



# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

**36**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- |                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ                   | Ἡ ὄργανική μουσική στὴν Ἰταλία.   |
| ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ                  | Χριστιανικός Λυρισμός. Μεσσιανικά μυστήρια - Ἐρησκ. Ὁρατόρια.   |
| ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΑΟΥΝΗ                | Ἡ «Βότσεκ» τοῦ Ἄλμπαν Μπέργκ.   |
| ΜΑΡΙΟΥ ΒΑΡΒΟΓΛΗ                     | Τὰ συστατικά τῆς φύγκας   |
| MAURICE CAUCHIE                     | Ἡ σύνθεση τῶν ὀργανικῶν καὶ φωνητικῶν ὁμάδων. (Μετάφρ. Σ. Α. Σ.).   |
| ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ<br>— ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ | Λουδοβίκος βάν Μπετόβεν   |
| ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ                    | Ἡ συνάτα στὸ Ἔργο τοῦ Μπετόβεν.   |
| ΑΝΤΙΟΧΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ                | Βασίλειος Κόντης.<br>Ἑλληνες μουσικοὶ στὸ ἔξωτερικό.<br>Μουσική κίνηση στὸν τόπο μας.<br>Ἀνέκδοτα — Ἀλληλογραφία. |

ΕΤΟΣ Β' = ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 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 ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

## ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ  
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα ετών δράσιν συγκεντρώνει προποθέσεις αι όποσαι είναι απαραίτητοι δι' έν συγχρονισμένον Μουσικόν ίδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις εκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ και ΠΡΟΛΑΣΤΕΙΩΝ και τας έπαρχιακάς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ ΒΟΛΟΝ ΝΑΥΠΛΙΟΝ ΣΥΡΟΝ ΚΡΑΚΛΕΙΟΝ ΠΥΡΓΟΝ ΧΙΟΝ ΚΟΡΙΝΘΟΝ ΠΑΤΡΑΡΙΑΣΑΝ ΡΕΘΥ

ΠΑΡΑΡΤΗΜ.  
ΔΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΜΜΟΧΩΣΤ

Διδάσκονται όλα τά και φωνητικής μουσικ Καθηγητάς

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1909

ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25.504

ΜΗΝΙΑΙΟΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΣΥΝΓΑΣΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ  
ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

Μουσικά άρθρα, Κίνησις τών Ωδείων Αθηνών, Έπαρχιών και του Έξωτερικού.

Συναυλίας Αθηνών, Έπαρχιών κ.λ.π.

Μουσικά Μαθήματα κ.λ.π.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

ΣΗΜ.— Εις όσους έπιθυμούν να έχουν τά τεύχη του πρώτου έτους, τά στέλλομε πρός δρχ. 2.000 έκαστον ή 35.000 διά τά 24 τεύχη όλου του έτους. Εις όσους έπιθυμούν τά τεύχη του δεύτερου έτους, τά στέλλομε πρός δρχ. 3.000 έκαστον ή 35.000 διά 12 τεύχη όλου του έτους. Βιογραφία Μότσαρτ, Σούμαν, Σοπέν, εις χωριστά δειμένα όρατα βιβλιοαράκια, άποστέλλονται άντι δρχ. 4.000 έκαστον. Βιογραφία Μπατόβεν και Χαόδν εις ένα βιβλιοαράκι, άποστέλλεται άντι δρχ. 5.000.

ΟΙ έπιθυμούντες να γίνουσαν άναποκριτάι μας συνδρομηταί ή ν' άγοράσουσαν τά άνωτέρω ός άπευθυνθούσιν εις τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κής έπιταγής πρός τον κ. Πέτρον Κοτσιριδην, όδός Φειδιού 3, Αθήνας.

## ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

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

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Άρμόνια, Άκονρτεόν, Όργανα δια μπάνας Φιλαρμονικών και Όρχήστρας, Βιολιά, Βιόλλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, και όλα τά είδη τών έγχρόδων και πνευστών, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονοδότης Άναλόγια, Ρετινές, Καβαλαρίδες, Υποσάγωνα, Σουρτίνες, Τετράδια, χαρτί μουσικής κ.λ.π. είδη έξορσαστιών.



ΑΛΙΑΝ ΒΟΥΒΟΥΡΗ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Μουσικά βιβλία και Νεώτερα διά Πιάνο, Όργανο, Μουσική Δωματίου, Τζάζ κ.λ.π.

ΕΤΗΣΙΑ ΒΙΒΛΙΑ

Σολεία, Θεωρητικά βιβλία και μουσικής φιλολογίας

ΑΡΧΕΙΟ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ  
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Ιταλίας, Βελγίου, Αυστρίας, Αμερικής κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΗΜΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Έπισκοευαί 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

Τό Γραφείον μας άναλαμβάνει την καλλιτεχνικήν όργάνωσιν Συναυλιών και έν γενει Μουσικών έκτελέσεων εις τας Αθήνας και τας έπαρχιακάς πόλεις της Έλλάδος. Έγγυαται την καλλιτέραν έξυπρέτησιν τών ένδιαφερομένων. Πληροφορία προφορικαί και δι' άλληλογραφίας διά τούς εις τας έπαρχιας διαμεινοντας.

ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ

## Η ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ

ΑΠΟ ΤΟ 16<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ ΩΣ ΤΗΝ ΑΡΧΗ ΤΟΥ 18<sup>ου</sup>

Σ τήν Ίταλία άνήκει ή τιμή ότι πρώτη αυτή, παρα-  
τώντας τήν περίοδο τών δειλών προσπάθειών γιά  
τή δημιουργία μιιάς καθαρά όργανικής μουσικής, (οί  
πό άξιοσημείωτες είναι αυτές τών Ίσπανών βιουελί-  
στών - ή βιουέλα ήταν ένα όργανο πού συγγένευε μέ  
τήν κιθάρα -) όχι μόνο καθιέρωσε τού καινούριου αυτό  
μουσικού είδους άλλα και τού έφερε σέ ύψιστο σημείο  
άκμης.

Καί πρώτοι οί Ίταλοί λαουτιότες, από τά μέσα τού  
16ου αιώνα ώς τά μέσα τού 17ου, στάθηκαν οί πραγ-  
ματικοί δημιουργοί τής μουσικής αυτής μέ τίς συνθέ-  
σεις τους γιά λαούτο, όργανο πού γνώρισε έπί δυό αι-  
ώνες μιιά εξαιρετικά λαμπρή άσθηση και στάθηκε ό  
πραγματικός γεννήτορας τής καθαρά όργανικής μου-  
σικής.

Από τή σχολή τών λαουτιοτών πού ανάδειξε εξαί-  
ρετους συνθέτες και δεξιοτέχνες, τού όργάνου αυτού,  
σάν τούς Φραντσέσκο ντά Μιλάνο, Βιταέντο Γκαλι-  
λέι, κ. ά. ή άίσθηση τού όργανικού ύφους πέρασε άσυ-  
ναίσθητα στήν περιοχή τών όργανιστών (έκτελεστών  
τού έκκλησιαστικού όργάνου), όπου κυριαρχεί ή έπι-  
βλητική μορφή τού Τζιρόλάμο Φροσκομπαλάντι (1583 —  
1643), πού οί διάφορες συνθέσεις του φανερώνουν μιιά  
ύπέροχη ίδιοφυία, γιομάτη έξαρση και διαύγεια. Ό  
μεγάλος αυτός καλλιτέχνης, παράλληλα μέ τίς συνθέ-  
σεις του γιά όργανο, άφησε και ένα σημαντικό όρισμό  
άπό έργα γραμμένα ειδικά γιά τσέμπαλο (όργανο  
όμοιο σχεδόν μέ τó πιάνο μέ τή διαφορά ότι οί χορ-  
δές του δέν χτυπιούνται μέ σφυράκια, όπως στό πιάνο.  
άλλά μέ άκίδες από ολινό δέσμα ή φτερό), πρωτοδη-  
μιουργώντας έτσι μιιά ειδική γιά τó τσέμπαλο μουσική  
φιλολογία (τοκκάτες, παρτίτες, καντίονα, καντόνες,  
γιονάτη από άρμονικούς νεωτερισμούς ή από  
ρομαζόλους ρυθμούς. Άπό τότε αί διάδοχοί του δημι-  
ουργήσαν έργα γιά όργανο ή τσέμπαλο, πού μπορούν  
ηλιαδοή νά έκτελεστούν και από τó ένα και από τó  
άλλο όργανο. Άνάμεσα σ' αυτούς ξεχωρίζει ό Μπερ-  
νάρντο Ποσκοουίνι (1637 - 1710), ένας από τούς μεγαλύ-  
τερους και πύ πρατότυπους Ίταλούς όργανιστές, πού  
θεωρείται ό πύ δυναμικός δημιουργός τής νεώτερης  
σονάτας, κι ό πρώτος πού τή βάξει στό δρόμο τής  
φόρμας αυτής, πού θα τής δώσει άργότερα τήν κλα-  
σική τής μορφή ό Φίλιππος - Έμμανουήλ Μπάχ. \*Έτσι  
σέ μιιά του συλλογή από δεκατέσσερις σονάτες γιά  
δυό τσέμπαλα, πού βρέθηκε τώρα τελευταία, μπορούμε  
όχι μόνο νά θαυμάσουμε τήν ύπέροχη πολυφωνική  
τέχνη του, άλλα και νά διαπιστώσουμε τήν προσπάθειά  
του γιά νά πετύχει τήν ένότητα τών διαφόρων μερών  
πού άποτελούν μιιά σονάτα, πλησιάζοντας έτσι, μ' αυτή

του τήν προσπάθεια, τήν κλασική έποχή. Ό Ντομένικο  
Τσιπολι (1675 -) άρχιμουσικός τού παρεκκλησιου τού  
Βατικανού παρουσιάζεται σάν ένας από τούς πύ άξι-  
ους συνεχιστές τής παράδοσης αυτής, μέ τά έργα πού  
έγραψε γιά έκκλησιαστικό όργανο ή γιά τσέμπαλο.

Παράλληλα όμως μέ τούς όργανιστές και τούς  
τσεμπάλιστες, βλέπουμε και τούς βιολιονίστες νά δημι-  
ουργήσιν, τήν ίδια έποχή, μιιά καθαρά όργανική μου-  
σική γιά τ' όργανό τους, πού ώς τότε περιοριζόταν στό  
νά συνοδεύει πιστά, σ' όμοφωνία ή σέ άπόσταση όχτά-  
βας, τίς φωνητικές μελωδίες, προσθέτοντας μόνο μερικά  
παικίματα, όπως βλέπουμε άκόμη και στά *Concerti*  
(1587) τών Άντρέα και Τζιοβάννι Γκαμπριέλι.

Στίς *Canzoni da sonare* όμως τού Φλοριάνο Μά-  
σκερα (+ πού τó 1600) και τού σύγχρονου τού και  
συμπατριώτη του Φλοριάνο Κανάλε (κι οί δυό ήταν  
άπό τή Μπρέσσια) καθώς και σ' αυτές τού Κρεμινόν-  
ζου Κοστάντσο Πόρτα (+ 1601), βλέπουμε νά φανερώ-  
νεται, άλο και πύ έκδηλη, μ' α προσπάθεια γιά άνε-  
ξαρτητοποίηση τών μερών τού βιολιού. Κι αυτή ή τάση  
παίρνει όρμητικότερη φορά όταν οί βιολιονίστες άρχί-  
ζουν νά έφοδιάζονται μέ τά πύ ύπέροχα βιολιά πού  
δημιούργησε ώς τώρα ή παγκόσμια όργανοποιεία, τά  
όριστούργηματα τών Άμάτι, τών Στραντινβάριους,  
κ. ά. Ίταλών όργανοποιών τής έποχής εκείνης. Πώς  
λοιπόν οί βιολιονίστες κρατώντας στά χέρια τους τόσο  
τέλεια όργανα θά μπορούσαν νά δημιουργήσουν μου-  
σική κατώτερης αξίας; \*Έτσι λοιπόν βλέπουμε ότι από  
τά μέσα τού 17ου αιώνα οί βιολιονίστες άρχίζουν νά  
συνθέτουν έργα γιά όργανικά σύνολα (κυρίως γιά δυό  
βιολιά και μπάσο), πού άποτελούν τίς *Σονάτες σέ  
τρίο* και πού προερίζονται νά παίξουν ένα σημαντικό-  
τατο ρόλο στή γέννηση τής συμφωνίας. Έπίσης βλέ-  
πουμε τούς συνθέτες στίς πρώτες έκδηλώσεις τής δε-  
πρας — πού στάθηκε κι αυτή γέννημα και θρέμμα τής  
Ίταλίας —, όπου ένώνονται οί φωνές μέ τά όργανα, νά  
γράφουν γι αυτά μέρη άλο και πύ άνεξάρτητα, πού  
συναντά τά όνομά τους *ritornelli*, και πού σιγά-σιγά παίρ-  
νουν μιιά σημαντική θέση στήν περιοχή τής όργανικής  
μουσικής.

Μά τó πραγματικό όργανικό ύφος, πού δημιούρ-  
γησαν οί Ίταλοί, άνθοβολά πλούσια, στό δεύτερο μισό  
τού 17ου αιώνα. Δέν υπάρχει κανείς σχεδόν βιολιονί-  
στας πού νά μην είναι και συμφωνιστής, άφού ή *Σο-  
νάτα σέ τρίο*, πού τήν καλλιέργησαν άλο, περιέχει τó  
σπέρμα τής μελλοντικής συμφωνίας.

Οί σονάτες *da Camera* (δοματίου), είδος κοσμι-  
κής μουσικής, διατηρούν άκόμη τού χορευτικού ρυθ-

μούς της σουίτας. Αυτό το είδος οι συνθέσεις πλαταλαισιάζονται με γρήγορο ρυθμό, παρουσιάζοντας μια όλο και πιο τελειοποιημένη τεχνική, ενώ το πλαίσιο τους παραμένει σχεδόν αμετάβλητο. Παράλληλα άρχίζουν να ξεχωρίζουν αξιοσημείωτες μουσικές προσωπικότητες, που πλουτίζουν με τα έργα τους το ρεπερτόριο του βιολιού, ως την εποχή που παρουσιάζεται η μεγάλη φυσιογνωμία του 'Αρχάγγελου Κορέλλι (1653 - 1713), που οι σύγχρονοι του δίκαια τον αποκάλεσαν **πρίγκιπα όλων των βιολονιστών του κόσμου**, και που το έργο του παρουσιάζεται σάν πρώτος μεγάλος σταθμός στην Ιστορία της οργανικής μουσικής κι ειδικότερα του βιολιού.

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της προσωπικότητας και της τέχνης του ύπερχου αυτού καλλιτέχνη είναι η εόγνεσια. Στις δημιουργίες του—είτε πρόκειται για τα μεγάλα όργανα ονόλα του **Concerto grosso** είτε για τη Σονάτα για βιολί με συνοδία μπάσου—ο Κορέλλι δίνει μια σταθερή μορφή σχεδόν αμετάβλητη καθ' όλη τη διάρκεια μιας από τις πιο δοξασιμής περιόδους της Ιταλικής μουσικής, και παρουσιάζεται σάν άρχηγός κάθε νεώτερης σχολής βιολιού.

