

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

*Κωνστ. Δ. Οικονόμου* : Άνοιχτή επιστολή πρὸς τὸν ἐξοχώτατον κ. κ. Ὑπουργὸν τῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων.

*Κ. Μαλτέζου* (τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν) : Περὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

*\*\** : Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μάλερ.

*Π. Π. Κ.* : Ὁ ραδιοσταθμὸς Παρισίων.

*Δρ. Ἔρβιν Φέλμπερ (Βιέννη)* : Ἡ μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέννης.

*Κ. Δ. Οικονόμου* : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ῥεσμα.

*Ν. Σκαλκώτα* : Μουσικὸν τεμάχιον.

*Ρουμελιώτου* : Φράντς Λέχαρ.

*Κ. Παλαμᾶ* : Ἡ χαρὰ τῆς Τέχνης.

*Π. Π. Κωνσταντινίδου* : Πῶς εὐρίσκομεν τοὺς διαφόρους σταθμοὺς στὸ ραδιόφωνό μας;

Σχεδιάγραμμα πρὸς εὐρεσιν τῶν ραδιοσταθμῶν τοῦ ἐξωτερικοῦ.—Διάφοροι εἰκόνες, μουσικὰ παραδείγματα καὶ φωτογραφίαι τῶν Μάλερ, Λέχαρ κτλ.





# ΠΙΑΝΑ FÖRSTER

"Έχουν αλλάξει οι καιροί. Ήλλαξεν ό τρόπος τής ζωής μας. Πολλοί νέοι συνήθειαι έξετόπισαν τας παλαιάς. Άλλά ή Μουσική μόρφωσις παραμένει τό ωραιότερον προσόν κάθε πραγματικώς πολιτισμένης οικογενείας.

Τό Πιάνο ήτο ανέκαθεν τό βασικόν μέσον κάθε μουσικής εκπαιδεύσεως, και ώς τοιοῦτον διαδίδεται συνεχώς.

Μέσα όμως εις τήν άπέραντον ποικιλίαν τών Πιάνων, τὰ Πιάνα **FÖRSTER** κατέχουν όλως επίσηλον θέσιν διά τήν σπανίαν μελωδίαν των, διά τήν άνωτέραν ποιότητά των, διά τήν επιβλητικήν έξωτερικήν εμφάνισίν των.

Τοποθετοῦντες ένα **Förster** στό σπίτι σας, αποκτάτε τό άριτώτερον μέσον διά τήν Μουσικήν μόρφωσίν σας και εκδηλώνετε με τόν ευγενέστερον τρόπον τόν άνώτερον πολιτισμόν σας. Τὰ Πιάνα **FÖRSTER** πωλοῦνται με εύκολίας πληρωμής παρὰ τή

**ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84

ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111



# ❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

|  |  |   |
|--|--|---|
| <b>ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧΟΣ 4</b><br>ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1931<br>Γραφεία:<br>ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ | <b>ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ</b><br>Ἐτησία συνδρομή (Τεύχη 12) ..... Δοχ. 60<br>Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) ..... > 100<br>ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΤΗΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ | <b>ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:</b><br><b>ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ</b><br>Μουσικὸς Ἐπιστήμων<br>Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης |
|--|--|---|

## ΑΝΟΙΚΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

πρὸς τὸν ἐφοχώτατον κ. κ. ὑπουργὸν τῆς Παιδείας & Ἀρπασκευμάτων

**Κύριε Ὑπουργέ,**

Ἡ εὐγενὴς ὑμῶν προσπάθεια πρὸς ἐξυγίανσιν τῆς Παιδείας ἡμῶν, οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τῶν Καλῶν Τεχνῶν ἐν μέρει ἢ ζωογότος ὑμῶν φροντίς πρὸς διάδοσιν ἐν τῷ ἐξωτερικῷ τῶν ἀριστουργημάτων τῆς πνευματικῆς ἡμῶν παραγωγῆς· ἢ πατρικὴ ὑμῶν αὐτόχρημα στοργὴ καὶ αἱ δραστήριοι καὶ ἀφιλοκερδεῖς ὑμῶν ἐνέργειαι πρὸς διατήρησιν καὶ πρὸ παντός, ἐξέψωσιν τοῦ ἔθνικοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ φρονήματος· αἱ προσπάθειαι ὑμῶν πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς ὅλης ἡμῶν πνευματικῆς κινήσεως—μὲ ἐξαργαζόντων τὰ ἀποταθῶ πρὸς ὑμᾶς προσωπικῶς, διὰ ζήτημα ζωτικώτατον καὶ ἐξ ἴσου μὲ τ' ἀνωτέρω χρησιμώτατον.

**Κύριε Ὑπουργέ,**

Δὲν διαφεύγει τῆς προσοχῆς οὐδενὸς ὅτι, χάρις εἰς τὰς ἀκαμάτους καὶ μόνον ὑμῶν ἐνεργείας, ἰδρῶνθη τὸ Ἐθνικὸν μας θέατρον. Δὲν παραγνωρίζει κανεὶς ὅτι, χάρις εἰς τὴν υπεράνθρωπον ὑμῶν ἐπιμονὴν καὶ τοὺς ἀτήτους ὑμῶν κόπους καὶ ἐνεργείας, διετέθη ἤδη ὑπὸ τῆς Κυβερνήσεως ποσὸν ἡμίσεος περίπου ἑκατομμυρίου δραχμῶν διὰ τὴν μετάφρασιν ἐκλεκτῶν λογοτεχνικῶν ἔργων Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, πρὸς διάδοσιν αὐτῶν ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ. Γνωρίζομεν βεβαίως ὅλοι ὅτι, ἢ θέλησις ὑμῶν πρὸς καλλιτέρευσιν παντὸς ἔχοντος σχέσιν μὲ τὴν διανοητικὴν καὶ αἰσθητικὴν τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ ἀνάπτυξιν, εἶναι παραδειγματικὴ. Ἀλλά...

**Κύριε Ὑπουργέ,**

Τί ἐπράξατε — ἰδὼν τὸ ἀγωνιώδες ἐρώτημα — καὶ διὰ τὴν μουσικὴν διαπαιδαγώγησιν τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ;

Ἀπύτερον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἐνέργειαι ὑμῶν πρὸς διάδοσιν ἐν Ἑλλάδι καὶ ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ, τῶν ἔργων τῶν ταλαιπωρημένων, τῶν βιοπαλαιστῶν Ἑλλήνων συνθετῶν;

Τρίτον: Ποῦ εἶναι αἱ περίφημοι «Σαῖζόν» ἔστω τοῦ μελοδράματος, τὰς ὁποίας πρὸ μηνῶν ἐμβλαλλωματοικῶς, ἀντὶ τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος, ἀπεφασίσαιτε;

Τέταρτον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἐνέργειαι ὑμῶν πρὸς διορισμὸν ὑπεροχδοήκοντα διδασκάλων τῆς μουσικῆς ἐν τῇ

Μέσῃ, προταθέντων αὐτῶν πρὸ πολλοῦ ἤδη ὑπὸ τοῦ Ἀνωτάτου Ἐκπαιδευτικοῦ Συμβουλίου Μέσης;

Πέμπτον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἀποφάσεις ὑμῶν διὰ τὰς πολυωνύμους μουσικὰς σχολὰς τῆς πρωτευούσης, τῶν ἐπαρχικῶν καὶ τοῦ Κρατικοῦ Ὁδείου Θεσσαλονίκης;

Ἑκτον: Ποῖον εἶναι τὸ μουσικὸν ὑμῶν πρόγραμμα, δι' ἐνοποίησιν τῆς διδασκαλίας ἐν τῇ Μέσῃ καὶ Στοιχειώδει Ἐκπαιδεύσει;

Ἑβδομον: Διὰ ποίων μέσων λαμβάνετε ὑμεῖς γνώσιν τῶν ἐκάστοτε ἀναφνομένων μουσικῶν ζητημάτων Ἐκπαιδευτικῆς ἢ γενικῆς καλλιτεχνικῆς φύσεως, τῆς Ἑλλάδος μας;

Ὀγδοον: Ποῦ εἶναι ὁ ὑπεύθυνος παρ' ὑμῶν μουσικὸς εἰσηγητὴς τῶν ὡς ἄνω καὶ ἄλλων ζωτικῶν ζητημάτων;

Ἐνατον: Ποῦ εἶναι οἱ ὑπεύθυνοι Κρατικοὶ Ἐπιθεωρηταὶ τῆς σχολικῆς μουσικῆς, τῶν Ὁδείων, τοῦ Μελοδράματος καὶ τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν;

Δέκατον: Ποῦ εἶναι ἢ ὡς ἐκ τῆς θέσεως ὑμῶν ἐπιβολὴ παρὰ τοῖς ἀρμοδίοις—καὶ τώρα ἔστω—πρὸς ὑποστήριξιν τῶν ἔργων τῶν πολυβασανισμένων καὶ περιφρονημένων Ἑλλήνων συνθετῶν;

Ἐνδέκατον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἐνέργειαι ὑμῶν δι' ἴδρυσιν Ἐδρας τῆς μουσικῆς ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ Ἀθηνῶν—τοῦλάχιστον; καὶ

Δωδέκατον: Ποῖα εἶναι—ἐν ὀλίγοις—ἡ μουσικὴ ὑμῶν πολιτικὴ;

**Κύριε Ὑπουργέ,**

Δὲν παραγνωρίζω βεβαίως τὸ γεγονός ὅτι, ἀναφνομένων κατὰ περιόδους διαφόρων μουσικῶν ζητημάτων (ὡς τὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Μελοδράματος φέβ' εἰπεῖν) προσκαλεῖτε ὑμεῖς εἰς «σύσκεψιν» μερικὸς «ειδικούς» πρὸς κατατοπισμὸν ἢ διὰ τὰ ἀκούσῃτε τὰς ἀπόψεις τῶν κ. κ. «ειδικῶν». (Ὅτι οἷς πλησιάζουν κάποτε καὶ μερικοὶ ἀπρόσκλητοι πολυτάλαντοι «φιλόμουσοι» — ἀνάγνωθι σὸνμπ—μερικῶν Ὁδείων, καθὼς καὶ διάφορα μουσικὰ Σωματεῖα—δὲν τὸ ἀναφέρω ἢ ἐντὸς παρενθέσεως). Τί γίνεται λοιπὸν εἰς τὰς «συσκέψεις» αὐτάς; Ἐνας ἕκαστος



ἐκ τῶν προσκληθέντων καὶ ἀπροσκλητῶν, ἐκφράζει τὰς ἰδιαιτέρας αὐτοῦ σκέψεις ἢ καὶ τὰς σκέψεις καὶ πόθους ὠρισμένης κλίμας. Ὑμεῖς εὐρισκόμενοι πρὸ τεραστίων πάντοτε διχογνωμιῶν καὶ ὡς μὴ εἰδικὸς μουσικὸς, ἀποφασίζετε. Καὶ λέγετε: «Κύριοι! θὰ μεταφέρωμεν τὸ ἴδιον ἀκριβῶς σύστημα διοικήσεως καὶ οργανώσεως τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ εἰς τὸ μέλλον νὰ ἰδρυνθῇ Κρατικὸν Μελόδραμα. Ἐπειδὴ ὅμως δὲν ἔχομεν ἐπὶ τοῦ παρόντος μίαν Κυβέλην τοῦ μελοδράματος, καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχομεν τοὺς καταλλήλους διευθυντὰς ὁρχήστρας, καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχομεν εἰδικὸν κόρο κτλ. κτλ., διὰ ταῦτα

ἀποφασίζομεν:

Ἰδρύομεν μελοδραματικὰς «Σαῖζόν», δηλαδὴ Μελόδραμα διὰ δυὸ-τρεῖς μόνον μῆνας τὸ χρόνο. Δι' οἴκημα τοῦ Μελόδραματος ἐκρίθη καταλληλότερον τὸ Δημοτικὸν Θεάτρον. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν καλλιτεχνικὴν συγκρότησιν τοῦ μελοδράματος, ὡς ἀοιδοὶ μὲν θὰ χρησιμοποιηθοῦν ὅλοι οἱ καλοὶ ἰδιόκοι μας, ἀλλὰ καὶ ξένοι θὰ μετακαλοῦνται. Ὡς πρὸς δὲ τὴν συγκρότησιν τῆς ὁρχήστρας τοῦ Μουσικοῦ θεάτρου καὶ τῆς Χορωδίας, θὰ γίνουσι αὐτὰ ἐν συνεργασίᾳ μὲ τὰς ἤδη ὑπαρχούσας».

Ξεύρετε, ποῖον εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα, μετὰ τὰς δηλώσεις ὑμῶν αὐτὰς; Ὅτι, οὔτε «Σαῖζόν» ἔχομεν, ἀλλ' οὔτε καὶ Κρατικὸν Μελόδραμα!... Διὰ τί; Ἀπλοῦστα διότι, ἀντὶ νὰ προχωρήσητε ριζοσπαστικῶς, ἀντὶ νὰ καινοτομήσητε, ἀντὶ νὰ βαδίσητε ἐπὶ καθωρισμένου γενικοῦ μουσικοῦ προγράμματος, ἀντὶ νὰ εἰπῆτε «νεῖο», κάμετε... πολιτικὴν, οὐχὶ βεβαίως μουσικὴν πολιτικὴν. Δὲν θέλετε νὰ τὰ χαλάσετε μὲ κανένα. Δὲν θέλετε νὰ κακιώση κανεὶς μαζύ σας. Θέλετε νὰ φαίνεσθε...προσιότητος καὶ σωτήρ. Αἰδέεσθε εἰς ὅλους τοὺς μουσικοὺς ἐλπίδας καὶ ὠραίους λόγους. Καὶ διὰ τὰ αὐτά; Διότι δὲν εἶσθε μουσικῶς κατηρητισμένος. Διότι δὲν ἔχετε μουσικὸν πρόγραμμα. Διότι δὲν ἔχετε τὸν εἰδικὸν ὑπεύθυνον μουσικὸν εισηγητὴν εἰς τὸ Ὑπουργεῖον σας. Διότι νομίζετε—ἐσφαλμένως— ὅτι λέγοντες ὑμεῖς κάτι διὰ τὴν ὁργάνωσιν μιᾶς μουσικῆς καταστάσεως, γίνεσθε εἰδικός, ἔχοντες πάντα τὴν ἰδέαν ὅτι εἶσθε γνώστης ὅλων τῶν μουσικῶν πραγμάτων καὶ λεπτομερειῶν.

Διὰ τί, οἷς παρακαλῶ, ἡ σχολικὴ μουσικὴ, παραμένει εἰς ὃ σημεῖον εὐρίσκετο ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ προκατόχου σας, τοῦ προπροκατόχου σας καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς; Ἀπλοῦστα διότι, δὲν ὑπάρχει εἰς τὸ Ὑπουργεῖον τῆς Παιδείας ὁ ἀδέκαστος, ὁ τελείως μουσικῶς κατηρητισμένος (δὲν γράφω, μουσικῶς ἐπιστημονικῶς κατηρητισμένος, διὰ νὰ μὴ νομισθῇ ὅτι ζητῶ θέσιν) ὁ ἀντικειμενικὸς καὶ ὑπεύθυνος μουσικὸς εισηγητής. Δὲν λαμβάνετε ὑμεῖς σοβαρῶς ἐπ' ὄντων—καὶ δικαίως—ἐπομνήματα διαφόρων μουσικῶν Σωματείων, Ὁδῶν, διαφόρων προσώπων κτλ., διὰ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Σχολικῆς μουσικῆς ἢ τῆς μουσικῆς γενικῶς, διότι ἔχετε τὴν γνώμην—καὶ εἶναι ὀρθὸν αὐτὸ—ὅτι οἱ διάφοροι αὐτοὶ ἀνεύθυνοι εισηγηταί,

οἱ μὴ Κρατικοὶ αὐτοὶ Κύριοι, εισηγοῦνται, συνήθως, ἢν μὴ πάντοτε, πράγματα ἐνδιαφέροντα αὐτοὺς καὶ μόνον, τὸν κλάδον των καὶ οὐχὶ τὴν δλότητα. Ἄλλ' ἐν τιοαύτῃ περιπτώσει, θὰ ἔπρεπε βεβαίως νὰ εισηγηθῆτε ὑμεῖς προσωπικῶς τὰ προβλήματα αὐτὰ κατ' ἄλλα, εἰς τὸν τελειοτικῶς ἐγκρίνοντα ὑπεύθυνον Πρωθυπουργὸν τῆς Ἑλλάδος. Τί ἐκάματε ὅμως διὰ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Σχολικῆς, ἐπὶ παραδείγματι, μουσικῆς, ὡς καὶ διὰ τὸν διορισμὸν τῶν προταθέντων διδασκάλων τῆς μουσικῆς, τόσους μῆνας; Τίποτε!

Ἄλλ' ἐφροντίσατε μήπως δι' ἰδρυσιν Ἐδρας τῆς Μουσικῆς εἰς τὸ Πανεπιστήμιον;

Ἐνεργήσατε ὁμοίως δι' ἰδρυσιν Μουσικοῦ τμήματος ἐν τῇ Ἐθνικῇ ἡμῶν Βιβλιοθήκῃ;

Ἐχετε ἄραγε γνῶσιν τῆς πραγματικῆς καταστάσεως τῶν πολυποικίλων μουσικῶν σχολῶν τῆς πρωτευούσης ἢ ἔστω καὶ τοῦ μοναδικοῦ κρατικοῦ Ὁδείου τῆς Θεσσαλονίκης;

Ποῖα αἱ ἐνέργειαι ἡμῶν δι' ἰδρυσιν κρατικοῦ Ὁδείου ἐν τῇ πρωτευούσῃ;

Γνωρίζετε ὅτι αἱ 500,000 δρχ. θὰ διατεθοῦν εἰς ἴρσο εἰς τὸν γνωστὸν Γάλλον μὴ μουσικόν, πρὸς συλλογὴν ἐπ' αὐτοῦ (ὡς γνωστὸν δὲν ὑπάρχει διὰ τὴν ἐργασίαν αὐτὴν οὐδεὶς ἀπολύτως Ἑλλην εἰδικός...) τῶν λαϊκῶν ἡσμάτων τῆς πατρίδος μας; Τὸ γνωρίζετε... Διότι τί ἐκάματε μέχρι σήμερον σχετικῶς; Τίποτε! Περιμένετε μοιρολατρικῶς τὸ 1932 διὰ νὰ παραδώσητε τὰς 500.000 δρχ. τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, εἰς τὰ θυλάκια ἐνὸς Γάλλου μὴ εἰδικοῦ καὶ μὴ μουσικοῦ.

Γνωρίζετε τί μαθήματα πρέπει νὰ διδάσκωνται εἰς ἐν Ὁδεῖον, διὰ νὰ εἶναι τὸ τελευταῖον Ὁδεῖον, δηλαδὴ Conservatoire ἐφάμιλλον τῶν Εὐρωπαϊκῶν τοιοῦτων;

Γνωρίζετε ὅτι τὰ προγράμματα τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τῆς πρωτευούσης (διὰ τὰς ὁποίας τὸ Κράτος δαπανᾷ χιλιάδας χιλιάδων δραχμῶν κατ' ἔτος) καθορίζονται τῇ «εὐγενεῖ» ἰδίως συμπράξει ἐνὸς δημοσιογράφου μιᾶς ἀπογευματινῆς ἐφημερίδος, καὶ μερικῶν ἐν τέλει, μειωρηφούντων πάντοτε, μουσικῶν;

Γνωρίζετε πόσα ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν (πρόκειται διὰ τὴν ἐφτετεινὴν Σαῖζόν) ἐξετελέσθησαν ὑπὸ τῆς συμφωνικῆς ὁρχήστρας Ἀθηνῶν; (Οὔτε εἰς τὰ δάκτυλα τῆς μιᾶς χειρὸς δὲν μετροῦνται).

Τί ἐκάματε ἐπίσης διὰ τὰς ἀηδεῖς καὶ τελείως ἀντιαισθητικὰς καντάδας τῆς δῆθεν Βυζαντινῆς μουσικῆς, εἰς τὰς Ἐκκλησίας μας;

Ποῖα εἶναι τέλος αἱ ἐμπράγματα ὑμῶν ἐνέργειαι δι' ἀνάπτυξιν τοῦ μουσικοῦ αἰσθητήματος τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, δι' ὑποστήριξιν καὶ ἐνθάρρυνσιν τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν, τῶν μουσικῶν μας, τῆς μουσικῆς μας γενικῶς ζωῆς; Ποῖα;

Ἐπιτεθέστας  
ΚΩΝΣΤ. Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ  
Μουσικὸς Ἐπιστήμιον  
Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης



# ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΔΙΑΤΟΝΙΚΩΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

[Ἡ κατωτέρω ἀνακοίνωσις τοῦ κ. Κ. Μαλτέζου ἀνατυπῶται ἐκ τοῦ ΣΤ' Τόμου τῆς Ἑπετηρίδος τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν].

