



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

50

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

- | | |
|------------------------------------|--|
| ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ | Ἡ γαλλικὴ σχολὴ τοῦ κλαβεσέν. |
| ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΚΑΖΑΝΤΖΗ | Ὅργανα καὶ ἐκτελεσταί. |
| ALEX THURNEYSSEN | Γόρω ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικῆ. |
| TH. GÉROLD | I.—Σ. Μπάχ (Μετάφρ. Σ.Σκιαδαρέση). |
| ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ | Ἀρχαία τραγωδία καὶ Βαγνερικὸ Δράμα. |
| ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ
—ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ | Λαϊκὴ μουσικὴ γιορτῆ στὴ Λωζάνη
Ἑλληνες μουσικοὶ στὸ ἐξωτερικὸ .
Μουσικὴ κίνησις στὸν τόπο μας.
Ἀλληλογραφία. |

ΕΤΟΣ Δ' = ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1952 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΡΙΘ. 3 - ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΘΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Όργανισμός με πενήντα ετών δράσιν συγκεντρώνει προποθέσεις αι όποιαί είναι άπαραίτητοι δι' ένσυγχρονισμένον Μουσικόν ίδρυμα ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ και ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εις έκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΣΤΕΙΩΝ και τας έπαρχιας ΑΡΓΟΣΤΟΛΙΟΝ, ΛΑ ΒΟΛΟΝ, ΝΑ ΕΛΕΥΣΙΟΝ, ΠΑ ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ, ΠΥ ΚΑΛΑΜΑΙ, ΡΕΙ ΚΟΡΙΝΘΩΝ, ΡΟ.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΡΕΣ ΛΕΥΚΩΣΙΑΝ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ, ΛΑΡΝΑΚΑ, ΠΑ

Διδάσκονται όλα τα μαθήματα της μουσικής και φωνητικής μουσικής από διδασκαστήρας Καθηγητάς και Διδο

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1949 - ΑΘΗΝΑΙ - ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25.504

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Τό μοναδικό στό είδος του μηνιαίου περιοδικό.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Τό περιοδικό πού ένημερώνει τούς πάντας γιά τή μουσική και καλλιτεχνική ζωή τής χώρας μας, τής Εύρώπης και τής 'Αμερικής.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ "Άρθρα, μελέτες, ιστορική μουσικά γεγονότα, μουσικά άναγνώσματα, μουσικό ρεπορτάζ κ.λ.π.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Συνεργάζονται οι κορυφαίοι ειδικοί.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡ. ΔΡ. 40.000 ΕΞΑΜ. ΔΡ. 20.000

Οι έπιθυμούντες νά γίνουσι άναποκριταί μας συνδρομηταί ή ν' άγοράσουσι τά κατωτέρω τεύχη ή βιβλία ός άπευθυνθούσι ες τά γραφεία μας

Έμβάσματα διά ταχ/κής έπιταγής πρós τόν κ. Πέτρον Κοτσιριδήν, όδός Φειδιού 3, 'Αθήνας.

ΣΗΜ.— Είς όσους έπιθυμούν νά έχουσι τά τεύχη τού πρώτου έτους, τά στέλλομε πρós όρχ. 2.000 έκάστου ή 45.000 διά τά 24 τεύχη όλου τού έτους. Τά τεύχη τού δεύτερου και τρίτου έτους, τά στέλλομε πρós όρχ. 3.000 έκάστου ή 55.000 διά τά τεύχη έκάστου έτους. Βιογραφία Μάξαρτ, Σοπέν, Σούμαν, Μπετόβεν, Χαίνδν, Χάιντελ, Γκλόου, Μπαρμς-Μπρόκνερ αντί όρχ. 5.000 έκάστου, εις χωριστά δεμένα βιβλιοράκια.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ

ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΕΙΔΩΝ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Άρμόνια, Άκορντεόν, Όργανα διά μάπ-
ντας Φιλαρμονικόν και Όρχήστρας, Βιολιά, Βιό-
τραμπάσα, Κιθάρες, Μαν-
όλα τά είδη τών έγχό-
α, Όθκες, Χορδές, Τονο-
ες, Καβαλέριδες, Όπο-
ιράδια, χαρτί μουσικής
ν.



ΒΙΒΛΙΑ

Ελληνικά - Παιδαγωγικά και Νεώτερα διά Πιάνο,
Τραγούδι, Βιολιά, Όργανο, Μουσική Δωματίου
εόν, Τζάζ κ.λ.π.

ΑΡΧΕΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΗΔ

ΑΘΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ
Χαλάρη, Θεωρητικά βιβλία και μουσικής φιλολογίας

ΣΥΠΕΡΙΛΗΨΙΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Όταλίας, Βελγίου, Αδστρί-
ας, Άμερικής κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πιάνων, Λουστραρίσματα, Έπισκευ-
αι 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 τήν καλλιτεχνικήν όργά-
νωσιν Συναυλιών και έν γένει Μουσικών έκτελέσεων εις
τάς 'Αθήνας και τας έπαρχιακάς πόλεις τής Έλλάδος.
Έγγυηταί τήν καλλίτεράν έξυπνέτητάν τών ένδιαφερο-
μένων. Πληροφoρία προφορική και βί' άλληλογραφίας
διά τούς εις τας έπαρχίας διαμένοντα.

νίστα Σελέστ-Μαρι Κουπερέν, που πέθανε στο Παρίσι το 1860.

Δέν έχουμε καμιά συγκεκριμένη πληροφορία για τους προγόνους της θαυμαστής αυτής γενιάς τών Κουπερέν και μονάχα κάποια ανεπιβεβαιωτή παράδοση μάς πληροφορεί πώς η καταγωγή τους δέν ήταν Γαλλική. 'Ο πρώτος γνωστός εκπρόσωπος της γενιάς αυτής είναι ο **Κάρολος Κουπερέν**, έμπορος και έρασι-τέχνης όργανίστας στις Σώμ-ζ-αν Μπρι, που είχε τρείς γιούς, που κι οι τρείς τους ήταν εξαιρετοι μουσικοί: τόν Λουί, τόν Φρανσουά και τόν Κάρλοο.

'Ο Λουί Κουπερέν, ήταν ο πρώτος διάσημος μουσικός της δυναστείας αυτής. Γεννήθηκε στις Σώμ-ζ-αν Μπρι, περί το 1626, κι έβειε από πολύ νωρίς πώς ήταν προικισμένος με ξεχωριστά μουσικά χαρίσματα. Ο πρώτος του συνθέσις μάλιστα έκαμαν εξαιρετική έντοπωση στο μεγάλο κλαβεινίστα Ζάκ Σαμπιόν ντε Σαμπονιέρ, που ο Κουπερέν τόν είχε δάσκαλό του. Χάρη λοιπόν σ' αυτόν τόν δάσκαλο και ίσχυρο προπατή του, ο νεαρός Λουί πήρε στο Παρίσι, το 1655, τή θέση του όργανίστα στην εκκλησία του Σαιν-Ζερβαί και του βιολίστα στη βασιλική αλληί.

Τό μουσικό συγκρότημα της βασιλικής αλληίς, εκείνη τήν έποχή άπετελεϊτό από πέντε όργανα μονάχα: μία μικρή βιόλα, δυό λαούτα, μία έπιάνε (είδος μικρού κλαβιόεν) κι ένα φλάουτο. 'Επί κεφαλής του συγκροτήματος αυτού ήταν τότε ο Σαμπονιέρ. Μερικοί λοιπόν αλλικοί, δυσαρσιτημένοι ενάντι του, θέλησαν νά τόν διώξουν και νά βάλουν στη θέση του τόν Λουί Κουπερέν. Αυτός όμως περιφρονώντας τις μηχανορραφίες τους, έμεινε πιστός τόν δάσκαλό του και δέν δέχτηκε τή θέση αυτή. Πέθανε πρόωρα το 1661 σ' ηλικία 35 περίπου έτών.

'Ο Λουί Κουπερέν σύνθεσε κομμάτια για έκκλησιαστικό όργανο και για βιόλες, κυρίως όμως για έπιάνε και για κλαβιόεν. Σάν κλαβεινίστας ήταν Ισάκιος μέ τόν Σαμπονιέρ και μαζί μ' αυτόν μπαίνει επί κεφαλής της γαλλικής σχολής του κλαβιόεν. Στά έργα του για τ' όργανο αυτό, βρίσκουμε τή στέρεα πολυφωνική γραφή του όργανίστα και τή μελωδική λεπτότητα του βιολίστα. Τό βάθος της έμπνευσις του, η εύγένεια κι η όνεση του όφους του και προπάντων οι άρμονικές του τολμηρότητες είναι χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πρώιμης μεγαλοφυΐας του, τής τόσο ίσχυρης και γόμιμης. Δυστυχώς οι μεταγενέστεροι τόν άδικησαν ανά-στα, άποθεώνοντας μονάχα τόν έπίσης μεγαλοφυή συνθέτη και κλαβεινίστα άνηφιό του, τόν Φρανσουά Κουπερέν, που τόν όνόμασαν «Μεγάλο».

'Ο Φρανσουά Κουπερέν γεννήθηκε στο Παρίσι το 1668 και πέθανε στην ίδια πόλη το 1733. Είναι ο πιο δοξασμένος άπόγονος της δυναστείας τών Κουπερέν.

'Ηταν έξισου μεγάλος σάν όργανίστας, σάν κλαβεινίστας και σά συνθέτης έκκλησιαστικής και κοσμικής μουσικής ίδιώς για κλαβιόεν.

Στά έργα του για τ' όργανο αυτό, δέν έχει σάν τους προκατόχους του για μοναδική του έγνοια τήν κομψότητα της φόρμας, τήν όμορφιά της μελωδικής γραμμής και τήν πρωτοτυπία στις άρμονίες και στους ρυθμούς. 'Η ποικιλία της έμπνευσής του, τó χάρισμα της παρατηρητικότητάς του, η ζωνάνια της περιγραφικής και της περιγελατικής του διάθεσης, τού έπιτρέπουν νά μάς παρουσιάζει, στα έργα του για κλαβιόεν, πιστούς και σπαρταριστούς ήχητικούς πίνακες του κόσμου της έποχής του. Κάτω από γραφικούς τίτλους

παρουσιάζει διάφορους τύπους, χαρακτήρες ή γοητευτικές περιγραφές. Τό έξοτερο και άκριβολόγο όφους του ή άνεδάντηλη ποικιλία τών μουσικών του στολιδών, χαρακτηριστικό στοιχείο τών συνθέσεων για κλαβιόεν, κάνουν πιο έκδηλη τήν όμοιότητα τών εικονοζομένων τύπων με τούς ήχητικούς αυτούς πίνακες.

'Ετσι βλέπουμε στα έργα του νά περιγράφονται χαρακτήρες (ή Γοητευτική, ή Χαρτορίχτρα, ή Περήφρανη), αίσθηματα (οι Όλιμπες, τά Τρυφερά λιγώματα), πορτραίτα (ή Γκαρινέ, ή 'Αδελφή Μονίκ, ή Μιμη), μάχες (ή Θριαμβευτική, ή Πόλεμος). 'Η φύση τών έμπνεΐς (Τά Νερά, τ' 'Ανθισμένα περιβόλου) όπως και τó Ξυπνητήρι ή ένα ταξίδι για τά Κύθηρα κλπ. Γενικά ή τέχνη του Φρανσουά Κουπερέν βρίσκεται ανάμεσα στο ρεαλισμό και τήν όνειροπόληση.

Σάν συνεχιστής της μεγάλης τέχνης τών Κουπερέν, στόν τομέα του κλαβιόεν, παρουσιάζεται ο **Ζάν Φιλίπ Ραμώ**, που είναι άναμφισβήτη ή μεγαλύτερη μουσική φυσιογνωμία της Γαλλίας στό 18ο αιώνα.

Γεννήθηκε στη Ντιζόν το 1683 και πέθανε στο Παρίσι το 1764. 'Υστερα από ένα σύντομο ταξίδι του στην 'Ιταλία, το 1701, διορίζεται όργανίστας στη Νόιρ-Ντάμ τού 'Αβινιόν και, αφού πήρε διοδοχικά διάφορες θέσεις όργανίστα στό Κλερμόν, στό Παρίσι και στη Λυόν, ξαναγυρίζει το 1723 στο Παρίσι κι' έγκαθίσταται εκεί όριστικά. 'Εκεί έκδίδει τό περίφημο **Σύγγραμμα της άρμονίας** του, όπου βάσει τις βάσεις της κλασικής άρμονίας. 'Επίσης δημοσιεύει συλλογές με κομμάτια για κλαβιόεν.

Σέ ηλικία πενήντα έτών, δέ 1733, γνωρίζει τήν πρώτη του έπιτυχία μέ τήν όπερά του **Hippolyte et Aricie**, τήν όποία άκολουθούν κι άλλες αξιόλογες όπερες και όπερες—μπαλέτα του, όπου παρουσιάζονται σάν πρωτοπόρος με τις καινοτομίες, που φέρνει στο ρεπιταίβιο, στις όριες, στα κόρα και στα όργανικά μέρη της όπερας, πραγματικός πρόδρομος τού Γκλόουκ.

'Η μεγαλοφυΐα του Ραμώ παρουσιάζεται υπό διαφορετικές όψεις, μέ τήν έπαναστατική όρμη τών άρμονικών θεωριών της και μέ τήν προσκόλλησή της σ' όρισμένες παραδόσεις τών παλιών μας δασκάλων, μέ τήν άκριβεία τών μουσικών νόμιων που καθιέρωσε και μέ τήν έλευθερία της έμπνευσής της. Μά άν οι όψεις αυτές διαφέρουν φαινομενικά, κατά βάθος δέν είναι καθόλου άντιφατικές: γιατί ο Ραμώ, κληρονόμος τών άραιότερων παραδόσεων της γαλλικής μουσικής, πλούτισε τήν κλασική της κληρονομία και προετοίμασε μέ τις δημιουργίες του και τις άρμονικές του θεωρίες, τή γέννηση μιας καινούριας μουσικής αισθητικής.

'Ο Ραμώ είναι τό τελευταίο, άν όχι τό μοναδικό, μεγάλο όνομα όχι μόνο της Γαλλικής Σχολής τού Κλαβιόεν αλλά κι όλου τού 18ου αιώνα της Γαλλικής μουσικής. Κι οι δημιουργίες του παρουσιάζονται σά λαμπρές εκδηλώσεις, τού καταπληκτικού ρόλου που έπαιξε στην Ιστορία της μουσικής, σάν έμπνευσόμενος συνεχιστής της πολιής μουσικής παράδοσης και σά μεγαλοφυής πρωτοπόρος.

ΟΡΓΑΝΑ ΚΑΙ ΕΚΤΕΛΕΣΤΑΙ

ΤΑ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΛΙΑ

Ο μουσικός όργανισμός που ήρχισεν άμέσως μετά το τέλος του μεγάλου πολέμου σαν ένα φυσικό ζεσπασμα τών τόσο δοκιμασμένων ψυχών όλης τής πολιτισμένης ανθρωπότητας είχε πολλές έκδηλώσεις. Μεταξύ τών άλλων και τήν προσπάθεια που καταβάλλετο σέ όλα τά μεγάλα κέντρα γιά τήν τελειοποίηση τών μουσικών όργάνων μέ τά όποια οι καλλιτέχναι θα μάς έδειξαν τήν τέχνη των, άφού πρώτα θα ίκανοποιούσαν τόν ίδιον ψυχικών τών κόσμων, έχοντας στη διάθεσή τους όργανα που θα τούς έξυπηρετούσαν πειθήνια και τεχνικά και ήχητικά.

Και έπρεπε να καταβληθί μεγάλη προσπάθεια γιά να επανέλθωμε εις τά προπολεμικά επίπεδα τής τελειοποίησης τής κατασκευής τόσο των πιάνων όσον και των κυριωτέρων πνευστών όργάνων, που χρησιμοποιούνται από τούς κορυφαίους τών μεγάλων συμφωνικών και μελοδραματικών συγκροτημάτων.

Ή έπαύριον του πολέμου εύρε πλείστας χώρας και ίδια τήν Γερμανίαν μέ κατεστραμμένα εκ τών βομβαρδισμών τά πλείστα τών έργοστασίων, και δη πιάνων, από τά όποια έβγαιναν όργανα κατασκευασμένα μέ όλα τά ραφιναρίσματα που είχαν έπιτευχθί έως τότε χάρις στην εξέλιξι και στο συναγωνισμό μεταξύ τών γνωστών ειδικών μεγάλων οίκων. Τό χειρότερο ήταν ότι είχαν έκλειψη και πολλοί από τούς ικανωτέρους των αρχιτεχνίτας που ήζεραν να βάζουν τό τελευταίο χέρι γιά τήν τελειοποιήσιν κάθε όργάνου που θα έβγαινε από τό εργοστάσιό τους γιά να κρατάη ψηλά τή φήμη τους.

Έτσι πολλά άπ' αυτά εκλείσαν, ιδρύθησαν καινούργια και άλλα μεταφέρθησαν στην Άμερική, ενώ πολλοί ειδικοί κατασκευασται έζυλων πνευστών, που εργάζονται ο καθένας χωριστά γιά να μάς βγάδουν τά όψαρι μόνελα των αναγκάσθησαν να συνεταιρισθού γιά να λύσουν και τό στεγασθίκον και άλλα συναφή προβλήματα των. Και έχρειάσθησαν μερικά χρόνια γιά να ξαναβρίσκουν οι εκτελεσται τήν πηγήν τής ανανεώσεως των όργάνων των και τής προμηθείας νέων τοιούτων γιά τούς νέους, εις τόν τρόπον ώστε σιγά σιγά ή προσφορά να ίκανοποιή τήν ζήτηση καινούργιων άριστής ποιότητας όργάνων, που χρειάζονται γιά τούς καλλιτέχνας τόσο του πιάνου όσον και τών πνευστών όργάνων.

ΕΧΘΡΑ ΟΡΓΑΝΑ

Τό ζήτημα τίθεται από έντελως διαφορετικης πλευράς γιά τούς εκτελεστας τών έχθρδων όργάνων, που, μέ τόν σχηματισμόν τώων όργανων και συμφωνικών συγκροτημάτων γιά άλλους τούς καινούργιους ραδιοφωνικούς σταθμούς, άποτελούν σήμερον τό μέγιστον μέρος μεταξύ των μελών τής οίκογενείας τών επαγγελματιών μουσικών.

Έδώ οι καλλιτέχναι δέν μπορούν να έξυπηρετηθουν πραγματικά από καινούργια όργανα άλλα πρέπει να κατορθώσουν να άποκτήσουν ένα καλό παλιό όργανο. Βέβαια ή σύγχρονη όργανοποιία καταβάλλει κάθε φιλότιμη προσπάθεια γιά να έπιτύχη θετικά ά-

ποτελέσματα προς έξυπρέτηριον τών νέων καλλιτεχνών που δέν έχουν τά μέσα, ούτε μπορούν εύκολα να βρουν τούς Μαϊκίνας που θα τούς αγοράσουν τό ποθούμενο. . . Στραντιβάριους.

