

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΕΦΟΡΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

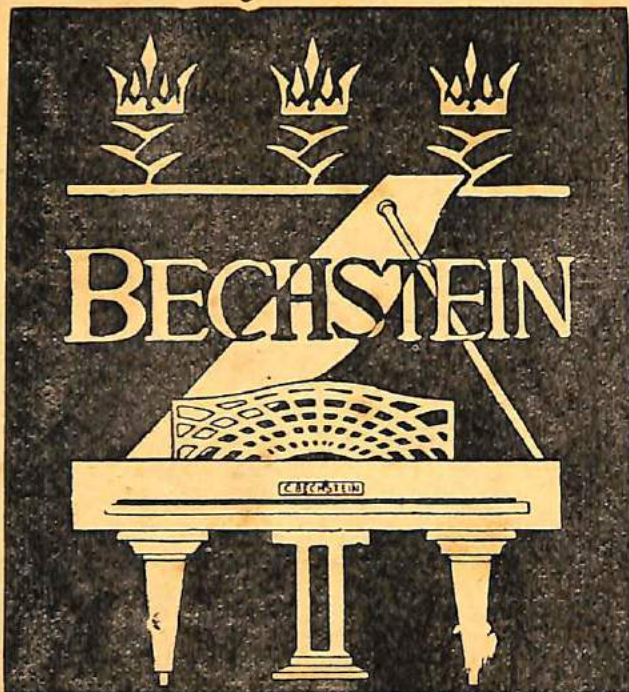
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

- Μαν. Καλ.* : Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία.
Σ. Προκοπίου : Ἡ μουσική στὰ σχολεῖα.
Νικελάου Κώνστα (Ἰατροῦ - Ὀτορινολαρυγγολόγου) :
Τὸ ἄσμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως.
Κωνστ. Δ. Οἰκονόμου : Ἡ συγχερδία τετάρτης ἔκτης.
Ν. Πανταζοπούλου : Ἱστορία τοῦ πιάνου.
Μαν. Καλομοίρη : Μουσικὸν τεμάχιον.
** ** : Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μότσαρτ.
Μουσικοῦ : Νέοι δίσκοι Γραμμοφώνου.
Ἰωάννας Γ. Μπουκουβάλα : Ἐνα ἐνδιαφέρον πεί-
ραμα τοῦ Fr. Liszt.
Κ. Δ. Οἰκονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἄσμα.
Π : Ἰδρυσις νέου Ὁδείου.

Διευθύνσεις καθηγητῶν τῶν Ὁδείων, περιεχόμενα
πρώτου ἔτους (1930-1931), διάφορα μουσικὰ παρα-
δείγματα καὶ φωτογραφίαι τοῦ Ζάουερ, τῆς Κων-
στάντσε Μότσαρτ 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 ὁμως καὶ μουσικώτεροι παρ' ὅ,τι 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 διεθνoῦς 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 Μαιζώνος 109.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α΄.— ΤΕΥΧ. 11-12 ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1931 Γραφεία: ΣΤΡΩ ΑΡΣΑΚΕΪΟΥ 12-ΑΘΗΝΑΙ	ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ Ἐτησία συνδρομὴ (Τεύχη 12) ... Δοχ. 60 Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) » 100 ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ	ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΝΣΤ. Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Μουσικὸς Ἐπιστήμων Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης
---	--	---

ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΜΟΤΙΒΟ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ἡ λαϊκὴ μελωδία, ἡ ἀπλή καὶ ἀπέριττη, ἐχρησίμειψε πάντα σὰν πηγὴ πρωταρχικῆς μουσικῆς ἐμπνεύσεως στοὺς συνθέτες ὄλων τῶν ἐποχῶν.

Πολὺ πρὶν ἀποτελέσει τὴ βᾶσιν πρὸς ἐπάνω τῆς ἐξίστηκαν οἱ νεώτερες ἐθνικιστικῆς μουσικῆς σχολῆς, μετὰ ἐπὶ κεφαλῆς τοὺς Ρώσους, τὸ δημοτικὸ τραγουδι ἀπὸ τὸν καιρὸ πρὸς ἡ σοφί, νὰ τὴν ποῦμε ἔτσι, μουσικῆ ἀρχισε νὰ βγαίῃ ἀπὸ τὰ κάπως στενὰ ὄρια τῆς ἐκκλησίας καὶ νὰ γίνεται πρὸς κοσμικῆ, οἱ συνθέτες ἦσαν φυσικὸ νὰ προσέξουνε τὶς λαϊκῆς μουσικῆς ἐκδηλώσεις τοῦ ἔθνους καὶ νὰ προσπαθῆσουνε νὰ βροῦνε στοὺς αὐθόρμητους λαϊκοὺς μουσικοὺς τύπους τὴ μορφὴ πρὸς τὰ τοὺς βοηθοῦσε νὰ ἐκδηλώνουνε ἀνάλογα αἰσθήματα ἐντελῶς ἀνθρώπινα— τὴ χαρὰ, τὴ λύπη, τὴν Ἀγάπην, τὴν ὀργή, τὸ πολεμικὸ μένος.

Ἀκόμη καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς κυριαρχίας τοῦ κοντραπούνκτου καὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἐμπνεύσεων βλέπωμε πρὸς τὸ δημοτικὸ τραγουδι δὲν ἄφινε ἀσυγκλίνητους τοὺς μουσοργούς.

Ἔτσι συναντοῦμε φούγκες καὶ λειτουργίες ὀλόκληρες γραμμῆς ἐπάνω σὲ μελωδίας λαϊκῶν τραγουδιῶν τῆς ἐποχῆς, καθὼς καὶ μαντριγκάλια καὶ ἄλλες κοσμικῆς συνθέσεις πολυφωνικῆς μὰ πρὸς περικλείανε ἀρκετὰ στοιχεῖα τῆς λαϊκῆς μούσας.

Ἀργότερα ὅσο κι' ἂν ἐξελίχθηκε ἡ τεχνικὴ μουσικὴ στὴν Ἰταλία, τὴ Γερμανία καὶ τὴ Γαλλία σὲ δικῆς τῆς μορφῆς— στὴ μελοδραματικὴ ἀπὸ τὴ μιά, στὴ συμφωνικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη— κι' ὅσο κι' ἂν πολλῆς φορὲς στάθηκε κάποιος ἀπόμακρος ἀπὸ τὴν ὅλη γραμμὴ τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, πάντα ὅμως ἡ ἐπίδρασις τῆς δημοτικῆς ἐθνικῆς μελωδίας τοῦ λαϊκοῦ χορευτικοῦ ρυθμοῦ εἶναι καταφανῆς στοὺς πρὸς ἀντιπροσωπευτικοὺς τύπους τῶν μεγάλων μουσικῶν δημιουργῶν.

Ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς τὸ Scarlatti— ἀργότερα τὸ Rossini— ἀπὸ τοὺς Γάλλους τὸ Rameau, τὸ Couperin, κι' ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς τὸν Ἰδω τὸ μεγάλο Bach, τὸ Mozart, τὸ Haydn, κι' αὐτὸ τὸ Μπετόβεν καὶ περ' ἀπ' ὅλα τὸ Schubert.

Πόσα φινάλε ἀπὸ τὶς σονάτες καὶ τὰ κουαρτέττα του δὲ μᾶς θυμίζουνε τὶς γερμανικῆς λαϊκῆς μελωδίας, τοὺς

γερμανικοὺς λαϊκοὺς χορούς, τὰ Ländler καὶ τὰ βάλς. Αὐτὸ τὸ περίφημο φινάλε τῆς 9^{ης} συμφωνίας, ὁ ὕμνος τῆς χαρᾶς, ἔχει ὡς βᾶσιν του ἓνα θέμα πρὸς χωρὶς βέβαια νὰ εἶναι ἀντιγραφή κανενὸς δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα, στὸ ὕψος καὶ στὴν ἐκφραση τῆς λαϊκῆς Γερμανικῆς μούσας.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅμως πρὸς ἡ ἐπίδρασις τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ στοὺς κλασικοὺς καὶ κατόπι τοὺς ρωμαντικοὺς συνθέτας ἦσαν πολὺ λίγο συνειδητῆ. Χωρὶς ἴσως καλὰ καλὰ νὰ τὸ νοιώσουνε ἡ ζωτικότητα τῆς λαϊκῆς μούσας ἐπιδροῦσε τόσο στὴ μουσικὴ τους διάθεσι, ὥστε νὰ ἐκδηλώνεται στὶς πρὸς χαρακτηριστικῆς τους μουσικῆς δημιουργίαις.

Ἀσύγκριτα πρὸς συνειδητῆ εἶναι ἡ ἐπίδρασις τῆς δημοτικῆς μουσικῆς στὴν ἐξέλιξη τῆς νεώτερης μουσικῆς καὶ ἰδιαίτερα τῶν νέων ἐθνικῶν μουσικῶν σχολῶν, ὅπως ἡ Ρωσικὴ, ἡ Σκανδιναβικὴ, ἡ Ἰσπανικὴ.

Ἐδῶ πρὸς δὲν πρόκειται γιὰ μιὰν ἀπλή ἔστω καὶ μεγαλοφάνταστη χρησιμοποίησι μουσικῶν λαϊκῶν στοιχείων διὰ ἔργα τῶν συνθετῶν αὐτῶν. Ὅλη ἡ ὕψη, ὅλη ἡ ἐξέλιξη, ἀκόμη καὶ ἡ τεχνικὴ τεχνοτροπία τῶν μουσικῶν αὐτῶν σχολῶν, εἶναι συνειδητῆ, βασισμένη ἐπάνω στὰ στοιχεῖα πρὸς τοὺς δίνει ἡ λαϊκὴ μουσικὴ ἐμπνεψη.

Δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀρκετὰ συχνὴ καὶ φροντισμένη χρησιμοποίησι αὐτουσίων λαϊκῶν μουσικῶν μοτίβων πρὸς δίνει τὸ χαρακτηριστικὸ χροῦμα στὶς νεώτερες αὐτῆς μουσικῆς δημιουργίαις γιὰ πολὺ περισσότερο ἡ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς τεχνοτροπίας ἐπάνω στὰ στοιχεῖα τῶν ἐθνικῶν χορῶν καὶ τραγουδιῶν.

Οἱ τρόποι τοῦ μείζονος καὶ τοῦ ἐλάσσονος, πρὸς εἶχανε πρὸς σχεδὸν γεράσει ἀπὸ τὴν ἀποκλειστικὴ τους χρησιμοποίησι στὰ ἔργα τῶν κλασικῶν καὶ τῶν ρωμαντικῶν πλουτίζονται μετὰ τοὺς πλούσιους ποικιλόμορφους τρόπους τῶν Σλαβικῶν, τῶν Σκανδιναβικῶν καὶ τελευταία τῶν Ἰσπανικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Ἡ ρυθμικὴ παίρνει καινούριον ξεπέταγμα, καινούρια ζαῖ ἀπὸ τοὺς ἄγριους ρυθμούς τῶν Ρωσικῶν λαϊκῶν χορῶν κι' ἀπὸ τὰ τόσο φλογερὰ καὶ νοχελὴ μαζὶ τσακίσματα τῶν ρυθμῶν τοῦ Ἰσπανικοῦ λαϊκοῦ χοροῦ πρὸς κλείνει μέσα του τόση Ἀνατολὴ καὶ τόση ἠδονπάθεια!

Τὰ διαστήματα τῆς αὐξημένης δευτέρας, τῆς αὐξημένης τετάρτης — ἢ 7^η βαθμίδα χωρὶς ἡμιτόνιο — παίρνουνε τὰ δικαιώματα καὶ χαρίζουνε μιὰ καινούρια χρωματιὰ στὴν ὅλη μουσικὴ ἔκφραση. Νέοι ἁρμονικοὶ συνδυασμοὶ δημιουργοῦνται αὐτόματα ἀπὸ τὴν ἐξωτικὴ βλάβση τῶν σπόρων τῆς δημοτικῆς ἐθνικῆς μουσικῆς ξεφεύγοντας ἀπὸ τὰ στενὰ μουσικὰ ὄρια τῶν σχολῶν ποὺ τὶς ἐκαλλιέργησαν οἱ νέες μουσικὲς τεχνοτροπίες, ἐπιδρῶντε στὴν ὅλη ἐξέλιξη τῆς παγκόσμιας μουσικῆς τέχνης καὶ ἀνοίγουνε καινούριους μουσικοὺς ὁρίζοντες στὸ μουσικὸ κόσμο.

Ἔτσι ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τῆς Ρωσικῆς μουσικῆς ξεκινώντας ὁ Γάλλος Debussy ἔβαλε τὴ βάση στὴ σημερινὴ μουσικὴ τεχνικὴ.

Εἶναι φανερὸ πὼς καὶ ὁ Ἕλληνας μουσικοσυνθέτης τὸν ἴδιο δρόμο πρέπει νὰ ἀκολουθήσῃ ἂν θέλῃ μιὰ μέρα ἢ Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία νὰ ἀποδώσῃ

καρποὺς ποὺ θὰ μπορούσανε νὰ σταθοῦνε δίπλα στὴ μεγάλη παγκόσμιο μουσικὴ παραγωγή.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ἀρκετοὶ ἀπὸ τοὺς μουσουργοὺς μας ἔχουνε νοιώσει, ποῖος λίγο ποῖος πολύ, τὴν ἀξία τῆς τόσο πλουσίας Ἑλληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς.

Δυστυχῶς τὸ κακὸ εἶναι, ἀφίνοντας πιά ἐκείνους ποὺ παραγνωρίζουνε ὁλότελα τὴν ἀξία τῆς, πὼς πολλοὶ νομίζουνε πὼς ἢ ἀπλὴ χρησιμοποίησις τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ αὐτούσιον μὲ στοιχειώδεις ἁρμονικὲς κοινοτυπίες ἀποτελεῖ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ μουσικὴ δημιουργία καὶ παραβλέπουνε ἢ ἀγνοοῦνε τὴ σημασία τῆς ἀτομικῆς ἔμπνευσης καὶ τῆς τεχνικῆς ἐξέλιξης τῶν λαϊκῶν μουσικῶν ἀκόμη καὶ ποιητικῶν στοιχείων γιὰ τὴ δημιουργία μιᾶς σοβαρᾶς καὶ βιώσιμης Ἑλληνικῆς μουσικῆς τέχνης.

Γι' αὐτὸ τὸ ζήτημα θὰ εἶχε κανεὶς νὰ πῇ ἀρκετὰ ποὺ ἐλπίζω νὰ τὰ ξεδουάλινω στὸ ἐπόμενο φύλλο τῆς ἀγαπητῆς «Μουσικῆς Ζωῆς».

ΜΑΝ. ΚΑΛ.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΑ ΣΧΟΛΕΙΑ

Ἐφ' ὅσον ὁ σημερινὸς Ὑπουργὸς τῆς Παιδείας χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν πράγματι ἐπαινετὴ φιλοδοξία νὰ ἀναμορφώσῃ πνευματικὰ τὸν τόπο, ὅπου κτίρια σχολικὰ κτίζονται, κονδύλια χρηματικὰ διατίθενται γιὰ τὶς καλὲς Τέχνες, γιὰ μουσεῖα, πινακοθήκες, γιὰ ἔκδοσι ἀνεκδότων Ἑλλ. ἔργων, ὅπου τὰ παιδαγωγικὰ συστήματα ἀπλοποιοῦνται καὶ μοντερνίζονται, ὑπότροφοι στέλλονται κάθε τόσο στὸ ἐξωτερικὸ δαπάναις τοῦ κράτους, καὶ κεντρικοὶ τόποι παραχωροῦνται γιὰ τὴν ἀνέγερσι ὤδεισ-κῶν κτιρίων, θὰ ἦτο ἂν μὴ τι ἄλλο, λυπηρὸ καὶ παράδοξο ἂν δὲν ἄλλαζαν τοῦλάχιστο καὶ ἢ συνθῆκες ὑπὸ τὶς ὁποῖες τὰ παιδιὰ τοῦ λαοῦ διδάσκονται σήμερα τὴ Μουσικὴ μέσα στὰ σχολεῖα.

Χωρὶς νὰ πᾶμε πολὺ μακρὰ προστρέχοντες εἴτε στὴ μουσογραφῆ Γερμανία, εἴτε στὴ σημερινὴ ἀναδημοσιευομένη Ἰταλία, ἢ ὅμορες βαλκανικὲς χώρες ἔχουνε ἀπὸ πολλοῦ κατανοήσει τὴ σπουδαιότητα ποῦ ἐνέχει τὸ μάθημα τῆς Μουσικῆς μέσα στὴν καθόλου μόρφωσι τοῦ παιδιοῦ, καὶ γιὰ τοῦτο ἔχουνε θεσπίσει καὶ ἐφάρμοσε στὰ σχολεῖα τους μιὰ λεπτομερειακὴ ἀντιγραφή τοῦ μουσικοῦ παιδαγωγικοῦ συστήματος τῆς Δύσεως.

Ὁ νεαρὸς Βούλγαρος ἢ Σέρβος δίπλα ἀπὸ τὴν ἐθνικὴν του γλῶσσα, τὴν ἱστορίαν τῆς πατρίδας του, ἀπὸ τὰ μαθηματικὰ καὶ τὴ γεωγραφία, διδάσκει καὶ τὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς Τέχνης τοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Μπετόβεν, ἀλλὰ κατὰ τρόπο τελείως ἐπιστημονικόν.

Ἐν πρώτοις τὸ μάθημα τοῦτο κατέχει ξεχωριστὴ θέσι μέσα στὸ σύνολο τῶν διδασκομένων μαθημάτων, ἐπιβαλλόμενον ἀπὸ τὸ κράτος ὡς μάθημα πρωτεύον—

ψυχολογικῶς λοιπὸν γεννιέται ἀπὸ τὴ πρώτη στιγμή στὸ μαθητὴ τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης ποὺ ἔχει ἀπέναντι ἑνὸς πρωτεύοντος σχολικοῦ μαθήματος, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας εἶνε νὰ ἐπάκολουθήσῃ κατόπιν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ πρὸς τὸ μάθημα τοῦτο ἂν ὄχι ἀπὸ ἀγάπη πάντοτε, ἀδιάφορο ὅμως θὰ ἐνδιαφεροθῆ ἔστω καὶ ἀπὸ ἀνάγκη.

Ὁ μαθητὴς ἔτσι ἀποβάλλει κάθε προκατάληψιν (ποὺ τὴν ἔχει ὅμως ὁ δικὸς μας μαθητὴς), τὸ νὰ θεωρῆ δηλ. ὅτι τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς εἶνε περιττὸ καὶ γίνεται μᾶλλον χάριν ἀναφυκῆς, ἐνῶ καταρτισμένοι μουσικοὶ καὶ ἀπόφοιτοι τῶν κρατικῶν Ὀρδείων τοῦ τόπου ἀναλαμβάνουν κατ' ἐντολὴν τοῦ κράτους νὰ διδάξουν εἰς τὴ νέα γενεὰ τὴ Τέχνην τοῦ Πενταγράμμου.

Τὸ σύστημα καθὼς εἶπα εἶνε προδιαγεγραμμένον κατὰ τρόπο τελείως ἐπιστημονικόν. Ἐν πρώτοις τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς στρέφεται ἐκεῖ πρὸς δύο μέρη, τὸ θεωρητικὸ καὶ ἐκτελεστικόν. Μ' ἄλλα λόγια ἢ διδασκαλία εἶνε ὀλοκληρωτικὴ—ἀλλ' ὡς δοῦμε τί διδάσκει ὁ μαθητὴς ἄλλοῦ, καὶ τί καὶ μὲ ποῖο τρόπο στὸ τόπο μας.

Προτοῦ ἔλθῃ σὲ οἰαδήποτε ἐλαφὴ μὲ τὴ πρακτικὴ Τέχνην, τὸ παιδί τοῦ ξένου σχολείου διδάσκει στὴν ἀρχὴ τὴ μουσικὴ θεωρίαν. Μαθαίνει γιὰ πρώτη φορά τὰ σημεῖα τῆς μουσικῆς γραφῆς, τί θὰ πῇ πεντάγραμμο, τί φθογγόσημο, τί μουσικὴ παῖσις καὶ τί γνώμων καὶ σημεῖα ἀλλοιώσεως, μαθαίνει προσέτι τὶς μουσικὲς κλίμακες καὶ τὰ μουσικὰ διαστήματα, καὶ προχωρόντας φθάνει κατόπιν στὰ πρῶτα στοιχεῖα τῆς Ἀρμονίας μαθαίνοντας τί θὰ πῇ συνήγησις δύο ἢ περισσοτέρων φθογγῶν, τί συγχορδία, πῶς σχηματίζεται καθὼς καὶ τὰ

διάφορα είδη αὐτῆς. Ἐδῶ σταματᾷ ἡ θεωρητικὴ ὕλη ἢ ὁποία πρέπει νὰ ὁμολογηθῆ ὅτι εἶνε ἀρκετὴ γιὰ ἓνα ἐγκυκλοπαιδικὰ μορφωμένον ἄνθρωπο.

Μετὰ τὴ θεωρία ἐρχεται ἡ ῥυθμικὴ καὶ μελωδικὴ ἐξάσκησης (solfège) ὅπου ὕστερα ἀπὸ μιὰ ὄριμη προπὴνησι σ' αὐτό, ὁ μαθητὴς φθάνει εἰς τὰ παιδαγωγικὰ τραγούδια ποὺ εἶνε ἄλλα πρωτότυπα καὶ ἄλλα γραμμένα ἀπὸ πεπειραμένους μουσικοὺς σὲ γνωστὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς πατρίδας του. Τὰ τραγούδια αὐτὰ διδάσκονται καὶ ἐκτελοῦνται παρὰ τῶν μαθητῶν ὅλης τῆς τάξεως *unisono*, δηλ. μόνο γιὰ μιὰ φωνή — ξεχωρίζω αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια γιὰτι κατόπιν ἀκολουθεῖ ἄλλη δουλειὰ πολὺ σοβαρώτερη τῆς πρώτης καὶ ἥτις συγκριτικῶς μὲ τὴ δική μας κατάστασι πρέπει νὰ μᾶς φέρνει τὴ λύπη καὶ τὸ φθόνο μαζὺ γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο μορφώνονται τὰ παιδιά τῶν ἄλλων. Λοιπὸν ἀπὸ τῆς μαθητῆς διαλέγονται ἐκεῖ οἱ πειὸ καλλίφωνοι ἀπὸ τοὺς ὁποῖους σχηματίζουσι τὶς λεγόμενες Σχολικὲς Χορωδίες εἰς τὶς ὁποῖες μαθαίνουν καὶ ἐναθέρουσι κατόπιν σ' αὐτὲς τὴν ἐκτέλεσι ἐνώπιον τῶν ἄλλων μαθητῶν, τετραφώνων συνθέσεων τοῦ Παλεστρίνα, τοῦ Λουθήρου, τοῦ Μοντεβέρντι, τοῦ Μπάχ, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Χάινδν, τοῦ Μπετόβεν καὶ ἄλλων μεγάλων ξένων μουσικῶν. Ἐς σημειωθῆ ἐπὶ πλέον ὅτι γιὰ τὴ διδασκαλίαν τοῦ μαθητῆ καθε σχολεῖο ἔχει καὶ ἀπὸ ἓνα ὄργανο (πιάνο ἢ μικρὸ ἄρμόνιο), καὶ ὅτι δὲν παρορᾶται ἐκεῖ οὔτε κ' ἡ Ἱστορία τῆς Μουσικῆς ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέψῃ, ὅταν πειὰ ὁ χθεσινὸς μαθητὴς γίνῃ ὄριμος πολίτης, ὥστε οἱ διάφοροι Μότσαρτ καὶ οἱ Χέντελ νὰ μὴ τοῦ εἶνε σὰν μεταφυσικὰ καὶ ἀγνωστα ὄντα, ἀλλὰ νὰ ξέρῃ ὅτι ἦσαν μεγάλες φυσιογνωμίαι ποὺ μὲ τὴ χιλιοβασανισμένη τους μεγαλοφυΐαν συντέλεσαν κ' αὐτοὶ στὴ πνευματικὴ πρόοδο καὶ στὸν ἐκπολιτισμὸ τῆς ἀνθρωπότητος.

Ἄλλ' ἐνῶ αὐτὴ εἶνε ἡ κατάστασις στοὺς ἄλλους, ἡ δική μας δυστυχῶς βρίσκεται ἀκριβῶς στὸν ἀντίποδα. Ἐς δοῦμε λοιπὸν ἀπὸ ποίους διδάσκατοι στὰ παιδιά τῆς σημερινῆς γενεᾶς ἡ βασίλισσα αὐτῆ τῶν Τεχνῶν καθὼς ὀνόμασε τὴ Μουσικὴ ὁ Πλάτων, πῶς διδάσκατοι καὶ τίνος ποιῶν εἶνε ἡ μουσικὴ τροφή ποῦ δίνεται.

Ἀπὸ τὸ διδακτικὸ προσωπικὸ δὲν θὰ ὑποτιμήσουμε φυσικὰ τὴ μόρφωσι καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία ποὺ ἔχει ἰκανὸς ἀριθμὸς αὐτοῦ, ὅπου μετξὺ τῶν στοιχείων του περιλαμβάνει καθὼς περιέλαβε καὶ ἄλλοτε ἀπ' ἐνὸς καλοὺς καὶ καταρτισμένους μουσικοὺς, ὅσον ἀκόμη καὶ συνθέτας γνωστοὺς ἀνα τὸ Πανελλήνιο.

Ἄλλὰ ἐδῶ κ' ἀπὸ μερικὰ χρόνια παρατηρεῖται δυστυχῶς μία νοθεΐα μέσα στὶς τάξεις του, κακὸ ποὺ προῆλθε ἀπὸ πολλὰς ἀφορμὰς μετξὺ τῶν ὁποίων μία εἶνε καὶ ἡ εὐκολὴ πολλὰς φορὰς ἀπόκτησις ἐνὸς «Πτυχίου Ὀδίκης» δυνάμει τοῦ ὁποίου ὁ ἀκατάρτιστος καὶ ἀμαθὴς ἀκόμη προβάλλει ἀξιώσεις καὶ διορίζεται τὴν ἐπαύριο διδάσκαλος τῆς Μουσικῆς. Ἄν ἐξαίρεσουμε κα-

θὼς εἶπα τοὺς καλοὺς μουσικοὺς (ἐκτελεστὰς ἢ συνθέτας) ποὺ ὑπάρχουσι μέσα στὸν κλάδο, αὐτὴ τὴ στιγμή ἔχουσι διαχυθῆ στὰ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος καὶ μὲ τὴν ἐντολή νὰ διδάξουσι τὴ νεολαίαν τῆς τῆς λεπτῆ καὶ δύσκολη Τέχνης τῶν φθόγγων, ὄχι πειὰ καλλιτέχναι μὲ κάποια κατάρτισι, ἀλλ' ἄνθρωποι στερημένοι μορφώσεως καὶ ὡς μουσικοὶ μόλις προφθάσαντες νὰ στίβασουσι μέσα στὸ μυαλό τους λίγα στοιχεῖα θεωρίας. Τόσο εἶνε πραγματικὴ αὐτὴ ἡ κατάστασις ὥστε σύμφωνα μὲ ἔγκυρες πληροφορίες ποὺ ἔχουμε, τὸ διοικητικὸ συμβούλιον τῆς μουσ. ἐκπαιδευτικῆς ὁμοσπονδίας σκέπτεται νὰ εἰσηγηθῆ προσεχῶς εἰς τὸ Ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας, τὸν καθαροὺ τοῦ παιδαγωγικοῦ αὐτοῦ κλάδου.

Καὶ τώρα ἄς ἔλθουμε στὸν τρόπο τῆς διδασκαλίας.

