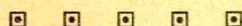


ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

Ἡ Διεύθυνσις : Ὀλίγα λέξεις.

Μαν. Καλομοίρη : Ἡ Βυζαντινὴ Μουσικὴ καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Μουσικὴ Δημιουργία.

Σοφία Κ. Σπανοῦδη : Ρίχαρντ Στράους.

**** : Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν Χόφμανσταλ· Ριχάρδου Στράους.

Κ. Δ. Οἰκονόμου : Ἀπόλυτος καὶ προγραμματικὴ μουσικὴ.

**** : Κρίσις τῆς καλαισθησίας.

Μ. Βάρβογλη : Μουσικὸν Τεμάχιον.

**** : Ὁ Σούμαν διὰ τὸν Σοπὲν καὶ τὸν Μπράμς.

Κ. Δ. Οἰκονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾄσμα. Τὸ Μελόδραμα. — Αἱ ἀπόψεις τῆς Κυβερνήσεως.

Κ. Δ. Οἰκ. : Περὶ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης.

Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν καὶ Ἐξωτερικοῦ. — Ἡ στήλη τῶν ἀναγνωστῶν μας.

Διάφορα μουσικὰ παραδείγματα καὶ πολυτελῆς εἰκὼν τοῦ Ριχάρδου Στράους.

◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 1

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1930

Γραφεία:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

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

Εξωτερικού (Τεύχη 12) ... > 100

ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικός 'Επιστήμων

Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ἡ τελευταία συνεδρία τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ τμήματος τοῦ Βυζαντινοῦ συνεδρίου ἀφιρώθηκε στὴ Βυζαντινὴ μουσική.

Ὁ Σοφὸς καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κοπεγχάγης κ. Κάροστεϋ Χάιεγκ μίλησε γιὰ ὅσα ξέρομε βάσιμα γιὰ τὴ Βυζαντινὴ μουσική.

Ὁ Σεβαστὸς φίλος κ. Ψάχος μᾶς ἔδωσε μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας, τῆς τέχνης, τῆς παρασημαντικῆς καὶ τῆς παράδοσης τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἡ κ. Μέλω Μερλιέ μᾶς μίλησε γιὰ τὶς μελωδικὲς ἰδιορρυθμίες τοῦ Ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ συσχετίζοντάς το μὲ τὴ Βυζαντινὴ Ὑμνωδία καὶ ὁ κ. Παπαδημητρίου γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ὅπως ἐξελίχθηκε στὰ Ἐπτάνησα ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Πόλης, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση στοιχείων τῆς Λυτικῆς Μουσικῆς καὶ σύμφωνα μὲ μιὰ παράδοση ποὺ τὶς πρώτες πηγές τὶς βρῖσκομε στὴν Κρήτη.

Καὶ οἱ τέσσερες αὐτὲς ὀμιλίες ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες καὶ πολὺτιμες γιὰ νὰ πλουτίσωμε τὶς γνώσεις μας σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πολυτιμότερα κεφάλαια τῆς Ἑθνικῆς μας μουσικῆς ζωῆς.

Ἡ ὀμιλία ὁμῶς τοῦ κ. Χάιεγκ ἀξίζει νὰ χαιρετισθῆ μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ ἀπὸ μᾶς τοὺς συνθέτας ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει πολὺ περισσότερο τὸ ζωντανὸν μέρος τῆς Βυζαντινῆς Ὑμνωδίας ἀπὸ τὶς πιὸ σοφῆς θεωρητικῆς συζητήσεις καὶ ἀμφισβητήσεις γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς γραφῆς στὸ Βυζάντιο καὶ τὴν μεταφυσικὴ τῶν διαφορῶν ἤχων.

Ὁ Καθηγητὴς κ. Χάιεγκ ἀφοῦ μᾶς ἔδωσε μιὰ σφώτατη ἐπισκόπηση τῶν ὄσων κατέχομε ἐπιστημονικῶν γνώσεων γιὰ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ ἐξήτησε μεταξὺ ἄλλων νὰ γίνῃ μιὰ ἐκδοσὴ σὲ Ἑυρωπαϊκὴ παρασημαντικῆ τῶν ζωντανῶν Βυζαντινῶν Ψαλμῶν ποὺπερισώζονται

στὴν ὀρθόδοξη Ἐκκλησία γιὰ νὰ μποροῦνε νὰ μελετηθοῦνε ἀπὸ ὅλο τὸ μουσικὸ κόσμο.

Γιὰ τὸν Ἕλληνα καὶ γενικώτερο τὸ Βαλκανικὸ συνθέτη τὸ σημεῖον αὐτὸ εἶναι ζωτικώτατο.

Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνωδία εἶναι καὶ πρέπει νὰ εἶναι γιὰ τὴν Ἑλληνικὴ καὶ τὴν ὅλη Βαλκανικὴ μουσικὴ ὅτι ὑπῆρξε τὸ Γρηγοριανὸ καὶ ἀργότερα τὸ προτεσταντικὸ Χορὰλ γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς πολυφωνικῆς Ἑυρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Στὴ Βυζαντινὴ Ὑμνωδία οἱ παλαιοὶ ἤχοι, ποὺ σήμερα εἶναι νεκρωμένοι, στὴν Ἑυρωπαϊκὴ μουσικὴ ζοῦνε ἀκόμη μιὰ ζωὴ ἀναμφισβήτητα δική τους.

Ὁ Μελισμὸς τῆς εἶναι ἀπὸ τοὺς ποικιλοτροπότερους καὶ τοὺς πλουσιώτερους ποὺ μποροῦμε νὰ συναντήσωμε σὲ λειτουργικὴ μουσικὴ καὶ τὰ περισσότερα ἰδιόμελά τῆς ἐνέχουν μέσα τους μιὰ μεγαλόπρεπη ἁρμονικὴ συνήχηση ποὺ ζητᾷ τὸν ἐμπνεόμενο μουσουργὸ ποὺ θὰ ἔχη τὴ δύναμη καὶ τὸ θάρρος νὰ τὴν βρῆ καὶ νὰ τὴ βγάλῃ στὸ φῶς τῆς ἡμέρας.

Μὰ θὰ μοῦ πῆτε καὶ τὰ περίφημα τέταρτα τοῦ τόνου, καὶ οἱ ἤχοι οἱ ἀνεπίδεκτοι ἁρμονίας, καὶ τὸ συγκέ-

ρασμα (temperament). Φαντασθῆτε ὅλο τὸ λαμπρὸ οἰκοδόμημα ἑνὸς Μπαχ ἢ ἑνὸς Beethoven ἂν ἔπρεπε νὰ κρημνισθῆ γιὰ νὰ ἀποφύγῃ τὸ συγκέρασμα!

Μὰ καὶ στὸ Γρηγοριανὸ Χορὰλ ὑπάρχει ἡ διαφορὰ τοῦ μείζονος καὶ τοῦ ἐλάσσονος τόνου, ὑπάρχει ἡ φυσικὴ κλίμαξ ποὺ καὶ σήμερα εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν συγκερασμένη καὶ ἐπροτιμήθη τὸ συγκέρασμα ὡς τὸ ἐλάχιστον κακὸ γιὰ νὰ κερδίσωμε τὴν τόσο πλούσια σημερινὴ ἐξέλιξη τῆς λεγομένης Ἑυρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Ἄλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη ἀποφασίσωμε νὰ παραδεχθοῦμε τὴν ὑποδιαίρεση τοῦ τόνου σὲ μικρότερα διαστήματα ἀπὸ τὸ ἡμι-

ΟΛΙΓΑΙ ΛΕΞΕΙΣ

Ἡ «ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ» σκοπὸν ἔχει νὰ παρουσιάσῃ εἰς τὸ Ἑλληνικὸν κοινόν:

Α'. Τὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν,

Β'. Τὰ συστήματα καὶ μεθόδους διδασκαλίας τῶν Ἑλλήνων καὶ Ἑυρωπαίων μουσικῶν παιδαγωγῶν (ὄργανων, ἤσματος καὶ θεωρίας),

Γ'. Τὰς ἰδέας, «θέσεις» καὶ αἰσθητικὰς ἀπόψεις, τῶν Ἑλλήνων καὶ Ἑυρωπαίων μουσικῶν ἐπιστημόνων, τῶν μουσικῶν λογοτεχνῶν καὶ τῶν συνθετῶν,

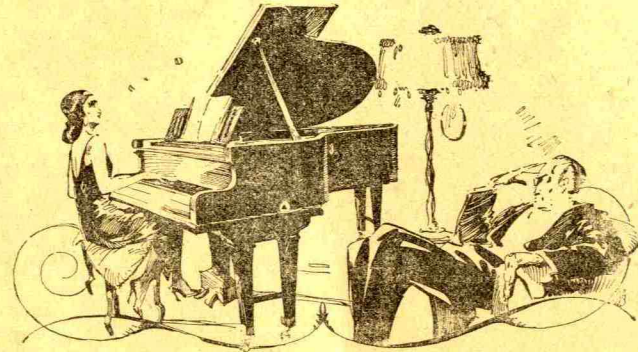
Δ'. Τὴν ἐξέλιξιν τῆς Ἑυρωπαϊκῆς μουσικῆς,

Ε'. Τὴν παγκόσμιον μουσικὴν κίνησιν,

ΣΤ'. Τὴν Ἑλληνικὴν μουσικὴν (Ἀρχαίαν, Βυζαντινὴν καὶ Δημώδη) καὶ

Ζ'. Τὴν σοβαρὰν, τελείως ἀντικειμενικὴν κριτικὴν τῶν συναυλιῶν, μελοδράματος, ὀπερέτας, γραμμοφῶνου, ραδιοφῶνου, καὶ μουσικῶν βιβλίων.

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ



AUGUST FÖRSTER

ΠΙΑΝΑ FÖRSTER

Τὸ πλουσιώτερο παιδί εἶναι πτωχὸ χωρὶς μουσικὴν ἐκπαίδευσιν.

Μὴν ἀργῆτε νὰ ἐκπαιδεύσητε μουσικῶς τὰ παιδιά σας. Διὰ νὰ καταστήσητε τὴν μουσικὴν τῶν ἐκπαίδευσιν πλέον ἀποτελεσματικὴν, πρέπει νὰ δώσητε εἰς αὐτὰ τὸ μέσον διὰ νὰ ἐκφράσωμε τὰς ἐντυπώσεις καὶ τὰ συναισθήματά των. Τὸ Πιάνο ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΦΕΡΣΤΕΡ (AUGUST FÖRSTER) εἶναι ἓνα ὄργανον, τὰ προσόντα τοῦ ὁποίου θὰ ὑποβοηθήσωμε τὴν ἀνάπτυξιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ γούστου τῶν παιδιῶν σας. Ἡ σπανία ὠραιότης τοῦ Πιάνου Förster ἔγκειται εἰς τὸν ἤχον του. Ὁ ἤχος τῶν Förster εἶναι πραγματικὴ μελωδία, μὲ τὴν ὁποίαν ὁ καλλιτέχνης δύναται νὰ ἐξωτερικεύῃ τὰ αἰσθήματά του μὲ ὑπερτάτην ἰκανοποίησιν.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΕΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84 ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111

τόνιο πάλι ἂν θέμε νάχομε κάποιον πρακτικό ἀποτέλεσμα στο σγκέρασμα, θὰ καταφύγομε ὅπως κάνανε ἤδη μερικοὶ συνθέτες ὑποδιαϊρώντας τὸν τόνο σὲ τέσσερα ἢ τρία ἴσα μέρη.

Γιὰ ὅλα αὐτὰ ἓνα εἶναι βέβαιο πὼς τὴ Βυζαντινὴ Ὑμνωδία καὶ τὴν ἐξέλιξή της θὰ ἔπρεπε νὰ τὰ μελετήσωμε, ὅπως εἶπε ὁ βαθὺς καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Μονάχου κ. Χαϊζενμπεργκ, ἀπὸ ὀλεστητισμεριές.

Οἱ ἀντιγνώμιες καὶ οἱ ἀμφισβητήσεις εἶναι τόσο ριζικὲς μεταξὺ τῶν εἰδικῶν—γιὰ νὰ ἐπαναλάβω πάλι τοὺς λόγους τοῦ κ. Χαϊζενμπεργκ—ὥστε ἀπὸ τὶς ἀντιγνώμιες αὐτὲς νὰ προκύπτῃ πὼς ἐλάχιστα εἶναι ὅσα ἀσυζήτητα καὶ πραγματικὰ κατέχομε.

Ἐγὼ νομίζω πὼς κάτι κατέχομε θετικό ἔστω καὶ ἂν δὲν εἴμεθα ἀπολύτως βέβαιοι μὲ τὴν γνησιότητά του: **αὐτὸ εἶναι ἡ φωνητικὴ παράδοση**—καὶ σ' αὐτὸ μόνο συμφωνῶ μὲ τὸν κ. Ψάχο.

Τὴν παράδοση αὐτὴ πρέπει ὅλοι μας νὰ τὴν προσέξωμε, νὰ τὴ μελετήσωμε μὲ ἐλεύθερον πνεῦμα χωρὶς προκαταλήψεις, χωρὶς φανατισμούς, χωρὶς φόβο καὶ χωρὶς πάθος.

Δὲν ξέρω τί μπορεῖ νὰ βγῇ ἀπὸ μιὰ τέτοια μελέτη γιὰ τὴ γνώση τῆς παλαιᾶς Βυζαντινῆς μουσικῆς, εἶμαι ὅμως βέβαιος ὅτι γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς Νέας Ἑλληνικῆς μουσικῆς θὰ ἀποτελέσῃ ἓνα πολυτιμότερο, τὸ πολυτιμότερο ἴσως στοιχεῖο.

ΜΑΝ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

ΟΙ ΖΩΝΤΕΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ

ΡΙΧΑΡΔ ΣΤΡΑΟΥΣ

Εἰς τὴν Πινακοθήκην τῶν ζώντων μεγάλων μουσικῶν τὴν ὁποίαν ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐγκαινιάζει σήμερον διὰ τοὺς ἀναγνώστας της, τὴν πρώτην θέσιν δικαιωματικῶς καταλαμβάνει ὁ **Ρίχαρδ Στράους**. Εἶναι ὁ μουσικὸς κολοσσὸς τῆς συγχρόνου ἐποχῆς, ποὺ ἐπιβάλλεται μὲ τὸν ὄγκον του καὶ τὸ μεγαλεῖον του, ὁ γνησιώτερος ἐπιζῶν ἐκπρόσωπος τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς κοσμοκρατορίας, τὴν ὁποίαν πολλοὶ ἐθεώρησαν ἐκλείπουσαν μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Βάγνερ.

Ὁ Ρίχαρδ Στράους εἶνε σήμερον ἡ μεγαλειότερη καὶ ἐπιβλητικώτερη προσωπικότης τῆς μουσικῆς Εὐρώπης. Οἱ ὁμογενεῖς του τὸν ἀποθεώνουν, οἱ πολέμοι τῆς πληθωρικῆς μουσικῆς αἰσθητικῆς του καταπλήσσονται ἀπὸ τὸ μεγαλεῖον τῆς ἰδιοφυΐας του, καὶ ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης ἀναγνωρίζει τὸν ἑαυτὸν τοῦ ἰσοτίμου τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Ναπολέοντος.

—«Δὲν βλέπω τὸν λόγον νὰ μὴ γράψω μιὰ **Συμφωνία** γιὰ τὸν ἑαυτὸ μου, ἔλεγε σ' ἓνα μανιφέστο πρὸς τοὺς φίλους του τὰς παραμονὰς τῆς πρώτης ἐκτέλεσεως τῆς *Sinfonia Domestica*. **Βρίσκω τὸν ἑαυτὸν μου ἐξίσου ἐνδιαφέροντα μὲ τὸν Μεγάλον Ἀλέξανδρον καὶ τὸν Ναπολέοντα**».

Ἡ ἐγώπαθεια αὐτῆ τοῦ Γερμανοῦ συνθέτου ἔφθασεν ἀκόμη ὡς τὸ σημεῖον νὰ συνθέτῃ ἓνα ἠρωϊκὸν συμφωνικὸν ποίημα γιὰ τὸν ἑαυτὸν του. Ἡ «**Ζωὴ ἐνὸς ἥρωος**» (ein Heldenleben) εἶνε ἡ μουσικὴ ψυχογραφία τοῦ Ρίχαρδ Στράους, ἐνῶ ἡ «**Συμφωνία Ντομέστικα**» περιγράφει τῆς καθημερινῆς χαρῆς τῆς οἰκογενειακῆς του ζωῆς, καὶ ἀργότερα τὸ κωμικὸν μελόδραμα «**Ἰντερμέτζο**» σατυροῖ τὰς σύζυγικὰς του ἀτυχίας. Ἀλλὰ καὶ σὲ ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα του πρωτοστατεῖ καὶ προβάλλεται πάνοπλον τὸ κυρίαρχον ἐγὼ τοῦ καλλιτέχνου.

Αὐτὸ δὲν πρέπει νὰ ἐκπλήξῃ κανένα. Εἶνε αὐτὴ ἡ ὁμολογία πίστεως τοῦ Ρίχαρδ Στράους, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ τὸν ἑαυτὸ του ὡς μουσικὸν ἐκπρόσωπον τοῦ ὑπερ-ανθρώπου τοῦ Νίτσε. Ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς παιδικῆς του ἡλικίας, ὁ ρομαντικὸς αὐτὸς φιλόσοφος ποὺ κατέκτησε ὅλη τὴ Γερμανία μὲ τῆς τολμηρότατες ἀναρροπτικὲς θεωρίες του ἐπηρέασε σὲ τέτοιο βαθμὸ τὸν νέον συνθέτην ὥστε τὸ φιλοσοφικὸν του σύστημα νὰ ἐπικρατῇ ὡς σήμερα σὲ ὅλη τὴ μουσικὴ παραγωγὴ του.

Πὼς χαρακτηρίζει ὁ Νίτσε τὸν μουσικὸν Ὑπεράνθρωπον τῆς ἐποχῆς του, γνωρίζουν ὅσοι διάβασαν τὸ πολύκροτον ἔργον τοῦ Γερμανοῦ φιλοσόφου «**Πέραν τοῦ καλοῦ καὶ τοῦ κακοῦ**»:

«**Αὐτὸς θὰ γίνῃ ὁ δημιουργὸς μιᾶς μουσικῆς βαθυτάτης, μυστηριώδους καὶ καταστρεπτικῆς, μιᾶς μουσικῆς ὑπεργερμανικῆς, ἡ ὁποία νὰ μὴ φοβᾶται τίποτε, νὰ μὴ χωρῆ ἔμπρὸς σὲ τίποτε, οὔτε ἔμπρὸς στὴ λάμπι τοῦ Μεσογειακοῦ οὐρανοῦ, οὔτε ἔμπρὸς στὴν ἀπεραντωσύνῃ τῆς γαλανῆς καὶ ἡδονικῆς θαλάσσης—μιᾶς μουσικῆς ὑπερευρωπαϊκῆς ποὺ θὰ κηρύττῃ ὅλα τὰ δικαιώματα τῆς ζωῆς της ἐπάνω στὰς πέντε ἡπείρους, καὶ μέσα στὸν ἐκμηδενισμό τῆς μεγάλης ἐρήμου, καὶ μέσα σιτοὺς δρυμοὺς ποὺ θὰ ὑποτάσῃ τὰ μεγάλα θηρία, τὰ ὄρατα καὶ μοναχικὰ—μιᾶς μουσικῆς τῆς ὁποίας τὸ μεγαλιότερον θέλητρον θὰ εἶνε ν' ἀγνοῇ κάθε ἠθικὸ νόμον, νὰ ξεπερνᾷ καὶ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ μὲ τὴ δύναμίτης**».

Αὐτὴ τὴ μουσικὴ ἐπαγγελία τοῦ Νίτσε ζήτησε νὰ πραγματοποιήσῃ μὲ τὸ ἔργον του ὁ Ρίχαρδ Στράους. Καὶ γι' αὐτὸ ὑψώνεται σήμερα ἔμπρὸς μας σὰν ἓνας κολοσσὸς ἀνομοιογενῆς, ποὺ στηρίζει τὰ πόδια του ἐπάνω στὸ στερεὸν βῆθρον τοῦ κλασικισμοῦ καὶ ὑψώνεται γιγάντιος, πολυσύνθετος, ὑπερρομαντικὸς καὶ μαζῆ



Richard Strauss

ἄκρατος ρεαλιστής, Νιτσεικὸς καταλύτης τοῦ μουσικοῦ καθεστῶτος ποῦ ἐλάτρευσε στὴ νεότητά του, καὶ ἄπληστος δημιουργὸς νέων μουσικῶν συστημάτων, τὰ ὁποῖα διακηρύττει μὲ τὸν τηλεβόαν τῆς συμφωνικῆς του δυνάμεως τῆς ἀπαραμίλλου συμφωνικῆς του δεξιότητάς.

Ὁ Ρίχαρντ Στράους ὡς βικτωριανὸς τῆς ὀρχήστρας υπερακοντίζει ἀκόμη καὶ τὸν Στράους—συνθέτην. Θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς ἕνας σενεχιστὴς τῆς συμφωνικῆς ἀπληστίας τοῦ Μπερλιόζ—ἐνὸς Μπερλιόζ ὅμως χωρὶς τὸν πυρετὸν τῆς λυρικῆς συγκινήσεως ποῦ τὸν ἐφλόγιζεν ὁλόκληρον, ἐνὸς Μπερλιόζ χωρὶς ἠφαιστεϊώδεις ἐκρήξεις μουσικοῦ αὐθορμητισμοῦ, ἐνὸς Μπερλιόζ ὑπολογιστοῦ, ποῦ ἀναμετρεῖ ἀσφαλῶς καὶ ψυχραίμως ποῦ θέλει νὰ φθάσῃ καὶ ἴσως γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγον φθάνει! Ὁ Ρίχαρντ Στράους εἶνε ὁ πλουσιώτερος μουσικὸς διακοσμητὴς τῆς ὀρχήστρας τῶν ἡμερῶν μας. Εἶναι ὁ συμφωνιστὴς ποῦ κέρδισε ἀσφαλῶς τὸ ρεκόρ τῆς ὀρχηστρικῆς ἀντοχῆς εἰς δυναμισμὸν καὶ εἰς ποσοτικὸν καὶ ἠχητικὸν μεγαλεῖον καὶ αὐτὸ τὸ ρεκόρ τὸ κρατεῖ θριαμβευτικὰ πάντοτε.

