | Ὁ Ζάν - Ζάκ Ρουσσώ, φιλόσοφος καὶ<br>μουσικός (Μετάφ. ΚΛΕΟΠ. ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ)                                     |
| HUBERT FOSS         | Τὸ φεστιβάλ τῆς Βρετανίας.<br>Ἕλληνες μουσικοὶ στὸ ἐξωτερικὸ<br>Μουσικὴ κίνηση στὸν τόπο μας<br>Ἄλληλογραφία. |

ΕΤΟΣ Β' = ΜΑΪΟΣ 1951 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

# ΧΑΡΤΗΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

- Παραρτήματα τὰ ἑποῖα λειτουργοῦν
- Παραρτήματα ὑπὸ ἴδρυσιν

Τὸ Δημοτικὸν Ὁδεῖον Λαρίσης, ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν μας ἐπίβλεψιν



ΣΥΛΛΟΓΟΣ  
ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΜΕΓΑΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ  
ΛΑΙΑΣ ΒΟΥΛΟΓΡΦΗ

ΑΡΧΕΙΟ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ

ΚΕΚΚΥΡΑ

ΤΡΙΚΑΛΛΑ

ΛΑΡΙΣΙΑ

ΣΟΛΟΣ

ΛΑΜΙΑ

ΧΑΛΚΙΣ

ΧΙΟΣ

ΠΑΤΡΑΙ

ΚΟΡΙΝΘΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ

ΠΥΡΓΟΣ

ΝΑΥΠΛΙΟΝ

ΣΥΡΟΣ

ΣΠΑΡΤΗ

ΚΥΠΡΟΣ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ

ΛΑΡΝΑΣ

ΑΜΜΟΧΕΣΤΟΣ

ΛΕΜΕΣΟΣ

ΧΑΝΙΑ

ΡΕΘΙΜΝΟΝ

ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ

Τῆς Κας ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

## ΟΙ ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὰς Ἀθήνας τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ πιανίστα Βίλελμ Κέμπερ, ποῦ σημεῖωσε θριαμβευτικὴς ἐπιτυχίας ἐπὶ δύο ρεσιτάλ του καὶ ἐπὶ συμφωνικῆ συναυλίας, μὰς ἔφερε ἀνδρομικτὰ στοὺς δοξασιμένους καιροὺς τῶν «βασιλέων τοῦ πιάνου» ποῦ κυριζοῦσαν ἄλλοτε μὲ τὴν κομοκρατορία τοῦ καὶ φώτισαν μὲ φλογερὰς ἀναλαμπὰς μετεώρων τοὺς καλλιτεχνικοὺς οὐρανοὺς τῆς ἐποχῆς τους. Οἱ μεγάλοι παῖδες τῆς γαυρίας τῆς μεταπυροβεντικῆς ἐποχῆς, ὁ Τέρνερ, ὁ Χούβελ, ὁ Κέσλερ, ὁ Φήλντ, ὁ Μόσελερ, μόρφωσαν τεχνικῶς καὶ μουσικῶς τοὺς μεγαλοφυεῖς πιανίστες τοῦ ρομαντικοῦ αἰῶνος, ποῦ ἀναδημιούργησαν ἐπάνω ἐπὶ ἐξελιγμένα «πιάνο κονσέρτου» ἄλλους τοὺς μεγαλόκοσμοις τῆς μουσικῆς. Ἐνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ρομαντικοὺς κατακτητὰς τοῦ πιάνου, ὁ Σίγμουρντ Τάλμπεργκ, σύγχρονος τοῦ Λιστ καὶ ἄντιπαλὸς του, ἐπὶ κράτος τῆς ἀστραφτερῆς βελιτεχνίας, προκάλεσε τὴ γενικὴ κατὰπληξί καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸ ἐπὶς περιόδους τοῦ ὅλη τὴν Εὐρώπην καὶ τὴν Ἀμερικὴν. Ὁ Τάλμπεργκ, φανερώσει πρώτος μὲ τὸ παιζιμὸ του τὴν διαβαθμίσει καὶ τὴν διαφορῆς στοὺς χρωματισμοὺς τῆς ἰσχυρότητας, καὶ ἠαμαλοῦσε τὸν κόσμο μὲ τὸ χάρισμα ποῦ εἶχε νὰ «τραγουδᾷ» μὲ τὰ δάκτυλά του ἐπὶ τὸ πιάνο μὲ ἀνάγλυψη πλαστικότητα καὶ μεταβολτικὴ συγκίνησι τὸς μελωδίας, ἐνῶ ἐπὶ καθαρὰς πιανιστικῆς μέρῃ τῆς εὐλυγισίας καὶ ἡ δυνάμει τῶν χερῶν του προσέδιδαν ἕνα συμφωνικὸν μέγαλειον. Οἱ μουσικογράφοι τῆς ἐποχῆς ἐξείρισαν μὲ ἐμπνευσμένα λόγια τῆς ὥρας ἐσοροπὴν τοῦ μεγάλου αὐτοῦ καλλιτέχνη, ποῦ μετέβαλλε τὸ πιάνο ἐπὶ ἐκκλησιαστικὸν ὄργανον, μὲ βαθειὰ παλλόμενες ἀνθρώπινες, ἀλλὰ καὶ αἰθέριες ἀγγελικὰς φωνάς.

Ὁ Καλκμπρένερ, σύγχρονος του καὶ πολέμιος τοῦ Λιστ, τοῦ ὁποίου ἐβλεπε μὲ φόβον τὸ ἄστρο ὡς ἀνατέλλει, ἦταν πρὶν ἀπ' ὅλα, ἕνας καταπληκτικὸς βιρτουόζος, ἕνας πιανίστας-εμπροσθοῦς, ἀξιὸς νὰ συναρπάξῃ καὶ νὰ θαυμάσῃ μὲ τῆς χειμαρρῶδους ἐπιπέλασις τῶν *octaves*, τῶν *arpeggios* καὶ τῶν βροντερῶν ἄκκορντων, ποῦ ὄργανον μὲ φωτιὰς καὶ σιπῆς τὸ πιάνο. Καὶ οἱ δύο βίαιος αὐτοῖ «βασιλεῖς» τοῦ πιάνου, ἀναγκάσθηκαν νὰ ὀποκίψουν ἐμπρὸς ἐπὶ τὴν μεγαλοφυῖαν τοῦ Λιστ καὶ νὰ παραδόσουν ἐπὶ αὐτὸν τὰ σκήπτρα τοῦ πιανιστικοῦ κράτους.

Ἡ τέχνη τοῦ Λιστ ἐπὶ τὸ πιάνο ἔθεσσε ἐπὶ σὺνολον τοῦ πιάνου, ὅπως καὶ ἄλλῃ τῆς ζωῆς του. Περνοῦσε ἐπὶ ἡρωικῶς κατακτητῆς μῆσα ἐπὶ τοὺς ἀνθοστρωμένους δρόμους τῆς ζωῆς, σέρνοντας ὑποτακτικὸς ἐπὶ ὄργανον τῆς τέχνης του, πρὶν γίγνησι, βασιλεῖς, φιλοσόφους, γυναῖκες τοῦ πνεύματος, τῆς ὁμορφίας καὶ τῆς ἀγάπης, ἄλλους τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς τοῦ χωρὶς διακρίσει καὶ πλῆθι ἀνθρώπων μαγεμένων. Παιδιάκι θαυματουργικὸ μὲ τὰ βοστρυχωτὰ μαλλιά καὶ τὰ ἄσπρα μῆλα, — νέος προφήτης ἰδεολογίας μὲ τὴν ὥρα καὶ τὸ σύμβολο του, καὶ τὸ λιγερὸ ἀνάστημα — ἀράσιος ἄνδρας κατακτητικὸς ποῦ γονάτιζαν ὄλοι ἐμπρὸς ἐπὶ τὴν δυνάμει του — γέροντας

τιμημένους ἀπὸ τοὺς μεγάλους καὶ τοὺς ἱσχυροὺς τῆς γῆς, ποῦ νύτωνα ἐπὶ χρόνια τοῦ δοξασιμένου ἡλιοβασιλέματος τοῦ ἱερατικὸν σχῆμα ἐπὶ ἕνα κορόμφαμα τοῦ ἰδεολογικοῦ τῆς ζωῆς του, ὁ Λιστ ἐτάθηκε πάντα ὁ μεγάλος ρωμαντικὸς ἦρωες τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ αἰσθηματος, ὁ ἀφῶνος καὶ ὑγιεινικός ἱππότης τῆς τέχνης. Ἦταν ὁ πιανιστικὸς κολοσσὸς τῆς δυνάμεως, τῆς λάμψεως καὶ τοῦ μεγαλείου καὶ μαζὴ ἕνας ἀπὸ τοὺς βαθυτέρους μουσικοὺς στοιχαστῆς ὄλων τῶν ἐποχῶν. Ἦταν ἕνας περιλάμπρος ἐξωτερικὸς διακομητῆς, καὶ μαζὴ ἕνας ἐσωτερικὸς ποιητῆς τῶν ἐνδομύχων ψυχικῶν κόσμων. Ἐνας μεγαλοφυῆς πλάνης τῆς Τέχνης, καὶ μαζὴ ἕνας δραματικὸς καὶ ἕνας μουσικὸς προφήτης. Στὸς κόσμοις τοῦ πιάνου ποῦ δημιουργεῖ ὁ ἴδιος, ἀπομονώσεται ἐπὶ μίαν ἀπροσπέλαστον κορυφὴν. Γύρω του συγκεντρώνονται διαρκῶς γὰ νὰ πάρουν μίαν ζωτικὴν σιπῆ τῆς μεγαλοφυῖας του, ὁ ἐλαφρικὸς προικημένον μουσικὸν νέον τῆς ἐποχῆς του, ποῦ ἀναδελιχθῆκαν μὲ τὸν καιρὸ διάδοχοι πιανιστές : ὁ Χάνς φὸν Μπύλορ, ὁ Τάουσιχ, ὁ Ράφφ, ὁ Ζάουερ, ὁ ντ' Ἀλμπέρ, ἡ Σοφία Μέντερ, ὁ Σιλότι, ὁ Σγκαμπάτσι, ὁ Λαυτίν, ὁ Ροζεντάλ, ὁ Νικίτς, ὁ Στάβενχάγκεν, ὁ Κλίντφορτ, ὁ Ραϊζένδουερ καὶ ἄλλοι, ποῦ συναποτελοῦσαν γύρω του ἕνα φλογισμένον κύκλον μουσικῆς λατρείας καὶ ἐνθουσιασμοῦ, ἐπὶ τὴν καλλιτεχνικὴν πόλιν τοῦ Βάιμπερ, τῆς δοξασιμένης ἐπὶ ὄνομα του.

Σύγχρονα μὲ τὸν Λιστ, ζῶσει καὶ ἔλαμπε μὲ μίαν ἀπόκοσμη μελιχρὴ φεγγαβολή, ἕνας ἄλλος ὑγιεινικός κατακτητῆς τοῦ πιάνου, ὁ Φρειδερίκος Σοπέν. Ὁ Σοπέν εἶναι ὁ μεγάλος λυρικός ποιητῆς τοῦ πιάνου ὁ Μπάβρον τοῦ πιάνου. Αὐτός, ὁ πονεμένος λυριστῆς μὲ τὰ γλωσσὰ, τὰ σκιώδη χέρια, ἐμπνοῶσε μὲ ἄπ' ἐπὶ τὸ πιάνο ἄλλους τοὺς μικροκόσμοις καὶ τοὺς μεγαλόκοσμοις τῆς Μουσικῆς. Φανερώσει ὄργανον ἀράματα, καὶ θέσει μελαγχολίας, καὶ μαγεμένους παραδύσεις, ποῦ κατοικοῦσαν μονήρεις θλιμμένους ψυχάς. Τὸ παιζιμὸν τῆς μίαν πονεμένην χιμωρία, ποῦ οὐποσοῦς διαρκῶς τὰ χέρια τῆς ὀρμικὰ συμπλέγματα ἄθεσαστα ἐπὶ κάλλος. Μὰ ἦταν καὶ σιτιμῆς, ποῦ τὰ σκιώδη χέρια του ὄργανον τὸ πιάνο μὲ τὴν μεγάλην πατριωτικὴν φλόγα, μὲ τὴν πολυμήχανον ὀρμὴ καὶ τὴν ἡρωικὴν θέλησι ἐπὶ δυνάμει κατακτητῆ ποῦ φανερόνεται στοὺς δημιουργικὸς ρυθμοὺς του. Ὁ Σοπέν ἀνακαινίζει ἄλλῃ τὴν τεχνικὴν τοῦ πιάνου. Στὸ κάθε δάκτυλο προσβῆσι μίαν δικὴν του ἀτομικότητα. Στὸ ἄριστερον χέρι ἐπιτελεῖται σημαντικὸτατον ρόλον. Ἐφευρίσκει διαρκῶς νέους συνδυασμοὺς νέες ἀποκαλυπτικὰς φόρμες, νέες πρωτόφαντες μονοφωνίας, καὶ ἐκμεταλλεύεται τὰ δύο πεντάλι μὲ καταπληκτικὸς τρόπον. Ὁ Λιστ εἶναι ἕνας ὑπεράνθρωπος. Ὁ Σοπέν εἶναι ἕνας ἀνθρώπος — σὺμβολον, ποῦ ἀποθεῖται μὲ τὴν μουσικὴν τοῦ τὴν ἀνθρώπινον ὄδον. Πῶς θρηνῆ, τραγουδεῖ ὀνειρεῖται, πᾶσαι, κηρύττει ἐπάνω ἐπὶ τὸ πιάνο τὰ φλογερά κηρύγματα του, ποῦ σκορπίζει μὲ τῆς κλειδάς τῶν ἐρωτοπαθῶν τραγουδιῶν του ὑπεροσῆσι θλιμμένους ἀκτίβες. «Ὁ Σοπέν ἀνήκει ἐπὶ ὅλα τὰ ἔθνη — γράφει ὁ Χάτιν. — Εἶναι Πολωνός ἐπὶ τὴν ψυχῇ, Γερ-

μανός στην τέχνη και στη σοφία, 'Ιταλός στη ποίηση, Γάλλος στην εруβμια και την αναφερωμένη χάρη.

Τρεις μεγάλοι μουσικοί συνθέτες της ρομαντικής εποχής, ο Μέντελσον, ο Σούμαν και ο Μπράμς αγάπησαν με πάθος το πιάνο, και σημείωσαν σταθμούς στην εκτέλεσή του. 'Ο Μέντελσον δάκρυθηκε ως μεγάλος πιανίστας και μεγαλοφυής αυτοσχέδιαστής, γεμάτος αγνότητα, εγύγεια, πλαστική έκφραση, έξαρσι και μεγαλείο. 'Ο Σούμαν αναγκάστηκε πολύ νωρίς να εγκαταλείψη το πιανιστικό του στάδιο, γιατί έπαθε μίαν αντίληψη ελάρθρωσις στο τέταρτο δάκτυλο από την πολύωρη κι' έντατική μελέτη. Μά ο πιανιστικός του συνθέσις άποκαλόουσι νέες φλέβες του μεταλλίου του νυκρινού σκυνηγίσιαν στόν καταπληκτικό κόσμο της εποχής του. Δημιουργούσι νέες άγνοιστες φρικασίεις. Το ίδιο συμβαίνει και με τίς συνθέσεις του Μπράμς που τίς έπαιζε ο ίδιος. 'Ο Σούμαν εζείρει το παίξιμο του Μπράμς με έμπνευσιμένα λόγια: «Με το παίξιμο του Μπράμς άνοιγούσι και κλείνουσι κάθε στιγμή μαγεμένοι κύκλοι δραμασιμιάν θεσπέσιων... Τραβά άκάθεκτα την κάθε ψυχή μέσα σ' αυτούς τους κύκλους...»

Τρεις μεγαλοφυείς βιρτουόζοι του πιάνου, άλλα και βαθυστόχαστοι μουσικοί συγχρόνως, λάμπρυναν την εποχήν τους μ' έξαιρετική ατύλα: ο 'Αντον Ρουμπινιστιάν, ο Χάνς φόν Μπλόβ, ο Κάρλ Τάουζιχ.

'Ο Λιστ ήταν ένας άετός, ο Ρουμπινιστιάν ένα Λεοντάρι, μοδύλεαν οι καθηγητάι μου στη Δρέσδη. 'Ήταν το δεύτερο θύμα του πιάνου. Το παίξιμό του, κεραινοβόλο και μαζή άπάνταστα θαυπευτικό, βαθυστόχαστο και τρυφερό, γιγάντιο κι ανάλαφρο, συγκλονιστικό και γαλήνιο, συγκέντρωνε όλες τίς αντίνομίες.

**«Βρυχάται σαν λεοντάρι επάνω στο πιάνο, έγραφε γι' αυτόν ο Λιστ, και πετά ανάλαφρα τραγευδιότανα σαν άηδόνι...»**

'Ο Ρουμπινιστιάν σήκωνε θύελλες ένθουσιασμού στις μουσικές περιόδους του. 'Η παγκόσμια δόξα του δημιουγούσε γύρω του ένα πλήθος έχθρους και προκαλουσις διαρκώς έπιθέσις. 'Εκείνος βισκέδαζε μ' αυτές κι' έλεγε χαριεντιζόμενος:

**«Οι Έβραίοι με μισούν ως Χριστιανό, οι Χριστιανοί με μισούν ως Έβραίο. Οι Ρώσοι με θεωρούν Γερμανό, οι Γερμανοί με θεωρούν Ρώσο, οι συνθέτες με βρίζουσι ως πιανίστα, και οι πιανίστες ως συνθέτη.»**

'Ο Κάρλ Τάουζιχ, ο άγαπημένος μαθητής του Λιστ ήταν ένα φαινόμενο πιανιστικό άσύγκριτης δεξιότητάς, θαυμαστής ήχητικότητας, δυναμικής και συναρπαστικής γοητείας. 'Ο Χάνς φόν Μπλόβ ήταν λιγώτερο βιρτουόζος, άλλα άσύγκριτος μουσικός έρμηνευτής. Μπετοβιστιότης δρκσιμένος θεματοφύλακας και διαγυελής της έρρης Μπετοβενικής παρακαταθήκης, μένει ως σήμερα ο βαθύτερος κι' αίσθαντικότερος σχολιαστής του Διδασκάλου με τήν νημιόδοις έκδόσεις του.

