

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΕΦΟΡΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

Κ. Α. Ψάχου : Τὸ Βυζαντινὸν δημῶδες ᾠσμα.

Σοφίας Κ. Σπανούδη : Ἀλφρέδο Καζέλλα.

Νικολάου Κώνστα (Ἰατροῦ - Ὀτορινολαρυγγολόγου) :
Τὸ ᾠσμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως.

Κ. Δ. Οἰκονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾠσμα.

Ἰωάννου Νικολοπούλου (μηχανικοῦ) : Πῶς κατασκευάζεται ἓνα καλὸ πιάνο ;

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

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

Μαν. Καλομοίρη : Μουσικὸν τεμάχιον.

* * : Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μπετόβεν.

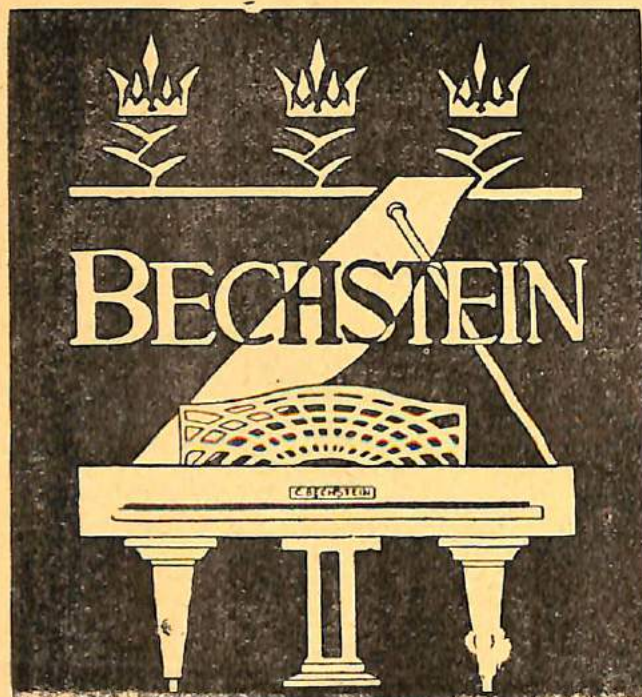
Χ. : Νέοι δίσκοι γραμμοφώνου.

* * : Ἀνέκδοτα μουσικῶν.

Ἰωάννης Γ. Μπουκουβάλα : Ὁ Chopin καὶ ὁ σοφίας του.

Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν καὶ ἐξωτερικοῦ. Διάφοροι εἰδήσεις, μουσικὰ παραδείγματα καὶ φωτογραφίαι τῶν Καζέλλα, Μπετόβεν, Σοπὲν κτλ.

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 τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴν νοοτροπίαν τῆς ἐποχῆς μας.

Ἐγίναμε ὁμῶς καὶ μουσικώτεροι παρ' ὅτι καὶ ἂν λέγεται περὶ τοῦ ἐναντίου.

Καὶ τοῦτο χάρις εἰς τὰ ἄφθονα μουσικὰ μέσα πού μας 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 πού 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 πού εἶναι ἀνάλογοι μὲ τὴν ἐποχὴν μας.

▼ ▲ ▼
ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἄρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Μαιζῶνος 109.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧ. 9-10 ΙΟΥΝΙΟΣ-ΙΟΥΛΙΟΣ 1931 Γραφεία: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΪΟΥ 12-ΑΘΗΝΑΙ	ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ Ἐτησία συνδρομὴ (Τεύχη 12) ... Δοχ. 60 Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) > 100 Αἱ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ	ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Μουσικὸς Ἐπιστήμων Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης
--	--	---

ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΝ ΔΗΜΩΔΕΣ ΑΣΜΑ

Εἰς τὴν μετὰ Χριστὸν φιλολογίαν τρεῖς κλάδοι Λυρικῆς ποιήσεως ἐμφορώθησαν, ὁ *ἱερὸς*, ὁ *ἐξωτερικὸς* καὶ ὁ τῆς *δημοτικῆς ποιήσεως*. Ὁ *ἱερὸς* κλάδος περιλαμβάνει πάντα τὰ ἔξομα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ψαλμοδίας. Ὁ *ἐξωτερικὸς*, πρὸς τὸ κοσμικώτερον εἶδος ἀποκλίνων, μεταχειρίζεται γλῶσσαν κατάληπτην ὁποσοῦν εἰς τὸν λαόν. Ὡς ὑπόθεσιν αὐτοῦ ἔχει θέματα ἱερὰ καὶ κοσμικά, χάριν δ' ἀσκήσεως καὶ ψυχαγωγίας ἐκαλλιουργεῖτο ὑπὸ λογίων κληρικῶν καὶ λαϊκῶν. Τοῦ ἐξωτερικοῦ τούτου κλάδου πλεῖστα ἔξομα διέσωσε διὰ τῆς γραφῆς αὐτῆς ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ, ἔργα διαφόρων μουσουργῶν, διὰ διαφόρους περιστάσεις προωρισμένα. Ὑπάρχουσι δηλ. *Φῆμαι* εἰς Αὐτοκράτορας, εἰς Πατριάρχας καὶ εἰς Ἀρχιερεῖς, *Πολυχρονισμοὶ* εἰς Πατριάρχας, Μητροπολίτας καὶ Ἡγεμόνας, *μέλη τερπνὰ* εἰς γεύματα, *μέλη Παλατινά, ἀπελατικά, δρομικά, πολεμικά, νικητήρια* κ.λ.π. *Προπαιδεῖαι μουσικαί*, ἱερὰς καὶ κοσμικῆς ὑποθέσεως, *Κρατήματα, Νετανισμοί, Ἀηδονισμοὶ* καὶ πληθῆς τῶσων ἄλλων, πάντων ἐπὶ τῶν ἤχων τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς μεμελισμένων, μετὰ μόνης τῆς διαφορᾶς, ὅτι ἐν αὐτοῖς γίνεται χορῆσις μουσικῶν γραμμῶν καὶ σχημάτων ἐλευθεριωτέρων. Τοῦτο δέ, ἵνα μὴ γίνηται σύγχυσις μεταξὺ τῆς αὐστηρῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς γραμμῆς πρὸς τὴν ἐκτὸς τῆς Ἐκκλησίας κοσμικώτερον τιαύτην.

Εἰς ἀρχαῖα χειρόγραφα τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, οὐ μόνον αὐτὰ ταῦτα, περὶ ὧν ὁ λόγος, εὗρηται μεμελισμένα, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς ἐπικεφαλίδας αὐτῶν καθορίζεται ὁ προορισμὸς ἐνὸς ἐκάστου. Διότι, ποῦ μὲν εὐρίσκομεν τὴν ἐπικεφαλίδα: «*Εἴρμοι καλοφωνικοὶ*» (1) *καλλωπισμένοι, μελίρρυτοι, εἰς εὐθυμίας χάριν λεγόμενοι*», ποῦ δὲ «*Καλοφωνικὸν Εἴρμολόγιον, περιέχον τοὺς Καλοφωνικοὺς, εἴρμούς, ψαλλομένους εἰς τὸ τέλος τῶν Ἀκολουθιῶν καὶ εἰς τιμίας εὐθυμίας*».

Καὶ ὄντως οἱ πατέρες ἡμῶν, τὴν νοουθεσίαν τοῦ Ἀποστόλου Παύλου: «*Εὐθυμεῖ τις ψαλλέτω*» ἀκο-

λουθοῦντες, ὁσάκις ἠϋθύμουν ἔψαλλον. Ἐψαλλον δὲ πάντα τὰ κατὰ τὸ εἶδος τοῦτο μεμελισμένα ἔξομα, τινὰ τῶν ὁποίων, ὅπως οἱ *Καλοφωνικοὶ Εἴρμοι* μετὰ Κρατημάτων, ἐψάλλοντο καὶ ἐπ' ἐκκλησίας καὶ ψάλλονται ἔτι εἰς τὸ τέλος ἀκριβῶς τῶν Ἀκολουθιῶν, ὅτε, τοῦ Πατριάρχου ἢ τοῦ Ἀρχιερέως διανεμόντος μετὰ τὸ τέλος τῆς Λειτουργίας τὸ ἀντίφωνον, εἴτε τὸν τῆς Ἀρτοκλασίας ἄρτον κατὰ τὸ τέλος τοῦ Ἑσπερινοῦ, οἱ μουσικοὶ χοροὶ ψάλλουσιν ἔξομα τοῦ καλοφωνικοῦ εἴδους.

Εἰς τὸ εἶδος τοῦτο, ὡς ἀνέφερον, ἀνάγονται καὶ τινὰ προωρισμένα διὰ πανδαισίας, «*εἰς τράπεζαν*» καὶ «*εἰς ἄριστον*» ὡς ἐπιγράφονται. Ἐχῶ ἐκ τούτων πρόχειρα δύο, ποιήματα ἐνὸς Μπαλασίου ἱερέως καὶ Νομοφύλακος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἀκμάσαντος τὸν δέκατον ἔβδομον αἰῶνα (1660), ἐκ παλαιότερων ἐπιτημηθέντα, ὧν τὸ ἐν εἰς πεζὸν λόγον, τὸ δὲ ἄλλο ἔμμετρον.

α') «*Εἰς τράπεζαν*» (Ἦχος πλ. δ')

«*Ὁ χορτάσας λαὸν ἐν τῇ ἐρήμῳ, καὶ ὀμβρήσας αὐτοῖς ὕδωρ ἐκ πέτρας, καὶ ἐν Κανᾷ τῆς Γαλιλαίας τὸ ὕδωρ εἰς οἶνον μεταβαλὼν, αὐτὸς τὸν οἶνον τοῦτον στερέωσον, αὐτὸς τὸν ἄρτον πλήθυνον, αὐτὸς τὸν οἶνον εὐλόγησον καὶ τὸν ὑποδεξάμενον ἡμᾶς μισθὸν οὐράνιον δώρησαι καὶ ἡμᾶς πάντας ἐλέησον, ὡς ἀγαθὸς καὶ φιλάνθρωπος*».

β') «*Εἰς ἄριστον*» (ὀκτάηχον)

«*Ὑψιστε πάντων Δέσποτα, Υἱὲ τοῦ ἀγεννήτου, ὁ πάλαι πλῆθος τοῦ λαοῦ χορτάσας ἐν ἐρήμῳ, καὶ ὕδωρ βλύσας θυμαστόν ἐξ ἀκροτόμου πέτρας, καὶ ἐν Κανᾷ γενόμενος τῆς Γαλιλαίας, Λόγε, τὸ ὕδωρ οἶνον παρευθὺς ἐτέλεσας Σωτήρ μου. Αὐτὸς καὶ νῦν, Παμβασιλεῦ, παραγενοῦ ἐν ταῦθα, καὶ τὰ παρατιθέμενα πάντα ἐν τῇ τραπέζῃ, ἄρτον, οἶνον καὶ ἔλαιον εὐλόγησον, Οἰκτίριμον. Ἡμᾶς δὲ τὸν καλέσαντα ἐν τῷ ὀνόματί Σου, μισθὸν Σου τὸν οὐράνιον δώρησαι, Ἰησοῦ μου. Τὸν οἶνον του στερέωσον μετὰ τῶν κατοικούντων καὶ πάντας δὲ ἀξίωσον τῆς ἀκηράτου δόξης, καὶ βασιλείας οὐρανῶν καὶ παραδείσου κάλλει, πρεσβείας τῆς τεκούσης Σε καὶ πάντων τῶν ἁγίων*».

(1) *Καλοφωνία* παρὰ τοῖς Βυζαντινοῖς ἦτο ὅτι ἡ σημερινὴ μονοψῆδι *Καλοφωνικά* δὲ μέλη ἐλέγοντο τὰ ὑπὸ μόνων τῶν Πρωτοψαλτῶν ἐν μονοψῆδι ψαλλόμενα.

M.M. ♩. 66.

Canto

Intro-
duzione

Arpa

p πῶς βασιτᾶς καρ-

mf - διὰ μὶ θαυμά - ζω, ὁ - ταν τοὺς καὶ - μούς, *p* κυτ - τὰ - ζω *mf*

f ποὺ τραβᾶς παν - το - τει - νά, *mf* κί' ἄ - νε - γιν πο -

f σῶς δὲν ἔ - χεις, *mf* μὴ - τε πλέ - ον, *f* ἄ - παντέ - χεις

p ἔ - λε ος, *mf* ἄ - πο τι - νά, *f* πο τι - νά, *sf*

PIX. 4722A

« Πῶς βασιτᾶς καρδιά μ' δανμάζω... » — (Βυζαντινὸν Ἀημῶδες ἄσμα).

(Μεταγραφή ἐκ τῆς ὀρχήρας στενογραφίας)
(καὶ ἀρμονικῆ συνήχησις: Κ. Α. ΨΑΧΟΥ)

Ὁ τρίτος τῶν ρηθέντων κλάδων, ὁ τῆς δημοτικῆς ποιήσεως, περιλαμβάνει τὴν ἀνώνυμον καὶ κάπως χυδαίαν ἐν τινι μέτρῳ ποιήσιν. Αὕτη, ἀποφεύγουσα τὰς ἐπιτηδεύσεις καὶ τὰς ἀφηρημένας εἰκόνας, ἐξυμνεῖ τὴν γενναιότητα, ψάλλει τὰς οἰκιακὰς καὶ πολιτικὰς περιπετείας, μυθοποιεῖ διηγήματα, χαίρει, θρηνεῖ καὶ οὐδὲν ἐν γένει σημεῖον τοῦ ἀνθρωπίνου βίου ἀφίνει ἀπαρατήρητον. Τοῦ εἶδους τούτου ὀλίγιστα ἔσματα διεσφύθησαν μέχρις ἡμῶν. Ἴδὲ ἐν, ὕπερ παραλαμβάνω ἐκ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 1189 κώδικος τῆς ἐν Ἀθῶν Μονῆς τῶν Ἰβήρων:

«Τὰ πουλίτζα κηλαδοῦνε,
(ἐ)γείρου (ι) δὲ τὸν ἀγαπᾶς
καὶ παρὰσκυψε καὶ πέ μου,
νειώτερε, καὶ τί γυρεύεις;
Τὸ φιλι τό με ζητᾶς,
οὐκ ἦρτεν ὁ καιρὸς ἀκόμη.
Κι' ἂν τὸ δίνομαι, ποσῶς
ν' ἀπομείνω λιγερή».

Ἡ μουσικὴ τῶν ἔσμάτων τούτων δὲν διεσφύθη πλήρως τὴν τε ποσότητα καὶ τὴν ποιότητα. Καὶ τοῦτο, διότι ἀπὸ στόματος εἰς στόμα μεταδιδόμενα, ὑπέστησαν βεβαίως ἀλλοιώσεις τινὰς καὶ παραφθοράς. Καὶ τὸ ἀσφαλὲς ἐνδόσιμον, ὅτι ἀπὸ στόματος εἰς στόμα μετεδίδοντο, προκύπτει ἐκ τοῦ ὅτι διὰ τῆς παρασημαντικῆς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς οὐδὲν τούτων μέχρι τοῦ ΙΖ' αἰῶνος διεσφύθη. Διότι ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἦτο ἱερογλυφικὴ στενογραφία, ἕκαστον δὲ τῶν σημείων αὐτῆς ἢ καὶ περισσότερα ἐν ὀρισμένῳ πάντοτε συνδυασμῷ, ἔγραφον μόνον τὰς καθαρῶς ἐκκλησιαστικὰς μουσικὰς γραμμάς. Ἄν δὲ ἀπὸ τοῦ ΙΖ' αἰῶνος καὶ ἐντεῦθεν εἰς χειρόγραφα μουσικὰ ἀπαντῶσι ποῦ καὶ ποῦ κοσμικὰ τινὰ ἔσματα μετὰ τῆς μουσικῆς αὐτῶν, ὁ λόγος εἶναι, ὅτι ἔκτοτε ἡ Βυζαντινὴ παρασημαντικὴ, ἀναλυθεῖσα εἰς ἐξηγήσεις διὰ τῆς χρήσεως πλείονων μουσικῶν φθογοσῆμων, ἠδύνατο νὰ γράφῃ ὁπωσοῦν τὸν σκελετὸν καὶ ἔσματα τοῦ ἐξωτερικοῦ κλάδου.

Ἐν Ἀγίῳ Ὄρει σφύζονται δημῶδη τινὰ ἔσματα. Ἀναφέρω τὸ ὑπ' ἀριθ. 1203 χειρόγραφον τοῦ ΙΣΤ' — ΙΖ' αἰῶνος τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων, τοῦ ὁποῦν τὰ πρῶτα ἑπτὰ φύλλα περιέχουσι δεκατρία δημῶδη ἔσματα, παρασημασμένα διὰ τῆς ἐστενογραφημένης γραφῆς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Τὰ ἔσματα ταῦτα ἄτινα εἶδον καὶ ἐμελέτησα κατὰ τὴν εἰς Ἅγιον Ὄρος τὸ 1900 ἐπισκεψίν μου, ἀνεκαλύφθησαν ἐν τῇ σταχῶσει τοῦ κώδικος ὑπὸ τοῦ ἀειμνήστου Σπυρ. Λάμπρου τὸ 1880, ὅστις ὑποτοπᾶσας τὸ περικάλυμμα ἀπεκόλλησε τὰ φύλλα αὐτοῦ ταῦτα. Καὶ ὀφείλεται μεγίστη εὐγνωμοσύνη εἰς τὸν ἀλησμόνητον σοφὸν ἄνδρα διὰ τὴν ἀνακάλυψιν ταύτην, καθόσον δύο σπουδαῖα σημεῖα διασαφηνίζονται. Πρῶτον, ὅτι εὐρέθησαν δημοτικὰ ποιήματα πρὸ τριῶν καὶ πλέον αἰῶνων ἐν χρήσει, καὶ δευτέρου, διότι διεσφύθησαν

ταῦτα μετὰ τῆς μουσικῆς αὐτῶν, περὶ τῆς ὁποίας θὰ γράψω ἄλλοτε τὰ δέοντα.

Ἐν τῇ ἰδιαιτέρῳ μου βιβλιοθήκῃ καὶ ἐν τῇ συλλογῇ μου, ἦτις ἀριθμεῖ περὶ τὰ πεντακόσια χειρόγραφα, εὐρηται πλὴν ἄλλων ἑσμάτων καὶ εἰς κώδιξ τοῦ ΙΗ' αἰῶνος ὑπ' ἀριθ. 173, ἰδιόχειρος τοῦ διασήμου Πέτρου τοῦ Βυζαντινοῦ, μαθητοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, ὅστις, καλλιγραφικώτατα γεγραμμένος, περιέχει ἑκατὸν πενήκοντα τραγούδια μετὰ τῆς μουσικῆς αὐτῶν, πάντα σχεδὸν ἐρωτικῆς φύσεως. Ἐκ τούτων δημοσιεύω ἐνταῦθα ἐν ὀραϊότητον, ὑπ' ἐμοῦ ἐκ τῆς στενογραφίας εἰς τὴν σημερινὴν γραφὴν μετενεχθέν, οὕτινος τὸ κείμενον ἔχει οὕτω:

— «Πῶς βαστᾶς καρδιά μ' θανατάζω,
ὅταν τοὺς καῦμοὺς κυπιάζω,
ποῦ τραβᾶς παντοτεινά.
Κι' ἄνεσον ποσῶς δὲν ἔχεις,
μῆτε πλέον ἀπαντέχεις
ἔλεος ἀπὸ τινά.

— Ἐβυθίσθηκες ἔστα πάθη
κι' ἡ ἐλπίδα σου ἐχάθη
εἰς τὸ νά' λευθερωθῆς.

Πειὰ τὴν τύχην μεσιτεύεις,
θάνατον σκληρὸν γυρεύεις,
καὶ τὸν κόσμον δὲν ποθεῖς.

— Ἡ καρδιὰς εἰξεύρουν, τόπον
ἔχουν στήθος τῶν ἀνθρώπων
κι' ὄχι μέρος φλογερὸν.
Μὰ ἐσὺ καρδιά μ' θλιμμένη,
πῶς εἶσαι κατοικημένη
κι' ἠμπορεῖς τόσον καιρὸν,

— Κ' εἶσαι ἔς τὸ δικόν μου στήθος
ὅπου ἔχει φλόγες πλήθος
λαύραν ὑπερβολικὴν,
καὶ φλογίζει τόσους χρόνους
μὲ σκληροὺς μεγάλους πόνοους
κι' ἐκεῖ πάντα κατοικεῖ.

— Ἄν τὸ στήθος δὲν ὀμοιάζῃ
ἀφ' οὗ τόσες φλόγες βγάξει,
εἶναι Αἴτης τὸ βοννό.
Καὶ ὄχεανὸν ἂν χύσω,
δὲν εἶν' τρόπος νὰ τὸ σβύσω,
μῆτε τὸ καταπονῶ.

— Ἀπορῶ πῶς ὑποφέρεις
μὲ φωτιὰς νὰ παραδέρῃς,
ν' ἀνελῆς σὰν τὸ κερί.
Καὶ νὰ χύνεσ' ἀπ' τὰ μάτια
ἢ νὰ γίνεσαι κομμάτια,
καὶ νὰ ἦσ' ὄλον γερό.

— Βλέπω πῶς εἶσαι γραμμένη,
ποῦ νὰ ζῆς τυραννημένη
πάντα ὅπου κι' ἂν σταθῆς.

Διὰ τοῦτο δὲν πεθαίνει
εἰς τὰ ὄσα κι' ἂν παθαίνης,
ὦ καρδιά μ' πολυπαθής.
— Πειὰ καρδιάν δὲν σ' ὀνομάζω
μόν' ἀληθινὰ σὲ κράζω
πέτραν τῆς ὑπομονῆς».

Τὰ διὰ τῆς γραφῆς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς διασφθέντα ταῦτα ἄσματα δίδουσι ἡμῖν σαφῆ ἰδέαν τοῦ τρόπου, καθ' ὃν πρὸ τριῶν καὶ πλέον αἰώνων ἤδοντο τὰ κοσμικὰ ἄσματα. Καὶ ὀφείλεται μέγας φόρος εὐλαβείας πρὸς τὴν Βυζαντινὴν μουσικὴν, ἣτις, δὲν ὑπῆρξε

μόνον τροφὸς τοῦ δημόδου Βυζαντινοῦ ἰδιώματος, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς γραφῆς αὐτῆς παρέχει εἰς ἡμᾶς σήμερον τὴν εὐχαρίστησιν νὰ ἐντρυφώμεν εἰς τὸ μουσικὸν ἰδίωμα, διὰ τοῦ ὁποῦ οἱ πρόγονοι ἡμῶν, οὐ μόνον ὕμνου τὸ Θεῖον διὰ τῆς καθαρῶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, εἴτε δι' ἐλευθεριωτέρων μελῶν εὐθυμοῦντες ἔψαλλον, ἀλλὰ καὶ διὰ τοῦ κοσμικωτέρου ἐκείνου μελωδικοῦ εἶδους ἐγλύκαινον τοὺς πόνους αὐτῶν ἐν ἡμέραις ζοφερᾶς δουλείας καὶ δυσπραγίας.

(Ἀπαγορεύεται ἡ ἀνατύπωσις)

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ

ΟΙ ΖΩΝΤΕΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ

ΑΛΦΡΕΔΟ ΚΑΖΕΛΛΑ

Ὁ Ἑλληνικὸς κόσμος εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ γνωρίσῃ ἐφέτος τὸν διάσημον Ἴταλὸν συνθέτην καὶ ἀρχηγὸν τῆς συγχρόνου Ἰταλικῆς μουσικῆς σχολῆς Ἀλφρέδο Καζέλλα στὰ δύο ταξίδια ποῦ ἔκαμε στὰς Ἀθήνας. Στὸ πρῶτο μάλιστα ταξιδί του ὁ Καζέλλα διηύθυνε σὲ μιὰ ἀπὸ τῆς Συμφωνικῆς Συναυλιῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ὀρχήστρας δύο ἀπὸ τὰ γνωστότερα ἔργα του: τὴν *Scarlattiana* καὶ τὴν *Giara*.

Πρὶν ὅμως μιλήσω γιὰ τὰ χαρακτηριστικώτατα τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Καζέλλα αὐτὰ κομμάτια νομίζω σκόπιμον νὰ πῶ δυὸ λόγια γιὰ τὴ σύγχρονη Ἰταλικὴ μουσικὴ σχολὴ τῆς ὁποίας ἀρχηγὸς εἶναι ὁ Καζέλλα. Ἡ Νεοῖταλικὴ αὐτὴ σχολὴ—ὅπως τὴν ὀνομάζουν—παρουσιάζει τὰ τελευταῖα χρόνια μίαν ἀνθησι πραγματικῶς καταπληκτικῆ, ποῦ ἔρχεται ὕστερα ἀπὸ ἓνα αἰῶνα φυτοζωΐας καὶ παρακμῆς ν' ἀναστηλώσῃ τὸ μουσικὸν μεγαλεῖον τῆς Ἰταλίας, ἢ ὅποια σιάνθηκε ἐπὶ τέσσαρες ὀλόκληρους αἰῶνες ἢ μουσικὴ ὀδηγήτρα τῆς Εὐρώπης καὶ ἢ μουσικὴ κοσμοκράτειρα.

Ἀπὸ τὸν δέκατον τέταρτον ἕως τὰς ἀρχὰς τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος, ἢ Ἰταλία μόνη κρατᾷ τὰ μουσικὰ σκῆπτρα. Διδάσκαλοι ἀσύγκριτοι καὶ μοναδικοὶ στὸ κάθε εἶδος μουσικῆς, στὰ «φροτιόλε», στὰ «Κάντι Καρνασιάλε» μὲ τῆς πλούσιες μελωδικῆς ἐφευρετικότητες, οἱ Ἴταλοὶ δημιουργοῦν πρῶτοι τὸ «μαδριγάλε» καὶ ἀνυψώνουν σὲ μίαν ἀφθαστὴ ὀμορφιὰ ὅλες τῆς ἄλλες μουσικῆς φόρμες: μοτέττα, ὄρατόρια, λειτουργίαι, συνθέσεις γιὰ ὄργανο, γιὰ μουσικὴ δωματίου καὶ τόσα ἄλλα ἔργα ἀμέτρητα ξεχειλισμένα ἀπὸ δυνατὴ πνοὴ ἐμπνεύσεως καὶ μουσικὸς χιμὸς ἀστείρευτος κι' ἀνεξάντλητους. Μόλις στὸν δέκατον ὄγδοον αἰῶνα ἢ Γερμανία συνειδητοποιεῖ τῆς μουσικῆς δημιουργικῆς τῆς δυνάμεις. Κι' ἀρχίζει ὁ αἰώνιος ἀνταγωνισμὸς μεταξὺ τῆς πατρίδος τοῦ Λουθηρου καὶ τῆς Ρώμης. Ἡ Γερμανικὴ μουσικὴ πηγάζει καὶ γενιέται ἀπὸ τὴ μεγάλη Ἀναμόρφωσι, γιγαντώνεται μὲ τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ Μπάχ, τοῦ Μπε-

τόβεν καὶ τῆς πλειάδες τῶν μεγάλων ρομαντικῶν. Ἐτσι ἢ Γερμανία παίρνει τὴ μουσικὴ κοσμοκρατορία καὶ τὴ διατηρεῖ ἀσάλευτη. Στὸν 19^{ον} αἰῶνα ἢ Ἰταλικὴ μουσικὴ παρακμάζει μὲ τὴ βιομηχανικὴ παραγωγή τοῦ λυρικοῦ θεάτρου, ποῦ κατεβάζει ἀπὸ τὸ βάθρο τῆς τὴν πατρίδα τοῦ Παλεστρίνα καὶ τοῦ Μοντεβέρδι.

Μὰ τὴ μοιραία αὐτὴ παρακμὴ δὲν τὴν ἀνέχεται ποσῶς ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19^{ου} καὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ 20^{ου} αἰῶνος ὁ Γαβριήλ ντ' Ἀννούντσιο, ὁ μέγας ἐθνικὸς ποιητῆς τῆς Ἰταλικῆς πατρίδος. Σαλπίζει αὐτὸς πρῶτος τὸν ἱερὸν μουσικὸν συναγερόν, καὶ ἢ φλογερὴ εὐγλωττία του μαζεῖ γύρω του ὅλη τὴ μουσικὴ νεότητα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καὶ τὴ φανατίζει μὲ τὴν ἐκθαμβωτικὴ λάμψι τῶν ἀθανάτων μουσικῶν θησαυρῶν ποῦ κληροδότησαν οἱ αἰῶνες στὸν κάθε Ἰταλὸ μουσικό.

«Ἐμπρός! φωνάζει ὁ ντ' Ἀννούντσιο στὸ περίφημο μνημόστον του. Μεγάλος λαὸς δὲν εἶναι μόνον ἐκεῖνος ποῦ δημιουργεῖ τὸν Θεὸν του κατ' εἰκόνα του καὶ ὁμοίωσιν, ἀλλὰ ἐκεῖνος ποῦ δημιουργεῖ τὸν ὕμνο τοῦ Θεοῦ του! Κάθε ἀναγέννησις μιᾶς εὐγενικῆς φυλῆς σημειώνεται μὲ μίαν ὑπέρογαν λυρικὴ προσπάθεια. Κάθε δημιουργικὸ αἶσθημα εἶναι μιὰ λυρικὴ δύναμις, κάθε νέα τάξις εἶναι μιὰ λυρικὴ διαταγή! Ἡ Μουσικὴ εἶναι ἢ ὑπέρογαν λειτουργία ποῦ ἐξυψώνει τὸ νόημα τῆς ζωῆς, τὸ ἔργο τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ τὸ ἔργο καὶ τὸ νόημα τῆς πατρίδος! Τώρα τὰ πλήθη σὲ μίαν ἀγωνιώδη συνοχὴ περιμένουν ἀπὸ τοὺς Νέους τὸ μεγάλο μουσικὸ ἄγγελμα ποῦ θ' ἀνυψώσῃ τὴ βασιλεία τοῦ Ἰταλικοῦ πνεύματος!»

**

Οἱ «Νεοὶ» τῆς ἐποχῆς ἐκείνης εἶναι οἱ σημερινοὶ σκηπτοῦχοι τῆς σύγχρονης Ἰταλικῆς μουσικῆς σχολῆς μὲ ἀρχηγὸν τὸν Ἀλφρέδο Καζέλλα.