Ἡ ἔμπνευσις του θὰ μπορούσε χωρὶς κίνδυνον νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς τεχνητή. Γι' αὐτὸ ὁ παγκόσμιος θρίαμβος τοῦ Στράους ἐξακολουθεῖ ἀκόμη νὰ παραμένῃ ἢ «*Σαλώμη*» Μέσα στὴν τεχνητὴν ἀτμοσφαῖραν τοῦ ρομαντικοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ Ὁσκαρ Οὐάιλντ τὴν κορσμένην ἀπὸ ἐπικινδύνους ἀτμούς αἰσθησιασμοῦ καὶ φρίκης ὁ «*ὑπεράνθρωπος*» μουσικὸς τοῦ Νίτσε ποῦ ζητεῖ νὰ «*ξεπεράσῃ κάθε καλὸ καὶ κάθε κακὸ*» στὴν τέχνη του, βρῖσκεται στὸ στοιχεῖόν του.

Ἀλλὰ ὁ κατὰ συνθήκην τεχνητὸς αὐτὸς ρομαντισμὸς τοῦ Στράους, ἐνὸς καλλιτέχνου τῆς μουσικῆς βιαιότητος καὶ τοῦ ἕξ ἐφόδου μουσικοῦ ἐκβιασμοῦ, ἐξελίσσεται μὲ τὸν καιρὸ εἰς ἕνα ἐντελὸς νέον ὡς τότε εἶδος: τὸν μουσικὸν κινηματογραφισμόν. Αὕτη εἶνε ἡ τελευταία λέξις τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς τοῦ Ρίχαρντ Στράους. Τὸ κολοσσαῖον μουσικὸν φῆλμ «*Συμφωνία τῶν Ἄλπεων*» καταπλήσσει ἀκόμη τοὺς δύο κόσμους μὲ τὰς θαυμασίας χρωματιστὰς προβολὰς τοῦ μουσικοῦ φακοῦ τῆς ὀρχήστρας. Ἐνας διαρκὴς ἐρεθισμὸς τῆς φαντασίας μὲ τὰς συγκρούσεις τῶν διαρκῶς προβαλλομένων μουσικῶν εἰκόνων ποῦ μεταφέρουν τὸ ἀπροσπέλαστον μεγαλεῖον τῶν Ἄλπεων καὶ κατορθώνουν νὰ τὸ ὁλοκληρώσουν μέσα σὲ μιὰ συμφωνικὴ ὀρχήστρα τριακοσίων ὀργάνων.

Στὸ κινηματογραφικὸν αὐτὸ εἶδος μπορεῖ νὰ καταταχθῆ καὶ ὁ τρισχαριτωμένος «*Τίλλ Ὀυλενσπίγκελ*», ποῦ δὲν εἶνε κατὰ βῆθος παρὰ μιὰ φάρσα—μιὰ μεγαλοφυῆς φάρσα τῆς ὀρχήστρας, γεμάτη πνεῦμα, ζωὴ, ρυθμὸ, χάρι, δροσιά καὶ πρωτοτυπία, γεμάτη προγραμματικὰ μουσικὰ «*ἐμφε*» ἀφθίστου ἐντυπωτικότητος—ὅλα αὐτὰ γερὰ θεμελιωμένα ἐπάνω ὅσους νόμους ποῦ ἐπιβάλλει ἡ ἐξόχως συγχρονιστικὴ συμφωνικὴ συνείδησις τοῦ συνθέτου. Ρυθμοὶ σπασμωδικοί, ἀπότομοι καὶ ἐξό-

χος ζωγραφικοί, θέματα ἀφηγηματικὰ σὲ ὕφος εὐτράπελον, μιὰ πρωτοτυπία ἀφαντάστως ὑπολογισμένη, ἰδοὺ ὁ μουσικὸς κινηματογραφισμὸς, τοῦ Ρίχαρντ Στράους, ἡ ἐξέλιξις τῆς ταινίας ποῦ μιλεῖ, ἡ μετεμφίσεις τῶν ὀργάνων τῆς ὀρχήστρας σὲ πρόσωπα ζωντανά, σὲ ἰδέες, σὲ εἰκόνες, σὲ ἄνθη ἀντικείμενα ποῦ ζοῦν, κινοῦνται, μιλοῦν, δημιουργοῦν ἄπειρα μουσικὰ ἐπεισόδια σπινθηροβόλα. Ἔτσι συχνότατα, ἡ ἐξοχὴ συμφωνικὴ τεχνικὴ τοῦ Στράους υπερακοντίζει τὴν ἰδέα τοῦ θέματος του. Ζητώντας ὁ μελετητὴς τοῦ ἔργου του νὰ βρῆ τὴ μουσικὴ του ἔμπνευσι, παρασύρεται διαρκῶς καὶ θαυμάζει τὴν πολυσύνθετη καὶ καταπληκτικὴ συμφωνικὴ του δεξιότητα.

Στὴν πρώτη του ἐμφάνισι στὸ Παρίσι στὸ 1909, ἕνας σημαίνων Γάλλος τεχνοκρίτης ἔγραφε:

—C'est du chiqué. Mais du chiqué génial.

Ἐκτοτε, ὅλοι οἱ διεθνεῖς κριτικοὶ μὲ καλὴ ἢ μὲ κακὴ θέλησι καθυποτάχθησαν μὲ τὸν καιρὸ στὴ συμφωνικὴ μεγαλοφυῖα τοῦ Στράους. Καὶ ἡ παντοδύναμη προοπτικὴ τοῦ χρόνου καθιερώνει ἐπιβλητικὰ κάθε μέρα τὸ κολοσσαῖον μεγαλεῖον τοῦ ἔργου του, ποῦ ἀπαιτεῖ πρὸ παντὸς χῶρον, διάστημα, ἀπλοχωρία, ἐπιφάνεια ἀπέραντη γιὰ νὰ ἐπεκταθῆ σὲ ὅλον τὸν ὄγκον καὶ τὴν ποσότητα τῆς πληθωρικῆς μουσικῆς του.

Ὁ Ρίχαρντ Στράους γεννήθηκε στὸ Μόναχον στὰς 11 Ἰουνίου τοῦ 1864 καὶ πρὸ ἕξ ἐτῶν ἐώρτασε στὴ Βιέννη τὸ ἰωβιλαῖον του μὲ παγκοσμίους πανηγυρικὰς ἐκδηλώσεις. Ἐκτὸς τῶν μελοδραματικῶν του ἔργων ποῦ παίζονται συνεχῶς στὴν Εὐρώπη καὶ τὴν Ἀμερικὴ μὲ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία—*Σαλώμη*, *Γκούντραμ*, *Ἡλέκτρα*, *Ὁ ἱππότης τῶν ῥόδων*, ἢ *Ἀριάδνη στὴ Νάξο*, ἢ *Ἐλένη τῆς Αἰγύπτου*, *Ἰντερμέτζο* κ. ἄ.—τὸ συμφωνικὸν του ἔργον ἀνήκει ἐξ ὁλοκλήρου σχεδὸν στὴν προγραμματικὴ λεγομένη μουσικὴ τὴν ὁποῖαν πρῶτος προγραμματικὴ λεγομένη μουσικὴ τὴν ὁποῖαν πρῶτος ὁ Μπερλιόζ ἀνύψωσε κ' ἐδόξασε μὲ τὴν *Φανταστικὴ Συμφωνία* του. Τὸ πρῶτον συμφωνικὸν ἔργον τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ συνθέτου εἶνε ἔμπνευσμένο ἀπὸ τὴν Ἰταλία. «*Ἀπὸ τὴν Ἰταλία*» εἶνε ὁ τίτλος τῆς συμφωνικῆς αὐτῆς φαντασίας ποῦ γράφηκε τὸ 1892 σ' ἕνα ἀναρρωτικὸ ταξεῖδι τοῦ συνθέτου στὴν Σικελία, Ἰταλία, Ἑλλάδα καὶ Αἴγυπτο. Γιὰ τῆς ἠλιόχαρες αὐτῆς χῶρες διατηρεῖ ἔκτοτε ὁ Στράους μιὰ μεγάλη νοσταλγία καὶ τὸ τελευταῖον του ταξεῖδι στὰς Ἀθήνας στὰ 1926 εἶνε, καθῶς μᾶς ἔλεγε, ἡ μεγαλειότερη χαρὰ τῆς ζωῆς του.

Τὰ *Συμφωνικὰ ποιήματα* τοῦ Στράους ἔχουν ὅλα τὸ μεγαλεῖον μιᾶς δραματικῆς ἢ ἠρωικῆς συμφωνίας ἐκτὸς τοῦ «*Τίλλ*» ποῦ εἶνε μιὰ σάτυρα, καὶ τῆς «*Sinfonia Domestica*» ποῦ εἶνε μιὰ φωτογραφικὴ ἀναπαράστασις τῆς καθημερινῆς του ζωῆς. Τὸ χαρακτηριστικώτερον ἀπὸ τὴν σειρὰν τῶν μεγάλων ἔργων του εἶνε ὁ

«*Ζαροτούστρας*» (Also Sprach Zarathustra) ἐλεύθερο συμφωνικὸν ποῖημα κατὰ τὸν Νίτσε, στὸ ὁποῖον ὁ συνθέτης ἐκθέτει ὅλους τοὺς σταθμοὺς τῆς φιλοσοφικῆς του σκέψεως ὅλες τῆς ἀγωνίας καὶ τῆς βίαιες συγκρούσεις τῆς πολυσύνθετης ψυχῆς του, τῆς βασανισμένης ἀπὸ τὴ λαχτάρα τοῦ Ὑπερανθρώπου. *Ἀπὸ τοὺς ἐνδόμυχους κόσμους*—ἢ *ὑψιστὴ λαχτάρα*—*Χαρὸς καὶ πάθη*—τὸ *ἐπιτάφιο τραγοῦδι*—*ἀπὸ τὴν Ἐπιστήμη*—*ὁ γιατρεμένος*—τὸ *τραγοῦδι τοῦ χοροῦ*—τὸ *τραγοῦδι τῆς νύχτας*. Μὲ τοὺς ὑποβλητικώτατους αὐτοὺς τίτλους ὁ συνθέτης μᾶς ἀνοίγει ὅλους τοὺς συναισθηματικοὺς κόσμους τῆς ψυχῆς του. Ὁ *Ζαροτούστρας* εἶνε ἀπὸ τῆς ἐγωπαθέστερες δημιουργίαις τοῦ Στράους μαζὶ μὲ τὴν «*Ζωὴ τοῦ ἥρωος*» (ein Heldenleben) στὴν ὁποῖαν μᾶς παρουσιάζει ἐκ νέου τὸν ἑαυτὸ του νὰ πετᾷ παντοδύναμα στῆς ὑψηλότερες κορυφὰς μὲ τὴν παντοδύναμη ἠρωικὴ θέλησι ἐνὸς Νικητοῦ.

Ἡ «*Ἄν Κιχώτης*» εἶνε ἡ ἀκροτελεύτια λέξις τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς τοῦ Στράους ποῦ ξεφυλλίζει ἐμπρὸς μας μουσικῶς ὅλο τὸ ἀριστούργημα τοῦ Θεοβάντες καὶ κάνει νὰ παρελαύνουν ἀναπαραστατικώτατα καὶ διαστιγμένα μὲ ἀνυπέροβλητο μουσικὸ σαρκασμὸ ὅλα τὰ ἐπεισόδια. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργον χρησιμοποιεῖ γιὰ πρώτη φορὰ ὁ συνθέτης μέσα στὴν ὀρχήστρα του τὴν περίφημη «*μηχανὴ τοῦ ἀνέμου*» (Windmaschine) τὴν ὁποῖαν θὰ ἐκμεταλλεῖται ἀργότερα γιὰ τὴν μεγαλειώδη καταγίδα τῆς *Συμφωνίας τῶν Ἄλπεων*.

Καὶ τὰ ἐπιλοιπα Συμφωνικὰ Ποιήματα τοῦ Στράους περιέχουν ἄφθονη φιλολογία. Ποιητὴς πλατύτατος ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης ἔμπνεεται συνεχῶς ἀπὸ τοὺς μεγάλους ποιητὰς ποῦ διαβάσει. Γράφει τὸ «*Τραγοῦδι τοῦ ταξιδιωτῆ μέσα στὴν καταγίδα*» (*Wanderers Sturmlied*) ἐπάνω σ' ἕνα ποῖημα τοῦ Γκαίτε, ἔμπνεεται τὴν Συμφωνίαν τοῦ «*Ἄν Ζουάν*» ἀπὸ τὸ ὁμώνυμον ποῖημα τοῦ Λέναου καὶ τὸν *Μάκβεθ*, ἀπὸ τὴν φρικιαστικὴν τραγωδίαν τοῦ Σαίξπηρ. Γράφει τὸ ὁραιότερον συμφωνικὸν του ποῖημα «*Θάνατος καὶ Μεταμόρφωσις*» (Tod und Verklärung) ἐπάνω εἰς ἕνα ποῖημα τοῦ Ἀλεξάνδρου Ρίττερ ποῦ περιγράφει ὅλες τῆς φρικιαστικῆς ἀγωνίας ἐνὸς ἐτοιμοθανάτου καὶ τοὺς δραματισμούς ποῦ παρελαύνουν στῆς τελευταῖες του στιγμῆς ὡς τὴν τελευταία ὑπερκόσμια σωτηρία τῆς Ἀπολυτρώσεως.

Κάθε ἔργον τοῦ Ρίχαρντ Στράους ἀκόμη καὶ τὰ κομμάτια τῆς μουσικῆς δωματίου, καὶ τὰ ὑποβλητικώτατα τραγοῦδια του στὰ ὁποῖα ἀποδεικνύεται ἕνας ἀπὸ τοὺς γλυκύτερους μελωδιστὰς τῆς πατρίδας τοῦ Σοῦμπερτ καὶ τοῦ Σούμαν, φέρει ἐκτυπη καὶ ἀνάγλυφη τὴ σφραγίδα τῆς δυνατῆς του προσωπικότητος καὶ τῆς κατακτητικῆς του ιδιοφυΐας.

Ὁ μεγάλος αὐτὸς Διδάσκαλος πέρασε ἀπὸ τὰς Ἀθήνας τὸν Μάϊον τοῦ 1926 καὶ διηύθυνε ὁ ἴδιος τρεῖς συναυλίας τῆς Ἑλληνικῆς ὀρχήστρας ἐκ τῶν ὁποίων τὴν μίαν εἰς τὸ Παναθηναϊκὸν Στάδιον. Ἀλλὰ ὁ κολοσσὸς αὐτὸς δὲν μπόρεσε νὰ μᾶς παρουσιάσῃ ἐδῶ παρὰ μιὰ μικρογραφία τοῦ ἔργου του καὶ τοῦ ἑαυτοῦ του. Καὶ δὲν ἦτο δυνατόν νὰ γίνῃ τίποτε ἄλλο. Πῶς νὰ ἐξαρκέσῃ ἡ μικρὴ μας Ἑλληνικὴ ὀρχήστρα μίᾳ σταγὼν ὀρχήστρας γιὰ τὸν Ὁκεανὸν αὐτὸν τοῦ συμφωνικοῦ δυναμισμοῦ—στὸν Ρίχαρντ Στράους, τοῦ ὁποίου ἡ μουσικὴ ἀπληστία στὴν συμφωνικὴν πληρότητα φθάνει μέχρι τριακοσίων πενήντα ὀργάνων; Ἄλλως τε ὁ Διδάσκαλος δὲν ἦλθεν ἐδῶ γιὰ νὰ δαπανηθῆ ψυχικῶς. Οὔτε ἐδαπανήθη. Αὐτὸ τὸ ἀντελήφθησαν καλὰ ἐκεῖνοι ποῦ ἔχουν ἀκούσει τὸν μεγάλον συνθέτην νὰ διευθύνῃ τὰ ἔργα του στὸ Μόναχο, στὴ Δρέσδη ἢ στὴ Βιέννη. Ἐδῶ ἰσοπέδωσε τελείως τὴν ὀρχήστρα κάτω ἀπὸ τὸν μουσικὸν ὁδοστρωτῆρα ἐνὸς καθαρῶς Γερμανικοῦ Ἀπολυτισμοῦ καὶ μᾶς ἔδωσε δύο τρεῖς στοιχειωδῶς καλὰς ἐκτελέσεις ἔργων του μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὴν ὑπόκρουσιν στὸ πιάνο τῆς περιφημῆς μπαλλάντας τοῦ Τέννισον «*Ἔνοχ Ἄρπτεν*» συνοδεύσας ὁ ἴδιος τὴν ἐξοχὴ ἀπαγγελία τοῦ καλλιτέχνου τῆς σκηνῆς Νίκου Παπαγεωργίου.

Ὁ Ἑλληνικὸς κόσμος θυμᾶται πάντα μὲ συγκίνησι τὸ πέρασμα αὐτοῦ τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ συνθέτου καὶ τὴν θεομὴ ἀγάπη του πρὸς τὴν Ἑλλάδα, τὴν ὁποῖαν διεδήλωνε σὲ κάθε του βῆμα. Δὲν θὰ ξεχάσω ποτὲ τὰ λόγια ποῦ μοῦ εἶπε στὸ Στόδιον τὴν ἡμέρα τῆς ἐορτῆς τοῦ Λυκείου τῶν Ἑλληνίδων, ἐνθουσιασμένος μέχρι δακρύων ἀπὸ τὴν ζωντανὴν παρέλασι τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁραίου: Das Wunderbare ist mir heute geschehen! (Σήμερα μοῦ φανερώθηκε τὸ θαῦμα!).

ΣΟΦΙΑ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Χειρόγραφα δημοσιευόμενα ἢ μὴ δὲν ἐπιστρέφονται.

Ἡ Διεύθυνσις οὐδεμίαν φέρει εὐθύνην διὰ τὰς εἰς τὰ δημοσιευόμενα ἄρθρα τῶν κ. κ. συνεργατῶν ἀπόψεις, σκέψεις, κρίσεις, γνώμας κλπ. Εὐθύνην φέρουσι διὰ τὰ ἄρθρα τῶν ἀτομικῶς οἱ κ. κ. συνεργάται καὶ μόνον.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΝ ΧΟΦΜΑΝΣΤΑΛ - Ρ. ΣΤΡΑΟΥΣ

Η «ΗΛΕΚΤΡΑ»,

[Χάριν τῶν ἀναγνωστῶν μας πού ἀγνοοῦν ἴσως τὴν πολυτιμότητην δι' ἓνα μουσικόν ἀλληλογραφίαν τῶν ὡς ἄνω δύο καλλιτεχνῶν, μεταφράζομεν ἐκ τοῦ Γερμανικοῦ πρωτοτύπου μέρη τινα ἀπὸ αὐτὴν καὶ ἰδίως τὰ μέρη εἰς τὰ ὁποῖα γίνεται λόγος διὰ τὴν μουσικὴν αὐτῶν τραγωδίαν «*Ηλέκτρα*». Εἰς προσεχῆ τεύχη θὰ δώσωμεν ἄλλα ὁποσάσματα ἐκ τῶν ἐπιστολῶν, διὰ τὰ ὑπόλοιπα (μέχρι τοῦ «*Ἰντερμέτσο*») γνωστὰ μελοδράματα καὶ μινυόλεττα τῶν Χόφμανσταλ—Ριχάρδου Στράους.]

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράους πρὸς τὸν Χόφμανσταλ, ὑπὸ ἡμερομηνίαν 22 Δεκεμβρίου 1907.

«... Ὅσον ἀφορᾷ διὰ τὴν τελευταίαν μας συνομιλίαν ἐπὶ τῆς «*Ηλέκτρας*», νομίζω ὅτι, δὲν ἠμποροῦμε ν' ἀφήσωμεν τελείως ἔξω τὸν Αἰγισθον. Ἀνήκει αὐτὸς ἀνυπερθέτως εἰς τὸ δράμα—τὴν δράσιν καὶ πρέπει νὰ φονεῖται, μάλιστα δέ, ἐὰν εἶναι δυνατόν, νὰ φέρωμεν, αὐτὸν ἐνωρίτερον εἰς τὸ σπῆτι, εἰς τρόπον ὥστε νὰ φονεῖται αὐτὸς ἀμέσως μετὰ τὴν Κλυταιμνήστραν, τότε ὡς ἀφήσωμεν τὴν ἀκολουθοῦσαν σκηνὴν ὅπως ἔχει τώρα, ἀλλ' ἐν πάσει περιπτώσει σκεφθῆτε το. Δὲν εἶναι καλὸν μετὰ τὸν φόνον τῆς Κλυταιμνήστρας, νὰ ἔλθουν αἱ γυναῖκες τροχάτες, κατόπιν νὰ ἐξαφανισθῶν καὶ ἔπειτα μετὰ τὸν φόνον τοῦ Αἰγισθοῦ νὰ ἔλθουν μετὰ τὴν Χρυσόθεμιν καὶ πάνιν. Αὐτὰ ὅλα εἶναι (πολὺ δυνατὰ) σπασμένες γραμμές. Ἴσως νὰ ἐμπνευσθῆτε κάτι εἰς τὴν περίστασιν αὐτὴν ἐδῶ. Δὲν θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ φέρῃ τὸν Αἰγισθον εἰς τὸ σπῆτι εὐθὺς μετὰ τὴν ἀφίξιν τοῦ Ὁρέστου; Καὶ οἱ φόνοι νὰ λάβουν χώραν σύντομα ὁ εἰς μετὰ τὸν ἄλλον, ἐπάνω κάτω ἔτσι πού τὴν στιγμὴν, καθ' ἣν ὁ Αἰγισθος εἰσέρχεται εἰς τὸ σπῆτι, νὰ κλείσῃ ἡ πόρτα ὀπισθεν του, ν' ἀκούῃ τότε αὐτὸς ἀπὸ μακρὰ τὴν φωνὴν τῆς (δολοφονουμένης) Κλυταιμνήστρας καὶ μετὰ σύντομον παῦσιν νὰ γίνεται ἡ δολοφονία τοῦ Αἰγισθοῦ, ὅπως τώρα ὑπάρχει (στὸ λιμπρέττο σας) καὶ εὐθὺς κατόπιν (ν' ἀκολουθοῦν) αἱ γυναῖκες καὶ ἡ τελευταία σκηνή; Νομίζω πῶς μποροῦσε νὰ γείνη αὐτὸ τὸ πρᾶγμα.»

**

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Χόφμανσταλ πρὸς τὸ Ρ. Στράους ὑπὸ ἡμερομ. 3 Ἰανουαρίου 1908.