Στὸ μεθοδικὸ σύστημα ποὺ καθὼς εἶδαμε ἐφαρμόζουσι οἱ ἄλλοι προτάσσοντες τὸ θεωρητικὸ μέρος, ἐνῶ ἐπὶ ἓνα χρονικὸ διάστημα κρατοῦν τὸ μαθητὴ μακροῦν ἀπὸ κάθε ἐπαφῆ μὲ τὴν πρακτικὴ Τέχνη, οἱ δικοὶ μας ἐφαρμόζουσι τὸ ἀντίθετο, ἀρχίζοντες κατ' εὐθείαν μὲ τὴν ἐκτέλεσι, ἐνῶ ἡ θεωρία εἴτε διδάσκατοι στὰ στοιχειωδέστερά της (τὶ λέγεται πεντάγραμμο καὶ τὶ φθογγόσημο καὶ πειὰ τίποτε ἄλλο), εἴτε παραμερίζεται καὶ ἀγνοεῖται τελείως. Ἐτσι ὁ δυστυχισμένος μαθητὴς ποὺ δὲν ξέρει ἀκόμη τὶ θὰ πῆ καὶ ποὺ γράφεται τὸ ντο, δίχως καὶ τὴν πειὸ στοιχειώδη προπὴνησι ῥυθμοῦ καὶ μελωδίας, ὑποχρεώνεται νὰ μαθαίνει καὶ νὰ ἐκτελῇ ἅ *première vue* διάφορα μουσικὰ τραγούδια. Μ' ἄλλα λόγια γίνεται τὸ ἴδιο ὡς ἐὰν μᾶς ἀγάχαζαν ν' ἀπαγγέλουσι σὲ μιὰ γλώσσα τὴν ὁποία ἀγνοῦμε ἀκόμη κ' ἀπὸ τὸ ἀλφάβητό της.

Ἄλλὰ ὁ Ἕλληνας μουσικοπαιδαγωγὸς στερεῖται προσέτι καὶ αὐτῶν τῶν κυριωτέρων μέσων ποὺ τοῦ χρειάζονται γιὰ νὰ διδάξῃ τὰ τραγούδια του. Δὲν ἔχει στὴ διάθεσί του οὔτε πιάνο, οὔτε ἄρμόνιο (καθὼς ἔχουσι οἱ ἄλλοι) κ' ἔτσι βρίσκεται στὴν ἀνάγκη γιὰ νὰ μεταδώσῃ στοὺς μαθητὰς τὸ μουσικὸ ἦχο, εἴτε νὰ τραγουδᾷ ὁ ἴδιος, εἴτε νὰ σφουρίζῃ, καὶ ἄλλος (αὐτὸς δὲ εἶνε ὁ τυχερότερος) νὰ καταφεύγῃ στὴ βοήθεια κανενός... μανδολίνου!

Καθὼς βλέπουσι ἔλειψε ὡς τώρα ἐδῶ τὸ κρατικὸ ἐνδιαφέρον, καὶ ἡ ἐκ τῶν ἄνω κατευθύνσις καὶ βοήθεια.

Μᾶς μένει τώρα νὰ ἐξετάσουμε τὸ κυριώτερον ἴσως, δηλ. μὲ τί εἶδους μουσικὴ ζητοῦν νὰ μορφώσουσι τὰ παιδιά τοῦ Ἑλλ. Λαοῦ. Ἄλλ' ἐδῶ δὲν χρειάζεται παρὰ νὰ γίνουμε σύντομοι. Ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ καλὰς ἑλληνικὰς συλλογὰς παιδαγωγικῶν τραγουδιῶν ποὺ ἔγραψαν γνωστοὶ συνθέται καὶ ἡ ὁποῖα ὁμοῦ διδάσκονται σὲ μερικὰ μονάχα σχολεῖα τῆς πρωτευούσης, ἡ ἐπαρχία, δηλ. τὸ μεγαλειότερον μέρος τῆς Ἑλλάδος μορφώνεται μὲ μουσικὴν σὰν κ' αὐτὴ ποὺ βλέπουσι μέσα στὸ γράμμα διαμαρτυρίας καὶ παραπόνου ποὺ ἔστειλε κάποια δασκάλισσα τοῦ Βόλου σ' ἓναν ἐδῶ συνάδελφό της: «Ὁ γυμνασιάρχης, ἀγαπητὴ κύριε, τοῦ γράφει, μὲ υποχρεώ-

νει νὰ διδάσκω στοὺς μαθητὰς τῆ Ρωσικᾶ καὶ τῆ Ραμόνα!! Ἀπίστευτο καὶ ὅμως εἶνε ἀλήθεια».

Στὶς χορωδίες τοῦ Παλεστρίνα, τοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Χέντελ ποὺ ἔχουν καθιερώσει τὰ συστήματα τῶν ἄλλων, ἐμεῖς ἐδῶ ἀπαντοῦμε μὲ τὶς ρυπαρογραφίες τῶν καφωδείων. Ἄρα κατάστασις στὸ ἔπακρο ἀξιοθρήνητη.

Καὶ τώρα ποὺ περιγράψαμε μιὰ θλιβερὴ πραγματικότητα, ἃς διατυπώσουμε καὶ κάποια εὐχή. Ὅτι δηλ. εἶνε καιρὸς πειὰ ν' ἀπαλλαγοῦμε ἀπὸ μιὰ ἀντίληψιν Φιλισταίων ποὺ μᾶς διέκρινε ὡς τώρα σχετικὰ μὲ τὴν ἐπίδρασις ποὺ ἐξασκεῖ ἡ Τέχνη στὴν εἰρηνικὴ σταδιοδρομία ἑνὸς λαοῦ, ἀντίληψις ποὺ δὲν θὰ μᾶς συνιστοῦσε οὔτε γιὰ τὸ μεγάλο μας παρελθόν, ἀλλ' οὔτε καὶ παρήγορος κἂν θὰ ἦταν γιὰ τὴν αὐριανὴ μας εὐπρόσωπη— ἂν ὄχι τίποτε ἄλλο—κοινωνικὴ ὑπόστασις.

Ἐκεῖνοι, εἰς τοὺς ὁποίους ἡ Ἑλλ. κοινωνία ἔχει ἐμπιστευθῆ σήμερα τὴν Παιδεία της, ἔχουν ὑποχρέωσι

γιὰ τοῦτο καὶ ἀπέναντι τῆς Χώρας, ἀλλὰ καὶ ἀπέναντι τῆς δικῆς των συνειδήσεως.

Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Η ΕΦΟΡΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΗΣ "ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΖΩΗΣ",

Μετ' εἰλικρινοῦς χαρᾶς ἀναγγέλομεν τὴν συνεργασίαν εἰς τὴν «Μουσικὴ Ζωὴ» τριῶν διακεκριμένων καλλιτεχνῶν τῶν κ. κ. Μ. Καλομοίρη, Μ. Βάρβογλη καὶ Δ. Μητροπούλου. Φυσιγνωμίαι ἑνὸς ξεχωριστοῦ καλλιτεχνικοῦ κύρους, θέλουν μεγάλως συμβάλῃ εἰς τὴν πληρεστέραν ἐπιτυχίαν τοῦ προορισμοῦ, ὃν ἔταξε εἰς ἑαυτὸ τὸ περιοδικό, ἀποβλέπον στὴ παρακολούθησι ἀφ' ἑνὸς ὅσον καὶ στὴν ἐπιστημονικὴν ἐξέτασι τῶν διαφόρων μουσικῶν ζητημάτων τῆς χώρας μας. Ἡ «Μουσικὴ Ζωὴ» ἐπιχαίρουσα διὰ τὸ γεγονός, θεωρεῖ ἐπὶ πλέον καὶ ὡς καθήκον της νὰ εὐχαριστήσῃ θερμῶς τοὺς τρεῖς αὐτοὺς καλλιτέχνας διὰ τὴν πολύτιμον συνεργασίαν τους.

ΤΟ ΑΣΜΑ ΑΠΟ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ

4^{ον}

Ὡς εἶδομεν λοιπὸν μέχρι τοῦδε, αἱ δονήσεις τῶν χειλέων τῆς γλωττίδος ῥυθμίζουσι τὸ ὕψος τῆς φωνῆς.

Κάτωθεν τῆς γλωττίδος ὁ πνεύμων, ἀφ' ἑνὸς μὲν ὡς φουσητῆρ χρησιμεύων, ἀφ' ἑτέρου δὲ μετὰ τοῦ θώρακος ὡς ἠχείον ὁρῶν, δίδει εἰς τὴν φωνὴν τὴν ἔντασιν αὐτῆς, οὕτω πως δ' αὕτη, ἀτελῶς εἰσέτι ἐσηματισμένη, διαχέεται εἰς ἀπειρίαν κοιλοτήτων, ἄνωθεν τοῦ λάρυγγος πλέον εὐρισκομένων, ὧν τὸ σχῆμα καὶ ὁ ὄγκος καθ' ἑκάστην στιγμὴν ποικίλλει, αἱ κοιλότητες δ' αὗται ἀναλαμβάνουσι νὰ διαμορφώσουν τὴν φωνήν, ἥτοι νὰ προσθέσουν εἰς αὐτὴν τοὺς *μερικοὺς ἤχους* (*les harmoniques*) καὶ ἐνὶ λόγῳ νὰ προσδώσουν εἰς αὐτὴν τὸ *ποιόν* ἢ τὴν *χοιάν*.

Δι' ὃ καὶ ὁ Gay ἔλεγεν ὅτι «ἡ φωνὴ εἶναι *σύνολον* ἤχων, παραγομένων ὑπὸ τῶν φωνητικῶν ὀργάνων».

Αἱ προμνημονευθεῖσαι κοιλότητες εἶναι τὸ στόμα, αἱ ῥινικαὶ κοιλότητες, οἱ κόλποι καὶ ὁ ῥινοφάρυγξ, οὗτινος ἡ ἄνω ἐπιφάνεια σχηματίζεται ἐκ τῆς βάσεως τοῦ κρανίου, ἀποτελούσης τὸν τελικὸν σταθμὸν τῶν φωνητικῶν κυμάτων.

Ὁ ῥινοφάρυγξ ἔχει μεγάλην σημασίαν οὐ μόνον διὰ τὸν μηχανισμόν τῆς φωνῆς, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἀντίληψιν τῆς φωνῆς ἡμῶν αὐτῶν, διότι αἱ δονήσεις, εἰς ἃς ὑποβάλλεται, ἐπιδρῶν ἐπὶ τὰ ἀκουστικὰ ἡμῶν κέντρα, τοῦτο μὲν διὰ τῆς συνδονήσεως τῶν κρανιακῶν ὀστέων, τοῦτο δὲ διὰ τῆς εὐσταχιατικῆς σάλπιγγος, σαλῆνος ἐπιτελοῦντος τὴν ἐπικοινωνίαν τοῦ ῥινοφάρυγγος μετὰ τοῦ ὠτός.

[Ἡ ἐπικοινωνία αὕτη ἔχει βεβαίως πολλὰ πλεονεκτήματα, διότι ἡ φύσις «πάντα ἐν σοφίᾳ ἐποίησε», γίνεται ὅμως πολλάκις καὶ αἰτία πλάνης, εἰς ἣν ὑποπίπτουσι συχνὰ ἄνθρωποι αὐτοτιτολοφοροῦμενοι καλλιφώνοι.

Ὡς πρόχειρον παράδειγμα τοιαύτης πλάνης λαμβάνω τὸ συμβαῖνον ἐπί τινων ἀρχαρίων τραγουδιστῶν, οὔτινες ἐκπέμπουσι λαρυγγισμοὺς, χονδρύνουσι τὴν φωνὴν των, δίδοντες μάλιστα εἰς αὐτὴν καὶ τὰς σχετικὰς ἀναπλάσεις (*vibrato*), φανταζόμενοι ὅτι οὕτω μιμοῦνται τοὺς μεγάλους ἀοιδούς καὶ ὅτι ἔχουσι ἐξαιρετικῆς δυνάμεως φωνήν, χωρὶς νὰ ἔχουσι ὄντως τοιαύτην. Τοῦτο ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι οὗτοι συγκεντρῶνουν ἢ μᾶλλον αἰχμαλωτίζουν τὰ ἠχητικὰ κύματα ἐντὸς τῆς κοιλότητος τοῦ ῥινοφάρυγγος των, τὰ ὁποῖα αὐτοὶ μὲν διὰ τῆς εὐσταχιατικῆς των σάλπιγγος ἀκούουσι καλῶς, τοὺς ἄλλους ὅμως ἢ φωνὴ των ἀφήνει τελείως ἀδιαφόρους, διότι ὄντως αὕτη εἶναι ἐλαχίστη μὴ ὑπερβαίνουσα τὰ ὄρια τῆς σκηνῆς.

Ἐπέρχεται δηλ. τοιοῦτοτρόπως εἰς αὐτοὺς εἶδος τι λανθανούσης φωνητικῆς μέθης, ὑπὸ τὸ κράτος τῆς ὁποίας εὐρισκόμενοι λαμβάνουσι ὕψος καὶ στάσεις μεγάλου ἀοιδοῦ, πράγμα λίαν δεδωκενολογημένον, ἐὰν χαρακτηρισθῇ ὡς νοσηρὰ κατάστασις, διὰ τὴν ὁποίαν, φυσικὰ, οἱ ὑποκείμενοι δὲν πρέπει νὰ ἔχουσι οὐδεμίαν μομφήν].

Τὸ ποιὸν τῆς φωνῆς εἶναι μᾶλλον φυσικὸν χάρισμα ἢ ἀπόκτημα προκῦπτον ἐκ τῆς καλλιεργείας αὐτῆς, διότι εἰς πάσας τὰς περιπτώσεις ἕκαστον φωνητικὸν ὄργανον διατηρεῖ πάντοτε τὴν ἰδιόζουσαν εἰς αὐτὸ χοιάν, ὅσον-δήποτε καὶ ἂν ἐξελιχθῇ διὰ τῆς καλλιεργείας. Καὶ τοῦτο, διότι, πλὴν τῶν φυσιολογικῶν συνθηκῶν, αἰτινες διέπουν τὸ ποιόν, πρέπει νὰ ἔχωμεν ὑπ' ὄψει καὶ τὴν σημαντικὴν ἐπίδρασιν, ἣν ἐξασκοῦν ἐπ' αὐτοῦ, ἡ μόρφωσις, ἡ συνείδησις καὶ ἡ ἠθικὴ τοῦ ἀτόμου.

Κατὰ τὴν γνώμην ἐπιστημόνων σοφῶν, τὸ ποιὸν τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς εἶναι ἀνεξίτητον, καὶ τοῦτο, διότι

πρόκειται περί ακουστικής έντυπώσεως επιτελουμένης έν τῷ ἔγκεφάλῳ. Εἰς τὸ ποιὸν τοῦτο ὀφείλεται καὶ ἡ διάκρισις τῶν διαφόρων ἀνθρώπων ἐκ τῆς φωνῆς των, εἶναι ἐν ἄλλοις λόγοις τὸ ζῶν φωνητικὸν στο χεῖρον τοῦ ἀτόμου ἢ, καλλίτερον, *ἡ ψυχὴ τῆς φωνῆς του*. Φθάνομεν μάλιστα μέχρι σημείου νὰ εἴπωμεν ὅτι ἐκ τοῦ ποιοῦ τῆς φωνῆς δύναται τις νὰ διεισδύσῃ καὶ εἰς τὰ μύχια τῆς ψυχῆς ἐνὸς ἀνθρώπου καὶ νὰ ἐκτιμήσῃ τὸν χαρακτήρα αὐτοῦ, τὴν μόρφωσιν, τὴν εὐγένειαν ἢ καὶ τὴν ποταπότητά του. Ὁρωμένοι δὲ ἀπὸ τὰς ψυχολογικὰς αὐτὰς παρατηρήσεις δυνάμεθα νὰ χαρακτηρίσωμεν ὡς ἀπαθῆ, ἄτομα ἔχοντα φωνὴν βραδείαν, νωχελῆ καὶ ἄνευ χρώματος. Ὅπως τοῦναντίον φωνὴ ὀξεῖα, διαπεραστικὴ δηλοῖ χαρακτήρα πονηρόν, ἀπαθῆλὸν καὶ δύστροπον Ἡ βαρεῖα καὶ βραχνὴ φωνὴ συμβαδίζει συνήθως μετὰ χαρακτήρος χυδαίου.

Τῶν ἐν σχέσει πρὸς τὴν φωνὴν καὶ τὸν χαρακτήρα προγνωστικῶν τούτων ποιούμεθα ἀπλῶς μνειάν, χωρὶς, ἐννοεῖται, νὰ παραδεχόμεθα ὅτι τὰ συμπεράσματα ταῦτα ἀποτελοῦν καὶ κανόνα. Ἀπὸ γενικῆς ὁμως ἀπόψεως ἕκαστος ἡμῶν δύναται νὰ ἀποφανθῆ περί φωνῆς τινος, συμφώνως μετὰ τὴν ἐντύπωσιν, ἣν αὐτὴ τοῦ ἕκαμε, λέγων ὅτι ἡ δεῖνα φωνὴ π. χ. εἶναι συμπαθητικὴ, εὐχάριστος, ἐνδιαφέρουσα ἢ καὶ ὅπως τοῦναντίον.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

Ἡ φωνὴ αὕτη, περί ἧς ἐν τοῖς προηγουμένης μακρὸς ἐγένετο λόγος, λαμβάνει ὑπό τε τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῶν ἐπιστημόνων τὸν τίτλον τῆς *φωνῆς τοῦ στήθους* (voix de poitrine). Πλὴν ταύτης ὁμως διακρίνομεν καὶ τὴν *φωνὴν τῆς κεφαλῆς* (voix de tête), ἣτις ἐν συνδυασμῷ μετὰ τῆς πρώτης ἀποτελεῖ τὸ καλούμενον (*régistre*) *φωνητικὸν διαμέτρημα*.

Τὸ *régistre* αὐτὸ ἀπασχόλησεν οὐκ ὀλίγον τοὺς μετὰ τῆς φωνῆς ἀσχολουμένους, διὰ τὴν ἐρμηγίαν δὲ αὐτοῦ ἐξηνέχθησαν πολλὰ θεωρίαι ὧν τινὰς μόνον θὰ ἀναφέρω, ἵνα καταστήσω τὸ ζήτημα τοῦτο μᾶλλον ἀντιληπτόν.

Ὁ λαρυγγολόγος Vacher, ὅστις, σημειωτέον, ἦτο καὶ ἀοιδός, παρεδέχετο ὅτι «ἡ διαφορὰ μετὰ τῆς φωνῆς τοῦ στήθους καὶ τῆς φωνῆς τῆς κεφαλῆς συνίσταται οὐ μόνον εἰς τὸ ὕψος τοῦ ἀποδιδόμενου φθόγγου, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ ποιὸν αὐτοῦ. Εἰς τόνος, π. χ. τὸ La₁ τῶν ὀξυφώνων, εἶναι δυνατόν νὰ ἐκφωνηθῆ καὶ διὰ τῆς φωνῆς τοῦ στήθους καὶ διὰ τῆς κεφαλῆς, ἂν καὶ εἶναι δὲ ὁ αὐτὸς ἦχος, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὸ ὕψος, ἐν τούτοις τὸ οὗς διακρίνει τὴν ὑφισταμένην διαφορὰν, ἀναγνωρίζει δηλ. τὸ *régistre*, εἰς ὃ οὗτος ἀνήκει. Αὕτη ἡ κεφαλαϊώδης ἀνάμιξις τοῦ ποιοῦ εἰς τὴν φωνὴν τῆς κεφαλῆς», λέγει ὁ Vacher, «δηλοῖ ὅτι κατ' αὐτὴν λαμβάνει μέρος ὁλόκληρος σειρὰ μεταβολῶν εἰς τὸ σύστημα τῶν ὑπεράνω τοῦ λάρυγγος εὐρισκομένων, ἀντηχείων».

Ὁ λαρυγγολόγος Baratoux ὁμιλῶν περί *régistre* λέγει ὅτι «αἱ ἐκφράσεις αὗται *φωνὴ στήθους* καὶ *φωνὴ κεφαλῆς*, κακῶς χρησιμοποιοῦνται· πρῶτον, διότι εἰς τὸ αὐτὸ ἄτομον δὲν ὑπάρχουν πολλαὶ φωναί, ἀλλὰ μία καὶ μόνη, προκαλουμένη πάντοτε διὰ τοῦ αὐτοῦ τρόπου, ἔστω καὶ ἂν ὑφίσταται αὕτη μερικὰς μεταβολὰς σχετικὰς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ἠχου καὶ πρὸς τὴν εἰς αὐτὴν συμμετοχὴν τῶν ἀντηχείων, καὶ δεύτερον, διότι δὲν εἶναι μόνον οἱ κεφαλικοὶ τόνοι, οἱ ἔχοντες τὸ ἀποκλειστικὸν προνόμιον νὰ ἀντηχοῦν εἰς τὴν κεφαλὴν». «Οἱ βαθεῖς, λέγει, ἠχοὶ τοῦ βαθυφώνου καὶ οἱ ὀξεῖς τοῦ ὀξυφώνου δὲν παράγονται διὰ τοῦ αὐτοῦ μηχανισμοῦ. Ἡ φωνὴ εἰς τοὺς βαθεῖς ἠχους εἶναι πλήρης καὶ συνοδεύεται ὑπὸ ἀπτηχέων τῶν θωρακικῶν τοιχωμάτων, ἔξ οὗ καὶ *régistre* τοῦ στήθους ἢ, καλλίτερον, *régistre* βαθύ. Ὅπως τοῦναντίον εἰς τοὺς ὑψηλοὺς ἠχους ἡ φωνὴ εἶναι μᾶλλον διαπεραστικὴ, μᾶλλον γλυκεῖα, καὶ ἡ ἀπήχησις γίνεται κυρίως εἰς τὰ ἄνωθεν τοῦ λάρυγγος μέρη, ἔξ οὗ καὶ τὸ ὄνομα *régistre* τῆς κεφαλῆς ἢ, προτιμότερον, κατὰ τὸν Baratoux «*régistre* ὀξύ».

Ὁ διάσημος λαρυγγολόγος Lermoyez λέγει: «ὅτι κατὰ τὴν παραγωγὴν τῆς κεφαλῆς ταύτης φωνῆς γίνεται ὁλόκληρος σειρὰ μεταβολῶν εἰς τε τὸν λάρυγγα καὶ τὸν φάρυγγα καὶ εἰδικῶς, ὅταν δίδηται ὁ αὐτὸς τόνος εἴτε διὰ τοῦ στήθους, εἴτε διὰ τῆς κεφαλῆς, τὸ ἄθροισμα τῶν τελουμένων μυϊκῶν συστολῶν εἶναι τὸ αὐτὸ με μόνην τὴν διαφορὰν, ὅτι ἡ ἀφετηρία ἐδράζεται εἰς δύο διάφορα σημεία, ὧν τὸ μὲν διὰ τοὺς ἠχους τοῦ στήθους εὐρίσκειται εἰς τὸν λάρυγγα, τὸ δὲ διὰ τοὺς ἠχους τῆς κεφαλῆς εἰς τὸν φάρυγγα».

Ὅπως ἐννόηθῆ καλύτερον τὸ λίαν στρυφνὸν τοῦτο ζήτημα τοῦ φωνητικοῦ διαμετρήματος (τῶν *régistres*), θὰ παρομοιάσωμεν τὸν λάρυγγα μετὰ τὸ τετραχόρδον, τοῦ ὁποῦ, ὡς γνωστόν, αἱ χορδαὶ ἀποδίδουν τοὺς φθόγγους Sol, Ré, La, Mi καὶ εἶναι προσηρμοσμένοι διὰ τοὺς φθόγγους αὐτοὺς καὶ μόνον.

Ἡ χορδὴ τοῦ Sol λοιπόν, ἂς λάβωμεν τὴν πρώτην ἔξ αὐτῶν, εἶναι προσηρμοσμένη ὡς ἐκ τοῦ πάχους καὶ τῆς τάσεως αὐτῆς νὰ δίδῃ τὸ Sol καὶ μόνον. Πιέζοντες ὁμως αὐτὴν διὰ τοῦ δακτύλου, χωρὶς νὰ μεταβάλωμεν τὸ πάχος τῆς δυνάμεθα νὰ παράγωμεν καὶ τὸ La καὶ τὸ Si καὶ τὸ Do καὶ τὸ Ré· ἐὰν ὁμως, καθ' ἣν στιγμὴν δίδει αὕτη τὸ Ré, φέρομεν τὸ τόξον εἰς τὴν δευτέραν χορδὴν τοῦ τετραχόρδου, ἣτις εἶναι προσηρμοσμένη διὰ τὸ Ré καὶ μόνον, ἀντιλαμβανόμεθα ἀμέσως μίαν διαφορὰν. Ὁ παραγόμενος καὶ ἐκ τῶν δύο τούτων χορδῶν ἦχος κατ' αὐτὴν τὴν στιγμὴν εἶναι ὁ αὐτὸς τὸ ὕψος καὶ προέρχεται ἐκ τοῦ αὐτοῦ μουσικοῦ ὄργάνου, ἐν τούτοις ὁμως διακρίνομεν διαφορὰν τινα, ἣτις ὀφείλεται ἀκριβῶς εἰς τὸ διάφορον πάχος τῶν δύο χορδῶν· δὲν ὑπάρχει δηλ. εἰς τὴν περίπτωσιν ταύτην τὸ αὐτὸ *régistre* καὶ ὡς ἐκ τούτου ἀντιλαμβανόμεθα τὴν καλουμένην

μετάβαση (passage) ἐκ τῆς μιᾶς χορδῆς εἰς τὴν ἄλλην.

Τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι ἡ φωνὴ τῆς κεφαλῆς προκαλεῖται ἐπὶ τῶν ἀνδρῶν εἰς ἐξαιρετικὰς μόνον περιστάσεις καὶ δὴ ἀποκλειστικῶς εἰς τὸ ἄσμα, εἶναι δὲ ἓνα τέχνασμα, δύναται τις εἰπεῖν, τὸ ὁποῖον χρησιμοποιεῖ ὁ ἀοιδός, ἵνα δυνηθῆ νὰ ἀποδώσῃ ἐπὶ τινος μουσικοῦ τεμαχίου καὶ τοὺς τόνους, τοὺς εὐρισκομένους ἄνωθεν τοῦ ὀρίου τῆς φωνῆς τοῦ στήθους του.

Ὁ δέξυφωνος π. χ. τοῦ μελοδράματος, ὅστις εὐκόλως δίδει τὸ Do_1 διὰ τοῦ στήθους, δὲν ἔχει ἀνάγκην νὰ χρησιμοποιήσῃ τὴν κεφαλικὴν φωνήν· ὅλως ἀντιθέτως ὅμως οἱ δέξυφωνοὶ τῆς ὀπερέττας ἀνὰ πᾶσαν στιγμήν χρησιμοποιοῦν τὴν κεφαλικὴν φωνήν διὰ τοὺς ὑψηλοὺς τόνους. Ἐπὶ τῆς γυναικὸς τὰ $\frac{2}{3}$ τῆς φωνῆς ἀνήκουν εἰς τὸ registre τῆς κεφαλῆς.

Ἡ ὑπαρξίς τοῦ φωνητικοῦ διαμετρήματος εἰς τὴν φωνήν εἶναι ἐλάττωμα, δηλοῦν πάντοτε ὅτι εἰς μέρη τινα ἡ φωνὴ εἶναι ὑπὲρ τὸ δὲ ν βεβιασμένη καὶ ὡς ἐκ τούτου ὁ ἀοιδὸς εἶναι ὑποχρεωμένος ἀντὶ νὰ κάμῃ μίαν παράλογον προσπάθειαν νὰ χρησιμοποιήσῃ ἄλλον τρόπον, φυσικώτερον καὶ ὀλιγώτερον ἐπικίνδυνον διὰ τὴν φωνήν του, νὰ κάμῃ δηλ. τὴν *μετάβαση* αὐτὴν ἀπὸ τῆς φωνῆς τοῦ στήθους εἰς τὴν φωνήν τῆς κεφαλῆς. Ὁ ἀοιδὸς ὅμως, ὅστις εἶναι ἱκανὸς νὰ δίδῃ εἰς τὰς φωνητικὰς αὐτοῦ χορδὰς τὸ ἀναλογοῦν πάχος εἰς ἕκαστον τόνον, ὅστις ἐν ἄλλοις λόγοις γνωρίζει νὰ μεταβάλλῃ τὸ πάχος τῶν φωνητικῶν του χορδῶν ἐν σχέσει πρὸς τὴν διάτασιν αὐτῶν καὶ ἀντιστρόφως, δὲν ἔχει registre, δὲν ἔχει μετάβαση φωνῆς, ἀπὸ φωνῆς τοῦ στήθους εἰς κεφαλικὴν τοιαύτην, ἀλλ' ὅλως τοῦναντίον ἔχει οὗτος τὴν καλουμένην *ὁμοιογένειαν τῆς φωνῆς* (homogénéité de la voix) καθ' ὅλην αὐτῆς τὴν ἔκτασιν.

