

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

Σοφίας Κ. Σπανούδη: 'Υγχορ Στραβίνσκη.

Στέλλας Πέππα: Αί κύρια κατευθύνσεις τῆς συγχρόνου μουσικῆς.

Ρουμελιώτου: Μιχαήλ Βελούδιος.

Κ. Δ. Οικονόμου: Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾄσμα.

Δρ. "Ερβιν Φέλμπερ (Βιέννη): Ἡ μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέννης.

Ι. Σ. Μπάχ: Capriccio εἰς σι ὄφ. διὰ πιάνο.

Ν. Σ. (Βερολίνου): Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.

Α. Δουμᾶ (πατρός): Ἐνα ἀνέκδοτο ἀπὸ τῆ ζωῆ τοῦ Ροσσίνι. (Μετάφρασις Δ^{δος} *Κάτιας Ντάσιο*).

Θ. Δ—ου: Νέοι Δίσκοι Γραμμοφώνου.

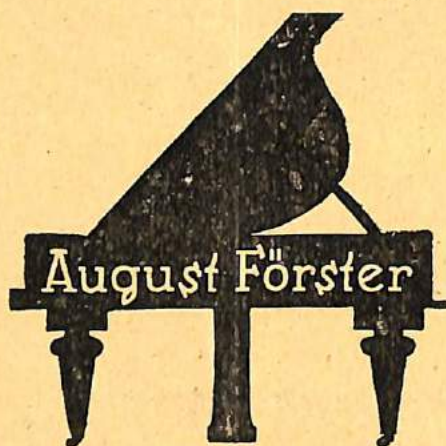
Ἰωάννης Γ. Μπουκουβάλα: Σιβύλλη Μαργαρίτα Μπουξτεχόντε μὰ περιζήτητη... νύφη!

Διάφοροι Εἰδήσεις. — Αἱ νέα κινηματογραφικαὶ ὁμιλοῦσαι καὶ ᾄδουσαι ταινίαι. — Ἀλληλογραφία.

Φωτογραφίαι τῶν Στραβίνσκη, Σέμπεργκ, Βελουδίου, Ροσσίνι κτλ.

1859 . . .

Ἡ χρονολογία τῆς ιδρύσεως τῶν ἐργοστασίων
AUGUST FÖRSTER εἶναι ἡ σοβαρώτερα
— ἐγγύησις διὰ τὰ πιάννα **FÖRSTER**. —



ΓΙΑΣΟΜΟ ΡΥΣΣΙΝΙ.

Ὁ Puccini συνέθεσε τὰ ἀθάνατα ἔργα του
χρησιμοποιῶν τὸ πιάνο **AUGUST FÖRSTER**.
Μὲ θρησκευτικὴν εὐλάβειαν ἢ διεύθυνσις τῶν
ἐργοστασίων **FÖRSTER** φυλάττει τὸ ἱστορικὸν
ἔγγραφον διὰ τοῦ ὁποίου ὁ Puccini διαδηλώνει
ὅλον του τὸν θαυμασμὸν διὰ τὴν σπανίαν μελω-
δικότητα τοῦ ἤχου, διὰ ἐξαιρετικὰ εὐχάριστον
toucher, καὶ διὰ τὴν συνολικὴν ὠραιότητα τῶν
πιάνων **AUGUST FÖRSTER**.

Πλήρης σειρά τῶν πιάνων **AUGUST FÖRSTER**

μὲ μεγάλας εὐκολίας πληρωμῆς παρὰ τῆ

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 — ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22.

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84. ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ III.

❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Δ' — ΤΕΥΧΟΣ 5

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1931

Γραφεία:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΪΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

Ἐτησίᾳ συνδρομὴ (Τεύχη 12) ... Δοχ. 60

Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) > 100

ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικὸς Ἐπιστήμων

Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

ΟΙ ΖΩΝΤΕΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ

Ι Γ Κ Ο Ρ Σ Τ Ρ Α Β Ι Ν Σ Κ Η

Ὁ Ἰγκὸρ Στραβίνσκη εἶνε ἡ ζωτικώτερη μουσικὴ προσωπικότης τῆς σύγχρονης ἐποχῆς μας. Μία προσωπικότης πολυσύνθετη, πολυδαίδαλη, ἐπαναστατικὴ, πολεμολογική, οὐδὲν τῆς ἐκδηλώσεως τῆς, μετὰ τῆς ὁποῦς καταπλήσσει τὴν τελευταία αὐτὴ δεκαπενταετία τὸ παγκόσμιον μουσικὸν κοινόν. Καλλιτέρας θάπρεπε νὰ πῶ: καταπλήσσει «ὄλο τὸν κόσμον». Διότι ἡ φήμη καὶ ἡ δόξα τοῦ Στραβίνσκη, ἀπὸ τὸ περιορισμένον κοινόν τῶν μουσικῶν σὺνδρυματιῶν καὶ τῶν αἰρεσιολογικῶν τῆς παρακινδυνευμένης συγχρονιστικῆς τέχνης, μετεδόθη τὰ τελευταία χρόνια ὄχι μόνον στὸ παγκόσμιον μουσικὸν κοινόν, ἀλλὰ γενικῶς σ' ὄλο τὸν κόσμον — καὶ στὸν μουσικῶς ἀκόμη ἀνίδεον κόσμον.

Τὸν Ἰγκὸρ Στραβίνσκη, ὁ ὁποῖος ἐπωνομάσθη «*Ἰγκὸρ ὁ Τρομερὸς*» ὄλοι γενικῶς θαυμάζουν ὡς ἓνα κατακτητικὸν καλλιτέχνην τοῦ θρύλου, ποῦ δὲν ὀπισθοχωρεῖ ἔμπροσθεν οὐδὲν κινεῖται ἐγκλημα, καὶ βρῖσκει σὰν τὸν αἰμοβόρον Τσάρο τῆς πατρίδας του «*Ἰβάν τὸν τρομερόν*» μὲν σαδικῶς ἀπόλαυσι στὴν βία καὶ καταλύει κάθε μουσικοῦ καθεστῶτος γιὰ τὴν ἐπικράτησίν του.

Ἡ βία αὐτῆ πολεμικῆ προσωπικότης τοῦ Στραβίνσκη ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ τὴν σύγχρονη ἐποχὴ μας, ποῦ περιῶ βασιανισμένη μέσα σ' ἓνα πλῆθος αἰσθητικῶν προβλημάτων.

Ὁ Στραβίνσκη, ἂν καὶ βαθύτατα Ρώσος καὶ ἐθνικιστὴς μέσα στὴν ψυχὴ

του, ἐνοιώθη περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο τὴν καλλιτεχνικὴ ἀνησυχία τῆς Εὐρώπης — ὅλης τῆς Δύσεως, — ποῦ ζητοῦσε ἓνα νέο δρόμον, ἔστω καὶ ἀποκρημνοκαὶ ὀλισθηρό, μακρὰ ἀπὸ τῆς χιλιοπατημένης λεωφόρου τῆς τέχνης, καὶ ποθοῦσε ν' ἀνανεώσῃ τὴν ὑπερκορεσμένη μουσικὴ ἀτμόσφαιρα μετὰ κάποιο νέο ζωτικὸ στοιχεῖον. Ὁ Στραβίνσκη ποῦ ζοῦσε μέσα στὸ Παρίσι, τὴν ἀνήσυχον καρδίαν τῆς κλυδωνιζομένης Εὐρώπης, ἔγινε πρὶν ἀπὸ κάθε ἄλλο ἓνας Εὐρωπαϊὸς μουσικός. Γι' αὐτὸ ἡ Δυτικὴ Εὐρώπη τὸν υἰοθέτησε καὶ τὸν θεωρεῖ δικὴν τῆς περισσότερον ἀπὸ τὴν πατρίδα του Ρωσσίαν, γιὰ τὴν ὁποῖαν ὁ Γκλίλκα, ὁ Μουσσόρσκη καὶ ὁ Ρίμσκη Κορζακόφ θὰ μείνουν πάντα οἱ σκηπτοῦχοι δημιουργοὶ τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἐθνικῆς τέχνης.



Ἰγκὸρ Στραβίνσκη

Ὁ Στραβίνσκη εἶναι ὁ πρῶτος ἐπαναστάτης μουσικός ποῦ κατήργησε στή μουσική τέχνη, κάθε γλύκα, κάθε θέλητρο, κάθε χάρι, κάθε ἀπόλαυσι τῆς ἀκοῆς, κάθε αἰσθητικὴ συγκίνησι, καὶ στή θέσι ὄλων αὐτῶν τῶν στοιχείων ποῦ ἐθεωροῦντο ὡς τότε ἀπαραίτητα γιὰ τὴ μουσική, «συμφυᾶ» τρόπον τινα μὲ τὴ μουσική. ἀντέταξε μόνη τὴ δύναμι τοῦ ρυθμοῦ, τὴν κατάκτησι τοῦ ρυθμοῦ, τὴν βιαιότητα τοῦ ρυθμοῦ, τὴν ἀμείλικτη κανονικότητα καὶ τὴν ἰσορροπία τοῦ ρυθμοῦ. Μὲ ἄλλα λόγια ὁ Στραβίνσκη εἶναι ὁ πρῶτος δημιουργὸς τῆς «μηχανικῆς μουσικῆς», ἡ ὁποία ἔκτοτε κατέκτησε ὅλον τὸν κόσμον καὶ ἐκυριαρχήσῃ ὁλοκληρωτικὰ σ' ὅλο τὸν κόσμον σὰν μιὰ νέα θρησκεία κατ' ἐξοχὴν ἀντιπροσωπευτικὴ τῶν συγχρόνων καιρῶν. Ἡ μηχανικὴ ὅμως αὐτὴ μουσικὴ, τὴν ἐποχὴ τῆς πρώτης ἐμφανίσεως τοῦ Στραβίνσκη μὲ τὸ περιβόητον ἔργον του «*Le Sacre du Printemps*» τὸ 1913, ἐφαίνεται σὲ ὄλους ὡς ὁ ἀντίπους τῆς μουσικῆς, ἡ ἀρνησις καὶ ἡ καταστροφὴ παντὸς ὅ,τι ἐθεωρεῖτο ὡς μουσικὸν «*Θραῖον*». Ἐκτοτε, ὁ ἴδιος ὁ Στραβίνσκη συνειδητοποίησε συστηματικώτερα τὰς ρυθμικὰς του δυναμικότητας, ποῦ παρουσιάζονται στὸ *Sacre* μὲ μιὰ βιαιότητα ἀπότομη καὶ σχεδὸν ἀπάνθρωπη. Ἀλλὰ καὶ ἡ βιαιότης αὐτὴ σήμερον μετὰ τὴν δημιουργίαν τοῦ *Πετροῦτσκα*, τῶν «*Γάμων*», τῆς «*Μάβρα*», μᾶς φαίνεται ἀπαλώτερη καὶ μεθοδικώτερη.

Ὁ Στραβίνσκη ἀναθεώρησεν ἔκτοτε τὴν ρυθμικὴν του ἐξόρμησιν καὶ τὴν ὑπέταξε στὴν ἀγνώως ἠχητικὴν ἐπεξεργασίαν τοῦ μουσικοῦ ὕλικου, αὐτὴν τὴν ὁποίαν ἐξακολουθεῖ ἀκόμη καὶ μὲ τὰ νεώτατα ἔργα του νὰ κηρύττει.

Ὁ Στραβίνσκη παρουσιάζει τὸ φαινόμενον μιᾶς συνεχοῦς ἀρνήσεως στὴν ἐξέλιξι τῆς καταπληκτικῆς του ἰδιοφυίας. Ἀρνεῖται τὸ μυστήριον τῆς μουσικῆς, τὴν ὁποίαν θέλει ἀποκλειστικῶς ἐπιστήμην τῶν ἤχων καὶ ἀπολυτρωμένην ἀπὸ κάθε ἐπίδρασιν φιλολογικὴν εἴτε ζωγραφικὴν. Γράφει κάποτε στὸν φίλον του Ζὰν Κοκτώ, τὸν γνωστὸν αἰρετικὸν λογοτέχνην:

— Τὸ μυστήριον εἶνε μιὰ παλῆ ἀπόληψις, μιὰ παλῆ ἁμαρτία ποῦ πρέπει νὰ λείψῃ ὀριστικῶς ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ ἀπὸ τὸν κόσμον. Ἐνα γυμνὸ σῶμα εἶνε πάντα πολὺ ὠραιότερον ἀπὸ ἕνα σῶμα σκεπασμένον μὲ πέπλους. Καὶ εἶνε πάρα πολὺς καιρὸς ποῦ ἡ μουσικὴ καλύπτεται μὲ τοὺς πέπλους τοῦ μυστηρίου. Πρέπει τώρα νὰ τὴν γυμνώσωμε, νὰ τὴν ἀπαλλάξωμε ἀπὸ κάθε μυστήριον. Καὶ ὄχι μόνον τὴ μουσική, ἀλλὰ καὶ τὴ ζωγραφικὴ, καὶ τὴ φιλολογία, καὶ ὅλες τῆς τέχνης, καὶ ὅλη τὴ φύσι, καὶ ὅλη τὴ ζωὴ. Τί εἶνε τὸ μυστήριον; ἐκεῖνο ποῦ δὲν ξέρωμε... Ἄς προσπαθῆσωμε νὰ τὰ ξέρωμε ὅλα, νὰ μὴν κρύβωμε τίποτε. Τὸ μυστήριον εἶνε ἕνα εἶδος ἱμπρεσιονισμοῦ καὶ πρέπει νὰ καταργηθῆ μὲ κάθε θυσία.

Χτυπᾷ λοιπὸν ἔκτοτε τὸ μυστήριον στὴ μουσική, ὅπου καὶ ἂν τὸ βροῖσκει. Χτυπᾷ μὲ μανία τὸν Βάγνερ

καὶ ὅλη τὴ Γερμανικὴ μουσικὴ, τῆς ὁποίας τὴ συγκίνησι θεωρεῖ «*φαμπρικαρισμένη*». Ἐπειτα μὲ τὸν καιρὸ, ἀφοῦ ἀρνήθηκε τὴ συγκίνησι ἀρνεῖται καὶ τὴ χάρι καὶ κυνηγᾷ καὶ θαυμάζει καὶ ἐξαίρει μόνον τὴν δύναμι τὴν τάξι καὶ τὴ λογικὴ. Ἀλλὰ σὲ λίγο πάλι ἀγαπᾷ τὴν ἀγνή καὶ τὴν ἀπλὴ μελωδία. Μὰ καὶ αὐτὴν τὴν θυσιάζει κατόπιν στὰ σπάνια ἀρμονικὰ εὐρήματα, στῆς πρωτόφαντες συγχροδίες καὶ τοὺς ἀνήκουστους συνδυασμοὺς. Ἐπειτα ἐρωτεύεται μὲ τὰ χονδροειδῆ λαϊκὰ μοτίβα καὶ τὰ υἰοθετεῖ στὰ ἔργα του μὲ πάθος.

— Δὲν ἀγαπᾷ τὰ φῖνα κρασιά, οὔτε τὴ σαμπάνια, λέγει στοὺς φίλους του. Μ' ἀρέσει μόνον τὸ χοντρὸ κρασί ποῦ μετᾷ τὸν κοσμάκη.

Ὅλες αὐτὲς ἡ ἀντιδράσεις φαίνονται στὰ ἔργα του μὲ μιὰ λογικὴ σειρὰ δικαιολογημένες. Στὴν μουσικὴ του σταδιοδρομία βλέπομε νὰ περνοῦν ἡ ἐξελίξεις καὶ ἡ τεχνотροπίες πολλῶν γενεῶν.

— Θέλω καὶ ζητῶ ἕνα μόνον πρᾶγμα: νὰ ἦμαι ὁ μουσικὸς τῆς ἐποχῆς μου. Νὰ ζῶ καὶ νὰ δημιουργῶ γιὰ τὴν ἐποχὴ μου. Ὁ Μπάχ ἔγραφε γιὰ τὸ κλαβεσὲν ἐπειδὴ αὐτὸ ἦτο τὸ ὄργανον τῆς ἐποχῆς του. Ἐγὼ εἶμαι ὁ ο-χρεωμένος σήμερον νὰ γράφω γιὰ τὰ μηχανικὰ πιάνα, καὶ γιὰ τὴ μηχανικὴ μουσικὴ.

Αὐτὸς εἶνε ὁ λόγος ποῦ ἐξωθεῖ τὸν Στραβίνσκη νὰ γράφῃ γιὰ νευρόσπαστα, γιὰ ξύλινους ἥρωας, γιὰ κοῦ-ιλες, γιὰ μαριονέτες. Ὁ *Πετροῦτσκα*, ἡ *Μάβρα*, οἱ *Γάμοι* εἶναι μπαλλέτα καθαρῶς μηχανικά. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἔργα τῆς φαντασίας, ὅπως τὸ μουσικὸν παραμῦθι τοῦ *Πουλιου τῆς Φωτιάς* ἢ τὸ «*Αηδόνι*» τοῦ Στραβίνσκη, βασιζονται κυρίως στὴ ρυθμικὴ μαγεία τῶν χορῶν ἐπάνω στὴν ὁποία στηρίζονται ὁλόκληρα. Τὸ πνεῦμα τοῦ χοροῦ εἶνε ἡ καθαυτὸ θεότης ποῦ ἐμπνέει καὶ ἐμπνυχώνει τὸν Στραβίνσκη. Ὁ χορὸς εἶνε γι' αὐτὸν ὁ μόνος λόγος ὑπάρξεως τῆς μουσικῆς τέχνης, ἡ πρώτη ἀφετηρία τῆς καὶ ὁ καθαυτὸ ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς. Ἡ μεγάλες μουσικὲς φόρμες ὄλων τῶν αἰώνων καὶ ὄλων τῶν ἐποχῶν προῆλθαν πάντοτε ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ χοροῦ. Αὐτὸ πρεσβεύει ὁ Στραβίνσκη. Ἡ ἀρχαῖες Suites δὲν ἦσαν τίποτε ἄλλο ἀπὸ μιὰ σειρὰ χορῶν, ποῦ ὑποχωροῦν βαθμηδὸν στὴ *Συμφωνία* ἀλλὰ κρατοῦν τὸ Menuetto ὡς σύμβολον. Ἡ Γκαβόττες, ἡ Σαραμπαίντες μεταπηδοῦν στῆς ὄπερες τοῦ Γκλόουκ, καὶ ἀργότερα ἡ μελοδραματικὴ μουσικὴ σπᾶνει τὰ δεσμὰ τῆς ἀντιτίξεως γιὰ νὰ ξαναγυρῇ στὰ ἀρχέγονα χορευτικὰ θέματα. Ἐτσι ὁ Γιόχαν Στράους, ὁ βασιλεὺς τοῦ βάλς, τολμᾷ νὰ σηκώσῃ κεφάλι ἐμπρὸς στὸν Βάγνερ, καὶ ἀργότερα δοξάζεται ἀπὸ τὸν Ρίχαρντ Στράους τὸν μεγάλον συνονόματόν του, μὲ τὸν «*Ἰππότην τῶν Ρόδων*», καὶ ἀπὸ τὸν Ραβὲλ μὲ τὸ μεγάλο χορογραφικὸ του ποίημα *Τὸ βάλς*, ποῦ εἶνε μιὰ ὁλόκληρη χορευτικὴ συμφωνία.

Τὴν ἐποχὴν τῆς πρώτης νεότητος τοῦ Στραβίνσκη κάθε χορογραφικὴ ἐμπνευσις εἶχε στειρεύσει. Οἱ καλλι-

τέχναι τοῦ χοροῦ καταπατοῦσαν κάθε αἰσθητικὸν ἐνδοιασμόν, καὶ μέσα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα τῆς συμφωνικῆς μουσικῆς προσπαθοῦσαν ν' ἀπομονώσουν χάριν τοῦ σκοποῦ τῶν ἀποσπάσματα χορευτικῶν ρυθμῶν. Ἔτσι ἡ Ἰσαδόρα Δάγκαν ἐχόρευε ἀποσπάσματα τῶν Συμφωνιῶν τοῦ Μπετόβεν. Ἀργότερα ὁ διάσημος Σέργιος Διαγκίλεφ, ὁ δημιουργὸς τῶν ρωσικῶν μπαλέτων ποὺ ἀναστάτωσαν ὅλη τὴν Εὐρώπη, μετέφερε στὸ θέατρο χωρὶς τὴν ἄδειαν τοῦ συνθέτου τὴν «*Σεχεραζάτ*» τοῦ Ρίμσκη Κορζακόφ γιὰ νὰ τὴν χορέψῃ. Ὁ νέος Στραβίνσκη νοιώθει τότε μίαν ἀκαταμάχητη ἔλξι πρὸς τὸ μπαλέττο, καὶ γράφει τὸ *Πουλί τῆς Φωτιᾶς*, ποὺ εἶνε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος ἓνα χορευτικὸ παραλήρημα. Εἶνε τὸ πρῶτο μπαλέττο ποὺ ἔγραψε ὁ Στραβίνσκη μετὰ τὸ συμφωνικὸ τοῦ ἔργο *Πυροτέχνημα* (Feu d'Artifice) τὸ ὁποῖον ἦτο ὁ θρίαμβος τῆς φωτιᾶς ὡς συμβόλου ζωῆς καὶ ὠμορφιάς. Ἡ μαγεία αὐτῆ τῆς φωτιᾶς ἐπανερχεται στὸ παραμυθένιο μπαλέττο τοῦ Στραβίνσκη, ποὺ ζωντανεῖ μέσα στὴν ὀρχήστρα τὸ φωτερό πουλί καὶ δίνει ὅλους τοὺς δραματισμούς τῶν μαγεμένων χορῶν ποὺ χορεύουν ἢ λευκοφόρες παρθένες μέσα στὸ παλάτι τοῦ κακοποιοῦ γίγαντος Κατσέι. Τὸ *Πουλί τῆς Φωτιᾶς* εἶνε λοιπὸν ἓνα μαγικὸ παραλήρημα χορῶν καὶ εἰκόνων, ποὺ πραγματοποιοῦνται μὲ ἀφάνταστη ζωτικότητα μέσα στὴν ὀρχήστρα.

Ἀκόμη δυνατώτερη χορευτικὴ δημιουργία εἶνε ὁ *Πετρούσκα*, τὸ ἀριστούργημα τοῦ Στραβίνσκη. Ὁ *Πετρούσκα* εἶνε ἓνα ἔργον ἀπολύτως ὁμοιογενές, συναρπαστικῆς δυνάμεως, ζωτικότητος καὶ γοητείας. Ἡ μουσικὴ εἰσηγεῖται ὅλο τὸ σκηρικὸν περιβάλλον, αὐτὴ δημιουργεῖ ὅλη τὴν ἀτμοσφαῖρα τοῦ ἔργου. Θύρβος παντοδύναμη ὠργανωμένος, σφρηλατημένος ἀπὸ τοὺς ρυθμούς, ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἢ γεμάτη μιμητικὲς ἀρμονίες, *ἐπιβάλλει* στοὺς χορευτὰς τὰ βήματα, τὰς χειρονομίας, τὰς τραγικὰς ἢ κωμικὰς καταστάσεις τοῦ μιμοδράματος. Ὁ Στραβίνσκη παραμορφώνει ἀπὸ σκοποῦ τὰ γνωστότερα καὶ κοινότερα λαϊκὰ χορευτικὰ μοτίβα, τὰ ὁποῖα κωμικοποιεῖ ἢ δραματοποιεῖ στὴ διαδρομὴ τῶν διαφορῶν ἐπεισοδίων τοῦ *Πετρούσκα*. Ἡ χορευτικὴ μουσικὴ τοῦ Στραβίνσκη πέρνει κάθε φορὰ μίαν σημασίαν ψυχολογικῆς ἐκφράσεως καὶ περιγραφῆς τῶν προσώπων. Ἡ ἰσορροπία τοῦ ἀκροάματος καὶ τοῦ θεάματος εἶνε πλήρης καὶ ἀκεραία. Ὁ *Πετρούσκα* εἶνε ἔργον προωρισμένον γιὰ μεγάλη σκηρικὴ καὶ μουσικὴ ἐπιτυχία.

