

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

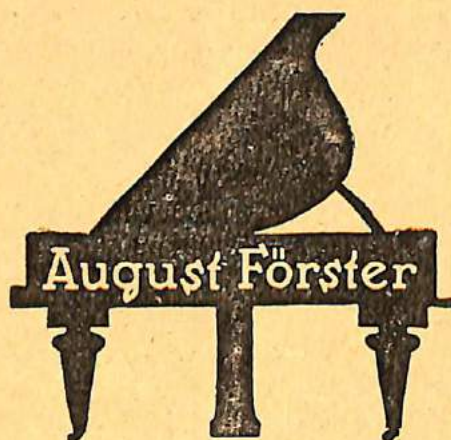
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

- Κ. Α. Ψάχου* : Το δημῶδες ἕσμα ἐν Ζακύνθῳ.
Νίκου Σκαλκώτα : Ἡ μουσικοκριτική.
Στέλλας Πέππα : Αἱ κύρια κατευθύνσεις τῆς συγχρόνου μουσικῆς.
* * * Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Βέρδι.
Ἀλ. Κόντη : Μουσικὸν τεμάχιον.
Ἰωάννου Νικολοπούλου (μηχανικοῦ) : Πῶς κατασκευάζεται ἓνα καλὸ πιάνο;
Δρ. Ἔρβιν Φέλμπερ (Βιέννη) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέννης.
Ν. Σ. (Βερολίνου) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.
Ἰωάννας Γ. Μπουκουβάλα : Μία καλλιτεχνικὴ μονομαχία στὸν 18^{ον} αἰῶνα.
Π. Π. Κωνσταντινίδου : Ὅδηγίαι διὰ τὴν φόρτισιν καὶ συντήρησιν τῶν συσσωρευτῶν πρὸς χρῆσιν ραδιοφῶνων.
Θ. Δ—ου : Νέοι Δίσκοι Γραμμοφῶνου.
Ρουμελιώτου : Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν.
Σχεδιαγράμματα διὰ τὴν φόρτισιν συσσωρευτῶν ραδιοφῶνων, εἰκόνες κατασκευῆς πιάνων, διάφορα μουσικὰ παραδείγματα καὶ φωτογραφίαι τῶν Χίντεμι, Βέρδι καὶ Μπάχ

1859 . . .

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



GIACOMO PUCCINI.

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 ὁποῦ οὗ **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 ΙΙΙ.

◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧΟΣ 6

ΜΑΡΤΙΟΣ 1931

Γραφεία:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

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

Ἐξωτερικῶν (Τεύχη 12) > 100

Αἱ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικὸς Ἐπιστήμων

Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

Τὸ δημῶδες ᾄσμα ἐν Ζακύνθῳ

Ἵλιγοήμερος παραμονή μου πρό τινος ἐν Ζακύνθῳ, ἔδωκέ μοι τὴν εὐκαιρίαν νὰ μελετήσω ἐπὶ τόπου τὸ δημῶδες Ζακυνθινὸν ᾄσμα, νὰ κάμω δὲ καὶ διᾶλεξιν ἐπ' αὐτοῦ ἐν τῇ αὐτόθι Λέσχῃ τῶν ἰδιοκτητῶν, προφρόνως παροτρυνθεὶς ὑπὸ φίλων εὐγενεστάτων.

Ἡ ὥραία καὶ μυροβόλος Ζάκυνθος εἶναι, ὡς γνωστόν, ἡ πηγὴ τῆς *Καντάδας*. Μέχρι τοσοῦτου δ' ἔχει φθάσει ἢ εἰς αὐτὴν ἐπίδοσις τῶν Ζακυνθίων, ὥστε τὰ πάντα ἐκεῖ ἔχουσι κανταδοποιηθῆ, μέχρι καὶ αὐτῶν ἀκόμη τῶν ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἐκφωνήσεων τῶν ἱερέων καὶ διακόνων. Τοῦτο δ' ἀκριβῶς ἐγένετο ἀφορμὴ, ἵνα πᾶσα μουσικὴ παρεκτροπὴ χαρακτηρίζηται ὡς Ζακυνθινὴ καντάδα.

Χωρὶς διόλου νὰ εἶμαι προκατειλημμένος, εἰς τὰς πρώτας μου μετὰ τῶν ἐκεῖ ἐπαϊόντων συνομιλίας ἐπέμεινον, ὅτι εἶναι τελείως ἀδύνατον εἰς χώραν ἑλληνικὴν, ὑπὸ Ἑλλήνων ἀρραιφνῶν κατοικουμένη, μεθ' ὅλην τὴν ξενικὴν ἐπίδρασιν, νὰ μὴ ὑπάρχωσιν ᾄσματα λαϊκά, ἔξ ἐκείνων, ἅτινα εἰς πᾶσαν γωνίαν ἑλληνικὴν στιχουργοῦνται καὶ μελοποιοῦνται ὑπὸ τοῦ λαοῦ, συμφῶνως πρὸς τὸν ἄγραφον ἐκείνον νόμον τῆς κατὰ βούλησιν καὶ ὑπ' ἀγνώστων στιχουργίας καὶ μελοποιίας. Καὶ ἐνῶ ἐν ἀρχῇ ἀντετάσσετό μοι ὑπὸ πάντων μία καὶ ἡ αὐτὴ ἀπάντησις, ὅτι τοιοῦτου εἴδους ᾄσματα δὲν ὑπάρχουσιν ἐν Ζακύνθῳ, ἡ πεποιθήσις μου περὶ τοῦ ἐναντίου, οὐδαμῶς κλονισθεῖσα, κατίσχυσε καθ' ὅλην τὴν γραμμὴν. Διότι μετὰ ἐπισταμένην ἔρευναν, ἀλλὰ κυρίως μετὰ ἐπίμονον ἀνάκρισιν, οὕτως εἶπεῖν, τῶν συνομιλητῶν μου, εὔρον τὸν μίτον, ὅστις μὲ ὠδήγησεν πρὸς ἔξοδόν μου ἐκ τοῦ λαβυρίνθου, αὐτὸς τοῦ ὁποῦ μικροῦ δεῖν θὰ περιεπλανώμην. Μία πληροφορία, δοθεῖσά μοι ὑπὸ τοῦ διαπρεποῦς ἱστοριοδίφου καὶ φίλου μου κ. Λεωνίδα Ζῶη, ὑπῆρξεν ἡ ἀρχὴ τῆς λύσεως τοῦ ζητήματος. Ὁ κ. Ζῶης μὲ ἐπληροφόρησεν, ὅτι ἐν τῷ αὐτόθι Ἀρχιεπιφυλακείῳ, ὅπερ ἀπὸ μακρῶν ἐτῶν διευθύνει, σώζεται κώδιξ, πρὸ ἑκατονταετίας γεγραμμένος ὑπὸ τινος χρονογράφου Βαρβία ἢ Βαρβιάνι, ἐν τῷ ὁποίῳ σὺν ἄλλοις πολλοῖς εὑρηται καὶ μία περιγραφὴ Ἰταλιστῆ περὶ ἐνὸς ἐθνικοῦ χοροῦ τῆς Ζακύνθου μετὰ τῆς μουσικῆς αὐτοῦ, ὅστις καὶ μέχρι σήμερον καλεῖται ἐν Ζακύνθῳ: *Διαργυτό*. Τοῦ κώδικος

τούτου παραχωρηθέντος μοι πρὸς μελέτην, εὐρέθην πρὸ μιᾶς εὐφροσύνου ἐκπλήξεως, ὅτι εἶχον πλέον ἐνώπιόν μου τὰ πρῶτα ἀσφαλῆ στοιχεῖα τῆς Ζακυνθινῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Ἐκ τῆς περιγραφῆς τοῦ χοροῦ τούτου, ὅστις μετὰ τῆς μουσικῆς αὐτοῦ σώζεται εἰσέτι ἐν τισὶ κώμαις τῆς νήσου κατὰ τὰς γαμηλίους ἰδίως ἑορτάς, δημοσιεύω τὸ πρῶτον μέρος, κατὰ μετάφρασιν τοῦ κ. Λ. Ζῶη, ὅπερ ἔχει οὕτω.

«Πρὸ τινος χρόνου ἔπλευσεν ἐν τῇ νήσῳ ταύτῃ ἡ ᾠχοῦσις χοροῦ, καλουμένου *Διαργυτό* (λέξις διεφθαρμένη, ἴσως ἐκ τοῦ *Διαγειριτόν*). Λέγεται δ' ὅτι εἰσήχθη ὁ χορὸς οὗτος ἐνταῦθα ὑπὸ τῶν Κρητῶν, ὅτε εἰσβαλόντων τῶν Τούρκων εἰς τὴν πατρίδα των, κατέφυγον οὗτοι ἐνταῦθα κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Ὁ χορὸς οὗτος ἐν τε τῇ πόλει καὶ τῇ ἑξοχῇ, κατὰ τὰς γαμηλίους ἑορτάς, ἦτο ἢ μᾶλλον συνήθης διασκέδασις. Ὁ κορυφαῖος τοῦ χοροῦ ὄφειλε νὰ διακρίνηται διὰ τὸ εὐκαμπτον αὐτοῦ, ὦν συγχρόνως ὁ πρωταγωνιστὴς καὶ ὁ διευθύνων. Ὁ χορὸς οὗτος ἔχει ἀναλογίαν τινά, ἢ μᾶλλον δύναται νὰ ἦναι λείψανον τοῦ ὑπὸ τοῦ Ὀμήρου εἰς τὸ στοιχεῖον Σ τῆς Ἰλιάδος (στίχος 590-605) ἐν τῇ ἀσπίδι τοῦ Ἀχιλλέως περιγραφομένου. Ὁ κ. Guyss ποιεῖται μνεῖαν τοῦ χοροῦ τούτου ἐν τῷ «*Voyage litteraire de la Grèce*» λέγων, ὅτι πολλάκις εἶδεν αὐτόν, ἔνεκα τῆς μακρᾶς του ἐνταῦθα διαμονῆς, ὡς Γάλλου προξένου. Καθόλου ἀπίθανον ὅτι ὁ ἐν λόγῳ χορὸς διατηρεῖ πολλοὺς βηματισμοὺς καὶ πολλὰς κινήσεις, ὡς καὶ κατὰ τοὺς Ὀμηρικοὺς χρόνους, λέγουσι δ' ὅτι ὑπαινίσσεται τὸν φόνον τοῦ Μινωταύρου καὶ ὅτι αἱ στροφαὶ ὑποδεικνύουσι τὰς ἐλικοειδεῖς καὶ ὑπογείους τοῦ λαβυρίνθου ἀτραπούς. Ἐὰν ἡ διαβεβαίωσις αὕτη ἔχηται ἀληθείας καὶ ἂν ἔτι ἦναι ἀληθές, ὅτι ὁ χορὸς οὗτος μετηνέχθη εἰς Ζάκυνθον ὑπὸ τῶν Κρητῶν καὶ ὅτι ἐν τῇ πατρίδι αὐτῶν διατηρήθη ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μίνωος, μετακομισθεὶς μέχρις ἡμῶν, καθόλου ἀπίθανον ὅτι ὁ χορὸς οὗτος ἀριθμεῖ καταγωγὴν πλεον τῶν τριάκοντα αἰώνων».

Ἐν συνεχείᾳ ὁ Βαρβιάνι τῆς περιγραφῆς τοῦ χοροῦ, οὕτινος ἢ μουσικῆς, ὡς γράφει, σύγκεται ἔξ ἐνὸς *Andantino* καὶ ἐνὸς *Allegretto*, παραθέτει καὶ τρεῖς εἰκόνας,

All^{to}

RIX. ΦΡΕΤΣΑ.

«Χορὸς τοῦ Θεσείως» δημοδῶς λεγόμενος (ἐν Ζακύνθῳ) «Διαγυτὸ» — διὰ βιολί.

Ἐκ τοῦ ἐν τῷ Ἀρχαιοφυλακείῳ τῆς Ζακύνθου Κώδικος τοῦ Βασιλῆ ἢ Βασιδίνι.

διὰ τῆς χειρὸς αὐτοῦ θαυμασίως ζωγραφηθείσας, αἵτινες παριστῶσι τὰς τρεῖς φιγούρας, καθ' ἃς συνεπλέκοντο οἱ ὄρχοι, ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες.

Περὶ τοῦ χοροῦ τούτου, οὗτινος δημοσιεύω σήμερον τὴν μουσικὴν, ὃ ἐν Ζακύνθῳ εὐρυμαθῆς νομομαθῆς κ. Δ. Δάσης ἔγραψέ μοι τὰς ἐξῆς λίαν ἐνδιαφερούσας πληροφορίας, διορθῶν τό: Διαγυρτὸ εἰς: διαργιτό.

«**Γιαργιτό.** Ἰταλιστί: *Ballo di Teseo.* Ὁ χορὸς οὗτος εἶναι πανάρχαιος, σφίζεται δὲ παρὰ τοῖς χωρικοῖς, χορευόμενος ἐν Ζακύνθῳ. Ὁρθῶς ὠνομάσθη ὑπὸ τῶν Ἰταλῶν «**Χορὸς τοῦ Θεσέως**», διότι οἱ ἐκ τῆς Ἀττικῆς ἐκδιωχθέντες παρὰ τῶν Δωριέων Ἴωνες, οἱ καταφυγόντες εἰς τὴν παραλίαν τῆς Μικρᾶς Ἀσίας καὶ πρὸ τῆς Ὀμηρικῆς ἐποχῆς μονίμως ἐκεῖσε ἐκατασταθέντες, ὄρχοι μὲν τὸν εἰρημένον πάτριον χορὸν, ὑπεκλίνοντο πρὸς τὸ μέρος ἔνθα ἔκειτο ἡ μητρόπολις (Ἀττικὴ) κατὰ τὰς στροφὰς καὶ ἀντιστροφὰς τῶν. Πότε διεδόθη παρὰ τοῖς Ζακυνθίοις ἄγνωστον. Σφίζεται οὐχ' ἦτον παρ' αὐτοῖς ὡς πρωτεύων παρὰ τοῖς χωρικοῖς χορὸς μέχρι σήμερον, ἰδίως εἰς τὰ θρεινὰ μέρη. Ἀλλὰ καὶ ἡ λέξις «γιαργιτό» εἶναι καθ' ἡμᾶς παναρχαία ἑλληνικὴ καὶ τοῦτο ἀποδεικνύει ὃ ταχὺς ρυθμὸς τοῦ εἰρημένου χοροῦ. Δοθέντος δ' ὅτι «**ἀργή-οις**» ἑλληνιστὶ σημαίνει ταχύτητα, ἔξ οὗ καὶ ὃ υἱὸς τῆς Μαίας καὶ τοῦ Διός, ὃ πτερὰ κατὰ τὴν κεφαλὴν καὶ τοὺς πόδας φέρων, ἐλέγετο παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἡμῶν προγόνους καὶ «ἀργηφάντης», νομίζομεν ὅτι δὲν θὰ ἦτο ποσῶς βεβιασμένη ἡ παραγωγή τῆς λέξεως: «γιαργιτό» ἐκ τοῦ ἀργήεις».

Ἄλλ' ἐκτὸς τοῦ χοροῦ τούτου καὶ τῆς μουσικῆς αὐτοῦ, διεσφύθησαν καὶ πλεῖστα ἄλλα ἀρχαῖα δημῶδη ἔσματα, τῶν ὁποίων κατόπιν τῆς ἐπιμονῆς μου, εὗρον τοὺς τε στίχους καὶ τὴν μουσικὴν. Τῶν ἔσμάτων τούτων, ὅπως καὶ τῶν ἐν γένει ἐν τοῖς χωρίοις ὑπὸ τῶν χωρικῶν ἄδομένων καὶ χορευόμενων, ὑπέδειξα εἰς τοὺς ἐν Ζακύνθῳ παράγοντας τὴν περισυλλογὴν καὶ διάσφιν, ὑποσχεθεὶς νὰ γράψω ταῦτα ἄνευ ἀμοιβῆς ἂν ἤθελον κληθῆ πρὸς τοῦτο, ὅπερ καὶ εὐελπιστῶ νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὴν σφαῖραν τῆς πραγματικότητος.

Ἐκ τῶν πολλῶν τούτων ἔσμάτων, ἅτινα ἤκουσα ἀπὸ τοῦ στόματος τῶν ἀξιοτίμων φίλων κ. κ. Δάση καὶ Ζῶη, δημοσιεύω ἄνευ μουσικῆς δύο κεχαριτωμένα, τὰ ἐξῆς ἀρχαιότατα.

- Ἀσηκῶθηκα ὃ καυμένος μὲν ἀυγὴ μὲ τὸ καλό, καὶ ἐστὸ φόρο κατεβαίνω γὰ νὰ ἰδῶ γὰ νὰ χαρῶ.
- Καὶ θεωρῶ μὰ ντελουτζία (*) ποῦτανε μισανοικτή, κ' ἦτανε μὰ κόρη μέσα ἀγγελοζωγραφιστή.
- Τὸ καπέλλο μου τὴ βγάνω καὶ τὴ διπλοχαιρετῶ, καὶ τὴ λέω ἂν ἦν ὄρισμός τῆ δυὸ λογάκια νὰ τὴ πῶ.
- Μὰ τ' ἀφρόντε τῆ μου κάνει καὶ τὴ ντελουτζία μου κλεῖ, κ' ἄλλη λέγει ἀπὸ μέσα: «δὲν εἶσ' ἄξιος νὰ τὴ πῆς».
- Πέφτω χάμου λιγωμένος κ' οἱ γειτόνοι μὲ κρατοῦν, καὶ δὲ λέει ἡ ψυχὴ τῆ νὰ μιλῆση ἐνὸς γιατροῦ.

(*) *Ντελουτζία* = δικτυωτόν, καφάσι.

Ἔτερον :

*Κόρη μαλαματένια μου,
Χρυσὴ ὄσαι κ' ἀσημένια μου
Κάνεις τὴ νηοὺς νὰ σφάζονται,
τὴ γέρους νὰ ζουρλαίνονται.
Κάνεις κ' ἐμένα τ' ἀρφανὸ
μὲ τὸ μαχαῖρι νὰ σφαῶ.
Σῶπ' ἀρφανὴ μὴ σφάζεσαι
καὶ μὴ πουλιοπειράζεσαι.
Κι' ἐμεῖς νὰ σοῦ τὴ φέρουμε
τὴν κόρη ποῦ τὴ ξέρουμε.*

Καὶ ταῦτα μὲν περὶ τῶν δημοδῶν ἔσμάτων τῆς Ζακύνθου. Ἐξ ἀφορμῆς ὅμως τούτων ἠθέλησα νὰ ἐπιρρώσω καὶ τὴν ἐκ τῶν μελετῶν μου ἐπὶ τῆς Κρητικῆς λεγομένης μουσικῆς σχηματισθεῖσαν γνώμην μου. Καὶ τὴν εὐκαιρίαν ταύτην παρέσχε μοι μία συνεδρίασις τῆς Ἐπιτροπῆς, ἥτις πρὸ διετίας εἶχε συστήθῃ πρὸς μελέτην καὶ τακτοποίησιν τῆς ὑπὸ τοῦ μακαρίτου Π. Γριτσάνη εἰς τὴν ἱερὰν Μητρόπολιν Ζακύνθου κληροδοτηθεῖσης βιβλιοθήκης του. Τῆς εὐκαιρίας ταύτης δραττόμενος, εὐχαριστῶ τὸν Πρόεδρον τῆς ἐπιτροπῆς καὶ ἀντιπρόσωπον τοῦ Μητροπολίτου Ζακύνθου Ἀρχιμ. κ. Διον. Μαυρίαν, ὅστις μοι ἔκαμε τὴν τιμὴν ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς αὐτόθι παραμονῆς μου, προσφωνῶν με, νὰ υποβάλλῃ καὶ ἀναγνώσῃ τὴν ὑπ' αὐτοῦ καταρτισθεῖσαν ἔκθεσιν.

Ἐπεθύμουν καὶ ἐπὶ τῆς Κρητικῆς λεγομένης ἐκκλησ. μουσικῆς νὰ γράψω τὰ δέοντα, ἵνα συμπληρώσω ὅσας κατὰ τὸ Βυζαντιολογικὸν Συνέδριον ἔκαμα παρατηρήσεις εἰς ἀναίρεσιν ἀνακριβειῶν μιᾶς ἀνακοινώσεως. Ἄλλ' ἐπειδὴ τὸ θέμα τῆς παρουσίας μου ἄλλον εἶχε σκοπόν, ἐπιφυλάττομαι ἐν ἄλλῃ εὐκαιρίᾳ νὰ γράψω τὰ δέοντα, ἅτινα καὶ κατὰ τὴν ἐν Ζακύνθῳ διάλεξίν μου ἀνέπτυξα πρὸς τοὺς εὐγενεῖς Ζακυνθίους, μετὰ περισσῆς εὐκρινείας τονίσας, ὅτι τὸ λεγόμενον Κρητικὸν ἴδιωμα πιθανὸν νὰ εὐχαριστῇ τοὺς Ζακυνθίους, οἵτινες ἀπὸ μακροῦ χρόνου ἔχουσιν ἐξοικειωθῆ πρὸς τοῦτο, ἀλλ' ὅτι, ὡς ἀποτελοῦν *διετὴν παραφθορὰν παρεφθαρμένης Βυζαντινῆς μουσικῆς*, οὔτε σύστημα εἶναι, οὔτε ἔχει σχέσηιν τινα πρὸς τὴν ἀγνήν Βυζαντινὴν μουσικὴν γραμμὴν.

Κλείων τὴν παροῦσαν θεωρῶ καθήκον μου, ἵνα ἀπὸ τῶν στηλῶν τῆς φίλης «*Μουσικῆς Ζωῆς*» εὐχαριστήσω πάντας τοὺς ἐν Ζακύνθῳ φίλους διὰ τὴν πρὸς ἐμὲ φιλοφροσύνην των, ἀλλ' ἰδίᾳ τοὺς κ. κ. Α. Κοργιανίτην, πρόεδρον τοῦ Κτηματικῆς Συλλόγου, τὸν διαπρεπετὴ νομομαθῆ κ. Δ. Δάσην, τὸν βαθυγνώμονα ἱστοριοδίφην κ. Α. Ζῶην, τὸν ἱατρὸν κ. Π. Γρῶπαν, τοὺς ἀξιοτίμους ἀδελφούς Ἀβούρη καὶ ἐν τέλει τὸν κ. Ἀθ. Δουροϊωάννην, πταισματοδίκην, διὰ τὴν ἐν τῷ ἀδελφικῷ μοι οἴκῳ του φιλοξενίαν μου.

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ
Καθηγητῆς τῆς Ἑλλην. μουσικῆς.