Σί ηλικία τριάντα χρόνών ο Κορέλλι δημοσίεψε το πρώτο του έργο: δώδεκα σονάτες για δυο βιολιά και βιολόνε ή τοτέμπολο (**Op. 2**), που ξεσήκωσε την κριτική των κριτικών της εποχής του, έξ αιτίας ενός μέρους, όπου μεταχειρίζονται πέμπτες παράλληλες μεταξύ μελωδίας και μπάσου. Μά ο Κορέλλι, έπικαλούμενος και τη μαρτυρία διάσημου δασκάλων άναμφισβήτητου κύρους, άποτομόμωσε τους κριτικούς του άποδειχνότας τους, ύστερα από τριών μηνών πολεμική, ότι παρόμοιες πέμπτες είναι άπόλυτα παραδεχτές στην οργανική μουσική.

Τό 1689 δημοσίεψε το **op. 3** και τό 1694 τό **op. 4**, που καθένα τους άποτελείται έπίσης από 12 σονάτες για δυο βιολιά και μπάσο, και τέλος περί τό 1700 τό περίφημο **op. 5** (ή άκριβής ήμερομηνία της δημοσίεύσεως του είναι άγνωστη), που πρόκάλεσε μία πρωτοφανή άσθηση σ' όλον τό μουσικό κόσμο. Τό έργο αυτό διαιρείται σέ δυο μέρη: τό πρώτο περιέχει έξη σονάτες, από τις οποίες οι δυο είναι γραμμένες για δυο βιολιά και βιολόνε (κοντραμπάσο) ή τοτέμπολο. Σ' αυτές τις περίφημες σονάτες του πρωτοπαρουσιάζεται έκδηλα ό προσανατολισμός του συνθέτη προς τη νεώτερη φόρμα της σονάτας. 'Αντίθετα τό δεύτερο μέρος της συλλογής αυτής περιέχει τα διάφορα ύποδειγματα χορών που προϋπήρχαν στη σουίτα και στα μπαλέτα. 'Η όλη συλλογή τελειώνει με την περίφημη **Follia**, ή μάλλον τις πιο παραλλαγές πάνω στη μελωδία των **Follie di Spagna**.

Τό 1712, ένα χρόνο πριν πεθάνει, ό Κορέλλι έξέδωσε τα **Concerti grossi** του, γραμμένα για δυο βιολιά και βιολοντσέλλο **«di Concertino obbligato»** και για δυο άλλα βιολιά, όλο και μπάσο. Βεβαία στό είδος αυτό το **Concerto grosso** προηγήθηκε το Κορέλλι ένας άλλος σύγχρονός του έπίσης έξαιρέτος βιολονίστας και συνθέτης ό Γκιουζέππε Τορέλλι (1674 — 1745),

που θεωρείται κι ό δημιουργός του. 'Ο δάσκαλος αυτός έξέδωσε τρία χρόνια πριν από τον Κορέλλι μια σειρά από **Concerti grossi**, που σίγουρα χρησιμεύσαν σάν ύποδειγματα στους μεταγενέστερούς του. Μ' άν και οι δημιουργίες του Τορέλλι ξεπερνούν συχνά σέ πρωτοτυπία θωρος αυτές του Κορέλλι, όμως αυτός ό τελευταίος θεωρείται ότι είναι ό πρώτος δάσκαλος που έδωσε, με τόση σιγουριά και με τόση διαύγεια ύφος, τό έργο που προομνήα τόν έρχομό της κλασικής εποχής.

Τό έργο αυτό τό χαρακτηρίζει μία βαθμιαία τελειοποίηση φόρμας και μία παραδειγματική ένότητα. Τό ύφος του παρουσιάζει μία σταθερή έξέλιξη που καταλήγει στον κλασικισμό. Χαρίζει στή δεξιοτεχνία τή θέση που της ταιριάζει, περιορίζοντας σέ στοχαστικά πλαίσια την έξεφρηνη δεξιοτεχνία των σύγχρονών των βιολονιστών, και, γενικά δημιουργεί ένα καινούριο στόλ, που επιβάλλεται άμέσως. Κι ό κάθε δεξιοτέχνης βιολονίστας έπρεπε νά είναι πολύ σίγουρος και πολύ γερός στην τεχνική του όργάνου του για νά μπορούσε ν' άντιμετωπίσει τις καινοτομίες που τό παρουσίαζε τό έργο του Κορέλλι. Γιατί ό μεγάλος αυτός δάσκαλος μάς κάνει νά νιώσουμε ότι ή σύνθεση, στα έργα του, απαιτεί όχι μόνο μία λαμπρή έρμηγεια αλλά και μία δεξιοτεχνία στα δάχτυλα άσυνήθιστη ως τότε, γιατί, άν και ή τέχνη του δεν ξεπερνά γενικά την τρίτη θέση του όργάνου, κάνει μία καταπληχτικά πετυχημένη χρήση των όρπιομάτων, των διπλών χορδών και της μίμησης (*imitation*).

Γενικά ό Κορέλλι έλευθέρωσε τη μελωδία από την τυραννία του κοντραπούντου που της έπέβολαν συνήθως οι πρόκάτοχοι του, δίνοντάς της μία πρωτοφανή άνεση και χάρη. Καθίρωσε κι έπέβαλε μία έκτέλεση γιομστή από έκφραστική δύναμη κι όμορφια και μία μετρημένη και στοχαστική τεχνική, σ' έποχή όπου ή φιλολογία του όργάνου αυτού είχε παραστραθεί σέ μία στεία από μουσικό νόημα, δεξιοτεχνία, κι έπλοτίσε τη φιλολογία αυτή με έργα ύψιστης αξίας, που δικαιολογούν πέρα για πέρα τό είρωμα του διάσημου Γάλλου βιολονίστα Ζάν-Μπατίστ Καρτιέ: «Στα έργα του Κορέλλι ύπαρχουν όλα: ή τέχνη, ή καλαισθησία κι ή γνώση.»

Μία λαμπρή πλειάδα από έξαιρέτους βιολονίστες, σύγχρονους του Κορέλλι, περιβάλλει τό μεγάλο αυτό δάσκαλο: οι 'Αντόνιο Βιβάλντι, Φρ. Μαρία Βερατσίνι, Τομάσο Βιτάλι, Τζιοβάνι Μπατίστα Μπασσάνι, Τζιοβάνι Λεγκρέντζι, κ. σ., που μαζί με τους ξακουστούς συνθέτες 'Αλεσάντρο Στραντέλλα, 'Αντόνιο Λότσι, κ. ά. χάρισαν μία μοναδικής λαμπρότητας άνθηση στην οργανική μουσική της εποχής εκείνης, τελειοποιώντας οι πρώτοι την τεχνική του βιολιού κι όλοι μαζί τή φόρμα του κοντσέρτου και της συμφωνίας, με τις ύπερχες δημιουργίες τους.

## ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΣ ΛΥΡΙΣΜΟΣ

## ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΑ ΜΥΣΤΗΡΙΑ - ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΟΡΑΤΟΡΙΑ

**Η** έκτελιση της «Θυσίας του Άβραάμ» στη συμφωνική συναυλία της Κρατικής Όρχηστρας με τη διεύθυνση του Φιλ. Οικονομίδη μου έπιβόλλει να μιλήσω στη «Μουσική Κίνηση» σε μία σειρά άρθρων για τα πρώτα Χριστιανικά Μυστήρια, που ξελιέσονται στα Θρησκευτικά Όρατόρια για να καταλήξουν στην απόκλιψη της Όπερας.

Τό χριστιανικό Μυστήριο φανερώνεται πρώτα στον Μεσαίωνα με τη μορφή του Ιερού δράματος μέσα στις Έκκλησίες. Από τόν δγδον ακόμη αιώνα, οι μοναχοί και οι Ιερείς οι καθηλωμένοι στην έκστατική λατρεία, φιλοδοξούσαν να παίξουν στα βιβλικά δράματα ρόλους πρωταγωνιστών και κομπάρσων. Μά ή γένεσις τών Ιερών μυστηρίων μπορεί να μάς οδηγήση αναδρομικά ώς τήν εποχή της πρώτης έκτελέσεως των από τούς άρχαίους Έλληνας και ακόμη άπώτερα ώς τήν εποχή του πρώτου πολιτισμού τών Ίνδων και τών Αιγυπτίων. Ό χριστιανισμός ζήτησε κι' αυτός έπιτακτικά τήν τραγωδία του. Τό παντοδύναμο δραματικό ένστικτο τών λαών ζήτησε να έκδηλωθής σε φόρμες ζωντανές, όρατά συγκλονισμένες από τή σύγκρουσι τών παθών, τόν άυστηρό θεϊκό τρόμο, τόν ψυχικόν έλεον, και τό μεγαλείο του θανάτου. Έτσι δημιουργήθηκαν τά δράματα τών Παθών του Κυρίου και ζωντανέψη ή φρίκη του Γολγοθά σ' άπλόικα κι' έπίσημα «Μυστήρια», που άρχισαν να παίζονται έπάνω σε πρόχειρα ίκριώματα σπηλιές στις πλατείες τών καθεδρικών ναών, με μόνη μουσική όπόκρουσι τό ψαλτήριο και τή λύρα σάν κάθε άλλο κοσμικό όργανο, σάν αλρεϊτικό και βέβηλο, ήταν προγεγραμμένο από τήν Έκκλησία. Μά με τόν καιρό, ό Χριστός, τό μεγάλο κοσμολογικό και ήθικό δράμα, μεταγγίζει στους άυστηρούς Ιεροφάντες του όλη τή λυρική του Έξαρσι, φλογίζει κι' άναφτερώνει τής ψυχής που κινούνται γύρω του σάν φάλαγγες σκλάβων, σέρνοντας μέσα σε τρισάθλια κορμιά, δειλές παθητικές, ότομικές ψυχές.

Μέ τό προμήνυμα του φάους τής Άναγεννήσεως, ό Χριστιανισμός, αυτός ό μεγάλος ένιαίος ρυθμός τής πορείας όλων τών πολιτισμών, άρχίζει να κατευθύνει και τήν τέχνη. Ό Βυζαντινός Χριστός έγκαταλείπει με τήν πάροδο τών αιώνων τīs φριχτές άμειλικτες εκφράσεις του με τό άπέραντο, άδειο, σκοτεινό βλέμμα του τό σκελετώδες σόμα, τό σπασμοδικά συσσετραμμένο έπάνω στις όλόχρυσες έπιφάνειες τών μουσικών και τών εικόνων. Οι Χριστοί ζωντανεύουν πλαστικώτεροι μέσα σε φυσικά τοπία που τ'οντόνται τήν αήλη της τους και πλημμυρίζουν με τή δίχτυτη φεγγαβολή τους.

Τό βλέμμα τους σκορπίζει τή χαρά του μεγάλου μουσικισμοδ, εύλογει τόν πόνο, μεταγγίζει τήν έκστασι κι' οι σεμνές μοναστικές Παναγίες ένσαρκώνονται σε ώριπες όπάρξεις, που τήν ώμορφία τους πνεματοποιεί κι' έξαυλώνει ή θεϊκή έκφρασις τής μητρότητας έξίσου με τή μαρτυρική σφραγίδα του πόνου. Μυστικές φάλαγγες θεόληπτων άνθρώπων ζούσι με τή μεγάλη προσοδικά, ώς τήν ήμέρα που ένας ποιητής-επαράκλητος» πραγματοποιεί τό πρώτο «Μυστήριο» έξω από

τής Έκκλησίας τά σύνορα, με όλα τά στοιχεία τής ανεξάρτητης δημιουργίας. Στο έξοτύλιγμα του προσκλίνουν μυριάδες άνθρώπων, πνίγονται από τό όλος, ακολουθούν τήν πορεία του θείου μελλοθάνατου, πίνου τή λατρεία του από τό στόμα των ταπεινών που άναβλέπουν στο θείο άγγιγμά του, βλέπουν όλοζώντανα τά σύμβολα τής βίας και του δόλου, τόν Έκατόνταρχο, τούς Ιερείς, τούς έμπόρους, τούς Σαδουκαίους, να όρθώνονται άμειλικτα για τή μοιραία οίκονομία τής θείας τραγωδίας.

Ή παράστασι τών πρώτων χριστιανικών Μυστηρίων διαρκούσε ένα χρόνο όλόκληρο. Άρχιζε από τή Θεία Γέννησι και τελείωνε τή Θεία Άνάληψι, με τή λεπτομερή άναβίωσι όλων τών έπεισοδιών τής παιδικής ήλικίας του Χριστού, ώς τό έξοτύλιγμα του θείου δράματος. Όλα αυτά βασισμένα στα Ιστορικά γεγονότα, στην Ιερή παράδοσι, στις ήθικές ιδέες και τīs άρχές του Χριστιανισμοδ, στα κοσμολογικά φαινόμενα που θεμελιώσαν τή θρησκεία τής άγάπης. Ως τόν δέκατον τέταρτον αιώνα, που έννε ό χρυσούς αιώνα τών Μυστηρίων, είχαν παιχθή τρις καθολικές χώρες τής Δύσεως τετρακόσια θεία δράματα, μέσα στα όποια, έκτός τών

«Θείων Παθών», ξεχώριζαν ό «Προφήται» ό «Εύαγγελισμοί», ή «Σφαγή τών Άθώων», οι «Ποιμένες», τό «Προσκύνημα τών Μάγνων», οι «Γυναικες στον Τάφο», οι «Τρεις Μαρτίες», ό «αδανήλη», οι «Μωρρές και φρόνιμες Παρθένες», και πλείστα άλλα Μυστήρια έμπνευσμένα από τά Ιερά κείμενα τής Παλαιάς και Νέας Διαθήκης, από τούς βίους τών Άγίων και τά θαύματα τής Παναγίας. Στις άργές ώμοις του δέκατου έκτου αιώνου, ή παράστασις τών Μυστηρίων άπαγορεύεται άυστηρότατα από τή Βουλή τών Παρισίων και από τόν Πάπαν συγχρόνως, για τīs παρεκτροπές που άρχισαν να σημειώνονται με τήν άνάμιξι βεβήλων οργάνων στη μουσική, και έξ επαγγέλματος ήθοσιών, άνδρών και γυναικών, στην παράστασι, που ξεπερνούσαν τά σύνορα τής άυστηρής όρθοδοξίας, και ξεγυμνοούσαν τό έπίπεδο χονδροειδών λαϊκών θεοματών, με τόν διόβολο όπι σκηνής σε διάφορες έπιδείξεις, τή Μαγδαληνή σε άσμενον χορός και τραγούδι, με σκηνές ταβέρνας, και άλλα ακόμη «ντερμιέβια» μέσα στους εδωγγελικούς θρούλους, με τή σύμπραξι θιάσων από νομάδες θαυματοποιούς, παϊκτες άνδροεικλών, θηρομασάστεις, ταχυδακτυλογούργους, και κάθε είδους σαλτιμπάγκους.

Μόνη ή ώραία πολίχνη του Όμπεραμεργκάου, ή χτισομένη έπάνω στο τέλοχος τών Άλπεων τής Βαυαρίας, μόρσε να έξαιρεθής από τήν άυστηρότατη άπαγόρευσι τής Δυτικής Έκκλησίας, και να διατηρήση έκτοτε το πρόνόμιο τής παραστάσεως τών Παθών του Κυρίου μία φορά τό χρόνο- ώς τīs ήμέρες μας. Κι' αυτό έπειδή κατά τήν τριμερή έπιδημία τής πανώλους του 1600, οι εδωσειεις κάτοικοι του χωριού έκαμαν τάξιμο έπίσημο να παραμένουν για πάντα στους αιώνες ένάρετοι, πιστοί τό δόγματα τής χριστιανικής θρησκείας, άγνοι στα ήθη τους, και να διαλεγούν άνάμεσά τους

κάθε χρόνο τους εσπερότετους άνδρες και τις άγνό-  
τερες κοπέλλες για ν' αναπαριστούν τά Πάθη του  
Σωτήρος επί γενεές γενεών. Τό θιασικό αυτό τάξιμο  
εισακούσθηκε, και τό "Όπεραμερικάνου έμεινε άμό-  
λυτο από τη φοβερή επιδημία.

