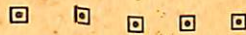


ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

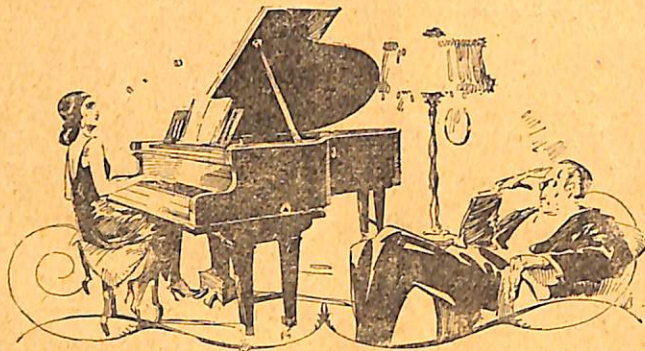


ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

-
- Ἡ Διεύθυνσις :* Ὀλίγα λέξεις.
- Μαν. Καλομοίρη :* Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Μουσικὴ Δημιουργία.
- Σοφία Κ. Σπανοῦδη :* Ρίχαρντ Στράους.
- ** :* Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν Χόφμανσταλ-Ριχάρδου Στράους.
- Κ. Δ. Οἰκονόμου :* Ἀπόλυτος καὶ προγραμματικὴ μουσική.
- ** :* Κρίσις τῆς καλαισθησίας.
- Μ. Βάρβογλη :* Μουσικὸν Τεμάχιον.
- ** :* Ὁ Σούμαν διὰ τὸν Σοπὲν καὶ τὸν Μπράμς.
- Κ. Δ. Οἰκονόμου :* Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾄσμα. Τὸ Μελόδραμα. — Αἱ ἀπόψεις τῆς Κυβερνήσεως.
- Κ. Δ. Οἰκ. :* Περὶ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης.
- Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν καὶ Ἐξωτερικοῦ. — Ἡ στήλη τῶν ἀναγλωστῶν μας.
- Διάφορα μουσικὰ παραδείγματα καὶ πολυτελῆς εἰκὼν τοῦ Ριχάρδου Στράους.



AUGUST FÖRSTER

ΠΙΑΝΟ FÖRSTER

Τὸ πλουσιώτερο παιδί εἶναι πτωχὸ χωρὶς μουσικὴν ἐκπαίδευσιν.

Μὴν ἀργῆτε νὰ ἐκπαιδεύσητε μουσικῶς τὰ παιδιά σας. Διὰ νὰ καταστήσητε τὴν μουσικὴν τῶν ἐκπαίδευσιν πλέον ἀποτελεσματικὴν, πρέπει νὰ δώσητε εἰς αὐτὰ τὸ μέσον διὰ νὰ ἐκφράσουν τὰς ἐντυπώσεις καὶ τὰ συναισθήματά των. Τὸ Πιάνο ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΦΕΡΣΤΕΡ (AUGUST FÖRSTER) εἶναι ἓνα ὄργανον, τὰ προσόντα τοῦ ὁποίου θὰ ὑποβοηθήσουν τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ γούστου τῶν παιδιῶν σας. Ἡ σπανία ὠραιότης τοῦ Πιάνου Förster ἐγκείται εἰς τὸν ἦχον του. Ὁ ἦχος τῶν Förster εἶναι πραγματικὴ μελωδία, μὲ τὴν ὁποίαν ὁ καλλιτέχνης δύναται νὰ ἐξωτερικεύῃ τὰ αἰσθήματά του μὲ ὑπερτάτην ἱκανοποίησιν.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΠΑΤΡΑΪ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84

ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α'. — ΤΕΥΧΟΣ 1 ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1930 Γραφεία: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ	ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ 'Ετησία συνδρομή (Τεύχη 12) Δοχ. 60 'Εξωτερικού (Τεύχη 12) > 100 ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ	ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Μουσικός 'Επιστήμων Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης
---	--	--

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ἡ τελευταία συνεδρία τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ τμήματος τοῦ Βυζαντινοῦ συνεδρίου ἀφιέρωθηκε στή Βυζαντινὴ μουσική.

Ὁ Σοφὸς καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κοπεγχάγης κ. Κάστεν Χάιεγκ μίλησε γιὰ ὅσα ξέρομε βέβαια γιὰ τὴ Βυζαντινὴ μουσική.

Ὁ Σεβαστὸς φίλος κ. Ψάχος μᾶς ἔδωσε μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας, τῆς τέχνης, τῆς παρασημαντικῆς καὶ τῆς παραδόσεως τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἡ κ. Μέλπω Μεωλιέ μᾶς μίλησε γιὰ τὶς μελωδικὲς ἰδιορρυθμίες τοῦ Ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ συσχετίζοντάς το μὲ τὴ Βυζαντινὴ Ὑμνωδία καὶ ὁ κ. Κ. Παπαδημητρίου γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ὅπως ἐξελίχθηκε στὰ Ἑπτάνησα ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Πόλης, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση στοιχείων τῆς Δυτικῆς Μουσικῆς καὶ σύμφωνα μὲ μιὰ παράδοση ποὺ τὶς πρώτες πηγές τὶς βρίσκομε στὴν Κρήτη.

Καὶ οἱ τέσσερες αὐτὲς ὀμιλίες ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες καὶ πολύτιμες γιὰ νὰ πλουτίσωμε τὶς γνώσεις μας σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πολυτιμότερα κεφάλαια τῆς Ἑθνικῆς μας μουσικῆς ζωῆς.

Ἡ ὀμιλία ὁμως τοῦ κ. Χάιεγκ ἀξίζει νὰ χαιροισθῆ μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ ἀπὸ μᾶς τοὺς συνθέτας ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει πολὺ περισσότερο τὸ ζωντανὸν μέρος τῆς Βυζαντινῆς Ὑμνωδίας ἀπὸ τὶς πρὶο σοφὲς θεωρητικὲς συζητήσεις καὶ ἀμφισβητήσεις γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς γραφῆς στὸ Βυζάντιο καὶ τὴν μεταφυσικὴ τῶν διαφορῶν ἤχων.

Ὁ Καθηγητὴς κ. Χάιεγκ ἀφοῦ μᾶς ἔδωσε μιὰ σοφώτατη ἐπισκόπηση τῶν ὅσων κατέχομε ἐπιστημονικῶν γνώσεων γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἐζήτησε μεταξὺ ἄλλων νὰ γίνῃ μιὰ ἔκδοση σὲ Ἑυρωπαϊκὴ παρασημαντικὴ τῶν ζωντανῶν Βυζαντινῶν Ψαλμῶν ποὺ περισώζονται

στὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία γιὰ νὰ μποροῦνε νὰ μελετηθοῦνε ἀπὸ ὅλο τὸ μουσικὸ κόσμο.

Γιὰ τὸν Ἕλληνα καὶ γενικώτερο τὸ Βαλκανικὸ συνθέτη τὸ σημεῖον αὐτὸ εἶναι ζωτικώτατο.

Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνωδία εἶναι καὶ πρέπει νὰ εἶναι γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ καὶ τὴν ὅλη Βαλκανικὴ μουσικὴ ὅτι ὑπῆρξε τὸ Γρηγοριανὸ καὶ ἀργότερα τὸ προτεσταντικὸ Χορὰλ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς πολυφωνικῆς Ἑυρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Στὴ Βυζαντινὴ Ὑμνωδία οἱ παλαιοὶ ἤχοι, ποὺ σήμερα εἶναι νεκρωμένοι, στὴν Ἑυρωπαϊκὴ μουσικὴ ζοῦνε ἀκόμη μιὰ ζοὴ ἀναμφισβήτητα δική τους.

Ὁ Μελισμὸς τῆς εἶναι ἀπὸ τοὺς ποικιλοτροπώτερους καὶ τοὺς πλουσιώτερους ποὺ μποροῦμε νὰ συναντήσωμε σὲ λειτουργικὴ μουσικὴ καὶ τὰ περισσότερα ἰδιόμελά τῆς ἐνέχουν μέσα τους μιὰ μεγαλόπρεπη ἁρμονικὴ συνήχηση ποὺ ζητάει τὸν ἐμπνεόμενο μουσουργὸ ποὺ θὰ ἔχη τὴ δύναμη καὶ τὸ θάρρος νὰ τὴν βρῆ καὶ νὰ τὴ βγάλῃ στὸ φῶς τῆς ἡμέρας.

Μὰ θὰ μοῦ πῆτε καὶ τὰ περίφημα τέταρτα τοῦ τόνου, καὶ οἱ ἤχοι οἱ ἀνεπίδεκτοι ἁρμονίας, καὶ τὸ συγκέρασμα (temperament). Φαντασθῆτε ὅλο τὸ λαμπρὸ οὐκοδόμημα ἐνὸς Μπαχ ἢ ἐνὸς Beethoven ἂν ἔπρεπε νὰ κρημισθῆ γιὰ νὰ ἀποφύγῃ τὸ συγκέρασμα!

Μὰ καὶ στὸ Γρηγοριανὸ Χορὰλ ὑπάρχει ἡ διαφορὰ τοῦ μείζονος καὶ τοῦ ἐλάσσονος τόνου, ὑπάρχει ἡ φυσικὴ κλίμαξ ποὺ καὶ σήμερα εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν συγκρασμένη καὶ ἐπροτιμήθη τὸ συγκέρασμα ὡς τὸ ἐλάχιστον κακὸ γιὰ νὰ κερδίσωμε τὴν τόσο πλούσια σημερινὴ ἐξέλιξη τῆς λεγομένης Ἑυρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Ἄλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη ἀποφασίσωμε νὰ παραδεχθοῦμε τὴν ὑποδιαίρεση τοῦ τόνου σὲ μικρότερα διαστήματα ἀπὸ τὸ ἡμι-

ΟΛΙΓΑΙ ΛΕΞΕΙΣ

Ἡ «ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ» σκοπὸν ἔχει νὰ παρουσιάσῃ εἰς τὸ Ἑλληνικὸν κοινὸν:

Α'. Τὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν,

Β'. Τὰ συστήματα καὶ μεθόδους διδασκαλίας τῶν Ἑλλήνων καὶ Ἑυρωπαϊῶν μουσικῶν παιδαγωγῶν (ὀργάνων, ἄσματος καὶ θεωρίας),

Γ'. Τὰς ἰδέας, «θέσεις» καὶ αισθητικὰς ἀπόψεις, τῶν Ἑλλήνων καὶ Ἑυρωπαϊῶν μουσικῶν ἐπιστημόνων, τῶν μουσικῶν λογοτεχνῶν καὶ τῶν συνθετῶν,

Δ'. Τὴν ἐξέλιξιν τῆς Ἑυρωπαϊκῆς μουσικῆς,

Ε'. Τὴν παγκόσμιον μουσικὴν κίνησιν,

ΣΤ'. Τὴν Ἑλληνικὴν μουσικὴν (Ἀρχαίαν, Βυζαντινὴν καὶ Δημώδη) καὶ

Ζ'. Τὴν σοβαράν, τελείως ἀντικειμενικὴν κριτικὴν τῶν συναυλιῶν, μελοδράματος, ὀπερέτας, γραμμοφώνου, ραδιοφώνου, καὶ μουσικῶν βιβλίων.

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

τόνιο πάλι ἂν θέμε νάχωμε κάποιον πρακτικὸ ἀποτέλεσμα στὸ συγκέρασμα, θὰ καταφύγωμε ὅπως κάνανε ἤδη μερικοὶ συνθέτες ὑποδιαϊρωῶντας τὸν τόνο σὲ τέσσερα ἢ τρία ἴσα μέρη.

Γιὰ ὅλα αὐτὰ ἔνα εἶναι βέβαιο πὼς τῇ Βυζαντινῇ Ὑμνωδία καὶ τὴν ἐξέλιξί της θὰ ἔπρεπε νὰ τὰ μελετήσωμε, ὅπως εἶπε ὁ βαθὺς καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Μονάχου κ. Χαϊζενμπεργκ, ἀπὸ ὀλεστηριτισμοφείας.

Οἱ ἀντιγνώμιες καὶ οἱ ἀμφισβητήσεις εἶναι τόσο ριζικὲς μεταξὺ τῶν ἐιδικῶν—γιὰ νὰ ἐπαναλάβω πάλι τοὺς λόγους τοῦ κ. Χαϊζενμπεργκ—ὥστε ἀπὸ τίς ἀντιγνώμιες αὐτὲς νὰ προκύπη πὼς ἐλάχιστα εἶναι ὅσα ἀσυζήτητα καὶ πραγματικὰ κατέχομε.

Ἐγὼ νομίζω πὼς κάτι κατέχομε θετικὸ ἔστω καὶ ἂν δὲν εἴμεθα ἀπολύτως βέβαιοι μὲ τὴν γνησιότητά του: *αὐτὸ εἶναι ἡ φωνητικὴ παράδοση*—καὶ σ' αὐτὸ μόνο συμφωνῶ μὲ τὸν κ. Ψάχο.

Τὴν παράδοση αὐτὴ πρέπει ὅλοι μας νὰ τὴν προσέξωμε, νὰ τὴ μελετήσωμε μὲ ἐλεύθερον πνεῦμα χωρὶς προκαταλήψεις, χωρὶς φανατισμούς, χωρὶς φόβο καὶ χωρὶς πάθος.

Δὲν ξέρω τί μπορεῖ νὰ βγῇ ἀπὸ μιὰ τέτοια μελέτη γιὰ τὴ γνώση τῆς παλαιᾶς Βυζαντινῆς μουσικῆς, εἶμαι ὅμως βέβαιος ὅτι γιὰ τὴν ἐξέλιξί τῆς Νέας Ἑλληνικῆς μουσικῆς θὰ ἀποτελέσῃ ἓνα πολυτιμότερο, τὸ πολυτιμότερο ἴσως στοιχεῖο.

ΜΑΝ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

Οἱ ζῶντες μεγάλοι μουσικοὶ

ΡΙΧΑΡΔ ΣΤΡΑΟΥΣ

Εἰς τὴν Πινακοθήκην τῶν ζώντων μεγάλων μουσικῶν τὴν ὁποίαν ἡ «*Μουσικὴ Ζωὴ*» ἐγκαινιάζει σήμερον διὰ τοὺς ἀναγνώστας της, τὴν πρώτην θέσιν δικαιωματικῶς καταλαμβάνει ὁ *Ρίχαρδ Στράους*. Εἶναι ὁ μουσικὸς κολοσσὸς τῆς συγχρόνου ἐποχῆς, πού ἐπιβάλλεται μὲ τὸν ὄγκον του καὶ τὸ μεγαλεῖόν του, ὁ γνησιώτερος ἐπιζῶν ἐκπρόσωπος τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς κοσμοκρατορίας, τὴν ὁποίαν πολλοὶ ἐθεώρησαν ἐκλείπουν μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Βάγνερ.

Ὁ *Ρίχαρδ Στράους* εἶνε σήμερον ἡ μεγαλειότερη καὶ ἐπιβλητικώτερη προσωπικότης τῆς μουσικῆς Εὐρώπης. Οἱ ὁμογενεῖς του τὸν ἀποθεώνουν, οἱ πολέμοι τῆς πληθωρικῆς μουσικῆς αἰσθητικῆς του καταπλήσσονται ἀπὸ τὸ μεγαλεῖόν τῆς ἰδιοφυίας του, καὶ ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης ἀναγνωρίζει τὸν ἑαυτὸν του ἰσότημον τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Ναπολέοντος.

—«*Δὲν βλέπω τὸν λόγον νὰ μὴ γράψω μιὰ Συμφωνία γιὰ τὸν ἑαυτό μου*, ἔλεγε σ' ἓνα μανιφέστο πρὸς τοὺς φίλους του τὰς παραμονὰς τῆς πρώτης ἐκτέλεσεως τῆς *Sinfonia Domestica*. *Βρίσκω τὸν ἑαυτόν μου ἐξίσου ἐνδιαφέροντα μὲ τὸν Μεγάλον Ἀλέξανδρον καὶ τὸν Ναπολέοντα*».

Ἡ ἐγωπάθεια αὐτῆ τοῦ Γερμανοῦ συνθέτου ἔφθασεν ἀκόμη ὡς τὸ σημεῖον νὰ συνθέτῃ ἓνα ἡρωϊκὸν συμφωνικὸν ποίημα γιὰ τὸν ἑαυτόν του. Ἡ «*Ζωὴ ἐνὸς ἥρωος*» (ein Heldenleben) εἶνε ἡ μουσικὴ ψυχογραφία τοῦ *Ρίχαρδ Στράους*, ἐνῶ ἡ «*Συμφωνία Ντομέστικα*» περιγράφει τῆς καθημερινῆς χαρῆς τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς, καὶ ἀργότερα τὸ κωμικὸν μελόδραμα «*Ἰντερμέτζο*» σατυροῖσι τὰς συζυγικὰς του ἀτυχίας. Ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα του πρωτοστατεῖ καὶ προβάλλεται πάνοπλον τὸ κυρίαρχον ἐγὼ τοῦ καλλιτέχου.

Αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ ἐκπλήξῃ κανένα. Εἶνε αὐτὴ ἡ ὁμολογία πίστεως τοῦ *Ρίχαρδ Στράους*, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του ὡς μουσικὸν ἐκπρόσωπον τοῦ ὑπερ-ανθρώπου τοῦ Νίτσε. Ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς παιδικῆς του ἡλικίας, ὁ ρωμανικὸς αὐτὸς φιλόσοφος πού κατέκτησε ὅλη τὴ Γερμανία μὲ τῆς τολμηρότατες ἀνατρεπτικὰς θεωρίαις του ἐπηρέασε σὲ τέτοιο βαθμὸ τὸν νέον συνθέτην ὥστε τὸ φιλοσοφικὸν του σύστημα νὰ ἐπικρατῇ ὡς σήμερα σὲ ὅλη τὴ μουσικὴ παραγωγὴ του. Πὼς χαρακτηρίζει ὁ Νίτσε τὸν μουσικὸν Ὑπεράνθρωπον τῆς ἐποχῆς του, γνωρίζουν ὅσοι διάβασαν τὸ πολύκροτον ἔργον τοῦ Γερμανοῦ φιλοσόφου «*Πέραν τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ*»:

«*Αὐτὸς θὰ γίνῃ ὁ δημιουργὸς μιᾶς μουσικῆς βαθυτάτης, μυστηριώδους καὶ καταστρεπτικῆς, μιᾶς μουσικῆς ὑπεργερμανικῆς, ἡ ὁποία νὰ μὴ φοβᾶται τίποτε, νὰ μὴ ὠχρηᾷ ἐμπρὸς σὲ τίποτε, οὔτε ἐμπρὸς στὴ λάμπι τοῦ Μεσογειακοῦ οὐρανοῦ, οὔτε ἐμπρὸς στὴν ἀπεραντωσύνῃ τῆς γαλανῆς καὶ ἡδονικῆς θαλάσσης—μιᾶς μουσικῆς ὑπερρωμαϊκῆς πού θὰ κηρύττῃ ὅλα τὰ δικαιώματα τῆς ζωῆς της ἐπάνω στὰς πέντε ἡπείρους, καὶ μέσα στὸν ἐκμηδενισμὸ τῆς μεγάλης ἐρήμου, καὶ μέσα στοὺς δρυμοὺς πού θὰ ὑποτάσῃ τὰ μεγάλα θηρία, τὰ ὄρατα καὶ μοναχικὰ—μιᾶς μουσικῆς τῆς ὁποίας τὸ μεγαλιότερον θέλημα θὰ εἶνε ν' ἀγνοῇ κάθε ἠθικὸ νόμον, νὰ ξεπερνᾷ καὶ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ μὲ τὴ δύναμίνης*».

Αὐτὴ τὴ μουσικὴ ἐπαγγελία τοῦ Νίτσε ζήτησε νὰ πραγματοποιήσῃ μὲ τὸ ἔργον του ὁ *Ρίχαρδ Στράους*. Καὶ γι' αὐτὸ ὑψώνεται σήμερα ἐμπρὸς μας σὰν ἓνας κολοσσὸς ἀνομοιογενείας, πού στηρίζει τὰ πόδια του ἐπάνω στὸ στερεὸν βᾶθρον τοῦ κλασικισμοῦ καὶ ὑψώνεται γιγάντιος, πολυσύνθετος, ὑπερρωμαντικὸς καὶ μαζῆ



Michael Perans

ἄκρατος ρεαλιστής, Νιτσεικὸς καταλύτης τοῦ μουσικοῦ καθεστῶτος ποῦ ἐλάτρευσε στὴ νεότητά του, καὶ ἄπληστος δημιουργὸς νέων μουσικῶν συστημάτων, τὰ ὁποῖα διακηρύττει μὲ τὸν τηλεβόαν τῆς συμφωνικῆς του δυνάμεως τῆς ἀπαραμίλλου συμφωνικῆς του δεξιοτεχνίας.

Ὁ Ρίχαρντ Στράους ὡς βιρτουόζος τῆς ὀρχήστρας ὑπερακοντίζει ἀκόμη καὶ τὸν Στράους—συνθέτην. Θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς ἓνας σενεχιστὴς τῆς συμφωνικῆς ἀπληστίας τοῦ Μπερλιόζ—ἐνὸς Μπερλιόζ ὁμῶς χωρὶς τὸν πυρετὸν τῆς λυρικῆς συγκινήσεως ποῦ τὸν ἐφλόγιζεν ὀλόκληρον, ἐνὸς Μπερλιόζ χωρὶς ἠφαιστεϊώδεις ἐκρήξεις μουσικοῦ αὐθορμητισμοῦ, ἐνὸς Μπερλιόζ ὑπολογιστοῦ, ποῦ ἀναμετροῦ ἀσφαλῶς καὶ ψυχραίμως ποῦ θέλει νὰ φθάσῃ καὶ ἴσως γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγον φθάνει! Ὁ Ρίχαρντ Στράους εἶνε ὁ πλουσιώτερος μουσικὸς διακοσμητὴς τῆς ὀρχήστρας τῶν ἡμερῶν μας. Εἶναι ὁ συμφωνιστὴς ποῦ κέρδισε ἀσφαλῶς τὸ ρεκόρ τῆς ὀρχηστρικῆς ἀντοχῆς εἰς δυναμισμὸν καὶ εἰς ποσοτικὸν καὶ ἠχητικὸν μεγαλεῖον καὶ αὐτὸ τὸ ρεκόρ τὸ κρατεῖ θριαμβευτικὰ πάντοτε.

Ἡ ἔμπνευσις του θὰ μπορούσε χωρὶς κίνδυνον νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς τεχνητή. Γι' αὐτὸ ὁ παγκόσμιος θρίαμβος τοῦ Στράους ἐξακολουθεῖ ἀκόμη νὰ παραμένῃ ἢ «*Σαλώμη*» Μέσα στὴν τεχνητὴν ἀτμοσφαῖραν τοῦ ρομαντικοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ Ὁσκαρ Οὐάιλντ τὴν κορεσμένην ἀπὸ ἐπικινδύνους ἀτμοὺς αἰσθησιασμοῦ καὶ φρίκης ὁ «*ὑπεράνθρωπος*» μουσικὸς τοῦ Νίτσε ποῦ ζητεῖ νὰ «*ξεπεράσῃ κάθε καλὸ καὶ κάθε κακὸ*» στὴν τέχνη του, βρίσκεται στὸ στοιχεῖόν του.