Η ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΗ

Ἐπὶ τῆς βέβαια κίνδυνος μετὰ τὸ σημερινὸ μου ἄρθρον, νὰ ὀνομασθῶ καὶ κριτικὸς τῆς μουσικοκριτικῆς! Ὅμως, τὸν τιμητικὸν αὐτὸν τίτλον πρέπει νὰ τὸν ἀρνηθῶ καὶ νὰ τὸν δωρῶ σὲ ἄλλα «πλέον ταλαντοῦχα πρόσωπα»! Ἡ εἰδικότης μου θὰ περιορισθῇ μόνον εἰς τὸ νὰ διαπιστώσῃ πραγματικότητας, γεγονότα καὶ ἀμαθείας, ὅλα ἐκεῖνα ποῦ ἀφοροῦν — συνήθως — τὴν μουσικοκριτικὴν.

Μεταξὺ τῶν καλῶν ξένων καλλιτεχνῶν ὑπάρχει μία κρυφὴ παροικία, ποῦ λέγει ὅτι σχεδόν, κάθε κριτικὸς τῆς μουσικῆς εἶναι καὶ ἓνας ἀποτυχὼν μουσικὸς. Ἡ παροικία αὕτη κρύβει πολλὰς ἀληθείας. Μία πρόχειρη ματιὰ εἰς τὸν κατάλογον ὄλων τῶν καλῶν ξένων κριτικῶν τῆς μουσικῆς, φέρει εἰς τὴν ἐπιφάνεια τὸ ἕξις περίεργον φαινόμενον: τὰ $\frac{3}{4}$ τῶν κριτικῶν αὐτῶν ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἀποτυχόντας συνθέτας καὶ μουσικοῦς. (Νομίζω, ὅτι ἐπίσης καὶ εἰς τὴν Ζωγραφικὴν καὶ Φιλολογίαν, αἱ καταστάσεις δὲν διαφέρουν πολὺ). Οἱ μουσικοὶ αὐτοὶ εἶναι συχνὰ καλὰ κατηρητισμένοι, δὲν χάνουνε τὴν εὐκαιρία νὰ σπουδάσουν μονομερῶς εἰς τὸ σχολεῖον τὴν στοιχειώδη ἁρμονία, ἀντίστιξι, μορφολογία καὶ νὰ μάθουν κάπως καὶ ἓνα ὄργανο. Εἶναι ἐρασιτέχναι μουσικοὶ καλοὶ, ἀλλ' ὄχι βέβαια ἀπαραίτητοι! Ἀποτυγχάνουν εἰς τὴν καρριέρα τους καὶ καταφεύγουν εἰς τὸ σπήλαιον τῆς μουσικοκριτικῆς. Ἐκεῖ ὀπλιζονται μετὰ βιβλία, γνώσεις, αἰσθητικὴν καὶ ἀρχίζουσι τὸν ἀγῶνα — τὴν ἐκδίκησιν.

Σκοπὸς μου δὲν εἶναι νὰ θίξω ζητήματα, ὅπως τὸ τῆς αὐτοσυντηρήσεώς των, ἀλλὰ νὰ φέρω εἰς φῶς καὶ εἰς τὴν πατρίδα μου τὴν κατάχρησιν τοῦ ἐπαγγέλματός των. Διότι ἰδοὺ ὁ τρόπος τῆς ἐξασκήσεώς του: Παραχώρησις εἰς τὸ πολιτικὸν φρόνημα τῆς ἐφημερίδος ποῦ γράφουν (δυστυχῶς Πολιτικὴ καὶ Τέχνη βαδίζουσι τὸν τελευταῖον καιρὸ μαζύ), εἰς τὸ μουσικὸν τῶν φρόνημα, ἂν ἔχουν καὶ συνειδητὸ τέτοιο, εἰς τὴν ἴδια των τὴν ἀνικανότητα καὶ τέλος, εἰς τὸ ὄρισμένον πρόσωπον τοῦ ὁποίου τὸ ἔργον κρίνουν.

Δὲν εἶναι ἄλλως τε τυχαῖον γεγονός, ὅτι σὲ κάθε μουσικὴ ἐποχὴ τὰ μέτρια ταλέντα εὐρίσκοντο πάντοτε πρὸ ψηλὰ ἀπ' τοὺς πραγματικοὺς δημιουργοὺς (ὑπάρχουν βέβαια καὶ λίγαι ἐξαιρέσεις). Συλλογίζομαι ὅτι εἰς τὴν ἐποχὴ τοῦ Brahms, ὁ Bruch ἔθεωρεῖτο ὁδηγὸς μιᾶς μεγάλης σχολῆς καὶ... ὁ συνθέτης τοῦ μέλλοντος, ἐνῶ ὁ πρῶτος ἔφερε τὸ ὄνομα τοῦ ξεροῦ ἀκαδημαϊκοῦ. Σήμερον σκέπτονται, ὅμως, καὶ εἰς τὴν Γαλλίαν διαφορητικά. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Bach, ὁ Telemann, συνθέτης μ. ἄ. καὶ πολλῶν μελοδραματικῶν ἔργων, ἔφερε τὴν σφραγίδα τῆς μεγαλοφυΐας, ἐνῶ πάλιν ὁ πρῶτος ἔθεωρεῖτο ἀκαδημαϊκός, ὀπισθοδρομικὸς καὶ... ὄχι τῆς ἐποχῆς του! Τί μποροῦν ν' ἀπαντήσουν οἱ σημερινοὶ κριτικοὶ σὲ ὅλα αὐτά; Τὰ

παραδείγματα εἶναι ἄπειρα, ἀλλ' αὐτὰ δὲν ἐνδιαφέρουν μουσικοῦς, ἐνδιαφέρουν ἴσως τοὺς σημερινοὺς κριτικοὺς, οἱ ὁποῖοι τὰ ἐκλαμβάνουν ὡς ὑποδείγματα! Καὶ ὅμως. Παρ' ὅλα τὰ ἄνω μειονεκτήματα τῆς μουσικῆς κριτικῆς τοῦ ἐξωτερικοῦ, δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀρνηθῇ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ὑπάρξεώς της, ἔστω καὶ κατ' αὐτὸν τὸν ἄδικο τρόπο. Ἐκτὸς αὐτοῦ, εἰς τὸ ἐξωτερικὸν οἱ πνευματικοὶ αὐτοὶ ἀγῶνες ἐξελλίσσονται μετὰ κάποιαν φυσικὴν σπουδαιότητα καὶ πεποίθησιν. Οἱ κριτικοὶ, ὄχι μόνον μιᾶς πρωτεύουσας, ἀλλὰ καὶ μικρῶν ἐπαρχιῶν, δὲν κατέρχονται ποτὲ εἰς τὴν χαμηλὴν κλίμακα τῶν ἰδιωτικῶν προσωπικῶν ζητημάτων. Αὐτὸ εἶναι ἴδιον τῶν ἑλληνικῶν μουσικῶν... ἀγῶνων καὶ τῶν περισσοτέρων μας μουσικοκριτικῶν. Τοὺς δὲ τελευταίους θέλω ἀκριβῶς νὰ τιμῶ μετὰ τὸ ἄρθρον μου.

**

Ἡ πλειοψηφία τῆς ἑλληνικῆς μουσικοκριτικῆς (δηλ. Ἀθηναϊκῆς) ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἐρασιτέχνας ἢ μὴ μουσικοῦς. Ἡ ἐρασιτεχνία εἶναι στὸ τόπο μας, περισσότερο ἀπὸ κάθε τι ἄλλο, μία χρονίως ἐπιδημιακὴ ἀσθένεια. Καὶ εἶναι γιὰ μένα δύσκολον ν' ἀποφανθῶ μετὰ ββαιότητα, ἂν ἡ ἐρασιτεχνία αὕτη εἶναι οἱ καρποὶ καὶ τὰ πρακτικὰ ἀποτελέσματα τῶν Ὁδείων μας, ἢ τῶν διαφορῶν εὐκαιριῶν καὶ μέσων, ποῦ συχνὰ διαθέτουν οἱ διάφοροι ἐνδιαφερόμενοι κριτικοὶ. Γιὰ ἓνα ὅμως εἶμαι βέβαιος: Αὐτὰ ποῦ συμβαίνουν εἰς τὴν πρωτεύουσά μας δὲν συμβαίνουν οὔτε εἰς μίαν φυλὴν μαύρων. Ἴσως, ἐπειδὴ ἄλλως τε ἡ τελευταία δὲν ἔχει δημοσίαν μουσικὴν κίνησιν, ἄρα οὔτε καὶ μουσικοκριτικὴν.

Ἡ μουσικοκριτικὴ μας βρίσκεται ἀκόμη εἰς τὸ στάδιον τῆς ἐπαρχιακῆς ἀνταποκρίσεως καὶ τῆς φθηνῆς φιλολογίας. Οἱ περισσότεροὶ τῶν μουσικοκριτικῶν μας θὰ μπορούσαν ἴσως νὰ περιγράψουν ἓνα ἐντελῶς ἐξωτερικὸν κοσμικὸν γεγονός, π. χ. τὴν ἐορτὴν τῶν καλλιτεχνῶν, ἀλλὰ ὄχι νὰ κρίνουν τὴν ἐκτέλεσιν ἑνὸς ἔργου, τὴν ἀξίαν ἑνὸς σολίστου — ἀποσιωπῶ ἑνὸς συνθέτου, ἔστω καὶ χωρὶς «φαινομενὰ» ταλέντο, δηλ. ἑνὸς συνθέτου τῆς ἐποχῆς μας! Στὴν πεντάμηνο ἀθηναϊκὴ διαμονή μου, ἔλαβα συχνὰ τὴν εὐκαιρίαν νὰ διαβάσω διάφορες ἑλληνικὰς κριτικὰς κρίσεις γιὰ διαφόρους ξένους σολίστου, γιὰ ἐκτελέσεις τῆς ὀρχήστρας μας καὶ γιὰ διάφορα ἔργα ξένων καὶ Ἑλλήνων συνθετῶν, χωρὶς βέβαια, λυπηρόν, ἀλλ' ἀληθές, νὰ κατορθώσω νὰ ἐννοήσω καὶ τὸ περιεχόμενον των.

Ἐπρόκειτο αἴφνης γιὰ ἓνα ἔργο τοῦ Μπάχ; — ἡ ἑλληνικὴ κριτικὴ περιγράφει μετὰ εἰδικότητα τὴν ζωὴν τοῦ Μπάχ, πόσας γυναῖκας πανδρεῦθηκε καὶ τὰ 100 παιδιὰ ποῦ ἔφερε στὸν κόσμον!! (ἴσως ἡ γονιμότης τοῦ ἀνθρώπου.

που να παίξει ἐδῶ συμβολικὸ ρόλο: τὴν γονιμότητα τοῦ πνεύματος!) Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῆς πρώτης συμφωνίας τοῦ Μάλερ; — ἡ κριτικὴ μας περιέγραφε τὴν καρριέρα τοῦ Μάλερ, ὅτι ἦτο διευθυντὴς ὀρχήστρας στὴν ὄπερα τῆς Βιέννης, ἕνα διάστημα καὶ στὴ Βουδαπέστη, καὶ ὅτι, ὅπως ἔλεγε καὶ ὁ ἴδιος, γιὰ νὰ καταλάβῃ κανεὶς τὴν μουσικὴν του θὰ ἔπρεπε νὰ γνωρίζῃ καὶ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη, τὴν ζωὴν του, τὶς πίκρες — ὅλ' αὐτὰ ποὺ ἡμεῖς οἱ Ἕλληνες δὲν γνωρίσαμεν— ἄρα δὲν μπορούμε νὰ γνωρίσουμε καὶ τὴν μουσικὴν του! Ἡ ἄλλη πλευρὰ τῆς κριτικῆς μας, μὲ ἄλλον πολιτικὸν καὶ μουσικὸν φρόνημα (!) ψιττακίζει γαλλικὰς σωβινιστικὰς κρίσεις: Ὁ Μάλερ εἶναι βαρὺς, δυσνόητος, μακρὺς στὴν φόρμα καὶ δὲν θὰ περάσῃ ποτὲ τὰ γερμανικὰ σύνορα! Ὅσον ἀφορᾷ τὰς ἐκτελέσεις: ὁ πόλεμος γίνεται πάντοτε γιὰ τὰ διάφορα tempi καὶ τὰς δυναμικὰς λεπτομερείας. Ἐτύχε ὁ διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας νὰ εἶναι κουρασμένος ἢ νευρικός, καὶ ἡ ἐκτέλεσις γνωστῶν ἔργων νὰ γίνεται συχνὰ ἀγνωρίστος—αὐτὸ ἀρκεῖ γιὰ ἕνα Ἀθηναϊκὸν μουσικοκριτικὸν γεγονός. Πρόκειται γιὰ ξένους σολίστ; —οἱ τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης θὰ ἔχουν μὲ τὸ μέρος τῶν ὄλων τοὺς μουσικοκριτικούς ποὺ ἔτυχε πρὸ *εἰκοσαετίας* νὰ σπουδάσουν σχεδὸν εἰς τὴν κεντρικὴν Εὐρώπην, οἱ τῆς ἀνατολικῆς παρόμοια. Ἡ ἴδια τύχη καὶ γιὰ τοὺς λιγοστοὺς Ἕλληνας σολίστ. Ὅτι τὰ πνευστὰ ὄργανα τῆς συμφωνικῆς μας ὀρχήστρας παίζουν συχνὰ μισὸν τόνο χαμηλότερα μεταξύ των καὶ ἀπ' τὰ ἔγχορδα, ὅτι ἡ σοσιαλικὴ θέσις τῶν μουσικῶν μας γίνεται μέρα μὲ τὴν ἡμέρα ἀφόρητος, ὅτι ἡ ὀρχήστρα μας εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐξελιχθῇ σὲ μίαν εὐπρόσωπον τέτοιαν ἐφ' ὅσον τῆς λείπουν: ὁμοιογένεια ὀργανισμοῦ, ἐνδιαφέροντος καὶ τὸ συναίσθημα τοῦ καθήκοντος (δυστυχῶς ἢ ἀμοιβῆ τῶν μουσικῶν μας εἶναι θλιβερά), γιὰ ὅλα αὐτὰ δὲν εἶδα νὰ ἐνδιαφερθῇ σοβαρὰ καὶ ἐκτεταμμένα ἡ Ἀθηναϊκὴ μουσικοκριτικὴ. Καὶ φθάνομεν τώρα εἰς τὴν κορυφὴν τῆς κωμωδίας αὐτῆς, εἰς τὰς διαφόρους κρίσεις περὶ συγχρόνων ἔργων μουσικῆς. Κρίσεις γιὰ τὸν Casella, πολίπειρον μὲν μουσικόν, ἀλλ' ὄχι ἀπαραίτητον συνθέτην, τὸν ὀνομασθέντα ὅμως, στὸν τόπο μας, πρωτοπόρον τῆς νεωτέρας συγχρόνου μουσικῆς, θαῦμα πρωτοτυπίας, ἕλιγγος ἐμπνεύσεως—καὶ ὅλα αὐτὰ, μ. ἀ., ὡς ὑπόδειγμα διὰ τοὺς συγχρόνους Ἕλληνας συνθέτας! Κρίσεις γιὰ τὸν Πρόκόφιεφ, Συμανόφσκη, Ραβέλ, Στραβίνσκη, Χίντεμιτ κτλ.—ὄλοι μαζὺ στριμωγμένοι καὶ ὅμοιοι, σ' ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ ὕψος, καὶ ἄς χωρίζουν τοὺς συνθέτας αὐτοὺς ἀπέραντοι πνευματικαὶ διαστάσεις. Διὰ τὴν τάδε κύριαν καὶ τὸν δεῖνα κύριον κριτικὸν δὲν παίζει αὐτὸ βέβαια κανένα ρόλο· ρόλο παίζει, ὅτι ἡ κριτικὴ πρέπει νὰ γραφῇ!

Καὶ δὲν μπορῶ βέβαια ν' ἀνθέξω εἰς τὸν πειρασμὸν τοῦ νὰ μὴ φέρω καὶ τὸν ἑαυτὸ μου ὡς παράδειγμα.

Γνωρίζω ἐπίσης, ὅτι μὲ τὸ βῆμα αὐτὸ δὲν θὰ κερδίσω περισσότερον τὴν εὐνοια τῆς ἀθηναϊκῆς μουσικοκριτικῆς· αὐτὸ ἄλλως τε δὲν θὰ μ' ὠφελοῦσε πολὺ!

Περισσότερον μ' ὠφέλησε ἢ ἐκ τοῦ πλησίον γνωριμία της, αἱ ἐσφαλμένα κρίσεις της σὲ ἔργα μου μουσικῆς δωματίου, διότι μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν μοῦ ἐδόθη ἡ εὐκαιρία νὰ σφραγίσω διπλᾶ καὶ τριπλᾶ ὅλ' αὐτὰ ποὺ ἐνστικτῶς ἀπὸ μακρὰ διησθανόμην: ἡ ὀλοκληρωτικὴ τῆς ἄγνοια γιὰ σύγχρονον ἢ μὴ σύγχρονον, ἀπομιμητικὴν καὶ δημιουργικὴν μουσικὴν. Δὲν μπορεῖ ἕνας σοβαρὸς μουσικὸς νὰ ξεχάσῃ τὸ εἰρωνικόν, γιομάτο, ὅμως, καλωσύνη, χαμόγελον, αὐτὸ ποὺ ἄθελα μεταχειρίζεται κανεὶς σὲ ἀπλοϊκοὺς, ἀποκλεισμένους γιὰ πάντα ἀπ' τὴν ἀστραπιαία ἐξέλιξι τοῦ κόσμου ἀνθρώπου, ὅταν κρίνεται κατὰ τὸν ἀκόλουθον ἀνίκανον τρόπο:

«Ὁ κ. Σκαλκώτας θέλησε νὰ διασκεδάσῃ εἰς βίαιος τοῦ σεβιστοῦ κοινού.—Ἀποκηρύττει ἐκ συστήματος καὶ ἐπιμόνως τὴν ἐμπνευσιν καὶ τὴν δημιουργικότητα, καὶ φυσικὰ ἔχει διπλοῦν κέρδος: α') γίνεται πρωτότυπος καὶ β') σκεπάζει τὴν στειρότητά του μὲ τὸ πρόσχημα τῆς μοντέρνας τεχνοτροπίας.—Αἱ συνθέσεις τοῦ κ. Σκαλκώτα εἶναι ἀπλῶς ἀνιαρὰ καὶ δυσάρεστα γυμνάσματα ἐνὸς πρωτοπεύρου νεοφωτίστου μαθητοῦ τοῦ Σαίμπεργκ, τὰ ὁποῖα οἱ ὑπομονητικοὶ ἀκροαταὶ μποροῦν νὰ υποστοῦν χωρὶς διαμαρτυρίαν.—Ὁ κ. Σκαλκώτας δὲν εἶναι φαινόμενον· εἶναι ἀπλῶς μία περίπτωσις, πολὺ συνηθισμένη μάλιστα περίπτωσις στοὺς καιροὺς μας τοῦ πλήρους μουσικοῦ ἐκτροχιασμοῦ καὶ τῆς ἀρνητικῆς ἰσοπεδώσεως τῆς τέχνης.—Σεβαστοὶ ἀναγνώσται: «κίνδυνος θάνατος», ἢ «εἰσβολὴ τῶν βαρβάρων ἐν Ἑλλάδι»—καὶ γιὰ νὰ μὴν ξεχνᾶμε καὶ τὸ χιοῦμορ: κατὰ γενικὴν ὁμολογίαν ὁ κ. Σκαλκώτας εἶναι προικισμένος μὲ πραγματικὸν ἄλγαντον. Πῶς εἶναι ὅμως δυνατόν νὰ γράφῃ τόσον ἄσχημη μουσικὴν; Ὁ Richard Strauss εἶπε κάποτε στὸν Hindemith—τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, δηλ. τοῦ ὑπερόχου κριτικοῦ ποζάρωντος ὡς Richard Strauss καὶ τοῦ ὑπαφαινομένου ὡς Hindemith (ποῖος τώρα ἄρα γε ἀπ' τοὺς δύο μας καὶ μὲ τὴν τεραστία διαφορὰ τῆς ἡλικίας μας πλησιάζει τὴν πραγματικότητα;):—Ἐσεῖς ἔχετε ταλέντο, γιὰτὶ δὲν γράφετε πραγματικὴν μουσικὴν; Ὁ χῶρος δὲν μοῦ ἐπιτρέπει δυστυχῶς, νὰ παραθέσω καὶ ἄλλας περικοπὰς τῶν διαφόρων κριτικῶν μου. Φθάνει ὅμως ἕως ἐδῶ.

Δὲν κρίνεται δηλαδή, τὸ ἔργον τέχνης αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ, κρίνεται ὁ συνθέτης μόνον, καὶ βέβαια ἀνάλογα μὲ τὴν προσωπικὴν του ἰδιοσυγκρασίαν! Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μοῦ ἀποδείξῃ τὸ ἀντίθετον: οἱ περισσότεροὶ τῶν μουσικοκριτικῶν τῆς πρωτεύουσής μας δὲν εἶναι ἱκανοὶ νὰ διαβάσουν οὔτε μιὰ εὐκολὴ σελίδα μιᾶς παρτιτούρας ἔργου μου, οὔτε ν' ἀναλύσουν συστηματικὰ τὴν μορφὴν του—γιὰ νὰ μ' ἀποδείξουν μὲ μουσικὰ ἐπιχειρήματα (καὶ ὄχι μὲ τὴ δύναμι τοῦ Τύπου), ὅτι εἶναι γραμμένο ἔλατ-

τωματικά— π. χ. για πνευστά, για έγχορδα ή για όρχηστρα, ότι υπάρχουν εις τὰ ἔργα μου, ὅπως εις τὰ περισσότερα ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν, μίγματα καὶ ἀντιθέσεις μουσικοῦ ὕφους. Κανείς ἀπ' τοὺς μουσικοκριτικούς μας δὲν ἐμελέτησε, οὔτε κἂν ἀντίκρουσε ἐκ τοῦ πλησίον ἔργον δικό μου. Καὶ γεννᾶται τὸ ἐρώτημα: πῶς εἶναι δυνατόν σὲ πρώτην ἀκρόασιν πολυπλόκου συγχρόνου ἔργου, νὰ παρακολουθῆ ἢ ἢ τάδε κυρία ἢ ὁ κ. τάδε ἀνίδεος κριτικός ἀλανθυστῶς καὶ νὰ σχηματίσῃ ἀποφασιστικὴν ἐπ' αὐτοῦ γνώμη;

Ποῖα μεγαλύτερα μουσικά μέσα διαθέτει ἀπ' τὰ ἐνὸς σπουδάσαντος μουσικοῦ; τὴν πείραν;—ἀποκλείεται γὰρ τὸν τόπο μας, δὲν ἔχομεν ἄλλως τε τὴν εὐκαιρίαν ν' ἀκούμε καλὴν καὶ πολλὴν μουσική. Τὴν μουσικὴ μόρφωσιν;—ἀπέδειξα τὸ ἀντίθετον ἀνωτέρω. Ὅσοτοσο ὅλοι σπεύσανε νὰ μὲ κρίνουν, πολλοὶ βέβαια χωρὶς ν' ἀκούσουν καὶ τὰ ἔργα μου, νὰ μοῦ ἐπιτεθοῦν— γὰρ ποῖό λόγο; Ἄπλούστατα: ἡ παραδοχικὴ τῶν μουσικῶν ἰκανότης, σταμάτησε μιὰ γιὰ πάντα στὰ σύνορα τῆς μουσικῆς τοῦ 18ου αἰῶνος. Δὲν μποροῦν, λοιπόν, τοιοῦτου εἴδους φιλολογικαὶ ἐξάψεις νὰ ὀνομασθοῦν καὶ κριτικά. Θὰ μποροῦσαν ἴσως νὰ φέρουν τὸ ὄνομα τῶν ἐπιτολαίων καὶ ἐπιφανειακῶν ἐντυπώσεων. Ἄλλά, ἐντύπως δὲν εἶναι κριτική.