«... Νομίζω, πῶς ἠμπορεῖ εὐκόλα νὰ διορθωθῆ ἡ διπλὴ καμπύλη, ἡ ὁποία σᾶς ἐνοχλεῖ (Σημ. Μεταφρ. Καὶ περὶ τῆς ὁποίας ἐγένετο λόγος εἰς τὴν προηγουμένη ἐπιστολὴν) εἰς τὰς σκηνὰς τῶν δολοφονιῶν καὶ μάλιστα μετὰ μίαν ἀπλουστάτην διάφορον τοποθέτησιν,

ὡς ἀκολουθῶς: Ἔως τὴν σελίδα 85 (τοῦ λιμπρέττου)—ἡ κραυγὴ τῆς *Ἡλέκτρας* «*χτύπα ἀκόμη μιὰ φορὰ*»—(τελευταία γραμμὴ εἰς τὴν σελίδα 85) παραμένουν ὅλα, ὅπως ἔχουν. Κατόπιν, δὲν ἔρχονται ἔξω τὰ κορίτσια—αἱ ὑπηρετρίαι, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου ἐπικρατεῖ ἡσυχία, νεκροῦσυχία, ἐνῶ ἡ *Ἡλέκτρα* ἀκούει μετὰ τὴν μεγαλυτέραν (ψυχικὴν) ἔντασιν. Τότε ἐμφανίζεται ὁ Αἰγισθος ἀπὸ τὴν δεξιὰν εἴσοδον, τρέχει κατ' ἐπάνω του ἡ *Ἡλέκτρα* καὶ ἐκτελεῖ τὸ μυστηριώδες μετὰ τὸν δαυλὸν παινίδι τῆς. Λοιπὸν: Σκηνὴ τοῦ Αἰγισθοῦ, ἀπὸ τὴν εἴσοδον τοῦ Αἰγισθοῦ (σελ. 88) μέχρι τῆς δολοφονίας του (σελ. 91) *Ἡλέκτρα*: «ὁ Ἀγαμέμνων σὲ ἀκούει!»—*Αἰγισθος*: «ἐγὼ ὁ ταλαίπωρος!») μένουν ὅλα ὅπως εἶναι τώρα. Εὐθὺς ἔρχονται μετὰ ὀρμὴν αἱ Γυναῖκες ἀπὸ τὴν ἀριστερὰν θύραν, ἀλλὰ χωρὶς νὰ εἶναι ἡ Χρυσόθεμιν μαζί των καὶ γίνεται τότε ἡ μικρὰ σκηνή, εἰς τὴν ὁποίαν σάν φοβισμένες νυκτερίδες στροφογυρίζουν αὐτές, ὅποτε αἱ λέξεις, τὰς ὁποίας εἶχε ἡ Χρυσόθεμιν, δίδονται εἰς τὴν πρώτην ὑπηρετρίαν, αὐταὶ τῆς πρώτης εἰς τὴν δευτέραν καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. Ἡ *Ἡλέκτρα* στέκεται εἰς τὴν πόρταν, μετὰ τοὺς ὄμους πιεσμένους σαυτῆν. Αὐτὴ ἡ μικρὰ σκηνὴ πηγαίνει ἔξω τὴν γραμμὴν: *Πολλὰ*: «*Ἡλέκτρα ἀφῆσέ μας νὰ μποῦμε στὸ σπῆτι!*», τὴν στιγμὴν ἐκείνην, ἀνήγει ἡ πόρτα ἀπὸ μέσα, αἱ ὑπηρετρίαι πηδοῦν πρὸς τὰ ὀπίσω φοβισμένες, κραυγάζουσαι: «*Πίσω! Πίσω!*» Ἡ *Ἡλέκτρα* παραμερίζει μετὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς πρὸς τὴν διεύθυνσιν τῆς πόρτας. Καὶ τώρα στέκεται εἰς τὴν πόρταν ἡ Χρυσόθεμιν (ἡ μεσαία πόρτα τοῦ σπητιοῦ) κραυγάζουσα τὴν ἀγγελίαν τῆς, ἀκριβῶς ὅπως εἰς τὴν σελίδα 92, μόνον μετὰ μιὰ μικρὰ παραλλαγὴν: «*Ἡλέκτρα! ἀδελφῆ, ἔλα σὲ μένα! ἔλα σὲ μένα!* Ὁ ἀδελφὸς εἶναι μέσα στὸ σπῆτι!»— — — Καὶ κατόπιν παραμένουν ὅλα ὅπως εἶνε τώρα. Νομίζω πῶς (ἡ λύσις αὐτῆ) θὰ σᾶς ἀρέσῃ.»

**

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράους πρὸς τὸν Χόφμανσταλ ὑπὸ ἡμερομ. 22 Ἰουνίου 1908.

«... Μοῦ χρειάζεται εἰς τὴν σελίδα 77 τῆς «*Ἡλέκτρας*» ἓνα μεγάλο μέρος ἡσυχίας (μιὰ λυρική σκηνὴ) μετὰ τὴν ἀναφώνησιν τῆς *Ἡλέκτρας*: «*Ὁρέστη!*». (Σημ. Μεταφρ. Πρόκειται διὰ τὴν θαυμασίαν καὶ μεγαλειώδη ἀπὸ ποιητικῆς, μουσικῆς καὶ μουσικῆς δραματολογικῆς ἀπόψεως «*σκηνὴν τῆς ἀναγνωρίσεως*».)

Θὰ τοποθετήσω ἓνα λεπτεπίλεπτον Ἰντερμέτσο (οριτορνέλ) ὀρχήστρας, διαρκούσης τῆς σκηνῆς, καθ' ἣν ἡ *Ἡλέκτρα* παρατηρεῖ τὸν ἐπιστρέψαντα Ὁρέστη. Ἡμποροῦ

νὰ βάλω εἰς αὐτὴν τὴν λέξιν «*Ὁρέστη!*» τρεῖς φορὰς νὰ τὴν σιγοτραγουδᾷ, ἐν ᾧ ἀπὸ τοὺς ἄλλους στίχους, διὰ τὴν κατάστασιν τῆς σκηνῆς αὐτῆς, εἶναι κατάλληλοι: «*Δὲν κινεῖται κανεὶς!*» καὶ «*Ἀφῆσέ με νὰ ἰδῶ τὰ μάτια σου!*» Δὲν θὰ ἠμπορούσατε νὰ φτιάσετε μερικὸς ὠραῖους στίχους ἔξω τὴν στιγμὴν πού (ὁ Ὁρέστης θέλει λεπτὰ νὰ τὴν ἀγκαλιάσῃ) μεταπίπτει ἡ κατάστασις εἰς σκοτεινὴν—μελαγχολικὴν καὶ ἡ ὁποία ἀρχίζει μετὰ τὰς λέξεις: «*Ὁχι, δὲν πρέπει νὰ με πλησιάσῃς κτλ.*»; ¹⁾.

Ἡ πρώτη ἀποστολὴ σας ἐλήφθη εὐχαρίστως· πολὺ ὠραῖα ἀλλ' ὀλίγα. Πρέπει νὰ ἔχω ἐδῶ ὑλικὸν γιὰ νὰ μπορέσω ν' αὐξήσω τὴν δυναμικότητα τῆς ὀρχήστρας μου—steigern—ὅπως θέλω. 8,16,20 στίχους, ὅσον ἠμπορεῖτε περισσοτέρους καὶ ὅλους εἰς τὴν αὐτὴν πλήρη ἐκστάσεως κατάστασιν—Stimmung—πάντοτε ν' ἀναβαίνετε—immer sich steigend.

Καὶ τώρα ἀκόμη ἓνα: Δὲν ἠμπορῶ νὰ καταλάβω εἰς τὸ τέλος τὴν σκηνικὴν θέσιν—τὰ συμβαίνοντα εἰς τὴν σκηνήν: Ὁ Ὁρέστης εἶναι μέσα εἰς τὸ σπῆτι. Ἡ πόρτα τοῦ σπητιοῦ εἰς τὸ μέσον εἶναι κλειστή. Ἡ Χρυσόθεμιν καὶ αἱ ὑπηρετρίαι ἔτρεξαν (σελ. 88) μέσα εἰς τὸ σπῆτι. Εἰς τὴν σελίδα 91 ἔρχονται τροχάτες μετὰ ὀρμὴν ἔξω—ἀπὸ πού; Ἀπὸ τὸ ἀριστερὸν μέρος ἢ ἀπὸ τὸ μέσον; (Σημ. Μεταφρ. Ἀσφαλῶς θὰ ἔφθανε ἡ φράσις αὐτῆ τοῦ Ριχάρδου Στράους καὶ μόνον—ἔστω καὶ ἂν τὸ ἔργον ἀπετύγχανε—πρᾶγμα, τὸ ὁποῖον δὲν ἔγεινε βεβαίως—διὰ νὰ τὸν χαρακτηρίσῃ κανεὶς «*γεννημένον μεγαλοφυῆ δραματοουργόν*».)

Σελ. 93: Ἡ Χρυσόθεμιν τρέχει ἔξω. Πού ἔξω; Διὰ μέσου τῆς πόρτας τῆς αὐλῆς δεξιᾶς; Γιατί; Μὰ ὁ Ὁρέστης εὐρίσκειται εἰς τὸ μέσον τοῦ σπητιοῦ;—Γιατί εἰς τὸ τέλος, κτυπᾷ εἰς τὴν πόρταν τοῦ σπητιοῦ; Ἴσως ἐπειδὴ εἶναι αὐτὴ κλειστή;

—Σᾶς παρακαλῶ ἀπαντήσατέ μοι ἀκριβῶς εἰς τὰς ἐρωτήσεις αὐτάς. Τὸ σενάριο δὲν μοῦ ἦταν ποτὲ καθαρό, μετὰ τὴν ἀνάγνωσιν (τοῦ λιμπρέττου).

Ἡ παρτιτούρα εἶναι ἔτοιμη ἔξω τὴν εἴσοδον τοῦ Ὁρέστου. Χθὲς ἤρχισα νὰ συνθέτω καὶ παρακάτω καὶ νομίζω τώρα, ὅτι εἶμαι εἰς πολὺ καλὴν κατάστασιν.»

¹⁾ Ἴδε ὀπισθεν τὴν Coda τῆς σκηνῆς αὐτῆς μετὰ τὴν «*μετάβασις*» εἰς τὴν «*σκοτεινὴν—μελαγχολικὴν*».

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράους πρὸς τὸν Χόφμανσταλ ὑπὸ ἡμερομ. 6. 7. 08.

«... Σᾶς ἐσωκλείω τοὺς τελευταίους στίχους (φινάλε τῆς τραγωδίας), εἰς τοὺς ὁποίους παρακαλῶ νὰ κάμετε αὐξήσεις—steigern—ὅσον ἠμπορεῖτε περισσότερον ὡς ντουέτο μετὰ τὴν *Ἡλέκτρα* καὶ Χρυσόθεμιν. Δὲν χρειάζεται τίποτε νέον, μόνον ἐπαναλήψεις καὶ αὐξήσεις τοῦ ἰδίου περιεχομένου. Οἱ στίχοι σας τῆς σκηνῆς τῆς ἀναγνωρίσεως τοῦ Ὁρέστου ἀπὸ τὴν *Ἡλέκτρα* εἶναι θαυμάσιοι (Σημ. Μεταφρ. Εἶναι οἱ στίχοι, τοὺς ὁποίους ἐξήτει εἰς τὴν προηγουμένη ἐπιστολὴν τοῦ Ὁρέστου Ριχάρδου Στράους) καὶ τοὺς συνθέσα ἤδη. Εἴσθε ὁ γεννημένος λιμπρεττίστας, στὰ μάτια μου τὸ μεγαλειότερο κομπλιμέντο, διότι εἶναι δυσκολώτερον γιὰ μένα νὰ γράψω κανεὶς ἓνα καλὸ ποιητικὸ κείμενον διὰ μελόδραμα, παρὰ ἓνα ὠραῖον τεμάχιον διὰ τὸ θέατρον.—Ἡ «*Ἡλέκτρα*» προχωρεῖ πρὸς τὰ ἔμπροσ καὶ θὰ γίνῃ καλὴ. Ἡ σκηνὴ μετὰ τὴν *Ἡλέκτρα* καὶ Ὁρέστου, ἔχω τὴν ἰδέαν ὅτι εἶναι πολὺ ἐπιτυχημένη. Τὴν προεμίεραν θὰ τὴν ἐξαναγκάσω νὰ γίνῃ τὸ ἀργότερον περὶ τὰ τέλη Ἰανουαρίου.» (Σημ. Μεταφρ. Τοῦ 1909 εἰς τὴν Δρέσδην).

**

Ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Ρ. Στράους πρὸς τὸν Χόφμανσταλ ὑπὸ ἡμερομ. 21.4.09.

(Σημ. Μεταφρ. Μετὰ τὴν προεμίεραν εἰς Δρέσδην): «... Ἡ «*Ἡλέκτρα*» εἰς τὴν «*Σκάλα*» τοῦ Μιλάνου ἦτο μία καλὴ ἐκτέλεσις, πού δὲν τὴν περιέμενε κανεὶς: ὡς *Ἡλέκτρα* ἡ Κρουταινίσκα ἦτο ὑπὸ πᾶσαν ἔποψιν πρώτης τάξεως, οἱ δὲ ἄλλοι ρόλοι ὡς πρὸς τὸ τραγῶδι θαυμάσιοι, ποτὲ δὲ δὲν ἤκουσα μέχρι σήμερον μίαν τόσο ὠραίαν ἐκτέλεσιν τῆς ὄλης ὀπερας. Ἡ ὀρχήστρα πολὺ καλὴ, μετὰ κολοσσιαίαν ὅλα ἐπιτυχίαν καὶ τὰς μεγαλειέτας εἰσπραξίας τῆς σαιζόν. ἔχω τὴν ἰδέαν ὅτι εἴμεθα ἤδη μετὰ τὴν «*Ἡλέκτρα*» πάνω ἀπὸ ὅλα τὰ βουνά. Συγχαίρω ὑμᾶς καὶ ἐμέ!» ⁽¹⁾

**

⁽¹⁾ Δὲν θὰ φανῆ διόλου παράξενον τὸ τελευταῖον αὐτὸ «*ἐμέ*» τοῦ Στράους εἰς ἐκείνους πού *πραγματικῶς* γνωρίζουν τὸ ἔργον τῆς μεγαλοφυῆς αὐτῆς. Τὸ συναντῶμεν ἐπίσης εἰς τὸν Βάγκερ ὡς καὶ εἰς ἄλλους συνθέτας τοῦ ρομαντισμοῦ.

ΑΠΟΛΥΤΟΣ ΚΑΙ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἐὰν ἀποτεινῆτε εἰς ἓνα φιλόμουσον ἢ ἐρασιτέχνην μουσικὸν τὴν ἐρώτησιν: Τι εἶναι ἀπόλυτος καὶ τι προγραμματικὴ μουσική;—θὰ λάβητε τὴν ἀκόλουθον ἀπάντησιν: «Ἡ μὲν πρώτη ἐκφράζει καὶ ἀποδίδει αἰσθηματὰ καὶ ἐσωτερικὰς γενικῶς καταστάσεις, ἡ δὲ τελευταία περιγράφει ἐξωτερικὰς ἐμφανίσεις, εἶναι—ἀπλῶς—

φωτογραφικὴ μηχανή.» Τὰ πράγματα ἐν τούτοις δὲν εἶναι τόσο ἀπλά: Ὑπάρχουν συμφωνικὰ ἀπόλυτου μουσικῆς ἔργα, τῶν ὁποίων τὸ «*περιεχόμενον*» εἰς πολλὰς θέσεις, κλίνει πρὸς τὸ μέρος τῆς ἐτέρας πλάστιγγος, τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς καὶ ἐξ ἀντιθέτου μουσικὰ καλλιτεχνήματα—συμφωνικὰ ποιήματα, τῶν ὁποίων ἡ

Moderato. metr. (♩=108)

ELEKTRA.

ELEK.

ELEK.

«φωτογραφική» αποτύπωση—διὰ τὴν μεταχειρισθῶμεν τὸν ἀνωτέρω ἐσφαλμένον ὄρον—ἢ δύνατο ν' ἀποτελέσῃ «πρόγραμμα» ἔργου, ἀπολύτου μουσικῆς. Παραδείγματα: ἡ ἕκτη συμφωνία τοῦ Μπεττόβεν διὰ τὴν πρώτην περίπτωσιν, «Tod und Verklärung» τοῦ Ριχάρδου Στράου, «Les préludes» καὶ «Tasso» τοῦ Λιστ διὰ τὴν δευτέραν.

Καὶ ἔνεκα τούτου, ὑπάρχουν διάφοροι τάξεις—διαβαθμίσεις τῶν ὡς ἄνω καταστάσεων, εἰς τὴν σύνθεσιν: Τὸ διὰ τῆς μουσικῆς ἐκφρασθησόμενον «περιεχόμενον»—γενικῶς ἐδῶ—εἶναι δυνατόν νὰ ἔχη γραφῆ συμμετρικῶς νὰ μορφοποιῆται δηλαδὴ ὀλίγον κατ' ὀλίγον εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ συνθέτου δι' ὠρισμένον, ὑπάρχον μουσικὸν ὕλικόν καὶ ἰδίως τὴν α ἢ β μουσικὴν μορφήν. Βον: Ἡ ἐκφρασθησομένη διὰ τῶν μουσικῶν μέσων ἰδέα πόθος, αἴσθημα, ἔξωτερικὰ φαινόμενα κτλ., παρακινεῖ εἰς τὴν εὐρεσιν—συνδυασμὸν αὐτῶν καὶ καθωρισμένων μουσικῶν μορφῶν: Ἔχομεν τὰς διακυμάνσεις—τὸ μικτόν, ὡς Π. Χ. Ρόντο μετὰ στοιχείων μορφῆς Σονάτας. Γον: Ὁρισμένα καταστάσεις—ἐσωτερικαὶ καὶ ἔξωτερικαὶ—συμπίπτουν μετὰ γνωστὴν μορφήν, ἀλλὰ τὸ σύνολον—καλλιτέχνημα, εἶναι ἐλευθεριώτερόν πως κατεσκευασμένον. Π. Χ. Ἐὰν ἔχη γραφῆ εἰς μορφήν Σονάτας, ἀπουσιάζει ἀπὸ τὴν τελευταίαν ἢ ὀλοκληρωτικὴ ἐπανάληψις τοῦ πρώτου Α'. μέρους, ἢ πλήρης ἐπεξεργασία ἢ ὑπάρχει καὶ τρίτον θέμα κτλ. Δον: Αἱ ὡς ἄνω καταστάσεις τοῦ συνθέτου, κυριαρχοῦσαι ἐπὶ τῆς ὅλης αὐτοῦ καλλιτεχνικῆς ὑφῆς, ἐπηρεάζουν τὸ συνθετικὸν αὐτοῦ ἔργον, μετὰ ἀποτελέσματα λίαν τραγικὰ διὰ τὸ καλλιτέχνημα: Ἔχομεν τὸ ἀκανόνιστον. Καὶ Εον: Ὁρισμένα μέρη ἐνὸς ἔργου, ἀποδίδουν μουσικῶς λογικῶς τὴν α ἢ β κατάστασιν, ἢ θέσις ὅμως τῶν μερῶν αὐτῶν καθίσταται μειονεκτικὴ, ὡς ἐκ τῆς ἰσχύος καὶ χυδαιότητος παραπλησίων ἄλλων. (Ἐξαιροῦνται αἱ—ὀλίγαι—περιπτώσεις, εἰς τὰς ὁποίας ὁ συνθέτης διὰ τὸν α ἢ β χαρακτηρισμόν, εἰσάγει τοιοῦτου εἶδους χυδαίας καταστάσεις).

Ὡστε: Βλέπομεν ὅτι ἡ ποικιλότητος συνθετικῆς ἐργασίας, εἶναι ἐκείνη, ἣτις δίδει εἰς ἓν καλλιτέχνημα τὴν Α ἢ Β θέσιν, εἰς τὰς ὡς ἄνω ὑποδιαρέσεις καὶ καταστάσεις. Τὸ τοιοῦτον ὅμως δὲν ὑπονοεῖ καὶ ἰδιαιτέραν προτίμησιν τῆς πρώτης, δευτέρας κτλ., διαβαθμίσεως, διότι—ἐὰν ἐξαίρεσώμεν τὴν Δην εἰς μαθητευομένους συνήθως ἢ τοὺς «συνήθεις» συνθέτας, συναντωμένην περίπτωσιν καὶ ἐν μέρει τὴν Εην—εἰς ὅλας τὰς ἄλλας κυριαρχοῦν τὰ μουσικὰ μέσα ἀποδόσεως, πάντοτε, εἰς χεῖρας μεγαλοφυῶν συνθετῶν, ἀρκετὰ ἐπιτυχῶς χρησιμοποιουμένων. Καὶ δὲν παίζει, ἐπομένως, οὐδένα ἀπολύτως ρόλον ἐὰν ἐγὼ γράψω μίαν συμφωνίαν μετὰ τίτλου ἢ ἄνευ τίτλου, καθ' ὅσον ὁ τρόπος τῆς ἐργασίας, ἢ καλλιτεχνική, λογική, δεσμευτικὴ θὰ ἔλεγον, μουσικὴ ἀνάπτυξις, εἶναι τὸ κέντρον καὶ ἡ βῆσις ἐκάστης μορφο-

ποιήσεως καὶ ἀποδόσεως. Τὴν στιγμὴν δὲ καθ' ἣν, διὰ τῆς ἀκροάσεως τῆς πρώτης προτάσεως τῆς τρίτης («Ἡρωϊκῆς») συμφωνίας τοῦ Μπεττόβεν ἢ τῆς «Ἡρωϊκῆς ζωῆς» τοῦ Ριχάρδου Στράου, ἀποκτῶμεν ἐντύπωσιν τοῦ ἠρωϊκοῦ εἰς τὴν μουσικὴν, δὲν ὑπάρχει κατόπιν οὐδὲς ἀπολύτως λόγος νὰ προτιμήσωμεν τὴν «συμφωνίαν», διὰ ν' ἀπορρίψωμεν τὸ «συμφωνικὸν ποίημα». Κάθε ἄλλο: Διὰ τῶν μουσικῶν μέσων τῆς ἐποχῆς τῶν (ἀφήνομεν τώρα ἔξω τὰς διαφόρους ἀτομικὰς τῶν μεγαλοφυῶν συνθετῶν τεχνικὰς προσθήκας) ἀποδίδουν καὶ οἱ δύο συνθέται ἐπιτυχῶς καὶ μουσικῶς λογικῶς τὰς σκέψεις τῶν, εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν τὸ ἠρωϊκόν. Τὸ ἐὰν ὁ Μπεττόβεν εἶχε ὑπ' ὄψιν τοῦ γράφον τὸ ὡς ἄνω ἔργον, τὸν Ναπολέοντα, ὁ δὲ Στράου τὸν ἑαυτὸν του, δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει τὸ παράπαν. Διότι—ἐπαναλαμβάνομεν—δι' ἡμᾶς τοὺς ἀκροατὰς ὑπάρχουν, τὰ συμπληρωμένα ἔργα, τὰ μέσα συνθέσεως (αἰσθητικῶς καὶ μουσικῶς), τὸ γενικὸν περιεχόμενον τῶν καὶ μόνον αὐτῶν.¹

Καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, γεννᾶται ἡ ἐρώτησις: Ἀποδίδει ἡ μουσικὴ διὰ τῶν μέσων τῆς ἐπακριβῶς τὰς α ἢ β ἐσωτερικὰς καταστάσεις; Τὴν καταφατικὴν ἀπάντησιν—πολὺ ὀρθῶς—δίδει ὁ Σοπενχάουερ εἰς τὸ φιλοσοφικόν του σύγγραμμα: «Die Welt als Wille und Vorstellung». ²—«Die Musik ist wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art, und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit».

