

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

- Θ. Ν. Συναδινού : Σπύρος Σαμάρας.  
Σοφία Κ. Σπανούδη : Μωρίς Ραβέλ.  
Κ. Δ. Οικονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾠσμα.  
Δρ. Έρβιν Φέλμπερ (Βιέννη) : Ἡ μουσικὴ κίνησις,  
τῆς Βιέννης.  
Λαζαρίλ : Ἡ «καταδίκη τοῦ Φάουστ» τοῦ Μπερλιόζ.  
Δ. Δαυράγκα : Μουσικὸν τεμάχιον.  
Ἰωάννα Γ. Μπουκουβάλα : Ὁ «μικρὸς Κάρλ».  
Θ. Δ—ου : Γύρω ἀπὸ τὸ σύγχρονον πιάνο.  
Π. Π. Κωνσταντινίδου : Τὸ ραδιόφωνο στὸ σπίτι.  
Κ. Νικολάου : Ἡ μουσικὴ διαπαιδαγώγησις μας.  
Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν καὶ Ἑξωτερικοῦ.  
Νέαι ἐκδόσεις.  
Σχεδιάγραμμα πρὸς κατασκευὴν ραδιοφώνου. — Διά-  
φοροι φωτογραφίαι καὶ πολυτελεῖς εἰκῶν τοῦ  
Μωρίς Ραβέλ.

# ❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧΟΣ 3

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1930

Γραφεῖα:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

Ἐτησία συνδρομή (Τεύχη 12) ... Δοχ. 60

Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) ..... » 100

ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικὸς Ἐπιστήμων

Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

ΜΟΥΣΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

## Σ Π Υ Ρ Ο Σ Σ Α Μ Α Ρ Α Σ

Τὸν κάθε ἄνθρωπο τῆς Τέχνης, ἀδιάφορον σὲ ποιὸν κλάδον ἀνήκει, ποίηση, μουσική, ζωγραφική, θέατρο, πρέπει νὰ τὸν κρίνουμε θέτοντάς τον μέσα στὸ περιβάλλον ποὺ ἔζησε καὶ τοῦ ὁποίου ἦχώ ὑπῆρξεν. Εἶν' ἀλήθεια πὼς ὑπάρχουν φυσιογνωμίες μεγάλες, ποὺ οὔτε σ' ἐποχὴν, οὔτε σὲ πατρίδα ἀνήκουν. Εἶναι οἱ ἄνθρωποι αὐτοὶ ποὺ πέτυχαν μὲ τὴ μεγαλοφυΐα σκέψης τους καὶ μὲ τὰ μεγάλα ποιητικὰ τους φερούγισματα νὰ ὑψωθοῦν ἀπάνω ἀπὸ κάθε ἐποχὴ καὶ νὰ μείνουν ἀκλόνητοι στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Σ' αὐτούς, βέβαια, δὲν ἀνήκει ὁ Σπύρος Σαμάρας, τὸ ἔργο τοῦ ὁποίου θ' ἀποτελέσῃ τὸ ἀντικείμενο τῆς σημερινῆς μας σύντομης μελέτης. Ἀνάγκη λοιπόν, ἂν θέλουμε νὰ εἶμαστε δίκαιοι μελετητὲς καὶ ἐκτιμητὲς τοῦ μουσικοῦ του ἔργου, νὰ τὸν τοποθετήσουμε μέσα στὸ περιβάλλον ποὺ ἔζησε, καὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀντλήσῃ τὴ δημιουργικὴ του ἐργασία. Ἔτσι μόνον ἀντικρίνοντάς αὐτὸν καὶ τὸ ἔργο του, θὰ μπορέσουμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν πλατύτερη καὶ βαθύτερη σημασίαν τοῦ τελευταίου.

Τὸ ἔργο τοῦ Σαμάρα, κρίνόμενο σήμερον αὐτὸ καθ' ἑαυτό, δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς δώσῃ μιὰ κάποια βαθύτερη συγκίνηση. Πέρασαν τόσα χρόνια ἀπὸ τὴν ἐποχὴν ποὺ ὁ συνθέτης τῆς «Ρέας» καὶ τῆς «Μαμζὲλ Μπελλί» ἄφινε τὴν ψυχὴν του νὰ τραγουδήσῃ τὸν ἔρωτα καὶ τὴν χαρὰ, ἔγιναν τόσες ἀλλαγές στὸ ἀνάμεταξὺ στὸν τρόπο τοῦ νὰ σκέπτεται κανεὶς, ἐπεκράτησαν τόσες καινούργες

ιδέες, ἐφευρέθησαν τόσα καὶ τόσα εἶδη στὴ μέθοδο νὰ ἐκφράζεται κανεὶς καὶ ἀκόμη καὶ νὰ δημιουργῆ, ὥστε τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Σαμάρα νὰ μᾶς ἐμφανίζεται σήμερον φτωχὸ καὶ λιτό. Φτωχὸ καὶ λιτό ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς μορφῆς του, πλούσιο ὅμως καὶ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἔμπνευσή του καὶ τὸ ποιητικὸν του περιεχόμενον.

Ὁ Σαμάρας ὑπῆρξεν ἕνας ρομαντικὸς ποιητής. Ἐπέρασε τὴ ζωὴν του τραγουδώντας, χωρὶς νὰ καταβάλλῃ καμμίαν ἰδιαίτην προσπάθειαν γι' αὐτό, χωρὶς ἐπιτήδευση, χωρὶς συμφέρον, χωρὶς καλὰ-καλὰ νὰ ξέρῃ καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος γιὰτί. Ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη. Καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη εἶναι προσὸν τῶν ἀληθινῶν καλλιτεχνῶν. Παιδί ἀκόμη δέκα πέντε χρόνων, εἰσέβαλε—γιατί ἡ ἐμφάνιση τοῦ Σαμάρα στὸ μουσικὸν κόσμον εἶχε τὴν ὄψη μιᾶς ἀκράτητης ἐφόδου, μιᾶς δομητικῆς εἰσβολῆς—μὲ μιὰ «φαντασίαν τοῦ γιὰ πιάνο» ποὺ τὴν ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ τὸ μελόδραμα τοῦ Πετρόλλα «Ἡ κόμησσα ντ' Ἀμάφι». Πνεῦμα ἀνήσυχο, ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ ζῆσῃ καὶ νὰ δράσῃ μέσα στὴ μουσικὴ ἀκνησία, ποὺ ἐπικρατοῦσε γύρω του—βρισκόμαστε στὰ 1882—ἔφυγε γιὰ τὸ Παρίσι, ὅπου εἶχε τὴν ἐξαιρετικὴν τύχην νὰ τὸν πάρῃ στὴν προστασίαν τοῦ ὁ μαρκήσιος ντὲ Σαιντ Ἰλαίρ. Ἐκεῖ τελείωσε τὶς μουσικὰς του σπουδὰς, ἔχοντας ὡς δάσκαλον τὸν πολὺν Ντελίμπ. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἀρχίζει ἡ ἐξαιρετικὴ σταδιοδρομία τοῦ ἑπτανησίου μου-



σουργοῦ. Καὶ λέμε ἔξαιρετική, γιατί ὁ Σαμάρας, χωρὶς νὰ γνωρίσῃ στὸ ἀναμειγξῶ καμμίαν ἀπογοήτευση, ἐπέτυχε πολὺ γρήγορα νὰ πάρῃ μία τιμητικὴ θέσι στὸ διεθνή μουσικὸ κόσμον, σὲ σημεῖον ὥστε ν᾿ᾶρθῇ στιγμή πού νὰ τὸν κατατάσῃ ἡ Ἰταλία ἀνάμεσα στοὺς πέντε μεγαλύτερους σύγχρονους συνθέτας τῆς.

Γεννημένος στὴν Κέρκυρα ὁ Σαμάρας «κάτω ἀπὸ τὶς μυρτιές καὶ τὶς λεμονιές τῶν κήπων τοῦ Ἁλκινόου» κατὰ τὴν ὠραίαν ἔκφρασιν τοῦ μουσικοκριτικοῦ τῆς «Καρτερίας» τοῦ Μιλάνου, ἔχοντας ἐπομένως τὸ τραγουδι μέσα του, δὲν δυσκολεύτηκε ναῦρη καὶ ν' ἀκολουθήσῃ τὸ δρόμον του. Καὶ ὁ δρόμος του ἦταν ἐκεῖνος πού ἔφερε στὸ μελόδραμα. Τὸ τραγουδι του ὅμως ὅσον κι' ἂν ἦταν ἀτομικὴ του ἐπινόησις κι' ὅσον κι' ἂν ἀναπηδοῦσε μ' ἓνα θαυμαστὸ αὐθορμητισμὸ μέσα ἀπὸ τὴν ψυχὴ του, ὅμως ἔφερε τὴν σφραγίδα μιᾶς κάποιας ἐπίδρασης.

Ἡ ἐπίδρασις τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς εἶναι φανερὴ σ' ὅλην τὴν ἐργασίαν τοῦ ἑπτανήσιου μουσουργοῦ. Καὶ ἦταν φυσικὸ αὐτὸ ἐφ' ὅσον ἡ Κέρκυρα, ἡ πατρίδα του, εἶχε δοκιμάσει βαθεῖα τὴν ἐπίδρασιν κάθε Ἰταλικῆς πνευματικῆς ἐκδήλωσις καὶ γιατί πολὺ καιρὸ δούλευε κάτω ἀπὸ τὸν Βενετσιάνον κατακτητὴ, ἀλλὰ καὶ γιατί ἡ Ἰταλία ἦταν ὁ κοντινότερος πολιτισμένος γείτονάς τῆς. Ἐπειτα ἡ μουσικὴ φυσιογνωμία τοῦ Σαμάρα, ὅσο κι' ἂν στέκη ἔξωρα ἀνάμεσα στὸ μουσικὸν κόσμον τῆς νεώτερης Ἑλλάδος, κι' ὅσο κι' ἂν ἔχη καὶ σήμερον ἀκόμη μιὰ καλὴ θέσιν μέσα στὸν μουσικὸν κόσμον τῆς Ἰταλίας, ὅμως οὔτε τὴν δημιουργικὴν δύναμιν διέθετε, οὔτε καὶ τὰ ἀνάλογα ποιητικὰ φτερά εἶχε, ὥστε νὰ ὑψωθῇ ἀπάνω ἀπὸ σχολές καὶ ἐπιδράσεις. Αὐτὸ ὅμως δὲν θὰ εἶπῃ πῶς τὸ μουσικὸν ἔργον τοῦ Σαμάρα δὲν μᾶς δίνει πολλὰς φερὲς τὴν εὐκαιρίαν νὰ τοῦ ἐκτιμήσουμε μιὰν ἄλλη μεγάλη ἀρετὴν πού ἔχει.

Ἴσως ἀπὸ ὅλους τοὺς συγχρόνους τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτας νὰ εἶναι ὁ μόνος, ὁ Σαμάρας πού ἐπέτυχε νὰ συγκεράσῃ τὴ γλυκάδα τῆς Ἰταλικῆς μετὰ τὴν εὐγένειαν καὶ τὴ χάριν τῆς Γαλλικῆς μουσικῆς. Γενικὰ ὅμως ἡ μουσικὴ τοῦ Σαμάρα, χωρὶς νὰ ταράσσεται ἀπὸ ἄκαιρα ἐπιδεικτικὰ τεχνάσματα, κυλάει φυσικὰ, ἀκολου-

θώντας μετὰ ἀκρίβειαν τὴν δρᾶσιν καὶ τὶς ψυχολογικὰς μεταπτώσεις τῶν προσώπων τοῦ καθένα τοῦ ἔργου. Βέβαια σ' ἔκστασιν δὲν εἶναι προωρισμένη νὰ μᾶς φέρῃ ποτὲ σχεδὸν ἢ μουσικὴν τοῦ ἑπτανήσιου μουσουργοῦ. Τὸν λόγον μᾶς τὸν ἐξηγεῖ μετὰ λίγα λόγια ὁ μουσικοκριτικὸς τοῦ «Σέκολο» τῆς Νεαπόλεως. «Ὁ Σαμάρας—ἔγραφεν ἀπ' ἀφορμὴν κάποιου νέου ἔργου του— μεταχειρίζεται τὴν γλῶσσαν μόνον τῆς καθαρῆς μελωδίας, τρέχει κατ' εὐθειαν στὸ σκοπὸν του, ἀποδίδει ἓνα πρὸς ἓνα τὰ συναισθήματα πού ἐκφράζονται ἀπὸ τοὺς ποιητὰς καὶ ἔχει μεγάλην ἐπιτυχίαν στὴν ἀναζήτησίν τους».

Ἡ μουσικὴ παραγωγή τοῦ Σαμάρα ὑπῆρξε πλουσιωτάτη. Σ' ἓνα ὅμως ἀπὸ ὅλα τὰ μελοδράματά του παρουσιάζεται ὠραῖος νοσταλγὸς τοῦ οὐρανοῦ, πού κάτω ἀπὸ τὰ χαμόγελά του εἶδε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου. Στὴ «Ρέα» του, πού βέβαια καὶ αὕτη εἶναι ἐπιρρασμένη ἀπὸ τὸ ἰταλικὸν μουσικὸν περιβάλλον, ὑπάρχουν σημεῖα πού φανερόνουν πῶς τὸ ἔργον συνελήφθηκε, ἐγκυμονήθη καὶ γεννήθη ἀπὸ ἑλληνικὸν κεφάλιν. Ἑλληνικὰ μοτίβα καὶ μουσικὰς φράσεις ἀπαλοχρωματισμένες μετὰ τοῦ ἑλληνικοῦ οὐρανοῦ τὰ χρώματα, ἀκούγονται ἀπὸ καιρὸν σὲ καιρὸν, σὰν κουνδουνίσματα κοπαδιῶν πού ροβολᾶνε ἀπὸ τὶς καταπράσινες πλαγιὰς τῶν Ἡπειρωτικῶν βουνῶν.

Τὴν σημασίαν τοῦ ἔργου τοῦ Σαμάρα ἀπὸ τὴν ἐθνικιστικὴν του ὄψιν μᾶς τὴν δίνει ὁ ἀλησμόνητος Βλάσης Γαβριηλίδης, σὲ μιάν ἀνταπόκρισιν πού ἔγραψε στὴν «Ἀκρόπολιν» του ἀπὸ τὸ Κάϊρον. Βρισκότανε τότε ἐκεῖ ὁ Γαβριηλίδης, ὅταν πρωτοπαίχθηκε στὴν αἰγυπτιακὴν πρωτεύουσαν ἡ «Ρέα» τοῦ Σαμάρα. Καὶ ἔγραψε: «Ὅταν ἔβλεπα Ἰταλοὺς, Γερμανοὺς, Ἀμερικανοὺς, Γάλλους, Αἰγυπτίους—ἀφίνω δὲ τοὺς Ἕλληνας—χειροκροτοῦντας μανιωδῶς τὸν Σαμάρα, ἀλλ' ἰδίως ὅταν ἠσθάνθην νὰ με διαπερᾶ ὅλη ἡ δύναμις καὶ ὅλη ἡ ἐπιστήμη καὶ ὅλο τὸ βάθος τῆς νέας μουσικῆς τοῦ Σαμάρα, ἐφαντάσθην τὴν Ἑλλάδα κατὰ δέκα μυριάδας στρατοῦ καὶ κατὰ δέκα Δρέντωις δυνατωτέρων, ἀφ' ὅτι εἶναι σήμερον, με αὐτὸν τὸν δαιμονιακὸν θρίαμβον τῆς ἑλληνικῆς τέχνης». Καὶ ἔτσι ἦταν.

Θ. Ν. ΣΥΝΑΔΙΝΟΣ

## ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Χειρόγραφα δημοσιεύόμενα ἢ μὴ δὲν ἐπιστρέφονται.

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

ΟΙ ΖΩΝΤΕΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ

## ΜΩΡΙΣ ΡΑΒΕΛ

Ἄν ὁ Ρίχαρντ Στράους εἶναι ὁ γνησιώτερος ἐκπρόσωπος τοῦ Γερμανικοῦ «κολοσσάλ» στὴν ὀρχήστρα του, ὁ Μωρίς Ραβέλ εἶναι ὁ μανιώδης ἐκζητητὴς τοῦ ἀπειροστώως μικροῦ καὶ τοῦ ἐκλεπτυσμένου στὴ μουσικὴ τέχνη. Διὰ τὸν πρῶτον χρειάζεται τηλεβόας. Διὰ τὸν δεύτερον μικροσκοπίον. Γιὰ τὸν Ραβέλ ἡ μουσικὴ μικρογραφία μὲ ὅλες τῆς ἐξεζητημένους τελειότητες τῶν σχεδίων τῆς καὶ τῶν χρωματισμῶν τῆς, εἶνε ἡ τελευταία λέξις τῆς τέχνης. Ἀποφεύγει ἐξ ἰδιοσυγκρασίας ἀλλὰ καὶ ἐκ πεποιθήσεως τὰ μεγάλα συμφωνικὰ ποιήματα, τῆς ἐκτεταμένους μουσικῆς ἐπιφάνειας, καὶ τῆς μουσικῆς μακρογορίας. Εἶνε ὁ κηρυγμένος ἐχθρὸς πάσης ἀμετροεπειίας, καὶ τῆς πλέον μεγαλόπνευστης ἀκόμη. Εἶναι πολέμιος κάθε μουσικοῦ ρωμαντισμοῦ.

Γιὰ τὸν Ραβέλ ἡ συμφωνία εἶναι μιὰ παλαιωμένη πρόληψις. Καὶ τὴν καταργεῖ. Ἔτσι καὶ οἱ λαξευταὶ τῶν Γαλλικῶν σοννέτων κατήργησαν τὰ ποιήματα τῆς μεγάλης πνοῆς, καὶ ἀρνήθησαν τὸν Βινύ, τὸν Μυσσέ, τὸν Λαμαρτῖνον καὶ τὸν Βίκτωρ Οὐγκώ, χωρὶς αὐτὸ νὰ τοὺς ἐμποδίσῃ ν' ἀναδειχθοῦν ἀριστοτέχναι στὸ εἶδος των. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ὁ Ραβέλ εἶναι ὁ γνησιώτερος Γάλλος μουσικός. Λαξευτὴς τοῦ ἤχου καὶ τῆς μουσικῆς φόρμας μοναδικὸς στὸ εἶδος του. Ἄν ὑπάρχῃ σήμερα ἓνα ἰδιαίτερον στυλ ποῦ διακρίνει τὴ Γαλλικὴ μουσικὴ παραγωγή, αὐτὸ ὀφείλεται κατὰ μέγα μέρος στὸν Ραβέλ. Εἶνε ὁ ἀκαταπόνητος ἐργάτης τῆς τελειότητος στὸ μουσικὸν ὕψος καὶ τὴ μουσικὴ καλαισθησία.

Ὁ Ραβέλ εἶνε ὁ πρῶτος ἀρνητὴς τῆς μουσικῆς συγκινήσεως, τὴν ὁποίαν ἐξορίζει ἀπὸ τὰ ἔργα του σάν μιὰ ἀσυγχώρητη ἀδυναμία. Τὴν αἰσθητικὴν αὐτῆ ἀκολούθησε πιστὰ καὶ τὴν ἀνήγαγεν εἰς ἀμειλικτον δόγμα ὁ Ἰγκὼρ Στραβίνσκι. Ὁ Ραβέλ ἐπιζητεῖ μὲ πάθος τὸν ἀπόλυτον ἀντικειμενισμόν στὴν τέχνην του. Ἐξορίζει τὸν ἑαυτὸν του ὀλοκληρωτικὰ καὶ ἀπόλυτα ἀπὸ τὴν κάθε του ἔμπνευσι. Καὶ ἐπιζητεῖ τὸ *ἀντικείμενον* καὶ μόνον τὴν πιστότατη μουσικὴ ἀναπαράστασι τοῦ ἀντικειμένου. Γι' αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν ὀνομάσωμε ἓνα τελειότατο μουσικὸ φωτογράφο. Ὅποια σέσεις ὑπάρχει μεταξὺ τοῦ πιστοῦ ἀντικειμενικοῦ χρωστήρου ἐνὸς μεγάλου ζωγράφου, ἡ ἴδια σέσεις ὑπάρχει μεταξὺ τῆς μουσικῆς ἀναπαραστάσεως ἐνὸς θέματος ἀπὸ τὸν Ραβέλ καὶ τῆς πραγματοποιήσεως τοῦ ἰδίου θέματος ἀπὸ ἓνα ρωμαντικὸν μουσικόν. Ἐπεξηγηματικώτερα: ἀκοῦμε τὴν περίφημη σύνθεσι τοῦ Ραβέλ τὰ *Παιγνίδια τοῦ νεροῦ* καὶ βλέπομε μιὰ πιστότατη καὶ λεπτομερέστατη ἀπόδοσι τῶν ἀχιτιδόχαρων αὐτῶν παιγνιδιῶν καὶ τῶν ἰριδώσεων σὲ καταπληκτικὸ βαθμὸν πραγματοποιημένη σὲ ἤχους. Ἡ φαντασία ὅμως τοῦ ἀκροατοῦ τῆς τεχνικώτατης αὐτῆς

συνθέσεως μένει ἀπολύτως ἤσυχη καὶ ἀνεπηρέαστη. Ἄν ἀκούσωμε ὅμως στὸ ἴδιον κρόγραμμα μιὰ σύνθεσι ἐνὸς ἄλλου μουσικοῦ ἐπάνω στὸ ἴδιον θέμα, λ. γ. *les jets d'eau de la Villa d'Este* τοῦ Λίστι, ἡ φαντασία μας θὰ ἐξαφθῇ καὶ θὰ δημιουργήσῃ γύρω στὸ ἴδιον θέμα ὀλόκληρον ποιητικὸ περιβάλλον, — τὸ ἴδιον ρωμαντικὸ περιβάλλον ποῦ εἰσηγεῖται καὶ ὑποβάλλει ὁ Λίστι μὲ τὸν φλογερὸ ὑποκειμενισμόν του. Μὲ τὸ ν' ἀρνήται ὅμως ὁ Ραβέλ τὴν μουσικὴν συγκίνησι ἀπὸ τὰ ἔργα του, αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι ἀνίκανος νὰ τὴν πραγματοποιήσῃ. Ἀκολουθεῖ ἀπλῶς μιὰ τεχνοτροπία—μίαν αὐστηρῶς ἐκ τῶν προτέρων προδιαγεγραμμένην τεχνοτροπία. Ὁ ἀντικειμενικὸς αὐτὸς συνθέτης ἔχει γράψῃ μερικῆς σελίδες ποῦ πλέουν μέσα στὸ θάμβος τῆς μεγάλης μουσικῆς συγκινήσεως—ὅπως τὴ μυστικὸπαθη Ἑβραϊκὴ μελωδία *Kaddisch*. Εἶναι μιὰ ὀλόκληρη λιτανεία πονεμένων ψυχῶν ποῦ παραλαύνει σὲ μουσικῆς φράσεις δονούμενες ἀπὸ τὸ μεγάλο δέος. Εἶναι ὁ παρακλητικὸς γόος μιᾶς ὀλόκληρης φυλῆς.