Ἡ πρώτη παράστασις τοῦ Sacre du Printemps στὸ Παρίσι προκάλεσε τὴ μεγαλειότερη ἐπανάστασι ποὺ σημειώθηκε στὰ καλλιτεχνικὰ χρονικὰ μετὰ τὴν ἱστορικὴ παράστασι τοῦ *Ἐρνάνη* τοῦ Βίκτωρος Οὐγκὼ κατὰ τὸ 1830. Ὁ *Ἐρνάνης* ἐγκαθίδρυσε θριαμβευτικὰ τὸν ρωμαντισμὸ μετὰ τὴν κρατερὰ μάχη κατὰ τῶν κλασικιστῶν, ἐνῶ τὸ Sacre κατέστρεψε ὀριστικὰ κάθε ἰδέαν ρωμαντισμοῦ στὴν τέχνη. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ὁ Στρα-

βίνσκη γίνεται ἡ καθαρὸ ψυχῆ τῶν Ρωσικῶν μπαλέτων. Ὁ Διαγκίλεφ, ὁ Φόκιν, ὁ Νιζίνσκη, ὁ Μασσίν, διαπληκτίζονται γιὰ νὰ πραγματοποιήσουν ὁ καθένας μὲ τὴν ἀτομικὴν του δημιουργίαν τοὺς ρυθμούς τοῦ Στραβίνσκη. Οἱ μεγάλοι αὐτοὶ Ρῶσοι καλλιτέχναι συνδέουν γιὰ πάντα τὸ ὄνομά τους μὲ τὸ ὄνομα τοῦ μεγάλου μουσικοῦ ἐπαναστάτου, καὶ ζωντανεῖ τὴν πρωτόγονη, τὴ βίβραρη Ρωσικὴ ψυχὴ, ποὺ κινεῖται ἀπὸ τὴν παντοδύναμη κυριαρχίαν τοῦ ἐνστικτοῦ μέσα στὴ διαδρομὴ τῶν αἰώνων, ἀπὸ τὴν εἰδωλολατρικὴν ἐποχὴ ὡς τὴ θρησκόληπτη καὶ μοιρολατρικὴ ἐξέλεξι τῆς.

Μετὰ τὸ Sacre, ἔρχονται τὰ μπαλέττα *Μάβρα*, οἱ *Γάμοι*, ὁ *Πουλοινέλλα*, γεμάτα Ρωσικὸ φολκλορισμὸ καὶ χορογραφικὲς μηχανικὲς παντοδύναμες δημιουργίαι, καὶ τὸ *Ἀηδόνη*, λυρικὸ παραμῦθι σὲ τρεῖς εἰκόνες, παρμένο ἀπὸ τὸ δμῶνυμο διήγημα τοῦ Ἄντερσεν. Τὸ καθαρῶς Ἀνατολικὸ θέλημα τοῦ κινεζικοῦ θρύλου, παρέχει στὸν Στραβίνσκη νέον ἔδαφος μουσικῆς ἐφευρετικότητος καὶ ἐξωτισμῶν.

Τὸ τελευταῖον χορογραφικὸν ἔργον τοῦ Στραβίνσκη εἶνε τὸ περίφημο «Rag-time» ποὺ μεταφέρει στὴν Εὐρωπαϊκὴ συμφωνικὴ ὀρχήστρα ὅλη τὴν τεχνοτροπία τοῦ Τζαζ, τοὺς ρυθμούς τῶν φῶξ-τροπὸ καὶ τῶν Σίμμου, ποὺ ἔχουν κατακτήσει τὸν κόσμον. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς τὸ Rag-time ὑπερακοντίζει κάθε Ἀμερικανισμὸ καὶ κάθε βαρβαρικὴ καινότητροπη τεχνοτροπία, καὶ μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἡ τελευταία κατακτεῖς τοῦ εἶδους αὐτοῦ, ποὺ μοιραίως πλέον θ' ἀρχίσῃ νὰ παρακμάζῃ.

Ὁ Στραβίνσκη ἐκτὸς τῶν μπαλέτων ποὺ ἐστερέωσαν τὴν φήμην του ὡς μεγάλου ἐπαναστάτου, ἔγραψε καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα μέσα στὰ ὁποῖα σημαντικὴν θέσιν κατέχει τὸ *Ὀκτέτο* (Octuor) (1923), τὸ *Κονσερτίνο* (1921), ἡ *Ἱστορία τοῦ Στρατιώτη* (1918), ἡ *Συμφωνία γιὰ πνευστὰ ὄργανα* (1922), ἡ *Συμφωνία εἰς μὲ μπεμόλ* (1907), ὁ *Φαῦνος καὶ ἡ Βοσκοπούλα* (1907), τὸ *Φανταστικὸ Σκέρτσσο* (1908), αἱ *Σπουδαὶ γιὰ πιάνο* (1908) τὰ *Τραγούδια* (1911), τὰ *Γιαπωνέζικα Λυρικὰ* (1912) ἢ *Ἀλεποῦ* (1917) τὰ «*Πριβαοῦσκι*» γιὰ φωνὲς καὶ ὀκτώ ὄργανα (1914), τὰ *Νανουρίσματα τῆς Γάτας* (1916), οἱ *Γάμοι τοῦ Χωριοῦ* (1917) κλπ.

Ὁ Στραβίνσκη εἶνε ὁ δυνατώτερος μουσικὸς παράγων τῆς συγχρόνου ἐποχῆς ποὺ ἐξασκεῖ τὴν μεγαλειότερη ἐπίδρασι καὶ στὶς ἄλλες τέχνες. Εἶνε ὁ κατ' ἐξοχίαν ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος ὅπως τὸν χαρακτηρίζει ὁ Ἔμερσον: «representativemen» ποὺ ἐπιθέτει τὴν ἀτομικὴ σφραγίδα του σὲ ὅλη τὴν ἐποχὴν του.

Μέσα στὴς τόσες ἀλληλοσυγκρουόμενες ἰδιοφυεῖς τοῦ μουσικοῦ σύμπαντος, θὰ καταλάβῃ μὴ θέσι ἐντελῶς ἐξαιρετικῆς. Ἡ Ρωσσία ἢ καθαρὸ πατρίς του, τὸν ἀγνοεῖ σχεδόν. Ἐν τούτοις ἡ μεγαλοφυΐα δημιουργικότητος του ἐπεβλήθη ἀπὸ τὴν Δυτικὴν Εὐρώπην σὲ ὅλο τὸν κόσμον, καὶ ἡ πρωτοπορεία τῆς μουσικῆς του ἐφευρετικότητος ἐξακολουθεῖ νὰ στρατολογῇ ἀκόμη κάτω ἀπὸ τὴ σημαία τῆς τὰ ζωτικώτερα στελέχη τῶν νέων γενεῶν.

ΣΟΦΙΑ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

ΑΙ ΚΥΡΙΑΙ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Όταν όμιλοῦμε διὰ τὴν σύγχρονη μουσικὴ εἶναι ἀδύνατο ν' ἀποφύγουμε τὴν λέξιν «moderne». Εἶναι ἓνα ἐπίθετον ποῦ κατέχει μία ξεχωριστὴ θέσι εἰς ὅλας τὰς γλώσσας ἰδιαιτέρως ὅταν θέλωμε νὰ χαρακτηρίσωμε τὴν νέαν τέχνη ἢ καθε σύγχρονη πνευματικὴ ἐκδήλωσι.

«Moderne» χαρακτηρίσθησαν ὅλαι αἱ καλλιτεχνικαὶ τάσεις ἐπαναστατικαὶ καὶ μὴ αἱ ὁποῖαι ἐκδηλώθησαν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ αἰῶνος μας ὡς ἀντίδρασις τοῦ impressionisme τῆς μεταφωμαντικῆς καὶ μεταβαγνερικῆς ἐποχῆς. Πρὸ εἰκοσαετίας σχεδὸν τὸ σύνολον τῆς μοντέρνας κινήσεως ἀπέβλεπε ἓνα σκοπὸ: νὰ ἐπιφέρῃ μία ριζικὴ μεταρρύθμισι στὴν τέχνη καὶ νὰ δημιουργήσῃ τὴν νέαν αἰσθητικὴν. Expressionistes, Futuristes Konstruktivistes ἀπεκαλοῦντο αἱ νέαι σχολαὶ αἱ ὁποῖαι εἶχον τὴν ἰδίαν μορφή εἰς ὅλας τὰς καλλιτεχνικὰς καὶ πνευματικὰς ἐκδηλώσεις. Εἰς τὴν ζωγραφικὴν ἀναφέρω Matisse, Picasso, εἰς τὴν φιλολογίαν Marinetti, Cocteau, εἰς τὴν μουσικὴν Milhaud, Strawinsky, Krenek, Schönberg καὶ ἄλλοι.

Όλοι οἱ ἠγέται ἦσαν κατ' ἐξοχὴν ἐπαναστάται, ἀναρροπτικοί, ἐπίμονοι, κατόρθωσαν δὲ νὰ δημιουργήσουν γύρω τους μία πρωτοφανῆ κίνησι. Πλείστοι ὅσοι ἔσπευσαν ν' ἀκολουθήσουν τὰς σχολὰς τῶν, δυστυχῶς οἱ περισσότεροὶ στε-

ρούμενοι τοῦ πραγματικοῦ ταλέντου καὶ κάθε ἐμπνεύσεως, ὑπέπεσαν εἰς τὸ μέγα σφάλμα τῆς μιμήσεως. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἡ ἀρχικὴ προσπάθεια μετετράπη εἰς «μόδα».

Τότε μερικοὶ ἐκ τῶν ἀρχηγῶν τῶν σχολῶν αὐτῶν ὠθοῦμενοι ἀπὸ μία ἐσωτερικὴ ἀνάγκη πρὸς ἓνα ἀνώτερον ἰδεώδες ἀλλὰ καὶ διὰ νὰ ξεγυιάουν τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀπὸ ὅλες τῆς ἀρρωστες καὶ ἐξεζητημένεζ προσπάθειες εὔρον εἰς τὸν κλασικισμὸν τὴν ἀπολύτως κατὰ τὴν ἰδεώδη μορφή τῆς μελλοντικῆς τέχνης. Οὕτω ἐξηγῆται ἡ ἀπότομος μεταλλαγὴ τῶν κατευθύνσεων, π. χ. ὁ ζωγράφος Picasso λαμβάνει ὡς πρότυπον τὸν Poussin ἢ τὸν Ingre ἢ οἱ συνθέται ἐμπνεόνται ἀπὸ θέματα ἀπολύτως

κλασσικά, π. χ. ὁ Milhaud συνθέτει «Les malheurs d'Orphée», ὁ Honegger τὰ μονόπρακτα «Horace vertueux» «Antigone», ὁ Strawinsky τὸν Οἰδίποδα, ὁ Krenek τὸν Ὀρφέα, τὸν Ὀρέστη κ.λπ. Ἔτσι καὶ ἡ νέα αὐτὴ τάσις ἔλαβε τὴν ὀνομασίαν **ΝΕΟΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟΣ**.

Τὴν νέαν κατεύθυνσιν τῆς μουσικῆς πρὸς τὸν κλασικισμὸν διησθάνθη πρῶτος ὁ Busoni (1866-1924).

Εἰς ἓν ἄρθρον τοῦ τῆς Frankfurter Zeitung (1917) προσδιορίζει διὰ πρώτην φοράν τὴν κατεύθυνσιν τῆς μελλοντικῆς μουσικῆς πρὸς μίαν **νέαν κλασικότητα** (Neu Klassizität) ὡς ἑξῆς:

«Σήμερα ἡ γενικὴ προσπάθεια τῶν νεοφωτιστῶν ποῦ ντεμπουτάρουν ἔχει λάβει τὸν ἴδιον κοινόντυπον χαρακτηῖρα, θέλουν νὰ θαμβῶνουν μὲ ὑπερβολὰς καὶ ἐξωφρενισμοῦς Ὡς ἐκ τούτου συμπεραίνω, ὅτι αἱ τάσεις αὐταὶ θὰ μᾶς ὀδηγήσουν σύντομα πρὸς μίαν **νέαν κλασικότητα**».

Τὸ ἄρθρον αὐτὸ ἐξεροράγη σὰν βόμβα μέσα στὸν γενικὸ ἐξωφρενισμὸ. Οἱ περισσότεροὶ ἐχθροὶ τοῦ Busoni τὸ ἐσχολήσαν καὶ διέστρεψαν τὴν ἔννοιαν τῆς λέξεως «**νέα κλασικότης**». Θεώρησαν δηλ. τὸ ἄρθρον αὐτὸ σὰν μίαν ἐξομολόγησι τοῦ ὠρίμου συνθέτου ποῦ ξυπνοῦσε ἐξαφνα ἀπὸ τὴν μέθη τῶν ἐξωτικῶν ἀναζητήσεων καὶ

προσπαθοῦσε τώρα νὰ πιαστῇ ἀπὸ τὸ κομμένο κορδόνι τῆς παραδόσεως.

Ὁ Busoni μὲ τὴν «νέα κλασικότητα» ὑποννοοῦσε ὅτι: «ἡ μελλοντικὴ τέχνη πρέπει νὰ φθάσῃ τὴν αἰσθητικὴν ὠραιότητα καὶ τὴν τελειότητα τῆς φόρμας ὅπως αὐτὴ ὑπῆρξε ἀφ' ἑνὸς εἰς τὰς καλὰς τέχνας κατὰ τὴν ἀρχαιότητα ἀφ' ἑτέρου εἰς τὴν μουσικὴν κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν μεγάλων κλασσικῶν Bach, Mozart, Beethoven». Μὲ τὸ τελευταῖο του ἔργον Doctor Faust ποῦ ὁ ἴδιος τὸ ἀποκαλεῖ «ποίημα διὰ μουσικὴν» δυνάμεθα νὰ εἰπωμεν ὅτι πραγματικὰ ἐφθασε τὴν κλασσικὴν τελειότητα καὶ ὠραιότητα. Ἐπίσης εἰς τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ



Ἄρνολτ Σέμπεργκ

Στραβίνσκη όπως ή Ballet Suite «'Απόλλων μουσαγέτης» ευρίσκομεν τήν τελειότητα τῆς φόρμας ὑπὸ τὸ ἴδιον πνεῦμα τῆς «νέας κλασικότητος» δηλ. κλασικὴν ὡραιότητα μὲ νέα σύγγραμμα μέσα.

Ὅπως ή εξέλιξις τῆς προσπαθείας τῆς ομάδος αὐτῆς ἀδήγησε πρὸς τὸν νεοκλασικισμό, οὕτω ἓνα ἐντελῶς ἀντίθετο ρεῖμα ὁγκώθηκε ἀπόλυτα αὐτοτελές μὲ τὴν ἀρρησι κάθε δεσμοῦ κάθε παραδόσεως ὡς κυρία ἐκδήλωσις.

Ὁ ἀνατρεπτικὸς τυφὼν ἐνέσκιψε τὴν φορὰν αὐτὴν ἀπὸ τὴν Βιέννην.

Arnold Schoenberg εἶνε τὸ ὄνομα τοῦ Τιτάνος μεταρρυθμιστοῦ.

Γεννήθηκε εἰς τὴν Βιέννην τὸ 1874 αὐτοδίδακτος ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, πρωτοεμφανίσθη μὲ διάφορες συνθέσεις ἀπόλυτα ἐπιπορευασμένες ἀπὸ τὸν Wagner.

Εἰς τὰ Gurrelieder ευρίσκομεν τὸ κορύφωμα τῆς προσπαθείας του ὅπως συνεχίσῃ ὑπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Wagner, συνδυάζων τὴν ἀτομικὴ ἐκκεντρικότητα μὲ τὸν αἰσθησιασμόν τοῦ Wagner. Ἀλλὰ ἀπὸ τοῦ σημείου αὐτοῦ διεῖδε ὅτι ή κατεύθυνσις αὐτὴ τὸν ὠδηγοῦσε σὲ ὀριστικὸ ἀδιέξοδο. Τότε ἐσχημάτισε τὴν πεποίθησιν ὅτι τὰ ἤδη ὑπάρχοντα μέσα δηλ. ἁρμονίες, συστήματα τονικά, τρόποι, συγχορδίες κλπ. εἶχον ἐξαντλήσει δι' αὐτὸν κάθε δυνατότητα περαιτέρω ἐξελίξεως. Μὲ τὴν δύναμιν τῆς θελήσεως ποῦ χαρακτηρίζει τοὺς πραγματικοὺς δημιουργοὺς ἀνέτρεψε τὰ πάντα, ἠρνήθη κάθε δεσμὸ μὲ τὴν παράδοσιν καὶ δημιούργησε τὸν ἀτομικὸν του τρόπον. «Ἡ μουσικὴ διὰ τὴν μουσικὴν» λέγει ὁ Schönberg. «Ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ παραμείνῃ ή ἀνωτέρα τέχνη τῆς ἐκφράσεως, ή ἀκριβῆς καὶ ἀπέριττος ἐρμηνεῖα τῆς σκέψεως μὲ τὴν διαύγεια τῆς ἐμπνεύσεως ποῦ αὐτὴ καὶ μόνη θὰ ὑποβαστᾷ ὀλόκληρον τὸ μουσικὸ οἰκοδόμημα».

Ποῖα μέσα μετεχειρίσθη; Αὐτὰ πράγματι ἦσαν ἀπολύτως πρωτότυπα καὶ τὰ παρουσίαζε στὴν γενικὴ κρίσιν μὲ τὰ τεμάχια Opus 11 καὶ ἀργότερα πῖδ συγκεκριμένα στὰ πέντε τεμάχια Opus 23.

Ἐκτοτε εἰς τὰς συνθέσεις του ἐμφανίζεται ἀπόλυτη ἀντικειμενικότης στὴν ἀπόδοσιν τῆς ἐσωτερικῆς ιδέας. Αἱ δὲ

μετέπειτα συνθέσεις του γιὰ ὀρχήστρα, κουαρτέττα γιὰ ἔγχορδα κλπ. ἔχουν γραφῆ ἐπάνω σὲ συστήματα ἄνευ προσδιορισμοῦ τονικῶν συγχορδιῶν. Γι' αὐτὸ χαρακτηρίσθη ἀπὸ τοὺς περισσοτέρους ὁ τρόπος αὐτὸς συνθέσεως ὡς «ΑΤΟΝΑΛ». Εἶναι ἄξιον ἰδιαίτερας προσοχῆς τὸ γεγονός ὅτι ὁ Schönberg ἔκαμε ἓνα **μεγάλον βῆμα** πρὸς τὸ **ἄγνωστο**, ἀνέτρεψε τὰ πάντα, ὅσον οὐδεὶς ἄλλος ὡς σήμερα. Δικαιολογεῖται δὲ ἀπόλυτα ή μεγάλη ὄθησις ποῦ ἔδωσε στὴν ἐξέλιξιν τῆς συγχορδίου μουσικῆς (1).

Ὁ Schönberg θεωρεῖ τὸν χρωματισμόν ὑπὸ τὴν ἐν χρήσει ἐννοιάν του ἁπλῶς ὡς «χρωματικὴν ἐπέκτασιν» ἐνῶ εἰς τὰς συνθέσεις του προσπαθεῖ διὰ τῆς ἐντάσεως τοῦ ἤχου νὰ δώσῃ ἐσωτερικὴν δυναμικότητα καὶ ἀνωτέραν ἀξίαν εἰς τὸ χροῦμα.

Ἐπίσης παράφωνα διαστήματα (dissonierende Intervalle) ὅπως μεγάλη πέμπτη, ἠλαττωμένη πέμπτη, ὀγδόη κλπ. δὲν εἶναι παρὰ ἐξωτερικὰ ὅλως ἐπουσιώδη φαινόμενα.

Τουναντίον τὸ οὐσιῶδες στὶς συνθέσεις Schönberg ἀποτελεῖ ή **αὐτοτέλεια τῆς μελωδικῆς γραμμῆς**, ή ὁποία κινεῖται ἀνεξάρτητα μεταξὺ τῶν ἄλλων φωνῶν καὶ ὑποβαστάζει ὀλόκληρον τὸ οἰκοδόμημα τῆς συνθέσεως.

Αὐτὰ εἶναι ἐν συντόμῳ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς τάσεως εἰς τὴν μουσικὴν. Μὲ τὸν ἀτομικὸν του τρόπον ὁ Schönberg ἔδωσε σπουδαία ὄθησιν στὴν ἐξέλιξιν τῆς συγχορδίου μουσικῆς, ποῦ ἀναπτύσσεται διαρκῶς στὰ τελευταῖα του ἔργα πρὸς μίαν ἐντελῶς νέαν ἀντίληψιν τῆς ἐκφράσεως καὶ τῆς αἰσθητικῆς, δηλαδὴ πρὸς τὴν ἀπόλυτον μουσικὴν (Absolute Musik) (2).

ΣΤΕΛΛΑ ΠΕΠΠΑ

(1) Εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς ἐφετηνῆς μουσικῆς περιόδου ἀκούσαμε μερικὰς συνθέσεις τοῦ νέου μουσουργοῦ Νίκου Σκαλιώτα, ὁ ὁποῖος εἶναι μαθητὴς τοῦ Schönberg καὶ συνθέτει σχεδὸν ὑπὸ τὸ πνεῦμα αὐτό.

(2) Ἐν συνεχείᾳ τοῦ ἄρθρου μου περὶ συγχορδίου μουσικῆς θὰ ἀναφέρω καὶ τὴν ἄλλην ἔκβασιν αὐτῆς πρὸς τὸν ρυθμὸν τῆς Jazz.

Σ. Π.

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Χειρόγραφα δημοσιευόμενα ή μὴ δὲν ἐπιστρέφονται.

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

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΙ

ΜΙΧΑΗΛ ΒΕΛΟΥΔΙΟΣ

Ένας από τους δλίγους ιδεολόγους αγωνιστάς του ώραίου στον τόπο μας, είναι ομολογουμένως ο παλαίμαχος καθηγητής του πιάνου κ. κ. Μιχαήλ Βελούδιος, ο σιωπηρός αυτός καθηγητής, ο ήρεμος συζητητής, ο καλός μας μουσικός παιδαγωγός.