Καὶ ἡ δευτέρα ἐρώτησις: Εἶναι εἰς θέσιν ἡ μουσικὴ ν' ἀποδώσῃ ἔξωτερικὰς καταστάσεις, φυσικὰ φαινόμενα καὶ ἐὰν ναί, ἀρμόζει εἰς τὴν «θείαν» αὐτὴν τέχνην νὰ κατέρχηται εἰς τόσον «πεζόν» ἐπίπεδον; Ἡ μουσικὴ εἶναι εἰς θέσιν ν' ἀποδώσῃ διὰ τῶν μέσων τῆς ἐπακριβῶς ἔξωτερικὰ φυσικὰ φαινόμενα καὶ νὰ ὑποβάλῃ αὐτὰ εἰς ἡμᾶς. Καὶ πρὸς ἀπόδειξιν: Ποῖος μουσικῶς ἀνεπτυγμένος ἀκροατὴς δὲν ἠθέλην ἀντιληφθῆ τὸ «περιεχόμενον» ἤχου Ἐκκλησιαστικοῦ κώδωνος εἰς συμφωνικὸν ἔργον μετὰ παλαιοῦ θρησκευτικοῦ ἢ μὴ μέλους; Ποῖος ἀκροατὴς δὲν ἠθέλην ἀντιληφθῆ τὴν διὰ τῶν Κόρνων ἐμφάνισιν—συνήθως—κυνηγῶν καὶ δάσους;

¹ Εἶναι γνωστὸν ὅτι, τὸ μουσικὸδράμα τοῦ Ριχ. Βάγνερ «Τρίστην καὶ Ἰζόλδη», ἐγράφη ὑπὸ τὴν ἐπήρειαν τῶν ἐρωτικῶν τοῦ συνθέτου σχέσεων πρὸς τὴν Ματίλδη Βέξεντον. Ἀλλὰ, ποῖος ἀκροατὴς τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἐνθυμεῖται κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τιν «μικρὰν» Ματίλδη; Οὐδείς.

² Τὰ «Ἄπαντα» ἐκδόσεως Frauenstädt, Τόμος Βος, σελ. 309 κ. ἔξ.

Τί ἐντύπων ἀφήνουν αἱ «πολεμικαὶ» Τρομπέται; Πῶς θὰ χαρακτηρίσωμεν τὸ μέρος τοῦ συμφωνικοῦ ἔργου, εἰς τὸ ὁποῖον ἡ Σαλμάη ἢ τὸ Ἀγγλικὸν κέρας ἐκτελεῖ τὸ ἥσυχον εἰδυλλιακὸν τραγοῦδι τῆς; κτλ. Καὶ διὰ τίνας τρόπου ὁδηγοῦν ἡμᾶς ὅλα τὰ ἀνωτέρω καὶ ἄλλα πλείστα εἰς τὸ ὁρισμένον περιεχόμενον; Διὰ τῆς συνηθείας, παραδόσεως, συσχετίσεως καὶ γνώσεως.

Τὸ δεύτερον μέρος τῆς ἐρωτήσεως: Δὲν εἶναι αὐτόχρομα γελοῖον, νὰ περιφρονῶμεν πραγματικότητα καὶ καλλιτέχνημα, τὴν στιγμήν, καθ' ἣν πλουτίζεται ἡ συνθετικὴ «παλέττα» διὰ μέσων ἐκφράσεως τόσον ὠραίων, ἀπλῶν ἄλλα καὶ χαρακτηριστικῶν; Δὲν εἶναι γελοῖον, ν' ἀπαρνούμεθα εἰς τὸν συνθέτην τὴν δυνατότητα ἐκφράσεως διὰ τῶν μουσικῶν αὐτοῦ μέσων, ἐξωτερικῶν καταστάσεων; Διὰ τὴν π.χ., ν' ἀποφύγω τὴν εἰς διάφορα μέρη τοῦ συμφωνικοῦ μου ἔργου, εἰσαγωγὴν «ῥιμάτων» πτηνῶν, τῶν ὁποίων τὸ «ῥσμα», τόσον ἐπιτυχῶς διὰ τῶν ὑπαρχόντων μουσικῶν ὀργάνων, ἀποδίδεται; Θὰ γίνῃ μήπως τὸ συμφωνικὸν μου ἔργον πολὺ «πεζόν»; Δὲν πιστεύω. Ἴδε ἕκτην συμφωνίαν τοῦ Μπεττόβεν (Coda δευτέρας προτάσεως) ἢ Βαν ποξ. (Waldwebenzene) τοῦ «Ζίκφριντ» τοῦ Βάγνερ κτλ.

Τὸ ζήτημα εἶναι—καὶ ἐρχόμεθα εἰς τὴν βάση τοῦ ὅλου προβλήματος: ἀπόλυτος καὶ προγραμματικὴ μουσικὴ—ἐὰν ὁ συνθέτης ἔχει τὴν ἀναγκαίαν ἐσωτερικὴν δύναμιν, τὴν αἰσθητικοκριτικὴν, τὴν μουσικὴν ἀνάπτυξιν, νὰ πλάθῃ, νὰ μορφοποιῇ, καὶ νὰ εἰσαγάγῃ τὰς ἀπομιμήσεις του ἢ τὰ μουσικὰ θέματα γενικῶς, τὴν κατάλληλον στιγμήν, εἰς τὴν κατάλληλον θέσιν τοῦ συμφωνικοῦ τοῦ ἔργου καὶ τὸ ὅλον εἰς τὴν κατάλληλον μορφήν. Ἐδῶ εἶναι ὁ κόμπος! Τὴν στιγμήν, καθ' ἣν, ἔχει αὐτὸς τὴν δύναμιν νὰ παρουσιάσῃ καλλιτεχνικῶς, ὀργανικῶς,

μετὰ τόσης πειστικότητος, ὠραιότητος, λογικότητος, πλαστικότητος καὶ χαρακτηριστικότητος τὰ θέματά του, τὰς λεπτομερείας καὶ τὴν ὅλην μορφήν εἰς τὸ α ἢ β ἔργον του, μᾶς εἶναι, ἀσφαλῶς, ἀπολύτως ἀδιάφορον ὅτι καλεῖται τὸ τελευταῖον συμφωνία ἢ συμφωνικὸν ποίημα: εἶναι καλλιτέχνημα. Τελεία καὶ παύλα.

Τίθεται ὁμως ἡ ἐρώτησις: Διὰ τί νὰ εἰσαγάγῃ ἐξωτερικὰ φαινόμενα εἰς τὸ καλλιτέχνημα ὁ συνθέτης καὶ νὰ μὴ ἀρκῆται εἰς τὴν ἔκφρασιν διὰ τῆς μουσικῆς, ἐσωτερικῶν, ψυχικῶν καὶ μόνον καταστάσεων; Διὰ τί νὰ γράφῃ συμφωνικὰ ποιήματα καὶ οὐχὶ συμφωνίας; Ἀπλούστατα διότι, τὸ ἐκάστοτε εἶδος συνθετικῆς ἐργασίας, πλάθεται ἀναλόγως τῆς ἰδιοσυγκρασίας, τῆς ψυχικῆς καταστάσεως, τοῦ περιβάλλοντος, τῆς ἐσωτερικῆς δυνάμεως καὶ τεχνικῆς ἰκανότητος, τῆς ἐμπνεύσεως κτλ. τοῦ συνθέτου. Ὁ Μπεττόβεν π.χ. ἐν ἔτος μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς «ἀπολύτου» ἑβδόμης συμφωνίας του, γράφει «προγραμματικὴν» μουσικὴν: «Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria» Opus 91.

Συμπέρασμα: Εἰς τὴν μουσικὴν ὑπάρχουν μεγαλειῶδη, καθ' ὅλους τοὺς νόμους τῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως, τῆς μουσικῆς λογικῆς, κατεσκευασμένα καλλιτεχνήματα καὶ ἐξ ἀντιθέτου ἐκκεντρικὰ διὰ πειραματισμὸν ἴσως κατασκευάσματα, ἀπιθάνου ἢ χυδαίας συσκευῆς ἔργα. (Ἴδε περιπτώσεις Δ' καὶ Ε'). Ἐὰν μία σύνθεσις εἶναι μετὰ πάσης μουσικῆς ἀκριβείας, ἀληθείας, πειστικότητος, εἰλικρινείας, ἰκανότητος, πλαστικότητος καὶ ἐξ ἐσωτερικῆς γενικῶς ἀνάγκης γραμμένη, παραμένει τὸ ἔργον μεγαλειῶδες καλλιτέχνημα, ἔστω καὶ ἂν «περιγράφῃ», φέρῃ τὸν α ἢ β τίτλον ἢ ὀνομάζεται ἁπλῶς συμφωνία: ἀμφοτέρω τὰ εἶδη δεικνύουν προσωπικότητάς. Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΚΡΙΣΙΣ ΤΗΣ ΚΑΛΑΙΣΘΗΣΙΑΣ

[Ἰὺπό τὸν ὡς ἄνω τίτλον, ἐδημοσιεύθη εἰς τὸ Γερμανικὸν μουσικὸν περιοδικὸν «Melos» τοῦ μηνὸς Ἰανουαρίου 1930, τὸ κατωτέρω ἄρθρον, εἰς τὸ ὁποῖον ὁ γράφων μὴ μουσικὸς ἐξ ἐπαγγέλματος Χάνς Σάλ (Hans Sahl) ἐκ Βερολίνου, ἐκφράζει τὰς ἀπόψεις του—τὰς ἀπόψεις τῶν ἐρασιτεχνῶν καὶ τῶν φιλομούσων θὰ ἐλέγομεν—διὰ τὴν ὁρασίαν τῆς συγχρόνου Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς. Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» μετ' εὐχαριστήσεως ἀναδημοσιεύει τὸ ἄρθρον αὐτὸ τοσούτω μᾶλλον καθ' ὅσον, εὐρίσκει τις εἰς αὐτὸ μερικὰς ἀληθείας, τὰς ὁποίας δυσκόλως συναντᾷ εἰς ἄρθρα διὰ τὴν νεωτέραν μουσικὴν.]

Ἀξιότιμος κ. Καθηγητά,¹

Εἰς τὴν ἐργασίαν, τὴν ὁποίαν μοὶ ἐμπιστευθήκατε διὰ τὴν «Κρίσιν τῆς Καλαισθησίας» (τοῦ γούστου) τῆς ἐποχῆς μας, θὰ πρόκηται, ἐὰν σᾶς ἔχω ἀντιληφθῆ ὀρθῶς, ὀλιγώτερον διὰ μίαν εἰδικὴν κριτικὴν ἐξέτασιν, ὅσον διὰ μίαν διευκρίνησιν καὶ περίληψιν ἐντυπώσεων ἀκροα-

¹ Ὁ Διευθυντὴς τοῦ Περιοδικοῦ Dr. Hans Mersmann.

τῶν, ἀμερολήπτων καὶ (μουσικῶς) θεωρητικῶς ἀπαρασκευάστων. Ἐπιτρέψατέ μοι ἕνεκα τούτου, νὰ ἐκθέσω μίαν σειρὰν τοιούτων ἐντυπώσεών μου, παρ' ὅλον ὅτι δὲν εἶμαι ἐξησκημένος νὰ ὀμιλῶ ὑποκειμενικῶς—Ichform. Ἄλλως τε, ἀρκετὰ ἤδη, ἐγένοντο συζητήσεις εἰς τρίτον πρόσωπον. Ἄς ὀμιλήσωμεν μίαν φορὰν διὰ τὸν ἑαυτὸν μας. Ἄς κάμωμεν «πρακτικὴν τοῦ κοινῶ ψυχολογίαν».

Ἀρχίζω μὲ ἰδιαίτερόν μου ταξιδιωτικὸν περιστατικόν. Ὄταν τὸ παρελθὸν θέρος εὐρισκόμουν εἰς τὴν Nordsee, μοῦ ἐγεννήθη αἰφνιδίως ἡ ἐπιθυμία νὰ τραγουδήσω κάτι. Ἄλλὰ τί ἔπρεπε νὰ τραγουδήσω; Μήπως τὸ «Kanonensong»; Χωρὶς τὴν (ἀσφαλῶς πολὺ νόστιμη) ἐνορχήστρωσιν μοῦ ἐφαίνετο ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἄγονος. Κατόπιν. Στραβίνσκη; Χίντεμιτ; Θανμάσια—ἄλλα πολὺ δύ-

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν 15ην σελίδα.)

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΑ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΧΡΥΣΑΥΓΗΣ

(ΜΗΤΕΡΑΣ)

ΑΠΟ ΤΟ ΜΘΗΣΟΠΡΑΚΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΔΡΑΜΑ

“ΤΟ ΑΠΟΓΕΜΜΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ,,

ΚΕΙΜΕΝΟ:

Θ. ΣΥΝΑΔΙΝΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ:

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗ

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ,,

ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 1

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1930

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΧΡΥΣΑΥΓΗΣ

ΑΠΟ ΤΟ ΜΗΝΟΠΡΑΚΤΟ ΜΟΥΣΙΚΩΔΡΑΜΑ "ΤΟ ΑΠΟΓΕΜΜΑ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ.,

ΚΕΙΜΕΝΟ:
Θ. ΣΥΝΑΔΙΝΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ:
Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗ

Très lent et triste. metr. ♩ = 54.

cordes clarinettes. cor anglais. *mf* *Ε-*

p *molto legato*

-φτά παι - δια ό Θε ός μου τάδω-σε κιό.

Θά - νος μο - νά - χα μά - πό - με - νε με

cresc *dim.* *p*

rit. e molto espressivo

πι - κρεσ και με βά-σα-να τό γιό μά-να-θρε-ψα και τό Χρι-

rit. *tempo*

-στό πα-ρα-κα-λα-ω με-ρα και νύ-χτα να μου ψυ-

sfp marcato

molto espres

-λά - ξη ά - πο τό χά - ρο τό παι-

molto ritenuto

-δι μου.

f

ΜΟΝΟΝ ΣΤΗΝ ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ
ΣΤΑΡΡ
ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 ΑΘΗΝΑΙ

Αἱ μεγάλαι ἐπιτυχίαι
τῆς Λαιζόν:

“Liebeswalzer,, ἡ μουσικὴ εἰς τὸ κινη-
ματογραφικὸν ἔργον “Ἐρωτικὸ Βάλς,,
(Πολυλεπὴς ἔκδοσις)

Τὰ ἀερίφωνα “Tango,, τοῦ Repertoire
ΤΟΥ ΒΙΑΝΚΟ

Τὰ τετρακταῖα τραγούδια τοῦ ΑΤΤΙΚ

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ΦΙΛΩΝΟΣ 48 ΠΑΤΡΑΙ, ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84

ΘΕΣΝΙ/ΚΗ, ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22 ΒΟΛΟΣ, ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111

σκολα διὰ τὸ τραγούδι, δὲν ἠδυνάμην νὰ προχωρήσω περισσότερο τῶν τριῶν διαστολῶν. Τί μοῦ ἔμενε λοιπὸν νὰ κάμω; Ἐτραγούδησα—Πουτσίνοι.

Παρακαλῶ, μὴ γελᾶτε εἰς βάρος μου. Ἐδιάλεξα ἀπὸ σκοποῦ αὐτὸ τὸ παράδειγμα, διότι πιστεύω, ὅτι καλύτερον δεικνύει τὴν κρίσιν, διὰ τὴν ὁποίαν θὰ ὀμιλήσωμεν ἔδῳ. Ζῶμεν εἰς μίαν μεταβατικὴν περιόδον. Ἀπὸ τὸ ἓν μέρος, οἱ διὰ τὴν μουσικὴν ἐνδιαφερόμενοι νέοι, ἀπεμακρύνθησαν ἐσωτερικῶς—ψυχικῶς πρὸ πολλοῦ ἐκ τῶν ἔργων τοῦ ρεπερτορίου τῆς προηγηθείσης γενεᾶς. Ἀπὸ τὸ ἄλλο δὲ μέρος, αἱ μορφαὶ (Σημ. Μεταφρ. Ὑπονοεῖ ὅλα τὰ μουσικὰ μέσα συνθέσεως) καὶ τὰ περιεχόμενα τῆς «Νέας μουσικῆς» δὲν εἰσεχώρησαν εἰς τὴν συνείδησιν τῆς (παρούσης) ἐποχῆς, εἰς τρόπον ὥστε νὰ ἠδύνάτο τις (ἐλευθέρως) νὰ κάμῃ χρῆσιν αὐτῶν. Γνωρίζει τις τὴν ὑπαρξίν της, τοὺς ὄρους (Schlagworte) αὐτῆς, ἀλλ' ὡς μουσικὸν κτῆμα θεωρεῖται μόνον ἀπὸ ἐκείνους ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ αὐτὴν εἴτε ὡς ἐκτελεσταὶ ἢ ὡς θεωρητικοί.

Πόθεν προέρχεται (ἢ κατάστασις) αὐτή; Προέρχεται, νομίζω, ὄχι τόσον ἀπὸ τὴν «Νέαν μουσικὴν» αὐτὴν καθ' ἑαυτήν, ὅσον ἀπὸ μερικοὺς ποὺ κάμουν ἀπὸ αὐτὴν μίαν ὑπόθεσιν μόδας καὶ φιλολογικῶν σαλονιῶν. Εἰς αὐτοὺς τοὺς ὁπαδοὺς (Mitläufers) καὶ τοὺς ἐνθουσιασμένους πως, ποὺ συλλαμβάνουν κάθε νέαν κίνησιν, μόνον διότι εἶναι νέα, μόνον διότι εἶναι μία «κίνησις» καὶ οἱ ὅποιοι μὲ τὴν περὶ «ἀτοναλισμοῦ» φλυαρίαν των, τόσον πολὺ συνετέλεσαν εἰς τὴν ἀποξένωσιν τοῦ κόσμου καὶ τοῦ προθύμου πρὸς παρακολούθησιν (παραδοχὴν) ἀκροατηρίου τῆς «Νέας μουσικῆς»—αὐτοὶ ἔδωσαν (μὲ τὴν φλυαρίαν των) μίαν οὐκ καθαρὰν, μίαν συγκεχυμένην ἰδέαν αὐτοῦ ποὺ πραγματικῶς συμβαίνει εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν». Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐσηματίσθησαν δύο ἐχθρικά, ἀντίθετα μέτωπα ἀκροατῶν, τὰ ὁποῖα δὲν δύνανται νὰ συνεννοηθοῦν. Τοὺς μὲν χαρακτηρίζω ἐγὼ συντόμως ὡς **Μπειτόβεν ἀκροατάς**: κληρονομικὴ (παραδόσεως) καλαισθησία τῆς ὀρισμένης θέσεως (τῶν συνδρομητῶν), κληρονομικὴ πίστις εἰς ὅλα τὰ «μεγαλοπρεπῆ» καὶ «Ῥοαία» (καθὼς) καὶ τὴν διαρκῆ ἀξίαν των—ὅπως λέγεται—ἀπαραβιάστων «ἔργων αἰωνιότητος». Ὁμολογία (πίστεως) εἰς τὸν βιοτουοζισμόν καὶ τοὺς «ἀστέρας» Διευθυντὰς ὀρχήστρας ὡς ἀντιπροσώπους μουσικῆς ἐπιμελείας καὶ φροντίδος μὲ «ὀλοκληρωτικὴν ἐγκατάλειψιν καὶ συναισθανομένην βαθεῖα ἀπόδοσιν». Ἡ συναυλία ὡς κοινωνικὸν συμβάν. Ἡ συναυλία ὡς ἠθικὸς χρῆσιμος. Μία Ἐνωσις ἐρευνητῶν τοῦ Θεοῦ, τῆς ὁποίας τὰ μέλη πρὸ τῆς τελευταίας προτάσεως (μῆς συμφωνίας) τρέχουν ἀπὸ τὴν αἴθουσαν εἰς τὸ Ἰματιοφυλάκιον διὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τὰ ἐνδύματά των. Πάντως: μία ἔνωσις.

Δεύτερον (ἢ δευτέρα κατηγορία): οἱ διαφωτισμένοι, οἱ μεμνημένοι, οἱ ἐν γνώσει τῶν πραγμάτων—die Auf-

geklärten. Ὑπονοοῦνται ὄχι βεβαίως οἱ σνομπιστικῶς ἐνδιαφερόμενοι διὰ τὴν «Νέαν μουσικὴν» (ἴδε ἀνωτέρω), ἀλλ' ἐκεῖνοι οἱ καλλιτέχναι, οἱ κριτικοί, οἱ διανοοῦμενοι ποὺ εἶναι πεπεισμένοι ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς μουσικῆς ἀνανεώσεως, οἱ μὲ ὀρισμένον πρόγραμμα ἐργαζόμενοι, οἱ «διανοητικοὶ πρόμαχοι», οἱ πραγματικοὶ ἀρχηγοὶ τῆς κινήσεως. Ἐπίσης ἔδῳ: μία ἔνωσις. Ἀλλ' αὐτὴ ἡ ἔνωσις, ἐκτελεῖ τὰ καθήκοντά της μακρὰν τῆς ἐστίας τῆς μουσικῆς κινήσεως, μακρὰν τοῦ κοινοῦ τῶν μεγαλοπόλων, τοῦ ὁποίου ἢ συμμετοχῆ, διὰ λόγους οικονομικούς, εἰς τὰς κατὰ τὸ πλεῖστον ἐκτὸς τοῦ Βερολίνου διωργανουμένας μουσικὰς ἐορτὰς καὶ ἰδιαιτέρας ἐκτελέσεις, καθίσταται ἀδύνατος. Ὅσον σπουδαῖαι—σπουδαῖαι ὡς βάσις συζητήσεως—εἶναι αἱ ἐορταὶ αὐταὶ διὰ τὰς ἐτησίαις συναντήσεις τῶν «διανοητικῶν προφυλακῶν»—δι' ἐκείνους ποὺ δὲν ἀνήκουν εἰς αὐτάς, δι' ἐκείνους ποὺ δὲν ἔχουν τὴν εὐτυχίαν ν' ἀποσταλοῦν ἀπὸ τὴν Διεύθυνσιν (μῆς ἐφημερίδος), πρέπει νὰ κυττάζουν πῶς θὰ εὑρουν τὰ μέσα δι' ἐν ταξείδιον εἰς Baden—Baden. Τὸ πλῆθος παραμένει εἰς τὴν οἰκίαν του καὶ μανθάνει μόνον ἀπὸ τὰς ἐφημερίδας ὅτι εἰς τὸ Baden—Baden ἔγινε καὶ πάλιν φασαρία—Κραχ. Δὲν εἶναι βεβαίως κατόπιν θαῦμα τὸ ὅτι ὁ λαϊκὸς συνδέει μὲ τὴν ἔννοιαν τῆς «Νέας μουσικῆς» ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον κάτι τὸ σκοτεινόν, τὸ ἀκατανόητον, μίαν μυστηριώδη μουσικὴν, μίαν μουσικὴν διὰ τοὺς εἰδικούς καὶ μόνον. Ἡ ἐπενέργειά της δὲν εἰσχωρεῖ εἰς τὸ κοινόν. Ἐγγίζει μόνον τοὺς ἡδὴ μεμνημένους.