Η «Βουσία του 'Αβραάμ», τό συνθέτη Μανώλη  
Σκουλοδής είνε τό πρώτο χριστιανικό Μυστήριο,  
πού γράφτηκε στήν 'Ελληνική μουσική. Τό πρώτο  
'Ελληνικό 'Όρατόριο είνε ό «'Απόστολος Παύ-  
λος», του Πετρίδη, πού άκούσαμε σε πρώτη έκτέ-  
λεισι φέτος στής έορτές του 'Αποστόλου τών 'Εθ-  
νών, στό 'Ωθειον 'Ηρώδου του 'Αττικού, μέ τη δι-  
εθούσιαν του ίδιου του συνθέτη και μέ τη σύμπραξι  
της Χορωδίας της 'Ελληνικής Κρατικής 'Ορχήστρας και  
της Χορωδίας της Ε. Α. Σ. ένισχυμένης. Για τό βαρυ-  
σήμαντο αυτό 'Ελληνικό έργο θά γράψω έκτενή ανά-

λυσι στή μελέτη πού θά έπακολουθήσθι για τά θρη-  
σκευτικά 'Όρατόρια στή «Μουσική Κίνησις». Η μελέτη  
αυτή θ' άρχισθι από τήν εξέλιξι του 'Όρατορίου μέ τόν  
'Ανιμούσιαν, τόν Παλαιστρίαν, τόν Καρισσιμ, τόν  
Λάντι, τόν Κασιμπέργκερ, τόν Καβαλιέρι ως τους με-  
γάλους σταθμούς του Χαίντελ, του Μπάχ, του Χάιντ,  
του Μπετόβεν, κι' έφεξής τά ρωμαντικά 'Όρατόρια του  
Λιστ, του Μέντελσον, του Μπερλιόζ, του Μπράμι, του  
Σαζέρ Φράνκ, του Σούμαν και μεταγενέστερα του  
Σαίν - Σάνς, του Γκουό, του Μασσενέ, του Βενσάν ν'  
'Εντό, του Γκαμπριέλ Περνέ, του 'Αρθουρ Χόνεγκερ,  
του 'Αντρέ Καπλι, του Ζόλ Ζανέν, του σέρ 'Εντουάρντ  
'Ελγάρ, του Ρίμου Κορσάκωφ, του Σκριάμπιν, του  
Μουσόργσκυ, του Γκετασάνιωφ. Τά 'Όρατόρια αυτά  
άποτελούν μία όλόκληρη μουσική φιλολογία.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΑΟΥΝΗ

## Ο "ΒΟΤΣΕΚ," ΤΟΥ ΑΛΜΠΑΝ ΜΠΕΡΓΚ

### ΤΟ ΔΩΔΕΚΑΤΟΝΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Π αρ ακολουθώντας στις ξένες έφημερίδες περιγραφές,  
έντοπώσεις και κρίσεις από τις δεκάδες τών Μου-  
σικών 'Εορτών-Σάλτομπουργκ, 'Επιμβούργου, Μπάριφωτ,  
Στρασβούργου. Αίξ της Προβηγκίας, Περπιγιάν κ.λ.π.  
κ.λ.π., πού συγκέντρωσαν πάλι φέτος πλήθος εύτυχι-  
σμένων φιλομούσων άπ' όλα τά μέρη του κόσμου, στα-  
ματώ σ' ένα έργο και σ' ένα δνομα πού, καθώς φαί-  
νεται άπετέλεσαν όχι μόνο τό μουσικό «γεγονός» τών  
φειτειών έορτών του Σάλτομπουργκ, άλλα κι' ένα  
σταθμό ξεχωριστό στήν εξέλιξι της 'Όπερας. Πρόκειται  
για τό «Βότσεκ», τήν τρίπρακτη όπερα του Βιεννέζου  
συνθέτη 'Αλμπαν Μπέργκ, μαθητή και όπαδού του πε-  
ρίφημου Ιδρυτή του «δωδεκατόνου μουσικού συστήμα-  
τος» 'Αρνολτ Σένμπεργκ, πού τό θάνατό του έβρήησε  
μόλις τελευταία όλος ό μουσικός κόσμος.

Γυρίζω κάμποσα χρόνια πίσω - 1927, 28, 29, 20 - στή  
Βιέννη. Τό συντηρητικό Βιεννέζικο κοινό δέ μπορεί ν'  
άνεχθί τά «κανά δαιμόνια» πού εισχωρούν στις αί-  
θουσες τών συναυλιών και έμαστα Ιωάν μόνο έμείς,  
νέοι φοιτητές και φοιτήτριες της Μουσικής στο Πνευ-  
στήσιμιο, πού ένθουσιαζόμαστε μέ τά έργα του Σένμ-  
περγκ και προσπαθούμε νά εισδόσουμε στά μυστήρια  
της «νέας μουσικής», τό δωδεκατόνου συστήματος. Τό  
μεγάλο κοινό άδιαφορεί άλλου, οι νέοι χωρίζονται  
σε άντιμαχόμενα στρατόπεδα, άλλα και πολλοί από  
μάς πού θαυμάζουμε τά «Γκούρρε - λίντερε» (όσλα,  
κόρα και όρχήστρα), έργο από τά παλαιότερα του  
Σένμπεργκ άπορρίπτουμε τά πύ κοινοδρία, μάς κουρά-  
ζει αυτή ή μουσική πού «δέν ένδιαφέρεται πιά για τό  
αυτί, άλλα μόνο για τήν ψυχή», όπως γράφουν οι ύ-  
μνητές του, ένώ όλλοι τήν χαρακτηρίζουν σάν καθαρώς  
«έγκεφαλική μουσική» ή «μουσική έργαστηρίου».

Και έσφικκά, στό 1930, μαθαίνουμε ότι ή Κρατική  
'Όπερα θ' άνεβήσθι τό «Βότσεκ», τρίπρακτη όπερα του  
'Αλμπαν Μπέργκ, πού είναι, λένε, ό καλύτερος μαθη-  
τής και όπαδός του Σένμπεργκ, του Σένμπεργκ πού από  
καιρό έχει έγκαταλείπει τή συντηρητική Βιέννη για τό  
πύ νεωτεριστικό Βερολίνο. «'Όπερα πάνω στό Δωδε-

κάτονο σύστημα; Πώς είναι δυνατόν; Μάς λένε πώς  
ή όρχήστρα χρειάστηκε... 60 πρόβες, πώς πρόκειται  
για ένα έξαιρετικά δύσκολο έργο, ύπερβολικά εμον-  
τέρνο». Και όμως. Βρεθήκαμε μπροστά σε μία άποκά-  
λυψι άβηθνης μεγαλοφυίας και ή έπίσημη κριτική πού  
τόύτε άρχικότερος τόν 'Αλμπαν Μπέργκ σάν έναν από  
τους σημαντικότερους μουσικούς δημιουργούς τών τε-  
λευταίων έτών της 'Ιστορίας της Μουσικής, δέν διαφεύ-  
σθηκε. Τό έργο κυριάρχησε, παίχθηκε στο Βερολίνο,  
στή Νέα 'Υόρκη στο Λονδίνο, στήν Πράγα, στις Βρυ-  
ξέλλες, στο Λένινγκραντ άλλα. 'Επειτα ήθε ό πόλε-  
μος... Πέρασι, για πρώτη φορά, ό «Βότσεκ» δόθηκε  
στο Παρίσι, άλλα σέ συναυλία, σάν όρατόριο, από τη  
Γαλλική Ραδιοφωνία, μέ συμμετοχή μάλιστα της 'Ελ-  
ληνίδας 'Ιριμς Κολάση πού είχε σημειώσει μία άπ' τις  
μεγαλύτερες έπιτυχίες της στή Γαλλική πρωτεύουσα.  
Και φέτος ό «Βότσεκ» ξαναείξ νέες δόσεις στο Σάλτο-  
μπουργκ, υπό τήν διεύθυνση του Κάρλ Μπέι, μέ σκη-  
νοθεσία του περίφημου 'Όσκαρ - Φρίτς Σού και σύμ-  
πραξι τών πύ διαλεχτών τραγουδιστών της Κρατικής  
'Όπερας της Βιέννης. Διαβήσθι πώς για τή φειτειή  
παράστασι χρειάστηκαν μόνο... 30 πρόβες όρχήστρας.

'Αλλά τι είναι ό «Βότσεκ»; 'Ο 'Αλμπαν Μπέργκ  
συνέθεσε τήν όπερα πού, πάνω στο δραματικό ποίημα  
του μεγάλου Γερμανού ποιητή Γκέοργκ Μπόχνερ πού  
πέθανε στο 1837. Η ύπόθεσι περιτρεφέτα γύρω σ' έ-  
να δυστοχιμένο, αγαθό στρατιώτη, τόν Βότσεκ, τα-  
πεινόμενο και τυραννιμένο άπ' τους ανώτερούς του,  
προδομένο από τή γυναίκα πού αγαπάει και πύ μία  
άμειλικτη άλυσσιδα γεγονότων τόν σπρώχνει στο Έγ-  
κλημα και στο θάνατο; Σκοπένε τήν όπιστη Μαρία και  
ό ίδιος πέφτει στο ποτάμι. 'Υπόθεσις άρκετα κινόησθι  
και τριμμένη, άλλα γραμμένη μέ τη μεγαλοφυα του  
Μπόχνερ και όλόκληρωμένη μέ τήν μεγαλοφυα του  
Μπέργκ πού, στο έργο του αυτό δείχνει πώς και μέ  
τά μέσα του έκπερσοισιόμο μπορεί νά δημιουργηθί  
ένα ζωντανό όπικείο έργο, όταν ύπάρχει ή πραγμα-  
τική έμπνευσις. Είναι ένα μουσικό έργο φτιαγμένο μέ

άντιθέσεις, με στοιχεία αντικρουόμενα πολλές φορές, που ο 'Άλμπαν Μπέργκ ήξερε να συνδυάζει με μία εκπληκτική πρωτοτυπία. Όταν άκουξτε τη μουσική του «Βότοσκ», δεν συλλογίζεσαι καθόλου γιατί βασίζεται στο δωδεκάτονο σύστημα του Σένπεργκ, γιατί ο συνθέτης ήξερε να χειραφετηθεί από τη στενότητα του συστήματος με μία ασυγκρίτη ελευθερία και τέχνη, να συμβιβάζει τους πιο αούτρουτους «κανόνες» με την πιο ακαταμάχητη έκφραστική δύναμη. Το μεγάλο κοινό παρουσιάζεται απ' τη σφοδρότητα των αίσθημάτων, απ' τη δραματική ένταση που φθάνει ως τον πιο συγκλονιστικό ρεαλισμό, ο μουσικός νοιώθει διπλά τη συγκίνηση καθώς παρακολουθεί την εξέλιξη και την ανάπτυξη των μουσικών ιδεών. Τρεις πράξεις και δέκα πέντε σκηνές, κάθε σκηνή μ' ένα το σφοδρό έξερπαισιονισμό που άπτονται, άκοκλουμεί μία αυστηρά κλασική φόρμα, φύσικα, άλλέχρονα καταστάσεις, ρόντο, κ.λ.π. Κι' όλα, άναπόστατα θεμένα, καταπληκτικά όρατα, που βεγνουν τον 'Άλμπαν Μπέργκ μεγάλο μουσικό ποιητή και συνάμα διανοούμενο.

Γάλλοι, Άγγλοί, Άμερικανοί, Γερμανοί, και Αυστριακοί κριτικοί που παρακολούθησαν τις παραστάσεις του «Βότοσκ» από Σάλτσμπουργκ, γράφουν για το θαυμάσιο αυτό έργο, έπαινονα βίαιατερα τους όργανοκωνίτες των όρκεών για το θάρρος που είχαν να δώσουν

ένα τόσο «μοντέρνο» έργο μέσα στο πλαίσιο των Έορκών της πόλης του Μόσταρτ.

Γιατί γράφο τώρα έδώ για τον 'Άλμπαν Μπέργκ και τους «Βότοσκ» του, που, όγινουρα, δέν πρόκειται ν' άκούσουμε ποτέ στον τόπο μας; Για να δώσω μία «πληροφόρα» στους άναγνωκτές της «Μουσικής Κίνησης» που ίσως ν' άγνωσύν όκόμα και τ' όνομα τοδ 'Άλμπαν Μπέργκ και για να βείξω πός και το πιο «μοντέρνο» μουσικό έργο μπορεί να συγκινησει, να μιλήσει στην καρδιά και στο αίσθημα, όταν είναι έργο πραγματικής έμπνεύσεως, όταν έκίνους που τόγγραφε δέν τόγγραφε για ν' το γράφει, αλλά έπειδή είχε δληθινά κάτι να μάς πη ...

Ο 'Άλμπαν Μπέργκ πέθανε στα 1935, σε ήλικία μόλις 50 έτών. Ο «Βότοσκ» είναι ή μοναδική του «Όπερ». Άνάμεσα στα έργα Μουσικής Δωματίου και στα Συμφωνικά του, διακρίνεται ή «Λυρική Σούτα» του, έργο γοητευτικής ήχητικής φαντασίας, έμπνευσεμένης μελωδικότητας και λεπτοτήρας όρμησης.

Θέθελα να υπενθυμίσω πός άνάμεσα στους μαθητές και όδοδούς του Σένπεργκ ήταν κι' ο δικός μας, ο άξέχουτος Σκακώτας πού τα έργα του μένον δέγνωστα γιατι βίβαινα δέν μπορεί να κριθούν από πρόχειρες έρμηνείες μερικών άποποαυμάτων.

ΜΑΡΙΟΥ ΒΑΡΒΟΓΛΗ

## ΤΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΤΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ

ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τα συστατικά της Φούγκας είναι τέσσερα.

1) Το θέμα. 2) Η απάντησις. 3) το αντίθεμα, 4) και ή Coda.

Το πιο ένδιαφέρον είναι το θέμα με το όποιον συνδέονται τα άλλα, γιατί ή απάντησις δέν είναι τίποτε άλλο παρά το θέμα μεταφερόμενο στον τόνο της δεσπόζουσα με μερικές παραλλαγές, για τις όποιες θα μιλήσουμε αργότερα. Το αντίθεμα είναι μία μουσική φράσις σε ρυθμική και μελωδική αντίθεση ως προς το θέμα που τοποθετείται κάτω από το θέμα και το συνοδεύει πάντοτε γραμμών με διπλή αντίστιξη.

Η Coda είναι ένα σύνολον μερικών φθόγγων που χρησιμοποιούν για να συνδέσουν το τέλος του θέματος με την άρχη της απαντήσεως ή αντίθετου.

Η άρχηκτονική της Φούγκας γίνεται με μερικά στοιχεία που προέρχονται άλα από το θέμα, και το αντίθεμα, έτσι υπάρχει μία ένωση που σπάνια απαντάται σ' άλλους τύπους Συνθέσεως. Όταν το θέμα ή το αντίθεμα δέν μάς δίνουν άριστα στοιχεία για τις διάφορες αναπτύξεις, αναγκαζόμθα να παρουσιάσουμε ένα καινούργιο θέμα στο μέσο της Φούγκας, αλλά για να μη διακοπεί ή ένότης, το νέο αυτό θέμα πρέπει να συνδυασθί με το άρχικό θέμα και έτσι παρουσιάζονται νέες άνπτυξεις που δυναμώνουν την έντύπωση που είχε κάπως μειωθή.