Ἡ ὁμοιογένεια αὕτη τῆς φωνῆς ἀποτελεῖ ἐν συνδυασμῷ μετὰ τῆς ἀπόλυτου ἀκριβείας (justesse rigou reuse) τῶν ἀποδιδόμενων φθόγγων τὸ σπουδαιότερον τῶν προσόντων ἐνός ἀοιδοῦ, ἅτινα ἀπαιτεῖ τὸ αὐστηρὸν κοινόν, τὸ ὁποῖον, ἐννοεῖται, πρέπει νὰ λαμβάνεται ὑπὸψιν, διότι, θφείλομεν νὰ μὴ λησμονῶμεν ὅτι ὁ ἀοιδὸς εἰς τὴν κρίσιν τοῦ κοινοῦ καὶ μόνην ἀποβλέπων καταβάλλει ἀτρεῦτος κόπους διὰ τὴν ἀρετίαν ἐμφάνισιν τῆς φωνῆς του.

* *

Καὶ ἂν μὲν ἡ ὁμοιογένεια αὕτη τῆς φωνῆς θφείλεται εἰς τὴν καλὴν χρησιμοποιήσιν τοῦ λάρυγγος, ἡ ἀπόλυτος ὅμως ἀκριβεία τῶν ἀποδιδόμενων ἤχων ἔχει σχέσιν κυρίως πρὸς τὸ οὖς, τὸ ὁπῶδιον ἐπίσης δέον ὁμοῦ μετὰ τοῦ λάρυγγος νὰ διαμορφῶται καταλλήλως, διότι: «ἐκεῖνος, ποὺ δὲν ἔχει αὐτί, δὲν θὰ ἔχη ποτὲ καὶ τελείαν φωνήν».

«Προσπάθησον ἐνωρίς», ἔγραφεν ὁ Schumann εἰς νεαρόν τινα μαθητὴν, «νὰ ἀναγνωρίζῃς τὸ μείζον καὶ τὸ ἔλασσον τῶν διαφόρων τόνων, τραγοῦδα δὲ πάντοτε μὲ ἀκριβείαν φανταζόμενος ὅτι ἡ διδασκαλὸς σου σὲ ἀκούει».

Ἡ φωνὴ ὡς γνωστόν, δὲν εἶναι, ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ἀτόμου ἡ αὕτη κατὰ τὰς διαφόρους ἡλικίας, ἀλλ' ὑπόκειται, ὡς καὶ ὀλόκληρον τὸ σῶμα, εἰς τὰς χαρακτηριστικὰς μεταβολὰς, αἵτινες ἀποτελοῦν τὴν ἐξέλιξιν τοῦ ἀτόμου.

Αἱ φυσιολογικαὶ αὗται μεταβολαὶ τῆς φωνῆς ἀφορῶσι κυρίως τὴν χοριὰν αὐτῆς καὶ εἰδικῶς κατὰ τὴν παιδικὴν ἡλικίαν, καθ' ἣν αἱ ὑπεράνω τοῦ λάρυγγος κοιλότητες, αἱ ῥυθμίζουσαι τὸ ποῖον τῆς φωνῆς, δὲν εἶναι εἰσέτι καλῶς ἐσχηματισμένα ἢ, μᾶλλον ἢ ἀπόδοσις αὐτῶν δὲν εἶναι καλῶς προσηρμοσμένη εἰς τὰ κυρίως φωνητικὰ ὄργανα, ὁ θεμελιακὸς τῆς φωνῆς ἦχος στερεῖται κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον τῶν ἀρμονικῶν ἤχων, οὕτω δὲ ἡ φωνὴ ἐξέρχεται ἀχρωμάτιστος, *λευκὴ* (voix blanche).

Ἡ λευκὴ αὕτη φωνὴ παρατηρεῖται καὶ εἰς τοὺς εὐνούχους ἐμφανίζει δὲ πολλάκις τοιαύτην ὁμοιότητα πρὸς τὴν γυναικείαν, ὥστε κατὰ τοὺς παρελθόντας αἰῶνας, καθ' οὓς ἦτο ἀπηγορευμένη ἡ εἴσοδος γυναικῶν εἰς τοὺς χοροὺς τῶν λατινικῶν ἐκκλησιῶν, ἐχρησιμοποιοῦντο εὐνούχοι, ὅπως διὰ τῆς φωνῆς τῶν ἀντικαθιστοῦν τὰς ὑψιφώνους.

Πολλάκις ἡ λευκὴ αὕτη φωνὴ ὀκολουθεῖ τὸ ἄτομον καὶ μετὰ τὴν παιδικὴν αὐτοῦ ἡλικίαν, δι' ὃ καὶ οὐχὶ σπανίως ἀπαντῶσιν δέξυφωνοὶ διαθέτοντες μᾶλλον τοιαύτην φωνήν ἢ φωνήν τελείου ἀνδρὸς ἀρτίως διαπλασμένου.

Ἡ κατὰ τὴν ἐφηβικὴν ἡλικίαν ἐπερχομένη *μεταφώνησις* (la mue) θφείλεται εἰς τὴν αὔξησιν τῶν διαστάσεων τοῦ λάρυγγος καὶ κυρίως τῶν προσθιοπισθίων, ἐξ οὗ ὡς φυσικὸν καὶ φυσιολογικὸν ἐπακολούθημα ἐπέρχεται ἡ κατάπτωσις τοῦ ὕψους τῆς φωνῆς.

Ἡ μεταβατικὴ αὕτη περίοδος διαρκεῖ ἐπὶ μῆνας ἢ πολλάκις καὶ ἐπὶ ἔτη, καθ' ὅλον δ' αὐτὸ τὸ διάστημα ἡ φωνὴ εἶναι βραχνὴ καὶ θαμπὴ (voilé), τὸ δὲ ποῖον αὐτῆς ὀσημέραι πλησιάζει τὸ τοῦ ὀρίου.

«Κατ' αὐτὸν τὸν χρόνον», λέγει ὁ Fournié, «τὰ διάφορα μέρη τοῦ λάρυγγος καὶ ἰδίως τ' ἄνω μέρη αὐτοῦ, ἐμφανίζουσι τοιαύτην ἀνάπτυξιν, ὅσην σχεδὸν ἐνεφάνισαν ἀπὸ τῆς γεννήσεως τοῦ ἀτόμου μέχρι τῆς ἐποχῆς ταύτης».

Δέον ὅμως νὰ σημειωθῆ, ὅτι πλὴν τοῦ λάρυγγος καὶ τὸ λοιπὸν φωνητικὸν σύστημα ὑφίσταται μεταβολὰς, οὐχὶ ὅμως ἀναλόγου μεγέθους.

Ἡ κατάστασις αὕτη καταβιβάζει τὴν φωνήν τῶν μὲν ἄρρενων κατὰ ὀκτῶ καὶ ἐπέκεινα τόνους, τῶν δὲ θηλέων κατὰ ἓνα ἢ δύο μόνον, τὸ φαινόμενον δὲ τοῦτο θφείλεται εἰς τὴν διάφορον ἐπιμήκυνσιν τῶν χορδῶν, ὧν τὸ μῆκος ἐπὶ μὲν τοῦ ἄρρενος ἀπὸ 15 χιλστμ. ἀνέρχεται 25 χιλμ., ἐπὶ δὲ τοῦ θήλεος ἀπὸ 15 χιλμ. γίνεται μόνον 20 χιλμ. Τὸ γεγονός τούτο τῆς μεγαλυτέρας ἐπιμήκυνσεως τῶν χορδῶν ἐπὶ τοῦ ἄρρενος συνάδει, φυσιολογικῶς καὶ μὲ τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ θυρεοειδοῦς χόνδρου, ἣτις ἐπὶ τῶν γυναικῶν εἶναι ἐλαχίστη.

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 246).

Η ΣΥΓΧΟΡΔΙΑ ΤΕΤΑΡΤΗΣ ΕΚΤΗΣ

Ἐάν προσεπάθει τις νὰ δώσῃ γενικὸν χαρακτηρισμὸν τῆς συγχορδίας $\frac{6}{4}$, θὰ εὐρίσκητο, ὀρισμένως, εἰς ἀρκετὰ δύσκολον θέσιν. Διότι, ἡ ὡς ἄνω συγχορδία, ἂν καὶ ἀποτελῇ δευτέραν ἀναστροφὴν τονικῆς—ἰδίως ἐν χρήσει—τριφώνου συγχορδίας, παραμένει ἐν τούτοις μία ἀπὸ τὰς πλέον χαρακτηριστικὰς ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ἀξιολόγους τῆς ὅλης τεχνικῆς τῆς ἑναρμονίσεως. Ἐμπεριέχουσα ἡ συγχορδία αὕτη, ἐν ἑαυτῇ, στοιχεῖα τονικῆς καὶ δεσποζούσης συγχρόνως, ἀποκτᾷ κατὰ τὸ ἀσταθές ἀλλὰ καὶ σταθερόν, κατὰ τὸ ὀρισμένον ἀλλὰ καὶ ἀόριστον, ἐν ᾧ συγχρόνως παραμένει—συνήθως—καὶ καταφύγιον εἰς τὰς κοινὰς καταλήξεις. Καὶ εἰς τὴν τελευταίαν ὁμοῦ ἀκόμη αὐτὴν περίπτωσιν, ἐπενεργεῖ ἡ συγχορδία τετάρτης ἑκτῆς, μᾶλλον ὡς ἀργοπορία, ὡς κράτημα, ὡς καθυστέρησις διὰ τὴν τελειωτικὴν—ὀριστικὴν ἐμφάνισιν τῆς δεσποζούσης καὶ τονικῆς τῆς ἐκάστοτε χρησιμοποιουμένης κλίμακος. Ἐν ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸν παραδείγμα σχετικῶς, εὐρίσκει τις εἰς τὸν «Tristan» τοῦ Βάγνερ, τοῦ ὁποίου τὸν ἁρμονικὸν σκελετόν, δίδομεν κατωτέρω:



(Ἀπὸ τὴν δευτέραν σκηνὴν τῆς πρώτης πράξεως)

Ἡ πρώτη συγχορδία εἶναι δεσπόζουσα τῆς βάσεως σολ τῆς συγχορδίας $\frac{6}{4}$, ἡ ὁποία δὲν «λύεται» εἰς τὴν δεσπόζουσαν τοῦ ντο ἢ μᾶλλον δὲν παραμένει σταθερὰ ἀναστροφή εὐφώνου συγχορδίας, ἀλλὰ χρησιμεύει ἀπλῶς ὡς δεσπόζουσα ἢ ἔντασις διὰ τὴν τελειωτικὴν λύσιν. (Ὅτι δὲν πρόκειται διὰ καθαρὰν ἀναστροφήν, τὸ βλέπει ὁ ἀναγνώστης καὶ ἐκ τῆς ἀκολουθούσης ἡλλοιωμένης—λα ὕψος. ἀντὶ λα φυσικοῦ—δεσποζούσης τῆς δεσποζούσης τοῦ ντο μζ). Ἐχομεν δηλαδὴ ἄνωτέρω, τὴν ἀκόλουθον κατάληξιν: V τῆς V^η ἢ I $\frac{6}{4}$, V τῆς V^η καὶ πάλιν, καὶ τέλος V—I. Μία ἀπλουσιτάτη βεβαίως κατάληξις, ἀλλὰ καὶ ἀρκετὰ ἠὺξημένη.

Ἀκριβῶς ἡ θέσις τῆς συγχορδίας $\frac{6}{4}$ ὡς τονικῆς τῆς ἐκάστοτε κλίμακος, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ὡς δεσποζούσης, δίδει εἰς αὐτὴν ἰδιαίτην χροιάν, ἀλλ' οὐκ καὶ ὀλιγωτέραν ἔντασιν. Ἐν ἀπὸ τὰ ὀραϊότερα καὶ χαρακτηριστικώτερα παραδείγματα σχετικῶς, εἶναι τὸ ἀκόλουθον:

Allegro ma non troppo, un poco maestoso.



(Ἀπὸ τὴν πρώτην πρότασιν τῆς IX^{ης} συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν).

[Συγχορδία $\frac{6}{4}$ (προτελευταία διαστολή) ἄνευ λύσεως εἰς τὴν δεσπόζουσαν]. Αὐτὸς δὲ οὗτος ὁ χαρακτήρ τῆς συγχορδίας τετάρτης ἑκτῆς εἶναι ἐκεῖνος ὅστις, ἐξαναγκάζει θὰ ἔλεγον, τὸν ἐκάστοτε συνθέτην ἐνὸς κοντσέρτου διὰ πιάνο, διὰ βιολί ἢ βιολοντσέλλο κτλ., νὰ σταματᾷ εἰς τὴν ὡς ἄνω συγχορδίαν, προκειμένου νὰ ἐκτελεσθῇ ἡ βιοτονοζικὴ Solo «καντέττα» μὲ τὰ ἀφθονὰ Passage, διπλῆς-τριπλῆς νότες, Pizz. ἢ Stacc. κτλ., ἀπὸ τὸν α σολίστα τοῦ κοντσέρτου αὐτοῦ. Π. γ.:



(Ἀπὸ τὸ κοντσέρτο διὰ πιάνο εἰς μι ὕψος. μζ. τοῦ Μπετόβεν).

Διότι—ἐπαναλαμβάνομεν—ἡ συγχορδία αὕτη, ἐν ᾧ εἶναι ἀναστροφή τῆς ζητουμένης, μετὰ τὰς ἀφθόνους μετατροπίας, βασικῆς τονικῆς πρώτης συγχορδίας, χρησιμεύουν ἐν τούτοις ἡ τετάρτη καὶ ἡ ἕκτη αὐτῆς ὡς καθυστερήσεις τῆς δεσποζούσης, παρατείνουν τὴν ἔντασιν, διὰ τὴν τελειωτικὴν πάντοτε τονικὴν, εἰς θέσιν τριφώνου εὐφώνου συγχορδίας. Καὶ γενικῶς—εἰρησθῶ ἐν παρόδῳ—εἰς

ὄλα τὰ κοντσέρτα, τὸ tutti σταματᾷ εἰς τὴν συγχορδίαν $\frac{6}{4}$ τῆς ἐκάστοτε τονικῆς, διὰ τὴν συνεχίση ὁ σολίστας τὰ βιρτουοζικὰ ἀκροβατικὰ γυμνάσια του καὶ εὐρεθῆ ἐπὶ τῆς δεσποζούσης ἢ τῆς τονικῆς μετὰ τὸ attacca τῆς ὀρχήστρας.

Καὶ τώρα, τίθεται ἡ ἐρώτησις: Ποῖα τὰ αἷτια τῆς τοιαύτης «ἐνεργείας» τῆς περὶ ἧς ὁ λόγος συγχορδίας; Διὰ τὴν ἐν ᾧ ἡ συγχορδία αὕτη εἶναι «ἀναστροφή» εὐφώνου τριφώνου συγχορδίας καὶ δὴ τῆς τονικῆς (καὶ τονικῆ σημαίνει ἡσυχία, ἀνάπαισις, τελεία καὶ παύλα) ἐνέχει ἐν τούτοις καὶ στοιχεῖα «κακοφωνίας», ἔχει ἀνάγκη «λύσεως», εἶναι αὕτη πλήρης ἐντάσεως (Spannung), χρῆζει ἰδιαιτέρας προσοχῆς;— Ἀκριβῶς διότι εἶναι ἀναστροφή. Διότι, ὁ βασικὸς φθόγγος — τὸ θεμέλιον τῆς ἀναστροφείσης συγχορδίας, ἔχασε τὴν θέσιν του, ἐν ᾧ τὸ νῦν βαθύτερον φθογγόσημον (ἢ πέμπτη τῆς τριφώνου συγχορδίας) ἐγένετο ὁ κύριος φθόγγος. Ὁ θεμέλιος τῆς τριφώνου συγχορδίας διατηρεῖ τὴν ἀξίαν του ὡς πρὸς τὸ περιβάλλον, ἀλλ' ἡ ἀνεστραμμένη συγχορδία αὕτη καθ' ἑαυτὴν ἀπώλεσε τὴν ἰσορροπίαν της. Παρατηρεῖται ἐν χάσμα «ἠχοδυναμικόν» (ὡς μᾶς ἐπιτραπῆ ὁ ὅρος) ἂν καὶ «ἠχητικῶς» ἀκούομεν συγχορδίαν τονικῆς. Δηλαδή: σολ, ντο, μι εἶναι ἡ συγχορδία τετάρτης ἔκτης. Τὸ ντο δεικνύει τὴν κυριαρχοῦσαν τονικότητα (πρόκειται διὰ τὴν χρῆσιν τῆς $\frac{6}{4}$ εἰς τὴν τελειωτικὴν πῶσιν), χωρὶς ὅμως νὰ φέρῃ ὁ φθόγγος αὐτὸς ἢ ἡ ὅλη συγχορδία εἰς τὴν ψυχὴν μας καὶ τὰ ἀναγκαῖα στοιχεῖα ἠρεμίας, ἡσυχίας, τέλους, τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζουν, καθὼς γνωρίζομεν ἤδη, τὴν ντο μζ. ἔδῳ τονικότητα καὶ ἰδιαιτέρας τὴν τῆς τελειωτικῆς καταλήξεως τριφώνου συγχορδίας τοῦ α μουσικοῦ τεμαχίου. Ἐξ ἀντιθέτου τὸ σολ, ἢ νέα βᾶσις, τείνει πρὸς ἐπικυριαρχίαν καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ παρατηρεῖται ὡς ἕκ τῆς καταστάσεως αὐτῆς μία ἐσωτερικὴ πάλη—ἐντασις, ἢ ὁποῖα καὶ τακτοποιεῖται διὰ τῆς ἀναγκαίας «λύσεως» τῶν «κακοφώνων» διαστημάτων τετάρτης (σολ—ντο) καὶ ἔκτης (σολ—μι) διὰ τὴν τελειωτικὴν πάντοτε πῶσιν. Καὶ ἀκριβῶς ἐνεκα τούτου, χαρακτηρίζεται συχνάκις ἡ συγχορδία $\frac{6}{4}$ ὡς V⁶ βαθμὶς εἰς θέσιν $\frac{6}{4}$. Βεβαίως θεωροῦνται τότε ἡ τετάρτη καὶ ἡ ἕκτη ὡς καθυστερήσεις. Π. χ.:



Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ἐν ᾧ ἐξωτερικῶς ἔχομεν «τονικὴν», ἐσωτερικῶς ἀπλῶς δεσπόζουσαν. Αὕτη ἡ ἐντασις, ἢ πάλη ἐπιφανειακῆς, ἐξωτερικῆς συσκευῆς καὶ ἐσωτερικῆς καταστάσεως, δίδουν, εἰς τὴν ὡς ἄνω συγχορδίαν, ἰδιαιτέραν θέσιν εἰς τὴν ὅλην ἐργασίαν τῆς ἐναρμονίσεως. Ὡς ἕκ τῆς θέσεώς της δὲ αὐτῆς, χρῆζει ἡ

συγχορδία τετάρ. ἕκτης μεγάλης προσοχῆς καὶ πρὸ παντὸς οὐχὶ συγχῆς χρήσεως, ἵνα μὴ αὕτη ἀπώλεση τὴν ἐσωτερικὴν «δυναμικότητά» της καὶ γενικὴν ἀξίαν.

Δὲν πρόκειται λοιπὸν τόσον διὰ «κακοφώνων» διαστήματα, τὰ ὁποῖα χρῆζον «λύσεως», ὅσον δι' «ἀναστροφῆν» — δι' «ἀναποδογύρισμα» (ὡς μᾶς ἐπιτραπῆ ὁ ὅρος) κανονικῆς θέσεως, ἥτις καὶ χρῆζει «τακτοποιήσεως». Διότι ἡ εὐφώνος τριφώνος συγχορδία εἶναι ἡ κανονικὴ θέσις, εἶναι κάτι μὴ παράγωγον, εἶναι τὸ «Urphänomen» κατὰ Γκαίτε⁽¹⁾. Ὁ τελευταῖος λέγει: «Wäre denn aber auch ein solches Urphänomen gefunden, so bleibt immer noch das Uebel, dass man es nicht als ein solches anerkennen will, dass wir hinter ihm und über ihm noch etwas Weiteres aufsuchen, da wir doch hier die Grenze des Schauens eingestehen sollten. Der Naturforscher lasse die Urphänomene in ihrer ewigen Ruhe und Herrlichkeit dastehen; der Philosoph nehme sie in seine Region auf, und er wird finden, dass ihm nicht in einzelnen Fällen, allgemeinen Rubriken, Meinungen und Hypothesen, sondern im Grund- und Urphänomen ein würdiger Stoff zu weiterer Behandlung und Bearbeitung überliefert werde». Καὶ πράγματι! Εἴμεθα ὑποχρεωμένοι, εἰς τὴν ἐπιστήμημας, νὰ σταματήσωμεν εἰς τὸ «βασικὸν φαινόμενον» τῆς τριφώνου κατὰ τρίτας συγχορδίας, ἐὰν δὲν θέλωμεν νὰ εὐρεθῶμεν εἰς πεδῖον δράσεως ἄλλων Ἐπιστημῶν ὡς τῆς Φιλοσοφίας, Μεταφυσικῆς, Ἀκουστικῆς καὶ Γενικῆς Ψυχολογίας. Εἰς τὴν Ἀρμονίαν, βᾶσις ἡμῶν παραμένει ἢ ὡς ἄνω εὐφώνος τριφώνος συγχορδία. Ἄλλ' ἀρκετὰ διὰ σήμερον.

Ὅτι ἡ ἐντασις, ἢ πάλη, ὁ ἀγὼν, ἡ ζωτικότης, ἡ ὀρητικότης κτλ., τὰ ὁποῖα ἐμπεριέχονται εἰς τὴν συγχορδίαν $\frac{6}{4}$ δὲν διέφυγε τῆς προσοχῆς διαφόρων συνθετῶν καὶ ἰδίως τῶν εὐαισθητῶν ρομαντικῶν, εἶναι αὐτονόητον καὶ τὴν συναντῶμεν πράγματι εἰς πλείστα ἔργα μεγαλοφυῶν συνθετῶν τοῦ ρομαντισμοῦ. Καὶ ὡς πρῶτον παράδειγμα σχετικῶς, ἀναφέρομεν τὸ τοῦ «Freischütz» τοῦ Weber (βλέπε 8^{ον} τεῦχος, σελ. 174 τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς») τοῦ ὁποῖου ἡ συγχορδία τετάρτης ἔκτης ἔτιχε τότε ἰδιαιτέρας μνείας εἰς τὸ ἄρθρον μας: Ψυχολογία τῆς παύσεως. Ἐτερον ἀρκετὰ ἐπιτυχημένον, ἂν καὶ ἀπὸ ἀπόψεως ἰδίως μετατροπιῶν, εἶναι τὸ κατωτέρω, ἀπὸ τὸν «Lohengrin» τοῦ Βάγνερ:

ein wenig belebter im Zeitmass.

mit züch-tigem Ge-bah-ren gab-

(1) «Entwurf einer Farbenlehre» — Goethe's Werke, Gustav Hempel Verlag, Berlin, 35^{ος} τόμος, Σελ. 134 κ. ἔξ.

Trö - stung er mir ein; des Rit - ters

will ich wah - ren, er soll mein Strei - ter sein!

sein!

(Σκηνή Β'. Πράξ. Α')

Εἰς τὴν πρώτην διαστολὴν ἔχομεν μετατροπῖαν τρίτης (mediante!) δηλαδή, ἀπὸ τὴν λα ὕφεσ. συγχορδίαν, μετατροπῖαν εἰς τὴν κάτω μεγάλην τρίτην φα ὕφεσ. Ἡ συγχορδία φα ὕφεσ., λα ὕφεσ., ντο ὕφεσ., χρησιμεύει ὡς δεσπύζουσα τῆς τονικῆς ντο ὕφεσ., μι ὕφεσ., σολ ὕφεσ., ἡ ὁποία ἑναρμονίως δὲν εἶναι ἢ σι, ρε δίεσ., φα δίεσ., τῆς δευτέρας διαστολῆς. Δι' ἀλλοιώσεως τοῦ ρε δίεσ., (μὲ ὕφεσ.!) εἰς ρε, εὐρισκόμεθα εἰς τὴν σι ἐλάσ, συγχορδίαν καὶ τονικότητα, ὁποῖε διὰ τῆς συγχορδίας τετάρτης ἔκτης ἐπὶ τοῦ λα—τρίτη διαστολή—(ἡ συγχορδία αὕτη ἐπιτυγχάνεται ἐδῶ, χάρις εἰς τὸ διαβατικὸν μπάσσο, κανονικώτατα καὶ —παρ' ὀλίγον νὰ γράψωμεν—τελείως... μαθητικῶς!) ἀποκτῶμεν τὴν ρε μζ. τονικότητα καὶ διὰ τῆς ρε ἐλάσ. μὲ διαβατικὸν πάλιν τὸ μπάσσο εὐρισκόμεθα (διαστολή 5) εἰς συγχορδίαν τετάρτης ἔκτης (ντο, φα, λα) καὶ τέλος εἰς τὴν νέαν σταθερὰν κατάληξιν τῆς τῆς φα μζ. κλίμακος—διαστολή 6. Τῇ βοηθείᾳ τῆς ἐλάσσοнос ὕπο-

δεσποζούσης τοῦ φα (σι ὕφεσ., ρε ὕφεσ., φα, λα ὕφεσ.), ἡ ὁποία καὶ λαμβάνεται ἀπὸ τὸν Βάγνερ ὡς ὑποδεσπύζουσα τῆς λα ὕφεσ. τονικότητος (ρε ὕφεσ., φα, λα ὕφεσ., μὲ «sixte ajoutée» τὸ σι ὕφεσ.) εὐρισκόμεθα καὶ πάλιν διὰ τῆς συγχορδίας $\frac{6}{4}$ εἰς τὴν ἀρχικὴν βασικὴν τονικότητα τοῦ λα ὕφεσ. μζ.

Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι, ἀκριβῶς εἰς τὰ μέρη εἰς τὰ ὁποῖα τονίζεται ἡ «μεταβολή» τῆς ψυχικῆς καταστάσεως τῆς Ἔλζας, εἰς τὰ μέρη εἰς τὰ ὁποῖα τονίζεται ἡ ὀριστικὴ ἀπόφασις καὶ ἀπάντησις τῆς τελευταίας, ἐκεῖ ποῦ πάλαι ἡ ψυχὴ τῆς διὰ τὸν μέλλοντα ὑπερασπιστὴν αὐτῆς, γίνεται χρῆσις συγχορδιῶν τετάρτης ἔκτης. Εἰς τὰς λέξεις: παρηγοριά, ἱππότης καὶ ὑπερασπιστής. Εἶναι ὡς νὰ λέγη εἰς τὸ ὡς ἂνω τέλος τῆς ἀφηγήσεώς της, ἡ Ἔλζα: «Θέλω—ἐπιθυμῶ βέβαια νὰ ἔλθῃ ὁ ἱππότης γιὰ παρηγοριά μου καὶ ὑπεράσπισί μου, ἀλλὰ θὰ ἔλθῃ;» Καὶ ἔνεκα τούτου ἀκούομεν ἀφθονον χρῆσιν μετατροπιῶν καὶ συγχορδιῶν τετάρτης ἔκτης.

Ἄλλὰ, ἡ δυναμικότης, ἡ ἔντασις καὶ ἡ ὀρμητικότης, ὁ ἐσωτερικὸς παλμὸς τῆς συγχορδίας αὐτῆς, φαίνεται ὀλοκάθαρα εἰς τὸ κατωτέρω παράδειγμα ἐκ τῆς VII^{ης} συμφωνίας τοῦ Μπρούκνερ:

Sehr feierlich und langsam.

(Δέκα διαστολαί πρὸ τῆς Coda τοῦ Adagio).

Ἐν ᾧ εὐρισκόμεθα εἰς τὴν τονικότητα τῆς ντο δίεσ. ἐλάσσονος κλίμακος, περὶ τὸ τέλος καὶ πρὸ τῆς συγχορδίας $\frac{6}{4}$ (πρῶτη συγχορδία τρίτης διαστολῆς) ἀκούομεν τὴν ἠϋξημένην συγχορδίαν πέμπτης ἕκτης (λα ὕφες, ντο = σι δίεσ., ρε δίεσ., φα δίεσ.) ἢ ὁποῖα καὶ «λύεται» ἢ μᾶλλον «ᾠθεῖται», φέρεται εἰς τὴν ὡς ἄνω πλήρη ἐντάσεως συγχορδίαν $\frac{6}{4}$ πρὸς «λύσιν...» Ἡ ἔντασις διατηρεῖται ἀμείωτος καὶ ἡ ὄλη θέσις, ἢ Steigerung λαμποκοπᾷ μεγαλοπρεπέστατα, ἐν ᾧ ἡ προσοχή μας μετὰ τὸ ἀγωνιώδες ἐρώτημα: «τί συμβαίνει; Ὅποια ψυχικὴ δύναμις!...» ἐπαυξάνει εἰς μέγιστον βαθμὸν. Τῇ ἀληθείᾳ! Τί δὲν παραδίδει μετὰ τὰ ἀπλούστερα τεχνικὰ μέσα, ἢ μεγαλοφυΐα!...

