

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΕΦΟΡΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

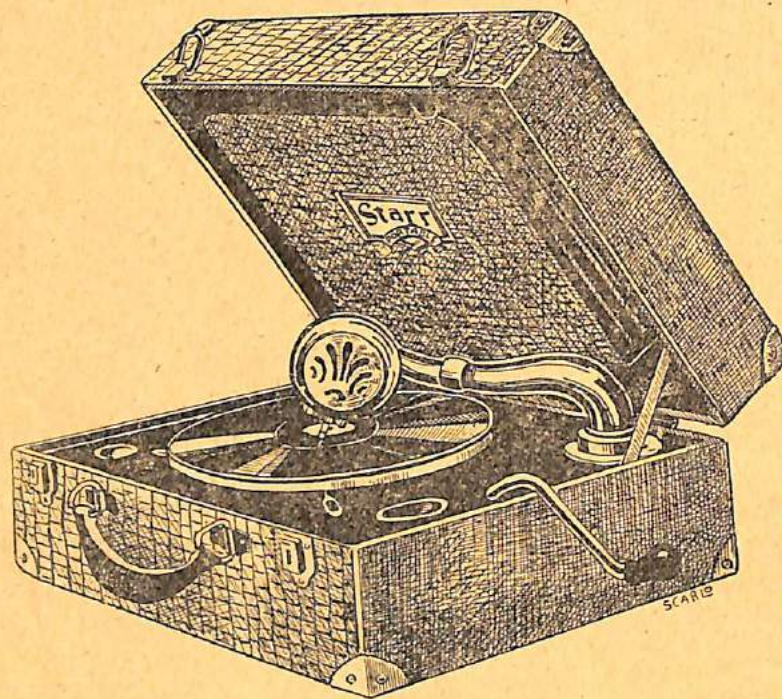
.....

- Μαν. Καλ* : Ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία.
Νικολάου Κώνστα (Ἰατροῦ - Ὀτορινολαρυγγολόγου) :
Τὸ ἄσμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως.
Κωνστ. Δ. Οἰκονόμου : Ψυχολογία τῆς παύσεως.
Ἰωάννου Νικολοπούλου (μηχανικοῦ) : Πῶς κατασκευάζεται ἓνα καλὸ πιάνο ;
Δρ. Ἔρβιν Φέλμπερ (Βιέννη) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέννης.
Ν. Σ. (Βερολίνου) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.
* : Ἀνέκδοτα μουσικῶν.
Σ. Προκοπίου : Μουσικὸν τεμάχιον.
Π. Π. Κ. : Τὸ Ραδιόφωνον.
Κ. Δ. Οἰκονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἄσμα.
Ἰωάννης Γ. Μπουκουβάλα : Τὸ κύκνειο ἄσμα.
Μουσικὴ κίνησις : Ἀθηνῶν (κρίσεις διαφόρων συνεργατιῶν), μουσικὰ παραδείγματα, φωτογραφία κατασκευῆς πιάγων κτλ.

ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ...

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

Μαζύ μου ἐξασφαλίζετε ποικιλίαν διασκεδάσεων:



Ἐάν σᾶς γοητεύ-
ουν αἱ ρωμαντι-
καὶ μελωδία τῶν
Ἑλλήνων ἢ ξένων
καλλιτεχνῶν,

Ἐάν θέλετε νὰ ἐν-
τριφήσετε στὰ
παθητικὰ ἐρωτι-
κὰ τραγούδια πὺ
σᾶς τραγουδοῦν ὁ
Φλέτα, ὁ Σίπα, ὁ
Λ. Ἰωαννίδης, ὁ
Δελένδας, ὁ Ἐπι-
τροπάκης,

Ἐάν θέλετε νὰ ἀκούσετε καμμιά ἄρια ἀπὸ τὴν ὄπερα
πὺ προτιμᾶτε, τραγουδισμένη ἀπὸ τὸν Καρούζο ἢ
τὸν Ἀγγελόπουλο, ἢ τὸν μεγάλο μας Λάππα,

Ἐάν ἡ παρέα σας λαχταρᾷ νὰ χορέψη στοὺς ρυθμοὺς
τῶν μοντέρνων χορῶν πὺ 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, Στοᾶ Ἀρσακείου 12 — Πραξιτέλους 7. = =
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48. ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βεσιζέλου 22
ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Μαιζῶνος 109. ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.

◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧΟΣ 8

ΜΑΪΟΣ 1931

Γραφεία:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΪΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

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

Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) > 100

ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικὸς Ἐπιστήμων

Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ἡ Δημιουργικὴ μουσικὴ σ' ἓναν τόπο εἶναι φανερό πὼς ἀποτελεῖ τὴ λυδία λίθο τοῦ μουσικοῦ του πολιτισμοῦ.

Περισσότερο κ' ἀπὸ τὴν ἀφθαστὴ τελειότητα τῶν Γερμανικῶν ὀργανισμῶν τοῦ μελοδράματος, τῆς ὀρχήστρας, τῆς χορωδίας, τῶν λαμπρῶν τῆς Ὁδείων, οἱ μουσικὲς διάνοιες τῶν μεγαλοφάνταστων δημιουργῶν τῆς τοῦ Μπάχ, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Βάγνερ, τοῦ Μπράμς, τοῦ Στράους στερεώσανε τὴ δόξα τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς καὶ τὴ διαλαλήσανε στὰ πέρατα τοῦ κόσμου.

Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς καὶ γιὰ τὴν Ἰταλικὴ καὶ τὴ Γαλλικὴ μουσικὴ. Δὲ χαρακτηρίζονται τόσο ἀπὸ τοὺς ἐξαιρετοὺς μουσικοὺς τῶν ὀργανισμοῦς ὅσο ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ ἐργασία τῶν μεγάλων τῶν συνθετῶν, ποὺ βάλανε τὴ σφραγίδα τῆς τέχνης σὲ ὅλη γενικὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς τοῦ τόπου τῶν.

Χωρὶς ἀμφιβολία σὲ κάθε πραγματικὰ πολιτισμένον Ἔθνος ὅλες οἱ μουσικὲς ὀργανώσεις, ὅλα τὰ μουσικὰ ἰδρύματα, ἓνα μόνο εἶχανε καὶ ἔχουνε σκοπὸ: τὴν με κάθε τρόπο τελειότερη ἐμφάνιση καὶ καλλιέργεια τῆς δημιουργικῆς παραγωγῆς καὶ τὴ με κάθε μέσο ὑποστήριξη καὶ προαγωγή τῆς.

Ἄν μάλιστα προσέξωμε τὴν ἐξέλιξη τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ μερικῶν λαῶν ποὺ τώρα τελευταῖα ἐξεδηλώθηκε, ὅπως τῶν Ρώσων, τῶν Νορβηγῶν, τῶν Οὐγγρῶν, τῶν Ἰσπανῶν κτλ., θὰ δοῦμε πὼς ἡ ἐργασία τῶν μουσικῶν τοὺς δημιουργῶν κυριαρχεῖ σὲ κάθε μουσικὴ ἐκδήλωση τοῦ τόπου καὶ ἐπιβάλλεται στὸν παγκόσμιον θαυμασμὸ με τὴ θερμὴ ὑποστήριξη τῆς Πολιτείας καὶ τῆς κοινωνίας τοῦ τόπου τῶν.

Ἔτσι ἡ Ρωσικὴ μουσικὴ ἐπεβλήθη, πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμον τόσο στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Ρωσίας ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικὸ με τὴ συστηματικὴ ἐκτέλεση καὶ ἐκδοση τῶν Ρωσικῶν μουσικῶν ἔργων καὶ με τὴ διάδοση τῶν σὲ ὅλο τὸν κόσμον ἀπὸ τὴν τότε Αὐτοκρατορικὴ μουσικὴ Ἑταιρεία.

Εἶναι γνωστὸ πὼς καὶ σήμερον ὀρισμένες Βαλκανικὲς Κυβερνήσεις ὑποστηρίζουνε με κάθε τρόπο τὴν ἐκτέλεση τῶν ἔργων τῶν ἔθνικῶν τῶν συνθετῶν καὶ προκαλοῦνε ἔτσι τὴν προσοχὴ τοῦ ξένου μουσικοῦ κόσμου στὴν μουσικὴ τοὺς παραγωγή.

Δυστυχῶς ἡ καλὴ μουσικὴ καὶ ἰδίως ἡ Μελοδραματικὴ καὶ ἡ συμφωνικὴ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξελιχθοῦνε σὲ ἓνα τόπο χωρὶς τὴ γενικώτερη φροντίδα καὶ μερίμνα κράτους, κοινωνίας καὶ μουσικῶν ὀργανώσεων.

Δὲν μπορεῖ νὰ ὀριμιάσῃ ἡ μεγάλη τέχνη τῆς μουσικῆς ὅταν δὲν δίνεται στὸ συνθέτη ἡ δυνατότης γιὰ τὴν ἐκτέλεση καὶ ἐκδοση μουσικῶν ἔργων ποὺ ἀπαιτοῦνε ὑπέρογκα ἔξοδα καὶ μεγάλα ἐκτελεστικά μέσα. Μέσα ποὺ δὲν μποροῦνε νὰ ἐξευρεθοῦνε ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ καὶ μόνο πρωτοβουλία τῶν συνθετῶν ποὺ εἰδικῶς στὸν τόπον μας, ἔκαναν καὶ στὸ σημεῖον αὐτὸ ὅτι μποροῦσαν καὶ μάλιστα περισσότερο ἀπὸ ὅτι μποροῦσαν.

Εἶναι μιὰ πικρὴ ἀλήθεια, ἀλλὰ δυστυχῶς εἶναι γεγονός ἀναμφισβήτητον πὼς ὅτι ἔχει νὰ παρουσιάσῃ ὡς τὰ σήμερον ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ παραγωγή τὸ χροστώμα στὸν ἰδεαλισμὸ καὶ τὴν αὐτοθυσιά τῶν Ἑλλήνων μουσουργῶν ποὺ με ὅλη τὴν ἀδιαφορία καὶ πολλὰς φορὲς τὴν ἐχθρότητα ποὺ τοὺς ἔδειχναν οἱ «ἐντεταλμένοι» γιὰ τὴ μουσικὴ μας κίνηση δὲν ἔπαυσαν νὰ ἐργάζονται, ὁ καθένας σύμφωνα με τὴν ἰδιοσυγκρασία καὶ τὰ ἰδανικά του, με τὸν πιὸ ἀγνὸ ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὸ ὄρατον ὄνειρον τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Ἄρχεῖ νὰ ὑπομνήσω, χωρὶς νὰ ἀναφέρω τὸν ὑποφαινόμενον, τὰ ὀνόματα συνθετῶν ὅπως ὁ Μάντζαρως, ὁ Ζύντας, ὁ Καρρέρ, ὁ Σαμάρας, ὁ Λαυράγκας, ὁ Ρόδιος, οἱ ἀδελφοὶ Λεμπιλέτ, ὁ Βάρβογλης, ὁ Ριάδης, ὁ Μητρόπουλος, ὁ Σπάθης, ὁ Σκλάβος, ὁ Πετρίδης, ὁ Πονηρίδης, ὁ Λεβίδης, ὁ Κόντης, ὁ Προκοπίου, ὁ Μαργαρίτης, στὴν ἐλαφρότερη μουσικὴ, ὁ Σακελλαρίδης, ὁ Χατζηαποστόλου, οἱ ἀδελφοὶ Κάτσαρη καὶ οἱ νεώτεροι, ὅπως ὁ Σκαλκώτας, ὁ Εὐαγγελῆτος, ὁ Φραγκόπουλος, ὁ Ἀλμπέρτης, ὁ Ζώρας καὶ τόσο ἄλλοι γιὰ νὰ καταδειχθῇ πὼς ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία δὲν εἶναι μόνο ἓνα ὄρατον ὄνειρον, ἀλλὰ μιὰ πραγματικότης ποὺ ἂν εὑρίσκε καὶ τὴν πιὸ μικρὴ προστασία ἔξω ἀπὸ τὸ στενὸ τῆς κύκλου θὰ ἔδινε καρποὺς ἐξαιρετικῶς ἀνάλογους με τὸ πλούσιον ὕλικόν ποὺ χαρίζει στὸ μουσικὸν μας ἡ ἑλληνικὴ δημοτικὴ μουσικὴ, ὁ Ἑλληνικὸς θρῦλος, ὁ Ἑλληνικὸς Ρυθμὸς!..

Δυστυχῶς ὁ Ἑλληνας συνθέτης ὄχι μόνο δὲ βρῆκε ὡς τώρα οὔτε τὴν πιὸ στοιχειώδη ἐνθάρρυνση στὴν

τόσο τραχειά δουλειά του, αλλά βρίσκεται κυριολεκτικά υπό διωγμόν ἢ θάβεται κάτω ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἀδιαφορία ὄλων ἐκείνων πού χρέος καὶ χαρὰ τους ἔπρεπε νὰ εἶναι ἢ ὑποστήριξις τοῦ ἔργου του.

Μελόδραμα, ὁ κυριώτερος παράγων τῆς μουσικῆς ζωῆς ἐνὸς τόπου δὲν ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα καὶ ὅμως εἶναι πράγματι ἄξιο θαυμασμοῦ τὸ πὼς πολλοὶ συνθέτες μας ἀφιέρωσαν ὀλόκληρα χρόνια τῆς ζωῆς τους γιὰ νὰ συνθέσουν μελ, δραματικά ἔργα πού ἢ τὰ κρατοῦνε ἀναγκαστικά κλεισμένα στὰ συρτάκια τῶν γραφείων τους ἢ τὰ ἐκτελοῦνε μὲ πραγματικὲς θυσίες κόπου καὶ χρημάτων τῶν ἰδίων, πού εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ μεταβάλλωνται σὲ ἱμπρεσάριους γιὰ νὰ παρουσιάξουν μὲ στοιχειώδη καλλιτεχνικὴ εὐπρέπεια τὰ ἔργα τους.

Συμφωνικὴ ὀρχήστρα ἔχομε. Ἐπιχορηγεῖται μάλιστα ἀρκετὰ γενναῖα ἀπὸ τὸ κράτος. Τῆς συμφωνικῆς ὅμως αὐτῆς ὀρχήστρας παράδοσις ἀπαραβίαστη κρατεῖ ἢ σχεδὸν τελεία καὶ πλήρης ἄγνοια τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς παραγωγῆς. Ἄν ἀναδιψήσωμε τὰ τεύχη τῶν προγραμμάτων τῶν συναυλιῶν τῆς θὰ συναντήσωμε τὰ ὄνόματα ὄλων τῶν μουσικῶν τοῦ κόσμου Γερμανῶν, Γάλλων, Ἰταλῶν, Οὐγγρων, Φινλανδῶν, Νορβηγῶν, Ἰσπανῶν, ἴσως καὶ Κινέζων πλὴν Ἑλλήνων. Ἄν δὲ καμιά φορὰ ξεμυτίσῃ δειλά δειλά καὶ τὸ ὄνομα κανενὸς συνθέτου—μόνο σὲ λαϊκὴ συναυλία κί' αὐτὸ—μὲ Ἑλληνικὴ κατάληξη θὰ πρόκειται κατὰ κανόνα περὶ μουσικοῦ πού ἀνήκει στὸ συγκρότημα τοῦ Ὁδείου πού ὀργανώνει τις συναυλίαι τῆς ὀρχήστρας.

Ἐκτὸς ὅμως αὐτοῦ ἓνα σοβαρώτατο κληροδοτήμα, τὸ Ἀβερῶφειο, πού οἱ τόκοι του σύμφωνα μὲ ρητὴ διάταξη τοῦ διαθέτου, ἔπρεπε κατὰ μέγα μέρος νὰ διατίθενται γιὰ τὴν προκήρυξη μουσικῶν διαγωνισμῶν καὶ τὴν ἐκδοσὴ τῶν βραβευμένων ἔργων, πᾶν ἐπάνω ἀπὸ 15 χρόνια πού ἀτόνησε γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ, ἀφοῦ οὔτε διαγωνισμὸς ἐπροκηρύχθη, οὔτε μουσικὸς ἐβραβεύθη οὔτε ἔργο ἐξεδόθη!

Ἔτσι οἱ Ἕλληνες συνθέτες αἰσθανόμενοι τὸ τί συνολικὰ ἐπρόσφεραν καὶ προσφέρουν στὴν ἐξέλιξη τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ τοῦ τόπου ἔχουν ὄχι μόνον τὸ δικαίωμα ἀλλὰ καὶ τὸ καθήκον νὰ ζητήσουν ὅπως ἢ πρώτη μέριμνα καὶ ἢ πρώτη θέσις στὰ μουσικά μας ζητήματα δοθῇ στὴν ἐπίλυση ἐκείνων πού θὰ προήγαγον τὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία.

Τὰ πιὸ θεμελιώδη κατὰ τὴ γνώμη μου θὰ ἦταν. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἢ ἴδρυση Ἐθνικοῦ μελοδραμάτος πού

τόσες φορὲς ἐπαγγέλθηκε καὶ τόσες φορὲς ἀνέβαλε ὁ κ. ὑπουργὸς τῆς Παιδείας.

Δεύτερο νομίζομε, πὼς οἱ συμφωνικὲς συναυλίαι ἐπιχορηγούμενες ἀπὸ τὸ Κράτος θὰ ἔπρεπε εἰς ἀντάλλαγμα νὰ ὑποχρεωθοῦν νὰ ἐκτελοῦν ὀρισμένο ἀριθμὸ Ἑλληνικῶν συνθέσεων κάθε χρόνο ὅπως κάνει ἢ Γαλλικὴ κυβέρνησις στίς γλιχορότατα ἐπιχορηγούμενες ὀρχήστρες τῶν Κονσέρ Κολόν, Λαμουρὲ καὶ Παντελοῦ.

Ἐνα ἄλλο σημαντικὸ σημεῖο γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς εἶναι καὶ τὸ ζήτημα τῆς ἐκδοσῆς τῶν μεγάλων Ἑλληνικῶν μουσικῶν ἔργων καὶ ἢ διευκόλυνσις τῆς γνωριμίας τῶν ἀπὸ τὸ παγκόσμιον μουσικὸ Κοινόν.

Εἶναι φανερό πὼς ὅταν πρόκειται γιὰ μικρὲς συνθέσεις γιὰ πιάνο, τραγοῦδι ἢ ἄλλο ὄργανο δὲν θὰ ἦταν ἀκατόρθωτη ἢ ἐκδοσὴ τους εἴτε ἀπὸ ἐντόπιον ἐκδοτὴ εἴτε ἐν ἀνάγκη καὶ μὲ ἔξοδα τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη. Διαφέρει ὅμως τὸ πρᾶγμα γιὰ μελοδραματικά, συμφωνικὰ ἔργα ἢ μουσικὴ δωματίου. Ἡ ἐκδοσὴ τους στοιχίζει ποσὰ πού εἶναι ὄχι μόνον δυσπρόσιτα στὰ φτωγὰ βαλάντια τῶν συνθετῶν μας, ἀλλὰ, ἐπειδὴ ἀποτείνονται σὲ κύκλο ἐντελῶς ξένο ἀπὸ τίς ἐργασίαι τῶν ἐλαχίστων ἐντόπιων ἐκδοτῶν, δὲν ἔχουνε γι' αὐτοὺς κανένα ἄμεσο ἐμπορικὸ ἐνδιαφέρον.

Ἄφινω πού καὶ γιὰ τεχνικοὺς λόγους ἢ χάραξη τέτοιων ἔργων στὴν Ἑλλάδα εἶναι σχεδὸν ἀκατόρθωτη.

Ἔτσι ὅλα τὰ τέτοια Ἑλληνικὰ μουσικὰ ἔργα μένουνε χωρὶς ἐξαίρεση ἀνέκδοτα.

Γι' αὐτὸ ἓνα σπουδαῖο κεφάλαιο παραγωγῆς τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς Ἰδέαι θὰ ἦταν καὶ ἢ διευκόλυνσις τῆς ἐκδόσεως τῶν ἔργων αὐτῶν.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ κράτος, θὰ ἔπρεπε νὰ βοηθήσῃ τὴν ὀργάνωσιν συμφωνικῶν συναυλιῶν διὰ μεγάλα μουσικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, ἀφιερωμένων διὰ Ἑλληνικὰ μουσικὰ ἔργα, ἐνῶ τὰ μουσικὰ ἰδρύματα θὰ ἔπρεπε νὰ καθιερώσουν τὸν τρόπο τῆς λεγομένης καλλιτεχνικῆς ἀνταλλαγῆς (echange artistique) τόσο γιὰ τὰ Ἑλληνικὰ μουσικὰ ἔργα ὅσο καὶ γιὰ διαλεχτοὺς Ἕλληνας ἐκτελεστίαι, πού συνέστησε καὶ τὸ τελευταῖον διεθινὸ συνέδριον τῶν συναυλιῶν στὴ Ρώμη.

Ἄν ληφθοῦν ὅλα αὐτὰ τὰ μέτρα, ἔχω τὴν γνώμη πὼς ἢ Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία θὰ δώσῃ τοὺς λαμπρότερους καλλιτεχνικοὺς καρπούς καὶ θὰ ἐξελιχθῇ σὲ ὑπολογίσιμο διεθνή μουσικὸ παράγοντα, ἂν ὅμως παροραθῇ καὶ πάλι τὸ θεμελιωδέστερον ζήτημα τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ ἐνὸς τόπου μὲ τὴ θρυλουμένη σπασμωδικὴ ἀναδιοργάνωσις τῶν μουσικῶν μας πραγμάτων τότε, ἢ Ἰδέαι τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας θὰ καταβαραθρῶθῃ ὀριστικὰ καὶ ἢ Ἑλλάδα μας θὰ καταλογίζεται μεταξὺ τῶν δορυφόρων μουσικῶν ἐθνῶν πού μπορεῖ νὰ ἔχουνε μουσικὴ κίνηση χάρις σὲ διαφόρους συνδυασμοὺς καὶ μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνῶν, ἀλλὰ πού δὲν ἔχουνε δική τους μουσικὴ φυσιογνωμία, δική τους μουσικὴ δημιουργία. Αὐτὸ ὅμως θὰ ἦταν ἀνάξιο γιὰ ἓνα Ἐθνος μὲ τὴ λαϊκὴ μουσικὴ, τίς παραδόσεις καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν ἱστορίαν τῆς Ἑλλάδος. MAN. ΚΑΛ.

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Ἡ Διεύθυνσις εὐδεμίαν ἀπολύτως φέρει εὐθύνην διὰ τὰς εἰς τὰ δημοσιευόμενα ἄρθρα τῶν κ.κ. συνεργατῶν ὡς καὶ τῆς ἐφορευτικῆς βεβκίως ἐπιτροπῆς ἀπέψεις, σκέψεις, κρίσεις, γνώμας κλπ. Εὐθύνην φέρουσι διὰ τὰ ἄρθρα τῶν ἀτομικῶς οἱ ἐκάστοτε κ. κ. συνεργάται καὶ μόνον.

ΤΟ ΑΣΜΑ ΑΠΟ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ

2ον

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

Καί νῦν, πρὶν ἢ εἰσελθῶμεν εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ καταλλήλου διὰ τὸ ἄσμα τρόπου τῆς ἀναπνοῆς, πρὶν ἀναπτύξωμεν τὸν τρόπον, καθ' ὃν παράγεται ἡ φωνή, τίνες εἰσὶν αἱ ιδιότητες αὐτῆς καὶ πόθεν αὐταὶ ἐξαρτῶνται, γνώσεις, ὡς εἶπομεν, ἀπαραίτητοι εἰς πάντα ἀοιδόν, πρὸς ἐντελῆ κατανόησιν πάντων τούτων εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐκθέσωμεν καὶ στοιχεῖα τινὰ Ἀνατομίας καὶ Φυσιολογίας, ζητοῦμεν δ' ἐκ τῶν προτέρων τὴν συγγνώμην τοῦ φιλομούσου ἀκροατηρίου διὰ τὴν ἀνιστορίαν ἡμῶν ταύτην παρέχθαι ἀπὸ τοῦ κυρίου θεματος, ἥτις θὰ εἶναι ὅσον ἔνεστι περιληπτικωτάτη, ὥστε νὰ μὴ ἐξαντλήσῃ τὴν ὑπομονὴν αὐτοῦ.

Τὸ ἀναπνευστικὸν σύστημα, ὅπερ προΐσταται συγχρόνως καὶ τῆς φωνῆς, ἀποτελεῖται ἐκ τοῦ θώρακος, τῶν ἐντὸς αὐτοῦ εὐρισκομένων πνευμόνων, τῶν βρόγχων, τῆς τραχείας, τοῦ λάρυγγος, τοῦ φάρυγγος, τοῦ στόματος καὶ τῶν ρινικῶν κοιλοτήτων (Σχ. 1).

Δὲν θὰ κατέλθωμεν, ἐννοεῖται, εἰς τὰς ἀνατομικὰς λεπτομερείας τῶν ὀργάνων τούτων, ἀλλ' ἀπλῶς μόνον θὰ ἀναφέρωμεν ὅτι ὁ θώραξ διὰ τῆς δράσεως εἰδικῶν μῶν, τῶν ἔξω μεσοπλευρίων καὶ τῶν μεσοχονδρίων, διευρύνεται κατὰ τὴν εἰσπνοήν, τῶν πλευρῶν φρεομένων πρὸς τὰ ἄνω καὶ ἔξω καὶ τοῦ στέρνου πρὸς τὰ πρόσω, τὴν διεύρυνσιν δὲ ταύτην παρακολοῦθοῦν παθητικῶς καὶ οἱ ἐντὸς αὐτοῦ πνεύμονες, οἵτινες διευρυνόμενοι οὕτω προκαλοῦν τὴν εἴσοδον τοῦ ἐξωτερικοῦ ἀέρος ἐντὸς αὐτῶν. Εἰς τὴν διεύρυνσιν τῆς θωρακικῆς κοιλότητος συμμετέχει καὶ τὸ διάφραγμα, μὴς θολοειδῆς τὸ σχῆμα, ἔχων τὸ κοῖλον αὐτοῦ πρὸς τὰ κάτω, ὅπως χωρίζει τὴν κοιλοτήτητα τοῦ θώρακος ἀπὸ τῆς κοιλότητος τῆς κοιλίας. Τὸ διάφραγμα συσπαστικῶς κατὰ τὴν εἰσπνοὴν κατέρχεται, ὡθεὶ τὰ κοιλιακὰ σπλάγχνα καὶ προκαλεῖ τὴν κατὰ τὴν κάθετον διμετρον διεύρυνσιν τοῦ θώρακος.

Ταῦτα γίνονται κατὰ τὴν ἤρεμον εἰσπνοήν· κατὰ τὴν βαθεῖαν ὅμως εἰσπνοήν, οἷα δέον νὰ εἶναι ἡ ὑπὸ τοῦ ἀοιδοῦ ἐπιτελουμένη, δεδομένου ὅτι ἡ ἀναπνοὴ τοῦ ἀοιδοῦ δὲν εἶναι ἀπλή, ὅπως ἡ συνήθης ἀναπνοὴ τοῦ ἀνθρώπου, λαμβάνουν μέρος καὶ ἄλλαι ὁμάδες μυῶν, ὡς αἱ στερνοκλειδομαστοειδεῖς, οἱ ἀνεκτιήρες τῶν πλευρῶν,

οἱ σκαληνοί, οἱ ὀδοντωτοί, οἱ ρομβοειδεῖς καὶ οἱ τραπεζοειδεῖς.