Ὁ Καζέλλα εἶναι ὁ ἀγνὸς καὶ εὐγενικὸς Ἀττικιστῆς τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως καὶ τῆς φόρμας Ἐκλεκτικὸς καὶ αὐστηρότατος στὴν κάθε του ἐκδήλωσι δειχνε εὐθὺς

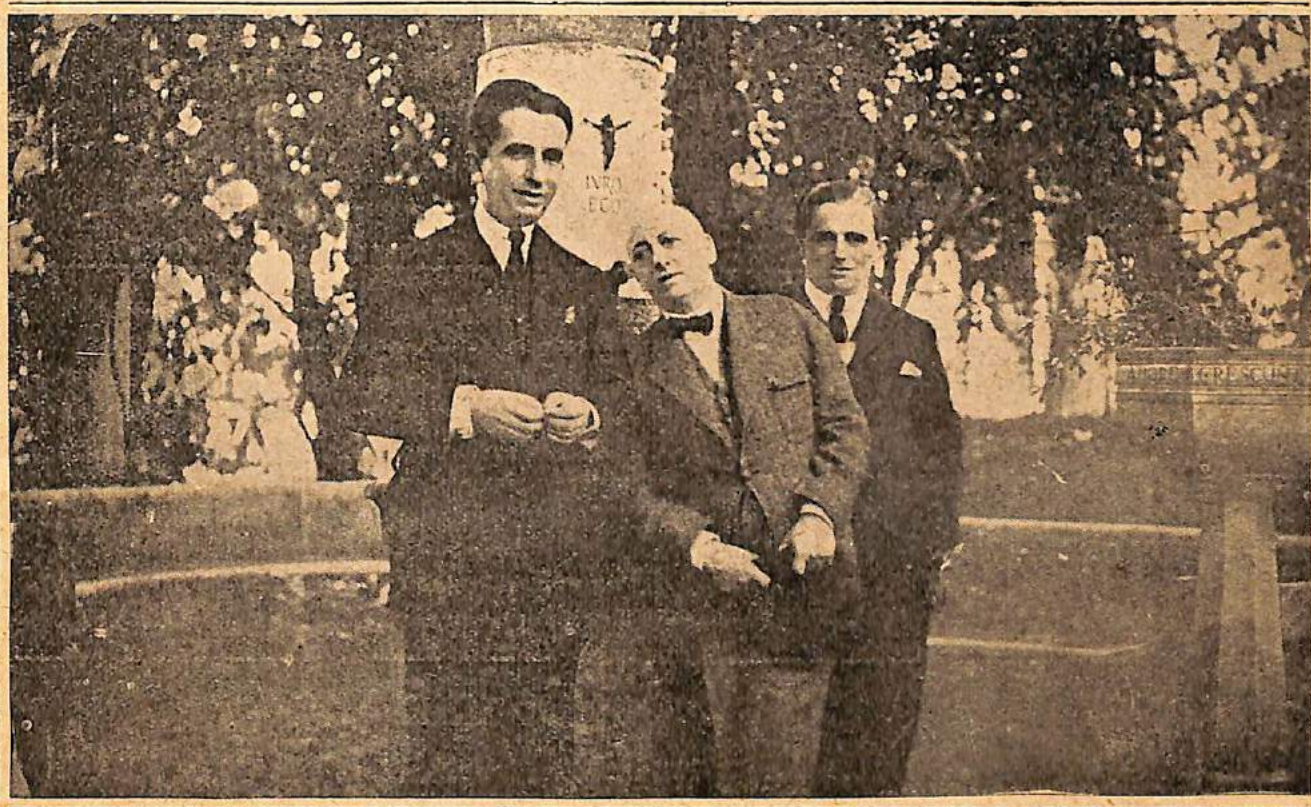
ἀπὸ τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου πῶς ἔχει πλήρη τὴ συναίσθησι καὶ τὴν εὐθύνη τῆς βαρυτάτης ἐθνικῆς του κληρονομίας.

Γεννήθηκε στὸ Τουρίνο στὰ 1883 καὶ σὲ ἡλικία 8 ἐτῶν ἔπαιξε ἀπέξω τὰ δύο βιβλία τοῦ «Wohltemperiertes Klavier» τοῦ Μπάχ, τὴν Παλαιὰν καὶ τὴν Νέαν Διαθήκην τῆς Μουσικῆς ὅπως τὰ χαρακτηρίζει ὁ Μπύλωβ. Ὁ πατέρας του καὶ ἡ μητέρα του ἦσαν ἐξαίρετοι μουσικοὶ καὶ ὁ Καζέλλα καυχᾶται ὡς σήμερα ὅτι σ' ὅλη τὴν παιδική του ἡλικία δὲν ἄκουσε ποτὲ οὔτε μιὰ νότα κακῆς μουσικῆς.

Ὁ Καζέλλα ἀπὸ τὴν πρώτην του νεότητα προσπα-

καὶ οἱ σύγχρονοι μουσικοὶ τεχνοκροῖται τὸν ὀνομάζουσαν «ἐνσαρκωμένη ἰδέα», «ἀδαμάντινον καὶ χαλκέντερον» σὰν τὸν Ὁριγένην.

Τὰ κυριώτερα ἔργα τοῦ Καζέλλα εἶναι ἡ συμφωνία «*Ιταλία*», τὰ συμφωνικὰ ποιήματα «*Notte di Maggio*», «*Elegia eroica*», «*Adieu à la Vie*», «*A notte alta*», πολλὰ *Κουαρτέττα* ἐγχόρδων, *Passacaglia*, *Siciliana*, «*Concerto Romano*» γιὰ πιάνο μὲ ὀρχήστρα, «*Canzoni trecentesche*», «*Scarlattiana*» συμφωνικὴ Σουίτα γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα, «*la Giara*», μπαλέτο τοῦ Πιραντέλλο, «*Μπουρλέσκα*» γιὰ πιάνο μὲ



Ὁ Καζέλλα μαζὺ μὲ τὸν ντ'Αννούτσιο καὶ τὸν Μαλιπιέρο εἰς τοὺς κήπους τοῦ Βιτοριάλε.

θεῖ νὰ λύσῃ τὸ ἀγωνιώδες πρόβλημα τῆς κατακτῆσεως ἑνὸς «*νέου Ἰταλικοῦ μουσικοῦ ὕφους*». Γι' αὐτὴ τὴν πεισματώδη προσήλωσί του στὸ ἕνα μεγάλο του ἰδανικό, γίνεται ὅπως ὅλοι οἱ μεγάλοι ἀπόστολοι, τὰ πρῶτα χρόνια μισητός στὴν πατρίδα του, καὶ αὐτοεξορίζεται στὸ Παρίσι, ὅπου ἐργάζεται ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν ἀνένδοτος στὰ μεγάλα ἰδανικά του, ἀκατάβλητος στὴ σιδερένια ἐργασία του. Στὴν Ἰταλία δὲν ἀναγνωρίζεται ἐπισήμως παρὰ μόνο κατὰ τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια ὡς ὁ τιμιώτερος θεματοφύλαξ καὶ διαγγελεὺς τῆς μεγάλης μουσικῆς παρακαταθήκης τῶν Ἰταλικῶν αἰώνων.

Ὁ ντ'Αννούτσιο, ὁ μέγας φίλος του καὶ ἐμπνεχωτῆς τῶν ὀπαδῶν του ἀποκαλεῖ ἐπιγραμματικῶς τὸν Καζέλλα «*Italianamente puro e solitario*».

ὀρχήστρα, «*la donna Serpente*», «*Orfeo*» καντάτες καὶ συμφωνικὰ ποιήματα κ. ἄ.

Ὁ Καζέλλα δὲν ἦτο βέβαια δυνατὸν ν' ἀντιπαρέλθῃ ἀσυγκίνητος τὰ πολυδαίδαλα τεχνικὰ προβλήματα ποῦ τυραννοῦν ὅλους τοὺς συγχρόνους.

Μὲ ὅλην τὴν ἐνατένισιν τοῦ ἑνὸς καὶ μόνου ἐθνικοῦ ἰδεώδους εἰς τὸ ὁποῖον ἀφιέρωσεν ὅλην τὴν ζωὴν του, ὁ νέος Ἰταλὸς συνθέτης υπέστη καὶ αὐτὸς τὰς ἐπιδράσεις τοῦ Μάλερ, τοῦ Στράους, τοῦ Ραβέλ, τοῦ Schönberg καὶ τοῦ Στραβίνσκη, καὶ ἐδυσίασε στὸν βωμὸν τῆς «*ἀτονικότητος*», ὅπως ὅλοι οἱ νέοι. Ἡ Ἰταλικὴ ὁμως φύσις του, ἀγνή, γεμάτη φῶς, ρωμαλέα καὶ ἀνθρώπινη τὸν κρατεῖ ἀνεξάρτητον, μακρὰν ἀπὸ κάθε ὑποδούλωσιν σὲ τεχνικὰς τεχνοτροπίαις. Ἡ μουσικὴ τοῦ Κα-

ζέλλα φέρει εὐθύς ἐξ ἀρχῆς τὴν σφραγίδα μιᾶς αὐθεντικῆς Λατινικότητος, εἶνε πρὸ παντὸς μουσικῆ **μεσογειακῆ**. Γι' αὐτὸ στάθηκε μακρὰ ἀπὸ τὴν ἐπιδημικὴν μανίαν τῆς μουσικῆς τῶν Νέγρων καὶ τῶν «κλάουν» ποῦ κατέκλυσε μεταπολεμικῶς τὴν Εὐρώπην καὶ διέφθειρε τόσας καλλιτεχνικὰς συνειδήσεις.

Ὁ Καζέλλα στέκεται ἔξισου μακρὰν ἀπὸ τὸν μουσικὸν ρωμαντισμὸν τοῦ ὁποῖου ἡ καταστροφὴ εἶνε ὀριστικὴ καὶ πλήρης πλεόν μετὰ τὴν μεγάλην ἁρμονικὴν μεταβαγενρικὴν κρίσιν. Εἰς τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου εἰσάγει τὸ τραγικὸν στοιχεῖον χωρὶς ἔχνος ρωμαντικῆς μεγαλορημοσύνης. Οἱ συναισθηματικοὶ κόσμοι τῆς «*Italia*», τῆς «*Ἡρωϊκῆς Ἐλεγείας*» καὶ τῆς «*Notte Alta*» δὲν εἶναι ἀνθρώπινοι, εἶναι κἄτι ἀνώτερον ἀκόμη: ἡ ἀποκάλυψις νέων σφαιρῶν, ἀγνώως ἡχητικῶν, ποῦ μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς ὑπερκόσμια σφαῖραι αἰθερίου φωτὸς ὑπεργήϊνου.

Ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως ὁ Ἀλφρέδο Καζέλλα θεωρεῖται δικαίως ὡς ὁ μεγαλύτερος πολυφωνιστῆς τῆς συγχρόνου ἐποχῆς. Ἡ ἀντιστικτικὴ ἐπιστημοσύνη τοῦ ἔχει βαθειὰ τῆς ρίζες τῆς στής σχολῆς τῶν μεγάλων Ἰταλῶν διδασκάλων τοῦ 17^{ου} καὶ 18^{ου} αἰῶνος. Γι' αὐτὸ τὸ στυλ φουγκάτο φαίνεται στὰ ἔργα τοῦ τόσο φυσικὸ καὶ ἀπαραίτητο ὅσον αὐθόρμητο καὶ σαφές. Εἶναι ὁ τυπικὸς Ἰταλικὸς πολυφωνισμὸς τοῦ Βιβάλδη καὶ τοῦ Κορέλλη τελειοποιημένους στὸν ἀνώτατο αἰσθητικὸ βαθμὸ. Ἡ ἀντίστιξις τοῦ Καζέλλα, βάσις σταθερὰ τῆς μουσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ, εἶναι γι' αὐτὸν μιὰ ἐλεύθερη καὶ ἀνώτερη κίνησις τῶν ἀνεξάρτητων μελωδικῶν ὀργανισμῶν τῶν ἔργων τοῦ. Ἀπὸ τὴν κίνησιν αὐτὴν προκύπτουν τὸ θεματικὸν πνεῦμα, τὸ ρυθμικὸν βᾶδισμα, ἡ ἁρμονικὴ πολυχρωμία τῶν. Τὸ δυνατώτερον γνῶρισμα τῆς μουσικῆς τοῦ Καζέλλα εἶναι ὁ διατονικὸς καὶ ἀντιχρωματικὸς χαρακτῆρ τῆς. Ἡ συνειδήσις τοῦ τόνου διατηρεῖται σ' αὐτὴν ὄγνη καὶ ἀνόθευτη. Ὁ Ἰταλὸς συνθέτης ἀποφεύγει ἔξισου τὴν Σκύλλαν τῆς ἀτονικότητος καὶ τὴν Χάρυβδιν τῆς πολυτονικότητος. Γι' αὐτὸ εἶναι ὁ μόνος ἴσως ἀπὸ τοὺς συγχρόνους ποῦ μπορεῖ νὰ γράψῃ εἴκοσι ἕως τριάντα σελίδες συμφωνικῆς μουσικῆς στὸν τόνο τοῦ **ντο μείζονος**, χωρὶς νὰ γίῃ στὸ παραμικρὸν ἀνιαρὸς ἢ κουραστικὸς στοὺς ἀκροατὰς τοῦ.

Ἡ μουσικὴ τοῦ εἶναι φωτερὴ καὶ σαφῆς μέχρις ἀπολυτισμοῦ. Ἡ μελωδία τοῦ σταθερὰ, φυσικὴ, ἀβίαστη, τὰ παιγνίδια τῶν συμφωνικῶν τοῦ χρωμάτων φανερὰ καὶ ἀνεπιτήδευτα, οἱ ρυθμοὶ τοῦ διαγγελεῖ σὰν στοιχεῖα τῆς δημιουργίας. Τὸ πᾶν στὴν τέχνη τοῦ εἶναι αὐστηρῶς λογικὸν καὶ ἀπαραίτητον. Καὶ ἰδοὺ πῶς χαρακτηρίζει τὴ μουσικὴ αὐτὴ ὁ διάσημος Ἰταλὸς τεχνικρῆς καὶ συνθέτης Λουίτζι Περάτζιο:

«*Δυνατοὶ καὶ κοφτεροὶ ρυθμοί, σταθερὰ καὶ ἁρμονικὴ διαδοχὴ διαφορευτικῶν συλλήψεων, μιὰ βαθειὰ ἀποστροφὴ πρὸς κάθε ἀνωφελῆ καὶ μάταια*

πολυλογία, μιὰ διαρκῆς καὶ ἀστραφτερὴ ἀκτινοβολία ζωντανῶν καὶ δυναμικῶν ἰδεῶν, ἓνα σφιχτοδεμένο εὐγενικὸ χιοῖμορ, μιὰ σοβαρὰ καὶ βαθειὰ γλύκα, μιὰ ἀλάνθαστη ἀποφασιστικότης στὴν ἐκλογὴ τῶν ἐκφράσεων, μιὰ θαυμαστὴ ἐλευθερία, ἀνεῖσις καὶ συνοχὴ στὴ μουσικὴ εὐγλωττία, τέλος μιὰ σαφῆ καὶ ἐκλεπτυσμένη ποικιλία στὴν ἐκλογὴ τῶν ἡχητικῶν καὶ ὀργανικῶν συνδυασμῶν, μιὰ μεγαλοφυῆς ἰσορροπία στὴν κάθε μουσικὴ διατύπωσι: Αὐτὸς εἶναι ὁ Καζέλλα!»

Αἱ ἀρεταὶ αὐταὶ τὰς ὁποίας ἐξάγει ὁ Περάτζιο εἶναι ἀρεταὶ οὐσιωδῶς Ἰταλικαί. Γι' αὐτὸ ὁ Καζέλλα ἀνακηρύσσεται ὁμοφώνως σήμερον ὡς ὁ ἐθνικὸς συνθέτης τῆς Ἰταλίας.

* *

Κοντὰ στὸν Καζέλλα—ἀρχηγὸ τῆς Νεοἰταλικῆς μουσικῆς σχολῆς, μιὰ πλειὰς ὀνομαστῶν συνθετῶν χαράττει τὴν φωτεινὴ τροχιά τῆς στὸν δοξασιμένο οὐρανὸ τῆς Ἰταλικῆς τέχνης. Ὁ **Φραντζέσκο Μαλιπιέρο**, σύγχρονός τοῦ καὶ ἐπιστήθιος φίλος καὶ συναγωνιστῆς τοῦ γεννήθηκε στὰ 1882 στὴ Βενετία ἀπὸ ἀρχαία μουσικὴ οἰκογένεια εὐγενῶν. Ἐγραψε σὲ ἡλικία 25 ἐτῶν τὴ Σουίτα *Dalle Alpi*, τρεῖς Συμφωνίες *Degli Eroi, Dai Sepolcri, Sinfonia del mare*. Τὰ χαρακτηριστικώτερα ὅμως ἔργα τοῦ εἶναι τὸ «*Νυχτερινὸ τραγοῦδι πλάνητος βοσκοῦ*» ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ὁμώνυμον ἔργον τοῦ Λεοπάρδι, ἡ «*Συμφωνία τῆς Σιωπῆς καὶ τοῦ Θανάτου*», τὰ «*Φωτερὰ παράδοξα τῆς Ἀύγης, τοῦ Μεσημεριοῦ καὶ τῆς Νύχτας*», τὰ «*Σεληνιακὰ ποιήματα*», τὰ μελοδράματα «*Κανόσσα*», «*Σνιαβόνα*», τὸ μπαλέτο «*Il voto d'Amore*», «*Ariane*», «*Impressioni dal vero*», τὸν «*Δανσελόττο*», τὸ «*Ἰπποτικὸ παραμῦθι*» τῆς «*Καμπάνες*» καὶ πλεῖστα ἄλλα ἔργα.

Ὁ **Πιζέτι** ὁ ὁποῖος κέρδισε ἐξ ἐφόδου τὴ δόξα μὲ τὴ μουσικὴ τραγωδία «*Φαίδρα*» γραμμῆν ἀπάνω στὸ ὁμώνυμο δράμα τοῦ ντ' Ἀννούνσιο, ἓνας μουσικὸς ἐπαναστάτης σ' ὅλα τοῦ τὰ ἔργα *Κοναρετίττα*, τοὺς *Βοσκούς*, τὴν *Πιζανέλλα*, τὴν *Ντεβόρα*, τὸν *Ἰεφθάε*, τὰ *Τραγοῦγια τοῦ Πετράρα* κ. ἄ.

Ὁ **Ὀττορίνο Ρεσπίγκι** συνθέτης πλείστων θεατρικῶν ἔργων καλλίτερα τῶν ὁποίων εἶναι ἡ *Σεμίραμις*, ὁ «*Βασιλεὺς Ἐντζο*», ἡ *Βιτιόρια*, ἡ *Ἀρέθουσα* καὶ μεγάλων συμφωνιῶν ὅπως τὰ *Πεῦκα τῆς Ρώμης*, αἱ *Πηγαὶ τῆς Ρώμης*, ἡ *Δραματικὴ Συμφωνία*, Ὁ *Μίχλη καὶ χιόνια* κ. ἄ.

Ὁ **Μάριο Καστελνιούβο**—*Τεδέσκο*, ἡ πλέον ἐκτυπη ἰδιοφυΐα τῆς Νεοἰταλικῆς πλειάδος συνθέτης τοῦ «*Raggio Verde*», *Capo della Morte*, *Coplas*, *Naviganti*, *Vita nuova*, *Poemi campestri*, *Concerto Italiano*, *Fioretti di San Francesco*, *Piedigrotta Infinito Roi Louys*.

Ὁ Φράνκο Ἀλφάνο παρουσιάζει ἐπίσης βαρυσήμαντον ἔργον. Τὸ πρῶτον του μελόδραμα ἡ *Ἀνάστασις* ἐσημείωσεν ἐποχὴν, καθὼς καὶ ἡ *Ρωμαντικὴ Σουίτα*, ἡ *Σκιὰς τοῦ Λὸν Ζουάν*, *Νύχτες στὴ Σεβίλλα*, *Κουαρτέττα*, *Σακουντάλα*, *Σονάτες* γιὰ βιολί καὶ πιάνο κ. ἄ.

Αὐτοὶ εἶναι οἱ ὀνομαστοὶ Νεοῖταλοι συνθέται ποῦ

προχωροῦν κάτω ἀπὸ τὴ σημαία τοῦ Καζέλλα γιὰ νὰ ἀναστηλώσουν τὸ μουσικὸν μεγαλεῖον τῆς πατρίδος των. Τοὺς ἀκολουθεῖ κατὰ πόδας μία πρωτοπορεία νέων (Ριέττι, Μασσαρίνι, Μορτάρι, Νταβίκο, Περράτζιο, Κόππολα) γεμίτη τολμηρὰ αὐτοπεποιθήσει καὶ δημιουργικῆ πνοῇ ποῦ ὑπόσχεται πολλὰ γιὰ τὸ μέλλον.

ΣΟΦΙΑ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

ΤΟ ΑΣΜΑ ΑΠΟ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ

3^ο

Αὕτη ἡ θεωρητικὴ φωνή, ἡ παραγομένη ἀποκλειστικῶς ἐκ τῆς δονήσεως τῶν φωνητικῶν χορδῶν, ἡ πρωτόγονος, ἀλλὰ καὶ θεμελιώδης, τὴν ὁποίαν, ἐννοεῖται, δὲν δυνάμεθα νὰ ἀκούσωμεν, ἔχει ἀνάγκην ἀμέσου τροποποιήσεως, ἵνα γίνῃ ἀντιληπτὴ, τὰ συντελοῦντα δὲ πρὸς τοῦτο ὄργανα εἶναι ἀφ' ἑνὸς μὲν ὁ θώραξ καὶ οἱ πνεύμονες, τὸ μέγα αὐτὸ ἤχετον τὸ ἐνισχυτικὸν τῆς φωνῆς, ἀφ' ἑτέρου δ' αἱ κοιλότητες τοῦ φάρυγγος, τοῦ στόματος, τῆς ὀφθαλμοῦ καὶ τῶν κόλπων, αἵτινες δρῶσαι ὡς *ἀντηχεῖα*, ἐναρμονίζουσι αὐτήν, δηλονότι παρέχουσιν εἰς αὐτήν τοὺς *μερικὸν ἤχους*, ὧν ἔχει ἀνάγκην, ὡς θὰ ἀναπτύξωμεν κατωτέρω. Ὅσον τὰ ἤχεῖα ταῦτα εἶναι μεγαλύτερα, τοσοῦτον καὶ ὁ παραγόμενος ἤχος γίνεται ἰσχυρότερος, εἰς τοῦτο δ' ὀφείλεται καὶ τὸ ὅτι οἱ ἔχοντες εὐρὴν θώρακα, ἔχουσι καὶ ἰσχυρὰν φωνήν.

Εἰς τὴν *ἐντασιν* τῆς φωνῆς πλὴν τοῦ ὄγκου τοῦ θώρακος καὶ τῶν πνευμόνων σημασίαν ἔχει καὶ ὁ *τρόπος*, καθ' ὃν ἐξέρχεται ὁ ἀήρ ἐκ τοῦ πνεύμονος, διότι ἡ ἀπότομος ἢ ἡ βαθμιαία ἐξοδος τοῦ ἀέρος προκαλεῖ τὸ ἀσθενὲς ἢ τὸ ἰσχυρὸν τῶν ἤχων, ἔτι δὲ καὶ τὸ *πάχος τῶν φωνητικῶν χορδῶν* καὶ δὴ ὅσον αἱ χορδαὶ εἶναι παχεῖαι καὶ πλατεῖαι, τοσοῦτον καὶ ἡ ἐντασις τοῦ ἤχου μεγαλυτέρα.

Τοῦ λόγου γενομένου περὶ ἐντάσεως τῆς φωνῆς, ὀφείλω νὰ προσθέσω ὅτι αὕτη ἐξαρτᾶται τέλος καὶ ἐκ τῆς ἀποστάσεως, τοῦτο δὲ πρέπει νὰ ἔγῃ πάντοτε ὑπ' ὄψει ὁ αἰδός, ὅταν πρόκηται νὰ τραγουδήσῃ ἐντὸς μεγάλων αἰθουσῶν. Ἡ ἀκουστικὴ τῆς αἰθούσης δέον νὰ λαμβάνεται πάντοτε ὑπὸ σοβαρὰν ἔποψιν, ἰδιώδης δ' αἰθουσα ἀπὸ ἀκουστικῆς ἀπόψεως εἶν' ἐκείνη, ἐν ἣ α') ὁ ἀκροατὴς δύναται νὰ σιλλαμβάνῃ διὰ τοῦ ὠτός αὐτοῦ οὐχὶ μόνον τὰ κατ' εὐθείαν ἐκ τοῦ στόματος τοῦ αἰδοῦ ἐρχόμενα ἠχητικὰ κύματα, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐκ τῆς ἀνανακλάσεως ἐπὶ τῶν τοίχων καὶ β') ἡ αἰθουσα, ἐντὸς τῆς ὁποίας δὲν γίνεται οὔτε ἠχὼ οὔτε ἀντήχησις οὔτε ἀπορρόφησις. Εἰς τὴν ἀπορρόφησιν αὐτὴν τῶν ἤχων συντείνει ἀφ' ἑνὸς μὲν τὸ ὕψος τῆς αἰθούσης, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ διάκοσμος αὐτῆς· πολλὰ ἐπιπλα π. χ., παχέα στρώματα χρωμάτων ἐπὶ τῶν τοίχων, τέλος δὲ καὶ πολλοὶ

θεαταὶ διευκολύνουσι τὴν ἀπορρόφησιν, περὶ αὐτοῦ δὲ δυνάμεθα εὐχερῶς νὰ πεισθῶμεν, ἐὰν ἀκούσωμεν τὸν αὐτὸν αἰδὸν κατὰ τὰς δοκιμὰς, καθ' ἃς ἡ αἰθουσα εἶναι κενή.

* *

Εἰς τὴν φωνὴν διακρίνομεν πλὴν τῆς ἐντάσεως τὸ *ὑψος* καὶ τὸ *ποιὸν ἢ χροιάν*.

Τὸ *ὑψος* ἤχου τινὸς ἐξαρτᾶται ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν παλμικῶν δονήσεων· ὅσον ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν αὐξάνει, τοσοῦτον καὶ ὁ παραγόμενος ἤχος καθίσταται ὀξύτερος, ὅσον δὲ ἐλαττοῦται, τοσοῦτον καὶ ὁ ἤχος γίνεται βαθύτερος.

Ὁ βαθύτερος ἤχος, ὃν τὸ ἀνθρώπινον οὖς εἶναι ἱκανὸν νὰ ἀκούσῃ, εἶναι ὁ παραγόμενος ἐκ 32 ἀπλῶν παλμικῶν δονήσεων κατὰ 1'', εἶναι δ' αὐτὸς τὸ Do₂· ὁ ὀξύτερος δὲ εἶναι τὸ Do₁₀, παραγόμενος ἐξ 70,800 ἀπλῶν παλμικῶν δονήσεων ἀνὰ 1''. Τὸ ὄριον ὁμῶς τῶν εἰς τὴν μουσικὴν χρησιμοποιουμένων ἤχων, εἶναι πολὺ κατώτερον, ἰδίως εἰς τοὺς ὀξεῖς ἤχους, διότι οὐδέποτε ὑπερβαίνει τὸ La₆, ὅπερ ἀποτελεῖται ἀπὸ 6960 ἄ. π. δ. ἀνὰ 1''.

Παρ' ὅλην τὴν ἐπιστημονικὴν ἀκριβείαν, ἣτις φαίνεται ὅτι διέπει τοὺς διαφόρους ἤχους, δὲν πρέπει νὰ νομίζωμεν ὅτι τὸ ἀπόλυτον ὑψὸς ἐκάστου ἤχου, διδομένου ὑπὸ διαφόρων διαπασῶν, εἶναι τὸ αὐτό, διότι, ἂν ἐξετάσωμεν ἀκριβέστερον τὸ πρᾶγμα, θὰ ἴδωμεν ὅτι ὑπάρχουσι σημαντικαὶ διαφοραὶ μεταξὺ ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ ἤχου, οἵτινες ὀφείλονται μᾶλλον εἰς τὰς διαφορετικὰς ἀντιλήψεις τῶν ἐπιστημόνων, οἵτινες καθορίζουσι ταῦτα εἰς τὰ διάφορα πεπολιτισμένα κράτη.

Εἰς τὸν *Sauveur* ὀφείλεται ἡ πρώτη μελέτη τοῦ ἀκριβοῦς ὕψους τῶν ἤχων.

Μετ' αὐτὸν τῷ 1833 ὁ Scheibler ἐξετάζων τὴν διαπασῶν La₃ τῶν διαφόρων θεάτρων (ἢ διαπασῶν αὕτη εἶναι ἡ ὑπὸ τῶν μουσικῶν χρησιμοποιουμένη ὡς βᾶσις) εὗρεν ὅτι εἰς τὴν *Opéra* τῶν Παρισίων, ἐνθα εἶχον δύο διαπασῶν La₃ φανταζόμενοι ὅτι καὶ αἱ δύο ἔδιδον τὸν αὐτὸν ἀπόλυτον ἤχον, ἡ μία ἔδιδεν 853 ἄ. π. δ. καὶ ἡ ἄλλη 868 ἄ. π. δ. κατὰ 1''. Ἐπίσης εἰς τὰ διάφορα θεάτρα τῶν κυριωτέρων πόλεων τῆς Εὐρώπης ἐξηκολούθουν νὰ χρησιμοποιοῦν εἰς τοιοῦτον βαθμὸν ἀνομοίας διαπασῶν, ὥστε κατὰ τὸ ἔτος 1857 ἡ διαπασῶν La₃

τῆς Οπέρα τῶν Παρισίων ἔδιδεν 896 ἄ. π. δ. κατὰ 1'', ἢ τῆς τοῦ Βερολίνου 897 ἄ. π. δ., ἢ τοῦ θεάτρου San Carlo τῆς Νεαπόλεως 890 ἄ. π. δ., ἢ τῆς Σκάλας τοῦ Μιλάνου 903 ἄ. π. δ. καὶ ἢ τῆς ὄπερας τοῦ Λονδίνου 910 ἄ. π. δ. κατὰ 1''.

Κατόπιν τῶν ἐργασιῶν τῶν Helmholtz καὶ Bezold τὸ La₃ ἐν Γερμανίᾳ καθωρίσθη εἰς 853,2 ἄ. π. δ. κατὰ 1'', εἰς δὲ τὴν Γαλλίαν δι' ἀποφάσεως τῆς 15^{ης} Φεβρουαρίου 1859 καθωρίσθη, ὅπως ἡ βασικὴ αὐτὴ διαπασῶν δίδη ἦχον ἀποτελούμενον ἐξ 840 ἄ. π. δ. κατὰ 1'', ὅταν αὐτὴ δονῆται ἐν θερμοκρασίᾳ 15°.