Πρὸ τριετίας εἶχον ἀνακοινώσει πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν τῶν Ἀθηνῶν δύο ὑπομνήματα περὶ τῶν μουσικῶν διατονικῶν κλιμάκων ἐν γένει. Ἐν τῷ πρώτῳ (1) ἐπεσκόπησα συντόμως ἱστορικῶς καὶ ἀνεξήτησα τὰς διατονικὰς κλίμακας διαφόρων λαῶν, ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ (2) ἔδωκα ἰδίαν θεωρίαν τῆς γενέσεως τῶν διατονικῶν κλιμάκων, ἰδίως τῶν μετὰ ρητῶν διαστημάτων, κεκτημένων τὰ σύμφωνα διαστήματα  $\frac{4}{3}$  καὶ  $\frac{3}{2}$ .

Ἐν τῷ πρώτῳ ἔγραφον προκειμένου περὶ τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς: «Γνωστὸν ὅτι ἡ πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ ἀνεῦρεν (1883) ὅτι ἡ Μουσικὴ αὕτη κέκτηται τὴν διατονικὴν κλίμακα

$$(1) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{100}{81} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{50}{27} \quad 2$$

μετὰ τῶν τονιαίων διαστημάτων  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{800}{729}$  καὶ  $\frac{27}{25}$ ».

Ἐπεὶ ἔτερον γνωστὸν ὅτι ὁ Χρῦσανθος διήρθεσεν (1814) τὸ τετραχόρδον εἰς 28 ἴσα μέρη, λαμβάνων 12 μέρη διὰ τὸν μεῖζονα τόνον, 9 διὰ τὸν ἐλάσσονα καὶ 7 διὰ τὸν ἐλάχιστον. Ἄλλ' ἡ κλίμαξ ἢ πλησιεστέρα πρὸς τὴν διαίρεσιν ταύτην, κατὰ τοὺς ὑπολογισμούς μου, εἶναι ἡ ἐπομένη

$$(2) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{99}{80} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{33}{20} \quad \frac{297}{160} \quad 2$$

μετὰ τῶν τονιαίων διαστημάτων  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{11}{10}$  καὶ  $\frac{320}{297}$ ».

Ἡ σειρά τῶν ἤχων τῆς κλίμακος (2) ἀκολουθεῖ τοὺς τῆς μεῖζονος Εὐρωπαϊκῆς κλίμακος. Ἐὰν ὅμως διατάξωμεν αὐτὴν συμφώνως πρὸς τὴν κλίμακα (1), ἡ κλίμαξ ἡμῶν αὕτη ἀποβαίνει

$$(2') \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{99}{80} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{297}{160} \quad 2$$

Αἱ κλίμακες (1) καὶ (2) ἢ (2') εἰσέρχονται ἐν τῷ πλαίσῳ τῶν θεωρηθειῶν κλιμάκων ἐν τῷ ρηθέντι δευτέρῳ ὑπομνήματί μου.

Μετὰ τὰς πρώτας μου δημοσιεύσεις, συγκρίνων τὰ διαστήματα τῆς (1), ἣτις εἶχεν εὐρεθῆ πειραματικῶς ὑπὸ τῆς πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς, πρὸς τὰ διαστήματα τῆς κλίμακος (2), τὴν ὁποίαν ἐνόμιζον ὡς κλίμακα τοῦ Χρυ-

σάνθου, καθ' ὃ ἀνταποκρίνομένην εἰς τὰς διαιρέσεις 12-9-7 τοῦ τετραχόρδου, ἀνεῦρον ὅτι αἱ δύο αὗται κλίμακες διαφέρουσι κατὰ τὰς τρίτας καὶ τὰς ἐβδόμας των, μόνον κατὰ δύο ἑκατοστὰ τοῦ συγκεκριμένου τόνου, ἦτοι κατὰ ἐν πέμπτον τοῦ μουσικοῦ κόμματος (3), ὥστε αἱ δύο κλίμακες συμπίπτουσιν ἀκουστικῶς.

Τὸ περιεργον τοῦτο ἀποτέλεσμα μὲ ἠνάγκασε νὰ μελετήσω τὰς πρωτοτύπους ἐργασίας (4), τὰ δὲ ἀποτελέσματα τῆς ἐρευνῆς μου ταύτης ἀνεκοίνωσα κατὰ τὸν παρελθόντα Ἰούνιον πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν Ἀθηνῶν (5), σύνοψιν δὲ τῆς ἀνακοινώσεως ἐκείνης ἀποτελεῖ τὸ παρὸν ἄρθρον.

Ὡς γνωστὸν, οἱ τρεῖς Μουσικοδιδάσκαλοι Χρῦσανθος, Χουρμούζιος καὶ Γρηγόριος, μαθηταὶ καὶ συνεχισταὶ τοῦ μεταρρυθμιστικοῦ ἔργου Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου

(3) Τὸ κόμμα τῆς φυσικῆς μουσικῆς κλίμακος (=  $\frac{81}{80}$ ) ἰσοῦται πρὸς  $10\frac{3}{4}\%$  ἢ 11 ἑκατοστὰ τοῦ τόνου.

(4) Αἱ ὑπ' ἐμοῦ χρησιμοποιηθεῖσαι πηγαί, αἱ σχετικαὶ πρὸς τὰς ἐρεῦνας τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῶν συνεργατῶν του εἶναι 1) Ἡ εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς συνταχθεῖσα παρὰ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων καὶ ἐκδοθεῖσα τῷ 1821 ἐν Παρισίοις, 2) τὸ σχετικὸν μέρος τῆς γενικῆς Ἱστορίας τῆς Μουσικῆς τοῦ F. Fétilis, 3) L'abrégé de la Théorie de Chrysanthe κατὰ παράφρασιν εἰς τὴν Γαλλικὴν ὑπὸ τοῦ Em. Burnouf καὶ 4) τὸ μέγα θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς ἐκδοθὲν τῷ 1832, ἐν Τεργέστη ὑπὸ τοῦ Πελοπίδου, μαθητοῦ τοῦ Χρυσάνθου, πρὸς ὃν εἶχε δώσει, τῷ 1820, τὸ χειρόγραφον αὐτὸς ὁ Χρῦσανθος. Τὸ τελευταῖον δὲ τοῦτο σύγγραμμα ἀποτελεῖ καὶ σήμερον τὴν βᾶσιν τῆς διδασκαλίας τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν Μουσικῆς.

Ἐπίσης ἔλαβον ὑπ' ὄψιν τὴν πρὸς τὸν Πατριάρχην Ἰωακεῖμ τὸν Γ' Ἐκθεσιν τῆς ὑπ' αὐτοῦ συσταθείσης Ἐπιτροπῆς (1887 καὶ 1888), καὶ περιέχουσαν τὰς ἐπιστημονικὰς, ἰδίᾳ πειραματικὰς, ἐρεῦνας τῆς Ἐπιτροπῆς.

Τέλος εἶχον ὑπ' ὄψιν τὰ ἐπόμενα δημοσιεύματα: 1) Θ. Φωκαέως, Κρητὶς τοῦ Θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, 1902, 2) Κ. Α. Ψάχου, Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, 1917 καὶ δημόδη ξέσματα Γορτυνίας, 1923, 3) Α. Ρεμαντιὰ καὶ Πρ. Ζαχαρίου, Ἀρίων ἢ Μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, 1917, 4) Κ. Παπαδημητρίου, Τὸ Μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος 1921 καὶ Μελωδικαὶ ἀσκήσεις Βυζαντινῆς Μουσικῆς, 1928, 5) οἰκονόμου Θ. Ι. Θωῶδου, ἄρθρα ἐν τοῖς Μουσικοῖς Χρονικοῖς (1928, 1929), 6) Histoire générale de la Musique τοῦ F. Fétilis, 7) τὴν ἐν τῇ Encyclopédie de la Musique τοῦ Albert Lavignac σχετικὴν Μελέτην τοῦ Am. Gastoué καὶ τινὰ ἄλλα.

(5) Ἐπὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Πρακ. Ἀκαδ. Ἀθην. 4 (1929), 326.

(1) Περὶ διατονικῶν κλιμάκων, Πρακ. Ἀκαδ. Ἀθην. 2 (1926), 104.

(2) Ἐπὶ τῆς θεωρίας τῆς γενέσεως τῶν διατονικῶν κλιμάκων, Πρακ. Ἀκαδ. Ἀθην. 2 (1926), 145.



καὶ Πέτρου τοῦ Βυζαντίου, ἀνέπτυξαν τῷ 1814, ἐνώπιον ἐιδικῆς Συνόδου τῶν Πατριαρχείων τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἐπὶ Κυρούλλου τοῦ Ζ΄, νέαν μέθοδον, δι' ἧς ἐπέφερον ἀπλούστευσιν τῆς σημειολογίας ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ Μουσικῇ. Ἡ δὲ Σύνοδος πεισθεῖσα διὰ τῶν ἀποδείξεων τῶν δοθεισῶν ὑπὸ τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων περὶ τῆς ρυθμίσεως τῆς Τέχνης—ἐπειδὴ κατ' ἀρχὰς ὑπόπτευεν ὅτι οὗτοι ἐπέζητουν νὰ εἰσαγάγωσι νέους κανόνας ἐν τῷ λειτουργικῷ ἔργῳ—ἀπεφάσισε τὴν ἴδρυσιν Μουσικῆς Σχολῆς, ἐν ἣ οἱ μὲν Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος ἐδίδασκον τὸ πρακτικὸν μέρος τῆς Μουσικῆς, ὁ δὲ Χρυσάνθος ἐδίδασκε τὸ θεωρητικόν. Εἰς τὴν Σχολὴν ταύτην, λειτουργήσασαν μέχρι τοῦ 1820, συνέρρευσαν πολλοὶ μαθηταί, οἵτινες μετὰ ταῦτα ἴδρυσαν ἰδίας σχολὰς εἰς ὅλα τὰ τμήματα τῆς τουρκικῆς Αὐτοκρατορίας.

Οἱ τρεῖς Μουσικοδιδάσκαλοι ἐπειραματίσθησαν ἐπὶ τριχοῦδου ὄργανου τῆς Πανδουρίδος ἢ φανδούρου (1), κοινῶς Ταμπουρά. Ἀνεῦρον δ' οὕτω τὴν ἐπομένην διατονικὴν κλίμακα:

$$(3) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{27}{22} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{81}{44} \quad 2,$$

ἔχουσιν μείζον τονιαῖον διάστημα τὸ  $\frac{9}{8}$  καὶ δύο ἐλάσσονα τὰ  $\frac{12}{11}$  καὶ  $\frac{88}{81}$ . Ἡ κλίμαξ αὕτη, ἡ ἀληθὴς τοῦ Χρυσάνθου, δὲν κέκηται ἡμιτόνιον, ἀλλ' ἔχει δύο ἐλάσσονα διαστήματα περίπου ἴσα, καθὸ διαφέροντα ἀλλήλων κατὰ ἐν τρίτον τοῦ κόμματος.

Τοῦτο, ὡς καὶ ἡ σύγκρισις τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακος ταύτης πρὸς τὰ τῆς κλίμακος (2) ἢ κάλλιον πρὸς τὰ τῆς κλίμακος μετὰ μὴ ρητῶν διαστημάτων, τῆς ἀντιστοιχοῦσης πρὸς τὴν διαίρεσιν τοῦ τετραχοῦδου εἰς 28 μέρη, (ὄρα τὴν ρηθεῖσαν ἀνακοίνωσίν μου ἐπὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλλ. ἐκκλ. Μουσικῆς), μᾶς διδάσκουσιν ὅτι ἡ κλίμαξ αὕτη τοῦ Χρυσάνθου δὲν ἐπιδέχεται τὴν διαίρεσιν τοῦ διαπασῶν εἰς 68 μέρη, ἦτοι τοῦ τετραχοῦδου εἰς 28 μέρη κατὰ τὰ μέτρα 12—9—7.

Ἐβδομήκοντα ἔτη βραδύτερον ἢ πατριαρχικῇ Ἐπιτροπῇ ἐμελέτησε κατὰ πρῶτον τὸ ἔργον τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων, ἀλλ' ἀνευροῦσα σφάλματα καὶ ἀντιφάσεις (περὶ ὧν ἀσχολοῦμαι ἐν τῇ ρηθείσῃ ἀνακοίνωσί μου), ἐπροτίμησε νὰ μὴ λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὰ ἀποτελέσματα τοῦ ἔργου ἐκείνων· προέβη δ' ἀπ' εὐθείας εἰς μετρήσεις τῶν διαστημάτων τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν Μουσικῆς, χωρὶς νὰ ἐξετάσῃ διατὶ τὰ ἰδικὰ τῆς ἀποτελέσματα δὲν συμφωνοῦσι πρὸς τὰ πειραματικὰ ἐξαγόμενα τῶν προηγηθέντων καὶ χωρὶς νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ θεωρητικὸν τοῦ Χρυσάνθου ἔσχε μεγίστην ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς ἐκκλη-

σιαστικῆς ἡμῶν Μουσικῆς κατὰ τὰ διαρρέυσαντα ἑβδομήκοντα ἔτη καὶ ὅτι ἐπομένως τὸ ὑλικόν, ἐφ' οὗ ἐπειραματίζετο αὕτη πάντως ἐπηρεάσθη ὑπὸ τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖον δὲν ἐλάμβανεν ὑπ' ὄψιν.

Αἱ ἔρευναι τῆς Ἐπιτροπῆς ἐγένοντο ἐπὶ τῆς ὑφισταμένης ἐν τῇ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ (τῆς Κωνσταντινουπόλεως) φωνητικῆς Μουσικῆς. Τὰ διάφορα διαστήματα τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὡς καὶ τὰ τῶν δημοτικῶν ἁσμάτων ἐμετρήθησαν ὑπὸ τῶν μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς ἐπὶ μονοχορδον ἠχομέτρου, διὰ πειραμάτων ἐπαναληφθέντων πολλάκις παρουσίᾳ καὶ τῇ συνδρομῇ ἑτέρων Μουσικοδιδασκάλων. Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι τὸ ἔργον τῆς Ἐπιτροπῆς ὑπῆρξε λίαν εὐσυνειδητὸν καὶ καθαρῶς ἐπιστημονικόν, ἀνώτερον, κατὰ τοῦτο, τοῦ τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων ὡς καὶ πάντων ὅσοι μετ' αὐτοὺς ἐπειραματίσθησαν ἐπὶ τοῦ θέματος. Ὡς ἐκ τούτου τὰ ἀποτελέσματα αὐτοῦ εἶναι πολύτιμα οὐ μόνον διὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, ἀλλ' ἀκόμη καὶ διὰ τὴν ἐθνικὴν ἡμῶν δημοτικὴν μουσικὴν.

Ἡ Ἐπιτροπὴ γράφει ὅτι τὸ μήκος τῆς χορδῆς τῆς διδούσης τὸν ἦχον βου (δηλ. τὸν μι), ὑπῆρξε τὸ ἀντικείμενον πλείστων μετρήσεων, οὕτω δὲ ἡ μέση τιμὴ αὐτῆς εὐρέθη ἴση πρὸς 810 χμ., ἐπὶ χορδῆς μήκους ἑνὸς μέτρου. Ἄλλ' ἡ ἡμετέρα θεωρητικὴ κλίμαξ (2) παρέχει μήκος 808 χμ., τῆς διαφορᾶς τῶν δύο χιλιοστομέτρων οὔσης μηδαμινῆς.

Ἀφ' οὗ δὲ ἡ Ἐπιτροπὴ προσδιώρισε τὸ διατονικὸν γένος, ἀνεζήτησε τὰ διαστήματα τῶν ἑτέρων γενῶν, ἐξ ὧν ἀναφέρονται, λόγῳ τῆς σπουδαιότητος τοῦ ἐξαγομένου, ὅτι τὸ λεγόμενον ἑναρμόνιον γένος τοῦ τρίτου ἠχοῦ εἶναι Πυθαγόρειον ἄκρατον.

Ἡ Ἐπιτροπὴ τέλος ἔδειξεν ὅτι τῆς διαιρέσεως τοῦ τετραχοῦδου εἰς 12—9—7, ἦτοι εἰς 28 ἴσα μέρη, ἀκριβεστέρα καὶ συμφωνοτέρα πρὸς τὴν ἀλήθειαν εἶναι ἡ διαίρεσις εἰς 30 ἴσα μέρη, συμφώνως πρὸς τὴν Ἀριστοξένειον διαίρεσιν τὴν ἀποδιδομένην εἰς τὸν Κλεονείδην, ὅπου ὁμοῦς αὕτη ἔλαβεν ἀντὶ τῶν Πυθαγορείων διαστημάτων 12—12—6, τὰ διαστήματα τὰ ἀρμόζοντα πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἡμῶν Μουσικὴν 12—10—8.

Μετὰ τὴν ἀνωτέρω ἱστορικὴν καὶ κριτικὴν ἔρευναν, ἀνεζήτησα κατὰ πρῶτον τὴν πιθανὴν προέλευσιν τῆς διατονικῆς κλίμακος (1), τῆς πειραματικῆς, ὡς εἶδομεν, εὐρεθείσης ὑπὸ τῆς πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς, κατόπιν δὲ ἐζήτησα νὰ μάθω, ἐὰν ἡ διατονικὴ κλίμαξ (3), ἡ ἐπίσης πειραματικῶς ἀνευρεθεῖσα ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῶν συνεργατῶν του, ὑπῆρξεν ἐν χρήσει εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκκλησιαστικὴν Μουσικὴν, καὶ ἐν καταφατικῇ ἀπαντήσῃ, τὴν πιθανὴν προέλευσιν αὐτῆς. Πρὸς λύσιν τοῦ πρώτου ζητήματος, ἀναφέρω εἰς τὴν ἐν λόγῳ ἀνακοίνωσίν μου χωρία, ἐξ ὧν ἐμφαίνεται ὅτι κατὰ τὴν Ἑλληνιστικὴν περίοδον καὶ εἶτα κατὰ τὴν Βυζαντινὴν ἦτο ἐν χρήσει χρωματικὴ τις Πυθαγόρειος κλίμαξ, μετὰ

(1) Ἄξιον σημειώσεως τυγχάνει ὅτι κατὰ τὸν Νικόμαχον Πυθαγόρειον Γερασηνόν (Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον, Musici scriptores Graeci, Lipsiae, 1895, 243) ὁ κανὼν τοῦ Πυθαγόρου ἢ μονόχορδον ἐκαλεῖτο κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Νικομάχου γράνδουρον (Πάνδουρον).



διαστημάτων ενός τρίτου και δύο τρίτων του τόνου  $\frac{9}{8}$ , και ότι οι Ἀραβες μετὰ τὴν ἴδρυσιν τῆς δυναστείας τῶν Καλιφῶν Ὀμμουαδῶν, ἐν Δαμασκῷ, ἠντλήσαν τὴν κλίμακά των ἐκ τῆς Μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων, συμφώνως πρὸς τὸ ἴδιον ἔθνητικόν των πνεῦμα. Ἀφ' ἐτέρου, εἰς τὸ κεφάλαιον περὶ ὑφέσεως καὶ διέσεως τῆς εισαγωγῆς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ τοῦ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ὁ Χρῦσανθος γράφει: «ἐάν τις, διαιρῶν τὸν μείζονα τόνον ( $\frac{9}{8}$ ) εἰς τέταρτα καὶ τρίτα, θέλη νὰ ἔχη σημεῖα καὶ διὰ ταῦτα, δύναται νὰ κάμνη χρῆσιν διὰ τὴν δίεσιν τοῦ ἤχου.. καὶ διὰ τὴν ὑφασιν ἐκ τοῦ βαρέος πρὸς τὸ δξύ, τῶν σημείων (τὰ ὁποῖα παραθέτει ἐκεῖ), ἐκφραζόντων ἐν τέταρτον, δύο τέταρτα, ἐν τρίτον καὶ δύο τρίτα τοῦ τόνου».

Αἱ συγκρίσεις αὗται μὲ ἤγαγον νὰ κατασκευάσω θεωρητικῶς διατονικὴν κλίμακα, παράγωγον τῆς τοῦ Πυθαγόρου, ἔχουσαν τονιαῖα διαστήματα:  $\frac{9}{8} \cdot (\frac{9}{8})^{\frac{7}{8}} = 1,0816$  καὶ τὸ ὑπόλοιπον  $(\frac{9}{8})^{\frac{1}{8}} \times \frac{256}{243} = 1,0957$ . Ἡ κλίμαξ αὕτη (Κλ. α) κέκτηται ὡς δίεσιν τὸ κλάσμα  $(\frac{9}{8})^{\frac{7}{8}} = 1,04$ , καὶ ὁ ἐλάχιστος τόνος αὐτῆς διαφέρει τοῦ τῆς κλίμακος τῆς Ἐπιτροπῆς κατὰ 0,0016, ἦτοι κατὰ  $1\frac{1}{3}$  ἑκατοστοῦ τοῦ τόνου, ἐνῶ ἀφ' ἐτέρου ὁ ἐλάσσων τόνος αὐτῆς εἶναι ὡσαύτως μικρότερος τοῦ τόνου  $\frac{800}{729}$  τῆς Ἐπιτροπῆς κατὰ  $1\frac{1}{3}$  ἑκατ. Ἄλλως τε ὁ κατωτέρω πίναξ δεικνύει τὴν ταυτότητα τῶν δύο κλιμάκων.

