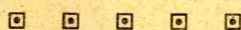


# ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

- Κ. Α. Ψάχου :** Ιστορία, Τέχνη, Παρασημαντική και Παράδοσις τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς.
- Γ. Δαμπελέτ :** Ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ἀπαγγελία στὴν ἀρχαία τραγωδία.
- Κωνστ. Δ. Οἰκονόμου :** Ἡ μουσικὴ ὡς ἐπιστήμη.
- \*\* :** Ἡ «Διαθήκη τῆς Χάιλιγκενστατ» τοῦ Μπετόβεν.
- Θ. Δ—ου :** Γύρω ἀπὸ τὸ σύγχρονο πιάνο.
- Δρ. Ἔρβιν Φέλμπερ (Βιέννη) :** Ἡ μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέννης.
- Μαν. Καλομοίρη :** Μουσικὸν Τεμάχιον.
- Π. Π. Κωνσταντινίδου :** Πῶς κατασκευάζεται ἓνα ραδιόφωνο ;
- Κ. Νικολάου :** Τὸ Ἐθνικὸν Μελόδραμα. Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν καὶ Ἐξωτερικοῦ. Ἀλληλογραφία.
- Σχεδιάγραμμα ραδιοφώνου, Διάφοροι εἰκόνες, Φωτογραφία Κλαβιχόρδων κλπ.



# ❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 2

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1930

Γραφεία:  
ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

\*Ετησία συνδρομή (Τεύχη 12) ... Δρχ. 60

\*Εξωτερικού (Τεύχη 12) ... > 100

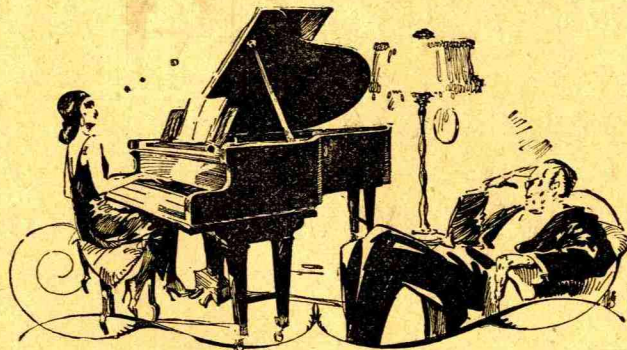
ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

**ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ**

Μουσικός \*Επιστήμων

Δρ. του Πανεπιστημίου της Βιέννης



AUGUST FÖRSTER

## ΛΙΑΝΑ FÖRSTER

Τὸ πλουσιώτερο παιδί εἶναι πτωχὸ χωρὶς μουσικὴν ἐκπαίδευσιν.

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

**ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84 ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111

ΙΣΤΟΡΙΑ, ΤΕΧΝΗ, ΠΑΡΑΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

(ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ ΠΡΟΣ ΤΟ Γ'. ΒΥΖΑΝΤΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ)

Ἡ ἀνακοίνωσίς μου μετὰ τὴν ὁποίαν λαμβάνω τὴν τιμὴν νὰ σᾶς ἀπασχολήσω, θέμα αὐτῆς ἔχει τὴν ἱστορίαν, τὴν τέχνην, τὴν παρασημαντικὴν καὶ τὴν παράδοσιν τῆς ἐν γένει Βυζαντινῆς Μουσικῆς.

### Α'. Ἱστορία.

Ὁ Χριστιανισμὸς ἀπὸ τῆς Παλαιστίνης ἀρξάμενος ἐνεκολλώθη κυρίως τὴν μουσικὴν τῶν εἰς αὐτὸν προσελθόντων ἐθνῶν, παρὰ τοῖς ὁποίοις ἦτο διαδεδομένη ἡ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ ἀπὸ τῆς ἐκστρατείας τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου. Διότι τὴν ἑλληνικὴν σοφίαν καὶ ἐπιστήμην, ἣτις διὰ τοῦ Ἀλεξάνδρου μετεφυτεύθη εἰς τὴν Ἀσίαν καὶ τὴν Ἀφρικὴν, ἠκολούθησε καὶ ἡ μουσικὴ ἢ ἑλληνικὴ ἢ ὁποία ἀπετέλει ἀναπόσπαστον στοιχεῖον τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, τῶν φιλοσόφων τὴν τερπνοτάτην ψυχαγωγίαν, τῶν ἐν ταῖς ἀρχαῖς τὸν θεϊότερον νόμον καὶ τοῦ πλήθους τὴν πρακτικωτέραν διδασκαλίαν.

Ἡ μουσικὴ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων ἦτο ἐν εἶδος Παρακαταλογίης (recitativo), διὰ τῆς ὁποίας ἐμάνθανον ψαλμοὺς καὶ ὕμνους καὶ ᾠδὰς ἐκ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὅπως, πλὴν ἄλλων, μαρτυρεῖ καὶ τὸ Χριστιανικὸν Ὑμνολόγιον, τὸ σφριζόμενον εἰς τὸν τῆς Ε'. μ. Χρ. ἑκατονταετηρίδος Ἀλεξανδρινὸν κώδικα. Περὶ τὰ μέσα τῆς Δ' ἑκατονταετηρίδος εἰσήχθησαν οἱ Ἀντίφωνοι Ψαλμοί, τοῦ Βασιλείου κυρίως καὶ τοῦ Χρυσοστόμου, τοὺς ὁποίους μετέδωκεν εἰς τὴν Δύσιν Ἀμβρόσιος ὁ Μεδιολάνων. Βραδύτερον εἰσήχθη ἡ λεγομένη Ἐκκλησιαστικὴ Ποίησις, ἣτις τὰς ὑποθέσεις αὐτῆς ἐλάμβανεν οὐ μόνον ἐκ τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ἀλλὰ καὶ ἐκ τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν εἰς Χριστὸν μαρτυρησάντων ἁγίων. Τῆς ἐκκλησιαστικῆς ποιήσεως αἱ κυριώτεροι ἐκδηλώσεις εἶναι τὰ Κοντάκια τοῦ Ρωμανοῦ καὶ οἱ Κανόνες Ἀνδρέου τοῦ Κρήτης, Κοσμᾶ τοῦ Ἱεροσολυμίτου καὶ ἰδιαιτέρως Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀπὸ τοῦ ὁποίου καὶ λαμβάνει τὸν ὀρισμένον αὐτῆς τύπον ἢ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, διαμορφωθείσα εἰς σύστημα μουσικὸν πλῆρες καθ' ὅλα καὶ τέλειον. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ αὕτη μουσικὴ ἐν τῷ Βυζαντίῳ κυρίως καλλιεργηθεῖσα καὶ ἀναπτυχθεῖσα ἐπωνομάσθη Βυζαντινὴ.

Διὰ τὴν καταγωγὴν καὶ τὴν προέλευσιν τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς διεσταυρώθησαν αἱ παραδοξότεραι τῶν κρίσεων, τόσον αἱ εὐμενεῖς ὅσον καὶ αἱ δυσμενεῖς. Οἱ μὲν εἶπον, ὅτι εἶναι αὕτη ἢ ἀρχαία ἑλληνικὴ. Ἄλλοι ἔξ ἀντιθέτου τὴν ἐξαγαθήσαν ὡς ἐπινόησιν τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων, μετὰ ἄλλους δηλ. λόγους τουρκικῆν. Ἄς μοι ἐπιτραπῆ νὰ εἶπω, ὅτι οὔτε αὕτη αὕτη ἢ ἀρχαία ἑλληνικὴ εἶναι, ἀλλ' οὔτε καὶ ἐπινόησις τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων. Βάσις καὶ θεμέλιον αὐτῆς εἶναι τὸ μουσικὸν σύστημα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων τὸ ὁποῖον κατὰ τὰ 4/5 διεσώθη εἰς τὰ γένη, τοὺς τρόπους (=ἦχους), τὰ συστήματα, τοὺς ρυθμοὺς καὶ τὴν σημειογραφίαν αὐτῆς. Καὶ ἐπὶ τῇ βάσει ὅλων τῶν στοιχείων τούτων, συμφῶνως πρὸς τὸ χριστιανικὸν πνεῦμα, διεμορφώθη εἰς μουσικὸν σύστημα ἱεροῦ χαρακτῆρος διὰ τὴν ἐκκλησίαν, κοσμικοῦ δὲ διὰ τὰς λαϊκὰς ψυχικὰς ἐκφάνσεις.

Ἄλλ' ἢ σημερινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἢ ἀρχαία Βυζαντινὴ; Ἴδου τὸ δευτέρον μέρος τοῦ θέματός μου.

### Β'. Τέχνη.

Μέχρι πρό τινος ἐπιστεύετο, ὅτι ἡ σημερινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, οὐδὲν ὑπὲρ αὐτῆς ἔχουσα σοβαρὸν ἐπιχείρημα περὶ τῆς ἐκ τῆς ἀρχαίας Βυζαντινῆς καταγωγῆς αὐτῆς, ἐπιστεύετο, λέγω, ὅτι εἶναι ἀπλοῦν κατασκευάσμα τῶν τῆς παρελθούσης ἑκατονταετηρίδος ψαλτῶν τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Καὶ ἐχρειάσθησαν ἀγῶνες μακροὶ καὶ ἀπολογία διαρκῆς, ἵνα μετριάσθῃ πως ἡ προκατάληψις αὕτη, ἣτις ἀνήρει ἱστορίαν καὶ τέχνην ὀλοκλήρων αἰώνων. Ἄλλ' εἰς τὴν κατάρρησιν τῆς πλάνης ταύτης ἤλθεν ἐπίκουρος καὶ ἡ σκαπάνη, ἣτις διὰ δύο κυρίως πειστηρίων, ἐλθόντων πρὸ τινων ἐτῶν εἰς φῶς, ἀπεκατέστησε τὴν ἀλήθειαν ἱστορικῶς καὶ τεχνικῶς. Καὶ τὰ πειστήρια ταῦτα εἶναι ἐνθεν μὲν ὁ ἐν Δελφοῖς ἀνακαλυφθεὶς ὕμνος εἰς τὸν Ἀπόλλωνα, ἐνθεν δὲ ὁ ἐν τῷ παπύρῳ τοῦ Ὄξυρρύγχου ἀνευρεθεὶς ὕμνος, πρὸς τὴν ἁγίαν Τριάδα. Διὰ τοῦ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνου, ἀναγομένου εἰς τὸν τρίτον π. Χρ. αἰῶνα, ἀποδεινύται πασιφανῶς ἡ ταυτότης ἐνὸς ἀρχαίου μουσικοῦ γένους καὶ τρόπου πρὸς ἀντίστοιχον τῆς Βυζαντινῆς καὶ τῆς καθόλου Ἀνατολι-



κῆς μουσικῆς. Καὶ φαντάζομαι, ὅτι οὐδεὶς δύναται νὰ διανοηθῆ, ὅτι ὁ ποιητὴς τοῦ ὕμνου τούτου τοῦ τρίτου π. Χρ. αἰῶνος ἀντέγραψε τοῦτον ἐκ τῆς Ἀσιατικῆς μουσικῆς, ἥτις καὶ αὕτη ἐπίσης εἶχεν τὸν τρόπον τοῦτον ἐν χρήσει.

Ἀκούσατε παρακαλῶ τὸ δεύτερον μέρος τοῦ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνου, μίαν Βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μελωδίαν, ἐν δημῶδες Βυζαντινὸν τοῦ ΙΖ' αἰῶνος καὶ ἐν δημῶδες νέον, ἵνα πεισθῆτε, ὅτι τὸ ἄκουσμα καὶ τῶν τεσσάρων εἶναι τὸ αὐτὸ (!).

Διὰ τοῦ ἐτέρου ὕμνου τοῦ Ὁξυρρύγχου, εἰς τὸν Γ' μ. Χρ. αἰῶνα ἀναγομένου πιστοποιεῖται, ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων, πλὴν τῶν ἄλλων τεχνικῶν στοιχείων, ὡς μουσικὴν αὐτῆς γραφὴν εἶχε τὸ ἀλφαβητικὸν μουσικὸν σύστημα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, διὰ τοῦ ὁποίου εἶναι παρασημασμένοι καὶ ὁ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνος καὶ ὁ τοῦ Ὁξυρρύγχου. Ἀλλὰ καὶ δι' ἄλλον λόγον μεγίστην σπουδαιότητα ἐνέχει ὁ ὕμνος τοῦ Ὁξυρρύγχου. Εἶναι μέχρι τῆς στιγμῆς ταύτης ὁ πρῶτος καὶ ὁ μόνος, ὅστις ἀνευρέθη ἐπὶ ἑλληνικοῦ κειμένου. Τονίζω τοῦτο, διότι διεσώθη καὶ ἕτερος ὕμνος, ὁ τοῦ Ἀμβροσίου καὶ Ἀύγουστίνου, ἀλλ' ἐπὶ κειμένου λατινικοῦ.

Οἱ δύο λοιπὸν οὗτοι πρόγονοι τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς εἶναι—ὡς εἶπον—πειστήρια ἀκαταμάχητα, ὅτι ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ, τόσον ἡ ἱερὰ ὅσον καὶ ἡ κοσμικὴ, τὴν ἀρχὴν, τὴν προέλευσιν καὶ τὴν καταγωγὴν αὐτῆς ἔχει ἐκ τῆς ἀρχαίας Βυζαντινῆς καὶ διὰ ταύτης ἐκ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς.

Ἀλλὰ ποῖα εἶναι τὰ μέσα διὰ τῶν ὁποίων διεσώθη διὰ μέσου τῶν αἰῶνων μέχρις ἡμῶν ἡ μουσικὴ αὕτη; Τοῦτο θέλω καταδείξει διὰ τῶν δύο ἐφεξῆς μικρῶν τοῦ θέματός μου, διὰ τῆς Παρασημαντικῆς τουτέστι καὶ τῆς Φωνητικῆς παραδόσεως.

### Γ'. Παρασημαντικὴ.

Τὸ πρῶτον μέσον, διὰ τοῦ ὁποίου διήλθε καὶ μέχρις ἡμῶν διεσώθη ἡ ἐν γένει Βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι ἡ Παρασημαντικὴ αὐτῆς. Καὶ ἐπειδὴ τὸ μέσον τοῦτο εἶναι τὸ μόνον ἀλάθητον, διὰ τοῦ ὁποίου ἀποδείκνυται ἡ γνησιότης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, τούτων ἀκριβῶς ἐπεζητήθη νὰ μειωθῆ ἡ σημασία καὶ ἡ ἀξία, διὰ νὰ προβληθῆ ὁ ἰσχυρισμὸς, ὅτι ἡ σημερινὴ Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι κατασκευάσμα τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΘ' αἰῶνος.

Οἱ τὸν ἰσχυρισμὸν τοῦτον προβάλλοντες Βυζαντιολόγοι, φέρουσι τὸ ἐξῆς ἐπιχείρημα. Ὅτι: ἡ διὰ τῆς σημερινῆς ἐν χρήσει μουσικῆς γραφῆς μουσικῆ, δὲν εἶναι ἡ αὐτὴ πρὸς τὴν διὰ τῆς ἀρχαίας γραφῆς γεγραμμένην. Καὶ τοῦτο, διότι ἡ γραφὴ τῶν ἀρχαίων Βυζαντινῶν χει-

(!) Εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ ἐξετελέσθησαν τὰ ὡς ἄνω μουσικὰ παραδείγματα.

ρογράφων εἶναι βραχεῖα, ἐν ᾧ ἡ σημερινὴ πλατυτέρα. Εἰς τοῦτο ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ πλάνη τῶν προβαλλόντων τοῦτον τὸν ἰσχυρισμὸν. Διότι ἡ γραφὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἦτο ἐν ἀρχῇ στενογραφία, τὴν ὁποίαν κατὰ διαφόρους ἐποχάς, ἀπὸ τοῦ ΙΔ' μέχρι τοῦ ΙΘ' αἰῶνος, δεινοὶ αὐτῆς διδάσκαλοι ἐξηγήσαν ἐν ἀρχῇ ὀλιγώτερον, κατόπιν δὲ περισσότερον, ἕως οὗ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ ΙΘ' αἰῶνος ἐξηγήθη ὀλοκληρωτικῶς, καταστάσα ἀπὸ στενογραφίας ἀπλῆ ἀνάγνωσις.

Ὅτι ἡ ἀρχαία Βυζαντικὴ μουσικὴ γραφὴ ἦτο στενογραφία εἶναι ἀναντίρροτον ἱστορικῶς καὶ τεχνικῶς. Τοῦτο ἀπέδειξα διὰ τῆς «Παρασημαντικῆς» μου, διὰ τῆς ὁποίας ἀποκαθίσταται μία σκληρὰ ἀδικία κατὰ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ἀποδείκνυται ὅτι ἡ σημερινὴ ἐκκλ. μουσικὴ εἶναι ἡ ἀρχαία Βυζαντινὴ, κατ' οὐδὲν ἀλλοιωθεῖσα, τοῦ γραφικοῦ μόνον συστήματος αὐτῆς μεταβληθέντος ἀπὸ στενογραφίας εἰς σύστημα πλήρους ἀναγνώσεως. Καὶ πρὸς ἀπόδειξιν προβάλλω πίνακας ἐκ παλαιῶν χειρογράφων τῆς βιβλιοθήκης μου, διὰ τῶν ὁποίων δεικνύνται αἱ κατὰ διαφόρους ἐποχὰς μορφαὶ τῆς στενογραφίας καὶ τῶν κατὰ καιροὺς διαφορῶν αὐτῆς ἀναλύσεων καὶ ἐξηγήσεων (!).

Ἄλλ' ἐκτὸς τῆς γραφῆς ὑπάρχει καὶ ἕτερον μέσον, δι' οὗ ἀποδείκνυται ἡ γνησιότης τῆς ἐν γένει Βυζαντινῆς μουσικῆς. Καὶ τὸ μέσον τοῦτο εἶναι ἡ φωνητικὴ παράδοσις (Tradition).

### Δ'. Ἡ παράδοσις.

Ἡ μουσικὴ διαφέρει τελείως ἀπὸ τῶν ἄλλων εἰκαστικῶν τεχνῶν. Ἐν ἀγαλμα, μία εἰκὼν μετὰ δισχίλια καὶ τρισχίλια ἔτη, ἀμετάβλητα μένοντα, προσπίπτουσιν ἀμέσως εἰς τὴν ὄρασιν. Ἐν τεμάχιον ὅμως μουσικῆς γραφῆς διασωθέν, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ὑποβληθῆ εἰς ἄμεσον κρίσιν καὶ νὰ νοηθῆ ὁ ἰδιαιτερός αὐτοῦ χαρακτήρ, καθ' ὅλας αὐτοῦ τὰς λεπτομερείας καὶ τὰς ἀποχρώσεις. Διότι τὰ μουσικὰ ἔργα δὲν εἶναι ἀθροίσματα τόνων ἀπεινόμενα ἀμέσως εἰς τὴν ἀκοήν, ἀλλ' εἶναι σημεῖα συμβολικά, ὑποσημαίνοντα φωνητικὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀπόδοσιν. Διὰ νὰ ἐννοήσωμεν ἐν μουσικὸν τεμάχιον δὲν ἀρκουσι μόνον τὰ φθογγόσημα, διὰ τῶν ὁποίων εἶναι τοῦτο γεγραμμένον· ἀπαιτεῖται ἡ γνῶσις τῶν ὑποσημαινομένων καὶ ἡ διὰ τῆς φωνῆς ἐκτέλεσις αὐτῶν, κυρίως δὲ ἡ φωνητικὴ παράδοσις, ἥτις ἀπὸ στόματος εἰς στόμα μεταδίδει τὸν χαρακτήρα, τὴν ἔκφρασιν καὶ ὅλα τὰ τῆς μουσικῆς ποιότητος πολυποίκιλα ἰδιώματα. Διότι μόνη ἡ φωνητικὴ παράδοσις εἶναι ἡ ἀνωτέρα ἐκείνη δύναμις, ἥτις εἰς τὸν ἀπλοῦν σκελετὸν τῆς μελωδίας, τῆς διὰ τῶν μουσικῶν φθογγοσήμων γεγραμμένης, δίδει πλήρη τὴν εἰκόνα ζῶντος σώματος, μετὰ σαρκὸς καὶ αἵματος. Καὶ ὅπως εἰς ὅλα τὰ ἔθνη καὶ εἰς ὅλους τοὺς

(!) Ἐγένετο προβολὴ δέκα πινάκων.

λαοὺς ἡ παράδοσις διέσωσε καὶ διασώζει πᾶν ὅ,τι συνδέεται μετὰ τοῦ ἰδιωτικοῦ καὶ δημοσίου αὐτῶν βίου, τοιουτοτρόπως καὶ εἰς τὸν ἑλληνικὸν λαόν, πλὴν ἄλλων διέσωσε καὶ τὴν μουσικὴν αὐτοῦ διὰ μέσου τῶν αἰῶνων ἐν τε τῇ Ἐκκλησίᾳ διὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀριστέων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐκτελεστῶν καὶ διδασκάλων καὶ εἰς τὸ στόμα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ τὴν κοσμικὴν αὐτοῦ μουσικὴν καὶ ρυθμικὴν (χοροὺς), διὰ τοῦ μεγίστου ἐκείνου νόμου τῆς ὑπ' ἀγνώστον μελοποιῶν κατὰ βούλησιν μελοποιῶν ἁομάτων δημοδῶν, ἀνεῦ γραφῆς, ἀλλ' ἀπὸ στόματος εἰς στόμα διαδομένων.

### Η ΣΗΜΕΡΙΝΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΑΠΑΓΓΕΛΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

(Πρόλογος ἀπὸ τῆ μελέτη τοῦ θὰ ἐκδοθῆ προσεχῶς)

Τὴν τελευταίαν ἐποχὴ μοῦ ἔτυχε νὰ διαβάσω μερικὲς σοφῆς μελέτες γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία, οἱ ὁποῖες σὲ μεγάλο βαθμὸ μοῦ ἐνίσχυσαν μέσα μου τὴν πεποίθησιν, ποῦ εἶχα σχηματίσει ὅσον ἀφορᾷ τὸν μεγάλο ρόλο ποῦ παίζει σ' αὐτὴν τὸ μουσικὸ στοιχεῖο, ποῦ τὴν ἐμπυρῶνει.