«Πώς είναι δυνατόν—μᾶς ἔλεγε κάποτε—να διδάξω *Ντεπυσσύ, Μπούζονι, Σέμπεργκ, Μπάρτοκ, ἢ Στραβίνκι*, ἔαν δὲν ἀντιληφθῶ καλῶς ὅτι ὁ μαθητής μου κατέχει ὀλοκληρωτικῶς τοὺς Κλασσικούς, τοὺς ρομαντικούς ἢ τοὺς προκλασσικούς, τὰ θεμέλια δηλαδὴ τῆς μουσικῆς παραγωγῆς; Εἶναι ποτὲ δυνατόν ν' ἀποδώσῃ κανεὶς κᾶτι τὸ σημερινόν, τέλεια, ἔαν δὲν ἔχει ἀντιληφθῆ πῶς αὐτὸ τὸ νέον ἐγένετο; Εἶναι δυνατόν νὰ ἐκτελέσῃ κανεὶς *Ντεπυσσύ* πιστὰ στὸ πνεῦμα τοῦ ἱμπρεσιονίστα αὐτοῦ συνθέτου, ἔαν δὲν ἔχει ἀποδώσῃ τέλεια ἕνα *Σοπέν*, ἕναν *Σούμαν*, ἕναν *Δίστ*, ἢ ἕναν *Μπετόβεν, Μότσαρτ* ἢ *Μπάχ*; Διατί νομίζετε οἱ ἐκτελοῦντες—ἄς τὸ ποῦμε ἔτσι—μόνον «μοντέρνους» συνθέτας, δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἀποδώσουν ἢ σπανιώτατα ἕναν τέλειον *Σοπέν* ἢ *Σούμαν*; Διατί;— Διότι ὁ *Σοπέν*, φέρε' εἰπεῖν, δὲν θέλει γρονθοκοπήματα στὸ πιάνο, ὅπως ὁ *Στραβίνκι* ἢ ὁ *Μπάρτοκ*, ἀλλ' ἕνα λεπτεπίλεπτον *toucher*, μίαν λεπτήν ἐκτέλεσιν, μίαν ἀραγνοῦφαντον καθαρὰν μελωδικὴν ἀπόδοσιν, ἀφοῦ καὶ τὰ «μπάσσα» τοῦ *Σοπέν* εἶναι μελωδία...»

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ὁμιλοῦν, ἀλλὰ καὶ ἐκτελοῦν τοὺς λόγους των οἱ πραγματικοὶ μουσικοὶ παιδαγωγοὶ Ἐνθυμοῦμαι τῶρα κάποιον (εἶναι μερικὰ χρόνια) ἐπιπόλαιον καπελμαεστράκον ποῦ ἐπρό-

κειτο νὰ διδάξῃ τὰς μουσικὰς μορφὰς τοῦ μελοδράματος. Τί νομίζετε ἐδιάλεξε ὡς μαθητικὰ παραδείγματα μουσικῆς φόρμας γιὰ μελόδραμα; Τὸν «Πελλέα καὶ Μελισάνδη» τοῦ *Ντεπυσσύ*!.. Ὡς ἔαν κατεῖχον ἤδη οἱ μαθηταὶ του τὰς μορφὰς τῶν μελοδραμάτων τῶν *Γκλούκ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Βέμπερ, Μάρσνερ, Σπόρ, Μάγερμπεργκ, Βάγνερ, Βέρνι* κλπ. Τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἀγνοοῦμεν τὸν δρόμον εἰς τὸν ὁποῖον εὐρισκόμεθα διὰ τὸν ἀντικειμενικὸν ἡμῶν σκοπὸν, δηλαδὴ: τὴν στιγμὴν καθ' ἣν δὲν βαδίζομεν συστηματικῶς, ὑπάσχει φόβος, ἢ μᾶλλον εἶναι βέβαιον ὅτι κάποτε θὰ χάσωμεν τὸν δρόμον μας. Μὲ ἄλλους λόγους: Τὸ σύστημα τὸ ὁποῖον ἀκολουθοῦμεν καὶ ἡ μέθοδος ἐργασίας μας πρέπει νὰ εἶναι ἐκ τῶν προτέρων καθωρισμένα. Ἄλλοίμονον



Μιχαήλ Βελούδιος. — 1931.

εἰς τὸν διδάσκαλον ποῦ ἀγνοεῖ τὸν δρόμον, τὸν ὁποῖον πρέπει νὰ ἀκολουθῆ: θὰ καταστραφῆ καὶ αὐτός, ἀλλ' ἰδίως οἱ νέοι μας, ἡ ἐλπίς μας, οἱ διάδοχοί μας, ἢ Ἑλλάς τῆς αὔριον!

Ὁ κ. Βελούδιος τὰ γνωρίζει αὐτὰ καὶ τὰ ἐκτελεῖ. Τὸ πλῆθος τῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν του, ποῦ πέρασε ἀπὸ τὰ χέρια του στὰ 41 τώρα χρόνια τῆς διδασκαλίας

του, τὸ ἐπιβεβαιοῦν αὐτὸ μὲ ἐνθουσιασμό, εἰλικρινῆ ἐκτίμησιν καὶ σεβασμόν. Ένας ἀπὸ τοὺς τελειοφοίτους μαθητάς του μᾶς ἔλεγε πρὸ ἡμερῶν. «Τὸ μάθημα τοῦ κ. Βελουδίου εἶναι μυσταγωγία. Χωρὶς νεῦρα, χωρὶς πειράγματα, χωρὶς εἰρωνικὰ χαμόγελα, ἀλλ' ἤρεμα, ἡσυχᾶ περνᾷ τὸ μάθημά μας καὶ μᾶς διδάσκει. Ἄντιλαμβάνεται τὴν ἀδυναμίαν τοῦ μαθητοῦ σὲ μερικὰ μέρη μᾶς συνθέ-



Ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ: Βασ. Μανωλάτος, Γ. Δούκας, Μ. Βελούδιος, Mirsche, Γ. Νάζος, Κα Lottner καὶ Δ'νις Ἐμπεδοκλῆ.—1895.

σεως, ξεύρει πῶς νὰ σοῦ ἐξηγήσῃ κάτι χωρὶς νὰ σὲ θίξῃ — διότι καὶ ὁ μαθητὴς ἔχει φιλότιμο—ξεύρει πῶς νὰ σοῦ ἀναπτύξῃ κάτι διὰ νὰ ἀποδώσῃ πιστὰ στὸ πνεῦμα τοῦ ἐκάστοτε συνθέτου. Εἶναι παιδαγωγός. Καὶ αὐτοὶ στὸν τόπον μας εἶναι δυστυχῶς ἐλάχιστοι».

Ὁ κ. Βελούδιος ἐγεννήθη εἰς τὰς Ἀθήνας τῷ 1865, καὶ ἀπὸ 11 ἐτῶν ἐπεδόθη συστηματικῶς εἰς τὴν ἐκμάθησιν τοῦ πιάνου μὲ τὸν τότε καθηγητὴν Λαμπιέρην καὶ

fils, Ἰστορίαν δὲ τῆς Μουσικῆς παρὰ τῷ Bourgault Ducoudray. Μετὰ πενταετῆ διαμονὴν εἰς τὸ Conservatoire τῶν Παρισίων, ἐπέστρεψε τῷ 1889 εἰς τὰς Ἀθήνας, καὶ μετὰ ἓνα μῆνα ἀπὸ τῆς ἐπιστροφῆς του διορίζεται καθηγητὴς τοῦ πιάνου εἰς τὸ «Ὁδεῖον Ἀθηνῶν», εἰς τὸ ὁποῖον καὶ διδάσκει εὐδοκίμως μέχρι σήμερον (Εἰρήσθω ἐν παρόδῳ ὅτι ὁ κ. Νάζος διορίσθη διευθυντὴς τοῦ «Ὁδεῖου» αὐτοῦ ὀλίγους μῆνας μετὰ τὸν διορισμὸν τοῦ κ. Βελουδίου). Ἡ πρώτη διπλωματούχος τῆς μουσικῆς αὐτῆς σχολῆς ἦτο—βεβαίως—μαθήτρια τοῦ κ.



Ὁ κ. Μ. Βελούδιος ἐν μέσῳ τῶν μαθητριῶν του. — 1905.

στὰ θεωρητικὰ μὲ τὸν Σταγκαπιάνο. Εἶναι τελειόφοιτος γυμνασίου. Τῷ 1882 εἰσήχθη εἰς τὸ «Ὁδεῖον Ἀθηνῶν» — διότι δὲν ὑπῆρχε τοὺς χρόνους ἐκείνους ἄλλη μουσικὴ σχολή—ὅπου ἠκολούθησε σολφῆζ μὲ τὸν Β. Μανωλάτον καὶ χορωδίαν μὲ τὸν Λακαλαμίτα καὶ τῷ 1883 ἀνεχώρησεν εἰς Παρισίους δι' εὐρυτέρας σπουδῆς. Ἐπὶ ἐν ἔτος ἐσπούδαζε πιάνο ἰδιαιτέρως παρὰ τῷ Georges Falkenberg ὁπότε τῷ 1884 καὶ κατόπιν ἐπιτηγῶν εἰσαγωγικῶν ἐξετάσεων γίνεται δεκτὸς εἰς τὸν Conservatoire τῶν Παρισίων. Ἐκεῖ παρηκολούθησε μαθήματα ἁρμονίας παρὰ τῷ Taudou, πιάνο παρὰ τῷ G. Mathias (μαθητὴς τοῦ Chopin) καὶ τοὺς H. Fissot καὶ Ch. de Beriot

Βελουδίου, ἡ Δεσποινὶς Μπετίνα Φραβασίλη, τῷ 1895. Κατὰ περιόδους ὁ κ. Βελούδιος ἔδωσε καὶ ἔλαβε μέρος εἰς συναυλίαις πιάνου εἰς τὰς Ἀθήνας, Πειραιᾶ, Βόλον, Σῦρον καὶ ἄλλαχοῦ.

Τῷ 1904 ἐγένετο Ἐφορος τῆς σχολῆς πιάνου καὶ τῶν σχετικῶν ὑποχρεωτικῶν—πάντοτε εἰς τὸ «Ὁδεῖον Ἀθηνῶν»—καὶ τῷ 1924 Ἐπόπτης Σπουδῶν, δηλ. ἀντικαταστάτης τοῦ Διευθυντοῦ, ἀπουσιάζοντος τοῦ τελευταίου. Κατὰ τὸ διάστημα τῆς πολυετοῦς διδασκαλίας του ἐμόρφωσε πλέον τῶν 600 μαθητῶν ἐν Ἀθήναις καὶ Πειραιᾶ. Ἐκ τῶν διπλωματούχων μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τοῦ κ. Βελουδίου, 77 ἐν ὄλῳ (55 τοῦ «Ὁδεῖου

Ἐπισημειωθέντες καὶ 22 τοῦ «ᾠδείου Πειραιῶς», διότι ἀπὸ τοῦ 1908 εἶναι καὶ καθηγητὴς τοῦ πιάνου εἰς τὸ «ᾠδεῖον» τοῦ Πειραιῶς), ἀναφέρονται μερικοὺς γνωστοτάτους εἰς τὴν ἀνωτάτην κοινωνίαν, ἀλλὰ καὶ τοὺς μουσικοὺς κύκλους τῆς πρωτεύουσας καὶ τῶν ἐπαρχιῶν: Κα Ἀνθὴ Χόνδρου, Κα Τσολάκη, Κα Κουτσογιάννη, Κα Σ. Μαγκάκη, Κα Αἰκ. Σπηλιοπούλου, Δις Λέλα Λέλη, Δις Θ. Σαμοῖλη, Κα Ἐλ. Κροντηροπούλου, Κα Λ. Σακελλαρίου, Κα Φ. Σολιώτη, Κα Παπαδιαμαντοπούλου, Κα Ἄννα Σαμάρα (χρυσοῦν μετάλλιον), Κα Βελουδίου (χρυσοῦν μετάλλιον), Κα Ζώτου, Κα Νέλλ. Πετρίδου (χρυσοῦν

μετάλλιον) Κα Ἐλ. Καρτάλη, Κοσ Σ. Φαραντάτος (χρυσοῦν μετάλλιον), Κα Ἐλ. Γουναράκη, Κα Ἐλ. Φαραντάτου, Δις Μαρία Βασιλάκη, Δις Β. Ἀποστολίδου, Δις Σ. Μποσινάκη, Δις Σ. Μουτσοπούλου, Κα Χρηστὶνα Πράτσικα, Δις Μαρία Καρύδη, Δις Μαρία Χωραφᾶ, Δις Εὐγενία Φιλιππούλου, Δις Μπέλλα Βάλβη, Δις Α. Κατσιμαντῆ (χρυσοῦν μετάλλιον), Δις Ι. Γιάππα, Δις Μ. Πρωτοπαπᾶ, Δις Κ. Περράκη, Δις Μ. Περράκη, Δις Μ. Σβορώνου κλπ.

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἔργον διδασκαλίας τεσσαράκοντα καὶ ἐνὸς ἐτῶν τοῦ κ. Μιχαὴλ Βελουδίου.

Ο ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΗΣ

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

ΜΙΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Παρὰ τοῦ ἀξιότιμου καθηγητοῦ τῆς ἀρχαιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν κ. κ. Ἀντ. Κεραμοπούλου, εἰς ἀπάντησιν παρατηρήσεών μας διὰ τὸν χορὸν «συρτὸν» ἐν τῷ τρίτῳ τεύχει (σελ. 55 κ. ἐξ.) τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς», ἐλάβομεν τὴν κατωτέρω ἐπιστολήν, τὴν ὁποίαν εὐχαρίστως δημοσιεύομεν:

Ἀθῆναι τῇ 8ῃ Φεβρουαρίου 1931.

Κύριε Οἰκονόμου,

Εὐχαριστῶ διὰ τὴν ἀποστολὴν τῶν δύο τευχῶν τῆς «Μουσ. Ζωῆς» ἐνθα ἡ μελέτη σας. Κρῖνω καλὸν νὰ σᾶς σημειώσω, ὅτι περὶ τοῦ θέματος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἔγραφα καὶ πάλιν εἰς τὸ «Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος» 1928 σελ. 291 κ. ἐξ. Εὗρον καὶ ἄλλον ἀρχαῖον χορὸν σφζόμενον, τὸν «γέρανον» τῆς Δήλου. Ἄλλ' ἡ σημασία τῶν παρατηρήσεών μου καὶ ἡ ἀξία τῆς διατηρήσεως τῶν χορῶν τούτων, τότε μόνον δύναται ἐκτιμηθῆναι, ὅταν τις δύναται νὰ ἐννοήσῃ τοὺς χοροὺς ὡς λαογραφικὰ φαινόμενα, ἅπαντα διατηροῦνται ἐπὶ χιλιετηρίδας. Μόνον τότε δύναται τις νὰ στηριχθῆναι εἰς τὴν διατήρησιν αὐτῶν ἵνα συναγάγῃ πόρισμα περὶ τῆς διατηρήσεως τῆς συναφοῦς μουσικῆς. Δὲν ἐννοῶ δὲ διὰ τοῦτου ἐν ἑκάστῳ τραγοῦδι, ἀλλὰ τὴν μουσικὴν ὡς ἀπαραίτητον στοιχεῖον λαογραφικόν, ἥτοι ἀποκλειστικῆς ἀρεσκείας εἰδικῆς ἐνὸς ὠρισμένου λαοῦ, οὗτινος εἶνε ἡ «ἐθνικὴ μουσική».

Μετὰ τιμῆς

A. A. ΚΕΡΑΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος — διὰ νὰ ἐπεξηγήσωμεν εἰς τοὺς ἀναγνώστας μας τὴν ὡς ἄνω ἐπιστολήν καὶ ἰδίως τὴν τελευταίαν αὐτῆς παράγραφον — λέγει: ἡ μουσικὴ ἐνὸς λαοῦ διατηρεῖται ἀνὰ τοὺς αἰῶνας καὶ ἀποτελεῖ αὐτὴ τὴν «ἐθνικὴν» του μουσικὴν. Μὲ ἄλλους λόγους: Ἐφ' ὅσον ὑπῆρχον εἰς τὴν ἀρχαιότητα οἱ χοροὶ «συρτὸς» καὶ «γέρανος», οἱ χοροὶ δὲ αὐτοὶ ὑπάρχουν καὶ σήμερον εἰς τὸν Ἑλληνικὸν λαὸν μετὰ τῆς καταλ-

λήλου πάντοτε μουσικῆς, ἔπεται ὅτι τόσον οἱ τελευταῖοι, αὐτοὶ χοροὶ ὅσον καὶ ἡ συνοδεύουσα αὐτοὺς μελωδία, εἶναι παλαιότατοι — εἶναι οἱ αὐτοί. Τί εἶναι ὅμως ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον μᾶς ἔκαμε ἐπιφυλακτικούς; Τὸ ἐξῆς: Εἶναι εἰς θέσιν ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος νὰ μᾶς ἀποδείξῃ, ἐὰν ἡ α ἢ β μελωδία εἰς ἕνα ἀπὸ τοὺς «συρτοὺς» τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, εἶναι αὐτὴ ἡ τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν «συρτῶν»; Διότι — ἐδῶ εἶναι ἡ διαφορὰ μας μετὰ τοῦ ἀξιότιμου κ. καθηγητοῦ — ὁ μουσικὸς ἐπιστήμων τότε μόνον ἠμπορεῖ νὰ εἰπῇ μετὰ βεβαιότητος ὅτι αἱ νῦν μελωδία τῶν χορῶν εἶναι αἱ αὐταὶ μετὰ τὰς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ὅταν ἔχη ἐνώπιόν του τόσον τὰς μελωδίας τῶν ἀρχαίων ὅσον καὶ τῶν νεωτέρων. Παραδέχεται ὁ τελευταῖος — διότι τὸ ἀποδεικνύει μουσικῶς — ἴσχυ τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς ἐπὶ τῆς νεωτέρας, ἀλλὰ δὲν παραδέχεται — διότι δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ τὸ ἀποδείξῃ ἐπιστημονικῶς — ὀλοκληρωτικὴν ἐπιρροὴν ἢ συνεχῆ παράδοσιν ὠρισμένων μελωδιῶν, ὀριστικῶν μελῶν τῶν ἀρχαίων ἐπὶ τῶν νεωτέρων. Παραδέχεται, φέρο' εἰπεῖν διατήρησιν ἐν μέρει ἀρχαίων Ἑλληνικῶν κλιμάκων, ρυθμικῶν σχημάτων κτλ., ἀλλὰ δὲν παραδέχεται — διότι μετὰ τὰ νῦν ἐλάχιστα διασωθέντα μέλη τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, δὲν ἠμπορεῖ νὰ τὸ ἀποδείξῃ — καὶ διατήρησιν τοῦ ὅλου μέλους, τῆς μελωδικῆς γραμμῆς, τῆς συσκευῆς τῶν ἀρχαίων ἐπὶ τῶν νεωτέρων. Παραδέχεται — διότι ἀποδεικνύεται — ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες συνέθετον μελωδικῶς καὶ οὐχὶ ἁρμονικῶς ὡς καὶ οἱ Νεοέλληνες, ἀλλὰ δὲν παραδέχεται ὅτι ἀκριβῶς τὸ α μέλος τοῦ Νεοέλληνα εἶναι τὸ αὐτό, μετὰ ἐν, ὁποιοὺνδὴποτε, ἄσμα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἐν ὀλίγοις: Ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος προχωρεῖ γενικῶς, ἐνῶ ὁ ὑποφαινόμενος εἰδικῶς. Ὁ πρῶτος λέγει: «Πιστομένης τῆς παλαιότητος τοῦ συρτοῦ, ἠρώτησα (1): εἶναι δυνατόν χορὸς τις νὰ διατηρηθῆναι

(1) «Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος» 1928, σελ. 292

τῶν σινοδευόντων αὐτὸν ἄσμάτων ἢ μελωδιῶν, ἀφ' οὗ μάλιστα εἰς ἄλλους λαοὺς (Ἰνδοὺς, Κινέζους) εἶναι βέβαιον, ὅτι ἐπὶ ἑκατονταετηρίδας, δι' ἃς ὑπάρχουσι μαρτυρίαι περιηγητῶν, ἡ μουσικὴ παραμένει ἐπιμόνως ἀμετάβλητος;» Μάλιστα εἶναι δυνατόν. Καὶ ἰδοὺ διατί: Ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς ὑπέστη μέχρι σήμερον σωφειὰν ἐπιδρομῶν ξενικῶν λαῶν, ἐν ᾧ οἱ Κινέζοι καὶ οἱ Ἰνδοὶ ἀλληλοεμάχοντο μεταξύ των καὶ μόνον—σχεδόν. Ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς εἶναι πιστὸς εἰς τὴν πάτριον μουσικὴν, τὸ πνεῦμα αὐτῆς, τὴν κεντρικὴν μουσικὴν ἰδέαν, ἀλλὰ τί ἔχει ἐπὶ πλεόν; Τὴν μεγάλην μουσικὴν παραγωγικότητα. Δηλαδή: εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ ἐπαναλάβῃ ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς τὸ αὐτὸ ἄσμα—τὸ αὐτὸ μέλος ἀμετάβλητον, ἐκτὸς ἐλαχιστοτάτων ἐξαιρέσεων. Καὶ αὐτὸ εἶναι σπουδαῖον. Ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς παραλλάσσει κατὰ τὴν ἐπανάληψιν τὸ μέλος τοῦ α ἢ β ἄσματος.— Ἄλλ' ὁ κ. Κεραμόπουλος ὡς ἀρχαιολόγος, θὰ μᾶς εἴπῃ: «Ὅπως κ. Οἰκονόμου διὰ τῶν ἀντιγράφων τῆς Ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἀντιλαμβάνεται ὁ ἐπιστήμων ἀρχαιολόγος τὴν σχολὴν καὶ καθορίζει οὕτω αὐτὸς τὴν ἱστορικὴν ἐξέλιξιν τῆς «ἀγαματοποιίας» ἐν τῇ ἀρχαίᾳ Ἑλλάδι, κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον δύνασθε καὶ ὑμεῖς νὰ παραδώσῃτε μίαν ἀκριβῆ εἰκόνα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς διὰ τῶν σωζομένων Νεοελληνικῶν λαϊκῶν ἄσμάτων». Δυστυχῶς, κ. καθηγητά, ἡ μέθοδος αὕτη ἐργασίας εἶναι ἐπικίνδυνος διὰ τὴν μουσικὴν. Καὶ ἰδοὺ διατί: Ὑμεῖς οἱ ἀρχαιολόγοι ἀλλὰ καὶ οἱ φιλόλογοι ἐπιστήμονες, κατέχετε τεκμήρια ἀρχαιότατα ἀμετάβλητα σχεδὸν καὶ ἀπαράλλακτα. Ἡμεῖς

ὅμως τί κατέχομεν, ἔστω καὶ ἀπὸ τὴν Ρωμαϊκὴν ἐποχὴν, ὡς μουσικὰ τεκμήρια; Τίποτε! Ἀπὸ δὲ τοὺς Νεοέλληνας τί ἔχομεν; Παραλλαγὰς ἐπὶ παραλλαγῶν. Τὸ αὐτὸ ἄσμα θὰ τὸ συναντήσῃτε μὲ πλῆθος παραλλαγῶν εἰς τὰ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ αὐτὸ ἀκόμη χωρίον. Πῶς θέλετε κατόπιν, νὰ καθορίσῃ ὁ μουσικὸς ἐπιστήμων πότε ἐγένετο τὸ α ἄσμα καὶ δεύτερον, πῶς ἦτο ἢ τοῦ αὐτοῦ εἴδους μουσικὴ, εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα; Τὸ νὰ καθορίσῃ τις τὸ πρωτότυπον καὶ μόνον τῶν 10, 15, 20 κτλ. παραλλαγῶν ἐνὸς ἄσματος, εἶναι, διὰ τὸν τόπον μας, δυσκολώτατον ἢ μὴ ἀδύνατον. Διότι—ἐπαναλαμβάνω—ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς παραλλάσσει τὸ ἄσμα του εἰς ἐκάστην ἐπανάληψιν. Ποῖα τὰ αἷτια τῶν παραλλαγῶν αὐτῶν—εἰρήσῃτω ἐν παροῦσῃ—καθὼς καὶ ἡ βαθυτέρα μουσικὴ ψυχολογικὴ σημασία των, ἐξητάσῃτε ὑπ' ἐμοῦ εἰς τὸν «Μουσικὸν Κόσμον» (τὸ περιοδικὸν αὐτὸ ἔπαυσε νὰ ἐκδίδεται πρὸ πολλοῦ) τεύχος 5^{ον}, Φεβρουάριος 1930, μὲ τὸν τίτλον: «Ἡ μουσικὴ σκέψις καὶ αἴσθησις τοῦ Νεοέλληνος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ».

