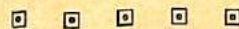


ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

-
- Κ. Α. Ψάχου :** Ιστορία, Τέχνη, Παροσημαντική και Παράδοσις τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς.
- Γ. Λαμπιλέτ :** Ἡ μουσική καὶ ἡ ἀπαγγελία στὴν ἀρχαία τραγωδία.
- Κωνστ. Δ. Οἰκονόμου :** Ἡ μουσική ὡς ἐπιστήμη.
- ** :** Ἡ «Διαθήκη τῆς Χάιλιγκενστατ» τοῦ Μπετόβεν.
- Θ. Δ—ου :** Γύρω ἀπὸ τὸ σύγχρονο πιάνο.
- Δρ. "Ερβεν Φέλμπερ (Βιέννη) :** Ἡ μουσική κίνησις τῆς Βιέννης.
- Μαν. Καλομοίρη :** Μουσικὸν Τεμάχιον.
- Π. Π. Κωνσταντινίδου :** Πῶς κατασκευάζεται ἓνα ραδιόφωνο ;
- Κ. Νικολάου :** Τὸ Ἐθνικὸν Μελόδραμα. Μουσική κίνησις Ἀθηνῶν καὶ Ἐξωτερικοῦ. Ἀλληλογραφία.
- Σχεδιάγραμμα ραδιοφώνου, Διάφοροι εἰκόνες, Φωτογραφίαί Κλαβιχόρδων κλπ.



AUGUST FÖRSTER

ΠΑΝΑ FÖRSTER

Τὸ πλουσιώτερο παιδί εἶναι πτωχὸ χωρὶς μουσικὴν ἐκπαίδευσιν.

Μὴν ἀργῆτε νὰ ἐκπαιδεύσητε μουσικῶς τὰ παιδιά σας. Διὰ νὰ καταστήσητε τὴν μουσικὴν των 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 ἔγκειται εἰς τὸν ἦχον του. Ὁ ἦχος τῶν Förster εἶναι πραγματικὴ μελωδία, μὲ τὴν ὁποίαν ὁ καλλιτέχνης δύναται νὰ ἐξωτερικεῖ τὰ αἰσθήματά του μὲ ὑπερτάτην ἱκανοποίησιν.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΑΝΩΝ ΣΤΕΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84

ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ III

◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α΄. — ΤΕΥΧΟΣ 2 ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1930 Γραφεῖα: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΪΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ	ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ Ἐτησία συνδρομὴ (Τεύχη 12) ... Δοχ. 60 Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) > 100 ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΤΑΠΗΡΩΝΟΝΤΑΙ	ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Μουσικὸς Ἐπιστήμων Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης
--	--	---

ΙΣΤΟΡΙΑ, ΤΕΧΝΗ, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

(ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ ΠΡΟΣ ΤΟ Γ'. ΒΥΖΑΝΤΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ)

Ἡ ἀνακαίνωσις μου μετὰ τὴν ὁποίαν λαμβάνω τὴν τιμὴν νὰ σᾶς ἀπασχολήσω, θέμα αὐτῆς ἔχει τὴν ἱστορίαν, τὴν τέχνην, τὴν παρασημαντικὴν καὶ τὴν παράδοσιν τῆς ἐν γένει Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

Α'. Ἱστορία.

Ὁ Χριστιανισμὸς ἀπὸ τῆς Παλαιστίνης ἀρξάμενος ἐνεκολπώθη κυρίως τὴν μουσικὴν τῶν εἰς αὐτὸν προσελθόντων ἔθνων, παρὰ τοῖς ὁποίοις ἦτο διαδεδομένη ἡ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ ἀπὸ τῆς ἐκστρατείας τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου. Διότι τὴν ἑλληνικὴν σοφίαν καὶ ἐπιστήμην, ἥτις διὰ τοῦ Ἀλεξάνδρου μετεφεντεύθη εἰς τὴν Ἀσίαν καὶ τὴν Ἀφρικήν, ἠκολούθησε καὶ ἡ μουσικὴ ἢ ἑλληνικὴ, ἢ ὁποία ἀπετέλει ἀναπόσπαστον στοιχεῖον τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, τῶν φιλοσόφων τὴν τερπνοτάτην ψυχαγωγίαν, τῶν ἐν ταῖς ἀρχαῖς τὸν θεϊότερον νόμον καὶ τοῦ πλήθους τὴν πρακτικωτέραν διδασκαλίαν.

Ἡ μουσικὴ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων ἦτο ἐν εἶδος Παρακαταλογῆς (recitativo), διὰ τῆς ὁποίας ἐμάνθανον ψαλμοὺς καὶ ὕμνους καὶ φῶδας ἐκ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὅπως, πλὴν ἄλλων, μαρτυρεῖ καὶ τὸ Χριστιανικὸν Ὑμνολόγιον, τὸ σφῆζόμενον εἰς τὸν τῆς Ε΄. μ. Χρ. ἑκατονταετηρίδος Ἀλεξανδρινὸν κώδικα. Περὶ τὰ μέσα τῆς Δ' ἑκατονταετηρίδος εἰσήχθησαν οἱ Ἀντίφωνοι Ψαλμοί, τοῦ Βασιλείου κυρίως, καὶ τοῦ Χρυσοστόμου, τοὺς ὁποίους μετέδωκεν εἰς τὴν Δύσιν Ἀμβρόσιος ὁ Μεδιολάνων. Βραδύτερον εἰσήχθη ἡ λεγομένη Ἐκκλησιαστικὴ Ποίησις, ἥτις τὰς ὑποθέσεις αὐτῆς ἐλάμβανεν οὐ μόνον ἐκ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἀλλὰ καὶ ἐκ τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν εἰς Χριστὸν μαρτυρησάντων ἁγίων. Τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως αἱ κυριώτεροι ἐκδηλώσεις εἶναι τὰ Κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ καὶ οἱ Κανόνες Ἀνδρέου τοῦ Κρήτης, Κοσμά τοῦ Ἱεροσολυμίτου καὶ ἰδιαίτερος Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀπὸ τοῦ ὁποίου καὶ λαμβάνει τὸν ὀρισμὸν αὐτῆς τύπον ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, διαμορφωθείσα εἰς σύστημα μουσικῶν πλήρες καθ' ὅλα καὶ τέλειον. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ αὕτη μουσικὴ ἐν τῷ Βυζαντίῳ κυρίως καλλιεργηθεῖσα καὶ ἀναπτυχθεῖσα ἐπωνομάσθη Βυζαντινὴ.

Διὰ τὴν καταγωγὴν καὶ τὴν προέλευσιν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς διεσταυρώθησαν αἱ παραδοξότεραι τῶν κρίσεων, τόσον αἱ εὐμενεῖς ὅσον καὶ αἱ δυσμενεῖς. Οἱ μὲν εἶπον, ὅτι εἶναι αὕτη ἢ ἀρχαία ἑλληνικὴ. Ἄλλοι ἐξ ἀντιθέτου τὴν ἐξαγατήρισαν ὡς ἐπινόησιν τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων, μετὰ ἄλλους δηλ. λόγους τουρκικῆν. Ἄς μοι ἐπιτραπῇ νὰ εἶπω, ὅτι οὔτε αὕτη αὕτη ἢ ἀρχαία ἑλληνικὴ εἶναι, ἀλλ' οὔτε καὶ ἐπινόησις τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων. Βάσις καὶ θεμέλιον αὐτῆς εἶναι τὸ μουσικὸν σύστημα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων τὸ ὁποῖον κατὰ τὰ 4/5 διεσώθη εἰς τὰ γένη, τοὺς τρόπους (=ἤχους), τὰ συστήματα, τοὺς ρυθμοὺς καὶ τὴν σημειογραφίαν αὐτῆς. Καὶ ἐπὶ τῇ βάσει ὅλων τῶν στοιχείων τούτων, συμφῶνως πρὸς τὸ χριστιανικὸν πνεῦμα, διεμορφώθη εἰς μουσικὸν σύστημα ἱεροῦ χαρακτῆρος διὰ τὴν ἐκκλησίαν, κοσμικοῦ δὲ διὰ τὰς λαϊκὰς ψυχικὰς ἐκφάνσεις.

Ἄλλ' ἡ σημερινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἢ ἀρχαία Βυζαντινὴ; Ἴδου τὸ δευτέρον μέρος τοῦ θέματός μου.

Β'. Τέχνη.

Μέχρι πρό τινος ἐπιστεύετο, ὅτι ἡ σημερινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, οὐδὲν ὑπὲρ αὐτῆς ἔχουσα σοβαρὸν ἐπιχειρημα περὶ τῆς ἐκ τῆς ἀρχαίας Βυζαντινῆς καταγωγῆς αὐτῆς, ἐπιστεύετο, λέγω, ὅτι εἶναι ἀπλοῦν κατασκευάσμα τῶν τῆς παρελθούσης ἑκατονταετηρίδος ψαλτῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Καὶ ἐχρειάσθησαν ἀγῶνες μακροὶ καὶ ἀπολογία διαρκής, ἵνα μετριασθῇ πῶς ἡ προκατάληψις αὕτη, ἥτις ἀνήρει ἱστορίαν καὶ τέχνην ὀλοκλήρων αἰώνων, ἄλλ' εἰς τὴν κατάρρευσιν τῆς πλάνης ταύτης ἤλθεν ἐπίκουρος καὶ ἡ σκαπάνη, ἥτις διὰ δύο κυρίως πειστηρίων, ἐλθόντων πρὸ τινων ἐτῶν εἰς φῶς, ἀπεκατέστησε τὴν ἀλήθειαν ἱστορικῶς καὶ τεχνικῶς. Καὶ τὰ πειστήρια ταῦτα εἶναι ἐνθεν μὲν ὁ ἐν Δελφοῖς ἀνακαλυφθεὶς ὕμνος εἰς τὸν Ἀπόλλωνα, ἐνθεν δὲ ὁ ἐν τῷ παύρῳ τοῦ Ὄξυρρύγχου ἀνευρεθεὶς ὕμνος, πρὸς τὴν ἁγίαν Τριάδα. Διὰ τοῦ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνου, ἀναγομένου εἰς τὸν τρίτον π. Χρ. αἰῶνα, ἀποδείνυται πασιφανῶς ἡ ταυτότης ἐνὸς ἀρχαίου μουσικοῦ γένους καὶ τρόπου πρὸς ἀντίστοιχον τῆς Βυζαντινῆς καὶ τῆς καθόλου Ἀνατολι-

κῆς μουσικῆς. Καὶ φαντάζομαι, ὅτι οὐδεὶς δύναται νὰ διανοηθῆ, ὅτι ὁ ποιητὴς τοῦ ὕμνου τούτου τοῦ τρίτου π. Χρ. αἰῶνος ἀντέγραψε τοῦτον ἐκ τῆς Ἀσιατικῆς μουσικῆς, ἣτις καὶ αὕτη ἐπίσης εἶχεν τὸν τρόπον τοῦτον ἐν χοήσει.

Ἀκούσατε παρακαλῶ τὸ δεύτερον μέρος τοῦ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνου, μίαν Βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μελωδίαν, ἐν δημῶδες Βυζαντινὸν τοῦ ΙΖ' αἰῶνος καὶ ἐν δημῶδες νέον, ἵνα πεισθῆτε, ὅτι τὸ ἄκουσμα καὶ τῶν τεσσάρων εἶναι τὸ αὐτό⁽¹⁾.

Διὰ τοῦ ἑτέρου ὕμνου τοῦ Ὁξυρρύγχου, εἰς τὸν Γ' μ. Χρ. αἰῶνα ἀναγομένου πιστοποιεῖται, ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων, πλὴν τῶν ἄλλων τεχνικῶν στοιχείων, ὡς μουσικὴν αὐτῆς γραφὴν εἶχε τὸ ἀλφαβητικὸν μουσικὸν σύστημα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, διὰ τοῦ ὁποίου εἶναι παρασσημασμένοι καὶ ὁ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνος καὶ ὁ τοῦ Ὁξυρρύγχου. Ἀλλὰ καὶ δι' ἄλλον λόγον μεγίστην σπουδαιότητα ἐνέχει ὁ ὕμνος τοῦ Ὁξυρρύγχου. Εἶναι μέχρι τῆς στιγμῆς ταύτης ὁ πρῶτος καὶ ὁ μόνος, ὅστις ἀνευρέθη ἐπὶ ἑλληνικοῦ κειμένου. Τονίζω τοῦτο, διότι διεσώθη καὶ ἕτερος ὕμνος, ὁ τοῦ Ἀμβροσίου καὶ Αὐγουστίνου, ἀλλ' ἐπὶ κειμένου λατινικοῦ.

Οἱ δύο λοιπὸν οὗτοι πρόγονοι τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς εἶναι—ὡς εἶπον—πειστήρια ἀκαταμάχητα, ὅτι ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ, τόσον ἡ ἱερὰ ὅσον καὶ ἡ κοσμικὴ, τὴν ἀρχὴν, τὴν προέλευσιν καὶ τὴν καταγωγὴν αὐτῆς ἔχει ἐκ τῆς ἀρχαίας Βυζαντινῆς καὶ διὰ ταύτης ἐκ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς.

Ἀλλὰ ποῖα εἶναι τὰ μέσα διὰ τῶν ὁποίων διεσώθη διὰ μέσου τῶν αἰώνων μέχρις ἡμῶν ἡ μουσικὴ αὕτη; Τοῦτο θέλω καταδείξει διὰ τῶν δύο ἐφεξῆς μικρῶν τοῦ θέματός μου, διὰ τῆς Παρασημαντικῆς τουτέστι καὶ τῆς Φωνητικῆς παραδόσεως.

Γ'. Παρασημαντικὴ.

Τὸ πρῶτον μέσον, διὰ τοῦ ὁποίου διήλθε καὶ μέχρις ἡμῶν διεσώθη ἡ ἐν γένει Βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι ἡ Παρασημαντικὴ αὐτῆς. Καὶ ἐπειδὴ τὸ μέσον τοῦτο εἶναι τὸ μόνον ἀλάθητον, διὰ τοῦ ὁποίου ἀποδείκνυται ἡ γνησιότης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, τούτων ἀκριβῶς ἐπεξητήθη νὰ μειωθῆ ἡ σημασία καὶ ἡ ἀξία, διὰ νὰ προβληθῆ ὁ ἰσχυρισμὸς, ὅτι ἡ σημερινὴ Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι κατασκευάσμα τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΘ' αἰῶνος.

Οἱ τὸν ἰσχυρισμὸν τοῦτον προβάλλοντες Βυζαντιολόγοι, φέρουσι τὸ ἐξῆς ἐπιχείρημα. Ὅτι: ἡ διὰ τῆς σημερινῆς ἐν χοήσει μουσικῆς γραφῆς μουσικὴ, δὲν εἶναι ἡ αὐτὴ πρὸς τὴν διὰ τῆς ἀρχαίας γραφῆς γεγραμμένην. Καὶ τοῦτο, διότι ἡ γραφὴ τῶν ἀρχαίων Βυζαντινῶν χει-

ρογράφων εἶναι βραχεῖα, ἐν ᾧ ἡ σημερινὴ πλατυτέρα. Εἰς τοῦτο ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ πλάνη τῶν προβαλλόντων τοῦτον τὸν ἰσχυρισμὸν. Διότι ἡ γραφὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἦτο ἐν ἀρχῇ στενογραφία, τὴν ὁποίαν κατὰ διαφόρους ἐποχάς, ἀπὸ τοῦ ΙΔ' μέχρι τοῦ ΙΘ' αἰῶνος, δεινοὶ αὐτῆς διδάσκαλοι ἐξήγησαν ἐν ἀρχῇ ὀλιγώτερον, κατόπιν δὲ περισσότερον, ἕως οὗ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ ΙΘ' αἰῶνος ἐξηγήθη ὀλοκληρωτικῶς, καταστᾶσα ἀπὸ στενογραφίας ἀπλὴ ἀνάγνωσις.

Ὅτι ἡ ἀρχαία Βυζαντικὴ μουσικὴ γραφὴ ἦτο στενογραφία εἶναι ἀναντίρροτον ἱστορικῶς καὶ τεχνικῶς. Τοῦτο ἀπέδειξα διὰ τῆς «Παρασημαντικῆς» μου, διὰ τῆς ὁποίας ἀποκαθίσταται μία σκληρὰ ἀδικία κατὰ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ἀποδείκνυται ὅτι ἡ σημερινὴ ἐκκλ. μουσικὴ εἶναι ἡ ἀρχαία Βυζαντινὴ, κατ' οὐδὲν ἀλλοιωθεῖσα, τοῦ γραφικοῦ μόνον συστήματος αὐτῆς μεταβληθέντος ἀπὸ στενογραφίας εἰς σύστημα πλήρους ἀναγνώσεως. Καὶ πρὸς ἀπόδειξιν προβάλλω πίνακας ἐκ παλαιῶν χειρογράφων τῆς βιβλιοθήκης μου, διὰ τῶν ὁποίων δείκνυται αἱ κατὰ διαφόρους ἐποχὰς μορφαὶ τῆς στενογραφίας καὶ τῶν κατὰ καιροὺς διαφόρων αὐτῆς ἀναλύσεων καὶ ἐξηγήσεων⁽¹⁾.

Ἄλλ' ἐκτὸς τῆς γραφῆς ὑπάρχει καὶ ἕτερον μέσον, δι' οὗ ἀποδείκνυται ἡ γνησιότης τῆς ἐν γένει Βυζαντινῆς μουσικῆς. Καὶ τὸ μέσον τοῦτο εἶναι ἡ φωνητικὴ παράδοσις (Tradition).

Δ'. Ἡ παράδοσις.

Ἡ μουσικὴ διαφέρει τελείως ἀπὸ τῶν ἄλλων εἰκαστικῶν τεχνῶν. Ἐν ἄγαλμα, μία εἰκὼν μετὰ δισχίλια καὶ τρισχίλια ἔτη, ἀμετάβλητα μένοντα, προσπίπτουσιν ἀμέσως εἰς τὴν ὄρασιν. Ἐν τεμάχιον ὅμως μουσικῆς γραφῆς διασωθέν, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ υποβληθῆ εἰς ἄμεσον κρίσιν καὶ νὰ νοηθῆ ὁ ἰδιαιτέρος αὐτοῦ χαρακτήρ, καθ' ὅλας αὐτοῦ τὰς λεπτομερείας καὶ τὰς ἀποχρώσεις. Διότι τὰ μουσικὰ ἔργα δὲν εἶναι ἀηροίσματα τόνων ἀπεινόμενα ἀμέσως εἰς τὴν ἀκοήν, ἀλλ' εἶναι σημεῖα συμβολικά, ὑποσημαίνοντα φωνητικὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀπόδοσιν. Διὰ νὰ ἐνοήσωμεν ἐν μουσικῶν τεμάχιον δὲν ἀρκοῦσι μόνον τὰ φθογγόσημα, διὰ τῶν ὁποίων εἶναι τοῦτο γεγραμμένον· ἀπαιτεῖται ἡ γνώσις τῶν ὑποσημαινομένων καὶ ἡ διὰ τῆς φωνῆς ἐκτέλεσις αὐτῶν, κυρίως δὲ ἡ φωνητικὴ παράδοσις, ἣτις ἀπὸ στόματος εἰς στόμα μεταδίδει τὸν χαρακτήρα, τὴν ἔκφρασιν καὶ ὅλα τὰ τῆς μουσικῆς ποιότητος πολυποίκιλα ἰδιώματα. Διότι μόνη ἡ φωνητικὴ παράδοσις εἶναι ἡ ἀνωτέρα ἐκείνη δύναμις, ἣτις εἰς τὸν ἀπλοῦν σκελετὸν τῆς μελωδίας, τῆς διὰ τῶν μουσικῶν φθογγοσῆμων γεγραμμένης, δίδει πλήρη τὴν εἰκόνα ζῶντος σώματος, μετὰ σαρκὸς καὶ αἵματος. Καὶ ὅπως εἰς ὅλα τὰ ἔθνη καὶ εἰς ὅλους τοὺς

(1) Εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ ἐξετελέσθησαν τὰ ὡς ἄνω μουσικὰ παραδείγματα.

(1) Ἐγένετο προβολὴ δέκα πινάκων.

λαούς ή παράδοσις διέσωσε και διασώζει πᾶν ὅ,τι συνδέηται μετὰ τοῦ ἰδιωτικοῦ καὶ δημοσίου αὐτῶν βίου, τοιουτοτρόπως καὶ εἰς τὸν ἑλληνικὸν λαόν, πλὴν ἄλλων διέσωσε καὶ τὴν μουσικὴν αὐτοῦ διὰ μέσου τῶν αἰῶνων ἔν τε τῇ Ἐκκλησίᾳ διὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀριστέων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐκτελεστῶν καὶ διδασκάλων καὶ εἰς τὸ στόμα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ τὴν κοσμικὴν αὐτοῦ μουσικὴν καὶ ρυθμικὴν (χοροὺς), διὰ τοῦ μεγίστου ἐκείνου νόμου τῆς ὑπ' ἀγνώστων μελοποιῶν κατὰ βούλησιν μελοποιῶν ἰσμάτων δημοδῶν, ἄνευ γραφῆς, ἀλλ' ἀπὸ στόματος εἰς στόμα διαδιδόμενων.

Ἡ φωνητικὴ λοιπὸν αὕτη παράδοσις παραλλήλως πρὸς τὴν μουσικὴν γραφὴν, ἐνισχύουσα ὅτι ἐκείνη ἔγραψε καὶ διέσωσε καὶ ἀποδεικνύουσα τὴν πιστότητα τῆς διασωθείσης ἱερᾶς καὶ κοσμικῆς μουσικῆς, ἀποτελεῖ τὸ ἰσχυρότερον ὄπλον κατὰ πάσης πεπλανημένης γνώμης περὶ τοῦ ποιοῦ καὶ τῆς καταγωγῆς τῆς ἐθνικῆς τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ μαρτυρεῖ συγχρόνως, ὅτι καὶ ἔν τῷ θέματι τῆς μουσικῆς αὐτοῦ ὁ Ἑλληνισμὸς μεθ' ὅλην τὴν ἐπίδρασιν τοῦ πανδαμάτορος χρόνου διετηρήθη διὰ μέσου τῶν αἰῶνων ἐνιαῖος καὶ ἀδιαίρετος.

K. A. ΨΑΧΟΣ

Η ΣΗΜΕΡΙΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

(Πρόλογος ἀπὸ τῆ μελέτῃ τοῦ θὰ ἐκδοθῆ προσεχῶς)

Τὴν τελευταίαν ἐποχὴ μοῦ ἔτυχε νὰ διαβίωσω μερικὲς σοφῆς μελέτες γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία, οἱ ὁποῖες σὲ μεγάλο βαθμὸ μοῦ ἐνίσχυσαν μέσα μου τὴν πεποίθησι, ποῦ εἶχα σχηματίσει ὅσον ἀφορᾷ τὸν μεγάλο ρόλο ποῦ παίζει σ' αὐτὴν τὸ μουσικὸ στοιχεῖο, ποῦ τὴν ἐμπνεύζει.

Τὸ γιατί ἡ μουσικὴ —ὡς ἀκλόνητα πιστεύω— ἀντιπροσωπεύει τὸ καλλιτεχνικὸ στοιχεῖο, ποῦ κυριαρχεῖ στὴν τραγωδία σὲ σημεῖο δὲ ὥστε ἡ τελευταία νὰ θεωρηθῆ σχεδὸν ὡς «Μία μεγάλη τραγουδιστὴ σύνθεσις, στὴν ὁποίαν ἔχει προσαρμοσθῆ μία δράσις» (1) εἶνε ζήτημα, ποῦ θὰ ἦτον εὐκόλο νὰ τὸ ἐξηγοῦσε κανεὶς, ἀρκεῖ νὰ ἀνέτρεχε στίς πηγὰς τῆς καταγωγῆς τῆς. Γιατὶ εἶναι ἀναμφισβήτητον ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ συγκίνησις, ποῦ ἐθέμασε τὴν ψυχὴ τοῦ πρώτου δημιουργοῦ τοῦ **Διθυράμβου**—ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐπήγαγε κατόπιν ἡ τραγωδία— ἐπήρξε ἡ **Μουσικὴ**, (2) ὁ δὲ διθυράμβος, ὡς ὅλοι ξέρουμε, δὲν ἦταν ἄλλο, παρὰ τραγοῦδι καὶ χορὸς, ἡ ἀρχικὴ δὲ μορφή καὶ ἡ ὑπόστασις τῆς τραγωδίας τοῦ Θεσπιδος κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη ἦταν «ἕνας ὕμνος ψαλλόμενος στοὺς θεοὺς ἀπὸ τὸν εἰσερχόμενον χορὸν». Ὁ **πρόλογος** καὶ ἡ **ῥῆσις** ἐπήρξε κατόπιν ἐφεύρεσις τοῦ Θεσπιδος.

