ΤΙΜΑΤΑΙ ΔΡ. 3

ΜΟΥΣΙΚΗ-ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ 1921 — 1922

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΤΕΥΧΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ

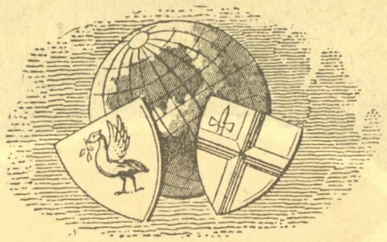
ΜΕΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ

Α

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ἡ μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέννης κατὰ τοὺς θερινοὺς μῆνας (Κ. Παπαδημητρίου)— ***Κριτικὰ σημειώματα διὰ τὰς διαλέξεις τοῦ κ. Θ. Συναδινοῦ*** (Γ. Τσοκόπουλος, Δ. Γληνός, Δ. Λαυράγκας, Γ. Ξενόπουλος, Κ. Παλαμᾶς)— *Ἡμεῖς καὶ οἱ ἄλλοι — Μουσικὴ καὶ ποίησις* (Γ. Λαμπελὲτ)— *Ἑλληνικαὶ λαϊκαὶ παραδόσεις καὶ Ἑλληνικὴ μουσικὴ* (Π. Ι. Πετρίδη)—*Τὸ παιδαγωγικό μας τραγοῦδι* (Θ. Ν. Συναδινὸς)—*Ἕνα μουσικὸ ζήτημα* (Δύο ἐπιστολαὶ τῶν κ. κ. Μ. Βάρβογλη καὶ Γ. Λαμπελὲτ) — *Οἱ Ἕλληνες καλλιτέχναι μακρὰν τῆς Ἑλλάδος — Ἐθνικὴ καὶ κοσμοπολιτιστικὴ μουσικὴ* (Ν. Βεργωτῆς)— *τὰ Τοπεῖα τοῦ Μπετόβεν—Παγκόσμιος μουσικὴ κίνησις—Ἐπιστολαὶ—Πληροφορίαι. Μουσικὸν παράρτημα — ΧΟΡΟΣ ΑΓΡΙΩΝ* (μουσικὴ τῆς ἐξαετίδος Ρένας Κυριακοῦ).

11-12



Η ΛΙΒΕΡΠΟΥΛ & ΛΟΝΤΟΝ ΓΚΛΟΜΠ

ΑΓΓΛΙΚΗ ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ ΤΩι 1836 — ΕΔΡΕΥΟΥΣΑ ΕΝ ΛΙΒΕΡΠΟΥΛΗι

ΚΛΑΔΟΣ ΠΥΡΟΣ

ΚΑΤΑΒΕΒΛΗΜΕΝΟΝ ΚΕΦΑΛ. £ 3.000.000
ΕΝΕΡΓΗΤΙΚΟΝ ΕΤΟΥΣ 1920 £ 20.500.000

ΕΓΚΕΚΡΙΜΕΝΗ ΔΙΑ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΔΙΑΤΑΓΜΑΤΟΣ

ΓΕΝΙΚ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ ΔΙ'ΟΛΗΝ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
Α. ΨΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ & Α. ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗΣ
ΜΕΓΑΡΟΝ ΠΑΧΗ
Όδὸς Μητροπόλεως 1 Πλατεῖα Συντάγματος

Η "ΝΙΚΗ,,
Η ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ

Ἐγκυκλοπαιδικὴ — Ἀθλητικὴ — Γυμναστικὴ
Σχολικὴ καὶ ὅλων τῶν Sports ξηρᾶς, θαλάσσης καὶ ἀέρος

Ἐκδίδεται κατὰ μῆνα ἐν Ἀθήναις συνεργασίᾳ τῶν εἰδικωτέρων λογίων, φιλάθλων, γυμναστῶν καὶ πρωταθλητῶν

ΙΔΡΥΤΗΣ: ΑΓΓΕΛΟΣ ΦΕΤΣΗΣ
Καθηγητὴς τῆς γυμναστικῆς
Διεύθυνσις: Ὁδὸς Καλλιθέας, 34.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΦΩΤΟΓΡΑΦΕΙΟΝ
Ε. ΜΠΟΥΚΑ
ΖΩΓΡΑΦΟΥ
ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 53
ΑΘΗΝΑΙ

Ἐκτελοῦνται καλλιτεχνικαὶ μεγεθύνσεις καὶ κάθε εἴδους φωτογραφικὴ ἐργασία

Εἶνε γνωστὸν ὅτι τὰ καλλίτερα σαπούνια τῆς Ἑλληνικῆς βιομηχανίας εἶνε τὰ Κρητικά.
Ἀλλ' ἐκεῖνο ποῦ κοντὰ σ' αὐτὸ πρέπει νὰ μάθῃ κάθε σπῆτι εἶνε ὅτι ἐκλεκτότερο καὶ πειὸ ἁγνὸ ἀπὸ τά σαπούνια τῆς Κρήτης εἶνε ὁ

"ΚΡΙΝΟΣ,,

Ὅποιος ἀμφιβάλλει ἂς δοκιμάσει μιὰ φορὰ καὶ θὰ πεισθῇ μοναχός του.

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΓΡΑΦΕΙΟΝ
ΜΙΧΑΗΛ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑΙ
Ὁδὸς Ἁγ. Μελετίου 23 (Κυψέλη) *Ἀθῆναι.*

Ἀναλομβάνει τὴν ἔκδοσιν οἱουδήποτε μουσικοῦ ἔργου διὰ λιθογραφίας ἢ καὶ τσιγκογραφίας. Ἐργασία καλλιτεχνικὴ καὶ ἐξαιτικῶς ἐπιμελημένη. Τὰ ἀντίγραφα τοῦ κ. Μιχ. Κωνσταντινίδου συναγωνίζονται τὰς Εὐρωπαϊκὰς ἐκδόσεις εἰς ἐμφάνισιν. Τὰ μουσικὰ παραρτήματα τῆς «Μουσικῆς Ἐπιθεωρήσεως» εἶνε ἔργα τοῦ κ. Μ. Κωνσταντινίδου.

Οἱ ἐνδιαφερόμενοι ἀποταθήτωσαν εἰς τὸν ἐν Ἀθήναις ἐκδοτικὸν οἶκον Γ. Φέξη
(ΟΔΟΣ ΓΛΑΔΣΤΩΝΟΣ 3)

Θ. Ν. ΣΥΝΑΔΙΝΟΥ
ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
1824—1919
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ
ΤΕΥΧΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

Ἔργον μεγάλης μουσικοφιλολογικῆς ἀξίας, συντεταγμένον μετ' ἐπιμελείας πρωτοφανοῦς δι' Ἑλληνικὰς ἐκδόσεις καλλιτεχνικώτατα τετυπωμένον καὶ ἐπὶ ἀρίστου χάρτου.
Ἀπαραίτητον διὰ πάντα μουσικὸν καὶ ἐρασιτέχνην.
Τὸ δεύτερον τεῦχος τῆς Ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς ἐκδίδεται προσεχῶς.

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ,,

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΜΕΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ

Α' ΕΤΟΣ-ΑΡΙΘ. 11-12 | ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ: ΝΙΚΟΛΑΟΣ Γ. ΠΑΠΠΑΣ—ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Θ. Ν. ΣΥΝΑΔΙΝΟΣ | ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ-ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1922

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ	ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΣΔΡΟΜΗ	ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ
Ἐν τῷ ἐσωτερικῷ δρ. 3	ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΔΡ. 35 — ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ ΔΡ. 50 — ΑΜΕΡΙΚΗΣ ΔΟΛΛΑΡΙΑ 5 ΕΞΑΜΗΝΟΣ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΔΡ. 20	*Ἁγίου Δημητρίου 19*

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΘΕΡΙΝΟΥΣ ΜΗΝΑΣ

ΣΥΜΦΩΝΙΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ, ΟΠΕΡΑ, ΟΠΕΡΕΤΑ, ΩΔΕΙΑ, ΑΙ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΟΡΤΑΙ ΤΟΥ SALGBURG

Ἐκεῖνο ποῦ κάνει μεγάλη ἐντύπωσι σὲ κάθε ἄνθρωπο ποῦ περνᾷ τὸν τελευταῖο καιρὸ ἀπ' τὴν Αὐστρία εἶναι ἡ μουσικὴ της κίνησις. Ὁ Αὐστριακός, ποῦ θεωρεῖ τὴ μουσικὴ σὰν ἀληθινὴ τροφή του, δὲν μπορεῖ νὰ ζήσῃ χωρὶς αὐτήν. Ἔτσι ἐξηγεῖται πῶς, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀφάνταστη καταστροφὴ ποῦ ἔπαθε ἡ Αὐστρία δὲν ἔχασε μεγάλα πράματα ἀπὸ τὴ μουσικὴ της ζωή. Κάθε βράδυ εἶναι γεμάτα τὰ μουσικὰ θέατρα, τὰ κονσέρτα, τὰ πάρκα, τὰ καφενεῖα, ὄχι μονάχα ἀπὸ ξένους, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ Αὐστριακούς· ὁ καθένας πηγαίνει ν' ἀκούσῃ τὴ μουσικὴ ποῦ τοῦ ἀρέσει· καὶ ὑπάρχει μουσικὴ κάθε εἴδους, σοβαρὰ καὶ ἐλαφρά, μὲ τιμὲς γιὰ ὅλον τὸν κόσμο προσιτὲς ἀπὸ 1000 ἕως 120.000. Κορῶνες! Οἱ φίλοι τῆς Συμφωνικῆς μουσικῆς—καὶ αὐτοὶ θὰ εἶναι πάνω ἀπὸ 200 χιλ. μέσα στὴ Βιέννη—στὴν ἀρχὴ τοῦ θέρους ἦσαν λυπημένοι γιατὶ ἡ «Φιλαρμόνικα», ἡ μεγάλη Ὀρχήστρα τῆς Βιέννης, ἔκαμε τουρνὲ στὴν Ἀμερικὴ μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν μεγάλον Διευθυντὴν Βαϊνκάρτνερ. Οἱ Βιεννέζοι δὲν ἄργησαν νὰ παρηγορηθοῦν, γιατὶ πολὺ ἐνωρὶς ἄρχισαν τὰ ὑπαίθρια συμφωνικὰ κοντσέρτα τοῦ Μπουργκάρτεν. Μέσα σ' ἕνα ὡραῖο κῆπο, κοντὰ στὴν Ὄπερα, ἐκεῖ ἀκριβῶς ποῦ εἶναι στημένα τὸ ἄγαλμα τοῦ Γκαῖτε, ἕνα τμῆμα τῆς Ὀρχήστρας Βιέννης (ποῦ εἶναι ἄσχετη μὲ τὴ Φιλαρμονική), ἔδινε κάθε βράδυ 8—10 μ. μ. συμφωνικὰ κοντσέρτα μὲ ὡραῖα προγράμματα, μὲ διαφόρους διευθυντὰς καὶ πολλοὺς σολίστ. Τὰ κονσέρτα αὐτὰ τὰ διωργάνωσε ἡ Konzert-Direktion «Vindobona» τῆς Βιέννης, ἡ ὁποία ἐξέλεξε τὸ ὡραιότερο μέρος τοῦ Μπουργκ-γκάρτεν. Μακρυὰ ἀπ' τὸν θόρυβο τοῦ «Ὄπερν-ρίγκ,σ' ἕνα ἀπὸ τὰ ρωμαντικώτερα μέρη τοῦ κήπου, στὸν τοῖχο ποῦ εἶναι φυσικὰ σκεπασμένος ἀπὸ πρασινάδες, ἔστησαν μιὰ ἐξέδρα γιὰ 35 μουσικοὺς καὶ κάτω σὲ ἀρκετὴ ἔκταση ἔβαλαν καθίσματα ἀριθμημένα γιὰ 2 χιλ. ἀνθρώπους. Κάθε βράδυ ἐγέμιζαν ὅλα καθὼς καὶ οἱ εὐρύχωροι διάδρομοι δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς ἐξέδρας καὶ τὰ προμενουὰρ τῆς ἐξόδου. Στὰ διαλείμματα ὅλος ὁ κόσμος ἐχύνετο μέσα στὸ πάρκο καὶ εἰς τὸ πλούσιο μπουφὲ τοῦ ἐξώστου.

Τακτικὸς Διευθυντὴς τῆς Ὀρχήστρας ἦτον ὁ Kapelmeister Martin Spörr, ἔκτακτοι δὲ οἱ κ.κ. Th Christoph, Rud. Pelm, Leo Krauss (τῆς Λαϊκῆς Ὄπερας) Frity Recktenwáld, Paul Redl κ. ἄ. Σολίστ κάθε βράδυ διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνας τῆς Ὄπερας καὶ τῆς Λαϊκῆς Ὄπερας. Στὶς 8 Αὐγούστου τὸ πρόγραμμα περιελάμβανε τὴν 6 συμφωνία τοῦ Μπετόβεν (τὴν παστοράλε), ἀποσπάσματα γιὰ τραγούδι καὶ ὀρχήστρα ἀπὸ τὴν ὄπερα «Ταγχώϋζερ» τοῦ Βάγνερ, τὴν πανηγυρικὴ συμφωνία τοῦ Τσαϊκόφσκη (1812) καὶ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν Ὄπερα «Βαλκυρί» τοῦ Βάγνερ. Στὶς 10 Αὐγούστου ἔπαιξαν ἕνα ὡραιότατο πρόγραμμα μὲ ἔργα Βάγνερ καὶ Λίστ καὶ ὕστερα συμφωνίες τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Μπράμς Μότσαρτ καὶ ἔργα τοῦ Ρίχαρδ Στράους, Ε.Βὸλφ-Φεράρη) R. Fuchs, Μεγιερμπέερ κ.τ.λ. Ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Βάγνερ ἔπαιζαν συχνὰ μέρη ἀπὸ τοὺς Μαϊστερζίγκερ, Ταγχώϋζερ, Τριστὰν καὶ Ἰζόλδ κ. τ. λ. ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ρ. Στράους πολὺ συχνὰ «Morgen» «Cäcile» κ. ἄ.

Ὁ Βαϊγκάρτνερ

Τὰ κοντσέρτα τοῦ Μπουγκάρτεν δὲν μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς πρώτης τάξεως μουσικαὶ ἐκτελέσεις· οἱ καλύτεροι μουσικοὶ εἶχαν φύγῃ μὲ τὴν Φιλαρμόνικα τῆς Βιέννης· ἀπὸ τοὺς ἄλλους πολλοί—οἱ καλύτεροι—εὑρίσκοντο εἰς τὸ Salzburg εἰς τὸ Graz καὶ εἰς ἄλλα μεγάλα ἐξοχικὰ κέντρα. Ἀπ' τοὺς Διευθυντὰς κανεὶς μεγάλος δὲν ἔμενε τὸ θέρος στὴ Βιέννη. Ὡστόσο γιὰ μιὰ Saison morte ἦτανε ἄσχετα τὰ κοντσέρτα αὐτὰ μὲ τὶς ἱκανοποιητικὲς ἐκτελέσεις ὡραίων πρὸ παντὸς προγραμμάτων. Τὰ κοντσέρτα ἐστομάτησαν στὶς 15 Σεπτεμβρίου ἂν καὶ ἀπὸ τὴν 1 εἶχε ἀραιώσει πολὺ τὸ ἀκροατήριο λόγῳ τοῦ ψύχους. Ἐν τῷ

μεταξὺ εἶχεν ἀρχίσει ἡ Κρατικὴ Ὄπερα, (Staatsoper) ἡ ὁποία ἔμεινε κλειστὴ ὅλο τὸ θέρος, ὅπως γίνεται κάθε χρόνο. Τοὺς θερινοὺς μῆνας λειτουργοῦσε μόνον ἡ Λαϊκὴ Ὄπερα μὲ ἔργα Ἰταλικά. Ἡ Μεγάλη Ὄπερα ἄρχισε τὴν 1 Σεπτεμβρίου μὲ τρία μπαλέττα, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Alvin. Πρῶτοι Διευθυνταὶ εἶναι ὁ Ρ. Στράους (διευθύνων μόνον ἰδικά του ἔργα)καὶ ὁ πολὺςΦράντς Σάλκ. Ἐπίσης ὁ Ράϊμπεργκερ, ὁ Τρὸ καὶ ἄλλοι. Ὁ Βαιγκάρτνερ διευθύνει τὴν Λαϊκὴν ὄπεραν. (Φολξόπερ) ὁ γνωστὸς Βρούνο Βάλτερ διευθύνει τὴν société chorale τῆς Βιέννης. Τὸ θέρος ἤτανε στὸ Μόναχο καὶ διηύθυνε στὴ Μεγάλη Ὄπερα σειρὰν ἔργων. Ὁ δὲ περίφημος Βίλχελμ Φούρτβέγκλερ, διεδέχθη τὸν ἀποθανόντα Νίκις εἰς τὴν Λειψίαν. Ἐπὶ κεφαλῆς τῆς μουσικῆς κινήσεως τῆς Ὄπερας εἶναι ὁ Direkter Schalk, καλλιτέχνης μεγάλου κύρους, ἐκτιμώμενος ἀπὸ ὅλον τὸν μουσικὸν κόσμον τῆς Βιέννης. Τὸ α΄ δεκαήμερο τοῦ Σεπ)βρίου εἶχε ἑτοιμάσει τὸ ἑξῆς πρόγραμμα· 1) Τρία μπαλέττα 2) Φράϊσουτζ 3) ὁ ἱπτάμενος Ὀλλανδὸς 4) Κάρμεν 5) Καρναβὰλ τοῦ Σούμαν καὶ Γιοζεφελεγέντε (πώλησις τοῦ Ἰωσὴφ) τοῦ Στράους (μπαλέττα) 6) Aida 7) μπαλέττα 8) Μάϊστερζίγκερ 9) Κοζὶ φὰν τοῦτε 10) Ταγχώϋζερ. Ἂν καὶ ἀπουσίαζαν ἀκόμα πολλοὶ ἀπ' τοὺς καλυτέρους μουσικοὺς καὶ τραγουδιστάς, ὁ κ. Σάλκ παρουσίασε θαυμάσιες ἐκτελέσεις τοῦ Φράϊσουτζ τοῦ Βέμπερ, τοῦ Μαϊστερζίγκερ τοῦ Βάγνερ καὶ τοῦ Γιοζεφσλεγέντε τοῦ Στράους. Τὸ τελευταῖο εἶναι μία μουσικὴ περιγραφὴ τῆς πωλήσεως τοῦ Ἰωσὴφ κατὰ τὴν γνωστὴν ὑπόθεσιν τῆς Βίβλου, ἐκτελουμένη μὲ μπαλέττο (χωρὶς φωνὴ καὶ χωρὶς ὁμιλίαν) ἀπὸ ἠθοποιοὺς οἱ ὁποῖοι μὲ τὸ παίξιμο μόνον ζωντανεύουν τὴν ὡραίαν ὑπόθεσιν. Τὸ ἔργο ἀνεβάσθηκε μὲ ὑπέροχη σκηνοθεσία, μὲ ἐνδυμασίες, ἔπιπλα καὶ χρώματα τῆς Ἑβραϊκῆς ἐποχῆς. Τοῦ ἔργου αὐτοῦ προηγήθη τὸ Καρναβὰλ τοῦ Σοῦμαν.

Frantz Schalk

Ἡ Ὀρχήστρα καὶ εἰς τὰ δύο ἔργα ἦτο μεγαλύτερη ἀπὸ ὅτι εἶναι συνήθως· μὲ 8 κόρνα λαμπερά, 2 ἁρμόνια, 2 ἅρπες, 1 πιάνο καὶ πολλὰ κρουστά. Ἡ Ὀρχήστρα τῆς Ὄπερας εἶναι τοποθετημένη ἀμφιθεατρικῶς, ὁ δὲ χῶρος ποῦ καταλαμβάνει εἶναι τὸ ¹/₄ τῆς Πλατείας. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν σκηνὴν εἶναι ἀπὸ τὶς καλύτερες τοῦ κόσμου, διατηρεῖ δὲ ὅλον τὸν πλοῦτον τῶν σκηνικῶν μὲ τὰ ὁποῖα ἔχει πλουτίσει τὴν ὄπεραν ἡ παλαιὰ ἐποχὴ τῆς Αὐστρίας· ἡ τέχνη τῆς σκηνοθεσίας στέκεται πάντα εἰς τὸ ὕψος τῶν καλῶν χρόνων. Ὅσοι εἶδαν τὴ σκηνὴ τῆς Σερενάτας καὶ τὴν ἀποθέωσιν τῆς Γ΄ πράξεως, ἀπὸ τοὺς «Μαϊστερζίγκερν» τοῦ Βάγνερ ἢ τὴν πυρκαϊὰ ἀπὸ τὸ ἔργο «Φράϊσουτζ» τοῦ Βέμπερ μόνον μὲ τὴ λέξι «θαῦμα» ἠμποροῦν νὰ ἀποδώσουν τὴν ἐντύπωσίν των ἐκ τῆς σκηνοθεσίας. Ἂν κρίνη κανεὶς ἀπὸ τὸ πρῶτο δεκαήμερο ἡ Ὄπερα θὰ κάνη ἐφέτος πολὺ καλὴ saison παρ' ὅλη τὴν τρομακτικὴ ὕψωσι τῶν τιμῶν Πλατείας εἰς 120 χιλιάδες Κορῶνες. Ὅπως καὶ ἄλλοτε πρέπει κανεὶς νὰ προμηθευθῇ ἐγκαίρως εἰσιτήρια ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα Γραφεῖα πωλήσεως εἰσιτηρίων (Theaer Karten Bureau) τέτοια γραφεῖα συναντᾷ κανεὶς καὶ σὲ ἀπομακρυσμένες συνοικίες τῆς Βιέννης καὶ τὰ προτιμᾷ γιὰ νὰ ἀποφύγη τὴν ἀτελείωτη οὐρὰ μπροστὰ στὸ ἰδιαίτερο Γραφεῖο εἰσιτηρίων τῆς Ὄπερας. Τὴν οὐρὰ αὐτὴ τὴν κάμνουν μεγαλύτερη μερικοὶ ἐξ ἐπαγέλματος ἐκμεταλευταὶ τῶν εἰσιτηρίων τῆς Ὄπερας, οἱ ὁποῖοι τ' ἀγοράζουν ἐνωρὶς καὶ τὰ μεταπωλοῦν τὴν ἡμέρα τῆς παραστάσεως ἔξω ἀπὸ τὴν Ὄπερα ὑπερτιμημένα. Ἡ ὑπερτίμησις φυσικὰ κανονίζεται ἀναλόγως τοῦ ἔργου καὶ τῶν ἐκτελεστῶν· μεγάλη εἶναι ἡ ζήτησις ὁσάκις παίζει ἡ μεγάλη πρίμα Γέριτσα καὶ ὁ τενόρος Πικαβὲρ καὶ ὅταν παίζονται μεγάλα ἔργα τοῦ Βάγνερ· ἡ Ὄπερα τότε εἶναι ἀνεπαρκής. Καὶ ὅμως τὸ ἵδρυμα αὐτὸ ἔχει πολλὲς θέσεις. Κάτω ἡ Πλατεία διηρημένη εἰς δύο μέρη ἔχει 13 σειρὲς καθισμάτων δεξιὰ καὶ 13 ἀριστερά. Πίσω ἀπὸ αὐτὰ τὰ καθίσματα εἶνε ἄλλα ὑψηλότερα καὶ εἰς τὸ βάθος τῆς Πλατείας τὸ ἀμφιθέατρον ὅπου καταλήγουν καὶ τὰ θεωρεῖα τῆς Πλατείας, 13 δεξιὰ καὶ 13 ἀριστερά. Ἄνωθεν αὐτῶν τὰ Α΄ θεωρεῖα καὶ εἰς τὸ μέσον ἀμφιθέατρο μὲ ὡραῖα καθίσματα. Ἡ Β΄ σειρὰ ἔχει ἐπίσης 26 θεωρεῖα χωρὶς ἀμφιθέατρο εἰς τὸ κέντρον, διότι τὸ ἀμφιθέατρον τῆς Α΄ σειρᾶς φθάνει ἕως ἐκεῖ. Ἡ Γ΄ σειρὰ ἔχει 14 θεωρεῖα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ καὶ 10 θεωρεῖο μεγάλα μὲ καθίσματα τοποθετημένα ἀμφιθεατρικῶς. Εἰς τὸ μέσον εἶναι ἡ Γ΄ Γκαλερί. Ἄνωθεν αὐτῆς εἶναι ἡ Δ΄ Γκαλερὶ μὲ 6 σειρὲς καθισμάτων ἀμφιθεατρικῶς καὶ ὑψηλότερα τὸ Προμενουάρ. Δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς σκηνῆς εἶναι μεγάλα Θεωρεῖα ὅπως τὸ Βασιλικὸν καὶ Δημοτικὸν τοῦ Δημοτικοῦ μας θεάτρου. Πλὴν τῆς κυρίας εἰσόδου ἡ Πλατεία ἔχει καὶ 8 πλάγιες διὰ τὴν εὐκολίαν τοῦ κόσμου. Τὸ φουαγιὲ τῆς Ὄπερας, μὲ τοὺς ὡραίους ἐξώστας πρὸς τὸ μέρος τῆς προσόψεως, εἶναι στολισμένο μὲ ἀγάλματα καὶ εἰκόνες τῶν μουσικῶν, ἔχει δὲ δύο μεγάλα κυλικεῖα διὰ νὰ ἐξυπηρετουν τὸν κόσμον ἱκανοποιητικῶς, ἰδίως ὁσάκις παίζονται μεγάλα ἔργα, διαρκείας 5 ὡρῶν. Εἰς ὅλα τὰ διαμερίσματα τῆς Ὄπερας βασιλεύει ἄκρα καθαριότης ἐξακολουθεῖ δὲ παραδειγματικὴ τάξις καὶ πειθαρχία.

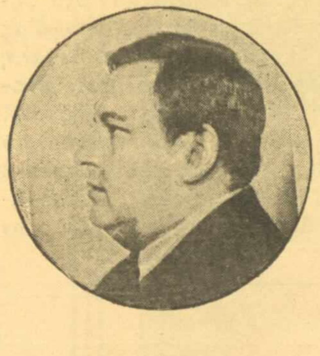
ΟΠΕΡΕΤΤΑ. Μεγάλη κίνησις ἐσημειώθη ὅλο τὸ θέρος εἰς τὰ θέατρα ὀπερεττῶν· πολὺ κόσμο συνεκέντρωσε τὸ «Theater an der Wien» ὅπου ἐπαίζετο συνεχῶς ἡ τελευταία ὀπερέττα τοῦ Λεχὰρ «Φρασκίτα» καὶ τὸ «Karltheater» ὅπου ἐπαίζετο ἡ τελευταία τοῦ Ka'man «Die Ba adere». Ἡ ὀπερέττα αὐτή, ποῦ μᾶς τὴν ἀναγγέλλει ὁ θίασος τοῦ Παπαϊωάννου, γραμμένη ἀπάνω σὲ κείμενο τῶν Julius Brammer καὶ Alfred Grünwald, ἔχει ὑπόθεσι ἀνατολική. Ὁ Πρίγκηψ Radjami τῆς Λαχώρας ἔρχεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Παρίσι γιὰ νὰ γλεντήσῃ· εἰς τὸ φουαγιὲ τοῦ θεάτρου Σατελαὶ γνωρίζει τὴν ὀνομαστὴ γιὰ τὴν ὠμορφιά της ἀρτίστα Ὀδὲτ Δαριμὸντ καὶ τὴν ἐρωτεύεται· ἀγέρωχος Ἀνατολίτης καθὼς εἶναι ὁ Ρατζαμὶ ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὴν Ὀδὲτ νὰ τὸν βεβαιώσῃ πῶς τὸν ἀγαπᾷ, ἐνῷ ἐκείνη ἐπιμένει πῶς νὰ πηγαίνει μαζί του τὸ κάνει γιατὶ τὸ θέλει. Κάποτε νομίζει πῶς τὴν πείθει νὰ παραδεχθῇ τὴν ἀξίωσί του καὶ ζητεῖ νὰ τοῦ τὸ ἐκφράσῃ ἐγγράφως· Ἐκείνη προσποιεῖται πῶς ἐκτελεῖ τὴν ἐπιθυμία του ἐνῷ κρυφὰ γράφει πῶς «ἔτσι τὸ θέλει». Ὁ Πρίγκηψ κρύβει τὸ χαρτὶ χωρὶς νὰ τὸ διαβάσῃ. Τὴν ὥρα τοῦ γάμου ἐπαναλαμβάνει τὴν ἀξίωσί του καὶ ἡ Ὀδέττη δηλώνει ἐπισήμως πῶς ὅτι κάνει δὲν εἶναι ἀπὸ ἀγάπη ἀλλὰ ἀπὸ «καπρίτσιο». Ὁ Πρίγκηψ γιὰ νὰ τὴν διαψεύσῃ βγάζει τὸ χαρτὶ ἀλλὰ τὰ χάνει ὅταν διαβάζῃ τὰ λόγια τῆς Ἀρτίστας· ὁ γάμος χαλνᾶ, μὰ στὸ τέλος ὁ Ρατζαμὶ συμφιλιώνεται μὲ τὴν Ὀδέττη καὶ τὴν παίρνει. Πολλὴ ζωὴ δίνει στὸ ἔργο ἕνα παράξενο ἀντρόγυνο τοῦ Φιλὶπ Λα Τουρέτ. Ὁ διάλογος εἶναι πολὺ ἔξυπνος, καὶ ὁ κόσμος γελᾷ μὲ τὴν καρδιά του.

Ὁ Τενόρος Πεκαβὲρ

Ἀνάλογος μὲ τὴν ἀνατολίτικη ὑπόθεσι τοῦ ἔργου εἶναι καὶ ἡ μουσικὴ ποῦ ἔχει πολὺ ἀνατολικὸ χρῶμα. Τὴν ἐποχὴ τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ πολέμου οἱ Γερμανοὶ καὶ Αὐστριακοὶ συνθέται περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ ἐγνωρίσανε ἀπὸ κοντὰ τὴν Ἀνατολὴ καὶ ἡ ἐπικοινωνία αὐτὴ ἐπέδρασε ἀρκετὰ στὸ ἔργο τῶν Ὀπερεττογράφων. Τὸ ἀνατολικὸ χρῶμα στὴ Μπαγιαντέρε ἀρχίζει ἀπὸ τὴ μουσικὴ σελίδα ποῦ ἀκούεται πρὶν ἐμφανισθῇ στὴ σκηνὴ ὁ Πρίγκηψ Ρατζαμί. Ὀρχήστρα καὶ χορωδία καὶ τὸ τραγούδι τοῦ Ἀνατολίτη Πρίγκηπα δημιουργοῦν μιὰν ἀτμόσφαιρα ποῦ ἐνθυμίζει πολὺ τὴν Ἀνατολή· «ὢ Μπαγιαντέρε», τραγουδοῦν καὶ σφυρίζουν ὅλοι οἱ Βιεννέζοι, τὸ ἀνατολίτικο τραγούδι τοῦ Ρατζαμί. Τὸ ἔργο ἔχει πολὰ ὡραῖα μέρη, ποῦ ἐνθυμίζουν τὰ παλιὰ Βιενέζικα τραγούδια ποῦ μπορεῖ ν' ἀκούσῃ κανεὶς στὶς ἀπομακρυσμένες συνοικίες τῆς Βιέννης. συνοδεία ἰδιορρύθμου Ὀρχήστρας ἀπὸ Βιολί, Κιθάρα καὶ Φυσαρμόνικα. Τὸ ἔργο, ἂν καὶ τὸ εἶδα νὰ παίζεται πολὺ ἄσχηστὸ Karltheater ἕνα βράδυ ποῦ στὴν Πλατεία εἶδα καὶ ἄλλους Ἕλληνας, ἀρέσει πολὺ καὶ θὰ σταθῇ πιστεύω στὴν Ἀθήνα. Ὁ ρόλος τοῦ τερατολόγου κωμικοῦ θὰ στέκεται πολὺ καλὰ στὸν κ. Παπαϊωάννου.

Ἐκεῖνο ποῦ ηὐτύχησα ν' ἀκούσω πολὺ καλὰ εἶναι ἡ «Φρασκίτα» τοῦ Λεχάρ. Ἡ Ὀπερέττα αὐτή, ποῦ ἔχει γιὰ ἡρωΐδα μιὰ Τσιγκάνα, ἐπαίζετο ἐκεῖνο τὸ βράδυ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ συνθέτου. Ἐτραγουδοῦσε δὲ τὸ μέρος τοῦ Ἀρμάντου ἕνας γλυκύτατος τενόρος τῆς Ὄπερας τῆς Δρέσδης ὁ κ. Τάουμπερ, ὁ ὁποῖος ἔφευγε τὴν ἄλλη μέρα ἀπ' τὴ Βιέννη. Τὸ κοινόν, ποῦ ἐξ ἀρχῆς ἔδειξε τὴ μεγάλη συμπάθειά του πρὸς τὸν Τάουμπερ, τὸν ἀπεθέωσε ὅταν αὐτὸς τραγούδησε μὲ ξεχωριστὴ τέχνη τὸ ὡραῖο lied τῆς Β΄ Πράξεως «Hab ein blaues Himmelbett». Μισὴ ὥρα τὸ ἔργο δὲν προχωροῦσε ἀπὸ τὸ ὡραῖο τραγούδι ποῦ ὁ συμπαθὴς τενόρος τραγούδησε 6 φορές, κατ' ἀπαίτησιν τοῦ κοινοῦ. Χειροκροτήματα, φωνές, ἐκδηλώσεις, περιστέρια, λουλούδια, δῶρα, ἀποθέωσις· ὁ μεγαλύτερος ἐνθουσιασμὸς εἶχε ἀνάψει στὰ ψηλὰ Θεωρεῖα, ὅπου μαζεύονται οἱ μαθήτριες τοῦ Ὠδείου καὶ στὴν Γκαλερὶ ὅπου ἐργιάζει ἡ κλάκα. Εἰς τὸ τέλος ἐξέσπασε ὁ κόσμος γιὰ τὸν Λέχαρ· ὁ δυνατὸς Μαέστρος ἔβγαινε καὶ ξανάβγαινε στὴ σκηνὴ μὰ ὁ κόσμος τὸν ἤθελε πολλὲς φορὲς καὶ ὅταν ἀπεσύρθη ὁ κόσμος εἶχαν μείνη 50 πιστοὶ ποῦ ἐπέμεναν νὰ ξαναβγῇ γιὰ δεκάτη ἴσως φορὰ καὶ γι' αὐτούς. Ὁ Λεχάρ, πάντα γελαστός, βγῆκε νὰ εὐχαριστήσῃ τοὺς φανατικοὺς θαυμαστάς του ποῦ δὲν θάφευγαν ποτὲ ἀπ' τὸ θέατρο ἂν δὲν τὸν ἔβλεπαν. Τέτοιους ἐνθουσιασμοὺς ἡ Ἀθήνα ἐγνώρισε μονάχα ὅταν ἐτίμησε τὸν Σαὶν-Σάνς. Οἱ Βιεννέζες ὅταν τραγουδοῦν τὴ Φρασκίτα θυμοῦνται τὸν Τάουμπερ ποῦ τὧλεγε τόσο γλυκὰ σόττο βότσε. Θεέ μου τί κόσμος μανιακὸς μὲ τὴ Μουσική! Παντοῦ πρέπει νὰ τὴν ἔχῃ κοντά του· στὸ Θέατρο, στὸ σπίτι, στὴν Ἐκκλησιά, στὸ Καφενεῖο, στὸ Πάρκο. Σὲ ὅλα τὰ Καφενεῖα καὶ τὰ Πάρκα ὠργίασαν τὰ Ἀμερικανικὰ φὸξ-τρὸτ καὶ τὰ πὸτ-πουρὶ ἀπὸ Ἰταλικὰ Μελοδράματα, ἡ Φρασκίτα καὶ ἡ Μπαγιαντέρα, καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ τραγούδι «Schön sind die Mädels von Prag» μὲ τὸ πειρακτικὸ τέλος πῶς τὰ κορίτσια τῆς Πράγας εἶναι πιὸ ὄμορφα τὴ νύχτα. Τὸ τραγουδᾶνε οἱ Βιεννέζοι μὲ ξεχωριστὸ κέφι γιατὶ ἐνοχλεῖ τοὺς Τσεχοσλοβάκους καὶ εὐχαριστοῦνται πολὺ γιατὶ δὲν τοὺς χωνεύουνε καθόλου. Παίζουν κι' ἄλλες Ὀπερέττες στὴ Βιέννη· οἱ πιὸ γνωστὲς εἶναι «Τὸ τελευταῖο βάλς», ἡ «Ἰνδιάνικη νύχτα» καὶ ἄλλες.