Βλέπουμε πολλές ένθαρρυντικες έκδηλώσεις και προσπάθειες. Γιά τό 1954 μάλιστα προεκηρύχθη στη Λίεγη του Βελγίου διαγωνισμός μεταξύ όργανοποιών που θα έπιδείξουν εκεί τά καλλίτερα πρότυπα των, τά όποια και θα χρησιμοποιηθούν εις δημοσίας έκτελέσεις του κλασικού τύπου (2 βιολιών, βιόλας και βιολοντσέλλου) από τό έπίσημο δημοτικό κομαρέτιο τής πόλεως.

Παρά τις προσπάθειες αυτές, τών όποιων όμως είναι ακόμη πολύ άβέβαιον τό πρακτικόν αποτέλεσμα, τά παλιά όργανα γιά πολόν καιρό ακόμη, αυτά και μόνον, θα έξυπηρετούν βιρτουόζους και επαγγελματίας. Γι αυτό θα εκρίναμε σκόπιμον να κάμωμε μία μικρή ανασκόπησι του ιστορικού τής κατασκευής τών όργάνων αυτών και να δώσωμε μία εξήγησι εις τή συνίστασι ή αξία των, που πρέπει να ένδιαφέρη όχι μόνον τούς εκτελεστας άλλα και κάθε φιλόμουσον.

ΤΑ ΠΑΛΙΑ ΟΡΓΑΝΑ

Τήν ίδια εποχή—περί τών 17ων αιώνα—που ή τέχνη τού βιολιού έπαυριε τήν κλασική τής μορφή μέ προδρόμους τούς Κορέλλι, Βιβάλνι, Λοκατέλλι, Τσρτινι κ. ά., ή τέχνη τής κατασκευής τών όργάνων του είδους αυτού έφθανε στα άνώτατα όρια τής τελειοποίησης και όφινε τήν ανθρωπότητα πρότυπα άνυπέβητα, που, μ' όλη τήν πάροδο τριών περίπου αιώνων από τότε, δέν μόρρεσαν ούτε μπορούν να άντικατασταθούν από άλλα ωπετέρω κατασκευαστών, παρά τήν ικανότητα πολλών από αυτούς.

Τήν τέχνη τής κατασκευής βιολιών και λοιπών έχθρδων πρέπει να τήν θεωρούμε και αυτήν μεγάλη δταν λάβωμε υπ' όψει ότι έχει άποστολή να δημιουργή όργανα όχι μόνον τέλεια στην αισθητική τους εμφάνισι, στην όμορφιά τών γραμμών τους και στην άψογη συμμετρία τους, άλλα και όργανα μιας ιδεώδους ήχητικής που να μπορούν να έξυπηρετουν τόν καλλιτέχνη στην άπόδοσι όλων τών αποχρώσεων και μεταπτώσεων του μουσικού αισθημάτων που του έμπνεί ο φυσικός του κόσμος. Γιά μία τέτοια άπόδοσι είναι άναμφισβήτητο πώς δέν μόρρεισιν ποτέ και ο ικανότερος βιρτουόζος να έξυπηρετηθί καλλίτερα παρά μόνον μέ τά δημιουργήματα τής περιφημου σχολής τής Κρεμόνας που εκπροσωπείται πρώτα από τόν Νικόλο Άματί και τούς μαθητάς του Ζοζέφ Γκουαρνέριους, Άντόνιο Στραντιβάριους, τόν λίγο μεταγενέστερο Γκουαντανίνι, τούς Ματζίνι, Γκαλιάνο, Ρουτζέρι, Μπρεγκόντζι κ. ά.

Οι μεγάλοι αυτοί καλλιτέχναι τής όργανοποιίας μετεχειρίζοντο και παλιά ειδικά ζύλα και ένα τέλειο βερνίκι, που έχει μεγάλη σημασία ακόμη και γιά τήν ήχητική του βιολιού και που δέν μόρρεσαν ποτέ να άπομιμηθουν οι μεταγενέστεροι. Έγιναν τόσες φορές προσπάθειες μέ ειδικά ζύλα που τά φύλαγαν σε όργανοποιεία, από πατέρα σε γιού, επί 100 και πλέον χρόνια, καταβλήθηκε μεγάλη προσοχή και ζρευνα γιά τήν

συνθεσι όμοιου βερνικιού γέ τή βοήθεια μάλιστα πολλών χημικών, μά άφοδ κατεσκευάζετο μέ τήν πιό στοργική προσπάθεια ένα τέτοιο όργανο, τό άποτέλεσμα, ενώ άρχικά φαινόταν Ικανοποιητικό στις δοκιμές συγκρίσεως μέ τή παλιά βιολιά, δέν όσημιώνει παρά πρόσκαιρη όμοιο έπιτυχία. Μέ τήν πάροδο του χρόνου έχάνετο έκείνο τό βάθος του ήχου, έκείνη ή εύγένεια του τέμπρου, που τότε έπρέπε να είναι άξια γιά κάποια σύγκριση μέ τή παλιά.

“Αν σόζονται άκόμη έπί τών ήμερών μας άρκετά όπός τό πολύτιμα αύτά παλιά βιολιά τοδού όφειλεται ένα τό γεγονός ότι οι περιφήμοι αύτοί όργανοποιοί ήταν άνθρωποι μέ άληθινόν έρωτα γιά τή τέχνη τους και παραγωγικότητα στή δουλειά τους. “Ο κορυφαίος από όλους ό “Αντώνιος Στραντιβάριους, έκτός από τήν Ιεβόδη τέχνη του παραμένει και τό πιό άξιοέσβατο παράδειγμα έργατικότητας, γιαι μέχρι βαθός γήρατος (πέθανε 93 έτών) δημιούργησε άκατάπνητα όλο και νέα όριστουργήματα βιολιών, άκόμη και βιόλες και βιολοντσέλλα. Κατά τάς άρχάς του περασμένου αιώ- νου ύπελογίζοντο άς πλέον τών 500 τά σωζόμενα έως τότε όργανα που βγήκαν από τά χέρια του.

ΤΑ ΠΕΡΙΦΑΝΑ ΒΙΟΛΙΑ

Μερικά άπ’ αύτά, πρότυπα του είδους, πήραν και όνόματα όπως “Ηρακλής”, “Μεϊσας”, και άλλα. “Έχουν έκδοθή δέ από μεγάλους μουσικούς οίκους, όπως του Χίλλ του Λονδίνου, και πολυτελείς πανάκριβοι τόμοι άφιερωμένοι στήν πλούσια δημιουργία τής σχολής τής Κρεμόνας, του Τυρόλου και άλλων τοιούτων, όπου, μαζί μέ τήν περιγραφή τών σωζομένων παλιών όργάνων και τής Έγγραμμοσ φωτοτυπίας τών πολυτιμότερων άπ’ αύτά, περιέχουν και τό Ιστορικό τους, άκόμη και τό πώς πέρασαν στο κύκλωμα τών χρόνων από καλλιτέχνη σέ καλλιτέχνη ή έρασιτέχνη, που ήταν πολλές φορές καλλίτερος έγγυητής γιά τήν διαφύλαξη και τή συντήρησή τους. Γιατί πολλά άπ’ αύτά, τά ντελαϊκάτα, τά φθείρει πιό πολύ ό καλλιτέχνης μέ τό άδικάποιο παίξιμό του και τά κουράζει στο τέλος σέ βαθμό που νά πέφτει αισθητά ή λύμψη του. Είναι όμως και άλλα τά αίτια του χαμού τών πολυτίμων αυτών όργάνων. Τό Στραντιβάριους του Μπουρμέστερ π. χ. έγινε κομμάτια μία μέρα που ό βιρτουόζος τό έμπιστεύθηκε σέ άδέλφια χέρια και τό πολύτιμο όργανο έπεσε μαζί μέ τόν φέροντα έξ τήν κάτω βαθμίδα μιας μεγάλης και γλυστερης, λόγω παγετώνος, σκάλας ξενοδοχείου. “Ένα άλλο κοίταται στο βάθος του Σαρωνικού μαζί μέ τό άτιμόποιο Τοαρμιά που βυθίστηκε σέ μία σύγκρουση από τήν όποία μόλις σώθηκε ό κάτοχος του παλιός μας καλλιτέχνης του βιολιού Σπ. Μπεκατώρος. Πόσα άλλα χάθηκαν σέ πυρκαϊές ή άλλα δυστυχήματα, πόσα έσπασαν σέ βαθμό που νά χάσουν όλη τους τήν άξία. Είναι ζήτημα άν στις άρχές του αιώνας μας έμειναν τά μισά από τήν τόσο πλούσια δημιουργία τών μεγάλων τεχνιτών τής Κρεμόνας.

“Ο μεγάλος μας καθηγητής Κίσαρ Τόμσον θεωρούσε ός ανώτερο από όλα τά Στραντιβάριους, τόσο σέ τέμπρο όσο και σέ λάμψη, τό βιολιό του Κρούτζερ. “Ο ίδιος είχε ένα από τά καλλίτερα Στραντιβάριους. Στά ταξίδια του δέν τό άφανε ποτέ από κοντά του εκ προνοίας γιά νά μήν πάθι τίποτε από άπροσεξία ή και γιά νά μη τό κλέψουν. ΈΓιχαμε τήν άληθινή έκαίρια νά παίξουμε ός σολιστ σέ συμφωνική συναυλία του Μαγγάι μέ τό Στραντιβάριους του με-

γάλου βιολιστού Βιετάμ, που είχε γίνη, μετά τόν θάνατό του, τό πολύτιμο άπόκτημα ενός έρασιτέχνου διευθυντού Τραπέζης τής πόλεως, που τό άγόρασε και ήταν πραγματικά μία σπάνια άπόλαυση νά παίξει κανείς μέ τέτοιο όργανο.

Τό Στραντιβάριους του Σαραζάτ ήταν ένα θαυμάσιο όργανο που άνεδείκνυε άκόμη πιό πολύ τό κρυσταλλινό παίξιμο του μεγάλου καλλιτέχνη, ήταν δέ τόσο τέλεια διατηρημένο και τόσο Ιεβόδεις ό γραμμές του, ή συμμετρία και ή όλη εμφάνισις του ώστε νά μορφή δίκαια νά πη κανείς ότι ό ζυλοκοπτής του μεγάλου τεχνιτού ήταν άνταξίος τής σμίλης ενός Ιραζιτέλου.

“Έκτός από βιολιά, ό Στραντιβάριους, έναν του ήρχετο ό οίστρος, κατασκεύαζε και βιόλες και βιολοντσέλλα. Εά μάς μείνι σάν ιερά άνάμνησις μία συναυλία του κουαρτέτου Γιοάχιμ—Χαλίρ—Βίρτ και Μπέκερ, στήν όποία, έκτός από τήν Ιεβόδο κλασικισμοú έκτέλεσι τών μεγάλων μουσικών, άπόλαυσμα και τό χάρμα έκείνου τής άβελρίας ήχητικής όμοιογενείας που έβγαίνε από τά όργανά των, που και τά τέσσερα ήταν από τά τελειότερα Στραντιβάριους.

“Από τούς άλλους εκπροσώπους τής ήμεγάλης σχολής τής Κρεμόνας, ένας, του όποιοι μερικά όργανα μπορούν νά συγκριθούν μέ τά καλλίτερα Στραντιβάριους, είναι ό Γκιουζέππε Γκουαρντέριους ό έπινομασθεϊς Ντέλ Τζέζου, γιαι ή μάρκα του φέρε δίπλα στο όνομά του και τά στοιχεία JHS (τά άρχικά του “Ήσου). Μερικά από τά βιολιά τής έποχής τής άκμης του είχαν σών τοις άλλοις και μία θερμότητα ήχου από τήν πιό συναρπαστική. “Ήταν όμως, αντίθετα προς τόν πατριαρχικό Στραντιβάριους, ένας τόπος ανθρώπου μέ πολλά έλαττώματα και πέθανε στή φυλακή γι αυτό ή γραμμή τής παραγωγής του ύστερότερα πήρε τή κατιούσα. “Ο μεγάλος “Υαού προτιμούσε από τό Στραντιβάριους του, τό όποιον άλλος δέ ήταν πολύ κουρασμένο, ένα τέτοιο Γκουινέριους και μ’ αυτό έβγαζε τους άξέχαστους έκείνους ήχους που άκούονταν σάν νά μήν έβγαιναν από όργανο άλλα από μέσα από τήν ψυχή του καλλιτέχνη.

Η ΑΞΙΑ ΤΩΝ ΠΑΛΙΩΝ ΒΙΟΛΙΩΝ

“Ο Κοόμπελι, που στήν άρχή του σταδίου του έπαίξε μέ ένα πολύ διαπεραστικό ήχου Γκουαντανίνι άγόρασε ένα Στραντιβάριους στήν έξαιρετική γιά τήν έποχή έκείνη (1910), τιμή τών 100.000 φράγκων, που τό έζητοσαν από μεγάλο οίκο όταν κατάλαβαν πώς τό είχε “βάλλι στο μάτι.

“Υπάρχει βέβαια όλόκληρη κλίμαξ βιολιών μέ άξία. “Η σχολή του Τυρόλου που έρχεται σάν συνέχεια τής σχολής τής Κρεμόνας μέ τόν Στίβερτ μαθητή του “Αμάτι και τόν Κλότζ, έχει νά έπιδειξει όργανα άξίας, όπως και ή Γαλλική του Λυπό και του Βιλλιόμ.

Φυσικά ή σημερινή άξία τών διασωζομένων άκόμη όργάνων, προ πάντων τής Κρεμόνας, είναι άμύθητος έξαρτάται δέ έκτός από τήν αυθεντικότητα τής ύπογραφής του κατασκευαστοú, που μόνον είδικοι και δή μεγάλοι οίκοι μπορούν νά τήν έγγυηθούν, και από τόν βαθμό τής καλής διατήρησης του όργάνου τήν έλλειψη κάθε σοβαρός ρωγμής όσω και τέλεια έπιδιορθωμένης, τήν διατήρησι του γνησιου βερνικιού κ.λπ.

ΚΑΙ ΠΑΡΑΠΟΙΗΣΙΣ

Μιλούμε είδικά γιά τήν αυθεντικότητα, γιαι ή ύπογραφή που φέρεται στή μάρκα έπικολλημένη στο βά-

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

θος του βιολιού και που φαίνεται από τα δύο παρά τον χορδοστάτη ανοίγματα (τά δύο f) μπορεί να μην άνηκε στο βιολί που βλέπει κανείς μπροστά του. Μπορεί μάλιστα να είναι μόν αθθεντική αλλά να προέρχεται από άλλο π. χ. κατεστραμμένο από σπασίμο βιολί άξιας και για να μην πάη χαμένη να την έχουν έπικολλήθη σε άλλο μετριωτέρας άξιας και να τού όποκαταστήσουν έτσι μια μάρκα με την ύπογραφή ενός μεγάλου τεχνίτου. Δέν ξέρουν φυσικά οι πολλοί ότι αυτό μπορεί να γίνη όταν ανοιχθθί τό καπάκι κάθε βιολιού από ειδικόν τεχνίτη με μία λεπτοτάτη κάβητη τομή, καθώς και τό ότι μπορεί να γίνη μέσα και έξω κάθε ένδεικνυομένη επιδιόρθωσης ρωγιών κ.λ.π. και να ξανακολληθθί τό καπάκι με τελεία έφαρμογή. Μπορεί επίσης ένα κατεστραμμένο καπάκι να άντικατασταθθί δι' άλλου καταλλήλου τούστου, δηλαδή, να γίνη ένας πλήρης έμβολισμός του βιολιού που μόνον οι ειδικοί θα καταλάβουν ότι είναι διουπόστατον.

ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΟΡΓΑΝΩΝ

Στά μεγάλα ..έντρα της Έσπερίας όπως υπάρχουν συλλέκται πινάκων δισαίμων ζωγράφων υπάρχουν και συλλέκται παλαιών όργάνων που τά διαφιλάτουν φυσικά με συγκνιητική στοργή. Λίγοι όμως από αυτούς είναι και ειδικοί για να ξέρουν την πραγματική τους άξία. Πολλοί βαυκαλίζονται από την ιδέα πως είναι κάτοχοι καλλιτεχνημάτων άνυπολόγιστου άξιας, μόνο και μόνο γιατί τά όργανα είναι παλιά, ένθω σέ άρκετές τέτοιες συλλογές που έτυχε να έπισκεθεθούμε, τά περισσότερα όργανα δέν άξιζαν από άπόψεως ήχου όσο τά κοινότερα σύγχρονα. Τά έφταν να κλειστά δωμάτια σάν ιερά κειμήλια, θεωρούσαν μάλιστα ιεροσυλία να βγάλουν και την ηχηαία σκόνη που τά εκάλυπτε από πολλά χρόνια. Βέβαια πολλοί από τούς συλλέκται αυτούς κατέχοντο από μία κακώς έννοουμένη εύλάβεια, που κατά παράδοση αίωνων όφείλεται στα πολύτιμα αυτά δημιουργήματα και που κατανοούσε γι' αυτούς άληθινή θρησκοληψία. Δέν καταλάβαιναν τι θά πη καλή διατήρησις κάθε όργάνου άξιας που πρέπει κανείς να τό περιποιείται κατά καιρούς, γιατί όταν μένει πάντα κλειστό σέ θήκες μπορεί να πάθη άκόμη και από τά μικρά έκείνα σκουληκία που βγάδι κάθε ζώλο όταν μένει στην ύγρασία και δέν άεριζεται καθόλου.

ALEX THURNEYSSEN

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝ. ΜΟΥΣΙΚΗ

Μολονότι πολλοί αιώνες χωρίζουν τόν κόσμο της Αρχαιότητας από τόν κόσμο της σημερινής Δύσεως, έχει γενικά έπικρατήσει ή συνήθεια να άρχίζουμε την ιστορία της ευρωπαϊκής μουσικής με μία έμπεριστάτοιμη εξέταση της άρχαίας Έλληνικής μουσικής δημιουργίας. Αυτό βέβαια γίνεται περισσότερο από μία εύλαβική ύποχρέωσι προς τόν άρχαίο Έλληνικό πολιτισμό, παρά από την πεποίθησι, πως ύπάρχον αισθητές άμεσες επιδράσεις της μουσικής του επάνω στη σύγχρονη Ευρωπαϊκή. Άναντίρητο μ' όλα ταύτα είναι, ότι έδéhθηκε τέτοιες επιδράσεις στο σχηματισμό και τη διαμόρφωσι της, και μάλιστα ισχυρότατες, ή θρησκευτική που παντός μουσική τόν πρώτων χριστιανικών χρόνων. Σέ τι όμως άκριβώς συνίστανται και πόσο βαθεία είναι ή σημασία τους μάς είναι

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

ΤΟ ΒΙΟΛΙ ΤΟΥ ΠΑΓΚΑΝΙΝΙ

Και για να γυρισθώμε στα Ιστορικά βιολιά άς προσθέσωμε ότι τό περίφημο Γκουαρνέριους του Παγκανινι διαφιλώσατο έντός γυαλίνης θήκης σέ μία αίθουσα του Δήμουαίτου της γεννητέρας του Γενούης και σπανίως όταν κανένας άληθινά μεγάλος βιρτουόζος περσία από την πόλιν αυτήν τού έπιτρέπεται κατόπιν ειδικής και δυσκόλως χορηγουμένης άδείας να παίξη έκεί επί τόπου πάνω στο Ιστορικό αυτό όργανο.

