

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

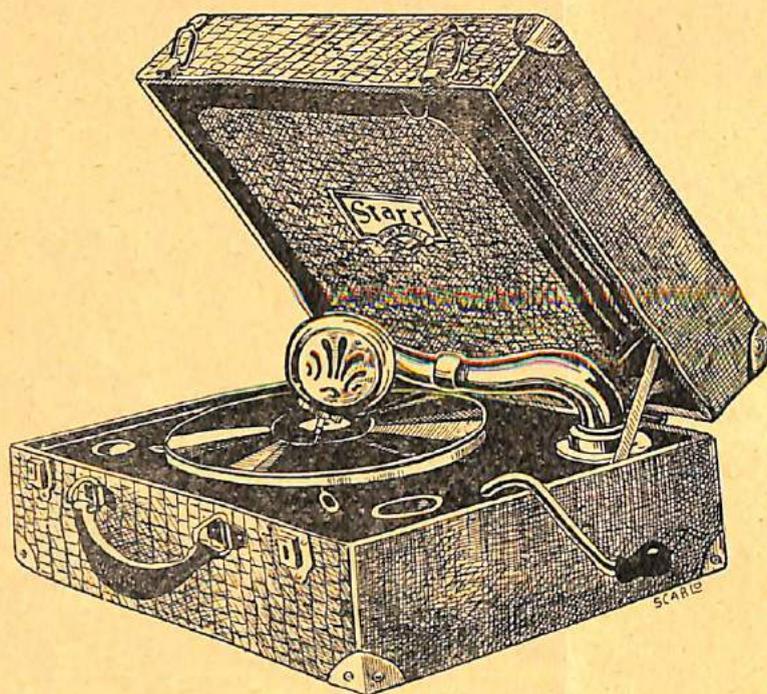
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

-
- Στέλλας Πέππα* : Ἡ ἐξέλιξις τῆς Σουίτας.
Νικολάου Κώνστα (Ἰατροῦ - Ὀτορινολαρυγγολόγου) :
Τὸ ἄσμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως.
Κ. Δ. Οικονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἄσμα.
Δημ. Καπ. : Γρηγόριος Καρατζᾶς.
Νικου Πανταζοπούλου : Ἄρτοϊρ Σνάμπελ.
Δουκίης Δουκίδη : Ὁ κιθαριστὴς Segovia.
Μουσικοῦ συντάκτου (Λάρισα) : Ἡ μουσικὴ κίνησις
τῆς Λαρίσης.
Ν. Δάβδα : Μουσικὸν τεμάχιον.
Ἰωάννου Νικολοπούλου (μηχανικοῦ) : Πῶς κατα-
σκευάζεται ἓνα καλὸ πιάνο;
Θ. Δ—ου : Νέοι Δίσκοι Γραμμοφώνου.
Δρ. Ἐρβιν Φέλμπερ (Βιέννη) : Ἡ μουσικὴ κίνησις
τῆς Βιέννης.
Ν. Σ. (Βερολῖνον) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.
Π. Π. Κ. : Λυχνίαι πολλαπλαῖ.
Δημ. Σινούρη (Πάτρα) : Ἡ πέμπτη συμφωνία τοῦ
Μπετόβεν.
Ν. Α. Χρυσοχοΐδου : Ἰωάννης Χρ. Κομάσος.
Διάφορα μουσικὰ παραδείγματα καὶ φωτογραφίαι
καλλιτεχνῶν, Χορωδίας Λαρίσης κτλ.

ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ...

Στήν ἀκρογιαλιά ἢ στο βουνό, σᾶς εἶμαι ὁ ποιὸ εὐχάριστος σύντροφος.

Μαζύ μου ἐξασφαλίζετε ποικιλίαν διασκεδάσεων:



Ἐάν σᾶς γοητεύουν αἱ ρομαντικαὶ μελωδία τῶν Ἑλλήνων ἢ ξένων καλλιτεχνῶν,

Ἐάν θέλετε νὰ ἐντριφήσετε στὰ παθητικὰ ἐρωτικὰ τραγούδια ποὺ σᾶς τραγουδοῦν ὁ Φλέτα, ὁ Σίπα, ὁ Λ. Ἰωαννίδης, ὁ Δελένδας, ὁ Ἐπιτροπάκης,

Ἐάν θέλετε νὰ ἀκούσετε καμμιὰ ἄρια ἀπὸ τὴν ὄπερα ποὺ προτιμᾶτε, τραγουδισμένη ἀπὸ τὸν Καροῦζο ἢ τὸν Ἀγγελόπουλο, ἢ τὸν μεγάλο μας Λάππα,

Ἐάν ἡ παρέα σας λαχταρᾷ νὰ χορέψῃ στοὺς ρυθμοὺς τῶν μοντέρνων χορῶν ποὺ χορεύονται στοὺς διεθνεῖς ναοὺς τῆς Τερψιχόρης,

Πάντα θὰ σᾶς ἐξυπηρετῶ πιστὰ καὶ ἀφοσιωμένα, θὰ εἶμαι ἕτοιμος καὶ θὰ ἀναμένω τὰς διαταγὰς σας εἰς τὰς κάτωθι διευθύνσεις:

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ 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.

◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧΟΣ 7 ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1931 Γραφεία: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ	ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ Ἐτησία συνδρομή (Τεύχη 12) ... Δρχ. 60 Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) » 100 ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ	ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Μουσικὸς Ἐπιστήμων Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης
--	---	---

Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ ΣΟΥΪΤΑΣ

Ἐὰν ρίψωμεν ἓνα βλέμμα εἰς τὸ παρελθόν, εὐρίσκομεν ὅτι οἱ διάφοροι χοροὶ, ποῦ ἦσαν ἐκάστοτε τῆς μόδας καὶ ἀντεπεκρίνοντο στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ἔδωσαν πάντα πολλὰ στοιχεῖα στοὺς συνθέτας καὶ συνέτειναν στὴν ἐξέλιξι τῆς μουσικῆς. Ἔτσι καὶ στὴν μακρυνὴ ἐποχῇ τοῦ Μπαρόκ, μέσα στὲς διάφορες φανταχτερὲς αὐλὲς τῶν εὐγενῶν καὶ τῶν Βασιλέων, πλάσθηκε ἓνα νέο εἶδος ἀνώτερης τέχνης καὶ μορφῆς ποῦ ὄφειλε τὴν γένεσίν του, κυρίως, στοὺς τότε διαδεδομένους χοροὺς Pavane, Gaillard κλπ. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ μορφή εἶνε ἡ Σουΐτα.

Ἡ παλαιότερη Σουΐτα δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴν συναρμολόγησιν τριῶν ἕως δώδεκα αὐτοτελῶν διμερῶν χορῶν μὲ κυριώτερα γνωρίσματα, τὲς ἀντιθέσεις τοῦ ὕφους, τοῦ μέτρου, τοῦ χρόνου καὶ μὲ ἐπικράτησι τῆς τονικότητος καθ' ὅλην τὴν σύνθεσιν.

Ἡ Σουΐτα πρωτοεμφανίζεται εἰς τὴν Ἰταλία κατὰ τὸν Μεσαίωνα, ἐκτελουμένη ἀπὸ τοὺς κιθαριστὰς ἐπάνω στὸ luth (ὄργανο περὶ τοῦ σῆν τῆ κιθάρα), ἀπετέλει δὲ μέχρι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος τὴν ἀγαπητέστη μορφή τῆς κοσμικῆς μουσικῆς. Πρῶτος ὁ Frescobaldi (1583—1643) μετεχειρίσθη τοὺς χοροὺς Gaillard καὶ Corrente εἰς τὰς παραλλαγὰς τῆς Aria detta la Frescobalda. Ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἡ Σουΐτα καταλαμβάνει ξεχωριστὴ θέσι στὴν ὀργανικὴ μουσικὴ. Ἡ σειρά τῶν διαφορῶν τύπων ποῦ ἀπετελοῦσαν ὅλην τὴν Σουΐταν ἐποικίλαν κατὰ τὰς διαφοροὺς ἐποχάς. Οὕτω τὴν Σουΐταν τοῦ 1620 Pavane, Gaillard, Allemande, Courante διεδέχθη ἡ ἀκόλουθος σειρά: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Συχνὰ δὲ προσετίθεντο καὶ ἄλλα τεμαχία, ὡς τὸ Menuet, Gavotte, Rondo, Air, Passepied, Loure, Doubles, Branle ποῦ ἐκαλοῦντο Intermezzi. Δὲν πρέπει νὰ λησμονηθῇ ὅτι στὴν ἐξέλιξι τῆς Σουΐτας βοήθησε καὶ ἐκ παραλλήλου ἡ τελειοποίησις τοῦ κλαβικαμβάλου καὶ τῶν βιολιῶν ἀπὸ τοὺς μεγάλους Ἰταλοὺς κατασκευαστὰς Amati, Stradivari, Guarneri κλπ.

Ἀπὸ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἡ Σουΐτα, ἀναπτύσσεται μὲ τὴν ἰδίαν ἔντασιν στὴν Γαλλία, Ἀγγλία, Ἰταλία, Γερμανία καὶ ἄλλαχοῦ. Διατηρεῖ βέβαια αὐτὴ τὴν κυκλικὴ μορφή τῆς, δηλαδὴ τὴν ἐναλλαγὴν τεμαχίων — χορῶν μὲ ἀντίθεσιν μέτρου καὶ χρόνου, εἰς ὅλας τὰς προαναφερθεῖσας

χώρας, ἀλλὰ διαφέρουν εἰς τὴν Σουΐταν κάθε ἔθνους οἱ τίτλοι καὶ τὸ ὕφος. Π. χ. εἰς τὴν Ἀγγλίαν εὐρίσκομε τὴν Σουΐτα εἰς τὰ βιβλία τῶν Βιργινιστῶν (Virginal Boooks) μὲ τὸν τίτλον «Suites of Lessons», στὴν Γαλλία Ordres (ὑπὸ Couperin), στὴν Ἰταλία καὶ Γερμανία Suita καὶ παλαιότερα Partita ἢ Sonate da Ballo (Corelli, Scarlatti).

Στενὰ συνδεδεμένα μὲ τὴν μεγάλην αὐτὴν ἐποχὴν τῆς Σουΐτας εἶνε τὰ ὀνόματα τῶν Ἰταλῶν συνθετῶν, Aless. Scarlatti (1659—1725), Pasquini (1637—1710), Corelli (1651—1713) καὶ Domenico Scarlatti (1685—1757).

Τῶν Γάλλων: Couperin (1665—1733), Marchand (1669—1732), Rameau (1683—1764), τοῦ Ἀγγλοῦ Purcell (1658—1685), τῶν Γερμανῶν Kuhnau (1660—1722), Muffat (1645—1704), Händel (1685—1759) καὶ I. S. Bach (1685—1750).

Γενικὰ ἡ Σουΐτα ὠφέλησε στὴν ἀνάπτυξιν τῆς πιανιστικῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν κυκλικὴ μορφή τῆς ὠδήγησε στὴν ἐξέλιξι τῆς Σονάτας καὶ τῆς Συμφωνίας.

Εἶνε ἄξιον ἰδιαίτερας προσοχῆς, ὅτι ὁ Bach κατόρθωσε ἀπὸ τὰ ἀπλᾶ χορευτικὰ μέλη νὰ παραδώσῃ μὲ τὲς γαλλικὰς, ἀγγλικὰς καὶ γερμανικὰς Σουΐτας γὰ κλαβικαμβάλο τὴν κλασσικὴν μορφήν τῆς Σουΐτας, τῆς ἀντιπροσωπευτικῆς αὐτῆς μουσικῆς τοῦ 17^{ου}—18^{ου} αἰῶνος. Δὲν ἐξηκριβώθη ἀκόμη πότε ἐγράφησαν αἱ ἕξ γαλλικὰς Σουΐτες ποῦ τὲς ἀφιερῶνει στὴν δευτέρῃ γυναικί τῆς Ἄννα-Μαγδαληνῆς. Πάντως εἶνε γνωστὸ ὅτι αὐτὴ ἡ μορφή δὲν εἶχε ἀπασχολήσῃ τὸν Bach πρὸ τοῦ 1716. Ὁ τίτλος τῆς ὀφείλεται στὰ κατ' ἐξοχὴν γαλλικὰ intermezzi, Menuet, Gavotte, Air κλπ., ποῦ προσετέθησαν, καθὼς εἶδομεν, εἰς τὴν ἀρχικὰ τετραμερῆ Σουΐτα. Τὲς γαλλικὰς Σουΐτες χαρακτηρίζει ἡ τελειότης τῆς φόρμας, συνδυασμένη μὲ φρεσκάδα καὶ χάρι. Ἡ μορφή σ' αὐτὰς εἶνε διμερῆς μὲ ποικιλία ἀντιθέσεων καὶ μὲ ἐπικράτησιν τῆς τονικότητος. Ἔτσι ἡ Σουΐτα εἰς Μί μείζων, ποῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ μέρη μὲ τὸν ὑπέροχα ἰσορροπημένον ἁρμονικὸν σκελετό, μᾶς δείχνει ὀλοκάθαρα τὴν ἀνωτερότητα τοῦ Μπάχ, στὸ εἶδος αὐτό. Ἐντελῶς διάφορος εἶνε

ὁ χαρακτήρ στίς ἔξη ἀγγλικές Σουίτες πού ἐγράφησαν κατὰ παραγγελίαν Ἁγγλου εὐγενούς. Ἡ βασικὴ μορφή κάθε ἀγγλικῆς Σουίτας εἶνε τετραμερής. Ἀλλὰ ὁ Bach, δὲν περιορίζεται μόνο στὰ γαλλικὰ intermezzi, πού παρεμβάλλει στίς γαλλικὲς μεταξὺ τῆς Sarabande καὶ Gigue, ἀλλὰ στήν εἰς Λα Μείζ. 1^η ἀγγλικὴ Σουίτα π. χ. προσθέτει μιὰ δευτέρη Courante μὲ δύο Doubles καὶ πρὸ τῆς Gigue ὡς intermezzi δύο Bourées, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ δευτέρη εἶνε στήν παράλληλη ἐλάσσονα κλίμακα (Variante). Τὸ οὐσιωδέστερο χαρακτηριστικὸ στίς Σουίτες αὐτὲς εἶνε τὰ πολυφωνικὰ Préludes μὲ θεματικὴ διάπλασι μιμήσεως (imitation) ἢ φούγκας.

Στὲς ἔξη γερμανικὲς Σουίτες, πού συνέθεσεν ὁ Μπάχ κατὰ τὸ 1726 ἐν συνεχείᾳ τῶν ἀγγλικῶν, εὐρίσκομεν μεγάλην ἐλευθερίαν στήν διάταξι τῶν αὐτοτελῶν τεμαχίων. Τὸ οὐσιωδέστερο εἶνε τὰ préludes, πού εἶνε ἔξαιρετικὰ ἐκτενῆ, χωρὶς καμμίαν ὁμοιογένειαν φόρμας μεταξὺ τῶν. Π. χ. Τὸ πρῶτο ἔχει τὸν εὐστροφὸ ταχὺ χαρακτήρα σπουδῆς (étude). Τὸ δεύτερο εἶνε γραμμμένο στὸν τύπο τῆς γαλλικῆς εἰσαγωγῆς (Lully) μὲ μιὰ φούγκα ἰταλικῆς σονάτας. Στὰ ὑπόλοιπα préludes συναντῶμεν μίαν φαντασίαν, μίαν γαλλικὴν εἰσαγωγὴν, ἓνα Preambulum καὶ τέλος μιὰ Τοκάτα μὲ φούγκα στὸ μέσον. Οἱ χορευτικοὶ τύποι τῶν Courante, Gigue κλπ. παρουσιάζουν σαυτὲς τὶς Σουίτες τὴν μεγαλύτερη ποικιλία ἐμπνεύσεως καὶ χάριτος. Αἱ γαλλικὲς, ἀγγλικὲς καὶ γερμανικὲς Σουίτες εἶναι ἀπὸ τὰ ὠραιότερα παραδείγματα ἀνωτέρας κλασσικῆς τέχνης τοῦ μεγάλου Διδασκάλου.

Ἐκ παραλλήλου μὲ τὸν Bach ἔχομεν ν' ἀναφέρωμεν τὴν δημιουργικὴν ἐποχὴν τῆς γαλλικῆς Σουίτας γιὰ κλαβικύμβαλο πού ὀφείλεται στὸν Fr. Couperin.

Ὁ Couperin, ὡς διδάσκαλος τῶν πριγκίπων τῆς βασιλικῆς Αὐλῆς τῶν Bourgognes, δέχθηκε ὅλη τὴν ἐπιρροή τῆς πλουσίας ἀτμοσφαιρας, μέσα στήν ὁποία ζοῦσε, γι' αὐτὸ καὶ τὰ τέσσαρα βιβλία διὰ clavecin, πού περιέχουν τοὺς 27 Ordres (ὅπως μετωνό-

μασεν ὁ Couperin τὲς Σουίτες), μᾶς δίδουν ὀλοφάνερα ἀκριβῆ εἰκόνα τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Αἱ συνθέσεις αὐταὶ ἀπησχόλησαν τὸν Couperin στὸ μεταξὺ τοῦ 1713 - 1730 χρονικὸν διάστημα.

Στοὺς Ordres, οἱ χορευτικοὶ τύποι ἐμφανίζονται μὲ τίτλους, ὅπως π. χ. L'Auguste, la Majestueuse, la Volupteuse, la Seduisante, la Galante ἢ les Sentiments, les idées heureuses, les regrets, les langueurs tendres, les amusements, les charmes κλπ. καὶ ἔχουν, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, χαρακτήρα περιγραφικὸ. Ἀλλὰ καὶ ἡ διατήρησις τῆς τονικότητος, πού χαρακτηρίζει τὲς παλαιότερες Σουίτες, ἔχει καταργηθῆ,

ΠΙΝΑΞ ΧΟΡΩΝ

Όνομα	Προέλευσις	Μέτρον	Μορφή	Χρόνος
Allemande...	Γερμανικὴ.....	4/4	Liedform διμερῆς Α-Β.	Μέτριος.
Courante....	Γαλλικὴ.....	} 3/4 3/2 ...	A-B.....	Ταχὺς ζωηρός.
Corrente.....	Ἰταλικὴ.....		A-B.....	Ἄργος.
Sarabande...	Ἰσπανικὴ.....	3/2 3/4....	A-B.....	Πολὺ ζωηρός καὶ ταχὺς
Gigue.....	Ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ Giga εἰδος βιολιοῦ	6/8 12/8 ...	A-B.....	
Jigg	Ἀγγλικὴ.....	1/8		
Gavotte.....	Γαλλικὴ.....	4/4 2/2 ...	A-B.....	Μέτριος, ἐπιβλητικὸς.
Bourrée.....	>	4/4	A-B.....	Ταχὺς.
Menuet.....	>	3/4 3/8....	A-B.....	Μέτριος μὲ λεπτότητα.
Passe-pied...	>	3/4	A-B.....	Μᾶλλον ταχὺς, ἐλαφρὸς.
Loure.....	>	9/4 4/4....	A-B.....	Μᾶλλον ἄργος.
Pavane.....	Ἰταλικὴ.....	2/4	A-B.....	Μέτριος, ἐπιβλητικὸς.
Gaillarde....	>	3/2 2/2....	A-B.....	Ταχὺς, ζωηρός.
Branle.....	Γαλλικὴ.....	} 4/4 3/4....	A-B.....	Μέτριος.
Brawl.....	Ἀγγλικὴ.....			
Polonaise....	Πολωνικὴ.....	3/4	Ποικίλη...	Ταχὺς.
Mazurka.....	>	3/4	>.....	Ἐξαιρετικὰ ταχὺς.
Polka.....	Βοεμικὴ.....	2/4	Συνήθως θμερῆς	Ταχὺς, εὐθυμῶς.
Furiante.....	>	3/4	Ποικίλη...	Ταχὺς μέχρι φρενίτιδος.
Walzer.....	Γερμανικὴ.....	3/4	2 καὶ θμερῆς	Ταχὺς.
Volta.....	Ἰταλικὴ.....	6/8	Διμερῆς...	Ὁ ζωηρότερος χορὸς τοῦ 17ου αἰῶνος. Πιθανὸς πρόδρομος τοῦ Valse -(Einstein).
Bolero.....	Ἰσπανικὴ.....	3/4	Τριμερῆς...	Ταχὺς.
Tarantella...	Νεαπολιτάνικη	9/8	Ποικίλη...	Ταχὺς.
Saltarella...	Ἰταλικὴ.....	6/8 3/4....	>	Ταχὺς.
Rigaudon...	Γαλλικὴ.....	2/4 4/4....	>	Ταχὺς.
Csardas....	Οὐγγρικὴ.....	4/4 ἢ 2/4..	>	Ταχὺς.
Halling.....	Νορβηγικὴ.....	2/4	>	Ταχὺς.
Tango.....	Μεξικανικὴ.....	Ποικίλη..	>	Μέτριος, ἄργος.
Habanera...	Ἰσπανικὴ.....	>	>	Μέτριος.
Séguedilla...	>	3/4 3/8... ..	>	Ταχὺς, ἐναλλάξ μέτριος.
Jota.....	>	} 3/4	Ἐλευθερῆ...	Στὸ χρόνο τοῦ βάλς μὲ περισσότερες ἐλευθερίες.
Aragonaise...	>		>	>
Malaguena...	>	3/8	>	Μέτριος.
Sicilienne....	Σικελικὸς.....	6/8 12/8 ...	2 ἢ θμερῆς	Μέτριος.
Blues.....	Ἀμερικ. μαύρων	} 4/4	Διμερῆς..	Ταχὺς.
Foxtrott.....	>			
Boston.....	>	3/4 καὶ 4/4	2 ἢ θμερῆς	Μέτριος, μᾶλλον ἄργος.
Marche.....	Διεθνῆς.....	4/4	Ποικίλη...	Γοργός.

διατηρουμένης αὐτῆς μόνον εἰς τὸ πρῶτο καὶ τελευταῖο τεμάχιο. Σὲ κάθε τόμον τοῦ βιβλίου γιὰ κλαβικύμβαλον ὁ Couperin δίδει, μὲ μεγάλη ἀκρίβεια, λεπτομερῆ ἐπεξήγησι τοῦ τρόπου πού πρέπει νὰ ἐκτελοῦνται αἱ συνθέσεις αὐτές. Εἶνε χαρακτηριστικὸ μεταξὺ ἄλλων καὶ τὸ ἀκόλουθον (1^{er} livre pour clavecin):

«Γιὰ νὰ εἶμαι εὐλικρινής, προτιμῶ κάθε τι πού μὲ συγκινεῖ, παρὰ ἐκεῖνο πού μὲ καταπλήσσει».

Ἀφοῦ γνωρίσαμε σὲ γενικῆς γραμμῆς τὴν κλασσικὴ μορφή τῆς Σουίτας πού δημιουργήθη ἀπὸ τοὺς προαναφερθέντας χοροὺς καὶ γιὰ τὴν πληρέστερη κατανόησι τῆς θέσεως τῶν χορῶν στὴ σύνθεσι, δίδω τὸν ἐναντι πῖνακα τῶν διαφόρων χορῶν πού χρησίμευσαν ἐκάστοτε στοὺς παλαιοὺς καὶ μοντέρνους συνθέτας γιὰ Σουίτες (πιάνο ἢ ὀρχήστρα), γιὰ Σονάτες, συμφωνίες καὶ ἄλλα αὐτοτελῆ μουσικὰ τεμάχια.