Ὁ Ραβέλ εἶναι Ἑβραϊκῆς καταγωγῆς, χωρὶς συζήτησιν. Κατάγεται ἀπὸ τὸ Σιμποῦρ κοντὰ στὸ Μπιαρρίτς, καὶ ἡ γραφικὴ πολίχνη τῆς γεννήσεώς του ἀλλὰ καὶ ὅλη ἡ χώρα τῶν Basques διοργάνωσε ἐφέτος τὸ καλοκαίρι πρὸς τιμὴν τοῦ πανηγυρικοῦ εορτάς, στὰς ὁποίας προσεκλήθη καὶ ἔλαβε μέρος καὶ ἡ ἐπίσημη Γαλλία. Ὁ Παρισινώτερος λοιπὸν τῶν συγχρόνων Γάλλων μουσικῶν, εἶναι γεννημένος στὰ Γαλλοῖσπανικὰ σύνορα, στὸ μεταίχιμιον τῆς Γαλλικῆς αἰσθητικῆς ὁμορφιάς καὶ τῆς Ἰσπανικῆς φλογερότητος. Ἡ μουσικὴ του συνκεντρῶνει τὰ δύο αὐτὰ διακριτικὰ γνωρίσματα,—τὴν αἰσθητικὴν χάρι τῆς φόρμας καὶ τὴν φλογερότητα τῶν ρυθμῶν καὶ τῶν συμφωνικῶν χρωμάτων. Ἡ γειννιάσις του μὲ τὴν Ἰσπανία εἶναι καταφανὴς στὰ ἔργα του. Ἡ Ἰσπανία τραβᾷ ἀκάθεκτα τὸν Ραβέλ ἀπὸ τὰ πρῶτα νεανικά του χρόνια. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πῇ ὅτι μπαίνει στὸ μουσικὸν κόσμον ἀπὸ τὴν Ἰσπανία. Τὸ πρῶτον τοῦ ἔργου εἶναι ἡ *Χαμπανέρα*. Κατόπιν γράφει τὴν *Ἰσπανικὴν Ραμφοδίαν*, μὲ τὴν *Μαλαγκουένα* καὶ τὴ *Φέρια*, ἔπειτα τὴν *Ἰσπανικὴν Ὄρα* μιὰ μονόπρακτον μουσικὴν κωμῶδιαν, καὶ ἐφεξῆς τὴν *Alborada del Grazioso*, τὴν *Βοκαλλίξ* σὲ ρυθμοὺς Χαμπανέρας, τὰ *Ἰσπανικὰ τραγούδια*, τὴν *Τσιγκάνα* κ.τ.λ.

Τὸν δισηπλόστατον αὐτὸν μουσικὸν θέλγουν ἐξίσου τὰ παιδικὰ ἀντικειμενικὰ θέματα τὰ ὁποῖα πραγματοποιεῖ μὲ μιὰ καταπληκτικὴν ἐνέργειαν καὶ παραστατικότηταν. Τὰ *Χριστούγεννα τῶν παιγνιδιῶν* εἶναι ἓνα ὑποδειγματικὸν κομμάτι τοῦ εἴδους. *Τὸ παιδάκι καὶ ἡ μαγγανεῖς* εἶναι μιὰ λυρική φαντασία ποῦ ζωντανεῖ στὸ θέατρο τὰ πλέον παρακινδυνευμένα εὐρήματα τοῦ εἴδους μὲ τὸν πρωτοτυπώτερον τρόπον καὶ ἐντελῶς ἀφάνταστους συνδυα-

μοῦς. Μιά ἐξίσου παιδικὴ τεχνοτροπία, ἀλλὰ ποῦ κρύβει μέσα στὴν ἐπιφανειακὴ τῆς ἀπλοϊκότητα τοὺς τεχνικώτερους καὶ δυσκολώτερους ὑπολογισμούς, διακρίνει τὰ περίφημα *Παραμύθια* τοῦ Ραβέλ (Ma Mère l'Oye) γραμμένα ἀρχικῶς γιὰ πιάνο μὲ τέσσερα χέρια καὶ κατόπιν γιὰ μεγάλη ὄρχηστρα. *Ἡ κοιμάμενη Βασιλοπούλα τοῦ Δάσους*. — *Ὁ Κοντορεβιθούλης*. — *Ἡ Ἀσχημούλα, αὐτοκρατορίσσα τῶν Παγῶδων*. — *Ἡ ὠραία καὶ τὸ Θηρίον*. — *Τὸ μαγεμμένο περιβόλι* εἶναι κυριολεκτικῶς «φαντασίε» χωρὶς φαντασία, μὲ τὴν ἐντονώτερη φωτογραφικὴ ἀναπαράστασι τῶν εἰκόνων τῶν περιφημῶν παραμυθιῶν τῆς Περωὺλ καὶ τῆς Κ<sup>α</sup>ς Ὀλνουᾶ ποῦ σαγηνεύουν κάθε παιδικὴ ἀλλὰ καὶ κάθε ἀνθρώπινη ψυχὴ.

Στὸ ἴδιο καθαρῶς ἀντικειμενικὸν εἶδος πρέπει νὰ καταταχθοῦν ἡ *Φυσικὲς ἱστορίε*ς τοῦ Ραβέλ, ποῦ εἶναι αὐτούσιες μουσικὲς ἀναπαραστάσεις ζώων: *Τὸ παγῶνι*. — *Ὁ γρύλλος*. — *Ὁ κύκνος*. — *Ὁ πετροκότσουφας*. — *Ἡ ξυλόκοττα*. Ὅλες αὐτὲς ἡ μουσικὲς εἰκόνες εἶναι διανθισμένες μὲ τὴ δροσερώτερη εἰρωνεία καὶ τὸ πνευματωδέστερο χιοῦμορ. Εἶναι ἡ πραγματοποιήσις τῆς «*μιμητικῆς*» μουσικῆς στὸ ἀκροτελεύτιον σημεῖον. Μὲ μίαν ἄφθαστη τεχνητὴ καὶ τοὺς πρωτοφανέστερους ἠχητικὸς συνδυασμούς, ὁ Ραβέλ, μεταφέρει τὸν ἀκροατὴ του ἀπὸ τὸ ἀκουστικὸν ἔδαφος στὸ καθαρῶς θεαματικόν. Ἐνῶ ἀκοῦμε τὸ γρύλλο νὰ τραγουδάει τὸ μονότονον τραγοῦδι του στὸν καλοκαιρινὸν αἰθέρα, *βλέπομε* τὴν διάστικτη οὐρὰ τοῦ παγωνιοῦ ν' ἀνοίγη σὰν ἀπέραντο ριπίδι ποῦ σείεται στὸ μεγαλόπρεπο βᾶδισμα τοῦ περήφανου πουλιῦ, καὶ θαυμάζομε τὸν πάλλενκο κύκνο τὴν ὥρα ποῦ διασχίζει τὰ πράσινα νερὰ τῆς λίμνης.

Ὁ Μωρίς Ραβέλ ἀποφεύγει ἐπιμόνως τοὺς μεγάλους δρόμους τῆς τέχνης καὶ ἐπιζητεῖ μὲ κάθε τρόπο τὰ μυστικά κι' ἀπόκρυφα τῆς μονοπάτια. Ἀναδιφᾷ τὰ ξεχασμένα ποιητικὰ χειρόγραφα τῶν περασμένων αἰώνων γιὰ ν' ἀνακαλύψῃ τὸν ποιητὴ Ἀλοῦσιον Μπερτρὰν καὶ νὰ «μουσικοποιήσῃ» τὸν ἥρωά του τῶν ἀλλοτινῶν καιρῶν *Gaspard de la Nuit*. Τὴν ἱστορία αὐτὴ μᾶς τὴν εἰκονογραφεῖ ὁ Ραβέλ σ' ἓνα μουσικὸ τρίπτυχο Ondine - le Gibet - Scarbo, μὲ ἀπόλυτην εὐλιχρίνεια διαθέσεως, χωρὶς ψευδεῖς αἰσθηματισμούς, μὲ μιὰ καταπληκτικὴ ἀκριβεία στὴν ἀναδημιουργία τοῦ φανταστικοῦ κόσμου, μ' ἓνα ἐμπροσειονισμὸ κινηματογραφικὸ καὶ ταχύτατο, χωρὶς τὴν ὑποβολὴ ἑνὸς περιγραφικοῦ περιβάλλοντος μὲ τὴν ξηρὰν ἐντυπωτικότητα τῶν χαρακτηριστικῶν λεπτομερειῶν ποῦ ἀποτελοῦν αὐτὲς μόνες τὴν συνολικότητα τοῦ περιέργου αὐτοῦ μουσικοῦ δημιουργήματος.

Ἐνας ἄλλος ποιητὴς, ἐξίσου ἄγνωστος στὸν πολὺν κόσμον, ὁ Tristan Klingsor μαγεύει τὸν Μωρίς Ραβέλ μὲ τῆς Ἀνατολικῆς ὀπτασίε του καὶ μὲ τὸν ὑποβλητικώτατο ἔξωτισμό του. Τῆς ὠραίας στροφῆς τῆς *Σεχεραζάτ* του, ὁ Ραβέλ τῆς φωτίζει μὲ μυριόχρωμες μουσικὲς προβολὲς ποῦ παρουσιάζουν ὀλοζώντανα τὰ τοπία τῶν *Χιλιῶν*

*καὶ μιᾶς Νυκτιῶν*. Ἡ Ἀσία, ὁ Ἀδιάφορος, ὁ Μαγεμμένος Ἀυλός, εἶναι μουσικὰ τοπία ἀπαράμιλλης τέχνης, μαγεμμένες ἀναπαραστάσεις Περσικῶν μικρογραφιῶν πολύτιμων καὶ δυσεύρετων ποῦ ἑνασχοῦν μιὰν ἰδιότιπη ὑποβολή, ἐντελῶς διαφορτικὴ ἐκείνης ποῦ ἑνασκεῖ ἡ ἀπείρως πλουσιώτερη σὲ συμφωνικὰ χρώματα καὶ σὲ μεγαλεῖον ἐνορχηστρώσεως καὶ ρυθμῶν *Σεχεραζάτ* τοῦ Ρίμσκη Κορζακόφ.

\* \*

Ἡ μελωδία τοῦ Μωρίς Ραβέλ, ποῦ ἀντιπροσωπεύουν ἓνα σημαντικὸ μέρος τοῦ ἔργου του, δὲν μποροῦν νὰ ταξιθετηθοῦν σὲ κανένα ἀπὸ τὰ εἶδη τὰ ὁποῖα δημιούργησαν οἱ προκάτοχοί του. Δὲν ἔχουν τίποτε τὸ κοινὸν μὲ τὰ τραγοῦδια τοῦ ἀθάνατου μελωδιστοῦ Σοῦμπερτ, οὔτε ὑποβάλλουν τὴν ἐντονη ψυχικότητα καὶ τῆς περιπαθεῖς ἐξομολογήσεις τοῦ Σούμαν. Ὁ Φωρὲ καὶ ὁ Ντυπάρη ποῦ λάμπρυναν τὸ μουσικὸ Lied στὴ Γαλλία δὲν ἐπηρεάζουν ποσῶς τὸν Ραβέλ, ἀλλὰ οὔτε ὁ Ντεπυσσὺ μὲ τὸν διάχυτο ἐρωτισμὸ του, ποῦ δημιουργεῖ μιὰν ἀμφίβολη καὶ θολὴ ἀτμοσφαῖρα.

Τὰ τραγοῦδια τοῦ Ραβέλ εἶναι βραχύβιες διηγήσεις καὶ σκηνογραφίαι πρωτότυπης βιαιότητος στὴς ὁποῖες ἡ μουσικὴ ὑπόκρουσις ἀναπτύσσεται ἀνεξάρτητη ἐντελῶς καὶ ἀμέτοχη τῆς μελωδικῆς γραμμῆς. Τὸ φωνητικὸν κείμενον σχεδιάζει αὐστηρότατα τὴν προσφωδία τοῦ στίχου. Ὅλη ἡ δράσις μεταφέρεται στὸ πιάνο. Τὰ τραγοῦδια ἔρχονται σὰν ἐπεξηγηματικὰ σχόλια. Τὸ πιάνο ἐκφράζει ὅλα τὰ νοήματα, τῆς εἰκόνες καὶ τῆς λεπτομερέστερες διαθέσεις τοῦ ποιητικοῦ κειμένου. Πολλὰ τραγοῦδια τοῦ Ραβέλ, — ἴσως τὰ χαρακτηριστικώτερα τῆς τεχνοτροπίας του — ἔχουν διαθέσεις γελοιογραφίας ὅπως ἡ χαριτωμένη *Νικολέττα*, τὰ *Ἐπιγράμματα* καὶ ἄλλα.

Ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρουσα γιὰ μᾶς εἶναι ἡ σειρά τῶν *πέντε Ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν* τοῦ Ραβέλ, τῶν ὁποίων τὰ θέματα ἐγνώρισε στὸν Γάλλον συνθέτην ὁ διαπρεπὴς Ἑλλην μουσικολογοτέχνης Δημήτριος Καλβοκορέσης. *Τὸ τραγοῦδι τῆς νύφης*. — *Κάτω στὴν Ἐκκλησιᾶ*. — *Τραγοῦδι τοῦ τρύγου*. — *Ποιὸς ἀσίκης σὰν καὶ μένα μὲ καμάρι περπατεῖ*; καὶ τὸ *Γιαροῦμπι*! μᾶς παρουσιάζονται ντυμένα μὲ τῆς περίτεχνες Ραβελικῆς ἁρμονίες καὶ σχεδὸν ἀγνώριστα μὲ τὴ Ραβελικὴ τεχνοτροπία τους, χωρὶς ὅμως νὰ χάνουν τὸν ἀρχικὸ μακρόσυρτο χαρακτῆρά τους τὰ πρῶτα καὶ τοὺς σαχλίτικους ἀκκισμούς των τὰ δύο τελευταῖα. Τὸ *Γιαροῦμπι* ἰδίως παρουσιάζει ὁ Ραβέλ σ' ἓνα ξέφρενο ρυθμὸ γλεντιοῦ ὀλοζώντανου μέσα στὸν ὁποῖον τὰ μπεμὸλ τοῦ δξύφωνου τραγοῦδιοῦ ἀντηχοῦν σὰν μεθυσμένες λαϊκὲς τρομπέτες.

Ἀπὸ τοὺς Γάλλους ποιητὰς ὁ Ραβέλ διαλέγει τὸν Βεραιρέν καὶ ὀλιγώτερον τὸν Μαλλάρμὲ καὶ τὸν Βερλαῖν, ἀπ' ὅλους περισσότερον ὅμως διαδηλώνει τὴν προτίμησίν του στὰ λαϊκὰ τραγοῦδια καὶ ἰδιαιτέρως τὰ Ροντῶ τῆς

hommage de profonde sympathie au piano Bechstein

Marius Fied

23/11/26



Φλάνδρας και τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας. Ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὴ τῆς σαρκαστικῆς ιεχνοτροπίας του εἶναι ἡ *Sérénade grotesque*, ἡ ὁποία ὁμοφώνως κατεδικάσθη ἀπὸ τοὺς κριτικούς στὴν πρώτη τῆς ἀκρόασι, γιὰ νὰ θριαμβεύσῃ κατόπιν μὲ τὴν τολμηρότατη πρωτοτυπία της.

Ἡ παλαίκες εἰκόνες καὶ ἱστορίες τῶν περασμένων καιρῶν ἐλκύουν ἀκαταμάχητα τὸν Μωρίς Ραβέλ. Τῆς κεντᾶ ἐπάνω στὴν ὀρχήστρα μὲ τὴν ἀσύγκριτη τέχνη ἐνὸς ὑπομονητικοῦ ἐργάτου τῶν Gobelins (*Mennet antique, Le langage des fleurs - Pavane Sur une infante défunte - Ronsard à son âme - Tombeau de Couperin - Ballade de la reine morte d'aimer* κ. ἄ. Τὰ συμφωνικά του χρώματα ἔρχονται σὰν μαραμένα ἀπὸ τὸν καιρὸ κ' ἀνάμεσά τους λάμπει πάντα τὸ γνήσιο χρυσάφι τῆς μουσικῆς ἀτομικότητος τοῦ συνθέτου.

Ὁ Μωρίς Ραβέλ ἔγραψε γιὰ μουσικὴ δωματίου δύο ἔργα μεγάλης πνοῆς: Τὸ *Τρίο* εἰς λὰ ἔλασσον γιὰ βιολί, βιολονσέλλο καὶ πιάνο καὶ τὴν *Σονάτα* γιὰ βιολί καὶ βιολονσέλλο.

\* \*

Στὸ Συμφωνικὸν μπαλλέτο *Δάφνης καὶ Χλόη* (ἔγραψε ἐπίσης καὶ τὸ χορογραφικὸ ποίημα *La Valse*) ὁ Ραβέλ εἰσάγει γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Γαλλικὴ ὀρχήστρα ἕνα νέον ὄργανον: τὸ *Αἰολόφωνον* (*Eoliphone*). Στήριζει σύμφωνα μὲ τὸ θέμα του, τὰ συμφωνικά οἰκοδομήματα τῆς ἐνορχηστρώσεώς του ἐπάνω σὲ Φρύγιους καὶ σὲ Δωρικὸς τρόπους. Καί, σύμφωνα πάντα μὲ τὸ θέμα του, δίνει σ' αὐτὴ του τὴ σύνθεσι μιὰ συστηματικὴ πλαστικότητα, τὴν ὁποίαν ἐπιμελῶς ἀποφεύγει σ' ἄλλα του ἔργα.

Ὁ *Δάφνης καὶ Χλόη* ἀρχίζει μ' ἕνα θρησκευτικὸν χορὸν ἐμπνευσμένον σ' ὅλη τὴ γραμμὴ ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴν ἀρχαιότητα. Μία θαυμαστὴ ἁμοιογένεια τῆς φόρμας, τῶν ρυθμῶν καὶ τῶν ἁρμονιῶν διακρίνει καὶ τὰ τρία μέρη τῆς περιτέχνης αὐτῆς συνθέσεως. Τὸ ποιμενικὸν εἰδύλλιον τοῦ ἀρχαίου Λόγγου ἀναζῆ σὲ μιὰ σκηνακτικὴ καὶ πρὸ πάντων μουσικὴ ἀναδημιουργία, πλημμυρισμένη, θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πῆ κάπως παρακινδυνευμένα, θὰ ἔβλεπε ἕνα αἰσθησιασμὸ Ἀπολλώνειο. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ μπαλλέτο ὅλη ἡ δράσις συγκεντρώνεται ἀπὸ τὸν Ραβέλ στὴν ὀρχήστρα του. Τὸ ἀντιπροσωπευτικὸ μοτίβο τοῦ *Δάφνιδος*, τὸ μοτίβο τῆς *Χλόης* μὲ τὴν ἰδιαίτερη πλαστικὴν του χάρι, ἀνάπτουν καὶ σβύνουν κάθε στιγμὴ μέσα στὴ φωτερὴ παρτισιὸν τοῦ Ραβέλ, μέσα σὲ περίτεχνους ἁρμονικούς μοιάνδρους, δίνοντας τὴν ἀφετηρία σ' ἕνα νέο κόσμον ἐφευρετικώτατων πορραλλαγῶν καὶ ἀποχρώσεων. Τὰ ἴδια πάντα ὀδηγητικὰ μοτίβα ξαναφαίνονται μέσα σ' ἕνα πλήθος Ραβελικῶν μεταμορφώσεων. Ἡ ἐμφάνισις τῶν Νυμφῶν καὶ τῶν Δρυάδων μέσα στὸ μενεξεδένιο λυκόφωσ ἐνὸς μουσικοῦ ὄνειρου, εἶνε ἕνα ἀπὸ τὰ θαύματα τῆς ἐφευρετικότητος τοῦ Ραβέλ, τὸ μυστικὸν τῆς ὁποίας διαφεύγει κάθε ἀνάλυσιν. Ποτέ, σὲ κανένα

ἄλλο σύγχρονον ἔργον ἢ περιγραφικότης τῶν ἤχων μέσα στὴν ὀρχήστρα δὲν ἔφθασε σὲ τέτοιο βαθμὸ τελειότητος.