Βέβαια δὲν θὰ ἦταν διόλου φυσικὸ τὸ νὰ ἐφρανόζετο κανεὶς ὅτι ἡ τραγωδία, ποῦ βγήκεν ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ διθυράμβου, δὲν θὰ διατηροῦσε καὶ τὸν μουσικὸν χαρακτήρα τοῦ τελευταίου.

Στὴ «Γέννησι τῆς Τραγωδίας» ὁ Φρειδερίκος Νίτσε, μελετῶντας τὴν **σωκρατικὴ καὶ ἀντιδιονυσιακὴ** τάσι

(1) Fr. Aug. Gevaert. «Histoire et Theorie de la Musique de l'antiquité».

(2) Ὁ Edouard Schuré στὴν «Ἱστορία τοῦ Μουσικοῦ Δράματος» σελ. 57, γράφει σχετικὰ μὲ τὸν διθυράμβικὸν χορὸν «ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικὸν τοῦ χοροῦ αὐτοῦ εἶναι ὅτι εἶναι οὐσιαστικὰ μουσικός». Καὶ παρακάτω: «Τὸ μουσικὸν αἶσθημα, ποῦ ἐναγυρίζει τὰ πράγματα στὴν αἰωνία τους οὐσία ἐκνιάρχησε διὰ τοῦ χοροῦ στὴ γένεσι καὶ στὴν ἀνάπτυξι τῆς ἑλληνικῆς τραγωδίας».

τοῦ **Εὐρυπίδη**, μὲ τὴν ὁποίαν οὗτος «ἐπολέμησε καὶ ἐνίκησε τὴν αἰσχύλεια τραγωδία», γράφει μετὰ τῶν ἄλλων, καταφερόμενος ἐναντίον τοῦ Σωκράτους: «Με τὸ φραγγέλιο τῶν συλλογισμῶν ἡ ὀπτιμιστικὴ διαλεκτικὴ διώχει τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν τραγωδίαν καταστρέφει δηλαδὴ αὐτὴ τὴν οὐσίαν τῆς τραγωδίας, ποῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διατυπωθῆ, παρὰ ὡς ἐκδήλωσις καὶ ἀντικειμενικοποίησις διονυσιακῶν καταστάσεων, ὡς **δρατὴ συμβόλις τῆς μουσικῆς**, ὡς **ὄνειρόπλεκτος κόσμος διονυσιακῆς μέθης**».

Μουσικὴ, ποίησις καὶ ὄρχησις, ποῦ συναντιῶνται καὶ συναδελφώνονται στὸν διθυράμβον, εἶναι οἱ τρεῖς βασίμεις τέχνες στίς ὁποῖες στηρίζεται ἡ τραγωδία, ἀλλ' ὁποῖος θὰ ἐμελετοῦσε καλλιτέρα τὴν βαθυτέραν ὑπόστασι τῶν τεχνῶν αὐτῶν θὰ ἔβλεπεν ὅτι καὶ οἱ τρεῖς εἶναι βγαλμένες ἀπὸ μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ πηγὴν, ἡ δὲ πηγὴ αὐτὴ δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ **Μουσικὴ**. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ποῦ ἀνόμασαν **Μουσικὴς** τίς τρεῖς αὐτὲς τέχνες θὰ εἶχαν βέβαια, βαθειὰ γνώσι τῆς φύσεως καὶ τοῦ χαρακτήρος τῆς. Γιατὶ τί ἄλλο εἶναι π. χ. ἡ ὄρχησις ἢ ὄχι ἢ μὲ ἕλικὰ μέσα πλαστικὴ ἀναπαράστασις τοῦ **ῥυθμοῦ**, τὸν ὁποῖον γενᾷ στὴν ψυχὴν ἕνα συναίσθημα ποῦ προσέλαβε σ' αὐτὴν μουσικὴν ἐκφρασί; Σ' ἕνα χορευτὴ ποῦ χορεύει, ἔστω καὶ χωρὶς τὴν συνοδείαν μουσικῆς, ὑπάρχει μέσα στὴν ψυχὴν τοῦ **μουσικοῦ στοιχείου τοῦ ῥυθμοῦ**, ποῦ ἐπαγορεύει τίς πλαστικὰς καὶ μιμικὰς κινήσεις, ἡ ἐξωτερικεύσις τοῦ ὁποῖου ἀποιελεῖ τὸν σκοπὸν τῆς ὄρχησεως του. Ὅσο γιὰ τὴν ποίησις στὴν ἀρχαίαν ἐποχὴ σχεδὸν δὲν ἠμπορεῖ νὰ τὴν ξεχωρίσῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν μουσικὴν. Ὡς ξέρουμε **Ποιητὴν** ἀνόμαζαν οἱ ἀρχαῖοι ἐκεῖνον, ποῦ ἔγραφε στὸν ἑαυτοῦ τὴν δύο ιδιότητες τοῦ δημιουργοῦ στίχων καὶ τοῦ συνθέτου. Γιὰ **Ποίησιν** δὲ δὲν ἐννοοῦσαν τὴν δημιουργίαν στίχων, ἀλλὰ **τὴν μουσικὴν σύνθεσις**, προκειμένου δὲ ὄχι μόνο γιὰ ἕνα τραγοῦδι τοῦ ὁποῖου ὁ δημιουργὸς ἦταν ταῦτοχρόνως σ' αὐτὸ ποιητὴς

καὶ συνθέτης¹⁾, ἀλλ' ἀκόμα καὶ γὰρ τὴν ὀργανικὴ μουσικῇ. Ἡ συνταύτισις σχεδὸν τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς στὴν ἀρχαιότητα ἦταν φυσικῇ, δεδομένου ὅτι καὶ ἐκεῖνο ποῦ θὰ ἦταν—ὡς ποῦμε—ἡ ἀπλῆ ἀπαγγελία τῶν στίχων στοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας, περιεῖχεν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἠχητικὴν ἔκφρασι— ποῦ ἦταν, βέβαια, μουσικῇ—καὶ τὸ στοιχείο τοῦ εἰδικοῦ ῥυθμοῦ, ποῦ ἦταν καὶ αὐτὸ κατ' ἐξοχὴν μουσικό. Τί σημασία δὲ ἔδιναν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες στὸ ρυθμικὸν στοιχείο καὶ σὲ ποιὸν σημεῖο τελειότητος τὸ εἶχαν καλλιεργήσει στὴν ποιήσιν τους, εἶναι σ' ὄλους γνωστό. Γράφει γι' αὐτὸ ὁ Gevaert στὴ σοφὴ του «Ἱστορία καὶ Θεωρία τῆς μουσικῆς τῆς ἀρχαιότητος». «Δὲν ἠμποροῦν κανεὶς νὰ ἀρνηθῆ στοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας τὴν τιμὴν ὅτι ἔφεραν τὸ στοιχείον αὐτὸ τῆς τέχνης σ' ἓνα βαθμὸν τελειότητος στὸν ὅποιον, σὲ πολλὰς περιστάσεις, δὲν ἔφθασεν ἡ νεώτερη μουσικῇ. Ὅχι μόνον ὅλα τὰ μέτρα ποῦ ἐμεῖς μετεχειριζόμεσθε ἦσαν γνωστὰ σ' αὐτούς, ἀλλ' εἶχαν καὶ ἄλλα, τὰ ὁποῖα μᾶς εἶναι σχεδὸν ἄγνωστα. Ἐπὶ αὐτοὺς ὁ ῥυθμὸς ἦταν τὸ στοιχείο ποῦ ἐκυριαρχοῦσε στὸ ἔργον καὶ ὁ δεσμὸς ποῦ συνέδεε τίς τρεῖς μουσικὰς τέχνας σὲ σημεῖο, ποῦ τίς ἐσυγχώνευε σὲ μιὰ μόνη τέχνη».

Δὲν θὰ ἠμποροῦσε, βέβαια, κανεὶς στὴν ἐποχὴ μας, μὲ γνώμονα τὸ πνεῦμα τῆς σημερινῆς ποιήσεως νὰ ἐσχημάτιζε μιὰν ἰδέαν τῆς ἀρχαίας στιχογραφίας. Ἡ σημερινὴ στιχογραφία διαφέρει ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν—ὡς τὴν ποῦμε—ποδικήν. Τὸ ρυθμικὸν σύστημα τῶν ἀρχαίων, ποῦ βασίζεται στὴν ἀρχικὴ διάρκειαν τοῦ χρόνου πρώτου ἢ ἐλαχίστου, ὁ ὁποῖος ὀρίζεται ἀπὸ τὸν Ἀριστότελον ὡς «χρόνος ὁ ὁποῖος δὲν ἠμπορεῖ νὰ διαιρεθῆ ἀπὸ κανένα ὑλικὸν ρυθμικὸν στοιχείο καὶ ἐπὶ τοῦ ὁποῖου δὲν τοποθετοῦνται οὔτε δύο ἤχοι, οὔτε δύο συλλαβές, οὔτε δύο ὀρχηστικὰς κινήσεις» δὲν ἔχει καμμιά σχέσιν μὲ τὸ δικὸν μας ρυθμικὸν σύστημα, οὔτε ἐμεῖς, βέβαια ἀκολουθοῦμε στὴν ποιήσιν τὴν προσοφδίαν τῶν ἀρχαίων, μὲ τὰ μακρὰ καὶ τὰ βραχέα φωνήεντα καὶ μὲ τοὺς ἄλλους κανόνας τοῦ τοιςμοῦ.⁽²⁾ Στὴ νεώτερη ἑλληνικὴ στιχογραφία ἢ λέξις ποῦς ἢ οἱ λέξεις ἱαμβοὶ, τροχαῖοι, ἀνάπαι-

¹⁾ Στὴν ἐποχὴ μόνον τῆς παρακμῆς, ὁ ποιητὴς δὲν δημιουργεῖ ὁ ἴδιος τὴν μουσικῇ, ἀλλὰ τὴν συνθέτει ὁ μελογράφος.

⁽²⁾ Louis Roussel. «Libre» «Periodique litteraire et artistique No 70—71, pag. 567».

στοι, εἶναι χονδροειδεῖς ἀνοηταί». Στοὺς ἀρχαίους ὅμως Ἕλληνας τὸ ἰδιαίτερον καὶ τελειοποιημένον ρυθμικὸν σύστημα ποῦ ἀκολουθοῦσαν στὴ στιχογραφία τους, ἀποτελοῦσαν ἴσως τὴν βάσιν τῆς μουσικῆς τους δημιουργίας, στὴ γνῶσιν τῆς ρυθμοποιίας δὲ ὀφείλομε τὸ ὅτι εἰμποροῦμε νὰ ἔχουμε μιὰν ἰδέαν τῆς δημιουργικῆς μουσικῆς τους ἰδιοφυίας στὴ μουσικῇ σύλληψιν τῆς τραγωδίας, τοῦλάχιστον σὲ ἓνα ἀπὸ τοὺς δύο μουσικοὺς παράγοντας στοὺς ὁποῖους στηρίζεται ἡ τελευταία, τὸ μέλος καὶ ὁ ρυθμὸς.

Μὲ αὐτὰ ποῦ ἐκθέτω θέλω νὰ καταλήξω στὸ συμπέρασμα νὰ πῶ ὅτι δὲν ἠμπορεῖ νὰ νοηθῆ ἀρχαία ἑλληνικὴ ποιήσις, χωριστὰ ἀπὸ τὸ συμφυρὸς σ' αὐτὴν μουσικὸν στοιχείο τοῦ εἰδικοῦ ρυθμοῦ τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ τὸ οὐσιώδες καλλιτεχνικὸν στοιχείο τῶν στίχων καὶ τὸ ὁποῖον ἀποδίδεται ἀπὸ ἐκεῖνον ποῦ ἀπαγγέλλει, κατ' ὄρισμένο καὶ στηριζόμενον σὲ εἰδικὸν σύστημα τρόπου, καὶ δὲν ἠμπορεῖ κατὰ συνέπειαν νὰ νοηθῆ στὴν ἀρχαιότητα ἡ ὑπαρξίς ἔστω καὶ μᾶς ἀπλῆς ἀπαγγελίας στίχων χωρὶς νὰ τὴν ἐχαρακτήριζε μιὰ εἰδικὴ μουσικὴ ἔκφρασις, ὀφειλομένη, βέβαια, τὸ περισσότερο στὸ ἰδιαίτερον μετρικὸν σύστημα, στὸ ὁποῖον ἀναγκαστικῶς ἐστηρίζετο ἡ ἀπαγγελία.

* *

Δὲν πρέπει νὰ ἔχουμε, νομίζω, καμμιάν ἀμφιβολίαν ὅτι ἡ ἀρχαία τραγωδία ἦταν κατ' ἐξοχὴν ἔργον μουσικόν. Μᾶς κάνει νὰ πειθοῦμε γι' αὐτὸ σὲ μεγάλο βαθμὸν ἡ γνῶσις τὴν ὁποίαν ἔχουμε ὄλων τῶν συστατικῶν τοῦ μουσικοῦ ὀργανισμοῦ τῆς ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀποτελεῖτο, γιατί ἠμποροῦμε, ὡς εἶναι γνωστό, νὰ ξέρομε μὲ ἀκρίβειαν π. χ. σὲ μιὰ τραγωδίαν τοῦ Εὐρυπίδου, πότε καὶ σὲ ποιὰ σημεία ἐμφανίζετο ἡ μουσικῇ. Ἦταν δὲ τὸ μουσικὸν στοιχείον ἀπλωμένον στὴν τραγωδίαν ἀπὸ τὴν μιὰ ὡς στὴν ἄλλην ἄκρην τῆς. Τὰ χορικά μέλη, τὰ σκηνηκὰ ἄσματα καὶ τὰ διαλογικὰ (πάροδος, ἐπισόδια, ἐξοδος), σχεδὸν τὴν ἐγέμιζαν, ἂν δὲ στὴν τραγωδίαν τοῦ Αἰσχύλου ἐκυριαρχοῦσε τὸ στοιχείον τοῦ χοροῦ, μὲ τὴν τροφικὴν του μουσικῇ καὶ μὲ ἐπίκουρον τὴν ὀρχησιν, στὴν τραγωδίαν τοῦ Σοφοκλέους ἦταν ἡ μουσικῇ σχεδὸν στὸν αὐτὸν βαθμὸν διαμοιρασμένη μεταξὺ σκηνηκῆς καὶ ὀρχήστρας, στὴν τραγωδίαν δὲ τοῦ Εὐρυπίδου, τὸ μουσικὸν στοιχείο μὲ βάσιν τὴν μίμησιν, εἶχε μεταφερθῆ τελειωτικὰ στὸ μέρος τῶν δρώντων προσώπων, σὲ τρόπον ὥστε οἱ μονωδῆες (Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 41)

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.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗ

Βίον μιᾶς πεντηκονταετίας μόλις ἀριθμοῦσα ἡ μουσική ἐπιστήμη, κατόρθωσε παρὰ τὰς ἀντιδράσεις καὶ ἀντιροήσεις διαφόρων πρακτικῶν μουσικῶν, ἀλλ' οὐχὶ ὀλιγώτερον καὶ ἐπιστημόνων συναφῶν κλάδων (ιδίως τῶν φιλολόγων) νὰ ἐπιβληθῆ— συστηματοποιηθεῖσα ἤδη εἰς ἰδιαίτερον κλάδον—εἰς τε τὴν κοινὴν συνείδησιν καὶ τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς κύκλους καὶ νὰ εἰσχωρήσῃ ἐν τέλει αὐτὴ νικήτρια εἰς τὰς αἰθούσας τῶν Εὐρωπαϊκῶν Πανεπιστημίων, τὰς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν καὶ τὰ Πολυτεχνεῖα Δρέσδης, Χαννόφου, Ντάρμστατ κ. ἄ., καταλαμβάνουσα τὰς ὀφελίμους, ἀναγκαίως ἤδη καὶ χρησίμους δι' ἀνωτάτην πνευματικὴν μόρφωσιν, μουσικὰς Ἐδρας. Τοσαύτη μάλιστα εἶναι ἡ κοινὴ ἀναγνώρισις καὶ ἐκτίμησις εἰς τοὺς ἐπιστημονικοὺς κύκλους τῆς νέας ἐπιστήμης, κατὰ τὰ τελευταῖα αὐτὰ μεταπολεμικὰ ἔτη εἰς Εὐρώπην, ὥστε, διὰ τὸ σχολικὸν ἔτος 1920—21 νὰ ἐκλεγῆ Πρύτανης εἰς τὸ πανεπιστήμιον τῆς Φράϊμπουργκ τῆς Ἑλβετίας, μουσικὸς ἐπιστήμων ὁ Dr Peter Wagner. Τελευταίως δὲ καὶ ἡ Ἀκαδημία ἐπιστημῶν ἐν Ἀθήναις, ἔκαμε τὴν γνωστὴν προκήρυξιν δι' Ἐδραν μουσικῆς καὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἰδιαίτερος, τὴν ὁποίαν προκήρυξιν ἀσφαλῶς θὰ ἀκολουθήσῃ καὶ τὸ ἐν Ἀθήναις πανεπιστήμιον τοῦλάχιστον.

Ἱστορικὴ ἀνασκόπησις.

Εἰς τὴν ἀρχαιότητα, κύριος ἀντικειμενικὸς σκοπὸς μουσικῆς ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης, ἦτο ἡ προσπάθεια ἐπεξηγήσεως τῆς θέσεως τῆς μουσικῆς εἰς τὸ κράτος (Πλάτων) ἢ ἐξετάσις καὶ καταμέτρησις τῶν διαφορῶν κλιμάκων καὶ γενῶν (Πυθαγόρας) καὶ ἡ αἰσθητικὴ τῆς μουσικῆς (Ἀριστοτέλης). Ἱστορικὴ ἐξετάσις τῆς μουσικῆς τότε, ἦτο ἐν πρᾶγμα τελείως ἀγνωστον ἢ μᾶλλον ἐν πρόβλημα τὸ ὁποῖον δὲν ἐθεώρουν τοσοῦτον ἀναγκαῖον, ἀσχολούμενοι κυρίως οἱ εἰδικοί, μὲ τὴν παροῦσαν καὶ μόνον κατάστασιν τῆς μουσικῆς καὶ τὴν ἐπίδρασιν αὐτῆς ἐπὶ τοῦ ἀνθρωπίνου γένους. Ὅλη ἐκεῖνη ἡ σωρεία τῶν οὐσιωδῶν προβλημάτων τῆς νεωτέρας μουσικῆς ἐπιστήμης, τὰ ὁποῖα κατωτέρω θὰ γνωρίσωμεν, παρημελήθησαν καθ' ὅλοκληρίαν ἢ ἠγνοήθησαν ἐκουσίως ἢ ἀκουσίως ὑπ' αὐτῶν. Εἰς τὸν Μεσαίωνα, ἀπετέλει ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη κλάδον τῶν Μαθηματικῶν ἐπιστημῶν, ὡς τῆς Ἀριθμητικῆς, Γεωμετρίας καὶ Ἀστρονομίας, μὲ πολλὴν δόσιν πάντοτε μυστικοπαθείας καὶ θρησκοληψίας. (Ἴδε σχετικῶς τὸ «Speculum musicæ» τοῦ Giohannes de Muris, ἀρχαί τοῦ 14ου αἰῶνος). Αἱ ἐρευναι τῶν μουσικῶν διδασκάλων τῆς ἐποχῆς (ἀλλὰ καὶ τῶν Βυζαντινῶν χρόνων) περιεστρέφοντο καὶ περιελάμβανον τὴν ἀκουστικὴν, σημειογραφίαν, σύνθεσιν, κλίμακας καὶ διαφοροὺς ἄλλους κανόνας (Traktaten) πλήρεις σχολαστικῶν καὶ ἐν πολλοῖς μυστικοπαθῶν ἐπεξηγήσεων καὶ διαταγῶν.

Περὶ τὰ 1300 καὶ κατόπιν, ἀρχομένης τῆς Ἀναγεννήσεως εἰς Εὐρώπην, γεννᾶται καὶ ὁ πόθος ἐξετάσεως καὶ ἐρεῦνης τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ προσαρμογῆς αὐτῆς πρὸς τὰς κατευθύνσεις τῆς τότε πολυφωνικῆς μουσικῆς. Κυριώτερα μουσικοεπιστημονικὰ συγγράμματα μέχρι τοῦ 1600 σχεδόν, παραμένουν ὁμολογουμένως τὸ «Δωδεκάχορδον» τοῦ Glareanus καὶ τὸ «Instituzioni harmoniche» (1558) τοῦ Gioseffo Zarlino. Ἀποτέλεσμα δὲ τῆς θεωρητικῆς αὐτῆς ἐνασχολήσεως εἶναι εἰς τὴν πρᾶξιν, ἡ γένεσις τῶν «Ῥόδων τῶν Οὐμανιστῶν» (1500), τὸ «Νέον χρῶμα» εἰς τὰ Μαδριγάλια (1540), καὶ ἡ «Μονοψάλια» περὶ τὰ 1580. Ἡ ἐξετάσις αὕτη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς ἐξακολουθεῖ καὶ εἰς τοὺς μετέπειτα χρόνους κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον μὲ παρατηρήσεις καὶ ὀδηγίας χρησίμους διὰ τὴν ἐποχὴν τῶν ἐρευνητῶν καὶ μόνον. Ἐπίσης κατέχομεν διάφορα θεωρητικὰ συγγράμματα κλάδων τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης ὡς π. χ., τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ Κατσινί εἰς τὴν «Nuove musiche» (1602), τὸ «Syntagma musicum» τοῦ Μιχαὴλ Πραυτορίου (1615—20), τὴν «Εἰσαγωγὴν εἰς τὴν τέχνην τοῦ ἄσματος» τοῦ Τόζι (1723), τὸν «Τρόπον ἐκτέλεσεως Flöte traversiere» (1752) τοῦ Γιοάχιμ Κουάντς κτλ.—ὅλα αὐτὰ συγγράμματα μὲ τάσεις καθαρῶς μουσικοεπιστημονικῆς ἐργασίας καὶ ἐρεῦνης. Τὸ ἔτος 1773 ἐκδίδεται ὑπὸ τοῦ Ἀγγλοῦ John Hawkins «A general history of the science and practice of music» καὶ μετ' ὀλίγον χρόνον, ἡ γνωστὴ ἱστορία τῆς μουσικῆς (A general history of music) τοῦ Dr Charles Burney—1789. Προηγουμένως ὁ Ἰταλὸς Martini ἐκδίδει τὴν «Storia della musica» δυστυχῶς ἡμιτελῆ, περιλαμβανούσαν τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν μουσικὴν καὶ μόνον. Ἀκολουθοῦν κατόπιν μονογραφίαι ἐπὶ διαφορῶν θεμάτων τῆς μουσικῆς καὶ ἱστορίαι τῆς μουσικῆς, μεταξὺ τῶν ὁποίων πρωτεύουσαν θέσιν καταλαμβάνουν αἱ ἱστορίαι τῆς μουσικῆς τοῦ Fétis 1869—75 (ἐξετάζει τὴν μουσικὴν μέχρι τοῦ 1500) καὶ τοῦ Ambros (1862—82) φθάγουσα μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Εἰς τοὺς νεωτέρους χρόνους ἰδιαίτερον ἀξίαν ἀποκτοῦν αἱ ἱστορίαι τῆς μουσικῆς τοῦ Riemann, τοῦ Adler, ἢ «Oxford history of music» κ. ἄ. Περιττὸν βέβαια νὰ ἀναφέρω τώρα ἐν πρὸς ἐν καὶ τὰ πολυποίκιλα συγγράμματα, μουσικὰ ἅπαντα συνθετῶν, λεξικά ἢ μονογραφίας τοῦ 19ου αἰῶνος καὶ μετέπειτα ἐπὶ διαφορῶν θεμάτων τῆς μουσικῆς, καθ' ὅσον θὰ ὑπερέβαινε, ἢ ἀπαρίθμησις καὶ μόνον, τὰ στενὰ συντόμου ἀνασκοπήσεως ὄρια καὶ τὸν καθορισθέντα, διὰ τὸ ἀνά χειρὸς ἀρθρον, χρόνον.