ΩΔΕΙΑ. Ὅπως σὲ ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου ἔτσι καὶ στὴ Βιέννη τὸ Ἀνώτατο Μουσικὸ Ἐκπαιδευτήριο εἶναι ἕνα, ἡ περίφημη Κρατικὴ Ἀκαδημία τῆς Μουσικῆς καὶ Δραματικῆς τέχνης (Staats-Akademie zür Musik und derstel lende Kunstin Wien). Τὸ ἵδρυμα αὐτό, ποῦ εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα τῆς Εὐρώπης, ἔχει πολὺ καλὴ ὀργάνωσι, λαμπρὸ προσωπικὸ ἄφθονα τὰ μέσα τῆς διδασκαλίας καὶ μικρὸ θέατρο, πολὺ κομψό, γιὰ τὶς μουσικὲς καὶ θεατρικὲς ἐπιδείξεις τῶν μαθητῶν. Ὅλα τὰ μαθήματα, εἰδικὰ καὶ ὑποχρεωτικά, ποῦ ἀναφέρει ὁ Κανονισμὸς καὶ τὸ Πρόγραμμα τῆς διδασκαλίας, διδάσκονται ἀπὸ Παιδαγωγοὺς καὶ Καλλιτέχνας πραγματικῆς ἀξίας, διωρισμένους ἀπὸ τὸ Κράτος. Μόνον κάτι Ἑβραΐϊκα ᾠδεῖα, ἔξυπνες ἐπιχειρήσεις, ρεκλαμάρονται ὡς «***πλήρη ᾠδεῖα***» χωρὶς νὰ ἔχουν τὰ μέσα νὰ συντηρήσουν προσωπικὸ δι' ὅλα τὰ τμήματα τῆς Θεωρητικῆς, Ὀργανικῆς, καὶ Φωνητικῆς Μουσικῆς· αὐτὰ ἐκμεταλεύονται στὶς νόμιμες Σχολὲς τοῦ Πιάνου, τοῦ Βιολιοῦ καὶ τοῦ τραγουδιοῦ, ὅλα τὰ παιδιὰ ποῦ γιὰ λόγους ἡλικίας ἢ μουσικῆς ἀνεπαρκείας δὲν μποροῦν νὰ γίνουνε δεκτὰ στὸ ἐπίσημο Μουσικὸ ἵδρυμα τοῦ τόπου. Ἕως τὸν περασμένο χρόνο διηύθυνε τὴν Ἀκαδημία ὁ κ. Λαΐβε, ὁ ὁποῖος ἀπεχώρησε λόγῳ ἡλικίας· τὴν διεύθυνσι ἀνέλαβε τώρα ὁ γνωστὸς μοντέρνος συνθέτης καὶ Καθηγητὴς κ. Joseph Marx. Ὁ νέος Διευθυντὴς φιλοδοξεῖ ν' ἀνυψώσῃ τὴν Ἀκαδημία τῆς Βιέννης στὸ σημεῖο ποῦ βρίσκεται σήμερα ἡ Μ. Ἀκαδημία τοῦ Βερολίνου· ἴσως λειτουργήσῃ πάλι ἡ «Meisterschule», ἡ ὁποία ἔκλεισε διὰ λόγους οἰκονομικούς. Ὅταν ἀναδιοργανωθῇ ἡ Ἀκαδημία εἶναι πιθανὸν νὰ δεχθῇ καὶ ὁ κ. Ρίχαρ Στράους θέσιν ἐπιτίμου Διευθυντοῦ ἢ Καθηγητοῦ ἢ Ἐπόπτου, διὰ νὰ δοθῇ μεγαλύτερο κῦρος στὸ λαμπρὸ αὐτὸ μουσικὸ ἵδρυμα· ὅλος ὁ κόσμος εἶναι λυπημένος τώρα στὴ Βιέννη μὲ τὸ κλείσιμο τῆς «Meisterschule». Ἡ ἀνωτάτη αὐτὴ Σχολὴ τῆς τελειοποιήσεως εἶχε μορφώσει δυνατοὺς Καλλιτέχνας καὶ λαμπροὺς παιδαγωγούς. Ἕνας ἀπ' αὐτοὺς ὁ Λ. Βάσσενχόβεν ἔγινε στὴν Ἑλλάδα ἀπόστολος τῆς Μεγάλης Σχολῆς τοῦ Ζάουερ καὶ παράγων σπουδαίας μουσικῆς ἐργασίας. Τὰ τελευταῖα δέκα χρόνια ἐσπούδασαν καὶ μερικαὶ Ἑλληνίδες στὴ Μάϊστερ—Σοῦλε τῆς Βιέννης· ἐξ αὐτῶν (κατὰ τὰς πληροφορίας τοῦ Γραφείου τῆς Μ. Ἀκαδημίας) Δίπλωμα ἔλαβε μία μόνη Ἑλληνίς, ἡ δ. Τάση Φίλτσου, ἡ γνωστὴ Καθηγήτρια τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν. Τὸ τελευταῖο ἔτος ἐφοίτησαν στὴν Ἀκαδημία καὶ 3 Ἑλληνίδες, αἱ ἀδελφαὶ Ξανθοπούλου καὶ ἡ δ. Ἰσμ. Στυλιανίδου. Εἰς τὰ Λαϊκὰ μαθήματα (Volkkurs) τῆς Ἀκαδημίας φοιτᾷ ἕνας Ἕλλην σπουδαστὴς τῆς συνθέσεως, ὁ κ. Ἀθαν. Τσουρίλας. Σὲ ἕνα νέο ἰδιωτικὸ ᾠδεῖο διδάσκει ἕνας Ἕλλην Καθηγητὴς τοῦ Πιάνου, ὁ κ. Κεσίσογλου· ὁ Μουσικὸς αὐτός, ποῦ εἶνε ἄγνωστος στὴν Ἑλλάδα, θεωρεῖται πολὺ καλὸς στὴ Βιέννη καὶ εἶναι εἰδικὸς γιὰ τὴ μοντέρνα μουσική. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ λείπει ἀπ' τὴ Βιέννη καὶ λυπήθηκα ποῦ δὲν κατώρθωσα νὰ τὸν γνωρίσω ἀπὸ κοντά. Ἀπὸ μιὰ ἑβραΐκη Μουσικὴ Σχολὴ ποῦ λέγεται «Kaiserschule» ἀποφοίτησε κάποιος ἕλλην Καδσίνης, μὲ δίπλωμα Διευθυντοῦ Ὀρχήστρας γιὰ συναυλίες. Τέτοιο σπουδαῖο δίπλωμα μπορεῖ νὰ πάρῃ κανεὶς πολὺ δύσκολα στὴ Μουσικὴ Ἀκαδημία, γιατὶ προϋποθέτει πολλὲς γνώσεις Πιάνου. Κανένας δὲν μπορεῖ νὰ ἐγγραφῇ στὴ Σχολὴ τῆς ἁρμονίας, ἂν δὲν εἶναι σὲ θέσι νὰ παίζῃ στὸ Πιάνο ὅλα τὰ θέματα ποῦ



Ο Joseph Marx
Ὁ νέος Διευθυντὴς τῆς Μουσικῆς Ἀκαδημίας τῆς Βιέννης.

γράφει. Περισσότερο Πιάνο ζητοῦνε φυσικὰ στὴν τάξι τοῦ «Κοντραπούντο» καὶ ἀκόμα πιὸ πολὺ στὴν τάξι τῆς ὀρχήστρας ὅπου μορφώνονται οἱ «Kapellmeister»· οἱ διπλωματοῦχοι τῆς Σχολῆς αὐτῆς, ὅταν εἶναι καλοί, διορίζονται ὡς Korrepetitoreις τὰ Μουσικὰ Θέατρα καὶ εἶναι τὸ δεξὶ χέρι τοῦ chef d' orchestre. Ἕνας τέτοιος καλὸς εἶναι ὁ κ. Μητρόπουλος στὴν Ὄπερα τοῦ Βερολίνου. Ἔτσι ἐξηγεῖται πῶς ὅλοι οἱ Διευθυνταὶ Ὀρχήστρας στὴν Αὐστρία καὶ Γερμανία εἶναι καὶ καλοὶ Πιανίστ ἰδιαιτέρως δὲ οἱ Διευθυνταὶ τῆς ὄπερας.

Πολὺ μεγάλη σημασία δίνει ἡ Ἀκαδημία καὶ στὸ ζήτημα τοῦ τραγουδιοῦ· ὅλοι οἱ Καθηγηταὶ τῆς Μονῳδίας εἶναι παλαιοὶ τραγουδισταὶ μεγάλης πείρας καὶ μὲ μεγάλη μουσικὴ καὶ ἐγκυκλοπαιδικὴ μόρφωσι. Οἱ μαθηταὶ ἀκολουθοῦν ὡρισμένο *σύστημα* τοποθετήσεως τῆς φωνῆς καὶ ὕστερα σπουδάζουν βαθειὰ τὴ φιλολογία τοῦ τραγουδιοῦ καὶ βγαίνουν σὲ 3—6 χρόνια Καλλιτέχναι γιὰ Κοντσέρτα (λίντερ, ὀρατόριο) ἢ γιὰ ὄπερα (Μονῳδία καὶ Μελοδραματική). Οἱ Καθηγηταὶ τῆς Μελοδραματικῆς, ἐκ τῶν μεγάλων Καλλιτεχνῶν τῆς Μ. ὄπερας, εἶναι ἐντελῶ χωριστοὶ ἀπ' τοὺς Καθηγητὰς τῆς Μονῳδίας. Μὲ πόση δὲ αὐστηρότητα διορίζουνε Καθηγητὰς τοῦ τραγουδιοῦ ἀποδεικνύει τοῦτο: Πρὸ μηνῶν ἀπέθανε ὁ Καθηγητὴς Haböck καὶ εἶναι ἀκόμη πρόβλημα ποιὸς θὰ τὸν ἀντικαταστήσῃ. Σημειῶστε πῶς ὁ Χάμπεκ εἶχε κάνει σπουδαῖες μελέτες γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Τραγουδιοῦ καὶ τώρα ἡ χήρα Haböck συγκεντρώνει τὰ ἔργα του γιὰ νὰ ἐκδοθοῦν μὲ ἔξοδα τῆς Ἀκαδημίας. Ὑποψήφιοι γιὰ τὴ θέσι τοῦ Χάμπεκ εἶναι πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ποὺ αὐτοχειροτονοῦνται Καθηγηταὶ στὰ διάφορα ἰδιωτικὰ ᾠδεῖα, μὰ οἱ μουσικοὶ κύκλοι δὲ βλέπουνε κανένα στὴ Βιέννη γιὰ νὰ γεμίσῃ τὸ μεγάλο κενὸ ποὺ ἄφισε ὁ Haböck καὶ στρέφουν τὰ βλέμματα ἔξω ἀπ' τὴν Αὐστρία. Τὸ γόητρο τῆς Ἀκαδημίας ἐπιβάλλει νὰ μὴν ἐπιπλεύσῃ καμμία μετριότης. Αὐτὴ δὲ εἶναι καὶ ἡ μανταλιτὲ τῶν Διευθυντῶν τῶν μεγάλων Ὠδείων τῆς Εὐρώπης, νὰ ἔχουνε δυνατοὺς Καθηγητάς· καὶ γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχουν κάμνουν μεγάλες θυσίες.

(Ἕπεται συνέχεια)

Κ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΕΞ ΑΦΟΡΜΗΣ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΔΙΑ ΤΑΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ ΤΟΥ κ. Θ. Ν. ΣΥΝΑΔΙΝΟΥ

Εἰς ἄλλην στήλην δημοσιεύομεν τοὺς λόγους, διὰ τοὺς ὁποίους δὲν θὰ συνεχίσωμεν τὴν δημοσίευσιν καὶ τῶν ὑπολοίπων τριῶν διαλέξεων τοῦ κ. Θ. Συναδινοῦ, αἱ ὁποῖαι εἰς θέμα εἶχον τὸ «Λαϊκό, τὸ «Ἐπτανησιακὸ καὶ τὸ «τεχνικὸ τραγοῦδι. Ἤδη χάριν τοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ τῆς «Μουσικῆς Ἐπιθεωρήσεως» ἐκ τοῦ μετ'ὀλίγας ἡμέρας μέλλοντος νὰ κυκλοφορήσῃ τόμου, τοῦ περιλομβάνοντος καὶ τὰς πέντε διαλέξεις τοῦ κ. Θ. Συναδινοῦ, ἀναδημοσιεύομεν τὸν πρόλογον τοῦ κ. Γ. Τσοκοπούλου καὶ τὰ κριτικὰ σημειώματα τῶν κ. κ. Δ. Γληνοῦ, Δ. Λαυράγκα, Γ. Ξενοπούλου καὶ Κ. Παλαμᾶ ἔχοντα οὕτω:

Ἡ ἱστορικὴ ἔρευνα ἐπὶ τῆς ἐξελίξεως μιᾶς ἐκδηλώσεως τοῦ καλλιτεχνικοῦ αἰσθήματος ἑνὸς λαοῦ εἶναι ἔργον βαρύ. Ἡ κριτικὴ τῆς ἐκδηλώσεως αὐτῆς εἰς τοὺς σταθμούς της εἶναι ἔργον δύσκολον. Ἱστορία μαζῆ καὶ κριτικὴ εἶνε κάτι τι ποῦ χρειάζεται πολλὴν πεποίθησιν διὰ νὰ τὸ ἀναλάβῃ κανείς. Ὁ κ. Συναδινὸς τὸ ἀνέλαβε καὶ τὸ ἔφερεν εἰς πέρας. Τοῦ ἀξίζει κάθε ἔπαινος. Αἱ διαλέξεις του περὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ, ἀπὸ τὴν ἀνώνυμον γέννησίν του εἰς τὰ βουνὰ καὶ τ' ἀκρογιάλια τῆς Ἑλλάδος, ὡς τὴν διαμόρφωσίν του εἰς τὴν σημερινὴν καλλιτεχνικήν του ἐμφάνισιν, ὑπῆρξεν γεγονὸς καλλιτεχνικὸν καὶ κριτικόν, ἀπὸ τὰ σπάνια εἰς τὰς Ἀθήνας. Ὁ κ. Συναδινὸς ἠμπορεῖ νὰ καυχηθῇ ὅτι ἔκαμε ἕνα ἔργον ἱκανοποιητικὸν διὰ τὸ παρόν, καὶ σημαντικὸν διὰ τὸ μέλλον. Ἐτοποθέτησε τὴν πηγὴν καὶ τὴν ἀφετηρίαν.

Τὸ Ἑλληνικὸν τραγοῦδι ἀρχίζει θλιβερόν, ὡς στεναγμὸς τῆς δουλείας καὶ βυθὺ καὶ ἄδριστον καὶ συμβολικὸν ὡς ἡ μυστικὴ ἐλπὶς τῆς ἀπολυτρώσεως. Τοῦ κατηγόρησαν τὴν στυγνὴν μελαγχολίαν του. Δὲν τὸ ἐσπούδασαν ἀρκετὰ εἰς τὸ βάθος του, καὶ δὲν ἀνεσήκωσαν τὰ πέπλα του ν' ἀνακαλύψουν εἰς τ' ἄδυτά του τὴν ὑπομονητικὴν πεποίθησιν ἡ ὁποία κάποτε εἰς στίχους καὶ εἰς ἤχους λαμβάνει τὰς διαστάσεις φωτεινῆς γαλανῆς ἐλπίδος. Εἰς τὸ σύγχρονον καλλιτεχνικὸν τραγοῦδι τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν περιωρίσθησαν εἰς τὴν ἐπιφάνειαν καὶ τοῦ προσῆψαν τὴν ἀπομίμησιν ξενικῶν ἐμπνεύσεων. Δὲν ἐπροχώρησαν παρακάτω. Θὰ εὕρισκαν τὸ ἑλληνικὸν αἴσθημα ἀκέραιον, διότι τὸ τραγοῦδι εἶναι σύνθεσις τῶν σκέψεων, τῶν αἰσθημάτων, τῶν ἀντιλήψεων, τῶν πόθων, τῶν ἐλπίδων, τῶν διανοημάτων ἑνὸς λαοῦ. Ὁ κ. Συναδινὸς ἐτοποθετήθη εἰς τὸ καταλληλότερον ἐπίπεδον διὰ νὰ ἰδῇ κάτω ἀπὸ τὰς ἐπιφανείας τὰ βάθη.

Εἶνε παράδοξον ὅ,τι συμβαίνει μὲ τὸ τρανοῦδι ἑνὸς λαοῦ. Ἀπὸ ποῦ ἀρχίζει; Ἀπὸ τὸ ὅλον. Δὲν ἔχει ἕνα ὡρισμένον πατέρα. Γεννᾶται ἀπὸ τὸ ἄγνωστον καὶ ἀνώνυμον πλῆθος. Κατεβαίνει ἀπὸ τὰ βουνά, ἀνεβαίνει ἀπὸ τὰ ἀκρογιάλια, γυρίζει τὸ βράδυ μὲ τὰ πρόβατα εἰς τὴν στάνην, ταξειδεύει μὲ τὰ πλεούμενα, κατακτᾷ τὸ ὕπαιθρον, ἐμφανίζεται εἰς τὰς πόλεις, εἰσέρχεται εἰς τὴν ταβέρναν καὶ παραβιάζει τὴν θύραν τοῦ σαλονιοῦ.

Ἔτσι ἀπὸ χίλια σημεῖα προχωρεῖ ἀόρατον καὶ ἀσυναισθήτως μὲ κατεύθυνσιν πρὸς ἕνα προνομιοῦχον ἐγκέφαλον. Αὐτὸς ὁ ἐγκέφαλος τὸ παραλαμβάνει. Μία μυστηριώδης ἐργασία πέρνει τὰ στοιχεῖα, τὰ κατεργάζεται, τὰ λειάνει, τὰ χωνεύει, τὰ διαλύει, τὰ ἀνασυνθέτει, τ' ἀνακατεύει. Καὶ παράγει ἕνα σύνολον τὸ ὁποῖον εἶναι τὸ ἴδιον μὲ τὰ στοιχεῖα καὶ ὅμως διαφέρει ἀπ' αὐτά. Ἡ πρώτη ἐργασία εἶναι διαχυτική. Ἡ δευτέρα εἶναι συμπυκνωτική. Εἰς τὴν πρώτην ἐργασίαν τὸ τραγοῦδι εἶναι τὸ ἀνώνυμον λαϊκὸν τραγοῦδι. Εἰς τὴν δευτέραν εἶναι τὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ. Αἰῶνες χρειάζονται διὰ τὴν πρώτην ἐργασίαν. Μία στιγμὴ θείας ἐμπνεύσεως ἀρκεῖ διὰ τὸ δεύτερον. Ὁ Βάγνερ ἔλεγεν ὅτι ὁ Χάϋδν εἶναι «ὁλόκληρος ἡ Γερμανικὴ ἁπλότης». Πόσοι αἰῶνες ἐχρειάσθησαν διὰ νὰ στερεοποιηθῇ εἰς χαρακτηριστικὸν μιᾶς φυλῆς ἡ ἁπλότης αὐτή; Μία καντέντσα τοῦ Χάϋδν τὴν συνώψισεν ὁλόκληρον. Καὶ ἡ καντέντσα αὐτὴ ἦτο τὸ ἔργον μιᾶς στιγμῆς ἐμπνεύσεως.

Ὑπάρχει ἐλπὶς ἀπὸ τὸ τραγοῦδι τὸ ὁποῖον παρουσιάζεται διεσπαρμένον εἰς τὴν Ἑλληνικὴν φύσιν, νὰ γεννηθῇ μόνη σήμερον ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ εἰς τὴν ὁποίαν θὰ δώσῃ τὴν ἰσχυρὰν συνθετικότητα μία μεγαλοφυΐα; Ναί. Πρέπει νὰ τὸ περιμένωμεν. Τὸ τραγοῦδι εἶναι τὸ κατ' ἐξοχὴν αἴσθημα, ἡ ἐκδήλωσις καὶ ἡ ἀνάγκη τῆς νεότητος. Καὶ ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς ὑπῆρξε πάντοτε νέος. «Ἕλληνες αἰώνια παιδιὰ» ἔλεγεν ἕνας Αἰγύπτιος ἱερεὺς εἰς τὸν Ἕλληνα προσκυνητὴν τῶν μυστηρίων τῆς Ἴσιδος. Τὰ αἰώνια παιδιὰ δὲν εὑρίσκονται βεβαίως τώρα εἰς ἐκείνην τὴν ἰλαρὰν καὶ πολύχρωμον καὶ σφριγῶσαν πρὸς δημιουργίαν ἐποχήν, τὴν ἀεὶ μειδιῶσαν, ἡ ὁποία ὕψωσε τὴν μουσικὴν εἰς τὸν Ὄλυμπον, κ' ἐσυμβόλισε τοὺς ἀγῶνας τοῦ πνεύματος εἰς τὴν λυγηρὰν μετώπην τοῦ Παρθενῶνος ἡ ὁποία ἀκόμα καὶ τὸν Τυφῶνα τῆς Ἀκροπόλεως τὸν παρέστησε μὲ χαμόγελο στὰ χείλη. Δυστυχίαι καὶ θλίψεις ἐβάρυνον ἐπὶ τῆς ἐκλεκτῆς φυλῆς. Ἀλλὰ τὸ ἰδεῶδες τῆς τέχνης—τὸ ἰδεῶδες ὅλων τῶν τεχνῶν,—τὸ ὁποῖον ἐστερέωσεν εἰς ἕνα πανύψηλον ψυχικὸν βάθρον ὁ τέταρτος προχριστιανικὸς αἰών, ἔμεινεν τὸ αἰώνιον ἰδεῶδες τῆς ἀνθρωπότητος. Εἰς τὸν ὀγκόλιθον τοῦ ὑποβάθρου ἐσκορπίσθησαν εἰς ἀνισχύρους ἀφροὺς ὅλα τὰ κύματα τῶν ὠκεανῶν τῆς ὀπισθοδρομικῆς βαρβαρότητος. Ὁ κόσμος προχωρῶν πρὸς ἀγνώστους κατευθύνσεις, ἁπλώνων τὰ πτερὰ πρὸς νέα διαρκῆ ἀκρογιάλια ἀντιλήψεων, γυρίζει μόλα ταῦτα διαρκῶς πρὸς τὸν φωτεινὸν φάρον ποῦ δείχνει τὸν δρόμον.

Διὰ νὰ ἀναπτυχθῇ, διὰ νὰ προχωρήσῃ, διὰ νὰ ἐξελιχθῇ ἡ Ἑλληνικὴ μουσική, ἔπρεπε πρὸ πάντων νὰ γνωρίσῃ ἑαυτήν. Αὐτὴ ἡ γνῶσις εἶναι ἡ βίσις πίστης σοφίας: «Γνώρισε τὸν ἑαυτόν σου» ἦτον ἡ πρώτη συμβουλὴ ποῦ ἔδιδεν εἰς τοὺς προσκυνητὰς τῶν Δελφῶν, ἡ φωνὴ τοῦ θεοῦ τῆς χαρᾶς, τοῦ φωτὸς καὶ τῆς τέχνης. Ἡ ἐργασία τοῦ κ. Συναδινοῦ ἔχει αὐτὸν τὸνσκοπόν. Νὰ προσεγγίσωμεν εἰς τὰς πηγὰς καὶ νὰ παρακολουθήσωμεν εἰς τὴν ἐξέλιξίν της τὴν ἐκδήλωσιν μιᾶς καλλιτεχνικῆς μας δυνάμεως. Ἡ μεγαλοφυΐα ποῦ θὰ συγκεντρώσῃ τὴν διεσπαρμένην δύναμιν καὶ θὰ τῆς δώσῃ τὸν συνθετικὸν ἀτομικὸν χαρακτῆρα τοῦ συνόλου, θὰ ἔλθῃ μὲ τὴν σειράν της.

Γ. Ν. ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Φίλε κ. Συναδινέ,

Ἡ χτεσινή σας διάλεξι γιὰ τὸ παιδαγωγικὸ τραγοῦδι ἤτανε γιὰ μένα μιὰ ἀληθινὴ ἀπόλαυση. Ὄχι μόνο γιὰ τὴν προσοχὴ ποὺ δώσατε καὶ στὸ σύνολο καὶ στὰ καθέκαστα, γιὰ τὸ πλούσιο ὑλικό, ποὺ μᾶς προσφέρατε καὶ γιὰ τὴ συστηματικότητα τῆς ἐργασίας σας, ἀλλὰ πρὸ πάντων γιατὶ ὅλη σας τὴν ὁμιλία τὴν περνοῦσε μιὰ φωτεινὴ γραμμὴ πέρα ὡς πέρα, ποὺ ὡδηγοῦσε τὸν ἀκροατὴ μὲ στερεὸ βῆμα στὴν ἀλήθεια. Δείξατε ὁλοφάνερα καὶ μὲ πολὺ χαρακτηριστικὲς ἀποδείξεις τὴν ὁλέθρια πλάνη τῆς ξενομανίας, ποὺ ἐπικράτησε καὶ στὸ παιδαγωγικὸ τραγοῦδι. Εἶναι κι' αὐτὸ ἕνα ἀπὸ τὰ χτυπητὰ γνωρίσματα τῆς πνευματικῆς στειρότητας, ποὺ φανερώσαμε στὰ πρῶτα πενῆντα χρόνια ἀπὸ τὴν ἵδρυση τοῦ Βασιλείου. Ξενομανία καὶ ἀρχαιομανία τἀλάθευτα σημάδια της· ἔτσι καὶ στὸ παιδαγωγικὸ τραγοῦδι. Σκοποὶ ἁρπαγμένοι ἐδῶ κι' ἐκεῖ, ὅπως τύχῃ ἀπὸ κάθε εἶδος μουσικὴ κομμάτι: ἰταλικό, γερμανικό, γαλλικὸ καὶ ὅ,τι δήποτε ἄλλο καὶ προσαρμοσμένοι σὲ ἄνοστους καὶ ἀνόητους καλαρευσιάνικους στίχους. Τερατουργήματα ποιητικὰ καὶ μουσικὴ βαλμένη στὴν κλίνη τοῦ Προκρούστη. Θλιπτικὰ ἦσαν τὰ παραδείγματα, ποὺ μᾶς δώσατε, ὑπάρχουν δὲ καὶ ἄπειρα ἄλλα.

Κι' ἔπειτα γλυκοχαράζει σιγὰ-σιγὰ ἡ ἀναγέννηση ἡ μᾶλλον ἡ προαναγέννηση, ποὺ τώρα ζοῦμε. Βάση καὶ δῶ, ὅπως σ'ὅλα τἄλλα φανερώματα τῆς πνευματικῆς ζωῆς, ἡ αὐτοαναγνώρισι καὶ ἡ προσπάθεια νὰ κάμουμε κάτι ἀληθινὰ δικό μας, ἔστω καὶ πενιχρό, μὲ τὰ δικά μας, τὰ οὐσιαστικὰ δικά μας μέσα. Ἡ ποιητικὴ ἀναγέννηση, ποὺ προηγήθηκε, ἔδωκε τὸ παράδειγμα καὶ συνάμα τὸ πρῶτο καθαρὸ ὑλικὸ γιὰ τὸ παιδικὸ τραγοῦδι. Ἔπειτα ἦρθε τὸ εἰδικὰ γραμμένο ποίημα ἀπὸ τὸν τεχνίτη τοῦ λόγου γιὰ τὸ παιδὶ καὶ εἰδικὰ τονισμένο ἀπὸ τὸν Ἕλληνα μουσικὸ μὲ συνείδηση, πῶς γράφει μουσικὴ γιὰ παιδιά. Καὶ ὅπως πολὺ σωστὰ τονίσατε, καὶ τὰ δυὸ στοιχεῖα τὰ βρίσκομε μὲ πολλὴ ἐπιτυχία ἑνωμένα στὰ «Χελιδόνια» Παπαντωνίου -Λαμπελέτ.

Αὐτὸς εἶναι ὁ σωστὸς δρόμος γιὰ νὰ δημιουργηθῇ καὶ σεμᾶς τὸ σχολικὸ τραγοῦδι, ἡ χαρὰ τοῦ παιδιοῦ, τὸ σχολικὸ τραγοῦδι, ποὺ μεταβάλλει σὲ κῆπο ἀηδονιῶν τὴν αὐθουσα, ποὺ πολὺ συχνὰ εἶναι φυλακή.

Σᾶς σφίγγω τὸ χέρι γιὰ τὸ φωτεινό σας ἔργο. Γιὰ πρώτη φορὰ μὲ γνώση καὶ τέχνην λέγονται σὲ μᾶς αὐτὲς οἱ ἀλήθειες. Εὔχομαι νὰ βροῦν τὴν πειὸ πλατειὰν ἀπήχηση καὶ νὰ φωτίσουν ὅσο μπορεῖ περισσότερο τὴ συνείδηση καὶ τῶν δασκάλων καὶ τῆς κοινωνίας.

Μὲ ἀράκη καὶ ἐκτίμηση

Δ. ΓΛΗΝΟΣ

ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Φίλτατέ μου

Εἶχα πάντοτε εἰς τὸν νοῦν μου τὴν σκέψιν ὅτι ἡ φανέρωσις, ἔστω καὶ μιᾶς πτυχῆς τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς

Ἡ κ. Θάλεια Σαμπανιέβα
ἡ ὁποία θὰ τραγουδήσῃ εἰς τὸ «Μετροπόλιταν» τῆς Νέας Ὑόρκης

ζωῆς, ὄχι τῆς ἐκδηλουμένης μὲ συμφωνικὰς συναυλίας ξένων συνθετῶν, ἢ γαλλικὰ ᾄσματα, ἀλλὰ ἐκείνης ποὺ πάλεται μέσα εἰς τὸ δημοτικόν, εἰς τὸ λαϊκὸν τραγοῦδι, ποὺ πτίρνει τὸ αἷμά της καὶ τὴν κίνησίν της ἀπὸ τὴν 'Ελληνικὴν φύσιν, ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸν περιβάλλον, θὰ ἦτον ἐργασία ἐξόχως ἐθνική, ἐργασία ἡ ὁποία, μαζὶ μὲ τὴν παρουσίασιν ἀγνοουμένων θησαυρῶν εἰς ὅλην των τὴν λαμπρότητα, θὰ ἐξυπηρέτει διεθνῶς τὴν μουσικήν μας ὑπόστασιν. Διὰ τὸ δημοτικόν μας τραγοῦδι ἔχει γείνῃ μέχρι τοῦδε ἀρκετὰ ἀποκαλυπτικὴ ἐργασία ἀπὸ ἡμετέρους καὶ ἀλλοδαποὺς μουσικολόγους καί, φρονῶ, ὀλίγον ἀκόμη μένει νὰ προσθέσῃ τις εἰς τὰς ἐρεύνας των, διὰ τὸ λαϊκὸν ὅμως, τὸ τραγοῦδι ἐκεῖνο ποῦ ψάλλεται ὄχι μόνον ἀπὸ τὸν χωριάτην ἢ τὸν τσοπάνον ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν κάτοικον τῶν πόλεων, τὸ τραγοῦδι τοῦ Στρουμπούλη. τοῦ 'Ροδίου, τοῦ Κοκκίνου, τὸ κουπλὲ τῆς ὀπερέττας ἢ τῆς ἐπιθεωρήσεως καὶ ἐν ἐνὶ λόγῳ ἐκεῖνο ποῦ ἔχει κάποιαν τεχνικὴν κατασκευὴν καὶ εἰσῆλθεν εἰς τὴν λαϊκὴν ψυχὴν μένει μετ' αὐτῆς συνυφασμένον, πολὺ ὀλίγα ἐλέχθησαν καὶ σχεδὸν διέφυγε τοῦτο μέχρι τοῦδε τὴν παρατήρησιν ἂν μὴ τὴν ἐκτίμησιν τῶν εἰδότων εἰδικῶν.

Μὲ τὴν ἀναλυτικὴν καὶ ἐπαγωγὸν ἅμα διάλεξίν σου πρῶτος σύ, ἀγαπητὲ φίλε, τὸ θέτεις σήμερον ἐν περιόπτῳ καὶ ὑποδεικνύων τὴν ἐπίδρασιν ποῦ τοῦτο ἐξήσκησε εἰς τὴν ἀνάπτυξιν καὶ ἀπολέπτυνσιν τοῦ μουσικοῦ μας αἰσθήματος καθιστᾶς ἀντιληπτὸν πόσον ἔχει προετοιμάσει τὸ μουσικόν μας ἔνστικτον πρὸς κατανόησιν μουσικῆς ἀνωτέρου ἐπιπέδου.

'Η εὐσυνείδητος αὕτη ἐργασία σου εἶνε μία πολύτιμος συμβολὴ διὰ τὴν μουσικήν μας ἀναγέννησιν, κάθε ἔπαινος εἶνε δικός σου καὶ λογίζομαι εὐτυχὴς νὰ σοῦ σφίξω διὰ τοῦτο τὸ χέρι.

Μὲ ἀγάπην ἰδικός σου

Δ. Σ. ΛΑΥΡΑΓΚΑΣ

ΤΟ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ὁ κ. Θ. Συναδινὸς κατέχει τὴν ἱστορίαν τῆς 'Ελληνικῆς Μουσικῆς ὅσον κανεὶς ἀπὸ τοὺς εἰδικούς. Καὶ διὰ τὴν Μουσικὴν ἀκόμη τῆς ἰδιαιτέρας μου πατρίδος ἔμαθα ἀπὸ τὴν σχετικήν του διάλεξιν (Τὸ 'Επτανησιακὸ Τραγοῦδι) πράγματα ἱστορικά, τὰ ὁποῖα δὲν ἤξευρα παρ' ἀτελέστατα. Καὶ διὰ νὰ φέρω ἕν μόνον παράδειγμα: τὸ περίφημον ἐκεῖνο τραγοῦδι, τὸ ὁποῖον ἔβαλεν ὁ κ. Πλέσσας εἰς τὴν κωμωδίαν μου «Τὸ Φιόρο τοῦ Λεβάντε:

Σὲ περοβόλι
Μπαίνω μιὰ σχόλη,
Κι' ἐκεῖ στὰ χόρτα
Ποῦ περπατοῦσα—κτλ.

εἶχα τὴν ἰδέαν ὅτι ἦτο ζακυνθινὸν καὶ λαϊκόν. Ἀπὸ τὴν διάλεξιν ὅμως τοῦ κ. Συναδινοῦ ἔμαθα, ὅτι εἶνε σύνθεσις γνωστοῦ Κερκυραίου μουσικοῦ ἐπὶ στίχων γνωστοῦ ποιητοῦ. Ἡ ἀλήθεια ὅμως εἶνε, ὅτι ὁ κ. Πλέσσας τὸ ἐτραγουδοῦσεν ὁλωσδιόλου διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν κ. Μπότασην-Διότι ὁ μὲν κ. Μπότασης εἶχεν ἐμπρός του τὴν ἀρχικήν. τὴν γνησίαν σύνθεσιν, ὁ δὲ κ. Πλέσσας τὴν ὑπαγόρευσ, τότε εἰς τὸν κ. Σακελλαρίδην, διὰ τὰς παραστάσεις τοῦ «Φιε όρου τοῦ Λεβάντε», ὅπως τὴν ἐνθυμεῖτο ἀπὸ τὴν ζακυνθίαν κυρούλαν του. Μὲ ἄλλους λόγους, τὸ τραγοῦδι αὐτὸ ἀπὸ τὴν Κέρκυραν ἐπέρασεν εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὅπου καὶ οἱ στίχοι του ἐτροποποιήθησαν, καὶ ἡ μελῳδία του ἔγεινε πλέον σύμφωνη μὲ τὸν ζακυνθινὸν λαϊκὸν τρόπον ἢ χαρακτῆρα. Ὥστε δὲν ἐγελάσθηκα καὶ τόσον πολὺ ὅταν τὸ ἐξέλαβα ὡς λαϊκὸν ζακυνθινόν· δὲν ἦτο ἀρχικῶς, ἀλλὰ ἔγεινε κατόπιν.

Ἂν ὁ κ. Συναδινὸς εἶχεν ὑπ' ὄψει του τὸ περισσότερον αὐτό, καθὼς καὶ πλεῖστα ὅσα παρόμοια, ἴσως θὰ ἐτροποποίει καὶ αὐτὸς ὀλίγον τὴν γνώμην του περὶ τοῦ 'Επτανησιακοῦ Τραγουδιοῦ. Ἴσως δηλαδὴ θὰ εὕρισκεν εἰς αὐτὸ περισσότερον ἐντόπιον χρῶμα παρὰ ἰταλικόν. Μ' ἐννοοῦν, πιστεύω, ὅσοι ἔτυχε νἀκούσουν τὸ ὕδιον τραγοῦδι καὶ ἀπὸ τὸν κ. Μπότασην εἰς τὸ Ὠδεῖον, καὶ ἀπὸ τὸν κ. Πλέσσαν εἰς τὸ Θέατρον.

'Αλλὰ θὰ μ' ἐννοοῦσαν εἰς τὴν ἐντέλειαν ὅσοι ἔτυχε νἀκούσουν τὰ παληὰ χρόνια, εἰς τὴν Ζάκυνθον, ἢ καὶ ἀλλοῦ ἀπὸ Ζακυνθινὸν τραγουδιστήν, τὸν Γέρω-Δῆμον τοῦ Καρρέρη. Διότι καὶ αὐτὸ τὸ τραγοῦδι ἐτροποποιήθη ἐκεῖ ἀπὸ τὸν λαὸν ποῦ τὸ ἐπῆρε, κι' ἔγεινε—τί νόμιζετε;—ἑλληνικώτερον! Εἶνε γενικῶς ἡ τύχη ὅλων τῶν τραγουδιῶν, τὰ ὁποῖα, ἀφοῦ ἔκαμαν τὸν κύκλον τῶν ἑπτανησιακῶν σαλονιῶν ὅπως ἐγράφησαν ἀρχικῶς ἀπὸ τοὺς μετέρους, τοὺς ἰταλοτραφεῖς, ἐπέρασαν εἰς τὴν λαϊκὴν καντάδαν.

'Αλλὰ ἡ καντάδα εἰς τὴν 'Επτάνησον δὲν εἶνε πλέον καθαυτὸ ἰταλική: εἶνε ἑπτανησιακή, εἶνε ἑλληνική.... πολιτισμένη, ὅπως τώρα μόλις ἀρχίζει νὰ γίνεται ἡ ἀθηναϊκὴ καντάδα. Καὶ τοῦτο, ἀτλούστατα, διότι ὁ λαϊκὸς πολιτισμὸς τῆς 'Επτανήσου εἶνε ἀρχαιότερος κἀι, μ' ὅλην τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν, οὐδέποτε ἔπαυσε νὰ εἶνε κατὰ βάθος ἑλληνικός, διατηρηθεὶς μὲ τὴν γλῶσσαν, τὴν θρησκείαν, τὰς ἐθνικὰς παραδόσεις καὶ τὰ ἐθνικὰ ὄνειρα. Ὁμιλῶ τώρα εἰδικώτερον διὰ τὴν Ζάκυνθον: ἄ; εἶνε βέβαιος ὁ ἀγαπητός μου κ. Συναδινὸς ὅτι οὔτε μίαν στιγμὴν εἰς διάστημα πέντε αἰώνων, δὲν ὑπῆρξεμεν 'Ιταλοί. Πάντοτε Ἕλληνες. Εἷς ὅλα! Καὶ εἰς τὴν μουσικήν μας ἀκόμη. Ἡ μελέτη μάλιστα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας Μουσικῆς θὰ τὸ ἔδειχνε κἀλίτερα.