Ἄλλὰ ὁ κατὰ συνθήκην τεχνητὸς αὐτὸς ρομαντισμὸς τοῦ Στράους, ἐνὸς καλλιτέχνου τῆς μουσικῆς βιαιότητος καὶ τοῦ ἐξ ἐφάδου μουσικοῦ ἐκβιασμοῦ, ἐξελίσσεται μὲ τὸν καιρὸ εἰς ἓνα ἐντελῶς νέον ὡς τότε εἶδος: τὸν μουσικὸν κινηματογραφισμόν. Αὐτὴ εἶνε ἡ τελευταία λέξις τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς τοῦ Ρίχαρντ Στράους. Τὸ κολοσσαῖον μουσικὸν φιλμ «*Συμφωνία τῶν Ἀλπεων*» καταπλήσσει ἀκόμη τοὺς δύο κόσμους μὲ τὰς θαυμασίας χρωματιστὰς προβολὰς τοῦ μουσικοῦ φακοῦ τῆς ὀρχήστρας. Ἐνας διαρκὴς ἐρεθισμὸς τῆς φαντασίας μὲ τὰς συγκρούσεις τῶν διαρκῶς προβαλλομένων μουσικῶν εἰκόνων ποῦ μεταφέρουν τὸ ἀπροσπέλαστον μεγαλεῖον τῶν Ἀλπεων καὶ κατορθώνουν νὰ τὸ ὀλοκληρώσουν μέσα σὲ μιὰ συμφωνικὴ ὀρχήστρα τριακοσίων ὀργάνων.

Στὸ κινηματογραφικὸν αὐτὸ εἶδος μπορεῖ νὰ καταταχθῆ καὶ ὁ τριοχαριτωμένος «*Τίλλ Ὀυλενσπίγκελ*», ποῦ δὲν εἶνε κατὰ βῆθος παρὰ μιὰ φάρσα—μιὰ μεγαλοφυῆς φάρσα τῆς ὀρχήστρας, γεμάτη πνεῦμα, ζωὴ, ρυθμὸ, χάρι, δροσιά καὶ πρωτοτυπία, γεμάτη προγραμματικὰ μουσικὰ «*ἐμφῆ*» ἀφθίστου ἐντυπωτικότητος—ὅλα αὐτὰ γερὰ θεμελιωμένα ἐπάνω στοὺς νόμους ποῦ ἐπιβάλλει ἡ ἐξόχως συγχρονιστικὴ συμφωνικὴ συνείδησις τοῦ συνθέτου. Ρυθμοὶ σπασμωδικοί, ἀπότομοι καὶ ἐξό-

χως ζωγραφικοί, θέματα ἀφηγηματικὰ σὲ ὕφος εὐτράπελον, μιὰ πρωτοτυπία ἀφαντάστως ὑπολογισμένη, ἰδού ὁ μουσικὸς κινηματογραφισμὸς, τοῦ Ρίχαρντ Στράους, ἢ ἐξελίξις τῆς ταινίας ποῦ μιλεῖ, ἢ μετεμφίσεις τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας σὲ πρόσωπα ζωντανά, σὲ ιδέες, σὲ εἰκόνες, σὲ ἀΐψυχα ἀντικείμενα ποῦ ζοῦν, κινοῦνται, μιλοῦν, δημιουργοῦν ἄπειρα μουσικὰ ἐπεισόδια σπινθηροβόλα. Ἔτσι συχνότατα, ἡ ἔξοχη συμφωνικὴ τεχνικὴ τοῦ Στράους ὑπερακοντίζει τὴν ιδέα τοῦ θέματος του. Ζητώντας ὁ μ'λετητὴς τοῦ ἔργου του νὰ βοηθῆ τὴν μουσικὴν του ἔμπνευσι, παρασύρεται διαρκῶς καὶ θαυμάζει τὴν πολυσύνθετη καὶ καταπληκτικὴ συμφωνικὴ του δεξιοτεχνία.

Στὴν πρώτη του ἐμφάνισι στὸ Παρίσι στὸ 1909, ἓνας σημαίνων Γάλλος τεχνοκρίτης ἔγραφε:

—C'est du chiqué. Mais du chiqué géniat.

Ἔκτοτε, ὅλοι οἱ διεθνεῖς κριτικοὶ μὲ καλὴ ἢ μὲ κακὴ θέλησι καθυποτάχθησαν μὲ τὸν καιρὸ στὴ συμφωνικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Στράους. Καὶ ἡ παντοδύναμη προοπτικὴ τοῦ χρόνου καθιερώνει ἐπιβλητικὰ κάθε μέρα τὸ κολοσσαῖον μεγαλεῖον τοῦ ἔργου του, ποῦ ἀπαιτεῖ πρὸ παντὸς χῶρον, διάστημα, ἀπλοχωριά, ἐπιφάνεια ἀπέραντη γιὰ νὰ ἐπεκταθῆ σὲ ὅλον τὸν ὄγκον καὶ τὴν ποσότητα τῆς πληθωρικῆς μουσικῆς του.

Ὁ Ρίχαρντ Στράους γεννήθηκε στὸ Μόναχον στὰς 11 Ἰουνίου τοῦ 1864 καὶ πρὸ ἑξ ἐτῶν ἐώρτασε στὴ Βιέννη τὸ ἰωβιλαῖον του μὲ παγκοσμίους πανηγυρικὰς ἐκδηλώσεις. Ἐκτὸς τῶν μελοδραματικῶν του ἔργων ποῦ παίζονται συνεχῶς στὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ μὲ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία—*Σαλώμη*, *Γκούντραμ*, *Ἡλέκτρα*, *Ὁ ἱππότης τῶν ῥόδων*, ἢ *Ἀριάδνη στὴ Νάξο*, ἢ *Ἐλένη τῆς Αἰγύπτου*, *Ἰντερμέτζο κ. ἄ.*—τὸ συμφωνικὸν του ἔργον ἀνήκει ἐξ ὀλοκλήρου σχεδὸν στὴν προγραμματικὴ λεγομένη μουσικὴ τὴν ὁποῖαν πρῶτος ὁ Μπερλιόζ ἀνέψωσε καὶ ἐδόξασε μὲ τὴν *Φαντασικὴ Συμφωνία* του. Τὸ πρῶτον συμφωνικὸν ἔργον τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ συνθέτου εἶνε ἔμπνευσμένο ἀπὸ τὴν Ἰταλία. «*Ἀπὸ τὴν Ἰταλία*» εἶνε ὁ τίτλος τῆς συμφωνικῆς αὐτῆς φαντασίας ποῦ γράφηκε τὸ 1892 σ' ἓνα ἀναρρωτικὸ ταξεῖδι τοῦ συνθέτου στὴν Σικελία, Ἰταλία, Ἑλλάδα καὶ Αἴγυπτο. Γιὰ τῆς ἠλιόχαρες αὐτὲς χῶρες διατηρεῖ ἔκτοτε ὁ Στράους μιὰ μεγάλη νοσταλγία καὶ τὸ τελευταῖον του ταξεῖδι στὰς Ἀθήνας στὰ 1926 εἶνε, καθῶς μᾶς ἔλεγε, ἡ μεγαλεῖτερη χαρὰ τῆς ζωῆς του.

Τὰ *Συμφωνικὰ ποιήματα* τοῦ Στράους ἔχουν ὅλα τὸ μεγαλεῖον μιᾶς δραματικῆς ἢ ἠρωϊκῆς συμφωνίας ἐκτὸς τοῦ «*Τίλλ*» ποῦ εἶνε μιὰ σάτυρα, καὶ τῆς «*Sinfonia Domestica*» ποῦ εἶνε μιὰ φωτογραφικὴ ἀναπαράστασις τῆς καθημερινῆς του ζωῆς. Τὸ χαρακτηριστικώτερον ἀπὸ τὴν σειράν τῶν μεγάλων ἔργων του εἶνε ὁ

«*Ζαροτούστρας*» (Also Sprach Zarathustra) ἑλεύθερο συμφωνικὸν ποίημα κατὰ τὸν Νίτσε, στὸ ὁποῖον ὁ συνθέτης ἐκθέτει ὅλους τοὺς σταθμοὺς τῆς φιλοσοφικῆς του σκέψεως ὅλες τῆς ἀγωνίης καὶ τῆς βίαιης συγκρούσεως τῆς πολυσύνθετης ψυχῆς του, τῆς βασανισμένης ἀπὸ τὴ λαχτάρα τοῦ Ὑπερανθρώπου. Ἐκ τῶν ἐνδόμυχου κόσμων—ἢ ὑψιστῆ λαχτάρα—Χαρὸς καὶ πάθη—τὸ ἐπιτάφιο τραγοῦδι—ἀπὸ τὴν Ἐπιστήμη—ὁ γιατρεμένος—τὸ τραγοῦδι τοῦ χοροῦ—τὸ τραγοῦδι τῆς νύχτας. Μὲ τοὺς ὑποβλητικώτατους αὐτοὺς τίτλους ὁ συνθέτης μᾶς ἀνοίγει ὅλους τοὺς συναισθηματικοὺς κόσμους τῆς ψυχῆς του. Ὁ *Ζαροτούστρας* εἶνε ἀπὸ τῆς ἐγωπαθέστερας δημιουργίης τοῦ Στράους μαζὴ μὲ τὴν «*Ζωὴ τοῦ ἥρωος*» (ein Heldenleben) στὴν ὁποίαν μᾶς παρουσιάζει ἐκ γένου τὸν ἑαυτὸ του νὰ πετᾷ παντοδύναμα στῆς ὑψηλότερας κορυφῆς μὲ τὴν παντοδύναμη ἠρωικὴ θέλησιν ἐνὸς Νικητοῦ.

Ἡ «*Δὸν Κιχώτης*» εἶνε ἡ ἀκροτελεύτια λέξις τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς τοῦ Στράους ποῦ ξεφυλλίζει ἐμπρὸς μᾶς μουσικῶς ὅλο τὸ ἀριστούργημα τοῦ Θεοβάντες καὶ κάνει νὰ παρελαύνουν ἀναπαραστατικώτατα καὶ διαστιγμένα μὲ ἀνυπέροχτο μουσικὸν σαρκασμὸ ὅλα τὰ ἐπεισόδια. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργον χρησιμοποιεῖ γιὰ πρώτη φορὰ ὁ συνθέτης μέσα στὴν ὀρχήστρα του τὴν περίφημη «*μηχανὴ τοῦ ἀνέμου*» (Windmaschine) τὴν ὁποίαν θὰ ἐκμεταλλευθῆ ἀργότερα γιὰ τὴ μεγαλειώδη καταγίδα τῆς *Συμφωνίας τῶν Ἄλπεων*.

Καὶ τὰ ἐπίλοιπα Συμφωνικὰ Ποιήματα τοῦ Στράους περιέχουν ἄφθονη φιλολογία. Ποιητὴς πλατύτατος ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης ἐμπνέεται συνεχῶς ἀπὸ τοὺς μεγάλους ποιητὰς ποῦ διαβάσει. Γράφει τὸ «*Τραγοῦδι τοῦ ταξιδιωτῆ μέσα στὴν καταγίδα*» (*Wanderers Sturmlied*) ἐπάνω σ' ἓνα ποίημα τοῦ Γκαίτε, ἐμπνέεται τὴν Συμφωνίαν τοῦ «*Δὸν Ζουάν*» ἀπὸ τὸ ὁμώνυμον ποίημα τοῦ Λέναου καὶ τὸν *Μάκβεθ*, ἀπὸ τὴν φοικιαστικὴν τραγωδίαν τοῦ Σαίξπηρ. Γράφει τὸ ὠραιότερον συμφωνικὸν του ποίημα «*Θάνατος καὶ Μεταμόρφωσις*» (Tod und Verklärung) ἐπάνω εἰς ἓνα ποίημα τοῦ Ἀλεξάνδρου Ρίττερ ποῦ περιγράφει ὅλες τῆς φοικιαστικῆς ἀγωνίης ἐνὸς ἐτοιμοθανάτου καὶ τοὺς ὄραματισμοὺς ποῦ παρελαύνουν στῆς τελευταῖες του στιγμῆς ὡς τὴν τελευταία ὑπερκόσμια σωτηρία τῆς Ἀπολυτρώσεως.

Κάθε ἔργον τοῦ Ρίχαρντ Στράους ἀκόμη καὶ τὰ κομμάτια τῆς μουσικῆς δωματίου, καὶ τὰ ὑποβλητικώτατα τραγοῦδια του στὰ ὁποῖα ἀποδεικνύεται ἓνας ἀπὸ τοὺς γλυκύτερους μελωδιστὰς τῆς πατρίδας τοῦ Σοῦμπερτ καὶ τοῦ Σούμαν, φέρει ἐκτυπη καὶ ἀνάγλυφη τὴ σφραγίδα τῆς δυνατῆς του προσωπικότητος καὶ τῆς κατακτητικῆς του ἰδιοφυΐας.

Ὁ μέγας αὐτὸς Διδάσκαλος πέρασε ἀπὸ τὰς Ἀθήνας τὸν Μάϊον τοῦ 1926 καὶ διήμυνε ὁ ἴδιος τρεῖς συναυλίαι τῆς Ἑλληνικῆς ὀρχήστρας ἐκ τῶν ὁποίων τὴν μίαν εἰς τὸ Παναθηναϊκὸν Στάδιον. Ἀλλὰ ὁ κολοσσὸς αὐτὸς δὲν μπόρεσε νὰ μᾶς παρουσιάσῃ ἐδῶ παρὰ μίαν μικρογραφίαν τοῦ ἔργου του καὶ τοῦ ἑαυτοῦ του. Καὶ δὲν ἦτο δυνατόν νὰ γίνῃ τίποτε ἄλλο. Πῶς νὰ ἐξαρκέσῃ ἡ μικρὴ μᾶς Ἑλληνικὴ ὀρχήστρα μίαν σταγὼν ὀρχήστρας γιὰ τὸν Ὁκεανὸν αὐτὸν τοῦ συμφωνικοῦ δυναμισμού—στὸν Ρίχαρντ Στράους, τοῦ ὁποῖου ἡ μουσικὴ ἀπληστία στὴν συμφωνικὴν πληρότητα φθάνει μέχρι τριακοσίων πενήντα ὀργάνων; Ἄλλως τε ὁ Διδάσκαλος δὲν ἦλθεν ἐδῶ γιὰ νὰ δαπανηθῆ ψυχικῶς. Οὔτε ἐδαπανήθη. Αὐτὸ τὸ ἀντελήφθησαν καλὰ ἐκεῖνοι ποῦ ἔχουν ἀκούσει τὸν μέγαν συνθέτην νὰ διευθύνῃ τὰ ἔργα του στὸ Μόναχο, στὴ Δρέσδη ἢ στὴ Βιέννη. Ἐδῶ ἰσοπέδωσε τελείως τὴν ὀρχήστρα κάτω ἀπὸ τὸν μουσικὸν ὁδοστρωτήρα ἐνὸς καθαρῶς Γερμανικοῦ Ἀπολυτισμοῦ καὶ μᾶς ἔδωσε δύο τρεῖς στοιχειωδῶς καλὰς ἐκτελέσεις ἔργων του μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὴν ὑπόκρουσιν στὸ πιάνο τῆς περίφημης μπαλλάντας τοῦ Τέννυσον «*Ἔνοχ Ἀρντεν*» συνοδεύσας ὁ ἴδιος τὴν ἔξοχη ἀπαγγελίαν τοῦ καλλιτέχνου τῆς σκηνῆς Νίκου Παπαγεωργίου.

Ὁ Ἑλληνικὸς κόσμος θυμᾶται πάντα μὲ συγκίνησιν τὸ πέρασμα αὐτοῦ τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ συνθέτου καὶ τὴν θεομὴ ἀγάπην του πρὸς τὴν Ἑλλάδα, τὴν ὁποίαν διεδήλωνε σὲ κάθε του βῆμα. Δὲν θὰ ξεχάσω ποτὲ τὰ λόγια ποῦ μοῦ εἶπε στὸ Στάδιον τὴν ἡμέραν τῆς ἐορτῆς τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων, ἐνθουσιασμένος μέχρι δακρύων ἀπὸ τὴν ζωντανὴν παρέλασιν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁραίου: Das Wunderbare ist mir heute geschehen! (Σήμερα μοῦ φανερώθηκε τὸ θαῦμα!).

ΣΟΦΙΑ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Χειρόγραφα δημοσιευόμενα ἢ μὴ δὲν ἐπιστρέφονται.

Ἡ Διεύθυνσις οὐδεμίαν φέρει εὐθύνην διὰ τὰς εἰς τὰ δημοσιευόμενα ἄρθρα τῶν κ. κ. συνεργατῶν ἀπόψεις, σκέψεις, κρίσεις, γνώμας κλπ. Εὐθύνην φέρουσι διὰ τὰ ἄρθρα τῶν ἀτομικῶς οἱ κ. κ. συνεργάται καὶ μόνον.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΝ ΧΟΦΜΑΝΣΤΑΛ - Ρ. ΣΤΡΑΟΥΣ

Η "ΗΛΕΚΤΡΑ,"

[Χάριν τῶν ἀναγνωστῶν μας πού ἀγνοοῦν ἴσως τὴν πολυτιμωτάτην δι' ἓνα μουσικὸν ἀλληλογραφίαν τῶν ὡς ἄνω δύο καλλιτεχνῶν, μεταφράζομεν ἐκ τοῦ Γερμανικοῦ πρωτοτύπου μέρη τινὰ ἀπὸ αὐτὴν καὶ ἰδίως τὰ μέρη εἰς τὰ ὁποῖα γίνεται λόγος διὰ τὴν μουσικὴν αὐτῶν τραγῳδίαν «Ἡλέκτρα». Εἰς προσεχῆ τεύχη θὰ δώσωμεν ἄλλα ἀποσπάσματα ἐκ τῶν ἐπιστολῶν, διὰ τὰ ὑπόλοιπα (μέχρι τοῦ «Ἰντερμέτσο») γνωστά μελοδράματα καὶ μπαλέττα τῶν Χόφμανσταλ—Ριχάρδου Στράουस]

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράουस πρὸς τὸν Χόφμανσταλ, ὑπὸ ἡμερομηνίαν 22 Δεκεμβρίου 1907.

«... Ὅσον ἀφορᾷ διὰ τὴν τελευταίαν μας συνομιλίαν ἐπὶ τῆς «Ἡλέκτρας», νομίζω ὅτι, δὲν ἠμποροῦμε ν' ἀφήσωμεν τελείως ἔξω τὸν Αἰγίσθον. Ἀνήκει αὐτὸς ἀνυπερθέτως εἰς τὸ δράμα—τὴν δράσιν καὶ πρέπει νὰ φρονεῖται, μάλιστα δέ, ἐὰν εἶναι δυνατὸν πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ ἀκροατηρίου. Ἐὰν δὲν εἶναι δυνατὸν, νὰ φέρωμεν, αὐτὸν ἐνωρίτερον εἰς τὸ σπῆτι, εἰς τρόπον ὥστε νὰ φρονεῖται αὐτὸς ἀμέσως μετὰ τὴν Κλυταιμνήστραν, τότε ἄς ἀφήσωμεν τὴν ἀκολουθοῦσαν σκηνὴν ὅπως ἔχει τώρα, ἀλλ' ἐν πάσει περιπτώσει σκεφθῆτε το. Δὲν εἶναι καλὸν μετὰ τὸν φόνον τῆς Κλυταιμνήστρας, νὰ ἔλθουν αἱ γυναῖκες τρεχάτες, κατόπιν νὰ ἐξαφανισθοῦν καὶ ἔπειτα μετὰ τὸν φόνον τοῦ Αἰγίσθου νὰ ἔλθουν μετὰ τὴν Χρυσόθεμιν καὶ πάλιν. Αὐτὰ ὅλα εἶναι (πολὺ δυνατὰ) σπασμένες γραμμές. Ἴσως νὰ ἐμπνευσθῆτε κάτι εἰς τὴν περίστασιν αὐτὴν ἐδῶ. Δὲν θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ φέρῃ τὸν Αἰγίσθον εἰς τὸ σπῆτι εὐθὺς μετὰ τὴν ἀφίξιν τοῦ Ὁρέστου; Καὶ οἱ φόνου νὰ λάβουν χώραν σύντομα ὁ εἰς μετὰ τὸν ἄλλον, ἐπάνω κάτω ἔτσι πού τὴν στιγμὴν, καθ' ἣν ὁ Αἰγίσθος εἰσέρχεται εἰς τὸ σπῆτι, νὰ κλείσῃ ἡ πόρτα ὀπισθὲν του, ν' ἀκούῃ τότε αὐτὸς ἀπὸ μακρὰ τὴν φωνὴν τῆς (δολοφονουμένης) Κλυταιμνήστρας καὶ μετὰ σύντομον παῦσιν νὰ γίνεται ἡ δολοφονία τοῦ Αἰγίσθου, ὅπως τώρα ὑπάρχει (στὸ λιμπρέττο σας) καὶ εὐθὺς κατόπιν (ν' ἀκολουθοῦν) αἱ γυναῖκες καὶ ἡ τελευταία σκηνή; Νομίζω πῶς μποροῦσε νὰ γείνη αὐτὸ τὸ πρᾶγμα.»

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Χόφμανσταλ πρὸς τὸ Ρ. Στράουस ὑπὸ ἡμερομ. 3 Ἰανουαρίου 1908.