Τὸ ὕψος, ὡς εἶπομεν, ἐξαρτᾶται ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν παλμικῶν δονήσεων πρὸς τὸν ἀριθμὸν δ' αὐτὸν ἔχει σχέσιν τὸ μήκος τῶν χορδῶν. Ὅσον βραχύτερα εἶναι αἱ χορδαί, τοσοῦτον ταχύτερα γίνονται αἱ δονήσεις, τοσοῦτον ἄρα ὀξύτεροι εἶναι καὶ οἱ παραγόμενοι ἦχοι καὶ ἀνιστρόφως.

Εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο διερωτᾶται τις, πῶς τὸ αὐτὸ ἄτομον κατορθώνει νὰ παράγῃ διὰ τῆς φωνῆς αὐτοῦ διαφόρου ὕψους ἦχους; Ἡ ἰκανότης αὕτη ὀφείλεται εἰς μικρὸν τινα μῦν τοῦ λάρυγγος, τὸν θυρεοσαρταινοειδῆ ἢ φωνητικὸν μῦν, ὅστις φέρει εἰς ἐπαφὴν τὰ φωνητικὰ χεῖλη.

Παρατηρήθη μάλιστα ἐπὶ ἐνίων ἀτόμων ὅτι τινὲς ἐκ τῶν ἰνῶν τοῦ μυὸς τούτου ἔχουν τοιαύτην διάταξιν, ὥστε συστελλόμενοι δύνανται νὰ σμικρύνουν καὶ τὸ μήκος τοῦ δονουμένου τμήματος τῶν φωνητικῶν χορδῶν, ὅπως ἀκριβῶς κάμνει ὁ δάκτυλος τοῦ βιολιστοῦ ἐπὶ τῶν χορδῶν τοῦ βιολιοῦ, προκαλοῦσαι οὕτω τὴν παραγωγὴν ὀξυτάτων ἦχων. Ἡ ἀνατομικὴ αὕτη διάταξις εἶναι τόσον σπανία, ὅσον καὶ πολὺτιμος, δυστυχῶς ὅμως δὲν ὑπάρχει εἰς πάντας τοὺς ἀνθρώπους, δι' αὐτὸ καὶ δὲν εἶναι πάντες... ὑψίφωνοι. Εἰς τὸν μικρὸν τοῦτον μῦν σιγηρίζεται ἡ μεγάλη ἀξία τῆς γλωττίδος, ἐξ ἧς, ὡς καὶ ἀνωτέρω εἶπομεν, ἐξαρτᾶται ὀλόκληρος ἡ φωνητικὴ κλίμαξ.

Αἱ δύο αὗται λέξεις «φωνητικὴ κλίμαξ», μοὶ ὑπενημιζοῦσι πάντοτε ἓνα πρωτότυπον τρόπον, ὃν ἐχρησιμοποίησε παλαιὸς τις καθηγητὴς τοῦ ἤσματος εἰς τὸ Ῥδεῖον τῶν Παρισίων. «Οὗτος νομίζων ὅτι ἡ ἀνοδος τῆς φωνητικῆς κλίμακος δὲν διέφερε καὶ πολὺ τῆς ἀνόδου ὁποιασδήποτε ἄλλης κλίμακος, ἐστήριξεν ἐπὶ τοῦ τοίχου τῆς τάξεως, παρὰ τὸ κλειδοκύμβαλον, μίαν ἀρκετὰ ὑψηλὴν τοιαύτην καὶ τοποθετούμενον κατὰ τινὰς βαθμίδας ἀνωθεν τοῦ μαθητοῦ τὸν ἐπιανεν ἀπὸ τὰ μαλλιά καὶ τὸν ὑπερέωνε νὰ ἀναβαίνει εἰς ἕκαστον φθόγγον καὶ μίαν βαθμίδα. Ἡμέραν τινὰ λοιπὸν, εἰς ἓκ τῶν μαθητῶν του βαθύφωνος, τρέφων ὠραίαν κόμην, ὅστις δὲν εὑρίσκει τὸν τρόπον αὐτὸν τῆς διδασκαλίας σύμφωνον μὲ τὸ γούστο του, πρὶν ἔλθῃ ἡ σειρὰ του ἐξηλθε τῆς τάξεως, μετ' ὀλίγα δὲ λεπτὰ ἐπανῆλθε καὶ ἐσταμάτησεν ἔμπροσ εἰς τὴν κλίμακα μὲ τὴν κεφαλὴν... τελείως ξυρισμένην!»

Τὸ ὕψος ἔχει σχέσιν λοιπὸν μὲ τὸ μήκος τῶν χορδῶν ἂν ἐνθυμηθῶμεν τώρα οὐ καὶ τὸ πάχος τῶν χορδῶν συντείνει εἰς τὴν ἔντασιν τῆς φωνῆς, καταλήγομεν εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι ὁ *δραματικὸς τενόρος* πρέπει νὰ ἔχη χορδὰς βραχείας καὶ χονδράς, ὁ *ἐλαφρὸς τενόρος* βραχείας καὶ λεπτὰς, ὁ *βαρύτονος* μετρίας καὶ ὡς πρὸς τὸ μήκος καὶ ὡς πρὸς τὸ πάχος, τέλος δ' ὁ *βαθύφωνος* μακρὰς καὶ παχείας. Αἱ διαφοραὶ αὗται εἰς τὰς γυναῖκας εἶναι ὀλιγώτερον εὐδιάκριτοι. Ἡ *ὑψίφωνος* π. χ. ἔχει χορδὰς μᾶλλον βραχείας, ἡ *μεσόφωνος* μετρίου μήκους καὶ ἡ *βαρύφωνος* μακρὰς χορδὰς.

Ἡ ἐκ τῆς ἐξετάσεως τῶν φωνητικῶν χορδῶν ἀτόμου τινὸς κατάταξις τῆς φωνῆς αὐτοῦ ἔχει μεγάλην σημασίαν διὰ τὴν ἐπιτυχὴ ἐξέλιξιν αὐτῆς. Ὁ πεπειραμένος διδάσκαλος τῆς φθικῆς διὰ τῆς ἀκοῆς του καὶ μόνης διακρίνει καὶ κατατάσσει τὴν φωνὴν τῶν μαθητῶν του, ἐπ' οὐδενὶ δὲ λόγῳ πρέπει νὰ προσπαθήσῃ νὰ μεταβάλλῃ αὐτήν. Δὲν πρέπει δηλ. νὰ θεωρήσῃ κατόρθωμα τὸ νὰ προσθέσῃ ἓνα ἢ δύο ὀξεῖς τόνους εἰς φωνητικὸν ὄργανον διαπεπλασμένον διὰ μέσους ἢ βαθεῖς τοιοῦτους.

Ὁ Mackensie ἔλεγε τοὺς ἐξῆς σοφοὺς λόγους οὔτινες δέον νὰ μένουν καλῶς κεχαραγμένοι εἰς τὸν νοῦν ἐκάστου ἐξ ἐπαγγέλματος ἀοιδοῦ: «Ὁ ἰκανώτερος, λέγει, τῶν διδασκάλων ὑπόκειται εἰς πλάνην, ἀλλ' ἡ φύσις ἔχει τὰ δικαιώματά της καὶ ἐκδικεῖται ἀμειλίχτως, ὅταν οἱ νόμοι της παραβιάζονται... Ἐνας βαρύτονος, δὲν δύναται νὰ μεταβληθῇ εἰς ὀξύτονον, ὅπως καὶ ὁ κόσσυφος δὲν δύναται νὰ μεταβληθῇ εἰς τέττιγα. Σύστημα βεβιασμένης ἐκπαιδεύσεως οὐδὲν ἄλλο, εἰμὴ βλάβην δύναται νὰ ἐπιφέρῃ».

Καί, πράγματι, διὰ τῶν ἀσκήσεων ἡ φωνὴ δύναται νὰ κερδίξῃ εἰς ἕκτασιν, πρέπει ὅμως ἡ ἐκγύμνασις αὐτῆς νὰ τελῆται βαθμηδὸν καὶ νὰ διαρκέσῃ ἐπὶ πολλὰ ἔτη, διότι ὅσοι βιάζονται νὰ φθάσουν ὅσον τὸ δυνατόν ταχύτερον εἰς τὴν τελειότητα τῆς φωνῆς τῶν ἐκθέτουν αὐτὴν εἰς τὸν ἐξ ὑπερκοπώσεως κίνδυνον καὶ καταδικάζουν τὸ στάδιόν των εἰς πρόωρον θάνατον, δηλ. εἰς τὸ νὰ διαρκέσῃ ἐπ' ὀλίγον χρόνον, διότι τὰ φωνητικὰ αὐτῶν ὄργανα θὰ εἶναι ἐξηνητλημένα καὶ οὐχὶ ἀρκούντως διαπεπλασμένα, ὅταν θὰ ἔλθῃ ἡ ὥρα τῆς χρησιμοποίησεώς των.

Τὰ ὄρια τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς περιλαμβάνονται μεταξὺ τοῦ Fa₁ (174 ἄ. π. δ.) ἢ τοῦ Do₁ (130 ἄ. π. δ.) καὶ τοῦ Fa₅. Αἱ συνήθεις ὅμως φωναὶ εὐρίσκονται μεταξὺ τοῦ Sol₁ καὶ τοῦ Do₅, δηλ. 3 1/2 ὀγδόος περίπου, τὸ ἄθροισμα δ' αὐτὸ τῶν φθόγγων ἀπὸ τοῦ βαθυτέρου μέχρι τοῦ ὀξυτέρου, τοὺς ὁποίους ἡ φωνὴ δύναται νὰ ἀποδώσῃ ἀποτελεῖ τὴν καλουμένην *ἐκτασιν τῆς φωνῆς* (étendue de la voix).

Εὐνόητον εἶναι ὅτι, δὲν δύναται πᾶς ἀοιδὸς νὰ ἀποδίδῃ πάντας τοὺς ἀποτελοῦντας τὴν ἕκτασιν τῆς ἀνθρω-

πίνης φωνής φθόγγους, ακριβώς δὲ διὰ τοῦτο διακρίνομεν καὶ τὴν καλουμένην *ἀτομικὴν περιοχὴν* (tessiture), ἣτις ἀποτελεῖται ἐκ τοῦ συνόλου τῶν ἤχων, τοὺς ὁποίους ἕκαστος ἀοιδὸς ἀποδίδει εὐκόλως καὶ ἄνευ μεγάλης προσπάθειας.

Ἐπὶ τῆς ἀτομικῆς περιοχῆς καὶ τῆς θέσεως τῶν φωνῶν στηρίζεται καὶ ἡ ὑποδιαίρεσις αὐτῶν. Οὕτως, ὡς γνωστόν, διακρίνομεν ἐπὶ τε τῶν ἀνδρῶν καὶ τῶν γυναικῶν ἀνά τρεῖς κυρίας κατηγορίας, ἥτοι τὸν βαθύφωνον, βαρύτονον καὶ ὀξύφωνον ἐπὶ τῶν ἀνδρῶν, τὴν βαρύφωνον, τὴν μεσόφωνον καὶ τὴν ὑψίφωνον ἐπὶ τῶν γυναικῶν.

Ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως δυνάμεθα νὰ ἐπεκτείνωμεν τὰς ὑποδιαίρεσεις αὐτὰς ὡς ἑξῆς:

Ἄνδρες :

Κάτω βαθύφωνος	(Basse profonde)
Λυρικός βαθύφωνος	(Basse chantante)
Βαρύτονος	(Baryton)
Ὁξύφωνος ἰσχυρὸς	(Fort tenor)
Ὁξύφωνος ἐλαφρὸς	(Tenor léger)

Γυναῖκες :

Βαρύφωνος	(Contralto)
Μεσόφωνος	(Mezzo soprano)
Δραματικὴ ὑψίφωνος	(Soprano dramatique)
Ἑψίφωνος	(Soprano aigu)

Ἡ φωνὴ τοῦ *Κάτω βαθυφώνου* (Basse profonde), ὡς καὶ τὸ ὄνομα δηλοῖ, εἶναι ἡ βαθυτέρα φωνή, δυνάμενη νὰ κατέλθῃ μέχρι τοῦ Re_1 καὶ τοῦ Do_1 , δυσκόλως ὅμως ὑπερβαίνει τὸ Do_3 .

Ἡ φωνὴ τοῦ *Λυρικοῦ βαθυφώνου* (Basse chantante) εἶναι ἡ συνήθης τῶν ἀνδρῶν φωνή, ἐκτεινομένη ἀπὸ τοῦ Sol_1 μέχρι τοῦ Fa_3 ἢ Sol_3 .

Ἡ φωνὴ τοῦ *βαρυτόνου* (baryton) ἐκτείνεται ἀπὸ τοῦ Sol_1 ἢ La_1 μέχρι τοῦ Fa_3 , φθάνει ὅμως καὶ μέχρι τοῦ La_3 . Ὑπόσχουν πολλὰ φωνὰ βαρυτόνων, αἵτινες ἐμφανίζουσι τοιαύτας ἀναλογίας μὲ τὰς τῶν ὀξυφώνων, ὥστε ἐνίοτε καθιστοῦν τὴν κατάταξιν αὐτῶν δύσκολον καὶ δὴ, ὅταν στηρίζεται τις μόνον εἰς τὴν ἀτομικὴν περιοχὴν (tessiture). Τοῦτο ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι οὗτοι ἐμφανίζουσι φωνητικὰς χορδὰς βαρυτόνου, ἀντηχεῖ ὅμως ὀξυφώνου.

Ὁ *ὀξύφωνος* πρέπει νὰ ἔχῃ μέγεθος φωνῆς ἐκτεινομένης ἀπὸ τοῦ Do_2 μέχρι τοῦ Do_4 .

Ἡ *βαρύφωνος* εἶναι ἡ βαθυτέρα φωνὴ ἐπὶ τῆς γυναικῆς, ἐκτεινομένη ἀπὸ τοῦ Mi_2 ἢ Fa_2 μέχρι τοῦ Fa_4 φθάνει ὅμως καὶ τὸ La_4 .

Ἡ *μεσόφωνος* ἀπὸ τοῦ La_2 μέχρι τοῦ La_4 .

Τέλος δ' ἡ *ὑψίφωνος* ἀπὸ τοῦ Do_3 φθάνει μέχρι τοῦ Do_5 .

Τὰ ὄρια ὅμως ταῦτα τῆς ἀτομικῆς περιοχῆς δὲν εἶναι ἀπόλυτα, ἀλλ' ὑπάρχουσι καὶ ἐξαιρέσεις, ἐξ ὧν δὲν θεωρῶ ἀσκόπον νὰ ἀναφέρω τὰς πᾶλλον σημαντικὰς. Οὕτως ὁ ἕτερος τῶν ἀδελφῶν Fischer τῆς βλασικῆς αἰλῆς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος βαθύφωνος ἔδιδε τὸ Fa_2 . Ὁ διάσημος εὐνοῦχος Farinelli εἶχεν ἐξαιρετικὴν ἔκτασιν φωνῆς ἀνερχομένης ἀπὸ τοῦ La_1 μέχρι τοῦ Re_5 .



Ἐνα Ἀρμονικὸν Σύνολον

Θέλετε μέσα στὴ θάλασσα νὰ ἔχετε ὄμορφα χεῖλη καὶ μικρὸ στόμα; Θέλετε νὰ παρουσιάσετε ἕνα ἁρμονικὸν σύνολον μὲ τὸ κοστοῦμι τοῦ μπάνιου σας; Ἐ! λοιπόν, μεταγερισθῆτε τὸ *(Rouge Michel)* χρωματισμοῦ *(Regular)*, ὅπερ ἐρχόμενον εἰς ἐπαφὴν μετὰ τῆς θαλάσσης μεταβάλλει τὸ χρῶμα διὰ μαγείας εἰς ἕνα γλυκίστατον τόνον, προφιλάσσει τὰ χεῖλη ἀπὸ τὰς ἀλμυρὰς ιδιότητος τῆς θαλάσσης καὶ διατηρεῖται εἰς τρόπον, ὥστε μὲ τὸ κοστοῦμι τοῦ μπάνιου σας νὰ παρουσιάζετε ἕνα ἁρμονικὸν σύνολον ὑπέροχον.

Πωλεῖται εἰς τὰ Φαρμακεία, Φαρμακαποθήκας, Μυροπωλεῖα, Κομμωτήρια καὶ καλὰ Καταστήματα.

Παρακαταθήκη καὶ Ἀντιπροσωπεῖα *Νικολαΐδης*, ὁδὸς Μητροπόλεως 42.

Ἐπὶ τῆς ἐπίσης καὶ γυναικῆς ὑψίφωνοι κατὰ πολὺ ὑπερβάσαι τὰ συνήθη ὄρια, τούτων δ' αἱ γνωστότεροι εἶναι ἡ νεώτερα τῶν ἀδελφῶν Sessi, ἡ Adelina Patti, ἢ Nilson, οἵτινες ἔφθανον μέχρι τοῦ Fa_5 .

Ἡ Sybil Sanderson ἀνήνεκε μέχρι τοῦ Sol_5 .

Ὁ δ' ἀναφέρει ὁ Mozart, ἡ Lucrezia Ajugari, ἢ ἄλλως λεγούμενη Bastardella, ἔφθανε ἀπὸ τοῦ Sol_2 μέχρι τοῦ Do_5 , ἥτοι ἐν ὄρι $3 \frac{1}{2}$ ὀγδόας.

Ἐπίσης ἀναφέρεται ὅτι καὶ ἡ Becker, ὑψίφωνος εἰς St Pétersbourg τῷ 1823, κατώρθωνε νὰ φθάνῃ τὸ Do_6 .

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Π. ΚΩΝΣΤΑΣ

Ἰατρός - Ὁτορινολαρυγγολόγος

(Τὸ τέλος εἰς τὸ προσεχές).

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

6^{ον}

Τὸ δεύτερον Κλέφτικον ἐκ τῆς Συλλογῆς Γορτυνίας τοῦ κ. Κ. Ψάχου, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Largo. (*ad libitum*)

Αἰ ντε νὸ θε-δωρὰ κης
κα θε-ται
μωρε-στηζα κυν
θε-ζτο κά-στρο βα-
νει το κιάλι βρε
θε-δω-ρὰ
κημουκαί τη ρᾶ
Ἐπρός.
Γ'ά-κούς τι λέ-ει το που-λί,
Κο-λο-κο-τρώ-νη θε-δω-ρῆ.
Γυιεμί μο-λο-γά τ'ἄη-δό-νι,
θε-δω-ρῆ Κο-λο-κο-τρώ-νη.

Ἡ φράσις Β ἀποτελεῖ σχεδὸν τὴν βῆσιν τοῦ ὄλου κατὰ τὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ κατασκευα-

σμένου μέλους. Ἐχει αὕτη καιιοῦσαν κατεύθυνσι, εἶναι πλήρης κυκλωτικῶν μελωδικῶν κινήσεων (Perihelise) καὶ ἐπαναλήψεων τῶν αὐτῶν φθογοσῆμων. Π. χ.

(Φράσις Β'.)

Ἡ ἀρχικὴ τοῦ ἄσματος ἀπαγγελτικὴ φράσις (recitation) παρὰ τὴν ἐπανάληψίν της εἰς τὴν περαιτέρω πορείαν τοῦ ὄλου μέλους, τοῦ πρώτου βεβαίως μέρους, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ ἐν «ἀπήχημα» τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἢ μᾶλλον κατ' εὐθείαν παραλαβὴ — ἐπιρροή μερικῶν ἁσμαίων τῆς Ἐκκλησίας μας, τὰ ὅποια, ὡς γνωστὸν, ἀρχίζουσι ἀπαγγελτικῶς — recitativartig. Π. χ. (1)

Τὸ ὄλον ὡς ἄνω ἄσμα — Κλέφτικον, κινεῖται ἐντὸς τῆς Φοργίου κλίμακος, ὡς καὶ τὸ ἔξετασθὲν ἤδη πρῶτον: ρε, (μι), φα, σολ, λα, σι, ντο, ρε. Θὰ ἠδυνάμεθα ὁμως νὰ χαρακτηρίσωμεν τὴν κλίμακα τοῦ ἄσματος μας (ιδίως τῆς Ἐπρωδοῦ) ὡς ἀνεμιτονικὴν (χωρὶς δηλαδὴ ἡμιτόνια) δεδομένου ὅτι, τὸ φθογγόσημον ντο εὐρίσκεται πάντοτε ἐπὶ ἀσθενοῦς μέρους τοῦ κτιπομένου χρόνου ἢ ὡς διαβατικὸν ἢ ὡς ἐπέρσεις — Wechselnote, εἰς δὲ τὴν φράσιν Α ἀκούομεν εὐκρινῶς τὸ ἀνεμιτονικὸν τετραχόρδον ρε—φα, σολ, λα. Πάντως, δὲν θὰ ἦτο τὸ τοιοῦτον ἐντελῶς ὀρθόν, δεδομένου ὅτι, ὡς καὶ εἰς τὸ πρῶτον ἄσμα, ἀκριβῶς, χάριν ἐνὸς ἀρχαίοντος ὕφους, δὲν γίνεται πολλάκις χοῆσις ὀρισμένων φθογοσῆμων μᾶς κλίμακος. Ἡ ἀνάμιξις ἀνεμιτονικοῦ τετραχόρδου μέλους ἀφ' ἐνὸς καὶ ὀλοκλήρων σχεδὸν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν κλιμάκων ἀφ' ἑτέρου, δίδουσι εἰς τὸ ὄλον ἄσμα μίαν ἰδιαιτέραν χάριν — δροσιά, ζωτικότητα, ἢ ὅποια καὶ ἐπανέανεται διὰ τῆς ρυθμικῆς καὶ μελοποιητικῆς παραλλαγῆς τῶν βασικῶν (Α+Β), εἰς τὴν περαιτέρω ἐργασίαν ἀναπτύξεως, μουσικῶν φράσεων.

Αἱ ἐσωτερικαὶ καταλήξεις τονίζονται ἰδιαιτέρως διὰ τῶν παύσεων $\frac{1}{8}$ ἢ $\frac{1}{16}$. Αἱ παύσεις αὗται, τῇ βοήθειᾳ τοῦ πλήρους ἐντάσεως σολ (Unterganztonwirkung!) δυναμοποιοῦν τὸ ἐκάστοτε μέρος καὶ δίδουσι ζῶην καὶ ὀρητικότητα εἰς τὴν ὄλην ἀνάπτυξιν, εἰς τὸ ὄλον γενικῶς ὡς ἄνω ἄσμα(2). Τὸ μέλος ρέει. Εἰς τὴν ἕκτην

(1) Κ. Παπαδημητρίου: Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος. Σελ. 52 καὶ 54.

(2) Βλέπε τὸ ἄρθρον ἡμῶν: Ψυχολογία τῆς παύσεως. «Μουσικὴ Ζωή», Τεύχος 8, Σελ. 173 κ. ἑξ.

μόλις επανάληψιν τῆς Β φράσεως ἀκούομεν τὴν βᾶσιν λα τοῦ ἄνω Φρυγίου τετραχόρδου λα, σι, ντο, ρε, ἂν καὶ τελειωτικῶς ὡς λύσις, μόνον μετὰ τὴν σταθερὰν μεγέθυνσιν τοῦ ρε (περὶ τὸ τέλος τοῦ ἔσματος) γίνεται ὀριστικῶς ἀντιληπτὴ ἡ βᾶσις λα — ἡ μέση. Δηλαδή: ἡ ἐμφάνισις τοῦ πρώτου λα εἰς τὴν ἕκτην μουσικὴν φράσιν (Melodiezeile) δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ σύντομος «ἀνάπαυσις», «ἀναπνοή» διὰ τὴν περαιτέρω πρόοδον καὶ «ἐπεξεργασίαν» τοῦ ὅλου πρώτου μέρους τοῦ δευτέρου ὡς ἄνω Κλέφτικου. Μορφολογικῶς τὸ ἀνωτέρω Κλέφτικον, εἶνε κατασκευασμένον κατὰ τὸ σύστημα τῶν Ἀραβ. Μακάμ, τύπου: A B B¹ A¹ B² B³ A² B⁴ A³ B⁵. Φυσικῶ τῷ λόγῳ αἱ A¹ A² ἢ B¹ B² φράσεις δὲν εἶναι ἢ παρηλλαγμέναι ἐπαναλήψεις τῶν βασικῶν μουσικῶν φράσεων Α καὶ Β.

Ἡ ἐπιφάνεια ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μουσικὰς προτάσεις καὶ δύο ἐπαναλήψεις: Αα, Ββ. Ἡ σχέσις ὅμως τῶν δύο αὐτῶν μουσικῶν προτάσεων φαίνεται ὀλοκάθαρα, ἂν τὰς ἐξετάσωμεν ἰδιαιτέρως. Ἡ φράσις:



λαμβάνει τὴν μορφήν:



Ὁ βασικὸς φθόγγος λα εἰς μὲν τὴν πρώτην φράσιν Α ἀκούεται μετὰ τὸ σολ (ἐπενέργεια ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω), εἰς δὲ τὴν Β μετὰ τὸ ρε — τὸ ἀγαπητὸν διάστημα τετάρτης τοῦ Νεοέλληος. Ἡ καθαρὰ τετάρτη σολ — ντο τῆς πρώτης διαστολῆς τῆς πρώτης προτάσεως ἀκούεται καὶ πάλιν εἰς τὴν πρώτην διαστολὴν τῆς δευτέρας προτάσεως (Β), ἀλλὰ μετὰ διαβατικῶν. Τὸ σι — λα τῆς δευτέρας διαστολῆς τῆς πρώτης προτάσεως «ἐλύθη» εἰς μικροτέρας ρυθμικῆς ἀξίας φθογγόσημα εἰς τὴν δευτέραν διαστολὴν τῆς Β προτάσεως. Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι, ὁ Νεοέλληος λαϊκὸς τραγουδιστὴς παραλλάσσει πάντοτε, ἐπαναλαμβάνει καὶ προχωρεῖ. Καὶ κατὰ ἄλλο: Ὅχι μόνον ἐπαναλαμβάνει καὶ παραλλάσσει τὴν α μουσικὴν φράσιν ἢ μοτίβο τοῦ ἐκάστοτε ἔσματος του, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν ἀκόμη τὴν εὐρεθεῖσαν, τὴν «δανεισμένην» βασικὴν του φράσιν, παραλλάσσει καὶ παραδίδει ὡς τι νέον. Δηλαδή: Αἱ δύο μουσικαὶ προτάσεις Α + Β τῆς Ἐπιφάνειας (αἱ ὁποῖαι καὶ δὲν διαφέρουν βασικῶς) εἶναι παραλλαγαὶ τῆς πρώτης προτάσεως τῆς Ἐπιφάνειας τοῦ πρώτου ἐξετασθέντος εἰς τὸ 7^{ον} τεῦχος τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς», Κλέφτικου. Π. χ.



Α'. Ἐπιφάνεια πρώτου ἔσματος.



Α'. Ἐπιφάνεια δευτέρου ἔσματος.

(Ὁ ἀναγνώστης παρατηρεῖ πιστεύω τὴν ὁμοιότητα τῶν δύο τελευταίων προτάσεων: Ἡ δευτέρα δὲν εἶναι ἢ «συμπλήρωσις», προσθήκη φθογγόσημων — διαβατικῶν καὶ παραπλησίων — διὰ περισσοτέραν «γλυκύτητα» ἀλλὰ καὶ ... παραλλαγήν).

Τώρα, ποία ἐκ τῶν δύο ὡς ἄνω μουσικῶν προτάσεων εἶναι καὶ ἡ βασικὴ πρώτη, δὲν γνωρίζω, δεδομένου ὅτι, ὑπάρχουν, καθὼς εἶδομεν εἰς τὸ παρελθὸν τεῦχος, πολλαὶ παραλλαγαὶ τοῦ ἔσματος μας, τὰς ὁποίας δυστυχῶς δὲν ἐξέδωκε ὁ συλλογεὺς κ. Κ. Ψάχος. Εἰρήσθω δὲ ἐν τέλει ὅτι, τὰ δύο ἐξετασθέντα ἤδη Κλέφτικα ἐγράφησαν εἰς δύο διάφορα χωριά, τὰ ἐτραγουδῆσαν διάφοροι τραγουδισταὶ καὶ μόνον τὸ περιεχόμενον τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἢ μᾶλλον ὁ ἦμος τοῦ ἔσματος, εἶναι ὁ αὐτός: ὁ Θεόδωρος Κολοκοτρώνης. Ἡ τοποθέτησις τοῦ τελευταίου αὐτοῦ, τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, γίνεται ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὸ πρῶτον Κλέφτικον. Εἰς τὴν Ἐπιφάνειαν ἔχομεν ὡς Ρυθμικὸν σχῆμα τὸν χορίαμβον.

Παραθέτομεν κατωτέρω καὶ ἑτέραν παραλλαγήν τοῦ ἔσματος μὲ ἦρωα τὸν Κολοκοτρώνην (*). Τὸ ποιητικὸν κείμενον αὐτοῦ, εἶναι, ὀλίγον παρηλλαγμένον, καθὼς βεβαίως καὶ ἡ μουσική. Τὸ φα δίσσις εἶναι «ἐλλείξις» καὶ προέρχεται ἀπὸ ἐπιρροὴν τεχνικῆς τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. (Σχετικῶς θὰ ἐπανέλθωμεν προσεχῶς ἐν ἐκτάσει).

Τὸ Φρυγιὸν τετραχόρδον μὲ ἐπενέργειαν ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω — Unterganztonwirkung: σολ — λα, σι, ντο, ρε εἶναι ἡ κλίμαξ. Μορφολογικῶς ἔχομεν καὶ πάλιν τὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ τύπου A A¹ B B¹ B² B³ B⁴. Τὸ μι τὸ ὁποῖον εἰς μίαν στιγμὴν ἀκούεται, δὲν ἀνήκει εἰς τὸ Φρυγιὸν τετραχόρδον καθ' ὅσον, παράγεται ἢ πέμπτη αὐτὴ ἐκ τῆς παλμικῆς κινήσεως τοῦ ἐπαναλαμβανομένου παραπλησίου ρε. Δηλαδή, δὲν πρόκειται ἐδῶ δι' ἕν καθαρὸν μι, ἀλλὰ δι' ἕν φθογγόσημον μικροτέρου διαστήματος ἢ τῆς μεγάλης δευτέρας ρε — μι. Εἶναι τὸ τελευταῖον παράγωγόν τι τοῦ vibrato τοῦ ρε. Ἴδου τὸ ἔσμα:



(*) «50 Δημόδη ἔσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης» γράφονται ὑπὸ τοῦ κ. Κ. Ψάχου. Ἐκδοσις «Συλλόγου πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων». Ἀθῆναι 1930.