Στής καλλιτεχνικές άναμνήσεις της νεότητός μου την πρώτη θέα κατέχει ο Φερρουάου Μπουζόνι. Εδύγησα να τον γνωρίσω προσωπικά στη Δρέσδη όπως και τον Παδερέφσκυ, τόν Ζάουερ, και την Καρρένιο. 'Ο Μπουζόνι ήταν 'Ιταλός, και ζούσε διαρκώς στη Γερμανία, όπου τον θεωρούσαν μεγαλοφυία που υπερακόνητιζε τόν σούνορα του πιάνου, υπερθεματίζε τα κείμενα και τίς φόρμες των μεγάλων συνθέσεων που έκτελούσε με άπότομη κυριαρχία. Με τίς μεταγραφές του των μεγαλυτέρων συνθέσεων του Βέμπτε, του Σοπέν και του Λιστ και των άθανάτων σελιδών του Μπάχ που έκτελούσε, θάμπωνε όλους σαν παγκόσμιος πρωταθλητής του πιάνου. Μετά την πρώτη του νεότητα άφοσιώ-

θηκε ολοκληρωτικά στη σύνθεσι, κι έγραψε ένα άριστο όργημα, τόν «Δεύτερο Φάουστ», το όποιο της σκηνογραφίας έφιλοτέγχνησ ο Πάνας 'Αραβαντινός στο Βερολίνο.

'Ο 'Ιγνάτιος Παδερέφσκυ στά 1900 στην άκμή του άνδρισμού του, ήταν ένας παγκόσμια δοξασμένος βασιλεύς του πιάνου. Το θρυλικό παίξιμό του διαφεύγει κάθε ανατομική άνάγκη, 'Έδινε σέ τρία ρεσιτά στο «Κέβραν χούζι» δλόκληρο το έργο του Σοπέν. Κανένας μουσικός δε φανέρωσε ποτέ στόν κόσμο με τόση λυρική παραφορά την ίδια την ψυχή του μεγάλου του συμπατριώτη στής έπικής, τίς ειδυλλιακής, και τίς δραματικές της έκδηλώσεις. Το παίξιμό του ήταν ένα περιπαθέσι προσκόνημα στο νά της Σοπενικής ψυχής. 'Υστερα από τριάντα χρόνια ξανάκουσα τόν Παδερέφσκυ στο Παρισι σ' ένα ρεσιτάλ μέσα στόν σάλα της Μεγάλης 'Όπερας. 'Εξαιρετικό γεγονός που προκάλεσε συναγεμύ. 'Ο Παδερέφσκυ έπικουνοοσε με την αιωνιότητα. Στο πρόγραμμά του έπαιξε μόνο της τέσερης τελευταίας Σονάτες του Μπετόβεν. Στιγμές άτίμητες έξω από τόν σούνορα του χρόνου, επάνω από τόν σούνορα του κόσμου—βήματα μονολόγου της Μπετοβενικής ψυχής.

'Ο 'Έμιλ Ζάουερ ήταν ένας έκθαμβωτικός πιανίστας. Έιχε μίαν άπαράμιλλη εύλυγισία, αϊθήρια ποίηση και χάρη, την εγύγεια και τόν έμφυτο άριστορατισμό της μεγάλης μουσικής ράτσας. Συγχρόνη το μιά μεγάλη 'Ισπανική καλλιτέχνης, η Γερέζια Καρρένιο, ώραια σαν βασιλισσα του θρόλου, και φλογερή σαν Τζιτάνα, διεκδικούσε από τόν Ζάουερ τή σκήπτρα του κράτους του πιάνου. Την Καρρένιο την άκουσα όλοι με μίαν άσθηματική λαχάρτα. 'Όταν έπαιζε της «Συμφωνικής Σπουδές» του Σούμαν οι άκροαταί της ήταν άδύνατοι να μείνουσι καθισμένοι. Παρασυρόμενοι όλοι άκάθεκτα από τη φωτιά που τη φλόγιζε δλόκληρο σπώνουσαν όρθιοι, συγκριτάντας με κόπο τόν ένθουσιασμό τους, που έξοπισαν στο τέλος σαν βύλλα. 'Η Καρρένιο ήταν ένα μουσικό ήφαιστο. Με το παίξιμό της έκτόξευε μύδρους και φωτιές, και έζυγνε μιά λάρβα μουσικό πάθος.

Την ίδια εποχή μεσουρανούσε στη Γερμανία ο 'Ούγκεν ντ' Άλμπέρ, όπερόχος μουσικός έρμηνευτής του Μπετόβεν, και συναρπαστικός βιρτουόζος. Τόν άκουσα να έρμηνεύη δλόκληρο το έργο του Μπετόβεν για πιάνο στο διάστημα ενός χρόνου. 'Από της Σονάτες, τόν Ρόντο, τίς διάφορες Παραλλαγές, της Μπαγκατέλλες, τίς τριανταδύο Σονάτες, τα πέντε Κονσέρτα με όρχήστρα, οι έρμηνείες αυτές ήταν μιά όπεροχη ψυχική έξορασι, και μαζή μιά πολύτιμη διδασκαλία.

'Ενας άλλος μεγάλος Μπετοβιστιότης ήταν ο Φρειδερίκος Λαμόντ στη Γερμανία και στην 'Αγγλία. Στη Γαλλία τον τιμητικό αυτό τίτλο κέρδισε ο 'Εντουάρ Ρισλέρ, ένας αίσθητός «άκαθηματικός» πιανίστας. 'Ο Ραουλ Πονιό, πολύ ποιητικώτερος θα μπορούσε να χαρακτηρισθή ως ένας πρόδρομος του ρομαντικού Κορτώ. Κανένας όμως από τούς σημερινούς πιανίστες δεν θα μπορούσε να διεκδικήσει τόν τίτλο του 'βασιλέως του πιάνου» όπως οι μεγάλοι καλλιτέχνη των περασμένων καιρών.

Οι σύγχρονοι μας σολλιστ του πιάνου είναι ένα πλήθος. Πολλοί άπ' αυτούς πέρασαν κατά καιρούς άπ' τή «Αθήνα». Είναι ο Σνάμπελ, ο 'Εγκον Πέτρι, ο Γκοντόφσκυ, ο Ραχμανίνωφ, ο 'Ιγνάτιος Φρίντμαν, ο Πάχμαν, ο 'Ιτούρμπι, ο 'Αρτουρ Ρουμπινιστιάν, ο Ντογιάνου, ο Κορτώ, ο Χόρβιτσι, ο Ουίνισκι και άλλοι πολύ ώεωτεροι, μέσα στους όποιους ξεχωρίζουσι ο 'Αμερικανός πιανίστας Τζούλιους Κάσιον, ο Βίλεμ Κέμπφ και η μεγάλη 'Ελληνική πιανίστα Τζιζα Μπαχούερ.



## ΤΡΟΥΒΑΔΟΥΡΟΙ

ΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ — ΠΟΙΗΤΕΣ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

Είναι γνωστό ότι οι μαυροί καταχτητές της Ίσπανίας φέραν μια άλλαξη στις χριστιανικές άρχοντικές αώλες της Εύρώπης, διαδίδοντας τη λατρεία της ποίησης, της μουσικής και της γυναικας, λατρεία που οι Ιπποότες της Δύσης δέχτηκαν κι έτιμωσαν πρόθυμα. Έτσι λοιπόν, ραφιναριωμένη από την έπαφή της με τον Ισλαμικό πολιτισμό, ή βυτική άριστοκρατία άρχισε να δίνει από το τέλος του 11ου αιώνα μια πλατειά θέση στα λεπτά αισθήματα, που τα βλέπομε να καθρεφτίζονται στους στίχους και στις μελωδίες κείνης της εποχής.

Έκείνο τον καιρό ή έπιστημονική, άς ποίμε, μουσική ήταν άποκλειστικότητα της εκκλησιαστικής τέχνης. Μιά ειδική τάξη κληρικών είχε σχηματιστεί μόνο και μόνο για την καλλιέργεια της εκκλησιαστικής μελωδίας. Ένω όμως οι κληρικοί αούτοι κρατούσαν το μονοπώλιο της μουσικής σοφίας, ή κοσμική μουσική τέχνη άρχισε να δημιουργεί κι' εκείνη, από τις άρχες του 12ου αιώνα τους άπλοικούς μά πλούσιους σε πηγαία έμπνευση ποιητές και μουσικούς της, που ή τέχνη τους έξυπνήτησε τόσο πρόθυμα την Ισπανούση κείνης της εποχής. Οι κοσμικοί αούτοι τραγουδιστές ήταν οι τρουβαδούροι (troubadours)—όπως τους έλεγαν από μεσημβρινή Γαλλία—ή τρουβέροι (trouvères) κατά το βορειογαλλικό γλωσσικό ίδίωμα ...

Κάθε μεγάλη άναταραχή στη ζωή ενός λαού φέρνει μοιραία μια καινούργια ποιητική και μουσική άνθηση, κεντρίζοντας τη διάθεση του λαού αούτου για το τραγούδι. Το σημαντικότερο λοιπόν γεγονός της εποχής, που στάθηκε κι' ή κυριότερη αίτια για να δημιουργηθεί ή τέχνη των τρουβαδούρων, ήταν ο έξαλλος ένθουσιασμός που έσοήκωσαν οι σταυροφορίες. Όλη αούτή ή τεράστια έκκρατεία της Δύσης στην Άνατολή ήχριαζόταν τους τραγουδιστές που θά ήμύχωναν το λαό και το στρατό τραγουδώντας τα ήρωικά κατορθώματα των Ιπποτών, που θά διασκέδαζαν τις πρηνητικές αώλες έξιστορώντας τις περιπέτειες της έκκρατείας αούτης, που θάφεραν τα έρωτικά μηνύματα των τρανών πολεμιτών στις άγαπημένες τους, θά ήρμήνευαν τη λαχτάρα τους να ήνασμιζούν γρήγορα μαζί τους και τον καιμό κάθε τραφερής θέσπιασας που ήμεινε μ' άγωνία το γυρισμό τους άγαπημένου της.

Άκόμα κι' ο θάνατος των ήρωικών Ιπποτών γινόταν άφορμή να δημιουργούν οι τρουβαδούροι μελωδίες ξεχωριστής όμορφιάς, πραγματικά συγκλονιστικά μοιρολόγια.

Μά κι' ή ειρηνική ζωή έδινε άφθονες άφορμές έμπνευσης στους τρουβαδούρους. Ο έρωτας, ή φυσιολατρεία, ή πολιτική, ή ατύρτα, το γλέντι και γενικά κάθε έκδήλωσι της άρχοντικής ή της λαϊκής ζωής, γινόταν τραγούδι έκφραστικό, στο όποιο σήμερα βρίσκομε, χωρίς από τη ζωτάνια της μελωδικής όμορφιάς του, και το πιστό καθρέφτισμα της ζωής του πεθάνου κείνου κόσμου.

Η μεσημβρινή Γαλλία και κυρίως ή Προβηγκία, στάθηκε ή κοιτίδα των τρουβαδούρων, που ο πιο παλός τους ήταν ο Γουλιέλμος ο 9ος, κόμης του Πουα-

τού, που έζησε από το 1087 έως το 1127, κι' ο πιο έκραουτός ο Μπερτράν ντε Μπάρν, που τραγούδησε άπ' το 1180 έωz το 1195 και πέθανε πριν από το 1215. Χώρια άπ' αούτους τους δύο, μπορούμε ν' άναφέρουμε άκόμη τα όνόματα πολλών έκραουτών τρουβαδούρων, που οι περισσότεροί τους μάς είναι γνωστοί κι' άπ' την ιστορία των Σταυροφοριών, άς δοξασιώμεν πρηνηκας ή βασιλιάδες. Οι πιο έκραουστοί τους είναι: ο Μαρκαμπρού, ή Μπεατρίς ντε Ντι, ο Ζωφρέ Ρυντέλ, ο Γκωσέμ Φαινιέ, ο Μουάν ντε Μονταντόν, ο Μπλοντέλ ντε Νέλ, ο Μπερνάρ ντε Βανταντόρ, ο Ραμπώ ντε Βακεράς, ο Ροαού ντε Κουσί, ο Άντόμ ντε Λά "Άλ κι' ο βασιλιάδες Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος και Τιμπώ της Ναβάρρας.

Οι πρηνηκικές αώλες, όπου τιμούσαν τους ευγενικούς τρόπους και τα Ιπποτικά αισθήματα, πρόσφεραν πρόθυμα τη φιλοξενία τους στην τέχνη των τραγουδιστών. Τέτοια έκραουτά φιλόμουσα κέντρα ήταν οι αώλες των κομητών της Προβάνς, του Πουατού, της Φλάνδρας, των δούκων της Μπραμπάντ και των βασιλιάδων της Γαλλίας, της Άγγλιας, της Άραγόν και της Καστίλιας.

Γιά να γίνει λοιπόν κανείς τρουβαδούρος έπρεπε να συμμορφωθεί με τις άποιήσεις του άριστοκρατικού ύφους. Δέν ήταν όμως άποαράιτη να άνηκει και ο' άριστοκρατική γενιά. Άπεναντίας ύπάρχουν διάσπομι τρουβαδούροι που κατόντων άπό τις πιο ταπεινές λαϊκές τάξεις. Έτσι ο έκραουστός τρουβαδούρος Μπερνάρ ντε Βανταντόρ ήταν γυιός ενός φτωχού ύπρητη που κουβαλούσε έζυλα για τη θερμάστρα, κι' ο Μαρκαμπρού, άλλος όνομαστός τρουβαδούρος, ήταν ένα έκθετο παιδί που το ήρηναι παρατιμωμένο στο σχολί του άρχοντικού κάποιου πλούσιου.

Είναι γνωστό πως στο μεσαιώνα οι περισσότεροί άφεντάδες και πρηνηκας άγνωστους τη γραφή. Δέν θά τους άδικοώσαμε λοιπόν καθόλου εν βγάξμε το συμπεράσμα ότι κι' ή τέχνη της μουσικής γραφής, σύνθεσης και σύνταξης τους ήταν έπίσης άγνωστη. Γι' αούτο τους βλέπομε να παίρνουν στην ύπηρεσία τους πλανόδιους λαϊκούς μουσικούς, που τους όνόμαζαν Μενεστρέλ ή Ζονγκλέρ. Οι μουσικοί αούτοι άποτέλουσαν μέλος του ύπρητικού προσωπικού των τρουβαδούρων κι' ή δουλεία τους ήταν να γράφουν τά λόγια των τραγουδιών που σύνθεταν οι άφεντάδες τους, να τά ταιριάζουν σε γνωστές ή σε καινούργιες μελωδίες και πολλές φορές να τά τραγουδούν και να τά συνοδεύουν με τά όργανα τους, μπροστά στους καλεσμένους των άφεντάδων τους ή κάτω από τά παράθυρα της έρωμένης των. Αούτή ή έπαφή των τρουβαδούρων με τά λαϊκά στρώματα από τα όποια προέχονταν οι Μενεστρέλ κι' οι Ζονγκλέρ, έδωσε στη μουσική τους ένα λαϊκό ύφος που χρίσει από τραγούδια τους τη θαυμαστή προσία και ζωτάνια που τά διακρίνει. Άκόμα και σήμερα βρίσκομε στα Καταλάνικα τραγούδια μελωδίες που έγραψαν οι Γάλλοι τρουβαδούροι έδώ και έφταίσια χρόνια.

Ό πιο γνωστός άπ' τους Μενεστρέλ είναι ο Γάλ-

λος Μπλοντέλ ντέ Νέλ, ο πιστός ακόλουθος του βασιλιά της 'Αγγλίας Ριχάρδου του Λεοντόκαρδου. Τ' όνομα αυτό του Μενεστρέλ συνδέεται μ' ένα συγκινητικό θρύλο: "Όταν ο Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος γύριζε στην πατρίδα του μετά τη δεύτερη Σταυροφορία, τό καρδί του ναυάγησε στις ακτές της 'Αδριατικής κι' ο Ριχάρδος έπεσε στά χέρια του δούκα της Αυστρίας που τόν φυλάκισε στό φρούριο του Ντόρενσταίν, χτιμένο τόν δίχτες τού Δούναβη. Για πολλόν καιρό λοιπόν βέησαν στην 'Αγγλία πού βρισκόταν αιχμάλωτος ο βασιλιάς τους. Τότε ο πιστός του Μπλοντέλ όρκίστηκε να τόν βρεί με κάθε θυσία και άρχισε να γυρίζει έδω κι' εκεί, άφηφώντας κόπους και κινδύνους και τραγουδώντας διαρκώς τραγούδια πουθε συνθέσει ο ίδιος ο βασιλιάς Ριχάρδος. "Έτσι έλπισε πως θά τόν άκουγε κάποτε ο άφέντης του από τό κελλί της άγωναστης φυλακής του και θά τουδινε σημάδια πού θά άδηγοσαν τόν Μπλοντέλ στό μέρος όπου ήταν φυλακισμένος. "Ύστερα από πολλές λοιπόν περιπλανήσεις ή τύχη τόν έφερε κοντά στό φρούριο του Ντόρενσταίν, όπου στάθηκε και τραγούδησε. Τότε ο φυλακισμένος Ριχάρδος άκούσε περιχαρως τό τραγούδι του πιστού του Μπλοντέλ και του άποκρίθηκε τραγουδώντας κι' αυτός τό ίδιο τραγούδι. "Έτσι ο πιστός του μενεστρέλ βρήκε τή φυλακή του άφέντη του και γιομάτος χαρά γύρισε γρήγορα στην 'Αγγλία κι' έφερε τό μαντάτο στους βαράνους κι' αυτοί σούσαν άμέσως πλούσια λύτρα, τά έστειλαν στάν δούκα της Αυστρίας κι' εξαγόρασαν έτσι τήλευτεριά του βασιλιά τους....

Τά άργανα με τά όποια συνόδεσαν οι μενεστρέλ τά τραγούδια τους ήταν ή άρπα, ή μαντέρρα, τό λαούτο, τό μικρό φορητό άργανο με αλούδες και πρό πάντων ή βιέλα, ό πιο παλιός πρόγονος του σημερινού βιολιού.