Ποῖον εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα; Δυσπιστία καὶ ἄγνοια, δυσπιστία ἐκ γνώσεως ἀπὸ τὸ ἓν μέρος, ἐγκατάλειψις καὶ ἀπομόνωσις ἀπὸ τὸ ἄλλον. Ἐνθυμοῦμαι ἓνα βράδυ εἰς τὸν Κλέμπερ. Ἐδίδετο ἡ «Ἱστορία τοῦ στρατιώτου». Τὸ θέατρον ἦτο πλήρες ἀπὸ ἐπισκέπτας λαϊκῶν σκηνῶν. Ποῖος ἐξεφοκρότει; Ἐνα δυὸ ἄνθρωποι τῶν γραμμῶν, οἱ ὅποιοι ἐκάθητο εἰς τὰς πρώτας σειράς. Ἄλλως: Κρύφιοι γέλωτες, κινήσεις τῆς κεφαλῆς καὶ οὐδεμία ἀντίληψις. Μία ἐξαιρετικὴ περίπτωσις; Πιστεύω ὅτι, δὲν ὑπάρχει κοινόν, τὸ ὁποῖον μὲ ἀφέλειαν, ἀπαρασκεύαστον ἀπὸ τὸν ἑαυτὸν του, νὰ ἔρχεται εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν». Ἀλλ' ὑπάρχουν μερικοί, οἱ ὅποιοι νομίζουν ὅτι πρέπει νὰ γίνῃ κάτι διὰ τὸ πλῆθος. Ὑπενθυμίζου τὴν μουσικὴν ἐνασχόλησιν παρελθουσῶν ἐποχῶν, περὶ τοῦ Μπαρόκ καὶ βεβαιοῦν αὐτοί, ὅτι καὶ σήμερον ἀκόμη εἶναι δυνατὴ μία παρόμοιος δρασις (ἐνέργεια), διὰ τῆς ὁποίας ἤθελε διαπαιδαγωγηθῆ τὸ κοινόν πρὸς συνεργασίαν, ὁμοῦ ἐκτέλεσιν καὶ τραγούδι. Μόνον λησιμονεῖται εἰς ὅλα αὐτά, ὅτι εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ μεταφρατεύσωμεν εἰς τὴν ἐποχὴν μας ἄνευ συζητήσεως μορφᾶς ποὺ παρήχθησαν ἱστορικῶς (δηλαδὴ φυσιολογικῶς, δι' ἐξελίξεως) καὶ αὐτοτελεῖς, ἐμφανίσεις, αἱ ὁποῖαι προῆλθον ἀπ' ὄλως διαφόρους πνευματικὰς καὶ κοινωνικὰς καταστάσεις. Τὸ πρόβλημα τῆς «Νέας μουσικῆς» εἶναι

κοινωνιολογικών. Ποτέ πρότερον δὲν ἦτο ὁ λαὸς τόσο ἀπορροφημένος εἰς τὸν ἀγῶνα ὑπάρξεως, ποτέ δὲν ὑπῆρξεν ἐποχή, ἢ ὁποία νὰ εἶχε ὀλιγωτέραν εὐκαιρίαν ν' ἀφήγη ἐλεύθερα ὑπομονήν, ἐνέργειαν καὶ δύναμιν τῶν νευρῶν, διὰ μίαν μουσικὴν, πὺν δὲν «ἀπολαμβάνεται» ἀλλ' ἀποκτᾶται διὰ τῆς ἐργασίας καὶ ὅσον εἶναι δυνατόν μελετᾶται μὲ τὸ μερολόγιον εἰς τὰς χεῖρας. Ὑπάρχει μία περίπτωση. **Νὰ φέρωμεν τὴν «Νέαν μουσικὴν» εἰς τὸ κοινόν** καὶ οὐχὶ τὸ κοινόν εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν». Μὲ ἄλλας λέξεις: Ἀπομάκρυνσις ἀπὸ τὴν ἐσωτερικότητα (ἀπὸ τὸ νὰ εἴμεθα περικλεισμένοι εἰς τὸν ἑαυτὸν μας καὶ μόνον) ἀπὸ τὰς αἰρέσεις, παραίτησις ἐκ τῶν χειρονομιῶν, ἀποχὴ ἐκ τῆς ἀπόψεως *l'art pour l'art*, ὅπισθεν τῆς ὁποίας κρύπτονται ἀκόμη μερικοὶ ἀντιπρόσωποι τῆς «Νέας μουσικῆς». Τὸ παραδειγμα τῆς «Dreigroschenoper» (τοῦ Κούρτ Βάιλ) εἶναι γνωστόν. Ἦτο μία ἀπόπειρα καὶ εἰς τὸ εἶδος τῆς διὰ μίαν φορᾶν, πὺν ἐκέρδισε καὶ πάλιν ἐπὶ μίᾳ περιοχῆς τῆς καλλιτεχνίας τὸ πολὺ κοινόν, ἐπὶ μίᾳ περιοχῆς περιτυλιγμένης μὲ ἐπαγγελματικὸν—εἰδικὸν Jargon περικλεισμένης εἰς διατυπώσεις. Ὡς ἀντίθετον παράδειγμα, ἐπιθυμῶ ν' ἀναφέρω τὴν περίπτωση ἐνὸς μουσικοῦ προσκληθέντος νὰ γράψῃ τὴν μουσικὴν τῆς κινηματογρα-

φικῆς ταινίας «Sprengbagger 1010» πὺν ἐξετελέσθη εἰς τὴν Mozartsaal. Δὲν γνωρίζω ποῖον ῥόλον παίζει εἰς τὴν «Νέαν μουσικὴν» ὁ Walter Gronostay, ἀλλὰ γνωρίζω ὅτι οἱ διάφοροι θόρυβοι, (ὡς μουσικῆ) τοὺς ὁποίους αὐτὸς παρέδωσε (τῶν ὁποίων αὐτὸς ἦτο ὁ αἷτιος) κατεβάσθησαν μετ' ὀλίγας ἡμέρας καὶ πιστεύω ὅτι, τοιοῦτου εἴδους παραστρατήματα κάθε ἄλλο εἶναι ἢ κατάλληλα, ὅπως πείσουν ἕνα κοινόν, μὲ σκεπτικισμόν ἤδη, διὰ τὴν ἀναγκαιότητα μίᾳ νέας μουσικῆς κινηματογράφου. Ἐδῶ δὲ ἀκριβῶς θὰ ἦτο δυνατόν νὰ γίνῃ, μὲ μίαν πλέον καταφανῆ παράστασιν (παρουσίασιν), αἰφνίδιος ἐπιδρομὴ εἰς τὴν κατεστραμμένην ὄρισμένων κύκλων καλαισθησίαν, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ὁποίας φτιάχνουν αὐτοὶ καὶ σήμερον τὴν μουσικὴν κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Ὅτι δὲν ἐγένετο ἀκόμη τώρα, ὅτι ἡ «Νέα μουσικὴ» ἀφῆκε νὰ τῆς διαφύγῃ πάλιν μίᾳ Chance, μὲ τὴν ὁποίαν ἠδύνατο νὰ κάμῃ **πρακτικὴν λαϊκὴν προπαγάνδα**, μακρὰν τῶν θέσεων τοῦ ἀγῶνος πὺν εἶχε καταλάβει: αὐτό, ἀξιότιμε κ. Καθηγητά, μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι χαρακτηριστικὸν διὰ μίαν κίνησιν, εἰς τὰς (μουσικὰς) ἐκτελέσεις τῆς ὁποίας εὐρίσκονται, χωρὶς νὰ φαίνονται, αἱ λέξεις: «Ἀπαγορεύεται ἡ εἴσοδος εἰς τοὺς ἀναρμοδίους».

**

Ο ΣΟΥΜΑΝ ΔΙΑ ΤΟΝ ΣΟΠΕΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΜΠΡΑΜΣ

[Ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ σημεῖα τῆς ρομαντικῆς νοοτροπίας τῶν συνθετῶν τοῦ 19ου αἰῶνος καὶ περαιτέρω ὡς τῶν Χόφμαν, Βέμπερ, Σούμαν, Μπερλιόζ, Βάγνερ, Λίστ, Κορνέλιους, Πρίτσορ, Μπουζόνι, Ντεπυσσύ, Σέμιτεργκ κτλ., (ἐκ τῶν ἡμετέρων συνθετῶν ἀναφέρονται ἰδίως τοὺς κ. κ. Γ. Λαμπιλέτ, Μαν. Καλομοίρη καὶ Μάρ. Βάρβογλην) εἶναι (μεταξὺ ἄλλων) καὶ ἡ μουσικὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή καὶ ἐνασχόλησις αὐτῶν. Ἡ ἀρκοῦμενοι δηλαδή, οἱ ὡς ἄνω κυριώτεροι μουσικοφιλόλογοι συνδέεται, εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν διαφορῶν αὐτῶν κοσμοθεωριῶν καὶ ἀπόψεων διὰ τῆς μουσικῆς, ἐπεξήτουν καὶ διὰ τοῦ λόγου νὰ ἐπεξηγήσουν τὸ «περιεχόμενον» ἢ «συσκευὴν» διαφορῶν μουσικῶν τεμαχίων τῶν ἢ ν' ἀναπτύξουν τὰς ἀπόψεις τῶν διὰ τὴν τέχνην, ν' ἀποκαλύψουν τὴν «γυμνότητα» καὶ «ἀνικανότητα» ἄλλων συναδέλφων τῶν, ἢ τέλος, νὰ παρουσιάσουν «ὁμοειδέας»—τὸ α ἢ β ταλέντο εἰς τὴν «κωφεύουσαν» καὶ «ταπεινὴν» κοινωνίαν.... Ὁ Σούμαν (1810—1856) εἰς ἡλικίαν εἴκοσι καὶ ἐνὸς ἔτους, γράφει τὸ κατωτέρω ἄρθρον—κριτικὴν διὰ τὸ ἔργον 2 τοῦ Πολόνοῦ ἐκ μητρὸς συνθέτου Σοπέν (1810—1849)—ὁ πατὴρ του ἦτο Γάλλος—τὸ ὁποῖον εἶναι κατὰ τοῦτο ἐνδιαφέρον (μίαν περίπτωσιν ἐκατοντατηριῶν ἀπὸ τῆς ἐκδόσεώς του) ὅτι, μᾶς παρουσιάζει—ἐκτὸς τοῦ Σοπέν—τὸ ἀγαπητὸν «κρυφτοῦλι» τοῦ νεαροῦ ἐνθουσιώδους συνθέτου: Εὐσέβιος, Φλόρεσταν καὶ Ράρο—τρία πρόσωπα ἀποκνήματα τῆς φαντασίας τοῦ Σούμαν, κατ' ἀπομίμησιν παρομοίων σχεδὸν τοῦ Ρομαντικοῦ συνθέτου, λογοτέχνου καὶ νομικοῦ Ἐρνστ Τέοντορ Ἀμαντέους Χόφμαν (1776—1822). Εὐσέβιος εἶναι ὁ ἥπιος, ὁ μελίχιος μουσικός, Φλόρεσταν ὁ ὀρμητικός, ὁ τραγὸς καὶ Ράρο ὁ βαθυστόχαστος, ὁ μεσάζων. Τὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα ἀποτελοῦν τὴν «Ἐνωσιν τοῦ Δαυὶδ»—Davidsbündler—διὰ τὴν κριτικὴν ἐργασίαν τοῦ Σούμαν.—Τὸ ἄρθρον τοῦ τελευταίου διὰ τὸν Σοπέν, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Ἐν ἔργον II.

«Ὁ Εὐσέβιος εἰσηλθε ἡσύχως εἰς τὸ δωμάτιον. Γνωρίζεις τὸ εἰρωνικὸν χαμόγελον τοῦ γλωμοῦ προσώπου του, μὲ τὸ ὁποῖον αὐτὸς προσπαθεῖ νὰ προκαλέσῃ ἐνδιαφέρον. Ἐκαθόμουν μὲ τὸν Φλόρεσταν κοντὰ στὸ πιάνο. Ὁ Φλόρεσταν εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀσυνήθεις ἐκείνους μουσικούς, πὺν προαισθάνονται πᾶν τὸ μελλοντικόν, νέον

¹ Προσεχῶς ἡ «Μουσικὴ Ζωή» θὰ ἀσχοληθῇ ἰδιαίτερος μὲ ἕνα ἕκαστον ἐκ τῶν ὡς ἄνω συνθετῶν.

καὶ ἔκτακτον. Ἐν τούτοις ὁμως, εὐρέθη σήμερον πρὸς μίᾳ ἐκπλήξεως. Μὲ τὰς λέξεις «**Βγάλτε τὸ καπέλλο σας, Κύριοι, μιὰ μεγαλοφυΐα**», τοποθετεῖ εἰς τὸ πιάνο ὁ Εὐσέβιος ἕν μουσικὸν τεμάχιον. Τὸν τίτλον τοῦ ἔργου δὲν ἐπετρέπετο νὰ τὸν ἴδωμεν. Ἐφυλλομέτησα ἀφηρημένος εἰς τὸ τεῦχος αὐτὴ ἡ κεκαλυμμένη, ἢ χωρὶς ἤχους ἀπόλαυσις τῆς μουσικῆς, ἔχει κάτι τὸ μαγευτικόν. Ἐξ ἄλλου, μοῦ φαίνεται ὅτι, ἕκαστος συνθέτης ἔχει διὰ τοὺς ὀφθαλμοὺς τοὺς ἰδιαίτερους ἀτομικοὺς του σχηματισμοὺς φθογγοσῆμων: ὁ Μπεττόβεν φαίνεται εἰς τὸ

χαρτὶ διάφορος ἀπὸ τὸν Μότσαρτ, ὅπως ἡ πρόζα τοῦ εἰς μερικὰς θέσεις ἐγένετο φωτεινότερον—ἐνόμιζα ὅτι Ζὰν Πάουλ ἀπὸ αὐτὴν τοῦ Γκαίτε.

¹ Ἐβλεπα τοῦ Μότσαρτ τὸ «Là ci darem la mano»

Atto I. Seguito della Scena IX.

DON GIOVANNI.

Andante.

Là ci da-rem la mano! là mi dirai di sì.

ZERLINA

Ve-di, non è lon-ta-no, par-tiam, ben mio, da qui. (Vor-rei, e non vor-

re-i, mi trema un poco il cor... fe-li-ce è ver sa-re-i, ma

può bur-larmi an-cor,..... ma può bur-larmi an-cor!

Ἐδῶ ὁμως (εἰς τὸ μουσικὸν αὐτὸ τεμάχιον) μοῦ ἐφαίνετο ὅτι μὲ ἔβλεπαν θαυμάσιοι, τελείως ἄγνωστοι—ἀλλόκοτοι ὀφθαλμοί, ὀφθαλμοὶ ἀνθέων, βασιλίσκων (Basiliskenaugen), παγωνιῶν, ὀφθαλμοὶ [παρθένων:]

¹ Ἀπὸ τὸ ἐρωτικὸν νουβηττίνο Δὸν Ζουάν—Τσερλίνα, τοῦ γνωστοῦ μελοδράματος τοῦ Μότσαρτ: «Δὸν Ζουάν». Ἡ μουσικὴ—τὸ θέμα τοῦ Μότσαρτ, τὸ ὁποῖον ἔχει ὅτι ὄψιν του ὁ Σούμαν διὰ τὰς «Παραλλαγὰς» τοῦ Σοπέν, εἶναι τὸ ἀνωτέρω.

μέσα εις ἑκατὸν συγχορδίας περιτυλιγμένον. Ὁ Λεπορέλλο (ὑπηρέτης τοῦ Δὸν Ζουάν) μού ἐφαίνετο ἀληθῶς σάν νά μου ἔκαμε τὸ μάτι (δι' ἐρωτικὴν σκηνὴν τοῦ κυρίου του) καὶ ὁ Δὸν Ζουάν περνοῦσε μὲ λευκὸν μανδύαν ἀπὸ ἐμπρός μου.

«Ἐλα λοιπόν, ἐμπρός, παίξε τὸ τεμάχιον» λέγει ὁ Φλόρεσταν. Καὶ ὁ Εὐσέβιος ἐξετέλεσε (τὴν προσαγῆν), ἐν ᾧ ἡμεῖς ἀκουμβισμένοι εἰς τὸ παραθύρον ἠκούομεν. Ὁ Εὐσέβιος ἔπαιξε μὲ ἐνθουσιασμόν καὶ μᾶς παρουσίασε ἀμετρήτους μορφὰς τῆς πλήρους σφρίγγου αὐτῆς ζωῆς: ἦτο ὡς νά παρέρυε ὁ ἐνθουσιασμός τῆς στιγμῆς, τὰ δάκτυλά του, ὑπὲρ τὴν συνήθη ἱκανότητά των. Φυσικῶ τῷ λόγῳ, αἱ ἐπευφημίαι τοῦ Φλόρεσταν δὲν ἀτελοῦντο, ἐὰν ἐξαιρέσωμεν τὸ πανεύδαιμον χαμόγελόν του, ἢ, ἀπὸ μερικὰς λέξεις, ὅτι, αἱ παραλλαγαὶ ἦτο δυνατὸν νά ἦσαν ἀπὸ τὸν Μπετόβεν ἢ τὸν Φραντς Σούμπερτ, ἐὰν οἱ δύο αὐτοὶ συνθέται ἦσαν βιρτουόζοι τοῦ πιάνου—μόλις ὅμως εἶδε τὸ ἐξώφυλλον (τῆς συνθέσεως) καὶ ἐδιάβασε:

«Là ci darem la mano, varie pour le Piano-forte avec acc. d' Orchestre par Frédéric Chopin, Oeuvre 2» πλήρεις ἐνθουσιασμοῦ ἀνεφωνήσαμεν: «Ἐν ἔργον 2!»—καὶ καθὼς λαμποκοποῦσαν τὰ πρόσωπά μας ἀπὸ ἀσυνήθη ἐκπληξιν, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ ἐπιφωνήματα, μόλις ἠδύνατό τις νά διακρίνη: «Ναί, αὐτὸ εἶναι κάτι τὸ ἄξιον λόγου—Σοπέν—δὲν ἔχω ξανακούσει τὸ ὄνομα—ποῖος ἠμπορεῖ νά εἶναι—πάντως—μιά μεγαλοφυΐα—δὲν γελᾷ ἐκεῖ ἡ Τσερλίνα ἢ μάλιστα ὁ Λεπορέλλο»—καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ἔλαβε χώραν μιά σκηνή, πού δὲν ἠμπορῶ νά τὴν περιγράψω.

Καθὼς εἴμαστε σὲ διέγερσι—φουντωμένοι ἀπὸ τὸ κρασί, τὸν Σοπέν καὶ ἀπὸ ἄλλας ὀμιλίας μας σὲ διάφορα θέματα, ἐπήγαμε στὸ «Διδάσκαλο» Ράρο. Αὐτὸς ἐγέλασε πολὺ, χωρὶς νά δεῖξῃ οὐδὲν ἀπολύτως ἐνδιαφέρον ἢ περιέργειαν διὰ τὸ ἔργον αὐτὸ 2 «διότι ξεῖρω καὶ σᾶς καὶ τὸν ἐνθουσιασμόν σας τῆς νέας μόδας ἄλλά, δόστε μου ἐδῶ μιά φορὰ τὸν Σοπέν». Τὸ ὑπεσχέθημεν διὰ τὴν ἄλλην ἡμέραν. Ὁ Εὐσέβιος μᾶς καληνύκτισε γρήγορα—γρήγορα ἐγὼ παρέμεινα μιά στιγμὴ ἀκόμη κοντὰ στὸν «Διδάσκαλο» Ράρο, ἐν ᾧ ὁ Φλόρεσταν τράβηξε, μέσα ἀπὸ σελινοφωτιστοὺς παρόδους, ἴσια γιὰ τὸ δωμάτιό μου, ἀφ' οὗ τὴν τελευταία δὲν εἶχεν ὁ ἴδιος σπῆτι. Περὶ τὰ μεσάνυκτα, τὸν βρῆκα ξαπλωμένο ἐπάνω στὸν καναπέ τοῦ δωματίου μου, μὲ τὰ μάτια κλειστά, ψιθυρίζοντας σάν σὲ ὄνειρο: «Αἱ παραλλαγαὶ τοῦ Σοπέν, γυρίζουν ἀκόμη εἰς τὸν νοῦν μου: βέβαια—συνεχίζει—εἶναι τὸ σύνολον δραματικὸν καὶ ἀρετὰ σὲ στυλ Σοπέν. Ἡ εἰσαγωγή, ἂν καὶ εἶναι τὸσον καλογραμμὴν, σφιχτοδεμένη—ἐνθυμῆσαι τὰς τρίτας τοῦ Λεπορέλλο;—μού φαίνεται ἐν τούτοις, ὅτι δὲν ταιριάζει διόλου εἰς τὸ σύνολον. Ἀλλὰ τὸ θέμα—διατὶ τὸ ἔγραψε εἰς ὑφέσεις;—αἱ παραλλαγαὶ, ἢ τελευταία πρότασις, τὸ Adagio, ὅλα αὐτὰ ἔχουν ἀξίαν—καὶ δείχνουν τὴν με-

γαλοφυΐαν εἰς κάθε διαστολήν. Ἄσφαλῶς, ἀγαπητὴ Ἰουλιε,¹—ὁ Δὸν Ζουάν, ἢ Τσερλίνα, ὁ Λεπορέλλο καὶ ὁ Μαζέττο (ὁ ἀρραβωνιαστικὸς τῆς Τσερλίνα) εἶναι τὰ δρώοντα πρόσωπα²)—τὴν ἀπάντησιν τῆς τελευταίας εἰς τὸ θέμα τὴν εὐρίσκω ὄλο ἀγάπην καὶ τὴν πρώτην παραλλαγὴν θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νά τὴν χαρακτηρίσῃ λεπτήν, φιλάρεσκον, ἐρωτοτρόπον—ὁ Ἰσπανὸς Grande (ὁ Δὸν Ζουάν) ἀστεῖζεται εἰς αὐτὴν, μὲ πολλὴν χάριν, μὲ τὴν μικρὰν χωριατοπούλα Τσερλίνα. Ἄλλως τε, αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ πλέον εἰς τὴν δευτέραν παραλλαγὴν, ἢ ὅποια εἶναι περισσότερον ἐμπιστευτικὴ, κωμικὴ, φιλόνεικος, ἀκριβῶς ὡς ἐὰν δύο ἐρωτευμένοι συνελαμβάνοντο καὶ ἐγελοῦσαν περισσότερον ἢ συνήθως.