Συμπέρασμα: Παραδεχόμεθα τὴν λαϊκὴν μας μουσικὴν ὡς διατηροῦσαν συνθετικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς καὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀλλὰ δὲν παραδεχόμεθα—διότι δὲν ἀποδεικνύεται—ὅτι τὰ διάφορα χορευτικὰ ἢ μὴ εἶδη, τῶν ὁποίων οἱ τίτλοι διασφύζονται μέχρι σήμερον, τὰ μέλη αὐτῶν, εἶναι τὰ αὐτὰ μετὰ τῶν τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἢ τῶν Βυζαντινῶν.

Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Παρὰ τὴν πληθωρικὴν παραγωγὴν μελοδραμάτων κατὰ τοὺς χρόνους αὐτούς, δὲν εἶναι ἐν τούτοις τόσον εὐκόλον νὰ εὑρῇ κανεὶς τὰ κατάλληλα ἔργα γιὰ μεγάλα Κρατικὰ Μελοδράματα. Πραγματικὰ μοντέρνα ἔργα δὲν ἀρέσουν πολλάκις στὸ πολὺ κοινὸν καὶ ἐξ ἀντιθέτου ἔργα ποὺ εἶναι γραμμένα σὲ συντηρητικὸ στυλ, κουράζουν, προξενοῦν ἀνίαν καὶ μάλιστα ὅταν δὲν ὑπάρχει τὸ μεγάλο δραματικὸ ταλέντο, τὸ πραγματικὸ θεατρικὸ πάθος ποὺ θὰ ὑποβοηθήσῃ γιὰ νὰ ξεφύγῃ ὁ συνθέτης ἀπὸ «ἀδύνατες» δραματικὰ σκηνές. Καὶ φυσικῶς τῷ λόγῳ ὡς ἐκ τῆς καταστάσεως αὐτῆς καταφεύγουν οἱ διευθυνταὶ τῶν διαφόρων Μελοδραμάτων σὲ ἐκτελέσεις παλαιῶν ἔργων. Οὕτω, ὁ διευθυντὴς τοῦ Κρατικοῦ μας Μελοδράματος Klemens Krauss ἀνέβασε ὡς κατὰ νέον, τῶρα τὶς πρῶτες μέρες τοῦ Καρναβαλιοῦ, τὴν ὄπερᾶ «Der Opernball» τοῦ Richard Heuberger. Ὁ ἀρκετὰ μουσικῶς ἀνεπτυγμένος αὐτὸς συνθέτης (πέθανε

πρὸ πολλῶν ἐτῶν), ποὺ ἦταν πολὺ γνωστὸς στὴν ἀνωτάτην κοινωνίαν ἀλλὰ καὶ στὸν Μπράμς, ἠσχολεῖτο κατὰ περιόδους καὶ μὲ τὴν ὄπερᾶ. Ἡ ὄπερᾶ του «Der Opernball» ἂν καὶ εἶναι ἀρκετὰ καλοδουλεμένη, δὲν εἶναι ἢ μία πιστὴ σχεδὸν ἀντιγραφή τῆς «Νυχτερίδας» τοῦ Γιόχαν Στράους, τόσον στὸ λιμπρέττο, ὅσον καὶ στὴ μουσικὴ τῆς ποὺ δὲν μπορεῖ ἢ τελευταία νὰ φθάσῃ τὴν ἐξευγενισμένην, λεπτὴν μουσικὴν τοῦ Γιόχαν Στράους. Ἐφ' ὅσον δὲ ἡ Κρατικὴ μας Ὄπερα δὲν ἔχει τοὺς ταχεῖς, ὄλο ζωὴ καὶ μπρῖο ἠθοποιούς (γιατὶ αὐτοὶ οἱ ἠθοποιοὶ χρειάζονται στὴν ὄπερᾶ) δὲν ἦταν βέβαια καὶ ἡ ὄλη ἐκτέλεσις ἐπιτυχημένη καὶ φυσικὰ μόλις καὶ μετὰ βίας θὰ ἀκολουθήσουν τὴν πρεμιέρα καὶ μερικαὶ ἄλλαι ἐκτελέσεις.

Περὶσσότερον ἐνδιαφέρουσα ἦτο μία ἄλλη «πρεμιέρα» τοῦ μελοδράματος «Orfeo» τοῦ Monteverdi ποῦ μᾶς παρουσίασε ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας Robert

Heger, με τὸ Κόρο τῆς «Gesellschaft der Musikfreunde» καὶ τὴν μεγαλειώδη κοντράτο Rosette Anday ὡς πρωταγωνίστριαν, δυστυχῶς ὑπὸ τύπον συναιτίας (Konzertmässig) καὶ οὐχὶ ὡς θεατρικὴν ἐκτέλεσιν. Ὁ Claudio Monteverdi ἦταν ὡς γνωστὸν ἕνας ἀπὸ τοὺς πλέον παλαιούς συνθέτας μελοδραμάτων ποὺ ἠκολούθησαν τὰς τάσεις τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως, ζητώντας αὐτὸς καὶ ἄλλοι συνθέται νὰ ξαναζωντανέψουν τὰς ἀρχαίας μουσικὰς τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου, ἀλλὰ καὶ τοῦ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους, περὶ τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} αἰῶνος στὴ βόρειο Ἰταλία μετὰ τὸ νέο μονωδικὸ στυλ ποῦ ἦταν τότε ἐν χρῆσει.

Ὁ Μοντεβέρντι, ἐγεννήθη στὴν Κρεμόνα τῷ 1564 καὶ ἐγένετο διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας τοῦ Δουκὸς τῆς Μάντουας, ποῦ στὴν Αὐλὴν του ἐξετελοῦντο διάφορα μουσικοδράματα καὶ τῶν ὁποίων τὴν μουσικὴν παρέδιδε ὁ Μοντεβέρντι. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἔφτιασε ὁ Μοντεβέρντι τὸ πρῶτό του μελόδραμα «Ὁρφεὺς» καὶ ἡ προεμέρα ἔλαβε χώραν εἰς τὴν Μάντουαν τῷ 1607. Ἦταν πράγματι μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία ἡ ὅλη ἐκτέλεσις τόσο γιὰ τὴν ἀνωτάτη κοινωνία ὅσον καὶ γιὰ τοὺς διαφόρους εὐγενεῖς, καθ' ὅσον—ὡς μᾶς πληροφοροῦν διάφορα συγγράμματα—οἱ ἠθοποιοὶ εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ δὲν ὀμιλοῦσαν ἀλλὰ τραγουδοῦσαν. Ὁ Μοντεβέρντι ποῦ ἐσυνέχισε τὰς μουσικοδραματικὰς προσπαθείας τῆς Ἀναγεννήσεως εἰς Φλωρεντίαν, ἀσφαλῶς ἐπροχώρησε πέρα ἀπὸ τὰ στενὰ ὄρια τοῦ προγράμματος τῶν Φλωρεντιανῶν. Δὲν ἐκανοποιεῖται μετὰ τὴν ἀπλή—κενὴ Deklamation ἢ τὸ μουσικῶς ἀσθενὲς Rezitativ τῶν Φλωρεντιανῶν, ποῦ ἐκούραζε μετὰ τὴν συνεχὴ του χοῦσιν, ἀλλ' ἀνεζήτησε καὶ εὗρε νέους δρόμους δι' ἔκφρασιν καὶ χαρακτηρισμὸν τῶν διαφόρων δρώντων προσώπων, ἔφτιασε μιὰ θερμὴ καὶ ὅλο ζωὴ μουσικὴ στὸ πρῶτο του αὐτὸ ἔργο «Ὁρφεὺς» ποῦ προκαλεῖ ἀκόμη καὶ σήμερον τὸν θαυμασμὸν καὶ ἐκτίμησιν τῶν ἀκροατῶν, 300 καὶ πλέον χρόνια ἀπὸ τῆς προεμέρας. Ὁ «Ὁρφεὺς» αὐτὸς ποῦ ζητεῖ τὴν Εὐρυδικὴν του ἀπὸ τὸν θεὸν τοῦ Ἄδου, εἶναι ὁ πρόδρομος ὅλων τῶν μετέπειτα μουσικοδραμάτων μετὰ τὸν τίτλον «Ὁρφεὺς καὶ Εὐρυδικὴ» μέχρι τοῦ Γκλουκ καὶ κατόπιν. Στὶς ἀπλές, μεγάλες γραμμὰς τῆς μουσικῆς του, εἰς τὰ ὑπερδραματικὰ κόρα, ζῆ πράγματι ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἐπιβλητικότης τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ἀλλὰ καὶ τὸ πάθος, ὁ ρυθμικὸς πλοῦτος, ἡ μαγευτικὴ ἀτμόσφαιρα (Stimmungszauber), τὸ χροῶμα—Kolorit. Εὐρίσκει κανεὶς στὸ ἔργον αὐτὸ μουσικοὺς ἤχους—ἰδίως στὰ πνευστὰ μπάσσα—ποῦ προαγγέλλουν τρόπον τινα 2 1/2 ἑκατοναετηρίδες πρὶν, τὰ πνευστὰ τῆς τετραλογίας τοῦ Βάγνερ, τὸ «Δαχτυλίδι τῶν Νιμπελούγκεν».

Ἡ νέα ἐπεξεργασία τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Karl Orff ἐκ Μονάχου, σβύνει τὰ παλαιὰ ὄργανα καὶ γράφει στὴ θέσι των, μετὰ προσοχὴν καὶ τάκτ, ὄργανα τῆς ἐποχῆς μας καὶ ἀπομακρύνει ἐπίσης τοὺς περιττοὺς ἐπεισοδιακοὺς

ρόλους καὶ τὶς ἀηδεῖς γιὰ μᾶς κολορατοῦρες τοῦ Μπαρόκ. Ὁ Orff εὐρίσκει ἀρκετὰ ἐπιτυχημένα τὴν μέσην ὁδόν, βαδίζοντας στὴν μουσικὴν του ἐπεξεργασία μεταξὺ τῆς πολυφωνικῆς a capella προτάσεως καὶ τῆς τότε νέας κατὰ τὸ πλεῖστον μονωδικῆς προτάσεως. Συντομεύει τὶς πολυλογίες τῆς παρτιτούρας, χωρὶς μετὰ τὴν ἐργασία του αὐτὴ νὰ βλάβῃ τὸ δράμα ἔστω καὶ ὀλίγον. Ἦταν πράγματι τρομερὰ ἡ ἐπενέργεια τῆς μεγαλειώδους αὐτῆς μουσικῆς, εἰς τρόπον ὥστε νὰ σκέπτεται κανεὶς ὅτι στὰ 300 χρόνια ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἡ μουσικὴ παρήλλαξε βεβαίως ἀρκετὰ, τὰ τεχνικὰ τῆς μέσα ἐγένοντο πλουσιώτερα καὶ ἀφθονώτερα ἀλλὰ δὲν ἐκέρδιζε τίποτε ἢ δύνανμις τῆς ἐκφράσεως μετὰ τὸ ποσὸν τῶν μέσων ποῦ ἐκερδήθησαν στὰ χρόνια αὐτά. (Σημ. Συντάξ. Ἡ τελευταία παρατήρησις τοῦ ἀξιολόγου συνεργάτου μας εἶναι συζητήσιμος).

Γιὰ τὴν σωρείαν καὶ τὴν μεγάλην ποσότητα τῶν μέσων στὴ νεωτέρα μουσικὴ εἶναι κανεὶς κάπως ἐπιφυλακτικὸς. (Σημ. Συντ. Βλέπε προηγουμένην σημείωσιν) Τελευταίως διηύθυνε ὁ Richard Strauss, μετὰ μιὰ ὀγκώδη ὀρχήστρα, ὀλόκληρη συναυλία μετὰ ἔργα γιὰ χορωδία ἀπὸ τὰς παλαιὰς καὶ νέας συνθέσεις του. Ἡ πολίπλοκη μουσικὴ πρότασις στὰ ἔργα αὐτὰ χορωδίας, εἶναι ἀσφαλῶς τεχνικῶς μεγαλειώδης, ἀν καὶ ἡ ὅλη ἐπενέργεια τῶν συνθέσεων ἦταν ἄνιση. Βλέπει κανεὶς καὶ εἰς τὰ νεανικὰ ἀκόμη ἔργα τοῦ Στράους, τὸν τέλειον γνώστην τῆς τεχνικῆς. Στὴν χορωδίαν του γιὰ ἔξι φωνῆς «Wanderers Sturmlied» (ποιητικὸν κείμενον Γκαίτε) ποῦ ἔγραψε εἰς ἡλικίαν 20 ἐτῶν, φαίνεται καθαρὰ ἡ θαυμασία τεχνικὴ ἰκανότης καὶ τὸ ἀνίσχυρο τεμπεραμέντο τοῦ νεαροῦ συνθέτου ἀλλὰ καὶ ἡ μεγάλη μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ στυλ Στράους. Ἡ μπαλλάντα του «Taillefer», ποῦ δόθηκε σὲ κάποιον Πανεπιστήμιον τῷ 1903 ὡς εὐχαριστήριος ἐπιστολὴ γιὰ τὸν τίτλον τοῦ Διδάκτορος ποῦ τοῦ ἔδωσε τὸ Πανεπιστήμιον αὐτό, εἶναι κάτι ὅλο ζωὴ, φρεσκάδα καὶ μελωδικότητα, κάτι τὸ εὐχάριστο καὶ τερπνόν. Δὲν εἶναι αὐτὸ τίποτε ἄλλο ἢ μία κολοσσιαία εἰκὼν σὲ τόνους, ἕνα μουσικὸν τεμάχιον γιὰ Κόρο ἐφάμιλλον τῆς «Ἡρωϊκῆς Ζωῆς» τοῦ (γνωστοῦ) συμφωνικοῦ ποιήματος γιὰ ὀρχήστρα. Φυσικῶς τῷ λόγῳ καὶ αἱ μετέπειτα συνθέσεις του γιὰ χορωδία δὲν εἶναι ἢ ὕμνοι καὶ μεγαλειώδη μουσικὰ τεμάχια ὅμοια σχεδὸν μετὰ τὸ περιεχόμενον προγενεσιτέρων συνθέσεων τοῦ Στράους. Πάντως τὰ ἔργα αὐτὰ γιὰ χορωδία δὲν μποροῦν νὰ παραβληθοῦν μετὰ τὰ μελοδράματα καὶ τὰς μουσικὰς τραγωδίας τοῦ ἰδίου Στράους, καθ' ὅσον ἐπλήρουν αἱ συνθέσεις αὐταὶ—συνήθως—τὰ διάφορα μεταξὺ δύο μελοδραμάτων του κενά. Καὶ ὅμως καὶ τώρα ὅπως εἶναι, φέρουν τὰ ἔργα αὐτὰ τὰ ἔχνη τῆς μεγαλοφυΐας.

Σὲ μιὰ ὀλίγη εἰδυλιακὴ ἀτμόσφαιρα μᾶς φέρνει ὁ Jaromir Weinberger, ὁ γνωστὸς συνθέτης τῆς πολυ-

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 111)

CAPRICCIO

ΜΟΥΣΙΚΗ :
J. S. BACH

Arioso

Adagio. Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The music begins with a whole rest in both staves, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the treble staff and quarter notes in the bass staff. A fermata is placed over the final note of the first measure in the treble staff.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. It features a trill (tr) in the treble staff towards the end of the system.

The third system shows more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs in the treble staff and a trill (tr) in the final measure of the treble staff.

The fourth system continues with intricate rhythmic patterns, including a fermata in the treble staff.

The fifth system concludes the piece with a series of sixteenth-note runs in both staves, featuring several fermatas.

Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum die ihm
in der Fremde könnten voffallen

Handwritten musical notation, first system. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the treble staff with many beamed eighth and sixteenth notes, and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. A fermata is placed over a note in the treble staff in the second measure.

Handwritten musical notation, second system. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music continues with intricate melodic patterns in the treble staff and supporting bass lines. A fermata is present over a note in the treble staff in the second measure.

Handwritten musical notation, third system. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The treble staff contains a melodic line with some rests, while the bass staff provides a steady accompaniment. A fermata is placed over a note in the treble staff in the second measure.

Handwritten musical notation, fourth system. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a dense texture of notes in both staves, with a prominent melodic line in the treble. A fermata is placed over a note in the treble staff in the second measure.

Handwritten musical notation, fifth system. The system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats. The music concludes with a final melodic flourish in the treble staff and a corresponding bass line. A fermata is placed over a note in the treble staff in the second measure.

Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es
anders nicht sein kann, und nehmen Abschied

The first system of musical notation consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a style typical of early 20th-century sheet music, with many chords and some melodic lines.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. It features a mix of chords and moving lines in both hands, maintaining the same key signature and time signature.

The third system of musical notation continues the piece with two staves. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

The fourth system of musical notation concludes the piece with two staves. It ends with a final chord and a fermata over the last note of the treble staff.

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ,,

ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 5

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1931

παιγμένης ὄπερας «Schwanda, der Dudelsackpfeifer» (Σημ. Συντάξ. Βλέπε τὸ τεύχος τοῦ Νοεμβρίου τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» σελ. 34) στὸ λαϊκὸ συμφωνικὸ ποίημά του «Weihnachten» (Χριστούγεννα) ποῦ διηύθυνε ὁ Leopold Reichwein μὲ τὴν Βιεννέζικη «Konzertverein—Orchester» σὲ μιὰ συναυλία του. Πιθανὸν νὰ ὑπάρχη στὴν σύνθεσι αὐτὴ κάποια ἐπιρροὴ τῆς τεχνικῆς τοῦ Max Reger, πάντως τὸ ὅλον ἔργον φέρει τὴν σφραγίδα Τσέχικης μουζικάντικης νοοτροπίας. Μὲ ἀθωότητα παιδιοῦ σκιαγραφεῖ ὁ συνθέτης στὸ συμφωνικὸ αὐτὸ ποίημα τὴν γέννησιν τοῦ Χριστοῦ. Ἀκούει κανεὶς ἤχους φλογέρας, παλαιὰ Τσέχικα Χριστουγεννιάτικα τραγούδια, τὴν «μπάντα» τοῦ χωριοῦ ποῦ παίζει γιὰ τὴν γέννησι τοῦ Χριστοῦ, τοὺς ἀγγέλους ποῦ τραγουδοῦν καὶ τὸν κοῦκο μὲ τὸ χαρακτηριστικόν του «ᾄσμα». Εἶναι ἀληθῶς ἓνα χαριτωμένο εἰδύλλιο γιὰ ὀρχήστρα τὸ συμφωνικὸν αὐτὸ ποίημα «Χριστούγεννα» ποῦ σοῦ δείχνει ὀλοκάθαρα τὸ λαϊκὸ τραγουδιστὴ, τὸν «ἄδολο» τραγουδιστὴ ἀπὸ τὸν λαό.

Ὁ Weinberger μᾶς φέρνει στὸν κόσμον τοῦ παραμυθιοῦ, ἐν ᾧ ἔξ ἀντιθέτου ὁ συνθέτης Edmund Nick στὴν πεζὴ σημερινὴ ζωὴ: «Leben in dieser Zeit» εἶναι ὁ τίτλος μιᾶς «μουσικῆς διὰ συναυλίαν» (Konzertmusik) ποῦ παρακολουθήσαμε σὲ μιὰ συμφωνικὴ συναυλία τῶν ἐργατῶν (Arbeiter-Symphoniekonzert) ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Paul A. Pisk. Στὸ ἔργο αὐτὸ εὐρισκόμεθα εὐθὺς ἀμέσως στὴν τωρινὴ μεταπολεμικὴ ζωὴ. Ὁ συνθέτης Nick νονίζει στίχους τοῦ Γερμανοῦ ποιητοῦ Erich Kästner, ἐνὸς σατυρικοῦ ποιητοῦ τῆς σημερινῆς, ποῦ δὲν διστάζει αὐτὸς νὰ ἀναφέρῃ ὀλοκάθαρα τὰ

πλέον κοινὰ πράγματα μὲ τῆς πλέον στεγνῆς—ὠμῆς φράσεις. Πάντως οἱ στίχοι εἶναι «δυνατώτεροι» ἀπὸ τὴν μουσικὴν τοῦ Nick, ποῦ πλάθεται αὐτὴ ἐπάνω σὲ μιὰ ὀρχήστρα Τζατς, μὲ τὴν βοήθειαν ἐνὸς Κόρου γιὰ τραγοῦδι καὶ ἐνὸς Κόρου γιὰ ὀμιλία—Sprechchor. Στὸ ἀνάμικτο σὺλ τῆς μουσικῆς τοῦ Nick, ποῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ Couplets μὲ Refrain, Chansons, Melodramen καὶ πρόζα γιὰ ὀμιλία καὶ οὐχὶ τραγοῦδι—ὅλα αὐτὰ βέβαια δὲν εἶναι ἢ στοιχεῖα συνθετικῆς τεχνικῆς τῆς γνωστῆς ὄπερας τοῦ Kurt Weil: «Dreigroschenoper»—ἀκούει κανεὶς ἐπὶ πλέον στὴν ὀρχήστρα ἤχους τηλεφώνου, κλάξον καὶ... πιστολιές! Κάποτε—κάποτε εἶναι κενὴ ἢ σύνθεσις καὶ ὁ ἐπαναστατικὸς σκοπὸς τοῦ ἔργου δὲν δικαιολογεῖ πάντα τὸν πλοῦτον τῶν μέσων ποῦ γίνεται χρῆσις στὸ τριμερὲς αὐτὸ συμφωνικὸν ἔργον—διαρκεῖ μιαν καὶ ἡμίσειαν ὥραν—καὶ ποῦ παρὰ τὰς ἀποτόμους ἀντιθέσεις (κυρίως εἰρωνεύεται ὁ συνθέτης καὶ γελοιοποιεῖ τὸ «αἴσθημα») ἐξελίσσεται ἐν τούτοις στὸ ἴδιον πάντα πνεῦμα.

Διὰ τοὺς βιοτουόζους δὲν ἔχομεν τίποτε νεώτερον ν' ἀναγγεῖλωμεν. Μία ἐκκληξίς ἦταν μόνον γιὰ μᾶς τὸ Léner-Quartett, ποῦ μᾶς ἐπεσκέφθη καὶ πάλιν ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια. Οἱ τέσσαρες νέοι ἐκτελεσταὶ ἔχουν γεῖνει πλέον ὄριμοι καλλιτέχνη. Ἐξετέλεσαν μεταξὺ ἄλλων καὶ τὸ εἰς ντο δίσκο. ἔλατ. Op. 131 κουαρτέττο τοῦ Μπετόβεν, μὲ μιὰ ἄφθαστη τελειότητα, αἰθέρια, ποῦ ἦταν ἀπόλαυσις γιὰ ὅλους τοὺς ἀκροατάς. Ἡ τέχνη τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν εἶναι ἰσοτίμος ἤδη μὲ τὴν τοῦ Rosé κουαρτέττου τῆς Βιέννης ἢ τοῦ Klingler κουαρτέττου τοῦ Βερολίνου.