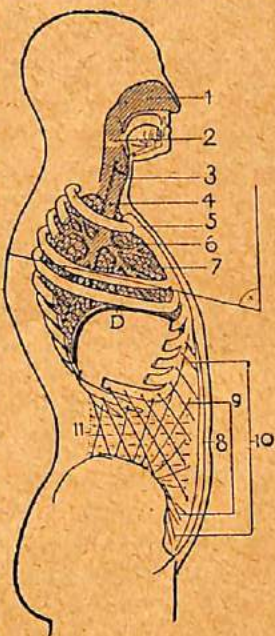
Μετὰ τὴν εἰσπνοὴν ἐπέρχεται, ὡς γνωστόν, ἡ ἐκπνοή, ἥτις κατὰ τὴν ἤρεμον ἀναπνοὴν εἶναι παθητικὴ, προέρχεται δηλαδὴ ἐκ τῆς χαλάσεως τῶν λαβόντων μέρος εἰς τὴν εἰσπνοὴν μυῶν. Κατὰ τὴν βαθεῖαν ὅμως ἐκπνοὴν συμμετέχουν καὶ εἰδικοί μύες, τοιοῦτοι δὲ εἶναι οἱ ἔσω μονοπλεύριοι καὶ οἱ κοιλιακοί, οἵτινες κατὰ τὴν συστολὴν τῶν πιέζουν τὰ σπλάγχνα τῆς κοιλίας, ταῦτα δὲ ὡθοῦν τὸ διάφραγμα πρὸς τὰ ἄνω, ἐνῶ διὰ τῆς ἐκ παραλλήλου τελουμένης καθόδου τῶν πλευρῶν οἱ πνεύμονες, ὑπείκοντες ἐξ ἄλλου καὶ εἰς τὴν ἰδίαν αὐτῶν ἐλαστικότητα, συσπῶνται καὶ προκαλοῦσι τὴν ἐξ αὐτῶν ἔξοδον τοῦ ἀέρος.

Ἐκ τούτων δῆλον γίνεται ὅτι πλὴν τοῦ θώρακος εἰς τὴν λειτουργίαν τῆς ἀναπνοῆς λαμβάνει ἐνεργὸν μέρος καὶ ἡ κοιλία, ἐξ οὗ καὶ τὰ δύο εἶδη τῆς ἀναπνοῆς, ἡ **πλευρικὴ** καὶ ἡ **κοιλιακὴ**, ὧν ἐγένετο ἀναγκαστικῶς διάκρισις, διότι παρατηρεῖται ὅτι εἰς τὰ δύο φύλα ὁ τρόπος τοῦ ἀναπνεῖν δὲν εἶναι ὁ αὐτός. Καὶ εἰδικῶς εἰς μὲν τοὺς ἄνδρας ὑπερτερεῖ ἡ κοιλιακὴ ἀναπνοή, δηλαδὴ ἡ διεύρυνσις τῆς θωρακικῆς κοιλότητος τελείται παρ' αὐτοῖς μᾶλλον διὰ τῆς καθόδου τοῦ διαφράγματος ἢ διὰ τῆς ἀνόδου τῶν πλευρῶν, εἰς δὲ τὰς γυναῖκας ἐπικρατεῖ ἡ πλευρικὴ ἀναπνοή, καθύσων εἰς αὐτὰς συμβαίνει ὅλος τὸ ἐναντίον.

Καὶ ἂν μὲν ἡ διάκρισις αὕτη ὑφίσταται δι' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, οἱ ἀοιδοὶ δέον ν' ἀποτελῶσιν ἐξαιρέσιν, διότι, ὡς εἶπομεν καὶ ἀνωτέρω, ἡ ἀναπνοὴ αὐτῶν δὲν εἶναι τόσον ἀπλή, ὅσον ἡ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων. Διὰ τὸν ἀοιδόν, εἴτε ἀνὴρ εἶναι οὗτος εἴτε γυνή, δὲν πρέπει τὸ ἐν εἶδος τῆς ἀναπνοῆς νὰ ὑπερισχύῃ τοῦ ἄλλου, ἀλλ' εἶναι ἀνάγκη νὰ χρησιμοποιῶνται ἐξ ἴσου καὶ τὰ δύο εἶδη τῆς ἀναπνοῆς, ἐν ἄλλαις λέξεσιν ἡ διεύρυνσις τῆς θωρακικῆς κοιλότητος δέον νὰ γίνεταί τόσον διὰ τῆς ἀνόδου τῶν πλευρῶν, ὅσον καὶ διὰ τῆς καθόδου τοῦ διαφράγματος.

Ἐπειδὴ δὲ ἡ ἀναπνοὴ τοῦ ἀοιδοῦ δὲν συνίσταται, ἐπαναλαμβάνω, εἰς κινήσεις νοηλεῖς καὶ ἠρέμους, καθύσων οὗτος εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἐκτελῇ ὅσον τὸ δυνατόν βαθεῖας εἰσπνοὰς καὶ ἐκπνοὰς, διὰ τοῦτο πρέπει καθημερινῶς νὰ γυμνάζῃ τοὺς ἀναπνευστικούς αὐτοῦ μῦς, ὥστε νὰ καταστῇ τεχνίτης εἰς τὴν χρησιμοποίησιν αὐτῶν, ἢ, ἂν θέλετε καλλίτερον, **ἀθλητῆς** εἰς τὴν ἀναπνοήν.

Ἡ ἐγχύμνασις αὕτη δέον νὰ γίνεταί συστηματικῶς, εἰδικῶς δὲ νὰ συνίσταται πρῶτον μὲν ἐξ εἰσπνοῆς διὰ τῆς ρινὸς βραδείας, προκαλούσης τὴν μεγίστην διεύρυνσιν τοῦ θώρακος καὶ ἐπιτρεπούσης τὴν ἐντὸς τῶν πνευμόνων συσπῶσιν μεγάλης ποσότητος ἀέρος, ἀπαραιτήτου διὰ τὸν ἀοιδόν, δεύτερον δὲ ἐξ ἐκπνοῆς ἐπίσης



Σχ. 1.

βραδείας, ἔτι βραδυτέρας βραδυτάτης, εἰ δυνατόν, δι' ἡμι-
ανεφωγμένου στόματος.

Εἰς τὸν τρόπον τῆς ἀναπνοῆς συνίσταται τὸ μέγα
μυστικὸν τῆς τέχνης τοῦ ἔσματος καὶ ἄνευ ὑπερβολῆς
δύναμαι νὰ εἶπω ὅτι ἡ ἐπιτυχία ἐνὸς ἀοιδοῦ συνίσταται
κατὰ τὰ $\frac{2}{3}$ εἰς τὴν ἀναπνοὴν αὐτοῦ καὶ μόνον κατὰ τὸ
 $\frac{1}{2}$ εἰς τὴν ἐκ τῆς κατασκευῆς τοῦ λάρυγγός του προ-
κύπτουσαν ὠραίαν αὐτοῦ φωνήν.

Διὰ νὰ καταστήσω δὲ τὸν ἰσχυρισμὸν μου τοῦτον
μᾶλλον πιστευτόν, θὰ παραλληλίσω τὸν προορισμὸν τοῦ
πνεύμονος εἰς τὸ ἔσμα μὲ τὴν ἀποστολὴν τοῦ φυσητήρος
εἰς τὸ ἀρμόνιον. Καλέσατε νὰ παίξῃ ἀρμόνιον ἓνα κα-
λὸν κλειδοκυμβάλιστήν, ὅστις οὐδέποτε ἐχρησιμοποίησε
τὸ ὄργανον τοῦτο, καὶ θὰ μείνετε ἐκπληκτοὶ πρὸ τῶν
ἀκανονίστων ἤχων, τοὺς ὁποίους θὰ ἀποδίδῃ, οἷτινες,
σημειωτέον, σχεδὸν πάντοτε θὰ εἶναι ἰσχυροί. Διὰτί;
Διότι οὗτος γνωρίζει μὲν καλῶς τὴν ἐκτέλεσιν ἐπὶ τῶν
πλήκτρων, εἶναι ὅμως τελείως ξένος πρὸς τὴν χρησιμο-
ποίησιν τοῦ φυσητήρος, ἔξ οὗ ἀναλόγως τοῦ ἐκπεμπο-
μένου ἀέρος ἐξαρτᾶται ἡ κανονικότης τῶν ἤχων, ἥτοι
τὸ ἀσθενές καὶ τὸ ἰσχυρὸν αὐτῶν.

Πρὶν ἢ ἐξανηληθῆ τὸ ζήτημα τῆς ἀναπνοῆς, ὀφείλω
νὰ προσθέσω ὅτι διὰ τὴν μέτρησιν τοῦ οὐτῶ πως ἐκ-
πνεομένου ἀέρος ὑπάρχουν εἰδικὰ ὄργανα, καλούμενα
ἀεριομέτρα, δι' ὧν δυνάμεθα ἀκριβῶς νὰ προσδιορίσω-
μεν τὴν ποσότητα τοῦ ἀέρος, ἣτις διατίθεται ὑπὸ τοῦ
ἀοιδοῦ διὰ τὴν παραγωγὴν τοῦ ἤχου, εὐχῆς δ' ἔργον
θὰ ἦτο νὰ συγκαταλέγονται καὶ ταῦτα μεταξὺ τῶν ἀπα-
ραιτήτων ὀργάνων τῶν ὀφείλων.

* *

Καὶ νῦν ἴδωμεν πῶς ὁ ἐκπνεόμενος οὗτος ἀήρ, εἰς
ὃν τοσαύτη ἐδόθη σημασία, συντελεῖ εἰς τὴν παραγω-
γὴν τῆς φωνῆς.

Ὁ ἐκπνεόμενος ἀήρ διερχόμενος ἀντιστρόφως τὴν
ὁδόν, δι' ἧς εἰσῆλθε, φθάνει διὰ τῆς τραχείας εἰς τὸν
λάρυγγα, ὅστις κεῖται κάτωθεν τῆς βάσεως τῆς γλώσσης
καὶ ἐμφανίζει μίαν προσθίαν ἐπιφάνειαν ἢ τραχηλικὴν
καὶ μίαν ὀπισθίαν ἢ φαρυγγικὴν. Τούτων μόνον ἡ προσ-
θία εἶναι καταφανὴς ἐκ τῶν ἔξω καὶ δὴ ἡ μέση χώρα
αὐτῆς, διότι πλὴν τοῦ ὅτι αὕτη εἶναι ἐπιμηχεστέρα καὶ
πλατυτέρα τῶν λοιπῶν ἐμφανίζει καὶ τινὰ προεξοχήν,
ἣτις καλεῖται «μῆλον τοῦ Ἀδάμ». Τὸ μῆλον αὐτὸ εἶναι
περισσότερον καταφανὲς εἰς τοὺς ἄνδρας ἢ εἰς τὰς γυ-
ναῖκας καὶ τοῦτο, ἴσως διὰ νὰ μᾶς ἐνθυμίξῃ αἰωνίως ὅτι
... «Ὁ Ἀδάμ ἦτο ἐκεῖνος ποὺ τῶφαγε!!»



Σχ. 2.

Τὴν κοιλότητα τοῦ λάρυγγος δυνά-
μεθα νὰ ἴδωμεν, ἐὰν θέσωμεν τὸ εἰδι-
κὸν κάτοπτρον, τὸ καλούμενον λαρυγ-
γοσκόπιον, εἰς τὸ βάθος τοῦ στόματος
πρὸς τὴν σταφυλὴν, ὅτε βλέπομεν τὰ
ἔξῃς (Σχ. 2). Ἐν τῷ μέσῳ τρίγωνον

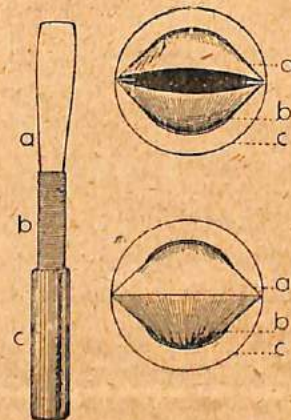
ρωγμὴν ἔχουσαν πρὸς τὰ ὀπίσω τὴν βάσιν, ἣτις κατὰ
τὴν εἰσπνοὴν διευρύνεται, αἱ πλευραὶ δ' αὐτῆς ἀπο-
τελοῦνται ἐκ δύο ταινιῶν λευκῶν, λείων μαργαροειδῶν.
Αἱ ταινίαι αὗται εἶναι αἱ **φωνητικαὶ χορδαί**. Ὡς φαί-
νεται ἐν τῷ σχήματι, αἱ φωνητικαὶ χορδαὶ κεῖνται ὀρι-
ζοντίως καὶ οὐχὶ καθέτως, ὡς νομίζουσιν τινές, ὅταν δ'
ἔρχονται εἰς ἐπαφὴν, κλείουσιν τελείως τὸν χῶρον, ἐπὶ τοῦ
ὁποίου εἶναι διατεταμέναι. Ἄνωθεν αὐτῶν ὑπάρχουν
δύο κυλινδροειδεῖς ταινίαι, αἱ καλούμεναι **ψευδοχορδαί**
αἵτινες μετὰ τῶν κυρίως φωνητικῶν χορδῶν ἀφορίζουν
μικρὸν τινα χῶρον, ὅστις καλεῖται **γλωττίς**.

Τὸ μικρὸν τοῦτο τμήμα τοῦ λάρυγγος ἔχει μεγάλην
σημασίαν, διότι, ὡς θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, ὁ ἦχος, ὁ
φθόγγος καὶ ἡ μουσικὴ κλίμαξ ἐξαρτῶνται ἐκ τῆς γλωτ-
τίδος αὐτῆς καὶ μόνης.

Ἄπὸ τῆς ἀρχαιότητος ἤδη οἱ διάφοροι σοφοὶ ἐφρόν-
τισαν νὰ ἐρμηνεύσουν τὴν διὰ τοῦ λάρυγγος παραγω-
γὴν τοῦ ἤχου καὶ παρωμοίασαν αὐτὸν μὲ διάφορα μου-
σικά ὄργανα. Ὁ Ἀριστοτέλης π. χ. ἔλεγεν ὅτι ἡ γένεσις
τῆς φωνῆς γίνεται εἰς τὸν λάρυγγα, ἐπικυρῶν δὲ τὴν
γνώμην τοῦ Ἱπποκράτους ἀπέδωκεν εἰς τὴν γλῶσσαν τὴν
ἱκανότητα τοῦ ἐνάρθρου λόγου. Βραδυτέρον ὁ Γαληνός,
τῷ 172 μ. Χ. παρομοιάζων τὸν λάρυγγα πρὸς εὐθύαι-
λον ἐδίδασκεν ὅτι, ὅπως παραχθῆ ἦχος, πρέπει τὰ χεῖλη
τῆς γλωττίδος νὰ πλησίουσιν ὁ πνεύμων κατ' αὐτὸν
χρησιμεύει ὡς φυσητήρ, ἡ δὲ κοιλότης τοῦ στόματος διὰ
τὴν αὔξησιν τῆς ἐντάσεως τοῦ ἤχου.

Κατὰ τὸ ἔτος 1700 ὁ Dodart παρομοιάζει τὸν λά-
ρυγγα πρὸς κυνηγετικὸν κέρασ καὶ παραδέχεται ὅτι ἡ
παραγωγή τοῦ ἤχου ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπαφὴν τοῦ ἐκ
τῶν πνευμόνων διαφεύγοντος ἀέρος μετὰ τῶν φωνητι-
κῶν χορδῶν ἀρκούντως διατεταμένων.

Τεσσαράκοντα ἔτη ἀργότερον, τῷ 1741, ὁ Ferrein
μᾶς παρουσιάζει τὸν λάρυγγα ὡς ὁμοιάζοντα μὲ δίχορ-
δον πνευστὸν ὄργανον, στηριζόμενος δ' ἐπὶ πειραμάτων
ἄτινα ἐξετέλεσεν εἰς λάρυγγας κυνῶν (ἐπὶ τὸ παρεμβα-
τικώτερον ἀναφέρω ὅτι ὁ Ferrein εἶναι ἐκεῖνος, ὅστις
πρῶτος ἔκαμε τοὺς νεκροὺς νὰ... ὀμιλήσουν!), συνεπέ-
ρανεν ὅτι αὗται αἱ φωνητικαὶ
χορδαὶ προκαλοῦν τὰς δονήσεις.



Σχ. 3.

Ἀπὸ τοῦ 1805 μέχρι τοῦ
1872 διάφοροι σοφοὶ ἐπιστή-
μονες, ὡς ὁ Cuvier (1805),
ὁ Magendie (1823), ὁ Savart
(1825), ὁ Müller (1839), ὁ
Bataille (1861), ὁ Fournié
(1866), κλπ., ἀσχολοῦνται μὲ
τὴν ἐρμηνείαν τῆς ὑπὸ τοῦ
λάρυγγος παραγωγῆς τοῦ ἤχου
καὶ ἐκ περιτροπῆς παρομοιά-
ζουν αὐτὸν μὲ διάφορα μου-
σικά ὄργανα.

Τέλος ὁ Mandl τῷ 1872 καὶ ὁ Helmholtz ἐπέξεργαζόμενοι ἐπιστημονικώτερον τὸ ζήτημα προσπαθοῦν νὰ λύσουν τὸ πρόβλημα, ἐὰν ἡ φωνὴ ὀφείλεται εἰς τὴν δόνησιν τοῦ διὰ τῆς γλωττίδος διερχομένου ἀέρος ἢ ἐὰν αὕτη ὀφείλεται εἰς τὴν δόνησιν αὐτῆς ταύτης τῆς γλωττίδος, παρεδέχθησαν δέ, ὅπως καὶ σήμερον παραδεχόμεθα, ὅτι οὐχὶ ὁ ἐκ τῆς γλωττίδος διερχόμενος ἀήρ, ἀλλ' αὐταὶ αἱ φωνητικαὶ χορδαὶ διὰ τῶν δονήσεών των παράγουν

τὴν φωνήν, ἐξ οὗ καὶ τὸ ἀξίωμα: «ἀνευ φωνητικῶν χορδῶν παραγωγή φωνῆς εἶναι ἀδύνατος».

Τὸν λάρυγγα δυνάμεθα νὰ παρομοιάσωμεν μὲ τὸ γνωστὸν ὄργανον hautbois (ὄμποε) (Σχ. 3) τοῦ ὁποίου ἡ γλωττίς, ὡς βλέπομεν, ἐμφανίζει πολλὰς ἀναλογίας πρὸς τὴν τοῦ λάρυγγος.

(Ἐπεται συνέχεια)

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Π. ΚΩΝΣΤΑΣ

Ἴατρος—Ὡτορινολαρυγγολόγος

ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΠΑΥΣΕΩΣ

Εἶναι ἀναγκαῖον νὰ τονισθῇ: Τὰ διάφορα μέσα συνθέσεως τὰ κατὰ τὸν α ἢ β τρόπον συναρμολογούμενα, τῇ βοηθείᾳ τῆς anschauende Phantasie — τῆς παρατηρούσης φαντασίας (Χάνζλικ), μετὰ τῆς πρώτης πάντοτε βασικῆς μουσικῆς φράσεως, προτάσεως ἢ μοτίβου, ἀποτελοῦν τὸ Α καὶ Ω τοῦ ἐκάστοτε μουσικοῦ τεμαχίου. Διότι ὅσον ἀθόρυμα καὶ ἄν φαίνωνται τὰ πολυκοίικλα μέσα συνθέσεως, ὑπάρχει, εἰς ἐκάστην βεβαίως περίστασιν, ἀρκετὸν περιθώριον, διὰ τὸν τρόπον τοποθετήσεως καὶ παραδόσεως αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν μέσων ἀποδόσεως. Εἰς μίαν συναυλίαν—ἐνθυμοῦμαι σχετικῶς—εἰς ἣν παρευρίσκατο καὶ ὁ γνωστὸς Γερμανὸς συνθέτης Ριχάρδος Στράους, παρηκολουθήσαμεν πρὸ ὀλίγων ἔτων, τὴν ἐκτέλεσιν ἐνὸς ἔργου πρωτοεμφανιζομένου πρὸ τοῦ κοινῆ συνθέτου. Εἰς ἐν μέρος τῆς συνθέσεως ἠκούσθη μία «κίνησις» τοῦ φλάουτου, ἡ ὁποία δὲν ὑπῆρχε εἰς τὸ πρωτότυπον. Ὁ Ριχάρδος Στράους, μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τοῦ τεμαχίου, ἐστράφη πρὸς τὸν ἀγωνιωδῶς ἀναμένοντα τὴν κρίσιν τοῦ διδασκάλου, συνθέτην καὶ τὸν ἠρώτησε: «Δὲν μοῦ λέγετε, σὰς παρακαλῶ, τί συνέβη μὲ τὸ φλάουτο εἰς τὴν «θέσιν» ἐκείνην;». — «Ἄχ! Meister, δὲν ἔχω γράψει τὴν «κίνησιν» στὴν παρτισιόν μου. Εἶναι προσθήκη τοῦ ἐκτελεστοῦ». — «Κρῖμα — κρῖμα! Καὶ ἐγὼ ἐνόμισα πῶς ἦταν ἴδική σας. Ξεύρετε, ἦταν τὸ ὠραιότερον μέρος . . .». — Ποία ἡ σημασία τῶν παρατηρήσεων αὐτῶν τοῦ Ριχάρδου Στράους; Ὁ τελευταῖος, παρακολουθῶν τὸ μουσικὸν τεμάχιον καὶ μὴ ἀκούων τίποτε τὸ νέον εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν διαφορῶν μέσων ἀποδόσεως καὶ εἰς τὰ «μέσα», «ἀνεκάλυψεν» ὅλως αἰφνιδίως μίαν ἐπιτυχή εἰς κατάλληλον μέρος εὐρισκομένην «κίνησιν». Καὶ ἡ ἀναμενομένη—ἀναγκαία αὕτη «προσθήκη», τὸν ἐνεθουσίασε. Διότι ἡ ὑπαρξίς ἀκριβῶς τῆς «ἀναγκαϊότητος» εἶναι ἐκείνη, ἣτις δίδει πάντοτε τὴν σφραγίδα τῆς ἀνωτερότητος καὶ ἐπιβλητικότητος εἰς μίαν κατάστασιν.

Πρὸ ὀλίγου χρονικοῦ διαστήματος τώρα, — ἡ ἀντίθετος «μουσικότης» — συνεχίζουσι ἐπ' ἀρκετὸν μὲ ἕνα Ἑλληνα μουσικόν, διὰ τὰς μεταγραφὰς αὐτοῦ καὶ τὴν ἐν γένει καλλιτεχνικὴν του δρᾶσιν. Εἰς μίαν στιγμὴν ἐλέγχου, ἔτυχον ἀκολούθου ἀπαντήσεως: «Ὅ,τι κάμω,

εἰς ὅλας μου τὰς ἐνεργείας, δίδω πάντα τὸ αἷμα τῆς καρδιάς μου». Ἦτο ἡ δικαιολογία. Τὸ ἐπιχειρημά του. Δηλαδή: Δὲν τὸν ἐνδιαφέρει τί ἀκούεται κατὰ τὰς ἐκτελέσεις καὶ τὰς μεταγραφὰς, ἀλλ' ὅτι «δίδει τὸ αἷμα τῆς καρδιάς του», τὸν ἐσωτερικόν του κόσμον μὲ ἄλλους λόγους, ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον αὐτὸς «αἰσθάνεται». Ἄκρατος ὑποκειμενισμὸς. Καὶ ὁ ὑποκειμενισμὸς αὐτὸς εἰς ἀσθενεῖς φύσεως χαρακτῆρας, εἶναι ἡ καταστροφὴ τῆς ζωῆς. Σχετικῶς θὰ μᾶς ἐπιτραπῇ τὸ ἐξῆς παράδοξον: Ὅσον ὀλιγώτερον, φαινομενικῶς, αἰσθάνεται ὁ καλλιτέχνης, τόσον περισσότερον κάμει σκλάβους τοὺς ἀκροατὰς του. Διότι μουσικῆ δὲν σημαίνει «δωμάτιον», «μόνωσις», «Σερενάτα τοῦ Τοζέλλι» καὶ αὐτοκτονία . . . Δὲν σημαίνει «αἴσθημα», «συγκίνησις», «αἰσθησιασμός», ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου, δρᾶσις, ζωή, κίνησις. Ὅσον περισσότερον εὐρίσκομαι ἐν ἐργηγόρσει, τόσον ἀσφαλέστερος εἶμαι. Διὰ τὴν ἐξω πάντοτε συναίσθησιν τῆς ἐνώπιόν μου καταστάσεως καὶ δὲν ὄνειροπολῶ. Καὶ μία τοιαύτη ἐμπράγματος κατάστασις — ζωή, εἶναι τὸ α ἢ β μουσικὸν τεμάχιον, τὸ ὁποῖον ἐκτελῶ ἢ παρακολουθῶ: Τὸ μεγαλειώδες καλλιτεχνικὸν εἶναι εἰς ζωντανὸς ὄργανισμός, τὸν ὁποῖον ἔχω καθῆκον νὰ σεβασθῶ καὶ νὰ προσέξω. Καὶ προσέξω, παρακολουθῶ ἢ ἐκτελῶ ἐν μουσικὸν τεμάχιον, μίαν ζωὴν δηλαδή, σημαίνει: Εἶμαι ἀντικειμενικὸς δὲν ἀφίνω νὰ μοῦ διαφύγη οὐδὲ ἡ ἐλαχίστη λεπτομέρεια διὰ τὴν ὅλην «σύνθεσιν» — γενικῶς. Καὶ μία ἀπὸ τὰς σπουδαιοτέρας, μουσικῆς συνθέσεως, λεπτομερείας εἶναι—ἀσφαλῶς—καὶ ἡ παῦσις.

Παῦσις δὲν σημαίνει «σταμάτημα» δράσεως. Αἱ ἐνεργεῖαι αἱ ἐνυπάρχουσαι εἰς τὴν ἠχοῦσαν, πρὸ τῆς παύσεως, μελωδικὴν γραμμὴν, ἐξακολουθοῦν εὐρισκόμεναι ἐν δρᾶσει καὶ μετὰ τὴν σημείωσιν τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἀντιπροσωπευτικῶν μιᾶς ὀρισμένης χρονικῆς διαρκείας, παύσεων. «Pausen sind nicht Nullwerte, sondern vielmehr Minuswerte, denen je nach der Bedeutung der positiven Werte, welche sie negieren, eine gar sehr verschiedene Wirkung eignet»⁽¹⁾.

(1) H. Riemann: «System der mus. Rhythmik u. Metrik». Σελ. 130.

Εἰς τὴν λίαν ἐπιτυχῆ αὐτὴν ἄποψιν τοῦ Ρίμαν, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν τὰ ἑξῆς: Αἱ παύσεις δὲν εἶναι βεβαίως «ἄξια μηδενός», δὲν εἶναι δηλαδὴ ἄνευ ἀξίας, ἀλλὰ δὲν σημαίνει αὐτὸ ὅτι εἶναι καὶ «ἄρησις» προῦπαρξιάς ἢ μελλούσης ἴσως νὰ ὑπάρξῃ ἐνεργείας, θετικότητος, ἤχου. Ὁ μουσικὸς μὲ ἄλλους λόγους ἤχος, ἐέχων τὴν α ἐνεργείαν ἐν ἑαυτῷ, ἐξακολουθεῖ δρῶν καὶ μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς ἐξωτερικῆς ἐμφανίσεώς του, τοῦ ἐπιφανειακοῦ καλύμματός του — τῆς ἠχητικότητος: Ὁ μουσικὸς ἤχος, ἢ ἐνεργεία, ἤχεῖ, δρᾷ καὶ μετὰ τὴν παῦσιν, εἰς τὴν παῦσιν. Ἐπομένως, ἢ τελευταία εἶναι εἰς θετικὸς παράγων δράσεως καὶ οὐχὶ ἄρησις. Ἡ παῦσις σφύζει ζωῆς.