Τὸ γιατί ἡ μουσικὴ—ὡς ἀκλόνητα πιστεύω—ἀντιπροσωπεύει τὸ καλλιτεχνικὸ στοιχεῖο, ποῦ κυριαρχεῖ ἐπὶ τὴν τραγωδίαν σὲ σημεῖο δὲ ὅστε ἡ τελευταία νὰ θεωρηθῆ σχεδὸν ὡς «Μία μεγάλη τραγουδιστὴ σύνθεσις, ἐπὶ τὴν ὁποίαν ἔχει προσαρμοσθῆ μία δράσις» (!) εἶνε ζήτημα, ποῦ θὰ ἦτον εὐκόλο νὰ τὸ ἐξηγοῦσε κανεὶς, ἀρκεῖ νὰ ἀνέτρεχε στὴς πηγὰς τῆς καταγωγῆς τῆς. Γιατὶ εἶναι ἀναμφισβήτητον ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ συγκίνησις, ποῦ ἐθέρμανε τὴν ψυχὴν τοῦ πρώτου δημιουργοῦ τοῦ **Διθυράμβου**—ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐπήγαγε κατόπιν ἡ τραγωδία—ἐπῆρξεν ἡ **Μουσικὴ**, (2) ὁ δὲ διθυράμβος, ὡς ὅλοι ξέρουμε, δὲν ἦταν ἄλλο, παρὰ τραγοῦδι καὶ χορὸς, ἡ ἀρχικὴ δὲ μορφή καὶ ἡ ὑπόστασις τῆς τραγωδίας τοῦ Θεσπίδος κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη ἦταν «ἕνας ὕμνος ψαλλόμενος στοὺς θεοὺς ἀπὸ τὸν εἰσερχόμενον χορὸν». Ὁ πρόλογος καὶ ἡ **ῥῆσις** ἐπῆρξεν κατόπιν ἐφευρέσεις τοῦ Θεσπίδος.

Βέβαια δὲν θὰ ἦταν διόλου φυσικὸ τὸ νὰ ἐφαντάζετο κανεὶς ὅτι ἡ τραγωδία, ποῦ βγήκεν ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ διθυράμβου, δὲν θὰ διατηροῦσε καὶ τὸν μουσικὸν χαρακτήρα τοῦ τελευταίου.

Στὴ **Γέννησι τῆς Τραγωδίας** ὁ Φρειδερίκος Νίτσε, μελετώντας τὴν **σωκρατικὴν καὶ ἀντιδιονυσιακὴν** τάσιν

(1) Fr. Aug. Gevaert. «Histoire et Theorie de la Musique de l'antiquité».

(2) Ὁ Edouard Schuré ἐπὶ τὴν «Ἱστορίαν τοῦ Μουσικοῦ Δράματος» σελ. 57, γράφει σχετικὰ μετὰ τὸν διθυραμβικὸν χορὸν «Ἐνα ἄλλο χαρακτηριστικὸν τοῦ χοροῦ αὐτοῦ εἶναι ὅτι εἶναι οὐσιαστικὰ μουσικός». Καὶ παρακάτω: «Τὸ μουσικὸν αἶσθημα, ποῦ ξαναγυρίζει τὰ πράγματα ἐπὶ τὴν αἰωνία τους οὐσία ἐκχυρίσθησε διὰ τοῦ χοροῦ ἐπὶ γένεσιν καὶ ἐπὶ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἑλληνικῆς τραγωδίας».

Ἡ φωνητικὴ λοιπὸν αὕτη παράδοσις παραλλήλως πρὸς τὴν μουσικὴν γραφὴν, ἐνίσχυσεν ὅτι ἐκείνη ἔγραψε καὶ διέσωσε καὶ ἀποδεικνύουσα τὴν πιστότητα τῆς διασωθείσης ἱερᾶς καὶ κοσμικῆς μουσικῆς, ἀποτελεῖ τὸ ἰσχυρότερον ὄπλον κατὰ πάσης πεπλανημένης γνώμης περὶ τοῦ ποιοῦ καὶ τῆς καταγωγῆς τῆς ἐθνικῆς τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ μαρτυρεῖ συγχρόνως, ὅτι καὶ ἐν τῷ θέματι τῆς μουσικῆς αὐτοῦ ὁ Ἑλληνισμὸς μεθ' ὄλην τὴν ἐπίδρασιν τοῦ πανδαμάτορος χρόνου διετηρήθη διὰ μέσου τῶν αἰῶνων ἐνιαῖος καὶ ἀδιαίρετος.

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ

oooooooooooo

τοῦ **Ἐδρουλίδη**, μετὰ τὴν ὁποίαν οὗτος «ἐπολέμησε καὶ ἐνίκησε τὴν αἰσχύλεια τραγωδία», γράφει μετὰ τῶν ἄλλων, καταφερόμενος ἐναντίον τοῦ Σωκράτους: «Μὲ τὸ φραγγέλιο τῶν συλλογισμῶν ἢ ὀπτιμιστικὴν διαλεκτικὴν διώχει τὴ μουσικὴν ἀπὸ τὴν τραγωδίαν καταστρέφει δηλαδὴ αὐτὴ τὴν οὐσίαν τῆς τραγωδίας, ποῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διατυπωθῆ, παρὰ ὡς ἐκδήλωσις καὶ ἀντικειμενικοποιήσις διονυσιακῶν καταστάσεων, ὡς ὁρατὴ συμβόλις τῆς μουσικῆς, ὡς ὄνειρόπλεκτος κόσμος διονυσιακῆς μέθης».

Μουσικὴ, ποίησις καὶ ὄρχησις, ποῦ συναντῶνται καὶ συναδελφώνονται ἐπὶ τὸν διθυράμβον, εἶναι οἱ τρεῖς βάσιμες τέχνες σὲς ὁποῖες στηρίζεται ἡ τραγωδία, ἀλλ' ὁποῖος θὰ ἐμελετοῦσε καλλίτερον τὴν βαρύτερη ὑπόστασιν τῶν τεχνῶν αὐτῶν θὰ ἐβλέπετο ὅτι καὶ οἱ τρεῖς εἶναι βγαλμένες ἀπὸ μιὰ καὶ τὴν αὐτὴν πηγὴν, ἡ δὲ πηγὴ αὕτη δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ **Μουσικὴ**. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ποῦ ὀνόμασαν **Μουσικὴς** τὴς τρεῖς αὐτὰς τέχνες θὰ εἶχαν βέβαια, βαθεῖα γνῶσιν τῆς φύσεως καὶ τοῦ χαρακτήρος τῆς. Γιατὶ τί ἄλλο εἶναι π. χ. ἡ ὄρχησις ἢ ὄχι ἢ μετὰ τὴν μέσην πλαστικὴ ἀναπαράστασις τοῦ **ἔνθμου**, τὸν ὁποῖον γεννᾷ ἐπὶ τὴν ψυχὴν ἕνα συναίσθημα ποῦ προσέλαβε σ' αὐτὴν μουσικὴν ἔκφρασιν; Σ' ἕνα χορευτὴν ποῦ χορεύει, ἔστω καὶ χωρὶς τὴν συνοδείαν μουσικῆς, ὑπάρχει μέσα ἐπὶ τὴν ψυχὴν τοῦ **μουσικοῦ στοιχείου τοῦ ἔνθμου**, ποῦ ὑπαγορεύει τὴς πλαστικῆς καὶ μιμητικῆς κινήσεις, ἡ ἐξωτερικεύσεις τοῦ ὁποῖου ἀποτελεῖ τὸν **σκοπὸν** τῆς ὄρχησεως του. Ὅσο γιὰ τὴν ποίησιν ἐπὶ τὴν ἀρχαίαν ἐποχὴ σχεδὸν δὲν ἠμπορεῖ νὰ τὴν ξεχωρίσῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν μουσικὴν. Ὡς ξέρουμε **Ποιητὴν** ὀνόμαζαν οἱ ἀρχαῖοι ἐκεῖνον, ποῦ ἔγραψε ἐπὶ τὸν ἑαυτοῦ τὴς δύο ἰδιότητες τοῦ δημιουργοῦ στίχων καὶ τοῦ συνθέτου. Γιὰ **Ποίησιν** δὲ δὲν ἐννοοῦσαν τὴν δημιουργίαν στίχων, ἀλλὰ τὴν μουσικὴν σύνθεσιν, προκειμένου δὲ ὄχι μόνον γιὰ ἕνα τραγοῦδι τοῦ ὁποῖου ὁ δημιουργὸς ἦταν ταυτοχρόνως σ' αὐτὸ ποιητὴς



και συνθέτης<sup>1)</sup>, άλλ' ακόμα και για την οργανική μουσική. Η συνταύτιση σχεδόν της ποιήσεως και της μουσικής στην αρχαιότητα ήταν φυσική, δεδομένου ότι και εκείνο που θα ήταν—ας πούμε—ή απλή απαγγελία των στίχων στους αρχαίους Έλληνες, περιείχε, εκτός από την **ήχητική έκφραση**—που ήταν, βέβαια, μουσική—και το στοιχείο του **ειδικού ρυθμού**, που ήταν και αυτό κατ'εξοχήν μουσικό. Τι σημασία δέ έδιναν οι αρχαίοι Έλληνες στο ρυθμικό στοιχείο και σε ποιό σημείο τελειότητας το είχαν καλλιεργήσει στην ποίησή τους, είναι σ' άλλους γνωστό. Γράφει γι' αυτό ο *Gevaert* στη σοφή του «Ιστορία και Θεωρία της μουσικής της αρχαιότητας». «Δεν μπορούμε να αρνηθούμε στους αρχαίους Έλληνες την τιμήν ότι έφεραν το στοιχείο αυτό της τέχνης σ' ένα βαθμό τελειότητας στον όποιον, σε πολλές περιπτώσεις, δεν έφθασαν ή νεώτερη μουσική. Όχι μόνον όλα τα μέτρα που έμεις μετεχειριζόμεσθα ήσαν γνωστά σ' αυτούς, άλλ' είχαν και άλλα, τα όποια μās είναι σχεδόν άγνωστα. Γι' αυτούς ο ρυθμός ήταν το στοιχείο που εκυριαρχούσε στο έργο και ο δεσμός που συνέδεε τις τρεις μουσικές τέχνες σε σημείο, που τις ενορχώνευσε σε μια μόνη τέχνη».

Δεν θα μπορούσε, βέβαια, κανείς στην εποχή μας, με γνώμονα το πνεύμα της σημερινής ποιήσεως να εσχημάτιζε μια ιδέα της αρχαίας στιχογραφίας. Η σημερινή στιχογραφία διαφέρει έντελως από την αρχαία—ας την πούμε—**ποδικήν**. Το ρυθμικό σύστημα των αρχαίων, που βασίζεται στην αρχική διάρκεια του χρόνου πρώτου ή ελαχίστου, ο οποίος ορίζεται από τον Αριστόξενον ως «χρόνος ο οποίος δεν μπορούει να διαιρεθῆ από κανένα υλικό ρυθμικό στοιχείο και επί του οποίου δεν τοποθετούνται ούτε δύο ήχοι, ούτε δύο συλλαβές, ούτε δύο όρχηστικές κινήσεις» δεν έχει καμιά σχέση με το δικό μας ρυθμικό σύστημα, ούτε έμεις, βέβαια ακολουθούμε στην ποίησι την προσοδία των αρχαίων, με τα μακρά και τα βραχεία φωνήεντα και με τους άλλους κανόνες του τοιςμοῦ. (2) Στη νεώτερη ελληνική στιχογραφία ή λέξις **ποῦς** ή οι λέξεις **ταυροι, τροχαῖοι, ανάπαι-**

<sup>1)</sup> Στην εποχή μόνο της παρακμῆς, ο ποιητής δεν δημιουργεί ο ίδιος την μουσική, αλλά την συνθέτει ο **μελογράφος**.

(2) Louis Roussel. «Libre» «Periodique litteraire et artistique No 70—71, pag. 567».

**στοι, είναι χονδροειδείς άνοησάι». Στους αρχαίους όμως Έλληνες το ιδιαίτερο και τελειοποιημένο ρυθμικό σύστημα που ακολουθούσαν στη στιχογραφία τους, αποτελούσαν ίσως τη βάση της μουσικής τους δημιουργίας, στη γνώση της ρυθμοποιίας δέ οφείλουμε το ότι μπορούμε να έχουμε μια ιδέα της δημιουργικής μουσικής τους ιδιοφυίας στη μουσική σύλληψη της τραγωδίας, τολάχιστο σε ένα από τους δυο μουσικούς παράγοντας στους οποίους στηρίζεται ή τελευταία, το μέλος και ο ρυθμός.**

Με αυτά που εκθέτω θέλω να καταλήξω στο συμπέρασμα να πω ότι δεν μπορούει να νοηθῆ αρχαία ελληνική ποίηση, χωριστά από το συμφυές σ' αυτήν μουσικό στοιχείο του **ειδικού ρυθμού** το όποιο αποτελεί το ουσιαστικό καλλιτεχνικό στοιχείο των στίχων και το όποιο αποδίδεται από εκείνον που απαγγέλλει, καθ' όρισμένο και στηριζόμενο σε ειδικό σύστημα τρόπο, και δεν μπορούει κατά συνέπεια να νοηθῆ στην αρχαιότητα ή ύπαρξις έστω και μιας απλής απαγγελίας στίχων χωρίς να την ελασκήριζε μια **ειδική μουσική έκφρασις**, οφειλομένη, βέβαια, το περισσότερο στο ιδιαίτερο μετρικό σύστημα, στο όποιο αναγκαστικώς έστηριζέτο ή απαγγελία.

\*\*

Δεν πρέπει να έχουμε, νομίζω, καμμιάν αμφιβολία ότι ή αρχαία τραγωδία ήταν κατ'εξοχήν **έργον μουσικόν**. Μās κάνει να πεισθούμε γι' αυτό σε μεγάλο βαθμόν ή γνώσις την όποιαν έχουμε όλων των συστατικών του μουσικού οργανισμού της από τα όποια αποτελείτο, γιατί μπορούμε, ως είναι γνωστό, να ξέρουμε με ακρίβεια π. χ. σε μια τραγωδία του Εὐρουπίδου, πότε και σε ποιὰ σημεία εμφανίζετο ή μουσική. Ήτανε δέ το μουσικό στοιχείο άπλωμένο στην τραγωδία από την μια ως στην άλλην άκρη της. Τα χορικά μέλη, τα σκηνικά άσματα και τα διαλογικά (πάροδος, έπεισόδια, έξοδος), σχεδόν την έγέμιζαν, αν δέ στην τραγωδία του Αισχύλου εκυριαρχούσε το στοιχείο του χορού, με τη **στροφική** του μουσική και με επίκουρο την **όρχησι**, στην τραγωδία του Σοφοκλέους ήτανε ή μουσική σχεδόν στον αυτό βαθμό διαμοιρασμένη μεταξὺ σκηνης και όρχηστρας, στην τραγωδία δέ του Εὐρουπίδου, το μουσικό στοιχείο με βάση τη **μίμησι**, είχε μεταφερθῆ τελειωτικά στο μέρος των **δρώντων προσώπων**, σε τρόπον ώστε οι **μονωδίες** (Η συνέχεια εις την σελίδα 41)

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗ

Βίον μιās πενηνταετίας μόλις αριθμούσα ή μουσική επιστήμη, κατώρθωσε παρά τās αντιδράσεις και αντιρρήσεις διαφόρων πρακτικών μουσικών, άλλ' ουχι ολιγώτερον και επιστημόνων συναφών κλάδων (ιδίως των φιλολόγων) να επιβληθῆ—συστηματοποιηθείσα ήδη εις ιδιαίτερον κλάδον—εις τε την κοινήν συνείδησιν και τους ακαδημαϊκούς κύκλους και να εισχωρήσῃ εν τέλει αυτή νικήτρια εις τās αίθουσας των Ευρωπαϊκών Πανεπιστημίων, τās Ακαδημίας Επιστημών και τὰ Πολυτεχνεία Δρέσδης, Χαννόφου, Ντόρμστατ κ. ά., καταλαμβάνουσα τās οφελίμους, αναγκαίως ήδη και χρησιμοποιεδι άνωτάτην πνευματικήν μόρφωσιν, μουσικās Έδρας. Τοσαύτη μάστις είναι ή κοινή αναγνώρισις και εκτίμησις εις τους επιστημονικούς κύκλους της νέας επιστήμης, κατά τὰ τελευταία αυτά μεταπολεμικά έτη εις Ευρώπην, ώστε, δια το σχολικόν έτος 1920—21 να εκλεγῆ Πρύτανης εις το πανεπιστήμιον της Φράϊμπουργκ της Έλβετίας, μουσικός επιστήμων ο Dr Peter Wagner. Τελευταίως δέ και ή Ακαδημία επιστημών εν Αθήναις, έκαμε την γνωστήν προκήρυξιν δι' Έδραν μουσικής και της Βυζαντινης μουσικής ιδιαίτερος, την όποιαν προκήρυξιν ασφαλώς θα ακολουθήσῃ και το εν Αθήναις πανεπιστήμιον τολάχιστον.

### Ιστορική άνασκόπησις.

Εις την αρχαιότητα, κύριος αντικειμενικός σκοπός μουσικής επιστημονικής έρευνῆς, ήτο ή προσπάθεια επεξηγήσεως της θέσεως της μουσικής εις το κράτος (Πλάτων) ή εξέτασις και καταμέτρησις των διαφόρων κλιμάκων και γενών (Πυθαγόρας) και ή αισθητική της μουσικής (Αριστοτέλης). Ιστορική εξέτασις της μουσικής τότε, ήτο εν πράγμα τελείως άγνωστον ή μάλλον εν πρόβλημα το όποιον δεν θεώρουν τοσοῦτον αναγκαίον, ασχολούμενοι κυρίως οι ειδικοί, με την παρούσαν και μόνον κατάστασιν της μουσικής και την επίδρασιν αυτής επί του ανθρώπινου γένους. Όλη εκείνη ή σωρεία των ουσιαστών προβλημάτων της νεώτερας μουσικής επιστήμης, τὰ όποια κατωτέρω θα γνωρίσωμεν, παρημελήθησαν καθ' ολοκληρίαν ή ήγνοήθησαν εκουσίως ή άκουσίως υπ' αυτών. Εις τον Μεσαίωνα, άπετέλει ή μουσική επιστήμη κλάδον των Μαθηματικών επιστημών, ως της Αριθμητικής, Γεωμετρίας και Αστρονομίας, με πολλήν δόσιν πάντοτε μυστικοπαθείας και θρησκοληψίας. (Ίδε σχετικώς το «Speculum musicae» του Γιοχάνες de Mutis, αρχαιά του 14ου αιώνος). Αί έρευναι των μουσικών διδασκάλων της εποχῆς (άλλά και των Βυζαντινών χρόνων) περιεστρέφοντο και περιελάμβανον την άκουστικήν, σημειογραφίαν, σύνθεσιν, κλίμακας και διαφόρους άλλους κανόνες (Traktaten) πλήρεις σχολαστικών και εν πολλοίς μυστικοπαθών επεξηγήσεων και διαταγών.

Περί τὰ 1300 και κατόπιν, άρχομένης της Αναγεννήσεως εις Ευρώπην, γεννάται και ο πόθος εξέτασεως και έρευνῆς της αρχαίας ελληνικής μουσικής και προσαρμογῆς αυτής προς τās κατευθύνσεις της τότε πολυφωνικής μουσικής. Κυριώτερα μουσικοεπιστημονικά συγγράμματα μέχρι του 1600 σχεδόν, παραμένουν ομολογουμένως το «Δωδεκάχορδον» του Glareanus και το «Instituzioni harmoniche» (1558) του Gioseffo Zarlino. Αποτέλεσμα δέ της θεωρητικής αυτής ένασκολήσεως είναι εις την προάξιν, ή γενέσις των «Όδών των Ούμανιστών» (1500), το «Νέον χρωμα» εις τὰ Μαδριγαλία (1540), και ή «Μονωδία» περί τὰ 1580. Η εξέτασις αυτή της αρχαίας Έλληνικής μουσικής εξακολουθει και εις τους μετέπειτα χρόνους κατά το μάλλον ή ήττον με παρατηρήσεις και οδηγίας χρησιμοποιεδι δια την εποχήν των έρευνητών και μόνον. Επίσης κατέχουεν διάφορα θεωρητικά συγγράμματα κλάδων της μουσικής επιστήμης ως π. χ., την εισαγωγήν του Κασιόνι εις την «Nuove musiche» (1602), το «Syntagma musicum» του Μιχαήλ Πραιτόριους (1615—20), την «Εισαγωγήν εις την τέχνην του άσματος» του Τόζι (1723), τον «Τρόπον εκτελέσεως Flöte traversiere» (1752) του Γιοάχιμ Κουάντς κτλ.—όλα αυτά συγγράμματα με τάσεις καθαρώς μουσικοεπιστημονικής έργασίας και έρευνῆς. Το έτος 1773 εκδίδεται υπό του Άγγλου John Hawkins «A general history of the science and practice of music» και μετ' ολίγον χρόνον, ή γνωστή ιστορία της μουσικής (A general history of music) του Dr Charles Burney—1789. Προηγουμένως ο Ιταλός Martini εκδίδει την «Storia della musica» δυστυχώς ήμιτελή, περιλαμβανουσαν την αρχαίαν Έλληνικήν μουσικήν και μόνον. Ακολουθούν κατόπιν μονογραφαί επί διαφόρων θεμάτων της μουσικής και ιστορία της μουσικής, μεταξὺ των όποιων πρωτεύουσαν θέσιν καταλαμβάνουν αι ιστορία της μουσικής του Fétis 1869—75 (εξετάζει την μουσικήν μέχρι του 1500) και του Ambros (1862—82) φθάουσα μέχρι των αρχών του 17ου αιώνος. Εις τους νεωτέρους χρόνους ιδιαίτεραν αξίαν αποκτούν αι Ιστορία της μουσικής του Riemann, του Adler, ή «Oxford history of music» κ. ά. Περιττόν βέβαια να αναφέρω τώρα εν προς εν και τὰ πολυποίκιλα συγγράμματα, μουσικά άπαντα συνθετών, λεξικά ή μονογραφίας του 19ου αιώνος και μετέπειτα επί διαφόρων θεμάτων της μουσικής, καθ' όσον θα υπερέβαινε, ή απαρίθμησις και μόνον, τὰ στενά συντόμου άνασκοπήσεως όρια και τον καθορισθέντα, δια το άνα χείρας άρθρον, χώρον.

### Σύστημα.

Την 1ην Ιουνίου του 1898 ο καθηγητής του Παρισινου Όρδείου Maurice Emmanuel εκθέτων εις την

### ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Χειρόγραφα δημοσιευόμενα ή μη δέν επιστρέφονται.

Η Διεύθυνσις ουδεμίαν φέρει ευθύνην δια τās εις τὰ δημοσιευόμενα άρθρα των κ. κ. συνεργατών άπόψεις, σκέψεις, κρίσεις, γνώμας κλπ. Ευθύνην φέρουσι δια τὰ άρθρα των άτομικώς οι κ. κ. συνεργάται και μόνον.