DR ERWIN FELBER

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

[Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐν τῇ ἐπιθυμίᾳ τῆς ὅπως ἐξυκηρετίση καλύτερον τὰς χιλιάδας τῶν ἀναγνοστῶν καὶ τῶν συνδρομητῶν τῆς, διώρισε καὶ ἐν Βερολίῳ τακτικὸν ἀνταποκριτὴν καὶ συνεργάτην, τὸν κ. Ν. Σ., εὐφήμεως γνωστὸν Ἑλληνα συνθέτην. Προσεσχῶς θὰ διορίσωμεν ἀνταποκριτάς καὶ εἰς Παρισίους, Ρώμην καὶ Μιλάνον].

Ἡ γενικὴ συνεδρίασις ὅλων τῶν ἐδῶ μεγάλων μουσικοκαλλιτεχνῶν, ἢ ὅποια ἔλαβε χώραν τὴν 25ην Ἰανουαρίου εἰς τὴν μικρὰν αἴθουσαν τῆς Hochschule für Musik εἶχεν ὡς θέμα τὴν «Κρίσι τῶν Συναυλιῶν». Τὴν πρωτοβουλίαν τῆς συνεδριάσεως αὐτῆς εἶχεν ὁ κ. Bertram, ὁ ὁποῖος καὶ κατάρθωσε νὰ κινήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον ὅλου τοῦ μουσικοκαλλιτεχνικοῦ κόσμου. Τὸ ἀκροατήριον πυκνότατον, ἀπετελεῖτο μόνον ἀπὸ συνθέτας, σολίστας καὶ διευθυντὰς ὀρχήστρας. Αἱ προκαταρκτικαὶ ἐργασίαι τῆς συνεδριάσεως αὐτῆς εἶχαν φέρει ἤδη ἓνα καλὸ ἀποτέλεσμα: τὴν ἴδρυσιν τοῦ «Deutscher Konzertgeberbund» (Σωματεῖον Μουσικῶν), στὸ ὅποιον προε-

δρεῦουν μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ οἱ καθηγηταὶ Carl Flesch, Leonid Kreutzer, Gustav Havemann, Dr. Furtwängler, Bruno Eisner, Dr. Thierfelder καὶ Georg Bertram.

Σχεδὸν ὅλος ὁ καλὸς μουσικὸς κόσμος (Richard Strauss, Bruno Walter, Erb, Ivogün, Braunfels καὶ ἄλλοι) ἐγκρίνει μὲ μεγάλη συμπάθεια καὶ ἀνακούφισιν τοὺς σκοποὺς τοῦ Σωματείου αὐτοῦ οἱ ὁποῖοι στρέφονται ἐναντίον τῆς ἀισχροκερδεστάτης ἐκμεταλλεύσεως τῶν διαφόρων Konzertagenten καὶ Konzertdirektionen. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον τὸ δύσκολον ἔργο ἐπιτυγχάνεται: Οἱ μουσικοὶ ἐνωθήκανε, πρὸς ὄφελός των καὶ

πρὸ παντός, πρὸς ὄφελος τοῦ μουσικοῦ κοινοῦ. Τὰ συναυλιακά ἔξοδα ἐνὸς σολίστ ἢ διευθυντοῦ ὀρχήστρας ἠλαττώθησαν κατὰ 50% (ἔτσι δίδεται καὶ ἡ εὐκαιρία νὰ ἐμφανίζωνται καὶ νέοι μουσικοὶ) ἢ δὲ τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων θὰ ἐλαττωθῆ ἀναλόγως. Θὰ εἶναι δὲ ἀκόμη φθηνοτέρα ἐὰν τὰ εἰσιτήρια ἀγοράζωνται προηγουμένως καὶ ὄχι τὴν ἰδίαν ἡμέρα τῆς συναυλίας εἰς τὸ ταμεῖον τοῦ Θεάτρου. Κατὰ πᾶσαν δὲ πιθανότητα αἱ συναυλιαὶ θὰ ἀρχίζον ἀργότερα, 8³/₄ μ. μ., καὶ αὐτὸ γιὰ νὰ δοθῆ ἡ εὐκαιρία καὶ εἰς τοὺς σπουδαστάς, ἐργάτας, ὑπαλλήλους κλπ. ὅπως παρακολουθοῦν τὴν μουσικὴ κίνησι.

Αὐτοὶ εἶναι οἱ κυριώτεροι νεωτερισμοὶ καὶ αἱ ἀποφάσεις τοῦ συνεδρίου τοῦ «Konzertgeberbund», γιὰ τὶς ὁποῖες φαντάζομαι, ὅτι καὶ οἱ Ἕλληνες μουσικοὶ θὰ ἐνδιαφεροῦν.

Παρ' ὅλα αὐτὰ, κατ' ἐμέ, δὲν μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς μὲ βεβαιότητα, ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς κρίσεως τῶν συναυλιῶν ἐλύθη. Γιατί, ναὶ μὲν τὰ συναυλιακά ἔξοδα ἠλαττώθησαν κατὰ 50% (ὅπως καὶ τὰ εἰσιτήρια), ὥστόσο ὅμως, δὲν βρέθηκε τὸ ριζικὸ μέσον, τοῦ νὰ ξαναενδιαφεροθῆ γιὰ τὶς συναυλίες ἓνα πλατύ, μεγάλο μουσικὸ κοινόν.

Τὸ μουσικὸν κοινόν ποῦ γέμιζε ἀκόμη πρὸ δλίγων ἐτῶν σχεδὸν ὅλη τὴν αἴθουσα τῶν συναυλιῶν ἀντιπροσώπευε μίαν ὄρισημένη «Κοινωνικὴ τάξι». Ἡ κοινωνικὴ τάξι αὐτὴ σήμερα, ὑποφέρει, δὲν ἔχει τὰ ἴδια ὕλικά μέσα ὅπως ἄλλοτε—ἀρχίζει δηλαδὴ νὰ ἐκλίπη! Νομίζω δὲ ὅτι μιὰ ἄλλη θὰ τὴν ἀντικαταστήσῃ; ἢ τῶν νέων σπουδαστῶν, ἐργατῶν, τῶν ἐνδιαφερομένων, ἐκείνων οἱ ὅποιοι δὲν θὰ πηγαίνουν στὶς συναυλίες σὰν σὲ κοσμικὰς συγκεντρώσεις—γιὰ νὰ πολαύσουν ἢ νὰ συγκινηθοῦν, ἀλλὰ νὰ μάθουν! Ξεχειλίσαστε πιά ἀπὸ συγκινήσεις, ἀπολαύσεις, ἀποθεώσεις ἀτόμων κιὰπ' τὸ σκύψιμο τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ κάτω μὲ τὸ στήριγμα τῶν χειρῶν στὸ μέτωπο!

Δὲν ξέρω κατὰ πόσον ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα κρίσις συναυλιῶν. Ἡ μουσικὴ κίνησις ἐκεῖ εἶναι ἐλάχιστη. Τὸ γενικὸν ἐνδιαφέρον στρέφεται πρὸς τὶς συναυλίες τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τῶν ὁποίων ἡ ἐπιτυχία ἐξαρτᾶται σχεδὸν πάντοτε ἀπὸ τὰ ὀνόματα τῶν διαφόρων ξένων βιρτουόζων καὶ οἱ ὅποιοι πολλὰς φορὰς δὲν μᾶς ἀφήνουν παρὰ μόνον μεγάλα ἐλλείμματα. Αὐτὸ δείχνει ὅτι τὸ μουσικὸ κοινόν μας εἶναι μονομερὲς στὶς μουσικὰς του ἀντιλήψεις καὶ ὁρέξεις. Δὲν εἶναι βέβαια ἐντελῶς... συντηρητικόν, ἀλλ' οὔτε κελαναστατικόν. Τὰ περισσότερα ὅμως, γράφονται στὸ παθητικόν του. Δὲν ἔμαθε ἄλλωστε ποτὲ οὔτε τὴν πιὸ ἀσήμαντη αἰτία, γιὰ τὸ τοῦ ἀρέσει ἢ δὲν τοῦ ἀρέσει τὸ τάδε ἔργο. Φταίει αὐτό; Ὁχι βέβαια. Ἄς εἶναι ὅμως, θὰ ἐπανέλθωμεν ἄλλοτε σαυτὸ τὸ θέμα.

Ἐνα ἐνδιαφέρει: Ἡ σύντομη ἀνόρθωσις τῆς μουσικῆς κινήσεως, παρ' ὅλον τὸν συναγωνισμό τῆς μηχανικῆς μουσικῆς, καὶ ἡ ἐπανόρθωσις τοῦ παλαιοῦ δικαιώματος ὑπάρξεως ὅλων τῶν σολίστ καὶ διευθυντῶν ὀρχήστρας. Κι αὐτὸ θέλει νὰ ποδεῖξῃ ὁ νέος Σύλλογος Συναυλιῶν (Kon-

zertgeberbund), τοῦ ὁποίου τὴν ἴδρυσιν μὲ τόσην συμπάθεια κιὰνακούφισι χαιρέτισαν οἱ μουσικοὶ τῆς Γερμανίας.

Ἡ Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερολίνου ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Furtwängler

Solist τῆς βραδειᾶς: Gaspar Cassado!

Ὁ βιρτουόζος τοῦ βιολοντσέλλου καὶ πολυάσχολος αὐτός, μουσικός, ἔπαιξε ἀπὸ τεχνικῆς καὶ μουσικῆς ἀπόψεως ἄμεμπτα καὶ μὲ μεγάλη bravour τὴν ἐπεξεργασίαν του γιὰ βιολοντσέλλο καὶ ὀρχήστρα μιᾶς ἀγνώστου Σονάτας («Arpeggio») τοῦ Schubert. Ἡ Σονάτα αὐτὴ ἐγράφη γιὰ τὸ ἐξάχορδον βιολοντσέλλο, τὸ λεγόμενον κιθαροβιολοντσέλλο, καὶ τὸ ὁποῖον κατεσκευάσθη γιὰ πρώτη καὶ τελευταίαν φορὰν στὴν ἐποχὴ τοῦ Schubert. Νοικοκυρεμένη, πιστὴ καὶ ὑπερβολικὰ προσεκτικὴ εἶναι ἡ ἐπεξεργασία καὶ ἐνορχήστρωση τοῦ Cassado. Μὲ σεβασμὸ καὶ φόβο ἀκολουθεῖ τὸ πρωτότυπον τῆς συνθέσεως, καὶ ἴσως αὐτὸς νὰ εἶναι ὁ λόγος, ποῦ μένει ἡ ὀρχήστρα εἰς τὸν γενικόν της ἦχον ἀδειανὴ καὶ δὲν προσαρμόζεται εἰς τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς τοῦ Schubert. Ποῖοι λόγοι ἐκίνησαν τὸ ἐδιαφέρον τοῦ Cassado, νὰ ἐνορχηστρώσῃ καὶ νὰ μεταβάλλῃ ἓνα ἔργον Μουσικῆς δωματίου σὲ κοντσέρτο μὲ μεγάλας ἀπαιτήσεις; Ἡ πτωχὴ ἴσως κλασσικὴ φιλολογία τοῦ βιολοντσέλλου; Ἄλλὰ τότε θὰ ἔπρεπε νὰ τιμήσῃ τὰ κοντσέρτα τοῦ Hindemith, Toch καὶ τῶν ἄλλων νέων συνθετῶν.

Ἡ μήπως εἶναι ἀπηγορευμένη ἡ ἐκτέλεσις δύο ἔργων συγχρόνων συνθετῶν εἰς τὰ κοντσέρτα τῆς Φιλαρμονικῆς;

Ὁ Furtwängler ὑποσχέθηκε πολλὰ γιὰ αὐτὴ τὴ Saison, κιὰρχισε μὲ τὸν Οὐγγρο συνθέτη: Zoltan Kodaly.

Ἀκούσαμε τὴν συμφωνικὴν του εἰκόνα «Θερινὴ βραδυά», καὶ διαπιστώσαμε μίαν πλήρη μετάνοιαν-ἐπιστροφὴν εἰς τὴν «ἀγίαν μουσικὴν Παράδοσιν.» Δὲν πρόκειται, δηλαδὴ, περὶ τοῦ παλαιοῦ Kodaly, ὁ ὁποῖος ἀκολουθοῦσε τὸν Bela Bartok, μεταχειριζόμενος τὰ οὐγγρικὰ δημοτικὰ τραγοῦδια μὲ νέες ἀρμονίες, σύγχρονες φόρμες καὶ μὲ μίαν μουζικάντικη φρεσκάδα. Ἴσως δὲν θὰ μπόρεσε νὰ βρῆ τὴν διέξοδο τοῦ δρόμου αὐτοῦ ὅπως ὁ Bela Bartok.

Ὡστόσο ἡ «Θερινὴ βραδυά» του εἶναι εὐχάριστο ἔργο γιομάτο ἀριστικὴ λεπτότητα, φολκλοριστικὰ θέματα γιὰ φλογέρα, χωρικὸς χορὸς, νοικοκυρεμένους ρυθμούς, φιγουράτα ντουέττα τῶν κλαρινέτων καὶ φλάουτων, καθαρὴν ἀντίστιξιν καὶ εὐκατάληπτη φόρμα. Ἡ ὑποδειγματικὴ διδασκαλία τοῦ Furtwängler καὶ ἡ θαυμασία ἐκτέλεσις ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας, εἶναι τὰ κυριώτερα αἰτία γιὰ τὴν ἐπιτυχία κεῦχάριστη ἐντύπωσις τοῦ ἔργου αὐτοῦ.

Οἱ φανφάρες καὶ ἡ ὀρχή τοῦ τελευταίου μέρους τῆς συμφωνίας εἰς φα ἔλατ τοῦ Tschaiikowsky ἔκαναν τὸ ἀκροστήριον νὰ ζυπνήσῃ καὶ νὰ ξεσπάσῃ σὲ παρατεταμμένα χειροκροτήματα. Ἡ συναυλία εἶχεν ἐπιτυχία, ὁ Furtwängler στὶς δόξας τοῦ τεμπεραμέντου του.

«Ο Ιπτάμενος Ολλανδός». — Νέα διδασκαλία εις την Κρατικήν ὄπερα.

Πρὸ δύο ἐτῶν ἀνέβασε τὸν «Ολλανδὸ» τοῦ Βάγνερ ὁ Klemperer στὴν Κρόλλ ὄπερα. Ἡ μουσικὴ διδασκαλία, σκηνογραφία, σκηνοθεσία καὶ ὄλος ὁ μηχανισμὸς τοῦ θεάτρου, ἐβασίζετο σὲ ἀπόλυτον νεωτερικὸν ὕφος. Ἡ παράστασις ἐσυζητήθη τότε πολὺ, οἱ συντηρητικοὶ ἐξεμάνησαν — καὶ μόνον οἱ νέοι ἐνθουσιάσθησαν.

Ἡ νέα διδασκαλία τῆς Κρατικῆς Ὀπερας (σκηνοθεσία Hörth, σκηνογραφία Strnad, κόρα Rüdell καὶ ὄρχηστρα Kleiber) ἔφερε ἓνα εἶδος ἰσοζυγίου: Τὰ ἐξημμένα συντηρητικὰ πνεύματα καθησύχασαν. Δὲν μπορεῖ, βέβαια, νὰ πῆ κανεὶς, ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς τελευταίας αὐτῆς διδασκαλίας δὲν εἶναι ἄξιον προσοχῆς. Τὰ προβλήματα ὅμως, δὲν ἐλύθησαν. Δὲν ὑπάρχει ὁμοιογένεια εἰς τὰ σκηνικά, σκηνοθετικά ἢ μουσικὰ μέσα. Ἐδῶ βρῖσκει κανεὶς *μισονεωτερισμούς*, οἱ ὁποῖοι οὔτε στὸν 19ον οὔτε στὸν σημερινὸν αἰῶνα ἀνήκουν. Εἶναι ἄλλως τε ἀπὸ ἀπόψεως σοβαροῦ θεατρικοῦ ὕφους ἀδύνατον, ἀπὸ τὴν μία μεριὰ νὰ τραγουδοῦν οἱ σολιστὲς σὲ ὑπερπαθητικὸν στυλ, κ' ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ διήγησις τοῦ Erik νὰ εἰκονογραφῆται κινηματογραφικῶς μὲ φωτεινὰ προσπέκτα (prospekte).

Τὰ σκηνικά τοῦ Osear Strnad καλὰ, θαυμάσιο μόνον τὸ δωμάτιον τοῦ Daland (B' πράξ.). Ὁ Kleiber ὅμως, φρόντισε ν' ἀποζημιώσῃ γιὰ ὅλα, μὴ ἀντιπροσωπεύοντας τὸν τύπον τοῦ Βαγνερμαέστρου! Ἡ ὄρχηστρα ἐκτελεῖ θαυμάσια τὴν Εἰσαγωγή, ὅλη τὴν ὄπερα, χωρὶς ὑπερβολικοὺς καὶ ὑπερανθρώπους τονισμοὺς καὶ μὲ δυνατὰ ἀνεβάσματα, μὲ καθαρῶτατες πάντα τῆς μεσαῖες φωνές. Κρίμα, πὸν οἱ φωνές στὴν σκηνὴ δὲν ἦσαν ἐξ ἴσου καλές, ἀπὸ στυλιστικῆς ἀπόψεως. Ὁ Herbert Janssen, ὡς Ὀλλανδός, ὁ καλύτερος βαρύτονος τοῦ Βερολίνου, ξεσπενδονίζει στὸ τέλος ὅλες του τῆς τραγουδιστικῆς ἀρετῆς. Fritz Wolff ὡς Erik Mareel Wittrich ὡς πηδαλιόχοος (Steurmann) Delia Reinhardt ὡς Σέντα καὶ ἓνα καλὸ Ensemble. Τὰ κόρα προγυμνάσθησαν ἀπὸ τὸν Rüdell. Ἀποτέλεσμα: Τὰ ἐξημμένα πνεύματα καθησύχασαν καὶ χειροκρότησαν, οἱ νέοι ἔφυγαν ὄχι ἐνθουσιασμένοι.

Πρώτη Συνναλία τῆς I. G. N. M.

(Διεθνῆς Ἑταιρεία γιὰ Νέα Μουσική).

Ἡ συνναλία εἶχε Niveau καὶ μέγαν ἐνδιαφέρον, καὶ εἶχε ἓνα πυκνὸν ἀκροατήριον. Ὅλων τῶν κλάδων, τῶν συνθετικῶν σχολῶν καὶ πνευματικῶν τάσεων οἱ μουσικοὶ ἱκανοποιήθησαν μὲ τὸ παλυμερὲς πρόγραμμα τῆς συνναλίας, τὸ ὁποῖον περιεῖχε τὴν Σουίττα (op. 29) τοῦ Schönberg, τὸ Κουαρτέτο (op. 32) γιὰ ἔγχροδα ὄργανα τοῦ Hindemith καὶ τὸ Ὀκτέττο τοῦ Strawinsky. Τρεῖς σταθεροποιημέναι ἀξίαι!

Ἡ Σουίττα γιὰ ἑπτὰ ὄργανα, πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο καὶ τρία κλαρινέττα, εἶναι γραμμένη στὸ δωδεκάφθογγον σύστημα, σὲ τέσσαρα μέρη (Ouvverture (Allegretto), Tanzschritte (Moderato), Thema mit Variationen καὶ Gigue) καὶ, σχετικῶς, χωρὶς τὴν συνήθη ἠχητικὴν προβληματικότητα τῶν ἔργων τοῦ Schönberg. Ἐδῶ ὑποχωρεῖ ὁ επιθετικὸς ἦχος γιὰ νὰ δώσῃ τὴν θέσιν του σὲ μιὰ ἤσυχη μουσικὴ ροήν, τὴν ὁποίαν καὶ ὁ πῶ ἀνίδεος μουσικὸς εἶναι ἱκανὸς νὰ παρακολουθήσῃ. Θεωρῶ τὸ ἔργον ὡς ἀριστούργημα τῆς συγχρόνου μουσικῆς δωματίου. Οἱ ἐκτελεσταί: F. Osborn (πιάνο), S. Frenkel (βιολί), R. Nell (βιόλα), A. Steiner (βιολοντσέλλο) καὶ L. Kohl, W. Homann, W. Luther (κλαρινέττα) εἶναι ἄξιοι συγχαρητηρίων. Τὴν διεύθυνση τοῦ ἔργου εἶχε ὁ Dr F. Stiedry, ὁ εἰδικώτερος, μετὰ τὸν Scherchen καὶ Klemperer, γιὰ νεωτέρα μουσική.

Τὸ Hayemann - Κουαρτέτο ἔπαιξε ἀρκετὰ καλὰ τὸ γνωστότατον, πολυπαιγμένο κουαρτέτο γιὰ ἔγχροδα ὄργανα (op. 32) τοῦ Hindemith, τὸ ὁποῖον θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ εἶχε ἄλλη θέσι εἰς τὸ πρόγραμμα. Καὶ ἡ συναυλία τελείωσε μὲ χιουμοριστικὴ χαρὰ, μὲ τὸ Ὀκτέττο γιὰ πνευστὰ ὄργανα, φλάουτο, κλαρινέττο, δύο φαγκόττα, δύο τρόμπες καὶ δύο τρομπόνια, τοῦ Strawinsky. Ὁ μεγαλοφυῆς αὐτὸς μουζικάντης ἔξερε μὲ πολὺ πνεῦμα νὰ περσιφλάσῃ τοὺς κλασσικοὺς καὶ τοὺς μοντέρνους. Τὸ Ὀκτέττο τοῦ θυμίζει Ἀγγλοὺς ἢ Ἀμερικανοὺς κομμικοὺς τοῦ Καμπαρέ, οἱ ὁποῖοι κατορθώνουν νὰ διασκεδάξουν τὸ κοινὸν ὄρες ὀλόκληρες μὲ μιαν πλαστὴ σοβαρότητα.

Πολλοὶ μουσικοκριτικοὶ ἰσχυρίζονται, ὅτι ἡ μουσικὴ κατεύθυνσις τοῦ Strawinsky, ὡς γενικὴ ὕλη, δὲν θάφησῃ μεγάλη Σχολή, ἓναν δρόμον, τὸν ὁποῖον θὰ μπορέσουν νὰ συνεχίσουν καὶ οἱ νέοι μουσικοί. Ἐγὼ δὲν εἶμαι τῆς ἰδέας αὐτῆς καὶ νομίζω, ὅτι αὐτό, ἂν εἶναι κατὰ πρῶτον σωστό, δὲν εἶναι μειονέκτημα. Ποιὸς συνέχισε τὸν Μπόχ ἢ τὸν Μπετόβεν; Καὶ ὅσοι τὸ προσπάθησαν, εἶπανε περισσότερα; Ἐνα εἶναι σωστό: ἡ Ἀρχή! (Prinzip).

N. Σ.

ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ

Πλήρη σειράν ἐξαρτημάτων διὰ ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ θὰ εὔρητε ΜΕ ΔΟΞΕΙΣ στὴν

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ STARR A. E.

ΑΘΗΝΑΙ Στὰ Ἄρσακείου 12 — Ὁδὸς Πραξιτέλους 7. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ὁδ. Βενιζέλου 22 ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: Ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΡΟССΙΝΙ

Ὁ μέγας μουσουργὸς Ροσσίνι εἶχε ἔλθει στὴ Νεάπολι, ὁ πρῶτος ἄνθρωπος δὲ πού συνήνητησε ἦταν ὁ διευθυντὴς τοῦ θεάτρου Σάν Κάρολο, Βαρβάγιας.