Γιὰ ἓνα διάστημα μὲ τὴν ἐπικράτησι τῆς Σονάτας στὴν ὀργανικὴ μουσικῆ, ἡ Σουίτα ἔπαυσε νὰ συγκεντρῶνῃ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὲς συμπάθειες τῶν συνθετῶν. Μόλις πρὸς τὸ τέλος τοῦ 19^{ου} αἰῶνος τὴν εὐρίσκομε μεταξὺ τῶν ἄλλων συνθέσεων. Ἄλλὰ τὴν φορὰν αὐτὴν δὲν διατηρεῖ ἄλλο κανένα γνώρισμα ἐκτὸς ἀπὸ τὲς ἀντιθέσεις τοῦ ὕφους καὶ τοῦ χρόνου. Μάλιστα τὲς περισσότερες φορὲς ἔχουν ἀντικατασταθῆ οἱ παλαιοὶ χοροὶ ἀπὸ ἐκείνους πού ἐπέβαλε ἡ μόδα. Δίπλα στὸν ἐθνικὸ χαρακτῆρα πού ἐπιδιώκουν ἄλλοι συνθέται ὡς ὁ Dworkak, Tschaiakowsky, Grieg κ. ἄ. δημιουργήθη ἓνα ἰσχυρὸ

ρεῦμα γύρω στὴν κλασσικὴ Σουίτα ἀπὸ τοὺς Debussy, D'Indy, Ravel, Casella, Schrecker κ. ἄ. πού διέπλασαν τὴν Σουίτα μὲ νέες ἁρμονίες καὶ χροῦμα ἀπόλυτα συγχρονισμένο πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Περισσότερον τοιμηροὶ ἐφάνησαν οἱ συνθέται Milhaud, Strawinsky, Kreneck, Hindemith καὶ Kurt Weil πού διεμόρφωσαν τὴν Σουίτα ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς χοροὺς Fox-trott, Shimmy, Boston καὶ Ragtime τηροῦντες πιστὰ τὴν ἀναλογία τοῦ ὕφους καὶ τοῦ χρόνου πρὸς τὴν κλασσικὴ Σουίτα. Ἀπὸ τὲς κυριώτερες Σουίτες τῶν τελευταίων πενήντα ἐτῶν ἀναφέρω: Bizet: Arlesienne, Grieg: Peer Gynt, Rimsky Korsakoff: Sheherazade, Dvorack: Suite op. 39, Debussy: Suite Bergamasque, A. Roussel: Suite op. 14, Ravel, Ma Mère l'Oyé, Daphni et Chloe, Tschaiakowsky: Πέντε Σουίτες γιὰ ὀρχήστρα, Busoni: Brautwahlsuite, R. Strauss: Couperin Suite, Milhaud: Σουίτα γιὰ πιάνο, Hindemith: Suite op. 26, Casella: La Giarra κτλ.

Εἶδομεν ὅτι οἱ διάφοροι χοροὶ πού ἐκπροσώπευσαν ἐκάστοτε τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, μὲ τὲς συνθέσεις αὐτές, ἀπειτέλεσαν τὸ ζωντανὸ κάτοπτρο τῶν συνηθειῶν ἐκάστου λαοῦ, καὶ ἐχρησίμευσαν ἐπὶ πλέον ὡς δημιουργικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ ἀναπτέρωμα τῆς φαντασίας μεγαλοφυῶν συνθετῶν. Δύναται δὲ νὰ προσθήσῃ κανεὶς μετὰ βεβαιότητος ὅτι καὶ οἱ λαϊκοὶ αὐτοὶ χοροὶ ἐχρησίμευσαν ὡς βάσις γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς ὅλης μουσικῆς.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΕΠΠΑ

ΤΟ ΑΣΜΑ ΑΠΟ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ (1)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κυρίαί καὶ Κύριοι,

Πολλοὶ τῶν ἀνθρώπων, ὡς γνωστόν, στηρίζουν μέρος τοῦ ἐπαγγελματικοῦ αὐτῶν σταδίου ἢ καὶ ἅπαν τοῦτο εἰς τὴν φωνὴν των καὶ μόνην διὰ τοὺς καθηγητάς, π.χ., τοὺς δικηγόρους, τοὺς ρήτορας, τοὺς ἱεροκήρυκας, τοὺς... πλανοδίους πωλητάς, τοὺς ἠθοποιούς καὶ τοὺς ἀοιδούς ἢ φωνὴ εἶναι ἐν τῶν ἀπαραιτήτων ἐφοδίων διὰ τὴν ἐξάσκησιν τοῦ ἐπαγγέλματός των. Ἐὰν ὅμως διὰ τοὺς πλείονας τούτων ἡ φωνὴ ἀποτελεῖ ἴσως δευτερεύον στοιχεῖον διὰ τὴν ἐξάσκησιν τοῦ ἐπαγγέλματός των, εἰς τὴν καλὴν κατὰστασιν τοῦ ὁποίου πολλάκις δὲν δίδεται καὶ μεγάλη σημασία, διὰ τοὺς τελευταίους ὅμως, ἦτοι, τοὺς ἀοιδούς, μὲ τοὺς ὁποίους κυρίως καὶ θὰ ἀσχοληθῶμεν ἐνταῦθα, ἡ φωνὴ εἶναι τὸ μόνον μέσον, τὸ μόνον ὄργανον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου στηρίζεται ἡ ὅλη σταδιοδρομία των.

(1) Διάλεξις, γενομένη ἐν τῷ Φιλολογικῷ Συλλόγῳ ὁ «Παιρασός» τῆ 17ῃ Ἰανουαρίου 1931.

Καὶ, ὡς εἰκός, ἵνα ἀνταποκρίνηται ἡ φωνὴ εἰς τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀοιδοῦ, ἔχει ἀνάγκην καλλιεργείας, ὅπως δ' ἕκαστον καλλιεργούμενον προῖόν, οὕτω καὶ ἡ διὰ τὸ ἄσμα καλλιεργούμενη φωνὴ ὑπόκειται εἰς **ζήτησιν** καὶ εἰς **προσφορὰν**. Τὴν **ζήτησιν** δημιουργεῖ ἡ τέχνη, ἡ πολλὰς ἀπαιτήσεις ἔχουσα, τὴν δὲ **προσφορὰν** προπαρασκευάζει ἡ φυσιολογία μεθ' ὧν τῶν εἰς τὴν διάθεσιν αὐτῆς μέσων. Ὅταν ἀγνοῇ τις τὴν ζήτησιν καὶ τὴν προσφορὰν ταύτην, καταδικάζεται εἰς στασιμότητα, οὐδέποτε δηλαδὴ εἶναι δυνατόν νὰ γίνῃ κυριολεκτικῶς καλλιτέχνης ἔχων ἐπίγνωσιν τῶν υποχρεώσεων αὐτοῦ καὶ πρὸς παντὸς τῶν δυνάμεών του. Τῶν δύο τούτων, ἐκεῖνη ἦτις θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἶναι ἡ δευτέρα, καὶ, εἰδικῶς, θὰ προσπαθήσωμεν νὰ ἐξημερεύσωμεν τίνι τρόπῳ ἢ ὑπὸ τῆς φυσιολογίας γνωμμένη προσφορὰ δύναται νὰ ἀνταποκρίνηται εἰς τὴν ὑπὸ τῆς τέχνης διατυπωμένην ζήτησιν.

*
**

Ἀπὸ ἐνὸς καὶ ἐπέκεινα αἰῶνος οἱ διευθύνοντες τὰς καλλιτεχνικὰς σπουδὰς ἐθέσπισαν, ὅπως οἱ γλύπται καὶ οἱ

ζωγράφοι σπουδάζουν σὺν τῇ τέχνῃ καὶ τὴν ἀνατομίαν τοῦ ἀνθρώπινου σώματος. Εἶχον δηλαδή οὗτοι κατανοήσει ὅτι διὰ τοὺς μαθητὰς τῆς σχολῆς τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ἀπαραίτητος ἦτο ἡ γνῶσις τῆς ἀνατομικῆς κατασκευῆς τοῦ σώματος, πρὶν ἐπιχειρήσουν νὰ ἀναπαραστήσουν τὰ σχήματα, τὰς στάσεις ἢ τὰς κινήσεις τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ διδασκαλία δ' αὕτη ἔκτοτε ἀνατίθεται εἰς εἰδικούς ἀνατόμους ἐπιστήμονας, ὅπως καὶ ἡ διδασκαλία τῶν καλῶν τεχνῶν εἰς εἰδικῶς μεμορφωμένους καλλιτέχνας καθηγητὰς.

Εἶναι ὅμως περιέργον ὅτι αὐτὸ, τὸ ὁποῖον γίνεται ὀρθότατα διὰ τὴν γλυπτικὴν καὶ τὴν ζωγραφικὴν, παρημελήθη καθ' ὀλοκληρίαν διὰ τὴν φθικὴν, ἥτοι τὴν φωνητικὴν τέχνην, ἐνῶ εἶναι ὀφθαλμοφανὲς ὅτι μία τῶν βάσεων τοῦ ἐπαγγέλματος τοῦ ἀοιδοῦ εἶναι ἀναμφισβητήτως καὶ ἡ φυσιολογία μετὰ τῆς ἀνατομίας τοσοῦτω μᾶλλον, καθόσον εἰς τὴν περίπτωσιν τῆς διδασκαλίας τοῦ ἄσματος δὲν πρόκειται περὶ ἐρμηνείας ἢ ἀποδόσεως σχημάτων, ἀλλὰ περὶ ἀμέσου χρησιμοποίησεως αὐτῶν τούτων τῶν φωνητικῶν ὀργάνων τοῦ ἀνθρώπου, ὧν ἡ διάπλασις, ἡ ἀνάπτυξις, ἡ συντήρησις καὶ ἐν γένει ἡ συστηματικὴ καλλιέργεια ἔχουσι ἀνάγκην τῆς ἐπιστημονικῆς συνδρομῆς· διότι δὲν πρόκειται ἐνταῦθα νὰ γνωρίζῃ τις ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον ἀπεικονίζει, ἀλλ' ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον κάμνει δὲν πρόκειται ἐν ἄλλοις λόγοις περὶ πίνακος καὶ χρωμάτων, περὶ μαρμάρου ἢ προπλασμάτων, ἀλλὰ περὶ ὀργάνων καὶ τῶν φυσιολογικῶν αὐτῶν λειτουργιῶν, διότι εἰς τὸν κλάδον τούτον τῶν Καλῶν τεχνῶν αὐτὸς ὁ ἀνθρώπινος ὀργανισμὸς εἶναι ὁ καλλιτέχνης.

Ὁ ζωγράφος εἶναι δυνατὸν νὰ διακρίνεται ὡς καλὸς τεχνίτης, ἔστω καὶ ἂν δὲν γνωρίζῃ τὴν ἀνατομίαν, διότι ἡ ἔλλειψις αὕτη δὲν ἐμποδίζει αὐτὸν ἀπὸ τοῦ νὰ ἀντιγράψῃ τοῦλάχιστον τὴν φύσιν καὶ νὰ ἐξωραΐξῃ τὸ ἔργον του· ἡ στέρησις ἐπιστημονικῶν ἀνατομικῶν γνώσεων εἶναι ἐνδεχόμενον πολλάκις νὰ καθίσταται εἰς αὐτὸν αἰσθητὴ καὶ νὰ δυσχεραίνῃ τὸ ἔργον του εἰς τινὰς περιστάσεις, δὲν καταστρέφει ὅμως καὶ τὸν τεχνίτην.

Διὰ τὸν ἀοιδὸν ὅμως δὲν συμβαίνει τὸ αὐτό. Οὗτος δὲν δύναται ἀτιμωρητὴ νὰ ἀγνοῇ τὰ στοιχεῖα τῆς Φυσιολογίας, διότι εἶναι ὑποκείμενος κατὰ πᾶσαν στιγμὴν εἰς ἀμέσους ὀργανικὰς διαταραχάς, αἵτινες παρακωλύουν τὴν φωνητικὴν λειτουργίαν, ἐὰν δὲ ἐν καιρῷ δὲν δοθῇ εἰς αὐτὰς λόγῳ ἀγνοίας ἢ προσήκουσα σημασία, εἶναι δυνατὸν νὰ ἔχουν αὐταὶ ὡς ἀποτέλεσμα σημαντικὰς βλάβας, αἵτινες οὐχὶ σπανίως καταλήγουσι εἰς ἀπώλειαν τῶν φωνητικῶν δυνάμεων.

Οἱ ἀσχολούμενοι εἰδικῶς εἰς τὴν μελέτην τῶν φωνητικῶν ὀργάνων περιγράφουν περιπτώσεις, καθ' ἃς ἐπὶ πλῆθος καταστροφὰ τῶν φωνητικῶν ὀργάνων ἔνεκεν ἀτελοῦς γνώσεως τῆς τέχνης τοῦ ἄσματος. Δεκάδες φωνῶν χάνονται πρὶν ἢ φθάσουν εἰς τὸ ποιούμενον σημεῖον· πάμπολλοι δὲ νέοι, καταγινόμενοι ἐπὶ ἔτη μὲ τὸ ἄσμα,

μένουν στάσιμοι, χωρὶς νὰ ἴδουσι τὰς ἐλπίδας καὶ τὴν φιλοδοξίαν τῶν πραγματοποιουμένων.

Πόσοι ἀοιδοί, ἀκολουθοῦντες ἐσφαλμένον τρόπον ἀναπνοῆς καὶ βλέποντες τοὺς πνεύμονάς των βεβαρωμένους καὶ τὴν φωνὴν των σὺν τῷ χρόνῳ ἐλαττωμένην ἀναγκάζονται νὰ μεταλλάσσουν τὸν ἕνα μετὰ τὸν ἄλλον τοὺς διδασκάλους των, χωρὶς νὰ δύνανται πλέον νὰ ἀνακτήσουν τὰς φωνητικὰς δυνάμεις, δι' ὧν ἐκ φύσεως ἦσαν πεποικισμένοι; Πόσοι μαθηταὶ ἀναγνωρίζουν μεθ' ὀλοκληρίων ἐτῶν ἐργασίαν ὅτι εἶχον φθείρει τὴν ἀληθινὴν των φωνὴν ἐπεξεργαζόμενοι φωνὴν, ἣτις δὲν ἦτο πρᾶγματι ἰδική των!

Ἡ ἐπαγγελματικὴ κατάχρησις, οἱ ἐσφαλμένοι τρόποι τῆς ἀναπνοῆς καὶ τῆς ἐκπομπῆς τῶν ἤχων, ὁ... ἐκβιασμός, ἐν μιᾷ λέξει, αὐτὸς τῆς φωνῆς καταστρέφουν κατ' ἔτος περισσοτέρας φωνὰς ἢ σύμψασαι αἱ ἀσθένειαι τοῦ λάρυγγος ἐπὶ εἰκοσαετίαν ὄλην. Κυρία αἰτία τῶν φωνητικῶν αὐτῶν ἐρειπίων εἶναι, ἐπαναλαμβάνω, ἡ πλήρης ἐπιστημονικὴ ἄγνοια τῆς καλλιέργειας καὶ τῆς συντηρήσεως τῶν φωνητικῶν ὀργάνων.

* *

Πρὶν ὁ μαθητὴς τῆς φθικῆς ἀρχίσῃ νὰ γυμνάξῃ τὴν φωνὴν του, εἶναι ἀνάγκη νὰ γνωρίζῃ τί εἶναι ἡ φωνὴ καὶ πῶς αὕτη παράγεται, διότι, ὅταν ἀρχίσῃ πλέον νὰ ἐξασκῇ τὸ ἔργον τοῦ ἀοιδοῦ, τότε μόνη ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόδοσις θὰ τὸν ἀπασχολῇ. «Ὅφείλει νὰ γνωρίζῃ τις τὴν κατασκευὴν ἐνὸς ὄπλου», ἔλεγεν ὁ λάρυγγολόγος Bonnier, «ἵνα δύναται καλῶς νὰ τὸ χρησιμοποιῇ, ὥστε, διὰ ἔλθῃ ἢ στιγμὴ νὰ σκοπεύσῃ, νὰ μὴ τὸν ἀπασχολῇ ἄλλο τι ἢ μόνον ὁ στόχος». Ἡ σαφέστερον, διὰ νὰ μὴ ἀπομακρυνώμεθα ἀπὸ τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου, διὰ νὰ παίξῃ τις ἐν τεμάχιον εἰς μουσικὸν ὄργανον, εἶναι ἀνάγκη πρῶτον νὰ κατέχῃ ἄριστα τὸ τεχνικὸν μέρος αὐτοῦ, ὥστε, ὅταν τὸ ἐκτελῇ, νὰ μὴ σκέπτεται πλέον τὴν θέσιν τῶν δακτύλων του, ἀλλὰ τὴν μελωδίαν, τὴν ὁποίαν πρόκειται νὰ ἀποδώσῃ. Αἱ γνώσεις τέλος αὗται θὰ συντελέσουν καὶ εἰς τὴν κατανόησιν τῶν παραγγεμάτων καὶ τῶν τεχνικῶν ὅρων ὧν ἡ χρησιμοποίησις πολλάκις ἀντὶ νὰ διευκολύνῃ ὄλως τοῦναντίον περιπλέκει τοὺς μαθητευόμενους αὐξάνουσα τὴν ἀπελπισίαν αὐτῶν.

Ἐν σχέσει πρὸς τὰ ἀνωτέρω ἐξ ὅσων ἤκουσα καὶ ἀνέγνωσα, θὰ ἀναφέρω παραγγελάματα τινα καθηγητῶν τῆς φθικῆς, εὐτυχῶς οὐχὶ ἐκ τῶν συγχρόνων μας ἄτινα ἔδιδον εἰς τοὺς μαθητὰς των νὰ ἐκτελοῦν, καθ' ἣν στιγμὴν οὗτοι ἀσχολοῦνται εἰς τὰς φωνητικὰς των ἀσκήσεις.

«Ἀνοίγετε τὸν λάρυγγα καὶ τὴν τραχεΐαν!» ἔλεγεν ὁ εἰς, «ὅταν τραγουδῆτε, πρέπει νὰ δείχνετε ὅτι ἡ κεφαλὴ σας πρόκειται νὰ σπάσῃ» ἔλεγεν ὁ ἄλλος, «ἀνοίγετε τὴν ἄνω σιαγόνα! σὰς εἶπα» ἣτις, ὡς γνωστόν, δὲν κινεῖται. «Ὅσον οἱ τόνοι, πὺν βγάξεις, γίνονται ὑψηλότεροι, τόσο πειὸ πολὺ ν' ἀνοίξῃς καὶ τὸ στόμα σου» ἐφώναξε κά-

ποιος καθηγητής εις μίαν μαθήτριάν του, τῆς ὁποίας τὸ στόμα φαντάζεσθε εἰς τὴν θὰ μετεβάλλετο, ἂν κατὰ σατανικὴν σύμπτωσιν εἶχε μεγάλην ἔκτασιν φωνῆς, κ.τ.λ.

Ἄληθές εἶναι ὅτι δὲν δύναται τις νὰ ἀπαιτήσῃ ἀπὸ τοὺς διδασκάλους τῆς τέχνης νὰ γνωρίζουν καλῶς καὶ τὴν φυσιολογίαν τοῦ φωνητικοῦ συνόλου· ἐπειδὴ ὅμως ἐκ τῶν εἰρημένων δῆλον γίνεται ὅτι καὶ αὕτη ἀποτελεῖ μίαν τῶν βάσεων τῆς φωνητικῆς τέχνης, διὰ τοῦτο ἐπιβάλλε-

ται καὶ εἰς τὸν εἰδικὸν λατρὸν τῶν ὁργάνων τῆς τέχνης ταύτης, νὰ διεισδύσῃ εἰς τὰ μυστήρια τῆς καλλιτεχνίας οὕτως, ὥστε νὰ δύναται ἀποτελεσματικῶς νὰ συνεργάζεται, οὕτως εἰπεῖν, μὲ τοὺς μύστας τῆς Μελπομένης συντελών διὰ τῶν γνώσεων αὐτοῦ εἰς τὴν πρόοδον καὶ εὐεξίαν τῶν ἐργατῶν τοῦ ἔσματος.

(Ἔπεται συνέχεια)

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Π. ΚΩΝΣΤΑΣ
Ἱατρός—Ἱστοριολογαυγολόγος

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ἈΣΜΑ

Β'.—ΑΝΑΔΥΤΙΚΟΝ ΜΕΡΟΣ

ΚΛΕΦΤΙΚΑ

4^{ON}

Ἐ π φ δ ό ς

Τὰ ὑπὸ τὴν γενικὴν ὀνόμασίαν «Κλέφτικα» Νεοελληνικὰ Λαϊκὰ ἄσματα, εἶναι ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα τραγουδᾷ ὁ λαὸς μας εἰς ἀνάμνησιν τῶν ἀπελευθερωτικῶν ἀγώνων του ἢ τῶν διαφόρων ἀντιπροσωπευτικῶν «ἀρχηγῶν» του τοῦ 1821. Οἱ κατωτέρω τέσσαρες στίχοι, δεικνύουν καλύτερον παντὸς ἄλλου, τὰς τάσεις καὶ τοὺς πόθους τῶν «ἀρχηγῶν» αὐτῶν—τῶν διαφόρων ἡρώων:

«Μάννα σοῦ λέω δὲν ἔμπορῶ τοὺς Τούρκους νὰ δουλεύω,
Θὰ πάρω τὸ ντουφέκι μου νὰ πάω νὰ γίνω κλέφτης,
Νὰ κατοικήσω στὰ βουνὰ καὶ στὲς ψηλὲς ραχοῦλες».

Τοιοῦτου εἴδους «Κλέφτικα» εὐρίσκομεν εἰς διαφόρους συλλογὰς Δημοδῶν ἄσμάτων καὶ ἰδίως—τὰ γνησιώτερα—εἰς τὴν Συλλογὴν «Δημοδῶν ἄσμάτων Γορτυνίας» καὶ «Πελοποννήσου καὶ Κρήτης» τοῦ κ. Κ. Ψάχου. Οὕτω, εἰς τὴν σελίδα 5 τῆς πρώτης Συλλογῆς, ὑπάρχει τὸ κατωτέρω Ἐπιτραπέζιον Κλέφτικον οἱ «Κολοκοτρωναῖοι», τοῦ ὁποίου τὸ πρῶτον μέρος εἶναι ἐλεύθερον ρυθμοῦ, ὡς εἰς ἐπικὸν ἄσμα (ὅπως ἄλλως τε καὶ εἶναι τὰ Κλέφτικα), ἐν ᾧ τὸ δεῦτερον—ἢ Ἐπφδός, μετὰ τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικὸν ρυθμικὸν σχῆμα, τὸν Χοροῖαμβον, ἔχει χορευτικὸν χαρακτήρα. Ἴδου τὸ ἄσμα:

Larghetto *f* *ad libitum*

Λάμ-πει ν'ο ἦ ὁ ἦ - λιος ἔστ'α
βου νὰ λάμ - πει καὶ ἔστ'α λαγ-κά - δια λάμ πει καὶ στὰ
καὶ ἔστ'αρ κου δό-ρε μα.

Τοῦ Λεω - νί - δα τὸ σα - βί Κο - λο - κο - τρώ - νης
τὸ φο - ρεῖ ὁ - ποῖος θὰ τὸ ἰ - δῆ λα - βό - νει
καὶ τὸ αἶ μα του πι γό - νει

Τὸ ὅλον μέρος τοῦ ὡς ἄνω ἄσματος κινεῖται ἐντὸς τοῦ Φρυγίου τετραχόρδου με *Unterganztonwirkung* (Riemann) με ἐπενέργειαν, δηλαδή, ὀλοκλήρου τόνου (μεγάλης δευτέρας) ἐκ τῶν κάτω: σολ—λα, σι, ντο, ρε. Ἀλλὰ, ἡ χρῆσις τοῦ βασικοῦ φθογοσῆμου ρε τῆς Φρυγίου κλίμακος (ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, ντο, ρε) καὶ τῆς τρίτης φα, μᾶς ἐξαναγκάζουν νὰ παραδεχθῶμεν ὡς βασικὴν κλίμακα τὴν Φρυγίον (χωρὶς μι) καὶ οὐχὶ ἀπλῶς τὸ Φρυγίον τετραχόρδον (λα, σι, ντο, ρε), ὅπως ἄλλως τε ἢ τεχνικὴ αὕτη ἦτο ἐν χρῆσει καὶ εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν, εἰς τὴν ὁποίαν, κατὰ Hermann Abert⁽¹⁾ οἱ διάφοροι συνθέται δὲν μετεχειρίζοντο συχνάκις ὠρισμένα φθογοσῆμα τῆς α κλίμακος «ἵνα δώσουν οὕτω ἐν ἀρχαῖον ἕφος εἰς τὴν ὅλην σύνθεσίντων».

Τὸ ὡς ἄνω ἄσμα εἶναι κατασκευασμένον κατὰ τὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ, τύπου $ABB^1B^2A^1B^3B^4$. Δηλαδή: βασικὴ φράσις παραμένει ἢ Β, ἐν ᾧ ἢ Α φράσις ἔχει χαρακτῆρα Ἀνακρούσεως, Προσεισαγωγῆς. Καὶ εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικόν: Ἡ quasi rezitierte—ἀπαγγελτικὴ ἀρχικὴ Α φράσις μετὰ τὰς μεγάλας δευτέρας (σολ—λα, σολ—φα)

(1) Hermann Abert: «Antike» εἰς τὴν «Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς» τοῦ Adler, σελ. 58.