Revue de Paris τὰ τῆς μουσικῆς διδασκαλίας εἰς τὰ Γερμανικὰ πανεπιστήμια (ἀναφέρει ὡς μαθήματα τὴν ἀκουστικὴν ἁρμονίαν, ἀντίστιξιν, μορφολογίαν, μουσικὴν φιλολογίαν καὶ Γενικὴν Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς) γράφει, μετὰ τὴν τελευταίαν ἀπαρίθμησιν, τὰ ἑξῆς: «Telle est la science que l'Allemagne à fondée. Elle est complète; elle est logique et l'on n'en supprimerait rien sans l'amoindrir» καὶ προτείνει ἐν τέλει τὴν εἰσαγωγὴν τῆς μουσικῆς εἰς τὸ Παρισινὸν πανεπιστήμιον (ἣτις ἔλαβε χώραν κατόπιν) μετὰ τὰ ὡς ἄνω «πλήρη» καὶ «λογικὰ» μαθήματα. Βεβαίως, διὰ τὸ ἔτος 1898, εἰς ἐποχὴν δηλαδὴ καθ' ἣν ἐσυστηματοποιεῖτο ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη (Breidenstein ἦτο ὁ πρῶτος καθηγητὴς τῆς μουσικῆς εἰς τὸ πανεπιστήμιον τοῦ Βερολίνου—1825—καὶ Adolph B. Marx ὁ δεύτερος. Τῷ 1861 ἰδρύεται τὸ πρῶτον Ἔδρα εἰς τὸ πανεπιστήμιον τῆς Βιέννης μετὰ τὴν καθ' ἣν τὸν E. Hanslick καὶ ἀκολουθοῦν κατόπιν ὅλα τὰ πανεπιστήμια τῶν Γερμανικῶν χωρῶν) ἦσαν τὰ προαναφερθέντα μαθήματα ἀρκετὰ ὁπωσδήποτε διὰ μίαν συστηματικὴν ἐπιστημονικὴν μουσικὴν ἐργασίαν.

Τῷ 1885 δημοσιεύεται εἰς τὸ «*Viertel Jahrsschrift für Musikwissenschaft*» ὑπὸ τοῦ ἐκτάκτου τότε καθηγητοῦ τῆς μουσικῆς εἰς τὸ πανεπιστήμιον Βιέννης Dr Guido Adler ἄρθρον, μετὰ τὸν τίτλον «*Ἐκτασις, μέθοδος καὶ σκοπὸς τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης*», ἡ πρώτη μελέτη συστηματοποιήσεως τῆς μουσικῆς ἐρεῦνης. Τὸ «σύστημα» Adler ἔχει ὡς ἑξῆς:

- I. Ἱστορικὸν μέρος:** Α'. Σημειογραφία  
Β'. Μορφή (Kunstform)  
Γ'. Θεωρία τῆς μουσ. προτάσεως (Tonsatz)  
Δ'. Ὄργανα.
- Βοηθητικὰ ἐπιστήμαι:** Παλαιογραφία, Χρονολογία, Διπλωματία, Ἱστορία τῆς λογοτεχνίας καὶ Βιογραφία.
- II. Συστηματικὸν μέρος:** Α'. Spekulative Theorie (Ἄρμονία, Ρυθμὸς, Μετρικὴ).  
Β'. Αἰσθητικὴ  
Γ'. Παιδαγωγικὴ (Στοιχειώδης μουσικὴ, ἁρμονία, ἀντίστιξις, σύνθεσις, ἐνορχήστρωσις καὶ μέθοδος.  
Δ'. Μουσικολογία (μουσικὴ ἔθνογραφία)
- Βοηθητικὰ ἐπιστήμαι:** Ἀκουστικὴ, Μαθηματικά, Φυσιολογία, Ψυχολογία, Λογικὴ, Γραμματικὴ, Γενικὴ παιδαγωγικὴ καὶ Γενικὴ αἰσθητικὴ.

Τὸ σύστημα αὐτὸ Adler (ὁ ὁποῖος εἰρήσθω ἐν παρόδῳ ἦτο καὶ καθηγητὴς μου) εἶναι ὀλίγον ἀτελές, καθ' ὅσον, τὰ κυριώτερα κεφάλαια τοῦ δευτέρου συστηματικοῦ

μέρους, δὲν παραμένουν ἀτελεστοῦσα μουσικοεπιστημονικὰ πεδία ἐρεῦνης, ἀλλὰ «*παρακλάδια*» ἄλλων ἐπιστημῶν, ἐν ᾧ ἔξ ἀντιθέτου, ἀπουσιάζει τελείως ἀπὸ τὸ «σύστημα» τὸ πρόβλημα τῆς κοινωνικῆς θέσεως τῆς μουσικῆς καὶ ἰδιαιτέρως ἡ μουσικὴ ψυχολογία. Ὁ Riemann ἔξ ἄλλου (1902) ἐπιμένει καὶ αὐτὸς εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς κατ' ἀρχὴν (οἱ δύο αὐτοὶ μουσικοὶ ἐπιστήμονες διαφέρουν ὡς πρὸς τὴν μέθοδον ἐργασίας τῆς τελευταίας) ἀλλὰ προβλέπει καὶ διὰ μίαν καθαρῶς μουσικοεπιστημονικὴν ἐργασίαν τῆς μουσικῆς αἰσθητικῆς, τῆς μουσικῆς παιδαγωγικῆς, τῆς φυσιολογίας ἢ ψυχολογίας τῆς μουσικῆς (τῶν δύο αὐτῶν ὄρων δὲν ἔχει ἐκκαθαρισθῆ τὸ ἔδαφος τελείως, εἰς τὸ «σύστημα» Riemann) κτλ. ἂν καὶ τὴν «*μουσικολογίαν*» ἢ «*μουσικὴν ἔθνογραφίαν*» (εἶναι τὸ αὐτὸ) τοποθετοῦν ἀμφοτέροι εἰς τὴν Γενικὴν Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς—ἐσφαλμένως. Καὶ λέγομεν ἐσφαλμένως, διότι ἡ «*μουσικὴ ἔθνογραφία*» προήχθη ἤδη εἰς τόσον μέγαν βαθμὸν καὶ ἠῤῥησαν τὰ προβλήματα αὐτῆς τόσον, ὥστε νὰ λάβῃ ἤδη ἡ «*μουσικολογία*» χαρακτῆρα αὐτοτελοῦς μουσικῆς ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης, μετὰ τὸν τίτλον «*Συγκριτικὴ μουσικὴ ἐπιστήμη*» καὶ κυριώτερος ἀντιπροσώπους τοὺς καθηγητὰς ἢ ὁπαδοὺς Hornbostel Stumpf, Lachmann, Schünemann, Bártók καὶ ἄλλους. Ὡς τελειότερον τώρα, ὀλοκληρωτικῶς συμπληρωμένον σύστημα μουσικῆς ἐπιστήμης, θεωροῦμεν ἡμεῖς τὸ τοῦ καθηγητοῦ Dr. Robert Lach, (1927) τέως μαθητοῦ τοῦ Guido Adler. Τὸ «σύστημα» Lach ἔχει ὡς ἑξῆς, 1ον: Μουσικὴ Φαινομενολογία (ἢ ἐν μέρει, Συγκριτικὴ μουσικὴ ἐπιστήμη).—Περιλαμβάνει: κλίμακας, χορδίσματα καὶ κατασκευὴν ὀργάνων (βεβαίως ἀνὰ τοὺς αἰῶνας) τὴν μουσικὴν λογοτεχνίαν—συγγράμματα κτλ.—τῶν τελευταίων, σημειογραφίαν, μουσικὴν ἀκουστικὴν, μελοποιίαν, ρυθμοποιίαν καὶ μετρικὴν. Συμπεριλαμβάνονται ἐπίσης: καταμετρήσεις καὶ ὑπολογισμοὶ τῶν ἤχων, ὄροι παραγωγῆς τοῦ μουσικοῦ τόνου φυσιολογικῶς, ρίζαι τῆς μουσικῆς εἰς τὴν ὀμιλίαν ἢ ὀμιλητικὸν ἤχον, ρίζαι τῆς μουσικῆς εἰς τὸ ζωϊκὸν βασιλεῖον, πρῶται ἀρχαὶ τῆς μουσικῆς καὶ τέλος, φυλετικὴ (πρωτογόνων καὶ διαφόρων λαῶν) καὶ ἀτόμων (παίδων) μουσικὴ—musikalische Phylogenese καὶ Ontegenese. 2ον) Μουσικὴ Μεθόδολογία.—Περιλαμβάνει: θεωρίαν τῆς μουσικῆς (πάντοτε ἀνὰ τοὺς αἰῶνας) ἢτοι, Στοιχειώδη μουσικὴν, ἁρμονίαν, ἀντίστιξιν, μορφολογίαν, ἐνορχήστρωσιν, διεύθυνσιν ὀρχήστρας, παιδαγωγικὴν καὶ Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς καὶ 3ον) Φιλοσοφία τῆς μουσικῆς.—Περιλαμβάνει: ψυχολογίαν καὶ λογικὴν τῆς μουσικῆς, αἰσθητικὴν τῆς μουσικῆς, μουσικὴν ἐρμηνευτικὴν καὶ κοινωνιολογίαν τῆς μουσικῆς, ἢτοι, θέσις καὶ δρᾶσις τῆς μουσικῆς εἰς τὴν κοινωνίαν.

#### Μέθοδος.

Ἀσφαλῶς θὰ ἀπεμακρυνόμεθα πολὺ τώρα ἐὰν ἠθέλωμεν ἀναπτύξῃ ἔστω καὶ συντόμως, τὰς διαφορὰς

μεθόδους μουσικοεπιστημονικῆς ἐργασίας, ὡς αὐταὶ μᾶς παραδίδονται εἰς τὰ πολυποίκιλα συγγράμματα ἐπιφανῶν μουσικοεπιστημῶν καθηγητῶν Γερμανικῶν, Ἀγγλικῶν ἢ Γαλλικῶν πανεπιστημίων. (Οἱ τελευταῖοι ἀκολουθοῦν κυρίως τὴν «*αἰσθητικὴν μέθοδον*» ἐργασίας). Ἐνεκα τούτου, θεωροῦμεν ἐπὶ τοῦ παρόντος ἱκανοποιητικόν, τὴν ὑπόδειξιν ἀπλῶς μεθόδου μουσικῆς ἐπιστημονικῆς ἐργασίας, ἐπιφυλασσόμενοι νὰ ἐπανέλθωμεν ἄλλοτε ἐκτενέστερον.

Ἄς ὑποθέσωμεν ὅτι μᾶς δίδεται ὡς θέμα μουσικοεπιστημονικῆς ἐργασίας, τὸ ἀκόλουθον: «*Ὁ ρόλος τῆς ἐπαναλήψεως εἰς τὰς μορφὰς τῆς μουσικῆς*». Εἴμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ ἀναλύσωμεν καὶ περιγράψωμεν ἐν σμικρῷ καὶ ἐν συνόλῳ, μορφὰς μουσικῶν καλλιτεχνημάτων παρόντος καὶ παρελθόντων αἰώνων διαφόρων συνθετῶν, «*μουσικὰ ἔργα*» πρωτογόνων καὶ παίδων, λαϊκὰ ἔργα διαφόρων λαῶν καὶ τύπων, νὰ ἐξετάσωμεν τὰ ψυχολογικὰ αἷτια τοῦ φαινομένου τῆς ἐπαναλήψεως εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ἄλλας καλλιτεχνίας ἐν μέρει καὶ νὰ ἐξαγάγωμεν, ἐν τέλει, τὰ γενικὰ συμπεράσματα ἐκ τῆς ὅλης μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως τῶν ὡς ἄνω παραγόντων.

Ἐὰν δὲ μᾶς δοθῇ ὡς θέμα ὁ «*Δὸν Ζουὰν*» τοῦ Μότσαρτ, θὰ ἐξετάσωμεν τὸ μελόδραμα αὐτὸ γενικῶς, ὡς ἑξῆς: Χρόνος καὶ τόπος συνθέσεως τοῦ ἔργου. Ἐπεξεργασίαι καὶ μεταβολαὶ τῆς πρώτης παραγωγῆς. Τὸ ποιητικὸν κείμενον ὡς δράμα, μελόδραμα καὶ μπα-

λέττο πρὸ τοῦ Μότσαρτ. Αἱ μεταφράσεις αὐτοῦ. Σχέσεις καὶ κοσμοθεωρίαι ποιητοῦ καὶ συνθέτου. Ἐξέλιξις καὶ χαρακτηρισμοὶ τοῦ μελοδράματος—(Μουσικὴ δραματολογία). Ἡ μουσικὴ εἰσαγωγή, τὰ ρετσιτατίβα, αἱ ἄριαι. Ἡ μελωδικὴ γραμμὴ καὶ ἡ συνφωδεία αὐτῆς ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας. Ἄρμονία, ἀντίστιξις, μορφαὶ καὶ ἐνορχήστρωσις. Τὰ φινάλε. Σόλο καὶ Ensemble κτλ.

Ὡστε: ἡ μουσικὴ ἀναλυτικὴ κριτικὴ μέθοδος ἐργασίας εἶναι ἐκείνη τὴν ὁποίαν ἀκολουθοῦμεν ἡμεῖς πιστῶς, καθ' ὅσον, ἀφ' ἐνὸς μὲν ἀποκτῶμεν δι' αὐτῆς μουσικὰ μέσα καὶ δεδομένα, τὰ ὁποῖα πάλιν μᾶς δίδουν τὰ ὀλοκάθαρα, ἐπιστημονικὰ καὶ ἀσφαλῆ τεκμήρια διὰ μουσικὴν κρίσιν, γενικὰ συμπεράσματα καὶ χαρακτηρισμούς, ἀφ' ἑτέρου δέ, διότι οὕτω ἐργαζόμενοι, ἀποφεύγομεν ἐπικινδύνους καὶ βλαβεράς περιπλανήσεις, παρεκτροπὰς καὶ ἀεροβασίας, εἰς περιοχὰς φαντασιωδῶν πεδίων ἢ καὶ αἰσθητικολογικῶν φληναφημάτων καὶ κενολογιῶν.

#### Συμπέρασμα.

Σκοπὸς τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης εἶναι, ἡ συλλογὴ, κριτικὴ ἀνάλυσις, περιγραφή καὶ κατάταξις μουσικῶν καλλιτεχνημάτων, χειρογράφων, θεωρητικῶν συγγραμμάτων, ὀργάνων, συστημάτων διδασκαλίας, αἰσθητικῆς—καλλιτεχνικῆς ἀντιλήψεως κτλ., ἀνὰ τοὺς αἰῶνας καὶ ἡ ἐξέτασις τῶν φυσιολογικῶν, ψυχολογικῶν καὶ κοινωνικῶν λόγων τῶν διαφόρων ἐμφανίσεων, τρόπων καὶ ὕφους.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

## Ἡ «ΔΙΑΘΗΚΗ ΤΗΣ ΧΑΪΛΙΓΚΕΝΣΤΑΤ,, ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

[Τὸ κείμενον τῆς κατωτέρω διαθήκης τοῦ Μπετόβεν (1770—1827) τὸ ὁποῖον—ὅσον τοῦλάχιστον ἡμεῖς γνωρίζομεν—μεταφράζεται ὀλοκληρῶν, ἐκ τοῦ Γερμανικοῦ πρωτοτύπου, διὰ πρώτην φορὰν εἰς τὸν τόπον μας, εἶναι, ἀσφαλῶς, ἐν ἀπὸ τὰ Ἐδαγγέλια μεγαλοπνῶν καλλιτεχνῶν. Ἀναγινώσκων ὁ νεαρὸς μαθητεύμενος, ὁ ἐπιστήμων, ὁ ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ, ὁ καλλιτέχνης, τὸ κείμενον αὐτό, δὲν ἠμπορεῖ ἢ νὰ σταματήσῃ μίᾳ στιγμῇ γιὰ νὰ σκεφθῇ: Πόσον ὑπέφεραν οἱ μεγάλοι καλλιτέχνη τῆς ἀνθρωπότητος, πόσες πίκρες καὶ στεναχώριες δὲν πέρασαν στὴν ζωὴ τους, πόσο δὲν βασανισθῆκαν γιὰ νὰ φθάσουν στὰ δυσθεώρητα ὀλοκάθαρα ὕψη τῆς ἰδεολογίας! Γι' αὐτὸ σεῖς, οἱ νέοι, μὴ ἀπελπίζεσθε, μὴ χάνετε τὸ θάρρος σας, μὴ φοβόσασθε τὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς. Ἡ ζωὴ ἦταν καὶ εἶναι ἡ ἴδια πάντοτε. Δὲν λείπουν ποτὲ ἢ διαβολικῆς καὶ ἢ ἀντίθετος περιστάσεις, οἱ κόλακες καὶ οἱ ἐχθροὶ στὴν κοινωνία. Βαδίζετε πάντοτε στὸ τίμιον ἔργον σας μετὰ τὸ μέτωπον ὑψηλὰ, ἐπιμένετε καὶ μὴ δειλιάτε. Παίρνετε ὡς παράδειγμα τὴν πολυβασανισμένην ζωὴν τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν καὶ προχωρεῖτε. Ἀκοῦτε τὴν φωνὴν αὐτῶν, τὴν πειρᾶν των, τὰς συμβουλὰς καὶ προτροπὰς των, τὰς εὐεργετικὰς τῶν ὀμιλίαν: μιλοῦν σὲ σᾶς, σὲ ὅλους μας, στὴν κοινωνίαν. Ἀκοῦστε:

Διὰ τοὺς ἀδελφούς μου Κάρολον καὶ Ἰωάννην Μπετόβεν.

Ὡ, σεῖς <sup>1)</sup> ποῦ με θεωρεῖτε ἢ διακηρύττετε ὅτι εἶμαι ἀπεχθής, δύστροπος ἢ μισάνθρωπος, πόσον ἄδικο ἔχετε, ἀφ' οὗ ἀγνοῖτε τὴν κρυφὴν αἰτία αὐτοῦ ποῦ με κάμνει νὰ φαίνομαι ὅτι εἶμαι ὅπως σεῖς νομίζετε. Ἡ καρδιά μου καὶ αἱ αἰσθήσεις μου ἦσαν ἀπὸ τὴν παιδικὴν μου ἡλικίαν γιὰ τὸ λεπτόν αἰσθημα τῆς καλωσύνης (τῆς εὐμενείας) πλασμένα καὶ πάντοτε ἐγὼ ἤμουν διατεθειμένος νὰ ἐκτελῶ μεγάλας (εὐγενεῖς) πράξεις. Ἀλλὰ σκεφθῆτε ὅτι, ἀπὸ μίας ἐξαιτίας ἔχω προσβληθῆ ἀπὸ ἀνιάτον ἀσθένειαν, ποῦ χειροτέρευεν ὡς ἐκ τῆς ἐπιπολαιότητος μερικῶν ἰατρῶν. Ἐν τέλει, ἐξαπατηθεὶς εἰς τὴν ἐλπίδα ὅτι, ἦτο δυνατόν νὰ γίνω καλὰ ὀλίγον κατ' ὀλίγον καὶ ὑποχρεωμένος νὰ παραδέχωμαι (ὡς ὀριστικόν) τὸ διαρκὲς αὐτὸ κακόν (τὴν διαρκῆ αὐτὴν πάθησιν)—τῆς ὁποίας ἡ ἀποθεραπεία ἤθελε διαρκέσει ἔτη ὀλοκληρὰ καὶ ἴσως νὰ ἦτο αὐτὴ ἀδύνατος—με φλογερὰν δὲ πρὸς τούτοις καὶ ὀρμητικὴν ἰδιοσυγκρασίαν, ἀκόμη καὶ διὰ τὰς διασκεδάσεις τῆς συντροφιάς (τῆς κοινωνίας) ἐπιδικῶς—ἔπρεπε ν' ἀποτραβηχθῶ ἀπ' ὅλα γογγύρα καὶ

<sup>1)</sup> Ὑπονοεῖ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, τὴν κοινωνίαν γενικῶς.



νά περάσω ολόκληρον τὴν ζωὴν μου μονάχος. Ἄλλα καὶ ἐὰν ἔβαζα τὸν ἑαυτὸν μου πάνω ἀπ' ὅλα αὐτά, ὦ! πόσον θὰ με ὠθοῦσε πίσω ἡ σκληρά, διπλᾶ θλιβερή, πείρα τῆς βαρειακοῦς, πού θὰ με ἔφερε σὲ δύσκολο πάντα θέσι, λέγοντας στοὺς ἀνθρώπους: **Μιλᾶτε δυνατώτερα, φωνάζετε, γιατί εἶμαι κουφός.** Ἄχ, πῶς θὰ ἦταν ποτὲ δυνατὸν νὰ δηλώσω ἀνικανότητα μιᾶς αἰσθήσεως, πού εἰς ἐμὲ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι τελειότερα παρὰ σὲ κάθε ἄλλον, μιᾶς αἰσθήσεως πού ἦταν κάποιο σὲ μεγίστην τελειότητα, σὲ μιὰ τελειότητα πού ἐλάχιστοι τοῦ κλάδου μου ἔχουν ἢ εἶχον.—Ἦ! δὲν ἤμπορῶ. Γι' αὐτό, συγχωρήσατέ με, ἐὰν βλέπατε νὰ σᾶς ἀποφεύγω ἐκεῖ πού ἐγὼ θὰ ἤθελα νὰ ἦμουν μαζί σας, διπλὸς πόνος γιὰ μένα τὸ ἀτύχημά μου, παραγκωνισμένος ἔτσι πραγματικά. Γιὰ μένα ἔσταμάτησαν αἱ ἀναπαύσεις τῶν συναναστροφῶν, αἱ ἀξιαί λόγου συζητήσεις, αἱ ἀμοιβαῖαι ἐμπιστευτικαὶ ὁμιλίαι. Ὁλομόναχος, ἔπρεπε ἐγὼ νὰ ζῶ σὰν ἐξόριστος, μὲ συναναστροφήν μόνον, ὅταν τὸ ἀπαιτοῦσε μεγίστη ἀνάγκη. Καὶ ὅταν πλησιάζω ἄλλους, τότε μὲ καταλαμβάνει τρομερὰ ἀδημονία, γιατί φοβοῦμαι—διατρέχω τὸν κίνδυνον μήπως καὶ γίνῃ γνωστὴ ἡ κατάστασίς μου.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον πέρασε ὁ μισὸς χρόνος πού ἦμουν στὴν ἐξοχή. Ὁ καλὸς μου ἰατρὸς μὲ διέτασσε πάντοτε νὰ προσέχω τὴν ἀκοήν μου, ἂν καὶ ἡ διαταγὴ αὐτὴ ἦταν ἐναντία στὴν φυσικὴν μου διάθεσιν. Πολλὲς φορές τὴν ἀπέφυγα, παρακινούμενος ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ μου τάσιν γιὰ συναναστροφή. Ἄλλα τί ταπεινώσεις, τὴν στιγμὴν πού κάποιος κοντά μου ἦκουε ἕνα φλάουτο καὶ ἐγὼ δὲν ἦκουα τίποτε ἢ ὅταν ἦκουε ἕνας ἄλλος τὸ τραγοῦδι τοῦ βοσκῶ καὶ ἐγὼ δὲν ἦκουα τίποτε.