Κι' ἓν ἄλλο ἀκόμη θὰ προσθέσω, τὸ ὁποῖον βεβαίως παραδέχεται κι' ὁ σοφὸς ἱστορικὸς τῆς 'Ελληνικῆς Μουσικῆς: Πάντοτε ὁ λαὸς ἐτηρᾶζει τοὺς συνθέτας καὶ πάντοτε οἱ συνθέται ἔχουν μέσα των κάτι ἀπὸ τὸν λαόν. Θὰ ἦτο ἀντινομία, παρὰ φύσιν, ἂν κι' οἱ 'Επτανήσιοι συνθέται δὲν ἐνεφάνιζαν εἰς τὰς συνθέσεις των τὸ τοπικὸν χρῶμα, ὀλιγώτερον βέβαια ἀφ' ὅσον τὸ βλέπομεν εἰς τὴν λαϊκὴν καντάδαν, ἀλλ' ἀρκετὰ καὶ αὐτοὶ ζωηρόν. Ἕνα τραγοῦδι τοῦ Κερκέρη, τοῦ Ξύντα, τοῦ 'Αλβίνα ἢ τοῦ Ἀμπίρη, διαφέρει πολύ,—ὄχι μόνον ὡ; φόρμα ἀλλὰ καὶ ὡ; ψυχή,—ἀπὸ ἕν ἰταλικόν. Διαφέρει καὶ πρὶν περάσῃ ἀκόμα εἰς καντάδαν. Ἕνας βενετσιᾶνος, ἕνας ναπολιτᾶνος, ἕνας μιλανέζος δὲν θὰ τὸ ἀνεγνώριζεν ὡς ἰδικόν του. Θὰ ἔλεγε: «Αὐτὸ τὸ τραγοῦδι εἶνε βέβαια εὐρωπαϊκό, ἀλλὰ ἔχει μέσα του κάτι ἄλλο, κάτι ἀλλοιώτικο.» 'Εγὼ ἄκουσα 'Ιταλὸν νὰ τὸ λέγῃ. Καὶ αὐτὸ τὸ κάτι ἄλλο ποῦ εὕρισκεν ὁ 'Ιταλὸς εἰς ἕνα ζακυνθινὸν τραγοῦδι—στίχοι καὶ μουσικὴ Ι. Τσακασιάνου,—δὲν ἦτο παρὰ ἡ Ζακυνθινή, ἡ ἑπτανησιακή, ἡ ἑλληνικὴ ψυχή!

Δὲν ἀντικρούω μὲ αὐτὰ τὸν κ. Συναδινόν. Τονίζω μόνον τὴν λανθάνουσαν κάτως παρατήρησίν του ὅτι καὶ τὸ 'Επτανησιακὸν Τραγοῦδι ἔχει τοπικὸν χρῶμα, διαφορετικὸν τοῦ ἰταλικοῦ. Ὁ κ. Συναδινὸς ἴσως λέγει ὀλίγον. 'Εγὼ λέγω πολύ. Αὐτὴ εἶνε ἡ μόνη μας διαφορά. Κατὰ τἄλλα μ' εὑρίσκει συμφωνότατον, κι' εὐγνώμονα μάλιστα ὡς 'Επτανήσιον, διότι ἡ ἱστορική του μελέτη ἐμφανίζει,—ἀνασύρει ἀπὸ τὴν λήθην ἴσως ἔπρεπε νὰ εἴτω,—μίαν ἀπὸ τὰς ὡραιοτέρας ἐκδηλώσεις τοῦ ἑπτανησιακοῦ πολιτισμοῦ—τὴν Μουσικήν του.

ΓΡ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΤΕΧΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Κατώρθωσα τῆς τελευταίας μόνον διαλέξεως τοῦ κ. Θ. Ν. Συναδινοῦ εἰς τὸ Ὠδεῖον 'Αθηνῶν ἀκροατὴς νὰ γίνω. Κρῖμα, διότι αἱ διαλέξεις αὐταὶ θέμα εἶχον «τὸ ἑλληνικὸ τραγοῦδι»· τὸ τραγοῦδι τὸ ἐμπνευσμένον, τὸ ἐκτελεσμένον, τὸ τραγουδημένον, μὲ τὸν ἦχον του πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ὡς κάτι τι αὐτοτελές, ἀνεξάρτητον, καὶ ὕστερα μὲ τὸν στίχον του, συνάρχοντα, ὑποτακτικόν, συμπληρωτήν, ὅπως θέλετε· τὸ τραγοῦδι γεννημένον ὑπὸ τὸν ἑλληνικὸν οὐρανόν, μὲ τὸ φῶς τοῦ οὐρανοῦ αὐτοῦ, εἴτε μακρὰν τοῦ οὐρανοῦ αὐτοῦ, μὲ τὴν νοσταλγίαν του μόνον· ἑλληνικὸν εἴτε εἰς τὴν ψυχήν, εἴτε εἰς τὸ φόρεμα, εἴτε εἰς τὴν φύσιν, εἴτε εἰς τὴν ἀξίωσιν. Μέτριον, ταλαντοῦχον, ἐκπλῆττον, ἀποκοιμίζον, ἐξυπνῶν τὴν ἐλπίδα, κεντῶν τὴν προσδοκίαν, ἀπελπιστικόν. Ἀπηχοῦν παθητικῶς τὰ γνώριμα καὶ τὰ συνήθη ἢ ἐμφανιζόμενον ὡς νὰ σημειώνῃ σταθμόν, ὡς νὰ ἐγκαινιάζῃ περίοδον. Τὸ τραγούδι, ἀπὸ τοῦ ἀπροσώπου ἀνωνύμου δημώδους καὶ λαϊκοῦ μέχρι τοῦ ἐντέχνου καὶ προβίβοντος κάποιαν προσωπικότητα. Τὸ τραγούδι τὸ ἐρατεινόν, τὸ περικλεὲς καὶ συγχωνεῦον καὶ συγχέον εἰς τὸ νόημά του τὰς πολὺ περισσότερον τῶν ἄλλων ἀβελῶν συναβελῳμένας τέχνας, τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ποίησιν. Τὸ τραγούδι τέλος τὸ ὁμοιοκαταληκτοῦν μὲ τὸ ἀγγελοῦδι, τὴν λέξιν τῆς ἀθανάτου κοινοτυπίας, τὴν μεταχειρισμένην καὶ κατατσαλακωμένην ἀπὸ τὰς φιλοστόργους μητέρας καὶ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους ποιητάς. Τὸ θέμα τοῦτο δὲν ἀμφιβάλλω θὰ τὸ ἐχρησιμοποίησεν εἰς τὰς ὁμιλίας του ὁ κ. Συναδινὸς προσηκόντως καὶ ἐξαιρέτως, ἐὰν κρίνω ἀπὸ ὅσα κατὰ καιροὺς ἔτυχε νὰ ἀντιληφθῶ περὶ αὐτοῦ ὡς δημοσιογράφου καὶ κριτικοῦ καὶ συγγραφέως, ἐπιβοθέντος εἰς τὴν μελέτην, τὴν ἔρευναν καὶ τὴν διαφώτισιν πραγμάτων καὶ προσώπων, συνδεομένων πρὸς τὴν ἱστορίαν καὶ τὴν ἀνάπτυξιν ἐν γένει τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς. Κόσμος εἰς ἡμᾶς ἐδῶ ἡ μουσικὴ δυσεξερεύνητος, ἀνεκμετάλλευτος, ἀνύπαρκτος ἢ μόλις ἀρχίζων νὰ πάλλεται παλμοὺς ζωῆς, καὶ προτιτὸ νὰ καθίσταται εἰς καλαισθητικὰς συγκινήσεις. Ἀλλὰ καὶ μόνη ἡ ἀκρόασις τῆς πέμπτης καὶ τελευταίας διαλέξεως περὶ τοῦ «τεχνικοῦ τραγουδιοῦ», τὴν ὁποίαν παρηκολούθει καὶ πολυπληθὴς καὶ ζωηρὸν ἀκροατήριον εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Ὠδείου, εἶνε ἱκανὴ νὰ δώσῃ τὸ μέτρον τῆς ὅλης ἐργασίας τοῦ κ. Συναδινοῦ. Ὁ ἀγορητὴς ἤνοιξε τὰ χείλη, καὶ παυλάτων πρὸ ἡμῶν «οἱ Ἕλληνες μουσουργοί», σύγχρονοι, ζῶντες ἀκόμη καὶ ἀναστρεφόμενοι μέσῳ ἡμῶν, διαγωνιζόμενοι καὶ μὲ δυσκολίαν, καθὼς συνηθέστατα εἰς τὰ ἀνθρώπινα συμβαίνει, ἀναγνωριζόμενοι· ἄλλοι δεξιώτεροι καὶ εὐτυχέστεροι, ἄλλοι βίον ὅλον διανύσαντες ἐρώτων καὶ μόχθων εἰς τὸν ἄχαριν ἀγῶνα πρὸς αὐτοσυντήρησιν καὶ πρὸς ἐπικράτησιν, διὰ τὴν μόνην χάριν, τὴν τέχνην των δοκιμασθέντες, γόνιμοι, διδάσκαλοι· ἄλλοι μόλις προκύπτοντες εἰς τὸ εἶναι νέοι, πρωτοδοκίμαστοι, βλέποντες εἰς πλατεῖς ὁρίζοντας, ἐμψυχούμενοι ἀπὸ τὸ ὄνειρον καὶ τρεφόμενοι ἀπὸ τὴν ἐλπίδα· καὶ νεώτεροι καὶ πρεσβύτεροι, μακρὰν ἀκόμη εὑρισκόμενοι ἀπὸ τὸ τέρμα τοῦ σταδίου των. Κανεὶς δὲν ἐπεράτωσε τὸν δρόμον του. Ἐκτὸς ἑνός, τοῦ Σαμάρα. Ὁ θάνατος τοῦ ἀνέκοψε τὸ δρόμον ἐσαεί, καὶ τὸν ἔθεσεν εἰς τὴν ἀπόστασιν ἐκείνην ἀπὸ τὴν ὁποίαν νὰ δύνανταί τις ἀνετώτερον καὶ ἀσφαλέστερον νὰ τὸν κρίνῃ. Διὰ τοῦτο καὶ ὁ ἀγορητὴς τοῦ Ὠδείου ἐσταμάτησε περισσότερον καὶ διεξοδικώτερον ὡμίλησε περὶ αὐτοῦ. Καὶ ἡ ὁμιλία περὶ ὅλων συνεπληροῦτο, ἐχρωματίζετο, καὶ βαθύτερον ἐζωογονεῖτο ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν συντόμων συνθέτεών των, ὅσον τὸ ἐπέτρεπον ἐκεῖ ὁ χρόνος καὶ ὁ τόπος, διὰ νὰ εἶνε ὁπωσδήποτε ἀποτελεσματικωτέρα εἰς τὴν φαντασίαν ἡ ἀναπαράστασις τῶν εἰκόνων τῶν Ἑλλήνων μουσουργῶν. Περὶ πάντων ὁ κ. Συναδινὸς καὶ μὲ ὅλην τὴν ἀνάγκην τῆς βραχυλογίας, ἡ ὁποία, κατὰ τὰς περιστάσεις, ἄλλοτε εἶνε πολὺ προτιμοτέρα τῆς διεξοδικότητος καὶ ἄλλοτε εἶνε πολὺ ἀνεπαρκὴς διὰ τὴν κριτικὴν τὴν εὐσυνείδητον, περὶ πάντων ἐν τούτοις ὡμίλησε μὲ συμπάθειαν καὶ μὲ σεβασμὸν χωρὶς νὰ ἀποκλείωνται ἐκ τῆς ἐπισκοπήσεώς του ἡ ἐπιφύλαξις καὶ ἡ ἔνστασις. Ὁ κ. Συναδινὸς γνωρίζει νὰ συνδέῃ μετ' ἴσης φιλοφροσύνης τὴν ἐπίπληξιν πρὸς τὸ ἐγκώμιον. Ἄλλο τὸ ζήτημα ἐὰν εἶνε ἐπιδεκτικαὶ ἡ ἀνεπίδεκτοι ἀμφισβητήσεων αἱ γενικαὶ του περὶ τέχνης ἰδέαι καὶ οἱ περὶ ἑνὸς ἑκάστου τῶν καλλιτεχνῶν χαρακτηρισμοί του, ἐὰν ἡ κριτικὴ αὕτη ἐξηπηρετῆται ἐδῶ περισσότερον ἀπὸ τὴν παρατήρησιν πραγμάτων, ἐκεῖ ἀποκλειστικώτερον ἀπὸ τὴν θεραπείαν δογμάτων. Ἡ ἀλήθεια εἶνε ὅτι ὁ κ. Συναδινὸς μὲ δεξιοσύνην καὶ μ' εὐγένειαν, ὕστερον ἀπὸ τὸ παρεκβατικὸν καὶ ὄχι πολὺ κολακευτικὸν μνημόσυνον τῶν προδρόμων τοῦ συγχρόνου τεχνικοῦ τραγουδιοῦ, καθὼς ἀπεκάλεσε τοὺς πρὸ χρόνων ἀκμάσαντας 'Επτανησίους μελοποιούς, μᾶς παρουσίασε τοὺς ἐν ἀκμῇ βιοῦντας καὶ δρῶντας ἐν μέσῳ ἡμῶν καλλιτέχνας, ὁποῖοι ὁ Λαυράγκας καὶ ὁ Λαμπελέτ, ὁ Καλομοίρης καὶ ὁ Λεάλιος, ὁ Βάρβογλης καὶ ὁ Μητρόπουλος, ὁ Ριάβης, ὁ Σκλάβος, ὁ Σπάθης. Τὸ χρῶμα τῆς ἐκτιμήσεως καὶ τῆς προσοχῆς ἦτο σχεδὸν τοιοῦτο· μόνον αἱ ἀποχρώσεις διέκρινον ὁπωσδήποτε τὴν κλίσιν καὶ τὴν εὐαρέσκειαν τοῦ κρίνοντος, ὅστις ἐφαίνετο διαγυτικώτερος ἐδῶ καὶ διστακτικώτερος ἐκεῖ. Ἡ κριτικὴ τοῦ κ. Συναδινοῦ ἐμπνέεται ἀπὸ ἀρχήν· ἡ ζυγαριά του ἐπιζητεῖ ὄχι μόνον τὸ τραγούδι χωρὶς ἐπίθετον, ἀλλὰ τὸ τραγοῦδι τὸ ἑλληνικόν. Τὸ ἐπίθετον τοῦτο ποῦ ἀραιρεῖ τὴν ἄνετον ἀπόλαυσιν, διότι σὲ κάμνει νὰ συλλογίζεσαι. Καὶ νὰ ἦτο μόνον τοῦτο. Ἀλλ' ὁ κ. Συναδινὸς ἐπισείει καὶ ἄλλην, τεραστίαν, ἀπαίτησιν. Ἐπιδιώκει καὶ διακαλεῖ τὴν ἀνάγκην τοῦ καθαρῶς ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ. Καὶ δι' ἐμὲ ὁ κόμβος μεταβάλλεται εἰς γόρδιον δεσμόν

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ [1])

1) Ἡ μελέτη αὐτὴ τοῦ κ. Κ. Παλαμᾶ ἐδημοσιεύθη στὴν ἐφημερίδα «Ἑπωὶς» (27 Ἀπριλίου 1922) μὲ τὸ στοιχεῖον W, ὑπὸ τὸ ὁποῖον, ὡς γνωστόν, γράφει ὁ μεγάλος μας ποιητής. Καθὼς φαίνεται ἀπὸ τὸ ἄρθρον του αὐτὸ ὁ ποιητὴς ἔχει μερικὲς ἐπιφυλάξεις στὰ ὅσα εἶπε γιὰ τοὺς Ἕλληνας μουσουργοὺς ὁ κ. Συναδινός, θεωρεῖ δὲ ὡς γόρδιον δεσμὸν τὴν ἀπαίτησίν του, πῶς ἡ προπάθειες τῶν Ἑλλήνων μουσουργῶν πρέπει νὰ στραφοῦν στὴν δημιουργίαν «καθαρῶς Ἑλληνικῆς μουσικῆς». Τὸ γιατὶ προβάλλει ὡς γόρδιος δεσμὸς ἡ ἀπαίτησις αὐτὴ τοῦ κ. Συναδινοῦ, ὁ ποιητὴς δὲν ἠθέλησε ν' ἀναπτύξῃ στὰ δύο ἄρθρα του ποῦ ἐδημοσιεύθησαν, ἐν συνεχείᾳ τοῦ ἀνωτέρω, στὰ φύλλα τῆς 30 Ἀπριλίου καὶ 6 Μαΐου τῆς αὐτῆς ἐφημερίδος.

ΗΜΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΑΛΛΟΙ

ΕΙΣ ΤΟ *ἀνὰ χεῖρας τεῦχος τῆς «Μουσικῆς Ἐπιθεωρήσεως» δημοσιεύεται τὸ τέλος τῆς δευτέρας διαλέξεως τοῦ κ. Θ. Ν. Συναδινοῦ, ἡ ὁποία ὡς θέμα εἶχε τὸ «Παιδαγωγικὸ τραγοῦδι». Ἡ «Μουσικὴ Ἐπιθεώρησις» εἶχεν ἀναγγείλει τὴν δημοσίευσιν καὶ τῶν πέντε διαλέξεων τοῦ κ. Θ. Συναδινοῦ· ἀλλ' ἤδη αὗται ἐξεδόθησαν εἰς ἰδιαίτερον τεῦχος μὲ πρόλογον τοῦ κ. Γ. Τσοκοπούλου καὶ κριτικὰ σημειώματα τῶν κ. κ. Δ. Γληνοῦ διὰ τὸ «Παιδαγωγικὸ τραγοῦδι», Δ. Δαυράγκα διὰ τὸ «Λαϊκὸ τραγοῦδι», Γρ. Ξενοπούλου διὰ τὸ «Ἐπτανησιακὸ τραγοῦδι» καὶ Κ. Παλαμᾶ διὰ τὸ «Τεχνικὸ τραγοῦδι». Κατόπιν αὐτοῦ ἡ «Μουσικὴ Ἐπιθεώρησις» θεωρεῖ περιττὴν τὴν δημοσίευσιν τῶν τριῶν ὑπολοίπων διαλέξεων, συνιστῶσα εἰς τοὺς ἀναγνώστας αὐτῆς τὴν ἀπόκτησιν τοῦ τόμου τοῦ περιλαμβάνοντος καὶ τὰς πέντε διαλέξεις τοῦ κ. Θ. Συναδινοῦ.*

Τὸ *«Ἑλληνικὸ τραγοῦδι» ἐξεδόθη ὑπὸ τῶν Ἐκδοτικῶν Καταστημάτων τῆς «Ἀκροπόλεως» καὶ περιλαμβάνει ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ τὰς εἰκόνας ὅλων τῶν Ἑλλήνων μουσουργῶν καθὼς καὶ τῶν καλλιτεχνῶν, οἵτινες συμμετέσχον τῶν διαλέξεων—συναυλιῶν. Τιμᾶται Δραχμὰς 10.*

***

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ Τεῦχος Τριανταφύλλου ἐπ' εὐκαιρίᾳ τῆς παραμονῆς του εἰς Gerardmer ἔδωκεν μίαν συναυλίαν εἰς τὸ ἐκεῖ Θέατρον, λεπτομερείας τὰς ὁποίας δημοσιεύομεν εἰς ἄλλην στήλην.

Ἐξ αὐτῶν μανθάνομεν δύο τινά, τὰ ὁποῖα μᾶς γεννοῦν κάπως ἀποκαρδιωτικὰς σκέψεις. Ὅτι ὁ κ. Τριανταφύλλου ἐνεφανίσθη ἐκεῖ μὲ ἕνα παλαιόν του τίτλον, τὸν τίτλον τοῦ ὑψιφώνου τῆς Opéra-Comique τῶν Παρισίων, χωρὶς νὰ ἐνθυμηθῇ ὅτι ἀπὸ ἐτῶν ἤδη εἶναι καθηγητὴς τοῦ ᾄσματος εἰς τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν καὶ ὅτι ἀμφότεροι δὲν ἐνόμισαν ὑποχρέωσίν των νὰ τραγουδήσουν ἔστω καὶ ἕνα δημοτικό, ἂν μὴ τεχνικὸ τραγοῦδι τῆς Ἑλλάδος, καθ' ἣν στιγμὴν ὁ πολὺς Ραβὲλ δὲν θεωρεῖ ἀνάξιον τῆς φήμης του νὰ ἐναρμονίζῃ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, καὶ ὅταν καὶ αὐτοὶ οἱ διεθνοῦς ἀκόμη φήμης καλλιτέχναι τοῦ ᾄσματος ἔχουν ὡς ἰδανικὸν νὰ γίνουν διαλαληταὶ τῶν μουσικῶν ὡραιοτήτων τῆς πατρίδος των.

***

ΠΟΣΟΝ *εἴχομεν δίκαιον ὅταν ἐγράφομεν, εἰς ἀπάντησιν ἄρθρου τοῦ κ. Μιρσίκ, δημοσιευθέντος εἰς τὸ πρῶτον τεῦχος τῆς «Μουσικῆς Ἐπιθεωρήσεως», ὅτι κατὰ τὰ ἄλλα ἄξιος καλλιτέχνης δὲν ἦτο καὶ ὁ ἐνδεδειγμένος διὰ τὴν ἐναρμόνισιν ὧν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, μαρτυρεῖ ἡ δημοσίευσις τῶν ἐντυπώσεών του εἰς τὸν Παρισινὸν* «Ménestrel».

Ὁ κ. Μαρσὶκ ἔζησεν εἰς τὰς Ἀθήνας ὑπὲρ τὰ δέκα πέντε ἔτη. Καὶ ὅμως καθ' ὅλον τὸ χρονικὸν αὐτὸ διάστημα δὲν κατώρθωσε νὰ λάβῃ γνῶσιν, ἔστω καὶ ἐκ πληροφοριῶν, ἂν ὄχι ἐξ ἰδίας ἀντιλήψεως, τῆς φιλολογικῆς κινήσεως τῆς Ἑλλάδος καὶ τῶν ἀξιολογωτέρων ἀντιπροσώπων αὐτῆς. Τοιουτοτρόπως αἱ πληροφορίαι ποῦ παρέχει εἰς τοὺς ἀναγνώστας τοῦ Παρισινοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ εἶνε ἀνακριβεῖς, ἂν μὴ ἐπιπόλαιοι.

Καὶ γεννᾶται ἀφ' ἑαυτοῦ πλέον τὸ ἐρώτημα: Ἄνθρωπος ὁ ὁποῖος ζῶν ἐπὶ δέκα πέντε συνεχῆ ἔτη εἰς τὴν Ἑλλάδα δὲν κατώρθωσε νὰ συλλέξῃ πληροφορίας περὶ τῆς φιλολογικῆς κινήσεως αὐτῆς, πῶς ἦτο δυνατὸν νὰ ζήσῃ τὴν ζωὴν τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν μας καὶ νὰ ἐναρμονίσῃ αὐτά;

***

Γράφει ἀκόμη ὁ κ. Μαρσίκ:

«Ὅπως θὰ παρατηρήσῃ κανεὶς ἀπὸ τὰ παραδείγματα τὰ ὁποῖα παρέθεσα ἐνταῦθα, ἡ ἑλληνικὴ δημοτικὴ ψυχὴ ἐκφράζεται τελείως μέσα εἰς τὰ τραγούδια αὐτὰ τὰ γεμάτα μελῳδίαν καὶ ρυθμὸν μοναδικὸν εἰς πλοῦτον.

Καὶ τώρα θὰ ἀπορῇ κανεὶς διατί ἡ σύγχρονος μουσικὴ σχολὴ ἐν Ἑλλάδι νὰ μὴ παρουσιάζῃ τὰ ἀποτελέσματα τὰ ὁποῖα δικαίως θὰ ἀναμέναμεν.

Ἡ ἔλλειψις αὐτὴ εἶναι πλήρως δικαιολογημένη ἕνεκα πολλῶν δυστυχῶς αἰτιῶν, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη καὶ ἡ κυριωτέρα εἶναι ὁ τόσον ὀλίγος ζῆλος ποῦ δεικνύουν εἰς τὰς σπουδὰς των οἱ νεαροὶ μουσικοὶ ἐν Ἑλλάδι. Οὗτοι ἀρχίζοντες πλήρεις ἐνθουσιασμοῦ, σπουδάζοντες συστηματικῶς, καταλήγουν πάντοτε εἰς ἐπιπολαίαν μόνον καὶ ἐπομένως ἀτελῆ μόρφωσιν. Ἐὰν προσθέσωμεν καὶ τὴν ἀνίατον ἀδιαφορίαν τοῦ Κράτους εἰς ὅ,τι ἀφορᾷ τὰς καλὰς Τέχνας ἐν γένει, εὐκόλως θὰ ἐννοήσωμεν τὰ ὁλικὰ ἐμπόδια τὰ ὁποῖα παρακωλύουν τὴν ἑλληνικὴν Μουσικὴν τέχνην νὰ ἐξελιχθῇ».

Ἐπὶ τῶν παρατηρήσεων αὐτῶν τοῦ κ. Μαρσὶκ θ' ἀσχοληθῶμεν εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος.

***

ΠΕΡΙ ΤΗΣ μελέτης τοῦ κ. Μαρσίκ, τῆς δημοσιευομένης εἰς τὸ μουσικὸν Γαλλικὸν περιοδικὸν «Le Ménestrel» ἐπιφυλασσόμεθα νὰ γράψωμεν ἐκτενῶς εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος τῆς «Μουσικῆς Ἐπιθεωρήσεως». Ἤδη ἀρκούμεθα νὰ σημειώσωμεν ὅτι ὁ κ. Μαρσὶκ τὸ μὲν «Τσοπανόπουλο» τοῦ ἀλησμονήτου Ν. Κοκκίνου, τὸ δημοσιεύει ὡς λαϊκὸν τραγοῦδι ἀγνώστου συνθέτου, δύο δὲ μελῳδίας ἐκ τῆς συλλογῆς τοῦ Γεν. Γραμματέως τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν κ. Κ. Παπαδημητρίου τὰς δημοσιεύει χωρὶς ν' ἀναφέρῃ καὶ τὸ ὄνομα τοῦ συλλέκτου αὐτῶν, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον ἐν τούτοις δὲν παραλείπει προκειμένου περὶ δύο ἑτέρων δημοτικῶν μελῳδιῶν αἱ ὁποῖαι ἀνήκουν εἰς τὴν συλλογὴν τοῦ κ. Κ. Ψάχου.

***

ΑΠΟ ΤΗΝ «Νέαν Φόρμιγγα» πληροφορούμεθα ὅτι ὁ κ. Ψάχος παρήγγειλεν ἤδη εἰς τὸν ἐν Ἐτιγγεν τῆς Βαυαρίας οἶκον ὀργάνων καὶ ἁρμονίων G. F. Steinmeyer, τὴν κατασκευὴν τοῦ ὑπ' αὐτοῦ ἐφευρεθέντος μεγάλου ὀργάνου, διὰ τοῦ ὁποίου θ' ἀποδίδωνται ὅλαι αἱ διαστηματικαὶ λεπτομέρειαι τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς. Μία ἐκ τῶν μεγαλειτέρων δυσχερειῶν, ἦτο ἡ τῆς διευθετήσεως εἰς μίαν διὰ πασῶν τεσσαράκοντα καὶ ἑνὸς πλήκτρων, ἀντὶ τῶν 13, τὰ ὁποῖα περιλαμβάνει ἡ διὰ πασῶν τῶν κλειδοκυμβάλων καὶ τῶν συναφῶν πρὸς αὐτὰ μεγάλων πνευστῶν ὀργάνων καὶ ἁρμονίων. ὑπερεπηδήθη.

Τοῦ ὀργάνου τούτου ἡ ἠχητικὴ ἔκτασις θὰ εἶνε πέντε καὶ ἑνὸς τόνου, τοιαύτη δηλαδή, ὥστε ὅλων τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας ἡ ἔκτασις νὰ συμπεριλαμβάνεται εἰς αὐτό. Καὶ τοῦτο, διότι τὸ ὄργανον αὐτὸ θὰ μιμῆται ὅλα τὰ ὄργανα τὰ ἀπαραίτητα δι' ὀρχήστραν ἑλληνικήν, ἤτοι βιολί, βιολοντσέλλο, φλάουτο, κλαρῖνο, ἄρπαν κτλ. Ὁ ὁλικὸς ἀριθμὸς τῶν αὐλῶν δι' ὅλα τὰ ὄργανα θὰ ἀνέλθῃ εἰς δύο περίπου χιλιάδας. Ἐπειδὴ ὁ χειρισμὸς τοῦ ἐν λόγῳ ὀργάνου θὰ εἶνε δυσχερής, ἀπαιτῶν πολυχρόνιον ἄσκησιν τῶν χειρῶν κατὰ νέον ὅλως σύστημα, πρὸς εὐχερῆ ἀπόδοσιν καὶ ἐκτέλεσιν θὰ ὑπάρχῃ εἰδικὸν μηχάνημα μετὰ ταινιῶν (πιανόλας), διὰ τῶν ὁποίων θ' ἀκούῃ κανεὶς αὐτομάτως καὶ αὐτὰ τὰ δυσκολώτερα τεμάχια τῆς ἐκκλησιαστικῆς, τῆς δημώδους καὶ πάσης ἄλλης μουσικῆς, καθὼς καὶ συνθέσεις διαφόρους, ἐν συναυλίᾳ ὅλων τῶν δι' αὐτοῦ ἀποδιδομένων ὀργάνων.

Ἡ κατασκευὴ τοῦ ὀργάνου, εἰς τὸ ὁποῖον ὁ κ. Ψάχος ἔδωκε τὸ ὄνομα «Εὔειον Παναρμόνιον» εἰς ἔνδειξιν εὐγνωμοσύνης τοῦ ἐφευρέτου πρὸς τὸν κ. Εὔαν Σικελιανοῦ, θὰ συμπληρωθῇ περὶ τὰ μέσα τοῦ ἐπομένου ἔτους.

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΙΗΣΙΣ

(Συνέχεια ἐκ τοῦ προηγουμένου)

Ἡ μεγάλη προσπάθεια τοῦ Βετχόβεν καθ' ὅλον του τὸ καλλιτεχνικὸν στάδιον εἴπομεν ὅτι ἦτο ἡ ἀποφυγὴ εἰς τὴν τέχνην του παντὸς τὸ ὁποῖον νὰ μὴ ἦτο ἡ δι' αὐτῆς ἄμεσος ἀπόδοσις τῶν αἰσθημάτων. Εἴδομεν ἀκόμη ὅτι ὁ μέγας μουσουργός, εἰς συνομιλίας καὶ θεωρητικῶς, ἀνέπτυξε τὰς αἰσθητικάς του ἀρχάς, αἵτινες ὑπῆρξαν ἡ αἰτία τῆς ἀνωτέρας αὐτῆς προσπαθείας του. Ἀλλά, βέβαια, πρὸ παντὸς ἄλλου, τὸ ἔργον του παραμένει ὡς τὸ μοναδικὸν δεῖγμα τῆς ἐμπράκτου ἐφαρμογῆς τῶν καλλιτεχνικῶν του δοξασιῶν. Ἐνθυμηθῆτε ἐξ αὐτοῦ π. χ. τὴν συμφωνίαν του εἰς la majeur. Τὸ ἔργον τοῦτο εἰμπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἡ ἀνωτέρα ἔκφρασις τῆς ὀρχήσεως ὑπὸ τὸν τύπον τῆς συμφωνίας. Ἂν ἤθελεν ἀποπειραθῇ κανεὶς νὰ ἐδώσῃ ἕνα ὁρισμὸν τῆς ὀρχήσεως, οὗτος κατὰ προτίμησιν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ συνοψισθῇ εἰς τὸ ὅτι αὕτη εἶνε ἡ δι' ὁλικῶν μέσων πλαστικὴ ἀναπαράστασις τοῦ ρυθμοῦ, τὸν ὁποῖον γεννᾷ εἰς τὴν ψυχὴν ἕνα συναίσθημα μετατραπὲν εἰς μουσικὴν ἔκφρασιν. Ἐκ τοῦ ὁρισμοῦ αὐτοῦ θὰ συνήγετο ὅτι πᾶν συναίσθημα, εὑρίσκον εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ δημιουργοῦ συνθέτου τὴν μουσικήν του ἔκφρασιν, θὰ ἠδύνατο νὰ μετατραπῇ εἰς ὄρχησιν. Εἰδικώτερον ὅμως ἡ ὄρχησις συμβολίζει μουσικοὺς ρυθμοὺς ὑπακούοντας περισσότερον ἀπὸ ἄλλα μουσικὰ εἴδη καὶ μερικοὺς νόμους συμμετρίας καὶ ἀναλογίας εἰς τὰς μουσικὰς φράσεις καὶ περιόδους. Ἀλλ' ἡ ὄρχησις, ὑπὸ τὴν συνήθη της σημασίαν, δὲν δύναται να ληφθῇ ὡς μουσικὴ μόνον, ἄνευ τῆς συνδρομῆς τοῦ χορευτοῦ καὶ τοῦ μίμου, καθότι ἡ συνειθέστερον συναντωμένη μορφὴ αὐτῆς εἶνε βεβαίως ἡ συνδυάζουσα τὴν μουσικὴν μὲ τὴν δρᾶσιν τοῦ χορευτοῦ. Τὸ πόσον ὅμως ἰσχυροτέρα καὶ ὑποβλητικωτέρα εἶνε ἡ ἐντύπωσις ἡ παραγομένη ἐκ τῆς ἀκροάσεως τῆς ὀρχήσεως, ἐκδηλουμένης διὰ μόνης τῆς μουσικῆς, τῆς ἀμέσως ἀποδιδούσης τὸ συναίσθημα τοῦ δημιουργοῦ συνθέτου, μᾶς τὸ διδάσκει νομίζομεν ἡ συμφωνία εἰς la majeur τοῦ Βετχόβεν.

Ἵνα μὴ περιορισθῶμεν εἰς μόνην τὴν ἀντίληψίν μας ἐπὶ τῶν ὅσων ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἐκθέτομεν, δίδομεν μίαν ἰδέαν τῆς ἐντυπώσεως, τὴν ὁποίαν γεννᾷ εἰς ἀνώτερα πνεύματα ἡ ἀκρόασις τοῦ ὑπερόχου τούτου ἔργου, τοῦ ἐμπνευσθέντος ἐπάνω εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ὀρχήσεως.

Καὶ ἐν πρώτοις ἡ μεγίστη προσωπικότης τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ, ἐκφράζουσα δι' αὐτὸ τὸν βαθύν της θαυμασμόν, εὑρίσκει ὅτι εἶνε ἄξιον νὰ ὀνομασθῇ: ἡ ἀποθέωσις τῆς ὀρχήσεως, ἂν δὲ στραφῶμεν πρὸς τοὺς ὁρίζοντας τῆς συγχρόνου κριτικῆς σκέψεως, ἰδοὺ τί γράφει διὰ τὴν συμφωνίαν εἰς la majeur εἰς τὸ βιβλίον «Histoire du drame musical» ὁ κριτικὸς συγγραφεὺς τῶν ἡμερῶν μας Edouard Shuré μὲ ἔκτακτον λογοτεχνικὴν δύναμιν ἀλλὰ μὲ ἀντίληψιν ἐκ διαμέτρου ἀκριβῶς ἀντίθετον μὲ τὴν ἰδικήν μας—«Τί χορός! Ἕνας κύκλος τιτάνων καὶ θεῶν! Δὲν εἶνε τὸ ἀτυχισμένο νεώτερο μπαλλέτο, μὲ τὴν ψυχρή του λαγνεία καὶ τὴν κατὰ συνθήκην μικρολογία του, ἀλλ' ὁ ἀρχαῖος χορός, μὲ τὴν τολμηρή του δύναμι καὶ τὴν ὑπερήφανή του ὠμορφιά. Ἀκούσατε τὶς μεγαλοπρεπεῖς αὐτὲς συγχορδίες τῆς εἰσαγωγῆς, ποῦ φαίνεται σὰν νὰ θέλουν νὰ ἀναστήσουν ἀπὸ τὸν ὕπνο τους δύο χιλιετηρίδων τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἀνθρώπους ἑνὸς χρυσοῦ αἰῶνος ποῦ χάθηκε.

Ἕνας μάγος, ἕνας ἡμίθεος, ὄρθιος, ἐπάνω σ' ἕνα βουνό, τοὺς ἐπικαλεῖται, καὶ στὸ ἀερώδες σημεῖο τοῦ δυνατοῦ σκήπτρου του, βγαίνουν ἀπὸ τὰ βουνά τους, γεμάτα σπηλιές, γιὰ νὰ ἀντικρύσουν τὸ πλειὸ λαμπρὸ ἀπὸ τὰ θεάματα.—Ἀπὸ μακρυά, ἀπὸ μακρυά, σὰν μιὰ πηγὴ ποῦ τὴν ἀκούει κανεὶς νὰ ἀναβλύζῃ σταγόνα πρὸς σταγόνα, στὸ βάθος μιᾶς σπηλιᾶς, ξυπνοῦν καὶ ἀλληλοκράζονται οἱ χαρούμενοι χοροί, ποῦ ὁρμοῦν στὸ φῶς τῆς ἡμέρας, λαμπερὰ καὶ ἀκτινοβόλα συμπλέγματα.