Ἐκεῖνοι οἱ ὅποιοι ἐξεμεταλλεύθησαν τὴν ζωτικότητα καὶ «δυναμικότητα» τῆς παύσεως εἶναι — κυρίως — οἱ Ῥωμαντικοὶ καὶ οἱ ἑξ αὐτῶν προελθόντες Ἱμπρεσιονισταὶ καὶ Ἐξπρεσιονισταὶ συνθέται. Εἰς τοὺς πρώτους, ἢ παῦσις συναντᾶται ἢ ἀποτόμως μετὰ τὴν ἐπαύξεισιν τοῦ ὄλου ἤχου τῆς πλήρους συμφωνικῆς οὐχίστρας (Tutti Steigerung) ἢ μετὰ τὴν ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἐξασθένησιν τοῦ ἤχου. Ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τῆς τελευταίας περπτώσεως εἶναι, ἢ Εἰσαγωγή τοῦ «Freischütz» τοῦ Βέμπερ. Δίδομεν κατωτέρω τὸ σχετικὸν μέρος:

Εἶναι τὸ ἀνωτέρω παράδειγμα, finale τῆς ἐπαναλήψεως διὰ τὴν θριαμβευτικὴν Coda εἰς ντο μείζων, ἐκ τῆς Εἰσαγωγῆς. Πρὸ τῆς εἰσόδου τῆς Coda αὐτῆς ἀκριβῶς, ἀκούομεν τὸ ὡς ἄνω «παρακλητικὸν» μοτίβο (διαστολὴ 2—8), τὴν ἠλαττωμένην συγχορδίαν (φα δίεσις, λα, ντο, μι ὕφεσις) εἰς τρέμολο ἐγγόρδων, τὴν ἐπανάληψιν τοῦ ἰδίου αὐτοῦ μοτίβου εἰς τὸ κάτω Register (βιολοντσέλλο) καὶ τέλος παῦσιν δύο διαστολῶν, τρέμολο εἰς τὴν δεσπόζουσαν καὶ πάλιν παῦσιν, μὲ ριζ. τὸ σολ ὀκτάβα. Τί σημαίνουν αὐτὰ; Ἀπλούστατα: Ἡ ἔντασις ἢ ὁποία παρατηρεῖται εἰς τὴν χοῆσιν τῆς ἠλαττωμένης συγχορδίας πρῶτον, τῆς συγχορδίας τετάρτης ἑκτῆς δευτέρου (μὲ τὴν ἀναστροφὴν αὐτὴν θὰ ἀσχοληθῶμεν προσεχῶς ἐν ἐκτάσει), κατόπιν μὲ τὸ ριζ. λα (διαστολὴ 8 κ. ἑξ.) καὶ τὸ σολ (βάσις ἀσταθῆς), ἐξακολουθεῖ ὑπάρχουσα (καὶ μάλιστα εἰς μέγιστον βαθμὸν) καὶ εἰς τὰς μεγάλῃς διαρκείας παύσεις. Διὰ τί; Διότι δὲν ἀκούομεν οὐδεμίαν ἀπολύτως λύσιν. Εἴμεθα μετέωροι. Εἰς τὴν θέσιν τῆς βεβαιότητος — τῆς λύσεως, ἔχομεν τὴν ἀβεβαιότητα — τὴν ἀγωνίαν, τὸ «τί συμβαίνει ἀρά γε;», «τί θὰ συμβῆ;» Δὲν μᾶς δίδεται εὐθὺς ἀμέσως λύσις — ἢ ἡσυχία, ἀλλ' ἔξ ἀντιθέτου διὰ τῶν παρεμβαλλομένων παύσεων, συνέχισις ἐντάσεως. Ἡ παῦσις συντελεῖ ἐδῶ τὰ μέγιστα, εἰς τὴν διατήρησιν τῆς ψυχικῆς ταραχῆς: παῦσις δὲν σημαίνει «σταμάτημα» δράσεως. Ἴδου ἕτερον παράδειγμα:

(Ἀπὸ τὴν εἰσαγωγήν τοῦ «Tristan und Isolde» τοῦ Βάγνερ).

Προηγουμένως σύντομος ἀνάλυσις τῶν συγχορδιῶν: Ἡ πρώτη συγχορδία (φα, σι, ρε δίεσις, σολ δίεσις) δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ δεσπόζουσα τῆς δεσποζούσης τῆς τονικῆς λα ἔλατ. καὶ ἢ δευτέρα (μι, σολ δίεσις, ρε, λα δίεσις) δεσπόζουσα τοῦ λα. Καὶ ἰδοὺ διατί: Ἀντὶ τοῦ φα δίεσις (εἰς τὴν πρώτην συγχορδίαν) ἔχομεν φα φυσικόν. Τὸ φα

αυτό δὲν εἶναι ἡ δέξυτης, ἔντασις, κράτημα τοῦ ἀκολουθουῦντος εἰς τὴν τρίτην διαστολὴν μι. Τὸ ρε δίεσις εἶναι χρωματικὸν διαβατικὸν διὰ τὸ ρε φυσικὸν τῆς τρίτης ἐπίσης διαστολῆς. Καὶ τὸ σολ δίεσις τέλος, εἶναι ἐλεύθερον ἠλλοιωμένον φθογγόσημον τῆς ἑβδόμης λα. (Τὸ λα δίεσις τῆς δευτέρας συγχορδίας εἶναι ἐπίσης χρωματικὸν διαβατικόν). Γενικῶς τὸ χρῶμα, αἱ ἀλλοιώσεις, ἐνέχουν πάντοτε περισσοτέραν ἔντασιν καὶ χρησιμεύουν διὰ τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν. Ἀκολουθοῦν αἱ παύσεις, αἱ ὁποῖαι βεβαίως συνεχίζουσι τὴν ἔντασιν (ἐφ' ὅσον δὲν ἠκούσθη λύσις) καὶ αἱ μετέπειτα δύο συγχορδαί (Sequenz!) ἐπίσης χαρακτηροῦσι δεσποζούσης: ρε ἑβδόμη καὶ σολ ἑβδόμη. Ἡ τρίτη ἐπανάληψις εἶναι μι 7 καὶ σι 7. Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι, αἱ «ἐνέργειαι» αἱ ἐνυπάρχουσαι εἰς τὴν πρώτην κίνησιν τοῦ μοτίβου, ἐξακολουθοῦν τὸν ροῦν των καὶ εἰς τὸ «κενὸν» φθογγοσήμων μέρος, — εἰς τὰς παύσεις.

Ἄλλ' ἡ παῦσις ἔχει καὶ κάτι τὸ ἀπλανές, τὸ ρεμβῶδες, τὸ ὄνειροπόλον, τὸ μυστηριώδες. Ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ παραδείγματα σχετικῶς εἶναι, ἡ σκηνὴ τῆς γνωριμίας τοῦ Ἰπταμένου Ὀλλανδοῦ καὶ τῆς Σέντας — Πρξ. Β', Σκηνὴ 5^η τοῦ Βάγνερ, καθὼς καὶ ἡ μετὰ τὸ ἄσμα τῆς Ἑλζας εἰς τὸν ἐξώστην — Πρξ. Β', Σκηνὴ 2^η τοῦ «Λόεγκριν» ἐπίσης τοῦ Βάγνερ. Ἴδε καὶ τὴν σκηνὴν τῆς δολοφονίας τῆς Δυσδαιμόνας (Πρξ. Δ', Σκ. 3) ἀπὸ τὸν «Ὁθέλλον» τοῦ Βέρδι, ἰδίως μετὰ καὶ διαρκουῦντος τοῦ Solo τοῦ Κοντραμπάσσου. Ἐν ὅμως ἀπὸ τὰ μεγαλοπρεπέστερα παραδείγματα ἐπιτελεστικῆς παύσεως, εἶναι τὸ κατωτέρω :

BRÜNNH.

War es so schmachlich, was ich verbrach, dass mein Ver-

bre - chen so schmah - lich du be - strafst?

(Ἀπὸ τὰς «Βαλκυρίας» τοῦ Βάγνερ, Πρξ. Γ', Σκηνὴ 3^η)

Ἀκριβῶς τὸ σταμάτημα ἐπὶ τῆς δεσποζούσης καὶ ἡ παῦσις, μετὰ τὸ ἀπλοῦν μέλος ἐκ Sequenz τῆς Μπρινχίλντε, δι' ὅσους γνωρίζουν ἤδη τὴν προηγηθεῖσαν εἰς τὸ ὄλον ἔργον δράσιν, παραμένουν ἀληθινά τεκμήρια μεγαλειώδους χρησιμοποίησεως τῶν διαφορῶν ἀπλῶν αὐτῶν μουσικῶν μέσων ἀπὸ τὸν Βάγνερ. Βλέπε ἐπίσης καὶ τὰς δύο διαστολάς πρὸ τοῦ Waldesweben, ἀπὸ τὴν Β'. πρξ., Σκ. 2^η τοῦ «Ζίμφριντ» τοῦ Βάγνερ.

Ὁ Ριχάρδος Στράους ἐξ ἀντιθέτου, καθαρῶς νατουραλιστικὰ εἰς τὴν «Αἰγυπτίαν Ἑλένην» ἀφήνει τὴν τελευταίαν ἄνευ μουσικῆς, κατὰ τὴν εἰσοδὸν τῆς εἰς τὴν πρώτην προᾶξιν. Εἶναι ὡς νὰ λέγη: Τί χρειάζεται ἡ μουσική; Τί εἶδους μουσικὴ εἶναι εἰς θέσιν νὰ τραγουδήσῃ τὴν ὄραιότητα τῆς «πεντάμορφης» Ἑλένης; Ἡ σιωπὴ ὁμιλεῖ καλύτερα... Εἰρήσθω ἐν παρόδῳ ὅτι, ἡ χρησιμοποίησις τῆς παύσεως πρὸς χαρακτηρισμὸν ἐνὸς προσώπου, εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ περισσότερον ἐπιτυχημένα μέσα δραματογικῆς τεχνικῆς. Ἀλλὰ περὶ αὐτῶν ἄλλοτε. (Ἴδε σχετικῶς τὸ φινάλε — Σκηνὴ δολοφονίας τοῦ Σκάρπια — εἰς τὴν «Τόσκαν» τοῦ Πουτσίνι, καθὼς καὶ τὴν σκηνὴν τοῦ θανάτου τῆς Μίμης ἀπὸ τοὺς «Μποῆμ» τοῦ ἰδίου Πουτσίνι). — Βλέπε ἐπίσης θαυμασίαν χρησιμοποίησιν τῆς παύσεως εἰς τὰς συμφωνίας τοῦ Μπροῦκνερ. Π.χ. θέμα Adagio VIII^η συμφωνίας καὶ Α' θέμα τῆς πρώτης προτάσεως τῆς IX^η συμφωνίας κτλ.

Ὡστε: Τὸ κενὸν ἤχου μέσον ἀποδόσεως, ἡ παῦσις, εἰς χεῖρας μεγαλοφυῶν συνθετῶν, ἀποβαίνει σταθερὸς παράγων δράσεως καὶ ἐπιτελεστικῆς. Ἐκεῖνοι δὲ ἀκριβῶς οἱ ὁποῖοι εἶναι εἰς θέσιν νὰ παρακολουθήσῃ τὸ α ἢ β μεγαλειώδες καλλιτέχνημα, τὰ μέσα συνθέσεως καὶ τὸν τρόπον συνδέσεως, ἀπολαμβάνουν πραγματικῶς καὶ ἀντιλαμβάνονται πάντοτε τὴν ἀξίαν τοῦ πρὸ αὐτῶν καλλιτεχνήματος.

ΚΩΝΣΤ. Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ΕΝΑ ΚΑΛΟ ΠΙΑΝΟ;

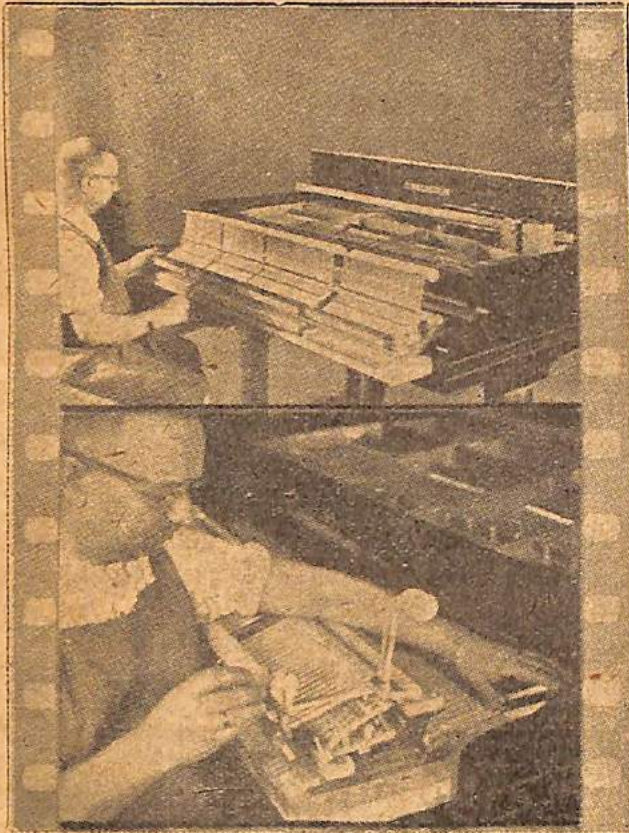
3^{ον}

Ἠσχολήθημεν ἤδη μὲ τὸ ἐσωτερικὸν ἐνὸς πιάνου flügel καὶ δὲν ἀπομένει τώρα ἢ ἡ ἐξωτερικὴ ἐργασία τοῦ «Μπέχσταϊν»: τὸ κάλυμμα, τὰ κλειδιά, τὸ στήριγμα τῶν μουσικῶν τεμαχίων κτλ. Καὶ πρῶτα - πρῶτα τὰ κομψὰ ἐκεῖνα κάλυμματα ποῦ βλέπει κανεὶς μὲ τοὺς διαφοροὺς χρωματισμοὺς των, κατασκευάζονται ἰδιαίτερος ἀπὸ τὴν Ἑταιρίαν «Μπέχσταϊν» ἀπὸ κέδρινα ξύλα. Τὸ τελευταῖον αὐτὸ ξύλον χρησιμοποιεῖται ἀφ' ἐνὸς μὲν διότι δὲν παραμορφώνεται μετὰ τὴν σχηματοποίησίν του καὶ ἀφ' ἑτέρου

διότι εἶναι ἐλαφρὸν, παρὰ τὸν ὄγκον του, κατάλληλον γιὰ εὐκόλο ἀνοίγμα τοῦ flügel. Φυσικῶ τῷ λόγῳ ἡ στιλπνότης τοῦ καλύμματος (ἐσωτερικῶς καὶ ἐξωτερικῶς) εἶναι μεγαλειώδης καθὼς βέβαια καὶ τὸ ἄλλον περιβάλλυμα τῆς ἐσωτερικῆς βάσεως. Καὶ ἐπιτυγχάνεται αὐτό, διὰ τῆς ἀκολουθουῦσης ἐργασίας: Τὰ ἀκατέργαστα κέδρινα ξύλα καθαρίζονται ἰδιαίτερος, πρὸς λείανσιν τῆς ὄλης ἐπιφανείας, ἀπὸ ἰδιαίτερα μηχανήματα, γιὰ νὰ τὰ ἐπιθεωρήσῃ κατόπιν ὁ εἰδικὸς ἐπόπτης τοῦ τμήματος καθαρισμοῦ καὶ λειάνσεως. Τὸ κάλυμμα αὐτὸ μεταφέρεται εἰς τὴν αἴθου-

σαν τελειωτικῷ καθαρίσματος, δι' εἰδικῷ χάρτου καὶ ἄλλων οὐσιῶν, (μετὰ τὸ κατάβρογμα) γιὰ νὰ τοποθετηθῇ τὸ α ἢ β βερνίκι ἀναλόγως τῆς παραγγελίας καὶ τῆς ἀνάγκης κατακαλώσεως. Τὸ κάλυμμα εἶναι ἤδη ἑτοιμον πρὸς τοποθέτησιν (1).

Τὰ πλήκτρα τῆς Klaviatur κατασκευάζονται ἀπὸ ξύλον πεύκης τῆς Ρουμανίας καθὼς καὶ ἡ «βάσις ἀντη-



Ἄνω: Κατασκευὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ μηχανισμοῦ.
Κάτω: Τακτοποίησις (ρεγουλάρισμα) τοῦ μηχανισμοῦ.

ρήσεως» (Βλέπε Σελ. 159 κ. ἐξ. Τ. 7 τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς») καθ' ὅσον τὸν ξύλον αὐτὸ ἔχει τὴν ἰδιότητα νὰ

(1) Ἡ ὅλη ἐργασία τακτοποιήσεως τοῦ καλύμματος διαρκεῖ βέβαια ἑβδομάδας ὀλοκληρούς, δεδομένου ὅτι παρέχεται πάντοτε χρονικὸν τι διάστημα μετὰ τὴν α ἢ β εἰδικὴν ἐργασίαν ἐπ' αὐτοῦ.

παραμένῃ ἀκαμπτον καὶ νὰ μὴ παραμορφοῦται παρ' ὅλην τὴν πίεσιν τῶν δακτύλων καὶ γενικῶς τῆς χειρός. Εἶναι αὐτὰ κεκαλυμμένα μὲ πρῶτης ποιότητος ἐλεφαντοστοῦν, τὰ δὲ μαῦρα πλήκτρα ἀπὸ θαυμάσια ἐπεξεργασμένον ἔβενον πού παραδίδεται ἀποκλειστικῶς εἰς τὴν Ἑταιρίαν «Μπέχσταϊν» κατόπιν εἰδικῆς παραγγελίας. Ἡ ὅλη κατασκευὴ ἢ μᾶλλον συναρμολόγησις τῆς Klaviatur γίνεται ἀπὸ τοὺς πλέον πεπειραμένους καὶ μὲ πολυετὴ ὑπηρεσίαν ἐργάτας, καθ' ὅσον δὲν πρόκειται εἰς τὴν ἐργασίαν αὐτὴν ἢ δι' εὐχέρειαν καὶ προᾶξιν.

Ὁ ἐσωτερικὸς μηχανισμὸς, δηλαδή: ἡ μετὰ τὴν πίεσιν τοῦ πλήκτρον μεταβίβασις τῆς κινήσεως εἰς τὸ σφυρίον καὶ τοῦ κτύπου τοῦ τελευταίου ἐπὶ τῶν χορδῶν, ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς κατασκευάζεται, κατόπιν δεκάδος ὅλης ἐτῶν ἐργασίας, ἀπὸ εἰδικούς μηχανικούς. Καὶ κατασκευάζεται ἀπὸ τοὺς τελευταίους διότι ἀπαιτεῖται ἰδιαίτερα πάντοτε ἰκανότης εἰς τὴν ὀρθὴν τοποθέτησιν τῶν διαφορῶν ἐνωτικῶν μέσων μεταβιβάσεως, διὰ νὰ μὴ ἐπέλθῃ ποτὲ ἀνισότης μεταξὺ πίεσεως πλήκτρον καὶ ἀσφαλοῦς μεταβιβάσεως τῆς α αὐτῆς πίεσεως καὶ καταλλήλου ἤχου (αὐτὸ εἶναι τὸ κυριώτερον ἄλλως τε) τὸν ὁποῖον ἐπιθυμοῦν οἱ διάφοροι εὐτυχεῖς κάτοχοι τοῦ «Μπέχσταϊν». Ἀκριβῶς δὲ μία ἀπλή δοκιμὴ πείθει ὅλους ὅτι καὶ ἡ πλέον ταχίστη τῶν δακτύλων κίνησις ἐπὶ τῶν πλήκτρον, μεταβιβάζεται ἀμέσως εἰς τὸ σφυρίον ἐπὶ τῶν χορδῶν, ἀκριβῶς εἰς τὸ αὐτὸ πάντοτε σημεῖον τῆς ἀρχικῆς τοποθετήσεως καὶ μὲ τὴν ἰδίαν δύναμιν ἠχητικότητος, ἀναλόγως βέβαια τῆς ἐκάστοτε δυναμικῆς ὑπὸ τοῦ ἐκτελεστοῦ πίεσεως. Καὶ δὲν πρέπει νὰ παραγνωρίζωμεν τὸ γεγονός ὅτι, ἐκ τῆς καλῆς κατασκευῆς τοῦ μηχανισμοῦ αὐτοῦ, ἔξαρχα εἰς μέγιστον βαθμὸν καὶ ἡ ἐπιτυχημένη ἐκτέλεσις.

Μετὰ τὴν κατασκευὴν καὶ τοῦ μηχανισμοῦ, μεταφέρεται ὁ τελευταῖος μαζὺ μὲ τὰ πλήκτρα εἰς τὸν εἰδικὸν συσκευαστὴν πρὸς συναρμολόγησιν ἀμφοτέρων εἰς τὸ ἑτοιμον πλέον Flügel πιάνο, γιὰ νὰ τοποθετηθῇ τέλος τὸ ὄργανον στὸ μεγαλειῶδες σαλόνι τῆς Ἑταιρίας «Μπέχσταϊν» στὸ Βερολίνον (1).

Καὶ ἔτσι τὸ ὄνομα «Μπέχσταϊν», πού χαράσσεται τελειωτικὰ στὴν ἐμπροσθίαν πλευράν, μὲ χρυσοῦ γράμματα, παραμένει σύμβολον τελειότητος, εὐμορφιάς καὶ κομψότητος, στολίδι καὶ κανόνημα στοὺς πολυαριθμούς εὐτυχισμένους—καὶ δικαίους—κατόχους του.

Ι. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Μηχανικός.

(1) Ἀγαθέρωμεν ἐν ὑποσημειώσει, ὅτι, τὸ στήριγμα τῶν μουσικῶν τεμαχίων καὶ τὰ ἄλλα ἐξωτερικὰ μέρη τοῦ Flügel—πιάνο, κατασκευάζονται ἀπὸ εἰδικούς καὶ εἰς ἰδιαίτερα ὄλως διαμερίσματα.

Ὅσα τὰ νέα τραγούδια

τῶν διαφόρων κινηματογραφικῶν ἔργων καὶ τῆς Ὁσερέττας

στὴν Ἑταιρία Πιάνων Ἐτάρο Α.Ε.

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

Πειραιεύς: ὁδὸς Πιζωνος 48. - Πάτραι: ὁδὸς Μαιζώνος 109.

Βόλος: ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Ἡ ὄπερα τοῦ Μότσαρτ «Idomeneo», ἐπὶ τῆ εὐκαιρίας τῶν ἑορτῶν Μότσαρτ, ἐξετελέσθη διὰ πρώτην φοράν εἰς τὸ Κρατικὸν Μελοδράμα τῆς πόλεώς μας κατ' ἐπεξεργασίαν τῶν Ριχ. Στράους καὶ Λόταρ Βάλλερσταϊν. Ὁ πρῶτος ἐπεξεργάσθη τὴν μουσικὴν καὶ ὁ Βάλλερσταϊν τὸ ποιητικὸν κείμενον ὡς καὶ τὴν σκηρικὴν δράσιν—δραματολογικῶς. Ὁ Μότσαρτ μόλις 25 ἐτῶν, ἔλαβε παραγγελίαν ἀπὸ τὸν Βαυαρὸν Δούκα Karl Theodor, πρὸς σύνθεσιν μιᾶς «opera seria» διὰ τὰς Ἀπόκρως τοῦ 1781. Ὡς ποιητικὸν κείμενον ἐξελέγη ὁ «Idomeneo» καὶ ποιητὴς ὁ Abbé G. B. Varesco. Αὐτὸ βέβαια δὲν ἦταν εὐκόλη δουλειὰ γιὰ τὸν Μότσαρτ, δεδομένου ὅτι ὁ Gianbattista Varesco εἶχεν ἀνωτέραν θέσιν εἰς τὸν Ἐπίσκοπον τοῦ Σάλτσμπουργκ ἢ ὁ Μότσαρτ, ποῦ ἦτο ἀπλοῦς ἀκόλουθος καὶ προστατευόμενος τρόπον τινὰ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ Ἐπισκόπου. Ὁ ποιητὴς τοῦ ὡς ἄνω λιμπρέττου διεφύλαξε τὰ κυριώτερα σημεῖα τοῦ Γαλλικοῦ πρωτοτύπου τοῦ 1712—«Idomenée» τοῦ Danchet, μὲ μουσικὴν τοῦ Campa. Τεχνικῶς ἔπλασε τὸ λιμπρέττο του στὸ στυλ τοῦ γνωστοῦ περιφήμου λιμπρετίστα Metastasio. Ἐφτίασε δὲ τὸ ὅλον ἔργον εἰς τρεῖς πράξεις ἀντὶ τῶν πέντε τοῦ Danchet καὶ ἀπεμάκρυνε τὸ ἄκρι φινάλε τοῦ πρωτοτύπου, εἰς τὸ ὁποῖον ὑπῆρχον δύο φόννοι: τοῦ υἱοῦ τοῦ Idomeneo καὶ Πία. Βέβαια, παρέδωσε ὁ Varesco ὅπωςδήποτε καλοὺς Ἰταλικοὺς στίχους, ἀλλὰ δὲν εἶχαν αὐτοὶ καὶ τὸ ὅλον λιμπρέττο σκηρικὴν ζωὴν, ἀφ' οὗ ἄλλως τε, δὲν ἐγνώριζε καὶ ὁ ἴδιος τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ πραγματικοῦ θεάτρου. Ὁ νεαρὸς Μότσαρτ δὲν παρεγνώρισε τὰς ἑλλείψεις τοῦ παραδοθέντος εἰς αὐτὸν πρὸς σύνθεσιν ποιητικοῦ κειμένου, ἀλλὰ δὲν ἠδύνατο ὡς ἐκ τῆς θέσεώς του καὶ νὰ ἀντεπεξέλθῃ ἢ νὰ ὑποστηρίξῃ τὰς ἀπόψεις του εἰς τὸν ἀνωτέρον του Varesco. Καὶ εἶναι σχετικῶς ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸν τὸ γεγονός ὅτι, ὁ Μότσαρτ εὐρισκόμενος εἰς τὸ Μόναχον, οὐδέποτε ἔστειλε ἐπιστολάς εἰς τὸν λιμπρετίστα του Βαρέσκο γιὰ νὰ ζητήσῃ ἐξηγήσεις ἢ νὰ ἐπεξηγήσῃ αὐτὸς κάτι εἰς τὸν τελευταῖον ἀπ' εὐθείας, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου ἐπληροφόρει τὸν λιμπρετίστα πάντοτε μέσῳ τοῦ πατρὸς του. Πρὸ παντὸς εἶχε κατατρομάξει τὸν Μότσαρτ τὸ παρατραβηγμένον ποιητικὸν κείμενον, διὰ τὸ ὁποῖον καὶ κατὰ διάρκειαν ἀκόμη τῶν δοκιμῶν ἐκτελέσεως παρεπονείτο. Καὶ δεδομένου ὅτι ὁ ποιητὴς Βαρέσκο δὲν μετέβαλεν ἀπολύτως τίποτε τῆ προτροπῆ τοῦ Μότσαρτ, ὁ τελευταῖος, κατώρθωνε πάντοτε κρυφὰ νὰ παραλλάσῃ κάτι καὶ ἰδίως τὸ ποιητικὸν κείμενον τῆς σκηρῆς τοῦ χορημοῦ.