Ὁ Βαρβάγιας ὑποδέχτηκε μὲ ἀνοικτὲς ἀγκάλες τὸ μουσικὸ καὶ τοῦ εἶπε:

— Θὰ σοῦ κάνω τρεῖς προτάσεις καὶ ἐλπίζω νὰ μὴ μοῦ ἀρνηθῆς καμμιά.

— Λέγε, ἀποκρίθηκε ὁ Ροσσίνι, μὲ τὸ συνηθισμένο πονηρὸ του μειδίαμα, σ' ἀκούω.

— Σοῦ προσφέρω ἕνα μέγαρο γιὰ σένα καὶ γιὰ τὴν ἀκολουθία σου. Σοῦ προσφέρω τὸ τραπέζι μου γιὰ σένα καὶ τοὺς φίλους σου καὶ σοῦ προτείνω νὰ γράψῃς ἕνα μελόδραμα γιὰ μένα καὶ γιὰ τὸ θεατρὸ μου.

— Δέχομαι τὰ δύο πρῶτα, ἀλλά, ἀρνοῦμαι τὸ τρίτο.

— Πῶς, ἀρνεῖσαι νὰ ἐργασθῆς; καὶ τί ἤρθες λοιπὸν νὰ κάνῃς στὴ Νεάπολι;

— Ἦρθα νὰ φάω μακαρόνια καὶ παγωτά.

— Θὰ σοῦ παραγγέλω παγωτὰ στὸ ζαχαροπλαστικὸ μου, καὶ θὰ σοῦ μαγειρεῖω ἐγὼ ὁ ἴδιος μακαρόνια πού νὰ γλύφῃς τὰ δάκτυλά σου, πρέπει ὅμως καὶ σὺ νὰ μοῦ γράψῃς τὸ μελόδραμα. Σοῦ δίδω διορία ἕνα, δύο μῆνες, ὅσο θέλεις.

— Θὰ δοῦμε, ἀπήντησε ὁ Ροσσίνι.

Ἀπὸ τὸ ἴδιο βράδυ τὸ μέγαρο τοῦ Βαρβάγια ἐτέθηκε στὴ διάθεσι τοῦ Ροσσίνι. Ὁ μέγας μουσικοδιδάσκαλος προσκαλοῦσε στὸ τραπέζι του ὅλους τοὺς φίλους πού εἶχε στὴ Νεάπολι, ὡς καὶ τοὺς ἀπλῶς γνωρίμους.

Ὁ Βαρβάγιας σκοτωνόταν πῶς νὰ περιποιηθῆ καλύτερα τοὺς φίλους τοῦ Ροσσίνι. Οἱ μῆνες ὅμως περνοῦσαν, τὸ λιμπρέτο τοῦ μελοδράματος εἶχε πρὸ πολλοῦ τελειώσει, ἀλλ' ὁ Ροσσίνι ἔδειχνε ὅτι δὲν εἶχε καμμιά διάθεσι γιὰ νὰ ἐργασθῆ. Τὰ δεῖπνα διαδέχονταν

ἐκδρομὲς στὶς ἐξοχὲς, κυνήγι, ψάρεμμα, ἵππασία καὶ ἔπειτα ἀνάπανσις, μὰ οὔτε λόγος γιὰ μελόδραμα. Ὁ Βαρβάγιας αἰθανόταν εἴκοσι φορὲς τὴν ἡμέρα ἐξάψεις, μανία, νευρικὲς ταραχὲς, ἀλλὰ συγκρατιόταν γιὰτὶ πίστευε στὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Ροσσίνι.

Επὶ πέντε ὀλοκλήρους μῆνας δὲν τοῦ ἀνέφερε τίποτε σχετικὸ μὲ τὸ μελόδραμα, ἀλλὰ τὸ πρῶτὴ τῆς πρώτης ἡμέρας τοῦ ἔκτου μηνός, βλέποντας ὅτι δὲν τοῦ ἔμεινε πιά καιρὸς, εἶπε στὸ Ροσσίνι:

— Ἐέρεις, φίλε μου, ὅτι μένουν μόνον 23 μέρες μέχρι τῆς ὠρισμένης προθεσμίας;

— Πιὰς προθεσμίας, ρώτησε ὁ Ροσσίνι, ἐκπληκτος.

— Τῆς 30 Μαΐου.

— Τῆς 30 Μαΐου;...

ἐπανέλαβε ὁ Ροσσίνι.
— Δὲ μοῦ ὑποσχέθηκες ἕνα μελόδραμα γιὰ νὰ τὸ ἀνεβάσω στὶς 30 Μαΐου;

— Ἄ! ὑποσχέθηκα... εἶπε ὁ Ροσσίνι.

— Τί κάνεις ὅτι ἐκπλήττεσαι! φώναξε ὁ Βαρβάγιας, τοῦ ὁποίου εἶχε ἐξαντληθῆ πιά ἡ ὑπομονή. Περίμενα ἕως σήμερα ἐλπίζοντας στὴ μεγαλοφυΐα σου, ἀλλ' εἶναι ἀδύνατο νὰ περιμένω περισσότερο: θέλω τὸ μελόδραμά μου.

— Νὰ διορθώσουμε κανένα παλιὸ μελόδραμα, τοῦ ἀλλάζουμε τὸν τίτλο, καί...

— Τί λές, καὶ οἱ ἠθοποιοὶ πού τοὺς ἐμίσθωσα ἐπίτηδες γιὰ τὸ νέο μελόδραμα; καὶ τὸ κοινό; καὶ ὁ βασιλιάς;

— Βάλε πρόστιμο στοὺς ἠθοποιούς.

— Καὶ τὸ κοινό;

— Νὰ κλείσῃς τὸ θέατρο!

— Καὶ ὁ βασιλιάς;

— Νὰ παραιτηθῆς!

— Ἔδωκα τὸ λόγο μου κ. Ροσσίνι καὶ ποτὲ ὁ Δο-



Ροσσίνι

μενίκος Βαρβάγιας έως σήμερα δέν ἀθέτησε τὸ λόγο τῆς τιμῆς του.

— Τότε διαφέρει.

— Λοιπὸν μοῦ ὑπόσχεσαι ν' ἀρχίσῃς αὔριο;

— Αὔριο ἀδύνατον, θὰ πάω νὰ ψαρέψω στὸ Φούζαρο.

— Καλὰ εἶπε ὁ Βαρβάγιας ἄς μὴ κάνουμε πιὰ λόγο γι' αὐτό, θὰ δῶ τί πρέπει νὰ κάμω καὶ ἔφυγε.

Τὸ βράδυ ὁ Ροσσίνι τὴν ὥρα ποὺ πῆγαινε νὰ κοιμηθῆ εἶπε στὸ ὑπηρετῆ νὰ τὸν ξυπνήσῃ πολὺ πρωτῆ.

Τὴν ἄλλη μέρα οἱ καμπάνες τῆς Νεάπολης κτυποῦσαν μεσημέρι καὶ ὁ ὑπηρετῆς δέν εἶχε ξυπνήσει τὸν κύριόν του. Ὁ Ροσσίνι πετάχτηκε ἀπὸ τὸ κρεβάτι ἀπότομα, καὶ θυμωμένος γιατί δέν τὸν ξύπνησαν, τράβηξε τὸ σκοινὶ τοῦ κουδουνιοῦ, ἀλλὰ τὸ σκοινὶ ἔμεινε στὸ χέρι του. Σηκώθηκε ἄνοιξε ἓνα παράθυρο ποὺ ἔπεφτε στὴ αὐλὴ καὶ φώναξε τὸν ὑπηρετῆ του, ἀλλὰ τὸ μέγαρο ἦταν σιωπηλό. Πῆγε ν' ἀνοίξῃ τὴν πόρτα ἀλλὰ τὴν βρῆκε κλειδωμένη. Τότε ἦρθε στὸ παράθυρο καὶ ἄρχισε νὰ φωνάζῃ. Μὰ οὔτε ἡ ἡχώ δέν ἀπήντησε στὰ παρὰ-πονά του, γιατί τὸ μέγαρο Βαρβάγια δέν εἶχε ἡχώ.

Ἐνα μόνο μέσο ὑπῆρχε, νὰ πηδήσῃ ἀπὸ τὴν τετάρτη ὀροφὴ τοῦ κυρίου, ἀλλὰ δέν τὸ ἐσκέφθηκε.

Ἐπειτα ἀπὸ μιὰ ὥρα παρουσιάστηκε σ' ἓνα παράθυρο τοῦ τρίτου πατώματος ὁ νυκτικὸς σκοῦφος τοῦ Βαρβάγια καὶ τὸν ρώτησε:

— Θέλετε τίποτα;

— Θέλω νὰ βγῶ ἀμέσως.

— Θὰ βγῆτε ὅταν τελειώσῃ τὸ μελόδραμά σας.

— Μὰ αὐτὸ εἶναι παραβίασι τῆς ἀτομικῆς ἐλευθερίας.

— Ἴσως ἀλλὰ μοῦ χρειάζεται τὸ μελόδραμά μου.

— Θὰ παρακονεθῶ σ' ὅλους τοὺς καλλιτέχνες, καί...

— Θὰ τοὺς βάλω πρόστιμο.

— Θὰ κάνω γνωστὴ τὴ πράξῃ σου στὸ κοινό....

— Θὰ κλείσω τὸ θέατρο.

— Θὰ φτάσω ὡς τὸ βασιλιᾶ.

— Θὰ παραιτηθῶ.

Ὁ Ροσσίνι κατάλαβε ὅτι ἔπρεπε στὴν ἴδια παγίδα ποῦ εἶχε στήσῃ, ἀλλάξε τρόπο καὶ τόνο καὶ εἶπε μὲ ἥσυχη φωνή:

— Δέχομαι τὸ τρομερὸ ἀστεῖό σου χωρὶς νὰ θυμώσω ἀλλὰ μπορῶ νὰ μάθω πότε θὰ ἀποκτήσω τὴν ἐλευθερία μου;

— Ὅταν μοῦ δώσεις, τὴ τελευταία σκητὴ τοῦ μελοδραμάτος μου, εἶπε ὁ Βαρβάγιας.

— Καλὰ στείλε τὸ βράδυ νὰ πάρῃς τὴν εἰσαγωγὴ.

Τὸ βράδυ πραγματικὰ ὁ ὑπηρετῆς ἐπῆγε στὸ Βαρβάγια μερικὲς σελίδες μουσικὲς ποῦ ἔφεραν τὸν τίτλον: «Ἡ εἰσαγωγὴ στὸν Ὀθέλλο». Ἡ σάλα τοῦ Βαρβάγια ἦταν γεμάτη μουσικούς, ὅταν ἔλαβε τὴν πρώτη ἀποστολὴ τοῦ αἰχμαλώτου του. Ἀμέσως ἔπαιξαν τὸ νέο ἀριστούργημα στὸ πιάνο καὶ ὅλοι συμφώνησαν ὅτι ὁ Ροσσίνι δέν

ἦταν ἄνθρωπος, ἀλλὰ σὰν θεός. Δημιουργοῦσε ἄκοπα καὶ ὅποτε ἤθελε. Ὁ Βαρβάγιας τρελλὸς ἀπὸ χαρὰ ἄρπαξε τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὰ χέρια τῶν διαφόρων θαυμαστῶν καὶ τὸ ἔστειλε νὰ τὸ ἀντιγράψουν. Τὴν ἄλλη ἡμέρα ἔλαβε δεύτερο τετράδιο στὸ ὁποῖο ἔγραφε «Πρώτη πράξις τοῦ Ὀθέλλου». Τὸ νέο τετράδιο στάλθηκε κι' αὐτὸ στοὺς ἀντιγραφεῖς, καὶ μετὰ τρεῖς ἡμέρες τὸ μελόδραμα ἦταν ἔτοιμο.

Ὁ διευθυντῆς δέν κατόρθωνε νὰ κούψῃ τὴ χαρὰ του. Ἀγκάλιασε τὸ Ροσσίνι τοῦ ζήτησε συγνώμη καὶ τὸν παρεκάλεσε νὰ παρακαλουθήσῃ ὁ ἴδιος τίς μελέτες.

Ὁ Ροσσίνι ἀπήντησε ἀδιάφορα.

— Ναί! Νὰ δῶ τοὺς σολίστες καὶ νὰ τοὺς ἀκούσω. Ὅσο γιὰ τοὺς μουσικούς τῆς ὀρχήστρας θὰ λάβω τὴν τιμὴ νὰ τοὺς δεχθῶ σπίτι μου.

— Λοιπὸν, ἀγαπητέ μου, νὰ συνεννοηθῆς μαζί τους. Ἡ παρουσία μου δέν εἶναι ἀναγκαία. Ἐγὼ θὰ θαυμάσω τὸ ἀριστούργημά σου στὴ γενικὴ δοκιμὴ. Σὲ παρακαλῶ καὶ πάλι νὰ μὲ συγχωρήσῃς γιὰ τὸν τρόπο μου.

— Μὴ μοῦ ξαναπῆς λέξη γι' αὐτὸ γιατί θὰ θυμώσω.

Τέλος ἔφθασε ἡ ἡμέρα τῆς γενικῆς δοκιμῆς. Ἦταν ἡ παραμονὴ τῆς 30 Μαΐου, κοῦ εἶχε στοιχίσει τόσες καὶ τόσες ἀγωνίες στὸ Βαρβάγια. Οἱ σολίστες ἦταν στὴ θέσι τους, οἱ μουσικοὶ στὴν ὀρχήστρα.

Ὁ Ροσσίνι κάθησε μπρὸς στὸ πιάνο. Μερικοὶ κύριοι καὶ κυρίες προνομιούχοι, ἄνθρωποι ὅλοι τῆς τέχνης καὶ τῶν γραμμάτων, κάθονται στὰ θεωρεῖα καὶ στὴ πλατεία. Ὁ Βαρβάγιας εὐθυμὸς ἔτριβε θριαμβευτικὰ τὰ χέρια του καὶ ἐβημάτιζε πάνω στὴ σκητὴ σφουρίζοντας.

Ἡ ὀρχήστρα ἄρχισε νὰ παίζῃ τὴν εἰσαγωγὴ.

Στὸ τέλος χειροκροτήματα διέσεισαν τοὺς θόλους τοῦ θεάτρου Σὰν Κάρλο. Ὁ Ροσσίνι σηκώθηκε καὶ ὑποκλίθηκε.

— Μπράβο! φώναξε ὁ Βαρβάγιας. Ἄς ἀκούσουμε τώρα τὴν μονωδία τοῦ τενοροῦ.

Ὁ Ροσσίνι κάθησε πάλι μπρὸς στὸ πιάνο. Ἀπόλυτη σιωπὴ. Ὁ πρῶτος βιολίστας ἐσήκωσε τὸ δοξάρι καὶ ἡ ὀρχήστρα ξανάρχισε νὰ παίζῃ τὴν εἰσαγωγὴ.

Στὸ τέλος τῆς ἐπανελήφθησαν ζωηρότερα χειροκροτήματα.

Ὁ Ροσσίνι σηκώθηκε πάλι καὶ ἐχαιρέτησε.

— Μπράβο! μπράβο! ἐπανελάβε ὁ Βαρβάγιας. Ἄς ἀκούσουμε τώρα καὶ τὴν μονωδία.

Ἀλλὰ, ἡ ὀρχήστρα ξανάρχισε πάλι τὴν εἰσαγωγὴ.

— Ἄ! φώναξε ὁ Βαρβάγιας. Εἶναι θαυμασία ἡ εἰσαγωγὴ ἀλλὰ δὲ μποροῦμε νὰ μείνουμε ἐδῶ ἴσαμε αὔριο τὸ πρωτῆ. Ἐμπρὸς ἄρχισε τὴ μονωδία.

Ἀλλὰ παρὰ τὴ προσταγὴ τοῦ διευθυντοῦ, ἡ ὀρχήστρα ξανάρχισε καὶ πάλι τὴν εἰσαγωγὴ. Ὁ Βαρβάγιας ὄρμησε καὶ ἄρπαξε τὸ πρῶτο βιολίστα ἀπὸ τὸ λαϊμὸ λέγοντάς του σιγὰ γιὰ νὰ μὴν ἀκουστῆ στὴ πλατεία:

— Μὰ τί διάβολο ἔπαθες καὶ παίζεις τὰ ἴδια τόση ὥρα ;
— Παίζω ὅτι μοῦ ἔδωσαν, ἀπήντησε ψυχρὰ ὁ βιο-
λίστας.

— Μὰ γύρισε λοιπὸν τὸ ἄλλο φύλλο ἀνόητε!

— Ἄδικα τὸ γυρίζω, κύριε τὸ τετραδίον δὲν ἔχει τί-
ποτε ἄλλο ἐκτὸς τῆς εἰσαγωγῆς.

— Πῶς μόνο ἡ εἰσαγωγή εἶναι γραμμένη ; Φώναζε
ὁ διευθυντῆς χλωμιάζοντας. Μὰ αὐτὸ εἶναι ἀπάτη.

Ὁ Ροσσίνι σηκώθηκε καὶ ἔχαιρέτησε, ἐνῶ ὁ Βαρ-
βάγιας ἔπεφτε ἀναίσθητος σὲ μιὰ πολυθρόνα. Ἡ σο-
πράνο, ὁ τενόρος, ὅλοι τὸν περικύκλωσαν, νομίζοντας
ὅτι προσεβλήθη ἀπὸ ἀποπληξία. Ὁ Ροσσίνι λυπημένος
γιὰ τὸ ἀστεῖο ποῦ ἔκανε πῆγε κοντὰ ἀνήσυχος, μὰ μό-
λις τὸν εἶδε ὁ Βαρβάγιας, πήδησε σὰν λεοντάρι καὶ
ἄρχισε νὰ φωνάζῃ :

— Φύγε, προδότῃ ἀπὸ μπροστά μου, γιατί θά κάνω
καμμιά τρέλλα.

— Ἡσύχασε! ἠσύχασε! εἶπε χαμογελόντας ὁ Ροσ-
σίνι. Ἔλα ἄς δοῦμε ἂν διορθώνονται τὰ πράγματα.

— Πῶς νὰ διορθωθοῦν τὰ πράγματα δήμει ; Αὐ-
ριο ἔχουμε προεμέρα.

— Ἄν ἀρρωστοῦσε ἡ σοπράνο ; ψιθύρισε ὁ Ροσ-
σίνι σὲ αὐτὴ τοῦ Βαρβάγια.

— Ἀδύνατον, ἀπήντησε αὐτὸς σιγανά, δὲν θά θε-
λήσῃ νὰ πάρῃ ὅλη τὴ μπόρα τοῦ θυμοῦ καὶ τῶν λεμο-
νῶν τοῦ κοινοῦ στὴ ράχη τῆς.

— Ἄν τὴν παρακαλέσης ;

— Δὲν τὴν ξέρεις τὴν Κολμπράν.

— Νόμιζα ὅτι εἶχες στενὲς σχέσεις μαζί της.

— Τόσο τὸ χειρότερο.

— Μοῦ ἐπιτρέπεις, νὰ δοκιμάσω ἐγώ ;

— Κάνε ὅτι θέλεις, σοῦ λέω ὅμως ὅτι θά χάσης
τὸ κόπο σου.

— Τὴν ἄλλη μέρα ἀναγγέλθηκε στὸ κοινὸ τῆς Νεά-
πολης ὅτι ἡ πρώτη παράσταση τοῦ Ὀθέλλου ἀναβλή-
θηκε ἔξ αἰτίας τῆς ἀρρώστιας τῆς πρώτης σοπράνο.

— Μετὰ ὀκτὼ ἡμέρες ἀνεβάστηκε στὴ σκηνὴ ὁ
«Ὀθέλλος». Στὸ τέλος τῆς παραστάσεως, ὁ Βαρβάγιας
ζήτησε παντοῦ τὸ Ροσσίνι γιὰ νὰ τὸν συγχαρῇ, ἀλλὰ
αὐτὸς εἶχε φύγει, ἀποφεύγοντας ἀπὸ μετριοφροσύνη τὰ
συγχαρητήρια.

Τὴν ἄλλη ἡμέρα ὁ Δομενίκος Βαρβάγιας φώναξε τὸν
υποβολέα του ποῦ τὸν εἶχε καὶ ὡς θαλαμηπόλο νὰ τὸν
βοηθήσῃ νὰ ντυθῇ γιὰ νὰ πάῃ νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν
μεγάλου μουσουργό. Ἄμα ντύθηκε εἶπε στὸ θαλαμη-
πόλο του :

— Πήγαινε νὰ παρακαλέσης τὸ Ροσσίνι νὰ κατέβῃ.
Ὁ κ. Ροσσίνι ἔφυγε ἀπήντησε ὁ θαλαμηπόλος.

— Πῶς! ἔφυγε ;

— Ναι τὸ πρωί, γιὰ τὴν Βολωνία.

— Χωρὶς νὰ μοῦ πῆ τίποτε ;

— Σᾶς ἄφησε χαιρετίσματα.

— Τότε πήγαινε νὰ παρακαλέσης τὴν κ. Κολμπράν
νὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ νὰ τὴν ἐπισκεφθῶ.

— Τὴν κ. Κολμπράν ;

— Ναι τὴν κ. Κολμπράν. Εἶσαι κουφὸς σήμερα!

— Μὲ συγχωρεῖτε κύριε, μὰ ἡ κ. Κολμπράν ἔφυγε.

— Ἀδύνατο.

— Ἐφίγαν μὲ τὸ ἴδιο ἄμαξι.

— Τὴν ἀθλία . . . Μὲ ἄφησε γιὰ νὰ γίνῃ ἐρωμένη
τοῦ Ροσσίνι.

— Συγγνώμην, κύριε, τὴν ἐστεφανώθηκε.

— Ἐκδικήθηκε! εἶπε ὁ Βαρβάγιας.

Α. ΔΟΥΜΑΣ (ΠΑΤΕΡΑΣ)

(Μετάφρασις Δ^{δος} Κάτιας Ντάσιο)

Ὅλα τὰ νέα τραγούδια

τῶν διαφόρων κινηματογραφικῶν ἔργων καὶ τῆς Ὀπερέτας

στὴν Ἑταιρεία Πιάνων Ἐτάρο Α.Ε.

Ἀθῆναι: Ἐτοῦ Ἀρσακείου 12 - Πραξιτέλους 7. - Δεσσαλονίκη: ὁδὸς Βενιζέλου 22.

Πειραιεύς: ὁδὸς Φίλωνος 48. - Πάτραι: ὁδὸς Πύρα Πετραίου 84.

Βόλος: ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ

Γιὰ νὰ θελήσῃ κανεὶς ν' ἀπαριθμήσῃ καὶ μόνον τοὺς δίσκους τοῦ τελευταίου μηνός, θὰ ἐχοριαζόνταν ἀσφαλῶς δλόκληρες σελίδες τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» καὶ ἴσως καὶ δλόκληρον τὸ περιοδικόν. Γι' αὐτὸ στὸ σημερινό μας σημεῖωμα θὰ περιορισθοῦμε στοὺς λίγους μὰ ἀρκετὰ χαρακτηριστικούς καὶ ἰδίως ἐπιτυχημένους δίσκους τῆς τελευταίας—τῆς νεωτάτης παραγωγῆς, ὑποσχόμενοι—ἐὰν ὁ χῶρος βέβαια μᾶς τὸ ἐπιτρέψῃ—νὰ ξαναγράψουμε καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους, στὸ ἐρχόμενο τεῦχος.