Σύστημα.

Τὴν 1ην Ἰουνίου τοῦ 1898 ὁ καθηγητὴς τοῦ Παρισινοῦ Ῥδεῖου Maurice Emmanuel ἐκθέτων εἰς τὴν

Revue de Paris τὰ τῆς μουσικῆς διδασκαλίας εἰς τὰ Γερμανικὰ πανεπιστήμια (ἀναφέρει ὡς μαθήματα τὴν ἀκουστικὴν ἁρμονίαν, ἀντίστιξιν, μορφολογίαν, μουσικὴν φιλολογίαν καὶ Γενικὴν Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς) γράφει, μετὰ τὴν τελευταίαν ἀπαρίθμησιν, τὰ ἑξῆς: «Telle est la science que l'Allemagne a fondée. Elle est complète; elle est logique et l'on n'en supprimerait rien sans l'amoindrir» καὶ προτείνει ἐν τέλει τὴν εἰσαγωγὴν τῆς μουσικῆς εἰς τὸ Παρισινὸν πανεπιστήμιον (ἣτις ἔλαβε χώραν κατόπιν) μετὰ ὡς ἄνω «πλήρη» καὶ «λογικὰ» μαθήματα. Βεβαίως, διὰ τὸ ἔτος 1898, εἰς ἐποχὴν δηλαδὴ καθ' ἣν ἐσυστηματοποιεῖτο ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη (Breidenstein ἦτο ὁ πρῶτος καθηγητὴς τῆς μουσικῆς εἰς τὸ πανεπιστήμιον τοῦ Βερολίνου—1825—καὶ Adolph B. Marx ὁ δευτέρος. Τῷ 1861 ἰδρύεται τὸ πρῶτον Ἔδρα εἰς τὸ πανεπιστήμιον τῆς Βιέννης μετὰ καθηγητὴν τὸν E. Hanslick καὶ ἀκολουθοῦν κατόπιν ὅλα τὰ πανεπιστήμια τῶν Γερμανικῶν χωρῶν) ἦσαν τὰ προαναφερθέντα μαθήματα ἀρκετὰ ὀπωσδήποτε διὰ μίαν συστηματικὴν ἐπιστημονικὴν μουσικὴν ἐργασίαν.

Τῷ 1885 δημοσιεύεται εἰς τὸ «Viertel Jahrsschrift für Musikwissenschaft» ὑπὸ τοῦ ἐκτάκτου τότε καθηγητοῦ τῆς μουσικῆς εἰς τὸ πανεπιστήμιον Βιέννης Dr Guido Adler ἄρθρον, μετὰ τὸν τίτλον «Ἐκτασις, μέθοδος καὶ σκοπὸς τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης», ἡ πρώτη μελέτη συστηματοποίησεως τῆς μουσικῆς ἐρεῦνης. Τὸ «σύστημα» Adler ἔχει ὡς ἑξῆς:

- I. Ἱστορικὸν μέρος:**
- A'. Σημειογραφία
 - B'. Μορφή (Kunstform)
 - Γ'. Θεωρία τῆς μουσ. προτάσεως (Tonsatz)
 - Δ'. Ὀργανα.
- Βοηθητικὰ ἐπιστήμαι:* Παλαιογραφία, Χρονολογία, Διπλωματία, Ἱστορία τῆς λογοτεχνίας καὶ Βιογραφία.
- II. Συστηματικὸν μέρος:**
- A'. Spekulative Theorie (Ἁρμονία, Ρυθμὸς, Μετρικὴ).
 - B'. Αἰσθητικὴ
 - Γ'. Παιδαγωγικὴ (Στοιχειώδης μουσικὴ, ἁρμονία, ἀντίστιξις, σύνθεσις, ἐνορχήστρωσις καὶ μέθοδος.
 - Δ'. Μουσικολογία (μουσικὴ ἐθνογραφία)
- Βοηθητικὰ ἐπιστήμαι:* Ἀκουστικὴ, Μαθηματικά, Φυσιολογία, Ψυχολογία, Λογικὴ, Γραμματικὴ, Γενικὴ παιδαγωγικὴ καὶ Γενικὴ αἰσθητικὴ.

Τὸ σύστημα αὐτὸ Adler (ὁ ὁποῖος εἰσήσθη ἐν παρόδῳ ἦτο καὶ καθηγητὴς μου) εἶναι ὀλίγον ἀτελές, καθ' ὅσον, τὰ κυριώτερα κεφάλαια τοῦ δευτέρου συστηματικοῦ

μέρους, δὲν παραμένουν αὐτεξούσια μουσικοεπιστημονικὰ πεδία ἐρεῦνης, ἀλλὰ «παρακλάδια» ἄλλων ἐπιστημῶν, ἐν ᾧ ἔξ ἀντιθέτου, ἀπουσιάζει τελείως ἀπὸ τὸ «σύστημα» τὸ πρόβλημα τῆς κοινωνικῆς θέσεως τῆς μουσικῆς καὶ ἰδιαίτερος ἡ μουσικὴ ψυχολογία. Ὁ Riemann ἔξ ἄλλου (1902) ἐπιμένει καὶ αὐτὸς εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς κατ' ἀρχὴν (οἱ δύο αὐτοὶ μουσικοὶ ἐπιστήμονες διαφέρουν ὡς πρὸς τὴν μέθοδον ἐργασίας τῆς τελευταίας) ἀλλὰ προβλέπει καὶ διὰ μίαν καθαρῶς μουσικοεπιστημονικὴν ἐργασίαν τῆς μουσικῆς αἰσθητικῆς, τῆς μουσικῆς παιδαγωγικῆς, τῆς φυσιολογίας ἢ ψυχολογίας τῆς μουσικῆς (τῶν δύο αὐτῶν ὄρων δὲν ἔχει ἐκκαθαρισθῆ τὸ ἕδαφος τελείως, εἰς τὸ «σύστημα» Riemann) κτλ. ἂν καὶ τὴν «μουσικολογίαν» ἢ «μουσικὴν ἐθνογραφίαν» (εἶναι τὸ αὐτὸ) τοποθετοῦν ἀμφοτέροι εἰς τὴν Γενικὴν Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς—ἐσφαλμένως. Καὶ λέγομεν ἐσφαλμένως, διότι ἡ «μουσικὴ ἐθνογραφία» προήχθη ἤδη εἰς τόσον μέγαν βαθμὸν καὶ ἠῤῥησαν τὰ προβλήματα αὐτῆς τόσον, ὥστε νὰ λάβῃ ἤδη ἡ «μουσικολογία» χαρακτῆρα αὐτοτελοῦς μουσικῆς ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης, μετὰ τὸν τίτλον «Συγκριτικὴ μουσικὴ ἐπιστήμη» καὶ κυριώτερος ἀντιπροσώπους τοὺς καθηγητὰς ἢ ὁπαδοὺς Hornbostel Stumpf, Lachmann, Schünemann, Bartók καὶ ἄλλους. Ὡς τελειότερον τώρα, ὀλοκληρωτικῶς συμπληρωμένον σύστημα μουσικῆς ἐπιστήμης, θεωροῦμεν ἡμεῖς τὸ τοῦ καθηγητοῦ Dr. Robert Lach, (1927) τέως μαθητοῦ τοῦ Guido Adler. Τὸ «σύστημα» Lach ἔχει ὡς ἑξῆς, 1ον: Μουσικὴ Φαινομενολογία (ἢ ἐν μέρει, Συγκριτικὴ μουσικὴ ἐπιστήμη).—Περιλαμβάνει: κλίμακας, χορδίσματα καὶ κατασκευὴν ὀργάνων (βεβαίως ἀνὰ τοὺς αἰῶνας) τὴν μουσικὴν λογοτεχνίαν—συγγραμματα κτλ.—τῶν τελευταίων, σημειογραφίαν, μουσικὴν ἀκουστικὴν, μελοποιίαν, ρυθμοποιίαν καὶ μετρικὴν. Συμπεριλαμβάνονται ἐπίσης: καταμετρήσεις καὶ ὑπολογισμοὶ τῶν ἤχων, ὄροι παραγωγῆς τοῦ μουσικοῦ τόνου φυσιολογικῶς, ρίζαι τῆς μουσικῆς εἰς τὴν ὀμιλίαν ἢ ὀμιλητικὸν ἤχον, ρίζαι τῆς μουσικῆς εἰς τὸ ζωικὸν βασίλειον, πρῶται ἀρχαὶ τῆς μουσικῆς καὶ τέλος, φυλετικὴ (πρωτογόνων καὶ διαφόρων λαῶν) καὶ ἀτόμων (παίδων) μουσικὴ—musikalische Phylogenese καὶ Ontegenese. 2ον) Μουσικὴ Μεθοδολογία.—Περιλαμβάνει: θεωρίαν τῆς μουσικῆς (πάντοτε ἀνὰ τοὺς αἰῶνας) ἦτοι, Στοιχειώδη μουσικὴν, ἁρμονίαν, ἀντίστιξιν, μορφολογίαν, ἐνορχήστρωσιν, διεύθυνσιν ὀρχήστρας, παιδαγωγικὴν καὶ Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς καὶ 3ον) Φιλοσοφία τῆς μουσικῆς.—Περιλαμβάνει: ψυχολογίαν καὶ λογικὴν τῆς μουσικῆς, αἰσθητικὴν τῆς μουσικῆς, μουσικὴν ἐρμηνευτικὴν καὶ κοινωνιολογίαν τῆς μουσικῆς, ἦτοι, θέσις καὶ δοῦσις τῆς μουσικῆς εἰς τὴν κοινωνίαν.

Μέθοδος.

Ἀσφαλῶς θὰ ἀπεμακρυνόμεθα πολὺ τώρα ἐὰν ἠθέλομεν ἀναπτύξῃ ἔστω καὶ συντόμως, τὰς διαφορὰς

μεθόδους μουσικοεπιστημονικής εργασίας, ως αυτές μᾶς παραδίδονται εἰς τὰ πολυποικίλα συγγράμματα ἐπιφανῶν μουσικοεπιστημόνων καθηγητῶν Γερμανικῶν, Ἀγγλικῶν ἢ Γαλλικῶν πανεπιστημίων. (Οἱ τελευταῖοι ἀκολουθοῦν κυρίως τὴν «αἰσθητικὴν μέθοδον» εργασίας). Ἐνεκα τούτου, θεωροῦμεν ἐπὶ τοῦ παρόντος ἱκανοποιητικόν, τὴν ὑπόδειξιν ἀπλῶς μεθόδου μουσικῆς ἐπιστημονικῆς εργασίας, ἐπιφυλασσόμενοι νὰ ἐπανέλθωμεν ἄλλοτε ἐκτενέστερον.

Ἄς ὑποθέσωμεν ὅτι μᾶς δίδεται ὡς θέμα μουσικοεπιστημονικῆς εργασίας, τὸ ἀκόλουθον: «Ὁ ρόλος τῆς ἐπαναλήψεως εἰς τὰς μορφὰς τῆς μουσικῆς». Εἴμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ ἀναλύσωμεν καὶ περιγράψωμεν ἐν σμικρῷ καὶ ἐν συνόλῳ, μορφὰς μουσικῶν καλλιτεχνημάτων παρόντος καὶ παρελθόντων αἰῶνων διαφόρων συνθετῶν, «μουσικὰ ἔργα» πρωτογόνων καὶ παιδῶν, λαϊκὰ ἔσματα διαφόρων λαῶν καὶ τύπων, νὰ ἐξετάσωμεν τὰ ψυχολογικὰ αἷτια τοῦ φαινομένου τῆς ἐπαναλήψεως εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ἄλλας καλλιτεχνίας ἐν μέρει καὶ νὰ ἐξαγάγωμεν, ἐν τέλει, τὰ γενικὰ συμπεράσματα ἐκ τῆς ὅλης μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως τῶν ὡς ἄνω παραγόντων.

Ἐὰν δὲ μᾶς δοθῇ ὡς θέμα ὁ «Δὸν Ζουὰν» τοῦ Μότσαρτ, θὰ ἐξετάσωμεν τὸ μελόδραμα αὐτὸ γενικῶς, ὡς ἑξῆς: Χρόνος καὶ τόπος συνθέσεως τοῦ ἔργου. Ἐπεξεργασίαι καὶ μεταβολαὶ τῆς πρώτης παραγωγῆς. Τὸ ποιητικὸν κείμενον ὡς δράμα, μελόδραμα καὶ μπα-

λέττο πρὸ τοῦ Μότσαρτ. Αἱ μεταφράσεις αὐτοῦ. Σχέσεις καὶ κοσμοθεορίαι ποιητοῦ καὶ συνθέτου. Ἐξέλιξις καὶ χαρακτήρες τοῦ μελοδράματος—(Μουσικὴ δραματοποιία). Ἡ μουσικὴ εἰσαγωγή, τὰ ρετσιτατίβα, αἱ ᾄσματα. Ἡ μελωδικὴ γραμμὴ καὶ ἡ συνφθεῖα αὐτῆς ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας. Ἀρμονία, ἀντίστιξις, μορφαὶ καὶ ἐνορχήστρωσις. Τὰ φινάλε. Σόλο καὶ Ensemble κτλ.

Ὅστε: ἡ μουσικὴ ἀναλυτικὴ κριτικὴ μέθοδος ἐργασίας εἶναι ἐκεῖνη τὴν ὁποῖαν ἀκολουθοῦμεν ἡμεῖς πιστῶς, καθ' ὅσον, ἀφ' ἐνὸς μὲν ἀποκτῶμεν δι' αὐτῆς μουσικὰ μέσα καὶ δεδομένα, τὰ ὁποῖα πάλιν μᾶς δίδουν τὰ ὀλοκάθαρα, ἐπιστημονικὰ καὶ ἀσφαλῆ τεκμήρια διὰ μουσικὴν κρίσιν, γενικὰ συμπεράσματα καὶ χαρακτηρισμούς, ἀφ' ἑτέρου δέ, διότι οὕτω ἐργαζόμενοι, ἀποφεύγομεν ἐπικινδύνους καὶ βλαβεράς περιπλανήσεις, παρεκτροπὰς καὶ ἀεροβασίας, εἰς περιοχὰς φαντασιωδῶν πεδίων ἢ καὶ αἰσθητικολογικῶν φληναφημάτων καὶ κενολογιῶν.

Συμπέρασμα.

Σκοπὸς τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης εἶναι, ἡ συλλογὴ, κριτικὴ ἀνάλυσις, περιγραφή καὶ κατάταξις μουσικῶν καλλιτεχνημάτων, χειρογράφων, θεωρητικῶν συγγραμμάτων, ὀργάνων, συστημάτων διδασκαλίας, αἰσθητικῆς—καλλιτεχνικῆς ἀντιλήψεως κτλ., ἀνὰ τοὺς αἰῶνας καὶ ἡ ἐξέτασις τῶν φυσιολογικῶν, ψυχολογικῶν καὶ κοινωνικῶν λόγων τῶν διαφορῶν ἐμφανίσεων, τρόπων καὶ ὕφους.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Ἡ “ΔΙΑΘΗΚΗ ΤΗΣ ΧΑΪΛΙΓΚΕΝΣΤΑΤ,, ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

[Τὸ κείμενον τῆς κατωτέρω διαθήκης τοῦ Μπετόβεν (1770—1827) τὸ ὁποῖον—ὅσον τοῦλάχιστον ἡμεῖς γνωρίζομεν—μεταφράζεται ὀλόκληρον, ἐκ τοῦ Γερμανικοῦ πρωτοτύπου, διὰ πρώτην φοράν εἰς τὸν τόπον μας, εἶναι, ἀσφαλῶς, ἐν ἀπὸ τὰ Εὐαγγέλια μεγαλοπύδων καλλιτεχνῶν. Ἀναγινώσκων ὁ νεαρὸς μαθητευόμενος, ὁ ἐπιστήμων, ὁ ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ, ὁ καλλιτέχνης, τὸ κείμενον αὐτό, δὲν ἠμπορεῖ ἢ νὰ σταματήσῃ μιὰ στιγμή γιὰ νὰ σκεφθῇ: Πόσον ὑπέφεραν οἱ μεγάλοι καλλιτέχνηται τῆς ἀνθρωπότητος, πόσες πίκρες καὶ στεναχώριες δὲν περᾶσαν στὴν ζωὴ τους, πόσο δὲν βασανίσθησαν γιὰ νὰ φθάσουν εἰς τὰ δυσθεώρητα ὀλοκάθαρα ὕψη τῆς ἰδεολογίας! Γι' αὐτὸ σεῖς, οἱ νέοι, μὴ ἀπελπίζεσθε, μὴ χάνετε τὸ θάρρος σας, μὴ φοβόσασθε τὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς. Ἡ ζωὴ ἦταν καὶ εἶναι ἡ ἴδια πάντοτε. Δὲν λείπουν ποτὲ ἢ διαβολικῆς καὶ ἢ ἀντίθετος περιστάσεις, οἱ κόλακες καὶ οἱ ἐχθροὶ στὴν κοινωνία. Βαδίζετε πάντοτε εἰς τὸ ἴδιον ἔργο σας μὲ τὸ μέτωπο ὑψηλά, ἐπιμένετε καὶ μὴ δειλιᾶτε. Παίρνετε ὡς παράδειγμα τὴν πολυβασανισμένην ζωὴν τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν καὶ προχωρήτε. Ἀκοῦτε τὴν φωνὴν αὐτῶν, τὴν πείραν των, τὰς συμβουλὰς καὶ προτροπὰς των, τὰς εὐεργετικὰς τῶν ὁμιλίαις: μιλοῦν σὲ σᾶς, σὲ ὅλους μας, στὴν κοινωνίαν. Ἀκοῦστε:

Διὰ τοὺς ἀδελφούς μου Κάρολον καὶ Ἰωάννην Μπετόβεν.

Ἦ, σεῖς ¹⁾ ποῦ μὲ θεωρεῖτε ἢ διακηρύττετε ὅτι εἶμαι ἀπεχθής, δύστηνος ἢ μισάνθρωπος, πόσον ἀδικοῦ ἔχετε, ἀφ' οὗ ἄγνωστε τὴν κρυφὴν αἰτία αὐτοῦ ποῦ μὲ κάμνει νὰ φαίνομαι ὅτι εἶμαι ὅπως σεῖς νομίζετε. Ἡ καρδιά μου καὶ αἱ αἰσθήσεις μου ἦσαν ἀπὸ τὴν παιδικήν μου ἡλικίαν γιὰ τὸ λεπτόν αἶσθημα τῆς καλωσύνης (τῆς εὐμενείας) πλασμένα καὶ πάντοτε ἐγὼ ἤμουν διατεθειμένος νὰ ἐκτελῶ μεγάλας (εὐγενεῖς) πράξεις. Ἀλλὰ σκεφθῆτε ὅτι, ἀπὸ μιᾶς ἐξαιτίας ἔχω προσβληθῆ ἀπὸ ἀνίατον ἀσθένειαν, ποῦ χειροτέρευεν ὡς ἐκ τῆς ἐπιπολαιότητος μερικῶν ἰατρῶν. Ἐν τέλει, ἐξαπατηθεὶς εἰς τὴν ἐλπίδα ὅτι, ἦτο δυνατόν νὰ γίνω καλὰ ὀλίγον κατ' ὀλίγον καὶ ὑποχρεωμένος νὰ παραδέχωμαι (ὡς ὀριστικόν) τὸ διαρκὲς αὐτὸ κακὸν (τὴν διαρκῆ αὐτὴν πάθησιν)—τῆς ὁποίας ἡ ἀποθεραπεία ἤθελε διαρκέσει ἕτη ὀλόκληρα καὶ ἴσως νὰ ἦτο αὐτὴ ἀδύνατος—μὲ φλογερὰν δὲ πρὸς τοῦτοις καὶ ὀρμητικὴν ἰδιοσυγκρασίαν, ἀκόμη καὶ διὰ τὰς διασκεδάσεις τῆς συντροφιάς (τῆς κοινωνίας) ἐπιδικτικῶς—ἔπρεπε ν' ἀποτραβηχθῶ ἀπ' ὅλα γρήγορα καὶ

¹⁾ Ὑπονοεῖ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, τὴν κοινωνίαν γενικῶς.

νά περάσω όλόκληρον τὴν ζωὴν μου μονάχος. Ἄλλὰ καὶ ἐὰν ἔβαζα τὸν ἑαυτὸν μου πάνω ἀπ' ὅλα αὐτά, ὦ! πόσον θὰ μὲ ὠθοῦσε πίσω ἢ σκληρά, διπλᾶ θλιβερή, πείρα τῆς βαρειακοῦς, πού θὰ μὲ ἔφερε σὲ δύσκολο πάντα θέσι, λέγοντας στοὺς ἀνθρώπους: **Μιλᾶτε δυνατώτερα, φωνάζετε, γιατί εἶμαι κουφός.** Ἄχ, πῶς θὰ ἦταν ποτὲ δυνατόν νὰ δηλώσω ἀνικανότητα μιᾶς αἰσθήσεως, πού εἰς ἐμὲ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι τελειότερα παρὰ σὲ κάθε ἄλλον, μιᾶς αἰσθήσεως πού ἦταν κάποτε σὲ μεγίστην τελειότητα, σὲ μιὰ τελειότητα ποῦ ἐλάχιστοι τοῦ κλάδου μου ἔχουν ἢ εἶχον.—ᾠ! δὲν ἤμπορῶ. Γι' αὐτό, συγχωρήσατέ με, ἐὰν βλέπατε νὰ σᾶς ἀποφεύγω ἐκεῖ πού ἐγὼ θὰ ἤθελα νὰ ἤμουν μαζί σας, διπλὸς πόνος γιὰ μένα τὸ ἀτύχημά μου, παραγκωνισμένος ἔτσι πραγματικά. Γιὰ μένα ἔσταμάτησαν αἱ ἀναπαύσεις τῶν συναστροφῶν, αἱ ἀξιαί λόγου συζητήσεις, αἱ ἀμοιβαῖαι ἐμπιστευτικαὶ ὁμιλίας. Ὁλομόναχος, ἔπρεπε ἐγὼ νὰ ζῶ σὰν ἐξόριστος, μὲ συναστροφὴν μόνον, ὅταν τὸ ἀπαιτοῦσε μεγίστη ἀνάγκη. Καὶ ὅταν πλησιάζω ἄλλους, τότε μὲ καταλαμβάνει τρομερὰ ἀδημονία, γιατί φοβοῦμαι—διατρέχω τὸν κίνδυνον μήπως καὶ γίνῃ γνωστὴ ἢ κατὰστασίς μου.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον πέρασε ὁ μισὸς χρόνος ποῦ ἤμουν στὴν ἐξοχή. Ὁ καλὸς μου ἰατρός μὲ διέτασσε πάντοτε νὰ προσέχω τὴν ἀκοήν μου, ἂν καὶ ἡ διαταγὴ αὐτὴ ἦταν ἐναντία στὴν φυσικὴν μου διάθεσιν. Πολλὲς φορὲς τὴν ἀπέφυγα, παρακινούμενος ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴν μου τάσιν γιὰ συναστροφή. Ἄλλὰ τὶ ταπεινώσεις, τὴν στιγμὴν πού κάποιος κοντά μου ἤκουε ἓνα φλάουτο καὶ ἐγὼ δὲν ἤκουα τίποτε ἢ ὅταν ἤκουε ἓνας ἄλλος τὸ τραγοῦδι τοῦ βοσκοῦ καὶ ἐγὼ δὲν ἤκουα τίποτε.