Κάτι παρόμοια συμβάντα μὲ ἔφεραν σὲ ἀπόγνωση καὶ δὲν ἀπέμενε σὲ μένα τίποτε ἄλλο, παρὰ ἡ αὐτοκτονία.—Μονάχα αὐτὴ, ἡ **Τέχνη**, μὲ κράτησε. Ἄχ, μοῦ ἦταν ἀδύνατον ν' ἀφήσω τὸν κόσμον προητέρα, παρὰ μόνον τότε, ἀφ' οὗ θὰ ἔδιναν ὅλα γι' ἔσα ἦμουν διαθεσιμὸς (ἱκανός). Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον περνοῦσα, τὴν ζωὴν μου τὴν ἐλεινήν—πραγματικὰ ἐλεινήν γιὰ ἕνα εὐαίσθητον σῶμα, ἔτσι πού μιὰ λίγο γρήγορη μεταβολή, ἀνέστρεφε τὴν ποῖο καλύτερη κατάστασιν μου εἰς χειρόστην.—**Υπομονή**—αὐτὸ εἶναι τὸ ὄνομά της, αὐτὴν ἐδιάλεξα γιὰ ὁδηγόν. Ἐχω. Συνεχῆς, ἐλπίζω, θὰ εἶναι ἡ ἀπόφασίς μου νὰ ἐγκαταρῶ, ἕως τὴν στιγμὴν πού ἡ σκληρὰ Μοῖρα θὰ θελήσῃ νὰ κόψῃ τὸ νῆμα. Ἰσως νὰ γίνῃ καλύτερη (ἢ κατάστασίς μου), ἴσως ὄχι. Εἶμαι γιὰ ὅλα ἔτοιμος.

Ἦδη εἰς τὸ εἰκοστὸν ὄγδοον ἔτος τῆς ἡλικίας μου ἦμουν ὑποχρεωμένος νὰ γίνω φιλόσοφος, ἂν καὶ δὲν ἦταν εὐκόλο. Γιὰ τὸν καλλιτέχνη δυσκολώτερο, παρὰ σὲ κάθε ἄλλον.—Θεότης! Βλέπεις ἀπὸ ἐπάνω στὸν ἐσωτερικόν μου κόσμον, ξέρεις καλά, ὅτι εὐρίσκονται μέσα μου

ἀγάπη γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ κλίσις γιὰ καλωσύνης. Ἦ! σεῖς, ὅταν κάποτε διαβάσετε (τὴν διαθήκην αὐτὴν), σκεφθῆτε ὅτι εἴχατε ἄδικο. Καὶ ὁ δυστυχῆς, (1) αὐτοπαρηγοριέται,—νὰ εὖρη (κυττάξαι) ἕναν ὁμοῖόν του, διαθέτοντας ἔτσι πάντοτε ὄλον τὸ εἶναι του ἐναντία στὰ ἐμπόδια τῆς φύσεως, γιὰ νὰ μπορέσῃ (2) νὰ συμπεριληφθῇ στὴν σειρὰν ἀξίων καλλιτεχνῶν καὶ ἀνθρώπων.

Σεῖς, ἀδελφοί μου (Κάρολε καὶ Ἰωάννη), ὅταν πεθάνω καὶ ζῆ ἀκόμη ὁ καθηγητὴς Σμίτ (3), παρακαλέσατέ τον, ἐν ὀνόματί μου, νὰ περιγράψῃ τὴν ἀσθενείαν μου καὶ βάλτε κοντὰ στὴν περιγραφήν τοῦ ἱατροῦ αὐτὴν τὴν διαθήκην, γιὰ νὰ συμφιλιωθῇ μὲ μένα ὁ κόσμος ὕστερα ἀπὸ τὸν θάνατόν μου, ἔστω.—Συγγρόνως σᾶς καθιστῶ κληρονόμους τῆς μικρᾶς μου περιουσίας (ἂν ἤμπορῇ κανεὶς νὰ τὴν ὀνομάσῃ περιουσίαν), διαμοιράσατέ τὴν τίμια, συμβιβασθῆτε καὶ βοηθᾶτε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Ὅ,τι ἐκάματε ἐναντίον μου, ξέρετε πῶς σᾶς τὸ ἔχω ἤδη πρὸ πολλοῦ συγχωρήσει. Ἰδιαιτέρως εὐχαριστῶ ἔσένα, Κάρολε ἀδελφέ μου, γιὰ τὴν ἀφοσίωσί σου τώρα τὸν τελευταῖο καιρὸ. Ὁ πόθος μου εἶναι νὰ ἔχετε σεῖς μιὰ καλύτερη, χωρὶς φροντίδες ζωὴ, πού δὲν τὴν εἶχα ἐγὼ. Συστήσατε στὰ παιδιὰ σας νὰ εἶναι ἐνάρετα, γιατί μονάχα ἡ ἀρετὴ κάμνει τὸν ἀνθρώπο εὐτυχισμένον καὶ ὄχι τὸ χρῆμα—σᾶς ὁμιλῶ ἐκ πείρας. Αὐτὴ εἶναι πού μὲ ἔβγαλε ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν δυστυχίαν, σαυτὴν καὶ στὴν τέχνην μου τὸ χρεωστῶ πού δὲν αὐτοκτόνησα. Ἐχετε γειὰ καὶ ἀγαπᾶτε ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Εὐχαριστῶ ὄλους τοὺς φίλους μου καὶ ἰδιαιτέρως τὸν πρίγκηπα Λιγνόφσκη καὶ τὸν καθηγητὴν Σμίτ.—Τὰ ὄργανα τοῦ πρίγκηπος Λιγνόφσκη (4) ἐπιθυμῶ νὰ φυλαχθοῦν σὲ ἕναν ἀπὸ σᾶς, ἀλλὰ νὰ μὴ γείνουν αὐτὰ αἰτία γιὰ νὰ μαλώσετε. Ἐὰν σᾶς χρησιμεύουν γιὰ κάτι καλύτερο, τότε πωλήσατέ τα. Πόσον θὰ ἐχαίρομουν, ἂν καὶ ἀπὸ τὸν τάφο μου ἀκόμη, ἤμποροῦσα νὰ σᾶς εἶμαι ὠφέλιμος.—Ἄς εἶναι.—Μὲ χαρὰ βαδίζω στὸν θάνατο. Ἐὰν ἔλθῃ αὐτὸς γρηγορώτερα, προτοῦ ἀναπτύξω ὄλας μου τὰς ἱκανότητας στὴν τέχνην, τότε, παρ' ὄλην τὴν σκληράν μου τύχην, θὰ ἔλεγα πῶς μὲ πῆρε ὁ θάνατος πολὺ γρήγορα καὶ θὰ τὸν ἤθελα γιὰ ἀργότερα.—Μὰ καὶ ἔτσι θὰ ἦμουν χαρούμενος, γιατί μήπως δὲν θὰ μὲ ἐλευθερώσῃ αὐτὸς ἀπὸ μιὰ ἀτελείωτα βασανιστικὴ θέσι;—Ἐλα, ὁπότεν θέλῃς, βαδίζω ὄλο θάρρος πρὸς συνάντησίν σου.—Ἐχετε γειὰ καὶ μὴ μὲ ξεχνᾶτε ὀλίγετα μετὰ τὸν θάνατόν μου. Ἀξίζω γι' αὐτό, ἀφ' οὗ συνεχῶς σκεπτόμουναι καὶ φροντίζα σ' ὄλην μου τὴν ζωὴν γιὰ σᾶς, νὰ σᾶς κάμω εὐτυχισμένους. Νὰ ἦσθε.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Χαίλιγκενστατ, τῆ 6ῃ Ὀκτωβρίου 1802

- 1) Ὑπονοεῖ τὸν ἑαυτὸν του.  
2) Ὁ Μπετόβεν.  
3) Ὁ ἰατρὸς τοῦ Μπετόβεν.  
4) Ἰδιοκτησία τοῦ Μπετόβεν.

Διὰ τοὺς ἀδελφούς μου Κάρολον καὶ Ἰωάννην—νὰ διαβασθῇ (ἢ διαθήκη) μετὰ τὸν θάνατόν μου καὶ νὰ ἐκτελεσθῇ.—Χαίλιγκενστατ, τῆ 10ῃ Ὀκτωβρίου 1802.—Καὶ ἔτσι σὲ ἐγκαταλείπω—ὄλο λύπη.—Ναί, ἡ ἀγαπητὴ ἐλπίς—ἢ ἐλπίδα πού εἶχα (ἔσερνα) πάντα, γιὰ νὰ γίνω ἕως ἕνα σημεῖον ἔστω καλᾶ—μὲ ἄφησε παντοῦνᾶ. Ὅπως τὰ μαραμμένα ξερὰ φύλλα τοῦ Φθινοπώρου πέφτουν κάτω, ἔτσι εἶναι ὄλα γιὰ μένα ξερὰ—στεγνά. Σχεδὸν ὅπως ἦρθα στὸν κόσμο—ἀναχωρῶ ἀπὸ αὐτόν. Ἀκόμη

ἔξαφανίσθηκε καὶ τὸ μεγάλο θάρρος πού μοῦ κατεῖχε τὴν ψυχὴν μου συχνὰ στὶς ὠραιότερες μέρες τοῦ θέρους. Ἦ πρόνοια—ἄφησε νὰ ἔλθῃ σὲ μένα καὶ μιὰ ἡμέρα χαρᾶς! Τόσο μακρὰ καὶ ξένος τώρα μοῦ εἶναι ὁ ἀντίλαλος μιᾶς ἀληθινῆς χαρᾶς.—Ἦ, πότε—πότε ὦ θεότης—θὰ μπορέσω νὰ αἰσθανθῶ αὐτὴν στὸν ναὸν τῆς φύσεως καὶ τῶν ἀνθρώπων; Ποτέ; Ὅχι! Ἄ! Ἦ θὰ ἦταν πολὺ σκληρό.— — —

\*\*

## ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΠΙΑΝΟ

Ἐὰν σκεφθῇ κανεὶς τὰ πρῶτα πιάνο (Κλαβίχορδα καὶ Κλαβιτσέμπαλα) πού κατεσκευάζοντο στὴν Εὐρώπῃ τοὺς περασμένους αἰῶνας (ἀπὸ τὸν 15<sup>ον</sup> αἰῶνα) καὶ τὰ συγκρίνει μὲ τὸ σύγχρονο πιάνο, πόσες διαφορὲς δὲν θαύρισε! Ὁ λεπτεπίλεπτος ἦχος τοῦ Κλαβιχορδου καὶ ὁ κάπως δυνατώτερος τοῦ Κλαβιτσέμπαλου (στὸ τελευταῖο δὲν μποροῦσε ὁ ἐκτελεστὴς ν' ἀποδώσῃ forte καὶ Piano ἢ ἔστω ἕνα τέλειο Staccato, ἐν ᾧ στὸ Κλαβίχορδο γιτάν ἕνα τρέμολο ὅπως σήμερα στὰ ἔγχορδα) ἔπειτα ὁ ἀτελής μηχανισμός, τὸ μέγεθος τοῦ ὄλου ὄργάνου, ἡ διαφορὰ κουρδίσματος στὶς διαφορὰς χώρες καὶ ἄλλα, ἦσαν ὄλα μέσα πού δὲν μποροῦσαν νὰ ἱκανοποιήσουν γιὰ πάντα τοὺς συνθέτας ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐκτελεστὰς. Ὑστερα ἀπὸ τὸ Wohltemperiertes Klavier (ἀρχῆς τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνος) καὶ μετὰ κόπους καὶ δοκιμὰς πολλὰς, ἔγιναν τὰ Hammerklavier πού ἡ ἔκτασις σαυτὰ ἦταν πάντα μικρότερη ἀπὸ τὰ σημερινὰ καὶ μάλιστα ἀπὸ τὰ τέλεια πιάνο Μπέχσταϊν.

Ὁ ἰδρυτὴς τῶν πιάνων Μπέχσταϊν (Carl Bechstein) ἐγεννήθη στὰ 1826 καὶ στὰ 1853 μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς καὶ μόνον ἐργάτου παρέδωκε στὸ κοινὸν τὸ πρῶτο πιάνο μὲ τὸ ὄνομά του. Τὸ πιάνο αὐτὸ ἦταν ἡ ἀρχὴ γιὰ νὰ κατακτήσουν αὐτὸς καὶ οἱ ἀπόγονοί του σιγά-σιγά ὄλον τὸν κόσμον. Μὰ πρὶν ἢ οἱ διάδοχοι τοῦ Μπέχσταϊν κυριαρχήσουν μὲ τὰ θαυμάσια πιάνο τοῦ οἴκου τῶν στὸν κόσμον, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἰδοῦμε πῶς ὁ ἕνας καὶ μόνον «Klaviermacher» (κατασκευαστὴς πιάνων) κατώρθωσε νὰ «πιασθῇ» γιὰ νὰ γνωρίσουμε ἔτσι τὴν δύναμι πού ὑπάρχει στὸ ἕνα ἄτομο, ὅταν αὐτὸ τὸ κυβερνοῦν ἡ ἐντιμότης καὶ ἡ θέλησις.

Στὰ 1860, ὕστερα δηλαδὴ ἀπὸ ἐφτάχρονο βαρεία, τίμια καὶ εὐσυνείδητη ἐργασία (ἢ ἀντίδρασις ἀπὸ τοὺς ἄλλους «συναδέλφους» ἦταν σκληρὴ πάντα καὶ ἀπάνθρωπη) ἀγόρασε ὁ ἰδρυτὴς τοῦ οἴκου Μπέχσταϊν, ὀλόκληρο τετραγώνον γιὰ τὶς νέες μηχανικὲς ἐγκαταστάσεις, γιὰ τὰ νέα μεγάλα ἐργοστάσια. Μὰ ἡ κακὴ μοῖρα τὸν χτύπησε βαρεία στὰ πρῶτα αὐτὰ βήματά του: τὸ ἐπάνω πάτωμα (ἦσαν ὄλα δύο) κατεστράφηκε ὀλίγετα ἀπὸ φωτιά. Μονάχα ἡ ὑπεράνθρωπη θέλησις καὶ ἐπιμονή, κοντὰ στὰ λίγα χρήματα, ἐβοήθησαν τὸν Κάρολον Μπέχσταϊν νὰ ξαναφτιάσῃ τὸ ὄλο μέγαρο καὶ νὰ ξαναρχίσῃ πάλι τὴν ἐντιμὴ δουλειά του. Σὲ λίγο—ἀφ' οὗ τὸ «Bechstein» σκορποῦσε στὸν κόσμον πάντα ἀφθονα τὸν γλυκὺ του ἦχο—μεγαλώνουν τὰ καταστήματα, αἱ ἐγκαταστάσεις, τὰ γραφεῖα, αἱ ἐκθέσεις, τὰ ὑποκαταστήματα, ὄλα, παντοῦ κινήσις, ἀναζωογόνησις, δρᾶσις, τίμια δουλειὰ μὲ τὴν σοφίαν, περιοσκεμμένη διεύθυνσις τοῦ Καρόλου Μπέχσταϊν.

Στὰ 1879 ἀγοράζει τὰ καταστήματα τοῦ ἀντιπροσώπου του στὸ Λονδίνο καὶ στὰ 1882, ὕστερα ἀπὸ τρία σχεδὸν χρόνια, μεταφέρονται αἱ ἐγκαταστάσεις (γραφεῖα, ἐκθεσις, ἑκατοντάδες πιάνων κτλ.) σὲ νέο οἶκημα—Oxford street—ἀφ' οὗ αἱ ἐργασίαι καὶ ἡ ἀρχίδα δρᾶσεως ἐμεγάλωναν πάντα. (Ἀπὸ τότε, ἀλλὰ καὶ πρὶν ἀκόμη, εἶχαν ἀρχίσει ἡ ἀφθονες ἀποστολὲς πιάνων σὲ ὄλας τὶς ἐπικράτειες τῆς Ἀγγλίας).

Ἀπὸ τὰ 1880—1882 ἐξακολουθοῦν ἡ ἀγορὲς οἰκοπέδων, ὀλοκλήρων τετραγώνων, μεγάρων κτλ.) γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν σαυτὰ τὰ μεγαλύτερα, τὰ πλουσιώτερα καὶ ἀφθονώτερα «στόκ» ἀκατεργάστου ὕλης (ξυλεία, μηχαν-



Κάρολος Μπέχσταϊν











οση για τι ο νει ρο κιαυ τη μαζυ θα φυ ρη μα πο της μυ ρου

διας σου το με. θυ ου ω ζα. λη ω γλυ. καα

πε. ραν τη ποιας σε ιπε λι. ρη του χα. ρου η

σαλ. πι. γα θα με ξυπ. νη ση

Οχι δλιγωτέραν επιτυχίαν ειχε ένα είδος οπερέτας που βγήκε από την Βιέννη. Φέρει τον τίτλον «Walzer aus Wien», αν και δεν μας δίδει τίποτε το νέον, αφ' ου η μουσική του έργου αυτού είναι βγαλμένη από τα ωραιότερα μα όχι και πολυ γνωστά Βάλς του Γιόχαν Στράους. Οι λιμπρετίσται Willner και Reichert εφτιασαν ένα λιμπρέττο γύρω από τα παλαιά αυτα Βάλς, με υπόθεσιν την ζωήν του νεαρού Γιόχαν Στράους. Μας δίδουν τους αγώνας του πατέρα Στράους με τον υιόν του Γιόχαν που επεδόθηκε στη μουσική χωρίς την συγκατάθεσί του, την πρώτη αγάπη του υιού με μια νόστιμη και χαριτωμένη Βιεννεζοπούλα, την ζήλεια μιας Ρωσίδος κομήσσης και άλλα σύντομα μα και βαρετά κάπως επεισόδια από την ζωήν του Γιόχαν Στράους. Η μουσική επεξεργασία της οπερέτας είναι από τον γνωστόν συνθέτην μελοδραμάτων Julius Bittner, εν ω η διεύθυνσις της ορχήστρας βρισκόταν στα χέρια του Erich Wolfgang Korngold.

Ένα νέο κουαρτέτο με πιάνο, του τελευταίου, ειχε σχετικήν επιτυχίαν. Το έργον αρχίζει με μια φυγή (Fuga), ακολουθεί κατόπιν ένα χαριτωμένο Βάλς που είναι όλο Βιεννέζικη ζωή (δευτέρα πρότασις) και ως αντίθεσις υπάρχει ένα αλλόκοτο Σκέρτσσο—ένα τραγουδι γιομάτο αισθησιασμό—και στο φινάλε ένα Ρόντο πλεγμένο με παραλλαγάς. Άρκετα ενδιαφέρον εις το κουαρτέτο αυτό, είναι το μέρος του πιάνου που είναι γραμμένο μόνον για το άριστερό χέρι. Το έργον αφιερουται στον μονόχειρα πιανίστα Paul Wittgenstein που έχασε το δεξι του χέρι στον Ευρωπαϊκό πόλεμο και εξακολουθεί αυτος να διδη συναυλιας εστω και με το ένα του χέρι. Έπειδη ο πιανίστας Wittgenstein είναι πολυ πλούσιος, παραγγέλλει πάντοτε έργα σε διαφόρους συνθέτας για το άριστερό χέρι και μόνον, όπως μεταξύ άλλων και στον Ριχάρδον Στράους τας γνωστας «Παραλλαγάς δια πιάνο και ορχήστραν».—Μία άλλη μουσική δωματίου είναι το κουίντέττο με κλαρινέττο του Hans Weisse που είναι φτιαγμένο σε αγνάγια του Μπράμς.

Είναι βέβαια αρκετά κάλογραμμένο το έργο, αν και πολυ σκοτεινό—στο περιεχόμενο. Περισσότερο με χρωμα είναι το νέο κουαρτέτο του Max Ast του γνωστού μουσικοδιευθυντού του Βιεννέζικου ραδιοσταθμού. Με το απαλό του ηχόχρωμα και τη θερμή αισθησιακή μελωδική του γραμμή, ένθουσιάζει τους ακροατάς αρκετά.

Ολότελα σκοτεινιασμένο—μελαγχολικό είναι το τελευταίο έργο του μεγάλου συνθέτου Hans Pfitzner η «Φαντασία» δια χορωδιαν, ορχήστραν και σολίστας «Das Dunkle Reich». Το έργον αυτό του Πφίτσερ (όχι τραγούδια συνέχεια), που είναι αφιερωμένο στην μνήμη της γυναίκας του που πέθανε πριν από λίγο καιρό, μεταχειριζεται ως ποιητικό κείμενο αποσπάσματα από έργα των Γκαίτε, Κόνρατ Φρόντιναντ Μάγερ, Ντέμελ και Μιχαήλ Άγγελο. Ασφαλώς, είναι ένα έργον πλήρους ωριμότητος, βαρειοφτιαγμένο, μεγαλοπρεπές, επιβλητικό, μία Kantate κόρου νεκρών της ζωής, σαν ένα καθυστερημένο Requiem για τους νεκρούς του παγκοσμίου πολέμου. Το ξαφάνισμα και το ξαναζωντανεμα, μια καθαρά Πφίτσερική φιλοσοφία (Σημ. Συντάξεως: Άλλα και του Σοπενχίουερ και των Βουδιστών), μας παραδιδονται σε βιοτονοζική υπέρλαμπρη περιγραφική μουσική. Η εκτέλεσις από τον εξαιρετον διευθυντην ορχήστρας Robert Heger και τους καλούς σολίστας Mia Peltenburg και Alfred Paulus, ήταν μια καλλιτεχνική απόλαυσις για το πυκνό ακροατήριον.

Τα γενέθλια (η εκατονταετηρίς) του Karl Goldmark του γνωστού συνθέτου της «Königin von Saba», εορτάστηκαν από την «Φιλαρμονικήν» της Βιέννης με μίαν συμφωνίαν του ιδίου «Die Ländliche Hochzeit» και διευθυντην ορχήστρας τον Διευθυντην της Κρατικής Όπερας Klemens Krauss που διεδέχθη στην «Φιλαρμονική» τον αποχωρήσαντα Furtwängler. Πρόκειται μάλλον για μια συμφωνία πόλεως που γραφθηκε σε μια θερινή διαμονή του συνθέτου. Βέβαια, δεν αναπτύσσονται (συμφωνικώς) στο έργο, χωράφια, δάση και ποτάμια, άλλ' ένας περιποιημένος κήπος, με όλο μυρωδιές

### Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ROUGE

Το μουσικόν του Rouge MICHEL είνε ότι το χρώμα του έναρμονίζεται με κάθε χροιάν προσώπου και εις κάθε περίστασιν. Το Rouge MICHEL δεν είνε ούτε λυπαρόν ούτε σκληρόν. Η ιδιαιτέρα του διαφανής βάσις και χροιά αυξάνουν το δικό σας χρώμα σαν το έρυθμά σας, σαν το θέλητρόν σας. — Το Rouge MICHEL φυλάσσει

τά χείλη μαλακά και ελκυστικά. Θα διαρκέση πέντε φορές περισσότερο από ένα σύνθετες κρεγιόν χειλέων. Το Rouge MICHEL είνε κάτι το εξαιρετικόν κάτι το ιδεώδες διότι με το MICHEL δεν φτιάνεσθε. Άλλα ώμορφαίνετε. Πωλείται εις τας Μυροπωλεία, Κομμωτήρια, Καταστήματα και Φαρμακεία.

ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΔΙ' ΟΛΗΝ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ:  
**Ε. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ**  
ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ 42



καὶ χρώματα λουλούδια. Ἀκόμη καὶ εἰς τὴν αἴθουσαν τῶν συναυλιῶν (Σημ. Συνταξ. Εἰς τὴν Βιέννην ὡς γνωστὸν ὑπάρχουν ἕξ αἴθουσαι συναυλιῶν) παραμένει ὁ Goldmark ὁ συνθέτης τοῦ θεάτρου, ὁ μουσικὸς τῆς Sakuntala εἰσαγωγῆς καὶ ἄλλων.

Νέα ἔργα, εἰς τὰς συναυλίας τῆς Φιλαρμονικῆς, ἐξετελέσθησαν ἐπὶ τοῦ παρόντος μόνον μία ἐπεξεργασία δι' ὀρχήστραν ἀπὸ τὸν Schönberg φυγῆς δι' Orgel (Ἐκκλησιαστικὸν Ὅργανον) τοῦ Ἰ. Σ. Μπάχ. Ὁ ριζοσπαστικώτερος (;) ἐκ τῶν ζώντων συνθετῶν, προσπαθεῖ νὰ κρατήσῃ κάπως στὴν ἐπεξεργασίαν του τὸ πρωτότυπον, ἀφ' οὗ ὀπισθοχωρεῖ πρὸ αὐτοῦ (κρύπτεται) μὲ ἀπομιμήσεις τοῦ ἤχου τοῦ Ὁργάνου. Μόλις ὅμως ἀκούει κανεὶς (μόλις διακρίνει) κάπου-κάπου ἀναμίξεις (mixturen) φωνῶν καὶ σειρὰν συρίγγων δι' ἕνα ὁποιοδήποτε τόνον τῆς Klaviatur, δηλαδὴ Orgelregister. Πάντως ἡ ὅλη ἐπεξεργασία ἦταν σὰν ἕνας μοντέρνος Μπράμς.

Σὲ μιὰ συμφωνικὴ συναυλία τῶν ἐργατῶν (Σημ. Συνταξ. Οἱ ἐργάται τῆς Βιέννης εἶναι ὄχι μόνον Σοσιαλδημοκρατικοί, ἀσχολοῦνται δηλαδὴ ὄχι μόνον μὲ τὴν πολιτικὴν ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν καλλιτεχνίαν: ἔχουν σχηματίσει μιάν θαυμασίαν χορωδίαν καὶ ὀρχήστραν ἀρκετὰ καλὴν, ἂν καὶ εἰς τὰς μεγάλας συναυλίας τῶν «νοικιάζων» τὴν «Συμφωνικὴν ὀρχήστραν Βιέννης». Τὸ γενικὸν ταμεῖον καὶ ἡ κεντρικὴ διοικοῦσα ἐπιτροπὴ τῶν ἐργατῶν, ἀναλαμβάνει καθ' ἕνα χρόνον τὴν διοργάνωσιν συναυλιῶν, θεατρικῶν παραστάσεων κτλ., μόνον διὰ τοὺς ἐργάτας τῆς Βιέννης καὶ μὲ εἴσοδον ἐλαχίστην. Δὲν ἔμπορεῖ νὰ γίνῃ αὐτὸ τὸ πρῶτον καὶ εἰς τὰς Ἀθήνας τοῦλάχιστον; Τὸν λόγον ἔχουν οἱ διοικοῦντες τὰ διάφορα ἐργατικὰ σωματεῖα καὶ ἡ κεντρικὴ ἐπιτροπὴ—τὸ Ἐργατικὸν Κέντρον Ἀθηῶν), παρακολοῦθήσαμε ἕνα συμφωνικὸν ποίημα τοῦ Karl Stimmer «Arkadia». Φυσικῶς τῷ λόγῳ, ἡ ὡς ἄνω σύνθεσις δὲν ἔχει καμμίαν ἀπολύτως σχέσιν μὲ τὰ τοπεῖα τῆς Ἑλλάδος ἢ τοῦ Νότου γενικά. Ὁ συνηθισμένος ἦχος τοῦ Σαξοφῶν (καὶ ἡ ὅλη σύνθεσις) τοποθετοῦν τὸ ἔργον αὐτὸ στὰ φτωχὰ (;) μέρη τοῦ ἀτοναλισμοῦ. Βαρειὰ καὶ αὐστηρὰ ρυθμικὰ προχωρεῖ ἡ (μουσικὴ) πρότασις σὲ μιὰ συμφωνικὴ ἐργασία «Eisengiesserei» τοῦ Ρώσσου συνθέτου Mossolow, πού ἐξετελέσθη μασὺ μὲ τὴν προηγουμένην σύνθεσιν στὴν συναυλία τῶν ἐργατῶν, ἀπὸ τὸν διευθυντὴν ὀρχήστρας Erich Steckel.

Σαυτὸ τὸ «Σιδεροχωνευτήρι» σφουρηλατεῖται—θορυβεῖ ὀλόκληρο μηχανοστάσιον μὲ τὰ μέταλλα πνευστὰ καὶ τὰ χρουστά, σαυτὸ τὸ περιβάλλον ζεῖ τὸ ἔργον (πού εἶναι ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς σημερινῆς κοινωνίας) καὶ πού ἡ συντομία στὴν σύνθεσιν αὐτὴν εἶναι τὸ μεγαλύτερο προτέρημα καὶ οὐχὶ ἡ ἔμπνευσις.

Σὲ συναγωνισμό, θὰ ἔλεγε κανεὶς, βγήκαν οἱ διάφοροι ἀξιόλογοι βιολισταί. Ὁ Hubermann ἔχει ἀσφαλῶς κερδίσει πρὸ πολλοῦ τὸ πρῶτον βραβεῖον. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον αὐτὸς ἐκτελεῖ τὸ κοντσέρτο γιὰ βιολὶ τοῦ Μπετόβεν—τὴν κλασσικὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ τελευταίου μὲ τὴν Σλαβικὴ ψυχὴν του, παραμένει ἀσφαλῶς κατὰ τὸ ἰδιάζον καὶ μοναδικόν. Ἐξ ἀντιθέτου, ἡ μεγάλη σοβαρότης καὶ ἡσυχία στὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἰδίου κοντσέρτου ἀπὸ τὸν Karl Flesch, ἀποτελεῖ κατὰ τὸ ἐνάντιον στὸ ὀρηκτικόν, σὰν τυφῶν, πάθος τοῦ Hubermann. Καὶ ἐν τούτοις ἡ ὅλη ἐκτέλεσις τοῦ κοντσέρτου ἀπὸ τὸν Flesch ἦταν τελεία.—Σὰν κατὰ νέον μᾶς παρουσιάσθηκε στὴν Βιέννην ὁ νεαρὸς βιολιστὴς Nathan Milstein. Ὅπως καὶ ὁ Hubermann μᾶς ἔρχεται ἐξ ἀνατολῶν (Σημ. Συνταξ. Εἶναι δηλαδὴ Ἑβραῖος σὰν τὸν Hubermann καὶ τὸν κατωτέρω ἀναφερόμενον βιολιστὴν) ἀπὸ ἐκεῖ πού βγαίνουν οἱ πολλοὶ μεγάλοι βιολισταί. Ὁ Milstein ἐξετέλεσε τὸ κοντσέρτο τοῦ Goldmark ἀρκετὰ καθαρά, εὐγενικά, λεπτὰ μὰ καὶ μαγευτικά, μὲ μεγάλην ἐνότητα τεχνικῆς καὶ περιεχομένου. Καὶ κατόπιν, μᾶς ἦλθε ὁ Vehudi Menuhin, ὁ πλέον νεαρὸς ἐκ τῶν βιολιστῶν. Ὁ δέκα καὶ τριῶν ἐτῶν ξανθόμαλλος μικρούλης, μαθητὴς τοῦ Adolf Busch, μὲ τὴν ἀκρίβειαν καὶ εὐσυνειδησίαν τοῦ διδασκάλου του στὴν μουσικὴ φράσιν (Phrasierung) καὶ τὸν ρυθμὸν, τὸν γιομάτο ἤχο καὶ τὴν αὐστηρὰ τεχνικὴν, ἐξετέλεσε ἄφοβα στὸ βιολὶ τὸ πλούσιο πρόγραμμα τοῦ ἐμπρὸς σὲ 2000 ἀκροατάς, τὴν στιγμὴ πού ἄλλοι συνομηλικές του παίζουν ἀκόμη στὰ παιγνιδάκια των. Ὁ μεγάλος—ὁ ἄφθονος τόνος, ἡ ἐσωτερικότης, τὸ ὄνειροπόλον, ἡ σταθερότης στὴν μορφοποίησιν καὶ τὸ ἀλάνθαστον—αὐτὰ βέβαια δὲν τὰ ἔμαθε ἀπὸ τὸν διδάσκαλόν του. Σήμερα εἶναι ὁ μικρούλης ἕνα παιδί θαῦμα (Wunderkind) μὲ ὅλα τὰ σφάλματα καὶ τὰς ἐλλείψεις σὲ τέτοιο παιδί. Αὐτίον ὅμως θὰ εἶναι ἴσως ἕνας πολὺ μεγάλος καλλιτέχνης.

DR ERWIN FELBER

## Bechstein Konzertflügel

παραχωρεῖται ἐντελῶς δωρεὰν εἰς τοὺς ἀνεγνωρισμένης ἀξίας καλλιτέχνους διὰ τὰς συναυλίας των. — Πληροφορίαι παρὰ τῆ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ. ΑΘΗΝΑΙ: Στοὰ Ἀρσακείου 12. — ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ὁδὸς Βενιζέλου 22.

(Συνέχεια ἐκ τῆς σελίδος 28)

καὶ οἱ διωδίες νὰ ἡμποροῦν νὰ θεωρηθῶν ὡς οἱ πρόδρομοι τῶν κομματιῶν μᾶς ὀρέγα τῶν ἡμερῶν μας.

Γιὰ τὸν μεγάλο ρόλο, πού ἔπαιζεν ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχαία τραγωδία, μᾶς πληροφορεῖ σὲ μιὰ, μεγίστην ἐνδιαφέροντος περικοπὴ ἐνὸς ἔργου του, ὁ Λουκιανὸς (σὲ ἐποχὴ δὲ πού εἶχαν ἀρχίσει, πολλοὶ νὰ εἰρωνεύονται λίγο τὸ ἀπίθανο καὶ τὸ ἀφύσικο τοῦ τραγουδιστοῦ δράματος), ὑποστηρίζοντας τὴν ὑπεροχὴ τῆς παντομίμας, ἀπέναντι τῶν ἄλλων θεατρικῶν ἔργων.

Ἴδου ὀλόκληρη ἡ περικοπὴ αὐτή:

«Γιὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴν τραγωδίαν—λέει ὁ Λουκιανὸς—πρὸ παντός ἄς προσπαθήσουμε νὰ τὴν ἐκτιμήσουμε βασιζόμενοι στὰ ἐξωτερικὰ τῆς γνωρίσματα. Τί ἀποτρόπαιο καὶ φοβερὸ θέαμα παρουσιάζει ὁ ἄνθρωπος αὐτός, φτειασμένος σὲ τέτοιο τρόπον, ὅστε νὰ φαίνεται ὑπερμέτρος μακρὺς, πού βαδίζει στηριζόμενος σὲ ὑψηλοὺς κοθόρονους, σκεπασμένος μ' ἕνα προσωπεῖο, πού φθάνει ὡς πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι, πού ἔχει ἕνα τρομακτικὸ στόμα, φαρδύ ἀνοικτό, σὰν νὰθελε νὰ καταπιῇ τοὺς θεατὰς! Δὲν μιλάω οὔτε γιὰ κεῖνα τὰ ψεύτικα στήθια, οὔτε γιὰ κεῖνες τίς ψεύτικες κοιλίες, πού προορίζονται νὰ παράγουν τὸ τεχνητὸ ἐκείνο πάχος χωρὶς τὸ ὁποῖον ὅτι ὑπάρχει δυσανάλογο στὸ μάκρος, θὰ ἐγίνονταν ἀκόμη περισσότερο καταφανὲς γιὰ τὴν ἔλλειψιν φάρδους. Προσθέσατε σ' αὐτὸ τὴν ἀπαγγελίαν τοῦ ὑποκριτοῦ, πού ρίχνει κραυγὰς ἀπὸ μέσα (ὄλον αὐτοῦ τοῦ φτειασμένου) ἀνυψώνοντας καὶ χαμηλώνοντας τὴ φωνή, μισοτραγουδῶντας (περιάδων) ἐνίοτε τὰ ἱαμβικὰ τρίμετρα καὶ—ὅτι ἐνοχλεῖ καὶ ἀπαρέσκει ἀπὸ ὅλα περισσότερο—τραγουδῶντας τὰ βάσανά του χωρὶς νὰ ὑποστῇ κανένα ἔλεγχον, ἐκτός γιὰ ὅτι θίγει τὴ φωνητικὴν ἐκτέλεσιν, καθότι ὅλα τ' ἄλλα πού μένουν ἀφοροῦν τοὺς ποιητάς, πού πέθαναν πρὸ πολλοῦ. Καὶ ἄς συγκωρῆ κανεὶς, ὅταν βλέπει μιὰν Ἀνδρομάχη ἢ μιὰν Ἐκάβην, πού τραγουδεῖ, ἀλλ' ὅταν βλέπει κανεὶς νὰ μπαίνει στὴ σκηνὴ ὁ Ἡρακλῆς τραγουδῶντας μιὰ μονωδίαν, χωρὶς νὰ λογαριάσῃ διόλον οὔτε τὸν ἑαυτό του, οὔτε τὸ ροπαλό του, οὔτε τὴ δορὰ τοῦ λέοντος τὴν ὁποῖαν φορεῖ, ὁ κάθε ἄνθρωπος πού ἔχει τὴν ὀρθὴν αἴσθησιν τῶν πραγμάτων, θὰ μποροῦσε πολὺ δικαίως νὰ ἐχαρακτηρίζεν ὡς σολοικισμὸ ἕνα παρόμοιον φέροισμον».

Ἡ περικοπὴ αὐτὴ εἶναι μοναδικὸν ἐνδιαφέροντος μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ διότι ἐκτός τοῦ ὅτι φανερώνει τὴ θέσιν πού εἶχεν ἡ μουσικὴ στὴν ἀρχαία τραγωδία, μᾶς δρῶζει καὶ τοὺς διαφόρους τρόπους σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποῖους ἐγίνετο σ' αὐτὴν χρῆσις τοῦ φωνητικοῦ μουσικοῦ στοιχείου. Μᾶς μιλάει ὁ Λουκιανὸς περὶ ὑποκριτοῦ, πού ἄλλοτε ἀνυψώνει καὶ χαμηλώνει τὴ φωνὴν στὴν ἀπαγγελίαν, ἄλλοτε μισοτραγουδεῖ καὶ ἄλλοτε τραγουδεῖ. Ἐπιβεβαιώνει, δηλαδὴ, ὅτι μὲ κάποιες ἀμφιβολίες ἔεργουμε γιὰ τὸ μουσικὸ μέρος τῆς τραγωδίας, τὸ ὁποῖον συνοψίζεται στὸ ἑξῆς:

Τὸ λυρικό τῆς μέτρος ἐτραγουδεῖτο ἀπὸ τὴν μιὰν ὡς τὴν ἄλλην ἄκρη. Ὅσο γιὰ τὸ σκηρικό, τοῦτο ἦταν πολλές φορές ἀπαγγελτό. Ἀλλὰ στὴν ἀπαγγελίαν αὐτὴ ἡμποροῦσε κανεὶς νὰ διακρίνῃ δύο βαθμοὺς, δύο τρόπους. Ὁ ἕνας, χαρακτηριστικὸς τῶν τριμέτρων ἱαμβῶν, πού ἐφευρέθη γιὰ τοὺς στίχους αὐτούς, εἶναι ἡ παρακαταλογὴ, μιλητὴ μετρικὴ ἀπαγγελία (πού ἐννοεῖται ἔχει ὅλη τὴ μουσικὴν ἔκφρασιν καὶ τὸν μουσικὸν τονισμὸν τοῦ εἰδικοῦ στὴν ἀρχαία ποίησιν ρυθμοῦ) ἡ ὁποία συνοδεύετο καὶ ἀπὸ μιάν ὑπόκρουσιν ὀργάνου. Ὁ ἄλλος τρόπος ἐφαρμόζετο στὸ σύστημα τῶν ἀναπαίστων, γιὰ τὸ ὁποῖον ἔχουμε πολλὰ δεδομένα νὰ πιστεύουμε ὅτι ἦταν ἕνα εἶδος τραγουδιστῆς ἀπαγγελίας, πού ἐπιλησίαζε τὴν καθαρὰ μελωδίαν.

Ὅ, τι ἰδιαίτερος πρέπει νὰ ἐνδιαφέω—πού ἔρχεται ὡς φυσικὸ συμπέρασμα τῶν ὄσων ἐκθέτω παραπάνω—εἶναι τὸ ὅτι στὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς ἀπλῆς ἀπαγγελίας, ὡς ἄκρη σὴν ἑστῆς, δὲν εἶχε καμμίαν σχέσιν μὲ τὸ Λόγον καὶ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς δικῆς μας ἀπαγγελίας, γιὰ τὴν ἀπαγγελίαν τῶν ἀρχαίων ἢ ἦταν τραγουδιστὴ ἢ, ὡς εἶπα, εἶχε τὴν ὠρισμένη μουσικὴν ἔκφρασιν, πού τῆς ἔδινεν ὁ εἰδικὸς μουσικὸς ρυθμὸς τῶν στίχων, μασὺ μὲ τὸ εἰδικὸν τονισμὸν του καὶ μὲ τὴν συνοδείαν ἀκόμη μιᾶς ὑποκρούσεως ὀργάνων. Ἦταν δηλαδὴ, ἡ ἀπαγγελία στὴν ἀρχαία τραγωδία καὶ αὐτὴ μέρος οὐσιωδῶδες τοῦ ὄλου μουσικοῦ ὀργανισμοῦ τῆς τελευταίας. Γιὰ νὰ ἀντιληφθῇ δὲ κανεὶς βαθειὰ ποῖα σημασία καὶ ποῖα δύναμιν εἶχε στοὺς ἀρχαίους τὸ μουσικὸν ρυθμικὸν στοιχεῖο τῶν στίχων, ἀρκεῖ νὰ συλλογισθῇ ὅτι «ἡ διάρκειαι τῶν φθόγγων στὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν μουσικὴν ἐδίετο διὰ τῶν λέξεων τοῦ κειμένου»<sup>(1)</sup>.

Τὸ ὅτι ἡ μουσικὴ—πού ἦταν ἀπλωμένη σ' ὅλη τὴν ἔκτασιν τοῦ ἀρχαίου δράματος, στὸ ὁποῖον παντοῦ ὑπῆρχεν ὁ ρυθμικὸς μετρούμενος στίχος—ἀντιπροσώπευε σ' αὐτὸ τὸ κύριον καὶ ἀνώτερον αἰσθητικὸν σκοπὸν τὸ ἀποδεικνύει μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ ἡ μέχρι σχολαστικοῦ σημείου μεγάλη σημασία, πού ἔδιναν οἱ ἀρχαῖοι τραγωδιογράφοι καὶ σὺς ἐλάχιστες λεπτομέρειες πού ἀφοροῦσαν τὰ μουσικὰ συστατικά, στὰ ὁποῖα κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοὺς θάρπετε νὰ ἐστηρίζετο ἡ μελοποιία καὶ ἡ ρυθμοποιία. Σὺς διαφορὰς δραματικὰς στιγμὰς τῆς τραγωδίας π. χ. εἶναι γνωστὸν ὅτι ἔπρεπε νὰ καταβληθῇ ἰδιαίτερη φροντίδα γιὰ τὴν ἐκλογὴν τοῦ τρόπου (μὲ τὸ σχετικὸν ἦθος πού εἶχε), στὸν ὁποῖον θὰ ἐστηρίζετο ἡ μελοποιία. Σὲ πολλὰ σημεία τῶν μονωδιῶν καὶ τῶν τραγικῶν χορικῶν μελῶν εἶναι γνωστὸν ὅτι ἔπρεπε νὰ ἐγίνετο χρῆσις τοῦ ὡς ἐθνικοῦ ἐκτιμωμένου ἀπὸ τὸν Πλάτωνα δωρικοῦ τρόπου πού ἐξέφραζεν αἰσθητικὰ ἀνδροσπεπῆ καὶ μεγαλειώδη. Ἐπίσης εἶναι γνωστὸν ὅτι καὶ ὁ ἰωνικὸς τρόπος εἶχε τὴ θέσιν του, συχνὰ δίπλα στὸν δωρικόν. Τοῦ

(1) Σλάιχερ. Μελέτη περὶ ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς.



φρυγίου τρόπου δὲ—ποῦ εἶχε τὴν ιδιότητα νὰ γεννᾷ τὴ μέθη καὶ νὰ γεμίξη τὴν ψυχὴν ἀπὸ ἐνθουσιασμό, καὶ ποῦ ἦταν ὁ χαρακτηριστικὸς τρόπος τοῦ διθυράμβου—ἐγένετο χρῆσις στίς στιγμῆς, ποῦ δὲν ἄρμοζαν οἱ ἤρωες καὶ σιγανοὶ ἤχοι. Ἐπίσης, ὡς ξέρουμε, ἦταν ἀπαραίτητο σὲ ὠρισμένα σημεῖα τῆς τραγωδίας νὰ ἐστηρίζετο ἡ μελωδία σὲ ὠρισμένους ρυθμούς, ποῦ γιὰ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα, ποῦ εἶχαν, ἦσαν κατάλληλοι νὰ ἐκφράσουν ὠρισμένες ψυχικὰς διαθέσεις. Ὁ διάλογος π. χ. στὴν ἀρχικὴ περίοδο τῆς τραγωδίας, ἀπηγγέλλετο σὲ **τροχαϊκὰ τετράμετρα**, κατόπιν δὲ σὲ **ιαμβικὰ τρίμετρα**. Τὸ σύστημα τῶν ἀναπαίστων, σὸν ὁποῖον ἐστηρίζετο μία τραγουδιστὴ ἀπαγγελία, ποῦ ἔμοιαζε πολλὰς φορὰς μὲ τὴν ἀληθινὴ μελωδία, ἐφηροῦτο συχνὰ σὸν χορωδιακὸ σύνολο.

Γιὰ τὰ ὄργανα δὲ, ποῦ ἔπαιζαν στὴν τραγωδίαν, εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ ἀλλὸς ἐξ ἀφορισμῆς τοῦ παλαιοῦ δεσμοῦ μὲ τὴ θρησκείαν τοῦ Διονύσου, ἐπροσιμαῖτο ἀπὸ τὴν ἀπολλωνία **κίθαραν**, τὸν μεταχειρίζοντο δὲ κυρίως στίς μελωδίας τοῦ χοροῦ, καὶ γιὰ τὴν εἰδικὴν του κατασκευὴν, τὸν ὠνόμαζαν τραγικὸν αὐλό.

