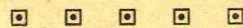


ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

Κωνστ. Δ. Οικονόμου : Άνοιχτή επιστολή πρὸς τὸν ἔξοχώτατον κ. κ. Ὑπουργὸν τῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων.

Κ. Μαλέζου (τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν) : Περὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

** : Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μάλερ.

Π. Π. Κ. : Ὁ ραδιοσταθμὸς Παρισίων.

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

Κ. Δ. Οικονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾄσμα.

Ν. Σκαλκώτα : Μουσικὸν τεμάχιον.

Ρουμελιώτου : Φράντς Λέχαρ.

Κ. Παλαμᾶ : Ἡ χαρὰ τῆς Τέχνης.

Π. Π. Κωνσταντινίδου : Πῶς εὐρίσκομεν τοὺς διάφορους σταθμοὺς ἐπὶ τὸ ραδιόφωνό μας;

Σχεδιάγραμμα πρὸς εὑρεσιν τῶν ραδιοσταθμῶν τοῦ ἔξωτερικοῦ. — Διάφοροι εἰκόνες, μουσικά παραδείγματα καὶ φωτογραφίαι τῶν Μάλερ, Λέχαρ κτλ.

❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Δ' — ΤΕΥΧΟΣ 4

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1931

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

ΑΝΟΙΚΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

εὐρὸς τὸν ἐφοχώτατον κ. κ. ὑπουργὸν τῆς Παιδείας & Ἀρρασκευμάτων

Κύριε Ὑπουργέ,

Ἡ εὐγενὴς ὑμῶν προσπάθεια πρὸς ἐξυγίανσιν τῆς Παιδείας ἡμῶν, οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ τῶν Καλῶν Τεχνῶν ἐν μέρει ἢ ζωογόνος ὑμῶν φροντίς πρὸς διάδοσιν ἐν τῷ ἐξωτερικῷ τῶν ἀριστουργημάτων τῆς πνευματικῆς ἡμῶν παραγωγῆς ἢ πατρικῆ ὑμῶν αὐτόχημα στοργῇ καὶ αἱ δραστήριοι καὶ ἀφιλοκερδεῖς ὑμῶν ἐνέργειαι πρὸς διατήρησιν καὶ πρὸ παντός, ἐξύψωσιν τοῦ ἐθνικοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ φρονήματος αἱ προσπάθειαι ὑμῶν πρὸς ἀνάπτυξιν τῆς ὅλης ἡμῶν πνευματικῆς κινήσεως—μὲ ἐξαργαζῶν νὰ ἀποταθῶ πρὸς ὑμᾶς προσωπικῶς, διὰ ζήτημα ζωτικώτατον καὶ ἐξ ἴσου μὲ τ' ἀνωτέρω χρησιμώτατον.

Κύριε Ὑπουργέ,

Ἄν διαφεύγει τῆς προσοχῆς οὐδενὸς ὅτι, χάρις εἰς τὰς ἀκαμάτους καὶ μόνον ὑμῶν ἐνεργείας, ἰδρῶθη τὸ Ἑθνικὸν μας θέατρον. Ἄν παραγωνρίζει κανεὶς ὅτι, χάρις εἰς τὴν ὑπεράνθρωπον ὑμῶν ἐπιμονὴν καὶ τοὺς ἀτήτους ὑμῶν κόπους καὶ ἐνεργείας, διετεθῆ ἡδὴ ὑπὸ τῆς Κυβερνήσεως ποσὸν ἡμίσεος περίπου ἑκατομμυρίων δραχμῶν διὰ τὴν μετάρφρασιν ἐκλεκτῶν λογοτεχνικῶν ἔργων Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, πρὸς διάδοσιν αὐτῶν ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ. Γνωρίζομεν βεβαίως ὅλοι ὅτι, ἡ θέλησις ὑμῶν πρὸς καλλιτέρεσιν παντός ἔχοντος σχέσιν μὲ τὴν διανοητικὴν καὶ αἰσθητικὴν τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ ἀνάπτυξιν, εἶναι παραδειγματικῇ. Ἀλλά...

Κύριε Ὑπουργέ,

Τί ἐπράξατε — ἰδὼν τὸ ἀγωνιῶδες ἐρώτημα — καὶ διὰ τὴν μουσικὴν διαπαιδαγώγησιν τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ;

Δεύτερον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἐνέργειαι ὑμῶν πρὸς διάδοσιν ἐν Ἑλλάδι καὶ ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ, τῶν ἔργων τῶν ταλαιπωρουμένων, τῶν βιοπαλαιστῶν Ἑλλήνων συνθετῶν;

Τρίτον: Ποῦ εἶναι αἱ περίφημοι «Σαιζόν» ἔστω τοῦ μελοδράματος, τὰς ὁποίας πρὸ μηνῶν ἐμβαλλοματικῶς, ἀπὸ τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος, ἀπεφασίσσατε;

Τέταρτον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἐνέργειαι ὑμῶν πρὸς διορισμὸν ὑπεροδοῦντων διδασκάλων τῆς μουσικῆς ἐν τῇ

Μέσῃ, προταθέντων αὐτῶν πρὸ πολλοῦ ἤδη ὑπὸ τοῦ Ἀνωτάτου Ἐκπαιδευτικοῦ Συμβουλίου Μέσης;

Πέμπτον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἀποφάσεις ὑμῶν διὰ τὰς πολυωνύμους μουσικὰς σχολὰς τῆς πρωτευούσης, τῶν ἐπαρχικῶν καὶ τοῦ Κρατικοῦ Ὁδείου Θεσσαλονίκης;

Ἑκτον: Ποῖον εἶναι τὸ μουσικὸν ὑμῶν πρόγραμμα, δι' ἐνοποίησης τῆς διδασκαλίας ἐν τῇ Μέσῃ καὶ Στοιχειώδει Ἐκπαιδεύσει;

Ἑβδομον: Διὰ ποῖων μέσων λαμβάνετε ὑμεῖς γνῶσιν τῶν ἐκάστοτε ἀναφρομένων μουσικῶν ζητημάτων Ἐκπαιδευτικῆς ἢ γενικῆς καλλιτεχνικῆς φύσεως, τῆς Ἑλλάδος μας;

Ὀγδοον: Ποῦ εἶναι ὁ ἐπεύθυνος παρ' ὑμῖν μουσικὸς εισηγητὴς τῶν ὡς ἄνω καὶ ἄλλων ζωτικῶν ζητημάτων;

Ἐνατον: Ποῦ εἶναι οἱ ἐπεύθυνοι Κρατικοὶ Ἐπιθεωρηταὶ τῆς σχολικῆς μουσικῆς, τῶν Ὁδείων, τοῦ Μελοδράματος καὶ τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν;

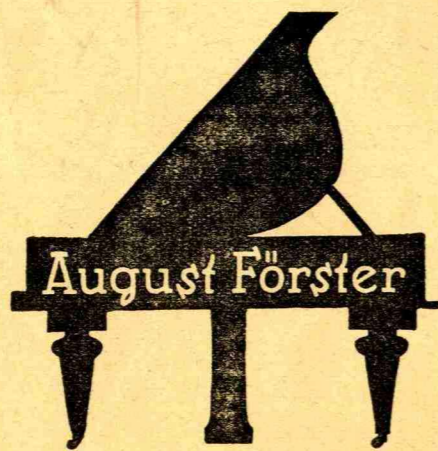
Δέκατον: Ποῦ εἶναι ἡ ὡς ἐκ τῆς θέσεως ὑμῶν ἐπιβολὴ παρὰ τοῖς ἀρμοδίους—καὶ τώρα ἔστω—πρὸς ὑποστήριξιν τῶν ἔργων τῶν πολυβασιτισμένων καὶ περιφρονημένων Ἑλλήνων συνθετῶν;

Ἐνδέκατον: Ποῖαι εἶναι αἱ ἐνέργειαι ὑμῶν δι' ἰδρῶσιν Ἐδρας τῆς μουσικῆς ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ Ἀθηνῶν—τοῦλάχιστον; καὶ

Δωδέκατον: Ποῖα εἶναι—ἐν ὀλίγοις—ἡ μουσικὴ ὑμῶν πολιτικὴ;

Κύριε Ὑπουργέ,

Ἄν παραγωνρίζω βεβαίως τὸ γεγονός ὅτι, ἀναφρομένων κατὰ περιόδους διαφόρων μουσικῶν ζητημάτων (ὡς τὸ τοῦ Ἑθνικοῦ Μελοδράματος φέρ' εἰπεῖν) προσκαλεῖτε ὑμεῖς εἰς «σὺσκεψιν» μερικοὺς «εἰδικούς» πρὸς κατατοπισμὸν ἢ διὰ νὰ ἀκούσητε τὰς ἀπόψεις τῶν κ. κ. «εἰδικῶν». (Ὅτι σὰς πλησιάζουν κάποτε καὶ μερικοὶ ἀπρόσκλητοι πολυτάλαντοι «φιλόμουσοι»—ἀνάγνωθι σὸνμπ—μερικῶν Ὁδείων, καθὼς καὶ διάφορα μουσικὰ Σωματεῖα—δὲν τὸ ἀναφέρω ἢ ἐντὸς παρενθέσεως). Τί γίνεται λοιπὸν εἰς τὰς «σὺσκεψεῖς» αὐτάς; Ἐνας ἕκαστος



ΠΙΑΝΑ FÖRSTER

Ἔχουν ἀλλάξει οἱ καιροί. Ἠλλάξεν ὁ τρόπος τῆς ζωῆς μας. Πολλὰ νέα συνήθειαι ἐξετόπισαν τὰς παλαιάς. Ἀλλὰ ἡ Μουσικὴ μόρφωσις παραμένει τὸ ὠραιότερον προσὸν κάθε πραγματικῶς πολιτισμένης οἰκογενείας.

Τὸ Πιάνο ἦτο ἀνάκαθεν τὸ βασικὸν μέσον κάθε μουσικῆς ἐκπαιδεύσεως, καὶ ὡς τοιοῦτον διαδίδεται συνεχῶς.

Μέσα ὅμως εἰς τὴν ἀπέραντον ποικιλίαν τῶν Πιάνων, τὰ Πιάνα **FÖRSTER** κατέχουν ὄλως ἐπίζηλον θέσιν διὰ τὴν σπανίαν μελωδίαν των, διὰ τὴν ἀνωτέραν ποιότητά των, διὰ τὴν ἐπιβλητικὴν ἐξωτερικὴν ἐμφάνισίν των.

Τοποθετοῦντες ἓνα **Förster** στὸ σπίτι σας, ἀποκτᾶτε τὸ ἀριώτερον μέσον διὰ τὴν Μουσικὴν μόρφωσίν σας καὶ ἐκδηλώνετε μὲ τὸν εὐγενέστερον τρόπον τὸν ἀνώτερον πολιτισμὸν σας. Τὰ Πιάνα **FÖRSTER** πωλοῦνται μὲ εὐκολίαν πληρωμῆς παρὰ τῇ

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

ἐκ τῶν προσκληθέντων καὶ ἀπροσκήτων, ἐκφράζει τὰς ἰδιαιτέρας αὐτοῦ σκέψεις ἢ καὶ τὰς σκέψεις καὶ πόθους ὠρισμένης κλίμας. Ὑμεῖς εὐρισκόμενοι πρὸ τεραστίων πάντοτε διχογνωμιῶν καὶ ὡς μὴ εἰδικὸς μουσικὸς, ἀποφασίζετε. Καὶ λέγετε: «Κύριοι! θὰ μεταφέρωμεν τὸ ἴδιον ἀκριβῶς σύστημα διοικήσεως καὶ οργανώσεως τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου καὶ εἰς τὸ μέλλον νὰ ἰδρυνθῆ Κρατικὸν Μελόδραμα. Ἐπειδὴ ὁμως δὲν ἔχομεν ἐπὶ τοῦ παρόντος μίαν Κυβέλην τοῦ μελοδράματος, καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχομεν τοὺς καταλλήλους διευθυντὰς ὀρχήστρας, καὶ ἐπειδὴ δὲν ἔχομεν εἰδικὸν κόρο κτλ. κτλ., διὰ ταῦτα

ἀποφασίζομεν:

Ἰδρύομεν μελοδραματικὰς «Σαιζόν», δηλαδὴ Μελόδραμα διὰ δυὸ-τρεῖς μόνον μῆνας τὸ χρόνον. Δι' οἴκημα τοῦ Μελοδράματος ἐκρίθη καταλληλότερον τὸ Δημοτικὸν Θεάτρον. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν καλλιτεχνικὴν συγκρότησιν τοῦ μελοδράματος, ὡς ἄσδοι μὲν θὰ χρησιμοποιηθοῦν ὅλοι οἱ καλοὶ ἰδιοὶ μας, ἀλλὰ καὶ ξένοι θὰ μετακαλοῦνται. Ὡς πρὸς δὲ τὴν συγκρότησιν τῆς ὀρχήστρας τοῦ Μουσικοῦ θεάτρου καὶ τῆς Χορωδίας, θὰ γίνων αὐτὰ ἐν συνεργασίᾳ μετὰ τὰς ἤδη ὑπαρχούσας».

Ξεύρετε, ποῖον εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα, μετὰ τὰς δηλώσεις ἡμῶν αὐτὰς; Ὅτι, οὔτε «Σαιζόν» ἔχομεν, ἀλλ' οὔτε καὶ Κρατικὸν Μελόδραμα!... Διατί; Ἀπλούστατα διότι, ἀντὶ νὰ προχωρήσητε ριζοσπαστικῶς, ἀντὶ νὰ καινοτομήσητε, ἀντὶ νὰ βαδίσητε ἐπὶ καθωρισμένου γενικοῦ μουσικοῦ προγράμματος, ἀντὶ νὰ εἰπῆτε «νετο», κάμετε... πολιτικὴν, οὐχὶ βεβαίως μουσικὴν πολιτικὴν. Δὲν θέλετε νὰ τὰ χαλάσετε μετὰ κανένα. Δὲν θέλετε νὰ κακιώση κανεὶς μαζὺ σας. Θέλετε νὰ φάνεσθε...προσιᾶτης καὶ σωτήρ. Διδετε εἰς ὅλους τοὺς μουσικοὺς ἐλπίδας καὶ ὠραίους λόγους. Καὶ διατί αὐτά; Διότι δὲν εἶσθε μουσικῶς κατηρητισμένους. Διότι δὲν ἔχετε μουσικὸν πρόγραμμα. Διότι δὲν ἔχετε τὸν εἰδικὸν ὑπεύθυνον μουσικὸν εἰσηγητὴν εἰς τὸ Ὑπουργεῖον σας. Διότι νομίζετε—ἐσφαλμένως— ὅτι λέγοντες ἡμεῖς κάτι διὰ τὴν ὀργάνωσιν μιᾶς μουσικῆς καταστάσεως, γίνεσθε εἰδικός, ἔχοντες πάντα τὴν ἰδέαν ὅτι εἶσθε γνώστης ὅλων τῶν μουσικῶν πραγμάτων καὶ λεπτομερειῶν.

Διατί, σὰς παρακαλῶ, ἡ σχολικὴ μουσικὴ, παραμένει εἰς ὁ σημεῖον εὐρισκετο ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ προκατόχου σας, τοῦ προπροκατόχου σας καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς; Ἀπλούστατα διότι, δὲν ὑπάρχει εἰς τὸ Ὑπουργεῖον τῆς Παιδείας ὁ ἀδέκαστος, ὁ τελείως μουσικῶς κατηρητισμένος (δὲν γράφω, μουσικῶς ἐπιστημονικῶς κατηρητισμένος, διὰ νὰ μὴ νομισθῆ ὅτι ζητῶ θέσιν) ὁ ἀντικειμενικὸς καὶ ὑπεύθυνος μουσικὸς εἰσηγητής. Δὲν λαμβάνετε ὑμεῖς σοβαρῶς ὑπ' ὄψιν—καὶ δικαίως—ὑπομνήματα διαφόρων μουσικῶν Σωματείων, Ὁδῶν, διαφορῶν προσώπων κλπ., διὰ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Σχολικῆς μουσικῆς ἢ τῆς μουσικῆς γενικῶς, διότι ἔχετε τὴν γνώμην—καὶ εἶναι ὀρθὸν αὐτὸ—ὅτι οἱ διάφοροι αὐτοὶ ἀνεύθυνοι εἰσηγηταί,

οἱ μὴ Κρατικοὶ αὐτοὶ Κύριοι, εἰσηγοῦνται, συνήθως, ἀν μὴ πάντοτε, πράγματα ἐνδιαφέροντα αὐτοὺς καὶ μόνον, τὸν κλάδον τῶν καὶ οὐχὶ τὴν δλότητα. Ἄλλ' ἐν τῇ αὐτῇ περιπτώσει, θὰ ἔπρεπε βεβαίως νὰ εἰσηγηθῆτε ὑμεῖς προσωπικῶς τὰ προβλήματα αὐτὰ καὶ ἄλλα, εἰς τὸν τελειωτικῶς ἐγκρίνοντα ὑπεύθυνον Προϋπουργὸν τῆς Ἑλλάδος. Τί ἐκάματε ὁμως διὰ τὴν ἀναδιοργάνωσιν τῆς Σχολικῆς, ἐπὶ παραδείγματι, μουσικῆς, ὡς καὶ διὰ τὸν διορισμὸν τῶν προταθέντων διδασκάλων τῆς μουσικῆς, τόσοις μῆνας; Τίποτε!

Ἄλλ' ἐφροντίσατε μήπως δι' ἰδρυσιν Ἐδρας τῆς Μουσικῆς εἰς τὸ Πανεπιστήμιον;

Ἐνεργήσατε ὁμοίως δι' ἰδρυσιν Μουσικοῦ τμήματος ἐν τῇ Ἐθνικῇ ἡμῶν Βιβλιοθήκῃ;

Ἔχετε ἄραγε γνῶσιν τῆς πραγματικῆς καταστάσεως τῶν πολυποικίλων μουσικῶν σχολῶν τῆς πρωτευούσης ἢ ἔστω καὶ τοῦ μοναδικοῦ κρατικοῦ Ὁδείου τῆς Θεσσαλονίκης;

Ποῖαι αἱ ἐνέργειαι ἡμῶν δι' ἰδρυσιν κρατικοῦ Ὁδείου ἐν τῇ πρωτευούσῃ;

Γνωρίζετε ὅτι αἱ 500,000 δραχ. θὰ διατεθοῦν εἰς τὸν γνωστὸν Γάλλον μὴ μουσικὸν, πρὸς συλλογὴν ὑπ' αὐτοῦ (ὡς γνωστὸν δὲν ὑπάρχει διὰ τὴν ἐργασίαν αὐτὴν οὐδεὶς ἀπολύτως Ἑλλήν εἰδικός...) τῶν λαϊκῶν ᾠμάτων τῆς πατρίδος μας; Τὸ γνωρίζετε... Διότι τί ἐκάματε μέχρι σήμερα σχετικῶς; Τίποτε! Περιμένετε μοιρολατρικῶς τὸ 1932 διὰ νὰ παραδώσητε τὰς 500,000 δραχ. τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, εἰς τὰ θυλάκια ἐνὸς Γάλλου μὴ εἰδικοῦ καὶ μὴ μουσικοῦ.