Κάτι παρόμοια συμβάντα μὲ ἔφεραν σὲ ἀπόγνωσι καὶ δὲν ἀπέμενε σὲ μένα τίποτε ἄλλο, παρὰ ἡ αὐτοκτονία.—Μονάχα αὐτὴ, ἢ **Τέχνη**, μὲ κράτησε. Ἄχ, μοῦ ἦταν ἀδύνατον ν' ἀφήσω τὸν κόσμον προτιότερα, παρὰ μόνον τότε, ἀπ' οὗ θὰ ἔδινα ὅλα γι' ὅσα ἤμουν διατεθειμένος (ικανός). Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον περνοῦσα, τὴν ζωὴν μου τὴν ἐλεεινὴν—πραγματικὰ ἐλεεινὴν γιὰ ἓνα εὐαίσθητον σῶμα, ἔτσι πού μιὰ λίγο γρήγορη μεταβολή, ἀνέστρεψε τὴν ποιὸ καλύτερη κατάστασίν μου εἰς χειρόστην.—**Υπομονή**—αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνομά της, αὐτὴν ἐδιάλεξα γιὰ ὁδηγόν. Ἐχω. Συνεχῆς, ἐλπίζω, θὰ εἶναι ἡ ἀπόφασίς μου νὰ ἐγκαρτερῶ, ἕως τὴν στιγμὴν πού ἢ σκληρὰ Μοῖρα θὰ θελήσῃ νὰ κόψῃ τὸ νῆμα. Ἴσως νὰ γίνῃ καλύτερη (ἢ κατὰστασίς μου), ἴσως ὄχι. Εἶμαι γιὰ ὅλα ἔτοιμος.

Ἦδη εἰς τὸ εἰκοστὸν ὄγδοον ἔτος τῆς ἡλικίας μου ἤμουν ὑποχρεωμένος νὰ γίνω φιλόσοφος, ἂν καὶ δὲν ἦταν εὐκόλο. Γιὰ τὸν καλλιτέχνη δυσκολώτερο, παρὰ σὲ κάθε ἄλλον.—Θεότης! Βλέπεις ἀπὸ ἐπάνω στὸν ἐσωτερικόν μου κόσμον, ξεύρεις καλά, ὅτι εὐρίσκονται μέσα μου

ἀγάπη γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ κλίσις γιὰ καλωσύνες. ᾠ! σεῖς, ὅταν κάποτε διαβάζετε (τὴν διαθήκην αὐτὴν), σκεφθῆτε ὅτι εἴχατε ἄδικο. Καὶ ὁ δυστυχῆς, ⁽¹⁾ αὐτοπαρηγοριέται,—νὰ εὕρη (κυττάξῃ) ἓναν ὁμοίον του, διαθέτοντας ἔτσι πάντοτε ὅλον τὸ εἶναι του ἐναντία στα ἐμπόδια τῆς φύσεως, γιὰ νὰ μπορέσῃ ⁽²⁾ νὰ συμπεριληφθῇ στὴν σειρὰν ἀξίων καλλιτεχνῶν καὶ ἀνθρώπων.

Σεῖς, ἀδελφοί μου (Κάρολε καὶ Ἰωάννη), ὅταν πεθάνω καὶ ζῆ ἀκόμη ὁ καθηγητῆς Σμίτ ⁽³⁾, παρακαλέσατέ τον, ἐν ὀνόματί μου, νὰ περιγράψῃ τὴν ἀσθένειάν μου καὶ βάλτε κοντὰ στὴν περιγραφὴν τοῦ ἰατροῦ αὐτὴν τὴν διαθήκην, γιὰ νὰ συμφιλιωθῇ μὲ μένα ὁ κόσμος ὕστερα ἀπὸ τὸν θάνατόν μου, ἔστω.—Συγχρόνως σᾶς καθιστῶ κληρονόμους τῆς μικρᾶς μου περιουσίας (ἂν ἤμπορῃ κανεὶς νὰ τὴν ὀνομάσῃ περιουσίαν), διαμοιράσατέ τὴν τίμια, συμβιβασθῆτε καὶ βοηθᾶτε ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. Ὅ,τι ἐκάματε ἐναντίον μου, ξεύρετε πῶς σᾶς τὸ ἔχω ἤδη πρὸ πολλοῦ συγχωρήσει. Ἰδιαιτέρως εὐχαριστῶ ἐσένα, Κάρολε ἀδελφέ μου, γιὰ τὴν ἀφοσίωσί σου τώρα τὸν τελευταῖο καιρό. Ὁ πόθος μου εἶναι νὰ ἔχετε σεῖς μιὰ καλύτερη, χωρὶς φροντίδες ζωὴ, πού δὲν τὴν εἶχα ἐγὼ. Συστήσατε στα παιδιά σας νὰ εἶναι ἐνάρετα, γιατί μονάχα ἡ ἀρετὴ κάμνει τὸν ἀνθρώπο εὐτυχισμένο καὶ ὄχι τὸ χρῆμα—σᾶς ὀμιλῶ ἐκ πείρας. Αὐτὴ εἶναι πού μὲ ἔβγαλε ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν δυστυχίαν, σαυτὴν καὶ στὴν τέχνην μου τὸ χρεωστῶ πού δὲν αὐτοκτόνησα. Ἐχετε γειὰ καὶ ἀγαπᾶτε ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. Εὐχαριστῶ ὅλους τοὺς φίλους μου καὶ ἰδιαιτέρως τὸν πρίγκηπα Λιχνόφσκη καὶ τὸν καθηγητὴν Σμίτ.—Τὰ ὄργανα τοῦ πρίγκηπος Λιχνόφσκη ⁽⁴⁾ ἐπιθυμῶ νὰ φυλαχθοῦν σὲ ἓναν ἀπὸ σᾶς, ἀλλὰ νὰ μὴ γείνουν αὐτὰ αἰτία γιὰ νὰ μαλώσετε. Ἐὰν σᾶς χρησιμεύουν γιὰ κάτι καλύτερο, τότε πωλήσατέ τα. Πόσον θὰ ἐχαιρόμουν, ἂν καὶ ἀπὸ τὸν τάφο μου ἀκόμη, ἤμποροῦσα νὰ σᾶς εἶμαι ὠφέλιμος.—Ἄς εἶναι.—Μὲ χαρὰ βαδίζω στὸν θάνατο. Ἐὰν ἔλθῃ αὐτὸς γρηγορώτερα, προτοῦ ἀναπτύξω ὅλας μου τὰς ἱκανότητας στὴν τέχνη, τότε, παρ' ὅλην τὴν σκληράν μου τύχην, θὰ ἔλεγα πῶς μὲ πῆρε ὁ θάνατος πολὺ γρήγορα καὶ θὰ τὸν ἤθελα γιὰ ἀργότερα.—Μὰ καὶ ἔτσι θὰ ἤμουν χαρούμενος, γιατί μήπως δὲν θὰ μὲ ἐλευθερώσῃ αὐτὸς ἀπὸ μιὰ ἀτελείωτα βασανιστικὴ θέσι;—Ἐλα, ὁπόταν θέλῃς, βαδίζω ὅλο θάρρος πρὸς συνάντησίν σου.—Ἐχετε γειὰ καὶ μὴ μὲ ξεχνᾶτε ὀλίτελα μετὰ τὸν θάνατόν μου. Ἀξίζω γι' αὐτό, ἀπ' οὗ συνεχῶς σκεπτόμουν καὶ φροντίζα σ' ὅλην μου τὴν ζωὴν γιὰ σᾶς, νὰ σᾶς κάμω εὐτυχισμένους. Νὰ ἦσθε.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Χαίλιγκενστατ, τῆ 6ῃ Ὀκτωβρίου 1802

¹⁾ Ὑπονοεῖ τὸν ἑαυτὸν του.

²⁾ Ὁ Μπετόβεν.

³⁾ Ὁ ἰατρός τοῦ Μπετόβεν.

⁴⁾ Ἰδιοκτησία τοῦ Μπετόβεν.

Διὰ τὸν ἀδελφόν μου Κάρολον καὶ Ἰωάννην—να διαβασθῆ (ἢ διαθήκη) μετὰ τὸν θάνατόν μου καὶ νὰ ἐκτελεσθῆ.—Χαίλιγκενστατ, τῆ 10ῃ Ὀκτωβρίου 1802.— Καὶ ἔτσι σὲ ἐγκαταλείπω—ὄλο λύπη.—Ναί, ἡ ἀγαπητὴ ἐλπίς—ἡ ἐλπίδα πού εἶχα (ἔσερνα) πάντα, γιὰ νὰ γίνω ἕως ἑνα σημεῖον ἔστω καλὰ—μὲ ἄφησε παντοτεινά. Ὅπως τὰ μαραμμένα ξερὰ φύλλα τοῦ Φθινοπώρου πέφτουν κάτω, ἔτσι εἶναι ὅλα γιὰ μένα ξερὰ—στεγνά. Σχεδὸν ὅπως ἦρθα στὸν κόσμον—ἀναχωρῶ ἀπὸ αὐτόν. Ἀκόμη

ἐξαφανίσθηκε καὶ τὸ μεγάλο θάρρος πού μοῦ κατεῖχε τὴν ψυχὴν μου συχνὰ στὶς ὠραιότερες μέρες τοῦ θέρους. Ὁ πρόνοια—ἄφησε νὰ ἔλθῃ σὲ μένα καὶ μιὰ ἡμέρα χαρᾶς! Τόσο μακριὰ καὶ ξένος τώρα μοῦ εἶναι ὁ ἀντίλαλος μιᾶς ἀληθινῆς χαρᾶς.—Ὁ, πότε—πότε ὦ θεότης—θὰ μπορέσω νὰ αἰσθανθῶ αὐτὴν στὸν ναὸν τῆς φύσεως καὶ τῶν ἀνθρώπων; Ποτέ; Ὁχι! Ἄ! Θὰ ἦταν πολὺ σκληρό.— — —

**

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΠΙΑΝΟ

Ἐὰν σκεφθῆ κανεὶς τὰ πρῶτα πιάννα (Κλαβίχορδα καὶ Κλαβιτσέμπαλα) πού κατασκευάζοντο στὴν Εὐρώπῃ τοὺς περασμένους αἰῶνας (ἀπὸ τὸν 15^{ον} αἰῶνα) καὶ τὰ συγκρίνει μὲ τὸ σύγχρονο πιάνο, πόσες διαφορὲς δὲν θαύρισκε! Ὁ λεπτεπίλεπτος ἦχος τοῦ Κλαβιχορδου καὶ ὁ κάπως δυνατώτερος τοῦ Κλαβιτσέμπαλου (στὸ τελευταῖο δὲν μποροῦσε ὁ ἐκτελεστὴς ν' ἀποδώσῃ forte καὶ Piano) ἔστω ἑνα τέλειο Staccato, ἐν ᾧ στὸ Κλαβίχορδο γιταν ἑνα τρέμολο ὅπως σήμερον στὰ ἔγχορδα) ἔπειτα ὁ ἀτελής μηχανισμός, τὸ μέγεθος τοῦ ὅλου ὄργάνου, ἡ διαφορὰ κουρδίσματος στὶς διαφορὰς χῶρες καὶ ἄλλα, ἦσαν ὅλα μέσα πού δὲν μποροῦσαν νὰ ἐκνοποιήσουν γιὰ πάντα τοὺς συνθέτας ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐκτελεστάς. Ὑστερα ἀπὸ τὸ Wohltemperiertes Klavier (ἀρχὴς τοῦ 18^{ου} αἰῶνος) καὶ μετὰ κόπους καὶ δοκιμὰς πολλὰς, ἔγιναν τὰ Hammerklavier πού ἡ ἔκτασις αὐτὰ ἦταν πάντα μικρότερη ἀπὸ τὰ σημερινὰ καὶ μάλιστα ἀπὸ τὰ τέλεια πιάννα Μπέχσταϊν.

Ὁ ἰδρυτὴς τῶν πιάνων Μπέχσταϊν (Carl Bechstein) ἐγεννήθη στὰ 1826 καὶ στὰ 1853 μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς καὶ μόνου ἐργάτου παρέδωκε στὸ κοινὸν τὸ πρῶτο πιάνο μὲ τὸ ὄνομά του. Τὸ πιάνο αὐτὸ ἦταν ἡ ἀρχὴ γιὰ νὰ κατακτῆσιν αὐτόν, καὶ οἱ ἀπόγονοί του σιγά-σιγά ὅλον τὸν κόσμον. Μὰ πρὶν ἢ οἱ διάδοχοι τοῦ Μπέχσταϊν κυριαρχήσουν μὲ τὰ θαυμάσια πιάννα τοῦ οἴκου τῶν στὸν κόσμον, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἰδοῦμε πῶς ὁ ἑνας καὶ μόνον «Klaviermacher» (κατασκευαστὴς πιάνων) κατώρθωσε νὰ «πιασθῆ» γιὰ νὰ γνωρίσουμε ἔτσι τὴν δύναμι πού ὑπάρχει στὸ ἑνα ἄτομον, ὅταν αὐτὸ τὸ κυβερνοῦν ἡ ἐντιμότης καὶ ἡ θέλησις.

Στὰ 1860, ὕστερα δηλαδὴ ἀπὸ ἐφτάχρονο βαρεῖα, τίμια καὶ εὐσυνείδητη ἐργασία (ἡ ἀντίδρασις ἀπὸ τοὺς ἄλλους «συναδέλφους» ἦταν σκληρὴ πάντα καὶ ἀπάνθρωπη) ἀγόρασε ὁ ἰδρυτὴς τοῦ οἴκου Μπέχσταϊν, ὀλόκληρο τετραγώνον γιὰ τὶς νέες μηχανικὲς ἐγκαταστάσεις, γιὰ τὰ νέα μεγάλα ἐργοστάσια. Μὰ ἡ κακὴ μοῖρα τὸν χτύπησε βαρεῖα

στὰ πρῶτα αὐτὰ βήματά του : τὸ ἐπάνω πάτωμα (ἦσαν ὅλα δύο) καταστράφηκε ὀλότελα ἀπὸ φωτιά. Μονάχα ἡ ὑπεράνθρωπη θέλησις καὶ ἐπιμονή, κοντὰ στὰ λίγα χρήματα, ἐβοήθησαν τὸν Κάρολον Μπέχσταϊν νὰ ξαναφτιάσῃ τὸ ὄλο μέγαρον καὶ νὰ ξαναρχίσῃ πάλι τὴν ἐντιμὴ δουλειά του. Σὲ λίγο—ἄφ' οὔ τὸ «Bechstein» σκορποῦσε στὸν κόσμον πάντα ἄφθονα τὸν γλυκὺ του ἦχο—μεγαλώνουν τὰ καταστήματα, αἱ ἐγκαταστάσεις, τὰ γραφεῖα, αἱ ἐκθέσεις, τὰ ὑποκαταστήματα, ὅλα, παντοῦ κίνησις, ἀναζωογόνησις, δροῖσις, τίμια δουλειὰ μὲ τὴν σοφὴ, περιεσσεμμένη διεύθυνσι τοῦ Καρόλου Μπέχσταϊν.

Στὰ 1879 ἀγοράζει τὰ καταστήματα τοῦ ἀντιπροσώπου του στὸ Λονδίνο καὶ στὰ 1882, ὕστερα ἀπὸ τρία σχεδὸν χρόνια, μεταφέρονται αἱ ἐγκαταστάσεις (γραφεῖα, ἐκθέσεις, ἑκατοντάδες πιάνων κτλ.) σὲ νέο οἶκον—Oxford street—ἄφ' οὔ αἱ ἐργασίαι καὶ ἡ ἀρχίδα

δράσεως ἐμεγάλωναν πάντα. (Ἀπὸ τότε, ἀλλὰ καὶ πρὶν ἀκόμη, εἶχαν ἀρχίσει ἡ ἀφθονες ἀποστολὲς πιάνων σὲ ὅλες τὶς ἐπικράτειες τῆς Ἀγγλίας).

Ἀπὸ τὰ 1880—1882 ἐξακολουθοῦν ἡ ἀγορὰς οἰκπέδων, ὀλοκλήρων τετραγώνων, μεγάρων κτλ.) γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν αὐτὰ τὰ μεγαλύτερα, τὰ πλουσιώτερα καὶ ἀφθονώτερα «στὸκ» ἀκατεργάστου ὕλης (ξυλεία, μηχανήματα



Κάρολος Μπέχσταϊν

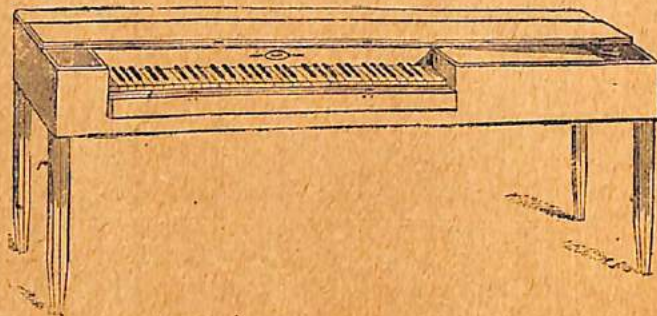
νήματα και άλλα) πού θά μᾶς δώσουν ὕστερα τὸν ὠμορφο, τὸ λεπτό, τὸν γλυκὸ ἤχο τοῦ «Bechstein». Στὰ 1887 ἀγοράσθηκε ἀπὸ τὸν Κάρολο Μπέχσταϊν τὸ μεγάλο μηχανουργεῖο γενικῶν εἰδῶν τῆς Reichenbergerstrasse στὸ Βερολίνο, πού μὲ διάφορες μεταλλαγές ἄλλαξε σὲ ἐργοστάσιο πιάνων Μπέχσταϊν. Μὰ καὶ αἱ μεγάλαι ἐργασίαι στὸ ὑποκατάστημα τοῦ Λονδίνου ἀνάγκασαν τὴν ἐταιρεία νὰ ἐπεκταθῆ ἀκόμη περισσότερο, σὲ μεγαλύτερες ἐγκαταστάσεις: ἀγοράσθησαν στὰ 1890 κτίρια καὶ οἰκοπέδα ὁλόκληρα στὴν Wigmore street ὅπου ἐκτίσθησαν τὰ νέα οἰκοδομήματα, αἱ νέαι ἐκθέσεις, τὰ ἄφθονα γρα-



Ἐσωτερικὸν Κλαβιχόρδου

φεία, αἱ πλούσιαι ἐγκαταστάσεις, μέγαρα, γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν τὰ κομψά, τὰ ὠμορφα τὰ Bechstein. Στὰ τρία μεγαθῆρια ἐργοστάσια προστίθεται καὶ ἄλλο στὸ Βερο-

λίνο μὲ ἀγορὰν οἰκοπέδων καὶ οἰκοδομῶν στὰ 1891. Στὰ 1894 ὁ δημιουργός, ὁ μέγας τεχνίτης, ὁ πατέρας Μπέχσταϊν, παραδίδει τὴν γενικὴν διεύθυνσιν στοὺς



Κλαβιχόρδον

γυιούς του Edwin, Carl καὶ Hans. 1900: ὁ Κάρολος Μπέχσταϊν ἀφήνει γιὰ πάντα τὸν κόσμον καὶ τὴν «δουλειά» στοὺς γυιούς του, πού τὴν διατηροῦν ψηλά καὶ τίμια ὅπως ὁ πατέρας των.—Μὰ τί εἶναι ἡ ἐπιχείρησις αὐτή, τί φτιάτουν οἱ γυιοὶ του, ποιὲς εἶναι ἡ νέες ἐπιστημονικὲς ἐγκαταστάσεις, τί εἶναι τὸ πιάνο Μπέχσταϊν—ὅλα αὐτὰ θά τὰ γνωρίσουμε λεπτομερῶς καὶ μὲ ἄφθονες εἰκόνες, στὸ δεύτερο καὶ τελευταῖο μας ἀρθρο.

Θ. Δ-ης

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀρχίζει νὰ ζωντανεύη ἡ μουσικὴ Σαῖζὸν τῆς Βιέννης, ἀν καὶ ἐκ τῆς γενικῆς οικονομικῆς κρίσεως ἐμποδίζεται ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἀνάπτυξις καὶ δρασίς τῆς καλλιτεχνίας. Ἀφ' ἧς στιγμῆς ἡ Volksoper ἐκλείσει τὰς θύρας της, δὲν ἀπέμεινε εἰς τὴν Βιέννην ἢ ἡ Κρατικὴ Ὀπερα καὶ μόνον (πρῶτην Αὐτοκρατορικὴ) εἰς τὴν ὁποίαν, ὑπὸ τὴν συμπαθῆ Διευθύνσιν τοῦ Klemens Krauss, παρατηρεῖ τις ἀξιόλογον καλλιτεχνικὴν ἐργασίαν.

Ὡς πρῶτον νέον μελόδραμα ἐξετελέσθη, ἡ λαϊκὴ Τσέχικη ὄπερα «Schwanda der Dudelsackpfeifer» τοῦ Jaromir Weinberger, τοῦ συνθέτου (εἶναι αὐτὸς μόλις 34 ἐτῶν) πού πρὸ ὀλίγου ἀκόμη χρόνου ἦταν ἄγνωστος. Τὸ λιμπρέττο, ὑπὸ Milos Kares, στηρίζεται σὲ ἓνα παλαιὸ Τσέχικον λαϊκὸν ἔργο, εἰς τὸ ὁποῖον παίζουν σπουδαῖον ῥόλον—ὅπως στὰ παραμύθια—ὁ μουσικάντης καὶ ὁ διάβολος. Ἡ μορφή μιᾶς ψυχρᾶς καὶ σκληροκάαρδης βασιλισσας, ὁ διάβολος καὶ ὁ μουσικάντης τοῦ χωριοῦ μὲ τὸν μυστηριώδη καὶ μαγικὸ ἄσκόν του, καθὼς στὸν μαγεμμένο αὐλὸ τοῦ Μότσαρτ—αὐταὶ εἶναι αἱ ὄχι πάντοτε δραματικαὶ μορφαί, τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου πού μὲ τὴν μουσικὴν ἀποκτοῦν σάρκα καὶ ὄστα. Τὸ ἄπλοῦν αὐτὸ μελόδραμα βγήκε θὰ ἔλεγε κανεὶς ἀπὸ

τὸν χορὸν: πόλκα ἐπάνω σὲ πόλκα, φούριαντ καὶ ἄλλοι Τσέχικοι χοροί, ἓνα σκέρτσσο καὶ ἀρκετὰ νόστιμες σκηναὲς μπαλέττου, ὅλα αὐτὰ δίδουν μιὰ ἀτομικὴ νότα στὴν σύνθεσι, παρ' ὅλον πού ὑπάρχουν Reminiszenzen ἀπὸ ἔργα τῶν Ρ. Στράους, Μάλερ, Πουτσίνι καὶ ἰδίως τῶν Τσέχων γνωστῶν συνθετῶν Ζμέτανα καὶ Τβόρζακ. Ἡ συνεχὴς μεταλλαγὴ πάθους καὶ λαϊκοῦ τόνου, δὲν μᾶς δίδουν τὴν ἀναγκαίαν ἐνότητα στὸ ὅλον αὐτὸ ἔργον, ἐν ᾧ κάπου—κάπου, ἡ φαιδρότης τονίζεται—σὰν σὲ ὀπερέττα—περισσότερον ἢ ὅσον θὰ ἔπρεπε σὲ μελόδραμα. Ἀλλὰ μᾶς ἱκανοποιεῖ ἔξ ἀντιθέτου ὁ ἔθνικος Τσέχικος λυρισμός, πού μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τὸ χαρούμενον, τὸ ὅλο ζωὴ τραγοῦδι τῆς Βοημίας. Ἀρκετὰ ἐπιτυχῆς ἦτο ἡ ὅλη ἐκτέλεσις ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Klemens Krauss, εἰς τὴν ὁποίαν τοὺς κυρίους ῥόλους εἶχαν ἡ κ. Schenker-Angerer καὶ οἱ κ. κ. Piccaver καὶ Hammes. Μὲ βαθυστόχαστη μαεστρία ἐδίδαξε τοὺς ῥόλους ὁ Διευθυντῆς τῆς σκηνῆς Lothar Wallerstein, ἐν ᾧ ἡ νέα πρίμα μπαλερίνα κ. Nyjinska μᾶς παρέσυρε στοὺς δραματικούς χορούς της καθαυτὸ ῥωσσικὲς χορευτικὲς κολάσεις. Γενικῶς τὸ μελόδραμα αὐτὸ ἦταν μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία γιὰ τὸ πολὺ κοινόν.