Ἄλλο παραδείγμα μεγαλειώδους χρήσεως τῆς συγχορδίας τετάρτης ἕκτης, εἶναι τὸ κατωτέρω, ἀπὸ τὰς «Βαλκυρίας» τοῦ Βάγνερ:

Allmählich bewegter.

(Ποῦ. Α'. [Σκηρῆ 4η])

Τὴν στιγμὴν καθ' ἣν τραγουδᾷ ἡ Sieglinde τὴν λέξιν «φίλος» (ὑπονοεῖ τὸν ἐρωμένον τῆς Siegmund) ἡ ψυχὴ τῆς, τὸ πᾶν τῆς πάλλει, διὰ τὰς στιγμὰς τὰς ὁποίας διήλθε μετ' αὐτοῦ, διέρχεται τώρα καὶ θὰ διέλθῃ μετ' ὀλίγον. Καὶ ἀκριβῶς εἰς τὸ μέρος αὐτό, ἀκούομεν τὴν συγχορδίαν τετάρτης ἕκτης, τὴν ἀνεστρωμένην συγχορδίαν, τὴν συγχορδίαν τονικῆς καὶ δεσποζούσης, τὴν συγχορδίαν μετὰ τὸ ἰριδοειδὲς καὶ σπινθηροβόλον χρῶμα.

Δέον ὅμως νὰ σημειωθῇ ἐδῶ ὅτι, ἡ συγχορδία $\frac{6}{4}$ χάρις εἰς τὴν ἐν ἑαυτῇ εὐρισκομένην δύναμιν, ζωὴν, παλμόν, παρουσιάζεται, περὶ τὰ τέλη τοῦ 19^{ου} αἰῶνος, συγχρόνως καὶ μετὰ τὸ κύριον θέμα ἢ μετὰ τὰ κυριώτερα θέματα τοῦ ἐκάστοτε ἔργου. Π. χ.: Εἰς τὴν Coda (31^η διαστολὴ πρὸ τοῦ τέλους) τοῦ συμφωνικοῦ ποιήματος τοῦ Ριχάρδου Στράους «Tod und Verklärung» (18 Νοεμβρίου 1889) μετὰ τὴν εἰσαγωγὴν τῆς συγχορδίας $\frac{6}{4}$, ἐμφανίζεται εἰς τὰ χάλκινα (κόρνα, τρομπέτες καὶ τρομπόνια) καὶ τὸ κύριον σχεδὸν θέμα (Verklärungsthema) τοῦ ὅλου ἔργου:

εἰς μίαν λάμπριν καὶ μεγαλοπρέπειαν ἀπὸ τὰς πλέον σπανίους τῆς ὅλης διεθνούς συμφωνικῆς παραγωγῆς. Ἐπίσης, ὁ Μασκάνι εἰς τὴν τελευταίαν σκηνὴν τοῦ μελο-

δράματός του «Cavalleria rusticana» (17 Μαΐου 1890), χρησιμοποιεί, μετά μίαν αρκετά ομολογουμένως κοινήν Steigerung — έπαιξήσιν, εις τὸ ὑψιστον αὐτῆς σημεῖον συγχορδίαν $\frac{6}{4}$ καί, συγχρόνως, τὸ κυριώτερον θέμα τοῦ ὡς ἄνω μουσικοῦ του ἔργου:



Ἄλλά, ἡ συγχορδία τετάρτης ἔκτης ἐμπεριέχουσα ἐν ἑαυτῇ στοιχεῖα, καθὼς γνωρίζομεν, τονικῆς καὶ δεσποζούσης, στερουμένη αὐτὴ σταθερᾶς — ὀριστικῆς βύσεως, ἐνέχει καὶ κατὰ τὸ αἰθέριον, τὸ ἀσιαθές, τὸ ὑπερκόσμιον τὸ μυστηριῶδες, ἰδίως ὅταν χρησιμοποιεῖται εἰς τὸ τέλος μιᾶς μουσικῆς προτάσεως ἢ εἰς τὸ τέλος ἑνὸς ἔργου ὡς τελευταία συγχορδία. Π. γ.:



(Ἀπὸ τὴν Γ' πρῆ, σηνὴ 3η τοῦ «Ζίμφριν» τοῦ Βάγγερ)

Ἡ μουσικὴ πρότασις καταλήγει εἰς τὴν συγχορδίαν τετάρτης ἔκτης, ἣτις καὶ δίδει οὕτω ἐν τέλει, εἰς τὴν ὅλην κίησιν, κατὰ τὸ ἀπλανές, τὸ ἀόριστον, τὸ ὑπερκόσμιον, τὸ αἰθέριον, τὸ ὁποῖον ἐπὶ πλέον δυναμοποιεῖται, θὰ ἔλεγον, διὰ τῆς χρησιμοποιήσεως τελειωτικῶν παύσεων ἐνὸς τετάρτου καὶ ἐνὸς ὀγδόου⁽¹⁾. (Διὰ τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν, συντελεῖ ἐδῶ ἐπίσης καὶ ἡ «ἀρπεξὲ» κίνησις τῆς ὅλης μελωδικῆς γραμμῆς). Ἡ αὐτὴ ἔννοια ἐμπεριέχεται καὶ εἰς τὰς δύο τελευταίας συγχορδίας $\frac{6}{4}$ τῆς τρίτης—φα, σι ὕφρσ., ρε— («Von der Jugend») καὶ τετάρτης—ρε, σολ, σι— («Von der Schönheit») προτάσεως, τῆς συμφωνίας τοῦ Γουσταύου Μάλερ «Das Lied von der Erde»:



(Φινάλε τῆς IIIης προτάσεως)

Ἰσοῦ καὶ τὸ φινάλε τῆς τετάρτης προτάσεως:



Οἴκοθεν ἐννοεῖται ὅτι, τὸ αἰθέριον αὐτό, τὸ ἰριδοειδές τῆς ὡς ἄνω συγχορδίας, τὸ ἐξεμεταλλεύθησαν ἀρκετὰ οἱ ἱμπρεσιονιστὰι συνδέται, ὡς ἐφαθα ἠχητικὸν μᾶλλον, ὡς τρίφωνον πλέον συγχορδίαν τὴν συγχορδίαν $\frac{6}{4}$ ἄνευ «λύσεως» εἰς τὴν δεσπόζουσαν, ἄνευ οὐδενὸς ἀπολύτως—φεῦ!—δεσμοῦ πρὸς τὴν «ἐπίσημον» διδασκομένην εἰς τὰ Ὁδεῖα, Ἁρμονίαν. Ἐχρησιμοποίησαν τὴν συγχορδίαν $\frac{6}{4}$ ἀπλῶς ὡς Klangreiz—ἅς μᾶς ἐπιτραπῆ ὁ Γερμανικὸς τεχνικὸς ὅρος. Κατωτέρω δίδομεν

(1) Βλέπε σχετικῶς, Κ. Δ. Οἰκονόμου: «Ψυχολογία τῆς παύσεως». — «Μουσικὴ Ζωή», Τεύχος 8, σελ. 175 κ. ἑξ.

σχετικόν παράδειγμα ἀπὸ τὸ μουσικὸν λυρικὸν δράμα τοῦ Debussy «Pelléas et Mélisande» :

Lent.

p

più p

Cello + C.B.

p

più p

dim. molto

dim. molto

(Φινάλε τῆς Α'. πρξ., σκηνή 3η.—Κουϊντέττο ἐγγόρδων.)

Διὰ τῶν συγχορδιῶν $\frac{6}{4}$ εἰς τὸ ὡς ἄνω παράδειγμα, σκιαγραφεῖται ὁ φλοῖσβος τῆς θαλάσσης, ὁ μόλις ἀκουόμενος, ὁ μακρυνὸς θόρυβος τῶν κυμάτων κτλ. (Τὸ φασολ, λα, σι τοῦ μπάσου—βιολοντσέλλα + κόντρα μπάσσα + φαγκόττα—εἶναι τὸ γνωστὸν ἀρχαῖζον ἀνεμιτονικὸν τετράχορδον τῶν ἱμπρεσιονιστῶν).

Ὁραιότατον παράδειγμα χρησιμοποίησεως τῆς δυναμικότητος, τοῦ παλμοῦ τῆς συγχορδίας αὐτῆς ἐν συνδυασμῷ μετὰ τοῦ αἰθερίου τῆς ἰδίας $\frac{6}{4}$ συγχορδίας, εἶναι ἀσφαλῶς τὸ κατωτέρω, ἀπὸ τὸ κωμικὸν μελόδραμα ὁ «Ἰπλότης τῶν Ρόδων» τοῦ Ριχάρδου Στράους:

Ziemlich langsam.

fff

dim

pp

Ad.

dolce spir.

Mir ist die Eh - re wi - der-fah - ren, dass ich de

hoch und wohlgebo - ren - en Jung - fer Braut,

pp

pp

in mei - nes Herrn

(Β'. πρξ. Σκηνή παραδόσεως τοῦ ρόδου.)

Εἰς τὸ ὑψιστον σημεῖον τῆς Steigerung, ἀκούομεν τὴν (πρώτην) συγχορδίαν (διαστολή 1^η) εἰς θέσιν τετάρτης ἔκτης (ντο δίσσ., φα δίσσ., λα δίσσ.) καὶ κατατέρω εἰς τὴν Celesta (διαστλ. 6 καὶ 11—12) ὡς ἀπλᾶ ἔμφαι, ἐπίσης συγχορδίας $\frac{6}{4}$ καθαρῶς ἱμπρεσιονιστικῶς, ὡς ἔμφαι τριφώνων συγχορδιῶν ἄνευ λύσεως. Ὁρισμένως ἢ ὡς ἄνω θέσις, εἶναι ἠχητικῶς, μία ἀπὸ τὰς πλέον ἐπιτυχεῖς καὶ μεγαλειώδεις τοῦ Ριχάρδου Στράους (1).

(1) Ἀναφέρομεν ἐν ὑποσημειώσει ὅτι εἰς τοὺς συγχρόνους, τοὺς μεταπολεμικοὺς συνθέτας, ἡ συγχορδία τετάρτης ἔκτης δὲν εἶναι ἢ μία ἀπλῆ πλέον συγχορδία τῆς Ἀρμονίας, ἄνευ οὐδεμιᾶς ἀπολύτως ἰδιαιτέρας ἀξίας καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ ἄνευ σημασίας. Ἡ μουσικὴ σκέψις καὶ αἰσθησις, ἡ μουσικὴ νοοτροπία ἤλλαξε ἤδη. Ἀλλὰ περὶ ὅλων αὐτῶν θὰ γράψωμεν προσεχῶς ἐν ἐκτάσει.

Καὶ ἐν τέλει σημειοῦμεν: Προσέχετε εἰς τὴν χρῆσιν τῶν διαφόρων μέσων συνθέσεως. «Εἰσάγετε τὰ ἐκαστοτε μουσικὰ μέσα τὴν κατάλληλον πάντοτε στιγμήν, εἰς τὴν κατάλληλον θέσιν τοῦ ἔργου σας καὶ τὸ ὅλον εἰς τὴν κατάλληλον μορφήν» (1). Μὴ κάμετε ποτὲ κατάχρησιν τῶν διαφόρων μέσων ἐπενεργείας. Φυλάττετε αὐτὰ διὰ τὸ τέλος ἢ διὰ τὸ πλέον κατάλληλον μέρος τοῦ ἔργου σας, ἵνα ἔχητε οὕτω εἰς ἐκάστην περίστασιν κάτι τὸ ἄξιον λόγου, τόσον διὰ τὸν ἑαυτὸν σας, ὅσον καὶ διὰ τοὺς ἀκροατάς.

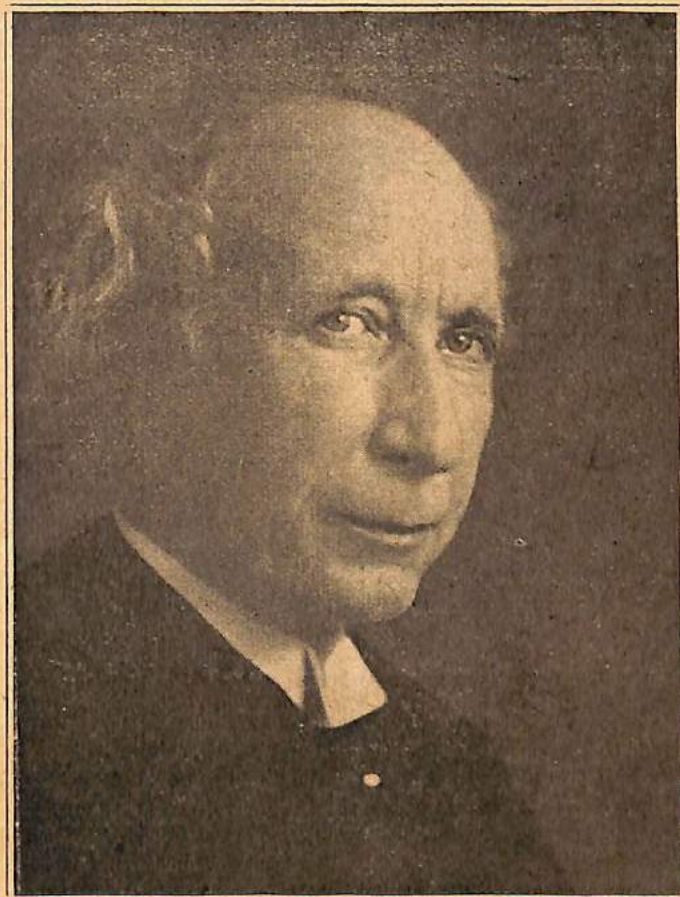
ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

(1) Βλέπε Κ. Δ. Οἰκονόμου: «Ἀπόλυτος καὶ προγραμματικὴ μουσικὴ». «Μουσικὴ Ζωή», Τεύχος 1, σελ. 7 κ. ἔξ.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Γύρω ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν μουσικῶν ὀργάνων ποὺ μᾶς ἔδωσαν οἱ διάφοροι κατασκευασταὶ ἢ οἱ συνθέται πρὸς ἱκανοποίησιν τῶν ἰδιαιτέρων «ἔσωτερικῶν ἤχων» τοὺς ὁποίους «ἤκουον», γύρω ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας, τῶν ὁποίων ἢ ἀπαρίθμησις καὶ μόνον θὰ κατελάμβανεν ὀλοκλήρους σελίδας τῆς ἀγαπητῆς «Μουσικῆς Ζωῆς», ξεχωριστὴν θέσιν, ἀσφαλῶς, κατέχει τὸ γνωστὸν εἰς ὅλους μας μουσικὸν ὄργανον, τὸ πιάνο. Τὸ τελευταῖον αὐτό, προτιμᾶται καὶ ἔχει τὴν προτεραιότητά του σὰ σπῆτια τῶν περισσοτέρων, ἰδίως, διὰ τὴν εὐκολίαν τῆς χρησιμοποίησέως του, ἀλλὰ, καὶ διὰ τὸ «πλήρες σύνολον» τὸ ὁποῖον μᾶς δίδει. Δὲν εἶναι τὸ ὄργανον αὐτὸ τῆς ἀποδόσεως ἀπλῆς μελωδίας καὶ μόνον, ἀλλὰ τοῦ συνόλου, τῆς πληρότητος, τοῦ συμπληρωμένου δικτύου, τῆς ὁμαδικότητος. Τὸ πιάνο εἶναι τὸ ὄργανον γιὰ κάθε μουσικόν. Μὲ αὐτὸ ἠμπορεῖ καιεὶς νὰ ἀκούσῃ



Ὁ μέγας καλλιτέχνης τοῦ πιάνου Ἐμίλ φὸν Ζάουερ.

ὅ,τι δῆποτε μουσικῶς. Δίδει τὸ μέλος, ἀλλὰ καὶ τὴν βᾶσιν. Δίδει τὴν ἀπλῆν μονόφωνον μελωδίαν ἀλλὰ καὶ τὸ πλέον περιπελεγμένον ἁρμονικῶς ἢ ἀντιστικτικῶς ἔργον. Παραμένει πάντοτε ὁ πιστὸς σύντροφος καὶ πολῦτιμος βοηθὸς εἰς ὅλας τὰς μουσικὰς ἐκφάνσεις καὶ καταστάσεις. Εἶναι τὸ ὄργανον διὰ τὸν συνθέτην, ἀλλὰ καὶ τὸν νεαρὸν μαθητευόμενον μουσικόν. Εἶναι ὁ ἀγαπητὸς μας φίλος καὶ ἡ παρήγορος συντροφιά μας. Διότι, ὡς ἐκ τῆς κατασκευῆς του, μᾶς παρουσιάζεται ἐν πλήρει ἀνεξαρτησίᾳ, ὡς μία τελεία ἀτομικότης ποὺ ἱκανοποιεῖ καὶ βοηθεῖ τοὺς πάντας καὶ τὰ πάντα.

Καὶ ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ μορφή του ὡς ἄνω ὄργανου, αὐτὸς ὁ κοσμοπολιτικὸς ρόλος του (ἅς μᾶς ἐπιτραπῇ ὁ χαρηκτηρισμὸς) συνετέλεσε τόσον ὥστε, ν' ἀποβῇ τὸ πιάνο ἡ ἀγαπητὴ, ἡ «ὀμιλουμένη» γλῶσσα τῶν μουσικῶν ἀνὰ τοὺς αἰῶνας. Εἰς τὴν ἐποχὴν δὲ ἀκόμη καθ' ἦν πρωτοεμφανίσθη σχεδὸν τὸ πιάνο, εἰς τὴν ἐποχὴν τῶν Κλα-

βιχόρδων και Κλαβικουμβάλων, τῶν προδρομῶν αὐτῶν τῶν σημερινῶν πιάνων, ἔγραφον μὲ εὐχαρίστησιν οἱ διάφοροι συνθέται, σειρὰν ἔργων διὰ τὰ ὄργανα αὐτά. Ἄφθονοι εἶναι ἡ φιλολογία σχετικῶς καὶ ἴσως ἡ πλουσιωτέρα πού ἔχει γραφῆι μέχρι σήμερον, διὰ μουσικὸν ὄργανον.

Βέβαια δὲν πρέπει νὰ παραγνωρισθῆ τὸ γεγονός ὅτι, ὁ ἦχος τοῦ πιάνου εἶναι οὐδέτερος. Εἶναι ἓνας ἦχος πού δὲν «χάνεται» εἰς τὸν ροῦν τῶν ἡχῶν τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας. Ὁ ἦχος αὐτοῦ δὲν «συγχωνεύεται» μὲ τοὺς ἦχους ὁποιοῦδήποτε ἄλλου μουσικοῦ ὄργάνου. Παραμένει σταθερός. Εἶναι ἀτομικιστικὸς. Καὶ ὡς ἐκ τοῦ χαρακτῆρος του αὐτοῦ χρησιμοποιεῖται ἐπιτυχῶς δι' ἀπόδοσιν οἰασδῆποτε ψυχικῆς καταστάσεως. Τὸ ἀφηρημένον, τὸ ἀόριστον τοῦ ἡχου του, πού κάμνει τὸ πιάνο νὰ φαίνεται εἰς τοὺς ἀδαεῖς ὡς ψυχρὸν καὶ ἀντικειμενικὸν ὄργανον, εἶναι τὸ πλέον κατάλληλον μέσον πρὸς ἔκφρασιν διαφόρων ψυχικῶν διαθέσεων. Διότι, ἡ σύνδεσις τοῦ ἡχου ἐνὸς ὄργάνου μὲ ἓνα ὀρισμένον χαρακτῆρα, ὅσον ὠφέλιμος καὶ ἂν εἶναι, κατ' ἀρχήν, τοσοῦτον βλαβερὰ εἶναι ἔξ ἀντιθέτου, καθ' ὅσον περιορίζει τὸ πεδίον δράσεως τοῦ α ὄργάνου. Δηλαδή: ὁ πολεμικὸς καὶ ὀρμητικὸς συνήθως χαρακτῆρ τοῦ ἡχου τῆς τρομπέτας, φέρ' εἰπεῖν, δίδει μὲν ἀφ' ἐνὸς εἰς τὸ ὄργανον αὐτὸ χαρακτῆρα χρησιμὸν βεβαίως, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ μονομερῆ. Τὰ αὐτὰ θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ εἶπη καὶ διὰ πλῆθος ἄλλο ὄργανων ἂν μὴ συνολικῶς καὶ δι' ὅλα τὰ ἄλλα ὄργανα τῆς ὀρχήστρας. Ἡ τελευταία κατορθώνει, διὰ τῆς καταλλήλου χρησιμοποίησεως τοῦ ἰδιαιτέρου χαρακτῆρος τῶν ἀποτελούντων αὐτὴν ὄργάνων, ν' ἀποδώσῃ τὴν ἀκατάστασιν, ἐν ᾗ τὸ πιάνο, τὸ ἐν καὶ μόνον αὐτὸ ὄργανον, χάρις εἰς τὸν ἀντικειμενικὸν — οὐδέτερον χαρακτῆρα τοῦ ἡχου του καὶ τῇ βοήθειᾳ, ἀσφαλῶς, ἐνὸς καλοῦ ἐκτελεστοῦ, καθίσταται ἱκανὸν πρὸς ἀπόδοσιν τῶν διαφόρων καταστάσεων τὰς ὁποίας ἀκούομεν ἀπὸ μίαν πλήρη συμφωνικὴν ὀρχήστραν.

Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ἠμπορεῖ νὰ γράψῃ διὰ πιάνο, οἰουδήποτε στυλ, συνθέτης. Σχεδὸν ὅλα τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς ἀντιπροσωπεύονται εἰς τὴν φιλολογίαν τοῦ πιάνου. Ὅσον καὶ ἂν στερῆται, φαινομενικῶς, ὁ ἦχος τοῦ πιάνου τῆς γνωστῆς τῶν ἐγγόρδων καὶ πνευστῶν, ἀφθονίας, ὅσον καὶ ἂν δὲν ἔχη τὴν παλμικότητα, τὸ «πλήρες» τοῦ ἡχου τῶν προαναφερθέντων ὄργάνων, ἐν τούτοις κατορθώνει, χάρις εἰς τὴν ἁρμονίαν, τὸ πλῆθος τῶν συγχορδιῶν, ν' ἀποδώσῃ ἀκριβῶς αὐτὴν τὴν παλμικότητα, τὸ «γιομάτο» τῶν ὄργάνων αὐτῶν. Βλέπε π. χ. τὰ Adagio ἀπὸ τὰς Σονάτας διὰ πιάνο τοῦ Μπετόβεν.

Ἄλλὰ, ὁποία χάρις καὶ δροσιὰ δὲν περιλείπεται εἰς τὰ staccato μέρη τῆς διεθνοῦς πιανιστικῆς φιλολογίας! Ποῖος εἶναι δυνατὸν νὰ λησμονήσῃ τὸν καθαρὸν, τὸν κρυστάλλινον ἦχον τῶν διαφόρων βιρτουόζων καλλιτεχνῶν τοῦ πιάνου, τὸν ἦχον αὐτὸν πού μᾶς δίδουν εἰς τὸ «στεγνόν» — τί λόγος! — ὄργανον οἱ μεγαλοφυεῖς ἐκτελεσταί; Πῶς ἠμπορεῖ ποτε κανεὶς νὰ περιφρονήσῃ ἢ νὰ χαρακτηρίσῃ ἐν ὄργανον «ψυχρὸν», τὴν στιγμὴν καθ' ἣν «τραγουδᾷ» τὸ πιάνο κάτω ἀπὸ τὰ δάκτυλα ἐνὸς μεγάλου *Interpretist*; Βέβαια! Ἐδῶ ἀκριβῶς εἶναι ἡ δυσκολία. Διότι «μαθαίνω» ἐν ὄργανον καὶ ἰδίως πιάνο, σημαίνει: Εἶμαι εἰς θέσιν νὰ «τραγουδήσω», νὰ παῖξω ὀλοκάθαρα, νὰ δώσω στοργυλοὺς πάντοτε, καθαρὸς ἦχους. Τὰ διάφορα «δυναμικά» σημεῖα κατόπιν, ὁ τρόπος — ἄχ! — τῆς «ἐκφράσεως», ἔρχεται πλέον μόνος του.

Ο Κ. ΣΤ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἀναγγέλει τὴν συνεργασίαν καὶ ἄλλου ἐκλεκτοῦ καλλιτέχνου, τοῦ γνωστοῦ συνθέτου καὶ λογίου κ. Σ. Προκοπίου. Μαθητῆς στὸ Παρίσι (ὅπου ἐπὶ ὀκταετία διέτριψε ὡς μουσικὸς) τοῦ μεγάλου θεωρητικοῦ καὶ συνθέτου Vincent d'Indy, ἐσημείωσε κατὰ τὸ χρονικὸ διάστημα τῆς ἐδῶ ἐπιστροφῆς του μίαν ἐξαιρετικὴν πνευματικὴν ἐκδήλωσιν τόσον ὡς συνθέτης (μὲ τὴν ἐκτέλεσιν διαφόρων μουσικῶν του ἔργων), ὅσον καὶ ὡς διανοούμενος μιᾶς εὐρύτερας θεωρητικῆς μορφώσεως. Ἡ φιλολογικὴ του ἐργασία, ἡ δημοσιευθεῖσα κατὰ καιροὺς στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο καὶ σὲ περιοδικὰ, καθὼς εἶνε αἰ μελέται: «ὁ Βάγκνερ καὶ οἱ Ρῶσσοι», «οἱ Ρῶσσοι καὶ οἱ Μοντέρνοι», «ἡ Μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα», «τὸ Μονοπάτι τοῦ Μπετόβεν», «τὸ Προσκήνιον τοῦ Βάγκνερ», «ὁ Ἐρως στὸν Ἀρτίστα» καὶ ἄλλαι, τὸν θέτουν ἀσφαλῶς μέσα στὴν ὀλιγάριθμο χορεία τῶν ἐκλεκτῶν καλλιτεχνῶν-διανοουμένων τῆς χώρας μας.

Ἡ συνεργασία τοῦ κ. Προκοπίου μὲ τὴ «Μουσικὴ Ζωή» θὰ ἔχη (πλὴν τῶν μελετῶν του ἐπὶ τεχνικῶν καὶ φιλολογικῶν θεμάτων) καὶ τεχνοκριτικὸ προσέτι χαρακτῆρα, μιᾶς κριτικῆς ψυχρᾶς ἀντικειμενικότητος, ὅσω καὶ αὐστηρᾶς ἀμεροληψίας.

Στὸ προηγούμενον τεῦχος τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» μιὰ μελέτη τοῦ συνεργάτου μας κ. Σ. Προκοπίου «Ἡ Ἑνωσις τῶν Ἑλλήνων Μουσουργῶν» κατεχωρήθη ἐκ παραδρομῆς εἰς τὴν στήλην «Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν», ἐνῶ ἀπεναντίας ἡ σοβαρότης τοῦ θέματος τῆς μελέτης, ὅσον αἰ διατύπουμεναι εἰς αὐτὴν ἰδέαι καὶ τὸ ὠραῖο τῆς λογοτεχνικῆς ὕφους, τὴν προώριζαν δι' ἄλλην στήλην καὶ ὑπὸ σοβαρώτερον τίτλο. — Τὸ περιοδικό, ἂν καὶ μὴ εὐθυνόμενον δι' αὐτὸ τὸ δυσάρεστο, θεωρεῖ μολοντοῦτο χρέος του νὰ ἐκφράσῃ τὴν λύπη του στὸν ἐκλεκτό του συνεργάτη.