ΚΑΙ ΜΕΡΙΚΑ ΕΠΑΚΟΛΟΥΘΑ

Όί περί τά πολύτιμα βιολιά θρύλλοι, τά περί μυθικών τιμών των δημοσιεύματα έχουν και τά θύματά των, που είναι άρκετά. Πόσοι έχουν πάθη φύκωσι πιστευόντας πως κάτι σκονισμένα παλιά βιολιά που έτυχε να άγοράσουν σέ τιμή «ευκαιρίας» από κανένα ύποτιθέμενον άνδρα πωλητή βγήκαν από τό χέρι τού Στραντιβάριους (σ' αυτά παίζον διαβολικό ρόλο και κάτι ψεύτικες είτε μοντέρνες άπλώς άντιγράφω έτικέτες) και μένον άμέταπειστοι παρ' όλες τίς διαβεβαιώσεις ειδικών ότι «άνθρακες ό θησαυρός». Ένα τέτοιο θύμα ήπηρεσέ πρό πολλών έτών και ένας παλιός άπόστρατος μουσικός που κόντεπε να τρελλαθθί, γιατί τό τέλος που τόν πήραν μρωδιά μερικοί άργόσχολοι φαρσέρ παρ' όλίγω να τόν πείσουν ότι από ζήλια ή ύστεροβουλία οι ειδικοί του άμφισβητούσαν την μεγάλη άξία του βιολιού του. Κόντεπε να πάρη τη μεγάλη άπόφασι να πουλήση, δι, τι είχε και δέν είχε και να προεόφληται και τη σόνταξί του για να πάη σέ δια τά μεγάλα κέντρα της Έσπερίας να βγάλη σέ πλειοδοσία με χρυσή λίρες τό θ.σαυρό του. . . .

Και όφου μπήκαμε στα εύτράπελα άς τελειώσωμε άνακριφόντας ότι ή τελωνειακή νομολογία μας πού δια τά προβλέπει για να μην ύπάρχη ποτέ διαφυγή δημοσίου εσόδου, έως πρό τιων έτών, ένθω όφινη την εισαγωγή των παλιών όργάνων όπως καιβέ μεταχειρισμένου είδους έντελώς ελεύθεραν, έφορολογούσε άρκετά κάθε καινούργιο όργανο της ντουζινας από αυτά που εισάγονται άπ' έξω για την κατανάλωσι στόν κύκλο τών άρχαίων μαθητών τών Ωδείων. Άν εισήγηση τότε και κανένα Στραντιβάριους θά έγύραφε άμέσως στο πρότόκολλον της εισαγωγής: «Παλαιόν, μεταχειρισμένον, εισαγωγή άτελής». . . .

άγνωστο, κι' αυτό γιατί δέν είμαστε σέ θέσι να σχηματίσωμε παρά μία άμυδρότατη και άτελέστατη ιδέα για την άρχαία έλληνική μουσική έν τώ συνόλω της. Βέβαια δέν θά ήταν σωστό να ισχυρισθώμε, πως δέν ξέρουμε όπολύτως τίποτα γι αυτήν. Άντίθετα μάλιστα μάς είναι πάρα πολλά πράγματα γνωστά. Ξέρουμε π. χ. πως ή μουσική για τούς Έλληνας της αρχαιότητας έπαιζε ένα ρόλο που δέν έπαιε ένκοτε σχεδόν σέ καμιά άλλη περίοδο της Ιστορίας της άνθρωπότητας. Πώς είχε εισόδοι σέ κάθε εκδήλωσι της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής. Πώς ζητημάτα μουσικής φύσεως εξέταζοντο από αυτούς με πολύ περισσότερο ζήλο και σοβαρότητα από δια τά ζητήματα, που άφορούσαν τις εικαστικές τους τέχνες, και μία καινούρια μουσική τεχνοτροπία ήταν στα μάτια τους ένα γεγονός, πολύ

σημαντικότερο από όποιονδήποτε νέο αρχιτεκτονικό ρυθμό. Ξερούμε επίσης πώς ή σημασία της μουσικής ήταν ένα θέμα για εδύρατες φιλοσοφικές έρευνες και συζητήσεις, και πώς είχε σχηματισθεί μία ογκώδης φιλολογία από αισθητικές και θεωρητικές μελέτες και διατριβές ή αυτήν, που οι ιδέες τους διατηρούσαν το κύρος τους ακόμη και σε προχωρημένη χριστιανική εποχή. Ξερούμε ακόμη, πώς στο διάστημα της εξελίξεως της είχαν ύποπτη κατά περιόδους μεγάλες μεταβολές που πάντων από επιδράσεις άσιατικών στοιχείων, που εισέδσαν από ελληνικό πολιτισμό. Οι άσιατικές αυτές επιδράσεις προκάλεσαν, όπως φαίνεται, μία τόνωση της οργανικής μουσικής, μίαν αζήνη της σημασίας της βελιτεχνίας, και, γενικά, έναν τονισμό του κοσμικού άκτιρου στον θρησκευτικό χαρακτήρα, που κατείχε έως τότε τη σημαντικότερη θέση. Πώς ή μεταστροφή αυτή της μουσικής προς το κοσμικότερο θεωρήθηκε κάτι σαν μία τάση προς έκδηλωση και μαλθακότητα και προκάλεσε ισχυρές αντιδράσεις, που την άπληστοι τους διακρίνωμε άρκετά έντονη σε πολλούς πλατωνικούς διαλόγους.

Μ' όλες όμως τις πολλαπλές και εζείρες αναντίρρητα πληροφορίες μας για διάφορες λεπτομέρειες της σήμερα δεν μπορούμε πιά να σχηματίσουμε μία ιδέα σαφή για τον ήχητικό χαρακτήρα της μουσικής αυτής. Κατέχουμε βέβαια μερικά άποσπάσματα μουσικών έργων άρχαίας προελεύσεως, και με εδνότητα επίμελεια έβγινε προσπάθεια να άναγνωσθούν, και να μεταφερθούν στη σύγχρονη μουσική γραφή. 'Ως τόσο και άν ακόμη δεν δεχόμαστε το γεγονός, πώς ή άπειρία του έγχειρμάτους αυτού έξακολουθεί να είναι συζητήσιμη, οι μεταγραφές αυτές παραμένουν ήχητικά έφελια για μάς, άντικείμενα για μουσεία, από ένα δυστυχώς αινιγματικό και άξεδιάλυτο παρελθόν. Γιατί δεν πρέπει να ληρονομούμε, πώς οι άρχαίοι 'Ελληνες με τον όρο μουσική έννοουσαν κάτι έντελως διαφορετικό από αυτό που έννοουμε σήμερα. 'Αναμφίβολα θα τόσο ήταν δυνατό να δημιουργήσουν μίαν άνεξάρτητη από τις άλλες τέχνες μουσική, όπως είνε ή σημερινή μας άπόλυτη, άφοο μάλιστα και οι πολύφωνες ακόμη συγχρωδίες ήταν και ο' αυτούς γνωστές όπως και σε μάς. 'Η άντιληψίς τους όμως ή αυτήν και ο τρόπος με τον όποιον την ήσάδωντο, τους έμπόδιε να της δώσουν μία τέτοια καλλιτεχνική μορφή. 'Η μουσική είχε ή αυτούς σημασία μονάχα ως τέχνη σύνθετη, ιδιαίτατα εν συνδυασμό με την ποίηση, δηλαδή με τη γλώσσα. Και άκριβώς ο'αυτή τη λεπτομέρεια βρίσκεται για μάς ή άνευπλήρητα δυσκολία ν' άποκτήσουμε μία σαφή της ιδέα, να δημιουργήσουμε, θέλω να πώ μία ζωντανή εικόνα της άρχαίας 'Ελληνικής μουσικής.

Μπορούμε βέβαια να σπουδάσουμε μία άρχαία γλώσσα, να άβούμε τη γραμματική της και, από διανοητικής άπόψεως, κατά προέγγυιι τουλάχιστον να ουλλάβουμε τις ιδέες, που έγράφηκαν ο' αυτήν. 'Ως τόσο ή πνοή, ο έσωτερικός της παλμός, το άκαθόριστο αίσθημα του ρυθμού της στον τόνο της, με λίγα λόγια το ψυχικό, το ήχητικό της μέτρο άναγκαστικά θα μάς μείνη κλειστό και άγνωστο. Είναι κτήμα άποκλειστικό του άρχαίου άνθρώπου και έτάφηκε μαζί του. Γιατί όπου, όπως στην περίπτωση μας ή μουσική είνε τόσο άρρηκτα συνδεδεμένη με τη γλώσσα, και παίρνει από το δικό της ρυθμό τη μορφή της όλοκληρωμένη, δίνουν στη μουσική τον ιδιαίτερο της χαρακτήρα οι ήχητικές ιδιότητες της γλώσσα.

Όπως στην άκμή της 'Ελληνικής 'Αρχαιότητας κάθε τι όποκειμένου όπογαρούσε στις όπρροσωπικές άντιλήψεις της θρησκείας και του κράτους και όλη ή ζωή ότρέφετο κυρίως γύρω από το γενικό κέντρο, την 'όλιον το κράτος της πόλεως την 'Πολιτείαν, έτσι και ή μουσική άποτέλλουσε ένα στοιχείο της γενικής μορφώσεως και έβριτα της κρατικής ζωής και της θρησκείας. 'Οτι λοιπόν κατέμεινε σαν ιστορικά δεδομένα, για να καταστήσουμε βολα αυτά'όμοια είνε λιγότερο και από την εικόνα μιας οκείας, Ξερούμε, που όππρχε όλόκληρη σειρά από κλίμακες διαφόρων ειδών, που ή καθεμία τους είχε τον έξωρισμό της χαρακτήρα, τον όποιον όνόμαζαν ήθος. Ξερούμε πώς ή καταταξι των θόγγων στις κλίμακες αυτές δεν άρχιζε όπως στις βίρας μας από κάτω προς τα έπάνω παρά από τα έπάνω προς τα κάτω. Ξερούμε πώς δεν όππρχε μία άρμονικά πολυφωνική μουσική. 'Εφαλλαν σε μία μόνο φωνή ή και στην όδότη της και καθ' όλα τα φαινόμενα έτόλγαν τις παράλληλα εξελισσόμενες φωνές με μελισηματικές διακοσμώσεις ένόργανες, ή φωνητικές και αυτές. Ξερούμε πώς οι 'Αρχαίοι 'Ελληνες δεν είχαν ένα ρυθμό συμμετρικά χωρισμένο όπως γίνετα στη σύγχρονη μας βυτική Ευρωπαϊκή μουσική, παρά ή μελωδία τους όκολουθούσε τους μετρικούς κανόνες της γλώσσας, που ή μουσικότητά της ήταν αναντίρρητα ένδειχώς για το σκοπό αυτό. Ξερούμε άρκετές ακόμα ένδιαφέρουσες λεπτομέρειες, έκτός απ' αυτές που άπαριθμήσαμε, άγνωστές όμως δυστυχώς το κυριότερο, το μόνο, που θα μπορούσε να μάς διαφωτίη για το χαρακτήρα της μουσικής αυτής: Πώς δηλαδή ήχοουσε.

Για μάς ή 'Ελληνική μουσική της άρχαιότητας παραμένει ένας όρατος θρόλος από έναν κόσμο που έβυσε. Οι βαθύτερες άπληξίεις της στις μεταγενέστερες της γενείες συνίσταται λιγότερο στην παροχή πρακτικών γι' αυτές όποκειμάντων και πολύ περισσότερο στον αλώμα άναενομένου πόθο ν' άνασχηματίσουν κάτι, που πιθανότατα δεν όππρχε ποτέ με τον τρόπο που το φαντάζονται. Και άκριβώς επειδή ή άρχαία μουσική παραμένει ή μεγάλη 'Αγνωστή, άποσολή πάντα την άνθρώπινη φαντασία ή της δίνει έπαπειλημένα νέες άφορμές για καινούριες όποθέσεις. Πραγματικά, από την εποχή της 'Αναγεννήσεως και τη Φλωρεντινή όπερα, τη γαλλική τραγωδία κατόπιν και την άναμόρφωσι της όπερας από τον Γλωκό, έως της 'δρασίς εκ της μουσικής' του Βάγνερ, το άρχαίο 'Ελληνικό όδρμα που πάντων και ο ίδιόρρυθμος συνδεσμός του με τη μουσική έβωσε πλήθος ιδέων για τέτοιο είδος φανταστικές άναβιώσεις. 'Από την άλλη μεριά οι άρχαίοι θεωρητικοί της μουσικής έξήκοσαν στην άρχή του μεσαίου αιώνα βαθύτατη έπιρροή. Μπορούμε να δεχόμαστε φυσικά πώς και στις δύο αυτές περιπτώσεις, από άπόψεως καθαρώς έπιστομολογικής πιθανότατα θα συνέβησαν πολλές παρερμηνείες, που όφελονται στον πόθο και την προσπάθεια της άναβιώσεως της μουσικής αυτής. 'Ως τόσο οι παρερμηνείες αυτές οι παρεξηγήσεις, τα έσφαλμένα πορίσματα, συγχωρούμε καν με τόσα σημαντικότητα και πολύτιμα δημιουργικά άποτέλεσματα, που όσφαλώς δεν είναι άδικο να δεχόμαστε—μ' όλα τα σεβασμό μας προς την άκριβόλη ιστορική έρευνα—πώς άκριβώς, όταν γοητευτικό αυτόν θρόλο, που ο χιλιετηρίδες έξέφωσαν γύρω από το πρόβλημα της άρχαίας μουσικής βρίσκεται ή μεγάλη της ιστορική σημασία. Το ότι είχε τη δύναμη να γεννήση έναν τέτοιο ήθος, που έτι αιώνας τώρα άποδεδυκνύεται τόσοσ άνάστατα δημιουργικούς, αυτό πρόπάντων έξεταζόμενο βέβαια από τη δική μας όποψη, πρέπει να εκτιμηθ όν ένα έργο άποκλειστικώς δικό της και αναντίρρητα έξαιρετικής σημασίας και σπουδαιότητας.

Παραράματα.—Στό όπ' άριθ. 49 φύλλο της 'Μουσικής Κινήσεως' και στό άδρνο του κ. ALEX THURNEYSSON 'ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΤΩΝ ΗΧΩΝ', να διορθωθούν τα έξης παραράματα: α) Σελίς 11 στίχος 26 (ή στήλη) αντί 'φασματικών χρωμάτων', να διαβαστεί 'φασματικών χρωμάτων', β) Σελίς 11 στίχος 3 (2α στήλη) αντί 'παρωμομένον' να διαβαστεί 'παρωμοσθένον', γ) Σελίς 12, στίχος 13 (ή στήλη) αντί 'εξητημάτων' να διαβαστεί 'εξητημάτων' και δ) Σελίς 12, στίχος 27 (2α στήλη) αντί 'φιλολογία' να διαβαστεί 'φιλοσοφία'.

ἀπέτελεσαν τὸ πρῶτο μέρος ἐνὸς συλλογικοῦ ἔργου μὲ τὸν τίτλο *Clavierübung*, ποὺ πρωτοφάνηκε τὸ 1731. Στὸ δεύτερο μέρος αὐτοῦ τοῦ ἔργου βρίσκεται τὸ κοντσέρτο σὲ ἰταλικὸ ἔθνος· τὸ τέταρτο περιέχει μιὰ ὄρα μὲ 31 παραλλαγὲς γραμμένες γιὰ τὸν κλαβεινίστα Γκέλντενπερκ, ποὺ ὑπερβαίνει στὴν Αὐλὴ τοῦ κόμητος Κάσπερλινγκ. Ἡ σύνθεσις αὐτὴ εἶναι γραμμένη γιὰ κλαβεινὸν μὲ δύο κλαβιά. Στὸ ἔργο αὐτὸ βρισκόμαστε τὶς πιὸ διαφορετικὰς φόρμες, κανόνες διαφόρων εἰδῶν, γαλλικὴ οὐβερτούρα, σαρμαφάντο, ζίγκα ἢ τελευταία παραλλαγὴ εἶναι ἕνα εἶδος ποσοῦρι, ποὺ σ' αὐτὸ ὁ Μπάχ παρεμβάλλει μοτίβα λαϊκῶν τραγουδιῶν.

Ἀνάμεσα στὶς ἄλλες συνθέσεις του γιὰ κλαβεινὸν θ' ἀναφέρουμε ἐιδικὰ τὴ *Χρωματικὴ φαντασία* μὲ φοῦγκα, ἔργο πρωτότυπο καὶ τολμηρὸ, καθὼς καὶ τὸ κοντσέρτο, ποὺ μερικὰ ἀτ' αὐτὰ εἶναι μεταγραφῆς κοντσέρτων γιὰ βιολί.

Ὅπως οἱ καντάτες ἀποτελοῦν τὸ κέντρο τῆς δράσεως τοῦ Μπάχ στὴ φωνητικὴ μουσικὴ, εἶται καὶ στὴν ὀργανικὴ μὲ μουσικὴ τὸ κέντρο τῆς εἶναι τὰ ἔργα του γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο. Τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὶς συνθέσεις αὐτῆς χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ἔζηε στὴ Βαϊμάρη ἢ καὶ ἀπὸ προηγουμένα χρόνια· καὶ τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ δασκάλου, αὐτὸ ποὺ ὑπαγάρουμε στὸν Ἀλτγκολ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀρρώστιας του, εἶναι καὶ αὐτὸ ἕνα κορὰλ γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο. Ἐπὶ πλέον ἔζησαμε πῶς χίλιες φορές ἐναπόσπασε καὶ ἐναποδόλεσε ὀρισμένους προγενέστερους συνθέσεις του, γραμμένους γι' αὐτὸ τὸ ὄργανο.