«... Νομίζω, πῶς ἠμπορεῖ εὐκόλα νὰ διορθωθῇ ἡ διπλῆ καμπύλη, ἡ ὁποία σᾶς ἐνοχλεῖ (Σημ. Μεταφρ. Καὶ περὶ τῆς ὁποίας ἐγένετο λόγος εἰς τὴν προηγουμένη ἐπιστολὴν) εἰς τὰς σκηνὰς τῶν δολοφονιῶν καὶ μάλιστα μετὰ μίαν ἀπλουστάτην διάφορον τοποθέτησιν,

ὡς ἀκολούθως: Ἐως τὴν σελίδα 85 (τοῦ λιμπρέττου)—ἡ κραυγὴ τῆς Ἡλέκτρας «χτύπα ἀκόμη μιὰ φορὰ»—(τελευταία γραμμὴ εἰς τὴν σελίδα 85) παραμένουν ὅλα, ὅπως ἔχουν. Κατόπιν, δὲν ἔρχονται ἔξω τὰ κορίτσια—αἱ ὑπηρετρίαι, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου ἐπικρατεῖ ἡσυχία, νεκροῦσυχία, ἐνῶ ἡ Ἡλέκτρα ἀκούει μετὰ τὴν μεγαλυτέραν (ψυχικὴν) ἔντασιν. Τότε ἐμφανίζεται ὁ Αἰγίσθος ἀπὸ τὴν δεξιὰν εἴσοδον, τρέχει κατ' ἐπάνω του ἡ Ἡλέκτρα καὶ ἐκτελεῖ τὸ μυστηριῶδες μετὰ τὸν δαυλὸν παιγνίδι της. Λοιπὸν: Σκηνὴ τοῦ Αἰγίσθου, ἀπὸ τὴν εἴσοδον τοῦ Αἰγίσθου (σελ. 88) μέχρι τῆς δολοφονίας του (σελ. 91) Ἡλέκτρα: «ὁ Ἀγαμέμνων σὲ ἀκούει!»—*Αἰγίσθος*: «ἐγὼ ὁ ταλαίπωρος!») μένουν ὅλα ὅπως εἶναι τώρα. Εὐθὺς ἔρχονται μετὰ ὀρμὴν αἱ Γυναῖκες ἀπὸ τὴν ἀριστερὰν θύραν, ἀλλὰ χωρὶς νὰ εἶναι ἡ Χρυσόθεμιν μαζί των καὶ γίνεται τότε ἡ μικρὰ σκηνή, εἰς τὴν ὁποίαν σὰν φοβισμένες νυχτερίδες στροιογυρίζουν αὐτές, ὁπότε αἱ λέξεις, τὰς ὁποίας εἶχε ἡ Χρυσόθεμιν, δίδονται εἰς τὴν πρώτην ὑπηρετρίαν, αὐτὰ τῆς πρώτης εἰς τὴν δεύτεραν καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. Ἡ Ἡλέκτρα στέκεται εἰς τὴν πόρταν, μετὰ τοὺς ὤμους πιεσμένους σαυτὴν. Αὐτὴ ἡ μικρὰ σκηνὴ πηγαίνει ἔως τὴν γραμμὴν: *Πολλοὶ*: «Ἡλέκτρα ἀφῆσέ μας νὰ μποῦμε στὸ σπῆτι!», τὴν στιγμὴν ἐκείνην, ἀνήγει ἡ πόρτα ἀπὸ μέσα, αἱ ὑπηρετρίαι πηδοῦν πρὸς τὰ ὀπίσω φοβισμένες, κραυγάζουσαι: «Πίσω! Πίσω!» Ἡ Ἡλέκτρα παραμερίζει μετὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς πρὸς τὴν διεύθυνσιν τῆς πόρτας. Καὶ τώρα στέκεται εἰς τὴν πόρτα ἡ Χρυσόθεμιν (ἡ μεσαία πόρτα τοῦ σπητιοῦ) κραυγάζουσα τὴν ἀγγελίαν της, ἀκριβῶς ὅπως εἰς τὴν σελίδα 92, μόνον μετὰ μιὰ μικρὰ παραλλαγὴν: «Ἡλέκτρα! ἀδελφή, ἔλα σὲ μένα! ἔλα σὲ μένα! Ὁ ἀδελφὸς εἶναι μέσα στὸ σπῆτι!»— — — Καὶ κατόπιν παραμένουν ὅλα ὅπως εἶνε τώρα. Νομίζω πῶς (ἡ λύσις αὐτὴ) θὰ σᾶς ἀρέσῃ.»

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράουस πρὸς τὸν Χόφμανσταλ ὑπὸ ἡμερομ. 22 Ἰουνίου 1908.

«... Μοῦ χρειάζεται εἰς τὴν σελίδα 77 τῆς «Ἡλέκτρας» ἓνα μεγάλο μέρος ἡσυχίας (μιὰ λυρική σκηνή) μετὰ τὴν ἀναφώνησιν τῆς Ἡλέκτρας: «Ὁρέστη!» (Σημ. Μεταφρ. Πρόκειται διὰ τὴν θαυμασίαν καὶ μεγαλειώδη ἀπὸ ποιητικῆς, μουσικῆς καὶ μουσικῆς δραματολογικῆς ἀπόψεως «σκηνὴν τῆς ἀναγνωρίσεως».)

Θὰ τοποθετήσω ἓνα λεπτεπίλεπτον Ἰντερμέτσο (ριτορνέλ) ὀρχήστρας, διαρκούσης τῆς σκηνῆς, καθ' ἣν ἡ Ἡλέκτρα παρατηρεῖ τὸν ἐπιστρέφαντα Ὁρέστη. Ἡμποροῦ

να βάλω εις αὐτὴν τὴν λέξιν «Ὁρέστη!» τρεῖς φορές να τὴν σιγοτραγουδᾷ, ἐν ᾧ ἀπὸ τοὺς ἄλλους στίχους, διὰ τὴν κατάστασιν τῆς σκηνῆς αὐτῆς, εἶναι κατάλληλοι: «Δὲν κινεῖται κανεὶς!» καὶ «Ἀφησέ με να ἰδῶ τὰ μάτια σου!» Δὲν θὰ ἠμπορούσατε να φτιάσετε μερικὸς ὠραίους στίχους ἕως τὴν στιγμήν πού (ὁ Ὁρέστης θέλει λεπτὰ να τὴν ἀγκαλιάσῃ) μεταπίπτει ἡ κατάστασις εἰς σκοτεινὴν—μελαγχολικὴν καὶ ἡ ὁποία ἀρχίζει με τὰς λέξεις: «Ὁχι, δὲν πρέπει να με πλησιάσῃς κτλ.»¹⁾

Ἡ πρώτη ἀποστολὴ σας ἐλήφθη εὐχαριστῶς²⁾ πολλὴ ὠραία ἀλλ' ὀλίγα. Πρέπει να ἔχω ἐδῶ ὑλικὸν γιὰ να μπορέσω ν' αὐξήσω τὴν δυναμικότητα τῆς ὀρχήστρας μου—steigern—ὅπως θέλω. 8,16,20 στίχους, ὅσον ἠμπορεῖτε περισσοτέρους καὶ ὅλους εἰς τὴν αὐτὴν πλήρη ἐκστάσεως κατάστασιν—Stimmung—πάντοτε ν' ἀναβαίνατε—immer sich steigend.

Καὶ τώρα ἀκόμη ἓνα: Δὲν ἠμπορῶ να καταλάβω εἰς τὸ τέλος τὴν σκηνακὴν θέσιν—τὰ συμβαίνοντα εἰς τὴν σκηνήν: Ὁ Ὁρέστης εἶναι μέσα εἰς τὸ σπήτι. Ἡ πόρτα τοῦ σπητιοῦ εἰς τὸ μέσον εἶναι κλειστή. Ἡ Χρυσόθεμις καὶ αἱ ὑπηρετρίαι ἔτρεξαν (σελίς 88) μέσα εἰς τὸ σπήτι. Εἰς τὴν σελίδα 91 ἔρχονται τρεχάτες με ὀρμὴν ἔξω—ἀπὸ πού; Ἀπὸ τὸ ἀριστερὸν μέρος ἢ ἀπὸ τὸ μέσον; (Σημ. Μεταφρ. Ἀσφαλῶς θὰ ἔφθανε ἡ φράσις αὐτὴ τοῦ Ριχάρδου Στράους καὶ μόνον—ἔστω καὶ ἂν τὸ ἔργον ἀπετύγχανε—πρᾶγμα, τὸ ὁποῖον δὲν ἔγινε βεβαίως—διὰ να τὸν χαρακτηρίσῃ κανεὶς «γεννημένον μεγαλοφυῆ δραματοργόν»).

Σελίς 93: Ἡ Χρυσόθεμις τρέχει ἔξω. Πού ἔξω; Διὰ μέσου τῆς πόρτας τῆς αὐλῆς δεξιά; Γιατί; Μὰ ὁ Ὁρέστης εὐρίσκειται εἰς τὸ μέσον τοῦ σπητιοῦ;—Γιατί εἰς τὸ τέλος, κτυπᾷ εἰς τὴν πόρτα τοῦ σπητιοῦ; Ἴσως ἐπειδὴ εἶναι αὐτὴ κλειστή;

—Σὰς παρακαλῶ ἀπαντήσατέ μοι ἀκριβῶς εἰς τὰς ἐρωτήσεις αὐτάς. Τὸ σενάριο δὲν μοῦ ἦταν ποτὲ καθαρὸ, με μόνην τὴν ἀνάγνωσιν (τοῦ λιμπρέττου).

Ἡ παρτιτούρα εἶναι ἔτοιμη ἕως τὴν εἴσοδον τοῦ Ὁρέστου. Χθὲς ἤρχισα να συνθέτω καὶ παρακάτω καὶ νομίζω τώρα, ὅτι εἶμαι εἰς πολλὴ καλὴν κατάστασιν».

¹⁾ Ἴδε ὀπισθεν τὴν Coda τῆς σκηνῆς αὐτῆς με τὴν «μετάβασιν» εἰς τὴν «σκοτεινὴν—μελαγχολικὴν».

²⁾ Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράους πρὸς τὸν Χόφμανσταλ ὑπὸ ἡμερομ. 6. 7. 08.

«... Σὰς ἐσωκλείω τοὺς τελευταίους στίχους (φινάλε τῆς τραγωδίας), εἰς τοὺς ὁποίους παρακαλῶ να κάμετε αὐξήσεις—steigern—ὅσον ἠμπορεῖτε περισσότερον ὡς ντουέτιο μεταξὺ Ἡλέκτρας καὶ Χρυσοθέμιδος. Δὲν χρειάζεται τίποτε νέον, μόνον ἐπαναλήψεις καὶ αὐξήσεις τοῦ ἰδίου περιεχομένου. Οἱ στίχοι σας τῆς σκηνῆς τῆς ἀναγνωρίσεως τοῦ Ὁρέστου ἀπὸ τὴν Ἡλέκτραν εἶναι θαυμάσιοι (Σημ. Μεταφρ. Εἶναι οἱ στίχοι, τοὺς ὁποίους ἐξήτει εἰς τὴν προηγουμένην ἐπιστολὴν τοῦ Ὁ Ριχάρδου Στράους) καὶ τοὺς συνέθεσα ἤδη. Εἶσθε ὁ γεννημένος λιμπρετίστας, στὰ μάτια μου τὸ μεγαλειότερο κομπλιμέντο, διότι εἶναι δυσκολώτερο γιὰ μένα να γράψῃ κανεὶς ἓνα καλὸ ποιητικὸ κείμενο διὰ μελόδραμα, παρὰ ἓνα ὠραῖον τεμάχιον διὰ τὸ θέατρον.—Ἡ «Ἡλέκτρα» προχωρεῖ πρὸς τὰ ἔμπροσθ καὶ θὰ γίνῃ καλὴ. Ἡ σκηνὴ μεταξὺ Ἡλέκτρας καὶ Ὁρέστου, ἔχω τὴν ιδέαν ὅτι εἶναι πολλὴ ἐπιτυχημένη. Τὴν πρεμιέραν θὰ τὴν ἐξαναγκάσω να γίνῃ τὸ ἀργότερον περὶ τὰ τέλη Ἰανουαρίου.» (Σημ. Μεταφρ. Τοῦ 1909 εἰς τὴν Δρέσδην).

**

²⁾ Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράους πρὸς τὸν Χόφμανσταλ ὑπὸ ἡμερομ. 21.4.09.

(Σημ. Μεταφρ. Μετὰ τὴν πρεμιέραν εἰς Δρέσδην): «... Ἡ «Ἡλέκτρα» εἰς τὴν «Σκάλα» τοῦ Μιλάνου ἦτο μία καλὴ ἐκτέλεσις, πού δὲν τὴν περιέμενε κανεὶς: ὡς Ἡλέκτρα ἢ Κρουτσινίσκα ἦτο ὑπὸ πᾶσαν ἔποψιν πρώτης τάξεως, οἱ δὲ ἄλλοι ρόλοι ὡς πρὸς τὸ τραγοῦδι θαυμάσιοι, ποτὲ δὲ δὲν ἤκουσα μέχρι σήμερον μίαν τόσο ὠραίαν ἐκτέλεσιν τῆς ὅλης ὀπερας. Ἡ ὀρχήστρα πολλὴ καλὴ, με κολοσσιαίαν ὄλα ἐπιτυχίαν καὶ τὰς μεγαλειέτας εἰσπράξεις τῆς σαιζόν. Ἐχω τὴν ιδέαν ὅτι εἴμεθα ἤδη με τὴν «Ἡλέκτραν» πάνω ἀπὸ ὅλα τὰ βουνά. Συγχαίρω ὑμᾶς καὶ ἐμέ!»⁽¹⁾

**

⁽¹⁾ Δὲν θὰ φανῆ διόλου παράξενον τὸ τελευταῖον αὐτὸ «ἐμέ» τοῦ Στράους εἰς ἐκείνους πού πραγματικῶς γνωρίζουν τὸ ἔργον τῆς μεγαλοφυΐας αὐτῆς. Τὸ συναντῶμεν ἐπίσης εἰς τὸν Βάγνερ ὡς καὶ εἰς ἄλλους συνδέτας τοῦ ρομαντισμοῦ.

ΑΠΟΛΥΤΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἐὰν ἀποτείνητε εἰς ἓνα φιλόμουσον ἢ ἐρασιτέχνην μουσικὸν τὴν ἐρώτησιν: Τί εἶναι ἀπόλυτος καὶ τί προγραμματικὴ μουσική;—θὰ λάβητε τὴν ἀκόλουθον ἀπάντησιν: «Ἡ μὲν πρώτη ἐκφράζει καὶ ἀποδίδει αἰσθήματα καὶ ἐσωτερικὰς γενικῶς καταστάσεις, ἡ δὲ τελευταία περιγράφει ἐξωτερικὰς ἐμφανίσεις, εἶναι—ἀπλῶς—

φωτογραφικὴ μηχανή.» Τὰ πράγματα ἐν τούτοις δὲν εἶναι τόσο ἀπλά: Ὑπάρχουν συμφωνικὰ ἀπολύτου μουσικῆς ἔργα, τῶν ὁποίων τὸ «περιεχόμενον» εἰς πολλὰς θέσεις, κλίνει πρὸς τὸ μέρος τῆς ἐτέρας πλαστιγῆς, τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς καὶ ἐξ ἀντιθέτου μουσικὰ καλλιτεχνήματα—συμφωνικὰ ποιήματα, τῶν ὁποίων ἡ

Moderato. metr. (♩ = 108)

molto espressivo
f

ELEKTRA.

0 rest!
dim
ff

ELEK.

0 - rest!
dim. poco a poco

ELEK.

0 - rest!
poco calando

«φωτογραφική» ἀποτύπωσις—διὰ τὴν μεταχειρισθῶμεν τὸν ἀνωτέρω ἐσφαλμένον ὄρον—ἡδύνατο ν' ἀποτελέσῃ «πρόγραμμα» ἔργου, ἀπολύτου μουσικῆς. Παραδείγματα: ἡ ἕκτη συμφωνία τοῦ Μπεττόβεν διὰ τὴν πρώτην περίπτωσιν, «Tod und Verklärung» τοῦ Ριχάρδου Στράους, «Les préludes» καὶ «Tasso» τοῦ Λιστ διὰ τὴν δευτέραν.

Καὶ ἔνεκα τούτου, ὑπάρχουν διάφοροι τάξεις—διαβαθμίσεις τῶν ὡς ἄνω καταστάσεων, εἰς τὴν σύνθεσιν: Τὸ διὰ τῆς μουσικῆς ἐκφρασθησόμενον «περιεχόμενον»—γενικῶς ἐδῶ—εἶναι δυνατόν νὰ ἔχη γραφῆ συμμετρικῶς νὰ μορφοποιῆται δηλαδὴ ὀλίγον κατ' ὀλίγον εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ συνθέτου δι' ὠρισμένον, ὑπάρχον μουσικὸν ὕλικόν καὶ ἰδίως τὴν α ἢ β μουσικὴν μορφήν. Βον: Ἡ ἐκφρασθησομένη διὰ τῶν μουσικῶν μέσων ἰδέα, πόθος, αἴσθημα, ἔξωτερικὰ φαινόμενα κτλ., παρακινῶν εἰς τὴν εὐρεσιν—συνδυασμὸν αὐτῶν καὶ καθωρισμένων μουσικῶν μορφῶν: Ἔχομεν τὰς διακυμάνσεις—τὸ μικτόν, ὡς Π. Χ. Ρόντο μετὰ στοιχείων μορφῆς Σονάτας. Γον: Ὁρισμέναι καταστάσεις—ἐσωτερικαὶ καὶ ἔξωτερικαὶ—συμπύπτουν μὲ γνωστὴν μορφήν, ἀλλὰ τὸ σύνολον—καλλιτέχνημα, εἶναι ἐλευθεριώτερον πῶς κατεσκευασμένον. Π. Χ. Ἐὰν ἔχη γραφῆ εἰς μορφήν Σονάτας, ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴν τελευταίαν ἢ ὀλοκληρωτικὴ ἐπανάληψις τοῦ πρώτου Α' μέρους, ἢ πλήρης ἐπεξεργασία ἢ ὑπάρχει καὶ τρίτον θέμα κτλ. Δον: Αἱ ὡς ἄνω καταστάσεις τοῦ συνθέτου, κυριαρχοῦσαι ἐπὶ τῆς ὅλης αὐτοῦ καλλιτεχνικῆς ὑφῆς, ἐπηρεάζουν τὸ συνθετικὸν αὐτοῦ ἔργον, μὲ ἀποτελέσματα λίαν τραγικὰ διὰ τὸ καλλιτέχνημα: Ἔχομεν τὸ ἀκανόνιστον. Καὶ Εον: Ὁρισμένα μέρη ἐνὸς ἔργου, ἀποδίδουν μουσικῶς λογικῶς τὴν α ἢ β κατάστασιν, ἢ θέσις ὅμως τῶν μερῶν αὐτῶν καθίσταται μειονεκτικὴ, ὡς ἐκ τῆς ἰσχνότητος καὶ χυδαίότητος παραπλησίων ἄλλων. (Ἐξαιροῦνται αἱ—ὀλίγα—περιπτώσεις, εἰς τὰς ὁποίας ὁ συνθέτης διὰ τὸν α ἢ β χαρακτηρισμόν, εἰς τινὰ μέρη, εἰσάγει τοιοῦτου εἴδους χυδαίας καταστάσεις).

Ὡστε: Βλέπομεν ὅτι ἡ ποικιλότητος συνθετικῆς ἐργασίας, εἶναι ἐκεῖνη, ἣτις δίδει εἰς ἓν καλλιτέχνημα τὴν Α ἢ Β θέσιν, εἰς τὰς ὡς ἄνω ὑποδιαιρέσεις καὶ καταστάσεις. Τὸ τοιοῦτον ὅμως δὲν ὑπονοεῖ καὶ ἰδιαίτερον προτίμησιν τῆς πρώτης, δευτέρας κτλ., διαβαθμίσεως, διότι—ἐὰν ἐξαιρέσωμεν τὴν Δην εἰς μαθητευομένους συνήθως ἢ τοὺς «συνήθεις» συνθέτας, συναντωμένην περίπτωσιν καὶ ἐν μέρει τὴν Εην—εἰς ὅλας τὰς ἄλλας κυριαρχοῦν τὰ μουσικὰ μέσα ἀποδόσεως, πάντοτε, εἰς χεῖρας μεγαλοφυῶν συνθετῶν, ἀρκετὰ ἐπιτυχῶς χρησιμοποιουμένων. Καὶ δὲν παίζει, ἐπιμένως, οὐδένα ἀπολύτως ῥόλον ἐὰν ἐγὼ γράψω μίαν συμφωνίαν μετὰ τίτλου ἢ ἄνευ τίτλου, καθ' ὅσον ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας, ἢ καλλιτεχνικῆ, λογικῆ, δεσμευτικῆ θὰ ἔλεγον, μουσικὴ ἀνάπτυξις, εἶναι τὸ κέντρον καὶ ἡ βάσις ἐκάστης μορφο-

ποιήσεως καὶ ἀποδόσεως. Τὴν στιγμὴν δὲ καθ' ἣν, διὰ τῆς ἀκροάσεως τῆς πρώτης προτίσεως τῆς τρίτης («Ἡρωϊκῆς») συμφωνίας τοῦ Μπεττόβεν ἢ τῆς «Ἡρωϊκῆς ζωῆς» τοῦ Ριχάρδου Στράους, ἀποκτῶμεν ἐντύπωσιν τοῦ ἡρωϊκοῦ εἰς τὴν μουσικὴν, δὲν ὑπάρχει κατόπιν οὐδεὶς ἀπολύτως λόγος νὰ προτιμήσωμεν τὴν «συμφωνίαν», διὰ ν' ἀπορρίψωμεν τὸ «συμφωνικὸν ποίημα». Κάθε ἄλλο: Διὰ τῶν μουσικῶν μέσων τῆς ἐποχῆς τῶν (ἀφήνομεν τώρα ἔξω τὰς διαφόρους ἀτομικὰς τῶν μεγαλοφυῶν συνθετῶν τεχνικὰς προσθήκας) ἀποδίδουν καὶ οἱ δύο συνθέται ἐπιτυχῶς καὶ μουσικῶς λογικῶς τὰς σκέψεις τῶν, εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν τὸ ἡρωϊκόν. Τὸ ἐὰν ὁ Μπεττόβεν εἶχεν ὑπ' ὄψιν του γράφων τὸ ὡς ἄνω ἔργον, τὸν Ναπολέοντα, ὁ δὲ Στράους τὸν ἑαυτὸν του, δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει τὸ παράπαν. Διότι—ἐπαναλαμβάνομεν—δι' ἡμᾶς τοὺς ἀκροατὰς ὑπάρχουν, τὰ συμπεληρωμένα ἔργα, τὰ μέσα συνθέσεως (αἰσθητικῶς καὶ μουσικῶς), τὸ γενικὸν περιεχόμενον τῶν καὶ μόνον αὐτά.¹

Καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, γεννᾶται ἡ ἐρώτησις: Ἀποδίδει ἡ μουσικὴ διὰ τῶν μέσων τῆς ἐπακριβῶς τὰς α ἢ β ἐσωτερικὰς καταστάσεις; Τὴν καταφατικὴν ἀπάντησιν—πολὺ ὀρθῶς—δίδει ὁ Σοπενχάουερ εἰς τὸ φιλοσοφικόν του σύγγραμμα: «Die Welt als Wille und Vorstellung».²—«Die Musik ist wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit».