Ἄλλ' ὁ Μότσαρτ δὲν παρεπονείτο εἰς τὸν πατέρα του μόνον διὰ τὸ λιμπρέττο, ἀλλ' ἐπίσης καὶ διὰ τοὺς τραγου-

διστάς. Καὶ ὁ πατέρας του τοῦ ἀπαντᾷ: «Αὐτὸ ποῦ μοῦ γράφεις γιὰ τοὺς τραγουδιστάς εἶναι λυπηρὸν. Πάντως ἡ μουσικὴ εἶναι ἐκείνη ἢ ὁποῖα θὰ δώσῃ κάτι τὸ καλόν». Ἀκριβῶς ἡ μουσικὴ του ἐνθουσιάζει τὸν Μότσαρτ στὸ πρῶτον αὐτοῦ μεγαλειῶδες δραματικὸν ἔργον καὶ ἰδίως ἢ τῆς τρίτης πράξεως, διὰ τὴν ὁποῖαν καὶ γράφει εἰς τὸν πατέρα του: «Κεφαλὴ καὶ χεῖρες εἶναι πλήρεις ἀπὸ τὴν τρίτην πράξιν καὶ δὲν μεγαλοποιῶ τὰ πράγματα ἐὰν γράψω ὅτι καὶ ἐγὼ ὁ ἴδιος θὰ μεταβληθῶ εἰς τρίτην πράξιν. Ἡ πράξις αὐτὴ καὶ μόνον ἔχει μεγαλυτέραν ἀξίαν ἢ ὁλόκληρον τὸ μελοδράμα, καθ' ὅσον, δὲν ὑπάρχει σκηρὴ εἰς αὐτὴν ἢ ὁποῖα νὰ στερεῖται ἐνδιαφέροντος».

Βεβαίως, ἡ μουσικὴ εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ Μότσαρτ εἶναι ἐμπνευσμένη, ἐνδιαφέρουσα, ἀλλὰ δὲν εἶναι πάντοτε καὶ δραματικὴ, μὲ ἀρκετὰς ἀντιθέσεις, μὲ δραματικὴν ζωὴν. Καὶ ἀκριβῶς ἐδῶ ἀρχίζει ἡ ἐπεξεργασία τοῦ Ριχάρδου Στράους. Διότι ὁ διάσημος αὐτὸς συνθέτης ἠθέλε μᾶλλον νὰ ἐξυψώσῃ τὴν δραματικότητα τῆς παλαιᾶς Opera seria ἢ νὰ διαφυλάξῃ πιστὰ τὸ πρωτότυπον τοῦ Μότσαρτ. Δὲν διστάζει ν' ἀποκόψῃ ὁλόκληρα μέρη ἢ νὰ μεταφέρῃ μερικὰ εἰς ἄλλην θέσιν, νὰ φτιάσῃ τὰς πλέον ἀπιθάνους διὰ τὸν Μότσαρτ χρωματικὰς μετατροπίας π. χ. ντο ἔλατ., φα δίσσ. ἔλατ., φα ἔλατ., σολ. μεῖζ., ἀλληλοδιαδόχως, νὰ συνθέσῃ ἓνα ὁλόκληρον τελείως χρωματικὸν ἀντρω-ἀκτ (Zwischenspiel) ποῦ σκιαγραφεῖ τὸ θηρίον τὸ ἀπειλοῦν τὴν Κρήτην, νὰ σβύσῃ ὁλόκληρες ἄριες, νὰ συντομεύσῃ τὰ παλαιὰ Secco-Rezitative τὰ ὁποῖα καὶ ὅπως εἶναι τώρα εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν τοῦ Στράους εἶναι καὶ πάλιν ἀρκετὰ μεγάλα καὶ τέλος νὰ συμπληρώσῃ τὸ Κόρο καταγίδος μὲ γυναικείας φωνὰς ἀντὶ τῶν ἀνδρικῶν φωνῶν τοῦ πρωτοτύπου. Συνθέτει ἓνα Soloquartett περὶ τὸ φινάλε τοῦ μελοδράματος μὲ μοτίβα ἀπὸ τὸν «Ἰπλότην τῶν ρόδων» καὶ μὲ ἓνα ἀπὸ τὴν «Γυναῖκα χωρὶς σκιάν» (τὰ δύο τελευταῖα μελοδράματα εἶναι, ὡς γνωστόν, τοῦ ἰδίου Στράους) ὅλο ζῶν καὶ εὐχάριστον ἤχον, ἀλλὰ τελείως ἄγνωστα στὸ στυλ Μότσαρτ, καθὼς καὶ τὰ διάφορα σβυσίματα εἰς τὴν ἐνορχήστρωσιν τοῦ συνθέτου αὐτοῦ. Γενικὰ εἰς τὴν σπινθηροβόλον φανταχτερῆ ἐνορχήστρωσιν καὶ τὰς μετατροπίας, διακρίνει κανεὶς εὐθὺς ἀμέσως τὸν πεπειραμένον μέγαν καλλιτέχνην Στράους. Ἡ τρίτη πράξις ἐκέρδισεν ἀρκετὰ μὲ τὰς συντομεύσεις εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν, ἀλλ' ἡ δευτέρα πράξις εἶναι καὶ τώρα ἀκόμη μεγάλη, ἀλλὰ καὶ μεγαλοπρεπής, ἂν καὶ τὸ μῆκος καὶ ἡ μεγαλοπρέπεια δὲν ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὴν πλήξιν. Ὁ Στράους ἐπεχείρησε βέβαια ν' ἀποφύγῃ τὴν ἐπικίνδυνον καμπήν, δὲν τὸ ἐπέτυχεν ὅμως τελείως.

Ὅπως εἰς τὴν μουσικὴν ἐγένοντο διάφοροι παραλαγαί, τοιουτοτρόπως καὶ εἰς τὸ λιμπρέττο: Τὸ μέρος τῆς Ἡλέκτρας εἰς τὸ πρωτότυπον, ἐσβύσθη εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν—ἴσως γὰρ νὰ μὴ μᾶς θυμίσῃ τὴν «Ἡλέκτραν» τοῦ Στράους. Ἄντ' αὐτῆς ἔχομεν τὴν Ἰσμήνην, οὐχὶ βεβαίως τὴν ἀντίπαλον, ἀλλὰ τὴν Ἰσμήνην φύλακα τῆς ἐθνικότητος καὶ τοῦ πατριωτισμοῦ τῶν Ἑλλήνων. Ἡ σκηνοθεσία ἐξ ἀντιθέτου τοῦ Βάλλερσταϊν εἶναι κάθε ἄλλο ἢ σκηνοθεσία τῆς προκλαστικῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος: ἓνα Φλαμανδικὸν Van Dyck στυλ, εἶναι τὸ χαρακτηριστικόν της. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐθυσιάσθη ἢ πραγματικότης, τὸ περιβάλλον τῆς νήσου Κρήτης, εἰς τὴν ὁποίαν καὶ ἐξελίσσεται ἡ ὑπόθεσις, χάριν μᾶς αὐθαιρέτου καὶ ἐξεζητημένης «νεωτέρας» σκηνοθεσίας. Οἱ χοροὶ χωρὶς ζῶν καὶ μουμιοποιημένοι. Θαυμάσια ἐτραγούδησαν τοὺς ρόλους τῶν αἰ κυρίαί Nemeth, Schumann καὶ Hadrabova. Ἐπίσης οἱ κύριοι Kalenberg καὶ Mayer. Ὁ Στράους διηύθυνε τὴν ὀρχήστραν. Τὸ κοινὸν ἐνθουσιάζθηκε ὀλίγον κατ' ὀλίγον, θαναμάζοντας τὴν ἀνάμειν τῶν στυλ Μότσαρτ καὶ Ριχάρδου Στράους, ἀλλὰ καὶ τὰ Φλαμανδικὰ ἐνδύματα τῶν χρόνων τοῦ Van Dyck, πού δὲν μᾶς ἐπέτρεπαν βέβαια ν' ἀναγνωρίσωμεν τὴν παλαιὰν κοινωνίαν καὶ τὸν πολιτισμὸν τῆς Κρήτης.

Παρηκολουθήσαμεν ἐπίσης μίαν νέαν σκηνοθεσίαν τοῦ κωμικοῦ μελοδράματος «Wildschütz» τοῦ Lortzing, τοῦ συνθέτου τῶν γνωστῶν μελοδραμάτων «Zar und Zimmermann» καὶ «Waffenschmied», εἰς τὴν Κρατικὴν μας Ὀπερα. Τὸ κωμικὸν αὐτὸ μελόδραμα τὸ ἔγραψε ὁ Λόρτσινκ πρὸ 100 σχεδὸν ἐτῶν καὶ φυσικὰ εἶναι δύσκολο πλέον τὸ φρεσκάρισμά του ἀπὸ τοὺς διαφόρους διευθυντὰς ὀρχήστρας. Πάντως διατηρεῖ ἢ παρτισιὸν τοῦ ὡς ἄνω ἔργου ἀρκετὴν φρεσκάδα, ζῶν, Μοτσαρτικὴν χάριν, Γαλλικὸν μουσικὸν esprit, λεπτὲς pointe, ἀλλὰ καὶ χονδροκομμένες μουσικὲς γραμμές. Ὁ Λόρτσινκ παραμένει πάντοτε ἐν ὄπῳ τὰ ἰσχυρότερα ταλέντα τοῦ Γερμανικοῦ κωμικοῦ μελοδράματος. Ἄλλ' ὁ σημερινὸς ἀκροατὴς δὲν παρασύρεται εὐκολα—τώρα μάλιστα στὴν ἐποχὴ τῆς Τζατς καὶ τῆς μηχανοποιημένης (;) μουσικῆς—ἀπὸ τὰ «ἄθῳα» καὶ ὄλο «συγκίνησι» καὶ «αἴσθημα» τραγούδια τῶν προπάππων του. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ τοῦ Λόρτσινκ, μετὰ τὰ μουσικοδράματα τοῦ Βάγνερ καὶ τῶν ἄλλων μεταγενεστέρων συνθετῶν, δὲν εἶναι βέβαια εἰς θέσιν νὰ μᾶς παρασύρῃ, πολὺ δὲ ὀλιγώτερον νὰ μᾶς εὐχαριστήσῃ. Ἐπίσης καὶ οἱ διάφοροι τραγουδισταὶ ἐκ τῆς σχολῆς τῶν τελευταίων αὐτῶν συνθετῶν. Πάντως ὁ Robert Heger διηύθυνε θαυμάσια καὶ οἱ ἐκτελεστοὶ—τραγουδισταὶ ἐξετέλεσαν τοὺς ρόλους τῶν ἀρκετὰ καλὰ καὶ ἰδιαιτέρως οἱ πρωταγωνισταὶ Norbert (Bassbuffo) καὶ ἡ χαριτωμένη Δις Kern. Τὸ ὄλον μελόδραμα ὅμως καθὼς καὶ τὰ ἄλλα τοῦ Λόρτσινκ δὲν μποροῦν νὰ σταθοῦν πλέον σήμερον.

Ὑστερα ἀπὸ ἀμέτρητα ταξίδια στὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ μᾶς ἐπεσκέφθη, γὰρ λίγον καιρὸ στὴ Βιέννη, ὁ Ρώσος συνθέτης Sergej Prokofieff. Ἀνήκει αὐτὸς στὴν σχολὴν τῶν χειραφετημένων συνθετῶν Στραβίνσκι, Μέντεν καὶ Ραχμανίνοφ πού ἐγκατέλειψαν τὴν πατρίδα τῶν μετὰ τὴν ἐγκαθίδρουσιν τοῦ Μπολσεβικισμοῦ, γὰρ νὰ ἐγκατασταθοῦν στὰ διάφορα μουσικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, ἐν ᾧ ὁ ἐθνικιστὴς συνθέτης Σκριάμπιν καὶ οἱ περὶ αὐτόν, παρέμειναν στὴν γενέτειράν των «μητέρα» Ρωσίαν. Ὁ Προκόφιεφ ἐξετέλεσε τὸ δεύτερο κοντσέρτο του γιὰ πιάνο, τὸ κοντσέρτο αὐτὸ μὲ ραψωδικὸν χαρακτήρα καὶ μεγάλη βιρτουοζικὴ τέχνη. Βλέπει κανεὶς στὸ ἔργον μᾶλλον «δουλειὰ» γραφείου καὶ ἱκανότητα. Δὲν ὑπάρχει Adagio, καθὼς ἐπίσης καὶ μουσικὴ ἐνότης μετὰ τῶν προτάσεων καὶ ἐπὶ πλέον δυναμικὴ ἢ ἀγωγῆς ἀντίθεσις. Θὰ ἤμποροῦσε κανεὶς νὰ χαρακτηρίσῃ τὸ κοντσέρτο αὐτὸ ὡς ἐκθαμβωτικὸ Etude ὀρχήστρας μὲ obligat πιάνο καὶ γνωστὰ κατὰ τὸ πλεῖστον μουσικὰ μέσα ἢ ἓνα τέλειον στὸ ὕφος κοντσέρτο, γὰρ πιάνο καὶ ὀρχήστρα.

Ὁ Ριχάρδος Στράους διηύθυνε τὴν «Συμφωνίαν τῶν Ἀλπεων» μὲ τὴν Φιλαρμονικὴν τῆς Βιέννης καὶ τὴν Συμφωνικὴν ὀρχήστραν Βιέννης (τὸ ὄλον 250 ὄργανα) καὶ φυσικὰ παρουσιάσθηκε τὸ συμφωνικόν του αὐτὸ ἔργον εἰς ὄλην του τὴν μεγαλοπρέπειαν καὶ ἐπιβλητικότητα. Ἡ περιγραφή τῆς καταιγίδος, τῶν κορυφῶν τῶν Ἀλπεων κτλ. ἦταν κάτι τὸ φαντασμαγορικὸν καὶ τέλειον. Πάντως τοιοῦτου εἶδους Monstre-Konzerte δὲν εἶναι πλέον τῆς ἐποχῆς μας καὶ δὲν συγκινοῦν μὲ τὸν ὄγκον τῶν ὡς εἰς τὴν ἐποχὴν ἐνὸς Μπερλιόζ ἢ Μάγερπερ, τώρα μάλιστα πού ἐπικρατεῖ ἡ μικρὰ ὀρχήστρα καὶ ἡ λεπτὴ ἐνορχήστρωσις.

Μεγαλυτέραν πραγματικὴν μουσικὴν ἐπιτυχίαν εἶχε τὸ Kolisch-Quartett, ἢ καλυτέρα αὐτὴ ἔνωσις κουαρτέττου μαζὺ μὲ τὸ Lehner-Quartett. Ὁ Κόλις εἶναι γαμβρὸς τοῦ Σέμπεργκ καὶ ἐκτελεῖ μὲ τοὺς συναδέλφους του ἀποκλειστικῶς ἔργα σύγχρονων συνθετῶν. Οὕτω, παρηκολουθήσαμεν μίαν ὀλόκληρον συναυλίαν μὲ ἔργα τοῦ ἀγαπημένου μαθητοῦ τοῦ Σέμπεργκ, von Webern. Τὰ μουσικὰ αὐτὰ τεμάχια, στὸ δωδεκάφθογγον σύστημα τοῦ Σέμπεργκ, εἶναι πλήρη κακοφωνιῶν καὶ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ μιὰ λεπτεπίλεπτος σκιαγραφία διαφόρων δυναμικῶν διαβαθμίσεων—ἀποχρώσεων—καὶ ἰδίως τοῦ Pianissimo. Μελωδικῶς δὲν ἔχομεν ἢ μικροσκοπικὰ μοτίβα, ἐν ᾧ πολλαὶ ἀπὸ τὰς «προτάσεις» τῶν συνθέσεων αὐτῶν διαρκοῦν 1-2 λεπτὰ τῆς ὥρας. Εἶναι αὐτὰ συνθέσεις τελείας χαλαρώσεως παραδεδομένων, ἔργα ἀκατάληπτα διὰ τὸ πολὺ κοινόν, πάντως μουσικὴ δωματίου πού μᾶς δείχνει ὀλοκάθαρα στὶς μικροσκοπικὲς τῆς προτάσεις, ἓνα ἰσχυρὸν ταλέντο στὸ εἶδός του.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

—**Η «Perichole» τοῦ Ὁφφενμπαχ εἰς τὴν Kroll-Oper.**

Διευθυντὴς ὁρχήστρας: Fritz Zweig.

Ἡ ὄπερέττα αὐτὴ τοῦ Γερμανογάλου Ἑβραίου συνθέτου Ὁφφενμπαχ γράφτηκε στὰ 1869 καὶ ἐπεξεργάσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1874. Ὁ Karl Kraus, ὁ γνωστός Βιεννέζος λογοτέχνης τὴν «δούλεψε» γιὰ δευτέρη τὴν ἄρα φορὰ, φτιάχνοντας νέους στίχους καὶ νέα πρόζα «σύγχρονη» γιὰ τὸ Γερμανικὸ κοινόν. Μὲ τὴν τελευταία αὐτὴ ἐπεξεργασία ἐξετελέσθη στὴν Kroll-Oper χωρὶς καὶ μεγάλη ἐπιτυχία, ἀφοῦ παρ' ὅλη τὴ «δουλειά» τοῦ Ἑβραίου Kraus δὲν μᾶς παρασύρουν πλέον ὑποθέσεις σὰν τῆς δευτέρας Γαλλικῆς αὐτοκρατορίας, ἀλλὰ καὶ μουσικὴ λίγο παλαιά, παρ' ὅλη τὴ «φρεσκάδα» ποὺ θέλουν νὰ ἔχουν τὰ Couplets, τὰ Chansons κτλ. τοῦ Ὁφφενμπαχ. Ἡ ὅλη ἐκτέλεσις ἦταν ἀρκετὰ καλὴ. Πρωταγωνίστρια στὸ ρόλο τῆς «Perichole» —τραγουδίστριας τοῦ δρόμου, ἡ Δ^κ Maria Elsner, ὄχι πάντα καλὴ, χωρὶς τὸ Γαλλικὸ Charme, ποὺ εἴμαστε δὲ ἡμεῖς οἱ Ἕλληνες συνηθισμένοι... Erik Wirl ὁ σύντροφος τῆς Elsner, Leo Reuss, Leopold Hainisch κτλ. Γενικὰ τὸ ξέθαμμα παλαιῶν λησμονημένων ἔργων, δὲν μᾶς φέρνει ζωή, ἀλλ' οὔτε καὶ εἶναι πάντα γιὰ τὴ ζωὴ μας.

—**Ὁ Klemperer διευθύνει τὴν «Johannespas.» τοῦ Bach**

Βέβαια, ὁ μουσικὸς αὐτὸς τῶν «μοντέρνων» (ἀλήθεια, πόσο μᾶς φοβίζει ὁ ὄρος «μοντέρνος»...) κατώρθωσε νὰ παραδώσῃ τὰ «Πάθη κατὰ Ἰωάννην» μὲ μιὰ μεγαλοπρέπεια καὶ ἀφθαστὴ τελειότητα, μὲ μιὰ ζωὴ καὶ πλαστικότητα ποὺ μονάχα οἱ μεγάλοι διευθυνταὶ ὁρχήστρας εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἀποδώσουν. Τὸ κολοσσιαῖο αὐτὸ ἔργο μὲ τὸ ἄλλο τοῦ ἰδίου Γιόχαν Σεμπάστιαν τὰ

«Πάθη κατὰ Ματθαῖον», παραμένουν πάντα δύο ζηλευτοὶ φάροι γιὰ τὶς μεγάλες πραγματικὰς χορφῆδες. Solist: Rehkemper ὡς Ἰησοῦς, Patzak Εὐαγγελιστῆς, ἡ Σούμαν καὶ ἡ ἀλτίστα Anday.

Ὁ Klemperer διηύθυνε μὲ τὴν ὁρχήστρα τοῦ Ραδιοσταθμοῦ Βερολίνου ἔργα μόνον μοντέρνων καὶ ἰδίως ὡς πρῶτο, τὸ Κοντσέρτο γιὰ βιολοντσέλλο (Solist: Feuermann) καὶ μικρὴ ὁρχήστρα τοῦ Ernst Toch. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν εἶναι καὶ τόσο «bahnbrechend» ὅπως μούλεγε ἓνας συνάδελφός μου Γερμανὸς συνθέτης. Ὡς δευτέρου ἀκούσαμε τὸ ρωμαντικὸ καὶ ὄχι πολὺ σύγχρονο ἔργο τοῦ Matthias Hauer, «Salambo» — ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ὄπερα αὐτὴν. Ἐξετελέσθη ἐπίσης ἡ συμφωνία γιὰ 9 ὄργανα τοῦ Anton Webern. Ἡ συμφωνία αὐτὴ εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ ἀγαπημένου μαθητοῦ τοῦ Σέμπεργκ. Τὸ κοντσέρτο γιὰ κουαρτέττο ἐγχόρδων καὶ ὁρχήστρα τοῦ Conrad Beck μᾶς ἔδειξε ἓνα ἰσχυρὸν ταλέντο, ἀλλὰ ἀφτιαστο ἀκόμη τεχνικῶς.

Μᾶς ἐπεσκέφθησαν τὰ κουαρτέττα Léner, Klingler καὶ τοῦ Βελγίου. Εἰς τὸ τελευταῖον συμπράττει ὁ βιολιστῆς μας κ. Λυκούδης. Ὁ κ. Λυκούδης, ποὺ ζεῖ ἤδη στὰς Βρυξέλλας, παίζει πολὺ καλὰ βιολι καὶ τοῦ εὐχόμεθα ἀκόμη μεγαλυτέραν καριέρα.

Ὁ Frederick Lamond ἔπαιξε τὸ τρίτο κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Μπετόβεν μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Διευθυντὴς ὁρχήστρας ὁ νεαρὸς Giovanni Di Belli.

Ζητῶ συγγνώμην ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστας μου ποὺ δὲν μπορῶ νὰ γράψω περισσότερα καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἄλλη μουσικὴ κίνησι τοῦ Βερολίνου (τραγουδι, σολιστ πιάνου, βιολιοῦ κτλ.) γιὰτὶ εἶμαι ἀπασχολημένος μὲ τὶς πρόβες τῶν ἔργων μου.

Ν. Σ.

ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

ΠΕΡΙ ΚΑΚΟΦΩΝΙΩΝ...

Ἐνας Ἰταλὸς τραγουδιστῆς ἐπεσκέφθη κάποτε τὸν γνωστὸν συνθέτην καὶ θεωρητικὸν Francesco Durante (1684—1755) γιὰ νὰ τοῦ δεῖξῃ ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν «Ἰφιγένειαν» τοῦ Γκλουκ ποὺ βρισκόταν στὴν τελευταία ἄρια τῆς ὄπερας αὐτῆς: «Maestro, κυττάξτε ἐδῶ τὶς κακοφωνίες! Στὸ μπάσσο ἔχουμε λα ὕφ. καὶ στὸ σοπράνο σολ., συγχρόνως. Τέτοιαις ἀνοησίαις γράφουν σήμερα οἱ συνθέται μας! Καὶ αὐτὸ νὰ εἶσαι ὑποχρεωμένος νὰ τὸ τραγουδήσῃς! Τί λέτε σεις γι' αὐτὸ τὸ μέρος;»

Ὁ Durante κύτταξε καλὰ τὴν «συγχορδίαν» καὶ ἀπήντησε: «Ἀγαπητέ μου, δὲν ξεύρω ἐὰν ἡ συγχορδία

εἶναι θεωρητικῶς ὀρθή. Ξεύρω μόνον πῶς ἐὰν ἐγὼ εἶχα τὴν εὐτυχία νὰ γράψω αὐτὴν τὴν συγχορδίαν, θὰ ἔθεωροῦσα τὸν ἑαυτὸν μου μεγάλο συνθέτη».

Ἡ ἐκδίκησις!

Ὁ νεαρὸς Βέρδι εἰς τὰς εἰσαγωγικὰς ἐξετάσεις τοῦ «ᾠδείου Μιλάνου» δὲν ἐγένετο δεκτός: «Εἶναι τόσο ἀχώνευτος» ἔλεγε ὁ ἀξιότιμος Διευθυντῆς τοῦ ᾠδείου κ. κ. Francesco Basili. «Ἐχει τόσο χωριάτικους τρόπους» ἐξηκολούθησεν ὁ κ. διευθυντῆς. Ὁ Βέρδι ἐπῆγε κατόπιν τῆς «ἀποτυχίας» του στὸν θεωρητικὸν Lavigna ὡς μαθητῆς.

[Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 182].

ΣΕΡΕΝΑΔΑ

ΣΤΙΧΟΙ :
Θ. ΑΜΟΥΡΓΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ :
Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Andante • ♩ = 52.



mf

p

The piano introduction consists of two staves. The right hand starts with a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.



p Θα - θῶ τὸ βρά - δυ

The first vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Θα - θῶ τὸ βρά - δυ". The melody is simple and expressive, with a piano accompaniment of eighth notes.



με τὴν κι - θά - ρα μιά μου λα - χτά - ρα

The second vocal line continues the melody with the lyrics "με τὴν κι - θά - ρα μιά μου λα - χτά - ρα". The piano accompaniment features some triplet figures.



νά τρα - γου - δῆ - σω

The third vocal line concludes the phrase with the lyrics "νά τρα - γου - δῆ - σω". The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata.

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ",
ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ Β
ΜΑΪΟΣ 1931

espressivo
mf

Κι' ἀντὸ 'χει ἡ τύ - χη μου καὶ ἐξου - πνή - σω θὰ μά - θης τό - τε τὸ μου - στί -

p

κό μου τὸ πειὸ κρυ - φὸ μου θὰ μά - θης

Quasi recitativo

τό - τε. Ἄν καὶ φανῆ μου τρέ - μω μὴ εὐ - στήξῃ ἡ φω - νή

p *Suivez le chant.*

μου.

f *Tempo* *rall molto.* *pp*

8° b.

Υστερα από λίγο χρονικό διάστημα, χρειάστηκε ο διευθυντής Basili έναν οργανίστα. Από τους 28 παρουσιασθέντας για την θέσιν αυτήν, δὲν ἐκρίθη κανείς κατάλληλος πρὸς διορισμόν. Ὁ Basili ἀπελπισμένος ἀπετάθη τότε στὸν Lavigna, δίδοντας συγχρόνως καὶ τὸ θέμα τῆς fuga γιὰ τοὺς ὑποψηφίους. — «Μά, ἐγὼ ἔχω ἓνα μαθητὴ—λέγει ὁ τελευταῖος— πὺ εἶναι γι' αὐτὸν τὸ θέμα, σωστὸ παιχνιδάκι». Καὶ λέγοντας αὐτὰ ὁ δάσκαλος τοῦ Βέρδι, παρουσίασε στὸν ἐκκληκτο Basili τὸν νεαρὸ συνθέτη. Πράγματι ὁ Βέρδι ἔφτιασε γρήγορα-γρήγορα τὸ μουσικὸ τεμάχιο πὺ τοῦ ζητοῦσαν ἐπάνω στὸ ὡς ἄνω θέμα τῶν ὑποψηφίων.

Ὁ Basili μόλις ἐτελείωσε τὴν ἐξέτασι τοῦ χειρογράφου τοῦ Βέρδι, ἄρχισε νὰ τὸν ἐπαινῇ καὶ νὰ τοῦ λέγῃ πολλὰ κολακευτικὰ λόγια, «ἀλλὰ— προσέθεσε— γιὰτὶ ἔφτιασες διπλοῦν κανόνα στὸ θέμα μου;» — «Συγγνώμην, κ. Διευθυντά», ἀπήντησε ὁ «ἀχώνευτος» Βέρδι, «ξεύρετε τὸ θέμα σας ἦταν λίγο... νά... ἀχώνευτο καὶ ἔπρεπε νὰ τὸ φτιάσω ἔτσι πὺ νὰ χωνεύεται...»

ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ...

Ὡς γνωστὸν ὁ Μπρόυνκερ ἐσπούδασε ἀρμονίαν καὶ ἀντίστιξιν στὸν μεγάλο θεωρητικὸ Simon Sechter. Ὑστερα ἀπὸ ἑπτὰ χρόνια σπουδῶν κοντὰ σ' αὐτόν, ἐπῆγε στὸ Ὁδεῖον Βιέννης γιὰ νὰ ἐξετασθῇ. Ἡ ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ μὲ πρόεδρον τὸν περιβόητον Herbeck ἔδωσε ἓνα θέμα ὀκτῶ διαστολῶν στὸν ὑποψήφιο γιὰ fuga. Ὁ Μπρόυνκερ ἐκάθησε στὸ ὄργανο καὶ ἄρχισε νὰ παίζῃ. Φτάνει μιὰ φυγὴ γιὰ τέσσαρας φωνὰς καὶ στὸ τέλος ἐπάνω στὸ ἴδιο αὐτὸ θέμα μιὰ φαντασία. Ἡ ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ τᾶχασε... Στὸ τέλος, γυρίζει ὁ πρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς καὶ λέγει στοὺς συναδέλφους του: «Μὰ τὴν ἀλήθεια, μᾶλλον αὐτὸς θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ἐξετάσῃ...»