\* \*

Ἡ συμφωνικὴ αὐτὴ περιγραφικότης τοῦ Ραβέλ εἶνε πραγματικῶς ἡ ἀφετηρία τοῦ νέου μουσικοῦ αἰῶνος ὁ ὁποῖος διεδέχθη τὸν ἄκρατον ρομαντισμὸν καὶ ἀπέρριψε διὰ παντὸς τὸ φιλοσοφικομουσικὸν φορτίον τοῦ Βάγνερ. Ὁ Μωρίς Ραβέλ εἶνε ὁ πρῶτος μουσικὸς τοῦ ἀποκηρύττει τὸν ρομαντισμὸν καὶ πέρνει τελειωτικὸ διαζύγιον μὲ τὴ μουσικὴ συγκίνησι τοῦ ἔδωσε πλέον μὲ τὸν Βάγνερ ὅ,τι εἶχε νὰ δώσῃ.

Ὁ Ραβέλ ἀποστρέφει μιὰ γιὰ πάντα τὸ πρόσωπὸν του ἀπὸ τὰ συμπαγῆ ὀγκολιθικά οἰκοδομήματα τοῦ Γιγαντος τῆς Τετραλογίας, τοῦ Βάγνερ, ποῦ ἔφραζαν τόσα χρόνια τὸ δρόμον στοὺς ἐπερχομένους. Ἀνανεώνει μ' ἕνα ἐντελῶς ἀτομικὸν τρόπο τὰς συνηχίσεις τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας, ἀπομονώνει τὰς χοριάς τῶν ἤχων, θεμελιώνει τοὺς νόμους μιᾶς νέας μουσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, διαφανοῦς καὶ λεπτεπίλεπτης στὸ ἔπακρον.

Ἡ ὀρχηστρικὴ του γλώσσα εἶνε μιὰ μουσικὴ διάλεκτος γεμάτη ἡδονισμό. Δὲν θὰ βροῦμε μέσα στοὺς συγχρόνους ἄλλον λεπτότερον, οὔτε πλέον εὐαίσθητον ἡδονιστὴν τοῦ ἤχου. Ἡ ἐκζητήσις τῶν ἀπροόπτων καὶ πρωτοφανῶν συνηχίσεων κατέχει τὸν Ραβέλ μέχρις ἀσθενικότητος. Τοὺς ἡχητικούς συνδυασμούς του ἕνας κριτικὸς χαρακτηρίζει ὡς πειράματα ὀρχηστρικῆς χημείας καὶ φυσικῆς. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ Μωρίς Ραβέλ εἶνε ὁ μεγαλοφυέστερος τῶν «τεχνητῶν» μουσικῶν. Δὲν ἀρκεῖται εἰς τὸ ν' ἀρνῆται τὴν ἐμπνευσιν. Τὴν εἰρωνεύεται διαρκῶς. Ἡ μουσικὴ του εἶνε—γιὰ νὰ τελειώσω—γεμάτη ἀπὸ μιὰ διαρκῶς ἀκονισμένη εἰρωνεία, ἡ ὁποία δὲν φείδεται οὔτε τοῦ ἰδίου ἑαυτοῦ του. Καὶ ὁ τίτλος τὸν ὁποῖον διεκδικεῖ περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον εἶνε ὁ τίτλος τοῦ «μεγάλου εἰρωνιστοῦ».

ΣΟΦΙΑ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

## POUR MADAME POUR MONSIEUR

Une Broche	Un Etuis Cigarettes
Une Bague	Un Briquet
Un Bracelet	Une Paire Boutons
Un COLLIER	Un Crayon
Une Boucle	Un Stylo
Un Sac	Une Montre
Une Montre	Un Service fumeur
Une Poudrière	Une Epingle Cravate
Un Etuis Cigarettes	Une Boucle pour Ceinture
Un Briquet	Un Pince Cravate
Un CLIP	Une Pendulette

A la Maison DAVY'S

15 Rue Hermes - Stoa Hermiou

\* ΔΕΥ \*

## ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

2<sup>ον</sup>

Εἶδομεν εἰς τὸ πρῶτον μας ἄρθρον ὅτι, ἡ πλειονότης τῶν συλλογῶν καὶ ἐρευνητῶν τῆς Νεοελληνικῆς δημώδους μουσικῆς, εὐρίσκει συνεκτικὸς κρίκους τῶν λαϊκῶν ἡμῶν ἁσμάτων μετὰ τῶν τῆς αἰτίας Ἑλληνικῆς καὶ Βυζαντινῆς ἐποχῆς.

Συνεχίζομεν: Πρὶν ἢ ἐκ τῶν γνωστῶν λαϊκῶν ἁσμάτων τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων (ἀναφέρομεν μερικά: Παιὰν Παρθένια, Σκόλια, Ὑμέναιος, Ἑλινος Ὁδὴ, Ἴμαϊος, Οὐπιγγος, Βουκολικά, Συβωτικά, Ἐπιλήνια, Θρηνοί, Ἐρετικά, Κορωνίσματα, Χελιδονίσματα κτλ.) ἔλθομεν εἰς αὐτὰ τῶν Βυζαντινῶν, καλὸν θὰ ἦτο νὰ καταστήσωμεν προσεκτικὸς τοὺς ἀναγνώστας μας, ἐπὶ τοῦ ἀκολουθοῦ ἀξιολόγου γεγονότος: Εἰς τὸ «Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος» τοῦ κ. Δροσίνη<sup>(1)</sup> ὑπάρχει — μεταξὺ ἄλλων — μία σύντομος γενικῆς φύσεως μελέτη («Ἡ Ἐθνικὴ μας μουσικὴ καὶ οἱ Χοροί») τοῦ καθηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν κ. Ἀντ. Δ. Κεραμοπούλου, ἀπὸ τὴν ὁποίαν παραλαμβάνομεν τὰ ἀκόλουθα: «Ἡμίσειαν ὥραν ὑψηλότερον τοῦ Ἀκραϊνίου εἰς τὸ Πτώων ὄρος κατὰ τὸ μέσον τῆς ὁδοῦ τῆς ἀγούσης εἰς τὴν σημερινὴν μονὴν τῆς Ἁγίας Πελαγίας καὶ παρὰ τὴν κρήνην τὴν καλουμένην νῦν Περδικόβουσιον ἦτο τὸ ἱερὸν καὶ τὸ Μαντεῖον τοῦ Πτώου Ἀπόλλωνος, τὸ ὁποῖον, ἰδρυνθὲν μετὰ τοὺς μυκηναϊκοὺς χρόνους, ἤκμασε κυρίως κατὰ τὸν 6<sup>ον</sup> αἰῶνα π. Χ. Αἱ πρὸ τεσσαρακονταετίας περίπου γινόμεναι ἀνασκαφαὶ ἐνταῦθα ἔφεραν εἰς φῶς ὄχι μόνον ἐρείπια ναῶν καὶ ἄλλων κτιρίων καὶ ἐπιγραφάς, ἀλλὰ καὶ μέγαν ἀριθμὸν ἀρχαϊκῶν νεανικῶν ἀγαλμάτων Ἀπολλώνων ἢ κούρων, ὧν ἄλλοι μὲν κοσμοῦσι τὸ μουσεῖον τῶν Ἀθηνῶν, ἄλλοι δὲ τὸ τῶν Θηβῶν<sup>(2)</sup>. Οἱ τελούμενοι ἐνταῦθα ἀγῶνες «τὰ Πτῶα» ἀναφέρονται τὸν γ' αἰῶνα π. Χ., ἀλλὰ φαίνεται ὅτι εἶναι ἴδρυμα παλαιότερον. Ἐπὶ τριάκοντα δὲ ἔτη, πρὸ τῆς ἀναρρήσεως τοῦ αὐτοκράτορος Γαίου Καίσαρος τοῦ Καλιγούλα (37—41 μ. Χ.) εἰς τὸν ρωμαϊκὸν θρόνον, εἶχον διακοπὴ οἱ ἀγῶνες οὗτοι δι' αἰτίαν ἀγνωστον, ἀνεωόθησαν δὲ τότε διὰ τῆς ἀφειδοῦς δαπάνης ἐνὸς ἀνδρὸς ὀνομαζομένου Ἐπαμεινώνδου, υἱοῦ δὲ ἄλλου Ἐπαμεινώνδου. Τοῦ Ἐπαμεινώνδου τούτου τὰ πλούτη μαρτυροῦνται ἐκ τῶν «Ἐθνικῶν εὐεργεσιῶν», ὡς λέγομεν σήμερα, ὡς ἐπεδαφίλευσεν εἰς τὴν ἰδιαιτέραν του πατρίδα καὶ τὴν Βοιωτίαν γενικώτερον ὁ ἀνὴρ. Τινὰς τῶν εὐεργεσιῶν τούτων ἀναφέρει μεγάλη ἐπιγραφή βεβλαμμένη εὐρεθεῖσα ἐν Ἀκραϊνίῳ πρὸ 30 περίπου ἐτῶν, ἐξ ἧς μεταφέρομεν ἐν τοῖς ἐπομένοις ἀποσπάσματα.

(1) «Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος» Ἰδρυτῆς - Διευθυντῆς Γ. Δροσίνης. Ἐκδότης Ι. Ν. Σιδέρης. Ἀθῆναι 1925. Σελ. 354 κ. ἐξῆς.

(2) Ὁ ἀξιώτιμος κ. Κεραμοπούλος εἶναι ὡς γνωστὸν καθηγητῆς τῆς Ἀρχαιολογίας εἰς τὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν.

Κάποτε εἰστίασεν τὴν πόλιν διὰ δημοθιωνῶν, ἄλλοτε πάλιν ἠρίστησε τὴν πόλιν τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἐν τῷ γυμνασίῳ μὴ παραλιπὼν μηδένα τῶν κατοίκων καὶ τῶν παρεπιδημούντων ξένων μετὰ τῶν τέκνων καὶ τῶν δούλων αὐτῶν ἕνεκα τοῦ φιλοδόξου χαρακτήρος του... κ.τ.λ.».

«... Ἐν δὲ ἐπὶ τριάκοντα ἤδη ἔτη εἶχε διακοπὴ ὁ ἀγὼν τῶν Πτωίων, προθυμότερα ἀνέλαβε νὰ γίνῃ ἀγωνοθέτης (ὁ Ἐπαμεινώνδας τοῦ Ἐπαμεινώνδου), φιλοδοξήσας νὰ ἀνανεώσῃ τὸν ἀρχαῖον ἀγῶνα, γινόμενος ἰδρυτῆς «τῶν μεγάλων Πτωίων καὶ Καισαρῶν»: ἀναλαβὼν δὲ τὴν ἀρχὴν ταύτην, ἀμέσως «ἐπετέλει καὶ τὰ τοῦ θεοῦ μαντεῖα ἐστιῶν ἄρχοντας καὶ συνέδρους κατ' ἔτος πεντάκις μεγαλομερέσι δείπνοις καὶ τὴν πόλιν ἀριστιζῶν ἐπὶ πενταετίᾳ» ἐκτελῶν ἀκριβῶς εἰς τοὺς τεταγμένους χρόνους καὶ τὰς δαπάνας καὶ τὰς θυσίας. Ὅτε δὲ κατὰ τὸ ἔκτον ἔτος ἐπέστη ὁ καιρὸς τοῦ ἀγῶνος, ἐμοίρασε διὰ τὴν μέλλουσαν ἑορτὴν «τὸ ἐπὶ πόλεως διάδομα» «πᾶσι τοῖς πολεῖταις καὶ παροίκιοις καὶ ἐκτημένοις» δίδων εἰς ἕκαστον ἄνδρα ἀνὰ ἓνα κόφινον σίτου καὶ μίαν ἡμίαν οἴνου. «Τὰς δὲ πατρίους πομπὰς μεγάλας καὶ τὴν τῶν συρτῶν πάτριον ὄρχησιν θεοσεβῶς ἐπετέλεσε».

Τὸ τελευταῖον, διὰ τὸν ἐρευνητὴν τοῦ Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ἁσματος, εἶναι ἀξιοσημείωτον: Πληροφορούμεθα πρῶτον, ὅτι, ὁ χορὸς «συρτὸς» ὑπῆρχε τότε καὶ ἀκόμη, ὅτι, ἀποκαλεῖται αὐτὸς «πάτριος», δηλαδή, πατροπαράδοτος, γνωστὸς ἐκ παραδόσεως, παμπάλαιος μὲ ἄλλους λόγους. Ἄλλ' ὁ «συρτὸς» ὡς γνωστὸν, εἶναι καὶ εἰς ἐκ τῶν κυριωτέρων χορῶν τοῦ ἀπανταχοῦ Ἑλληνισμοῦ. Βεβαίως, τὰ προβλήματα τὰ ὁποῖα πιθανὸν νὰ γεννηθοῦν εἰς τὸν νοῦν τοῦ μουσικοεπιστήμονος, δηλαδή, πῶς ἐχορεύετο ὁ χορὸς «συρτὸς» τότε, τί εἶδους μουσικὴ ὑπόκρουσις ἢ γενικῶς, τί εἶδους μουσικὴ ἦτο ἐν χρήσει διακοῦντος τοῦ «συρτοῦ» κτλ., δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ λυθοῦν ἐπὶ τοῦ παρόντος, ἐφ' ὅσον στερούμεθα σχετικῶν ἐπιγραφῶν, σημειώσεων ἢ ἄλλων ἀρχαιολογικῶν εὐρημάτων, διὰ τῶν ὁποίων θὰ ἐλαμβάνομεν ὀριστικὴν ἀπάντησιν εἰς τὰς ἀνωτέρω καὶ ἄλλας σκέψεις τοῦ μουσικοεπιστήμονος. Ἴσως κάποτε ἢ σκαπάνη τῶν ἀρχαιολόγων μᾶς βοηθήσῃ σχετικῶς καὶ δοθῇ οὕτω τελειωτικὴ ἀπάντησις εἰς τοὺς μεμψιμοιροῦντας, ἐπιπολαίους συνήθως μελετητὰς τῆς ἐν γένει Ἑλληνικῆς μουσικῆς. Πάντως — καὶ αὐτὸ εἶναι ἀρκετὸν ἐπὶ τοῦ παρόντος — γεγονὸς εἶναι ὅτι ὁ «συρτὸς» ὑπῆρχε τότε εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ ὑπάρχει ἀκόμη καὶ σήμερον εἰς τὸν τόπον μας. —

Ὁ ρόλος τοῦ Χριστιανισμοῦ, δὲν ἦτο καὶ τόσον καταστροφικὸς διὰ τὴν Ἑλληνικὴν «θυμελικὴν» μουσικὴν, ὡς τινες νομίζουσιν. Διότι, ἐὰν λάβωμεν εἰς χεῖρας μας τὰς ἐργασίας τοῦ ἀποθανόντος καθηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν Ν. Γ. Πολίτου («Παραδόσεις», «Μελέτη ἐπὶ τοῦ βίου τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων»), τὴν μελέτην



«Volksleben der Neugriechen» τοῦ Bernhard Schmidt, τοῦ Γεωργίου Παπαδοπούλου «Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», τὴν περιεκτικὴν μελέτην τοῦ Α. Παπαδοπούλου «Ἐξελληνισμοὶ τοῦ Χριστιανισμοῦ» εἰς τὸ ὡς ἄνω «Ἡμερολόγιον» τοῦ Γ. Δροσίνη, τὸν «Πρόλογον» ἐκ τῆς συλλογῆς λαϊκῶν ᾠσμάτων Γορτυνίας τοῦ Κ. Ψάχου κτλ., θὰ ἴδωμεν ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ Χριστιανισμοῦ—τῶν Βυζαντινῶν, παρήλλαξαν τῶν λαϊκῶν αὐτῶν ᾠσμάτων αἱ ἀρχαῖαι Ἑλληνικαὶ ὀνομασίαι καὶ μόνον—καὶ τὸ τελευταῖον ὄχι πάντοτε—ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἡ οὐσία, ἡ ἔννοια, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα, ἡ (γνωστὴ) σημασία αὐτῶν. Δὲν θὰ ἤθελον ὅμως τώρα νὰ εἰσέλθω εἰς συγκρίσεις, καθ' ὅσον ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς παρούσης μελέτης εἶναι, ἡ λεπτομερὴς ἐξέτασις τῶν νῦν λαϊκῶν ἡμῶν ᾠσμάτων πρῶτον καὶ ἡ εὔρεσις τῶν αἰτίων τῆς τοιαύτης ἢ τοιαύτης ἐμφανίσεως καὶ συσκευῆς αὐτῶν.

Ὅτι κατὰ τοὺς πρώτους χρόνους τοῦ Χριστιανισμοῦ, τὰ ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ μουσικὰ ἔργα, τὰ μουσικὰ θεωρητικὰ βιβλία καὶ τὰ παρόμοια, δὲν κατεστράφησαν, δὲν παρημελήθησαν καὶ δὲν παρέμειναν ἀχρησιμοποίητα, ἐπιβεβαιοῦται διὰ τοῦ ἀνακαλυφθέντος ἐκκλησιαστικοῦ «Ὑμνου» με ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ μουσικὰ φθογγόσημα. Μεταφορὰν αὐτοῦ εἰς τὴν Εὐρωπαϊκὴν σημειογραφίαν, ἐπεχείρησαν διάφοροι καὶ ἰδίως ὁ ἀποθανὼν μουσικοεπιστήμων καὶ καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βερολίνου Dr Hermann Abert, εἰς τὴν «Zeitschrift für Musikwissenschaft» Jahrg. IV, Seite 524 κ. ἐξ. Γράφει

ὁ τελευταῖος, ἐξετάζων τὸν ὡς ἄνω «Ὑμνον» εἰς τὴν «Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς» τοῦ Guido Adler, τὰ ἀκόλουθα: «... Οὕτω, ἡ ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ διελθοῦσα ἀπὸ τὴν σφάϊραν τῆς ὑπεράνω προσώπων ἀποδόσεως (Κλασσικισμός) εἰς τὴν τῶν προσώπων—ἀτομικὴν (Τιμόθεος) ἔφθασε τέλος εἰς τὴν τελείως ἀπρόσωπον—μὴ ἀτομικὴν, τὴν καθαρῶς τεχνικὴν καὶ ὄλιστικὴν ἀπόδοσιν. Εἰς τὸ τέλος δὲν ἀπέμεινε πλέον ἢ ἡ χροεωκοπία. Ὅτι ὅμως καὶ εἰς αὐτὰ ἀκόμη τὰ ἐρείπια εὐρίσκοντο ζωϊκαὶ δυνάμεις, ἐπιβεβαιοῦται διὰ τῆς (διασωθείσης) μουσικῆς αἰσθητικῆς τοῦ Πλωτίνου, ὡς ἐπίσης καὶ διὰ τοῦ τελευταῖως ἀνακαλυφθέντος «Ὑμνου» τῶν πρώτων Χριστιανικῶν χρόνων. Ἐδῶ ἀκριβῶς, εὐσῆκε ἡ νέα Χριστιανικὴ Ἐκκλησία τὴν κατάλληλον εὐκαιρίαν, διὰ νὰ καταστήσῃ τὴν Τέχνην τοῦ παρελθόντος γόνιμον, διὰ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον». Ὁ δὲ Riemann εἰς τὸ ἄρθρον «Ὑμνος» τοῦ μουσικοῦ Λεξικοῦ του, γράφει: «Ὅτι ἀληθῶς οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνικοὶ «Ὑμνοι» ἐχρησίμευαν ὡς πρότυπον τῶν «Ὑμνων» τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας<sup>(1)</sup> τὸ βλέπομεν εἰς τὰ ποιητικὰ κείμενα τῶν (Ἐκκλησιαστικῶν Ὑμνοδῶν) Ἀνδρέου ἐκ Κρήτης καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ κ. ἄλ., οἱ ὁποῖοι ἐχρησιμοποιοῦν τὸν ἀρχαῖον Ἑλληνικὸν Terminus Technicus «Ῥδὴ ἐπινίκιος».