Τὸ ὄργανον αὐτό, τὸ πιάνο, εἶναι εἰς θέσιν ν' ἀποδώσῃ πληρέστατα ὅλας τὰς ψυχικὰς καταστάσεις τοῦ ἀνθρώπου. Ἀποδίδει μόνον τοῦ ἐπιτυχῶς ἐν ἐμβατήριον, ἐν θούριον ἀλλὰ καὶ ἐν ἐπικήδειον ἐμβατήριον. Ἀποδίδει τὸ μεγαλοπρεπές, τὸ πομπῶδες, ἀλλ' ἔξ ἴσου καὶ τὸ λεπτεπίλεπτον, τὸ «μή μου ἄπτου» τῶν ἱμπρεσιονιστῶν. Ἡμπορεῖ ν' ἀποδοθῆ τελείως τὸ τραγικὸν ἀλλὰ καὶ τὸ χυδαῖον ἢ τὸ κωμικόν.

Ὁ ρόλος ὁμοῦ τοῦ ὄργάνου αὐτοῦ, δὲν σταματᾷ εἰς τὴν καθαρῶς σολιστικὴν δρᾶσιν του. Χρησιμεύει τὸ πιάνο καὶ διὰ μουσικοπαιδαγωγικοὺς σκοποὺς, ἐπίσης. Εἰς τὸ μάθημα π. χ. τῆς Ἀρμονίας παραμένει τὸ ὄργανον αὐτὸ «ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ». Ἐπίσης εἰς τὸ τῆς μουσικῆς ὑπαγορευσεως ἢ τοῦ Σολφέζ κτλ.

Ὅποτε: Τὸ πιάνο, τὸ ἀναγκαῖον καὶ ἀγαπητὸν αὐτὸ ὄργανον διὰ τοὺς συνθέτας καὶ τοὺς ἐρασιτέχνους, διὰ τὸν ἐπαγγελματικὸν μουσικὸν καὶ τὸν νεαρὸν μαθητευόμενον, διὰ τὸν καθηγητὴν τῶν θεωρητικῶν, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν σολίστα οἰουδήποτε μουσικοῦ ὄργάνου, τὸ πιάνο, εἶναι τὸ χρησιμώτερον καὶ πρακτικώτερον ὄργανον τὸ ὁποῖον ἐφεῦρε ποτε καὶ ἐτελειοποίησε νοῦς ἀνθρώπου. Μὲ τὴν ἐξέλιξιν δὲ αὐτοῦ, τὴν ἱστορίαν γενικῶς τοῦ πιάνου, θὰ ἀσχοληθῶμεν ἀπὸ τοῦ προσεχοῦς τεύχους, ἐν ἐκτάσει.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ

TO FINALE THE SYMPHONY THE "ABENTIAS", ΤΟΥ κ. Μ. ΚΑΚΟΠΟΥ
 [Συνέχεια ἐκ τῆς σελίδος 212 (6) — Τεύχ. 10.]

Ten. 

Bss. 

Ancora più mosso.

ff 

mf 

p. pesante 

S. 

C.A. 

T. 

Bss. 

Viola 









Viol. I 



S
τή - ρι - α Ἄ - να - γρά - φω σοι ἡ Πό - λις σου θε ο τό κε.

C-A
γράφω - σοι ἡ Πό - λις σου θε ο - τό - κε.

T.
κε.

Bss
γρά - φω - σοι θε ο - τό κε

ff molto marcato.
Τῆ ὑ - περ - Τῆ ὑ - περ -

S.C-A
Τῆ ὑ - περ - μά - χω Στρα - τη -

T.
μά - χω Στρα - τη - ρῶ τὰ Νι - κη - τή - ρι - α -

Bss

f

ῶ τὰ Νι - κη - τή - ρι α - Ἄ - να -

ὡς λυ - τρω θεί - σα τῶν δει - νῶν εὐ - χα - ρι - στή - ρι - α.

ob.

γρά-φω σοι ἡ Πό - λις σου θε - ο - τό - κε.
 Ἄλλ' ὡς ἔ - χου - σα τὸ κρά - τος ἀ - προ -

p

T. θνά - χη - τον ἐκ παν - τοί - ων με κιν - δὲ - νων ἔ - λευ - θέ - ρω -
 Bss.

f

S. ἡ - να κρά - ζω - σοι χαῖ - ρε νύμ - φη ἀ - νύμ - φευ
 C-A ἡ - να κρά - ζω σοι χαῖ - ρε Νύμ - φη ἀ -
 T. σου. ἡ - να κρά - ζω - σοι χαῖ - ρε
 Bss. ἡ - να κρά - ζω -

τε Χαί - ρε νόμ φη ά - νόμ - φευ -
 νόμ - φευ τε - Χαί - ρε νόμ - φη ά - νόμ - φευ -
 νόμ - φη ά - νόμ - φευ - τε ά - νόμ - φευ -
 Σου Χαί - ρε νόμ - φη ά - νόμ - φευ -

Maestoso.

τε.
 τε.
 τε.
 τε.
 τε.

ff

trbno.

Tuba

f

8^o basso

S.T.
C-a.
Bss.

Τῆ ὑ - περ - μά - χω - Στρα - τη -

γω τὰ Νι - κη - τή - ρι - α ὡς - λυ - τρω -

θει - σα τῶν δει - νων ἐν - χα - ρι - ετή - ρι -

α - Ἄ - να - γρά - φω Σοι ἡ Πό - λις σου θε - ο -

f marcato. *ff*

Cloche Piano

3^a Bassa.

τό - κε. Ἄλ - λ' ὡς ἔ - χου - σα τὸ κρά - τος
 τό - κε. Ἄλ - λ' ὡς ἔ - χου - σα τὸ κρά - τος

This system contains the first three measures of the musical score. It includes a vocal line with lyrics, a bass line, and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

ἀ - προ - βια - χῆ - τον ἐκ παν - τοί - ων με κιν -
 ἀ - προ - βια - χῆ - τον ἐκ παν - τοί - ων με κιν -

This system contains the next three measures of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system.

δύ - νων ἐ - λευ - θε - ρω - σον.
 δύ - νων ἐ - λευ - θε - ρω - σον.

Sop. I
Ten I
 C. A.
Sop. II
Ten II^a | - να

This system contains the final three measures of the musical score. It includes the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata.

κρά - ζω - σοι Χαῖ - ρε νόμ - φη ἀ - νόμ - φευ -

ff

8^a bassa

τε ἰ - να κρά - ζω - σοι

ff

S. T.
C. a.

Χαῖ - ρε νόμ - φη ἀ - νόμ - φευ τε.

fff

8^a

(Συνέχεια ἐκ τῆς σελίδος 230)

Ἐνεκα τῆς μεγαλυτέρας ταύτης ἀυξήσεως τῶν χορδῶν ἐπὶ τῶν ἀρρένων ἢ μεταφώνησις εἶναι καὶ μεγαλυτέρας διαρκείας τερματιζομένη ἐπ' αὐτῶν μόλις κατὰ τὸ 20^{ον} ἔτος τῆς ἡλικίας, ἐνῶ τοῦναντίον ἐπὶ τοῦ θήλεος αὕτη ἔχει ἤδη περατωθῆ ἀπὸ τοῦ 18^{ου} ἔτους.

Ἀργότερον δυνατόν νὰ παρατηρηθῆ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ἀτόμου καὶ δευτέρα μεταφώνησις, καθ' ἣν ἐπέρχονται τὰ αὐτὰ φαινόμενα, ἃ καὶ κατὰ τὴν πρώτην, δηλ. φυσιολογικὴ ὑπεραιμία τοπικὴ, προκαλοῦσα καὶ δευτέραν αὔξησιν τῶν διαστάσεων τοῦ λάρυγγος. Εἰς τὰς περιπτώσεις αὐτὰς ἢ φωνὴ διηνεκῶς γίνεται βαθυτέρα, ἐξ οὗ ἐρμηνεύονται καὶ αἱ σπάνια περιπτώσεις, καθ' ἃς ὄξυφωνοὶ μετεβλήθησαν εἰς βαθυφώνους.

Αἱ τὴν μεταφώνησιν συνοδεύουσαι ἐκδηλώσεις εἶναι διάφοροι ἐπὶ τῶν διαφόρων λαῶν, τὸ τοιοῦτον δέ, ὡς φαίνεται, ὀφείλεται εἰς τοὺς κλιματολογικοὺς ὄρους, ὑφ' οὗς διαβιοῦσιν οὗτοι. Εἰς τοὺς κατοίκους π. χ. τῶν θερμῶν κλιμάτων, παρ' οἷς ἡ μεταβολὴ τῆς ἡλικίας ἐκδηλοῦται διὰ τῆς ἐκρήξεως νέων ἐπιθυμιῶν, ἀφορωσῶν τὰ ὄργανα τῆς διαιωνίσεως τοῦ εἴδους, ἢ μεταβολὴ τῆς φωνῆς διέρχεται ἀπαρατήρητος. Ὅπως ὁμοίως τοῦναντίον συμβαίνει διὰ τοὺς κατοικοῦντας εἰς ψυχρὰ κλίματα, οἵτινες πολὺ ἀργὰ γνωρίζουν τὰς ὁρμὰς τοῦ φύλου, ἢ ἤβη μεταβάλλει μὲν ἡσυχῶς τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ γένους συστήματα, εἰς ἀντάλλαγμα ὁμοίως καθιστᾷ τὴν μεταβολὴν τῶν φωνητικῶν ὀργάνων ἐπώδυνον, συνοδευσμένην ὑπὸ λαρυγγιτίδων καὶ πολλὰς ὑπὸ ἀφωνίας. Εἰς τούτους ἐπὶ ὀλόκληρον ἔτος ὁ λάρυγξ ὑποφέρει ἐκ τῆς δυσχεροῦς αὐτῆς ἀνανεώσεως, ἐξέρχεται δὲ τέλος ἐκ τῆς κρίσεως μεταβεβλημένος ὀλοκληρωτικῶς.

Ἡ μηδαμινὴ, ὡς εἶπομεν, ἐπίδρασις τῆς μεταβολῆς τῆς ἡλικίας ἐπὶ τοῦ λάρυγγος εἰς τοὺς μεσημβρινοὺς λαοὺς ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὸ ὅτι οὗτοι ἔχουν φωνὰς ὀξείας καὶ διαυγεῖς, ἐκ τούτου δ' ἐξηγεῖται καὶ τὸ διατί ἡ Ἰταλία ἀνέδειξε καὶ ἀναδεικνύει τοὺς μεταλυτέρους ὄξυφώνους.

Ἀπὸ τοῦ 45^{ου} ἔτους τῆς ἡλικίας μέχρι τοῦ 50^{ου} ἐπὶ τοῦ ἀνδρός, ἐνωρίτερον δ' ἐπὶ τῆς γυναικός, ὁ λάρυγξ ἀρχίζει νὰ γηράσκη ὑφιστάμενος χαλάρωσιν τῆς τάσεως τῆς γλωττίδος. Πλὴν τῆς χαλαρώσεως ὁμοίως ταύτης τῆς γλωττίδος, δευτέρα αἰτία τῆς ἐξασθενήσεως τῆς φωνῆς εἰς τοὺς γέροντας εἶναι καὶ ἡ ἐλάττωσις τῆς δυνάμεως τοῦ ἐκπνεομένου ἀέρος, ἣτις προκαλεῖ ἀναγκαστικῶς καὶ τὴν ἐλάττωσιν τῆς ἐντάσεως τοῦ ἤχου.

.

[Καθ' ἣν στιγμὴν ὁ λόγος γίνεται περὶ τῆς φωνῆς, νομίζω ὅτι θὰ ἦτο παράλειψις ἐκ μέρους μου νὰ μὴ ἀναφέρω διὰ βραχέων καὶ τινα συνήθως παρατηρούμενα ἐλαττώματα τῆς φωνῆς τοῦ ἄσματος, ἅτινα εὐκόλως διορθοῦνται, ὅταν καταβληθῆ ἡ δέουσα ἐπιμέλεια καὶ φροντίς.

Ἐν τῶν συνηθεστάτων τούτων ἐλαττωμάτων εἶναι τὸ *τρεμούλιασμα* τῆς φωνῆς (*grelottement*), ὅπερ

αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ θὰ ἦτο ἀσήμαντον, ἐὰν δὲν ἐθεωρεῖτο ὡς ἡ ἀπαρχὴ ἐτέρου τινὸς ἐλαττώματος, μᾶλλον σημαντικοῦ, ὅπερ καλεῖται «*αἰγοφωνία τῶν ἀοιδῶν*» (*chevrottement*). Ἡ αἰγοφωνία αὕτη τῶν ἀοιδῶν δὲν εἶναι ἄλλο τι εἰμὴ κατάχρησις τοῦ φυσιολογικοῦ *vibrato* τῆς φωνῆς, τὸ ὅποιον, ὅταν εἰς μίαν εἰσέτι ἀτελῆ φωνὴν γίνεται ἀκανονίστως καὶ καθ' ὑπερβολὴν, δίδει τὴν ἐντύπωσιν βελάσματος αἰγός.

Τῆς αἰγοφωνίας τῶν ἀοιδῶν διακρίνομεν δύο μορφάς, ἧτοι: α') τὴν κυματοειδῆ μορφήν καὶ β') τὴν βελάζουσαν, ὀφείλονται δὲ ἀναμφισβητήτως ἀμφότεραι εἰς ἐσφαλμένον τρόπον ἀναπνοῆς, μετ' αὐτῆς συνυπάρχουν ὁμοίως καὶ ἄλλα αἰτία, ἅτινα εἶναι: α') ἡ κακὴ συνήθεια τῆς ἐκπομπῆς τῶν ἤχων, β') ὀρθωματικὴς ταλάντευσις τῆς ἐπιγλωττίδος, ὡς ἀποδεικνύεται διὰ τοῦ λαρυγγοσκοπίου καὶ γ') αἱ ῥυθμικαὶ κινήσεις τῆς κάτω γνάθου, ἃς παρακολουθεῖ καὶ ἡ γλῶσσα, κινουμένη διηνεκῶς ἐκ τῶν πρόσω πρὸς τὰ ὀπίσω].

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟΝ

Τοιοῦτος εἶναι ὁ μηχανισμὸς τῆς φωνῆς ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως, οἱ περικοισμένοι δὲ ὑπὸ τῆς φύσεως δι' αὐτῆς καὶ πρὸ παντὸς οἱ εἰς αὐτὴν στηρίζοντες τὸ μέλλον των, ὀφείλουσι νὰ περιποιῶνται αὐτὴν ὡς κόρην ὀφθαλμοῦ. Ὁ ἀποφασίζων νὰ ἐξασκήσῃ τὸ φωνητικὸν ἐπάγγελμα, ὀφείλει ἀπ' αὐτῶν τῶν μαθητικῶν ἐδωλίων, νὰ ρυθμίσῃ τὴν ζωὴν αὐτοῦ συμφώνως πρὸς τοὺς κανόνας τῆς ὑγιεινῆς, ἀποφεύγων πᾶν τὸ δυνάμιον νὰ βλάβῃ τὴν φωνὴν του.

Πρῶτον πρᾶγμα, ὅπερ δέον νὰ ἀποφύγῃ ὁ ἀρχάριος τραγουδιστής, εἶναι τὸ νὰ μὴ τραγουδῆ ἔργα, μὴ συμβιβάζομενα πρὸς τὴν νεαρὰν φωνὴν αὐτοῦ, προσέτι δὲ νὰ μὴ γυμνάζεται ἐπὶ πολλὰς ὥρας εὐθύς ἐξ ἀρχῆς, ὥστε νὰ ἐπιφέρῃ τὴν κόπωσιν τῶν φωνητικῶν του ὀργάνων. Οὐδέποτε νὰ τραγουδῆ κατ' ἀρχὰς πλέον τῆς ἡμισείας ὥρας, ἀλλὰ νὰ ἀναπαύεται καὶ δι' περισσώτερον χρόνον ἀφ' ὅσον ἐργάζεται, μέχρις ὅτου τὸ φωνητικὸν σύστημα αὐτοῦ ἐνισχυθῆ, ὅτε πλέον δύναται νὰ ἀντιστρέψῃ τοὺς ὄρους.

Ἡ ζωὴ του δέον νὰ εἶναι ὅσον τὸ δυνατόν κανονικὴ, χωρὶς βεβαίως νὰ θέλω νὰ εἶπω ὅτι πρέπει νὰ μεταβληθῆ εἰς ἀσκητὴν ἢ καλόγηρον.

Ὁ τρόπος τοῦ ζῆν ἔχει μεγάλην σημασίαν διὰ τὸν καλλιτέχνην τοῦ ἄσματος, διότι τὸ ἄσμα εἶναι καὶ αὐτὸ εἶδος σπόρτ, ἐν σχέσει πρὸς τὴν ὀμιλοῦσαν φωνὴν, ὅπως δὲ οἱ ἀθληταὶ ὑποβάλλονται εἰς τακτικὴν προπόνησιν καὶ αὐστηρὰν δίαιταν, οὕτω καὶ οἱ ἀοιδοὶ εἶναι ὑποχρεωμένοι πλὴν τῆς φωνητικῆς προπονήσεως νὰ ἐφαρμόζουσι καὶ τοὺς κανόνας τῆς ὑγιεινῆς, ἐὰν θέλουσι νὰ διατηροῦν τὰς φωνητικὰς των δυνάμεις ἀκμαίας.

Ἄνευ πλήρους ὑγείας δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ὑπάρξῃ

δύναμις και κάλλος φωνής. Όφείλει άρα ο άοιδός να άποφεύγη αυστηρώς πάν ό,τι ή πείρα άποδεικνύει ως αντίθετον εις την ευεξίαν του, διότι ούτω θα προλαμβάνη τó κακόν και, ως γνωστόν, καλύτερον είναι να προλαμβάνη τις τó κακόν ή μετά την επέλευσιν αυτού να προστρέχη εις την θεραπείαν του.

“Αν ο άηρ είναι παράγων υγείας δια πάντα άνθρωπον, είναι πολύ περισσότερον δι’ αυτούς, οτινες εκ της κανονικής λειτουργίας των πνευμόνων των έξαρτούν τó στάδιόν των. “Όθεν τά εκ του καθαρού άερος ώφελήματα όφείλουν να επιζητούν κατά την ήμέραν δια περιπάτων και διαφόρων άσκήσεων εν ύπαιθρω, συντελεστικών εις την διάπλασιν των αναπνευστικών μυών.

Πλήν του άερος και τó ύδωρ είναι σημαντικός υγιεινός παράγων, δέον δέ δι’ αυτού να έξασφαλλίζεται ή καθαριότης του δέρματος, δι’ ού, ως γνωστόν, επιτελείται και άναπνοή, ή καλουμένη **άδηλος διαπνοή**.

“Η τροφή πρέπει να λαμβάνηται άφθονος, να άποφεύγηται όμως, όσον τó δυνατόν, τó οινόπνευμα, όπερ μετά του καπνού, άποτελεί τους μάλλον άσπόνδους έχθρους του άοιδού.

Προκειμένου περι τής υγιεινής των άοιδών δέν θα παραλείψω να αναφέρω και την κακήν συνήθειαν, ήν έχουν οι πλείστοι έξ αυτών, δηλ. να ξεροβήχουν, όταν πρόκηται να τραγουδήσουν, δια να καθαρίσουν δήθεν τόν λάρυγγα. “Ο ξηρός αυτός βήξ έρεθίζει τους βλεννογόνους των φωνητικών όργάνων, πολλάκις δ’ εις τοιούτον βαθμόν, ώστε δύναται να επιφέρη και έλαφρόν τραυματισμόν αυτών. Πολύ ώφελιμώτεροι άντι του βηχός τούτου, είναι όλίγα βαιθεΐα εισπνοαί δια του στόματος κεκλεισμένου, δι’ ών επίσης βεβαιούται ο μέλλων να τραγουδήση, ότι ή άναπνοή του είναι εν τάξει και δια των όποιων άποφεύγονται και αι βλένναι, αιτινες προκαλούν τó **κράκ** της φωνής κατά την εκπομπήν παρατεταμένου τινός τόνου, τó όποϊον κράκ αυξάνει και τό... **τρακ** του άοιδού.

Αί βλένναι αυται συνήθως προερχόμεναι εκ της τραχειάς και φθάνουσαι εις τόν φάρυγγα, προκαλούν σπασμωδικήν τινα κίνησιν αυτού, έξ ής και τó κράκ της φωνής.

Δι’ αυτάς τινές των καθηγητών του ζςματος συνιστούν εις τους μαθητάς των να εκτελούν μερικάς άσκήσεις της φωνής πριν παρουσιασθούν ενώπιον του κοινού.

“Άλλοι πάλιν συμβουλεύουν αυτούς να λαμβάνουν καθ’ έκάστην πρωΐαν έλαιόλαδον (!) τó όποϊον είναι τρώντι άριστον κατά της... δυσκοιλιότητος.

“Άλλο ιατρικόν, τó όποϊον, ως ήκουσα, προέτεινε διδάσκαλός τις εις τους μαθητάς του, ήτο να καταπίνουν καθ’ έκάστην πρωΐαν ένα ώμόν, ζωντανόν σάλιαγκον!

Τοιούτου είδους συνηθείας βλέπομεν και εις άοιδούς μεγάλης περιωπής, ών τινας αναφέρω, συνιστών, έννοείται, εις όσους τυχόν εκ του άκροατηρίου καταγι-

νονται με την καλλιέργειαν της φωνής να μην άκολουθήσουν τά τοιαύτα παραδείγματα.

“Ο μέγας τενόρος Caruso συνήθιζε, πριν εμφανισθή επί της σκηνής να κάμνη εισπνοάς με θερμόν άλατισμένον ύδωρ. Δύο εκ των ύληρετών του έστέκοντό πλησίον του μέχρι πέρατος της ιεροτελεστίας αυτής, ήτις διήρκει 1/4 της ώρας και άμέσως κατόπιν του έτεινον ο μέν εις ποτήριον ούτσκυ, ο δ’ έτερος ποτήριον σόδας άτινα έμίγνυε και έπινε. Κατόπιν έτρωγεν ένα άωρον μήλον, τó όποϊον, ως διατείνεται, του εκαθάριζε τόν λάρυγγα από πάσης άκαθαρσίας.

“Όσον και αν φαίνεται ιδιότροπος ή διαίτα αυτη, δέν ποεί να θεωρηθῆ και άπίστευτος, διότι ή ίδια ή Κ^α Caruso διηγείτο τελευταίως τó τοιούτον εις τινα δημοσιογράφον.

“Ενας πρό πολλού άποθανών βαρύτονος, ο Faure, άπέδιδε μαγικάς ιδιότητας εις τó μέλι και καθώς λέγουν, έτρωγε δύο δοχεΐα γεμάτα, πριν παρουσιασθή πρό του κοινού.

“Ετερος άοιδός του παρελθόντος αιώνος, ο παγκοσμίου φήμης Elleviou, κατεβρόχθιζε μίαν πεζοτάτην... ρέγκαν με άφθονον σκόρδο (!) προτου μεταβῆ εις τó θέατρον. Σας άφίνω να φαντασθήτε τι βασανιστήριον θα ήσαν δια την πρωταγωνίστησαν αι περιπτώσεις τοιούτου έραστού, όταν εις τά έρωτικά duetta, της έξεφραζε τήν...φλόγα της καρδιάς του.

Τοιαύτη εν όλίγοις, φιλόμουσοι Κ^α και Κ^ο, είναι ή υπό της φυσιολογίας γινομένη προσφορά, ταύτην δ’ εκαστος άοιδός όφείλει να έχη πρό όφθαλμών, εάν θέλη ευκόλως και άσφαλώς ν’ άντιπεξέροχεται κατά των δυσχερειών του επαγγέλματός του. Διότι τó ζςμα είναι μόν μία θνημασία τέχνη, είναι όμως συγχρόνως κι’ ένα έπάγγελμα άρκετά κοπιώδες, απαιτούν από τόν έξασκούντα αυτό ού μόνον σωματικάς, αλλά και ψυχικάς δυνάμεις, αιτινες πρέπει να άπασχολήσουν τόν άοιδόν ευθύς από τας πρώτας ήμέρας των σπουδών αυτού.

Δι’ εκείνον, όστις θα λάβη τόν τίτλον του άοιδού δέν είναι άρκετόν μόνον τó «να τραγουδή», αλλά, και τó «να ξεύρη να τραγουδή». Και δια να ξεύρη να τραγουδή, δέον να είναι κύριος του φωνητικού αυτού συστήματος, πρέπει να είναι βαθύς γνώστης των αναπνευστικών και φωνητικών αυτού κινήσεων, ώστε εις όποιανδήποτε στιγμήν να δύναται να εφαρμόση αυτάς κατά βούλησιν.

“Ο Berlioz έλεγεν ότι “Αοιδός έκανός να τραγουδήση δεκαέξ μουσικά μέτρα καλής μουσικής με φωνήν καλώς τοποθετημένην, συμπαθητικήν, και να τά τραγουδήση χωρίς υπέρμετρον προσπάθειαν, είναι πτηνόν σπάνιον, έξαιρετικώς σπάνιον». Τοιούτον όμως σπάνιον πτηνόν του Berlioz δύναται, να άποβῆ πās άοιδός δια των άσκήσεων, πρέπει όμως ή εκγύμνασις να είναι συστηματική, βαθμιαία και να διαρκῆ επί έτη διότι μόνον υπό τοιούτους όρους άπομακρύνεται ο έξ υπεροκλώσεως κίνδυνος και ή φωνή έξελίσσεται άπροσκόπτως και φυσιολογικώς φέρουσα ευάρεστα άποτελέσματα και έξασφαλλίζουσα εις τόν καλλιτέχνην έπιτυχῆ και θριαμβευτικήν σταδιοδρομίαν.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Π. ΚΩΝΣΤΑΣ

(ΤΕΛΟΣ)

Ίατρος—Ώτορινολαρυγγολόγος

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΝ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ

Η CONSTANZE

Vienne ce 15 de Dec^{re}, 1781.

Mon très cher Père!

Αὐτὴν τὴν στιγμήν ἔλαβον τὴν ἀπὸ 12 τοχ. ἐπιστολήν σας καὶ ἀποστέλλω ὑμῖν διὰ τοῦ Daubrawaick τὴν παροῦσαν, καθὼς ἐπίσης τὸ ὄρολόγιον, τὸ μελόδραμα, τὰς ἑξ τυπωμένας Σονάτας, τὴν Σονάτα διὰ δύο πιάνο καὶ τὰς Cadenzen. Σχετικῶς μὲ τὴν προγκήπισαν τοῦ Württemberg σὰς πληροφοροῦ ὅτι, αἱ σχέσεις μας ἔχουν ἤδη χαλαρωθεῖ. Καὶ μὲ ἔφερε εἰς αὐτὴν τὴν κατάστασιν ὁ Αὐτοκράτωρ, διὰ τὸν ὁποῖον δὲν ὑπάρχει ἄλλος συνθέτης ἀπὸ τὸν Ἰταλὸν Salieri. Ὁ ἀρχιδουξ Maximilian ἔδωσε τὴν συγκατάθεσίν του γιὰ μένα καὶ ἡ προγκήπισσα τοῦ ἀπήντησε. Ἐὰν βέβαια ἦταν στὸ χέρι της, φυσικὰ δὲν θὰ ἔπαιρνε (ὡς διδάσκαλον) ἄλλον. Ἄλλ' ὁ Αὐτοκράτωρ ἐπέμενε διὰ τὸν Salieri. Βεβαίως διὰ τὸ ἄσμα. Τὴν στενοχώρησε ὁμως ἀρκετὰ, ἡ κατάστασις αὐτή. Ὅσον ἀφορᾷ διὰ τὴν ἐπιστολήν σας στὸ προγκηρικὸ σπῆτι τοῦ Württemberg, ἴσως νὰ μοῦ φανῆ εἰς τὸ μέλλον, χρήσιμος.

Ἀγαπητέ μου Πατέρα! Μοῦ ζητεῖτε ἐπεξηγήσεις διὰ τὴν φράσιν μου στὸ τέλος τῆς τελευταίας μου ἐπιτολῆς! Ὡ, μὲ πόσῃν εὐχαρίστησιν δὲν ἤθελα τώρα τόσον καιρὸ νὰ σὰς ἀνοιξῶ τὴν καρδιά μου καὶ νὰ σὰς εἶπω...