ΠΡΟΒΕΣ

Ὁ Μότσαρτ βρισκόνταν στὴν Πράγα γιὰ νὰ διευθύνῃ τὸ νέον του μελόδραμα «Don Giovanni». Στὶς πρόβες ἓνας ἀπὸ τοὺς τρομπονίστας ἐπαιξε φάλτσικα τὸ μέρος του (σκηνὴ ἀγάλματος—Δὸν Ζουάν), παρ' ὅλες τὶς προσπάθειες αὐτοῦ καὶ τοῦ Μότσαρτ. Τέλος, τὸν ἐπλησίασε ὁ Μότσαρτ καὶ προσεπάθησε νὰ τοῦ ἐξηγήσῃ τὸν τρόπον τῆς ἐκτελέσεως. Ὁ τρομπονίστας ἐκνευρισμένος τοῦ ἀπαντᾷ: «Μὰ αὐτὸ, εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐκτελεσθῇ ὅπως θέλετε σεῖς. Δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ ξεύρετε σεῖς καλλίτερα ἀπὸ μένα!» — «Θεὸς φυλάξοι!—ἀπαντᾷ ὁ συνθέτης τοῦ «Δὸν Ζουάν» — ἀπὸ μένα δὲν ἠμπορεῖς νὰ μάθῃς τίποτε! Δόσ' μου ἐδῶ τὸ μέρος σου νὰ τὸ ἀλλάξω...»

ΤΟ ΓΕΥΜΑ...

Ὁ Μπετόβεν καθότιαν στὸ ἐστιατόριον «Schwan» στὴ Βιέννη, γιὰ νὰ φάῃ. Χτυπᾷ τὰ χέρια του γιὰ τὸν ὑπάλληλο, μὰ ὑπάλληλος δὲν φαίνεται. Ξανακτυπᾷ, πάλι τὰ ἴδια. Βγάζει καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὴν τσέπη του τὸ τετρά-

διο μὲ τὸ πεντάγραμμο καὶ ἀρχίζει νὰ συνθέτῃ. Ὁ ὑπάλληλος παρουσιάσθηκε ἀργότερα, ἀκριβῶς τὴν στιγμήν πὺ ὁ Μπετόβεν ἔγραφε καὶ τὸν ἐρωτᾷ ἐὰν ἠθελε κάτι. Ὁ Μπετόβεν—μὲ τὴν σειρὰν τοῦ—δὲν τὸν ἀκούει. Καὶ ὁ ὑπάλληλος, πὺ τὸν γινώριζε, φεύγει.

Περνᾷ ἀρκετὴ ὥρα καὶ ὁ Μπετόβεν ξανακτυπᾷ τὰ χέρια του, φωνάζοντας: «Ἐλα, παιδί μου, νὰ σὲ πληρώσω... τί σοῦ ὀφείλω;...» — «Μά, δὲν ἐφάγατε ἀκόμη, ἀπαντᾷ ὁ ὑπάλληλος καί...»

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ!

Ὁ νεαρὸς Μπερλιόζ ἔδωσε τὴν τελευταίαν του σύνθεσιν, μιὰ Kantate, στὴν Ἀκαδημία, γιὰ τὸ βραβεῖον Ρώμης. Τὴν ἡμέραν τῆς ὀριστικῆς ἀποφάσεως βρισκόνταν στὸ προαύλιο ἀναμονῆς. Ἐκεῖ συνήντησε τὸν θυρωρὸν καὶ ὑπρέτην τοῦ Ἰνστιτούτου Pingard. «Λοιπόν, τί ἀποτελέσματα ἔχουμε;» ἐρωτᾷ μὲ ἀγωνία ὁ συνθέτης. «Δύο ψῆφοι σᾶς λείπουν γιὰ τὸ βραβεῖον», ἀπαντᾷ ὁ Pingard. «Ακριβῶς τώρα ἤμουν στὸν ἓνα ἀπὸ τοὺς κ. κ. καθηγητᾶς». — «Καί;...» — «Καὶ ἐκεῖ ἄκουσα νὰ λέγῃ στὸν παρευρισκόμενον συνάδελφόν του πὺς εἶσθε κατεστραμμένος γιὰτὶ θαυμάζετε μόνον τὰ ἔργα τοῦ Μπετόβεν. —Μά, ἀπὸ αὐτὸν τὸν Μπερλιόζ δὲν θὰ βγῇ τίποτε· μὴ δώσης τὴν ψῆφον σου», τὸν ἤκουσα νὰ λέγῃ.

Ὁ Μπερλιόζ κατακόκκινος ἀπ' τὸν θυμὸν του, ἄρχισε νὰ βρίζῃ. Ὁ Pingard ἔξ ἀντιθέτου τὸν παρηγοροῦσε λέγοντας: «Ἀλήθεια, αὐτὸς ὁ κ. Μπετόβεν!... Ποιὸς νὰ εἶναι ἀράγε; Ὁλος ὁ κόσμος μιᾷ γι' αὐτόν, ἐν ᾧ δὲν εἶναι οὐδὲ κἂν μέλος τοῦ Ἰνστιτούτου μας!...»

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ὁ Halevy προσεκάλεσε τὸν διδάσκαλόν του Cherubini στὴν παράστασι τοῦ νέου του μελοδράματος. Ὅταν ἐτελείωσε ἡ πρώτη πρᾶξις, ὁ νεαρὸς συνθέτης ἠρώτησε τὸν Χερουμπίνι ἐὰν τοῦ ἤρεσε ἡ μουσικὴ. Ὁ τελευταῖος δὲν ἀπήντησε τίποτε. Μετὰ τὴν δευτέραν πρᾶξιν τὸν ἐρωτᾷ καὶ πάλιν γιὰ τὰς ἐντυπώσεις του. Ὁ Χερουμπίνι καὶ πάλιν δὲν ἀπαντᾷ. — «Μὰ ἐπὶ τέλους, δόστε μου μιὰ ὀποιαδήποτε ἀπάντησι...» τοῦ φωνάζει ὁ Χαλέβυ. «Μὰ παιδί μου, σὲ τί νὰ σοῦ δώσω ἀπάντησι;» λέγει ὁ Χερουμπίνι. «Μήπως μοῦ εἶπες τίποτε τώρα δύο ὄρες;...»

ΟΙ ΠΑΡΑΞΕΝΟΙ

Ὁ περιβόητος κριτικὸς Eduard Hanslick ἐπεσκέφθη κάποτε τὸν Robert Schumann στὴν Δρέσδη. Ἡ συνομιλία τὸν περιεστράφη γύρω ἀπὸ τὸν Ριχάρδον Βάγνερ, διὰ τὸν ὅποιον ὁ Σούμαν εἶπε τὰ ἑξῆς: «Γιὰ μένα, ὁ Βάγνερ εἶναι ἓνας παράξενος τύπος. Εἶναι βέβαια αὐτὸς ἀρκετὰ ἔξυπνος, ἀλλὰ μιᾷ ἀράδα καὶ δὲν μπορεῖ βέβαια κανεὶς νὰ μιᾷ πάντα».

Τὴν ἄλλη μέρα ἐπεσκέφθη ὁ Χάνζλικ τὸν Ριχάρδον Βάγνερ καὶ τοῦ ἐξήτησε πληροφορίας σχετικῶς μὲ τὴν

ἐπίσκεψίν του στὸν Σούμαν. Ὁ Βάγνερ ἀπήντησε: «Ἐἴμεθα βέβαια ἀρκετὰ γνωστοὶ μὲ τὸν Σούμαν. Ἄλλ' αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο δὲν μπορεῖ νὰ τὸν ἐπισκεφθῆ κανεὶς: δὲν μιλᾷ καθόλου. Μόλις ἦρθα ἀπὸ τὸ Παρίσι πῆγα σπῆτι του γιὰ νὰ τοῦ διηγηθῶ τὰς ἐντυπώσεις μου ἀπὸ τὴν Ὀπερα, τὰς συναυλίας, τοὺς συνθέτας καὶ ἀπὸ ἄλλα ἐνδιαφέροντα πράγματα. Μὰ, τί νομίζετε ὅτι ἔκαμε; Ἐγὼ μιλοῦσα συνεχῶς καὶ αὐτὸς... σιωποῦσε! Πότε κῦτταξε ἐμένα, πότε στὸ κενὸν καὶ... σιωποῦσε!... Τότε σηκώθηκα καὶ ἐγὼ ἀπὸ τὴν θέσιν μου, τὸν ἀπεχαιρέτησα καὶ ἔφυγα. Εἶναι ἕνας παράξενος τύπος!...»

ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ...

Ἐνας νεαρὸς συνθέτης ἔδωσε στὸν Hugo Wolf μιὰ δλόκληρη σειρά τραγουδιῶν του, πρὸς κρίσιν. Ὁ Χούγκο Βόλφ ἄρχισε νὰ ἐξετάζῃ μὲ προσοχὴν τὰς συνθέσεις αὐτὰς τοῦ ἀγνώστου του Κάρλ. Φυσικὰ τὰ τραγούδια τοῦ τελευταίου δὲν ἦσαν ἢ ἔργα ἀνάξια λόγου, ἔργα ἀρχαρίου συνθέτου. Ὁ Κάρλ ὅμως, σὲ μιὰ στιγμή τραγικῆς γι' αὐτὸν σιωπῆς, λέγει μὲ στόμφον: «Ξεῦρετε, Meister, γράφτηκαν μὲ τὸ αἷμα τῆς καρδιάς μου...» — «Καὶ τὰ δικά μου τραγούδια ἀπλῶς μὲ τὸ μελάνι...» ἦτο ἡ ἀπάντησις τοῦ Χούγκο Βόλφ.

MUSICIENS D' AUJOURD' HUI

Σ' ἕνα στενὸ φιλικὸ κύκλο μουσικῶν στὸ Παρίσι, (μεταξὺ αὐτῶν ἦτο καὶ ὁ Debussy) ἀνοίχθηκε συζήτησις γιὰ τὸ γνωστὸ βιβλίον τοῦ Romain Rolland «Μουσικοὶ τῆς σήμερον». Ἐνας ἀπὸ τοὺς παρευρισκομένους παρετήρησε ὅτι, γίνεται ἀρκετὸς λόγος στὸ βιβλίον αὐτὸ γιὰ τὸν Ντεπυσσύ— καὶ δικαίως. Ὁ Ντεπυσσύ δὲν εἶπε τίποτε στὴν παρατήρησι αὐτὴν τοῦ φίλου του. Καὶ ὁ φίλος του ἀποτεινόμενος τῶρα ἰδιαίτερος σ' αὐτόν, ἐρωτᾷ: «Μὰ τί διάβολο! Δὲν σοῦ ἀρέσει τὸ σκίτσο ποὺ κάμνει ὁ Ρολλὰν γιὰ σένα;» — «Βέβαια, βέβαια, μοῦ ἀρέσει», ἀπαντᾷ ὁ Ντεπυσσύ. «Μὴ δὲν εἶναι τὸ σκίτσο

γιὰ τὸ βιβλίον αὐτό!» — «Πῶς;...» — «Ἐγὼ φίλε μου, δὲν εἶμαι μουσικὸς τῆς σήμερον. Εἶμαι τῆς αὔριον!...»

ΤΟ ΜΠΙΛΙΕΤΑΚΙ...

Μία νεαρὰ σοπράνο, ἐπισκέπτεται ὡς ὑποψήφιος γιὰ θέσιν πρωταγωνιστρίας στὴν Ὀπερα τῆς Βιέννης, τὸν Gustav Mahler. Μετὰ τὰς τυπικὰς πρώτας συστάσεις, δίδει ἡ «πριμαντόνα» στὸν Μάλερ ἕνα μικρὸ μπιλιετάκι ἀπὸ κάποιον δοῦκα, συγγενῆ τοῦ Αὐτοκράτορος. Ὁ Μάλερ διαβάζει τὸ «θαυματοργὸ» μπιλιετάκι, τὸ σκίζει σιγά-σιγά, τὸ ρίχνει στὸν κάλαθον τῶν ἀχρήστων καὶ λέγει στὴν ἐκπληκτῆ σοπράνο: «Ὡραῖα καὶ τώρα τραγουδῆστε μου...»

ΤΟ ΧΑΡΤΙ...

Ὁ Bernhard Scholz, παλαιὸς γνώριμος καὶ φίλος τοῦ Μπράμς, ἔδωσε κάποτε στὸν τελευταῖον τὸ νέον του Τρίο πρὸς κρίσιν. Ὁ Μπράμς ἄρχισε νὰ ξεφυλλίσῃ τὴν παρτισιὸν καὶ νὰ ἐξετάζῃ λεπτομερῶς τὴν ὅλην σύνθεσιν. Κάπου-κάπου κουνοῦσε τὸ κεφάλι του, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ λέγῃ κάτι. Ὅταν ἔφθασε στὴν τελευταία σελίδα τῆς συνθέσεως, πιάνει τὸ χαρτὶ μὲ τὰ δυὸ του δάκτυλα, ἔτσι ποὺ νὰ φαίνεται ὅτι δοκιμάζει τὴν ποιότητα καὶ λέγει: «Δὲν μοῦ λέγεις, ἀγαπητέ μου Bernhard, ἀπὸ τοῦ ἀγόρασης αὐτὸ τὸ θαυμάσιο χαρτί;...»

ΟΙ ΓΝΩΣΤΟΙ

Ἐνας νεαρὸς συνθέτης προσεκάλεσε τὸν Ροσσίνι στὴν πρεμιέρα τοῦ μελοδράματός του. Ὁ Ροσσίνι καθόταν ἡσυχῶς στὸ θεωρεῖο μὲ τὸ καπέλλο στὸ κεφάλι. Κάθε φορὰ ποὺ ἄρχιζε νέα ἄρια, ἔβγαζε πάντα τὸ καπέλλο του, σὰν νὰ ἐχαιροῦσε κάποιον. Ὁ συνθέτης τοῦ μελοδράματος στενοχωρημένος ἀπὸ τὰς κινήσεις αὐτὰς τοῦ Ροσσίνι, τὸν ἐρωτᾷ: — «Μὰ τί κάμνετε αὐτοῦ;» — «Πρέπει νὰ χαιρετᾷ κανεὶς τοὺς γνωστούς του, ἀγαπητέ μου», ἦτο ἡ ἀπάντησις. * * *

ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΝ

[Ἐλάβομεν καὶ δημοσιεύομεν τὰς κατωτέρω ἐπιστολάς ἀναγνωστῶν μας κατόχων ραδιοφῶνων, εἰς τὰς ὁποίας καὶ ἀπαντᾷ ὁ εἰδικὸς συνεργάτης μας κ. Π. Π. Κ.]

Κύριε Διευθυντά,

Ἐπανελθὼν πρὸ τετραμήνου ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸν εἶχα τὴν ἀτυχῆ ἔμπνευσιν νὰ φέρω μαζί μου καὶ ἕνα ραδιόφωνον δι' ἀτομικὴν μου χρῆσιν. Ἐπλήρωσα λοιπὸν διὰ τελωνειακὰ κ.λ.π. ἔξοδα περὶ τὰς 3.000 δραχ. καὶ τὸ ἐγκατέστησα εἰς τὸ σπιτί μου, μὲ τὴν ἐλπίδα, ὅτι θὰ ἐξακολουθοῦσα νὰ ἀπολαμβάνω τὰ βράδια, ἀκούοντας μουσικὴ ἀπὸ τοὺς διαφόρους σταθμοὺς ὅπως ἀκριβῶς συνέβαινε, ἐπὶ ἐνάμισυ ἔτος ποῦ τὸ μεταχειρίζομουν εἰς τὸ ἐξωτερικόν. Ἀλλὰ ποῦ τέτοια τύχη.

Ἐδῶ, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παντοειδῆ βιομηχανικὰ λεγόμενα παρὰσιτα, ἔχομεν καὶ τὴν μεγάλην πληγὴν τοῦ ἀσυρμάτου τοῦ Βοτανικοῦ, ὁ ὁποῖος ἀπὸ πείσμα θὰ ἔλεγε κανεὶς δὲν ἐννοεῖ ν' ἀφίση νὰ ἀκούσωμεν τίποτε, ὄχι μόνον ἕως τὰς 9 τὸ βράδυ, ὅπως ἔχει δῆθεν καθορισθῆ ἀλλὰ συχνότατα οὔτε ἕως τὸ πρωί.

Ἐφ' ὅσον λοιπὸν σκοπὸς τοῦ περιοδικοῦ σας εἶναι τὸ νὰ ἀσχολῆσθε μὲ τὴν ἐν γένει μουσικὴν ζωὴν ἀφ' ἑνός, ἀφ' ἑτέρου δὲ μὲ τὰ ραδιόφωνα (ἀφ' οὗ ἔχετε καὶ εἰδικὴν στήλην), ὑπώσατε παρακαλῶ φωνὴν διαμορτυρίας, μὲ

τὴν ἐλπίδα ὅτι οἱ διάφοροι κ. κ. ἀρμόδιοι θὰ θελήσουν νὰ σᾶς ἀκούσουν καὶ νὰ λάβουν τὰ στοιχειωδέστατα ἐκεῖνα μέτρα, ὥστε νὰ περιορισθῆ ἢ ἤδη ὑφισταμένη ἀναρχία καὶ νὰ μᾶς ἐπιτραπῆ ὀλίγων ὥρων ἡσυχος ραδιοφωνικῆ λήψης, ὑπενθυμίζοντες συνάμα εἰς αὐτοὺς ὅτι, ὅλη των ἢ φροντίς διὰ τὰ ραδιόφωνα καὶ μεγάφωνα δὲν πρέπει νὰ περιορίζεται μόνον εἰς τὴν εἰσπραξιν φόρων, ἐπερὸ γὰρ δασμῶν καὶ τὴν λήψιν ἐξ ἀντιθέτου περιοριστικῶν τῆς λειτουργίας των μέτρων.

Μετὰ πάσης τιμῆς

Τακτικὸς ἀναγνώστης σας

Φίλε κ. Οἰκονόμου,

Φιλοξενήσατε παρακαλῶ εἰς τὰς στήλας τοῦ ἐγκρίτου ὑμῶν περιοδικοῦ, τὰ κατωτέρω σύντομα λόγια:

Ἔναι γνωστὴ ἡ ἀγανάκτησις παντὸς κατόχου ραδιοφώνου διὰ τὸ βάσανο αὐτὸ τὸ λεγόμενον «ἀσύρματος τοῦ Βοτανικοῦ» ἢ συνεχῆς καὶ καθ' ὅλας τὰς ὥρας ἐπέμβασις τοῦ ὁποίου κατατῆ ἀηδὴς καὶ ἐκνευριστικῆ.

Ἐἶχεν ὀρισθῆ κάποτε ὅτι, μετὰ τὰς 9 μ. μ. θὰ ἔπαναν αἱ ἐκπομπαὶ του. Τὸ μέτρον ὅμως αὐτὸ οὐδέποτε ἀπολύτως ἐφαρμοσθῆν, κατηγορηθῆ τελείως τὰς τελευταίας ἡμέρας· καὶ ἐπειδὴ τίποτε δὲν μᾶς πείθει ὅτι ὑπάρχει πιθανότης νὰ παύσῃ, διερωτώμεθα διατὶ εἰσάγονται εἰς τὸν τόπον μας ραδιόφωνα ἐπὶ τῇ καταβολῇ ὀγκωδεστίων δασμῶν, συνεπεία τῶν ὁποίων τὰ ἀκριβοπληρώσαμεν... διὰ νὰ μὴ τὰ μεταχειρίζομεθα. Μοῦ φαίνεται δ' ὅτι, δὲν θὰ ἀργήσωμεν νὰ συμπιῶμεν «Σωματεῖον κατόχων ραδιοφώνων» μὲ τὸν σκοπὸν νὰ ζητήσωμεν ἀπὸ τὸ Δημόσιον... νὰ μᾶς ἀποζημιώσῃ ἐφ' ὅσον, ἐξ αἰτίας του καὶ μόνον μᾶς εἶναι ταῦτα ἀχρηστα.

Διατελῶ φιλικότατα

Β. Α.

Ἀπαντῶντες εἰς τὰς ἀνωτέρω ἀπουρίας τῶν ἀναγνωστῶν μας, ἀναφερομένας εἰς τὴν ἐνόχλησιν τὴν ὁποίαν τοὺς προξενοῦν κατὰ τὰς ραδιοφωνικὰς λήψεις αἱ συνεχεῖς ἐπεμβάσεις ἐκπομπῆς μορσικῶν σημάτων, τοῦ εὐφωῶς χαρακτηρισθέντος, «τὸ βάσανο τοῦ Βοτανικοῦ» καὶ μολονότι εὐρίσκομεν δικαιοτάτην τὴν ἀγανάκτησιν των, ἐν τούτοις δηλοῦμεν ὅτι δὲν πρόκειται νὰ ὑψώσωμεν φωνήν, διότι ἡ φωνὴ αὕτη θὰ εἶναι φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ, ὅπως ἐπανηλειμμένως μέχρι τοῦδε ἔχει συμβῆ.

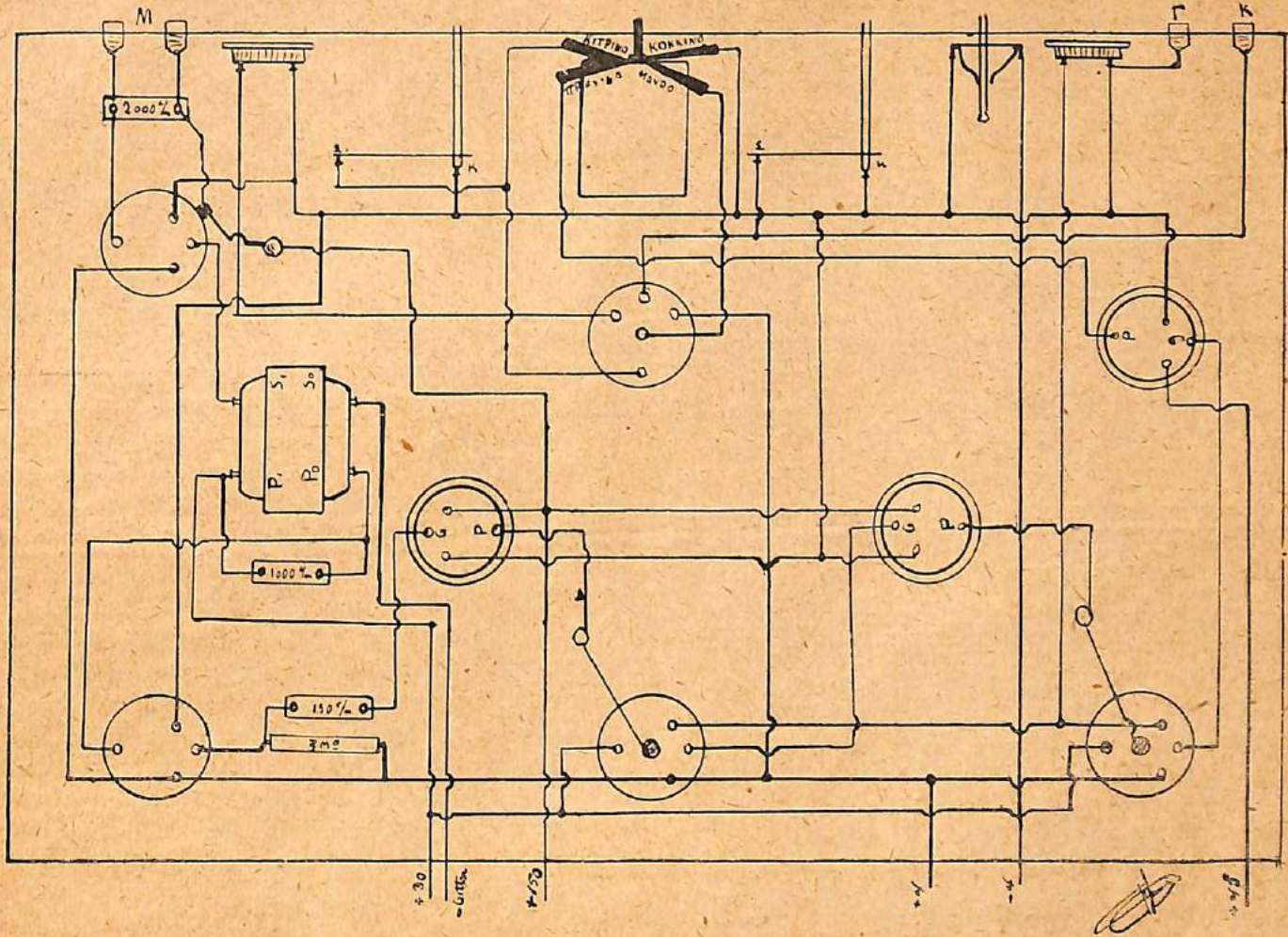
Δυστυχῶς διὰ τὸν τόπον μας, τὸ Κράτος ἐξακολουθεῖ νὰ ἀγνοῇ τελείως ὅτι, εἰς τὸν κόσμον ἐφευρέθησαν Ραδιόφωνα, ὅτι εἰς ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου ἔχουν ἰδρυθῆ πομποὶ ραδιο-συναυλιῶν, μηδὲ... τοῦ Ἀζερμπαϊτζάν ἐξαιρουμένου, ὅτι παντοῦ αἱ Κυβερνήσεις ἔχουν λάβει σειράν προστατευτικῶν μέτρων ὥστε, αἱ διὰ ραδιοφώνου λήψεις νὰ εἶναι ὅσον τὸ δυνατόν ἀπηλλαγμένα τοπικῶν καὶ βιομηχανικῶν παρασίτων, ὅτι τέλος πάντων, παντοῦ ἔχει ληφθῆ ἡ στοιχειώδης τοῦλάχιστον πρόνοια ὥστε, αἱ ἐκπομπαὶ τῶν τηλεγραφημάτων νὰ γίνωνται διὰ συντηρουμένων κυμάτων καὶ ὄχι διὰ κυμάτων μετ' ἀποσβέ-