νά λάμπει και μω ρε λάμπει και η κλε -
'στα λαγ - κά - δια ε - τσι φτουρ - για
λάμ - πει -

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
(Ακολουθεί)

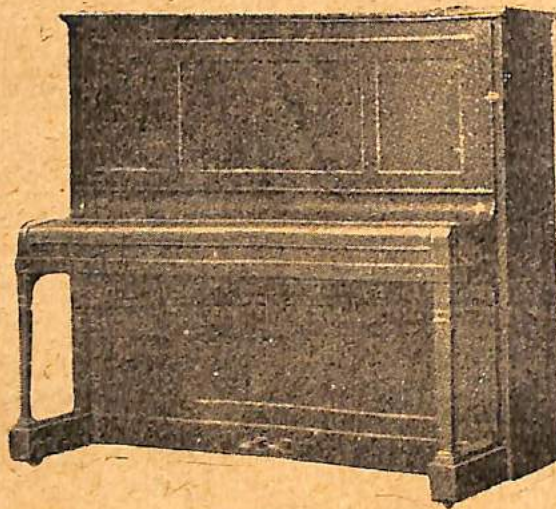
ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ΕΝΑ ΚΑΛΟ ΠΙΑΝΟ;

4^{ον}

Εἰς γενικὰς γραμμάς ἡσυχολήθημεν ἤδη μὲ τὴν κατασκευὴν τοῦ πιάνου Flügel ὅπως τὴν παρηκολούθησα ἐπὶ ἑβδομάδα σχεδὸν ὀλόκληρον εἰς τὰ ἔργαστάσια τοῦ «Μπέχσταϊν» ἐν Βερολίῳ. Ἐνθυμοῦμαι σχετικῶς ὅτι, ὁ ἀξιότιμος διευθυντὴς τοῦ ἔργαστασίου — δυστυχῶς μοῦ διαφεύγει αὐτὴν τὴν στιγμὴν τὸ ὄνομά του — δὲν παρέλειψε νὰ μὲ ὀδηγήσῃ καὶ εἰς τὸ τμήμα ἢ μᾶλλον ὀλόκληρον τὸ διαμέρισμα κατασκευῆς πιάνων ὀρθίων — Ριανίπος ὅπως τὰ λέγουσιν εἰς τὴν Γερμανίαν. Τὰ πιάνα οὗτὰ πού μεταχειρίζομεθα — συνήθως — εἰς τὸν

τόπον μας, εἶναι φτιαγμένα κατὰ τὸν ἴδιον εὐσυνεῖδητον τρόπον καθὼς καὶ τὰ Flügel (μὲ οὐρὸν) πιάνα, ἀπὸ τὰ αὐτὰ πάντοτε ὑλικά, μὲ τὰς ἀναγκαῖας βεβαίως τροποποιήσεις ὡς ἐκ τοῦ σχήματος τῶν ὀρθίων πιάνων — Ριανίπος.

Καὶ τώρα θὰ μᾶς ἐπιτραπῇ μιὰ μικρὰ παρένθεσις γενικῆς φύσεως, τόσον διὰ τὰ πιάνα Flügel, ὅσον καὶ διὰ τὰ ὀρθια πιάνα: Ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι θὰ θελήσουν ν' ἀγοράσουν ἕνα πιάνο, πρέπει νὰ προσέχουν ἰδίως εἰς τὴν ὁμοιογενῆ ποιότητα τοῦ ἤχου, εἰς τὸ ἰδιαίτερον χρῶμα τοῦ ἤχου (Klangfarbe) καὶ τέλος εἰς τὴν ὁμαλὴν κίνησιν τοῦ ὅλου μηχανισμοῦ διὰ τῶν πλήκτρων. Δηλαδή: Εἰς ὁποιοδήποτε μέρος τῆς Klaviatur — τῶν πλήκτρων καὶ ἐὰν θέσετε τὰ δάκτυλά σας πρὸς ἐκτέλεσιν καὶ δοκιμὴν τοῦ πιάνου πού πρόκειται ν' ἀγοράσητε, εἶναι ἀναγκαῖον ὁ ἤχος νὰ ἔχη τὴν αὐτὴν ἀπαραιτήτως ποιότητα, στρογγυλότητα καὶ καθαρότητα. Δεύτερον: Νὰ μὴ «βοντῆ» ὁ ἤχος. Τρίτον: Νὰ ἐξακολουθῇ ἡ δυνατότης τοῦ ἤχου ὅταν θέλετε σεῖς καὶ ὄχι τὸ . . . πιάνο. Τέταρτον: Νὰ προσέχετε εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν διαφο-



Τὸ ὀρθιον «Μπέχσταϊν».

ρων δυναμικῶν διακυμάνσεων, ἐκτελοῦντες ὀλόκληρον μουσικὸν τεμάχιον μὲ σχήματα forte, forte fortissimo, piano, piano pianissimo (προσοχὴ εἰς τὸ βούζιμα καὶ τὴν καθαρότητα!), mez. forte, sforz., κτλ., δυναμικὰ σημεῖα τῆς μουσικῆς. Νὰ ἐκτελῆτε ὀλόκληρον τεχνικὸν γύμνασμα τοῦ Τσέρνου π. χ., διὰ ν' ἀκούσητε ἐὰν καὶ κατὰ πόσον ἀποδίδονται ὁμαλῶς τὰ φθογγώματα ἐκγυμνάσεως. Πέμπτον: Ἐἴτε εἰς τὸ μπάσσο παίζετε ἢ εἰς τὴν ποιὸν ἀψηλές νότες, ἡ ποιότης τοῦ ἤχου νὰ εἶναι ἡ αὐτὴ. Π. χ. Παίζετε εἰς τὸ «Μπέχσταϊν»; Πρέπει νὰ ἀντιλαμβάνεται κανεὶς, ἀμέσως, τὸ εἶδος

τοῦ πιάνου πού παίζετε. Καὶ ἐδῶ ἔγκειται ἡ διαφορὰ (κυρίως) τῶν διαφόρων πιάνων. Φθάνω μάλιστα μέχρι τοῦ σημείου νὰ γράψω: Πές μου τὸν ἤχο, νὰ σοῦ εἶπω τὴν ποιότητα τῶν ὑλικῶν καὶ τὴν ὅλην κατασκευὴν τοῦ μηχανισμοῦ. Διότι, τὰ ὑλικά, ὁ μηχανισμὸς καὶ ὁ τρόπος συναρμολογήσεως εἶναι τὸ Α καὶ Ω τῶν πολυποικίλων πιάνων. Καὶ ξεύρετε τί συντελεῖ — παρὰ τὰ ἄλλα — διὰ τὴν στρογγυλότητα καὶ καθαρότητα τοῦ ἤχου τοῦ «Μπέχσταϊν»; Ἡ μικρὰ τσόχα ἐπάνω εἰς τὸ σφυρὶ πού ἀκουμπάει — ὅταν κτυπήσῃ τὸ α πληκτρον — στὶς χορδές. Ἡ ποιότης ἀφ' ἑνὸς τῆς τσόχας, ἀφ' ἑτέρου ὁ τρόπος συγκολλήσεως καὶ τρίτον ἡ ἐπιφάνειά της, (τὸ λεῖον αὐτῆς) συντελοῦν τὰ μέγιστα διὰ τὸ ὁμοίομορφον τοῦ ἐκάστοτε ἤχου. Καὶ ἡ ὅλη αὐτὴ ἐργασία τῆς τοποθετήσεως τῆς τσόχας γίνεται ἀπὸ εἰδικόν, τὸν λεγόμενον ἐπιτυχῶς intoneur. Ὁ ἐργάτης αὐτὸς μὲ τὸ μουσικώτατον αὐτί του — ἰντινάρει τὸ πιάνο, δὲν τὸ κουρδίζει. (Ἡ τελευταία ἐργασία γίνεται ἀπὸ ἄλλον — τὸν κουρδιστήν). Προσέχει ἡ ποιότης τοῦ ἤχου νὰ εἶναι ἡ ἴδια. Τὸ χρῶμα τοῦ ἤχου

εις ὅλας καὶ δι' ὅλας τὰς χορδὰς νὰ εἶναι σταθερὸν—κανονικόν. Νὰ μὴ διαφῶρη οὔτε εἰς τὸ μπάσσο οὔτε καὶ εἰς τὶς ποιὸ ἀψηλές νότες. Συμμετρία εἰς ὅλους τοὺς ἤχους. Γι' αὐτὸ ἀκούετε εἰς τὰ θαυμάσια πιάνο «Μπέχσταϊν» ἐκείνην τὴν λεπτότητα, τὴν καθαρότητα, τὴν στρογγυλότητα χωρὶς τὰ ἀντιαισθητικὰ βουτζματά, ἀκούετε τὸν τέλειον ἰδεώδη πιανιστικὸν ἤχον τόσον εἰς τὰ Flügel—τὰ πιάνο μὲ οὐρά, ὅσον καὶ εἰς τὰ ὄρθια πιάνο—σωστὰ κομποτεχνήματα, χάρμα ὀφθαλμῶν, αἰσθήσεως καὶ τῶν

αὐτιῶν μας. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ ἐνθουσιασμὸς ἡμετέρων καὶ ξένων μουσικοκριτικῶν γιὰ τὸ «Μπέχσταϊν», γι' αὐτὸ καὶ ἡ προτίμησις τοῦ «Μπέχσταϊν» ἀπὸ τοὺς Σνάμπελ, Ζάουερ, Μπάχαους, Μπουζόνι, Φρειδερίκου Λαμόν, Ντεπυσού, Ραβέλ κτλ. Γιατὶ πιάνο «Μπέχσταϊν» σημαίνει ὅτι ἰδεῶδες καὶ τέλειον ἀπὸ πάσης γενικῶς ἀπόψεως: ἐμφανίσεως, ἤχου, μηχανισμοῦ καὶ ὑλικῶν.

Ι. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ
Μηχανικὸς

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἀναγκάζονται διὰ λόγους ἀνεξαρτήτους πολλάκις τῆς ἐπιθυμίας των, τὰ μεγάλα Κρατικὰ Μελοδράματα, νὰ ἐκτελοῦν τὸ ἴδιο σχεδὸν πάντοτε ρεπερτόριο, βέβαια, εἰς τὸ κενὸν τὸ ὁποῖον ἀγίηει ἡ κατάστασις αὐτῆ τῶν Μελοδραμάτων, ἀρχίζει ἡ εἰσροὴ τῶν διαφόρων ἐρασιτεχνικῶν σωματείων. Αὐτὸ συνέβαινε πάντοτε καὶ εἶναι ἀρκετὰ εὐχάριστον καθ' ὅσον, ἀποφεύγεται τοιουτοτρόπως ἡ τόσον συχνὰ ἐπαναλαμβανομένη «καταστροφή» τῆς Τέχνης, ὡς ἐκ τῆς συντηρητικότητος τῶν ἐπισήμων ὁργανισμῶν. Οὕτω, ὁ νεαρὸς Διευθυντὴς ὁρχήστρας Gottfried Kassowitz, ὁ ὁποῖος ἐπανειλημμένως διηύθυνε παλαιὰ μελοδραματικὰ ἔργα εἰς διαφόρους αἰθούσας συναυλιῶν, μᾶς παρουσίασε μὲ εἰς ὁρχήστρα ἐρασιτεχνῶν τὸ μελόδραμα τοῦ Gluck: «Die Pilger von Mekka»—Οἱ προσκυνηταὶ τῆς Μέκκας. Ὁ μεγάλος συνθέτης μουσικοδραμάτων Γκλόουκ ἔγραψε τὸ ἔργον αὐτὸ περὶ τὰ 1760. Κατὰ τοὺς χρόνους ἐκεῖνους ἠσχολεῖτο ὁ συνθέτης τοῦ «Ὁρφέως» μὲ ποιητικὰ κείμενα Τουρκικῆς ὑποθέσεως, ἀφ' οὗ ἄλλως τε, περίπου τὸν ἴδιον καιρὸ, συνέθεσε καὶ τὸ κωμικὸν μελόδραμα: «Der betrogene Kadı»—Ὁ ἐξαπατηθεὶς καθῆς. (Τὸ τελευταῖον αὐτὸ μελόδραμα ἔχει—στιλιστικῶς—μεγάλην σχέσιν μὲ τοὺς «Προσκυνητὰς τῆς Μέκκας»). Ἀκούει κανεὶς πάντοτε καὶ εἰς τὰ δύο ἔργα εὐκολῆ, πεταχτῆ μουσική, ὅλο Γαλλικὸν esprit, μουσικὴν ποὺ μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ σιβαρὸν δραματικῶν ἔργων τοῦ ἰδίου Γκλόουκ: «Ὁρφεὺς καὶ Εὐρυδίκη». Ἀληθῶς, οἱ δρόμοι τῶν καλλιτεχνῶν καὶ αἱ διαφοροὶ αὐτῶν κατευθύνσεις εἶναι ἀνώμαλοι—Zickzack. Πόσον ὠραία προλέγει εἰς τοὺς «Προσκυνητὰς τῆς Μέκκας» (πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπαγωγὴ ἀπὸ τὸ χαρέμι) μερικὰ ἀπὸ τὴν «Ἀπαγωγὴν ἀπὸ τὸ Σεραῖ» τοῦ Mozart ἀκόμη καὶ διάφορα μέρη ἀπὸ τὸν «Μαγεμμένο αὐλὸ» τοῦ ἰδίου Μότσαρτ! Ἀκούεται τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Γκλόουκ εὐχάριστα, ἀφ' οὗ ἄλλως τε καὶ πολλὰς ἄριες εἶναι γνωστὲς ἀπὸ τοὺς διαφόρους σολίστας συναυλιῶν, χωρὶς πάντοτε νὰ χάσουν, τὰ διάφορα αὐτὰ ἀποσπάσματα, τὴν πρώτην ταν φρεσκάδα. Ἡ σκηνοθεσία, τοῦ Rainer Simons, πρῶτην Διευθυντοῦ τῆς «Volksoper» Βιέννης, παρὰ τὴν πενιχρότητα τῶν μέσων, ἦτο ἀρκετὰ καλὴ. Ἐχειροκροτήθησαν ἀπὸ τὸ πυκνὸν ἀκροατήριον ἡ πρωταγωνίστρια K^{ia} Maria Reining (ἥδη τὴν ἔχει ἀγκαζάροι ἡ Κρατικὴ μας Ὀπερα) καὶ ὁ νεαρὸς Διευθυντὴς ὁρχήστρας κ. Κάσσοβιτς.

Κοντὰ εἰς τὴν Ὀπερα αὐτὴν μὲ Τουρκικὴν ὑπόθεσιν παρηκολούθησαμεν καὶ μιαν συναυλίαν Τούρκων συνθε-

τῶν μὲ σύγχρονον Τουρκικὴν μουσικὴν. Οἱ Τούρκοι βαδίζουν σταθερῶς, γιὰ νὰ φτιάσουν μιὰ καθαρὰ ἐθνικιστικὴ μουσικὴ. Προσαρμύζουν τὰ ἀπλᾶ μονωδικὰ μέλη τῆς πατρίδος των (τὰ ὁποῖα παραλλάσσουν συχνάκις εἰς διαφόρους χρωματικὰς ἀκμάβια) εἰς τὴν Εὐρωπαϊκὴν βεβαίως πάντοτε ἀρμονίαν, παραδίδουν συγχορδίας μὲ τρίτες καὶ τέταρτες, συνθέτουν εἰς Εὐρωπαϊκὰς μορφὰς (Σονάτες κτλ.) παραδίδουν ὀγκώδεις φούγκες καὶ τέλος γράφουν γιὰ Εὐρωπαϊκὰ μουσικὰ ὄργανα. Ἐν συντομίᾳ: μασταρδοποιοῦν μὲ τὸ ἔτσι θέλω τὰ διάφορα μουσικὰ μέσα τῆς πατρίδος των, γιὰτὶ θέλουν νὰ φθάσουν μὲ Ἀμερικανικὴν ταχύτητα εἰς τὸν σκοπὸν των: νὰ φτιάσουν ἐθνικὴν Τουρκικὴν ἀνωτέραν μουσικὴν. Συνήθως ὅμως αἱ μασταρδοποιημένα, αἱ ἐκβιασμένα αὐτὰ καταστάσεις, δὲν φέρουν κανέν ἀποτέλεσμα. Δὲν θὰ ἔχωμεν ἀρὰ γε τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὴν λεγομένην «ἀνωτέραν Τουρκικὴν μουσικὴν»; Οἱ συνθέται οἱ ὁποῖοι ἔκαμαν τὴν δοκιμὴν εἶναι, μόλις 30 ἐτῶν. Πρῶτος ἀπὸ τοὺς Τούρκους αὐτοὺς συνθέτας εἶναι ὁ Κεμάλ Ρεσίτ, ποὺ μετέβαλε εἰς Εὐρωπαϊκὰς Impressionen Ἀνατολίτικα λαϊκὰ τραγούδια. Ὁ Ρεσίτ εἶναι καθηγητὴς τοῦ Ὁδείου Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἔκαμε ἤδη σχολὴν. Μαθητὴς του εἶναι ὁ Νεσίλ Κιζήμ (συνθέτει τώρα μιὰ ὄπερα ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Dschingis Kahn) καθὼς καὶ ὁ Χασάν Φερίτ. Ἀρκετὸ χρονικὸ διάστημα ἦσαν οἱ δύο τελευταῖοι Τούρκοι συνθέται καὶ μαθηταὶ τοῦ Josef Marx, καθηγητοῦ τῆς συνθέσεως εἰς τὴν «Ἀνωτέραν Κρατικὴν μουσικὴν σχολὴν Βιέννης». Ὅλοι αὐτοὶ κολυμποῦν στὰ νερὰ τοῦ Ἱμπεριονισμοῦ, ἐνῶ ἡ δυτικοανατολικὴ τεχνικὴ των εἶναι τεχνητὴ. Πάντως ἀκούομεν εἰς τὰς διαφόρους συνθέσεις των θρηνώδη μοιρολόγια (Lamentationen), ἀπλᾶ ποιμενικὰ τραγούδια, ἐγχωρίους χοροὺς κτλ. Βέβαια, ἡ παλαιὰ Τουρκικὴ μουσικὴ, ἡ καθάρια Ἀνατολίτικη λαϊκὴ μουσικὴ, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ πρῶτην Αὐτοκρατορικὴ στὸ Σεραῖ, ποὺ ἔγω ἀκούσει συχνὰ στὸ ραδιόφωνο ἀπὸ τὸν σταθμὸν Κωνσταντινουπόλεως, εἶναι ἡ γνησία, ἀφίνει μεγαλυτέραν ἐντύπωσιν ἐν τῇ ἀπλότητι τῆς ἢ ἡ δῆθεν ἐξευρωπαϊσμένη, δηλαδὴ οὔτε Εὐρωπαϊκὴ οὔτε Τουρκικὴ μουσικὴ, ἢ ὀλίγον δασκαλικὴ μὲ τὰς σονάτας, Σουίτας, Etüden καὶ συμφωνικὰ ποιήματα τῶν Νεοτούρκων, ποὺ μᾶς σεβρίρισαν εἰς τὴν πόλιν μας.

Ἐπίσης ὁ Γιουγκοσλαβικὸς ἐθνικισμὸς ἀναμιγνύει καλλιτεχνίαν μὲ πολιτικὴν. Πρὸ ὀλίγου χρονικοῦ διαστήματος, πρὸ τοῦ πολέμου, ὑπῆρχε Σερβικὴ μουσικὴ, ἢ

δποία ἐξηγοῦντο κάπως ἀπὸ τὸν ἀνατολισμὸν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ἐπὶ πλέον ὑπῆρχε μία ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὴν Σερβικὴν, Κροατικὴν μουσικὴν, ποὺ ἐλάμβανε ζωὴν ἀπὸ τὴν Δυτικὴν — Εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν. Καὶ τῶρα, ἐφ' ὅσον ἠνώθησαν τὰ διάφορα ξεχωριστὰ κρατίδια καὶ ἀπετέλεσαν τὸ Γιουγκοσλαβικὸν Κράτος, πρέπει νὰ πραγματοποιηθῇ καὶ μία ἐθνικὴ Γιουγκοσλαβικὴ μουσικὴ. Πράγμα βέβαια ἀπίθανον ἂν μὴ ἀδύνατον. Ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα παρηκολουθήσαμεν εἰς τὸ Zagreber Streichquartett ποὺ μᾶς ἐπεσκέφθη, ἦσαν μᾶλλον Εὐρωπαϊκῆς φύσεως ἔργα, μουσικαὶ συνθέσεις μὲ Εὐρωπαϊκὸν πνεῦμα. Ἀρκετὰ ὠραῖο ἦταν τὸ κουαρτέτο γιὰ ἔγχορδα τοῦ Boris Papadopolu — Ρεσιέ μὲ τὶς λαϊκῆς κρατημένους φωνῆς ὡς εἰς γκάιδα (Dudelsack), κάτι ποὺ μᾶς θύμισε παρόμοια μέρη τοῦ Τσέχου συνθέτου Anton Dvorak. Ὀλίγον πενιχρά, πτωχὴ, ἂν καὶ ἁρμονικῶς ἐνδιαφέρουσα, κάπου-κάπου ἀτονάλ, ἦταν ἡ Kammer-sonate τοῦ Lucijan M. Skerjanc, ἐνῶ εἰς τὸ κουαρτέτο ἔγχορδων τοῦ Krsta Odak ἀκούονται ὅμοιοι χοροὶ ὡς καὶ εἰς τοὺς Δυτικοσλαύους. Παντοτε χοροί, Σλαβικὴ χαρὰ ἀλλὰ καὶ Σλαβικὴ μόνωσις καὶ ἐρημία — μοναξιά.

Εἶχαμε τὴν εὐτυχία νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν θανμασίαν α Capella Τσέχικην χορῶδιαν Vinohradsky Hsokol σὲ μιὰ συναυλία στὴν μεγάλη αἴθουσα συναυλιῶν. Μετὰ δυσκολίας θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴρῃ εἰς τὰς Γερμανικὰς χώρας, χορῶδιαν ὁμοίαν τῆς προαναφερθείσης Τσέχικης, εἰς τὴν ὁποίαν νὰ ἐκτελῶνται μὲ ἀκριβείαν καὶ καλλιτεχνικὴν τελειότητα ἔργα τόσον δύσκολα τεχνικῶς. Ἡ μετὰ τὸν πόλεμον Τσέχικη μουσικὴ παραγωγὴ διὰ χορῶδιαν, εἶναι ἀρκετὰ πλουσία καὶ εὐρίσκειται ὑπὸ τὴν ἐπιτροπὴν τοῦ γεροκαλλιτέχνου Leo Janacek, τοῦ νατουραλιστοῦ, τοῦ συνθέτου τῆς παγκοσμίου γνωστῆς ὄπερας «Jenufa». Εἰς ὅλας αὐτὰς τὰς χορῶδιαι (τὰ ἔργα διὰ χορῶδιαν) γίνεται κοπιώδης ποιητικὴν κειμένων ποὺ σκιαγραφεῖται ἡ ἀγωνία ἐνὸς τέως ὑποδούλου λαοῦ, ἐνὸς λαοῦ ποὺ πολεμᾷ γιὰ τὴν ἐλευθερίαν του. Ἀγὼν καὶ νίκη, ὡς ἐκ τούτου, εἶναι καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς αὐτῆς, ποὺ ἔχει τὶς ρίζες της στὰ Rezitativien τῆς γλώσσης καὶ παραλλάσσει καὶ ἐπαναλαμβάνει διηλεκτῶς σύντομα ἐθνικὰ μουσικὰ μοτίβα. Οὕτω ἔχομεν τὸν Otakar Jeremias ποὺ συνέθεσεν ἤδη μιὰ ὄπερα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Ντοστογιέβσκι: «Οἱ ἀδελφοὶ Καραμάσοφ». Τοὺς Suk καὶ Nowak τοὺς παλαιοὺς ρομαντικούς. Τὸν Emil Axmann καὶ τὸν Jirak ποὺ διευθύνει τὴν Φιλαρμονικὴν τῆς Πράγας. Ὅλοι αὐτοὶ συνθέτουν εἰς λαϊκὸν ὕψος ἀλλὰ καὶ μὲ μεγάλη τέχνη, μὲ τεμπεραμέντο, ἐξυπηρετοῦν τὴν ἐθνικὴν μουσικὴν ἰδέαν ἀλλὰ καὶ τὴν σύγχρονον γενικὰ μουσικὴν κίνησιν.

Πόσον ἐξ ἀντιθέτου ὀπισθοδρομικαὶ εἶναι αἱ ἐνώσεις συναυλιῶν τῆς Βιέννης (Wiener Konzertvereinigungen). Ἡ Wiener Konzertverein π.χ. ἐδημοσίευσεν, μετὰ τὸ τέλος τῆς παρούσης Saison, τὴν κατωτέρω εἰδοποίησιν: «Συμφῶνως πρὸς ἐκφρασθεῖσαν ἐπιθυμίαν καὶ ἐπὶ τῇ βάσει τῆς πείρας τῶν τελευταίων ἐτῶν, ἀπεδείχθη ὅτι, τὸ κοινὸν ἀκούει μετ' εὐχαριστήσεως πάντοτε καὶ ἐπιθυμῶν τὰ συμφωνικὰ ἔργα τῶν μεγάλων διδασκάλων. Ἐπὶ πλέον δὲ τόσον ἡ Konzertverein ὅσον καὶ τὸ κοινὸν δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ βαστάσουν, ὡς ἐκ τῆς κρίσεως, τὰ οικονομικὰ βάρη τὰ προερχόμενα ἐκ τῆς ἐκτελέσεως νέων ἔργων καὶ ἐνεκα τούτου θὰ ἐκτελέσῃ τὴν ἐρχομένην Saison ἡ Wiener Konzertverein, μόνον

κλασσικὰ συμφωνικὰ ἔργα». Τὶ θὰ συνέβαινε ἀρά γε ἐὰν ὅλοι οἱ σολίσται καὶ αἱ διάφοροι ἐνώσεις συναυλιῶν, ἠκολούθουν τὸ κακὸν παράδειγμα τῆς ὡς ἄνω ἐνώσεως; Δὲν θὰ ὑπῆρχε βέβαια ἄλλη διέξοδος ἢ ἡ ἐξῆς: Νὰ παύσουν νὰ συνθέτουν οἱ διάφοροι σύγχρονοι μουσικοσυνθέται. Καὶ εἰρήσθω ἐν παρόδῳ ὅτι, ἡ ἀντίδρασις εἰς τὴν βλακώδη αὐτὴν γνωστοποίησιν ἦλθε ἀπὸ τὸ πολὺ κοινόν, τὸ ὁποῖον καὶ διεμαρτυρήθη ἐντόνως εἰς τὴν ἀξιοτιμοτάτην Διεύθυνσιν τῆς ἐνώσεως αὐτῆς. Πάντως εἰς τὴν τελευταίαν συναυλίαν τῆς Konzertverein ὑπῆρχε καὶ μία Novität, τὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα τοῦ Zosef Marx: «Castelli Romani». Ὁ συνθέτης αὐτὸς εἶναι ὁ συνεχιστὴς τοῦ στυλ τοῦ Hugo Wolf (Σημ. Συναξ. καὶ τῶν Μᾶς Ρέγκερ καὶ Πρίτσνερ), ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους συνθέτας Lieder τοῦ παρόντος καὶ ὁ ὁποῖος παρὰ τὰ 50 τοῦ χρόνια ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένῃ ὁ ἀνήσυχος Ρομαντικός. Εἰς τὸ κοντσέρτο τοῦ μᾶς μεταφέρει εἰς τὴν Ἰταλίαν. Ὁ ἥλιος τοῦ νότου ρίχνει τὶς ἀχτίδες του στὶς τρεῖς προτάσεις τοῦ ἔργου αὐτοῦ, στὶς προτάσεις ποὺ εἶναι μὲ μεγάλη τέχνη καὶ μαεστρία φτιαγμένες. Εἶναι μιὰ μουσικὴ ἐνὸς ὀπτιμιστοῦ ποὺ χαίρειται τὴν ζωὴν. Εἰς τὴν πρώτην πρότασιν ἀκούμεν τὴν περασμένων χρόνων δύναμιν τῆς Ρώμης, «Villa Hadriana» εἶναι ὁ τίτλος της, ἐν ᾧ τὸ φινάλε «Frascati» εἶναι ὅλο χαρὰ, ἕνα τραγοῦδι στὸ Θεὸ Βάκχο. Ἀκούει κανεὶς στὴν τελευταίαν αὐτὴν πρότασιν τὴν χαρούμενην ζωὴν τοῦ παρόντος, χορούς, ταραντέλλες, μανδολῖνα καὶ ἄλλες πολλὰς καὶ διάφορες λαϊκῆς ἀλλὰ καὶ mondäne μελωδίας. Καὶ μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν προτάσεων, τῆς πρώτης καὶ τῆς τρίτης, ἀκούομεν μιὰ ἀνάμνησιν («Tusculum») τῆς αἰωνίας πόλεως μὲ τὰ σφῶμενα ἐρείλια τῆς Βίλλας τοῦ Ὀρατίου καὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ θεάτρου τοῦ Κικέρωνος. Μία Pastorelle παλαιὰ μελωδία ποὺ τὴν ἐκτελεῖ τὸ Ὀμπος, μᾶς φέρνει στὸ νοῦ παλαιοὺς περασμένους χρόνους ἀλλὰ καὶ τὴν ματαιότητά των ἐγκοσμίων. Ἐν συντόμῳ, ἕνα ἱμπρεσιονιστικὸν ἔργον τυλιγμένο σὲ χίλια χρώματα ὀρχηστρικά καὶ ποὺ ὁ θανμασίος ἰντερπρετίστας Walter Giesecking ἦταν στὸ ὕψος τῆς ἀποστολῆς του. Τὸ ἀκροατήριον ἐχειροκρότησε τόσον τὸν συνθέτην Marx ὅσον καὶ τὸν ἐκτελεστήν Giesecking.