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 39)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΑ

ΤΟ ΣΤΕΡΝΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΑΚΗ

ΑΠΟ ΤΗΝ Γ'. ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ "ΔΑΧΤΥΛΙΔΙΟΥ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ,,

(ΜΟΥΣΙΚΟΔΡΑΜΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ)

ΛΟΓΙΑ:

ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΜΠΥΣΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ:

ΜΑΝ. ΚΑΛΘΜΟΙΡΗ

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ,,

ΕΤΟΣ Α'. - ΤΕΥΧΟΣ 2

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1930

ΤΟ ΣΤΕΡΝΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΑΚΗ

ΑΠΟ ΤΗΝ Γ. ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ "ΔΑΧΤΥΛΙΔΙΟΥ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ.."

ΛΟΓΙΑ :
ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΜΠΥΣΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ :
ΜΑΝ. ΚΑΛΩΜΒΙΡΗ

Moderato molto

Ερωφίλη

Λι - γη Γιαν - να - κη κα - νε άπο - μο -

νή

Πά - λι θα γα - νης

Γιαννάκης Lento e molto espressivo

κλειούνε τὰ μα - τια - μου κι' α - κου - ω τη μυ ρω δια λού - σε - με μα - γε -

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system begins with a vocal line in G major (two flats) and 3/4 time, marked 'Moderato molto'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics 'νή Πά - λι θα γα - νης'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes. The third system is marked 'Γιαννάκης Lento e molto espressivo' and features a more melodic vocal line with lyrics 'κλειούνε τὰ μα - τια - μου κι' α - κου - ω τη μυ ρω δια λού - σε - με μα - γε -'. The piano accompaniment is characterized by sustained chords and includes a triplet of eighth notes and a final measure with a fermata. Dynamics include 'pp' and 'sempre pp'.

-ψέ-με κοι-μη θέ-με κοι-μη- θέ-με σεηχι-λιο-μυρι σεη σου σεη πο

δια και πτε μου ενει νο που δε λε - με σαν α-νει ρο ας μου ερθο

λο - - ρα σου κα-νε - νας κο-σμοα δε θα χρε-με σεη δεν θα φτια-

σεη Mo-νη οικ-α βερ ρο-λιγ-νου κυπα ρι-σιου θα πε σεη πα-νω μου-πι-

segue

σση για τιδ νει ρο νιαυ τη μαζυ θα φυ ρη για στο της μυ ρου

mf

διας σου το με-θυ ου ω ζα-λη ω γλυ-καα

pp

πε-ραν τη ποιως σε ιπε λι-ρη του χα-ρου η

en dehors

pp

mf

mf

σαλ-πιρ-γα θα με ξυπ-νη ση

mf

Οὐχι ὀλιγωτέραν ἐπιτυχίαν εἶχε ἓνα εἶδος ὀπερέττας πού βγήκε ἀπὸ τὴν Βιέννη. Φέρει τὸν τίτλον «Walzer aus Wien», ἂν καὶ δὲν μᾶς δίδει τίποτε τὸ νέον, ἀφ' οὗ ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι βγαλμένη ἀπὸ τὰ ὠραιότερα μὰ ὄχι καὶ πολὺ γνωστὰ Βάλς τοῦ Γιόχαν Στράους. Οἱ λιμπρεττίστα Willner καὶ Reichert ἐφτιάσαν ἓνα λιμπρέττο γύρω ἀπὸ τὰ παλαιὰ αὐτὰ Βάλς, μὲ ὑπόθεσιν τὴν ζωὴν τοῦ νεαροῦ Γιόχαν Στράους. Μᾶς δίδουν τοὺς ἀγῶνας τοῦ πατέρα Στράους μὲ τὸν υἱὸν τοῦ Γιόχαν πού ἐπεδόθηκε στὴ μουσικὴ χωρὶς τὴν συγκατάθεσί του, τὴν πρώτη ἀγάπη τοῦ υἱοῦ μὲ μιὰ νόστιμη καὶ χαριτωμένη Βιεννεζοπούλα, τὴν ζήλεια μιᾶς Ρωσίδος κομήσης καὶ ἄλλα σύντομα μὰ καὶ βαρετὰ κάπως ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Γιόχαν Στράους. Ἡ μουσικὴ ἐπεξεργασία τῆς ὀπερέττας εἶναι ἀπὸ τὸν γνωστὸν συνθέτην μελοδραμάτων Julius Bittner, ἐν ᾧ ἡ διεύθυνσις τῆς ὀρχήστρας βρισκόταν στὰ χεῖρα τοῦ Erich Wolfgang Korngold.

Ἐνα νέο κουαρτέττο μὲ πιάνο, τοῦ τελευταίου, εἶχε σχετικὴν ἐπιτυχίαν. Τὸ ἔργον ἀρχίζει μὲ μιὰ φυγὴ (Fuga), ἀκολουθεῖ κατόπιν ἓνα χαριτωμένο Βάλς πού εἶναι ὄλο Βιεννέζικη ζωὴ (δευτέρα πρότασις) καὶ ὡς ἀντίθεσις ὑπάρχει ἓνα ἀλλόκοτο Σκέρτσο—ἓνα τραγοῦδι γιομάτο αἰσθησιασμὸ—καὶ στὸ φινάλε ἓνα Ρόντιο πλεγμένο μὲ παραλλαγὰς. Ἀρκετὰ ἐνδιαφέρον εἰς τὸ κουαρτέττο αὐτό, εἶναι τὸ μέρος τοῦ πιάνου πού εἶναι γραμμένο μόνον γιὰ τὸ ἀριστερὸ χέρι. Τὸ ἔργον ἀφιερῶνται στὸν μονόχειρα πιανίστα Paul Wittgenstein πού ἔχασε τὸ δεξιὸ του χέρι στὸν Εὐρωπαϊκὸ πόλεμο καὶ ἐξακολουθεῖ αὐτὸς νὰ δίδῃ συναυλίας ἔστω καὶ μὲ τὸ ἓνα του χέρι. Ἐπειδὴ ὁ πιανίστας Wittgenstein εἶναι πολὺ πλούσιος, παραγγέλλει πάντοτε ἔργα σὲ διαφόρους συνθέτας γιὰ τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ μόνον, ὅπως μεταξὺ ἄλλων καὶ στὸν Ριχάρδον Στράους τὰς γνωστὰς «Παραλλαγὰς διὰ πιάνο καὶ ὀρχήστραν».—Μία ἄλλη μουσικὴ δωματίου εἶναι τὸ κουνιτέττο μὲ κλαρινέττο τοῦ Hans Weisse πού εἶναι φτιαγμένο σὲ ἀγνάγια τοῦ Μπράμς.

Εἶναι βέβαια ἀρκετὰ καλογραμμμένο τὸ ἔργο, ἂν καὶ πολὺ σκοτεινὸ—στὸ περιεχόμενο. Περισσότερο μὲ χρῶμα εἶναι τὸ νέο κουαρτέττο τοῦ Max Ast τοῦ γνωστοῦ μουσικοδιευθυντοῦ τοῦ Βιεννέζικου ραδιοσταθμοῦ. Μὲ τὸ ἀπαλὸ του ἠχοχρῶμα καὶ τὴ θερμὴ αἰσθησιακὴ μελωδική του γραμμὴ, ἐνθουσιάζει τοὺς ἀκροατὰς ἀρκετὰ.

Ἐλότεια σκοτεινιασμένο—μελαγχολικὸ εἶναι τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ μεγάλου συνθέτου Hans Pfitzner ἢ «Φαντασία» διὰ χορωδία, ὀρχήστραν καὶ σολίστας «Das Dunkle Reich». Τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ Πφίτσερ (ὄχι τὸ τραγοῦδι συνέχεια), πού εἶναι ἀφιερῶμένο στὴν μνήμη τῆς γυναίκας του πού πέθανε πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ, μεταχειρίζεται ὡς ποιητικὸ κείμενο ἀποσπάσματα ἀπὸ ἔργα τῶν Γκαίτε, Κόνρατ Φέρντιναντ Μάγερ, Ντέμελ καὶ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Ἀσφαλῶς, εἶναι ἓνα ἔργον πλήρους ὀριμότητος, βαραιοφτιαγμένο, μεγαλοπρεπές, ἐπιβλητικὸ, μία Kantate κόρου νεκρῶν τῆς ζωῆς, σὰν ἓνα καθυστερημένο Requiem γιὰ τοὺς νεκροὺς τοῦ παγκοσμίου πολέμου. Τὸ ξαφάνισμα καὶ τὸ ξαναζωντάνεμα, μιὰ καθαρὰ Πφίτσερική φιλοσοφία (Σημ. Συντάξεως: Ἄλλὰ καὶ τοῦ Σοπενχίονερ καὶ τῶν Βουδιστῶν), μᾶς παραδίδονται σὲ βιοτουζικὴ ὑπέρλαμπρη περιγραφικὴ μουσικῇ. Ἡ ἐκτέλεσις ἀπὸ τὸν ἐξαιρετὸν διευθυντὴν ὀρχήστρας Robert Heger καὶ τοὺς καλοὺς σολίστας Μία Peltenburg καὶ Alfred Paulus, ἦταν μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις γιὰ τὸ πικνὸ ἀκροατήριον.

Τὰ γενέθλια (ἢ ἑκατονταετηρίδες) τοῦ Karl Goldmark τοῦ γνωστοῦ συνθέτου τῆς «Κὸνίγιν von Saba», ἐωρτάσθησαν ἀπὸ τὴν «Φιλαρμονικὴν» τῆς Βιέννης μὲ μιὰν συμφωνίαν τοῦ ἰδίου «Die Ländliche Hochzeit» καὶ διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν Διευθυντὴν τῆς Κρατικῆς Ὀπερας Klemens Krauss πού διεδέχθη στὴν «Φιλαρμονικὴν» τὸν ἀποχωρήσαντα Furtwängler. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ μιὰ συμφωνία πόλεως πού γράφηκε σὲ μιὰ θερινὴ διαμονὴ τοῦ συνθέτου. Βέβαια, δὲν ἀναπτύσσονται (συμφωνικῶς) στὸ ἔργο, χωράφια, δάση καὶ ποτάμια, ἀλλ' ἓνας περιποιημένος κήπος, μὲ ὄλο μυρωδιές

Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ROUGE

Τὸ μυστικὸν τοῦ Rouge MICHEL εἶνε ὅτι τὸ χρῶμα του ἑναρμονίζεται μὲ κάθε χροιάν προσώπου καὶ εἰς κάθε περίστασιν. Τὸ Rouge MICHEL δὲν εἶνε οὔτε λυπαρὸν οὔτε σκληρόν. Ἡ ἰδιαιτέρα του διαφανὴς βᾶσις καὶ χροιά αὐξάνουν τὸ δικὸ σας χρῶμα σὰν τὸ ἐρυθρὸν σας, σὰν τὸ θέλητρόν σας. — — — Τὸ Rouge MICHEL φυλάσσει



τὰ χεῖλη μαλακὰ καὶ ἐλκυστικὰ. Θὰ διαρκέσῃ πέντε φορὲς περισσότερο ἀπὸ ἓνα σύνηθες κρεγιὸν χειλῶν.

Τὸ Rouge MICHEL εἶνε κᾶτι τὸ ἐξαιρετικὸν κᾶτι τὸ ἰδεώδες διότι μὲ τὸ MICHEL δὲν φτιάνεσθε. Ἄλλὰ ὁμορφαίνετε.

Πωλεῖται εἰς τὰ Μυροπωλεῖα, Κομμωτήρια, Καταστήματα καὶ — — — Φαρμακεία.

ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΔΙ' ΟΛΗΝ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ:

Ε ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 42

και χρώματα λουλούδια. Ἀκόμη και εἰς τὴν αἴθουσαν τῶν συναυλιῶν (Σημ. Συνταξ. Εἰς τὴν Βιέννην ὡς γνωστὸν ὑπάρχουν ἕξ αἴθουσαι συναυλιῶν) παραμένει ὁ Goldmark ὁ συνθέτης τοῦ θεάτρου, ὁ μουσικὸς τῆς Sakuntala εἰσαγωγῆς και ἄλλων.

Νέα ἔργα, εἰς τὰς συναυλίας τῆς Φιλαρμονικῆς, ἐξετελέσθησαν ἐπὶ τοῦ παρόντος μόνον μία ἐπεξεργασία δι' ὀρχήστραν ἀπὸ τὸν Schöpfung φυχῆς δι' Orgel (Ἐκκλησιαστικὸν Ὀργανον) τοῦ Ἰ. Σ. Μπάχ. Ὁ ριζοσπαστικώτερος (;) ἐκ τῶν ζώντων συνθετῶν, προσπαθεῖ νὰ κρατήσῃ κάπως στὴν ἐπεξεργασίαν του τὸ πρωτότυπον, ἀφ' οὗ ὀπισθοχωρεῖ πρὸ αὐτοῦ (κρύπτεται) με ἀπομιμήσεις τοῦ ἤχου τοῦ Ὀργάνου. Μόλις ὅμως ἀκούει κανεὶς (μόλις διακρίνει) κάπου-κάπου ἀναμίξεις (mixturen) φωνῶν και σειρᾶν συρίγγων δι' ἕνα ὁποιοδήποτε τόνον τῆς Klaviatur, δηλαδὴ Orgelregister. Πάντως ἡ ὅλη ἐπεξεργασία ἦταν σὰν ἕνας μοντέρνος Μπράμς.

Σὲ μιὰ συμφωνικὴ συναυλία τῶν ἐργατῶν (Σημ. Συνταξ. Οἱ ἐργάται τῆς Βιέννης εἶναι ὄχι μόνον Σοσιαλδημοκρατικοί, ἀσχολοῦνται δηλαδὴ ὄχι μόνον με τὴν πολιτικὴν ἀλλὰ και με τὴν καλλιτεχνίαν: ἔχουν σχηματίσει μιάν θανμασίαν χοροφδίαν και ὀρχήστραν ἀρεκτὰ καλήν, ἀν και εἰς τὰς μεγάλας συναυλίας των «νοικιάζουν» τὴν «Συμφωνικὴν ὀρχήστραν Βιέννης». Τὸ γενικὸν ταμεῖον και ἡ κεντρικὴ διοικοῦσα ἐπιτροπὴ τῶν ἐργατῶν, ἀναλαμβάνει κάθε χρόνον τὴν διοργάνωσιν συναυλιῶν, θεατρικῶν παραστάσεων κτλ., μόνον διὰ τοὺς ἐργάτας τῆς Βιέννης και με εἴσοδον ἐλαχίστην. Δὲν ἠμπορεῖ νὰ γίνῃ αὐτὸ τὸ πρᾶγμα και εἰς τὰς Ἀθήνας τοῦλάχιστον; Τὸν λόγον ἔχουν οἱ διοικοῦντες τὰ διάφορα ἐργατικὰ σωματεία και ἡ κεντρικὴ ἐπιτροπὴ—τὸ Ἐργατικὸν Κέντρον Ἀθηνῶν), παρακολουθήσαμε ἕνα συμφωνικὸ ποίημα τοῦ Karl Stimmer «Arkadia». Φυσικῶ τῷ λόγῳ, ἡ ὡς ἄνω σύνθεσις δὲν ἔχει καμμίαν ἀπολύτως σχέσιν με τὰ τοπεῖα τῆς Ἑλλάδος ἢ τοῦ Νότου γενικά. Ὁ συνηθισμένος ἤχος τοῦ Σαξοφῶν (και ἡ ὅλη σύνθεσις) τοποθετοῦν τὸ ἔργον αὐτὸ στὰ φτωχὰ (;) μέρη τοῦ ἀτοναλισμοῦ. Βαρειὰ και αὐστηρὰ ρυθμικά προχωρεῖ ἡ (μουσικὴ) πρότασις σὲ μιὰ συμφωνικὴ ἐργασία «Eisengiesserei» τοῦ Ρώσσου συνθέτου Mossolow, πὸν ἐξετελέσθη μαζὺ με τὴν προηγουμένην σύνθεσιν στὴν συναυλία τῶν ἐργατῶν, ἀπὸ τὸν διευθυντὴν ὀρχήστρας Erich Steckel.

Σαυτό τὸ «Σιδεροχορευτῆρι» σφυρηλατεῖται—θορυβεῖ ὀλόκληρο μηχανοστάσιο με τὰ μετάλλινα πνευστὰ και τὰ κρουστά, σαυτό τὸ περιβάλλον ζεῖ τὸ ἔργον (πὸν εἶναι ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς σημερινῆς κοινωνίας) και πὸν ἡ συντομία στὴν σύνθεσιν αὐτὴν εἶναι τὸ μεγαλύτερο προτέρημα και οὐχὶ ἡ ἔμπνευσις.

Σὲ συναγωνισμό, θὰ ἔλεγε κανεὶς, βγήκαν οἱ διάφοροι ἀξιόλογοι βιολισταί. Ὁ Hubermann ἔχει ἀσφαλῶς κερδίσει πρὸ πολλοῦ τὸ πρῶτον βραβεῖον. Ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖον αὐτὸς ἐκτελεῖ τὸ κοντσέρτο γιὰ βιολὶ τοῦ Μπετόβεν—τὴν κλασσικὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ τελευταίου με τὴν Σλαβικὴ ψυχὴν του, παραμένει ἀσφαλῶς κατὶ τὸ ἰδιάζον και μοναδικόν. Ἐξ ἀντιθέτου, ἡ μεγάλη σοβαρότης και ἡσυχία στὴν ἐκτέλεσι τοῦ ἰδίου κοντσέρτου ἀπὸ τὸν Karl Flesch, ἀποτελεῖ κατὶ τὸ ἐνάντιο στὸ ὀρηκτικό, σὰν τυφῶν, πάθος τοῦ Hubermann. Καὶ ἐν τούτοις ἡ ὅλη ἐκτέλεσις τοῦ κοντσέρτου ἀπὸ τὸν Flesch ἦταν τελεία.—Σὰν κατὶ νέον μᾶς παρουσιάσθηκε στὴν Βιέννην ὁ νεαρὸς βιολιστὴς Nathan Milstein. Ὅπως και ὁ Hubermann μᾶς ἔρχεται ἐξ ἀνατολῶν (Σημ. Συνταξ. Εἶναι δηλαδὴ Ἑβραῖος σὰν τὸν Hubermann και τὸν κατωτέρω ἀναφερόμενον βιολιστὴν) ἀπὸ ἐκεῖ πὸν βγαίνουν οἱ πολὺ μεγάλοι βιολισταί. Ὁ Milstein ἐξετέλεσε τὸ κοντσέρτο τοῦ Goldmark ἀρεκτὰ καθαρά, εὐγενικά, λεπτὰ μὰ και μαγευτικά, με μεγάλην ἐνότητα τεχνικῆς και περιεχομένου. Καὶ κατόπιν, μᾶς ἦλθε ὁ Vehudi Menuhin, ὁ πλέον νεαρὸς ἐκ τῶν βιολιστῶν. Ὁ δέκα και τριῶν ἐτῶν ξανθόμαλλος μικρούλης, μαθητῆς τοῦ Adolf Busch, με τὴν ἀκρίβειαν και εὐσυνειδησίαν τοῦ διδασκάλου του στὴν μουσικὴ φράσι (Phrasierung) και τὸν ρυθμὸ, τὸν γιομάτο ἤχο και τὴν αὐστηρὰ τεχνικὴ, ἐξετέλεσε ἀφοβα στὸ βιολὶ τὸ πλούσιο πρόγραμμα του ἔμπρὸς σὲ 2000 ἀκροατάς, τὴν στιγμὴ πὸν ἄλλοι συνομηλικές του παίζουν ἀκόμη στὰ παιχνιδάκια των. Ὁ μέγας—ὁ ἀφθονος τόνος, ἡ ἐσωτερικότης, τὸ ὄνειροπόλον, ἡ σταθερότης στὴν μορφοποίησι και τὸ ἀλάνθαστον—αὐτὰ βέβαια δὲν τὰ ἔμαθε ἀπὸ τὸν διδάσκαλόν του. Σήμερον εἶναι ὁ μικρούλης ἕνα παιδί θαῦμα (Wunderkind) με ὅλα τὰ σφάλματα και τὰς ἐλλείψεις σὲ τέτοιο παιδί. Αὐριον ὅμως θὰ εἶναι ἴσως ἕνας πολὺ μέγας καλλιτέχνης.

DR ERWIN FELBER

Bechstein Konzertflügel

παραχωρεῖται ἐντελῶς δωρεὰν εἰς τοὺς ἀνεγνωρισμένης ἀξίας καλλιτέχνας διὰ τὰς συναυλίας των. — Πληροφορίαι παρὰ τῆ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ. ΑΘΗΝΑΙ: Στοὰ Ἀρσακείου 12. — ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ὀδὸς Βενιζέλου 22.

(Συνέχεια ἐκ τῆς σελίδος 28)

καὶ οἱ διαφορῆς νὰ ἠμποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς οἱ πρόδρομοι τῶν κομματιῶν μᾶς ὁρέα τῶν ἡμερῶν μας.

Γιὰ τὸν μεγάλο ρόλο, ποῦ ἔπαιζεν ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχαία τραγωδία, μᾶς πληροφοροῦν σὲ μιὰ, μεγίστου ἐνδιαφέροντος περικοπὴ ἐνὸς ἔργου του, ὁ Λουκιανὸς (σὲ ἐποχὴ δὲ ποῦ εἶχαν ἀρχίσει, πολλοὶ νὰ εἰρωνεύωνται λίγο τὸ ἀπίθανο καὶ τὸ ἀφύσικο τοῦ τραγουδιστοῦ δράματος), ὑποστηρίζοντας τὴν ὑπεροχὴ τῆς παντομίμας, ἀπέναντι τῶν ἄλλων θεατρικῶν ἔργων.

Ἴδου δλόκληρη ἡ περικοπὴ αὐτή:

«Γιὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴν τραγωδίαν—λέει ὁ Λουκιανὸς—πρὸ παντὸς ἄς προσπαθήσουμε νὰ τὴν ἐκτιμήσουμε βασιζόμενοι στὰ ἔξωτερικά της γνωρίσματα. Τί ἀποτρόπαιο καὶ φοβερὸ θέαμα παρουσιάζει ὁ ἄνθρωπος αὐτός, φτιασμένος σὲ τέτοιον τρόπον, ὥστε νὰ φαίνεται ὑπερμέτρως μακρός, ποῦ βαδίζει στηριζόμενος σὲ ὑψηλοὺς κοθόρνους, σκεπασμένος μ' ἓνα προσωπεῖο, ποῦ φθάνει ὡς πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι, ποῦ ἔχει ἓνα τρομακτικὸ στόμα, φαρδυνὰ ἀνοικτό, σὰν νὰθελε νὰ καταπιῇ τοὺς θεατὰς! Δὲν μιλάω οὔτε γιὰ κείνα τὰ ψεύτικα στήθια, οὔτε γιὰ κείνες τὶς ψεύτικες κοιλίαι, ποῦ προορίζονται νὰ παράγουν τὸ τεργητὸ ἐκεῖνο πάχος χωρὶς τὸ ὅποιον ὅ,τι ὑπάρχει δυσανάλογο στὸ μέγεθος, θὰ ἐγινόταν ἀκόμη περισσότερο καταφωρῆς γιὰ τὴν ἔλλειψιν φάρδους. Προσθέσατε σ' αὐτὸ τὴν ἀπαγγελίαν τοῦ ὑποκριτοῦ, ποῦ ῥίχνει κροναγῆς ἀπὸ μέσα (ὄλον αὐτοῦ τοῦ φτιασίματος) ἀνυψώνοντας καὶ χαμηλώνοντας τὴ φωνή, μισοτραγουδώντας (περιιάδων) ἐνίοτε τὰ ἱαμβικὰ τρίμετρα καὶ—ὅτι ἐνοχλεῖ καὶ ἀπαρέσκει ἀπὸ ὅλα περισσότερο—τραγουδώντας τὰ βάσανά του χωρὶς νὰ ὑποστῇ κανένα ἔλεγχον, ἐκτὸς γιὰ ὅτι θίγει τὴ φωνητικὴν ἐκτέλεσιν, καθότι ὅλα τ' ἄλλα ποῦ μένουν ἀφοροῦν τοὺς ποιητὰς, ποῦ πέθαναν πρὸ πολλοῦ. Καὶ ἄς συγχωρῇ κανεὶς, ὅταν βλέπει μιὰν Ἀνδρομάχην ἢ μιὰν Ἐκάβην, ποῦ τραγουδεῖ, ἀλλ' ὅταν βλέπει κανεὶς νὰ μπαίνει στὴ σκηνὴ ὁ Ἡρακλῆς τραγουδώντας μιὰ μονωδίαν, χωρὶς νὰ λογαριάζῃ διόλον οὔτε τὸν ἑαυτό του, οὔτε τὸ ροπαλό του, οὔτε τὴ δορὰ τοῦ λέοντος τὴν ὁποίαν φορεῖ, ὁ κάθε ἄνθρωπος ποῦ ἔχει τὴν ὀρθὴν αἰσθησὴ τῶν πραγμάτων, θὰ μποροῦσε πολὺ δικαίως νὰ ἐχαρακτήριζεν ὡς σολοικισμό ἓνα παρόμοιον φέροισμα».