Καὶ ἡ δευτέρα ἐρώτησις: Εἶναι εἰς θέσιν ἡ μουσικὴ ν' ἀποδώσῃ ἔξωτερικὰς καταστάσεις, φυσικὰ φαινόμενα καὶ ἐὰν ναί, ἀρμόζει εἰς τὴν «θεῖαν» αὐτὴν τέχνην νὰ κατέρχεται εἰς τόσον «πεζόν» ἐπίπεδον; Ἡ μουσικὴ εἶναι εἰς θέσιν ν' ἀποδώσῃ διὰ τῶν μέσων τῆς ἐπακριβῶς ἔξωτερικὰ φυσικὰ φαινόμενα καὶ νὰ ὑποβάλῃ αὐτὰ εἰς ἡμᾶς. Καὶ πρὸς ἀπόδειξιν: Ποῖος μουσικῶς ἀνεπτυγμένος ἀκροατὴς δὲν ἠθέλεν ἀντιληφθῆ τὸ «περιεχόμενον» ἤχου Ἐκκλησιαστικοῦ κώδωνος εἰς συμφωνικὸν ἔργον μετὰ παλαιοῦ θρησκευτικοῦ ἢ μὴ μέλους; Ποῖος ἀκροατὴς δὲν ἠθέλεν ἀντιληφθῆ τὴν διὰ τῶν Κόρνων ἐμφάνισιν—συνήθως—κνηγῶν καὶ δάσους;

¹ Εἶναι γνωστὸν ὅτι, τὸ μουσικὸδράμα τοῦ Ριχ. Βάγνερ «Τρίστην καὶ Τζόλδη», ἐγράφη ὑπὸ τὴν ἐπήρειαν τῶν ἐρωτικῶν τοῦ συνθέτου σχέσεων πρὸς τὴν Ματίλδη Βέξεντονκ. Ἀλλὰ ποῖος ἀκροατὴς τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἐνθυμεῖται κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τὴν «μικρὰν» Ματίλδη; Οὐδεὶς.

² Τὰ «Ἀπαντα» ἐκδόσεως Frauenstädt, Τόμος Βος, σελ. 309 κ. ἔξ.

Τί ἐντύπωσιν ἀφήνουν αἱ «πολεμικαὶ» Τρομπέται; Πῶς θὰ χαρακτηρίσωμεν τὸ μέρος τοῦ συμφωνικοῦ ἔργου, εἰς τὸ ὁποῖον ἡ Σαλαμῆ ἢ τὸ Ἀγγλικὸν κέρας ἐκτελεῖ τὸ ἦσυχον εἰδυλλιακὸν τραγοῦδι τῆς; κτλ. Καὶ διὰ τίνος τρόπου ὁδηγοῦν ἡμᾶς ὅλα τὰ ἀνωτέρω καὶ ἄλλα πλεῖστα εἰς τὸ ὁρισμένον περιεχόμενον; Διὰ τῆς συνηθείας, παραδόσεως, συσχετίσεως καὶ γνώσεως.

Τὸ δεύτερον μέρος τῆς ἐρωτήσεως: Δὲν εἶναι αὐτόχρομα γελοῖον, νὰ περιφρονῶμεν πραγματικότητα καὶ καλλιτέχνημα, τὴν στιγμήν, καθ' ἣν πλουτίζεται ἡ συνθετικὴ «παλέττα» διὰ μέσων ἐκφράσεως τόσον ὠραίων, ἀπλῶν ἀλλὰ καὶ χαρακτηριστικῶν; Δὲν εἶναι γελοῖον, ν' ἀπαρνούμεθα εἰς τὸν συνθέτην τὴν δυνατότητα ἐκφράσεως διὰ τῶν μουσικῶν αὐτοῦ μέσων, ἐξωτερικῶν καταστάσεων; Διατὶ π.χ., ν' ἀποφύγω τὴν εἰς διάφορα μέρη τοῦ συμφωνικοῦ μου ἔργου, εἰσαγωγὴν «ἁσμάτων» πτηνῶν, τῶν ὁποίων τὸ «ἄσμα», τόσον ἐπιτυχῶς διὰ τῶν ὑπαρχόντων μουσικῶν ὀργάνων, ἀποδίδεται; Θὰ γίνῃ μήπως τὸ συμφωνικὸν μου ἔργον πολὺ «πεζόν»; Δὲν πιστεύω. Ἴδε ἔκτιν συμφωνίαν τοῦ Μπεττόβεν (Coda δευτέρας προτάσεως) ἢ Βαν προξ. (Waldwebenszene) τοῦ «Ζίφριντ» τοῦ Βάγνερ κτλ.

Τὸ ζήτημα εἶναι—καὶ ἐρχόμεθα εἰς τὴν βάσιν τοῦ ὅλου προβλήματος: ἀπόλυτος καὶ προγραμματικὴ μουσικὴ—ἐὰν ὁ συνθέτης ἔχει τὴν ἀναγκαίαν ἐσωτερικὴν δύναμιν, τὴν αἰσθητικοκριτικὴν, τὴν μουσικὴν ἀνάπτυξιν, νὰ πλάθῃ, νὰ μορφοποιῇ, καὶ νὰ εἰσαγάγῃ τὰς ἀπομιμήσεις του ἢ τὰ μουσικὰ θέματα γενικῶς, τὴν κατάλληλον στιγμήν, εἰς τὴν κατάλληλον θέσιν τοῦ συμφωνικοῦ τοῦ ἔργου καὶ τὸ ὅλον εἰς τὴν κατάλληλον μορφήν. Ἐδῶ εἶναι ὁ κόμπος! Τὴν στιγμήν, καθ' ἣν, ἔχει αὐτὸς τὴν δύναμιν νὰ παρουσιάσῃ καλλιτεχνικῶς, ὀργανικῶς,

μετὰ τόσης πειστικότητος, ὠραιότητος, λογικότητος, πλαστικότητος καὶ χαρακτηριστικότητος τὰ θέματά του, τὰς λεπτομερείας καὶ τὴν ὅλην μορφήν εἰς τὸ α ἢ β ἔργον του, μᾶς εἶναι, ἀσφαλῶς, ἀπολύτως ἀδιάφορον ὅτι καλεῖται τὸ τελευταῖον συμφωνία ἢ συμφωνικὸν ποίημα: εἶναι καλλιτέχνημα. Τελεῖα καὶ παύλα.

Τίθεται ὁμως ἡ ἐρώτησις: Διατὶ νὰ εἰσαγάγῃ ἐξωτερικὰ φαινόμενα εἰς τὸ καλλιτέχνημα ὁ συνθέτης καὶ νὰ μὴ ἀρκῆται εἰς τὴν ἔκφρασιν διὰ τῆς μουσικῆς, ἐσωτερικῶν, ψυχικῶν καὶ μόνον καταστάσεων; Διατὶ νὰ γράφῃ συμφωνικὰ ποιήματα καὶ οὐχὶ συμφωνίας; Ἀπλούστατα διότι, τὸ ἐκάστοτε εἶδος συνθετικῆς ἐργασίας, πλάθεται ἀναλόγως τῆς ἰδιοσυγκρασίας, τῆς ψυχικῆς καταστάσεως, τοῦ περιβάλλοντος, τῆς ἐσωτερικῆς δυνάμεως καὶ τεχνικῆς ἱκανότητος, τῆς ἐμπνεύσεως κτλ. τοῦ συνθέτου. Ὁ Μπεττόβεν π.χ. ἐν ἔτος μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς «ἀπολύτου» ἑβδόμης συμφωνίας του, γράφει «προγραμματικὴν» μουσικὴν: «Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria» Opus 91.

Συμπέρασμα: Εἰς τὴν μουσικὴν ὑπάρχουν μεγαλειῶδη, καθ' ὅλους τοὺς νόμους τῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως, τῆς μουσικῆς λογικῆς, κατεσκευασμένα καλλιτεχνήματα καὶ ἐξ ἀντιθέτου ἐκκεντρικὰ διὰ πειραματισμὸν ἴσως κατασκευάσματα, ἀπιθάνου ἢ χυδαίας συσκευῆς ἔργα. (Ἴδε περιπτώσεις Δ' καὶ Ε'). Ἐὰν μία σύνθεσις εἶναι μετὰ πάσης μουσικῆς ἀκριβείας, ἀληθείας, πειστικότητος, εὐλικρινείας, ἱκανότητος, πλαστικότητος καὶ ἐξ ἐσωτερικῆς γενικῶς ἀνάγκης γραμμένη, παραμένει τὸ ἔργον μεγαλειῶδες καλλιτέχνημα, ἔστω καὶ ἂν «περιγράφῃ», φέρῃ τὸν α ἢ β τίτλον ἢ ὀνομάζεται ἀπλῶς συμφωνία: ἀμφοτέρω τὰ εἶδη δεικνύουν προσωπικότητος.

Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΚΡΙΣΙΣ ΤΗΣ ΚΑΛΑΙΣΘΗΣΙΑΣ

[Ἰπὸ τὸν ὡς ἄνω τίτλον, ἐδημοσιεύθη εἰς τὸ Γερμανικὸν μουσικὸν περιοδικὸν «Melos» τοῦ μηνὸς Ἰανουαρίου 1930, τὸ κατωτέρω ἄρθρον, εἰς τὸ ὁποῖον ὁ γράφων μὴ μουσικὸς ἐξ ἐπαγγέλματος Χάνς Ζάλ (Hans Sahl) ἐκ Βερολίνου, ἐκφράζει τὰς ἀπόψεις του—τὰς ἀπόψεις τῶν ἐρασιτεχνῶν καὶ τῶν φιλομούσων θὰ ἐλέγομεν—διὰ τὴν ἰδέαν τῆς συγχρόνου Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς. Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» μετ' εὐχαιριστήσεως ἀναδημοσιεύει τὸ ἄρθρον αὐτό, τοσοῦτον μᾶλλον καθ' ὅσον, εὐρίσκει τις εἰς αὐτὸ μερικὰς ἀληθείας, τὰς ὁποίας δυσκόλως συναντᾷ εἰς ἄρθρα διὰ τὴν νεωτέραν μουσικὴν.]

Ἀξιότιμε κ. Καθηγητά,¹

Εἰς τὴν ἐργασίαν, τὴν ὁποίαν μοὶ ἐμπιστευθήκατε διὰ τὴν «Κρίσιν τῆς Καλαισθησίας» (τοῦ γούστου) τῆς ἐποχῆς μας, θὰ πρόκειται, ἐὰν σᾶς ἔχω ἀντιληφθῇ ὀρθῶς, ὀλιγώτερον διὰ μίαν εἰδικὴν κριτικὴν ἐξέτασιν, ὅσον διὰ μίαν διευκρίνησιν καὶ περίληψιν ἐντυπώσεων ἀκροα-

τῶν, ἀμερολήπτων καὶ (μουσικῶς) θεωρητικῶς ἀπαρασκευάστων. Ἐπιτρέψατέ μοι ἔνεκα τούτου, νὰ ἐκθέσω μίαν σειρὰν τοιούτων ἐντυπώσεών μου, παρ' ὅλον ὅτι δὲν εἶμαι ἐξησηκήμενος νὰ ὀμιλῶ ὑποκειμενικῶς—Ichform. Ἄλλως τε, ἀρκετὰ ἤδη, ἐγένοντο συζητήσεις εἰς τρίτον πρόσωπον. Ἄς ὀμιλήσωμεν μίαν φορὰν διὰ τὸν ἑαυτὸν μας. Ἄς κάμωμεν «πρακτικὴν τοῦ κοινῆς ψυχολογίαν».

Ἀρχίζω μὲ ἰδιαίτερόν μου ταξιδιωτικὸν περιστατικόν. Ὄταν τὸ παρελθὸν θέρος εὐρισκόμουν εἰς τὴν Nordsee, μοῦ ἐγεννήθη αἰφνιδίως ἡ ἐπιθυμία νὰ τραγουδήσω κάτι. Ἄλλὰ τί ἔπρεπε νὰ τραγουδήσω; Μήπως τὸ «Kanonensong»; Χωρὶς τὴν (ἀσφαλῶς πολὺ νόστιμη) ἐνορχήστρωσιν μοῦ ἐφαίνετο ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἄγονος. Κατόπιν. Στραβίνσκη; Χίντεμτ; Θαυμάσια—ἀλλὰ πολὺ δύ-

¹) Ὁ Διευθυντὴς τοῦ Περιοδικοῦ Dr. Hans Mersmann.

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν 15ην σελίδα.)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΑ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΧΡΥΣΑΥΓΗΣ

(ΜΗΤΕΡΑΣ)

ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΔΡΑΜΑ

“ΤΟ ΑΠΟΓΕΜΜΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ,”

ΚΕΙΜΕΝΟ:

Θ. ΣΥΝΑΔΙΝΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ:

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗ

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ,”

ΕΤΟΣ Α΄ - ΤΕΥΧΟΣ 1

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1930

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΧΡΥΣΑΥΓΗΣ

ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΔΡΑΜΑ "ΤΟ ΑΠΟΓΕΜΜΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ,,

ΚΕΙΜΕΝΟ:
Θ. ΣΥΝΑΔΙΝΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ:
Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗ

Très lent et triste. metr. $\text{♩} = 54$.

The musical score is written in G major and 3/4 time. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked *Très lent et triste* with a tempo of $\text{♩} = 54$. The piano part features a *molto legato* accompaniment with *cordes d'arinettes* and *cor anglais* textures. The vocal line enters with the lyrics: "Ε - φτά παι - δια ό Θε ός μου τ'άδω-σε κιό θα - νος μο - νά - χα κιό - πό - με - νε με". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *cresc*, and *dim.* and includes triplet figures.

rit. e molto espressivo

πι - κρες και με βρά-θα-να τὸ γιό μᾶ-νά-θρε-φα και τὸ Χρι-

rit. - - - tempo

- στὸ πᾶ-ρα-κα-λα-ω με-ρα και νύ-χτα να μὸ φυ-

sfp marcato

molto espres

- λά - ξη ἄ - πο τὸ χά - ρο τὸ παι-

molto ritenuto

- δι μου.

p

f

sv

ΜΟΝΟΝ ΣΤΗΝ ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ

— **ΣΤΑΡΡ** —

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 — ΑΘΗΝΑΙ



*Αἱ μεγάλαι ἐπιτυχίαι
τῆς Λαζόν:*

*“Liebeswalzer,, ἡ μουσικὴ εἰς τὸ κινη-
ματογραφικὸν ἔργον “Ἐρωτικὸ Βάλς,,
(Πολυπληθὴς ἔκδοσις)*

— — — — —
*Τὰ ἀρίθμητα “Tango,, τοῦ Repertoire
ΤΟΥ ΒΙΑΝΚΟ*

— — — — —
Τὰ τελευταῖα τραγούδια τοῦ ΑΤΤΙΚ

— — — — —
ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ΦΙΛΩΝΟΣ 48

ΠΑΤΡΑΙ, ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84

ΘΕΣΝΙ/ΚΗ, ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΒΟΛΟΣ, ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111

σκολα διὰ τὸ τραγοῦδι, δὲν ἠδυνάμην νὰ προχωρήσω περισσότερο τῶν τριῶν διαστολῶν. Τὶ μοῦ ἔμενε λοιπὸν νὰ κάμω; Ἐτραγοῦδησα—Πουτσινί.

Παρακαλῶ, μὴ γελᾶτε εἰς βάρος μου. Ἐδιάλεξα ἀπὸ σκοποῦ αὐτὸ τὸ παράδειγμα, διότι πιστεύω, ὅτι καλύτερον δεικνύει τὴν κρίσιν, διὰ τὴν ὁποίαν θὰ ὀμιλήσωμεν ἐδῶ. Ζῶμεν εἰς μίαν μεταβατικὴν περίοδον. Ἀπὸ τὸ ἐν μέρος, οἱ διὰ τὴν μουσικὴν ἐνδιαφερόμενοι νέοι, ἀπεμακρύνθησαν ἐσωτερικῶς—ψυχικῶς πρὸ πολλοῦ ἐκ τῶν ἔργων τοῦ ρεπερτορίου τῆς προηγηθείσης γενεᾶς. Ἀπὸ τὸ ἄλλο δὲ μέρος, αἱ μορφαὶ (Σημ. Μεταφρ. Ὑπονοεῖ ὅλα τὰ μουσικὰ μέσα συνθέσεως) καὶ τὰ περιεχόμενα τῆς «Νέας μουσικῆς» δὲν εἰσεχώρησαν εἰς τὴν συνείδησιν τῆς (παρούσης) ἐποχῆς, εἰς τρόπον ὥστε νὰ ἠδύνατό τις (ἐλευθέρως) νὰ κάμῃ χρῆσιν αὐτῶν. Γνωρίζει τις τὴν ὑπαρξίν της, τοὺς ὅρους (Schlagworte) αὐτῆς, ἀλλ' ὡς μουσικὸν *κτῆμα* θεωρεῖται μόνον ἀπὸ ἐκείνους ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ αὐτὴν εἴτε ὡς ἐκτελεσταὶ ἢ ὡς θεωρητικοί.

Πόθεν προέρχεται (ἢ κατάστασις) αὕτη; Προέρχεται, νομίζω, ὄχι τόσον ἀπὸ τὴν «Νέαν μουσικὴν» αὕτην καθ' ἑαυτήν, ὅσον ἀπὸ μερικοὺς ποὺ κάμουν ἀπὸ αὕτην μίαν ὑπόθεσιν μόδας καὶ φιλολογικῶν σαλονιῶν. Εἰς αὐτοὺς τοὺς ὁπαδοὺς (Mitläufers) καὶ τοὺς ἐνθουσιασμένους πως, ποὺ συλλαμβάνουν κάθε νέαν κίνησιν, μόνον διότι εἶναι νέα, μόνον διότι εἶναι μία «κίνησις» καὶ οἱ ὁποῖοι μὲ τὴν περὶ «ἀτοναλισμοῦ» φλυαρίαν των, τόσον πολὺ συνετέλεσαν εἰς τὴν ἀποξένωσιν τοῦ κόσμου καὶ τοῦ προθύμου πρὸς παρακολούθησιν (παραδοχὴν) ἀκροατηρίου τῆς «Νέας μουσικῆς»—αὐτοὶ ἔδωσαν (μὲ τὴν φλυαρίαν των) μίαν οὐχὶ καθαρὰν, μίαν συγκεχυμένην ἰδέαν αὐτοῦ ποὺ πραγματικῶς συμβαίνει εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν». Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐσηματίσθησαν δύο ἐχθρικά, ἀντίθετα μέτωπα ἀκροατῶν, τὰ ὁποῖα δὲν δύνανται νὰ συνεννοηθοῦν. Τοὺς μὲν χαρακτηρῶ ἐγὼ συντόμως ὡς *Μπειτόβεν ἀκροατὰς*: κληρονομικὴ (παραδόσεως) καιαισθησία τῆς ὀρισμένης θέσεως (τῶν συνδρομητῶν), κληρονομικὴ πίστις εἰς ὅλα τὰ «μεγαλοπρεπῆ» καὶ «Ῥοαῖα» (καθὼς) καὶ τὴν διαρκῆ ἀξίαν τῶν—ὅπως λέγεται—ἀπαραβιάστων «ἔργων αἰωνιότητος». Ὁμολογία (πίστεως) εἰς τὸν βιουτουζισμόν καὶ τοὺς «ἀστέρας» Διευθυντὰς ὀρχήστρας ὡς ἀντιπροσώπους μουσικῆς ἐπιμελείας καὶ φροντίδος μὲ «ὀλοκληρωτικὴν ἐγκατάλειψιν καὶ συναισθανομένην βαθεῖα ἀπόδοσιν». Ἡ συναυλία ὡς κοινωνικὸν συμβάν. Ἡ συναυλία ὡς ἠθικὸς χρῆσμός. Μία Ἐνωσις ἐρευνητῶν τοῦ Θεοῦ, τῆς ὁποίας τὰ μέλη πρὸ τῆς τελευταίας προτάσεως (μῆς συμφωνίας) τρέχουν ἀπὸ τὴν αἴθουσαν εἰς τὸ Ἰματιοφυλάκιον διὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τὰ ἐνδύματά των. Πάντως: μία ἔνωσις.

Δεύτερον (ἢ δευτέρα κατηγορία): οἱ διαφωτισμένοι, οἱ μεμνημένοι, οἱ ἐν γνώσει τῶν πραγμάτων—die Auf-

geklärten. Ὑπονοοῦνται ὄχι βεβαίως οἱ σνομπιστικῶς ἐνδιαφερόμενοι διὰ τὴν «Νέαν μουσικὴν» (ἴδε ἀνωτέρω), ἀλλ' ἐκεῖνοι οἱ καλλιτέχναι, οἱ κριτικοί, οἱ διανοούμενοι ποὺ εἶναι πεπεισμένοι ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα μῆς μουσικῆς ἀνανεώσεως, οἱ μὲ ὀρισμένον πρόγραμμα ἐργαζόμενοι, οἱ «διανοητικοὶ πρόμαχοι», οἱ πραγματικοὶ ἀρχηγοὶ τῆς κινήσεως. Ἐπίσης ἐδῶ: μία ἔνωσις. Ἀλλ' αὕτη ἡ ἔνωσις, ἐκτελεῖ τὰ καθήκοντά της μακρὰν τῆς ἐστίας τῆς μουσικῆς κινήσεως, μακρὰν τοῦ κοινοῦ τῶν μεγαλοπόλεων, τοῦ ὁποίου ἢ συμμετοχῆ, διὰ λόγους οικονομικούς, εἰς τὰς κατὰ τὸ πλεῖστον ἐκτὸς τοῦ Βερολίνου διωργανούμενας μουσικὰς ἐφορτὰς καὶ ἰδιαιτέρας ἐκτελέσεις, καθίσταται ἀδύνατος. Ὅσον σπουδαῖαι—σπουδαῖαι ὡς βάσις συζητήσεως—εἶναι αἱ ἐφορτὰς αὐταὶ διὰ τὰς ἐτησίας συναντήσεις τῶν «διανοητικῶν προφυλακῶν»—δι' ἐκείνους ποὺ δὲν ἀνήκουν εἰς αὐτάς, δι' ἐκείνους ποὺ δὲν ἔχουν τὴν εὐτυχίαν ν' ἀποσταλοῦν ἀπὸ τὴν Διεύθυνσιν (μῆς ἐφημερίδος), πρέπει νὰ κυττάζον πῶς θὰ εὑρουν τὰ μέσα δι' ἐν ταξείδιον εἰς Baden—Baden. Τὸ πλῆθος παραμένει εἰς τὴν οἰκίαν του καὶ μανθάνει μόνον ἀπὸ τὰς ἐφημερίδας ὅτι εἰς τὸ Baden—Baden ἔγινε καὶ πάλιν φασαρία—Krach. Δὲν εἶναι βεβαίως κατόπιν θαῦμα τὸ ὅτι ὁ λαϊκὸς συνδέει μὲ τὴν ἔννοιαν τῆς «Νέας μουσικῆς» ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον κάτι τὸ σκοτεινόν, τὸ ἀκατανόητον, μίαν μυστηριώδη μουσικὴν, μίαν μουσικὴν διὰ τοὺς εἰδικούς καὶ μόνον. Ἡ ἐπενέργειά της δὲν εἰσχωρεῖ εἰς τὸ κοινόν. Ἐγγίζει μόνον τοὺς ἤδη μεμνημένους.