ἐπανερχεται καὶ πάλιν (πάντως παρηλλαγμένη) ἀκριβῶς εἰς τὸ σημεῖον, εἰς ὃ ἀρχίζουσι αἱ λέξεις τοῦ δευτέρου στίχου:

Λάμπει (ν²) ὁ ἥλιος στὰ βουνά, λάμπει καὶ στὰ λαγκάδια,
Λάμπει καὶ στ' Ἄρκουδόρεμμα.....

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, τονίζονται τὰ κύρια σημεῖα τοῦ ὅλου ἴσματος, ἐν ᾧ τὸ τελευταῖον ἐξακολουθεῖ τὸν μελοποιητικὸν τοῦ ροῦν, ἐκ τῆς Β πάντοτε μουσικῆς φράσεως. Ὅτι δὲ αἱ ἐσωτερικαὶ καταλήξεις δὲν λαμβάνουν χώραν ἐπὶ τοῦ λα τοῦ βασικοῦ φθογοσῆμου τοῦ Φρυγίου τετραχόρδου¹ λα, σι, ντο, ρε, ἀλλ' ἐπὶ τοῦ σολ, εἶναι ἀρκετὰ ἀξιοσημείωτον, καθ' ὅσον διὰ τῆς συνθετικῆς αὐτῆς ἐργασίας, ἀποκτᾷ τὸ ἴσμα μίαν ὁρμὴν, μίαν δύναμιν, παρὰ τὴν συχνὴν χρησιμοποίησιν τῆς αὐτῆς φράσεως (Β) ἔστω καὶ παρηλλαγμένης.

Διὰ τὰ ἀντιληφθῆ ὁ ἀναγνώστης τὰς «μεταμορφώσεις» τῶν δύο βασικῶν μουσικῶν φράσεων (Α καὶ Β) τοῦ ὅλου ἴσματος (χωρὶς τὴν Ἐπιδόμ), δίδομεν κατωτέρω τὰς παραλλαγὰς των:



Εἰς τὴν περίπτωσιν Α¹ ἔχομεν «συντόμευσιν» (Elision) τοῦ Rezitativ ἐπὶ τοῦ σολ, με χρῆσιν τοῦ ρε τῆς πλήρους Φρυγίου κλίμακος. Παρὰ τὴν ἐπανάληψιν τῆς ἰδίας λέξεως «λάμπει» καὶ εἰς τὰς δύο μουσικὰς φράσεις, δὲν παραμένει ἐν τούτοις ἡ τελευταία ἀμετάβλητος. Εἰς τὴν Β¹ παρατηρεῖται ἄφθονος χρῆσις διαβατικῶν φθογοσῆμων quasi Portamento. Ἡ Β² εἶναι μία Perihese, μία κυκλωτικὴ μελωδικὴ κίνησις περὶ τοῦ φθογοσῆμου ντο, με κατιοῦσαν κατεύθυνσιν. Ἡ Β³ δὲν εἶναι ἡ ἀπλή ἐπανάληψις τῆς Β φράσεως καὶ εἰς τὴν Β⁴, τέλος, ἀκούομεν ἐπανάληψιν τῶν ἰδίων φθογοσῆμων (ντο—ντο, σι—σι, λα—λα) καὶ διαβατικά.

Τὸ διάστημα τῆς καθαρᾶς τετάρτης (ρε—σολ) εἰς τὴν Α¹ φράσιν, εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ πλέον συνήθη καὶ ἀγαπητὰ διαστήματα τοῦ Νεοἰλλήνου λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, ὡς καὶ τῆς Βυζαντινῆς βεβαίως Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἄλλως τε καὶ προέρχεται. Π. χ. (1) (Βυζαντινῆς μουσικῆς παραδείγματα):



Ἐπιδόμ: Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μουσικὰς προτάσεις (Satzgruppen) με δύο μουσικὰς φράσεις — Melodiezeilen, εἰς Χορίαμβον Ἡ πρώτη καθὼς καὶ ἡ δευτέρα μουσικὴ φράσις εἶναι *στιλιζαρισμένα* παραλλαγαὶ τῆς Β φράσεως τοῦ προηγηθέντος κυρίου ἴσματος καὶ ἡ Β μουσικὴ πρότασις τῆς Ἐπιδόμ παρηλλαγμένη ἐπανάληψις, ἐπὶ τῆς τρίτης βαθμίδος, τῆς Α μουσικῆς προτάσεως τῆς Ἐπιδόμ.



Β'. Τοῦ κυρίου ἴσματος.



Α'. Τῆς Ἐπιδόμ.

(1) Κωνστ. Παπαδημητρίου: «Τὸ Μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος». Ἀθῆναι. Σελ. 59 καὶ 67. §



Β'. Έπωδου = Α'. (παρηλλαγμ.) Έπωδου.

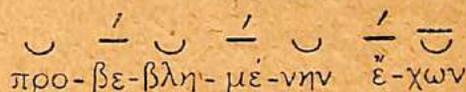
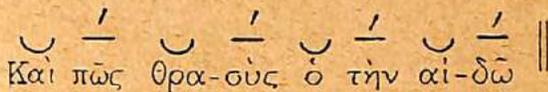
Καί κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, βλέπομεν ὁλοκάθαρα τὴν μελωδικὴν σχέσιν τῶν δύο μερῶν τοῦ ὅλου ἕσματος, πρὸς ἄλληλα.

Ἡ σχέσις ὅμως ποιητικοῦ κειμένου καὶ μέλους εἶναι ἑτερογενής. Δηλαδή: Ἡ δὲν ἀνήκει ἢ ὡς ἄνω μελωδία εἰς τὸ δοθὲν ποιητικὸν κείμενον ἢ πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν—ἐφ' ὅσον τὸ μέτρον καὶ ὁ ρυθμὸς δὲν συμπίπτουν μὲ τὸν τονισμὸν τῶν λέξεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου—ὅτι ἡ ἑτερογενής αὕτη καὶ ἀνάματος κατάστασις εἶναι μία ἀπὸ τὰς χαρακτηριστικὰς τάσεις, κατὰ τὸ ἰδιαιτέρα χαρακτηριστικὸν τοῦ Νεοελληνικοῦ Λαϊκοῦ ἕσματος, εἰς τὸ ὁποῖον εὐρίσκει τις γενικὴν προσαρμογὴν ποιητικοῦ κειμένου καὶ μουσικῆς, ἀλλ' οὐχὶ καὶ αὐστηρὰν τοιαύτην τῶν δύο αὐτῶν τελευταίων παραγόντων ὡς εἰς τὰ Εὐρωπαϊκὰ, φέρο' εἰπεῖν, λαϊκὰ ἕσματα—συνήθως. Καὶ ἀκούομεν π. χ. εἰς τὴν Έπωδὸν τοῦ ἕσματος μας, τὴν καὶ μερικῶς καὶ ρυθμικῶς αὐστηρὰν, τονιζομένην συλλαβὴν ἐπὶ βραχέος φθόγγου, ἐν ᾧ ἔξ ἀντιθέτου μὴ τονιζομένην ἐπὶ μακροῦ καὶ ὑψηλοτέρου τοιοῦτου:



Τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἐγένετο ἡ ἀκόλουθος ὑπὸ τοῦ τραγουδιστοῦ, χρήσις: Ὁ πρῶτος δεκαπεντασύλλαβος καθὼς καὶ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ δευτέρου χρησιμεύουν διὰ τὸ «ἐλεύθερον ρυθμοῦ» ἕσμα, ἐν ᾧ ἐκάστη μουσικὴ πρότασις τῆς Έπωδου χρησιμοποιοεῖ ἀπὸ ἓνα στίχον. Ὅτι οἱ δύο, σχεδόν, πρῶτοι δεκαπεντασύλλαβοι δὲν χρησιμοποιοῦνται ἀνευ ἀποκοπῶν καὶ ἐπαναλήψεων τῶν ἰδίων λέξεων, εἶναι αὐτονόητον καὶ συναντῶμεν τὸν τρόπον αὐτὸν ἐργασίας εἰς ὅλα περίπου τὰ Νεοελληνικὰ λαϊκὰ ἕσματα. Οὕτω, ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς λέγει: Λάμπει ν' ὁ—ἡ—ὁ ἥλιος στὰ βουνά, λάμπει καὶ στὰ λαγκάδια. Λάμπει καὶ στὰ (2^{ος} στχ.) καὶ στ' Ἀρχουδόρομμα, κτλ. Φυσικῶ τῷ λόγῳ—ἂν καὶ περιττὸν νὰ σημειωθῇ—ἡ μέθοδος αὕτη τῆς τοποθετήσεως ποιητικοῦ κειμένου, ἐπαναλαμβάνεται καὶ εἰς τοὺς ἄλλους στίχους—14 ἐν ὅλῳ—μέχρι ἀποπερατώσεως τοῦ ὅλου κειμένου.

Δεόν νὰ σημειωθῇ ἐν τέλει ὅτι, ὁ «πολιτικὸς στίχος» τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, εἶναι εἰς ἕκ τῶν πλέον χαρακτηριστικῶν καὶ συνήθων στίχων τῆς Νεοελληνικῆς λαϊκῆς στιχοιουργίας καὶ ποιήσεως, τῆς ὁποίας οἱ στίχοι δὲν εἶναι ποτέ, σχεδόν, κατασκευασμένοι κατὰ στροφάς. Αἱ ἰσομετρικαὶ γραμμαὶ εἶναι—συνήθως—δεκαπεντασύλλαβοι. Ὁ Krumbacher (1) λέγει σχετικῶς, τὰ ἐξῆς λίαν ὀρθά: «... Ὁ πολιτικὸς δεκαπεντασύλλαβος (πολιτικὸς στίχος) παραμένει μέχρι σήμερον εἰς ὅλας τὰς Ἑλληνικὰς χώρας ὡς τὸ μόνον σχεδόν μέτρον τοῦ λαϊκοῦ ἕσματος, πιθανωτέρα δὲ εἶναι ἡ λαϊκὴ τοῦ μέτρου αὐτοῦ ἀρχή». Ἴδου τὸ σχῆμα:



(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Υ. Γ. Ὁ ἀξιώτιμος καθηγητὴς τῆς Ἀρχαιολογίας ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ Ἀθηνῶν κ. κ. Ἄντ. Κεραμόπουλος, μᾶς ἀπέστειλε τὴν κατωτέρω δευτέραν ἐπιστολήν του (βλέπε ἐπίσης Τεύχος 5, Σελ. 104 κ. ἐξ. τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς»), τὴν ὁποίαν κατὰ καθήκον δημοσιεύομεν:

Κύριε Οἰκονόμου,

Ἐνόμιζα, ὅτι δὲν διαφωνοῦμεν εἰς τὸ ζήτημα τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς τῆς σήμερον ἔπειτα ἀγαγώσας τὸ τελευταῖον φύλλον τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» εἶδα, ὅτι διαφωνοῦμεν μὲν, ἀλλ' ὅτι ἔχομεν ὅμως καὶ κοινὰς πεποιθήσεις. Ἐπειτα παρατήρησα, ὅτι εἰς τινὰ σημεῖα δὲν συνεννοοῦμεθα, ὡς ὅταν π. χ. λέγετε, ὅτι ζητῶ «συνεχῆ παράδοσιν ὄρισμένων μελωδιῶν», ἐν ᾧ ἐγὼ λέγω ὀρθῶς ὅτι «δὲν ἐννοῶ διὰ τούτου ἐν ἑκάστῳ τραγοῦδι, ἀλλὰ τὴν μουσικὴν ὡς ἀπαραίτητον στοιχεῖον λαογραφικόν, ἤτοι ἀποκλειστικῆς ἀρεσκείας εἰδικῶς ἐνός ὀρισμένου λαοῦ, οὗτινος εἶνε ἡ «ἐθνικὴ μουσική». Αὐτὸ δὲ λέγετε καὶ σῆς (σ. 56), ἂν δὲν κινδυνεύω νὰ σᾶς παρανοῶ καὶ ἐγὼ λέγετε δηλ. ὅτι δὲν παρήλλαξεν «ἡ οὐσία, ἡ ἐννοια, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα, ἡ (γνωστὴ) σημασία αὐτῶν», τῶν λαϊκῶν δηλ. ἁσμάτων. Τοιοῦτοτρόπως, ἐν ᾧ θέλω νὰ προσθέσω κατὰ ἀκόμη, δυσκολεύομαι ὄχι μόνον, διότι ἐγὼ δὲν εἶμαι εἰδικὸς μουσικὸς, ἐν ᾧ ὀμιλῶ πρὸς μουσικὸν καὶ μάλιστα πρὸς πλείονας μουσικοὺς, ἀλλὰ καὶ διότι δὲν κατορθάνω νὰ ἀπομονώσω τί μᾶς ἐνώνει καὶ τί μᾶς χωρίζει διὰ νὰ προσπαθῆσω ὡς ἱστορικὸς τοῦλάχιστον ἐρευνητὴς νὰ ἀθῆσω πρὸς τὰ πρόσω τὸ ζήτημα, ἂν εἶνε δυνατόν. Ὅπωςδὴποτε παρατηρῶ τὰ ἐξῆς εἰς τὰ ἄρθρα σας:

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 165).

(1) Krumbacher: «Geschichte der Byzantinischen Literatur» II. Aufl. Seite 651.

ΑΠΟ ΤΑΣ ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ ΤΩΝ ΣΟΛΙΣΤ

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΚΑΡΑΤΖΑΣ

Πολλά, βέβαια, ήταν τὰ κοντσέρτα τῶν διαφόρων σολιστ τὸν περασμένο μῆνα καὶ τὸν Ἀπρίλιο, ἀλλὰ λίγα τὰ ἐκλεκτά. Παρακολογήσαμε συναυλίες ἀπὸ σολιστ πιανίστας, βιολιστὰς, κιθαριστὰς κτλ., μὲ τὰ ἰδιαίτερα πάντα χαρακτηριστικά, μὲ τὴν τεχνικὴν στὴν πρώτη γραμμὴν σὲ μερικούς, τὴν ἀτομικὴν, ἐλευθέραν κάπως ἀπόδοσιν σὲ ἄλλους, καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς, ἀλλὰ μιὰ καλὴ πραγματικὰ ἐκτέλεση εἴχαμε τὴν εὐτυχία ν' ἀκούσωμε τὴν βραδυὰ τῆς ἐκλεκτῆς συναυλίας τοῦ βιολιστοῦ μας σολιστ κ. Γρηγόρ. Καρατζᾶ.

Στὴν συναυλία του, ἔμπρὸς σὲ πολυπληθῆς ἀκροατήριον, ὁ ἐκλεκτὸς αὐτὸς καλλιτέχνης τοῦ «βασιλέως τῶν ὀργάνων», γνώστης τῶν μυστικῶν τῆς τέχνης του, ἀπαράμιλλος στὴν δεξιότητα, στὴν γλυκεῖα δοξαριά, ἕνας magister τοῦ βιολιῦ, μᾶς χάρισε ἀπολαυστικὰς ὥρας, ὥρας καλλιτεχνικῆς συγκινήσεως, ἀνωτερότητος, ὕστερα ἀπὸ τὴν περὶ ἰδίως καθημερινὴν σκληρὴν ζωὴν τῆς βιοπάλης. Ὁ Καρατζᾶς κατάρθωσε νὰ συγκινήσῃ, νὰ παρασύρῃ τὸ ἐκλεκτὸ φιλόμουσο ἀκροατήριόν του, νὰ καταστήσῃ φανατικὸν ὀπαδὸν τῆς μουσικότητός του καὶ τοὺς πλέον δυσπίστους πρότερον ἐκ τῶν ἀκροατῶν του, κατάρθωσε νὰ «καθηλώσῃ» στὴν θέσιν ἀκινήτους καὶ προσεκτικὸς τοὺς παρακολουθοῦντας τὰς μαγευτικὰς ἀποδόσεις τῶν πολυποικίλων συνθέσεων τοῦ πλουσίου προγράμματός του, αὐτὸς ὁ βιολιστής, ἕνας ἀπὸ τοὺς περιφημὸς σολιστ — ὁ Γρηγόριος Καρατζᾶς. Καὶ εἶναι αὐτὸ κάτι: Δὲν ὑπάρχει ὠραιότερον πρᾶγμα γιὰ ἕναν καλλιτέχνη, γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ ὄλοφωτιὰ μὰ καὶ συντηρητικότητά ψυχὴ νὰ στέκεται πάντα ἠψηλά, κοντὰ στοὺς ποιοὺ μεγάλους «μάγους» τῆς τέχνης καὶ νὰ σιγοψιθυρίζῃ χωρὶς στόμφο τίς μεγάλες καὶ πάντα ὠφέλιμες ἀλήθειες τῶν διδασκάλων. Γιατὶ συνθέσεις σὰν τὴν Σονάτα τοῦ Σεζᾶρ Φράνκ, τοῦ Τσαϊκόφσκη τὸ κοντσέρτο, τοῦ Μότσαρτ ἢ τοῦ Σούμπερτ τὰ διάφορα ριθμοὶ ποὺ ἀκουσθῆκαν στὸ πνεῦμα πάντα κάθε συνθέτου, στὸ στυλ ποὺ εἶναι γραμμένον, δὲν χάνουν ποτὲ ἐὰν ἀκουσθοῦν καὶ ξανακουσθοῦν: Τὸ ὠραῖον παραμένει αἰωνίως ὠραῖον ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν καλλιτέχναι γιὰ νὰ τὸ αἰσθανθοῦν καὶ τὸ ἀποδώσουν.

Πόσες φορὲς δὲν ἔχουμε ἀκούσει τὴν προαναφερθεῖσαν Σονάτα ἢ τὸ κοντσέρτο τοῦ Τσαϊκόφσκη; Καὶ ὅμως... Τί ὑπέροχος τεχνικὴ, τί καθαρότης παιξίματος, πόση

μουσικότης, τί τέχνη στὴν ὅλη ἀπόδοσι, στὴν ἐκτέλεσι τοῦ πολυπαιγμένου μὰ καὶ ὑπέροχου κοντσέρτου τοῦ Τσαϊκόφσκη. Ἡ δευτέρη πρότασι, ἡ Canzonetta εἰς σολ ἔλατ., εἶχε ὅλη τὴν ποιητικότητά καὶ ἐσωτερικότητα ποὺ τῆς ἀρμόζει, ἐν ᾧ ἡ τρίτη (Allegro vivacissimo) παιγμένη καθαρά, μὲ βιρτουοζικὴ τέχνη καὶ μπριό, μᾶς ἔδειξε τὰ ἀναγκαῖα «ἐφόδια ἰκανότητος» ἐνὸς θαυμασίου σολιστ, εἰς τὸν ὁποῖον καὶ ἡ ἐλάχιστη ἐπιφανειακὴ κατ' ἀρχὴν «κίνησις» ἢ Passage, εἶναι «μέσον» πάντοτε γιὰ ἀνώτερη καλλιτεχνικὴ ἀπόδοσι. Ὁ Καρατζᾶς ξεύρει γιὰ τὴν ἐγγραφήν ἢ α ἢ β νότα, τὸ α ἢ β θέμα καὶ ἡ ἐπεξεργασία. Δὲν περιφρονεῖ ἀπολύτως τίποτε. Κάτω ἀπὸ τὰ δάκτυλα καὶ τὸ τοξάρι του, τραγουδάει πάντα τὸ βιολί του, τὸ ἀγαπημένο του αὐτὸ ὄργανον, ποὺ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ δυσκολώτερα, ἂν μὴ τὸ δυσκολώτερον ἀπὸ ὅλην τὴν σειράν τῶν μουσικῶν ὀργάνων. Στὸ Ave Maria τῶν Σούμπερτ — Βίλχελμ μᾶς χάρισε θεῖες στιγμὰς καλλιτεχνικῆς ἐξάσσεως, γιὰ νὰ μᾶς μεταφέρῃ στὸ «La Ronde des lutins» τοῦ A. Bazzini σὲ δυσθεώρητα ὕψη καθαρῶς τεχνικῆς καὶ ἀληθινοῦ μπριό. Ἐνα «Rondo» τοῦ Μότσαρτ κατ' ἐπεξεργασίαν τοῦ Βιεννέζου βιρτουοζοῦ καὶ συνθέτου Κραττλερ, παίχθηκε μὲ ὅλην τὴν λεπιότητα καὶ χάρι, ἐν ᾧ ἡ ἐκτέλεσις τῆς «Havanaise» τοῦ ἀλησμόνητου στὸ Ἀθηναϊκὸν κοινὸν διδασκάλου Σαιν-Σάν, μᾶς μετέφερε στὴν ἰσχυρὰ μεγάλη τέχνη τοῦ Γάλλου αὐτοῦ συνθέτου.

Ἀλλὰ, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε καὶ τὴν ἀντάξια συνεργάτρια τοῦ βιολιστοῦ μας κ. Γρ. Καρατζᾶ, τὴν πιανίστα Δ^{δα} Ἡβη Πανᾶ. Σὰν καλλιτέχνης ποῦ εἶναι, ἔδωσε ὅλην τὴν ψυχὴν τῆς συνοδεύοντας στὸ πιάνον ὑπέροχα, μὲ τέχνη, ποιὴ φάνηκε ὀλοκάθαρα στὴν Σονάτα τοῦ «Μπράμς τῶν Γάλλων» Σεζᾶρ Φράνκ ἰδίως, ἀλλὰ καὶ στὸ Κοντσέρτο τοῦ Τσαϊκόφσκη καὶ στὰ ἄλλα μικρὰ μὰ δύσκολα τεχνικῶς καὶ μουσικῶς τεμάχια. Γενικά, οἱ δύο καλλιτέχναι τοῦ βιολιῦ καὶ τοῦ πιάνου, ὁ κ. Καρατζᾶς καὶ ἡ Δ^{δα} Πανᾶ, μᾶς χάρισαν ἀλησμόνητες ὥρας στὴν συνουσίαν των, τὴν βραδυὰ ἐκείνην τῆς καλλιτεχνικῆς των συναντήσεως...

ΔΗΜ. ΚΑΠ.

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ. — Εἰς τὰς 4 Μαΐου ἡ κ. Λουκίδη θὰ κάμῃ μίαν διάλεξιν, εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Συλλόγου «Παρνασσός», μὲ θέμα: «Debussy, Γάλλος μουσικός».



Γρηγόριος Καρατζᾶς

ΟΙ ΞΕΝΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΑΙ

ΑΡΤΟΥΡ ΣΝΑΜΠΕΛ

Ο μεγαλοφυής αυτός πιανίστας που είχαμε την ευτυχία — και την ευτυχίαν αυτήν την όφειλομεν εις τας προσπάθειας του άκάματου διευθυντού του καλλίστου Ίδρυμάτος μας του Ωδείου Ἀθηνῶν, κ. Φ. Οικονομίδου, εις ὃν όφειλομεν και τὸ γεγονός τῆς δημιουργίας μιᾶς ἔξαιρετικῆς μουσικῆς κινήσεως διὰ τῆς μετακλήσεως τόσων διεθνοῦς φήμης καλλιτεχνῶν — νὰ ἀκούσωμε σὲ δύο Ρεσιτάλ και στήν συμφωνικὴν ὀρχήστραν μετὸ Κοντσέρτο τοῦ Μπραῦς εἰς σι ὕφ. σι. μείζων, ἐγεννήθη τῷ 1882 εἰς τὸ Λίπνικ. Ἐξ ἀκόμη ἐτῶν ἐγένετο μαθητῆς τοῦ Hans Schmitt και κατόπιν (1888—97) τοῦ γνωστοῦ βιρτουόζου—παιδαγωγοῦ Λεσετίσκη. Ἡ καριέρα του μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῶν σπουδῶν του ὡς βιρτουόζου—καλλιτέχνη, εἶναι μία ἀπὸ τὰς πλέον ἐπιτυχεῖς και δαφνοστεφεῖς. Ἐδώσε σειράν συναυλιῶν εἰς ὅλας τὰς πόλεις τῆς Γερμανίας, Αὐστρίας και τῶν παραπλησίαν χωρῶν, κρατῶν πάντα ἀδιάπτωτον τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατηρίου του και τιμῶμενος παντοῦ. Τῷ 1919 τοῦ ἀπενεμήθη ὑπὸ τῆς Γερμανικῆς κυβερνήσεως ὁ τίτλος τοῦ καθηγητοῦ. Ἡ σύζυγός του Therese ἦτο μία πρώτης τάξεως Konzertsängerin — ἰοιδὸς ἀλλίστα, που ἠῤδοκίμησε ἄλλοτε ἀρχετὰ εἰς τὸ Podium τῶν συναυλιῶν.