Ὁ φαιδρὸς κύκλος ἐνώνεται, ὁ χῶρος καὶ ὁ ἀέρας γύρω ἀντηχοῦν μ' ἕνα μαγικὸ ρυθμό. Φανταζόμαστε ὅτι βλέπουμε τὰ λάγνα αὐτὰ καὶ εὐκίνητα σώματα, ποῦ ἄλλοτε ἐξορμοῦν σὲ χάρι, ἄλλοτε φεύγουν μὲ μίαν ἰλιγγιώδη ταχύτητα, ποῦ συγκροτοῦνται καὶ διαλύονται, ποῦ κυνηγιοῦνται καὶ φεύγουν, ποῦ χωρίζονται καὶ ξαναβρίσκονται, γιὰ νὰ ἑνωθοῦν σὲ μιὰ μεγάλη ἁλυσίδα.»

Εἶνε δυνατὸν βεβαίως νὰ ὑποστηριχθῇ, ὅτι ἡ μεγάλη καὶ βαθεῖα ἐντύπωσις ἡ παραγομένη ἐκ τῆς ἀκροάσεως τῆς συμφωνίας εἰς la majeur καθὼς καὶ ἐκ τῆς ἀκροάσεως παντὸς ἄλλου ἔργου τοῦ Βετχόβεν, ὀφείλεται κυρίως εἰς τὴν ὑποβλητικότητα καὶ εἰς τὴν δύναμιν τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ. Ἀλλὰ ποῖος θὰ ἠδύνατο νὰ ἀρνηθῇ ὅτι μέγιστον μέρος τῆς ἐντυπώσεως αὐτῆς πρέπει νὰ ἀποδοθῇ καὶ εἰς τὸ ὅτι ἡ ὄρχησις, ὑπὸ τὴν πνοὴν τῆς ἐμπνεύσεως τοῦ συνθέτου της ἐννάτης, εὗρεν ἔδαφος κατάλληλον νὰ ἐκδηλωθῇ διὰ μόνης τῆς μουσικῆς, ἐλευθέρως καὶ ἄνευ τῆς μεσολαβήσεως τοῦ χορευτοῦ ἐκφραζούσης τὴν βαθυτέραν ὑπόστασίν της, ἡ ὁποία εἶνε ἡ ἄμεσος ἀπόδοσις τῶν αἰσθημάτων;

Ὤ, ναί! Μίαν τοιαύτην ὄρχησιν, ὅπως τὴν ἠσθάνθη ὁ Βετχόβεν, ὀνειρευόμεθα καὶ ἡμεῖς. Ὅταν θὰ τὴν ἀκούωμεν, δὲν θὰ αἰσθανώμεθα τὴν ἀνάγκην τῆς συνδρομῆς οὔτε τοῦ χορευτοῦ, οὔτε τοῦ σκηνοθέτου. Χορευταὶ θὰ εἶνε ἐμπνευσμένοι ἦχοι, μιμούμενοι τοὺς ἀνθρώπους, ὡς λέγει ὁ Schuré. Θὰ χορεύῃ, μεταρσιουμένη μόνον ἡ ψυχή μας καὶ θὰ ἐπικοινωνῇ ἀπ' εὐθείας μὲ ἐκείνην τοῦ δημιουργοῦ. Δὲν θὰ φανταζόμεθα (ἂς μᾶς τὸ συγχωρήσῃ ὁ Schuré) ὅτι βλέπομεν λάγνα καὶ εὐκίνητα σώματα χορεύοντα. Καμμία ὁλικὴ μορφὴ δὲν θὰ μεσολαβῇ μεταξὺ ἡμῶν καὶ τοῦ δημιουργοῦ διὰ νὰ μᾶς εἰσαγάγῃ εἰς τὴν ὑψηλὴν αὐτὴν μυσταγωγίαν. Θὰ ἀκούωμεν μουσικὴν μόνον, καὶ ἀκριβῶς δι' αὐτὸ θὰ εἶνε μεγαλειτέρα καὶ βαθυτέρα ἡ καλλιτεχνικὴ ἐντύπωσίς μας. (1)

(1) Ἐκρίναμεν σκόπιμον νὰ μελετήσωμεν μερικὰ οὐτιωδῆ σημεῖα τοῦ ἔργου τοῦ Βάγνερ καὶ τοῦ Βετχόβεν, καθότι ἐκ τῆς μελέτης αὐτῶν, προδιδόντων ἐν πολλοῖς βαθείαν ἀντίθεσιν εἰς τὴν ἀντίληψιν καὶ τὴν κατεύθυνσιν τῶν δύο τούτων κολοσσῶν τῆς τέχνης, εὑρομεν ὅτι θὰ καθίσταντο κατὰ πολὺ εὐκρινέστερα τὰ ἐπιχειρήματά μας ἐπὶ τῶν ὁποίων στηρίζομεν τὰς αἰσθητικάς μας ἀρχὰς καὶ ὅτι πολὺ θὰ ἐβοηθούμεθα διὰ τὴν ἐπίτευξιν τῶν καλλιτεχνικῶν μας σκοπῶν.

Διατυποῦντες τὰς σκέψεις μας αὐτὰς ἐπὶ τῆς ὀρχηστικῆς τέχνης, τῆς συνήθως συνδυαζούσης τὴν δρᾶσιν τοῦ χορευτοῦ μὲ τὴν τέχνην τοῦ σκηνοθέτου, ὁ νοῦς ἄκων στρέφεται πρὸς τὸ θέατρον, πρὸς τὸ μόνον δηλαδὴ καλλιτεχνικὸν ἔδαφος εἰς τὸ ὁποῖον εἶνε δυνατὴ ἡ συνάντησις καὶ ἡ συνεργασία ὅλων τῶν καλῶν τεχνῶν. Ἐν τῇ ἀρχῇ τῆς παρούσης μελέτης μας ἀναφέροντες περὶ τῆς καλλιτεχνικῆς συλλήψεως ἑνὸς τοιούτου Θεάτρου, ἐθίξαμεν καὶ τὸ ζήτημα τῶν ὁρίων, ἐντὸς τῶν ὁποίων εἶνε ἐν αὐτῷ δεδομένον εἰς ἑκάστην τέχνην νὰ ἐκδηλωθῇ. Ἤδη, εἶνε ἀνάγκη νὰ εἴπωμεν, ὅτι εἴχομεν μορφώσῃ εἰς τὸ παρελθὸν ὡρισμένας γνώμας, καὶ πεποιθήσεις ἐπὶ τοῦ σημαντικοῦ τούτου ζητήματος, ἰδίως δὲ ἐπὶ τῆς ἀποστολῆς τῆς μουσικῆς καὶ τῆς μεταξὺ τῶν ἄλλων τεχνῶν θέσεως αὐτῆς εἰς τὸ περὶ οὗ ὁ λόγος θέατρον.

Εἴχομεν δηλαδὴ τὴν ἀντίληψιν ὅτι ἡ μουσική, ἐν τῇ ἐκτυλίξει ἑνὸς δράματος, θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ εὑρίσκετο ἐντὸς τῶν ὁρίων τῆς ἀληθοῦς ἀποστολῆς της, ἄν, χωρὶς νὰ συμβαδίζῃ μὲ τὴν ποίησιν, ἐκδηλουμένη δὲ εἰς ὡρισμένας στιγμὰς κορυφωμάτων αἰσθημάτων καὶ παθῶν, ἐνήργει ἀφ' ἑαυτῆς, καὶ μόνης, καὶ ἄνευ τῆς συνδρομῆς ἄλλης τινὸς τέχνης.

Ἤδη ὅμως κατόπιν μιᾶς νέας ἐξελικτικῆς τροπῆς τῶν καλλιτεχνικῶν σκέψεών μας ἐπαρκῶς πιστοποιημένης ἀπὸ τὴν παροῦσαν μελέτην μας, εὑρίσκομεν ὅτι ἡ ἀντίληψις αὕτη οὔτε κατ' προσέγγισιν δύναται νὰ ἀνταποκριθῇ πρὸς ὅ,τι ἡμεῖς ὀνειρευόμεθα καὶ ὅτι ἐπιζητοῦμεν.

Ἡμεῖς ἔχομεν τὴν πεποίθησιν ὅτι ἡ μουσικὴ εἶνε ἱκανὴ ὅσον καμμία ἄλλη τέχνη, νὰ ἐκφράσῃ ἀφ' ἑαυτῆς καὶ μόνης, διὰ τῆς συμφωνίας, τὸ δρᾶμα τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς, καὶ ὡς ἤδη πολλάκις ἀναφέραμεν, ὁ σύνδεσμος αὐτῆς μὲ ἄλλας τέχνας ἔχομεν τὴν ἰδέαν ὅτι μειώνει τὴν ἔντασιν τῆς ἐκφραστικῆς της ἀξίας, ἔστω καὶ ἂν ἡ ἐπαφή της μὲ τὰς τέχνας αὐτὰς ἐπραγματοποιεῖτο μόνον εἰς τὰ ὅρια τῆς ἐκδηλώσεως τῶν κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς ἐκτυλίξεως ἑνὸς δράματος.

Ἐν τούτοις, ἀντιθέτως πρὸς τὰς καλλιτεχνικάς μας ἀρχάς, θὰ ἐτασσόμεθα ἴσως ὀπαδοὶ τῆς ἰδέας τῆς δημιουργίας ἑνὸς μουσικοῦ δράματος, ἐν τῷ ὁποίῳ ἡ μουσικὴ κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς ἐκτυλίξεως αὐτοῦ, θὰ ἐξεδηλώνενο εἰς ὡρισμένα κύρια σημεῖα, ἀνεξάρτητος καὶ ἐλευθέρα παντὸς συνδυασμοῦ μὲ ἄλλας τέχνας, ἀρκεῖ αὕτη νὰ περιωρίζετο εἰς τὸ νὰ ἐσχολίαζε καὶ νὰ ἐξῆρε μόνον ἐντυπώσεις πράξεων καὶ γεγονότων ἤδη τελεσθέντων, αἱ ὁποῖαι νὰ ἐχρησιμευσαν εἰς τὸν δημιουργὸν συνθέτην ὡς ἀφετηρία εἰς τὰς ἐμπνεύσεις του. Μὲ ἄλλους λόγους, θὰ ἠθέλομεν ἡ θέσις τῆς μουσικῆς εἰς ἓν δρᾶμα νὰ ἦτο τοιαύτη ὥστε, χωρὶς νὰ εὑρίσκετο εἰς τὴν ἀνάγκην θὰ ἐσυνόδευε τὴν σκηνικὴν δρᾶσιν τῆς στιγμῆς, θὰ διηρμήνευε τὸ συνολικὸν συναίσθημα τὸ ὁποῖον θὰ παρήγετο εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ ἀκροατοῦ ἐκ τῆς ἐντυπώσεως ἑνὸς ἐπιλήπτικοῦ γεγονότος λαβόντος χώραν ἐπὶ σκηνῆς. Θὰ ἠθέλομεν δηλαδὴ κάτι τοῦ ὁποίου ἡ συμβολὴ εἰς ὡρισμένα σημεῖα τοῦ δράματος θὰ εἶχε μεγάλην ἀναλογίαν μὲ τὴν ἐμφάνισιν τοῦ χορικοῦ μέλους εἰς τὴν ἀρχαίαν τραγῳδίαν, μὲ μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς τὸ δρᾶμα αὐτὸ ἡ μουσικὴ θὰ ἀπέδιδε τὴν ἐντύπωσιν τοῦ ἀκροατοῦ ἀφ' ἑαυτῆς καὶ μόνης, διὰ τῆς ὀρχήστρας, καὶ ἄνευ τοῦ συνδυασμοῦ αὐτῆς μὲ τὴν ποίησιν, ἢ καὶ μὲ τὴν μιμικὴν καὶ τὴν ὄρχησιν.

Ἀλλ' ὅσον πρὸ τὰς καλλιτεχνικάς μας πεποιθήσεις, τασσόμεθα ὑπὲρ τῆς ἰδέας τῆς δημιουργίας ἑνὸς τοιούτου μουσικοῦ δράματος, ἄλλο τόσον εὑρίσκομεν ὅτι τὸ μελόδραμα ὑπὸ τὴν συνήθη του μορφὴν στηρίζεται ἐπὶ αἰσθητικῶν καὶ ψυχολογικῶν βάσεων ἐσφαλμένων. Τοῦτο δὲ λέγοντες δὲν θέλομεν νὰ ὑπονοήσωμεν τὰς μεγαλοφυΐας αἵτινες εἰς τὰς διαφόρους ἐποχὰς ἐκαλλιέργησαν τὸ θεατρικὸν τοῦτο εἶδος. Αὗται, καὶ ἐκεῖ ἔνθα ἡ ἐκ παραδόσεως συνθήκη δὲν ἦτο βεβαίως προωρισμένη νὰ τὰς ὁποβοηθήσῃ εἰς τὴν ἐκδήλωσίν των, ὑπὸ τὴν πνοὴν τῆς ἰσχυρᾶς ἐμπνεύσεώς των ἀνυψωθεῖσαι ὑπεράνω πάσης ἐσφαλμένης προγραμματικῆς ἀντιλήψεως, ἐδημιούργησαν καὶ ἐδώρησαν εἰς τὴν ἀνθρωπότητα σελίδας ἀθανάτους, αἵτινες εἶνε ἐπὶ τοσοῦτον μεγαλείτεραι, ὅσον περισσότερον προδίδουν μεγαλειτέραν ἄρνησιν πάσης προγραμματικῆς ἀρχῆς.

Λέγοντες ὅτι τὸ μελόδραμα στηρίζεται ἐπὶ ἐσφαλμένων αἰσθητικῶν καὶ ψυχολογικῶν βάσεων, ἀναφερόμεθα γενικῶς καὶ ἀπολύτως εἰς τὴν ἀπὸ ἀπόψεως μορφῆς ἐσφαλμένην αὐτοῦ συνθήκην, ἥτις καθίσταται ἐπὶ τοσοῦτον πλέον αἰσθητὴ καὶ εὐδιάκριτος, ὅσον κατώτερα εἶνε τὰ καλλιτεχνικὰ πνεύματα τὰ καλλιεργοῦντα αὐτό.

Εἶνε εὐνόητον ὅτι τὸ μελόδραμα ἰδίως δὲ τὸ νεώτερον, τοῦ ὁποίου βάσις αἰσθητικὴ καὶ ψυχολογικὴ εἶνε ἡ ὑποδούλωσις τῆς μουσικῆς εἰς τὴν ἔννοιαν τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ ἀντιπροσωπεύῃ δι' ὁμᾶς ἓν εἶδος τέχνης ἀνταποκρινόμενον εἰς τὰς καλλιτεχνικάς μας ἀντιλήψεις τὰς περιστρεφομένας εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην μας κυρίως περὶ τὴν κυριαρχοῦσαν ἰδέαν τῆς χειραφετήσεως τῆς μουσικῆς, ἀπὸ τῶν δεσμῶν τῆς ποιήσεως.

Ἀλλά, ἀνεξαρτήτως αὐτοῦ, νομίζομεν ὅτι οὐδεμίαν καλλιτεχνικὴν ἀντίληψιν δύναται νὰ ἱκανοποιήσῃ καὶ οὐδεμίαν λογικὴν ὑπόστασιν δύναται νὰ ἔχῃ ἡ κατὰ συνθήκην ἀρχὴ ἐπὶ τῆς ὁποίας κυρίως στηρίζεται τὸ μελόδραμα, τῆς ἀδιακόπου δηλαδὴ ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους αὐτοῦ παρακολουθήσεως τῆς ποιήσεως ὑπὸ τῆς μουσικῆς. Καθότι, εἶνε εὐνόητον, ὅτι κατὰ τὴν ἐκτύλιξιν τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἑνὸς μελοδραματικοῦ ἔργου, θὰ τύχῃ νὰ συναντήσῃ κανεὶς ἀναγκαστικῶς ἐπεισόδια ἐπουσιώδη, μικροτάτης σημασίας ἢ καὶ ἐντελῶς σχεδὸν ἀσήμαντα πρὸ παντὸς δὲ στεροῦμενα παντὸς ποιητικοῦ στοιχείου, κατὰ τὰ ὁποῖα—δεδομένης τῆς συνθήκης περὶ τῆς ὁποίας ἀνωτέρω ὡμιλήσαμεν—οἱ μουσουργοὶ κατ' ἀνάγκην ὀφείλουν κατὰ βῆμα νὰ παρακολουθήσουν διὰ τῆς μουσικῆς. Ἡ τοιαύτη δὲ ὑποχρέωσίς των, ὑπῆρξε καὶ δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀφορμὴ τῶν περιεργοτέρων—διὰ νὰ μὴ εἴπωμεν τίποτε ἄλλο—συμπτώσεων συνδυασμοῦ μουσικῆς καὶ ποιήσεως, θιγουσῶν, πολὺ συχνά, τὸ κωμικὸν καὶ τὸ γελοῖον, ἰδίως εἰς τὰ νεώτερα μελοδραματικὰ ἔργα, τῶν ὁποίων αἱ ὑποθέσεις, στηριζονται, ὄχι σπανίως εἰς πεζότατα ἐπεισόδια τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Καί, ἀληθῶς, αἱ συμπτώσεις αὐταί, εἰς οὐδὲν ἄλλο μουσικὸν εἶδος ὅσον εἰς τὸ μελόδραμα, συναντῶνται τόσον συχνά, καὶ παρουσιάζουν τόσον κωμικὴν ὑπόστασιν. Εἶνε δὲ ἀπορίας ἄξιον πῶς πρὸ αὐτῶν, δὲν ἐκινήθη ἡ σκέψις καὶ ὁ διστασμὸς καὶ τῶν μεγαλειτέρων μουσουργῶν οὕτως ὥστε, πρὸς τὸν σκοπὸν νὰ τὰς ἀποφεύγουν νὰ ἐφεύρισκον ἢ νὰ κατεύφευγον εἰς ἄλλα μέσα, τουλάχιστον καλλιτεχνικῶς πλησιέστερα πρὸς μίαν κοινὴν καὶ ἁπλῆν λογικήν. Καθότι δὲν ἠμποροῦμεν ἀληθῶς νὰ ἐννοήσωμεν πῶς εἶνε δυνατὸν ὁ συνθέτης μελοποιὸς νὰ μὴ δοκιμάσῃ μίαν πολὺ δυσάρεστον ἐντύπωσιν,— ἵνα μὴ εἴπωμεν — νὰ μὴ ἀποτροπιασθῇ, ὅταν συνθέτων, τύχει εἰς αὐτὸν νὰ συναντήσῃ κατὰ τὴν ἐκτύλιξιν ἑνὸς ποιητικοῦ κειμένου, τὰς ἑξῆς αὖρης φράσεις, παρομοίας τῶν ὁποίων πολὺ συχνὰ δύναται νὰ σταχυολογήσῃ κανεὶς ἀπὸ τὰ νεώτερα ἰδίως λιμπρέττα.

— Κλείσατε τὴν πόρτα...
— Τὸ καλαμάρι εἶνε ἐπάνω στὸ τραπέζι.
— Ὁ κῆπος εἶνε ἀνοικτός.
— Ἔρχεται ἕνα ἀλάξι.—κτλ.

Ὁποίαν σχέσιν δύναται νὰ ἔχῃ ἡ μουσικὴ μὲ τὰ ἀνούσια αὐτὰ πεζολογήματα, τὰ ὁποῖα, ὡς εἴπομεν, εὐκόλως εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ ἁλιεύσῃ ἀπὸ πᾶσαν σχεδὸν σελίδα τῶν λιμπρέττων, πᾶς τις δύναται νὰ τὸ φαντασθῇ. Καὶ ὅμως οἱ μουσουργοὶ (καὶ οἱ μεγαλείτεροι ἐξ αὐτῶν ἀκόμη) ἀκολουθοῦντες τυφλῶς τὴν ἐκ παραδόσεως μωρὰν συνθήκην, π ρ τῆς ὁποίας προείπομεν, δὲν κατώρθωσαν ἀκόμη νὰ ἀποφύγουν τὰς φαιδρὰς αὐτὰς συμπτώσεις, συνδυασμοὺς μουσικῆς καὶ κειμένου, πρὸς μεγίστην ζημίαν ὄχι μόνον τῆς τέχνης ἀλλὰ καὶ αὐτῆς τῆς κοινῆς λογικῆς. Οὐδὲν δὲ δύναται νὰ δικαιολογήσῃ αὐτούς εἰς τοῦτο, καὶ εἰς οὐδεμίαν αἰσθητικὴν καὶ ψυχολογικὴν ἀρχὴν δύναται

νὰ στηριχθῇ ἡ τοιαύτη ἀντίληψίς των, καὶ ὑποτιθεμένου ἀκόμη ὅτι εἰς τὰ περὶ οὗ ὁ λόγος σημεῖα τοῦ ποιητικοῦ κειμένου θὰ κατέφευγον οὗτοι εἰς τὴν ἐκμετάλλευσιν τοῦ εἴδους récitatif, ἐλευθέρως καὶ ἄνευ οὐδεμιᾶς μετρικῆς καὶ ρυθμικῆς αὐστηρότητος ἐκτελουμένου καὶ ἐνθυμίζοντος περισσότερον ἀπαγγελίαν παρὰ μουσικήν, καθότι φράσεις, ὡς μία ἐκ τῶν ἀνωτέρω, ἀπευθυνομένη εἰς ἕνα ὑπηρέτην—Κλείσατε τὴν πόρτα—δὲν περιέχει βεβαίως οὐδὲν ἀπολύτως ποιητικὸν στοιχεῖον δικαιολογοῦν τὴν συνδρομήν ἢ τὴν συνοδείαν οἱασδήποτε μουσικῆς ἀπαγγελίας ἢ καὶ ἀπαγγελίας ἁπλῆς.

Ἐν συνόψει, τρέφομεν τὴν πεποίθησιν ὅτι ἀπὸ ὅλα τὰ εἴδη τῆς μουσικῆς συνθέσεως καὶ ἀπὸ ὅλας τὰς μουσικὰς μορφάς, τὸ μελόδραμα, εἰς πολλὰ σημεῖα αὐτοῦ, στηρίζεται εἰς τὴν μωρότερὰν τῶν συνθηκῶν, ὅσον δὲ περισσότερον ἐπιζητεῖται ὑπὸ τῶν μελοδραματοποιῶν, ἡ διαρκούσης τῆς ἀναπτύξεως αὐτοῦ κατὰ βῆμα παρακολούθησις καὶ ἡ λεπτομερειακὴ ἑρμηνεία τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ὑπὸ τῆς μουσικῆς, τόσον περισσότερον, νομίζομεν, ὅτι ἡ τελευταία αὕτη ἀδικεῖται, ἀπομακρυνομένη ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς ἀληθοῦς ἀποστολῆς της.

(ἕπεται τὸ τέλος) ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΠΕΤΡΟΥ Ι. ΠΕΤΡΙΔΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΑΙ ΛΑΪΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

(Συνέχεια ἐκ τοῦ προηγουμένου)

Ὁ ἀριθμὸς τῶν λυρικῶν ποιημάτων εἶνε ἄπειρος, ὑπάρχουν δὲ πλεῖστα τὰ ὁποῖα δύνανται νὰ ὑποστῶσιν εὐνοϊκὴν σύγκρισιν πρὸς τὰ ἄριστα τῶν ἐπικῶν δημωδῶν ᾀσμάτων. Μερικὰ ἐξ αὐτῶν παρέχουν τὰ ἀξιολογώτερα εἴδη χάριν σπουδῆς δραματικοῦ χαρακτῆρος. Ἰδοὺ ἕνα βραχὺ ποίημα ἐκ τεσσάρων μόνον στίχων, τὸ ὁποῖον δύναται νὰ θεωρηθῇ ὡς τὸ credo τοῦ κλέφτη :

Ὁ πλούσιος ἔχει τὰ φλωριά, ἔχει ὁ φτωχὸς τὰ γλέντια
Ἄλλοι παινᾶνε τὸν πασᾶ καὶ ἄλλοι τὸν βεζύρη,
μὰ γὼ παινάω τὸ σπαθὶ τὸ τουρκοματωμένο,
τό χει καμάρι ἡ λεβεντιά, κι' ὁ κλέφτης περηφάνεια.

Ὁ πρῶτος στίχος τοῦ ποιήματος τούτου οὐδαμῶς στερεῖται φιλοσοφικῆς εὐτραπελίας. Ἀληθῶς ὁ σύγχρονος Ἕλλην ἔχει τὴν ἐξαιρετικὴν καλὴν τύχην νὰ συνδυάζῃ δύο χαρίσματα σχεδὸν ἀσυμβίβαστα, δηλαδὴ ἄφαρν ἀφέλειαν καὶ ἀγνότητα μὲ ὀξεῖαν γιῶσιν τῆς πραγματικότητος, τοῦτο δὲ εἶνε ἀποτέλεσμα μακροχρονίου φυλετικῆς πείρας. Ἡ συγχώνευσις τῶν δύο αὐτῶν ἀντιθέτων τάσεων ἀποτελεῖ τὸ κύριον χαρακτηριστικὸν τῆς ἑλληνικῆς ψυχῆς. Καὶ αὐτὸς εἶνε ὁ λόγος οὗ ἕνεκεν ὁ Ἕλλην δὲν πάσχει ἀπὸ τὸ εἶδος τοῦ σκεπτικισμοῦ, ὅστις παρακωλύει τὴν δρᾶσιν καὶ διακρίνει τὰς παλαιὰς φυλὰς καὶ παιδείας.

Τὸ δεύτερον ποίημα. τὸ ὁποῖον συγκεφαλαιόνει τὰ ἰδανικὰ τοῦ κλέφτη, εἶνε ὡραῖον ποιητικὸν ἔργον :

Νά μουν τὸ Μάη πιστικός, τὸν Αὔγουστο δραγάτης
καὶ στὴν καρδιὰ τοῦ χειμωνιοῦ νά μουνα χρασοπούλος.
Μὰ πλιὸ καλά ταν νά μουνα ἁρματωλὸς καὶ κλέφτης.
Ἁρματωλὸς μέσ' τὰ βουνά, καὶ κλέφτης μέσ' τοὺς κάμπους·
νά γα τὰ βράχια ἀδέρφια μου, τὰ δέντρα συγγενάδια,
νὰ μὲ κοιμᾶν οἱ πέρδικες, νά μ' ἐξυπνᾶν τ' ἀηδόνια,
καὶ 'ς τὴν κορφὴ τῆς Διακουρας νὰ κάνω τὸ σταυρό μου,
νὰ τρώγω τουρκικὰ κορμιά, σκλάβο νὰ μὴ μὲ λένε.

Τὰ βουνὰ παίζουν μεγάλον ρόλον εἰς τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ἐπὶ τῶν ρωμαντικῶν καὶ παρατόλμων ἀνδρῶν οἵοι ὑπῆρξαν οἱ κλέφτες, οἱ ὁποῖοι διῆλθον τὸ καλλίτερον μέρος τῆς ζωῆς των καὶ πολὺ συχνὰ εὗρον εἰς αὐτὰ ἔνδοξον θάνατον, τὰ μεγαλοπρεπῆ βουνὰ τῆς Θεσσαλίας καὶ Ἠπείρου ἤσκησαν μεγάλην γοητείαν. Διὰ τὸν κλέφτη. τὸ βουνὸ μὲ τὰς χιονοφόρτους κορυφάς του, μὲ τὰ διαυγῆ νερά του, τὰ σκοτεινὰ δάση του, τὰ σπήλαιά του, τὰ κυνήγια του, εἶνε προσφιλὴς κατοικία. Τὸ ἐπικαλεῖται ὡς ἀδελφόν, ὡς φίλον. Ὁρκίζεται εἰς αὐτό. Ἀλλ' εἰς τὴν φαντασίαν τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ καὶ τὰ βουνὰ ἐξ ἄλλου δὲν μένουν διόλου ἀναίσθητα πρὸς τὰς τρυφερότητας τοῦ κλέφτη. Σκυθρωπάζουν μὲ ὀργήν, ἢ λαμποκοποῦν ἀπὸ χαράν, ἀναλόγως τῆς κακῆς ἢ καλῆς μοίρας τῶν πολυαγαπημένων παιδιῶν των. Κατὰ τὴν κρίσιμον στιγμὴν ἀπροσδοκήτου καὶ δολίας ἐπιθέσεως ἐνισχύουν τοὺς κλέφτες μὲ βραχώδη ἄμυναν, ἡ ὁποία τοὺς σώζει καὶ ὑποτάσσει τοὺς Τούρκους. Διὰ νὰ δώσουν ἔνδοξον κατακλείδα εἰς ἕνα περίφημον κλέφτη τὰ βουνὰ ἐρωτεύονται τὰ μὲν τὰ δὲ καὶ γεννοῦν ἡρωικὰ τέκνα. Ἂν δὲν μ' ἀπατᾷ ἡ μνήμη, τῆς πομπώδους αὐτῆς μεταφορικῆς ἔκαμεν ἐπιτυχῶς χρῆσιν ὁ Βαλαωρίτης εἰς ἓν ἐκ τῶν λυρικῶν ποιημάτων του τιτλοφορούμενον «Βλαχάβας» Καὶ ἔτι πλέον τὰ βουνὰ παλαίουν καὶ φιλονικοῦν πρὸς ἄλληλα. Ἡ τελευταία δὲ ἰδέα αὕτη ἔδωσε γέννησιν εἰς ἓν τῶν ὡραιοτέρων ποιημάτων τῆς δημοτικῆς μας φιλολογίας. Ὁ Φωριέλ, ὁ σο-

φὸς Γάλλος κριτικός, ὁμιλῶν περὶ τοῦ ποιήματος τούτου λέγει «Ἐξ ὅλων τῶν κλέφτικων ποιημάτων τῆς συλλογῆς μου ὑπερέχει κυρίως τοῦτο διὰ τὴν ἀχαλίνωτον τόλμην τῆς ἐμπνεύσεως, τὸν χειμαρρώδη ροῦν τῆς φαντασίας καὶ τὴν ἰσχυρὰν ἁπλότητα τῆς ἐκφράσεως. Τὸ ποίημα ἔχει ὡς ἑξῆς:

Ὁ Ὄλυμπος κι' ὁ Κίσαβος, τὰ δυὸ βουνὰ μιλιῶνουν
τὸ ποιὸ νὰ ρήξῃ τὴ βροχή, τὸ ποιὸ νὰ ρήξῃ χιόνι.
Ὁ Κίσαβος ρήχνει βροχὴ κι' ὁ Ὄλυμπος τὸ χιόνι.
Γυρίζει τότε ὁ Ὄλυμπος καὶ λέγει τοῦ Κισάβου·
«Μὴ μὲ μαλώνῃς, Κίσαβε, μωρὲ τουρκοπατημένε,
ποῦ σὲ πατάει ἡ Κονιαρὰ κ' οἱ Λαζισνοὶ ἀγάδες.
Ἐγὼ εἶμ' ὁ γέρος Ὄλυμπος 'ς τὸν κόσμο ξακουσμένος,
ἔχω σαράντα δυὸ κορφὲς κ' ἑξῆντα δυὸ βρυσούλια,
κάθε κορφὴ καὶ φλάμπουρο, κάθε κλαδὶ καὶ κλέφτης.
Καὶ ὅταν τὸ παίρνῃ ἡ ἄνοιξη κι' ἀνοίγουν τὰ κλαδάκια,
γεμίζουν τὰ βουνὰ κλεφτιὰ καὶ τὰ λαγκάδια σκλάβους.
Ἔχω καὶ τὸν χρυσὸν ἀϊτό, τὸ χρυσοπλουμισμένο.

Αἱ σχέσεις τῶν κλεφτῶν μὲ τὴν Ἐκκλησίαν εἰκονίζονται συντόμως ἀλλὰ δυνατὰ εἰς τὰς δύο πρώτας γραμμὰς τοῦ ἑξῆς τετραστίχου:

Τ' ἀνδρειωμένου τἄρματα δὲν πρέπει νὰ πουλειῶνται
μόν' πρέπει τους 'ς τὴν ἐκκλησιὰ κ' ἐκεῖ νὰ λειτουργειῶνται.
Πρέπει νὰ κρέμωνται ψηλὰ 'ς ἀραχνιασμένο πύργο,
νὰ τρώῃ ἡ σκουριὰ τὸ σίδερο κ' ἡ γῆ τὸν ἀντρειωμένο.

Προσέξατε τὴν ζωηρὰν ἀντίθεσιν μεταξὺ τῶν δύο πρώτων στίχων, οἱ ὁποῖοι μαρτυροῦν τὸ βαθὺ αἴσθημα θρησκευτικοῦ μυστικισμοῦ τοῦ κλέφτη, καὶ τῶν δύο τελευταίων, ὅπου ὁ Ἕλλην δίδει διέξοδον εἰς τὸν πραγματικισμόν του. Ἀφ' ἑνὸς βλέπομεν αὐτὸν ἀπονέμοντα ἀποχαιρετιστήριον φόρον εὐγνωμοσύνης πρὸς τὴν πανοπλίαν του, ἡ ὁποία σημαίνει ἀσφάλειαν καὶ ἀνεξαρτησίαν δι' αὐτόν, ἐνῷ ἐξ ἄλλου ἡ ἀθάνατός του αἴσθησις τῆς ματαιότητος τῶν ἀνθρωπίνων ἄγει αὐτὸν εἰς τὸ νὰ ἐκστομίσῃ τὰς πικρῶς εἰρωνικὰς ἐκείνας λέξεις.

Ποία εἶνε ἡ στάσις τοῦ κλέφτη ἀπέναντι τοῦ θανάτου; Θεωρεῖ ἀρά γε αὐτὸν ὡς ἐκμηδένισιν, ἢ νομίζει ὅτι εἶνε ζοφερὰ ἐξακολούθησις αὐτῆς ταύτης τῆς ζωῆς; Εἰς ταῦτα, καὶ εἰς ἄλλα παρόμοια, ἐρωτήματα ἓν τῶν παλαιοτέρων ποιημάτων τῆς ἡρωικῆς φιλολογίας μας παρέχει ὡραίαν ἀπάντησιν. Οἱ στίχοι τοὺς ὁποίους θὰ σᾶς ἀναφέρω, ἀνήκουν εἰς ἐποχὴν προγενεστέραν τῆς ἀνακαλύψεως τῶν πυροβόλων ὅπλων, διότι εἰς αὐτοὺς μνημονεύεται τὸ ἀκόντιον ὡς τὸ κύριον ὅπλον τοῦ ἀποθνήσκοντος κλέφτη. Πόσον εἶνε παλαιὸν τὸ περὶ οὗ πρόκειται ποίημα δὲν δυνάμεθα νὰ καθορίσωμεν ἀκριβῶς. Κατὰ τὸ ἀκριτικὸν ἔπος, ὁ Διγενῆς Ἀκρίτας, ὁ Ἀχιλλεὺς τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς ἐπικῆς ποιήσεως, αἰσθανόμενος ἐπικείμενον τὸν θάνατόν του, ἔκτισε τὸ μνῆμά του παρὰ τὸν ποτομὸν Εὐφράτην, συστήσας τὴν ἀνάπαυσιν τοῦ σώματός του εἰς ἐκεῖνα τὰ μέρη, τὰ ὁποῖα εἶδαν τὰ τολμηρώτερα ἀνθραγαθήματά του. Οἱ κλέφτες δέ, οἱ μεταγενέστεροι τοῦ ἀκριτικοῦ κύκλου, παρέλαβον τὴν οὕτω διατηρηθεῖσαν παράδοσιν καὶ μετεβίβασαν εἰς τοὺς κλέφτες τῆς δεκάτης ὀγδόης ἑκατονταετηρίδος. Ἐξ ἄλλου, τὰ ποιήματα, τὰ ἀναφέροντα τὴν παρἀδοσιν, προσαρμόζονται εἰς πᾶσαν νέαν περίπτωσιν καὶ τοῦτο ἐξηγεῖ τοὺς ἀναχρονισμοὺς τοὺς ὁποίους ἀπαντῶμεν ἐνίοτε εἰς αὐτά. Τὸ μυρολόγιον, λόγου χάριν, ἑνὸς κλέφτη τῆς 18ης ἑκατονταετηρίδος, ὑπαινισσόμενον τὰ ὅπλα του, ὁμιλεῖ περὶ βελῶν καὶ ἀκοντίων. Ἰδοὺ τὸ κείμενον:

Ὁ ἥλιος ἐβασίλευε κι' ὁ Δῆμος παραγγέλνει:
Σύρτε, παιδιά μου, 'ς τὸ νερό, ψωμὶ νὰ φάτ' ἀπόψε,
κοὶ σὺ Λιμπράκη μ' ἀνιψιέ, ἔλα κάτσε κοντά μου,
νὰ σοῦ χωρίσω τ' ἄρματα, νὰ γένῃς καπετάνος.
Παιδιά μου, μὴ μ' ἀφήνετε 'ς τὸν ἔρημο τὸν τόπο,
γιὰ πάρτε με καὶ σύρτε με ψηλὰ 'ς τὴν κρύα βρύση,
ποῦ ναι τὰ δέντρια τὰ δροσιὰ, τὰ πυκνοραδιασμένα.
Κόψτε κλαδιὰ καὶ στρῶστε μου καὶ βάλτε με νὰ κάτσω,
καὶ φέρτε τὸν πνευματικὸ νὰ μὲ ξομολογήσῃ,
γιὰ νὰ τοῦ πῶ τὰ κρίματα, ὅσα χω καμωμένα
δώδεκα χρόνια ἁρματωλὸς, σαρἀντα χρόνια κλέφτης.
Καὶ βγάλτε τὰ χαντζάρια σας, φκειάστε μ' ὡριὸ κιβοῦρι,
νὰ ναι πλατὺ γιὰ τἄρματα, μακρὺ γιὰ τὸ κοντάρι.
Καὶ 'ς τὴ δεξιά μου τὴ μεριὰ ν' ἀφήστε παραθύρι
νὰ μπαίνῃ ὁ ἥλιος τὸ πρωὶ καὶ τὸ δροσιὸ τὸ βράδυ,
νὰ μπαινοβγαίνουν τὰ πουλιὰ, τῆς ἄνοιξης τἠηδονια
καὶ νὰ περνοῦν οἱ γέμορφαις, νὰ μὲ καλημερίνε.