Ποῖον εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα; Δυσπιστία καὶ ἄγνοια, δυσπιστία ἐκ γνώσεως ἀπὸ τὸ ἐν μέρος, ἐγκατάλειψις καὶ ἀπομόνωσις ἀπὸ τὸ ἄλλον. Ἐνθυμοῦμαι ἓνα βράδυ εἰς τὸν Κλέμπεργ. Ἐδίδετο ἡ «Ἱστορία τοῦ στρατιώτου». Τὸ θέατρον ἦτο πλήρες ἀπὸ ἐπισκέπτας λαϊκῶν σκηνῶν. Ποῖος ἐχειροκρότει; Ἐνα δυὸ ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων, οἱ ὁποῖοι ἐκάθητο εἰς τὰς πρώτας σειράς. Ἄλλως: Κρούφιοι γέλωτες, κινήσεις τῆς κεφαλῆς καὶ οὐδεμία ἀντίληψις. Μία ἐξαιρετικὴ περίπτωσις; Πιστεύω ὅτι, δὲν ὑπάρχει κοινόν, τὸ ὁποῖον μὲ ἀφέλειαν, ἀπαρασκευάστον ἀπὸ τὸν ἑαυτὸν του, νὰ ἔρχεται εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν». Ἀλλ' ὑπάρχουν μερικοί, οἱ ὁποῖοι νομίζουν ὅτι πρέπει νὰ γίνῃ κάτι διὰ τὸ πλῆθος. Ὑπενθυμίζον τὴν μουσικὴν ἐνασχόλησιν παρελθουσῶν ἐποχῶν, περὶ ποῦ τοῦ Μπαρόκ καὶ βεβαιοῦν αὐτοὶ, ὅτι καὶ σήμερον ἀκόμη εἶναι δυνατὴ μία παρόμοιος δρασις (ἐνέργεια), διὰ τῆς ὁποίας ἤθελε διαπαιδαγωγηθῆ τὸ κοινόν πρὸς συνεργασίαν, ὁμοῦ ἐκτέλεσιν καὶ τραγοῦδι. Μόνον λησμονεῖται εἰς ὅλα αὐτά, ὅτι εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον γὰ μεταφυτεύσωμεν εἰς τὴν ἐποχὴν μας ἄνευ συζητήσεως μορφᾶς ποὺ παρήχθησαν ἱστορικῶς (δηλαδὴ φυσιολογικῶς, δι' ἐξελίξεως) καὶ αὐτοτελεῖς, ἐμφανίσεις, αἱ ὁποῖαι προῆλθον ἀπ' ὅλως διαφόρους πνευματικὰς καὶ κοινωνικὰς καταστάσεις. Τὸ πρόβλημα τῆς «Νέας μουσικῆς» εἶναι

κοινωνιολογικόν. Ποτέ πρότερον δὲν ἦτο ὁ λαὸς τόσον ἀπ. ρροφημένος εἰς τὸν ἀγῶνα ὑπάρξεως, ποτέ δὲν ὑπῆρξεν ἐποχή, ἢ ὁποία νὰ εἶχε ὀλιγωτέραν εὐκαιρίαν ν' ἀφήνῃ ἐλεύθερα ὑπομονήν, ἐνέργειαν καὶ δύναμιν τῶν νεύρων, διὰ μίαν μουσικὴν, πού δὲν «ἀπολαμβάνεται» ἀλλ' ἀποκτᾶται διὰ τῆς ἐργασίας καὶ ὅσον εἶναι δυνατόν μελετᾶται μὲ τὸ μερολόγιον εἰς τὰς χεῖρας. Ὑπάρχει μία περίπτωσις. **Νὰ φέρωμεν τὴν «Νέαν μουσικὴν» εἰς τὸ κοινόν** καὶ οὐχὶ τὸ κοινὸν εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν». Μὲ ἄλλας λέξεις: Ἀπομάκρυνσις ἀπὸ τὴν ἐσωτερικότητα (ἀπὸ τὸ νὰ εἴμεθα περιεκλεισμένοι εἰς τὸν ἑαυτὸν μας καὶ μόνον) ἀπὸ τὰς αἰρέσεις, παραίτησις ἐκ τῶν χειρονομιῶν, ἀποχὴ ἐκ τῆς ἀπόψεως *l' art pour l' art*, ὅπισθεν τῆς ὁποίας κρύπτονται ἀκόμη μερικοὶ ἀντιπρόσωποι τῆς «Νέας μουσικῆς». Τὸ παραδειγμα τῆς «*Dreigroschenoper*» (τοῦ Κούρτ Βάιλ) εἶναι γνωστόν. Ἦτο μία ἀπόπειρα καὶ εἰς τὸ εἶδος τῆς διὰ μίαν φωνήν, πού ἐκέρδισε καὶ πάλιν ἐπὶ μιᾶς περιοχῆς τῆς καλλιτεχνίας τὸ πολὺ κοινόν, ἐπὶ μιᾶς περιοχῆς περιτυλιγμένης μὲ ἐπαγγελματικὸν—εἰδικὸν *Jargon* περιεκλεισμένης εἰς διατυπώσεις. Ὡς ἀντίθετον παράδειγμα, ἐπιθυμῶ ν' ἀναφέρω τὴν περίπτωσιν ἐνὸς μουσικοῦ προσκληθέντος νὰ γράψῃ τὴν μουσικὴν τῆς κινηματογρα-

φικῆς ταινίας «*Sprengbagger 1010*» πού ἐξετελέσθη εἰς τὴν *Mozartsaal*. Δὲν γνωρίζω ποῖον ρόλον παίζει εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν» ὁ *Walter Gronostay*, ἀλλὰ γνωρίζω ὅτι, οἱ διάφοροι θόρυβοι, (ὡς μουσικὴ) τοὺς ὁποίους αὐτὸς παρέδωσε (τῶν ὁποίων αὐτὸς ἦτο ὁ αἷτιος) κατεβάσθησαν μετ' ὀλίγας ἡμέρας καὶ πιστεύω ὅτι, τοιούτου εἴδους παραστρατήματα κάθε ἄλλο εἶναι ἢ κατάλληλα, ὅπως πείσουν ἕνα κοινόν, μὲ σκεπτικισμόν ἤδη, διὰ τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς νέας μουσικῆς κινηματογράφου. Ἐδῶ δὲ ἀκριβῶς θὰ ἦτο δυνατόν νὰ γίνῃ, μὲ μίαν πλέον καταφανῆ παραστάσιν (παρουσίασιν), αἰφνίδιος ἐπιδρομὴ εἰς τὴν κατεστραμμένην ὠρισμένον κύκλων καλαισθησίαν, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ὁποίας φτιάχνουν αὐτοὶ καὶ σήμερον τὴν μουσικὴν κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Ὅτι δὲν ἐγένετο ἀκόμη τώρα, ὅτι ἡ «Νέα μουσικὴ» ἀπῆκε νὰ τῆς διαφύγῃ πάλιν μία *Chance*, μὲ τὴν ὁποίαν ἠδύνατο νὰ κάμῃ **πρακτικὴν λαϊκὴν προπαγάνδα**, μακρὰν τῶν θέσεων τοῦ ἀγῶνος πού εἶχε καταλάβει: αὐτό, ἀξιότιμε κ. Καθηγητά, μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι χαρακτηριστικὸν διὰ μίαν κίνησιν, εἰς τὰς (μουσικὰς) ἐκτελέσεις τῆς ὁποίας εὐρίσκονται, χωρὶς νὰ φαίνονται, αἱ λέξεις: «Ἀπαγορεύεται ἡ εἴσοδος εἰς τοὺς ἀναμοδίους».

* *

Ο ΣΟΥΜΑΝ ΔΙΑ ΤΟΝ ΣΟΠΕΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΜΠΡΑΜΣ

[Ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ σημεῖα τῆς ρομαντικῆς νοστορίας τῶν συνθετῶν τοῦ 19ου αἰῶνος καὶ περαιτέρω ὡς τῶν Χόφμαν, Βέμπτερ, Σούμαν, Μπερλιό, Βάγνερ, Λίστ, Κορνέλιους, Πφίτσνερ, Μπουζόνι, Ντεπυσσύ, Σέμπτεργκ κτλ., (ἐκ τῶν ἡμετέρων συνθετῶν ἀναφέρωμεν ἰδίως τοὺς κ. κ. Γ. Λαμπιλέτ, Μαν. Καλομοίρην καὶ Μάο. Βάρβογλην) εἶναι (μεταξὺ ἄλλων) καὶ ἡ μουσικὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή καὶ ἐνασχόλησις αὐτῶν. Ἡ ἀρξομένη δηλαδὴ, οἱ ὡς ἄνω κριότεροι μουσικοφιλόλογοι συνθέται, εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν διαφορῶν αὐτῶν κοσμοθεωριῶν καὶ ἀπόψεων διὰ τῆς μουσικῆς, ἐπεξήτουν καὶ διὰ τοῦ λόγου νὰ ἐπεξηγήσουν τὸ «περιεχόμενον» ἢ «συσκευὴν» διαφορῶν μουσικῶν τεμαχίων τῶν ἢ ν' ἀναπτύξουν τὰς ἀπόψεις τῶν διὰ τὴν τέχνην, ν' ἀποκαλύψουν τὴν «γυμνότητα» καὶ «ἀνικανότητα» ἄλλων συναδέλφων τῶν, ἢ τέλος, νὰ παρουσιάσουν «ὁμοιόδεάτας»—τὸ α ἢ β ταλέντο εἰς τὴν «κωφεύσαν» καὶ «ταπεινὴν» κοινωνίαν... Ὁ Σούμαν (1810—1856) εἰς ἡλικίαν ἔικοσι καὶ ἐνὸς ἔτους, γράφει τὸ ζωτικώτερον ἄρθρον—κριτικὴν διὰ τὸ ἔργον 2 τοῦ Πολωνοῦ ἐκ μητρὸς συνθέτου Σοπὲν (1810—1849)—ὁ πατὴρ του ἦτο Γάλλος—τὸ ὁποῖον εἶναι κατὰ τοῦτο ἐνδιαφέρον (μίαν περίπτωσιν ἑκατονταετηρίδα ἀπὸ τῆς ἐκδόσεώς του) ὅτι, μᾶς παρουσιάζει—ἐκτὸς τοῦ Σοπὲν—τὸ ἀγαπητὸν «κρυφτούλι» τοῦ νεαροῦ ἐνθουσιώδους συνθέτου: Εὐσέβιος, Φλόρεσταν καὶ Ράρο—τρία πρόσωπα ἀποκνήματα τῆς φαντασίας τοῦ Σούμαν, κατ' ἀπομίμησιν παρομοίων σχεδὸν τοῦ Ρομαντικοῦ συνθέτου, λογοτέχου καὶ νομικοῦ Ἔρνστ Τέοντορ Ἀμαντέους Χόφμαν (1776—1822). Εὐσέβιος εἶναι ὁ ἥπιος, ὁ μελιχλιος μουσικός, Φλόρεσταν ὁ ὀρμητικὸς, ὁ τραγὸς καὶ Ράρο ὁ βαθυστόχαστος, ὁ μεσάζων. Τὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα ἀποτελοῦν τὴν «Ἐνοσίαν τοῦ Δαυὶδ»—*Davidsbündler*—διὰ τὴν κριτικὴν ἐργασίαν τοῦ Σούμαν.—Τὸ ἄρθρον τοῦ τελευταίου διὰ τὸν Σοπὲν, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Ἐν ἔργον II.

«Ὁ Εὐσέβιος εἰσηλθε ἡσυχῶς εἰς τὸ δωμάτιον. Γνωρίζεις τὸ εἰρωνικὸν χαμόγελον τοῦ γλωμοῦ προσώπου του, μὲ τὸ ὁποῖον αὐτὸς προσπαθεῖ νὰ προκαλέσῃ ἐνδιαφέρον. Ἐκαθόμουν μὲ τὸν Φλόρεσταν κοντὰ στὸ πιάνο. Ὁ Φλόρεσταν εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀσυνήθεις ἐκείνους μουσικούς, πού προαισθάνονται πᾶν τὸ μελλοντικόν, νέον

καὶ ἔκτακτον. Ἐν τούτοις ὅμως, εὐρέθη σήμερον πρὸ μιᾶς ἐκπλήξεως. Μὲ τὰς λέξεις «**Βγάλε τὸ καπέλλο σας, Κύριοι, μιὰ μεγαλοφυΐα**», τοποθετεῖ εἰς τὸ πιάνο ὁ Εὐσέβιος ἐν μουσικὸν τευάχιον. Τὸν τίτλον τοῦ ἔργου δὲν ἐπετρέπετο νὰ τὸν ἴδωμεν. Ἐφυλλομέτησα ἀφηρημένος εἰς τὸ τεῦχος αὐτῆ ἢ κεκαλυμμένη, ἢ χωρὶς ἡχους ἀπόλαυσις τῆς μουσικῆς, ἔχει κάτι τὸ μαγευτικόν. Ἐξ ἄλλου, μοῦ φαίνεται ὅτι, ἕκαστος συνθέτης ἔχει διὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς τοὺς ἰδιαίτεροὺς ἀτομικοὺς του σχηματισμοὺς φθογγοσῆμων: ὁ Μπεττόβεν φαίνεται εἰς τὸ

¹ Προσεχῶς ἡ «*Μουσικὴ ζωὴ*» θὰ ἀσχοληθῇ ἰδιαίτερώς μὲ ἕνα ἕκαστον ἐκ τῶν ὡς ἄνω συνθετῶν.

χαρτί διάφορος ἀπὸ τὸν Μότσαρτ, ὅπως ἡ πρόζα τοῦ εἰς μερικὰς θέσεις ἐγένετο φρωτινότερον—ἐνόμιζα ὅτι Ζάν Πάουλ ἀπὸ αὐτὴν τοῦ Γκαίτε.

ἐβλεπα τοῦ Μότσαρτ τὸ «Là ci darem la mano»¹

Atto I. *Seguito della Scena IX.*

DON GIOVANNI.



Là ci da-rem la mano! là mi dirai di sì.

Andante.



ZERLINA
Ve-di, non è lon-ta-no, par-tiam, ben mio, da qui. (Vor-rei, e non vor-



re-i, mi trema un poco il cor... fe-li-ce è ver sa-re-i, ma



può bur-larmi an-cor,..... ma può bur-larmi an-cor!)

Ἐδῶ ὅμως (εἰς τὸ μουσικὸν αὐτὸ τεμάχιον) μοῦ φαίνεται ὅτι μὲ ἐβλεπαν θαυμάσιοι, τελείως ἄγνωστοι—ἀλλόχοτοι ὀφθαλμοί, ὀφθαλμοὶ ἀνθέων, βασιλίσκων (Basiliskenaugen), παγωνιῶν, ὀφθαλμοὶ παρθένων:

¹ Ἀπὸ τὸ ἐρωτικὸν νουεττίνο Δὸν Ζουάν—Τσερλίνα, τοῦ γνωστοῦ μελοδράματος τοῦ Μότσαρτ: «Δὸν Ζουάν». Ἡ μουσική—τὸ θέμα τοῦ Μότσαρτ, τὸ ὁποῖον ἔχει ὑπ ὄψιν τοῦ ὁ Σούμαν διὰ τὰς «Παραλλαγὰς» τοῦ Σοπέν, εἶναι τὸ ἀνωτέρου.

μέσα εις ἑκατὸν συγχορδίας περιτυλιγμένον. Ὁ Λεπορέλλο (ὑπηρέτης τοῦ Δὸν Ζουάν) μοῦ ἐφαίνετο ἀληθῶς σὰν νὰ μοῦ ἔκαμε τὸ μάτι (δι' ἐρωτικὴν σκηρὴν τοῦ κυρίου του) καὶ ὁ Δὸν Ζουάν περνοῦσε μὲ λευκὸν μανδύαν ἀπὸ ἔμπρὸς μου.

«Ἐλα λοιπόν, ἔμπρὸς, παίξε τὸ τεμάχιον» λέγει ὁ Φλόρεσταν. Καὶ ὁ Εὐσέβιος ἐξετέλεσε (τὴν προσταγὴν), ἐν ᾧ ἡμεῖς ἀκουμβισμένοι εἰς τὸ παράθυρον ἠκούομεν. Ὁ Εὐσέβιος ἔπαιξε μὲ ἐνθουσιασμὸν καὶ μᾶς παρουσίασε ἀμετρήτους μορφὰς τῆς πλήρους σφρίγους αὐτῆς ζωῆς: ἦτο ὡς νὰ παρέσυρε ὁ ἐνθουσιασμὸς τῆς στιγμῆς, τὰ δάκτυλά του, ὑπὲρ τὴν συνήθη ἱκανότητά των. Φυσικῶ τῷ λόγῳ, αἱ ἐπευφημίαι τοῦ Φλόρεσταν δὲν ἀπετελοῦντο, ἐὰν ἐξαιρέσωμεν τὸ πανευδαίμον χαμόγελόν του, ἢ, ἀπὸ μερικῶς λέξεις, ὅτι, αἱ παραλλαγαὶ ἦτο δυνατόν νὰ ἦσαν ἀπὸ τὸν Μπεττόβεν ἢ τὸν Φράντς Σούμπερτ, ἐὰν οἱ δύο αὐτοὶ συνθέται ἦσαν βιοτουόζοι τοῦ πιάνου—μόλις ὅμως εἶδε τὸ ἐξώφυλλον (τῆς συνθέσεως) καὶ ἐδιάβασε:

«Là ci darem la mano, varie pour le Piano-forte avec acc. d' Orchestre par Frédéric Chopin, Oeuvre 2» πλήρεις ἐνθουσιασμοῦ ἀνεφωνήσαμεν: «Ἐν ἔργον 2!»—καὶ καθὼς λαμποκοποῦσαν τὰ πρόσωπά μας ἀπὸ ἀσυνήθη ἐκπληξιν, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ ἐπιφωνήματα, μόλις ἠδύνατό τις νὰ διακρίνη: «Ναί, αὐτὸ εἶναι κάτι τὸ ἄξιον λόγου—Σοπέν—δὲν ἔχω ξανακούσει τὸ ὄνομα—ποῖος ἠμπορεῖ νὰ εἶναι—πάντως—μιὰ μεγαλοφυΐα—δὲν γελᾷ ἐκεῖ ἢ Τσερλίνα ἢ μάλιστα ὁ Λεπορέλλο»— — — — — καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ἔλαβε χώραν μιὰ σκηρὴ, ποὺ δὲν ἠμπορῶ νὰ τὴν περιγράψω.

Καθὼς εἴμαστε σὲ διέγερσι—φουντωμένοι ἀπὸ τὸ κρασί, τὸν Σοπέν καὶ ἀπὸ ἄλλας ὀμιλίας μας σὲ διάφορα θέματα, ἐπήγαμε στὸ «Διδάσκαλο» Ράρο. Αὐτὸς ἐγέλασε πολὺ, χωρὶς νὰ δεῖξῃ οὐδὲν ἀπολύτως ἐνδιαφέρον ἢ περιέργειαν διὰ τὸ ἔργον αὐτὸ 2 «διότι ξεύρω καὶ σᾶς καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸν σας τῆς νέας μόδας ἄλλα, δόστε μου ἔδῳ μιὰ φορὰ τὸν Σοπέν». Τὸ ὑπεσχέθημεν διὰ τὴν ἄλλην ἡμέραν. Ὁ Εὐσέβιος μᾶς καληνύκτισε γρήγορα—γρήγορα ἐγὼ παρέμεινα μιὰ στιγμὴ ἀκόμη κοντὰ στὸν «Διδάσκαλο» Ράρο, ἐν ᾧ ὁ Φλόρεσταν τράβηξε, μέσα ἀπὸ σεληνοφωτιστοὺς παρόδους, ἴσια γιὰ τὸ δωμάτιό μου, ἀφ' οὗ τῶρα τελευταῖα δὲν εἶχεν ὁ ἴδιος σπῆτι. Περὶ τὰ μεσάνυκτα, τὸν βρῆκα ξαπλωμένο ἐπάνω στὸν καναπέ τοῦ δωματίου μου, μὲ τὰ μάτια κλειστά, ψιθυρίζοντας σὰν σὲ ὄνειρο: «Αἱ παραλλαγαὶ τοῦ Σοπέν, γυρίζουν ἀκόμη εἰς τὸν νοῦν μου: βέβαια—συνεχίζει—εἶναι τὸ σύνολον δραματικὸν καὶ ἀρκετὰ σὲ στυλ Σοπέν. Ἡ εἰσαγωγή, ἂν καὶ εἶναι τόσον καλογραμμμένη, σφιχτοδεμένη—ἐνθυμεῖσαι τὰς τρίτας τοῦ Λεπορέλλο;—μοῦ φαίνεται ἐν τούτοις, ὅτι δὲν ταιριάζει διόλου εἰς τὸ σύνολον. Ἀλλὰ τὸ θέμα—διατὶ τὸ ἔγραψε εἰς ὑφέσεις;—αἱ παραλλαγαί, ἢ τελευταῖα πρότασις, τὸ Adagio, ὅλα αὐτὰ ἔχουν ἄξιαν—καὶ δείχνουν τὴν με-

γαλοφυΐαν εἰς κάθε διαστολήν. Ἀσφαλῶς, ἀγαπητέ Ἰούλιε,¹—ὁ Δὸν Ζουάν, ἢ Τσερλίνα, ὁ Λεπορέλλο καὶ ὁ Μαζέττο (ὁ ἀροαβωνιαστικὸς τῆς Τσερλίνα) εἶναι τὰ δρωῦντα πρόσωπα²)—τὴν ἀπάντησιν τῆς τελευταίας εἰς τὸ θέμα τὴν εὗρισκω ὄλο ἀγάπην καὶ τὴν πρώτην παραλλαγὴν θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ τὴν χαρακτηρίσῃ λεπτήν, φιλάρεσκον, ἐρωτοτρόπον—ὁ Ἰσπανὸς Grande (ὁ Δὸν Ζουάν) ἀστεΐζεται εἰς αὐτήν, μὲ πολλὴν χάριν, μὲ τὴν μικρὰν χωριατοπούλα Τσερλίνα. Ἄλλως τε, αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ πλέον εἰς τὴν δευτέραν παραλλαγὴν, ἢ ὅποια εἶναι περισσότερον ἐμπιστευτικὴ, κωμικὴ, φιλόνεικος, ἀκριβῶς ὡς ἐὰν δύο ἐρωτευμένοι συνελαμβάνοντο καὶ ἐγελοῦσαν περισσότερον ἢ συνήθως.