Μποροῦμε νὰ διαρίσουμε τὰ ἔργα αὐτὰ εἰς δύο ομάδες: στὴ μιὰ ἀνήκουν αὐτὰ ποὺ ἔχουν γι' ἀφετηρία τους τὸ διαμαρτυρόμενο κορὰλ, καὶ στὴν ἄλλη αὐτὰ ποὺ δὲ συνδέονται μὲ κανένα ἐκκλησιαστικὸν ὄργανο. Αὐτὲς τὶς τελευταίας δὲν εἶναι εὐκολο πάντα νὰ τὶς χρονολογήσουμε· πάντως, διαβλέποντας σ' αὐτῆς τὴν ἐπίδραση ὀρισμένων δασκάλων, μποροῦμε, μὲ τὴ βοήθεια αὐτοῦ τοῦ κριτηρίου, νὰ καθορίσουμε κατὰ προσέγγισιν τὴν ἐποχὴ τῆς δημιουργίας τους. Ἀνάμεσα στὰ νεανικὰ τοῦ ἔργα πρέπει νὰ κατατάξουμε σίγουρα καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρελοῦντια καὶ τὶς φοῦγκες τους, ποὺ, ὡς ἕνα σημεῖο, τὶς ἔχει ἔμπνευσθαι ἀπὸ τὶς συνθέσεις τοῦ Μπαόχτεχοϋντε καὶ τοῦ Φρεσκομπάλνι. Ἡ νεανικὴ τὸ φοῦγκας δὲν ἔχουν παρὲς ἀκόμη τὴ σφραγίδα τῆς μοεστρίας· σ' ὀρισμένους ἀτ' αὐτῆς λείπει ἡ διαόγεια. Ἡ μελέτῃ ἄλλων ἰταλῶν δασκάλων ὅπως ὁ Λεγκνέντιο, ὁ Βιβάλνι, ὁ Κορέλι ἀναπτύσσει στὸν Μπάχ τὸ γούστο νὰ γράφει πιὸ καθαρὰς φόρμες. Ἡ ὄρασι τοῦ *Καντσόνια* σὲ μὲ ἐλάσσονα εἶναι πιθανότατα καρπὸς αὐτῆς τῆς ἐρρασίας, καθὼς καὶ ἡ *Τοκάτα σὲ μὲ ἐλάσσονα* μὲ φοῦγκα. Πολλῆς συνθέσεως τοῦ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης παρουσιάζουν μιὰ δόνησι καὶ μιὰ δεξιότητα γιομάτες λαμπρότητα, ὅπως τὸ πρελοῦντιο κι ἡ φοῦγκα σὲ μὲ μείζονα καὶ τὸ πρελοῦντιο κι ἡ φοῦγκα σὲ ντὸ μείζονα.

Ὅπως ὀρισμένες καντάτες, εἶται καὶ ἡ λειτουργία σὲ οἱ χρωστάει τὴν καταγωγὴ τῆς σ' ἐξωτερικῆς περσώσεως. Ὁ Μπάχ ἐπέβηκε ν' ἀποχτήσῃ τὸν τίτλο τοῦ συνθέτη τῆς Αὐλῆς. Τὸν Ἰούλιον τοῦ 1733 ἔστειλε μαζί μὲ τὴν αἴτησιν τοῦ Κόρσι καὶ τὸ Γκέλδρια τῆς λειτουργίας σὲ οἱ, ποὺ τὶς συνθέσεις ἐπιτήδεε γιὰ νὰ ὑποστηρίξῃ τὴν αἴτησιν του. Τὰ ἄλλα μέρη γράφησαν ἀργότερα καὶ σιγά - σιγά. Ὁ χαρακτήρας τῆς λειτουργίας τοῦ Μπάχ δὲν εἶναι οὔτε οὐσιαστικῶς καθολικῶς οὔτε ἰδιαίτερα διαμαρτυρόμενος· θὰ βροῦμε σ' ὀρισμένα μέρη τὴν ἀντικειμενικότητα τῆς ρωμαϊκῆς λειτουργίας, ἐνὸς ἄλλο ἀντακροῦντοῦ ἔναντι ἀντικειμενισμῶ πρὸς τὸ διαμαρτυρόμενο κείμενα. Κι ὅμως ὁ συνθέτης θέλει νὰ φωνάβῃ πάνω ἀπὸ ὅλα τὰ δόγματα.

Θὰ χρειάζονταν πολλές σελίδες, ἐν ἑλίμα νὰ δώσουμε ἴστω καὶ μιὰ ἰδέα κάπως πλήρη αὐτοῦ τοῦ ἀριστοτεχνήματος. Ἐίμαστε ὅμως ὑποχρεωμένοι νὰ περιοριστοῦμε σὲ μερικὰς σύντομες παρατηρήσεις. Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ Κόρσι εἶναι μιὰ τελετουργικὴ ἰκεσία ποὺ ἀκουθόνοται στὸν Πατέρα Θεῷ. Ἡ προσευχὴ στὸ Χριστὸ φάλλεται ἀπὸ τὴ σφωρὰν καὶ τῆ μέτρω σφωρὰν. Ὁ γοηπετικὸς χαρακτήρας αὐτοῦ τοῦ ντουέτου ἀποτελεῖ μιὰ χαριτωμένη ἀντίθεση μὲ τὰ δύο μέρη τοῦ τὸ πλαισιώμενο. Ἡ δεύτερη ἐπίκλησις τὸν Κύριο εἶναι, ὅπως καὶ ἡ πρώτη, μιὰ φοῦγκα, μὲ λιγότερο σπερρόχρωμα: μέσα σ' αὐτὴ διαβλέπουμε μιὰ ἀχτίδα φωτός κι ἐλπίδος.

Τὸ *Γκέλδρια* (Δόξα σοι) μπορεῖ νὰ διαιρεθῆι εἰς δύο μέρη. Τὸ πρῶτο πηγαίνει ἀπὸ τὴν ὄρχη ὡς τὴς λέξεις: «*Proprie magnum gloriam huam*» (Διὰ τὴν μεγάλην σου δόξαν) καὶ κυριαρχεῖται ἀσθητὰ ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς χαρᾶς καὶ τῆς εὐγνωμοσύνης. Ἡ ὄρχη τοῦ πρώτου χοροῦ εἶναι ἕνα μεγαλοπρεπὲς ζέσημα χαρᾶς· σ' αὐτὴν ἀντιτίθεται μὲ χάρη ἡ γλυκερά καὶ συγκινητικὴ μελωδία τοῦ «*et in terra pax*» (καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη). Ὁ χορὸς τελειώνει μὲ μιὰ λαμπρὴ δευτὴ φοῦγκα. Τὰ λόγια «*Laudamus te*» (Ἵμνοῦμεν σε) ὡς τὸ «*glorificamus te*» (εὐλογοῦμεν σε) φάλλονται ἀπὸ τὴ μέτρω σφωρὰν, συνοδεωμένη ἀπὸ βιολί ὀμπελικότο. Θά-λεγε κανεὶς πῶς ἡ φωνὴ καὶ τὸ ὄργανο συναγωνίζονται νὰ ξεκαρσοῦν ἡ μιὰ τὸ ἄλλο, στὴν ἐκφραση τῆς πρὸς ἐξέφραση χαρᾶς: τόσο ἀφρονοῦν τὰ γρήγορα μέρη, οἱ κλίμακες, οἱ τρίλλιες καὶ τὰ χαριτωμένα γκρουπέτα. Ὁ χορὸς ποὺ ἀκολουθεῖ παρουσιάζει ἕναν πιὸ ἥμερο χαρακτήρα. Ὁ Μπάχ βασιλεῖται αὐτὸν τὸ χορὸ ἀπὸ τὴν καντάτα τοῦ *Wir danken dir* καὶ τὸν ἐξαγρημοποιεῖται γιὰ τὸ τέλος τῆς λειτουργίας, τὸ «*Dona nobis pacem*» (Εἰσαγγρημὸν ἡμῖν εἰρήνη). Ἐνα ἄλλο δάνεισμα τοῦ συναντάτος, λιγὸ πιὸ κάτω, στὸ χορὸ «*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*» (Ἐλῆσον ἡμᾶς ὁ αἶρων τὰς ἁμαρτίας τοῦ κόσμου). Τὸ πρωτότυπο βρισκεται στὴν καντάτα τοῦ *Sehel doch*... (Κοιτάξτε καὶ ἴδωτε ἂν ὑπάρχει ἄλλος πόνος σὲν τὸ δικό μου). Ἡ προσαρμογὴ ἔγινε μὲ πολλὴ φροντίδα καὶ εἶται ἡ προουβία εἶναι τέλεια.

Τό ντουέτο πού προηγείται τοῦ χοροῦ εἶναι ἕνα ἀπό τὰ κομμάτια πού σ' αὐτό ὁ Μπάχ ὑπογραμμίζει δογματικές ἰδέες ἢ ἐνότητες τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ ὑποδεικνύονται μὲ τὴν πορεία τῶν δύο φωνῶν, πού ἢ μία ἀκολουθεῖ τὴν ἄλλη ἀπὸ κοντὰ καὶ ἐπαναλαμβάνουν τὸ ἴσο μοτίβο σὲ φόρμα κανόνα. Ἡ ἄρια τοῦ μπάσου «*Quoniam tu solus sanctus*» (ὅτι σὺ εἶ μόνος ἅγιος) ἔχει περῆσαν καὶ ἐνεργητικὴ χαρακτηριστῆρ ἕνα μέρος τῆς μὲ κόρνο σόλο καὶ φαγκλάτο ὁμιλιώματα τῆς ἑξῆς ἐξαιρετικῆς ἡχητικότητας. Ἐνα ὑπέροχο κόρνο πεντάφωνο: «*Cum sancto spiritu*... (καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι) τελειώνει αὐτὸ τὸ μέρος τῆς λειτουργίας κατὰ τὸν πῶ λαμπρὸ τρόπο.

Στὸ ἀρχικὸ κόρνο τοῦ «*Credo*» (Πιστεύω), ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖ γὰρ θέμα, τὴν ἀρχὴ τοῦ γρηγοριανοῦ «*Credo*» τὸ γρηγοριανὸν ἴχνος. Σ' ἕνα ἀπὸ τὰ ἐπόμενα κομμάτια, τὸ ντουέτο «*Et in unum*» (καὶ εἰς ἕνα) βλέπουμε νὰ ἐναρμονιοῦνται ὁ θεολόγος Μπάχ, ὁ δὲ φωνεῖ σαρπὰ καὶ ἄλλο, ἀκολουθοῦνται σ' ἀπόσταση ἕνός τετάρτου, αἱ κοντινὲς μίμησις, ἐπαναλαμβάνοντας τὸ μοτίβο σὲ φόρμα κανόνα σὲ οὐδίσσον ἢ σ' ἀπόσταση τετάρτης ἢ τρίτης, σὰ σύμβολο τοῦ υἱοῦ πού προέρχεται ἀπὸ τὸν Πατέρα καὶ εἶναι πλάσμενος «καθ' ὁμοίωσιν» του. Ὁ συμπλοκισμὸς αὐτὸς ἐκδηλώνεται καὶ στὸ ὀργανικὸ μέρος. Κι ἐδὼ ἐπίσης ὑπάρχει μίμησις σὲ φόρμα κανόνα, μὰ μὲ μιὰ ἐλαφρὴ διαφορά στὴ φράση: τὰ δέκκα παίζουσι τὸ θέμα στακκάτο, ἐνῶ τὰ βιολιά τὰ ἐπαναλαμβάνουν λεγ' ἀτά, δείχνοντας ἔτσι τὴν ἐνότητα στὴν οὐσία καὶ τὴ διαφορά στὰ πρόσωπα. Ἐπίσης συμβολικὰ εἶναι τὸ θέμα τῶν φωνῶν καὶ τὸ θέμα τῶν ὀργάνων στὸ θεωμῆσι «*Et incarnatus est*» (καὶ σαρκωθέντα). Τὸ «*Crucifixus*» (σταυρωθέντα τε), εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πῶ συγκινητικὰ μέρη αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Στὸ κόρνο *Confiteor unum baptisma* (ὁμολογῶ ἕν βάπτισμα) τὸ σχετικὸ γρηγοριανὸν θέμα φανερώνεται ξεφαικὰ στὰ ἴβδωμορσοτὰ τρίτο μέτρο. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Μπάχ μελοποιεῖ τὰ λόγια «*et expecto resurrectionem mortuorum*» (προσδοκῶ ἀνάστασιν νεκρῶν) εἶναι πάλι περιέργως: ἀρχικὰ φαίνεται σὰ νὰ τὸν κατέχει φόβος καὶ τρόμος μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸ μεγάλο μυστήριον ἢ καρδιά ἐκδηλώνει τὴν προσμονὴ τῆς μὲ μιὰ ἀργὴ κίνηση, σὲ φράσεις πού ξεπελάγουντα χρωματικά, ἐνῶ στὰ μπάσο αἱ ἐπαναλαμβάνόμενες νότες, πού τὸνίζονται ἐλαφρὰ, προδίδουν τὴν ἀγωνία τῆς ψυχῆς ὕστερα ξεφαικὰ, ὁ τρόμος κατανοῦνται καὶ μιὰ ἐξέφρησι, καὶ θρηματευτικὴ χαρὰ διαδέχεται τὴν ἀγωνία.

Γιὰ τὸ *Sanctus* (Ἅγιος) ὁ Μπάχ οἴσουργα ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὸ τέταρτο κεφάλαιο τοῦ Ἡσίο: τὰ Σερφαίμι πού ρίχνουν, τὸ ἕνα στὸ ἄλλο τὴ βοδολογικὴ φράση «Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος...» ἀντιπροσωπεύοντας ἀπὸ τὴς ὁμάδες πού ἀποτελοῦν τὸν ἔξωφωνο χορὸ. Ἡ βαρελά καὶ λειτουργικὴ πορεία τοῦ μπάσου, ἐνῶ αἱ ἄλλες πέντε φωνὲς κρατοῦν συγχորίες, ἀπὸ τὰ ἔκκατα ἔβδωμο μέτρο, σημειώνει μιὰ πάλι σημαντικὴ στιγμή κατὰ τὴ διαίρεσι τοῦ κομματιοῦ.

τῶν ἴδιων τῶν μοτίβων, θ' ἀναζητήσουν τὴς λαθάνουσες ἐνέργειες πού προκαλοῦν αἱ κινήσεις πρὸς τὴ μιὰ ἢ πρὸς τὴν ἄλλη κατὰύθησι καὶ καθορίζουν τὴν ἄνοιση τὴν κατιοῦσα ἢ τὴν κωματοσιδὴ γραμμὴ. Ἄλλως ἀκόμη θ' ἀναζητήσουν τὴς σχέσεις τῆς ἐσωτερικῆς διατάξεως μεταδὸ πρελοῦντιου καὶ τῆς φούγκας πού τὸ ἀκολουθεῖ. Μὰ ἀπ' ὁποιαδήποτε πλευρὰ κι ἂν ἐπιχειρήσουμε νὰ μελετήσουμε τὸ *Καλοσυγκρασημένο κλαβιὸ*, τὸ ἐνδιεφέρον μας ἔλο καὶ μεγαλώνει καθὸς προχωροῦμε.

Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ *Καλοσυγκρασημένου κλαβιὸ* τελειοῦσι στὸ Κέτεν μὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρελοῦντια καὶ τὴς φούγκας πού βρισκονται σ' αὐτὸ εἶχαν γραφεῖ πάλι παλιότερα. Φυσικὰ εἶχαν προηγηθεῖ καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ Μπάχ, Ἄνεμοσι σ' αὐτὸ θ' ἀναφέρουμε τὸ *Καπρίτσιο* πάνω στὴν ἀναχώρησι τοῦ πολυαγαπημένου μου ἀδερφοῦ, περιέργη σύνθεσι, πού, ὡς ἕνα σημείο, ἀποτελεῖ συμβολὴ στὴν προγραμμοτικὴ μουσικὴ καὶ πού γράφηκε πιθανῶς στὸ Ἄρσταντ. Στὴν ἐποχὴ πού ἔμεινε στὴ Βαϊμάρη ἀνήκουν μερικὲς *Τοκάτες* του: μετὰ ἀκολουθοῦν αἱ *Inventiones* καὶ αἱ *Symphonies* του, πού τὴς συνάντησε σ' ἕναν τόμο, ἕνα ἔμεινε στὸ Κέτεν. Κατὰ τὴ ἰδέα τοῦ Μπάχ εἶχαν παιδαγωγικὸ σκοπὸ ὁ μαθητὴς θὰ ἔπρεπε νὰ διδαχθεῖ ἀπ' αὐτὲς ἕνα παίζει σωστὰ δύο καὶ τρεῖς μέρη, καὶ προσδόντων ν' ἀποκτήσει μιὰ ἱκανότητα νὰ παίζει *καντάμπλε* καὶ σύγκαιρα νὰ τοῦ γεννιέται ἡ ὄρεσι γιὰ νὰ συνθέσει. Σ' ὁρισμένα ἀπ' αὐτὰ τὰ κομμάτια χρησιμοποιήθηκε καινούριες φόρμες, σ' ἄλλα πληροῖσι: τὸ στέλ τοῦ ἱταλικοῦ ὀργανικοῦ τρίο.

Στὸ Κέτεν ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὴ φόρμα τῆς σουίτας. Ἐξῆ ἀπὸ τὴς συνθέσεις πού εἶχε γραφεῖ σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τὴς συνάντησε ὑπὸ τὸν τίτλο *Γαλλικὲς σουίτες*. Οἱ σουίτες αὐτὲς βρισκονται στὸ βιβλίον τῆς Ἄνωσι—Μαγικαλάνσι Μπάχ.

Ὁ μεγάλος θεωρητικὸς Μάτεσσον λέει: «Στὴς συνθέσεις γιὰ κλαβιόν, λαουτο καὶ βιολιά ντὰ γκάμπο, ἡ ἄλλεμάνια ἔρχεται πρὶν ἀπὸ τὴν κουράντα πού κι αὐτὴ προηγείται τῆς σαρομπόντας καὶ τῆς ἴγκας: αὐτὲν τὸν συνδυασμὸ μελοδοῦν τὸν ὀνομαζόμενους σουίτας.

Στὴς *Γαλλικὲς σουίτες* του, ὁ Μπάχ πλάτυνε λίγο τὴ φόρμα, μπάζοντας ποτε ἕνα μενουέτο, ποτε μιὰ γκαβότα, γιὰ ἡ δὲς μορφοῦ, μιὰ λαύρ, μιὰ ἄγγλαϊζα, μιὰ πολωνέζα. Ὅλες αὐτὲς αἱ συνθέσεις ἔχουν ἕνα πάλι χαρακτηρισμὸν χαρακτηριστῆρο. Ὁ Ἄγγλικὸς σουίτες—ὀνομαστήσαν ἔτσι γιὰτὶ γράφησαν γιὰ κάποιον πλοῦσιον Ἄγγλο—εἶναι ἀκόμη πῶ ἀνεπτυγμένες. Ἡ καθεμιά τους ἀρχίζει ἀπὸ ἕνα πρελοῦντιο, ἡ βέ κουράντα ἢ ἡ σαρομπάντα ἀκολουθοῦνται ἀπὸ μιὰ ντουέμπα, εἶδος παραλλαγῆν ἢ πολεμῶντων ἐπαναλήφτες μὲ καινούρια καὶ ὄρθωσι στολιέσι. Ἄμεσως μετὰ, ὁ Μπάχ ἔγραψε ἕνα καινούριον ἔργον παρόμοιον εἶδους, τὴς *Γερμανικὲς σουίτες*: μὲ ἔδω αἱ φόρμες γίνονται ἀκόμη πῶ πλατειέσι, καὶ ὁ συνθέτης δημιουργεῖ μ' αὐτὰς μιὰ ποῦμα, καινούριους τύπους. Οἱ σουίτες αὐτὲς

μὲς ἔργων τοῦ Μπάχ, ἡ Χρωματικὴ Φαντασία, τὸ Ἰταλικὸ κοντσέρτο, οἱ Βαρσιτσὸν γιὰ τὸν Γκόλντενπεργκ καὶ ἄλλα λαμπρὰ κομμάτια γράφθηκαν σίγουρα γιὰ τὸ κλαβέιν. Τὰ μεγάλα κλαβέιν εἶχαν γενικὰ ἑὸς κλαβί, ποὺ μπορούσαν νὰ συνδυάζονται μεταξύ τους.