Δὲν θέλω νὰ καταοτρέψω τὴν χάριν καὶ τὴν ποίησιν τοῦ μυρολογίου αὐτοῦ διὰ πεζῆς περικοπῆς καὶ οἱουδήποτε ξηροῦ σχολίου. Ἀλλὰ θεωρῶ καθῆκόν μου νὰ ἐξάρω μίαν βαθεῖαν ἀλήθειαν ἀπὸ ρυπτομένην μεταξὺ τῶν στίχων τοῦ περιπαθοῦς τούτου ᾄσματος, ὡς ἀποτελοῦσαν λίαν ἀξιόλογον κεφάλαιον ἐκτιμήσεως τοῦ χαρακτῆρος τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ἐννοῶ τὸν τρόπον, καθ' ὃν θεωροῦν τὰ διάφορα ἐπεισόδια τῆς ζωῆς — εἴτε πρόκειται περὶ γεννήσεως, εἴτε ἔρωτος ἢ καὶ θανάτου — ἀπὸ τῆς ἀπόψεως τῆς αἰωνιότητος.

Καὶ κατὰ τὰς ζοφερωτέρας ἀκόμη ἡμέρας τῆς δουλείας καὶ τῆς ταπεινώσεώς του ὁ ἑλληνικὸς λαός, φαινομενικῶς ἀγνοῶν τὸ παρελθὸν καὶ ὁλοσχερῶς ἐσιερημένος οἱασδήποτε μορφώσεως, οὐδέποτε ἔπαυσε νὰ εὑρίσκεται εἰς ἐπαφὴν μὲ τὴν βαθεῖαν αὐτὴν ἀλήθειαν: ὅτι τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον εἶνε προβολὴ τοῦ παρελθόντος· ὅτι ἓν ἄτομον, μία γενεά, μία ἐποχὴ εἶνε κρίκοι τῆς ἀπεράντου ἁλύσσου τῆς αἰωνιότητος· ὅτι αἱ χαλεπαὶ ἡμέραι θὰ παρέλθουν ἀναμφιβόλως ὡς παρῆλθον αἱ πάλαι ἔνδοξοι ἡμέραι. Τοιαύτην ἀντίληψιν τῆς ζωῆς, εὐνόητον εἶνε, παρέχει εἰς ἕνα λαὸν μόνον ἀκλόνητος πίστις. Οὐδεμία καταστρεπτικὴ συμφορὰ δύναται νὰ την διασείσῃ· οὐδὲν ῥεῦμα δύναται νὰ ὑφωσῇ ἀρκετὰ διὰ νὰ την καταπίξῃ. Οἱ σκεπτικισταὶ δυνατὸν νὰ παρατηρήσουν ὅτι τὸ μυρολόγιον τοῦ κλέφτη ἀπαντᾶται μόνον εἰς τὴν ἀχαλίνωτον φαντασίαν ἑνὸς λαϊκοῦ βἰρδου. Τόσον τὸ καλλίτερον ἂν πράγματι συμβαίνει τοῦτο. Διότι τί εἶνε τὰ μεγαλείτερα ἔργα τῆς τέχνης καὶ ἰδίᾳ τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς; Ἂν ὁλαϊκὸς βἀρδος, ἀγράμματος καὶ ἀσυναίσθητος ὡς εἶνε κατὰ τὸ πλεῖστον, δύναται νὰ φθάσῃ εἰς τοιαῦτα ὕψη ποιητικῆς καὶ φιλοσοφικῆς ἀληθείας, ἄν, ἐν μέσῳ θλιβερᾶς ἀθλιότητος καὶ στερήσεων, εἶνε ἱκανὸς νὰ αἰσθανθῇ καὶ ἐπιζητήσῃ τὰς στοιχειώδεις ἐκείνας δυνάμεις, οἱ ὁποῖαι ἐνεργοῦν ὑπὸ τὸν ἐπιπόλαιον πέπλον τοῦ ἀνθρωπίνου αὐτοσυνειδότος, δὲν βλέπω διατί ὁ μορφωμένος καὶ βιθυτέραν συνείδησιν ἔχων ποιητὴς δὲν θα τας αἰσθανθῇ, δὲν θὰ τὰς δράξῃ καὶ δὲν θὰ τὰς φέρῃ εἰς τὴν ἐπιφάνειαν ὑπὸ τὴν μορφὴν καλλιτεχνημάτων; Τὸ οὐσιῶδες εἶνε ὅτι αἱ δυνάμεις αὐταὶ ὑπάρχουν καὶ δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ μὴ προβάλλουν διὰ μέσου τῶν ποιητῶν, τῶν μουσουργῶν καὶ ὅλων τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν.

(Ἕπεται συνέχεια) Π. Ι. ΠΕΤΡΙΔΗΣ

ΘΕΟΔΩΡΟΥ Ν. ΣΥΝΑΔΙΝΟΥ

ΠΕΝΤΕ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ-ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

ΤΟ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

(Συνέχεια ἐκ τοῦ προηγουμένου καὶ τέλος)

Δόννα Ἄννα, Δόννα Ἔλβιρα καὶ Δὸν Ὀκτάβιος.—Ἡ φωνή σου, ἄθλιε, μᾶς ταράσσει τὴν κοιμωμένη.

Λεπορέλλο. - Τί ὥραιες μάσκες! Ἐλᾶτε μέσα.

Πῶς τώρα ἡ ἄφιξις μασκαράδων ἔκαμε τὸν παιδαγωγὸν νὰ ἴδῃ ἐρχόμενον καὶ τὸν Μάϊον νὰ τὸν ὑμνήσῃ μὲ τὴν αὐτὴν μελῳδίαν νὰ ὑποκλιθῇ ἐνώπιόν του μὲ χαρὶν Δόννας τοῦ Ἀβᾶ Daponte καὶ μονον κάθισμα νὰ μὴ σκεφθῇ νὰ τοῦ προσφέρῃ γιὰ νὰ καθίσῃ, εἶνε ζήτημα, τὴν ἐξήγησιν τοῦ ὁποίου, ἐγὼ τοὐλάχιστον, ἀδυνατῶ νὰ εὕρω.

Καὶ ὅμως σὲ ὅλας συλλογὲς τοῦ κ. Ἀργυροπούλου, τὸ εἶπα καὶ πρὸ ὀλίγου, ὑπάρχουν τραγούδια του, ποῦ φανερώνουν πῶς ἂν εἶχε τὴν ὑπομονὴν καὶ τὴν θέλησιν, θα ἠμποροῦσε νὰ ἐμφανίσῃ ἕνα ἔργον εὐσυνείδητον καὶ χρήσιμον καὶ ὄχι στρεβλωτικὸν τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος τῶν παιδιῶν μας, ὅπως, κατὰ τὸ πλεῖστον, εἶνε τὸ σημερινόν [1]).

Ἐπιμένω στὶς συνέπειες ποῦ ἔχει ἡ ἀλήθεια ἐκμάθησις τῆς μουσικῆς στὰ σχολεῖα στὰ ὁποῖα διδάσκεται αὐτὴ καὶ ἡ μὴ διδασκαλία της στὰ λεγόμενα σχολεῖα τῆς μέσης καὶ ἀνωτέρας ἐκπαιδεύσεως. Ὅταν τὸ παιδὶ δὲν διδαχθῇ τὴν μουσικὴν μικρό, εἶνε ἀδύνατον νὰ τραγουδήσῃ ὅταν μεγαλώσῃ. Καὶ τὸ παιδὶ θ' ἀποτελέσῃ τὴν κοινωνίαν τῆς αὔριον, ἡ κοινωνία τὸ περιβάλλον καὶ τὸ περιβάλλον θὰ βγάλῃ τοὺς δημιουργοὺς μουσικούς. Δὲν θέλω ν' ἀναφέρω τί γίνεται στὴν Γερμανίαν μὲ τὴν διδασκαλίαν τῆς μουσικῆς. Οὔτε στὴν Ἀγγλίαν, τὴν θεωρουμένην ὡς ἄμουσον. Τὴν στιγμὴν αὐτὴν δὲν ὑπάρχει πόλις στὴν Ἀγγλίαν ποῦ νὰ μὴν ἔχῃ τὴν χορῳδίαν της. Χορῳδία δὲ εἶνε τὸ ἄνθος ποῦ ἀναδίδει ἡ εὐμέθοδος διδασκαλία τῆς μουσικῆς κυρίως στὰ σχολεῖα.

Δὲν θέλω ἀκόμη νὰ ἐξετάσω τί γίνεται στὴν Ἰταλίαν, τὴν κολυμβῶσαν στὴν μουσικήν. Ἀρκεῖ νὰ σκεφθῇ κανεὶς πῶς ὁ Βέρδη, ἂν ἐτύχαινε νὰ γεννηθῇ εἰς ἕνα μικροχωριὸ τῆς Ἑλλάδος ἀντὶ νὰ γεννηθῇ σὲ μικροχωριὸ Ρονκὸλ τῆς Ἰταλίας, θὰ ἐπήγαινε χαμένος, γιατὶ κανένα ὄχι μικροχωριό, ὄχι κωμόπολις, ἀλλ' οὔτε πόλις στὴν Ἑλλάδα δὲν ἔχει τὴν «σπινέτα» του ἐπὶ τῆς ὁποίας ἐδιδάχθη τὸ ποῶτον ἀπὸ τὸν διδάσκαλον τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ τοῦ χωριοῦ του ὁ Βέρδη τὴν μουσικήν. Θ' ἀναφέρω ὅμως δύο τινά.

Τί γίνεται ἐπὶ τοῦ ζητήματος αὐτοῦ στὴν θεωρουμένην ἄμουσον Σουηδίαν καὶ τί στὴν μουσικωτάτην Γαλλίαν. Λοιπόν, καθ' ἣν στιγμὴν οἱ ἀκαταλληλότεροι τῶν μουσουργῶν στὴν Ἑλλάδα ἔχουν καταπιασθῇ μὲ τὸ θεμελιῶδες αὐτὸ ζήτημα, τῆς ἀναπτύξεως τοῦ λαϊκοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος, στὴν Σουηδίαν φοιτηταὶ τοῦ Πανεπιστημίου, μαθηταὶ τῶν σχολείων, νέοι καὶ γέροντες στὰς συναθροίσεις των, οἱ χωρικοὶ στοὺς χορούς των, τὰ παιδιὰ στὰ παιγνίδια των, ὅλοι διδάσκονται, γνωρίζουν καὶ ἀγαποῦν νὰ τρανουδοῦν τὰ ἐθνικά των τραγούδια.

Εἶνε γνωστὸν πῶς στὴν Σουηδίαν, ὅπως καὶ εἰς ὅλας ἐν γένει τὰς χώρας τῆς βορείου Εὐρώπης, ἡ νύκτες τὸν χειμῶνα εἶνε ἀτελείωτες. Τὸ φῶς τῆς ἡμέρας διαρκεῖ ὀλίγον, ὅταν δέ νυκτώσῃ οἱ μὲν κάτοικοι τῶν πόλεων εὑρίσκουν πῶς νὰ δαπανηθῇ εὐχάριστα ἡ ὥρα, στὰ μικρὰ ὅμως χωριὰ καὶ στὰ μοναχικὰ σπιτάκια τῆς χιονισμένης ἐξοχῆς οἱ χωρικοί, μὴ δυνάμενοι νὰ καλλιεργήσουν τὴν παγωμένην γῆν, εἶχαν πατροπαράδοτον ιὴν συνήθειαν νὰ κλείωνται στὰ σπήτια των καὶ νὰ διασκεδάζουν ἐργαζόμενοι. Ἡ οἰκιακὴ αὐτὴ χειροτεχνία σουηδιστὶ ὀνομάζεται «Σλοΐδ». Ὅλα λοιπὸν τὰ μέλη τῆς οἰκογενείας, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν ὑπηρετῶν, ἐμαζεύοντο γύρω ἀπὸ τὸ τζάκι καὶ τραγουδῶντας ὕμνους καὶ δημοτικὰ τραγούδια ἢ ἀκούοντας παραμύθια ἢ παραδόσεις ἐγχώριες, εἰργαζοντο ὁ καθενας κατὰ τὴν τέχνην καὶ τὴν ἐπιδεξιότητά του. Ἡ κολοσιαία ὅμως ἀνάπτυξις τῆς μεγάλης βιομηχανίας τῶν πόλεων, ἐπέφερε τὴν βαθμιαίαν χαλάρωσιν τῆς οἰκιακῆς χειροτεχνίας. Ἔτσι ἐξέπεσε καὶ ἡ ἐπιδεξιότης τῶν ἐργαζομένων καὶ ἡ παραγωγή των. Τότε ἐσκέφθησαν οἱ Σουηδοὶ νὰ δώσουν νέαν ζωὴν καὶ νέαν σκοπιμότητα στὸ «Σλοΐδ» τῶν πατέρων των. Ἔτσι ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὸ «Σλοΐδ» ἔγινε μέσον παιδαγωγικῆς μορφώσεως. Ἡ χειροτεχνία σήμερον ἔχει εἰσαχθῇ εἰς ὅλα τὰ σχολεῖα τῆς Σουηδίας. Τὸ περίφημον διδασκαλεῖον τοῦ Νάϊας ἐξαπολύει κάθε χρόνο ἀπειρίαν εἰδικῶν διδασκάλων τῆς χειροτεχνίας, οἱ ὁποῖοι ἐνῷ εἶνε μαθηταὶ μαθαίνουν τὴν ὡραίαν αὐτὴν τέχνην τραγουδῶντας. Γιατὶ μοζὶ μὲ τὴν ἄσκησιν τοῦ χεριοῦ οἱ Σουηδοὶ θεωροῦν ἀπαραίτητον νὰ συμβαδίζῃ καὶ ἡ ἄσκησις τοῦ μυαλοῦ καὶ τῆς ψυχῆς. Καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ μέσα ποῦ μεταχειρίζονται πρὸς ἐπιτυχίαν αὐτοῦ εἶνε ἡ μουσική, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ οὐσιῶδες μέρος τῆς ζωῆς τοῦ Νάϊας. Τὰ τραγούδια ἀναμιγνύονται εἰς ὅλα τὰ μαθήματα. Χειροτεχνίας καὶ παιδαγωγίας. Οἱ μαθηταὶ ἐργαζόμενοι τραγουδοῦν. Τὸ ἴδιο καὶ ὅταν ἀναπαύωνται. Ἐὰν ἡ συζήτησις, ποῦ γίνεται μεταξὺ τῶν καθηγητῶν καὶ μαθητῶν κατὰ τὴν Σωκρατικὴν μέθοδον στὸ ὕπαιθρον, περιπλεχθῇ ἢ ἀπολήξῃ εἰς περιττολογίας, ὁ διευθυντὴς διακόπτει αὐτὴν προτείνων νὰ ψαλῇ κανένα τραγουδι. Πρᾶγμα τὸ ὁποῖον, ἄλλως τε, γίνεται σὲ κάθε μάθημα καὶ χάριν ἁπλῆς ἀναψυχῆς. Αὐτὴν τὴν θέσιν ἔχει ἡ μουσικὴ στὰ πρακτικώτατα σχολεῖα τῆς ἀμούσου ἀπὸ τὸν πολὺν κόσμον θεωρουμένης Σουηδίας. Στὴν Γαλλίαν ἀφ' ἑτέρου, τὴν μουσικὴν Γαλλίαν, τὴν Γαλλίαν τοῦ Ραμώ, τοῦ Μπερλιόζ, τοῦ Γκουνώ, τοῦ Μπιζέ, τοῦ Σαρπαντιέ, τοῦ Σαὶν Σὰνς, τοῦ Ραβέλ, τοῦ Ντεμπυσσὺ καὶ τοῦ Ντ' Ἐντύ, τὴν Γαλλίαν μὲ τὰ κλασικὰ της κονσέρτα, τὰ ὠδεῖα της, τοὺς ξακουσμένους διδασκάλους της καὶ τοὺς διεθνοῦς φήμης μουσικολόγους της, εὑρίσκονται αὐτὴν τὴν στιγμὴν ἐκλεκτὰ αὐτῆς τέκνα, ποῦ τὴν θεωροῦν ἐν κινδύνῳ μουσικῶς. Ὁ μεγάλος πόλεμος ἔδωκεν ἀφορμὴν νὰ γραφῇ ὁλόκληρος βιβλιοθήκη γύρω ἀπὸ τὴν μουσικὴν τῶν δύο ἐνθρικῶν ἐθνῶν. Τῆς Γαλλίας καὶ τῆς Γερμανίας. Κατεβλήθησαν προσπάθειες ἐκ μέρους Γάλλων μουσικολόγων νὰ μὴ φτωχῇ ἡ πατρίς των ὑποδεεστέρα τῆς ἐχθρᾶς των Γερμανίας. Μάταιος, ἐννοεῖται, κόπος. Ἕνα ἄρθρον ὅμως ποῦ ἐγράφη ἀπὸ τὸν περίφημον Καμὶλ Μωκλαίρ, διαρκοῦντος τοῦ πολέμου, καὶ τὸ ὁποῖον περιλαμβάνεται στὸν δεύτερον τόμον τοῦ «Les heros de l'orchestre», μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὡς κραυγὴ πόνου τοῦ ὑγιοῦς Γαλλικοῦ λαοῦ, ἀλλὰ συγχρόνως δύναται ν' ἀποτελέσῃ τὸ κριτήριον τῆς κατάντιας στὴν ὁποίαν μουσικῶς εὑρισκόμεθα ἡμεῖς. Ὅταν οἱ Γάλλοι διαμαρτύρονται γιατὶ δὲν ἔχουν σύστημα στὴν μουσικὴν των ἐργασίαν, ἡμεῖς πρέπει νὰ μεταβληθῶμεν σὲ μυρολογίστρες τῆς Μεσομάνης καὶ νὰ κλαῖμε νύχτα ἡμέρα γιὰ τὴν ἀμουσίαν μας. Γιατί πρέπει νὰ ἔχωμεν τὸ θάρρος καὶ τὴν εἰλικρίνειαν νὰ τὸ ὁμολογήσωμεν πῶς εἴμαστε ἄμουσοι, ὄχι βεβαίως λόγῳ ἰδιοσυγ-

1). Ἕνα ἀπ' αὐτὰ ὑπὸ τὸν τίτλον «Τρυγόνι» («Ἀπόλλων» σελ 44) ἐτραγούδησε χορὸς μαθητῶν.

κρασίας, ἀλλὰ λόγῳ ἐλλείψεως μουσικοῦ παιδαγωγικοῦ συστήματος. Ἂς μὴν αὐταπατώμεθα βλέποντες τὸν κόσμον ποῦ κατακλύζει τὴς συναυλίες μὲ τὴν ἰδέαν πῶς ὁ κόσμος αὐτὸς τρέχει ἀπὸ κάποιαν ἐσωτερικὴν ἀνάγκην ν' ἀκούσῃ μουσικήν. Τὰ 4]5 αὐτοῦ πηγαίνουν ἀπὸ μίμησιν, ἀπὸ συνήθειαν, ἀπὸ σνομπισμόν. Τὸ 1]5 ἀπὸ ἀνάγκην. Καὶ τὸ 1]5 αὐτὸ δὲν εἶνε δημιούργημα τοῦ Κρατικοῦ ἐνδιαφέροντος. Εἶνε τοῦ Ὠδείου, ἀπὸ τῆς μικρᾶς σκηνῆς τῆς αἰθούσης τοῦ ὁποίου, ἔχω τὴν τιμὴν νὰ ὁμιλῶ ἐν στιγμὴν αὐτήν.

Ἐπανέρχομαι στὸν Camille Mauclaire «*Εἴμεθα ὅλοι σύμφωνοι*—γράφει ὁ σοφὸς Γάλλος τεχνοκρίτης[1])—*καὶ παραδεχόμεθα μιὰ τόσο ὁλοφάνερη ἀλήθεια ποῦ κατήντησε κοινή. Δηλαδὴ γιὰ τὸν μουσικὸ πλοῦτο τῆς γερμανικῆς ψυχῆς. Προσεπάθησαν μάλιστα νὰ τὸ ἐξηγήσουν αὐτὸ λέγοντες πῶς ἐπειδὴ ἡ μουσικὴ εἶναι τὸ «ἀσυνείδητο» εὑρίσκεται περισσότερον μέσα στοὺς πρωτογόνους καὶ δουλοπρεπεῖς λαούς, παρὰ στὴς φυλὲς ποῦ ἠσθάνθησαν τὴν ἀνάγκην τῆς λογικῆς ἀποδείξεως καὶ τῆς ἀενάου ἐργασίας τοῦ πνεύματος.... Βλέπω ὅτι οἱ Γερμανοὶ εἶναι τρομερὰ θηρία. Βλέπω ἀκόμη ὅτι γεννῶνται μουσικοὶ καὶ μένουν τοιοῦτοι. Τραγουδοῦν ἀκόμη καὶ μέσα στὰ χαρακώματα δημοτικὰ τραγούδια των ὠμορφιᾶς πραγματικῆς Ἔχουν καὶ τ' ἀνώτερά των κουσέρτα, ὅπως τὰ θέλῃ ἡ ἀνεπτυγμένη ἀστικὴ ταξις, ἔχουν ἐπίσης τὰ πολυάριθμά των κέντρα, ὅπου μὲ μερικὰ πφένιχ καὶ μπροστὰ σ' ἕνα ποτῆρι μπύρα, ὁ πρόστυχος λαὸς μπορεῖ ν' ἀκούσῃ, ἂν τοῦ ἀρέσῃ, ἔργα εὐγενικά. Ἔχουν τέλος καλλιεργήσῃ στὴν ἐξοχὴν καὶ στὸν στρατῶνα τὴν καλαισθησίαν καὶ τὸ αἴσθημα τῆς μουσικῆς καὶ τῆς χορῳδίας γιὰ λόγους ἐθνικούς. Ἡμεῖς* — ὁμιλεῖ πάντοτε ὁ Camille Mauclaire — *δὲν ἔχουμε τέτοια πράγματα.* Καὶ προσθέτει: «*Ἐὰν ἡ φωνητικὴ χορῳδία εἶνε ἀπόδειξις βαρβαρικῆς κληρονομίας, τότε ἂς γίνωμεν κ' ἐμεῖς λίγο βάρβαροι κι' ἂς πάρωμε ὅ,τι εἶνε καλό*». Ἂν αὐτὰ λέγουν οἱ Γάλλοι, ἡ μουσικὲς παιδαγωγικὲς συλλογὲς τῶν ὁποίων περιλαμβάνουν μικρὰ καὶ μεγάλα μουσικὰ ἀριστουργήματα, τί πρέπει τότε νὰ εἰποῦμε ἡμεῖς γιὰ τὰ τραγούδια ποῦ ὑποχρεώνονται νὰ ψάλλουν τὰ παιδιά μας;

Τρία ἀπὸ τὰ τραγούδια ποῦ διδάσκονται οἱ Γαλλόπαιδες στὰ σχολεῖα των θὰ ψάλλουν αἱ Δες Φαληρέα καὶ Σαρρῆ[2]). Οἱ συνθέται καὶ τῶν τριῶν εἶνε διεθνοῦς φήμης καλλιτέχναι. Καὶ ὅμως αὐτὸ δὲν ἠμπόδισε τοὺς Γάλλους παιδαγωγοὺς ν' ἁπλοποιήσουν μερικὲς ἀπὸ τὴς μελῳδίες των καὶ νὰ τὴς διδάσκουν στοὺς μαθητὰς τῶν σχολείων. Ἀπόδειξις τοῦτο ἀφ' ἑνὸς μὲν τῆς μουσικῆς μορφώσεως ποῦ λαμβάνουν οἱ γαλλόπαιδες στὸ σχολεῖον των καὶ ἀφ' ἑτέρου τοῦ ὅτι ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς παρακολουθεῖ τὸν μαθητὴν μέχρι τοῦ σημείου, ὥστε νὰ δύναται νὰ ἐκτελῇ καὶ συνθέσεις ἀπαιτούσας κάποιαν τέχνην καὶ εἰδικότητα.

Ἡ μουσικὴ ἐκπαίδευσις τοῦ ἐγωπαθοῦς Γερμανοῦ ἀφ' ἑτέρου, φθάνει μέχρι τοιαύτης τελειότητος, ἐνῷ ἀκόμη εὑρίσκεται στὰ ἐδώλια τοῦ μαθητοῦ, ὥστε νὰ μὴ φοβᾶται πλέον, μετὰ πάροδον ὀλίγων ἐτῶν, νὰ μανθάνῃ καὶ μελῳδίες ξένων μουσουργῶν. Μέχρις ὅτου ὅμως ὁ Γερμανόπαις ἀποκτήσῃ ἐθνικὴν μουσικὴν συνείδησιν, καὶ τὸ πρᾶγμα δὲν εἶνε καθόλου δύσκολον, γιατὶ ὁ Γερμανὸς γεννᾶται μουσικός, ἡ μουσικὴ ποῦ μανθάνει στὸ σχολεῖον εἶνε ἀποκλειστικῶς γερμανική. Τρία τραγούδια παιδαγωγικὰ ποῦ διδάσκονται οἱ γερμανόπαιδες θὰ τραγουδήσουν ἡ Δὶς Μπρισιμιτζάκη καὶ ὁ κ. Μπότασης[1]).

Ἡμεῖς δὲν κατενοήσαμεν ἀκόμη τὴν σημασίαν τοῦ παιδαγωγικοῦ τραγουδιοῦ. Πρᾶγμα τὸ ὁποῖον ὅμως ἀντελήφθησαν οἱ γείτονές μας Σέρβοι, οἱ ὁποῖοι παραδειγματιζόμενοι ἀπὸ τὴν τέως γειτόνισσάν των τέως Δυαδικὴν Μοναρχίαν, ἔδωκαν τοιαύτην κατεύθυνσιν στὴν διδασκαλίαν τῆς μουσικῆς στὰ σχολεῖα των, ὥστε στὰ 1900 νὰ καταστῇ δυνατὴ ἡ ὕπαρξις, μόνον στὸ Βελιγράδι, εἴκοσι περίπου συλλόγων χορῳδιῶν.[2]) Ἐκεῖνο δὲ ποῦ εἶναι ἄξιον ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶνε ὅτι ἡ ὥθησις πρὸς ἵδρυσιν χορῳδιῶν στὴν Σερβίαν, ἐδόθη ἀπὸ τὴς ἐπαρχίες, σὲ πολλὲς πόλεις τῶν ὁποίων ἀπὸ τοῦ 1853 ἱδρύθησαν χορῳδιακοὶ σύλλογοι. Ἐνῷ ἡμεῖς ἀκόμη δὲν κατορθώσαμεν ν' ἀποκτήσωμεν μίαν βιώσιμον χορῳδίαν οὔτε σ' αὐτὰς τὰς Ἀθήνας ἀκόμη. Ἀλλὰ πῶς νὰ κατορθωθῇ τοῦτο, ὅταν κανείς μας στὴν Ἑλλάδα δὲν ἐδιδάχθη νὰ τραγουδᾷ, τὸ δὲ Κράτος δὲν ἠθέλησε νὰ παραδειγματισθῇ κἂν ἁπλῶς ἀπὸ τὴν χρησιμοποίησιν τῶν Σερβικῶν χορῳδιῶν ἀπὸ τὰς ἐκάστοτε κυβερνήσεις τοῦ Βελιγραδίου; Αὐτοὶ οἱ Σέρβοι δὲν ἀποκρύπτουν, ἀπ' ἐναντίας μάλιστα ἐξαίρουν, τὴν συμβολὴν ποῦ προσέφεραν στὴς προπαγανδιστικὲς ἐνέργειες τῆς ἐπισήμου Σερβίας στὸ ἐξωτερικὸν ἡ Σερβικὲς χορῳδίες. Αὐτὴν τὴν στιγμὴν θαυματουργοῦν, δὲν λειτουργοῦν ἁπλῶς, τέσσαρες χορῳδιακοὶ Σύλλογοι στὸ Βελιγράδι, κύριον ἔργον τῶν ὁποίων εἶναι — προσέξατε σᾶς παρακαλῶ εἰς αὐτὸ — νὰ περισώσουν τὸν Σερβικὸν δημοτικὸν μουσικὸν πλοῦτον καὶ νὰ διαλαλήσουν ἀνὰ τὸν εὐρωπαϊκὸν κόσμον τὴς ὡραιότητές του. Καὶ στὸ ἔργον των αὐτὸ εὗρον προθύμους τοὺς ἐκλεκτοτέρους Σέρβους μουσουργούς, ἐκ τῶν ὁποίων ὁ Stevan Mokranjatz, ὁ ὁποῖος θεωρεῖται καὶ ἡ μουσικὴ κορυφὴ τῆς Σερβίας, ἐνηρμόνισε σχεδὸν ὅλα τὰ δημοτικὰ Σερβικὰ τραγούδια. Ὅσοι ἔτυχε ν' ἀκούσουν τὴν Σερβικὴν χορῳδίαν, ποῦ ἐπεσκέφθη πρό τινων ἐτῶν τὰς Ἀθήνας, ἔλαβον τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐκτιμήσουν τὸν ἐνθουσιασμόν, μὲ τὸν ὁποῖον ἐργάζονται οἱ ἄνθρωποι αὐτοί. Ἀρκεῖ ν' ἀναφερθῇ ὅτι μεταξὺ τῶν μελῶν τῆς Σερβικῆς αὐτῆς χορῳδίας, ὑπῆρχον καὶ λευκοπώγωνες καθηγηταὶ τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βελιγραδίου. Ἂν τολμᾶτε προτείνατε καὶ σὲ κανένα ἀπὸ τοὺς ἰδικούς μας καθηγητὰς τοῦ Πανεπιστημίου νὰ τραγουδήσῃ. Ἂν μὲν δεχθῇ, ἀσφαλῶς θὰ εὑρεθῶμεν πρὸ ἐπαναλήψεως τοῦ παθήματος τοῦ μακαρίτη Μιστριώτη, ὁ ὁποῖος προσκληθεὶς κάποτε στὴν Γερμανίαν νὰ ψάλλῃ ἕνα δημοτικὸ ἑλληνικὸ τραγοῦδι, ἐτραγούδησε τοὺς γνωστοὺς στίχους, μὲ τοὺς ὁποίους ὁ λαὸς ἔψαλε τὴν σύλληψιν κάποιων ξένων περιηγητῶν ἀπὸ τοὺς ληστάς:

Τὰ ζῶα μου ἀργὰ
μὲ μὲ διαβαῖναν τὰ στενά

ἐπὶ γνωστοτάτης μελῳδίας τοῦ «Φρὰ-Διάβολο». Ἂν λοιπὸν δὲν εὑρεθῶμεν πρὸ ἐπαναλήψεως τοῦ παθήματος τοῦ μακαρίτη Μιστριώτη, ἀσφαλῶς θὰ εὑρεθῶμεν πρὸ μαγκούρας ἀπειλητικῶς στρεφομένης κατὰ τῆς κεφαλῆς μας.

— Διάβολε, ἕνας καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου νὰ τραγουδᾷ!

* * *

Ἄξιες λόγου προσπάθειες πρὸς σύνθεσιν παιδαγωγικῶν τραγουδιῶν, ποῦ νὰ δικαιολογοῦν τ' ὄνομά των, καὶ καταρτισμὸν παιδαγωγικῶν συλλογῶν, ποῦ νὰ ἐκπληροῦν

1) «Les héros de l'Orchestre». La musique et le coeur du peuple. (σελ. 139).

2) Ἡ Δὶς Φαληρέα ἐτραγούδησε τὴν «Cavatine de Mireille» τοῦ Γκουνὸ καὶ ἡ Δὶς Σαρρῆ τὰ: «Le timbre d' argent» τοῦ Saint—Saëns, «Τὸ δάσος» τοῦ Μένδελσον καὶ «Τὰ κορίτσια τῆς Ἀλσατίας» τοῦ Marechal. («Recueil de chants» G. Stoesser).

1) Ἡ Δὶς Μπρισιμιτζάκη ἐτραγούδησε τὴν Γερμανικὴν δημοτικὴν μελῳδίαν «Ὁ Μάϊος» καὶ ἕνα δημοτικὸν τυρολέζικο τραγοῦδι, ὁ δὲ κ. Μπόταση; τὴν Σουηδικὴν δημοτικὴν μελῳδίαν «Ὁ βοσκός».

2) Miloïé Miloïévitch «Quelques notes sur la vie musicale Serbe» («Le monde musical» Μαρτιος 1919 σελ. 63—66)

κάποιον σκοπόν, μόλις πρὸ ὀλίγων ἐτῶν ἐσημειώθησαν. Τὴν ἀπαρχὴν τὴν ἔκαμε τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν, τὸ ὁποῖον κατὰ τὸ 1911 εἰς διαγωνισμὸν ἐβράβευσε τρία παιδαγωγικὰ ἄσματα τοῦ κ. Γ. Χωραφᾶ καὶ δέκα τοῦ κ. Μανώλη Καλομοίρη. Τρία ἀπ' αὐτά, δύο τοῦ κ. Γεωργ. Χωραφᾶ «Πρωτομαγιὰ» καὶ «Χριστὸς Ἀνέστη», ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ δεύτερον ἐγράφη μεταγενέστερον, δὲν συμπεριλαμβάνεται ἑπομένως στὰ βραβευθέντα ὑπὸ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν, καὶ ἕνα τοῦ κ. Μανώλη Καλομοίρη, τὸ «Νανούρισμα», θὰ ἐκτελέσουν αἱ Δὲς Μπρισιμιτζάκη καὶ Φιλιρέα καὶ χορὸς μαθητριῶν.

Ὁ κ. Γ. Χωραφᾶς ἀφ' ἑτέρου, ὁ ὁποῖος εἰδικεύθη κάπως στὴν παιδαγωγικὴν μουσικήν, καθόσον διδυσκει αὐτὴν ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν στὸ Διδασκαλεῖον τῶν ἀρρένων, συνέταξε καὶ συλλογὴν παιδαγωγικῶν ἀσμιτων, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶνε πολὺ καλά, γιὰ τὸν σκοπὸν ποῦ ἐγράφησαν. Ἕνα ἀπ' αὐτά, «Ὁ ἥλιος τῆς Ἑλλάδος» τοῦ κ. Δ. Λαυράγκα, θὰ ψάλλῃ χορὸς μαθητῶν. Ἀξίζει ἐπίσης τὴν προσοχήν μας καὶ ἡ εὐγενικὴ προσπάθεια τοῦ κ. Κοντογιάννη, ἀπὸ τοὺς νεωτέρους, ὁ ὁποῖος, ἂν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν μέχρι τοῦδε δημιουργικήν του ἐργασίαν, ἔχει κατανοήσει τὸν σκοπὸν τῶν παιδαγωγικῶν τραγουδιῶν.

Ἀλλὰ τί πρέπει νὰ εἶνε τὸ παιδαγωγικό μας τραγοῦδι;

Ὁ Πατριάρχης Ἰωακεὶμ Γ΄. παρακολουθῶν κατὰ τὸ 1902 τὰς ἐξετάσεις τῶν σχολείων τοῦ Γαλατᾶ, ὅταν ἤκουσε νὰ τραγουδοῦν οἱ μαθηταὶ τραγούδια ξένης μουσικῆς, εἶπεν: «*Πρῶτα τὰ δικά μας καὶ ὕστερα τὰ ξένα*[1])». Τὰ Πατριαρχικὰ αὐτὰ λόγια, ὅπως ἦτο ἐπόμενον, γνωσθέντα ἔκαμαν μεγάλην ἐντύπωσιν, ἐπροκάλεσαν δὲ τὰ σχόλια καὶ τῶν ἐν Κων)πόλει ἐκδιδομένων ἑλληνικῶν ἐφημερίδων. Ὁ Πατριάρχης Ἰωακεὶμ Γ΄ ἀπήντησε τότε διὰ τοῦ ἐπισήμου δημοσιογραφικοῦ ὀργάνου τῶν Πατριαρχείων τῆς «Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας» καὶ διεσαφήνισε τὴν ἔννοιαν τῶν λόγων ποῦ εἶπε κατὰ τὰς ἐξετάσεις τῶν ἑλληνοπαίδων τῶν σχολείων τοῦ Γαλατᾶ:

«*Δεκτὴς καὶ ἀναμφισβητήτου οὔσης τῆς ἀρχῆς*—ἔγραφε[2]) —*ὅτι ἕκαστον πρὸς ὃν ἐτάχθη σκοπὸν καὶ ὅτι σκοπὸς τῆς ἐν τοῖς σχολείοις διδασκομένης μουσικῆς τυγχάνει ἡ ἐν ψυχαγωγίᾳ ποικίλῃ ἀνατροφὴ καὶ διαπαιδαγώγησις τῆς νεολαίας, ἐκ τῶν δημωδῶν ἀσμάτων καὶ τῶν μᾶλλον σεμνῶν καὶ ὑψηλῶν ποιητικῶς τε καὶ μουσικῶς, ἐχόντων ἴδιον προορισμὸν καὶ ἰδίους τρόπους ἐκτελέσεως, οὐδέν, καθ' ἡμᾶς, δέον ν' ἀκούηται ἐν ταῖς αἰθούσαις τῶν σχολῶν. Ὡς ἔχομεν ποίησιν παιδαγωγικὴν ἰδιάζουσαν τοῖς σχολείοις, ἀνάγκη νὰ ἔχωμεν καὶ μουσικὴν τοιαύτην ὕφους καὶ ἐμπνεύσεως ἡμετέρας. Ἡ δημώδης δὲν δύναται αὐτουσία νὰ ἐξυπηρετήσῃ τὸν παιδαγωγικὸν σκοπὸν καὶ τὴν ἀνάγκην τῶν σχολείων, ἀλλ' ἑτέρα τις τὴν μέσην κατέχουσα ὁδὸν καὶ ἀπορρέουσα ἐξ αὐτῆς*».