Ἀλλὰ, πῶς ἀλλάζουν ὅλα εἰς τὴν τρίτην παραλλαγὴν! Ὅλα εἶναι φῶς σελήνης ἐκεῖ καὶ γοητεία Νεράιδων: Ὁ Μαζέττο στέκεται κάπου ἐκεῖ καὶ ὑβρίζει μὲ τέτοιον τρόπον, ποὺ ἀκούεται, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ ἐμποδίσῃ τὸν Δὸν Ζουάν ἢ κατάστασις αὐτῆ, τὸ παράπαν—Καὶ τῶρα, τὶ ἰδέαν ἔχεις διὰ τὴν τετάρτην παραλλαγὴν;—Ὁ Εὐσέβιος ἐξετέλεσε αὐτὴν πολὺ καθαρὰ—κτλ Ὁ «Ἰούλιος»—Σούμαν ἐξακολουθεῖ τὴν ἀνάλυσιν τοῦ ἔργου 2 τοῦ Σοπέν, διὰ τοῦ στόματος τοῦ Φλόρεσταν, πάντοτε εἰς ὑψος ἐνθουσιῶδες καὶ μὲ πολλὴν δόσιν ποιητικῆς φαντασίας διὰ τὰς ὑπολοίπους παραλλαγὰς Ἐν τέλει γράφει τὰ ἐξῆς λίαν χαρακτηριστικά: «Ἀγαπητέ μου Φλόρεσταν, αὐτὰ τὰ ἰδιαίτερα αἰσθητήματά μας εἶναι ἀξίεπαινα, ἂν καὶ ὀλίγον ὑποκειμενικά. Ὅσον ὅμως ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Σοπέν εἶχε κάποιαν πρόθεσιν, τόσον ἐγὼ κύπτω τὴν κεφαλὴν μου πρὸ τῆς μεγαλοφυΐας αὐτῆς, πρὸ τῆς προσπαθείας αὐτῆς, πρὸ αὐτῆς τῆς ἱκανότητος—τῆς Meisterschaft!». — — —

[Τῷ 1850 εὗρισκετο ὁ Σούμαν μετὰ τῆς συζύγου του Κλάρας εἰς τὴν πατριδα τοῦ Μπράμς (1833-1897) Χάιμουργκ, διὰ συναυλίαν. Διαρκούσης τῆς περιόδου τῶν συναυλιῶν τοῦ ζεύγους Σούμαν ὁ ἄγνωστος σχεδὸν τότε συνθέτης Μπράμς, ἀπέστειλε εἰς τὸν «Διδάσκαλον» μερικὰς συνθέσεις του—τῇ προτροπῇ φίλων—μὲ τὴν παράκλησιν, νὰ ἐκφέρῃ αὐτὸς τὴν γνώμην του. Αἱ συνθέσεις τοῦ ἐπεστράφησαν «πομπωδῶς» χωρὶς καὶ νὰ ρίψῃ ἐν βλέμμα εἰς αὐτὰς ὁ Σούμαν.

Περάσαν τρία ὀλόκληρά ἔτη—ἔτη μελέτης, ἔτη μουσικῶν ταξειδιῶν τοῦ Μπράμς, ἔτη κοπιώδους μουσικῆς ἐργασίας—συνθέσεως καὶ τότε μόλις τῇ μεσολαβῆσει τοῦ γνωστοῦ βιολιστοῦ καὶ συνθέτου Γιόαχιμ (1831—1907)—μὲ τὸν ὅποιον ὁ Μπράμς, ἦτο ἤδη γνωστὸς καὶ φίλος—λαμβάνει γνώσιν μερικῶν συνθέσεων τοῦ νεαροῦ Βορειογερμανοῦ, ὁ Σούμαν. Μετ' ὀλίγον χρονικὸν διάστημα, γνωρίζονται οἱ δύο καλλιτέχναι καὶ προσωπικῶς. Ἀποτέλεσμα τῆς γνωριμίας αὐτῆς καὶ ἰδίως τῆς λεπτομεροῦς πλέον γνωριμίας τῶν ἔργων τοῦ Μπράμς ἀπὸ τὸν Σούμαν, ἦτο ἡ δημοσίευσίς τοῦ κατωτέρου ἀρθροῦ τοῦ τελευταίου, εἰς τὴν «Neue Zeitschrift für Musik» μὲ τὸν τίτλον:

¹ Ἰούλιος εἶναι ὁ «ἀκροατὴς» Ρόμπερτ Σούμαν.

² Ὅχι βεβαίως εἰς ὅλον τὸ μελόδραμα τοῦ Μότσαρτ.

Νέαι κατευθύνσεις

«Ἐπέρασαν χρόνια—σχεδὸν τόσα ὅσα εἶχον ἀφιερῶσαι πρὶν εἰς τὴν σύνταξιν τοῦ παρόντος περιοδικοῦ, δηλαδὴ δέκα—ὥστε θὰ ἔπρεπε ν' ἀκουσθῆ ἡ φωνή μου ἤδη ἐπὶ ἐνὸς Terrain τόσον πλουσίου εἰς ἀναμνήσεις. Συχνάκις, παρὰ τὴν κοπιώδη παραγωγικὴν μου ἐργασίαν, ἠσθανόμουν τὸν ἑαυτὸν μου παροτρυνόμενον πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτόν. Ἐνεφανίσθησαν πολλὰ νέα ἄξια λόγου ταλέντα, ἐφαίνετο ὡς νὰ παρουσιάζετο μία νέα δύναμις τῆς μουσικῆς, ὅπως ἐπιβεβαιοῦν τὴν κατάστασιν αὐτὴν πολλοὶ πρὸς τὰ ἄνω—πρὸς τὴν προόδον τείνοντες καλλιτέχναι τῶν τελευταίων ἐτῶν, ἔστω καὶ ἂν αἱ διαφοροὶ αὐτῶν συνθέσεις εἶναι μᾶλλον εἰς στενὸν κύκλον γνωσταί. (Ἐδῶ ἀναφέρει ὁ Σούμαν ἐν ὑποσημειώσει τοὺς ἐξῆς συνθέτας τῆς ἐποχῆς του: Γιόζεφ Γιόαχιμ, Ἔρνστ Νάουμαν, Λούντβικ Νόρμαν, Βόλντεμαρ Μπάργκκιελ, Τέοντορ Κίρχνερ, Γιούλιους Σαίφερ, Ἀλμπερτ Ντίτριχ, τὸν ἱερομένον Βίλζινκ, Γκάντε, Μάνγκολντ, Ρόμπερτ Φράντς καὶ Χέλλερ).¹

Ἐσκέφθην, παρακολουθῶν μετὰ μεγάλης συμπαθείας τὰς κατευθύνσεις αὐτῶν τῶν ἐκλεκτῶν, ὅτι θὰ ἔλθῃ, ὅτι πρέπει νὰ ἐμφανισθῆ μίαν ἡμέραν ἀποτόμως εἰς, κατόπιν τόσων γεγονότων, ὅστις ἰδεωδῶς θὰ ἀπέδιδε τὸν μέγαν πόθον καὶ ἔκφρασιν τῆς ἐποχῆς του, εἰς, ὅστις δὲν θὰ ἐπαρουσιάζετο διὰ τῆς ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀναπτύξεως τῆς ἱκανότητός του, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου θὰ ἀνεπήδα ὡς ἡ Ἀθηνᾶ πάνοπλος ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός. Καὶ ὁ νεαρὸς αὐτός, παρὰ τὸ λίκνον τοῦ ὁποίου Χάριτες καὶ Ἥρωες εὐρίσκοντο φρουροί, ἦλθε. Ὀνομάζεται **Γιοχάννες Μπράμς**, κατάγεται ἀπὸ τὸ Χάιμπουργκ καὶ εἶναι μορφωμένος εἰς τοὺς δυσκόλους θεσμοὺς τῆς Τέχνης, ἀπὸ ἱκανὸν καὶ ἐνθουσιώδη διδάσκαλον (ὁ Σούμαν ἀναφέρει ἐν ὑποσημειώσει τὸ ὄνομά του: Ἐντουαρτ Μάρξεν) ἐκεῖ συνέθετεν αὐτὸς ἐν ἀπολύτῳ ἡσυχίᾳ, ἐν ᾧ ἐγὼ μόλις πρὸ ὀλίγου χρονικοῦ διαστήματος ἔλαβον

¹ Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης, ὅτι, ἀπὸ τὴν λίσταν αὐτὴν τῶν συνθετῶν ἀπουσιάζουν οἱ Μπερλιό, Λιστ καὶ Βάγνερ. Τὰ αἰτία τῆς παραλείψεως αὐτῆς θὰ τὰ ἐξετάσωμεν ἄλλοτε.

γνώσιν τῶν ἔργων του, μέσῳ σεβαστοῦ Meister (ὑπονοεῖ τὸν Γιόαχιμ). Ἐξωτερικῶς φέρει ὅλα ἑκείνα τὰ σημεῖα, τὰ ὁποῖα ἀναγγέλλουν: αὐτὸς εἶναι ὁ προωρισμένος—ὁ ἐκλεκτός. Καθήμενος εἰς τὸ πιάνο, ἀπεκάλυπτε θαυμασίους τόπους. Πάντοτε παρεσυρόμεθα εἰς μαγευτικὰς περιοχάς. Ἀκόμη ἤρχετο μία μεγαλοφυῆς ἐκτέλεσις, διὰ τῆς ὁποίας μετεβάλετο τὸ πιάνο εἰς ὀρχήστραν ἀπὸ πονετικῆς καὶ χαρούμενης φωνῆς. Ἦσαν σονάται, μᾶλλον κεκαλυμμένα συμφωνία, —Lieder, τῶν ὁποίων ἐννοοῦσε κανεὶς τὴν ποιητικότητα, ἔστω καὶ ἐὰν δὲν ἐγνώριζε τὰς λέξεις, ἀφ' οὗ περνοῦσε ἀπὸ ὅλα μιὰ ὠραία τραγουδιστὴ μελωδικὴ γραμμὴ,—μερικὰ τεμάχια διὰ πιάνο, κάπου—κάπου δαιμωνιώδους φύσεως εἰς τὴν πλέον λεπτὴν καὶ ἀραχνούφαντον μορφήν,—κατόπιν σονάται διὰ βιολὶ καὶ πιάνο,—κουαρτέττα δι' ἔγχορδα—καὶ ἐν ἑκάστῳ ἐξ αὐτῶν ὅλως διόλου διάφορον τοῦ ἄλλου, πού νόμιζε κανεὶς ὅτι βγαίνουν ἀπὸ ποικίλους πηγὰς. Καὶ κατόπιν ἐφαίνετο ὡς ἐὰν ἦνῃ αὐτὸς ὡς χεῖμαρρος παρλάζων, ὅλα δι' ἓνα καταρράκτην, πού ἔσερνε ἐπάνω εἰς τὰ ὀρμητικὰ κύματά του τὸ εἰρηνικὸν οὐράνιον τόξον, ἐν ᾧ εἰς τὴν ὄχθην παίζαν τρελλὰ οἱ πετολοῦδες, συνοδευόμενοι ἀπὸ τὰς φωνὰς τῶν ἀηδονιῶν.

Ἐὰν θελήσῃ νὰ κατευθύνῃ (ὁ Μπράμς) τὴν μακρὴν ράβδον του, ἐκεῖ πού δίδουν ἰσχὴν αἱ δυνάμεις τῶν ὄγκων, εἰς τὸ Κόρο καὶ τὴν ὀρχήστραν, τότε, θὰ εὐρεθῶμεν πρὸ θαυμασίων ἀπόψεων τῶν ἀπορρήτων τοῦ πνεύματος. Εἶθε νὰ δυναμοποιήσῃ αὐτὸν τὸ δαιμόνιον, διὰ τὸ ὁποῖον ὑπάρχει πρόβλεψις, ἀφ' οὗ ἡ μετριοφροσύνη, ὡς ἄλλο δαιμόνιον, ὑπάρχει εἰς αὐτόν. Οἱ συνάδελφοί του τὸν χαιρετοῦν εἰς τὰ πρῶτα ἐν τῷ κόσμῳ βήματά του, ἐν ἀναμονῇ ἴσως τραυμάτων ἀλλὰ καὶ στεφάνων δάφνης καὶ φοίνικος. Τοῦ ἀναφωνοῦμεν τὸ καλῶς ἦλθες ὡς ἰσχυρὸς συμμαχητής.

Εἰς κάθε ἐποχὴν, κυριαρχεῖ ἓνας μυστηριώδης συνασπισμὸς συγγενῶν πνευμάτων. Κλείσατε τὸν κύκλον στερεώτερα σεῖς, οἱ ὁποῖοι ἀνήκετε μαζί, εἰς τρόπον ὅστε νὰ φεγγοβολᾷ πάντοτε καθαρώτερα ἢ ἀλήθεια τῆς Τέχνης καὶ νὰ διασπείρῃ αὐτὴ παντοῦ χαρὰν καὶ εὐλογίαν.»

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

ΕΛΕΤΗ

Α'. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΙΣ

1ον

«Ἡ Λαϊκὴ μουσικὴ ἀποτελεῖται κατ' ἀρχὴν ἐκ συντόμων—συνοπτικῶν μορφῶν τῆς μουσικῆς προτάσεως, ἀπρὸθύμως εἰσέρχεται αὐτὴ εἰς ἐργασίαν λεπτομεροῦς ἐπεξεργασμένην, ἀρκεῖται μὲ τὰς ὀλίγας (μουσικὰς) ἰδέας εἰς τὴν πρότασιν, ἀγαπᾷ βεβαίως τὰς ἀντιθέσεις, ἀλλ' ἀπορρίπτει (ἀποφεύγει) τὰς συγκρούσεις καὶ τὰς (ἐν πλάτει) πλήρεις ἐντάσεως ἀναπτύξεις. Ὁ Λαὸς—ἐν συντόμῳ—μετέρχεται (παραδίδει) μετ' ἰδιαίτερας ἀγάπης καλλιτεχνίαν ἐν σμικρῷ»¹

Ἐὰν λάβῃ τις εἰς χεῖρας του μίαν ὁποιαδήποτε συλλογὴν ἢ μελέτην ἐπὶ τῶν Δημωδῶν ἡμῶν ἁσμάτων,

θὰ συναντήσῃ εἰς ἐκάστην σχεδὸν σελίδα τῶν «ἀναλύσεων», ἀρχαίους Ἑλληνικοὺς μουσικοὺς ὄρους καὶ χαρακτηρισμοὺς, τοὺς ὁποίους οἱ διάφοροι συλλογεῖς καὶ ἐκδόται χρησιμοποιοῦν κατὰ τὴν ἐξέτασιν, δι' ἐπεξήγη-

¹ Hermann Kretschmar: «Volksmusik und höhere Tonkunst», Peters Jahrbuch 1909, Seite 76.

σιν τῶν ᾠσμάτων ὡς καὶ συσχέτησιν αὐτῶν—δικαίως ὅπως θὰ ἴδωμεν—μετὰ τῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος καὶ τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς. Ὁ Μπύρχνερ²) μάλιστα, ὑπερθεματίζων, γράφει: «Τὰ Ἑλληνικὰ λαϊκὰ τραγούδια ἔχουν ἀξίαν, διότι δὲν εἶναι ἀπλῶς ἐξωτερικεύσεις ἐνὸς λαοῦ ποὺ μεταχειρίζεται κατ' ἰδιάζοντα ὅλως τρόπον Ρυθμὸν καὶ Ἀρμονίαν, ἀλλὰ διότι, ἐπίσης, ἡ γνῶσις καὶ μελέτη αὐτῶν, συντελεῖ τὰ μέγιστα—ἀναμφιβόλως—εἰς τὴν κατανόησιν τῆς οὐσίας τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ τῆς μουσικῆς ἐκτελέσεώς της». Ἐπίσης ὁ Ἔρμαν Ἀμπερτ³) εἰς τὴν κριτικὴν τοῦ βιβλίου «Ἀρίων» τῶν κ. κ. Ζαχαρία καὶ Ρεμαντᾶ (ἡ ὁποία κριτικὴ—εἰρησθῶ ἐν παρόδῳ—εἶναι κάθε ἄλλο ἢ κολακευτικὴ διὰ τοὺς δύο Ἑλληνας συγγραφεῖς) σημειώνει σχετικῶς, τὰ ἐξῆς: «Τὸ ἔργον αὐτὸ (τῶν κ. κ. Ρεμαντᾶ καὶ Ζαχαρία) δεικνύει (ἀναλαμβάνει) μίαν προσπάθειαν, ἡ ὁποία εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ γόνιμος διὰ τὴν γνῶσιν (μας) τῆς ἀρχαίας (Ἑλληνικῆς) μουσικῆς, δηλαδή, ἀκολουθεῖ τὰ ἴχνη, τὰ ὁποῖα ἀφήκεν ἡ ἀρχαία (Ἑλληνικὴ) μουσικὴ διὰ τοῦ Μεσαίωνος εἰς τὴν νεωτέραν τοιαύτην. Ὅτι ὑπάρχουν ἀκόμη συνεκτικοὶ κρίκοι, μοῦ φαίνεται ἀναμφιβόλως, ἀφ' οὗ ἐτονίσθη τὸ τοιοῦτον καὶ ἀπὸ νεωτέρους ἐπισκέπτας τῆς Ἑλλάδος». Καὶ ὀλίγον κατωτέρω εἰς τὴν σελίδα 509, ἀναγινώσκωμεν: «Πολλὰ ἐξ αὐτῶν (τῶν Νεοελληνικῶν λαϊκῶν ᾠσμάτων) ἐνθυμίζουσι βεβαίως καταφανῶς Ἀνατολικὸν μέλος, εἰς ἄλλα ἐξ ἀντιθέτου, ἰδίως εἰς τὰ μουσικὰ τεμάχια τὰ σημειούμενα ὡς Χοροί, φαίνεται ἀληθῶς, ὅτι ὑπάρχει σχέσις μετὰ τῆς ἀρχαίας (Ἑλληνικῆς) καλλιτεχνικῆς μουσικῆς». Ὁ δὲ Ρόμπερτ Λάχ⁴) εἰς τὰ «Vier Studien zum Gestaltungsgesetz» τοῦ Α. Höfler, γράφει: «..... Εἶναι σχεδὸν, αὐτονόητον, ὅτι, μετὰ τῶν κλιμάκων, ᾠσμάτων κτλ. τῆς Μ. Ἀσίας, παρελήφθησαν ἀπὸ τοὺς Ἑλληνας εἰς τοὺς ἀρχαιοτάτους χρόνους καὶ τὰ τέταρτα καὶ τρίτα τῶν τῶν αὐτῆς, δηλαδή, τὸ παλαιοανατολικὸν Ἐναρμόνιον γένος, εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ἔζων αὐτὰ συνεχῶς εἰς τὰ λαϊκὰ ᾠσματα, εἰς τὴν λαϊκὴν μουσικὴν αὐτῆς—ὅπως ἄλλως τε ἀκόμη καὶ σήμερον ἐξακολουθοῦν νὰ σώζονται τὰ ἐναρμόνια διαστήματα εἰς τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾠσμα—καὶ ἀπλῶς μόνον, τὸν πέμπτον—τέταρτον αἰῶνα π. Χ. ἐγένοντο «μοντέρνα», δηλαδή, παρελήφθησαν (τὰ διαστήματα αὐτὰ)—ἐχρησιμοποιήθησαν ἐπίσης εἰς τὴν ἀνωτέραν Τέχνην».

Φυσικῶ τῷ λόγῳ καὶ οἱ Νοέλληνες συλλογεῖς τῶν Δημῶδων ἡμῶν ᾠσμάτων ὡς καὶ οἱ μελετηταὶ τῶν τελευταίων, ἐρευνοῦν καὶ ἀνακαλύπτουν, μὲ οὐχὶ ὑποκρυπτομένην χαρὰν, τὰ ὡς ἄνω καὶ ἄλλα συνεκτικὰ σημεῖα—τὴν σχέσιν τῆς μουσικῆς αὐτῆς μὲ αὐτὴν τῆς ἀρχαίας

καὶ τῆς Βυζαντινῆς. Χρησιμοποιοῦν δὲ eo ipso ὡς καὶ οἱ συνάδελφοὶ τῶν Εὐρωπαίων, τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς ὄρους ἢ αὐτοὺς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς—εἰς τὰς ἀναλύσεις των. Ἄλλως τε ὁ κ. Γ. Ν. Χατζιδάκης¹ γράφων διὰ τὴν λέξιν «Ἄγγελος und Verwandtes», σημειοῖ εἰς τὴν σελίδα 3 τῆς μελέτης του, τὰ ἐξῆς λίαν ὀρθά: «.... Διάφοροι παραδόσεις καὶ Λαϊκαὶ θεωρίαι ἐσχημάτισαν τὸ σύνολον τῶν ἐννοιῶν (τῶν σημασιῶν) αὐτῶν τῶν λέξεων (δηλαδή, ἄγγελος μὲ τὰ παράγωγα καὶ σύνθετα αὐτοῦ) καὶ ὅτι, ὅστις θέλει νὰ ἐρευνήσῃ τὴν χρῆσιν αὐτῶν τῶν λέξεων, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἔχη πρὸ ὀφθαλμῶν, τόσον τὰς ἀπὸ παλαιὰ χρόνια καταγομένης Λαϊκῆς ἰδέας, ὡς ἐπίσης καὶ τὴν διδασκαλίαν τῆς Ἐκκλησίας μας καὶ τὴν Νοελληνικὴν χρῆσιν τῆς γλώσσης, ἵνα οὕτω δυνηθῇ νὰ λύσῃ τὰ πρὸ αὐτοῦ διάφορα προβλήματα.» Ἐὰν θέσωμεν, εἰς τὴν ὡς ἄνω παράγραφον τοῦ κ. Χατζιδάκη, τὸν ὄρον «Λαϊκὸν ᾠσμα» ἀντὶ «λέξεων», θὰ ἔχωμεν πρὸ ἡμῶν τὴν αὐτὴν μετὰ τῶν Εὐρωπαίων ἢ Ἑλλήνων προσπάθειαν, εἰς τὴν ἐργασίαν ἐπὶ Νεοελληνικοῦ μουσικοῦ ἢ γλωσσολογικοῦ (εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ κ. Χατζιδάκη) προβλήματος.

Οὕτω, οἱ κ. κ. Ζαχαρίας καὶ Ρεμαντᾶς εἰς τὸ βιβλίον των «Ἀρίων. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον» Ἀθῆναι 1917, ὁ κ. Κ. Ψάχος εἰς τὰς συλλογὰς αὐτοῦ τῶν Δημῶδων ᾠσμάτων Γορτυνίας, Σκύρου κτλ., ὁ Παχτικός εἰς τὰ «Ἑλληνικὰ ᾠσματα» καὶ ἄλλοι.—

Θὰ ἦτο ὁμολογουμένως, περιττόν, ν' ἀσχοληθῶμεν τώρα λεπτομερῶς μὲ τὰ διάφορα εἶδη τῶν Δημῶδων ᾠσμάτων ἢ αὐτῶν τῆς ἀνωτέρας Τέχνης τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, καθ' ὅσον εὐρίσκει ὁ ἀναγνώστης ὅτι σχετικὸν εἰς τὴν Β'. ἐκδοσιν τῆς «Ἱστορίας τῆς μουσικῆς» (Τόμος I, σελ. 31—35 καὶ 129 κ. ἐξ.) τοῦ Οὐγκο Ρίμαν. Πάντως εἴμεθα ὑποχρεωμένοι ν' ἀναφέρωμεν τὸ μετὰ τὴν ἐξέτασιν τῶν Λαϊκῶν ᾠσμάτων (σελ. 35 τῆς ὡς ἄνω «Ἱστορίας τῆς μουσικῆς» τοῦ Ρίμαν) συμπέρασμα, ἀφ' οὗ συμπίπτει αὐτὸ σχεδὸν μὲ τὴν «καλλιτεχνίαν ἐν μικρῷ» (Kleinkunst) τοῦ Κρέτσμαρ: «..... Δὲν θὰ ἠδύνατό τις ὅμως ν' ἀποκλείσῃ τὴν παρατήρησιν, ὅτι, ὑπῆρχον πραγματικῶς Ἑλληνικὰ λαϊκὰ ᾠσματα, τὰ ὁποῖα μὲ ἀπλότητα καὶ φυσικότητα, ἀπέδιδον πόνον καὶ χαρὰν τοῦ κοινοῦ θνητοῦ καὶ ὅτι ἀσφαλῶς εἰς τὴν ἀρχαιότητα ὡς ὁμοίως καὶ κατὰ τοὺς μετέπειτα χρόνους κάποτε—κάποτε, ἐπενεργοῦσαν αὐτὰ ἀναζωτικῶς καὶ μὲ δροσιὰ εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν.»