Σκοπὸς καὶ ἀποστολὴ τῆς κριτικῆς, εἶναι νὰ κρίνῃ τὸ ἔργον τέχνης αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ καὶ ὄχι νὰ διαπιστώσῃ τὴν πνευματικὴν τάσιν αὐτοῦ (*). Οἱ περισσότεροι τῶν κριτικῶν ἐνδιαφέρονται καὶ ἀσχολοῦνται μόνον μὲ τὸ τελευταῖο. Εἶναι ἄλλως τε καὶ πολὺ εὐκολώτερο, νὰ βαδίξῃ κανεὶς μὲ ἀορίστους ἐννοίας, ὅπως «ἀτοναλιτέ», «πολυτοναλιτέ», τὸ «ἀγνώως ἡχητικὸν ὕλικόν», «ἀπόλυτος ἀντικειμενισμός», «ἱμπρεσσιονισμός», «ἐξπρεσσιονισμός», «κλασικισμός», «ρωμαντισμός», «νεοκλασικισμός», «νεορωμαντισμός», «νεωτέρα ἀμεροληψία», «μουσικὴ τῆς χρήσεως», «σοσιαλικὴ μουσικὴ» καὶ τὸ τελευταῖον: «καθολικὸς μυστικισμός».

Σκοπὸς, λοιπόν, καὶ ἀποστολὴ τῆς κριτικῆς δὲν εἶναι νὰ δημιουργῆ ἱστορίαν τῆς μουσικῆς τριγύρω της, ἀλλὰ νὰ ξεχωρίξῃ, πρὸ παντός, εἰς τὰ διάφορα ἔργα τὴν ἀπομίμησιν (reproduktion) ἀπ' τὴν πραγματικὴν δημιουργίαν. Ὅλιγοι τῶν κριτικῶν μποροῦν ν' ἀκολουθήσουν αὐτὸ τὸν δρόμο.

(Βερολίνον, Μάρτιος 1931).

ΝΙΚΟΣ ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ

(*). Σημ. Συντάξ. Ὅταν ἀνάλυση κανεὶς λεπτομερῶς ἐν ἔργον τέχνης, γνωρίζει τότε καὶ διαπιστώνει καὶ τὴν πνευματικὴν αὐτοῦ τάσιν— τὸ περιεχόμενον.

ΑΙ ΚΥΡΙΑΙ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

2^{ON}

Εἶνε γεγονός ἀναμφισβήτητο ὅτι ἡ Jazz συνεισέφερε πολλαπλὰ στοιχεῖα εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς συγχρόνου μουσικῆς. Τὰ κυριώτερα εἶνε:

Ἄ) ὁ ρυθμός, τὸ νέο ἡχητικὸν χροῶμα τῆς ὀρχήστρας, ὁ νέος τρόπος ἐκφράσεως.

Ἄ) Ὅλοι γνωρίζομεν ὅτι ἡ Jazz ἦλθε ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴν. Ὡς ἐξηκριβώθη ἡ λέξις Jazz δὲν εἶνε ἄλλο παρὰ ἡ παρεφθαρμένη ἀγγλικὴ λέξις chase δηλ. τρέξιμο, κυνήγι. Εὐρίσκομε τὴν προέλευσίν της στοὺς πρώτους χρόνους τῆς μεταναστεύσεως τῶν Ἀγγλοσαξόνων εἰς τὴν Β. Ἀμερικὴν. Ἡ μουσικὴ Jazz δημιουργήθη ἀπὸ τὴν συγχώνευσιν τῆς πρωτόγονης μουσικῆς τῆς Βορείου Ἀμερικῆς (πεντάτονος μουσικὴ) καὶ τῶν ἀγγλικῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν (song) τοῦ 14^{ου} καὶ 15^{ου} αἰῶνος. Ἡ ζύμωσις αὐτὴ δημιούργησε διὰ μέσου τῶν αἰῶνων ἓνα ρεῦμα λαϊκῆς μουσικῆς τῶν μαύρων τῆς Β. Ἀμερικῆς, μὲ ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὴν Jazz.

Ἄ) Ἀρχικὰ ἡ μουσικὴ τῶν μαύρων τῆς Β. Ἀμερικῆς δὲν ἐκίνησε τὸ ἐνδιαφέρον τῶν εὐρωπαϊῶν συνθετῶν παρὰ μόνον σὲ μεμονωμένες προσπάθειαι.

Ἄ) Ἡ πρώτη σοβαρὰ μελέτη ἐγένετο ἀπὸ τὸν Dvorák. Ὁ Τσέχος συνθέτης κατὰ τὴν τριετὴ διαμονὴν του εἰς

Νέαν Ὑόρκην συνέθεσε τὴν συμφωνίαν τοῦ Νέου Κόσμου καὶ τὸ Κουαρτέτο op. 96 (1893—1894).

Τὸ νέο ρυθμικὸν στυλ ἐγένετο δεκτὸ ἀπὸ τοὺς impressionistes μὲ μεγάλη ἐπιφύλαξιν. Εἶνε δὲ φυσικόν, διότι τὴν ἐποχὴν ἐκείνην τοὺς ἐθάμβωσε περισσότερο τὸ ἐξωτικό, τὸ καινούργιον χροῶμα ἀπλῶς ὡς ἐντύπως, ἀλλὰ ὄχι ὡς ζωτικώτερον ρυθμικὸν στοιχεῖον, ὅπως συνέβη ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας.

Ἄ) Ὁ χορὸς τῆς μόδας Cake-walk μὲ τὰς συγχοπὰς καὶ τοὺς νέους τονισμούς, κερδίζει περισσότερο ἔδαφος εἰς τὴν δημιουργικὴν μουσικὴν.

Εὐρίσκομε τὸν Cake-walk ἐξαιρετὸν στυλιζαρισμένον ἀπὸ τὸν Debussy εἰς τὴν σύνθεσιν Children's-Corner VI Golhwogg's Cake-walk (1908) καθὼς καὶ στὰ ἐξωτικά σκίτσα τὸ Cake-walk τοῦ M. Zadora.

Ἄ) Ἐκ παραλλήλου, εἰς τὴν Ἀμερικὴν πρωτοεμφανίζονται αἱ θεορυβώδεις τζάτζ-μπάντ τῶν Μαύρων. Τὸ 1915 ὀργιάζουν κυριολεκτικῶς οἱ χορευτικὲς αὐτὲς ὀρχήστρες μὲ τοὺς χοροὺς φὸξ-τρότ, τσάρλεστον κλπ. Εἶναι δὲ γνωστὸν μὲ ποῖον ὀρμητικὸν τρόπον κατέκλυσαν αἱ τζάτζ-μπάντ μεταπολεμικῶς τὴν Εὐρώπην, ὥστε καὶ αἱ χορευτικαὶ ὀρχήστραι τῶν λευκῶν ἠναγκάσθησαν νὰ τὰς μιμηθοῦν.

Ο P. Whiteman επέτυχε πρώτος να υποτάξει την αυθόρμητη και εκ του προχείρου (improvisé) μουσική των μαύρων μουσικών της Β. Αμερικής εις τους νόμους ενός ορισμένου style πού αργότερα επεβλήθη ως μία νέα καλλιτεχνική πηγή.

Κατά τον P. Whiteman η **κλασική** μορφή της ορχήστρας Jazz σύγκεται από 36 όργανα με 22 έκτελεστές. Κυριαρχούν τα πνευστά και κρουστά· είναι δε περιορισμένος ο αριθμός των έγχορδων.

2—3 βιολιά (σε εξαιρετικές περιπτώσεις μέχρις 8).

2 κόντρα-μπάσσα.

2 σάλπιγγες.

2 τρόμπες, 2—3 κόρνα.

3 σαξόφωνα (σε τρεις διάφορες κλίμακες).

2 πιάνο (το ένα έναλλάξ με σελέστα).

Βαντζο. Κύμβαλα, μεγάλη τύμπανα και διάφορα άλλα κρουστά.

Το ξεχωριστό γνώρισμα της ορχήστρας Jazz είναι το ιδιαίτον ήχητικό χρώμα πού προσδίδει εις αυτήν ο ήχητικός συνδυασμός των πνευστών εν γένει, ενῶ ο ρυθμός συγκρατείται από το πιάνο, το Βαντζο και τα κρουστά.

Η μουσική φράσις στηρίζεται κυρίως στις ρυθμικές συγκοπές και τον τονισμό του άσθενους μέρους τουμέτρου, η δὲ μελωδία άναπτύσσεται σε παραλλαγές πού λύονται πολυφωνικῶς.

Η μουσική αυτή με το κύριο χαρακτηριστικό των συγκοπών εισήλθε στην μουσική επιστήμη και ονομάζεται Syncopated music ή Ragtime πρὸς διαστολήν από την χορευτικήν Jazz.

Από τοῦ 1920 ἐχρησίμευσε στους συνθέτας το νέο αυτό μουσικό στοιχείο ως ένας νέος δημιουργικός παράγων.

Πραγματικά έχουμε πολλές συνθέσεις των συγχρόνων συνθετών όπου είναι καταφανής η άμεσος επιρροή της Jazz.

Στραβίνσκη η **Ιστορία του Στρατιώτου**, Rag-time διά 11 όργανα.

Hindemith κουαρτέττο op. 24 I και 26.

Krenek: Jonny spielt Auf.

Kurt Weill όπερες Mahagonny, Dreigroschenoper. Castelnuovo Tedesco, Milhaud :

Trois Rag-Caprices pour Orchestra κλπ.

Η Jazz ἐξήσκησε επίσης μεγάλη επιρροή στην σύστασι της σημερινής ορχήστρας η οποία έχει ένα οικιότερο χαρακτήρα με τον μικρόν αριθμόν οργάνων, τα όποια έχουν σολιστική αξία.



Πάουλ Χίντεμιτ

Ο Paul Hindemith (1895) θεωρείται σήμερα ο δημιουργικώτερος συνθέτης της νέας Γερμανικής μουσικής. Ο Hindemith ήρchiσε την σταδιοδρομία του ως πρώτο βιολί της όπερας της Φρανκφούρτης έγινε γνωστός ως άριστος έκτελεστής βιόλας και σε ηλικία 25 ετών επεβλήθη ως συνθέτης ενός άπολύτως άτομικού style. Σήμερα διδάσκει σύνθεσι στην Ακαδημία των Καλών Τεχνών εν Βερολίνω.

Η μουσική του Hindemith βγαίνει μέσα από τον παλμό της σύγχρονης ζωής, ώστε δὲν είναι διόλου περιέργο διατι εύρε στους ρυθμούς της Jazz ένα σπουδαίο δημιουργικό παράγοντα.

Αί πρώται χαρακτηριστικά και συνθέσεις είναι το **Finale 1921** και η **σουίτα για πιάνο op. 26**. Εις το τελευταίο αυτό έργο δίδει μία παρωδία των συγχρόνων χορών Fox-trott, Shimmy, Boston, Ragtime με τις εξεζητημένες συγκοπές

κακόφωνες άρμονίες και μακρές αισθηματικές παύσεις. Υπό το ίδιο πνεύμα συνέθεσε και την τελευταία όπερα Neues vom Tage (1929), όπου σατυρίζει επίσης την σύγχρονη ζωή.

Στο έργο αυτό η ορχήστρα έχει εγκαταλείψει την πομπώδη μορφήν της ρομαντικής εποχής, έχει χαρακτηρα πλέον άπλό, περισσότερο οικείο, με νέο ήχητικό χρώμα.

Εις το νέο στυλ του Χίντεμιτ διακρίνομεν δίπλα στο ρυθμικό στοιχείο να δεσπόζη η πολυφωνία, εις δὲ την μουσική φράσι η μελωδική γραμμή κυριαρχεί σολιστικά σε κάθε όργανο, με άρχιτεκτονική δντότητα.

Από τας συνθέσεις του Kurt Weill (1900) πού παρουσιάζουν την καταφανέστερη επιρροή της Jazz άνα-

Das simp - lé Le - ben le - be, wer da mag! Ich ha - be
(un - ter uns) ge - nug da - von,

Ἀπὸ τὴν «Dreigroschenoper» τοῦ Κούρτ Βάιλ
«H Ballade
τῆς εὐχάριστος ζωῆς»

φέρω τις ὄπερες (Singspiele) Mahagonny καὶ Dreigroschenoper. Τὸ λιμπρέττο τῆς Dreigroschenoper ἐγράφει ἀπὸ τὸν Bert Brecht κατὰ διασκευὴν τῆς ἀγγλικῆς Beggar's Opera (1723).

Ὡς μόνη μελωδία ἀπὸ τὴν παλαιὰ ὄπερα διετήρησε ὁ Kurt Weill ἓνα χαρακτηριστικὸ κορὰλ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος (1 πρᾶξις ἀρ. 3). Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ ὄπερα αὐτὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ τραγούδια μὲ χαρακτηριστὰ Fox-trott, Shimmy, Blues κ.λ.π., ὅπου ξεχωρίζουν χαρακτηριστικὰ αἱ συγχοπαὶ τῆς Jazz.

Ἡ ὄπερα Mahagonny δὲν διαφέρει ὡς πρὸς τὴν φόρμα. Καὶ τὰ δύο ἔργα χάρις στὴν συγγραφικὴ δύναμι

τοῦ Bert Brecht, ἔχουν μιὰ βαθύτερη φιλοσοφικὴ ὑπόστασι, μὲ ὑπόθεσι παρμένη ἀπὸ τὴ ζωὴ.

Βλέπομεν ὅτι ἡ σύγχρονη μουσικὴ εἶνε σφύκτὰ συνδεδεμένη μὲ τις ἐκδηλώσεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἡ σύγχρονη μουσικὴ δέχθηκε πολλὰς ἐπιρροάς, διήλθε πολλὰ στάδια ἀπὸ τὰ ὁποῖα δημιουργήθησαν νέοι ρυθμοί, νέες φόρμες καὶ ἀντιλήψεις.

Ἐν συμπεράσματι: Ἡ μουσικὴ ἔγινε περισσότερο ἀντικειμενικὴ στὴν ἔκφρασι, κατ' ἀντίθεσιν τοῦ ὑποκειμενικοῦ *espressivo* τῆς ρομαντικῆς καὶ μεταρομαντικῆς ἐποχῆς.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΕΠΠΑ

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Χειρόγραφα δημοσιευόμενα ἢ μὴ δὲν ἐπιστρέφονται.

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

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΝ ΤΟΥ ΒΕΡΔΙ

Η "ΑΪΔΑ,"

Πρὸς τὸν *Giulio Ricordi*,

S. Agata, 10 Ἰουλίου 1871.

Ἐπιτρέψτε τὸ λιμπρέττο τῆς «*Aida*» καὶ σὰς εἶναι ἐπὶ πλέον γνωστὸν ὅτι διὰ τὸν ρόλον τῆς *Amneris* εἶναι ἀναγκαῖον νὰ εὐρεθῇ μία καλλιτέχνης δραματικὴ καὶ ἰδίως μία καλλιτέχνης πραγματικὴ ἠθοποιός. Πῶς ἢμπορεῖ κανεὶς νὰ ἐλπίζῃ διὰ τὰ εὖρη ὅλα αὐτὰ σὲ μιὰ ποῦ δὲν ἔχει καλὰ-καλὰ ντεμπου-τάρει; Ἡ φωνὴ μόνῃ της, καὶ ἂν εἶναι ἀκόμη ὠραία (καὶ βέβαια ποῦ δὲν ἢμπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ κρίνῃ ἀσφαλῶς σὲ μιὰ αἴθουσα συναυλιῶν ἢ σὲ μιὰ κενὴ αἴθουσα θεά-τρον) δὲν ἀρκεῖ διὰ τὸν ρόλον αὐτόν. Ἡ ἀποκα-λουμένη ἀπὸ μερικοὺς «τελειότης τοῦ φωνητι-κοῦ στοιχείου» δὲν μὲ ἐνδιαφέρει διόλου: μού ἀρέσει νὰ τραγουδοῦν τοὺς ρόλους, ὅπως ἐγὼ θέλω. Βέβαια, ἐγὼ δὲν ἢμπορῶ νὰ δώσω «φω-νὴ», ψυχὴ, ἐκεῖνο τὸ κάτι ποῦ τὸ λέγουσιν συνή-θως «ἔσωτερικὴ σπίθα», ἐκεῖνο ποῦ τὸ περιγρά-φουν μὲ τὸ ἔξῃς: «νὰ ἔχῃ τὸν διάβολον μέσα της». Χθὲς σὰς ἔγραψα τὰς ἀπόψεις μου γιὰ τὴν



Βέρδι

Waldmann καὶ σὰς τὸ ἐπιβεβαιῶ καὶ σήμερον. Τὸ ξέρω, βέβαια, πολὺ καλὰ πῶς δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ εὖρη κανεὶς μιὰ *Amneris* τελεία, ἀλλὰ θὰ ὀμιλήσουμε γιὰ ὅλα αὐτὰ σὲ λίγες ἡμέρες. Πάντως ὅμως δὲν ἔχομε τελειώσει: Δὲν μοῦ εἴπατε ἀκόμη ἂν ἔχετε παραδεχθῇ τοὺς ὄρους ποῦ σὰς γνωστοποίησα σὲ μιὰ ἄλλῃ ἐπιστολῇ μου.

Σημειώσατέ το καλὰ, ἀγαπητέ μου *Giulio*, πῶς δὲν ἔρχομαι στὸ *Μιλάνο* γιὰ νὰ ἰκανοποιήσω μιὰ μικροφι-λοτιμίαν μου, ἐκτελώντας ἕνα ἀπὸ τὰ μελοδράματά μου: ἔρχομαι γιὰ μιὰ τελείαν ἐκτέλεσιν ποῦ θέλω νὰ γίνῃ. Ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχω αὐτό, πρέπει νὰ ἔχω ἄφθονα τὰ

μέσα γιὰ μιὰ τέτοια ἐκτέλεσιν. Γι' αὐτό, ἀπαντήσατέ μου ἂν ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τραγουδιστάς, ὑπάρχουν ἀσφαλῶς:

- 1) Ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας.
- 2) Οἱ πρῶτοι τοῦ Κόρον.
- 3) Ἡ ὀρχήστρα ὅπως ἐγὼ τὴν θέλω.
- 4) Τὰ τύμπανα καὶ ἡ *Cassa* μὲ ἰσχυρότερο ἤχο ἢ

αὐτὸν ποῦ εἶχαν πρὸ δύο ἐτῶν.

5) Τὸ κανονικὸ—σύ-νηθες κούρτισμα.

6) Ἡ ὀρχήστρα μὲ τὸ σύννηθες κούρτισμα, γιὰ νὰ ἀποφύγουμε τὰ ἀνε-βοκατεβάσματα στὴν ἐκ-τέλεσιν.

7) Τὰ ὄργανα ἂν ἔ-χουν τοποθετηθῇ ὅπως ἐγὼ σὰς ὠρίσα τὸν περα-σμένο χειμῶνα.

Αὐτὴ ἡ τοποθέτησις τῶν ὀργάνων—τῆς ὀρχή-στρας—εἶναι ἕνα σοβα-ρὸν πρόβλημα ἢ ὅπως συνήθως νομίζουσι, διότι ἀναλόγως τῆς τοποθετή-σεως ἀποκτᾷ κανεὶς καὶ διαφόρους ἀναμίξεις τῶν ἤχων τῶν ὀργάνων, τῶν ἤχων γενικῶς καὶ φυσι-κῶ τῷ λόγῳ καὶ διάφο-ρον πάντοτε ἐπενέργειαν. Καὶ τέτοιες μικρὲς διορ-θώσεις μᾶς δείχνουν κά-ποτε τὸν νέον ὁδόν ποῦ ἀσφαλῶς θὰ ἔλθῃ μιὰ ἡμέρα. Θὰ ἦταν δ' ἐπίσης πολὺ καλὸ, νὰ φύγουν τὰ

θεωρεῖα ποῦ βρισκονται κοντὰ στὴ σκηνή, εἰς τρό-πον ὥστε νὰ πλεῖν ἢ ἀδύνατον τὸ προσκηνίον ἀκριβῶς. Κατόπιν: ἡ ἀφανὴς ὀρχήστρα. Τὸ τελευταῖον αὐτὸ βέ-βαια δὲν εἶναι ἰδική μου ἔμπνευσις, ἀλλὰ τοῦ Βάγγερ. Καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ ἰδέα καὶ τὸ θαυμάσιον. Εἶναι δὲ σή-μερον ἀδύνατον νὰ ἀνεχθῇ κανεὶς θεατὰς μὲ φράγκο καὶ ἀσπρη γραβάττα ἐν μέσῳ Αἰγυπτίων, Ἀσσυρίων, Χαλδαίων κλπ. Ἀκόμη, δὲν ἢμπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνεχθῇ τὴν ὄλην ὀρχήστραν, ποῦ ἀποτελεῖ αὐτὴ ἕνα κόσμον ἰδεώδη ἰδικόν της, μέσα στὸν κόσμον τῆς πιατείας, στὸν κόσμον ποῦ χειροκροτεῖ ἢ καὶ σφυρίζει. Καὶ ἐπὶ πλέον

δὲν ἤμπορεῖ νὰ βλέπη κανεὶς ὄλο, τὰ κοντραμπάσσα, τὶς ἄρπες καὶ τὸν διευθυντὴν ὀρχήστρας, ποῦ τοῦ ἐμποδίζουν αὐτοὶ τὴν θεὰ τῆς σκηνῆς. Ἀπαντήσατέ μου σὲ ὄλα τὰ ἀνωτέρω μὲ ἓνα ναι ἢ ὄχι. Ἐὰν δὲν ἀποδέχεται κανεὶς ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα ἐγὼ θέλω, δὲν ἔχει σκοπὸν ἢ περαιοτέρω συζήτησις». [Σημ. Μεταφρ. Παρατηρεῖ, πιστεύω, ὁ ἀναγνώστης τὸν ἐγωῦσμόν τοῦ Βέρδι: εἶναι ὁ ὀρθὸς ἐγωῦσμός τῆς μεγαλοφυΐας].

**

Πρὸς τὸν *Conte Opprandino Arrivabene*.