Ὁ ἀλησμόνητος ἐκεῖνος Πατριάρχης θέτει σοφώτατα τῷ ὄντι τὸ ζήτημα, μόνον ὅμως ὅσον ἀφορᾷ τὸν χαρακτῆρα ποῦ πρέπει νὰ ἔχῃ ἡ παιδαγωγικὴ μουσική. Σφάλλει ἐν τούτοις ὅταν λέγῃ ὅτι εἴχαμεν τότε «*ποίησιν παιδαγωγικὴν ἰδιάζουσαν τοῖς σχολείοις*», ὅπως ἐπίσης περιπίπτει εἰς δεύτερον σφάλμα ὅταν εἰς τὸ αὐτὸ ἄρθρον διατυπώνῃ τὴν γνώμην ὅτι: «*ἐφ' ὅσον βραδύνει νὰ ἐμφανισθῇ ὁ μουσουργός, ὁ μέλλων νὰ διανοίξῃ τὴν ἀναγκαίαν αὐτὴν ὁδὸν καὶ νὰ προσδώσῃ εἰς τὴν μουσικὴν τῶν σχολείων τὴν χροιαν καὶ τὸ ἄρωμα τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, κατ' ἀνάγκην πρέπει νὰ σιτιζώμεθα μουσικῶς ἀπὸ τὰ ἀλλότρια τραπέζια τὰ μᾶλλον βεβαίως ἐπὶ εὐγενείᾳ καὶ πλούτῳ διαφαινόμενα*».

Ὅσον δήποτε τὰ δημοτικά μας τραγούδια, αὐτούσια, δὲν δύναται νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἀπολύτως παιδαγωγικά, πάντως ὅμως ἐξυπηρετοῦν περισσότερον τὴν μουσικὴν μόρφωσιν τῶν παιδιῶν μας ἀπὸ τὰ παιδαγωγικότερα ξένα τοιαῦτα. «*Κάθε πρόοδος καὶ κάθε καινοτομία τότε μόνον ἐπιτυγχάνουν ἔξωθι ἐρχόμεναι, ὅταν προσβάλουν ἐθνικὸν χαρακτῆρα. Ἡ ἁπλῆ μεταφύτευσις τῶν δὲν ἀρκεῖ. Γιὰ νὰ ριζώσουν ἀνάγκη νὰ καλλιεργηθοῦν ἀνάλογα μὲ τὴν φύσιν τοῦ ἐδάφους, εἰς τὸ ὁποῖον μεταφυτεύονται*». Εἶναι λόγια αὐτὰ τοῦ Otto Salomon[1]), ἑνὸς ἀπὸ τοὺς δημιουργοὺς τοῦ Σουηδικοῦ μεγαλείου. Αὐτούσια λοιπὸν λαμβανόμενα τὰ παιδαγωγικὰ τραγούδια ἀπὸ τὰ «ἀλλότρια μουσικὰ τραπέζια» δὲν ἦσαν, ἀλλ' οὔτε καὶ εἶνε προωρισμένα νὰ ἐξυπηρετήσουν κανένα σκοπόν, ἐφ' ὅσον κάθε «τραπέζιον» δὲν εἶνε καὶ διὰ κάθε στόμαχον. Ὁ Γκλίνκα εἶνε μεγάλος μουσουργὸς γιὰ τὴν Ρωσσίαν. γιατὶ ἐδίδαξε τοὺς συμπατριώτας του ὅ,τι ὁ Γκόγκολ σὲ ἄλλο ἐπίπεδον. Πῶς ἡ τέχνη πρέπει νὰ εἶνε βαθειὰ ριζωμένη στὴν ψυχὴν τοῦ λαοῦ. Καὶ ἂν καὶ οἱ δύο κάτέλαβον τὴν θέσιν ποῦ ἔχουν, στὰ γράμματα ὁ ἕνας στὴν μουσικὴν ὁ ἄλλος, ὀφείλεται στὸ ὅτι κατώρθωσαν νὰ συμβιβάσουν τὰς ἀξιώσεις τῆς ὑψηλῆς τέχνης μὲ τὴν καλλιέργειαν τῶν κοινωνικῶν ἰδανικῶν. Νά, λοιπὸν ποιὸ πρέπει νὰ εἶνε τὸ παιδαγωγικό μας τραγοῦδι. Κάτι ποῦ νὰ ξυπνᾷ τὴν ψυχὴν τοῦ ἑλληνόπαιδος καὶ ποῦ ν' ἀποτελέσῃ τὸν σπόρον ἀπὸ τὸν ὁποῖον νὰ βλαστήσῃ ἀργότερον ἡ ἀληθινὴ τέχνη. Νά, ἀκόμη ποιὸ πρέπει νὰ εἶνε καὶ τὸ ἰδανικὸν τῶν μουσικῶν παιδαγωγῶν μας. Ὄχι ἡ πενταρολογία, ὅπως κατὰ τὸ πλεῖστον, εἶνε σήμερον. Ἀλλ' ἡ ἄενας προσπάθεια πρὸς συμβιβασμὸν τῆς ὑψηλῆς τέχνης μὲ τὴν καλλιέργειαν τῶν κοινωνικῶν ἰδανικῶν. Προσόντα ποῦ δὲν ὑπάρχουν εἰς καμμίαν ἀπὸ τὴς παλαιότερες συλλογὲς παιδαγωγικῶν τραγουδιῶν, ποῦ εἶνε ἐγκεκριμένες ἀπὸ τὸ ἐγκληματικὸν Κράτος, ἀφθονοῦν ὅμως στὴν ὑπὸ τὸν τίτλον «Χελιδόνια» συλλογὴν παιδαγωγικῶν τραγουδιῶν, τὴν ἐκδοθεῖσαν κατὰ τὸ ἔτος 1920 ἐνεργείαις τοῦ «Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου» τοῦ μόνου φωτεινοῦ σημείου μέσα στὸ ἐκπαιδευτικό μας σκοτάδι, καὶ μὴ ἐγκριθεῖσαν ἀπὸ τὸ Κράτος καὶ στὸ πῦρ τὸ ἐξώτερον, μετ' ἄλλων φωτεινῶν παιδαγωγικῶν βιβλίων ριφθεῖσαν τελευταίως, ὡς ἀπεργαζομένην τὴν καταστροφὴν τῆς «γλώττης ἡμῶν». Ἡ συλλογὴ αὐτὴ κατὰ τοῦτο ὑπερτερεῖ τὴν συλλογὴν τὴν περιέχουσαν τὰ παιδαγωγικὰ τραγούδια τοῦ κ. Καλομοίρη. Ὅτι ὁ μὲν κ. Καλομοίρης συνέθεσε τὰ τραγούδια του ἐπάνω εἰς στίχους ἐκλεκτοὺς μὲν πάντοτε ὄχι ὅμως καὶ ἀπολύτως παιδαγωγικούς, ἐνῷ τὰ ποιήματα τῶν «Χελιδονιῶν» ἐγράφησαν ἀποκλειστικῶς γιὰ τὰ παιδιά. Ποιητὴς εἶνε ὁ κ. Ζ. Παπαντωνίου. Μουσουργὸς ὁ κ. Γ. Λαμπελέτ. Καὶ οἱ δύο ἀπὸ τὴς κορυφὲς τῆς νεοελληνικῆς σκέψεως.

Σᾶς διαβάζω τὸ «Πεῦκο»[2]),

Ἕνας πεῦκος μὲς τὸν κάμπο
γέρασε ὁ φτωχός.
Στέκει ἐκεῖ πρωῒ καὶ βράδυ
μοναχός.

—

Ἔχασε μεγάλους κλώνους,
ἔμαθε πολλά.
Ζῇ δικτόσια τόσα χρόνια
στρογγυλά.

1) Δ. Ι. Τσακάλογλου «Ὀλίγαι λέξεις περὶ τῶν σχολικῶν ἡμῶν ἀσμάτων» («Φόρμιγξ» περίοδ. Β΄. ἔτος Β΄. ἀρ. 23—24 σελ. 2).

2) «Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια» ἔτος ΚΒ΄. ἀρ. 31.

1) Nääs, discription faite par Otto Salomon (1900) ἐπίλογος.

2) «Χελιδόνια» σελ. 20 καὶ 67.

Ἄκουσε τὰ καρυοφύλλια.
εἶδε ἁγματωλούς,
πέρασε πολέμους, μπόρες,
κεραυνούς.

—

Μὰ βαστάει σὰν παλικάρι,
ὅσο κι ἂν γερνᾷ,
κι ἀγνιντεύει πέρα ὡς πέρα
τὰ βουνά.

Ἐπάνω στοὺς στίχους αὐτούς, τοὺς τόσον ἁπλοῦς, ἀλλὰ συγχρόνως ἐμπερικλείοντας ἕναν ὁλόκληρον κόσμον καθαρῶς ἑλληνικόν, ὁ μουσουργὸς συνέθεσε χορὸν κλέφτικον. Ἐκεῖνο ποῦ ὠνειρεύθη ὁ Ἑλληνικώτατος Πατριάρχης Ἰωακεὶμ ὁ Γ′ γιὰ τὴν μουσικὴν τῶν σχολείων, νὰ ἔχῃ «*τὴν χροιὰν καὶ τὸ ἄρωμα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν*», μὲ ἄλλους λόγους νὰ εἶναι μουτικὴ ποῦ νὰ ἔχῃ πατρίδα καὶ ὄχι μουσικὴ κοσμοπολίτισσα, ἰδοὺ αὐτὸ πραγματοποιούμενον. Ἀκούσατε τὴν μελῳδίαν ποῦ θὰ τὴν ψάλλῃ χορὸς μαθητῶν[1]). Εἶνε ἁπλῆ, ὅτως καὶ ὁ στίχος. Κάτω ὅμως ἀπὸ τὴν ἁπλότητα τῶν τόνων κρύπτεται ἕνας ὁλόκληρος κόσμος. Καὶ ὁ κόσμος αὐτὸς εἶνε ἡ Ἑλλὰς μας.

Καὶ ὅμως τὰ τραγούδια αὐτὰ δὲν τὰ μαθαίνουν τὰ παιδιά μας. Τὰ ὁποῖα ὑποχρεοῦνται ἀκόμη νὰ τραγουδοῦν ἐπάνω εἰς γερμανικὴν δημοτικὴν μελῳδίαν ὅτι :

Κελάδημ' ἀφίνει ὁ κόραξ τραχύ.

Τὸ Κρίμος, ἐξακολουθοῦν νὰ τηρῇ τὴν αὐτὴν ἐγκληματικὴν ἀδιαφορίαν ἀπέναντι τῶν παιδιῶν μας, τὰ ὑποχρεώνει καὶ σήμερον ἀκόμη νὰ ψάλλουν τὸν Μάϊον ὑποκλινόμενα πρὸ αὐτοῦ σὰν βαρῶνοι καὶ περουκοφόροι μαρκήσιοι. Γιατί; Γιατὶ πιστεύτου δὲν ἠθέλησε νὰ ἐξετάσῃ πότε ἡ μουσικὴ ὁμιλεῖ στὴν ψυχὴν τοῦ παιδιοῦ. Ἀποκαρδιωτικὸν βέβαια γιὰ τὰ καϋμένα τὰ παιδιά μας. Δὲν πρέπει ὅμως ν' ἀποκαρδιώνῃ καὶ ὅσους μποροῦν νὰ ἐργασθοῦν γιὰ νὰ διαλυθῇ τὸ σκοτάδι, ποῦ σκεπάζει τὰ κρατικὰ μάτια, καὶ κατὰ συνέπειαν καὶ τὰ μάτια καὶ τῆς ψυχὲς τῶν μικρῶν ἀγγέλων μας. Κανεὶς δὲν πρέπει νὰ διδῇ στὴν δύναμίν του καὶ στὴν πεποίθησίν του μικρὴν ἀξίαν, μὲ τὴν δικαιολογίαν πῶς ἀπὸ ἕνα ἄτομον δὲν ἐξαρτᾶται τίποτε. Μὴ λησμονῶμεν πῶς τὸ ἀδιάκοπο στάξιμο τοῦ νεροῦ κουφόνει τῆς σκληρότερες πέτρες. Ἔτσι καὶ ἡ ἀδιάκοπος ἐργασία, ὅσων δύνανται, θὰ ἔλθῃ ἀσφαλῶς ἡμέρα, ποῦ θ' ἀνοίξῃ μιὰ τρύπα στὸ πέτρινο κεφάλι τοῦ Κράτους, μέσα ἀπὸ τὴν ὁποίαν θὰ μπορέσῃ νὰ ἰδῇ πῶς τὸ μέλλον κάθε ἐποχῆς ἀνήκει στὴν σύγχρονον νεολαίαν, καὶ «*πῶς ὅλα τὰ ζητήματα*»—γιὰ νὰ μεταχειρισθῶ τὰ λόγια τοῦ Σουηδοῦ Ἀβράαμσον[2])—*τὰ συνεχόμενα μὲ τὴν πρόοδον τῆς ἀνθρωπότητος εἶνε κυρίως ἐκπαιδευτικὰ ζητήματα. Διὰ τοῦτο τὰ καλὰ σχολεῖα εἶνε τὸ πολυτιμώτερον τῶν ἀγαθῶν, ὅσα ἑκάστη γενεὰ δύναται νὰ κληροδοτήσῃ εἰς τὴν ἐπερχομένην*».

Θ. Ν. ΣΥΝΑΔΙΝΟΣ

1) Ἀπὸ τὴν αὐτὴν συλλογὴν «Τὰ χελιδόνια» ἡ Δὶς Φιλητέα ἐτραγούδησε τὸ «Νανούρισμα» (σελ. 3 καὶ 68) καὶ ὁ κ. Μπότασης καὶ χορὸς μαθητῶν τὸν «Γεροβοσκὸν» (σελ. 30 καὶ 87).

2) Δ. Βικέλα «Ἡ Σουηδία» σελ. 100.

ΕΝΑ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΖΗΤΗΜΑ

ΑΝΟΙΚΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Φίλτατε Κύριε Λαμπελέτ,

Διαβάζω μὲ χαρὰ τὴ μελέτη σας στὴ «Μουσική μας Ἐπιθεώρηση» «Μουσικὴ καὶ Ποίησις». Ἐπιτρέψατέ μου ἐν τούτοις ν' ἀμφιβάλλω γιὰ τὰ σοβαρὰ λόγια ποῦ εἶπε ὁ Μπετόβεν εἰς τὴν μνημειώδη ἐκείνην συνάντησίν του μὲ τὸν νεαρὸν Βάγνερ, ἐπισκεφθέντα αὐτὸν εἰς τὸν οἶκόν του τὴν ἐποχὴν ποῦ συνέθετε τὴν ἐνατην του συμφωνίαν».

Εἶναι γνωστὸ πῶς ὁ Μπετόβεν ἔγραφε τὴν ἐννάτη του συμφωνία στὰ 1823 καὶ πῶς ὁ Βάγνερ γεννήθηκε στὰ 1813 ἑπομένως ἡ διαφορὰ ἀπὸ τῆς χρονολογίες μας δείχνει πῶς δὲν μποροῦσε ποτὲ ἕνας Μπετόβεν νὰ πῇ τόσα «μεγαλειώδη» λόγια γιὰ τὴ τέχνη μας σ' ἕνα παιδάκι δέκα χρονῶν ποῦ ἦταν τότε ὁ Βάγνερ. Κι' ἂν ἀκόμη ὑποτεθῇ ὅτι καὶ στὰ δέκα του χρόνια ὁ Βάγνερ ἦταν τέτοια μεγαλοφυΐα γιὰ νὰ νοιώσῃ τῆς μεγάλες σκέψεις τοῦ Μπετόβεν καὶ αὐτὸ θἄταν ἀδύνατο, γιατὶ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἱστορία πῶς ὁ Βάγνερ ἕως τὰ δεκαοχτώ του χρόνια ἔμεινε πάντοτε στὴ Δειψία, ὁ δὲ Μπετόβεν (ποῦ ἔμενε στὴ Βιέννη) ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἦταν πεθαμένος.

Γράφοντας ὅλ' αὐτά, περιμένω νὰ μοῦ ἐξηγήσετε χάριν τῆς ἱστορικῆς ἀλήθειας, τὰ πεοράδοξα αὐτὰ φαινόμενα.

Μὲ ἀγάπη

ΜΑΡΙΟΣ ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

Η ΑΠΑΝΤΗΣΙΣ ΤΟΥ κ. Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Ὁ κ Γ. Λαμπελέτ, εἰς τὸν ὁποῖον ἐπεδείξαμεν τὴν ἀνωτέρω ἐπιστολὴν τοῦ κ. Μ. Βάρβογλη, μᾶς ἀπέστειλεν τὴν κάτωθι ἀπάντησιν :

Φίλε κ. Διευθυντά,

Δὲν μ' ἐνδιαφέρουν αἱ χρονολογίαι. Μ' ἐνδιαφέρουν τὰ γεγονότα. Καὶ εἶνε γεγονὸς ἀνεπίδεκτον ἀμφισβητήσεως ὅτι ὁ Βάγνερ ἤκουσε ἀπὸ τὸν Μπετόβεν τὰ ὅσα περιλαμβάνει ὁ πρῶτος εἰς τὴν ἀριστουργηματικῶς ὡραίαν συνέντευξίν του «Μία ἐπίσκεψις εἰς τὸν Μπετόβεν». Ἐὰν ὁ Βάγνερ δὲν ἤκουσε τὰ ὅσα γράφει ἀπὸ τοῦ στόματος τοῦ Μπετόβεν, ἀλλὰ τὰ ἤκουσε ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ μεγάλου διδασκάλου, αὐτὸ προσδίδει μεγαλειτέραν σοβαρότητα εἰς τὰ γραφόμενα τοῦ Βάγνερ, εἰς τὸν ὁποῖον ὡμίλησε τόσον βαθειὰ τὸ ἔργον τοῦ συνθέτου τῆς «Ἐννάτης συμφωνίας», ὥστε νὰ γίνῃ οὗτος κοινωνὸς ὅλων τῶν σκέψεων καὶ ὅλων τῶν θεμελιωδῶν ἀρχῶν, αἵτινες διακρίνουν τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Μπετόβεν.

Μὲ ἀγάπην

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΑΙ ΜΑΚΡΑΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ κ. Σαμπανιέβα, ἡ ὁποία τὴν στιγμὴν αὐτὴν εὑρίσκεται εἰς Μιλάνον, ὑπέγραψε συμβόλαιον, διὰ τοῦ ὁποίου ἀναλαμβάνει τὴν ὑποχρέωσιν νὰ τραγουδήσῃ ἐπὶ τέσσαρα συνεχῆ ἔτη εἰς τὸ μεγαλείτερον θέατρον τοῦ κόσμου, τὸ «Metropolitain» τῆς Νέας Ὑόρκης.

Ἡ τιμὴ ἡ ὁποία γίνεται εἰς τὴν Ἑλληνίδα καλλιτέχνιδα ἀποτελεῖ ἀναγνώρισιν τῆς μεγάλης της τέχνης καὶ τοῦ ἐξαιρετικοῦ της φωνητικοῦ ταλέντου.

Ἡ κ. Σαμπανιέβα ἀναχωρεῖ μετὰ ἕνα μῆνα διὰ τὴν χώραν τῶν δολλαρίων.

***

Ὁ κ Βλυσσίδης, τὴν εἰκόνα τοῦ ὁποίου ὡς «Ριγκολέτου» δημοσιεύομεν παραπλεύρως, θαυματουργεῖ εἰς τὸ Μιλάνον. Μετὰ τόν «Barbiere» ἐνεφανίσθη ἤδη ὡς Ριγκολέτος, ἀποσπάσας τὰς κολακευτικωτέρας καὶ τιμητικωτέρας κρίσεις τῶν ἰταλικῶν μουσικῶν κύκλων. Ὁ κ. Βλυσσίδης ὑπέγραψε ἤδη συμβόλαιον διὰ τὸ θέατρον τῆς Πάρμας, τὸ κοινὸν τῆς ὁποίας φημίζεται διὰ τὴν αὐστηρότητα τῶν ἀπαιτήσεων καὶ τῶν κρίσεών του.

***

Εἰς τὴν ἐν Βουένος—Ἄϊρες τῆς Ἀργεντινῆς Δημοκρατίας ἐκδιδομένην γαλλόφωνον ἐφημερίδα «Le Courrier de la Plata» τῆς 28 Μαΐου (ν.ἡ.) ἀναγινώσκομεν τὰ κάτωθι περὶ τοῦ Ἕλληνος καλλιτέχνου κ. Κλέωνος Τριανταφύλλου (Ἀττίκ).

«Εἴχομεν ἤδη τὴν εὐκαιρίαν νὰ ὁμιλήσωμεν διὰ τὸν καλλιτέχνην αὐτὸν ὁ ὁποῖος κάθε βράδυ προκαλεῖ αὐθόρμητα χειροκροτήματα διὰ τῶν ἐπιτυχῶν καὶ ποικίλων μιμήσεών του. Τὸ πολεμικὸν τοῦτο ὄνομα «Ἀττὶκ» μᾶς ἔκαμε νὰ διαισθανώμεθα εἰς τὸν καλλιτέχνην τοῦτον κάποιον ἀπόγονον τοῦ Ἀριστοφάνους καὶ δὲν ἠπατήθημεν διότι πράγματι εἶδε τὸ φῶς εἰς τὴν σκιὰν τῆς Ἀκροπόλεως καὶ ἐπὶ τῶν ὀχθῶν τοῦ Ἰλισσοῦ.

Ἡ ὅλως γαλλικὴ μόρφωσίς του τοῦ ἐνέπνευσε βαθὺν ἔρωτα διὰ τὴν Πατρίδα μας τῆς ὁποίας γράφει καὶ ὁμιλεῖ τὴν γλῶσσαν μὲ τὴν αὐτὴν διαύγειαν μὲ τὴν ὁποίαν μεταχειρίζεται τὴν γλῶσσαν τοῦ Ὁμήρου.

Βλέπων τις μόνον αὐτὸν ἐπὶ τῆς σκηνῆς παρῳδοῦντα τὸν μεγάλον Ρῶσσον πιανίσταν Κραπουλόβσι, ἐννοεῖ ὅτι κατέχει πραγματικὸν τάλαντον πιανίστα. Ἔχει ἐπὶ πλέον εἰς τὸ ἐνεργητικόν του 300 καντσονέττες τὰς ὁποίας συνέθεσεν καὶ αἱ ὁποῖαι τὸν ἔκαμαν διάσημον ἐν Ἑλλάδι καὶ Γαλλίᾳ. Ἔκαμε τὴν μουσικήν του μόρφωσιν μὲ τὸν Αἰμίλιον Πεσσάρ, εἰς τὸ Ὠδεῖον τῶν Παρισίων. Εἰς τὰς Ἀθήνας θεωρεῖται ὁ Ἕλλην Μαγιὸλ καὶ πολλὰ τραγουδάκια του χαλοῦν κόσμο.

Δὲν θὰ ἐκπλήξωμεν κανένα λέγοντες ὅτι ἐταξείδευσε πολὺ καὶ παντοῦ, ἐν Ρουμανίᾳ, Αἰγύπτῳ, Ἑλλάδι καὶ Ρωσσίᾳ ἔσχε μεγάλας ἐπιτυχίας. Ὅταν τὸν ἐρωτοῦν πῶς κατορθώνει νὰ σφυρίζει ταυτοχρόνως δύο νότες ἀπαντᾷ πνευματωδῶς ὅτι δὲν ξεύρει καὶ ἀρχίζει νὰ σφυρίζῃ ὁλόκληρον τὴν κλίμακα διατηρῶν τὸν φθόγγον τῆς βάσεως. Τὸ σπάνιον ἂν ὄχι μοναδικὸν τοῦτο τάλαντον, ἐπιτρέπει νὰ ἐκτελῇ μόνος του δυρδίας αἱ ὁποῖαι ἀφίνουν ἔκπληκτον τὸν κόσμον ὁ ὁποῖος φαντάζεται κάποιο τέχνασμα. Δυνάμεθα νὰ βεβαιώσωμεν ὅτι τίποτε ἀπὸ αὐτὸ δὲν συμβαίνει καὶ ὅτι μόνον μεγάλη μελέτη καὶ πρακτικὴ ἐπιτρέπουν εἰς τὸν κ. Ἀττὶκ νὰ κάμῃ αὐτὸ τὸ θαῦμα.

Ὁ κ. Ι. Βλυσσίδης
εἰς τὸν «Ριγκολέττον»

Πολύγλωττος—ὁμιλεῖ ὀκτὼ γλώσσας καταναλίσκει τὰς ἡμέρας τῆς διαμονῆς του εἰς Μπουένος—Ἄϊρες εἰς τὸν πλουτισμὸν τοῦ γλωσσαρίου του καὶ διατείνεται ὅτι ἐγκαταλείπων τὴν Ἀργεντινήν, θὰ γνωρίζῃ τὴν Ἰσπανικήν.

***

Εἰς τὴν ἐφημερίδα «Gerardmersaison» δημοσιεύεται ἐκτενὴς κριτικὴ περὶ τοῦ ζεύγους Τριανταφύλλου, ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ συναυλίας τὴν ὁποίαν ἔδωκε τὴν 12ην Αὐγούστου εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Θεάτρου Gerardmer.

«Τὸ πρόγραμμα ἐκτάκτως ἐνδιαφέρον—γράφει ὁ μουσικὸς κριτικὸς τῆς ἐν λόγῳ ἐφημερίδος—μᾶς ἐπέτρεψε νὰ ἐκτιμήσωμεν τὴν ἐξαιρετικὴν ὡραιότητα καὶ τὴν λεπτότητα τῆς ἐκφράσεως τῆς φωνῆς τῆς κ. Τριανταφύλλου, καὶ τὴν διαύγειαν ὡς καὶ τὴν δύναμιν τοῦ χρωματίζειν τῆς φωνῆς τοῦ κ. Τριανταφύλλου».

Ὁ κ. Τριανταφύλλου ἀναφέρεται ἐν τῇ ἀγωτέρῳ κριτικῇ ὡς ὀξύφωνος τῆς Opéra-Comique,

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ΕΘΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΟΣΜΟΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

Ὁ κ. Καλομοίρης κατὰ τὴν τελευταίαν συναυλίαν τῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου μὲ ἔργα Ἑλληνικῆς Συμφωνικῆς Μουσικῆς, ἔκρινε καλὸν νὰ κάμῃ μίαν προεισαγωγικὴν ὁμιλίαν περὶ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ τῆς μελλοντικῆς της κατευθύνσεως.

Ἡ στοιβάδωσις τῶν κεφαλαιωδῶν ζητημάτων, τὰ ὁποῖα ἀνεκίνησεν ὁ κ. Καλομοίρης κατὰ τὴν διάλεξίν του αὐτήν, ὑποστηρίζας ἀνειλημμένως περὶ Τέχνης κατὰ τρόπον ἂν ὄχι ἀδιάφορον, πάντως ὅμως μὴ ἐπικρατῶς αἰτιολογημένον, καθιστᾷ ἀδύνατον εἰς ἡμᾶς νὰ παρέλθωμεν ἐν σιγῇ τὴν διάλεξιν αὐτὴν ἀποδεχόμενοι τυφλῶς καὶ ἀδιακρίτως τὰς ἐπιπολαίως δογματικὰς γνώμας του καὶ ἀπ' ἐναντίας ἐπιβεβλημένον νὰ τὰς συζητήσωμεν.

Ἡ κεντρικὴ γραμμὴ τῆς ἀναπτυχθείσης ὑπὸ τοῦ κ. Καλομοίρη ἰδεολογίας ἔγκειται εἰς τὴν αἰσιοδοξίαν του—αἰσιοδοξίαν δι' ἡμᾶς ἀφελῆ—περὶ μιᾶς μελλοντικῆς ἀνθίσεως τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς παραγωγῆς καὶ ἰδίως τῆς Συμφωνικῆς Μουσικῆς,—τὴν ὁποίαν πολὺ ὀρθῶς θέτει εἰς ὑψηλοτέραν βαθμίδα ἀπὸ τὰ ἄλλα εἴδη λ. χ. τὸ Μελόδραμα καὶ ἐν γένει ἀπὸ τὴν συνδυασμένην μὲ τὸν ποιητικὸν λόγον—τὰ σπέρματα τῆς ὁποίας κατὰ τὸν κ. Καλομοίρην ἀνευρίσκει τις στὰς προδρομικὰς προσπαθείας τῶν σημερινῶν μουσικοσυνθετῶν, αἰσιοδοξίαν τοῦ κ. Καλομοίρη διὰ μίαν μελλοντικὴν Ἑλληνικὴν Μουσικήν, ἥτις ἐνῷ θὰ περικλείῃ στοιχεῖα ἀγνῶς Ἑλληνικά, ἐξιδανικευμένη μὲ τὴν προσωπικὴν σφραγῖδα τοῦ δημιουργοῦ νὰ ὑψωθῇ στὴ σφαῖρα ἀνωτέρου πνευματοποιημένου μουσικοῦ κόσμου ἐν συνδυασμῷ μὲ τὴν ἐξελιγμένην Εὐρωπαϊκὴν τεχνοτροπίαν, ὅπως ἰδίως τὴν ἐπέδιωξεν παγκοσμίως ὁ Βάγνερ. Δηλ. θὰ εἶναι συγχρόνως καὶ Ἐθνικὴ (Ἑλληνικὴ) καὶ Κοσμοπολιτιστικὴ (Διεθνής).

Ὁμολογοῦμεν, ὅτι μετ' εὐχαρίστου ἐκπλήξεως ἠκούσαμεν τὴν ἀνωτέρω γνώμην τοῦ κ. Καλομοίρη, ἥτις ἐνῷ τὸν παρουσιάζει μεταβολὴν ἐπὶ τὸ εὐρύτερον καὶ καλλιτεχνικώτερον τὰς ἐπὶ τῆς Μουσικῆς ἀντιλήψεις του, ἔρχεται εἰς σύγκρουσιν μὲ παλαιοτέρας γνώμας του, αἵτινες συνίστανεν εἰς τὴν πρωτότυπον ἀξίωσίν του τυφλῆς καὶ δουλικῆς προσηλώσεως τοῦ μουσουργοῦ εἰς τὰ δημοτικὰ θέματα, τὴν ὁποίαν γνώμην ἄλλοτε ἐφαρμόζει κατ' ἐξοχὴν στὰ ἔργα του καὶ εἰς αὐτὴν ἀκόμα τὴν «Συμφωνίαν τῆς Ἀβεντίας» τὴν ὁποίαν ὁ κ. Σκλάβος ἐξ ἐπιπολαιότητος ἢ κακοπιστίας—ἀδιάφορον— ἔσχε τὴν ἀτυχῆ ἐμπνευσιν νὰ παραβάλῃ μὲ τὴν ἠρωϊκὴν Ἐν Συμφωνίαν τοῦ Μπετόβεν ἀγνοῶν τελείως τὴν ἔννοιαν τοῦ Μπετοβενικοῦ ἡρωϊσμοῦ καὶ ἐν γένει τοῦ ἀτομικοῦ ἡρωϊσμοῦ τῶν μεγάλων ἐργατῶν τοῦ πνεύματος, ὅσοις ἐξικνούμενος ἐν τῇ δημιουργίᾳ μέχρι ἀπολεύτεως τοῦ ὑπερανθρώπου ἤθους τῆς ζωῆς δὲν ἔχει καμμίαν σχέσιν μὲ τὰ πατριδολατρικὰ ξελιγώματα τῶν ἐλαφρῶν καὶ κενῶν μικροαστικῶν ψυχῶν.

Τὴν παλαιοτέραν αὐτὴν γνώμην τοῦ κ. Καλομοίρη θεωροῦντες ὡς πρότυπα καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τὰ δημοτικὰ μοτίβα ἀντεκρούσαμεν διὰ μιᾶς κριτικῆς μας—ἡμισειδείης εἰς τὸ φύλλον τοῦ «Νουμᾶ» τῆς 20ῆς Φεβρουαρίου 1921 ἐξ ἀφορμῆς μιᾶς συναυλίας τοῦ κ. Καλομοίρη μὲ ἔργα ἰδικά του, δοθείσης τὴν ἐποχὴν ἐκείνην εἰς τὴν Αἴθουσαν τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου—μὲ τὰ κατωτέρω, τὰ ὁποῖα συμπίπτουν ἐν πολλοῖς μὲ τὰς νεωτέρας ἀντιλήψεις τοῦ κ. Καλομοίρη, τὰς ὁποίας ἐν περιλήψει προαναφέραμεν.

Ἐγράφομεν τότε μεταξὺ ἄλλων καὶ τὰ ἑξῆς:

«Μ' αὐτὴν τὴν ἀφορμὴν δὲν μοῦ φαίνεται περιττὸν νὰ ὑποστηρίξω, τὴν ἀντίληψιν, ὅτι τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι, ὅπως στὴν Ποίησι, ἔστι καὶ στὴ Μουσικὴ δὲν εἰμπορεῖ νὰ χρησιμεύσῃ ὡς τὸ μόνο πρότυπο γιὰ τὸν ἀνώτερο Τεχνίτη.

Εἰδικὰ στὴ Μουσική, ἀποκλειστικὴ προσήλωσις στὰ δημοτικὰ θέματα εἶνας μία ὀπισθοδρομικὴ καὶ στενὴ μονομέρεια. Τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι, μ' ὅλη του τὴν εὐμορφιὰ τῆς ἀφέλειας καὶ ἀγνότητος, ποῦ ἔχει δὲν εἰμπορεῖ νὰ ἱκανοποιήσῃ τελείως τὸν διανοητικῶς καὶ αἰσθητικῶς ἐξελιγμένον ἄνθρωπον τῆς ἐποχῆς μας.

Οὔτε εἶναι ποτὲ δυνατὸν ἡ ἀνώτερη, πολυτάραχη καὶ βαθεῖα ψυχὴ τοῦ τεχνίτη, ποῦ τρυγάει τὶς ὑψηλὲς εὐρέως ὁρμητικὲς πνευματικὲς συγκινήσεις, νὰ χάσῃ αἰφνίδια ὅλες τὶς βαθειὰ ριζωμένες ἐπίκτητες ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ κληρονομικὲς της ἰδιότητες, νὰ σβήσῃ τὶς βαρειὲς χαρᾶξιὲς τῆς πικρῆς Γνώσεως καὶ νὰ πάρῃ τὴν ἀξιοζήλευτη ἀφέλεια τοῦ πρωτόγονου ἀνθρώπου τῶν Δημοτικῶν τραγουδιῶν».

Κατὰ τὴν γνώμην μας ὁ Σαμάρας ποὺ τόσο σύντομα βιαστήκαμε τὰ ξεγράψουμε ἀπ' τὴ μνήμη μας στὰ τραγούδια του «Μάννα καὶ Γυιός», «Τῆς Κοπέλλας τὸ Νερό» ὅπως καὶ στὴν «Κρητικοπούλα» (περισσότερον ἀπὸ τὶς δύο προηγούμενες Ὀτερέττες τὸν «Πόλεμο ἐν Πολέμῳ» καὶ «Ἡ Πριγκήπισσα τῆς Σκλαβιᾶς») ἥτις ἐγγίζει τὰ ὅρια μιᾶς λεπτῆς Ὀπερέττα—Κωμικ μᾶς ἔδωκε τὸν τύπον της προσωπικῆς δημιουργίας Ἑλληνικῶν μοτίβων ἐξιδανικευμένων μὲ τὴν ἀτομικὴν σφραγῖδα τοῦ συνθέτου, ὅπως καὶ ὁ Κάκτνος—αὐτὸ τὸ σπάνιο ἀντέργαστο ταλέντο—στὰ τραγούδια του.

Ἀλλ' ἂς ἐπανέλθωμεν εἰς τὴν διάλεξιν τοῦ κ. Καλομοίρη.

Δι' ἡμᾶς ἡ πρώτη καὶ κυριωτέρα προϋπόθεσις διὰ τὴν δημιουργίαν ἀριστουργημάτων Ἐθνικῶν οὕτως εἰπεῖν—ἂν εἶναι ποτὲ δυνατὸν τὰ μεγάλα ἔργα νὰ ἀνήκουν εἰς Χρόνον καὶ Φυλήν—εἰς ὅλα τὰ εἴδη τῆς Τέχνης καὶ δὴ εἰς τὴν Μουσικήν, κατὰ τὸ πρότυπον τῶν μεγάλων Γερμανῶν Μπετόβεν, Μπὰχ, Βάγνερ εἶναι ἡ ὕπαρξις ἀνωτέρου φυλετικοῦ Πολιτισμοῦ, ἡ ὕπαρξις ἀνωτέρου ζωϊκοῦ ἐντόνου ρυθμοῦ μὲ τὰ παλμὸν ποῦ τρικυμίζει τὰς ψυχὰς τῶν βορείων λαῶν καὶ ὁ ὁποῖος εἶναι ὁ κυριώτερος παράγων τῆς ἀσυγκρίτου ὑπεροχῆς τῆς Γερμανορωσσοσκανδιναϊκῆς Μουσικῆς ἐπὶ τῶν μεσημβρινῶν τῆς Γαλλικῆς λ. χ. τῆς Ἰταλικῆς κ. λ.