Γνωρίζετε τί μαθήματα πρέπει νὰ διδάσκωνται εἰς ἐν Ὁδεῖον, διὰ νὰ εἶναι τὸ τελευταῖον Ὁδεῖον, δηλαδὴ Conservatoire ἐφάμιλλον τῶν Εὐρωπαϊκῶν τοιούτων;

Γνωρίζετε ὅτι τὰ προγράμματα τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τῆς πρωτευούσης (διὰ τὰς ὁποίας τὸ Κράτος δαπανᾷ χιλιάδας χιλιάδων δραχμῶν κατ' ἔτος) καθορίζονται τῇ «ἐγγεῖ» ἰδίως συμπράξει ἐνὸς δημοσιογράφου μιᾶς ἀπογευματινῆς ἐφημερίδος, καὶ μερικῶν ἐν τέλει, μειοψηφούντων πάντοτε, μουσικῶν;

Γνωρίζετε πόσα ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν (πρόκειται διὰ τὴν ἐφετηρὴν Σαιζόν) ἐξετελέσθησαν ὑπὸ τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας Ἀθηνῶν; (Οὔτε εἰς τὰ δάκτυλα τῆς μιᾶς χειρὸς δὲν μετροῦνται).

Τί ἐκάματε ἐπίσης διὰ τὰς ἀηδεῖς καὶ τελείως ἀντικαι-σθητικὰς καντάδας τῆς δῆθεν Βυζαντινῆς μουσικῆς, εἰς τὰς Ἐκκλησίας μας;

Ποῖαι εἶναι τέλος αἱ ἐμπράγματα ὑμῶν ἐνέργειαι δι' ἀνάπτυξιν τοῦ μουσικοῦ αἰσθημάτος τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, δι' ὑποστήριξιν καὶ ἐνθάρρυνσιν τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν, τῶν μουσικῶν μας, τῆς μουσικῆς μας γενικῶς ζωῆς; Ποῖαι;

Ἐδπειθέστατος
ΚΩΝΣΤ. Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
Μουσικὸς Ἐπιστήμιον
Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

**ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΔΙΑΤΟΝΙΚΩΝ ΚΛΙΜΑΚΩΝ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

[Ἡ κατωτέρω ἀνακοίνωσις τοῦ κ. Κ. Μαλτέζου ἀνατυποῦται ἐκ τοῦ ΣΤ' Τόμου τῆς Ἐπετηρίδος τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν].

Πρὸ τριετίας εἶχον ἀνακοινώσαι πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν τῶν Ἀθηνῶν δύο ὑπομνήματα περὶ τῶν μουσικῶν διατονικῶν κλιμάκων ἐν γένει. Ἐν τῷ πρώτῳ (¹) ἐπεσκόπησα συντόμως ἱστορικῶς καὶ ἀνεξήγησα τὰς διατονικὰς κλιμάκας διαφορῶν λαῶν, ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ (²) ἔδωκα ἰδίαν θεωρίαν τῆς γενέσεως τῶν διατονικῶν κλιμάκων, ἰδίως τῶν μετὰ ρητῶν διαστημάτων, κεκτημένων τὰ σύμφωνα διαστήματα $\frac{4}{3}$ καὶ $\frac{3}{2}$.

Ἐν τῷ πρώτῳ ἔγραφον προκειμένου περὶ τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς: «Γνωστὸν ὅτι ἡ πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ ἀνεῦρεν (1883) ὅτι ἡ Μουσικὴ αὕτη κέκτηται τὴν διατονικὴν κλίμακα

$$(1) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{100}{81} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{50}{27} \quad 2$$

μετὰ τῶν τονιαίων διαστημάτων $\frac{9}{8}$, $\frac{800}{729}$ καὶ $\frac{27}{25}$.

Ἄφ' ἑτέρου γνωστὸν ὅτι ὁ Χρῦσανθος διήρεσε (1814) τὸ τετράχορδον εἰς 28 ἴσα μέρη, λαμβάνων 12 μέρη διὰ τὸν μεῖζονα τόνον, 9 διὰ τὸν ἐλάσσονα καὶ 7 διὰ τὸν ἐλάχιστον. Ἄλλ' ἡ κλίμαξ ἢ πλησιεστέρα πρὸς τὴν διαίρεσιν ταύτην, κατὰ τοὺς ὑπολογισμούς μου, εἶναι ἡ ἐπομένη

$$(2) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{99}{80} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{33}{20} \quad \frac{297}{160} \quad 2$$

μετὰ τῶν τονιαίων διαστημάτων $\frac{9}{8}$, $\frac{11}{10}$ καὶ $\frac{320}{297}$.

Ἡ σειρά τῶν ἤχων τῆς κλίμακος (2) ἀκολουθεῖ τοὺς τῆς μεῖζονος Εὐρωπαϊκῆς κλίμακος. Ἐὰν ὁμως διατάξωμεν αὐτὴν συμφώνως πρὸς τὴν κλίμακα (1), ἡ κλίμαξ ἡμῶν αὕτη ἀποβαίνει

$$(2') \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{99}{80} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{297}{160} \quad 2$$

Αἱ κλίμακες (1) καὶ (2) ἢ (2') εἰσέρχονται ἐν τῷ πλαισίῳ τῶν θεωρηθειῶν κλιμάκων ἐν τῷ ρηθέντι δευτέρῳ ὑπομνήματί μου.

Μετὰ τὰς πρώτας μου δημοσιεύσεις, συγκρίνων τὰ διαστήματα τῆς (1), ἦτις εἶχεν εὐρεθῆ πειραματικῶς ὑπὸ τῆς πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς, πρὸς τὰ διαστήματα τῆς κλίμακος (2), τὴν ὁποῖαν ἐνόμιζον ὡς κλίμακα τοῦ Χρυ-

(¹) Περὶ διατονικῶν κλιμάκων, Πρακ. Ἀκαδ. Ἀθην. 2 (1926), 104.

(²) Ἐπὶ τῆς θεωρίας τῆς γενέσεως τῶν διατονικῶν κλιμάκων, Πρακ. Ἀκαδ. Ἀθην. 2 (1926), 145.

σάνθου, καθ' ὃ ἀνταποκρινομένην εἰς τὰς διαίρεσεις 12-9-7 τοῦ τετραχορδου, ἀνεῦρεν ὅτι αἱ δύο αὗται κλίμακες διαφέρουσι κατὰ τὰς τρίτας καὶ τὰς ἐβδομάς τῶν, μόνον κατὰ δύο ἑκατοστὰ τοῦ συγκεκριμένου τόνου, ἦτοι κατὰ ἐν πέμπτον τοῦ μουσικοῦ κόμματος (³), ὥστε αἱ δύο κλίμακες συμπίπτουσι ἀκουστικῶς.

Τὸ περίεργον τοῦτο ἀποτέλεσμα μετὰ ἠνάγκασε νὰ μελετήσω τὰς πρωτοτύπους ἐργασίας (⁴), τὰ δὲ ἀποτελέσματα τῆς ἐρεύνης μου ταύτης ἀνεκοινώσα κατὰ τὸν παρελθόντα Ἰούνιον πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν Ἀθηνῶν (⁵), σύννοφιν δὲ τῆς ἀνακοινώσεως ἐκείνης ἀποτελεῖ τὸ παρὸν ἄρθρον.

Ὡς γνωστὸν, οἱ τρεῖς Μουσικοδιδάσκαλοι Χρῦσανθος, Χουρμουζίου καὶ Γρηγόριος, μαθηταὶ καὶ συνεχισταὶ τοῦ μεταρρυθμιστικοῦ ἔργου Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου

(³) Τὸ κόμμα τῆς φυσικῆς μουσικῆς κλίμακος ($= \frac{81}{80}$) ἰσοῦται πρὸς $10\frac{3}{4}$, ἢ 11 ἑκατοστὰ τοῦ τόνου.

(⁴) Αἱ ὑπ' ἐμοῦ χρησιμοποιηθεῖσαι πηγαί, αἱ σχετικαὶ πρὸς τὰς ἐρεῦνας τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῶν συνεργατῶν του εἶναι 1) Ἡ εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς συνταχθεῖσα παρὰ Χρυσάνθου τοῦ ἐκ Μαδύτων καὶ ἐκδοθεῖσα τῷ 1821 ἐν Παρισίοις, 2) τὸ σχετικὸν μέρος τῆς γενικῆς Ἱστορίας τῆς Μουσικῆς τοῦ F. Fétis, 3) L'abrégé de la Théorie de Chrysanthos κατὰ παράφρασιν εἰς τὴν Γαλλικὴν ὑπὸ τοῦ Em. Burnouf καὶ 4) τὸ μέγα θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς ἐκδοθὲν τῷ 1832, ἐν Τεργέστῃ ὑπὸ τοῦ Πελοπίδου, μαθητοῦ τοῦ Χρυσάνθου, πρὸς ὃν εἶχε δώσει, τῷ 1820, τὸ χειρόγραφον αὐτὸς ὁ Χρῦσανθος. Τὸ τελευταῖον δὲ τοῦτο σύγγραμμα ἀποτελεῖ καὶ σήμερον τὴν βάση τῆς διδασκαλίης τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν Μουσικῆς.

(⁵) Ἐπίσης ἔλαθον ὑπ' ὄψιν τὴν πρὸς τὸν Πατριάρχην Ἰωακείμ τὸν Γ' ἔκθεσιν τῆς ὑπ' αὐτοῦ συσταθείσης Ἐπιτροπῆς (1887 καὶ 1888), καὶ περιέχουσαν τὰς ἐπιστημονικὰς, ἰδίᾳ πειραματικὰς, ἐρεῦνας τῆς Ἐπιτροπῆς.

Τέλος εἶχον ὑπ' ὄψιν τὰ ἐπόμενα δημοσιεύματα: 1) Θ. Φωκαῆος, Κρητὶς τοῦ Θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, 1902, 2) Κ. Α. Ὑάρον, Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς, 1917 καὶ δημῶδη ἄσματα Γοργυνίας, 1923, 3) Α. Ρεμαντᾶ καὶ Πρ. Ζαχαρίου, Ἀρίων ἢ Μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων, 1917, 4) Κ. Παπαδημητρίου, Τὸ Μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος 1921 καὶ Μελωδικαὶ ἀσκήσεις Βυζαντινῆς Μουσικῆς, 1928, 5) οἰκονόμου Θ. Ι. Θωῶδου, ἄρθρα ἐν τοῖς Μουσικοῖς Χρονικοῖς (1928, 1929), 6) Histoire générale de la Musique τοῦ F. Fétis, 7) τὴν ἐν τῇ Encyclopédie de la Musique τοῦ Albert Lavignac σχετικὴν Μελέτην τοῦ Am. Gastoué καὶ τινα ἄλλα.

(⁶) Ἐπὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Πρακ. Ἀκαδ. Ἀθην. 4 (1929), 326.

καί Πέτρου του Βυζαντίου, ανέπτυξαν τῷ 1814, ἐνώπιον εἰδικῆς Συνόδου τῶν Πατριαρχείων τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἐπὶ Κυρίλλου τοῦ Ζ', νέαν μέθοδον, δι' ἧς ἐπέφερον ἀπλούστευσιν τῆς σημειολογίας ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ Μουσικῇ. Ἡ δὲ Σύνοδος πεισθεῖσα διὰ τῶν ἀποδείξεων τῶν δοθεισῶν ὑπὸ τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων περὶ τῆς ρυθμίσεως τῆς Τέχνης—ἐπειδὴ κατ' ἀρχὰς ὑπόπτευν ὅτι οὗτοι ἐπεζήτησαν νὰ εισαγάγῃσι νέους κανόνας ἐν τῷ λειτουργικῷ ἔργῳ—ἀπεφάσισε τὴν ἰδρύσιν Μουσικῆς Σχολῆς, ἐν ἣ ὁ μὲν Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος ἐδίδασκον τὸ πρακτικὸν μέρος τῆς Μουσικῆς, ὁ δὲ Χρυσάνθος ἐδίδασκε τὸ θεωρητικόν. Εἰς τὴν Σχολὴν ταύτην, λειτουργήσασαν μέχρι τοῦ 1820, συνέρρευσαν πολλοὶ μαθηταί, οἵτινες μετὰ ταῦτα ἰδρύσαν ἰδίας σχολὰς εἰς ὅλα τὰ τμήματα τῆς τουρκικῆς Αὐτοκρατορίας.

Οἱ τρεῖς Μουσικοδιδασκαλοὶ ἐπειραματίσθησαν ἐπὶ τριχοῦδου ὄργανου τῆς Πανδουρίδος ἢ φανδούρου (1), κοινῶς Ταμπουρά. Ἀνεῦρον δ' οὕτω τὴν ἐπομένῃν διατονικὴν κλίμακα:

$$(3) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{27}{22} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{81}{44} \quad 2$$

ἔχουσαν μείζον τονιαῖον διάστημα τὸ $\frac{9}{8}$ καὶ δύο ἐλάσσονα τὰ $\frac{12}{11}$ καὶ $\frac{88}{81}$. Ἡ κλίμαξ αὕτη, ἢ ἀληθὴς τοῦ Χρυσάνθου, δὲν κέκεται ἡμίτονιον, ἀλλ' ἔχει δύο ἐλάσσονα διαστήματα περίπου ἴσα, καθὼ διαφέροντα ἀλλήλων κατὰ ἓν τρίτον τοῦ κόμματος.

Τοῦτο, ὡς καὶ ἡ σύγκρισις τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακος ταύτης πρὸς τὰ τῆς κλίμακος (2) ἢ κάλλιον πρὸς τὰ τῆς κλίμακος μετὰ μὴ ρητῶν διαστημάτων, τῆς ἀντιστοιχοῦσης πρὸς τὴν διαίρεσιν τοῦ τετραχοῦδου εἰς 28 μέρη, (ὄρα τὴν ρηθείσαν ἀνακοινώσιν μου ἐπὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλλ. ἐκκλ. Μουσικῆς), μᾶς διδάσκουσιν ὅτι ἡ κλίμαξ αὕτη τοῦ Χρυσάνθου δὲν ἐπιδέχεται τὴν διαίρεσιν τοῦ διαπασῶν εἰς 68 μέρη, ἦτοι τοῦ τετραχοῦδου εἰς 28 μέρη κατὰ τὰ μέτρα 12—9—7.

Ἐβδομήκοντα ἔτη βραδύτερον ἢ πατριαρχικῆ Ἐπιτροπῆ ἐμελέτησε κατὰ πρῶτον τὸ ἔργον τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων, ἀλλ' ἀνευροῦσα σφάλματα καὶ ἀντιφάσεις (περὶ ὧν ἀσχολοῦμαι ἐν τῇ ρηθείσῃ ἀνακοινώσει μου), ἐπιοίμησε νὰ μὴ λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὰ ἀποτελέσματα τοῦ ἔργου ἐκείνων· προσέβη δ' ἀπ' εὐθείας εἰς μετρήσεις τῶν διαστημάτων τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν Μουσικῆς, χωρὶς νὰ ἐξετάσῃ διατὶ τὰ ἰδικὰ τῆς ἀποτελέσματα δὲν συμφωνοῦσι πρὸς τὰ πειραματικὰ ἐξαγόμενα τῶν προηγηθέντων καὶ χωρὶς νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ θεωρητικὸν τοῦ Χρυσάνθου ἔσχε μεγίστην ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς ἐκκλη-

σιαστικῆς ἡμῶν Μουσικῆς κατὰ τὰ διαρρέυσαντα ἑβδομήκοντα ἔτη καὶ ὅτι ἐπομένως τὸ ὕλικόν, ἐφ' οὗ ἐπειραματίζετο αὕτη πάντως ἐπηρεάσθη ὑπὸ τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖον δὲν ἐλάμβανεν ὑπ' ὄψιν.

Αἱ ἔρευναι τῆς Ἐπιτροπῆς ἐγένοντο ἐπὶ τῆς ὕφισταμένης ἐν τῇ Ἑλληνικῇ Ἐκκλησίᾳ (τῆς Κωνσταντινουπόλεως) φωνητικῆς Μουσικῆς. Τὰ διάφορα διαστήματα τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὡς καὶ τὰ τῶν δημοτικῶν ἀσμάτων ἐμετρήθησαν ὑπὸ τῶν μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς ἐπὶ μονοχοῦδου ἠχομέτρου, διὰ πειραμάτων ἐπαναληφθέντων πολλάκις παρουσίᾳ καὶ τῇ συνδρομῇ ἐτέρων Μουσικοδιδασκάλων. Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι τὸ ἔργον τῆς Ἐπιτροπῆς ὑπῆρξε λίαν εὐσυνείδητον καὶ καθαρῶς ἐπιστημονικόν, ἀνώτερον, κατὰ τοῦτο, τοῦ τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων ὡς καὶ πάντων ὅσοι μετ' αὐτοὺς ἐπειραματίσθησαν ἐπὶ τοῦ θέματος. Ὡς ἐκ τούτου τὰ ἀποτελέσματα αὐτοῦ εἶναι πολὺ τιμὰ οὐ μόνον διὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, ἀλλ' ἀκόμη καὶ διὰ τὴν ἐθνικὴν ἡμῶν δημοτικὴν μουσικὴν.

Ἡ Ἐπιτροπὴ γράφει ὅτι τὸ μήκος τῆς χορδῆς τῆς διδούσης τὸν ἦχον **βου** (δηλ. τὸν μι), ὑπῆρξε τὸ ἀντικείμενον πλείστων μετρήσεων, οὕτω δὲ ἡ μέση τιμὴ αὐτῆς εὐρέθη ἴση πρὸς 810 χμ., ἐπὶ χορδῆς μήκους ἐνὸς μέτρου. Ἄλλ' ἢ ἡμετέρα θεωρητικὴ κλίμαξ (2) παρέχει μήκος 808 χμ., τῆς διαφορᾶς τῶν δύο χιλιοστομέτρων οὔσης μηδαμινῆς.

Ἀφ' οὗ δὲ ἡ Ἐπιτροπὴ προσδιώρισε τὸ διατονικόν γένος, ἀνεζήτησε τὰ διαστήματα τῶν ἐτέρων γενῶν, ἐξ ὧν ἀναφερόμεν, λόγῳ τῆς σπουδαιότητος τοῦ ἐξαγομένου, ὅτι τὸ λεγόμενον ἑναρμόνιον γένος τοῦ τρίτου ἦχου εἶναι *Πυθαγόρειον ἄκρατον*.