ΠΙΝΑΞ I

| Ἦχοι     | νη | πα  | βου | γα  | δι  | κε  | ζω  | νη  |
|----------|----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Κλ. (α)  | —  | 102 | 181 | 249 | 351 | 453 | 532 | 600 |
| Κλ. (1)  | —  | 102 | 182 | 249 | 351 | 453 | 533 | 600 |
| Διαφοραὶ | —  | 0   | -1  | 0   | 0   | 0   | -1  | 0   |

Ὀντως, ἐκ τῆς συγκρίσεως καθίσταται πρόδηλον ὅτι ἡ διατονικὴ κλίμαξ, ἡ εὑρεθεῖσα πειραματικῶς ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς, ἐκφράζει δι' ἀπλῶν ρητῶν διαστημάτων, κάλλιον πάσης ἄλλης κλίμακος, τὴν κλίμακα τὴν παράγωγον ἐκ τῆς Πυθαγορείου, τῆς ὁποίας τὸ τετράχορδον σύγκειται ἐκ τοῦ μείζονος τόνου  $\frac{9}{8}$ , τοῦ ἐλάσσονος, ἴσου πρὸς τὸ τρίτον τοῦ τόνου ἠῦξημένον κατὰ τὸ Πυθαγόρειον λείμμα καὶ τοῦ ἐλαχίστου τόνου ἴσου πρὸς τὰ  $\frac{2}{3}$  τοῦ τόνου.

Τὰ ἐν τῇ ρηθείῳ Μελέτῃ μου ἀναπτυσσόμενα μᾶς ὑποχρεοῦσι νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἡ κλίμαξ αὕτη θὰ ἦτο ἐν χρήσει παρὰ τοῖς Ἑλλήσι τοῦλάχιστον ἀπὸ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας. Ἔνεκα τούτου καλοῦμεν τὴν κλίμακα, τὴν εὑρεθεῖσαν ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς, *Βυζαντινὴν διατονικὴν κλίμακα*. Καὶ εἶχε τῇ ἀληθείᾳ δίκαιον ἢ πατριαρχητὴ Ἐπιτροπῆ βεβαιοῦσα ὅτι δὲν δυνάμεθα νὰ ἀμφιβάλλωμεν περὶ τῆς πιστότητος τῆς παραδόσεως ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἀκριβείαν τῶν τονιαίων διαστημάτων.

Δεύτερον ἐν τῇ ἀνακοινώσει μου, ἀκολουθῶν τὴν αὐτὴν μέθοδον διὰ τὴν κλίμακα (3), τὴν εὑρεθεῖσαν πειραματικῶς ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῶν συνεργατῶν του, ἐλέγχων τὰ μουσικὰ ὄργανα τὰ χρήσιμα, κατὰ τὸν Χρυσάνθου, διὰ τὴν διδασκαλίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας Μουσικῆς, φθάνω εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ ἡ κλίμαξ αὕτη ἦτο ἐπίσης ἐν χρήσει τοῦλάχιστον κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος, ἔχουσα κοινὸν χαρακτῆρα μετὰ τῆς κλίμακος τῆς Περσοτουρκικῆς ἢ ἀπλῶς τῆς Τουρκικῆς Μουσικῆς.

Τυγχάνει ἄλλως τε πασίγνωστον ὅτι οἱ ψάλται τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας ἐν Κωνσταντινουπόλει ὑπῆρξαν ἀπαράμιλλοι ἐν τῇ Τουρκικῇ Μουσικῇ οὕτως ὥστε προσκαλοῦντο ὅπως ἄδωσι πρὸ τῶν Σουλτάνων. Τὸ πλεῖστον τῶν χορευτικῶν ἤχων, οἵτινες ἄλλοτε ἠκούοντο ἐν Κωνσταντινουπόλει, λέγει ὁ Fétis, σύγχρονος σχεδὸν τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων, προήρχοντο ἐκ τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ἢ εἶχον συντεθῆ ὑπὸ Ἑλλήνων Μουσικῶν προσκεκολλημένων εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τῶν Σουλτάνων. Ἄλλ' ἐν τῇ Τουρκικῇ μουσικῇ γίνεται χρῆσις τῆς ἑναρμονίου διέσεως, τῆς χρήσεως δηλ. τοῦ τετάρτου τοῦ τόνου, τὴν δίεσιν δὲ ταύτην εἶδομεν σιμειομένην καὶ ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου ἐν τῇ Ἑλληνικῇ Μουσικῇ.

Τὰ διὰ βραχέων ἐκτιθέμενα ταῦτα δεδομένα ἤγαγον ἡμᾶς νὰ σκεφθῶμεν ὅτι θὰ ἠδύνατο νὰ ἐξαχθῆ ἐκ τῆς Πυθαγορείου κλίμακος καὶ δευτέρα διατονικὴ κλίμαξ, καθ' ὅμοιον τρόπον, καθ' ὃν ἐξήχθη ἡ Βυζαντινὴ, ἀλλὰ διὰ τῆς εισαγωγῆς ὡς ἐλάσσονος τόνου τῶν  $\frac{3}{4}$  τοῦ τόνου  $\frac{9}{8}$ . Θὰ εἴχομεν οὕτως διατονικὴν κλίμακα μετὰ τῶν ἐπομένων τονιαίων διαστημάτων:

$$\begin{aligned} \delta \text{ μείζων τόνος } & \frac{9}{8} && \text{ ἴσος εἰς ἑκατοστὰ τοῦ τόνου πρὸς 102} \\ \delta \text{ ἐλάσσων } & \cdot (\frac{9}{8})^{\frac{3}{4}} && \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot 76 \frac{1}{2} \\ \text{καὶ ὁ ἐλάχιστος } & \cdot (\frac{9}{8})^{\frac{1}{4}} \times \frac{256}{243} && \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot 70 \frac{1}{2} \end{aligned}$$

Τὰ διὰ τῶν τόνων διαστήματα τῆς κλίμακος ταύτης δίδονται εἰς ἑκατοστὰ τοῦ τόνου διὰ τῆς σειρᾶς (β) τοῦ Πίνακος II, οὗτινος ἡ σειρὰ (γ) παρέχει, διὰ τὴν σύγκρισιν, τὰ διαστήματα τῆς κλίμακος (3) τοῦ Χρυσάνθου.

ΠΙΝΑΞ II

| Ἦχοι     | νη | πα  | βου               | γα  | δι  | κε  | ζω                | νη  |
|----------|----|-----|-------------------|-----|-----|-----|-------------------|-----|
| (β)      | —  | 102 | 178 $\frac{1}{2}$ | 249 | 351 | 453 | 529 $\frac{1}{2}$ | 600 |
| (γ)      | —  | 102 | 177               | 249 | 351 | 453 | 528               | 600 |
| Διαφοραὶ | —  | 0   | 1 $\frac{1}{2}$   | 0   | 0   | 0   | 1 $\frac{1}{2}$   | 0   |

Ὑφίσταται ἄρα πλήρης σύμπτωσης τῶν δύο τούτων κλιμάκων. Ὅθεν ἡ κλίμαξ ἡ εὑρεθεῖσα πειραματικῶς ὑπὸ τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων ἐκφράζει, δι' ἀπλῶν ρητῶν διαστημάτων, κάλλιον πάσης ἄλλης, τὴν κλίμακα τὴν ὁποίαν ἐξηγάγομεν ἐκ τῆς Πυθαγορείου διὰ τῆς εισαγωγῆς ὡς τόνου ἐλάσσονος τῶν  $\frac{3}{4}$  τοῦ  $\frac{9}{8}$ . Τὴν



κλίμακα δὲ ταύτην δυνάμεθα νὰ καλῶμεν λόγῳ τῆς συγγενείας τῆς πρὸς τὴν Τουρκικὴν, Ἑλληνοτουρκικὴν. Δὲν εἶναι ἄλλως τε ἀδύνατον ἢ κλίμαξ αὕτη νὰ ἦτο ἐν χρήσει παρὰ τοῖς Ἑλλησιν, ἰδίως τοῖς τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, πρὸ τῆς ἐμφανίσεως εἰς τὴν πολιτικὴν σκηνὴν τῶν Τούρκων.

Καταλήγων φρονῶ ὅτι εἰς τὴν Ἀρχὴν τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνος εὐρίσκοντο ἐν τῇ πράξει, τοῦλάχιστον ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἀμφότεραι αἱ διατονικαὶ κλίμακες, τὸσον ἐκείνη, ἢν ἀπεκάλεσα *Βυζαντινὴν* (δηλ. ἢ τῆς Ἐπιτροπῆς) καὶ εἰς τὴν ὁποίαν, ὡς ἔδειξα, ἀντιστοιχεῖ ἡ δια-

ρσεις τοῦ τετραχόρου εἰς 28 ἴσα μέρη (12-9-7), ὅσον καὶ ἐκείνη, ἣτις δύναται νὰ λέγεται Ἑλληνοτουρκικὴ (δηλ. ἢ τοῦ Χρυσάνθου). Οἱ εἰδικοί δὲ μουσικολόγοι εἶναι οἱ ἀρμόδιοι ὅπως εὐρωσιν, ἐὰν εἰς τὴν συνύπαρξιν (1) ταύτην τῶν δύο διατονικῶν κλιμάκων ὀφείλωνται αἱ παρατηρούμεναι ἀντιθέσεις εἰς τὸ ἔργον τοῦ Χρυσάνθου.

Κ. ΜΑΛΤΕΖΟΣ  
τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν

(1) Τοιαύτη συνύπαρξις δύο διαφόρων *τονισμῶν*, συγγενῶν ἄλλως τε πρὸς τὰς δύο κλίμακας τῆς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐμφανίζεται ἐν τῇ πράξει τῆς Περσοτουρκικῆς Μουσικῆς (παρ. *F. Fétis*, *Histoire Générale de la Musique* 2, 368).

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΝ ΤΟΥ ΜΑΛΕΡ

### Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΚΑΙ ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ

ΠΡΟΣ ΤΗΝ ANNA BÄHR - MILDENBURG

Βερολίνον, 8 Δεκεμβρίου 1895.

«Μοῦ χροιάζονται καθὼς ξέρεις, γιὰ τὸ φινάλε τῆς τελευταίας προτάσεως τῆς δευτέρας συμφωνίας μου μερικὲς καμπάνες, πού δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰς ἀντικαταστήσῃ μὲ κανένα ἄλλο μουσικὸ ὄργανο. Γι' αὐτὸ σκέφθηκα νὰ εὐρω κανένα ἐργοστάσιο πὸν φτιάνει καμπάνες γιὰ νὰ μὲ βοηθήσῃ στὴ δύσκολη αὐτὴ περίστασι. Καὶ ἐπὶ τέλους μετὰ κόπους καὶ ἐρεῦνας ἀρχετᾶς, ἀνεκάλυψα ἕνα ἐργοστάσιο. Γιὰ νὰ μεταβῇ ὅμως κανεὶς σαυτὸ, πρέπει νὰ ταξιδεύσῃ μὲ τὸ σιδηρόδρομο πάνω ἀπὸ μισὴ ὥρα. Εὐρίσκειται στὰ περίχωρα τοῦ Grunewald. Ἐξύπνησα λίαν πρωτὶ ἦταν ὁ δρόμος ὅλο χιόνι καὶ ὁ ψυχρὸς μαζὺ ἀέρας μοῦ ἀνεξωπύθησαν τὸν κουρασμένο ὀργανισμό μου, γιὰτὶ δὲν εἶχα καὶ πολὺ ὕπνο ὅλη τὴν περασμένη νύχτα. Ὁταν ἔφθασα στὸ Zehlendorf, ἔτσι ὀνομάζεται ὁ τόπος, περνώντας ἀπὸ τὰ χιονισμένα πάντα πεῦκα καὶ ἔλατα, ἐπροχωροῦσα σιγὰ-σιγὰ, βλέποντας τὸ ἥσυχον ἐξωτερικὸ—χωρικὸ περιβάλλον, ὅπου τὴν προεὶνη χειμωνιάτικη ἀντανάλαση τοῦ ἡλίου πάνω σὲ μιὰ ὠμορφή Ἐκκλησία, ἀνοίξε διάπλατα ἢ

καρδιά μου καὶ πάλιν καὶ εἶδα τὸ πόσο ἐλευθερώνεται καὶ εὐχαριστιέται ὁ ἄνθρωπος στὴ φύση, τὴν στιγμὴ μάλιστα πὸν ἔρχεται αὐτὸς ἀπὸ τὸ θόρυβο καὶ τὴν ἀφύσικη ζωὴ μιᾶς μεγαλονπόλεως. Ἐμεγάλωσες βέβαια

καὶ σὺ σὲ μιὰ μικρὴ πόλι καὶ θὰ αἰσθάνεσαι μαζὺ μου ὅλα τὰ ἀνωτέρω. Ἐπὶ τέλους, ὅστερα ἀπὸ λίγο χρονικὸ διάστημα ἐρεῦνης, εὐρήκα τὸ ἐργοστάσιο πὸν ζητοῦσα. Μὲ ὑπεδέχθη ἕνα ἀγαθότατο γεροντάκι μὲ ἄσπρα μαλλιά καὶ γένεια, ἔτσι πὸν βλέποντάς το εἶχον στὰ παλῆα καλὰ χρόνια τῶν διαφόρων «εἰδικῶν Σωματείων». Μοῦ ἦταν τόσο ἀξιαγάπητα τὸ περιβάλλον καὶ ὅλα τὰ γύρω ἀντικείμενα!... Τοῦ μίλησα γιὰ τὸν σκοπὸ τῆς ἐπισκέψεώς μου καὶ μοῦ φάνηκε—σὲ μένα τὸν ἀνυπόμονο!—τόσο ὀμιλητικὸς μὰ καὶ ἀργός! Καμπάνες, ὅλο καμπάνες καὶ μέσα σαυτῆς μιὰ πολὺ μεγάλη, μὲ δυνατὸ ἦχο, πὸν εἶχε παραγγεῖλει γιὰ τὸ νέο Μητροπολιτικὸ ναὸ ὁ Γερμανὸς αὐτοκράτωρ. Ὁ ἦχος τῆς τελευ-



Γουσταῦος Μάλερ.

ταίας ἦταν πρῶτα μυστηριώδης μὰ καὶ δυνατὸς. Κάτι παρόμοιο εἶχα σκεφθῆ γιὰ τὸ φινάλε τοῦ ἔργου μου. Ἄλλοι καιροὶ εἶνε ἀκόμη μακρὰ πὸν θὰ χρησιμοποιηθῆ τὸ ἀκριβώτερο καὶ ἀξιολογώτερο γιὰ ἕνα καλλιτέχνημα. Καὶ ἐν



τῷ μεταξύ ζητοῦσα κάτι κατάλληλο καὶ φθηνότερο, κάτι καμπάνες χρήσιμες καὶ εὐκολοαπόκτητες γιὰ τὸν σκοπό μου· καὶ ἀνεχώρησα ἐν τέλει ἀπὸ τὸν καλὸ μας γέρο ὕστερα ἀπὸ ἔρευνα καὶ ἐξέτασι στὸ μαγαζί του πάνω ἀπὸ δύο ὥρες. Ἡ ἐπιστροφή ἦταν καὶ πάλιν θαυμασία.

Καὶ τώρα πίσω στὰ γραφεῖα τῆς Διευθύνσεως: ἐδῶ εἶναι ἡ ρεβερέντσες! Αὐτὰ τὰ πρόσωπα! Αὐτοὶ οἱ κοκαλιασμένοι ἄνθρωποι! Κάθε πτυχὴ στὸ πρόσωπό τους ἔχει τὰ ἴχνη τοῦ αὐτοβασανιζομένου ἐλεεινοῦ ἐγωῖσμοῦ ποὺ κάμει τοὺς ἀνθρώπους τόσο δυστυχεῖς. Πάντοτε ἐγὼ καὶ ἐγὼ καὶ ποτὲ σύ, σύ, ἀδελφέ μου!»

\*\*\*

*Steinbach am Attersee, 24 Ἰουνίου 1896.*

«Σκέψου! ἔξεχασα τὰ σκίτσα τῆς τρίτης συμφωνίας μου στὸ Ἀμβούργο, ἀκριβῶς τώρα τὸ καλοκαίρι ποὺ ἤθελα νὰ τὰ δουλέψω!... Εἶμαι ἄνω—κάτω, σὲ ἀπελπίσῃ! Αὐτό, μὰ τὴν ἀλήθεια, εἶναι ἓνα πολὺ μεγάλο ἀτύχημα γιὰ μένα ποὺ θὰ μοῦ στοιχίσει ἴσως ὅλην μου τὴν καλοκαιρινὴ ἀνάπαυσι. Μὰ μπορεῖς νὰ καταλάβῃς σὲ τί θεοὶ βρίσκομαι; Εἶναι σχεδὸν σὰν νὰ εἶχες σὺ ξεχάσῃ τὴν φωνή σου (Σημ. Μεταφρ. Ἡ Mildenburg ἦταν, ὡς γνωστόν, αἰοιδὸς καὶ εἶχε τραγουδήσει ἐπανειλημμένως στὸ Μπάιρόιτ) σὲ κάποιο τόπο καὶ ἔπρεπε νὰ περιμένῃς νὰ σοῦ στείλουν τὴν φωνή σου ἀπὸ τὸν τόπο ἐκεῖνον!»

*Steinbach am Attersee, 26 Ἰουνίου 1896.*

«Τώρα κοντά, θὰ κάμω μιὰ ἐκδρομὴ στὸ Ischl γιὰ νὰ συναντήσω ἐκεῖ τὸν Μπράμς ποὺ τὸν ἔβλεπα πάντα ἀπὸ πολλὰ χρόνια. Ἐδῶ μπορῶ νὰ εἰπῶ μὲ τὸν Φάουστ: ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν μοῦ ἀρέσει νὰ βλέπω τὸν γέρο! Εἶνε ἓνα ροζιάρικο, γερὸ δένδρο μὲ ὄριμους καὶ εὐγευστοὺς καρποὺς καὶ εἶνε χαρὰ νὰ βλέπῃ κανεὶς ἓνα τόσο δυναμωμένο καὶ ὅλο φύλλα δένδρο.—Πάντως δὲν ταιριάζουμε καὶ πολὺ-πολὺ μαζὺ καὶ ἡ «φιλία» μας κρατιέται γιὰτὶ δείχνομαι ἐγὼ σὰν ἓνας ὑπὸ ἀνάπτυξιν νεαροῦς μπρὸς σ' αὐτὸν τὸν γέρο μεγάλο διδάσκαλο καὶ ἀκόμη γιὰτὶ τοῦ δείχνω ἐκεῖνες τῆς πλευρῆς τοῦ ἔργου μου ποὺ δὲν τοῦ εἶνε ὀλότελα δυσάρεστες.»

*Steinbach am Attersee, 1 Ἰουλίου 1896.*

«... .Ναί, ἀλλὰ εἰς τὴν συμφωνίαν αὐτὴν (Σημ. Μεταφρ. Πρόκειται διὰ τὴν τρίτην πάντοτε συμφωνίαν, καθὼς ἐπίσης καὶ εἰς τὰς κατωτέρω ἐπιστολάς τοῦ Μάλερ.) ὁ λόγος εἶνε γιὰ κάποια ἄλλη ἀγάπη ἢ ἐκεῖνη ποὺ νομίζεις. Τὸ μοτίβο τῆς ἐβδόμης προτάσεως (Σημ. Μεταφρ. Ἡ περὶ ἧς ὁ λόγος ἐβδόμη πρότασις, δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν συμφωνίαν. Ὁ Μάλερ τὴν ἀπέρριψε. Ἡ συμφωνία αὐτὴ διαιρεῖται τώρα εἰς δύο μέρη καὶ ἐξ προτάσεως.) ἔχει ὡς ἐξῆς :

«Πατέρα, κύτταξε στὰ τραύματά μου!

Μὴ ἀφήσῃς νὰ χαθῇ κανένας ἄνθρωπος!»

Καταλαβαίνει λοιπὸν περὶ τίνος πρόκειται; Θέλει νὰ δειχθῇ ἡ κορυφή—ἡ ἀνωτάτη βαθμὴ, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν

ἢμπορεῖ κανεὶς νὰ ἰδῇ ὅλον τὸ κόσμον. Ἐπάνω-κάτω ἢμποροῦσα νὰ τιλοφορήσω τὴν πρότασιν αὐτὴν: «Ὅ,τι μοῦ διηγεῖται ὁ Θεός!» Καὶ φυσικῶς τῷ λόγῳ στὴν ἔννοιαν Θεὸς ὑπονοεῖται «ἀγάπη». Τὸ ἔργο μου αὐτό, εἶνε ἡ ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀνάπτυξις καὶ ἐπαύξεισις, σὰν μουσικὸ ποίημα—musikalische Dichtung, ὅλων τῶν βαθμίδων τῆς φύσεως. Ἀρχίζει μὲ τὴν «νεκρὰν» φύσιν καὶ ἀνεβαίνει (steigert sich) ἕως τὴν θεϊκὴν ἀγάπην. Οἱ ἀκροαταὶ μου θὰ ἔχουν ἀρετὰ νὰ βασανισθοῦν μὲ μὲ ὅλα αὐτὰ τὰ προβλήματα ποῦ τοὺς δίδω.»