Ἐὰν ὁ ἀνώτερος αὐτὸς πολιτισμὸς ἡ περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα—κατὰ τὸν Ρεβὴν—δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν ζωήν, εἰς τὸ περιβάλλον τοῦ ἀνωτέρου Καλλιτέχνου, οὗτος κατ' ἀνάγκην ἂν εἶναι μεγάλος θὰ στραφῇ μόνον πρὸς τὸν

ΤΑΚΤΙΚΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΑΙ
ΤΗΣ "ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΕΩΣ,,

Γ. ΑΞΙΩΤΗΣ — Ι. ΜΠΟΝΗΣ
Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ — Φ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ
Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ — Κ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ — Π. ΠΕΤΡΙΔΗΣ
Δ. ΛΑΥΡΑΓΚΑΣ — Γ. ΣΚΛΑΒΟΣ

ἑαυτόν του, θὰ ζητήσῃ μέσα ἀπὸ τὰ βάθη τῆς ψυχῆς του νὰ ἀντλήσῃ τὸ Ἰδανικὸν πρότυπον πρὸς τὸ ὁποῖον μένει ξένον, ἀδιάφορον συνηθέστατα δὲ ἐχθρικὸν τὸ περιβάλλον του, Διότι εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ ὄχλος καὶ αἱ μετριότητες μισοῦν καὶ φθονοῦν κάθε ἀνωτέραν πνευματικὴν ὕπαρξιν.

Προσπαθοῦν μὲ κάθε τρόπον νὰ γκρεμίσουν τὸν ἀγέρωχον ἥρωα ἀπὸ τὸν οὐρανοφάστον πύργον, νὰ τὸν ρίξουν καὶ τὸν κυλίσουν στὸ βόρβορο. . . . νὰ τὸν κάμουν διὰ τῆς βίας ὅμοιόν τους. Ὁ Νίτσε πολὺ δικαίως ἐχαρακτήρισε τὴν ἔλλειψιν σεβασμοῦ πρὸς κάθε μεγάλον ὡς τὴν Λυδίαν Λύσσαν τοῦ ἀνθρωπίνου χαρακτῆρος ἀποτελοῦσαν τὸ χαρακτηριστικὸν γνώρισμα τῶν χυδαίων καὶ ταπεινῶν φύσεων ποῦ ἀρνοῦνται νὰ ἀναχωρήσουν τὸν φυσικὸν νόμον τῆς πνευματικῆς ἀνισότητος στερουμένοι τοῦ ἐνστίκτου τῆς ἀποστάσεως καὶ τῆς διαβαθμίσεως τῶν πνευματικῶν ἀξιῶν.

Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς ὁ ἀποξενωμένος στὸ περιβάλλον του καὶ ἀπομονωμένος, κλεισμένος σφιχτὰ στὸν ἐσωτερικό του κόσμο, εἶναι ἐλάχιστα Ἐθνικός, εἶναι ἕνας τύπος ποῦ στέκεται ὑπεράνω τῶν φυσικῶν νόμων κληματολογικῶν καὶ κληρονομικῶν (Εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ πατὴρ τοῦ ὑπεραν)ρώπου Μπετόβεν ὑπῆρξεν **ἕνας ἔκφυλος καὶ φαῦλος τύπος**) εἶναι μία ἐξαίρεσις, ἕνας ἔκφυλισμὸς **κατ' ἄλλους** ἴσως, πάντως ὅμως εἶνε μία πραγματικότης· εἶναι ἕνας ἄνθρωπος, ποῦ δὲν ἀντιπροσωπεύει καμμίαν Ἐθνικότητα, ἕνας Προφήτης, ποῦ ἀποτείνεται εἰς τὸ Μέλλον, ὁ ἀντίλαλος ὅλης τῆς Ἀνθρωπότητος σὰν τὸν Νίτσε ὑπεράνω Τόπου καὶ Χρόνου.

Ἐθέσαμεν ἀνωτέρω ὡς πρώτην προϋπόθεσιν πρὸς δημιουργίαν ἀριστουργημάτων, τὴν ὕπαρξιν ἀνωτέρου ζωϊκοῦ ρυθμοῦ, ἀνωτέρου Πολιτισμοῦ.

Περιττὸν εἶνε νὰ σημειώσωμεν ἐνταῦθα, ὅτι παραμοίου ζωϊκοῦ πλαισίου μὲ ἀνώτερα Ἰδεώδη δὲν βλέπομεν οὔτε κἂν ἴχνος εἰς τὸν τόπον μας, πρᾶγμα ἐξηγήσιμον ὀφειλόμενον δὲ ἐν μέρει καὶ εἰς τὴν γενικὴν κατάπτωσιν τῆς ἀνθρωπότητος, εἰς τὸν ἀχαλίνωτον Εὐρωπαϊκὸν ὑλισμόν,

Ὁ παλμὸς αὐτὸς ὅμως ὑπάρχει στὴν ψυχὴ τῶν βορείων λαῶν τουλάχιστον ὑπῆρχε πρὸ τοῦ αἰσχους αὐτοῦ τῆς ἀνθρωπότητος, ποῦ μᾶς φέρει εἰς ἴσην μοῖρα μὲ τοὺς ἀγρίους λαοὺς τοῦ Πανευρωπαϊκοῦ Πολέμου, καὶ δι' αὐτὸ βλέπομε στὴ μουσικὴ τοῦ Μπὰχ καὶ Βάγερ ἀφ' ἑνός, Τσαϊκόφσκη, Ραχμανίνωφ ὅπως καὶ τῶν Σίντιγκ καὶ Γκρὴκ ἀφ' ἑτέρου, ἀναγνωρίζομεν στὶς ἐξαίσιες μελωδίες των τὴν δημοτικὴν πηγὴν ἀφομοιωμένην ὅμως καὶ ἀναδημιουργημένην μὲ τὴν προσωπικὴν σφραγῖδα, μὲ τὴ ἐμψύχωσιν τῶν Ἀθανάτων βαθυστοχάστων καὶ πολυκυμάντων δημιουργῶν των.

Βλέπομεν μ' ἄλλα λόγια στὰ δημοτικὰ μοτίβα τῶν ὑπερβορείων λαῶν περισσότερον βάθος καὶ ἰδεαλισμόν, ποῦ εἶναι ἡ ἀντανάκλασις τοῦ ἀνωτέρου των πολιτισμοῦ,—ἀπ' ὅ,τι ἔχουν οἱ μεσημβρινοί.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν προτίμησιν τὴν ὁποίαν δεικνύει ὁ κ. Καλομοίρης στὴ Συμφωνικὴ Μουσικὴ συμφωνοῦμεν ἀπολύτως μαζύ του, ἔχοντες μὲ τὸ μέρος μας τοὺς μεγαλυτέρους μουσουργοὺς ὅπως ὁ Μπετόβεν, ὁ Μπερλιόζ, ὁ Φράγκ, κ.λ. οἱ ὁποῖοι κατ' ἐξοχὴν ἐξέφρασαν τὸν ἐσωτερικόν τους κόσμον μὲ τὴν ὀρχηστικὴν μουσικήν.

Τὴν προτίμησιν τῆς ὀρχηστικῆς μουσικῆς παρεμπιπτόντες καὶ ἐν συμπυκνωτικῇ συντομίᾳ δικαιολογοῦμεν μὲ τὰ ἑξῆς: Ποτὲ δὲν συνταιριάζει ἡ μουσικὴ μὲ τὸ κείμενον ἐσωτερικῶς, ἀκόμα καὶ τότε, ὅταν ὁ δημιουργὸς ἐμπνευσθῇ καὶ συνθέσῃ καὶ τὰ δύο—ὅπως ὁ Βάγνερ.

Διότι δὲν εἰμπορεῖ ποτὲ νὰ συμπέσῃ τὸ ἴδιο ἀκριβῶς θέμα νὰ χρησιμεύσῃ ὡς πηγὴ δημιουργικῆς συγκινήσεως καὶ διὰ τὴν μουσικὴν καὶ διὰ τὸ κείμενον, δεδομένου, ὅτι ἡ ἐμπνευσις μόνον μὲ τὸ ζωογόνημα τοῦ ὑποκειμενισμοῦ —ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν θεωρίαν τῆς ἀντικειμενικῆς περιγραφικότητος τῶν Νεο—Βαγνεριστῶν καὶ τῶν φουτουριστῶν Νεο—Ντεμπουσσιστῶν κ. λ.— συνήθως αὐθαίρετος καὶ ἀνομοιογενῆς ἐκχύνεται εἰς ἀντίθετα θεματικὰ ρεύματα μουσικῆς καὶ πρόζας, εἰς ἀσχέτους διαθέσεις, αἱ ὁποῖαι στὸ Μελόδραμα ἰσορροποῦνται, μόνον χάρις εἰς τὰ πλούσια τεχνικὰ μέσα τῆς συνθέσεως, προσφυῶς μόνον ἐξωτερικῶς, ρυθμικῶς τῆς μουσικῆς μὲ τὸ κείμενο. Στιγματίζομεν ἐδῶ δίδοντες μόνον μίαν ὑλὴν τοῦ μεγάλου αὐτοῦ προβλήματος περὶ τοῦ δυνατοῦ ἢ μὴ τοῦ συνδυασμοῦ ποιήσεως καὶ μουσικῆς, ποῦ ἀπησχόλησε ἐξ ὁλοκλήρου τὸν Βάγνερ, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ δυνηθῇ νὰ τὸ λύσῃ ἱκανοποιητικῶς.

Εἰς ἄλλην εὐκαιρίαν ἔχομεν ὑπ' ὄψιν νὰ πραγματευθῶμεν ἐν πλάτει ἐναλόγως τῶν δυνάμεών μας περὶ τοῦ ἀκανθώδους αὐτοῦ ζητήματος ὅπως καὶ περὶ ἄλλων συναφῶν πρὸς αὐτό. Διότι εἶνε γνωστόν, ὅτι ἡ προσπάθεια τοῦ Βάγνερ— προσπάθεια τολμηρὰ καὶ ἐπαναστατικὴ— ὅπως καὶ ὁ ἴδιος ὡμολόγησε νὰ συνδυάσῃ μουσικὴν καὶ ποίζαν εἰς ἕναιον συνολον, δὲν ἐπέτυχε κατὰ τὸ πλεῖστον.

Σχετικῶς μὲ τὸ ζήτημα τῶν ὁρίων τῆς Ἐθνικῆς καὶ Λαϊκῆς μουσικῆς δὲν θεωροῦμεν περιττὸν νὰ παραθέσωμεν μερικὰς ἐπιγραμματικὰς σκέψεις τοῦ μεγαλωνύμου Τουργκένιεφ, προσθέτοντες ἐν τέλει τὴν ἀτομικήν μας γνώμην διὰ τὸ σπουδαιότατον ζήτημα τῆς Ἐθνικῆς καὶ Κοσμοπολιτιστικῆς Τέχνης δηλ. "Αν ἡ μεγάλη Τέχνη πρέπει νὰ ἔχει τοπικὸ χρῶμα, ἤ, ἂν πρέπει νὰ εἶναι Διεθνὴς (Κοσμοπολιτιστική).

Ὁ Τουργκένιεφ λοιπὸν στὴ βαθυστόχαστη κριτική του περὶ τοῦ Ποῦσκιν—τὸν ὁποῖον θεωροῦσε καὶ διδάσκαλό του,—ξεχωρίζων τὰ ὅρια τῆς Ἐθνικῆς ἀπὸ τὴν Λαϊκὴν Τέχνην, κάμνει τὴν ἑξῆς μικρὰν παρέκβασιν καὶ διὰ τὴν Μουσικήν: «Ὁ Μπετόβεν π. χ.—λέγει ὁ Τουργκένιεφ—ἢ ὁ Μόζαρτ ἀναμφιβόλως εἶναι Ἐθνικοὶ Γερμανοὶ μουσουργοὶ καὶ ἡ μουσικὴ των θεωρεῖται κατ' ἐξοχὴν Γερμανική, καὶ ὅμως σὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἔργα των δὲν θὰ βρῆτε οὔτε ἴχνος ὄχι μόνον δανεισμοῦ ἀπὸ τὴν Λαϊκὴν μουσικὴν ἀλλ' οὔτε κἂν ὁμοιότητος μὲ ἐκείνην.

Διότι αὐτὴ ἡ λαϊκή, ἡ πρωτόγονος μουσικὴ ἐχύθηκε καὶ ἀφομοιώθηκε στὸ αἷμά τους, τοὺς ἐξωγόνησε καὶ χάθηκε μέσα τους, ὅπως καὶ ἡ θεωρία τῆς Τέχνης τους, ἔτσι ἀκριβῶς, ὅπως χάνονται π. χ. οἱ γραμματικοὶ κανόνες μέσα στὴ ζωντανὴ δημιουργία τοῦ συγγραφέως».

Κατὰ τὴν γνώμην μας ὁ Μπετόβεν στὴ μουσικὴ του δὲν εἶναι οὔτε Γερμανὸς οὔτε καὶ Φλαμανδὸς—ὅπως τὸν θέλει κακοπίστως χάριν τοῦ Ἐθνικοῦ του ἐγωϊσμοῦ ὁ Ρωμαὶν—Ρολλάν.

Διότι εἶναι γνωστόν, ὅτι ἡ ὡριμωτέρα δημιουργία τοῦ Μπετόβεν, ἐκείνη, ποῦ τὸν ὕψωσε ὑπεράνω ὅλων τῶν πρὸ αὐτοῦ μουσουργῶν, ὑπεράνω καὶ αὐτοῦ τοῦ μεγάλου διαδόχου του τοῦ Βάγνερ, ὅπως καὶ ὅλων τῶν μεγαλοφῶν,

ποῦ ὑψώθησαν ὑπεράνω τῆς Φλῆς καὶ τῆς Ἐποχῆς των —ὄχι μόνον ἄφησε ἀδιάφορον καὶ ξένον πρὸς αὐτὴν τὸ πλῆθος ἀκόμα δὲ καὶ τοὺς ἐκλεκτοὺς τοῦ πνεύματος ἐργάτας (ὁ Γκαῦτε ἔλεγεν ὅτι ἡ Μουσικὴ τοῦ Μπετόβεν τὸν ἐτρόμαζε δηλ. τὸν ἐβάμπωνε καὶ γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ τὴν ψυχικήν του ἀδυναμίαν τὸν ἀποκαλοῦσε τρελλὸν) τῆς χώρας του ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων μερικῶν μεγαλοφυῶν πνευμάτων ὅπως ὁ Βάγνερ Λίστ, Σοῦμαν κ. λ.—ἀλλὰ καὶ ἐχλευάσθη χυδαίως ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν συμπατριωτῶν του.

Γνωρίζομεν δέ, ὅτι ἀκόμα καὶ σήμερον παρ' ὅλην τὴν πληθώραν τῶν Ὠδείων καὶ τὴν ἐπίδειξιν μουσικομανίας ἀπὸ τοὺς χυδαίους μικροαστοὺς ὁ Μπετόβεν ἐξ ἴσου στὴ Γερμανία, ὅπως καὶ εἰς ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου, ἀπὸ ἐλαχίστους ἐκλεκτοὺς προνομιούχους κατανοεῖται καὶ διερμηνεύεται, παρ' ὅλα τὰ ὑποκριτικὰ ἀπὸ ονο-μπισμὸ καὶ ἐπίδειξιν ξεφωνητὰ θαυμασμοῦ τοῦ πλήθους τῶν ψευτοφιλομούσων ἱερισύλων τῆς θεϊκῆς του μουσικῆς—πράγμα γενικὸν γιὰ ὅλους τοὺς μεγάλους, ὅπως ὁ Νῖτσε, ὁ Σοπενάουερ, ὁ Σαίκσπηρ, ὁ Ντάντε, ὁ Σωκράτης, ὁ Αἰσχύλος, ὁ Γαλιλαῖος, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ὁ Λεονάρντι Νταβίντσι κ. λ. οἱ ὁποῖοι ἐπειδὴ στάθηκαν ὑψηλότερα ἀπὸ τὴν Φυλὴ καὶ τὴν Ἐποχή τους, ἀντιπροσωπεύοντες μόνον τὸ γενικώτατον ἄτομόν τους, ποῦ περιέκλειεν ὅλην τὴν ἀνθρωπότητα, ὡς φυσιογνωμίαι ὄχι Ἐθνικαί, ἀλλὰ Κοσμοπολιτιστικαὶ παρεννοήθησαν ἐπὶ πολὺ καὶ ἐπεβλήθησαν μετὰ πάροδον ἱκανοῦ χρόνου μόνον ἀπὸ τοὺς μεγάλους κριτικοὺς καὶ ἑρμηνευτάς των, οἱ ὁποῖοι συγγενεύοντες πνευματικῶς εἰς μερικὰ σημεῖα μὲ αὐτούς, ἔδειξαν ὁ καθένας τους μερικὰς ἀπόψεις ἀπὸ τὸ ἔργον των, ἐκείνας, τὰς ὁποίας ἠδυνήθησαν αὐτοὶ νὰ δοῦν, καὶ ἔτσι ὅλοι μαζὶ οἱ κριτικοὶ μᾶς ἔδωσαν ἐν συνεργασίᾳ τὴν φυσιογνωμίαν τῶν μεγαλοφυῶν δημιουργῶν.

Ἐπειδὴ δὲ οἱ κριτικοὶ αὐτοὶ εἶχαν ἀπόλυτον κῦρος γνώμης στὸν ἐπιστημονικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ κόσμο, ἡ γνώμη τους γιὰ τοὺς τοὺς μεγάλους ἐπεβλήθη ἱεραρχικῶς ἀπὸ τὰ ἀνώτερα πνευματικὰ στρώματα ὡς τὰ κατώτερα. Καὶ ἔτσι βρίσκονται σήμερα πολλοί, ποῦ ἀσυνειδήτως—ἐπειδὴ φοβοῦνται μὴ τυχὸν ἐκληθοῦν ὡς ἀδαεῖς, παρουσιάζονται ὡς δῆθεν θαυμασταὶ τοῦ Α μεγάλου μουσουργοῦ ἢ τοῦ Β μεγάλου ποιητοῦ, χωρὶς νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ αἰτιολογήσουν τὸν τυφλὸν καὶ ἠλίθιον, ἐκ τῶν προτέρων θαυμασμόν των δι' αὐτούς.

Αὐτὴν τὴν ἀντίληψιν περὶ τοῦ Κοσμοπολιτισμοῦ τῶν Μεγάλων δημιουργῶν ὑποστηρίζει καὶ ὁ Σοπανάουερ στὸ «Συγγραφεῖς καὶ Ὕφος». Ἤδη γεννᾶται τὸ ἐρώτημα:

Θὰ μποροῦσε ὁ σημερινὸς Ἕλλην μουσουργὸς νὰ δημιουργήσῃ μουσικὰ ἀριστουργήματα διαφυλάττων ὅμως τὸ Ἕλλην. δηλ. τὸ δημοτικὸ χρῶμα τῆς μουσικῆς. (διότι ἀστικὸς πολιτισμὸς δὲν ὑπάρχει εἰς ἡμᾶς, ἑπομένως οὔτε ὑπάρχει ἀστικὴ Ἑλληνικὴ τέχνη). Ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ προτιμήσῃ μεταξὺ τοῦ διλήμματος:

Ἢ νὰ γράψῃ ἀνωτέρα Τέχνη ἀλλὰ Εὐρωπαϊκῆς κλασικῆς μορφῆς καὶ ὕφους: Ἢ νὰ διαφυλάξῃ μὲν τὸ Ἑλληνικὸν χρῶμα τῶν μοτίβων, ἀλλὰ τότε κατ' ἀνάγκην—ἐπειδὴ δὲν ἔχομεν ἀνώτερον Πολιτισμόν—νὰ μείνῃ πολὺ χαμηλότερα—στὰ σύνορα μιᾶς «Συμφωνίας τῆς Λεβεντιᾶς».

Ἢ παλαιοτέρα τουλάχιστον, ἡ Κοσμοπολιτιστικὴ μὲ τὸ Εὐρωπαϊκὸ χρῶμα τῶν μοτίβων ἐργασία τοῦ κ. Καλομοίρη (ὅπως ἡ «Φυγὴ γιὰ δύο πιάνα», τὸ «Νυχτιάτικο» οἱ «Πρῶτες Μπαλλάντες» κ. λ., ὅπου στέκεται πολὺ ψηλότερα ἀπὸ ἀπόψεως ποιοῦ συγκινήσεως ἀπὸ τὴν «Συμφωνίαν τῆς Λεβεντιᾶς», ἀποδεικνύει, ὅτι ἀληθεύει ἡ δευτέρα ὑπόθασις, δηλ. ὅτι μὲ Ἑλληνικὰ δημοτικὰ θέματα ἀριστουργήματα μουσικὰ ὑπὸ τὴν ὑψηλοτέραν ἔννοιαν δὲν εἰμποροῦν νὰ γίνουν ὅπως ἕνας Βαλαωρίτης δὲν εἰμπορεῖ νὰ σταθῇ πλάϊ σ' ἕνα Λεοπάρντι ἢ σ' ἕναν Μπωντελαίρ.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗΝ ΚΙΝΗΣΙΝ ΤΗΣ ΓΕΙΤΟΝΟΣ

ΤΟ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

Ἡ Δὶς Ἀμεδαία Μπουκλάκου διευθύνουσα τὸ ἐν Πειραιεῖ Παράρτημα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου εἶναι γνωστοτάτη εἰς τὴν γείτονα πόλιν διὰ τὴν μουσικήν της δράσιν.

ΑΜΕΔΑΙΑ Β. ΜΠΟΥΚΛΑΚΟΥ

Διπλωματοῦχος τοῦ Ὠδείου Πειραιῶς ἐν ἔτει 1916 ἐνεφανίσθη ἐπανειλλημένως εἰς μουσικὰς συναυλίας ὡς Soliste ***καὶ ποικιλοτρόπως συνέβαλεν εἰς τὴν μουσικὴν κίνησιν τοῦ Πειραιῶς διὰ τῆς ἐν γένει καλλιτεχνικῆς καὶ μουσικοπαιδαγωγικῆς της ἐργασίας.***

Ἤδη ἀναλαβοῦσα ἀπὸ τοῦ παρελθόντος ἔτους τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἐν Πειραιεῖ Παραρτήματος τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὠδείου, ἀπετέλεσε τὴν ψυχὴν τοῦ νέου μουσικοῦ κέντρου τοῦ Πειραιῶς, τὸ ὁποῖον ἐντὸς ὀλίγου χρονικοῦ διαστήματος ἐπέδειξεν ζωτικότητα, ὑποσχομένην πολλὰ διὰ τὸ μέλλον.

Διότι καὶ ὁ δυνατότερος Ἕλλην μουσουργός, ἂν ἐπιχειροῦσε νὰ κάμῃ Ἐθνικὴν μουσικήν, ποτὲ δὲν θὰ ἔφθανε τὸ ὕψος ἑνὸς Τσαϊκόφσκυ, ἢ ἑνὸς Γκρίγκ, τῶν κα' ἐξοχὴν ἐθνικῶν αὐτῶν μουσουργῶν, διότι καλῶς εἴπομεν ἀνωτέρω ἡ περίφημος «***Ἑλληνική, Λαϊκὴ Λεβεντιά***», ποῦ συγκινεῖ τόσον καὶ ἐμπνέει τὴν ἀφελῆ Μοῦσαν τοῦ κ. Καλομοίρη δὲν ἔχει τίποτε τὸ κοινὸν μὲ τὸ βάθος καὶ τὸν ἰδεαλισμὸν τῆς Ρωσσικῆς καὶ Νορβηγικῆς ψυχῆς ἐπειδὴ τὸ πηγαῖον βάθος τῆς Λεβεντιᾶς αὐτῆς, τὰ χημικά της συστατικὰ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ ἕνα ψευτοφιλότιμο χωρὶς συνείδησιν καὶ ὑπερηφάνειαν, μία ταπεινὴ αὐταρέσκεια καὶ ἕνας ἀχαλίνωτος ἐγωϊσμός, δουλοπρεπὴς καὶ ἀνελεύθερος.

Ἄλλωστε δὲν πρέπει ποτὲ νὰ ἀποκλείεται καὶ ἐλαφρά τις ἐπίδρασις, ἤτις εἶναι λίαν εὐεργετικὴ μορφωτικῶς ἐν τῇ ἐπικοινωνίᾳ τοῦ καλλιτέχνου μὲ τὰ μεγάλα πνεύματα, ὅπως λ. χ. κλασικὸν παράδειγμα ἐπιδράσεως ἀνωτέρου εἴδους κατά τρόπον ἀφομοιώνοντα τὴν ἐπίδρασιν μὲ τὴν ἀτομικότητα τοῦ ἐπιρρεαζομένου εἶναι ἡ ἐπίδρασις τοῦ Μόζαρτ ἐπὶ τῆς δημιουργίας τῆς α' περιόδου τοῦ Μπετόβεν. Εἶναι γνωστὸν ἐπίσης, ὅτι καὶ αὐτὸς ὁ κολοσσὸς ὁ Νῖτσε διεμορφώθη κατὰ τὸ πλεῖστον ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Σοπενάουερ. Ὁ δὲ Σοπενάουερ ἐν τῇ ὑπερόχῳ καὶ χαρακτηριστικῇ του εἰλικρινείᾳ καὶ τῷ σεβασμῷ πρὸς κάθε μεγάλο ἀπεφαίνετο μετριοφρόσως περὶ αὐτοῦ ὅτι «Ἂν δὲν προϋπῆρχεν ὁ Κάντιος, δὲν θὰ ὑπῆρχον ὡς φιλόσοφος καὶ ἐγώ», ἀδιάφορον ἂν εἰς αὐτὸν μόνον ὀφείλεται ἡ θαυμαστὴ σύλληψις τῆς ἀπαισιοδόξου θεωρίας περὶ τοῦ Σύμπαντος,(1) ἤτις τὸν ὤφησε μέχρις ἀπαρνήσεως κάθε Ἰδανικοῦ ἀνθρωπίνου καὶ τὸν ἤγαγεν μέχρι τοῦ μηδενισμοῦ καὶ τοῦ θεωρητικοῦ ἀσκητισμοῦ, τὴν ὁποίαν ὑπερόχως ἀναπτύσσει στὸ μνημειῶδες ἔργον του ὁ «Κόσμος ὡς Βούλησις καὶ ὡς Παράστασις».

Ἀφήνομεν πιὰ τὰς μεγάλας ἐπὶ τοῦ Γκαῖτε ἐπιδράσεις τῶν Λέσσιγκ, Καντίου, Κλοπστόκ, Βίγκελμαν καὶ τῶν ἀρχαίων κλασικῶν συγγραφέων, ἐπιδράσεις, οἵτινες διαφαίνονται καταφανῶς ἐν ὅλῃ του τῇ Δημιουργίᾳ.

Δὲν πρέπει μόνον νὰ συγχίζεται ἡ ἐπίδρασις, ἡ εἰς πνευματικὴν συγγένειαν ὀφειλομένη τοῦ ἐπηρρεαζομένου μὲ τὰ ἐπηρρεάζοντα πρότυπα, μὲ τὴν δουλικὴν καὶ ἄγονον μίμησιν τῶν μετρίων καλλιτεχνῶν.

Ἐπαναλαμβάνομεν τὴν γνώμην μας, ὅτι οἱ μεγάλοι ἐργάται ποῦ πνεύματος, οἱ μεγάλοι ἥρωες τῆς ζωῆς οἱ Προμηθεῖς μὲ μιὰ λέξι εἶναι ἀνεξαιρέτως κοσμοπολῖται.

Ἀλλ' ἂν εἰς τὰς χώρας τὰς μᾶλλον προηγμένας κατὰ τὸν Πολιτισμὸν—ὅπως ἡ Γερμανία— ἐδέησε οἱ μεγάλοι ἐργάται τοῦ πνεύματος νὰ ὑψωθοῦν ὑπεράνω τῆς Φυλῆς των γιὰ νὰ δώσου ἀριστουγήματα, ἀντλοῦντες ὅλον τὸν ποιητικόν των πλοῦτον μόνον ἀπὸ τὸν ἑαυτόν τους, εἰς ἡμᾶς, οἱ ὁποῖοι ὑπολειπόμεθα καταφανῶς καὶ σημαντικῶς ἀπὸ τὴν Δύσιν κατὰ τὸν Πολιτισμόν, κατὰ μείζονα λόγον ὁ μεγάλος Τεχνίτης, ἂν ἐζοῦσε σήμερα θὰ ἠσθάνετο τὴν ἀνάγκην νὰ ἀναπαραστήσῃ ὄχι τὴ μουχλιασμένη, φτωχὴ καὶ χυδαία ζωὴ τοῦ περιβάλλοντός του, ἀλλὰ τὸ ἀτομικό του Ἰδανικόν τὸ πλατύτατον καὶ ξένον πρὸς τὸ πλῆθος, καὶ αὐτὴν τὴν ἀντίληψιν φαίνεται, ὅτι συμμερίζεται ὁ μεγαλύτερος ἴσως τῶν συγχρόνων καὶ ἰδίως τῶν νέων μουσουργῶν μας, ποῦ πολὺ γρήγορα θὰ ἐπισκιάσῃ καὶ τοὺς καλυτέρους Εὐρωπαίους συναδέλφους του, ὁ μεγαλόπνευστος συνθέτης τῆς «Ταφῆς» ἔργου ἰσαξίου μὲ πολλὰ τοῦ Φράγκ. Ὁ Δημήτριος Μητρόπουλος, περὶ τοῦ ὁποίου εὐελπιστοῦμεν, ὅτι θὰ μᾶς δοθῇ εἰς λίαν προσεχὲς μέλλον ἀφορμὴ νὰ ἐμηλήσωμεν ἐν πλάτει.

Κατόπιν τῶν σκέψεών μας αὐτῶν θὰ ἐλογιζόμεθα εὐτυχεῖς, ἂν ὁ κ. Καλομοίρης μᾶς ἀξίωνε ἀπαντήσεως ἀντικρούων τὴν γνώμην μας αὐτὴν περὶ τῆς Ἐθνικῆς καὶ Κασμοπολιτιστικῆς Μουσικῆς καὶ εἰδικῶς περὶ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ τῆς δεούσης κατευθύνσεώς της, θὰ ἐλογιζόμεθα εὐτυχεῖς, ἂν κατώρθωνε νὰ μᾶς μεταπείσῃ μεταδίδων καὶ εἰς ἡμᾶς τὴν ἀξιοζήλευτον καὶ μακαρίαν αἰσιοδοξίαν του περὶ τῆς μελλοντικῆς ἀνθίσεως τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, τὴν ὁποίαν κατὰ τὴν ἀντίληψίν μας θὰ εἰμποροῦσε νὰ φέρῃ μόνον— ***ὁ πρὸς τὸ παρὸν ἀνύπαρκτος — ἀνώτερος Ἑλληνικὸς Πολιτισμός.***

---

1) Κατ' ἄλλους ὁ Σοπενάουρ ἤντλησε τὴν πεσσιμιστικήν του θεωρίαν ἀπὸ τὴν Βουδιστικὴν θρησκείαν τῶν Ἰνδῶν.

ΝΙΚΟΣ ΒΕΡΓΩΤΗΣ

ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ ΠΡΟΣ ΤΗΝ "ΜΟΥΣΙΚΗΝ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΝ,,

ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΧΟΡΩΔΟΙ

Ἀξιότιμε κ. Διευθυντά,

Ἀπ' ἀρχετὸ καιρὸ Μουσικολόγοι, Μουσικοκριταὶ καὶ καθένας ποῦ ἔτυχε ν' ἀκούσῃ ὀλίγην μουσικὴν στὸ ἐξωτερικό, ἔχει νὰ εἰπῇ τὸ λόγο του γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς ἀναπτύξεως τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος στὸν τόπο μας.

Ὅλοι συνιστοῦν τὸν καταρτισμὸ λαϊκῶν χορῳδιῶν καὶ τὸν τρόπον τοῦ καταρτισμοῦ τὸν εὑρίσκουν εὔκολα—ἕνα δωμάτιο, ἕνα πιάνο, ἕνας δάσκαλος τῆς μουσικῆς καὶ μία πρόσκλησις ὅπως ἐγγραφοῦν ***δωρεὰν*** ὡς μέλη τῆς χορῳδίας ὅσοι ἔχουν φωνή.

Μὰ ἡ διάθεσις αὐτὴ ἡ ὁποία ἐξεδηλώθη στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Καποδίστρια, θὰ μένει γιὰ καιρὸ προσπάθεια ἐφ' ὅσον δὲν λαμβάνονται τὰ ἀνάλογα μέτρα τὰ ὁποῖα θὰ συντελέσουν ἀσφαλῶς στὴν πραγματοποίησιν τῶν προσδοκιῶν αὐτῶν καὶ τὰ μέτρα αὐτὰ εἶναι μόνο ἡ ὑποχρεωτικὴ διδασκαλία τῆς Μουσικῆς στὰ σχολεῖα.

Ἡ χορῳδία εἶναι ἡ ἐκδήλωσις μιᾶς γενικωτέρας μουσικῆς ἀναπτύξεως.

Δὲν θέλω νὰ μακρυολογήσω στὸ γράμμα μου αὐτὸ μὲ τὸ ν' ἀναφέρω προσπάθειες μουσικῶν συλλόγων πρὸς σύμπηξιν χορῳδιῶν τῶν ὁποίων τ' ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ διαλυθοῦν ὕστερ' ἀπὸ ὀλίγα μαθήματα, κυρία ὅμως αἰτία τῆς διαλύσεως εἶναι ὁ κακὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον καταρτίζεται μιὰ χορῳδία.

Τοὐλάχιστον—ἔχω τὴν γνώμην—ὅτι γιὰ καιρὸ ἀκόμη δὲν πρέπει νὰ ζητοῦν χορῳδοὺς ἀπὸ τὰς λαϊκὰς τάξεις, οὔτε νὰ ἐπιστρατεύουν τοὺς διαφόρους συνοικιακοὺς κανταδόρους μὲ τὶς κακοποζαρισμένες φωνές, γιατὶ ἐκεῖνοι ποῦ ἐπιμένουν στὴν ὀργάνωσιν χορῳδιῶν καὶ ἰδίως ἀπὸ ἀνθρώπους τῶν λαϊκῶν τάξεων ὅπου δὲν ὑπάρχει οὔτε ἴχνος καλλιτεχνικῆς ἀναπτύξεως, νομίζω πῶς ζητοῦν νὰ ἰδοῦν Θέατρον ἀπὸ ἀνθρώπους ἀγραμμάτους.

—Μὰ εἶναι δυνατὸν νὰ σταθῇ στὸ Θέατρον ἕνας ἐντελῶς ἀγράμματος; ἐκτὸς ἐὰν νομίζουν οἱ κ. κ. αὐτοὶ ὅτι τὸ νὰ μάθῃ ἕνας νέος νὰ σολφετζάρῃ εἶναι εὐκολώτερον ἀπὸ τὸ νὰ διαβάσῃ ἐφημερίδα ἕνας ποῦ ἦτανε χθὲς ἀγράμματος.

Οὔτε νὰ ζητοῦν ὡς χορῳδοὺς ἀνθρώπους οἱ ὁποῖοι νὰ ἔχουν ἀπαραιτήτως καὶ φωνητικὰ πλεονεκτήματα, γιατὶ εἶνε προτιμώτερον σὲ μιὰ τέτοια τάξιν χορῳδίας νὰ ὑπάρχουν ὡς μαθηταὶ ἄνθρωποι μόνο μὲ τὴν διάθεσιν καὶ τὴν ὑπομονὴν νὰ μάθουν κάτι, παρὰ ἄνθρωποι μὲ φωνήν. Τοὺς ἀνθρώπους τῆς ὡρίμου ἡλικίας ποῦ θέλει μιὰ χορῳδία γιὰ νὰ τοὺς μάθῃ Θεωρία—δὲν πρέπει λοιπὸν οἱ κ. κ. αὐτοὶ νὰ κρίνουν τὰ πράγματα ἀπὸ μερικὲς ἐξαιρέσεις ἀνθρώπων ποῦ ἔμαθαν σὲ προχωρημένην ἡλικίαν πέντε—δέκα νότες.

—Γι' αὐτὸ νομίζω ὅτι τὸ νὰ καταγίνεται κανεὶς στὸν καταρτισμὸν ἀνδρικῆς χορῳδίας μὲ τέτοια στοιχεῖα εἶνε ματαιοπονία. Ἂν λειτουργεῖ τάξις χορῳδίας, ὁ δάσκαλος τῆς τάξεως αὐτῆς θὰ βγάζῃ ἀσφαλῶς τὸ λαιμό του γιὰ ὅλην τὴν σχολικὴν περίοδον μὲ τὸ νὰ προπονῇ τοὺς μαθητάς του (εἶναι γνωστὴ δὲ καὶ ἡ μαθητικὴ ἀγνωμοσύνη) σ' ἕνα μικρὸ ρεπερτόριο καὶ τὸ ὁποῖον θὰ μάθουν μὲ τ' αὐτὶ γιὰ νὰ παρουσιασθοῦν τὴν ἡμέραν τῶν ἐξετάσεων. Ἀλλὰ μιὰ τέτοια τάξις δὲν ὠφελεῖ καθόλου τὴν χορῳδιακὴν ἀνάγκην, τοὐναντίον βλάπτει.

—Τὸ σχόλιό μου αὐτὸ γιὰ τὴν τελευταίαν ἐμφάνισιν ἑνὸς ὁμίλου ἀπὸ μερικοὺς κυρίους μαζὶ μὲ μερικοὺς μαθητὰς κάποτε τῆς τάξεως χορῳδίας τοῦ Ὠδείου Πειραιῶς οἱ ὁποῖοι ἀφοῦ ἔλαβον ἢ δὲν ἔλαβον δέκα μαθήματα στὸ Ὠδεῖον (τὸ ὁποῖον τοὺς συμμάζευσε μὲ τὸν εὔκολο τρόπο ποῦ ὑποδεικνύουν οἱ κ. κ. αὐτοὶ) ἀμέσως κατήρτισαν ἴδιον ᾠδικὸν ὅμιλον ἀπὸ ἑνδεκα πρόσωπα καὶ ἐμφανίζονται μιὰ νύκτα σ' ἐπίσημον συναυλίαν μὲ τὸν τίτλον τὸ «ἁρμονικὸ τραγοῦδι». Καὶ δυστυχῶς δὲν περιωρίσθησαν στὴν πλημελεστάτην χορωδιακὴν ἐμφάνισιν ἀλλὰ σχεδὸν καὶ καθένας ἀπ' αὐτοὺς εἶπε καὶ τὴν σχετικὴν Μονωδίαν!