Γακιοποιώντας παλαιὰ χειρόγραφα ὁ Hans Wagner — Schönkirch ἀνεκάλυψε καὶ 4 μουσικὰ ἀρκετὰ κατεστραμμένα. Εἰς αὐτὰ ὑπάρχει τὸ ὄνομα «Frz. Schubert» καὶ εἰς τὸ μέσον «Deutsche», καθὼς καὶ ἡ ἡμερομηνία: Ὀκτώβριος 1824. Πρόκειται δι' ἕξ «Deutsche Tänze» τοῦ Φράντς Σούμπερτ, μᾶλλον διὰ συναυλίας (Konzertant) ἢ διὰ χορόν. Αἱ ἁρμονίαι τοῦ Ρομαντικοῦ εἶνε ἐντελῶς ἀπλαῖ, ἡ δὲ μελωδικὴ γραμμὴ θαυμασία καὶ ρέουσα. Πραγματικὰ στὸ στυλ Σούμπερτ οἱ «Γερμανικοὶ αὐτοὶ χοροί». Ὁ πόνος — τὸ παράπονον δίδει τὴν θέσιν του εἰς τὴν χαρὰν καὶ τὰν ἀπάλιν. Ὅλοι οἱ χοροὶ τοῦ μικροῦ αὐτοῦ Zyklus χωρίζονται εἰς δύο μέρη. Οἱ τρεῖς, πρῶτοι εἶναι γραμμένοι εἰς λα ὕψος. μῦ. καὶ ὕστερα ἀπὸ κάθε da Capo ἐπαναλαμβάνεται πάντοτε ὁ πρῶτος χορὸς. Οἱ τρεῖς τελευταῖοι ἐξ ἀντιθέτου εὐρίσκονται εἰς τὴν σι ὕψ. μῦ. κλίμακα καὶ ἐπαναλαμβάνουν κάθε φορὰ da Capo τὸν τέταρτον χορόν. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ βέβαια συντελεῖ τὰ μέγιστα εἰς τὸ νὰ φαίνεται μεγάλη ἡ σειρά τῶν ἕξ αὐτῶν «Γερμανικῶν χορῶν». Ὁ τελευταῖος χορὸς ὁμοιάζει πολὺ μὲ τὸ Im-

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 213).

ΤΑ ΝΙΚΗΤΗΡΙΑ

(ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΗΣ "ΛΕΒΕΝΤΙΑΣ,, ΤΟΥ κ. Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ)

FINALE

ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΔΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ:

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

Maestoso

PIANO

fff

trbne

g^a

trbne

trbne

trbne

trbne

g^a

fff

pesante
tuba basse

g^a

ff

Quart. Clar.
ff

L'istesso tempo in 4^o e in 6

String section score. Treble and bass staves. Dynamics: *fff pesante*. Includes a tuba part labeled *tub.* and a woodwind part labeled *Fl. Ob.* with a *p* dynamic.

String section score. Treble and bass staves. Dynamics: *p*.

Harp part. Treble and bass staves. Dynamics: *p dolce*. Includes the label *Arpa.* and *Vid.*

String section score. Treble and bass staves. Dynamics: *Tutti*. Includes numerical markings 7 and 3.

Horn section score. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*. Includes the label *Corni* and *Trône*. Includes the marking *8^a*.

Piano introduction in B-flat major, 3/4 time. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a series of chords and moving lines, leading to a section marked *ff* (fortissimo).

Sop
C-A
Ten

ff Τῆ ὑ-περ - μά - χω στρα-τη - γῶ τὰ νι - κη-

Bss.

Vocal and piano accompaniment for the first system. The vocal line is in a soprano, alto, or tenor range. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The key signature changes to B major (one sharp) in the second measure. The piano part is marked *ff* and *f Quart.*

τή - ρι - α ὡς λυ-τρω-θεῖ - σα τῶν δει - νῶν εὐ - χα - ρι -

Vocal and piano accompaniment for the second system. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a more active bass line in the second measure. The key signature changes to D major (two sharps) in the second measure. The piano part is marked *f*.

στη - ρι - α Ἄ - να - γρα - φω σοι ἡ πό - λις σου θε - ο -

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics "στη - ρι - α Ἄ - να - γρα - φω σοι ἡ πό - λις σου θε - ο -" written below. The bottom two staves are for the piano accompaniment, showing a complex texture with many chords and moving lines.

τό - κε.

8^a

dim. *p dolce* *p*

The second system continues the musical score. It features two vocal staves with the lyrics "τό - κε." and two piano staves. The piano part includes dynamic markings such as *dim.*, *p dolce*, and *p*. A dashed line labeled *8^a* indicates a first ending or a specific section of the piano accompaniment.

8^a

pp Viola 8^a sopra.

The third system of the score shows the piano accompaniment and the entry of a Viola. The piano part continues with its complex texture. A new staff is introduced for the Viola, marked *pp Viola 8^a sopra.* The system concludes with a *dim.* marking.

8^a *8^a*

f *dim.*

The fourth system continues the piano accompaniment and the Viola part. It features dynamic markings *f* and *dim.*. The system ends with a *dim.* marking. The piano part shows a transition to a new section.

θιά - χη - τον ἐκ παν - τῶν με κιν - ὄντων ἐ - λευ - θέ - ρω
 θιά - χη - τον ἐκ παν - τῶν με κιν - ὄντων ἐ - λευ - θέ - ρω

mf *cresc.*

σου ἰ - να κρά - ζω - σοι χαί - ρε νό - μη ἄ - νοι - μ - φευ - τε.
 σου ἰ - να κρά - ζω - σοι χαί - ρε νό - μη ἄ - νοι - μ - φευ - τε.

f *Tutti*

f *Poco più mosso.* *f* *Trbn.*

Quart.

(Τὸ τέλος εἰς τὸ προσεχές τεύχος).

proptu No 2, op. 142. Τὸ γνήσιον μουσικὸν χειρόγραφον τοῦ Σούμπερτ εἶναι ἀρκετὰ καθαρογραμμικόν ἀπὸ τὸν ἴδιον συνθέτην, ἂν καὶ ὑπάρχουν δύο λάθη: ἔλησιμονήθησαν δύο ἀναιρέσεις, ἐνῶ μίαν παῖσιν τὴν ὑπελόγησεν ὁ Σούμπερτ ἐσφαλμένως. Ἄλλ' ὁ Σούμπερτ

ἤμπορεῖ νὰ κάμῃ λάθη. Τὸ πολύτιμον αὐτὸ χειρόγραφον ἔξετελέσθη διὰ πρώτην φορὰν ἀπὸ τὸν πιανίστα Otto Schulhof σὲ μιὰ συναυλία τῆς Wiener Lehrer a Capella χορωδίας.

D^r ERWIN FELBER

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝῳ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

— Δύο μπαλέττα εἰς τὴν Κρατικὴν Ὅπερα.

Ἀσφαλῶς, ἡ συνήθεια πού ἐπικρατεῖ σὲ διαφόρους χορευτικοὺς κύκλους, νὰ «μπαλετοποιοῦν» συμφωνικὰ ἔργα, ἔργα γραμμικά μόνον γιὰ τὴν δοχῆστρα, δὲν εἶναι κάτι πού ἤμπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ συστήσῃ ἢ νὰ συμπαθήσῃ ἔστω μιὰ τέτοια προσπάθεια διαφόρων «χορυφαίων» καὶ τῆς α' πρώτα μπαλερίνας, τόσο γιὰ τὸ ὑπάρχον ἀφθονα ἔργα μπαλέττα καὶ δεύτερο γιὰ τὸ συμφωνικὸ ἔργο, εἰς τὸ ὁποῖον προστίθεται μιὰ «σκηνακὴ δραῖσις», δὲν «σηκώνει» ἀκριβῶς αὐτὴν τὴν «δραῖσιν», ἐφ' ὅσον εἶναι φτιαγμένον κατ' ἄλλους νόμους καὶ μὲ ἄλλας προϋποθέσεις. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς μοῦ φαίνεται, ὅτι, ἡ σκέψις καὶ ἡ ἐκτέλεσις τοῦ συμφωνικοῦ ἔργου οἱ «Πλανῆται» τοῦ Ἄγγλου συνθέτου Gustav Holst ὡς μπαλέττου, ἦταν τελείως ἀνεπιτυχής, παρ' ὅλας τὰς γοοετικὰς ἰκανότητας τῆς Yvonne Georgi καὶ τοῦ Harald Kreutzberg. Ἐθαύμαζε βέβαια κανεὶς τὰς τεχνικὰς καὶ καλλιτεχνικὰς δυσκοσιήσεις, τὸν ραφιναισιζμένο φωτισμόν, τὰ διάφορα πολυτελῆ καὶ πολυῆχοδα κοστούμια κτλ., ἀλλ' ἀπουσίαζε ἀπ' ὅλα αὐτὰ ἡ δραματικὴ Substanz, ἡ οὐσία: τὸ πᾶν ἦταν ἐκεῖ κενόν, ἐπιφανειακόν, φτιαγμένον, ποσοποιητό. Τὰ ἴδια προσοῦσε κανεὶς νὰ εἴπῃ καὶ γιὰ τὸ ἄλλο μπαλέττο «Le train bleu» τοῦ Ραβέλ (μουσικῆ) καὶ κείμενον τοῦ Jean Cocteau. Δὲν πρόκειται σὲ ἔργον αὐτὸ ἢ γιὰ ἓνα κοινὸ «φλέρτ» στὴν παραλία, μὲ κοστούμια τοῦ μπάνιου καὶ μὲ «γυμνάσια» Σουηδικῆς γυμναστικῆς... Θὰ ἦταν καλὰ ὅλα αὐτὰ βέβαια γιὰ ἓνα βαριετέ, ἀλλ' ὄχι γιὰ τὴν Κρατικὴ Ὅπερα τοῦ Βερολίνου καὶ μάλιστα φτιαγμένα μὲ ἀπαιτήσεις «μεγάλων μοντέρνων ἔργων». Ὁ Ραβέλ παραδίδει συχνὰ πολὺ φθηνὰς μελωδίας, παρ' ὅλον πού προσπαθεῖ κάπου-κάπου νὰ κάμῃ πνεῦμα. Εὐτυχῶς μᾶς ἀπεξημί- σε κάπως τὸ μικρὸ ἰντερμέτσο «Ravane» τοῦ ἰδίου Ραβέλ πού ἔδωκε τὴν εὐκαιρίαν σὲ προαναφερθὲν χορευτικὸ ζεῦγος, νὰ δεῖξῃ τὴν τεχνικὴν του, ἀλλὰ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν του ψυχὴν. Διευθυντῆς τῆς δοχῆστρας ὁ Leo Spies,

Ἡ Städtische Oper ἔξετέλεσε σὲ νέα διδασκαλία τὸ παλαιὸ γνωστὸ μελόδογμα τοῦ Ρ. Στράους «Feuersnot» καθὼς καὶ τὸ μπαλέττο τοῦ ἰδίου «Josephslegende». Βέβαια δὲν ἤμπορεῖ κανεὶς ν' ἀρνηθῇ στὸν Στράους τεχνικὴν ἰκανότητα, ἀλλὰ...

— Ὁ Klemperer διευθύνει τὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Hindemith καὶ τὴν IX^{ην} τοῦ Μπετόβεν.

Στὴν τελευταίαν του συμφωνικὴν συναυλίαν μᾶς ἔδωσε ὁ μεγάλος αὐτὸς διευθυντῆς δοχῆστρας μὲ ἐκτέλεσι ἀπὸ τίς λίγες καλὰς πού ἀκούμε, μὲ τὸ κοντσέρτο τοῦ Χίντεμιτ γιὰ πιάνο, χάλκινα καὶ ἄσπεκ. Στὸ κοντσέρτο αὐτό, τὸ ρυθμικὸ στοιχεῖο βρίσκεται στὴν πρώτη γραμμὴ, τονίζεται ὅσον δὲν θὰ ἔπρεπε βέβαια, ἂν καὶ ἀκριβῶς ἡ «χαρακτηριστικὴ αὐτὴ νότα» ἀποτελεῖ τὸ στυλ τοῦ Γερμανοῦ συνθέτου Χίντεμιτ. Ὁ συνήθης βαρὺς ἤχος τῶν χαλκίων μαλακώνεται κάπως μὲ τὴν χρῆσιν τῆς ἄσπας, παρὰ τὴν ἀπουσίαν ἐγγόρδων. Πάντως ἡ μεγαλειώδης τεχνικὴ τοῦ σολίστα τῆς βραδείας Giesecking συνετέλεσε πολὺ γιὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς ὅλης συνθέσεως, γιὰ τὸ μέρος τοῦ πιάνου εἶναι τρουερά δύσκολον. Παρ' ὅλον πού μεταχειρίζεται ὁ Χίντεμιτ πολὺπλοκα ρυθμικὰ σχήματα — φέρνοντας ἔτσι «διηλεκτὴ κινήσιν» — δὲν εἶναι ἐν τούτοις μουσικῶς δύσκολος — περίπλοκος, σκοτεινὴ ἢ σύνθεσις. Τὴν IX^{ην} συμφωνίαν τοῦ Μπετόβεν, τὴν ἔπλασε ὁ Klemperer θαναμάσια καὶ ἰδίως τὸ φινάλε, μὲ τὴν μεγαλειώδη «Φιλαμονικὴν χορωδίαν» του καὶ τοὺς σολίστας Käte Heidersbach, Anna Lipin, Charles Kullmann καὶ Matthieu Ahlersmeyer.

Ὁ Georg Schumann ἔξετέλεσε μὲ τὴν Sing-Akademie δύο νέα ἔργα: μιὰ Kantate τοῦ Otto Besch καὶ τὴν ἐπεξερογασίαν τοῦ 69^{ου} Ψαλμοῦ τοῦ Kaminski. Στὸν πρώτο ἀκούει κανεὶς συχνὰ στυλ Μπόδμς καὶ Ρέγκερ, ἐν ᾧ ὁ Καμίνσκι ἐπεξεργάσθη ἀρκετὰ καλὰ τὴν χορωδίαν τοῦ φινάλε. Πάντως καὶ τὰ δύο ἔργα εἶναι γραμμένα σὲ «καλὸ παλαιὸ» στυλ... Ν. Σ.

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

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

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΝ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Στὴν «ἀθάνατο ἐρωμένη» 6/7 Ἰουλίου 1801.

Ἀγγελέ μου, τὸ πᾶν μου. Μόνον λίγες λέξεις σήμερα με τὸ μολύβι καὶ μάλιστα με τὸ δικό σου. Ἔως αὔριον θὰ εἶμαι στὸ ἴδιο σπίτι. Τὶ χαμένος καιρὸς γιὰ τέτοια ἀνίξια λόγον πράγματα! Γιατὶ τόση στενοχώρια, ἐκεῖ ὅπου ὁμιλεῖ ἡ ἀνάγκη; Δὲν μπορεῖ μήπως νὰ ὑπάρξῃ ἡ ἀγάπη μας με θυσιές πάντα, με τὸ νὰ μὴ τὰ ἐπιθυμοῦμε ὅλα; Μπορεῖς ν' ἀλλάξῃς τὴν κατάστασι γιὰ νὰ μὴ εἶσαι σὺ δική μου κι' ἐγὼ ὀλότελα δικός σου; Ἀχ! Θεέ μου παρατήρησε, ἀγάπη μου, σὴν ὠραία φύση καὶ μαλάκωσε τὴν διάθεσί σου γιὰ κείνο πὸν πρέπει. Ἡ ἀγάπη τὰ θέλει ὅλα καὶ με τὸ δικαίωμα της. Αὐτὸ γίνεται σὲ μένα γιὰ σένα, σὲ σένα γιὰ μένα. Μόνον πὸν ξεχνᾷς τόσο εὐκόλα πῶς πρέπει ἐγὼ νὰ ζῶ γιὰ μένα καὶ γιὰ σένα. Ἐὰν εἴμεθα πανδρεμμένοι δὲν θὰ αισθανώμεθα αὐτὸ τὸ τρομερὸ (τὴν τραγικὴν αὐτὴν πραγματικότητα).

Τὸ ταξίδι μου ἦταν ἀνυπόφορο. Ἐφθάσα ἐδῶ μόλις χθὲς στὶς 4 τὸ πρωῒ. Δὲν ὑπῆρχαν ἄλογα καὶ ἔτσι ἀναγκάσθηκα νὰ πᾶρω ἄλλο δρόμο. Μὰ τὶ αἰσχροὺς δρόμος ἦταν αὐτός! Στὸν τελευταῖο σταθμὸ πὸν φθάσαμε με κατέστησαν προσεκτικὸ γιὰ τὸ νυκτερινό μου ταξίδι. Ἄφησαν νὰ ὑπονοηθοῦν οἱ κίνδυνοι τοὺς ὁποίους διατρέχω ταξειδεύοντας τὴν νύχτα στὸ δάσος καὶ μὰ τὴν ἀλήθεια, εἶχαν δίκαιο, ἀφ' οὗ σὲ μὴ ἀπότομη κημητὴ βρεθῆκαμε στὸ δρόμο με κοματιασμένο τὸ ἀμάξι μας. Ἐὰν δὲν ἦταν οἱ ἀμαξάδες πὸν εἶχα, θὰ σταματούσαμε στὸν ἔρημο δρόμο γιὰ πολὺ χρονικὸ διάστημα. Ὁ ἔσπερος χᾶς εἶχε τὴν ἴδια τύχη με μένα, ἂν καὶ ἐπῆγε ἀπὸ τὸν ἄλλο δρόμο με ἀμάξι με ὀχτῶ ἄλογα, ἐνῶ ἐγὼ μονάχα με 4 ἄλογα. Πάντως ἤμουν χαρούμενος, ὅπως πάντα ὅταν περῶ κάτι σὴν ζωὴν μου, χωρὶς μεγάλες βλάβες. Καὶ τώρα γρήγορα σ' ἐκεῖνα πὸν μᾶς ἐνδιαφέρουν περισσότερο ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ συμβάντα.

Ἀσφαλῶς θὰ συνανηθοῦμε τώρα κοντά. Ἀκόμη καὶ τώρα ὅμως δὲν μπορῶ νὰ σοῦ γνωστοποιήσω μερικὲς ἀποφάσεις μου πὸν ἐπῆρα τελευταῖα γιὰ τὴν ζωὴ μου. Ἐὰν ἦσαν οἱ καρδιές μας ἢ μὴ κοντὰ σὴν ἄλλη δὲν θὰ ἐσκεπτόμουν βέβαια κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον. Τὸ στήθος μου εἶναι γιομάτο γιὰ νὰ σοῦ εἰπῶ πολλά. Ἀχ! Ὑπάρχουν στιγμὲς πὸν νομίζω ὅτι ἡ γλῶσσα δὲν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ ν' ἀποδώσῃ κανεὶς ἐκεῖνα πὸν αισθάνεται. Νὰ εἶσαι χαρούμενη. Μείνε ὁ πιστὸς μου, ὁ μόνος θησαυρός μου, τὸ πᾶν μου, ὅπως ἐγὼ σὲ σένα. Ὅλα τὰ ἄλλα θὰ μᾶς τὰ στείλουν οἱ θεοί: ὅτι πρέπει γιὰ νὰ γίνῃ.

Ὁ πιστὸς σου LUDWIG

Βράδυ Δευτέρας στὶς 6 Ἰουλίου. — Ὑποφέρεις, ἀγαπημένη μου ὑπαρξίς. Τώρα μόλις ἐπληροφορήθηκα πῶς πρέπει νὰ ταχυδρομηθῇ ἡ ἐπιστολή μου αὔριο πρωῒ-

πρωῒ. Οἱ μόνες ἡμέρες πὸν φεύγει τὸ ταχυδρομικὸ ἀμάξι γιὰ τὸ Κ. . . . εἶναι ἡ Δευτέρα καὶ ἡ Πέμπτη. Ὑποφέρεις. . . Ἀχ! ὅπου βρίσκομαι βρίσκεσαι καὶ σὺ μαζί μου. Θὰ τακτοποιήσω τὰ πράγματα κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ὥστε, νὰ ζῶ πάντα κοντά σου. Τὶ ζωὴ!!!! Ἔτσι!!!! χωρὶς ἐσένα—νὰ ἔχω μόνο τὴν καλωσύνη τῶν ἀνθρώπων, τὴν καλωσύνη πὸν δὲν τὴν ἀξίζω ὅσο τὴν ἀξίζουν αὐτοί. Ταπεινοφροσύνη τοῦ ἀνθρώπου στοὺς ἀθρώπους. Αὐτὴ με βασανίζει. Καὶ ὅταν παρατηρῶ τὸν ἑαυτόν μου σὲ μὴ συνοχὴ με τὸ σύμπαν—ἰεῖμαι ἐγὼ καὶ τί εἶναι αὐτός, πὸν τὸν ὀνομάζουν ἀνώτατον; Καὶ ὅμως—ἐδῶ ἀκριβῶς εἶναι τὸ θεῖον τοῦ ἀνθρώπου. Κλαίω ὅταν σκέπτομαι πῶς μόλις τὸ Σάββατο θὰ μάθῃς νέα μου. Ὅσο κι' ἂν μάγαπᾷς ἐσὺ, πάντα περισσότερο σὲ ἀγαπῶ ἐγὼ. Μά, μὴ θέλῃς νὰ κρυφθῆς σὲ μένα. Καλὴ νύκτα. Γιομάτος δάκρυα πηγαίνω νὰ κοιμηθῶ. Ἀχ, Θεέ μου! τόσο κοντὰ μὰ καὶ τόσο μακρὰ! Δὲν εἶναι ἓνα ἀληθινὸ οὐράνιο σπίτι, ἡ ἀγάπη μας—καὶ τόσο στερεὸ ὅπως τὰ φρούρια τοῦ οὐρανοῦ! (1)

* * *

Καλημέρα στὶς 7 Ἰουλίου. — Στὸ κρεβάτι μου ἀκόμη, πάντα γύριζε ὁ νοῦς μου σὲ σένα, ἀθάνατός μου ἐρωμένη, πότε ὅλος χαρά, πότε ὅλος λύπη, περιμένοντας νὰ μᾶς ἀκούσῃ κάποτε τὸ μοιραῖον. Ἡ θὰ ζήσω με σένα ἢ δὲν τὴν θέλω τὴν ζωὴν μου. Ἐχω ἀποφασίσει νὰ γυρῶ τὸν κόσμον ἕως τὴν στιγμή πὸν θὰ βρεθῶ σὴν ἀγκαλιά σου γιὰ νὰ ἡσυχάσω, με τὴν ψυχὴ μου περιτριγυρισμένη ἀπὸ τὴν ἰδικήν σου καὶ νὰ ἀφήσω κατόπιν τὴν ψυχὴν αὐτὴν στὸ βασιλεῖον τῶν πνευμάτων. Πρέπει νὰ τὸ λάβῃς ἀπόφασι, τόσον περισσότερο, ἀφ' οὗ γνωρίζεις ἤδη πόσον πιστὸς σοῦ ἤμουν καὶ ὅτι ἡ καρδιά μου σοῦ ἀνήκει πάντα, πάντα! ὦ! Θεέ μου, γιατί νὰ φεύγῃ κανεὶς μακρὰ ἀπὸ ἐκεῖνο πὸν τόσον ἀγαπᾷ; Καὶ ὅμως εἶναι ἡ ζωὴ μου τώρα στὸ W..... μὴ βασανισμένη ζωὴ. Ἡ ἀγάπη σου με ἔκαμε εὐτυχῆ μὰ καὶ δυστυχῆ ἐπίσης. Στὴν ἡλικία μου τώρα ἔχω ἀνάγκη μιᾶς ἡσυχῆς καὶ ομοιόμορφης—κανονικῆς ζωῆς. (Σημ. Μεταφρ. Ὁ Μπετόβεν ἐγεννήθη ὡς γνωστὸν τῷ 1770. Ἦτο ἐπομέγως 31 ἐτῶν ὅταν ἔγραφε τὴν παρούσαν ἐπιστολήν). Ἦμπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ μὴ τέτοια κανονικὴ ζωὴ με τίς σχέσεις μας; Ἀγγελέ μου! Τώρα πρὸ ὀλίγου ἔμαθα διὰ τὸ ταχυδρομικὸ ἀμάξι φεύγει καθημερινῶς ἀπὸ ἐδῶ. Γι' αὐτὸ πρέπει καὶ νὰ τελειώσω γιὰ νὰ λάβῃς τὴν ἐπιστολήν μου γρήγορα. Νὰ εἶσαι ἡσυχῆ, γιατί μονάχα με μὴ ἡσυχῆ παρατήρησι τῆς ζωῆς μας, θὰ φθάσωμε στὸ εὐτυχὲς τέρμα: νὰ ζοῦμε μαζί οἱ δύο μας! Νὰ εἶσαι ἡσυχῆ. Νὰ μάγαπᾷς. Σήμερα—Χθές!... Τὶ πόθος με

(1) «So fest, wie die Feste des Himmels!» γράφει ὁ Μπετόβεν.

δάκρυα για σένα—για σένα—για σένα ζωή μου—τό πᾶν μου. Έχε γειά. Ναί, νά μάγαπᾶς πάντα. Μή περιφρο- νήσης τὴν πιστὴ καρδιά τοῦ ἀγαπημένου σου Ludwig.

Γιὰ πάντα δικός σου
Γιὰ πάντα δική μου
Γιὰ πάντα ἠνωμένοι.

L.

Πρὸς τὴν Bettina v. Armin.—Teplitz, Αὐγουστος 1812.—Αγαπητή μου, καλὴ φίλη! Οἱ βασιλεῖς καὶ οἱ

πρίγκηπες ἠμποροῦν βέβαια νά κάμουν καθηγητὰς καθὼς ἐπίσης καὶ μυστικοσυμβούλους, νά δώσουν ἐπὶ πλέον τίτλους καὶ παράσημα, ἀλλὰ δὲν εἶναι εἰς θέσιν αὐτοὶ νά κάμουν μεγάλους ἄνδρας, ἀνθρώπους πού νά ὑπερέχουν ὄλων παντοῦ καὶ γι' αὐτὸ θά ἔπρεπε νά ἐγκαταλείψουν ὅλες τὶς σχε- τικὲς προσπάθειές των καὶ νά μάθουν νά σέβονται τοὺς ἄν- δρας αὐτοὺς—τὰ μεγάλα πνεύ- ματα. Τὴν στιγμή πού εὐρισκό- μεθα μαζύ, ἐγὼ καὶ ὁ Γκαίτε, ἦτο ἀναγκαῖον νά παρατηρή- σουν οἱ «μεγάλοι» αὐτοὶ κύριοι, τί εἶναι ἐκεῖνο πού ἰσχύει σὲ ἕναν ἀπὸ ἡμᾶς ὡς μεγάλο. (Σημ. Μεταφρ. Ὁ Μπετόβεν θέλει νά εἰπῇ: Θὰ ἔπρεπε νά φερθοῦμε ἀπέναντί τους κατὰ τέτοιο τρόπο, ὥστε, νά παρα- τηροῦσαν οἱ «μεγάλοι» κύριοι ὅτι, ἡμεῖς εἴμεθα οἱ ἀρχηγοί, οἱ ἀνώτεροί των καὶ ὄχι οἱ πρίγκηπες, οἱ βασιλεῖς κτλ. Ἀπὸ τὴν κατωτέρω φράσιν, φαίνεται ὀλοκάθαρα ἡ σκέψις αὐτῆ τοῦ Μπετόβεν).

Χθὲς τὸ ἀπόγευμα ἐπιστρέφοντες στὸ σπίτι, συναν- τίσαμε στὸ δρόμο ὄλην τὴν αὐτοκρατορικὴν οἰκογένειαν. Τοὺς εἶδαμε νά ἔρχονται ἀπὸ τὴν ἀντίθετον διεύθυνσιν πρὸς ἡμᾶς. Ὁ Γκαίτε ἔσχε τὸ χεῖρι τον ἀπὸ τὸ ἰδικόν μου γιὰ νά τραβηχθῇ στὰ πλάγια τοῦ δρόμου—στὸ πεζο- δρόμο. Τοῦ εἶπα πολλά, μὰ πολλὰ σχετικῶς, γιὰ νά τὸν παρασύρω, ἀλλὰ δυστυχῶς αὐτὸς παρέμεινε στὴν θέ- σιν του. Τότε, ἐπέσα τὸ καπέλλο μου ἔως τὰ αὐτιά ἐκούμπωσα καλὰ τὸ ἐπανωφόρι μου, ἔβαλα τὰ χέρια μου ὀπίσω καὶ ἐβάδισα καταμεσῆς τοῦ δρόμου, μέσα ἀπὸ τὸν σωρὸ τῶν πριγκήπων καὶ τῶν ἀκολούθων γιὰ νά μοῦ κάμουν αὐτοὶ—ὅπως καὶ μοῦ ἔκαμαν—τόπο νά περάσω. Ἡ κυρία αὐτοκράτειρα μὲ ἔχαρτίσει πρώτη, ἐνῶ ὁ πρίγκηψ μου ἔβγαλε τὸ καπέλλο του πρὸς χαιρε- τισμόν. Αἶ, βλέπεις μὲ ξεύρουν καλὰ οἱ κύριοι. (...)

Πρὸς μεγάλην μου δὲ χαράν, εἶδα κατόπιν νά περνᾶ ἡ ὄλη ἀκολουθία ἔμπρὸς ἀπὸ τὸν Γκαίτε, πού στεκόνταν πάντα στὸ πεζοδρόμιο μὲ τὸ καπέλλο βγαλμένο καὶ σκυ- φτὸς πρὸς χαιρετισμόν. Τοῦ τὰ εἶπα ὁμως καλὰ κατόπιν, τοῦρριξα ὅλα τὰ βάρη τῆς καταστάσεως καὶ ἰδίως ὅλα τὰ ἁμαρτήματα γιὰ σένα, γιατί, ἀγαπητή μου φίλη, μι- λούσαμε ἀκριβῶς γιὰ σένα.

Θεέ μου! Ἐὰν βρισκόσουν σὲ κοντά μου αὐτὸν τὸν καιρό, θὰ ἔφτιανα ἀκόμη μεγαλύτερα (ἔργα) ἢ αὐτὰ πού ἔχω φτιάσει ἤδη. Γιατὶ ὁ μουσικὸς εἶναι καὶ αὐτὸς ἐπίσης ποιητής, πού μεταφέρεται, μὲρὸς σὲ δύο (ᾧμορφα) μάτια, σὲ ἄλλους κόσμους, ἐκεῖ πού τοῦ δίδονται διάφορα θέ- ματα πρὸς ἐργασίαν. Τί δὲν πέρασε ἀπὸ τὸν νοῦν μου τὴν στιγμή πού σὲ πρωτογνώριστι στὸ μικρὸ ἐκεῖνο σπίτι. (Σημ. Μεταφρ. Ὁ Μπετόβεν γράφει Sternwarte = ἀστεροσκοπεῖον. Θὰ ὑπονοῇ—μεταφορικῶς— μᾶλλον τὰ μικρὰ προφυλακτικὰ σπιτάκια, ἐπάνω στὰ βουνὰ τῆς Αὐστρίας μὲ τὶς ἕψηλές ταρα- τες), διαρκούσης τῆς θανμα- σίας Μαγιάτικης βροχῆς. Μοῦ ἔγινε τόσον γόνιμος ἐκεῖνη ἡ στιγμή!... Ἐεγλυστροῦσαν τότε ἀπ' τὶς ματιές σου τὰ ὠραιό- τερα θέματα, στὴν καρδιά μου. Θέματα πού θὰ ἐνθουσιάζουν τὸν κόσμον καὶ ὅταν ὁ Μπετό- βεν δὲν θὰ ζῆ πλέον. Ἐὰν μοῦ χαρίσῃ ὁ Θεὸς ἀκόμη μερικὰ χρόνια ζωῆς, τότε, πρέπει νά σὲ ξαναεἰδῶ, ἀγαπημένη μου, ἀγαπητή μου φίλη, γιατί αὐτὸ ζητᾶ ἡ ἐσωτερικὴ μου φωνὴ



Ὁ Μπετόβεν εἰς ἡλικίαν 31 ἐτῶν.