*Steinbach am Attersee, 6 Ἰουλίου 1896.*

«... .Μὰ γι' αὐτὸ θὰ λάβῃς καὶ κατὶ τὸ ὥραϊον. Τὸ θέρος βαδίζει καὶ ἤχοῦν ἀπὸ παντοῦ τραγούδια, ἔτσι ποῦ δὲν θὰ μποροῦσες νὰ τὸ φαντασθῆς! Ἀπὸ παντοῦ ἀνθήσεις! Καὶ ἐν τῷ μεταξύ κάτι πάλι πολὺ μυστηριώδες καὶ πονητικὸ σὰν τὴν «νεκρὰ» φύσιν ποὺ βρίσκεται σὲ τρομερὴ ἀκινήσιαν ἐν ἀναμονῇ τῆς «ζωῆς» ποῦ πλησιάζει. Εἶνε κάτι (στὴν συμφωνίαν μου αὐτὴν) ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ τὸ ἀποδώσῃς μὲ λέξεις.»

*Steinbach am Attersee, 9 Ἰουλίου 1896.*

«Μὲ τὴν παραλαβὴν τῆς ἐπιστολῆς σου μοῦ συνέβη κάτι πολὺ ἀστεῖο. Ἐβλεπα ἀφηρημένος τὴ σφραγίδα τοῦ ταχυδρομείου ἐπάνω στὸ γραμματόσημο καὶ τυχαίως παρετήρησα αὐτὴ τὴ φορὰ ὅτι εὐρίσκειτο μόνον P. A. N. ἀντὶ ὡς συνήθως Malborghet. (Κάτω ἀπὸ τὸ P. A. N. ὑπῆρχε ὁ ἀριθμὸς 30, μὰ δὲν τὸν εἶχα ἰδῆ εὐθὺς ἀμέσως.) Ἐγὼ ὅμως ζητῶ τώρα ἀπὸ πολλὸν καιρὸν ἓνα γενικὸ τίτλο τῆς (3ης) συμφωνίας μου καὶ τὸν εὐρήκα σαυτὰ τὰ τρία «μυστηριώδη» γράμματα: «Πάν» εἶναι, καθὼς ξεύρεις, ἓνα Θεὸς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ποὺ ἔλαβε τὴν σημασίαν τοῦ «Παντός», γιὰτὶ Ἑλληνικὰ «Pan» σημαίνει καὶ τὸ ὅλον—τὸ πᾶν! (Σημ. Μεταφρ. Ζητοῦμεν συγγνώμην ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστας μας γιὰ τὰς ἐξηγήσεις αὐτὰς τὰς αὐτονοήτους δι' ἡμᾶς τοὺς Ἑλληνας. Ὑπάρχουν ὅμως, δυστυχῶς, στὸ Γερμανικὸν πρωτότυπον καὶ δὲν μποροῦμε νὰ τὰς ἀποφύγωμεν. Ἐξ ἄλλου μᾶς δείχνουν καὶ τὴν μελετηρότητα τοῦ Μάλερ.)

Δὲν μπορεῖς νὰ σκεφθῆς πόσο μὲ ἐξέπληξε κατόπιν τὸ γεγονὸς τῆς «λύσεως» τῶν τριῶν ὡς ἄνω «ἀκατανοήτων» γραμμάτων ποὺ δὲν ἐσήμαιναν ἢ Postamt Nr 30—Ταχυδρομεῖον Ἀρ. 30. Μὰ δὲν εἶνε ὅλα αὐτὰ τόσο παράξενα;»

*Steinbach am Attersee, 10 Ἰουλίου 1896.*

«Ἐργάσθηκα ἤδη πράγματι ἐντατικά. Θεέ μου, πόσο ἐλεύθερα θὰ ἀναπνεύσω ὅταν θὰ ἔχω τελειώσει αὐτὴν τὴν συμφωνίαν μου! Σὰν τὸν ἀγρότη ποῦ ἔρριψε τὰ σιτηρὰ του στὸν σιτοβολῶνα. Ἐπάνω κάτω μοῦ χρειάζονται ἀκόμη τρεῖς ἐβδομάδες. Ἀλλὰ κατόπιν θὰ φωνάξω: ζήτω! Ἀνάπαυσις! Βέβαια ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν ὅτι δὲν θὰ μᾶς ξεχνᾷ ὁ ἥλιος ὀλότελα, γιὰτὶ τώρα μᾶς



φέρνεται πολὺ πρόστιχα! Μά, δὲν περνᾷ μισὴ ὥρα χωρὶς νὰ βροῆξῃ. Εἶναι ἀπελπισία, ἔτσι πού θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ μιλοῦσε μόνο γιὰ τὸν καιρό».

*Steinbach am Attersee, 18 Ἰουλίου 1896.*

«Μὰ στὸ ἔχω γράφει καυμένη ὅτι ἐργάζομαι σὲ ἓνα μεγάλο ἔργο. Δὲν μπορεῖς ν' ἀντιληφθῆς ὅτι ἡ δουλειὰ αὐτὴ σὲ καταλαμβάνει ὁλόκληρο καὶ ὅτι ὅταν εἶσαι βυθισμένος μέσα στὸ ἔργο δὲν ζεῖς γιὰ τὸν ἔξω κόσμο; Νά, σκέψου ἓνα ἔργο, πού ζεῖ σαυτὸ ὁλόκληρος ὁ κόσμος καὶ πού δὲν εἶσαι σὺ σαυτὸ παρὰ ἓνα ἄπλοῦν ὄργανον ἐπάνω στὸ ὁποῖον παίζει *das Universum*. Σοῦ τὸ ἐξηγήσα ἐπανελημμένως καὶ πρέπει νὰ τὸ παραδεχθῆς, ἐὰν πράγματι ἔχεις ἀντίληψιν τοῦ ἔργου μου. Κύτταξε, αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ καταλάβουν ὅλοι πού θέλουν νὰ ζήσουν μαζί μου. Σὲ τέτοιες στιγμὲς (παραγωγῆς) δὲν ἀνήκω διόλου στὸν ἑαυτό μου... Εἶναι οἱ τρομεροὶ πόνοι τῆς γεννήσεως πού ὑποφέρει ὁ δημιουργὸς ἐνὸς τόσοσ κολοσιαίου ἔργου. Προτοῦ τακτοποιηθοῦν στὸ κεφάλι του αἱ διάφοροι ἰδέαι, πρέπει νὰ εἶναι αὐτὸς στὸν ἑαυτόν του βυθισμένος, νὰ ἔχη ἀποθάνει γιὰ τὸν ἔξω κόσμο, νὰ εἶναι μὲ λίγα λόγια τελείως προσηλωμένος σαυτό, νὰ ἔχη ὁλότελα παραδοθῆ... Ἡ συμφωνία μου θὰ εἶναι κάτι πού δὲν τὸ ἔχει ἀκούσει ἀκόμη κανεὶς! Ὅλη ἡ φύσις ἔχει σαυτὴν τὸν λόγον καὶ διηγεῖται κάτι τὸ βαθειὰ μυστηριώδες, κάτι πού θὰ εἶναι σὰν σὲ ὄνειρο. Σοῦ λέγω πῶς μερικὰ μέρη τῆς συμφωνίας αὐτῆς (Σημ. Μεταφρ. Πρόκειται πάντοτε γιὰ τὴν τρίτη συμφωνία) σὲ μένα τὸν ἴδιον εἶναι τόσο μυστηριώδη, πού νομίζω μερικὲς φορὲς πῶς δὲν εἶμαι ἐγὼ ἐκεῖνος πού ἔφτιασα τὰ μέρη αὐτά. Ἐὰν μπορούσα νὰ συμπληρώσω ὅλα ὅπως ἐγὼ τὰ φαντάζομαι!...»

*Steinbach, 21 Ἰουλίου 1896.*

«.....Ἡ ἐργασία μου παρατραβιέται! Πόσον ἐλεύθερα θὰ ἀναπνεύσω τὴν στιγμὴ πού θὰ σοῦ γράψω: ἔτελειώσε! Καὶ ἐν τούτοις εἶνε κάτι τὸ ἰδιάζον νὰ θέλη κανεὶς νὰ ἀπελευθερωθῆ ἀπὸ μιὰ ἐργασία πού τοῦ ἦταν τὸ σύνολον τῆς ζωῆς καὶ πού τὴν ἐπεξεργάζετο δύο ὁλόκληρα χρόνια. Μπορεῖς νὰ τὸ καταλάβῃς αὐτὸ τὸ πρᾶγμα; Καμιά φορὰ νομίζω πῶς ὅταν ὁμιλῶ σὲ σένα κατ'αὐτὸν τὸν τρόπον, σὲ πειράζει, σὲ ἐνοχλεῖ. Ἐχω δίκαιο;»

*Βερολῖνον, Μάρτιος 1897.*

«Σοῦ στέλνω τοὺς πλέον ἐγκαρδίους μου χαιρετισμοὺς στὸ Μπαῦρόιτ! (Σημ. Μεταφρ. Ἡ *Mildenburg* βρισκόταν τότε στὸ Μπαῦρόιτ πρὸς μελέτην τοῦ μέρους τῆς Κούντρου—ἀπὸ τὸν «Πάρζιφαλ» τοῦ Βάγνερ—μὲ τὴν γυναῖκα τοῦ Βάγνερ, *Frau Cosima Wagner*, πού εἶχε ἡ τελευταία τὴν ὅλην διεύθυνσιν τῶν ἐορτῶν τοῦ Μπαῦρόιτ μὲ ἔργα, ὡς γνωστόν, πάντοτε τοῦ μεγάλου τῆς συζύγου.) Θὰ εὐρεθῆς στὰ δωμάτια πού ἔζησε πρὸ ἐτῶν τὸ μεγαλειώδες πνεῦμα μιᾶς μεγαλοφυΐας καὶ πού βρι-

σκόνταν αὐτὸ κάποτε μεταξύ μας..... Χθὲς ἔδωσα τὴν μεγάλη μάχη (Γενικὴ δοκιμὴ καὶ συναυλία) καὶ σοῦ γνωστοποιῶ ὅτι ὁ «ἔχθρὸς» ἐνίκησε! (Σημ. Μεταφρ. Ὁ γνωστός διευθυντὴς ὀρχήστρας, *Felix Weingartner* διηύθυνε τότε εἰς τὸ Βερολῖνον μὲ τὴν βασιλικὴν συμφωνικὴν ὀρχήστραν—*Kgl. Kapelle*—τὴν 2αν, 3ην καὶ 6ην πρότασιν τῆς Πηγῆς συμφωνίας τοῦ Μάλερ). Ὑπῆρξε σχετικὴ ἐπιτυχία, ἀλλὰ καὶ μεγάλη ἀντίδρασις. Σφουρίγματα καὶ χειροκροτήματα! Ἐπὶ τέλους μὲ ἐκάλεσε ὁ Βαϊνγκάρτνερ καὶ ἠὲ χάριστησα τὸ ἀκροατήριον. Ἀκριβῶς ὅμως τότε ξέσπασε καὶ τὸ ἀκροατήριον..... Ἡ *Justi* φαίνεται πῶς ἀδιαθέτησε μὲ τὴν ὑποδοχὴν αὐτὴν τοῦ ἀκροατηρίου τοῦ Βερολίνου. Ὅσον ἀφορᾷ ἐμένα, δὲν μοῦ κακοφάνηκε καθόλου καὶ νὰ σοῦ εἰπῶ εἶμαι ὑπερήφανος γιὰ τὴν ὑποδοχὴ!... Σὲ δέκα χρόνια, θὰ ξαναμιλήσουμε ἐγὼ καὶ οἱ ἀξιότιμοι «Κύριοι».....»

\* \*

## Ο ΡΑΔΙΟΣΤΑΘΜΟΣ ΠΑΡΙΣΙΩΝ

Εἶναι γνωστὴ ἡ λαχτάρα ὄλων τῶν κατόχων ραδιοφώνου ν' ἀκούσουν κάτι ἀπὸ τὸ Παρίσι χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὸ κατορθώσουν. Ἐλάχιστοι εἶναι ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι μὲ πολὺ δυνατὰ ραδιόφωνα κατορθώνουν κάποτε κάποτε νὰ πιάσουν εἰς τὰ μεγάλα μήκη τὸν σταθμὸν τοῦ πύργου Ἀίφελ. Δὲν κατορθώνομεν δὲ νὰ ἀκούσωμεν τοὺς σταθμοὺς τῶν Παρισίων ὄχι τόσοσ διότι παρεντίθενται αἱ Ἄλπεις, ἀλλὰ κυρίως διότι τὸ Παρίσι δὲν ἔχει δυνατοὺς σταθμοὺς καὶ γενικῶς ὅλη ἡ Γαλλία ἔχει ἐλάχιστους, ἐν συγκρίσει μὲ ἄλλας χώρας. Ἡμεῖς δέ, οἱ ὁποῖοι δὲν ἔχομεν τίποτε, φυσικὸν εἶναι νὰ ζητοῦμεν νὰ ἀκούσωμεν μίαν γλῶσσαν κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον γνωστὴν μας, διότι οὔτε τὰ οὐγγαρέζικα γνωρίζει κανεὶς μας, οὔτε καὶ τὰ Τσεχοσλοβάκικα.

Εὐτυχῶς πού τελευταίως παρατηρεῖται εἰς τὴν Γαλλίαιε μία ἀρκετὰ ἐντατικὴ ἐργασία, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας ὑπῆρξεν πρῶτον ὁ νεοϊδρυθεὶς σταθμὸς τοῦ Στρασβούργου μὲ δύναμιν 12 Κw, ἡ μελετωμένη ἐπὶ τὰ βελτίω διαρρυθμίσεις τοῦ σταθμοῦ τῆς Τουλούζης, καὶ τὸ κυριώτερον, ἡ μεταφορὰ τοῦ σταθμοῦ *Radio Paris*, ἔξωθι τῶν Παρισίων, διὰ νὰ ἰδρυθῆ ὁ τελευταῖος ἐπὶ νέων ὄλων βάσεων. Ὁ νέος αὐτὸς σταθμὸς, ἀναγγέλλεται ὅτι θὰ εἶναι μεγάλης δυνάμεως 60—70 Κβ. περίπου, θὰ συγκεντρῶνῃ δὲ ὅλας τὰς μέχρι τοῦδε γενομένας τελειοποιήσεις δι' ἓνα πομπόν.

Ἄς εὐχηθῶμεν ὅπως αἱ ἐργασίαι αὐταὶ περατωθοῦν τὸ ταχύτερον διὰ νὰ δυνηθῶμεν νὰ ἀκούσωμεν καὶ τὸ Παρίσι, καὶ νὰ συμμετέχουμε οὕτω νοερῶς καὶ μέσα ἀπὸ τὸ σπίτι μας στὴν τρελλὴ του ζωῆ.

Π. Π. Κ.



## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Ἄργα, ἀλλ' ἐν τούτοις ἔγινε κτῆμα τοῦ λαοῦ ἡ γνωστή ὄπερα τοῦ συνθέτου Ὀπερέτας Ὁφενμπαχ «Τὰ Παραμύθια τοῦ Ὁφμαν», ἡ ὄπερα αὐτὴ ποὺ πραγματικά τῆς ἄξιζε ἀπὸ πολλὴν καιρὸν γιὰ τὴν θαυμασίαν μελωδικότητά της ἰδίως. Παντοῦ στὶς Γερμανικὲς Ὀπερες ἀνεσῆθη ἀπὸ τὴν λησμονησιὰ τὸ ὑπερρωμαντικὸ αὐτὸ ἔργο καὶ φυσικὰ ἡ Κρατικὴ Ὀπερα τῆς Βιέννης δὲν μποροῦσε νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὸν πειρασμὸν νὰ ἀναιβάσῃ ἐκ νέου τὰ «Παραμύθια τοῦ Ὁφμαν» εἰς τὰ ὁποῖα δένονται δραματικὰ μὲ μιὰ ἐπιφανειακὴ—ἐξωτερικὴ δρᾶσι τρεῖς σκηνὲς ἄσχετες ἢ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη. Φανταστικὰ καὶ μὲ παρῳδία, μεταξὺ ὄνειρου καὶ πραγματικότητος, σέρονται—ξετυλίγονται σὲ μουσικὴ καὶ σκηνὰς αἱ οὐχὶ ἐκ τῆς πραγματικότητος εἰκόνες, πραγματικὰ ἓνα ἔλκυστικὸ πρόβλημα γιὰ τὸν διευθυντὴν τῆς σκηνῆς καὶ τὸν διευθυντὴν τῆς ὀρχήστρας. Αἱ εἰκόνες—ὁ διάκοσμος ποὺ ἔφτιασε ὁ καθηγητὴς Strnad δὲν ἦταν πάντοτε ἐπιτυχῆς διότι δὲν ἐπέτυχε αὐτὸς τὸ φαντασμαγορικὸν καὶ ἐπὶ πλέον ἀπουσίαζε ἀπὸ τὴν πρώτην πράξιν τὸ καθαρὰ κουνκλίστικο, ἐν ᾧ ἀπὸ τὴν τελευταίαν τὸ δαιμονιώδες. Ἐδῶ, θὰ ἤμποροῦσε νὰ τείνῃ χεῖρα βοήθειας ὁ κινηματογράφος, ἀφ' οὗ ἄλλως τε πρόκειται γιὰ ἔργο φανταστικόν, ἐντυπωσιακόν, ἐπιφανειακόν. Διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας ἦτο ὁ Klemens Krauss καὶ σολίσται ἡ κυρία Schenker - Angerer καὶ οἱ κ.κ. Rhode καὶ Pataky, ὄχι πάντα στοὺς ρόλους των.

Ὁ Ὁφενμπαχ εἶναι ἐπὶ τοῦ παρόντος μόδα. Αὐτὸ φαίνεται ὀλοκάθαρα καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν πλευρά: Διάφοροι ἐπιτήδαιοι φτιάχνουν Ὀπερέττες ἀπὸ λιγώτερον γνωστὰς μελωδίας τοῦ Ὁφενμπαχ, ὅπως κάποτε, ἄλλοι ἐπιτήδαιοι, φτιάσαν ἀπὸ μελωδίας τοῦ Σούμπερτ τὴν γνωστὴ Ὀπερέττα «Das Dreimäderlhaus». Τώρα ἐξακολουθεῖ νὰ σημειώῃ σειρὰν παραστάσεων στὸ «Johann-Strauss-Theater» μιὰ τέτοια ἔργασια, τῆς ὁποίας τὸ μουσικὸν Arrangement εἶναι ἀπὸ τὸν Pauspertl καὶ φέρει τὸν τίτλον ἢ «Ὀπερέττα» αὐτὴ «Der König ihres Herzens»—Ὁ Βασιλεὺς τῆς καρδιᾶς της. Ἀσφαλῶς διαμαρτύρεται ἡ καλλιτεχνικὴ συνείδησις καὶ ἐξανίσταται τὸ καλλιτεχνικὸ γούστο γιὰ μιὰ τέτοια ἐπιδρομὴ σὲ καλοποποθημένη κάποτε μουσικὴ καὶ ἰδίως γιὰ ἓναν πεθαμένον καλλιτέχνην ποὺ δὲν μπορεῖ πιά νὰ ὑπερασπίσῃ τὸν ἑαυτὸν του. Πάντως ἡ ἐπεξεργασία τοῦ μουσικοῦ Pauspertl καὶ τοῦ λιμπρετίστα ἔχει ἓνα καλόν: βαδίζει ἐπάνω στὸ χιουμοριστικὸ πνεῦμα τοῦ Ὁφενμπαχ, ἀποφεύγει τὰ γλυκανάλατα φινάλε, ἔχει ζωὴ, Tempo, εἶναι ὅλο εἰρωνεία, σατυρισμὸς, κωμικότητα, προχωρεῖ δηλαδὴ ὁπωςδήποτε σὲ ἀχνάρια τοῦ Ὁφενμπαχ, τοῦ Κλασσικοῦ τῆς δραματικῆς παρῳδίας.

Μετὰ πολυετὴ ἀπουσίαν ἀπὸ τὴν πόλιν μας, παρουσιάσθη καὶ πάλιν στὴν αἴθουσαν συναυλιῶν ὁ ἀγαπητὸς μουσικὸς τῶν Κυριῶν, ὁ πρόην Διευθυντὴς τῆς Κρατικῆς μας Ὀπερας Felix Weingartner. Ὁ ἑβδομηκοντούτης σχεδὸν αὐτὸς καλλιτέχνης ἐπιβιβάζεται μὲ τὴν ὄριμον πλέον Meisterschaft, τὰς εὐγενεῖς καὶ καλομετρημένας κινήσεις του ἔτσι, ποὺ παραμένει πάντα αὐτὸς στὸ στοιχεῖον του. Δυστυχῶς, διηύθυνε τὸ πολὺ ἐπιφανειακὸν ἔργον διὰ χορωδίαν καὶ ὀρχήστραν, ἢ «Καταδίκη τοῦ Φάουστ» τοῦ Μπερλιόζ. Πόσον γρήγορα ἐπάλιωσε τὸ Γαλλικὸν αὐτὸ ἔργον, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ τραγουδιέται πάντως στὴν Γαλλικὴ τὴ γλῶσσα. Ἀναιμικά, χωρὶς ἐσωτερικὴ δραματικὴ ζωὴ ξετυλίγονται αἱ «φωναὶ» τῆς χορωδίας καὶ μόνον μερικὰ μέρη τῆς ὀρχήστρας ὅπως π.χ. τὸ ἐμβατήριον Rakoczy κρατᾷ κάπως τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατηρίου. Καὶ πόσον ἀπέχει ἢ ὅλη μουσικὴ τοῦ Μπερλιόζ ἀπὸ τὴν βαθεῖα ἐσωτερικὴ συναισθηματικὴ ζωὴ τοῦ ὡς ἄνω ἔργου τοῦ Γκαίτε! Τὸ ἀκροατήριον ἐχειροκρότησε τὴν μεγαλοφυᾶ ἀπόδοσιν, ἀλλ' οὐχὶ καὶ τὸν ἀτυχῆ Μπερλιόζ.