Οι τρουβαδούροι σύνθεταν οι ίδιοι τους στίχους και τή μελωδία τών τραγουδιών τους, πού ήταν πάντα μονόφωνα. Τό άργανο ή έπαιξε μία εισαγωγή μόνο, μονόφωνα κι' αυτή, στό τραγούδι κι' ύστερα σόπαινε άφίνοντας τόν τραγουδιστή να τραγουδά μόνος του, ή τόν συνόδεσε παίζοντας τήν ίδια άκριβώς μελωδία σε ταυτοφωνία ή σ' άπόσταση όκτάβας.

Τά τραγούδια τών τρουβαδούρων μπορούμε να τά κατατάξουμε σε όρισμένες κατηγορίες ανάλογα με τό θέμα τό ποιητικού τους κειμένου. Οι κατηγορίες αυτές είναι οι έξης:

**Τραγούδια με πρόσωπα, σ' αυτά υπάρχουν τ' άφηγηματικά τραγούδια, τά δραματικά, τά ποιητικά και τά αυγινά, πού τραγουδούν τόν άποκαιρητισμό τών έραστών, πού ύστερ' από τήν δλονύχτια κρηφή συνάντησή τους, χωρίζουν σάν άρχίζει να ροδίζει ή αόγη.**

**Τά έρωτικά τραγούδια** τους ήταν χαριτωμένες μελωδίες γραμμένες στό κομψό και έπιτρευμένο ύφος της έποχής εκείνης σχετικά με τίς έρωτικές χαρές, θλίψεις και λυγάρους τού έρωτευμένου.

**Τά διδακτικά, σατυρικά ή πολιτικολόγια τραγούδια, όπως τά Σιρβανέτις, τά "Ευνεύκ, τραγούδια έπιτιμητικά ή πικρόχολα, τά Πλάν, έπιτάφια μοιρολόγια, και τέλος τά Θρησκευτικά τραγούδια.**

Κοντά σ' αυτά έχουμε και τά χορευτικά τραγούδια της ίδιας έποχής όπως είναι κυρίως τά Ροντώ κι' οι Μπαλάντες.

'Ακόμη και στό θέατρο βλέπουμε να τραγουδιούνται τότε, μαζί με τά λαϊκά τραγούδια και τραγούδια τών τρουβαδούρων, κι' αυτό τό βλέπουμε πρό πάντων στό «Παιγινίδι του Ρομπέν και της Μαριών» μουσικό θεατρικό έργο του τελευταίου έξαιουστου τρουβαδούρου "Αντάμ ντέ λά "Αλ, ποιήσεσ άπ' τό 1240 ως τό 1287. Τό έργο αυτό είναι ένα πομπυρ ή μάλλον μία έπιθεώρηση, μπορούμε να πούμε, εκείνου τού καιρο, πού στή μουσική της βρισκόμαστε ταιριασμένα όλα τά χορευτικά, έρωτικά και γλεντζέδικα τραγούδια της έποχής εκείνης.

Η μουσική σημειογραφία τών τραγουδιών πού σύνθεσαν οι τρουβαδούροι ήταν πούλ πρωτόγονη και φτωχή. Άπελειετό από τετράγωνα νότες πουδινεχαν μόνον τήν όρέχταση τών ήχων διχ έμως και τή διάρκειά τους. Γι' αυτό και τό πρόβλημα της ρυθμικής μεταγραφής τών τραγουδιών αυτών ήταν άλυτο, ως πού έδώ και λίγα χρόνια, δυο σοφοί μουσικολόγοι ο Ζάν Μπέκι ή ο Πιέρ "Ωμπρ άνακάλυψαν τό κλειδί της ρυθμικής άπόδοσης αυτών τών μελωδιών. Βρήκαν δηλαδή πώς τό μέτρο τού στίχου κανονίζει και τό ρυθμό της μελωδίας. "Έτσι μία μακρά συλλαβή άπαιτεί διπλή διάρκεια από μία βραχεία. Αότή ή ρυθμική έρμηνεία μās δίνει διαρκώς τρίχρονα μέτρα, πού ποικίλλουν ανάλογα με τό τροχαϊκό μέτρο τού στίχου....

"Όλοι βέβαια έξέρουμε ότι στην ιστορία τού μεσαιωνικού πολιτισμού, ή Γαλλία στάθηκε ή παιδαγωγός της Δύσης- πούλ λίγιο όμως γνωρίζουν ότι παράλληλα κι' ή γαλλική μουσική, στό ΧΙΙο και ΧΙΙΙο αιώνα, στάθηκε τό υπόδειγμα κάθε μουσικής σ' όλη τήν Ερώπη

*Moderé*

### ΕΡΩΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

του τρουβαδούρου ΣΩΦΡΕ ΡΥΝΤΕΛ (12ος αιώνας)

Οι στίχοι του πρωτότυπου (πλάγια γράμματα) είναι γραμμένοι στο προηγούμενο γλωσσικό ίδίωμα.

κι' δτι όλα τὰ γενονικά πρὸς τὴ Γαλλία ἔθνη χρω-  
στάνε πολλά σὸ δημιουργικὸ τῆς πνεύμα. Μὲ τὴ διδα-  
χὴ τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς Νότρ - Ντάμ τοῦ Παρι-  
σιοῦ ἀχιτοβόλησε ἡ γαλλικὴ μουσικὴ γιὰ πρώτη φορά,  
περὶ τὰ τέλη τοῦ ἑπταεαίου, πρῶτα ὡς τις πῶ ἀπό-  
μακρες γαλλικῆς ἐπαρχίης κι' ὕστερα πέρα ἀπ' τὰ σύ-  
νορα τῆς Γαλλίας.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ περίπου ἡ γαλλικὴ γλῶσσα μπαί-  
νει, μεταφεριμένη ἀπὸ τοῦ Νορμανδοῦ βασιλιάδε, στὴν Ἀγγλία, ὅπου ἀνθεῖ ἡ γαλλικὴ λυρικὴ ποίηση καὶ  
μαζί μ' αὐτὴ κι' ἡ μουσικὴ.

Στὴ Γερμανίᾳ οἱ **Minnesaenger** (Τραγουδιστὲς τῆς  
ἀγάπης)—εἶσι λέγονται οἱ Γερμανοὶ τραυβαδοῦροι—  
παίρνον γιὰ ὑποδείγματα τὰ τραγούδια τῶν Γάλλων  
τραυβαδοῦρων, ποὺ προηγήθησαν ἀπ' αὐτοὺς κατὰ ἕνα  
αἰῶνα. Τὸ ἴδιο κι' οἱ Ἰταλοὶ τραυβαδοῦροι τοῦ Χίου  
καὶ τοῦ Χίππο αἰῶνα. Τὰ δὲ γαλλικὰ τραγούδια ἔχουν  
μεγάλῃ διάδοσιν στὴν Ἰταλία καὶ γίνονται κοσμαγά-  
πτα.

Ἐκεῖ ὅμως ποὺ ἡ ἐπίδρασή τους ἐκδηλώνεται κα-  
λύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλῃ χώρα, εἶναι στὴν Ἰσπανία, ὅπου  
ἀνάμεσα στοὺς Ἰσπανοὺς καὶ τοὺς καταλάνους τραυ-  
βαδοῦρους ξεχωρίζει ἡ μεγάλῃ φυσιογνωμίᾳ τοῦ συν-  
θέτη - ποιητῆ βασιλιά τῆς Καστίλης (1254—1284) Ἄλ-  
φόνσου τοῦ Σοφοῦ, ποὺ φιλοζενόουσε στὴ φιλότεχνῃ

αὐλῇ τοῦ πολλοῦ Γάλλου τραυβαδοῦρου καὶ μοι-  
ραία δέχτηκε τὴν ἐπίδρασή τους.

Ἔτσι λοιπὸν βλέπουμε ὅτι σὸ Χίπο καὶ Χίπο αἰ-  
ῶνα, ἡ γαλλικὴ μουσικὴ ἔθεωρεῖτο σ' ἕλη τὴν πολιτι-  
σμένη Δύση, ὅτι ἦταν ἡ ἀνώτερη ἀπὸ κάθε ἄλλης ἐθني-  
κότητας μουσικῆ.

Καὶ πραγματικὰ οἱ μελωδικῆς ἰδέες τῶν τραυβα-  
δοῦρων καὶ τῶν τραυβέρων εἶναι ἀπλῆς, πρωτότυπες  
καὶ γιομάτες μελαγχολία, αἰσθημα, χιούμορ κι' ὁμορ-  
φία ὀλόδροσιν, χαρίσματα ποὺ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου  
δὲν τὰ ἀλλοίωσε καθόλου. Κι' ἀν' οἱ ρυθμικοὺς τοὺς τό-  
ποι εἶναι ἔρωτοι σὲ ποικιλία, ὅμως οἱ μελωδίες αὐτῆς  
παρουσιάζουν ἕναν πλοῦτο τρόπον, (κλιμάκων) ποὺ  
προσφέρει στοὺς σημερινοὺς συνθέτες μιὰ ἀξίωλον  
ποικιλία ἀπὸ ἐκφαστικῆς δυνατότητες, ποὺ δὲν ὑπάρ-  
χουν στὶς δύο καθιερωμένες κλιμάκες, μείζονα καὶ  
ἐλάσσονα.

Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἡ μουσικὴ τῶν τραυβαδοῦ-  
ρων πρέπει νὰ ἐκτελετῆ καὶ νὰ μελετῆται πάντα μὲ  
ξεχωριστὴ προσοχὴ, ἀγάπη κι' ἐνδιαφέρον κι' ὄχι σὰ  
μιὰ νεκρὴ τέχνη μὲ μουσικὰ ἀπλῶς ἐνδιαφέρον. Οἱ δὲ  
συνθέτες τῆς πρέπει νὰ πᾶρουν τιμητικὴ θέσιν ἀνά-  
μεσα στοὺς μεγάλους συνθέτες ὄχι μόνον τῆς ἐποχῆς  
ἐκείνης, ἀλλὰ καὶ κάθε ἐποχῆς γενικά, καὶ περισσότερο  
ἴσως τῆς δικῆς μας.

## ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ & ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ

# Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΗΧΟΣ

## 20Ν ΑΙ ΚΥΡΙΑΙ ΣΥΓΧΟΡΔΙΑΙ ΤΟΥ ΗΧΟΥ—Η ΤΟΝΙΚΟΤΗΣ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΤΗ ΕΝΑΡΜΟΝΗΣΙ

Τοῦ κ. Γ. ΖΕΡΒΟΥΔΑΚΗ

Εἶπομεν εἰς τὸ προηγουμένον σημειώμα μᾶς, ὅτι ὁ  
Δεύτερος Ἦχος ἐνὸ ἰσοκρατεῖται εἰς τὸν Δι (Σὸλ) ἐν  
τούτοις τονικῇ (θεμέλιον) βαθμίδα ἔχει τὸν Νη (Ντό) καὶ  
ἀπεδειξόμεν τοῦτο πρακτικῶς καὶ θεωρητικῶς.

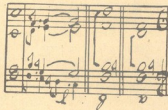
Ἦδη βαίνομεν εἰς τὴν ἐξέτασιν τῶν κυρίων συγ-  
χορδίων δηλ. τῶν συχορδίων τῶν σχηματιζομένων ἐπὶ τὸν  
Ιη, ΙVη, καὶ Vης βαθμίδος.

Ἡ συχορδία τῆς Ιης βαθμίδος Νη - Βου - Δι (Ντό  
- Μι - Σὸλ), ἡ καὶ θεμελιος συχορδία τοῦ ἤχου εἶναι  
κατὰ κανόνα μείζων ἐκτός ἐάν ἡ μελωδία ἀφθῆ τοῦ  
ἄνω Βου (Μι) ὅποτε εὐρισκομένου τούτου ἐν ὕψει ἡ  
συχορδία αὐτὴ παρουσιάζεται ἐκεῖ ἐλάσσονα, ἀλλὰ μόν-  
ον εἰς τὴν περίπτωσιν ταύτην.

Ἡ συχορδία ἐξ ἄλλου τῆς ὑποεσοποζούσης δηλ.  
τῆς ΙVης βαθμίδος Γα - Κε ὕψους - Νη (Φα - Λα ὕφ. -  
Ντό) εἶναι πάντοτε ἐλάσσονα διότι καὶ οἱ τρεῖς ἀποτε-  
λοῦντες ταύτην φθόγγοι εἶναι σταθεροὶ καὶ ἀμετάβλη-  
τοι καὶ εἰς τὰ τρία πεντάχορδα (βαρῶ - βασικόν - ὀξῶ).

Ἡ συχορδία ὅμως τῆς δεσοποζούσης δηλ. τῆς Vης  
βαθμίδος (περὶ ἧς καὶ τὸ ἐπίμαχον ζήτημα τοῦ προη-  
γουμένου μᾶς ἄρθρου) παρουσιάζει καὶ αὐτὴ διττὸν  
χαρακτήρα. Ὅσακις δηλ. τίθεται ὑπὸ τὸν Δι (Σὸλ) ἢ  
τὸν Ζω (Σι) τῆς μελωδίας δηλ. ὀσακις ἡ συχορδία  
αὐτὴ εὐρῆται εἰς μελωδικὴν θέσιν πρώτης ἢ τρίτης τότε  
παρουσιάζεται ὡς τρᾶχος ἡλλοιωμένη λόγω τοῦ δια-  
στήματος τῆς τρίτης ἡλλωτημένης (Ζω - Πα ὕφ. ἢ Σι -  
Ρε ὕφ.) εἰς τὴν μελ. θέσιν πρώτης ἢ τοῦ διαστήματος

τῆς ἔκτης ἡδὴμένης (Πα ὕφ. - Ζω ἢ Ρε ὕφ. - Σι) εἰς  
τὴν μελ. θέσιν τρίτης. Μόνον εἰς τὴν περίπτωσιν καθ'  
ἦν παρουσιάζεται εἰς μελ. θέσιν πέμπτης, ἡ συχορδία  
αὐτὴ εἶναι μείζων ἀκολουθοῦσα τοῦ φυσικοῦ ἁρμο-  
νικοῦ κανόνα τῆς λύσεως τῆς δεσοποζούσης συχορ-  
δίας. Ἐν τούτοις δέον νὰ παρατηρήσωμεν ἐν ὀσακις τί-  
θεται ἡ συχορδία αὐτὴ ὑπὸ τὸν Δι (Σὸλ) τῆς μελωδίας  
δηλ. εἰς μελ. θέσιν πρώτης, καλὸν εἶναι νὰ παραλείπηται  
ἡ πέμπτη αὐτῆς (Πα ὕψους - Ρε ὕψους) πρὸς ἀποφυγὴν  
τοῦ διαστήματος τῆς τρίτης ἡλλωτημένης ἢ τοῦ ἀρχι-  
στον νὰ τίθεται ἡ συχορδία ἐν πρώτῃ ἀναστροφῇ  
οὕτως ὥστε ἀντὶ τοῦ διαστήματος τῆς τρίτης ἡλλω-  
τημένης νὰ ἔχωμεν τὸ τοιοῦτον τῆς δεκάτης ἡλλωτημένης  
ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν φυσικὰ εἶς μᾶς τὸ ἐπιτρέπουσι  
τὰ φωνητικὰ ὄρια τῶν ἐκτελεστών.



ἢ Ὅπως δηλ. παρατηροῦμεν εἰς τὸ ἀνωτέρω παρά-  
δειγμα (α) ἡ μικρὰ ἀπόστασις μεταξὺ τοῦ Ρε ὕψους

της μεσοφώνου και του Σι του ύψιφώνου (τρίτη ήλατωμένη) δίδει μίαν αρκετά αισθητή σκληρότητα εις την συγχορδίαν δι' ὃ και προτιμώτερον εἶναι τοῦ παραδείγματος (β) περίπτωσις καθ' ἣν ἀντὶ τῆς τρίτης ήλατωμένης ἔχομεν δεκάτην ήλατωμένην σχηματιζομένην μεταξύ του Σι τοῦ βαθυφώνου και τοῦ Ρε ὤφ. τῆς μεσοφώνου διότι διὰ τῆς μεσολαβήσεως τοῦ θεμελίου τῆς συγχορδίας δηλ. τοῦ Σολ εἰς τὸν ὤψιφονον ἐξαφανίζεται σχεδὸν ἡ σκληρότης αὐτῆ. Ἐν τούτοις εἰς συγχορδίας ἔχουσας διαβατικὸν χαρακτῆρα εἰς τὸ ἀσθενὲς μέρος τοῦ μέτρου και μάλιστα μικρὰς σχετικῶς διαρκείας τὸ διάστημα τῆς τρίτης ήλατωμένης (παράδειγμα γ) συγχωρεῖται χάριν μελωδικωτέρας ἢ φυσικωτέρας τῶν φωνῶν κινήσεως. Ἄξιον παρατήρησεως εἶναι προσηεὶ οὐτι τοῦ διαστήματος τῆς δευτέρας ᾠζήμενης (Πα ὤφ. - Βου ἢ Ρε ὤφ. - Μι) ἐνταῦθα οὐκ μόνον ἐπιτρέπεται, ὡς εἴπομεν και ἄλλαοθ, ἀλλὰ και σχεδὸν ἐπιβάλλεται ἵνα διατηρηται τὸ χρῶμα τοῦ Δευτέρου Ἦχου και εἰς τὰς λοιπὰς φωνὰς.

Οὕτω ὁ Πα ὤφ. δηλ. τὸ Ρε ὤφ. δύναται να κινήται ἐλευθέρως και εἰς οὐρανὴποτε φωνῆν τόσοσ πρὸς τὸν Νη (ντο) κατερχόμενος ἡμιτόνον ὄσον και πρὸς τὸν Βου (Μι) ἀνερχόμενος κατὰ δευτέραν ᾠζήμενην. Ὅμοίως και ὁ Βου (Μι) δύναται να κινήθῃ πρὸς Πα ὤφ. (Φε ὤφεισι) κατὰ κατιούσαν δευτέραν ᾠζήμενην. Ὅλα αὐτὰ ἐπαναλαμβάνομεν οὐκ μόνον ἐπιτρέπονται ἀλλὰ και ἐπιβάλλονται κατὰ διατήρησιν τοῦ χρώματος τοῦ Δευτέρου Ἦχου.