S. Agata, 2 Σεπτεμβρίου 1871.

«..... Στὴ μουσικὴ δὲν πρέπει κανεὶς νὰ εἶναι μονάχα μελωδικός. Διότι ἡ μουσικὴ εἶναι καὶ περισσότερον ἢ μελωδία καὶ ἁρμονία. Εἶναι μουσικὴ! Θὰ σοῦ φανῆ αὐτὸ ἴσως καὶ τὸ παράξενο. Σοῦ δίδω τὴν ἐξήγησι: Ὁ Μπετόβεν δὲν ἦταν μελωδικός. Ὁ Παλεστρίνα ἐπίσης. Καταλαβαίνεις βέβαια περὶ τίνος πρόκειται: Μελωδικὸς κατὰ τὴν συνήθη (Νεοϊταλικὴν) ἄποριν.....»

**

Πρὸς τὸν *Giulio Ricordi*.—1872.

«Ὁ *Nicolini* ὄλο καὶ συντομεύει τὸ μέρος του !!!... (Σημ. Μεταφρ. Τὰ θανμαστικὰ καὶ τὰ ἀποσιωπητικὰ—καὶ κατωτέρω—εὐπάρχουν εἰς τὸ πρωτότυπον). Καθὼς καὶ ὁ *Aldighieri* πολλὰς φορὰς στὸ νιουέτο τῆς γ' πράξεως!! Καὶ ἐπὶ πλέον σὲ μιὰ ἐκτέλεσι, ἔσβυσαν ὄλο τὸ β' φινάλε!!! Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀφήσουμε τὸ ζήτημα, πῶς ἡ ρωμάντσα κατεβάσθηκε μισὸ τόνο, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ συγχωρεθῆ καὶ ἡ ἀλλαγὴ μερικῶν διαστολῶν. Γενικῶς, μιὰ μετριωτάτη *Aida*!! Τὴν *Amneris* τὴν τραγούδησε μιὰ σοπράνο!! Ὁ δὲ διευθυντὴς ὀρχήστρας ἄλλαξε τὰ *Tempri*!!!... Ἀσφαλῶς δὲν ἔχομεν καμμίαν ἀπολύτως ἀνάγκην νὰ εὐρίσκουν νέα ἐμφαί οἱ κ.κ. διευθυνταὶ ὀρχήστρας καὶ οἱ τραγουδισταί. Καὶ ὅσον ἀφορᾷ ἐμένα δηλώνω πῶς ποτέ, ποτέ, ποτέ δὲν βρέθηκε κανεὶς νὰ μοῦ «βγάλῃ» ἐκεῖνα τὰ ἐμφαί ποῦ ἔχω «βάλει» στὴν παρτιτούρα μου.... Κανεὶς!! Ποτέ, ποτέ.... οὔτε οἱ τραγουδισταὶ οὔτε οἱ διευθυνταὶ ὀρχήστρας!!!

Μὰ τώρα εἶναι βέβαια μόδα νὰ χειροκροτοῦν καὶ τοὺς διευθυντὰς ὀρχήστρας καὶ παραπονοῦμαι γι' αὐτό, ὄχι τόσο γιὰ τὸ συμφέρον ὀλίγων ποῦ τοὺς ἐκτιμῶ, ἀλλὰ διότι οἱ ἀκαταστασίαι αὐτὲς ἐνὸς θεάτρου γίνονται δεκτὲς καὶ ἀπὸ τὸ ἀκροατήριον ἄλλων θεάτρων, χωρὶς νὰ ὑπάρχῃ ἐλπίς σωτηρίας ἀπὸ τὴν κατάστασιν αὐτὴν. Στὰ παλαιότερα χρόνια ἔπρεπε κανεὶς νὰ ὑπομένῃ τὴν τυραννίαν τῆς προμαντόνας, τώρα δὲ εἶναι ὑποχρεωμένος ν' ἀνέχεται καὶ τὸν ἀξιοτίμον κ.κ. διευθυντὴν ὀρχήστρας!

Λοιπὸν; Καὶ μοῦ μιλάτε κατόπιν γιὰ συνθέσεις, γιὰ τέχνη κλπ.!!!... Μὰ εἶνε τέχνη αὐτή;

Καὶ τελειώνω τὴν παροῦσάν μου μὲ τὴν παράκλησιν πρὸς τὸν ἐκδοτικὸν οἶκον *Ricordi* ὅτι δὲν ἤμπορῶ νὰ

παραδεχθῶ τὰς ὡς ἄνω ἀκαταστασίας στὴν ἐκτέλεσι τῶν ἔργων μου καὶ ὅτι ὁ ἐκδοτικὸς αὐτὸς οἶκος εἶναι ἐλεύθερος ν' ἀποσύρῃ ἐκ τῆς κυκλοφορίας τὰ τρία τελευταῖα μελωδράματά μου (καὶ θὰ ἐχαιρόμουν ὑπερβολικὰ γι' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα) διότι, βέβαια, δὲν ἤμπορῶ νὰ ὑποφέρω τὸ γεγονός ὅτι μοῦ ἀλλάζουν μέρη ἀπὸ τὰ ἔργα μου. Ἄς ἔλθῃ ὅ,τι θέλει. Ἐπαναλαμβάνω: Δὲν ἤμπορῶ νὰ ὑποφέρω τὴν κατάστασιν αὐτὴν».

**

Ἐπιστολὴ τοῦ *Bertani Prospero*

(ἓνας Ἰταλὸς ἀκροατῆς) πρὸς τὸν *Verdi*.

Ἀξιότιμε κ. Βέρδι,

Στὸς 2 τοῦ Μαΐου (1872) ἐπῆγα στὴν Ὀπερα τῆς *Parma*, γιὰ ν' ἀκούσω τὸ νέον σας μελόδραμα «*Aida*» ποῦ γύρω σαυτὸ ἔγινε τόσος θόρυβος, τὶς τελευταῖαι αὐτὲς ἡμέρες. Ἡ περιέργειά μου ἦταν τόσο μεγάλη, ποῦ ἀγόρασα τὴν θέσιν Ἄρ. 120, μισὴ ὥρα πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση. Ἐθαύμασα τὸν σκηρικὸν διάκοσμον, τοὺς πολὺ καλοὺς τραγουδιστὰς καὶ προσπαθοῦσα πάντοτε νὰ μὴ χάσω τίποτε ἀπὸ τὸ μελόδραμα. Μετὰ τὸ τέλος τῆς ὄλης παραστάσεως, ἠρώτησα τὸν ἑαυτὸν μου ἐὰν ἔμεινε εὐχαριστημένος. Δυστυχῶς ἡ ἀπάντησις ἦταν ἀρνητικὴ. Ἐπέστρεψα πίσω στὴν πατρίδα μου *Reggio* καὶ διακοῦντος τοῦ ταξειδίου ἤκουον τὰς κρίσεις τῶν συνταξιδιωτῶν μου. Σχεδὸν ὄλοι συμφωνοῦσαν ὅτι πραγματικὰ ἡ «*Aida*» ἦταν ἓνα πρώτης τάξεως ἔργον. Ὡς ἐκ τούτου μοῦ ἐγεννήθη ἡ ἐπιθυμία νὰ ξανακούσω τὸ μελόδραμα καὶ πράγματι στὰς 4 τοῦ ἰδίου μηνὸς ξαναπῆγα στὴν *Parma*. Ἐπειδὴ ὅμως ἦταν πολὺς κόσμος στὸ ταμεῖον, κατώρθωσα μόλις καὶ μετὰ βίας νὰ ἀγοράσω μιαν θέσιν ἀξίας πέντε λιρετῶν, γιὰ νὰ μπορέσω κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον νὰ παρακολουθῶ ἡσυχος τὴν παράστασιν. Στὸ τέλος (τῆς παραστάσεως) ἔβγαλα τὸ ἐξῆς συμπέρασμα: Τὸ μελόδραμα αὐτὸ δὲν ἔχει ἀπολύτως τίποτε μέσα του γιὰ νὰ ἐνθουσιάσῃ καὶ ἠλεκτρίσῃ. Ἐὰν δὲν ἐπῆρχεν ὁ πομπώδης καὶ ἐξεζητημένος σκηρικὸς διάκοσμος, ἀσφαλῶς τὸ ἀκροατήριον δὲν θὰ μποροῦσε νὰ μείνῃ ἕως τὸ τέλος τῆς παραστάσεως. Αἱ σκηνοθεσίαι δὲ αὐταὶ εἶναι ἐκεῖνα ποῦ θὰ γεμίσουν τὸ θέατρον μερικὰς ἀκόμη φορὰς, γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν κατόπιν αὐταὶ στὰς διαφόρους βιβλιοθήκας.

Ἀσφαλῶς, ἀγαπητὲ κύριε Βέρδι, θὰ ἀπορεῖτε καὶ σεῖς ὁ ἴδιος ποῦ ξόδεψα 32 λιρέττες γιὰ τὰς δύο παραστάσεις. Ἐὰν προσθέσετε, στὴν (τραγικὴν) αὐτὴν κατάστασιν τὸ γεγονός ὅτι εἶμαι οικονομικῶς ἐξηρημένος ἀπὸ τὴν οἰκογένειάν μου, τότε βέβαια θὰ ἀντιληφθῆτε ὅτι, τὸ ἐξοδευθὲν αὐτὸ χρῆμα μὲ κνηγᾶ σὰν κανένα τρομερὸ φάντασμα καὶ μοῦ χάλνᾳ ὄλη τὴν ἡσυχία. Γι' αὐτό, σὰς παρακαλῶ εὐλικρινῶς, νὰ μοῦ στείλετε πίσω τὸ ὡς ἄνω ποσόν. Σᾶς δίδω τὸν λεπτομερῆ λογαριασμόν: (Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 135).

ΑΠΟ ΤΗΝ ΣΘΥΪΤΑ ΑΡΙΘ. 3 (1929)

ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

(Α' ΜΕΡΟΣ)

ΜΟΥΣΙΚΗ :
Α. ΚΟΝΤΗ

Andantino.

Musical score for the first system, marked *Andantino*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamic markings such as *f* and *rit.*, and performance instructions like *T°* and *rall.*

Allegro.

Musical score for the second system, marked *Allegro*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamic markings such as *p* and *rit.*, and performance instructions like *8a*.

Musical score for the third system, marked *allarg*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamic markings such as *mf* and *rit.*, and performance instructions like *T°*.

Musical score for the fourth system, marked *allarg*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music includes dynamic markings such as *mf* and *rit.*, and performance instructions like *T°*.

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ,"
ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 6
ΜΑΡΤΙΟΣ 1931

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *f* and *rit.*, and a *T^o* (trill) marking. The music is in a key with two sharps and a 2/4 time signature.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *rall.*, *allarg.*, *T^o*, *mf*, and *Meno mosso cantabile*. The music is in a key with two sharps and a 2/4 time signature.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *cresc.* and *8^a*. The music is in a key with two sharps and a 2/4 time signature.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *f* and *rit.*, and a *8^a* marking. The music is in a key with two sharps and a 2/4 time signature.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *p*, *rit.*, *T^o*, and *f*. The music is in a key with two sharps and a 2/4 time signature.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves. It includes dynamic markings such as *ff*, *rit.*, *T^o*, and *rit.*. The music is in a key with two sharps and a 3/4 time signature.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides harmonic accompaniment. Performance markings include *rit.* (ritardando), *T^o* (trillo), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The system concludes with a fermata over an eighth note.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. A *7* (seventh) chord is indicated in the right hand. The system ends with a fermata over an eighth note.

Third system of the piano score. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. Performance markings include *rit.*, *T^o*, and *p* (piano). The system concludes with a fermata over an eighth note.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. Performance markings include *f* (forte), *cresc.*, *ff*, *mf* (mezzo-forte), and *agitato* (agitato). The system ends with a fermata over an eighth note.

Fifth system of the piano score. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. Performance markings include *rit.*, *T^o*, *rit.*, *rit.*, *rit.*, *rall.* (rallentando), and *dimin.* (diminuendo). The system concludes with a fermata over an eighth note.

All^o (come prima).

8^a 8^a

mf

T^o rit

allarg

8^a Sostenuto T^o ff

3 rall. pp 8^a

Ταξειδιωτικά έξοδα διὰ Parma.....	2,60 Λιρέτ.
Ἐπιστροφή εἰς Reggio.....	3,30 >
Θέατρον.....	8,00 >
Διὰ πολὺν πρόστυχο γυῖμα στὸ σιδηροδρομ. σταθμὸν	2,00 >
Summa.....	15,90 >
Ἡ αὐτὴ Summa.....	× 2 =
Summa Summarum.....	31,80 Λιρέτ.

Μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ μὲ σώσετε ἀπὸ τὴν τραγικὴν περίπτωξιν, (τοῦ τρομεροῦ φαντάσματος τῶν ἐξόδων) σᾶς στέλνω τοὺς πλέον ἐγκαρδίους μου χαιρετισμούς,

BERTANI

Αἰεθνοῖς : Bertani Prosperi, Via San Domenico, Nr. 5, Reggio

Ἀπάντησις τοῦ Βέρδι μέσῳ Ricordi :

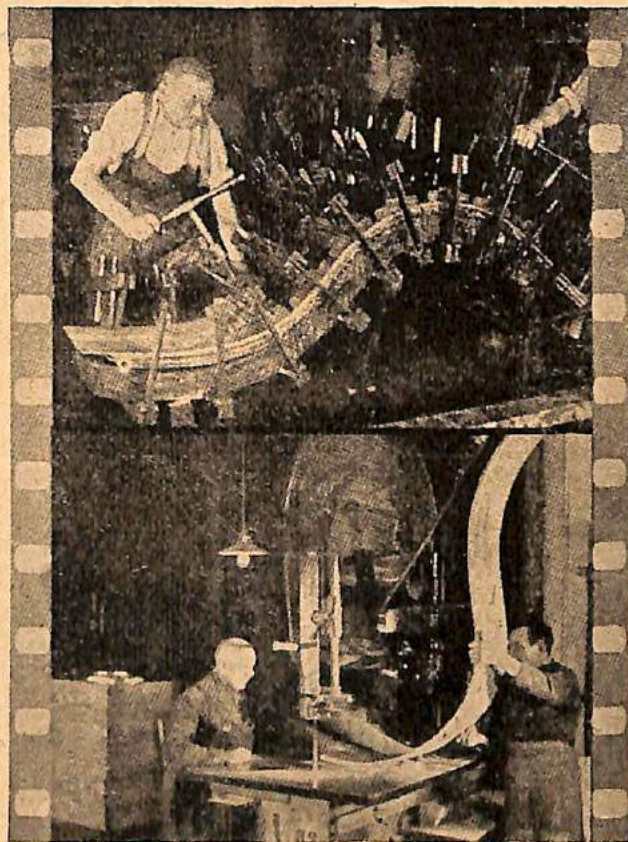
«... Βεβαίως γιὰ νὰ σώσωμε τὸν νεαρὸν βλαστὸν τῆς οἰκογενείας ἀπὸ τὰ φαντάσματα ποῦ τὸν κυνηγοῦν, θὰ πληρώσω εὐχαρίστως τὸν λογαριασμὸν ποῦ μοῦ ἔστειλε. Γι' αὐτὸ σᾶς παρακαλῶ νὰ τοῦ στείλετε 27,80 Λιρέτιες. Ἀσφαλῶς, βέβαια, δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ ὄλον ποσὸν, τὸ ὁποῖον αὐτὸς ζητεῖ. Περῶ ὅμως τὰ ὄρια τοῦ ἀστείου, νὰ θέλῃ νὰ τοῦ πληρώσω καὶ τὸ βραδυνὸ του γεῦμα. Ἐμποροῦσε πολὺ ὥραϊα νὰ γευματίσῃ στὸ σπίτι του. Φυσικῶς τῷ λόγῳ θὰ ὑπογράψῃ γιὰ τὴν παραλαβὴν τοῦ ὡς ἄνω ποσοῦ καὶ ἀκόμη, σᾶς παρακαλῶ, νὰ μᾶς δώσῃ μίαν δήλωσιν τὸν ὑπογεγραμμένην, ὅτι ὑποχρεοῦται νὰ μὴ ξαναπατήσῃ σὲ καμμιά παράστασιν μελοδράματός μου, τόσον γιὰ νὰ μὴ κινδυνεύσῃ αὐτὸς καὶ πάλιν ἀπὸ φαντάσματα, ὅσον καὶ γιὰ νὰ μὴ πληρώσω ἐγὼ ἐκ νέου τὰ ἐξοδά του...»

**

ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ἘΝΑ ΚΑΛΟ ΠΙΑΝΟ;

Πόσες φορὲς περνώντας ἀπὸ τὴ βιτρίνα διαφόρων καταστημάτων μὲ ἀντιπροσωπεῖς πιάων, ὅπως π. χ. ἀπὸ τὴν Στοὰ Ἀρσακείου μὲ τὸ «Bechstein» πιάνο στὴν ἐκθεσι, δὲν θὰ σᾶς ἐγεννήθη ἡ ἀπορία πῶς φτιάχνεται ἄρα γε ἓνα καλὸ πιάνο, ἓνα πιάνο ποῦ ἦχει ὥραϊα, ποῦ εἶναι στερεὸ καὶ κομψό; Βλέποντες τὸ «Μπέχσταϊν» στὴν βιτρίνα καὶ διερωτώμενοι γιὰ τὸν τρόπο τῆς κατασκευῆς του καὶ... γιὰ τὴν χρηματικὴν ἀξίαν του (δὲν εἶναι δὲ καὶ τόσον ἀκριβό, ὅπως νομίζουν μερικοί) θὰ νομίζετε ἴσως ὅτι ἡ κατασκευὴ ἑνὸς πιάνου τῆς ἀρίστης αὐτῆς ποιότητος, εἶναι κάτι τὸ εὐκόλον καὶ μηχανοποιήτον καὶ ὄχι —ὅπως εἶναι καὶ ἡ πραγματικότης— δλόκληρος ἐπιστήμη, κάτι ποῦ χρησιμοποιεῖ χιλιάδας ἐργατικῶν χειρῶν καὶ περισσοτέρας τῶν ἑκατὸν πενήντα μηχανῶν. Εἶχα τὴν εὐτυχίαν νὰ παρακολουθήσω στὰ ἐργοστάσια τοῦ Βερολίνου, τὴν κατασκευὴν τῶν πιάων «Μπέχσταϊν», τὸν Ἰούλιον τοῦ 1927, ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴν ποῦ τὸ ὑπ' ἀριθμὸν 130,000 πιάνο, ἀνεχώρει διὰ τὴν Ἰσπανίαν. Ἦταν κάτι τὸ ὑπέροχον καὶ ἐκθαμβω-

τικόν, νὰ βλέπῃ κανεὶς τὴν παράδοσιν ἀκατεργάστων ὕλικῶν στοὺς ἐργάτας καὶ μετ' ὀλίγον χρονικὸν διάστημα τὸ ἔτοιμο πλέον πιάνο στὴν μεγάλη αἴθουσα ὑποδοχῶν τοῦ μεγαλειώδους οἰκήματος «Μπέχσταϊν» στὸ Βερολίνο. Σᾶς βεβαιῶ ὅτι, παρ' ὄλην τὴν πείραν, τὴν ὁποίαν εἶχα καὶ ἔχω γιὰ ἐργοστάσια, δὲν μπόρεσα ἐν τούτοις νὰ ἀποκρίψω τὸν θαυμασμόν μου γιὰ τὴν τελείαν διοργάνωσι καὶ λεπτολόγον, μέχρι σχολαστικότητος, ἀκριβειαν ἐπεξεργασίας, συμπληρώσεως, τελειοποιήσεως καὶ παραδόσεως τῶν πιάων «Μπέχσταϊν». Μὲ ἐνθουσιασμό καὶ εἰλικρινῆ ἀγάπην συνεχάρην τοὺς ἀξιοτίμους διευθυντὰς τῆς Ἑταιρείας, τοὺς προϊσταμένους τῶν διαφόρων ἐργασιῶν, ὅχι δὲ ὀλιγώτερον καὶ τὸν ἀφανῆ ἐργάτην γιὰ τὴν τιμότητα τῆς ἐργασίας του καὶ πρὸ παντὸς γιὰ τὴν ἀγάπην τῆ δουλειᾶ του. Μετ' ὀλίγας ἡμέρας ἔλαβα πρόσκλησιν ἐκ μέρους τῆς διευθύνσεως, πρὸς παρακολούθησιν— ἐφ' ὅσον ἐξέφρασα μὴ τέτοια ἐπιθυμία — τῶν ἐργασιῶν κατασκευῆς πιάων «Μπέχσταϊν». Καὶ ἰδοὺ αὐτῆ:



Ἄνω : Συγκόλλησις δικτῶν τεμαχίων ξύλων, κατεργασθέντων ἤδη, διὰ τὰς πλευρὰς τοῦ πιάνου flügel.

Κάτω : Ἡ ἔτοιμος πλευρά.

Τὸ φορτίον ξυλείας μεταφέρεται εἰς δωμάτια, εἰς

τὰ ὁποῖα ὀλίγον κατ' ὀλίγον γίνεται ξήρανσις τοῦ ἀκατεργάστου αὐτοῦ ὑλικοῦ. Ἀρχίζει ἀμέσως ἡ κοπή τῆς ξυλείας αὐτῆς σὲ διαφόρους μορφὰς καταλλήλους διὰ τὰ α—β σχήματα τῶν πιάνων καὶ κατόπιν ἀρχίζει ἡ συγκόλλησις — (βλέπε σχετικὰς φωτογραφίας). Πρὶν ὅμως παρακολουθήσωμεν τὴν περαιτέρω ἐργασίαν, καλὸν εἶναι νὰ προσέξωμεν τὸν τρόπον τῆς ἐπεξεργασίας τῆς μεταλλίνης πλακῆς, ποῦ ἀποτελεῖ τὴν βᾶσιν τοῦ πιάνου μετὰ οὐρὰ (flügel)—διότι αὐτὰ θὰ ἐξετάσωμεν σήμερον.