(Σημ. Συντάξ. Αἱ ἀνωτέρω κριτικαὶ παρατηρήσεις τοῦ ἐν Βιέννῃ συνεργάτου μας ἴσως νὰ μὴ ἀρέσουν σὲ μερικοὺς Γαλλοπλήκτους τῆς πατρίδος μας: εἶναι δίκαιαι καὶ ὀρθόταται).

Ἡ ἐποχὴ μας, ποὺ μᾶς δίδει πραγματικὰ πληθῶραν μουσικῆς, στερεῖται, σχετικῶς, μεγάλων ἔργων γιὰ χορωδία.

(Σημ. Συντάξ. Παρακαλοῦνται οἱ ἀναγνώσται μας νὰ δεχθῶν τὴν τελευταίαν παρατήρησιν μὲ ἐπιφύλαξιν).

Ἐνα Ὁρατόριο ποὺ ἐξετελέσθη γιὰ πρώτη φορὰ στὴν πόλιν μας τοῦ Lothar Riedinger μὲ τὸν τίτλον «Vom Leben» ἀπὸ τὸ «Wiener Männergesangsverein», δείχνει πῶς ὁ συνθέτης του εἶναι καὶ τραγουδιστής. Αὐτὴ ἡ συμφωνία διὰ χορωδίαν (αὐτὸς εἶναι ὁ γενικὸς χαρακτηρισμὸς του) ποὺ περιγράφει τὸν πόθο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ ἀπολύτρωσιν ἀπὸ τὰ βάσανα τῆς ζωῆς καὶ ποὺ δὲν χάνεται σὲ φιλοσοφικὰς ἀοριστολογίας, περιέχει ὀλοτέλα ὡραίας μελωδίας, μοτιβικὰς ἐπεξεργασίας καὶ γιομάτη οὐσία μουσικὴ. Καὶ ὅταν στὸ τέλος ἤχοῦν ὁ τόνος τοῦ Ὁργάνου (Orgel) καὶ ὁ ἦχος τῆς Καμπάνης, τελειώνει ἔτσι τὸ ὅλον ἔργον ὅλο ποιητικὴ ἔξαρσις καὶ ὑπόσχεσις γιὰ μιὰ καλύτερα αὔριον. Περισσότερο γιὰ μιὰ λαϊκωτέρα ἐπιβολὴ εἶναι τὰ νέα ἔργα γιὰ χορωδία τοῦ μαθητοῦ τοῦ Schönberg, Hanns Eisler. Στέκεται αὐτὸς μουσικῶς μέσα στὴ σοσιαλιστικὴ κίνησι τῆς νεολαίας καὶ ὅταν ἤχῃ ἡ ὀρμητικότης τῆς ἀπλῆς, σχεδὸν χυδαίας (!) ἀλλ' αὐστηρῶς ρυθμικῆς χορωδίας του «Auf den Strassen zu singen»—νὰ τραγουδιέται στὸ δρόμο, νομίζει κανεὶς πῶς ἀκούει πραγματικὰ τὰ ὀρμητικὰ βήματα τῆς νεολαίας ποὺ παρελαίνει ἐμπρὸς του. Ὁ συν-



θέτης αὐτὸς γράφει μοντέρνα καὶ ἐν τούτοις λαϊκὰ ὅπως ἄλλως τε καὶ ὁ ἀρχηγὸς τῶν Γερμανῶν συγχρόνων συνθετῶν Paul Hindemith εἰς τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ νέου του μελοδράματος «Neues vom Tage». Συνθέτει ὁ τελευταῖος τὴν εἰσαγωγὴν αὐτὴν ἐλεύθερα, ξέγνιαστα. Ἡ ἐνορχήστρωσις του, πού προτιμᾷ τὰ πνευστὰ καὶ ἰδίως τὸ Σαξοφόν, εἶναι ἐντελῶς χαλαρά, εὐκόλη, quasi κωμικῆς. Ὁπερας καὶ μάλιστα αἱ ἀρμονικαὶ κακοφωνίαι του ἠχοῦν καὶ αὐταὶ χαριτωμένα ὡς ἐκ τοῦ χιούμορ τοῦ ὅλου ἔργου. Ὅπως εἰς τὴν εἰσαγωγὴν αὐτὴν ἔτσι καὶ εἰς τὴν νέαν Ραψωδίαν δι' ὀρχήστραν τοῦ Οὐγγαρέζου συνθέτου Eugen Zador—τοῦ ὁποίου ἐξετελέσθησαν ἤδη δύο μελοδράματα—βλέπει κανεὶς τὸν ἄνθρωπον τοῦ θεάτρου. Τὸ θαυμάσια ἐνορχηστρωμένο ἔργο εὐρίσκεται πάντα στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Τσάρντας, τοῦ Οὐγγαρέζικου ἐθνικοῦ χοροῦ, ἀπομιμείται Οὐγγαρέζικη Τσιγγάνικη ὀρχήστρα καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ πραγματικὰ Οὐγγαρέζικο πνευστὸ ὄργανο «Tarogato» πού μοιάζει αὐτὸ πολὺ μὲ τὸ γνωστὸ μας Σαξοφόν. Μόνον ἓνα πράγμα λείπει σὺν τὸ χαριτωμένο αὐτὸ ἔργο: ἡ συντομία.

Ἐπάρχουν ἀκόμη ἀγνωστα ἔργα τοῦ Μπετόβεν. Στὸ ἔτος 1887, δηλαδὴ εἰς ἡλικίαν 17 ἐτῶν, ἔκαμε ὁ τελευταῖος τὸ πρῶτον του ταξεῖδι στὴν Βιέννη, τότε πού ὁ Μότσαρτ εἶπε γι' αὐτὸν τὰ προφητικὰ λόγια: «Προσέξατε αὐτὸν τὸν νεαρόν· θὰ ὀμιλήσῃ πολὺ κάποτε γι' αὐτὸν ὁ κόσμος.» Ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴν ἐκείνην καὶ μετὰ

τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ Μπετόβεν εἰς τὴν γεννέτειράν του Βοππ, συνέθεσε αὐτὸς εἰς ἡλικίαν 18 ἐτῶν τρία ἔργα: ἓνα κουϊντέττο, ἓνα κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ἓνα τεμάχιον γιὰ κοντσέρτο εἰς ντο μείζων γιὰ βιολι καὶ ὀρχήστρα. Ἦθελε νὰ παραδώσῃ μὲ τὸ τελευταῖον αὐτὸ ἔργον ὁμοίως ἓνα πλήρες κοντσέρτο, ἀν καὶ ὁ νεαρὸς Meister, πού δὲν κατεῖχε ἀκόμη τελείως τὴν τεχνικὴν, δὲν μπόρεσε ὄχι μόνον νὰ ἀποπερατώσῃ τὴν πρῶτην πρότασιν—πού εἶναι φτιαγμένη αὐτὴ ἐπάνω σὲ στίλ Μότσαρτ—ἀλλ' οὐδὲ καὶ αὐτὴν νὰ συνθέσῃ πέρα γιὰ πέρα. Ἦδη πρὸ πολλῶν ἐτῶν, εἶχε ἐπιχειρήσει νὰ φτιάσῃ τὸ ἔργο ἑτοιμο γιὰ συναυλίας, ὁ μεγάλος Βιεννέζος βιολιστὴς Hellmesberger καὶ δὲν τὸ κατώρθωσε. Ὁ γνωστὸς τότε Ἴσπανὸς βιολιστὴς Juan Manén μὲ τὰ ἀναγκαῖα σφυσίματα, τὴν μεγάλην καντέτσα πάντως, πού κάθε ἄλλο εἶναι ἡ Μπετοβενικὴ κτλ., ἐξετέλεσε τὴν ὅλην σύνθεσιν σὲ μιὰ συναυλία του. Βεβαίως ὡς ἔργο τοῦ Μπετόβεν ἐγένετο δεκτὸν ἀπὸ τὸ ἀκροατήριον μὲ μεγάλην ἐκτίμησιν, ἀν καὶ δὲν ἤμπορεῖ κανεὶς νὰ κρύητῃ τὸ γεγονὸς ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα πολὺ «ἀσθενῆ» Μπετόβεν, γιὰ ἓνα ἔργον νέου μὲ ὅλα τὰ προτερήματα ἀλλὰ καὶ τὰ σφάλματα ἑνὸς τέτοιου ἔργου, γιὰ ἓνα πρῶτον Vorstudie τοῦ μετὰ 18 ἔτη παραδοθέντος κοντσέρτου γιὰ βιολι καὶ ὀρχήστρα εἰς ρε μείζων, πού μεταχειρίζεται τὸ τελευταῖο αὐτὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὰ παλαιὰ του σκίτσα.

DR ERWIN FELBER

## ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΔΣΜΑ

3<sup>ON</sup>

Κατὰ τοὺς πρῶτους χρόνους τῆς Βυζαντινῆς Αυτοκρατορίας καὶ ἰδίως τὸν 9<sup>ον</sup>—10<sup>ον</sup> αἰῶνα μ. Χ. παρατηρεῖται ζωηρὰ μουσικὴ κίνησις ἐν τῷ Βυζαντίῳ τόσοσιν εἰς τὸν λαόν, ὅσον καὶ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν καὶ τὰ Αυτοκρατορικὰ ἀνάκτορα. Σχετικῶς ἀρκετὰ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀκόλουθος περικοπὴ ἐκ τῆς Ἱστορίας τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς τοῦ Γεωργίου Ι. Παπαδοπούλου<sup>1</sup> τῆς λαμπρᾶς αὐτῆς Ἱστορίας, ἡ ὁποία ἔχει ὡς ἐξῆς: «Ὁ Πανάρετος Πατζάδας ὁ Πρασινὸς (10<sup>ος</sup> αἰὼν) ἐδίδαξε τὴν μουσικὴν καὶ εἰς τὸν υἱὸν αὐτοῦ Γεώργιον τὸν δομέστιχον τὸν καὶ Λαοσυνάκτιν λεγόμενον, ὡς ἔχοντα τὸ καθῆκον νὰ προσκαλῆ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοὺς ἀνωτέρους κληρικὸς καὶ τοὺς ἀνωτέρους ὑπαλλήλους τοῦ Παλατίου, ἀναδειχθέντα δὲ διάσημον μουσικὸν καὶ ὕμνογράφον, μελοποιήσαντα οὐ μόνον ἐκκλησιαστικὰ ἀλλὰ καὶ δημοτικὰ ἔσματα, ποιήσαντα καὶ ὕμνους». Μὲ ἄλλους λόγους: Τινὲς ἐκ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων συνέθετον καὶ δημοτικὰ-λαϊκὰ τραγουδάκια, παρὰ

τὴν καταδίωξιν τῆς «θυμελικῆς μουσικῆς» ἀπὸ τοὺς Πατέρας τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ μέγας αὐτῆς πολέμιος, ὁ ἱερός Χρυσόστομος, γράφει: «Ταῦτα δὲ λέγω οὐχ ἵνα ἐπαινήτε μόνον, ἀλλ' ἵνα καὶ παῖδας καὶ γυναῖκας τὰ τοιαῦτα διδάσκητε ἔσματα ἄδιδεν (δηλ. Ἐκκλησιαστικὰ αὐτὴ εἶναι ἡ ἐπιθυμία τῶν ἰθυόντων) οὐκ ἐν ἰστοῖς μόνον, οὐδὲ ἐν τοῖς ἄλλοις ἔργοις, ἀλλὰ μάλιστα ἐν τραπεζίῃ. Ἐπειδὴ γὰρ ὡς τὰ πολλὰ ὁ διάβολος ἐφεδρεῖται μέθην καὶ ἀδηφαγίαν ἔχων αὐτῷ συμμαχοῦσαν, καὶ γέλωτα ἀτακτον καὶ ψυχὴν ἀνεμμένην, μάλιστα τότε δεῖ καὶ πρὸ τραπέζης, καὶ μετὰ τράπεζαν, ἐπιτειγίξειν αὐτῷ τὴν ἀπὸ τῶν ψαλμῶν ἀσφάλειαν, καὶ κόνῃ μετὰ τῆς γυναικὸς καὶ τῶν παιδῶν ἀναστάντες ἀπὸ τοῦ συμποσίου τοὺς ἱεροὺς ἄδιδεν ὕμνους τῷ Θεῷ». Καὶ σημειοῖ, ὁ συγγραφεὺς τῆς μελέτης «Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, ἀπὸ τὸν ὁποῖον καὶ παρελάβομεν τὸ ἀνωτέρω ἀπόσπασμα τοῦ Θείου Χρυσόστομου, τὰ ἐξῆς εἰς τὴν σελίδα 105 τῆς ὡς ἄνω μελέτης του: «Ἐκ τῆς ἀνωτέρω περικοπῆς καὶ ἐξ ἄλλων δηλοῦται, ὅτι ἡ ἀδυστηρότης τοῦ Χριστιανισμοῦ ἐπενέβη καὶ εἰς αὐτὰ [Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 87]

(1). «Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», σελ. 63. Ἀθήναι, 1904.



# ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΟΝΑΤΙΝΑ ΑΡ. 1 (1929)

ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

(Β'. ΜΕΡΟΣ)

(Όσον είναι δυνατόν ν' αποφεύγεται  
η συνεχής χοήσις του Pedal).

ΜΟΥΣΙΚΗ:  
Ν. ΣΚΑΛΚΩΤΑ

Andantino. Violini con sordini

Βιολί.

Πιάνο.

*pp*

*cresc. ....*

*cresc.*



First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *mf* and *f*. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *be.* (breve) marking and a *ff* dynamic. The grand staff below has a dense accompaniment. The key signature changes to two flats (Bb, Eb).

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *p* dynamic. The grand staff below has a dense accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a *pizz* (pizzicato) marking and a *ff* dynamic. The grand staff below has a dense accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Red



First system of a musical score. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a tempo change from *rit.* to *a tempo*. The grand staff features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with dynamics ranging from *pp* to *mf*.

Second system of the musical score. The treble staff continues with melodic lines, marked with accents and dynamics such as *f*, *p*, and *f*. The grand staff provides harmonic support with dense chordal textures and rhythmic accompaniment, including many accents.

Third system of the musical score. The treble staff shows a dynamic shift from *p* to *f*, followed by a *dim.* (diminuendo) marking. The grand staff continues with complex textures, featuring dynamics like *mf* and *p*.

Fourth system of the musical score. The treble staff features a melodic line with a *f* dynamic. The grand staff continues with dense harmonic textures and rhythmic accompaniment, ending with a *f* dynamic.



First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music features melodic lines with slurs and accents, and a complex accompaniment of chords and arpeggios. Dynamic markings include *ff* and *f*. Performance instructions include *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). There are two *8va* markings with dashed lines indicating octave transposition.

Second system of musical notation, continuing the piece. It consists of three staves. The top staff has a key signature change to two flats and a 7/8 time signature. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The word *espress.* is written below the bottom staff. A *p* (piano) dynamic marking is present in the middle staff. A *arco* marking is in the top staff. A circled *(b)* is at the end of the system.

Third system of musical notation, the final system on the page. It consists of three staves. The top staff has a key signature change to three flats and a 7/8 time signature. The middle and bottom staves continue the accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is in the top staff. The system concludes with a double bar line.



ἀκόμη τὰ δημοτικά ἔσματα, διότι ἀπηγόρευεν ἡ Χριστιανική θρησκεία ὡς ἀνάρμοστα τοῖς χριστιανοῖς τὰ ἐρωτικά καὶ ἐπιτραπέζια ἔσματα. Ὁ χριστιανὸς ἔδει καὶ εὐθυμῶν νὰ ψάλλῃ μόνον εἰς Θεὸν ὕμνους καὶ οὐχὶ ὕμνους ἀσελγείας καὶ τρυφῆς». Καὶ ἐν τούτοις... Πολλὰ ἐκ τῶν «κοσμικῶν» ἔσματων εἰσῆχθησαν εἰς τὴν λειτουργίαν (μὲ θρησκευτικὸν βεβαίως κείμενον), ἐγένοντο δεκτὰ ἀπὸ τοὺς Πατέρας τῆς Ἐκκλησίας καὶ καθιερώθησαν ὡς ἐκκλησιαστικά ἔσματα, παρὰ τὰς μεμψιμοιρίας καὶ μύδρους αὐτῶν καὶ ἰδίως τοῦ μεγάλου Χρυσοστόμου: «Δύστηγε πτωχὲ (ἀποτείνεται πρὸς τοὺς ἱεροψάλτας), προσῆκέσοι, ἵνα μετὰ φόβου καὶ εὐλαβείας ἐπαναλαμβάνῃς τὴν ἀγγελικὴν δοξολογίαν, ἀλλὰ σὺ εἰσάγεις εἰς αὐτὴν ἔθη χορευτῶν, ἀνακινῶν τὰς χεῖρας, κροτῶν τοὺς πόδας, κινούμενος δι' ὄλου τοῦ σώματος. Ὁ νοῦς σου ἐξοφώθη ὑπὸ τῆς θεατρικῆς σκηνῆς καὶ πᾶν τὸ ἐκεῖ γεγόμενον μεταφέρεις εἰς τὴν Ἐκκλησίαν»<sup>1</sup>. Ἔπρεπε τὰ διάφορα λαϊκὰ ἔσματα—Βαυκαλίσματα τῶν τιτθῶν, Τρυγητικά, Κωπηλατικά, Ἐπιλήνια, Ἀπελατικά, Δρομικά, αἱ Φῆμαι, οἱ Πολυχρονισμοί, τὰ Παλατινὰ κτλ.—νὰ ἀποσκορακισθοῦν, νὰ καταστραφοῦν, νὰ περιφρονηθοῦν διὰ νὰ ἰκανοποιηθοῦν τὰ θρησκευτικὰ τῶν Πατέρων καὶ ἰθύνόντων, αἰσθήματα. Πρᾶγμα βεβαίως δυσκολώτατον, ἂν μὴ ἀδύνατον. Τοιούτου εἶδους λαϊκὰ—δημώδη ἔσματα τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνος, ὡς μᾶς πληροφορεῖ ὁ μοναδικὸς μας ἐρευνητὴς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς κ.κ. Κ. Ψάχος<sup>2</sup>, κατέχομεν εἰς τὴν παλαιὰν σημειογραφίαν 13 τὸ ὅλον — Ἄγιον Ὅρος, χειρόγραφον 1203 τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων.—

Μετὰ τὴν ἄλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1453) ὑπὸ τῶν Τούρκων, ὁ Ἑλληνισμὸς δὲν κατεστράφη, δὲν ἀπώλεσεν τὸ κυριώτερον ἐφόδιον διὰ μίαν φυλὴν: τὸν Ἑθνισμὸν του. Ἡ ψυχὴ του, αἱ συνήθειά του, ἡ ὅλη ζωὴ του παρέμειναν ἀναλλοίωτα. Οἱ Τούρκοι δὲν ἦσαν εἰς θέσιν νὰ ἐπιβληθοῦν διανοητικῶς ἐπὶ τοῦ Ἑλλη-

νισμοῦ. Τὸ πνεῦμα τῆς Ἑλληνικότητος τοῦ Ἑλληνισμοῦ — ὅς μᾶς ἐπιτραπῆ ὁ πλεονασμὸς—διετηρήθη ἀμείωτον. Ὁ Ἑλληνισμὸς ἦτο ὁ διοικῶν, ὁ κυβερνῶν, ὁ καθοδηγῶν, ἡ ζωογόνος πηγὴ τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας. Καθ' ὅσον, εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον, Κρίτος, πνευματικῶς κατώτερον, νὰ ἐπιβληθῆ εἰς ἀνθρώπους ἀνωτέρας διανοήσεως, εἰς ἀνθρώπους ἀνεπτυγμένους. Οἱ Τούρκοι ἐπεβλήθησαν καὶ ἐπεβάλλοντο διὰ τοῦ ὄγκου των, ἀλλ' οὐχὶ διὰ τῆς ἀξίας των. Ἦσαν κυρίαρχοι ἀλλὰ δὲν ἦσαν οἱ διοικοῦντες, δὲν ἦσαν οἱ ἰθύνοντες.