Ἄλλ' ἡ μομφὴ τὴν ὁποῖαν θὰ μοι ἀπεδίδατε διὰ τὴν σκέψιν μου εἰς μὴ κατάλληλον περίστασιν, ἐπὶ θεμάτων τοιαύτης φύσεως, μὲ ἀπεμάκρυνε ἐκάστοτε τοῦ σκοποῦ μου. Ἄν καὶ, δὲν εἶναι ποτὲ παράκαιρον τὸ νὰ σκέπτεται κανεὶς κάτι. Ἐν τῷ μεταξῦ, ἡ μόνη μου προσπάθεια εἶναι νὰ ἔχω κάτι ὀλιγώτερον ἀσφαλές, διότι, ἤμπορῶ κατόπιν νὰ ζῶ μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ μὴ σταθεροῦ. Καὶ ἔπειτα... νὰ πανδρευθῶ!.. Τρομάζετε ἐμπρὸς εἰς αὐτὴν τὴν σκέψιν; (1)

Σὰς παρακαλῶ, ἀγαπητέ μου, καλέ μου πατέρα, ἀκοῦστε με! Σὰς εἶπα ἤδη περὶ τίνος πρόκειται καὶ ἐπιτρέψατέ μοι τώρα νὰ σὰς ἀναφέρω καὶ τὰ αἷτια καὶ δὴ τὰ πλέον βασικά: Ἡ φύσις ὀμιλεῖ ἐντός μου τόσον δυνατά, ὅπως καὶ εἰς κάθε ἄλλον ἄνθρωπον καὶ ἴσως δυνατώτερα ἀπὸ μερικοὺς μεγαλυτέρους καὶ ἰσχυροτέρους. Μοῦ εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ ζῶ ὡς ἡ πλειονότης τῶν σημερινῶν νέων. Πρῶτον διότι εἶμαι φιλόδοξος, δεύτερον ἀγαπῶ πολὺ τὸν πλησίον μου καὶ εἶμαι τόσον ἐνάρετος ὥστε νὰ μὴ θέλω νὰ παρᾶσῃ (γιὰ γλέντι) ἓνα ἀθῶο κορίτσι καὶ τρίτον διότι ἀηδιάζω, μὲ καταλαμβάνει τρόμος καὶ φόβος, στὴν ἰδέα τῆς ἀσθενείας καὶ αὐτὸ διότι ἀγαπῶ πολὺ τὴν ὑγείαν μου καὶ, φυσικὰ,

(1) Ὁ Μότσαρτ ἐγεννήθη ὡς γνωστὸν τῷ 1756 εἰς τὸ Σαλτσ-βούργον τῆς Αὐστρίας καὶ ἀπέθανε τῷ 1791 εἰς Βιέννην.

ἀποφεύγω πάντοτε τὰς σχέσεις μὲ πρόστιχες... Σχετικῶς δέ, ἤμπορῶ νὰ ὀρκισθῶ ὅτι, οὐδέποτε μέχρι σήμερον ἐπλησίασα τοιοῦτου εἶδους γύναια. Ἀλλὰ καὶ ἂν συνέβαινε νὰ εἶχα σχέσεις, ἀσφαλῶς δὲν θὰ σὰς τὸ ἀπέκρυπτα, διότι, τὸ νὰ σφάλῃ κανεὶς εἶναι βέβαια φυσικὸν εἰς τὸν ἄνθρωπον, ἂν καὶ τὸ ἀπλοῦν, διὰ πρώτην φοράν, σφάλμα, δεικνύει πάντοτε ἀδυναμίαν. Ἐγὼ ὁμως θὰ παρέβαινα τὸν ὄρκον μου σφάλων ἔστω καὶ μίαν ἀπλῶς φοράν. Καὶ φυσικὰ ἤμπορῶ νὰ ζῶ ἡσυχος καὶ ν' ἀποθάνω. Διότι γνωρίζω ὅτι, αὐτὴ ἡ αἷτια ὁσονδήποτε ἰσχυρὰ καὶ ἂν εἶναι, δὲν εἶναι πάντως καὶ τόσον σπουδαία.

Ἡ ιδιοσυγκρασία μου (temperament) ἐξ ἀντιθέτου, ἀποκλίνει μᾶλλον στὴν ἡσυχὴ οἰκιακὴ ζωὴ ἢ εἰς τὴν θορυβώδη—ιδίως εἰς ἐμὲ ποῦ ἀπὸ μικρᾶς ἡλικίας δὲν ἔχω συνηθίσει νὰ προσέχω τὰ ἐνδύματά μου, τὰ ἐσώρουχα κτλ.—καὶ βέβαια δὲν μοῦ ἀπομένει τίποτε ἄλλο νὰ σκεφθῶ σχετικῶς ἢ διὰ σύζυγον. Σὰς βεβαίω ὅτι, ὅτι ἐξοδεύω, τὸ ἐξοδεύω διότι δὲν δίδω προσοχὴν σὲ τίποτε. Μὲ τὴν (μέλλουσαν) σύζυγόν μου καὶ μὲ τὰ ἴδια χρήματα τὰ ὁποῖα ἔχω ἤδη, θὰ ζῶ ἀσφαλῶς καλύτερα παρὰ τώρα ποῦ εἶμαι μόνος. Καὶ πόσα περιττὰ ἔξοδα δὲν θὰ ἐγλύτωνα μὲ τὸν γάμον αὐτόν;... Βεβαίως εἰς τὴν θέσιν τῶν τελευταίων θὰ ἔλθουν ἄλλα—τὰ γνωρίζει ὁμως αὐτὰ κανεὶς ἐκ τῶν προτέρων καὶ τακτοποιεῖ τὴν ζωὴν του κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ὥστε νὰ ζῆ πάντοτε μίαν κανονικὴν ζωὴν. Ὁ ἀπάνδρευτος ἄνδρας, ζῆ τὴν ζωὴν μισή. Ἐγὼ τὰ βλέπω ἔτσι τὰ πράγματα. Τὸ σκέφθηκα καὶ τὸ ξανασκέφθηκα, ἀλλὰ—δὲν μπορῶ νὰ κάμω ἄλλῶς.

Καὶ τώρα, ποία εἶναι ἡ ἀγαπημένη μου; Μὴ τρομάζετε καὶ ἐδῶ, σὰς παρακαλῶ.—Ὅχι βέβαια καμμία ἀπὸ τὴν οἰκογένειαν Weber;—Μάλιστα, ἀπὸ αὐτὴν τὴν οἰκογένειαν. Ὅχι ὁμως ἡ Josepha, ὄχι ἡ Sophie, ἀλλ' ἡ Constanca. Ἡ μεσαία. Ποτέ μου δὲν συνητήρησα εἰς διαφόρους famille τοιαύτην ἀνομοιότητα χαρακτήρων, ὡς εἰς τὴν ὡς ἄνω τῶν Weber. Ἡ μεγαλύτερη εἶναι μία τεμπέλα, χονδροκομμένη, ὑποκριτρία, ὀπισθόβουλος καὶ μία Coquette. Ἡ νεώτερα, εἶναι ἀκόμη πολὺ μικρὰ διὰ νὰ εἶναι κάτι. Εἶναι ἓνα καλὸ κορίτσι, ἀλλ' ἐλαφρομίναλο. Ὁ Θεὸς νὰ τὴν φυλάξῃ ἀπὸ κακιὰ ὥρα. Ἡ μεσαία ὁμως, ἡ καλὴ μου, ἡ ἀγαπητὴ μου Konstanze εἶναι ἡ βασανισμένη καὶ φυσικὰ ἡ πλέον καλόκαρδη, ἱκανὴ καὶ μὲ μίαν λέξην ἢ πλέον καλύτερα. Ἐνδιαφέρεται, ἀσχολεῖται μὲ ὅλα τοῦ σπιτιοῦ, ἂν καὶ δὲν τὰ προφθάνῃ ὅλα, στὸ περιβάλλον αὐτό.

Ὡ, ἀγαπητέ μου πατέρα ἤμποροῦσα νὰ γράψω ὀλίγκηρες σελίδες γιὰ τὶς διάφορες σκηνές ποῦ ἔγνων στὸ σπῆτι, γιὰ μᾶς τοὺς δύο. Ἐὰν τὸ θέλετε, θὰ σὰς γράψω περισσύτερα σχετικῶς στὴν ἄλλην μου ἐπιστολήν. Ἀλλὰ, θεωρῶ καλὸν νὰ ἀναφέρω καὶ μερικὰ ἀκόμη γιὰ τὸν

χαρακτήρα τῆς ἀγαπητῆς μου Konstanze, πρὶν τελειώσω τὴν παροῦσάν μου. Δὲν εἶναι βέβαια ἄσχημη ἀλλὰ δὲν εἶναι καὶ πολὺ ὡραία. Ἡ ὄλη ὡραιότης συνίσταται εἰς τὰ δύο τῆς μαῦρα μάτια καὶ εἰς τὴν πλαστικότητα τοῦ σώματός της. Δὲν ἔχει «πνεῦμα», ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου ὑγιᾶ ἀντίληψιν τόσην, πὺν νὰ εἶναι εἰς θεοὶν νὰ ἐκπληρώσῃ τὰ καθήκοντά της ὡς σύζυγος καὶ ὡς μητέρα. Δὲν εἶναι φτιαγμένη γιὰ ἐπιδείξεις. Ἐξ ἀντιθέτου εἶναι σνηθισμένη νὰ ντύνεται ὅλως διόλου ἀπλᾶ. Διότι, ἐκεῖνο τὸ ἴλιγο ποῦ ἔκαμε ἢ μητέρα γιὰ τὰ παιδιὰ της, τὸ ἔκαμε ἰδίως γιὰ τὶς ἄλλες δύο καὶ ὄχι γι' αὐτήν. Βέβαια εἶναι ἀλήθεια ὅτι ντύνεται κομψὰ καὶ καθαρά, ἀλλὰ ποτὲ propre. Καὶ ἐπὶ πλέον τὰ περισσότερα (ροῦχα) πὺν τὶς χρειάζονται, τὰ φτιάχνει μοναχιά της. Ἀκόμη καὶ frisirt τὸν ἑαυτὸν της καθημερινῶς μόνη. Φυσικῶ τῶ λόγῳ ξεύρει ὄλο τὸ «νοικοκυριό» τοῦ σπιτιοῦ καὶ ἔχει τὴν καλύτερη καρδιά στὸν κόσμον. Τὴν ἀγαπῶ καὶ μὲ ἀγαπᾶ ἀπ' τὴν καρδιά της. Εἰπέτε μου, σᾶς παρακαλῶ, ἢμποροῦσα νὰ εὔρω καλύτερη γυναῖκα; (...)

Σᾶς τονίζω ὅμως ἐν τέλει ὅτι, δὲν τὴν ἀγάπησα εὐθὺς ἀμέσως, ἀλλὰ, σιγά-σιγά, ὅταν καθόμουν στὸ σπύτι των, χάρις εἰς τὴν ἰδιαίτεραν φροντίδα της καὶ περιποίησιν, ἄρχισα νὰ τὴν ἀγαπῶ. — Δὲν ἐπιθυμῶ λοιπὸν τίποτε ἄλλο ἢ νὰ σώσω τὴν ταλαιπωρημένη Konstanze καὶ φυσικὰ καὶ τὸν ἑαυτὸν μου καὶ ἐπὶ πλέον ἢμπορῶ νὰ εἶπω ὅτι θὰ κάμω ὅλους μας εὐτυχεῖς — μήπως ὅταν εἶμαι ἐγὼ εὐτυχής, δὲν θὰ εἴσθε καὶ σεῖς; — θὰ ἔχετε δὲ πάντοτε τὸ ἦμουν ἐξ ὄλων πὺν θὰ ἔχω ἐγὼ.

Ἀγαπημένε μου Πατέρα! Καὶ τώρα σᾶς ἀνοιξα τὴν καρδιά μου καὶ σᾶς ἀνέφερα τὰ αἷτια Περιμένω ἐναγωνίως ἀπάντησίν σας καὶ ἰδίως ἐπεξηγήσεις εἰς τὴν τελευταίαν σας ἐπιστολήν. Δὲν πιστεύω νὰ νομίζετε ὅτι, ἐγγώριζα μίαν πρότασιν πὺν σᾶς ἔκαμαν κάποτε καὶ ὅτι σᾶς ἠρώτησα σχετικῶς καὶ σεῖς δὲν μοῦ δώσατε ἀπάντησιν. Δὲν ξεύρω τίποτε ἀπὸ αὐτά. Δὲν γνωρίζω διὰ καμμίαν πρότασιν.

Καὶ τώρα, λυπηθῆτε τὸν υἱὸν σας! Σᾶς φιλῶ 1000 φορές τὰ χέρια καὶ παραμένω αἰωνίως,

Ὁ εὐπειθής σας υἱός
W. A. MOZART



Κωνσταντὴ Μότσαρτ

Vienne ce 7 d'août 1782.

Mon très cher Père!

Ἠπατήθητε, ἐὰν νομίζετε ὅτι, εἶναι εἰς θεοὶν ὁ υἱός σας νὰ κάμῃ κακὴν πράξιν. Ἡ ἀγαπητὴ μου Konstanze καὶ ἡδὴ (δόξα σοι ὁ Θεός!) σύζυγός μου, ἐγγώριζε πολὺ καλὰ τὴν κατάστασιν καὶ ὅλα ὅσα εἶχε νὰ περιμένῃ ἀπὸ σᾶς. Ἡ φιλία σας ὅμως καὶ ἡ ἀγάπη σὲ μένα εἶναι τόσο μεγάλη, ὥστε, μὲ χαρὰ αὐτὴ ἐδέχθη νὰ θυσιάσῃ ὅλην τὴν ζωὴν, γιὰ νὰ ζήσωμε μαζύ. Σᾶς προσκυνῶ καὶ σᾶς εὐχαριστῶ μὲ ὅλην τὴν λεπτότητα τὴν ὅποιαν ἔχει πάντοτε ἕνας υἱός εἰς τὸν πατέρα του καὶ ἰδίως διὰ τὴν συγκατάθεσίν σας καὶ τὰς πατρικὰς σας εὐχὰς. Τὸ ἤξευρα ἐγὼ ὅτι, ἢμποροῦσα νὰ ἦμουν ἦσυχος σχετικῶς! Κι' αὐτὸ διότι, προέβλεψα ἡδὴ ὅλας τὰς ἀντιρροήσεις τὰς ὁποίας τυχὸν θὰ εἶχατε, εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν τοῦ γάμου μου. Καὶ βέβαια, δὲν μποροῦσα νὰ κάμω διαφορευτικά, ἐφ' ὅσον ἐθίγοντο ἢ συνείδησίς μου καὶ ἡ τιμὴ μου, ἐν ᾧ ἐξ ἀντιθέτου ἢμποροῦσα πλέον νὰ προχωρήσω μὲ βάσιν τὰ τελευταῖα!

Καὶ ὡς ἐκ τούτου, παρ' ὅλοι ὅτι ἐπερίμενα δύο ταχυδρομεῖα ἀπάντησίν σας καὶ ἐφ' ὅσον εἶχε ὀρισθῆ ἢ Copulation, βέβαιως πλέον διὰ τὴν συγκατάθεσίν σας, ἔκαμα κανονικῶς τοὺς γάμους μου μετὰ τῆς ἀγαπητῆς μου Konstanze. Τὴν ἐπομένην ἔλαβον δύο ἐπιστολάς σας συγχρότως. Βέ-

βαια ἦταν ἴλιγο ἀργά. Σᾶς ζητῶ συγγνώμην διὰ τὴν ἐσπευσμένην ἐμπιστοσύνην μου εἰς τὴν πατρικὴν ἀγάπην. Διὰ τῆς ὁμολογίας μου αὐτῆς ἔχετε ἐκ νέου νέον δεῖγμα τῆς ἀγάπης μου πρὸς τὴν ἀλήθειαν καὶ τοῦ ἀποπροσισμοῦ μου πρὸς τὸ ψεῦδος. Ἡ ἀγαπητὴ μου σύζυγός θὰ σᾶς γράψῃ μὲ τὸ ἐπόμενον ταχυδρομεῖον διὰ νὰ ζητήσῃ τὰς πατρικὰς εὐχὰς τοῦ καλοῦ της πεθεροῦ καὶ τὴν ἀξιοτίμητον φιλίαν τῆς γυναικαδέλφης της. Εἰς τὴν Copulation δὲν παρευρίσκειτο κανεὶς ἄλλος ἀπὸ τὴν μητέρα καὶ τὴν νεωτέραν ἀδελφὴν τῆς Konstanze. Ὡς κηδεμὼν καὶ μάρτυς ἀμφοτέρων ἦτο ὁ von Thor. Μάρτυς τῆς νύφης ἦτο ὁ Landrath von Zetto καὶ ὁ Gilofsky μάρτυς ἰδικός μου. Μόλις στεφανωθήκαμε ἄρχισε νὰ κλαίῃ ἢ νύφη ἀλλὰ καὶ ἐγὼ. (...) Συνεκινήθησαν δὲ (ἀπὸ τὰ κλάμματά μας) τόσοσιν οἱ συγγενεῖς της ὅσον καὶ ὁ παπᾶς. Καὶ ὅλοι ἔκλαιαν γιὰ τὴν μάρτυρην τῆς συγγενήσεώς μας. Ὅλη ἡ γαμήλιος κατόπιν ἑορτὴ ἦταν

ένα *Sourée* που μās έδωσε ή *Ka Baronin v. Waldstädten* και που ήταν μάλλον προκλητικόν ή βαρώνης.

Και τώρα, δέν βλέπει την στιγμή, ή αγαπητή μου *Konstanze*, που θα έλθη εις τὸ Σάλτσβοουργον. Στοιχηματίζω—στοιχηματίζω ότι θα χαρήτε για την εδνυχία μου όταν την γνωρίσετε από κοντά. Γιατί είναι εδνυχία για ένα άνδρα να έχει σύζυγον μιὰ καλόγνωμη, βολικιά και τίμια κοπέλλα σαν και την γυναίκα μου.

Σας αποστέλλω ένα Έμβλημα! Είθε να έλθη εγκαίρως και να είναι του γούστου σας. Το πρώτον *Allegro* να εκτελεσθῆ με όρμην και τὸ τελευταίον όσον μπορεῖτε γρηγορώτερα. Το μελόδραμά μου (Σημ. Μεταφρ

Πρόκειται δια τὸ κωμικόν μελόδραμα του Μότσαρτ ή «Απαγωγή από τὸ Σεράι») εξετελέσθη και πάλιν χθές κατόπιν ιδιαίτερας επιθυμίας, του Γκλόουκ. Ο Γκλόουκ μου έκαμε πολλά *Complimente* σχετικῶς. Με προσεκάλεσε να γευματίσωμεν αὐριον μαζί.

Βλέπετε και σεῖς πόσον βιάζομαι. *Adieu*. Η αγαπημένη μου σύζυγος σας στέλνει χιλια φιλιὰ και τους πλέον έγχαρδίουσ μας χαιρετισμοὺς στην αγαπητήν μας αδελφήν και παραμένω,

Ο εὑπειθής σας υἱός

W. A. MOZART

**

ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ

Στην εκλεκτή πελατεία του μοναδικού μας «Μουσικού Οίκου Στάρο» συνιστούμε αυτή τη φορά ιδιαίτερος την τελευταία παραγωγή Έλληνικών τραγουδιών που εἶνε άναμφισβητήτως από τα ωραιότερα και τα πειδ δημοφιλή απ' όσα έχει παρουσιάσει ή ελαφρά μας μουσική. Εἶνε τραγούδια που τ' άκούει κανείς καθημερινῶς σε κάθε κοσμικό κέντρο, μέσα σε κάθε σπίτι, πάνω στο γλέντι του βουγού ή κονιά στο άκρογαίλι, και για τούτο ή απόκτησις των κατατάει απαραίτητη για κάθε οικογένεια, για κάθε άνθρωπο που έχει ανάγκη για λίγο τραγούδι και για λίγο κέφι, για να ξεκουράζη τη καρδιά του από τις καθημερινές σκοτούρες της ζωής. Υποσχόμεθα δε στο εκλεκτό άναγνωστικό κοινὸ της «Μουσικής Ζωής» να τὸ κρατούμε πάντοτε και ανέλλιπῶς ἐνήμερο (καθὼς άλλως τε κάναμε ὡς τώρα) όλων των παρουσιαζομένων νέων κομματιῶν σοβαρῶς και ελαφρῶς μουσικῆς, σχολιαζόμενα δε και με κρίσεις τεχνικῶς ὄσφ και αισθητικῶς παρὰ γνωστοῦ διακεκριμένου συνθέτου.

Από τη νέα παραγωγή θα συστήσουμε ἰδίως τὸ *Πάολα Tango* του κ. Χαροπούλου που φανερώθηκε με την ὄπερέττα του «Γυναίκες-Γυναίκες» ότι έχει ένα ωραίο λαϊκὸ ταλέντο. Εἶνε μιὰ μελωδία γλυκειὰ και πολὺ αισθηματικῆ, που συνδυάζει συγχρόνως κι' ένα ωραίο γράψιμο σὴ τεχνοτροπία της. Την εκτελοῦν οἱ γνωστοὶ καλοὶ μας τραγουδισταὶ κ.κ. Βλάσσης και Ἰορδάνου, ὁμολογουμένως με πολὺ μουσικότητα, ἐνῶ ὁ ἐξαιρετικὸς αὐτὸς δῖσκος ξεχωρίζει για την ἀκριβεία του και τὴ διαυγή του «Λήψι» (His. M. V. 2017).

Τὸ *Αντρες-Αντρες Tango* του κ. Φαρούζια περιττὸ να ποῖμε ότι εἶνε σήμερα τὸ γνωστότερο και τὸ πειδ δημοφιλές από τα τραγούδια της εφετεινῆς Saison. Στους ωραίους στίχους προστίθεται ή χάρις, ή πρωτοτυπία και ή γλυκύτης της μουσικῆς που ἀποδίνονται ὅλα αὐτὰ με αισθηματικότητα και λεπτὴ τέχνη από τὴ γνωστὴ διακεκριμένη καλλιτέχνηδα των Concerts Colonne των Παρισίων δ^{δα} Καίτη Ανδρεάδου (His. M. V. 2009).

Αν με θέλεις ελα σύ. Ἴδου ένα Fox από τα ωραιότερα του είδους του. Αφ' ενός ξεχειλίσιμα εὐθυμίας που μās προκαλεί ή πολὺ τσαμπίνικη μελωδία του, και ὕστερα ή χαρακτηριστικῆς του ἁμονίες που εἶνε ἀκριβῶς ταιριασμένες στο μελωδικὸ του χαρακτήρα. Εἶνε γραμμένο για μιὰ φωνὴ solo με συνωδεία ὀρχήστρας, και εκτελεῖται από την ἰδια ἐξαιρετικὴ μας καλλιτέχνηδα

δ^{δα} Κ. Ανδρεάδου. Συνιστούμε ἰδιαίτερος αὐτὸ τὸν δῖσκο, βέβαιον ότι μόλις τὸν άκούσει κάθε φιλόμουσος πελάτης του «Μουσικού Οίκου Στάρο» θα τὸν συμπεριλάβη κι' αὐτὸν μέσα στο ἡεπερτόριό του (His. M. V. 2002).

Νινέτα. Από τὴν ὄπερέττα του κ. Χαροπούλου εἶνε ένα γλυκύτατο κι' αὐτὸ τραγούδι εἰς 3/4, γραμμένο δε σε στὺλ Μαζούρκας. Εκείνο που χαρακτηρίζει αὐτὴ τὴ σύνθεσι (ἐκτός από τ' άλλα της προσόντα) εἶνε ότι σαν τὴν άκούμε γεννιέται μέσα μας ή διάθεσις ὄχι μονάχα να τραγουδήσουμε, αλλά και να χορέψουμε. Εἶνε γραμμένη για μιὰ φωνὴ solo με συνωδεία ὀρχήστρας, και εκτελεῖται από τὸν λαμπρὸ Basse chantante κ. Καλαμπούση (His. M. V. 2026).

Η Γλυκειὰ Μικροῦλα Tango των κ.κ. Βιτάλη-Παπαγιαννοπούλου εἶνε ὁμολογουμένως ένα κομματάκι αισθηματικώτατο, και τὸ διακρίνει πολὺ ένας τόνος νοσταλγικός. Εκτελεῖται και ἀποδίνεται με ἔπιτυχία από τους κ.κ. Λυσάνδρου-Ιωαννίδου (Odeon 190.850).

Άλλα δύο εἰσίσης ωραιότατα τραγούδια, τὸ: *Εσὸ Γελᾶς* (His. M. V. 2023) και τὸ: *Στὴ χαβάγια* (ὁ αὐτὸς δῖσκος ὀπισθία πλευρᾷ) που εἶνε γραμμένα για μιὰ φωνὴ solo με συνωδείαν χαβάγιας, ξεχωρίζουν τὸ μὲν πρώτο για τὴ μελωδία του που ακολουθεῖ τὸ στὺλ του bel canto της παληᾶς ἰταλικῆς Σχολῆς, ἐνῶ τὸ δεύτερο τὸ διακρίνει πρωτοτυπία και μιὰ περίεργη πνοή ἐξωτικῆς ὠμορφιάς.

Κι' ἐδῶ τὸσον ή εκτελέσις ὄσον και ή «Λήψις» εἶνε ἄριαι.

Τὸ *Άσπρα πουλιὰ* γραμμένο για μιὰ φωνὴ solo, χορωδία και ὀρχήστρα, εἶνε τραγούδι προορισμένο ν' ἀποκτήση μεγάλη δημοτικότητα λόγω της μελωδικῆς του χάριτος και της λαϊκῆς πνοῆς που τὸ διακρίνει. Εκτελεῖται κι' αὐτὸ ωραιότατα από τὸν κ. Βλάσση (His. M. V. 2024).

Στὸν ἰδιο δῖσκο (ὀπισθία πλευρᾷ) άκούμε τὸ *Νῦχτες γλυκειές* για χορωδία με συνωδεία χαβάγιας. Στο τραγούδι αὐτὸ, ἐκτός από τὴν ἔκφρασι και τὴ νοσταλγικὴ πνοή που τὸ διακρίνει κι' αὐτὸ, θα ξεχωρίσουμε ἰδιαίτερος τὸν τὸ εἰσαγωγή του που εἶνε μιᾶς ἀξιολόγου τεχνικῆς φόρμας, και εκτελεῖται ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας με ὑποδειγματικὴ δεξιοτεχνία.

Εἰς τὸν *Δρόμο του Παραδείσου* ἔχομε τέλος ένα Fox μιᾶς ἐξευγενισμένης ἐμπνεύσεως, ὅπου ὁ εκτελεστής

του κ. Βλάσης παρουσιάζεται προικισμένος με μία ωραιότητα φωνή βαρυτόνου (His. M. V. 2003).

ΔΙΣΚΟΙ ΟΔΕΟΝ

1) «*Η Γλυκειά Μικρούλα*», Tango τών κ. κ. Βιτάλη - Παπαγιαννοπούλου είνε ομολογουμένως αισθηματικώτατο και πρό παντός τὸ διακρίνει ένας δυνατός τόνος νοσταλγίας. Ἐκτελείται με μεγάλη ἐπιτυχία ἀπὸ τὸν λαμπρό μας τραγουδιστὴ κ. Λύσανδρον Ἰωαννίδην, ἐνῶ ἡ ἀκριβεία καὶ ἡ διαυγής «*Λήψις*» καθιστοῦν αὐτὸ τὸ δίσκο ἕνα ἀπὸ τοὺς ἀριωτέρους (Odeon GZA 2531).

2) Εἰς τὸν αὐτὸν δίσκο (ὀπισθία πλευρὰ) ἀκοῦμε τὴν «*Μπριγγίτα*» ἕνα ωραιότατο Fox με μιὰ μελωδικὴ γραμμὴ γεμάτη ζωὴ καὶ χάρι. Περιστὸ νὰ σημειώσουμε ὅτι κ' ἐδῶ ἡ ἀκριβεία ὅσῳ καὶ ἡ «*Λήψις*» είνε ἀρτια καθὼς ἄλλως τε συμβαίνει σὲ ὅλους τοὺς δίσκους Odeon.

3) «*Μάρα*» Tango ἐκτελούμενο ἀπὸ τὸν Leon Franc συνφθεῖα τῆς περιφήμου δοχίστρας Dajos Bela. Ὅ,τι διακρίνει αὐτὸ τὸ τραγούδι είνε τὸ πρωτότυπο χιούμορ του, τὸ κέφι ποὺ προκαλεῖ στὸν ἀκροατὴ καὶ τέλος ἡ γεροῦ του τεχνοτροπία (Odeon BE 9362).

4) Στὸν ἴδιο δίσκο (ὀπισθία πλευρὰ) ἕνα «*valse*» ἀπὸ τὸ περίφημο κινηματογραφικὸ ἔργο «*Οἱ ξεῖαδελφοί*

ἀπὸ τὴν Βαρσοβία» συνφθευμένο με τραγούδι, είνε ἡ ἀποκριστάλλωσις μιᾶς Βιεννέζικης δροσιάς καὶ χάριτος, τὸ δίσκο ἀπὸ τοὺς μᾶλλον ἐνδιαφέροντας.