(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

(1) Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης ὅτι, ὁ Ρίμαν δὲν γράφει «Βυζαντινῆς Ἐκκλησίας» ἀλλ' «Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας»—καὶ δικαίως ἄλλως τε.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Μία σύντομος ἐπίσκεψις τοῦ Igor Stravinsky, ἔδωσε στὴν πόλιν μας ζώην, κίνησιν, ἐνεργεῖαν. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς μετὰ τὸ μεγάλο κεφάλι καὶ τὰ μεγάλα του ματοῦάλια, ὁμοιάζει πολὺ μετὰ μιὰ κινήτηριον μηχανὴ πού ἀναπέμπει ἀτμοὺς ἐνεργείας εἰς ὅλον τὸ περιβάλλον, εἰς ὅλην τὴν γύρω ἀτμόσφαιραν. Ἡ βασικὴ του δύναμις, μετὰ τὴν βοήθειαν τῆς ὁποίας πρότερον—εἰς τὰ μπαλέττα του «Sacre du printemps», «Petruschka» κτλ.—εἶχε δείξει τὴν νέαν ἐποχὴν, εἶναι ὁ ρυθμός. Ὁ ρυθμὸς εἶναι ἐκεῖνος καὶ πάλιν πού κυριαρχεῖ στὸ νέον του ἔργον «Carpaccio» διὰ πιάνο καὶ ὄρχηστρα καὶ πού κάτω ἀπὸ τὰ χάλυβδνα δάκτυλά του—ὁ ἴδιος ἐξετέλεσε τὸ μέρος τοῦ πιάνου—σφυρηλατεῖται ὁ παράγων αὐτὸς τῆς συνθετικῆς τέχνης. Τὰ μοτίβα του, βέβαια, ἔχουν μουσικοποιηθῆ εἰς ἀναξίους λόγου τύπους. Μετὰ ἄλλους λόγους, εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ μᾶς παρουσιάζονται μετὰ μεγάλας ἀπαιτήσεις μερικαὶ μικροσκοπικαὶ μουσικαὶ ἀλήθειαι—φράσεις. Ἐὰν δὲν εὐρίσκειτο ἓνα ἀλλόκοτον (Groteske)

πνεῦμα στὰ πνευστά, ἀσφαλῶς δὲν θὰ ἀνέφερε κανεὶς τίποτε ἄλλο στὸ ἔργον αὐτὸ ἢ ἀπλῶς πῶς ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ βιτρινοζικὴ προκλαστικὴ εὐκολὴ μουσικὴ—Spiel-musik. Ἡ κουρασμένη εἰρωνία τοῦ Στραβίνσκι μᾶς δίδει—ἐλλείψει αἰσθηματος-ρωμαντισμοῦ—τὴν «moderne Sachlichkeit». (Σημ. Συντάξ. Οἱ νεώτεροι συνθέται, ὡς γνωστόν, ἀποφεύγουν—καὶ δικαίως—τοὺς πλατυασμούς, τὰ πολλὰ λόγια, τὴν ρωμαντικὴν νοοτροπίαν, μετὰ ἄλλα λόγια παραμένουν στὰ πράγματα. Δὲν ἀφήνουν νὰ παρασυρθῆ ὁ ἀκροατὴς ἀπὸ γλυκανάλατες, πολλὰς φορὰς, μελωδικὰς φράσεις. Δίδουν μιὰ εὐκολὴν, ὅλο ρυθμὸν καὶ ζωὴν, χωρὶς δηλαδὴ φιλοσοφικὰς Σοπενχαουρικὰς πεσσιμιστικὰς τάσεις, μουσικὴν—τέτοια ἔχομε ἤδη ἀφθονῶς ἀπὸ τὸν 19<sup>ον</sup> αἰῶνα καὶ μᾶς φθάνει—μιὰ μουσικὴ πού ἀποδίδει πιστὰ τὸ «tempo» τῆς ἐποχῆς μας καὶ πού μᾶς ξεκουράζει αὐτὴ ἀπὸ τοὺς τραχεῖς ἀγῶνας τῆς βιοπάλης. Προσεχῶς ἡ «Μουσικὴ Ζωὴ» θὰ δημοσιεύσῃ σχετικὸν περίπου μουσικὸν τεμάχιον τοῦ συγχρόνου παρ

excellence, διὰ τὸν τόπον μας, συνθέτου, τοῦ κ. Ν. Σκαλιώτα.)

Πάντως, δὲν εἶναι ἀληθινὴ καὶ ἡ ἀντικειμενικότης (Sachlichkeit), ποῦ ἀπεχωρίσθη τοῦ «αἰσθήματος». Εἰς μίαν συναυλίαν τοῦ Wiener Konzertverein, διηύθυνε ὁ Leopold Reichwein τὸ μπαλέτο τοῦ Στραβίνσκι «Apollo Mussagetes». Εἰς τὴν αἴθουσαν τῶν συναυλιῶν ποῦ ἀπουσιάζει ὁ σημερινὸς διάκοσμος καὶ ἡ μουσικὴ μόνη της ἔχει τὸν λόγον, ἐφάνηκε ἡ γυμνότης (:) τοῦ ἔργου αὐτοῦ στὴν ἀτονία—στὴν κουρασμένη καὶ χωρὶς ἔμπνευσι μουσικὴ πρότασι τῶν ἐγχόρδων.—Ὁ Στραβίνσκι ἦταν κάποτε ὁ πρόμαχος τῆς μουσικῆς τῆς αὔριου. Σήμερα γράφει αὐτὸς προκλαστικὴν μουσικὴν τῆς χθές. Μεταξὺ τῆς χθές καὶ τῆς αὔριου ὑπάρχει ἓν κενόν. Τὸ «ἀστεῖον» του εἶναι ξεθυμασμένο καὶ ἡ «σοβαρότης» του δὲν λαμβάνεται σοβαρῶς ὑπ' ὄψιν.

Ὁ γνωστὸς Γερμανὸς συνθέτης Kurt Weil, ποῦ ἔφτιασε μὲ τὸν λιμπρετίστα Bert Brecht σὲ ἀχνάρια τῆς παλαιοαγγλικῆς «Bettleroper» τὸ μελόδραμα «Dreigroschenoper», μᾶς παρέδωσε μὲ τὸν ἴδιον αὐτὸν λιμπρετίστα μίαν Kantate «Lindbergh Flug». Ὅπως καὶ ὁ Στραβίνσκι ξεκίνησε καὶ ὁ Βάιλ ἀπὸ τὸν ἀτοναλισμόν. Σήμερα ὁμως συνεφιλιώθηκε ὁ τελευταῖος μὲ τὴν καλὴν μᾶς παλαιὰν τρίφωνον συγχορδίαν (...). Ἡ μουσικὴ του στὸ «Πέταγμα τοῦ Λίντμπεργκ» (περιγράφεται ἡ πρώτη δι' ἀεροπλάνου διάβασις τοῦ ὠκεανοῦ ἀπὸ τὸν Ἀμερικανὸν ἀεροπόρον Λίντμπεργκ) εἶναι ἀρκετὰ ἀστική. Κάποτε—κάποτε, ὅταν ἡ μηχανὴ τοῦ Λίντμπεργκ βογκάει στὸν ὠκεανό, ἀποκτᾷ ἡ μουσικὴ τοῦ Βάιλ μιὰ δαιμονιώδη ρωμαντικὴ μορφή. Γενικῶς εἰς τὸ ἔργον αὐτό, ἀκούομεν, πότε χυδαιότητες, πότε ἕσματα—παρωδίες, πότε παλαιὸν Μπαρόκ καὶ πότε ρυθμοὺς τῆς Τζάζ. Πάντως ἡ μουσικὴ αὐτή, τοῦ ρουτιναρισμένου συνθέτου, ἀποδίδει πολλὰ μὲ λίγα μουσικὰ μέσα καὶ εἶχε ἀρκετὴ ἐπιτυχία στὸ πολὺ κοινὸν ποῦ χειροκρότησε μὲ ἐνθουσιασμό τὸ ἔργο αὐτὸ σὲ μιὰ συμφωνικὴ συναυλία τῶν ἐργατῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Erwin Leuchter.

Ὀλότελα σὲ πνεῦμα Μπαρόκ ἦταν τὸ Ὁρατόριον «Semele» τοῦ Georg Friedrich Händel, ποῦ ἔτετέλεσθη—ἄστερα ἀπὸ διακόσια σχεδὸν ἔτη—διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὴν Βιέννην, ἀπὸ τὸν λαμπρὸν διευθυντὴν ὀρχήστρας Robert Heger. Ἦμπορεῖ κανεὶς νὰ εἰπῇ ὅτι εἶναι τὸ Ὁρατόριον αὐτὸ ἐφάμιλλον τοῦ «Messias».

Διὰ τὸ ἐρωτικὸν ντουέττο Σεμέλης-Λιὸς ἔφτιασε ὁ Händel μιὰ εὐγενικὰ μουσικὴ ποῦ εἶναι αὐτὴ ὄλο ἀρχαῖον πνεῦμα καὶ μεγαλοπρέπεια. Θαυμάσιος ὁ ἥρεμος λυρισμός, ἡ συγκινητικὴ al fresco μουσικὴ τοῦ θανάτου τῆς ἡρωίδος καὶ ἀρκετὰ ἐπιτυχεῖ τὰ μέρη ποῦ μᾶς δείχνουν ἀπὸ μακρὰ τὰ μελλοντικὰ πρόσωπα τῆς τετραλογίας τὸ «Δαχτυλίδι τῶν Νιμπελούγκεν» τοῦ Βάγνερ, τῆς Φριάκας, τοῦ Φάφνερ καὶ ἄλλων θεϊκῶν προσώπων ἀπὸ τὸ ὡς ἄνω ἔργον τοῦ Βάγνερ.

Ἀπὸ τοὺς σολίστας ποῦ μᾶς ἐπεσκέφθησαν, ἀναφέρομεν τὸν Sergej Rachmaninoff, ποῦ ἐνεθουσίασε τὸ κοινὸν μὲ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ἐκτελέσεως, τὴν καθαρότητα τῶν κλιμάκων καὶ τῶν διαφόρων Läufe, ἀλλ' ἐπὶ πλεόν μὲ τὸ γνωστὸν του ὡς συνθέτου ὄνομα. Σὲ μεγάλα μουσικὰ τεμάχια διέκρινε κανεὶς ὀπισθοχώρησιν τῶν δυνάμεων καὶ τῆς ἰκανότητος στὸν περιπλανώμενον αὐτὸν βριτουόζο. Τὴν μεγαλυτέραν ὡς ἐκ τούτου ἐπιτυχίαν του εἶχε ὁ Ραχμανίνοφ ὅταν ὁ Wladimir Horowitz ἐξετέλεσε τὸ τρίτο κοντσέρτο διὰ πιάνο τοῦ ἰδίου αὐτοῦ Ραχμανίνοφ.

Ὁ μεγαλοφυὴς πιανίστας Χόροβιτς, ἀπέδωσε τὸ κοντσέρτο μὲ ὄλην τὴν μουσικὴν του ἰκανότητα, σὰν κάτι δικόν του, ἀπὸ τὸν ἐσωτερικόν του κόσμον, ὅπως ἐνέργεια καὶ ζωὴ. Εἶναι αὐτός, παρ' ὄλην τὴν νεότητά του,—καὶ μᾶς τὸ ἔδειξε ἰδίως στὸ ρεσιτάλ του μὲ ἔργα Σοπὲν καὶ Λιστ—ὁ τελειώτερος ρωμαντικὸς πιανίστας τοῦ παρόντος. Τόσον μαγευτικοὺς ἤχους δὲν εἶχομεν ἀκούσει ἀπὸ πολλῶν δεκαετηρίδων. Κοντὰ στὸν Χόροβιτς, ὠχριά ἡ ἰκανότης ἑνὸς Moritz Rosenthal (πιανίστα) ποῦ ἔπαιξε ἐπίσης τελευταίως στὴν πόλιν μας.

Μία καλλιτέχνης, θεῖα χάριτι, εἶναι ἡ Yvette Guilbert. Εἶναι αὐτὴ μία Γαλλίς Diseuse, ἀλλὰ καὶ μία τραγωδὸς σὰν τὴν Duse. Δὲν ξεύρω ἔαν ἡ Guilbert ἐπέρασε ἤδη τὰ ἑβδομήκοντα. Μὰ καὶ στὴν ἡλικίαν αὐτὴν ἀκόμη, ὅταν ὀμίει γιὰ «ἔρωτα» ἢ γιὰ τὴν Παρισινήν μποεμικὴν ζωὴν τοῦ 1880 εἰς τὴν Montmartre, μεταβάλλεται σὲ ἓνα χαδιάρικο μικρὸ κοριτσόπουλο. Ὅτι δὲν ὑπάρχει σαυτὴν (ἰδίως ἡ γερὴ φωνή), τὸ ἀντικαθιστᾷ μὲ τὸ Γαλλικὸν Charme καὶ Esprit. Μιὰ κίνησις τῆς χειρὸς, κάτι λεπτεπίλεπτες κλίσεις τῆς κεφαλῆς κτλ., μεταβάλλουν τὸ Podium τῆς αἰθούσης τῶν συναυλιῶν σὲ πάλκο θεάτρου, ποῦ μὲ τόση ἐπιτυχία κατεῖχε αὐτὴ πάλω ἀπὸ πενήντα χρόνια.

D<sup>r</sup> ERWIN FELBER

Μόνον ὄλην Ἑταιρία Πιάνων **ΣΤΑΡΡ**  
 Ὅλες αἱ ᾠαρτισιὸν τῶν ἔργων αὐτῶν δὲ ἐκλεξέση ἡ συμφωνικὴ ὀρχήστρα Ἀθηνῶν.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοιὰ Ἀρσακείου 12. ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48. ΘΕΣΣΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.  
 ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φεραίου 84. ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

## Η «ΚΑΤΑΔΙΚΗ ΤΟΥ ΦΑΟΥΣΤ», ΤΟΥ ΜΠΕΡΛΙΟΖ

Ο καλλίτερος βιογράφος του Μπερλιόζ, ο Άδολφος Μπασσά που αναπαρέστησε την βασανισμένη ζωή του δημιουργού της «Καταδίκης του Φάουστ», λέγει τὰ ἐξῆς γιὰ τὸ ἔργο αὐτό: «Ποικίλο, ἀλληλοσυγκρουόμενο, γραφικό, ποιητικό καὶ ρεαλιστικό, μυστικοπαθὲς καὶ μπουφόνικο, συλφιδικό καὶ τρουανδικό, μοντέρνο καὶ μεσαιωνικό τοῦ 1830, χαμηλετικό καὶ χορμανικό, αἰσθηματικό σὰν ἓνα γερμανικό σεληνόφως: ἔρωτικό καὶ σατανικό· συνεχῶς θελκτικό, διασκεδαστικό, συναρπαστικό, σπινθηρίζον ἀπὸ νεϊάτα καὶ ἰδιορρυθμία: μὲ δοχρηστικό χρωματισμό, μὲ θαῦμα ἠχητικό-τητος ποὺ εἶναι θὲλγητρο διαρκῶς ἐπαναλαμβανόμενα, ἀκατανίκητο καί, στὴν κάθε σελίδα, αὐτὸ τὸ νευρῶδες καὶ λακωνικό στυλ, ποὺ ἀπαιτεῖ τὸ θέμα καὶ μόνος χειρίζεται ὁ συνθέτης: αὐτὸ τὸ ἐπισημμένο, δημιουργημένο, μοναδικό, ἐπιτακτικό, ἀπαραίτητο στυλ αὐτὸ τὸ κλασσικό στυλ ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ἀριστούργημα».

Οἱ σύγχρονοι δὲν ὑπῆρξαν τῆς ἰδίας γνώμης. Ἡ «Καταδίκη τοῦ Φάουστ», τῆς ὁποίας ἡ προεμίση δόθηκε τὴν 6 Δεκεμβρίου 1846 στὴν Ὀπερά-Κωμικ, ἔξετελέσθη μπροστὰ σὲ αἴθουσα μισοαδειανή, παρὰ τὴν παρουσία τοῦ δονκὸς καὶ τῆς δονκίσσης ντὲ Μονπανσιέ. Μολονότι οἱ φίλοι μιζζάρισαν τὸ «Ὀυγγρικό Ἐμβατήριον» καὶ τὸ «Μπαλλέτο τῶν Συλφιδῶν», ὁ Μπερλιόζ ποὺ διηύθυνε τὴν ὀρχήστρα, εἶχε τόσο λίγη ἐμπιστοσύνη, ὥστε «ἔκοψε» τὸ «Πανδαιμόνιον».

Στοὺς διαδόχους κακολογοῦν τὸν συνθέτη. Ὁ Ἄδολφος Ἄντὰν σημειώνει πρωτοφανῆ ἐπιτυχίαν, ἐπαναλαμβάνοντας τὰ λόγια τοῦ Ροσσίνι:

— Εὐτυχῶς ποὺ αὐτὸ τὸ παλληκάρι δὲν καταλαβαίνει ἀπὸ μουσική! Τί ἄσχημα ποὺ θὰ συνέθετε!

Τὴν 20 τοῦ ἰδίου μηνός, δίδεται ἡ δεύτερη συναυλία. Χιονίζει καί, κατ' ἀτυχή σύμπτωσιν, τὴν ἴδια μέρα εἶναι διανομὴ βραβείων στὸ Κονσέρβατοῦρ καὶ δίνεται κάποια φιλανθρωπικὴ συναυλία, ποὺ συγκεντρώνει τὴν

παρισινὴ κοινωνία. Αὐτὴ τὴ φορὰ, ἡ αἴθουσα εἶναι κατὰ τὰ τρία τέταρτα ἀδειανή.

Στὰ φωτεῖα, κάνουν πνεῦμα:

— Ἡ αἴθουσα ἔχει καλλίτερη σύνθεση (γιατὶ ὁ Μπερλιόζ εἶχε φέρει φίλους του) ἀπ' τὴ μουσική.

Καὶ ὅμως ὁ τύπος εἶναι ἀρκετὰ εὐνοϊκός. Ὁ συνθέτης ἔχει μὲ τὸ μέρος του τὴν «Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων» καὶ τὴν «Μουσικὴ Ἐφημερίδα». Κατορθώνει μάλιστα νὰ διοργανώσῃ ἓνα γεῦμα πρὸς τιμὴν του, τοῦ ὁποίου προεδρεύει ὁ βαρῶνος Ταῦλλορ καὶ στὸ ὅποιον

παρευρίσκονται ὁ Ὄσμπορν ἐξ ὀνόματος τῶν Ἄγγλων καλλιτεχνῶν καὶ ὁ Ὁρφεμπαχ, ἐκ μέρους τῶν Γερμανῶν καλλιτεχνῶν. Γίνεται καὶ ἔρανος γιὰ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς ἀναμνηστικοῦ μεταλλίου. Κανεὶς ὅμως δὲν ἀπατάται οὔτε αὐτὸς — πρὸ παντός — ὁ συνθέτης. Εἶναι ἀποτυχία.

— Πνίγουν τῆς φωνῆς του, λέγει κάποιος «ἄσπονδος φίλος», κάτω ἀπὸ ἓνα φίμωτρο ἐπαίνων.

Ἐν τῷ μεταξύ, ὁ Μπερλιόζ εἶναι κατεστραμμένος — καὶ κάτι παραπάνω. Χρεωστᾷ δέκα χιλιάδες φράγκα ποὺ δὲν ἔχει καὶ ἔχει διπλὲς οἰκογενειακὲς ὑποχρεώσεις. Θὰ φύγῃ γιὰ τὴ Ρωσσία, ὅπου λογαριάζει νὰ ἐξυγιάνῃ τὰ οικονομικά του.

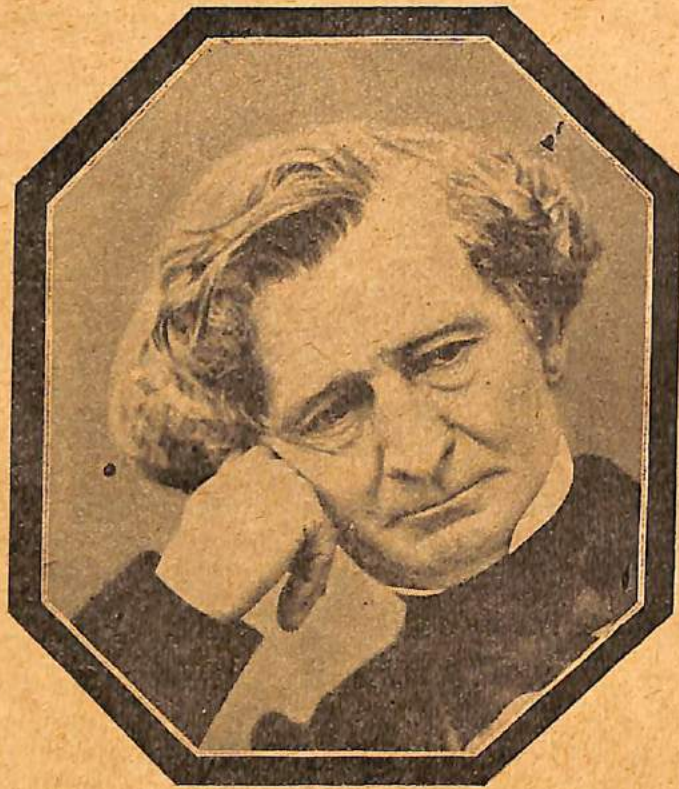
«Εἶμαι, γράφει, σὰν τὰ ἀρπακτικὰ ὄρνια, ἀναγκασμένος νὰ πάω μακριὰ στὰ ξένα, γιὰ νὰ βρῶ τὴν τροφή μου. Τὰ κατοικίδια πουλιά, μόνα, ζοῦν στὴν κορυφά...».

Καταντὰ νὰ βλαστημήσῃ τὴν γενέτειρά του:

«Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιτύχῃ κανεὶς σ' αὐτὸν τὸν παληότοπο, κι' ἐπιθυμῶ νὰ τὸν ἐγκαταλείψω τὸ ταχύτερον».