Σχεδιάσμα Φούγκας.

Έκθεσις. Όνομάζουμε έκθεση τις άλληλοδιάδοχες παρουσιάσεις του θέματος και της απαντήσεως. Το θέμα παρουσιάζεται μόνο του σε μία φωνή και την πρώτη φορά γενικά δέν συνοδεύεται από το αντίθεμα, έπειτα μία άλλη φωνή κάνει την απάντηση ενώ ή πρώτη φωνή παρουσιάζει το αντίθεμα. Σε μία φούγκα για τέσσερες φωνές που είναι και ή πιο συνηθισμένη, θα έχουμε τέσσερες εισόδους του θέματος και της απαντήσεως.

Ανάπτυξις. Όνομάζεται, ή σύντομη ανάπτυξις που γορίζεται το πιο ένδιαφέροντα μέρος της Φούγκας. Η έκθεσις έχει ως συνέχεια την ανάπτυξη και το έπιόδοδα που με μετατροπή προετοιμάζουν την είσοδο του θέματος στον σχετικό τόνο. (Πολλοί συνθέτες κάνουν μίαν επανάκθεση άλλα αυτό νομίζουμε πός είναι άνώφελο γιατί κάνει κάπως φλύωρη τη Φούγκα).

Ο σχετικός τόνοσ. Το θέμα επανέρχεται συνοδευόμενο με το αντίθεμα στον μείζονα τρόπο άν ή Φούγκα είναι στον ελάσσονα ή το αντίθετο, το θέμα όμως και το αντίθεμα πρέπει ν' άκουσθουν μία μόνο φορά. Μία ανάπτυξις διά προετοιμάση την είσοδο των συγγενών τόνων. Το θέμα επανέρχεται στον τόνο της υποδεσπόζουσα IV βαθμίδος άν ή Φούγκα είναι στον με-

ζονα τρόπον ή στην 6η βαθμίδα που είναι ή υποδεσπόζουσα του σχετικού άν ή Φούγκα είναι στον ελάσσονα τρόπο.

Και αυτό είναι λογικό γιατί ή δεσπόζουσα θ' άκουσθί πολλές φορές με την απάντηση και είναι άνωθεν ή άκοκλουμεί ή ή υποδεσπόζουσα για να έχουμε Τονική πλήρη ίσορροπία.

Το Πεντάλ (ισοκράτης) ο συγγενής τόνοσ άκολουθείται από μία ανάπτυξη που παραμένει ως πεντάλ. Το πεντάλ δέν είναι και άπαρτήτο, αλλά ή ανάπτυξις είναι αποχρωματική και πρέπει να γίνει στην συγχορδία της δεσπόζουσα. Όλα αυτά μάς δίνουν τα 2/3 της Φούγκας το τρίτο είναι άφιερωμένο στο στρέτο το ήλασθ ή εισόδου του θέματος, της απαντήσεως, και του αντίθεματος όσο το δυνατό πιο σύντομα. Το στρέτο είναι το πιο έντερο μέρος της Φούγκας. Έδώ ο μαθητής θα μεταχειρισθί όλη του τη μουσικότητα και την τεχνική του παρουσιάζοντας το θέμα σε μεγένθυση (με μεγαλύτερες όξεις) ή με σμίκρυνση (με μικρότερες όξεις ή με αντίθετο κίνηση κ.τ.λ. με σκοπόν να αυξήσθί το ένδιαφέρον της Φούγκας στο τέλος. Το πεντάλ της τονικής θα είναι στη θέση του μετά τη δεσπόζουσα και έτσι θα σχηματισθί μία πλαγία πτώσις που άρμόζει στο όρος της Φούγκας και θα έχουμε ένα θαυμάσιο άρχηκτονικό όκοδομια.

Γενικά παρατηρήσεις για το πολυμελωδικό (\*) γράψιμο και την έναρμόνιση

Άν το γράψιμο της Φούγκας είναι όριζόντιο και συνίσταται σε αντίστιξη διάνθιομένη (Fleur) για φωνές ή όργανα, τα μεταχειρισθόμενα όσο το δυνατό μελωδικές διαλέξεις γρομίες, άποφευγόμενα όσο το δυνατό τοσ όρπημοιός. Το σύστημα το όρμηικό θα είναι πιο έλευθερο από το ή Αντίστιξη, δηλαδή ή συγχορδία της έβδύμης ήλατοκμένης (7) και ο άνωστρόφης της παρουσιάζονται άνευ προετοιμάσεως. Στην έβδύμη της δεσπόζουσα και της άναστροφής της, πλην της δευτέρας άναστροφής που θα άποφύγομεν, μπορούμε να προετοιμάσουμε την έβδύμη ή το βάσιμο. Το χρωματικό γράψιμο που άπαγορεύεται στην αντίστιξη είναι θαυμάσιο και πολύ διαδεδομένο στην Φούγκα.

Το δεύτερο μάθημα στο άλλο φύλλο της «Μουσικής Κίνησης».

(\*) Υ.Σ. Η γροφή της φούγκας κακώς λέγεται πολυφωνική αλλά πρέπει να λέγεται πολυμελωδική γιατί ή τέχνη της αντίστιξης δέν είναι να μεταχειρισθί ταυτόχρονα πολλούς φθόγγους (όπως ή όρμησις), αλλά πολλές μελωδικές φράσεις χαρακτηρισκές και ρυθμικών όμοιών ή αντίθετων.

(Συνεχίζεται)

# Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΟΡΓΑΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ

Μετάφραση Σ. Α. Σ.

1ο. Το 1770, στην όρχηστρα που διέυθυνε ο Χάυντ στην πριγκιπική αυλή των Έστερραχ, ο αριθμός των έγχορδων οργάνων ήταν 4 βιολιά, 4 δεύτερα, 2 βιόλες, 2 βιολοντσέλα και 2 κοντραμπάσο.

2ο. Το 1813 (στην εποχή της 7ης συμφωνίας), ο Μπετόβεν έλεγε ότι, για την έκτελεση των συμφωνιών του, ο αριθμός των έγχορδων έπρεπε να είναι: 4 πρώτα βιολιά, 4 δεύτερα, 2 βιόλες, 2 βιολοντσέλα και 2 κοντραμπάσο, δηλαδή ακριβώς όπως ήταν και στην όρχηστρα του Χάυντ,

3ο. Όταν, το 1813, ο Βέμπερ αναδιοργάνωσε έντελως την Όπερα της Πράγας, όρισε τον αριθμό των έγχορδων οργάνων της όρχηστρας της, ακριβώς όπως ο Χάυντ και ο Μπετόβεν: 4, 4, 2, 2.

Αυτός λοιπόν ο αριθμός των έγχορδων της όρχηστρας ταιριάζει τόσο στις συμφωνίες του Χάυντ και του Μπετόβεν όσο και στις κλασικές και τις ρομαντικές όπερες. Κατά συνέπεια αυτός ο αριθμός πρέπει να υιοθετηθεί και σήμερα για τις έκτελέσεις όλων των έργων του 18ου και του 19ου αιώνα μέχρι του Μπερλιόζ.

Μονάχι μία τέτοια όρχηστρα μπορεί ν' αναβείξει όλη την όμορφιά των κλασικών έργων κι ιδιαίτερα των έργων του Μπετόβεν. Τότε μοναχά έχουν με ύπεροχη δημοφιλότητα που προέρχεται από το ότι ο ήχος των πνευστών (και προπάντων των όμποε) κυριαρχεί ελαφρά πάνω στον ήχο των έγχορδων, ακόμη και στα *lutti* (όταν δηλ. έχουν μαζί όλα τα όργανα της όρχηστρας), γιατί τα λγυζ αυτά όργανα σολιστ δεν έχουν ν' αντιμετώπιζονται παρά 14 μόνον έγχορδα όργανα, αντί των 60 που παρουσιάζουν οι σύγχρονες μας συμφωνικές όρχηστρες.

Γιά όλη λοιπόν τη μουσική (συμφωνική ή όπερας) που γράφτηκε έως το Μπετόβεν, το Σούμπερτ, το Μέντελσον, το Βέμπερ και το Σούμαν μαζί, δεν πρέπει η όρχηστρα να ξεπερνά τους παρακάτω αριθμούς στα έγχορδα:

4 πρώτα βιολιά	(δύο αναλόγια)
4 δεύτερα βιολιά	( » » )
2 βιόλες άλλες	(ένα αναλόγιο)
2 βιολοντσέλα	( » » )
2 Κοντραμπάσο	( » » )

Έπειτα, μία τέτοια όρχηστρα ταιριάζει επίσης και σε μερικά έργα του Μπερλιόζ, στα πρώτα έργα του Βάγκνερ κι ακόμη σε πολλά δεύτερα έργα: φτάνει να μην επιτρέπουμε στα χάλκινα όργανα να μεταβάλλουν τα φόρτε σε φορτίσιμ.

## II. ΦΩΝΗΤΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ

Ύψιστος στα έργα που είναι γραμμένα για πολλά φωνητικά μέρη, άλλα προοριζόμενα από το συνθέτη τους να εκτελούνται από ένα σολιστά τραγουδιστή για κάθε φωνή, κι αυτά είναι τα τρία, τα **κουαρτέτα** κλπ., κι άλλα για να τραγουδιέται κάθε φωνητικό τους μέρος από μία ομάδα τραγουδιστών, κι αυτά είναι οι **χορωδίες**.

Είναι αυτόνοτο ότι δεν έχουμε το δικαίωμα να εκτελούμε **χορωδία** ένα έργο γραμμένο για μία ομάδα από σολιστές τραγουδιστές, ούτε κι ένα έργο γραμμένο για **χορωδία** να εκτελεστεί από μία ομάδα σολιστ. Κι απ' αυτή την άποψη βλέπουμε δυστυχώς την τόσο διαδεδομένη πλέον των μουσικών να εκτελούν **χορωδία** τα πολυφωνικά γαλλικά τραγούδια του 16ου αιώνα (Έργα

των Ζανκενέ, Κουτελέ, Κλώντ ντε Ζέν, κλπ. . . ) παρ' όλο που τα ντοκουμέντα που μάς κληροδότησε η εποχή εκείνη αποδεικνύουν ανατίρητρα, ότι τα έργα αυτά, ακόμα κι στις πριγκιπικές ή βασιλικές αυλές, τραγουδιούνται από ένα μόνο τραγουδιστή για κάθε φωνητικό μέρος.

Όσο για τις **χορωδίες**, παρουσιάζουν κατά κανόνα, στην εποχή μας, μία πολύ κακή σύνθεση: ο αριθμός των γυναικικών φωνών είναι πάντα ανώτερος απ' αυτόν των άντρικών, σοβαρό ελάττωμα που ζημιώνει πολύ τις **χορωδικές** έκτελέσεις.

Κι όμως έχουμε και γι' αυτή την περίπτωση, όπως και για την όρχηστρα, άφθονα από ντοκουμέντα, που μάς πληροφορούν με τη μεγαλύτερη ακρίβεια πως **καταρτίζονται** μια **χορωδία** στις εποχές εκείνες που τους μουσικούς άπαχολούσε κυρίως η φροντίδα της ήχητικής Ισορροπίας. Κι έδα θα βρούμε περισσιώ πάσι σε τρία πολύ χαρακτηριστικά διδόμενα:

1ο. Το 1745, στην άρχη της **παρτιτούρας** της όρχηστρας της όπερας **Η πριγκηπισσα της Ναβάρρας** του Ραμόν, ο συνθέτης της φρόντισε να σημειώσει αυτή την υπόδειξη: **«χορωδοί που τραγουδούν σ' όλα τα **χορωδικά** μέρη: δεκαπέντε γυναίκες κι είκοσιπέντε άντρες».**

2ο. Το 1813, όταν, καθώς είπαμε, ο Βέμπερ αναδιοργάνωσε έντελως την Όπερα της Πράγας, όρισε για τη **χορωδία** τους έξι αριθμούς: 4 σοπράνι, 4 κοντρατί, 6 τενόροι και 5 μπάσοι.

3ο. Ο Μπερλιόζ ένοούθησε περισσότερο κι από το Βέμπερ τις **μπάσες φωνές**: ήθελε πέντε 4, 4, 6 και 6, και πότε 4, 4, 6 και 7 φωνές, ή τα Ισπανία αιώτων των αναλογιών.

Η αναλογία όμως

4 σοπράνι
4 κοντρατί
6 τενόροι
7 μπάσοι,

(ή τα Ισπανία των τεσσάρων αιώτων αριθμών), δίνει ανατίρητρα την καλύτερη ήχητική Ισορροπία. Έκείνο δε που παρατηρούμε στην αναλογία αυτή είναι ότι **πρακτικά παρουσιάζεται όμοια μ' αυτή που καθορίζει ο Ραμόν**: δηλ. τα 60 % της **χορωδίας** αποτελούν οι άντρικές φωνές. Αυτή λοιπόν η καταλήχτική σύμπτωση των απόψεων, πάνω στο ζήτημα των φωνητικών αναλογιών μιας **χορωδίας**, που διαπιστώνουμε σε δύο έντελως άνόμοιους συνθέτες, σαν το Ραμόν και το Μπερλιόζ, μάς πείθει ακόμη περισσότερο ότι αυτή πρέπει να είναι η **ιδεώδης αναλογία** για την έκτελεση των **χορωδικών έργων κάθε εποχής**. Δυστυχώς όμως οι περισσότερες **χορωδίες**, έπίσης η **αναίσημης**, βρίσκονται πολύ μακριά απ' αυτή την αναλογία.

Ένας άλλος, έπίσης σπουδαιότατος, παράγων της καλής ήχητικότητας μιας **χορωδίας** είναι η φροντισμένη τοποθέτηση των τραγουδιστών **κάθε φωνής**. Απ' αυτή την άποψη διαπιστώνουμε την κακή συνήθεια να τοποθετούνται οι άντρικές φωνές πίσω από τις γυναικείες. Ίσως για λόγους άβροχτίας! Η μόνη σωστή τοποθέτηση είναι στο να μπαίνουν οι φωνές σε κλιμακωτές σειρές, σε τρόπο ώστε οι σοπράνι να βρίσκονται πρὸς τ' άριστερά κ' όλες σεις κι οι μπάσοι πρὸς τα δεξιά, κατά τον έξής τρόπο: «Αν π.χ. έχουμε 21 **χορωδούς** (δηλαδή 4 σοπράνι, 4 κοντρατί, 6 τενόροι και 7 μπάσοι) θα τους τοποθετήσουμε σε δύο σειρές και θα βάλουμε στην πρώτη σειρά:

2 σοπράνι, 2 κοντρατί, 2 τενόρους και 4 μπάσοις, και στη δεύτερη σειρά:

2 σοπράνι, 2 κοντρατί, 2 τενόρους και 3 μπάσοις. Αυτή η τοποθέτηση πρέπει να γίνεται **πάντα** στη συναυλία. Στο θέατρο όμως, όπου βίβραει δεν είναι στατική η θέση της **χορωδίας**, πρέπει να τρέφεται όσο είναι δυνατο τίποτερα η τοποθέτηση αυτή, χωρίς όμως να ζημιώνεται η ακινοποιεία.