Ἡ Ἐπιτροπὴ τέλος ἔδειξεν ὅτι τῆς διαιρέσεως τοῦ τετραχοῦδου εἰς 12—9—7, ἦτοι εἰς 28 ἴσα μέρη, ἀκριβέστερα καὶ συμφωνοτέρη πρὸς τὴν ἀλήθειαν εἶναι ἢ διαίρεσις εἰς 30 ἴσα μέρη, συμφώνως πρὸς τὴν Ἀριστοξένειον διαίρεσιν τὴν ἀποδιδόμενην εἰς τὸν Κλεονείδην, ὅπου ὅμως αὕτη ἔλαβεν ἀντὶ τῶν Πυθαγορείων διαστημάτων 12—12—6, τὰ διαστήματα τὰ ἀρμόζοντα πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἡμῶν Μουσικὴν 12—10—8.

Μετὰ τὴν ἀνωτέρω ἱστορικὴν καὶ κριτικὴν ἔρευναν, ἀνεζήτησα κατὰ πρῶτον τὴν πιθανὴν προέλευσιν τῆς διατονικῆς κλίμακος (1), τῆς πειραματικῆς, ὡς εἶδομεν, εὐρεθείσης ὑπὸ τῆς πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς, κατόπιν δὲ ἐζήτησα νὰ μάθω, ἐὰν ἢ διατονικὴ κλίμαξ (3), ἢ ἐπίσης πειραματικῶς ἀνευρεθείσα ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῶν συνεργατῶν του, ὑπῆρξεν ἐν χρήσει εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκκλησιαστικὴν Μουσικὴν, καὶ ἐν καταφαντικῇ ἀπαντήσῃ, τὴν πιθανὴν προέλευσιν αὐτῆς. Πρὸς λύσιν τοῦ πρώτου ζητήματος, ἀναφέρω εἰς τὴν ἐν λόγω ἀνακοινώσιν μου χωρίαν, ἐξ ὧν ἐμφαίνεται ὅτι κατὰ τὴν Ἑλληνοιστικὴν περιόδον καὶ εἴτα κατὰ τὴν Βυζαντινὴν ἦτο ἐν χρήσει χρωματικὴ τις Πυθαγόρειος κλίμαξ, μετὰ

(1) Ἀξίον σημειώσεως τυγχάνει ὅτι κατὰ τὸν *Νικόμαχον Πυθαγόρειον Γεωσηγῶν* (Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον, Musici scriptores Graeci, Lipsiae, 1895, 243) ὁ καιὸν τοῦ Πυθαγόρου ἢ μονόχορδον ἔκαλετο κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Νικομάχου *φάνδουρον* (*Πάνδουρον*).

διαστημάτων ἐνὸς τρίτου καὶ δύο τρίτων τοῦ τόνου $\frac{9}{8}$, καὶ ὅτι οἱ Ἄραβες μετὰ τὴν ἰδρύσιν τῆς δυναστείας τῶν Καλιφῶν Ὀμμαδῶν, ἐν Δαμασκῷ, ἠντίλησαν τὴν κλίμακάν των ἐκ τῆς Μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων, συμφώνως πρὸς τὸ ἴδιον ἔθnikόν των πνεῦμα. Ἀφ' ἐτέρου, εἰς τὸ κεφάλαιον περὶ *ὑφέσεως καὶ διέσεως* τῆς εισαγωγῆς τοῦ θεωρητικῶ καὶ τοῦ πρακτικῶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ὁ Χρυσάνθος γράφει: «ἐὰν τις, διαιρῶν τὸν μείζονα τόνον ($\frac{9}{8}$) εἰς τέταρτα καὶ τρίτα, θέλη νὰ ἔχη σημεῖα καὶ διὰ ταῦτα, δύναται νὰ κάμῃ χρησιν διὰ τὴν διέσιν τοῦ ἦχου... καὶ διὰ τὴν ὕφεσιν ἐκ τοῦ βαρέος πρὸς τὸ ὀξύ, τῶν σημείων (τὰ ὁποῖα παραθέτει ἐκεῖ), ἐκφραζόντων ἐν τέταρτον, δύο τέταρτα, ἐν τρίτον καὶ δύο τρίτα τοῦ τόνου».

Αἱ συγκρίσεις αὗται μὲ ἦγαγον νὰ κατασκευάσω θεωρητικῶς διατονικὴν κλίμακα, παράγωγον τῆς τοῦ Πυθαγόρου, ἔχουσαν τονιαῖα διαστήματα: $\frac{9}{8} \cdot \frac{9}{8} = 1,0816$ καὶ τὸ ὑπόλοιπον $(\frac{9}{8})^{1/2} \times \frac{256}{243} = 1,0957$. Ἡ κλίμαξ αὕτη (Κλ. α) κέκεται ὡς διέσιν τὸ κλάσμα $(\frac{9}{8})^{1/2} = 1,04$, καὶ ὁ ἐλάχιστος τόνος αὐτῆς διαφέρει τοῦ τῆς κλίμακος τῆς Ἐπιτροπῆς κατὰ 0,0016, ἦτοι κατὰ $1\frac{1}{3}$ ἑκατοστοῦ τοῦ τόνου, ἐνῶ ἀφ' ἐτέρου ὁ ἐλάσσων τόνος αὐτῆς εἶναι ὠσαύτως μικρότερος τοῦ τόνου $\frac{800}{729}$ τῆς Ἐπιτροπῆς κατὰ $1\frac{1}{3}$ ἑκατ. Ἄλλως τε ὁ κατωτέρω πίναξ δεικνύει τὴν ταυτότητα τῶν δύο κλιμάκων.

ΠΙΝΑΞ I

ἦχοι	νη	πα	βου	γα	δι	κε	ξω	νη
Κλ. (α)	—	102	181	249	351	453	532	600
Κλ. (1)	—	102	182	249	351	453	533	600
Διαφοραί	—	0	-1	0	0	0	-1	0

Ὄντως, ἐκ τῆς συγκρίσεως καθίσταται πρόδηλον ὅτι ἢ διατονικὴ κλίμαξ, ἢ εὐρεθείσα πειραματικῶς ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς, ἐκφράζει δι' ἀπλῶν ρητῶν διαστημάτων, κάλλιον πάσης ἄλλης κλίμακος, τὴν κλίμακα τὴν παράγωγον ἐκ τῆς Πυθαγορείου, τῆς ὁποίας τὸ τετραχοῦδον σύγκειται ἐκ τοῦ μείζονος τόνου $\frac{9}{8}$, τοῦ ἐλάσσονος, ἴσου πρὸς τὸ τρίτον τοῦ τόνου ἠὲξήμενον κατὰ τὸ Πυθαγόρειον λείμμα καὶ τοῦ ἐλαχίστου τόνου ἴσου πρὸς τὰ $\frac{2}{3}$ τοῦ τόνου.

Τὰ ἐν τῇ ρηθείσῃ Μελέτῃ μου ἀναπτυσσόμενα μᾶς ὑποχρεοῦσι νὰ δεχθῶμεν ὅτι ἢ κλίμαξ αὕτη θὰ ἦτο ἐν χρήσει παρὰ τοῖς Ἑλλησι τοῦλάχιστον ἀπὸ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας. Ἐνεκα τούτου καλοῦμεν τὴν κλίμακα, τὴν εὐρεθείσαν ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς, *Βυζαντινὴν διατονικὴν κλίμακα*. Καὶ εἶχε τῇ ἀληθείᾳ δίκαιον ἢ πατριαρχικῆ Ἐπιτροπῆ βεβαιούσα ὅτι δὲν δυνάμεθα νὰ ἀμφιβάλωμεν περὶ τῆς πιστότητος τῆς παραδόσεως ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἀκριβειαν τῶν τονιαίων διαστημάτων.

Δεύτερον ἐν τῇ ἀνακοινώσει μου, ἀκολουθῶν τὴν αὐτὴν μέθοδον διὰ τὴν κλίμακα (3), τὴν εὐρεθείσαν πειραματικῶς ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῶν συνεργατῶν του, ἐλέγχων τὰ μουσικὰ ὄργανα τὰ χρήσιμα, κατὰ τὸν Χρυσάνθον, διὰ τὴν διδασκαλίαν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας Μουσικῆς, φθάνω εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ ἢ κλίμαξ αὕτη ἦτο ἐπίσης ἐν χρήσει τοῦλάχιστον κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 19^{ου} αἰῶνος, ἔχουσα κοινὸς χαρακτῆρας μετὰ τῆς κλίμακος τῆς Περσοτουρκικῆς ἢ ἀπλῶς τῆς Τουρκικῆς Μουσικῆς.

Τυχάνει ἄλλως τε πασίγνωστον ὅτι οἱ ψάλται τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας ἐν Κωνσταντινουπόλει ὑπῆρξαν ἀπαράμιλλοι ἐν τῇ Τουρκικῇ Μουσικῇ οὕτως ὥστε προσεκαλοῦντο ὄπως ἄδωσι πρὸ τῶν Σουλτάνων. Τὸ πλεῖστον τῶν χορευτικῶν ἠχων, οἵτινες ἄλλοτε ἠκούοντο ἐν Κωνσταντινουπόλει, λέγει ὁ Fétis σύγχρονος σχεδὸν τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων, προήρχοντο ἐκ τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ἢ εἶχον συντεθῆ ὑπὸ Ἑλλήνων Μουσικῶν προσκεκολλημένων εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τῶν Σουλτάνων. Ἄλλ' ἐν τῇ Τουρκικῇ μουσικῇ γίνεται χρῆσις τῆς ἑναρμόνιου διέσεως, τῆς χρήσεως δηλ. τοῦ τετάρτου τοῦ τόνου, τὴν διέσιν δὲ ταύτην εἶδομεν σμειομένην καὶ ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου ἐν τῇ Ἑλληνικῇ Μουσικῇ.

Τὰ διὰ βραχέων ἐπιθέμενα ταῦτα δεδομένα ἦγαγον ἡμᾶς νὰ σκεφθῶμεν ὅτι θὰ ἦδύνατο νὰ ἐξαχθῇ ἐκ τῆς Πυθαγορείου κλίμακος καὶ δευτέρα διατονικὴ κλίμαξ, καθ' ὅμοιον τρόπον, καθ' ὃν ἐζήχθη ἢ Βυζαντινὴ, ἀλλὰ διὰ τῆς εισαγωγῆς ὡς ἐλάσσονος τόνου τῶν $\frac{3}{4}$ τοῦ τόνου $\frac{9}{8}$. Θὰ εἶχομεν οὕτως διατονικὴν κλίμακα μετὰ τῶν ἐπομένων τονιαίων διαστημάτων:

$$\begin{aligned} \delta \text{ μείζων τόνος } & \frac{9}{8} & \text{ ἴσος εἰς ἑκατοστὰ τοῦ τόνου πρὸς } 102 \\ \delta \text{ ἐλάσσων } & \left(\frac{9}{8}\right)^{3/4} & & & & & & & 76 \frac{1}{2} \\ \text{καὶ } \delta \text{ ἐλάχιστος } & \left(\frac{9}{8}\right)^{1/2} \times \frac{256}{243} & & & & & & & 70 \frac{1}{2} \end{aligned}$$

Τὰ διὰ τῶν τόνων διαστήματα τῆς κλίμακος ταύτης δίδονται εἰς ἑκατοστὰ τοῦ τόνου διὰ τῆς σειρᾶς (β) τοῦ Πίνακος II, οὗτινος ἢ σειρά (γ) παρέχει, διὰ τὴν σύγκρισιν, τὰ διαστήματα τῆς κλίμακος (3) τοῦ Χρυσάνθου.

ΠΙΝΑΞ II

ἦχοι	νη	πα	βου	γα	δι	κε	ξω	νη
(β)	—	102	178 $\frac{1}{2}$	249	351	453	529 $\frac{1}{2}$	600
(γ)	—	102	177	249	351	453	528	600
Διαφοραί	—	0	1 $\frac{1}{2}$	0	0	0	1 $\frac{1}{2}$	0

Ἐφίσταται ἄρα πλήρης σύμπτωσις τῶν δύο τούτων κλιμάκων. Ὅθεν ἢ κλίμαξ ἢ εὐρεθείσα πειραματικῶς ὑπὸ τῶν τριῶν Μουσικοδιδασκάλων ἐκφράζει, δι' ἀπλῶν ρητῶν διαστημάτων, κάλλιον πάσης ἄλλης, τὴν κλίμακα τὴν ὁποίαν ἐξηγάγομεν ἐκ τῆς Πυθαγορείου διὰ τῆς εισαγωγῆς ὡς τόνου ἐλάσσονος τῶν $\frac{3}{4}$ τοῦ $\frac{9}{8}$. Τὴν

κλίμακα δὲ ταύτην δυνάμεθα νὰ καλῶμεν λόγῳ τῆς συγγενείας τῆς πρὸς τὴν Τουρκικὴν, Ἑλληνοτουρκικὴν. Δὲν εἶναι ἄλλως τε ἀδύνατον ἢ κλίμαξ αὐτὴ νὰ ἦτο ἐν χοῦσι παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν, ἰδίως τοῖς τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, πρὸ τῆς ἐμφανίσεως εἰς τὴν πολιτικὴν σκηνὴν τῶν Τούρκων.

Καταλήγων φρονῶ ὅτι εἰς τὴν Ἀρχὴν τοῦ 19^{ου} αἰῶνος εὗρισκοντο ἐν τῇ πράξει, τοῦλάχιστον ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἀμφότεραι αἱ διατονικαὶ κλίμακες, τόσον ἐκεῖνη, ἢν ἀπεκάλεσα Βυζαντινὴν (δηλ. ἢ τῆς Ἐπιτροπῆς) καὶ εἰς τὴν ὁποίαν, ὡς ἔδειξα, ἀντιστοιχεῖ ἡ διαί-

ρσεις τοῦ τετραχόρδου εἰς 28 ἴσα μέρη (12-9-7), ὅσον καὶ ἐκεῖνη, ἣτις δύναται νὰ λέγεται Ἑλληνοτουρκικὴ (δηλ. ἢ τοῦ Χρυσάνθου). Οἱ εἰδικοὶ δὲ μουσικολόγοι εἶναι οἱ ἀρμόδιοι ὅπως εὑρωσιν, ἐὰν εἰς τὴν συνύπαρξιν (¹) ταύτην τῶν δύο διατονικῶν κλιμάκων ὀφείλονται αἱ παρατηρούμεναι ἀντιθέσεις εἰς τὸ ἔργον τοῦ Χρυσάνθου.

Κ. ΜΑΛΤΕΖΟΣ
τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν

(¹) Τοιαύτη συνύπαρξις δύο διαφόρων *τονισμῶν*, συγγενῶν ἄλλως τε πρὸς τὰς δύο κλίμακας τῆς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐμφανίζεται ἐν τῇ πράξει τῆς Περισσοτουρκικῆς Μουσικῆς (παρ. *F. Félis*, Histoire Générale de la Musique 2, 368).

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑΝ ΤΟΥ ΜΑΛΕΡ

Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΚΑΙ ΤΡΙΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ

ΠΡΟΣ ΤΗΝ ANNA BAHR-MILDENBURG

Βερολίνον, 8 Δεκεμβρίου 1895.

«Μοῦ χρειάζονται καθὼς ξέρεις, γιὰ τὸ φινάλε τῆς τελευταίας προτάσεως τῆς δευτέρας συμφωνίας μου μερικὲς καμπάνες, ποὺ δὲν μπο-
ρεῖ κανεὶς νὰ τὰς ἀντικαταστήσῃ με κανένα ἄλλο μουσικὸ ὄργανο. Γι' αὐτὸ σκέ-
φθῃκα νὰ εὗρω κανένα ἔργοστάσιον ποὺ φτιάνει καμπάνες γιὰ νὰ με βοηθήσῃ στὴ δύσκολη αὐτὴ περι-
στάσι. Καὶ ἐπὶ τέλους μετὰ κόπους καὶ ἐρευνας ἀρκετάς, ἀνεκάλυψα ἕνα ἐργοστάσιον. Γιὰ νὰ μεταβῆ ὅμως κανεὶς σαυτὸ, πρέπει νὰ ταξιδεύσῃ με τὸ σιδηρόδρομον πᾶνω ἀπὸ μισὴ ὥρα. Εὐρίσκειται στὰ περιχωρὰ τοῦ Grunewald. Ἐξύπνησα λίαν πρωὶ ἦταν ὁ δρόμος ὅλο χιόνι καὶ ὁ ψυχρὸς μαζὺ ἀέρας μοῦ ἀνεξωπύωσαν τὸν κουρασμένο ὄργανισμό μου, γιὰτὶ δὲν εἶχα καὶ πολὺ ὕπνο ὅλη τὴν περρασμένη νύκτα. Ὁταν ἔφθασα στὸ Zehlendorf, ἔτσι ὀνομάζεται ὁ τόπος, περνοῦντας ἀπὸ τὰ χιονισμένα πάντα πεύκα καὶ ἔλατα, ἐπροχωροῦσα σιγά-σιγά, βλέποντας τὸ ἡσυχὸ ἐξωτερικὸ—χωρικὸ περιβάλλον, ὁπότεν στήν πρωϊνὴ χειμωνιάτικη ἀντανάκλαση τοῦ ἡλίου πᾶνω σὲ μιὰ ὠμορφὴ Ἐκκλησίαν, ἀνοιξε διάπλατα ἡ



Γουσταῖος Μάλερ.