Στὸ 1877, ἡ «Καταδίκη τοῦ Φάουστ» ἔχει κεραυνοβόλο ἐπιτυχία στὰ «Κονσέρ Κολόν», ὁ Μπερλιόζ ὅμως δὲν τὴν διευθύνει, γιατί ἔχει πεθάνει πρὸ ὀκταετίας. Τὴν ἴδια ἐπιτυχία σημειώνει στὸ «Σατελέ», κατόπιν δὲ στὰ «Κονσέρ Λαμουρέ». Αὐτὸ τὸ ἔργο μπαίνει στὸ

[Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 63]



Ε. Μπερλιόζ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΑ

ΠΕΝΘΙΜΟΙ ΣΚΟΠΟΙ

ΑΡ. 3 ΝΥΧΤΑ... ΣΑΝ ΤΗ ΘΛΙΨΙ ΜΟΥ

ΣΤΙΧΟΙ:

Σ. ΣΠΕΡΑΝΤΣΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ:

Δ. ΛΑΥΡΑΓΚΑ

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ”

ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 3

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1930

# ΠΕΝΘΙΜΟΙ ΣΚΟΠΟΙ

ΑΡ. 3 ΝΥΧΤΑ... ΣΑΝ ΤΗ ΘΛΙΨΙ ΜΟΥ

ΣΤΙΧΟΙ :  
Σ. ΣΠΕΡΑΝΤΣΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ :  
Δ. ΛΑΥΡΑΓΚΑ

*pp meditando*  
*Lentamente· tranquillo.* Νύχτα! σάν τη θλίψι μου ξύπνιο και τὸ  
*arpeggiando con calma*  
*cresc.*

μά τι στούρανούτα ξεί-δευε τὰ γαλάζια πλάτη. Γύρω τᾶστρά γάπημου γιούλια τούρα

νοῦ τοὺς ἀνθούς τοῦ τά-φου σου μᾶ-φερναν στὸ νοῦ κή ψυ-χὴ μου γέρνον τὰς  
*f con passione*  
*p*

*dim. assai e rall.* *pp*

στοῦ καὶ μου τῆ λαῦ· ρα· μου· σι· κά· χρωμά· τι - ζε τὰ φτε· ρά· της· μου

*dim. assai e rall.*

*allarg.* *ppp*

*allarg.*

*Lento e triste*

Ξά· φνου· σαν· ἄ· ρώ· μα· τα· πλη· μυ· ροῦ· νγ· λυ· κά· λέ·ς· ταῦ· τι· μου· ἀ· πό· κό· σμο· κά· τι· νά· γροῖ·

*1° Tempo.*

- κά· καὶ τὰ μά· τια· στρέ· φον· τας· στοῦ· οὐ· ρα· νοῦ· μι· ἄ· κρη· ποῦ· θε· λά· ξε· χώ· ρι· ζε· μέ· σ' ἄ· πό· τὸ

*cresc.*

*Largamente*  
*pp con espansione*

δά - κρυ νά περ - νὰς μ'ὰ

*pp armonioso*

*dim.*

- νά - λα - φρο πέ - πλο σέ θω - ρῶ σέρ - νον - τας σο -

*simili*

*allar - gan - do e*

- πι - - - σω σου ἄ - στρα ἔ - να σω -

*allar - gan - do e*

*morendo ppp*

- ρὸ

*morendo* *ppp*

ρεπερτόριό τους και προξενεί πάντα βαθειά έντύπωση στο κοινό.

Η «Οκτώ σιγνές του Φάουστ» γραμμένες στο 1828, αποτελούν της χαρακτηριστικότερες σελίδες. Τās έγραψε με όλη τη φλόγα του έρωτός του για την Άγγλίδα καλλιτέχνιδα Χάριετ Σμίθσον που τον μάγεψε στον ρόλο της Όφηλίας του Σαίξπηρ, και την όποια θέλει να νυμφευθῆ.

Άνάμεσα στις άλλες έξοχες σελίδες της τετραόρακτης αυτής δραματικής ιστορίας, ξεχωρίζομε: τὸ ούγγρικό μπαλέττο, τὴν χορωδία της εορτής του Πάσχα, τὸ λατινικό τραγοῦδι τῶν φοιτητῶν, τὴν μπαλλάντα του βασι-

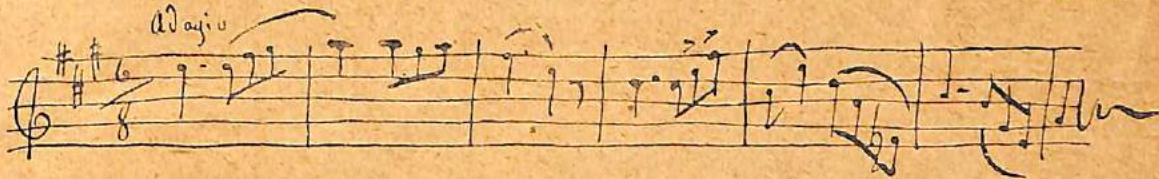
λέως του Τυλέ, τὴ ρομάντσα της Μαργαρίτας, τὴν σερενάτα του Μεφιστοφελῆ, τὴν επίκληση πρὸς τὴ φύση και τὸν ἱλιγγιώδη δρόμο πρὸς τὴν ἄβυσσο...

Εἶναι ὁ Μπερλιόζ με ὅλη τὴ φλόγα του, τὴν ποίηση που ξεχειλίζει, τὸ βαθὺ δημιουργικό του αἶσθημα.

Τὴν ἐποχὴ που εορτάζεται ἡ ἑκατονταετηρίς του ρωμαντισμοῦ, ἡ εἰαυρία Πατέ δὲν ἦταν δυνατό να κινή καλλίτερη ἐκλογή ἀπὸ αὐτὸ τὸ τόσο χαρακτηριστικό ἔργο της ἀρχῆς του 19<sup>ου</sup> αἰῶνος, που ἐρμηνεύει τενόρος τῆς φήμης και τῆς ἀξίας του Σαίν-Κρίκ.

(Μετάφρασις Μενεστρέλ)

LAZARILLE



*H. Berlioz*

1. Dicembre 1856

## Ο “ΜΙΚΡΟΣ ΚΑΡΛ..

Ένα συμπαθητικό παιδί δεκαεπτά - δεκαοχτώ χρόνων κάθονταν στο πιάνο. Γύρω του, πρόσωπα σοβαρά και προσεκτικά, που κύτταζαν ἐρωτηματικά—ὄχι αὐτὸν—μὰ τὸ μεγάλο Δάσκαλο. Ὁ Λίστ χαμογελοῦσε, και ἡ ματιά του χῆιδευε με συγκίνηση τὸ νεαρὸ πιανίστα.

Όταν τελείωσε αὐτός, σηκώθηκε νευρώδης, ζωηρός, γεμάτος αὐτοπεποίθηση. Τὸ βλέμμα του, ἔξυπνο και θρασύ, ζήτησε τὸ βλέμμα του Λίστ. Χαμογέλασε περισσότερο αὐτός, και κρῦβοντας με δυσκολία τὸν ἐνθουσιασμό του, χτύπησε φιλικὰ τὸμορφο παιδί στον ὄμο και του εἶπε με φωνὴ θερμὴ μέσα στην προσεκτικὴ σιγὴ τῶν ἄλλων μαθητῶν.

— «Καλά, μικρὸ μου Κάρλ!».

Ένας ψίθυρος πέρασε στο νεανικό ἀκροατήριο, και ὁ Tausig, κατακόκκινος χῶθηκε σε μία γωνία. — Ναί, ἀξίζε κάθε ἔπαινο, ὅτι και νὰ τοῦλεγε ὁ Λίστ εἶχε δίκη, ἡ ἰδιοφυΐα του, ἡ ἔξυπνάδα του προκαλοῦσαν τὸ θαυμασμό. Μὰ τὴν ἀγάπη του μεγάλου του Δασκάλου, πῶς τὴν εἶχε κεοδίσει; — “Αχ, τσαχπίνη, παμπόνηρε μικρὸ Κάρλ... Κι’ ἡ μαθητικὴ κουτσομπολιά ἔδινε κι’ ἔπαιρνε, γεμάτη θαυμασμό και λίγη ζήλεια.

Τώρα, στο ἔδωλιό του κατηγορουμένου εἶχε καθίσει μία μαθήτρια—μια ὄμορφη ὀλόξανθη ἀμερικάνα. Ἡ προσοχή ὄλων στράφηκε σ’ αὐτήν. Τὴν κύτταζε και ὁ Tausig προσεκτικά κατὰ τὰ φαινόμενα, μὰ τὸ μυαλό του

ἔτρεχε μακρούα. Εἶχε λησμονήσει κι’ ὄλας τὸ θείαμβο τῆς προηγουμένης στιγμῆς, οὔτε καν σκέπτονταν πόσοι ἄλλοι θὰ ἤθελαν νὰ εἶναι σὴ θέσι του και νᾶκουγαν ἐκεῖνο τὸ στοργικό «Καλά!» του Δασκάλου. Τὸν ζήλευαν, τὸν μακάριζαν, μὰ αὐτὸς ἐκείνην τὴ στιγμὴ αἰσθάνονταν τὸν ἑαυτό του δυστυχιμένο— ἄχ, τόσο δυστυχιμένο!...

Κι’ ὄσο κύτταζε τὴ νεαρὴ ἀμερικάνα, τόσο ὁ πόνος του ἀναβε περισσότερο.

Μὰ τί ὄφελει νᾶχης ὄλην τὴν ἰδιοφυΐα του κόσμου στο κεφάλι, τὴν τέχνην τῶν ἀγγέλων στα δάκτυλα, τί ὄφελει ἀκόμα κι’ ἕνας Λίστ νὰ σ’ ἀγαπάει, ὅταν δὲν ἔχεις σὴν τσέπη μερικὰ χρυσὰ νομίσματα— ἄ, ὄχι πολλὰ—τόσα ὄσα χρειάζονται για ν’ ἀγοράσης ἕνα βραχιολάκι, μια καρφιτσούλα, ἕνα ζευγος ὄμορφα σκουλαρίκια, κάτι ἐπὶ τέλος που νὰ κάνουν τὰ μάτια τῆς ἀγαπημένης σου μικρούλας Κρέτχεν νὰ σπιθίσουν ἀπὸ χαρά, και τὰ μαγουλάκια της νὰ βαφτοῦν τῆς φωτιᾶς τὸ χρώμα; Βαρναναστενάζοντας ἔκρυψε τὸ πρόσωπό του στα χέρια του.

“Ἐπαίξ, ἔπαίξ ἡ ὄμορφη ἀμερικάνα, μὰ στοῦ φτωχοῦ παιδιοῦ τ’ αὐτιά βούτζαν μονάχα τὰ λόγια τῆς Κρέτχεν:

— «Εἶναι ντροπὴ σου νὰ μὴ ξανάρθης μ’ ἀδειανά τὰ χέρια!».

— Εἶχε δίκη ἡ κοπέλλα, τὸ εἶχε παρακάνει πια αὐτός, μὰ που νὰ βρῆ τὰ μέσα νὰ τὴν εὐχαριστήση; — Τοῦροχονιαν ἀλόγωση. Σήκωσε πάλι τὸ κεφάλι, κου-



ρασμένος, ανυπόμονος να τελειώσει αυτό το μάθημα, γιατί η υποχρεωτική ακινησία ήταν πρόσθετο μαρτύριο γι' αυτόν. Πετάχτηκε από τη θέσι του και έκανε δύο-τρία βήματα στο βάθος της αίθουσας.

— Δέ βαστούσε πιά! — Ποῦ είχε καταντήση! Τὸν κούραζε και τὸ μάθημα τοῦ Λίστ, τὸ μάθημα τοῦ Λίστ ποῦ ἦταν ἄλλοτε ἡ εὐτυχία τῆς ζωῆς του!

Ἀποφάσισε νὰ φύγη κλεφτὰ - κλεφτά. Δὲν ἦταν δύσκολο, ἡ πόρτα βρισκονταν στὸ βάθος, κοντὰ του. Θάτρωγε μιὰ κατσάδα τὴν ἄλλη μέρα ἀπὸ τὸν Λίστ, τὸ ἤξερε— μὰ πῆρε τὴν ἀπόφασι. Σὰν κλέφτης ἄρχισε νὰ προχωρῆ σιγὰ - σιγὰ στὴν ἔξοδο, κυττάζοντας τὸν Λίστ μὲ ἀθώοτητα κατὰμματα καὶ ζητώντας νὰ ἐπωφεληθῆ τῆς κατάλληλης εὐκαιρίας. Μὰ ἔξαφνα σταμάτησε, κάτι τὸν τράβηξε σὰ μαγνήτης. Σὲ μιὰ ἐταξέρα μουσικῆς εἶδε ἀπάνω, ἀπάνω, μιὰ παρτιτούρα χειρόγραφη, κατακαίνουρη ποῦ φερονε στὸ ξώφυλλο γραμμμένο μὲ τὸ χαρακτηριστὸ τοῦ Λίστ, τὸν τίτλο:

«Συμφωνία τοῦ Φάουστ».

Φάουστ! — Τὶ εἶχε καὶ τὸν τραβοῦσε αὐτὸ τῶνομα σήμερα; Τὰ γράμματα χόρευαν ἕναν ἔξωφρενικὸ χορὸ μπροστὰ στὰ θαμπωμένα του τὰ μάτια, παρασύροντας μέσα στὴν τρέλλα τους τὴν Κρέτχεν (ποῦ μοιαζε τόσο τῆς δικῆς του)— τὸ Μεφιστοφελῆ— καὶ πάλι τὴν Κρέτχεν καὶ πάλι τὸ Μεφιστοφελῆ, ὥσπου ὄλ' αὐτὰ τὸν ζάλισαν τόσο ποῦ ἀκούμπησε στὴν ἐταξέρα γιὰ νὰ μὴ πέση. Κι' ἔξαφνα πῆρε τὴν παρτιτούρα στὰ χέρια του. Ἄρχισε νὰ τὴν ξεφυλλίξῃ μηχανικὰ στὴν ἀρχή, μ' ἐνδιαφέρον ἔπειτα, μὲ ἔξαφι πυροετοῦ στὸ τέλος.

— Μὰ ναί, δὲν ἦταν ψέμματα, ἦταν ὅλη ἡ παρτιτούρα τῆς συμφωνίας τοῦ Φάουστ, τὸ καινούργιο ἔργο τοῦ Λίστ! Τὰ χέρια του ἄρχισαν νὰ τρέμουν λιγάκι, ἔγινε κατάκλωμος, σήκωσε σὰν ἔνοχος τὰ μάτια. Κανεὶς δὲν τὸν ἐπρόσεχε. Ἡ ἀμερικὰνα εἶχε τελειώσει τὸ κομμάτι της, κι' ὄλοι, μαζεμμένοι γύρω ἀπὸ τὸ πιάνο ἄκουγαν μὲ εὐλάβεια τὶς ἐξηγήσεις τοῦ Λασκάλου.

Ὅταν σὲ λίγο διαλύθηκε ὁ κύκλος, καὶ ὁ Λίστ ἐξή-

τησε τὸν ἀγαπημένο του μαθητῆ, ὁ «μικρὸς Κάρολ» εἶχε γίνει ἄφαντος.

\* \*

Τὴν ἄλλη μέρα μπῆκε στὸ δωμάτιο τοῦ Λίστ ἕνας ἄνθρωπος σοβαρὸς, βαρῦς, μὲ τὸ ἐπίσημο ὕφος ἐκείνου ποῦ ἔχει κάτι σπουδαῖο ν' ἀνακοινώσει. Ἦταν ὁ Gottschalg, ὀργανίστας τῆς Βαϊμάρης, καὶ κρατοῦσε ἕνα πακέτο στὰ χέρια του.

«Ἀγαπητὲ Δάσκαλε...» ἄρχισε τὴν ἐπίσημο προσφώνησί του ποῦ τὴν ἐτοίμαζε ἀπὸ τὸ δρόμο.

Μὰ ὁ Λίστ οὔτε κἄν ἐγύρισε νὰ τὸν κυττάξῃ. Δὲν ἦταν ὁ ἴδιος Λίστ ἐκείνην τὴν ἡμέρα. Σὰν στοιχειὸ τῆς φύσεως ἐξαλινωμένο, ἄφριζε, τρομερὸς στὸ θυμὸ του. Ἄνοιγε βιβλιοθῆκες, ἀναποδογύριζε συρτάκια, πετοῦσε κάτω χειρόγραφα, νότες μουσικῆς, χαρτιά, βιβλία.

— «Ἀγαπητὲ Δάσκαλε, τί ζητεῖτε;» ξανάρχισε μειλίχια ὁ Gottschalg.

Ὅυτε ἀπάντησιν ὁ Λίστ. Μονολογοῦσε, τρελλὸς ἀπὸ ἀπελπισία.

— «Χαμένος ὁ κόπος ἑνὸς δλοκλήρου χρόνου!»

Ὁ Gottschalg ὅμως δὲν ἐννοοῦσε νὰ υποχωρήσῃ

— «Ἀγαπητὲ Δάσκαλε, τί χάσατε;» ρώτησε καὶ πάλι.

Αὐτὴ τὴν φορὰ δὲ βάσταξε ὁ Λίστ. Γύρισε ἔξω φρενῶν, χτύπησε τὸ πόδι του σὰ μανιακὸς καὶ τοῦ φώναξε.

— «Μὰ δὲ μπορεῖτε νὰ μ' ἀφήσετε πιά ἡσυχῶ; — Τὶ μὲ τυραννεῖτε μὲ τὶς κουτοερωτήσεις σας;»..

Ὁ Gottschalg ὅμως δὲν ἔχανε τὴν ψυχραιμία του, ἴσα-ἴσα θριαμβεῦε τώρα. Μὲ ὕφος ἀνθρώπου ἀνωτέρου, ζυγίζοντας καλὰ - καλὰ τὰς λέξεις του, πρόσφερε μ' ἐπισημότητα.

— «Ἐγὼ ξέρω τί χάσατε. Τὴν παρτιτούρα τῆς συμφωνίας τοῦ Φάουστ!».

Γιὰ μιὰ στιγμή σταμάτησε ἡ ἀναπνοὴ τοῦ Λίστ. Ἐπειτα ὤρμησε σὰν τρελλὸς ἀπάνω στὸν ὀργανίστα καὶ ἀρπάζοντάς τον ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ φώναξε ἱκετευτικά.

— «Ξέρετε ἐσεῖς τί ἔγινε;».

Ἄντὶ ν' ἀπαντήσῃ ὁ Gottschalg, ἄνοιξε τὸ πακέτο

## Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ROUGE

Τὸ μυστικὸν τοῦ Rouge MICHEL εἶνε ὅτι τὸ χρῶμα του ἐναρμονίζεται μὲ κάθε χροιάν προσώπου καὶ εἰς κάθε περίστασιν. Τὸ Rouge MICHEL δὲν εἶνε οὔτε λυπαρὸν οὔτε σκληρόν. Ἡ ἰδιαιτέρα του διαφανὴς βάσις καὶ χροιά ἀυξάνουν τὸ δικὸ σας χρῶμα σὰν τὸ ἐρυθμιά σας, σὰν τὸ θέλητρον σας. — — — Τὸ Rouge MICHEL φυλάσσει



τὰ χεῖλη μαλακὰ καὶ ἐλκυστικά. Θὰ διαρκέσῃ πέντε φορές περισσότερον ἀπὸ ἕνα σὺνηθες κρεγιὸν χειλῶν. — — —

Τὸ Rouge MICHEL εἶνε κατὶ τὸ ἐξαιρετικὸν κατὶ τὸ ἰδεώδες διότι μὲ τὸ MICHEL δὲν φτιάνεσθε. Ἀλλὰ ὠμορφαίνετε. —

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

ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΔΙ' ΟΛΗΝ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ:

**Ε. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ**

ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 42

ΔΕΟ

του και παρουσίασε στα μάτια του ἑξαλλου Λιστ την παρτιτούρα, ἐνῶ συγχρόνως, με ὕφος δραματικὸ ἄρχισε τὴ διήγησί του.

— «Ἀγαπητὲ Δάσκαλε, εἶναι τερατῶδες αὐτὸ ποῦ θὰ σᾶς πῶ, εἶναι ἀπίστευτο. Τὸ ἔργο σας τὸ εἶχαν πουλήσει — μάλιστα τὸ εἶχαν πουλήσει, γιὰ ἓνα κομμάτι ψωμι σ' ἓναν ὑπηρέτη. Τὸ εὐτύχημα εἶναι ποῦ ἔπεσε στὰ χέρια μου, κι' ἔτσι εἶχα τὴν εὐτυχία νὰ τὸ ξαναγοράσω καὶ νὰ σᾶς τὸ φέρω πίσω σῶον καὶ ἀβλαβές».

Ἄκουγε ὁ Λιστ καὶ δὲν ἐπίστευε τ' αὐτιά του.

— «Μὰ μοῦ τὸ εἶχαν κλέψει λοιπόν;» ρώτησε δύσπιστα. «Ποιὸς τὸ πούλησε στὸν ὑπηρέτη;»

Ἐδῶ ὁ Gottschalg κατέβασε τὴ φωνή, καὶ πρόφερε πένθημα:

— «Ὁ μαθητὴς σας ὁ Tausig».