Σ' αυτό τό γράμμα, τόσο γεμάτο από ταπεινοφροσύνη, δέν άποκρίθηκε ό μεγάλος διευθυντής του Ώθείου τών Παρισίων.

Φεύγει ή ζωή γάρω από τό δυστυχισμένο καλλιτέχνη, φεύγει ή χαρά, φεύγει ή όγεια, φεύγουν οι φίλοι, φεύγει ή δόξα. Είναι άριμη ή ψυχή του για τό μεγάλο πέντημα, τήν άρρώσασε άντί ό ήλιος, ή σκοτεινιά.

Κι' έδω φτάνουμε στο μεγάλο θαύμα, στο μεγαλύτερο άπ' όλα τό θαύματα τής ζωής και τής δημιουργίας του Μπετόβεν, Ένάτη συμφωνία.

#### Ο ΥΜΝΟΣ ΤΗΣ ΧΑΡΑΣ

1823. Ώ πιο πυκνή δυστυχία. Μέ δύοσ προχωρούμε στο βαθύ σκοτάδι, μέ τρέφο μήν ακούσουμε τό ποινέμένο μουγκριτό του πληγωμένου Γιγαντα. Κι' όμως όχι!

Θεϊκές μελωδίες μάς κυκλώνουν. Σταματούμε. Άπορούμε, ή καρδιά μας φτερουγίζει. Λόγια χαράς; Ήχοι γεμάτοι έλπίδα; . . Ώ ένάτη συμφωνία! Ένα από τό μεγαλύτερα άριστουργήματα, αλλά κι' από τό μεγαλύτερα προβλήματα τών αιώνων.

Έργο μάς δλόκληρης ζωής. Γιατί από τό 1796 κιόλας, συναντούμε μερικά θέματα που θα τό βρούμε άργότερα στην ένάτη συμφωνία. Τό πρώτό του ήταν νά ένέψη τή χαρά. Δέν τό κατάρθωσε ούτε στα χρόνια τής άκμής και τής δυστυχίας, 1802-1804, ούτε στα χρόνια τής δόξας, τό 1814. Έπρεπε νά περάση άπ' όλες τίς δυστυχίες για νά μπορεί νά πατήσει έπάνω τους, και νά τιναχτή ψηλά, πέρα από τό σκοτεινό τους κύκλο, στις γαλανές σφαίρες τής χαράς. Ώς τήν τελευταία στιγμή έστάσε άν έπρεπε νά χρησιμοποιήση χωροδία στο φινάλε. Έπί τέλους, τ' άποφάσισε. Κι' έτσι ό ύμνος τής χαράς του Σίλλερ, που στεφανώνει αυτό τό άριστούργημα, δέ μπορούμε νά πούμε ότι είναι ή κεντρική ιδέα του έργου. Ώ ένπνευση ήλθε από τόν έσωτερικό του κόσμο, κι' ήρε στο μεγαλύτερο ποίημα του Σίλλερ τά λόγια τά κατάλληλα για νά κάνουν τίς σκέψεις του προσιτές στούς ανθρώπους.

Όλόκληρη ή άνθρωπότης πάσχει, περνάει από άφάνταστες άγωνίες, στα τρία πρώτα μέρη τής ένάτης. Τό χάος ή άταξία, ή πάλη, Κανένα στήριγμα, κανένα φως. Παραδέρνουν οι ήχοι, παραδέρνουν οι φυχές στού σκεπτικισμού τά νύχια. Όσο πάει και σκοτεινιάζει. Τι θα μπορεί νά λυτρώση τό βασανισμένο πλήθος; . .

Κι' άξάφνα, όλα σταματούν. Ώ σιγή άπλώνεται γεμάτη καρδιοχτύπια, προσβολία. Μιά βαθειά φωνή ακούγεται, σσβαρή, δονούμενη. Λόγια ανθρώπινα, ρετσιτατίβο, ούτε καν τραγούδι. Άλλά λόγια τής καρδιάς:

—Ώ, φίλοι! Άφήστε πιο τά θλιβερά τραγούδια. Τονίστε όλλα πιο χαρούμενα!

Βαριά πάλι προσδοκία. Κι' άξαφνα, φθιρισιτά, ή μαγική λέξη:  
Χαρά!

Σάν ήχώ τήν παίρνει άλλη φωνή. Κι' ενώ δέν έπαψε άκόμα τό πονεμένο χτύπημα τής καρδιάς, όρμούν τά κύματα τής χοροβίας, κυκλώνουν τήν πλάση. Ξεσπάει ή χαρούμενη μπόρα, άσυγκράτητη ή χαρούδια φέλλνει τόν όνομο τής χαράς. Πότε οι παλεμικούς ρυθμούς, τότε με θρησκευτική έκσταση, τότε με τής άγάπης τό μεθύσι. Γιατί ή χαρά είναι Ίδια ή 'Αγάπη. 'Ο έρωσ ή σταργή, ή άγάπη του Θεού, όλες οι άγάπες. 'Η άγάπη θ' άβερφώση τούς ανθρώπους, κι' ή άδελφωσύνη αυτή θα φέρη τή χαρά.

Μέ τό έργο αυτό ο Μπετόβεν μās δίνει τό μέτρο όχι τής καλλιτεχνικής του άξίας μόνο, αλλά και τής ανθρώπινης. Γιατί τήν τέχνη τή χρησιμοποιήσε για τούς πιο ήθικούς σκοπούς. Είναι ο καλλιτέχνης - προφήτης. Γράφει ο Ίδιος στον 'Αρχιδούκα Ροδόλφο:

— Δέν ύπάρχει τίποτε άνώτερο παρά να πλησιάσης περισσότερο από τούς άλλους ανθρώπους τό Θείο, κι' από εκεί να σκερπάς τις θειικές άχτίδες στο γένος τών ανθρώπων.

Κανείς μουσικός δέν έφθασε σε τόσο ψηλή κορυφή, ανθρώπινη και καλλιτεχνική, όσο ο Μπετόβεν με τήν ένάτη. Κανείς δε φιλοδόξησε και δέν κατάρθωσε να κάνει τή μουσική γλώσσα τόσο προφητική, τόσο ανθρώπινη και θείκη.

'Η πρώτη, που βόθηκε τό 1824, ήταν θρίαμβος από τούς λίγους στην Ιστορία. 'Επί τέλους είχαν ένδιαφερόση οι σαρπατριώτες του για τό έργο του. 'Εξάλλος ο κόσμος τόν έπευφήμησε από πολύ κι' από τούς βασιλείς. 'Ο Μπετόβεν στο άναλόγιο του διευθυντού τής όρχήστρας, ουτε άσπαρνε έίδηση από τις ζητωκραυγές. Δυο φορές αναγκάστηκε ή περίφημη τραγουδίστρια Οδύγκερ να τόν πάση από τό χέρι και να τόν γυρίση προς τό κοινό. 'Ο συνθέτης ύποκλήθηκε ήουχος, βουβός.

Μά όταν γυρίζει στο σπίτι του, διαλύεται τό μεθύσι. "Όλος αυτός ο θρίαμβος, του άφίνει μόλις 120 μάργα κέρδη. 'Ετσι ήταν ο κόσμος για τόν καλλιτέχνη πάντα. Θέλει να τόν βλέπη στη δόξα του, τόν έπευφήμει στη λάμψη του. Και ξεχνάει πως είναι άνθρωπος κι' αυτός, μ' ανθρώπινες ανάγκες, μ' ανθρώπινους πόθους.

#### Ο ΝΕΙΡΑ

Ποτέ δέν ήταν πιο έρημος και πιο φτωχός ο Μπετόβεν, παρά μετά τό θρίαμβο τής 'Ενάτης. 'Αλλά ή όλικη δυστυχία δέν τάραιζε από τά βάθη τής ψυχής του. Μέσα του, ή νίκη, άντιλαλόντας, τοδινε φτερά για άλλα έργα. Σχεδιάζει μια δεκάτη συμφωνία.



ΛΟΥΔΩΒΙΚΟΣ ΒΑΝ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Γράφει τὸ Μάρτιο τοῦ 1827, τὸ χρόνο δηλαδὴ καὶ τὸ μῆνα τοῦ θανάτου του, στὸ Μόσελες στὸ Λονδίνο:

«Μιά ἀλλόκληρη συμφωνία, τέλεια σχεδιασμένη βρίσκεται στὸ γραφεῖο μου».

Εἶναι τὸ ἔργο ποὺ ὑπόσχεται γι' ἀντάλλαγμα κάποιας ἑλεμμοσύνης ποὺ τοῦστέιλαν ἀπὸ τὸ Λονδίνο. Ἐλεημοσύνη, ναί. Γιατί λίγες μέρες πρὶν, εἶχε γράφει πάλι στὸ Μόσελες:

—Ἐγχερίστρια γιὰ τετάρτη φορά. Ποῦ θὰ τελειώσουν ὅλα αὐτά; Τι θὰ γίνω ἐν βασιτάῃ πολὺ ἄκόμα αὐτό; Ἀλήθεια, εἶναι ἡ μοίρα μου σκληρῆ. Ἀλλὰ ἀφίνομοι στὴ θέληση τῆς τύχης καὶ παρακαλῶ τὸ Θεὸ νὰ ὀρίση μὲ τῆ θέια Του θέληση, πὼς ὅσον καιρὸ πρέπει ἄκόμα νὰ ὑποφέρω τὸ θάνατο στὴ ζωῆ, ν' ἀποφύγω τὴν ἔνδεια.

Παρακαλεῖ τὴ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία νὰ τοῦ διοργανώσῃ μιὰ συναυλία. Οἱ Ἄγγλοι συγκινουνοθαὶ καὶ τοῦ στέλλουον ἑκατὸ λίρες, ὡς προκαταβολή. Ὁ Μπετόβεν, ἄρρωστος, γέρος, συγκινεῖται βαθειὰ μ' αὐτὴ τὴν καλωσύνη. Τοῦς ὑπόσχεται τὴ δεκάτη συμφωνία.

— Ποτέ, λέει, δὲν ἄρχισα ἓνα ἔργο μὲ τόση ἀγάπη, ὅπως αὐτό.

Ἡ ἀρρώστεια, ἡ φτώχεια, τί εἶναι τώρα γι' αὐτὸν ποῦχει τὰ φτερά καὶ πετάει; Ποτέ δὲ ἀκέφθηκε πὸ μεγαλόπνοια. Σ' αὐτῆ τῆ δεκάτῃ, θ' ἀντιπαρτάξῃ δύο κόσμους, δύο ὁμορφεῖς. Τὸν ἀρχαῖο ἑλληνισμό μὲ τὴν καθαρὰ ἑξωτερικὴ τοῦ ὁμορφιά καὶ τὴ χριστιανικὴ ὁμορφιά. Χορωδίες, βακχικὲς πομπές... Ἀγῶνες πάλι, συγκρούσεις, κ' ἡ λύτρωση μὲ τὴν ἀγάπη.

Αὐτὰ σχεδίαζε στὶς 18 Μαρτίου 1827. Εἶναι ἀφάνταστο πόση δύναμη εἶχε ἄκόμα τὸ ἄρρωστο κορμὶ του. Λίγο πρὶν, ἔγραφε:

—Ὁ Ἀπόλλων κ' οἱ Μοῦσες δὲ θὰ μὲ παραδώσουν ἄκόμα στὸ θάνατο γιατί τοῦς χρωστάω πολλά ποὺ μοῦ τὰ ἐμπνέει τὸ πνεῦμα καὶ μὲ προστάζει νὰ τὰ ἐκπληρώσω. Μοῦ φαίνεται πὼς μόλις λίγες νότες ἔχω γράφει.

Ἦταν ἄκόμη δλοζόντανο τὸ πνεῦμα. Ἀλλὰ τὸ σῶμα εἶχε πιά φθαρεῖ. Στις 27 Μαρτίου 1827 ὁ Μπετόβεν ἦταν νεκρός.

Προσπαθήσαμε μὲ βίος νὰ τὸν ζυγώσουμε. Τρικωμία, δύναμη κ' ἀγάπη ἦταν ὅλη τοῦ ἡ ζωῆ, τρικωμία, δύναμη κ' ἀγάπη καὶ τὸ ἔργο του. Ὁ ρομαντισμὸς του μέσα στὰ ὅρια τοῦ κλαστικισμοῦ. Τὸ πάθος του, οἰσιμὸς ποὺ συγκλονίζει μὰ δὲ γκριμίζει. Ἡ ἀγάπη του, φωτιά ἀλλὰ καὶ πνεῦμα. Μ' αὐτὲς τίς λίγες λέξεις ὅμως, πὼς νὰ χαρακτηρίσουμε τὸ γίγαντα, ποὺ τρώμαζε ὅλους τοῦς μελετητὰς του:

Ὁ Βάγνερ, ὁ βυαντός, ὁ ἑλισσιός, ἦρε κ' αὐτὸς κλεισιτὴ τὴν Πόλη, ἔλεγε ὁ βίσιος πὼς μόνο στοῦ Μπετόβεν τὴν τέχνη καὶ τὸ χαρακτῆρα, δὲ μπόρεσε νὰ ἐμβαθύνῃ ἐντελῶς, καὶ πὼς θὰ χρειαστοῦν αἰῶνες

για να κάνουν οι άνθρωποι το γύρο αυτού του πελώριου έργου κι' αυτής της πελώριας διανοίας.

— Στόν τυφλό μάντη, τόν Τειρεσία, που δὲ βλέπει τόν ἐξωτερικό κόσμο, ἀλλὰ ἀντιλαμβάνεται μέ τό ἐσωτερικό του μάτι τό βάθος κάθε φαινομένου, σ' αὐτόν μοιάζει ὁ κουφός καλλιτέχνης.

Κί' αὐτά τό λόγια εἶναι τοῦ Βάγγερ.

Ἄς μὴν ἐπιχειρήσουμε λοιπόν κι' ἐμεῖς νά ἐπιμεινουμε ἄλλο σ' ἓνα ἔδαφος ὅπου σκόνταφον τόσο μεγάλοι. Μά πρὶν ἀποχαιρετήσουμε τό θαυμαστό δημιουργό, ἄς θυμηθοῦμε τὰ ὄραία του λόγια πάλι:

— Εἶμαι ὁ Βάγγερς πού ἐτοιμάζει τό νέκταρ γιά τοὺς ἀνθρώπους. Λήγια πού δέν πρέπει νά ξεχνιοῦνται. Μέ τή μελέτη μόνο δὲ μπορούμε νά ζυγώσουμε τοὺς μεγάλους δημιουργούς. Χρειάζεται καί τό μεθόσι τῆς ὁμορφίης καί τῆς ἀγάπης.

Τ Ε Λ Ο Σ

# Η ΣΟΝΑΤΑ

## ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Σονάτα σε ρε έλ. Έργον 31 άρ. 2

Τό έργον 31 περιλαμβάνει τρεις σονάτες για πιάνο που γράφτηκαν τό 1802-3. Από τις τρεις αυτές σονάτες άδίστακτα ξεχωρίζουμε την δεύτερη σε ρε έλάσσονα πιό πηχία, πιό δραματική, γεμάτη αντίθεση αλλά και πιό σφιχτοδεμένη, με άπόλυτη ένότητα και τελειότητα φόρμας. 'Ο Μπετόβεν είναι ήδη ώριμος και στά άμέσως έπόμενα χρόνια θά φτιάξει τά δυνατώτερα και τελειότερα Έργα του. Έχει πιό ύποτάξη την όλη τών ήχων και μπορεί νά της δώσει όποια μορφή θέλει και νά έκφράσει όλο τό δράμα της ανθρώπινης ζωής.