καρδιά μου καὶ πάλιν καὶ εἶδα τὸ πόσο ἐλευθερώνεται καὶ εὐχαριστεῖται ὁ ἄνθρωπος στὴ φύση, τὴν στιγμὴ μάλιστα ποὺ ἔρχεται αὐτὸς ἀπὸ τὸ θόρυβο καὶ τὴν ἀφύσικη ζωὴ μιᾶς μεγαλοπόλεως. Ἐμεγάλωσες βέβαια καὶ σὺ σὲ μιὰ μικρὴ πόλι καὶ θὰ αἰσθάνεσαι μαζὺ μου ὅλα τὰ ἀνωτέρω. Ἐπὶ τέλους, ὅστερα ἀπὸ λίγο χρονικὸ διάστημα ἐρεῖνης, εὗρηκα τὸ ἐργοστάσιον ποὺ ζητοῦσα. Μὲ ὑπέδεξθη ἕνα ἀγαθότατο γεροντάκι μὲ ἄσπρα μαλιὰ καὶ γένεια, ἔτσι ποὺ βλέποντάς το εἶχ' ὀσσεύει στὰ παληὰ καλὰ χρόνια τῶν διαφόρων «εἰδικῶν Σωματείων». Μοῦ ἦταν τόσο ἀξιαγάπητα τὸ περιβάλλον καὶ ὅλα τὰ γύρω ἀντικείμενα!... Τοῦ μίλησα γιὰ τὸν σκοπὸ τῆς ἐπισκέψεώς μου καὶ μοῦ φάνηκε σὲ μένα τὸν ἀνυπόμονο!—τόσο ὀμιλητικὸς μὰ καὶ ἀργός! Καμπάνες, ὅλο καμπάνες καὶ μέσα σαντὲς μιὰ πολὺ μεγάλη, μὲ δυνατὸ ἦχο, ποὺ εἶχε παραγγεῖλει γιὰ τὸ νέο Μητροπολιτικὸ ναὸ ὁ Γερμανὸς αὐτοκράτωρ. Ὁ ἦχος τῆς τελευ-
ταίας ἦταν πρᾶγματι μυστηριώδης μὰ καὶ δυνατός. Κάτι παρόμοιο εἶχα σκεφθῆναι γιὰ τὸ φινάλε τοῦ ἔργου μου. Ἄλλοι καιροὶ εἶνε ἀκόμη μακρὰ ποὺ θὰ χρησιμοποιηθῆται τὸ ἀκριβώτερον καὶ ἀξιολογώτερον γιὰ ἕνα καλλιτέχνημα. Καὶ ἐν

τῷ μεταξὺ ζητοῦσα κάτι κατ' ἄλληλον καὶ φθηνώτερον, κάτι καμπάνες χρήσιμες καὶ εὐκολοαπόκτητες γιὰ τὸν σκοπὸ μου καὶ ἀνεχώρησα ἐν τέλει ἀπὸ τὸν καλὸ μας γέρον ὅστερα ἀπὸ ἐρευνα καὶ ἐξέτασι στὸ μαγαζὶ τοῦ πᾶνω ἀπὸ δύο ὄρες. Ἡ ἐπιστροφή ἦταν καὶ πάλιν θαυμασία εἶναι ἢ ρεβερέντες! Αὐτὰ τὰ πρόσωπα! Αὐτοὶ οἱ κοκαλιασμένοι ἄνθρωποι! Κάθε πτυχὴ στὸ πρόσωπό τους ἔχει τὰ ἴχνη τοῦ αὐτοβασανισμένου ἐλεεινοῦ ἐγωϊσμοῦ ποὺ κἀμει τοὺς ἄνθρώπους τόσον δυστυχεῖς. Πάντοτε ἐγὼ καὶ ἐγὼ καὶ ποτε σὺ, σὺ, ἀδελφέ μου!»

ἢμπορεῖ κανεὶς νὰ ἰδῇ ὅλον τὸ κόσμον. Ἐπάνω-κάτω ἢμποροῦσα νὰ τιτλοφορῶσθαι τὴν πρότασιν αὐτὴν : «Ὁ,τι μοῦ διηγεῖται ὁ Θεός!» Καὶ φυσικῶς τῷ λόγῳ στήν ἔννοιαν Θεὸς ὑπονοεῖται «ἀγάπη». Τὸ ἔργο μου αὐτὸ, εἶνε ἢ ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀνάπτυξις καὶ ἐπαύξεισις, σὰν μουσικὸ ποίημα—musikalische Dichtung, ὅλων τῶν βαθμίδων τῆς φύσεως. Ἀρχίζει μετὰ τὴν «νεκρὰν» φύσιν καὶ ἀνεβαίνει (steigert sich) ἔως τὴν θεϊκὴν ἀγάπην. Οἱ ἀκροαταὶ μοῦ θὰ ἔχουν ἀρκετὰ νὰ βασανισθοῦν μετὰ ὅλα αὐτὰ τὰ προβλήματα ποὺ τοὺς δίδω.»

Steinbach am Attersee, 6 Ἰουλίου 1896.

«... Μὰ γι' αὐτὸ θὰ λάβῃς καὶ κατὶ τὸ ὥραϊον. Τὸ θέρος βαδίζει καὶ ἤχοῦν ἀπὸ παντοῦ τραγοῦδια, ἔτσι ποὺ δὲν θὰ μποροῦσες νὰ τὸ φαντασθῆς! Ἀπὸ παντοῦ ἀνθήσεις! Καὶ ἐν τῷ μεταξὺ κάτι πάλι πολὺ μυστηριώδες καὶ πονετικὸ σὰν τὴν «νεκρὰν» φύσιν ποῦ βρίσκεται σὲ τρομερὴ ἀκινήσιαν ἐν ἀναμονῇ τῆς «ζωῆς» ποῦ πλησιάζει. Εἶνε κάτι (στὴν συμφωνίαν μου αὐτὴν) ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ τὸ ἀποδώσῃς με λέξεις.»

Steinbach am Attersee, 9 Ἰουλίου 1896.

«Μὲ τὴν παραλαβὴν τῆς ἐπιστολῆς σου μοῦ συνέβη κατὶ πολὺ ἀστεῖο. Ἐβλεπα ἀφηρημένος τὴ σφραγιδα τοῦ ταχυδρομείου ἐπάνω στὸ γραμματόσημο καὶ τυχαίως παρετήρησα αὐτὴ τὴ φορὰ ὅτι εὗρίσκετο μόνον P. A. N. ἀντὶ ὡς συνήθως Malborough. (Κάτω ἀπὸ τὸ P. A. N. ὑπῆρχε ὁ ἀριθμὸς 30, μὰ δὲν τὸν εἶχα ἰδῆ εὐθὺς ἀμέσως.) Ἐγὼ ὅμως ζητῶ τώρα ἀπὸ πολλὴν καιρὸν ἕνα γενικὸ τίτλο τῆς (3ης) συμφωνίας μου καὶ τὸν εὗρηκα σαυτὰ τὰ τρία «μυστηριώδη» γράμματα : «Πᾶν» εἶναι, καθὼς ξέρεις, ἕνα Θεὸς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ποὺ ἔλαβε τὴν σημασίαν τοῦ «Παντός», γιὰτὶ Ἑλληνικὰ «Pan» σημαίνει καὶ τὸ ὅλον—τὸ πᾶν! (Σημ. Μεταφρ. Ζητοῦμεν συγγνώμην ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστεις μας γιὰ τὰς ἐξηγήσεις αὐτάς τὰς αὐτονοήτους δι' ἡμᾶς τοὺς Ἑλληνας. Ὑπάρχουν ὅμως, δυστυχῶς, στὸ Γερμανικὸν πρωτότυπον καὶ δὲν ἢμποροῦμε νὰ τὰς ἀποφύγωμεν. Ἐξ ἄλλου μᾶς δείχνουν καὶ τὴν μελετηρότητα τοῦ Μάλερ.)

Δὲν μπορεῖς νὰ σκεφθῆς πόσο μὲ ἐξέπληξε κατόπιν τὸ γεγονὸς τῆς «λύσεως» τῶν τριῶν ὡς ἂνω «ἀκατανόητων» γραμμάτων ποὺ δὲν ἐσήμαιναν ἢ Postamt Nr 30—Ταχυδρομεῖον Ἄρ. 30. Μὰ δὲν εἶνε ὅλα αὐτὰ τόσο παράξενα;»

Steinbach am Attersee, 10 Ἰουλίου 1896.

«Ἐργάσθηκα ἤδη πρᾶγματι ἐντατικά. Θεέ μου, πόσο ἐλεύθερα θὰ ἀναπνεύσω ὅταν θὰ ἔχω τελειώσει αὐτὴν τὴν συμφωνίαν μου! Σὰν τὸν ἀγρότη ποὺ ἔρριψε τὰ σιτηρὰ του στὸν σιτοβολῶνα. Ἐπάνω κάτω μοῦ χρειάζονται ἀκόμη τρεῖς ἐβδομάδες. Ἀλλὰ κατόπιν θὰ φωνάξω : Ζήτω! Ἀνάπαισις! Βέβαια ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν ὅτι δὲν θὰ μᾶς ξεχνᾷ ὁ ἥλιος ὀλίποτε, γιὰτὶ τώρα μᾶς

Καὶ τώρα πίσω στὰ γραφεῖα τῆς Διευθύνσεως: ἐδῶ εἶναι ἢ ρεβερέντες! Αὐτὰ τὰ πρόσωπα! Αὐτοὶ οἱ κοκαλιασμένοι ἄνθρωποι! Κάθε πτυχὴ στὸ πρόσωπό τους ἔχει τὰ ἴχνη τοῦ αὐτοβασανισμένου ἐλεεινοῦ ἐγωϊσμοῦ ποὺ κἀμει τοὺς ἄνθρώπους τόσον δυστυχεῖς. Πάντοτε ἐγὼ καὶ ἐγὼ καὶ ποτε σὺ, σὺ, ἀδελφέ μου!»

Steinbach am Attersee, 24 Ἰουλίου 1896.

«Σκέψου! ἔξέχασα τὰ σκίτσα τῆς τρίτης συμφωνίας μου στὸ Ἀμβουόργο, ἀκριβῶς τώρα τὸ καλοκαίρι ποὺ ἤθελα νὰ τὰ δουλέψω!... Εἶμαι ἄνω—κάτω, σὲ ἀπελπισία! Αὐτὸ, μὰ τὴν ἀλήθειαν, εἶναι ἕνα πολὺ μεγάλο ἀτύχημα γιὰ μένα ποὺ θὰ μοῦ στοιχίσει ἴσως ὅλην μου τὴν καλοκαιρινὴν ἀνάπαυσιν. Μὰ μπορεῖς νὰ καταλάβῃς σὲ τί θέσι βρίσκομαι; Εἶναι σχεδὸν σὰν νὰ εἶχες σὺ ξεχάσῃ τὴν φωνὴν σου (Σημ. Μεταφρ. Ἡ Mildenburg ἦταν, ὡς γνωστὸν, αἰτιδὸς καὶ εἶχε τραγουδήσει ἐπανελημμένως στὸ Μπαϊρόϊτ) σὲ κάποιον τόπο καὶ ἔπρεπε νὰ περιμένῃς νὰ σοῦ στείλουν τὴν φωνὴν σου ἀπὸ τὸν τόπο ἐκεῖνον!»

Steinbach am Attersee, 26 Ἰουλίου 1896.

«Τώρα κοντά, θὰ κἀμω μιὰ ἐκδρομὴν στὸ Ischl γιὰ νὰ συναντήσω ἐκεῖ τὸν Μπαῦμς ποὺ τὸν ἐβλεπα πάντα ἀπὸ πολλὰ χρόνια. Ἐδῶ μπορῶ νὰ εἰπῶ μετὰ τὸν Φάουστ : ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν μοῦ ἀρέσει νὰ βλέπω τὸν γέρον! Εἶνε ἕνα ροζιάρικο, γερὸ δένδρον με ὄριμους καὶ εὐγευστοὺς καρποὺς καὶ εἶνε χαρὰ νὰ βλέπῃ κανεὶς ἕνα τόσο δυναμωμένο καὶ ὅλο φύλλα δένδρον.—Πάντως δὲν ταϊρίζουμε καὶ πολὺ-πολὺ μαζὺ καὶ ἡ «φιλία» μας κρατεῖται γιὰτὶ δείχνομαι ἐγὼ σὰν ἕνας ὑπὸ ἀνάπτειν νεαρός μπρὸς σ' αὐτὸν τὸν γέρον μεγάλο διδάσκαλον καὶ ἀκόμη γιὰτὶ τοῦ δείχνω ἐκεῖνες τῆς πλευρῆς τοῦ ἔργου μου ποὺ δὲν τοῦ εἶνε ὀλίποτε δυσάρεστες.»

Steinbach am Attersee, 1 Ἰουλίου 1896.

«... .Ναί, ἀλλὰ εἰς τὴν συμφωνίαν αὐτὴν (Σημ. Μεταφρ. Πρόκειται διὰ τὴν τρίτην πάντοτε συμφωνίαν, καθὼς ἐπίσης καὶ εἰς τὰς κατωτέρω ἐπιστολάς τοῦ Μάλερ.) ὁ λόγος εἶνε γιὰ κάποιον ἄλλη ἀγάπην ἢ ἐκεῖνην ποὺ νομίζεις. Τὸ μοτίβον τῆς ἐβδόμης προτάσεως (Σημ. Μεταφρ. Ἡ περι τῆς ὁ λόγος ἐβδόμη πρότασις, δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν συμφωνίαν. Ὁ Μάλερ τὴν ἀπέρριψε. Ἡ συμφωνία αὐτὴ διαιρεῖται τώρα εἰς δύο μέρη καὶ ἐξ προτάσεις.) ἔχει ὡς ἔξῃς :

«Πατέρα, κύτταξε στὰ τραύματά μου!

Μὴ ἀφήσῃς νὰ χαθῆ κανένας ἄνθρωπος!»

Καταλαβαίνεις λοιπὸν περὶ τίνοσ πρόκειται; Θέλει νὰ δειχθῆ ἢ κορυφὴ—ἢ ἀνωτάτη βαθμὶς, ἀπὸ τὴν ὁποίαν

φέρνεται πολύ πρόστυχα! Μά, δὲν περνᾷ μισὴ ὥρα χωρίς νὰ βρέξει. Εἶναι ἀπελπισία, ἔτσι πού θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ μιλοῦσε μόνο γιὰ τὸν καιρό».

Steinbach am Attersee, 18 Ἰουλίου 1896.

«Μὰ στὸ ἔχω γράψει καὶ μὲν ὅτι ἐργάζομαι σὲ ἕνα μεγάλο ἔργο. Δὲν μπορείς ν' ἀντιληφθῆς ὅτι ἡ δουλειὰ αὐτὴ σὲ καταλαμβάνει ὁλόκληρο καὶ ὅτι ὅταν εἶσαι βυθισμένος μέσα στὸ ἔργο δὲν ζεῖς γιὰ τὸν ἔξω κόσμο; Νά, σκέψου ἕνα ἔργο, πού ζεῖ σαυτό ὁλόκληρος ὁ κόσμος καὶ πού δὲν εἶσαι σὺ σαυτό παρὰ ἕνα ἀπλοῦν ὄργανον ἐπάνω στὸ ὅποιον παίζει *das Universum*. Σοῦ τὸ ἐξηγήσα ἔπανειλημμένως καὶ πρέπει νὰ τὸ παραδεχθῆς, ἔὰν πράγματι ἔχεις ἀντίληψιν τοῦ ἔργου μου. Κύτταξε, αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ καταλάβουν ὅλοι πού θέλουν νὰ ζήσουν μαζί μου. Σὲ τέτοιες στιγμῆς (παραγωγῆς) δὲν ἀνήκω διόλου στὸν ἑαυτό μου... Εἶναι οἱ τρομεροὶ πόνοι τῆς γεννήσεως πού ὑποφέρει ὁ δημιουργὸς ἑνὸς τόσον κολοσιαίου ἔργου. Προτοῦ τακτοποιηθῶν στὸ κεφάλι του αἱ διάφοροι ἰδέαι, πρέπει νὰ εἶναι αὐτὸς στὸν ἑαυτόν του βυθισμένος, νὰ ἔχη ἀποθάνει γιὰ τὸν ἔξω κόσμο, νὰ εἶναι μὲ λίγα λόγια τελειῶς προσηλωμένος σαυτό, νὰ ἔχη ὁλότελα παραδοθῆ... Ἡ συμφωνία μου θὰ εἶναι κάτι πού δὲν τὸ ἔχει ἀκούσει ἀκόμη κανεὶς! Ὅλη ἡ φύσις ἔχει σαυτὴν τὸν λόγον καὶ διηγείται κάτι τὸ βαθεῖα μυστηριώδες, κάτι πού θὰ εἶναι σὰν σὲ ὄνειρο. Σοῦ λέγω πὼς μερικὰ μέρη τῆς συμφωνίας αὐτῆς (Σημ. Μεταφρ. Πρόκειται πάντοτε γιὰ τὴν τρίτη συμφωνία) σὲ μένα τὸν ἴδιον εἶναι τόσο μυστηριώδη, πού νομίζω μερικῆς φορῆς πὼς δὲν εἶμαι ἐγὼ ἐκεῖνος πού ἔφτιασα τὰ μέρη αὐτά. Ἐὰν μπορούσα νὰ συμπληρώσω ὅλα ὅπως ἐγὼ τὰ φαντάζομαι!...»

Steinbach, 21 Ἰουλίου 1896.

«..... Ἡ ἐργασία μου παρατραβιέται! Πόσον ἐλεύθερα θὰ ἀναπνεύσω τὴν στιγμή τοῦ θὰ σοῦ γράψω: ἐτελείωσε! Καὶ ἐν τούτοις εἶνε κάτι τὸ ἰδιάζον νὰ θέλη κανεὶς νὰ ἀπελευθερωθῆ ἀπὸ μιὰ ἐργασία πού τοῦ ἦταν τὸ σύνερον τῆς ζωῆς καὶ πού τὴν ἐπεξεργάζετο δύο ὁλόκληρα χρόνια. Μπορεῖς νὰ τὸ καταλάβης αὐτὸ τὸ πρῶμα; Καμιά φορὰ νομίζω πὼς ὅταν ὁμιλῶ σὲ σένα κατ'αὐτὸν τὸν τρόπον, σὲ πειράζει, σὲ ἐνοχλεῖ. Ἔχω δίκαιο;»

Βερολίνον, Μάρτιος 1897.