(Ἴδε ἐπίσης σύντομον ἐξέτασιν τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν λαϊκῶν ᾠσμάτων, εἰς τὸν πρόλογον τῶν «Δημῶδων ᾠσμάτων Γορτυνίας» τοῦ κ. Κ. Ψάχου).

(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

² Bürchner: «Griechische Volksweisen» in: Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft. Jahrg. III, Seite 403.
³ Hermann Abert: Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrg. 3, Seite 508.
⁴ Akademie der Wissenschaften in Wien, 196. Band, I Abhandlung, Seite 106.

¹ Akademie der Wissenschaften in Wien. 173. Band. 2. Abh.

ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

ΑΙ ΑΠΟΦΥΞΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

[Εἰς τὴν «Ἀκρόπολιν» τῆς 13ης Ἀυγούστου 1930, ἐδημοσιεύθησαν δηλώσεις τοῦ Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας κ. κ. Παπανδρέου, διὰ τὴν Ἐκπαίδευσιν καὶ τὰς Τέχνας. Ἀναδημοσιεύομεν κατωτέρω τὸ μέρος, εἰς τὸ ὁποῖον γίνεται λόγος διὰ τὸ Μελόδραμα.]

—Καὶ τὸ μελόδραμα, κ. Ὑπουργέ; Φαίνεται ὅτι καὶ τὸ παλαιὸν αὐτὸ ὄνειρον θὰ γίνῃ πραγματικότης.

—Κατ' ἀρχὴν καὶ τὸ μελόδραμα δὲν μπορεῖ νὰ μὴ γίνῃ. Κάθε ἔθνος ὀφείλει νὰ καλλιερῆ ὅλας τὰς μορφὰς τοῦ πολιτισμοῦ. Τὸ ἄσμα εἶναι μία ἀπὸ αὐτάς. Σήμερον ἔχομεν τὴν ἐκκίνησιν, τὰ ῥοδεῖα δηλαδή, καὶ μᾶς λείπει ἡ σύνθεσις, τὸ τέμμα, ἡ καθιέρωσις. Οἱ καλλιτέχναι τοῦ ἄσματος ἀποφοιτοῦν ἀπὸ τὰ ῥοδεῖα καὶ κατόπιν ἀδρανοῦν, θάπτονται. Δὲν ὑπάρχει περαιτέρω στάδιον ἀναπτύξεως δι' αὐτούς. Τὰ σαλόνια ἔχουν ἀνεπαρκεῖς ἱκανοποιήσεις καὶ παρορμήσεις. Πρέπει σινεπῶς νὰ γίνῃ τὸ μελόδραμα. Ἀνάγκη ὅμως καὶ νὰ προσαρμοσθῇ εἰς τὰς δεδομένας συνθήκας τόπου καὶ χρόνου. Σήμερον ἀκόμη εἶναι προβληματικὴ ἡ δυνατότης ἰδρύσεως μονίμου Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου. Οὔτε καλλιτεχνικῶς, ἀλλ' οὔτε καὶ ὑλικῶς εἴμεθα ἐπαρκῶς προετοιμασμένοι. Προσωρινῶς λοιπὸν τὸ ζήτημα θὰ λυθῇ μὲ τὸν θεσμόν τῶν «σαιζόν». Θὰ λειτουργῇ μελόδραμα, ἀλλὰ δύο-τρεῖς μόνον μῆνας τὸν χρόνο. Δι' οἴκημα τοῦ μελοδράματος καταλληλότερον ἐκρίθη τὸ Δημοτικὸν Θεάτρον. Ἡ μᾶλλον αὐτὸ εἶναι τὸ μόνον. Θὰ ἐπισκευασθῇ συμφῶνως μὲ ὑποδείξεις τοῦ κ. Ἀραβαντινοῦ, θὰ γίνῃ δὲ καὶ αὐτὸ ἓνα εὐπρεπὲς σύγχρονον θέατρον. Μὲ μεγάλην εὐχαρίστησιν ὀφείλω νὰ τονίσω, ὅτι ὁ Δῆμος ὄχι μόνον δείχνει ἀξιόπαινον προθυμίαν διὰ τὴν ἐπίσπευσιν τῆς ἐπισκευῆς, ἀλλὰ καὶ σοβαρὰν χρηματικὴν ἐπικουρίαν θὰ φέρῃ.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν καλλιτεχνικὴν συγκρότησιν τοῦ μελοδράματος, ὡς αἰοδοὶ μὲν θὰ χρησιμοποιηθοῦν ὅλοι οἱ καλοὶ ἰδικοὶ μας, ἀλλὰ καὶ ξένοι θὰ μετακαλοῦνται, δι' εἰδικὰς παραστάσεις, ὅταν παρίστανται ἀνάγκαι, ὅπως γίνεται κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη μὲ τὰς συμφωνικὰς συναυλίαις καὶ μὲ τὴν Χορωδίαν Ἀθηνῶν. Ἐννοεῖται ὅτι παραλλήλως θὰ στέλλονται καὶ ὑπότροφοι εἰς τὴν Εὐρώπην, εἰς τρόπον ὅστε νὰ δημιουργήσῃ τὸ μελόδραμα βαθμηδὸν αὐτάρκειαν ἰδίων δυνάμεων.

Ὡς πρὸς δὲ τὴν συγκρότησιν τῆς ὀρχήστρας τοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Χορωδίας, θὰ γίνουσι αὐταὶ ἐν συνεργασίᾳ μὲ τὰς ἤδη ὑπαρχούσας ὀρχήστρας τῶν ῥοδεῶν καὶ μὲ τὴν Χορωδίαν Ἀθηνῶν. Ἔτσι καὶ τὸ ποῖόν τοῦ προσωπικοῦ θὰ βελτιωθῇ καὶ θὰ μετριασθοῦν αἱ δαπάναι.

Ἔτσι περίπου διαγράφεται ἡ λειτουργία τῶν «σαιζόν». Εἰς αὐτάς κατελήξαμεν, κατόπιν ὁμοφώνου γνω-

μοδοτήσεως τῶν εἰδικῶν, οἱ ὁποῖοι ἀπέκλεισαν τὸ μόνιμον μελόδραμα δι' ἀνεπάρκειαν μέσων, ὑλικῶν ἰδίως, καὶ διὰ τὸ ἀποφύγωμεν ὅτι παθαίνουν ὅλα τὰ εὐρωπαϊκὰ μελοδράματα τὰ ὁποῖα κάμπτονται ὑπὸ τὸ βάρος τῶν ἐλλειμμάτων. Δὲν ἀποκλείεται ἐν τούτοις, ἀργότερα, ἐὰν κριθῇ ὅτι αἱ «σαιζόν» ἤμποροῦν ν' ἀντικατασταθοῦν μὲ μόνιμον μελόδραμα, νὰ γίνῃ καὶ τοῦτο.

Οἱ πόροι διὰ τὰς μελοδραματικὰς σαιζόν.

—Διὰ τὰς μελοδραματικὰς αὐτὰς «σαιζόν» τοῦλάχιστον ἔχουν ἐξασφαλισθῆ πόροι ἐπαρκεῖς, κ. Ὑπουργέ;

—Ἐπαρκέστατοι, νομίζω. Θὰ ἐπιβληθῇ μιᾶς δραχμῆς φορολογία ἐπὶ κάθε εἰσιτηρίου τοῦ ἡχητικοῦ καὶ ὀμιλοῦντος κινηματογράφου. Εἶναι μία φορολογία δικαιοτάτη καὶ ἡ ὁποία εἶμαι βέβαιος ὅτι δὲν θὰ συναντήσῃ καμμίαν ἀντίδρασιν. Ἔχει καὶ ἠθικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν δικαιολογίαν. Στηρίζεται εἰς τὴν ἀπὸ ἐτῶν καθιερωθεῖσαν καὶ ἰσχύουσαν ἀρχήν, καθ' ἣν ἡ μηχανικὴ πρόοδος ὀφείλει νὰ ἀποζημιώσῃ ἐκείνους πού ἐκτοπίζετο καὶ ἀχρηστεύει. Τὸ αὐτοκίνητον ἀπεζημίωσε τὸ ἄμαξι, ἔτσι καὶ ὁ κινηματογράφος θὰ ἀποζημιώσῃ τὸν μουσικόν, τὸν ὁποῖον ἐξετόπισε. Μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι, ἐνῶ τὸ μέτρον τοῦτο εἰς ἄλλας περιπτώσεις εἶναι καθαρῶς φιλανθρωπικόν, εἰς τὴν περίπτωσιν διὰ τὴν ὁποῖαν ὀμιλοῦμεν γίνεται δημιουργικόν.

Περὶ φορολογίας τοῦ φωνογράφου οὔτε σκέψις κἂν ἤμπορεῖ νὰ γίνῃ. Εἶναι πάρα πολὺ βεβαρημένος.

Ἡ προβλεπομένη φορολογία θ' ἀποδίδῃ, κατὰ τοὺς μετριοτέρους ὑπολογισμούς, 4—5 ἑκατομμύρια ἐτησίως. Ἐκτὸς τούτων, θὰ ἔχωμεν καὶ τὴν ἐνίσχυσιν τῶν Δήμων Ἀθηνῶν καὶ Πειραιῶς. Οἱ πόροι αὐτοὶ εἶναι ἀρκετοὶ διὰ τὴν ἀρχὴν ἐνὸς Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου, διὰ τὸ ξεκίνημα. Εἰς τὸ μέλλον θὰ ἰδοῦμε τι ἄλλο θὰ ἤμπορῆ νὰ γίνῃ.

ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΑΝΑΔΙΟΡΓΑΝΩΣΙΝ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ

Ἰδρύσατε μουσικὸν τμήμα!

Δυστυχῶς (ὡς πάντοτε ἄλλως τε εἰς παρομοίας περιπτώσεις) ὑπὸ τῶν διὰ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Ἐθνικῆς μας Βιβλιοθήκης ἐντεταλμένων εἰδικῶν, οὐδεμία καὶ πάλιν ἐλήφθη φροντίς δι' ἰδρύσιν ἐν αὐτῇ ἰδιαίτερου μουσικοῦ τμήματος. Οἱ διάφοροι κ. κ. «εἰδικοί» ἢ ἕως καὶ τὸ Σὸν Ὑπουργεῖον Παιδείας ἐθεώρησαν ἐκ νέου τὴν μουσικὴν... περιττήν!...

Εἰς τὰς Εὐρωπαϊκὰς Βιβλιοθήκας ἔξ ἀντιθέτου, ὑπάρχει τὸ ἐν αὐτῷ—ὑπὸ παράλειψιν εἰς τὴν χώραν μας—σημεῖον, πνευματικῆς καὶ αἰσθητικῆς ἀναπτύξεως καὶ

μορφώσεως: ἡ μουσική. Ὑπάρχουν εἰς τὰς Βιβλιοθήκας αὐτὰς τὰ «Ἀπαντα» τῶν Χάυδν, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σούμπερτ, Μέντελζον, Σούμαν, Μπερλιό, Βάγνερ, Λίστ, Μπάχ, Ὁρλάντο ντι Λάσσο, Παλεστρίνα κτλ., ὡς καὶ τὰ μουσικὰ λογοτεχνικὰ αὐτῶν ἔργα καὶ διάφορα ἄλλα μουσικὰ Λεξικά, Μονογραφίαι, Βιογραφίαι, Βιβλιογραφίαι, μουσικαὶ Μελέται καὶ ἄλλα. Ἀποτελοῦν δὲ τὰ ἄνω τέρω, τὰ μουσικὰ τμήματα τῶν Ἑθνικῶν Βιβλιοθηκῶν. Τὶ χρειάζονται τὰ τελευταῖα;

Ἀπλούστατα: Ἐπειδὴ εἶναι ἀδύνατον τὸ πενιχρὸν ἰδιωτικὸν βιβλίον τῶν συνθετῶν ἢ τῶν μαθητευομένων καὶ τῶν ἔρασιτεχνῶν νὰ ἐπαρκεσθῇ διὰ τὴν ἀγορὰν τῶν «Ἀπάντων» τῶν ὡς ἄνω συνθετῶν καὶ ἄλλων πρὸς μελέτην, ὑπάρχουν τὰ τμήματα αὐτὰ τῶν Κρατικῶν Βιβλιοθηκῶν, εἰς τὰ ὁποῖα εὐρίσκει ὁ φιλαναγνώστης μουσικὸς ὅτιδήποτε ζητήσῃ. Ἐδῶ, ἢ Ἑθνικῆ Βιβλιοθήκη, ὅχι μόνον δὲν ἔχει τμήμα μουσικόν, ὅχι μόνον δὲν ὑπάρχει ἐλπίς αὐτῆ ν' ἀποκτήσῃ, ὅχι μόνον στερεῖται τῶν «Ἀπάντων» τῶν προαναφερθέντων συνθετῶν, ἀλλὰ ζήτημα εἶναι ἐὰν εὐρίσκειται ἐκεῖ καὶ ἐν τουλάχιστον

μουσικὸν τεμάχιον ἐκ τῶν τόσων μελοδραμάτων, τραγουδιῶν κτλ., τοῦ Σαμάρα, τοῦ Ἑλληνοσ συνθέτου—ἔστω καὶ ἂν τὸ μουσικόν του ὕφος ἦτο Ἰταλικόν—τοῦ ὁποῖου τὰ ἔργα καὶ ἰδίως ἡ «Flora mirabilis» ἐξετέλεσθησαν εἰς ὅλα σχεδὸν τὰ Μελοδράματα τῆς Εὐρώπης.

Τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ὑπάρχουν πέντε (ἀρ. 5) Ὁδεῖα εἰς τὰς Ἀθήνας, ἐν Κρατικὸν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ δεκάδες ἄλλαι Ὁδεῖων εἰς τὴν ἐπαρχίαν καὶ τὰς νήσους, δὲν εἶναι πρέπον, νὰ περιφρονῶμεν τόσους διδάσκοντας καὶ διδασκομένους (χιλιάδες—χιλιάδων)—κόσμον νεαρῶν μουσικῶν, κόσμον συνθετῶν καὶ ἑκατομ. φιλομούσων.

Τὸ μουσικὸν τμήμα τῆς Ἑθνικῆς μας Βιβλιοθήκης πρέπει νὰ διοργανωθῇ τὸ ταχύτερον, πρέπει ἢ Βιβλιοθήκη ν' ἀποκτήσῃ τὰ μουσικὰ τεμάχια τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν καὶ τῶν ξένων, τὰ μουσικὰ βιβλία, τὰ ἀναγκαῖοντα μουσικὰ μέσα δι' ἀνάπτυξιν καὶ μόρφωσιν. Διότι, ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι θὰ ὠφελήσουν, θὰ προαγάγουν καὶ θὰ δοξάσουν τὴν Ἑλλάδα μας, εἶναι οἱ ἐπιστήμονες καὶ οἱ καλλιτέχναι. Δώσατε εἰς αὐτοὺς ἀφθονα τὰ μέσα!

Κ. Δ. ΟΙΚ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

— Αἱ ἐγγραφαὶ εἰς τὰ «Ὁδεῖα» Ἀθηνηῶν ἐξακολουθοῦν μὲ μεγάλην συρροὴν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν ἰδίως εἰς τὰς τάξεις κλειδοκυμβάλου, τετραχόρδου καὶ ἕσματος.

— Τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» ἤμπορεῖ νὰ εἰπῇ κανεὶς εἶχε τοὺς περισσοτέρους μαθητὰς κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος: Ἐφοίτησαν 1310 εἰς τὸ Κεντρικὸν Ἴδρυμα καὶ μόνον. Εἰς δὲ τὰ παραρτήματα Ἀθηνηῶν 268 καὶ εἰς τὰ τῶν ἐπαρχιῶν 826.

— Εἰς τὸ «Ὁδεῖον Ἀθηνηῶν» ἐφοίτησαν 608, μεῖον οὐλοῦντες 2 ἢ 3 μαθήματα 43, ἦτοι ἐν ὅλῳ 565.

— Εἰς τὸ «Ἑθνικὸν Ὁδεῖον» ἐφοίτησαν 908, ἐν ᾧ εἰς τὰ παραρτήματα τῆς σχολῆς αὐτῆς καὶ τὰ τῶν ἐπαρχιῶν 425.

— Εἰς τὸ «Μουσικὸν Λύκειον» ἐφοίτησαν 200 καὶ εἰς τὴν «Ἀθηναϊκὴν Μανδολινάτα» 300.

— Ἀπὸ τὴν στατιστικὴν αὐτὴν βλέπομεν ὅτι εἰς τὰ Κεντρικὰ Ἴδρύματα ἐν Ἀθήναις εὐρίσκοντο ἐγγεγραμμένοι τῷ 1929—30: 3283 μαθηταὶ καὶ μαθήτριά.

— Κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος τῇ ὑποδείξει τοῦ Διευθυντοῦ τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» προσετέθη ἐν ἐπὶ πλέον ἀπὸ τὰ ἀναγκαῖα θεωρητικὰ μαθήματα εἰς τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον»: ἡ Μορφολογία.

— Κατὰ τὸ τρέχον δὲ σχολικὸν ἔτος τὸ χρήσιμον αὐτὸ μάθημα συμπεριλαμβάνεται καὶ εἰς τὸ πρόγραμμα τοῦ «Ὁδεῖον Ἀθηνηῶν».

— Ἀλλὰ τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» προσέθεσεν τώρα (τῇ ὑποδείξει καὶ πάλιν τοῦ Διευθυντοῦ μας) τὴν «Ὁργανολογίαν καὶ μουσικὴν φιλολογίαν».

— Τὰ Ὁδεῖα, διὰ νὰ εἶναι ἐφάμιλλα τῶν Εὐρωπαϊκῶν Conservatoire, πρέπει νὰ διδάσκουν τὰ ἑξῆς: I. Ὁργανα: Ἐγχορδα, Πνευστά, Orgel, Κλειδοκύμβαλον καὶ Ἀρμόνιον, Ἀρπα, Κιθάρα, Μανδολίνον καὶ Κρουστά. II. Θεωρητικά: (Ὑποχρεωτικὰ μὲ διανομὴν ἀναλόγως τῆς ἐκάστοτε εἰδικότητος τῶν μαθητευομένων) Στοιχεῖα τῆς μουσικῆς, Σολφέζ, Ἀρμονία, Ἀντιστίξεις, Μορφολογία, Ἐνορχήστρωσις, ἐκτέλεσις εἰς τὸ πιάνο ἀπὸ μερολόγιον, πρῖμα-βίστα, συνοδεία, διευθυνσις ὀρχήστρας, Ὁργανολογία καὶ μουσικὴ φιλολογία τῶν ὀργάνων, Μουσικὴ ὑπαγόρευσις, Ἱστορία τῆς μουσικῆς, Παιδαγωγικὴ τῆς μουσικῆς, Αἰσθητικὴ τῆς μουσικῆς, ὀρχήστρα καὶ μουσικὴ δωματίου. III. Σχολὴ μελοδράματος καὶ σολλιστ ἕσματος: Ἐκτός τινων ἐκ τῶν ἀνωτέρω θεωρητικῶν, πρέπει νὰ ὑπάρχουν καὶ παρακολουθήσουν οἱ τῆς τρίτης κατηγορίας μαθηταὶ καὶ μαθήτριά καὶ τὰ ἑξῆς: Γερμανικὴν, Ἰταλικὴν καὶ Γαλλικὴν γλῶσσαν (αἱ δύο ἐξ αὐτῶν ὑποχρεωτικαί) Χορροδίαν, Μετεμφίσεις, Μουσικὴν δραματούργιαν καὶ Ἱστορίαν ἰδιαίτερος τοῦ

¹ Τὸ πρόγραμμα εἶναι τοῦ Διευθυντοῦ τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς».

² Ἡ συνήθεια ἣτις ἐπεκράτησε ἐν Ἑλλάδι καὶ ἀλλαγῆς πλησίον τοῦ μαθήματος τῆς Ἀντιστίξεως νὰ τοποθετῆται καὶ ἡ Φυγὴ (fuga) εἶναι τελείως ἐσφαλμένη καὶ περιττή. Διότι ἡ Φυγὴ δὲν εἶναι ἄλλο μάθημα, δὲν εἶναι κάτι τὸ αὐτεξούσιον καὶ γένον. Εἶναι αὐτὴ μία μορφή (φόρμα) τοῦ μαθήματος τῆς Ἀντιστίξεως καὶ οὐχὶ ἡ μορφή αὐτῆς. Καθ' ὅσον ἐκτός τῆς Φυγῆς, ἔχομεν ὡς ἀντιστικτικὰς μορφὰς—καὶ εἰς τὰς ὁποίας ἔχουν γραφῆ θραύματα καλλιτεχνήματα—τὸν Kanon, τὰς zwei—dreistimmige Inventionen, Passacaglia, Sarabande, Gigue, Courante κτλ.