Ὡς πρὸς τὰς λοιπὰς συγχορδίας τοῦ Ἦχου, ὀφείλομεν, ἀντὶ τῆς προβῶμεν εἰς τὴν ἐξέτασιν τῆς φύσεως ἀλλὰ και χρησιμότητος αὐτῶν, να τὰς θεωρήσωμεν ὡς ἕνας ἀκουστικὰς πρὸς τὸν Δεύτερον Ἦχον. Εἶναι δὲ αἱ συγχορδίαὶ αὐταὶ ἕξαι ἀκουστικῶς πρὸς τὸν Ἦχον τοῦτον, οὐκ βεβαίως διότι δὲν εἶναι φυσικὰ δημιουργήματα αὐτοῦ—τοῦτο θὰ ἦτο ἀντιεπισημηόμενον ἐάν τοῦτο ἰσχυρίζομεθα—ἀλλὰ διότι και ἡ Ἄρχαία Ἑλληνική Μουσική και ἡ Ἐκκλησιαστική μας τοιαυτῆ περὶ τὸν Ἦχον θεωροῦσι δεσπόζουσις φθόγγου—ὅπως ἄλλως τε και ἡ Ἀρμονία—τοὺς κατὰ τὰ τελείως σύμφωνα διαστήματα τῆς τέταρτης και πέμπτης καθαρὰς ἀπέχοντα ὡς και τὰς ἐπ' αὐτὸν σχηματιζόμενας συγχορδίας. Ἄλλὰ εἰς τοῦτο ἔγκειται και ἡ διαφορά τῆς καθόλου Ἀρμονικῆς Τέχνης και Ἐπιστήμης ἀπὸ τῆν εἰδικῆν περίπτωσιν τῆς Ἄρχ. ἰ. λην. Μουσικῆς και Ἐκκλησιαστικῆς μας τοιαυτῆς, εἰς τὸ οὐτι δηλαδὴ ἐκείνη ἐν τῇ γενικότητὶ τῆς δέχεται ἀπάσας τὰς τρίφωνους συγχορδίας τῶν βαθμῶν τῆς κλιμακῶς οὐσιαστικῶς μόνον—χάριν διατήρησεως τῆς τονικότητος—τῆν συχνωτέραν χρῆσιν τῶν συγχορδιῶν Ἰνῆς και Ὑπῆς βαθμῶν ὡς ἐνωτάθια και συγχορδίας τῶν κυρίων βαθμῶν, ἐνὼ ἐνταῦθα ἐπιβάλλεται ἡ σχεδὸν ἀποκλειστικὴ χρῆσις τῶν συγχορδιῶν Ι—IV και V βαθμῶν διότι τὸσον ἡ Ἄρχαία ὄσον και ἡ Ἐκκλ. μουσική μας, ἐν τῇ λιτότητὶ τῆς γραμμῆς τῆς μελωδίας αὐτῶν και ἐν τῇ ἀπολύτως και σαφῶς καθοριζομένην ρυθμικῇ αὐτῶν ἀκριβείᾳ δὲν ἀνέχονται τὸν βαρῦν και πολυτελεῖ ἀκουστικὸν φόρτον τῆς ποιικιλίας ἡ ὁποία προκύπτει ἐκ τῆς χρήσεως τῶν δευτερευουσῶν συγχορδιῶν. Ἐν πάσει περιπτώσει και ὅπου ἡ ἀνάγκη τοῦ ἐπιβάλλει ἐνωτάθια να μεταχειρισθῶμεν και ταύτας ἀλλὰ κατὰ προτίμησιν εἰς τὸ ἀσθενὲς τοῦ μέτρου με-

ρος, ὡς διαβατικὰς. Ἰβου τώρα ὁ πίναξ τῶν συγχορδιῶν τῶν δευτερευουσῶν βαθμῶν τοῦ Δευτέρου Ἦχου.



Σημειώτεον ἐξ ἄλλου οὐτι λόγω τοῦ μεταβλητοῦ τοῦ φθόγγου Βου (δηλ. Μι) εἰς τὴν μελωδίαν μερικαὶ ἐξ αὐτῶν συγχορδιῶν δύναται να ἐμφανισθῶσι και οὕτω ἐκ τῶν ὁποίων βεβαίως ἡ τῆς πέμπτης ᾠζήμενης εἶναι ἀπολύτως ἀποκρουστικὰ δηλαδὴ ἡ τῆς Ἰνῆς βαθμῶν.



Ἦδη ἀπομένει μετὰ τῆν θεωρητικὴν ἀνάλυσιν τῆς ἐναρμονίσεως τοῦ Δευτέρου Ἦχου, να σημειώσωμεν μίαν ἰδιαιτέραν παρατήρησιν προκειμένης τῆς πρακτικῆς ἐφαρμογῆς αὐτῆς.

Ὅσαίς δηλ. πρόκειται βάσει τῶν προεκτεθεισῶν ἀρχῶν μας, να προβῶμεν εἰς τὴν ἐναρμόνισιν τοῦ Δευτέρου Ἦχου ὀφείλομεν να διακρίνωμεν ἐάν ἡ ἐναρμόνισις (τρίφωνος ἢ τετράφωνος) πρόκειται να γίνῃ δι' ἐνώργανον συγκρούτησιν ἢ φωνητικὸν τοιοῦτον και ἐν τῇ δευτέρᾳ ταύτῃ περιπτώσει (φωνητικῆς ἐναρμονίσεως) ἐάν πρόκειται περὶ μικτῆς ἢ ὁμοιογενούς (ἀνδρικῆς μόνον χορωδίας).

Και προκειμένου μὲν περὶ ἐνωργάνου ἐναρμονίσεως ἢ τοιαυτῆς διὰ μικτῆν χορωδίαν ἢ τονικότης τοῦ Ἦχου δηλ. ἡ κλιμαξ τοῦ Νη (Ντο) μείζων μὲ ἴσον εἰς τὸν Δι (Σολ) δύναται να διατηρηθῇ.

Διότι ἐάν ἡ μελωδία (Soprano) ἀφῆθὶ τοῦ κάτω Βου (Μι) (Γνώμων Σολ πρώτη γραμμῆ) δηλαδὴ τοῦ βαρυτέρου φθόγγου αὐτῆς, αἱ λοιπαὶ φωναὶ δύναται να διατεθῶσι ἐντὸς τῶν φυσικῶν αὐτῶν ὁρίων ἤτοι Ντο ἢ Αἰο (πρώτῃ κάτω βοηθητικῇ γραμμῇ) Σολ ὁ ὀξυφωνος (Γνώμων Φα τέταρτον διάστημα) και Ντο ὁ βαθυφωνος (δευτέρον διάστημα). Ὅμοίως ἐάν ἡ μελωδία (Soprano) ἀφῆθὶ τοῦ ἐπάνω Βου ὤφεισι (Μι ὤφεισι) δηλαδὴ τοῦ ὀξυτέρου φθόγγου αὐτῆς, αἱ λοιπαὶ φωναὶ ἐπίσης δύναται να διατεθῶσι ἐντὸς τῶν φυσικῶν αὐτῶν ὁρίων ἤτοι Σολ ἢ Αἰο (Γνώμων Σολ δευτέρα γραμμῆ) Ντο ὁ ὀξυφωνος (Γνώμων Φα ἄνω πρώτη βοηθ. γραμμῆ) και Ντο ὁ βαθυφωνος (δευτέρον διάστημα).

Προκειμένου ὁμως περὶ ὁμοιογενούς χορωδίας (ἀνδρικῆς ἢ γυναικείας) ἐπιβάλλεται ἡ μεταφορά τοῦ ἤχου εἰς ὀξύτεραν τονικότητα διότι ὁ βαθυφωνος ἀδυνατεῖ να κατέλθῃ τῶν φυσικῶν ὁρίων τῆς φωνῆς του καθὼς και ἡ βαρύφωνος. Ἐάν δηλονότι ἡ μελωδία φθάσῃ εἰς τὸν Βου (Μι) τοῦ βαρέως πενταχόρου Ἰβου πῶς θὰ



«Εικοσιπέντε ἐτών», γράφει στο σημειωματάριό του. «Πρέπει τοῦτο τὸ χρόνο ν' ἀποκαλυφθῇ ἄλλωλερος ὁ ἄνθρωπος».

Ἄλλοι νέοι στὴν ἡλικία του θὰ νόμιζαν πὼς ἔχουν κατακτήσει τὸν κόσμο. Οἱ ἐσθότες συναγωνίζονται ποιὸς νὰ πρωτοτυπώσῃ ἔργα του. Κερδίζει ὅσα θέλει.

Καί πὼς διαθέτει τὰ κέρδη του; Ἄς ἀκούσουμε τὸν ἴδιον.

— Βλέπω ἓνα φίλο μου νάχη ἀνάγκη. Ἄν τὸ πορτοφόλι μου δὲν μοῦ ἐπιτρέπει νὰ τὸν βοηθήσω ἄμεσως, δὲν ἔχω παρὰ νὰ καθήσω στὸ γραφεῖο μου, καί σὲ λίγο τὸν βγάζω ἀπὸ τὴν στενωχώρια. Βλέπεις τί ἄραιο ποὺ εἶναι;

Αὐτὰ τὰ γράφει στὸ φίλο του Βέγκελερ.

Ἅλα του τὰ ἔργα τῆς παιδικῆς καὶ νεανικῆς ἡλικίας, τὸ κρίνει τώρα μὲ ἀσπρηρὸ μάτι. Καί σὲ μιὰ στιγμή (ἀλαζονείας, ἢ μετριοφροσύνης — ποιὸς μπορεῖ νὰ πῇ;) τ' ἀπαριετῆται ἄλα, καί γράφει σταθερὰ τὸ δπ. 1 (opus) δηλαδή, ἔργο πρῶτο, σὰ τρίο του γιὰ πιάνο, ἔργα τοῦ 1795.

Εικοσιπέντε ἐτῶν λοιπὸν ἀρχίζει ὁ Μπετόβεν τὸ ἀληθινὸ δημιουργικὸ του στάδιο. Ἐτοιμάζεται, καλοτάξιδο καράβι ἀρματωμένο, ν' ἀνοικήσῃ στὶς ἀγνώστες θάλασσες μιᾶς καινούργιας ζωῆς.

#### ΠΡΩΤΟ ΜΗΝΥΜΑ ΤΗΣ ΣΥΜΦΟΡΑΣ

Μὰ ἡ δυστυχία ποῦ τὸν εἶχε σημαδέψει σὰ παιδιὰτικὰ του χρόνια, κι' ἄς γαλῆνε γιὰ μιὰ στιγμή, δὲν τὸν εἶχε ξεχάσει. Τὸ 1796, τὸ χρόνο ἀκριβῶς ποῦ ἀπλώνει τὰ φτερά του γιὰ τὸ μεγάλο πέταγμα, νοιώθει τὰ πρῶτα συμπτώματα τῆς ἀσπληγῆς ἀρρώστιας ποῦ θὰ τοῦ τσακίσῃ τὴ ζωῆ. Ἐνα παράξενο βουιτὸ σ' αὐτὰ.

Ὅσο καί νὰ τὸ κρύβῃ κι' ἀπὸ τοὺς ἀδελφικούς του φίλους, ὅσο καί νὰ μὴ θέλῃ νὰ τὸ πιστέψῃ, τὸ ἀπίστευτο, εἶναι ἀναμφεσβήτητο πὼς δὲν ἀκούει ὅπως ἄλλοτε.

Τι ἥθικό μαρτύριο πέρασε τὰ χρόνια αὐτὰ ὁ καλλιτέχνης, εἶναι εὐκαλο νὰ τὸ φαντασθῇ κανεὶς. Μόνη του σκέψη στὴν ἀρχῆ, νὰ κρύψῃ τὴ συμφορά του. Τραβιέται ἀπὸ τὸν κόσμο. Τὸ ὑπερήφανο βφος του τὸ κἀνει πρῶγμα τώρα. Τὸ 1801 ὅμως, δὲ μπορεῖ πιά νὰ κρυφῆ.

Γράφει σ' ἓνα φίλο του:

«Ὁ Μπετόβεν σου εἶναι βέβαια δυστυχισμένος. Μάθε πὼς τὸ εὐγενέστερο μέρος τοῦ ἐαυτοῦ μου, ἡ ἀκοή μου, ἐλαττώθηκε πολὺ... Τὸ κρυβῶ. Θὰ γίνα καλά; Ἐλπίζω βέβαια, ἀλλὰ λίγο. Πὼς πρέπει νὰ ζῆσαι θλιβερὰ, ν' ἀποφεύγω ὅτι ἀγαπῶ, μέσα σ' ἓνα κόσμο τόσο ὀθλο, τόσο ἐγωιστῆ!»

Καί στὸ Βέγκελερ, τὸν καλὸ του φίλο:

# ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ ΒΑΝ ΜΠΕΤΟΒΕΝ



«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»,  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

του είναι εξασφαλισμένα τώρα πιά. 'Ο Κάρλ είναι μουσικός, ο 'Ιωάννης φαρμακοποιός.

Με πολλές ελπίδες φέρνει μία χειμωνιάτικη ημέρα του 1792 τήν πατρίδα του και κινάει για τή Βιέννη. Δέν φαντάζεται πώς δε θα ζαναισθί τήν ποιητική Μπών.

Κάμποσα εφόδια φέρνει στην πρωτεύουσα τής Αυστρίας ο νεορός καλλιτέχνης. Μιά σοβαρά ανατίεσις τής ζωής, και αρκετή παύρα. Μόρφωση πραγματική δέν έχει. Μόλις τελείωσε τό δημοτικό σχολείο. Κοντά στους έκλεκτούς φίλους του όμως, στους Μπερόνιγκ, στο Βέγκλερ, και με τή φιλία του Βάλντστάιν, είναι αλήθεια πώς έμαθε πολλά. Γνώρισε τούς ποιητές, τό Σίλλερ, τό Γκαίτε, τό Σαίξπηρ, τόν 'Όμηρο, τόν Πλωτάρχο. Όλα όμως είναι ακόμα χαώδη στή σκέψη του.

#### BIENNH

'Η ύποδοχή που του κάνει ή μουσική πρωτεύουσα τής Εύρώπης, κάθε άλλο παρά έχθρική είναι. Τά καλύτερα οσίτια δέχονται με εύχαρίστηση αυτό τόν παράξενο κι' έμπνευσμένο νέο. Όταν κάθεται στο πιάνο, ξεχνούν να μειδιάσουν για τό άκομφο ντύσιμό του. Είναι αλήθεια πώς οι κομψές δεσποινίδες άπογοητεύονται λιγάκι όταν τόν πρωτοβλέπουν. Μίτρον άναστήμα, κοντός μάλλον, σάμα βαρό, τετράγωνο. Ένα πελώριο κεφάλι, πρόσωπο κοκκινισκό, μαλλιά κατόμαυρα, άκένιστα κόντα, έπάνω από ένα φορτό μέτωπο. Χείλια θεοκώς σφιχτά, σαγόνι δυνατό, λίγο στραβό. Μά τά μάτια του φωτίζουν κι' άμρφαίνουν τήν τιτάνεια αυτή φυσιογνωμία. Γαλανά ή μαύρα; Κανένας δε μπορεί να πη. Άλλάδζουν χίλια χρώματα, χίλιες έκφράσεις. 'Απάνω άπ' όλα αυτά, ένα όφος ακατάδεκτο, ένας χαρακτήρας Ιδιοτροπος. 'Αλλά οι άριστοκράτες που τόν συναναστρέφονται άνέχονται όλες του τίς Ιδιοτροπίες. Αύτή είναι ή έπιφάνεια.

Κι' όμως μέσα του δέν έχει κομμά άλαζονεία ο Μπετόβεν. Μόνη του σκέψη πώς να σπουδάση πιδ συστηματικά.

Γίνεται μαθητής του Χάιν. 'Ο παπα-Χάιν, είναι 80 έτών. 'Η διδασκαλία ποτέ δέν του παλυάρισε. 'Ο Μπετόβεν που διδάει να μιμηθί στο μυστήριο τής τέχνης, άπογοητεύεται. Κροφά από τόν Χάιν άκόλουθηί μαθήματα με τόν Σένκ (Schenk) κι' άργότερα γίνεται μαθητής του 'Άλμπερτομπεργκερ. (Albertyberger), και του Σαλιέρ. 'Ηταν όμως τόσο δυνατή ή προσωπικότης του Μπετόβεν, που όλοι αυτοί οι δάσκαλοι του δέν έκαναν τίποτε άλλο παρά να τόν μύθουν στους γενικούς νόμους τής τέχνης. Τό βρόμο που τόν έφερε στη δόξα, θα τόν έβρισκε μόνος του, με άγώνα.

1796. 'Ο Μπετόβεν είναι είκοσιέξη έτών. Έχει γράψει πολλά έργα. Κι' όμως κάτι του λεί μέσα του πώς ακόμα δέν έχει βρεί τόν έαυτό του.

πιά εύτυχιωμένος τώρα πού βοηθεί κι' αὐτὸς τὸ σπείνι του. Ἐπειτα, ἀρχίζει νὰ νοιώθῃ πὼς ἡ μουσικὴ εἶναι ἡ ζωὴ του. Οἱ συνθέσεις ἔρχονται ἢ μία μετὰ τὴν ἄλλη, συνάτες, παραλλαγές, φούγκες, Ἔργα παιδαίτικα, πού δὲ μπορούν νὰ προαναγγείλουν τὸ μέλλον τοῦ ἄριμου καλλιτέχνη.

Ἐνα μόνο κάνει ἐντύπωση ἀπὸ τώρα. Ἡ καταπληκτικὴ του ἐκκόλλια στὸ διάβασμα ἐκ πρώτης ὄψεως καὶ προσόντων τ' αὐτοσχεδιάσματά του.

Ἄ Νέφερ τὸν σπρώχνει νὰ πᾶν στὴ Βιέννη. Ὁ πατέρας του τ' ἀποφασίζει. Τὸ 1787 φθάνει ὁ νεαρὸς μουσικός στὸ καλλιτεχνικὸ κέντρο του κόσμου τότε. Ὁνειρευόταν νὰ γίνῃ μαθητὴς τοῦ Μότσαρτ. Παρουσιάζεται στὸ συνθετὴ τοῦ Φίγκαρο. Ἀτυμῆλτος ὅπως πάντα, ἀκαμπτος, μὲ κλειστὴ φυσιογνωμία, κάθεται στὸ πιάνο. Τὸ παίξιμό του εἶναι ἀρετὰ καλυπτεργμένο, ἀλλὰ σκληρὸ. Ὁ Μότσαρτ δὲν πολυενθουσιάζεται. Ἀρκεῖται νὰ τοῦ πῇ λίγα λόγια, πού θά εἶναι ἄνω προφητικά.