— «Ὁ μικρός μου Κάρολ;» ψιθύρισε ὁ Λιστ, ἐνῶ στὴ φυσιογνωμία του χύνονταν μιὰ ἔκφρασι βαθειᾶς λύπης.

Τὸν κύτταζε ἄπληστα ὁ Gottschalg με τὴν ἰδέα ὅτι εἶχε προκαλέσει μιὰ θύελλα, ἔτοιμος νὰ ρίξει κι' αὐτὸς τοὺς κεραυνοὺς τοῦ ἀναθέματος στὸν ἀχάριστο, στὸν κλέφτη, στὸν ἀπίστο. Μὰ ὁ Λιστ ἄλλαξε ἀμέσως ὕφος. Τὸν εὐχαρίστησε θερμὰ γιὰ τὴν ὑπηρεσία ποῦ τοῦ προσέφερε καὶ τὸν ξεπροβόδισε, χωρὶς νὰ προσθέσῃ μιὰ λέξη γιὰ τὸ ἐπεισόδιο.

\* \*

Σὲ λίγες μέρες ἡ κομπὴ αἴθουσα τοῦ Λιστ ἦταν γεμάτη ἀπὸ κόσμον— νέους καλλιτέχνες κι' ὠμορφες πιανίστες. Μεταξύ τους κι' ὁ Tausig, ὠραῖος, ψυχραίμος, καὶ θρασὺς ὅπως πάντα, δέχονταν τὰ συγχαρητήρια τῶν ἄλλων γιὰτὴν ἐκείνην τὴν ἡμέρα γιόρταζε τὰ γενέθλιά του. Μερικοί, ὅσοι εἶχαν μάθει τὴν ἱστορία τῆς κλεμμένης,

παρτιτούρας, ψιθύριζαν μεταξύ τους κι' ἐκύτταζαν ἀνήσυχά τὴν πόρτα προσμένοντας με ἀγωνία τὴ στιγμή ποῦ θάκανε τὴν ἐμφάνισί του ὁ Λιστ.

Σὲ λίγο ἄνοιξε ἡ πόρτα καὶ νεκρική σιγὴ ἀπλώθηκε στὴν ὀμήγυρη. Μ' ὅλη του τὴν αὐτοπεποίθησι, ὁ Tausig αἰσθάνθηκε πῶς ἄλλαξε χροῶμα. Προσπάθησε νὰ στηλώσῃ τὸ θαρραλέο του βλέμμα ἀπάνω στὸ Δάσκαλο, μὰ δὲν τὸ κατάφερε. Ἐσκυψε τὸ κεφάλι καὶ θέλησε νὰ κρυφτῆ ἀνάμεσα στοὺς συμμαθητὰς του. Ἄλλὰ ποιὸς μπορούσε νὰ ξεφύγῃ τὸ μάτι τοῦ Διός; Μ' ἓνα αἰνιγματικὸ χαμόγελο στὴς ἄκρες ἀπὸ τὰ ἐκφραστικά του χεῖλη, προχωροῦσε αὐτὸς ἴσια στὸν ἑνοχό. Ὅλα τὰ μάτια ἦταν κερφωμένα στὸν ὑπόδικον. Τῶνοιωθε αὐτὸς, καὶ με μιὰ ἀπελπισμένη προσπάθεια κατάρθωσε νὰ σηκώσῃ τὸ κεφάλι καὶ νὰ περιμένῃ ὀλόρθος καὶ σοβαρὸς τὴν κρίσι.

Ὁ Δάσκαλος στάθηκε μπροστά του γιὰ μιὰ στιγμή, ἔπειτα, ἔσκυψε, τοῦ πῆρε μέσ' στὰ χέρια τὸ κεφάλι καὶ τὸν φίλησε στὸ μέτωπο, λέγοντάς του ἀπλὰ καὶ θερμὰ:

— «Σοῦ εὐχομαι χρόνια πολλὰ γιὰ τὰ γενέθλιά σου, μικρέ μου Κάρολ.»

Ὅλοι ἀνάπνευσαν, κι' ἐνῶ ξανάρχισε νὰ γίνεται θόρυβος, κι' οἱ καλλιτέχνες με ἐνθουσιασμὸ καὶ με συγκίνηση σχολίαζαν ψιθυριστὰ τὴν ἀνεξικακίαν τοῦ μεγάλου τους Δασκάλου, κι' ὁ ἑνοχος κατακόκκινος, ἄρχισε νὰ νοιώθῃ τὸν ἑαυτό του μικρὸ-μικρὸ μπροστὰ στὸν καλλιτέχνη με τὴ μεγάλη καρδιά ποῦ στεκόταν ἀκόμα κοντά του καὶ τὸν παρατηροῦσε με μάτια ποῦ πετοῦσαν σπίδες, τὸν χτύπησε ὁ Λιστ φιλικὰ στὸν ὄμο καὶ τοῦ ψιθύρισε κρυφά, χαμογελῶντας ἀνεπαίσθητα:

— «Ἡ μεγάλος παληάνθρωπος θὰ γίνῃς, μικρέ μου Κάρολ, ἢ μεγάλος ἄνθρωπος.»

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

## ΒΑΦΗ ΤΡΙΧΩΝ



Ἡ Παρισινὴ βαφή τριχῶν KOMOL συνιστᾶται καὶ χρησιμοποιεῖται σήμερον παρὰ τῶν καλυτέρων 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.

Ε. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ — Μητροπόλεως 42

«ΔΕΟ»

## ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΠΙΑΝΟ

2<sup>ον</sup>

Στὸ περασμένο μας ἄρθρο λέγαμε ὅτι, ὁ ἰδρυτὴς καὶ διοργανωτὴς τῆς κολοσσιαίας ἐπιχειρήσεως κατασκευῆς πιάνων «Μπέχσταϊν», Κάρολος Μπέχσταϊν, ἕξ ἔτη πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του (1900), παρέδωσε τὴν ὅλην διεύθυνσιν στοὺς τρεῖς γιουὺς του Edwin, Carl καὶ Hans. Οἱ γιοῖό του — πρέπει νὰ δηλογηθῆ — ἐφάνηκαν τελείως ἀντάξιοι τοῦ βάρους τῆς ὅλης «δουλειᾶς»

διάθεσι τῶν πολὺ μεγάλων καὶ ἀνεγνωρισμένης ἀξίας καλλιτεχνῶν. Στὴν αἴθουσα αὐτὴ — ποὺ εἶναι χάρις ὀφθαλμῶν — πέρασαν καὶ περνοῦν πάντα οἱ ποῖο μεγάλοι πιανίσται καλλιτέχναι, ποὺ ἦταν γι' αὐτοὺς ἀπόλαυσις, ἡ μοναδικὴ εὐκαιρία, ἡ αἴθουσα αὐτὴ καὶ τὸ «Μπέχσταϊν», γιὰ νὰ «ξεκουρασθοῦν» ἀπὸ τοὺς σκληροὺς καὶ τραχεῖς ἤχους μερικῶν ἄλλων πιάνων.

Στὸ Παρίσι στὰ 1902 ἀγοράζονται διάφορα κατα-



Ὁ περίφημος βιρτουόζος Μπαττιστίνι εἰς τὸ δωμάτιόν του μετὰ τὸ «Μπέχσταϊν» πιάνο.

ποὺ τοὺς παρεδόθη ἀπὸ τὸν δημιουργὸ τῆς παγκοσμίου φήμας Κάρολον Μπέχσταϊν.

Καὶ βλέπομεν αὐτοὺς, λίγους μόλις μῆνας ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ πατέρα των, στὰ 1900, ν' ἀγοράζουν ὁλόκληρα τεράζωνα οἰκοπέδων στὸ Λονδίνον, γιὰ νὰ κτίσουν τὴν περίφημη «αἴθουσα συναυλιῶν» Μπέχσταϊν στὴν ἀγγλικὴ πρωτεύουσα, ποὺ τόσον αὐτὴ ἐνεθουσίασε τὴν ἀγγλικὴ ἀριστοκρατία γιὰ τὴν κομψότητά της, τὴν ἄκρα περιποίησιν τῶν ὑπαλλήλων της, τὴν λεπτότητα — καὶ γιὰτὶ νὰ μὴν τὸ γράψουμε; — τὸ τέλειον, τὸ ἀφθαστο, τὸ ὡμορφο, τὸ πιάνο «Μπέχσταϊν» ποὺ εἶναι πάντα στὴν

στήματα γενικῶν εἰδῶν, οἰκόπεδα, σπήτια κτλ. γιὰ νὰ κτισθοῦν πολυτελεῖς καὶ κομψαὶ αἴθουσαι ποὺ θὰ δεχθοῦν κατόπιν τὸ «Μπέχσταϊν» πιάνο, ἀφ' οὗ ἔχει γίνῃ ἤδη πλέον συνώνυμον, πιάνο «Μπέχσταϊν» μετὰ κομψὴν αἴθουσα καὶ ἥσυχο σπήτι. Εἶναι τὸ αὐτό. Διότι, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐννοηθοῦν ὡραῖα ἐπιπλα, ὡραῖο σπήτι, χωρὶς τὸ «Μπέχσταϊν». «Μπέχσταϊν» σημαίνει ὡραιότης, σημαίνει κομψότης, σημαίνει γλυκὺς ἤχος, σημαίνει ἀνάπαυσις, σημαίνει ἀπόλαυσις. Εἶναι κατὰ τὸ τέλειον. Γιὰ ἓναν ποὺ εἶχε τὴν εὐτυχία ν' ἀκούσῃ ἓνα «Μπέχσταϊν» πιάνο ἀπὸ καλλιτέχνη σὲ περιβάλλον οἰκογενειακὸν ἢ

ἔστω καὶ εἰς συναυλίαν, δὲν εἶναι δυνατὸν ἢ νὰ τοῦ μείνῃ ἀλησμόνητος ὁ γλυκὺς ἦχος καὶ ἡ κομπότης του, ποὺ αὐτὰ καὶ μόνον μᾶς χαρίζουν τὴν ἡσυχία στὴ δύσκολη καὶ ταραχώδη σημερινὴ ζωὴ μας. Δὲν θὰ ξεχάσω ποτὲ τὴν βραδεία ποὺ παρηκολούθησα σὲ φιλικό μου σπῆτι στὴν Ἀθήνα τὴν «Σονάτα ὡς Φαντασία» γιὰ πιάνο, τοῦ Μπετόβεν. Τὴν ἐξετέλεσε μία Δεσποινὶς στὸ «Μπέχσταϊν». Ἦταν κάτι τὸ θαυμάσιον, σὰν ἄγνωστο γιὰ μένα, τὸ μουσικὸ αὐτὸ τεμάχιον. Ὁ γλυκὺς καὶ μόνον

κυττάζουν, οἱ ὡς ἄνω παγκοσμίου φήμης γνωστοὶ καλλιτέχναι, μόνον τὴν τεχνικότητα, ἀλλὰ καὶ τὸ ὄργανον, στὸ ὁποῖον παίζουν. Τὸν ἦχον τοῦ πρὸ αὐτῶν ὄργανου. Τὸν τέλειον μηχανισμόν τοῦ πιάνου «Μπέχσταϊν». Τὰ θαυμάσια καὶ στερεώτατα αὐτοῦ ὑλικά. Τὴν κομπότητα καὶ ὠραιότητα τοῦ ὅλου πιάνου. Πρέπει νὰ τὸ ἰδῇ κανεὶς, νὰ ἐκτελέσῃ κάτι στὸ πιάνο «Μπέχσταϊν», ἔστω καὶ τὸ πλεόν ἀσήμαντον, γιὰ ν' ἀντιληφθῇ μόνος του τὴν ἀλήθειαν τῶν ἀνωτέρω. Διότι μουσικὴ εἶναι ἡριθμη-



Τὸ δωμάτιον τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ εἰς τὴν βίλλαν του «Βάνφριντ» (Μπαυρόιτ) μὲ τὸ «Μπέχσταϊν» πιάνο. Τὸ δωμάτιον αὐτὸ καὶ τὸ πιάνο «Μπέχσταϊν» τὸ ἐχρησιμοποιεῖ μέχρι τοῦ θανάτου του καὶ ὁ υἱὸς τοῦ Ρ. Βάγνερ, Ζίγκφριντ Βάγνερ.

ἦχος τοῦ «Μπέχσταϊν» μᾶς παρουσίασε ἀμέτρητες ὀμορφίαι τῆς Σονάτας αὐτῆς, τόσο ποὺ ἐσκεπάσθησαν στὰ μάτια μου οἱ τεχνικὲς ἐν μέρει ἀτέλειαι τῆς Δεσποινίδος ποὺ τὴν ἐξετέλεσε. Καὶ πρέπει σχετικῶς νὰ σημειωθῇ τὸ ἕξῃς μουσικὸν ἀξίωμα: Εἶναι ἀδύνατον σὲ ἓνα μαθητευόμενον νεαρὸ πιανίστα ν' ἀναπτυχθῇ αἰσθητικῶς, ἐὰν αὐτὸς στερῆται ἐνὸς καλοῦ πιάνου. Γιατί ἄλλως τε νομίζετε ὁ Ζάουερ, ὁ Μπάχχαους, ὁ Ντ' Ἀλμπερτ, ὁ Σνάμπελ καὶ ἄλλοι μεγάλοι πιανίσται μεταχειρίζονται μόνον πιάνο «Μπέχσταϊν»; Ἀπλούστατα διότι, δὲν προσέχουν, δὲν

μένος σωστὸς ἦχος. Καὶ ἀλλοίμονον στὸν πιανίστα ποὺ παίζει σὲ κακόηχο πιάνο. Θὰ καταστραφῇ τὸ ἀρτί του. Θὰ καταστραφῇ αἰσθητικῶς. Δὲν εἶναι μόνον ἡ τεχνικὴ, ποὺ κάμει ἓναν πιανίστα σὰν τὸν Ζάουερ νὰ φαίνεται πάντα μεγάλος καλλιτέχνης. Εἶναι καὶ ὁ ἦχος τοῦ «Μπέχσταϊν» ποὺ τὸν ὑποβοηθεῖ γιὰ ν' ἀποδώσῃ ἐκεῖνο ποὺ αἰσθάνεται, ἐκεῖνο ποὺ θέλει αὐτός, ὁ ἐσωτερικὸς του κόσμος, ἐκεῖνο ποὺ ζητεῖ πάντα τὸ ἐκάστοτε μουσικὸν τεμάχιον ποῦ ἐκτελεῖ. — Ἄλλ' εἶναι ἀναγκαῖον νὰ συνεχίσωμεν εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος.

## ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ

Είναι σχεδόν ένας χρόνος τώρα που όλοι μας ακούμε να γίνεται λόγος διά τὰ ραδιόφωνα και τὰ μεγάφωνα. Οἱ περισσότεροι ἔτυχε και νὰ ἀκούσωμεν στοῦ σπῆτι κάποιου φίλου μας, κατὰ τὴν διάρκειαν μιᾶς οἰκογενειακῆς συγκεντρώσεως, μερικὲς καντσονέττες ἀπὸ τὴν Νεάπολη, ἢ τὶς παθητικὲς δοξαριὲς τοῦ βιολιοῦ κάποιου ἀτοίγγανου ἀπὸ τὴ Βουδαπέστη. Ὅσοι δὲν εἶχαν φίλους κατόχους ραδιοφώνου, ἄκουσαν ἀπὸ τὴ βιτρινα κάποιου Καταστήματος τοὺς λαρυγγισμοὺς μιᾶς Πριμαντόνας ἀπὸ τὴ Ρώμη, και οἱ πειὸ θαρραλέοι ἐτόλμησαν νὰ μποῦν στοῦ Κατάστημα, και προσποιούμενοι τὸν ἀγοραστήν, νὰ ἐπιφορτίσουν τὸν ἀρμόδιον ὑπάλληλον νὰ *πιάση* μερικὸς σταθμοὺς γιὰ νὰ ἱκανοποιήσουν τὴν περιέργειά τους. Καὶ ὅλος αὐτὸς ὁ κόσμος ὁ ὁποῖος κἄτι ἄκουσε ἀπὸ τὸ ραδιόφωνο, ἔμεινε εἰς τὸ τέλος μὲ ἕνα σωρὸ ἀπορίες νὰ τοῦ σκοτιζοῦν τὸ μυαλό. Καὶ ἡ πρώτη του ἀπορία εἶναι: Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ ἀγοράση κανεὶς ἕνα ραδιόφωνο; Ἡ ἀπάντησις εἶναι, ὅτι ἀσφαλῶς ἀξίζει τὸν κόπο. Οἱ δὲ λόγοι πολλοὶ και διάφοροι. Ὁ κυριώτερος λόγος εἶναι, ὅτι κατὰ τὰς ὥρας που εἴμεθα ἐλεύθεροι ἀπὸ τὴν ἐργασίαν μας, εὐρίσκομεν ἕναν πρόθυμον, πολὺγλωσσον και συμπαθῆ σύντροφον — τὸ ραδιόφωνον — ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ ὁποῖου ἠμποροῦμεν νὰ ἀκούσωμεν κατὰ βούλησιν τὰ νέα τῆς ἡμέρας, ἐνδιαφερούσας διαλέξεις και ὅτι εἶδους μουσικὴν θέλομεν.

Ὅλοι οἱ κάτοχοι ραδιοφώνων — εἶναι γεγονὸς ἀποδεδειγμένον — ἔχουν ἀφήσει ἤδη κατὰ μέρος ὅλας τὰς ἄλλας δαπανηρὰς ἀσχολίας μὲ τὰς ὁποίας περνοῦσαν ἄλλοτε τὸν καιρὸ τους, δηλ. λέσχας, καφενεῖα, χοροδιδασκαλεῖα κλπ. και σπεύδουσι ὡς ἐρωτευμένοι πλησίον τοῦ ραδιοφώνου των, μὲ τόσην σπουδὴν, μὲ ὅσην ποτὲ δὲν θὰ ἔσπευδαν εἰς τὸ rendez-vous που εἶχαν δώσει μὲ τὴν ὥραϊαν των.

Και τότε, μεταξὺ τοῦ προγράμματος τῆς ἐφημερίδος και τῶν διαφόρων *κουμπιῶν* τοῦ ραδιοφώνου, ἀφαιροῦνται κυριολεκτικῶς και ταξιδεύουσι αὐτοὶ νοερῶς ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι στη Βιέννη, ἀπὸ τὸ Βελιγράδι στοῦ Λονδίνου, ἀπὸ τὴν Βουδαπέστη στη Ρώμη και οὕτω καθ' ἑξῆς, ἕως ὅτου περὶ τὰ μεσάνυχτα ἀποφασίσουσι νὰ κλείσουσι τὸν διακόπτην των γιὰ νὰ κοιμηθοῦν κατενθουσιασμένοι.

Ἡ ἀπόκτησις ἐπομένως ἑνὸς ραδιοφώνου συντελεῖ ὄχι μόνον εἰς τὴν ἀπ' εὐθείας μετὰ τοῦ λοιποῦ κόσμου ἐπικοινωνίαν, ἀλλὰ και εἰς τὴν συγκέντρωσιν και συγκράτησιν, οὕτως εἰπεῖν, τῆς οἰκογενείας. Διότι ἡ μὲν οἰκοδόμοισινα ἐκπλήσεται σχεδὸν ὅταν βλέπῃ τὸν σύζυγον ἢ τὰ παιδιὰ τῆς νὰ περιμαζεύονται νωρὶς - νωρὶς στοῦ σπῆτι των, ὁ δὲ κύριος νὰ διερωτᾶται: «Διατί δὲν τοῦ

παραπονεῖται ἡ γυναῖκα του ὅτι ἔπληξε ὅλο τὸ ἀπόγευμα νὰ κάθεται μόνη!» Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ φράσις γνωστῆς μου κυρίας τῆς ἀνωτέρας κοινωνίας, ἡ ὁποία, ἀναγκασθεῖσα νὰ στερηθῆ τὸ ραδιόφωνόν της γιὰ μιὰ μόνον ἡμέρα, διὰ νὰ φροτωθοῦν οἱ συσσωρευταὶ του, ἐνόμιζε πραγματικῶς ὅτι τῆς ἔλειπεν ἕνας πιστὸς και καλὸς σύντροφος, και ἐξέφραζε τὴ λύπη της μὲ τὸν πιὸ χαριτωμένο τρόπο. «Τὸ εἶχα τόσο πολὺ συνηθίσει!»

Οἱ αἰωνίως φέροντες ἀντιρροήσεις, θὰ εἰποῦν: «Μὰ αὐτὸ γίνεται στήν ἀρχή, ἕως ὅτου βαρεθῆ κανεὶς τὸ ραδιόφωνον». Ἔ, λοιπόν, ὄχι! Ὅπως δὲν βαρέθη κανεὶς νὰ τρώῃ κυριολεκτικῶς, κἄθε πρωτὶ, τὴν ἐφημερίδα του, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον δὲν συντρέχει περίπτωσις νὰ βαρεθῆτε και τὸ ραδιόφωνό σας, διότι κἄθε γύρισμα κουμπιοῦ εἶναι και μιὰ νέα ἐκπλήξις, μιὰ διαφορετικὴ εὐχαρίστησις.