μελοδράματος και Lied, Ρυθμικὰς ἀσκήσεις, Χορόν, Ξιφομαχίαν και χοῦσιν ὄπλων γενικῶς, Μιμικὴν (τὰ τελευταία ἰδίως διὰ τοὺς μαθητὰς τῆς μελοδραματικῆς σχολῆς) Φυσιολογίαν τοῦ λάρυγγος και τέλος ἐμφανίσεις σολιστ εἰς συναυλίαις και μελοδράματα. IV. **Σχολὴ Ἑλληνικῆς μουσικῆς**: Ἱστορία, θεωρία και αἰσθητικὴ τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς, τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς και τοῦ Δημώδους ἡμῶν ἄσματος. Ὑποχρεωτικὰ πρὸς τοῦτοις τὰ ἀκόλουθα: Τετραχορδον (ὄχι διὰ σολιστ) εἰσαγωγή εἰς τὴν θεωρίαν τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, Σολφέζ, Ἀρμονία, Παιδαγωγικὴ, Χορφοδία, Μουσικὴ ὑπαγόρευσις και τέλος Γενικὴ εἰσαγωγή εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς. Οἱ τελειόφοιτοι δὲ τῆς σχολῆς αὐτῆς νὰ προσλαμβάνωνται ὑπὸ τοῦ Κράτους ὡς καθηγηταὶ (ἐφ' ὅσον θὰ ἔχουν τελειώσῃ τοῦλάχιστον τὸ Γυμνάσιον) τῆς Ὁδικῆς και τῶν στοιχειωδῶν μουσικῶν θεωρητικῶν (Ἑλληνικῶν και Εὐρωπαϊκῶν) εἰς τὰ δημόσια κρατικὰ σχολεῖα, Γυμνάσια, Διδασκαλεῖα κτλ. (Δεδομένου ὅτι ὑπάρχει ἤδη «Κρατικὴ σχολὴ θεάτρου» θεωροῦμεν ἡμεῖς ἐπὶ τοῦ παρόντος περιττὴν τὴν ὑπαρξίν ἰδιαίτερας «Σχολῆς δράματος και κωμωδίας» εἰς τὸ Ὁδεῖον).

[Ἡ συνεργάτις μας κ. Σοφία Κ. Σπανοῦδη μᾶς ἀπέστειλε τὰ ἑξῆς:

Ἡ ἐφετεινὴ μουσικὴ σαιζὸν προκηρύσσεται ἀπὸ τὰς πλουσιωτέρας. Εἰς τὴν πρώτην συμφωνικὴν συναυλίαν ὁ κ. Μητροπούλου θὰ διευθύνῃ τὴν πρώτην συμφωνίαν τοῦ Mahler. Ὁ κ. Οἰκονομίδης μελετᾷ γιὰ τὴν ἐφετεινὴν ἐμφάνισι τῆς Χορφοδίας του τὸ Ὁρατόριο τοῦ Arthur Honegger *le Roi David*.

Ἡ διάσημος Ἰσπανὶς ὑψίφωνος Ἐλβίρα ντὲ Ἰντάλγκο, τὴν ὁποίαν ἐχειροκρότησεν ἐνθουσιωδῶς ὁ Ἑλληνικὸς κόσμος αὐτὴν τὴν ἐβδομάδα εἰς τὴν **Τραβιάτα** και τὸν **Μπαρμπιέρε**, θὰ δώσῃ ἐφεξῆς εἰς τὰ Ὀλύμπια μὲ τὴν σύμπραξιν τῶν καλλιτέρων στοιχείων τοῦ Ἑλληνικοῦ μελοδράματος **Ριγκολέττο**, **Μανόν**, **Λαμὲ** και **Ντὸν Πασκουάλε**. Τὰ δύο αὐτὰ τελευταία ἔργα θ' ἀκουσθοῦν γιὰ πρώτη φορὰ στὰς Ἀθήνας. Περιμένεται ἀκόμη στὰς Ἀθήνας ὁ διάσημος τενόρος Φλέτα, ὁ Τίτο Σκίπα και ὁ μέγας Ρώσος βαθύφωνο Σαλιάπιν.

Ἀπὸ τοὺς φημισμένους ξένους σολιστ θὰ μᾶς ἔλθουν τὸν Δεκέμβριον ὁ Alfred Cortot, και τὸν Φεβρουάριον ὁ Jacques Thibaut και ὁ μέγας Γερμανὸς πιανιστ και συνθέτης Arthur Schnabel. Ὁ Hubermann τοῦ ὁποίου λήγει ἐφέτος ἡ διετής ἀποχὴ ἀπὸ τὸν κόσμον—ὁ μέγας καλλιτέχνης εἶχεν ἐπιβάλλει στὸν ἑαυτόν του μονάζων σὲ μιὰ ἐρημικὴ ἀκτὴ τῆς Νορβηγίας μιὰ φιλοσοφικὴ συγκέντρωσι και ἡρεμία—ἀναγγέλλει τὴν προσεχῆ ἀφίξιν του στὰς Ἀθήνας.

Ἀπὸ τὶς μεγάλες cantatrices ἀναμένεται ἡ Ninon Vallin και ἡ Lhotte Lehmann. Ἀπὸ τοὺς ξένους συνθέτας ὁ Γάλλος Charles Kœchlin παρεπιδημῶν στὰς Ἀθήνας γιὰ λίγες μέρες μὲ τὴν εὐκαιρίαν τοῦ Βυζαντιολογικοῦ συνεδρίου, προτίθεται νὰ ξανάλθῃ τὸν Μάρτιον γιὰ νὰ διευθύνῃ δύο συμφωνικὰς συναυλίαις τῆς Ἑλληνικῆς ὁρχήστρας.—

Σημ. Συντ.—Δεδομένου ὅτι δὲν συνεπληρώθησαν ἀκόμη τὰ προγράμματα τῶν Ὁδῶν μας διὰ τὰς συναυλίαις, μελοδραματικὰς παραστάσεις, ρεσιτάλ κτλ. τῆς Σαιζὸν 1930—31, ἡ «Μουσικὴ Ζωὴ» θὰ ἀσχοληθῇ μὲ τ' ἀνωτέρω λεπτομερῶς εἰς τὸ τεῦχος τοῦ μηνὸς Νοεμβρίου.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Τὸ πρὸς τριῶν μηνῶν ἐκδοθὲν ἔργον τοῦ Peter Cornelius «Stabat mater» διὰ σολίστας, μικτὴν χορφοδίαν και ὁρχήστραν θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς εἰς Δρέσδην ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ K. M. Rembaur. Ἐπίσης ἡ Ballettsuite τοῦ Dr Hans Gál ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Fritz Busch.

—Ἡ 4η συμφωνία (σι ὕψος ἔλατ.) τοῦ Max Trapp θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς εἰς Βερολίνον, Δρέσδην, Χαννόφεο, Κολωνίαν, Ντόρτμουντ, Λειψίαν και Χάμπουργκ.

—Ὁ Nikolai Lopatnikoff (ἐγεννήθη τῷ 1903) συνέθεσε και δεῦτερον Κοντσέρτο διὰ πιάνο.

—Εἰς τὴν Πράγαν ἐξετελέσθη τὸν Ἰούλιον τὸ μελόδραμα «Mahagony» τῶν Brecht—Weill.

—Ἡ Konzertarie τοῦ συνθέτου τοῦ «Wozzeck» Alban Berg, «Der Wein» διὰ σοπράνο και ὁρχήστραν, ἐξετελέσθη μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν εἰς τὴν Κένισμπεργκ.

—Εἰς Παρισίους ἰδρύθη μία «Ἐνωσις Μότσαρτ», τῆς

ὁποίας σκοπὸς εἶναι ἡ ἐκτέλεσις ἔργων τοῦ συνθέτου αὐτοῦ και ἰδίως ἔργων τοῦ Μότσαρτ ἐκ τῶν σπανίως ἐκτελουμένων.

—Ἀπέθανεν εἰς τὸ Μιλᾶνον ἡ χήρα Πουτσίνι εἰς ἡλικίαν 70 ἐτῶν. Ἐπίσης ὁ υἱὸς τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ, Ζίλφριντ Βάγνερ (61 ἐτ.) εἰς Μπαϊρόυτ.

—Ἡ «Φιλαρμονικὴ τῆς Βιέννης» κατόπιν προσκλήσεως και ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Clemens Krauss θὰ ἐκτελέσῃ ἔργα παλαιοῦ και νέου συμφωνικοῦ ρεπερτορίου εἰς Παρισίους, Βρυξέλλας, Μόντε Κάρολο, Ἀμστερνταμ και Γενεύην (Σαιζὸν 1930—31).

—Εἰς τὸ Θέατρον «Mont Parnasse» τῷ Παρισίῳ θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς ἡ «Dreigroschenoper» τῶν Brecht—Weill.

—Ἐξεδόθη ἡ συμφωνία τοῦ Richard Strauss «Ἀγῶν και Νίκη» (Kampf und Sieg) διὰ μεγάλην ὁρχήστραν Ἐπίσης «Ἐξ τεμάχια δι' ἀνδρικήν χορφοδίαν» (6 Stücke

Η ΣΤΗΛΗ ΤΩΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΜΑΣ

Α΄. Ποίους Έλληνας και Ευρωπαϊούς συνθέτας προτιμάτε και διατί;

Παρακαλοῦμεν τὰς ἀναγνωστριάς καὶ τοὺς ἀναγνώστας μᾶς αἰ ἀπαντήσεις των—τὰς ὁποίας καὶ θὰ δημοσιεύσωμεν βεβαίως—νὰ εἶναι σύντομοι καὶ καθαρογραμμένοι.

Εἰς τὸ 4ον τεῦχος θὰ δώσωμεν Β΄ ἐρώτησιν.

Εἰς τὸ ΠΡΟΣΕΧΕΣ ΤΕΥΧΟΣ

Ἡ μεγαλειώδης ἀνακοίνωσις τοῦ κ. Κ. ΦΑΧΟΥ εἰς τὸ Βυζαντιολογικὸν Συνέδριον.

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ: Ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ἀπαγγελία στὴν ἀρχαία τραγωδία.

Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ: Ἡ μουσικὴ ὡς ἐπιστήμη.

Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἤσμα (συνεχ.).

* * *: Ἡ «Διαθήκη τῆς Χάιλιγκενστατ» τοῦ Μπετόβεν.

ΜΕΡΙΚΕ: Ὁ Μότσαρτ τσξειδεύοντας γιὰ τὴν Πράγα. (Μουσικὸ διήγημα). κλπ.

für Männerchor) τοῦ Schönberg. Τοῦ Egon Wellesz τρεῖς a capella χορῳδία.

— Ἐξετελέσθη εἰς Φραγκφούρτην μετὰ μεγάλην ἐπιτυχίαν τὸ μελόδραμα «Neues vom Tage» τοῦ Hindemith.

— Εἰς τὴν Ντύσσελντορφ θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς τὸ μελόδραμα οἱ «Στρατιῶται» (Die Soldaten) τοῦ Manfred Gurlitt.

— Μερικὰ ἀπὸ τὰ μελοδράματα τῆς Σαζόν 1930—31: Egon Wellesz «Die Bacchantinen» εἰς δύο πράξεις Κρατικὴ Ὀπερα Βιέννης. G. Fr. Malipiero: «Torneo Notturmo» εἰς 7 εἰκόνας. Max von Schillings: «Der Pfeifertag» νέα ἐπεξεργασία τοῦ γνωστοῦ αὐτοῦ μελοδράματος κτλ.

— Εἰς Παρισίους θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς ὁ Wozzeck τοῦ Alban Berg.

— Εἰς τὴν Opéra Comique τῶν Παρισίων ἡ «Car-men» τοῦ Bizet ἐσημείωσε σειρὰν 2000 παραστάσεων—προεμέρα τῷ 1875.

— Εἰς τὸ Βερολῖνον, μετὰξὺ ἄλλων μελοδραμάτων, θὰ ἐκτελεσθοῦν διὰ πρώτην φορὰν καὶ τὰ ἀκόσμητα: «Galatea» τοῦ Braunfels, «Armer Columbus» τοῦ Dressel, «Doge und Dogarossa» τοῦ Roselius κτλ. Εἰς δὲ τὴν Δρέσδην ἡ κωμικὴ ὄπερα τοῦ Mark Lothar «Lord Spleen» καὶ ἄλλα.

— Ἐξεδόθησαν διὰ τὰς συμφωνικὰς σαναυλίας μετὰξὺ ἄλλων καὶ τὰ ἔξῃς: Εἰσαγωγή ἀπὸ τὸ μελόδραμα «Neues vom Tage» τοῦ Hindemith. Ἐπίσης τοῦ ἰδίου κοντσέρτο διὰ βιόλα καὶ μικρὰν ὀρχήστραν. Τοῦ Ernst Pepping «Präludium».

— Ἡ Chorphantasie «Das Dunkle Reich» τοῦ Pfitzner θὰ ἐκτελεσθῇ εἰς Βερολῖνον μετὰ διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν Wilhelm Furtwängler.

— Ὁ Γερμανὸς διευθυντὴς ὀρχήστρας Franz von Hoesslin προσεκλήθη εἰς Παρισίους διὰ πέντε συναυλίας.

— Ἡ «Orquesta Sinfonica» τῆς Μαδρίτης καὶ μετὰ

διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν Heinrich Laber θὰ δώσῃ σειρὰν συναυλιῶν εἰς Παρισίους, Βερολῖνον, Πράγαν, Βιέννην καὶ Βουδαπέστην.

— Ἐξετελέσθησαν διὰ πρώτην φορὰν εἰς Παρισίους (Σαζόν 1930) μετὰξὺ ἄλλων καὶ τὰ ἔξῃς ἔργα: Dar. Milhaud: 3 Rag—Caprices καὶ εἰσαγωγή «Εὐμενίδων». N. F. Gaillard: Melodies Chinoises. Πετρόιδης: «Ἑλληνικαὶ Μελωδίαι»—τραγοῦδι. Dussaut: Danses serbes διὰ χορῳδιὰν Λεβίδης: Poème symph. Lourié: Divertissement. Honegger: Κοντσέρτο διὰ βιολοντσέλλο. Roussel: Trio. Labey: Κουίντέττο δι' ἔγχροδα καὶ πιάνο. Canteloube: Χοροὶ Ρουμανίας. Carlet: La mort rouge δι' ὄργαν καὶ ὀρχήστραν.

— Ἡ ἐφημερὶς τῆς Βιέννης «Neues Wiener Journal» προσεκήρυξε διαγωνισμὸν διὰ τὴν σύνθεσιν ἑνὸς Βιεννέζικου Βάλς. Ἐκ τῶν 1095 ἀποστολῶν οὐδεμία ἐκρίθη ἀξία διὰ τὸ πρῶτον βραβεῖον ἐκ 2000 Αὐστριακῶν Schilling. (Ἐνα Schilling εἶναι περίπου 12 δραχμ.) Ὁ διαγωνισμὸς παρετάθη μέχρι τῆς 31 Ὀκτωβρίου 1930.

— Ὁ Alban Berg συνέθεσεν ἤδη τὸ δεύτερον αὐτοῦ μελόδραμα «Lulu» τοῦ Wedekind.

— Ὁ Ριχάρδος Στράους θὰ ἐπεξεργασθῇ διὰ τὴν Ὀπερα τῆς Βιέννης τὸ γνωστὸν μελόδραμα τοῦ Μότσαρτ «Idomeneo».

— Εἰς τὴν Βιέννην ζῆ μία συγγενὴς τοῦ Μπετόβεν, ἡ Frau Josepha Weidinger.

— Τὸ νέον μελόδραμα τοῦ Jaromir Weinberger «Die geliebte Stimme» εἰς τρεῖς πράξεις, θὰ ἐκτελεσθῇ διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὸ Μόναχον. Ἐπίσης εἰς τὴν αὐτὴν πόλιν «La Vedova scaltra» τοῦ Wolf—Ferrari.

— Ὁ γνωστὸς συνθέτης Hofrat Julius Bittner εἰς τὸν ὅποιον ἀπετάθη ἡ Τουρκικὴ κυβέρνησις διὰ τὴν διοργάνωσιν ὑπ' αὐτοῦ «Ἀνωτάτης κρατικῆς μουσικῆς σχολῆς» ἐν Ἀγκύρᾳ, δὲν ἐδέχθη τὴν πρόσκλησιν. Ζητεῖται διοργανωτὴς καὶ διευθυντὴς διὰ τὸ κρατικὸν Ὀρδεῖον Ἀγκύρας....

Δὲν ὑπάρχει
παρὰ μόνον

Μία θέσις εἰς
τὴν κορυφήν.



Οὔτε ἡ τύχη, οὔτε ἡ βία, οὔτε ἡ πανουργία, ἀρκοῦν διὰ νὰ καταλάβῃ κανεὶς τὴν μοναδικὴν θέσιν ποῦ ὑπάρχει εἰς τὴν κορυφήν.

Διὰ νὰ φθάσῃ κανεὶς εἰς τὴν κορυφήν, διὰ νὰ καταλάβῃ τὴν μόνον εἰς αὐτὴν ὑπάρχουσαν θέσιν, πρέπει νὰ ἔχῃ προσόντα ἀνώτερα καὶ ἀξίαν ἀναμφισβήτητον.

Μεταξὺ τῶν Γραμμοφῶνων, ὕστερα ἀπὸ μίαν μακρὰν περίοδον κατὰ τὴν ὁποίαν ἐδοκιμάσθησαν τὰ προϊόντα τῶν ἐργοστασίων ὅλων τῶν χωρῶν, μόνον τὰ γραμμοφῶνα ΣΤΑΡΡ κατέλαβον τὴν θέσιν τῆς κορυφῆς καὶ τὴν κατέχουν ἀκλόνητα, διότι εἶναι τὰ μόνα ποῦ συνδυάζουν διαύγειαν ἤχου, στερεότητα καὶ καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισιν, μὲ τιμὴν λογικὴν.

Ἐὰν θέλετε νὰ ἐξασφαλίσετε ἀμεμπτον μουσικὴν ἀπόδοσιν καὶ ἀπαράμιλλον στερεότητα, ἐὰν θέλετε νὰ ἀποκτήσετε ἓνα Γραμμοφῶνον ποῦ νὰ μὴν τὸ φθάνουν τὰ ἄλλα εἰς τὴν ποιότητα, ἄν, μὲ δυὸ λόγια, λαχταρᾶτε τὸ ὠραῖον, ἀγοράσατε ἓνα ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΝ «ΣΤΑΡΡ».

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ "ΣΤΑΡΡ," Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ΦΙΛΩΝΟΣ 48

ΠΑΤΡΑΙ, ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΒΟΛΟΣ, ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111

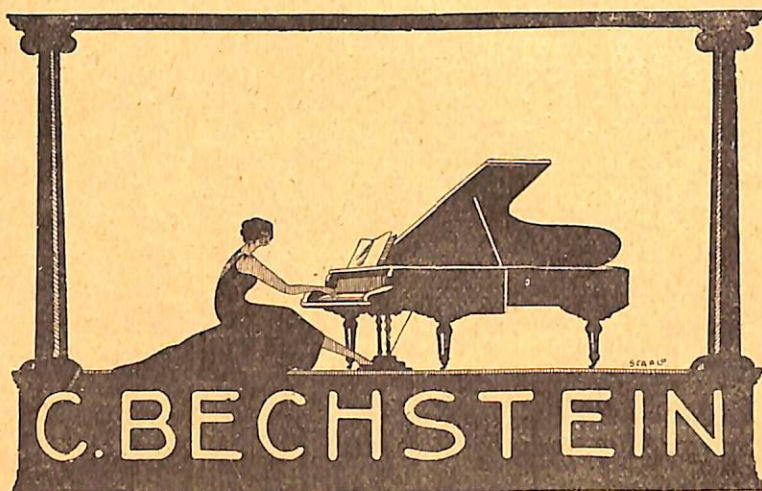
ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ

ΤΑ ΠΙΑΝΑ

BECHSTEIN (ΜΠΕΧΣΤΑΪΝ)

ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα.

ΚΑΤΩΤΕΡΩ ΑΙ ΓΝΩΜΑΙ ΜΕΡΙΚΩΝ ΕΞ ΑΥΤΩΝ:



EUGENE D'ALBERT. «... Θεωρῶ τὰ Πιάνα BECHSTEIN ὡς τὰ τελειότερα τοῦ Κόσμου ὑφ' ὅλας τὰς ἀπόψεις».

HANS VON BULOW. «... Τὰ ὄργανα BECHSTEIN διακρίνονται ὅλων τῶν ἄλλων ὀργάνων ἀπὸ τὴν ἀνωτέραν ποιότητά των εἰς ὅλας τὰς φάσεις τῆς κατασκευῆς Πιάνων».

CLAUDE DEBUSSY. «... Ἀπὸ καιροῦ ἤδη ἐκδηλώνω ἀπόλυτον θαυμασμὸν διὰ τὰ Πιάνα BECHSTEIN».

EDOUARD GRIEG. «... Ὁ ἐνθουσιασμὸς μου διὰ τὰ Πιάνα BECHSTEIN ὑπῆρξε πάντοτε ἀφθαστος».

FRANÇOIS LISZT. «... Μία κρίσις ἐπὶ τῶν ὀργάνων σας δὲν δύναται νὰ εἶναι παρὰ ἑνὸς ἑπαινοῦ. Ἀπὸ 28 ἡδὴ ἔτη δὲν ἔπαιξα παρὰ τὰ ὄργανά σας, καὶ ἡ πείρα μου μὲ ἐδικαίωσε διὰ τὴν προτίμησιν ταύτην».

SERGEI RACHMANINOW. «... Ἡ θαυμασία ὠραιότης καὶ ἡ ιδεώδης γλυκύτης τοῦ ἤχου, ὡς ἐπίσης καὶ ὁ ἀπαρξίμιλλος μηχανισμὸς τοῦ Πιάνου BECHSTEIN προκαλοῦν πάντοτε τὸν ἐνθουσιασμὸν μου».

Ὅλοι σεῖς ὅσοι διατάξετε ἐμπρὸς εἰς τὸ ἀμέτρητον πλῆθος τῶν ποικιλονύμων Πιάνων ποῦ σὰς προσφέρονται πανταχόθεν, ἀκολουθήσατε τοὺς μεγάλους καλλιτέχνους καὶ ἐκλέξατε τὸ Πιάνο BECHSTEIN.

Τὸ ὄνομα BECHSTEIN χαραγμένο ἐπὶ τοῦ Πιάνου σας θὰ φανερώνη ὅτι ὑπῆρξατε ἀλάνθαστος κριτὴς ἐπὶ ἔργων καλλιτεχνικῆς ἀξίας.

Ἐὰν παίξητε μιὰ φορά τὸ Πιάνο BECHSTEIN, ἢ ἔστω καὶ ἂν τὸ ἀκούσητε μιὰ φορά, θὰ πεισθῆτε ὅτι δὲν χωρεῖ σύγκρισιν μὲ ἄλλα τὰ BECHSTEIN εἶναι τὸ μόνον Πιάνο ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὸ ΤΕΛΕΙΟΝ ἐν τῇ Τέχνῃ καὶ τῇ Βιομηχανίᾳ.

Γενῆτε ὁ εὐτυχὴς κάτοχος ἑνὸς Πιάνου BECHSTEIN, καὶ θὰ αἰσθανθῆτε νὰ σὰς πλημμυρίζει ὑπερφάνεια ποῦ μόνον ἀντικείμενα μεγάλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας κατορθώνουν νὰ δημιουργοῦν.

Μὴ δώσητε τυφλὴν πίστιν εἰς τὰς διαβεβαιώσεις μας. Ἐλέγξατε μάλιστα καὶ τὰς γνώμας τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν καὶ σχηματίσατε προσωπικὴν γνώμην ἐπισκεπτόμενοι τὰ Πιάνα BECHSTEIN εἰς τοὺς Νέους Ἀντιπροσώπους:

ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.