Ἄλλ' ὁ μέγας αὐτὸς καλλιτέχνης δὲν ἐπανεπαύθη εἰς τὰς δάφνας τῆς βιρτουόζικῆς του ζωῆς.

Ἐξέδωσε μετὰ τοῦ θαυμαστοῦ παιδαγωγοῦ τοῦ βιολιῶ Flesch τὰς Σονάτας διὰ βιολί και πιάνο τοῦ Mozart, παρὰ τῷ ἐκδοτικῷ οἴκῳ Peters. Ὁ ἴδιος δὲ Σνάμπελ συνέθεσε, μετὰ ἄλλων και μίαν Σονάτα διὰ βιολί Solo, μίαν Tanzsuite (Χορευτικὴ Σουίτα) διὰ πιάνο, ἓνα κουαρτέτο ἐγχόρδων κτλ. Ὁ Σνάμπελ ζεῖ τώρα εἰς τὸ Βερολίνον.

Εἰς τὰ προγράμματα τῶν διαφορῶν συναυλιῶν τοῦ μεγαλυτέρου αὐτοῦ τῆς ἐποχῆς μας καλλιτέχνη πιανίστα, βλέπει κανεὶς πάντοτε συνθέσεις τῶν Κλασσικῶν ἰδίως, τοῦ Κλασσικιστοῦ Μπραῦς κατὰ τὴν και τέλος τῶν πρώ-

των Ρωμαντικῶν—ὡς τοῦ Σούμπερτ—π. χ. και ἄλλων. Ἐκεῖνο που χαρακτηρίζει τὰς ἐκτελέσεις τοῦ Σνάμπελ εἶναι ἡ πλαστικότητα, ἡ κατάλληλος και ἡ ἀναγκαία δυναμικότης, ἡ καθαρότης τῶν φθογγοσήμων ἀκόμη και εἰς τὰ πλέον δυσκολώτερα τεχνικῶς Passage ἢ φιγούρες και ἡ ὁλοκληρωτικὴ κατοχὴ τῆς τεχνικῆς σὲ τέτοιο σημεῖο,

που ἀποκτᾷ κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν τῆς φυσικότητος—ὅπως και εἶναι πράγματι—κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ἔστω και ἂν πρόκειται συχνὰ γιὰ δύσκολα τεχνικῶς μέρη. Τὴν τεχνικὴν του τὴν μεταχειρίζεται ὡς μέσον δι' ἀπόδοσιν τῆς «ἔσωτερικότητος» — τοῦ περιεχομένου, τοῦ ἐκάστοτε μουσικοῦ τεμαχίου που ἐκτελεῖ. Ὁ Σνάμπελ δὲν εἶναι βιρτουόζος κενολόγος. Εἶνε πιανίστας μουσικός. Δὲν εἶναι φαινόμενον βιρτουόζικόν τοῦ πιάνου, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου μουσικὸς βιρτουόζος. Δὲν δείχνει τεχνικὴν, ἀλλὰ μουσικότητα. Πλάθει, ζωντανεύει, ἀναγεννᾷ. Δὲν ταρουσιάζεται αὐτὸς ἀλλὰ τὸ μουσικὸν τεμάχιον. Γι' αὐτὸ δὲν παίζει ἡ Σονάτες και ἰδίως τῶν κλασσικῶν. Εἶναι ἀντικειμενικός. Δὲν ὑποφέρει, δὲν βασανίζεται, κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ἀλλὰ παραμένει ἤσυχος. Δουλεύει. Ἐπεξεργάζεται τὸ τεμάχιον μετὰ τὴν μεγάλην του καλλιτεχνικὴν ψυχὴν. Εἶναι ἤσυχος. Δὲν κινεῖται, δὲν θορυβεῖ. Σὲ παρασύρει στήν μουσικὴν του καλλιτεχνικὴν πανδαισίαν μετὰ τὴν φυσικότητα ἀλλὰ και ἀναγκαϊότητα, που και σὺ ὁ ἴδιος δυσκο-

λεύεται νὰ δώσῃς ἐπεξήγησιν τοῦ φαινομένου αὐτοῦ. Σὲ καθλώνει στήν θέσιν σου ἀκίνητον και προσεκτικόν. Σὲ κἀνειν δοῦλον του. Ὁ Σνάμπελ εἶνε ὁ μουσικὸς πιανίστας. Καὶ αὐτοὶ εἶναι ἐλάχιστοι σὲ ὅλον τὸν κόσμον.

Ἐπαίξε εἰς τὰ δύο Ρεσιτάλ του τὰς Σονάτας διὰ πιάνο Opus 53, 110 και 111 τοῦ Μπετόβεν. Τὰς Σονάτας εἰς λα ὕφ. Nr 310. K. V. και εἰς φα μῦ. K. V. Nr 332 τοῦ Μότσαρτ, τὴν Σονάτα εἰς σι ὕφ. μῦ. Op. Posth. τοῦ Σούμπερτ και τέλος τὴν Σονάτα εἰς φα ἔλτ. Op. 5 τοῦ Μπραῦς καθὼς και τὰ 4 pièces Opus 119 τοῦ ἰδιοῦ αὐτοῦ συνθέτου Μπραῦς. Ὅσοι εἶχαν τὴν ευτυχίαν νὰ



Arthur Schnabel

ἀκούσουν τὸ πλούσιον καὶ μεγαλειῶδες αὐτὸ πρόγραμμα, ποῦ ἐξετελέσθη στὸ θαυμάσιον πιάνο «Μπέχσταϊν», δὲν θὰ λησμονήσουν ποτὲ τὴν καλλιτεχνικὴν μυσταγωγίαν καὶ τὶς εὐχάριστες ὥρες ποῦ τοὺς χ' ῥισε ὁ μεγαλοφυῆς πιανίστας Ἄρτουρ Σνάμπελ. ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ

6 ΚΙΘΑΡΙΣΤΗΣ ΣΕΓΟΝΙΑ

Πρῶτ' ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ κάνωμε ἀφαίρεσι τῆς κιθάρας ὅπως μᾶς τὴν ἔχει γνωρίσει ἡ παράδοσι: καντάδα καὶ ἀκομπανιαμέντο. Ἡ κιθάρα τοῦ Segovia εἶνε ἓνα ὄργανο ποῦ μοιάζει στὸν ἦχο σὲ luth ἢ σὲ σπινέττο, τὰ ὄργανα αὐτὰ «à cordes pincées» τοῦ 16^{ου}—18^{ου} αἰῶνα. Ἐχει τὴν ποιότητα τοῦ ἦχου των, ὡς πρὸς τὴν ποσότητα ὅμως, ὁ Segovia ἔχει κατορθώσει νὰ πλουτίνει πολὺ περισσότερο τὸν ἦχο του καὶ κυρίως μπορεῖ, ὅταν θέλει, νὰ βιμπράρει. Ὅταν λέμε πλούτινε τὸν ἦχο του ἐννοοῦμε βέβαια μέσα στὰ ὅρια τῆς δυνατότητος, γιατί οὔτε μιὰ στιγμή ἡ κιθάρα του δὲν δίνει τὴν ἐντύπωσι ἐνὸς σύγχρονου ἐγγύρου ὄργανου μὲ δυνατὴ ἠχητικότητα ἀλλὰ μένει πάντα μέσα στὰ ὅρια τοῦ ἦχου ἐνὸς ὄργανου τῆς παλαιᾶς ἐποχῆς. Κι' αὐτὸ εἶνε ἡ δύναμι του: ἐνῶ μὲ τὴν ποιότητα τοῦ ἦχου μᾶς μεταφέρει σὲ μιὰν ἄλλη ἐποχὴ μὲ τὴν ἐρμηνεία ποῦ δίνει εἶνε ἀπολύτως

μοντέρνος. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἔνωσι μιᾶς μακρουῆς περασμένης ἐποχῆς μὲ τὴν σύγχρονη ἀντίληψι δίνει ὅλη τὴ γοητεία στὴν κιθάρα τοῦ Segovia. Καὶ εἶνε μοντένος στὰ ἔργα τῶν συγγρόνων Ἰσπανῶν σὰν τοῦ Turina, Granados, Torroba, Albeniz, καὶ κλασσικός, ἀπλός, στῆς παρτίτες τοῦ Bach ἢ στὸ μενουέττο τοῦ Χαύδν. Πολλοὶ ἐρώτησαν γιατί αὐτὴ ἡ τρομερὴ προσπάθεια μιᾶς ζωῆς γιὰ ἓνα ὄργανο σὰν κι' αὐτὸ μὲ τόσο περιορισμένη μοῖρα. Ἡ ἐρώτησι δικαιολογεῖται, γιατί ὁ καταπληκτικὸς μηχανισμὸς του καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ του μουσικότης ποῦ τὸν κατατάσσει δίπλα στοὺς μεγάλους ἐρμηνευτάς, ἂν ἐξυπηρετοῦσε ἓνα ἄλλο ὄργανο δὲν θὰ ἔδινε καὶ μεγαλειότερα ἀποτελέσματα καὶ πῶς σκόπιμα;

Μὴν ξεχνᾶμε ὅμως πῶς στὴν Ἰσπανία ὑπάρχει μιὰ παράδοσι, ποῦ δημιούργησαν γενεὲς μεγάλων κιθαριστῶν, καὶ πῶς, ἰδίως τώρα, γίνεται μιὰ προσπάθεια ἀπὸ νέους Ἰσπανοὺς συνθέτας ποῦ γράφουν γιὰ τὸ ὄργανο αὐτὸ, καὶ ἀπὸ μεγάλους ἐρμηνευτάς σὰν τὸν Segovia ποῦ δίνουν ὅλη τὴ ζωὴ γιὰ τὸ ἰδανικὸ νὰ κρατήσουν καὶ νὰ ἀνυψώσουν τὴν παράδοσι αὐτή.

Ὁ θαυμασμὸς μας ἄς εἶνε διπλός: γιὰ τὸν μεγάλο καλλιτέχνη, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποῦ ἔβαλλε ὅλη του τὴν ζωὴ γιὰ νὰ κρατήσῃ μιὰ παράδοσι τῆς πατρίδος του, καὶ πρέπει νὰ εὐχαριστήσωμε τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν διὰ τῆς πρωτοβουλίας τοῦ ὁποίου ἐγνωρίσαμε ἄλλον ἓνα μεγάλον καλλιτέχνη. ΛΟΥΚΙΑ ΛΟΥΚΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΛΑΡΙΣΗΣ

(ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΕΥΟΝΤΟΣ ΣΥΝΤΑΚΤΟΥ ΜΑΣ)

Εἶχα τὴν εὐτυχίαν νὰ παρευρεθῶ εἰς τὴν Θεσσαλικὴν πρωτεύουσιν ἀκριβῶς τὴν ἡμέραν ποῦ ἐδίδετο εἰς τὸ «Δημοτικὸν Ὁδεῖον Λαρίσης» ἡ Β' μουσικὴ ἐπίδειξις ὑπὸ τὴν Γενικὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Τσαπάλου, Διευθυντοῦ καὶ καθηγητοῦ τοῦ βιολιού εἰς τὸ ἐκεῖ Ὁδεῖον. Ὁμολογῶ ὅτι μοῦ ἔκαμε κατάπληξιν τὸ θάρρος καὶ ἡ λεπτὴ καλλιτεχνικὴ συνείδησις τῶν μαθητριῶν καὶ μαθητῶν τοῦ Ὁδείου αὐτοῦ τοῦ Δήμου, τοῦ «ἐπαρχιακοῦ Ὁδείου» ὅπως λέγομεν οἱ κομπορημονοῦντες ἡμεῖς πρωτευουσιᾶνοι . . .

Ἡ αἴθουσα ἦτο πλήρης ἐκλεκτοῦ καὶ φιλομούσου κόσμου. Ἄκρα σιγὴ καὶ μεγάλη προσοχὴ ἐπεκράτει καὶ ὅλην τὴν διάρκειαν τῆς μαθητικῆς ἐπιδείξεως. Ὁ κόσμος ἔμεινε κατενθουσιασμένος καὶ συνεχάρη αὐθόρμητα τὸν ρέκτην ἀναμορφωτὴν καλλιτέχνην τοῦ «Δημοτικοῦ Ὁδείου» κ. Τσαπάλον.

Ἀπὸ τὰς ἐκτελέσεις τῶν μαθητριῶν καὶ μαθητῶν τοῦ Ὁδείου, σημειοῦμεν ἰδιαιτέρως τὴν ἐκτέλεσιν τῆς Δ^{100ς} Παππᾶ ποῦ ἀπέδωσε εἰς τὸ πιάνο πολὺ καλὰ τὴν «Andalouse» τοῦ Thome, τῆς Δ^{100ς} Ζωῆς Παναγούλα καὶ Νίνας Κατσάρου εἰς τὰς ὁποίας παρετήρησε κανεῖς τὴν συστηματικὴν «σχολὴν πιάνου» τῆς Κ^ας Τσαπάλου. Ἡ Δ^{1ς} Βλάχου (πιάνο) ἔπαιξε ἀρκετὰ καλὰ τὸ «Deuxieme Valse» τοῦ Durand. Ὁ κ. Δημ. Μέμος (βιολι) εἶνε ἓνα ταλέντο πρώτης τάξεως, ποῦ χρειάζεται ὅμως

ἀκόμη λίγη μελέτη, ἀκριβῶς γιὰ νὰ σταθεροποιήσῃ τὸ μεγάλο του ταλέντο. Ὁ κ. Τάκης Οἰκονομίδης (βιολι) μᾶς ἔδειξε ἀρκετὰς μουσικὰς γνώσεις καὶ μουσικὴν ἀντίληψιν, ἂν καὶ δὲν εἶναι βέβαια ἀκόμη τεχνικῶς καλὰ κατηρητισμένος. Ἡ Δ^{1ς} Μαρ. Φίλιου (πιάνο) ἔπαιξε πολὺ-πολὺ καλὰ, τόσον τεχνικῶς ὅσον καὶ αἰσθητικῶς ἓνα «Improptu» τοῦ Σούμπερτ. Τέλος ὁ κ. Γεω. Τσιοβαρίδης (βιολι) ἐξετέλεσε τὸ κοντσέρτο ἀρ. 23 τοῦ Βιόττι μὲ ἓνα θαυμάσιον «μπρίο» καὶ πιστὰ στὸ στυλ τοῦ Ἰταλοῦ αὐτοῦ συνθέτου.

Γενικὰ ἀπὸ τὴν ὅλην μαθητικὴν ἐπίδειξιν ἀπεκομίσσαμεν ἀρίστας ἐντυπώσεις καὶ συνεχάρημεν ἐγκαρδίως διὰ τὸ ὅλον ἔργον τόσον τὸν ἀξιότιμον Διευθυντὴν τοῦ Λαρισαϊκοῦ Ὁδείου κ. Τσαπάλον, ὅσον καὶ τὴν σύζυγόν του καθηγήτριαν τοῦ πιάνου — τὸ ἐμπνευσμένο αὐτὸ καλλιτεχνικὸ ζευγάρι τῆς Θεσσαλικῆς πρωτεύουσος.

**

Καὶ τώρα ὀλίγα τινα διὰ τὰς σπουδὰς τοῦ ἀξιότιμου κ. Διευθυντοῦ: Εἰς ἡλικίαν 14 ἐτῶν ἔλαβε τὸ πρῶτον βραβεῖον βιολιού εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν. Μὲ χρηματικὸν ἐπίδομα, κατόπιν, τοῦ ἀποθανόντος βασιλέως Γεωργίου τοῦ Α', μετέβη εἰς Βρυξέλλας δι' εὐρυτέρας σπουδὰς παρὰ τῷ καθηγητῇ Eugène Isay. Ἀναχωρή. (Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 168).

ΛΙΘΓΚΑΡΙ ΔΕΝ ΒΑΡΕΙΣ ΚΑΛΑ (ΔΗΜΩΔΕΣ)

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΣΚΕΥΗ:
Ν. ΛΑΒΔΑ

And^{no} mosso.

Μέ - σα σὼ - ραί - ο - πε - ρι - βό - λά - κι - μπαί - νω - μέ
 ρο - δα - μέ μύρ - τα - στα - χα - τα - στο - λι -

- ο - με - νο μέ - ρο - δα και μέ - κυ - πα ρί - ο - σια (κλαί - ντ' α - μά - τια - μου πε - ρί - ο - σια)

Un poco più mosso

Σημ. Τὸ «Λιουγκάρι» εἶναι ἑγχώριον ἑγχόρδον μουσικὸν ὄργανον.

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ,"
ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 7
ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1931

κά - ρι δέν - βα - ρεῖς - κα - λά για δέν - βα - ρεῖς γιο - μά ⁸ τ' ἄχ! ἰ -

σως και ξε - πλα - νε - ψω - με - αυ - τη τη μαυ - ρομ - μα - τα; λιογ -

- κά - ρι δέν - βα - ρεῖς - κα - λά, για δέν βα - ρεῖς - γιο - μά - τ' ἄχ! ἄιν -

τε και την πλα - νε - ψα - με - αυ - τη τη μαυ - ρομ - μα - τα!

e dim. poco a poco rall molto ⁸ ἄχ!

e dim. poco a poco rall molto *pp* *ff* *secco*

σαντος τοῦ τελευταίου διὰ Ν. Υόρκην, ἐσυνέχισεν ὁ κ. Τσάπαλος τὰς σπουδὰς του στὸν μεγάλον παιδαγωγὸν Σεφτσικ, τὸν Τιμπὼ καὶ τὸν Carpey καθηγητὴν τοῦ Conservatoire τῶν Παρισίων. Ἐχημάτισε Solo βιολὶ τοῦ Theatre d'Apollo καὶ εἶχε ὡς διευθυντὰς ὀρχήστρας τοὺς Λέαυ, Louis Ganne καὶ Ὁσκαρ Σιράουζ. Ἡ ὀρχήστρα τὴν ὁποίαν ἐσχημάτισε μετέπειτα ὁ ἴδιος, ἔπαιξε εἰς τὰ πλέον ἀριστοκρατικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης καὶ Ἀμερικής. Ἡ «Orchestra Tsapalos» ἀφῆκε εποχὴν εἰς Γενεύην, Λωζάννην, Παρισίους καὶ ἀλλαχοῦ. Ὁ νοσταλγὸς ὅμως αὐτὸς μουσικὸς, ἐγκατέλειπε τὰς λίαν ἐπιτυχεῖς καλλιτεχνικὰς του περιουσίας ἀνὰ τὴν Εὐρώ-

Βελουδίου, τοῦ κ. Παναγιούλα δικηγόρου, τοῦ ὁποίου ἡ μουσικὴ μόρφωσις εἶναι βαθεῖα καὶ τῶν κ. Οἰκονομίδου, Ἰσμηρίδου καὶ Ξυραδάκη, ἀλλὰ καὶ τοῦ κ. Χρυσόχου Διευθυντοῦ τοῦ Ἀρσακείου Λαρίσης καὶ τοῦ κ. Νάου Γυμνασιάρχου, πιστεύω ὅτι εὐρισκόμεθα εἰς ἀσφαλῆ δρόμον καὶ ὅτι θὰ φθάσωμεν συντόμως εἰς ἓν λαμπρὸν ἀποτέλεσμα τόσον διὰ τὴν πόλιν μας, ὅσον καὶ διὰ τὴν Θεσσαλίαν ὁλόκληρον.

Ἐκτὸς τῆς μεγάλης αὐτῆς θελήσεως—ἐρωτῶ καὶ πάλιν τὸν κ. Τσάπαλον—καὶ προσπαθείας τῶν προαναφερθέντων ἀξιολύμων συμβούλων καὶ τῶν ἄλλων συνεργατῶν σας, ποῖαι καὶ αἱ προσπάθειαι τῶν μαθητῶν σας;



Ἡ Χορωδία τοῦ Ἀρσακείου Λαρίσης. Εἰς τὸ μέσον ὁ διευθυντὴς τῆς Χορωδίας κ. Τσάπαλος μετὰ τῆς συζύγου του.

πην, διὰ νὰ ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν γενέτειράν του Λάρισαν, εἰς τὴν ὁποίαν καὶ ἐργάζεται ἤδη ἐπιτυχῶς, ἓνας λαμπρὸς αὐτὸς ὁδηγὸς μιᾶς καλυτέρας καὶ συστηματικῆς μουσικῆς διαμορφώσεως καὶ διαπαιδαγωγήσεως τῆς φιλοπροόδου καὶ φιλομούσου Λαρισαϊκῆς κοινωνίας.

Ἐρωτήσαμεν τὸν κ. Τσάπαλον σχετικῶς μετὰ τὴν μουσικὴν κίνησιν καὶ ἀναδιοργάνωσιν τῆς Θεσσαλικῆς πρωτεύουσας. Μετὰ τὴν χαρακτηρίζουσαν αὐτὸν εἰλικρίνειαν, μᾶς ἀπήντησε: Χάρις εἰς τὴν εὐγενῆ προσπάθειαν καὶ θέλησιν μερικῶν ἐκ τῶν μελῶν τοῦ Συμβουλίου τοῦ Ὁδείου καὶ ἰδίως τοῦ ἀξιολύμου κ. Ζάγκα Προέδρου τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου καὶ Δημάρχου τῆς πόλεώς μας καὶ τῆς συζύγου αὐτοῦ τέως μαθητρίας τοῦ κ.

Αἱ προσπάθειαι τῶν περισσοτέρων εἶναι ἀξιοθαύμαστοι, δεδομένου μάλιστα ὅτι οἱ περισσότεροι ἂν καὶ καλυόμενοι ἀπὸ τὸ σχολεῖον ἢ καὶ ἄλλας ἐργασίας των, ἐπιδίδονται ἐν τούτοις μετὰ ζήλου καὶ φανατισμοῦ εἰς τὴν μουσικὴν.

Καὶ ἡ τελευταία ἐρώτησις: Ἐκτὸς τῆς προχθεσινῆς μαθητικῆς ἐπιδείξεως, ἔγιναν κ. διευθυντὰ καὶ ἄλλαι;

Μάλιστα. Πρὸ ὀλίγων ἀκριβῶς μηνῶν ἐγένετο καὶ μία ἄλλη ἐπίδειξις, εἰς τὴν ὁποίαν ὅμως δὲν ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ δώσῃ τελείαν καλλιτεχνικὴν μορφήν, ἀφοῦ τὸ χρονικὸν διάστημα τὸ ὁποῖον ἔμεσολάβησε μέχρι τῆς ὡς ἄνω μαθητικῆς ἐμφανίσεως ἦτο ἐλάχιστον καὶ ἀνεπαρκὲς διὰ τὴν καλλιτεχνικὴν προπόνησιν τῶν μαθητῶν καὶ

μαθητῶν μου. Καὶ ἔπειτα βέβαια μὴ περιμένετε κρίσεις ἀπὸ ἐμὲ διὰ τὰς καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις τοῦ ᾠδείου μας, τοῦ ὁποίου ἔχω τὴν τιμὴν νὰ προΐσταμαι. Αὐτὸ μόνον σὰς λέγω: Οἱ κόποι ὅλων μας στέφονται ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας καὶ εἴμεθα ἤδη ὅλοι ἱκανοποιημένοι καὶ εὐχαριστημένοι. Σὰς προσκαλῶ δὲ τώρα—μᾶς λέγει ἐν τέλει—

εἰς τὴν συναυλίαν τῆς Χορφῆς μας, τὸν Ἰούνιον τοῦ 1931. Μὲ αὐτὰ τὰ λόγια, μᾶς ἀπεχαιρέτησε ὁ ἀξιότιμος Διευθυντὴς τοῦ ᾠδείου Λαοῖσης κ. Τσάπαλος, ὁ δραστήριος καὶ ἀκάματος αὐτὸς μουσικός, ἡ ψυχὴ τῆς μουσικῆς κινήσεως Λαοῖσης.

(Λάρισα, Ἀπρίλιος 1931).