Έκείνο που χαρακτηρίζει αυτή τή σονάτα είναι τά ρετσιτατίβα του πρώτου μέρους. Τό ρετσιτατίβο σε Έργα ένόργανης μουσικής, άν και στοιχείο σπάνιο, δέν ήταν κάτι τό καινούργιο για εκείνη τήν εποχή. Πριν από τόν Μπετόβεν τό είχαν ήδη μεταχειριστή ό Κορέλλι και ό Φίλιππος Έμμ. Μπάχ. ό Ίδιος δέ ό Μπετόβεν θά τό μεταχειριστή όργότερα στη σονάτα Έργον 110, στά τελευταία του κοσμητικά και στην ένότητα συμφωνία του.

Μέ τό ρετσιτατίβο προσίθεται στην ένόργανη μουσική ένα νέο στοιχείο παρμένο από τό λυρικό δράμα. Ξέρουμε πόσο ήταν ό πόθος του Μπετόβεν νά γράφει δραματική μουσική και πόσο λίγο μπόρεσε νά πραγματοποιήσει αυτόν τόν πόθο του. Έπί χρόνια, από τό 1793 έως τό 1802 έπαιρνε μαθήματα από τόν περίφημο καθηγητή Σαλιέρι γι' αυτό τό σκοπό. 'Ο Σαλιέρι, όπαδός του Γκλόκ ενδινε ιδιαίτερη σημασία στό ρετσιτατίβο όστε νά έκφράζει τά λόγια με τό δυνατώτερη άκρίβεια. 'Ο Μπετόβεν κατάφωσεν ν' άφομοιώσει τά διαβάγματα του δασκάλου του όπως μπορούσε νά το πιστώσουμε στό μοναδικό του λυρικό δράμα, τήν Λεωνόρα - Φιντέλιο.

Στή σονάτα σε ρε έλ. Έργ. 31, που γράφτηκε λίγο πριν καταπιστή με τό Φιντέλιο, φίνεται νά δοκιμάζει τό δραματικό στοιχείο του ρετσιτατίβου. 'Αλλά τό δοκιμάσει σ' ένα έργο καθαρής μουσικής. Τό ρετσιτατίβο μπαίνει στα πλαίσια ενός τέτοιου Έργου δέν μπορούσε φυσικά νά είναι ότι ακριβώς και ένα ρετσιτατίβο σπερας, δηλαδή ένα παιδί, νόθο θά λέγαμε έμεις, τό λόγου και τής μουσικής. Μή έχοντας νά ύποταχθή στό λόγο ή ακριβέστερα στη λέξη, όπως συμβαίνει συνήθως στό μελόδραμα, άκολουθεί μία μελωδική γραμμή, έλεύθερη βέβαια, αλλά καθαρώς μουσική. Και ιδιαίτερα τά ρετσιτατίβα αυτής τής σονάτας είναι άκόμη πιό έλεύθερα, γιατί δέν βροντούν από καμία άρμονία ή ακριβέστερα από καμία συγχροδία. Έτσι, ξεφεύγοντας από τήν σκληριάζα τό βάζιμου, που χαρακτηρίζει τήν μουσική της Δύσης, ή μελωδία μένει γυμνή άφίνοντας τόν άκραστό έλεύθερο νά τήν τοποθετήσει νοερά σ' ένα άρμονικό βάθος. Είναι ή άρχή τής άρχαίας μουσικής που βρήκε τή συνέχεια τής μόνο στην 'Ανατολή ενώ στη Δύση μόνον έπισοδικά έμφανίζεται. Παρόμοιο παράδειγμα βρίσκουμε στόν Τριστόνο του Βάγκεν στό ρόλο του ναυτή τής πρώτης πράξης.

Η σονάτα Έργον 31 άρ 2 είναι σε τρία μέρη. Τό Μενουέττο ή Σκέρτσο καταργείται και τό τελευταίο μέ-

ρος δέν είναι σε φόρμα Ροντώ αλλά σε φόρμα σονάτας όπως τό είπαμε και σε άλλες σονάτες του Μπετόβεν. 'Ολη αυτή ή σονάτα βασίζεται στη φόρμα σονάτας, γιατί άκόμη και τό άργό μέρος είναι σε φόρμα λήντ-σονάτας, δηλαδή σονάτας χωρίς άνάπτυξη.

### Allegro

Στό μέρος αυτό ή αντίθεση μεταξύ του ρυθμικού και μελωδικού θέματος δέν είναι τόσο έντονη όσο ή αντίθεση που υπάρχει μέσα σ' αυτό τό ρυθμικό θέμα μεταξύ τών στοιχείων που τό αποτελούν. 'Ολα τά θέματα τής έκθεσης παρουσιάζουν συγγένειες μεταξύ τους και αυτό δίνει άπόλυτη όμοιογένεια σ' όλο τό πρώτο μέρος. Τήν ίδια άρχή άκολουθεί ό Μπετόβεν στην «άπασσιονάτα» και σε άλλα μεγάλα του Έργα. Είναι κάτι που δέν πρόσεξαν οι ρομαντικοί οι όποιοι θέλοντας νά κάμουν πιό έντονη τήν αντίθεση μεταξύ ρυθμικού και μελωδικού θέματος τά έκαμαν τελείως ξένα τό ένα πρós τό άλλο εις βάρος τής όμοιογένειας και τής ένότητας του Έργου.

### Έκθεση.

Τά θέματα:

Τό ρυθμικό θέμα Α αποτελείται από δύο στοιχεία, τό στοιχείο α, άργό, που είναι ένα άρπέζ σε δακτυλικό ρυθμό (μακρόν-βραχύ-βραχύ) στη δεσποζούσα του κυρίου τόνου, και τό στοιχείο α', ένα ταρραμένο μελωδικό σχήμα που πριν προφτάση ν' άνέβη χάνει τήν όρημ του και καταλήγει ήρεμα στη συγχροδία της δεσποζούσης. Τό στοιχείο α-εναύχεται στη θεσπάζουσα τό φα για ν' άκολουθήσει πάλι τό στοιχείο α' πιό άπλωμένο σ' ένα δραματικό άνέβασμα με άπότομα πηδήματα τής μελωδίας κι' ένα ζέσπασμα στόν κύριο τόνο που θά καταβήση τή μελωδία στις χαμηλές νότες πάντα με τόν ίδιο ταρραμένο ρυθμό. Ένα χρωματικό άνέβασμα όδηγει στό μεταβατικό θέμα.

Τό μεταβατικό θέμα Μ, παρουσιάζει κι' αυτό τις ίδιες αντίθεσεις με τό ρυθμικό θέμα. Τό στοιχείο μ, που είναι τό ίδιο τό στοιχείο α, αλλά βαρύ τώρα και

Έντονο έρχεται σε αντίθεση προς το μελωδικό και τρυφερό στοιχείο μ' που είναι συγγενές με την κατάληξη του α'. Οι ρυθμοί του μ, συνεχίζονται στο μπάσοο δλο και πιά έντονα. Ο ρυθμός είναι τώρα ένας δάκτυλος και ένας σπονδελός, ο ρυθμός του άλληκρέττου της έρβωσης συμφωνίας. Το μεταβατικό θέμα περνά από τον τόνο του λά έλάσσονα, μ' έλάσσονα και καταλήγει στον τόνο της δεσποζούσης του λά έλάσσονα δπου εμφανίζεται το μελωδικό θέμα.

Όπως και σε άλλες συνθέσεις σε έλάσσονα τρόπο, ο Μπετόβεν δέν μεταχειρίζεται και έδώ τόν σχετικό μελωδικό τόνο για το μελωδικό θέμα αλλά τόν τόνο της δεσποζούσης του άρχικου τόνου.

Το μελωδικό θέμα αποτελείται από τρία στοιχεία. Το στοιχείο β έχει τόν παραγμένο ρυθμό του α' και καταβαίνει με τόν ίδιο ρυθμό στις χαμηλές νότες δπου έρχεται το στοιχείο β'. Το στοιχείο β' είναι συγγενές με το στοιχείο μ' του μεταβατικού θέματος αλλά είναι έντονο και αποτελείται από πέντε νότες που έπαναλαμβάνονται έπιμονα με συγχωρίες κ' ύπερα μόνες στο μπάσοο. Ένα *trall* στο μπάσοο δνει το στοιχείο β' με το στοιχείο β' που καταλήγει σε άργες όκταβες.

**Ανάπτυξη.** Στην ανάπτυξη χρησιμοποιείται κυρίως το μεταβατικό θέμα που περνά από τόν τόνο του φά δίεσης έλάσα, ντό μείζονα, ρέ έλάσσονα και φτάνει στο λά έλάσσονα δπου έρχεται το στοιχείο β' ο' ένα ρυθμό άσθηματικό για να ήρημηση άπότομα με βαρείες συγχωρίες και να προετοιμάση τήν επανέκθεση.

**Επανέκθεση.** Το άρχικό άρπέζ ξανάρχεται αλλά πριν δλοκληρωθή κόβεται από βαρείες όκταβες που ήρουν οι αγ - οι αγ και ξαναφέρνουν το στοιχείο α. Σαν προέκταση του στοιχείου α έρχεται το ρετσιτατίβο, ήρεμο, πονεμένο, άπλό. Το στοιχείο α' παραγμένο δπως και στην έκθεση έρχεται να διακόψη αταγή τήν ανάπτυξη. Νέα εμφάνιση του στοιχείου α στη δεσποζούσα του φά δίεσης και στην έκθεση και νέα προέκταση του μ' ένα άλλο ρετσιτατίβο καταλήγει σε μία κορώνα. Υπόκοφες συγχωρίες που γίνονται δλο και πιά βίαιες άκολουθούμενες από γρήγορα άρπέζ οδηγούν στο μελωδικό θέμα. Το μεταβατικό θέμα έχει καταργηθή. Είχε ήδη χρησιμοποιηθή στην ανάπτυξη και ο Μπετόβεν θεωρήσε ότι νέα εμφάνιση του θα ήταν εις βάρος τών κυρίων θεμάτων. Η επανέκθεση του μελωδικού θέματος δέν παρουσιάζει κανένα καινούργιο στοιχείο, ούτε τελειωτική ανάπτυξη υπάρχει δπως συμβαίνει σε άλλες συνθέσεις του Μπετόβεν. Το πρώτο μέρος τελειώνει άπλά δπως άρχισε.

**Adagio**  
Τά θέματα:

Staves for Bass (Basso) and Treble (Alto) with various dynamics and articulations.

Τό θέμα Α σε οι ύφ. μείζονα είναι μία φράση σε δύο περιόδους. Η πρώτη περίοδος α καταλήγει στη δεσποζούσα ενώ η δεύτερη α' καταλήγει στη τριτοική.

Τό μεταβατικό θέμα Μ, δέν έχει ως μοναδικό ρόλο να συνδέσει τά δύο θέματα της έκθεσης περνώντας από ώριμιένες μετατροπές. Είναι ένα νέο στοιχείο με δικό του χαρακτήρα και μ' ένα χαρακτηριστικό ρυθμό χ ως ύπόκρουση που θα ποιήσει σημαντικό ρόλο ο' δλο το *adagio* και που θα γίνη ο συνδέσμος ρυθμός του τρίτου μέρους. Όλο το θέμα Μ είναι μία ώραια μελωδία που άνεβαίνει *crescendo*, ενώ έπιμονα άκούονται τά τέσσερα κυττήματα του ρυθμού χ, με τάση προς τή δεσποζούσα του τόνου της δεσποζούσης του άρχικου τόνου, και που θα ορθύση πριν άκουσθή το δεύτερο θέμα Β.

Τό θέμα Β είναι κ' αυτό μία μελωδική φράση σε δύο περιόδους β και β' που καταλήγουν και οι δύο στην τριτοική.

Η έκθεση συνδέεται με τήν επανέκθεση με μερικά μέτρα πάνω στον χαρακτηριστικό ρυθμό χ.

**Επανάκθεση.** Τά θέματα της έκθεσης ξανάρχονται σύμφωνα με τούς νόμους της φόρμας συνάτας. Τό θέμα Α, στον κύριο τόνο, παρουσιάζεται τώρα με διακοσμητικές παραλλαγές. Το μεταβατικό θέμα Μ, τείνει προς τή δεσποζούσα του κυρίου τόνου δπου θα έρθη το θέμα Β χωρίς καμία άλλαγή.

**Coda.** Ο χαρακτήριστικός ρυθμός χ ξανάρχεται έπιμονα για να ξαναφέρη κομμάτια από το θέμα Α και να καταλήξη.

**Alliegretto**

Όλο το τρίτο μέρος βασίζεται ο' ένα κίτταρο με το ρυθμό χ του δεύτερου μέρους που παίρνει έδώ μορφή μελωδική. Ο *Czerny*, μαθητής του Μπετόβεν, ειπε ότι το μίτρο αυτό το ένεπνεύσε ο δάσκαλός του από τόν κολπαισμό ενός άλλου. Φυσικά αυτό δέν σημαίνει ότι το άλληκρέττου αυτό είναι μία περιγραφή κολπαισμού δπως συμβαίνει στη Βαλκυρία του Βάγνερ. Ο κολπαισμός του άλλου γίνεται για τόν Μπετόβεν ένας έμμονος ρυθμός και ο ρυθμός αυτός γεννά τά θέματα ενώ συγχρότως με τόν κυρίαρχο ρόλο που ποιεί δίνει ένότητα σε δλο το κομμάτι.

Πάνω στην ίδια άρχή βασίζεται και η Πέμπτη Συμφωνία, το τελευταίο μνημείο του Μπετόβεν από άποφως άρχιτεκτονικής, που βασίζεται δλοκληρη ο' ένα ρυθμό, τόν ίδιο περίπου ρυθμό του άλληκρέττου αυτού, τέσσερα κυττήματα. Τόν ένα μπορεί να τόν άκουσε στον κολπαισμό ενός άλλου, ενώ τόν άλλο θα τόν άκουσε στην πόρτα του, που θα του χτυπούσε ένας όποιοσδήποτε ξένος. Και οι ρυθμοί αυτοί γίνονται ήχοι και παίρνουν ένα βαθύτερο νόημα για να γενήσουν τήν μουσική ίδρα.

**Έκθεση**  
Τά θέματα:

Staves for Bass (Basso) and Treble (Alto) with various dynamics and articulations.

Τό θέμα Α σέ ρέ έλάσσονα στηρίζεται όλόκληρο στό κίτταρο χ. 'Αποτελεί μιά μουσική ιδέα όλόκληρωμένη Έχοντας τήν μορφή ένός **refrain** με κατάληξη στήν τονική.

Τό μεταβατικό θέμα βασίζεται κι' αυτό στό κίτταρο χ και περνώντας από τόν τόνο του ντό μείζονα όδηγει στήν δεσποζούσα του λά έλάσσονα. 'Όπως και στό πρώτο μέρος τό μελωδικό θέμα δέν παρουσιάζεται στήν σχετικό μείζονα τόνο του άρχικού, άλλα στόν τόνο της δεσποζούσης.

Τό μελωδικό θέμα Β, αποτελείται από δύο στοιχεία Β και β', στόν τόνο του λά έλάσσονα.