Ἡ περικοπὴ αὐτὴ εἶναι μοναδικῶς ἐνδιαφέροντος μετὰ τῶν ἄλλων καὶ διότι ἐκτὸς τοῦ ὅτι φανερῶναι τὴν θέσιν ποῦ εἶχεν ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχαία τραγωδία, μᾶς δρῖζει καὶ τοὺς διαφορῶν τρόπους σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποίους ἐγίνετο σ' αὐτὴν χρῆσις τοῦ φωνητικοῦ μουσικοῦ στοιχείου. Μᾶς μιλάει ὁ Λουκιανὸς περὶ ὑποκριτοῦ, ποῦ ἄλλοτε ἀνυψώνει καὶ χαμηλώνει τὴ φωνή στὴν ἀπαγγελίαν, ἄλλοτε μισοτραγουδεῖ καὶ ἄλλοτε τραγουδεῖ. Ἐπιβεβαιώνει, δηλαδὴ, ὅτι μὲ κάποιες ἀμφιβολίας ἔεργουμε γιὰ τὸ μουσικὸ μέρος τῆς τραγωδίας, τὸ ὅποιον συνοψίζεται στὸ ἑξῆς:

Τὸ λυρικό της μέρος ἐτραγουδεῖτο ἀπὸ τὴν μιὰν ὡς τὴν ἄλλην ἄκρην. Ὅσο γιὰ τὸ σκηρικόν, τοῦτο ἦταν πολλὰς φορὰς ἀπαγγελτό. Ἀλλὰ στὴν ἀπαγγελίαν αὐτὴ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ διακρίνῃ δυὸ βαθμοὺς, δυὸ τρόπους. Ὁ ἓνας, χαρακτηριστικὸς τῶν **τριμέτρων ἱαμβῶν**, ποῦ ἔφευρεθῆν γιὰ τοὺς στίχους αὐτούς, εἶναι ἡ **παρακαταλογή, μιλητὴ μετρικὴ ἀπαγγελία** (ποῦ ἐννοεῖται ἔχει ὅλη τὴ μουσικὴν ἔκφρασιν καὶ τὸν μουσικὸν τονισμό τοῦ εἰδικοῦ στὴν ἀρχαία ποιησὶ ρυθμοῦ) ἢ ὁποία συνωδεύετο καὶ ἀπὸ μιὰν **ὑπόκρουσιν ὄργανου**. Ὁ ἄλλος τρόπος ἐφαρμόζετο στὸ σύστημα τῶν **ἀναπαίστων**, γιὰ τὸ ὅποιον ἔχουμε πολλὰ δεδομένα νὰ πιστεύσουμε ὅτι ἦταν ἓνα εἶδος **τραγουδιστῆς ἀπαγγελίας**, ποῦ ἐπιησάζε τὴν καθαρὰ μελωδίαν.

Ὁ, τι ἰδιαιτέρως πρέπει νὰ ἐνδιαφέσῃ—ποῦ ἔρχεται ὡς φυσικὸ συμπέρασμα τῶν ὅσων ἐκθέτω παραπάνω—εἶναι τὸ ὅτι στὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀπλῆς ἀπαγγελίας, ὁσάκις συνηρῆται σ' αὐτὴν, δὲν εἶχε καμμιά σχέσιν μὲ τὸ **Λόγον** καὶ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς δικῆς μας ἀπαγγελίας, γιὰ τὴν ἀπαγγελίαν τῶν ἀρχαίων ἢ ἦταν **τραγουδιστὴ** ἢ, ὡς εἶπα, εἶχε τὴν ὠρισμένην μουσικὴν ἔκφρασιν, ποῦ τῆς ἔδινεν ὁ εἰδικὸς μουσικὸς ρυθμὸς τῶν στίχων, μαζὺ μὲ τὸ εἰδικὸν τονισμό του καὶ μὲ τὴν συνοδείαν ἀκόμη μᾶς ὑποκρούσεως ὄργανων. Ἦταν δηλαδὴ, ἡ ἀπαγγελία στὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ αὐτὴ μέρος συσσωρευμένη τοῦ ὅλου μουσικοῦ ὄργανισμοῦ τῆς τελευταίας. Γιὰ νὰ ἀντιληφθῇ δὲ κανεὶς βαθειὰ ποῖα σημασία καὶ ποῖα δύναμιν εἶχε στὸν ἀρχαίον τὸ μουσικὸν ρυθμικὸν στοιχεῖο τῶν στίχων, ἀρκεῖ νὰ συλλογισθῇ ὅτι «ἡ διάκρισις τῶν φθόγγων στὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν μουσικὴν ἐδίδετο διὰ τῶν λέξεων τοῦ κειμένου» (1).

Τὸ ὅτι ἡ μουσικὴ—ποῦ ἦταν ἀπλωμένη σ' ὅλη τὴν ἔκτασιν τοῦ ἀρχαίου δράματος, στὸ ὅποιον παντοῦ ὑπῆρχεν ὁ ρυθμικὸς μετρούμενος στίχος—ἀντιπροσώπευε σ' αὐτὸ τὸ κύριον καὶ ἀνώτερον αἰσθητικὸν σκοπὸν τὸ ἀποδεικνύει μετὰ τῶν ἄλλων καὶ ἡ μέχρι σχολαστικοῦ σημείου μεγάλη σημασία, ποῦ ἔδιναν οἱ ἀρχαῖοι τραγωδιογράφοι καὶ σὶς ἐλάχιστες λεπτομέρειαι ποῦ ἀφοροῦσαν **τὰ μουσικὰ συστατικά**, στὰ ὁποῖα κατὰ τὴν ἀντιλήψιν τοὺς θάπρεπε νὰ ἐστηρίζετο ἡ **μελοποιία** καὶ ἡ **ρρυθμοποιία**. Στὶς διαφορὰς δραματικὰς στιγμὰς τῆς τραγωδίας π. χ. εἶναι γνωστὸν ὅτι ἔπρεπε νὰ καταβληθῇ ἰδιαιτέρη φροντίδα γιὰ τὴν ἐκλογὴν τοῦ **τρόπου** (μὲ τὸ σχετικὸν ἦθος ποῦ εἶχε), στὸν ὅποιον θὰ ἐστηρίζετο ἡ μελοποιία. Σὲ πολλὰ σημεῖα τῶν μονωδιῶν καὶ τῶν τραγικῶν χορικῶν μελῶν εἶναι γνωστὸν ὅτι ἔπρεπε νὰ ἐγίνετο χρῆσις τοῦ ὡς ἐθνικοῦ ἐκτιμωμένου ἀπὸ τὸν Πλάτωνα δωρίου τρόπου ποῦ ἐξέφραζεν αἰσθήματα ἀνδροπρεπῆ καὶ μεγαλειώδη. Ἐπίσης εἶναι γνωστὸν ὅτι καὶ ὁ **ἰωνικὸς** τρόπος εἶχε τὴν θέσιν του, συχνὰ δίπλα στὸν δωρικόν. Τοῦ

(1) Σλάιχερ. Μελέτη περὶ ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς.

φρουγίου τρόπου δὲ—ποῦ εἶχε τὴν ιδιότητα νὰ γεννᾷ τὴ μέθη καὶ νὰ γεμίζῃ τὴν ψυχὴ ἀπὸ ἐνθουσιασμό, καὶ ποῦ ἦταν ὁ χαρακτηριστικὸς τρόπος τοῦ διθυράμβου—ἐγένετο χοῆσις στὶς σιγμές, ποῦ δὲν ἄρμοζαν οἱ ἤρεμοι καὶ σιγανοὶ ἤχοι. Ἐπίσης, ὡς ξέρομε, ἦταν ἀπαραίτητο σὲ ὠρισμένα σημεῖα τῆς τραγωδίας νὰ ἐστηρίζετο ἡ μελωδία σὲ ὠρισμένους ρυθμούς, ποῦ γιὰ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα, ποῦ εἶχαν, ἦσαν κατάλληλοι νὰ ἐκφράσουν ὠρισμένες ψυχικὰς διαθέσεις. Ὁ διάλογος π. χ. στὴν ἀρχικὴ περίοδο τῆς τραγωδίας, ἀπηγγέλλετο σὲ **τροχαϊκὰ τετράμετρα**, κατόπι δὲ σὲ **λαμβικὰ τρίμετρα**. Τὸ σύστημα τῶν ἀναπαίστων, στὸν ὁποῖον ἐστηρίζετο μία τραγουδιστὴ ἀπαγγελία, ποῦ ἔμοιαζε πολλὰς φορὰς μὲ τὴν ἀληθινὴ μελωδία, ἐφηρομύζετο συχνὰ στὸ χορδιακὸ σύνολο.

Γιὰ τὰ ὄργανα δέ, ποῦ ἔπαιζαν στὴν τραγωδίαν, εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ αὐλὸς ἐξ ἀφορμῆς τοῦ παλαιοῦ δεσμοῦ μὲ τὴ θρησκείαν τοῦ Διονύσου, ἐπροτιμᾶτο ἀπὸ τὴν ἀπολλώνεια **κίθαριν**, τὸν μεταχειρίζοντο δὲ κυρίως στὶς μελωδίας τοῦ χοροῦ, καὶ γιὰ τὴν εἰδική του κατασκευὴ, τὸν ἀνόμαζαν τραγικὸν αὐλό.

Ὅσο γιὰ τὰ ἔγχοδα ὄργανα ξέρομε ὅτι γιὰ κύριόν τους σκοπὸν εἶχαν τὸ νὰ συνοδεύουν τὴν **τραγουδιστὴν ἀπαγγελίαν**¹⁾, μολονότι ὑπάρχουν ἐνδείξεις ποῦ πιστοποιοῦν ὅτι τὰ μεταχειρίζοντο καὶ στὶς ὄρχηστικὰς μελωδίας τῆς χορδίας. Εἶναι ἀκόμη γνωστὸν, ὅτι στὴν ἀρχαία τραγωδίαν δὲν μεταχειρίζοντο τὸ **ἥδιστον** καὶ **γοερῶτατον** καί, γιὰ τὸ ἰδιαίτερον **ἦθος** του, **παθητικώτερον χρωματικὸν εἶδος** καὶ ὅτι γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς τραγωδίας ἦταν κυρίως προωρισμένον τὸ **ὑπατοιειδὲς** (χαμηλὸ) τμήμα τῶν ἤχων ὡς περὶ προσφερόμενον γιὰ τὸ τραγικὸν ἔφος²⁾.

Γιὰ τὴ μέγιστη σημασίαν ποῦ εἶχε ἡ μουσικὴ στὸ ἀρχαῖον δράμα, πιστοποιεῖ καὶ τὸ ὅτι ἀπὸ αὐτὴν ἠμποροῦσε νὰ χαρακτηρισθῇ γενικῶς ἡ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία τοῦ δημιουργοῦ του. Γιὰ τὸν Φρόνιχον π. χ.—τοῦ ὁποῖου ἡ περὶ σημαντικὴ δημιουργικὴ περίοδος συμπίπτει μὲ τὴν νεότητα τοῦ Αἰσχύλου—τὸν παθητικὸν στὴν μουσικὴν του, τὸν ἀγαπητὸν γιὰ τὴν ποικιλίαν τῶν ὄρχησεων τοῦ χοροῦ, πρὸ παντὸς δὲ τὸν δημιουργὸν ὡραίων μελωδιῶν, γιὰ τὸν ὁποῖον γράφει ὁ Gevaert ὅτι ὁ χαρακτήρας του, καθὼς καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ ἔργου του ἦτον **κατ' ἐξοχὴν μουσικός**, ἰδοὺ τί ἐξαιρετικῆς σημασίας γράφει ὁ Ἀριστοτέλης σ' ἕνα ἀπὸ τὰ Προβλήματα του: «Γιατὶ ὁ Φρόνιχος καὶ οἱ μιμηταὶ του ὑπῆρξαν πρὸ παντὸς **μελωδισταί**; Δὲν θὰ ἦταν αὐτὸ ἴσως γιὰ τὸ ὅτι σ' ἐκεῖνον τὸν καιρὸν τὰ τραγουδιστὰ μέρη τῆς τραγωδίας κατὰ πολὺν ὑπερέβαιναν στὴν ἔκτασιν καὶ στὴ διάρκειαν τὰ ἀπαγγελτὰ μέρη;»

¹⁾ Ὁ Gevaert τὴν ἀπαγγελίαν αὐτὴν τὴν ἀνόμαζε semi-musicale.

²⁾ Ὁ Westphal ὑποθέτει ὅτι τὸ ὑπατοιειδὲς τμήμα τῶν ἤχων ἦταν κυρίως προωρισμένον ὄχι γιὰ μονωδικὰ μέρη τοῦ δράματος, ἀλλὰ γιὰ τὰ χορικά. Φαντάζεται δὲ ὅτι ὅλο τὸ μέρος τοῦ χοροῦ ἐτραγουδεῖτο ἀπὸ **βαθυφώνους**.

Τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Ἀριστοτέλη ἔχουν ἰδιαίτερη σημασίαν καὶ διότι χαρακτηρίζουν τὸν Φρόνιχον ὡς κατ' ἐξοχὴν **μελωδιστὴν** μουσοργό, ἀλλὰ καὶ διότι μᾶς φανερώθουν ὅτι στὴν ἐποχὴν του τὰ μουσικὰ **τραγουδιστὰ μέρη** στὴν τραγωδίαν ὑπερέβαλλαν—ὅπως καθαρὰ λέει ὁ Ἀριστοτέλης—στὴν ἔκτασιν καὶ στὴ διάρκειαν τὰ ἀπαγγελτὰ, ποῦ σημαίνει ὅτι στὴν πρώτη περίοδον τῆς τραγωδίας ἡ μουσικὴ ἐκυριαρχοῦσε σ' αὐτὴν, λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν ὅτι καὶ τὰ ἄλλως **ἀπαγγελτὰ μέρη** θὰ εἶχαν, βέβαια, καὶ τὴν εἰδικὴν μουσικὴν ἔκφρασιν καὶ τὸν εἰδικὸν **μουσικὸν** ρυθμικὸν χαρακτήρα, γιὰ τὸν ὁποῖον μίλησα παραπάνω καὶ θὰ ἀποτελοῦσαν μέρος τῆς ὅλης **μουσικῆς** συλλήψεως τοῦ ἔργου.

Καὶ τὰ ἔργα τῶν τριῶν μεγάλων τραγικῶν ποιητῶν, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλέους καὶ τοῦ Εὐρυπίδου, ἡ μουσικὴ ἦταν **κυρίως** ποῦ τὰ ἐχαρακτήριζε. Τοῦ Αἰσχύλου ἔμνησαν οἱ ἀρχαῖοι τὸ ἀμίμητο μεγαλεῖο τῶν χορικῶν, γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη δὲ ὁ Φρόνιχος καὶ ὁ Αἰσχύλος ὑπῆρξαν τὰ ἀληθινὰ πρότυπα τοῦ **δραματικοῦ ἔσματος**, ὅλοι δὲ οἱ διάδοχοί τους οἱ ὁποῖοι ὑποτάχθησαν στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ νέου διθυράμβου, ἀνήκουν στὴν παρακμὴ. Γιὰ τὸν Εὐρυπίδην ἠμπορεῖ νὰ λεχθῆ ὅτι τὸ **γυναικεῖο στοιχεῖο** τὸ ὁποῖον ὁ Φρόνιχος πρῶτος, εἶχε ἐισαγάγει στὴ σκηνὴν καὶ ποῦ τόσο τὸ μεταχειρίστηκε καὶ αὐτὸς (αἱ ἠρωίδες τῶν ἔργων του ἐτραγουδοῦσαν πολὺ), ἄνοιξε στὴ μελωδικὴ φαντασίαν νέους ἀνεξερεύνητους ὁρίζοντας, στὰ ἔργα του δὲ—ὡς λέγει ὁ Gevaert—παντοῦ ὅπου ὑπάρχει μία ἰσχυρὰ συγκίνησις νὰ ἐκφρασθῆ, ὁ τρίμετρος ἴαμβος παραχωρεῖ τὴ θέσιν του σὲ μελικὸς ὀρθμούς. Ἔτσι δὲ ἐξηγῶνται οἱ μονωδικαὶ καὶ οἱ δυωδικαὶ ἐκείνες, ποῦ εἶναι πρόδρομοι τῶν κομματιῶν τῆς **ὑπεράς** μας καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς νέας τραγωδίας. Ὡς συνθέτης ὁ Εὐρυπίδης φαίνεται ὅτι εἶχε διακριθῆ στὴν ἔκφρασιν τῶν συγκλητικῶν αἰσθημάτων. Ἀκόμη καὶ στὰ χορικά ἡ ἰδιοφυΐα του τὸν ἐσπρωχνε πρὸς τὴν παθητικὴν μελωδίαν. Στὴ μουσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν σκηνικῶν κομματιῶν του, μελωδίας ἢ διαλογικὰ ἔσματα, μιμῆται τίς μελωδίας τοῦ νέου διθυράμβου. Ἡ **κομματικὴ** τομὴ τῆς ὁποίας ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς δὲν κάνουν χρῆσιν παρὰ μόνον ὡς ἐξαίρεσις, ἀντικαθιστᾷ τακτικὰ σ' αὐτὸν τὴ **στροφικὴ** τομὴ. Ἡ ἀκριβὴς συμμετρία τῶν ἀναλογικῶν μερῶν μᾶς μελωδικῆς φράσεως, ἔχει ἐγκαταλειφθῆ πρὸς ὄφελος τῆς ἐκφράσεως, σὲ τρόπον ὥστε ἡ θεατρικὴ μελωδία φθάνει νὰ εἶναι καθολοκληροῖαν ἀνεξάρτητη ἀπὸ τίς κανονικὰς μορφὰς τῆς ὄρχηστικῆς συνθέσεως».

* *

Ἀπὸ ὅσα ὡς τώρα ἐξέθεσα, γίνεται φανερόν ὅτι ἡ ἀρχαία τραγωδίαν, γιὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴ θέσιν ποῦ εἶχε σ' αὐτὴν τὸ μουσικὸν στοιχεῖον, ἦταν ἕνα εἶδος **ορέγα** τῆς ἐποχῆς μας, ἦταν δηλαδὴ οὐσιαστικῶς ἕνα **μουσικὸν καλλιτεχνικὸν ἔργον**, ἀπὸ τὸ ὁποῖον, ἂν ἔλειπεν ἡ μουσικὴ

ἀπὸ τὰ χορικά, ἀπὸ τὸν διάλογο, ἀπὸ τὰ μόνον πρόσωπα καὶ ἀπὸ τὴν ὄρχησι, καὶ ἂν ἔλειπεν ἀκόμη ἀπὸ τὴν ἀπαγγελία τὸ μισοτραγούδιμα—τὸ μισομουσικὸ (*semi-musical*) δηλαδὴ στοιχεῖο—καθὼς καὶ τὸ εἰδικὸ μουσικὸ ρυθμικὸ στοιχεῖο τῆς ποδικῆς ἀπλῆς ἀπαγγελίας, μαζὶ μὲ τὴν ὑπόκρουσι ποῦ ἤμποροῦσε νὰ τὴν συνώδευε μὲ ἐκεῖνο, ποῦ θὰ τοῦ ἔμενε, θὰ ἔχανε τὸ ἔργον αὐτὸ σχεδὸν ἐντελῶς τὴν καλλιτεχνικὴν του ὑπόστασι καὶ ἔφρασι.

Εἶναι εὐνόητο τὴν ὅτι γιὰ νὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἀπεδίδοτο στὸ σύγχρονον θέατρο—τοῦλάχιστον κατὰ προσέγγισιν—τὸ αἰσθητικὸ πνεῦμα, ποῦ ἐχαρκτηρίζε τὴν ἀρχαία τραγωδία, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχαμε (τοῦλάχιστον κατὰ προσέγγισιν τὴ γνῶσι τοῦ τι ἦταν στὴν ἀρχαίαν ἐποχὴν ἢ μουσικὴν, ποῦ σχεδὸν τὴν ἐγέμιζε.

Τὶ ἤμποροῦμε ὅμως νὰ ξέρουμε σήμερον ἀπὸ τὴ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων; Τὶ μᾶς ἔμεινεν ἀπὸ αὐτῆν; Καὶ αὐτὸ ποῦ μᾶς ἔμεινεν ὡς εἰς ποῖον σημεῖον ἤμπορεῖ νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸ πνεῦμα τῆς;

Ἴδὸν ποῖο εἶναι τὸ μεγάλο ζήτημα, τὸ ὁποῖον ἀναπόφρευκα πρέπει νὰ προβάλλῃ σὲ ὅσους ἔχουν τὸ εὐγενικὸν ὄνειρον τῆς ἀναπαραστάσεως τοῦ ἀρχαίου δράματος στὸ σημερινὸ θέατρο γιὰ νὰ εἶναι ἀσφαλεῖς, ὅτι ἐρμηνεύουν—τοῦλάχιστον κατὰ προσέγγισιν—τὸ καλλιτεχνικὸν του πνεῦμα.

Δυστυχῶς—καὶ εἶναι παλιὰ ἱστορία αὐτό, ποῦ θὰ πῶ—εἶναι ἐκτὸς συζητήσεως πειὰ, ὅτι τὰ λείψανα, ποῦ μᾶς ἔμειναν ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν μουσικὴν, μᾶς δύνουν μίαν ἐντελῶς ἀόριστη καὶ πολὺ μικρὴν ἰδέαν τῆς ἀξίας τῆς καὶ τῆς ἐκφράσεώς τῆς, σὲ σημεῖο δὲ ποῦ, χωρὶς δισταγμὸν ἤμποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ μουσικὴ αὕτη εἶναι γιὰ μᾶς ἓνα πῶγμα ἐντελῶς καὶ γιὰ πάντα χαμένο. Τοῦτο δὲ τὸ ὑποστηρίζουν διαπρεπέστατοι σοφοὶ μελετηταὶ παντὸς ὅτι ἀφορᾷ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν, ὅπως π. χ. ὁ Σλάιχερ, ὁ διάσημος καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βερολίνου, ὁ Γκεβάρ κ. λ. π.

Γιὰ τὴν ἐπιβεβαίωσιν ἢ τὴν ἀναίρεσι τῶν συμπερασματικῶν τῆς φαντασίας, στὰ ὁποῖα στὸ παρελθὸν κατέληγαν πολλοί, ποῦ ἐμάντευσαν ἀπλῶς τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, ἦλθε κατόπιν, ὡς ξέρουμε, καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἐπερίμεναν ὅλοι νὰ χυθῆναι μεγάλο φῶς στὸ σκοτεινότερον ζήτημα. Πραγματικῶς δὲ ἄρχισε μίαν ἀκριβῆς κριτικὴν μελέτη τῶν μουσικῶν συγγραφέων, ὅστερα δὲ ἀπὸ λίγου ἐδιαβάσθησαν καὶ τὰ ἀρχαία μουσικὰ σημεῖα. Κ' ἔτσι στὰ 1650 εἶχαμε τὴν ἐκδοσὶ μᾶς πινδαρικῆς φῶδης τοῦ Κίρχερ, συνοδευομένης ἀπὸ μίαν ἐρμηνείαν τῶν ἀρχαίων σημείων, μὲ νεώτερα φθογγόσημα, ὅστερα δὲ ἀπὸ δύο χρόνια, εἶχαμε τὴν ἐκδοσὶ τοῦ δανου φιλολόγου Μαϊμπὸν ὅλων τῶν ἀξιολογωτέρων θεωρητικῶν συγγραμμάτων τῶν ἀρχαίων.