Ὅσο γιὰ τὰ ἔργα δὲ ὄργανα ξέρουμε ὅτι γιὰ κύριόν τους σκοπὸν εἶχαν τὸ νὰ συνοδεύουν τὴν **τραγουδιστὴν ἀπαγγελίαν**<sup>1)</sup>, μολονότι ὑπάρχουν ἐνδείξεις ποῦ πιστοποιοῦν ὅτι τὰ μεταχειρίζοντο καὶ στίς ὀρχηστικὰς μελωδίας τῆς χορωδίας. Εἶναι ἀκόμη γνωστὸν, ὅτι στὴν ἀρχαία τραγωδίαν δὲν μεταχειρίζοντο τὸ **ἡδιστον** καὶ **γοερώτατον** καί, γιὰ τὸ ἰδιαίτερον **ἦθος** του, **παθητικώτερον χρωματικὸν εἶδος** καὶ ὅτι γιὰ τὴ μουσικὴν τῆς τραγωδίας ἦταν κυρίως προωρισμένον τὸ **ὑπατοιειδὲς** (χαμηλὸ) τμήμα τῶν ἤχων ὡς πειὸ προσφερόμενον γιὰ τὸ τραγικὸν ἦθος<sup>1)</sup>.

Γιὰ τὴ μεγίστη σημασίαν ποῦ εἶχε ἡ μουσικὴ σὸν ἀρχαῖον δράμα, πιστοποιεῖ καὶ τὸ ὅτι ἀπὸ αὐτὴν ἠμποροῦσε νὰ χαρακτηρισθῇ γενικῶς ἡ καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία τοῦ δημιουργοῦ του. Γιὰ τὸν Φρόνιχον π. χ.—τοῦ ὁποῖου ἡ πειὸ σημαντικὴ δημιουργικὴ περίοδος συμπίπτει μὲ τὴν νεότητά του Αἰσχύλου—τὸν παθητικὸν στὴν μουσικὴν του, τὸν ἀγαπᾷ γιὰ τὴν ποιικιλίαν τῶν ὀρχήσεων τοῦ χοροῦ, πρὸ παντὸς δὲ τὸν δημιουργὸν ὠραῖον μελωδιῶν, γιὰ τὸν ὁποῖον γράφει ὁ Gevaert ὅτι ὁ χαρακτήρας του, καθὼς καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ ἔργου του ἦτον **κατ' ἐξοχὴν μουσικός**, ἰδοὺ τὴν ἐξαιρετικὴν σημασίαν γράφει ὁ Ἀριστοτέλης σ' ἕνα ἀπὸ τὰ Προβλήματά του: «Γιατὶ ὁ Φρόνιχος καὶ οἱ μιμηταὶ του ὑπῆρξαν πρὸ παντὸς **μελωδισταί**; Δὲν θὰ ἦταν αὐτὸ ἴσως γιὰ τὸ ὅτι σ' ἐκεῖνον τὸν καιρὸ τὰ τραγουδιστὰ μέρη τῆς τραγωδίας κατὰ πολὺν ὑπερέβαιναν στὴν ἔκτασιν καὶ στὴ διάρκειαν τὰ ἀπαγγελτὰ μέρη;»<sup>2)</sup>

1) Ὁ Gevaert τὴν ἀπαγγελίαν αὐτὴν ὠνόμαζε semi-musicale.

2) Ὁ Westphal ὑποθέτει ὅτι τὸ ὑπατοιειδὲς τμήμα τῶν ἤχων ἦταν κυρίως προωρισμένον ὄχι γιὰ μονωδικὰ μέρη τοῦ δράματος, ἀλλὰ γιὰ τὰ χορικά. Φαντάζεται δὲ ὅτι ὅλο τὸ μέρος τοῦ χοροῦ ἐτραγουδεῖτο ἀπὸ **βαθυφώνους**.

Τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Ἀριστοτέλη ἔχουν ἰδιαίτερον σημασίαν καὶ διότι χαρακτηρίζουν τὸν Φρόνιχον ὡς κατ' ἐξοχὴν **μελωδιστὴν** μουσουργό, ἀλλὰ καὶ διότι μᾶς φανερόνουν ὅτι στὴν ἐποχὴν του τὰ μουσικὰ **τραγουδιστὰ μέρη** στὴν τραγωδίαν ὑπερέβαλλαν—ὅπως καθαρὰ λέει ὁ Ἀριστοτέλης—στὴν ἔκτασιν καὶ στὴ διάρκειαν τὰ ἀπαγγελτὰ, ποῦ σημαίνει ὅτι στὴν πρώτη περίοδον τῆς τραγωδίας ἡ μουσικὴ ἐκυριαρχοῦσε σ' αὐτὴν, λαμβανομένου ὑπ' ὄψιν ὅτι καὶ τὰ ἀπλῶς **ἀπαγγελτὰ μέρη** θὰ εἶχαν, βέβαια, καὶ τὴν εἰδικὴν μουσικὴν ἔκφρασιν καὶ τὸν εἰδικὸν **μουσικὸν** ρυθμικὸν χαρακτήρα, γιὰ τὸν ὁποῖον μίλησα παραπάνω καὶ θὰ ἀποτελοῦσαν μέρος τῆς ὅλης **μουσικῆς** συλλήψεως τοῦ ἔργου.

Καὶ τὰ ἔργα τῶν τριῶν μεγάλων τραγικῶν ποιητῶν, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλέους καὶ τοῦ Εὐρυπίδου, ἡ μουσικὴ ἦταν **κυρίως** ποῦ τὰ ἐχαρακτήριζε. Τοῦ Αἰσχύλου ἠμνοῦσαν οἱ ἀρχαῖοι τὸ ἀμίμητο μεγαλεῖον τῶν χορικῶν, γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη δὲ ὁ Φρόνιχος καὶ ὁ Αἰσχύλος ὑπῆρξαν τὰ ἀληθινὰ πρότυπα τοῦ **δραματικοῦ ἔσματος**, ὅλοι δὲ οἱ διάδοχοί τους οἱ ὁποῖοι ὑποτάχθηκαν στίς ἀπαιτήσεις τοῦ νέου διθυράμβου, ἀνῆλθον στὴν παρακμὴ. Γιὰ τὸν Εὐρυπίδην ἠμπορεῖ νὰ λεχθῇ ὅτι τὸ **γυναικεῖο στοιχεῖο** τὸ ὁποῖον ὁ Φρόνιχος πρῶτος, εἶχε εἰσαγάγει στὴ σκηνὴν καὶ ποῦ τόσο τὸ μεταχειρίστηκε καὶ αὐτὸς (αἱ ἡρώιδες τῶν ἔργων του ἐτραγουδοῦσαν πολὺ), ἄνοιξε στὴ μελωδικὴ φαντασίαν νέους ἀνεξερεύνητους ὁρίζοντας, στὰ ἔργα του δὲ—ὡς λέγει ὁ Gevaert—παντοῦ ὅπου ὑπάρχει μία ἰσχυρὰ συγκίνησις νὰ ἐκφρασθῇ, ὁ τρίμετρος ἴαμβος παραχωρεῖ τὴ θέσιν του σὲ μελικὸν ῥυθμόν. Ἔτσι δὲ ἐξηγοῦνται οἱ μονωδικὰ καὶ οἱ δυωδικὰ ἐκεῖνες, ποῦ εἶναι πρόδρομοι τῶν κομματιῶν τῆς **ὑπεράρας** μας καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς νέας τραγωδίας. Ὡς συνθέτης ὁ Εὐρυπίδης φαίνεται ὅτι εἶχε διακριθῇ στὴν ἔκφρασιν τῶν συγκινητικῶν αἰσθημάτων. Ἀκόμη καὶ στὰ χορικά ἡ ἰδιοφυΐα του τὸν ἐσπρωχνε πρὸς τὴν παθητικὴν μελωδίαν. Στὴ μουσικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν σκηνικῶν κομματιῶν του, μελωδίας ἢ διαλογικὰ ἔσματα, μιμῆται τίς μελωδίας τοῦ νέου διθυράμβου. Ἡ **κομματικὴ** τομὴ τῆς ὁποίας ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς δὲν κάνουν χρῆσιν παρὰ μόνον ὡς ἐξαιρέσι, ἀντικαθιστᾷ τακτικὰ σ' αὐτὸν τὴ **στροφικὴ** τομὴ. Ἡ ἀκριβὴς συμμετρία τῶν ἀναλογικῶν μερῶν μᾶς μελωδικῆς φράσεως, ἔχει ἐγκαταλειφθῇ πρὸς ὄφελος τῆς ἐκφράσεως, σὲ τρόπον ὥστε ἡ θεατρικὴ μελωδία φθάνει νὰ εἶναι καθολοκληρίαν ἀνεξάρτητη ἀπὸ τίς κανονικὰς μορφὰς τῆς ὀρχηστικῆς συνθέσεως»<sup>3)</sup>.

\* \*

Ἀπὸ ὅσα ὡς τώρα ἐξέθεσα, γίνεται φανερόν ὅτι ἡ ἀρχαία τραγωδία, γιὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴ θέσιν ποῦ εἶχε σ' αὐτὴν τὸ μουσικὸν στοιχεῖο, ἦταν ἕνα εἶδος **ορέρα** τῆς ἐποχῆς μας, ἦταν δηλαδὴ οὐσιαστικῶς ἕνα **μουσικὸν καλλιτεχνικὸν ἔργον**, ἀπὸ τὸ ὁποῖον, ἂν ἔλειπεν ἡ μουσικὴ

ἀπὸ τὰ χορικά, ἀπὸ τὸν διάλογο, ἀπὸ τὰ μόνα πρόσωπα καὶ ἀπὸ τὴν ὄρχησιν, καὶ ἂν ἔλειπεν ἀκόμη ἀπὸ τὴν ἀπαγγελίαν τὸ **μισοτραγουδῆμα**—τὸ **μισομουσικὸν** (semi-musical) δηλαδὴ στοιχεῖο—καθὼς καὶ τὸ εἰδικὸ μουσικὸν ρυθμικὸν στοιχεῖο τῆς **ποδικῆς** ἀπλῆς ἀπαγγελίας, μαζὺ μὲ τὴν ὑπόκεινται ποῦ ἠμποροῦσε νὰ τὴν συνώδενεν μ' ἐκεῖνο, ποῦ θὰ τοῦ ἔμενε, θὰ ἔχανε τὸ ἔργον αὐτὸ σχεδὸν **ἐντελῶς** τὴν καλλιτεχνικὴν του ὑπόστασιν καὶ ἔκφρασιν.

Εἶναι εὐνόητο τώρα ὅτι γιὰ νὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἀπεδίδοτο σὸν σύγχρονον θεάτρο—τοῦλάχιστον κατὰ προσέγγισιν—τὸ αἰσθητικὸ πνεῦμα, ποῦ ἐχαρακτήριζε τὴν ἀρχαία τραγωδίαν, θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχαμε (τοῦλάχιστον κατὰ προσέγγισιν τὴ γνώσιν τοῦ τι ἦταν στὴν ἀρχαίαν ἐποχὴν ἡ μουσικὴ, ποῦ σχεδὸν τὴν ἐγέμιζε.

Τι ἠμποροῦμε ὁμοῦ νὰ ξέρουμε σήμερον ἀπὸ τὴ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων; Τι μᾶς ἔμεινεν ἀπὸ αὐτὴν; Καὶ αὐτὸ ποῦ μᾶς ἔμεινεν ὡς εἰς ποῖον σημεῖον ἠμπορεῖ νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸ πνεῦμα τῆς;

Ἴδου ποῦ εἶναι τὸ μεγάλο ζήτημα, τὸ ὁποῖον ἀναπόφευκτα πρέπει νὰ προβάλλῃ σὲ ὅσους ἔχουν τὸ εὐγενικὸν ὄνειρον τῆς ἀναπαραστάσεως τοῦ ἀρχαίου δράματος σὸν σημερινὸν θεάτρο γιὰ νὰ εἶναι ἀσφαλῆς, ὅτι ἐρημνεύουν—τοῦλάχιστον κατὰ προσέγγισιν—τὸ καλλιτεχνικὸν πνεῦμα.

Ἀνυσυχῶς—καὶ εἶναι παλῆ ἀστορία αὐτὸ, ποῦ θὰ πῶ—εἶναι ἐκτὸς συζητήσεως πειά, ὅτι τὰ λείψανα, ποῦ μᾶς ἔμειναν ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν μουσικὴν, μᾶς δύνουν μίαν ἐντελῶς ἀόριστη καὶ πολὺ μικρὴν ἰδέαν τῆς ἀξίας τῆς καὶ τῆς ἐκφράσεώς της, σὲ σημεῖο δὲ ποῦ, χωρὶς δισταγμῶν ἠμποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅτι ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶναι γιὰ μᾶς ἕνα πρᾶγμα ἐντελῶς καὶ γιὰ πάντα χαμένο. Τοῦτο δὲ τὸ ὑποστηρίζον διαπρεπέστατοι σοφοὶ μελετηταὶ παντὸς ὅτι ἀφορᾷ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν, ὅπως π. χ. ὁ Σλάιχερ, ὁ διάσημος καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Βερολίνου, ὁ Γκεβάρ κ. λ. π.

Γιὰ τὴν ἐπιβεβαίωσιν ἢ τὴν ἀναίρεσιν τῶν συμπερασμάτων τῆς φαντασίας, στὰ ὁποῖα σὸν παρελθόν κατέληγαν πολλοί, ποῦ **ἐμάντευσαν** ἀπλῶς τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, ἦλθε κατόπιν, ὡς ξέρουμε, καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ ἐρευνά, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἐπερίμεναν ὅλοι νὰ χυθῇ μεγάλο φῶς σὸν σκοτεινότερον ζήτημα. Πραγματικῶς δὲ ἀρχισε μίαν ἀκριβὴς κριτικὴν μελέτη τῶν μουσικῶν συγγραφέων, ὅστερα δὲ ἀπὸ λίγο ἐδιαβάσθησαν καὶ τὰ ἀρχαία μουσικὰ σημεῖα. Κ' ἔτσι στὰ 1650 εἶχαμε τὴν ἐκδοσὴ μᾶς πινδαρικῆς ὥδης τοῦ Κίρχερ, συνοδευομένης ἀπὸ μίαν ἐρημνεσίαν τῶν ἀρχαίων σημεῖων, μὲ νεώτερα φθωρογόνυμα, ὅστερα δὲ ἀπὸ δύο χρόνια, εἶχαμε τὴν ἐκδοσὴ τοῦ δανοῦ φιλολόγου Μαϊμπὸν ὅλων τῶν ἀξιολογωτέρων θεωρητικῶν συγγραμμάτων τῶν ἀρχαίων.

Ἀλλὰ... μάταιες προσπάθειες! Ἡ μεταφορὰ τῶν ὀλίγων μουσικῶν λειψάνων, ποῦ μᾶς ἔμειναν ἀπὸ τὴν

ἀρχαία μουσικὴν στὴ νεώτερον μουσικὴν γραφὴν, ὅστερα ἀπὸ μερικὰς ἐπιφυλάξεις καὶ ἀπὸ μερικοὺς δισταγμούς—ὡς λέει ὁ Σλάιχερ—συντετέλεσεν εἰς τὸ νὰ φθάσουν οἱ σοφοὶ μελετηταὶ σὸν συμπέρασμα νὰ διακηρύξουν ὅτι: «τὸ κάλλος τῆς ἀρχαίας μουσικῆς ἦτο φαντασιῶδες!»

Ἐξάφρα ὁμοῦ, στὰ 1893, μετεδόθηκε σὸν κόσμον ἕνα εὐφρόνονον ἄγγελμα. Οἱ ἀνασκαφῆς τῶν Ἀλεξάνδρου ἀνεκάλυψαν δύο μεγάλας γραφῆς μὲ μουσικὰ σημεῖα. Οἱ μελωδίες, ποῦ ἀνεκαλύφθησαν, ἀφοῦ ἐδιαβάσθησαν μὲ κόπο, ἐκτελεσθῆσαν στὰς Ἀθήνας καὶ στὸ Παρίσι, ἀλλὰ καὶ πάλιν ἡ ἐντύπωσις δὲν ἦταν τέτοια ὥστε νὰ ἀποδώσῃ στὴν ἀρχαία μουσικὴν τὴν ἀρχαίαν ἀμφισβητούμενη ὁμορφίαν. Ἀλλὰ καὶ σταν τὰ μέλη αὐτὰ ἐκδοθήκαν ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογικὴν σχολὴν τῶν Ἀθηναίων μὲ ὅλη τὴν ἐρημνευτικὴν ἀκρίβειαν, σὲ πολλὰς μορφὰς ἐξωγραφίσθησαν ἢ διαφωτισθῆσαν τῆς ἐλπίδος. Ἐκεῖνος, ποῦ ἐβλεπε τίς μακρὸν σειρὰς τῶν φθωρογόνων στὴ μεταγραφὴ τοῦ ἀρχαίου μέλους, εἶχε τὴν ἐντύπωσιν ὅτι κἄποιος ἐσκορπίσει μίαν χούφταν ἀπὸ νότες σὸν πεντάγραμμο, ἀδιαφορῶντας ποῦ ἔπρεπε! Μερικὰ μέρη, μάλιστα, ἐφάνησαν καθαντὸ χλεῦν κάθε μουσικοῦ σοντασιῶματος, ἂν δὲ βρέθησαν μουσικοὶ στοὺς ὁποῖους τὰ μέρη αὐτὰ ἔφεραν διθυραμβικὴν ἀγαλλίαν, ἂς εἶναι βέβαιοι, ὅτι πολὺ ὀλίγους θὰ βροῦν συμμετόχους τοῦ θανασμοῦ τους.

Ταῦτα, τὰ ὁποῖα εἶναι λόγια τοῦ Σλάιχερ, ἀντιπροσωπεύουν γιὰ μᾶς τὸν ἐπικηδέο χαιρετισμὸν τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων, οἱ μουσουργοὶ δὲ, ποῦ σήμερον θὰ θελήσουν νὰ προσαρμόσουν στὴν ἀρχαία τραγωδίαν τὴ μουσικὴν τους πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουν γιὰ πάντα τὴν ἰδέαν ὅτι ἠμποροῦν νὰ ἐμπνευσθοῦν τὴν τελευταίαν ἀπὸ τὰ ἀσημαντὰ λείψανα ποῦ μᾶς μένουσιν τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, τὰ γοιφώδη καὶ ἀνερημνευτὰ. Καὶ εἶναι φυσικὸν τὸ ἀνερημνευτὸν τῶν μουσικῶν αὐτῶν λειψάνων ὅταν συλλογισθῇ κανεὶς ὅτι, μὲ ὅλη τὴν σημαντικὴν ἐργασίαν καὶ μελέτην, ποῦ ἔκαναν γιὰ τὴν μεταφορὰ τῶν ἀρχαίων σημεῖων στὴ σημερινὴν γραφὴν οἱ Μπέλλερμαν, οἱ Westphal, ἀφοῦ ἐπισταμένως ἐμελέτησαν τὸν Ἀλύπιο καὶ τοὺς ἄλλους συγγραφῆς, ὅλες οἱ ἀναγνώσεις ἀρχαίων ἑλληνικῶν μελῶν ἔχουν τὸ σφάλμα—καθὼς λέει ὁ Σλάιχερ—ὅτι παρέχουν μόνον τὸν σκελετὸν τοῦ μέλους ἀντὶ ἀπὸ ἕνα ζωντανὸν σῶμα μὲ σάρκες καὶ μὲ αἷμα. «Τὰ μουσικὰ σημεῖα, ποῦ ἦσαν ἤδη ἐλλειπῆ στὴν ἀρχαία ἐποχὴν κατὰ τὴν γραφὴν τοῦ μέλους (ἐξαιρουμένην τὴν λέξιν ὁ Σλάιχερ) καὶ ἔργων ἐλλειπέστερα κατὰ τὴν μεταγραφὴν στὰ νεώτερα φθωρογόνυμα, εἶναι κακὸς καὶ ἀναξιόπιστος ἀγωγὸς τοῦ μέλους. Καὶ κατὰ τὴν πρώτην γραφὴν τοῦ μέλους καὶ κατὰ τὴν δευτέραν ἀνάγνωσιν καὶ ἀπόδοσιν του, παρεσιέδυσαν, κατ' ἀνάγκην, ὑποκειμενικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα, φυσικὰ, τόσον ὀλιγώτερον συμφωνοῦν μεταξὺ τους, ὅσο τὸ μουσικὸν συναίσθημα, ἐν τῷ μεταξύ, μετεβλήθη. Δὲν ἠμποροῦμε νὰ γνωρίζουμε πῶς καὶ μὲ ποῖα προσθέματα τὰ μέλη αὐτὰ ἐφέροντο στὴν ἀκοή, ὥστε νὰ ποῦμε πόσο



διάφορα έγινοντο αντίληπτα από τὸ αὐτὶ παρ' ὅσον δείχνουν τὰ σημεῖα ποῦ περιώθηκαν.»