— Προσέξτε τον αὐτόν! Μιά φορά θά μιλήσῃ γι' αὐτόν ὁ κόσμος. Δὲν ἔγινε συζήτηση φαίνεται γιὰ μαθήματα. Ἀπογοητευμένος γερφίζει ὁ Μπετόβεν στὴ Μπὸν.

Ἄλλὰ ἐδῶ τὸν περιμένει μία ἀπὸ τίς μεγαλύτερες συμφορὰς τῆς ζωῆς του. Τὸ 1787 πεθαίνει ἡ μητέρα του ἀπὸ φθισή. Τὸ παιδί πᾶει νὰ τρελλαθῇ ἀπὸ τὸν πόνο.

Ἄ Ὁ πατέρας ρίχνεται περισσότερο ἀκόμα στὸ ποτό. Στὸ τέλος, μὲ τὸ θάνατο στὴν ψυχὴ ἀναγκάζεται ὁ Λουδοβίκος νὰ ζητήσει νὰ κληρῶθῃ σὲ κατάσταση ἀπαγορεύσεως ὁ πατέρας του. Ἦταν ἡ μόνη λύση γιὰτὶ ὁ Ἰωάννης Μπετόβεν εἶχε καταστήσει πιά ἀκατολόγητος.

Ἔτσι ὁ δεκαεπτάχρονος Λουδοβίκος βρίσκεται ἀλόετρα ἄρρανος. Κι' ὄχι μονάχα αὐτὸ, ἀλλὰ καὶ προστάτης οἰκογενείας. Αὐτὸς πρέπει νὰ φροντίσῃ γιὰ τὰ δύο μικρότερα τὸ ἀδελφία, τὸν Κάρολ καὶ τὸν Ἰωάννη. Σφίγγοντας τὰ δόντια, μὲ θάρρος, ἀρχίζει τὴ δύσκολη ζωὴ του ὁ νεαρὸς μουσικός.

Συμπάθειες δὲν τοῦ λείπουν, κι' ἀρκετοὶ βοηθοὶ ἤθικα τὸν ὀφθαλμοῦν. Ἡ οἰκογένεια Μπερόννηγ τοῦ ἀνοίγει τὸ σπείνι ἱστορικά. Τὰ τέσσερα παιδιά μένουν πιστοὶ φίλοι του γιὰ πάντα καὶ παίζουν ρόλο σ' ἄλλη του τὴ ζωὴ. Τὸ Ἴβιο κι' ὁ Βέγκελερ, κι' ὁ βολιότης Ρής. Κοινὰ στοὺς μορφωμένους αὐτοὺς ἀνθρώπους, ὁ ἀλύγιστος χαρακτήρας τοῦ νέου πλάθειται λεγάκι. Μυῖται στοὺς τρόπους τῆς καλῆς κοινωνίας.

Δὲ λείπουν καὶ μερικὰ ὄρατα ἀγνὰ εἰδωλλία, τόσο ὅσα χρειάζονται γιὰ νὰ νοιώσῃ ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης τὴν ἀμορφιὰ τῆς ζωῆς.

Ἀργότερα, κάνει μιὰ πολὺσημνη γνωριμία. Τὸν κόμητα Βάλνστατίν. Φανατικός φιλόμουσος αὐτὸς, ἐνθουσιάζεται μὲ τὸ νεαρὸ ὄργανιστά τῆς αἰλῆς, τὸν βοηθεῖ μὲ κάθε τρόπο. Στὸ τέλος, τὸν σπρώχνει ἔπιπωμα νὰ πᾶν νὰ ἐγκατασταθῇ στὴ Βιέννη. Ὁ Μπετόβεν δὲ διατάζει. Τ' ἀδελφία

## ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ ΒΑΝ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

«Κάνε τὸ καλὸ ὅπου μπορείς, περισσότερο ἀπὸ κάθε τι ἄγαπα τὴν ἐλευθερία, ποτὲ, κι' ἄς εἶναι μπροστὰ σὲ θρόνο, τὴν ἀλήθεια νὰ μὴν ἀπαρνῆθῃς.»

Τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Μπετόβεν, δὲν ἔξρω ἂν παραμερίζουν ἢ ἂν αὐξάνουν τὸ βέος πού σφίγγει τὴν ψυχὴ ὅταν θελῶσθ κανεὶς νὰ ζυγώσῃ τὸν τίτλο.

Ἦλιος πού δὲν ἀφίνει νὰ τὸν κυττάξῃ ὁ θνητὸς στὰ μάτια, πού θαμπώνει μὲ τὸ ἡμιθεῖκό του μεγαλεῖο. Τὰ μέτρα πού διέπουν τὴ ζωὴ τοῦ Μπετόβεν, δὲν εἶναι τοῦ κοινοῦ ἀνθρώπου. Τίποτε μικρὸ, τίποτε μέτριο. Τὸ ἔργο του τέρρατο, ὁ μεγαλειότερος σταθμὸς τῆς τέχνης. Ἡ ἠθικὴ του δύναμη ἕνα κυκλώπειο τεῖχος. Ἐσπασαν ἀπάνω του τὰ κῆρυτα τῆς τυπειωμένης ἀνθρωπότητος. Ὁ πόνος του ἀπέραντος, ποτὰμ σκετοῖν, κούκλωσε τὴν ψυχὴ του ἀπὸ τὰ παιδαίτικα του χρόνια. Λίγοι ἀνθρώποι ἐνοουσαν τόσο πόρνο τὸ σφίξιμο τῆς συμφορᾶς. Λίγοι ἀνθρώποι ὅμως ἀνεβρότεκαν πρὸ θεϊκῆ τῆν εὐτυχία, παρὰ ὁ βασανισμένος ὁ Μπετόβεν, ὁ μεγαλόπνοος τραγουδιστὴς τῆς χαρᾶς.

Ἄ Ὁ κόθος του γι' ἀγάπη συγκλονίζει τὴν ὑπαρξὴ του. Τὸ ἀπεικινόμενο του κυνηγετὸ γιὰ τὸ γυναικεῖο χᾶδι, θά γερφμιζε κάθε ἄλλου ἀνθρώπου τὴν ἱσορροπία. Μά, ἐπάνω ἀπ' ἄλλα τὰ κῆρυτα τῆς παραγμένης του ζωῆς, μιὰ λέξη ρίχνει τὸ σταθερὸ τῆς φῶς: Δύναμη!

Ἡ δύναμη πού τοῦ κρατεῖ τὸ χέρι ὅταν αεῖπεται νὰ δῶσθ τέλος στὴ βασανισμένη του ζωὴ, τὴ στιγμή πού τὸ μαρτυρικὸ βουῖτό τὸν αἰσπᾶν του πού θυμίζει ἐφαυτικὰ τὴ συμφορὰ του, ἡ δύναμη πού φεγγεβολάζει στὰ μάτια του, ἡ δύναμη πού τὸν κάνει, ὅταν θυρεῖ τριγύρω του τοὺς ἀκραστές του νὰ κλαίει μὲ λυγροὺς καθὼς ἀκοῖνε τὰ θεϊκὰ τὸ αὐτοσχεδιάσματα, νὰ ἐξασπᾶ σ' ἕνα γέλιο διαβολικὸ, εἰρυνικό καὶ νὰ φωνάη:

— Οἱ τρελλοὶ! Δὲν εἶναι καλλιτέχνες! Οἱ καλλιτέχνες εἶναι ἄλλο φατὰ. Δὲν κλαίει.

Δίχως ρομαντικὴ συγκίνηση λοιπὸν κι' ἔμειε, ἄς τομῆσουμε νὰ εἰσοβῶμε τὸ κατὸφλι του τὸ τρανοῦ τοῦ τῆς τέχνης.

Ἄ Ὅπουοι καλλιτέχνη καὶ νὰ μελετοῦμε τὴ ζωὴ, δὲν πρέπει νὰ αὐτοπατάμεθα πὼς θά κατακτήσουμε κάθε μυστικὸ του, πὼς στὸ ἄγγιγμά

μας θ' ανοίξει οά λουλουδι διάπλατη ή ψυχή του και θά μάς άψφύη ν' άντικρύσομε τίς πιά βοθειές πτυχίς της. "Όσο άπόλος και νά είναι ο χαρακτήρας όχι μονάχα ένός δημιουργού, μα κι' ένός κοινού ανθρώπου, όσο παιδικτικός και φωτερός, πάντα θάχη τό μυστικό του ίερο, άκου φυλάει ζηλόφθονα τόν άλληνό, γυμνό του ίαυτού. Πιά πολύ άπό κάθε άνθρωπου, άπό κάθε μεγάλο, μάς ξεφύγει ή ψυχή τού Μπετόβεν.

Τά φωτερά του μαύρα μάτια πού μάς κορφώνουν τσα στήν καρδιά, δέ φαίνονται νά θέλουν νά κρύψουν μυστικά. Άλλά τά άγέρωμα σφικτά του χείλε, μάς κλείνουν πεισματικά τό κρηφά μονοπάτι.

Έτσι χιλιάδες έχουν γραφεί γιά τή ζωή, γιά τό έργο, γιά τήν άρρώστια, γιά τούς έρωτες, γιά τήν ψυχολογία τού Μπετόβεν. Κι' άλλους νά τούς διαβάσομε, πάλι θάχομε τή έντύπωση πώς βρισκόμαστε μπροστά σέ μιά πύλη κλειστή. Αυτό άμας δέν πρέπει νά μάς βασανίζει. Έστω κι' ένα μέρος τής μεγάλης αύτης ψυχής ν' άνακαλόφουμε, έστω και λίγα σκαλοπάτια τής τέχνης του ν' άνεβαίνομε, είναι κι' αυτό μιά κατάκτηση... "Άς δοκιμάσομε λοιπόν κι' έμεις ν' άκολουθήσομε βήμα πρós βήμα πρώτα τό δρόμο τής ζωής του.

#### ΘΑΙΜΜΕΝΗ ΠΑΙΔΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ

"Ο Λουδοβίκος βάν Μπετόβεν γεννήθηκε τό 1770 στή Μπόν, μιά πεντάμορφη γερμανική πόλη κοντά στό Ρήνο. "Ο πατέρας του, Ίωάννης βάν Μπετόβεν, ήταν τραγουδιστής στήν πριγκιπική χορωφία τής Μπόν. Χαμένος άνθρωπος, ήθικό ράκος, καταστραφένος άπό τό κρασί. Οι πρόγονοί του ήταν Φλαμανδοί, αλλά ο παππούς, Λουδοβίκος κι' αύτός, είχε άποκαταστήσει στή Γερμανία κι' έβλεπ τόν τίμοσαν τό σαφάρό καλλιτέχνη πού είχε φθάσει στό άζήματα τού δευτενοτού τής όρχήστρας τής αυλής. Γιά κοκή του τύχη σκέφθηκε πώς οι τιμές δέν όρκουν ο' ένα άνθρωπο, χρειάζεται και τό χρήμα. Κ' έτσι άνοίξει και μιά μικρή τσέφρα, πού τού φερνε άρκετά κέρδη. Αυτή ήταν ή καταστροφή τής οικογενείας του. Η γυναικα του όπηρεζε τό πρώτο θίμα. Τό πάθος τού κρασιού τήν κατάβλεπε τόσο πολύ, πού άναγκάστηκε στό τέλος νά τήν κλείσουν ο' ένα μοναστήρι. Δέν έλεισαν άμας και τό κακό έξω άπο τό σπίτι, γιάσι τό φοβερό έλάττωμα τού είχε κληρονομήσει μαζί μ' τή ζωή κι' ο' Ίωάννης Μπετόβεν, ο πατέρας τού μεγάλου μουσικού.

Τό πάθος αυτό τόν έμπόδιζε νά φθάσει στό ύψηλά άζήματα τού πατέρα του και τόν κατέστησε σιγά-σιγά περίεργο τής κοινωνίας.

"Ο μικρός Λουδοβίκος συνήθεισε νά θεωρη τόν πατέρα του ένα άνοηλικό ύποκείμενο, άκαταλόγητο. Κι' έτσι, μόνου του παρηγοριά, ήταν ή μητέρα του.

Ταπεινής καταγωγής, ή Μαγδαλίνα Κίβερνιχ στά νύκτα της ήταν

όπρέρτρια σέ άριστοκρατικά σπίτια. "Όμορφη, δέν άργησε νά παντρευτή μ' ένα θαλαμηπόλο. Άλλά στά δεκαενιά της χρόνια χήρεψε κιάλας. Έπειτα παντρεύτηκε μ' τόν Ίωάννη Μπετόβεν. Έξυπνη, γλυκιιά, πονετική, ζώδης όποσηνοπικά τή μορφυρικό της ζωή δίπλα στό μέθυσο άντρα της. Τό παιδί τή λάτρευε.

— "Ήταν γιά μένα, έλεγε όταν πθανε, μιά καλή και γελαστή μητέρα, κι' ή καλύτερή μου φίλη.

Μέσα ο' αυτό τό περιβάλλον, κάθε άλλο παρά εύθυμη μπορούσε νά είναι ή ζωή τού μικρού. "Όταν έγινε τεσσάρων ετών, ο πατέρας του άντελήφθη πώς έχει έξαιρετική ήδισοφία τού μουσική, και σκέφθηκε νά τήν έμεταλλάξω. Οι παραμυθένιοι ήρωίμοι τού μικρού Μότσαρτ είχαν φλογίσει πολλές φαντασίες. Γιατι νά μή γίνη κι' ο' γιός του ένα παιδί τού θαύματος;

Μέ άδυσόωπητή αούτηρότητα τόν ρίχνει στή δουλειά. Πιάνο, έκκλησιαστικό όργανο και βιόλα. Τού διαλέγει τούς καλύτερους κοθηγητάς. Τόν δίνει στό πιάνο γιά νά τόν άναγκάσει νά έργασθ. Οι μικροί του φίλοι τόν βλέπουν συχνά τό Λουδοβίκο νά κόβεται κλαίγοντας, χτυπώντας τά πόδια, και νά μελετά.

"Άλλα παιδιά θά μισούσαν γιά όλη τους τή ζωή τήν τέχνη μ' αύτη τήν παιδαγωγική. "Ο Μπετόβεν άμας, καθώς είπαμε, δέν ήταν πλασμένος μ' τά μέτρα τού κοινού θνητού. Η άγωνία αύτης παιδικής του ηλικίας όχει τά καλύτερα άποτελέσματα. Τό 1781, σέ ηλικία 11 ετών, είναι έτοιμος γιά ν' άρχισι τις καλλιτεχνικές περιουείες. "Ο πατέρας του τόν στέλνει μ' τή μητέρα του στό Βέλλιο και στήν "Ολλανδία. Τού κρύβει τά χρόνια του γιά νά κάνει μιά μεγάλη έντύπωση. Μ' 8λ' αύτά, ο' έπαυχίς του στις σουουλίας αύτές, δέν είναι τόσες ώστε νά άνεπαρρόνουν τόν πατέρα.

Παιδί τού θαύματος δέν ήταν ο Μπετόβεν. Τούλειπε ή θεία εκόκλια στήν ήμνευση ένός Μότσαρτ, αλλά και ο φωτερός χαρακτήρας. Η δυστυχία τού σπιτιού του είχε κιάλας τυπωθή στήν κλειστή φυσιογνωμία τού μικρού. Τό σαφάρό του όφος δέν ήταν γιά νά τρελλάνη τις καρδιές. "Ο πατέρας σκέπτεται τώρα κάτι θεικότερο. Νά γίνη ο' γιός του όργανίστος. Άναθετί σέ Νέεφε (Neefe) ένα πρώτης τάξιας καλλιτέχνη, τή διδασκαλία του. "Ο Νέεφε κατάλαβε κι' άγάπησε τό μικρό καλλιτέχνη. Τό 1784 τόν προλαμβάνει βοηθό του, και σονοδό (accompagnatore) στό θέατρο.

#### ΑΡΧΗΓΟΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ

Σέ ηλικία 14 ετών λοιπόν, ο Μπετόβεν μαινιει στόν άγώνα τής ζωής. Δουλειά κατοθλιπτική γιά ένα παιδί. Νά παρίσταται σέ όλες τις λειτουργίες και νά γυμνάξη τούς τραγουδιστάς στό θέατρο. Άλλά είναι



παρουσιάζετο ή έναρμόνιστο εάν διατηρήσωμεν την τοικότητα του Νη (Ντό).

Υπομνησόμεν ότι ο γνώμων του ΣΑΛ εις την ανδρικήν χορωδίαν δεν αντιστοιχεί εις πραγματικήν του οξύτητα αλλά μίαν οξυδών βαρύτερον. Δηλαδή, ή πραγματική γραφή του ανωτέρω παραδείγματος δι' ανδρικήν χορωδίαν είναι:

Υπό τας συνθήκας ταύτας παρίσταται ανάγκη ό Ήχος να μεταγραφη διá μὲν τὴν ανδρικήν χορωδίαν μίαν τετάρτην καθαρὰν οξυτέρον ὡστε θεμέλιον νά γίνῃ τὸ Φα δηλ. εις τὴν Φα μείζονα διá δὲ τὴν γυναικείαν μίαν πέμπτην καθαρὰν ὡστε θεμέλιον νά γίνῃ τὸ Σολ δηλ. εις τὴν Σολ μείζονα.

Ένοεῖται ότι τὰ σημεῖα ἀλλοίωσης ἄντα εις τὴν τοικότητα του Νη (Ντό) παρουσιάζονται ὡς ὕψεις (εις τὸν Κε (Λα) πάντοτε, εις τὸν Πα (Ρε) εις τὸ βαρὺ πεντάχορδον καὶ εις τὸν Βου (Μι), εις τὸ δξύ τοιούτον) κζιπερ φυσικά, διότι τὰ ἀπαίτεται αὐτὴ ή φύσις του Ήχου, καλόν εἶναι νά τίθενται καὶ κατὰ τὴν ὡς ἄνω ὑποδειχθεῖσαν μεταφορὰν τῆς τοικότητος του Ήχου, ὡς τυχεῖα σημεῖα ἀλλοίωσης καὶ οὐχί εις τὸν γνώμονα ὡς θά τεθῇ τὸ Σι ὕψεις (τοικότης Φα μείζ.) εις τὸ Φα ὕσεις (τοικότης Σολ μείζον).