«Σοῦ στέλνω τοὺς πλέον ἐγκαρδίους μου χαιρετισμοὺς στὸ Μπαϋρόιτ! (Σημ. Μεταφρ. Ἡ *Mildenburg* βρισκόταν τότε στὸ Μπαϋρόιτ πρὸς μελέτην τοῦ μέρους τῆς Κούντρν—ἀπὸ τὸν «*Πάρσιφαλ*» τοῦ Βάγνερ—μὲ τὴν γυναῖκα τοῦ Βάγνερ, *Frau Cosima Wagner*, πού εἶχε ἡ τελευταία τὴν ὄλην διεύθυνσιν τῶν ἑορτῶν τοῦ Μπαϋρόιτ μὲ ἔργα, ὡς γνωστόν, πάντοτε τοῦ μεγάλου τῆς συζύγου.) Θὰ εὖρεθῆς στὰ δωμάτια πού ἔζησε πρὸ ἔτων τὸ μεγαλειώδες πνεῦμα μιᾶς μεγαλοφυΐας καὶ πού βρι-

σκόταν αὐτὸ κάποτε μεταξύ μας. Χθὲς ἔδωσα τὴν μεγάλη μάχη (Γενικὴ δοκιμὴ καὶ συναυλία) καὶ σοῦ γνωστοποιῶ ὅτι ὁ «ἐχθρὸς» ἐνίκησε! (Σημ. Μεταφρ. Ὁ γνωστός διευθυντῆς ὀρχήστρας, *Felix Weingartner* διηύθυνε τότε εἰς τὸ Βερολίνον μὲ τὴν βασιλικὴν συμφωνικὴν ὀρχήστραν—*Kgl. Kapelle*—τὴν 2αν, 3ην καὶ 4ην πρότασιν τῆς 3ης συμφωνίας τοῦ Μάλερ). Ὑπῆρξε σχετικὴ ἐπιτυχία, ἀλλὰ καὶ μεγάλη ἀντίδρασις. Σφουρίγματα καὶ χειροκροτήματα! Ἐπὶ τέλους μὲ ἐκάλεσε ὁ Βαϊνγκάρτνερ καὶ ἠὺχαρίστησα τὸ ἀκροατήριον. Ἀκριβῶς ὅμως τότε ξέσπασε καὶ τὸ ἀκροατήριον. Ἡ *Justi* φαίνεται πὼς ἀδιαθέτησε μὲ τὴν ὑποδοχὴν αὐτὴν τοῦ ἀκροατηρίου τοῦ Βερολίνου. Ὅσον ἀφορᾷ ἐμένα, δὲν μοῦ κακοφάνηκε καθόλου καὶ νὰ σοῦ εἰπῶ εἶμαι ὑπερήφανος γιὰ τὴν ὑποδοχὴ!... Σὲ δέκα χρόνια, θὰ ξαναμιλήσουμε ἐγὼ καὶ οἱ ἀξιότιμοι «Κύριοι»....»

**

Ο ΡΑΔΙΟΣΤΑΘΜΟΣ ΠΑΡΙΣΙΩΝ

Εἶναι γνωστὴ ἡ λαχτάρα ὅλων τῶν κατόχων ραδιοφώνου ν' ἀκούσουν κάτι ἀπὸ τὸ Παρίσι χωρίς ὅμως καὶ νὰ τὸ κατορθώσουν. Ἐλάχιστοι εἶναι ἐκεῖνοι, οἱ ὅποιοι μὲ πολὺ δυνατὰ ραδιόφωνα κατορθώνουν κάποτε κάποτε νὰ πιάσουν εἰς τὰ μεγάλα μήκη τὸν σταθμὸν τοῦ πύργου Ἄϊφελ. Δὲν κατορθώνομεν δὲ νὰ ἀκούσωμεν τοὺς σταθμοὺς τῶν Παρισίων ὄχι τόσο διότι παρεντίθενται αἱ ἄλλες, ἀλλὰ κυρίως διότι τὸ Παρίσι δὲν ἔχει δυνατοὺς σταθμοὺς καὶ γενικῶς ὅλη ἡ Γαλλία ἔχει ἐλαχίστους, ἐν συγκρίσει μὲ ἄλλας χώρας. Ἡμεῖς δέ, οἱ ὅποιοι δὲν ἔχομεν τίποτε, φυσικὸν εἶναι νὰ ζητοῦμεν νὰ ἀκούσωμεν μίαν γλῶσσαν κατὰ τὸ μάλλον καὶ ἦττον γνωστὴν μας, διότι οὔτε τὰ οὐγγαρέζικα γνωρίζει κανεὶς μας, οὔτε καὶ τὰ Τσεχοσλοβάκικα.

Εὐτυχῶς πού τελευταίως παρατηρεῖται εἰς τὴν Γαλλίαν μιὰ ἀρχαῖα ἐντατικὴ ἐργασία, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας ὑπῆρξεν πρῶτον ὁ νεοῖδρυθὲς σταθμὸς τοῦ Στρασβούργου μὲ δύναμιν 12 Kw, ἡ μελετωμένη ἐπὶ τὰ βελτίω διαρθρώσεις τοῦ σταθμοῦ τῆς Τουλούζης, καὶ τὸ κυριώτερον, ἡ μεταφορὰ τοῦ σταθμοῦ *Ραδιο Παρί*, ἔξωθι τῶν Παρισίων, διὰ νὰ ἰδρυθῆ ὁ τελευταῖος ἐπὶ νέων ὅλων βάσεων. Ὁ νέος αὐτὸς σταθμὸς, ἀναγγέλλεται ὅτι θὰ εἶναι μεγάλης δυνάμεως 60—70 Kb. περίπου, θὰ συγκεντρώνη δὲ ὅλας τὰς μέχρι τοῦδε γενομένας τελειοποιήσεις δι' ἕνα πομπόν.

Ἄς εὐχηθῶμεν ὅπως αἱ ἐργασίαι αὐταὶ περατωθῶν τὸ ταχύτερον διὰ νὰ δυναθῶμεν νὰ ἀκούσωμεν καὶ τὸ Παρίσι, καὶ νὰ συμμετέχουμε οὕτω νοερῶς καὶ μέσα ἀπὸ τὸ σπίτι μας στὴν τρελλή του ζωή.

Π. Π. Κ.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Ἀργά, ἀλλ' ἐν τούτοις ἐγίνε κτῆμα τοῦ λαοῦ ἡ γνωστὴ ὄπερα τοῦ συνθέτου Ὀπερέτας Ὁφενμπαχ «Τὰ Παραμῦθια τοῦ Ὁφμαν», ἡ ὄπερα αὐτὴ πού πραγματικὰ τῆς ἄξιζε ἀπὸ πολὺν καιρὸ γιὰ τὴν θαυμασίαν μελωδικότητά τῆς ἰδίως. Παντοῦ στίς Γερμανικὰς Ὀπερες ἀνεσύρθη ἀπὸ τὴν λησμονησιὰ τὸ ὑπερρωμαντικὸ αὐτὸ ἔργο καὶ φυσικὰ ἡ Κρατικὴ Ὀπερα τῆς Βιέννης δὲν μπορούσε νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὸν πειρασμὸ νὰ ἀναβῆσθαι ἐκ νέου τὰ «Παραμῦθια τοῦ Ὁφμαν» εἰς τὰ ὅποια δένονται δραματικὰ μὲ μιὰ ἐπιφανειακὴ—ἔσωτερικὴ δρᾶσι τρεῖς σκηνὲς ἄσχετες ἢ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη. Φανταστικὰ καὶ μὲ παρωδία, μεταξύ ὄνειρου καὶ πραγματικότητος, σέρονται—ξετυλίγονται σὲ μουσικὴ καὶ σκηνὰς αἰ οὐχὶ ἐκ τῆς πραγματικότητος εἰκόνας, πραγματικὰ ἕνα ἔλκυστικὸ πρόβλημα γιὰ τὸν διευθυντὴν τῆς σκηνῆς καὶ τὸν διευθυντὴν τῆς ὀρχήστρας. Αἱ εἰκόνας—ὁ διάκοσμος πού ἔφτιασε ὁ καθηγητῆς *Strnad* δὲν ἦταν πάντοτε ἐπιτυχῆς διότι δὲν ἐπέτυχε αὐτὸς τὸ φαντάσμαγορικόν καὶ ἐπὶ πλέον ἀπουσίαζε ἀπὸ τὴν πρῶτην πρᾶξιν τὸ καθαρὰ κονκλιστικό, ἐν ᾧ ἀπὸ τὴν τελευταίαν τὸ δαιμονιώδες. Ἐδῶ, θὰ ἠμποροῦσε νὰ τεῖνη χεῖρα βοηθείας ὁ κινηματογράφος, ἀφ' οὗ ἄλλως τε πρόκειται γιὰ ἔργο φανταστικόν, ἐντιπώσιακόν, ἐπιφανειακόν. Διευθυντῆς τῆς ὀρχήστρας ἦτο ὁ *Klemens Krauss* καὶ σολίσται ἡ κυρία *Schenker-Angerer* καὶ οἱ κ.κ. *Rhode* καὶ *Pataky*, ὄχι πάντα στοὺς ρόλους των.

Ὁ Ὁφενμπαχ εἶναι ἐπὶ τοῦ παρόντος μόδα. Αὐτὸ φαίνεται ὀλοκάθαρα καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν πλευρά: Διάφοροι ἐπιτήδειοι φτιάνουν Ὀπερέττες ἀπὸ λιγώτερον γνωστὲς μελωδίας τοῦ Ὁφενμπαχ, ὅπως κάποτε, ἄλλοι ἐπιτήδειοι, φτιάσαν ἀπὸ μελωδίας τοῦ Σούμπερτ τὴν γνωστὴ Ὀπερέττα «*Das Dreimäderlhaus*». Τώρα ἐξακολουθεῖ νὰ σημειώνη σειράν παραστάσεων στὸ «*Johann-Strauss-Theater*» μιὰ τέτοια ἐργασία, τῆς ὁποίας τὸ μουσικὸν Ἀrrangement εἶναι ἀπὸ τὸν *Pausperl* καὶ φέρει τὸν τίτλον ἢ «Ὀπερέττα» αὐτῆ «*Der König ihres Herzens*»—Ὁ Βασιλεὺς τῆς καρδιᾶ, τῆς. Ἀσφαλῶς διαμαρτύρεται ἡ καλλιτεχνικὴ συνείδησις καὶ ἐξανίσταται τὸ καλλιτεχνικὸ γοῦστο γιὰ μιὰ τέτοια ἐπιδρομὴ σὲ καλοποποθητικὴν κάποτε μουσι ἢ καὶ ἰδίως γιὰ ἕναν πεθαμένον καλλιτέχνην πού δὲν μπορεῖ πιά νὰ ὑπερασπίσῃ τὸν ἑαυτόν του. Πάντως ἡ ἐπεξεργασία τοῦ μουσικοῦ *Pausperl* καὶ τοῦ λιμπρετίστα ἔχει ἕνα καλόν: βαδίζει ἐπάνω στὸ χιονοριστικὸ πνεῦμα τοῦ Ὁφενμπαχ, ἀποφεύγει τὰ γλυκανάλατα φινάλε, ἔχει ζωὴ, *Tempo*, εἶναι ὅλο εἰρωνεία, σατυρισμὸς, κωμικότητα, προχωρεῖ δηλαδὴ ὀπωδῆποτε σὲ ἀχνάρια τοῦ Ὁφενμπαχ τοῦ Κλασσικοῦ τῆς δραματικῆς παρωδίας.

Μετὰ πολυετὴ ἀπουσίαν ἀπὸ τὴν πόλιν μας, παρουσιάσθη καὶ πάλιν στὴν αἴθουσαν συναυλιῶν ὁ ἀγαπητὸς μουσικὸς τῶν Κυριῶν, ὁ πρῶν Διευθυντῆς τῆς Κρατικῆς μας Ὀπερας *Felix Weingartner*. Ὁ ἔβδομηκοντούτης σχεδὸν αὐτὸς καλλιτέχνης ἐπιβίβεται μὲ τὴν ὄριμον πλέον *Meisterschaft*, τὰς εὐγενεῖς καὶ καλομετρομημένας κινήσεις του ἔτσι, πού παραμένει πάντα αὐτὸς στὸ στοιχεῖον του. Δυστυχῶς, διηύθυνε τὸ πολὺ ἐπιφανειακὸν ἔργον διὰ χορῶδιαν καὶ ὀρχήστραν, ἢ «Καταδίκη τοῦ Φάουστ» τοῦ *Mπερλιόζ*. Πόσον γρήγορα ἐπάλωσε τὸ Γαλλικὸν αὐτὸ ἔργον, πού θὰ ἔπρεπε νὰ τραγουδιέται πάντως στὴν Γαλλικὴ τῆ γλῶσσα. Ἀναμικά, χωρὶς ἐσωτερικὴ δραματικὴ ζωὴ ξετυλίγονται αἱ «φωναὶ» τῆς χορῶδιᾶς καὶ μόνον μερικὰ μέρη τῆς ὀρχήστρας ὅπως π.χ. τὸ ἐμβατήριον *Rakoczy* κρατᾷ κάπως τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατηρίου. Καὶ πόσον ἀπέχει ἢ ὅλη μουσικὴ τοῦ *Mπερλιόζ* ἀπὸ τὴν βαθεῖα ἐσωτερικὴ συναισθηματικὴ ζωὴ τοῦ ὡς ἄνω ἔργου τοῦ *Γκαίτε*! Τὸ ἀκροατήριον ἔχειροκρότησε τὴν μεγαλοφυᾶ ἀπόδοσιν, ἀλλ' οὐχὶ καὶ τὸν ἀτυχῆ *Mπερλιόζ*.

(Σημ. *Συντάξ*. Αἱ ἀνωτέρω κριτικαὶ παρατηρήσεις τοῦ ἐν Βιέννῃ συνεργάτου μας ἴσως νὰ μὴ ἀρέσουν σὲ μερικοὺς Γαλλοπλήκτους τῆς πατρίδος μας: εἶναι δίκαιαι καὶ ὀρθόταται).

Ἡ ἐποχὴ μας, πού μᾶς δίδει πραγματικὰ πληθῶραν μουσικῆς, στερεῖται, σχετικῶς, μεγάλων ἔργων γιὰ χορῶδιαν.

(Σημ. *Συντάξ*. Παρακαλοῦνται οἱ ἀναγνώσται μας νὰ δεχθῶν τὴν τελευταίαν παρατήρησιν μὲ ἐπιφύλαξιν).

Ἐνα Ὀρατόριο πού ἐξετελέσθη γιὰ πρώτη φορὰ στὴν πόλιν μας τοῦ *Lothar Riedinger* μὲ τὸν τίτλο «*Vom Leben*» ἀπὸ τὸ «*Wiener Männergesangsverein*», δείχνει πὼς ὁ συνθέτης του εἶναι καὶ τραγουδιστής. Αὐτὴ ἡ συμφωνία διὰ χορῶδιαν (αὐτὸς εἶναι ὁ γενικὸς χαρακτηρισμὸς του) πού περιγράφει τὸν πόθο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ ἀπολύτρωσιν ἀπὸ τὰ βάσανα τῆς ζωῆς καὶ πού δὲν χάνεται σὲ φιλοσοφικὰς ἀοριστολογίαις, περιέχει ὁλότελα ὠραίας μελωδίας, μοτιβικὰς ἐπεξεργασίας καὶ γιομάτη οὐσία μουσικὴ. Καὶ ὅταν στὸ τέλος ἤχοῦν ὁ τόνος τοῦ Ὀργάνου (*Orgel*) καὶ ὁ ἦχος τῆς *Καμπάνης*, τελειώνει ἔτσι τὸ ὅλον ἔργον ὅλο ποιητικὴ ἔξαρσι καὶ ὑπόσχεσι γιὰ μιὰ καλύτερα αὐριο. Περισσότερο γιὰ μιὰ λαϊκωτέρα ἐπιβολή εἶναι τὰ νέα ἔργα γιὰ χορῶδιαν τοῦ μαθητοῦ τοῦ *Schönberg*, *Hanns Eisler*. Στέκεται αὐτὸς μουσικῶς μέσα στὴ σοσιαλιστικὴ κίνησι τῆς νεολαίας καὶ ὅταν ἡχεῖ ἡ ὀρμητικότης τῆς ἀπλῆς, σχεδὸν χυδαίας (!) ἀλλ' αὐστηρῶς ρυθμικῆς χορῶδιᾶς του «*Auf den Strassen zu singen*»—νὰ τραγουδιέται στὸ δρόμο, νομίζει κανεὶς πὼς ἀκούει πραγματικὰ τὰ ὀρμητικὰ βήματα τῆς νεολαίας πού παρελαύνει ἐμπρός του. Ὁ συν-

θέτης αυτός γράφει μοντέρνα και έν τούτοις λαϊκά όπως άλλως τε και ο αρχηγός των Γερμανών συγχρόνων συνθετών Paul Hindemith εις την εισαγωγήν του νέου του μελοδράματος «Neues vom Tage». Συνθέτει ο τελευταίος την εισαγωγήν αυτήν ελεύθερα, ξέγνιαστα. Η ένορχήστρωσίς του, πού προτιμά τὰ πνευστά και ιδίως τὸ Σαξοφόν, είναι έντελῶς χαλαρά, εύκολη, quasi κωμικῆς Ὀπερας και μάλιστα αἱ άρμονικαί κακοφωνίαί του ήχοῦν και αυτά χαριτωμένα ὡς εκ του χιούμορ του ὅλου έργου. Ὅπως εις την εισαγωγήν αυτήν έτσι και εις την νέαν Ραψωδίαν δι' ὀρχήστραν του Ούγγαρέζου συνθέτου Eugen Zador—του ὁποίου εξετελέσθησαν ήδη δύο μελοδράματα—βλέπει κανείς τὸν άνθρωπον του θεάτρου. Τὸ θαυμάσια ένορχηστρωμένο έργο εύρίσκεται πάντα στην άγκυλιὰ του Τσάρντας, του Ούγγαρέζικου έθνικου χοροῦ, άπομυμείται Ούγγαρέζικη Τσιγγάνικη ὀρχήστρα και χρησιμοποιεῖ τὸ πραγματικὰ Ούγγαρέζικο πνευστό ὄργανο «Tarogato» πού μοιάζει αὐτὸ πολὺ με τὸ γνωστὸ μας Σαξοφόν. Μόνον ένα πράγμα λείπει στὸ χαριτωμένο αὐτὸ έργο: ἡ συντομία.

Υπάρχουν ακόμη άγνωστα έργα του Μπετόβεν. Στὸ έτος 1887, δηλαδή εις ηλικίαν 17 ἐτῶν, έκαμε ὁ τελευταίος τὸ πρῶτον του ταξεῖδι στην Βιέννη, τότε πού ὁ Μότσαρτ εἶπε γι' αὐτὸν τὰ προφητικά λόγια: «Προσέξατε αὐτὸν τὸν νεαρόν· θὰ ὀμιλήσῃ πολὺ κάποτε γι' αὐτὸν ὁ κόσμος.» Ἀκριβῶς την εποχὴν έκεινην και μετὰ

την επιστροφήν του Μπετόβεν εις την γεννέτειράν του Bonn, συνέθεσε αὐτὸς εις ηλικίαν 18 ἐτῶν τρία έργα: ένα κοντίνέττο, ένα κοντσέρτο γιά πιάνο και ένα τεμάχιον γιά κοντσέρτο εις ντο μείζων γιά βιολί και ὀρχήστρα. Ἦθελε νὰ παραδώσῃ με τὸ τελευταῖον αὐτὸ έργο ὁμοίως ένα πλήρες κοντσέρτο, αν και ὁ νεαρός Meister, πού δέν κατεῖχε ακόμη τελείως την τεχνική, δέν μπόρεσε ὄχι μόνον νὰ άποπερατώσῃ την πρώτην πρότασιν—πού είναι φτιαγμένη αὐτὴ ἐπάνω σὲ στυλ Μότσαρτ—άλλ' οὐδὲ και αὐτήν νὰ συνθέσῃ πέρα γιά πέρα. Ἦδη πρὸ πολλῶν ἐτῶν, εἶχε ἐπιχειρήσει νὰ φτιάσῃ τὸ έργο έτοιμο γιά συναυλία, ὁ μεγάλος Βιεννέζος βιολιστής Hellmesberger και δέν τὸ κατόρθωσε. Ὁ γνωστὸς τώρα ἴσπανός βιολιστής Juan Manén με τὰ αναγκαία σβυσίματα, την μεγάλη καντέσα πάντως, πού κάθε άλλο είναι ἡ Μπετοβενική κτλ., εξετέλεσε την ὄλην σύνθεσιν σὲ μιὰ συναυλία του. Βεβαίως ὡς έργο του Μπετόβεν εγένετο δεκτὸν ἀπὸ τὸ άκροατήριον με μεγάλην ἐκτίμησιν, αν και δέν ήμπορεῖ κανείς νὰ κρύψῃ τὸ γεγονός ὅτι πρόκειται γιά ένα πολὺ «άσθενῆ» Μπετόβεν, γιά ένα έργον νέου με ὅλα τὰ προτερήματα άλλα και τὰ σφάλματα ενός τέτοιου έργου, γιά ένα πρῶτο Vorstellung του μετὰ 18 ἐτη παραδοθέντος κοντσέρτου γιά βιολί και ὀρχήστρα εις ρε μείζων, πού μεταχειρίζεται τὸ τελευταῖο αὐτὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὰ παλαιὰ του σκίτσα.