πού εἶχε καὶ ἔχει πάντα δίκαιον. Τὰ πνεύματα ἠμπο- ροῦν νά ἀγαπιῶνται θὰ προσπαθῶ πάντα νά ἔχω τὸ ἰδικόν σου γιατί ὁ ἐνθουσιασμός, ἡ ἐπιδοκιμασία σου μοῦ εἶναι ὅτι ἀγαπητὸν εἰς τὸν κόσμον. Εἶπα στὸν Γκαίτε γιὰ τὴν ἐπίδρασι τοῦ ἐνθουσιασμοῦ σὲ ἡμᾶς καὶ ἐπὶ πλέον ὅτι πρέπει νά ἡμᾶς ἀκούουν μὲ τὸν νοῦ—μὲ τὴν σκέψι, γιατί ἡ «συγκίνησις» εἶναι γιὰ τὶς γυναῖκες (Σημ. Μεταφρ. Ὁ Μπετόβεν γράφει: Frauenzim- mer—τὰ γυναῖκα...) ἐνῶ στὸν ἄνδρα πρέπει ἡ μουσικὴ νά τοῦ ἀνάβη φωτιά—δηλαδὴ νά τὸν ἐνθουσιάζῃ, νά τοῦ δίνη ζωὴ (!).

Ἄχ! ἀγαπημένο μου παιδί, πόσο μακρὸν εἶναι τώρα ὁ καιρὸς πού εἴμαστε σύμφωνοι σὲ ὅλα!!! Δὲν ὑπάρχει ὠραιότερο πρᾶγμα στὸν κόσμον, ἀπὸ μιὰ ἡσυχ

(!) «Dem Manne muss die Musik Feuer aus dem Geist schlagen»—γράφει ὁ Μπετόβεν.

καλή ψυχή, πού τήν γνωρίζει κανείς σέ όλα της, και στήν οποία δέν χρειάζεται νά κρύψει τίποτε. Πρέπει νά ἔχη κανείς (πράγματι) ἀξίαν, όταν θέλλῃ νά φαίνεται πῶς εἶναι κάτι. (*Man muss was sein, wenn man was scheinen will.*) — Τί μεγαλειώδης παρατήρησης!) Ὁ κόσμος πρέπει ν' ἀναγνωρίσῃ κάποιον, γιατί δέν εἶναι πάντα ἄδικος, ἄν και ἐγὼ προσωπικῶς δέν δίδω μεγάλην σημασίαν σαυτό, ἀφ' οὗ ἔχω ἕναν ὑψηλότερο ἀντικειμενικό σκοπό (ἢ αὐτόν τοῦ κόσμου).

Σε ὄχι τῶν ἡμέρες θά εἶμαι στήν Βιέννη καί ἐλπίζω νά ἔχω ἐπιστολήν σου. Γράψε μου γρήγορα, καί πολλά — πολλά. Ἡ αὐτοκρατορική ἀκολοῦθία ἀναχωρεῖ αὔριον, σήμερα δέ, θά γίνῃ ἀκόμη μία συναυλία, μία παράσταση. Ἡ αὐτοκράτειρα ἔμαθε ἤδη τόν ρόλον της, ὁ δὲ Δοῦξ καί οἱ λοιποὶ θέλουν νά ἐκτελέσω καί ἐγὼ κάτι ἀπό τήν

μουσικήν μου, πρᾶγμα πού ἐγὼ ἀπέκρουσα πέρα γιά πέρα. Καί οἱ δύο τους ἀγαποῦν τρομερὰ τίς κινέζικες πορσελάνες καί μὰ τήν ἀλήθειά τους τὰ συγχωροῦναι κανείς όλα, γιατί ἡ σκέψις ἔχασε σαυτοὺς τήν κυριαρχίαν της. Ἐγὼ ὁμως δέν ἔχω σκοπὸ νά παίξω κάτι γιά διασκέδασι καί δέν φτιάνω ἐπὶ πλέον ἔργα γιά ταπεινὰ γλέντια καί προγκηπικὰ καριότσια, ἔργα πού τερνίζουσι στὰ γούστα των.

Adieu, adieu καλή μου. Ἡ τελευταία σου ἐπιστολή βρισκόταν ὅλη τήν νύχτα στὸ στήθος μου — στήν καρδιά μου καί μὲ ἀναζωογονοῦσε: Εἰς τοὺς μουζικάντες ἐπιτρέπονται ὅλα. Θεέ! Πόσον σάγαπῶ!

Ὁ πιστός σου φίλος καί κουφός ἀδελφός

BEETHOVEN.

**

ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ

Εὐρισκόμεθα εἰς τὴν εὐχάριστον θέσιν νά γνωρίσωμεν εἰς τὸ ἀναγνωστικόν μας κοῖνὸν ὅτι ὁ «Μουσικὸς οἶκος Στάρ» ἀπέκτησε μίαν θαυμασίαν σειρὰν νέων δίσκων ἀπὸ ἐλαφρὰν ὄσω καί σοβαρὰν κλασσικὴ μουσική. Ὅ,τι χαρακτηρίζει τὴν νέαν αὐτὴν σειράν, δέν εἶναι μόνον ἡ ἐμπνευσμένη μουσικὴ γραμμένη ἀπὸ πεπειραμένους συνθέτας μὲ ἀληθινὴν μαεστρία, δέν εἶναι ἡ πρωτότυπη μελωδία, ἡ γλυκὴς ἁρμονία, ὁ ρυθμὸς ὡς καί ἡ πλουσιωτάτη σὲ χρῶμα ἐνορχήστρωσις, ἀλλὰ σὲ ὅλα αὐτὰ προστίθεται ἀκόμη καί ἡ ἀριστοτεχνικὴ ἐκτέλεσις ἀπὸ γνωστοὺς διακεκομμένους ἀρτίστας, πού σὲ μερικὰς ἰδίως συνθέσεις καθὼς εἶναι τὸ «*Τραγούδι τῶν αἰχμαλώτων*» τὸ «*Chanson russe*» καί τὸ fox ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ ταινία «Ἐνα ταγὸ γιά σένα» (Odeon 241082) ἀποβαίνει πραγματικῶς ἀριστοτεχνιατικῆ.

Ἐκ τῶν νέων δίσκων τὸ «*Ἰνδιάνικο τραγούδι*» γραμμένον γιά βιολί solo μὲ συμφωνίαν πιάνου καί μὲ ἐκτελεστὰς τοὺς διακεκομμένους ἀρτίστας M^{elle} Curti καί M. Andolfy, εἶναι σύνθεσις κλασσικοῦ ὅφους ἣτις τὴν χαρακτηρίζει μιά περιπαθὴς μελωδία ἀσιατικοῦ χρώματος κάτω ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὁ συνθέτης ἐπενόησε τίς πειὸ πλούσιες καί πειὸ χαρακτηριστικὰς ἁρμονίας. Γι' αὐτὸ καί ἡ ἐντύπωσις πού ἀφίνει τὸ τραγούδι αὐτὸ ἀποτυπωμένο ὀλοκάθαρα ἐπάνω στὸ δίσκον, εἶναι ὁμολογούμενος ἀλησιμόνητος. (Pathé 61007).

Ἐπὶ τοῦ ἰδίου δίσκου (ὀπισθία πλευρὰ) μὰ μελωδία τὸ «*Souvenir*» γιά βιολί solo καί αὐτὴ μὲ συμφωνία πιάνου καί ἐκτελουμένη ἀπὸ τοὺς ἰδίους καλλιτέχνους, μᾶς μεταδίνει ὅλην τὴν βαθειὰ μελαγχολία πού δοκιμάζει ὁ συνθέτης (ὡς καί κάθε ἄνθρωπος) ἀναπολῶν κάθε τι παρελθόν καί χαμένο μέσα στὴ λήθη ὡς λ. χ. τὴν νεότητά πού πέρασε ἢ μιά φλογερὴ ἄλλοτε ἀγάπη καί τώρα λησμονημένη, ἐνῶ ἀφ' ἑτέρου ἢ ἀρτία ἐκτέλεσις

καί ἡ διαυγὴς «*Λῆψις*» καθιστοῦν τὸν δίσκον αὐτὸν ἕνα ἀληθινὸ ἀπόκτημα. Τὸ «*Τραγούδι τῶν αἰχμαλώτων*» ἀπὸ τὴν «*Τρόϊκα*» σὲ ὄφος ἐπίσης κλασσικὸ καί ἐκτελούμενον ἀπὸ μεγάλην ὀρχήστρα μὲ μίαν φωνὴ solo καί μὲ χορωδία ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ διαπρεποῦς μαέστρου A. Scriabine, εἶναι μιά ἀληθινὴ ἀποκάλυψις τῆς πονεμένης ρωσικῆς ψυχῆς. Ἡ ἐκτέλεσις ὄσω καί ἡ «*Λῆψις*» εἶναι καί ἐδῶ τελειόταται τόσον ὡς ἀκριβεία ὄσον καί ὡς διαύγεια (Pathé 8603). Ἐπὶ τοῦ ἰδίου δίσκου (ὀπισθία πλευρὰ) τὸ «*Chanson russe*» πού εἶναι κι' αὐτὸ ἀπὸ τὴν «*Τρόϊκα*» καί ἐκτελεῖται ἀπὸ τὴν ἴδια ὀρχήστρα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐμπνευσμένην του μελωδικὴν γραμμὴν, τίς ὄψεις ἀλλὰ καί σοβαρὰς ἁρμονίας καί τὴν ἐν γένει *maîtrise* μὲ τὴν ὁποίαν τὸ ἔγραψε ὁ συνθέτης, τὸ διακρίνει ἀκόμη καί ἕνας ρυθμικὸς ὀργασμὸς ἀπὸ κείνους πού συναντᾷ κανεὶς μέσα στὰ περίφημα δημοτικὰ τραγούδια τῆς ἀχανοῦς Ρωσσίας, τὰ λεγόμενα χορευτικὰ. Περιστὸν νά σημειωθῇ ὅτι ἡ ἐκτέλεσις ὄσον καί ἡ «*Λῆψις*» εἶναι κι' ἐδῶ ἀριόταται καθ' ὅλα.

Ἐξαιρετικὴ ζωὴ καί χάρις διακρίνει ἐπίσης καί δύο ἄλλα «*Potrourri*» συναρμολογημένα μὲ λεπτὴ τέχνη ἀπὸ διάφορα λαϊκὰ ρωσικὰ τραγούδια, καί τὰ ὁποῖα ἐκτελεῖ ἡ αὐτὴ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἐξαιρετικοῦ ἐκείνου μαέστρου A. Scriabine (Pathé 8596).

Ὡς πρὸς τὴν ἐλαφρὰ τῶρα μουσικὴν, μᾶς ἔκαμαν ἐξαιρετικὴν ἐντύπωσιν τὰ δύο ἐκεῖνα γλυκύτατα καί χαριτωμένα Fox-trot (Pathé 61006) μὲ τὴν γλυκεῖα καί πρωτότυπη μελωδία τους καί μὲ τὸν ζωηρό τους ρυθμό, ἐνῶ ἐν' ἄλλο Fox-trot (Odeon 241080) ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴν ταινίαν «Ἐάν μὲ θέλῃς ἔλα σύ», μᾶς ἐμπνεύσεως ἀληθινὰ originale, διακρίνεται πρωτίστως διὰ τὴν ἐνορχήστρωσίν του πού εἶναι πλουσιωτάτη σὲ συνδυασμοὺς καί σὲ χρῶμα. Τὸ τελευταῖον

τοῦτο ἔχει ἐπὶ πλέον ὑπὲρ αὐτοῦ ὅτι ἐκτελεῖται καὶ ἀπὸ τὴν περίφημη ὀρχήστρα Dajos Bela ἀνήκουσαν ὡς γνωστὸν εἰς τοὺς ὑπερόχους δίσκους Odeon. Ἐνα «Pot-pourri» ὀπερέττας (Pathé 61011) ἐκτελούμενον ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα Geiger εἶναι γεμᾶτο ἀπὸ δροσιά καὶ χάρι, καθὼς ἐπίσης ὠραῖο καὶ πρωτότυπο εἶναι καὶ τὸ «Tango» ποῦ ἀκοῦμε στὸ δίσκο (Odeon 241083).

Τὸ Tango «*Γλυκεῖα Μικροῦλα μου*», (Columbia 105) εἶναι χαριτωμένο καὶ αἰσθηματικώτατο, καθὼς καὶ τὸ «*Ἄν μ' ἀγαποῦσες*» (στὸν ἴδιον δίσκο) ἀπὸ τὴν ὀπερέττα «*Ἡ Γυναῖκα μου*» ξεχωρίζει διὰ τὴν μελωδική του γραμμὴ καὶ τὴν ὠραία του ἐκτέλεσι.

Συνιστῶμεν ἰδιαιτέρως τὰ δύο Ταγκὸ «*Μελαγχρονοῦλα*» καὶ «*Μόνον ἐμένα*» ραφιναρισμένης γλυκύτητος

καὶ τὰ δύο καὶ ποῦ τὰ τραγουδεῖ μ' ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία ὁ λαμπρὸς μας τενόρος κ. Θωμᾶκος (Columbia 84).

Πολὴν καλογραμμένες καὶ ἐκφραστικὲς εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ συνθέσις «*Στὰ κομπιά*» ποῦ ἐκτελοῦνται ἀπὸ τὸν καλὸν μας τραγουδιστὴν κ. Μοσχονᾶν συνοδείᾳ μανδολινάτας, καθὼς καὶ τὸ «*Σὲ μιὰ βαρκοῦλα μεθυσμένη*» γιὰ μιὰ φωνὴ Solo ὑπὸ τοῦ κ. Κοντοπούλου, καὶ χορωδία (Parlophon 21556). «*Τὸ μονοπάτι*» γραμμένο γιὰ μονοψάλιν με συνοδείᾳ ὀρχήστρας καὶ ἐκτελούμενον ἀπὸ τὸν κ. Κοντοπούλου, εἶναι ἐφάμιλλον τῶν ἄλλων ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως, καθὼς ὠραία εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ «*Θεατρίνα*» (δυοψάλιν τῶν κ. κ. Σταθεροῦ—Μάτσα) ποῦ ἐκτελεῖται με πολὺ κέφι ἀπὸ τοὺς κ.κ. Κοντοπούλου καὶ Μοσχονᾶν (Parlophon 21539).
X.

ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Η ΑΠΑΝΤΗΣΙΣ

Κάποτε προσεκλήθη ὁ Λίστ ἀπὸ ἕναν πρίγκηπα σὲ μιὰ soirée γιὰ νὰ παίξῃ κάτι. Μετὰ τὸ γεῦμα ἄρχισε πράγματι νὰ παίξῃ μιὰ σονάτα τοῦ Μπετόβεν. Μιὰ στιγμή ὁ πρίγκηψ, ἐστράφη πρὸς τὸν παρακαθήμενόν του τιλοῦχον γιὰ νὰ τὸν ἐρωτήσῃ διάφορα πράγματα, ἄσχετα πάντως μετὰ τὴν ἐκτελουμένην σονάτα καὶ τὸν ἐκτελοῦντο Λίστ. Ἡ συζήτησις μεταξὺ πρίγκηπος καὶ τιλοῦχου «ἐπαίρνε κ' ἔδινε», ἐν ᾧ ὁ ταλαίπωρος Λίστ ἠγωνίζετο νὰ «*παρασύρῃ*» καὶ καταστήσῃ προσεκτικὸς τὸν Ὑψηλότατον καὶ τὴν ἀκολουθίαν του. Δυστυχῶς δὲν τὸ ἐπέτυχε. Τότε, σταματᾷ καὶ αὐτὸς ἀποτόμως, σηκώνεται σιγὰ-σιγὰ, πηγαίνει στὸ κάθισμά του καὶ . . . «*Μπά! γιατί ἐσταματήσατε;*» ἐρωτᾷ ἡ Αὐτοῦ Ὑψηλότης. «*Μά, ὅταν ὁμιλοῦν οἱ πρίγκηπες, σιωποῦν οἱ ὑπὲρ-ρέται*» ἦτο ἡ ἀπάντησις τοῦ Λίστ.

ΤΑΛΕΝΤΟ...

Ἦτο μόλις 17 ἐτῶν. Εἰς τὸ ἀνθὸς τῆς ἡλικίας της . . . Στρομπουλό, χαριτωμένο, ὄλο νάζι καὶ δροσιά ἀλλὰ καὶ μὲ τάλεντο. Ἡ μαμὰ τὸ ἐπανελάμβανε εἰς τὸ διαπασῶν καὶ εἰς ὅλας τὰς χρωματικὰς κλίμακας τῆς Βυζαντινῆς καὶ τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς: «*Καλέ, ἔχει τάλεντο τὸ παιδί μου. Παίξει στὸ πιάνο μὲ αἴσθημα μὲ τὸ αἷμα τῆς καρδούλας!...*» Καὶ πράγματι!... Ὅταν παρουσιάσθηκε πρὸ τοῦ Ρούμισταῖν καὶ μετὰ τὴν ἐκτέλεσιν στὸ πιάνο, ὁ τελευταῖος εἶπε: «*Ἡ Δεσποινὶς παίζει τίς σονάτες τοῦ Μπετόβεν μὲ μεγάλην εὐχέρειαν καὶ τεχνικὴν καὶ τὰ Etude τοῦ Τσέρνου μὲ μεγάλο... αἴσθημα!*»

ΑΙ ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΙΣ

Ὁ Μπρούκνερ εἶχε τελειώσει ἤδη τὴν σύνθεσιν τοῦ ποιητικοῦ κειμένου «*Germanenzug*» καὶ ἐπερίμενε τὸν ποιητὴν Silberstein γιὰ νὰ τοῦ ἐκτελέσῃ τὸ ἔργον του. Ὅχι βέβαια πῶς ἔδινε μεγάλην σημασίαν εἰς τὴν κρι-

τικὴν τοῦ ποιητοῦ αὐτοῦ, ἀλλὰ γιατί ἦταν ὑποχρεωμένος ὡς ἐκ τῆς συνεργασίας των. Πράγματι, τὴν ὀρισθεῖσαν ὥραν ἐπιφανίσθη ὁ κ. Σίλμπερσταῖν. Ἄφ' οὗ ἐξετέλεσε τὴν ὄλην σύνθεσιν, ἐστράφη ὁ Μπρούκνερ στὸν ποιητὴν γιὰ νὰ τὸν ἐρωτήσῃ σχετικῶς. Ὁ τελευταῖος ἐξεφράσθη ἐνθουσιωδῶς γιὰ τὴν «*ἄφθαστη περίπτωσι τῆς μουσικῆς στὸ ποίημα*». — «*Μά, προσέθεσε—γιατί τόσες ἐπαναλήψεις τῶν λέξεων;*» — «*Ἄς ἔφτιανες περισσότερους στίχους . . . Ζῶν! . . .*» ἦτο ἡ ἀπάντησις τοῦ Μπρούκνερ.

ΤΟΠΟΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΩΣ...

Ἀκριβῶς πρὸ ὀλίγου εἶχαν ἀρχίσει αἱ δοκιμαὶ τῆς Συμφωνικῆς ὀρχήστρας ἐρασιτεχνῶν ὁ «*Ἡφαιστος*». Κάποιο μέλος τοῦ Σωματείου ἀργοπόρησε λιγάκι καὶ ἐξήτησε συγγνώμην ἀπὸ τὸν κ. Διευθυντὴν τῆς ὀρχήστρας. Ὁ κ. Διευθυντὴς ἀπήντησε: «*Ἐφ' ὅσον ἡ ἀφίξις ὑμῶν δὲν συνετέλεσεν εἰς τὴν διατάραξιν τῆς ὄλης ἡμῶν ἐκτελέσεως καὶ ἰδίως τῆς ἀκράτου τῶν μελῶν προσοχῆς, διὰ ταῦτα . . . (στρέφεται πρὸς τὰ μέλη τῆς ὀρχήστρας) . . . πᾶμε παιδιά, πᾶμε καὶ ἐν περιπτώσει καθ' ἣν τὰ χάσειε στή fuga, ἐγὼ θὰ σᾶς περιμένω ὄλους στὴν Κορώννα πρὸ τοῦ Allegro . . . Πάντως νὰ παίξετε...*»

A CAPELLA...

Ὅς γνωστὸν σὲ πολλὰ μέρη τοῦ μουσικοδράματος τοῦ Βάγνερ «*Πάρσιφαλ*» ὑπάρχουν τετράφωνοι καὶ πλέον χορωδία a capella, δηλαδὴ χορωδία ποῦ τραγουδοῦν χωρὶς ὀρχήστραν. Ἐξετελοῦντο εἰς μίαν συναυλίαν ἀκριβῶς τὰ μέρη αὐτὰ τοῦ ὡς ἄνω ἔργου καὶ πάντοτε ἠκούοντο διάφορα ὄργανα—κόρνο ἢ βιολοντσέλλο—Unisono. Ἐνας μουσικὸς παρεπονέθη διὰ τὴν κατάστασιν αὐτὴν στὸν παρακαθήμενόν του καπελμαεστράκο. Ὁ τελευταῖος ἀπήντησε: «*Ἡ παρτισιὸν τοῦ διευθύνοντος συναδέλφου μου εἶναι ὁμοία μετὰς παρτισιὸν*

επαρχιακῶν πόλεων τῆς Γερμανίας, εἰς τὰς ὁποίας καὶ ὑπάρχουν τὰ Solo αὐτὰ Unisono τῶν κόρνων κτλ.». Ἡ ἀπάντησις βέβαια ἦτο ἐσφαλμένη, δεδομένου ὅτι, ἄλλον εἶχε σκοπὸν τὸ Unisono τοῦ κόρνου ἢ τοῦ βιολοντσέλλου: νὰ κρατήσῃ στὴν *tonalitetḗ* τὴν... ἐπαρχιακὴν χορῳδίαν. Ἄλλ' ἕνας παρευρισκόμενος συνθέτης, ἔδωκε τὴν... ὀρθὴν ἀπάντησιν: «Ἐχομεν, Κύριοι, Solo κόρνου τῇ συνοδείᾳ χορῳδίας a capella...»

ΤΑ ΚΡΕΜΜΥΔΑΚΙΑ...

Ἐπρόκειτο νὰ ἐκτελεσθῇ ἡ πέμπτη συμφωνία τοῦ Μπετόβεν. Διευθυντῆς ὁρχήστρας ὁ περιβόητος Φουρτβέγκλερ. Τὸ θέμα τοῦ μοιραίου διεδέχθη ἡ ἀπαλὴ β' φράσις εἰς τὴν πρώτην πρότασιν καὶ γενικὰ ἡ ὅλη σύνθεσις χάρις εἰς τὴν μεσολειώδη ἀπόδοσιν τοῦ δαμιονίου Φουρτβέγκλερ εἶχε παρασύρει τὸ πικρὸν ἀκροατήριον εἰς μουσικὴν πανδαισίαν. Ὅλοι σιωποῦσαν. Ὅλοι ἦσαν προσεκτικοί. Ὅλοι ἦσαν καθηλωμένοι εἰς τὰς θέσεις των. Ὅλοι ἐθαύμαζαν τὴν ὠραίαν ἐκτέλεσιν, τὴν θαυμασίαν ἀπόδοσιν. Μόνον ἡ κ. Πόλλακ ὠμιλοῦσε... Στὴν γενικὴ παῦσι τῆς ὁρχήστρας, σ' ἕνα μέρος σιγοψιθύρισε στὴν πλαγινὴ τῆς: «Καλέ, ἐγὼ τὸ φτιάνω μὲ κρεμμυδάκια...»

ΟΔΟΝΤΑ ΑΝΤΙ...

Σὲ μιὰ φιλικὴ συνάθροισι τοῦ δμίλου συντακτῶν τῆς Βιέννης «Concordia», παρεκλήθη ὁ βιολιστὴς Χέλμεσμπεργκερ νὰ ἐκτελέσῃ ἕνα Adagio τοῦ Μπετόβεν. Διαρκούσης τῆς ἐκτελέσεως, ὁ γνωστὸς ποιητὴς καὶ λογοτέχνης Μπάουερνφελτ ἀνοίξε φιλὴ κουβέντα μὲ τὸν παρακαθήμενόν του κύριον. Σὲ μιὰ στιγμὴ μάλιστα ἄρχισε καὶ νὰ γελᾷ. Ὅταν ἐτελείωσε τὸ μουσικὸν τεμάχιον ὁ Χέλμεσμπεργκερ, ἐπλησίασε τὸν συγγραφεῖα Μπάουερνφελτ καὶ τοῦ εἶπε: «Δὲν τὸ περίμενα ἀπὸ σένα νὰ γελᾷς στὸ Adagio τοῦ Μπετόβεν. Ἐγὼ, ὅταν παρακολουθῶ στὸ θέατρο μιὰ *κωμωδία* δικιά σου, δὲν γελῶ ποτέ...»

ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Δύο μουσικοὶ συζητοῦσαν στὸ καφενεῖο γιὰ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ ἡχοχρώματα τῆς ὁρχήστρας τῶν Ἱμπρεσιονιστῶν καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Ντεπυσσύ. Μία ἄλλη παρέα στὸ ἄλλο τραπέζι ἀπαρηχολοῦνται τὴν συζήτησιν τῶν μουσικῶν χωρὶς ὅμως καὶ νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ καταλάβῃ πολλὰ πράγματα. Σὲ μιὰ στιγμὴ, ἕνας ἀπὸ τὴν παρέα τῶν μὴ μουσικῶν ρώτησε τὸν παρακαθήμενόν του: «Δὲν μοῦ λέγεις, σὲ παρακαλῶ, τί πάη νὰ εἰπῇ ἡχοχρώματα, Ἱμπρεσιονισμός, Ντεπυσσύ καὶ τὰ ρέστα;» — «Μὰ δὲν καταλαβαίνεις, κακομοίρη μου; Αὐτὸς ὁ Γάλλος Ντεπυσσύ θὰ ἔχη κανένα κατὰσθημα πὺν πουλάει χρώματα στὸ Παρίσι καί...»

Ἡ ΤΡΟΜΠΕΤΑ

Ἐπρόκειτο νὰ ἐκτελεσθῇ ἕνα μουσικόδραμα τοῦ Βάγνερ εἰς τὸ Ἐθνικὸν Μελοδράμα Βουδαπέστης. Ὁ διευθυντῆς ὁρχήστρας ἐξήτησε καὶ τρίτην τρομπέτα διὰ τὸ ἔργο, δεδομένου ὅτι, ἐχρειάζοντο τὸ ὅλον τρεῖς. «Μὰ ἀγαπητέ μου, ἔχομε ἤδη δύο τρομπέτες: τί θὰ τὴν κάμης καὶ τὴν τρίτη;» τοῦ ἀπήντησε ὁ ἀξιότιμος κύριος Γενικός Διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Μελοδράματος. «Τὰς ζητεῖ ὁ συνθέτης εἰς τὴν παρτίσιόν του!» λέγει ὡς δικαιολογίαν ὁ διευθυντῆς τῆς ὁρχήστρας—«Φουκαρά μου, φουκαρά μου!... Δὲν λέγεις στοὺς δύο νὰ παίζων

δυνατότερα!!...» ἦτο τὸ ἐπιχείρημα τοῦ κ. Γενικοῦ Διευθυντοῦ.

ἩΜΕΙΣ ΟΙ ΜΟΝΤΕΡΝΟΙ...

«Ἀφυσέ με, σὲ παρακαλῶ, ἦσυχὸ μὲ τὸν Μότσαρτ! Γιὰ μᾶς τοὺς μοντέρνους εἶναι ἡ μουσικὴ του παλαιά, παμπάλαια» ἔλεγε ἕνας σὸμπ στὸν φίλον του μουσικόν. «Καὶ ἔπειτα—συνεχίζει ὁ πρῶτος—τὸ μελοδράμα τοῦ Freischütz!!...» —«Πῶς; Μὰ αὐτὸ εἶναι τοῦ Βέμπερ, ἀγαπητέ μου». —Βλέπεις—ἀπαντᾷ ὁ σὸμπ—οὔτε καὶ τὸ Freischütz δὲν εἶναι δικό του!...».

ΠΑΝΔΡΕΥΘΗΤΕ!

Κάποτε παρουσιάσθηκε στὸν Λίστ ἕνα δεσποινίδιον γιὰ νὰ τοῦ ἐκτελέσῃ κάτι, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ τύχῃ καλῆς ὑποδοχῆς καὶ ἴσως γίνῃ καὶ μαθήτριά του. Ἐκάθησε ἡ Δεσποινίς στὸ πιάνο καὶ ἄρχισε νὰ παίξῃ τὴς Μπαλλάντες τοῦ Σοπέν. Ὁ Λίστ ἐκνευρισμένος ἀπὸ τὴν τελείως ἐρασιτεχνικὴν ἐκτέλεσιν καὶ τὴν παιδιᾶστικὴ ἀπόδοσιν, σταματᾷ ἀποτόμως τὴν Δεσποινίδα καὶ τῆς λέγει: «Πανδρευθῆτε, πανδρευθῆτε ἀγαπητῆ μου Δεσποινίς. Adieu!...».

FORTE!