Ἡβη γεννᾶται τὸ ἐρώτημα εἰς τὰ ὑπὸ τὴν μελωδίαν πεντάχορδα θά διατηρηθῶσι κατὰ τὰ αὐτὰ διαστήματα καθόσον μᾶς εἶναι ἀπαραίτητα δύο εἰσὶ τοιαῦτα βαρύτερα τοῦ βαρέως πενταχορδου διá τὰς ὀπολοίπους τρεῖς φωνάς, τὰς ὑπὸ τὴν μελωδίαν.

Ἡ ἀπάντησις εις τὸ ἐρώτημα τοῦτο δίδεται μόνον εἰς ἀκολουθώσωμεν τὴν λογικὴν τῆς Ἀρμονίας Λαμβάνοντες δηλ. ὑπ' ὄψιν μας, ότι τὸ χρῶμα τοῦ δευτέρου Ήχου σαφῶς διαγράφεται εις τὰ τρία πεντάχορδα (βαρὺ—βασικόν—δξύ) ἐνὸς τῶν ὁποίων κινεῖται ή μελωδία, ἔπειτα ότι τὰ ὑπὸ τὴν μελωδίαν μέρη οφείλουσι νά κινουῖνται ἐνὸς τῆς ἡβῆ ὑπ' αὐτῆς διακεχωραγμένη μελωδικῆς γραμμῆς καὶ συνεπῶς νά σχηματίζουσι πάντοτε μετὰ τοῦ καθ' ὄγδον δευτέρου ἐκάστου φθόγγου τῆς μελωδίας, διάστημα ὀξυδῶν καθαρῶς.

Κατὰ συνέπειαν τῶν ανωτέρω δόσος δῆποτε βαρεῖς φθόγγος καὶ ἂν χρησιμοποιήσωμεν κάτω τοῦ βαρέως πενταχορδου οὔτοι θά ἀκολουθῶσι τοὺς ἐνὸς τῶν πενταχορδων βαρέως, βασικοῦ καὶ δξέως. Ἰβου τῶρα ὁ πίναξ τῶν φθόγγων τῆς έναρμόνισως καὶ εις τὰς τρεῖς

περίπτώσεις δηλ. διá μικτὴν, ανδρικήν καὶ γυναικείαν χορωδίαν.

Α) Εἰς τὴν τοικότητα Ντο (Μικτὴ Χορωδία)

Β) Εἰς τὴν τοικότητα Φα (Ανδρική Χορωδία)

Γ) Εἰς τὴν τοικότητα Σολ (Γυναικεία Χορωδία)

Μία εἰ ἀπόδειξις τοῦ ἀρμονικοῦ τούτου συλλογισμοῦ μας ότι τυχεῖται ὀρθῶς, εἶναι τὸ ότι εις τὸν δευτέρου Ήχου πολλάκις ἀκούομεν βαρὺ ἴσον εις τὸν Δι (Σολ) τὸ ὁποῖον δὲν θά ἦτο δυνατὸν νά ὀφισταίον εἶναι καὶ κάτω τοῦ βαρέως πενταχορδου λοχηματίζοντο πεντάχορδα μετὰ τὰ αὐτὰ διαστήματα διότι αὐτὸ ὁ Δι (Σολ) θά ἦτο Δι ὕψεις (Σολ ὕψεις). Θά ἦτο δηλονότι

ὅπερ ἔδοξεν εις ὁ καταλήξαμεν ὑποθέσαντες ότι κάτω τοῦ βαρέως πενταχορδου σχηματίζονται πεντάχορδα μετὰ τὰ αὐτὰ διαστήματα.

Ἡδὲ ἐπεραιώσωμεν τὴν ἐπὶ τοῦ δευτέρου Ήχου ἀρμονικὴν ἡμῶν μελέτην, ἐκθέσαντες ἐν γενικαῖς γραμμαῖς τὰς ὀψεις μας ἐπὶ τοῦ δυνατοῦ τῆς έναρμόνισως αὐτοῦ καὶ εἶναι ἀληθές ότι ἐφαρμόσαντες ταῦτα πρακτικῶς κατὰ τὴν ἐπ' Ἐκκλησιαστικῆς ἐκτέλεσιν μελωδίαν τοιουτοτρόπως έναρμονισώμεν, δὲν ἔπτεχον. Βεβαίως ή συνεχῆς χρῆσις μόνου τριῶν βαθμῶν δηλ. Ιη ΙVη καὶ Vη μετὰ σπανιωτάτης τοιαύτης τῶν δευτερευούσων, πιθανῶς εις τινὰς νά ἐμποιῇ τὸ ἀσθημα τῆς μονοτονίας, ἀλλ' ἡμῖς προετιμώσαμεν τὴν ἀληθῆ καὶ εἰλικρινῆ φυσικὴν λιτότητα τῆς τεχνικῆς ποικιλίας.

# Ο ΖΑΝ - ΖΑΚ ΡΟΥΣΣΩ

## ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Μετάφραση ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΥ

Στην «Επιστολή για τη γαλλική μουσική» βρίσκονται τα θεμέλια της θεωρίας για την προνομιογόνο θέση της μελωδίας μέσα στη μουσική. «Για να μπορέσει να γίνει ενδιαφέρον ένα μουσικό κομμάτι και να μεταδώσει στο πνεύμα τα διάφορα συναισθήματα που εκφράζει, πρέπει όλα του τα μέρη να συντελέσουν στο δυναμισμό της έκφρασης του κομματιού τούτου.

Η αρμονία χρειάζεται μόνο για να το δώσει πότερη εσωτερικότητα και αλοσημασιότητα. Πρέπει να το εμφανίζει χωρίς να κρύβει τη μελωδία ή να το παραμορφώνει. Το μπάσο θα χρησιμεύει για οδηγός τόσο στον άκροατή όσο και στον τραγουδιστή, χωρίς αυτό να γίνεται ξεχωριστά αντίληψη. Με μία λέξη το σύνολο του κομματιού πρέπει να προσφέρει στον αυτό μία άλλη, μία ολοκληρωμένη μελωδία και στο πνεύμα μία και μόνο ιδέα. Η έννοια της μελωδίας πρέπει να είναι στη μουσική, κατά τη γνώμη μου, κάτι το αόρατο, άπαράφατο κι' έξω του σημαντικό με την έννοια της δράσης στην τραγωδία. Για το ίδιο ίδιο οι καλοί 'Ιταλοί συνθέτες συμπεριφέρονται με την αρχή αυτή σε τόσο σημείο, ώστε φτάνουν στον οχλαστοικισμό. Κάτι άλλο που έρχεται σε αντίθεση με τον παραπάνω κανόνα της απλοποίησης των μερών του μουσικού συνόλου είναι η κατάχρηση ή μάλλον η υπερβολική χρήση της φούγκας, των μιμησεων και άλλων τέτοιων συμβατικών εφέ, που άλλο σκοπό δεν έχουν παρά να δυσκολεύουν την έκταση του κομματιού και που έπινοήθηκαν στα πρώτα βήματα της τέχνης, για να δώσουν μία έντυπωσιακή λάμψη εκεί όπου λείπει αυτή από φιλική έμπνευση, ... Όλος αυτός ο κόσμος από φούγκες, φούγκες διπλές και τσές άλλες δύσκολες άνοησιες, που στο έκουσμά τους δεν αντίχει το αὐτί και που το λογικό δε βρίσκει λόγο να δικαιώσει την ύπαρξή τους, όλα τούτα, λέγω, είναι άσφαλως τα άπομεινάρια βαρβαρισμού και κακού γούστου, που άπομειναν, όπως οι άφιβες των γοθικών καθεδρικών ναών, μόνο και μόνο για να άντιγγίζουν την κακή μας διάθεση για κείνους που είχαν την άπομονή να το φτιάξουν.

Μέσα στο Λεξικό για τη Μουσική υπάρχει ένα διασκεδαστικό και χιτριωμένο σχόλιο για τη φούγκα που λέγει: «Οι φούγκες γενικά κάνουν τη μουσική μάλλον θορυβώδη παρά εύχάριστη. Για το ίδιο ακριβώς ταιριαζούν καλύτερα στις χορωδικές συνθέσεις παρά άλλο.»

Η έπιχειρηματολογική σειρά του Ρουσσώ είναι με λίγα λόγια η παρακάτω. Άν η μουσική βασίζεται πάνω στη μελωδία, άν η μελωδία είναι η ούσια της μουσικής και άν η μελωδία πηγάζει ολοκληρωτικά από τις λέξεις και τον λόγο γενικά, τότε τη χειρότερη μουσική θα έχει εκείνη η χώρα που η γλώσσα της είναι λιγότερο προσαρμοσμένη στη μουσική. Και αυτό είναι

πολύ λογικό, άν και η καταγωγή μιας ολοκληρωτής σχολής 'Ιταλών βιολιιστών (όπως ο Τζεμινιάνι, ο Κορέλλι, ο Λοκατέλλι κι' ο Βιβάλντι) που η τεχνική τους ήταν καθαρά όργανική και που οι μελωδίες τους είναι ολοκάθαρα ότι δεν πήγασαν από μια φωνητική τεχνική (γλωσσική), θα έκανε τον Ρουσσώ να χάσει την άπόλυτη πίστη του στη θεωρία του και θα του κλόνιζε την ακατάβλητη έπιμονή, χάρη στην οποία κατόρθωσε να βρει για τις άπόψεις του λογικές βάσεις.

Άφου λοιπόν έδειξε, ότι μια άμουση γλώσσα έχει σαν έπακόλουθο και την άμουσία της χώρας όπου μιλείται, προχώρησε στην περίπτωση της Γαλλίας, όπου κάνει ανάπτυξη των φυσικών ιδιοτήτων της γαλλικής γλώσσας και μιλεί για τον σχηματισμό των φωνηέντων και των συμφώνων ο' αυτή. Άντίθετα άπ' τη γαλλική γλώσσα, η 'Ιταλική είναι πλασμένη μουσικά για το ίδιο ακριβώς τόσο όπεσθήριζε ο Ρουσσώ την 'Ιταλική μουσική. «Αν όπαρχει, λέγει κάπου ο Ρουσσώ, μία γλώσσα στην Εύρώπη, που να ταιριαζει άπόλυτα με τη μουσική, τούτη είναι η 'Ιταλική. Γιατί η γλώσσα αυτή είναι γλυκεία, ήπια, άρμονική και τονιωματικά πιότερο από κάθε άλλη. Αὐτός ο τόσπαρης ιδιότητες είναι, ότι ακριβώς χρειάζεται το τραγούδι.» Φέρνει κατόπι διάφορα έπιχειρήματα για να δείξει, ότι ο Γάλλος δε μπορεί να γράφουν μελωδίες. Πρώτο είναι η περίπτωση του *Shafles bury*, που λέει: «'Ηρθε ένας καιρός που ήταν της μόδας στην Άγγλία να μιλείται η γαλλική. Η συνήθεια τούτη έκανε να γνωριστεί μαζί και η γαλλική μουσική. Η 'Ιταλική όμως που έχει κάτι το πολύ φυσικό, μας έκανε να βαρεθούμε και να συχαθούμε την άλλη και να αντίληφθούμε πόσο βαρεία και άλόγιστη ήταν η γαλλική. Έπειτα έρχεται το γεγονός ότι ο Γάλλος μουσικός βρήκαν εύχάριστες τις 'Ιταλικές μελωδίες, ενώ ο 'Ιταλός έπιαν για τη γαλλική μουσική, ότι είναι μια άκολουθία από ήχους χωρίς εκλεκτικότητα και σκοπό. Βέβαια την τραγουδούσαν ακριβώς όπως γίνεται πότε διαβαζεί κανείς άραβικές λέξεις γραμμένες με γαλλικούς χαρακτήρες.»

Άλλοι συγγραφείς της έποχής, όπως ο Μαρμοντέλ διατόπωσαν τη γνώμη, ότι το 'Ιταλικό *ρετατατίβο* και την *άρια* για *κάπο* μπορούσαν να τα μιμηθούν και οι Γάλλοι. Άλλος ο Ρουσσώ, όπως παρατηρεί ο βιογράφος του Όλιβερ ήταν άδιάλεκτος στην πολεμική του κατά της γαλλικής μουσικής. Για τον Ρουσσώ μουσική ήταν η μελωδία. 'Εσ' όσον το άντικείμενο της μουσικής είναι η έκφραση συναισθημάτων, η δραματική μουσική ή όπερα (ειδικά μάλιστα η 'Ιταλική), είναι η ύψιστη έκφραση της μουσικής Τέχνης.

Σχετικά με τη διάκριση άνάμεσα στο λόγο και το τραγούδι, ο Ρουσσώ παραδέχεται, ότι η άρμονία είναι χρησιμη για να καθορίζει και να δίνει νόημα στη μελωδία. Η άρμονία στην πραγματικότητα δεν έχει άλλο

νόημα όταν είναι ξεχωρισμένη απ' τη μελωδία. Δυναμώμενη την έκφραση της μουσικής σκέψης δίνοντας μεγαλύτερη ακρίβεια στα μελωδικά διαστήματα και ζωντανεύοντας τον χαρακτήρα τους. Με τό να ειδικεύει και να τυποποιεί τις θέσεις των διαστημάτων μέσα στη σειρά τών μετατροπών υπενθυμίζει τό τή προηγήθηκε και προαγγέλλει τό τή θα ακολουθήσει και έτσι ένώνει τις μελωδικές φράσεις όπως συνδέονται οι ίδιές στη σειρά τού λόγου. Και ή άρμονία δέν είναι κάτι τού άφρημένο. Οι όμορφίες της είναι συμβατικές. Πρέπει κανένας νά είναι συνηθισμένος σ' αυτές, γιά νά τις εκτιμήσει και νά τις νοιώσει. "Ένα άπροσάρμοστο αυτό στις άρμονικές μας συμβατικότητες, ένν άγροϊκό αυτό, όπως λέγει, στο όκουσμά τους, δέν άκούει άλλο από ένν θόρυβο. Η άρμονία δέ έχει σχέση μέ τή πάθη μας, όπως συμβαίνει μέ τή μελωδία. Στην περιγραφή μουσική ή άρμονία δίνει δόναμη και έκρατοκότητα, καταστρέφει όμως τόν γεμάτο πάθος χαρακτήρα τής μουσικής στην προσπάθειά της νά διατηρήσει τά άρμονικά διαστήματα. Άλυσσοδένει τού τραγουδιού σά δύο φόρμες, έν και τούτο έπρεπε νά μπορεί νά άλλάξει τόσες, όσοι είναι οι τόνοι τού λόγου. Έξαρφάνει άπ' τή μέση ένν σαρδ ήχους καί διαστήματα, πού δέν ύποτάσσονται τού σύστημα τής, και γενικά βάζει χώρα τή μελωδία άπ' τις λέξεις. "Έτσι αυτές γίνονται έχθρες άφιλιωτες και συνεχώς άντιμαχες. Κάθε μία άπ' τις δύο αφαιρεί άπ' τήν άλλη τόν χαρακτήρα και τή φυσικότητα τής, και έν ποτέ έννοθούν αυτό πού θα προκύψει θα είναι ένν τραγελικό κατασκέυασμα. Για τούτο βλέπουμε συχνά τόν κόσμο νά βρίσκει γελοίο τώ νά έκφράζονται μεγάλα και σοβαρά πάθη μέ τραγουδιό, γιάτι καταλαβαίνουν, ότι στη γλώσσα μας τά πάθη κατανοούν άλύγιστα και κρύα, πάθη χωρίς πάθος.

"Η άρμονία επίσης είναι άδύναμη στην έκφραση ήλων, όπως ο κεραυνός, ο φλοϊβος τών νερών, τó φύσημα τού άνέμου κλπ. σ'Ο μουσικός πού πασχίζει νά αποδώσει έννν παρόμοιο ήχο μέ ένν άλλο, πέφτει πολύ έξω, δέν έχει άντιληφθή ούτε τις δόναμεις ούτε τις δυνατοτήτες τής τέχνης του και σκέφτεται χωρίς γοητο και διάκριση. Τήν άποψη αυτή τής στενής σχέσης άνάμεσα στη μελωδία και τήν άρμονία τή συναντούμε συχνά στο έργο τού Ρουσσό. "Έπιμένει, ότι κάθε άπόπειρα επικράτησης τής άρμονίας είναι πλήγμα ένάντια στη μελωδία και έπομένως στην άληθινή μουσική τέχνη γιάτι ή θεοποιεία τής θα έχει σαν άνάποτροτό έπακολούθημα τή στέρηση τής έλευθερίας από τή μουσική έκφραση. Στην περίπτωση αυτή ή μουσική θα γίνει τωσ θορυβώδης και έντυπωσιακή, μέ θα μένει πάντα μακριά από τήν καρδιά μας».

Μερικές φορές ο Ρουσσό έσπα άγριοσ και διος όργη και άγαναχτήση ένάντια στην άρμονία, πού τή θεωρεί σαν άχρηστη και χοντροειδή. «Όταν σκεφθί κανείς, ότι άπ' όλους τούς άνθρώπους πάνω στη γή (πού όλοι έχουν όπωσδήποτε κάποια μουσική και κά ποιο τραγουδιό) μόνοι οι Έυρωπαίοι έχουν άρμονία και μάλιστα τή βρίσκουν ευχάριστη, ή ότι τόσα και τόσα χρόνια πέρασαν χωρίς αυτοί πού καλλιέργησαν τις καλές τέχνες νά γνωρίσουν τή θά πέϊ άρμονία, ή πάλι, όταν σκεφτόμαστε, ότι οι άνατολικές γλώσσες (πούνα τόσο ήχηρές και τόσο μουσικές) και ή Έλληνική μελωδία — ή τόσο λεπτή και ελαίσθητη και μέ τόση τέχνη σμιλεμένη— ποτέ δέν είχαν τήν πολυτέλεια τής άρμονίας και ότι μ' όλο τούτο στη μουσική είχαν θαυμαστή

έπιτυχία, ένφ ή δική μας είναι τόσο φτωχή κι' αδύναμη, όταν τέλος σκεφτούμε, ότι τó περίωυμο και πολυεπαίδελο τούτο (πού τó άκολλητέργμα και βάρβαρα αισθητήρια τούσ συγκινούνάι μόνο από τούς θορύβους και τόν επιφανειακό έντυπωσιασμό, παρά από τή γλυκότητα τού τόνου και τó απόδ ζετόλιγμα τής μελωδίας), δέ θα άργήσουμε νά ύποψιαστούμε, ότι ή άρμονία μας δέν είναι άλλο από μία γοητική, βάρβαρα έφέυρηση, πού ποτέ δέν θά τήν παραδεγόμεσθε και δέ θα τήν άγκαλιάζαμε, έν είμαστε λίγο πού ελαίσθητοι στις άληθινές όμορφίες τής τέχνης και τής άληθινά φυσικής μουσικής».