Λυποῦμαι πολὺ γιὰ τὸ γεγονὸς καὶ περισσότερο γιὰ τοὺς ἰδίους, ἀναγκάζομαι μόνο νὰ τοὺς ὑπενθυμίσω καὶ πάλιν κάτι λόγια ποῦ τοὺς εἶπα καὶ ἄλλοτε: Ἡ χορῳδία θέλει τὴν ἀπόλυτον ὑποτακτικότητα τῶν χορῳδῶν ὑπὸ ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ πνεῦμα καὶ ἐκμηδένησιν κάθε ἐγωϊσμοῦ καὶ μικροφιλοδοξίας· εἰδ' ἄλλως νὰ περιμένουν καὶ ἄλλας ἀπογοητεύσεις.

Πειραιεὺς Αὔγουστος 1922

Μὲ τιμὴν

ΙΩΣΗΦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΑ ΤΟΠΕΙΑ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Εἶναι πασίγνωστον, ὅτι οἱ τρεῖς μεγάλοι Βιενναῖοι διδάσκαλοι, Χάϋδν, Μόζαρτ καὶ Μπετόβεν, ἦσαν ἔνθερμοι φίλοι τῆς φύσεως. Ὡς ἔμως ὁ Μπετόβεν ἐνέβαλε τοσοῦτον μεγάλην ψυχικὴν δύναμιν εἰς τὰς διαφόρους μορφὰς καὶ τοὺς τύπους τῶν ἔργων, οὓς ἐκληρονόμησεν ἀπὸ τῶν δύο κλασικῶν του προκατόχων, ὑπῆρξε καὶ ἡ σχέσις αὐτοῦ πρὸς τὴν φύσιν ἀλλοία τῆς τοῦ Χάϋδν καὶ τοῦ Μόζαρτ. Ἀντιμετώπιζεν οὗτος ἀπ' εὐθείας αὐτήν· φύσις καὶ τέχνη ἦσαν δι' αὐτὸν ἀδιαρρήκτως συνδεδεμέναι, ὅπως δὲ ἡ ἐρμηνευτική του καρδία ἔδλεπεν ἑαυτὴν διαυγῶς ἐντὸς τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος κατοπτριζομένην, οὕτως ἀνταναklᾶται καὶ ἡ φύσις πιστῶς εἰς τὰ ἔργα αὐτοῦ.

Ἡ ἀρχαία ὑπὸ ἐπάλξεων καὶ φρουρίου περιστοιχιζομένη Βιέννη τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, μὲ τὰ δροσερά της προάστεια καὶ τὸν ἀνθοστόλιστον στέφανον τῶν περιβαλλόντων αὐτὴν καταφύτων χωρίων, παρουσίαζεν εἰκόνα κατάλληλον διὰ τὴν ψυχὴν τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου· τὰ περίχωρα τῆς Βιέννης εὑρίσκονται ἀποτυπωμένα εἰς τὰ ἔργα τοῦ Μπετόβεν. Ἀπὸ τοῦ Νόϋσσδορφ τοῦ μέρους εἰς τὸ ὁποῖον χωρίζεται ἡ διώρυξ τοῦ Δουνάβεως ἀπὸ τοῦ κραταιοῦ της πατρός, ἐκφύεται πλατεῖα λωρὶς καταπρασίνου ἐξοχῆς, πρὸς τὸ βορειοδυτικὸν μέρος τῆς Βιέννης προχωροῦσα· κατάφυτοι λόφοι τὴν στολίζουν, πολυπληθεῖς παραπόταμοι τοῦ Δουνάβεως τὴν διασχίζουν, πυκνὰ δὲ δάση τὴν περιβάλλουν. Αὕτη εἶναι κυρίως ἡ χώρα τοῦ Μπετόβεν: ἐκεῖ διήρχετο τοὺς θερινοὺς μῆνας, ἐκεῖ ἠγάπα νὰ περιπατῇ. Καὶ τώρα μὲν μέγα μέρος ἐκ πάντων τούτων ἀνήκει εἰς τὴν πόλιν τῆς Βιέννης, ἐλόκληρα δὲ ζωγραφικὰ χωρία μετετράπησαν εἰς ἄγονα τμήματα τῆς μεγάλης πόλεως, τὰ ὁποῖα διασχίζει βιαστικὸς ὁ «ἠλεκτρικός»· γενικῶς ἔμως αἱ ἐξοχαὶ τῆς Βιέννης διετήρησαν τὸν αὐτὸν τύπον. Ἱστάμενός τις ἐπὶ τῆς βορειοδυτικῆς κορυφῆς τῆς «Τυρκενσχάντσε», στρέφων δὲ εἶτα πρὸς τὸ πέλαγος τῶν στεγῶν τῆς μεγάλης πόλεως, εὑρίσκεται πρὸ μαγευτικοῦ θεάματος ποιητικῶν καταφύτων χωρίων, θαλερῶν πεδιάδων, λόφων, δασῶν. Ἐκεῖ εὑρίσκεται καὶ τὸ εἰδυλλιακῶς κείμενον χωρίον Χάϊλιγκενστατ, ἔπου τόσον εὐχαρίστως διέμενεν ὁ Μπετόβεν ἔπου ἐγεννήθησαν αἱ σονάται εἰς λὰ ὕφεσις μεῖζον op. 26 καὶ ἡ «Εἰς τὸ φῶς τῆς σελήνης», ἔπου εἰργάσθη ὁ μέγα διδάσκαλος, ἐπὶ τῆς «Ἡρωϊκῆς», τῆς «Ποιμενικῆς» καὶ εἰς σὶ ἔλασσον συμφωνίας. Πενιχρά τινα χωριατόσπιτα, μικρὰ πλατεῖα, ἐν τῷ μέσῳ τῆς ὁποίας ἡ ἐκκλησία. κῆποι καὶ λόφοι κατάφυτοι, ἐν ἢ δύο πανδοχεῖα, ἐκ τῶν ὁποίων ἀντηχεῖ, κατὰ τὰς Κυριακὰς συναρπάζουσα ἐξοχικὴ χορευτικὴ μουσικὴ (ὡς ἡ εἰς τὴν «Ποιμενικὴν» συμφωνίαν διαιωνισθεῖσα), ἰδοὺ τὰ συστατικὰ τὰ ἀπαρτίζοντα τὸ θελκτικὸν τοῦτο κρησφύγετον τοῦ Καλλιτέχνου. Ἀπὸ τοῦ μικροῦ τούτου χωρίου ἀναχωροῦντες καὶ βορειοδυτικῶς κατευθυνόμενοι, διασχίζομεν ἓν τῶν ὡραιοτέρων τοπείων τοῦ Μπετόβεν. Εἰσερχόμεθα ἐντὸς στενῆς κοιλάδος πρὸς τὸ «Κάλενμπεργκ» ἐκτεινομένης, διὰ τῆς ὁποίας ρέει ἡσύχως ὁ «Σχράϊμπερμπαχ». Τὸ εὔθυμον ποτάμιον φλυαρεῖ ἀκαταπαύστως, ψιθυρίζει μυστηριωδῶς ἢ γελᾷ σκωπτικῶς, ἐπαναλαμβάνον συνεχῶς, ἀκούραστον, τοὺς αὐτοὺς πάντοτε μελῳδικοὺς ἤχους. Γηραιαί τινες πέτραι κεῖνται ἐν τῷ μέσῳ αὐτοῦ, πέριξ τῶν ὁποίων ἀφρίζει μετ' ὀργῆς· τὰς ὑπερπηδᾷ ὅμως τέλος ζωηρῶς καὶ ἐξακολουθεῖ ὁρμητικῶς τὸν δρόμον του, μέχρις οὗ κατευνασθῇ πάλιν ἀπὸ τὴν ἤρεμον πνοὴν τῆς πρωϊνῆς αὔρας. Ἀνθισμένοι κλῶνοι, θάμνοι θαλεροὶ βρίθουσιν ἐπὶ τῶν ὀχθῶν αὐτοῦ, ἄπειρα δὲ ἄνθη διαχύνουν τὴν γλυκεῖάν των εὐωδίαν. Ἐλαφρὸς ἄνεμος κινεῖ ἡσύχως τὰς κορυφὰς τῶν γηραιῶν δένδρων, τονθορύζων τὸ αἰώνιον ᾆσμα. Φαιδρὸν ἡλιακὸν θάλπος περιβάλλει τὴν εὐδαίμονα ταύτην ἐρημίαν τῆς ἀνοίξεως. Χαρίεντα ἔντομα παίζουν ὑπὲρ τὸν μικρὸν ποταμόν, χρυσαῖ μέλισσαι κρεμῶνται ἀπὸ τῶν ἀνθέων, λάμπουσαι μυῖαι βομβοῦν εἰς τὸν ἀέρα. Ὁ σπίνος, ὁ φλῶρος ψάλλουν ἐν χορῷ, ἐνῷ τοὺς συνοδεύουν διὰ τῶν ρυθμικῶν των τόνων ὁ κοῦκος καὶ τὰ ὀρτύκια· γλυκύ, μεμονωμένον ᾆσμα ἠχεῖ ἐνίοτε ἡσυχον, ἁπαλόν, φοβισμένον, ἐν τῷ μέσῳ τοῦ χοροῦ: — «Σκηνὴ στὴν ἀκροποταμιά!» (Ποιμενικὴ συμφωνία μέρος δ').

Ἀλλ' αἴφνης ἐπέρχεται θύελλα καὶ τὸ τοπεῖον ἀλλάσσει ὄψιν· σφοδρὸς ἀνεμοστρόβιλος ἀνεγείρει καὶ συμπαρασύρει ἁρμητικῶς σκόνην καὶ φύλλα, μακρόθεν ἀγγέλλεται ἐπερχομένη ἡ βροντή· τὰ δένδρα τοῦ γηραιοῦ δάσους λυγίζουν τὰς κορυφάς των στενάζοντα καὶ τρέμοντα.

Καὶ ἤδη καταφθάνουν τὰ μαῦρα σύννεφα· ἡ πρὸ μικροῦ ἔτι γελῶσα ἐξοχὴ γίνεται σκυθρωπὴ καὶ κατηφής· ἀστραπαὶ καὶ κεραυνοὶ ἀνοίγουν τὴν δίοδον εἰς τὴν βροχήν, τὴν ἀγρίως μὲν κατ' ἀρχὰς πρὸς τὸν ἄνεμον ἀντιπαλαίουσαν, νικῶσαν δὲ τέλος καὶ ἐξακολουθοῦσαν ἥρεμος νὰ πίπτῃ ὡς θεία εὐλογία. Ταχέως παρέρχεται ἡ θύελλα ὅπως καὶ ἦλθε· μακρὰν πλέον, πολὺ μακρὰν ἀπηχεῖ φεύγουσα ἡ βροντή, λαμπρὸν δὲ καὶ πάλιν τὸ ἡλιακὸν φῶς ἀναδεικνύει μεγαλοπρεπὲς εἰς τὸ στερέωμα τὸ οὐράνιον τόξον («Ποιμενικὴ συμφωνία»).

Ὅλαι αἱ καταιγίδες ἔμως δὲν παρέρχονται ταχέως ἔπως αὕτη. Ὑπάρχουν ἄλλαι, αἱ ὁποῖαι ἐπὶ μακρὸν ἀπειλοῦσαι, δὲν ἐκσπουν, ἀλλ' ἀρκοῦνται νὰ πιέζωσι τὴν φύσιν διὰ τῆς ὀχληρᾶς των παρουσίας. Τότε λαμβάνει καὶ πάλιν ὅλως ἀλλοίαν ὄψιν τὸ τοπεῖον.

Βαρεῖα, πνιγηρὰ ἀτμόσφαιρα ἁπλοῦται ὑπεράνω λόφων καὶ πεδιάδων, ἐνῷ βρυχόμεναι διασχίζουν τὸν ἀέρα αἱ βρονταί. Μαῦρα μολύβδινα νέφη κατέρχονται ὁλονὲν χαμηλότερον πρὲς τὴν γῆν, ὡς ζητοῦντα νὰ καταπνίξουν πᾶν ἔχνος ζωῆς ἐλευθερίας, ἐλπίδος. Ὅπως ἡ εἰμαρμένη παρακολουθεῖ βῆμα πρὸς βῆμα τὴν ζωήν, οὕτω σίρονται βραδέως καὶ αὐτά, ὡς μέγα ἀναπόφευκτον δυστύχημα. Καὶ ἡ ὀδυνηρὰ ἐντύπωσις, ἣν προξενεῖ ἡ θέα τοῦ ὑλιβεροῦ τούτου τοπείου, ὑπενθυμίζει ἀκουσίως τοὺς ἀλγεινοὺς τόνους τοῦ ***σκέρτσου*** τῆς πέμπτης συμφωνίας.

Τίποτε ἔμως δὲν δύναται ἴσως νὰ συγκριθῇ πρὸς τὸ

πεῖον ἀπὸ τοῦ ὕψους τοῦ Γκρίντσικ θεώμενον καὶ ὑπὸ φωτεινῆς δύσεως ἀνταυγαζόμενον. Μεγάλα δάση καὶ χλοεροὶ λειμῶνες κλείουν τὸν ὁρίζοντα· ὑψηλά, σοβαρὰ βουνὰ προχωροῦν ἐπιβλητικὰ πρὸς τὸν μέγαν Δούναβιν· ὡραῖα προάστεια περιζώνουν τὴν θάλασσαν τῶν οἰκιῶν καὶ τῶν κτιρίων τῆς μεγάλης πόλεως. Δεξιόθεν αὐτῆς ἁπλοῦται μέγας ἀπέραντος πράσινος τάπης, μικρὰ δὲ χωρία διαφαίνονται ὡς λευκὰ ἄνθη ἐπ' αὐτοῦ. Χρυσοπόρφυρος βυθίζεται ὁ ἥλιος ὄπισθεν τοῦ τείχους τῶν ὀρέων, χρυσῇ δὲ κόνις περικαλύπτει τὰ πάντα. Ἤρεμος εὐδαιμονία φαίνεται ἐπιχυθεῖσα ἐπὶ τῆς φύσεως ὁλοκλήρου. Τότε ἀντηχοῦν αἰφνης θαυμάσιοι τόνοι, ὡς παρήγορον ᾆσμα ἀγγέλου ἁπαλὸν καὶ συγχρόνως ἐπιβλητικὸν μέχρι τοῦ μυχοῦ τῆς καρδίας εἰσδῦον· καὶ ἀνυψοῦται ἡ γοητευτικὴ μελῳδία μετὰ τῶν χρυσῶν νεφυδρίων, ὑψηλότερον ὁλονὲν ὑψηλότερον, καὶ ὑποχωρεῖ τέλος εἰς σφοδροὺς ἐπιβλητικοὺς τόνους. Καὶ ἐπανέρχεται πάλιν ἔτι μᾶλλον, γλυκεῖα καὶ μυστηριώδης· οἱ τόνοι συνενοῦνται θωπεύοντες καὶ φιλοῦντες ἀλλήλους καὶ ἀποχωρίζονται πάλιν· ἀθῶαι παιδικαὶ φωναὶ ἐπεμβαίνουν ἐνίοτε εἰς τὴν ὅλην ἁρμονίαν. Τὸ σκότος τῆς ἑσπέρας κατέρχεται ὁλονὲν χαμηλότερον πρὸς τὴν μόλις ἀναπνέουσαν φύσιν, ἐνῷ ὑπερφυσικὰ πνεύματα ὁδηγοῦν πρὸς τὴν χώραν τῆς αἰωνίας εὐτυχίας. Γλυκὺ καὶ μυστηριῶδες ἀπηχεῖ μίαν εἰσέτι φορὰν τὸ οὐράνιον ᾆσμα, ὁ ψίθυρος δὲ τοῦ δάσους ἀντικαθιστᾷ καὶ πάλιν αὐτό. — Ναί, βεβαίως σύ, ὡραῖον τοπεῖον τῆς δύσεως, μετεφέρθης εἰς τὸ μᾶγον ***ἀντάντε*** τῆς εἰς δὸ ἔλασσον συμφωνίας, σύ, τὸ ἴσως ὡραιότερον ἐξ ὅλων τῶν τοπείων τοῦ Μπετόβεν.

Ο ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ. 1871

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

Προκήρυξις Ἀβερωφείου Μουσικοῦ διαγωνισμοῦ πρὸς σύνθεσιν ὕμνου τῆς Ἑκατονταετηρίδος τῆς Ἐθνικῆς Παλιγγενεσίας 1821—1921

1) Προκηρύσσεται διαγωνισμὸς πρὸς σύνθεσιν ὕμνου τῆς ἑκατονταετηρίδος τῆς Ἐθνικῆς Παλιγγενεσίας ὑπὸ τοὺς ἑξῆς ὅρους:

2) Οἱ στίχοι τοῦ ποιήματος, πρωτοτύπου καὶ ἀνεκδότου τῆς ἐκλογῆς τοῦ συνθέτου, δέον νὰ μὴ ὑπερβαίνωσι τοὺς 24 οὔτε νὰ εἶνε ὀλιγώτεροι τῶν 16. Ὁ ρυθμὸς νὰ εἶνε ἁπλοῦς καὶ ἁρμονικός, αἱ δὲ ἔννοιαι σαφεῖς.

3) Ἀποκλείονται τὰ ποιήματα τὰ σταλέντα εἰς τοὺς δύο προηγουμένως ἐνεργηθέντας σχετικοὺς ποιητικοὺς διαγωνισμούς, καθ' οὓς οὐδὲν ἐκ τῶν ὑποβληθέντων ποιημάτων ἐκρίθη κατάλληλον ὑπὸ τῆς ἐπιτροπῆς.

4) Ἡ μουσικὴ τοῦ ὕμνου, ἀνέκδοτος καὶ μὴ ἐκτελεσθεῖσα δημοσίᾳ πρότερον, δύναται νὰ εἶνε α') μονόφωνος δι' οἱανδήποτε φωνήν, γυναικείαν ἢ ἀνδρικήν, β') πολυφωνικὴ διὰ χορῳδίαν ἀνδρῶν ἢ γυναικῶν καὶ γ') μικτή, πάντοτε ὅμως συνοδευομένη ὀρχήστρας. Εἰς τὰς χορῳδίας δύναται νὰ παρεντεθῇ καὶ μονῳδία.

5) Οἱ μετέχοντες τοῦ διαγωνισμοῦ ὑποβάλλουσιν ἐντὸς τῆς κάτωθι ὁριζομένης προθεσμίας καθαρογραμμένην διὰ μελάνης τὴν partition, τοῦ ἔργου των, τὸ ὁποῖον δέον νὰ εἶνε καὶ ἰδιαιτέρως γραμμένον δι' ἆσμα καὶ κλειδοκύμβαλον. Ὑπὸ τοῦ αὐτοῦ μουσικοῦ συνθέτου δύνανται νὰ ὑποβληθῶσι καὶ πλειότερα τοῦ ἑνὸς ἔργα.

6) Χρόνος πρὸς ὑποβολὴν ὁρίζεται μέχρι τῆς 31 Ὀκτωβρίου 1922.

7) Πρὸς βράβευσιν διατίθεται χρηματικὸν ποσὸν δραχ. 3 750 ἐξ ὧν δραχ. 3.000 διὰ τὸν μουσικὸν καὶ 750 διὰ τὸν ποιητήν.

8) Πρὸς κρίσιν τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ποιήσεως τῶν ὑποβληθησομένων ἔργων θέλουσιν ὁρισθῇ ὑπὸ τοῦ Δ. Συμβουλίου τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου δύο ἀγωνόδικοι Ἐπιτροπαί.

9) Ἡ ἔκθεσις τοῦ ἀγωνοδίκου ἐπιτροπῆς ἠτιολογημένη θέλει γνωστοποιηθῇ ἐντὸς τοῦ Ἀπριλίου 1923, τὸ δὲ βραβευθησόμενον ἔργον θέλει ἐκτελεσθῇ εἰς συναυλίαν τοῦ Ὠδείου.

10) Ἐὰν οὐδὲν ἔργον ὑποβληθῇ ὑπὸ τὴν κρίσιν τῆς Ἐπιτροπῆς ἢ οὐδὲν τῶν ὑποβληθέντων κριθῇ ἄξιον τοῦ βραβεῖου, ὁ διαγωνισμὸς ματαιοῦται.

11) Τὰ χειρόγραφα παραδίδονται εἰς τὴν Γραμματείαν τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν ἀνωνύμως, φέροντα ὡς διακριτικὸν γνώρισμα ρητόν τι ἢ ἔκτυπον σφραγῖδος. Εἰς ἕκαστον χειρόγραφον εἶνε προσηρτημένος φάκελος κλειστὸς περιέχων τὸ ὄνομα τοῦ συνθέτου καὶ τοῦ ποιητοῦ καὶ φέρων ἔξωθεν τὸ σχετικὸν ρητὸν ἢ ἔκτυπον σφραγῖδος.

12) Τὰ χειρόγραφα ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ ἐπιστρέφονται.

13) Τὸ βραβευθὲν ἔργον θεωρεῖται κτῆμα τοῦ συνθέτου, ὅστις ὑποχρεοῦται νὰ τὸ ἐκδόσῃ ἐντὸς 10 μηνῶν ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεως τῆς κρίσεως τῆς ἀγωνοδίκου Ἐπιτροπῆς, ἄλλως περιέρχεται εἰς τὴν κυριότητα τοῦ Ὠδείου, τὸ ὁποῖον καὶ τὸ ἐκδίδει.

14) Ὁ συνθέτης ὑποχρεοῦται νὰ προσφέρῃ εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Ὠδείου 25 ἀντίτυπα τοῦ ἐκδοθησομένου ἔργου.

15) Οὐδὲν χειρόγραφον θὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς, ἂν δὲν πληροῖ τοὺς ὅρους τῆς παρούσης προκηρύξεως.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 26 Ἀπριλίου 1922

Ὁ Διευθυντὴς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν

Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

ΑΒΕΡΩΦΕΙΟΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ

Ἀπὸ της Ἰανουαρίου τρέχ. ἔτους ἤρξατο ἡ περίοδος τοῦ νέου Ἀβερωφείου Δραματικοῦ Διαγωνισμοῦ τῆς διετίας 1922—1923. Ὁ Δραματικὸς Ἀβερώφειος κατέστη, ὡς γνωστόν, μόνιμος μὲ διετῆ περίοδον, μετέχουσι δὲ αὐτοῦ πάντα τὰ ἐντὸς τῆς διετίας ἐκτελούμενα πρωτότυπα ἔργα Ἑλληνικῆς ὑποθέσεως ἀρχαίας ἢ νέας, τὰ ὁποῖα παρακολουθεῖ Ἑλλανόδικος Ἐπιτροπὴ ἀποτελουμένη ἐκ τῶν κυρίων Σ. Μενάρδου, Ι. Ζερβοῦ καὶ Π. Νιρβάνα. Περισσοτέρας πληροφορίας οἱ ἐνδιαφερόμενοι δύνανται νὰ ζητήσωσιν ἀπὸ τὴν Γραμματείαν τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν καθ' ἑκάστην 10—12 π. μ. καὶ 5—7 μετὰ μεσημβρίαν

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΑΓΓΛΙΑ

Εἰς τὸ Λονδῖνον ἱδρύθη νέα ὀρχήστρα ὑπὸ τὸ ὄνομα «Leicester Symphony Orchestra» ἡ ὁποία θὰ δώσῃ τέσσαρας συναυλίας μὲ ἔργα Ἀγγλων συνθετῶν.

— Ἄλλη Ἀγγλὶς καλλιτέχνις ἡ Δὶς Ursula Greveille θὰ δώσῃ εἰς τὸ Tonic-Sof-Fa-College, σειρὰν ρεσιτὰλ ἀγγλικῶν μελῳδιῶν.

ΑΜΕΡΙΚΗ

— Ὁ Παδερέβσκη θὰ δώσῃ τὴν πρώτην του συναυλίαν εἰς τὴν Νέαν Ὑόρκην τὴν 9ην Νοεμβρίου.

— Ἀρκετοὶ ξένοι καλλιτέχναι, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ πολὺς Ρῶσσος βαθύφωνος Σαλιάπιν, ὅστις εἰς τὴν Ἀμερικὴν καλεῖται «ὁ Καροῦζο τῶν βαθυφώνων» ὁ Ἰταλὸς μαέστρος Agide Jacchia καὶ ὁ περίφημος βιολοντσελίστας Pablo Casals, ἐζήτησαν καὶ ἐπέτυχαν ν' ἀναγνωρισθοῦν Ἀμερικανοὶ ὑπήκοοι.

— Ἡ North Shore Festival Asso iation προσφέρεται νὰ βραβεύσῃ μὲ χρηματικὸν ἔπαθλον χιλίων δολλαρίων τὸ καλύτερον συμφωνικὸν ποίημα, τὸ ὁποῖον θὰ ἐγράφετο ἀπὸ Ἀμερικανὸν μουσουργόν.

— Οἱ Ἰαπωνέζοι ἤρχισαν νὰ βάλλουν τὰ γυαλιὰ καὶ εἰς τὴν μουσικὴν εἰς τοὺς Εὐρωπαίους. Διὰ τὴν χειμερινὴν σαιζὸν προσελήφθη, ἡ θεία Ἰαπωνὶς Tamaki Micra εἰς τὸ Μετροπόλιταν τῆς N. Ὑόρκης. Ὁ σύζυγός της κ. Μίκρα, ἠθέλησε νὰ ἐμποδίσῃ τὴν σύζυγόν του νὰ μεταβῇ εἰς N. Ὑόρκην, ἐν τέλει δὲ ἠξίωσε νὰ τὴν συνοδεύσῃ, ἡ θεία ὅμως Tamaki ἀντέταζεν ἄρνησιν καὶ εἰς τὸ ἕνα καὶ εἰς τὸ ἄλλο.

ΓΕΡΜΑΝΙΑ

— Τὸ ποσὸν τὸ συλλεγὲν διὰ τὴν ἐπανάληψιν τῶν παραστάσεων τῶν ἔργων τοῦ Βάγνερ εἰς τὸ Μπαϊροῦτ ἀνῆλθεν εἰς ἓξ ἑκατομμύρια μάρκα.

ΒΕΛΓΙΟΝ

— Ἡ μουσικὴ χειμερινὴ σαιζὸν θ' ἀρχίσῃ εἰς τὰς Βρυξέλλας μὲ τὸν «Ταγχόϋζερ» τοῦ Βάγνερ, ὁ ὁποῖος θὰ δοθῇ εἰς τὸ «Λυρικὸν Μελόδραμα» καὶ τὴν «Μανὸ» τοῦ Μασσενέ, ἡ ὁποία θὰ δοθῇ εἰς τὸ Βασιλικὸν Μελόδραμα.

ΙΤΑΛΙΑ

Ὁ «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα» τοῦ Zandonaï, μελόδραμα εἰς τρεῖς πράξεις, κάμει θριαμβευτικῶς τὸν γῦρον τῶν Ἰταλικῶν θεάτρων. Ἤδη παίζεται ἐξακολουθητικῶς εἰς τὸ θέατρον τοῦ Ροσσίνι εἰς τὸ Πέζαρο. Ἡ νέα ὄπερα τοῦ Zandonaï ἐχειροκροτήθη μέχρι τοῦδε εἰς τὰ θέατρα «Κοστάντζι» τῆς Ρώμης, «Φιλαρμόνικο» τῆς Βερόνας καὶ «Μάσσιμο» τοῦ Παλέρμο.

— Νὰ καὶ ἕνας Ἰταλὸς μουσουργός, ὁ ὁποῖος συνέθεσε μίαν ὄπεραν διὰ νὰ γίνῃ ἀφορμὴ νὰ γραφοῦν ἔπαινοι διὰ τὸν... Ροσσίνι. Τὸ ὄνομα τοῦ μουσουργοῦ Λεοπόλδος Κασσόνε. Τὸ ὄνομα τοῦ μελοδράματος «Barbiere» ἐξ' οὗ καὶ ὁ ἔπαινος διὰ τὸν... Ροσσίνι.

— Ἀγγλικὸς ἐκδοτικὸς οἶκος ἀνέθεσεν εἰς τὸν Ἰταλὸν μουσουργὸν Λιτσίνιο Ρέφιτσε νὰ συνθέσῃ μελόδραμα ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἁγία Καικιλία» ἐπὶ στίχων τοῦ Ἐμίντιο Μοῦτσι.

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣ ΕΛΛΗΝΑ ΧΟΡΔΙΣΤΗΝ

Ἐπανῆλθεν ἐκ Γερμανίας ὁ καλλιτέχνης χορδιστής, Ἐπιθεωρητὴς Πιάνων, κ. Ε. Τσαμουρτζῆς. Κατὰ τὸ διάστημα τοῦ τοξειδίου του ἐπεσκέφθη τὰ μεγάλα ἐργοστάσια Χοῦπφελντ τῆς Λειψίας τοῦ μεγάλου μουσικοῦ οἴκου ὅπου ἐμελέτησε τοὺς μηχανισμοὺς πιάνων, καὶ τὰ νέα ὄργανα (αὐτόματα Πιάνα, Πιάνα Μπάντες, Πιάνα Orchestrion κ. τ. λ.). Ὁ κ. Τσαμουρτζῆς ἄφησε μεγάλας ἐντυπώσεις εἰς τοὺς ξένους οἱ ὁποῖοι δὲν ἐφαντάζοντο ὅτι ὁ τόσον ἱκανὸς ἀντιπρόσωπός των ἐμπειρογνώμων (Fachmann) κ. Τσαμουρτζῆς ἦτο τυφλός. Ὁ Ρένις μία σοβαρὰ φυσιογνωμία τῆς Δρέσδης παρουσίασε τὸν Ἕλληνα χορδιστὴν εἰς τὸ ἐργοστάσιόν του ὡς παράδειγμα δυνατοῦ τεχνίτου. Ὁ Χοῦπφελντ τῆς μεγάλης φίρμας τῆς Εὐρώπης τὸν περιποιήθη ἰδιαιτέρως καὶ τοῦ παρεχώρησε ὅλας τὰς εὐκολίας διὰ νὰ μελετήσῃ τὰ ἠλεκτρικὰ ὄργανα, Πιάνα καὶ Orchestrion.

Εἰς τὴν ἔκθεσιν Πιάνων τῆς Λειψίας ἐγνώρισε τὰ ὄργανα ὅλων τῶν ἐργοστασίων τῆς Γερμανίας. Εἰς τὸ Ἀμβούργον ἐπεσκέφθη τὸ ἐργοστάσιον Σταϊνβαΐ συστημένος ἀπὸ τὸν ἀντιπρόσωπον τῆς Ἐκθέσεως κ. Μύλλερ. Ὁ διευθυντὴς τοῦ περιωνύμου τούτου Οἴκου ἐνθουσιασθεὶς ἀπὸ τὰς γνώσεις καὶ τὴν ἱκανότητα τοῦ κ. Τσαμουρτζῆ εἶπεν εἰς αὐτὸν ὅτι θὰ ἐθεώρει εὐτύχημά του νὰ τὸν διορίσῃ Α' χορδιστὴν τοῦ ἐργοστασίου του. Ἐπειδὴ δὲ τοῦτο ἦτο ἀδύνατον διὰ τὸν κ. Τσαμουρτζῆν λόγῳ τῆς ἐργασίας του εἰς τὰ Ὠδεῖα Ἀθηνῶν Πειραιῶς ὁ Οἶκος Σταϊνβαΐ τοῦ ἐνεπιστεύθη τὴν ἀντιπροσωπείαν τῶν Πιάνων του ἐν Ἑλλάδι.

Ὁ κ. Τσαρμουτζῆς, ὅστις ἐσπούδασε πρὸ ἐτῶν ὡς ὑπότροφος τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν ἐν Βιέννῃ καὶ ἠργάζετο μέχρι τοῦδε ὡς ἔκτακτος χορδιστὴς τοῦ ἱδρύματος τούτου, διωρίσθη ἐσχάτως τακτικὸς χορδιστὴς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν εἰς τὴν θέσιν τοῦ κ. Δὲ Κάρλι, ὁ ὁποῖος ἀπεχώρησε λόγῳ γήρατος.

Ἡ τιμὴ αὐτὴ εἶνε μία ἀκόμη ἐπίσημος ἀναγνώρισις τῶν κόπων τοῦ εὐσυνειδήτου χορδιστοῦ καὶ τῶν ὑπηρεσιῶν τὰς ὁποίας διὰ τῆς ἱκανότητός του προσφέρει εἰς τοὺς Μουσικούς μας.

ΑΙ ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΩΝ ΜΟΥΣΟΥΡΓΩΝ ΜΑΣ

Ο "ΠΡΩΤΟΜΑΣΤΟΡΑΣ,,

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ,,

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΜΕΤΑ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ***ΝΙΚΟΛΑΟΣ Γ. ΠΑΠΠΑΣ*** ΙΔΙΟΚΤΗΤΗΣ

Συνεργάται οἱ διαπρεπέστεροι τῶν παρ' ἡμῖν μουσικῶν, μουσικολόγων.

Συνδρομαὶ Ἐσωτερικοῦ ἐτησία δραχ. 35. ἑξάμηνος δραχ. 20. Ἐξωτερικοῦ ἐτησία δραχ. 50 Ἀμερικῆς ἔτησ. δολλ. 5. Διὰ τοὺς μαθητὰς τῶν Ὠδείων καὶ τῶν λοιπῶν μουσικῶν Σχολῶν τῆς Πρωτευούσης καὶ τῶν ἐπαρχιῶν παραμένει ἡ παλαιὰ συνδρομὴ τῶν δραχμῶν 25 (ἐτησία) καὶ 15 (ἑξάμηνος).

Πᾶσα αἴτησις πρὸς ἐγγραφὴν συνδρομητῶν συνοδευομένη ὑπὸ τῆς ἀναλόγου ταχυδρομικῆς ἐπιταγῆς ἀπευθύνεται πρὸς τὸν κ. Νικόλαον Γ. Παππᾶν Διευθυντὴν τῆς Μ. Ε. ὁδὸς Ἁγίου Δημητρίου 19 Ἀθήνας.

Τὰ μουσικὰ παραρτήματα τῆς Μουσικῆς Ἐπιθεωρήσεως παρέχονται δωρεὰν εἰς τοὺς συνδρομητὰς καὶ ἀναγνώστας αὐτῆς. Αὐτοτελῆ ἀντίτυπα τούτων ἀποστέλλονται εἰς πάντα αἰτοῦντα ἀντὶ δραχμῶν 2 ἕκαστον, ἐλεύθερα ταχυδρομικῶν τελῶν.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ. ΔΟΥΝΗ

"DIE KUNSTLERTECHNIK DES VIOLINSPIELS,,

Μέθοδος ἐπὶ ὅλως νέας ἐπιστημονικῆς βάσεως, ἐντελῶς διαφορετικῆς τῶν μέχρι τοῦδε ἐν χρήσει πρὸς ἀπόκτησιν ἐντὸς ὀλιγίστου χρόνου τῆς ἀπολύτου τεχνικῆς τελειότητος τοῦ μηχανισμοῦ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς καὶ τοῦ τόξου.

Ἀναγνωρισθεῖσα ὑπὸ τῶν παγκοσμίως διασημοτέρων προσωπικοτήτων τοῦ βιολίου καὶ τῶν σοβαροτέρων μουσικῶν φύλλων ὡς ἡ τελειοτέρα συμβολὴ εἰς τὴν τεχνικὴν τελειοποίησιν τοῦ βιολιστοῦ ἐκ τῶν κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη ἐκδοθεισῶν.

Ἔκδοσις: **FRIEDRIGH HOFMEISTER** LEIPZIG

Τοῦ ἰδίου ὑπὸ τύπωσιν:

"DIE HOHERE TECHNISCHE AUSBILDUNG DES VIOLINISTEN AUF WISSENSCHAFTLICHER GRUNDLAGE,,

Ἐπιστημονικὴ-τεχνικὴ πραγματεία ἐπὶ τῆς ἀνωτέρας τεχνικῆς μορφώσεως τοῦ βιολιστοῦ εἰς εἴκοσι τόμους.

A CATALOGUE OF No 13

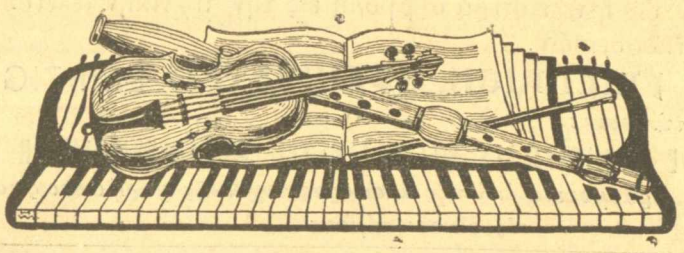
RARE & INTERESTING
MUSICAL WORKS
OFFERED FOR SALE BY
HAROLD REEVES
210 SHAFTESBURY AVENUE
LONDON, W. C 2. ENGLAND

Ὁ γνωστὸς ἐν Λονδίνῳ ἐκδότης κ. Harold Reeves (210 Shaftesbury Avenue, London, W. C. 2) ἐξέδωκε τὸν ὑπ' ἀριθ. 33 κατάλογον περιλαμβάνοντα 844 παλαιὰ σπάνια καὶ ἐνδιαφέροντα μουσικὰ ἔργα διαφόρων ἄγγλων, πολλὰ τῶν ὁποίων τὸ πρῶτον ἤδη γίνονται γνωστά, μὴ ἀναφερόμενα εἰς καμμίαν ἐκ τῶν ἐκδοθεισῶν ἤδη συλλογῶν.

IBASH-PIANOS

ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ
ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ
Μ. ΚΑΖΑΖΗΣ

ΑΘΗΝΑΙ. ΣΤΑΔΙΟΥ 18



ΥΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ "ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ,,