Καὶ πρῶτα-πρῶτα ἀναφέρουμε τὴν μεγάλην ἐπιτυχίαν τῆς σαιζόν, τὸ Γερμανικὸ ἢ μᾶλλον Βιεννέζικον τραγουδάκι—βόλς τοῦ R. Stolz «Frag' nicht Warum»—Μὴ ρωτᾶς γιατί. Ἡ «λήψις» στὸ δίσκον εἶναι πολὺ καλὴ καὶ ἡ χαριτωμένη ἐνορχήστρωσις ἀκούεται ἀρκετὰ καθαρὰ καὶ ἰδίως αἱ με σουρντίνα τρομπέτες—σὺν πρόλογος στὸ ἐπόμενο τραγοῦδι: «Adieu mein Kleiner Gardeoffizier»—Ἀντίο μικρὸ μου ἀξιωματικὸ τῆς φρουρᾶς—τὰ ἀρπέτζια τῆς Ἀρπας, ἡ διανομὴ στὰ διάφορα ὄργανα—ξύλινα πνευστά, ἔγχορδα κτλ.—τῆς γλυκειᾶς μελωδίας τοῦ Refrain καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. «Μὴ ρωτᾶς γιατί» εἶναι ἀσφαλῶς ἕνας δίσκος ποὺ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὸν ἔχῃ κανεὶς κοντὰ του, τώρα μάλιστα! σὺς χειμωνιάτικες βραδυὲς καὶ τὸν συνιστοῦμε ἰδιαίτερος στοὺς ἀναγνώστας μας κατόχους γραμμοφώνου.

Ἡ δευτέρα ἐπιτυχία τῆς Σαιζόν εἶναι καθὼς ἀναφέραμε τὸ «Adieu mein Kleiner Gardeoffizier», τοῦ ἰδίου R. Stolz. Εἶναι σὲ Marsch tempo γραμμένο, ὅλο ὄρθμὸ καὶ ζωῆ. Αἱ με σουρντίνα τρομπέτες δίδουν τὸ «tempo», τὸ «πίκκολο» με τὴν τριλά του σὺς ποιὸ ἀψηλὸς νότες, τὸ φλάουτο, τὰ ἔγχορδα, τὰ κρουστά καὶ ὅλη ἡ ὀρχήστρα, ἡχοῦν, γιὰ νὰ μᾶς κάμουν νὰ βηματίσωμεν σὺν στρατιῶται... τῆς εἰρήνης! Εἶναι ἕνα κομματάκι με μπρὶο παιγμένο, γιομάτο ζωῆ καὶ Βιεννέζικη χάρις.

Σὲ μιὰ ἄλλη ἀτμόσφαιρα ποῖο μοντέρνα μᾶς φέρονε τὸ Slowfox: «Auch du wirst mich einmal betrügen»—Καὶ σὺ κάποτε θὰ με ἀπατήσῃς, τοῦ ἰδίου Robert Stolz, ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸν ἔργον: Διὸ καρδιᾶς σένα Βάλς. Εἶναι ὅλο μοντέρνο ρυθμὸ, με πληθὸς συγκοπῶν καὶ τεχνικὴν Τζάτζ, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ Βίλς, τοῦ αὐτοῦ ὡς ἄνω κινηματογραφικοῦ ἔργου: Zwei Herzen im 3/4 Takt, με τὰ σουρντιναρισμένα ξύλινα πνευστά, τὸ Σαξοφὸν (τί χαριτωμένα!), τὰ κρουστά καὶ τὰ ἄλλα ὄργανα τῆς μοντέρνας ὀρχήστρας γιὰ Ὁπερέττα.

«ὦ! Δόννα Κλάρα!» Μονοψῶν Δυσσάνδρου Ἰωαννίδου. Ἡ μαγευτικὴ Σπανιόλα... Εἶναι τὸ τραγοῦδι γιὰ τοὺς ἐρωτευμένους. Εἶναι ἡ γλυκειὰ καντάδα ποῦ

λέει: «Γιὰ σένα δίνω...καὶ τὴ ζωῆ μου...θέρμῃ Σπανιόλα, γιὰ σὲ τὸν κόσμον ξεχνῶ». Αὐτὸς εἶναι ὁ δίσκος, αὐτὰ εἶναι τὰ λόγια με μιὰ εὐχάριστη μουσικὴ.

Γιὰ κείνους ποὺ ἀγαποῦν τὰ πορταμένα τῆς Χαβάγιας, συνιστοῦμε ἰδιαίτερος τὴν «Ἀγκούστια»—Ταγκὸ με ἐκτελεστὰς τοὺς κ.κ. Α. Δημητρίου καὶ Γ. Ἀλεξανδράκου ποὺ τραγοῦδοῦν αὐτοὶ με κέφι καὶ ἀγάπη τὸ τραγοῦδι τῶν τῆ συνοδεία πάντοτε τῆς Χαβάγιας.

Καὶ κάτι τῆς παρῆας: «Δὲν σοῦ πάει τὸ πάχος Δημητράκη» τοῦ Ἀττίκ. Εἶναι μιὰ χαριτωμένη καρικατούρα, με τὰς ἀπομιμήσεις γυναικείας φωνῆς καὶ τοῦ ποτᾶ ἀπὸ τὸν Κ. Μαυρέα. Γιὰ τὴς συναναστροφῆς τοῦ σπιτιοῦ με τοὺς χονδροῦς Δημητράκηδες εἶναι ἕνας δίσκος ποὺ δὲν πρέπει νὰ λείπῃ. Ἀλλὰ καὶ τὸ «Ἄχ! Σουλτάνα μου» καθὼς καὶ ἡ «Κατεργάρα» με τὰ σφυρίγματα, μουρμουρίσματα κτλ. τοῦ Κόρου τῆ συνοδεία Μανδολινάτας. Ἡ «Σερενάτα Ναπολιτάνα» καθὼς μᾶς λέγει καὶ ὁ τίτλος τῆς, εἶναι μιὰ καντάδα τῆ συνοδεία καὶ πάλιν μεγάλης Μανδολινάτας καὶ ἐκτελεστὴν τὸν κ. Κ. Στελλάκη: «Ἦρθα τραγοῦδι νὰ σοῦ πῶ ἀπ' τὰ παλὰ...μικρὸ καζιάρικο» καὶ ἀρπετζιάτα τῶν ὀργάνων...

«Γύνα παιδί μου λατρευτὸ» τραγοῦδῆ ἡ γερὴ φωνὴ τῆς Δ^{ος} Φλωραδέλλη με χορωδία καὶ ὀρχήστρα. «Σὲ προσμένουν τὰ φιλιὰ μου...» εὐρίσκειται κάπου στὸ ποιητικὸ κείμενο με τρίτες ἐγχόρδων. Πολὺ ἐπιτυχημένη ἡ ὅλη ἐκτέλεσις καὶ ἰδίως στὸ τέλος με τὰς quasi imitationen τοῦ σοπράνο καὶ Κόρου. Πολὺ ὠραία καὶ ἐπιτυχημένη ἡ «λήψις». Στὸ «Ταγκὸ τῆς Στέππας» ἡ Δ^{ος} Φλωραδέλλη καὶ πάλιν, με τὸν κ. Ὁρ. Μακρῆ τραγοῦδοῦν μαζὺ τὸν «καῦμὸ τῆς ξηνητεῖας»—πολὺ καλά. «Περασμένη Ἀγάπη»—Ταγκὸ, ἀπὸ τὴν Ὁπερέττα ἡ «Ριόικα μας» με τραγοῦδιστὰς τοὺς κ.κ. Θωμάκον καὶ Σαβαρῆ συνοδεία ὀρχήστρας. «Πῶς νὰ ξεχάσω τὴν ἀγάπη μας ἐκείνη...» τραγοῦδῆ ὁ τενόρος, γιὰ νὰ μᾶς βεβαιώσωμεν στὸ Refrain οἱ δύο τους ὅτι: «Ἡ περασμένη ἀγάπη δὲν ξεχνιέται...» Πράγματι!...

Στὸ ἄλλο μέρος τοῦ δίσκου ἀκούομεν τὸ λαμπρὸν «Κρεπισκὺλ» Ταγκὸ τοῦ Bianco καὶ ἐκτελεστὰς τοὺς Φιλίππουλον-Σαβαρῆ καὶ Λουσιέν, συνοδεία μεγάλης ὀρχήστρας. «Ὅτι θ' ἀγαπηθοῦμε...» τραγοῦδοῦν τὸ ὠραῖο πράγματι κοντράστ στὸν προηγούμενον δίσκον...

Ἴδου ἐν τέλει, στὴν σύντομή μας σημερινὴ ἐπισκόπησι τῶν δίσκων καὶ ἕνα τελείως χορευτικὸ Fox-trot «Sunpyside up» με τὴς «ριγμένες» νότες του, με φιγούρες Σαξοφὸν, ὅλο ρυθμὸ καὶ ζωῆ.

Θ. Δ.—ης

Ὁλη ἡ σειρά τῶν νέων δίσκων διὰ γραμμόφωνα στὴν
ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στὰ Ἄρσακείου 12 - Πραξιτέλους 7. - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48. - ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρῆγα Φερραίου 84. - ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

ΣΙΒΥΛΛΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΒΟΥΧΤΕΧΟΥΔΕ ΜΙΑ ΠΕΡΙΖΗΤΗΤΗ...ΝΥΦΗ!

«Συγγνώμην, θὰ μπορούσα νὰ σᾶς πῶ δυὸ λόγια Δάσκαλε;

Ὁ βαρὺς Buxtehude (¹), σταμάτησε στὰ σκαλοπάτια τῆς ἐκκλησίας. Σουρούπωνε, μιὰ πυκνὴ ομίχλη εἶχε πέσει κι' εἶχε τυλήξει ὅλη τὴν πόλι σ' ἓνα πέπλο φαντασματένιο. Ὁ Δάσκαλος μισόκλεισε τὰ μάτια καὶ προσπάθησε νὰ διακρίνῃ τὸ συνομιλητὴ του. Θαρραλέα προχώρησε αὐτὸς κοντὰ του. Νέος, παιδὶ σχεδόν, εὐσωμος, κύτταξε τὸ γέρο-ὄργανίστα μὲ μάτια ἔξυπνα καὶ γεμάτα περιέργεια

— «Τί τρέχει; — Τί θέλετε ἀπὸ μένα;» τὸν ρώτησε κάπως ἀπότομα ὁ Buxtehude. — Τί διάβολο, νὰ σὲ κρατοῦν γέρον ἄνθρωπο ἐβδομηντα χρονῶν στὰ σκαλοπάτια τῆς ἐκκλησίας μέσα σ' αὐτὴ τὴν ὑγρασία ποῦ περιουιάζει τὰ κόκαλα!

— «Δάσκαλε» ἄρχισε μὲ μιὰ φωνὴ κάπως ἀβέββαιη ὁ νέος «ἡ φήμη σας εἶναι μεγάλη. Ξέρω ὅτι μέσα σ' ὅλη τὴ Γερμανία κανεὶς δὲν παίζει τὸ ὄργανο ὅπως ἐσεῖς. Θὰ ἤθελα νὰ γίνω μαθητὴς σας.»

Κάτι μουρμούρισε ὁ γέρος, ἔπειτα ἀποκρίθηκε ἀποφασιστικά.

«Ἐλάτε μέσα στὴν ἐκκλησία νὰ μοῦ δείξετε τί ξέρετε. Ἴδου ἡ Ρόδος ἴδου καὶ τὸ πῆδημα.»

— Ὁ νέος κάθησε στὸν πάγκο. Ἄναψαν μερικὰ κεριά καὶ τότε μόνον ὁ Buxtehude παρατήρησε τὴ φορεσιά του. Μὰ δίχως ἄλλο θὰ ἦταν ταξειδιώτης αὐτὸς ὁ νέος. Ἄλλοιῶς δὲν ἔξηγειτο νᾶχη τόσο σκονισμένα ροῦχα καὶ παπούτσια. — Ταξειδιώτης μακρυνὸς - ὀδοιπόρος. Ποιὸς ξέρει ποῦθε ἔρχονταν; Κανεὶς δυστυχημένος...

Ἐξαφνα, σὰ νὰ ξύπνησαν κοιμισμένες θεότητες, ἀντήχησαν οἱ πρῶτοι ἤχοι τοῦ ὄργάνου. Ζωντάνεψαν, λὲς καὶ φωτίστικαν, οἱ πένθιμες στοῆς τῆς ἐκκλησίας. Ἀπὸ τὰ πρῶτα μέτρα ἄλλαξε ἔκφρασι ὁ Buxtehude. — Μὰ ὄχι, δὲν ἦταν τυχαῖος αὐτὸς ὁ ὄργανίστας! — Μὰ δὲν εἶχε ταῖρι ἢ φούγκα ποῦ ἔπαιζε αὐτὸ τὸ παιδί! Ἐμπνευσμένη, πρωτότυπη, μὲ ρυθμοὺς δυνατούς, μὲ τεχνικὴ ἀρμογή. Κι' ἦταν δική του, σύνθεσίς του!

Ὅταν τελείωσε ὁ νέος, καὶ στράφηκε μὲ κάποια ἀγωνιώδη ἐρώτησι στὸ βλέμμα, εἶδε στὸ πρόσωπο τοῦ Δασκάλου μιὰ μεταμόρφωσι. Εἶχε σηκωθῆ ὁ γέρο - Buxtehude, ὀλόρθος εἶχε ἀκούσει τὰ τελευταῖα μέτρα. Καὶ τώρα ἀπουμποῦσε πατρικὰ τὰ χέρια του στὸν ὄμο τοῦ παιδιοῦ.

— «Μπράβο, παιδί μου» τοῦ εἶπε μὲ τὴ βαρεῖα φωνὴ του. «Εἶσαι γεννημένος μουσικός. Ὅτι σοῦ λείπει θὰ τὸ μάθης κοντὰ μου. Μὰ ποιὸς εἶσαι; Ἀπὸ ποῦ ἔρχεσαι; Πές μου τὸνομά σου!»

— «Ὄνομάζομαι «Johann Sebastian Bach» ἀπο-

(¹) Ἀνάγνωσε: Μπουξτεχούντε.

κρίθηκε μὲ κάποιο καμάρι ὁ νέος. «Εἶμαι ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῶν μουσικῶν Bach τῆς Θουρινγκίας, κι' ἐγὼ ὁ ἴδιος ἐργάζομαι ὡς ὄργανίστας στὴν Arnstadt.»

Μιὰ λάμψη χαρᾶς φώτισε τὸ πρόσωπο τοῦ Buxtehude.

— «Ἄ, εἶσαι ἀπὸ τοὺς περιφημοὺς Bach! — Καὶ πῶς ἦλθες ἐδῶ;»

— «Πῆρα ἄδεια, ταξειδεῖσα πεζῆ...»

— «Πεζῆ;!» φώναξε δύσπιστα ὁ γέρος. «Πενῆντα μίλια πεζῆ; Τί λὲς παιδί μου;»

Ὁ Johann Sebastian γέλασε.

— «Ἀλήθεια, πενήντα μίλια εἶναι ἀπὸ τὴν Arnstadt ὡς τὴ Lübeck. Ἄλλ' ὅταν πρόκειται κανεὶς νὰ βρῆ ἓνα Buxtehude, τ' ἀποφασίζει.»

Ὁ γέρος γέλασε δυνατὰ, κύτταξε μὲ ἐνδιαφέρον καὶ μὲ ὕφος κάπως παράξενο τὸ νέο ποῦ στέκονταν ὀλόρθος μπροστά του—ἀλήθεια τί γέρος, τί ρωμαλέος! — κι' ἔξαφνα, μὲ πατρικὴ σχεδὸν στοργή:

— «Ὡστε σύμφωνοι;» τοῦ εἶπε. «Εἶσαι μαθητὴς μου.— Ἀκουσε... Ἐρχεσαι αὔριο στὸ σπίτι μου νὰ φᾶμε μαζί; Ἢ γνωρίσης καὶ τὴν οἰκογένειάν μου. Σὲ περιμένω.»

Ἐφυγε χαρούμενος καὶ βιαστικός, μὲ ὕφος ξανανεωμένο, ἀφίνοντας πίσω του τὸ νέο σαστισμένο ἀπὸ τὴν ξαφνικὴ του εὐτυχία.

Κάθησε πάλι ὁ Johann Sebastian στὸ ὄργανο. Ἄρχισε νὰ παίζει γιὰ τὸν ἑαυτό του. Ἡ καρδιά του πλημμύριζε ἀπὸ χαρὰ. Τὰ πενήντα μίλια τῆς πορείας πᾶνε, εἶχαν λησμονηθῆ.

Μαθητὴς τοῦ μεγάλου Buxtehude, τοῦ Δανοῦ μουσικοῦ ποῦ εἶχε ἔλθῃ χρόνια καὶ χρόνια τώρα στὴ Γερμανία, εἶχε ἐγκατασταθῆ στὴν πολυθρόνουβη Lübeck, κι' εἶχε κατορθώσει νὰ καταστήσῃ τὴν ἐμπορικὴ αὐτὴ πόλι, μουσικὸ προσκύνημα τῆς χώρας.

Κι' ἐνῶ τὰ σκέπτονταν αὐτὰ, τὰ δάχτυλά του χάιδεuan τὰ πληκτρα τοῦ ὄργάνου.— Ἀλήθεια, τί ὑπέροχο ὄργανο! Δεύτερο δὲν ὑπῆρχε στὴ Γερμανία ὅλη. Σταμάτησε ἔξαφνα καὶ χαμογέλασε πικρά. Ουμῆθηκε τὸ δικό του τὸ φτωχὸ τὸ ὄργανο—πέρα στὴ μικρὴ Arnstadt, ἐκεῖ ποῦ ἐργαζόνταν γιὰ νὰ κερδίσῃ τὸ ψωμί του. Μιὰ λύπη ἔσφιξε τὸ ψυχὴ του.— Ξανάρχισε νὰ παίζει γιὰ νὰ χορτάσῃ τὸ θεῖο ἤχο. Πόσον καιρὸ θὰ τὸν χαίρονταν; — Καὶ τί ὑπέροχη ἐκκλησία! — Τί θαῦμα ἡ Marienkirche! — Ἄχ, ἦτον εὐτυχημένος ὁ γέρο-Buxtehude, ποῦ εἶχε περάσει τὴ ζωὴ του μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἐκκλησία παίζοντας αὐτὸ τὸ ὄργανο, τιμημένος, ὅπως ἐδῶ ξέρουν νὰ τιμοῦν τοὺς μουσικούς! Ἐνῶ αὐτός...

Ἐξαφνα ἓνα χαμόγελο φώτισε τὸ πρόσωπό του. Ἐκλείσε τὰ μάτια σὰ νὰ ἤθελε νὰ μὴ τοῦ φύγῃ κάποια

εὐχάριστη ὄπτασία. Κι' ἀλήθεια, τί παράξενο! Τὴν ὥρα πού ἔβλεπε σκοτεινὴ κι' ἄχαρι τὴν Arnstadt τὴν ἄμουση πόλι, μιὰ ἀχτίδα εἶχε λάμψει μπρὸς στὰ θαμπωμένα του τὰ μάτια, σὰν μιὰ ἀνοιξιὰτικὴ ὄπτασία μέσ' στὴν καρδιὰ τοῦ χειμῶνα. Ἡ Μαρία Βαρβάρα Bach, ἡ γλυκεῖά του ξαδελφοῦλα, τὸν κύτταξε μὲ τὸ παιδιαστικὸ της τὸ χαμόγελο, μὲ ἓνα ὕφος γεμάτο ἀπορία. — Πῶς, δὲν τὴν θυμήθηκε αὐτὴν πού τὸν περίμενε στὴν Arnstadt; — Ἄ, κύριε Johann Sebastian, εἶπαμε νὰ ταξειδέψης γιὰ τὴν τέχνη σου, ἀλλὰ ὄχι νὰ ξεχάσης καὶ τὴ Μαρία Βαρβάρα!...

* *

Μὰ καταντοῦσε πιά μαρτύριο αὐτὸ τὸ τραπέζι! Αὐτὲς οἱ δεσποινίδες Buxtehude δὲν τὸν ἄφιναν νὰ καταπιῇ μὲ τίς ἀδιάκοπες ἐρωτήσεις, μὲ τὴν ἀκατάσχετη φλυαρία καὶ μὲ τὴν ὑπερβολικὴ τους περιποίησι. — Μὰ δὲν ἦταν καὶ μικρὸ τὸ ἔργον! — Νὰ τρώῃ συγχρόνως καὶ νὰ δίδῃ ἀπαντήσεις σ' ἕξῃ γυναικεῖα στοματάκια πού μιλοῦσαν ὅλα μαζί τίς περισσότερες φορές! — Ἐξῆ, μάλιστα! — Ἡ κυρία Buxtehude — Θεὸς σχωρέσ' τὴν! — εἶχε προτίμησι φαίνεται στὸ φύλο της κι' εἶχε χαρίσει στὸν ἄντρα της ἕξῃ κορίτσια καὶ κανένα ἀγόρι. — Σάστισε, ἀλήθεια, στὴν ἀρχὴ ὁ Johann Sebastian, μόλις μπῆκε μέσα σ' αὐτὸ τὸ μελίσσι. — Ἐπειτα — ὅλα συνηθίζονται στὸν κόσμον — βρῆκε ἀρκετὸ θάρος γιὰ νὰρχισῃ νὰ τίς κυττάξῃ μὲ κάποια προσοχή! — Κόκκινα, πράσινα, κίτρινα, τριζάτα, βγαλμένα σίγουρα ἀπὸ τῆς γιαγιᾶς τὸ σεντούκι, βαρεῖα φορέματα μεταξωτά, φανταχτερά, εἶχαν φορέσει γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴ περίστασι οἱ δεσποινίδες. Σωστὴ ἀνθοδέσμη σκέφτηκε γιὰ μιὰ στιγμὴ ὁ Johann Sebastian — ἔπειτα ὅμως ἔκανε ἓνα μορφασμὸ κι' ἔχαμογέλασε κρυφά. Ἄνθοδέσμες; — Χμ... Παράξενα πάντως λουλούδια, κοκκαλιάρικα, ἄκαμπτα, ἀσημομούρικα. Τί κοῦμα! — Μὰ νὰ μὴν εἶναι καμμιά νόστιμη! — Παράξενο πράγμα σὲ τόσες ἀδελφές. Ἐπὶ τέλους ἡ μικρὴ ἦταν νέα ἀκόμα — ὡς εἰκοσιοχτὼ χρόνων κοπέλλα.

— «Καὶ πῶς σᾶς φαίνεται ἐδῶ κύριε Bach;» ἔρωτοῦσε τώρα ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα μὲ τὴ χοντρὴ φωνή της. «Θὰ σᾶς ἄρεσε νὰ μένατε γιὰ πάντα;» Ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα ἦταν ἡ μεγαλύτερη — τὰ τριανταεπτὰ τὰ εἶχε σίγουρα. (Κι' ὅμως, κύριε Johann Sebastian Bach, μὴ κἀνης πῶς δὲν καταλαβαίνεις, θᾶχαν κάποιο σκοπὸ οἱ γλαρὲς ματιές, οἱ μελετημένες πόζες καὶ τὸ χρυσαφὶ μεταξωτὸ φόρεμα!)

— «Ναί... ὄχι...»

— «Πῶς ὄχι;» φώναζε δυνατὰ ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα μὲ τὴν ἀγέρωχη φωνή της. — «Πῶς ὄχι; Δὲν ἐκτιμήσατε τὸν τόπο μας; — Ἄ, παίρνετε λίγη σαλάτα;» Καὶ τὸλόγυμνο μπράτσο — (ἄχ θεέ μου, τί κόκκαλο!) πρόβαλε μὲ μιὰ ἄχαση καὶ ἀπότομη κίνησι.

Τώρα ἀκούστηκε ἡ βαριὰ φωνὴ τοῦ πατέρα.