Καὶ ὁ Γκεβάρ, στὸ σύγγραμμά του γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴ θεωρία τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς, γράφοντας γιὰ τὸ τί ἠμποροῦμε νὰ ξέρονμε γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν ἀξία τῆς τελευταίας, καταλήγει, ὡς συμπεέρασμα στὴν ἐξῆς ἐρώτησι: «Θὰ ἠμποροῦσε ἴσως νὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ, ἀναζει γιὰ μᾶς στὸν αὐτὸ βαθμὸ μὲ τίς κλασικὲς τέχνες; Προφανῶς

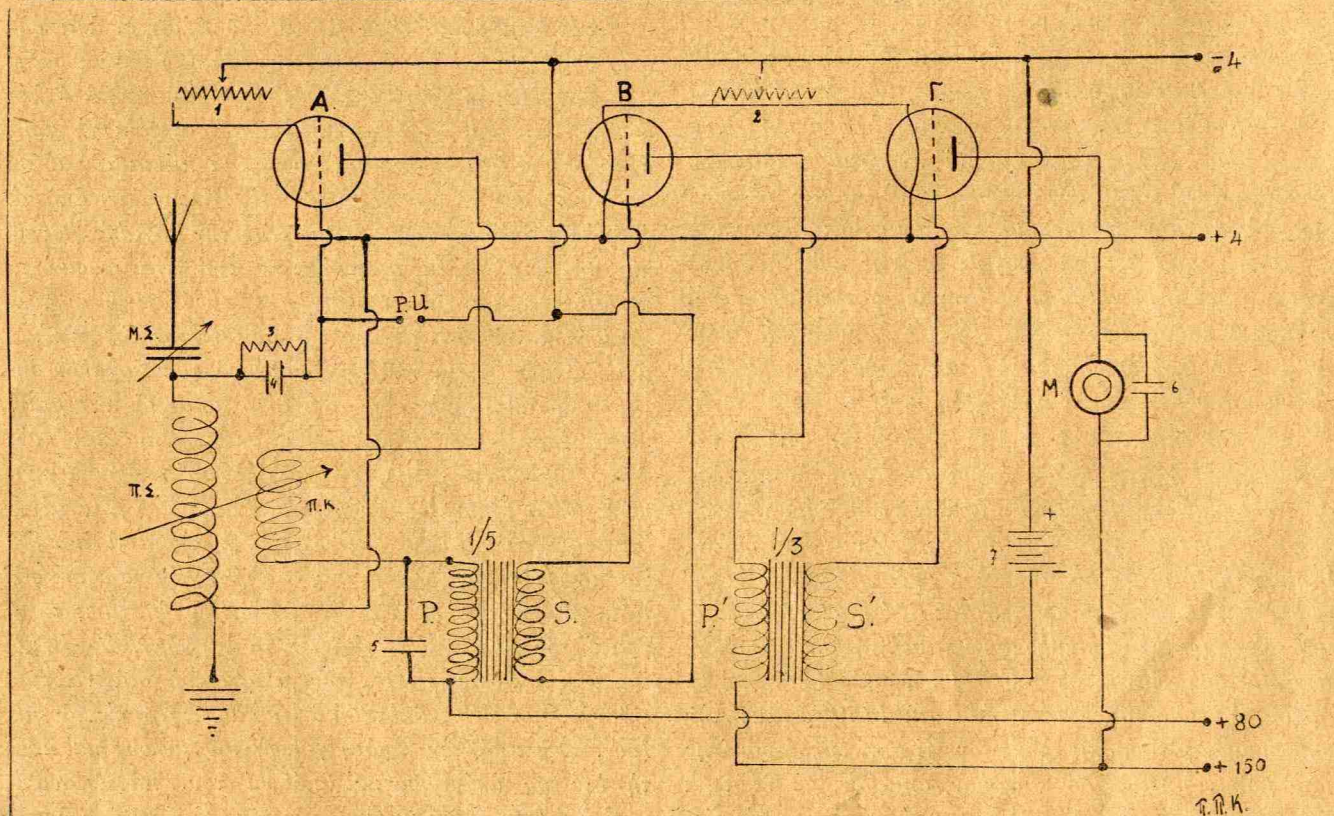
ὄχι. Μένει μέσα στὴ γνώσι μας γι' αὐτὴν ἓνα κολοσσιατὸ κενόν, τὸ ὁποῖον δὲν θὰ ἠμποροῦσε νὰ πληρωθῆ παρὰ μόνο μὲ τὴν ἀνέλπιστη ἀνακάλυψι μερικῶν συνθέσεων τῆς κλασικῆς περιόδου τῆς ἑλληνικῆς τέχνης... Ὅτι ἠμποροῦμε νὰ ξέρονμε εἶναι τιποτένιο παραβαλλόμενον μὲ ἐκεῖνο, ποῦ εἴμαστε καταδικασμένοι νὰ ἀγνοοῦμε γιὰ πάντα καὶ δὲν ἰκανοποιεῖ τὴν περιέργειά μας παρὰ μόνο σ' ἓναν ἐλάχιστον βαθμὸ».

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

### ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ἘΝΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΝ;

[Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐν τῇ ἐπιθυμίᾳ τῆς ὅπως ἐξυπηρέτησι καὶ ἰκανοποιήσῃ ὅλους αὐτῆς τοὺς ἀναγνώστας καὶ διὰ τὸὺς ἐρασιτέχνους τῆς Ραδιοφωνίας, δημοσιεύει ἀπὸ τοῦ παρόντος τεύχους σχεδιαγράμματα ἐσωτερικῆς συναρμολογήσεως μετὰ τῶν σχετικῶν μελετῶν κατασκευῆς διαφόρων τύπων ραδιοφῶνων, μὲ τὴν ὁποίαν θὰ ἠθελον νὰ ἀσχοληθοῦν ἰδίως οἱ νέοι, διὰ νὰ ἀποκτήσουν οὕτω μὲ μικροτάτην σχετικῶς δαπάνην τὸν ραδιοφωνικὸν τὸν δέκτην. Πρὸς τοῦτο ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐξησφάλισε τὴν συνεργασίαν πεπειραμένων μηχανικῶν καὶ τεχνιτῶν οἱ ὁποῖοι προσεφέρθησαν νὰ τῇ παράσχουν τὴν συνεργασίαν των.]

εἰς τὸν προκείμενον δέκτην, ἡ πρώτη Α. εἶναι ὁ φορατῆς (Detectrice), λειτουργῶν ἐξ ἀναδράσεως (Reaction) δηλ. μέρος τῆς ἤδη πολλαπλασιασθείσης ἐνεργείας μεταφέρεται εἰς τὸ διάφραγμα (ἐσχάραν) καὶ ἐκεῖθεν ἵνα πολλαπλασιασθῆ ἐκ νέου μέσῳ τοῦ ἰδίου φορατοῦ. Αἱ δύο ἐπόμεναι λυχνίαι Β' καὶ Γ' εἶναι τῆς χαμηλῆς συχνότητος διὰ τὸν περαιτέρω πολλαπλασιασμὸν τῆς ἤδη ἀκουσίμου συχνότητος. Πλὴν τῶν τριῶν λυχνιῶν χρησιμοποιοῦμεν καὶ δύο πινία. Ἐν σταθερὸν ΠΣ καὶ ἐν τοιοῦτον κινητὸν ΠΚ. Τὸ τελευταῖον τοῦτο

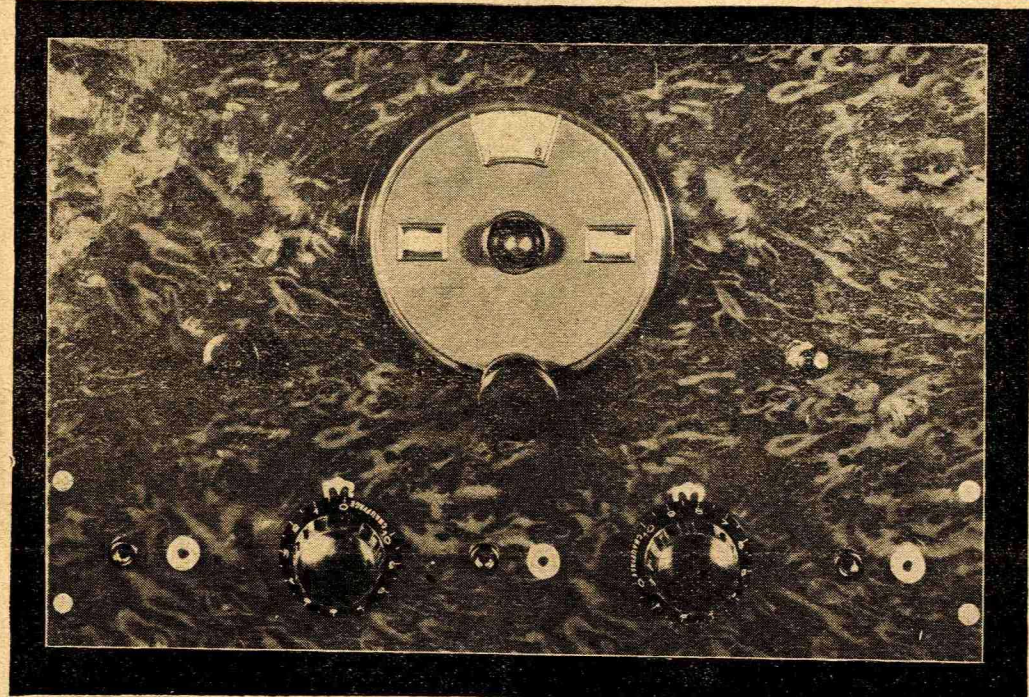


Εἰς τὸ παρὸν τεῦχος θὰ ἀσχοληθῶμεν ἀρχίζοντες μὲ ἓνα δέκτην τριῶν λυχνιῶν, πολὺ ἀπλῆς συναρμολογήσεως, τοῦ ὁποῖου τὸ σχετικὸν σχεδιαγράμμα δημοσιεύομεν ἄνωτέρω. Ἐκ τῶν τριῶν λυχνιῶν τῶν ὁποῖων γίνεται χρῆσις

χρησιμεύει διὰ τὴν ἐξ ἐπαγωγῆς μεταφορὰν ἐνεργείας ἀπὸ τὴν πλάκα τοῦ φορατοῦ εἰς τὸ διάφραγμα (ἐσχάραν) τοῦ ἰδίου. Ἡ ἐνέργεια αὕτη ἣτις ἔχει ἤδη πολλαπλασιασθῆ ἐξερχομένη ἐκ τῆς πλακὸς τοῦ φορατοῦ,

διέρχεται διὰ τοῦ κινητοῦ πινίου τῆς ἀναδράσεως ΠΚ,

Ἡ λήψις γίνεται διὰ κεραίας τῆς ὁποίας τὸ μῆκος

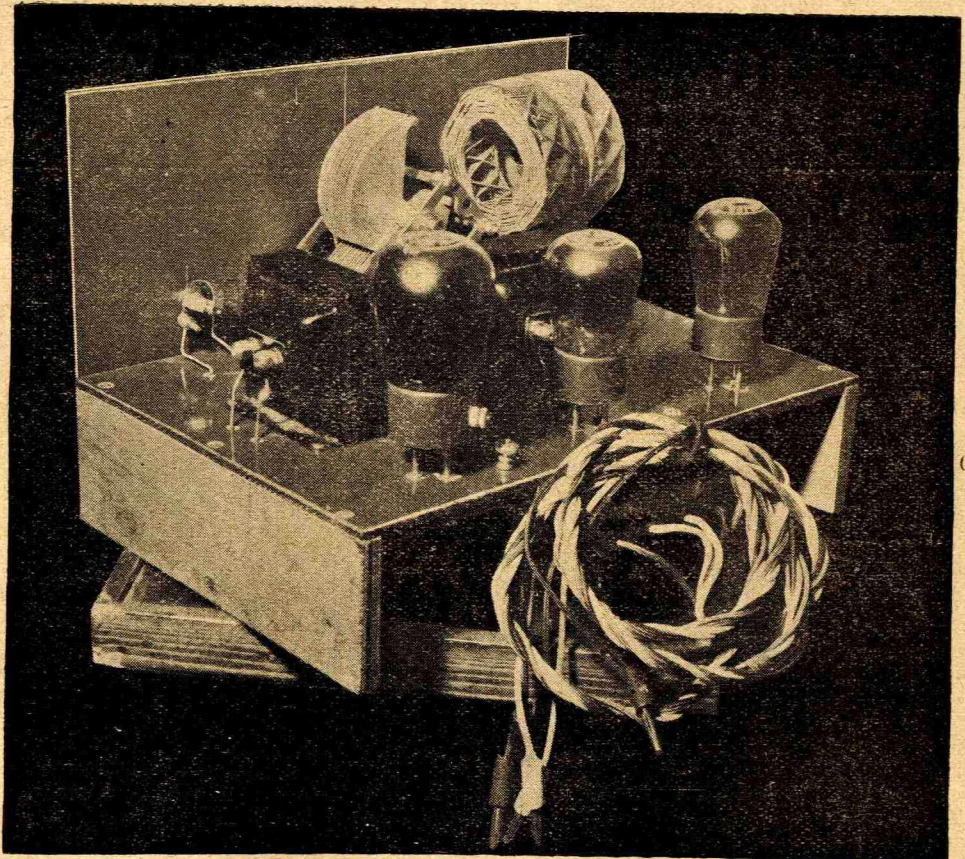


Πρόσσις τοῦ δέκτου τοῦ ὁποῖου δημοσιεύομεν τὸ σχεδιαγράμμα.

πρέπει νὰ εἶναι 45 ἕως 50 μέτρα, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς καθόδου αὐτῆς. Μὲ τὴν βοήθειαν δὲ μιᾶς καλῆς προσγειώσεως δυνάμεθα νὰ ἀκούσωμεν εἰς τὸ μέγαφονον ἀρχετὰ δυνατὰ, συναυλίας 15 περίπου εὐρωπαϊκῶν σταθμῶν.

Ὁ συντονισμὸς ἐπιτυγχάνεται δι' ἐνὸς μόνον μεταβλητοῦ συμπυκνωτοῦ ΜΣ λειτουργοῦντος ἐν σειρᾷ μὲ τὴν κεραίαν, τοῦ μήκους τοῦ κύματος κανονιζομένου δι' ἐνὸς σταθεροῦ πινίου ΠΣ τοῦ ὁποῖου ἡ ἀξία (σπίρες) δύναται νὰ μεταβάλλεται κατὰ βούλη-

καὶ μεταφέρεται εἰς τὸ πρωτεῦον πινίον Ρ (Priméere) τοῦ μετασηματιστοῦ χαμηλῆς συχνότητος Transformateur Basse-Fréquence), ἀναλογίας 1/5 (ἐν πρὸς πέντε) καὶ ἐκεῖθεν παράγει ρεῦμα ἐξ ἐπαγωγῆς (Induction) εἰς τὸ δευτερεῦον πινίον S. (Cecondaire) τοῦ ἰδίου μετασηματιστοῦ, ἀπὸ ὅπου μεταφέρεται εἰς τὸ διάφραγμα τῆς πρώτης λυχνίας χαμηλῆς συχνότητος Β. Αὐταὶ αἱ ἐπὶ τοῦ διαφράγματος τῆς λυχνίας Β. διακυμάνσεις, μεταβάλλουν τὴν ἔντασιν ἣτις διέρχεται διὰ τῆς πλακὸς τῆς ἰδίας λυχνίας καὶ μέσῳ τοῦ πρωτεῦοντος πινίου Ρ' τοῦ δευτέρου μετασηματιστοῦ 1/3 χαμηλῆς συχνότητος καὶ συνεπῶς μεταβάλλουν τὴν τάσιν τοῦ δευτερεῦοντος πινίου τοῦ S', ἡ ὁποία ἐπιδορᾷ μὲ τὴν σειρὰν τῆς ἐπὶ τοῦ διαφράγματος τῆς δευτέρας λυχνίας χαμηλῆς συχνότητος Γ' ὅπου ρυθμίζει τὸ ρεῦμα τὸ ὁποῖον διέρχεται διὰ τοῦ μεγαφῶνου Μ εἰς τὴν πλάκα τῆς λυχνίας Γ.



Ἐσωτερικὴ διάταξις τῶν διαφόρων ἐξαρτημάτων τοῦ δέκτου.

σιν διὰ τῆς χρησιμοποίησεως διαφόρων πινίων καὶ ἀναλόγως τοῦ μήκους κύματος, τὸ ὁποῖον θέλομεν νὰ λάβωμεν.



Ἐπειδὴ ὅμως τὸ ραδιόφωνον εἶναι γνωστὸν ὅτι ἠμπορεῖνὰ τὸ μεταχειρισθῆ κανεὶς μόνον κατὰ τὰς βραδυνὰς ὥρας, τὸ σχεδιάγραμμα μας προβλέπει ἐπίσης διὰ τὴν χρησιμοποίησιν ΠΙΚΑΠ (P. U.) διὰ φωνογραφικὸς δίσκους, κατ' αὐτὸν δὲ τὸν τρόπον μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ γραμμοφώνου τὸ ὁποῖον ἔχετε, ἢ μὲ τὴν προμήθειαν ἐνὸς μικροῦ τοιούτου, δύνασθε νὰ ἀκούσητε τοὺς δίσκους μέσῳ τοῦ μεγαφώνου καὶ εἰς ἔντασιν πολὺ ἀνωτέραν καὶ τοῦ πλέον δυνατοῦ γραμμοφώνου. Ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ σχεδιάγραμμα, τὸ ΠΙΚΑΠ παρεντίθεται μεταξὺ τοῦ ἀγωγοῦ σύρματος—4 τοῦ συσσωρευτοῦ πυρακτώσεως καὶ τοῦ διαφράγματος τῆς λυχνίας Α.

Διὰ νὰ γίνῃ τὸ παρατιθέμενον θεωρητικὸν σχεδιάγραμμα ἀντιληπτὸν εἰς πάντα, καλὸν θεωροῦμεν νὰ παραθέσωμεν μερικὰς ἐξηγήσεις τῶν ἐν αὐτῷ διαφορῶν παραπαικτικῶν σημείων. Ἡ λυχνία, ἐπὶ παραδείγματι, παριστάνεται διὰ κύκλου ὅπως Α. Β. Γ. τὸ ἐντὸς τοῦ ὁποῖου κυκλοτερές τόξον παριστάνει τὸ νῆμα πυρακτώσεως. Ἡ εἰς τὸ μέσον διακεκομμένη γραμμὴ τὸ διά-

φραγμα (ἑσχάρα) ἢ δὲ χονδρὴ κάθετος μικρὰ γραμμὴ τὴν πλάκα. Αἱ τεθλασμένα γραμμὰ μὲ τὸ ἐν ἄκρον ἐλεύθερον καὶ μὲ τὸ μικρὸν βέλος ἀνωθεν, παριστοῦν τοὺς ρεοστάτας (μεταβλητὰς ἀντιστάσεις) ὅπως τὰ σχήματα 1 καὶ 2 καὶ διὰ τῶν ὁποίων κανονίζεται τὸ βολτὰς τῆς πυρακτώσεως. Ἡ τεθλασμένη γραμμὴ μὲ τὰ δύο ἄκρα συνδεόμενα, ὅπως εἰς τὸ σχῆμα 3, παριστᾶ πάντοτε μίαν σταθερὰν ἀντίστασιν. Ἐκεῖ ὅπου διακόπεται ἐν κύκλωμα καὶ παρεντίθενται δύο μικραὶ γραμμὰι παραλλήλως καὶ ἀπέναντι ἀλλήλων, ὅπως εἰς τὰ σχήματα 4, 5, 6, ὑπονοεῖται ὅτι εἶναι ἡ θέσις σταθερῶν συμπυκνωτῶν. Ὁ μεταβλητὸς τέλος συμπυκνωτῆς παριστάνεται διὰ τῶν ἰδίων γραμμῶν, τεμνομένων δι' ἐνὸς βέλους (!)

Π. Π. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

<sup>1)</sup> Δι' οἰανδήποτε ἄλλην πληροφορίαν καὶ διὰ τὴν λύσιν οἰασθῆτε ἀπορίας σας, ἀποτανθῆτε ἐγγράφως εἰς τὴν διεύθυνσιν τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» καὶ θὰ σὰς χορηγηθῇ αὐτὴ εὐχαρίστως καὶ ἐντελῶς δωρεάν.

## ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ

Σχεδιάγραμμα συναρμολογήσεως καὶ πλήρη σειράν τῶν ἐξαρτημάτων τοῦ εἰς τὸ παρὸν τεύχος περιγραφόμενου δέκτου θὰ εὔρητε ἀντὶ δρχ. **1.750** ἐκτὸς λαμπτήρων παρὰ τὴν **ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.**  
**ΑΘΗΝΑΙ:** ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:** ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22 - **ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ:** ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

### ΤΟ ΕΘΝΙΚΟΝ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

[Τὸ κατωτέρω ἄρθρον τοῦ συνεργάτου μας κ. **Κ. Νικολάου**, ἐδημοσιεύθη τὸ πρῶτον εἰς τὸν «Ἐλεύθερον Ἄνθρωπον» τῆς 2ῆς Νοεμβρίου 1930. Τὸ ἀναδημοσιεύομεν μετ' εὐχαριστήσεως, τοσοῦτον μᾶλλον καθ' ὅσον, σκιαγραφεῖται εἰς αὐτὸ λίαν ἐπιτυχῶς ἢ μουσικὴ κατάστασις τῆς πρωτεύουσας.]

Ἐὰν οἴψη κανεὶς ἕνα ἐταστικὸν βλέμμα ἐπάνω στὴ μουσικὴ μας κίνησι τῶν τελευταίων ἐτῶν καὶ περιμαζέψῃ τὰς ἐντυπώσεις του καὶ σκεφθῆ καὶ ζυγίσῃ τὸ κάθε τι βαρὺ ἢ ἀβαρές, πομφολυγῶδες ἢ ὄντοτικό, συγκεκριμένο ἢ ἀφρηρημένο, ὑπερβολικὰ αὐθαδὲς ἢ ἑξαιρετικὰ σεμνόντυφο, θὰ καταλήξῃ σ' ἕνα συμπέρασμα! Ποιό;... Πῶς λείπει μέσα σ' αὐτὸ τὸ κόχλασμα ἕνας λογικὸς γνώμων, ἕνας ἀναλογικὸς ἰσοζυγισμὸς γιὰ νὰ μὴ παραδέρνωμε, ὅπως σὲ τόσας ἄλλας ζυμώσεις μας, ἔτσι καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς μουσικῆς μέσα σ' ἕνα χαῶδες ἄδηλο, ἀρρυθμιστὰ καὶ ὅπως τὰ φέρει ἢ τύχη...

Καὶ τώρα ποῖα τὰ αἷτια;... Ἀδιστάτως ὁ ἐσφαλμένος ὑπολογισμὸς ἐπάνω στὰς ἀπορροφητικὰς ἰκανό-

τητας τοῦ μουσικοῦ μας κοινῶ, ἕνα! Ἡ μακαρία νοχέ-λεια σὴν προπόνησί του, δύο! Μία συμπτωματικὴ παθολογικὴ ἐγωπάθεια εἰς τὰς μονομερεῖς ἀντιλήψεις ἐκ μέρους ἐκείνων πού ἐννοοῦν νὰ ἐπιβάλλουν τὸν ἑαυτὸν τους ὡς ρυθμιστὰς τῆς ὅλης καταστάσεως ἀπαιδαγώγητα (ἐννοῶ γιὰ τὸν πολὺν κόσμον) τρία!

Συνεπῶς ἕνας δερβισισμὸς μᾶλλον στὸ ἄγνοον παρὰ στὸ γόνιμον, μᾶλλον στὸ ἀκαίριστο παρὰ στὸ σαφές πού μιά κοινὴ ἢ πάγκοινη θὰ ἔλεγα ἀντίληψι ἢ ἀδιαφορεῖ ἢ κλωτσᾶ καὶ δὲν ἀποδέχεται.

Καὶ ὄντως δὲν ὑπάρχει χειροτέρα περίπτωσις εἰς ἕνα ἐμβადὸν ἀπὸ τὸ κεκορεσμένο διάστημα καὶ μάλιστα εἰς ἐποχὰς οικονομικῆς κρίσεως καὶ ἐπάνω εἰς τὸ «RIEN NE VA PLUS» ὅταν προσπαθῆ ζόρικα νὰ μπουκώσῃ καὶ νὰ παραγεμίσῃ μὲ ἕνα πνεῦμα κακῶς ἐννοουμένου Ἀμερικανισμοῦ.