Ὁ Χάνς φὸν Μπύλωβ διευθύνει τὴν συμφωνικὴν ὁρχήστραν Βιέννης. Εἰς ἕνα σημεῖον Solo τρομπέτας ὁ Μπύλωβ σταματᾷ τὴν ὁρχήστραν γιὰ νὰ παρακαλέσῃ τὸν σολίστα νὰ παίξῃ forte. Ὁ τρομπετίστας σηκώνει τὸ στόμιον ἐξόδου τῆς τρομπέτας του πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ ἐκτελεῖ τὸ μέρος του. Ὁ Μπύλωβ ὅμως τοῦ φωνάζει: «Πρώτη τρομπέτα forte!» Ὁ φουκαριστικὸς κατακόκκινος ἀπὸ τὸ προηγούμενον φύσημα, ἐκτελεῖ τὸ Solo του ἐκ νέου, τόσο δυνατὰ, πὺν παρ' ὀλίγο νὰ ἔσκαζε. Ὁ Μπύλωβ ἦσυχος, συνεχίζει τὴν παραγγελίαν του: «Σᾶς παρακαλῶ, πρώτη τρομπέτα forte!» Ὁ τρομπετίστας σηκώνεται ὀρθίος, τοποθετεῖ τὴν τρομπέτα του στὸ στόμα καὶ... da Capo.... Ὁ Μπύλωβ ξανασταματᾷ καὶ τοῦ φωνάζει: «Forte, παιδί μου, forte!...» —«Δὲν μπορῶ ποῖδ δυνατὰ κ. Διευθυντά, θὰ σκάσω!...» —«Μπά, σὲ καλὸ σου, παιδί μου. Ἐγὼ σοῦ λέγω τόσην ὥρα forte καὶ σὺ μοῦ παίζεις ἀράδα forte fortissimo. Forte παρακαλῶ...».

Τρομπετίστας:...

Ἡ ΜΑΘΗΤΡΙΑ

Κάποτε βρισκόταν ὁ Λίστ σὲ μιὰ ἐπαρχιακὴ Γερμανικὴ πόλι γιὰ νὰ δώσῃ συναυλίαν. Περωνώντας ἀπὸ τὴν κεντρικὴν ὁδόν, παρετήρησε κάτι μεγάλες ἀγγελίες γιὰ συναυλία πιάνου μιᾶς «μαθητρίας» τοῦ Λίστ. Ὁ τελευταῖος σκέφθηκε, ξανασκέφθηκε μήπως καὶ εἶχε πράγματι μαθήτριά του τὴν δεσποινίδα τῶν ἀγγελῶν τοῦ τοίχου, μὰ, δὲν ἐνθυμόταν τέτοιο ὄνομα. Προσκαλεῖ τότε τὸν Ἱμπρεσσάριο τῆς Δεσποινίδος καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ εἰδοποιήσῃ τὴν «μαθήτριά» του ὅτι ὁ Λίστ εὐρίσκειται ἐδῶ καὶ ἐὰν θέλῃ ἢμπορεῖ νὰ τὸν ἐπισκεφθῇ. Πράγματι, ὁ Ἱμπρεσσάριος διεβίβασε τὴν παράκλησιν τοῦ μεγάλου βιοτουόζου στὴν Δεσποινίδα, ἡ ὁποία καὶ ἔσπευσε νὰ τὸν συναντήσῃ. Ὁ Λίστ μόλις τὴν εἶδε, ἀντελήφθη ὅτι, δὲν ὑπῆρξε ποτέ ἡ δεσποινίς μαθήτριά του. Ἐν τούτοις τῆς λέγει: «Παῖτε μου, σᾶς παρακαλῶ, τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας σας...» Ἀφ' οὗ τῆς ἐδιόρθωσε μερικὰ πράγματα, στὸ τέλος προσέθεσε: «Ὁραία! καὶ τώρα μπορεῖτε νὰ λέγετε ὅτι εἴσθε μαθήτριά μου...».

**

ΟΤΑΝ Η ΦΥΣΙΣ ΠΑΙΖΕΙ ΑΣΤΕΙΑ

Ο CHOPIN ΚΑΙ Ο ΣΩΣΙΑΣ ΤΟΥ

Ξαπλωμένη στο σοφά της ή *Maria Wodzynska*, δεκαεπτάχρονη κορίτσι, ίδιο λουλουδιό δρόσο, δνειροπωλούσε. Άξαφνα ή πόρτα του δωματίου της άνοιξε δρμητικά, κι' ό *Ladislav* ό αδελφός της μπήκε μέσα φωνάζοντας χαρούμενα:

— «*Μαρία! Μαρία! Μάντεψε ποιόν σου φέρνω!*».

Χωρίς καν να σηκωθεί ή κοπέλλα, γύρισε αδιάφορα και κύτταξε στην πόρτα.

Πίσω από τόν αδελφό της στεκόταν κάποιος ξένος. Νέος, ίσαμε είκοσιέξη έτών, λεπτός, με καστανόχρουσα μαλλιά και μαύρα μάτια, της χαμογελούσε κυττάζοντας την μ' δλοφάνερο θανμασμό.

— «*Α!*» έκανε τώρα ή *Μαρία* κι' άνασηκώθηκε στον σοφά της. «*Καλώς τόν *Slowacki!**».

Πρόβαλλε τό κατάλευκο χεράκι της και χαμογελούσε στον ξένο σά σέ παλιό γνώριμο. Ο νέος όμως στεκόταν τώρα σαστισμένος κι' εκύτταξε τόν αδελφό έρωτηματικά.

Ο *Ladislav* άρχισε να γελάει δυνατά.

— «*Χα χα χα!* Το ήξερα πώς θα γελαστής! Την πρώτη στιγμή που τόν είδα στο δρόμο, τόν πήρα κι' εγώ για τόν *Slowacki*. Τι όμοιότης, άλήθεια, πρωτοφανής! *Χα χα χα!* Άκόμη δέν τόν γνώρισες λοιπόν;»

Τώρα ή *Μαρία* πετάχτηκε δλόρθη και κάνοντας μερικά βήματα ήλθε και στάθηκε μπροστά στον ξένο κυττάζοντας τον σοβαρά μέσ' στα μάτια.

— «*Δέν τόν γνωρίζω τόν κύριον,*» ειπε σέ λίγο.

Ένα σύννεφο πέρασε από τα σκοτεινά μάτια του νέου και παίρνοντας τό χέρι της κοπέλλας, της ειπε μ' ένα γλυκό χαμόγελο παραπονητικό:

— «*Έτσι ξεχνάς τούς παλιούς φίλους σου, Μαρία;*»

Η φωνή του ήταν βαθεία κι' άρμονική, και τα εκφραστικά του μάτια φάινονταν να μή μπορούν να ξεκολλήσουν από τ' δλόδροσο προσωπάκι της νέας.

Τόν κύτταξε αυτή ακόμα λίγο σαστισμένη, έπειτα με μιās, στο πρόσωπό της έλαμψε δλο τό φως μιās άνοιξης λουλουδένας και κοκκινίζοντας από τη χαρά της, τουσφίξε κι' αυτή δρμητικά τό χέρι, φωνάζοντας θριαμβευτικά:

— «*Ο Chopin!* Μά πού να σέ γνωρίσω, *Frédéric!* Άλλαξες τόσο! Άλήθεια πόσα χρόνια! — Είμαστε παιδιά.— Έσύ θα με γνώριζες να μεβλεπες στο δρόμο;»

— «*Όχι!*» ειπεν ό *Chopin*, μ' ειλικρίνεια, «*δέν θα γνώριζα τη μικρή μου φιλεναδίτσα, μά πάντως θάβρισσα τρόπο να γνωρισθώ με την πεντάμορφη δεσποινίδα *Μαρία Wodzynska!**».

Τα μάτια του έλεγαν περισσότερα παρά τα χείλη του, κι' ή κοπέλλα έγινε ακόμα πιο κόκκινη μπροστά στον αϊφνίδιο κι' άνυπόκριτο θανμασμό.

— «*Ε,*» πέταξε πειρακτικά ό *Ladislav*, «*ή Μαρία από άσχημοκόριτσο που ήταν μικρή, έγινε όπωσδήποτε άνεκτη τώρα.*»

Ο *Chopin* δέν ειπε λέξι, κύτταξε πάλι τη *Μαρία* και καθώς άνταμώθηκε ή σοβαρή ματιά του με τα γελα-

στά δλογάλανα μάτια της κοπέλλας, ξέσπασαν κι' οι δύο τους σ' ένα γέλιο εύτυχισμένο κι' ειπαν με τα μάτια δει είχαν να πούν.

Έπειτα κάθησαν κι' οι δύο τους στο σοφά, κι' άρχισε ή κουβέντα άτέλειωτη, εύθυμη και νοσταλγική, για τα παιδιάτικά τους χρόνια στην Πολωνία, για τα παιχνίδια τους μέσ' στα δάση της μακρυνής πατρίδας, για τούς



μικροὺς φίλους καὶ τὶς συγγενικὰς τοὺς οἰκογένειας. Κι' ἔπειτα γιὰ τὰ χρόνια ποὺ ἔζησαν μακρὰ, χωρὶς κἄν νὰ θυμᾶται πιά ὁ ἕνας τὴν ὑπαρξί τοῦ ἄλλου. Κι' ἐνῶ ἡ Μαρία διηγείτο εὐθυμα καὶ τσαχλίνικα τὴν ἀπλὴ κοριτοίστικη ζωὴ της μὲ τὰ χαριτωμένα παιδιάστικα ἐπεισόδια, τῆς ἔλεγε ὁ Chorin σοβαρὰ τὴ δική του τὴν ἐξέλιξι, τὰ χρόνια ποὺ πέρασε στὸ Παρίσι μέσα στὴ δόξα καὶ στὴν μυρωδάτη ἀτμόσφαιρα τοῦ σαλονιοῦ, μέσα σὲ θριαμβευτικὰς ἐπιτυχίαις καὶ σὲ κρυφὰς ἐσωτερικὰς ἀγωνίαις, μέσα στὴ ζωὴ καὶ στὴ μουσική. Τῆς μίλησε γιὰ τὸ ἔργο του, τῆς ἔπαιξε συνθέσεις του προσπαθῶντας νὰ διαβάσῃ μέσ' στὰ γαλανὰ κι' ὤμορφα τῆς μάτια πῶς τὸν καταλάβαινε ὁλόκληρον, ὅλη του τὴ σκέψι, ὅλη του τὴν ψυχὴ.

Καὶ φαίνονταν ἀλήθεια νὰ τὸν νοιώθῃ ἡ Μαρία Wodzynska, γιὰτὸ σὲ λίγο ὅταν ὁ Chorin σηκώθηκε νὰ φύγῃ, τὸ σφίξιμο τῶν χειρῶν τοὺς ἦταν κάτι περισσότερο παρὰ μιὰ ἀπλὴ χειραψία, κάτι ποῦ μοιαζε μὲ χᾶιδι καὶ μὲ ἀρραβῶνα.

Περπατοῦσε τώρα ὁ ξενητεμμένος μουσικὸς στοὺς ἔρωματικὸς δρόμους τῆς Δρέσδης, καὶ τοῦ φαίνονταν πῶς ἡ ὤμορφη πόλις, ποὺ τοῦ ἦταν τόσο ξένη τις πρῶτες μέρες ἄρχισε νὰ τοῦ γίνεταί παλῆ καὶ γνώριμη, πατριδα.

Μὰ τὴν ἴδια ὥρα ἡ Μαρία Wodzynska γελοῦσε, γελοῦσε σὰν τρελλή, κι' ὁ Ladislav ὁ ἀδελφός της τὴν κῆτταζε μ' ἀνοιχτὸ τὸ στόμα.

— «Μὰ τρελλάθηκες, τί ἔπαθες Μαρία ;» τὴ ρώτησε ἐπὶ τέλους ἀνυπόμονα.

— «Τί ἀστεία πράγματα ποὺ γίνονται στὸν κόσμον !», φώναξε γελῶντας ἡ κοπέλλα. «Αὐτὴ ἡ ὁμοιότης τοῦ Chorin μὲ τὸν Slowacki—χα χα χα !».

— «Ἐ, τόσο πιά ἀστεῖο σοῦ φαίνεται αὐτό ;».

— «Δὲν εἶναι μόνον αὐτό», εἶπε μὲ παραξένο ὕφος ἡ Μαρία.

— «Μὰ τί ἄλλο τρέχει ;» ρώτησε πάλι ἀνυπόμονα ὁ Ladislav.

— «Τίποτα», ἀποκρίθηκε κρυφοχαμογελῶντας αὐτή.

Ἀκούμπησε τὴ μυτίτσα της στὸ τζάμι, ἔγινε κατακόκκινη, καὶ φάνηκε νὰ σκέπτεται βαθεῖα, κυττάζοντας μακρὰ τὴν πράσινη ἀλλέα.

Σὲ λίγες μέρες ὁ Chorin ἔφηνε ἀπὸ τὴ Δρέσδη.

Ἦταν ἕνα ἡλιολουσμένο ἀπόγευμα φθινοπωρινό. Τ' ἀπέραντο πάρκο, στρωμένο μὲ χαλὶ ὁλόχρυσο ἀπὸ πεσμένα φύλλα, λαμποκοποῦσε σὰ σὲ μιὰ ἀποθῆσω ὄνειρεμένης χλιδῆς.

Χέρι μὲ χέρι ὁ μουσικὸς καὶ ἡ ὤμορφη κοπέλλα περπατοῦσαν ἀργὰ σ' ἀπόμερα δρομάκια. Στὸ πρόσωπο τοῦ Chorin ἦταν ὅλη ἡ εὐτυχία μιᾶς νεανικῆς ἀγάπης, μὰ κι' ἡ θλίψη τοῦ ἀναγκαστικοῦ χωρισμοῦ.

— «Ἐνα χρόνο, ἀγάπη μου» τῆς ἔλεγε, «ἕνα χρόνο δὲ θὰ ἴδοθοῦμε. Θὰ μὲ περιμένεις ;»

Ἡ Μαρία γελοῦσε, μὰ τὸ γέλοιο της εἶχε κάτι περιέργου, κάτι ποῦ ἤχοῦσε σὰ φάλτσο.

«Ναί !» ἔκανε μὲ τὸ κεφάλι, κι' ἡ ματιὰ της λοξή, δὲ σταμάτησε στὴν ἴσια, φωτερὴ ματιὰ τοῦ νέου.

«Μαρία», εἶπε ἔξαφνα ὁ Chorin, «κάτι τρέχει, αἰσθάνομαι κάποιο μυστήριο. Τώρα στὴ στιγμή τοῦ χωρισμοῦ, ἂν καὶ εἶσαι τόσο κοντά μου, ἂν καὶ νοιώθω τὸ χεράκι σου ξεστὸ μέσα στὸ δικό μου, κάτι μοῦ φαίνεται πῶς μᾶς χωρίζει. Πές μου τί εἶναι !»

«Φαντασία σου !» εἶπε γελῶντας πάλι ἡ κοπέλλα.

Αὐτὴ τὴ στιγμή, στὸ μοναχικὸ δρομάκι ἀκούστηκαν βήματα, καὶ σὲ λίγο πρόβαλε ἡ ἀνάλαφρη σιλουέττα μιᾶς νέας.

«Μαρία !» φώναξε ἀπὸ μακρὰ μόλις τοὺς ἀντίκρισε.

Ἡ Μαρία στάθηκε σὰν στενοχωρημένη ἡ πρῶτη της κίνησις ἦταν νὰ προσπεράσῃ χωρὶς νὰ χαιρετήσῃ. Μὰ τὸ μονοπάτι ἦταν στενὸ, κι' ἡ κοπέλλα τοὺς εἶχε φθάσει.

— «Τί σύμπτοις !» φώναξε χαρούμενη. «Δεύτερη φορὰ ποῦ σὲ συναντῶ σήμερον σ' αὐτὸ τὸ μέρος μὲ τὸν κύριον Slowacki !»

Σὰ νὰ τὸν εἶχαν χτυπήσει στὸ πρόσωπο, ὁ Chorin κῆτταζε βαθεῖα στὰ μάτια τὴ Μαρία. Κοκκίνησε αὐτὴ καὶ φάνηκε νὰ τᾶχη χαμένα μὰ στιγμή. Ἐπειτα ὅμως ξέσπασε σὲ νευρικὰ γέλοια, καὶ φώναξε :

— «Κι' ἐσύ, Ἐλζα, τὴν ἔπαθες ; Τ' εἶν' αὐτὰ ποῦ λές ; Πρῶτα-πρῶτα δὲ μὲ εἶδες σήμερον δυὸ φορές, σήμερον τὸ πρῶτο ἐγὼ δὲ βγῆκα ἀπὸ τὸ σπίτι. Θὰ μὲ εἶδες χθὲς τ' ἀπόγευμα ποῦ εἶχα ἔλθει πάλι ἐδῶ μὲ τὸν κύριον Chorin. Νὰ σᾶς συστήσω. Ὁ κ. Chorin, συμπατριώτης μου, περίφημος μουσικὸς, κι' ἡ δεσποινὶς Ἐλζα Pfeifer, φίλη μου».

Τώρα φαίνονταν ἡ Ἐλζα νὰ τᾶχη χαμένα. Ἐδῶσε σὰν ἀφηρημένη τὸ χέρι της στὸν Chorin καὶ μουρμουρίζοντας κάτι εἰρωνικὰ τοὺς ἄφησε μόνους.

Ἐξνοήσια πέρασε ἡ Μαρία τὸ χεράκι της στὸ μπράτσο τοῦ φίλου της καὶ θέλησε νὰ τὸν τραβήξῃ. Αὐτὸς ὅμως σταμάτησε ἀποφασιστικά.

— «Τί σημαίνουν ὅλ' αὐτὰ ;» ρώτησε κυττάζοντάς την μὲ μάτια σκοτεινά.

— «Ὅφ» γέλασε αὐτή, «κάθεσαι καὶ δίνεις σημασία σὲ λόγια τοῦ ἀέρα».

— «Μὰ ἐπὶ τέλους, πρέπει νὰ μάθω, ἔχω δικαίωμα νὰ μάθω. Τί εἶναι αὐτὸς ὁ Slowacki ποῦ φαίνεται νὰ μοῦ μοιάζει τόσο καταπληκτικά ;»

— «Ἀγάπη μου», ψιθύρισε ἡ Μαρία γέροντας τὸ χρυσὸ της κεφάλι στὸν ὄμο τοῦ νέου, «τί θέλεις τις ἐξηγήσεις αὐτὴ τὴν ὥρα ; Εἶμαι ἡ ἀρραβωνιαστικιά σου, τί ἄλλο ζητᾶς ; Θὰ σὲ περιμένω ἕνα χρόνο καὶ ὅταν ἔλθῃς θὰ γίνω ἡ γυναικοῦλα σου. Γιατί νὰ χαλᾶμε τὴ στιγμή τοῦ χωρισμοῦ μ' ἄσκοπα λόγια ;»

Ἐγειρε κι' ὁ Chorin τὸ κεφάλι του σὲ ὁλόδροσο προσωπάκι, καὶ γιὰ μιὰ στιγμή τὸ χρυσάφι τῶν φύλλων πάνω στὰ δένδρα φάνηκε ν' ἀστράφτη μὲ καινούργια φλόγα.

Κι έπειτα χωρίστηκαν, αυτός για τὸ μακρυνὸ ταξίδι στὸ Παρίσι, ὅπου τὸν περίμενε ἐνὸς χρόνου ἐργασία καὶ δόξα, κι αὐτὴ γιὰ τὸ ἀρχοντικὸ τῆς σπιτι, ὅπου ἀνυπομονῶντας καὶ θυμωμένος γιὰ τὴν ἀργοπορία, τὴν περίμενε ὁ Slowacki.

Σὲ λίγον καιρὸ ὁ Chopin λάβανε ἓνα γράμμα ἀπὸ τῆ Δρέσδη. Τάνοιξε μὲ καρδιοχιτύπι. Κότταξε τὴν ὑπογραφή: Κάρολος X, κάποιος φίλος του.

«Αγαπητέ μου Frédéric,

Ἐπειδὴ, ἐσὺ ποῦ εἶσαι τόσο μουσικὸς στὶς ἀτομικὲς σου ὑποθέσεις, μοῦ ἔκανες τὴν τιμὴ μόνο σ' ἐμένα νὰ ἐκμυστηρευθῆς τὸν κρυφὸ σου ἀρραβῶνα μὲ τὴν δ. Μαρία Wodzynska, παίρνω τὸ θάρρος νὰ σοῦ γράψω αὐτὴ τὴν ἐπιστολή.

Ἡ δ. Wodzynska ἀρραβωνιάστηκε χθὲς ἐπισημῶς μὲ τὸν συμπατριώτη σου κ. Slowacki. Τὸν γνωρίζεις; Ἀμφιβάλλω. Ἡ Μαρία εἶναι ἀρκετὰ ἔξυπνη, καὶ φαντάζομαι ὅτι δὲν θὰ σοῦ ἔδωσε ποτὲ εὐκαιρία νὰ συναντηθῆς μαζί του. Ὁ Slowacki εἶναι νέος, στὴν ἡλικία σου, γεννήθηκε ἀκριβῶς τὴν ἡμέρα καὶ τὸ ἔτος ποῦ γεννήθηκες καὶ σύ. Αὐτὴ ἢ σύμπωσις εἶναι τὸ λιγώτερο. Εἶναι ὁ σωσίας σου, σχεδὸν ἀδύνατον νὰ σὰς ξεχωρίσῃ κανεὶς. Ἡ φωνὴ του, ἡ ἔκφρασίς του, τὸ περπάτημά του ὄλα του σοῦ μοιάζου. Αὐτὸς εἶναι ποιητὴς μὲ μεγάλο ταλέντο. Ἐντελῶς τὸ δικό σου στύλ. Μερικοὶ στίχοι του εἶναι σὰν γραμμένοι ἀπάνω σὲ συνθέσεις σου καὶ πάλι μερικὰ κομμάτια δικὰ σου φαίνονται ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴ μοῦσα του. Ἐνα σπάνιο ἀστεῖο ποῦ θέλησε νὰ παίξῃ ἡ φύσις εἰς βάρος σας, βέβαια. Φαίνεται ὅτι ἡ Μαρία

βρῆκε νόστιμο νὰ ἐξακολουθήσῃ τὸ παιχνίδι καὶ νὰ σὰς ἀγαπήσῃ καὶ τοὺς δύο. Γιατί, φτωχέ μου φίλε, τώρα τὸ ἔμαθα, πῶς ἐρωτοτροποῦσε μὲ τὸν Slowacki, τὸν καιρὸ ποῦ ἦσουν κι' ἐσὺ στὴ Δρέσδη. Ἐσὺ ἔφυγες, αὐτὸς ἔμεινε κι' εἶται ὑπερίσχυσε ἡ δική του ἢ ἀγάπη.

Τὸ ξέρω πῶς θὰ σὲ στενοχωρήσῃ τὸ γράμμα μου, ἀλλὰ τὸ θιῶρησα ὑποχρέωσί μου νὰ σὲ κρατήσω ἐνήμερο».

..*

Ἡ πληγὴ ἦταν βαθειὰ στὴν καρδιά τοῦ εὐαίσθητου μουσικοῦ, μὰ ὄχι κι' ἀγιάτρευτη. Πέρασαν τὰ χρόνια, ἡ δόξα, ἡ τέχνη, ἡ George Sand, τὸ δνειρευμένο παραμῦθι τοῦ Nohant σκέπασαν μὲ τὸν πέπλο τῆς λήθης τὸ νεανικὸ εἰδύλλιο τῆς Δρέσδης.

Καὶ τέλειωσε κι' αὐτό, καὶ τὸ τραγοῦδι τῆς ζωῆς τοῦ μουσικοῦ ἔσβυσε πρόωρα καὶ θλιμμένα.

17 Ὀκτωβρίου 1849. Ὁ Πολωνὸς συνθέτης Chopin πεθαίνει φθισικὸς στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας του, στὰ σαράντα του χρόνια.

17 Ὀκτωβρίου 1849. Ὁ Πολωνὸς ποιητὴς Slowacki πεθαίνει ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἀρρώστεια.

Ἡ Μαρία Wodzynska δὲ φόρεσε τὸν πέπλον τῆς χήρας οὔτε γιὰ τὸν ἓνα, οὔτε γιὰ τὸν ἄλλον. Ἐαπλωμένη στὸν σοφᾶ τῆς ἔμαθε μὲ ψυχρὴ ἀπάθεια τὸν πρόωρο θάνατο τῶν δύο πρώων μνηστήρων τῆς, τοῦ ποιητοῦ καὶ τοῦ μουσικοῦ. Τοὺς εἶχεν ἐγκαταλείψει τὸν ἓνα μετὰ τὸν ἄλλον γιὰ νὰ γίνῃ ἡ πλουσία καὶ παντοδύναμη κόμησσα Skarbeck.

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

Ἡ «Ἐνωσις Ἑλλήνων Μουσουργῶν».

«Ὡ Τέχνη οὐράνια σὺ ὁμορφιά» εἶπε κάποτε ὁ ποιητής.

Εἶνε πράγματι μιὰ ὁμορφιά ἢ Τέχνη, μιὰ Θεία ὁμορφιά αἰῶνια καὶ ὄχι πειὰ ἐφήμερη, γιατί ἀφήνει πίσω τῆς ἓνα τρανὸ σημάδι τοῦ περιήσματος τῆς. Ἀνεβάζει τὴν κοινωνία σ' ἓνα ἐπίπεδο ὑψηλότερο, εὐγενικώτερο, ἠθικώτερο, μ' ἄλλα λόγια ἢ Τέχνη ὑπὸ οἰανδήποτε μορφή καὶ ἂν ἐκδηλωθῇ (ὡς ποίησις, ζωγραφικὴ, γλυπτικὴ, μουσικὴ, ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ρητορικὴ ἀκόμη) ἐκπολιτίζει πάντοτε τὸν ἄνθρωπο.

Ἀπὸ τίς διάφορες τώρα αὐτὲς ἐκδηλώσεις ποῦ μπορεῖ νὰ πόρῃ ἢ Τέχνη, ἢ μουσικὴ εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ἢ πειὸ ἀποτελεσματικὴ καὶ ἢ πειὸ καρπόφορη, γιατί ἔχει μιὰ προνομιακὴ ιδιότητα ποῦ δὲν ἔχουν ἢ ἄλλες, νὰ μᾶς βάζει τουτέστι σὲ μιὰ ἄμεσο καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸν Ἄριστον διοχετεύουσα μέσα μας τὸν ξεχωριστὸ ἐκεῖνον ψυχικὸ κόσμον τὸν ἀνάμικτο ἀπὸ σκέψεις καὶ ἀπὸ εὐγενικὰ συναισθήματα μὲ τὸν ὁποῖο μοιραῖα ἔρχεται πάντοτε ἐδῶ κάτω ὁ δημιουργὸς—Ἄριστος.

Αἱ λοιπὸν ἢ μουσικὴ, ἢ βασίλισσα αὐτὴ τῶν Τεχνῶν κατὰ τὸν Πλάτωνα, δὲν ἔχει ἔβρη ἀκόμη στὸν τόπον μας τὴν στοργικὴν μέριμνα ἢ ἔστω τοῦλάχιστον μιὰ προστατευτικὴ ἀντίληψη ἀπὸ μέρος τοῦ ἐπισήμου κράτους. Ἡ ἄλλες Τέχνες (ζωγραφικὴ, γλυπτικὴ κλπ.) ἔχουν ἤδη ἀπὸ χρόνια αἰστανθῆ στὴν Ἑλλάδα τὴ θαλωρὴ τῆς ἐπισήμου προστασίας, τὰς διακρίνει μιὰ ἐπιστημονικὴ ὀργάνωσις, ἔχουν κτίρια εὐπρόσωπα, ἢ ἐργάτες τῶν ἀπολαμβάνουν μιὰ κρατικὴ καὶ κοινωνικὴ ἀναγνώρισι, ἐνῶ ὁ Ἑλληνας μουσικὸς (συνθέτης, παιδαγωγὸς ἢ ἐκτελεστὴς κι' ἂν ἦναι) ἔχει τὰ λιγώτερα δικαιώματα μέσα στὴ Τέχνη του. εἶνε ἄκενος ποῦ ρωτιέται κι' ἀπαντᾷ τελευταία. Τὸ ἀδίκημα ποῦ γίνεται στὴ δική μας ἑλληνικὴ μουσικὴ, δὲ θὰ τὸ βροῦμε κι' ἂν παρακολουθήσουμε κι' ἀπὸ τὰ σπάρραγά τῆς ἀκόμη τὴν ἔξελξι οἰασθήποτε ξένης Σχολῆς, γιατί οὔτε οἱ πρόδρομοι τῶν Ραμῶ καὶ τῶν Λούλλι στὴ Γαλλία, τῶν Σκαρλάτι καὶ τῶν Μοντεβέρνι στὴν Ἰταλία, τῶν Γλὸνκ καὶ τῶν Βέμπερ στὴ Γερμανία, ποδηγετηθῆκανε ποτε μέσα στὴ Τέχνη τους

ἀπὸ καλοπροαίρετους Βιργίλιους, ἐνῶ ἂν ἔλθουμε σιμώτερα στὴν ἐποχὴ μας δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ σκεφτοῦμε τὰ λόγια πού εἶπε ἡ Αἰκατερίνη ἢ Β'. ὅταν φιλοδοξήσασα νὰ δημηουργήσῃ μιὰ (ἀνύπαρξο ἀκόμη τότε) ρωσικὴ μουσικὴ Σχολὴ μὲ τὴ περισυλλογὴ τῶν λαϊκῶν ἐκείνων τραγουδιῶν τῆς πατρίδας τῆς πάνω στὰ ὁποῖα θὰ στηρίζοντο ἀργότερα οἱ μεγάλοι Ρώσοι δημηουργοὶ Μποροντίν, Μπαλακίρεφ, Ρίμσκυ Κορσακόφ, Μουσσόρσκυ, καθὼς καὶ ὁ ἰδρυτὴς τοῦ μελοδραματικοῦ ρωσικοῦ Θεάτρου ὁ περιφημὸς Γλίνκα, δὲν ἔχουμε λέω παρὰ ν' ἀναλογιστοῦμε τὰ λόγια πού εἶπε ἡ μεγάλη ἐκείνη γυναῖκα, γιὰ νὰ νοήσουμε πῶς ἔκαμαν οἱ ἄλλοι τὴν «Ἐθνικὴ τους Μουσικὴ» καὶ πῶς σκεπτόντουσαν ἐκεῖνοι τοῦ ἐπρωτοστατήσαν. «Πρὸ παντὸς ἔλεγε φέριτε μου μουσικοὺς καὶ ἔρασιτέχνους». Μ' ἄλλα λόγια ἀντιλαμβάνετο ὅτι γιὰ νὰ φτιάσῃ ἓνας λαὸς τὴ μουσικὴ του καὶ νὰ σταδιοδρομήσῃ μέσα σ' αὐτὴ, ἔπρεπε μὲ κάθε θυσία ν' ἀποφύγῃ ὄχι πειὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ ἄγνοια μερικῶν ματαιοδόξων, ἀλλὰ κι' αὐτὸν ἀκόμη τὸν ἐνήμερο ἔρασιτεχνισμό.