Ἦμπορεῖ κανεὶς νὰ χαρακτηρίσῃ τὴν «δουλειὰ» ἐπάνω στοῦ μέταλλο μετὰ ἐξη λέξεις: λείανσις, ἀνοίγματα ὀπῶν, μπογιάντισμα, χάλκωσις καὶ βερνίκωμα. Τὸ ἀκατέργαστον μέταλλον, καθαρίζεται καὶ χωρίζεται εἰς ἀνάλογα διὰ τὸ πιάνο — Flügel τεμάχια. Κατόπιν τὸ παραλαμβάνει τὸ διαμερίσμα κατασκευαστῶν θηκῶν πιάνου, διὰ τὴν καταμέτρησιν, ἵνα ἐπὶ τῆ βᾶσει τοῦ ἐκάστοτε μεγέθους, κατασκευασθοῦν αἱ θῆκαι — αἱ βᾶσεις εἰς τὰς ὁποίας θὰ τοποθετηθῇ κατόπιν τὸ ἔτοιμον μέταλλον. Μετὰ τὴν καταμέτρησιν ἐπαναφέρεται τὸ ἀκατέργαστον ἀκόμη μέταλλον εἰς τὸ βερνικωτήριον ὅπου γίνεται τὸ καθάρισμα ἀπὸ τὰ λάδια καὶ διαφόρους ἄλλας ἀκαθαρσίας. Εὐθὺς ἀμέσως δίδεται ὁ πρῶτος χρωματισμὸς δύο φορὰς, δύο φορὰς ἐπίσης γίνεται ἡ λείανσις μετὰ τόνους καὶ ἄλλα

μηχανήματα εἰδικά. Γιὰ νὰ ἀποκτήσῃ ὅμως ἡ πλάκα «γυαλιστεράδα» καὶ ἰδίως νὰ γείνη ἴσια εἰς ὅλα τὰ μέρη στὴν ἐπιφάνεια, βερνικῶνεται μετὰ ἰδιαίτερα βερνίκια πέντε φορὰς καὶ ὕστερα ἀπὸ κάθε βερνίκωμα καθαρίζεται μετὰ χονδρὸ πανὶ μετὰ ἄλλας οὐσίας, γιὰ νὰ τοποθετηθῇ εὐθὺς ἀμέσως (κάθε φορὰ μετὰ τὸ βερνίκωμα) σὲ εἰδικούς φούρνους θερμοκρασίας 100 βαθμῶν Celsius. Πρέπει δὲ νὰ σημειωθῇ ὅτι ὕστερα ἀπὸ κάθε ἐργασίαν ἐπάνω



Ἡ λείανσις τῆς τακτοποιηθείσης μεταλλίνης πλακῆς.

Ἦ κατασκευὴ καὶ τοποθέτησις τῶν πλήκτρων, τῶν χορδῶν, τῆς θῆκης, τῶν Pedal, τοῦ στηρίγματος τῶν μουσικῶν τεμαχίων, τοῦ καλύμματος κτλ., γίνονται εἰς ἄλλα διαμερίσματα καὶ ἀπὸ ἄλλους εἰδικούς. Καὶ γι' αὐτὰ ὅλα, θὰ ὁμιλήσωμεν εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος.

Ι. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ

Μηχανικός

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Μετὰ τὴν νέαν σκηνοθεσίαν τοῦ γνωστοῦ μελοδράματος τοῦ Ριχάρδου Στράους «Die Frau ohne Schatten» («Ἡ γυναῖκα χωρὶς σκιάν»), ἡ Κρατικὴ μας Ὀπερα ἀπέδωκε φόρον τιμῆς στὸν μεγάλον αὐτὸν καλλιτέχνην. Αὐτὴ ἡ μυθικὴ ὄπερα (Märchenoper) σὰν ἕνας σύγχρονος «Μαγευμένος αὐλὸς» τοῦ Μότσαρτ, ποῦ ἐμπνεύσει στιλιστικὰ στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς τῆς «Σαλώμης» καὶ «Ἡλέκτρας» τοῦ Στράους καὶ μελωδικὰς γραμμὰς κλασσικῆς ὠραιότητος τοῦ «Ἰππότην τῶν ρόδων» καὶ τῆς «Ἀριάδνης ἐν Νάξῳ» ἐπίσης τοῦ Ρ. Στράους καὶ ποῦ στὴν ἱκανότητα πρὸς χαρακτηρισμὸν διὰ τῆς μουσικῆς διαφόρων δρώντων προσώπων ὑπερβαίνει ὅλα τὰ προαναφερθέντα μελοδράματα, ἀπησχόλησε τὸν συνθέτην τῆς ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν. Στὸ 1912 γράφει πρὸς τὸν Ριχάρδον Στράους, ὁ λιμπρετίστας τοῦ ἔργου Χόφμανσταλ,

τὰ ἐξῆς: «Σὰς εὐχαριστῶ ἀπὸ τὴν καρδιά μου γιὰ τὴ λεπτότητα τὴν ὁποίαν ἔχετε μὴ θέλοντας νὰ με βιάζετε πρὸς ἀποπεράτωσιν τῆς «Γυναικὸς χωρὶς σκιάν». Δὲν θὰ μπορούσατε ἀσφαλῶς νὰ προσθέσετε τίποτε μετὰ ὅλας τὰς προειδοποιήσεις σας, στὸ ποιητικὸ αὐτὸ κείμενον ποῦ τόσον ἐγὼ τὸ ἀγαπῶ καὶ τὸ δουλεύω». Ἡ σκηνοθεσία τοῦ μελοδράματος αὐτοῦ δὲν εἶναι εὐκόλον προᾶγμα. Τὴν μιὰ φορὰ πρέπει νὰ πετάξῃ ἕνα μικρὸ ψαράκι στὴν χύτρα, τὴν ἄλλη νὰ γίνῃ μεταμόρφωσις ἐνὸς χειροῦ (ἀγχιρόστρωμα) σὲ νεαρό, ν' ἀνοίξῃ ἡ γῆ σὲ δύο κτλ. Ὅλα αὐτὰ ἢ μᾶλλον τὰ περισσότερα, τὰ ἐπιτυγχάνει μετὰ τὴν νέαν του σκηνοθεσίαν ὁ Lothar Wallerstein, ἐνῶ στὸ τέλος τοῦ μελοδράματος φτιάχνει μιὰ στιλιζαρισμένη μυθικὴ γέφυρα, μετὰ μιὰ πτώσιν ὑδάτων ἐπίσης στιλιζαρισμένη

Πάντως ἡ «πραγματικὴ» (real) σκηνὴ δὲν εἶναι τὸ πᾶν, καθ' ὅσον τὸ κυριώτερον ἐξ ὄλων, εἰς τὸ θέατρον, εἶναι ἡ αὐταπάτη (Illusion) καὶ φυσικὰ αὐτὴ μᾶς δίδεται ἀπὸ τὴν μαγικὴ μουσικὴ τοῦ Σιτράους πού τόσον ὠραία διέπλασεν ὁ διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας Klemens Krauss. Οἱ τραγουδισταὶ ἐπέτυχαν τελείως στὴν δύσκολη ἐξέτασι πού ὑπεβλήθησαν καὶ πρὸ παντὸς ἡ θαυμασία ἠθοποιὸς καὶ ἀοιδὸς Lotte Lehmann ὡς Färberin (γυναικὰ τοῦ βαφέως) καὶ ὡς βαφεύς, ὁ Manowarda μὲ τὴν ἰσχυρὰ ἀντρίκια φωνή του. Ἀλλὰ μᾶς ἱκανοποίησαν ἐπίσης καὶ ἡ Ka Ursuleae ὡς Αὐτοκράτειρα καὶ ὁ Heldentenor Kallenberg ὡς Αὐτοκράτωρ. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἡ «Γυναικὰ χωρὶς σκιάν» παρὰ τὸ σκοτεινὸν τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, μόνον γιὰ τὴν ὠραία καὶ μαγικὴ μουσικὴ της, θὰ ἐξακολουθῆ νὰ ρίξη, γιὰ πολὺ καιρὸ ἀκόμη, τὴν σκιάν της, στίς Ὀπερες τῶν διαφόρων Κρατῶν.

Δὲν ἦταν εὐχάριστος ἐξ ἀντιθέτου ἡ γνωριμία μὲ τὴν «Συμφωνίαν - Γκαίτε» διὰ μεγάλην ὀρχήστραν, ἀνδρικήν Χορωδίαν καὶ Ὀργανον τοῦ Josef Reiter πού μᾶς παρουσίασε ὁ φιλοξενούμενος γενικὸς διευθυντὴς τῆς μουσικῆς (Generalmusikdirektor) τοῦ Μονάχου Franz Mikorey. Ὁ συνθέτης Josef Reiter εἶναι ἓνας ἐθνικιστὴς Γερμανὸς πού ἀπέκτησε μὲ τὰς συνθέσεις του δι' ἀνδρικήν χορωδίαν, διεθνή φήμην. Εἰς τὴν συμφωνίαν του αὐτὴν, πού χρησιμοποιεῖ συνθετικὰ στοιχεῖα τοῦ Σούμπερτ καὶ τοῦ Μπρούκνερ (συχνὰ ὅμως ἀρμονικῶς καὶ κολοριτικῶς εἶναι κενή) ἀκούει κανεὶς τὸν συνθέτην διὰ χορωδίας. Αἱ τέσσαρες προτάσεις ἔχουν χτυπητοὺς τίτλους, γιὰ νὰ μᾶς δεῖξουν τὸ περιεχόμενον τῶν διαφόρων αὐτῶν προτάσεων. Πρώτη πρότασις: Ἄγων ἡρώων καὶ θάνατος. Δευτέρα πρότασις: Ἐνα τραγοῦδι αἰωνίας ἀγάπης. Τρίτη πρότασις: Ἡ τραγικότης καὶ εἰρωνεία τῆς ζωῆς καὶ Τετάρτη πρότασις: Ἡ νίκη τοῦ ἥρωος. Πάντως δὲν ἀκούομεν τίποτε ἀπὸ τοὺς παθητικὸς αὐτοὺς τίτλους στὴν μουσικὴν, ἀκόμη δὲ ὀλιγώτερον αἰσθανόμεθα κάποιαν σχέσιν μὲ τὸν κλασσικὸν Γκαίτε, ἔστω καὶ μὲ τὴν χρησιμοποίησιν ὑπὸ τοῦ συνθέτου μερικῶν στίχων ἀπὸ τὸν «Φάουστ» τοῦ ποιητοῦ αὐτοῦ ἢ καὶ μὲ τὴν ἐπιφανειακὴ παραπομπὴ στὰ ἑκατόχρονα ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ Γκαίτε, πού μᾶς πλησιάζουν τώρα κοντά. Τὰ τελευταῖα αὐτὰ αἷτια εἶναι πάντως ἐλάχιστα γιὰ νὰ μᾶς κρατήσουν δύο σχεδὸν ὄρες στὴν αἴθουσα συναυλιῶν, πρὸς παρακολούθησιν ἑνὸς φτωχοῦ εἰς ἰδέας ἔργου, ὡς αὐτοῦ τῆς «Συμφωνίας-Γκαίτε». (Σημ. Σύνταξ. Καὶ πού νὰ ξεύρη ὁ ἀξιότιμος συνεργάτης μας τοὺς πομπώδεις τίτλους συμφωνικῶν ἔργων μερικῶν Ἑλλήνων συνθετῶν καὶ τὴν κενολογίαν καὶ «κλασσικὴν» ἀνικανότητά των στὴ μουσικὴ πρότασι. Θεοῦ, Κύριε, φυλακὴν τῷ στόματί μου...)

Καὶ νὰ τώρα ὁ ριζοσπαστικὸς Paul Hindemith, ἓνας ὄλος διάφορος συνθέτης. Συνθέτει σύντομα, χωρὶς πο-

λυλογίες, καθαρὰ, ὄλο δροσιὰ καὶ ζωὴ. Δὲν φλυαρεῖ, δὲν ἔχει «πάθος», δὲν ἐρωτᾷ ἐὰν ἠχῆ καλῶς κατὰ τοὺς παλαιοὺς γνωστοὺς πλέον ἤχους ἢ τάδε συγχορδία ἢ πρότασις. Εἶναι ἓνας μουζικάντης πού γράφει τὶς μουσικὲς γραμμὲς του—τὰ ματίβα του τὸ ἓνα ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲ καθαρὰ «μουσικοὺς» σκοπούς. Στὸ τελευταῖο του ἔργο «Κοντσέρτο γιὰ Ὀργανο καὶ μικρὰ ὀρχήστρα» ἐπιτυγχάνει τελείως τοῦ σκοποῦ του, δίνοντας ἔτσι, στὸ ἔργο αὐτό, μιὰ ἀξιόλογη θέσι στὴν σχετικὴ μουσικὴ φιλολογία τοῦ Ὀργάνου. Πολὺ ὠραία, αἱ ἀπλαῖ, σὰν αἰφνίδια ἐπιδρομαί, καταλήξεις, ἢ τελείως νέα χρῆσις τῆς τεχνικῆς τοῦ μέρους τοῦ Ὀργάνου, ἐπιτυχῆς ὀλοκληρωτικῶς ἢ σὰν κανῶν μελωδία τοῦ μεσαίου μέρους καὶ ἰδίως ἢ ἐλευθέρως ἀλλὰ μεγαλειωδῶς χρησιμοποιουμένη μορφὴ τῆς Φυγῆς, εἰς τὸ φινάλε. Εἰς τὴν ἰδίαν αὐτὴν συναυλίαν πού διηύθυνε ὁ Robert Heger, παρηκολογήσαμεν τέσσαρας συμφωνικὰς εἰκόνας τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτου Ottorino Respighi: «Kirchenfenster»—Παράθυρα Ἐκκλησίας. Ὁ καθολικὸς μυστικισμὸς παραμένει στὸ ἔργον αὐτό, βάσις τῆς συνθέσεως τοῦ Ρεσπίγκι. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ἡ ἅγια Κλάρα, ὁ ἅγιος Γρηγόριος, ἐμβαπτίζονται σὲ σκοτεινὴ μυστικιστικὴ μουσικὴ. Ἐντροπᾶ κανεὶς σὲ ὠραίους ἤχους, ἀλλ' ἐντροπᾶ πολὺ, πολὺ χρονικὸν διάστημα. Γενικὰ στὸ ἔργον αὐτό ὑπάρχει μεγάλος δασκαλισμὸς, ἐλάχιστη φρεσκάδα καὶ φυσικὰ κόπωσης ἂν καὶ αἷτια ὄλων αὐτῶν εἶναι τὸ μυστικιστικὸ ὕλικόν.

Ἐπίσης τὸ μῆκος καὶ ἡ ὁμοιότης ἐργασίας, ἐμποδίζουν τὴν ἐπενέργειαν στοὺς ἀκροατάς, στὸ συμφωνικὸ ἔργο «Die göttliche Dichtung» — Τὸ θεῖον ποίημα, τοῦ ἀποθανόντος μεγάλου Ρώσσου συνθέτου Alexander Skrjabin. Εἶναι ἡ σύνθεσις—ἢ τρίτη αὐτὴ συμφωνία τοῦ Σκριάμπιν εἰς μέγαν βαθμὸν θεϊκῆ, αἰωρεῖται μεταξὺ οὐρανοῦ καὶ γῆς, χάνεται σὲ ἐκστάσεις «Tristan» καὶ ὄργια ἠχητικὰ, ἀλλὰ στερεῖται στερεῶς γῆς—ἀσφαλοῦς βάσεως. Ὁ Σκριάμπιν ἦταν πράγματι μιὰ μεγαλοφυΐα καὶ ἐπέδρασε ἀρκετὰ στὴ νέα γενεὰ ἀκόμη καὶ μέχρι σήμερον, χωρὶς αὐτὸς ὁ ἴδιος νὰ κρατᾷ ὄργια στὰς συνθέσεις του. Τὸ μόνον κέρδος πού εἶχαμε σὲ ὄλη τὴν συναυλία, ἦταν ἡ γνωριμία μὲ τὸν διευθυντὴν ὀρχήστρας Iwan Boutnikoff. Εἶναι ὁ τελευταῖος ἓνας Ρώσσος πού ζεῖ τώρα στὸ Παρίσι (Σημ. Σύνταξ. Εἶναι ὁ γνωστὸς μας Μπούτνικοφ, πού τόσον καλὰ τὸν ἐγνώρισε τὸ Ἀθηναϊκὸν κοινὸν καὶ πού ἴσως τώρα νὰ ἐξειλίχθη.) ὁ ὁποῖος ὅταν διευθύνῃ, ἐνθουμεῖται σχεδὸν ἀπ' ἔξω ὄλην τὴν παρτιτούρα. Παρ' ὄλον ὅτι εἶναι ἀκόμη νέος, κατέχει ἀρκετὰ τὴν τεχνικὴν καὶ ἔχει μεγάλην ἐπιβολὴν στὴν ὀρχήστρα.

Ἡ προτίμησις διαφόρων συνθετῶν στὸν ἐξωτισμὸ μᾶς παρουσιάζεται ἀκόμη καὶ σήμερον. Ὁ γνωστὸς συνθέτης Wilhelm Gross τοῦ ὁποῖου ἡ ὄπερα «Sganarell» ἐξετελέσθη ἤδη εἰς Βιέννην, συνέθεσεν ἓνα κύκλον ποιημάτων, συμφωνικῶς, διὰ δύο φωνῆς μὲ τὸν γενικὸν

τίτλον «Afrika spricht». — Όμιλεῖ ἡ Ἀφρική. Ἐξετέλεσθη ὁ συμφωνικός αὐτὸς Liederkreis σὲ μιὰ συμφωνική συναυλία τῶν ἔργατῶν. (Σημ. Συντάξ. Βλέπε 2^{ον} τεῖχος «Μουσικῆς Ζωῆς» σελ. 40). Βέβαια στὸ ἔργον αὐτὸ δὲν ὀμιλεῖ ἡ Ἀφρική, ἀλλ' ὁ μουσικός W. Gross μὲ ἱμπρεσιονιστικούς ἤχους, ἔξωτικά μουσικὰ ὄργανα, μὲ ρυθμικὰς συγκοπὰς, μὲ Μπλούζ, Τζατς καὶ Ἀνατολίτικη μελαγχολία. Δὲν εἶναι τὸ ἔργον αὐτὸ ἡ ἓνα πείραμα, πού δείχνει τὶς ἱκανότητες τοῦ συνθέτου Gross, ἀλλὰ πάντως ἓνα πείραμα πού δὲν πρέπει νὰ τὸ ἀπομιμηθῆ κανεὶς. Ἡ ἐπιφανειακὴ ἔξωτερικὴ ἐπίδρασις τῆς συνθέσεως αὐτῆς θὰ ἦταν μεγαλειτέρα, ἐὰν δὲν προηγείτο, στὴν συναυλία, τὸ κοντσέρτο γιὰ τέσσαρα πιάνο καὶ ὀρχήστρα, τοῦ J. S. Bach. Εἶναι ἡ μουσικὴ τοῦ τελευταίου αὐτοῦ ἔργου πάντα φρέσκια — ζωντανὴ τόσο

γιὰ τοὺς παλαιούς ὅσον καὶ γιὰ τοὺς πλέον ριζοσπαστικούς συγχρόνους. Μετὰ τὴν ἀκρόασιν συνθέσεων σὰν τὸ κοντσέρτο αὐτὸ τοῦ Μπάχ, χάνει τὴν δύναμιν του κάθε σύγχρονον ἔργον πού ἀκολουθεῖ στὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας καὶ ἰδίως ἔργον ὡς τοῦ Βίλχελμ Γκρός.

Οἱ καλὲς τραγουδηστριεὶς γίνονται σιγὰ - σιγὰ καὶ ὀλιγώτερες. Ἡ Ἑλληνίς Ἀλεξάνδρα Τριάντη πού ἔδωσε συναυλίαν στὴν πόλιν μας τραγουδᾷ ἀρκετὰ καλά. Ἐχει solide τεχνικὴν, ἀντίληψιν, βαθειὰ αἰσθησιν, στυλ καὶ ἰδίως ὅταν τραγουδᾷ τὰ Νεοελληνικὰ λαϊκὰ τραγούδια, στὴν Βιέννη, στὴν ξηνητιά, τὰ τραγούδια τῆς μακρυνῆς πατρίδος τῆς. Κατεχειροκροτήθη ἐγκάρδια ἀπὸ τὸ πυκνὸν ἀκροατήριόν τῆς. Entente Cordiale μεταξὺ Βιέννης καὶ Ἀθηνῶν!

DR ERWIN FELBER

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

— *Ἡ Else Krauss παίζει ἔργα γιὰ πιάνο τοῦ Arnold Schönberg.*

Ἡ μουσικὴ γιὰ πιάνο τοῦ A. Schönberg ἔπαιξε μεγάλο ρόλο στὰ πνευματικά του μουσικὰ πειράματα. Ἐδῶ βροῖσκομεν τὸ πρῶτο «μὴ τονὰλ ἔργο», ἔδῶ καὶ τὸ πρῶτο στὸ καθαρῶς δωδεκάφθογγον σύστημα γραμμένο. Ἡ ἐξέλιξις εἶναι καταφανής. Εἰς τὰ τρία τεμάχια γιὰ πιάνο, op. 11, βροῖσκει ὁ συνθέτης νέους δρόμους, ἀγνώστους ἕως τότε δυνατότητας καὶ ἓνα νέο μουσικὸν περιεχόμενον, ἓνα μέσον μιᾶς συνεχοῦς ἀλλαγῆς, παραλλαγῆς τῶν συνθετικῶν μέσων καὶ μουσικῶν διαθέσεων. Αὐτὸ ὀνομάσθη τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη — πρὸ 15 περίπου ἐτῶν — ἐξπρεσιονισμός! Γιὰ μουσικούς, εἶναι πρὸ παντὸς ἐνδιαφέρουσα μουσικὴ. Τὰ μικροσκοπικὰ τεμάχια γιὰ πιάνο, op. 19, εἶναι πειράματα στιγμιαίων μουσικῶν ἐντυπώσεων, μουσικὴ χωρὶς ἀποφασιστικά μουσικὰ θέματα. Ὁ πρωτότυπος (γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη) τρόπος γραψίματος γιὰ πιάνο, δηλ. ἡ ἀποφυγὴ τῆς συχνῆς χρήσεως τοῦ pedal καὶ τῶν πυραμιδοειδῶν συγχορδιῶν, ἀποτελοῦν σήμερα πλέον τὸ Ἐδαγγέλιον τῆς νεωτέρας σχολῆς, τρόπου γραψίματος γιὰ πιάνο. Ὅλαδοὶ καὶ ἀντίπαλοι τὸν μιμοῦνται σ' αὐτό. Ἡ Σουίτα γιὰ πιάνο εἶναι τὸ πρῶτον ἔργον γραμμένο στὸ δωδεκάφθογγον σύστημα! Μὲ τὸ δωδεκάφθογγον σύστημα, δὲν ἔννοεῖ, βέβαια, ὁ ἔφευρέτης του, ὅπως ἐσφαλμένα πολλοὶ νομίζουν, τὴν «δασκαλιστικὴν» συνεχῆ ἐπανάληψιν τῶν δώδεκα φθόγγων σὲ κύριες καὶ δευτερεύουσες φωνῆς ἐνὸς ἔργου, ἀλλὰ ἓνα παρόμοιον τοῦ ἑπταφθόγγου συστήματος νόμον: τὴν νομοθέτησιν, τὸν περιορισμόν, τὸ μᾶζευμα ὅλου τοῦ συγχρόνου μουσικοῦ ὕλικου σ' ἓνα στερεὸ μοντέρον σύ-

στημα. Τὰ κυριώτερα σημεῖα τοῦ συστήματος αὐτοῦ εἶναι α') ἡ ἀποφυγὴ (κατὰ δυνατότητα) τῶν δικτάβων β') ἡ διαφάνεια τοῦ γραψίματος καὶ γ') ὁ ἀπέραντος ὀρίζοντας τῆς ἐκμεταλλεύσεως τῶν φωνῶν καὶ τῆς ἁρμονίας. Δὲν πρόκειται, λοιπόν, περὶ ἱατρικῆς συνταγῆς, γιατί μιὰ τέτοια μομφὴ θὰ ἦτανε ἐξ ἴσου δικαία καὶ γιὰ τὸ ἑπτάφθογγον σύστημα! Εἰς τὴν δωδεκάφθογγον Σουίτα αὐτῆ, ὁ συνθέτης κατόρθωσε νὰ μὴν θυσιάσῃ τὸ «μουσικὸ περιεχόμενον» χάριν ἐνὸς αὐστηροῦ συστήματος. Ἀντίθετα. Ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ὁ συνθέτης παίρνει τὴν κλασσικὴ μορφή μιᾶς Gavotte, Menuett καὶ Gigue καὶ τῆς δίνει νέαν μουσικὴν ὑπόστασιν, νέαν πνοὴν καὶ νέαν τάσιν. Τὸ τελευταῖο τεμάχιο γιὰ πιάνο, εἶναι ἐξακολούθησις τοῦ ἄνω μουσικοῦ ὕφους. Τὴν εὐθύνη τῆς πραγματοποιήσεως τῶν δυσκόλων αὐτῶν ἔργων ἔφερε ἡ Δ^νις Else Krauss, ἡ ὁποία ἔπαιξε ὅλο τὸ πρόγραμμά τῆς μὲ θαυμασίαν βεβαιότητα ἀπ' ἔξω (ἀπὸ μνήμης). Κατόρθωσε πρὸ παντὸς νὰ ὑπερπηδήσῃ τὶς μεγάλες ἠχητικὰς δυσκολίας τῶν ἔργων αὐτῶν, νὰ διηρημεύσῃ τὰ ἴδια μ' ἓνα προσιτὸν τρόπον, ἔτσι ὥστε καὶ τὸ κοινὸν τῆς συναυλίας αὐτῆς, νὰ ἐνθουσιασθῆ σχετικᾶ...