Ἐ μουσικὸς συντάκτης

○○○○○○○○○○○○○○○○

ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ἘΝΑ ΚΑΛΟ ΠΙΑΝΟ;

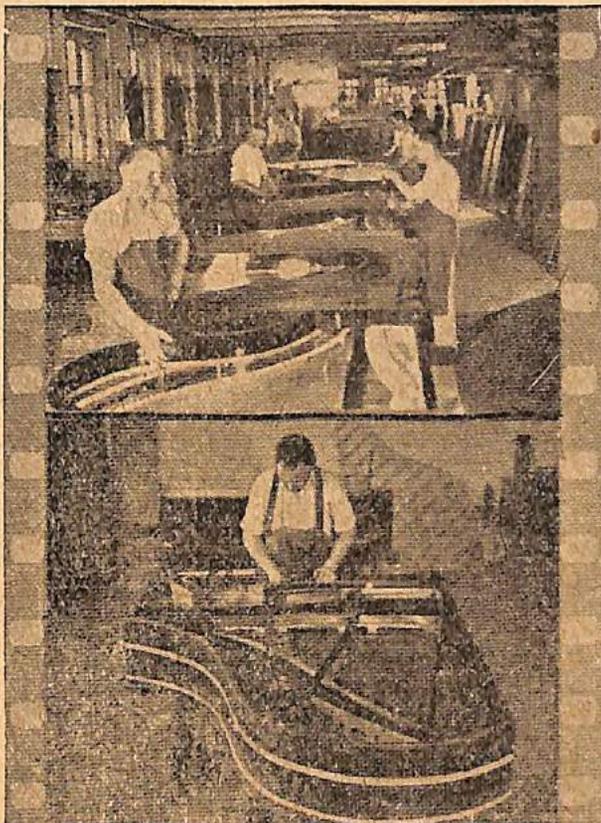
2^{ON}

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῶν συναυλιῶν τοῦ μεγάλου καλλιτέχου τοῦ πιάνου Ἀρτοῦ Σνάμπελ, οἱ περισσότεροι ἐκ τῶν κ. κ. μουσικοκριτικῶν τῆς πρωτεύουσας ἔγραψαν τὰ πλέον κολακευτικὰ λόγια — καὶ δικαίως — διὰ τὸν «ποιητὴν» αὐτὸν τοῦ πιάνου, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ πιάνο «Μπέχσταϊν», εἰς τὸ ὁποῖον καὶ ἐξετέλεσε τὸ θαυμάσιον πρόγραμμά του ὁ Γερμανὸς αὐτὸς πιανίστας Ἀρτοῦ Σνάμπελ. Οὕτω ἡ ἀξιότιμος συνεργάτις τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» κ. Σοφία Σπανοῦδη εἰς τὴν «Πρωϊάν» (26-3-31) μεταξὺ ἄλλων, ἔγραψε καὶ διὰ τὸ πιάνο «Μπέχσταϊν» — καὶ μὲ τοῦ ὁποίου τὴν κατασκευὴν ἀσχολούμεθα ἡμεῖς σήμερον — τὰ ἑξῆς: «Τὸ μεγαλεῖον τῆς ἐρμηνείας καὶ ἡ δύναμις τῆς ἐκφράσεως τοῦ δαιμονίου αὐτοῦ καλλιτέχου (τοῦ Σνάμπελ) περνοῦν κυριολεκτικῶς τὰ σύνορα τοῦ πιάνου. Ὁ Σνάμπελ ἔπαιξε προχθὲς σ' ἓνα θαυμάσιο πιάνο «Μέχσταϊν», τοῦ ὁποίου ἡ ἠχητικότης κάτω ἀπὸ τὰ ἐμπνευσμένα χέρια τοῦ ἀνεδεικνύετο σὴν δεκάτην δύναναν καὶ ἐξεμηνδένιζε τὴν συμφωνικὴν πληρότητα τῆς ὀρχήστρας».

Ὁ κ. Ψαρούδας, ὁ ἐξαιρετὸς μουσικοκριτικὸς τοῦ «Ἐλευθέρου Βήματος» (28-3-31): «... Ἀκούονται ἀπολαυστικὰ (τὰ διάφορα μέρη τοῦ κοντσέρτου τοῦ Μπράμ) τοῦλάχιστον ἀπὸ τὰ δάκτυλα τοῦ κ. Σνάμπελ, βοηθοῦσης καὶ τῆς ὥρας σονοριτῆ τοῦ ἐξαιρετικὰ καλοῦ πιάνου «Μπέχσταϊν», ἀπάνω στὸ ὁποῖο ἔπαιξε».

Ὁ κ. Μ. Καλομοίρης, ὁ διευθυντὴς τοῦ «Ἐθνικοῦ ᾠδείου» εἰς τὸ «Ἐθνος» (20-3-31): «... Καὶ τὸ λαμπρὸ

πιάνο «Μπέχσταϊν» ἐθροιάβευσεν χθὲς κάτω ἀπὸ τὰ μαγικὰ δάκτυλα τοῦ δασκάλου (τοῦ Σνάμπελ) καὶ ἐγένετο τὴν αἴθουσα τῶν «Ὀλυμπίων» ἀπὸ τῆς μουσικῆς σκέψης τῶν Ἡρώων τῆς τέχνης τῶν Ἦχων».



Ἄνω: Εἰς τὸ τμήμα κατασκευῆς «βάσεων ἀντηχίσεως». Κάτω: Ἡ τοποθέτησις τῶν χορδῶν.

Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι ἀξίζει τὸν κόπον ν' ἀσχοληθῶμεν καὶ ἡμεῖς μὲ τὸ τέλειον αὐτὸ πιάνο, ἔστω καὶ τεχνικῶς μόνον, ἀφοῦ—φεῦ! —δὲν εἴμεθα ἡμεῖς ἢ ἀπλοὶ φιλόμουσοι...

Ἐλέγομεν εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος ὅτι, θ' ἀσχοληθῶμεν σήμερον μὲ τὰ μέρη τοῦ πιάνου «Μέχσταϊν» ποὺ κατασκευάζονται ἀπὸ ξύλο. Καὶ εἶναι αὐτὰ: Αἱ πλευραὶ, τὸ ὅλον κάλυμμα, τὸ στήριγμα τῶν μουσικῶν τεμαχίων — πρόκειται πάντοτε διὰ τὸ πιάνο flügel— τὸ ἰδιαίτερον κάλυμμα τῶν πλήκτρων, τὰ στηρίγματα (τὰ πόδια) κτλ. Ὅλα αὐτὰ τὰ μέρη τοῦ πιάνου ἐπεξεργάζονται ἀπὸ ἕξη εἰδικούς (συγκόλλησις, λείανσις καὶ λουστράρισμα) καὶ μεταφέρονται κατόπιν εἰς τὸ «στεγνωτήριον», καθ' ὅσον, ἡ ὡς ἄνω ἐργασία ἀφήνει κάποια ὑγρασία στὸ ξύλο, ἡ ὁποία καὶ πρέπει νὰ ἐξαφα-

νισθῇ ὀλοτελῶς. Παραμένουν δὲ αὐτὰ 2—4 μῆνες στὸ «στεγνωτήριον». Κατόπιν, ἀρχίζει ἡ κατασκευὴ τῆς κεντρικῆς δοκοῦ ποὺ βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸ πιάνο καὶ ποὺ στηρίζει αὐτὴ τὴν μετάλλινη πλάκα, «τὴν βάσιν ἀντηχίσεως» — Resonanzboden τοῦ ἐκάστοτε πιάνου καί, φυσικῶ τῷ λόγῳ, καὶ τὸ σίδερο εἰς τὸ ὁποῖον στηρίζονται αἱ χορδαί. Δεδομένου ὅτι μὲ τὴν μετάλλινη πλάκα ἠσυχολήθημεν, ὅσον βέβαια μᾶς ἐπιτρέπει πάντοτε ὁ χῶρος ἐνὸς καθαροῦ μουσικοκαλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ, εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος, δὲν ἀπομένει τώρα ἢ ν' ἀσχολη-

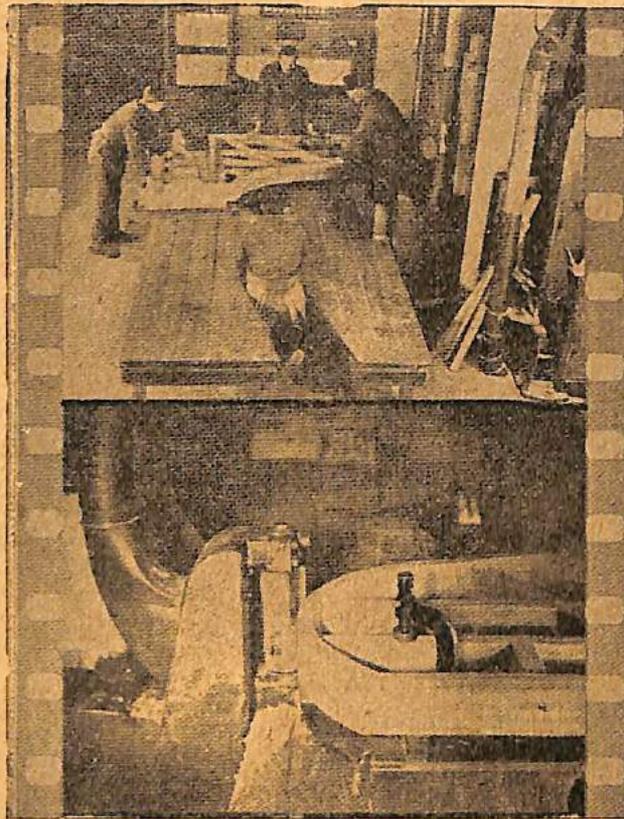
θῶμεν μετὴν «βάσιν ἀντηχήσεως», τοῦ κυριωτέρου αὐτοῦ μέρους τοῦ πιάνου διὰ τὸν «καλόν», «στρογγυλόν», «κρουσάλλινόν» τοῦ «Μπέχσταϊν» πιάνου ἤχον.

Ἡ «βάσις» αὐτὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ τεμάχια ξύλου πεύκης τῆς Ρουμανίας καὶ δὲν εἶναι — ὅπως νομίζουν μερικοὶ — ξύλα τῆς Γερμανίας, διότι τὰ τελευταῖα αὐτὰ «ἀνοίγουν» μετὰ τὴν συγκόλλησιν, πράγμα βέβαιον ποὺ δὲν συμβαίνει μετὴν «βάσιν» τοῦ «Μπέχσταϊν». Ἐπὶ πλέον ἡ «βάσις ἀντηχήσεως» ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ «μεταδίδη» καὶ «ἀποδίδη» τὸν ἐκάστοτε ἤχον «δυναμωμένον» καὶ πρὸ παντὸς «καθαρόν» — «στρογγυλόν». Ἡ «βάσις» δὲ αὐτὴ δὲν ἔχει τὸ αὐτὸ «πάχος» εἰς ὅλην τὴν ἐπιφάνειαν. Πάντως ἡ ἐπεξεργασία καὶ ἰδίως τὰ ὑλικά μου εἶναι δυστυχῶς ἄγνωστα, καθ' ὅσον δὲν μοῦ ἐπέτρεψαν, κατὰ τὴν ἐπίσκεψίν μου εἰς τὰ ἐργοστάσια ἐν Βερολίῳ, νὰ παρακολουθῶ τὴν «δουλειά» εἰς τὸ

τμήμα ἐπεξεργασίας «βάσεως ἀντηχήσεως». Γνωρίζω μόνον ὅτι τὸ «βερνίκωμα» γίνεται τρεῖς φορὲς ἀπὸ

εἰδικούς καὶ ἰδίως μετ' «βερνίκι» ἰδιαίτερας συσκευῆς Ἡ ἐργασία ὅμως ποὺ μοῦ ἄφησε μεγάλην ἐντύπω-

σιν εἶναι ἡ τῆς τοποθετήσεως τῶν χορδῶν. Αἱ χορδαί, ὡς γνωστόν, ἀποτελοῦνται ἀπὸ χαλύβδινα σύρματα, ἐνῶ τὰ ἄκρα προσδέσεως ἀπὸ ἀρίστης ποιότητος χαλκόν. Κατὰ τὸ «τέντωμα» ἔχομεν βέβαιον πίεσιν ἐπὶ τῆς «βάσεως ἀντηχήσεως» Ἡ πίεσις αὐτὴ προξενεῖ παλμούς τῆς βάσεως, καὶ ἰδίως τὴν στιγμὴν καθ' ἣν κτυπᾷ ἓνα πληκτρον τὴν α ἢ β χορδὴν. Τὰ σιδεράκια ποὺ κρατοῦν ἀπὸ τὸ ἐν ἄκρον τὰς χορδὰς εἶναι ἀπὸ ἰδιαίτερον μέταλλον καὶ ἀπὸ εἰδικούς ἐπεξεργασμένα γιὰ νὰ μὴ σκουριάζουν ἀπὸ ὑγρασίαν, νερὸ κτλ. Ἐπίσης τὰ «κλειδιά» τοῦ κουρδίσματος εἶναι θαυμάσια ἐπεξεργασμένα, τόσο ποὺ καὶ ἡ ἐλάχιστη, ἢ πλέον μικρὴ στροφή νὰ γίνεταί εὐθὺς ἀμέσως καὶ χωρὶς κόπον ἀπὸ τὸν ἐκάστοτε κουρδιστὴν. Ἡδη ἡ ἐσωτερικὴ βασικὴ ἐργασία δι' ἓνα πιάνο ἔγινε



Ἄνω: Τοποθέτησις τῆς «θήκης» τοῦ flügel καὶ ροκάνισμα. Κάτω: Τὸ εἰδικὸν μηχανήμα τελειωτικῆς λειάνσεως.

καὶ δὲν ἀπομένει ἢ ἡ ἐξωτερικὴ, τὸ κάλυμμα, τὰ στηρίγματα κτλ.

Ι. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Μηχανικός

ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ

Εἰς τοὺς ἀναγνώστας τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» ὁ δίσκος «Μὴ ρωτᾷς γιατί» εἶναι ἤδη γνωστός γιατί ἀσχοληθήκαμε στὸ τεῦχος τοῦ Φεβρουαρίου, ἀν καὶ τὸ ποιητικὸ κείμενον ἦταν τότε Γερμανικόν. Τώρα, βρισκόμαστε στὴν εὐχάριστη θέσιν νὰ γνωστοποιήσωμε στοὺς ἀναγνώστας μας ὅτι ἡ γλυκεῖα μουσικὴ τοῦ R. Stolz συνοδεύει Ἑλληνικὸ ποιητικὸ κείμενον μετ' τραγουδιστὴν τὸν κ. Λυσ. Ἰωαννίδην (Odeon GZA 2531). Συνιστῶμεν τὸν δίσκον μετὴν ἐπιτυχημένη «λήψιν» καὶ τὴν Βιεννέζικη χαριτωμένη μουσικῆ. Εἰς τὸ ὅπισθεν μέρος τοῦ δίσκου ἀκούομεν τὴν γνωστὴν μας καὶ πάλιν, ἀπὸ τὸ τεῦχος τοῦ Φεβρουαρίου, μουσικὴν τοῦ «Ἀντίο μικρῆ μου ἀξιοματικῆ» τοῦ R. Stolz. (Μονοῦδιον Λυσ. Ἰωαννίδου).

«Μ' ἀγαποῦσες;» Γλυκύτατο χορευτικὸν Ταγκὸ ἀπὸ τὴν Ὁπερέττα «Ἡ Γυναῖκα μου» τοῦ κ. Κωνσταντινίδου Μονοῦδιον Λ. Ἰωαννίδου τοῦ καλοῦ μας αὐτοῦ τραγουδιστοῦ Ὁπερέττας καὶ διαφόρων Chansons, τῆ συνοδείᾳ ὀρχήστρας. (Odeon GZA 2530).

Ἀπὸ τὴν ἰδίαν αὐτὴν Ὁπερέττα «Ἡ Γυναῖκα μου» ἔχομεν, στοὺς θαυμάσιους βιβαὶ πάντοτε δίσκους Odeon, τὸ Βάλς ἢ «Σαμπάνια» σὲ Βιεννέζικον μουσικὸν στυλ γραμμὴν ἀπὸ τὸν καλὸν μας μουσικοσυνθέτη κ. Γρ. Κωνσταντινίδην καὶ ἐκτελεστὴν τὸν δημοφιλῆ νεαρὸν τενόρον μας κ. Λ. Ἰωαννίδην—Odeon GZA 2529. Στὸ ὅπισθεν μέρος τοῦ δίσκου ἀκούομεν τὸ χαριτωμένον τραγουδάκι τοῦ Ἄττικ «Καὶ ὅμως» σὲ νέα «λήψιν» μετ' τραγουδιστὴν τὸν κ. Λ. Ἰωαννίδην, τὸν ἀκάματον αὐτὸν λαμπρὸν τενόρον.

«Μίμι Μάου» εἶναι ὁ τίτλος τοῦ χαριτωμένου καὶ ὄλο μπερίο Φόξ-τροπὸ ἀπὸ τὸ ὁμώνυμον κινηματογραφικὸν ἔργον μετ' ἐκτελεστὰς τὴν περίφημον ὀρχήστραν Dajos Béla ποὺ παίζει ἀποκλειστικῶς ὡς γνωστὸν στοὺς μεγαλειώδεις δίσκους Odeon (Odeon BIEM 78R).

Καὶ κατὰ τὴν ὄπερα: Στὸ δίσκον Odeon A241077 παρακολουθοῦμεν τὴν μεγάλην Phantasie ἀπὸ τὸν «Σαμφῶν καὶ Δαλιὰ» τοῦ Σαιν Σάνς κατὰ διασκευὴν τοῦ

Γάλλου E. Tavan για την ορχήστρα του Odeon. Η άρια της Β' προξ. (γ' σκηνή): «Mon cœur s'ouvre à ta voix» και ο Άραβικός χορός με το ανατολικό μέλος, στο όπισθεν μέρος του δίσκου, ακούονται θαυμάσια. Είναι ένας δίσκος πολύ επιτυχημένος και τον συνιστώμεν στους φίλους του μελοδράματος.

«*Είμαι τόσο ευτυχής...*» τραγουδά Γερμανικά ο τενόρος σε Slowfox tempo, από την κινηματογραφική ταινία «Αν με θέλεις έλα σύ», ενώ στο όπισθεν μέρος του δίσκου το «*Ρώτησα την καρδιά μου*» νανουρίζει, σαν αντίθεσι στον προηγούμενο δίσκο, σε tempo άργου Βάλς.

«C'est pour mon Papa», One-step και άσμα με όλην την Γαλλικήν χάριν και esprit, από την ταινία ο «Βασιλεύς των Τζαμπατζήδων». Είναι ένας δίσκος

από τους ολίγους ξένους με κέφι, τραγουδησένος καλά και με καθαράν απόδοσιν.— «*Αντίο Τριγκουένα*», τραγουδά ή γερή φωνή του Κ. Στελλάκη, συνοδεία μεγάλης ορχήστρας υπό την διεύθυνσιν του κ. Βιτάλη. «*Αντίο γλυκειά μου—άντιο...*» επαναλαμβάνει σε piano ο γλυκός τενόρος κ. Στελλάκης με τέχνη και θαυμασία καλλιτεχνική απόδοσι.

Οί φίλοι της Χαβάγιας, δέν θά παραμελήσουν ν' αγοράσουν το «*Χαβανέζικο τραγούδι*» με μουσική του Δημητρίου και έκτελεστάς, το λαμπρό κουαρτέτο του ίδιου Δημητρίου. Είναι μία λεπτή έκτέλεσις, καθαροτάτη, στο δίσκο «*λήψις*» και πρό παντός τραγουδησένος με πολύ φινέτσα. Επίσης και ή «*Μαρίκα*» με τραγουδίστρια την Κ^{αν} Μαρίκα Κούρμη, συνοδεία μεγάλης ορχήστρας.

Θ. Δ-ης.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Εάν εξακολουθήση ή κατάστασις αυτή, υπάρχει άσφαλώς κίνδυνος νά χάση ή Βιέννη την σειράν της ως κέντρον Ευρωπαϊκής Τέχνης. Αφ' ένος ή μεγάλη οικονομική κρίσις, αφ' έτερου ο συναγωνισμός του Ραδιοφώνου, του όμιλούντος και ήχητικού κινηματογράφου και των Σπόρ, όλα αυτά συντελούν για μία τρομερά δύσκολη θέσι των θεάτρων και των συναυλιών. Ήδη τρία θέατρα θά μεταβληθούν εις κινηματογράφους και φυσικώ τώ λόγω αϊ αίθουσαι συναυλιών θ' αποφεύγονται από το κοινό; έκτος έάν πρόκειται για μερικες συναυλιές—Sensation. Ένεκα τούτου, από την άφόρητον αυτήν κατάστασιν, υπάρχει κίνδυνος καταστροφής και αυτών των Konzertinstituten και ήδη σιγοσιθουρίζεται ότι ή παλαιά «Gesellschaft der Musikfreunde» καθώς και ή νεώτερα άδελφή της ή «Konzerthausgesellschaft», που εύρισκονται και αϊ δύο «Ένώσεις» στην πρωτοπορεία της μουσικής μας ζωής με τας μεγαλειώδεις Χορωδίας των, θά ένωθούν, για νά κατορθώσουν νά ρίψουν τας τιμάς των εισιτηρίων και γενικά της όλης καλλιτεχνικής κινήσεως.

Μία προεμίρα του Oskar Strauss είναι πάντοτε έν γεγονός που δίδει κάποιαν κίνησιν στον καλλιτεχνικόν όρίζοντα. «Ο Στρατηγός των χωρικών» (Der Bauerngeneral) το νέον αυτό έργον του Ό. Στράους που έγραφε εις διάστημα δύο μηνών στο Χόλυγουντ, μάς μεταφέρει στην Ρωσσίαν των χρόνων του Κερένσκι. Ή όλη υπόθεσις πλάθεται γύρω από ένα αυτοκρατορικόν στέμμα, που έξηγήθη λαθραίως από την Ρωσσίαν, με μιá αναληθή έρωτική περιπέτεια. Ο Όσκαρ Στράους πέρασε ήδη τα 60 και φυσικά και ή μουσική του δέν παρουσιάζει τίποτε το νέον από της εποχής μάλιστα του «Όνειρώδους Βάλς». Πέρασε ήδη ή τέχνη του της παρωδίας και της ρυθμικής φρεσκάδας. Τα Kuplets μάς δίδονται με προσοχή, οί δέ μοντέρνοι χοροί αντικατεστάθησαν με τα Βάλς. Δέν φτάνει το έργον του με την βοήθειαν—τη συνδρομή της έμπνεύσεως, αλλά με την μεγάλην του ρουτίνα. Ή επιτυχία βέβαια του έργου πρόπει ν' αποδοθί μάλλον εις την θαυμασίαν έκτέλεσιν των ήθοποιών, καθώς και εις την πολυτελή σκηνοθεσίαν ή εις την μουσικήν του Όσκαρ Στράους.

Πάντοτε άρκει το όνομα του μεγάλου διευθυντού ορχήστρας Furtwängler για νά γεμίση ή αίθουσα των συναυλιών. Γιατι δέν είναι μόνον ο αξιολάτρευτος του κοινού, άλλ' είναι και ο «μάγος» εκ των μεγάλων παγκοσμίως γνωστών διευθυντών ορχήστρας. Ύστερα από μακράν άπουσίαν, ένεφανίσθη και πάλιν στο Podium για νά διευθύη την ένάτην συμφωνίαν του Μπετόβεν με όλην την συμφωνικήν μεγαλοπρέπειάν της. Θαυμάσια ή τέχνη του στο Σκέρσο με τονισμόν του χορευτικού στοιχείου, και του Διονυσιακού στο Φινάλε με το γρήγορο Tempo, άληθινά ένα μεγαλειώδες τραγούδι στη χαρά.

Στην συναυλίαν της ή άοιδός του μελοδράματός μας Elisabeth Schumann έτραγούδησε μιάν σειράν Lieder από το νέον έργον του Ernst Krenek: «Reisetagebuch aus den österr. Alpen» (Ταξιδιωτικόν ήμερολόγιον από τας Αυστριακάς Άλπεις). Οτι τραγουδά ή Schumann το άποδίδει πάντα με μεγάλη χάρι και έντελώς έσωτερικά—ψυχικά. Ο Krenek μάς είναι βέβαια γνωστός από την Jazzoper «Jonny spielt auf» και από άλλα ριζοσπαστικά του έργα. Τώρα, στην προαναφερθείσαν σύνθεσιν του (Ταξιδιωτικόν ήμερολόγιον κτλ.) φαίνεται πως έχει απομακρυνθί από το στυλ της μεθαύριον για νά στραφή στο στυλ της προχθές. Το ποιητικόν κείμενον του «Ταξιδιωτικού ήμερολογίου», που έγραψε ο ίδιος, είναι μάλλον sachlich (στα πράγματα) παρά μουσικόν, αφ' ου μεταξύ άλλων εκθειάζει το τηλεφώνον, την κεντρικήν θέρομασιν και γλυκοκυττάζει και την Αυστριακήν πολιτικήν.... Εις την μουσικήν «σξειδεύει» ο «σύγχρονος» στην Προσομπερτικήν εποχήν, εις την εποχήν των Zelter, Reichardt και άλλων προκλασσικών, γιατί ακούομεν πρωτογόνους άρμονίας και μονότονον Deklamation, αποφυγεμένης της λυρικής έξάρσεως. Σκιαγραφεί έντελώς sachlich με τα πλέον απλά μουσικά μέσα και μόνον, κάπου—κάπου, γίνεται χοήσις μιās κακοφωνίας.