Ἄλλὰ, πῶς ἀλλάζουν ὅλα εἰς τὴν τρίτην παραλλαγὴν! Ὅλα εἶναι φῶς σελήνης ἐκεῖ καὶ γοητεία Νεράιδων: Ὁ Μαζέττο στέκεται κάπου ἐκεῖ καὶ ὑβρίζει μὲ τέτοιον τρόπον, πού ἀκούεται, χωρὶς ὅμως καὶ νά ἐμποδίζει τὸν Δὸν Ζουάν ἢ κατὰστασις αὐτῆ, τὸ παράπαν—Καὶ τώρα, τί ἰδέαν ἔχεις διὰ τὴν τετάρτην παραλλαγὴν;—Ὁ Εὐσέβιος ἐξετέλεσε αὐτὴν πολὺ καθαρὰ—κτλ Ὁ «Ἰούλιος»—Σούμαν ἐξακολουθεῖ τὴν ἀνάλυσιν τοῦ ἔργου 2 τοῦ Σοπέν, διὰ τοῦ στόματος τοῦ Φλόρεσταν, πάντοτε εἰς ὕψος ἐνθουσιῶδες καὶ μὲ πολλὴν δόξιν, ποιητικῆς φαντασίας διὰ τὰς ὑπολοιποὺς παραλλαγὰς Ἐν τέλει γράφει τὰ ἐξῆς λίαν χαρακτηριστικὰ: «Ἀγαπητὴ μου Φλόρεσταν, αὐτὰ τὰ ἰδιαίτερα αἰσθηματὰ μας εἶναι ἀξιέπαινα, ἂν καὶ ὀλίγον ὑποκειμενικά. Ὅσον ὅμως ἢ μεγαλοφυΐα τοῦ Σοπέν εἶχε κάποιαν πρόθεσιν, τὸσον ἐγὼ κύπτω τὴν κεφαλὴν μου πρὸ τῆς μεγαλοφυΐας αὐτῆς, πρὸ τῆς προσπαθείας αὐτῆς, πρὸ αὐτῆς τῆς ἱκανότητος—τῆς Meisterschaft!». — — —

[Τῷ 1850 εὐρίσκετο ὁ Σούμαν μετὰ τῆς συζύγου του Κλάρας εἰς τὴν πατρίδα τοῦ Μπράμς (1833-1897) Χάμπουργκ, διὰ συναυλίαν. Διαρκούσης τῆς περιόδου τῶν συναυλιῶν τοῦ ξεύγου Σούμαν ὁ ἄγνωστος σχεδὸν τότε συνθέτης Μπράμς, ἀπέστειλε εἰς τὸν «Διδάσκαλον» μερικὰς συνθέσεις του—τῆ προτιμῶν φίλων—μὲ τὴν παράκλησιν, νά ἐκφέρῃ αὐτὸς τὴν γνώμην του. Αἱ συνθέσεις τοῦ ἐπεστράφησαν «πομπωδῶς» χωρὶς καὶ νά ρίψῃ ἐν βλέμμα εἰς αὐτὰς ὁ Σούμαν.

Περόσαν τρεῖς ὀλόκληρα ἔτη—ἔτη μελέτης, ἔτη μουσικῶν ταξιδιῶν τοῦ Μπράμς, ἔτη κοπιώδους μουσικῆς ἐργασίας—συνθέσεως καὶ τότε μόλις τῆ μεσολαβήσῃ τοῦ γνωστοῦ βιολιστοῦ καὶ συνθέτου Γιόαχιμ (1831-1907)—μὲ τὸν ὅποιον ὁ Μπράμς, ἦτο ἦδη γνωστός καὶ φίλος—λαμβάνει γνώσιν μερικῶν συνθέσεων τοῦ νεαροῦ Βορειογερμανοῦ, ὁ Σούμαν. Μετ' ὀλίγον χρονικὸν διάστημα, γνωρίζονται οἱ δύο καλλιτέχναι καὶ προσωπικῶς. Ἀποτέλεσμα τῆς γνωριμίας αὐτῆς καὶ ἰδίως τῆς λεπτομεροῦς πλέον γνωριμίας τῶν ἔργων τοῦ Μπράμς ἀπὸ τὸν Σούμαν, ἦτο ἡ δημοσίευσίς του κατωτέρω ἀρθροῦ τοῦ τελευταίου, εἰς τὴν «Neue Zeitschrift für Musik» μὲ τὸν τίτλον:

¹ Ἰούλιος εἶναι ὁ «ἀκροατὴς» Ρόμπερτ Σούμαν.

² Ὅχι βεβαίως εἰς ὅλον τὸ μελόδραμα τοῦ Μότσαρτ.

Νέαι κατευθύνσεις

«Ἐπέρασαν χρόνια—σχεδὸν τόσα ὅσα εἶχον ἀφιερῶσει πρὶν εἰς τὴν σύνταξιν τοῦ παρόντος περιοδικοῦ, δηλαδὴ δέκα—ὡστε θὰ ἔπρεπε ν' ἀκουσθῆ ἢ φωνὴ μου ἤδη ἐπὶ ἐνὸς Terrain τόσον πλουσίου εἰς ἀναμνήσεις. Συχνάκις, παρὰ τὴν κοπιώδη παραγωγικὴν μου ἐργασίαν, ἠσθανόμουν τὸν ἑαυτὸν μου παροτρυνόμενον πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτόν. Ἐνεφανίσθησαν πολλὰ νέα ἄξια λόγου ταλέντα, ἐφαίνετο ὡς νά παρουσιάζετο μιά νέα δύναμις τῆς μουσικῆς, ὅπως ἐπιβεβαιοῦν τὴν κατάστασιν αὐτὴν πολλοὶ πρὸς τὰ ἄνω—πρὸς τὴν πρόοδον τείνοντες καλλιτέχναι τῶν τελευταίων ἐτῶν, ἔστω καὶ ἂν αἱ διαφοροὶ αὐτῶν συνθέσεις εἶναι μᾶλλον εἰς στενὸν κύκλον γνωσταί. (Ἐδῶ ἀναφέρει ὁ Σούμαν ἐν ὑποσημειώσει τοὺς ἐξῆς συνθέτας τῆς ἐποχῆς του: Γιόζεφ Γιόαχιμ, Ἐρνστ Νάουμαν, Λούντβικ Νόρμαν, Βόλντεμαρ Μπάργκιελ, Τέοντορ Κίρχνερ, Γιούλιους Σάιφερ, Ἀλμπερτ Ντίτριχ, τὸν ἱερωμένον Βίλζινκ, Γκάντε, Μάγγκολντ, Ρόμπερτ Φραντς καὶ Χέλλερ).¹

Ἐσκέφθη, παρακολουθῶν μετὰ μεγάλης συμπαθείας τὰς κατευθύνσεις αὐτῶν τῶν ἐκλεκτῶν, ὅτι θὰ ἔλθῃ, ὅτι πρέπει νά ἐμφανισθῆ μίαν ἡμέραν ἀποτόμως εἰς, κατόπιν τῶν γεγονότων, ὅστις ἰδεωδῶς θὰ ἀπέδιδε τὸν μέγαν πόθον καὶ ἔκφρασιν τῆς ἐποχῆς του, εἰς, ὅστις δὲν θὰ ἐπαρουσιάζετο διὰ τῆς ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀναπτύξεως τῆς ἱκανότητός του, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου θὰ ἀνεπήδα ὡς ἡ Ἀθηνᾶ πάνοπλος ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός. Καὶ ὁ νεαρὸς αὐτός, παρὰ τὸ λίκνον τοῦ ὀποίου Χάριτες καὶ Ἥρωες εὐρίσκοντο φρουροί, ἦλθε. Ὀνομάζεται **Γιοχάννες Μπράμς**, καταγεται ἀπὸ τὸ Χάιμπουργκ καὶ εἶναι μορφωμένος εἰς τοὺς δυσκόλους θεσμοὺς τῆς Τέχνης, ἀπὸ ἱκανὸν καὶ ἐνθουσιῶδη διδάσκαλον (ὁ Σούμαν ἀναφέρει ἐν ὑποσημειώσει τὸ ὄνομά του: Ἐντουαρτ Μάρξεν) ἐκεῖ συνθέτεται αὐτὸς ἐν ἀπολύτῳ ἡσυχίᾳ, ἐν ᾧ ἐγὼ μόλις πρὸ ὀλίγου χρονικοῦ διαστήματος ἔλαβον

¹ Παρατηρεῖ πιστεύω ὁ ἀναγνώστης, ὅτι, ἀπὸ τὴν Μισταν αὐτὴν τῶν συνθετῶν ἀπουσιάζουν οἱ Μπερλιό, Λιστ καὶ Βάγκερ. Τὰ αἰτία τῆς παραλείψεως αὐτῆς θὰ τὰ ἐξετάσωμεν ἄλλοτε.

γνώσιν τῶν ἔργων του, μέσῳ σεβαστοῦ Meister (ὑπονοεῖ τὸν Γιόαχιμ). Ἐξωτερικῶς φέρεται ὅλα ἐκεῖνα τὰ σημεῖα, τὰ ὅποια ἀναγγέλλουν: αὐτὸς εἶναι ὁ προωρισμένος—ὁ ἐκλεκτός. Καθήμενος εἰς τὸ πιάνο, ἀπεκάλυπτε θαυμασίους τόπους. Πάντοτε παρσευρόμεθα εἰς μαγευτικὰς περιοχὰς. Ἀκόμη ἤρχετο μιά μεγαλοφυῆς ἐκτέλεσις, διὰ τῆς ὁποίας μετεβάλετο τὸ πιάνο εἰς ὀρχήστραν ἀπὸ πονετικῆς καὶ χιροῦμενες φωνές. Ἦσαν σονάται, μᾶλλον κεκαλυμμένα συμφωνία, —Lieder, τῶν ὁποίων ἐννοοῦσε κανεὶς τὴν ποιητικότητα, ἔστω καὶ ἐὰν δὲν ἐγνώριζε τὰς λέξεις, ἀφ' οὗ περνοῦσε ἀπὸ ὅλα μιά ὥραία τραγουδιστὴ μελωδικὴ γραμμὴ,—μερικὰ τεμάχια διὰ πιάνο, κάπου—κάπου δαιμωνιώδους φύσεως εἰς τὴν πλέον λεπτήν καὶ ἀραχνούφαντον μορφήν,—κατόπιν σονάται διὰ βιολὶ καὶ πιάνο,—κουαρτέττα δι' ἔγχορδα—καὶ ἐν ἑκάστον ἐξ αὐτῶν ὅλων διόλου διάφορον τοῦ ἄλλου, πού νόμιζε κανεὶς ὅτι βγαίνουν ἀπὸ ποικίλους πηγὰς. Καὶ κατόπιν ἐφαίνετο ὡς ἐὰν ἦν ὡνε αὐτὸς ὡς χεῖμαρρος παφλάζων, ὅλα δι' ἑνα καταρράκτην, πού ἔσερνε ἐπάνω εἰς τὰ ὀρητικὰ κύματά του τὸ εἰρηνικὸν οὐράνιον τόξον, ἐν ᾧ εἰς τὴν ὄχθην παίζαν τρελλὰ οἱ πετυλοῦδες, συνοδευόμενα ἀπὸ τὰς φωνὰς τῶν ἀηδονιῶν.

Ἐὰν θελήσῃ νά κατευθύνῃ (ὁ Μπράμς) τὴν μακρὴν ῥάβδον του, ἐκεῖ πού δίδουν ἰσχὴν αἱ δυνάμεις τῶν ὄγκων, εἰς τὸ Κόρο καὶ τὴν ὀρχήστραν, τότε, θὰ εὐρεθῶμεν πρὸ θαυμασίων ἀπόψεων τῶν ἀπορρήτων τοῦ πνεύματος. Εἴθε νά δυναμοποιήσῃ αὐτὸν τὸ δαιμόνιον, διὰ τὸ ὅποιον ὑπάρχει πρόβλεψις, ἀφ' οὗ ἡ μετριοφροσύνη, ὡς ἄλλο δαιμόνιον, ὑπάρχει εἰς αὐτόν. Οἱ σινάδελφοί του τὸν χαιρετοῦν εἰς τὰ πρῶτα ἐν τῷ κόσμῳ βήματά του, ἐν ἀναμονῇ ἴσως τραυμάτων ἀλλὰ καὶ στεφάνων δάφνης καὶ φοίνικος. Τοῦ ἀναφωνοῦμεν τὸ καλῶς ἦλθες ὡς ἰσχυρὸς συμμαχητής.

Εἰς κάθε ἐποχὴν, κυριαρχεῖ ἕνας μυστηριώδης συνασπισμὸς συγγενῶν πνευμάτων. Κλείσατε τὸν κύκλον στερεώτερα σεις, οἱ ὅποιοι ἀνήκετε μαζύ, εἰς τρόπον ὅστε νά φεγγοβολᾷ πάντο·ε καθαρώτερα ἢ ἀλήθεια τῆς Τέχνης καὶ νά διασπείρῃ αὐτὴ παντοῦ χαρὰν καὶ εὐλογίαν.»

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΔΕΣΜΑ

ΕΛΕΤΗ

1ον

ΑΪ. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΤΗΣΙΣ

«Ἡ Λαϊκὴ μουσικὴ ἀποτελεῖται κατ' ἀρχὴν ἐκ συντόμων—συνοπτικῶν μορφῶν τῆς μουσικῆς προτάσεως, ἀπὸ τῶν εἰσέρχεται αὐτὴ εἰς ἐργασίαν λεπτομεροῦς ἐπεξεργασμένην, ἀρκεῖται μὲ τὰς ὀλίγας (μουσικὰς) ἰδέας εἰς τὴν πρότασιν, ἀγαπᾷ βεβαίως τὰς ἀντιθέσεις, ἀλλ' ἀπορρίπτει (ἀποφεύγει) τὰς συγκρούσεις καὶ τὰς (ἐν πλάτει) πλήρεις ἐντάσεις ἀναπτύξεις. Ὁ Λαός—ἐν συντόμῳ—μετέρχεται (παραδίδει) μετ' ἰδιαίτερης ἀγάπης καλλιτεχνίαν ἐν σμικρῷ.»

Ἐὰν λάβῃ τις εἰς χεῖρας του μίαν ὀποιαδήποτε συλλογὴν ἢ μελέτην ἐπὶ τῶν Δημωδῶν ἡμῶν ἁσμάτων,

¹ Hermann Kretschmar: «Volksmusik und höhere Tonkunst», Peters Jahrbuch 1909, Seite 76.

θὰ συναντήσῃ εἰς ἐκάστην σχεδὸν σελίδα τῶν «ἀναλύσεων», ἀρχαίους Ἑλληνικοὺς μουσικοὺς ὄρους καὶ χαρακτηρισμοὺς, τοὺς ὁποίους οἱ διάφοροι συλλογεῖς καὶ ἐκδοταὶ χρησιμοποιοῦν κατὰ τὴν ἐξέτασιν, δι' ἐπεξήγη-

σιν τῶν ἡσμάτων ὡς καὶ συσχέτησιν αὐτῶν—δικαιῶς ὅπως θὰ ἴδωμεν—μετὰ τῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος καὶ τῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς. Ὁ Μπύρχνερ²) μάλιστα, ὑπερθεματίζων, γράφει: «Τὰ Ἑλληνικὰ λαϊκὰ τραγούδια ἔχουν ἄξιαν, διότι δὲν εἶναι ἀπλῶς ἔξωτερικεῦσαι ἐνὸς λαοῦ ποὺ μεταχειρίζεται κατ' ἰδιάζοντα ὅλως τρόπον Ρυθμὸν καὶ Ἀρμονίαν, ἀλλὰ διότι, ἐπίσης, ἡ γνῶσις καὶ μελέτη αὐτῶν, συντελεῖ τὰ μέγιστα—ἀναμφιβόλως—εἰς τὴν κατανόησιν τῆς οὐσίας τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ τῆς μουσικῆς ἐκτελέσεώς της». Ἐπίσης ὁ Ἑρμαν Ἀμπερ³) εἰς τὴν κριτικὴν τοῦ βιβλίου «Ἀρίων» τῶν κ. κ. Ζαχαρία καὶ Ρεμαντᾶ (ἢ ὁποῖα κριτικὴ—εἰρησθῶ ἐν παρόδῳ—εἶναι κάθε ἄλλο ἢ κολακευτικὴ διὰ τοὺς δύο Ἑλληνας συγγραφεῖς) σημειώνει σχετικῶς, τὰ ἑξῆς: «Τὸ ἔργον αὐτὸ (τῶν κ. κ. Ρεμαντᾶ καὶ Ζαχαρία) δεικνύει (ἀναλαμβάνει) μίαν προσπάθειαν, ἡ ὁποία εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ γόνιμος διὰ τὴν γνῶσιν (μας) τῆς ἀρχαίας (Ἑλληνικῆς) μουσικῆς, δηλαδή, ἀκολουθεῖ τὰ ἴχνη, τὰ ὁποῖα ἀφήκεν ἡ ἀρχαία (Ἑλληνικὴ) μουσικὴ διὰ τοῦ Μεσαίωνα εἰς τὴν νεωτέραν τοιαύτην. Ὅτι ὑπάρχουν ἀκόμη συνεκτικοὶ κρίκοι, μὴ φαίνεται ἀναμφιβόλως, ἀφ' οὗ ἔτονίσθη τὸ τοιοῦτον καὶ ἀπὸ νεωτέρους ἐπισκέπτας τῆς Ἑλλάδος». Καὶ ὀλίγον κατωτέρω εἰς τὴν σελίδα 509, ἀναγινώσκουμεν: «Πολλὰ ἐξ αὐτῶν (τῶν Νεοελληνικῶν λαϊκῶν ἡσμάτων) ἐνθυμίζουσι βεβαίως καταφανῶς Ἀνατολικὸν μέλος, εἰς ἄλλα ἐξ ἀντιθέτου, ἰδίως εἰς τὰ μουσικὰ τεμάχια τὰ σημειούμενα ὡς Χοροὶ, φαίνεται ἀληθῶς, ὅτι ὑπάρχει σχέσις μετὰ τῆς ἀρχαίας (Ἑλληνικῆς) καλλιτεχνικῆς μουσικῆς». Ὁ δὲ Ρόμππερτ Λάχ⁴) εἰς τὰ «Vier Studien zum Gestaltungsgesetz» τοῦ Α. Höfler, γράφει: «..... Εἶναι σχεδὸν αὐτονόητον, ὅτι, μετὰ τῶν κλιμάκων, ἡσμάτων κτλ. τῆς Μ. Ἀσίας, παρελήφθησαν ἀπὸ τοὺς Ἑλληνας εἰς τοὺς ἀρχαιοτάτους χρόνους καὶ τὰ τέταρτα καὶ τρίτα τῶν τῶν αὐτῆς, δηλαδή τὸ παλαιοανατολικὸν Ἐναρμόνιον γένος, εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ἔξω αὐτὰ συνεχῶς εἰς τὰ λαϊκὰ ἄσματα, εἰς τὴν λαϊκὴν μουσικὴν αὐτῆς—ὅπως ἄλλως τε ἀκόμη καὶ σήμερον ἐξακολουθοῦν νὰ σώζονται τὰ ἐναρμόνια διαστήματα εἰς τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ἄσμα—καὶ ἀπλῶς μόνον, τὸν πέμπτον—τέταρτον αἰῶνα π. Χ. ἐγένοντο «μοντέρνα», δηλαδή, παρελήφθησαν (τὰ διαστήματα αὐτὰ)—ἐχρησιμοποιήθησαν ἐπίσης εἰς τὴν ἀνωτέραν Τέχνην».

Φυσικῶς τῷ λόγῳ καὶ οἱ Νοέλληνες συλλογεῖς τῶν Δημῶδων ἡμῶν ἡσμάτων ὡς καὶ οἱ μελετηταὶ τῶν τελευταίων, ἐρευνοῦν καὶ ἀνακαλύπτουν, μὲ οὐχὶ ὑποκρυπτομένην χαρὰν, τὰ ὡς ἄνω καὶ ἄλλα συνεκτικὰ σημεῖα—τὴν σχέσιν τῆς μουσικῆς αὐτῆς μετὰ τὴν τῆς ἀρχαίας

καὶ τῆς Βυζαντινῆς. Χρησιμοποιοῦν δὲ εὖ ἰπσο ὡς καὶ οἱ συνάδελφοὶ τῶν Εὐρωπαίων, τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς ὄρους ἢ αὐτοὺς τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς—εἰς τὰς ἀναλύσεις των. Ἄλλως τε ὁ κ. Γ. Ν. Χατζιδάκης¹ γράφων διὰ τὴν λέξιν «*Aggelos und Verwandtes*», σημειοῖ εἰς τὴν σελίδα 3 τῆς μελέτης του, τὰ ἑξῆς λίαν ὀρθά: «... Διάφοροι παραδόσεις καὶ Λαϊκαὶ θεωρίαι ἐσηματίσαν τὸ σύνολον τῶν ἐννοιῶν (τῶν σημασιῶν) αὐτῶν τῶν λέξεων (δηλαδή ἄγγελος μετὰ τὰ παράγωγα καὶ σύνθετα αὐτοῦ) καὶ ὅτι, ὅστις θέλει νὰ ἐρευνήσῃ τὴν χρῆσιν αὐτῶν τῶν λέξεων, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ ἔχη πρὸ ὀφθαλμῶν, τὸσον τὰς ἀπὸ παλαιὰ χρόνια καταγομένης Λαϊκῆς ἰδέας, ὡς ἐπίσης καὶ τὴν διδασκαλίαν τῆς Ἐκκλησίας μας καὶ τὴν Νοελληνικὴν χρῆσιν τῆς γλώσσης, ἵνα οὕτω δυναθῇ νὰ λύσῃ τὰ πρὸ αὐτοῦ διάφορα προβλήματα.» Ἐὰν θέσωμεν, εἰς τὴν ὡς ἄνω παράγραφον τοῦ κ. Χατζιδάκη, τὸν ὄρον «*Λαϊκὸν ἄσμα*» ἀντὶ «*λέξεων*», θὰ ἔχωμεν πρὸ ἡμῶν τὴν αὐτὴν μετὰ τῶν Εὐρωπαίων ἢ Ἑλλήνων προσπάθειαν, εἰς τὴν ἐργασίαν ἐπὶ Νεοελληνικοῦ μουσικοῦ ἢ γλωσσολογικοῦ εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ κ. Χατζιδάκη) προβλήματος.