Εἰς τὴν ἀρχαιότητα ἐτραγουδοῦσαν οἱ Ἕλληνες τοὺς «ἠρωάς» των καὶ τὰς πράξεις αὐτῶν. Εἰς τὸν Μεσαίωνα τοὺς «Ἀγίους» καὶ ἄλλας θρησκευτικὰς—ἱερὰς καταστάσεις. Εἰς τὴν ἀρχαιότητα ὑπῆρχον διαφόρων εἰδῶν ἔσματα διὰ τὰς ἐκάστοτε ἀσχολίας. Εἰς τὸν Μεσαίωνα ἐπίσης. Καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ δὲν εἶναι δυνατὸν ἢ νὰ ὑπάρχουν καὶ εἰς τοὺς Νεοέλληνας—τοὺς Ἕλληνας τοὺς μετὰ τὸ 1821—ὅλα τὰ προμνησθέντα εἶδη ἔσματων. Τὰ λαϊκὰ ἔσματα τῶν τελευταίων, ὡς πολὺ ὀρθῶς γράφει ὁ κ. Ψάχος<sup>3</sup> «ἄρχονται ἀπὸ τῆς βεβηλώσεως τοῦ Ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας καὶ τῆς μετατροπῆς αὐτοῦ εἰς Τζαμίον. Διότι ὁ θρηνηφδὸς ποιητὴς καὶ μουσικὸς—ἐξακολουθεῖ ὁ κ. Ψάχος—ὁ λαὸς τουτέστι, φανταζόμενος ὅτι αἱ ἱεραὶ εἰκόνες κλαίουσιν ἐκ τῆς ἐπελθούσης τραγικῆς μεταβολῆς καὶ βεβηλώσεως καὶ ὅτι χύνουσι μαῦρα δάκρυα: «Ἡ εἰκόνες ἄρχισαν νὰ κλαῖν', νὰ χύνουν μαῦρα δάκρυα...» λέγει πρὸς αὐτὰς μετὰ πεποιθήσεως τόσον στεροῦς, ὅσον καὶ ἱερᾶς:

«Σώπασε, κυρὰ Δέσποινα, καὶ σεῖς ἄγριοι μὴν κλαῖτε, πάλαι μὲ χρόνους μὲ καιροὺς πάλαι δικὰ σας θᾶναι».

Ὅποῖαν δὲ τρομερὰν ἐντύπωσιν—εἰρήσθω ἐν παρόδῳ—ἐνεποίησεν εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ ἀπανταχοῦ Ὀρθοδόξου Χριστιανισμοῦ, ἡ μετατροπὴ τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας εἰς Τζαμίον, ἀποδεικνύεται μεταξὺ ἄλλων καὶ ἐκ τοῦ κατώτερου λαϊκοῦ ἔσματος τῆς Ρουμανίας, τὸ ὁποῖον ἀνέφερεν εἰς τὴν μελέτην του «Studien über das Rumänische Volkslied» ὁ τέως συμμαθητὴς μου εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Βιέννης Ρουμάνος E. Riegler.

Ἴδου αὐτό:

(<sup>3</sup>) Κ. Ψάχου: «Δημώδη ἔσματα Γορτυνίας». — Πρόλογος σελ. ιδ'.

Lento

(<sup>1</sup>). Ἴδε Γ. I. Παπαδοπούλου «Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», σελ. 107 κ. ἑ.

(<sup>2</sup>). Κ. Ψάχου: «Δημώδη ἔσματα Γορτυνίας». — Πρόλογος σελ. ι'.



(Πιστεύω ὅτι αἱ σημειώσεις μου, σχετικῶς μὲ τὸ περιεχόμενον τοῦ ὡς ἄνω ἔσματος, δὲν μὲ ἀπατοῦν. Γράφω τὴν παρένθεσιν αὐτὴν διότι δὲν εἶμαι δολοκληρωτικῶς βέβαιος διὰ τὸ γνήσιον τοῦ ὡς ἄνω λαϊκοῦ Ρουμανικοῦ ἔσματος· εὐθὺς κατωτέρω εἰς τὰς σημειώσεις μου, εὐρίσκω ἕτερον Λ. Ρουμ. ἔσμα ἐπίσης θρησκευτικῆς φύσεως, ἄνευ ἰδιαιτέρας παρατηρήσεως. Νομίζω ὅμως ὅτι εἶναι μᾶλλον τὸ ἀνωτέρω ἔσμα ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον περιγράφει τὸν πόνον τοῦ Ρουμάνου διὰ τὴν ἀπώλειαν τῆς Ἁγίας Σοφίας. Ἄλλως τε καὶ ἡ τεχνικὴ, ὁ τρόπος ἐργασίας τοῦ δευτέρου ἔσματος, δὲν διαφέρει τῆς τοῦ πρώτου).

Ὅτι δὲ ἡ Ἁγία Σοφία ἀκόμη καὶ τώρα ἀποτελεῖ τὴν βᾶσιν λαϊκῶν ποιητικῶν κειμένων καὶ ἔσμων εἰς τὴν Ρουμανίαν, φαίνεται ὀλοκράθαρα ἀπὸ τὸ κατωτέρω Λ. ἔσμα, τὸ ὁποῖον παραλαμβάνομεν ἐπίσης ἐκ τῆς μελέτης τοῦ Riegler:



(Περιγράφεται ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἡ ὄραϊότης τῆς Ἐκκλησίας αὐτῆς.—Ἡ ἐπιρροὴ τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι βεβαίως καταφανὴς

καὶ εἰς τὰ δύο ἀνωτέρω Λ. Ρουμανικὰ ἔσματα).

**Ἀνακεφαλαιοῦμεν:** Εἰς τὰ τρία μέχρι σήμερον ἄρθρα μας, εἶδομεν ὅτι τὰ διάφορα εἶδη λαϊκῶν ἔσμων τῆς ἀρχαιότητος, εὐρίσκοντο καὶ κατὰ τοὺς Βυζαντινοὺς χρόνους καὶ μετέπειτα—καθὼς θὰ ἴδωμεν. Εἶδομεν ἐπίσης ὅτι τῶν ἔσμων αὐτῶν παρήλλαξαν μόνον αἱ ὀνομασίαι, ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἡ οὐσία, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα, ἡ βᾶσις. Ἐπληροφόρηθημεν ἐπίσης ὅτι παρὰ τὴν περιφρόνησιν τῶν λαϊκῶν ἔσμων ἀπὸ τοὺς Πατέρας τῆς Ἐκκλησίας, εἰσεχώρησαν ἐν τούτοις πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ καὶ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν. Διεπιστώθη δὲ οὕτω ἡ ἐπίδρασις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐπὶ τῶν ἔσμων αὐτῶν καὶ τῶν μακρῶν τῆς Ἐκκλησίας τοιούτων. Ἡ ἐπίδρασις αὕτη—τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ θεωρίας ἐπὶ τῶν Βυζαντινῶν καὶ τῶν τελευταίων ἐπὶ τῆς λαϊκῆς—δημῶδους μουσικῆς—ἐξακο-

λουθεῖ μέχρι σήμερον, καθὼς θὰ ἴδωμεν λεπτομερῶς εἰς τὸ δεύτερον, Ἀναλυτικὸν μέρος, τῆς παρούσης μελέτης.  
(Ἀκολουθεῖ) Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

## Φ Ρ Α Ν Τ Σ Δ Ε Χ Α Ρ

1905—1906. Ἡ «Εὐθυμος Χήρα» τοῦ Λέχαρ ταξιδεύει... Σώζει ἡ «Glade Enke» ἀπὸ τὴν οικονομικὴν καταστροφὴν τὸ θέατρον τῆς Χριστιανίας, ἡ «Veune joyeuse» κατακτᾷ τὸ Παρισινὸν κοινόν, ἡ «Merry Widow» ἐμφανίζεται εἰς τὰς Ἀμερικανικὰς ἐπικρατείας, εἰς τὴν Ἀγγλίαν, εἰς τὴν Ἰαπωνίαν καὶ ἀλλαχού, ἡ «Εὐθυμος Χήρα» ἐπισκέπτεται τὴν πόλιν τῆς Παλλάδος Ἀθηνᾶς, ἡ «Lustige Witwe» παραμένει ἐπὶ δύο συνεχῶς ἔτη στὰ θέατρα τῆς Βιέννης, τοῦ Βερολίνου καὶ τῶν ἄλλων πόλεων τῆς Γερμανίας, ἡ «Viuna alegre» παρουσιάζεται εἰς τὸ Teatro Argentino τοῦ Manana καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς.—Ποῖα τὰ αἷτια τῆς παγκοσμίου ἐπικυριαρχίας τῆς ὡς ἄνω ὀπερέτας τοῦ Λέχαρ; (!)

Ἄς ἴδωμεν τὴν μουσικὴν. (Βλέπε παράδειγμα 1ον σελ. 90.)

Ἀρμονικῶς ἔχομεν τὰς πλέον ἀπλουστάτας σχέσεις: Δεσπόζουσα, Τονική, Δεσπόζουσα τῆς Δεσποζούσης—Wechseldominante. Τί εἶναι ὅμως ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον διακρίνει, ξεχωρίζει θὰ ἔλεγον, τὸ Βάλς αὐτὸ καὶ γενικῶς τὴν μουσικὴν τοῦ Λέχαρ, ἀπὸ τὰ ἄλλα τὰ γνωστὰ χορευτικὰ Βάλς τοῦ «Βασιλέως τῶν Βάλς» Γιόχαν Στράους υἱοῦ; Δίδομεν ἕνα παράδειγμα ἀπὸ τὸν τελευταῖον.  
(Βλέπε παράδειγμα 2ον)

(!) Ὁ Λέχαρ ἐγεννήθη τὴν 30ὴν Ἀπριλίου τοῦ 1870 καὶ ζεῖ τώρα εἰς τὴν Βιέννην.

Ὁ ρυθμὸς, τὸ μαρκάντο, ἡ ὀξύτης, ὁ τονισμὸς, εἶναι τὰ στοιχεῖα τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζουν τὸ ὡς ἄνω Βάλς τοῦ Στράους καὶ *παρασύρουν στὸ χορὸ*, ἐν ᾧ ἔξ ἀντιθέτου μὲ τὸν Λέχαρ ὄνειροπολεῖς πάντα, ἀπολαμβάνεις, παρασύρῃσαι ἀπὸ τὸ α ἢ β χαριτωμένο προσωπάκι, ἀπὸ τὴν mondaine Κυρία, ἀπὸ τὴν μυρωδιά, ἀπὸ τὴν «ζωὴν», τὴν ὄμορφη, τὴν ζεστὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ περιβάλλοντος, ἀπὸ τὸ χᾶιδι, τὸ λίκνισμα, τὴ χάρι τῆς Κυρίας ἢ τῆς Δεσποινίδος τοῦ σαλονιοῦ. Εἰς τὸ ἄκουσμα ἑνὸς Βάλς τοῦ Στράους, κινεῖς τὰ πόδια ἀσυναίσθητως αὐτομάτως, παρασύρῃσαι στὸν χορὸ, γλεντᾷς, διασκεδάζεις, χορεύεις, παραδίνεσαι στὴ μουσικὴ καὶ στὸ χορευτικὸ τὸ στρόβιλο, *θέλεις πάντα νὰ χορεύης*, ἔστω καὶ μὲ τὸ... κάθισμά σου ὡς ντάμα. Εἰς τὴν περίπτωσιν Λέχαρ σπανίως. Διατί; Ἀπλουστάτα διότι τὸ Βάλς τοῦ Λέχαρ ἱκετεύει, ἔχει κάτι τὸ λικνιστικόν, σοῦ ξυπνᾷ ἐνδύμωχους πόθους, εἶναι παρφουμαρισμένον, κάποτε κάποτε Sentimental, εἶναι τοῦ σαλονιοῦ, εἶναι... Cherchez la femme!... Καὶ αὐτὸ διότι ἀποφεύγει τοὺς τραχεῖς, ἀποτόμους ρυθμοὺς πρώτον, ἔχει κάποιαν, ὡς ἐκ τῆς Σλαβικῆς καταγωγῆς τοῦ Λέχαρ, μακροννήν ἀπλήγησιν minore δεύτερον καὶ τρίτον, διότι γίνεται χρῆσις μικρῶν παραπλησίον διαστημάτων (τετάρτης, πέμπτης, ἕκτης, ἑβδόμης καὶ—ἰδίως—δευτέρας καὶ τρίτης) μὲ Legato.



Ἴδου ἕτερα δύο παραδείγματα ἐπίσης ἀπὸ τὴν «Εὐθυμον Χήραν» :

(Βλέπε παράδειγμα 3ον καὶ 4ον).

Εἰς τὰ Βάλς αὐτὰ τοῦ Λέχαρ καὶ ἂν δὲν χορέψης, δὲν χάνεις ἀπολύτως τίποτε. Τί θὰ χάσης ὅμως! Τὴν ἀγκαλιὰ τῆς «θαυμαστῆς» σου, τῆς ὄνειροπολουμένης, τῆς «καλῆς» σου, τῆς ὁμορφῆς κοπέλλας, τῆς Κυρίας τοῦ σαλονιοῦ. Καὶ εἶναι αὐτὸ κάτι... Ἄρκει νὰ ἠχήσουν οἱ πέντε πρῶτες νότες ἐνὸς Βάλς τοῦ Λέχαρ, γιὰ νὰ ἀρχίσῃς νὰ παρατηρῆς ὅλο πόθο τὴν α ἢ β κοπελίτσα, νὰ ἀρχίσῃς τοὺς χαριεντισμούς, νὰ μετακινήσῃς ἀπὸ τὴν θέσιν σου καὶ νὰ κινήῃς, ὄχι βέβαια τὰ πόδια, ἀλλὰ τὰ...

χέρια!... Σφιχταγκαλιάζεις τὴν συνοδὸν σου, τὴν βλέπεις μέσ' στὰ μάτια, τὴν πλησιάζεις ὅλο καὶ περισσότερο, τὰ πρόσωπά σας γίνονται κατακόκκινα, τὰ χεῖλη ἐνώνονται... Αὐτὸ εἶναι τὸ Βάλς τοῦ Λέχαρ, αὐτὴ εἶναι ἡ μουσικὴ του, αὐτὴ εἶναι ἡ μοντέρνα — μέχρι τοῦ 1925 περίπου— Ὁπερέττα. Ὁ Danilo εἰς τὴν «Εὐθυμον Χήραν» παραμένει γιὰ μιὰ στιγμή μόνος μετὰ τὴν Hanna Glawari τὴν Εὐθυμον χήραν. Τὴν προσκαλεῖ νὰ χορέψουν καὶ ἀπαντᾷ αὐτῇ: «Avec beaucoup de plaisir, cher Baron». Ἐνθουσιάζεται ὁ κύριος γραμματεὺς τῆς Προσβείας καὶ ἀνταπαντᾷ: «Un Kolo, la danse de notre patrie!...» Ὁ ταλαίπωρος!... Νομίζει ὅτι χορεύοντας τὸν ἔθνικὸν χορὸν τῆς πατρίδος του, θὰ παρασύρῃ καὶ τὴν Hanna. Μάταιος κόπος... Μόνον ὅταν ἠχήσῃ τὸ ὡς ἄνω Βάλς, (Παράδειγμα 4<sup>ον</sup>) μεταβάλλεται ἡ κατάστασις: Σφιχταγκαλιάζονται, παραδίδονται, χορεύουν αὐτοί...

Εἰς τὸ ντουέττο Ἀρ. 11 (Β' πρξ.) ἀκούομεν τὴν μοντέρνα μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ Operettenlied:

(Βλέπε παράδειγμα 5ον)

Σκεφθῆτε τί θὰ ἐγένετο ἐὰν ἔγραφε τὴν μουσικὴν τοῦ ἐρωτικοῦ αὐτοῦ ντουέττου (Valencienne—Camille) κανένας ὀπερετιαστῆς τῶν Ἀθηνῶν. Θὰ ἔγραφε ἀράδα τρίτες καὶ ἑκτες. Τὸ ντουέττο αὐτὸ καὶ γενικῶς ἓνα ντουέττο ὀπερέττας, δὲν εἶναι καντάδα — καντσονέττα

Ἰταλική, ὅπως τὸ ἐννοοῦν δυστυχῶς πάντοτε ὀρισμένοι «μουσικοὶ» κύκλοι τῶν Ἀθηνῶν. Εἶναι μία ἀπλοστάτη—δι' αὐτὸ καὶ ἐπιβλητικὴ—μελωδικὴ γραμμὴ (ἐπεξηγοῦμεν τὸ ὡς ἄνω 5<sup>ον</sup> Παράδειγμα) μετὰ διαστήματα δευτέρας καὶ τρίτης ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, Legato, συρτή, κατιοῦσα, μετὰ ἀρμονίας Τονικῆς καὶ Λεσποζούσης. Ἐδῶ δὲ ἀκριβῶς ἐγκτεῖται ἡ ὅλη ἀξία: Εἰς τὴν ἀπλότητα καὶ φυσικότητα τῆς ὅλης μελωδικῆς φράσεως καὶ συσκευῆς. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ συναντᾶται καὶ εἰς ὅλας τὰς ἄλλας, Ὁπερέττας τοῦ Λέχαρ: (Βλέπε παράδειγμα 6ον)

Ἄλλο παράδειγμα: (Βλέπε παράδειγμα 7ον ἢ 7α)

Ἴδε ἐπίσης καὶ τὸ τραγοῦδι τοῦ Μαξιμ ἀπὸ τὴν «Εὐθυμον Χήραν». (Παρακαλῶ τοὺς ἀναγνώστας μου νὰ προσέξουν εἰς τὰ ὡς ἄνω παραδείγματα τὴν ἀπήχησιν κάπου-κάπου minore).

Ὁμοίως ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ σημεῖα τῆς συνθετικῆς τεχνικῆς τοῦ Λέχαρ εἶναι καὶ ἡ συχνὴ χρῆσις τοῦ τροίχου ὡς καὶ ἡ μοτιβικὴ ἐπεξεργασία εἰς τὰς διαφόρους αὐτοῦ Ὁπερέττας.—Ἴδε ἰδίως τὰς Ὁπερέττας «Endlich allein», «Frasquita», «Gelbe Jacke» κτλ. Ποτὲ δὲν διακομφδεῖται ὁ ἔρωτος. Ὁ γάμος εἶναι ἡ ἐπισφράγισις τῶν «ἀγώνων» τῶν ἡρώων. Ὁποιαδήποτε Ὁπερέτταν καὶ ἂν λάβετε μετὰ τὴν «Εὐθυμον Χήραν» τοῦ Λέχαρ, θὰ παρατηρήσετε τὸ ἴδιον πάντοτε—εἰς ὅλους τοὺς συνθέτας Ὁπερέττας— κλισσὲ ἀναπτύξεως τῆς γενικῆς ὑποθέσεως: Εἰς τὴν πρώτην πρῶξιν τὰ



Φράντς Λέχαρ.

«φτιάνουν», εἰς τὴν δευτέραν χωρίζουν καὶ εἰς τὴν τρίτην παντρεύονται—ὅλοι!... Αὐτὴ εἶναι ἡ γενικὴ φόρμα. Ἐκεῖνο ποῦ προκαλεῖ ἐπίσης ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ ἐνορχήστρωσις τοῦ Λέχαρ. Ποτὲ δὲν θὰ ἀκούσητε τραχεῖς ἤχους ἢ ἀποτόμους μεταπτώσεις. Εἶναι délicat... (Ἐδῶ κ' ἐκεῖ μόνον, ὡς ἐκ τῆς δραματικότητος τῶν σκηνῶν, εἰς τὴν δευτέραν πρῶξιν τῆς Ὁπερέττας «Endlich allein»). Μία ἀπαλὴ πάντοτε, λεπτὴ ἐνορχήστρωσις χαρακτηρίζει τὸ στυλ Λέχαρ, μετὰ τὴν Cantabilität ἰδίως τῶν μεσαίων φωνῶν: βιόλας, βιολοντσέλου, κλαρινέττου, φαγκόττου κτλ.



Ἀπὸ τῆς Ὀπερέτας «Cloelo», «Paganini» κτλ., τοῦ Λέχαρ, παρατηρεῖται μίᾳ ἰδιαίτερα τάσει ἀπελευθερώσεως ἐκ τῶν δεσμῶν τοῦ ὡς ἀνω κλισσῆς τῆς γενικῆς ὑποθεσεως. Δι' ὅλα αὐτά, ὡς καὶ διὰ τὴν ἱστορικὴν

ἑξέλιξιν τῆς Ὀπερέτας, ἴδε τὰ ἄρθρα τοῦ Διευθυντοῦ τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς»: ἡ «Ὀπερέτα» εἰς τὸ «Ἑλληνικὸν Θεάτρον» 1<sup>ης</sup> καὶ 16<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου τοῦ 1926.

Ὁ ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΗΣ

(ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΟΥ ΩΣ ΑΝΩ ΑΡΘΡΟΥ «ΦΡΑΝΤΣ ΛΕΧΑΡ»)

Valse.

(Παράδειγμα 1<sup>ον</sup>). — Ἀπὸ τὸ Entrée-Lied τῆς Εὐθύμου Χήρας Hanna Glawari. — Πρξ. Α'. Ἄριθ. 3.

Tempo di Valse.

(Παράδειγμα 2<sup>ον</sup>). — Ἀπὸ τὴν Ὀπερέτα ἢ «Νυχτερίδα» τοῦ Γιόχαν Στράους

Valse mod<sup>to</sup>

(Παράδειγμα). 3<sup>ον</sup> — Ἀπὸ τὸ φινάλε τῆς πρώτης πράξεως.



Valse mod<sup>to</sup>.

pp

R.F.

(Παράδειγμα 4<sup>ον</sup>). — Από την σκηνήν Hanna-Danillo. Ποξ. Β. 'Αγιθ. 10.