Μὴ ἔξετάζων ἐπὶ τοῦ παρόντος κατὰ πόσον ἐμεῖς ἐδῶ σκεπτόμεθα ἀναλόγως ὡς πρὸς τὸ ἴδιο ζήτημα, θ' ἀποτανθῶ πρὸς τὴν νεοσυσταθεῖσαν καὶ μὲ τὴν ἔγκρισί μάλιστα τῆς Ἑλληνικῆς Πολιτείας «Ἐνωσι τῶν Ἑλληνῶν Μουσουργῶν» γιὰ νὰ τῆς συστήσω ὅτι σ' αὐτὴ πειὰ ἐναπόκειται νὰ στραφῇ ἀποτελεσματικὰ πρὸς τὴν Ἑλληνικὴ Τέχνη, νὰ τὴν ἐγκολπωθῇ, νὰ τὴ προστατέψῃ, νὰ προσπαθῆσῃ μὲ κάθε τρόπο (μὲ συνουλίες, μὲ διαλέξεις, μὲ ἀρθρογραφίες) νὰ γνωρίσῃ στὸ λαὸ τὴν ἐπίδραση πού ἀσκεῖ πάνω στὰ ἦθη του καὶ στὴ γενεὴ του ἐξέλιξι, ν' ἀνεγείρῃ ἐπὶ πλέον (καθὼς συμβαίνει σὲ ὅλους τοὺς ραφιναρισμένους λαοὺς) τὸ γόητρο τοῦ Δημηουργοῦ - μουσικοῦ - ἀρτίστα μέσα στὴν ἔθνικὴ συνείδησι, κι' ἔτσι πλὴν τῶν ἄλλων πλὴν τοῦ ἀμέσου καλοῦ πού θὰ προέλθῃ, θὰ δημηουργηθῇ ἀκόμη καὶ μιὰ παράδοσις γιὰ τὸ μεταγενέστερο μουσικο-αρτίστα μέσα στὴν ὁποία ἀπαλλαγμένος καμμιά φορὰ ἀπὸ τὴν ἀπροσεξία, τὸ ζεμανφουτισμὸ κι' ἀπὸ τὴν ἀμάθεια τῶν γύρω του, δὲ θὰ τὸν συγκλονίζῃ πειὰ καθὼς τ' ἔν σημερινὸ ἢ ψυχικὴ ἀπαγοήτευσις καὶ δὲ θὰ τὸν νεκρώνει ὁ πρόωρος μαρασμὸς, ἀλλ' ἔτσι ἀπρόσβλητος ἀπὸ κάθε ἀποκαρδιωτικὸ ἀγέρι, θὰ δίνεται ἀπερίσπαστος στὰ καλλιτεχνικά του πεπρωμένα.

Ὁ συνασπισμὸς αὐτὸς τῶν δημηουργικῶν στοιχείων τοῦ τόπου μας (πού ἄς σημειωθῇ ὅτι γιὰ πρώτη φορὰ συντελέστηκε ἐδῶ στὰ σοβαρὰ) μαζὺ μὲ τὴ μελλοντικὴ του δρασί πού θὰ τὴν δοῦμε ἀσφαλῶς ἀνταξία τῆς ὁραίας ἰδέας πού τὸν προεκάλεσε, θ' ἀποτελέσῃ ἓνα σημαντικώτατο γεγονὸς πάνω στὸ ὁποῖο θὰ σταθῇ καὶ θὰ μιλήσῃ ἀδέκαστα ἢ αὐθιανή μας μουσικὴ ἱστορία. Ἄς ἐλπίσουμε μ' αἰσιοδοξία ὅτι ὁ μικρὸς δρομῶκος πού χαράζεται σήμερα γιὰ τὴν καθαρῶς Ἑλληνικὴ μουσικὴ

Δημηουργία, θὰ μετατραπῇ μὲ τὸ καιρὸ σὲ διάπλατη λεωφόρο μέσα ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ διέρχεται πειὰ ἀπρόσκοπτα ὁ ψυχικὸς κόσμος μιᾶς ὀλοκληρῆς Φυλῆς, ἓνας λαὸς θὰ εἶνε ἐπὶ τέλους σὲ θέσι νὰ φανερώνει στοὺς ἄλλους καὶ μὲ τρόπο ἐντελῶς δικό του τὰ ὄνειρά του καὶ τοὺς πόθους του, πῶς τραγουδᾷ καὶ πῶς ὑποφέρει περνώντας ἀπὸ τὴ πρόσκαιρη αὐτὴ ζωὴ. Καὶ τώρα ὅσον ἀφορᾷ γιὰ κείνους πού πρωτοστατήσανε ὥστε νὰ γίνῃ ὅ,τι ἔγινε, ἔχουμε ὑποχρέωσι (ἐφ' ὅσον ἂν ὄχι ἄλλο, μᾶς διέκρινε ὅμως ἀνέκαθε μιὰ καλὴ πίστις) νὰ συμφωνήσουμε παρ' ὅλες τὶς παληὰς θλβερὰς διενέξεις μας μὲ μερικοὺς ἀπ' αὐτοὺς, ὅτι καὶ οἱ τρεῖς κυρίως συντελέσαντες εἶνε σήμερα ἀναγνωρισμένου καλλιτεχνικοῦ κύρους μέσα στὸ τόπο μας.

Εἰς τοὺς τρεῖς αὐτοὺς πρωτεργάτας τοῦ εὐγενικοῦ θεσμοῦ (κ. κ. Δ. Λαυράγκα, Μ. Καλομοίρη καὶ Μ. Βάρβογλη) λυποῦμαι κατάκαρδα ὅτι δὲν μπορῶ νὰ συμπεριλάβω καθὼς θὰ ἦταν φυσικὸ νὰ περιέμενε κανεὶς καὶ μίαν ἄλλην φυσιογνωμίαν ἐξαιρετικῆς περιωπῆς, τὸν ἑπτανήσιο συνθέτη καὶ διανοούμενο κ. Γ. Λαμπελὲτ ὅστις τυπικῶς καὶ γιὰ τώρα τοῦλάχιστο δὲν συμπράττει τῆς «ἐνώσεως».

Εἶνε ἐπίσης χαρακτηριστικὴ καὶ παρήγορος ἡ περίπτωσις ἐνὸς ὀλιγάριθμου καὶ ἐκλεκτικοῦ συμβουλίου πού περιλαμβάνει τὰ καλλίτερα στοιχεῖα τοῦ μουσικοῦ μας κόσμου, καθὼς εἶνε ὁ κ. Θ. Σπάθης (ὁ γνωστὸς πεπειραμένος συνθέτης), ὁ κ. Γ. Σκλάβος (συνθέτης γνωστὸς ἐπίσης) ὁ κ. Α. Κόντης (ἀριστοῦχος τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Μονάχου καὶ συνθέτης), ὁ κ. Δ. Μητρόπουλος (διευθυντὴς ὀρχήστρας καὶ συνθέτης), ὁ κ. Ν. Λάβδας διευθυντὴς τῆς Ἀθην. Μανδολινάτας καὶ συνθέτης χαρακτηριστικῶν κομματιῶν, ὁ τροβαδοῦρος τῆς λαϊκῆς Μούσης κ. Ρόδιος, καθὼς καὶ μερικοὶ ἄλλοι μὲ τοὺς ὁποίους καὶ ὁ γράφων τὶς γραμμὰς αὐτῆς.

Εἴθε τώρα ὁ χρόνος νὰ ἐπαναλάβῃ κι' ἐδῶ ὅ,τι ἔγινε πρὸ μισοῦ αἰῶνος καὶ στὴ μεγάλη πατρίδα τοῦ Γλίνκα, ὅπου ἀπὸ τὶς ἀσήμαντες ἀρχικῶς καὶ ὄλως διόλου φιλικῆς συγκεντρώσεις τῶν μουσικῶν Ρώσων πού γινόντουσαν μέσα στὸ σπίτι τοῦ ἔρασιτέχνη (!!) Μποροντίν (!), ἐβγήκε ἀργότερα ἢ σημερινὴ μεγαλειώδης καὶ κυρίαρχη μουσικὴ Σχολὴ τῶν Ρώσων

Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

(!) Ὡς γνωστὸ ὁ Μποροντίν ἦτο καὶ εἰργάζετο ὡς χημικὸς τὴν δὲ μουσικὴ τὴν εἶχε ὡς πάρεργον. Τὰ μουσικά του ἔργα τὰ ἔγραφε τοὺς θερινοὺς μῆνες στὴν ἐξοχὴ ὅπου ἐπήγαινε νὰ ξεκουραστῇ ἀπὸ τοὺς κόπους πού τοῦ ἔδινε ὅλο τὸ χρόνο ἢ χημικὴ του ἐπιστήμη. Στὸ σπίτι του συνήρχοντο φιλικὰ οἱ διάφοροι τότε μουσικοὶ καὶ μιλοῦσαν γιὰ Τέχνη, ἐνῶ ἢ ἱστορικῆς ἐκεῖνες συγκεντρώσεις μᾶς διεσώθησαν ὡς σήμερα μὲ τὴν ἐπωνυμίαν «τὰ καλλιτεχνικά βράδια τοῦ Μποροντίν».

Σ. Π.

Ἡ Μελοδραματικὴ τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὁδείου»

Μᾶς εἶναι ὁμολογουμένως εὐχάριστο νὰ ἐξάρωμεν μιὰ προσπάθεια ἀπὸ τὰς πραγματικῶς ἐπαινετὰς καὶ ὠφελίμους γιὰ τὸ μουσικὸ μέλλον τῆς χώρας μας. Ἡ προχθεσινὴ παράστασις τῆς Μελοδραματικῆς Σχολῆς τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὁδείου», ἐδραίωσε (ἀσχέτως πρὸς τὸ σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖον ἐδόθη καὶ πού κατὰ πρῶτο λόγο ἀπέβλεπε) καὶ τὴν πεποίθησι πού ὑπάρχει εὐτυχῶς μέσα στὴ λαϊκὴ συνείδησι, ὅτι ὁ τόπος μας δὲν εἶναι πειὰ ἄωρος γιὰ τὴν πραγματοποίησι τῆς ὄραίας καὶ μεγάλης ἐκείνης ἰδέας καθὼς εἶναι ἡ ἴδρισις «Ἐθνικοῦ Μελοδράματος». Στὸ εἶδος αὐτὸ τῆς Τέχνης ἔχει νὰ ἐπιδειξῆ τὸ «Ἐθνικὸν Ὁδεῖον» μιὰ ἀρκετὰ καρπόφορη ἐργασία, διότι μέσα στὰ πέντε χρόνια τῆς ζωῆς του ἀνέβασε πλείστα ὅσα ἔργα καθὼς εἶναι τὰ Ναβαρέξ, Τόσκα, Κουρέα, Φαιδώρα, Λαχτιλίδι τῆς Μάννας, Προτομάστορ, τοὺς Γάμους τῆς Γιαννούλας, τὴν Κόρη τῆς Νεράϊδας ὡς ἀκόμη καὶ ἀποσμάσματα ἀπὸ τὴν Τραβιάτα καὶ τὴν Κάριμεν. Ἡ προχθεσινὴ ἐμφάνισις καινούργιας ἐργασίας πού παρηκολούθησε πυκνὸ ἀκροατήριον, παρέσχε πλὴν τῶν ἄλλων καὶ τὴν εὐκαιρίαν νὰ διαπιστώσουμε πόσο πλούσιον φωνητικὸ ὄργανον ὑπάρχει στὸ τόπο μας πού ἕως σήμερον δυστυχῶς μένει στὸ περιθώριον ἀνεκμετάλλευτο καὶ χαμένο. Ἡ τέσσαρες πράξεις παρμένες ἀπὸ τέσσαρα διάφορα ἔργα (Ρουϊ-μπλάς, Ριγολέττο, Λουκία καὶ Ζαζά), ἐξετελέσθησαν ὁμολογουμένως ἄρτια ὡς σύνολο σκηνῆς καὶ ὁρχήστρας, ἐνῶ ἀπὸ τοὺς μαθητὰς—ἐκτελεστὰς (διότι ὅλοι οἱ ἐκτελεστὰς ἦσαν ὡς γνωστὸν μαθηταὶ) ἔπαιξε καθ' ἓνας τὸ ρόλο του μὲ κάθε λεπτομερειακὴ ἀκριβεία, πρᾶγμα πού ἐφανέρωσε πόσο καλὰ οἱ δασκάλοι τῶν αἰ κυρίαί Φωκᾶ καὶ Γκίνη, ἡ Δίς Γεννάδη, ὁ κ. καὶ ἡ κ. Βαλτετσιώτη, ὡς καὶ αὐτὸς ἀκόμη ὁ γνωστός μας Δ. Λαυράγκας, γνωρίζουν ἐκεῖ μέσα τὴ δουλειὰ των. Ἄν καὶ καθὼς εἶπαμε ὅλοι οἱ μαθηταὶ ἐφάνησαν ἄξιοι τοῦ ρόλου πού ἀνέλαβαν, πρέπει παρ' ὅλον τοῦτο νὰ ἐξωρίσουμε μερικοὺς καθὼς τὴν Δδα Καλλινίκου, πού ἀπέδωσε τὸ ρόλο τῆς Τζίλδας φωνητικῶς καὶ σκηρικῶς σὰν ὄριμος καλλιτέχνης, τὸν κ. Κουμαριανό, πού καὶ αὐτὸς ἀντελήφθη καὶ ἔπαιξε μ' ἐπιτυχία τὸ δύσκολον ρόλο τοῦ Ριγολέττου, τὸν κ. Καραβία, πού τραγούδησε πολὺ συμπαιθητικὰ τὴν ἄρια τοῦ Μίλιου, τὸν τενόρον κ. Μαυράκη ὡς καὶ τὸν κ. Μοσχονᾶ μὲ τὸ ὄραϊον τέμπρον τοῦ βαθυφώνου. Ἐκεῖνο ὅμως πού ἐπροξένησε βαθειὰ—σχεδὸν ἀπροσδόκητο αἴσθησι, ἦταν ἡ ἀπόδοσις τῆς ὄραιότητος ἄριαν (ἀπὸ τὴν Λουκία) ἀλλὰ καὶ ὑπερβολικὰ δύσκολης, πού τὴν τραγούδησε ἓνα συμπαιθητικὸ κορίτσι ἡ Δίς Φ. Παπαναστασίου. Προικισμένη μ' ἓνα ὄραιότατον τέμπρον λυρικῆς σοπράνο, μὲ μουσικὴν ἀντίληψιν ἀλλὰ καὶ μὲ μόρφωσι παρὰ τὴ μικρὰ τῆς ἡλικίας, εἶναι τὸ κορίτσι αὐτὸ πραγματικὰ γεννημένο γιὰ τὴ λυρικὴ καριέρα, εἰς τὴν ὁποίαν ἂν ἐπιδοθῆ (καθὼς ὀφείλει) θὰ καταλάβῃ ἀσφαλῶς μιὰ μέραν ἐπιζήλο θέσι. Πρέπει νὰ

σημειωθῆ ὅτι ἡ μικρὰ αὐτὴ ἀρίστη εἶναι ἀποκλειστικὸν δημιουργημὰ τῆς καθηγητρίαν τῆς Δδος Γεννάδη, ἣτις μέσα σὲ τέσσαρα μονάχα χρόνια, ἀπὸ ἀδασῆ καὶ ἀμοιρον, τὴν ἔφερε στὴ σημερινὴν ζήλευτὴν θέσι. Στὴν ὅλη ἐπιτυχία δὲν πρέπει νὰ παροραθῆ καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ συμβολὴ τῆς κ. Βαλτετσιώτη, εἰς τὴν ὁποίαν ὀφείλεται καὶ ἡ γενικὴ διδασκαλία τοῦ ἔργου, ὡς καὶ τοῦ κ. Βαλτετσιώτη, πού τόσο καλὰ διηύθυνε καὶ ἐνηρόμωσε τὸ παίξιμον τῆς σκηνῆς καὶ τῆς ὁρχήστρας. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν εὐπρόσωπην ἐκτέλεσι τῶν χορικῶν ὀφείλεται ἓνας δίκαιος ἔπαινος στὸν νέον καὶ φέρελπι συνθέτη κ. Ζώρα.

Πρὶν τελειώσουμε θὰ κάμουμε μιαν ὑπόδειξι στοὺς ἄρμοδιους καὶ δὴ στὸν κ. ὑπουργὸν τῆς Παιδείας, ὅστις πράγματι δείχνει ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν καθόλου πνευματικὴ παραγωγή τοῦ τόπου μας, ὅτι, εἶναι πειὰ καιρὸς νὰ ληφθῆ μιὰ ἀπόφασις γιὰ τὴ δημιουργία «Ἐθνικοῦ Μελοδράματος», τοῦ κατ' ἐξοχίαν αὐτοῦ ἐκπολιτιστικοῦ στοιχείου γιὰ μιὰ κοινωνία.

Σ. ΠΡΟΚ.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΤΕΜΑΧΙΟΝ ΤΟΥ Κ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

Τὸ εἰς τὸ παρὸν τεῦχος τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» δημοσιευόμενον τέταρτον μέρος (πρῶτον ἡμισυ) τῆς συμφωνίας τῆς «Λεβεντιάς» τοῦ ἀξιότιμου συνεργάτου μας κ. Μαν. Καλομοίρη, ἐξετελέσθη διὰ πρώτην φοράν εἰς Ἀθήνας (Θέατρον Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ) τῷ 1920 καὶ εἰς τὰ «Concerts Colonne» ἐν Παρισίοις τῷ 1924. Βεβαίως τὸ ὡς ἄνω μέρος ὡς καὶ ἡ ὅλη συμφωνία τῆς «Λεβεντιάς» ἐπανελήφθη πολλάκις εἰς τὴν πρωτεύουσαν καὶ ἰδίως κατὰ τὰς ἑορτὰς τῆς Ἐκατονταετηρίδος.

Κατόπιν ἐκφρασθείσης ἐπιθυμίας ἀπὸ διαφόρους ἀναγνώστας μας, δημοσιεύομεν εὐχαρίστως τὸ τέταρτον μέρος τῆς συμφωνίας τοῦ κ. Καλομοίρη, τὸ φινάλε μὲ τὸ γνωστὸν μας Ἐκκλησιαστικὸν μουσικὸν θέμα «Τῆ ὑπερμάχῳ στρατιγῶ τὰ νικητήρια» διὰ μικτὴν χορωδίαν καὶ πιάνο. Καὶ ἐπὶ τῆ εὐκαιρίᾳ ἐκφράζομεν τὰς πλέον ἐγκαρδίους μας εὐχαριστίας πρὸς τὸν κ. Καλομοίρη, ὅστις, εὐγενῶς προσφερθεὶς, μετέγραψε τὸ διὰ πλήρη συμφωνικὴν ὁρχήστραν καὶ χορωδίαν μέρος, διὰ πιάνο καὶ χορωδίαν.

Τὸ δεύτερον καὶ τελευταῖον μέρος θὰ δημοσιευθῆ εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος.

ΔΗΛΩΣΙΣ

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 ἐιδιότητά, ὡς καὶ ἄλλας σχετικὰς ἀγγελίας τοῦ ὡς ἄνω διδάσκοντος προσωπικοῦ.

ΕΚ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Τὸ ὑπουργεῖον τῶν Ἑσωτερικῶν τῆς Γερμανίας προσέκηυξε διαγωνισμὸν διὰ τὴν σύνθεσιν χορωδιῶν a capella, ὡς καὶ δι' ὀρχήστραν καὶ χορωδιῶν. Τὸ πρῶτον βραβευθησόμενον ἔργον θὰ λήβῃ 5000 Γερμ. μάρκα καὶ τὸ δι' ὀρχήστραν καὶ χορωδιῶν ἐτέρας 5000. Δυστυχῶς ἀποκλείονται ἀπὸ τὸν διαγωνισμὸν οἱ ξένοι συνθέται.

— Κατόπιν προσκλήσεως τῆς Societé d'Etudes Mozartiennes, διηύθυνε μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν εἰς Παρισίους ὁ Paul Sacher τὸν «Idomeneo» τοῦ Μότσαρτ.

— Ἡ Akademie der Künste τοῦ Βερολίνου ἐβράβευσε τὸν γνωστὸν μεγάλον Γερμανὸν συνθέτην Χὰνς Πρίτσορ, μὲ δῶρον 10.000 μάρκων.

— Ἐξετελέσθη διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὴν Φράιμπουργκ ἓνα ἄγνωστον μέχρι σήμερον Divertimento δι' ὀρχήστραν εἰς σι μζ, τοῦ Γιόζεφ Χάινδν.

— Τὸ κοντσέρτο διὰ πιάνο καὶ ὀρχήστραν (χάλκινα καὶ ἄρπες) τοῦ Πάουλ Χίντεμιτ, ἐξετελέσθη ἤδη εἰς τὸν ραδιοσταθμὸν τοῦ Λονδίνου, τὴν πρώτην Ἀπριλίου εἰς Παρισίους καὶ τέλος μὲ σολίστ τὸν Βάλτερ Giesecking εἰς τὴν Kroll-Oper μὲ διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν δαιμόνιον Klemperer, εἰς Βερολίνον.

— Ὁ Maurice Ravel συνέθεσε ἓνα κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα, μόνον γιὰ τὸ ἀριστερὸ χεῖρ. Τὸ κοντσέρτο αὐτὸ ἐγράφη κατόπιν παραγγελίας τοῦ μονόχειρος Αὐστριακοῦ βιοτουόζου πιανίστα Paul Wittgenstein.

— Τὸ Τζατζ ὁρατόριο «H. M. S. Royal Oak» τοῦ Erwin Schulhoff θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς διὰ πρώτην φορὰν ἀπὸ τὴν ὀρχήστραν τοῦ ραδιοσταθμοῦ τῆς Φρανκφούρτης.

— Ὁ Milhaud συνέθεσε μιὰ Σουίτα δι' ὀρχήστραν μὲ μοτίβα ἀπὸ τὴν ὄπερά του «Maximilian».

— Ὁ Γερμανὸς διευθυντὴς ὀρχήστρας Leo Blech

προσεκλήθη εἰς Μόσχαν γιὰ νὰ διευθύνῃ σειρὰν συμφωνικῶν συναυλιῶν.

— Εἰς τὸ Covent-Garden τοῦ Λονδίνου ἐκτελοῦνται κατ' αὐτὰς ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Bruno Balter, ἡ τετραλογία τοῦ Βάγνερ τὸ «Δαχτυλίδι τῶν Νιμπελούγκεν», ὁ «Τρίσταν καὶ Ἰζόλδη» τοῦ Βίγνερ ἐπίσης, καθὼς καὶ ἡ «Νυκτερίδα» τοῦ Γιόχαν Στράους υἱοῦ καὶ τέλος ὁ «Μαγεμμένος αὐλὸς» τοῦ Μότσαρτ.

— Εἰς τὸ Ὠδεῖον τῆς πόλεως Freiburg ἐξετελέσθησαν ὑπὸ διαφόρων μαθητῶν ἔργα τοῦ I. Σ. Μπάχ διὰ 2 Κλαβικήμβαλα, ὅλαι αἱ συνθέσεις διὰ πιάνο τοῦ Schönborg καὶ τὴν τρίτην βραδείαν συνθέσεις ἐξωτικῆς μουσικῆς.

— Δημοσιεύομεν κατωτέρω μερικὰ ἀπὸ τὰ νέα ἔργα διὰ χορωδιῶν: Kurt Thomas: «Der 90. Psalm» διὰ σόλο βαουτόνου, χορωδιῶν καὶ ὀρχήστραν. Ernst Peping: Choralmesse a capella. Albert Möschinger «Gottes Pfad ist uns geweitet» διὰ τετράφωνον χορωδιῶν a capella. Felix Petyrek: «Beduinischer Diwan» διὰ μικτὴν χορωδιῶν a capella.

— Νέα ἔργα δι' ὀρχήστραν: Igor Strawinsky: Scherzo fantastique. Ernst Toch: Kleine Theater — Suite Op. 54. Igor Markewitch: Concerto Grosso, Sinfonietta. Paul Hindemith: Konzertmusik für Streicher und Bläser.

Διὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα: Igor Strawinsky: Κοντσέρτο γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα. Conrad Beck: Konzert für Streichquartett und Orchester. Maurice Ravel: Pavane γιὰ βιολί καὶ πιάνο. Ernst Toch: Zehn Konzertetüden Op. 55. Τοῦ ἰδίου: Sonate γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο Op. 50. Darius Milhaud: Κοντσέρτο γιὰ κρουστὰ ὄργανα. Alois Hába: «Die Mutter», μελόδραμα γραμμένο μὲ τέταρτα τοῦ τόνου.

Ὅλα τὰ νέα τραγοῦδια

τοῦ ὀμιλοῦντος καὶ τῆς Ὀπερέττας

στὴν *Ἐλαιρία Πιάνων Ἐτάρρ Α.Ε.*

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

Πειραιεὺς: ὁδὸς Φίλωνος 48. - Πάτραι: ὁδὸς Μαιζῶνος 109.

Βόλος: ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ΠΙΑΝΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ

ΑΠΟ ΔΡΑΧ. 32.500

Hofmann Fr. Zimmermann

Kriebel Förster

Petrof Bechstein

Τὸ πιάνο παραμένει τὸ βασικώτερον καὶ ἀναγκαιότερον μουσικὸν ὄργανον γιὰ κάθε οἰκογένειαν.

Τὸ πιάνο εἶναι μιὰ ἔνδειξις σοφισμοῦ διὰ τὸν κάτοχόν του.

Ἐκκλησιάσατε τὸ πιάνο σας πρὸς μουσικὴν μόρφωσιν τῶν παιδιῶν σας καὶ γιὰ τὴν εὐλοχίαν σας. Εἶναι εὐκόμος ἢ ἀσώκλησις πιάνου ἀπὸ τὴν ὡς ἄνω προυσίαν συλλογὴν τῶν ἀρίστων Γερμανικῶν πιάνων εἰς 36 μηνιαίας δόσεις ἀπὸ τὴν

ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΙΑΚΕΙΟΥ 12 — ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7.

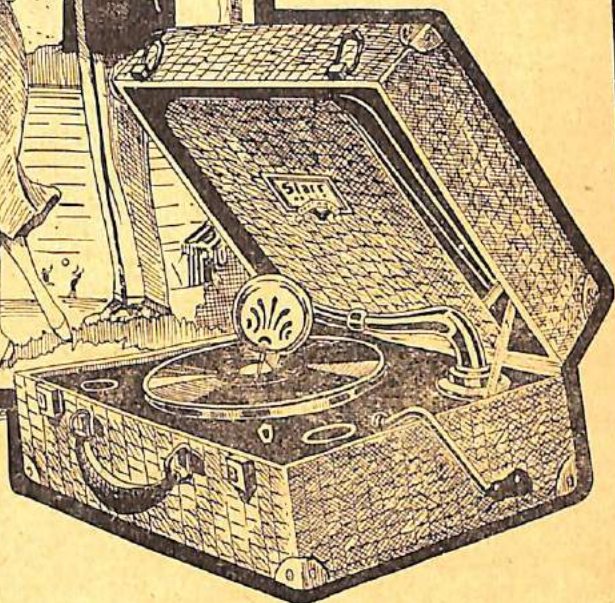
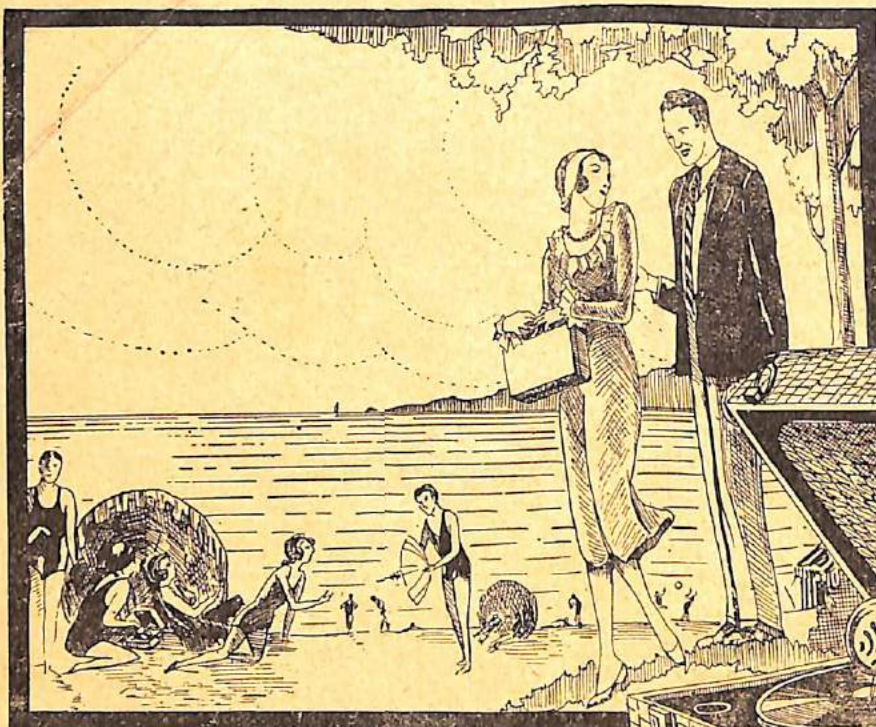
ΠΕΙΡΑΙΑΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22.

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΜΗΡΙΩΝΟΣ 109.

ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111.

Ετὴν ἀκροασιὰ



. Ετὸ Βουνο

5

δραχμὲς τὴν ἡμέρα ἀρκοῦν γιὰ νὰ ἔχετε στὴ διάθεσί σας ὅποια μουσικὴ σᾶς γουστᾶρει. — Τὸ Starr - Rally εἶναι τὸ μόνο γραμμόφωνο ποὺ εἶναι τέλειο στὸ εἶδος του.

Ὅ,τι κυρίως κάνει τὸ Starr - Rally νὰ ξεχωρίζη ἀπὸ τὰ ἄλλα εἶναι ἡ ὠμορφὴ φωνὴ του καὶ ἡ κομψὴ ἐμφάνισίς του.

Μὲ τὸ Starr - Rally θὰ ἀποκτήσετε τὸ χαμένο γέλιο σας μόνον μὲ 5 δραχμὰς τὴν ἡμέρα.

Τὸ Starr - Rally θὰ τὸ βρῆτε σὲ πλουσιωτάτην συλλογὴν εἰς τὴν

ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7 ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48