— *Συναυλία συμφωνικῆς ὀρχήστρας 160 ἀνέργων μουσικῶν.*

Ἴδου ἡ λυπηρὰ πραγματικότης τῆς ἐποχῆς μας: 160 ἀνεργοὶ μουσικοὶ ἐνώνονται σὲ μιὰν ἀσυνήθιστην μεγάλην ὀρχήστρα, καὶ δίνουνε μιὰ Matinee στὴν Städtische Oper (ὄπερα τῆς πόλεως Βερολίνου) ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Dr. Stiedry καὶ μὲ σολίστ τὸν καθηγητὴν πιάνου τῆς Hochschule für Musik: Leonid Kreutzer. Τὴν πρωτοβουλίαν τῆς συναυλίας αὐτῆς εἶχε τὸ Ἐργατικόν

Σωματεῖον τοῦ Βερολίνου, τὸ ὁποῖον καὶ ἀπέδειξε θαυμάσιον, ὅτι οἱ 160 καὶ περισσότεροι ἄνεργοι αὐτοὶ μουσικοὶ δὲν εἶναι ποῦ ἀτυχέστεροι ἀπὸ τοὺς συναδέλφους τῶν.

Τὸ πρόγραμμα περιεῖχε ἔργα Beethoven: Egmont Ouverture, Konzert Es dur γιὰ πιάνο (ἐκτελεστὴς Leonid Kreutzer) καὶ τὴν πέμπτην Συμφωνίαν. Ἡ συναυλία εἶχε γενικὸ Niveau καὶ μεγάλην ἐπιτυχίαν εἰς τὸ κοινόν· ὄλος δὲ ὁ μουσικὸς κόσμος τοῦ Βερολίνου ἐλπίζει, ὅτι αἱ τοιοῦτου εἴδους Matinees ὄχι μόνον πρέπει νὰ ἐπαναλαμβάνωνται, ἀλλὰ καὶ νὰ πολλαπλασιασθῶν. (Ἀναφέρω τὴν ἄνω συναυλίαν, γιὰ νὰ θυμίσω καὶ εἰς τοὺς Ἑλληνας ὁδηγούς τῆς μουσικῆς μας κινήσεως, ὅτι καὶ ἡ σοσιαλικὴ θέση τῶν μουσικῶν μας, ἂν καὶ εἰς μικρότερον ἀριθμὸν, δὲν εἶναι καλυτέρα τῶν τοῦ ἔξωτερου. Μᾶλλον τ' ἀντίθετο θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεῖς).

— *«Μιά νύχτα στὴ Βενετία».*

Τὰ θέατρα ὀπερετῶν μετεβλήθησαν πλέον εἰς θέατρα ἐπιθεωρήσεων, τῶν ὁποίων οἱ διευθυνταὶ μόνον γιὰ τὴν εἰσπραξί τῆς ἡμέρας ἐνδιαφέρονται! Ἡ ὀπερέττα ἔπαυσε πλέον νὰ ἔχη τοὺς δικούς της μικροὺς καλλιτεχνικοὺς σκοποὺς, ὅπως πρὸ ὀλίγων ἀκόμη ἐτῶν, καὶ μαζὺ μαυτοὺς ἐξηφανίσθη (ἐξέλιπε) καὶ τὸ κοινόν της. Τὸ σημερινὸν κοινόν, μὲ κινηματογραφικὴν ἀνατροπὴν, θέλει πρὸ παντὸς νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴν ἄπληστον «ὄρασιν» του. Δὲν ἐνδιαφέρεται πολὺ γιὰ τὸν αἰτοχὸ τερόρο, ποὺ ξεσπενδονίζει μὲ ἐσωτερικὸ πάθος τὶς κορῶνες του, οὔτε γιὰ τὴν καριτσιούζα συμπρέττα μὲ τὶς διαπεραστικὰς σὰν βελόνα κολορατοῦρες της. Ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴν ἀλλεπάλληλη ἀλλαγὴ τῶν σκηνηκῶν, γιὰ τὸ ἀμερικανικὸ girl, γιὰ πολλοὺς συγχρόνους χορούς, γιὰ κίνησι, θόρυβο, γιὰ τὴν φαντασμαγορίαν ποὺ προσενοῦν τὰ διάφορα ἐξωτικά χρώματα τῶν φακῶν τῶν προβολέων—καὶ τελευταία γιὰ τὴν ὑπόθεσι. Δηλαδή, πρῶτος ὁ σκηνοθέτης καὶ μετὰ ὁ συγγραφεὺς μὲ τὸν συνθέτη. (Δύο ἀπομεινάκια (überbleibsel) τῆς τελευταίας γενεᾶς ἀποτελοῦν ἐξαιρέσι: ὁ Λέχαρ καὶ ὁ Κάλμαν). Καὶ ἔτσι οἱ ὀπερες τῆς Γερμανίας ἐθεώρησαν δίκαιον καθήκον τῶν, νὰ μὴν ξεχνοῦν ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν τὶς κλασσικὰς ὀπερέττας τοῦ Offenbach, Johann Strauss κτλ. Ἡ νέα διδασκαλία τῆς ὀπερέττας τοῦ Johann Strauss, «Μιά νύχτα στὴ Βενετία», στὴν Κρατικὴ ὀπερα τοῦ Βερολίνου, ἦταν ἐπιτυχία ἀπ' τὸν τελευταῖο ἐργάτη τῆς σκηνῆς ἕως τὸν διευθυντὴ τῆς ὀρχήστρας. Ὁ E. W. Korngold, τὸ πρῶτον «θαυματόπαιδο» τοῦ αἰῶνος μας, συνθέτης (μαθητὴς τοῦ Richard Strauss), γιὰ τὸν ὁποῖον ἐγράφη πρὸ ἐτῶν καὶ μία βιογραφία του—θὰ ἦταν τότε μόλις 25 ἐτῶν—εἰδικεύθη πλέον σὲ ἐπεξεργασίας, φρεσκοκρίσματα καὶ νεοενορχηστρώσεις γνωστῶν καὶ μὴ γνωστῶν ὀπερετῶν. Ἡ ἀπομιμητικὴ αὐτὴ ἐργασία, τοῦ φέρει μεγαλύτερο κέρδος καὶ προϋποθετικὴ ἐγγύησι ἐπιτυχίας. Τὸ νέο ρετουσάρισμα τῆς ὀπερέττας τοῦ J. Strauss, εἶναι μὲ ἐπιδεξιότητα καὶ μεγάλη βιοτουζιὴ (βέβαια τὸ εἶδος τῆς τελευταίας δὲν εἶναι καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο πρωτότυπο) δουλεμένο. Χαίρεται κανεῖς ν' ἀκούῃ αὐτὴ τὴ πεταχτὴ καὶ γιομάτη κέφι μουσική, ἀπ' τὴν ὁποίαν θὰ μπορούσαν νὰ γραφοῦν πολλὰς σημερινὰς ὀπερέττας. Ἡ ὀρχήστρα τῆς Κρατικῆς ὀπερας τοῦ Βερολίνου ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ E. Kleiber, βρῆκε τὴν ἐκκούρασιν εὐκαιρίαν νὰ μεταδώσῃ καὶ εἰς τὸ ἐνθουσιῶδες κοινὸν ὅλον τὸν ρυθμὸν, τὸ πνεῦμα καὶ ὅλη τὴν βιεννέζικη χάρη τῆς μουσικῆς αὐτῆς. Ἐνα μεγάλο μέρος τῆς ἐπιτυχίας πρέπει

νὰ γραφῆ εἰς τὸ λαβεῖν τῆς διακοσμῆσεως τοῦ Leo Pasetti. Καὶ τὸ θαυμάσιον Ensemble: Lotte Schöne Tilly de Garmo, Helge Roswaenge, Margarete Arndt-Ober, Hermann Gallos, Waldemar Henke καὶ Leopold Hainisch.

— *Ὁ Bruno Walter μὲ τὴν φιλαρμονικὴν ὀρχήστρα τοῦ Βερολίνου.*

Solist: Dusolina Giannini

Ἡ Dusolina Giannini, ἡ σολιστὴ τῆς συναυλίας αὐτῆς, τραγουδίστρια καὶ μουσικὸς (πρὸ παντὸς) ἀπ' τὶς ἐλάχιστες τῆς ἐποχῆς μας, μπορεῖ καὶ τραγουδαίει ὄχι ἐπειδὴ ἔχει μόνον φωνή, ἀλλ' ἐπειδὴ εἶναι μουσικὸς. Δὲν περιορίζεται δηλ. στὰ μονομερῆ ἐλκυστικὰ effets τῆς φωνῆς της. Τὸ κυριώτερον καὶ πρωτεῖον εἶναι ἡ μουσικὴ, νὰ τραγουδήσῃ τὸ ἔργον ὅπως τὸ ἔγραψεν ὁ συνθέτης καὶ ὄχι ὅπως τὸ φαντάζεται ὁ ἐκτελεστὴς. Δὲν ἀρνοῦμαι ταυτοχρόνως ὅτι ὑπάρχει μουσικὴ, ἴσως καὶ γνωστότερη στὸν τόπο μας, ἢ ὁποία ἐπιδέχεται τὸ ρετουσάρισμα τοῦ ἐκτελεστοῦ—φθάνει τὸ τελευταῖο νὰ κινῆται στὸ πλαίσιον ἐνὸς καλοῦ καὶ σωστοῦ γούστου (ἀνάλογα δηλ. μὲ τὸ πνεῦμα κάθε μουσικῆς). Ἡ D. Giannini κατέχει καὶ τὰ δύο αὐτὰ εἶδη. Αὐτὸ ἀπέδειξε μὲ τὸ τραγούδι της στὴν ἰταλικὴ ἄρια τῆς «Norma» τοῦ Bellini καὶ εἰς τὴν γερμανικὴ τῆς «Alceste» τοῦ Gluck: θαυμασία προφορὰ (diction), σεβασμὸν εἰς τὸ ἔργον καὶ ἐλευθερίαν εἰς τὴν ἀπόδοσι. Καὶ ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἐλευθερία δὲν ὀνομάζεται παρὰ περιορισμὸς μιᾶς μεγάλης καλλιτεχνίδος, ἢ ὁποία γνωρίζει καλὰ τὸ μυστικὸν τῆς ἐλευθερίας ἀποδόσεως: τὴν ἀκουστικὴν ἀπάτην! Δὲν τραγουδαίει μόνον ἐλεύθερα, ἀλλὰ καὶ ρυθμικά· ὁ ρυθμὸς της ὅμως δὲν εἶναι τετραγωνικὸς, ἀλλ' ἐυλύγιτος καὶ ἐλαστικὸς. Ἡ ἐλαστικότης ἀκριβῶς αὐτὴ εἶναι ποὺ λίγοι καλλιτέχναι σολιστὴ κατέχουν· ἀπ' τοὺς ἐλάχιστους αὐτοὺς, πρῶτη ἢ D. Giannini.

Ἡ Συμφωνία ἀρ. 1 τοῦ Ρώσου συνθέτου Nikolai Lopatnikoff δὲν εἶναι ἀπ' τὰ καλύτερά του ἔργα. Ἡ ἐνορχήστρωσις της σὲ πολλὰ μέρη βαρειά, καὶ αὐτὸ ἔγκειται εἰς τὸν συγχροδικὸν τρόπον τοῦ γραφίματος, τὰ θέματά της ὄχι πρωτότυπα, ἐκτὸς ἀπ' τὰ τοῦ ἀργουῦ μέρους, ἐκεῖ ποὺ σφραγίζει ὁ συνθέτης μὲ γνωστά μουσικὰ μέσα τὴν ἐθνικότητά του, ἢ δὲ ἐπεξεργασία καὶ ἀνάπτυξις αὐτῶν, παρ' ὅλην τὴν συχνὴν τολμηρὰν ἐναρμόνισιν, ὀπισθοδρομικὴ καὶ συντηρητικὴ. Ὡστόσο εἶναι ἓνα ἔργο ποὺ δείχνει ἀρκετὸ ταλέντο, μὲ ἀρκετὴν ὀρχητὴ καὶ μὲ στερεὰν μουσικὴν ἀνατροπὴν γραμμένο.

Στὸ τέλος τοῦ προγράμματος ἡ συμφωνία ἀρ. 7 (C dur) τοῦ Schubert. Αἱ διάφορες ἀλλαγές τῆς ἐνορχηστρώσεως, ὁ διπλασιασμὸς τῶν ξυλίνων πνευστῶν ὀργάνων, ἀνήκουν πλέον στὶς εὐχάριστας «ἀναδημιουργικὰς»! ἀσχολίες τῶν διευθυντῶν ὀρχήστρας. Καὶ πολὺ ἐσφαλμένα: δὲν ὑπάρχει ἀπολύτως κανεῖς λόγος νὰ μεταφράζεται ἡ σταθερὰ ἀξία ἐνὸς κλασσικοῦ ἔργου εἰς τὸν δυναμικὸν ὄγκον τῆς μεγάλης ὀρχήστρας τοῦ 19^{ου} αἰῶνος· δὲν ὑπάρχει κανεῖς λόγος νὰ παίζου 16 α' καὶ 16 β' βιολιά, νὰ διπλασιάζωνται τὰ ξύλινα πνευστὰ καὶ τὰ κόρνα εἰς τὴν συμφωνία τοῦ Schubert· δὲν διπλασιάζεται μ' αὐτὸν τὸν τρόπον καὶ ἡ μουσικὴ ὑπόστασις τοῦ ἔργου. Διπλασιάζεται ἴσως ἡ ἐπιτυχία καὶ ἡ φυγοῦρα τοῦ διευθυντοῦ τῆς ὀρχήστρας. Ἄλλ' αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ ἀποφασιστικόν! Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐκτέλεσις τῆς συμφωνίας ἦταν πολὺ συζητήσιμος.

N. S.

ΜΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΟΝΟΜΑΧΙΑ ΣΤΟΝ 18^{ΟΝ} ΑΙΩΝΑ

«Ο Bach! — Ο Bach!»

Σάν κῦμα πέρασε ὁ ψίθυρος ἀπὸ στόμα σὲ στόμα. Χαριτωμένα γυναικεία κεφαλάκια σγουρά, ἀνήσυχτα, καὶ σεβασμίες κατάλευκες περσοῦκες, ἀναδείχτηκαν γιὰ μιὰ στιγμή σὰ νὰ εἶχε περάσει κάποιον φύσημα.

Στὸ βῆθος στὴ μεγάλη αἴθουσα, ἀπὸ μιὰ πλαγιὴ πόρτα, ἕνας νέος ψηλὸς κι' εὐσωμος μπήκε σοβαρὸς καὶ βιαστικός, ἔρριξε μιὰ γρήγορη ματιὰ στὴν πυκνὴ μᾶζα τοῦ κόσμου, κι' ἐχάθηκε πάλι.

— «Τὸν εἶδατε; — Τὸν εἶδατε;» ρώτησε μιὰ χαριτωμένη νέα κυρία ντυμένη μὲ κατακόκκινη βαρεῖα στόφα, τὸν πλαγιό της, ἕνα ἡλικιωμένο εὐγενῆ μὲ ἄψογη φορεσιὰ ἀπὸ πράσινο μεταξωτὸ καὶ κατάλευκες δαντέλλες.

— «Τὸν εἶδα!» ἔκανε αὐτὸς μὲ ὕφος κουρασμένο.

— «Ἄχ, κοῦμα! Ἐγὼ δὲν πρόφθασα νὰ τὸν προσέξω». Φώναξε ἀπελπισμένη ἡ ὡραία κυρία.

— «Ἐχετε καιρὸ, ἀγαπητή μου» τὴν ἠσούχασε ὁ εὐγενὴς μὲ τὸ μελαγχολικὸ καὶ περιφρονητικὸ του ὕφος. «Τώρα σὲ λίγο θ' ἀρχίσῃ ὁ διαγωνισμὸς καὶ θὰ τὸν ἀπολαύσετε μὲ τὴν ἡσυχία σας».

— «Μὰ ἀλήθεια, κόμη εἶναι τόσο ἄξεστος ὅπως τὸν λένε;»

— «Λαὸς, κυρία μου, τί θέλετε; Ἀναθραμμένος σὲ γερμανικὸ λαϊκὸ περιβάλλον, μακριὰ ἀπὸ τὴ φινέτσα τοῦ γαλλικοῦ πολιτισμοῦ. Μπορεῖ σοβαρὰ νὰ γίνῃ σύγκρισος μὲ τὸ Marchand;»

— «Ἄχ!» ξεφώνησε ὑστερικά, ἡ κυρία, ὁ Marchand! Ὁ χρυσὸς μου! Τὸν λατρεύω! Τὴ κομψότης! Τὴ τρόποι! Τὴ περιποιημένο ἔξωτερικό! Ἄχ, Marchand! Marchand! Ἡ γαλλικὴ εὐγένεια προσωποποιημένη!»

Δὲν τὴν ἐκύτταξε εἰρωνικά ὁ κόμης. Ἰσα-ἴσα συνέχισε κι' αὐτὸς στὸν ἴδιον ὑστερικὸ τόνο.

— «Ἐχετε δίκιο, ἔχετε δίκιο! Καὶ τί τέλειος πιανίστας! Μὰ σὰς ρωτῶ, κυρία μου, μπορεῖ νὰ συλλάβῃ ὁ νοῦς σας τὸ θράσος αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων ποὺ σκέφθηκαν νὰ φέρουν σ' ἀντιπαράστασι τὸν Bach μ' ἕνα Marchand;»

— «Εἶναι τρέλλα! Τίποτ' ἄλλο δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ».

— «Νὰ δείξουν, λέει, ὅτι ἔχομε κι' ἐμεῖς Γερμανικὴ

τέχνη, κι' ὅτι δὲν πρέπει νὰ θεοποιῦμε τοὺς Γάλλους. Χα-χα-χά! Νὰ γελάσω λίγο! Μὰ ποῦ βρέθηκε ἡ γερμανικὴ τέχνη σὰς παρακαλῶ; Οἱ Γάλλοι, μάλιστα, οἱ Ἴταλοί, ναί, μποροῦν νὰ μιλοῦν γιὰ τέχνη, ἐμεῖς ὅμως, τί παρελθὸν ἔχομε;»

— «Τίποτα!» ἀναστέναξε ἡ κυρία. «Οὔτε μουσικὴ ἔχομε ὅπως δὲν ἔχομε καὶ γλώσσα, καὶ ποίησι, καὶ λογοτεχνία».

— «Οἱ Γερμανοί, εἶπε μὲ στόμφο ὁ κόμης, ξεχνώντας ἀπάνω στὸν ἐνθουσιασμό του τὴν ἐθνικότητά του, «οἱ γερμανοὶ εἶναι ἀρκοῦδες μπροστὰ στοὺς ἄλλους πολιτισμένους. Κ' ἔπειτα ἀποροῦν μερικὸι πὼς ὁ βασιλεὺς μας προτιμᾷ νὰ χεὶ στὴν αὐλή του ἕνα Marchand παρὰ ἀνθρώπους σὰν τὸ Bach;»

— «Τὸ κτήνος!» μουρμούρισε μὲ σφυγμένα δόντια ἕνας νέος ποῦ κάθονταν ἐκεῖ κοντὰ καὶ παρακολοθοῦσε μ' ἀηδία τὴ συζήτησι. Καὶ γυρίζοντας στὸ φίλο του, πρόσθεσε μὲ φωνὴ πνιγμένη.

— «Μὰ τῶχαν παρακάνει! Μέσα στὴ Δρέσδη, μέσα στὸ σπῆτι τοῦ Προϋπουργοῦ τῆς Σαξωνίας ν' ἀκοῦς τέτοια λόγια! Πότε θὰ γίνουμε ἔθνος κι' ἐμεῖς νὰ ἐκτιμοῦμε τὴ γλώσσά μας, τὴν τέχνη μας, τίς μεγαλοφυΐες μας;

— «Δὲ θ' ἀργήσουμε», ἀποκρίθηκε ἡσυχὰ ὁ ἄλλος. «Πάντως, ἀπόψε, εἶμαι βέβαιος πὼς θὰ δοθῇ τὸ πρῶτο χτύπημα στὴν ξενομανία».

— «Μὰ τόση πεποίθησι ἔχεις στὸν Bach;»

— «Ἀπόλυτο».

— «Μακάρι!... Μὰ κι' ὁ Marchand εἶναι μεγάλος καλλιτέχνης—δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ τ' ἀρνηθῇ!»