Οὕτω, οἱ κ. κ. Ζαχαρίας καὶ Ρεμαντᾶς εἰς τὸ βιβλίον των «Ἀρίων. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον» Ἀθῆναι 1917, ὁ κ. Κ. Ψάχος εἰς τὰς συλλογὰς αὐτοῦ τῶν Δημῶδων ἡσμάτων Γορτυνίας, Σκύρου κτλ., ὁ Παχτικός εἰς τὰ «Ἑλληνικὰ ἄσματα» καὶ ἄλλοι.—

Θὰ ἦτο ὁμολογουμένως, περιττόν, ν' ἀσχοληθῶμεν τώρα λεπτομερῶς μετὰ τὰ διάφορα εἶδη τῶν Δημῶδων ἡσμάτων ἢ αὐτῶν τῆς ἀνωτέρας Τέχνης τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, καθ' ὅσον εὕρισκε ὁ ἀναγνώστης ὅτι σχετικὸν εἰς τὴν Β'. ἔκδοσιν τῆς «Ἱστορίας τῆς μουσικῆς» (Τόμος I, σελ. 31—35 καὶ 129 κ. ἑξ.) τοῦ Οὕγκο Ρίμαν. Πάντως εἴμεθα ὑποχρεωμένοι ν' ἀναφέρωμεν τὸ μετὰ τὴν ἐξέτασιν τῶν Λαϊκῶν ἡσμάτων (σελ. 35 τῆς ὡς ἄνω «Ἱστορίας τῆς μουσικῆς» τοῦ Ρίμαν) συμπέρασμα, ἀφ' οὗ συμπίπτει αὐτὸ σχεδὸν μετὰ τὴν «καλλιτεχνίαν ἐν μικρῷ» (Kleinkunst) τοῦ Κρέτσμαρ: «..... Δὲν θὰ ἠδύνατό τις ὅμως ν' ἀποκλείσῃ τὴν παρατήρησιν, ὅτι, ὑπῆρχον πραγματικῶς Ἑλληνικὰ λαϊκὰ ἄσματα, τὰ ὁποῖα μετὰ ἀπλότητα καὶ φυσικότητα, ἀπέδιδον πόνον καὶ χαρὰν τοῦ κοινοῦ θνητοῦ καὶ ὅτι ἀσφαλῶς εἰς τὴν ἀρχαιότητα ὡς ὁμοίως καὶ κατὰ τοὺς μετέπειτα χρόνους κάποτε—κάποτε, ἐπενεργούσαν αὐτὰ ἀναζωτικῶς καὶ μετὰ δροσιὰ εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν.»

(Ἴδε ἐπίσης σύντομον ἐξέτασιν τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν λαϊκῶν ἡσμάτων, εἰς τὸν πρόλογον τῶν «Δημῶδων ἡσμάτων Γορτυνίας» τοῦ κ. Κ. Ψάχου).

(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

¹ Akademie der Wissenschaften in Wien. 173. Band. 2. Abh.

² Büchner: «Griechische Volksweisen» in: Sammelbände der Intern. Musikgesellschaft. Jahrg. III, Seite 403.

³ Hermann Abert: Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrg. 3, Seite 508.

⁴ Akademie der Wissenschaften in Wien, 196. Band, 1 Abhandlung, Seite 106.

ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

ΑΙ ΑΠΟΦΕΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

[Εἰς τὴν «Ἀκρόπολιν» τῆς 13ης Αὐγούστου 1930, ἐδημοσιεύθησαν δηλώσεις τοῦ Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας κ. κ. Παπανδρέου, διὰ τὴν Ἐκπαίδευσιν καὶ τὰς Τέχνας. Ἀναδημοσιεύομεν κατωτέρω τὸ μέρος, εἰς τὸ ὁποῖον γίνεται λόγος διὰ τὸ Μελόδραμα.]

—Καὶ τὸ μελόδραμα, κ. Ὑπουργέ; Φαίνεται ὅτι καὶ τὸ παλαιὸν αὐτὸ ὄνειρον θὰ γίνῃ πραγματικότης.

—Κατ' ἀρχὴν καὶ τὸ μελόδραμα δὲν μπορεῖ νὰ μὴ γίνῃ. Κάθε ἔθνος ὀφείλει νὰ καλλιεργῇ ὅλας τὰς μορφὰς τοῦ πολιτισμοῦ. Τὸ ἄσμα εἶναι μία ἀπὸ αὐτάς. Σήμερον ἔχομεν τὴν ἐκκίνησιν, τὰ ὄφειτα δηλαδή, καὶ μᾶς λείπει ἡ σύνθεσις, τὸ τέρμα, ἡ καθιέρωσις. Οἱ καλλιτέχναι τοῦ ἄσματος ἀποφοιτοῦν ἀπὸ τὰ ὄφειτα καὶ κατόπιν ἀδρανοῦν, θάπτονται. Δὲν ὑπάρχει περαιτέρω στάδιον ἀναπτύξεως δι' αὐτοὺς. Τὰ σαλόνια ἔχουν ἀνεπαρκεῖς ἱκανοποιήσεις καὶ παρορμήσεις. Πρέπει σινεπῶς νὰ γίνῃ τὸ μελόδραμα. Ἀνάγκη ὅμως καὶ νὰ προσαρμοσθῇ εἰς τὰς δεδομένας συνθήκας τόπου καὶ χρόνου. Σήμερον ἀκόμη εἶναι προβληματικὴ ἡ δυνατότης ἰδρύσεως μόνιμου Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου. Οὔτε καλλιτεχνικῶς, ἀλλ' οὔτε καὶ ὕλικῶς εἴμεθα ἐπαρκῶς προετοιμασμένοι. Προσωρινῶς λοιπὸν τὸ ζήτημα θὰ λυθῇ μετὰ τὸν θεσμόν τῶν «σαιζόν». Θὰ λειτουργῇ μελόδραμα, ἀλλὰ δύο-τρεῖς μόνον μῆνας τὸν χρόνο. Δι' οἴκημα τοῦ μελοδράματος καταλληλότερον ἐκρίθη τὸ Δημοτικὸν Θέατρον. Ἡ μᾶλλον αὐτὸ εἶναι τὸ μόνον. Θὰ ἐπισκευασθῇ συμφῶνως μετὰ ὑποδείξεις τοῦ κ. Ἀραβαντινοῦ, θὰ γίνῃ δὲ καὶ αὐτὸ ἕνα εὐπρεπὲς σύγχρονον θέατρον. Μετὰ μεγάλην εὐχαρίστησιν ὀφείλω νὰ τονίσω, ὅτι ὁ Δῆμος ὄχι μόνον δείχνει ἀξιεπαίνονον προθυμίαν διὰ τὴν ἐπίσπευσιν τῆς ἐπισκευῆς, ἀλλὰ καὶ σοβαρὰν χρηματικὴν ἐπιχορηγίαν θὰ φέρῃ.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν καλλιτεχνικὴν συγκρότησιν τοῦ μελοδράματος, ὡς αἰδοῖ μὲν θὰ χρησιμοποιηθοῦν ὅλοι οἱ καλοὶ ἰδικοὶ μας, ἀλλὰ καὶ ξένοι θὰ μετακαλοῦνται, δι' εἰδικὰ παραστάσεις, ὅταν παρίστανται ἀνάγκαι, ὅπως γίνεται κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη μετὰ τὰς συμφωνικὰς συναυλίαις καὶ μετὰ τὴν Χορωδίαν Ἀθηνῶν. Ἐννοεῖται ὅτι παραλλήλως θὰ στέλλωνται καὶ ὑπότροφοι εἰς τὴν Εὐρώπην, εἰς τρόπον ὅστε νὰ δημιουργήσῃ τὸ μελόδραμα βαθμηδὸν αὐτάρκειαν ἰδίων δυνάμεων.

Ὡς πρὸς δὲ τὴν συγκρότησιν τῆς ὀρχήστρας τοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Χορωδίας, θὰ γίνωνται αὐταὶ ἐν συνεργασίᾳ μετὰ τὰς ἤδη ὑπαρχούσας ὀρχήστρας τῶν ὄφειων καὶ μετὰ τὴν Χορωδίαν Ἀθηνῶν. Ἐτσι καὶ τὸ ποῖον τοῦ προσωπικοῦ θὰ βελτιωθῇ καὶ θὰ μετριασθοῦν αἱ δαπάναι.

Ἐτσι περίπου διαγράφεται ἡ λειτουργία τῶν «σαιζόν». Εἰς αὐτάς κατελήξαμεν, κατόπιν ὁμοφώνου γνω-

μοδοτήσεως τῶν εἰδικῶν, οἱ ὁποῖοι ἀπέκλεισαν τὸ μόνιμον μελόδραμα δι' ἀνεπάρκειαν μέσων, ὕλικῶν ἰδίως, καὶ διὰ ν' ἀποφύγωμεν ὅτι παθαίνουσι ὅλα τὰ εὐρωπαϊκὰ μελοδράματα τὰ ὁποῖα κάμπτονται ὑπὸ τὸ βάρος τῶν ἑλλειμμάτων. Δὲν ἀποκλείεται ἐν τούτοις, ἀργότερα, ἔαν κριθῇ ὅτι αἱ «σαιζόν» ἤμποροῦν ν' ἀντικατασταθοῦν μετὰ μόνιμον μελόδραμα, νὰ γίνῃ καὶ τοῦτο.

Οἱ πόροι διὰ τὰς μελοδραματικὰς σαιζόν.

—Διὰ τὰς μελοδραματικὰς αὐτὰς «σαιζόν» τοῦλάχιστον ἔχουν εξασφαλισθῆ πόροι ἐπαρκεῖς, κ. Ὑπουργέ;

—Ἐπαρκέστατοι, νομίζω. Θὰ ἐπιβληθῇ μίαις δραχμῆς φορολογία ἐπὶ κάθε εἰσιτηρίου τοῦ ἠχητικοῦ καὶ ὁμιλοῦντος κινηματογράφου. Εἶναι μία φορολογία δικαιοταίη καὶ ἡ ὁποία εἶμαι βέβαιος ὅτι δὲν θὰ συναντήσῃ καμμίαν ἀντίδρασιν. Ἐχει καὶ ἠθικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν δικαιολογίαν. Στηρίζεται εἰς τὴν ἀπὸ ἐτῶν καθιερωθεῖσαν καὶ ἰσχύουσαν ἀρχήν, καθ' ἣν ἡ μηχανικὴ πρόοδος ὀφείλει νὰ ἀποζημιώσῃ ἐκείνους ποὺ ἐκτοπίζει καὶ ἀχρηστεύει. Τὸ αὐτοκίνητον ἀπεζημίωσε τὸ ἄμαξι, ἔτσι καὶ ὁ κινηματογράφος θὰ ἀποζημιώσῃ τὸν μουσικόν, τὸν ὁποῖον ἐξετόπισε. Μετὰ τὴν διαφορὰν ὅτι, ἐνῶ τὸ μέτρον τοῦτο εἰς ἄλλας περιπτώσεις εἶναι καθαρῶς φιλανθρωπικόν, εἰς τὴν περίπτωσιν διὰ τὴν ὁποίαν ὁμιλοῦμεν γίνεται δημιουργικόν.

Περὶ φορολογίας τοῦ φωνογράφου οὔτε σκέψις καὶ ἤμπορεῖ νὰ γίνῃ. Εἶναι πάρα πολὺ βεβαρημένος.

Ἡ προβλεπομένη φορολογία θ' ἀποδίδῃ, κατὰ τοὺς μετριοτέρους ὑπολογισμούς, 4—5 ἑκατομμύρια ἐτησίως. Ἐκτὸς τούτων, θὰ ἔχωμεν καὶ τὴν ἐνίσχυσιν τῶν Δήμων Ἀθηνῶν καὶ Πειραιῶς. Οἱ πόροι αὐτοὶ εἶναι ἀρκετοὶ διὰ τὴν ἀρχὴν ἐνὸς Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου, διὰ τὸ ξεκίνημα. Εἰς τὸ μέλλον θὰ ἴδοῦμε τι ἄλλο θὰ ἤμπορεῖ νὰ γίνῃ.

ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΑΝΑΔΙΟΡΤΑΝΣΙΝ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ

Ἰδρύσατε μουσικὸν τμήμα!

Δυστυχῶς (ὡς πάντοτε ἄλλως τε εἰς παρομοίας περιπτώσεις) ὑπὸ τῶν διὰ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Ἐθνικῆς μας Βιβλιοθήκης ἐντεταλμένων εἰδικῶν, οὐδεμία καὶ πάλιν ἐλήφθη φροντίς δι' ἴδρυσιν ἐν αὐτῇ ἰδιαίτερου μουσικοῦ τμήματος. Οἱ διάφοροι κ. κ. «εἰδικοί» ἢ ἴσως καὶ τὸ Σὸν Ὑπουργεῖον Παιδείας ἐθεώρησαν ἐκ νέου τὴν μουσικὴν.... περιττήν!...

Εἰς τὰς Εὐρωπαϊκὰς Βιβλιοθήκας ἔξ ἀντιθέτου, ὑπάρχει τὸ ἐν αὐτῷ—ὑπὸ παράλειψιν εἰς τὴν χώραν μας—σημεῖον, πνευματικῆς καὶ αἰσθητικῆς ἀναπτύξεως καὶ

μορφώσεως: η μουσική. Υπάρχουν εις τὰς Βιβλιοθήκας αὐτὰς τὰ «Ἀπαντα» τῶν Χάυδν, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Σούμπερτ, Μέντελζον, Σούμαν, Μπερλιό, Βάγνερ, Λίστ, Μπάχ, Ὀρλάντο ντὶ Λάσσο, Παλεστρίνα κτλ., ὡς καὶ τὰ μουσικὰ λογοτεχνικὰ αὐτῶν ἔργα καὶ διάφορα ἄλλα μουσικὰ Λεξικά, Μονογραφίαι, Βιογραφίαι, Βιβλιογραφίαι, μουσικαὶ Μελέται καὶ ἄλλα. Ἀποτελοῦν δὲ τὰ ἄνω τέρω, τὰ μουσικὰ τμήματα τῶν Ἑθνικῶν Βιβλιοθηκῶν. Τὶ χρειάζονται τὰ τελευταῖα;

Ἀπλούστατα: Ἐπειδὴ εἶναι ἀδύνατον τὸ πενιχρὸν ἰδιωτικὸν βαλάντιον τῶν συνθετῶν ἢ τῶν μαθητευομένων καὶ τῶν ἐρασιτεχνῶν νὰ ἐπαρκῆσθῃ διὰ τὴν ἀγορὰν τῶν «Ἀπάντων» τῶν ὡς ἄνω συνθετῶν καὶ ἄλλων πρὸς μελέτην, ὑπάρχουν τὰ τμήματα αὐτὰ τῶν Κρατικῶν Βιβλιοθηκῶν, εἰς τὰ ὁποῖα εὐρίσκει ὁ φιλαναγνώστης μουσικὸς ὅτιδήποτε ζητήσῃ. Ἐδῶ, ἢ Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη, ὅχι μόνον δὲν ἔχει τμήμα μουσικόν, ὅχι μόνον δὲν ὑπάρχει ἐλπὶς αὐτῇ ν' ἀποκτήσῃ, ὅχι μόνον στερεῖται τῶν «Ἀπάντων» τῶν προαναφερθέντων συνθετῶν, ἀλλὰ ζήτημα εἶναι ἐὰν εὐρίσκειται ἐκεῖ καὶ ἐν τοῦλάχιστον

μουσικὸν τεμάχιον ἐκ τῶν τόσων μελοδραμάτων, τραγουδιῶν κτλ., τοῦ Σαμάρα, τοῦ Ἑλληνος συνθέτου—ἔστω καὶ ἂν τὸ μουσικόν του ἦφος ἦτο Ἰταλικόν—τοῦ ὁποίου τὰ ἔργα καὶ ἰδίως ἡ «Flora mirabilis» ἔξετελέσθησαν εἰς ὅλα σχεδὸν τὰ Μελοδράματα τῆς Εὐρώπης.

Τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ὑπάρχουν πέντε (ἀρ. 5) Ὁδεῖα εἰς τὰς Ἀθήνας, ἐν Κρατικὸν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ δεκάδες ἄλλαι Ὁδεῖον εἰς τὴν ἐπαρχίαν καὶ τὰς νήσους, δὲν εἶναι πρέπον, νὰ περιφρονῶμεν τόσους διδάσκοντας καὶ διδασκομένους (χιλιάδες—χιλιάδων)—κόσμον νεαρῶν μουσικῶν, κόσμον συνθετῶν καὶ ἑκατομ. φιλομούσων.

Τὸ μουσικὸν τμήμα τῆς Ἑθνικῆς μας Βιβλιοθήκης πρέπει νὰ διοργανωθῇ τὸ ταχύτερον, πρέπει ἢ Βιβλιοθήκη ν' ἀποκτήσῃ τὰ μουσικὰ τεμάχια τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν καὶ τῶν ξένων, τὰ μουσικὰ βιβλία, τὰ ἀναγκαζοῦντα μουσικὰ μέσα δι' ἀνάπτυξιν καὶ μόρφωσιν. Διότι, ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι θὰ ὠφελήσουν, θὰ προαγάγουν καὶ θὰ δοξάσουν τὴν Ἑλλάδα μας, εἶναι οἱ ἐπιστήμονες καὶ οἱ καλλιτέχναι. Δώσατε εἰς αὐτοὺς ἄφθονα τὰ μέσα!

Κ. Δ. ΟΙΚ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

— Αἱ ἐγγραφαὶ εἰς τὰ «Ὁδεῖα» Ἀθηνῶν ἔξακολουθοῦν μὲ μεγάλην συρροὴν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν ἰδίως εἰς τὰς τάξεις κλειδοκυμβάλου, τετραχορδου καὶ ἄσματος.

— Τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» ἤμπορεῖ νὰ εἰπῇ κανεὶς εἶχε τοὺς περισσότερους μαθητὰς κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος: Ἐφοίτησαν 1310 εἰς τὸ Κεντρικὸν Ἰδρυμα καὶ μόνον. Εἰς δὲ τὰ παραρτήματα Ἀθηνῶν 268 καὶ εἰς τὰ τῶν ἐπαρχιῶν 826.

— Εἰς τὸ «Ὁδεῖον Ἀθηνῶν» ἐφοίτησαν 608, μείον οἰάκολουθοῦντες 2 ἢ 3 μαθήματα 43, ἦτοι ἐν ὅλῳ 565.

— Εἰς τὸ «Ἑθνικὸν Ὁδεῖον» ἐφοίτησαν 908, ἐν ᾧ εἰς τὰ παραρτήματα τῆς σχολῆς αὐτῆς καὶ τὰ τῶν ἐπαρχιῶν 425.

— Εἰς τὸ «Μουσικὸν Λύκειον» ἐφοίτησαν 200 καὶ εἰς τὴν «Ἀθηναϊκὴν Μανδολινατά» 300.

— Ἀπὸ τὴν στατιστικὴν αὐτὴν βλέπομεν ὅτι εἰς τὰ Κεντρικὰ Ἰδρυματα ἐν Ἀθήναις εὐρίσκοντο ἐγγεγραμμένοι τῷ 1929—30: 3283 μαθηταὶ καὶ μαθήτριά.

— Κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος τῇ ὑποδείξει τοῦ Διευθυντοῦ τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» προσετέθη ἐν ἐπὶ πλέον ἀπὸ τὰ ἀναγκαῖα θεωρητικὰ μαθήματα εἰς τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον»: ἡ Μορφολογία.

— Κατὰ τὸ τρέχον δὲ σχολικὸν ἔτος τὸ χρήσιμον αὐτὸ μάθημα συμπεριλαμβάνεται καὶ εἰς τὸ πρόγραμμα τοῦ «Ὁδεῖου Ἀθηνῶν».

— Ἀλλὰ τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» προσέθεσεν τώρα (τῇ ὑποδείξει καὶ πάλιν τοῦ Διευθυντοῦ μας) τὴν «Ὀργανολογίαν καὶ μουσικὴν φιλολογίαν».

— Τὰ Ὁδεῖα, διὰ νὰ εἶναι ἐφάμιλλα τῶν Εὐρωπαϊκῶν Conservatoire, πρέπει νὰ διδάσκουν τὰ ἑξῆς: I. Ὀργανα: Ἐγχορδα, Πνευστά, Orgel, Κλειδοκύμβαλον καὶ Ἀρμόνιον, Ἄρπα, Κιθάρα, Μανδολίνον καὶ Κρουστά. II. Θεωρητικά: (Ὑποχρεωτικὰ μὲ διανομὴν ἀναλόγως τῆς ἐκάστοτε εἰδικότητος τῶν μαθητευομένων) Στοιχεῖα τῆς μουσικῆς, Σολφέζ, Ἀρμονία, Ἀντίστιξις, Μορφολογία, Ἐνορχήστρωσις, ἐκτέλεισις εἰς τὸ πιάνο ἀπὸ μερολόγιον, πρίμα βίσιτα, συνοδεία, διεύθυνσις ὀρχήστρας, Ὀργανολογία καὶ μουσικὴ φιλολογία τῶν ὀργάνων, Μουσικὴ ὑπαγόρευσις, Ἱστορία τῆς μουσικῆς, Παιδαγωγικὴ τῆς μουσικῆς, Αἰσθητικὴ τῆς μουσικῆς, ὀρχήστρα καὶ μουσικὴ δωματίου. III. Σχολὴ μελοδράματος καὶ σολίστ ἄσματος: Ἐκτὸς τινῶν ἐκ τῶν ἄνωτέρω θεωρητικῶν, πρέπει νὰ ὑπάρχουν καὶ παρακολουθήσουν οἱ τῆς τρίτης κατηγορίας μαθηταὶ καὶ μαθήτριά καὶ τὰ ἑξῆς: Γερμανικὴν, Ἰταλικὴν καὶ Γαλλικὴν γλῶσσαν (αἱ δύο ἔξ αὐτῶν ὑποχρεωτικαί) Χοροφδίαν, Μετεμφιέσεις, Μουσικὴν δραματούργιαν καὶ Ἱστορίαν ἰδιαίτερος τοῦ

¹ Τὸ πρόγραμμα εἶναι τοῦ Διευθυντοῦ τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς».

² Ἡ συνήθεια ἣτις ἐπεκράτησε ἐν Ἑλλάδι, καὶ ἀλλαγῆς πλησίον τοῦ μαθήματος τῆς Ἀντιστιξεως νὰ τοποθετῆται καὶ ἡ Φυγὴ (fuga) εἶναι τελείως ἐσφαλμένη καὶ περιττή. Διότι ἡ Φυγὴ δὲν εἶναι ἄλλο μάθημα, δὲν εἶναι κάτι τὸ αὐτεξούσιον καὶ νέον. Εἶναι αὐτὴ μία μορφή (φῶρμα) τοῦ μαθήματος τῆς Ἀντιστιξεως καὶ οὐχὶ ἡ μορφή αὐτῆς. Καθ' ὅσον ἐκτὸς τῆς Φυγῆς, ἔχομεν ὡς ἀντιστιτικὰς μορφὰς—καὶ εἰς τὰς ὁποίας ἔχουν γραφῆ θανάσια καλλιτεχνήματα—τὸν Kanon, τὰς zwei—dreistimmige Inventionen, Passacaglia, Sarabande, Gigue, Courante κτλ.