Ἄλλὰ... μάταιες προσπάθειαι! Ἡ μεταφορὰ τῶν ὀλίγων μουσικῶν λειψάνων, ποῦ μᾶς ἔμειναν ἀπὸ τὴν

ἀρχαία μουσικὴν στὴ νεώτερον μουσικὴν γραφῆν, ὅστερα ἀπὸ μερικὲς ἐπιφυλάξεις καὶ ἀπὸ μερικοὺς δισταγμοὺς—ὡς λέει ὁ Σλάιχερ—συντετέλεσεν εἰς τὸ νὰ φθάσουν οἱ σοφοὶ μελετηταὶ στὸ συμπέρασμα νὰ διακηρύξουν ὅτι: «τὸ κάλλος τῆς ἀρχαίας μουσικῆς ἦτο φαντασιῶδες!»

Ἐξαφνα ὅμως, στὰ 1893, μετεδόθηκε στὸν κόσμον ἓνα εὐφρόσυρον ἄγγελμα. Οἱ ἀνασκαφῆς τῶν Δελφῶν ἀνεκάλυψαν δύο μεγάλας γραφῆς μὲ μουσικὰ σημεῖα. Οἱ μελωδίαι, ποῦ ἀνεκαλύφθησαν, ἀποῦ ἐδιαβάσθησαν μὲ κόπο, ἐκτελεσθῆσαν στὰς Ἀθήνας καὶ στὸ Παρίσι, ἀλλὰ καὶ πάλιν ἡ ἐντύπωσις δὲν ἦταν τέτοια ὅστε νὰ ἀποδώσῃ στὴν ἀρχαία μουσικὴν τὴν ἀρχαίαν ἀμφοβητοῦμεν ὁμορφίαν. Ἄλλὰ καὶ ὅταν τὰ μέλη αὐτὰ ἐκδοθῆσαν ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογικὴν σχολὴν τῶν Ἀθηναίων μὲ ὅλη τὴν ἐρμηνευτικὴν ἀκρίβεια, σὲ πολλὰς μορφῆς ἐξωγραφίσθησαν ἢ διάφρασι τῆς ἐλπίδος. Ἐκεῖνος, ποῦ ἔβλεπε τίς μακροὺς σειρὰς τῶν φθογγῶν στὴ μεταγραφῆν τοῦ ἀρχαίου μέλους, εἶχε τὴν ἐντύπωσιν ὅτι κάποιος ἐσκόρπισε μὴ χούφτα ἀπὸ νότες στὸ πεντάγραμμον, ἀδιαφορῶντας ποῦ ἔπρεπε! Μερικὰ μέρη, μάλιστα, ἐφάνησαν καθαντὸ χλεύη κάθε μουσικοῦ συναίσθηματος, ἂν δὲ βρέθησαν μουσικοὶ στοὺς ὁποίους τὰ μέρη αὐτὰ ἔφεραν διδυραμβικὴν ἀγαλλίασιν, ὡς εἶναι βέβαιοι, ὅτι πολὺ ὀλίγους θὰ βροῦν συμμετόχους τοῦ θανατισμοῦ τους.

Ταῦτα, τὰ ὁποῖα εἶναι λόγια τοῦ Σλάιχερ, ἀντιπροσωπεύουν γιὰ μᾶς τὸν ἐπικτήθειο χαιρετισμὸν τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων, οἱ μουσουργοὶ δὲ, ποῦ σήμερον θὰ θελήσουν νὰ προσαρμόσουν στὴν ἀρχαία τραγωδία τὴ μουσικὴν τους πρέπει νὰ ἐγκαταλείνουν γιὰ πάντα τὴν ἰδέαν ὅτι ἤμποροῦν νὰ ἐμπνευσθοῦν τὴν τελευταίαν ἀπὸ τὰ ἀσήμαντα λείψανα ποῦ μᾶς μένουσιν τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, τὰ γραφῶδη καὶ ἀνερμήνευτα. Καὶ εἶναι φυσικὸν τὸ ἀνερμήνευτο τῶν μουσικῶν αὐτῶν λειψάνων ὅταν συλλογισθῆναι κανεὶς ὅτι, μὲ ὅλη τὴν σημαντικὴν ἐργασίαν καὶ μελέτην, ποῦ ἔκαναν γιὰ τὴν μεταφορὰ τῶν ἀρχαίων σημείων στὴ σημερινὴν γραφῆν οἱ Μπέλλερμαν, οἱ Westphal, ἀποῦ ἐπισταμένως ἐμελέτησαν τὸν Ἀλύπιο καὶ τοὺς ἄλλους συγγραφεῖς, ὅλες οἱ ἀναγνώσεις ἀρχαίων ἑλληνικῶν μελῶν ἔχουν τὸ σφάλμα—καθὼς λέει ὁ Σλάιχερ—ὅτι παρέχουν μόνον τὸν σκελετὸν τοῦ μέλους ἀντὶ ἀπὸ ἓνα ζωντανὸν σῶμα μὲ σάρκες καὶ μὲ αἷμα. «Τὰ μουσικὰ σημεῖα, ποῦ ἦσαν ἤδη ἑλλειπῆ στὴν ἀρχαία ἐποχὴν κατὰ τὴν γραφῆν τοῦ μέλους (ἐξακολουθεῖ νὰ λέγῃ ὁ Σλάιχερ) καὶ ἔγιναν ἑλλειπέστερα κατὰ τὴν μεταγραφῆν στὰ νεώτερα φθογγόσημα, εἶναι κακὸς καὶ ἀναξιόπιστος ἀγωγὸς τοῦ μέλους. Καὶ κατὰ τὴν πρώτην γραφῆν τοῦ μέλους καὶ κατὰ τὴν δευτέραν ἀνάγνωσιν καὶ ἀπόδοσιν του, παρεισέδυσαν, καὶ ἀνάγκην, ὑποκειμενικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα, φυσικά, τόσον ὀλιγότερον συμφωνοῦν μεταξὺ τους, ὅσο τὸ μουσικὸν συναίσθημα, ἐν τῷ μεταξύ, μετεβλήθη. Ἄν ἤμποροῦμε νὰ γνωρίζουμε πῶς καὶ μὲ ποῖα προσθέματα τὰ μέλη αὐτὰ ἐφέροντο στὴν ἀκοή, ὅστε νὰ ποῦμε πόσο

διάφορα ἐγένοντο ἀντιληπτά ἀπὸ τὸ αὐτὸ παρ' ὅσον δεί-
χνουν τὰ σημεῖα ποῦ περισώθηκαν.»

Καὶ ὁ Γκεβάρ, στὸ σύγγραμμά του γιὰ τὴν ἱστορία
καὶ τὴ θεωρία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς, γρά-
φοντας γιὰ τὸ τί ἠμποροῦμε νὰ ξέρομε γιὰ τὴν καλλι-
τεχνικὴν ἀξία τῆς τελευταίας, καταλήγει, ὡς συμπέρασμα
στὴν ἐξῆς ἐρώτησι: «Θὰ ἠμποροῦσε ἴσως νὰ ἔλεγε κα-
νεὶς ὅτι ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ, ἀναζεῖ γιὰ μᾶς
στὸν αὐτὸ βαθμὸ μὲ τὶς κλασικὲς τέχνες; Προφανῶς

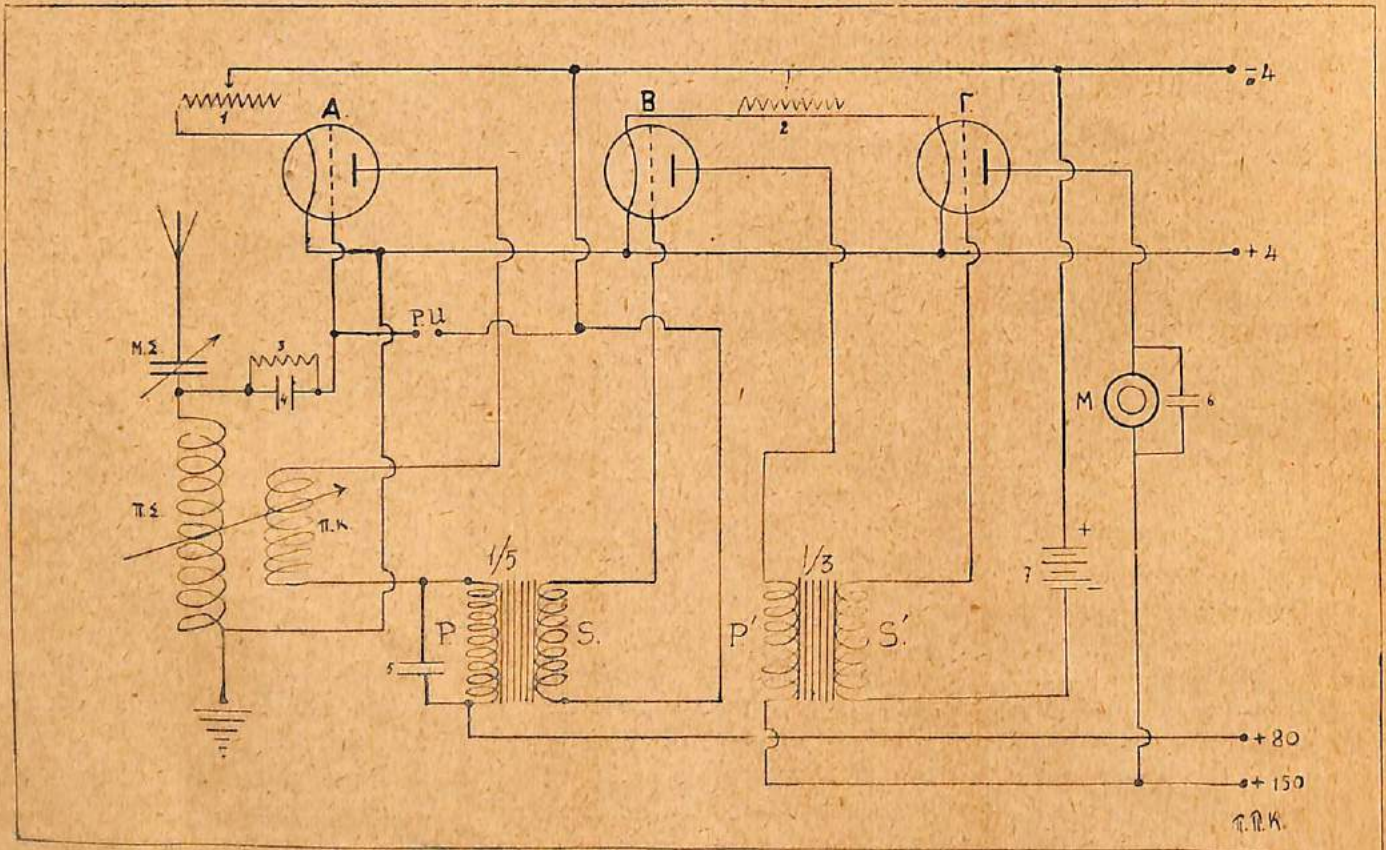
ὄχι. Μένει μέσα στὴ γνῶσι μας γι' αὐτὴν ἓνα κολοσ-
σιαῖο κενόν, τὸ ὁποῖον δὲν θὰ ἠμποροῦσε νὰ πληρωθῆ
παρὰ μόνον μὲ τὴν ἀνέλπιστη ἀνακάλυψι μερικῶν συνθέ-
σεων τῆς κλασικῆς περιόδου τῆς ἐλληνικῆς τέχνης....
Ὅτι ἠμποροῦμε νὰ ξέρομε εἶναι τιποτένιο παραβαλλό-
μενο μὲ ἐκεῖνο, ποῦ εἴμαστε καταδικασμένοι νὰ ἀγνοοῦμε
γιὰ πάντα καὶ δὲν ἰκανοποιεῖ τὴν περιέργειά μας παρὰ
μόνο σ' ἓναν ἐλάχιστο βαθμὸ.»

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ἘΝΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΝ;

[Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐν τῇ ἐπιθυμίᾳ της ὅπως ἐξυτηρηθῆ
καὶ ἰκανοποιήσῃ ὅλους αὐτῆς τοὺς ἀναγνώστας καὶ δι
τοὺς ἐρασιτέχνας τῆς Ραδιοφωνίας, δημοσιεύει ἀπὸ τοῦ
παρόντος τεύχους σχεδιαγράμματα ἐσωτερικῆς συναρ-
μολογήσεως μετὰ τῶν σχετικῶν μελετῶν κατασκευῆς
διαφόρων τύπων ραδιοφῶνων, μὲ τὴν ὁποίαν θὰ ἠθελὸν
νὰ ἀσχοληθοῦν ἰδίως οἱ νέοι, διὰ νὰ ἀποκτήσουν οὕτω
μὲ μικροτάτην σχετικῶς δαπάνην τὸν ραδιοφωνικὸν τῶν
δέκτην. Πρὸς τοῦτο ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐξησφάλισε τὴν
συνεργασίαν πεπειραμένων μηχανικῶν καὶ τεχνιτῶν οἱ
ὁποῖοι προσεφέρθησαν νὰ τῇ παράσχουν τὴν συνεργα-
σίαν των.]

εἰς τὸν προκείμενον δέκτην, ἡ πρώτη Α. εἶναι ὁ φορα-
τῆς (Detectrice), λειτουργῶν ἐξ ἀναδράσεως (Rea-
ction) δηλ. μέρος τῆς ἤδη πολλαπλασιασθείσης ἐνερ-
γείας μεταφέρεται εἰς τὸ διάφραγμα (ἐσχάραν) καὶ ἐκεῖ-
θεν ἵνα πολλαπλασιασθῆ ἐκ νέου μέσω τοῦ ἰδίου φορα-
τοῦ. Αἱ δύο ἐπόμεναι λυχνίαι Β' καὶ Γ' εἶναι τῆς χαμη-
λῆς συχνότητος διὰ τὸν περαιτέρω πολλαπλασιασμὸν
τῆς ἤδη ἀκουσίμου συχνότητος. Πλὴν τῶν τριῶν λυχνιῶν
χρησιμοποιοῦμεν καὶ δύο πινία. Ἐν σταθερὸν ΠΣ
καὶ ἐν τοιοῦτον κινητὸν ΠΚ. Τὸ τελευταῖον τοῦτο



Εἰς τὸ παρὸν τεύχος θὰ ἀσχοληθῶμεν ἀρχίζοντες μὲ
ἓνα δέκτην τριῶν λυχνιῶν, πολὺ ἀπλῆς συναρμολογήσεως,
τοῦ ὁποῖου τὸ σχετικὸν σχεδιάγραμμα δημοσιεύομεν ἀνω-
τέρω. Ἐκ τῶν τριῶν λυχνιῶν τῶν ὁποῖων γίνεται χρῆσις

χρησιμεῖ διὰ τὴν ἐξ ἐπαγωγῆς μεταφορὰν ἐνεργείας
ἀπὸ τὴν πλάκα τοῦ φορατοῦ εἰς τὸ διάφραγμα (ἐσχά-
ραν) τοῦ ἰδίου. Ἡ ἐνέργεια αὐτὴ ἣτις ἔχει ἤδη πολλα-
πλασιασθῆ ἐξερχομένη ἐκ τῆς πλακῆς τοῦ φορατοῦ,

διέρχεται διὰ τοῦ κινητοῦ πινίου τῆς ἀναδράσεως ΠΚ,

Ἡ λήψις γίνεται διὰ κεραίας τῆς ὁποίας τὸ μήκος

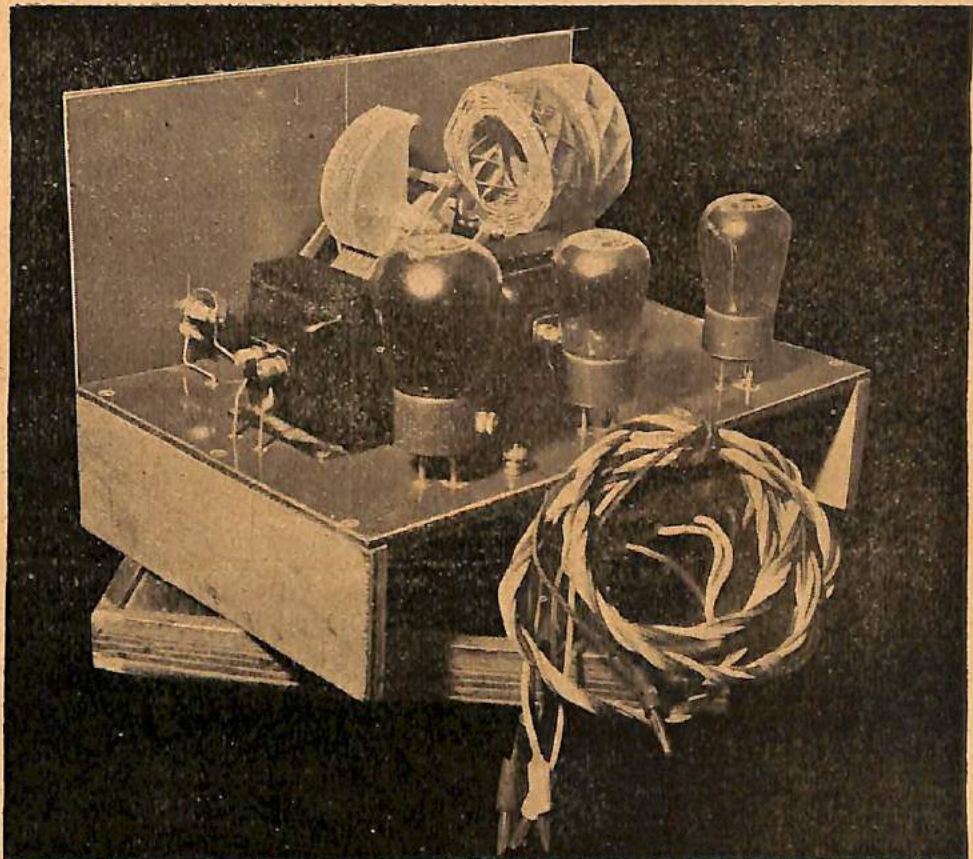


Πρόσοψις τοῦ δέκτου τοῦ ὁποίου δημοσιεύομεν τὸ σχεδιάγραμμα.

πρέπει νὰ εἶναι 45 ἕως 50 μέτρα, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς καθόδου αὐτῆς. Μὲ τὴν βοήθειαν δὲ μιᾶς καλῆς προσγειώσεως δυνάμεθα νὰ ἀκούσωμεν εἰς τὸ μεγάφωνον ἀρκετὰ δυνατὰ, συναυλίας 15 περίπου εὐρωπαϊκῶν σταθμῶν.

Ὁ συντονισμὸς ἐπιτυγχάνεται δι' ἑνὸς μόνο μεταβλητοῦ συμπυκνωτοῦ ΜΣ λειτουργοῦντος ἐν σειρᾷ μὲ τὴν κεραίαν, τοῦ μήκους τοῦ κύματος κανονιζομένου δι' ἑνὸς σταθεροῦ πινίου ΠΣ τοῦ ὁποίου ἡ ἀξία (σπίρες) δύναται νὰ μεταβάλλεται κατὰ βούλη-

καὶ μεταφέρεται εἰς τὸ πρωτεύον πινίον P (Priméere) τοῦ μετασχηματιστοῦ χαμηλῆς συχνότητος Transformateur Basse—Fréquence), ἀναλογίας $1/5$ (ἐν πρὸς πέντε) καὶ ἐκεῖθεν παράγει ρεῦμα ἐξ ἐπαγωγῆς (Induction) εἰς τὸ δευτερεύον πινίον S. (Cecondaire) τοῦ ἴδιου μετασχηματιστοῦ, ἀπὸ ὅπου μεταφέρεται εἰς τὸ διάφραγμα τῆς πρώτης λυχνίας χαμηλῆς συχνότητος B. Αὐταὶ αἱ ἐπὶ τοῦ διαφράγματος τῆς λυχνίας B. διακυμάνσεις, μεταβάλλουν τὴν ἔντασιν ἣτις διέρχεται διὰ τῆς πλακῆς τῆς ἰδίας λυχνίας καὶ μέσω τοῦ πρωτεύοντος πινίου P' τοῦ δευτέρου μετασχηματιστοῦ $1/3$ χαμηλῆς συχνότητος καὶ συνεπῶς μεταβάλλουν τὴν τάσιν τοῦ δευτερεύοντος πινίου τοῦ S', ἡ ὁποία ἐπιδρᾷ μὲ τὴν σειρᾷν τῆς ἐπὶ τοῦ διαφράγματος τῆς δευτέρας λυχνίας χαμηλῆς συχνότητος Γ ὅπου ρυθμίζει τὸ ρεῦμα τὸ ὁποῖον διέρχεται εἰς τὴν πλάκα τῆς λυχνίας Γ.



Ἐσωτερικὴ διάταξις τῶν διαφορῶν ἐξαρτημάτων τοῦ δέκτου.

σιν διὰ τῆς χρησιμοποίησεως διαφορῶν πινίων καὶ ἀναλόγως τοῦ μήκους κύματος, τὸ ὁποῖον θέλομεν νὰ λάβωμεν.

Ἐπειδὴ ὁμως τὸ ραδιόφωνον εἶναι γνωστὸν ὅτι ἠμπορεῖνὰ τὸ μεταχειρισθῆ κανεὶς μόνον κατὰ τὰς βραδυνὰς ὥρας, τὸ σχεδιάγραμμά μας προβλέπει ἐπίσης διὰ τὴν χρησιμοποίησιν ΠΙΚΑΠ (P. U.) διὰ φωνογραφικὸν δίσκον, κατ' αὐτὸν δὲ τὸν τρόπον μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ γραμμοφώνου τὸ ὅποιον ἔχετε, ἢ μὲ τὴν προμήθειαν ἑνὸς μικροῦ τοιούτου, δύνασθε νὰ ἀκούσητε τοὺς δίσκους μέσῳ τοῦ μεγαφώνου καὶ εἰς ἔντασιν πολὺ ἀνωτέραν καὶ τοῦ πλέον δυνατοῦ γραμμοφώνου. Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ σχεδιάγραμμα, τὸ ΠΙΚΑΠ παρεντίθεται μεταξὺ τοῦ ἀγωγοῦ σύρματος—4 τοῦ συσσωρευτοῦ πυρακτώσεως καὶ τοῦ διαφράγματος τῆς λυχνίας Α.

Διὰ νὰ γίνῃ τὸ παρατιθέμενον θεωρητικὸν σχεδιάγραμμα ἀντιληπτὸν εἰς πάντας, καλὸν θεωροῦμεν νὰ παραθέσωμεν μερικὰς ἐξηγήσεις τῶν ἐν αὐτῷ διαφόρων παραπατικῶν σχημάτων. Ἡ λυχνία, ἐπὶ παραδείγματι, παριστάνεται διὰ κύκλου ὅπως Α. Β. Γ. τὸ ἐντὸς τοῦ ὁποίου κυκλοτερεῖς τόξον παριστάνει τὸ νῆμα πυρακτώσεως. Ἡ εἰς τὸ μέσον διακεκομμένη γραμμὴ τὸ διά-

φραγμα (ἐσχάρα) ἢ δὲ χονδρὴ κάθετος μικρὰ γραμμὴ, τὴν πλάκα. Αἱ τεθλασμέναι γραμμαὶ μὲ τὸ ἐν ἄκρον ἐλεύθερον καὶ μὲ τὸ μικρὸν βέλος ἄνωθεν, παριστοῦν τοὺς ρεοστάτας (μεταβλητὰς ἀντιστάσεις) ὅπως τὰ σχήματα 1 καὶ 2 καὶ διὰ τῶν ὁποίων κανονίζεται τὸ βολτὰς τῆς πυρακτώσεως. Ἡ τεθλασμένη γραμμὴ μὲ τὰ δύο ἄκρα συνδεόμενα, ὅπως εἰς τὸ σχῆμα 3, παριστᾷ πάντοτε μίαν σταθερὰν ἀντίστασιν. Ἐκεῖ ὅπου διακόπεται ἐν κύκλωμα καὶ παρεντίθενται δύο μικραὶ γραμμαὶ παραλλήλως καὶ ἀπέναντι ἀλλήλων, ὅπως εἰς τὰ σχήματα 4, 5, 6, ὑπονοεῖται ὅτι εἶναι ἡ θέσις σταθερῶν συμπυκνωτῶν. Ὁ μεταβλητὸς τέλος συμπυκνωτῆς παριστάνεται διὰ τῶν ἰδίων γραμμῶν, τεμονόμενων δι' ἑνὸς βέλους (')

— Π. Π. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

*) Δι' οἰανδήποτε ἄλλην πληροφορίαν καὶ διὰ τὴν λύσιν οἰασδῆποτε ἀπορίας σας, ἀποτανθῆτε ἐγγράφως εἰς τὴν διεύθυνσιν τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» καὶ θὰ σᾶς χορηγηθῇ αὐτὴ εὐχαρίστως καὶ ἐντελῶς δωρεάν.

ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ

Σχεδιάγραμμα συναρμοσολογήσεως καὶ πλήρη σειράν τῶν ἐξαρτημάτων τοῦ εἰς τὸ παρὸν τεῦχος περιγραφομένου δέκτου θὰ εὔρητε ἀντὶ δρχ. 1.750 ἐκτὸς λαμπτήρων παρὰ τὴν

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ STARR A. E.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΗΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22 - ΠΕΙΡΑΙΑΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΟ ΕΘΝΙΚΟΝ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

[Τὸ κατωτέρω ἄρθρον τοῦ συνεργάτου μας κ. Κ. Νικολάου, ἐδημοσιεύθη τὸ πρῶτον εἰς τὸν «Ἐλεύθερον Ἄνθρωπον» τῆς 23ης Νοεμβρίου 1930. Τὸ ἀναδημοσιεύομεν μετ' εὐχαριστήσεως, τοσούτῳ μᾶλλον καθ' ὅσον, σκιαγραφεῖται εἰς αὐτὸ λίαν ἐπιτυχῶς ἡ μουσικὴ κατάστασις τῆς πρωτευούσης.]

Ἐάν ῥίψη κανεὶς ἓνα ἑταστικὸ βλέμμα ἐπάνω στὴ μουσικὴν μας κίνησιν τῶν τελευταίων ἐτῶν καὶ περιμαζέψῃ τὰς ἐντυπώσεις του καὶ σκεφθῆ καὶ ζυγίσῃ τὸ κάθε τι βαρὺ ἢ ἀβαρὲς, πομφολυγῶδες ἢ ὄντοτικό, συγκεκριμένο ἢ ἀφηρημένο, ὑπερβολικὰ αὐθαδὲς ἢ ἐξαιρετικὰ σεμνόντυφο, θὰ καταλήξῃ σ' ἓνα συμπέρασμα! Ποιό;... Πῶς λείπει μέσα σ' αὐτὸ τὸ κόχλασμα ἓνας λογικὸς γνώμων, ἓνας ἀναλογικὸς ἰσοζυγισμὸς γιὰ νὰ μὴ παραδέρνωμε, ὅπως σὲ τόσας ἄλλας ζυμώσεις μας, ἔτσι καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς μουσικῆς μέσα σ' ἓνα χαῶδες ἄδηλο, ἀρρυθμιστὰ καὶ ὅπως τὰ φέρει ἡ τύχη...

Καὶ τώρα ποιὰ τὰ αἷτια;... Ἄδιστάκτως ὁ ἐσφαλμένος ὑπολογισμὸς ἐπάνω στὰς ἀπορροφητικὰς ἰκανό-

τητας τοῦ μουσικοῦ μας κοινοῦ, ἓνα! Ἡ μακαρία νοχέ-λεια στὴν προπόνησί του, δύο! Μία συμπτωματικὴ παθολογικὴ ἐγωπάθεια εἰς τὰς μονομερεῖς ἀντιλήψεις ἐκ μέρους ἐκείνων ποὺ ἐννοοῦν νὰ ἐπιβάλλουν τὸν ἑαυτὸν τους ὡς ρυθμιστὰς τῆς ὅλης καταστάσεως ἀπαιδαγώγητα (ἐννοῶ γιὰ τὸν πολὺν κόσμον) τρία!

Συνεπῶς ἓνας δερβισισμὸς μᾶλλον στὸ ἄγονο παρὰ στὸ γόνιμο, μᾶλλον στὸ ἀκαίλοστο παρὰ στὸ σαφές ποὺ μιὰ κοινὴ ἢ πάγκοινη θὰ ἔλεγα ἀντίληψι ἢ ἀδιαφορεῖ ἢ κλωτσᾷ καὶ δὲν ἀποδέχεται.

Καὶ ὄντως δὲν ὑπάρχει χειροτέρα περίπτωσις εἰς ἓνα ἐμβαδὸν ἀπὸ τὸ κεκορεσμένο διάστημα καὶ μάλιστα εἰς ἐποχὰς οἰκονομικῆς κρίσεως καὶ ἐπάνω εἰς τὸ «RIEN NE VA PLUS» ὅταν προσπαθῆ ζόρικα νὰ μπουκώσῃ καὶ νὰ παραγεμίσῃ μὲ ἓνα πνεῦμα κακῶς ἐννοουμένου Ἀμερικανισμοῦ.

Καὶ γιὰτὶ τώρα αὐτὸ τὸ κεκορεσμένο διάστημα;... Διότι, ὅπως εἶπομεν, ἔλειπεν ἡ μουσικὴ προπόνησις ἢ δέουσα, εἰς ὅλους τοὺς σταθμοὺς τῆς μορφώσεώς μας. Θὰ ἤθελα νὰ ἤξευρα πόσοι ἀπὸ τοὺς καθηγητὰς μας

τῶν Πανεπιστημίων καὶ δὴ τῶν γυμνασίων ἢ τῶν ἄλλων ἐντεταλμένων παιδαγωγικῶν μας ὀργανισμῶν παρακολουθοῦν καὶ ζοῦν μέσα στὴν μουσικὴν ἀτμόσφαιραν τῆς πρωτεύουσας... Πόσοι!...

Πόσαι ἀπὸ τὰς φοιτητικὰς μας ἐνώσεις ἢ καὶ μαθητικὰς τοιαύτας ἐπίσης ἐζήτησαν νὰ τύχουν μιᾶς αἰσθητικῆς τροφῆς ὑπερέτρας;... Πόσαι;... Καὶ νὰ τὸ ζητήσουν παλληκαρίσια...

Σπανίως, σπανιώτατα εὐρισκόμενος στὴν διεύθυνσιν τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἀντελήφθην μίαν τοιαύτην προδιάθεσιν. Ἄ!... πῆτε τους τούναντιόν πῶς προσεχῶς ὁ τάδε Γκράν Κάμ Κάμ ἢ ὁ δεῖνα Σαχὲμ Σεφάμ τῆς διεθνοῦς ρεκλάμας, θὰ δράσῃ πρὸ τοῦ κοινοῦ μας καὶ τότε θὰ δῆτε τί σκουντοβόλημα ἔχει νὰ γίνῃ... Τότε νὰ τὸν ἀκούσωμε ὅλοι! Νὰ τὸν δοῦμε πρὸ παντὸς ὅλοι!... Δόσε μου καὶ μένα μάρμαπα. Βγάλτε ὅμως ἓνα πρόγραμμα ἰσοζυγισμένον, ἀναλογικόν, βάσιμον πρὸς τὴν ἀντίληψί μας... ἀπὸ δῶ πᾶν κι' οἱ ἄλλοι καὶ οἱ περισσότεροι μακαρίως θὰ ρουφήσουν τὸν βαρὺν γλυκύν των καὶ οἱ ὀλιγώτεροι, οἱ ὀλιγίστοι σιωπικώτατα θὰ παρακολουθήσουν πολλάκις χασμώμενοι μιὰ τέτοια λειτουργία καὶ τίποτε περισσότερο. Αὐτὰ συμβαίνουν σήμερα καὶ διὰ τὰς δύο παρατάξεις τόσον τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν, ὅσον καὶ τῶν μελοδραματικῶν παραστάσεων.

Καὶ γιὰ τὴν κατάστασιν αὐτὴν ποιὸς εὐθύνεται; Πρὸ παντὸς διὰ τὴν πρώτην, τὴν πρὸ συγκεκριμένην; Αὐτὴν τὴν φορὰν θὰ τὸ ποῦμε καθαρὰ καὶ ξάστερα. Ἀσφαλῶς ὁ κακῶς νοούμενος συναγωνισμὸς τῶν μουσικῶν μας Σχολῶν καὶ Ὁδείων, τὰ ὅποια θὰ ἔπρεπε νὰ εἶνε μακρὰν τῶν περιπερειῶν τῶν ἐπιχειρήσεων ἢ μᾶλλον πρωτοβουλιῶν καθαρῶς ἀστικῆς φύσεως, χρησιμοποιοῦντα τὸν χρόνον των στενὰ εἰς καθαρῶς παιδαγωγικὴν ἐργασίαν καὶ ἀμιλλώμενα νὰ παρουσιάσουν ἕκαστον ἕξ αὐτῶν ἀμιγῆ ἐντοσθιακὴν ἐκδήλωσιν, αὐτοτελῆ καὶ ὄχι ἀνακατωμένην σὲ συνδυασμοὺς γιὰ νὰ μπορῇ τὸ πολὺ κοινόν, ἢ γενικὴ προσοχὴ νὰ ἐντοπισθῇ εἰλικρινὰ καὶ νὰ ἀμείψῃ τοὺς εἰλικρινὰ παιδαγωγικῶς ἐργαζομένους μακρὰν τῶν πυροτεχνικῶν παρενθέσεων ἀμφιβόλου ἀποτελέσματος.

Γιὰ νὰ ἔχωμε ἢ νὰ ἀποκτήσωμε στομάχι γερὸ καὶ

νὰ τὸ συντηρήσωμε, πρέπει νὰ ξεύρωμε πῶς θὰ φάμε, τί θὰ φάμε καὶ πότε θὰ φάμε. Αὐτὸς εἶνε ὁ ἀμείλικτος ὑγιεινὸς ὄρος!... Γιατί, λοιπόν, νὰ μὴν τὸν ἐφαρμοσωμεν τὸν ἴδιον ὄρον καὶ στὸ σημερινόν μας ζήτημα;

Παρατηρῶ σήμερον ἀφοῦ ταρηκολούθησα, ὡς ἐκ τῆς πρώην ιδιότητός μου, τὰς Συμφωνικὰς μας συναυλίαις ἐντατικὰ, ὅπως καὶ πλείστας ἄλλας ποὺ κυμαίνονται μεταξὺ τοῦ τίτλου τῆς συναυλίας καὶ τοῦ συναυλισμοῦ, πόσον στοῖκὰ καὶ πόσον ἀπαθῶς τὰς παρακολουθοῦμεν: Καὶ γιατί; Ἀπλούστατα γιατί μᾶς λείπει πειὰ ἡ ὄρεξις.¹⁾ Παραφάγαμε κύριοι καὶ παράπιαμε καὶ ἔτσι τοῦτο μᾶς μυρῖζει κι' ἐκεῖνο μᾶς βρωμᾷ καὶ αὐτὸ εἶνε γιὰ τοὺς ὀλίγους, τοὺς ὀλιγίστους, τοὺς μεμνημένους.

Θὰ ἤθελα ἔτσι ἀπὸ περιέργεια νὰ μαντεύσω πόσους συνδρομητὰς τῶν Συμφωνικῶν Συναυλιῶν νέους ἐνέγραψε φέτος τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν! Καμμιά ἑκατοστή; Δὲν πιστεύω!... Νὰ εἶνε ὅλοι—ὅλοι πεντακόσιοι; Δὲν τὸ πιστεύω! Καὶ αὐτὸ νὰ συμβαίῃ σὲ μιὰ πρωτεύουσα ποὺ ἀριθμεῖ μὲ τὰ προάστειά της περὶ τὸ ἑκατομμύριον κατοίκων!

Ἄλλὰ ἄρᾳ γε μήπως δὲν ὑπάρχουν αὐτοὶ οἱ συνδρομητὰ; Θὰ ὑπῆρχον μὲ κάποιαν ἐνέργειαν, κάποιαν κατὰλληλην προπαγάνδα, ἀλλὰ ποὺ ἀφίνουν αἱ ἀντιδράσεις αἱ ὑποβρυχιακαί.

Μᾶτς καὶ μούτς ἐπιφανειακῶς!... Στιλετιὰ κατὰ βάθος καὶ στὰ ψαχνά! Νὰ εἶνε δίκαια, νὰ εἶνε ἄδικο, ἔδῳ εἶνε τὸ ζήτημα. Πάντως ὅμως αἰτία εἶνε ὁ καταναγκαστικὸς κακῶς νοούμενος συναγωνισμὸς.

Γιὰ τὴν ἄλλη παρατάξι τῆς πλήρους ἀτελείας τοῦ κράτους δηλ. τοῦ μελοδράματος δὲν λέγω τίποτε, διότι αὐτοῦ διαγράφεται μία χαώδης κατάστασις ἀκόμη, χωρὶς πρὸ παντὸς ἀοχὴ... Τὸ μελόδραμα σήμερον εἶνε ἓνα σπογγαλιεντικὸ πλοιάριον ἐκτεθειμένον στοὺς τέσσαρας ἀνέμους, χωρὶς ἄγκυρα καὶ χωρὶς μπούσουλα! Ταξιδεύει μὲ τ' ἄστρα καὶ φραεὺει ἀντὶ σπόγγους κοκοβιοὺς μὲ τὴν ἐπίμονη ἀναμονὴ καλλιτέρων ἡμερῶν ποὺ τοῦ εὐχόμεθα δλοφύχως.

¹⁾ Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» δὲν συμφωνεῖ μὲ τὴν ἄποψιν αὐτὴν τοῦ ἀξιολόγου συνεργάτου της.

ΒΑΦΗ ΤΡΙΧΩΝ



Ἡ Παρισινὴ βαφή τριχῶν KOMOL συνιστᾶται καὶ χρησιμοποιεῖται σήμερον παρὰ τῶν καλύτερων κομμωτῶν τῆς Εὐρώπης, διότι ἡ βαφή KOMOL εὐκόλως χρησιμοποιεῖται καὶ συνιστᾶται ὡς ἡ πλέον κατάλληλος δι' ὅλας τὰς κομμώσεις ἤτοι διὰ χτένισμα Marchel, διὰ χτένισμα νεροῦ (mise en pli) καὶ εἰδικῶς διὰ χτένισμα διαρκείας (permanents) διότι δὲν καίει τὰς τρίχας, δὲν τὰς σκληρύνει, δὲν τὰς κόβει, δὲν τὰς πρασινίζει καὶ χρωματίζει αὐτὰς ἐντὸς 15 λεπτῶν τῆς ὥρας.

Πωλεῖται εἰς τὰ Κομμωτήρια, Μυροπωλεῖα καὶ Φαρμακεία.

Διαρκὴς παρακαταθήκη παρὰ τῷ ἀντιπροσώπῳ κ.

E. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ — Μητροπόλεως 42

Καὶ τώρα διὰ τὰ τελειώνωμεν θὰ μοῦ πῆτε ἴσως: μὰ ὅτι ἔγινε ἕως σήμερα καὶ ὅπωςδήποτε δὲν εἶνε ἀξιοσημείωτο;

Ἄσφαλῶς ναί! θὰ ἔλεγα, ἀλλ' αὐτὸ δὲν πείθει, ὅτι μέσα στὰ μεγάλα ἢ μικρὰ δικαιολογητικὰ τῶν μέχρι τοῦδε φιλομούσων ἀντιλήψεων, γεγονότων καὶ διασπαθισμῶν λείπει ἡ ἀγαλίνωτος ἀποτύπωση τοῦ μοιραίου. Καὶ περὶ αὐτοῦ πρόκειται σήμερον διὰ τὰ μὴ παρεξηγηθῶμεν ἀπὸ κανένα.

ΚΩΣΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Ἡ συμφωνικὴ ὀρχήστρα τοῦ Ῥοδεῖου Ἀθηνῶν θὰ ἐκτελέσῃ (Σαῖζόν 1930—31) ἔργα τῶν κατωτέρω συνθετῶν: Μπάχ, Χαϊντελ, Μπετόβεν, Χάυδν, Μπράμς,

Ζμέτανα, Ρεσπίγκι, Βάγνερ, Καζέλλα, Μπερλιό, Μουσόρσκη, Ριχ. Στράους, Ραβέλ, Μάλερ (1η συμφωνία) Σέμπεργκ («Verklärte Nacht») κτλ.

—Ἐκτὸς τῶν ὀκτὼ Συναυλιῶν Συνδρομητῶν, εἰς τὰς ὁποίας θὰ ἐκτελεσθοῦν ἔργα τῶν ὡς ἄνω συνθετῶν, θὰ δοθοῦν καὶ 8 Λαϊκὰ συμφωνικὰ συναυλία, τὸν δὲ Δεκέμβριον θὰ ἑορτασθῇ ἡ 10ετηρὶς τῆς «Χορφῆς Ἀθηνῶν» τοῦ κ. Οἰκονομίδη.

—Διευθυνταὶ ὀρχήστρας οἱ κ.κ. Μητρόπουλος, Οἰκονομίδης, Μπουστίντουϊ, Σκαλκώτας, Schnabel, καὶ Καζέλλα.

—Σολιστ τῶν ὡς ἄνω συναυλιῶν: Φρόντ, Σούμαν, Ἐρῖκα Μορίνι, Χούμπερμαν, Καζέλλα, Ντόνανυϊ Φραντῆτος καὶ Βολωνίης.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

—Εἰς τὴν Λενίγγραδ (πρ. Πετρούπολι) θὰ κτισθῇ καὶ τρίτον μελόδραμα με 5—6000 θέσεις ἀκροατῶν.

—Τὸ μπαλέτο τοῦ Milhaud «Le train bleu» θὰ ἐκτελεσθῇ τὴν Σαῖζόν 1930—31 διὰ πρώτην φορὰν εἰς Γερμανίαν—Χαννόφερ.

—Ἡ Sign. Anita Colombo, πρώην γραμματεὺς εἰς τὴν Σκάλα τοῦ Μιλάνου, διωρίσθη διευθύντρια τῆς Ὁπερας αὐτῆς.

—Ὁ Nikolai Lopatnikoff συνθέτει τὸ μελόδραμα «Danton» ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ γνωστοῦ δράματος τοῦ Büchner «Dantons Tod».

—Εἰς τὴν Σκάλαν τοῦ Μιλάνου θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς ἡ ὄπερα τοῦ Βέρδι «Lombardi» με διευθυντὴν τῆς σκηνῆς τὸν τῆς Ὁπερας τῆς Βιέννης Lothar Wallerstein.

—Ὁ Paul Gross συνέθεσεν μίαν «Sinfonia brevis» καὶ θὰ ἐκτελεσθῇ διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὴν Στουτγάρδην.

—Τὸ νέον κόντσέρτο διὰ πιάνο τοῦ Hindemith, με διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν Michael Taube καὶ σολιστ τὸν Edwin Fischer, θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς εἰς Γερμανίαν.

—Ὁ Arthur Honegger συνθέτει ἕνα νέο ἔργον διὰ χορφῆς ἐπὶ τῇ βάσει ποιητικοῦ κειμένου τοῦ René Bizet.

—Ὁ Lorenzo Perosi συνέθεσεν σειρὰν ἔργων μουσικῆς δωματίου καὶ ἓν Ὁρατόριον.

—«The Musical Found Society of Philadelphia» (Office 400 Chestnut Street) προεκήρυξε διαγωνισμὸν πρὸς σύνθεσιν ἑνὸς ἔργου διὰ Σόλο κουαρτέτο ἐγχόρδων καὶ ὀρχήστραν. Τὸ βραβευθησόμενον ἔργον θὰ λάβῃ 1000 δολλάρια. Ἀποστολαὶ γίνονται δεκταὶ μέχρι τῆς 31ης Δεκεμβρίου 1931.

—Ὁ Willem Mengelberg διωρίσθη διευθυντῆς

τῆς «Symphony Orchestra» Λονδίνου. Διατηρεῖ ὅμως καὶ τὴν θέσιν τοῦ ὡς διευθυντοῦ τῆς Concertgebouw ὀρχήστρας τῆς Ἀμστερδάμης.

—Ὁ Paul Hindemith μετὰ τῶν Julius Wolfstahl καὶ Emanuel Feuermann ὡς Trio (ὁ Hindemith ἔχει τὸ μέρος τῆς Βιόλας) θὰ δώσουν σειρὰν συναυλιῶν εἰς διαφόρους πόλεις τῆς Γερμανίας.

ΑΔΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

Κιον **B. B.** Θεσσαλονίκη. Γράφατέ μας συγκεκριμένως τὶ εἶδους βιβλία ἐκ τῶν θεωρητικῶν μουσικῶν μαθημάτων ζητήτε. Δηλαδή: Στοιχειώδους μουσικῆς, ἁρμονίας, ἀντιστίξεως, μορφολογίας, ὀργανολογίας, ἑνορχηστρώσεως, κ.τ.λ. Δι' ἓν ἀπὸ ὅλα, μάλιστα. Ὅλα δι' ἕνα πρωτόπειρον; Ὅχι, εἶναι ἀντιπαιδαγωγικόν.

Λίδα Δ.Α. Ἐνταῦθα. Τί θέλετε νὰ κάμωμεν ἡμεῖς τὴν στιγμὴν ποὺ οἱ καθηγηταὶ τῆς μουσικῆς δὲν διαμαρτύρονται. Ἀποταθῆτε στὸ Γενικὸν Συμβούλιον τοῦ Ῥοδεῖου.

Μιὰ πιανίστα. Πειραιᾶ. Δὲν μπορούμε νὰ σᾶς ὑποδείξωμεν καλύτερον πιανίστα, διὰ λόγους εὐνοήτους. Σᾶς παρακαλοῦμε νὰ διέλθετε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας. Εὐχαριστοῦμεν γιὰ τὰ καλὰ σας λόγια.

Κιον **A. Σ. Βόλον.** Ἐγκαρδίους εὐχαριστίας. Σᾶς εὐχόμεθα καλὴν πρόοδον.

Λίδα Τ. Ἐνταῦθα. Προσπαθήσατε καὶ θὰ ἐκτελεσθῇ. Μὴ νευριάζετε!

Κιον **K. Νικολόπουλον.** Ἐνταῦθα. Ἀποταθῆτε μόνον στὴν Ἐταιρίαν Στάρο—Στοὰ Ἀρσακείου 12—γιὰ τὸ πιάνο.

Ἐλάβομεν 18 δημοτικὰ ἔξομα κατὰ διασκευὴν τοῦ κ. **N. Λάβδα.** Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» θὰ ἀσχοληθῇ μετὰ ἔξομα αὐτὰ προσεχῶς.

Δὲν ὑπάρχει
ωρὰ μόνον

Μία θέσις εἰς
τὴν κορυφήν.



STAR 10

Ὅτε 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 γραμμόφωνα 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 ἐξασφαλίστε ἀνεμπτόν μουσικὴν ἀπόδοσιν καὶ ἀλαράμιλλον στερεότητα, ἐὰν θέλετε νὰ ἀποκτήσετε ἓνα Γραμμόφωνον ποῦ νὰ μὴν τὸ φθάνουν τὰ ἄλλα εἰς τὴν ποιότητα, ἂν, 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 ποιότητὰ 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 ἓνας ἐπιαινος. Ἀπὸ 28 ἡδὴ ἔτη δὲν ἔπαιξα παρὰ τὰ ὄργανά σας, καὶ ἡ πείρα μου με ἐδικαίωσε διὰ τὴν προτίμησιν ταύτην».

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

Ὅλοι σεῖς ὅσοι διατάξετε ἐμπρὸς εἰς τὸ ἀμέτρητον πλῆθος τῶν πεικλωνύμων Πιάνων ποῦ σᾶς προσφέρονται πανταχοθεν, 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 ἀκούσατε μιὰ φορά, θὰ πεισθῆτε ὅτι δὲν χωρεῖ σύγκρισις με ἄλλα. Τὸ BECHSTEIN εἶναι τὸ μόνον Πιάνο ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὸ ΤΕΛΕΙΟΝ ἐν τῇ Τέχνῃ καὶ τῇ Βιομηχανίᾳ.

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

Μὴ δώσατε 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 Ἀρσακίου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣΣΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.