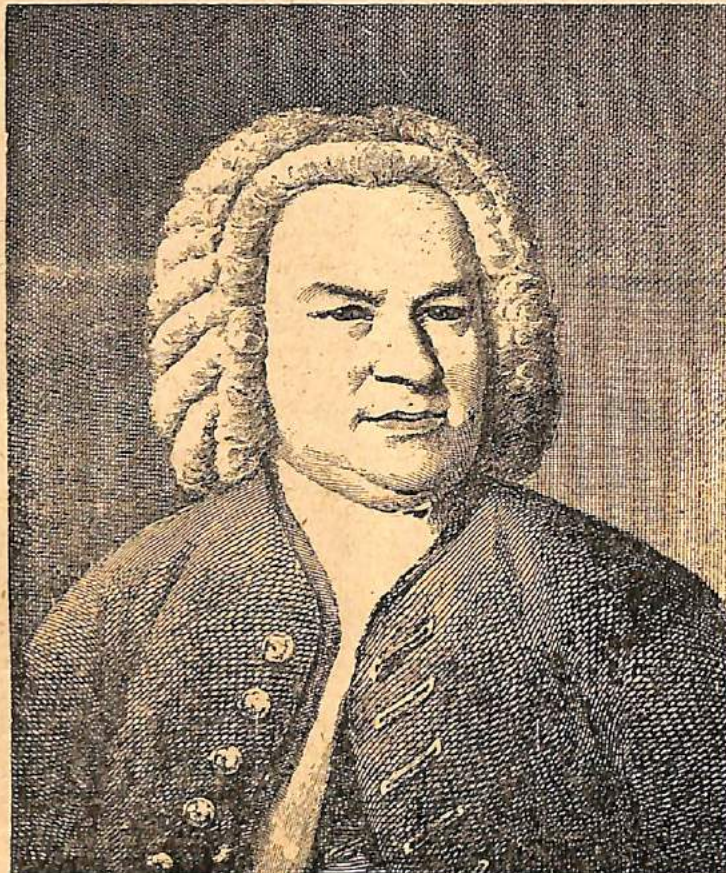
— «Θὰ τὸν νικήσῃ ὁ Bach. Ἐξ ἄλλου τὸ ξέρεῖς κ' ὁ ἴδιος ὁ Marchand αὐτὸ τὸ πρῶγμα».

— «Πῶς;» ἔκανε ὁ πρῶτος ἐκστατικός.

Τότε ὁ ἄλλος ἔσκυψε καὶ τοῦ εἶπε στ' αὐτί.

— «Χθές, τὴν ὥρα ποὺ ἔπαιζε ὁ Bach σὲ μερικὸν φίλους του, κρυφάκουσε ὁ Marchand. Πέρασα τυχαῖα ἐγὼ καὶ τὸν εἶδα χλωμὸ καὶ σαστισμένο. Οἱ ἀντίπαλοι γνωρίστικαν, ἔννοια σου. Στὸ πρόσωπο τοῦ Marchand, διάβασα ἐγὼ τὴ νίκη τοῦ Bach».

Σὲ μιὰ στιγμή ἔπαυσαν ὅλες οἱ ὁμιλίες. Εἶχε μπῆ



Joh. Seb. Bach

μέσα ο κόμης von Flemming, ο Πρωθυπουργός και κύριος του σπιτιού.

Λεπτός, άσπρομάλλης, εύγενής, υποκλίνονταν χαμογελώντας δεξιά κι' αριστερά.

— «Αρχίζομε, ξεχωτάτε.» τόν ρώτησε στη διάβα του κάποια κυρία.

Ο Πρωθυπουργός σταμάτησε, υποκλίθηκε βαθύτερα και τής ψιθύρισε με ύφος που δέν έκρυβε κάποια άνησυχία.

— «Έλπίζω—σέ λίγο, πριγκήπισσα».

— «Μά γιατί άργοπορούμε;» έκανε αυτή κάπως άνυπόμονα. «Η αίθουσα είναι γεμάτη τόση ώρα, τί περιμένετε;»

— «Οί αντίπαλοι μās άργοπορούν», είπε ο κόμης.

— «Πώς; Τι συμβαίνει;»

— «Λείπει ο ένας από τους δύο».

— «Ο Marchand;» ξεφώνησε η πριγκήπισσα.

— «Λείπει ο Marchand;» ρώτησαν έξαφνα μαζί εκατό στόματα γεμάτα άγωνία.

Και την ίδια ώρα άπλώθηκε από τη μία άκρη ως την άλλη τής άπέραντης σάλας η ίδια φράσις.

— «Λείπει ο Marchand! Λείπει ο Marchand!»

Άμέσως, χίλιες έκδοχές για την αίτια τής άργοπορίας του.

— «Τόν άδιόρθωτο, πάντα άργοπορημένος βρίσκεται!»

— Παίρνει ώρα η τουαλέτα του! Μά είναι και τόσο καλοβαλμένος πάντα. Τι να σου πω, αγαπητή μου, είναι γόγης αυτός ο άνθρωπος, και τὰ έλαττώματά του φαίνονται προτερήματα. Ο Bach όμως ήλθε στην ώρα του. Έ, ο Bach! (περιφρονητικά), αυτό δά του έλειπε!»

Με την είδησι τής άργοπορίας και με τὰ σχόλια πέρασε αρκετή ώρα άπαρατήρητα.

Λίγο-λίγο όμως μερικοί άρχισαν να δυσφορούν.

Κι' έξαφνα άκούστηκε δυνατά η μοιραία έρώτησις.

— «Μήπως δέν έλθει ο Marchand;»

Όλοι σώπασαν, σά να περιμέναν κάποια άπάντησι, κανείς όμως δέν φαίνονταν πρόθυμος να τή δώση.

Ο κόμης Flemming πηγαινοέρχονταν σά θηρίο στο κλουβί του.

— «Έξοχώτατε» του ψιθύρισε τότε η πριγκήπισσα, «αυτό δέ μορρεί να βαστάξη άλλο. Στείλιτε κάποιον στο σπίτι του να ιδη τί συμβαίνει».

Ο Πρωθυπουργός έδωσε μια διαταγή, και σέ λίγο διαδόθηκε ότι κάποιος έφυγε για τὸ σπίτι του Marchand.

Πέρασε αρκετή ώρα. Η άνυπομονησία άρχισε να γίνεται άνησυχία, η άνησυχία άγωνία. Μερικές κυρίες, έρωτευμένες με τόν ώραίο «άκαταμάχητο» γάλλο καλλιτέχνη, βρίσκονταν στα πρόθυρα μιας λιποθυμίας. Μά σέ μερικά πρόσωπα έβλεπε κανείς μια λάμψη, ένα θρίαμβο. Αυτοί ήταν οί άληθινοί Γερμανοί. Σώπαιναν και περιέμεναν σοβαροί.

Κι' επί τέλους τὸ μυστήριο λύθηκε. Ο κόμης von Flemming ξαναμπήκε στην αίθουσα, με ύφος ανθρώπου που έχει ν' άναγγείλη ένα δυστύχημα.

— «Έχω κάτι δυσάρεστο ν' άναγγείλω στο σεβαστό άκροατήριο» πρόσφερε ξερά. «Ο ένας εκ των δύο συναγωνιζομένων, ο γάλλος πιανίστας Jean Louis Marchand, δέν είναι δυνατόν να λάβη μέρος στο διαγωνισμό, επειδή αυτή τή στιγμή βρίσκεται μακριά από τή Δρέσδη. Μετά λύπης μου σās μεταδίδω τις πληροφορίες που έλαβα. Οί γείτονές του βεβαιούν ότι τόν είδαν σήμερα με τήν άνατολή, να παίρνει τὸ ταξιδιωτικό άμάξι και να φεύγει από τήν πόλι με τὸ υπηρετικό του προσωπικό και με τις άποσκευές του. Έπειδή με τόν τρόπον του αυτόν παραιτείται άδικαιολογήτως τὸ άγώνος, η κριτική επιτροπή κηρύσσει νικητήν τόν έτερον των αντιπάλων, τόν Johann Sebastian Bach, τόν όποιον και θ' άκούσετε τώρα άμέσως».

— «Μπράβο Bach!»

Μέσα στον ψιθύρο τής άπογοητεύσεως, άκούστηκε σάν κεραυνός από μερικά στόματα (λίγα είν' αλήθεια), αυτή η φωνή. Κι' άμέσως φάνηκε ο Γερμανός μουσικός, σοβαρός πάντα, βαρύς, μά στα γαλανά του μάτια σπίθιζε μια φλόγα χαράς και ειρωνείας. Κάθησε στο πιάνο (στο στενόμακρο κλαβικόμβαλο), και σίγουρος για τή δύναμι του άρχισε να παίξει έργα δικά του, Γερμανική μουσική.

— Όλοι άκουγαν με κρατημένη άναπνοή.

Κι' έξαφνα, όταν έπαισε, τή νεκρική σιγή τής πρώτης στιγμής άκολούθησε η άποθέωσις.

— «Ζήτω ο Bach! Ζήτω η Γερμανική Τέχνη!»

Ήταν η πρώτη φορά που άκούγονταν σ' άριστοκρατικό περιβάλλον αυτό τὸ επιφώνημα.

1717!—Ο νέος Johann Sebastian Bach είχε στήσει τὸ πρώτο άγκωνάρι στο μελλοντικό γιγάντιο οίκοδόμημα τής έθνικής Γερμανικής Τέχνης.

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

ΟΔΗΓΙΑΙ ΔΙΑ ΤΗΝ ΦΟΡΤΙΣΙΝ ΚΑΙ ΣΥΝΤΗΡΗΣΙΝ ΤΩΝ ΣΥΣΣΩΡΕΥΤΩΝ ΠΡΟΣ ΧΡΗΣΙΝ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ

[Πρός εύκολίαν των άναγνωστών μας έρασσιτεχνών τής ραδιοφωνίας, παραθέτομεν κατωτέρω διαφόρους οδηγίας συντήρησης και φορτίσεως συσσωρευτών].

Η συντήρησις των συσσωρευτών ραδιοφώνων (είτε των συσσωρευτών πυρακτώσεως των λαμπτήρων, είτε των συσσωρευτών ανόδου) συνοψίζεται εις τους κάτωθι 4 κυρίους όρους.

1) Να συντηρηται ο συσσωρευτής καθαρός και ξηρός.

2) Να διατηρηται πάντοτε φορτισμένος.

3) Τὸ επίπεδον των υγρών να είναι 1 εκατοστὸν άνωθεν των πλακών.

4) Να διατηρηται η κανονική πυκνότης των υγρών (ήλεκτρολύτου).

Η πυκνότης των υγρών μετράται όταν ο συσσωρευ-

τής είναι έντελώς φορτισμένος και όποτε αυτή δέον να είναι 27 έως 28 Μπωμέ.

Εάν η πυκνότης, μετρουμένη ως άνωτέρω, παρουσιάζη σημαντικήν διαφοράν από τήν κανονικήν τοιαύτην (όλιγώτερον των 25 Μπωμέ η περισσότερον των 30) πρέπει αυτή να ρυθμισθῆ εις 27—28.

Η ρύθμισις γίνεται ως εξής:

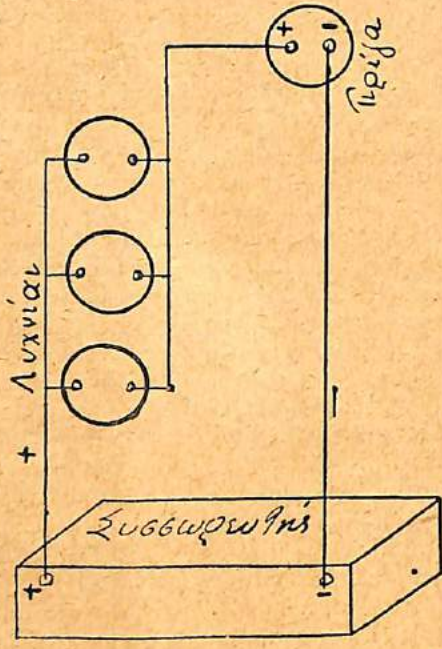
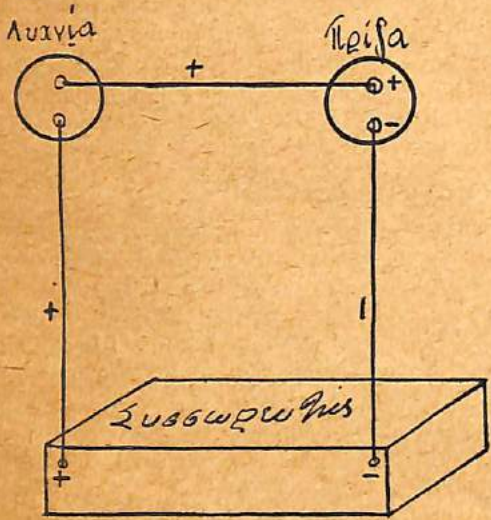
1) Παρουσιάζεται διάλυσις θειικού οξέως, πυκνότητος 27 Μπωμέ, ρίπτοντες θειικόν οξύ, χημικώς καθαρόν, έντος ύδατος άπεσταγμένου. Η μέτρησις τής πυκνότητος τής διαλύσεως γίνεται όταν αυτή έχει πλέον ψυχθῆ. Όταν θέλετε να άποφύγετε τήν παρασκευήν τής διαλύσεως, ζητήσατε τοιαύτην 27 βαθμῶν μπωμέ από ένα φαρμακείον.

2) Έκκενοῦται τὸ ἐντὸς τοῦ συσσωρευτοῦ θεϊκὸν καὶ ἀντικαθίσταται διὰ τῆς ὡς ἀνωτέρω παρασκευασθείσης διαλύσεως. Ἐννοεῖται ὅτι ὁ συσσωρευτὴς χροαίζεται μίαν τοιαύτην ἀνανέωσιν, ἀφοῦ τὸν μεταχειρισθῆτε κανονικῶς ἐπὶ ἕξ τοῦλάχιστον μῆνας, ἢ ἔαν ἕξ ἀπροσεξίας χυθοῦν τὰ ἐνυπάρχοντα ὑγρὰ του.

Ἐκτὸς τῆς περιπτώσεως τῆς τυχαίας ἀνατροπῆς τοῦ συσσωρευτοῦ, τὸ ἐπίπεδον τῶν ὑγρῶν πρέπει νὰ διατηρῆται δι' ὕδατος ἀπεσταγμένου.

Ὁ συσσωρευτὴς πρέπει νὰ φορτίζεται εὐθὺς ὡς τὰ βόλτ ἐκάστου στοιχείου κατέλθωσιν αἰσθητῶς τῶν 2 βόλτ, ἤτοι:

3.8 βόλτ	διὰ συσσωρευτὴν τῶν	4 βόλτ
56. —	> > >	60 >
75. —	> > >	80 >
112. —	> > >	120 >
130. —	> > >	140 >



Τρόπος συνδέσεως 1 λυχνίας ὡς ἀντιστάσεως. Τρόπος συνδέσεως 2 ἢ καὶ περισσοτ. λυχνιῶν.

Πολλάκις ἡ ἀπόδοσις τοῦ ραδιοφώνου ἐλαττοῦται αἰσθητῶς καὶ πρὶν ἀκόμη τὰ βόλτ τῶν συσσωρευτῶν κατέλθωσιν εἰς τοὺς ἄνω ἀριθμοὺς, ὁπότε δέον νὰ φορτισθῆ. Ὅταν δηλονότι παρατηρῆτε ὅτι τὸ ραδιοφώνον σας σφυρίζει ἢ ἔχει συνεχεῖς κρότους, μὴ νομίζετε ἀμέσως ὅτι τὸ ραδιοφώνον χάλασε. Ἐξετάσατε μὲ προσοχὴν καὶ ἐπισταμένως τοὺς συσσωρευτὰς σας. 99% αἰτία τῶν σφυριγμάτων καὶ κρότων θὰ εἶναι οἱ συσσωρευταί.

Εἶναι λίαν βλαβερὸν διὰ τὸν συσσωρευτὴν ν' ἀφήται ἀφόρτιστος καὶ ὅταν δὲν χρησιμοποιεῖται.

Ὁ συσσωρευτὴς πρέπει ὑποχρεωτικῶς νὰ φορτίζεται διὰ συνεχοῦς ρεύματος καὶ μὲ ἀμπέρ ὀλιγώτερα, εἰ δυνατόν, τοῦ ἐνδεικνυομένου ἀριθμοῦ ὡς ὁρίου φορτίσεως, καὶ ὅπερ ὅριον εἶναι τὸ δέκατον τῆς ἠλεκτρικῆς χωρητικότητος τοῦ συσσωρευτοῦ.

Τὸ τέλος τῆς φορτίσεως ἐμφαίνεται ἐκ τῶν κάτωθι.

1) Τὰ βόλτ ἐκάστου στοιχείου μετρούμενα, ὅταν τοῦτο φορτίζεται νὰ εἶναι περίπου 2,5, ἤτοι:

5 βόλτ	διὰ συσσωρευτὴν	τῶν	4 βόλτ
75 >	>	>	60 >
100 >	>	>	80 >
150 >	>	>	120 >
175 >	>	>	140 >

2) Ἀναβρασμὸς τῶν ὑγρῶν ἀρκετὰ ἐντονος.

3) Ἐκ τοῦ χρώματος τῶν πλακῶν—βαθῶν σοκολατόχρουν ἢ θεικῆ, τεφρῶν μεταλλικὸν ἢ ἀσηρικῆ.

4) Ἐκ τῆς πυκνότητος τοῦ ἠλεκτρολύτου (ὑγρῶν), ἥτις πρέπει νὰ εἶναι περίπου 27 Μπωμέ.

Μία μόνη τῶν ἀνωτέρω ἐνδείξεων δὲν ἀρκεῖ. Μὲ ρεῦμα κατώτερον τοῦ ἐνδεικνυομένου ὁρίου φορτίσεως τὰ βόλτ τοῦ συσσωρευτοῦ δὲν φθάνουσι τοὺς ἄνω ἀριθμοὺς, πλησιάζουσι ὅμως αἰσθητῶς.

Διὰ νὰ φορτισθῆ ὁ συσσωρευτὴς πρέπει νὰ ἐνωθῆ οὗτος ἐπὶ τοῦ ρεύματος, παρεμβάλλοντες ἓνα ἢ περισσοτέρους

λαμπτήρας συνδεδεμένους ἐν σειρᾷ μετὰ τοῦ συσσωρευτοῦ, ὡς σχήματα 1 καὶ 2. Οἱ λαμπτήρες προορίζονται διὰ νὰ ρυθμίζωσιν τὴν ἔντασιν (ἀμπέρ) τοῦ ρεύματος τῆς φορτίσεως. Ἡ διάρκεια τῆς φορτίσεως εἶναι τοσοῦτον μεγαλυτέρα, ὅσον ἡ ἔντασις (ἀμπέρ) εἶναι μικροτέρα.

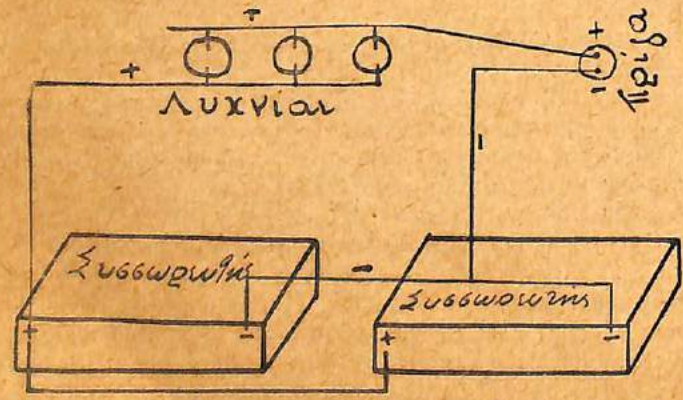
Ὁδηγία πρὸς φόρτισιν συσσωρευτοῦ ραδιοφώνου ἐπὶ καθορισμένου συνεχοῦς ρεύματος καὶ διὰ κοινῶν λαμπτήρων.

Φόρτισις συσσωρευτοῦ τῶν 60 βόλτ

- 1) Ἐπὶ ρεύμ. τῶν 110 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 110 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος 15, 25, 40, 60, 75
Διάρκεια φορτίσεως εἰς ὥρας 60, 36, 24, 15, 12.
- 2) Ἐπὶ ρεύματος 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 220 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος 15, 25, 40, 60, 75
Διάρκεια φορτίσεως εἰς ὥρας 60, 36, 24, 15, 12.

Φόρτισις συσσωρευτοῦ τῶν 80 βόλτ

- 1) Ἐπὶ ρεύμ. τῶν 110 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 110 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος 60, 75, 100, 150, 200.
Διάρκεια φορτίσεως 50, 30, 24, 18, 12.
- 2) Ἐπὶ ρεύμ. τῶν 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 220 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος 25, 40, 60, 75, 100.
Διάρκεια φορτίσεως 45, 30, 24, 15, 12.



Τρόπος συνδέσεως πρὸς φόρτισιν συσσωρευτῶν ἐν παραλλήλῳ.

Φόρτισις συσσωρευτοῦ τῶν 120 βόλτ

- 1) Ἐπὶ ρεύματος 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 220 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 25, 10, 60, 75, 100, 150.
Διάρκεια φορτίσεως 60, 45, 38, 25, 18, 14.
- 2) Ἐπὶ ρεύματος 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 110 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 15, 25, 40.
Διάρκεια φορτίσεως 35, 16, 12.

Φόρτισις συσσωρευτοῦ τῶν 140 βόλτ

- 1) Ἐπὶ ρεύματος 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 220 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 40, 60, 75, 100, 150, 200.
Διάρκεια φορτίσεως 65, 40, 32, 24, 18, 12.
- 2) Ἐπὶ ρεύματος 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 110 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 15, 25, 40.
Διάρκεια φορτίσεως 40, 24, 15.

Αἱ ἀνωτέρω ἀναλογίαι εἶναι διὰ συσσωρευτὰς περιεκτικότητος 4—5 ἀμπεροῶν. Ἐὰν ἔχετε συσσωρευτὴν μικροτέρας περιεκτικότητος, ἐλαττώσατε ἀναλόγως τὰ Βάττ τῶν λαμπτήρων σας. Ἐπὶ παραδείγματι δι' ἓνα συσσωρευτὴν 140 V, περιεκτικότητος 2 ἀμπεροῶν, διὰ νὰ φορηθῇ ἐντὸς 24 ὥρῶν, ἀρκεῖ ὡς ἀντίστασις μία λυχνία τῶν 50 Βάττ εἰς τὰ 220 Βόλτ.

Φόρτισις συσσωρευτοῦ τῶν 4 βόλτ 5 πλακῶν

- 1) Ἐπὶ ρεύματος 110 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 110 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 60, 75, 100, 150, 200, 300.
Διάρκεια φορτίσεως 55, 43, 32, 20, 16, 11.
- 2) Ἐπὶ ρεύματος 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 220 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 100, 150, 200, 300, 400.
Διάρκεια φορτίσεως 64, 40, 32, 22, 16.

Φόρτισις συσσωρευτοῦ τῶν 4 βόλτ 7 πλακῶν

- 1) Ἐπὶ ρεύματος 110 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 110 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 75, 100, 150, 200, 400.
Διάρκεια φορτίσεως 65, 50, 37, 25, 12.
- 2) Ἐπὶ ρεύματος 220 βόλτ μὲ ἓνα λαμπτήρα τῶν 220 βόλτ.
Βάττ λαμπτήρος . . . 100, 150, 200, 300, 400.
Διάρκεια φορτίσεως 100, 75, 50, 37, 25.

Παρατηρήσεις.— Ἀὔξανόμενου τοῦ ἀριθμοῦ τῶν λαμπτήρων, ἡ διάρκεια τῆς φορτίσεως ἐλαττοῦται ἀναλόγως, οὐδέποτε ὅμως πρέπει νὰ ὑπερβαίῃ ὁ ἀριθμὸς τῶν λαμπτήρων ὁ ἀντιστοιχῶν εἰς φόρτισιν διαρκείας 12 ὥρῶν.