**'Ανάπτυξη.** 'Η ανάπτυξη ξεπερνά τις διαστάσεις της έκθεσης, όπως και στήν 'Ηρωική Συμφωνία που γράφτηκε λίγο ύστερα από αυτή τη σονάτα, βασίζεται δέ όλόκληρη στό κίτταρο χ. Και όμως, όχι μόνο δέν παρουσιάζει καμία μονοτονία, άλλα με τό **crescendi**, με τις μεταπτώσεις, με τό εσοπάσμα και με τις συνεχείς μετατροπές, αποτελεί τό δραματικότερο μέρος του άλλεγκρέτου. 'Αντίθετα πρós τήν έκθεση που είναι καθαρώς τονική και στηρίζεται στόν άξονα κυρίου τόνου —τόνο δεσποζούσης, η μετατροπή παίζει έδω πρωταρχικό ρόλο όχι όμως με αντίθεση άλλα με μιά ώριωμένη τάση, τούς σκοτεινούς τόνους δηλαδή, τούς τόνους που φέρουν ή κάτω της τονικής πέμπτης. Ξεκινώντας από τόν τόνο του σόλ έλασσον περνά από τούς τόνους του λά έλ., ρέ έλ., ντό έλ., σι όφεικς έλ., λά όφεικς μείζ., και σι όφεικς έλ. που φαίνεται να υπεριοχύ δταν ξαφνικά έρχεται ό τόνος του ρέ έλάσσονα στή δεσποζούσα. 'Η ανάπτυξη φαίνεται να τελεί-

ωσε άφου φτάσαμε στήν δεσποζούσα του άρχικού τόνου. Συνεχίζεται όμως για λίγα μέτρα ακόμη άφου περάση από τόν τόνο του σόλ έλ. για να έπιστρέψι στήν δεσποζούσα του άρχικού τόνου. Μιά μικρή ανάπαυλα χωρίς όμως να γίνη καμία πάυση και μπαίνουμε στήν επανέκθεση.

**'Επανεκθεση.** Τό θέμα Α ξανάρχεται όπως και στήν έκθεση άλλα πριν ολοκληρωθεί άλλες τονική κατεόθγουσ και δίνεται με τήν μεταβατική περίοδο, με άπλωμένη τώρα, που περνά από τούς τόνους του σι όφεικς μείζ., σι όφεικς έλ., φά έλ., ντό έλ., σόλ έλ. και καταλήγει στήν δεσποζούσα του κυρίου τόνου. 'Ακολουθεί τό μελωδικό θέμα Β χωρίς καμία άλλαγή, στόν κύριο τόνο ρέ έλάσσονα.

**Τελειωτική ανάπτυξη.** Μιά μικρή ανάπτυξη με τό κίτταρο χ περνά από τούς τόνους του σόλ έλάσσονα, λά έλ., ρέ έλ. και όδηγει σ' ένα ξεσπάσμα φορτίσσιμο όπου ξανάρχεται τό θέμα Α όλόκληρωμένο τώρα όπως και στήν 'Έκθεση. Τό άλλεγκρέτο τελειώνει χωρίς έντυπωσιακή κατάληξη με τό κίτταρο χ.

Με τή σονάτα αυτή ο Μπετόβεν φαίνεται να βρίσκει τόν δρόμο που πάντα αναζητά, τόν δρόμο που θα τόν όδηγήσει, στά μεγάλα οικοδομήματα της ώριμότητας. 'Ενώ ή σονάτα Έργον 31 άρ. 3 σέ μι όφ. μείζονα, μεταγενέστερη, ακολουθεί ακόμη τά παλαιά πρότυπα φέροντας βέβαια πάντα τή σφραγίδα της προσωπικότητας του Μπετόβεν και σημαίνει ένα τέλος, ή σονάτα Έργον 31 άρ. 2, άνήκει στή σειρά τών μεγάλων Έργων της ώριμότητας που έχουν βαθύτερο νόημα και πλαστικότερη μορφή. (Συνεχίζεται)

## ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

— Πέρασε από τήν 'Αθήνα ξεστρόφοντας στήν Κόπρο ό μουσουργός κ. Σόλων Μιχαηλίδης. 'Ο κ. Μιχαηλίδης έλαβε μέρος στό Διεθνές Συνέδριο και Φεστιβάλ Λαϊκής Μουσικής που διοργανώθηκε στήν πόλη 'Οπάτια της Γιουγκοσλαβίας υπό τήν αιγίδα του «Διεθνούς Συμβουλίου Λαϊκής Μουσικής». Στό Διεθνές Συνέδριο έλαβαν μέρος πάνω από 100 συνθέτες και μουσικοί όλοι από 15 χώρες της Εύρώπης, της 'Αμερικής και της 'Ασίας. Κατ' αυτό έγιναν ανακοινώσεις και συζητήσεις και έλήφθησαν αποφάσεις σχετικές με τά διάφορα προβλήματα περιουλλογής, καταγραφής και μελέτης της λαϊκής μουσικής. Γιουγκοσλαβική μουσικολόγία παρουσίασαν αξιόλογες εργασίες πάνω στή λαϊκή μουσική της χώρας τους. 'Ο κ. Μιχαηλίδης εξέλεγε Πρόεδρος του Διεθνούς αυτού Συνεδρίου και προήδρευσε τών Εργασιών του κατά τήν τρίτην ήμέρα.

Παράλληλα πρós τό Συνέδριο έγινε και ή Γενική Συνέλευση της Διεθνούς 'Εταιρείας Λαϊκής Μουσικής κατά τις εκλογές της όποιος ό κ. Μιχαηλίδης έπανεξελέγη μέλος του 'Εκτελεστικού Συμβουλίου της για τήν έρχόμενη τριετία.

Στό Φεστιβάλ έλαβαν μέρος 770 λαϊκοί τραγουδιστές και χορευτές από 50 χωριά τών έξη Δημοκρατιών της Γιουγκοσλαβίας, (Σερβίας, Κροατίας, Σλοβενίας, Βοσνίας -Έρζεγοβίνης, Μαυροβουνίου και Σερβικής Μακεδονίας).

— 'Η νέα καλλιτέχνης του πιάνο δ. Βάσο Διβετζή μετά από μία μικρή παραμονή της στήν 'Ελλάδα, έπέστρεψε στό Παρίσι, άφου πρώτα πέρασε άπ' τή Βενετία όπου ή καθηγήτριά της Μάρκαρετ Λόγκ ώργάνωσε ένα «κούρ» για δύο μήνες έβδομάδες και εις τό όποιον μετείχε ή 'Ελληνική πιανίστα. Μετά από μικρή παραμονή εκεί, θα φύγει για τήν 'Ολλανδία, όπου θα δώσει άτομικά ρεσιτάλ και θα έμφανιστεί ως σολίστ με Συμφωνική 'Ορχήστρα στό 'Αμστερνταμ και στή Χάγη.

Με τήν έπιστροφή της στό Παρίσι θα έμφανιστεί ως σολίστ σε συναυλίες τών κονσέρτων «Παντέλο» και «Λαμουρέ» ως και εις άτομικό ρεσιτάλ στήν αίθουσα «Γκαβώ» κατά τούς πρώτους μήνες του 1952. Τό 'Αθηναϊκό κοινό θα έχει τήν ευκαιρία να άκούσει τή νέα 'Ελληνίδα πιανίστα με τήν Κρατική μας 'Ορχήστρα, και πολύ πιθανόν και εις ρεσιτάλ τό όποιον της έπρότεινε ό κ. Κουράκος.

—'Από τούς τριάντα πιανίστες διαφόρων χωρών που διαγωνίσθηκαν στό Σάλατμποργκ για τήν τελική συμμετοχή στίς Συμφωνικές συναυλίες του φετινού προγράμματος, ήρθαν πρώτοι στό πιάνο δύο 'Ελληνες της τάξεως του κ. Λώρη Μαργαρίτη: ό 'Αχιλλέας Κολάσης, και ή 'Ιομήνη 'Αθανασιάδου έξ 'Αλεξανδρείας. 'Ο κ. Κολάσης έπαιξε τό Κονσέρτο του Λιστ σέ λά

μεϊζ, συνοδευόμενος από την ορχήστρα του Μοσαρτέου υπό τη διεύθυνση του νέου Γερμανού αρχιμουσικού Χέρμαν Φόν Μόρω. Οι κριτικοί του Σάλτσμπουργκ, ξεχώρισαν ανάμεσα από τα νέα ταλέντα των έφεινερν διαγωνισμών τον 'Αχιλλέα Κόλαση και το Χέρμαν Φόν Μόρω. Τέλος, η 'Αθναστιάδου έπαιξε το 2ο κονοέρτο του Ραχμάνινοφ, στις μεγάλες τελικές συναυλίες που άναφέρουμε.

—Ο Νίκος Μοσχονάς έξακολουθεί να προκαλεί το ένδιαφέρον του μουσικού κοινού της 'Αμερικής. Ο 'Ελλην βαθύφωνος βρίσκεται στον 'Αγιο Φραγκίσκο όπου έμφωνίζεται σε σειρά έκλεκτων μελοδραματικών έργων. 'Ηδη μέσα στο Σεπτέμβριο τραγούδησε «Ρωμαιοί και 'Ιουλιέττα» και «Φόρτα ντέλ Ντεσίον», τον 'Οκτώβρη θα τραγουδήσει «Μπόρις Κοντόνωφ», «Μποέμ» και «Μανόν». Τό Νοέμβρη θα βρίσκεται στο «Μετροπόλιταν» για τή νέα σεζόν. Ένθουσιασδεις κριτικές

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

—'Η σύμπραξη της Κατίνας Παζινού με τήν Κρατική 'Ορχήστρα στη συναυλία της 27ης στο 'Ωδειο 'Ηρώδου του 'Αττικού, σάθηκε ένα μεγάλο καλλιτεχνικό γεγονός. 'Η δραματική καλλιτέχνις έρμηνευσε ένα άποσπασμα άπ' τή «Θυσις του 'Αβράμ» με μουσική ύπόκρουση του συνθέτη Μανώλη Σκουλοδη, όπως γράφτηκε παλαιότερα για να έκτελεσθεί από το Βασιλικό Θέατρο. Τήν ορχήστρα διηύθυνε ο κ. Φιλοκτήτης Οικονομίδης. Τό Βραβεμβούργιο κονοέρτο του Μπάχ, και ή 4η Συμφωνία του Μπετόβεν, συμπλήρωσαν τό πρόγραμμα της συναυλίας.

—Ο 'Αγγλος άρχιμουσικός κ. 'Αλεκ Σέρμαν διηύθυνε μία συναυλία της Κρατικής 'Ορχήστρας στο 'Ωδειον 'Ηρώδου, στις 3 Σεπτεμβρίου. Τό πρόγραμμα περιελάμβανε τή 2η Συμφωνία του Σιμπέλιους τα «Πρελούδια» του Λιστ, τήν «Εσπάνια» του Σαμπριέ, τις «Εβριδες» του Μέντελσον και ένα έργο του πρό έβδομoδος άποθανόντος 'Αγγλου συνθέτου Κώνσταντ Λάμπερτ «'Ηρωϊκός 'Ορθρος».

—Τήν Συναυλία της Κ. Ο. Α. της 9ης Σεπτεμβρίου, διηύθυνε ο νέος μαέστρος κ. 'Ανδρέας Παρίδης με τό άκλόουθο πρόγραμμα: Βέμπερ: «Εόρουάνθη» (Εισαγωγή), Μέντελσον, «Συμφωνία άρ. 4» (Ιταλική) Γ. Ποηριδης: «Συμφωνικόν τρίπτυγον», Ραβέλ: «Ισπανική Ραμφωδία». 'Ας σημειωθεί ότι ο κ. Παρίδης διωρίσθη πλέον μόνιμος άρχιμουσικός της Κρατικής 'Ορχήστρας 'Αθηνών.

—Ο έπιστρέφας από τό Σάλτσμπουργκ και τήν 'Ιταλία άρχιμουσικός κ. Θ. Βαβαγιάννης διηύθυνε τήν τελευταία Συναυλία της θερινής περιόδου της Κρατι-

άπέπασε από τήν έμφάνισή του στην όπερα «Γεφύρι των Θεών» στην πόλη Χουντρίβερ του 'Ορεγκόν, και ή έπιτυχία του αυτή έγινε άφορμή να του προταθεί να πρωταγωνιστήσει στο «Φάουστ» που θα άνεβασθεί ειδικά γι' αυτόν τό έπόμενο έτος.

—Μέσα στους διακρινέντας νέους καλλιτέχνες της έφεινερης μουσικής κινήσεως του Σάλτσμπουργκ άναφέρεται με εζιμενότεστα σχόλια ή νεαρά ύψίφωνος Φέμη Νικολαΐδου διπλωματούχου του 'Ελληνικού 'Ωδειου της τάξεως της κ. Μαρϊάννας Βελεγγρή. 'Η δ. Νικολαΐδου που παρακολουθεί μαθήματα κοντά στη διάσημη 'Ελβετίδα καθηγήτρια Ρία Γκίνωτερ, παρουσιάζοτκε κατά τήν έμφάνιση της τάξεως και προέκλεσε ζωηρή έντόκωση. Κατόπιν αυτού της έγινε πρότασις να λάβει μέρος σε συναυλία 'Εκκλησιαστικής μουσικής υπό του όργανίστα Φράντς Σάουερ, στο Μπάντ Γκαστάϊν.

κής 'Ορχήστρας με τό έξής πρόγραμμα: Γιόχ. Χρ. Μπάχ: «Συμφωνία σε σί ύφ. μεϊζ.», Μπετόβεν: «Συμφωνία άρ. 8», Μπραμς: «Συμφωνία όρθ. 2».

—Τέλος, ή Κ. Ο. Α. έδωσε δύο συναυλίες στη Θεσσαλονίκη προσκληθεΐσα έπ' εύκαιρία της Διεθνούς 'Εκθεσεως. 'Η μία συναυλία δόθηκε τήν Κυριακή 23 Σεπτεμβρίου υπό τη διεύθυνση του κ. Θ. Βαβαγιάννη με πρόγραμμα: Μπάχ: «Συμφωνία σε σί ύφ. μεϊζ.», Μπετόβεν: «Συμφωνία άρ. 8», Σκακλώτα: «Τρεις 'Ελληνικοί χοροί», Μπραμς: «Συμφωνία άρ. 2». 'Η άλλη συναυλία δόθηκε υπό τη διεύθυνση του κ. Φ. Οικονομίδη τή Δευτέρα 24 Σεπτεμβρίου, με τά έξής έργα: Παλλαντίου: «Σουίτα» σε παλιό στύλ, Μπετόβεν: «Συμφωνία άρ. 7», Τσαϊκόφσκυ: «Συμφωνία άρ. 6», (Παθητική).

### ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

—'Ακου προσεχτικά όλα τα δημώδη τραγούδια. Αυτά τα τραγούδια είναι πραγματικό μεταλλείο τών άραιότερων μελωδιών και φανερώνουν τό χαρακτήρα τών διαφόρων λαών.

Νά άσκεισαι από μικρός στο διάβασμα τών παιδιών μουσικών συστημάτων, γιατί άλλοιότκα πολλοί θηραυροί του περασμένου καιρού θα σου μείνουν άγνωστοι.

Πρόσχε έπίσης από ωρίς τόν τόνο και τό χαρακτήρα τών διαφόρων όργάνων, και έπίδωκε να χαράξεις βαθεία στο αυτί σου τό ιδιαιτερο μελωδικό χρώμα του κάθε όργάνου.



# ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΟΝΤΗΣ

Την περασμένη Τρίτη, 25 Σεπτεμβρίου, στις 8 το πρωί, Έκλεισε τὰ μάτια του γιὰ πάντα, σὲ ἡλικία ἐβδομήντα δύο ἐτῶν, ὁ Ἰδρυτής καὶ διευθυντῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου Βόλου Βασίλειος Κόντης.