Ολότελα σε κακοφωνίες είναι ή «Symphonie in Jazz» του Hans Jelinek που εξετέλεσθη στην πόλιν μας για πρώτη φορά από τον με πολύ ταλέντο διευθυντήν ορχήστρας Κ. Β. Jirak, τον νέον διευθυντήν της Φιλαρμονικής της Πράγας, σε μιá συμφωνική συναυλία

τῶν ἐργατῶν. Στὴν σύνθεσιν αὐτὴν ἔχομεν κατ' ἀρχὴν μίαν ἀτελείωτην σειρὰ πρωτογόνων καὶ συντόμων παραλλαγῶν, εἰς τὰς ὁποίας ἔχουν τὸν λόγον τὸ Σαξόφωνον καὶ τὸ Τρομπόνι. Μάλιστα «πρωταγωνιστεῖ» τὸ Σαξόφωνο καὶ σὲ μίαν ἀρκετὰ περίπλοκον φούγκα. Ὅτι δὲ στὰ ἡχητικὰ αὐτὰ ὄργανα, ἀκούομεν συχνά, σχεδὸν ὅλους τοὺς σύγχρονους χορούς, εἶναι αὐτονόητον. Ἡ ὅλη ἐργασία εἶναι ἴσως ἐνδιαφέρουσα «δοκιμὴ» γιὰ μίαν εἰσαγωγή τῆς Τζάτζ στὴ συμφωνία, ἀλλὰ τὰ ἀποτελέσματα εἶναι ἀνάξια λόγου ἰδίως σὲ σύνθεσι σὰν κί' αὐτὴν ἑνὸς νεαροῦ συνθέτου.

Αἱ παραλλαγὰι εἶναι βέβαια ἢ λυδία λίθος διὰ τὴν τεχνικὴν καὶ πνευματικὴν ὀριμότητα ἑνὸς συνθέτου. Οὕτως, ὁ γνωστὸς βιολιστὴς Busch συνέθεσε σειρὰν παραλλαγῶν ἐπὶ θέματος ἑνὸς Divertimento τοῦ εικοσαετοῦς Μότσαρτ. Ἡ ὅλη ἐργασία εἶναι φτιαγμένη σὲ ἀγνάρια τοῦ Max Reger. — Ὁμοίως ὁ Πρύτανις τῆς ἀνωτάτης (Κρατικῆς) Μουσικῆς σχολῆς Βιέννης Franz Schmidt, ὁ συνθέτης τῆς πολυπαιγμένης εἰς Γερμανίαν ὄπερας «Notre Dame» καθὼς καὶ τῆς ὄπερας «Friedegundis», παρέδωσε σειρὰν παραλλαγῶν, μὲ μουσικὸν θέμα, ἕνα τραγοῦδι τῶν Οὐσσάρων. Ἐγραψε ἐπίσης καὶ ἄλλας παραλλαγὰς διὰ τὸ ὄργανον, ποὺ ἀνήκουν ἀσφαλῶς στὰ πλέον τεχνικὰ ἔργα τοῦ παρόντος. Ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας Klemens Krauss μὲ τὴν Φιλαρμονικὴν τῆς Βιέννης, ἀπέδωκεν θαυμάσια τὰς παραλλαγὰς τοῦ Fr. Schmidt. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς εἶναι Οὐγγρικῆς καταγωγῆς καὶ ἔχει στὰς συνθέσεις του πάντοτε ἕνα μπρίο, κατὰ τὸ φωτερό, μίαν τσιγγάνικη νότα. Ἡ μουσικὴ του ἔχει μίαν φρεσκάδα, ἐν ᾗ ὁ ζωηρὸς ρυθμὸς κυριαρχεῖ στὸ ὅλον ἔργον. Μορφολογικῶς ἔχομεν μίαν συμφωνίαν, εἰς τὴν ὁποίαν αἱ τέσσαρες αὐτῆς προτάσεις σχηματίζονται τῇ βοηθείᾳ σειρὰς παραλλαγῶν δι' ἑκάστην πρότασιν. (Σημ. Συντάξ. Ἡ τεχνικὴ αὕτη εἶναι ἡ τῆς τοῦ τελευταίου Μπετόβεν καὶ ἰδίως τοῦ Μπραμς).

Καὶ ὁ νεαρὸς συνθέτης Friedrich Bayer δοκιμάζει τὰς δυνάμεις του στὴν μὴ σύγχρονον πλέον φόρμα τῆς συμφωνίας. Δυστυχῶς ὁμως δὲν παραδίδει αὐτός, ἐλεύθερα, μουσικὴν (er musiziert nicht—γράφει ὁ ἀξιότιμος συνεργάτης μας πολὺ ὀρθῶς), ἀλλὰ πολυλογεῖ γύρω ἀπὸ τὸν ὄρον συμφωνία. Δὲν ξεύρει ἀκόμη τί θὰ εἰπῇ νὰ κρατῆς μέτρον, κολυμπάει σὲ βαρεῖα (ρωμαντικὴ) ἐνορχήστρωσι, μὲ ὅλο καὶ νέα ἐπεισόδια, στὰ ὁποῖα χάνεται ἡ καθαρότης τῆς γενικῆς ἐπεξεργασίας. Παραδίδει μίαν ὀγκώδη συμφωνικὴν ἐργασία, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἢμπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκόψῃ τὸ α ἢ β μέρος, χωρὶς τὸ παράπαν νὰ βλάψῃ τὸ ὅλον ἔργον. Γενικῶς, δὲν ὑπάρχει πραγματικὴ συμφωνικὴ «δουλειὰ» — ζῶη στὴν σύνθεσιν αὐτὴν. Ὁ Bayer γνωρίζει καλῶς τὰ πρωτότυπα τῶν Τσαϊκόφσκη, Σκριάμπιν, Ρέγκερ καὶ Ντεπυσσύ, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει βέβαια στὸ ἔργον του ἀτομικὴ φυσιογνωμία.

Ἐνα κουαρτέτο εἰς σι ἔλατ. τοῦ Walter Bricht ποὺ ἐξετελέσθη γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸ Rosé—Quartetti μᾶς παρουσίασε ἕναν συνθέτην ποὺ ζητεῖ τὸν δρόμον του, ἕναν νεαρὸν μὲ ἀρκετὸ ταλέντο. Βλέπει κανεὶς στὴν σύνθεσιν αὐτὴν τὴν ἀγωνίαν τοῦ συνθέτου γιὰ τὴν

φόρμα καὶ τὸν ἦχον. Νεφελώδεις εἶναι ἀκόμη αἱ ἀρμονίαι του καὶ ἀσταθεῖς. Μιὰ πλήρης βασιάνων ἀτμόσφαιρα ποὺ δὲν ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ μάτι γιὰ μίαν καλητέρα αὔριον. Τὸ κουαρτέτο τοῦ Rosé ποὺ δὲν μᾶς συνήθισε σὲ νέα πάντα ἔργα, μᾶς παρουσίασε τώρα καὶ δεύτερο νέο ἔργο, ἕνα «Divertimento breve» τοῦ Alexander Spitzmüller—Harmersbach. Ἡ ἀσυνήθης ἐνορχήστρωσις στὴν σύνθεσιν αὐτὴν (Κλαρινέτο, 2 βιολιά, βιόλα καὶ φαγκόττο) δίδει τὴν εὐκαιρίαν εἰς τὸν συνθέτην γιὰ ἰδιάζοντας ἡχητικούς συνδυασμούς, εἰς τοὺς ὁποίους—ὡς εἶναι αὐτονόητον—κυριαρχοῦν τὰ σύγχρονα μέσα ἐκφράσεως. Φυσικῶ τῷ λόγῳ, συναντᾷ κανεὶς στὸ κουαρτέτο αὐτὸ ἐγγόρδων καὶ πνευστῶν, πολὺ σκέψι (γραφεῖον), ἀρκετὲς ἰδιοτροπίες καὶ παραξενιές.

Πόσον, τῇ ἀληθείᾳ, διάφορος εἶναι ἡ ὄψις τῶν συνθέσεων τοῦ συγχρόνου Οὐγγρου Béla Bartok, ποὺ ἐώρτασε τώρα τελευταῖα τὴν πενηντοετηρίδα του. Εἰς αὐτὸν βλέπει κανεὶς ὅτι ὅλα εἶναι ἀληθινά, πρωτότυπα, βαθειὰ ἀπὸ τὴν ψυχὴ βγαλμένα καὶ πρὸ παντός—παρ' ὅλον τὸ μοντέρνο μουσικὸν των ὕφος—λογικὰ μουσικά. Ὁ θαυμάσιος βιολιστὴς Josef Szigeti ποὺ ἔπαιξε τὴν Ραφφῶδιαν γιὰ βιολι καὶ ὀρχήστρα τοῦ Bartok (εἶναι ἀφιερωμένη στὸν ἴδιον βιολιστὴν Szigeti) τοῦ πραγματικὰ αὐτοῦ Οὐγγαρέζου συνθέτου, μᾶς ἔδειξε μίαν σύγχρονην Φαντασίαν Οὐγγρικῶν Λαϊκῶν ἠσμάτων, παλαιωτάτων, ποὺ ξαναζωντανεύονται στὴν λαμπρὰ αὐτὴ σύνθεσι τοῦ Bartok.

Μιὰ ἄλλη παλαιὰ χαμένη ἐποχὴ μᾶς παρουσίασε ἡ Diseuse Maria Delvard. Εἰς τὸ πρόσωπον αὐτῆς, ζεῖ ἀκόμη ἡ ἐποχὴ τῆς λογοτεχνικῆς τσιγγάνικης ζωῆς, ποὺ περιεφέρετο καθ' ὁμάδας στὴν Γερμανία καὶ ἀλλαχοῦ, γιὰ νὰ ἰδρῦσῃ στὸν 19^{ον} αἰῶνα τὸ Παρισινὸν καμπαρέ. Εἰς τὸ καμπαρέ «Die elf Scharfrichter» τοῦ Μονάχου, παρουσιάσθη γιὰ πρώτη φορὰ στὸ κοινὸν (περὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ παρόντος αἰῶνος) ἡ Delvard καὶ ἤρχισε τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἐπικράτησι τῶν ἀποψέων διαφόρων «λογίων», κατωρθώσασα ἐν τέλει ν' ἀποκτήσῃ φήμην εἰς τὸ εἶδος τῆς, καθὼς ἡ Yvette Gilbert εἰς τὴν Παρισινὴν ἔλαφρὰ τέχνη. Περάσαν ἔκτοτε μόλις 30 χρόνια καὶ σήμερον—στὴν ἐποχὴ τῆς Τζάτζ—μᾶς φαίνεται ἀσύγχρονος ἡ τέχνη τῆς, παρ' ὅλην τὴν ἀρμονικότητα τοῦ σώματος, τοῦ χιούμορ αὐτῆς καὶ τῆς σατύρας τῆς ποὺ σκορπιέται ἐδῶ κί' ἐκεῖ στὰ διάφορα Chansons καὶ στίς Μπαλλάντες. Οἱ καιροὶ ἤλλαξαν ἤδη.

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς Ἑθνικῆς εορτῆς τῶν Ἑλλήνων (25 Μαρτίου), ποὺ ἐωρτάσθη καὶ εἰς τὴν Βιέννην μὲ ὅλην τὴν ἐπισημότητα, ἐτραγουδῆσε ἡ καλλιτέχνις τοῦ ἡσματος Δ¹⁵ Καλλιόπη Δ. Καστάνη, ἐκ Κύπρου, διάφορες Ἱταλικὰς ἀριεὶς καὶ Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγοῦδια. Ἐθαυμάσθη ἡ ὥραία καθαρὰ φωνή τῆς καὶ ἡ ψυχικὴ—ἐσωτερικὴ τέχνη τῆς ἀποδόσεως.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Ἡ Δ^η Πέρρα κατέχει μίαν ἀπὸ τὰς καλυτέρας θέσεις μεταξὺ τῶν μεγάλων τραγουδιστριῶν τοῦ ἑξωτερικοῦ. Τὸνομά της καὶ τὸ τραγούδι της ἔχει γίνῃ σὲ πολλὰς εὐρωπαϊκὰς πρωτεύουσας ἀντικείμενον γενικοῦ θαυμασμοῦ καὶ συμπαθείας. Ἡ Δ^η Πέρρα θὰ τραγουδήσῃ προσεχῶς εἰς τὴν ὄπεραν τοῦ Ζάγκρεμπ (20 Ἀπριλίου) καὶ τοῦ Βελιραδίου (24 Ἀπριλίου).

Πότε θὰ τραγουδήσῃ καὶ στὴν Ἀθήνα;... Εἶχα τὴν εὐκαιρίαν νὰ τὴν ἀκούσω τελευταίως σὲ μίαν ἐξαιρετικὴν παράστασιν τῆς Madame Butterfly εἰς τὴν Krolloper, καὶ διεπίστωσα μετὰ ἀπὸ ἕνα χρόνον τὴν καταπληκτικὴν τῆς ἐξέλιξιν ὡς ἠθοποιοῦ καὶ ὡς τραγουδιστρίας. Εἶναι συγκινητικὴ ἡ ἀπλότης τοῦ παιξίματός της, ἀπλὸς καὶ ἀνθρώπινος ὁ τρόπος τοῦ τραγουδιοῦ της. **Σπάνιον προτέρημα** τὸ γεγονός, ὅτι ἡ Δ^η Πέρρα δὲν κυριεύεται ἐπάνω στὴν σκηνή, ὅπως οἱ περισσότεροι τραγουδισταί, ἀπ' τὸ ψεύτικο πάθος, δὲν μεταδίδει εἰς τὸ κοινὸ μελετημένους κινήσεις τοῦ Regisseur: παίζει μὲ τὴν μεγαλύτερη φυσικότητα, βεβαιότητα καὶ προσωπικότητα μιᾶς μεγάλης καλλιτέχνιδος. Τὸ ἴδιον καὶ γιὰ τὴ φωνή της, ἡ ὁποία κρατᾷ καὶ εἰς τὰ χαμηλότερα register τὴν δυναμικὴν τῆς ποιότητα, καὶ γιὰ τὴν ὁποία δὲν ὑπάρχουν πλέον κανενὸς εἴδους δυσκολίας.

Ὁ ἀμερικανὸς τενόρος Charles Kullman ὡς Pinkerton, συμπαθητικὴ φωνή, κέρδιζε ὡς ἠθοποιὸς καὶ τραγουδιστὴς περισσότερον ἀπὸ τὸ παίξιμον καὶ τὸ τραγούδι τῆς Δ^η Πέρρα, παρὰ ἀπὸ τὴν δικὴν τῆς ἰκανότητα. Τὸ ὑπόλοιπον Ensemble καλόν. Τὴν ὀρχήστρα διηύθυνε ὁ ἀκριβὴς μαέστρος καὶ ἐξαιρετὸς μουσικὸς, Alexander von Zemlinsky.

— **Ἡ ἑνάτη Συμφωνία τοῦ Μάλερ** μὲ τὴν ὀρχήστρα τοῦ ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ τοῦ Βερολίνου. Διευθυντὴς ὀρχήστρας: Oskar Fried.



Ἡ Δ^η Μ. Πέρρα ὡς «Μπάτερφλαϊ».

Αἱ ραδιοφωνικαὶ μεταδόσεις ἀπὸ τὴν αἴθουσαν τῆς Φιλαρμονικῆς εἶναι ἀπὸ ἀκουστικῆς ἀπόψεως πάντοτε ἐλαττωματικά. Τὸ μικρόφωνον δὲν ἀντέχει, δὲν μπορεῖ νὰ μεταδώσῃ καθαρὰ ὅλες τὶς ἀρμονικὰς λεπτομέρειες ἑνὸς ἔργου σὰν τὴν ἑνάτην Συμφωνία τοῦ Μάλερ. Καὶ ἔτσι χάνεται σχεδὸν πάντοτε ἡ πλαστικότης μιᾶς παρτιτούρας μεγάλης ὀρχήστρας: τὰ κοντραμπάσσα δὲν ἀκούγονται σχεδὸν καθόλου, τὰ βιολιά χάνουν εἰς τὶς ψηλὰς νότες τὴν γνωστὴν ποιότητα τοῦ ἤχου των, τὸ φλάουτο μοιάζει συχνὰ σὰν σφυρίχτρα καὶ τὰ κρουσὰ δημιουργοῦν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἑξωτερικοὺς καὶ περιέργους ἤχους. Γιὰ ἕνα μουσικὸν ὁ γενικὸς αὐτὸς ἤχος εἶναι ἀνυπόφορος. Ὁ μὴ μουσικὸς δὲν τὸ παρατηρεῖ αὐτό, διότι τὸν ἐνδιαφέρει καὶ παρακολουθεῖ μόνον μιὰ φωνή τῆς ὀρχήστρας τὴν πιὸ δυνατὴν, αὐτὴ ποὺ ὀνομάζεται μελωδία! Ὁ μουσικὸς εἶναι δηλαδὴ ἀναγκασμένος εἰς τοιοῦτου εἴδους ἀκροάσεις νὰ μαντεύῃ πάντοτε τὶς ἀρμονίας καὶ τὰ διάφορα ὄργανα. Γιαντὸ καὶ ἡ ἐκτέλεσις εἴτανε συζητήσιμος.

Αἱ δύο Ραψωδίαὶ γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα τοῦ Bela Bartok ἦσαν ἀπὸ

ἀκουστικῆς ἀπόψεως διαφανέστεραι καὶ καθαρότεραι. Ἀσφαλῶς παίζει ἐδῶ ἡ ἑνορχήστρωσις μεγάλο ρόλον, διότι τὸ μικρόφωνον δὲν ἔχει ἀκόμα τόσον τελειοποιηθῆν, ὥστε νὰ μεταδίδῃ καθαρὰ καὶ ἑνορχηστρώσεις Βάγνερ, Μάλερ, Ρ. Στράους καὶ Σέμπεργκ (τῆς πρώτης περιόδου). Γενικῶς ἡ νεωτέρα μουσικὴ μεταδίδεται διὰ τοῦ μικροφώνου καθαρότερα καὶ διαφανέστερα.

Αἱ δύο αὐταὶ Ραψωδίαὶ τοῦ Bela Bartok εἶναι ἔργα φολλκλοριστικά, γιομάτα ρυθμὸ καὶ ὑπέροχα ἑνορχηστρωμένα. Ὁ Bartok, μετὰ ἀπ' τὸν Schönberg, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολίαν ὁ πλέον ἐνδιαφέρων καὶ σοβαρὸς μουσικὸς τῆς ἐποχῆς μας. (Βλέπε ἐπίσης καὶ εἰς τὴν σελίδα 162 τοῦ παρόντος τεύχους).

— Ο Bruno Walter και η Φιλαρμονική του Βερολίνου. Solist: Ivogün.

Ο θρίαμβος της συναυλίας αυτής: Ivogün. Και δικαίως. Η Aria του Händel απ' το «L' Allegro il Pensieroso edil Moderato» και αι δύο Konzertarien του Mozart με συνοδεία φλάουτου, δεν μπορούν να τραγουδηθούν τελειότερα, τεχνικότερα και μουσικότερα. Η Ivogün είναι κάτοχος μιᾶς μεγάλης τεχνικής. Η ποιότης της φωνής της στις ψηλές νότες δεν έχει τόσο συγγένεια με τὸν ἀνθρώπινο λάρυγγα ὅσον μ' ἓνα τεχνικὸν ὄργανο γιαντὸ και ἡ ἀπίστευτη ὁμοιότης της με τὸν ἦχο τοῦ φλάουτου. Δὲν εἶναι εὐκόλο γιὰ ἓνα μουσικό, νὰ περιγράψῃ τὴν ἀκριβεία, τὴν διαύγεια και τὶς τεχνικὲς δυνατότητες τῆς φωνῆς αὐτῆς. Καὶ ζωντανὰ ἀν τὴν περιγραφήν, πάλι δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν φαντασθῇ: πρέπει νὰ τὴν ἀκούσῃ. Τὸ Concerto grosso (εἰς σολ ἔλατ.) τοῦ Händel παίχθηκε θαυμασία. Ὁ Bruno Walter διηύθυνε με πολὺ ζῶή, παίζοντας και τὸ μέρος τοῦ

Cenbalo στὸ πιάνο. Θὰ εἶτανε ὅμως ἀσφαλῶς γιὰ μουσικοὺς προτιμώτερον, ἀν ἔπαιζε Cenbalo και ὄχι σημερινὸ πιάνο, ἐὰν δὲν ὑπῆρχον οἱ γνωστοὶ διπλασιασμοὶ τῶν ὀργάνων, ἐὰν ἔμενε πιστὸς εἰς τὸ πρωτότυπον τῆς παρτιτούρας. Ἐγὼ δὲν εἶμαι φίλος αὐτῶν τῶν ἀλλαγῶν, και τῆς ἐξηγῶ μόνον ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ἀκουστικοῦ προβλήματος. Δηλαδή, εἶναι ἀδύνατο μίᾳ μικρῇ ὀρχήστρᾳ, νὰ μεταδώσῃ και εἰς τὸ τελευταῖον μὴ ἀριθμημένο καθίσμα τῆς αἰθούσης τῆς Φιλαρμονικῆς ὅλες τὶς δυναμικὲς διαφορὰς και λεπτομέρειες μιᾶς παρτιτούρας τοῦ Händel.

Εἰς τὴν πέμπτην Συμφωνίαν τοῦ Beethoven βρῆκε ὁ Bruno Walter τὴν θαυμασίαν εὐκαιρία, νὰ ἐπιδείξῃ τὶς πολλὰς του μαεστρικὲς ἰκανότητες, και ν' ἀποδείξῃ ὅτι κατέχει ἐξ ἴσου τέλεια κάθε εἶδος (μουσικοῦ ὕφους). Μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ. Ἡ ὀρχήστρα τῆς Φιλαρμονικῆς σὲ μεγάλη φόρμα. Εἶτανε ἄλλωστε και τὸ τελευταῖο Bruno Walter—κοντσέρτο αὐτῆς τῆς Saison.

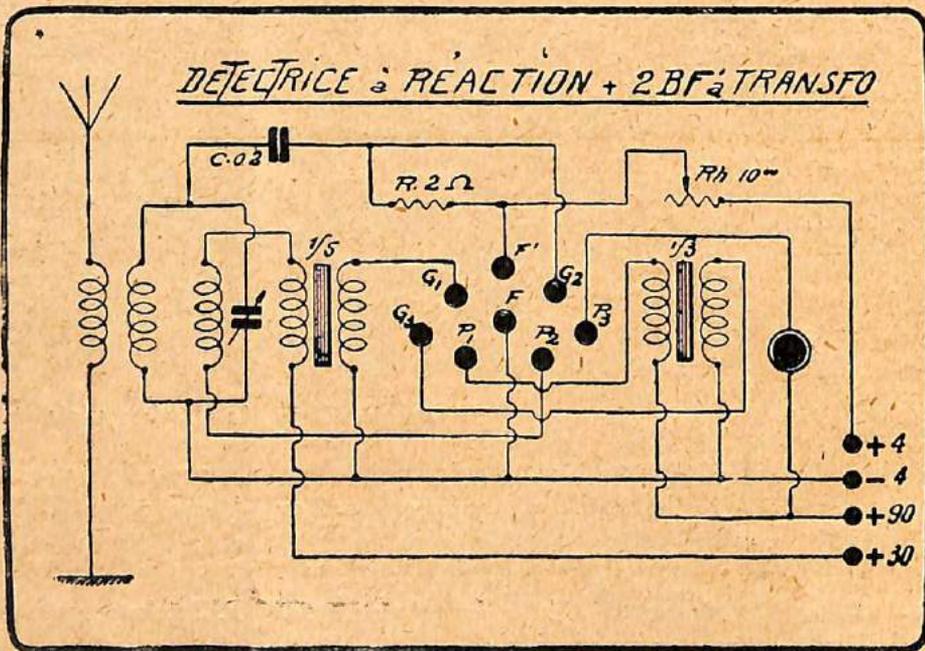
N. Σ.