"Ο Ρουσσό θεωρεί τούς Ίταλούς άνώτερους άρμονίστες από τούς άλλους, Άντιπαράβαλλει τήν Ιταλική άπλότητα και τόν Ιταλικό δυναμισμό μέ τή γαλλική πολυπλοκεία και παραγευιόμενη άρμονία. Τούτο τó απόδοιει στο γεγονός, ότι κάθε φύλλος έχει τόν δικό του χαρακτήρα και έτσι άν δύο συγχορδίες, πού δέν ταιριάζουν (ήχητικά), άλλα ίκανοποιούν τις άπαιτήσεις τής άρμονίας, συνδεθούν, μπορεί βέβαια νά δυναμώσουν τήν έναρμύνηση, άλλα άπ' τήν άλλη μεριά ή μία συγχορδία θα αδυνατίζει τήν έντύπωση, πού πάει νά δημιουργήσει έξωρα ή άλλη, ή και μπορεί νά άλλωθουν άμοιβαία ή μία άπ' τή γειτονία τής άλλης: «Υπάρχει λέει, έννς νέους βασισμένος στη φύση, πού σμφωνά μ' αυτόν σχολαστικά και άκριβόλογα παραγευιόμενη άπ' τήν άντιστοιχη άρμονική συνουδία μέ αυτούσ τις συγχορδίες τής, προεπιέν μεγάλο θόρυβο, άλλα έχει λίγη έσωτερικότητα και έκρατοκότητα. Αυτός άκριβώς είναι ο τύπος τής γαλλικής μουσικής».

Μετά άπ' όλα αυτά έξακολουεί τούς μύθους του κατά τής μουσικής τής πατρίδας του: «Μού φαίνεται ότι άπόδειξα τέλεια ότι στη γαλλική μουσική ούτε ρυθμός ούτε μελωδία ύπάρχει, γιάτι τότα δέν συμβιβάζονται μέ τή γαλλική γλώσσα. Τό γαλλικό τραγουδιό είναι ένν συνεχές ναοόρισμα άνυπόφορο σ' κάθε άπροκατάληπο αυτό. Και τόστο γιάτι ή άρμονία του είναι γελοία, παιδική, άνέκφραστη. Οι γαλλικές μελωδίες δέν είναι μελωδίες και τó ρεαλιστικό δέν είναι ρεαλιστικό. Άπ' όλα αυτά συμπεραίνω, ότι οι Γάλλοι δέν είχαν ποτέ μουσική ούτε πρόκειται νά έχουν και άν κάποτε άποχτήσουν, τόσο τó χειρότερο γι' αυτούς».

Τις γνώμες του αυτές ποτέ δέν τις πήρε πίσω ο Ρουσσό, άν και όργότερα έδειξε έννν άνείπωτο θαυμάσιο γιά τις γαλλικές όπερες τού Γκλόκ, πού άσφαλώς είχε έπηρεαστεί πάρα πολύ άπ' τις θεωρίες τού Ρουσσό και είχε πλήρη συνείδηση τής άξίας τής ύποτιρήξης αυτού τού φιλόσοφου.

Τό 1773 ο Γκλόκ έγραφε ένν γράμμα στον «Έρμη τής Γαλλίας», όπου, αναφερόμενος στην πρόταση γιά τó άνάβαση τής «Ισγίμενης έν Αύλιδι», λέγει: «Όμολογώ, ότι θα ήμουν εότυχής νά βίβατα τó έργο πού νά άνεβάζεσαι στο Παρίσι, γιάτι μέ τήν έντύπωση, πού θα κάνει και μέ τήν ύποτιρήξη και τις συμβολές τού φημισμένου κ. Ρουσσό άπ' τή Γενεύη, θα μπορούσαμε τωσ και οι δύο μαζί ζητώντας μία μελωδία εύγενικά, βαθειά και φυσική, έτσι πού νά συμβιβάζεται μέ τήν προοβία κάθε γλώσσας και τήν ιδιουστοσια κάθε λαού, νά βρομέ τó μένα νά πραγματοποιήσουμε τó Ιδανικό μιάς μουσικής πανανθρώπινης, γκρεμίζοντας έτσι τά γελοία τείχη τόν διακρίσεων τής έθνικής

μουσικής. Μελετώντας τα βιβλία του μεγάλου αυτού ανθρώπου, τα σχετικά με τη μουσική (κι' ανάμεσα σ' άλλα την «Επιστολή», όπου αναλύει το μονόλογο της «Αρμίδας», του Λούλλυ μου αποκάλυψαν το βάθος της γνώσης, τη λεπτή έκλεκτικότητά του και τη σταθερότητα του γούστου του, και με γέμισε από θαυμασμό. Είμαι άπολυτα βέβαιος, ότι αν είχε αποφασίσει να άφιρωθεί σ' αυτή την τέχνη, θα κατώρθωνε να πραγματοποιήσει τα μεγάλα και θαυμαστά Ιδανικά των αρχαίων για τη μουσική. Είμαι εύτυχής, που έχω την ευκαιρία να πλέξω έμπρός σ' όλο τον κόσμο το έγκυμο ποσού του άξιζει». Στη μόχη ανάμεσα Γκλόκν και Πιτσιό ο Ρουσσώ τοποθετήθηκε στο πλευρό του θαυμαστή του.

Απ' τις άντλήψεις αυτές του Ρουσσώ για τη μουσική δύο πράγματα μπορούνε να ξεκαθαρίσουμε. Πρώτα τη γνώμη του για την ύπαρξη μιάς καθαρής οργανικής μουσικής και δεύτερο τη χρήση της λέξης «φυσικός» στο πεδίο της μουσικής. Αυτό που κάνει ιδιαίτερη έντοπιση μέσα στο σχετικό με τη μουσική έργο του Ρουσσώ είναι η τέλεια σιωπή από το θέμα της οργανικής μουσικής ή από το ποθ θα μπορούσαμε να ονομάσουμε άπόλυτη μουσική. Η οργανική μουσική γεννήθηκε βέβαια άπ' τη φωνητική μουσική ή άπ' αυτή πήρε το χαρακτήρα της. Λέει λοιπόν ο Ρουσσώ: «Επειδή ή φωνητική μουσική φάνηκε πολύ πιο μπρος από την οργανική, τούτη ή τελευταία πήρε από κείνη και τον ρυθμό και τον τόνο. Η παρουσία των διαφορετικών μέτρων της φωνητικής μουσικής, όφείλεται μόνο στον διαφορετικό τρόπο της ρυθμικής διαίρεσης του λόγου» και ή συσχέτιση των μακρών και βραχείων συλλαβών του με τη μετρική διαίρεση της μουσικής».

Έμενι δέν θα συμφωνήσουμε στο ότι ή οργανική μουσική βγήκε άπ' τη φωνητική ή και έν το δεχτούμε, δέ θα παραδεχτούμε πάλι, ότι είναι ανάγκη ή πρώτη να διέπεται άπ' τις ίδιες άρχες της δεύτερης. Ο Ρουσσώ όμως στην οργανική μουσική δέν άποδίνει καμμία σημασία, έφ' όσο δέ συνοδεεί το λόγο. Κάνει άκόμα παρατηρήσεις πάνω στις αναλογίες της ένεργάωσης μέσ·τ· στις όπερες του Ρομό και λέγει, ότι έδώ το φωνητικό μέρος έχει καταστήσει στ' όληθεία «ή συνοδεία της συνοδείας». Μουσική καθαρά άρμονική (δηλ. όχι φωνητική) είναι μιά άνοησία.

Γιά να συγκρατεί ή μουσική σταθερά τών άνδιαφέρων και να προλαβαίνει τη βαρυστημάρα τών ακροατών, πρέπει να ταχθεί με το μέρος τών ελακτικόν τεχνών. Μά ή μίμησις της μουσικής δέν είναι πάντοτε άμση, όπως συμβαίνει με την ποίηση και τη ζωγραφική. Η μέθοδος που μεταχειρίζεται ή μουσική συχνά για να προσεμίσει το άντικείμενο της έκφρασης της είναι ο λίκιεος. Καί ή δόνησις τών υνασθημάτων πετυχαίνεται με κίνους τούς ήους της άνθρόπινης φωνής πουναι πιο κοντά στην καρδιά μας. Ποιός δέ νοιώθει πόσο άπέχει από την ένεργητικότητα και τη δύναμη της έκφρασης ή καθαρή συμφωνία, με την όποια ζητούμε μόνο να δώσουμε μεγαλειό και λαμπρότητα στα διάφορα όργανα; Καί όλες μαζί οι «σαχλωμάρες» (είναι άκριβός ή έκφραση περιφώνησης του Ρουσσώ) του βιολιού του κ. Μοντεβίλ δέ μπορούν να μέ συγκινήσουν, όσο δύο νότες άπ' τη φωνή της Δίας Λέ Μάρ.

Η συμφωνία (δηλ. ή οργανική μουσική) φυσά ζωή στη μουσική και συμβάλλει στην έκφραστικότητα της,

άλλά δέ μπορεί να άντικαταστήσει την ούσία της σά μουσικής. Άν παροχίζουμε να νοιώσουμε τι θέλει να πει όλος αυτός ο γελοίος κόσμος άπό συνάτες, ποθ μάς έπνιξε, θα έπρεπε να κάνουμε σάν τον κακό ζωγράφου που ήταν άναγκασιέντος να γράφει κάτω άπ' τις εικόνες του: αυτό είναι δέντρο, αυτό είναι άνθρώπος κλπ.».

Ένα άλλο σημείο, όπου δά μάς σταματήσει το διάβασμα των άπόψεων του Ρουσσώ για τη μουσική είναι ή έπιμονή του γύρω άπ' τις λέξεις «φύσις, φυσικός» και ή προσφυγή του σε πρωτόγονες καταστάσεις ή σε αυτιά άσυνήθιστα στις μουσικές μας συμβατικότητες. Τι έννοει π. χ. όταν λέει, ότι ή άρμονία έχει τη ρίζα της στ' ή φύσις, ότι μιά άρχή είναι βασισμένη στη φύση, πώς μιά μελωδία πρέπει να είναι φυσική και άλλα παρόμοια;

Ο Ρουσσώ δέν κυριολεκτεί πάντοτε στη χρήση της λέξης. Τι χρησιμοποιεί άλλα, όπως κάνουμε συνήθως για να έκφράσουμε μιά κατάσταση άπλη, άνεπιτήδευτη, χωρίς τεχνικά μέρηματα. Ο όρισμός του όρου «φυσικός» άπ' τον ίδιο το Ρουσσώ στο Λεξικό του, είναι περιορισμένος. Τούτη ή λέξη έχει στη μουσική πολλές σημασίες. Πρώτα πρώτα μουσική φυσική είναι εκείνη που δημιουργείται άπ' την άνθρώπινη φωνή, σε αντίθεση προς την τεχνητή μουσική που έκτελείται από όργανα. Έπειτα λέμε, ότι μιά μελωδία είναι φυσική, όταν είναι εύκολη, γλυκειά, εύχάριστη. Λέμε άκόμη πώς μιά άρμονία είναι φυσική, όταν έχει λίγες μετατροπές ή διαφωνίες, όταν σχηματίζεται από συγχρόνως βασιικές που δέν ξεφεύγουν από την τονικότητα.

Τέλος λέμε φυσικό κάθε κομμάτι, που δέν είναι σκοτεινό, έπιτηθευμένο, που δέ φτάνει ούτε ποθ ψηλά ούτε ποθ χαμηλά, που δέν προχωρεί ούτε ποθ γρήγορα ούτε ποθ άργά. Τελευταία έρχεται ή τεχνική χρήση της λέξης, που γίνεται και σήμερα, δηλ. για τις συνθετιμένες νότες της κλίμακος χωρίς άλλουσεις.

Βλέπουμε έδώ το Ρουσσώ να μαίνεται άκόμη έννοτιον της οργανικής μουσικής σάν άφούκιος. Καί στην «Επιστολή για τη Γαλλική μουσική» πολεμά τις καθαρά συμβατικές όμορφίες, εκγινώντας έτσι, ότι όλες οι τέχνες είναι άναγκασιέντες να ύποχωρήσουν στο σημείο της χρήσης άφούσκων και ψεύτικων (τεχνητών) μέσων για τη δημιουργία όρισμένων έντυπώσεων (π. χ. τεχνική σύνθεση είναι ή μορφή του σονέτου στην ποίηση, ή προσπάθεια στη ζωγραφική κλπ.).

Ο Ρουσσώ συνέλαβε μιά Ιστορική περίοδο της μουσικής, όταν ή τέχνη αυτή ήταν άληθινα φυσική, την εποχή των αρχαίων Έλλήνων, εποχή στην όποία νόμισε, ότι είχαν συμπίσει ο λόγος και το τραγουδι και έτσι οι Έλληνες τραγωδίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν σάν όπερες. Μά τόσο τότε (δηλ. στην εποχή του Ρουσσώ) όσο και τώρα λίγα πράγματα μάς είναι γνωστά σχετικά με την αρχαία έλληνική μουσική, για να μπορούμε κανείς να πλάσει με ποιοιότητα μιά σχετική κοσμοθεωρία. Τη θέση αυτή την πήρε ο Ρουσσώ όντας ποτισμένος άπ' τις παλιές τάσεις της μουσικής άνάγνωσης στον 17 αιώνα. Πολλά άπ' τα Ιδανικά του είχαν και όλα διαλαληθή από τη Φλωρεντινή «Camerata».

Σ' αυτή την παράδοση άνήκε μουσικά ο Ρουσσώ και όχι στην περίοδο του ρομαντιμοθ, που πλησίαζε πιά, και που πάνω της οι πολιτικές του θεωρίες όκησαν τόση έπίδραση.



# ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΒΡΕΤΤΑΝΙΑΣ

**Η** καινούρια αίθουσα συναυλιών του Λονδίνου, το Ρόγιαλ Φέστιβαλ Χάλλ, είναι έτοιμη στη Νότια Όχθη του Τάμσεϋ, όπου είναι το κέντρο της Έκθεσης του Φεστιβάλ Βρετανίας. Τα έγκαινα της καινούργιας αίθουσας συναυλιών θα γίνουν στις 4 Μαΐου, την επομένη δε της ενάρξεως του Φεστιβάλ, θα διευθύνει την πρώτη συναυλία ο Τσκανίνι ο περιφημότερος από τους ζώντες μαέστρους.

Το πρόγραμμα της πρώτης αυτής συναυλίας αποτελείται από την Πρώτη και την Ένάτη Συμφωνία του Μπετόβεν. Η έκλογη αυτών των έργων έχει ιδιαίτερη σημασία, πρώτα γιατί, καθώς είναι γνωστό, η Βασιλική Φιλαρμονική Έταιρεία του Λονδίνου είχε αγοράσει από τον Μπετόβεν την Ένάτη Συμφωνία του, ύστερα γιατί η Μεγ. Βρετανία ήταν και είναι μία χώρα που έχει θαυμάσιες χορωδίες.

Ο Τσκανίνι θα διευθύνει πάλι την Ένάτη Συμφωνία στις 8 Μαΐου μαζί με τη Φαντασία για χορωδία, πάνω και όρχηστρα, του Μπετόβεν, μία ωραία σύνθεση που ακούγεται πολύ σπάνια. Και στις δύο συναυλίες θα παίξουν η Συμφωνική Όρχηστρα και η Χορωδία του Β. Β. C.

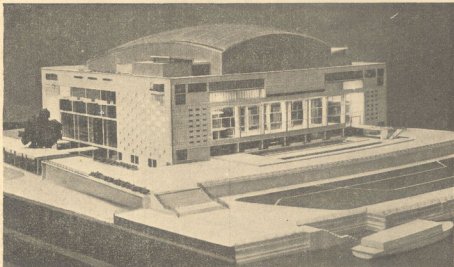
Την πρώτη εβδομάδα του Φεστιβάλ, το Λονδίνο θα επιδείξει και τις δύο άλλες άριστες συμφωνικές ορχήστρες του δηλ. τη Φιλαρμονική Όρχηστρα, του Λονδίνου με τον Σέρ Άντριαν Μπούλτ και τη Συμφωνική Όρχηστρα του Λονδίνου με τον Σέρ Μάλκολμ Σάρτζεντ.

Θα διευθύνει επίσης κι ο περίφημος Άγγλος μαέστρος Σέν Τζών Μπαρμπρόλλι, διευθυντής της Όρχηστρας «Χάλλε» του Μάντσεστερ, μιάς από της καλύτερες ορχήστρες του κόσμου.

Στις 9 Μαΐου θα παρουσιασθεί στο κοινό ένα άλλο ιδιαίτερος ενδιαφέρον μουσικό συγκρότημα: η Όρχηστρα Μότσαρτ του Λονδίνου (London Mozart Players) με διευθυντή τον κ. Χάρρυ Μπλέκ. Η όρχηστρα αυτή είναι μικρή, κατάλληλη για να ερμηνεύει όπως ταιριάζει τα συμφωνικά έργα του Χάυντν και του Μότσαρτ χωρίς τον μοντέρνο ήχητικό πληθωρισμό. Οι μουσικοί που την αποτελούν είναι ειδικοί εις το είδος της μουσικής που παίζουν και ο μαέστρος τους, γνωστός βιο-

λιστής, έχει μελετήσει πολύ τη μουσική του 18ου αιώνα.