Καὶ γιὰ τὴν αὐτὴν αὐτὸ τὸ κεκορεσμένο διάστημα;... Διότι, ὅπως εἴπομεν, ἔλειψεν ἡ μουσικὴ προπόνησις ἢ δέουσα, εἰς ὅλους τοὺς σταθμοὺς τῆς μορφώσεώς μας. Θὰ ἤθελα νὰ ἤξευρα πόσοι ἀπὸ τοὺς καθηγητὰς μας

τῶν Πανεπιστημίων καὶ δὴ τῶν γυμνασίων ἢ τῶν ἄλλων ἐντεταλμένων παιδαγωγικῶν μας ὀργανισμῶν παρακολουθοῦν καὶ ζοῦν μέσα στὴν μουσικὴν ἀτμόσφαιραν τῆς πρωτεύουσας... Πόσοι!...

Πόσοι ἀπὸ τὰς φοιτητικὰς μας ἐνώσεις ἢ καὶ μαθητικὰς τοιαύτας ἐπίσης ἐξήτησαν νὰ τύχουν μιᾶς αἰσθητικῆς τροφῆς ὑπερέτερας;... Πόσοι;... Καὶ νὰ τὸ ζητήσουν παλληκαρίσια...

Σπανίως, σπανιώτατα εὐρισκόμενος στὴν διεύθυνσιν τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἀντελήφθην μίαν τοιαύτην προδιάθεσιν. Ἄ!... πῆτε τους τοῦναντίον πῶς προσεχῶς ὁ τάδε Γκράν Κάμ Κάμ ἢ ὁ δεῖνα Σαχέμ Σεφάμ τῆς διεθνοῦς ρεκλάμας, θὰ δράσῃ πρὸ τοῦ κοινῶ μας καὶ τότε θὰ δῆτε τὴν σκουντοβόλημα ἔχει νὰ γίνῃ... Τότε νὰ τὸν ἀκούσωμε ὄλοι! Νὰ τὸν δοῦμε πρὸ παντὸς ὄλοι!... Δόσε μου καὶ μένα μπάριμα. Βγάλτε ὅμως ἕνα πρόγραμμα ἰσοζυγισμένο, ἀναλογικὸ, βásiμο πρὸς τὴν ἀντίληψί μας... ἀπὸ δῶ πᾶν κι' οἱ ἄλλοι καὶ οἱ περισσότεροι μακαρίως θὰ ρουφήσουν τὸν βαρὺν γλυκύν των καὶ οἱ ὀλιγώτεροι, οἱ ὀλίγιστοι στωϊκώτατα θὰ παρακολουθήσουν πολλάκις χασμώμενοι μὴ τέτοια λειτουργία καὶ τίποτε περισσότερο. Αὐτὰ συμβαίνουν σήμερον καὶ διὰ τὰς δύο παρατάξεις τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν, ὅσον καὶ τῶν μελοδραματικῶν παραστάσεων.

Καὶ γιὰ τὴν κατάστασιν αὐτὴν ποιὸς εὐθύνεται; Πρὸ παντὸς διὰ τὴν πρώτην, τὴν πιὸ συγκεκριμένην; Αὐτὴν τὴν φορὰν θὰ τὸ ποῦμε καθαρὰ καὶ ξάστερα. Ἀσφαλῶς ὁ κακῶς νοούμενος συναγωνισμὸς τῶν μουσικῶν μας Σχολῶν καὶ Ὁδείων, τὰ ὁποῖα θὰ ἔπρεπε νὰ εἶνε μακρὰν τῶν περιπετειῶν τῶν ἐπιχειρήσεων ἢ μᾶλλον πρωτοβουλιῶν καθαρῶς ἀστικῆς φύσεως, χρησιμοποιοῦντα τὸν χρόνον των στενὰ εἰς καθαρῶς παιδαγωγικὴν ἐργασίαν καὶ ἀμιλλώμενα νὰ παρουσιάσουν ἕκαστον ἐξ αὐτῶν ἀμιγῆ ἐντοσθιακὴν ἐκδήλωσιν, αὐτοτελῆ καὶ ὄχι ἀνακατωμένην σὲ συνδυασμοὺς γιὰ νὰ μπορῆ τὸ πολὺ κοινόν, ἢ γενικὴν προσοχὴν νὰ ἐντοπισθῆ εἰλικρινὰ καὶ νὰ ἀμείψῃ τοὺς εἰλικρινὰ παιδαγωγικῶς ἐργαζομένους μακρὰν τῶν πυροτεχνικῶν παρενθέσεων ἀμφιβόλου ἀποτελέσματος.

Γιὰ νὰ ἔχωμε ἢ νὰ ἀποκτήσωμε στομάχι γερὸ καὶ

νὰ τὸ συντηρήσωμε, πρέπει νὰ ξεύρωμε πῶς θὰ φᾶμε, τί θὰ φᾶμε καὶ πότε θὰ φᾶμε. Αὐτὸς εἶνε ὁ ἀμείλικτος ὑγιεινὸς ὄρος!... Γιατί, λοιπόν, νὰ μὴν τὸν ἐφαρμόσωμεν τὸν ἴδιον ὄρον καὶ στὸ σημερινὸ μας ζήτημα;

Παρατηρῶ σήμερον ἀφοῦ ταρηκολούθησα, ὡς ἐκ τῆς πρώην ιδιότητός μου, τὰς Συμφωνικὰς μας συναυλίας ἐντατικὰ, ὅπως καὶ πλείστας ἄλλας πού κυμαίνονται μεταξὺ τοῦ τίτλου τῆς συναυλίας καὶ τοῦ συναυλισμοῦ, πόσον στωϊκὰ καὶ πόσον ἀπαθῶς τὰς παρακολουθοῦμεν: Καὶ γιὰτί; Ἀπλούστατα γιὰτί μᾶς λείπει πειρὰ ἢ ὄρεξις. Ἡ Παραφάγαμε κύριοι καὶ παράτιαμε καὶ ἔτσι τοῦτο μᾶς μυρίζει κι' ἐκεῖνο μᾶς βρομιᾶ καὶ αὐτὸ εἶνε γιὰ τοὺς ὀλίγους, τοὺς ὀλιγίστους, τοὺς μεμνημένους.

Θὰ ἤθελα ἔτσι ἀπὸ περιέργεια νὰ μαντεύσω πόσους συνδρομητὰς τῶν Συμφωνικῶν Συναυλιῶν νέους ἐνέγραψε φέτος τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν! Καμμιά ἑκατοστή; Δὲν πιστεύω!... Νὰ εἶνε ὄλοι—ὄλοι πεντακόσιοι; Δὲν τὸ πιστεύω! Καὶ αὐτὸ νὰ συμβαίῃ σὲ μιά πρωτεύουσα πού ἀριθμεῖ μὲ τὰ προάστειά της περὶ τὸ ἑκατομύριον κατοίκων!

Ἄλλὰ ἀρὰ γε μήπως δὲν ὑπάρχουν αὐτοὶ οἱ συνδρομηταί; Θὰ ὑπῆρχον μὲ κάποιαν ἐνέργειαν, κάποιαν κατὰλληλην προπαγάνδα, ἀλλὰ πού ἀφίνουν αἱ ἀντιδράσεις αἱ ὑποβοηθητικαί.

Μᾶς καὶ μούτς ἐπιφανειακῶς!... Στιλετιὰ κατὰ βάθος καὶ στὰ ψαχνά! Νὰ εἶνε δίκαια, νὰ εἶνε ἄδικο, ἐδῶ εἶνε τὸ ζήτημα. Πάντως ὅμως αἷτια εἶνε ὁ καταναγκαστικὸς κακῶς νοούμενος συναγωνισμὸς.

Γιὰ τὴν ἄλλη προτάξι τῆς πλήρους ἀτελείας τοῦ κράτους δηλ. τοῦ μελοδραματοῦ δὲν λέγω τίποτε, διότι αὐτοῦ διαγράφεται μιά χαῶδης κατάστασις ἀκόμη, χωρὶς πρὸ παντὸς ἀρχή... Τὸ μελόδραμα σήμερον εἶνε ἕνα σπογγαλιευτικὸ πλοιάριον ἐκτεθειμένον στοὺς τέσσαρας ἀνέμους, χωρὶς ἄγκυρα καὶ χωρὶς μπούσουλα! Ταξειδεύει μὲ τ' ἄστρα καὶ ψαρεύει ἀντὶ σπόγγους κοκοβιοὺς μὲ τὴν ἐπίμονη ἀναμονὴ καλλιτέρων ἡμερῶν πού τοῦ εὐχόμεθα ὀλομήπως.

<sup>1)</sup> Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» δὲν συμφωνεῖ μὲ τὴν ἀποψιν αὐτὴν τοῦ ἀξιοτίμου συνεργάτου της.

## ΒΑΦΗ ΤΡΙΧΩΝ



Ἡ Παρισινὴ βαφή τριχῶν KOMOL συνιστᾶται καὶ χρησιμοποιεῖται σήμερον παρὰ τῶν καλυτέρων κομμωτῶν τῆς Εὐρώπης, διότι ἡ βαφή KOMOL εὐκόλως χρησιμοποιεῖται καὶ συνιστᾶται ὡς ἡ πλέον κατάλληλος δι' ὅλας τὰς κομμώσεις ἡτοι διὰ χτένισμα Marchel, διὰ χτένισμα νεροῦ (mise en pli) καὶ εἰδικῶς διὰ χτένισμα διαρκείας (permanents) διότι δὲν καίει τὰς τρίχας, δὲν τὰς σκληρύνει, δὲν τὰς κόβει, δὲν τὰς πρασινίζει καὶ χρωματίζει αὐτὰς ἐντὸς 15 λεπτῶν τῆς ὥρας.

Πωλεῖται εἰς τὰ Κομμωτήρια, Μυροπωλεῖα καὶ Φαρμακεῖα. Διαρκὴς παρακαταθήκη παρὰ τῷ ἀντιπροσώπῳ κ.

E. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ — Μητροπόλεως 42



Καί τώρα διά νά τελειώνωμεν θά μού πῆτε ἴσως: μὰ ὅτι ἔγινε ἕως σήμερα καί ὁπωσδήποτε δέν εἶνε ἀξιοσημείωτο;

Ἀσφαλῶς ναί! θά ἔλεγα, ἀλλ' αὐτό δέν πείθει, ὅτι μέσα στά μεγάλα ἢ μικρά δικαιολογητικά τῶν μέχρι τοῦδε φιλομούσων ἀντιλήψεων, γεγονότων καί διασπαθισμῶν λείπει ἡ ἀγαλίνωτος ἀποτύπωσις τοῦ μοιραίου. Καί περὶ αὐτοῦ πρόκειται σήμερον διά νά μὴ παρεξηγηθῶμεν ἀπὸ κανένα.

ΚΩΣΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Ἡ συμφωνική ὀρχήστρα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν θά ἐκτελέσῃ (Σαῖζὸν 1930—31) ἔργα τῶν κατωτέρω συνθετῶν: Μπάχ, Χαϊντελ, Μπετόβεν, Χάινδν, Μπραμ,

Ζμέτανα, Ρεσπὶγκι, Βάγνερ, Καζέλλα, Μπερλιό, Μουσόρσκη, Ριχ. Στράους, Ραβέλ, Μάλερ (1η συμφωνία) Σέμπεργκ («Verklärte Nacht») κτλ.

— Ἐκτὸς τῶν ὀκτῶ Συναυλιῶν Συνδρομητῶν, εἰς τὰς ὁποίας θά ἐκτελεσθοῦν ἔργα τῶν ὡς ἄνω συνθετῶν, θά δοθοῦν καί 8 Λαϊκῆς συμφωνικαὶ συναυλίαι, τὸν δὲ Δεκέμβριον θά ἐορτασθῇ ἡ 10ετηρὶς τῆς «Χορφῆς Ἀθηνῶν» τοῦ κ. Οἰκονομίδη.

— Διευθύνται ὀρχήστρας οἱ κ.κ. Μητρόπουλος, Οἰκονομίδης, Μπουστίντουϊ, Σκαλκώτας, Schnabel, καί Καζέλλα.

— Σολιστ τῶν ὡς ἄνω συναυλιῶν: Φρόντ, Σούμαν, Ἐρίκα Μορίνι, Χούμπερμαν, Καζέλλα, Ντόνανυ Φαραντῆτος καί Βολωνίης.

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΝ

— Εἰς τὴν Λενίγκραδ (πρ. Πετρούπολιν) θά κτιοθῇ καί τρίτον μελόδραμα με 5—6000 θέσεις ἀκροατῶν.

— Τὸ μπαλέτο τοῦ Milhaud «Le train bleu» θά ἐκτελεσθῇ τὴν Σαῖζὸν 1930—31 διὰ πρώτην φοράν εἰς Γερμανίαν—Χαννόφερ.

— Ἡ Sign. Anita Colombo, πρώην γραμματεὺς εἰς τὴν Σκάλα τοῦ Μιλάνου, διωρίσθη διευθύντρια τῆς Ὁπερας αὐτῆς.

— Ὁ Nikolai Lopatnikoff συνθέτει τὸ μελόδραμα «Danton» ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ γνωστοῦ δράματος τοῦ Büchner «Dantons Tod».

— Εἰς τὴν Σκάλαν τοῦ Μιλάνου θά ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς ἡ ὄπερα τοῦ Βέρδι «Lombardi» με διευθυντὴν τῆς σκηνῆς τὸν τῆς Ὁπερας τῆς Βιέννης Lothar Wallerstein.

— Ὁ Paul Gross συνέθεσεν μίαν «Sinfonia brevis» καί θά ἐκτελεσθῇ διὰ πρώτην φοράν εἰς τὴν Στουτγάρδην.

— Τὸ νέον κοντσέρτο διὰ πιάνο τοῦ Hindemith, με διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν Michael Taube καί σολιστ τὸν Edwin Fischer, θά ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς εἰς Γερμανίαν.

— Ὁ Arthur Honegger συνθέτει ἕνα νέο ἔργον διὰ χορφῆς ἐπὶ τῇ βάσει ποιητικοῦ κειμένου τοῦ René Bizet.

— Ὁ Lorenzo Perosi συνέθεσεν σειράν ἔργων μουσικῆς δωματίου καί ἐν Ὁρατόριον.

— «The Musical Found Society of Philadelphia» (Office 400 Chestnut Street) προεκήρυξε διαγωνισμὸν πρὸς σύνθεσιν ἑνὸς ἔργου διὰ Σόλο κοναργέτο ἐγχορδων καί ὀρχήστραν. Τὸ βραβευθησόμενον ἔργον θά λάβῃ 1000 δολλάρια. Ἀποστολαί γίνονται δεκταί μέχρι τῆς 31ης Δεκεμβρίου 1931.

— Ὁ Willem Mengelberg διωρίσθη διευθυντῆς

τῆς «Symphony Orchestra» Λονδίνου. Διατηρεῖ ὅμως καί τὴν θέσιν τοῦ ὡς διευθυντοῦ τῆς Concertgebouw ὀρχήστρας τῆς Ἀμστερδάμης.

— Ὁ Paul Hindemith μετὰ τῶν Julius Wolfstahl καί Emanuel Feuermann ὡς Trio (ὁ Hindemith ἔχει τὸ μέρος τῆς Βιόλας) θά δώσουν σειράν συναυλιῶν εἰς διαφόρους πόλεις τῆς Γερμανίας.

## ΑΔΕΛΦΟΓΡΑΦΙΑ

Κιον Β. Β. Θεσσαλονίκην. Γράφατέ μας συγκεκριμένως τι εἶδους βιβλία ἐκ τῶν θεωρητικῶν μουσικῶν μαθημάτων ζητήτε. Δηλαδή: Στοιχειώδους μουσικῆς, ἁρμονίας, ἀντιστίξεως, μορφολογίας, ὀργανολογίας, ἐνορχηστρώσεως, κ.τ.λ. Δι' ἐν ἀπὸ ὅλα, μάλιστα. Ὅλα δι' ἕνα πρωτόπειρον; Ὅχι, εἶναι ἀντιπαιδαγωγικόν.

Δίδα Δ. Α. Ἐνταῦθα. Τί θέλετε νά κάμωμεν ἡμεῖς τὴν στιγμὴν ποῦ οἱ καθηγηταί τῆς μουσικῆς δέν διαμαρτύρονται. Ἀποταθῆτε στὸ Γενικὸν Συμβούλιον τοῦ Ὁδείου.

Μιά πιανίστα. Πειραιᾶ. Δέν μπορούμε νά σᾶς ὑποδείξωμεν καλύτερον πιανίστα, διὰ λόγους εὐνοήτους. Σᾶς παρακαλοῦμε νά διέλθετε ἀπὸ τὰ γραφεῖα μας. Εὐχαριστοῦμεν γιὰ τὰ καλὰ σας λόγια.

Κιον Α. Σ. Βόλον. Ἐγκαρδίους εὐχαριστίας. Σᾶς εὐχόμεθα καλὴν πρόοδον.

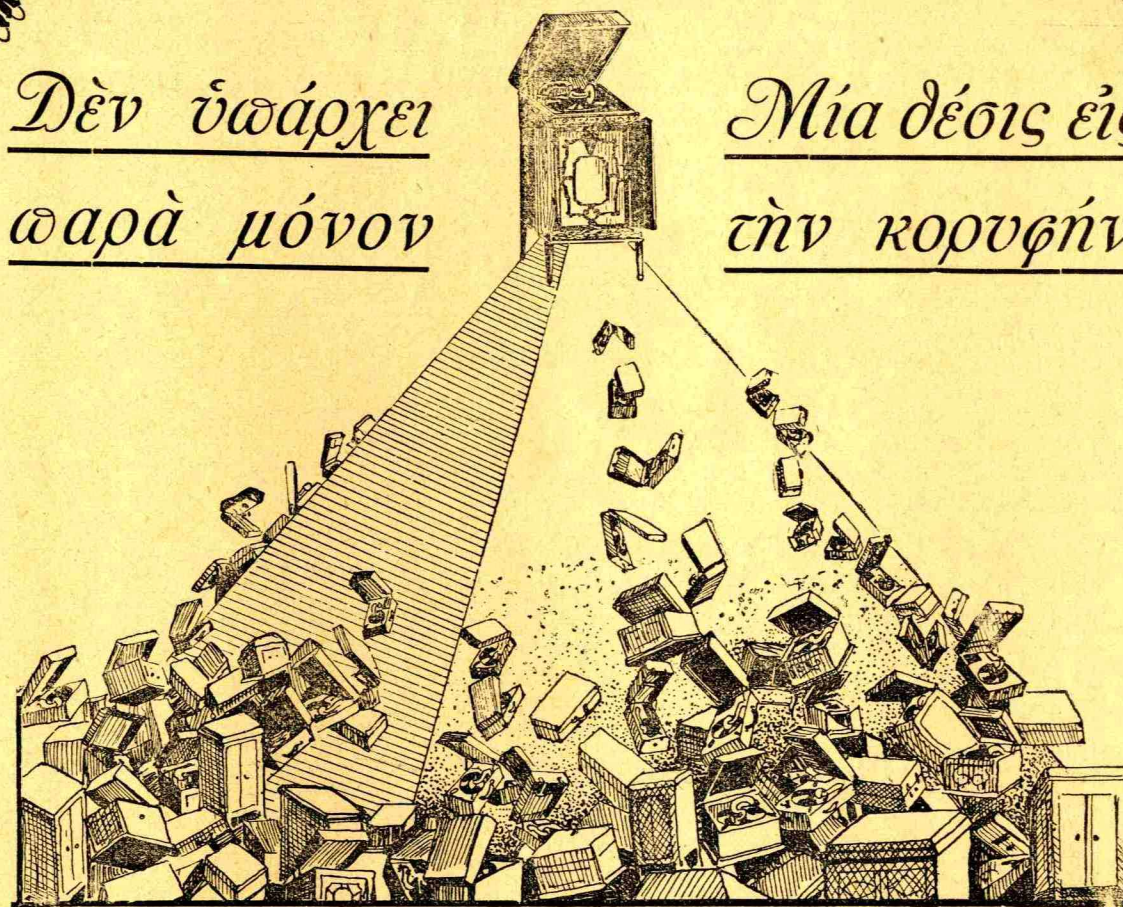
Δίδα Τ. Ἐνταῦθα. Προσπαθήσατε καί θά ἐκτελεσθῇ. Μὴ νευριάζετε!

Κιον Κ. Νικολόπουλον. Ἐνταῦθα. Ἀποταθῆτε μόνον σὴν Ἐταιρίαν Στάρρ—Στὰ Ἀρσακείου 12—γιὰ τὸ πιάνο.

Ἐλάβομεν 18 δημοτικὰ ἄσματα κατὰ διασκευὴν τοῦ κ. Ν. Λάβδα. Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» θά ἀσχοληθῇ μετὰ ἄσματα αὐτὰ προσεχῶς.

Δὲν ὑπάρχει  
παρὰ μόνον

Μία θέσις εἰς  
τὴν κορυφήν.



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

Διὰ νά φθάσῃ κανεὶς εἰς τὴν κορυφήν, διὰ νά καταλάβῃ τὴν μόνην εἰς αὐτὴν ὑπάρχουσαν θέσιν, πρέπει νά ἔχῃ προσόντα ἀνώτερα καὶ ἀξίαν ἀναμφισβήτητον.

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

Ἐὰν θέλετε νά ἐξασφαλίστε ἀνεμπτόν μουσικὴν ἀπόδοσιν καὶ ἀπαράμιλλον στερεότητα, ἐὰν θέλετε νά ἀποκτήσετε ἕνα Γραμμοφῶνον ποῦ νά μὴν τὸ φθάνουν τὰ ἄλλα εἰς τὴν ποιότητα, ἂν, με δύο λόγια, λαχταρᾶτε τὸ ὄραϊον, 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



8 10 - 14 18 19

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 ποιότητὰ 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 ἡδὴ ἔτη δὲν ἔπαιξα παρὰ τὰ ὄργανά σας, καὶ ἡ πείρα μου με ἐδικαίωσε διὰ τὴν προτίμησιν ταύτην».

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

Ὅλοι σεῖς ὅσοι διατάζετε ἔμπρὸς εἰς τὸ ἀμέτρητον πλῆθος τῶν ποικιλιωνύμων Πιάνων ποῦ σᾶς προσφέρονται πανταχόθεν, ἀκολουθήσατε τοὺς μεγάλους καλλιτέχνας καὶ ἐκλέξατε τὸ Πιάνο BECHSTEIN.

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

Ἐὰν παίξητε μιὰ φορὰ τὸ Πιάνο BECHSTEIN, ἢ ἔστω καὶ ἂν τὸ ἀκούσητε μιὰ φορὰ, θὰ πεισθῆτε ὅτι δὲν χωρεῖ σύγκρισιν με ἄλλα. Τὸ BECHSTEIN εἶναι τὸ μόνο Πιάνο ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὸ ΤΕΛΕΙΟΝ ἐν τῇ Τέχνῃ καὶ τῇ Βιομηχανίᾳ.

Γενῆτε ὁ εὐτυχὴς κάτοχος ἑνὸς Πιάνου BECHSTEIN, καὶ θὰ αἰσθανθῆτε νὰ σᾶς πλημμυρίζει ὑπερρφάνεια ποῦ μόνο 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:

## ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φῶνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.