ΛΥΧΝΙΑΙ ΠΟΛΛΑΠΛΑΙ

Τὸ ραδιόφωνον καθ' ὃ κατὰ τὸ νέον ὑπόκειται περισσότερον παντὸς ἄλλου ὀργάνου εἰς συνεχεῖς ἐξελιξίσεις και τελειοποιήσεις. Μία τῶν τελευταίων τελειοποιήσεων εἶναι και ἡ ἤδη ἀρξασμένη χρησιμοποίησις πολλαπλῶν λυχνιῶν, δυναμένων νὰ μᾶς δώσουν διαφόρους συνδυασμούς. Μεταξὺ τῶν λυχνιῶν τούτων πρωτεύουσαν θέσιν κατέχει ἡ τριπλῆ λυχνία TEKADE V. T. 139, τὴν ὁποῖαν συνιστῶμεν ὅλως ἰδιαιτέρως εἰς τοὺς φίλους μας ἐρασιτέχνους. Ἡ λυχνία αὕτη περικλείουσα ἐν ἑαυτῇ τὰ στοιχεῖα τριῶν ὅλων λυχνιῶν δυναμένων νὰ ἐνεπληροτήσουν ἰσάριθμα κυκλώματα εἰς ὃς ραδιοφώνου, ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ ἐπιτρέπῃ τὸν περιορισμὸν τοῦ χώρου και τῶν συνδέσεων, πράγμα τὸ ὁποῖον ἔχει μεγάλην σημασίαν, προκειμένου ἰδίως νὰ «μονταρισθῇ» δέκτης βραχέων κυμάτων, ἅτινα ὡς ἐκ τῆς φύσεώς των (πᾶρα πολὺ ὑψηλῆς συχνότητος) χρῆζονται μεγίστης προσοχῆς πρὸς ἀποφυγὴν ἀπωλειῶν και ἐλάττωσιν τῶν ἰδίων χωρητικότητων και αὐτεπαγωγῶν τῶν συνδέσεων.

Ἐκτὸς τούτου, αἱ λυχνίαὶ αὗται δεδοκιμασμένης ἀποδόσεως, καταναλίσκουν 16 ἑκατ. τοῦ ἀμπέρ καθ' ὥραν ἔναντι 24 ἑκατ. ὅσα περίπου θὰ ἐξοδεύοντο ἀπὸ 3 κοινὰς τριόδους λυχνίας. Ἡ χαμηλὴ αὕτη κατανάλωσις ὀφείλεται εἰς τὸ νῆμα πυρακτώσεως, ὅπερ εἶναι κοινὸν F. F. και διὰ τὰ τρία στοιχεῖα τῆς λυχνίας ταύτης. Ἄλλαι ἀκόμη ὀφείλει διὰ τοὺς ἐρασιτέχνους θὰ εἶνε και ἡ οἰκονομία δύο ἢ ἑνὸς τουλάχιστον ρεοστατῶν πυρακτώσεως, οἵτινες θὰ ἀπῆλθον διὰ τὴν πυρακτώσιν ἀπλῶν λυχνιῶν, κατόπιν ἡ ἀπλότης τοῦ χειρισμοῦ και τὸ ὀλιγάριθμον τῶν ἐπὶ τῆς προσόψεως τοῦ ραδιοφώνου λαβῶν.

Εἰς τὸ εἰκονιζόμενον σχῆμα, μεταχειριζόμενοι τὸ δευτερον στοιχεῖον P²G² μιᾶς, τριπλῆς λυχνίας TEKADE V. T. 139 ὡς φορατὴν μετ' ἀναδράσεως (Reaction) δυνάμεθα νὰ συνδέσωμεν τὸ πρῶτον P¹G¹ και τρίτον P³G³ στοιχεῖον τῆς αὐτῆς λυχνίας εἰς κλίμακα χαμηλῆς συχνότητος μετὰ μετατροπέων και νὰ πραγματοποιήσω-



μεν οὕτω ἓνα «montage» πολὺ εὔχρηστον, πολὺ ἰσχυρὸν και ὅπερ σπουδαιότερον πολὺ καθαρᾶς ἀποδόσεως.

Εἰς τὴν ἄνω περίπτωσιν εἰς τὴν πλάκα τοῦ δευτέρου στοιχείου (φορατοῦ), ἡ ἀνοδικὴ βάση θὰ ἔχη μίαν τιμὴν 30 Βόλτ, εἰς δὲ τὰς ὑπολοίπους πλάκας τοῦ πρώτου και τρίτου στοιχείου θὰ ἔχη 90, 100 ἢ 120 Βόλτ.

Π. Π. Κ.

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΔΣΜΑ

(Συνέχεια ἐκ τῆς σελίδος 151).

1) «*Ἡ πλειονότης τῶν ἐρευνητῶν τῆς νεοελληνικῆς δημῳδούς μουσικῆς εὐρίσκει συνεκτικούς κρίκους τῶν λαϊκῶν ἡμῶν ᾠσμάτων μετὰ τῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς καὶ Βυζαντινῆς ἐποχῆς*» σ. 55.

2) ὅτι (σ. 56) «*ἡ οὐσία, ἡ ἔννοια, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα*» τῶν λαϊκῶν ᾠσμάτων δὲν ἤλλαξε.

3) ὅτι (σελ. 104) οἱ ἀρχαῖοι «*Ἕλληνες συνέθετον μελωδικῶς καὶ οὐχὶ ἁρμονικῶς ὡς καὶ οἱ ΝεοἝλληνες*».

«*Ἐὼς ἐδῶ εἴμεθα σύμφωνοι.*»

Ἄλλὰ μ' ἐρωτᾶτε, ἂν εἶμαι εἰς θέσιν ν' ἀποδείξω «*ἐὰν ἡ α ἢ β μελωδία εἰς ἓνα ἀπὸ τοὺς συριτοὺς τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ εἶνε αὐτὴ ἢ τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν συριτῶν*», καὶ παρακάτω λέγετε, ὅτι δὲν παραδέχεσθε, «*ὅτι ἀκριβῶς τὸ α μέλος τοῦ ΝεοἝλληνοῦ εἶνε τὸ αὐτὸ μὲ ἐν ὁποιοδήποτε ᾄσμα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*». Ἄλλὰ ποῖος ἰσχυρίσθη τοιαῦτα πράγματα καὶ διατί ἀπευθύνεται ἢ ἐρωτήσίς σας πρὸς ἐμέ;

Ἐπειτα ἐγὼ δὲν ἰσχυρίσθην ὑφ' ὃν τύπον μοῦ ἐμβάλειε (σ. 105) εἰς τὸ στόμα τοὺς περὶ τῆς συλλογῆς τῶν λαϊκῶν ᾠσμάτων λόγους διὰ μεθόδου ἀναλόγου πρὸς τὴν τῶν ἀρχαιολογικῶν συλλογῶν, ὅπως τὴν διατυπώνετε σεῖς ἐγὼ φρονῶν, ὅτι εἶνε ἐθνικὴ κληρονομία τὰ λαϊκὰ τραγούδια, λέγω ὅτι ἂν σεῖς (βεβαίως δὲν ἐννοῶ σὰς προσωπικῶς) δὲν δύνασθε νὰ εὔρητε ἐξ αὐτῶν τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἢ τὸν κεντρικὸν πυρῆνα καὶ χαρακτῆρά της, ὃν δέχομαι διατηρούμενον καὶ τώρα, λέγω νὰ συναθροίσθητε τὰ τραγούδια, ὅπως ἡμεῖς οἱ ἀρχαιολόγοι τὰ θραύσματα καὶ τὰ ἀκέραια γλυπτὰ, διὰ νὰ εὔρουν τυχὸν οἱ μεθ' ἡμᾶς ὅ,τι ζητῶ. Ἀφ' οὗ ὁ νέος Ἕλλην συνθέτει μελωδικῶς, ἀλλ' ὄχι ἁρμονικῶς (προσθέσατε τὸ σπουδαῖον στοιχεῖον τοῦ ρυθμοῦ) ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ ἀρχαῖος; δὲν εἶνε τοῦτο ἔμπεδος χαρακτῆρ, δηλῶν ἰδίαν μουσικὴν περιουσίαν τῆς Ἑλλάδος πάσης ἐποχῆς; Ἡ ἐθνικὴ μουσικὴ δὲν εἶνε τὸ ἐν ᾄσμα, ἀλλ' ὅλα τὰ λαϊκὰ τραγούδια. Τούτων δὲ ἄλλα μὲν συνοδεύουσι χοροὺς, οἵτινες ὡς λαογραφικὰ στοιχεῖα εἶνε ἐπίσης παλαιὰ ὡς καὶ ἡ μουσικῆ των, ἄλλα δὲ εἶνε τόσον ἰδιότυπα, ὥστε δὲν δύνανται νὰ εἶνε ἄλλο τι ἢ ἑλληνικά. Ἐἶνε περισσότερον ἰδιότυπα ἀπὸ ὅ,τι εἶνε ἐκεῖνο, ὅπερ λέγομεν ἰσπανικὴν ἢ ρωσικὴν μουσικὴν εἴτε ὡς μελωδία εἴτε ὡς ρυθμός. Ἴσως μόνον τὰ τουρκικὰ ἢ ἀνατολίτικα εἶνε τόσον ἰδιόρρυθμα καὶ ἀσύγχυτα, ὅσον τὰ ἰδικὰ μας κλέφτικα, ἅτινα δι' ἐμέ, καὶ ἂν ἀκόμη εἶνε ὀψιγενῆ, εἶνε θαυμαστὸν ἐθνικὸν μνημεῖον μουσικῆς. Ἀπορῶ πῶς δὲν ἐξεγείρει τοὺς Ἕλληνας μουσικοὺς. Ἡ διαφωνεῖτε; Ἐχουν χαρακτῆρα, ὃν δὲν εὐρίσκομεν εἰς κανένα ἄλλον λαόν, οὔτε περιοικὸν οὔτε μακρυνόν. Πῶς δὲν εὐρίσκειται κανεὶς Ἕλλην μουσικός, ὅστις συναρπαζόμενος ὑπὸ τοῦ θελητήρου τῆς ἐθνικῆς ἀλλὰ καὶ ἐπιστη-

μονικῆς ταύτης ἐργασίας νὰ ἐπιδοθῆ εἰς τὴν ἐρευναν τοῦ ὀρθομένου προβλήματος; Καὶ πῶς, ἀφ' οὗ τοιαῦτα ἐργασία καὶ μονογραφία δὲν ἔγιναν, πῶς μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ λέγωμεν, ὅτι τοῦτο δεχόμεθα διότι ἀποδεικνύεται καὶ τοῦτο δὲν δεχόμεθα, διότι δὲν ἀποδεικνύεται; Τόσον ταχέως ἄνευ ἰδρωτός θὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ ἀδύνατον; Ποῖοι ὠμίλησαν μέχρι τοῦδε περὶ τούτου, καὶ πῶς ἔφθασαν εἰς τὸ *non possumus*; Καὶ ἂν δὲν ὠμίλησαν, διατί οἱ δυνάμενοι δὲν ἀποφασίζουσι νὰ τιμήσουν ἑαυτοὺς καὶ τὴν ἐποχὴν μας ἐπιτιμώμενοι εἰς τὴν ἐρευναν;

Μὴ περιμένετε τὴν σκαπάνην τοῦ ἀρχαιολόγου νὰ λύσῃ τὸ πρόβλημα τῆς σημερινῆς μουσικῆς μας. Ὅσον τὸ ἔλυσεν ὁ ὕμνος τοῦ Ἀπόλλωνος, ἄλλο τόσον θὰ τὸ λύσῃ οἰσοδῆποτε ἄλλος εὐρισκόμενος τυχόν.

Ἱστορικῶς ἡ ἐθνικὴ μας μουσικὴ τῆς σήμερον ἀποδεικνύεται ὡς ἀρχαῖα κληρονομία, ὄχι μόνον διότι εἶνε λαογραφικὸν κεφάλαιον σπουδαῖον οἰουδήποτε λαοῦ — σὰς τὸ ἔγραφα ἤδη καὶ σὰς εὐχαριστῶ διότι τὸ ἐπροσέξατε ὑπὸ τινα ἔποιν — ἀλλὰ καὶ διὰ τοὺς ἐξῆς λόγους:

Ὅτε ἡ Ἑλλάς ἔγινε Ρωμαϊκὴ ἐπαρχία, ἐξηκολούθη νὰ εἶνε τὸ κέντρον τοῦ πολιτισμοῦ καὶ ἐξευλίχθη ἔπειτα εἰς τὴν Βυζαντινὴν αὐτοκρατορίαν, ἤτοι εἰς καθαρῶς ἑλληνικὸν κράτος πάλιν, διότι ἀκριβῶς ὑπερεῖχεν ἐν τῷ πολιτισμῷ. Ἄλλ' ἀφ' οὗ καὶ ἡ βυζαντινὴ αὐτοκρατορία ὑπερεῖχεν ἐν τῷ πολιτισμῷ καὶ ἡ Ἑλληνικὴ γλῶσσα μάλιστα ἦτο καὶ ἡ διεθνὴς διπλωματικὴ, εἶνε ἀπαράδεκτον, ὅτι ἦτο δυνατόν νὰ χάσῃ τὴν ἐθνικὴν τῆς μουσικὴν διὰ νὰ λάβῃ ἄλλην ἢ νὰ ἀνεχθῆ ἀξιολόγους ἐπιδράσεις ξενικὰς. Ἀλλὰ καὶ ἐπὶ Τουρκοκρατίας ὁ πολιτισμὸς τῶν Ἑλλήνων ἦτο ἀνώτερος τοῦ τῶν Τούρκων καὶ τὸ ἔθνος μας ἔμεινεν ἀξιολόγως κλειστὸν εἰς τὰς ἀπὸ τῶν Τούρκων ἐπιδράσεις. Εἰς τὴν μουσικὴν παρατηρεῖται χωρισμὸς τοῦ μουσικοῦ αἰθήματος τῶν Τούρκων ἀπὸ τοῦ τῶν Ἑλλήνων. Ὁ ἀμανὲς διακρίνεται ὡς ὀθνεῖον μουσοῦργημα καὶ δὲν νιοθετήθη ἐν τῇ Εὐρωπαϊκῇ Ἑλλάδι, ἀλλ' εἰς τὴν Ἀνατολὴν μόνον, ὅπου ἐπλεόναζον οἱ Τούρκοι σπουδαίως.

Ποῖος λόγος λοιπὸν θὰ συνετέλει νὰ μεταβληθῆ ὁ χαρακτῆρ τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ τῶν ἑλληνικῶν χορῶν, ἅτινα καὶ τώρα διακρίνονται ἀπὸ τὰ τῶν περιοίκων λαῶν; Μόνον πρέπει νὰ διακρίνωμεν ἐδῶ τοὺς περιοίκους; διότι καὶ ἐπὶ τῶν Βυζαντινῶν καὶ ἐπὶ Τουρκίας οἱ Ἕλληνες ἔνεκα τῆς συνοικίσεως καὶ τῆς ὑπεροχῆς τοῦ πολιτισμοῦ των καὶ ἔνεκα τῆς χριστιανικῆς ὀρθόδοξου ἐκκλησίας, ἦν διηθύνον, ἐπέδρων ἐπὶ τοὺς τότε συνοίκους, νῦν δὲ περιοίκους λαοὺς, ὥστε ἂν τις ὁμοίτης μουσικὴ ὑπάρχῃ, νὰ εἶνε προφανὲς ὅτι μᾶλλον προέρχεται ἀπὸ τῶν Ἑλλήνων παρὰ ἀπ' ἐκείνων.

Πόσον ἔμμονον ἐθνικὸν στοιχεῖον εἶνε ἡ ἐθνικὴ μου-

σική, δεικνύει τούτο: ότι δηλ. σήμερα ἐν ᾧ τόσα ᾠδεῖα καὶ μελοδράματα καὶ λατέρνες καὶ χοροδιδασκαλεῖα— πρόσθετες τελευταῖον τοὺς ὁμιλοῦντας κινήματογράφους, τὰ γραμμώφωνα, τὰ ραδιό — ἀγωνίζονται νὰ πνίξουν καὶ ἀφανίσουν τὴν ἐθνικὴν μουσικὴν καὶ τοὺς ἐθνικοὺς χορούς· δὲν τὸ κατορθώνουν. Ποτὲ ἄλλοτε δὲν ἔγινε τόσο μέγας πόλεμος κατ' αὐτῶν καὶ ὁμως ἀκόμη δὲν ἔφερεν ἀποτέλεσμα. Δὲν εἶνε τούτο τεκμήριον τῆς ἰθαγενείας καὶ τῆς ἐκ παλαιοῦ ριζοβολήσεώς των; Ἐἰς ἐμὲ φαίνεται μάλιστα, ὅτι ἡ ἀπλή μουσικὴ φράσις τοῦ «λάμπουν τὰ χιόνια στὰ βουνά» τῶν Κολοκοτρωναίων, ἀσχέτως τοῦ χρονολογικοῦ ζητήματος, δεικνύει ἐκ ποίων τινῶν λαϊκῶν μουσικῶν στοιχείων ὠρμηθῆν ὁ Ρωμανὸς διὰ νὰ τονίσῃ τὸ «ἡ Παρθένος σήμερα».

Ὡστε μόνον μουσικῶς δὲν ἀποδεικνύεται ὁ ἰδιότυπος χαρακτήρ τῆς ἑλλ. μουσικῆς. Ἄν καὶ λέγετε, ὅτι ἡ πλειονότης τῶν ἐρευνητῶν δέχεται σενεκτικὸν κρίκον μεταξὺ τῆς παλαιᾶς καὶ τῆς σημερινῆς ἑλλ. μουσικῆς, ἐγὼ πιστεύω, ὅτι βαθνιτέρα, ἐπιμελεστέρα, σοβαρωτέρα ἐρευνα θὰ πείσῃ πάντας περὶ τούτου τοῦ βεβαίου ἱστορικῶς καὶ ἐπομένως προσδοκητοῦ μουσικῶς πορίσματος.

Προσωπικῶς ἐγὼ δὲν ἔχω καμμίαν φιλοδοξίαν ἐπὶ τοῦ ζητήματος καὶ δὲν ἐπιθυμῶ νὰ ἐπανέλθω ἐπ' αὐτοῦ πρὸς ἄνδρας εἰδικοὺς εἰς καλλιτεχνίαν, ἣν ἀγαπῶ μὲν σφόδρα ἀλλὰ δὲν ἐσπούδασα. Ἐκφράζω μόνον πεποιθήσεις ἐξ ἱστορικῶν λόγων καὶ θέλω νὰ συλλεχθῶν — ἐν τινι βαθμῷ ἔγινεν ἤδη τὸ πρᾶγμα — ἐγκαίρως τὰ λαϊκὰ τραγούδια, ὥστε ὅχι μόνον νὰ σωθῶν ἀπὸ τὸν ἐπιδικωκόμενον ἀφανισμόν (ἄξιοι οἱ χρησιμοποιοῦντες αὐτὰ εἰς τὰς συνθέσεις των), ἀλλὰ καὶ διὰ νὰ μελετηθῶν, ὅταν περισσότεροι θὰ ὑπάρχωσιν ὅχι ἀπλῶς μουσικοί, ἀλλὰ μουσικοὶ ἐρευνηταί.

Μετὰ πάσης τιμῆς
ΔΝΤ. Δ. ΚΕΡΑΜΟΠΟΥΛΟΣ

* *

Ἐν πρώτοις ὁ ἀξιότιμος κ. καθηγητῆς τῆς Ἀρχαιολογίας, φαίνεται ὅτι δὲν γνωρίζει τί εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὅποιον μᾶς χωρίζει. Ἴδου αὐτό: Ὁ πρῶτος λέγει: Διατηρουμένου τοῦ χοροῦ (ἀνάγνωσε τῆς ὀνομασίας ἑνὸς χοροῦ, διότι περὶ αὐτῆς πρόκειται), διατηρεῖται καὶ τὸ ἄσμα, τὸ μέλος, ἢ μελωδία τοῦ χοροῦ αὐτοῦ ἀμετάβλητος ἀνὰ τοὺς αἰῶνας. Ἡμεῖς ὁμως ἐξ ἀντιθέτου λέγομεν: «Δὲν διατηρεῖται ἀμετάβλητος διότι ἀφ' ἑνὸς μὲν ὑπέστη σωρείαν ἐπιδρομῶν ἢ Ἑλλάς, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ Νεοέλλην παραλλάσσει τὸ μέλος πάντοτε. (Τὸ δεύτερον αὐτὸ σημεῖον τὸ ἀντιπαρέχεται ὁ κ. Κεραμόπουλος). Δηλαδή: Ἐχει ἐπέλθει σύγχυσις μεταξὺ τῶν συνθετικῶν μουσικῶν στοιχείων καὶ ἀρχαίου ἄσματος. Ὁ ἀξιότιμος κ. καθηγητῆς δὲν θέλει ἴσως νὰ ἐννοήσῃ ὅτι τὰ μέσα συνθέσεως παρέμειναν ἐν πολλοῖς τὰ αὐτὰ ἀνὰ τοὺς αἰῶνας, ἀλλ' ὅτι τὸ τελειωτικὸν ἐκάστοτε ἄσμα εἶναι πάντοτε διάφορον. Μὲ ἄλλους λόγους: Συνθέτω

ἐγὼ ὁ Νεοέλλην ἓνα συρτόν, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ χοροῦ αὐτοῦ, ἀλλ' ὁ συρτὸς αὐτὸς εἶναι μήπως ὁμοιος ὡς μέλος, ὡς ἄσμα γενικῶς, μὲ ἓναν ὁποιοδήποτε συρτόν τοῦ Λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ ἢ τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνοῦ; Ὁχι βεβαίως. Ἐχω τὴν Ἑλληνικὴν κλίμακα εἰς τὴν σύνθεσίν μου, διατηρῶ τὸ Ἑλληνικὸν ρυθμικὸν σχῆμα, τὴν αὐτὴν ἴσως μουσικὴν μορφήν, τὴν ἰδίαν λαϊκὴν ἐνορχήστρωσιν, εἶναι ὁμως τὸ ὄλον ἄσμα ὁμοιον μὲ ἓναν γνωστὸν μας Λαϊκὸν συρτόν; Ὁχι. Διατί; Ἀπλούστατα διότι ἡ βασικὴ μουσικὴ φράσις εἶναι κάτι ἀτομικῶς ἰδικόν μου, κάτι τῆς ἐμπνεύσεώς μου. Καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει τίθεται ἡ ἐρώτησις: Τί εἶναι ἐθνικὴ μουσικὴ; Ἐθνικὴ μουσικὴ εἶναι τὸ σύνολον (τὸ ἐν μετὰ τοῦ ἄλλου) τῶν Λαϊκῶν ἄσματων, τὰ ὅποια ἐκφράζουν καὶ ἀποδίδουν τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ μιᾶς φυλῆς, διὰ τῶν α μουσικῶν μέσων.