Ἀνάμεσα στὶς ὄργανικὲς συνθέσεις τοῦ Μπάχ, ὑπάρχει μία ποῦ ὁ τίτλος τῆς τουλάχιστον εἶναι γνωστός σ' ἄλλους σχεδὸν ὅλους ἀσχολοῦνται κάπως μὲ τὴ μουσικὴ: Τὸ καλοσυγκερασμένον κλαβί. Πόσοι μαθητὲς δὲν καταράστηκαν αὐτὴν τὴ συλλογὴ, ποὺ θεωρεῖται σὰν ἓνα σχολαστικὸ ἔγχειριδίον, ἓνα ὄργανο βασισσαμένης, μὰ ἀπ' τὴν ἄλλη μερὰ πόσοι φοιτημαῖοι καλλιτέχνες ἢ ἑρασιτέχνες δὲν ἀντίλησαν ἀπ' αὐτὸ τὸ ἴδιο βιβλίον βαθεῖς ἀπολαύσεις ἐντέλως ἐκχαριστιεῖς καὶ δὲ ζήτησαν καὶ βρήκαν σ' αὐτὲς τίς συνθέσεις, ὅτι θὰ μπορούσε νὰ ὠφεύει τὴν ψυχὴ πρὸς τὸ ἰδεώδες. Τὸ πρῶτο μέρος τέλειωσε τὸ 1722, τὸ δεύτερο, ἢ μάλλον τὸ πρῶτοντιο κ' σὲ φοβόκες, ποὺ θεωροῦνται σὰ δεύτερο μέρος, τὸ 1744, Ὁ τίτλος τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἀναφέρεται στὴ μελέτῃ ποῦ ἔγινε γιὰ τὸν ἴσο συγκερασμὸ τῶν ἡμιτονίων, ποὺ ἐπιτρέπει νὰ παίξουμε, σ' ἄλλους τοὺς τόνους τῆς κλίμακας. Ὅπως καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες περιοχέις, ὁ Μπάχ δὲν εἶναι πὰ ἓνας πραγματικὸς νεωτεριστὴς, μὰ κι ἐδῶ ἀκόμη, κατάφερε νὰ συνθέσῃ τίς προσπάθειες τῶν προκατόχων του καὶ νὰ κἀμει ἓνα ἔργο ποὺ τὴν τελειότητά του δὲν μποροῦε νὰ τὴ φτῶσει καμιά ἀνάλογη προσπάθεια ὡς σήμερα. Δὲν εἶναι δυνατόν ν' ἀφιερώσῃ κανεῖς σ' αὐτὸ τὸ ἔργο μερικὰ λόγια μανάχα: ὁ πλοῦτος τῶν μορφῶν καὶ τῶν ἰδεῶν κ' ἡ βαθύτητα τοῦ αἰσθημάτων ἔχουν τόσο μεγάλῃ αξία, ὡστὶ δὲν μπορεί νὰ μὴ συμβαλλέμει κανεῖς τοὺς μουσικοὺς νὰ μελετῶν πάντα καὶ νὰ ἐνοσιμελοῦνται αὐτὸ τὸ ἔργο καὶ νὰ τὸ κάμουν, σὰ νὰ λέμει, τὸ μουσικὸ τους *vade mecum*.

Αὐτὲς τίς συνθέσεις μπορούμε νὰ τίς ἀντεκρούσουμε ἀπὸ πολλὰς καὶ πολὺ διαφορετικὲς ἀπόψεις. Ἄλλοι σ' ἀφήσουν ἀέλωις τὴ μουσικὴ καὶ ἐπιδρῶσαι σ' αὐτούς θὰ νιώσουν εὐχαρίστηση ἀκούοντας τὴν ἐξαιρετικὴ κοικιλία ποὺ παρουσιάζουν αὐτεῖς οἱ συλλογέις: θὰ συναρπαστοῦν ἀπὸ τὴ χάρη ἢ τὴ γοητεία ποὺ παρουσιάζουν ὀριζμένα ἀπ' αὐτὰ τὰ κομμάτια ἢ ἀπὸ τὴ δύναμη καὶ τὸ βάθος ἄλλων. Πολλοὶ, ζητώντας νὰ εἰσδύσωνται πὺ βῆσι στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Μπάχ, θὰ προσπαθήσουν νὰ ἐναβροῦν σ' ὀριζμένα μοτίβα, σ' ὀριζμένους μελωδικούς τύπους τὴν ἔκφραση ἰδεῶν καὶ αἰσθημάτων, θὰ ἰδοῦν, μαζὶ μὲ τὸ μουσικολόγο Γκέρντ, τὸ μοτίβο «τῶν στενωγῶν» στὴ φούγκα οἱ σὲ Εὐάσσονα τὸ πρῶτο μέρος, θὰ ἀναγνωρίσουν τὸ μοτίβο τῆς σταύρωσης στὸ θέμα τῆς φούγκας σὲ ντὸ δίκοις Εὐάσσονα, θὰ διαπιστώσουν ἓνα θέμα ποτισμένο ἀπὸ χυνοῦσι καὶ κόπωση στὴ φούγκα οἱ σὲ ὕψει μείζονα τοῦ δεύτερου μέρους τοῦ Καλοσυγκερασμένου κλαβί.

Ἄλλοι, θὰ μελετήσουν λεπτομερῶς τὸ φτιόζιμο καὶ τὴν ἀνάπτυξη

Στὸ «Benedictus» (Εὐλογητὴς) τὸ μέρος τοῦ βιβλίου σὺλο εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὸ ἢ ὀρεισιτάτη ὄρια τῆς κοντράλτο πάνω στὰ λόγια: «Agnus dei» (ὁ Ἄμνος τοῦ Θεοῦ) κτλ. εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν καντάτα τοῦ «Lobet Gott»: μὰ κι ἐδῶ ἐπίσης ἡ προσαρμογὴ ἔγινε μὲ ἐκχωριστὴ τέχνη.

Πρέπει ἀκόμη ν' ἀναφέρουμε μιά ἄλλη σύνθεση τοῦ Μπάχ, σὲ λατινικὸ κείμενο. Εἶναι ὁ ὕμνος πρὸς τὴν Ἁετοκὸ «Magnificat anima mea» (Ἐργαζομένη ἢ ψυχὴ μου). Ἄν καὶ εἶναι πολὺ μὴ σύντομη ἀπὸ τίς ἄλλες εἶναι ὅμως ἐξ ἑσού ἀξιοθαύμαστε. Πιθανότατα γράφτηκε γιὰ τὸν ἱερατερὸν τῶν Χριστουγέννων τοῦ ἔτους 1723.

IV

ΟΡΓΑΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἐπανειλημμένως διαπιστώσαμε τὸν πλοῦτο τῆς ὀρχήστρας τοῦ Μπάχ. Εἶπαμε ἐπίσης μὲ τί τέχνη ἔλαρε νὰ σχετιζέις ὀριζμὲς μὲ τὰ ὄργανα καὶ μὲ τί λεπτὸ γούστο τὰ διάλεγε. Κι ὅμως ὅταν θέλωμε νὰ ἐκτελέσουμε ὀριζμένα ἔργα τοῦ μεγάλου κἀντορα, προσρούουμε σὲ μιά εἰδικὴ φύσεως δυσκολία. Ἐνάς μεγάλος ὀριζμὸς ὀργάνων ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Μπάχ δὲν βριόκουνται σὲ χρῆση σήμερα. Ἡ ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς εἶχε γιὰ συνέπεια τελειοποιήσεις καὶ συχνὰ σημαντικὲς μεταβολέις στὴν κατασκευὴ ὀριζμένων ὀργάνων ἄλλα κἀνιν ὄργανα ἔπασαν σιγά-σιγά σὲ πλήρη ἀχρηστία, μὰς κι ἡ ἀχρησιότητά τους δὲν ἀνταποκρίνεται πῶς στὶς ἀπαιτήσεις τῆς μοντέρνας ὀρχήστρας. Ἐτοὶ φορεῖς-φορεῖς ἀναγκαζώμαστε νὰ καταφεύγουμε σὲ ὄργανα, ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονται πλήρως στὶς προθέσεις τοῦ βασκάλου.

Καὶ πραγματικὰ ἀπὸ τὰ φλάουτα ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖ τὸ πλάγιο φλάουτο, μὰ ἐπίσης καὶ τὸ φλάουτο μὲ ρόμφου (ὄμοιο μὲ τὴ φλογέρα), ποὺ ἀπὸ κείνη ἀκόμη τὴν ἐποχὴ εἶχε ὀρχίσει νὰ πέφτει σ' ἀχρηστία. Τὸ πλάγιο φλάουτο ἔχει ἓνα ἀχο πὺλ λαμπρὸ καὶ εἶναι καταλλήλοτερο γιὰ νὰ ἐκτελέει δεικνυτικὰ γρήγορα μέρη. Μὰ γιὰ τὰ γλυκὰ, ἀνεκροπῶλα καὶ μελαγχολικὰ μέρη ὁ Μπάχ προτιμοῦσε τὸ φλάουτο μὲ ρόμφου. Συναντοῦμε ἐπίσης σὲ μιά του καντάτα ἓνα μεγάλο φλάουτο σὲ σὲ ὄψεσι. Τὸ σπεριμὸ λοιπὸν πλάγιο φλάουτο ἀντικαθιστῶ καὶ τὰ δοῦ. Γιὰ ὀριζμένα ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖ καὶ τὸ φλάουτο πικέλο.

Ὅσο γιὰ τὰ ὄμοια, εἶπαμε πὺς ὁ Μπάχ χρησιμοποιεῖτο, ἐκτεῖς ἀπὸ τὸ συνηθισμένο ὄμοιο καὶ τὸ ὄμοιο ντ' ἄμῶρε, (ὄμοιο τοῦ ἔρωτα) —ὄργανο καινούριον γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη—ποῦ εἶχε θερωῖ καὶ γλυκὸ ἴσχο καὶ τὸ ὄμοιο ντὰ κάτοια (κονηρικτὸ ὄμοιο), ποῦ ἴσαν μιά πάμπτη χαμηλότερο ἀπὸ τὸ συνηθισμένο ὄμοιο. Γιὰ κάμψουν καιρὸ τὸ ὄμοιο ντ' ἄμῶρε εἶχε ἐγκαταλειφθεῖ τελείως μὰ ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια ὀρχισαν

νά ξανακατασκευάζουν όργανα αυτού του είδους. Τό όμποτε ντά κάτσια άντικαταστάθηκε σήμερα μέ τό **κόρ άνγκλκι**.

Τό ζήτημα τών χαλκίνων οργάνων είναι λίγο πώ μπαρβεμένο. Οι τρομπέτες παίζουν σημαντικό ρόλο στό έργα του Μπάχ· δέν τις χρησιμοποιεί μονάχα σάν έστρασιακά όργανα, γιά νά εκφράσει πώ λαμπρά μέ τά χαροδύμενα σουλπίσματα τους τή γιορτασιακή χαρά, άλλα φορές-φορές τους ζητά νά ακορπίσουν τήν άγωνία και τόν τρόμο μέ θρηνώδεις ήχους και μέ τρομερά σουλπίσματα. Τήν έποχή εκείνη δέν ήζεραν παρά μόνο τή συνηθισμένη τρομπέτα, πού, καθώς ήρώμε, είχε άρκετά περιορισμένο αριθμό ήχων· οι χαμηλοί της ήχοι ήχουν δυσάρεστο τέμπρο και οι πολύ ψηφοί είναι δυσεκτέλεστοι. Κι όμως ο Μπάχ έγραφε γιά τήν τρομπέτα μέρη πού απαιτούν πρώτης τάξεως δεξιότητες. Φυσικά τά μέρη αυτά μπορούν νά παχτούν και μέ τις τρομπέτες μέ πιστόν, πού τόσο χρησιμοποιομε σήμερα· μά λόγω της πολύ ψηλής αόζότητας ορισμένων μισών είναι πώ βαλικά νά ήχουμε όργανα πολύ άλαφρά κι έφοδισμένα μέ ειδικό έπιτόμιο.

Τό κορνιό πού συναντούμε στις παρτιτούρες του Μπάχ είναι τό κυνηγετικό κόρνο. Στο ίδιο είδος άνήκει κι ένα όργανο πού ήχει πιά τελέως ήξαφανιστεί και πού ο Μπάχ τό χρησιμοποιήσε μονάχα μία φορά: τό **λίτουου**.

Η οικογένεια τών τρομπανιών άπεκλιέται από τέσσερα όργανα: τρομπά οσπράνο, άλτο, tenóre και πιάστον. Ο Μπάχ τό χρησιμοποιεί γιά νά ύποστηρίξει τις φωνές, προπάντων στό κόρα πού ήχουν χαρακτήρα μπέτο.

Τό τρομπά οσπράνο τό άντικαθιστά κάποτε μέ τό κορνέτο. Τό όργανο αυτό δέν ήταν από μέταλλο, άλλα από ξύλο σκεπασμένο μέ δέρμα. Τό έπιστόμιό του ήταν επίσης από ξύλο σκληρό ή από έλεφαντόδοντο. Ο Μάτεσον λέει πώς ο ήχος του ήταν τραχύς. Ο Μπάχ το ή χρησιμοποιεί συχνά τή μελωδία ενός κοράλ, όταν χρησιμοποιείται σάν **κάντους φίμου**.

Ανάμεσα στό έγχορδο ύπάρχουν επίσης πολλά πού σήμερα δέν χρησιμοποιούνται πιά. Έκτός από τά συνηθισμένα βιολιά, ο Μπάχ χρησιμοποιήσε και τό **βιολίνο πίκολο** στην καντάτα Νο 96 του δίνει, όπως και στό **φλάουτο πίκολο**, ένα μέρος κονταρτάντε.

Επίσης πρέπει ν' αναφέρουμε ίδιαιτέρως δύο όργανα πού άνήκουν στην οικογένεια τών βιολών. Τό πρώτο είναι ή **βιόλα ντ' άμόρε**, πού συχνά ήχουμε τήν εκκαίρια νά τήν αναφέρουμε. Η **βιόλα ντ' άμόρε** ήχει ήξη ή έπί τά κύριες χορδές, κι άλλες τρεις βοηθητικές πού χρησιμοποιουν στό να δυναμώνουν τήν ήχηση τών κυρίων χορδών. Τό όργανο αυτό, μέ τόν εξαιρετικά γλυκό ήχο του, ο Μπάχ τό ζευγαρώνει μέ τή **βιόλα ντά γκάμμα**, πού κι αυτή τή βρίσκουμε νά χρησιμοποιείται έξ ίσου συχνά

σάν όργανο κονταρτάντε, όπως π.χ. στην όρια του κατά Μαιθόσιον Πάθος: «Έλα γλυκέ σταυρέ. Παίξε επίσης σημαντικό ρόλο σ' ένα έργο πού άνήκει στην περιοχή της μουσικής δοματίου, στο έργο Βρανδεμβούργιο κονταίρτε. Έξ άλλου ο Μπάχ έγραφε επίσης τρεις συνάτες γιά βιόλα ντά γκάμμα και κλαβισόν όμπλικινό. Απ' όλα τά ήχοσμένα ή πορμελκίμια όργανα άσφαλός ή βιόλα ντά γκάμμα μάς λείπει προήτερο, γιατί δέ μπορούν νά τήν αντικαταστήσουν ούτε ή άλτο ούτε τό βιολοντσέλο, επειδή ο ήχος τους είναι πολύ διαφορετικός. Έπί πλέον είναι αδύνατο νά παίξουνται στό όργανο αυτά συγχωρδές πού είναι γραμμένες γιά βιόλα ντά γκάμμα.

Τό **βιολόνε**, πρόγονος κάπως πρωτόγονος του κονταρμπάσο, άνήκει επίσης στην οικογένεια τών βιολών.

Ο Μπάχ χρησιμοποιήσε επίσης και τό βιολοντσέλο· επίσης χρησιμοποιεί κάποτε και τό **βιολοντσέλο πίκολο**, σάν όργανο κονταρτάντε. Τό όργανο αυτό ήταν κεντριμένο μά άκταβα χαμηλότερα από τό βιολί κι ο ήχος του ήταν δαυγησ και λίγο δυσάρεστος.

Ένα όργανο πού, έπι τρεις σχεδόν αιώνας, ήχει πολύ μεγάλη διάδοση και πού τώρα τελευταία προσπαθούν νά τό κάμουν ν' αναβίσει, είναι τό λαούτο. Στην άρχή του 18ου αιώνα ήξακολουθούσε άκόμη νά είναι πολύ διαδομένο· τό χρησιμοποιούσαν χει μονάχα γιά μουσική δοματίου άλλα και στην άρχήστρα. Κι ο Μπάχ δέν παράλειψε νά τό χρησιμοποιήσει. Είδαμε πώς στη **Νεκρή Ωδή** τό λαούτο ένώνουται μέ τ' άλλα όργανα γιά νά μιμηθούν τόν ήχο της κομπάνας. Ένα όριόχο του κατά Ίωάννην Πάθος συνοδεύεται από λαούτο. Τέλος ο Μπάχ έγραφε τρεις **Παρτίτες** γιά τ' όργανο αυτό.