σεως, ὅπως αἱ ἐκπομπαὶ τοῦ Βοτανικοῦ, ὁ ὁποῖος σᾶς παρακολουθεῖ ὡς κακὸς δαίμων, ὅπου δῆποτε καὶ ἂν στρέψητε τοὺς συμπτυκνωτὰς τοῦ Ραδιοφώνου σας. Τὸ δὲ ἐξωφρενικώτερον ὅλων εἶναι ὅτι, τόσον ὁ σταθμὸς τοῦ Βοτανικοῦ ὅσον καὶ ὁ παράκτιος τοῦ Πειραιῶς, εἶναι ἐφωδιασμένοι διὰ πομπῶν συντηρουμένων. Καὶ ἐν τούτοις εἰς πείσμα τοῦ κοινοῦ καὶ ἐν γνώσει τῶν προϋσταμένων των ἀρχῶν, μετὰ προφάσεις ἴσως ἀστηρίκτους καὶ παιδαριώδεις, προτιμοῦν οἱ χειριστὰ νὰ χρησιμοποιοῦν τὰ ἀποσβεννόμενα κύματα. Ὡστε, ἀντιλαμβάνεται ὁ καθεὶς ὅτι, αἰτία ὅλου τοῦ κακοῦ δὲν εἶναι ὅτι μᾶς λείπουν οἱ κατάλληλοι πομποί, ἀλλὰ λείπει ἡ καλὴ θέλησις, ἡ ὀργάνωσις καὶ ἡ πειθαρχία εἰς τὸν Κρατικὸν αὐτὸν κλάδον διὰ νὰ μποῦν τὰ πράγματα εἰς τὴν θέσιν των καὶ νὰ ἐπιτραπῆ εἰς τοὺς κατόχους Ραδιοφώνων νὰ ἔχουν λήψεις ὅσσο δῆποτε ἡσυχος. Πρὸ τοιαύτης, δυστυχῶς, καταστάσεως πραγμάτων, ὅτι δῆποτε καὶ ἂν γράψῃ κανεὶς, ὅτι δῆποτε καὶ ἂν ἐπιχειρήσῃ δὲν πρόκειται ν' ἀλλάξῃ τίποτε ἀπὸ τὸ ὑπάρχον καθεστῶς, διότι ἀπλούστατα τὸ Κράτος θέλει ἀκόμη νὰ ἀγνοῇ τελείως τὴν ὑπαρξιν Ραδιο-φίλων. Τοὺς τελευταίους τούτους ἡμπορεῖ τὸ πολὺ - πολὺ νὰ τοὺς θεωρῆ ὡς ἀσήμαντον μειονότητα παραξένων ἀνθρώπων, εἰς τὰ παρῆγονα τῶν ὁποίων, κατὰ τὴν ἀντίληψίν του, δὲν ἀξίζει τὸν κόπον νὰ δώσῃ οὐδεμίαν προσοχὴν. Ἀπόδειξις τούτου καὶ ἡ πρὸ ἡμερῶν ἀνακοίνωσις τοῦ Ὑπουργείου τῶν Ναυτικῶν ὅτι, λόγῳ βλάβης τῶν καλωδίων κ.λ.π., ἡ μετὰ τὰς νήσους τηλεγραφικὴ ἐπικοινωνία θὰ γίνετα διὰ τοῦ ἀσυρμάτου. Μετὰ ἄλλα λόγια κ. κ. κάτοχοι ραδιοφώνων—λέγει τὸ Κράτος—δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἐὰν δώσατε χρήματα καὶ ἀγοράσατε ραδιόφωνα—τὸ ἥμισυ τῆς ἀξίας τῶν ὁποίων περιῆλθεν εἰς τὸ δημόσιον ταμεῖον ὑπὸ τύπον τελωνειακοῦ δασμοῦ—οὔτε καὶ θὰ σκοτισθῆ κανεὶς ἐὰν τὰ βράδεια ἀντὶ συναυλίας θὰ σᾶς σπᾶσωμεν τὰ αὐτὰ μετὰ τὴν συνεχῆ καὶ ἀδιάκοπα νιαουρίσματα τῶν κρατικῶν μας ἀσυρμάτων. Δὲν ἀξίζει τὸν κόπον, διὰ τὸ δικὸν σας κέφι νὰ χαλάσωμεν τὸ δικὸν μας καὶ νὰ ἐπιδιορθώσωμεν τὰς τυχόν βλάβας τῶν συντηρουμένων πομπῶν μας, τοὺς ὁποίους θὰ ἡμπορούσαμεν νὰ μεταχειρισθῶμεν τοῦλάχιστον ἐν προκειμένῳ, οὔτε καὶ ἔχομεν σκοπὸν νὰ διαθέσωμεν κανένα - δύο χιλιάδικα διὰ τὴν ἀντικατάστασιν τυχόν ἐφθαρμένων λυχνιῶν. Ὁ διὰ σπινθηροῦ πρωτόγονος τρόπος ἐκπομπῆς, τὸν ὁποῖον μεταχειρίζονται οἱ Παπούαι, εἶναι καὶ ὁ εὐκολώτερος καὶ ὁ μὴ στοιχίζων εἰς ἡμᾶς τίποτε. Λοιπόν, αὐτὸν θὰ μεταχειρίζομεθα καθ' ὅλον τὸ 24ωρον καὶ μέχρις ὅτου... ἀντικατασταθῶν τὰ ἐφθαρμένα τηλεγραφικὰ καλώδια. Ἐν τῷ μεταξύ βάλτε ἀπὸ μιὰ κλειδαριὰ εἰς τὰ ραδιόφωνα σας καὶ περιμένετε νὰ τὰ ξαναανοίξετε τοῦ χρόνου.

Αὐτὰ, ἀγαπητοί μας ἀναγνώστῃ καὶ φίλοι τῆς ραδιοφωνίας, μᾶς λέγει ἡ ἀνακοίνωσις τοῦ **Σεβαστοῦ Ὑπουργείου τῶν Ναυτικῶν**. Τί θέλετε νὰ ποῦμε τώρα ἡμεῖς;

Π. Π. Κ.

Μζ Super 5.



Στό τεύχος του Δεκεμβρίου π. έ. της «Μουσικής Ζωής» είχαμε δημοσιεύση τό θεωρητικόν σχεδιάγραμμα ενός (μεταλλάκτου συχνότητας) ραδιοφώνου 4 λυχνιών μετά κεραίας.

Τόσον ενδιαφέρον έδημιούργησε τότε, ώστε, ένας μεγάλος αριθμός έρασιτεχνών νά ζητή τό πρακτικόν του σχέδιον πού παρ' όλην τήν ευχαρίστησι πού μάς προξένησε τό ενδιαφέρον αυτό δύσκολα προφθάναμε τήν παροχήν τοιούτων. Έχομεν ύπ' όψιν πολλές έπιστολάς άναγνωστών μας πού έμοντάρισαν μόνοι τό ραδιοφώνόν τους και έκφράζουν τήν πλήρη τους ικανοποίησι. Έπειδή σκοπός μας είνε νά μνήσωμεν βαθμηδόν και κατ' όλιγον τούς άρχαίους στό νά κατανοήσουν τό ραδιοφώνο και νά μπορούν μόνοι τους πλέον νά διαβάζουν κάθε θεωρητικό σχήμα, δημοσιεύομεν σήμερα τό πρακτικόν σχήμα ενός ραδιοφώνου 5 λυχνιών (μεταλλάκτου συχνότητας επίσης) μετά πλαισίου. Είναι καθ' όλα τά άλλα όμοιον με τών 4 λυχνιών με τήν διαφοράν ότι, προστίθεται μία ακόμη λυχνία ενισχυτική τής μέσης συχνότητας, συνοδευμένη από τόν άπαραίτητον μετατροπέα.

Φυσικά είνε ισχυρότερον του προηγούμενου και εκτός αυτού τά πλεονεκτήματα του πλαισίου είνε πάμπολλα:

Εύκολος μεταφορά του ραδιοφώνου, άποφυγή τής κεραίας και προσγειώσεως (πραγμάτων απαιτούντων μεγάλην προσοχήν παρ' όλην τήν απλότητά των) καλός συντονισμός, ελάττωσις τών παρασίτων κ.λπ.

Τό ραδιοφώνον αυτό έδοκιμάστη επανειλημμένως εις τά εργαστήριά μας και απέδωσε θαυμάσια άποτελέσματα, τά όποια **δύνανται νά επιτύχουν ασφαλώς** όσοι φίλοι του ραδιοφώνου θέλουν νά αισθανθούν τήν ευχαρίστησι ν' ακούσουν όλη τήν Ευρώπη με μηχανήμα βγαλμένο από τά ίδια τους τά χέρια.

Σε κείνους πού ήθελον εύρει κάποιαν δυσκολίαν στό «μοντάρισμα», τό προσωπικόν τών εργαστηρίων μας ευχαρίστως παρέχει κάθε συμβουλήν και οδηγίαν επί τών τυχόν παρουσιαζομένων άποριών. Τό δημοσιεύομενον πρακτικόν σχήμα είναι πολύ απλοϋν και δέν έχει κανείς παρὰ νά τό ακολουθήση πιστά, συνδέοντας τά διάφορα όργανα όπως φαίνονται. Έθεωρήσαμεν περιττόν νά δημοσιεύσωμεν και τό θεωρητικόν του σχεδιάγραμμα, όμοιον άλλως τε με τό δημοσιευθέν εις τό τεύχος του π. Δεκεμβρίου. Η μόνη διαφορά είνε ότι τήν λυχνίαν A442 ακολουθεί μία ακόμη όμοια, συνδεσμολογημένη κατὰ τόν αυτόν πάντοτε τρόπον.

Π. Π. Κ.

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

5^{ον}

Ἐάν παρατηρήσωμεν τώρα, τὸ εἰς τὴν σελίδα 10 κ. ἐξ ἄσμα τῆς ἰδίας συλλογῆς τοῦ κ. Κ. Ψάχου «Δημώδη ἄσματα Γορτυνίας», θὰ ἴδωμεν ὅτι, δὲν διαφέρει καὶ πολὺ τὸ ἄσμα αὐτὸ ἀπὸ τὸ ἐξετασθὲν εἰς τὸ 4^{ον} ἄρθρον τοιοῦτον. Διότι, μερικαὶ μελωδικαὶ κινήσεις τοῦ δευτέρου εἶναι σχεδὸν ὅμοιαι μὲ τὰς τοῦ πρώτου. Εἶναι δηλαδὴ τὸ δεύτερον, σχεδὸν μία παραλλαγή (Variante), συνήθως ἄλλως τε εἰς τὸν Νεοέλληνα λαϊκὸν τραγυ-
διστὴν. Π. γ.



Ἄλλὰ, θὰ ἦτο ὁμολογουμένως ὀλίγον παρακεκινδυνευ-
μένον, ἐάν ἠθέλωμεν δώσῃ προτεραιότητα εἰς τὸ πρῶ-
τον ἄσμα (Βλέπε τεύχος 7 σελ. 149 κ. ἐξ. τῆς «Μου-
σικῆς Ζωῆς»), καθ' ὅσον, καθ' ἃ μᾶς πληροφορεῖ ὁ
συλλογεὺς κ. Ψάχος «ὑπάρχουσι πλεῖστοι παραλλαγαὶ
τοῦ ἄσματος τούτου» (τοῦ δευτέρου), τὰς ὁποίας ὅμως
δυστυχῶς δὲν δίδει ὁ κ. Ψάχος, ἵνα οὕτω παρακολου-
θήσωμεν, ἀφ' ἑνὸς μὲν τὴν πορείαν τῆς «παραγωγῆς»,
ἀφ' ἑτέρου δὲ διὰ τὰ εὐρωμεν τὸν πρῶτον πυρῆνα,
τὴν πρώτην βᾶσιν ἐκ τῆς ὁποίας κατὰ πᾶσαν πιθανό-
τητα θὰ εἶχεν ἐκινήσει ὁ α τραγουδιστὴς [NB. Δι' ὄνομα
τοῦ Θεοῦ μὴ ὑποθέσῃ ὁ ἀναγνώστης ὅτι θὰ εὐρωμεν
οὕτω καὶ ἀρχαῖον Ἑλληνικὸν μέλος, διότι ἐκεῖνο τὸ
ὅποιον θὰ χαρακτηρίσωμεν ἴσως ὡς ἀρχικὴν βᾶσιν, ὡς
πρῶτον μέλος, δὲν θὰ εἶναι ἢ ἐν αὐτοτελὲς ἄσμα ἐκ
10 15 φθογοσῆμων. Τὰ φθογγόσημα αὐτὰ—τὸ ἄσμα
ἀπὸ στόματος εἰς στόμα μεταφερόμενον ἔλαβεν ἐν τέλει (·)
τὴν μορφήν τοῦ νῦν ἐξεταζομένου δευτέρου Κλέφτικου.
Διότι αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ μέθοδος ἐργασίας τοῦ Νεο-
έλληνο λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ: ἡ προσθήκη φθογοσῆ-
μων διὰ ποίκιλμα καὶ «περισσοτέραν γλυκύτητα», εἰς
τὴν πρώτην βασικὴν μουσικὴν φράσιν ἢ ἄσμα. Εἰρη-
σθω δὲ ἐν παρόδῳ ὅτι, ἡ χαρακτηριστικὴ αὕτη μέθοδος

μελοποιητικῆς ἐργασίας τοῦ Νεοέλληνο, παρέσυρε, κατὰ
πᾶσαν πιθανότητα, τὸν δημοσιογράφον κ. Φάλταιτς νὰ
γράψῃ ὅτι, τὰ λαϊκὰ ἠμῶν ἄσματα ἔχουν τὴν ἀρχὴν των
εἰς τὰ τσιγγάνικα τραγούδια καὶ ἀκόμη ὅτι, δὲν εἶναι
τὰ πρῶτα ἢ τσιγγάνικα γενικῶς μέλη. Ἐσφαλμένως.
Καὶ ἰδοὺ διατί: Τόσον οἱ τσιγγάνοι, ὅσον καὶ ὅλα τὰ
Βαλκάνια, ἐπὶ πλέον δὲ οἱ περισσότεροί Ἐνατολικοὶ
λαοί, κατασκευάζουν μελοποιητικῶς τὸ ὅλον ἄσμα, τὴν
μελωδικὴν των δηλαδὴ γραμμὴν, διὰ τῆς μεθόδου τῆς
ἐπαναλήψεως—Μακάμ καὶ Λιταναί σύστημα ἰδίως—καὶ
φυσικὰ καὶ παραλλαγῆς. Ἐπομένως θὰ ἔπρεπε ὁ κύριος
αὐτὸς νὰ ἐξετάσῃ ἐκτὸς τῆς μελοποιητικῆς γραμμῆς καὶ
τὸν ρυθμὸν ἐπὶ πλέον, τὴν σχέσιν ποιητικοῦ κειμένου
καὶ μέλους κτλ., τῶν ὑπὸ τῶν τσιγγάνων παραγομένων
ἄσμάτων καὶ τῶν Ἑλλήνων. Καὶ κατὰ ἄλλο: Ἐάν οἱ
διάφοροι τσιγγάνοι—οἱ ἀσχολούμενοι ὡς γνωστὸν μὲ
τὴν κατασκευὴν τῶν χειρομύλων κυρίως—ἐξετέλουν εἰς
τὸ α ἢ β πανηγύρι τοῦ Ἑλληνικοῦ χωριοῦ ἓνα Φόξ-
τρότ, φέγ' εἰπεῖν, ἢ Σίμμου, ἢ Τσάρλεστον, τί θὰ συνέ-
βαινε; Ἐξ ἀντιθέτου ὅμως ἐκτελοῦν αὐτοὶ συρτοῦς,
καλαματιανούς, κλέφτικα κτλ. Διατί; Ἀπλούστατα ἐκ-
μεταλλεύονται τὸ αἶσθημα τοῦ Νεοέλληνο χωρικοῦ.
Ὅτι δὲ ὑπάρχουν καὶ μερικὰ τραγούδια μὲ δνόματα
διαφόρων τσιγγάνων μουσικῶν, βιολιστῶν ἰδίως, δὲν
ἔχει καμμίαν ἀπολύτως σημασίαν διότι, τὰ ἄσματα αὐτὰ,
ἔχουν ὡς βᾶσιν μίαν ὁποιαδήποτε φράσιν Νεοελληνικοῦ
λαϊκοῦ ἄσματος, ἢ ὁποία «δουλεύεται» πρὸς χαρὰν τοῦ
Νεοέλληνο ἀφ' ἑνός, ὅστις ἀναγνωρίζει ἰδικόν του ἄσμα
καὶ τῶν τσιγγάνων καὶ τοῦ κ. Φάλταιτς ἀφ' ἑτέρου οἱ
ὅποιοι ἀκούουν... τσιγγάνικην μουσικὴν!... Βεβαίως δὲν
θίγει οὐδόλως τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ἄσμα τὸ γεγονός
ὅτι, εἰς πολλὰ χωρία τῆς Ἑλλάδος, τσιγγάνοι εἶναι ἐκεῖνοι
οἱ ὅποιοι ἐκτελοῦν τὰ ἄσματα αὐτὰ: οἱ ἀργόσχολοὶ ἐκμε-
ταλλεύονται τὸ ἔθνικόν αἶσθημα τοῦ Νεοέλληνο χωρικοῦ
καὶ μερικῶν ἄλλων.... Ἄλλ' ὁ ταλαίπωρος κ. Φάλταιτς δὲν
πταίει καὶ τόσον: ὑπάρχουν εἰς τὸν τόπον μας τόσοι καὶ
τόσοι «εἰδικοί» καὶ «ἱστορικοί»—ὄχι βεβαίως μουσικοῖ-
στορικοὶ—οἱ ὅποιοι θέλουν νὰ «ᾠθήσουν πρὸς τὰ πρόσω
τὸ ζήτημα» τοῦ Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ἄσματος: Φιλό-
λογοι, ἀρχαιολόγοι, ἱατροί, δημοδιδάσκαλοι, καθηγηταὶ
τῶν Γυμνασίων καὶ δημοσιογράφοι... Καὶ ἐπὶ πλέον
«διψοῦν» νὰ γνωρίσουν τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μου-
σικὴν μέσῳ τοῦ Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ἄσματος... Ἄλλ'
ἀρεκέτ'.]

Ἐλέγομεν λοιπὸν ἀνωτέρω ὅτι δὲν δυνάμεθα νὰ
δώσωμεν προτεραιότητα εἰς τὸ πρῶτον ἐξετασθὲν ἡδη
ἄσμα ἀφ' ἑνός μὲν διότι ὑπάρχουν πλεῖστοι παραλλα-
γαὶ τοῦ δευτέρου ἄσματος, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἀμφοτέρω τὰ
ἄσματα ὡς ἔχουν τώρα, εἶναι κατασκευασμένα, μορφο-

λογικῶς, κατὰ τὸ αὐτὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ. Ἡ τεχνικὴ τῆς παραλλαγῆς εἶναι τὸ ἅπαντον ἀμφοτέρων τῶν ἔσμάτων. Ὅτι βεβαίως μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἐργασίας ἐπανειστρέφουν πάντοτε, συναντῶμεν ἡμεῖς, ἀκούομεν μερικὰ χαρακτηριστικὰ Ἑλληνικὰ (ἐκ τῆς περαιτέρω ἀναπτύξεως τοῦ θέματός μας θὰ πεισθῶμεν διὰ τὴν ἀκριβείαν τοῦ χαρακτηρισμοῦ: Ἑλληνικὰ) μελοποιητικὰ σχήματα ὡς καὶ τὸν αὐτὸν τόπον φωνῆς (Ambitus) εἶναι ἀναμφίβολον, δεδομένου ὅτι, ἡ μουσικὴ σκέψις τοῦ Νεοέλλητος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ παραμένει ἡ αὐτὴ, δηλαδή: στρέφει τὴν προσοχὴν του ὁ Νεοέλλητι τραγουδιστὴς πρὸς μίαν πλουσίως μελισματικὴν γραμμὴν, ἡ ὁποία εὐρίσκειται πάντοτε ἐν κινήσει, ῥεεῖ, ἔστω καὶ ἂν ἀκούομεν ἡμεῖς τὴν αὐτὴν πολλάκις μουσικὴν φράσιν δις, τρίς, τετράκις κτλ., παρηλλαγμένην καὶ ἐπαναλαμβανομένην. Βάσις τῆς ἐργασίας του εἶναι ἡ γραμμὴ, ὁ ροῦς, ἡ κίνησις, οἱ (ἄς τὸ εἴπωμεν χυδαίως) οἱ πολλὲς νότες, τὸ πλῆθος καὶ οὐχὶ ὁ εἷς φθόγγος, τὸ μοτίβο μὲ τὰ ὀλίγα φθογγόσημα εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ ὅλου ἔσματος. Καὶ τί δὲν φτιάει ἡ παραγωγικὴ φαντασία — εἰρήσθω ἐν παρόδῳ — τοῦ Νεοέλλητος μὲ τὰ ὀλίγα πρῶτα φθογγόσημα! . . . Καί, (ἀνοίγομεν νέαν παρένθεσιν) ἐδῶ ἀκριβῶς εἶναι τὸ σημεῖον εἰς τὸ ὁποῖον διαφέρουν ἡ Τουρκικὴ μουσικὴ μὲ τὸν χαρακτηριστικὸν τῆς «ἀμανέ» καὶ τὸ γνήσιον Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ἔσμα. Ὁ πρῶτος «κρατᾶ» τὸ α φθογγόσημον μετὰ τὸ portamento, ἐνῶ ὁ δεύτερος προχωρεῖ, φτιάει ποικίλματα, παραλλάσσει, ἀλλὰ δὲν σταματᾶ εἰς τὸ αὐτὸ φθογγόσημον. Ὁ Τοῦρκος, εὐτυχῆς διὰ τὴν εὐρεσίαν τοῦ α φθογγόσημου δὲν προχωρεῖ, σταματᾶ, ἀπλῶς «πιπιλίζει» (χαραριστικὸν τῆς φυλῆς τοῦ γιαβὰς-γιαβὰς) ἐνῶ ὁ Νεοέλλητι καὶ ἂν κρατήσῃ δι' ὀλίγα δευτερόλεπτα ἐν φθογγόσημον, προχωρεῖ εὐθὺς ἀμέσως μὲ πλῆθος φθογγόσημων, διότι «βαριέται τὸ πολὺ τὸ κύρ' ἐλέησον» (καθὼς λέγει ἡ χαρακτηριστικὴ του φράσις) εἶναι ἀψίκορος καὶ ἀνυπόμονος. Αὐτὴ δὲ εἶναι καὶ ἡ αἰτία τῆς μὴ εὐρέσεως χορῶν μὲ $\frac{7}{8}$ ἢ $\frac{5}{8}$ εἰς τοὺς Τούρκους. Οἱ τελευταῖοι, μὲ τὸ χαρακτηριστικὸν τῶν «ραχὰτ» καὶ «γιαβὰς-γιαβὰς» δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ κινήθωιν, ἐνῶ οἱ Νεοέλλητες εἶναι «σβέλτοι». Καὶ εἰς τοὺς χορούς τῶν ἀκόμη (ὅπως τὸν «Καρσιλαμά» π. χ.) εἶναι οἱ Τοῦρκοι χονδροκομμένοι καὶ βάρβαροι (Ἴδε καὶ «Χορὸν τῆς κοιλίας»). Ἡ μουσικὴ εἰς τοὺς τελευταίους αὐτοὺς χορούς εἶναι σταθερά, $\frac{2}{4}$ ἢ $\frac{4}{4}$ ἢ alla Breve. Ὁ Νεοέλλητι, χάρις εἰς τὰ ἀφθονα ποικίλματα τῆς μουσικῆς του καὶ τοῦ μέτρου τῶν $\frac{7}{8}$ ($\frac{3}{8} + \frac{4}{8}$ ἢ $\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$) καθὼς καὶ τῶν $\frac{5}{8}$, εἶναι περισσότερον εὐκαμπτος, εὐλύγιστος, λεβέντης. Ἡ Τουρκικὴ μουσικὴ ἔνεκα τούτου, εἶναι θηλυπρεπὴς, ἐνῶ ἡ τοῦ Νεοέλλητος «ἀντρίκια». Δὲν εἶναι κλαψάριμα» ὅπως λέγουν μερικοὶ ἐπιπόλαιοι, δῆθεν «ἐρευνῆται» τοῦ Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ἔσματος. (Ἐξάσεις βεβαίως ἀποτελεῖ τὸ ἐπιθανάτιον «Μοιρολόγι»). Τὸ

Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ἔσμα σφύζει ζωῆς — διὰ νὰ μεταχειρισθῶ μίαν φράσιν (γενικῶς ἐδῶ καὶ οὐχὶ εἰδικῶς) τοῦ ἄρθρου μου: Ψυχολογία τῆς παύσεως. Πάντως — καὶ πρέπει νὰ σημειωθῇ — ἀμφοτέροι «κολυμποῦν» εἰς τὸ μέλος τῶν, τὸν ἦχον τῶν, τὸ ἔσμα τῶν. Καὶ αὐτὸ, εἶναι χαρακτηριστικὸν τῶν Ἀνατολικῶν λαῶν καὶ τῶν τῶν Βαλκανίων. Δηλαδή: Δὲν ἔχουν φθάσει εἰς τὸ μεγαλειῶδες σημεῖον τῆς ἀντικειμενικότητος καὶ τῆς ἀφ' ὑψηλοῦ κρίσεως τῆς μουσικῆς τῶν ἢ τῆς μουσικῆς γενικῶς. Ναρκῶνται μὲ τὴν μουσικὴν. Καὶ τὸ τελευταῖον εἶναι ἡ αἰτία τοῦ χαρακτηρισμοῦ καὶ τῆς μουσικῆς τοῦ Νεοέλλητος ὡς «κλαψάριμας» ἀπὸ τοὺς ὀλίγους καλοθελητὰς «ἐρευνητὰς» τοῦ ἔσματος του: παρατηροῦν αὐτοὶ τὴν ἐπίδρασιν τῆς μουσικῆς, ἀλλ' οὐχὶ τὴν μουσικὴν αὐτὴν καθ' ἑαυτήν. Καὶ διὰ τὴν α ἢ β ἐπίδρασιν δὲν πταίει, βεβαίως, τὸ «καλλιτέχνημα ἐν μικρῷ» — τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ἔσμα.

Προχωροῦμεν: Ὅτι βάσις τοῦ Νεοέλλητος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ εἶναι ἡ γραμμὴ, ὁ μελοποιητικὸς καὶ μελισματικὸς ροῦς καὶ οὐχὶ τὸ α ἢ β φθογγόσημον, ἀποδεικνύεται μετὰ ἄλλων καὶ ἐκ τῆς Β φράσεως τοῦ δευτέρου ἔσματος τοῦ παρόντος τεύχους (1), ἡ ὁποία οὐδέποτε ἐπαναλαμβάνεται ἀμετάβλητος. Ἡ φράσις αὕτη ἂν καὶ δὲν στερεῖται διαβατικῶν φθογγόσημων, κυκλωτικῶν μελωδικῶν κινήσεων (Perihese) κτλ., οὐδέποτε ἐν τούτοις παραμένει ἡ αὐτὴ. Παρ' ὅλα τὰ ποικίλματα (Ornamenten) τῆς ἰδίας αὐτῆς Β φράσεως, ἔχομεν πάντοτε εἰς τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν, παραλλαγὰς καὶ μεταβολὰς: ἡ μουσικὴ φράσις δὲν παραμένει σταθερά. Καὶ αὐτὸ διότι, τὸ ἅπαντον τοῦ τραγουδιστοῦ μας εἶναι οὐχὶ ἡ ὀριστικὴ καὶ ἀπαράβατος μορφή, ἀλλὰ τὸ ἰριδοειδές, τὸ ἀσταθές — ἐὰν δὲν ὑπάρχῃ φόβος παρεξηγήσεως τοῦ χαρακτηρισμοῦ αὐτοῦ — τὸ «περίπου», τὸ ἀεννάως ἀνανεούμενον, τὸ συνεχῶς (δι' αὐτοῦς) νέον (2). Ὁ Νεοέλλητι λαϊκὸς τραγουδιστὴς ἐπαναλαμβάνει καὶ παραλλάσσει.

Βεβαίως, βάσις τῆς ὅλης συνθετικῆς αὐτοῦ ἐργασίας (ἀρχιτεκτονικῶς), παραμένει τὸ ἐκάστοτε ποιητικὸν κείμενον. Ἀλλὰ, ἂν καὶ μεταχειρίζεται ὁ τραγουδιστὴς τὸν αὐτὸν πάντοτε τρόπον, εἰς τὰ ὀκτῶ Κλέφτικα τῆς ὡς ἄνω Συλλογῆς τοῦ κ. Ψάχου (μεταξὺ αὐτῶν εἶναι καὶ τὸ ἐξεταζόμενον δεύτερον), τοποθετήσεως τοῦ ποιητικοῦ κειμένου (περιττόν, βεβαίως, νὰ σημειωθῇ ὅτι πρόκειται διὰ Ἰδουλάβου), δὲν ἀκούομεν ἐν τούτοις ἡμεῖς τὴν ἰδίαν πάντοτε μορφήν εἰς τὰ ὀκτῶ Κλέφτικα. Εἰς ὅλα αὐτὰ, χρησιμοποιεῖ ὡς κείμενον, τὸν πρῶτον δεκαπεν-

(1) Εἰς τὸ προσεχὲς τεύχος θὰ δημοσιεύσωμεν ὁλόκληρον τὸ ἔσμα.