Ὁ κ. Κεραμόπουλος συγγέει ἀκριβῶς τὰ μέσα συνθέσεως μὲ τὴν ὄλην σύνθεσιν — τὸ ὄλον ἄσμα. Ἡμεῖς παραδεχόμεθα τὰ αὐτὰ — περίπου — (λέγομεν «περίπου» διότι μορφολογικῶς διαφέρουν τὰ Λαϊκὰ τραγούδια ἀπὸ τὰ ἄσματα τῶν Βυζαντινῶν καὶ τῶν ἀρχ. Ἑλλήνων) μέσα συνθέσεως ἀνὰ τοὺς αἰῶνας (αὐτὸ ὑπονοεῖ ἡ φράσις μας: «ἡ οὐσία, ἡ ἔννοια, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα») ἀλλὰ δὲν παραδεχόμεθα — διότι δὲν ἀποδεικνύεται — (δι' αὐτὸ τὸ «δὲν ἀποδεικνύεται» θὰ ἐπανέλθωμεν κατωτέρω) ὅτι «τὰ διάφορα χορευτικὰ ἢ μὴ εἶδη — ἐπαναλαμβάνομεν τὴν φράσιν μας τοῦ 5^{ου} τεύχους τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» — τῶν ὁποίων οἱ τίτλοι διασώζονται μέχρι σήμερα, τὰ μέλη αὐτῶν, εἶναι τὰ αὐτὰ μετὰ τῶν τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἢ τῶν Βυζαντινῶν». Διότι, κ. καθηγητά, τὸ εἶπατε καθαρά: «Εἶναι δυνατὸν χορὸς τις νὰ διατηρηθῆ ἄνευ τῶν συνοδευόντων αὐτὸν ἄσματων ἢ μελωδιῶν;» Καὶ ὡς λογικὴ συνέπεια τῆς ἐρωτήσεώς σας ἦλθε κατόπιν ἡ ἀπάντησίς μου (Σελ. 105, 5^{ου} Τεύχους) καὶ ἡ ἐρώτησίς μου: «Εἶναι εἰς θέσιν ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος νὰ μᾶς ἀποδείξῃ ἐὰν ἢ α ἢ β μελωδία εἰς ἓνα ἀπὸ τοὺς συρτοὺς τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, εἶναι αὐτὴ ἢ τῶν ἀρχ. Ἑλληνικῶν συρτῶν;» Καὶ εἰς τὴν ὡς ἄνω ἐπιστολήν σας, ἀπαντᾶτε: «Ποῖος ἰσχυρίσθη τοιαῦτα πράγματα καὶ διατί ἀπευθύνεται ἡ ἐρώτησίς σας πρὸς ἐμὲ;» Πῶς; . . . Μά, αὐτὸ εἶναι . . . Σεῖς ἐθέσατε μίαν «θέσιν» τὴν ὁποίαν ἐγὼ διὰ τῆς ἐρωτήσεώς μου: «Εἶναι εἰς θέσιν κτλ.», ἀναιρῶ καὶ τώρα μοῦ ἀπαντᾶτε ὅτι δὲν εἴσθε μουσικός, ὅτι δὲν πρέπει νὰ σᾶς ἐρωτήσω . . . Εἰς τὰς παρατηρήσεις σας, ὅτι τὰ Λαϊκὰ μας τραγούδια εἶναι περισσότερον ἰδιότυπα, ἰδιόρρυθμα κτλ., (μὴ λησμονῆτε ὅτι κάθε Λαὸς ἔχει τὰ ἰδιαίτερα, τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς φυλῆς του τραγούδια καὶ δὲν πρέπει νὰ εἴμεθα τόσο ἐθνικισταὶ καὶ ἐγωῖσταὶ) ἢ τὰ Ἰσπανικὰ καὶ Ρωσσικὰ, προτιμῶ νὰ μὴ προσθέσω τίποτε ἐπὶ πλέον ἀπὸ τὴν ἐν παρενθέσει σημείωσίν μου.

Και ἐρχόμεθα εἰς ἓν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα προβλήματα: «Πῶς δὲν εὐρίσκεται κανεὶς Ἑλλην μουσικός—γράφει ὁ Κεραμόπουλος ἀνωτέρω—ὅστις συναρπαζόμενος ὑπὸ τοῦ θελητήρου τῆς ἐθνικῆς ἀλλὰ καὶ ἐπιστημονικῆς ταύτης ἐργασίας (τῆς ἐρεῦνης γενικῶς τοῦ Νεοελληνικοῦ ἄσματος) νὰ ἐπιδοθῆ εἰς τὴν ἔρευναν τοῦ ὀρθομένου προβλήματος; Καὶ πῶς ἀφ' οὗ τοιαῦτα ἐργασίαι καὶ μονογραφίαι δὲν ἔγιναν, πῶς μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ λέγωμεν, ὅτι τοῦτο ἀποδεικνύεται καὶ τοῦτο δὲν δεχόμεθα διότι δὲν ἀποδεικνύεται;» Ἐὰν κ. καθηγητὰ δὲν διέφευγε ἴσως τῆς προσοχῆς ὑμῶν ἢ φράσις μου: «... ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς παρουσίας μελέτης εἶναι (Σελ. 56, Τεύχος 3), ἢ λεπτομερῆς ἐξέτασις τῶν νῦν λαϊκῶν ἡμῶν ἄσμάτων πρῶτον καὶ ἢ εὐρεσις τῶν αἰτίων τῆς τοιαύτης ἢ τοιαύτης ἐμφανίσεως καὶ συσκευῆς αὐτῶν» δὲν θὰ ἐρωτούσατε κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον. Ὅταν ἡμεῖς λέγομεν: «Παραδεχόμεθα τὴν λαϊκὴν μας μουσικὴν (Σελ. 105, Τ. 5) ὡς διατηροῦσαν συνθετικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς καὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς κτλ.» θὰ εἴπῃ ὅτι, αἱ ἐρευναὶ μας ἔχουν γίνεαι ἤδη, ἢ μελέτη μας συμπληρώθη καὶ κατόπιν ἓν συμπεράσματος λέγομεν: «Παραδεχόμεθα» ἢ «δὲν παραδεχόμεθα», «ἀποδεικνύεται» ἢ «δὲν ἀποδεικνύεται». Ἔχετε ὀλίγην ὑπομονὴν καὶ θὰ πεισθῆτε καὶ σεῖς ὁ ἴδιος. Καὶ κάτι ἄλλο: Ἀπὸ τὴν Νεοελληνικὴν Λαϊκὴν μουσικὴν μὴ περιμένετε νὰ γνωρίσατε τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν. Διότι «Wir wissen sehr vieles—διὰ νὰ μεταχειρισθῶ μίαν φράσιν τοῦ καθηγητοῦ μου εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Βιέννης D' Guido Adler—aber wir kennen gar nichts» ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν. Ἔχομεν δηλαδὴ ἀρκετὰ θεωρητικὰ μουσικὰ

συγγράμματα τῶν ἀρχαίων, ἀλλὰ δὲν ἔχομεν τὴν μουσικὴν, τὰ μουσικὰ τεμάχια. Τὸ κυριώτερον. Εἶναι ὡς νὰ θέλῃ τις νὰ γνωρίσῃ τὴν μουσικὴν τοῦ «Tristan» τοῦ Βάγνερ, φέρε' εἰπεῖν, ἀπὸ ἓν σύγγραμμα Ἀρμονίας ἢ ἐνορχηστρώσεως. Πραῖγμα δηλαδὴ ἀδύνατον. Διότι θὰ ἀγνοῖ πάντοτε τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν τὴν ὁποῖαν προξενεῖ τὸ ἔργον αὐτὸ καθ' ἑαυτό, τὸ σύνολον.

Ὅστε λοιπὸν νὰ μὴ περιμένωμεν τίποτε ἀπὸ τὴν σκαπάνην τῶν ἀρχαιολόγων. . . . Τί κοῖμα! . . . Καὶ σεῖς ὅμως οἱ ἀρχαιολόγοι μὴ περιμένετε νὰ γνωρίσατε τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν ἀπὸ τὰ Νεοελληνικὰ Λαϊκὰ ἄσματα. Καὶ ξεύρετε ἐπὶ πλέον διατί; Διότι τὰ Νεοελληνικὰ Λαϊκὰ ἄσματα οὔτε «θραύσματα» εἶναι, οὔτε κἂν «ἀκέραια γλυπτά». Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἄσμα, ὅπως καὶ κάθε Λαϊκὸν ἄσμα οἴουδῆποτε Λαοῦ, εἶναι ἐν αὐτούσιον, ἰδιαιτέρον μουσικὸν εἶδος, τὸ ὁποῖον δὲν προῆλθε ἀπὸ τὴν ἀνωτέραν Τέχνην, δὲν εἶναι δηλαδὴ «ἀπομεινάρι» ἄλλοτε ἀνθούσης Τέχνης, ἀλλὰ κάτι ἀτομικῶς ἰδικόν του. Εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρχουν συνθετικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς ἢ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς (ὅπως καὶ ὑπάρχουν) ἀλλ' εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ ἀποτελῇ τὸ Λαϊκὸν μας ἄσμα ἀμετάβλητον κάτι, τῆς μουσικῆς τῶν προμνησθεισῶν ἐποχῶν. Ἄλλως τε, τί σημαίνει μουσικὴ παράδοσις; Μουσικὴ παράδοσις σημαίνει διατήρησις κυριωτέρων τινῶν χαρακτηριστικῶν σημείων—στοιχείων, ἀνὰ τοὺς αἰῶνας. Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς τόσον ἐν τῇ ἀρχαίᾳ Ἑλλάδι ὅσον καὶ ἐν Εὐρώπῃ, παραμένουν πάντοτε ἀσφαλῆ τεκμήρια τῆς ἀληθείας τοῦ ἀνωτέρω ὀρισμοῦ.

Κ. Δ. ΟΙΚ.

Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

«Ἡ Πέμπτη Συμφωνία εἶναι ἡ διασημότερη ὄλων καὶ ἡ πρώτη στὴν ὁποῖαν ὁ Μπετόβεν ἀφίνει ἐλεύθερο τὸ δρόμο στὴν ἀπέραντη φαντασία του χωρὶς νὰ ἔχη γιὰ ὄδηγὸ μιά σκέψη ξένη», λέγει σὲ μιά μελέτη του ὁ Ἐκτωρ Μπερλιόζ.

Τὸ ὅτι ἡ Πέμπτη Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν εἶναι ἡ διασημότερη ὄλων δὲν μπορούμε βέβαια νὰ τὸ παραδεχθῶμε γιὰτὶ ἔτσι θὰ ὑποβιβάζαμε τὴν ἀξία τῆς ἐννάτης Συμφωνίας. Ἐκ παραλλήλου ὅμως εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ συμφωνήσουμε ἀπόλυτα στὸ ὅτι ἡ Συμφωνία αὕτη εἶναι ἡ πρώτη στὴν ὁποῖαν ὁ Μπετόβεν ἀφίνει ἐλεύθερο τὸ δρόμο στὴν ἀπέραντη φαντασία του χωρὶς νὰ ἔχη ὄδηγὸ μιά σκέψη ξένη ὅπως π.χ. γιὰ τὴν Σύνθεσι τῆς τρίτης Συμφωνίας ποῦ εἶχε ὡς πρότυπον τὶς Ραφφῆδες τοῦ Ὁμήρου καὶ τὸν Μ. Ναπολέοντα.

Πραῖγματι ἡ Συμφωνία σὲ ντὸ ἔλασσον εἶναι φανερόν πῶς ἀπορρέει ἀπόλυτα ἀπὸ τὴ μεγαλοφυΐα του.

Τὰ ψυχικὰ του μαρτύρια, τὰ θλιβερά του ὄνειροπολήματα, οἱ στιγμῆς τοῦ ἐνθουσιασμοῦ του, τοῦ ἔδωσαν τὸ θέμα.

Τὸ πρῶτο μέρος μᾶς περιγράφει τὰ συναισθήματα ποῦ καθιστοῦν μιά μεγάλη ψυχὴ ἔρμαιον τῆς ἀπελπισίας.

Πότε ἓνα τρελλὸ παραμυλητὸ ποῦ ξεσπάζει σὲ τρομαχτικὰς κραυγὰς, πότε ἓνας θρῆνος μὲ τοὺς βαθύτερα θλιμμένους τόνους ποῦ μᾶς δίνουν τὴν ἐντύπωσιν τῆς πῶς μεγάλης ἀποκαρδιώσεως. Αὐτοὶ οἱ σπασμοὶ τῆς ὀρχήστρας, αὐτὲς οἱ ἐναλασσόμενες συγχορδίες πνευστῶν καὶ ἐγγόρδων, αὐτὸ τέλος τὸ πλῆθος τῶν ὀργάνων, ποῦ τρέμει, ποῦ ἐξορμᾷ καὶ ἐπανερχεται, ὅλα αὐτὰ μᾶς συναρπάζουν τόσο, ὅσο κανένα ἄλλο μέρος κλασσικοῦ συμφωνικοῦ δημιουργήματος.

Τὸ δεύτερο μέρος εἶναι γεμάτο ἀπὸ σοβαρὴ μελαγχολία καὶ συγκινητικὴ χάρις.

Ἡ ἐντύπωσις ποῦ μᾶς προξενεῖ ἡ συχνὴ ἐπανάληψιν

τῆς ἀπλῆς ἐκείνης καὶ γεμάτης ἀπὸ πάθος γνωστῆς φράσεως εἰς λα ὕψος. μζ., εἶναι στ' ἀλήθεια ἀπερίγραπτη.

Ἡ πρωτότυπη ἐκπληξί τοῦ μᾶς προξενοῦν οἱ τολμηροὶ γιὰ κλασσικὸ ἔργον ἁρμονικοὶ συνδυασμοί, ἡ πρωτοφανῆς ἐνορχήστρωση καὶ ἡ ἐπαναφορὰ στὸ τέλος τοῦ ἀρχικοῦ θέματος σὲ φόρμα κανόνος (ποῦ δίδει ἔτσι μιὰ νέα ζωὴ στὴ μελωδία) καθιστᾷ τὸ Adagio ἕνα κομμάτι τοῦ μεγαλυτέρου ἐνδιαφέροντος.

Τὸ τρίτον μέρος εἶναι δύσκολο νὰ χαρακτηρισθῇ. Τὸ πᾶν ἐδῶ εἶναι σκοτεινὸν καὶ μυστηριώδες.

Οἱ ὁρχηστρικοὶ συνδυασμοὶ καὶ οἱ διάφοροι χρωματισμοὶ μᾶς προξενοῦν τόσο ἀκαθόριστα συναισθήματα, ὥστε αἰσθανόμεθα πραγματικὴ ἀνακούφιση, τὴ στιγμή τοῦ ἀκοῦμε τὰ μπάσσα νὰ ἀρχίζουν τὴ φράση τοῦ κατέχει δλόκληρο τὸ Τρίο.

Οἱ δυνατὲς δυξαριῆς ἐδῶ μᾶς προξενοῦν πιδ καθωρισμένα συναισθήματα, ὁπότε ξαναφαίνεται τὸ μοτίβο τοῦ Σκέρτσου σὲ «πιτσικάτο».

Σιωπὴ μυστηριώδης ἐπικρατεῖ λίγο-λίγο, καὶ μιὰ ἀφάνταστη περιέργεια μᾶς καταλαμβάνει μὲ τὴν ἐπιμονὴ τῶν ἐγχόρδων στὴ λα ὕψος. μζ. καὶ μὲ τοὺς ρυθμικοὺς κτύπους τῶν τυμπάνων σὲ ντο.

Προσπαθοῦμε νὰ μαντεύσουμε ποῦ θὰ καταλήξουμε. Τὸ αὐτὶ διατάζει, ὁπότε ἕνα *crescendo* τῶν βιολιῶν καὶ τῶν τυμπάνων μὲ τὴ δεσπόζουσα ἑβδόμη μᾶς ἀφίνει στὴ ντο μζ. καὶ μὲ ἕνα θέμα θριαμβευτικοῦ ἐμβατηρίου ἀρχίζει τὸ φινάλε μὲ τὴν εἴσοδο μιᾶς Fanfare.

Ἡ θεματικὴ ἀνάπτυξη ἐδῶ εἶναι ἀνωτέρα πάσης περιγραφῆς. Ἕνας τρομερὸς ἀκουστικὸς κλονισμὸς μᾶς καταλαμβάνει. Μιὰ συγκίνηση ποῦ μεταβάλλεται στὸ τέλος σὲ παροξυσμό.

Τὴ στιγμή αὐτὴ νοιώθουμε καλὰ τὸ ὕψος τῆς μουσικῆς αὐτῆς ποῦ ἐλάχιστα κομμάτια μοροῦν νὰ σταθοῦν κοντὰ τῆς χωρὶς νὰ ἐκμηδενισθοῦν.

Καὶ μᾶς ἔρχονται στὸ στόμα τώρα αὐθόρμητα αἱ λέξεις τοῦ Καμίλλ Μωκλαίρ: «Τί φτωχὴ ποῦ εἶναι ἡ τεχνούλα μας τῶν ἀποχρώσεων, τῶν σημερινῶν μας ἐνδοιασμῶν, ὕστερα ἀπ' ὅλα αὐτὰ! Πῶς τολμοῦμε ἀκόμη...».

(Πάτρα)

ΔΗΜ. ΣΙΝΟΥΡΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡ. ΚΟΜΑΣΟΣ

Τῇ 25ῃ Μαρτίου ἐ. ε., ἀπεβίωσεν ὁ Πρωτοψάλτης τοῦ ἐνταῦθα Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος (Ἀχαρνῶν) Ἰωάννης Χρ. Κομάσος, κηδευθεὶς τὴν ἐπιούσαν μεγαλοπρεπέστατα. Ο ἀποβιώσας, ἐγεννήθη ἐν Νεοχωρίῳ (Παραγελοῦτιδος) τῷ 1879, ἐνθα καὶ διήκουσε τὰ ἐγκύκλια μαθήματα ὡς καὶ τὰ πρῶτα μουσικὰ τοιαῦτα παρὰ τῷ ἐκεῖσε Ἱεροψάλτῃ Κωνσταντίνῳ Καπέ, μαθητῇ τοῦ περιωνύμου Πρωτοψάλτου Μεσολογίου Ἀνθίμου. Συσταθεὶς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σχολῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, ἐμαθήτευσεν ἐν αὐτῇ ἀπὸ τοῦ 1906-1911, τυχῶν πτυχίου Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Πρὸ τῆς φοιτήσεώς του ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μουσικῇ Σχολῇ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, ἐχορημάτισε δεξιὸς Ἱεροψάλτης τοῦ μητροπολιτικοῦ Ναοῦ Λεχαιῶν καὶ εἶτα τοῦ ἐν Πύργῳ τῆς Ἡλείας. Ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ ἔτους 1908 μέχρι τοῦ θανάτου του, ἐχοροστάτει συνεχῶς ὡς Πρωτοψάλτης τοῦ ἐνταῦθα Ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος (Ἀχαρνῶν), διακριθεὶς διὰ τὸ μελιχρὸν τῆς φωνῆς, τὴν σοβαρὰν ἐν τῷ στασιδίῳ στάσιν καὶ τὴν διὰ γνησίου ἐκκλησιαστικοῦ Βυζαντινοῦ ὕψους ἀπόδοσιν τῶν διαφόρων Ἐκκλησιαστικῶν μελῶν. Ἦδε θαυμασίως καὶ συμφώνως πρὸς τὴν ιδιάζουσαν εἰς τοὺς Αἰτωλοακαρνανίας ἀπαγγελίαν τὰ δημῶδη ἑλληνικὰ ᾄσματα. Ἀνεπλήρωσε τῷ 1920-1921 τὸν διαπρεπῆ καθηγητὴν τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς κ. Κ. Α. Ψάχον, ἀσθενήσαντα, ἐν τῇ διευθύνσει τοῦ Ὁδείου τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, ἐδίδαξε δὲ ἀπὸ τοῦ 1929 μέχρι τοῦ θανάτου του τὴν Βυζαντινὴν Μουσικὴν ἐν τῇ Φοιτητικῇ Λέσχῃ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Διθύθυεν ἐπιτυχέστατα πλείστας συναυλίας καὶ χορωδίας Ἐκκλησιαστικῶν τε καὶ δημοδῶν ᾄσμάτων, δημοσιεύσας ἐν διαφόροις περιοδικοῖς διαφόρους περὶ τῆς πατρίου μουσικῆς πραγματείας καὶ δημῶδη ᾄσματα ἐκ τῆς ἰδιατέρας του συλλογῆς.

Διὰ τοῦ θανάτου τοῦ ἀειμνήστου Ἰω. Κομάσου, ἐκόπη ἐν εἰσέτι ἀγλαὸν καὶ εὐκαρπον δένδρον τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἐκ τῶν ὀλίγων, δυστυχῶς, τοιοῦτων, ἅτινα σήμερον ὑφίστανται, διακρατοῦντα πιστῶς τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν καὶ τὰς γεραρὰς τυπικὰς διατάξεις καὶ ἐρρωμένως ἀνθιστάμενα εἰς τὴν ἐπικρατήσιν ὀθνεῖας καὶ ξενιεύσεως μουσικῆς τῆς Δύσεως.

Ν. Α. ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗΣ

Ὅλα τὰ νέα τραγούδια

τῶν διαφόρων κινηματογραφικῶν ἔργων καὶ τῆς Ὀσπερέττας

στὴν *Ἐλαιρία Πιάνων Ἐτάρο Α. Ε.*

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

Πειραιεύς: ὁδὸς Πύλωνος 48. - Πάτραι: ὁδὸς Πάγα Φερραίου 84.

Βόλος: ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ!



“Όσοι κατέχουν ραδιόφωνα **Starr** εἶναι ὑπερήφανοι διότι κατέχουν τὴν σπουδαιότεραν ἐφεύρεσιν τοῦ αἰῶνος μας. = = = =

“Όσοι κατέχουν ραδιόφωνα **Starr** δὲν αισθάνονται καθόλου τὴν μοναξιά: τοὺς συντροφεύει ὅλη ἡ Εὐρώπη. = = = =

“Όσοι δὲν ἔχουν ραδιόφωνα **Starr** ἄς γράψουν δυὸ λόγια. Εὐχαρίστως θὰ τοὺς πληροφορήσουμε τὶ εἶναι ἓνα ραδιόφωνο **Starr** καὶ μὲ τὶ εὐκολίας πληρωμῆς τὰ πωλοῦμεν. Εἰδικὴ ὑπηρεσία ἐπιδείξεων κατ' οἶκον.



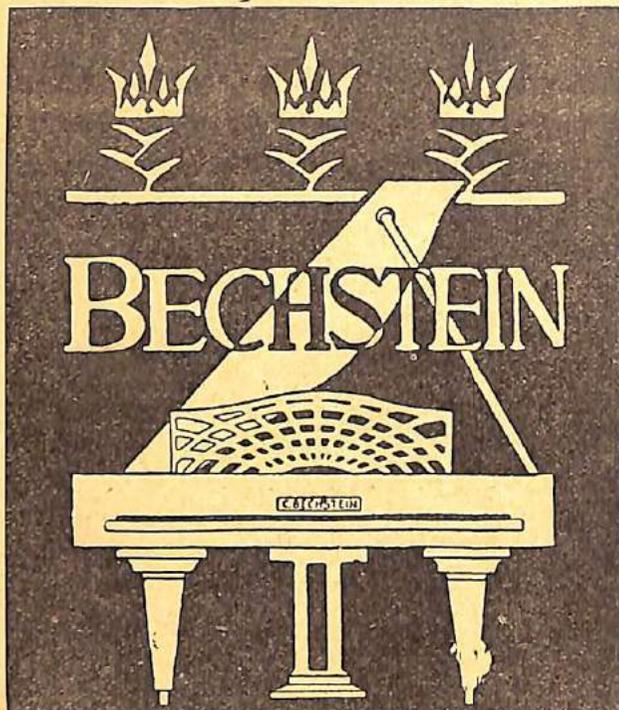
ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΘΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΙΑΚΕΙΟΥ 12 - ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48. ΘΕΣ)ΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22.

ΠΑΤΡΗΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84. ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111.

ΤΑ ΑΓΑΘΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ



Ἡ καταπληκτικὴ πρόοδος τῶν τελευταίων δεκαετηρίδων ἐπέφερε σημαντικὰς μεταβολὰς εἰς τὸν τρόπον τῆς ζωῆς μας.

Ἐγίναμε ταχύτεροι εἰς κάθε ἐνεργειάν μας, εἰς κάθε κίνησίν μας, εἰς κάθε μας προσπάθεια, σὲ ὅλες τῖς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴν νοοτροπία τῆς ἐποχῆς μας.

Ἐγίναμε ὅμως καὶ μουσικότεροι παρ' ὅτι καὶ ἂν λέγεται περὶ τοῦ ἐναντίου.

Καὶ τοῦτο χάρις εἰς τὰ ἀφθονα μουσικὰ μέσα πὸν μᾶς χορηγεῖ τὸ ἐμπόριον μὲ τὰ νέα συστήματα πωλήσεως.

ΤΑ ΠΙΑΝΑ BECHSTEIN

μολονότι κοσμοῦν τὰ σαλόνια τῶν μεγαλειτέρων Μουσουργῶν τοῦ κόσμου καὶ τῆς διεθνοῦς ἀριστοκρατίας, εἶναι σήμερα προσιτὰ εἰς κάθε οἰκογενειάρχην πὸν θέλει νὰ μορφώσῃ μουσικῶς τὰ παιδιά του μὲ τὸ ἰδανικότερον μουσικὸν ὄργανον :

ΤΟ ΠΙΑΝΟ BECHSTEIN

Διότι ἡ ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε. προσφέρει τὰ πιάνα BECHSTEIN εἰς 36 μηνιαίας δόσεις μὲ εὐκολίας καὶ ὄρους πὸν εἶναι ἀνάλογοι μὲ τὴν ἐποχὴν μας.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακίου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.