DR ERWIN FELBER

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

3ον

Κατὰ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς Βυζαντινῆς Αυτοκρατορίας και ιδίως τὸν 9^{ον}—10^{ον} αἰῶνα μ. Χ. παρατηρεῖται ζωηρὰ μουσικὴ κίνησις έν τῷ Βυζαντίῳ τόσοσιν εις τὸν λαόν, ὅσον και εις την Ἐκκλησίαν και τὰ Αυτοκρατορικὰ ανάκτορα. Σχετικῶς άρκετὰ χαρακτηριστικὴ είναι ἡ ἀκόλουθος περικοπή εκ τῆς Ἱστορίας τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς του Γεωργίου Ι. Παπαδοπούλου¹ τῆς λαμπρᾶς αὐτῆς Ἱστορίας, ἡ ὁποία έχει ὡς ἐξῆς: «Ὁ Πανάρετος Πατζάδας ὁ Πρασινὸς (10^{ος} αἰὼν) ἐδίδαξε την μουσικὴν και εις τὸν υἱὸν αὐτοῦ Γεώργιον τὸν δομέστιχόν τὸν και Λαοσυνάτην λεγόμενον, ὡς έχοντα τὸ καθήκον νὰ προσκαλῆ εις την ἐκκλησίαν τοὺς ἀνωτέρους κληρικούς και τοὺς ἀνωτέρους ὑπαλλήλους του Παλατίου, ἀναδειχθέντα δὲ διάσημον μουσικὸν και ὕμνογράφον, μελοποίησαντα οὐ μόνον ἐκκλησιαστικά ἀλλὰ και δημοτικά ἄσματα, ποιήσαντα και ὕμνους». Με άλλους λόγους: Τινὲς εκ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων συνέθετον και δημοτικά-λαϊκά τραγουδάκια, παρὰ

την καταδίωξιν τῆς «θυμελικῆς μουσικῆς» ἀπὸ τοὺς Πατέρας τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ μέγας αὐτῆς πολέμιος, ὁ ἱερός Χρυσόστομος, γράφει: «Ταῦτα δὲ λέγω οὐχ ἵνα ἐπαινήτε μόνον, ἀλλ' ἵνα και παῖδας και γυναῖκας τὰ τοιαῦτα διδάσκητε ἄσματα ἄδειν (δηλ. Ἐκκλησιαστικά αὐτὴ είναι ἡ ἐπιθυμία τῶν ἰθυσόντων) οὐκ έν ἰστοῖς μόνον, οὐδὲ έν τοῖς ἄλλοις ἔργοις, ἀλλὰ μάλιστα έν τραπεζῇ. Ἐπειδὴ γὰρ ὡς τὰ πολλὰ ὁ διάβολος ἐφεδρεῖ μεθην και ἀδηφαγίαν έχων αὐτῷ συμμαχοῦσαν, και γέλωτα ἄτακτον και ψυχὴν ἀνεμιμένην, μάλιστα τότε δεῖ και πρὸ τραπεζῆς, και μετὰ τράπεζαν, ἐπιτειγίζειν αὐτῷ την ἀπὸ τῶν ψαλμῶν ἀσφάλειαν, και κοινῇ μετὰ τῆς γυναίκος και τῶν παιδων ἀναστάντες ἀπὸ του συμποσίου τοὺς ἱεροὺς ἄδειν ὕμνους τῷ Θεῷ». Καί σημειοῖ, ὁ συγγραφεὺς τῆς μελέτης «Συμβολαί εις την Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, ἀπὸ τὸν ὁποῖον και παρελάβομεν τὸ ἀνωτέρω ἀπόσπασμα του Θείου Χρυσοστόμου, τὰ ἐξῆς εις την σελίδα 105 τῆς ὡς ἄνω μελέτης του: «Ἐκ τῆς ἀνωτέρω περικοπῆς και ἐξ άλλων δηλοῦται, ὅτι ἡ αὐστηρότης του Χριστιανισμοῦ ἐπενέβη και εις αὐτὰ [Ἡ συνέχεια εις την σελίδα 87]

(1). «Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», σελ. 63. Ἀθήναι, 1904.

ΑΠὸ ΤΗΝ ΣΘΗΝΑΤΙΝΑ ΑΡ. 1 (1929)

ΓΙΑ ΒΙΟΛΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ
(Β. ΜΕΡΟΣ)

(Ὅσον εἶναι δυνατόν ν' ἀποφεύγηται ἡ συνεχὴς χοῆσις του Pedal).

ΜΟΥΣΙΚΗ:
Ν. ΣΚΑΛΚΩΤΑ

Andantino. Violini con sordini

Βιολί.

Πιάνο.

pp

cresc.

cresc.

f

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ”,
ΕΤΟΣ Α΄ - ΤΕΥΧΟΣ 4
ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1931

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melody with slurs and accents, and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melody and piano accompaniment. Dynamic markings include *ff*.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melody and piano accompaniment. Dynamic markings include *f*.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melody and piano accompaniment. Dynamic markings include *ff*, *mf*, and *pp*. The system ends with the instruction *Sev*.

Handwritten musical score system 5. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melody and piano accompaniment. Dynamic markings include *p*, *rit.*, and *a tempo*.

Handwritten musical score system 6. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melody and piano accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *mf*, and *f*.

Handwritten musical score system 7. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melody and piano accompaniment. Dynamic markings include *p*, *f*, and *dim.*

Handwritten musical score system 8. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with a melody and piano accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *f*.

ἀκόμη τὰ δημοτικά ἄσματα, διότι ἀπηγόρευεν ἡ Χριστιανικὴ θρησκεία ὡς ἀνάρμοστα τοῖς χριστιανοῖς τὰ ἐρωτικά καὶ ἐπιτραπέζια ἄσματα. Ὁ χριστιανὸς εἶδε καὶ εὐθυμῶν νὰ ψάλλῃ μόνον εἰς Θεὸν ὕμνους καὶ οὐχὶ ὕμνους ἀσελγείας καὶ τρυφῆς. Καὶ ἐν τούτοις... Πολλὰ ἐκ τῶν «κοσμικῶν» ἄσματων εἰσήχθησαν εἰς τὴν λειτουργίαν (μὲ θρησκευτικὸν βεβαίως κείμενον), ἐγένοντο δεκτὰ ἀπὸ τοὺς Πατέρας τῆς Ἐκκλησίας καὶ καθιερώθησαν ὡς ἐκκλησιαστικά ἄσματα, παρὰ τὰς μεμψιμοιρίας καὶ μύθρους αὐτῶν καὶ ἰδίως τοῦ μεγάλου Χρυσοστόμου: «Δύστηνε πτωχὲ (ἀποτείνεται πρὸς τοὺς ἱεροψάλτας), προσήκε σοι, ἵνα μετὰ φόβου καὶ εὐλαβείας ἐπαναλαμβάνῃς τὴν ἀγγελικὴν δοξολογίαν, ἀλλὰ σὺ εἰσάγεις εἰς αὐτὴν ἔθη χορευτῶν, ἀνακινῶν τὰς χεῖρας, κροτῶν τοὺς πόδας, κινούμενος δι' ὅλου τοῦ σώματος. Ὁ νοῦς σου ἐξοφώθη ὑπὸ τῆς θεατρικῆς σκηνῆς καὶ πᾶν τὸ ἐκεῖ γεγόμενον μεταφέρεις εἰς τὴν Ἐκκλησίαν»¹. Ἔπρεπε τὰ διάφορα λαϊκὰ ἄσματα—Βαυκαλίσματα τῶν τιτῶν, Τρηνγητικά, Κωπηλατικά, Ἐπιλήνια, Ἀπελατικά, Δρομικά, αἱ Φῆμαι, οἱ Πολυχρονισμοί, τὰ Παλατινὰ κτλ.—νὰ ἀποσκορακισθοῦν, νὰ καταστραφοῦν, νὰ περιφρονηθοῦν διὰ νὰ ικανοποιηθοῦν τὰ θρησκευτικὰ τῶν Πατέρων καὶ ἰθύνόντων, αἰσθήματα. Προῶγμα βεβαίως δυσκολώτατον, ἀν μὴ ἀδύνατον. Τοιούτου εἶδους λαϊκὰ—δημῶδη ἄσματα τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ὡς μᾶς πληροφορεῖ ὁ μοναδικὸς μας ἐρευνητὴς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς κ.κ. Κ. Ψάχος², κατέχουεν εἰς τὴν παλαιὰν σημειογραφίαν 13 τὸ ὄλον—Ἅγιον Ὄρος, χειρόγραφον 1203 τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων.—

Μετὰ τὴν ἄλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1453) ὑπὸ τῶν Τούρκων, ὁ Ἑλληνισμὸς δὲν κατεστράφη, δὲν ἀπώλεσεν τὸ κυριώτερον ἐφόδιον διὰ μίαν φυλὴν: τὸν Ἔθνησμόν του. Ἡ ψυχὴ του, αἱ συνήθειά του, ἡ ὅλη ζωὴ του παρέμειναν ἀναλλοίωτα. Οἱ Τούρκοι δὲν ἦσαν εἰς θέσιν νὰ ἐπιβληθοῦν διανοητικῶς ἐπὶ τοῦ Ἑλλη-

νισμοῦ. Τὸ πνεῦμα τῆς Ἑλληνικότητος τοῦ Ἑλληνισμοῦ—ὡς μᾶς ἐπιτραπῆ ὁ πλεονασμὸς—διετηρήθη ἀμείωτον. Ὁ Ἑλληνισμὸς ἦτο ὁ διοικῶν, ὁ κυβερνῶν, ὁ καθοδηγῶν, ἡ ζωογόνος πηγὴ τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας. Καθ' ὅσον, εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον, Κράτος, πνευματικῶς κατώτερον, νὰ ἐπιβληθῆ εἰς ἀνθρώπους ἀνωτέρας διανοήσεως, εἰς ἀνθρώπους ἀνεπτυγμένους. Οἱ Τούρκοι ἐπεβλήθησαν καὶ ἐπεβάλλοντο διὰ τοῦ ὄγκου τῶν, ἀλλ' οὐχὶ διὰ τῆς ἀξίας τῶν. Ἦσαν κυρίαρχοι ἀλλὰ δὲν ἦσαν οἱ διοικοῦντες, δὲν ἦσαν οἱ ἰθύνοντες.

Εἰς τὴν ἀρχαιότητα ἐτραγουδοῦσαν οἱ Ἕλληνας τοὺς «ἤρωας» τῶν καὶ τὰς πράξεις αὐτῶν. Εἰς τὸν Μεσαίωνα τοὺς «Ἁγίους» καὶ ἄλλας θρησκευτικὰς—ἱεράς καταστάσεις. Εἰς τὴν ἀρχαιότητα ὑπῆρχον διαφόρων εἰδῶν ἄσματα διὰ τὰς ἐκάστοτε ἀσχολίας. Εἰς τὸν Μεσαίωνα ἐπίσης. Καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ δὲν εἶναι δυνατὸν ἢ νὰ ὑπάρχουν καὶ εἰς τοὺς Νεοέλληνας—τοὺς Ἕλληνας τοὺς μετὰ τὸ 1821—ὅλα τὰ προμνησθέντα εἶδη ἄσματων. Τὰ λαϊκὰ ἄσματα τῶν τελευταίων, ὡς πολὺ ὀρθῶς γράφει ὁ κ. Ψάχος³ «ἀρχοῦνται ἀπὸ τῆς βεβηλώσεως τοῦ Ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας καὶ τῆς μετατροπῆς αὐτοῦ εἰς Τζαμίον. Διότι ὁ θρηνηδὸς ποιητὴς καὶ μουσικὸς—ἐξακολουθεῖ ὁ κ. Ψάχος—ὁ λαὸς τουτέστι, φανταζόμενος ὅτι αἱ ἱεραὶ εἰκόνες κλαίουσιν ἐκ τῆς ἐπελθούσης τραγικῆς μεταβολῆς καὶ βεβηλώσεως καὶ ὅτι χύνουσι μαῦρα δάκρυα: «Ἡ εἰκὼν ἀρχισαν νὰ κλαῖν, νὰ χύνου μαῦρα δάκρυα...» λέγει πρὸς αὐτὰς μετὰ πεποιθήσεως τόσον στερεῶς, ὅσον καὶ ἱεράς:

«Σάπασε, κυρὰ Δέσποινα, καὶ σεῖς ἅγιοι μὴν κλαῖτε, πάλαι μὲ χρόνους μὲ καιροὺς πάλαι δικὰ σας θᾶναι».

Ὅποιαν δὲ τρομερὰν ἐντύπωσιν—ειρήσθω ἐν παρόδῳ—ἐνεποίησεν εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ ἀπανταχοῦ Ὀρθοδόξου Χριστιανισμοῦ, ἡ μετατροπὴ τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Σοφίας εἰς Τζαμίον, ἀποδεικνύεται μεταξὺ ἄλλων καὶ ἐκ τοῦ κατωτέρω λαϊκοῦ ἄσματός τῆς Ρουμανίας, τὸ ὁποῖον ἀνέφερεν εἰς τὴν μελέτην του «Studien über das Rumänische Volkslied» ὁ τέως συμμαθητὴς μου εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Βιέννης Ρουμάνος E. Riegler.

Ἴδου αὐτό:

(³) Κ. Ψάχου: «Δημῶδη ἄσματα Γορτυνίας». — Πρόλογος σελ. 18'.

(1). Ἴδε Γ. Ι. Παπαδοπούλου «Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς», σελ. 107 κ. ἑ.
 (2). Κ. Ψάχου: «Δημῶδη ἄσματα Γορτυνίας». — Πρόλογος σελ. 1'.

(Πιστεύω ότι αι σημειώσεις μου, σχετικῶς με τὸ περιεχόμενον τοῦ ὡς ἄνω ἔξοματος, δὲν με ἀπατοῦν. Γράφω τὴν παρένθεσιν αὐτὴν διότι δὲν εἶμαι ὀλοκληρωτικῶς βέβαιος διὰ τὸ γνήσιον τοῦ ὡς ἄνω λαϊκοῦ Ρουμανικοῦ ἔξοματος· εὐθὺς κατωτέρω εἰς τὰς σημειώσεις μου, εὐρίσκω ἕτερον Λ. Ρουμ. ἔξομα ἐπίσης θρησκευτικῆς φύσεως, ἄνευ ἰδιαιτέρας παρατηρήσεως. Νομίζω ὅμως ὅτι εἶναι μᾶλλον τὸ ἀνωτέρω ἔξομα ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον περιγράφει τὸν πόνον τοῦ Ρουμάνου διὰ τὴν ἀπώλειαν τῆς Ἁγίας Σοφίας. Ἄλλως τε καὶ ἡ τεχνικὴ, ὁ τρόπος ἐργασίας τοῦ δευτέρου ἔξοματος, δὲν διαφέρει τῆς τοῦ πρώτου).