Όταν δέν άπρεχε κανένας καλός λαούταστής ήπειαν τό μέρος του λαούτου στό κλαβισόν. Ο ρόλος αυτού του οργάνου (του κλαβισόν) ήταν πολύ πολόπλοκος. Σάν όργανο γιά σόλο, μοραζόταν, τήν έποχή εκείνη, μέ τό κλαβικόντ τήν εύνοια του καινού και τών καλλιτεχνών. Ο ήχος του κλαβικόντ ήταν εύχάριτος, μά λίγο αδύνατος· ο Φίλιπ Έμμάνουελ Μπάχ τό προτιμούσε, μέχρις ενός σημείου, από τό κλαβισόν γιαν σ' αυτό μπορούσε νά κρατήσει καλύτερα ο ήχος και νά ήκτελείται ένα ώραίο βιμπράτο. Η κατασκευή του κλαβικόντ ήπέρτερε επίσης τή βελμιμία αλόμειωση της έντασης του ήχου. Έτσι ο Φίλιπ—Εμμάνουελ Μπάχ συνιστούσε τή χρήση αυτού του οργάνου γιά τήν άπόκτηση μιας φροντισμένης εκτέλεσης, ένώ τό κλαβισόν ήπρεπε νά χρησιμοποιείται γιά τό δυναμίμα τών δακτυλων. Φαίνεται πώς κι ο Ίωάννης—Σεβαστιανός Μπάχ άρχισε νά γράφει γιά τό βλαβικόντ τις δύο συλλογές του: «Τό **καλοσυγκερασμένο κλαβισόν**». Ο ήχος του κλαβισόν ήταν λίγο ξερός κι ήχει μικρή διάρκεια, ήταν όμως άρκετά ισχυρός και ταίριαζε σέ συνθέσει πού απαιτούσαν μεγάλη δεξιότητα. Ένας άρκετά μεγάλος άριθ-

ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΚΑΙ ΒΑΓΝΕΡΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ ΔΡΑΜΑ

(Συνέχεια από το προηγούμενο και τέλος)

Στην Ιστορία του μουσικού δράματος της Δύσης το βαγνερικό λυρικό δράμα αποτελεί ένα ακόμη πείραμα πλάι στα πειράματα των Φλωρεντινών της 'Αναγέννησης, του Λούλλου και του Ρωμό, του Γκλουκ και τώσων άλλων για την πραγματοποίηση του ιδεώδους της αρχαίας τραγωδίας. Παρ' όλα αυτά τα επίμονα πειράματα κανένα πραγματικό λυρικό δράμα, με την έννοια που έδωσαν σ' αυτόν τον όρο οι κατά καιρούς πειραματιστές, δεν αποκρυσταλλώθηκε και σαν μόνο αποτέλεσμα τώσων προσπαθειών ήταν να δημιουργηθούν διάφορες μορφές μουσικών δραμάτων λίγο ή πολύ συμβατικές που δεν μπορούσαν να θεωρηθούν ως δράματα αλλά ως μουσικά έργα μεγάλων δασκάλων όπου χρησιμοποιούνται ο λόγος και η σκηνηκή αναβίβαση σαν άπλά βοηθήματα. 'Ανάμεσα στις μορφές που έλαβε το μουσικό δικαίο δράμα ξεχωρίζουν τρείς πιο χαρακτηριστικές, το μελόδραμα των Ναπολιτάνων, η γαλλική όπερα—μαπαλέττο και το γερμανικό συμφωνικό δράμα του Βάγνερ. Ποιά από τις τρείς αυτές μορφές επέλεξε τουλάχιστον περισσότερο προς τα αρχαία πρότυπα από την άποψη της αρχιτεκτονικής και ποιά ήταν η προσφορά του Βάγνερ πάνω στο πρόβλημα της σύζευξης της μουσικής με το λόγο στά πλαίσια του δράματος;

Το Ιταλικό μελόδραμα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ένα σύνολο αόριτων μελωδικών κομματιών που συνδέονται μεταξύ τους με ρεσιτατίβα και με μία δραματική πλοκή ώστε να υπάρχει ένα είδος συνοχής. Τόσο όμως η πλοκή όσο και τα ρεσιτατίβα καθώς και η σκηνηκή αναβίβαση δεν είναι παρά βοηθήματα. Το κύριο σώμα του Ιταλικού μελοδράματος το αποτελούν τα μελωδικά μέρη, οι άριες, τα ντουέτα κλπ. στα όποια ο λόγος θυσιάζεται για να προβληθεί μία άραία ή τουλάχιστον ευχάριστη μελωδική γραμμή όταν κι εκείνη δεν θυσιάζεται για να επιδειχθούν την δεξιότητά τους οι τραγουδιστές.

'Η γαλλική όπερα—μαπαλέττο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σαν ένα σύνολο από χορευτικά και δραματικά μέρη συνταγισμένα με μουσική φόρμας ουσίας και συνδεδεμένα μεταξύ τους με ρεσιτατίβα και άριες κλπ. και με μία συμβατική πλοκή που δικαιολογεί κάθε τόσο την εμφάνιση του μαπαλέττο. "Αν και οι Γάλλοι μουσουργοί έδωσαν μεγάλη σημασία στο ρεσιτατίβο το κύριο σώμα του μουσικού τους δράματος το αποτελούσαν τα χρευτικά και θεαματικά μέρη.

Το βαγνερικό δράμα ανήκει ουσιαστικά στην συμφωνική μουσική. Παρ' όλο που ο Βάγνερ απέδωσε πρωταρχική σημασία στο λόγο, δεν κατώρθωσε με την συμφωνική μουσική του παρά να τον πνίξει και να τον υποβιβάσει στο ρόλο του άπλου έρμηνευτή μιας πολυδαίδαλης μουσικής.

'Υπάρχει όμως και μία άλλη μορφή που αναφέρεται σε προηγούμενο σημείωμα, μία μορφή που δεν κατώρθωσε να αποκρυσταλλωθεί στο σοβαρό μουσικό

δράμα. Είναι το μουσικό δράμα στο όποιον χρησιμοποιείται στη θέση του ρεσιτατίβου *secco* των Ιταλών ή άπλη όμιλία κατά το παράδειγμα της κομικής όπερας, ενώ συγχρόνως στη θέση της μελωδικής μορφής αναπτύσσονται μέρη άλλων συμφωνικών. 'Η τάση αυτή που συμπίπτει με την ανάπτυξη της κλασικής συμφωνίας φαίνεται να πλησιάζει το μουσικό δράμα περισσότερο προς τη μορφή της αρχαίας τραγωδίας στην όποια επίσης τα μουσικά μέρη συνδέονται με μέρη όπου ο λόγος είναι γυμνός. 'Υπάρχει όμως μία βασική διαφορά μεταξύ μίας αρχαίας τραγωδίας και ενός τέτοιου μουσικού δράματος όπως είναι το Φιντέλιο του Μπετόβεν και ο 'Ελεθερος Σκοπευτής του Βέμπερ. Δέν είναι μόνο ότι τα λιμπρέττα τους είναι άσημαντα από την άποψη της λογοτεχνικής αξίας. Είναι κυρίως το γεγονός ότι σ' αυτά τα μουσικά δράματα τα μουσικά μέρη και οι διάλογοι έναλλάσσονται χωρίς καμιά ένγνια αρχιτεκτονικής. 'Η μουσική διακόπτεται όποτε τόχη, όταν συμβαίνει ένα μέρος να μην επιδέχεται να έκφραστη μουσικά. Δέν συμβαίνει το ίδιο σε μία τραγωδία. 'Εκεί τα μουσικά μέρη και τα μέρη όπου ο λόγος είναι γυμνός είναι τοποθετημένα στο όλο έργο σύμφωνα με μία κλασική αρχιτεκτονική που θα μπορούσε να καθοριστεί έτσι :

Πρόλογος :	Λόγος
Πάροδος χορού :	{ Λόγος Μουσική "Ορχησής
A' Έπεισόδιο :	Λόγος
A' Στάσιμο (Χορός)	{ Λόγος Μουσική "Ορχησής
B' Έπεισόδιο :	Λόγος
B' Στάσιμο (Χορός)	{ Λόγος Μουσική "Ορχησής
Γ' Έπεισόδιο :	Λόγος
Γ' Στάσιμο (Χορός)	{ Λόγος Μουσική "Ορχησής
"Εξοδος :	{ Λόγος Χορός { Λόγος Μουσική "Ορχησής

'Η μορφή αυτή μπορούσε να όποστη ώριμμένες παραλλαγές. Μπορούσαν τα έπεισόδια και τα ακολουθούθνα στάσιμα να είναι περισσότερα ή να παρεμβληθούν μέσα στα έπεισόδια μέρη μουσικά (έπεισοδιακά χορικά, από σκηνης μέλη, άμοιβαία μέλη όποκριτών και χοροδ, θρήνοι, κομμός, παρακαταλογή). 'Υπήρχε όμως πάντα η ένγνια της αρχιτεκτονικής. 'Η μουσική

ή οποία ήταν επίσης λόγος μελοποιημένος έχρησιμοποείται μόνο στα στατικά μέρη του δράματος εκεί όπου είτε ο χορός είτε οι τραγικοί ήρωες εξέφραζαν τα συνασθημάτα τους. Στα μέρη όμως όπου υπήρχε δραματική κίνηση το τραγούδι δεν είχε καμιά θέση και ο διάλογος άπαγγέλλονταν.

Πρέπει ακόμα να σημειώσουμε ότι η τραγωδία άναπτυσσόταν ο' ένα κλίμα τελείως διαφορετικό από το κλίμα ενός δυτικού δράματος. 'Η ποιητική άτμόσφαιρα της τραγωδίας επέβαλλε να άπαγγέλλονται οι διάλογοι στα επεισόδια και όχι να λώνγωνα ρεαλιστικά όπως ο' ένα νεώτερο δράμα και ή άπαγγελία μπορεί να δοθη με το τραγούδι όταν μάλιστα είναι αυτό γυμνό από κάθε συμφωνικό φόρτο ώστε να υπάρχει έτοι άπόλυτη όμοιογένεια. Άντιθέτως ο ρεαλιστικός διάλογος ενός νεώτερου δράματος, όπως είναι και ο διάλογος του Φιντέλιο και του 'Ελευθερου Σκαπευτή, έρχεται σε χτυπητή αντίθεση με τη μουσική και άκόμη περισσότερο με τη συμφωνική μουσική. Δύο στοιχεία ζένα και μάλιστα αντίθετα το ένα προς το άλλο έναλλάσσονται χωρίς μάλιστα καμιά έγνοια άρχιτεκτονικής και μοιραία δημιουργείται ένα σύνολο χωρίς καμιά ένότητα. Αύτη άκριβώς ή αντίθεση μεταξύ διαλόγου και μουσικών μερών του δράματος υπήρχε ή κυριώτερος λόγος για τόν όποιον ή μορφή αύτη του μουσικού δράματος, άν και είναι ή μόνη που έπιτρέπει να άναπτυχθώ άβίαστα το δράμα χωρίς να έπιβραδύνεται ο ρυθμός στή. δραματικά μέρη, δεν καθιερώθηκε τελικά στο σοβαρό μουσικό δράμα άλλα παρέμεινε μόνο στο έλαφρό μουσικό δράμα και τελικά στην όπερέτα. Για τόν ίδιο λόγο ο Βάγνερ, άν και θαύμαζε τόν 'Ελευθερο Σκαπευτή του Βέμπερ δεν άκολουθήσε έν τούτοις την τάση αύτη του γεράνικου μουσικού δράματος—και φαίνεται μάλιστα σαν να μη την έπρόσεξε—και προτίμησε να ξαναγορηση στην όπερα που τραγουδιόταν από την άρχή έως το τέλος. Τήν όμοιογένεια που έκρινε άπαραίτητη προτίμησε να την έτύχη με τη συμφωνική μουσική και το συνεχές τραγούδι εις βάρος του λόγου και του δράματος.

Κρατώντας έτσι ο Βάγνερ το μουσικό στοιχείο από την άρχή έως το τέλος του δράματος συνέχισε μία παράδοση που διατηρήθηκε σχεδόν πάντα στην Δύση από τότε που έμφανίστηκαν οι πρόδρομοι του μουσικού δράματος, δηλαδή οι Ιερές Άναπαράστασεις, πριν άκόμη εισβάλλη το πνεύμα της Άναγέννησης. Σχετικά με τις Ιερές αυτές άναπαράστασεις τις *Sacre Rappresentazioni*, ο Ρομαίν Ρολλάν λέγει: «Τό θέμα αυτό δεν ήταν παρά μία πολυτελής παντομία σχεδόν χωρίς λόγια. Άλλά ο ρόλος της μουσικής ήταν κι ένας πολύ μεγάλος... Έτσι τα βυθ οσάυωδη στοιχεία αύτης της πρωτόγονης παράστασης ήταν ή δράση (μυμική) και ή μουσική. Τό στοιχείο που λείπει άκόμη είναι ο λόγος. 'Η μουσική, στο θέατρο, είναι προγενέστερη του λόγου».

Προφανώς, λώνοντας αυτά ο Ρομαίν Ρολλάν έννοεί τό δυτικό θέατρο και δεν έχει όπ' όψει του τό έλληνικό θέατρο και την προϊστορία του. Γιατί ούτε συνέθη κάτι παρόμοιο στόν εθιόραβμο, τόν σύρρομο της έλληνικής τραγωδίας, ούτε μπορούσε να συμβή ο' ένα λαό του όποιου ή πίστη στο λόγο χαρακτηρίζει κάθε πνευματική και καλλιτεχνική έκδήλωσή του. Τά

λόγια αυτά όμως χαρακτηρίζουν μία αντίληψη έκ διαμέτρου αντίθετη προς την έλληνική, αντίληψη που έμεινε πάντα ζστα και ύπολανθάνουσα, άκόμη και όταν έβδινονταν κατά καιρούς οι γνωστοί όρκοι πίστωσης στο λόγο.

'Η άρχαία έλληνική τραγωδία όπως διασώθηκε δεν ήταν παρά ένα λογοχητικό έργο κι όμως είχε άποφασιστική έπίδραση τόσο στην εξέλιξη του μουσικού δράματος της Δύσης όσο και στην εξέλιξη κι αύτης ή κόμη της δυτικής μουσικής έν γένει. Κατά πόσον έπέδρασε εύεργετικά τό έλληνικό πνεύμα ή κατά πόσον άλλωισε και έβλαψε το γνήσιο δυτικό πνεύμα, αυτό είναι ένα θέμα πάνω στο όποιο δεν είμαστε έμεις οι "Έλληνες άρμόδιοι ν' άποφαναθώμε. Και άν υπάρχουν πολλοί που βρίσκουν ότι τό έλληνικό πνεύμα έβγαλε το δυτικό πολιτισμό από ένα άδιέξοδο και έγονιμοποίησε και καθήλωσε όποιες προσπάθειες, υπάρχουν έν τούτοις πολλοί νοσταλγοί του λεγομένου μεσαιωνικού πνεύματος, που βρίσκουν πώς ή Άναγέννηση δεν ήταν στην πραγματικότητα παρά ένα παραστράτημα με καταστρεπτικές συνέπειες για τόν Δυτικό πολιτισμό. Άνάμεσα στούς τελευταίους είναι και ο σοφός μουσοουργός Βενσάν ντ' Έντό που βρίσκει ότι ή Άναγέννηση είχε καταστρεπτικά άποτελέσματα, ίσως στή μουσική και για ένα διάστημα τουλάχιστο έφερε τό χάος και την άναρχία. Τήν ίδια περίπου άποψη όποστηρίζει και ο Ιστορικός της μουσικής *Combarieu* όταν εξετάζει την έπίδραση της άρχαίας τραγωδίας πάνω στή μουσική τόν καιρό της Άναγέννησης: «Συγκρινόμενες με τά κέρθη λέγει, ο ζημίες που προκάλεσε τό σύστημα τών Φλωρεντινών ήταν από καθαράς μουσική άποψη καταστρεπτικές. Και επειδή αυτές οι ζημίες δεν όφειλονταν σε άτομικές αδυναμίες, επειδή είναι μία σχεδόν άναγκαία συνέπεια του είδους της όπερας και γι' αυτό τό λόγο έμειωσαν και παραστράτησαν την Ιταλική τέχνη έπί τρεις αιώνες, γι' αυτό τό συμπέρασμα είναι έλάχισια ένδοξό για τό λυρικό δράμα».

Τό συμπέρασμα του *Combarieu* μπορεί να είναι μία καταβίχη της όπερας έν γένει, και ο' αυτό θα βρη πάρα πολλούς να συμφωνούν μαζί του. 'Η καταβίχη όμως αύτη δεν μπορεί να άφορά την άρχαία τραγωδία ως λυρικό δράμα. Άν άπέτευαν οι Φλωρεντινοί και οι έπίγονοί τους και περισσότερο από όλους ο Βάγνερ, αυτό δεν όφειλεται σε καμιά άτέλεια του προτύπου άλλα στο γεγονός ότι ούτε είδαν αυτό τό πρότυπο όπως πραγματικάς ήταν ούτε άρέκτοηκαν στή λιτά μέσα που δέχονταν οι άρχαίοι τραγικοί για να πλάσουν τά έργα τους. Οι γενικότερες όμως συνέπειες πάνω στή μουσική, παρ' όλη τή σφαλερή αντίληψη της άρχαίας μετρικής που ώδήγησε στην τετράγωνη φράση και παρ' όλη τή σφαλερή αντίληψη της τονικότητας που ώδήγησε στην κυριαρχία του μείζονα και έλάσσονα τρόπου όχι μόνο δεν ήταν καταστρεπτικές για τή μουσική άλλα συνέτεσαν ώστε να βγη ή μουσική από τό άδιέξοδο της ύπερφορτωμένης αντιστικτικής πολυφωνίας και να ξαναβρη ή μελωδία τή θέση που της άνήκει.

Σ' έμάς τους "Έλληνες που ξεκινήσαμε μια και φτιάξαμε ένα νέο έλληνικό πολιτισμό και μία νέα έλ-

ληνική τέχνη έχοντας πίσω μας το κενό των αιώνων της δουλείας, αιώνων κατά τους οποίους η Δύση με το τιμημα της καταστροφής μας γνώριζε την πιο λαμπρή της άκμη, τα επιτεύγματα της Δύσης μας είναι απαραίτητα για ένα νέο ξεκίνημα ώστε να συμπληρωσώμεν τα κενά, εκεί όπου πράγματι υπάρχουν κενά, έχοντας πάντα την έγνοια ν' αφομοιώνουμε τους θανεισμούς μας ή να τους αφινώμε, έφ' όσον μας είναι αδύνατο να τους αφομοιώσωμε με τη δική μας νοστροπία και τη δική μας ψυχσοσύνθεση. Και σχετικά με τη μουσική, την απόλυτη μουσική, μας είναι αδύνατο να άνοησώμεν τα θαύματα επιτεύγματος της Δύσης και είμαστε ύποχρωμένοι, άν και έφ' όσον νοιώθωμε την ανάγκη να φτιάξωμε απόλυτη μουσική, να ξεκινήσωμε από τα δυτικά πρότυπα, αφού καμιά μορφή απόλυτης μουσικής δεν μας κληροδότησαν οι παλαιότεροι πολιτισμοί μας. Είμαστε ύποχρωμένοι να αφομοιώσωμε το αρμονικό και πολυφωνικό σύστημα της Δύσης, να χρησιμοποιήσωμε τα τελειότατα μουσικά όργανα της και να λάβωμε ως υπόδειγματα τη φούλλα, τη σούτα, τη συνάτα ή συμφωνία, την παραλλαγή, έχοντας μόνο την έγνοια να μη παίρνωμε ως πρότυπα τα έργα της παρακμής. Όταν όμως θέλωμε να φτιάξωμε λυρικό δράμα, είναι παράλογο να ξεκινάμε από πρότυπα άποτυχημένα άν τα κρίνωμε ως λυρικά δράματα, από πρότυπα που δεν είναι καν πρότυπα αφού οι ίδιοι οι δημιουργοί τους είχαν ως πρότυπο την αρχαία ελληνική τραγωδία. Οι προσπάθειες των δημιουργών του δυτικού μουσικού δράματος, προσπάθειες έπιμονες και αξιοσεβαστες που συνεχίζονται επί τέσσερους αιώνες έως τώρα χωρίς τίποτε να δείχνει πως θα σταματήσουν, παρουσιάζουν για μας ένα ενδιαφέρον κατά τοιο: ότι μας δείχνουν τι δεν πρέπει να κάνωμε για να φτιάξωμε λυρικό δράμα και ποιά μουσική δεν πρέπει να πλάσωμε για να την προσαρμόσωμε στο δράμα.