Και αὐτὴ ἡ, ἠμπορεῖ νὰ τὴν χαρακτηρίση κανεὶς, μανία, παρατηρεῖται σήμερα ἀκόμη στοῦν τόπο μας, παρ' ὅλην τὴν ἀδιαφορίαν τῶν ἀρμοδίων, που δὲν μᾶς ἔδωσαν τὸν ραδιοφωνικὸν μας σταθμόν, ἐν ἀντιθέσει ὄχι πλέον πρὸς ὅλα τὰ Εὐρωπαϊκὰ Κράτη, ἀλλὰ και πρὸς αὐτοὺς τοὺς ἀμέσως γείτονάς μας, μηδὲ τῆς Τουρκίας ἐξαιρουμένης. Φαντασθῆτε τώρα πόσον ἐνδιαφέρον θὰ παρουσιάξῃ τὸ ραδιόφωνον δι' ὅλους τοὺς Ἑλληνας, ὅταν θὰ ἀποκτήσωμεν και ἡμεῖς τὸν ραδιοφωνικὸν μας πομπόν, ὅπότεν θὰ ἠμποροῦμεν νὰ παρακολουθοῦμεν μέσα εἰς τὸ σπῆτι μας τὴν μουσικὴν και θεατρικὴν κίνησιν τοῦ τόπου μας, τὰς διαλέξεις τῶν σοφῶν μας καὶ... τοὺς κανυγάδες τῶν Πατέρων τοῦ Ἐθνους μας εἰς τὴν Βουλὴν.

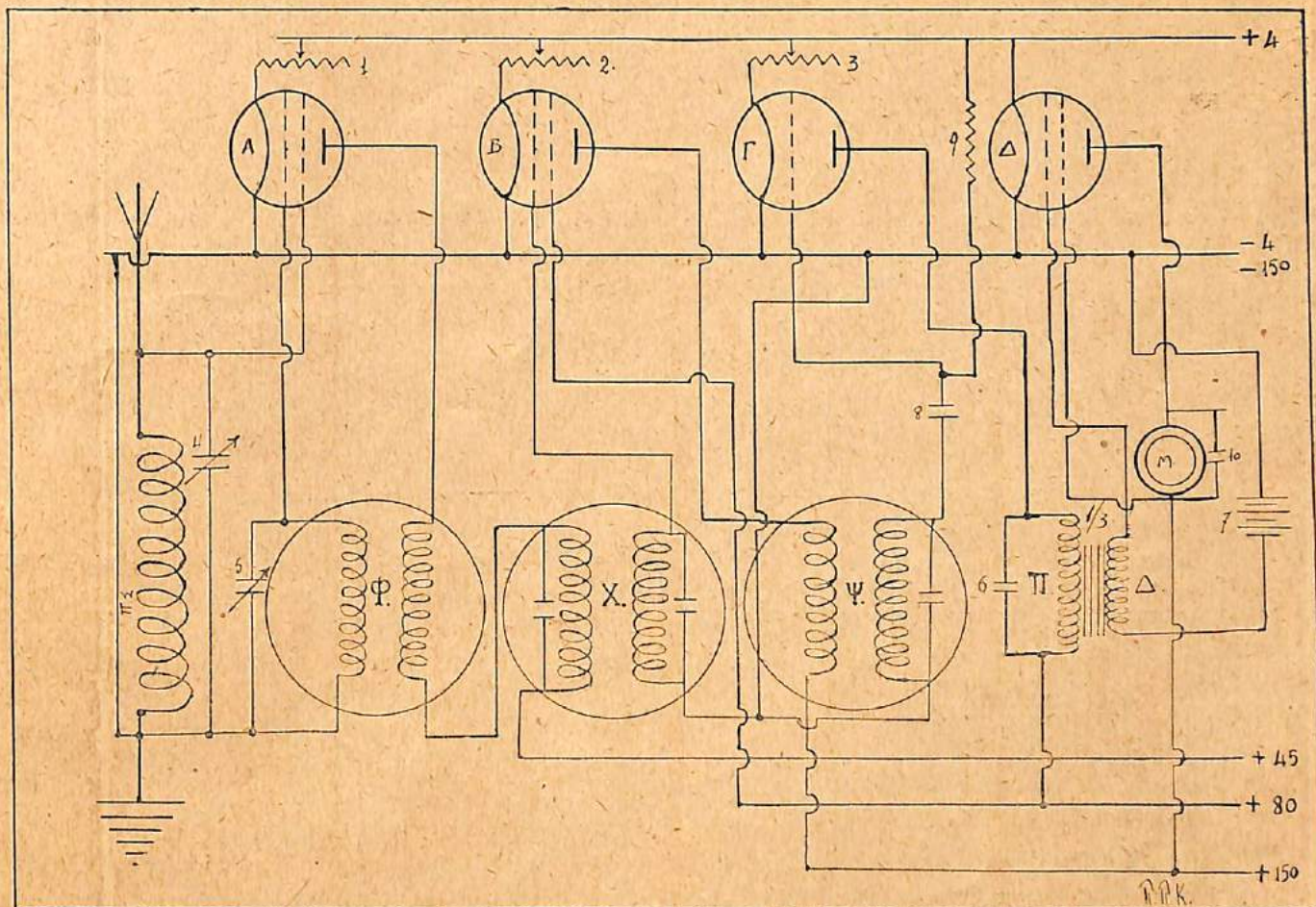
Δι' ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους τὸ ραδιόφωνον κατέκτησε παντοῦ ὅπου εἰσῆχθη, τὴν ἀγάπην τοῦ κόσμου και ἀσφαλῶς δὲν εἶναι μακριὰ ὁ καιρὸς ὅπου ὄχι μόνον κἄθε οἰκογένεια, ἀλλὰ και κἄθε μέλος μιᾶς οἰκογενείας θὰ ἔχῃ τὸ ραδιόφωνόν του.

Μὴ σᾶς φανῆ ὑπερβολικὴ αὐτὴ ἡ πρόβλεψις, διότι ἔχομεν ἤδη τὸ παράδειγμα τῆς Ἀμερικῆς και ὅλης τῆς Εὐρώπης. Εἰς τὴν Εὐρώπην ἰδίως δὲν ὑπάρχει μαθητὴς Γυμνασίου, ὁ ὁποῖος νὰ μὴ ἔχῃ ἀσχοληθῆ μὲ τὴν κατασκευὴν ὄχι ἑνὸς δέκτου, ἀλλὰ μὲ σειρὰν ὅλην δεκτῶν, πρὸς μεγάλην χαρὰν τῶν γονέων των, οἱ ὁποῖοι βλέπουσι τὰ παιδιὰ των νὰ ἔχουσι ἐγκαταλείψῃ κἄθε ἄλλου εἶδους διασκέδασιν, γιὰ νὰ καταναλίσκουσι τὸν διαθέσιμον καιρόν των μὲ μιὰ τόσον εὐγενικὰ και ὠφέλιμη διὰ τὴν ἐν γένει μόρφωσίν των ἐνασχόλησιν.

Εἶναι ἀσφαλῶς τόσον ἐλκυστικὸν τὸ ραδιόφωνον, που σᾶν μαγνήτης, θὰ ἔλεγε κανεὶς, αἰχμαλωτίζει τὸν ἄνθρωπον ὅπως αἰχμαλωτίζει αὐτὸ τὰ κύματα που ἐκ-

πέμπονται από χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά. Αλλά!... Και αυτά τα άλλα είναι τόσον πολλά, πού δικαιολογούν την αναποφασιστικότητα του μεγάλου κοινού προκειμένου να διαθέσει αυτό τό ποσόν τό όποιον απαιτείται

διά την απόκτησιν του περιέργου αυτού όργάνου, και δεύτερον και κυριώτερον διά ποιόν είδους ραδιόφωνα να τό διαθέση. Είναι τόσον μεγάλη ή ποικιλία και ή προσέλευσις των είς την αγοράν μας προσφερομένων ρα-



Θεωρητικόν Σχεδιάγραμμα έσωτερικής συναρμογήσεως μεταλλάκτου συχνότητας.

- |                                       |   |                                      |
|---------------------------------------|---|--------------------------------------|
| A - B - Γ - Δ = Λυχνία.               | $\frac{1}{3}$ = Μετατροπέυς χαμηλής συχνότητας. | 6 - 8 και 10 = Σταθεροί συμπυκνωτάι. |
| Φ = Πινίον ταλαντώσεων (Oscilatrice). | 4 και 5 = Μεταβλητοί συμπυκνωτάι.               | 9 = Αντίστασις.                      |
| X = Φίλτρον.                          | Π. Σ. = Πινίον σταθερόν.                        | M = Μεγάφωνον.                       |
| Ψ = Μεταλλάκτης μέσης συχνότητας.     | 1 - 2 - 3 = Ρεοστάται πυρακτώσεως.              | 7 = Στοιχείον πλώσεως.               |

διοφώνων, πού ένας διατακτικός και λεπτολόγος αγοραστής, και τέτοιοι είμεθα όλοι οί Έλληνες προκειμένου να ανοίξωμεν τό κομπόδεμα, δύσκολα παίρνει απόφασιν.

Έπί του σημείου τούτου θά προσπαθήσωμεν όπως δήποτε να κατατοπίσωμεν τους αναγνώστας της «Μουσικής Ζωής».

## ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ

Σχεδιάγραμμα συναρμογήσεως και πλήρη σειράν των εξαρτημάτων του είς τό παρόν τεύχος περιγραφόμενου δέκτου θά εύρητε με δόσεις αντί δραχ. **2.750** εκτός λαμπτήρων παρά τη

**ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΘΕΣΣΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22 - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48

## ΔΕΚΤΗΣ ΜΕΤΑΛΛΑΓΗΣ ΣΥΧΝΟΤΗΤΟΣ

Εἰς τὸ παρὸν τεῦχος τῆς «*Μουσικῆς Ζωῆς*» παραθέτομεν θεωρητικὸν σχεδιάγραμμα ἐσωτερικῆς συναρμο-λογήσεως ἐνὸς δέκτου 4 λυχνίων, μεταλλάκτου συχνότη-τος με λυχνίαν διπλοῦ διαφράγματος Α. (Bigrille). Ἡ μεταλλάγη τῆς συχνότητος γίνεται διὰ τοῦ πινίου ταλαντώσεων Φ, καὶ τῆς λυχνίας Α. Ὡς πολλαπλασιαστὴν μέσης συχνότητος μεταχειρίζομεθα λυχνίαν με προφυλακτικὸν διάφραγμα Β (Grille à écran), τῆς ὁποίας ἔπεται μία λυχνία φοράτρια Γ, κοινοῦ τύπου, καθιστῶσα τὴν συχνότητα ἀκούσιμον καὶ τὴν ὁποίαν μεταβιβάζει εἰς μίαν λυχνίαν χαμηλῆς συχνότητος Δ, μέσῳ τοῦ μετατροπέως 1 × 3 ἰδίας συχνότητος, ὁποῦθεν πολλαπλασιαζομένη ἐκ νέου τροφοδοτεῖ τὸ μεγάφωνον.

Ἡ προαναφερθεῖσα ἀλλαγὴ τῆς συχνότητος ἐπιτρέπει μεγάλην ἐκλεκτικότητα (selectivité) εἰς τὴν λήψιν, οὕτως ὥστε ἐὰν δύο Σταθμοὶ ἔχουν μικρὰν διαφορὰν μήκους κύματος, κατορθώνομεν νὰ χωρίσωμεν τελείως ἀπ' ἀλλή-

λων. Ἡ λυχνία Β με προφυλακτικὸν διάφραγμα ἐπι-τρέπει μεγάλον πολλαπλασιασμὸν καὶ συνεπῶς εὐαισθη-σίαν τοῦ δέκτου, ἄρα καὶ μεγαλυτέραν ἀκτῖνα δράσεως. Διὰ τὴν χαμηλὴν συχνότητα μεταχειρίζομεθα μὲν μόνον μίαν λυχνίαν, ἀλλὰ λόγῳ τοῦ ὅτι εἶναι αὕτη τριπλοῦ διαφράγματος καὶ μεγάλης ἐντάσεως, ἐπιτρέπει ἰσχυρὰν ἀπόδοσιν εἰς τὸ μεγάφωνον, ὑπὸ τὸν ὅρον ὅπως ἡ ἀνοδικὴ πηγὴ ρεύματος ἔχει περίπου 150 βόλτ, καὶ με τὴν βοήθειαν μιᾶς ὁπωσδήποτε καλῆς κεραίας ἢ, ἐν ἀνάγκῃ, καὶ με ἐσωτερικὴν τοιαύτην. Ἡμπορεῖ νὰ χρη-σιμοποιηθῇ καὶ παλαιοῦ, ἀλλ' ὠρισμένοι μόνον σταθμοὶ θὰ ἀκούωνται δυνατά. Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ ἀσχοληθοῦν με τὴν κατασκευὴν τοῦ παρόντος δέκτου, δύνανται νὰ προσαρμόσουν καὶ ΠΚ-ΑΠ διὰ φανογραφικὸς δίσκους κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον, ὅπως καὶ εἰς τὸν δέκτην τὸν δημο-σιευθέντα εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος τῆς «*Μουσικῆς Ζωῆς*». Ὁ συντονισμὸς ἐπιτυγχάνεται διὰ δύο μεταβλη-τῶν συμπυκνωτῶν 4 καὶ 5. Π. Π. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

oooooooooooo

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

### Ἡ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΙΣ ΜΑΣ

#### ΠΩΣ ΘΑ ΓΕΝΙΚΕΥΘῆ Ἡ ΜΟΡΦΩΣΙΣ

[Αναδημοσιεύομεν σήμερον τὸ Β' ἄρθρον τοῦ ἀξιότιμου συνεργάτου μας κ. *Κ. Νικολάου*, διὰ τὴν μουσικὴν μας κίνησιν. Ἐδημοσιεύθη τὸ πρῶτον εἰς τὸν «Ἐλεύθερον Ἄνθρωπον» τῆς 15ης Δεκεμβρίου 1930].

Σὰν καθυστερημένοι πού βρεθήκαμε ὕστερα ἀπὸ 5 αἰῶνων δουλεία κ' ἓνα γειτονικὸ ἀρνητικὸ καὶ ἄγρονον γιὰ τὴ μουσικὴν μας μόρφωσιν, ἐρριξαμε γάντζο ἀμέσως στὴ μεγάλην τῆς λέξι ἀδιαφοροῦντες ἂν εἶχαμε τὸ κατὰλληλο βᾶθος γιὰ νὰ στήσωμε παρενθὺς ἓνα τέτοιο ἀγαμὰ τῆς. Καὶ εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ καὶ μένη ἢ Κέρκυρα δηλ. αὐτὸ τὸ τότε καὶ τώρα ἀκόμη φυσιολογικὸ γεφυρώμα μᾶς ἐβοήθησεν ἀρκετὰ παίρνοντας τὸ μουσικὸ ρεῦμα ἀπὸ τὸ Βορὶνδίζι καὶ ἄνω πού συνετέλεσεν ὄχι λίγο κυρίως με τὴν πρώτην τῆς Φιλαρμονικῆν, ἢ ὁποία ὑπῆρξεν ἀσφαλῶς τὸ πρῶτον καὶ κυριώτερον Ὁδεῖον τοῦ Ἑλληνισμοῦ, πού ἔβγαλε τόσοσους καὶ τόσοσους καλοὺς μουσικοὺς, γιὰ νὰ ξυπνήσῃ καὶ τὴν πρωτεύουσάν με ἓνα Ὁμιλον τῶν Φιλομούσων πρῶτα, τὴν Φιλαρμονικὴν ἐταιρείαν κατόπιν, ὅπως καὶ τὴν Μουσικὴν ἐταιρείαν, κυρίως δὲ τὸ Ὁδεῖον Ἀθηναίων πού θὰ εἰσηγεῖτο μετ' οὐ πολὺ — ἀπὸ τῆς Καβαλλερίας Ρουσιτιάνας καὶ ἔνθεν (ἡμερομηνία ἰδική μου) — ὀλόκληρον τὸ τέμπλον τῶν ἁγίων πάντων τῆς μεγάλης γερμανικῆς παρατάξεως—τῶν ἡμερῶν του ἐννοεῖται, εἰς τὸ ὁποῖον καὶ παρέμεινεν αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ πιστὸν ἔκτοτε με μίαν σχεδὸν ἀποκλειστικὴν προτίμησιν καὶ με μίαν ἀναλογίαν μπορεῖ νὰ πῆ κανεῖς

πέντε πρὸς ἓνα! καὶ ταῦτα ὄχι βεβαίως ἐκ προθέσεως ἀλλὰ λόγῳ τοῦ ὅτι δὲν εἶχεν ἀποδοθῆ μεγάλη προσοχὴ ἐπάνω σ' ἓνα λαὸ πού ἦτο ἀκόμη μουσικῶς στὴς φα-σκές, λαὸ πού στὴν ρωμανικότητά του ἐπλάγιζε μᾶλλον εἰς τὸ ἱστορικῶς πρῶτον μουσικὸν ἔθνος τοῦ κόσμου, τὴν Ἰταλίαν—στὴν ὠραίαν τῆς βέβαια παραδόσι, δηλ. τοῦ 17ου πρὸς τὸν 18ον κυρίως αἰῶνα— πού τόσοσόν ὁ στόνος τῆς συνεχέτο εὐκόλα με τὸν δικὸν μας γιὰ νὰ εἰσελθῶμε σταθερά, συγκεκριμένα καὶ ἄφοβα μιὰ μέρα στὸ μεγάλο ἱερὸ τοῦ γαλατικοῦ καὶ πρὸ πάντων τοῦ γερμανικοῦ μεγάλου ἡχητικοῦ Τεμένους.

\* \*

Ἐνθυμοῦμαι κάποτε σὲ συνομιλία με διευθυντὴν Ἀθηναϊκοῦ Ὁδεῖου, στὰ παλιὰ τὰ χρόνια, πού τοῦ ἔκαμα λόγο γιὰ τὸ σταθμὸ τῆς προόδου τῆς Ἰταλίας στὴ μουσικὴ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην καὶ ὁ ὁποῖος ἐφαίνετο σχεδὸν ἀδιάφορος ὡς περὶ πράγματος μὴ ὑφισταμένου.

Καὶ βέβαια εἶνε ἴδιον τοῦ Ἑλλήνος τοῦ μεταβαίνον-τος εἰς τὸ ἔξωτερον πρὸς μόρφωσιν ἢ καὶ ἀπλῶς ἀπλὴν παραμονήν, νὰ φανατίζεται ἀπόλυτα με τὸ ἐμβαδὸν πού ἔζησε εἴτε μεγάλο εἴτε μικρό, πρᾶγμα, πού δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ συμβαίνει εἰς ἀνθρώπους ἐντεταλμένους τὴν διαπαι-δαγώγησιν εἰς οἷονδήποτε κλάδον ἐνὸς ὀλοκληροῦ ἔθνους.

Αὐτὸ συμβαίνει καὶ σήμερον ἂν πᾶμε στὴ Γερμανία γινόμεθα Γερμανοί, μὴ στάξῃ καὶ μὴ βρέξῃ, ἂν πᾶμε στὴ Γαλλία, Γάλλοι καὶ μὴ μου ἄπτου, ἂν στὴν Ἰταλία, Ἰταλοί, καὶ πῶς! ἂν στὴν Ἀγγλία Ἀγγλοί, μέχρι δυσπε-ψίας! καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς, ὅσον δὲ ὀλιγοταξείδευτοι ὑπῆρ-

ξαμεν άλλο τόσο και φανατικότεροι γινόμεθα! Αυτό εἶνε μία πραγματικὴ ἀλήθεια.

Ἐκάμαμεν ἤδη λόγον γιὰ ὅτι συνέβαινε καὶ πιθανώτατα νὰ συμβαίῃ καὶ τώρα ἀκόμη ἐπάνω στὴν ἐφαρμογὴ τῆς μουσικῆς μέσα στὴ γενικὴ μας ἐκπαίδευσιν καὶ μὲ χαρὰ μου μεγάλη εἶδα πῶς τὸ Πανεπιστήμιον προσεκάλεσε τὸ Ἑλληνικὸν Ῥωδεῖον εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ ἐξαιρέτου μουσικοσυνθέτου κ. Βάρβογλη νὰ ἀναλάβῃ τὴν σύστασιν μεγάλης χορωδίας.