μελοδράματος καὶ Lied, Ρυθμικὰς ἀσκήσεις, Χορὸν, Ξιφομαχίαν καὶ χοῦσιν ὄπλων γενικῶς, Μιμικὴν (τὰ τελευταῖα ἰδίως διὰ τοὺς μαθητὰς τῆς μελοδραματικῆς σχολῆς) Φυσιολογίαν τοῦ λάρυγγος καὶ τέλος ἐμφανίσεις σολίστ εἰς συναυλίαις καὶ μελοδράματα. IV. Σχολὴ Ἑλληνικῆς μουσικῆς: Ἱστορία, θεωρία καὶ αἰσθητικὴ τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς, τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς καὶ τοῦ Δημώδους ἡμῶν ἄσματος. Ὑποχρεωτικὰ πρὸς τοῦτοις τὰ ἀκόλουθα: Τετραχορδον (ὄχι διὰ σολίστ) εἰσαγωγή εἰς τὴν θεωρίαν τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, Σολφέζ, Ἀρμονία, Παιδαγωγικὴ, Χοροφδία, Μουσικὴ ὑπαγόρευσις καὶ τέλος Γενικὴ εἰσαγωγή εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς. Οἱ τελειόφοιτοι δὲ τῆς σχολῆς αὐτῆς νὰ προσλαμβάνωνται ὑπὸ τοῦ Κράτους ὡς καθηγηταὶ (ἐφ' ὅσον θὰ ἔχουν τελειώσῃ τοῦλάχιστον τὸ Γυμνάσιον) τῆς Ὁδικῆς καὶ τῶν στοιχειωδῶν μουσικῶν θεωρητικῶν (Ἑλληνικῶν καὶ Εὐρωπαϊκῶν) εἰς τὰ δημόσια κρατικὰ σχολεῖα, Γυμνάσια, Διδασκαλεῖα κτλ. (Δεδομένου ὅτι ὑπάρχει ἤδη «Κρατικὴ σχολὴ θεάτρου» θεωροῦμεν ἡμεῖς ἐπὶ τοῦ παρόντος περιττὴν τὴν ὑπαρξίν ἰδιαίτερας «Σχολῆς δράματος καὶ κωμωδίας» εἰς τὸ Ὁδεῖον).

[Ἡ συνεργάτις μῆς κ. Σοφία Κ. Σπανοῦδῃ μῆς ἀπέστειλε τὰ ἑξῆς:

Ἡ ἐφετεινὴ μουσικὴ σαιζὸν προμηνύεται ἀπὸ τὰς πλουσιωτέρας. Εἰς τὴν πρώτην συμφωνικὴν συναυλίαν ὁ κ. Μητροπόπουλος θὰ διευθύνῃ τὴν πρώτην συμφωνίαν τοῦ Mahler. Ὁ κ. Οἰκονομίδης μελετᾷ γιὰ τὴν ἐφετεινὴν ἐμφάνισι τῆς Χοροφδίας του τὸ Ὁρατόριο τοῦ Arthur Honegger *le Roi David*.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΝ

Τὸ πρὸ τριῶν μηνῶν ἐκδοθὲν ἔργον τοῦ Peter Cornelius «Stabat mater» διὰ σολίστας, μιτὴν χοροφδίαν καὶ ὀρχήστραν θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς εἰς Δρέσδην ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ K. M. Pembaur. Ἐπίσης ἢ Ballettsuite τοῦ Dr Hans Gal ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Fritz Busch.

— Ἡ 4η συμφωνία (σι ἦφεσ ἔλατ.) τοῦ Max Trapp θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς εἰς Βερολίνον, Δρέσδην, Χαννόφερ, Κολωνίαν, Ντόρτμουντ, Λειψίαν καὶ Χάμπουργκ.

— Ὁ Nikolai Lopatnikoff (ἐγεννήθη τῷ 1903) συνέθεσε καὶ δεῦτερον Κοντσέρτο διὰ πιάνο.

— Εἰς τὴν Πράγαν ἔξετελέσθη τὸν Ἰούλιον τὸ μελόδραμα «Mahagony» τῶν Brecht—Weill.

— Ἡ Konzertarie τοῦ συνθέτου τοῦ «Wozzeck» Alban Berg, «Der Wein» διὰ σοπράνο καὶ ὀρχήστραν, ἔξετελέσθη μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν εἰς τὴν Κέντικσπεργκ.

— Εἰς Παρισίους ἰδρῦθη μία «Ἐνωσις Μότσαρτ», τῆς

Ἡ διάσημος Ἰσπανὶς ὑψίφωνος Ἑλβίρα ντὲ Ἰντάλγκο, τὴν ὁποίαν ἐχειροκρότησεν ἐνθουσιωδῶς ὁ Ἑλληνικὸς κόσμος αὐτὴν τὴν ἐβδομάδα εἰς τὴν **Τραβιάτα** καὶ τὸν **Μπαρμπιέρε**, θὰ δώσῃ ἐφεξῆς εἰς τὰ Ὀλύμπια μὲ τὴν σύμπραξιν τῶν καλλιτέρων στοιχείων τοῦ Ἑλληνικοῦ μελοδράματος: **Ριγκολέττο, Μανόν, Λακμὲ καὶ Ντὸν Πασκουάλε**. Τὰ δύο αὐτὰ τελευταῖα ἔργα θ' ἀκουσθοῦν γιὰ πρώτη φορὰ στὰς Ἀθήνας. Περιμένεται ἀκόμη στὰς Ἀθήνας ὁ διάσημος τενόρος Φλέτα, ὁ Τίτο Σκίπα καὶ ὁ μεγάλος Ρῶσος βαθύφωνο Σαλιάπιν.

Ἀπὸ τοὺς φημισμένους ξένους σολίστ θὰ μᾶς ἔλθουν τὸν Δεκέμβριον ὁ Alfred Cortot, καὶ τὸν Φεβρουάριον ὁ Jacques Thibaut καὶ ὁ μεγάλος Γερμανὸς πιανίστ καὶ συνθέτης Arthur Schnabel. Ὁ Hubermann τοῦ ὁποίου λήγει ἐφέτος ἡ διετής ἀποχὴ ἀπὸ τὸν κόσμον—ὁ μεγάλος καλλιτέχνης εἶχεν ἐπιβάλλει στὸν ἑαυτὸν τοῦ μονάζων σὲ μιὰ ἐρημικὴ ἀκτὴ τῆς Νορβηγίας μιὰ φιλοσοφικὴ συγκέντρωσις καὶ ἡρεμία—ἀναγγέλλει τὴν προσεχῆ ἄφιξίν του στὰς Ἀθήνας.

Ἀπὸ τῆς μεγάλης cantatrices ἀναμένεται ἡ Ninon Vallin καὶ ἡ Lhotte Lehmann. Ἀπὸ τοὺς ξένους συνθέτας ὁ Γάλλος Charles Kœchlin παρεπιδημῶν στὰς Ἀθήνας γιὰ λίγες μέρες μὲ τὴν εὐκαιρίαν τοῦ Βυζαντιολογικοῦ συνεδρίου, προτίθεται νὰ ξανάλθῃ τὸν Μάρτιον γιὰ νὰ διευθύνῃ δύο συμφωνικὰς συναυλίαις τῆς Ἑλληνικῆς ὀρχήστρας.—

Σημ. Σνντ.—Δεδομένου ὅτι δὲν συνεληρώθησαν ἀκόμη τὰ προγράμματα τῶν Ὁδεῶν μας διὰ τὰς συναυλίαις, μελοδραματικὰς παραστάσεις, ρεσιτάλ κτλ. τῆς Σαιζὸν 1930—31, ἡ «Μουσικὴ Ζωὴ» θὰ ἀσχοληθῇ μὲ τ' ἀνωτέρω λεπτομερῶς εἰς τὸ τεῦχος τοῦ μηνὸς Νοεμβρίου.

ὁποίας σκοπὸς εἶναι ἡ ἐκτέλεισις ἔργων τοῦ συνθέτου αὐτοῦ καὶ ἰδίως ἔργων τοῦ Μότσαρτ ἐκ τῶν σπανίως ἐκτελουμένων.

— Ἀπέθανεν εἰς τὸ Μιλᾶνον ἡ χήρα Πουτσινὶ εἰς ἡλικίαν 70 ἐτῶν. Ἐπίσης ὁ υἱὸς τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ, Ζίκαφριντ Βάγνερ (61 ἐτ.) εἰς Μπαϊρόυτ.

— Ἡ «Φιλαρμονικὴ τῆς Βιέννης» κατόπιν προσκλήσεων καὶ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Clemens Krauss θὰ ἐκτελέσῃ ἔργα παλαιοῦ καὶ νέου συμφωνικοῦ ρεπερτορίου εἰς Παρισίους, Βρυξέλλας, Μόντε Κάρλο, Ἀμστερνταμ καὶ Γενεύην (Σαιζὸν 1930—31).

— Εἰς τὸ Θέατρον «Mont Parnasse» τῷ Παρισίῳ θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς ἡ «Dreigroschenoper» τῶν Brecht—Weill.

— Ἐξεδόθη ἡ συμφωνία τοῦ Richard Strauss «Ἀγὼν καὶ Νίκη» (Kampf und Sieg) διὰ μεγάλην ὀρχήστραν Ἐπίσης «Ἐξ τεμάχια δι' ἀνδρικήν χοροφδίαν» (6 Stücke

Η ΣΤΗΛΗ ΤΩΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ ΜΑΣ

Α'. Ποίους Έλληνας και Ευρωπαϊούς συνθέτας προτιμάτε και διατί;

Παρακαλούμεν τὰς ἀναγνώστριάς και τοὺς ἀναγνώστας μας αἰ ἀπαντήσεις των—τὰς ὁποίας και θὰ δημοσιεύσωμεν βεβαίως—να εἶναι σύντομοι και καθαρογραμμένα.

Εἰς τὸ 4ον τεῦχος θὰ δώσωμεν Β'. ἐρώτησιν.

Εἰς τὸ ΠΡΟΣΕΧΕΣ ΤΕΥΧΟΣ

Ἡ μεγαλειώδης ἀνακοίνωσις τοῦ κ. Κ. ΨΑΧΟΥ εἰς τὸ Βυζαντιολογικὸν Συνέδριον.

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ: Ἡ μουσικὴ και ἡ ἀπαγγελία στὴν ἀρχαία τραγωδία.

Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ: Ἡ μουσικὴ ὡς ἐπιστήμη.

Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾄσμα (συνεχ.).

** : Ἡ «Διαθήκη τῆς Χάιλιγκενστατ» τοῦ Μπετόβεν.

ΜΕΡΙΚΕ: Ὁ Μότσαρτ ταξιδεύοντας γιὰ τὴν Πράγα. (Μουσικὸ διήγημα). κλπ.

für Männerchor) τοῦ Schönberg. Τοῦ Egon Wellesz τρεῖς a capella χορωδία.

— Ἐξετελέσθη εἰς Φραγκφούρτην με μεγάλην ἐπιτυχίαν τὸ μελόδραμα «Neues vom Tage» τοῦ Hindemith.

— Εἰς τὴν Ντύσσελτορφ θὰ ἐκτελεσθῇ κατ'αὐτὰς τὸ μελόδραμα οἱ «Στρατιῶται» (Die Soldaten) τοῦ Manfred Gurlitt.

— Μερικὰ ἀπὸ τὰ μελοδράματα τῆς Σαιζὸν 1930—31: Egon Wellesz «Die Bacchantinen» εἰς δύο πράξεις Κρατικὴ Ὀπερα Βιέννης. G. Fr. Malipiero: «Torneo Notturmo» εἰς 7 εἰκόνας. Max von Schillings: «Der Pfeifertag» νέα ἐπεξεργασία τοῦ γνωστοῦ αὐτοῦ μελοδράματος κτλ.

— Εἰς Παρισίους θὰ ἐκτελεσθῇ κατ'αὐτὰς ὁ «Wozzeck» τοῦ Alban Berg.

— Εἰς τὴν Ὀπερα Comique τῶν Παρισίων ἡ «Carmen» τοῦ Bizet ἐσημείωσε σειρὰν 2000 παραστάσεων—προμέρα τῆ 1875.

— Εἰς τὸ Βερολίνον, μεταξὺ ἄλλων μελοδραμάτων, θὰ ἐκτελεσθοῦν διὰ πρώτην φορὰν και τὰ ἀκόουθα: «Galatea» τοῦ Braunfels, «Armer Columbus» τοῦ Dressel, «Doge und Dogaresa» τοῦ Roselius κτλ. Εἰς δὲ τὴν Δρέσδην ἡ κωμικὴ ὄπερα τοῦ Mark Lothar «Lord Spleen» και ἄλλα.

— Ἐξεδόθησαν διὰ τὰς συμφωνικὰς σαναυλίας μεταξὺ ἄλλων και τὰ ἑξῆς: Εἰσαγωγή ἀπὸ τὸ μελόδραμα «Neues vom Tage» τοῦ Hindemith. Ἐπίσης τοῦ ἰδίου κοντσέρτο διὰ βιόλα και μικρὰν ὀρχήστραν. Τοῦ Ernst Pepping «Präludium».

— Ἡ Chorphantasie «Das Dunkle Reich» τοῦ Pfitzner θὰ ἐκτελεσθῇ εἰς Βερολίνον με διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν Wilhelm Furtwängler.

— Ὁ Γερμανὸς διευθυντὴς ὀρχήστρας Franz von Hoesslin προσεκλήθη εἰς Παρισίους διὰ πέντε συναυλίας.

— Ἡ «Orquesta Sinfonica» τῆς Μαδρίτης και με

διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν Heinrich Laber θὰ δώσῃ σειρὰν συναυλιῶν εἰς Παρισίους, Βερολίνον, Πράγα, Βιέννην και Βουδαπέστην.

— Ἐξετελέσθησαν διὰ πρώτην φορὰν εἰς Παρισίους (Σαιζὸν 1930) μεταξὺ ἄλλων και τὰ ἑξῆς ἔργα: Dar. Milhaud: 3 Rag—Caprices και εἰσαγωγή «Εὐμενίδων». N. F. Gaillard: Melodies Chinoises. Πετρούδης: «Ελληνικὰ Μελωδία»—τραγοῦδι. Dussaut: Danses serbes διὰ χορωδίαν Λεβίδης: Poëme symph. Lourié: Divertissement. Honegger: Κοντσέρτο διὰ βιολοντσέλλο. Roussel: Trio. Labey: Κοντίνέττο δι' ἔγχορδα και πιάνο. Canteloube: Χοροὶ Ρουμανίας. Carlet: La mort rouge δι' ὄργαν και ὀρχήστραν.

— Ἡ ἐφημερὶς τῆς Βιέννης «Neues Wiener Journal» προσεκήρυξε διαγωνισμὸν διὰ τὴν σύνθεσιν ἐνὸς Βιεννέζικου Βάλς. Ἐκ τῶν 1095 ἀποστολῶν οὐδεμία ἐκρίθη ἀξία διὰ τὸ πρῶτον βραβεῖον ἐκ 2000 Αὐστριακῶν Schilling. (Ἐνα Schilling εἶναι περίπου 12 δραχμ.) Ὁ διαγωνισμὸς παραιτήθη μέχρι τῆς 31 Ὀκτωβρίου 1930.

— Ὁ Alban Berg συνέθεσεν ἤδη τὸ δεύτερον αὐτοῦ μελόδραμα «Lulu» τοῦ Wedekind.

— Ὁ Ριχάρδος Στράους θὰ ἐπεξεργασθῇ διὰ τὴν Ὀπερα τῆς Βιέννης τὸ γνωστὸν μελόδραμα τοῦ Μότσαρτ «Idomeneo».

— Εἰς τὴν Βιέννην ζῆ μία συγγενὴς τοῦ Μπετόβεν, ἡ Frau Josepha Weidinger.

— Τὸ νέον μελόδραμα τοῦ Jaromir Weinberger «Die geliebte Stimme» εἰς τρεῖς πράξεις, θὰ ἐκτελεσθῇ διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὸ Μόναχον. Ἐπίσης εἰς τὴν αὐτὴν πόλιν «La Vedova scaltra» τοῦ Wolf—Ferrari.

— Ὁ γνωστὸς συνθέτης Hofrat Julius Bittner εἰς τὸν ὁποῖον ἀπεράθη ἡ Τουρκικὴ κυβέρνησις διὰ τὴν διοργάνωσιν ὑπ' αὐτοῦ «Ἀνωτάτης κρατικῆς μουσικῆς σχολῆς» ἐν Ἀγκύρᾳ, δὲν ἐδέχθη τὴν πρόσκλησιν. Ζητεῖται διοργανωτὴς και διευθυντὴς διὰ τὸ κρατικὸν Ὀρδεῖον Ἀγκύρας....

Δὲν ὑπάρχει
παρὰ μόνον

Μία θέσις εἰς
τὴν κορυφήν.



Ὅτε ἡ τύχη, οὔτε ἡ βία, οὔτε ἡ πανουργία, ἀρκοῦν διὰ νὰ καταλάβῃ κανεὶς τὴν μοναδικὴν θέσιν ποῦ ὑπάρχει εἰς τὴν κορυφήν.

Διὰ νὰ φθάσῃ κανεὶς εἰς τὴν κορυφήν, διὰ νὰ καταλάβῃ τὴν μόνον εἰς αὐτὴν ὑπάρχουσαν θέσιν, πρέπει νὰ ἔχη προσόντα ἀνώτερα και ἀξίαν ἀναμφισβήτητον.

Μεταξὺ τῶν Γραμμοφῶνων, ὅστερα ἀπὸ μίαν μακρὰν περίοδον κατὰ τὴν ὁποίαν ἐδοκιμάσθησαν τὰ προϊόντα τῶν ἐργοστασίων ὄλων τῶν χωρῶν, μόνον τὰ γραμμοφῶνα ΣΤΑΡΡ κατέλαβον τὴν θέσιν τῆς κορυφῆς και τὴν κατέχουν ἀκλόνητα, διότι εἶναι τὰ μόνα ποῦ συνδυάζουν διαύγειαν ἤχου, στερεότητα και καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισιν, με τιμὴν λογικὴν.

Ἐὰν θέλετε νὰ ἐξασφαλίστε ἀμεμπτον μουσικὴν ἀπόδοσιν και ἀπαράμιλλον στερεότητα, ἐὰν θέλετε νὰ ἀποκτήσετε ἕνα Γραμμοφῶνον ποῦ νὰ μὴν τὸ φθάνουν τὰ ἄλλα εἰς τὴν ποιότητα, ἂν, με δυὸ λόγια, λαχταρᾶτε τὸ ὠραῖον, ἀγοράσατε ἕνα ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΝ «ΣΤΑΡΡ».

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ "ΣΤΑΡΡ,, Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ΦΙΛΩΝΟΣ 48

ΠΑΤΡΑΙ, ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΒΟΛΟΣ, ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111

ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ

ΤΑ ΠΙΑΝΑ

BECHSTEIN (ΜΠΕΧΣΤΑΪΝ)

ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα.

ΚΑΤΩΤΕΡΩ ΑΙ ΓΝΩΜΑΙ ΜΕΡΙΚΩΝ ΕΞ ΑΥΤΩΝ:



EUGENE D'ALBERT. «... Θεωρῶ τὰ Πιάνα BECHSTEIN ὡς τὰ τελειότερα τοῦ Κόσμου ὑφ' ὅλας τὰς ἀπόψεις».

HANS VON BULOW. «... Τὰ ὄργανα BECHSTEIN διακρίνονται ὅλων τῶν ἄλλων ὀργάνων ἀπὸ τὴν ἀνωτέραν ποιότητά των εἰς ὅλας τὰς φάσεις τῆς κατασκευῆς Πιάνων»

CLAUDE DEBUSSY. «... Ἀπὸ καιροῦ ἤδη ἐκδηλώνω ἀπόλυτον θαυμασμόν διὰ τὰ Πιάνα BECHSTEIN».

EDOUARD GRIEG. «... Ὁ ἐνθουσιασμός μου διὰ τὰ Πιάνα BECHSTEIN ὑπῆρξε πάντοτε ἀφθαστος».

FRANÇOIS LISZT. «... Μία κρίσις ἐπὶ τῶν ὀργάνων σας δὲν δύναται νὰ εἶναι παρὰ ἕνας ἔπαινος. Ἀπὸ 28 ἤδη ἔτη δὲν ἔπαιξα παρὰ τὰ ὄργανά σας, καὶ ἡ πείρα μου μὲ ἐδικαιώσε διὰ τὴν προτίμησιν ταύτην».

SERGEI RACHMANINOW. «... Ἡ θαυμασία ὠραιότης καὶ ἡ ιδεώδης γλυκύτης τοῦ ἤχου, ὡς ἐπίσης καὶ ὁ ἀπαρξίμιλλος μηχανισμός τοῦ Πιάνου BECHSTEIN προκαλοῦν πάντοτε τὸν ἐνθουσιασμόν μου».

Ὅλοι σεῖς ὅσοι διατάζετε ἐμπρὸς εἰς τὸ ἀμέτρητον πλῆθος τῶν ποικιλοῦμων Πιάνων ποῦ σᾶς προσφέρονται πανταχόθεν, ἀκολουθήσατε τοὺς μεγάλους καλλιτέχνους καὶ ἐκλέξατε τὸ Πιάνο BECHSTEIN.

Τὸ ὄνομα BECHSTEIN χαραγμένο ἐπὶ τοῦ Πιάνου σας θὰ φανερώνη ὅτι ὑπῆρξατε ἀλάνθαστος κριτὴς ἐπὶ ἔργων καλλιτεχνικῆς ἀξίας.

Ἐὰν παίξητε μιὰ φορά τὸ Πιάνο BECHSTEIN, ἢ ἔστω καὶ ἂν τὸ ἀκούσητε μιὰ φορά, θὰ πεισθῆτε ὅτι δὲν χωρεῖ σύγκρισις μὲ ἄλλα. Τὸ BECHSTEIN εἶναι τὸ μόνον Πιάνο ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὸ ΤΕΛΕΙΟΝ ἐν τῇ Τέχνῃ καὶ τῇ Βιομηχανίᾳ.

Γενῆτε ὁ εὐτυχὴς κάτοχος ἑνὸς Πιάνου BECHSTEIN, καὶ θὰ αἰσθανθῆτε νὰ σᾶς πλημμυρίζει ὑπερφάνεια ποῦ μόνον ἀντικείμενα μεγάλης καλλιτεχνικῆς ἀξίας κατορθώνουν νὰ δημιουργοῦν.

Μὴ δώσητε τυφλὴν πίστιν εἰς τὰς διαβεβαιώσεις μας. Ἐλέγξατε μάλιστα καὶ τὰς γνώμας τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν καὶ σχηματίσατε προσωπικὴν γνώμην ἐπισκεπτόμενοι τὰ Πιάνα BECHSTEIN εἰς τοὺς Νέους Ἀντιπροσώπους:

ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακίου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.