Πρότυπο για το λυρικό μας δράμα δεν μπορεί να είναι παρά το αίαντο πρότυπο κάθε λυρικού δράματος και κάθε δράματος, ή αρχαία μας τραγωδία, ένα είδος τέχνης που δημιουργήθηκε και ένθισε σ' αυτή τη γη και που παρ' όλου του αιώνος που μας χωρίζουν από την έποχή της άκμης του παραμείνει στέρεο και ζωντανό. Όταν άλλοι λαοί με καθιερωμένες δικές τους

άζιες επανέρχονται κάθε τόσο σ' αυτή τη γη για να αναζητήσουν τα ιδεώδη πρότυπα ή για να αναθεωρήσουν, είναι παραλογισμός να αναζητούμε έμεις τα πρότυπα μας έξω όταν τα έχωμε δικά μας. Βέβαια, σχετικά με την αρχαία τραγωδία υπάρχει το γνωστό έπιχείρημα ότι δεν ξέρωμε τίποτε για τη μουσική της. Δεν ήξεραν όμως περισσότερα από μας οι Φλωρεντινοί μουσουργοί της Αναγέννησης, ο Γκλουκ, ο Βάγνερ και τόσο άλλοι και όμως την τραγωδία έλαβαν ως υπόδειγμα. Και πρέπει να σημειώσωμε ότι η μουσική της αρχαίας τραγωδίας δεν μας είναι τόσο άγνωστη όσο συνήθως πιστεύεται και ακόμη λιγότερο άγνωστη μας είναι η μορφή της.

Οι προσπάθειες που θα γίνονταν για τη δημιουργία ενός νεοελληνικού λυρικού δράματος πάνω στα αρχαία πρότυπα, όπως και οι προσπάθειες για να πλάσωμε τη μουσική στα μέρη των τραγωδιών όπου η μουσική είναι απαραίτητη, ίσως να μην είχε ως μόνη συνέπεια να δημιουργήσουν την νεοληνική μορφή του λυρικού δράματος και να συμβάλουν στην άρτιότερη αναβίβαση των αρχαίων τραγωδιών άλλα και να βγάλουν τη μουσική από το άδιέοδο στο οποίο βρίσκεται σήμερα. Η έπιβραση της αρχαίας τραγωδίας δια του λυρικού δράματος πάνω στη μορφή της μουσικής ακόμη και της απόλυτης μουσικής της Δύσης, ήταν τόσο άποφασιστική στην Αναγέννηση ώστε να πέσει με μιάς κάτω ολα εκείνο το άγνώδες και πολύπλοκο οικοδόμημα της αντίστικτικής πολυφωνίας χωρίς ποτέ ύστερα να κατορθώσει να αναστυλώη έτσι όπως ήταν άλλοτε. Τότε επίσης η μουσική βρισκόταν μπρος σ' ένα άδιέοδο, αλλά με το ιδεώδες της αρχαίας τραγωδίας καθάρως και να βγη από αυτό το άδιέοδο και να μηη στο δρόμο της πιο θαυμαστής άκμης της. Το άδιέοδο που άντιμετωπίζεις τώρα η μουσική έχοντας πίσω της το χάος είναι αφάνταστα πιο άγνώδες. Δεν πρόκειται να βγωμε από αυτό με νέους πειραματισμούς αφού οι πειρατισμοί στάθηκαν η κυριώτερη αίτια της δημιουργίας αυτού του άδιέοδου. Μόνο άν επανέλθωμε σε αιώνιες άζιες μπορούμε να προχωρήσωμε σταθερά. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου η έπιστροφή είναι πρόσδος όταν πρόκειται να ξαναβρωμε ένα χαμένο μονοπάτι. Αυτή την έννοια μας είχε και η έπιστροφή στο ιδεώδες και στα λοιπά μέσα έκφρασης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ—ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗ ΛΩΖΑΝΗ

Όπως σε όλα τα μέρη του κόσμου, έτσι και στη Λωζάνη, το καλοκαίρι είναι έποχή νεκρή για την τέχνη. Κατά όμως, στα μέσα Ιουλίου μου δόθηκε η ευκαιρία ν' άπολασώ εκεί μια μουσική γιορτή μοναδική στο είδος της.

Η άγγελία της έγινε με τρόπο εύθωμο. Μιά μέρα, οι ήσυχoi δρόμοι της γραφικής Έλβετικής πολιτείας αντίλαλσαν από χαρούμενη μουσική. Ο κόσμος μαζεύθηκε, όπως ήταν φυσικό. Από μακριά, φάνηκαν κάτι παράξενα φέρια που άνέμιζαν. Κι όταν πλησίασαν, είδαμε πως πρόκειται για ανθρώπινα όντα. Ήταν οι «Εύθωμοι Ζιλ» «Les Joyeux Gilles» από τις Βρυξέλλες, που είχαν έλθει να λάβουν μέρος στις θερινές γιορτές της Λωζάνης, κι έκαναν μιά προκαταρκτική έπίδειξη στους δρόμους. Ντυμένοι με φανταχτερά ρού-

χα, φορούσαν κάτι πελώρια φτερά στρουθοκαμήλου στο κεφάλι, και χόρευαν στο δρόμο, στριφογυρίζοντας. Κάθε τόσο έβγαζαν από τις τσέπες τους πορτοκάλια και πετούσαν στον κόσμο. Και χαίρονταν όλοι, μικροί και μεγάλοι.

Κεντημένοι από την περιέργεια πήγαμε κι έμεις το βράδυ στην πλατεία του πάρκου Μπουμπόν, όπου δινόνταν η γιορτή. Κι ενώ είχαμε πλεί με την άνωπόωση άπλως να διασκεδάσωμε, μας παρουσιάστηκε αναπάντεχα μιά άληθινή μουσική απόλαυση. Κι όχι μόνον αυτό, αλλά μας δόθηκε η ευκαιρία να σκεφτούμε πράγματα που δεν τα είχαμε σκεφθή.

«Διεθνές φεστιβάλ φοκλόρ» όνομάζουν αυτή τη γιορτή τους ο Λωζανέζοι. Δίδεται στο ύπαιθρο, με πλαίσιο τα πελώρια δέντρα του πάρκου, και πιο μα-

κρυά τις κορφές των "Άλπεων, που διαγράφονται γκριζες σ' έναν όριζοντα βαθυγάλανο. "Απ' όλα τα μέρη μαζεύονται για να γιορτάσουν. "Ένα είδος μουσικής άμφικτυονίας, όπου την προετοιμασία θέσει κατέχουν έλβετικο τραγούδια κι έλβετικοί χοροί.

Παιδάκια ντυμένα με τοπικές ένδυμασιές απ' όλα τα μέρη της 'Ελβετίας, τραγουδούν και χορεύουν. "Η όρχηστρα, πολύ καλά γυμνασμένη, εκτελεί στα ενδιάμεσα ως επί το πλείστον έλβετική μουσική. Τα τραγούδια είναι διαφόρων ειδών: Λυπηρά, νοσταλγικά, παιγνιδάρικα, πειρακτικά. Κι οι χοροί, άλλοι οσοβαροί, επίσημοι, κι άλλοι εύθυμοι σαν παιγνίδια. "Ερχονται έπειτα ζευγάρια 'Ελβετών με τοπικές πάλι ένδυμασιές. Φοδότες πλατειές και ψάφες ριγμένες στους ώμους. "Έπειτα έρχονται οι Γάλλοι, που εκτελούν με αφάνταστη δεξιοτεχνία των ποδιών, γρήγορους ζωηρούς χορούς της 'Ωβέρνης. Περίφημα γυμνασμένοι, τέλειοι στο είδος τους άποσπών τα πιο ένθουσιώδη χειροκροτήματα. "Έπειτα έρχονται Κορσικανοί, έντρες με πολύχρωμα ροδα, και γυναικές με φορέματα και μαντήλια καταμαυρά. Τα τραγούδια τους, βαρειά και κάπως άγρια, έχουν μία παράξενη γοητεία. "Έπειτα, κάτι που μάς κάνει ιν' ανατριχιάζουμε από συγκίνηση έμάς τους "Έλληνες. "Ερχονται 'Ελληνόποδοι, όφρανα που άνατρεφονται στην άποικια Πεσταλότι. "Ελαφαν Πιλιτική πρόσκληση κι' ήλθαν μ' επί κεφαλής τον κ. Πολίτη, γιό του άειμνηστου Φώτου Πολίτη, να σκορπίσουν τον ήλεκτρισμό της έλληνικής λεβεντιάς εδώ στα έλβετικά βουνά. Ντυμένα με στολές 'Αμαλίας τα κορίτσια, τ' άγούρια δυστυχώς φορούσαν τα συνηθισμένα τους ροδα έπειδή ή πρόσκληση έφθασε άργά και δέν όπρηξε καιρός να προμηθευθούν φουσανέλλες. Πάντασ τα παιδάκια αυτά, με τα άγνά συμπαιθικά πρόσωπα χειροκροτήθημα με τον πιο άδολο ένθουσιισμό καθός τραγουδούσαν και χόρευαν τον "Υμνο του Πινδάρου, τον Καλαματιανό, τη Γερρακία, τη Σαμιάτσια, τον Τσαμικό, ένα Δωδεκανηριακό χορό, τό τσοπανόπουλο, και τον Πεντοζάλη.

Πρέπει να ζήση κανείς στο έξωτερικό για να καταλάβη τη συγκίνηση πούφερε στους λίγους "Ελληνες που βρέθησαν εκεί, αυτή ή ανέλιπτη εμφάνιση των "Ελληνοπαίδων στη γιορτή αυτή. Και όθπρεπε να βρίσκονται εκεί παλλοί, πάρα πολλοί "Ελληνες για ν' άκούσουν τα τραγούδια μας και να ίδουν τους χορούς μας, άνάμεσα στους ξένους χορούς και στα ξένα τραγούδια. Δέν υπάρχει άμφιβολία πως ή δική μας λαϊκή μουσική κι οι λαϊκοί μας χοροί είναι από τους όραιότερους που μόρθε κανείς να συναντήση. "Αν και ό συναγωνισμός ήταν σκληρός, έπειδή οι άλλες αντιπροσωπεΐες άνηκαν σε όργανωσιές έπίσημες και καλά γυμνασμένες, ένώ τα δικά μας ήταν παιδάκια που έμαθαν να τραγουδούν και να χορεύουν χάρις στον άγνό ένθουσιισμό του κ. Πολίτη και των άξιων βοηθών του, έν τουτόσι ή εμφάνιση της 'Ελλάδος ήταν άξιοπρητής και συγκινητική. "Η γιορτή έκλεισε με τους «Εύθυμους Ζιλ» του Βελγίου, που χόρευαν τους κομωκούς χορούς και σκόρπισαν τα πορτοκάλλια τους στον κόσμο.

Σ' αυτό τον τόπο όπου δέν υπάρχει έλλειψη ιδεών, άλλα μάλλον έλλειψη όργανώσεως και πρακτικού πνεύματος, θα ήταν ίσως ούτοπία να ρίξη κανείς μία καινοόργια ιδέα. Κι όμως ή ιδέα αυτή είναι τόσο δελεαστική, που δέν άνθίσταται στον πειρασμό να την έκφράσώ:

Δέν θα μπορούσε να γίνη κάτι ανάλογο κι εδώ; Τήν άνοίξη π. χ. που μοσχοβολάει ό τόπος από τό χαμομήλι, κι από τις πασχαλιές, δέ θα μπορούσε να γινόνταν, κάπου κοντά στην 'Αθήνα, μία ύπαιθρια φολκλορική γιορτή; "Ας ήταν ξανοιχτούμε σε προσκλησιές ξένων τα πρώτα χρόνια, για πολλούς και διαφόρους λόγους. "Ο κυριότερος είναι για νά έτοιμαστούμε καλά, και να μπορέσουμε να δεχτούμε με άξιοπρέπεια τους ξένους όταν θ' άρχίσουν να έρχονται. "Η άρχη να γίνη με πανελληνίους συγκεντρώσεις. Να στολαού άπό νωρίς — άπό τώρα άν είναι δυνατόν — προσκλήσεις σε όλα τα έπαρχιακά μουσικά σωματεΐα, στις χορωδιές, και στα κέντρα όπου καλλιεργείται ό έθνικός χορός. Να είσοποιηθούν για νά έτοιμαστούν ως την άνοίξη. Αυτό που κάνει τό Λύκειο των "Ελληνίδων, και διασώζει τις έθνικές ένδυμασιές και τους έθνικούς χορούς, να παρακινήθουν να τό κάνουν οι ίδιοι οι χωρικοί στον τόπο τους. Και μία φορά τό χρόνο να ξεκινούνε και νάρχονται στην 'Αθήνα για δύο-τρεις ήμέρες, να μάς δείχνουν την τέχνη τους, και ν' άγωνίζονται έναν εύγονικό άγώνα, τούς όμιλους θά φανή καλύτερος. Να έλθουν από την 'Ατική, από τη Θεσσαλία, από την "Ηπειρο, από τη Μακεδονία, από τη Θράκη, από την Πελοπόννησο, κι από τα νησιά μας. Μόνο φυσικά, να τους τονιστή, ότι δέν ένδιαφέρει να παρουσιάσουν ούτε άμανεδες, ούτε ρεμπέτικα, άλλα γνήσια λαϊκά τραγούδια, κι άνόθευτος λαϊκούς χορούς. Χρειάζεται όμως προπόνηση γι' αυτό κι ένας τέτοιος σκοπός, σίγουρα θ' άποσπάση μερικούς νέους από τα αίώνια καφενεΐα, και μερικές κοπέλλες από τό κουστομολό κοντά στη βρύση.

Τό ζήτημα είναι βέβαια πολύπλοκο. Δέν φθάνει ό ένθουσιασμός. Χρειάζεται πρώτα - πρώτα ό άνθρωπος που θ' αναλάβη τη γενική όργάνωση. "Έπειτα, στα διάφορα μέρη, ό ένθουσιώδης άνθρωπος που θα συγκεντρώση τό έμφυχο και τό ψυχο υλικό, που όδηχ τό κύρος και τη δύναμη να επιβάλλη κάποιον ρυθμό και στην έργασία και στην εμφάνιση. Και τό δυσκολότερο είναι ότι όλα αυτά πρέπει να γίνουσι χωρίς πόρους με μόνο κίνητρο την αγάπη και τον ένθουσιισμό. Οι πόροι θα χρειαστούν στο τέλος για τό ταξίδι, και για τις εμφάνισεις. "Έπειτα κι όταν άκόμα θα είναι όλα έτοιμα, χρειάζεται κι ή ανάλογη διαφήμιση για νά μη σκοντάψη όλο τό έργο στην διάφορία και στην προκατάληψη του κοινού. "Η άρχη θα παρουσιάσει άσφαλώς πολλές κομικοτραγικές ίσως έλλειψεις. Αυτό πρέπει να τάχουμε ύπ' όψη, και να τά δεχθούμε με συμπάθεια και με κατανόηση. Τίποτα δέν άρχίζει από τό ώμέγα. "Από τό όλφα θ' άρχιση κι αυτό. "Αν όμως σιγά - σιγά καταρθώσουμε να συγκεντρώσουμε τό ένδιαφέρον των ξένων σ' ένα τέτοιο έργο, φαντάζομαι πως θα έχουμε να ώφεληθούμε και ήθικά και όλικά. "Ηθικά όπισωόηποτε, και καλλιτεχνικά. Είμαστε τόσο πίσω στις έπαρχίες σ' αυτό τό ζήτημα, ώστε κάθε προσπάθεια πρέπει να θεωρείται κι όλος κατάρθωμα. Τότε μόνο θα μπορούμε να λεγώμαστε πολιτισμένο κράτος, όταν έχι μόνον κάθε μεγάλο έπαρχιακό κέντρο, άλλα και κάθε μικρή πόλη, και κομόπολη, και τα χωριά άκόμη άποκτήσουν τη χορωδία τους και τό μουσικό τους κέντρο.

Ούτοπία; "Ισως. "Αλλά ποιά όραία ιδέα δέν ήταν ή πιο παράλογη ούτοπία στα πρώτα της βήματα;

ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ

—Επέστρεψε από τη Γιουγκοσλαβία ο όρχημουσικός της Κρατικής Όρχηστρας 'Αθηνών κ. Θ. Βαβαγιάννης, τοῦ ὁποῦ τοῦ πέρασα ἀπὸ τὸ Βελιγράδι καὶ τὰ Σκόπια στάθηκε ἕνα ἐξέχον μουσικὸ γένον. Τό κοινὸ τοῦ ἐπεφάσκει ἐνθουσιώδεις ἐκδηλώσεις καὶ οἰ δῶκοι Γιουγκοσλάβοι μουσικοκριτικὸι τὸν ὀνόμασαν «Κυρίαρχο τῆς μαγακέτας». Ἡ συναυλία στὸ Βελιγράδι περιελάμβανε τὴ «Προσευχὴ στὴν Ἀκρόπολη» τοῦ Παλλάντιου, τὸ «Adagio» ἀπὸ τὴν 5η Συμφωνία τοῦ Μάλερ, τὸ «Κονσέρτο γιὰ βιολοντσέλλο» τοῦ Σούμαν μὲ σολίστ τὸν κ. Μίρκο Ντόρνερ καὶ τὴ «2η Συμφωνία» τοῦ Μπράμς. Τὸ κοινὸ ἀνάγκασε τὸν ἐκλεκτὸ μασέτρο νὰ παίξει ἐκτός προγράμματος τὸ **Largo** τοῦ Χαίντελ—Μολιέρνι. Ἡ ἐκτέλεση τῆς 2ης Συμφωνίας τοῦ Μπράμς ἦταν κάτι ποῦ ἰδιαίτερα ἐξῆρε ἡ κριτικὴ, ἀναφέροντας πῶς «πρῶτὴ φορὰ ἀκούστηκαν τόσες λεπτομέρειες τῆς Συμφωνίας αὐτῆς ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα τοῦ Βελιγραδίου, ποῦ ἔφτασε στὸ σημεῖο νὰ θυμίζει ὑπὸ τὴν μαγακέτα τοῦ Βαβαγιάννη τὴ Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερολίνου». Ἡ συναυλία στὰ Σκόπια—ποῦ ἐκτός τῆς ὀρχήστρας διατηρεῖ καὶ ἀξιόλογη ὄπερα—ἔιχε τὴν ἴδια ἐνθουσιώδη ὑποδοχὴ. Τὸ πρόγραμμα περιεχε τοὺς

«Γάμους τοῦ Φίγκαρο» καὶ τὴ «Συμφωνία σὲ ντὸ μείζ.» τοῦ Μότσαρτ, τὸ **Allegro** τοῦ Χαίντελ—Μολιέρνι καὶ τὴ «2η Συμφωνία» τοῦ Μπετόβεν. Γιὰ λόγους τεχνικοὺς τὸ ἔργο τοῦ κ. Παλλάντιου δὲν ἐξετέλεσθη στὰ Σκόπια.