Alliegretto.

pp *langsamer*

R.F.

(Παράδειγμα 5<sup>ον</sup>).

All<sup>to</sup> mod<sup>to</sup>.

pp *langsamer*

pp

R.F.

(Παράδειγμα 6<sup>ον</sup>). — Από το νιούέτο Paganini-Anna Elisa, 'Αρ. 14, Ποξ Β. της δμωνύμου 'Οπερέτας «Paganini»



Moderato. *pp*

*rit.* *p* *a tempo*

(Παράδειγμα 7<sup>ον</sup>). — Από τήν «Frasquita» Παρξ. Β'. Ἄρ. 13

Moderato.

*pp*

*pp*

(Παράδειγμα 7α). — Από τήν «Frasquita» Παρξ. Β'. Ἄρ. 13

## 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 βάσις καὶ χροιά αὐξάνουν τὸ δικό σας χρῶμα σὰν τὸ ἐρυθμιά σας, σὰν τὸ θέλητρόν σας. Τὸ Rouge MICHEL φυλάσσει



τὰ χεῖλη μαλακά καὶ ἐλκυστικά. Θὰ διαρκέσῃ πέντε φορές περισσότερον ἀπὸ ἕνα σύνθητες κρεγιὸν χειλέων.

Τὸ Rouge MICHEL εἶνε καὶ τὸ ἐξαιρετικὸν καὶ τὸ ἰδεῶδες διότι μὲ τὸ MICHEL δὲν φτιαγεσθε. Ἀλλὰ ὁμορφαίνετε. Πωλεῖται εἰς τὰ Μυροπωλεῖα, Κομμωτήρια, Καταστήματα καὶ Φαρμακεία.

ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΔΥ ΟΛΗΝ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ:  
**Ε ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ**  
ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 42



## Η ΧΑΡΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Τὸ κατωτέρω ἄρθρον τοῦ μεγάλου μας ποιητοῦ κ. κ. Παλαμά, ἐδημοσιεύθη τὸ πρῶτον εἰς τὸν «Ἐλεύθερον Ἀνθρωπον» τῆς 30ῆς Νοεμβρίου 1930].

Ἡ «Ἐρευνα» τῆς Ἀλεξανδρείας, τὸ περιοδικὸ τοῦ κ. Κασσιόνη ποῦ δημοσιεύεται σὲ κάθε του, ἀνεξάρτητο ἀπὸ τ' ἄλλα, τεῦχος καὶ μία πραγματεία αὐτοτελής, συχνὰ ἀξιόλογη, ἐπάνω σὲ κάθε λογῆς ζητήματα ποῦ ἐνδιαφέρουν, εἶχε τὸ περασμένο Σεπτέμβριο καὶ μιὰ μελέτη τῆς ἱατροῦ κυρίας Κασιόγρα. Ἐπιγράφεται «Υγεία-Ἵομορφία-Ἡθικῆ». Ἡ κυρία Κασιόγρα ἀσχολεῖται μ' ἐνθουσιασμό καὶ μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῆς ἐπιστήμης μέσα στὴν ὁποίαν εὐδοκίμει, στὰ προβλήματα τῆς Ὑγιεινῆς. Ὅσοι καὶ ἀμυδρὰ φτάνει νὰ ὑποπτεύονται τὴν οραδαία ἐξέλιξη τῶν ἐπιστημῶν σὲ ὅλους τοὺς κλάδους μπορεῖ νὰ διαπισθῶν ἀμέσως μὲ τί βήματα σταθερὰ ἔχει προχωρήσει καὶ στὸν κύκλο τοῦτο τῆς γνώσεως ἢ ἐπιστήμης τῆς ὑγιεινῆς, καὶ πόσο στὰ χέρια τῆς φιλοδοξεῖ νὰ καλυτερέψῃ καὶ νὰ καταστήσῃ γιὰ τὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς ἀξιότερο τὸν ἄνθρωπο, καὶ τὸν ἀκέραιον ἄνθρωπο, καὶ νὰ ἐξαρθῆσῃ ἀπὸ τὴν ὑγεία τοῦ σώματος καὶ τὴν ὑγεία τῆς ψυχῆς. Ἡ κ. Κασιόγρα τὰ γνωρίζει αὐτὰ καὶ εὐγλωττα καὶ πρὸς τοὺς νέους καὶ πρὸς τὰ παιδιά, καθὼς ἀπευθύνεται, προβάλλει σύνθημα τῆ «χαρὰ τῆς ζωῆς» καὶ τονίζει: ὁ γερὸς ἄνθρωπος δὲν ζῆ, δὲν ἐργάζεται γιὰ κάποιον σκοπὸ, ἀλλὰ γιὰ τὴν εὐχαρίστησι ποῦ δίδει ἡ ζωὴ καὶ ἡ δρᾶσις.

Ὅμως γιὰ νὰ δώσῃ νὰ ἐννοηθῆ ὅτι μόνον ὁ ἀπολύτως ὑγιὴς ἄνθρωπος ἔχει ὀλιγόλιγα τὰ παρὰ τὸν πρὸς αὐτὴ τὴ «χαρὰ τῆς ζωῆς», παρατηρεῖ, μὲ ἀξιοθαύμαστην ἀφέλεια, τὰ ἑξῆς: «Τὴν ἀληθινὴν, τὴν πλατεῖαν, τὴν βαθεῖαν χαρὰ τῆς ζωῆς, ἀδύνατον νὰ τὴν γνωρίσῃ ἓνας Ἀμιέλ, ἓνας Λεοπάρδης μὲ τὸ καχεκτικὸ κορμὶ του, τὰ παθιασμένα νεῦρά του καὶ τὴν νοσηρὰν του ποίησιν» Ἀὐτολεξεῖ.

Δηλαδή, ἂν ἀπὸ τώρα θέλετε τὴν ἐντύπωσί μου, εἶνε αὕτη: «Πάρ' τινε στὸ γάμο σου νὰ σοῦ πῆ καὶ τοῦ χρόνου».

Ὁ Ἀμιέλ καὶ ὁ Λεοπάρδης δὲν ἔχουν νὰ πάθουν τίποτε ἀπὸ τὰ διπλώματα αὐτὰ τῆς ἀκαταλληλίας καὶ τῆς ἀνικανότητος ποῦ μὲ ἀσσιατρικὴν ἐπισημότητα ἀπονέμονται στοὺς ἀτυχεῖς αὐτοὺς ἀνθρώπους. Ἀλλ' ἐπειδὴ τὰ μαθήματα τῆς κ. Κασιόγρα σὲ φύλλο ποῦ τὸ βλέπουν καὶ πολλοὶ καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ ἄνθρωποι ὄχι προετοιμασμένοι, καθὼς θὰ ἔπρεπε, νὰ τ' ἀκούσουν, καὶ μάλιστα νέοι καὶ παιδιά, ὅλοι ἐκεῖνοι σὲ ὄνομα τῆς κ. Κασιόγρα, θὰ ἔχῃ κῦρος καὶ σωστά, συνταριασμένο μὲ τὴν Ἱατρικὴ τῆς πείρα καὶ μὲ τὸ ζῆλό τῆς πρὸς ὅτι ἀποβλέπει τὴν ὑγιεινὴν, δὲν ἔκριναν ἀσκοπο νὰ προσθέσω καὶ ἐγὼ τὰ λόγια μου γιὰ νὰ τακτοποιηθοῦν, ἴσως ὀπωσδήποτε τὰ πράγματα.

**Ἐπάροχει παράλληλα πρὸς τὴν χαρὰ τῆς ζωῆς, ἡ χαρὰ τῆς Τέχνης.** Εἶνε περιττὸ νὰ συμπληρώσω τὸν πειστικὸ τοῦτο λόγον Τέχνη, γράφοντας μὲ ὅλη τὴν ταιριαστὴ σαφήνεια: Ἡ Τέχνη τῆς μεγαλοφυΐας. Μοῦ φτάνει ὁ ὅρος Τέχνη. Ἡ χαρὰ δυστυχῶς δὲν εὐρίσκειται στὴ ζωὴ σὰν ἔτοιμο φῶσφο, οὔτε ποῦ μοιράζεται δωρεάν. Χρειαζεται καὶ προπαίδεια γιὰ τὴν ἀπόκτησίν της.

\* \*

Οἱ χαρὲς τῆς, ὅτι καὶ νὰ κάνουμε στιγμὴ εἶνε, καὶ βαραίνουν κάτι περισσότερον οἱ ἔγνοιες τῆς. Ἀδιάφορο. Ἐνα ἀπὸ τὰ μέσα, τὸ πολυτιμώτατο καὶ ἀποτελεσμα-

τικώτατο, ποῦ μᾶς προσφέρει τὸ θησαυρὸ αὐτῆς τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς ὅσο μετροημένες καὶ ἂν εἶνε, εἶνε ἡ χαρὰ τῆς Τέχνης. Γιατὶ ἡ τέχνη, ἡ ἀληθινὴ ἢ μεγάλη τέχνη, στὰ δημιουργήματά της καὶ τὰ ἰδιαίτερα καλλιτεχνικά, καὶ γενικώτατα στὰ πνευματικά της τὰ δημιουργήματα, στὰ ὁποισδήποτε, ὅσον κι' ἂν φέρουν τὴ σφραγίδα τῆς μελαγχολίας καὶ τὸ συνοφρύωμα τοῦ πεσσιμισμού, εἶνε χαρὰ, χαρὰ. Χαρὰ ἢ Ἀττικὴ Τραγωδία, χαρὰ ὁ Ἴωβ τῆς Γραφῆς, χαρὰ οἱ γόοι τῆς Κασσιάνδρας, ἢ Κόλαση τοῦ Δάντη ὁ Σοπενχάουερ ὅπως μιλεῖ, ἢ Ἀκκερμαν ὅσον καὶ ν' ἀπαισιοδοξῆ, ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος, ὁ Μπετόβεν, ὅλοι οἱ μάγοι τῆς Τέχνης ἄσχετα μὲ τὴ φιλοσοφία των.

Γιατὶ ἡ Τέχνη μᾶς προσφέρεται ὡς Ὡμορφία, μὲ σάρκα καὶ μὲ μορφή, μέσα στὰ φθαστά, γιὰ τὴν αἰωνιότητα. Μέσα στοὺς μάγους αὐτοὺς εἶνε στὴν πρώτη γραμμὴ ὁ Λεοπάρδης καὶ ὁ Ἀμιέλ. Μεγαλοφυεῖς. Χαρὰ εἶναι ὅσα μᾶς λέγουν ὅπως νὰ μᾶς τὰ εἰποῦν. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὁ Λεοπάρδης εἶνε ὁ μεγαλύτερος ποιητὴς τῆς Ἰταλίας ὕστερ' ἀπὸ τὸ Δάντη. Τὰ πατριωτικά του ποιήματα, Τυρταϊκά, ἀναψαν τὴ φλόγα ποῦ σήμερον ἐδημιούργησε μεγάλο ἔθνος τὴν πατρίδα του. Ἡ πολυμάθειά του, καταπληκτικὴ. Ἡ φιλοσοφικὴ του ποίησις ποῦ καταγγέλλει τὴν ἀδιαφορία καὶ τὴν ἀστοργία τῆς φύσεως, προτρέπει τὸν ἄνθρωπον νὰ στρέφεται πρὸς τὴν μὲ ὑψωμένο τὸ μέτωπον καὶ νὰ περιφρονῆ καὶ νὰ μεγαλοφρονῆ εἶνε ποίησις καὶ μὲ ὅλο τὸν πεσσιμισμό τῆς ἀθλητικῆς, ἡρωικῆς. Ὁ ἐθνικὸς ποιητὴς τῶν Ἰταλῶν, ὁ Ἰωσίας Καρντούτσης, μαθητὴς καὶ θαυμαστὴς τοῦ Λεοπάρδης, τὸν ἀναφέρει μὲ αὐτὰ τὰ λόγια:

«Καθὼς εἶνε τὸ χρέος τοῦ ἀγαθοῦ πολίτη, καὶ καθὼς μᾶς τὸ διδάσκει ὁ μέγας μας Λεοπάρδης, ἡ ζωὴ τῆς δρᾶσεως εἶνε ἀξιώτερη καὶ φυσικώτερη ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς μελέτης...» Ἀλλ' ἄσχετα καὶ μὲ κάθε τῆς περιεχόμενον, ἡ ποίησις αὕτη, εἶνε χαρὰ γιατί μᾶς προσφέρεται μέσα στὸ χρυσὸ ποτήρι τῆς τέχνης. Τὸ καχεκτικὸν τοῦ σώματος ἔχει στὴν περιστάσιν αὕτη τὴν ἴδια σημασία ποῦ θὰ εἶχεν ἂν κανεὶς σοφίσει νὰ ἀπαγορεύσῃ στοὺς νέους νὰ θαυμάζουν τὸν Καραϊσκάκη γιατί ὅλη τὴ ζωὴ του τὴν πέρασε ἄρρωστος, δερνόμενος ἀπὸ τὸν πυρετό. Εἶνε ἀριστούργημα τῆς φύσεως, καθὼς εἶνε ἀριστούργημα τῆς τέχνης ἐν ἄγγελμα τοῦ Λεγρὸς στὶς Βερσαλιές ποῦ παριστάνει τὸν Αἴσωπον, μὲ ὅλο τὸ κακοσημάτιστο τοῦ κορμιοῦ του.

Χαρὰ κι' ἀπὸ ὅσες προβάλλουν σπάνια στοὺς αἰῶνες εἶνε νὰ διαβάξῃ κανεὶς τὸ «Ἡμερολόγιον» τοῦ Ἀμιέλ. Εἶνε ἓνα εἶδος δραματικῆς ἐποποιΐας ποῦ ἦρος του εἶνε αὐτὸς ὁ ἴδιος. Κάποιον αἰσθημα ἀδυναμίας ἀνθρωπίνης ποῦ πνέει ἐκεῖ μέσα ἀναβλύζει γοητευτικὸ σὰν τὴν εὐωδία τοῦ μενέξε.

Καὶ εἶναι συνυφασμένο τὸ αἰσθημ' αὐτὸ μὲ τὴν φιλοσοφικὴν σκέψιν λεπτεπίλεπτη καὶ βαθειοχάρακτη σὲ ὅλα καὶ γιὰ ὅλα τὰ πνευματικά. Ἡ ποίησις ἐκεῖ καὶ ἡ κριτικὴ, ἡ φύσις καὶ ἡ τέχνη, τοπεῖα, φυσιογνωμίες, τὰ ψυχικά καὶ τὰ αἰσθητὰ πλέκονται κάθε ὥρα σὲ σεμνοτάτους χορούς. Κακογνωρισμένος στὴν ἀρχή, καθὼς συμβαίνει στοὺς μεγάλους, ποῦ εἶναι δυσκολογνώριστοι, ἔξετάζεται τώρα προσεχτικώτερα καὶ ξεδιπλώνεται τὸ μεγαλειό του. Βιβλία καὶ μελέτες τοῦ ἀφιερώνονται, καὶ δύο κριτικά πνεύματα ἀπὸ τὰ διαλεκτότερα τῆς σημερινῆς Γαλλίας, ὁ Τιμπωντέ καὶ ὁ Ζαλοῦ ἀποκαλύπτονται



στ' ὄνομά του. Ἐξήση στήν Γενεὴ ζωή, στήν ἐπιφάνειά της στενή καὶ περιορισμένη. Τὸ ἔξωτερικό του δὲν εἶχε τίποτα τὸ καχεκτικό, ἢ γυναικες πολὺ τὸν ἐσυμπαθοῦσαν. Μέσα στὸν μικρὸ κύκλο ποῦ ἔδρασε, εἶναι σὰ νὰ ἐκράτησε, μᾶς λένε, στὰ χέρια του κατὰ ἀπειρομέγεθες ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο καὶ ἀπὸ τὸ σύμπαν. Μερικὰ ἀπὸ κείνα ποῦ ἐμελέτησε μπορεῖ νὰ εὔρουν τόπο μεταξὺ τῶν μεγάλων στιγμῶν τῆς παγκόσμιας ζωῆς. Ὅσο καὶ ἂν

εἶναι ὁ βίος του φτωχὸς εἰς περιπέτειες, εὐτύχησε σὲ στιγμὲς ἐκστατικές καὶ λυρικά συγκινητικὰ ποῦ γεννοῦν τὴ χαρά. Ἄλλὰ τὰ ἔργα του ὅλα εἶναι μιὰ χαρά· μιὰ χαρά ποῦ εἶναι ὁ ἄγγελος τῆς υἱείας. Ἄν πρόκειται ἢ υἱεινὴ νὰ θεμελιώη τὴν υἱεία, τὴν ὡμορφιά, καὶ τὴν ἠθική, ἐπάνω στήν καταφρόνησι ἀνθρώπων, σὰν τὸν Λεοπάρδη καὶ τὸν Ἀμιέλ, καλύτερα νὰ λείπη.

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ

## ΠΩΣ ΕΥΡΙΣΚΟΜΕΝ ΤΟΥΣ ΔΙΑΦΟΡΟΥΣ ΣΤΑΘΜΟΥΣ ΣΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΜΑΣ;

Κατόπιν παρακλήσεως πολλῶν ἀναγνωστῶν μας κατόχων ραδιοφῶνων καὶ ἐρασιγενῶν τῆς ραδιοφωνίας, σπεύδομεν νὰ παραθέσωμεν κατωτέρω πῖνακα τῶν κυριώτερων ραδιοπομπῶν, τοὺς ὁποίους δυνάμεθα νὰ ἀκούσωμεν εἰς τὸν τόπον μας, σημειοῦντες τὸ ἀκριβὲς τούτων μῆκος κύματος, ὡς καὶ τὴν δυνάμιν των εἰς K. w.

Ἐπειδὴ ὅμως κάθε ραδιόφωνον συντονίζει ἓνα σταθμὸν εἰς μίαν θέσιν τῶν μεταβλητῶν του συμπυκνωτῶν, διάφορον πάντοτε ἀπὸ τὴν θέσιν εἰς τὴν ὁποίαν συντονίζει τὸν ἴδιον σταθμὸν ἓνα ἄλλο ραδιόφωνον (ἀκόμη καὶ ὅταν πρόκηται περὶ δύο ραδιοφῶνων τοῦ αὐτοῦ τύπου) διὰ τοῦτο πρὸς ἐνκόλιαν τῶν πολυπληθῶν ἀναγνωστῶν μας παραθέτομεν ἓνα τρόπον, διὰ τοῦ ὁποίου θὰ εἶναι δυνατὸν εἰς πάντας νὰ εὔρουν ποῖον μῆκος κύματος ἀντιστοιχεῖ εἰς κάθε ἀριθμὸν τοῦ Demultiplicateur τοῦ συμπυκνωτοῦ τοῦ ραδιοφῶνου των. Πρὸς τοῦτο πέρονομεν ἓνα φύλλον χαρτιοῦ διηρημένου εἰς μικρὰ τετραγωνίδια πλευρᾶς ἐνὸς χιλιοστομέτρου, ὅπως εἰς τὸ παρατιθέμενον σχῆμα. (Τέτοιο χαρτὶ μικρομετρικὸ δυνάμεθα νὰ προμηθευθῶμεν ἀπὸ οἰονδήποτε χαρτοπωλείον). Ἄς ὑποθέσωμεν ὅτι ὁ Demultiplicateur τοῦ συμπυκνωτοῦ μας ἔχει 120 ὑποδιαίρεσεις καὶ ὅτι θέλομεν νὰ κάμωμεν τὸν πῖνακα τῶν σταθμῶν, οἱ ὁποῖοι ἔχουν μῆκος κύματος 200 — 600. Χωρίζομεν λοιπὸν τὴν πλευρὰν A B εἰς 120 ἴσα μέρη, ὅσα δηλ. αἱ ὑποδιαίρεσεις τοῦ Demultiplicateur, τὴν δὲ πλευρὰν A Γ εἰς 400 ἴσα μέρη, ὅση δηλ. εἶναι ἡ διαφορὰ μεταξὺ 200 καὶ 600 μέτρων μῆκος κύματος. Ἀφοῦ ἐτοιμάσωμεν τὸ χαρτὶ, **πιάνομεν** ἓνα σταθμὸν, λ. χ. τῆς Ρώμης, ὁ ὁποῖος ἔχει μῆκος κύματος 441 μ., ὡς μᾶς δεικνύει ὁ παρατιθέμενος πῖναξ. Ταυτοχρόνως παρατηροῦμεν ὅτι τὸν σταθμὸν αὐτὸν τὸν **πιάνομεν** εἰς τὸν ἀρ. 60 τοῦ Demultiplicateur τοῦ συμπυκνωτοῦ μας. Τότε, ἀπὸ τὴν ὑποδιαίρεσιν 60 τῆς πλευρᾶς A B, καὶ τὴν ὑποδιαίρεσιν 441 τῆς πλευρᾶς A Γ, σύρομεν δύο καθέτους γραμμάς, αἱ ὁποῖαι συναντῶνται εἰς τὸ σημεῖον Δ. Ἐνώνομεν ἀκολουθῶς τὸ σημεῖον A μετὰ τοῦ σημείου Δ καὶ τώρα ἔχομεν τὴν βᾶσιν, ἐπὶ τῆς ὁποίας εὐκόλως δυνάμεθα νὰ προχωρήσωμεν. Σύρομεν λοιπὸν ἀπὸ τὰς διαφόρους ὑποδιαίρεσεις τῆς πλευρᾶς A B διαφόρους καθέτους μέγχοι τοῦ σημείου εἰς τὸ ὁποῖον συναντῶνται αὗται μετὰ τῆς γραμμῆς A Δ, ἐκ τῶν σημείων δὲ τούτων τῆς συναντήσεως σύρομεν καθέτους πρὸς τὴν πλευρὰν A Γ, ὅπως τὰς γραμμάς E Δ — Δ Z καὶ H Θ — Θ I. Ἀκολουθοῦντες λοιπὸν τὰς καθέτους ταύτας βλέπομεν ὅτι εἰς κάθε ὑποδιαίρεσιν τῆς πλευρᾶς A B καὶ ἐπομένως τοῦ συμπυκνωτοῦ, ἀντιστοιχεῖ καὶ μία ὑποδιαίρεσις τῆς πλευρᾶς A Γ, δηλ. ἓνα μῆκος κύματος. Εἰς τὸ σημεῖον λ. χ. H (ὑποδιαίρεσις 49) ἀντιστοιχεῖ τὸ σημεῖον I (μῆκος κύματος 394). Εἰς αὐτὸ δηλ. τὸ σημεῖον I θὰ **πιάσωμεν**

τὸν σταθμὸν ὁ ὁποῖος ἔχει μῆκος κύματος 394. Συμβουλευόμεθα τὸν κατάλογον τῶν σταθμῶν καὶ διαπιστώνομεν ὅτι μὲ μῆκος κύματος 394 ἐργάζεται ὁ σταθμὸς τοῦ Βουκουρεστίου. Ἡ καὶ τὰνάπαλιν. Θέλομεν νὰ **πιάσωμεν** τὸν σταθμὸν τῆς Βουδαπέστης ὁ ὁποῖος ἔχει μῆκος κύματος 550. Ἀπὸ τὴν ὑποδιαίρεσιν 550 τῆς γραμμῆς A Γ σύρομεν μίαν καθέτον, ἀπὸ δὲ τοῦ σημείου συναντήσεώς της μετὰ τῶν γραμμῶν A Δ φέρομεν μίαν καθέτον ἐπὶ τῆς πλευρᾶς A B. Σημεῖον συναντήσεως ἐπὶ τῆς τελευταίας ταύτης ὑποτεθείσθω ὅτι εἶναι ἡ ὑποδιαίρεσις 90. Εἰς τὸν ἀριθμὸν λοιπὸν 90 τοῦ Demultiplicateur μας θὰ **πιάσωμεν** τὸν σταθμὸν τῆς Βουδαπέστης.