Προκειμένου νὰ φορτισθῇ συσσωρευτὴς ἄνω τῶν 80 βόλτ διὰ ρεύματος τῶν 110 βόλτ πρέπει νὰ διαιρεθῇ εἰς δύο ἴσα μέρη· οὕτω συσσωρευτὴς τῶν 120 βόλτ θὰ διαιρεθῇ εἰς δύο συστοιχίας τῶν 60 βόλτ καὶ θὰ φορτισθῶσι ἢ ἐκάστη χωριστά, ἢ καὶ αἱ δύο συγχρόνως, ἀλλὰ συνδεδεμένοι ἐν παραλλήλῳ, ὡς τὸ σχῆμα 3. Ἐν τῇ τελευταίᾳ ταύτῃ περιπτώσει πρέπει νὰ διπλασιασθῇ ὁ ἀριθμὸς ἢ ἡ ἔντασις τῶν λαμπτήρων τῶν ἀντιστοιχοῦντων διὰ τὴν μίαν συστοιχίαν, ἵνα ἐπιτύχωμεν τὸν αὐτὸν χρόνον φορτίσεως. Κατὰ τὴν συνδεσμολογίαν ταύτην, δέον νὰ καταβάλληται φροντίς, ὅπως αἱ ἐπαφαὶ ὧσι πάντοτε ἀπολύτως ἐξησφαλισμένοι.

Ὁ τρόπος τῆς ἐν παραλλήλῳ φορτίσεως ἐφαρμοζέ-

ται μόνον, ὅταν ὁ συσσωρευτὴς δύναται νὰ διαιρεθῇ εἰς δύο ἴσα μέρη.

Οἱ λαμπτήρες οὔτινες χρησιμοποιοῦνται διὰ τὴν φόρτισιν συσσωρευτῶν τῶν 4 βόλτ δύνανται πρὸς *οικονομίαν* νὰ χρησιμοποιοῦνται συγχρόνως μὲ τὴν φόρτισιν καὶ πρὸς φωτισμόν, δεδομένου ὅτι κατὰ τὴν φόρτισιν δὲν ἐλαττοῦται ἡ ἔντασις τῶν λαμπτήρων τούτων.

Εἶναι ἀπολύτως ἐπ'αναγκῆς πρὶν συνδεθῆ ὁ συσσωρευτὴς μετὰ τοῦ ρεύματος νὰ καθαρισθῶσιν οἱ πόλοι τοῦ ρεύματος.

Οἱ πόλοι τοῦ ρεύματος ἀναγνωρίζονται εὐκόλως διὰ τοῦ χάρτου τοῦ ἠλιοτροπίου, ὅπερ εἶναι τρεχούσης χρήσεως. Ἐλλείπει τούτου ἡ ἀναγνώρισις γίνεται ὡς ἑξῆς:

Ἐμβαπτίζονται δύο μολύβδινα σύρματα (2—4 χιλιοστῶν διαμέτρου) ἢ δύο ἐλάσματα, μολύβδινα ἐπίσης, συνδεδεμένα ἕκαστον διὰ τοῦ ἑνὸς ἐκ τῶν δύο συρμάτων τῆς γραμμῆς εἰς ποτήριον περιέχοντος ἐλαφρὰν διάλυσιν θειικοῦ ὀξέος, καταβαλλομένης προσοχῆς νὰ μὴ ἐγγίψωσιν ἄλληλα.

Τὸ ἐν ἐκ τῶν δύο συρμάτων θὰ λάβῃ ἀμέσως ἀποχρωσιν φαιάν.

Τοῦτο ἀντιστοιχεῖ *εἰς τὸν θετικὸν πόλον.*

Μία κακὴ ἀναγνώρισις τῶν πόλων θὰ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα ἢ νὰ καῶσιν οἱ λαμπτήρες, ὅταν φορτίζεται ὁ συσσωρευτὴς ἀνόδου (60—80—120 βόλτ) ἢ νὰ καταστραφῇ αὐτὸς οὗτος ὁ συσσωρευτὴς, ὅταν εἶναι τῶν 4 βόλτ.

Ἡ καὶ ἀπλούστερον: Ἐμβαπτίζετε τὰς δύο ἄκρας τῶν ἠλεκτροφόρων συρμάτων ἐντὸς ποτηρίου κοινοῦ ὕδατος. Ἐκ τῶν δύο συρμάτων, ἐκεῖνο πέραξ τοῦ ὁποίου σχηματίζονται πολλῆς φουσκαλίδες εἶναι ὁ ἀρνητικὸς πόλος. Ἐνα ζήτημα εἰς τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ δοθῇ μεγάλη προσοχὴ εἶναι ἐπίσης τὸ τῆς διακοπῆς τοῦ ρεύματος (Συνεχοῦς), διὰ τοῦ ὁποίου γίνεται καὶ φόρτισις. Πρέπει δὴλον εἶναι νὰ ἀπομονώνηται ὁ συσσωρευτὴς ἀπὸ τὴν ἀντίστασιν, ὅταν τὸ ρεῦμα δι' οἰονδήποτε λόγον διακόπτεται, διότι τότε ὑπάρχει κίνδυνος νὰ ἐκφορτισθῇ ὁ συσσωρευτὴς, διοχετευομένου οὕτω τοῦ ρεύματός του εἰς τὸ δίκτυον.

Π. Π. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ

Πλήρη σειρὰν εξαρτημάτων διὰ **ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ** θὰ εὑρητε **ΜΕ ΔΟΣΕΙΣ** στήν

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ STARR Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ Στεῶ Ἀρακακίου 12 — Ὁδὸς Πραξιτέλους 7. **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:** Ὁδ. Βενιζέλου 22
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: Ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

Εἰς τὴν ὀγδόην Λαϊκὴν συμφωνικὴν συναυλίαν παρηκολούθησαμεν, μεταξύ ἄλλων, δύο νέα ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν, τὸ «Ἐπιτύμβιον» τοῦ νεοροῦ συνθέτου κ. Α. Εὐαγγελιάτου, καὶ τὰ «Δύο Εἰδύλλια» (κατὰ Θεόκριτον)—αὐτὸ ἔγραψε τὸ πρόγραμμα—τοῦ κ. Γεωρ. Σκλάβου.

—Ὁ κ. Εὐαγγελάτος, καθὼς ἐπληροφόρηθημεν, ἐπρόκειτο νὰ σπουδάσῃ νομικὰ εἰς Γερμανίαν (ὁ ἀδελφός του ἄλλως τε εἶναι δικηγόρος)· ἐπεδόθη ὅμως κατόπιν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ ἰδίως εἰς τὴν σύνθεσιν. Δυστυχῶς, ἀγνοοῦμεν τοὺς λόγους τῆς τοιαύτης ἀλλαγῆς ἐπαγγελμάτων...

—Δὲν πρέπει ὅμως ν' ἀγνοοῦν οἱ ἀναγνώσται μας, ὅτι καὶ ἓνας δικηγόρος καὶ «τρομερός» διπλωμάτης ἐν Ἀθήναις, ἐπεδόθη κατόπιν ὠρίμων σκέψεων καὶ ἐπιφοιτήσεως ἴσως τοῦ Ἁγίου πνεύματος, εἰς τὴν μουσικὴν, τὴν σύνθεσιν, τὴν διεύθυνσιν κτλ., εἰς τὰ ὁποῖα ἐπαγγέλματά του δοῦν ἤδη ἀπὸ ἐτῶν, πραγματικῶς μεγαλειωδῶς...

—Ἐλησμονήσαμεν νὰ προσθέσωμεν ὅτι εἰς τὴν αὐτὴν ὀγδόην συναυλίαν, ἡ κ. Αἰκατ. Σκόκου ἐξετέλεσε τὸ «Κοντσέρτο» Ἀρ. 1 τοῦ Μπεττόβεν, ἀρκετὰ καλά.

—Εἰς τὸ πρόγραμμα συμπεριλαμβάνετο ἐπίσης ἡ τετάρτη συμφωνία τοῦ Μπεττόβεν καὶ τὸ «Ταξεῖδι τοῦ Σίμφριντ στὸν Ρῆνον» τοῦ Βάγνερ, μετὰ τὰ κόρνα καὶ τὰ ἄλλα μέταλλα πνευστὰ—εἰς τὴν παρτισιὸν...

—Ἡ ἕκτη συμφωνικὴ συναυλία συνδρομητῶν, ἔξ ἀντιθέτου, μᾶς παρουσίασε διάφορον βεβαίως πρόγραμμα καὶ ἰδίως ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν περιβόητον Δραματικὴν Συμφωνίαν τοῦ Μπερλιόζ, «Ρωμαῖον καὶ Ἰουλιέττα».

—Ἡ Ἐλισάβετ Σούμαν πού ἐτραγουδῆσε εἰς τὴν συναυλίαν αὐτὴν ἄσματα τοῦ Ρ. Στράους, μίαν ἄρια τοῦ Μότσαρτ καὶ τὸ «Ἀλληλουῖα» τοῦ τελευταίου αὐτοῦ συνθέτου, ἔχει μίαν λεπτὴν λυρικῆς σοπράνο φωνήν, μετὰ τὰς πρὸς τὴν κολατούρα. ἔχει μεγάλην τεχνικὴν καὶ ἐξηγητικὴν φωνήν.

—Καὶ ἀφοῦ ὁ λόγος διὰ τὴν Σούμαν, ἀναφέρομεν ἤδη τὰς ἐπισκέψεις τῶν τραγουδιστῶν Φλέττα καὶ Τίτα Ρούφο.

—Μία παράλειψις: Τὴν ὀρχήστραν εἰς ἀμφοτέρας τὰς συμφωνικὰς συναυλίας διεύθυνεν ὁ κ. Δ. Μητρόπουλος, ὁ γνωστὸς πλέον ἀνὰ τὸ Πανελλήνιον καὶ τὴν Εὐρώπην, Διευθυντὴς ὀρχήστρας, Συνθέτης, accompagnateur εἰς τὸ πιάνο, καθηγητὴς τῆς μουσικῆς καὶ ὑπεράνω πάσης κριτικῆς.

—Σημειοῦμεν τὴν ἐπανάληψιν τοῦ «Δαχτυλιδίου τῆς Μάνας» τοῦ ἀξιότιμου συνεργάτου μας κ. Μ. Καλομοίρη, καὶ τὸ ρεσιτάλ τοῦ βιολιστοῦ κ. Βολωνίη. Εἰς τὴν ὀρχήστραν καὶ τὸ πιάνο ὁ κ. Δ. Μητρόπουλος.

—Ἀναφέρομεν τὸ ρεσιτάλ πιάνου τῆς Δ^ος Ἑλένης Σπανδωνίδου μετὰ ἔργα Μπάχ, Μότσαρτ, Σοπέν, Ραβέλ καὶ Προκόπιεφ—ὅπως εὐρίσκοντο αὐτὰ εἰς τὸ πολυτελὲς πρόγραμμα, πρὸ καὶ μετὰ τὴν συναυλίαν...

—Ἡ ἐνάτη Λαϊκὴ συμφωνικὴ συναυλία μᾶς παρουσίασε τὴν πιανίσταν Δ^οα Τζίνα Μπαχάουερ. Ἐξετέλεσεν ἡ Δ^ος μετὰ πολὺ μπριό καὶ κέφι, τὸ ὑπ' Ἀρ. 3 κοντσέρτο διὰ πιάνο καὶ ὀρχήστραν τοῦ Ραχμανίνοφ. Ἡ ὀρχήστρα δὲ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ προαναφερθέντος μεγάλου καλλιτέχνου κ. κ. Δ. Μητροπούλου ἐξετέλεσε τὴν εἰς Σολ. ἔλατ. Συμφωνίαν τοῦ Μότσαρτ καὶ τρία κομμάτια τοῦ Βάγνερ—ὡς μᾶς ἐπληροφόρει τὸ πρόγραμμα...

—Διὰ τὰς ἐκτελέσεις τοῦ πραγματικῶς μεγαλοφυοῦς πιανίστα Ἀρτουρ Σνάμπελ, θὰ ἀσχοληθῶμεν λεπτομερῶς εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος.

ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ

Ἐπάρχουν βέβαια πολλοὶ δίσκοι μετὰ χορευτικὰ τραγούδια ἢ ἀπλῶς μετὰ χορούς, ἀπὸ διάφορες ὀρχήστρες, μὰ σὰν τὰ Ταγκὸ τοῦ Bianco, ἀσφαλῶς ὀλίγα εἶναι ἐκεῖνα τὰ χορευτικὰ μέλη, πού σοῦ στριφογυρίζουν τὸ σῶμα ἢ πού σοῦ διεγείρουν τὴν ὄρεξιν γιὰ χορὸ μετὰ τὴν α ἢ β κοπελλίτσα, μετὰ τὴν α ἢ β ὄμορφη κυρία τοῦ σαλονιοῦ... Τὰ Ταγκὸ τοῦ Ἰσπανοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνου, ἐνῶ δὲν χάνουν τίποτε ἀπὸ τὴν χάρι τῆς Σπανιόλικης λικνιστικῆς μουσικῆς, ἔχουν ἔξ ἀντιθέτου ρυθμὸ καὶ χορευτικὴ ζωὴ μέσα τους, ἓνα μπριό, πού σοῦ χτυπᾷ στὴν αἰσθησὶ καὶ σὲ λικνίζει, τώρα ἰδίως τὴν Ἄνοιξι στὴν βεράντα τοῦ σπιτιοῦ ἢ στὴν Πλάζ ἐνὸς ἐξοχικοῦ κέντρου κάτω ἀπὸ πολύχρωμα λαμπιόνια καὶ ξάστερο οὐρανό... «*Ἰνβιέρνο*» μετὰ Solo βιολιὶ κάπου—κάπου σὲ τρίτες, ἄσμα καὶ ὀρχήστρα Bianco... «*Κοκονῆτο*» τὸ δεύτερο Ταγκὸ τοῦ ἰδίου συνθέτου, «*Μπουὲν Βιάγε*», «*Ἐλ Τσιγκολο*» κτλ. τοῦ Bianco Ταγκό...

«*J'ai ma Combine*» τραγουδᾷ τὸ Refrain τοῦ ἢ αὐτοῦ ἐξοχότης ὁ κ. κ. Ἀρχιτσαμπατζῆς, ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸν ἔργον: «*Le roi des Resquilleurs*». Εἶναι ἓνα Φῶξ-τροῦ ὄλο Γαλλικὸν esprit, ζωὴ καὶ κέφι: *J'ai ma Combine... Hallo!!*

«*Grüss mir mein Hawaii*»—Χαιρέτα μου τὴν Χαβάγια... τοῦ Willi Kollo, μετὰ τὸν γερὸ χτύπο τοῦ Γκόκ στὴν ἀρχὴ τοῦ ἄσματος καὶ εἰς ἄλλα μέρη, πολὺ ἐπιτυχημένα ὅλα, μετὰ Solo Χαβάγιας. Καθαρὰ ἢ «*λήψις*».

«*Μόνον ἐμένα*». Ταγκό.—Μονοψῆφον Λυσάνδρου Ἰωαννίδου, συνοδεία ὀρχήστρας. Εἶναι ἓνας δίσκος ἀπὸ τοὺς ὀλίγους Ἑλληνικοὺς χορευτικούς, πού εἶχαν—καὶ δικαίως—μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ τίς τελευταῖες τῶρα ἡμέρες καὶ ἰδίως ἢ μονοψῆφον πού βρίσκεται στὸ ὄπισθεν μέρος τοῦ δίσκου: «*Πές μου γλυκειὰ μου πλανεύτρα*» καὶ στὴν ὁποίαν παίζει σπουδαῖον ρόλον ἢ γνωστὴ μας Χαβάγια Ἀξίζει ἓνα μεγάλο «*εὖγε*» στοὺς ἐκτελεστὰς, ἀλλὰ καὶ στὴν ἑταιρία γιὰ τὴν καθαρότητα τῆς ὄλης ἀποδόσεως—λήψεως.

«*Στὰ κουπιὰ*»—γλυκυτάτη Βαρκαρόλα, πού τὴν τραγουδᾷ ὁ κ. Ν. Μοσχονᾶς τῇ συνοδείᾳ Μανδολινάτας. Εἶναι νανούρισμα μετὰ πολὺ ἐπιτυχεῖς μουσικὲς φριγοῦρες «*κωμάτων*» καὶ λικνιστικὸν τραγοῦδι.

Καὶ τώρα, κατὰ τῆς παρῆας: «*Ἡ γραμματικὴ τοῦ Μάγκα*» μετὰ ἐκτελεστὴν τὸν δημοφιλεῖ Π. Κυριακὸν καὶ τὸν κ. Γ. Καμβύσην ὡς διδάσκαλον... Πρέπει νὰ τὸν ἀκούσῃ κανεὶς αὐτὸν τὸν δίσκον, πρέπει νὰ τὸν ἔχη: εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς μετὰ «*πνεῦμα*», μετὰ «*Ἀττικὸν ἄλλας*» χωρὶς προστυχές. Τὸ γέλιο σοῦ ἔρχεται αὐθόρμητο, ὅταν ἀκοῦς νὰ «*κλίνῃ*» τὰ διάφορα ὀνόματα ὁ... μάγκας!

Θ. Δ-ης.

Ὁλη ἡ σειρά τῶν νέων δίσκων
διὰ γραμμόφωνα στὴν

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12 - Πραξιτέλους 7.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22. = = = =

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48. = = = =

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84. = = = =

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111. = = = =

ΠΙΑΝΑ ZIMMERMANN

(FR. ZIMMERMANN-BERLIN)

Ἐξετάσατε τὰ πιάνα Zimmermann καὶ θὰ πεισθῆτε ὅτι μὲ ὀλίγα χρήματα ἀγοράζετε πολὺ καλὴν ποιότητα ἡγγυημένην παρὰ τῆς Ἑταιρίας Πιάνων Στάρρ Α. Ε. Ἐκθεσις, εἰς πολὺ ὠραία μοντέλα καὶ χρωματισμούς,

ΑΠΟ ΔΡΧ. 32.500

Μὲ μεγάλας εὐκολίας πληρωμῆς, παρὰ τῆ:

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

= = ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12 — Πραξιτέλους 7. = =
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48. ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.
ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρῆγα Φερραίου 84. ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΝ ΕΙΝΑΙ Ο ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΟΣ ΣΥΝΤΡΟΦΟΣ ΚΑΘΕ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ

Τὸ ραδιόφωνο διώχνει τὴν μονοτονία τῶν νυκτερινῶν ὥρῶν, ἐνθουσιάζει, γιὰτὶ σᾶς κάνει νὰ ἐπικοινωνῆτε μὲ ὅλην τὴν Εὐρώπην.

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

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΕΙΣ ΠΛΗΡΗ ΣΕΙΡΑΝ ΜΕ ΜΗΝΙΑΙΑΣ ΔΟΣΕΙΣ,

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

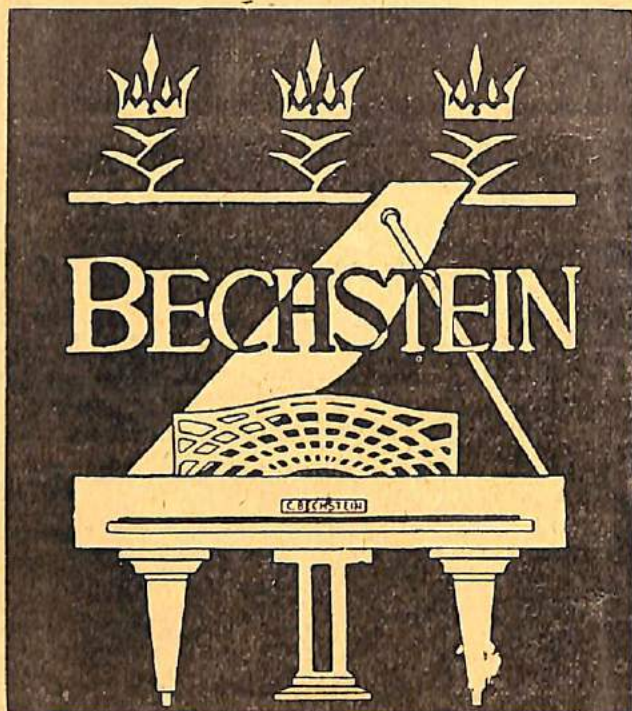
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ ὁδὸς Ρῆγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ARTUR SCHNABEL :



« Πάντοτε διεπίστωσα εἰς ὅλα τὰ πιάνο του Οἴκου BECHSTEIN τὸν ἴδιον ἀπαράμιλλον πλοῦτον τῶν ἤχων, τὴν αὐτὴν εὐγένειαν, τὴν αὐτὴν δύναμιν, τὴν αὐτὴν μηχανικὴν ἰκανότητα ποῦ ἐπιτρέπουν εἰς τὸν καλλιτέχνην νὰ ἐφαρμόσῃ ἀνεπηρέαστα κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, κἀθε εἶδος τεχνικῆς. Ὅλα αὐτὰ τὰ θαυμάσια προτερήματα εἶναι συνηνωμένα εἰς ἓνα βαθμὸν αὐτόχρημα ἀνυπέροβλητον. BECHSTEIN : σημαίνει τελειότητα καὶ γιὰ τὸ αὐτὸ καὶ γιὰ τὸ χέρι».

Ἄν γιὰ τὸ παιδί σας ζητήτε τὴν πηγὴν ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ὁ ἔνδοξος καλλιτέχνης ἀντλεῖ τὸ καλλιτεχνικὸν του μεγαλεῖον, προμηθευθῆτε ἓνα πιάνο BECHSTEIN.

Ἡ διαύγεια, ἡ ἀσύγκριτος ὠραιότης τοῦ ἤχου καὶ ἡ μηχανικὴ τελειότης τοῦ πιάνου BECHSTEIN, ἀποτελοῦν γιὰ τὸ παιδί σας τὸ ἀσφαλὲς μέσον τῆς καλλιτεχνικῆς ἀναπτύξεώς του.

Ὅ,τι τὸ BECHSTEIN ἔκαμε ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Λιστ μέχρι τῶν ἡμερῶν μας γιὰ τοὺς μεγάλους μουσικοὺς, θὰ τὸ κάμῃ καὶ γιὰ τὸ παιδί σας.

Εἶνε εὐκόλος σήμερον ἡ ἀπόκτησις ἐνὸς πιάνου BECHSTEIN. Μικρὰ προκαταβολὴ καὶ 36 μηνιαῖαι δόσεις εἶνε ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον μπορεῖτε ἀμέσως νὰ ἐγκαταστήσητε στὸ σπίτι σας τὸ διαμάντι αὐτὸ τῆς Τέχνης.

Ἄφοῦ καθῆκον σας εἶνε νὰ χαρίσετε στὰ παιδιά σας καὶ στὴν οἰκογένειάν σας τὰ ἀγαθὰ ποῦ σκορπᾷ τὸ πιάνο BECHSTEIN, ἀποταθῆτε εἰς τοὺς νέους ἀντιπροσώπους,

ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἄρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.