Ὅτι δὲ ἡ Ἁγία Σοφία ἀκόμη καὶ τώρα ἀποτελεῖ τὴν βάσιν λαϊκῶν ποιητικῶν κειμένων καὶ ἁσμάτων εἰς τὴν Ρουμανίαν, φαίνεται ὀλοκᾶθαρα ἀπὸ τὸ κατωτέρω Λ. ἔξομα, τὸ ὁποῖον παραλαμβάνομεν ἐπίσης ἐκ τῆς μελέτης τοῦ Riegler:



(Περιγράφεται ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἡ ὠραιότης τῆς Ἐκκλησίας αὐτῆς.—Ἡ ἐπιρροή τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι βεβαίως καταφανής

καὶ εἰς τὰ δύο ἀνωτέρω Λ. Ρουμανικὰ ἔξοματα).
Ἀνακεφαλαιοῦμεν: Εἰς τὰ τρία μέχρι σήμερον ἄρθρα μας, εἶδομεν ὅτι τὰ διάφορα εἶδη λαϊκῶν ἁσμάτων τῆς ἀρχαιότητος, εὐρίσκοντο καὶ κατὰ τοὺς Βυζαντινοὺς χρόνους καὶ μετέπειτα—καθὼς θὰ ἴδωμεν. Εἶδομεν ἐπίσης ὅτι τῶν ἁσμάτων αὐτῶν παρήλλαξαν μόνον αἱ ὀνομασίαι, ἀλλ' οὐχὶ καὶ ἡ οὐσία, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα, ἡ βάσις. Ἐπληροφορήθημεν ἐπίσης ὅτι παρὰ τὴν περιφρόνησιν τῶν λαϊκῶν ἁσμάτων ἀπὸ τοὺς Πατέρας τῆς Ἐκκλησίας, εἰσεχώρησαν ἐν τούτοις πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ καὶ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν. Διεπιστώθη δὲ οὕτω ἡ ἐπίδρασις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐπὶ τῶν ἁσμάτων αὐτῶν καὶ τῶν μακρῶν τῆς Ἐκκλησίας τοιούτων. Ἡ ἐπίδρασις αὕτη—τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ θεωρίας ἐπὶ τῶν Βυζαντινῶν καὶ τῶν τελευταίων ἐπὶ τῆς λαϊκῆς—δημῶδους μουσικῆς—ἔξακο-

λουθεῖ μέχρι σήμερον, καθὼς θὰ ἴδωμεν λεπτομερῶς εἰς τὸ δεύτερον, Ἀναλυτικὸν μέρος, τῆς παρουσίας μελέτης.
 (Ἀκολουθεῖ) Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Φ Ρ Α Ν Τ Σ Δ Ε Χ Α Ρ

1905—1906. Ἡ «Εὐθυμος Χήρα» τοῦ Λέχαρ ταξιδεύει... Σώζει ἡ «Glade Enke» ἀπὸ τὴν οικονομικὴν καταστροφὴν τὸ θέατρον τῆς Χριστιανίας, ἡ «Veuve joyeuse» κατακτᾷ τὸ Παρισινὸν κοινόν, ἡ «Merry Widow» ἐμφανίζεται εἰς τὰς Ἀμερικανικὰς ἐπικρατείας, εἰς τὴν Ἀγγλίαν, εἰς τὴν Ἰαπωνίαν καὶ ἀλλαχοῦ, ἡ «Εὐθυμος Χήρα» ἐπισκέπτεται τὴν πόλιν τῆς Παλλάδος Ἀθηνᾶς, ἡ «Lustige Witwe» παραμένει ἐπὶ δύο συνεχῶς ἔτη στὰ θέατρα τῆς Βιέννης, τοῦ Βερολίνου καὶ τῶν ἄλλων πόλεων τῆς Γερμανίας, ἡ «Vienna alegra» παρουσιάζεται εἰς τὸ Teatro Argentino τοῦ Manana καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. — Ποῖα τὰ αἷτια τῆς παγκοσμίου ἐπικυριαρχίας τῆς ὡς ἄνω ὀπερέττας τοῦ Λέχαρ; (1)

Ἄς ἴδωμεν τὴν μουσικὴν. (Βλέπε παράδειγμα 1ον σελ. 90.) Ἀρμονικῶς ἔχομεν τὰς πλέον ἀπλουσιτάτας σχέσεις: Δεσπόζουσα, Τονικὴ, Δεσπόζουσα τῆς Δεσποζούσης—Wechseldominante. Τί εἶναι ὅμως ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον διακρίνει, ξεχωρίζει θὰ ἔλεγον, τὸ Βάλς αὐτὸ καὶ γενικῶς τὴν μουσικὴν τοῦ Λέχαρ, ἀπὸ τὰ ἄλλα τὰ γνωστὰ χορευτικὰ Βάλς τοῦ «Βασιλέως τῶν Βάλς» Γιόχαν Στράους υἱοῦ; Δίδομεν ἓνα παράδειγμα ἀπὸ τὸν τελευταῖον. (Βλέπε παράδειγμα 2ον)

(1) Ὁ Λέχαρ ἐγεννήθη τὴν 30ῆν Ἀπριλίου τοῦ 1870 καὶ ζεῖ τώρα εἰς τὴν Βιέννην.

Ὁ ρυθμὸς, τὸ μαρκάντο, ἡ ὀξύτης, ὁ τονισμὸς, εἶναι τὰ στοιχεῖα τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζουν τὸ ὡς ἄνω Βάλς τοῦ Στράους καὶ **παρασύρουν στὸ χορὸ**, ἐν ᾧ ἔξ ἀντιθέτου μετὰ τὸν Λέχαρ ὀνειροπολεῖς πάντα, ἀπολαμβάνεις, παρασύρεσαι ἀπὸ τὸ α ἢ β χαριτωμένο προσωπάκι, ἀπὸ τὴν mondaine Κυρίαν, ἀπὸ τὴν μυρωδιά, ἀπὸ τὴν «ζωὴν», τὴν ὄμορφον, τὴν ζεστὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ περιβάλλοντος, ἀπὸ τὸ χάδι, τὸ λίκνισμα, τὴ χάρι τῆς Κυρίας ἢ τῆς Δεσποινίδος τοῦ σαλονιοῦ. Εἰς τὸ ἄκουσμα ἑνὸς Βάλς τοῦ Στράους, κινεῖς τὰ πόδια ἀσυναίσθητως αὐτομάτως, παρασύρεσαι στὸν χορὸ, γλεντᾷς, διασκεδάζεις, χορεύεις, παραδίνεσαι στὴ μουσικὴ καὶ στὸ χορευτικὸ τὸ στρόβιλο, **θέλεις πάντα νὰ χορεύης**, ἔστω καὶ μετὰ τὸ καθισμά σου ὡς ντάμα. Εἰς τὴν περίπτωσιν Λέχαρ ἱκετεύει, ἔχει κάτι τὸ λικνιστικόν, σοῦ ξυπνᾷ ἐνδόμυχους πόθους, εἶναι παρφουμαρισμένον, κάποτε κάποτε Sentimental, εἶναι τοῦ σαλονιοῦ, εἶναι... Cherchez la femme!... Καὶ αὐτὸ διότι ἀποφεύγει τοὺς τραγεῖς, ἀποτόμους ρυθμοὺς πρώτον, ἔχει κάποιαν, ὡς ἐκ τῆς Σλαβικῆς καταγωγῆς τοῦ Λέχαρ, μακρονήν ἀπήχησιν minore δεύτερον καὶ τρίτον, διότι γίνεται χορηγία μικρῶν παραπλησίων διαστημάτων (τετάρτης, πέμπτης, ἕκτης, ἑβδόμης καὶ—ἰδίως—δευτέρας καὶ τρίτης) μετὰ Legato.

Ἴδου ἕτερα δύο παραδείγματα ἐπίσης ἀπὸ τὴν «Εὐθυμον Χήραν»:

(Βλέπε παράδειγμα 3ον καὶ 4ον).

Εἰς τὰ Βάλς αὐτὰ τοῦ Λέχαρ καὶ ἂν δὲν χορέψης, δὲν χάνεις ἀπολύτως τίποτε. Τί θὰ χάσης ὅμως! Τὴν ἀγκαλιὰ τῆς «θαυμαστῆς» σου, τῆς ὀνειροπολουμένης, τῆς «καλῆς» σου, τῆς ὀμορφῆς κοπέλλας, τῆς Κυρίας τοῦ σαλονιοῦ. Καὶ εἶναι αὐτὸ κάτι... Ἀρκεῖ νὰ ἠχήσουν οἱ πέντε πρώτες νότες ἑνὸς Βάλς τοῦ Λέχαρ, γιὰ νὰ ἀρχίσῃς νὰ παρατηρῆς ὅλο πόθο τὴν α ἢ β κοπελίτσα, νὰ ἀρχίσῃς τοὺς χαριεντισμούς, νὰ μετακινήσαι ἀπὸ τὴν θέσιν σου καὶ νὰ κινήῃς, ὄχι βέβαια τὰ πόδια, ἀλλὰ τὰ... χέρια!... Σφιχταγκαλιάζεις τὴν συνοδὸν σου, τὴν βλέπεις μέσ' στὰ μάτια, τὴν πλησιάζεις ὄλο καὶ περισσότερο, τὰ πρόσωπά σας γίνονται κατακόκκινα, τὰ χεῖλη ἐνώνονται... Αὐτὸ εἶναι τὸ Βάλς τοῦ Λέχαρ, αὐτὴ εἶναι ἡ μουσικὴ του, αὐτὴ εἶναι ἡ μοντέρνα—μέχρι τοῦ 1925 περίπου—ὀπερέττα. Ὁ Danilo εἰς τὴν «Εὐθυμον Χήραν» παραμένει γιὰ μιὰ στιγμή μόνος μετὰ τὴν Hanna Glawari τὴν Εὐθυμον χήραν. Τὴν προσκαλεῖ νὰ χορέψουν καὶ ἀπαντᾷ αὐτῇ: «Avec beaucoup de plaisir, cher Baron». Ἐνθουσιάζεται ὁ κύριος γραμματεὺς τῆς Προσβείας καὶ ἀνταπαντᾷ: «Un Kolo, la danse de notre patrie!...». Ὁ ταλαίπωρος!... Νομίζει ὅτι χορεύοντας τὸν ἐθνικὸν χορὸν τῆς πατρίδος του, θὰ παρασύρῃ καὶ τὴν Hanna. Μάταιος κόπος... Μόνον ὅταν ἠχήσῃ τὸ ὡς ἄνω Βάλς, (Παράδειγμα 4^{ον}) μεταβάλλεται ἡ κατάσταση: Σφιχταγκαλιάζονται, παραδίδονται, χορεύουν αὐτοί...

Εἰς τὸ ντουέττο Ἀρ. 11 (Β' προξ.) ἀκούομεν τὴν μοντέρνα μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ Operettenlied: (Βλέπε παράδειγμα 5ον)
 Σκεφθῆτε τί θὰ ἐγένετο ἐὰν ἔγραφε τὴν μουσικὴν τοῦ ἐρωτικοῦ αὐτοῦ ντουέττου (Valencienne—Camille) κανένας ὀπερεττατζῆς τῶν Ἀθηνῶν. Θὰ ἔγραφε ἀράδα τρίτης καὶ ἕκτης. Τὸ ντουέττο αὐτὸ καὶ γενικῶς ἓνα ντουέττο ὀπερέττας, δὲν εἶναι καντάδα—καντσονέττα

Ἰταλικὴ, ὅπως τὸ ἐννοοῦν δυστυχῶς πάντοτε ὀρισμένοι «μουσικοὶ» κύριοι τῶν Ἀθηνῶν. Εἶναι μιὰ ἀπλουσιτάτη—δι' αὐτὸ καὶ ἐπιβλητικὴ—μελωδικὴ γραμμὴ (ἐπεξηγοῦμεν τὸ ὡς ἄνω 5^{ον} Παράδειγμα) μετὰ διαστήματα δευτέρας καὶ τρίτης ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, Legato, συρτή, κατιοῦσα, μετὰ ἀρμονίας Τονικῆς καὶ Δεσποζούσης. Ἐδῶ δὲ ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ ὄλη ἀξία: Εἰς τὴν ἀπλότητα καὶ φυσικότητα τῆς ὄλης μελωδικῆς φράσεως καὶ συσκευῆς. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ συναντᾶται καὶ εἰς ὅλας τὰς ἄλλας, ὀπερέττας τοῦ Λέχαρ: (Βλέπε παράδειγμα 6ον)
 Ἄλλο παράδειγμα: (Βλέπε παράδειγμα 7ον ἢ 7α)

Ἴδε ἐπίσης καὶ τὸ τραγοῦδι τοῦ Μαξιμ ἀπὸ τὴν «Εὐθυμον Χήραν». (Παρακαλῶ τοὺς ἀναγνώστας μου νὰ προσέξουν εἰς τὰ ὡς ἄνω παραδείγματα τὴν ἀπήχησιν κάπου-κάπου minore).

Ὅμοιως ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ σημεῖα τῆς συνθετικῆς τεχνικῆς τοῦ Λέχαρ εἶναι καὶ ἡ συχνὴ χρῆσις τοῦ τρίτου ὡς καὶ ἡ μοτιβικὴ ἐπεξεργασία εἰς τὰς διαφόρους αὐτοῦ ὀπερέττας.—Ἴδε ἰδίως τὰς ὀπερέττας «Endlich allein», «Frasquita», «Gelbe Jacke» κτλ. Ποτὲ δὲν διακωμωδεῖται ὁ ἔρωτος. Ὁ γάμος εἶναι ἡ ἐπισφράγις τῶν «ἀγώνων» τῶν ἡρώων. Ὅποιανδήποτε ὀπερέτταν καὶ ἂν λάβετε μετὰ τὴν «Εὐθυμον Χήραν» τοῦ Λέχαρ, θὰ παρατηρήσετε τὸ ἴδιον πάντοτε—εἰς ὅλους τοὺς συνθέτας ὀπερέττας—κλισσὴ ἀναπτύξεως τῆς γενικῆς ὑποθέσεως: Εἰς τὴν πρώτην προᾶξιν τὰ

«φριάνουν», εἰς τὴν δευτέραν χωρίζουν καὶ εἰς τὴν τρίτην παντρεύονται—ὄλοιο!... Αὕτη εἶναι ἡ γενικὴ φόρμα. Ἐκεῖνο ποῦ προκαλεῖ ἐπίσης ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ ἐνορχήστρωσις τοῦ Λέχαρ. Ποτὲ δὲν θὰ ἀκούσητε τραγεῖς ἤχους ἢ ἀποτόμους μεταπτώσεις. Εἶναι délicat... (Ἐδῶ καὶ ἐκεῖ μόνον, ὡς ἐκ τῆς δραματικότητος τῶν σκηνῶν, εἰς τὴν δευτέραν προᾶξιν τῆς ὀπερέττας «Endlich allein»). Μιὰ ἀπαλὴ πάντοτε, λεπτὴ ἐνορχήστρωσις χαρακτηρίζει τὸ στὺλ Λέχαρ, μετὰ τὴν Cantabilität ἰδίως τῶν μεσαιῶν φωνῶν: βιόλας, βιολοντσέλου, κλαρινέττου, φαγκόττου κτλ.



Φράντς Λέχαρ.

Ἀπὸ τῆς Ὀπερέτας «Cloelo», «Paganini» κτλ., τοῦ Λέχαρ, παρατηρεῖται μία ἰδιαιτέρα τάσις ἀπελευθερώσεως ἐκ τῶν δεσμῶν τοῦ ὡς ἄνω κλισιᾶς τῆς γενικῆς ὑποθέσεως. Δι' ὅλα αὐτὰ, ὡς καὶ διὰ τὴν ἱστορικὴν

ἔξελξιν τῆς Ὀπερέτας, ἴδε τὰ ἄρθρα τοῦ Διευθυντοῦ τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς»: ἡ «Ὀπερέτα» εἰς τὸ «Ἑλληνικὸν Θέατρον» 1^{ης} καὶ 16^{ης} Δεκεμβρίου τοῦ 1926.

Ο ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΗΣ

(ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΟΥ ΩΣ ΑΝΩ ΑΡΘΡΟΥ «ΦΡΑΝΤΣ ΛΕΧΑΡ»)

Valse. *p*

mf

(Παράδειγμα 1^{ον}). — Ἀπὸ τὸ Entrée-Lied τῆς Εὐθύμου Χήρας Hanna Glawari. — Παρξ. Α'. Ἀριθ. 3.

Tempo di Valse. *pp* *cresc molto* *f* *stacc.*

fz

(Παράδειγμα 2^{ον}). — Ἀπὸ τὴν Ὀπερέτα ἢ «Νυχτερίδα» τοῦ Γιόχαν Στράους

Valse mod^{to} *pp*

mf

(Παράδειγμα). 3^{ον} — Ἀπὸ τὸ φινάλε τῆς πρώτης πράξεως.

Valse mod^{to} *pp*

(Παράδειγμα 4^{ον}). — Ἀπὸ τὴν σκημὴν Hanna Danillo. Παρξ. Β'. Ἀριθ. 10.

Allegretto. *pp* *langsamer*

(Παράδειγμα 5^{ον}).

All^{to} mod^{to} *pp* *langsamer*

pp *3*

(Παράδειγμα 6^{ον}). — Ἀπὸ τὸ νουέττο Paganini—Anna Elisa, Ἀρ. 14, Παρξ Β'. τῆς ὁμωνύμου Ὀπερέτας «Paganini»



(Παράδειγμα 7α). — Από την «Frasquita» Πεξ. Β. Άρ. 13



(Παράδειγμα 7β). — Από την «Frasquita» Πεξ. Β. Άρ. 13

Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ROUGE

Το μυστικόν του Rouge MICHEL είναι ότι το χρώμα του αναμνηστικόν με κάθε χροιάν προσώπου και εις κάθε περίστασιν. Το Rouge MICHEL δεν είναι 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 έλκυστικά. Θα διαρκέση πέντε φορές περισσότερο από ένα σύνηθες κρεγιόν χειλέων. Το Rouge MICHEL είναι κάτι το εξαιρετικόν κάτι το ιδεώδες διότι με το MICHEL δεν φτάνετε. Αλλά όμως φαίνεται. Πωλείται εις τα Μυροπωλεία, Κομμωτήρια, Καταστήματα και Φαρμακεία.

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

ΔΕΟ

Η ΧΑΡΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Το κατωτέρω άρθρον του μεγάλου μας ποιητού κ. Κ. Παλαμά, έδημοσιεύθη το πρώτον εις τον «Ελεύθερον Άνθρωπον» της 30ης Νοεμβρίου 1930.

Η «Έρευνα» της Αλεξανδρείας, το περιοδικό του κ. Κασσιόγη που δημοσιεύεται σε κάθε του, ανεξάρτητο από τ' άλλα, τεύχος και μία πραγματεία αυτοτελής, συχνά αξιόλογη, επάνω σε κάθε λογής ζητήματα που ενδιαφέρουν, είχε το περασμένο Σεπτέμβριο και μία μελέτη της Ιατρού κυρίας Κασιόγη. Έπιγράφεται «Υγεία-Όμορφιά-Ήθική». Η κυρία Κασιόγη ασχολείται με ένθουσιασμό και με την επιβολή της επιστήμης μέσα στην οποίαν ευδοκιμεί, στα προβλήματα της Υγιεινής. Όσοι και άμυδρα φτάνει να υποπτεύονται τη ραγδαία εξέλιξη των επιστημών σε όλους τους κλάδους μπορεί να διαπισθαινούν άμέσως με τί βήματα σταθερά έχει προχωρήσει και στον κύκλο τουτο της γνώσεως ή επιστήμης της υγιεινής, και πόσο στα χέρια της φιλοδοξεί να καλύτερήσει και να καταστήσει για τον άγωνα της ζωής αξιοτερο τον άνθρωπο, και τον άκέριον άνθρωπο, και να εξαρτήση από την υγεία του σώματος και την υγεία της ψυχής. Η κ. Κασιόγη τα γνωρίζει αυτά και εύγλωττα και προς τους νέους και προς τα παιδιά, καθώς απευθύνεται, προβάλλει σύνθημα τη «χαρά της ζωής» και τονίζει: ο γερός άνθρωπος δεν ζή, δεν εοράζεται για κάποιο σκοπό, αλλά για την ευχαρίστησι που δίδει ή ζωή και ή δράσις.

Όμως για να δώση να έννοηθί ότι μόνον ο άπολύτως υγιής άνθρωπος έχει όλάνοιχα τα παράθυρά του προς αυτή τη «χαρά της ζωής», παρατηρεί, με αξιοθαύμαστην άφέλεια, τα εξής: «Την άληθινήν, την πλατειά, την βαθειά χαρά της ζωής, αδύνατον να την γνωρίση ένας Άμιελ, ένας Λεοπάρδης με το καχεκτικό κορμί του, τα παθιασμένα νεύρά του και την νοσηράν του ποιήσιν» Αυτολεξεί.

Άλλαδι, αν από τώρα θέλετε την έντύπωσί μου, είναι αυτή: «Πάσ' τηνε στο γάμο σου να σου πη και του χρόνου».