— «Μὴ τὸ σαστίζετε τὸ παιδί μὲ τίς ἀδιάκοπες ἐρωτήσεις σας. — Ποιὸς ἔφρει Σιβύλλη Μαργαρίτα, ἴσως ἀλλάξει γνώμη ὁ κύριος Bach».

Τὰ μάτια τοῦ πατέρα καὶ τῆς κόρης διασταυρώθηκαν. Ἐκανε αὐτὴ μιὰ ἀνυπόμονη γκοιμάτσα, ἔσπασε τὰ μαλλιά της (κάτι μαλλιά σὰν ξερὰ στάχνα) καὶ γύρισε πάλι μ' ἓνα μελετημένον χαμόγελο στὸ νέο καὶ μὲ ματιὰ γεμάτη σημασία.

— «Ἄς τὸ ἐλπίζομε!» πρόφερε ἀργὰ-ἀργά!

— «Ποῦ ἔφρεις;» ἐξακολούθησε ὁ γέρος βλέποντας πῶς ὁ Bach δὲν εἶχε ὄρεξι ν' ἀπαντήσῃ. — «Ποῦ ἔφρεις πῶς γυρίζουν τὰ πράγματα; Ὅλα γίνονται στὸν κόσμον — Ἐ, τί λές, φίλε μου; — Ἄσχημα θὰ ἦταν νὰ μείνῃς ἐδῶ — νὰ γίνῃς διάδοχός μου — ὀργανίστας στὴ Marienkirche;»

Σὰν κύμα ἀνέβηκε τὸ αἷμα στὸ κεφάλι τοῦ Bach. Ἀπὸ τὴ ταραχὴ του δὲν ἀντελήφθηκε τὰ δώδεκα γυναικεῖα ματάκια πού εἶχαν καρφωθῆ μ' ἀγωνία ἀπάνω του.

— «Διάδοχός σας;» τραύλισε. «Τέτοια εὐτυχία...» Δὲ μπόρεσε νὰ ἐξακολουθήσῃ, τὸν ἔπνιγε ἡ χαρὰ καὶ νόμιζε πῶς ὅλοι οἱ ἦχοι τοῦ ὑπέροχου ὀργάνου βούϊζαν στὰ αὐτιά του καὶ τὸν ζάλιζαν.

Οἱ δεσποινίδες κυττάχτηκαν μὲ ὕφος σοβαρὸ.

Ἐπειτα ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα ἀκούστηκε πρώτη.

— «Καὶ βέβαια θὰ ἦταν μεγάλη εὐτυχία γιὰ σᾶς...»

— «Μὴ βιάζεσαι» τὴν ἔκοψε ὁ Buxtehude. «Ἐχομε καιρό. Ἄς πάρῃ πρώτα μερικὰ μαθήματα μαζί μου — νὰ γνωριστοῦμε καλλίτερα — ὅλα γίνονται...»

* *

«Γυναῖκα τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα;» φώναξε μὲ φρόνη ὁ Johann Sebastian Bach.

— «Ναί, παιδί μου, αὐτὴ εἶναι ἡ ἱστορία» τοῦ ἀποκρίθηκε ὁ σπιτονοικοκύρης του. «Ὁ γέρο-Buxtehude θὰ διαλέξῃ μόνος του τὸ διάδοχόν του στὴ θέσι τοῦ ὀργανίστα τῆς ἐκκλησίας, ὑπὸ τὸν ὄρον — ἄ, ὅλα κι' ὅλα, ὄρος ἀπαράβατος — ὑπὸ τὸν ὄρον ὁ διάδοχός του νὰ πάρῃ γυναῖκα τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα. — Μεγάλον δυστύχημα γιὰ τὸν κακόμοιρον τὸ Δάσκαλο αὐτὰ τὰ ἕξῃ τὰ κορίτσια! — Τὶ νὰ σοῦ πῶ ὅμως παιδί μου; — καὶ γιὰ τὸν τόπο μας. Γιατί ὁ Buxtehude γέρασε πιά, διάδοχον δὲν ἔχει, κι' ἔτσι θὰ μείνῃ καμμιά μέρα ἡ ἐκκλησία μας χωρὶς ὀργανίστα — γιὰ τί ποιὸς θὰ πάρῃ τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα; Ἦλθαν τόσοι καὶ τόσοι ὑποψήφιοι διάδοχοι καὶ γαμπροί, κανεὶς ὅμως δὲν τ' ἀποφάσισε. — Δὲν ξέρω τί εἶχεν αὐτὴ ἡ κοπέλλα — νὰ τοὺς τρομάζῃ ὅλους. — Κι' ὅμως, (κι' ἐδῶ κύτταξε τὸ νέο κατάμματα) — ἓνας ἔξυπνος θὰ τὴν ἔπαιρνε — ἀξίζει κάποια θυσία αὐτὴ ἡ θέσις — ἐξασφαλισμένη ὄλ' ἡ ζωὴ — μισθὸς ἔκκατος — δόξα — τιμὲς — καὶ τὶ ὄργανο! ψέμματα;»

Ὁ Bach τὸν κύτταξε μὲ μάτια ἀπλανῆ.

Μιλοῦσε, μιλοῦσε ὁ ἀγαθὸς σπιτονοικοκύρης, ὥσπου στὸ τέλος βαρέθηκε, καληνύχτισε, κι' ἔφυγε. Καὶ πάλι

δὲν ἄλλαξε θέσι ὁ Bach. Δὲν αἰσθάνεται τὴ δύναμι νὰ σηκωθῆ—κάτι εἶχε κατακυλίση μέσα του παρασούροντας ὅλη του τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς.

Τὶ ὄνειρο κι' ἐκεῖνο! Νὰ γίνω διάδοχος τοῦ ξακουστοῦ Buxtehude!—Μὰ δὲν τὸ νόμιζε ὄνειρο, μέρες τώρα τὸ εἶχε σύγουρο, λίγο-λίγο ἀπάνω σ' αὐτὴ τὴ χίμαιρα εἶχε θεμελιώση κάθε μελλοντικὸ σχέδιο εὐτυχίας. Κι' ὁ Δάσκαλος, Buxtehude, χωρὶς νὰ τοῦ μιλῆ ποτὲ καθαρά, τοῦ τροφοδοτοῦσε τὴν ἐλπίδα μὲ χίλια γλυκόλογα, μὲ ἄπειρες ἐκδηλώσεις στοργῆς καὶ θαυμασμοῦ.—Κι' αὐτός, τὴν ἡλίθιος! Δέχονταν φυσικὰ καὶ ἀνεξέταστα τὶς περιποιήσεις τῆς Σιβύλλης Μαργαρίτας, καὶ πιστεῦε πῶς ὅλ' αὐτὰ γίνονταν γιὰ τὴν τέχνη του μονάχα. Ὡσπου τυχαῖα ἀπόψε εἶχε κέφι γιὰ κουβέντα ὁ σπιτονοικοκύρης του, ἀνέβηκε στὸ δωμάτιό του, κι' ἄρχισε—ποῖός ξεση μ' ἄθωότητα ἢ ἐπίτηδες;—νὰ τοῦ μιλῆ γιὰ τὸν Buxtehude καὶ γιὰ τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα, τὴν ... περιζήτητη νύφη!

Σὲ λίγες μέρες, ἓνα ἡλιολουσμένο πρωῒ, ὁ φύλακας τῆς πύλης τῆς Lübeck ξεκλείδωνε γιὰ νὰ διαβῆ ἕνας νέος ταξειδιώτης. Πρὶν νὰ περάσῃ αὐτός, στάθηκε, ἔπεσε γιὰ μιὰ στιγμή στὴν ἀγκαλιὰ ἑνὸς ἡλικιωμένου κυρίου, —μπᾶ!— ὁ Buxtehude, ὁ ὀργανίστας!—Κι' εἶχε δίκουρα στὰ μάτια ὁ γέρος, ὄχι ψέμματα, κι' ἡ φωνὴ του ἔτρεμε καὶ πρόφερε βαρῶν.

—«Ἄς γίνῃ τὸ θέλημα τοῦ θεοῦ. Δὲν μοῦ ἦταν γραμμένη ἡ εὐτυχία νὰ σὲ κάνω παιδί μου, Johann Sebastian. Μ' αὐτὸν τὸν καῦμό θὰ πεθάνω, τὸ ξερω' μὰ πῶς νὰ ὑπογράψω μὲ τὰ χέρια μου τὴν καταδικη τῶν κοριτσιῶν μου;—Μαζὶ σου ὅμως θὰ εἶναι πάντα ἡ εὐχή μου, κι' ἡ σκέψι θὰ σ' ἀκολουθῆ στὴ δόξα ποῦ σίγουρα σὲ περιμένει. Στὸ καλὸ παιδί μου, στὸ καλὸ!»

Ἐκλεισε βαρῶν ἢ σιδερένια πόρτα. Γιὰ μιὰ στιγμή ἀνατρίχιασε ὁ Bach στὸ τριζιμό της καὶ τ' ὄργανο κι' ἡ Marienkirche, κι' ὅλο τὸ παλάτι μᾶς ὄνειρεμένης εὐτυχίας, πέρασε καὶ σωριάστηκε μέσα στὸ πονεμένο του κεφάλι.

—Σταμάτησε τὸ βῆμα του, κι' ὁ φύλακας ποῦ τὸν κύτταζε περιέργωρα ἐτοιμάστηκε νὰ ξανανοῖξῃ τὴν πόρτα. Δὲν πρόφθασε ὅμως. Μὲ βῆμα γοργὸ καὶ σταθερὸ εἶχε ἀρχίσῃ ὁ νέος ταξειδιώτης τὸ δρόμο του, ἐκεῖ ὁ ἥλιος φώτιζε μ' ἀνοιξιάνικες σχεδὸν ἀχτίδες τὸ χιονισμένο κάμπο.

Μαρία Βαβάρρα, γλυκιὰ ξαδελφοῦλα, δέξου τον-μ' ἀγάπη! Τὴν ἀξίζει μιὰ τέτοια θυσία.

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

Ἡ κινηματογραφικὴ ταινία «*Στὴν χώρα τοῦ μειδιάματος*» (ὀμιλοῦσα καὶ ἄδουσα) ποῦ παρακολοθησαμε στὸ Ἀιτικόν, εἶναι ἀρκετὰ ἐπιτυχημένη καὶ ἰδίως ἡ γλυκιὰ μουσικὴ τοῦ Λέχαο, ἔτσι καὶ μὲ τὴν μικρὰν ἐπιρροήν—κᾶπου-κᾶπου—τοῦ στυλ Πουτσόνι.

ΔΙΑΦΟΡΟΙ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Ἔνεκα ἀσθενείας τοῦ χαρακτοῦ μας κ. Ρ. Φρέσσα τὸ μουσικὸν τεμάχιον τοῦ κ. Α. Κόντη, τὸ ὁποῖον θὰ ἐδημοσιεύωμεν, ἀναβάλλεται διὰ τὸ προσεχὲς τεῦχος. Ἐπίσης τὸ ἄρθρον τοῦ συνεργάτου μας κ. Π. Κωνσταντινίδη διὰ τὸ Ραδιόφωνον. Τὸ τεμάχιον τοῦ Bach τοῦ παρόντος τεύχους εἶναι ἔν ἀπὸ τὰ παλαιότερα τεκμήρια προγραμματικῆς μουσικῆς.

—Στὰς 5 τρέχ. μηνὸς τὸ Τρίο τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου» ἐξετέλεσε τὸ Τρίο op. 49 τοῦ Μέντελσον καὶ τὸ op. 99 τοῦ Σούμπερτ. Τὸ Τρίο (πιάνο, βιολί, βιολοντσέλλο) ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς κ.κ. Τουρνιάσεν (πιάνο), Σούλτσε (βιολί) καὶ Ἀντωνόπουλον (βιολοντσέλλο).

—Ἡ Δις Μαρία Χωραφᾶ (μαθήτρια τοῦ κ. Βελουδίου) ἔπαιξε στὸ Ρεσιτάλ της μὲ πολὺ μῆρι συνθέσεις τῶν Μπεττόβεν, Μπάχ-Μπουζόνι, Λίστ κλπ.

—Ὁ βαρόντος κ. Γεώργ. Δαμασιώτης τῆ συνοδεία τοῦ κ. Δ. Μαρή (πιάνο) ἐξετέλεσε εἰς τὴν συναυλίαν τοῦ τεμάχια διαφόρων μουσικῶν σχολῶν.

—Ἡ διάλεξις τῆς συνεργατίδος μας Δδος Ἰωάννας Μπουκουβάλα περὶ «Λίστ» εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Παρνασσοῦ» εἶχε μεγάλην ἐπιτυχίαν καθὼς καὶ ἡ ἐκτελέσασα εἰς τὸ πιάνο διαφόρους συνθέσεις τοῦ Λίστ, Δνίς Ἰόλη Μπουκουβάλα.

—Ἡ συναυλία τῆς Δδος Ἀλεξάνδρας Δαλάκου (Αυριζῆς ὑψιφώνου) τῆ συμπράξει τοῦ κ. Π. Ἐπιτροπάκη (εἰς τὸ πιάνο ἢ κ. R. Kaminsky) ἀφῆκε μεγάλην ἐντύπωσιν εἰς τὸ πολυπληθὲς ἀκροατήριον.

—Ἐλάβομεν τὰ «Ἱατρικὰ Χρονικὰ» Ἰανουαρίου τοῦ κ. Δρ Βαλερίου Μαρσέλου, καθὼς καὶ τὸ ἑβδομαδιαῖον ὄργανον τῶν ἱατρῶν κλπ. «Υγειονομικὸς Κόσμος» τῶν κ.κ. Μαρσέλου καὶ Γ. Ἀντωνιάδου. Ἐπίσης τὴν «Φωνὴν τοῦ Βιβλίου» (Μηνιαία Ἐπιθεώρησις) τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου Δημητράκου.

—Στὸν Ραδιοφωνικὸν σταθμὸν Φραγκφούρτης (Γερμανία) ἐξετελέσθη τὴν 22^{αν} Ἰανουαρίου 1931, ἡ Σουίτα γιὰ βιολί καὶ μικρὴ ὀρχήστρα τοῦ ἀξιοτίμου συνεργάτου μας κ. Ν. Σκαλικῶτα. Ἡ «Μουσικὴ Ζωὴ» ἐκφράζει τὰ πλέον ἐγκάρδια συγχαρητήρια εἰς τὸν Ἑλληνα συνθέτην καὶ τακτικὸν τῆς συνεργατίης.

□□□□□

ΑΔΕΛΦΟΓΡΑΦΙΑ

Κον Σ. Α.—*Βόλον*.—Τὰ μουσικὰ βιβλία τὰ ὁποῖα ζητήτε ἐξητηθήσαν. Ἐὰν θέλετε Γερμανικὰ ἢ Γαλλικὰ μουσικὰ θεωρητικὰ βιβλία, εὐχαρίστως νὰ σᾶς προμηθεύσωμεν.

Κον Μπ.—*Πρέβεζαν*.—Δὲν ἔμπορεῖ δυστυχῶς νὰ γίνῃ τίποτε. Δυστύμηθα πολὺ διότι δὲν ἔμποροῦμεν νὰ σᾶς βοηθήσωμεν. Γράψατε κάτι καλλίτερον καὶ θὰ δημοσιευθῆ.

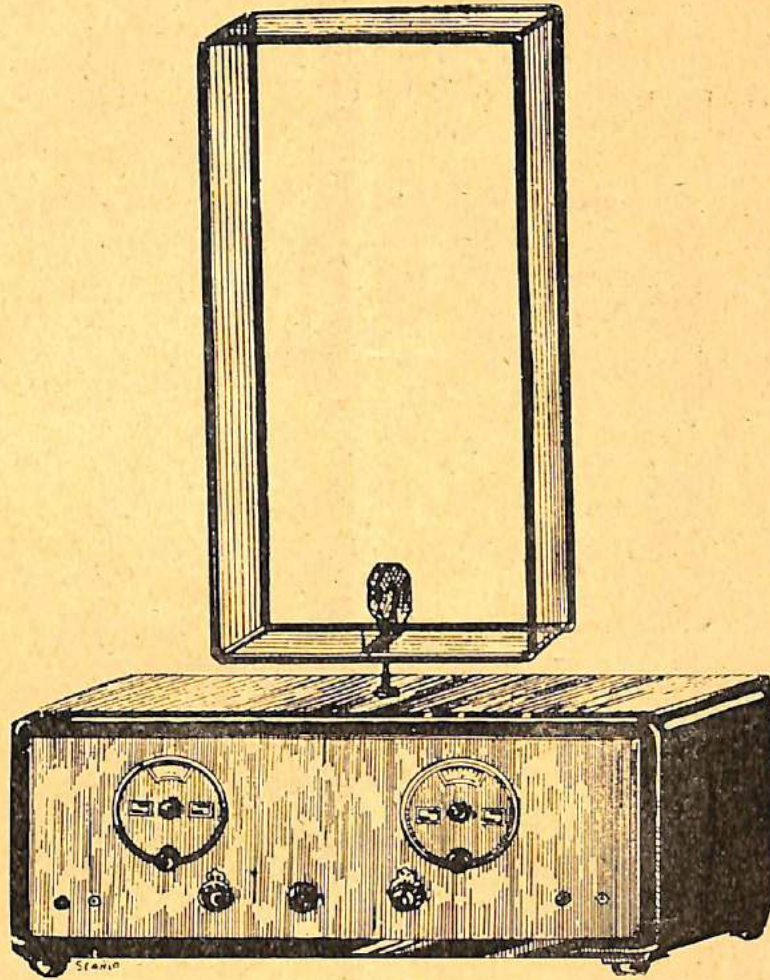
Κον Ι. Μ. ἱατρὸν.—*Σέρας*.—Σᾶς εὐχαριστοῦμεν γιὰ τὰ καλὰ σα. λόγια. Ἡ συνδρομὴ σας ἐλήφθη.

Παρακαλοῦμεν τὸν κ. Σ. Ν. εἰς Κόρινθον (:) νὰ μᾶς γράψῃ καθαρά τὴν διεύθυνσίν του. Ἡ συνδρομὴ ἐλήφθη.

Κον Α. Π.—*Λαμίας*.—Σᾶς ζητοῦμεν συγγνώμην διὰ τὴν μικρὰν ἀκαταστασίαν. Τὰ πράγματα μπήκαν τώρα στὴν θέσιν των—δὲν εἶναι ἔτσι;

Κον Α. Ν.—*Ἐνταῦθα*.—Ἡ «Μουσικὴ Ζωὴ» δὲν ἐξεδόθη γιὰ νὰ «βαρῆ», ὅπως γράφετε. Ἡ σόβαρά ἀρθρογραφία της σᾶς διαψεύδει.

Δδα Ε. Κ.—*Ἐνταῦθα*.—Τὸ μουσικὸ σας διήγημα δὲν μᾶς λέγει δυστυχῶς πολλὰ πράγματα. Γράψατέ μας κάτι καλλίτερο.



Η ΝΥΧΤΑ ΕΧΕΙ ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΑΞΙΑ

για σάς, όταν έχετε ένα ραδιόφωνο.

Το ραδιόφωνο διώχνει την μονοτονία τῶν νυκτερινῶν ὥρῶν, ἐνθουσιάζει, γιατί σάς κάνει νὰ ἐπικοινωνήτε μὲ ὅλην τὴν Εὐρώπην.

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

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΕΙΣ ΠΛΗΡΗ ΣΕΙΡΑΝ ΜΕ ΜΗΝΙΑΙΑΣ ΔΟΣΕΙΣ,

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.



Η ΤΕΛΕΙΟΤΕΡΑ ΕΚΦΡΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



Ἡ Τέχνη εἶναι τόσον συνδεδεμένη μετὸν πολιτισμόν, εἶναι τόσον ἀπαραίτητος εἰς ὅλας τὰς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς οἰκογενειῶν ἀνωτέρου κοινωνικοῦ ἐπιπέδου, ὥστε δυνάμεθα νὰ εὔπωμεν ὅτι πάντοτε ὀφείλει κανεὶς νὰ καλλιερῆ τὰς Τέχνας εἰς πᾶσαν δυνατὴν ἔκφρασίν των.

Μεταξὺ ὄλων τῶν τεχνῶν ἡ Μουσικὴ εἶναι ἡ θειοτέρα.

Παρὰ τὰς μυριάς ἀπασχολήσεις του, ὁ καθεὶς αἰσθάνεται ὅλος ἰδιαιτέραν γοητείαν ὅταν ἀκοῇ ἐκτελούμενα ὠραῖα ἔργα Μουσικῆς, ἔστω καὶ ἂν μέχρι σήμερον δὲν τοῦ ἐδόθη ἡ εὐκαιρία νὰ ἀναπτύξῃ τὰ μουσικὰ χαρίσματα, τὰ ὁποῖα ὑπὸ οἰανδήποτε μορφῆν τὸν πλημμυροῦν.—Ἰδανικότερα ὁμως ἀτόλανσις εἶναι ἐκείνη, τὴν ὁποῖαν δοκιμάζει κανεὶς ἐκφράζων μόνος του τὰ μουσικὰ συναισθηματά του μεθ' ἑνὸς τελείου μουσικοῦ ὄργανου. Καὶ τὸ ὄργανον τοῦτο ὑπάρχει ἀπὸ τὰς ἀρχαὶς τοῦ παρελθόντος αἰῶνος.—Ἐπὶ τοῦ προκειμένου αἱ γνῶμαι ὄλων τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Λίστ, τοῦ Βάγνερ, τοῦ Μπίλοβ, τοῦ Ρουμπινσταίν μέχρι τῶν ἡμερῶν μας, συμπίπτουν ὁμοφώνως. Παραδέχονται ὅτι ὑπάρχει ἓνα μόνον μουσικὸν ὄργανον καὶ τοῦτο εἶναι τὸ Πιάνο **Bechstein**.—Ἐάν σήμερον ὑπάρχουν πολλὰ μουσικὰ ἀριστουργήματα, τοῦτο ὀφείλεται κατὰ μέγα μέρος εἰς τὸ Πιάνο **Bechstein**. Διότι τὸ πιάνο **Bechstein**, ὡς τέλειον δημιούργημα τῆς Τέχνης, παρουσιάζει διὰ τοὺς καλλιτέχνας ἓνα ἰδιαιτέρον γνῶρισμα μετὴν θείαν ἁρμονίαν τῶν ἤχων του.

Τὸ πιάνο **Bechstein** εἶναι μία ψυχὴ. Ὅχι μόνον παρέσχε τὴν εὐκαιρίαν εἰς τοὺς μεγάλους καλλιτέχνας νὰ ἐκφράσων τὸν ἐσωτερικὸν τῶν κόσμον, ἀλλὰ καὶ νὰ ἐμπνευσθοῦν ἀκόμη πολλὰ ἐκ τῶν ἔργων των ἀπὸ τὸ πιάνο **Bechstein**.

Ὅσοι ἐνδιαφέρεσθε νὰ πλουτίσετε τὴν συλλογὴν τῶν ὠραίων ἀντικειμένων μετ' ἔργα διαρκοῦς ὠραιότητος, διὰ τὰ ὁποῖα νὰ αἰσθάνωνται στοργὴν καὶ ὑπερηφάνειαν, ἐάν ἐπιδιώκουν νὰ διακριθῶν μετὰ μέσσα φέροντα τὴν σφραγίδα ὄλος ἀνωτέρου πολιτισμοῦ, κοσμήσατε τὸ σαλόνι σας μετ' ἓνα Πιάνο **Bechstein**.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.