(2) Εἶναι γνωστὴ ἡ φράσις τοῦ λαοῦ μας διὰ τοὺς διηγετικῶς τὸ αὐτὸ ἔσμα ἐπαναλαμβάνοντας: «Φτιάσε ντὲ καὶ σὺ κάτι». Δηλαδή: ἄλλαξε καὶ σὺ κατομοίη μου κάτι . . .

τασύλλαβον και τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ δευτέρου, χωρὶς και τὰ ἄσματα νὰ ἔχουν τὴν αὐτὴν ἔκτασιν. Διαιτί; Ἐπιλούστατα διότι, ἡ ὄλη συσκευὴ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν «μουσικότητα» ἢ μᾶλλον μουσικὴν παραγωγικότητα τοῦ ἀ ἐκτελοῦντος τραγουδιστοῦ. Καὶ δεόν νὰ προστεθῆ ὅτι, τὴν στιγμὴν καθ' ἣν λησμονεῖ ὁ τελευταῖος μίαν «κίνησιν», μίαν φράσιν τοῦ ἄσματός του, τότε, ἡ προσθέτει ἐπιφωνήματα, ἢ ἐπαναλαμβάνει τὴν αὐτὴν λέξιν ἢ ὄνομα πολλάκις, ἢ τέλος τὸ αὐτὸ φθογγόσημον ἢ κίνησιν (εἰς τὴν μουσικὴν) διὰ νὰ μὴ διακόψῃ τὴν «ὀρμητικότητα», τὸν «χειμαρρον» τῆς ἐμπνεύσεώς του. Καὶ ἡ τελευταία αὕτη πολλάκις δὲν εἶναι ἢ πανάκεια διὰ τὸ νοῆμον ἀκροατήριον.

Βλέπομεν — διὰ νὰ ἔλθωμεν εἰς τὰ ἄσματά μας, πρῶτον και δεύτερον—ὅτι εἰς μὲν τὸ ἔξετασθὲν εἰς τὸ 4^{ον} ἄρθρον μας ἄσμα, ἢ Β φράσις ἐπαναλαμβάνεται τετράκις, ἐν ᾧ ἡ ἴδια αὕτη φράσις (ἢ Β) μετὰ τῆς αὐτῆς πάντοτε ποσότητος ποιητικοῦ κειμένου, ἑξάκις. Ὅλα, ἀποκλειστικῶς τῶρα εἰς τὴν μουσικὴν, χάρις εἰς τὴν πλουσίαν μουσικὴν παραγωγικότητα τοῦ ἐκτελοῦντος κ. Ἰωάννου Ρηγοπούλου, δημοδιδασκάλου. Σχετικῶς σημειοῦμεν ὅτι, ὁ ὡς ἄνω κύριος, ὁ και ἐκτελεστής διαφόρων ἄσμάτων τῆς Συλλογῆς Γορτυνίας τοῦ κ. Ψάχου, θὰ ἠδύνατο νὰ χρησιμεύσῃ ὡς παράδειγμα par excel-

lence τύπου, παραλλαγῶν και ἐπαναλήψεων εἰς τὴν λαϊκὴν μας μουσικὴν. Διότι τόσοσιν κατέχεται αὐτὸς ἀπὸ τὴν ὀρμὴν, τὴν τάσιν, τὴν μανίαν, θὰ ἔλεγε τις, πρὸς παραλλαγὴν (Variation) ὡστε και εἰς ρυθμικῶς αὐστηρὰ μέλη, εἰς τὰ χορευτικὰ και ὄχι μόνον εἰς τὰ ἐλεύθερα ρυθμοῦ ἐπικὰ Κλέφτικα ἄσματα, νὰ μεταχειρίζεται πλῆθος διακοσμητικῶν φθογγοσήμων (διαβατικά, κυκλωτικὰς κινήσεις, ἐπαναλήψεις τῶν ἰδίων φθογγοσήμων κτλ.), πρὸς παραλλαγὴν και φυσικῶ τῷ λόγῳ προόδου και γενικὴν ἀνάπτυξιν τοῦ ἄσματός του. Π. χ. Τὸ μοτίβο: (*)



ἐπαναλαμβανόμενον, λαμβάνει τὴν μορφήν:



(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

(*) Ἐκ τῆς Συλλογῆς Γορτυνίας, σελ. 89, Χορὸς Συρτός

ΤΟ ΚΥΚΝΕΙΟ ΑΣΜΑ

Βράδυ!—Οἱ τελευταῖες ἀχτίδες ξεψύχισαν στὸ τζάμι, κ' ἕνα βαρὺ μισοσκόταδο γλιστρᾷ θλιμμένο στὸ φωχικὸ καμαράκι. Ὁ μουσικός, σκυμμένος στὶς νότες κοντὰ στὸ παράθυρο, κἀτι προσπαθεῖ νὰ γράψῃ ἀκόμα, μὰ ἡ πέννα ξεφεύγει ἀπὸ τὰ δάχτυλά του και τὸ κουρασμένο του κεφάλι γέρνει βαρὺ στ' ἀδύνατο χέρι.

Μένει ἀκίνητος τὰ μάτια του, μεγάλα και φωτεινὰ, κυττᾶνε μὲ νοσταλγία ἔξω. Μιὰ γωνίτσα οὐρανοῦ, ἕνα πράσινο φύλλο, κἀτι τέτοιο φαίνονται νὰ ζητοῦνε, μὰ ἀπέναντι, ὀγκώδης και σταχτερός ὀρθώνεται ὁ τοῖχος ἐνὸς σπιτιοῦ, κ' ὅσο ψηλὰ κ' ἂν ἀνεβάνῃ τὸ φωτερό τὸ μάτι, πάλι σκοπιτάβει στὸ κτίριο, σὰ σ' ἕνα κρῦο κ' ἀμείλιχτο βέτο.

Μὰ και μέσα στὸ δωμάτιο σὰν πλανιέται ἡ ματιά του, παντοῦ σ' ἕνα βέτο σκοπιτάβει, σὲ μιὰ πεισματάρικη ἄρνησι πού ὀρθώνει ἡ φτώχεια μπροστὰ σὲ κάθε του ἐλπίδα χαρᾶς.

Και τὰ μάτια ἀκόμα σὰν κλείσῃ και θελήσῃ νὰ ζήσῃ μιὰ στιγμὴ ξεκούραστη και ξέγνοιᾶστη σὰν ἄλλοτε—τότε, τὰ χρόνια ἐκεῖνα πού τὸνομα Mozart οἰσθηλατοῦσε τὰ πλήθη κ' ἦταν ἕνα ἔμβλημα εὐτυχίας—πάλι τότε ὁ δυνατός, μονότονος βήχας τῆς γυναίκας του ἀπὸ τὸ διπλὰνὸ δωμάτιο, τοῦ θυμίζει πῶς ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἦταν μονάχα ἕνα φωτερό παραμόδι, κἀτι πολλὸ ὠμορφο γιὰ νᾶναι ἀληθινὸ, κἀτι πούσβυσε σὰν τὰ δλόφωτα

συννεφένια παλάτια πού στήνονται καμαρωτὰ στὴ Δύση.

Πᾶει νὰ σηκωθῆ, ν' ἀνάψῃ τὸ φῶς, ν' ἀρχίσῃ ξανά τὴ δουλειά. Μὰ κἀτι βαρᾶνει τὰ πόδια του, και τὸ κεφάλι φαίνεται σὰ νὰ μὴ θέλῃ νὰ σηκωθῆ ἀπὸ τὸ χέρι. Ἄχ Θεέ μου! Τρίτη φορὰ τὸν τελευταῖο καιρὸ ἔχει αὐτὸ τὸ τρομερὸ συναίσθημα τῆς ἀδυναμίας. Ἄν ἀρρώσταινε τῶρα κ' αὐτός; Ἀστυχησμένη Κωνσταντσα! Φτωχὴ ἀσθενικὴ γυναικοῦλα πού δὲ μπορεῖς και δὲν ξέρεις πῶς ν' ἀνακουφίσῃς τὸν ἄρρωστο ἄνδρα πού ἀγαπᾶς. . . .

—«Καλησπέρα σας!»

Μ' ἀνατριχίλα πετιέται ὁ Mozart. Ποιὸς μπῆκε ἔτσι ἀθόρυβα, ἔτσι ξαφνικά;

Ἐνας ἄντρας στέκεται στὸ κατῶφλι, ψηλός, ντυμένος μὲ σταχτιὰ σκοῦρα ροῦχα, μ' ἕνα πρόσωπο χλωμὸ κ' ἀγέλαστο.

—«Τί ζητεῖτε;» ρωτᾷει τρομαγμένος ἀκόμα ὁ συνθέτης.

—«Εἰσθε ὁ μουσουργὸς κύριος Mozart;»

—«Μάλιστα.—Δοιπὸν;»

—«Ὁ κύριός μου μὲ στέλνει γιὰ κάποια παραγγελία. Σᾶς παρακαλεῖ νὰ τοῦ γράψετε ἕνα «Requiem» (*)»

(*) Requiem=λειτοργία γιὰ τοὺς νεκρούς, κατὰ τὸ πρότυπον τῆς Messe, ἀποτελεῖται ἀπὸ πολλὰ μέρη: Requiem aeternam dona eis Domine, Kyrie, Dies irae, Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna, κ.τ.λ.

— «Ένα Requiem; Ἀδύνατον! Ἐγὼ γράφω τώρα μία ὄπερα. Τὴν *Zauberflöte*».

— «Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τὸν διακόψετε;»

Ὁ Mozart κτυπάει θυμωμένος τὸν ἀδιάκριτο στὰ μάτια, κ' ἀνατριχιάζει γιὰ δεύτερη φορὰ ἀπὸ τὴν ὠρα ποῦ μπῆκε ὁ ἀναπάντεχος ἐπισκέπτης. Μὲ μάτια διαπεραστικά κ' ἀγέλαστα τὸν κύτταζε κ' αὐτός.

— «Προσπαθήστε!» ἐξακολούθησε. «Εἶναι ἀνάγκη νὰ γράψετε αὐτὸ τὸ Requiem. Ὁ κύριός μου τὸ θέλει».

«Καὶ πῶς ὀνομάζεται ὁ κύριός σας;»

Ὁ ἄνθρωπος χαμήλωσε τὴ φωνή.

«Μὴ ρωτᾶτε τὸνομά του, μὴ προσπαθήσετε ποτὲ νὰ τὸ μάθετε, ἐξ ἄλλου ἄδικα θὰ κοπιᾶσετε, οἷς τὸ λέω. Δὲ θὰ τὸν βρῆτε, καθὼς καὶ δὲ θὰ μάθετε ποτὲ γιὰ ποιὸν νεκρὸ θὰ γράψετε τὸ ἔργον».

— «Περίεργο! τραύλισε ὁ Mozart κ' ἔγινε ἔξαφνα κατάχλωμος.

— «Μὰ τί ἔχετε; Γιατί διστάζετε;» ἐπέμεινε ὁ ξένος. «Ὁ κύριός μου ἐκτιμᾷ υπερβολικὰ τὴν τέχνη σας κ' εἶναι ἔτοιμος νὰ πληρώσῃ ὅ,τι τοῦ ζητήσετε. Ὅριστε τώρα ἓνα ποσόν».

— «Πενήντα δονκᾶτα...».

Ψιθυριστά, στὴν τύχη, πέταξε αὐτὰ τὰ λόγια ὁ συνθέτης. Χωρὶς κανένα δισταγμὸ ἔβγαλε ὁ ἄνθρωπος κ' ἄπλωσε τὰ χεῖματα στὸ γραφεῖο.

— «Σύμφωνοι!» φώναξε θριαμβευτικά. «Καὶ πότε νᾶλθω νὰ πάρω τὸ ἔργον;»

— «Μὰ—δὲν ξέρω—εἰπτεί;»

— «Ἐ—ὄχι καὶ τόσο...» ἔκανε ὁ ξένος μὲ μιὰ ἀόριστη κίνηση, καληνύχτισε κ' ἔξαφανίστηκε βιαστικά κ' ἀπόρροβα.

Σὲ λίγο, ὅταν ἡ Κωνσταντία ἀνήσυχη γιὰ τὴ νεκρικὴ σιγὴ μπῆκε στὸ δωμάτιο τοῦ Mozart, ἤρθε τὸν ἄνδρα τῆς στὴν ἴδια θέσι, στὸ σκοτάδι, κατάχλωμο μὲ χεῖλια σφιγμένα καὶ χέρια παγωμένα.

— «Τί κάνεις αὐτοῦ, στὰ σκοτεινά;» τὸν ρώτησε μὲ φωνὴ χαϊδευτικὴ.

Ὅντε ἀπάντησε αὐτός.

Τότε ἀναψε τὴ μικρὴ λαμποῦλα ἡ Κωνσταντία καὶ

καθὼς τὴν ἀκούμπησε στὸ γραφεῖο εἶδε σὲ μιὰν ἀγριχτὴ κόλλα μουσικῆς μὲ μεγάλα ἀβέβαια γράμματα μιὰ λέξι γραμμμένη: «Requiem».

— «Τί;» φώναξε ἐκπληχτῆ. «Καινούργιο ἔργον θ' ἀρχίσῃς; Πῶς σοῦ ἤλθε ἡ ἰδέα νὰ γράψῃς ἓνα Requiem;»

— «Ἐλαβα παραγγελία» ψιθύρισε ὁ Mozart.

— «Γιὰ ποιὸν θὰ τὸ γράψῃς;»

— «Δὲν ξέρω», ἀποκρίθηκε αὐτὸς μὲ φωνὴ πτυγμένη. «Μοῦ φαίνεται γιὰ τὸν ἑαυτό μου».



MOZART

*Fedele fratello amadeo Wolfgang
Mozart*

Ἡ Κωνσταντία τὸν κύτταξε μὲ φρίκη. Τί λόγια ἀσυνάρτητα ἦταν αὐτά, τί ὕφος!

Πάγωσε δλόκληρη.

— «Wolfgang!» φώναξε ἔτοιμη νὰ κλάψῃ.

Τότε ὁ Mozart σήκωσε σ' αὐτὴν τὰ μάτια του μεγάλα κ' ἄρχισε μὲ φωνὴ βαθεῖά.

— «Δυστυχισμένη γυναῖκοῦλα! Τὸ νοιώθω, εἶμαι ἄρρωστος, κ' αὐτὸς ὁ μυστηριώδης ἐπισκέπτης ἦταν ἀγγελιοφόρος τοῦ θανάτου μου. Ναι, πρέπει νὰ τὸ γράψω τὸ Requiem, εἶναι τὸ μόνο ἔργον ποὺ ταιριάζει γιὰ τὸ τέλος. Μὴν κλαῖς, Κωνσταντία, ἐσένα λυπᾶμαι, ἀγαπημένη, ποῦ θὰ σ' ἀφήσω στὴ φτώχεια, ἐσένα καὶ τὸ παιδάκι μας. Βλέπεις, δὲν ἤμουν ἄξιος νὰ σᾶς ἐξασφαλίσω τὸ ψωμί σας. Κι' ὅμως ἂν ζοῦσα—ποῖς ξέρει—θὰ βλέπαμε κ' ὁμορφες ἡμέρες. Εἶμαι

νέος, στὰ τριανταπέντε ἀρχίζει ἡ ζωὴ γιὰ μερικὸς ἀνθρώπους... Κι' αὐτὴ ἡ ὄπερα, ἡ *Zauberflöte* ποὺ γράφω τώρα, θά'ῃ ἐπιτυχία δὲ μπορεῖ—μὰ ποῖς ξέρει, θὰ προφθάσω νὰ τὴν ἰδῶ στὴ σκηνή; Πιθαίνο πρὶν χαρῶ τὸ δῶρον ποῦ μοῦδωσε ὁ Θεός».

Μῆνες περοῦν. Ἡ *Zauberflöte* ἔτοιμη, πρόκειται νὰ ἀνεβασθῇ, μὰ ἀπὸ κάτω ἀπὸ τὰ μεγάλα γράμματα «Requiem» δὲν ἔχει γραφῆ ὄντε νότα. Μονάχα ὁ πένθιμος τίτλος ξεπροβάλλει μαῦρος μέσα στὸ κατάλευκο χαρτί, κ' αὐτὰ τὰ λίγα γράμματα εἶναι τώρα τὸ βέτο ποῦ ὑπώνεται ἐνάντια στὴν εὐτυχία. Κι' ὅμως διψᾷ τὴ χαρὰ ἀκόμα ὁ συνθέτης, κ' ἡ ζωὴ φαίνεται πῶς

δὲν ἔχει σκοπὸν ν' ἀφίση ἔτσι εὐκόλα νὰ τῆς ξεφύγῃ τὸ παιδί τῆς αὐτὸ ποῦ τ' ἀγάπησε τόσο στὰ παλιὰ τὰ χρόνια, καὶ μυριόπλοκῃ τοῦ προβάλλει πάντα χίλιες δυὸ καινούργιες ἀπατησεις, χίλιες ἐννοιες κ' ἐλπίδες χαρᾶς.

Νὰ τώρα, τὸ ταξίδι στὴν Πράγα γιὰ νὰ γράψῃ σὲ τρεῖς εβδομάδες μιὰ δλόκληρη ὄπερα. Μάλιστα, σὲ τρεῖς εβδομάδες, στὴ στέφῃ τοῦ βασιλέως Λεοπόλδου, πρέπει νὰ εἶναι ἔτοιμη ἡ ὄπερα «Titus». Τὸ ταξιδιωτικὸ ἀμάξι περιμένει. Ἡ Κωνσταντσα εἶναι κ' ὅλας μέσα καὶ χαρούμενος ὁ Mozart θέλει ν' ἀνέβῃ κ' αὐτός. Ἐξαφνα ἀθρόουβα, κάποιος παρουσιάζεται μπροστά του.

— «Κύριε Mozart φεύγετε; Καὶ τὸ Requiem;».

Ὁ καλλιτέχνης παγώνει σ' ἀντίκρουσμα τοῦ σταχτο-
ντυμένου κ' ἀντιπαθητικοῦ ἀνθρώπου. Τὸν ἔχει ξεχάσει. Θέλει νὰ δικαιολογηθῇ καὶ δὲ βρίσκει λόγια.

— «Δὲν κατώρθωσα...» τραυλίζει «ὅταν γυρῶ ἀπὸ τὸ ταξίδι».

— «Μὰ χωρὶς ἄλλο» ἐπιμένει ὁ ἄγνωστος. «Τώρα τὸ πρᾶγμα ἐπείγει, σὰς βεβαιώνω πῶς ἐπείγει. Μὴ τὸ ἀναβάλλετε ἄλλο. Ἐχω τὸ λόγο σας; Μόλις γυρῶ ἀπὸ τὸ ταξίδι θὰ γράψετε τὸ Requiem;»

Ἐπίμονα καὶ παράξενα τὸν κοιτᾶνε τ' ἀγέλαστα μάτια.

— «Ναί, ἔχετε τὸ λόγο μου», τραυλίζει ὁ συνθέτης καὶ μπαίνει σ' ἀμάξι.

— «Τί ἔπαθες, γιατί ἄργησες;» τὸν ρωτᾶει ἡ γυναίκα του.

Ὁ Mozart τρέμει σύγκορμος.

— «Δὲν εἶμαι καλά, Κωνσταντσα, δὲν ξέρω τί ἔχω. Ἦλθε κ' αὐτός ὁ ἄνθρωπος γιὰ τὸ Requiem θὰ τὸ γράψω, πρέπει νὰ τὸ γράψω... μοῦ εἶπε πῶς ἐπείγει τώρα τὸ πρᾶγμα...».

Τέσσερις μῆνες κατόπιν, ἓνα ἀπελπισμένο βράδυ τοῦ Δεκέμβρου, ὁ γλυκὸς συνθέτης τοῦ Figaro ψυχομαχοῖ σὲ Γύρω του, σὸ φτωχικὸ καμαράκι—ἀλήθεια, ἀκόμα πὺ

φτωχὸ τώρα, γιατί τὰ περισσότερα πράγματα πῆραν τὸ δρόμο γὰ τὸ ἐνεχυροδανειστήριο—παράστεκαν λίγα ἀγαπημένα πρόσωπα, οἱ κορυφαῖοι τραγουδιστὲς ποῦ εἶχαν παίξει τοὺς κυρίους ρόλους στὴν *Zauberflöte*, σὸ ἔργο ποῦ ἔχει χαρίσει τὴν τελευταία ἀχτίδα χαρᾶς σὸ συνθέτη. Παράστεκαν τώρα μὲ μάτια δακρυσμένα. Παύκει, ἡ Κωνσταντσα ἀλαλη ἀπὸ τὸν πόνο. Ἐξαφνα ὁ Mozart τὴν φώναξε κοντά του. Πλησίασε αὐτή, κἄτι ἄκουσε, κ' ἔφυγε. Σὲ λίγο ξαναῆλθε μ' ἓνα χειρόγραφο σὸ χέρι. Τ' ἀκούμπησε σὸ κρεβάτι τοῦ ἄρρωστου. Αὐτός, τὸ ξεφύλλισε γὰ μιὰ στιγμὴ, κ' ἔπειτα ἔκανε ἓνα νόημα σὸ τοὺς μουσικοὺς.

Κατάλαβαν αὐτοί, κ' ἀμέσως ἓνας ἄρχισε τὸ τραγοῦδι. Σὲ λίγο ἀκούστηκε κ' ἡ φωνὴ τοῦ Mozart νὰ τραγουδῇ τὸ Requiem—τὴ λειτουργία τῶν νεκρῶν.

Τραγοῦδησεν, τραγοῦδησεν, ὥσπου σὲ μιὰ στιγμὴ, σῶπασε ἡ φωνὴ τοῦ συνθέτου. Ὅλοι ποῦ εἶχαν ξεχάσει πῶς βρίσκονταν σὲ νεκρικὸ θάλαμο, γύρισαν σ' αὐτὸν τρομαγμένοι. Κι' αὐτός, καταλαβαίνοντας τὴν αἰτία τοῦ φόβου των, τοὺς χαμογέλασε μὲ καλωσύνην μέσα ἀπὸ τὰ δάκρυα ποῦ θόλωναν τὰ μάτια του, καὶ μὲ φωνὴ γλυκεῖα καὶ πονεμένη:

— «Δὲ σὰς τῶλεγα πῶς τὸ γράψω γιὰ τὸν ἑαυτὸ μου;» τοὺς εἶπε.

Ἐκλείσε τὸ χειρόγραφο, ἔκλεισε καὶ τὰ μάτια του κουρασμένος.

Τότε ἔφυγαν οἱ ξένοι ἀφήνοντάς τον νὰ ζήσῃ τίς τελευταῖες του στιγμὲς καὶ νὰ πεθάνῃ μὲσ' σὸ νανούρισμα τοῦ νεκρικοῦ του τραγουδιοῦ (1)

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

(1) Ἐξακριβώθηκε κατόπιν, ὅτι ὁ μυστηριώδης αὐτὸς ἐπισκέπτης ποῦ ἔχει προσεγγίσει τέτοια φοβερὰ ἐντύπωση στὴν ἐξασθενημένη φαντασία τοῦ Mozart ἦταν ὁ ἐπιρροῆς κάποιου κόμητος *Walsegg*, ὁ ὁποῖος ἐπέμενε νὰ τοῦ γράψῃ ὁ συνθέτης τὸ Requiem ἐπὶ χεῦθεῖαν, ἐπειδὴ ἤθελε νὰ τὸ παρουσιάσῃ γιὰ δικὸ του ἔργο σὸ μνημόσυνο τῆς γυναίκας του.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

Ἡ Ἀθήνα πλυμμήρισε ἀπὸ μουσική. Recitals! Recitals! Ἐνα, καὶ τῆς περισσότερες φορές δυὸ τὴν ἡμέρα. Θὰ νόμιζε κανεὶς πῶς οἱ μουσικοὶ θέλουν ν' ἀντιχρῶσουν τῆς διακοπῆς ἔχοντας τὴ συνείδησι ἀναλαυμένη πῶς ἔτετέλεσαν τὸν προορισμό τους!

Συναυλία γιὰ δυὸ πιάνο, ἐκτελεσταί: Μαρίκα Κούροβικ—Wald. Freeman. Γνωστοὶ κ' οἱ δυό: ὁ κ. Freeman ἀπὸ τοὺς ἐκλεκτοὺς πιανίστας, ἡ δις Κούροβικ μαθητριά του· στέκει δίπλα σὸ δάσκαλό της μὲ δυνατὴ προσωπικότητα. Τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας τους γιὰ δυὸ πιάνο, ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον, θάπρεπε νὰ τὸ παρακολουθήσῃ πικνότερο κοινό. Ἔργα γραμμένα ἐπίτηδες γιὰ δυὸ πιάνο. Περιέργη, καὶ πολλὰς φορές ἱκανοποιητικὴ προσπάθεια νὰ πλουτίσῃ ὁ ἦχος τοῦ πιάνου

διπλασιαζόμενος. Ἡ «Σουίτα» τοῦ Rachmaninof, ἓνα ἰδιαιτερο σὲ ἀναζήτησι ἠχητικῶν συνδυασμῶν ἔργο, τοῦ Debussy: «En blanc et noir», καὶ τρεῖς «Valse Romantiques» τοῦ Chabrier, ἀποδόθηκαν μὲ πολλὴ μουσικότητα καὶ ἔξαιρετικὸ ἔνθου ἀπὸ τοὺς δυὸ ἐκτελεσταί. Ἡ ἐκλογὴ τῶν πιάνων κακὴ: Pleyel καὶ Ibach δὲν ἐνώνουν τὸν ἦχο τους, καὶ τὸ ζήτημα αὐτὸ εἶνε κύριο σὲ συναυλίες γιὰ δυὸ πιάνο ποῦ ἡ ἔνωση τοῦ ἦχου πρέπει νὰ εἶναι ἀπόλυτος.

Δυὸ συναυλίες γιὰ πιάνο ἀπὸ τὴν Δ^{τα} Μπαχάουερ: Ἡ ἐκλογὴ τῶν ἔργων ποῦ ἔτετέλεσε δείχνει μιὰ ἔξαιρετικὴ κατανόησι τοῦ τί πρέπει νὰ εἶνε ἓνα μουσικὸ πρόγραμμα. Ἡ τόσο νέα καλλιτέχνης κατέχει μιὰ κολοσιᾶ—καὶ ἴσως θάπρεπε νὰ πῶ ἐπικίνδυνη—εὐκο-

λία. Φοβάμαι πώς η εύκολία της αυτή θα την παρασύρει προς τον απόλυτο **βιγτονοξισμό**, είδος που εκλείπει πιά από την εποχή μας. Η ἀρετές της είναι σπάνιες κι' αν κατορθώσει να υποτάξει την μεγάλη τεχνική της και να την κάνει μέσον και όχι σκοπό, τότε θα μπορούσε να δώσει σπουδαία αποτελέσματα.

Καίτη Παπαϊωάννου: πιανίστα με ξεχωριστή μουσική αντίληψη. Ἀνάμεσα στην υπερβολική νευρικήτητα που είχε το παξιμό της σ' ὅλο το διάστημα της εκτέλεσως, μπορούσαμε να βρούμε μουσικές φράσεις που μάς ἔδωσαν την πεποίθησι πώς ἂν νικήση την νευρικήτητα αυτή η Δ^{vis} Παπαϊωάννου και μπορούσε νὰ φήσῃ ἐλεύθερο τὸ μέτρο τῶν δυνάμεων της, θὰ βρεθούμε μπροστά σὲ μιὰ πολὺ καλὴ μουσικὴ ἀπόδοσι.