Τὸ ἀγγελίημα τοῦ θανάτου τοῦ ἐλόπησε βαθύτατα ὄχι μόνο τοὺς φίλους, μαθητὰς καὶ συναδέλφους του, ἀλλὰ καὶ ὄσους ἔχχαν τὴν εὐκαιρία, ἔστω καὶ γιὰ λίγο, νὰ γνωρίσουν τὸν ἐξαιρετο καλλιτέχνη καὶ τὸ σπάνιο ἀνθρώπο. Γιατὶ ὁ Βασίλειος Κόντης ὑπῆρξε μιὰ ὠραία ἀλλὰ καὶ ἰδιότυπη φυσιογνωμία, ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ πολὺ δύσκολα συναντᾶ κανεὶς στὴν ἐποχὴ μας.

Ἦταν ἄκακος καὶ εἰλικρινής, ἀγνός καὶ ἀφοσιωμένος· εἶχε μιὰ θρησκευτικὴ προσήλωσι στὸ καθῆκον καὶ μιὰ συγκινητικὴ λατρεία στὴν πολυαγαπημένη του τέχνη, τὴ Μουσικὴ, ποὺ τῆς εἶχε ἀφιερῶσει ὅλη του τὴν ὕπαρξη, τὴν παρμικρότερη ἀνάσα τῆς ψυχῆς του καὶ τὸ τελευταῖο κύτταρο τοῦ εἶναι του. Καὶ τὸ φλογερὸ του αὐτὸ πάθος γιὰ τὴ Μουσικὴ, ποὺ εἶχε πάντα τὸ φανατισμὸ καὶ τὴν πίστη ἐνὸς νεοφωτιστοῦ, ἔμεινε ἀσβηστο μῆσα στὴν καρδιά του ὡς τὴ στερνὴ στιγμὴ τῆς ζωῆς του.

Ἡ οἰκογένειά του ἦταν ἡπειρωτικῆς καταγωγῆς, ἀλλὰ ἦταν ἐγκατεστημένη στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ὁ Βασίλειος Κόντης ἐτελείωσε τὶς ἐγκυκλίεις σπουδῆς στὴ Μεγάλῃ τοῦ Γένους Σχολῇ. Ἐπειτα ἔρχεται στὰς Ἀθήνας καὶ σπουδάζει ἱατρικὴ στὸ Πανεπιστήμιον, ποὺ τὴν διακόπτει ὅμως ἔπειτα ἀπὸ τετραετεῖς σπουδῆς καὶ ἀφοσιώνεται ἀποκλειστικὰ στὴ Μουσικὴ, σπουδάζοντας βιολί μετὸν Franck Cholsy καὶ θεωρητικὰ μετὸν Ἰταλὸν Sacerdote στὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ ὁποῖον καὶ ἀποφοιτᾷ ὡς διπλωματοῦχος τοῦ βιολιοῦ. Εὐρύνει ἀργότερα τὶς σπουδῆς του στὴν Εὐρώπῃ καὶ τὸ 1908 ἐγκαθίσταται στὸ Βόλο, ὅπου ἰδρύει, μαζί μετὸν Ἐνῆτταν Τσολάκη, τὴν Μουσικὴν Ἑταιρίαν.

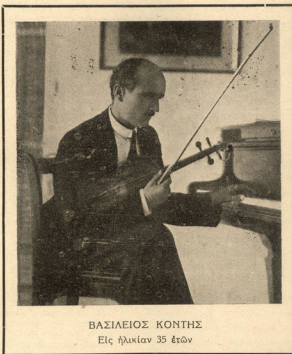
Ἐκτοτε γίνεται ἡ κυριαρχοῦσα μουσικὴ φυσιο-

γνωμία τοῦ Βόλου, ἀφιερώνοντας ὅλες του τὶς ἐξαιρετικῆς ἱκανότητες καὶ τὴν πλοῦσίαν τοῦ εἰδικῆ καὶ γενικῆ μόρφωσι στὴ διαπαιδαγώγησι τῆς νεολαίας, τὴ δημιουργίαν μουσικῆς κινήσεως καὶ τὴν ἀνάψωσι τῆς πνευματικῆς στάθμης τῆς πόλεως. Ἐπὶ σαράντα τρία ὀλόκληρα χρόνια ἐργάζεται μετὸς ὅλες του τὶς δυνάμεις. Τὸ 1928 ἰδρύει τὸ Παράρτημα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου εἰς τὸν Βόλον, ὅπου διδάσκει βιολί καὶ θεωρητικὰ καὶ τὸ διευθύνει μέχρι τοῦ θανάτου του. Συγχρόνως διδάσκει τὸ μάθημα τῆς ὠδικῆς εἰς τὰ σχολεῖα τῆς Μέσης

Ἐκπαιδεύσεως, δημιουργεῖ καὶ διευθύνει συμφωνικὴ ὀρχήστρα καὶ χορωδίες, συνθέτει μετὰ φανατισμὸ μουσικὴ (σχολικὰ καὶ ἄλλα τραγούδια, ἔργα γιὰ βιολί καὶ πιάνο, διασκευῆς γιὰ ὀρχήστρα).

Συμπαραστάδινα καὶ ἀκούραστη συνεργάτιδα σὲ ὅλη του αὐτὴ τὴ σημαντικὴ δρᾶσι εἶχε τὴν εὐγενεικὰ σύντροφο τῆς ζωῆς του καὶ ἐκλεκτῆς καθηγήτρια τοῦ πιάνου Κα Κικὴ Κόντη, ποὺ τῆς ἔταξε σήμερα ἡ μοῖρα νὰ συνεχίσῃ πιά μόνη τῆς τὸ δρῶμα ποὺ ἐχάραξαν μαζί.

Ἀνάμεσα στὶς γενεῆς τῶν μαθητῶν ποὺ μετὰ τὴ φωτισμένην του



ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ ΚΟΝΤΗΣ  
Εἰς ἡλικίαν 35 ἐτῶν

γνώσι ἔχει ὀδηγήσει στὸ δρῶμα τῆς τέχνης, ξεχωρίζει ἰδιαιτέρως τὸ ὄνομα τῆς γυναικαδέλφους του Κυρίας Σοφίας Ποιμενίδου ποὺ ἔχει τιμῆσει ὄχι μόνο τὸ Βόλο, ἀλλὰ καὶ τὴν Ἑλλάδα καὶ ἐξῆ ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς χώρας μας.

Ἡ κοινωνία τοῦ Βόλου συνόδευσεν τὸ Βασίλειον Κόντην στὴν τελευταία του κατοικία μετὰ συγκινητικῆς ἐκδηλώσεως ἀληθινοῦ πένθους, φανερόντων ἔτσι, ὅτι αἰσθάνεται τὸ μεγάλον χρεὸς ποὺ ὀφείλει στὴν μνήμη του καὶ τὴν εὐγνωμοσύνην ποὺ χρωστᾷ στὴν σεμνὴ ἀλλὰ ἠρωϊκὴ του μορφῇ.

ΑΝΤΙΟΧΟΣ-ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

## ΔΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΣ ΜΑΣ

—Με τό παρόν φύλλο, όπως προαναγγείλαμε, τελειώνει ο δεύτερος χρόνος της εκδόσεως του περιοδικού, γι αυτό παρακαλούμε τούς συνδρομητάς μας, πού όφελουν τη συνδρομή των να την έξοφλήσουν εις τά γραφεία μας ή να την έμβάσουν, επίσης εις τά γραφεία μας, με ταχυδρομική έπιταγήν έπ' όνόματι του κ. Π. Κοτσιρίδου. Τό φύλλο θά παύσει να στέλλεται εις όσους δέν έξοφλήσουν την συνδρομήν των.

—Έπίσης έπιθυμούμε να παρακαλέσουμε όσους συνδρομητάς μας έχουν έξοφλήσει τη συνδρομή του δευτέρου έτους να φροντίσουν διά την άνάνεωση της συνδρομής του τρίτου έτους το όποτον άρχίζει την 1η Νοεμβρίου 1951 άρ. φύλλου 37. Η έτησια συνδρομή είναι, όπως και του δευτέρου έτους, άρχ. 40.000.

—Εις όσους έπιθυμούν να έχουν τά τεύχη του πρώτου έτους Νο 1 έως Νο 24, τά στέλνουμε αντί 35.000 άρχ. Έπίσης και όσα μεμονωμένα τεύχη του αυτού έτους τούς λείπουν, πρós άρχ. 2.000 έκαστον.

—Εις όσους έπιθυμούν να έχουν τά τεύχη του δευτέρου έτους Νο 25 έως Νο 36, τά στέλνουμε αντί άρχ. 35.000. Έπίσης και όσα μεμονωμένα τεύχη του αυτού έτους τούς λείπουν, πρós άρχ. 3.000 έκαστον.

—Σέ χωριστά καλοδεμένα βιβλιάρια έχουμε εκδόσει τίς βιογραφίες Μότσαρτ, Σούμαν, Σοπέν τά στέλνουμε εις όσους μάς έμβάσουν 4.000 άρχ. δι' έκαστον. Έπίσης αί βιογραφία Χάινδ και Μπετόβεν σ' ένα βιβλιάρια στέλνονται αντί άρχ. 5.000 έκαστον.

—Όσοι έπιθυμούν να γίνουν άνταποκριτάί μας ή συνεργάται μας, θά μάς ύποχρεώσουν έάν μας τό γράψουν κι έμείς θά τούς άπαντήσουμε, πώς έννοούμε τη συνεργασία μας.

—Τά παραρτήματά μας καθώς και οί άναγνώσται μας παρακαλούνται να μάς στέλλουν τά προγράμματα των συναυλιών των και ό,τι άλλο ένδιαφέρον στοιχείο τούς άφορά, γιά να δημοσιευτεί στο περιοδικό δωρεάν.

## ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ

### ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

Η μελωδία είναι τό σύνθημα τών έρασιτεχνών και βεβαία, μουσική χωρίς μελωδία δέν είναι καθόλου μουσική. Πρόσεξε όμως καλά τί έννοούν αυτοί με τη λέξη μελωδία, γιατί τούς άρέσουν μόνο οί εύκολα άντιληπτές και με ξεκάθαρο ρυθμό μελωδίες. Υπάρχουν όμως κι άλλες διαφορετικοί τύποι και όταν άνοιξεις τό Μπάχ, τό Μότσαρτ ή τό Μπετόβεν, τότε άναπηδούν μπροστά στό μάτια σου χίλιες διαφορετικές μελωδίες. Τότε θά πάψεις να αισθάνεσαι κόρο γιά τίς μονότονες και στεγνές μελωδίες διαφόρων νεωτέρων Ιταλικών μελοδραμάτων.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΙΔΙΟΚΤΗΤΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ  
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ  
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.  
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΛΙΟΥ 3  
ΤΗΛΕΦ. 25504

### ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

#### ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ

Έτησια άρ. 40.000  
Έξοφ. 20.000  
Τρίμην. 10.000

#### ΕΣΩΤΕΡΙΚΩΝ

Έτησια Α. Χ. 1.0-0  
ή δελ. 3

## MOUSSIKI KINISSIS

(LE MOUVEMENT MUSICAL)  
REVUE MUSICALE BIMENSUELLE  
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE  
ET D'EDITIONS  
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

### ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σάρφωνα με τον Α. Ν. 1099

Διευθυντής :  
Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΣ  
Όδός Δαϊδάκου 18  
Προστάσιμος Τελεγραφέου  
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΞΑΚΗΣ  
Α. Σταγιάτιδου 30

## ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Έλαβόμεν τά κάτωθι έμβάσματα εις χιλιάδας δραχμών και σās ευχαριστούμεν : Άπό Α. Ζερβόν άρχ. 15, Πλ. Ρούγκαν άρ. 20, Μ. Βλαζάκη άρ. 72, κ. Όνορ. Άλμουν άρ. 60, Ι. Διανέλλου άρ. 87,5, Η. Ψυχαινού άρ. 40, Ε. Κωνσταντάρα άρ. 10.

Δέν φθάνει να παίρνετε τό περιοδικό πρέπει και να τό διαβάσετε. Έχετε πολλά να ώφελήθητε.

Υποστηρίζετε  
τό Περιοδικό όταν έγγραφάτε  
έστω και ένα συνδρομητή.

## ΜΟΥΣΙΚΑ ΑΝΕΚΔΟΤΑ

Κάποτε ο μεγάλος Γερμανός μάετρος Φέλιξ Βάινγκάρτνερ διέθεσεν στο Παρίσι ένα κόμπο από έργα του Μπετόβεν. Στην πρώτη πρόβα όλα πήγαν περίφημα. Ο Μάετρος έξήγησε ότι άφορούσε την έρμησία του κάθε έργου χωριστά, και με λίγα λόγια! Έξαφάρισε όλες τίς παρτιτούρες της πρώτης συναυλίας και δέν άφησε ούτε μία λεπτομέρεια πού να μην έπιστήσει σ' αυτή την προσοχή τών μουσικών της όρχήστρας. Έπρόκειτο λοιπόν να γίνουν άλλες δύο δοκιμές του ίδιου προγράμματος. Στη δεύτερη όμως πρόβα ο Βάινγκάρτνερ διαπίστωσε με μεγάλη του έκπληξη ότι ή όρχήστρα άπέτελειτο από άλλους μουσικούς, πού δέν τούς είχε ιδεί στην προηγούμενη πρόβα. Μόνον αυτούς πού έπαιζε δεύτερο κόμπο ήταν οί ίδιοι.

—Με συγχωρείτε, Κύριοι, τούς λέει τότε, πού είναι ο συνάδελφοί σας πού έπαιζάν χτές; Δι έβλεπω έδώ παρά ένα μονάχα άπ' αυτούς.

—Μάετρο, του άποκρίθηκε τότε ένας μουσικός, έμεις είμαστε οί άντικαταστάτες τούς.

—Α!... ό!... πολύ παράξενο! Έε λοιπόν, Κύριοι, άς έναρχίσουμε τη βουλήα μας.

Με την εύγένεια και την ύπομονή πού τών διάκριαν, άρχισε πάλι ο Βάινγκάρτνερ να τούς λέηγει τά ίδια πράγματα πού είχε έξήγησει στούς άλλους μουσικούς στην προηγούμενη πρόβα. Μά την άλλη μέρα, στην τρίτη και τελευταία πρόβα, βλέπει πάλι καινούριες φάσεις στην όρχήστρα. Ο μάετρος δέν βάσταζε πιά και τούς είπε νευρισμένος.

—Κύριοί μου, αυτή ή κατάσταση είναι πρωτοφανής και θέλω να τη χαρακτηρίσω άλλως. Καθώς βλέπω με λύπη μου είναι ύποχρεωμένος να διευθύνω άνταλλαχτικώς μουσικούς. Ή! έώρα, θά μου πείτε πάλι πώς είπατε άντικαταστάτες. Μά αυτό πιά ύπερβαίνει κάθε όριο!... Όμως πρέπει να συγχαρώ τόν κύριο πού παίζει τό δεύτερο κόμπο, γιατί ήρθε και στις τρεις πρόβες δέν είναι έτσι, κόρτε;

—Ναι, μάετρο μου,... μονάχα... ζέρετε έγω άντικαθιστώ πάντα τό γυό μου στις πρόβες, Άδριο όμως θά έχει την τιμή να παίξει οί ίδιοι στη συναυλία σας!

# ΗΡΑΚΛΗΣ

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

## 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