Ἀφοῦ λοιπὸν διὰ τοῦ τρόπου τούτου καθορίσωμεν τὴν θέσιν ἐκάστου σταθμοῦ εἰς τὸν Demultiplicateur τοῦ ραδιοφῶνου μας, σημειώνομεν ταύτην εἰς τὸν πῖνακα τῶν σταθμῶν τῆς **«Μουσικῆς Ζωῆς»** εἰς τὴν στήλην Π καὶ Δ καὶ ἔναντι τοῦ ὀνόματος τῆς πόλεως τοῦ σταθμοῦ καὶ χρησιμοποιοῦμεν τὸν οὕτω συμπληρωθέντα πῖνακα κατὰ βούλησιν.

Ἐὰν τὸ ραδιόφωνόν μας ἔχει δύο ἢ περισσότερους συμπυκνωτάς, τότε κάμνομεν τὴν ἄνω ὑποδειχθεῖσαν ἐργασίαν ἐκ παραλλήλου ἐπὶ δύο σχημάτων καὶ εἰς μὲν τὴν στήλην Π σημειώνομεν τοὺς ἀριθμοὺς τοῦ πρώτου συμπυκνωτοῦ, παραπλευρῶς δὲ καὶ εἰς τὴν στήλην Δ τοὺς ἀριθμοὺς τοῦ δευτέρου συμπυκνωτοῦ.

Θεωροῦμεν ὅμως καλὸν νὰ τονίσωμεν, ὅτι οἱ διάφοροι σταθμοί, μολοντί ἔχουν ἓνα ὠρισμένον μῆκος κύματος, ἐν τούτοις διὰ τεχνικοὺς λόγους δὲν κατορθώνουν νὰ ἐργάζονται κάθε βραδύ ἀκριβῶς μὲ τὸ καθορισμένον αὐτὸ μῆκος, ἀλλὰ πάντοτε σχεδὸν πέμπον μὲ μίαν μικρὰν διαφορὰν μερικῶν μέτρων (2—5), περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον.

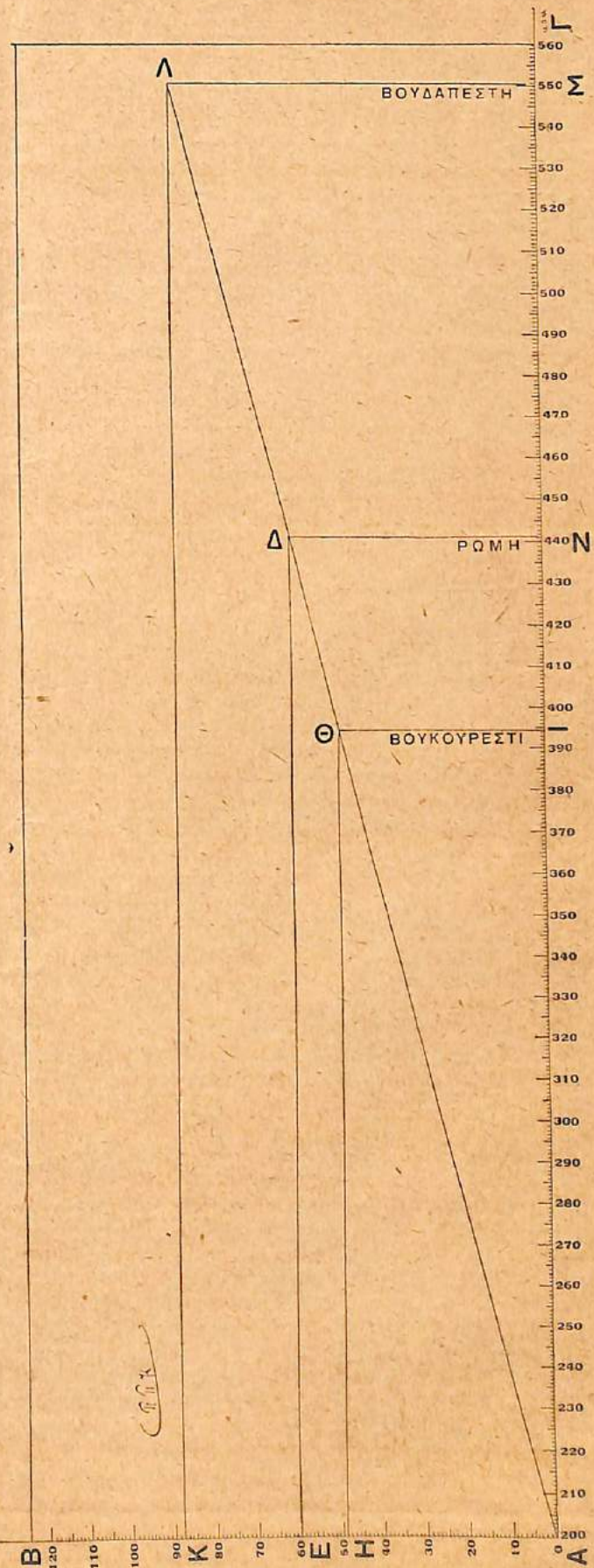
Διὰ τοῦτο, ὅταν **ἀπαξ** σημειώσωμεν τὸ μῆκος τοῦ κύματος ἐνὸς σταθμοῦ εἰς ἓνα σημεῖον τοῦ Demultiplicateur τῶν συμπυκνωτῶν μας, πρέπει νὰ ἔχομεν ὑπ' ὄψιν μας νὰ κινῶμεν κατὰ μίαν ἢ δύο ὑποδιαίρεσεις, ἄλλοτε πρὶν καὶ ἄλλοτε μετὰ τὸ σημεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον κατὰ τὸ **«ἐταλονάρισμα»** ἐπιάσαμε τὸν σταθμὸν.

Ἐπίσης δὲν εἶναι ἀσυνήθης καὶ ἡ ριζικὴ μεταβολὴ τοῦ μήκους κύματος ἐνὸς σταθμοῦ, αὐτὸ ὅμως προαναγγέλλεται διὰ τῶν ραδιοφωνικῶν περιοδικῶν, οὕτως ὥστε οἱ συνδρομηταὶ νὰ κινονίζουσι τοὺς πῖνακὰς των. Ἐπὶ παραδείγματι, ὁ σταθμὸς τοῦ Τουρίνου ἐνῶ εἰργάζετο μὲ μῆκος κύματος 260 μ. περίπου, ἀνήγγειλε πρότινος ὅτι ἠλλάξε τοῦτο καὶ τὸ νέον ὠρίσθη εἰς τὰ 291 μέτρα.

Ἐὰν λοιπὸν σὰς συμβῇ νὰ προσπαθῆτε, ἐπὶ τῇ ὑποθέσει, νὰ **πιάσετε** τὸ Βουκουρεστί, ὅπου ἐσυνηθίζατε νὰ τὸ ἀκούετε καὶ δὲν τὸ κατορθώνετε, συμβουλευθῆτε



| Χώρα          | Σταθμός             | Μήκος<br>ζεύγους | Απόσταση<br>εις Κ.ω | Π. | Δ. |
|---------------|---------------------|------------------|---------------------|----|----|
| Άγγλία        | National            | 1551,4           | 35                  |    |    |
| »             | London              | 356,3            | 45                  |    |    |
| »             | Central             | 479,2            | 38                  |    |    |
| Άλγερών       | Alger               | 363,4            | 13                  |    |    |
| Αυστρία       | Vienne              | 516,3            | 20                  |    |    |
| »             | Graz                | 352,5            | 7                   |    |    |
| Βέλγιον       | Veltem              | 339              | 8                   |    |    |
| Γαλλία        | Bordeaux            | 304              | 35                  |    |    |
| »             | Strasbourg          | 315,2            | 12                  |    |    |
| »             | Toulouse            | 381              | 8                   |    |    |
| »             | Paris               | 1725             | 12                  |    |    |
| Γερμανία      | Berlin              | 418              | 1,7                 |    |    |
| »             | »                   | 31,38            | 1,7                 |    |    |
| »             | Breslau             | 325              | 1,7                 |    |    |
| »             | Gleitwitz           | 253              | 5                   |    |    |
| »             | Koenigsberg         | 276              | 1,7                 |    |    |
| »             | Koenigswusterhausen | 1635             | 35                  |    |    |
| »             | »                   | 31,38            | 8                   |    |    |
| »             | Langenberg          | 473              | 17                  |    |    |
| »             | Leipzig             | 259              | 2,3                 |    |    |
| »             | Stuttgard           | 360              | 75                  |    |    |
| Δανιμαρκία    | Kalundborg          | 1153             | 7,5                 |    |    |
| Ισπανία       | Barcelona           | 349              | 8                   |    |    |
| Ιταλία        | Roma                | 441              | 75                  |    |    |
| »             | Napolie             | 331              | 1,5                 |    |    |
| »             | Milano              | 501              | 8,7                 |    |    |
| »             | Torino              | 291              | 8,7                 |    |    |
| Λετονία       | Riga                | 525              | 13                  |    |    |
| Λιθουανία     | Kovno               | 1935             | 7                   |    |    |
| Νορβηγία      | Oslo                | 493              | 60                  |    |    |
| Όλλανδία      | Hilversum           | 298,8            | 8,5                 |    |    |
| Ούγγαρία      | Budapeste           | 550              | 20                  |    |    |
| Πολωνία       | Katowice            | 408,7            | 16                  |    |    |
| »             | Varsovie            | 1411             | 14                  |    |    |
| »             | »                   | 214              | 2                   |    |    |
| Ρουμανία      | Bucarest            | 394              | 16                  |    |    |
| Σοβιετία      | Moscova             | 1304             | 25                  |    |    |
| »             | Leningrad           | 1000             | 20                  |    |    |
| Σερβία        | Belgrade            | 433              | 2,5                 |    |    |
| »             | Lubiana             | 574              | 2,5                 |    |    |
| Τσεχοσλοβακία | Bratislava          | 279              | 14                  |    |    |
| »             | Birno               | 342              | 3                   |    |    |
| »             | Kosice              | 293              | 2                   |    |    |
| »             | Moraska             |                  |                     |    |    |
| »             | Ostrava             | 263              | 10                  |    |    |
| »             | Praga               | 487              | 5                   |    |    |



τὸ ραδιοφωνικὸν περιηδὸν, καὶ θὰ πεισθῆτε ὅτι ὁ σταθμὸς αὐτὸς ἔχει ἀλλάξει μῆκος κύματος.

Ἡ «Μουσικὴ Ζωή», πρὸς εὐκολίαν τῶν πολυπληθῶν ἀναγνωστῶν τῆς θὰ κρατῆ τούτους ἐνημέρους τῶν τυχόν τοιούτων μεταβολῶν. Π.Π. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

οοοοοο

**Αἱ διπλωματικαὶ ἐξετάσεις Μονωδίας** τῆς Δίδος Λόλας Βενετσάνου (Τάξις κ. Κ. Τριανταφύλλου) εἰς τὸ «Ἑλληνικὸν Ὀδεῖον» ἐστέφησαν ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας. Ἡ ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ ἀποτελουμένη ἐκ τῶν κ. κ. Πινδίου, Μαυροκορδάτου, Βάρβογλη καὶ Κόντη, ἐκρίναν—καὶ δικαίως—τὴν ἐξετασθεῖσαν ἀξίαν διπλώματος σολλιστὴν μὲ τὸν ἐπίσημον βαθμὸν ἀριστα. Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐκφράζει τὰ πλέον ἐγκάρδια συγχαρητήρια εἰς τὴν νεαρὰν καλλιτέχνην, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐξεταστικὴν ἐπιτροπὴν διὰ τὴν φιλοδικαίαν κρίσιν τῆς, ὅχι δὲ ὀλιγώτερον καὶ εἰς τὸν ἀξιότιμον κ. κ. Κ. Τριανταφύλλου, τὸν καθητὴν τῆς καλλιτέχνης Δίδος Α. Βενετσάνου.



Μόνον στήν Ἐταιρία Πιάνων ΣΤΑΡΡ δὰ εὔρετε  
ὄλας τὰς μεγάλας ἐπιτυχίας τῆς Λαζόν:

Φίλνσέ με Μαρίτσα

(Tango)

Schöner Gigolo

(Tango)

Sunny Side Up

(Fox-Trot)

Paola

(Tango)

**ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου ἀρ. 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, Φίλωνος 48.

ΘΕΣ/ΝΙΚΗ, Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

**ΒΑΦΗ ΤΡΙΧΩΝ**



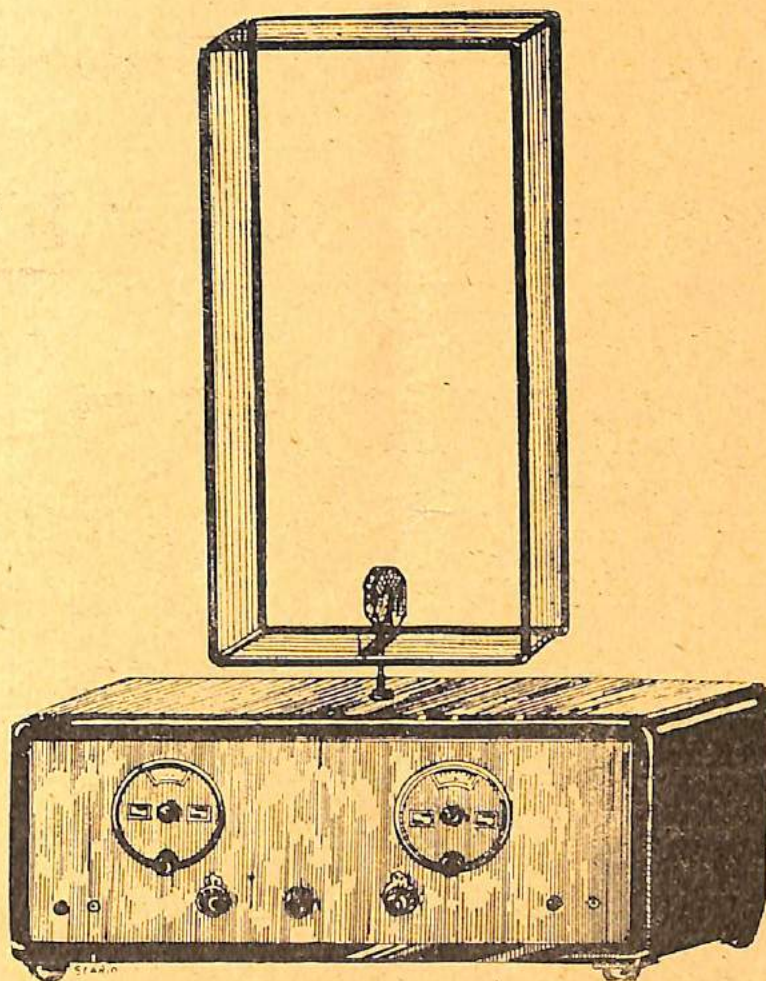
Ἡ Παρισινὴ βαφή τριχῶν KOMOL συνιστᾶται καὶ χρησιμο-  
ποιεῖται σήμερον παρὰ τῶν καλυτέρων κομμωτῶν τῆς Εὐρώπης,  
διότι ἡ βαφή KOMOL εὐκόλως χρησιμοποιεῖται καὶ συνιστᾶται  
ὡς ἡ πλέον κατάλληλος δι' ὄλας τὰς κομμώσεις ἤτοι διὰ χτένισμα  
Marchel, διὰ χτενίσμα νεροῦ (mise en pli) καὶ εἰδικῶς διὰ χτενίσμα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

Πωλεῖται εἰς τὰ Κομμωτήρια, Μυροπωλεῖα καὶ Φαρμακεία.

Διαρκῆς παρακαταθήκη παρὰ τῷ ἀντιπροσώπῳ κ.

Ε. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ — Μητροπόλεως 42





## Η ΝΥΧΤΑ ΕΧΕΙ ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΑΞΙΑ

για σας, όταν έχετε ένα ραδιόφωνο.

Το ραδιόφωνο διώχνει την μονοτονία τών χειμερινών νυκτερινών ώρων, γιατί σας κάνει να επικοινωνήτε με όλην την Ευρώπην.

Φέρνει στο σπίτι σας την ευγενή απόλαυσιν τής απέραντης Μουσικής, ενώ συγχρόνως σας κάνει να αισθανθήτε την γλυκεία ικανοποίησι ότι κατέχετε την σπουδαιότεραν εφεύρεσιν του αιώνός μας.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΤΕΛΕΙΑ ΜΕ ΜΗΝΙΑΙΑΣ ΔΟΣΕΙΣ.

## ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοά Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ/ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

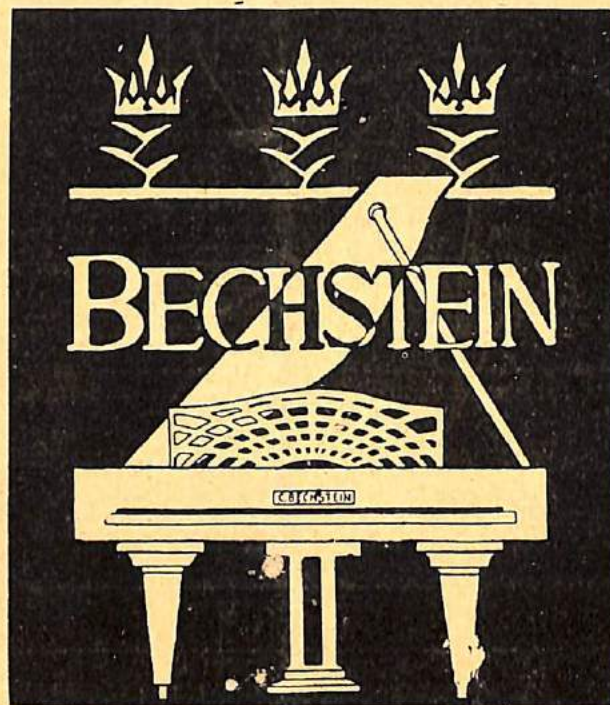




ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ

ΤΑ ΠΙΑΝΑ

**BECHSTEIN (ΜΠΕΧΣΤΑΪΝ)**



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

Ἐξ αἰτίας τῆς πανηγυρικῆς καὶ παγκοσμίου ταύτης προτιμήσεως, τὸ Πιάνο BECHSTEIN ἔθεωρεῖτο ἓνα ἀπὸ τὰ θαυμασιώτερα ἔργα Τέχνης, τὸ ὁποῖον μόνον οἱ μεγάλοι Διδάσκαλοι ἢ αἱ μυθώδους πλοῦτου οἰκογένειαι 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 προνομιούχους κατόχους του, προμηθευόμενοι ἓνα Πιάνο BECHSTEIN μὲ εὐκολίας πληρωμῆς ἀπὸ τοὺς Νέους Ἀντιπροσώπους:

**ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.