Φαντάζεσθε τὸ τί θὰ μπορούσε νὰ κατορθωθῇ μέσα σ' ἓνα τόσο καὶ τέτοιο ὑλικὸ ἂν οἱ φοιτηταὶ μας ἀγαπήσουν μὴ τέτοια ἀγαθὰ καὶ ὠραία ὁμαδικὰ τους ὁργανῶσι καὶ ἀπασχόλησιν. Ἐνα τέτοιο ὑποδειγματικὸ παράδειγμα θὰ φέρῃ γρήγορα τὸ ἀποτέλεμά του καὶ ἔτσι μετ' οὐ πολὺ θὰ βλέπουμε καὶ θὰ ἀκούομεν τὴν νεολαίαν μας νὰ παρελαύνῃ ὅλο ζῶν μετὰ τὰ ρυθμικὰ ὠραῖα τῆς τραγουδιᾶς πρὸς ἀντικατάστασιν παρενθετικῆς τῆς μονοτόνου σφρυγίχτρας πού, ἂν καὶ φαίνεται πρακτικὴ, εἶνε ὅμως καὶ κάπως ταπεινωτικὴ γιὰ τὸν ἀνθρωπισμὸν μας, ἐφ' ὅσον αὐτὸς θὰ μᾶς ἐπέβαλλε μᾶλλον νὰ συνηθίσωμεν στὴν ἐσωτερικότητα τοῦ ρυθμοῦ περισσότερον καὶ ὄχι στὸν ἐπιβεβλημένον μὲ οἰονδήποτε ρυθμιστῆρα ἔτσι ξηρὰ καὶ ἀπότομα ὡσὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ πρόβατα πρὸς βοσκὴν, εἰς τοὺς λειμῶνας τῶν λεωφόρων μας.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, λοιπόν, ζωντανεύουσης τῆς νεολαίας μας, θὰ ζωντανέψωμε λιγούλακι καὶ ἡμεῖς οἱ ἄλλοι οἱ παρακοιμώμενοι καὶ ἀπονεκρωθέντες ἀπὸ τὸν κάματον τῆς ζωῆς. Ἄς κάμῃ λοιπὸν ἓνα σχετικὸν οὐκ ἄξιον ὁ ρέκτης κ. ὑπουργὸς τῆς Παιδείας μας μὲ τὴν καλὴν καὶ φωτισμένην θέλησιν πού τὸν διακρίνει γιὰ μιὰ τέτοια ἐφαρμογὴ, γιὰ νὰ ἐπιστρέψουν ἐπὶ τέλους καὶ αὐτὰ τὰ ἀηδόνια στὸν ἐθνικὸν μας κῆπο πού κι' αὐτὰ ξηνητευθήκαν γιὰ νὰ κάμουν τόπο στὸν μελαγχολικὸν καὶ μονότονον Γκιώνη!...

\*\*\*

Ἐνας ἄλλος σπουδαῖος συντελεστὴς θὰ ἦτο ἡ γενεὴ καὶ τῶν φιλαρμονικῶν, αἱ ὁργανώσεις δὲ αὐταὶ καλῶς κατανεμόμεναι καὶ ἁρμοδίως τοποθετούμεναι σ' ἓνα κατάλληλον βᾶθρον... θὰ εἶναι σπουδαῖοι παράγοντες, παρηγοριᾶς στὸ παρὸν καὶ μιᾶς μορφωτικῆς ἐπιδράσεως στὸ μέλλον.

Αὐτὴ ἡ πεποίθησις μὲ ἔκαμε νὰ ἐργασθῶ ἐντατικὰ καὶ ἀφιλοκερδῶς ἐπάνω στὴ σύστασιν τῆς ἰδρυθείσης φιλαρμονικῆς τοῦ Δήμου, δημαρχεῦντος τότε τοῦ κ. Πάτση καὶ εἶνε μεγάλη μου ἡ χαρὰ νὰ βλέπω πῶς υἱοθετήθη καὶ ἀπὸ τὸν σήμερον δημαρχεῦντα κ. Μερκούρη, ἐλπίζω δὲ—ὀριστικὰ πλέον—ἐφ' ὅσον μία τοιαύτη ὁργανῶσις εἶνε πολλαχῶς χρήσιμος καὶ διακοσμητικὴ διὰ τὸν πρῶτον Δῆμον τοῦ Κράτους.

Ἐπίσης ὅλαι αἱ ἐπαγγελματικαὶ σχολαὶ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχουν τὶς φανφάρες τῶν ἢ κατὰ τὸ σύστημα τοῦ ὄρφανοτροφείου Χατζηκώστα πού τὰ εὐτυχεῖ του ὄρφανὰ πόσες φορὲς δὲν μᾶς ἐνέσπειραν τὴν χαρὰ καὶ τὸ ζωντανεῖμα στὴν πρωτεύουσά μας.

Αὐτὰ ὅλα, μαζὶ μὲ ἓνα ρυθμισμένον μουσικὸν σύστημα στοὺς ναοὺς μέσα στοὺς ὁποίους ἀρέσκειται νὰ συμπαισταται ἀκόμη ὁ ὀρθόδοξος Ἕλληνας, **μαζὶ μὲ μίαν ἀρτιότητα τῶν Ῥωδεῶν μας καὶ τῶν μουσικῶν σχολῶν διὰ τῶν ἀναγκαίων συμπληρώσεων**, θὰ συντελέσουν ὠρισμένως στὴν διαπαιδαγώγησίν μας καθόλου καὶ μουσικῶς ἐν μέρει. Ἄλλως ἢ μουσικὴ μας κατεύθυνσις θὰ εἶνε μία ἀοριστία καὶ μία ἐκδήλωσις πενιχρὰ δι' ἐνὸς ἀκουσίου ἀντιμουσικοῦ μας «ἐγώ»!

ΚΩΣΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Εἰς τὴν πρώτην **συμφωνικὴν συναυλίαν** συνδρομητῶν καὶ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Δημητρίου Μητροπούλου ἐξετελέσθησαν τὰ ἑξῆς ἔργα: Μάλερ — πρώτη συμφωνία, Μπετόβεν — τέταρτον κοντσέρτο διὰ πιάνο καὶ ὀρχήστραν (σολίστ Ντονανῦ) καὶ τέλος ἡ Φαντασία καὶ Φούγκα εἰς σὸλ ἔλατ. δι' Orgel τοῦ I. Σ. Μπάχ, τὴν ὁποίαν ἐνορχήστρωσεν ὁ ὡς ἄνω γνωστὸς Kapellmeister κ. Δ. Μητρόπουλος.

— Εἰς τὴν δευτέραν συμφωνικὴν συναυλίαν συνδρομητῶν, παρηκολουθήσαμεν τὴν ἐνδεκάτην συμφωνίαν τοῦ Χαῦδν, τὰς Παραλλαγὰς τοῦ Μπράμς ἐπὶ θέματος τοῦ Χαῦδν, τὴν Σκαρλατιάνα τοῦ Καζέλλα — ὅλα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν καὶ πάλιν τοῦ κ. Δημητρίου Μητροπούλου, ἐνῶ ἡ Giara τοῦ Καζέλλα βρισκόταν στὰ στιβαρὰ χέρια τοῦ λαμπροῦ διευθυντοῦ ὀρχήστρας, συνθέτου καὶ πιανίστα Καζέλλα.

— Ἡ πρώτη Λαϊκὴ συμφωνικὴ συναυλία μᾶς πα-

## Bechstein Konzertflügel

παραχωρεῖται ἐντελῶς δωρεὰν εἰς τοὺς ἀνεγνωρισμένης ἀξίας καλλιτέχναις διὰ τὰς συναυλίαις των. — Πληροφορίαι παρὰ τῆς ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ. ΑΘΗΝΑΙ: Στοὰ Ἀρσακείου 12. — ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ὁδὸς Βενιζέλου 22.



ρουσίασε έναν γιομάτο ζωή και μουσικότητα διευθυντήν ὁρχήστρας τὸν κ. Ν. Σκαλκώτα. Διηύθυνε τὴν ἑβδόμην συμφωνίαν τοῦ Σούπερτ, τὴν εἰσαγωγὴν ἀπὸ τοὺς «Ἀρχιτραγουδιστὰς τῆς Νυρεμβέργης» τοῦ Βάγκερ, τὸ κοντσέρτο διὰ πιάνο εἰς λα μείζ. τοῦ Λιστ (σολιστ ἡ κ. Πολυξένη Mathéy — Ρουσοπούλου) καὶ τὸ ἔργον τοῦ «Κονσέρτο γιὰ ὁρχήστρα πνευστῶν ὁργάνων».

— Ὁ κ. Σκαλκώτας — ποὺ δυστυχῶς φεύγει γιὰ τὸ Βερολίνο — χωρὶς ἐξωφρενικὰς κινήσεις, θορύβους καὶ θεατρικισμούς, διηύθυνε πιστὰ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας τὰ ὡς ἄνω ἔργα. Er musiziert, μᾶς παραδίδει δηλαδὴ μουσικὴν καὶ ὄχι περιττὴν φιλολογίαν, αἰσθησιασμούς καὶ δῆθεν μοντερνισμούς.

— Τοῦ ἰδίου νεαροῦ συνθέτου καὶ διευθυντοῦ ὁρχήστρας κ. Ν. Σκαλκώτα ἐξετελέσθησαν τὰ ἀκόλουθα ἔργα μουσικῆς δωματίου: «Εὐκόλη μουσικὴ διὰ κουαρτέτο», Σονατίνα Ἄρ. 1 καὶ 2 καὶ τέλος κουαρτέτο Ἄρ. 1 καὶ 2. Τὸ ὅλον πέντε συνθέσεις τελείως μεταπολεμικῆς περιόδου.

— Εἰς τὴν δευτέραν Λαϊκὴν συμφωνικὴν συναυλίαν καὶ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν βεβαίως τοῦ κ. Δημητρίου Μητροπούλου, ἠκούσαμεν ἕναν «ὑπέρολαμπρον» χορὸν τῆς Σαλώμης τοῦ Ρ. Στράους, τοῦ Τσαϊκόφσκη τὴν «Παθητικὴν» καὶ παρ' ὀλίγον «Ἀγνώριστον» συμφωνίαν καὶ τὸ κοντσέρτο διὰ βιολί καὶ ὁρχήστραν τοῦ Μπετόβεν.

— Ἐξετελέσθη τοῦ γνωστοῦ Operettenmacher κ. κ. Θ. Σακελλαρίδου «Ἡ κόρη τῆς Νεραΐδας».

— Διευθυντὴς ὁρχήστρας ὁ κ. Στέφ. Βαλιεσιώτης καὶ Διευθυντὴς Σκηῆς ὁ κ. Α. Ζώρας. Χορωδία 60 προσώπων. Κυριώτεροι σολιστ οἱ κ. κ. Γ. Μούλας, Μαυράκης καὶ Κουμαριανός. Ἐπίσης αἱ Δ<sup>105</sup> Μαρ. Παπαδάτου καὶ Ε. Νικολαΐδου.

— Μᾶς ἐπεσκέφθησαν οἱ ξένοι σολιστ καλλιτέχναι Κορῶ (πιάνο), Τιμπῶ καὶ Χούμπερμαν (βιολί).

— Ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν» τοῦ κ. Οἰκονομίδη ἐξετέλεσε ἕνα Revue πρόγραμμα γιὰ νὰ μᾶς δεῖξῃ τὰς προόδους τῆς μᾶς δεκαετηρίδος.

— Ὡς γνωστόν, τὰ διάφορα Ὁρατόρια τοῦ Χαϊντελ, τοῦ Μπάχ αἱ λειτουργίαι, τοῦ Μπετόβεν ἡ «Missa», τοῦ Μπρούκνερ, τοῦ Μότσαρτ ἢ τοῦ Μπράμς καὶ ἄλλων τὰ ἔργα διὰ χορωδίαν καὶ ὁρχήστραν, δὲν εἶναι ποτὲ κατάλληλα διὰ πανηγυρικὰς ἐκτελέσεις (!!).

— Προτιμῶνται πάντοτε ἀποσπάσματα ἀπὸ διάφορα ἔργα—ἰδίως Γαμήλια ἐμβατήρια, φινάλε μᾶς ὄπερας χωρὶς σολίστας, τραγούδια, τραγουδάκια, χοροί, ἀποσπασματάκια κτλ. — ποὺ μᾶς δίδουν ἔτσι μίαν «λαμπρὰν» ιδέαν προόδου ὀλοκλήρου δεκαετηρίδος τῆς «Χορωδίας Ἀθηνῶν». Κοῖμα— Κοῖμα!...

Ἐλάβομεν τὸ πρῶτον τεῦχος τοῦ νέου βιβλίου τοῦ κ. Α. Γ. Ἀργυροπούλου ἢ «Μουσικὴ ἀγωγή». Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» θὰ ἀσχοληθῇ μὲ τὸ λαμπρὸν καὶ χρήσιμον αὐτὸ βιβλίον προσεχῶς.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΝ

Ὁ Paul Hindemith συνέθεσε τὰ ἑξῆς ἔργα δι' ἀνδρικὴν χορωδίαν σὲ στίχους τοῦ Gottfried Benn: Fürst Kraft, Du musst dir alles geben καὶ Vision des Mannes.

— Ἐπίσης ὁ Joseph Haas συνέθεσε τὰ κατωτέρω τρία ἔργα διὰ χορωδίαν νέων: Zum Lob der Musik, Des Lebens Sonnenschein καὶ Schelmenlieder.

— Ὁ Julius Bittner συνεπλήρωσε ἤδη τὸ νέον του μελόδραμα «Der Maestro».

— Ὁ Max Brand, ὁ γνωστός συνθέτης τοῦ μελοδράματος «Maschinist Hopkins», ἔγραψε νέον μουσικοδραματικὸν ἔργον μὲ τὸν τίτλον «Requiem».

— Οἱ Ἄγγλοι συνθέται Geoffrey Dunn καὶ Herbert Murill συνέθεσαν ἕνα Τζᾶζ—μελόδραμα «Ὁ ἀνθρωπος στὸ κλουβί».

— Τὸ νέον μελόδραμα τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτου Gaetano Marziali «Σατουρνάλια» ἐξετελέσθη εἰς τὴν Μπολόνια.

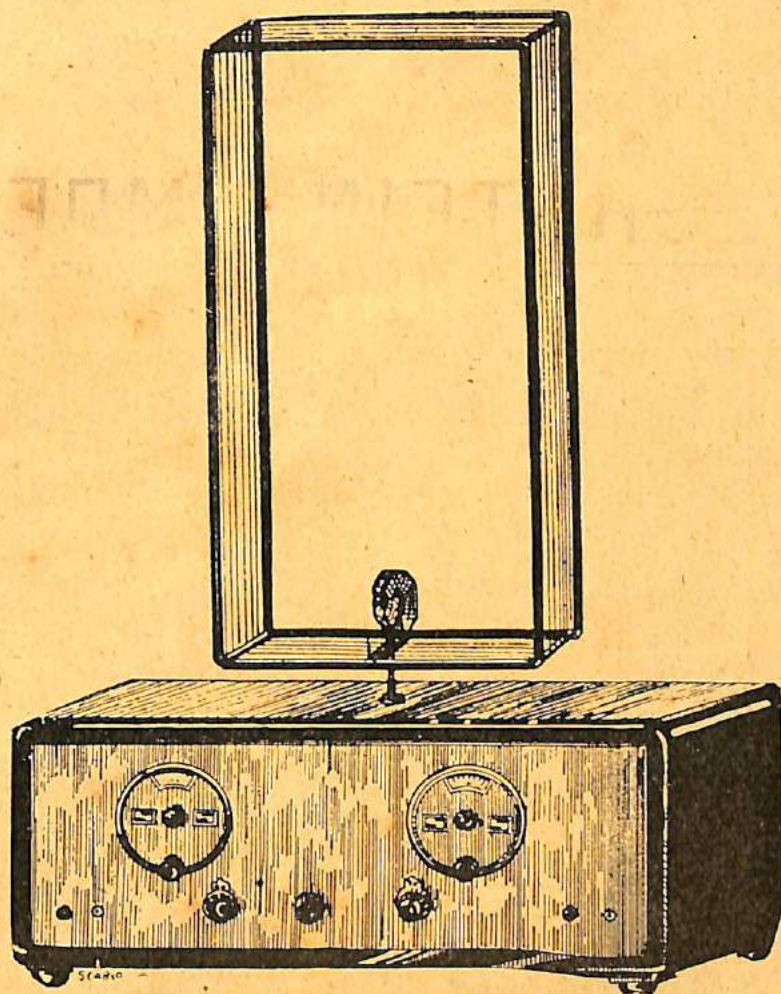
— Ὁ Jaromir Weinberger συνθέτει καὶ ἄλλο μελόδραμα μὲ τὸν τίτλον «Anuska».

— Εἰς τὸ Μπαϋρόυτ θὰ ἐκτελεσθοῦν ἐκ νέου μὲ τοὺς ἰδίους διευθυντὰς ὁρχήστρας (μεταξὺ αὐτῶν εἶναι καὶ ὁ Τοσκανίνι) τὰ Βαγνερικὰ ἔργα τοῦ παρελθόντος θέρους: «Τὸ Λαχτυλίδι τῶν Νυμπελούγκεν», «Πάρσιφαλ», «Τανχούζερ» καὶ «Τρίσταν καὶ Ἰζόλδη».

— Εἰς Παρισίους θὰ ἐκτελεσθοῦν (Σαῖζὸν 1930—31) διὰ πρώτην φορὰν τὰ κατωτέρω μελοδράματα: «Virgine Sejazet» τοῦ Alfred Bruneau, «Shylok» τοῦ Reynaldo Hahn, «La célèbre Fregona» τοῦ Raul Laparra κτλ.

— Ὁ Mario Castelnuovo-Tedesco συνέθεσε ἕνα νέο «Rondo» διὰ τὸν βιολιστὴν Heifetz.

— Εἰς τὴν Ρώμην θὰ διευθύνουν (Σαῖζὸν 1930—31) οἱ κατωτέρω διευθυνταὶ ὁρχήστρας τὰς συμφωνικὰς συναυλίαις τοῦ Augusteo: Willem Mengelberg, Fritz Busch, Howard Hanson, Willy Ferrero, Fer. Calusio, Sergio Failoni, Mario Rossi, Pierre Monteux, Otto Klemperer, Thomas Beecham, Fernando Arbos καὶ Antonio Votto. (Ποῦ τέτοια τύχη στὴν Ἀθήνα μας...)



## Η ΝΥΧΤΑ ΕΧΕΙ ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΑΞΙΑ

για σᾶς, ὅταν ἔχετε ἓνα ραδιόφωνο.

Τὸ ραδιόφωνο διώχνει τὴν μονοτονία τῶν χειμερινῶν νυκτερινῶν ὥρῶν, γιατί σᾶς κάνει νὰ ἐπικοινωνήτε μὲ ὅλην τὴν Εὐρώπην.

Φέρνει στὸ σπίτι σας τὴν εὐγενῆ ἀπόλαυσιν τῆς ἀπέραντης Μουσικῆς, ἐνῶ συγχρόνως σᾶς κάνει νὰ αισθανθῆτε τὴν γλυκεῖα ἱκανοποίησι ὅτι κατέχετε τὴν σπουδαιότεραν ἐφεύρεσιν τοῦ αἰῶνός μας.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΤΕΛΕΙΑ ΜΕ ΜΗΝΙΑΙΑΣ ΔΟΣΕΙΣ.

## ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Δ. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

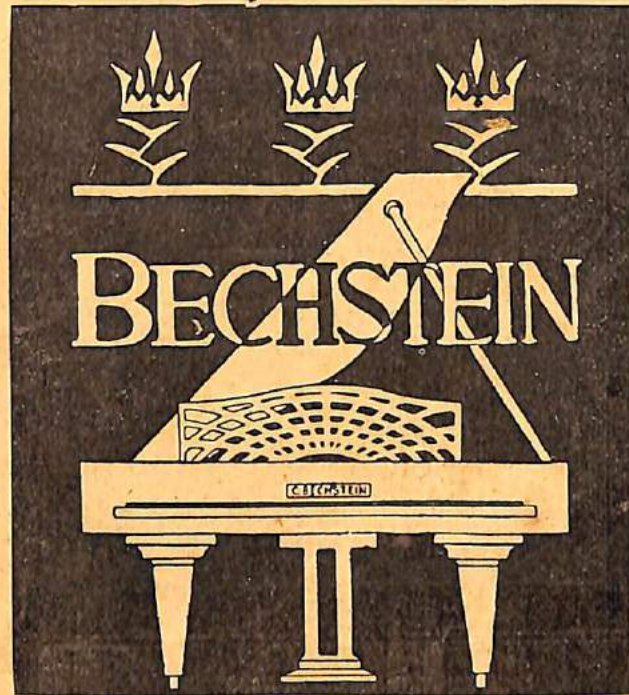
ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.



ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ

— ΤΑ ΠΙΑΝΑ —

**BECHSTEIN (ΜΠΕΧΣΤΑΪΝ)**



Ἄπο τῆς ἐποχῆς τοῦ Liszt, τοῦ Bülow, τοῦ Tausig, τοῦ Rubinstein καὶ τοῦ Wagner ἕως σήμερα, ὅλοι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνηαι ἐπροτίμησαν τὸ Πιάνο BECHSTEIN διὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὴν Τέχνην των.

Ἐξ αἰτίας τῆς πανηγυρικῆς καὶ παγκοσμίου ταύτης προτιμήσεως, τὸ Πιάνο BECHSTEIN ἐθεωρεῖτο ἓνα ἀπὸ τὰ θαυμασιώτερα ἔργα Τέχνης, τὸ ὁποῖον μόνον οἱ μεγάλοι Διδάσκαλοι ἢ αἱ μυθώδους πλούτου οἰκογένειααι ἐδικαιοῦντο νὰ κατέχουν καὶ νὰ ἀπολαμβάνουν προνομιακῶς.

Σήμερα ὅμως μπορεῖτε καὶ σεῖς νὰ χαρίσετε εἰς τὰ τέκνα σας τὴν ἀπέραντον εὐτυχίαν ποὺ σκορπᾷ τὸ Πιάνο BECHSTEIN στοὺς προνομισύχους κατόχους του, προμηθευόμενοι ἓνα Πιάνο BECHSTEIN μὲ εὐκολίας πληρωμῆς ἀπὸ τοὺς Νέους Ἀντιπροσώπους:

**ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Δ.Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ, Στοῦ Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣΣΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.