Ἡ **Καίτη Ἀνδρεάδη** εἶνε γνωστὴ πιά και ἴδω και ἔξω ἀπ' τὴν Ἑλλάδα τοῦ πολλές φορές κράτησε υπερόψανα τὸ ὄνομα της δίπλα σὲ ξένες δόξες. Στῆς δυὸ τελευταῖες της ἐμφανίσεις στὸ Ἀθηναϊκὸ κοινό, ἡ μιὰ στὴν «Ἰταλικὴ ἑβδομάδα» κι' ἡ ἄλλη στὸ ρεσιτάλ της, δικαίωσαν ἀκόμη μιὰ φορὰ τὴ φήμη. Τὸ τελευταῖο της κοντσέρτο δώθηκε νομιζῶ κυρίως γιὰ νὰ γνωσθῇ στὸ κοινὸ ἕνας κύκλος τραγουδιῶν τοῦ Mare Delmas Γάλλου μουσικοῦ με δυνατὴ προσωπικότητα παρ' ὅλη τὴ βαγνερικὴ εἰδύρασι. Ὁ κύκλος αὐτὸς τῶν δικῶν τραγουδιῶν τοῦ Delmas στάθηκε ὡραιότατα πλάι στὰ τραγούδια τοῦ H. Wolf ποῦ προηγήθηκαν στὴν ἐκτέλεση. Ἡ μουσικότης τῆς ὀσ Ἀνδρεάδη ἐξυπηρέτησε θαυμασίως τὴν ρομαντικὴ αὐτὴ μουσική. Τὰ δυὸ χαρακτηριστικὰ τραγούδια τοῦ Ravel ποῦ ἐξετέλεσε κατόπιν, καὶ «Les Cigales» τοῦ Chabrier δὲν εἶνε τὸ εἶδος τῆς Δ^{ibos} Ἀνδρεάδη. Ἡ dictio παίζει σπουδαιότατο ρόλο σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῆ γαλλικὴ μουσικὴ, εἶνε ἀναπόσπαστο στοιχεῖο τῆς μουσικῆς, καὶ ἡ dictio τῆς Δ^{ibos} Ἀνδρεάδη εἶνε τὸ μόνο ἀδύνατο της σημεῖο.

Ὁ κ. **Λάμπας** ποῦ χρωστᾷ τὴ διεθνὴ φήμη του στὸ μουσικὸ θέατρο, ἔχει ἕνα σπάνιο συνδυασμὸ προσόντων: μιὰ ζεστὴ, συμπαθητικὴ φωνὴ τενόρου, ὡραία ἐξωτερικὴ ἐμφάνισι, καὶ δυνατὴ ἠθοποιία. Ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς εἶνε σπάνιος σὲ τραγουδιστὰς μουσικοῦ θεάτρον. Τώρα, γιὰ ποῖο λόγο ὁ κ. Λάμπας ἀνήθηκε ἔστω και γιὰ μιὰ βραδυὰ τὸ σύνολο αὐτὸ ποῦ εἶνε ἡ μεγάλη του ἐπιτυχία στὴ σκηνή, καὶ ζήλεψε τὸ ρόλο ἑνὸς κυρίου με φράκο, με δυὸ κρεμασμένα χέρια ποῦ μάταια προσπαθοῦν νὰ βροῦν ζωὴ καὶ κίνησι στὴν ἄχαρη πραγματικότητα, αὐτὸ μονάχα ὁ ἴδιος τὸ ξέρει φυσικά. Τὸ κακὸ εἶνε πὼς ἔδωσε δικαίωμα νὰ τὸν κρίνουμε ἔξω ἀπὸ τὸ βασιλείο του, στὴν καθαρὴ μουσικὴ.

Κι' αὐτὸ εἶνε εἰς βάρος του. Πάντως γιὰ ὅλους μας ὁ Λάμπας εἶνε ὁ μόνος Ἕλλην τενόρος, ἑνὸς πραγματικὰ μουσικοῦ θεάτρον. Ὁ κ. Βολωνίνης ποῦ συνέπραξε στὴ συναυλία Λάμπα εἶχε μιὰ μεγάλη και δικαιολογημένη ἐπιτυχία.

Καίτη Μανιάνη: Πλούσια ἰδιοσυγκρασία κι' εὐχάριστη φωνή. Στὰ τραγούδια ποῦ δὲν ζητᾶνε συγκράτησι, ὅπως εἶνε τὰ ρούσικα ποῦ εἶπε, ἔδωσε μιὰ ὡραία ἀπόλαυσι στὸ ἀκροατήριον. Τὸ «Νανούρισμα» τοῦ κ. Σπάθη και οἱ «Δυὸ νῦχτες» τοῦ κ. Ψαρούδα βροῦσαν μιὰ ἀπόδοσι ἀπὸ τῆς καλλιτέρας.

Συναυλία τῆς μαθητικῆς τάξεως ὁρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν: Ἡ ἴδουσις τῆς τάξεως τῆς μαθητικῆς Ὁρχήστρας στὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν εἶνε ἀσφαλῶς τὸ καλλίτερο και ἀποτελεσματικώτερο σημεῖο τῆς ἐφε-

τεινῆς δράσεως τοῦ Ὁδείου. Ἀπὸ πάσης ἀπόψεως ἡ ἴδουσις τῆς τάξεως αὐτῆς ἦταν ἀναγκαία και ὁ κ. Οἰκονομίδης εἶνε ἀξέπαινος ποῦ διέκρινε τὴν ἀνάγκη αὐτὴ και τὴν πραγματοποιήσε. Ἔστι τὰ παιδιὰ ἀποκοῦν μιὰν ἀνώτερη, γενικώτερη μόρφωσι παίζοντας στὴν ὁρχήστρα αὐτῇ, οἱ τελειόφοιτοι μαθηταὶ ἔχουν τὸ μέσον νὰ παίζουν με συνοδεία ὁρχήστρας και ν' ἀποκοῦν μιὰ συνήθεια ποῦ θὰ τοὺς εἶνε τόσο χρήσιμη ἀργότερα, και τὸ κοινὸν μπορεῖ νὰ ἔχη τὴν εὐκαιρία ν' ἀκοῦῃ ἔργα, κλασσικὰ κυρίως, γραμμένα γιὰ μικρὴ ὁρχήστρα, πράγμα ποῦ δὲν μποροῦμε νὰ ζητήσωμε ἀπὸ τὴν μεγάλη συμφωνικὴ ὁρχήστρα. Τὰ ἀποτελέσματα μέσα σὲ ὀλίγων μηνῶν μελέτη, ἦταν ἀπολύτως ἱκανοποιητικὰ στὴν τελευταία συναυλία. Ἡ διδασκαλία τοῦ κ. Μπουστίντου εἶδε στὴ μικρὴ αὐτὴ τάξι τὴν αὐτοπεποίθησι και μιὰ σωστὴ μουσικὴ κατεύθυνσι, και ἤδη ἡ μικρὴ σάλα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν εἶνε πολὺ μικρὴ γιὰ τὸν ἦχο τοῦ τόσο ἀριτοῦ μαθητικοῦ αὐτοῦ συγκροτήματος.

ΛΟΥΚΙΑ ΛΟΥΚΙΔΗ

Συναυλία Δ^{ibos} E. Ἀποστολίδου: Ἡ γνωστὴ καθηγήτρια τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὁδείου» Δ^{vis} E. Ἀποστολίδου μάς ἔδωσε τὴν περασμένην ἑβδομάδα μέσα στὴν αἴθουσα τοῦ Παρνασσοῦ ἕνα ρεσιτάλ πιάνου με πρόγραμμα καταρτισμένο ὁμοιογενῶς ἀπὸ ἔργα και μόνον τοῦ Chopin.

Ἄν και εἶνε γνωστὸς ἡ δυσκολίες ποῦ παρουσιάζει, τὸσον τεχνικῶς ὅσον και πρὸ παντὸς ἀπὸ ἀπόψεως ἐσωτερικῆς ἐρμηνείας, ἡ ἐκτέλεσις τοῦ ἔργου τοῦ πονεμένου πολωνοῦ ἀριτίστα, ἡ ἐν λόγῳ καλλιτέχνις ἐξετέλεσε τὸ δύσκολο πρόγραμμά της κατὰ τρόπον ὑποδειγματικὸ, φανερώσασα δι' αὐτοῦ μιὰν πράγματι ἀξιόλογο καλλιτεχνικὴν ὄριμότητα.

Τὰ προελόντια, ἡ σπουδές, ἡ σονάτα εἰς σι ἔλατ., τὸ νυχτιάτικο εἰς σι ὑφ. ἔλατ., ἐκ τοῦ op. 9 και τέλος τὸ βάλς ἀρ. 2 ἐκ τοῦ op. 69, ὅλα αὐτὰ ἀπεδόθησαν καλὰ τεχνικῶς ἀλλὰ και με τὴν ἀπαραίτητον ἐκείνην λεπτὴν αἰσθηματικότητα, χωρὶς τὴν ὅποιαν καταντᾷ πλέον ματαιοπονία κάθε προσπάθεια και ἐπαφῆς ἀκόμη με τὸ ἔργον τοῦ «Ποιητοῦ τοῦ πιάνου».

Μαθητικὴ ἐπίδειξις Κ^{as} Νίνας Φωκᾶ: Ἄλλη συναυλία ἀξία λόγου (γιὰ τὴν ἀκριβεία ἐπίδειξις μαθητῶν τοῦ τραγουδιοῦ) εἶνε ἡ τῆς κ. Νίνας Φωκᾶ καθηγητρίας και αὐτῆς τοῦ «Ἐθν. Ὁδείου» ἣτις ἐδόθη στὰς 15 Μαΐου εἰς τὸ θέατρον Κεντρικόν. Τὸ νὰ παρουσιάσωμε τὴν καλλιτέχνιδα αὐτὴν ἀποβαίνει νομιζομεν περιττόν, διότι πρόκειται γιὰ τὴν παλαιὰν ἐκείνην ἰέρειαν τῆς τέχνης τοῦ τραγουδιοῦ τὴν τὸσον γνωστὴν ἀπ' ἑνὸς μὲν ὡς καλλιτέχνιδα cōtratrice διαφόρων κατὰ τὸ παρελθόν ρόλων, ὅσον και πρωτίστως ὡς παιδαγωγοῦ, ἣτις ἐμόρφωσε δεκάδας μαθητῶν μεταξὺ τῶν ὁποίων και τοὺς διαπρέποντας σήμερον στὰ ἕνα μεγάλους καλλιτέχνας κ. κ. Ξηρόλλη και Μυλωνά.

Ἀπὸ τοὺς ἐμφανισθέντας μαθητὰς και μαθητρίδας τῆς κ. Φωκᾶ θὰ ξεχωρίσωμε τὰς κ. κ. Παπακωνσταντίνου και Καλλινίκου ὡς και τὴν Δ^{ba} Σισμάνογλου καθὼς ἐπίσης και τοὺς κ. κ. Καραβίαν και Παπαδήμαν, οἵτινες ὅλοι ἐπέδειξαν φωνητικὰ προσόντα ἐξαιρετικὰ ποῦ ὀφείλονται ἀσφαλῶς εἰς τὴν λαμπρὰν μέθοδον τῆς πεπειραμένης των καθηγητρίας.

Π

Ἐπίδειξις τάξεως πιάνου Γ. Ξανθοπουλίδη: Τὸ Σάββατον 2 Μαΐου ἔλαβε χώραν εἰς τὸ θέατρον Κεντρικόν

ή προαγγελθείσα μαθητική επίδειξις τῆς τάξεως πιάνου τοῦ καθηγητοῦ τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὄδειου» ἐπίσης κ. Γεωργίου Ξανθοπουλίδη. Ἡ διδασκαλική δραΐσις τοῦ νέου καθηγητοῦ ἔχει μεγάλην ἐξέλιξιν κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη. Ἡ ἐπίδειξις του τὸν ἀπέδειξεν ἐκ τῶν ἀρίστων μουσικῶν μας παιδαγωγῶν.

Ὁ κ. Ξανθοπουλίδης δὲν ἐνεφάνισεν μόνον μαθητὰς με φυσικὸν τάλαντον ἀξίον λόγου. Ὅλοι ἐν γένει ἦσαν ἀριστα κατηγορησμένοι Παῖξιμον καθαρὸν, λεπτότης, δύναμις καὶ πολὺ καλὴ rédalisation. Πλὴν τούτων ὁ καθείς εἶχε ἀτομικότητα τὴν ὁποίαν ἀριστα πράττων ὁ κ. Ξανθοπουλίδης δὲν ἐφρόντισε νὰ καταπνίξῃ. Τούνατιον ἐπεδίωξε τὴν καλῶς ἐννοουμένην ἐξέλιξιν κάθε ἀτομικῆς ἰδιοσυγκρασίας. Τὸ πρᾶγμα δὲ αὐτὸ εἶναι δυσχερές. Ὅσοι γνωρίζουν τί θὰ εἴπῃ μαθητῆς, γνωρίζουν ὅτι, συχνὰ εἰς τὸν διδασκόμενον, ὁ ἀχαλίνωτος ἀτομισμὸς καταλήγει εἰς ὑπερβολὰς. Αὐτὸ δὲν συνέβη εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν. Καὶ οἱ ἐπιτὰ εἰς τὴν θέσιν των. Ὁ ἓνας καλύτερος ἀπὸ τὸν ἄλλον. Ἐὰν δὲν εἶχον τὸ ἴδιον εἶδος τεχνικῆς, δύσκολον νὰ μαντεύσῃ κανεὶς πῶς εἶναι συμμαθηταί.

Θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐπεκταθῶ ἐπὶ τοῦ παιξίματος ἐνὸς ἐκάστου, ἀλλὰ θὰ ἐχρειάζετο στήλῃ δλόκληρος. Περιορίζομαι νὰ τοὺς ἀναφέρω: κ. Σιφναῖος, Δις Μιχαλακῆ, κ. Κουριτίδης, Δις Νικολαΐδου, Δις Κουριτίδου, Δις Ποσάντζη, Δις Γρηγορίου κ.τ.λ.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΟΡΙΓΩΝΗ

Ἀπὸ τὸ Ρεσιτάλ τῆς κ. Παπαμικροπούλου: Τὸ Ρεσιτάλ τῶν ἔργων γιὰ Πιάνο τῆς κ. Ἀντιγόνης Παπαμικροπούλου-Μακουγιάννη! Στὴν ἐποχὴ πού ὅλες οἱ ἀξίες κ' ὅλα τὰ αἰσθήματα καὶ οἱ παρορμησεις τῆς ζωῆς κρίνονται κατὰ κανόνα με τὸ μέτρο τῆς ἐγωϊστικῆς καὶ συμφεροντολογικῆς θεικτικότητος, καὶ καταδικάζεται ἀπὸ μιὰ μακαριὰν ἐγωϊστικὴν ἠλιθιότητα ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος, παραμερίζουμε περιφρονητικὰ τὶς σαύλωτικὰς αὐτῆς ἐκτιμήσεις τῆς ζωῆς γιὰ νὰ σφίξουμε τὸ χέρι τῆς καλλιτέχνηδος, πού με μίαν ἀγνὴν ὀρμὴν μετέφρασε τὴν πραγματικότητα, αὐτὸ τὸ καταστάλαγμα τῆς ζωῆς τῆς, με τὸ τραγοῦδι. Κι' ἐδῶ ἀκριβῶς ἐγγεῖται κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ ἀξία τοῦ ρεσιτάλ αὐτοῦ τῆς δημιουργικῆς ἐργασίας ἀπάνω ἀπὸ κάθε τεχνικῆ. Μ' ὅλο πού δὲ θέλω νὰ κατεβάσω τὸ θέμα μου σὲ μιὰ τεχνοκρατικῆ, σημειώσω παρενθετικὰ τὸ κρυπτόσυμπτωμα τῆς ἐπιτέλειας τῆς ἡλικίας τῆς ἀνδρικήας δύναμις σὲ τὸ συνεπαρόν του «στὸ δάσος».

Συγκινήσεις μιᾶς νοσταλγικῆς καὶ—νὰ τοιμῶσω τὸν χαρακτηρισμὸν—πονεμένης ἴσως ἰδιοσυγκρασίας.

Γι' αὐτὸ προτιμῶ τὰ μέρη πού ξεχειλίζει ἡ λυρικὴ διάθεσις ἀσυλλόγιστα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε ἐναρμονιστικὴν ἢ δεξιοτεχνικὴν ἐπιμέλεια. Ἡ σελίδες τοῦ μουσικοῦ ἡμερολογίου μιᾶς γυναικῆς πού περιγράφουν τὴν ἀγониα τῆς, τὸν ἔρωτά τῆς—ὀσοδήποτε καὶ ἂν τὸν κρούῃ με ἄλλο τίτλο—πού θυμᾶται τὴν τέχνη τῆς γιὰ νὰ τραγουδήσῃ μερικὲς βασιασιόνες ἢ πού μιλάει γιὰ τὰ παιδιά τῆς πού ἀποκειμίδωνται, ὅταν εἶναι γραμμένες ὑποκειμενικὰ καὶ ἀληθινὰ σὰν ἐξεύλισμα τῶν αἰσθημάτων αὐτῶν, ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ μᾶς κρατοῦν εὐλαβικὰ μπροστὰ τους, γιὰτὶ ὁμορφαινοῦν τὴν ζωὴ μεταβάλλοντάς τὸ κάθε πραγματικὸν κατακάθι τῆς σ' ὄνειρο.

Γι' αὐτὸ, γιὰ με τοῦλάχιστον θὰ εἶχε ἀπέραντον

ἐνδιαφέρον—καὶ τοιμῶ νὰ τὸ ἐκφράσω σὰν εὐχή—ν' ἀκούσω τὴν περίληψιν τοῦ ἡμερολογίου αὐτοῦ, μιὰ συνθετικὴ μουσικὴ πού νάχῃ κάτι ἀπὸ τὴν δραματικὴ σύνθεσι τοῦ Φάουστ ἢ τῆ Μπετόβεια Ἐρδία πού νὰ δλοκληρώνη τὴ «Γυναῖκα» ὅπως τὴ συνθέτει ἡ δημιουργικὴ πνοή τῆς.

Ἡ ἐμπνευσμένη βιοητοῦχος ἀξίζει τὴν εὐγνωμοσύνην μας γιὰ τὴν ὥρα τοῦ δράματος πού μᾶς ἔκαμε νὰ ζήσουμε.

A. Δ.

Τὴν προπαρελθοῦσαν Τετάρτην 29^{ην} Ἀπριλίου ἐδόθη εἰς τὸ «Κεντρικὸν Θέατρον» ἡ ἑτησία μαθητικὴ ἐπίδειξις τῆς διακεκομμένης καλλιτεχνικοῦ καὶ καθηγητικῆς Δδὸς Σμαράγδας Γεννάδῃ.

Μαθητικὴ κατὰ τὸ πρόγραμμα, ἀλλ' ἀπολύτως καλλιτεχνικὴ ὡς ἐκτέλεσις.

Ἡ Δ^{ις} Γεννάδῃ, καλλιτέχνης καὶ ἐμπνευσμένη ἐκτελέστρια ἢ ἴδια, μορφώνει καλλιτέχνας καὶ ὄχι μαθητὰς. Δέκα καὶ τέσσαρες οἱ ἐκτελεσταὶ τοῦ δυσχερεστάτου μουσικῶς καὶ τεχνικῶς προγράμματος, ἰσάριθμοι τίτλοι τιμῆς διὰ τὴν καθηγητικῶν των.

Παραθέτομεν τὰ ὀνόματα ὅλων γιὰτὶ ὅλοι παρουσιάσθησαν τέλει ἀναλόγως τοῦ φυσικοῦ των ταλέντου.

Αἱ Κ^α Λάγου καὶ Παπαντωνίου. Αἱ Δ^{δς} Παπαδάτου, Παπαναστασίου, Καπερῶνη, Δραγάτη, Ξηρουχάκη Μaltass, Κρίστη. Οἱ Κ^{οι} Μοσχονᾶς, Ἐμμανουήλ, Γελατῆς, Σπετιοῦλης, ὅλοι καλοὶ καὶ ὅλοι καλὰ διδαγμένοι τόσον εἰς τὴν τοποθέτησιν τῆς φωνῆς, ὅσον καὶ εἰς τὴν μουσικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν ἀπόδοσιν.

Τὸ Κοινὸν πού ἐπλημύρισε κυριολεκτικῶς τὸ θέατρον, ἐχειροκρότησε με ἐνθουσιασμὸν ὅλες καὶ ὅλους καὶ ἰδιαίτερος τὰς Δ^{δς} Παπαναστασίου καὶ Δραγάτη καὶ τοὺς Κ^{οις} Μοσχονᾶν καὶ Ἐμμανουήλ. Οἱ ἰσχυρίζομενοι ὅτι δὲν ὑπάρχει φωνητικὸν ὕλικὸν πρὸς καταρτισμὸν τοῦ Ἐθνικοῦ μας Μελοδράματος, θὰ ἥλλαζαν γνώμην ἂν παρευρίσκοντο εἰς τὴν θριαμβευτικὴν παρέλασιν τόσον νέων ταλέντων, τόσον δροσερῶν φωνῶν.

Ἡ Δ^{ις} Γεννάδῃ εἶνε ἀξία τῶν θερμοτέρων ἐπαίνων καὶ συγχαρητικῶν καὶ δικαίως τὸ Κοινὸν τὴν ἐκάλεσε εἰς τὴν σκηνὴν καὶ τὴν ἐπευφήμησε. Τὸ ὅλον δυσχερεστάτον πρόγραμμα τῆς λαμπρῆς συναυλίας συνόδευεν ἀριστοτεχνικὰ εἰς τὸ πιάνο ὁ μαέστρος κ. Στέφανος Βαλτεσιώτης.

N. G.

Ἐναφέρομεν ἐν τέλει, τὴν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τῆς κ. **Εἰρ. Σκέπερς Ἀγγελοπούλου.** Διεκρίθησαν οἱ μαθηταὶ καὶ μαθητριά Π. Παναγόπουλος, Ἀγγελόπουλος, ἡ Δ^{ις} Βλαχοπούλου καὶ ἰδίως ἡ Δ^{ις} Σκαλκῶτα με τὴν μουσικότητα καὶ τὴ γλυκεῖα τῆς φωνῆς. Πιστεύομεν ὅτι ἡ Δ^{ις} Σκαλκῶτα θὰ συνεχίσῃ τὰς σπουδὰς τῆς σὲ Βερολίνο, κοντὰ στὸν ἀδελφὸν τῆς, τὸν γνωστὸν Ἕλληνα συνθέτην.

—Καὶ ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ σημειοῦμεν ὅτι, ὁ κ. **Σκαλκῶτας**, πού ζεῖ τώρα σὲ Βερολίνο, συνέθεσε ἤδη ἓνα Ὀκτιέτο γιὰ 4 ἔγχορδα καὶ 4 ξύλινα πνευστὰ καὶ ἀκόμη ὅτι, θὰ ἐκτελεσθῇ τὸ τελευταῖο αὐτοῦ ἔργο στὴ Γερμανικὴ πρωτεύουσα, στίς 2 Ἰουνίου τ. ἔτ. Ἐπίσης ἐξετεῖ ἐσθθησαν εἰς τὸ Βερολίνο στίς 21 Μαΐου δύο κουαριέττα του Ν^ο 1 καὶ 2. Ἡ **«Μουσικὴ Ζωὴ»** ἐκφράζει στὸν κ. Σκαλκῶτα καὶ τοὺς γονεὺς του τὰ πλέον ἐγκάρδια συγχαρητήρια.

—Στὴν μαθητικὴ ἐπίδειξιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ Διευθυντοῦ τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὄδειου» κ. **Θ. Πινδίου** (πιάνο) διεκρίθησαν ἡ κ. Κ. Ζώη καὶ ὁ κ. Γεώργιος Πλάτων.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ!

Όσοι κατέχουν ραδιόφωνα Starr εἶναι υπε-
ρήφανοι διότι κατέχουν τὴν σπουδαιότεραν
ἐφεύρεσιν τοῦ αἰῶνος μας. = = = =

Όσοι κατέχουν ραδιόφωνα Starr δὲν αισθά-
νονται καθόλου τὴν μοναξιά: τοὺς συντρο-
φεύει ὅλη ἡ Εὐρώπη. = = = =

Όσοι δὲν ἔχουν ραδιόφωνα Starr ἄς γρά-
ψουν δυὸ λόγια. Εὐχαρίστως θὰ τοὺς πλη-
ροφορήσουμε τι εἶναι ἓνα ραδιόφωνο Starr
καὶ μὲ τι 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.

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΜΑΙΖΩΝΟΣ 109.

ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ III.

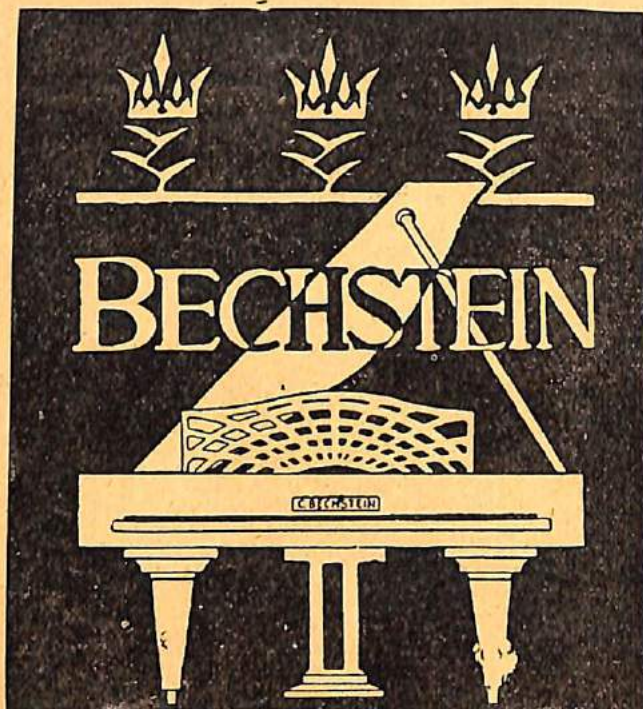
Δ Η Λ Ω Σ Ι Σ

Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐν τῇ ἐπιθυμίᾳ τῆς ὅπως καταρτίσῃ, χάριν
τῶν ἀναγνωστῶν τῆς, κατάλογον τῶν ἀξιότιμων κ. κ. καθηγητῶν καὶ
τῶν καθηγητριῶν τῆς μουσικῆς, παρακαλεῖ αὐτοὺς ὅπως ἀποστείλουν
τὰς διευθύνσεις των εἰς τὰ Γραφεῖα μας.

Ἐκ παραλλήλου ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἀναλαμβάνει νὰ δημοσιεύσῃ
ἐφ' ἅπαξ καὶ ἐντελῶς δωρεάν τὰς ὥρας ἐπισκέψεων, τὴν εἰδικότητα, ὡς
καὶ ἄλλας σχετικὰς ἀγγελίας τοῦ ὡς ἄνω διδάσκοντος προσωπικοῦ.

ΕΚ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ

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 νοοτροπίαν τῆς ἐποχῆς μας.

Ἐγίναμε ὁμῶς καὶ μουσικώτεροι παρ' ὅ,τι καὶ ἂν λέγεται περὶ τοῦ ἐναντίου.

Καὶ τοῦτο χάρις εἰς τὰ ἄφθονα μουσικὰ μέσα ποὺ 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 ποὺ θέλει νὰ μορφώσῃ μουσικῶς τὰ παιδιά του μὲ τὸ ἰδανικώτερον μουσικὸν ὄργανον:

ΤΟ ΠΙΑΝΟ BECHSTEIN

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

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Μαιζώνος 109.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.