Η μουσική που θα ακουστή στις συναυλίες της πρώτης εβδομάδας του Φεστιβάλ είναι αντιπροσωπευτική του ρεπερτορίου συναυλιών της εποχής μας. Εκτός από τις δύο συναυλίες με έργα Μπετόβεν και μία αφιερωμένη στον Χάυντν και στον Μότσαρτ, θα παιχθεί και η «Μουσική για Πυροτεχνήματα» του Χαϊντελ. Η πρώτη ρομαντική περίοδος θα αντιπροσωπευθεί με την εισαγωγή του Μπερλιόζ «Ρωμαϊκό Καρναβάλι» και ο μεταγενέστερος ρομαντισμός με τον «Δόν Ζουάν» του Στράους. Από την καμψη του 20ού αιώνα θα παιχθεί η όπερα «Θάλασσα» (1905) του Ντεμπουσσώ και η «Cockaigne» (1902) του Έλγκαρ. Η εποχή μας θα αντιπροσωπεύεται από τη Συμφωνία αρ. 2 του Σιμπέ-



Το καινούριο Μέγαρο Συναυλιών του Λονδίνου

λιου, το Κοσέρτο για βιόλα του Ούβλιαμ Ούώλτον, το «Colas Breugnot» του Καμπαλέβου και τη Συμφωνία αρ. 6 του Βών Ούόλλιαμ. Το τελευταίο αυτό έργο γράφτηκε από τον Βών Ούόλλιαμ στα 75 του χρόνια και χαρακτηρίζεται από την παγκόσμια κριτική σαν ένα άριστο έργο. Ο Βών Ούόλλιαμ έγραψε και μία καινούρια όπερα από το έργο του Άγγου ποιητή Μπίναυ «Η πορεία του προσκυνήτη», που θα παιχθεί τον Μάιο και τον Ιούνιο στο Κόβεντ Γκάρντεν.

Στην τελετή των έγκαινιων της νέας αίθουσας συναυλιών (η οποία θα μεταδοη από το ραδιόφωνο) θα παραστούν οι Άγγλοι Βασιλείς, Ο Βασιλέας Γεώργιος θα τελέσει τα έγκαινα και ο Αρχιεπίσκοπος του Καντέρμπαουρ θα χοροστατήσει στη δοξολογία στην οποία θα πάρουν μέρος οι χορωδίες του Καθεδρικού Ναού του Αγίου Παύλου, του Άββασιού του Ούέστμινστερ και του Βασιλικού Παρεκκλησιού. Μετά τη δοξολογία θα δοη συναυλία με έργα Άγγλων συνθετών, με όρχηστρα και χορωδία, που τα μέλη της θα πρόβρονται από τα καλύτερα μουσικά συγκροτήματα της Άγγλιας.

Η καινούρια αίθουσα συναυλιών του Λονδίνου φαίνεται ότι θα έχη μεγάλη κίνηση. Έχουν ήδη οργανωθή συναυλίες ως το τέλος Οκτωβρίου, μεταξύ των οποίων θα είναι και δύο σειρές συναυλιών κάθε Κυριακή και κάθε Τετάρτη με πολύ προσία είσιτήρια.

# ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

— Ο Δημήτρης Μητρόπουλος θα διευθύνει στις 2 Μαΐου μεγάλη συναυλία στο «Κάρνεγκυ Χώλ» χάριν της «Πολεμικής Περιθώρησης για την Έλλάδα». Στη συναυλία θα συμμετάσχουν δυο μεγάλες Έλληνίδες καλλιτέχνιδες, ή κ. 'Ελένη Νικολαΐδου και ή κ. Τζίνα Μπζαζούερ. Θα λάβει μέρος και ο Άμερικανός τενόρος κ. Τζόν Πήρς.

— Η κ. 'Αλεξάνδρα Τριάντη, πηγαίνοντας στην Όλλανδία, απέτυχε ως φωνοστασία στο Ραδιοσταθμό Βερολίνου κύκλο τραγουδιών του Σούμπερτ και Έλληνικά δημοτικά, τα οποία και μετεδόθηκαν άπ' το Ραδιόφωνο. Ο Γερμανικός τύπος έγραψε θερμά σχόλια. Στη Συναυλία που έδωσε στη Χάγη υπό την αιγίδα της «Ενώσεως των Φίλων του μπάλ-κάντα» τραγούδησε 24 τραγούδια με το γενικό τίτλο «Χιουμπορ στο Λήνε». Το κοινόν καταχειροκρότησε την έκλεκτή καλλιτέχνη και την ανάγκασε να τραγουδήσει 4 ακόμη τραγούδια εκτός προγράμματος, μεταξύ των οποίων 2 Έλληνικά. Ο Έλληνας πρεσβευτής κ. Αέλλης έδωσε δεξίωση πρός τιμήν της κ. Τριάντη στο μέγαρο της Πρεσβείας στην οποία παρήσαντο πολλοί επίσημοι και ως άντιπρόσωπος της Βασιλείας, ή βαρώνη Βάν Χοούλα, μεγάλη κυρία επί των τιμών.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ — Στην αίθουσα του «Παρνασσού» τις 8 'Απριλίου, μπρός σε πυκνότατο ακροατήριον δόθηκε ή έπίσημη συναυλία των μαθητών της τάξεως της κ. Τασίας Κοτσιριδίου, καθηγήτριας του Έλληνικού 'Ωδείου, με μεγάλην έπιτυχία. Αι εισπράξεις της συναυλίας μετέθηκαν ύπέρ του ταμείου άπονομής βραβείων εις μαθητές του 'Ωδείου.

— Ο τυφλός καλλιτέχνης του πιάνου κ. Γ. Θέμελης έδωσε ένα ρεσιτάλ στην αίθουσα του «Κεντρικού» με άποψη έκτελεση έργων Μπάχ, Μπαρτ, Κουπέρν, Σούμαν, Σούμπερτ και Σοπέν. Έμφανίστηκε άκόμα και ως σολίστ της Κρατικής 'Ορχήστρας Άθηνων με το κονοέρτο του Γκρίγκ, υπό τη διεύθυνση του κ. Άνδρέα Παριδη. Ο κ. Θέμελης έδωσε άκόμη ένα ρεσιτάλ στο «Όλύμπια» με έργα άποκλειστικώς Σοπέν. Ο εκλεκτός καλλιτέχνης άκούστηκε και άπό το Ραδιοσταθμό 'Αθηνών σε έργα Κουπέρν και Μπατόβνι.

— Η όρχηστρα έγχόρδων του Πανεπιστημίου με μαέστρο τον κ. Χαραλαμπίδη έδωσε μία νέα συναυλία στην αίθουσα του «Παρνασσού». Οι ερασιτέχνες μουσικοί άπο άπαρτίζων τον όρχηστρα, έπαιξαν έργα Χαίντελ, Μπάχ (με σύμπραξη της πιανίστας είδος Χ. Κλαδάκη) και Χάινδν.

— Στην αίθουσα του Έλληνικού 'Ωδείου τις 14 'Απριλίου ο έκλεκτός καλλιτέχνης του βιολιού και καθηγητής κ. Τόνυ Σούλτος, έδωσε ένα ρεσιτάλ με έργα Ταρτινί, Μότσαρτ, Βιετάν, Ρίχς και Ρίμουκ-Κόρσακωφ. Στο πιάνο, ο κ. Γ. Πλάτων.

— Ο Έλεβτός καλλιτέχνης του πιάνου κ. Πάουλ Μπασιγκρόντερ έμφανίστηκε για πρώτη φορά στο «Κεντρικόν» τις 16 'Απριλίου. Έπαιξε τη Σονάτα σε μι ύψηση έλ. του Σοπέν, το «Καρναβάλι» του Σούμαν και τη Φαντασία του Σούμπερτ πάνω στο γνωστό lied, «Der Wanderer».

— Ο κ. Άνδρέας Παριδης έμφανίστηκε για δεύτερη φορά μπρός στο Άθηναϊκό κοινό διευθύνοντας τη Συμφωνική Συναυλία της Κ. Ο. Α. με πολλή έπιτυχία.

**ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ**  
ΜΗΝΙΑΙΟ ΒΑΛΕΤΙΚΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝ  
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΒΕΛΙΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ. 25504

**ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ**  
(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE  
LOUÉE PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE  
ET D'EDITIONS  
3, RUE PHIDIAS - ATHÈNES

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ		ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ	
<b>ΕΣΤΕΡΕΡΟΝ</b>	Δρ. 40.000	Σέρμας με τόν Α.Ν. 1099	
Έτησίην. *	20.000	Διευθυντής:	
Τριμήνιον. *	10.000	<b>Π. ΚΟΤΣΙΡΙΑΝΗΣ</b>	
<b>ΕΣΤΕΡΕΡΟΝ</b>	Ν. 1.0.0	Όδός Δαυιδίου 18	
Έτησίην Α. *	0.50.3	Προϊστάμενος Τυπογραφείου	
		<b>Μ. ΠΑΝΤΟΔΑΞΗΛΟΥ</b>	
		Α. Σταματιάδου 30	

Στο πρόγραμμα είχε τη Σούτα «Πιζονέλλα» του Πι-τρεττί, την Είσαγωγή στη «Σταγόνες» του Ροσσίνι, τη 1η συμφωνία του Μπαρτ και το Κονσέρτο για πιάνο και όρχηστρα του Γκρίγκ με το γνωστό πιανίστα Γιόρσο Θέμελη.

— Τη Μεγάλη Έβδομάδα, ή Χορωδία Άθηνων, με συμμετοχή της Κρατικής 'Ορχήστρας, έτέλεσε το «Ρέκβιεμ» του Βερλιό, υπό τη διεύθυνση του κ. Φ. Οικονομίδη Ιβρουτί της Χορωδίας. Άς σημειωθεί ότι έφτος συμπληρώνονται τριάντα χρόνια άπό της Ιβρουσίας της Χορωδίας Άθηνων.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ — Στο Βασιλικό Θέατρο Θεονίκης έδωσε ένα άξιόπροσκοτο ρεσιτάλ πιάνου, ή γνωστή καλλιτέχνις Β. Θούλα Γεωργίου. Έπαιξε έργα Μπάχ, Μπουζίνι, Κουπέρν, Ντρεμυστρό, Σοπέν, Μπετόβεν, Φωρ, Λιότ, Ριζάδη και Μαργαρίτη.

— Στην αίθουσα «Πάλλας», τις 8 'Απριλίου, δόθηκε με πολλή έπιτυχία το όπο του «Συλλόγου των Μοναστηριακών» διοργανωθέν ρεσιτάλ τραγουδιού της κ. Φανής Άϊδαλή-Σαπουνητή, παρουσία του 'Υπουργού Β. Έλλάδου κτ του 'Υφυπουργού της Παιδείας κ. Μόδη. Η κ. Άϊδαλή τραγούδησε έργα Χαίντελ, Μπάχ, Γκλόουκ, Βέρντι, Πουτσίνι, Σούμπερτ, Σούμαν και Εσάγγελάτου. Στο πιάνο συνόδευσε ή κ. Φανή Αέλλα.

ΣΥΡΟΣ — Στην αίθουσα του Λυκείου των Έλληνίδων σε πυκνό ακροατήριον έγινε έπιτυχής συναυλία καλλιτεχνών διδασκασμένων του Έλληνικού 'Ωδείου. Έλαβαν μέρος ή κ. Β. Φουσανό (πιάνο), αι δίδης Φ. Βαμβακάρη και Μ. Θεοδάρη (πιάνο) και ή κ. Α. Δισατή καθηγήτρια του έκει Παραρτήματος του Έλληνικού 'Ωδείου (πιάνο) συμμετείχον έπίσης οι καλλιτέχναι: 'Ηρώ Πάλλη (τραγουδι) και Κ. Κωνσταντινίδης (βιολι) ειδίκευς άφιχθέντες εις Σύρον έξ Άθηνων. Στο πιάνο συνόδευσε ή κ. Φ. Αέλλα.

ΣΠΑΡΤΗ — Το διά της πρωτοβουλίας του έν Σπάρτης Συλλόγου «Η Ταυτέτη» Ιβρουθέν πρό των «Έλληνικών 'Ωδίων Παραρτήμα Σπάρτης», το όποιον ήναγκάσθη να διακόψη και αύτη την λειτουργίαν του κατά την διάρκειαν του Παγκοσμίου Πολέμου, όρχισαι και πάλι να λειτουργεί, άπό πρώτης Μαρτίου του τρέχοντος έτους. Το εχόμεθα κάθε προκοπή.

## ΑΔΕΛΦΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβόμεν τα κάτωθι έμβόσματα εις χιλιάδας δραχμών και εχρηματισμένοι: Μαργαρίτης Ι, έρ. 10, Συγκάκη Έλ. έρ. 10, Κουράκου Έλ. έρ. 10, Βαρθολομαίου Έλ. έρ. 10, Πλούμιου Ν. έρ. 10, Γράτσου Λιτ. έρ. 10, Βελισσαρίου Μ. έρ. 10, Δουμανίδη Ε. έρ. 10, Δροσινός Νικ. έρ. 20, Δαλακίδου Ε. έρ. 20, Βελουδίου Μ. έρ. 20, Άγαπίτου Α. έρ. 20, Πρωτοπαπιά Α. έρ. 20, Τριβέλλα Μ. έρ. 40, Θεοδωράτος Γ. έρ. 20, Παπαλοαφάνου Κ. έρ. 20, Νικολαΐδου Χρ. έρ. 20, Δρακούλης Κ. έρ. 40, Μασλία Νιν. έρ. 40, Χαραμπίδη Γ. έρ. 120, Γεωργοπούλου Α. έρ. 52, Κανακάρη Γ. έρ. 192,500, Άνδρουλιδάκη Χ. έρ. 75, Διακέλος Ι. έρ. 70, Βαγενα Α. έρ. 30, Καλαϊτζάκης Άν. έρ. 20, Χάρισμα Σ. έρ. 20, Κούδουτα Άν. έρ. 20, Σκαντζουράκης Βασ. έρ. 20, Άναγνωστόπουλος Μ. έρ. 20, Φαρόγγας Τ. έρ. 20, Μακάρωφ Μ. έρ. 20, Οικονόμου Ε. έρ. 20, Σένος Άλ. έρ. 20, Αλεξάνδρουπούλου Ναν. έρ. 20, Τροΐζου Άν. έρ. 20, Μπελάκη Ελ. έρ. 20, Μιχαηλίδης Δημ. έρ. 40, Καράκαστα Νίνα έρ. 60, Παραμυθιώτης Φιλκστ. έρ. 50, Φίλιππα Άντων. έρ. 20, Άφεντούλη Μ. έρ. 10, Μαρτζανίδης Κ. έρ. 30, Κελαϊδης Μ. έρ. 16, Παπαδοπούλου Χ. έρ. 20.

# ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΕΘΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101

(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43·061

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63·17

## ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι Ἀντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίνῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

# 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 ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

## ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΘΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ  
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πνήθνα έτδν δρδσιν συγκεντρώ-  
νει προπδθεσίεις αλ όποία είναι άπδρδιτητοι  
δι' έν συγχρονισμένον Μουσικόν ίδρυμα  
ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις  
έκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΑ-  
ΣΤΕΙΩΝ και τδς έπαρχιακδς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ  
ΒΟΛΟΝ ΝΑΥΠΛΙΟΝ ΣΥΡΟΝ  
ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ ΠΥΡΓΟΝ ΧΙΟΝ  
ΚΟΡΙΝΘΟΝ ΠΑΤΡΑΣ ΧΑΝΙΑ  
ΛΑΡΙΣΑΝ ΡΕΘΥΜΝΟΝ ΧΑΛΚΙΔΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΠΡΟΥ  
ΛΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ, ΛΕΜΕΣΟΝ, ΛΑΡΝΑΚΑ

Διδάσκονται όλα τδ μαθήματα τής ένοργάνου  
και φωνητικής μουσικής από δδ διακεκριμένους  
Καθηγητδς και Διδασκδλους

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1949  
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ 25.504  
ΑΘΗΝΑΙ

### ΜΗΝΙΑΙΟΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΝ  
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΣΥΝΤΑΞΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ  
ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

### ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

Μουσικά, Θεατρικά, Κινηματογραφικά θέματα  
Κίνησις τών Ωδελών 'Αθηνών, 'Επαρχιών και  
του 'Εξωτερικού.

Συναυλιαί 'Αθηνών, 'Επαρχιών κ.λ.π.

Μουσικά Μαθήματα κ.λ.π.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΡ. 40.000

ΣΗΜ.— Τδ 24 τεύχθ του πρώτου έτους άποστέλλονται  
άντι δρχ. 24.000. Αλ βιγραφοαί Μόζαρτ, Σούμαν,  
Σούπερτ εις χωριστά θέματα βιβλιοθήκδ άπο-  
στέλλονται άντι δρχ. 3.000 έκαστον. 'Εμβόσματα  
διά ταχυδρομική έπιταγή προς τόν κ. Π. ΚΟ-  
ΤΣΙΡΙΔΗΝ όδος Φειδίου 3, 'Αθήνα.

Οι έπιθυμοντες νδ γίνον άνταποκριταί μες  
συνδρομηταί ή ν' άγοράσουν τδ άνωτέρω ός ά-  
πευθυνθού εις τδ γραφεία

## ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

### ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

#### ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, 'Αρμόνια, 'Ακορντεόν, 'Όργανα διά μπά-  
ντας Φιλοαρμονικών και 'Ορχήστρας, Βιολιά, Βιό-  
λες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μαν-  
δολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τδ είδη τών έγγό-  
ρδων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονο-  
δόταί 'Αναλόγια, Ρετιίνες, Καβαλαρίδες, 'Υπο-  
σιάγωνα, Σουρτίνες, Τετράδια, χαρτί μουσικής  
κ.λ.π. είδη έξαρτημάτων.

### ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Κλασικά — Παιδγωγικά και Νεώτερα διά Πιάνο,  
Τραγούδι, Βιολί, 'Αρπα, Μουσική Δωματιου  
'Ακορντεόν, Τζάζ κ.λ.π.

### ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Σολφέζ, θεωρητικά βιβλία και μουσικής φιλολογίας

### ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, 'Ιταλίας, Βελγίου, Αυστρ-  
ας, 'Αμερικής κ.λ.π.

### ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιδών, Λουτραρισματα, 'Επισκευ  
αί και μεταφοραί παρ' ειδικών τεχνιτών.

### ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

### ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Α. Π.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Τδ Γραφείον μας άνελαμβάνει τήν καλλιτεχνικήν όργά-  
νωσιν Συναυλιών και έν γένει Μουσικών έκτελέσεων εις  
τδς 'Αθήνας και τδς έπαρχιακδς πόλεις τής 'Ελλάδος.  
'Εγγυόται τήν καλλιτέραν έξυπνέτησιν τών ένδιαφερο-  
μένων. Πληροφορία προφορικά και δι' άλληλογραφίας  
διά τούς εις τδς έπαρχίας διαμένοντα.