5) «*Πὼς εἶμαι εὐτυχισμένη*», μελωδία γεμάτη ζωὴ καὶ εὐθυμία μ' ἕνα ὄνθημὸ πεταχτὸ καὶ ἐκτελούμενη κ' αὐτὴ ἀπὸ τὸν λαμπρό μας τραγουδιστὴ κ. Λύσανδρον Ἰωαννίδην (Odeon GZA 2532).

6) Στὸν ἴδιο δίσκο (ὀπισθία πλευρὰ) ἀκοῦμε τὸ «*Ἐχει τὸν κουμπαρῶ του*», τραγούδι ἀπὸ τὴν ὀπερέττα ἀρμονικὸ συνδυασμὸ λέξεων καὶ μουσικῆς, διότι στὴν ἀστεία ἐννοία τοῦ στίχου, προστίθεται μιὰ μουσικὴ γελοιοποιήσις. Κ' ἐδῶ ἄς σημειωθῇ ὅτι ἡ αὐτὴ ἀκριβεία καὶ διαύγεια «*Λήψεως*» διακρίνει κ' αὐτὸ τὸν δίσκο τῆς Odeon.

7) «*Τσιγγανέλλα*», Fox ἀπὸ τὴν ἐπιθεώρησι «*Ἐξω ὄλα*» τοῦ κ. Γιαννουκάκη. Εἰνε ομολογουμένως ἀπὸ τὰ ωραιότερα τραγούδια τῆς τελευταίας παραγωγῆς με μιὰν ἐξευγενισμένην ἔμπνευσι ποὺ είνε συγχρόνως καὶ πολὺ καλὰ γραμμένη (Odeon GZA 2534).

Μουσικὸς

ΕΝΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ ΠΕΙΡΑΜΑ ΤΟΥ FR. LISZT

Ο JÓSZY

Ἦταν κατὰ τὸ 1840 στὸ Παρίσι.

Ἐνα πρωτὸ ὁ Liszt στὸ κομπὸ δωμάτιό του, μέσα σὲ στενὸ φιλικὸ κύκλο κάθονταν στὸ πιάνο καὶ τότε ἔπαιζε καμμιὰ ἐκπληκτικὴ improvisation, τότε συζητοῦσε ἐντράπελα διάφορα καλλιτεχνικὰ ζητήματα.

Ἐξαφνα ἡ πόρτα χτύπησε δυνατὰ καὶ παρουσιάστηκε χαρούμενος καὶ γελαστός ὁ κόμης Teleky.

— «Καλημέρα σας!» φώναξε στὴ φιλικὴ συντροφιά, ἔπειτα στράφηκε στὸ Liszt καὶ σπρώχνοντας ἀπὸ τὸν ὄμο ἕνα παιδάκι ἴσαμε δώδεκα ἐτῶν ποῦ εἶχε μπῆ μαζί του.

— «Θὰ μοῦ ἐπιτρέψῃς νὰ σοῦ προσφέρω ἕνα δῶρο» τοῦ εἶπε.

Λεπτὸ, μ' ἄγρια κατσαρὰ μαλλιά, με ὕψος ἀνήσυχου, στεκόταν τὸ παιδί καὶ κάρρωνε προκλητικὰ τὸ Liszt με τὰ κατάμυρα ἀστραφτερὰ του μάτια.

Ἐ μὲν μουσικὸς τὰ εἶχε λίγο χαμένα, κ' ὄλοι γύρω του κύτταζαν περίεργα τὸ μικρὸ παραξένο ὑποκείμενο.

— «Πὼς; Ἀε θυμᾶσαι;» ρώτησε ὁ Teleky τὸ Liszt. «Ἀε θυμᾶσαι μιὰ μέρα στὴν Οὐγγαρία ποῦ μοῦ εἶπες πὼς θὰ ἤθελες νὰ κἀνῃς ἕνα πείραμα; Νὰ πάρῃς ἕνα μικρὸ τσιγγανόπουλο με ἐξαιρετικὴ κλίσι στὴ μουσικὴ καὶ νὰ τὸ σπουδάσῃς; Ὅριστέ, σοῦ παρουσιάζω τὸν JÓSZY, καθαρὸαἶμο τσιγγάνο καὶ πρώτης τάξεως βιολιστὴ. Στὸν κἀνω δῶρο μ' ὅλη τὴ σημασία τῆς λέξεως. Εἶναι ἀποκλειστικὴ σου ιδιοκτησία, γιατί τὸν ἀγόρασα ἀπὸ τὴ φυλὴ του».

Μιὰ λάμμι χαρᾶς πέρασε ἀπ' τὰ μάτια τοῦ Liszt.

— «Σ' εὐχαριστῶ, σ' εὐχαριστῶ!» φώναξε τρελλὸς ἀπὸ ἐνθουσιασμό. «Ναί, ἔχεις δίκιο, τὸ σχέδιό μου τὸ εἶχα ξεχάσει κ' ἐγὼ ὁ ἴδιος ἐδῶ στὸ Παρίσι, μὰ τώρα, μπροστὰ στὸ παιδί αὐτὸ με τὰ σπινθηροβόλα ματῶρα μάτια, ζωντανεύει μέσα μου ὅλη ἡ τσιγγανικὴ φύση, κ' ὅλη ἡ ἠγάπη ποῦ τῆς εἶχα πάντα».

— «Μὰ τί θὰ τὸ κἀνῃς αὐτὸ τὸ παιδί;» τὸν ρώτησαν ὄλοι με ἀπορία.

«Τ' ἀκούσατε!» τοὺς εἶπε ὁ Liszt. «Θὰ τὸ σπουδάσω σὰν παιδί μου, κ' εἶμαι βέβαιος ὅτι θὰ γίνῃ κατ' ἐκπληκτικὸ, καὶ θαυμάσιο, γιατί, γιὰ φαντασθῆτε τὴν πλοῦσια τσιγγανικὴ ψυχὴ καλλιεργημένη με τὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ!» Ἐχω τὴν ἰδέα ὅτι θὰ βγῇ κατ' ἔλεος».

Ἐν τῷ μεταξὺ ὁ μικρὸς JÓSZY ποῦ δὲν καταλάβαινε λέξι ἀπὸ τὴ γαλλικὴ συζήτησι γύρω του, κύτταζε ὄλους δύσπιστα, κ' ἔπειτα ἔρχιγε με φανερὴ στενοχώρια κρυφὰς ματιὰς στὰ τρύπια του παπούτσια καὶ στὰ κουρελιασμένα του μαντῖα.

— «JÓSZY» τοῦ λέει τώρα ὁ Liszt στὴ μητρικὴ του γλῶσσα, «θέλεις νὰ μένῃς γιὰ πάντα μαζί μου;»

Ἐ μὲν μικρὸς τοῦ ῥοῖξε πρώτα μιὰ δύσπιστη ματιά, ἔπειτα φάνηκε γιὰ μιὰ στιγμὴ νὰ περιεοράζεται τὸ κομπὸ περιβάλλον, ξανακύτταζε τὰ τρύπια του παπούτσια καὶ στὸ τέλος ρώτησε θαρραλέα.

— «Θὰ με ντύνῃς ὁμορφα ἂν μένω μαζί σου;»

Ἐ Liszt μετέφρασε τὴν περίεργη ἀπάντησι, κ' ὄλοι ἔσκασαν στὰ γέλοια. Ἐ τσιγγάνος ὅμως δὲ φανόταν ν' ἀστειεύεται καθόλου καὶ μόνον ἀφοῦ ἔλαβε ρητὴ ὑπόσχεσι ὅτι θὰ τὸν ντύνουν σὰ βασιλόπουλο, δέχτηκε νὰ προχωρήσουν στὶς διαπραγματεύσεις.

— «Καὶ τί θὰ πρέπει νὰ κάνω;» ρώτησε πάλι.

— «Νὰ μαθαίνῃς μουσικὴ!».

— «Αὐτὸ εἶναι ὄλο;» ἔκανε τὸ τσιγγανόπουλο κ' ἐσήκωσε μ' ἀμίμητον περιφρόνησι τοὺς ὄμους. «Μουσικὴ ξέρω. Ἀκούστε!».

Ἀρπάζε τὸ βιολί του ποῦ τὸ εἶχε φέρει μαζί του καὶ χωρὶς ἄλλη διαδικασίαν ἄρχισε νὰ παίξῃ. Ὅλοι τὸν ἀκούγαν με ἐκπληξι. Ἀλήθεια, εἶχε μοναδικὴ κλίσι αὐτὸ τὸ ἀγρόπαιδο Ἐ δοξαριά του πρωτόγονη ἐντελῶς, ἦταν γεμάτη ζωὴ, κάθε του νότα μιλοῦσε στὴν καρδιά.

— «Μπράβο!» φώναξε ὁ Liszt μὲ πραγματικὸ ἐνθουσιασμό. «Ἡ φύση σοῦδωσε δ,τι μποροῦσε νὰ σοῦ δώσῃ. Τώρα νὰ ἰδοῦμε τί θὰ κάνῃς κί' ἐσὺ μὲ τὴν ἐπιμέλειά σου».

Ὁ μικρὸς ἔτριξε πάλι μιὰ περιφρονητικὴ ματιὰ τριγύρω του, σήκωσε ψηλὰ τὸ κεφάλι του σὺν κατακτητικῆς καὶ δὲν εἶπε λέξι.

Σὲ λίγες μέρες στὸ σπίτι τοῦ Liszt δὲ περνοῦσε ὥρα χωρὶς κωμικοτραγικὸ ἐπεισόδιο. Ὁρῶς πάντα ὁ Jöszy. Σὰ διαβολάκος, μέσα στὰ τριζάτα κόκκινα ρούχα του μὲ τὰ χρυσὰ κομψιὰ, τριγύριζε τὸ σπίτι κί' ἔμπαινε σὶδ βῆμα καθενός.

Ἡ Ἄννα, ἡ νόστιμη κοπέλλα ποῦ ὑπηρετοῦσε τὸ Liszt, εἶχε βρῆ ἡρωικὰ τὰ ὑπελά της.

Καὶ πρότα—πρῶτα τρία εἶδη ἄρχισαν νὰ παθαίνουν μυστηριώδη ἐξαφάνισι ἀπὸ τὸν καιρὸ ποῦ πάτησε ὁ τοιγγάνος, στὸ σπίτι. Τὰ γλυκά, τὸ σαποῦνι καὶ τὸ λάδι. Γιὰ τὰ γλυκά, καλά, δὲν χρειάζονταν καὶ μεγάλη ἐξυπνάδα γιὰ νὰ συλληφθῆ ἔπ' αὐτοφῶρῳ ὁ μικρὸς λιχουδῆς. Κί' ἀποῦ ἔγιναν μερικὲς μικροσοχηρές, πῆραν ὅλοι τὴν ἀπόφασιν ὅτι ἀπὸ τώρα καὶ στὸ ἐξῆς ὅτι ζαχαρωτὸ στὸ σπίτι θὰ βρῖσκεται ὑπὸ συνεχῆ διωγμὸν γιὰτὶ ἦταν ἀδύνατον νὰ ἐξασφαλισθῆ ἀπὸ τὴν ἐπιτηδειότητα τοῦ λωποδυτάκου. Ἀλλὰ τὸ λάδι καὶ τὸ σαποῦνι; Μυστήριο!

Μιὰ μέρα ὅμως μπῆκε τυχαῖα κί' ἀδόρυβα ἡ Ἄννα στὸ δωμάτιο τοῦ παιδιοῦ κί' ὁ γριφος ἐξηγήθηκε. Σχημμένος σ' ἕνα καθρέφτη ὁ τοιγγάνος ἔτριβε ἄσπλαχνα τὸ πρόσωπό του μὲ λάδι καὶ μὲ σαποῦνι.

— «Τί κάνεις αὐτοῦ;» τοῦ φώναξε ἡ κοπέλλα.

Ξαφνίστηκε αὐτός, ἔπειτα σκουπίστηκε βιαστικά, καὶ πηγαίνοντας κοντὰ στὴν ἐπιτηρέτρια, τῆς εἶπε παραπονηρικά.

— Εἶμαι πολὺ δυστυχισμένος, Ἄννα μου. Μὲ ντύνουν ὥραϊα, μὲ τρέφουν θανμάσια, ἔγινα κύριος τέλειος. Μόνο τὸ σκοῦρο μου τὸ χρῶμα δὲν ἐννοεῖ ν' ἀλλάξῃ. Δὲν εἶναι δυνατὸν αὐτό; Μοῦ εἶπαν νὰ τρίβω τὸ δέσμα μου μὲ λάδι καὶ μὲ σαποῦνι. Τί λὲς κί' ἐσὺ, ἔχω ἐλπίδα ν' ἀσπρίσω;»

— Σπουδαῖο τὸ πρᾶγμα! εἶπε ἡ κοπέλλα σκασμένη στὰ γέλια. «Κί' εἶσαι ὡμορφος εἶσαι».

Τὸ εἶπε γιὰ νὰ τὸν παρηγορήσῃ, ἀλλὰ ἀμέσως τὸ μετάνοισε.

Σὺν ἀγριόγατος ὁ μικρὸς τοιγγάνος χύθηκε στὸ λαιμό της, φιλώντας τὴν δυνατὰ στὰ μάγουλα, στὸ στόμα, καὶ ψιθυρίζοντας.

— «Εἶσαι καλὴ ἐσὺ, καλὴ!»

Ἄλλο κακὸ αὐτὸ πάλι, μὲ τὸν Jöszy. Δὲ μποροῦσε νὰ πλησιάσῃ κοπέλλα χωρὶς νὰ τῆς δείξῃ μὲ τὸν πῦ ἀγαλίνοντο ἐνθουσιασμό τὴν εὐαρέσκειά του. Βέβαια, παιδί ἦταν, κί' ὅμως ἡ Ἄννα, ἡ νόστιμη, εἶχε βρῆ πραγματικὰ τὸ μπελά της.

Ἡ Ἄννα κί' ὁ δάσκαλός του τοῦ βιολιοῦ. Σωστὸ μαρτύριο τραβοῦσε ὁ δυστυχισμένος. Μὰ τὸ χειρότερο ἦταν ἡ ἄκρα περιφρόνησις τοῦ μικροῦ ἀγριανθρώπου. Ὅ,τι ἤξερε ἀπὸ τὸν τόπο του, αὐτὰ τὰ κομμάτια τοῦ ἄρεσε νὰ παίξῃ καὶ νὰ ξαναπαίξῃ, καὶ τὸ πολὺ—πολὺ καμμιὰ μελωδία τοῦ ἴδιου τοῦ Liszt. Τὰ ἄλλα ὅλα τοῦ φαινόταν κονταμάρες ἀνάξιεσι τῆς προσοχῆς του.

Ὁ Liszt ὅμως κί' ὁ κύκλος του εἶχαν βρῆ διασκέδασιν μὲ τίς τοιαυτὰς τοῦ περιέργου παιδιοῦ, τόσο ποῦ σὲ λίγο ὁ Jöszy ἦταν τὸ enfant gâté σὶδ ἄριστοκρατικὸ σαλόνι τοῦ μουσικοῦ. Τὸν χαῖδενε ὁ Balzac, τοῦ ἔδινε σοκολάτες ὁ Chopin, τὸν φιλοῦσε ἡ George Sand, κί' αὐτὸς τὰ ἐδέχετο ὅλα σὰ νὰ εἶχε γεννηθῆ μὲσα σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον.

Αὐτὴ ἡ παραμυθένια εὐτυχία ὅμως, δὲν ἐβάσταξε πολὺ μὲ τὸν Jöszy. Ὁ Liszt ἔφυγε ἀπὸ τὸ Παρίσι κί' ἐδεώρησε καλλίτερο νὰ στείλῃ τὸν προστατευόμενό του στὴ Γερμανία, σὲ μιὰ ἐξοχὴ κοντὰ σ' ἕνα ἐξαίρετο βιολιστή, γιὰ νὰ μορῆσῃ ν' ἀναπτυχθῆ ἡ ἰδιοφυΐα του μακρὰ ἀπὸ τοὺς πειρασμοὺς τῆς μεγαλοπόλεως.

Πέρασαν κάμποσα χρόνια. Ὁ Liszt λάβαινε πληροφορίες γιὰ τὸν προστατευόμενό του, μὰ πάντα τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια. Ὁ Jöszy δὲν ἐννοοῦσε νὰ μάθῃ τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἐκεῖνο ποῦ ἤξερε. Ὁ ἀγαθὸς μουσικὸς πάντως δὲν ἀπελπίζονταν κί' ἄφινε νὰ ἐξακολουθῆ τὸ πείραμα.

Μιὰ μέρα ὅμως συνέβη κάτι ἀπρόοπτο. Εἶχε πάει μὲ μερικὸς φίλους του ν' ἀκούσῃ μιὰ τοιγγάνικη ὀρχήστρα στὴ Βιέννη. Τὸ κέντρον ἦταν γεμάτο καλὸ καὶ κομψὸ κόσμο. Ὅταν μπῆκε ὁ μεγάλος μουσικὸς, ὅλοι γύρισαν μὲ περιέργεια σ' αὐτὸν καὶ στὴν εὐθυμὴν παρέα του. Ὁ Liszt μειδιῶσε κί' εὐχαριστοῦσε γιὰ τὴ συμπάθεια ποῦ διάβαζε σ' ὀλονῶν τὰ πρόσωπα. Ἐξαφνα, ἀπὸ τὴ γωνία τῆς αἰθούσης ἀκούστηκε μιὰ διαπεραστικὴ φωνή.

— «Eljen Liszt!—Ζήτω ὁ Liszt!» καὶ μὲ μιᾶς ἡ τοιγγάνικη ὀρχήστρα ποῦ ἔπαιζε σταμάτησε ἀπότομα. Ἐνας νέος τοιγγάνος ὡμορφος, μὲ κινήσεις μεγάλες καὶ θεατρικὲς ἔτριξε στὸ Liszt σὺν τρελλός, ἔπεσε στὰ πόδια του, ἄρχισε νὰ τοῦ φιλῆ τὰ χέρια κλαίγοντας καὶ γελώντας μαζί. Σὲ δύο λεπτά ὅλοι οἱ τοιγγάνοι ἦταν γύρω του μὲ τίς ἴδιες ἐκφράσεις χαρῆς καὶ συμπαιθείας. Ὁ Liszt τὰ εἶχε χαμένα.

— «Μὰ τί ἔχετε μαζί μου, φίλοι μου;» κατώρθωσε ἐπὶ τέλους ν' ἀρθρώσῃ.

Τότε μπροστὰ στὴν ἐκπληχτικὴ αἰθουσα δόθηκε ἡ ἐξήγησις.

«Εἶσαι εὐεργέτης μας, εἶσαι ὁ μεγάλος μας φίλος. Ὅλη ἡ φυλὴ μας σοῦ χρεωστῆ αἰώνια εὐγνωμοσύνη μὲ τὸ μεγάλο καλὸ ποῦ μᾶς ἔκανες. Ἐγὼ εἶμαι ὁ ἀδελφὸς τοῦ Jöszy»—εἶπε ὁ ὡμορφος νέος, «πῶς θὰ σοῦ ξεπληρώσω τὴν καλωσύνη σου γι' αὐτόν;»

Μὲ συγκίνησι ἄκουγε ὁ συνθέτης τὰ αὐθόρμητα λόγια. Ἐξαφνα αἱ ἐκδηλώσεις αὐτῆς σταμάτησαν. Οἱ τοιγγάνοι κνιττάστηκαν μὲ στενοχώρια σὰ νὰ εἶχαν κάτι δύσκολο νὰ ποῦν. Στὸ τέλος ὁ ἀδελφὸς τοῦ Jöszy ξαναπῆρε τὸ λόγο.

— «Μεγάλε μας Liszt» εἶπε «ἔχω μιὰ παράκλησι νὰ σοῦ κάνω, καὶ μαζί κί' ὅλοι οἱ φίλοι μου. Ἀρκετὰ πιά ἔμαθε ὁ Jöszy μακρὰ μας. Εἶναι καιρὸς νὰ μᾶς τὸν ξαναδώσῃς. Χρόνια τώρα τὸν ποδοῦμε στὴ φυλὴ μας».

Ἄκουγε ὁ Liszt καὶ δὲν πίστευε τ' αὐτὰ του. Εἶχε ἰδεῖ ὅμως πολλὰ περιέργα στὰ μακρὰ ταξειδιὰ του κί' εἶχε συνειθίσει νὰ μὴν ἐκπλήσσειται καὶ πολὺ.

— «Καλὰ!» εἶπε ψύχραιμα. «Θὰ φέρω ἐδῶ τὸν Jöszy κί' ἄς ἀποφασίσῃ μόνος του ἂν θέλῃ νὰ ἐξακολουθῆσῃ τίς σπουδῆς του καὶ νὰ γίνῃ μεγάλος μουσικὸς, ἢ ἂν προτιμᾷ νὰ λθῇ μαζί σας».

**

Σὲ λίγες μέρες, ἕνας κομψὸς κί' ὡμορφος νέος ἔπεφτε στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Liszt. Μὲ δυσκολία ἀνεγνώρισε ὁ μουσικὸς τὸ τοιγγανόπαιδο μὲ τὰ τρύπια παπούτσια.

— «Σὺν σωστὸς κύριος φαίνεται Jöszy!» τοῦ λέει μὲ πατρικὴ σχεδὸν στοργή. Κί' ὁ τοιγγάνος, ἀπαντᾷ σκηθνοντας ψηλὰ τὸ κεφάλι.

— «Καὶ μήπως δὲν εἶμαι;»

Ὁ Liszt τὸν κνιττάζε καὶ καμάρωνε γιὰ τὴ μεταμόρφω-

φωσι πού είχε συντελεσθῆ σ' αὐτὸ τὸ παιδί, κι' ὅλο και περισσότερο τοῦ φανόταν παράλογη ἡ ἰδέα τοῦ ἀδελφοῦ νὰ τὸν ξανατάρη μαζί του στὸ νομαδικὸ βίο. Μὰ αὐτὸς ὁ νέος ἦταν πιά πολιτισμένος εὐρωπαϊὸς, συνηθισμένος σὲ βίον φρόνιμο, ἀνετο, κομψό. Πῶς θὰ ξαναζοῦσε στὸ τσαρτῆρι;

Μὲ καρδιά ἤσυχη τὸν πῆρε τὸ βράδν και πῆγαν στὸ κέντρον πού ἔπαιζε ἡ τσιγγάνικη δοχῆσιρα. Μπήκαν ἀπὸ μιὰ μικρὴ πόρτα ἀπαρατήρητοι. Ὁ Liszt μπροστὰ κι' ὁ Jöszy πίσω, κορδωμένος μέσα στὰ τριζάτα του τὰ ρούχα, σὰν κατακτητής. Ἐξαφρα ἀντίκρουσεν τοὺς Τσιγγάνους. Τότε ἔγινε κἀτι ἀπίστευτο. Ὁ Jöszy, ὁ κομψὸς δανδῆς, ξεχνώντας δόλοτελα τὴν πόζα του, χόθηκε σὰν ἀστραπὴ στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ ἀδελφοῦ του. Ἐπειτα φάνηκε νὰ χάνη δόλοτελα τὸ νοῦ. Σὰ σκυλλάκι πού βλέπει ἔξαφρα τ' ἀφεν-

τικό του και τρελλαίνεται ἀπὸ τὴ χαρὰ, ἄρχισε ὁ νεαρός τσιγγάνος νὰ φωνάζη μ' ἀναρθρὸς κραυγές, νὰ πηδάη, νὰ φιλῆ τὸν ἕνα, ν' ἀγκαλιάζη τὸν ἄλλον, νὰ λέη χίλια γλυκόλογα στὴ μητρικὴ του γλῶσσα.

Αὐτὸ βάσταξε πολὺ, πολὺ.

Σὰν ἀγαλμα στεκόταν ὁ Liszt παρόμερα. Ἐνα μικρὸ χαμόγελο μουσειωνικό, μισολυπημένο ἔπαιζε στὰ χεῖλη του. Κι' ὅταν στὸ τέλος, πτόμα ἀπὸ τὴ συγκίνησι ὁ Jöszy ἔπεσε στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ ἀδελφοῦ του μουρμουρίζοντας ὅτι θέλει νὰ ζήσῃ και νὰ πεθάνη μὲ τοὺς δικούς του, τὸν πλησίασε ψύχραιμα ὁ Liszt, τοῦδωσε ἀπλᾶ τὸ χέρι και τοῦ εἶπε.

— «Ἀντίο Jöszy, ζῆσε εὐτυχισμένος!»

Τὸ περίεργον πείραμα εἶχε τελειώσει.

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

7^{ον}

Τὸ εἰς τὴν σελίδα 19 τῆς Συλλογῆς Γορτυνίας τοῦ κ. Κ. Ψάχου Κλέφτικον, ὁ «Σκλαβωμένος ἀητός», εἶναι ἀρκετὰ ἀξιοσημείωτον, ὄχι τόσον διὰ τὴν μουσικὴν του (ἡ ὁποία δὲν μᾶς παρουσιάζει τεχνικῶς σχεδὸν τίποτε τὸ νέον) ὅσον διὰ τὴν χρῆσιν τῶν διαφόρων ἐπιφωνημάτων (ἄντε και μωρὲ) εἰς τὸ «ἀλληγορικόν» αὐτοῦ ποιητικὸν κείμενον μὲ τοὺς 15 συλλάβους. Τὰ τελευταῖα χρησιμοποιοῦνται μᾶλλον, πρὸς ἐντονωτέραν ἀπόδοσιν τοῦ ἐνθουσιασμοῦ. Δὲν εἶναι συμπλήρωσις ἑλλειπῶν στίχων, ἀλλ' ἀπλῶς «ξεσπάσματα» ὑπερτάτου θαυμασμοῦ και ἐνθουσιασμοῦ. — Ἴδου τὸ ἄσμα:

αργο. (ad libitum).

Ἄν-τε μέ μέσ' ἑτήν. Κλει- νί-
 τσα μέσ' τῆ
 (μω-ρὲ) ἐτήνορφῆ χρυ- εὐς
 ἀη-τός και θόν-
 ταν και με
 τὸ τὸν ἦ-

καί με τὸν ἦ - ν' ἦ-λι'μά-
 λω - νε.

Ἄξιον λόγου εἰς τὸ ὡς ἄνω ἄσμα εἶναι κυρίως τὸ φα δίεσι, (μορφολογικῶς ἔχομεν και πάλιν τὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ), τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ ἐν σύστημα ἐργασίας τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, κατὰ τὸ ὁποῖον, εἰς τόνος, διὰ λόγους ἔλλεως και χρωματισμοῦ, ἀλλοιοῦται, εὐρισκόμενος μεταξὺ ὁμοίας ἠχητικότητος φθογοσῆμων. Εἰς τὸν τέταρτον, π.χ., κύριον ἦχον τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιασ. μουσικῆς, ὑφίστανται — συνήθως — τὰ ἐξῆς τρία φθογοσῆμα ἀλλοίωσιν: τὸ ρε, τὸ λα και τὸ σι. Ἀντὶ δηλαδὴ ρε φυσικοῦ ἀκούομεν ρε δίεσιν ἢ λα δίεσιν ἀντὶ λα φυσικοῦ και οὕτω καθ' ἑξῆς. (Ἡ κλίμαξ τοῦ ἦχου αὐτοῦ εἶναι: μι, φα, σολ, λα, σι, ντο, ρε, μι). Π.χ. (1)

1

Τὸ τέλος:

2

(1) Κωνστ. Παπαδημητρίου: «Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος». Σελ. 55-56.

Ἔτερον Ἐκκλησιαστικὸν ἕσμα:

3.



Καὶ τὸ τελευταῖον ἀπόσπασμα:

4.



Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης τὴν μέθοδον ἀλλοιώσεως τῶν διαφορῶν φθογγοσήμων, εἰς τὰ ὡς ἄνω τέσσαρα παραδείγματα: Λαμβάνεται πάντοτε ἡλλοιωμένος, ὁ μεταξὺ δύο ὁμοίων φθογγοσήμων, τόνος. Εἰς τὸ 1^{ον} παράδειγμα ἀκούομεν λα δίεσιν ἀντὶ λα φυσικοῦ τῆς βασικῆς κλίμακος, μεταξὺ δύο σι. Εἰς τὸ 2^{ον} μεταξὺ δύο λα λαμβάνεται σι ὕφεσ., ἀντὶ σι φυσικοῦ. Εἰς τὸ 3^{ον} ρε δίεσ., ἀντὶ ρε φυσικοῦ, μεταξὺ δύο μι καὶ εἰς τὸ 4^{ον}, τέλος, φα δίεσ., μεταξὺ δύο σολ, ἀντὶ φα φυσικοῦ τῆς βασικῆς κλίμακος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ εἰς τὸ σήμερον ἐξεταζόμενον δημῶδες ἕσμα. Τὰ φα τῆς ὑποδορίου κλίμακος (σολ—λα, σι, ντο, ρε, μι, φα) τοῦ τελευταίου, $\begin{matrix} \text{VII} & & & & & & \\ & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \end{matrix}$ ἀλλοιοῦται εἰς φα δίεσ., μεταξὺ δύο σολ⁽¹⁾. Μόνον κατὰ τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἤχῃ ὁ βυσικὸς φθόγγος λα τῆς ὡς ἄνω κλίμακος, εἰς τὸ σημεῖον:



παύει πλέον, μέχρι τέλους καὶ ἡ χοῆσις τοῦ φα διεσ. Τὸ ὄλον λαϊκὸν ἕσμα ἀποτελεῖται ἀπὸ μίαν ἀπαγγελτικὴν (rezitierte) ἀνάκρουσιν—προεισαγωγὴν:



καὶ ἀπὸ τὴν Β βασικὴν φράσιν:



ἥτις καὶ ἐπαναλαμβάνεται (φυσικῶ τῶ λόγῳ παρηλλαγμένη κατὰ τὸ γνωστὸν μας ἤδη σύστημα) ἐξάκις.

Αἱ ἐσωτερικαὶ καταλήξεις λαμβάνουν χώραν ἐπὶ τοῦ σολ—ἐπενέργεια ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω (Unter-

(1) Βλέπε σχετικῶς καὶ εἰς τὴν σελίδα 203, Τ. 10 τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς».

ganztonwirkung) καὶ ἐπὶ τῆς II^{ας} βαθμίδος σι εἰς τὴν Β² ἐπανάληψιν—φράσιν (Melodiezeile):



Αἱ παύσεις ἔχουν τὴν αὐτὴν «δυναμικὴν» ἀξίαν ὡς καὶ εἰς τὴν σελίδα 202 τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς».

Ὁ βασικὸς φθόγγος λα ἂν καὶ χρησιμοποιηθῆται ἀρκετὰ εἰς ὄλον τὸν μελοποιητικὸν ροὺν τοῦ ἕσματος, ἐν τούτοις, μόλις εἰς τὴν πέμπτην ἐπανάληψιν γίνεται σταθερῶς ἀντιληπτὸς ὡς βᾶσις τῆς ὑποδορίου κλίμακος. Βεβαίως μετὰ τὴν «σταθεροποίησιν» αὐτὴν, παραμένει τὸ λα ὀριστικῶς πλέον βᾶσις, μέχρι τέλους.

Τὸ ποιητικὸν κείμενον τοποθετεῖται καθ' ὅμοιον ἀκριβῶς τρόπον ὡς καὶ εἰς τὰ ἐξετασθέντα ἤδη Κλέφτικα: Ὁ πρῶτος δεκαπεντασύλλαβος καὶ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ δευτέρου, μετὰ τῶν δύο ἐπιφωνημάτων «ἄιντε» καὶ «μωρέε;» πληροῦν τὸ ὄλον μέλος, τὸ ὁποῖον καὶ φαίνεται, ὡς μία μεγάλη «κολορατοῦρα».

(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΑΡΧΙΑ

ΙΔΡΥΣΙΣ ΝΕΟΥ ὨΔΕΙΟΥ

Πληροφοροῦμεθα ὅτι ὁ καρεπιδημῶν εἰς τὴν πρωτεύουσαν δήμαρχος Καλαμῶν κ. Κροντήρης ἀπεφάσισε τὴν ἰδρύσιν Ὠδείου εἰς τὴν ἰδιαιτέραν του πατοῖδα, ἥτις ὡς γνωστὸν στερεῖται ἀκόμη τοιοῦτου. Διὰ τὰς Καλάμας τὴν ὠραίαν αὐτὴν πόλιν τῆς Πελοποννήσου, ἡ παντελής ὡς τώρα ἔλλειψις ἐνὸς σοβαροῦ ναοῦ τῆς Τέχνης, δὲν ἦτο, πρέπει νὰ ὁμολογηθῆ, οὔτε ἐξυπηρευτικῆς τῆς κοινωνικῆς προόδου καὶ τῆς ἐκπολιτιστικῆς ἀναπτύξεως τῶν κατοίκων τῆς, ἀλλ' οὔτε κἂν τιμητικῆς, ἂν ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι ἄλλαι πόλεις τῆς Ἑλλάδος μικροτέρας περιορῆς ἀπ' αὐτὴν, με ὀλιγωτέρους κατοίκους καὶ πολὺ μεμακρυσμένοι τῆς πρωτευούσης, καθὼς εἶνε τὸ Ρέθυμνο, αἱ Σέρροι, ἡ Δοράμα καὶ ἄλλαι, ἔχουν ἤδη ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν ἀποκτήσει τὰ Ὠδεῖά τους.

Τὴν ἔλλειψιν αὐτὴν κατανοῶν ὁ σημερινὸς δήμαρχος, ὁ διακρινόμενος διὰ τὴν ἐγκυκλοπαιδικὴν του μόρφωσιν, ὅσον καὶ διὰ τὸν ζῆλον, με τὸν ὁποῖον ἐγκολποῦται κάθε τι ἱκανὸ νὰ χαρίσῃ στοὺς δημῶτας του μίαν καλλιτέραν αὔριον, κατέληξε εἰς τὴν ἀπόφασιν νὰ ἰδρύσῃ τὸ ἐν λόγῳ ἴδρυμα ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἐθνικὸν Ὠδεῖον Καλαμῶν». Κατὰ τὴν συνάντησιν, τὴν ὁποίαν ἔσχε με τὸν πρίτανι τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν κ. Μ. Καλομοίρη, καθωρίσθησαν, ὡς πληροφοροῦμεθα, καὶ οἱ ὅροι τῆς ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας τοῦ νέου Ὠδείου, ὅροι ὁμολογουμένως ἐξαιρετικοὶ καὶ προνομιούχοι δι' ἓνα νεοσύστατο ἐπαρχιακὸ Ὠδεῖον, ἀφοῦ μεταξὺ τῶν ἄλλων, τὸ διδακτικὸν του προσωπικὸν θ' ἀποτελεσθῆ ἀπὸ δοκιμασμένους μουσικοὺς τῆς πρωτευούσης, τὰ διπλώματά του καὶ τὰ πτυχία του θ' ἀναγνωρίζονται ὡς ἰσότημα τῶν διπλωμάτων καὶ τῶν πτυχίων τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὠδείου» τῆς πρωτευούσης, κί' ἐπὶ πλέον ἡ ὀργάνωσις ὡς καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ του διεύθυνσις θ' ἀνατεθῆ σὲ διακεκριμένους καὶ γνωστότατος συνθέτη τῆς χώρας μας. II.

ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΚΑΘΗΓΗΤΩΝ ΤΩΝ ΩΔΕΙΩΝ

ΕΘΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

(ΟΔΟΣ ΚΥΒΕΑΗΣ 3)

Σχολή Πιάνου

Καθηγηταί Α' :

- Α. *Εύλαμπιου* ὁδός Βουλῆς, ἀριθ. 47.
- Γ. *Ξανθοπουλίδης* ὁδός Χαιροφώντος, ἀριθ. 12.
- Κ. *Παπαδιαμαντοπούλου* γωνία Χεύδεν καὶ Φυλῆς.
- Σ. *Σπυροῦδη* ὁδός Γκυλφόρδου, ἀριθ. 40.

Καθηγηταί Β' :

- Κ. *Ἀναγνωστοπούλου* ὁδός Κολοφῶνος, ἀριθ. 9.
- Ε. *Ἀποστολίδου* ὁδός Κομνηνῶν, ἀριθ. 23.
- Μ. *Βασιλάκη* ὁδός Πινδάρου, ἀριθ. 24.
- Χ. *Κρητικὸς* ὁδός Καλλέργη, ἀριθ. 23.
- Μ. *Δάξου* ὁδός Ἀγαθοπόλεως, ἀριθ. 21.
- Μ. *Μιχαλοπούλου* ὁδός Μοσχονησίον, ἀριθ. 16.
- Φ. *Μπούκα* ὁδός Σπευσίτου, ἀριθ. 9.
- Μ. *Ξανθοπούλου* ὁδός Πινδάρου, ἀριθ. 13.
- Δ. *Πάνου* ὁδός Σπυρ. Τριχοῦπη, ἀριθ. 31.
- Μ. *Φραγκοπούλου* Συνοικ. Νέας Σμύρνης.

***Ἐκτακτοὶ καθηγηταί :**

- Μαρία *Τοτόμη* Λεωφ. Κηφισσίας, ἀριθ. 85.

Σχολή Βιολιίου

Καθηγηταί Α' :

- Γρ. *Καρατζῆς* ὁδός Χαρ. Τριχοῦπη, ἀριθ. 58.
- Ἀντ. *Κοψίδα* ὁδός Ἡρώδου, ἀριθ. 5.
- Φρ. *Σουαζύ* ὁδός Ζωοδόχου Πηγῆς, ἀριθ. 60.

Καθηγηταί Β' :

- Μ. *Λευκιάδου* ὁδός Τιμολέοντος, ἀριθ. 13.

Διδάσκαλοι

- Α. *Κολάσης* ὁδός Μολιέρου, ἀριθ. 10.
- Γ. *Ψύλλας* ὁδός Νέστορος, ἀριθ. 9.

Σχολή Ἐγχόρδων

- Π. *Βουτσινᾶς* (καθ. βιολοντσέλου) ὁδός Ἐρεσοῦ, ἀριθ. 26.

Σχολή Τραγουδιῶν

Καθηγηταί Α' :

- Σμ. *Γεννάδη* ὁδός Ζωοδ. Πηγῆς, ἀριθ. 10.
- Αργ. *Γκίνη* ὁδός Ἐρεσοῦ, ἀριθ. 38 Β.
- Μ. *Καλφοπούλου* ὁδός Σύρου, ἀριθ. 28.
- Ν. *Φωκά* ὁδός Ἱπποκράτους, ἀριθ. 111.

Καθηγηταί Β' :

- Α. *Πάγκαλη* ὁδός Κουμουτσοπούλου, ἀρ. 4.

Σχολή Θεωρητικῶν

Καθηγηταί Α' :

- Δ. *Λαυράγκας* ὁδός Ταρέλλα, ἀριθ. 7.

***Ἐκτακτοὶ Καθηγ.**

- Κ. *Κοκκίνου* ὁδός Ἀγ. Μελετίου, ἀριθ. 67.
- Γ. *Φραγκόπουλος* Συνοικ. Νέας Σμύρνης.

Διδάσκαλοι

- Γ. *Καραγεωργίου* ὁδός Στεφ. Βυζαντίου, ἀριθ. 54.
- Δ. *Ζώρας* ὁδός Μαμάη, ἀριθ. 4Α.

Σχολή Μελωδραματικῆς

Καθηγηταί

- Στεφ. *Βαλτεσιώτης* ὁδός Γ' Σεπτεμβρίου, ἀριθ. 45 Α.
- **Ὀλγα Βαλτεσιώτη* ὁδός Γ' Σεπτεμβρίου, ἀριθ. 45 Α.

Σχολή Ἄρπης

- Α. *Ἰωάννου* (Καθηγήτρια) Γεροκομειὸν(τέρμα Ἀμπελ/παν)

Σχολή Δραματικῆς

- Ἀντ. *Μεταξά* (Καθηγήτρια β') Λεωφ. Κηφισσίας ἀριθ. 11.

Σχολή Ἐνοργάνωσης

- Β. *Σωζόπουλος* (Καθηγητής β') ὁδός Ἐρατοσθένους, ἀριθ. 1.

Σχολή Ρυθμικῆς

- **Ἐλβίρα Βεΐλ* (καθηγήτρια) ὁδός Γεωφ. Γενναδίου, ἀριθ. 3.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

(ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3)

Σχολή Πιάνου

Καθηγηταί Α' :

- Ν. *Γκρινιάτσου* ὁδός Κουμουνοῦρου, ἀριθ. 33.
- Α. *Θεοδωροπούλου* ὁδός Δεληγιώργη, ἀριθ. 11Α.
- Η. *Πανᾶ* ὁδός Μαμάη, ἀριθ. 14.
- Κ. *Παπαϊωάννου* ὁδός Ὀμήρου, ἀριθ. 21.
- Α. *Τουρνάϊσση* ὁδός Ἡλυσίων, ἀριθ. 21.

Καθηγηταί Β' :

- Ρ. *Λεμουλῶ* ὁδός Καποδιστρίου, ἀριθ. 50.
- Ε. *Θεοδορίδου* ὁδός Ἱπποκράτους, ἀριθ. 200.
- Τ. *Κοτσιρίδου* ὁδός Λιδύμων, ἀριθ. 7.
- Ε. *Κράου* ὁδός Σύρου, ἀριθ. 43Β.
- Μ. *Λασκοπούλου* ὁδός Κνωσσοῦ, ἀριθ. 3.
- Γ. *Παράσχου* ὁδός Ἀγίων Πάντων, ἀριθ. 49. (Χυροκόπου)

Διδάσκαλοι

- Ε. *Ἀλβέρτη* ὁδός Ζαΐμη, ἀριθ. 15. (Ν. Φιλ.)
- Α. *Ἀναγνωστοπούλου* ὁδός Λιβανίου, ἀριθ. 28.
- Κ. *Βεργωτή* ὁδός Μαγνησίας, ἀριθ. 26.
- Ε. *Γαϊδεμβέργη* ὁδός Καλλιδομείου, ἀριθ. 49.
- Φ. *Δημασᾶ* ὁδός Σουρμελῆ, ἀριθ. 4.
- Κ. *Δριβεροπούλου-Ζαχαριάδου* ὁδός Κύπρου, ἀριθ. 9.
- Ε. *Ἰωάννου-Βαλέρη* ὁδός Ἰωάν. Σούτσου, ἀριθ. 10.
- Μ. *Καζαμπλάνα* ὁδός Σμύρνης, ἀριθ. 20.
- Ε. *Καλκάνη* γων. Φυλῆς - Πιπίνου
- Α. *Καλλιγᾶ* ὁδός Σπετσῶν, ἀριθ. 29.
- Ν. *Καμπίση* ὁδός Κ. Παλαιολόγου, ἀρ. 57.
- Π. *Κυριαζῆ* ὁδός Πραξιτέλους, 113(Πειραιᾶ).
- Φ. *Κωστοπούλου* ὁδός Ἀγ. Δημητρίου, ἀριθ. 15.
- Α. *Μπούκα* ὁδός Σταδίου, ἀριθ. 47Α.
- Ε. *Μπουφῆτη* ὁδός Μακεδονίας, ἀριθ. 15.
- Η. *Ντάνου* ὁδός Πυρογιάννη, ἀριθ. 18. (τέρμα Ἀχαρνῶν)
- Κ. *Παναγιωτάκου* ὁδός Μανρομιχάλη, ἀριθ. 55.
- Π. *Παπαδημητρίου* ὁδός Νοταρᾶ, ἀριθ. 39.
- Κ. *Παπανάγνου* ὁδός Κολοκωνθοῦς, ἀριθ. 21.
- Φ. *Παπασπυρίδου* ὁδός Ἀρχίβα, Ἀριθ. 4. (Παγκρ.)
- Α. *Ρώρη* ὁδός Πετσόβου, ἀριθ. 3.
- Ε. *Σιμοπούλου* ὁδός Χατζηκυριάκου, ἀριθ. 10. (Πειραιᾶ)
- Κ. *Σιώκου* ὁδός Λιπύλου, ἀριθ. 27Α.
- Μ. *Σκριβάνου* ὁδός Ρόδου, ἀριθ. 10.
- Α. *Σταθακοπούλου* ὁδός Μακεδονίας ἀριθ. 17.
- Α. *Φαρανιάτου* ὁδός Ἡρακλέους, 14 (Πειραιᾶ).
- Π. *Φάρου* ὁδός Τήνου, ἀριθ. 20.

(Τὸ τέλος εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ 1930-1931

	Σελίς		Σελίς
<i>Α. Δ.</i> : 'Από τὸ Ρεσιτάλ τῆς κ Παπαμικροπούλου	192	<i>Νικολοπούλου, Ι.</i> : Πῶς κατασκευάζεται ἓνα καλὸ	
<i>Βάρβογλη, Μ.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	11	πιάνο;	135, 159, 175, 204
<i>Δ—ου, Θ.</i> : Γύρω ἀπὸ τὸ σύγχρονον πιάνο	33, 66	<i>Οἰκονόμου, Κωνστ., Δ.</i> : 'Ολίγαι λέξεις	1
<i>Δ—ου, Θ.</i> : Νέοι Δίσκοι Γραμμοφώνου	117, 144, 160	<i>Οἰκονόμου, Κωνστ. Δ.</i> : 'Απόλυτος καὶ προγραμματικὴ	7
<i>Δημ. Καπ.</i> : Γρηγόριος Καρατζᾶς	152	μουσικὴ	7
<i>Δουμᾶ Α.</i> : 'Ενα ἀνέκδοτο ἀπὸ τῆ ζωῆ τοῦ Ροσσίνι (Με-		<i>Οἰκονόμου, Κωνστ., Δ.</i> : Τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν	
τάφρασις τῆς <i>Διδος Κάτιας Ντάσιο</i>)	114	ῥισμα	19, 55, 82, 104, 149, 186, 202, 253
<i>Καλομοίρη, Μαν.</i> : 'Η Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ Νεοελ-		<i>Οἰκονόμου, Κωνστ. Δ.</i> : Περὶ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς	
ληγικὴ μουσικὴ δημιουργία	1	'Εθνικῆς Βιβλιοθήκης	21
<i>Καλομοίρη, Μαν.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	35	<i>Οἰκονόμου Κωνστ., Δ.</i> : Πρόγραμμα μαθημάτων διὰ τὰ	
<i>Καλομοίρη, Μαν.</i> : 'Η Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία	169	'Ῥδεῖα	22
<i>Καλομοίρη, Μαν.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	207	<i>Οἰκονόμου, Κωνστ., Δ.</i> : 'Η μουσικὴ ὡς ἐπιστήμη	29
<i>Καλομοίρη, Μαν.</i> : Τὸ Λαϊκὸ μοτίβο στὴ μουσικὴ δη-		<i>Οἰκονόμου, Κωνστ., Δ.</i> : 'Ανοικτὴ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν ἔξο-	
μιουργία	225	χώτατον κ. κ. 'Υπουργὸν τῆς Παιδείας καὶ Θρησκευ-	
<i>Καλομοίρη, Μαν.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	229	μάτων	73
<i>Κόντη, 'Αλ.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	131	<i>Οἰκονόμου, Κωνστ., Δ.</i> : Ψυχολογία τῆς παύσεως	173
<i>Κωνσταντινίδου, Π., Π.</i> : Πῶς κατασκευάζεται ἓνα ραδιό-		<i>Οἰκονόμου, Κωνστ., Δ.</i> : 'Η συγχροδία τετάρτης ἔκτης	231
φωνο;	44	<i>'Οριγῶνη Μαργαρίτας</i> : 'Επίδειξις τάξεως πιάνου Γ. Ξαν-	
<i>Κωνσταντινίδου, Π., Π.</i> : Τὸ ραδιόφωνο στὸ σπίτι	68	θοπουλίδη	191
<i>Κωνσταντινίδου Π., Π.</i> : Πῶς εὐρίσκομεν τοὺς διαφό-		<i>Παλαμᾶ, Κ.</i> : 'Η χαρὰ τῆς Τέχνης	93
ρους σταθμοὺς στὸ ραδιόφωτό μας;	94	<i>Πανταζοπούλου, Ν.</i> : 'Αρτοῦρ Σνάμπελ	153
<i>Κωνσταντινίδου Π., Π.</i> : 'Ο Ραδιοσταθμὸς Παρισίων	80	<i>Πανταζοπούλου, Ν.</i> : 'Ιστορία τοῦ πιάνου	237
<i>Κωνσταντινίδου Π., Π.</i> : 'Οδηγίαι διὰ τὴν φόρτισιν καὶ		<i>Π.</i> : 'Ιδρυσις νέου 'Ῥδείου	254
συντήρησιν τῶν συσσωρευτῶν πρὸς χρῆσιν ραδιοφώνων	141	<i>Πέππα, Στέλλας</i> : Αἱ κύρια κατευθύνσεις τῆς συγχρόνου	
<i>Κωνσταντινίδου Π., Π.</i> : Λυχνίαι πολλαπλαῖ	164	μουσικῆς	100, 126
<i>Κωνσταντινίδου Π., Π.</i> : Τὸ Ραδιόφωνον	183	<i>Πέππα, Στέλλας</i> : 'Η ἐξέλιξις τῆς Σουίτας	145
<i>Κώνστα, Νικολ., Π.</i> : Τὸ ῥισμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπό-		<i>Προκοπίου, Σ.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	180
ψεως	147, 171, 199,	<i>Προκοπίου, Σ.</i> : 'Η «'Ενωσις Ἑλλήνων μουσουργῶν»	221
	228	<i>Προκοπίου, Σ.</i> : 'Η Μελωδραματικὴ τοῦ «'Εθν. 'Ῥδείου	223
<i>Λάβδα, Ν.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	155	<i>Προκοπίου, Σ.</i> : 'Η μουσικὴ στὰ σχολεῖα	226
<i>Λαζαρίδ.</i> : 'Η «καταδίχη τοῦ Φάουστ» τοῦ Μπερλιόζ (<i>Με-</i>		<i>Ρουμेलιώτου</i> : Φράντζ Λέχαρ	88
τάφρασις <i>Μενεστρέλι</i>)	58	<i>Ρουμελιώτου</i> : Μιχαὴλ Βελούδιος	102
<i>Λαμπειτ, Γ.</i> : 'Η μουσικὴ καὶ ἡ ἀπαγγελία στὴν ἀρχαία		<i>Ρουμελιώτου</i> : Μουσικὴ κίνησις 'Αθηνῶν	144
τραγωδία	27	<i>Σινούρη, Δημ.</i> : 'Η πέμπτῃ συμφωνία τοῦ Μπετόβεν	167
<i>Λαυράγκα, Δ.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	59	<i>Σκαλκῶτα, Ν.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	83
<i>Λουκίας Λουκιδῆ</i> : 'Ο κιθαριστῆς Segovia	154	<i>Σκαλκῶτα, Ν.</i> : 'Η μοιχοκοικτικὴ	124
<i>Λουκίας Λουκιδῆ</i> : Κριτικὴ διαφόρων συναυλιῶν	190	<i>Σπανοῦδη, Σοφίας</i> : Ρίχαρδ Στράους	2
<i>Μαλτέζου Κ.</i> : Περὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλλη-		<i>Σπανοῦδη, Σοφίας</i> : Μωρίς Ραβέλ	51
νικῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς	75	<i>Σπανοῦδη, Σοφίας</i> : Ἰγκὼρ Στραβίνσκη	97
<i>Μπουκουβάλα, Ἰωάννας, Γ.</i> : 'Ο «μικρὸς Κάρλ»	63	<i>Σπανοῦδη, Σοφίας</i> : Ἀλφρέδο Καζέλλα	196
<i>Μπουκουβάλα, Ἰωάννας, Γ.</i> : Σιβύλλη Μαργαρίτα Μπουξ-		<i>Συναδινού, Θ., Ν.</i> : Σπύροσ Σαμάρας	49
τεχνοῦντε μιὰ περιζήτητη... νόφη!	118	<i>Φέλμπερ, Δρ., 'Ερβιν</i> : 'Η μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέν-	
<i>Μπουκουβάλα, Ἰωάννας, Γ.</i> : 'Ενα ἐνδιαφέρον πείραμα		νῆς	34, 56, 81, 105, 136, 161, 177, 205
τοῦ Fr. Liszt	251	<i>Χ.</i> : Νέοι Δίσκοι Γραμμοφώνου	216
<i>Μπουκουβάλα, Ἰωάννας, Γ.</i> : Μιὰ καλλιτεχνικὴ μονομα-		<i>Χουσοχοΐδου, Ν., Α.</i> : Ἰωάννης Χρ. Κομάσσος	168
χία στὸν 18ον αἰῶνα	140	<i>Ψάχου, Κ., Α.</i> : Ἱστορία, Τέχνη, Παρασημαντικὴ καὶ πα-	
<i>Μπουκουβ. λα, Ἰωάννας, Γ.</i> : Τὸ κύκνειο ῥισμα	188	ράδοσις τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς	25
<i>Μπουκουβ. λα, Ἰωάννας Γ.</i> : 'Ο Chopin καὶ ὁ σσαίος του	219	<i>Ψάχου, Κ., Α.</i> : Τὸ Δημιῶδες ῥισμα ἐν Ζακύνθῳ	121
<i>Μουσικοῦ συντάκτου</i> : 'Η μουσικὴ κίνησις τῆς Λαρίσης	154	<i>Ψάχου, Κ., Α.</i> : Τὸ Βυζαντινὸν δημιῶδες ῥισμα	193
<i>Μουσικοῦ συντάκτου</i> : Μουσ. κίνησις Ἐξωτερικοῦ 23, 48, 72,	224	*: 'Απὸ τὴν ἀλληλογραφίαν Χόφμανσταλ—Ριχ. Στρώουσ	6
<i>Μουσικοῦ</i> : Νέοι δίσκοι Γραμμοφώνου	250	*: Κρίσις τῆς καλαισθησίας	10
<i>Μπάχ, Ι. Σ.</i> : Μουσικὸν τεμάχιον	107	*: 'Ο Σούμαν δ ἄ τὸν Σοπὲν καὶ τὸν Μπράμς	16
<i>Ν. Γ.</i> : 'Η συναυλία τῆς Ἀδος Σμαράγδας Γεννάδη	192	*: 'Η «Διαθήκη τῆς Χαΐλιγκενστατ» τοῦ Μπετόβεν	31
<i>Ν. Σ.</i> : 'Η μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου 111, 138, 163, 179, 213		*: 'Απὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μάλερ	78
<i>Νικολάου, Κ.</i> : Τὸ Μελόδραμα	21	*: 'Απὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Βέρδι	129
<i>Νικολάου, Κ.</i> : Τὸ Ἑθνικὸν Μελόδραμα	46	*: Ἀνέκδοτα μουσικῶν	179, 217
<i>Νικολάου, Κ.</i> : 'Η μουσικὴ διαπαιδαγώγησις μας	70	*: 'Απὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μπετόβεν	214
		*: 'Απὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μότσαρτ	248

ΠΙΑΝΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ

ΑΠΟ ΔΡΑΧ. 32.500

Bechstein

Förster

Petrof

Hofmann

Τὰ πιάνο αὐτὰ ἐπέβαλε ἡ
οἰκία ἐκάλον ἐλῶν εἰς τὴν
ἐκτίμησιν ὄρων καὶ τῶν με-
γάλων καλλιτεχνῶν καὶ τῆς
κοινωνίας ἐν γένει.

Τὸ πιάνο παραμένει τὸ βασικώτερον καὶ ἀναγ-
καιοτέρου μουσικὸν ὄργανον γιὰ κάθε οἰκογένειαν.
Τὸ πιάνο εἶναι μιὰ ἐνδειξὶς ποιότητος διὰ
τὸν κάτοχόν του.

Ἀποκλήσατε τὸ πιάνο σας εἰς μουσικὴν μόρ-
φωσιν τῶν παιδιῶν σας καὶ γιὰ τὴν εὐτυχίαν σας.
Εἶναι εὐκόλως ἡ ἀπόκτησις πιάνου ἀπὸ τὴν
ὡς ἄνω 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 ΜΑΙΖΩΝΟΣ 109.

ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111.

ΜΕ 5 ΔΡΑΧΜΕΣ ΤΗΝ ΗΜΕΡΑ



ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΓΥΑΛΙΑ....

....ΣΤΟ ΒΟΥΝΟ

Έχετε στη διάθεσί σας όποια μουσική σὰς γουστάρει. — 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 ὠμορφη φωνή του καὶ ἡ κομπή 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