—Στὴν Ἰταλία, ἐξ ἄλλου, στὸ τέλος τοῦ Ὀκτωβρίου ὁ γνωστὸς ὀρχημουσικός κ. Α. Παρίδης ἔδωσε ἐνδιαφέρουσα συναυλία στὴν αἴθουσα συναυλιῶν «Ἀρτζεντίνα» τῆς Ρώμης κατὰ τὴν ὁποῖαν ἀπέσπασε ἀνεπιφύλακτα τὴν ἐπιδοκιμασία τοῦ κοινοῦ καὶ τῶν ἐφημερίδων. Τὸ πρόγραμμά του περιελάμβανε τὰ ἀκόλουθα ἔργα: Ροσσίνι: «Ἰταλίδα στὸ Ἄλγέρι» (εἰσαγωγὴ), Ραχμάνινωφ: «Κονσέρτο ἀρ. 2» γιὰ πιάνο καὶ ὄρχητρα (σολίστ ἡ πιανίστα Μ. Καντελόρο) καὶ Τσαϊκόφσκι: «Παθητικὴ Συμφωνία».

Τὸ Ἑλληνικὸν ὄνομα ἐπεβλήθη στὸ μουσικὸ Ἀγγλικὸ κοινὸ μὲ τὴν ἐμφάνιση στὸ Λονδίνο τῆς ὑψηλοῦ Μαρίας Καλογεροπούλου στὴν ὄπερα «Νόρμα» τοῦ Μπελλίνι. Ὁ δῶκοιλος αὐτὸς ρόλος ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στὴν καλλιτέχνη νὰ ἐμφανίσῃ ἄλλα τῆς τὰ μουσικὰ καὶ σκηρικὰ προσόντα καὶ νὰ ἀποσπάσει τὸ θερμὸ θαυμασμὸ τοῦ μουσικοῦ Λονδρῆζικο κοινοῦ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ

—Στὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ ἐμφανίστηκε σὲ ἑκτακτες παραστάσεις ἡ γνωστὴ λυρικὴ ὄψιφος κ. Μιρέιγ Φλερὸ, ποῦ οἱ πρόσφατες ἐπιτυχίες τῆς σὲ εὐρωπαϊκὰ μουσικὰ κέντρα κάτω ἀπὸ μαγακέτες διασημῶν μασέτρων, τῆς ἔδρεσαν τὴν φήμη τῆς ἐξαιρετικῆς ἐρμηνείας ποῦ τῆς προσέδωσε ἡ ἄλλη σταδιοδρομία τῆς. Ἐδῶ, πρωταγωνίστησε στὶς 3πες «Μπόε» καὶ «Τραβιάτα» στὶς 20 καὶ 25 Νοεμβρίου. Καὶ τὰ δύο ἔργα διήρθευε ὁ ὀρχημουσικός τῆς Ε. Α. Σ. κ. Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος.

—Ἐνας ἄλλος καλλιτέχνης τοῦ τραγουδιοῦ, ὁ τεῶνος κ. Γ. Κοκολιός ἐμφανίστηκε ἐκτάκτως ἀπὸ τῆς Σκηνῆς τῶν «Ὀλυμπιῶν». Ὁ διακεκριμένος καλλιτέχνης, ποῦ ἔγκρατοσημένιος ἀπὸ τριετίας στὴν Ἰταλία κάνει ἐπιτυχεῖς ἐμφανίσεις στὰ Ἰταλικὰ θέατρα, πρωταγωνίστησε στὶς 3πες: «Κάρμεν» ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Α. Εὐαγγελάτου, «Καβαλλερία Ροσιτκάνα», «Παλιάντων» καὶ «Τόσκα» ὑπὸ τὸν κ. Τ. Καραλιβάνο, καὶ «Χώρα τοῦ Μειδαιάματος» ὑπὸ τὸν κ. Β. Πφέφερ. Ἡ τελευταία παράστασις τοῦ κ. Κοκολιῶ ἔγινε στὶς 30 Νοεμβρίου μὲ τοὺς «Παλιάντους» ὅπου ἐμφανίστηκε καὶ ἡ σύζυγός του στὸ ρόλο τῆς Νέντας.

—Ἐκτός τῆς πρώτης συναυλίας τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν ὑπὸ τὸν κ. W. Goer μὲ τὴν ὁποῖαν ἄρχισε στὶς 2 Νοεμβρίου ἡ ἐφετηνὴ χειμερινὴ περίοδος, δόθηκαν καὶ ἄλλες τρεῖς μῆσα στὸν ἴδιον μῆνα. Ἡ μία στὶς 9 Νοεμβρίου ὑπὸ τὸν κ. Φ. Οικονομιδῆ μὲ τὰ ἔργα: «Ἀρπαγὴ ἀπὸ τὸ Σεράϊ» τοῦ Μότσαρτ, «Συμφωνία σὲ ντὸ μείζ.» τοῦ Σούπερτ, «Προανάκρουσμα στὸς ψαλμοὺς τοῦ Δευτέρου» τοῦ Νεζερίτη καὶ «Κονσέρτο ἀρ. 2» γιὰ πιάνο καὶ ὄρχητρα τοῦ Ραχμάνινωφ μὲ σολίστ τὴν κ. Α. Λαλασούνη. Ἡ ἄλλη συναυλία δόθηκε στὶς 23 Νοεμβρίου ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Ἀμερι-

κανοῦ ὀρχημουσικοῦ κ. Γιάσα Χόρενσταῖν καὶ μὲ τὸ ἀκόλουθον πρόγραμμα: Μπετόβεν: «Συμφωνία ἀρ. 7», Ντεμπυσσύ: «Νυχτερινὰ», Βάγκνερ: «Πρελούδιο καὶ θάνατος τῆς Ἰζόλδης», (ἀπὸ τὸν Τριστανο καὶ Ἰζόλδη) καὶ «Ταγγυώδερ» (εἰσαγωγὴ). Τέλος ἡ τρίτη δόθηκε στὶς 30 Νοεμβρίου ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ κ. Θ. Βαβαγιάννη καὶ μὲ τὰ ἑξῆς ἔργα: «Ἐλγκαρ «Introduction καὶ Allegro», Καρνωάτκη: «Ἐπικὸ τραγοῦδι», Χάυδν: «Κονσέρτο γιὰ βιολοντσέλλο καὶ Ὀρχήστρα» μὲ σολίστ τὴν δ. Φεϊχὰ Ταλάι (Τουρκία) καὶ Σούπερτ: Συμφωνία σὲ μὲ μείζ.

—Τὸ Ἀθηναϊκὸ κοινὸ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ἀκούσῃ σὲ δύο ἐνδιαφέροντα ρεσιτάλ στὶς 4 καὶ 10 Νοεμβρίου τὴν ἐκλεκτὴν μας πιανίστα κ. Λίλα Λαλασούνη, ποῦ ὄργανωσε τὸ Καλλιτεχνικὸ Γραφεῖον Ἀθηνῶν. Ἡ διακεκριμένη καλλιτέχνης ἔπαιξε μὲ τὴ γνωστὴ τῆς τέχνη ἔργα Χαίντελ, Μπάχ, Μπετόβεν, Σοῦμαν, Λιστ, Μπράμς, Προκόφιεφ, Στραβίνκοφ κ.δ. Ἡ κ. Λαλασούνη ἐμφανίστηκε καὶ μὲ τὴ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα στὴ συναυλία τῆς 9ης Νοεμβρίου ὅπου ἔπαιξε τὸ 2ο Κονσέρτο τοῦ Ραχμάνινωφ ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ κ. Φ. Οικονομιδῆ.

—Στὸ Ἀμερικανικὸ Γραφεῖο Πληροφοριῶν, ἄρχισε ἀπὸ τῆς 24 Νοεμβρίου μιά σειρά συναυλιῶν μὲ ἔργα συγχρόνως Ἑλλήνων καὶ Ἀμερικανῶν συνθετῶν τίς ὁποῖες ὀργανῶνε ἡ Ἀμερικανικὴ Προεβία. Θὰ δοθοῦν ἔργα τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν: Βάρβογλη, Εὐαγγελάτου, Πετρίδη, Νεζερίτη, Σκαλῶτα, Καλομῆρη, Θεοδωράκη, Ριάδη, Χατζηδάκη, Παλλάντιου, Καζάσση, Κουνάδη, Ζώρα, Πονηρίδη, Καρνωάτκη κ. ἄ. Ἐπίσης τῶν Ἀμερικανῶν συνθετῶν, Hanson, Β. Τόμπσον, Ντόν Τζίλλις, Α. Κόπλαντ, Α. Μπερνστάιν, Τζόσι, Ρ. Χάρ-

ρις, Μένotti κ. ἄ. Θά βοηθῆται ἡ εὐκαιρία νά ἀκουσθοῦν ὅλοι σχεδόν οἱ σύγχρονοι Ἑλληνες συνθέται καὶ παραλλήλως Ἑλληνες ἐκτελεστοί.

—Παράλληλα μὲ τὴν Ἀμερικανικὴ Πρεσβεία, ἡ Ἑνωσις Φιλομούσων Ἑλλάδος, μὲ Πρόεδρον τὸν κ. Σ. Σκιαδαρῆ καὶ γενικὴ γραμματέα τὴν κ. Ντόρα Στράτου, ὀργανώσαν τέσσαρες συναυλίες μὲ τίς χαρακτηριστικότερες συνθέσεις Ἑλλήνων μουσουργῶν στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

—Ἐπ' εὐκαιρία τῶν 100 χρόνων ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ Φραγκόκου Ταρέγκα, τοῦ Ἰσπανοῦ κιθαριστῆ πού ὤθησε σημαντικὰ τὸ τεχνικὸ καὶ μουσικὸ μέρος τῆς κithάρας, ὁ ραδιοφωνικὸς σταθμὸς μετέβωσε ρεσιτάλ τοῦ κ. Χαρ. Ἐκμεκτζόγλου καθηγητοῦ στοῦ Ἑλληνικῶν Ὁδείου, μὲ τὰ πῶ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ Ταρέγκα.

—Στις 12 παρελθ. δόθηκε στὸν «Παρνασσός» ρεσιτάλ βιολιῶ τοῦ κ. Φ. Βολονίη ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ Ἑλληνογαλλικοῦ Συνδέσμου, μὲ ἔργα Χαίντελ, Σαιν-Σάνς, Κράισλερ, Ντεμπουσσό, Παγκανί κ. ἄ. Στὸ πιάνο συνῄθεσε ὁ κ. Δ. Μαρῆς.

ΤΡΙΠΟΛΙΣ.—Στὴν αἴθουσα «Μαλλιαροπούλειον» δόθηκε στίς 2 Νοεμβρίου ἡ ἑτήσια μαθητικὴ ἐπίδειξις τῆς Σχολῆς Πιάνο τῆς κ. Ἀγγελικῆς Σίβερη ὑπὲρ τῆς ἑνώσεως Κυριῶν Τριπόλεως. Ἐλαβαν μέρος οἱ μαθηταὶ Μ. Μαυρόγιαννη, Α. Σφακιανῆ, Σ. Γιόκαρη, Μ. Πικρα, Τ. Σίβερη, Φ. Μερκούρη, Α. Κατσούλου, Κ. Σαρρῆ, Κ. καὶ Ε. Ἀγγελάκου, Ε. Ριζιώτου, Α. Παπαγιάννη.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.—Στὴν αἴθουσα Μακεδονικῶν Σπουδῶν, τὸ «Ἑλληνικὸν Κουαρτέτο Τυφλῶν» ἀποτελούμενον ἀπὸ τοὺς κ.κ. Δ. Περρῆν, Α. Ζαχόπουλον, (βιολιά), Γ. Γαβριηλίδην (βιόλα) καὶ Ζ. Καλογερόπουλον (βιολοντέλλο) ἔδωσαν μιὰ Συνουλία Μουσικῆς Δωματίου στίς 9 Νοεμβρίου μὲ ἔργα Σοῦπερτ, Μότσαρτ, Μπετόβεν.

ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ ΩΔΙΚΗΣ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

Εἰς τοὺς ἀναγνώστας μας οἱ ὁποῖοι ἐπανελημμένως μᾶς ἔχουν ζητήσει πληροφορίας διὰ τὰ ἀποτελέσματα τοῦ διαγωνισμοῦ τῶν Καθηγητῶν Ὁδίκης πού εἶχε διενεργηθῆ τὸν παρελθόντα Μάιον, εἰμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ ἀπαντήσωμεν διὰ τὸν δυνάμεθα, δυστυχῶς, νὰ τοὺς δώσωμεν σχετικῶς καμμίαν πληροφορίαν.

Τὸ Ὑπουργεῖον τῆς Παιδείας δὲν ἀπέφασκε, ἀτυχῶς, νὰ δημοσιεύσει ἀκόμη τὰ ἀποτελέσματα ἀν καὶ ἔχουν ἔκτοτε περᾶσει ἕξ ὀλόκληροι μῆνες. Διὰ τὰ αὐτῆς τῆς καθυστερήσεως, ἡ ὁποία βικαίως κρατεῖ εἰς ἀγνοίαν τοὺς ἐνδιαφερομένους, οὐδεμία ἐξήγησις ἔχει δοθεῖ ἐκ μέρους τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας.

Διὰ τὸ γεγονός αὐτὸ διὰ τὸ ὅποιο ἀπορεῖ ὅλος ὁ μουσικὸς μας κόσμος, ἔχει ἐνδιαφερθεῖ ἐπανελημμένως καὶ ὁ Τύπος τῆς πρωτεύουσας.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΕΚΔΟΣΙΣ : ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ
ΕΚΔΟΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΩΝ 3
ΤΗΛΕΦ. 28804

ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ

ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΝ
Ἔτησις Δρ. 40.000
Ἐξέστην. * 20.000
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΝ
Ἔτησις Λ. Χ' 1.0.0
ἢ ὄσλ. 3

MOUSSIKI KINISSI

(LE MOUVEMENT MUSICAL)
REVUE MUSICALE MENSUELLE
EDITEE PAR LA SOCIETE MUSICALE
ET EDITRICE
3, RUE PHIDIAS - ATHENES

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

Σύμφωνα μὲ τὸν Α.Ν. 1099
Διευθυντής:
Π. ΚΩΣΤΕΡΙΔΗΣ
Ἰσοβ. Διαβόλου 18
Προσέτιμος Τυπογράφου
Μ. ΠΑΝΤΑΤΟΣΑΚΗΣ
Λ. Σταματιάδου 30

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Ἐλάβομεν τὰ κάτωθι ἐμβάσματα εἰς χιλιάδας δραχμῶν καὶ σὰς εὐχαριστοῦμεν. Ἀπὸ: Γ. Λυκοῦργου δρ. 40, Μ. Βλαζάκη δρ. 240, (Κρητικῶν Ὁδίων) Α. Γεωργακοπούλου (Ἑλληνικῶν Ὁδίων Κορίνθου) δρ. 45, Χ. Παπαδοπούλου δρ. 50, Α. Σίβερη δρ. 20, Α. Βρέλην δρ. 40, Γ. Χαλιᾶσαν δρ. 40, Α. Καμπάνη δρ. 20, Τ. Στρημυριώτου δρ. 20, Γ. Τακιανὸν δρ. 40, Α. Ἰωαννίδου δρ. 20, Δ. Σινοῦρην (Ἑλληνικῶν Ὁδίων Πατρῶν) δρ. 462, Κ. Κόντη (Ἑλληνικῶν Ὁδίων Βόλου) 416, Ζωμιομαίαν Παιδαγωγικὴν Ἀκαδημίαν δρ. 40, Γ. Κανακάρη (Ἑλληνικῶν Ὁδίων Πόργου) δρ. 261, Ν. Μαυλία δρ. 40, Μ. Κορατζᾶ δρ. 40, Χωρῶδια Σ.Π.Α.Π. δρ. 40, Ε. Εὐαγγελιάτου - Δερβέναγα δρ. 40, Μ. Καλφοπούλου δρ. 40, Σπ. Μάγγου δρ. 40, Πανελληνίον Μουσικὸν Σόλλογον δρ. 40, Η. Παπαδοπούλου δρ. 40, Β. Φουστέρην δρ. 40.

ΝΕΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Ἐπὸ τὸν τίτλον «Système rationnel d'étude du violon» ἐξεδόθη πρωτοτύπου περιεχομένου ἔργον τοῦ Κου Ἀλεξ. Καζαντζῆ, τῶς Διευθυντοῦ τοῦ Κρατικοῦ Ὁδείου Θεσσαλονίκης, ἀφορῶν τὸν προσφορῶτερον τρόπον τῆς μελέτης τοῦ βιολιῶ διὰ τοῦ συντονισμοῦ τῶν τεχνικῶν μέσων καὶ δυνατοτήτων τῆς συμβολῆς δακτύλων ἀριστερᾶς χειρὸς καὶ τόξου καὶ τῆς μεθοδικῆς προετοιμασίας ἐκάστης κατηγορίας σπουδῶν ἐκ τῶν γνωστῶν κλασικῶν ἔργων, εἰς τρόπον ὥστε νὰ ἐπιτυγχάνεται ἡ ὄσον δυνατὸν πλέον ἀβάστος καὶ μὲ φυσικὴν ἔκφρασιν ἀπόδοσις τῶν.

Περὶ τῆς ἀξίας τοῦ ἔργου ἀπεφάνθησαν μὲ τὰς θερμότερας ἐκφράσεις ἐπιφανεῖς ἡμετέρας καὶ ἐξνοιο εἰδικῶ.

Τὴν πώλησιν τῶν διαθεσίμων διὰ τοὺς ἡμετέρους καθηγητὰς καλλιτέχνας καὶ τελειοφοίτους ἀντίτυπων ἀνελαβε τὸ Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον, ἀντί δρχ. 25.000.

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: 29601, — 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 ΛΟΪΔ