Ο Άμιελ και ο Λεοπάρδης δεν έχουν να πάθουν τίποτε από τα διπλώματα αυτά της άκαταλληλίας και της άνικανότητος που με άσιατρικήν επισημότητα άπονέμονται στους άτυχεις αυτούς ανθρώπους. Άλλ' επειδή τα μαθήματα της κ. Κασιόγη σε φύλλο που το βλέπουν και πολλοί και ανάμεσα σ' αυτούς και άνθρωποι όχι προετοιμασμένοι, καθώς θα έπρεπε, να τ' ακούσουν, και μάλιστα νέοι και παιδιά, όλοι εκείνοι σε όσους το όνομα της κ. Κασιόγη, θα έχη κύρος και σωστά, συνταιριασμένο με την Ιατρική της πείρα και με το ζήλό της προς ό τι άποβλέπει την υγιεινή, δεν έκρινα άσκοπο να προσθέσω και έγω τα λόγια μου για να τακτοποιηθούν, ίσως όποσδήποτε τα πράγματα.

Υπάρχει παράλληλα προς τη χαρά της ζωής, ή χαρά της Τέχνης. Είναι περιττό να συμπληρώσω τον πειστικό τουτο λόγο Τέχνη, γράφοντας με όλη την ταιριαστή σαφήνεια: Η Τέχνη της μεγαλοφυίας. Μου φτάνει ο όρος Τέχνη. Η χαρά δυστυχώς δεν εύρίσκει στη ζωή σαν έτοιμο φόρεμα, ούτε που μοιράζεται δωρεάν. Χρειάζεται και προπαίδια για την άπόχτησή της.

Οί χαρές της, ό τι και να κάνουμε στιγμή είναι, και βαραίνουν κάτι περισσότερο οι έγνοιες της. Άδιάφορο. Ένα από τα μέσα, το πολυτιμώτατο και άποτελεσμα-

τικώτατο, που μας προσφέρει το θησαυρό αυτής της χαράς της ζωής όσο μετροημένες και αν είναι, είναι ή χαρά της Τέχνης. Γιατί ή τέχνη, ή άληθινή ή μεγάλη τέχνη, στα δημιουργήματά της και τα ιδιαίτερα καλλιτεχνικά, και γενικώτατα στα πνευματικά της τα δημιουργήματα, στα όποιαδήποτε, όσον κι αν φέρουν τη σφραγίδα της μελαγχολίας και το συνοφύωμα του πεσσιμισμου, είναι χαρά, χαρά. Χαρά ή Άττική Τραγωδία, χαρά ο Ίώβ της Γραφής, χαρά οι γόοι της Κασσιάνδρας, ή Κόλαση του Δάντη ο Σοπενχάουερ όπως μιλεί, ή Άκκερμαν όσον και ν' άπαισιοδοξή, ο Μιχαήλ Άγγελος, ο Μπετόβεν, όλοι οι μάγοι της Τέχνης άσχετα με τη φιλοσοφία των.

Γιατί ή Τέχνη μας προσφέρει ως Όμορφιά, με σάχα και με μορφή, μέσα στα φθαστά, για την αϊωνιότητα. Μέσα στους μάγους αυτούς είναι στην πρώτη γραμμή ο Λεοπάρδης και ο Άμιελ. Μεγαλοφυεις. Χαρά είναι όσα μας λέγουν όπως να μας τα ειπουν. Πρωτ' άπ' όλα ο Λεοπάρδης είναι ο μεγαλύτερος ποιητής της Ίταλίας ύστερ' από το Δάντη. Τα πατριωτικά του ποιήματα, Τυρταϊκά, άναψαν τη φλόγα που σήμα εδημοσύρησε μεγάλο έθνος την πατρίδα του. Η πολυμάθειά του, καταπληκτική. Η φιλοσοφική του ποιήσις που καταγγέλλει την άδιαφορία και την άστοργία της φύσεως, προτρέπει τον άνθρωπο να στρέφεται μπροστά της με ύψωμένο το μέτωπο και να περιφρονή και να μεγαλοφρονή είναι ποιήσις και με όλο τον πεσσιμισμο της άθλητική, ήρωική. Ο ένθικός ποιητής των Ίταλών, ο Ίωσίας Καροντούσης, μαθητής και θαυμαστής του Λεοπάρδη, τον αναφέρει με αυτά τα λόγια:

«Κάθως είναι το χρέος του αγαθού πολίτη, και καθώς μας το διδάσκει ο μεγάλος μας Λεοπάρδης, ή ζωή της δράσεως είναι αξιώτερη και φυσικώτερη από τη ζωή της μελέτης...» Άλλ' άσχετα και με κάθε της περιεχόμενου, ή ποιήσις αυτή, είναι χαρά γιατί μας προσφέρει μέσα στο χορσό ποτηρι της τέχνης. Το καχεκτικό του σώμα έχει στην περιστάσιν αυτή την ίδια σημασία που θα είχαν αν κανείς σοφίζεται να άπαγορεύση στους νέους να θαυμάζουν τον Καραϊσκάκη γιατί όλη τη ζωή του την πέρασε άρρωστος, δερόνυμος από τον πυρετό. Είναι άριστούργημα της φύσεως, καθώς είναι άριστούργημα της τέχνης εν άγγελμα του Λεγρός στις Βερσαλλίες που παριστάνει τον Αϊσωπο, με όλο το κακοσηματιστο του κορμού του.

Χαρά κι από όσες προβάλλουν σπάνια στους αϊώνες είναι να διαβάση κανείς το «Ημερολόγιο» του Άμιελ. Είναι ένα είδος δραματικής έποποιίας που ήρωος του είναι αυτός ο ίδιος. Κάποιο αϊσθημα άδυναμίας ανθρώπινης που νύει εκεί μέσα αναβλύζει γοητευτικό σαν την ευωδία του μενεξέ.

Και είναι συνυφασμένο το αϊσθημ' αυτό με τη φιλοσοφική σκέψη λεπτεπίλεπτη και βαθειοχάρκτη σε όλα και για όλα τα πνευματικά. Η ποιήσις εκεί και ή κοιτική, ή φυσική και ή τέχνη, τοπεία, φυσιογνωμίες, τα ψυχικά και τα αϊσθητά πλέκονται κάθε ώρα σε σεμνοτάτους χορούς. Κακογνωρισμένος στην άρχή, καθώς συμβαίνει στους μεγάλους, που είναι δυσκολογνώριστοι, εξετάζεται τώρα προσεχτικώτερα και ξεδιπλώνει το μεγαλειό του. Βιβλία και μελέτες του αφιερώνονται, και δύο κοιτικά πνεύματα από τα διαλεκτώτερα της σημερινής Γαλλίας, ο Τιμπωντέ και ο Ζαλού άποκαλύπτονται

στ' όνομά του. Έζησε στην Γενεύη ζωή, στην επιφάνεια της στενής και περιορισμένης. Το έξωθεν του δέν είχε τίποτα το χαρτικό, ή γυναίκες πολύ τον ενοχλούσαν. Μέσα στον μικρό κύκλο που έδρασε, είναι σα να εκράτησε, μās λένε, στα χέρια του κάτι άπειρομέγεθες από τον άνθρωπο και από το σύμπαν. Μερικά από κείνα που έμελέτησε μπορεί να εύρουν τόπο μεταξύ των μεγάλων στιγμών της παγκόσμιας ζωής. Όσο και αν

είναι ο βίος του φτωχός εις περιπέτειες, εύτύχησε σε στιγμές έκστατικές και λυρικά συγκινημένες που γεννούν τη χαρά. Άλλα τα έργα του όλα είναι μια χαρά, μια χαρά που είναι ο άγγελος της υγείας. Άν πρόκειται ή υγιεινή να θεμελιώνη την υγεία, την όμορφιά, και την ήθική, επάνω στην καταφρόνησι ανθρώπων, σαν τον Λεοπάρδη και τον Άμιέλ, καλύτερα να λείπη.

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ

ΠΩΣ ΕΥΡΙΣΚΟΜΕΝ ΤΟΥΣ ΔΙΑΦΟΡΟΥΣ ΣΤΑΘΜΟΥΣ ΣΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ ΜΑΣ;

Κατόπιν παρακλήσεως πολλών αναγνωστών μας κατόχων ραδιοφώνων και έρασινεχνών της ραδιοφωνίας, σπεύδομεν να παραθέσωμεν κατωτέρω πίνακα των κυριωτέρων ραδιοπομπών, τους όποιους δυνάμεθα να ακούσωμεν εις τον τόπον μας, σημειώνοντες το ακριβές τούτων μήκος κύματος, ως και την δύναμιν των εις K. w.

Έπειδή όμως κάθε ραδιόφωνον συντονίζει ένα σταθμόν εις μίαν θέσιν των μεταβλητών του συμπυκνωτών, διάφορον πάντοτε από την θέσιν εις την όποιαν συντονίζει τον ίδιον σταθμόν ένα άλλο ραδιόφωνον (ακόμη και όταν πρόκηται περι δύο ραδιοφώνων του αυτού τύπου) διά τούτο προς εύκολίαν των πολυπληθών αναγνωστών μας παραθέτομεν ένα τρόπον, διά του όποιου θα είναι δυνατόν εις πάντας να εύρουν ποιον μήκος κύματος αντιστοιχεί εις κάθε αριθμόν του Demultiplicateur του συμπυκνωτού του ραδιοφώνου των. Προς τούτο πέρονομεν ένα φύλλον χαρτιού διηρημένου εις μικρά τετραγωνίδια πλευράς ενός χιλιοστομέτρου, όπως εις το παρατιθέμενον σχήμα. (Τέτοιο χαρτί μικρομετρικό δυνάμεθα να προμηθευθώμεν από οιονδήποτε χαρτοπωλείον). Άς υποθέσωμεν ότι ο Demultiplicateur του συμπυκνωτού μας έχει 120 υποδιαίρέσεις και ότι θέλομεν να κάμωμεν τον πίνακα των σταθμών, οι όποιοι έχουν μήκος κύματος 200 — 600. Χωρίζομεν λοιπόν την πλευράν Α Β εις 120 ίσα μέρη, όσα δηλ. αι υποδιαίρέσεις του Demultiplicateur, την δε πλευράν Α Γ εις 400 ίσα μέρη, όση δηλ. είναι ή διαφορά μεταξύ 200 και 600 μέτρων μήκους κύματος. Άφού έτοιμάσωμεν το χαρτί, πιάνομεν ένα σταθμόν, λ. χ. της Ρώμης, ο όποιος έχει μήκος κύματος 441 μ., ως μās δεικνύει ο παρατιθέμενος πίναξ. Ταυτοχρόνως παρατηρούμεν ότι τον σταθμόν αυτόν τον πιάνομεν εις τον άρ. 60 του Demultiplicateur του συμπυκνωτού μας. Τότε, από την υποδιαίρεσιν 60 της πλευράς Α Β, και την υποδιαίρεσιν 441 της πλευράς Α Γ, σύρομεν δύο καθέτους γραμμάς, αι όποιαι συναντώνται εις το σημείον Δ. Ένώνομεν ακολουθώς το σημείον Α μετά του σημείου Δ και τώρα έχουμε την βάση, επί της όποιας εύκόλως δυνάμεθα να προχωρήσωμεν. Σύρομεν λοιπόν από τας διαφόρους υποδιαίρέσεις της πλευράς Α Β διαφόρους καθέτους μέγχοι του σημείου εις το όποιον συναντώνται αυται μετά της γραμμής Α Δ, εκ των σημείων δε τούτων της συναντήσεως σύρομεν καθέτους προς την πλευράν Α Γ, όπως τας γραμμάς Ε Δ — Δ Ζ και Η Θ — Θ Ι. Ακολουθούντες λοιπόν τας καθέτους ταύτας βλέπομεν ότι εις κάθε υποδιαίρεσιν της πλευράς Α Β και έπομένως του συμπυκνωτού, αντιστοιχεί και μία υποδιαίρεσις της πλευράς Α Γ, δηλ. ένα μήκος κύματος. Εις το σημείον λ. χ. Η (υποδιαίρεσις 49) αντιστοιχεί το σημείον Ι (μήκος κύματος 394). Εις αυτό δηλ. το σημείον Ι θα πιάσωμεν

τον σταθμόν ο όποιος έχει μήκος κύματος 394. Συμβουλευόμεθα τον κατάλογον των σταθμών και διαπιστώνομεν ότι με μήκος κύματος 394 εργαζεται ο σταθμός του Βουκουρεστίου. Η και τανάπαλιν. Θέλομεν να πιάσωμεν τον σταθμόν της Βουδαπέστης ο όποιος έχει μήκος κύματος 550. Άπό την υποδιαίρεσιν 550 της γραμμής Α Γ σύρομεν μίαν καθέτον, από δε του σημείου συναντήσεώς της μετά των γραμμών Α Δ φέρομεν μίαν καθέτον επί της πλευράς Α Β. Σημειον συναντήσεως επί της τελευταίας ταύτης υποθεθείσθω ότι είναι ή υποδιαίρεσις 90. Εις τον αριθμόν λοιπόν 90 του Demultiplicateur μας θα πιάσωμεν τον σταθμόν της Βουδαπέστης.

Άφού λοιπόν διά του τρόπου τούτου καθόρισωμεν την θέσιν έκάστου σταθμού εις τον Demultiplicateur του ραδιοφώνου μας, σημειώνομεν ταύτην εις τον πίνακα των σταθμών της «Μουσικής Ζωής» εις την στήλην Π και Δ και έναντι του όνόματος της πόλεως του σταθμού και χρησιμοποιώμεν τον ούτω συμπληρωθέντα πλέον πίνακα κατά βούλησιν.

Έάν το ραδιόφωνόν μας έχει δύο ή περισσότερους συμπυκνωτάς, τότε κάμνομεν την άνω υποδειχθείσαν εργασίαν εκ παραλλήλου επί δύο σχημάτων και εις μὲν την στήλην Π σημειώνομεν τους αριθμούς του πρώτου συμπυκνωτού, παραπλεύρως δε και εις την στήλην Δ τους αριθμούς του δευτέρου συμπυκνωτού.

Θεωρούμεν όμως καλόν να τονίσωμεν, ότι οι διάφοροι σταθμοί, μολοντί έχουν ένα ώρισμένον μήκος κύματος, εν τούτοις διά τεχνικούς λόγους δὲν κατορθώνουν να εργαζονται κάθε βράδυ ακριβώς με το καθωρισμένον αυτό μήκος, αλλά πάντοτε σχεδόν πέμπουν με μίαν μικράν διαφοράν μερικῶν μέτρων (2—5), περισσότερον ή ολιγώτερον.

Διά τούτο, όταν άπαξ σημειώσωμεν το μήκος του κύματος ενός σταθμού εις ένα σημείον του Demultiplicateur των συμπυκνωτών μας, πρέπει να έχουμε υπ' όψει μας να κινώμεν κατά μίαν ή δύο υποδιαίρέσεις, άλλοτε πριν και άλλοτε μετά το σημείον, εις το όποιον κατά το «έταλονόρισμα» έπιάσαμε τον σταθμόν.

Έπίσης δὲν είναι άσυνήθης και ή ριζική μεταβολή του μήκους κύματος ενός σταθμού, αυτό όμως προαναγγέλλεται διά των ραδιοφωνικῶν περιοδικῶν, ούτως ώστε οι συνδρομηταί να κανονίζουν τους πίνακάς των. Έπί παραδείγματι, ο σταθμός του Τουρίνου ενῶ ειργαζετο με μήκος κύματος 260 μ. περίπου, ανήγγειλε πρότινος ότι ήλλαξε τούτο και το νέον ώρίσθη εις τα 291 μέτρα.

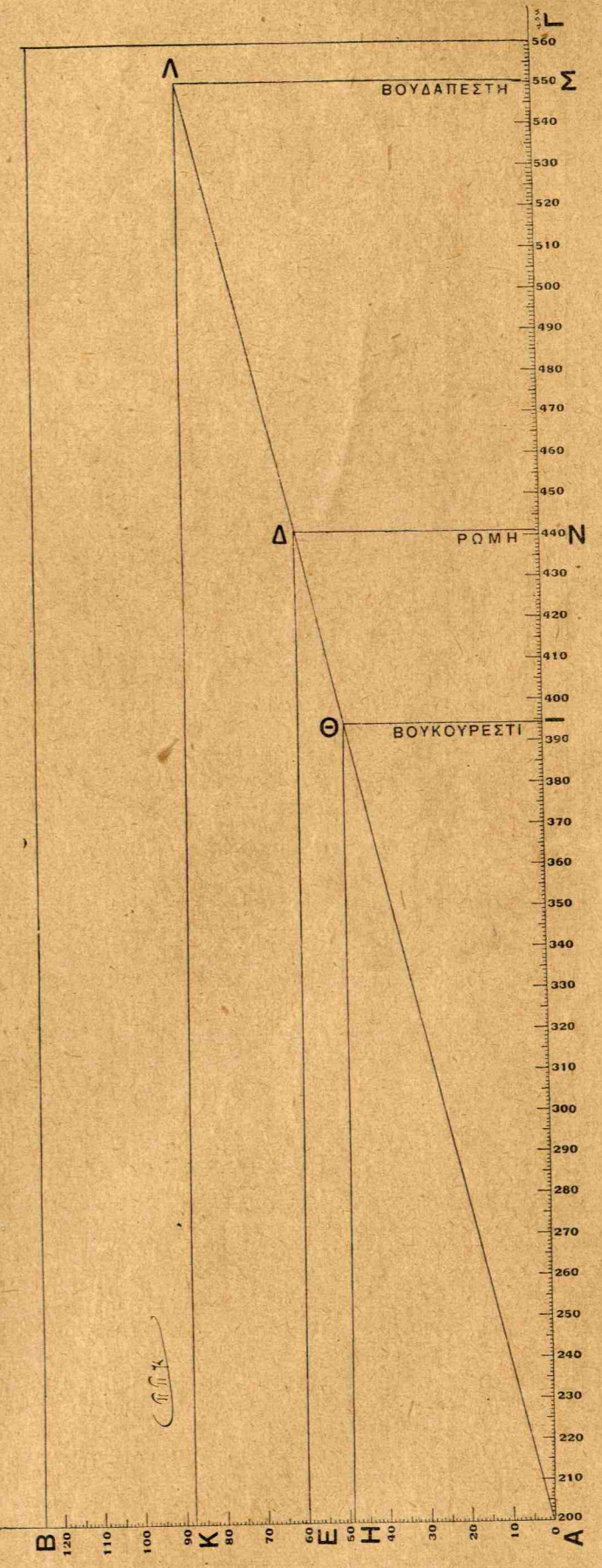
Έάν λοιπόν σās συμβῆ να προσπαθήτε, επί τη υποθέσει, να πιάσετε το Βουκουρέστι, όπου έσνηθίζατε να το ακούετε και δὲν το κατορθώνετε, συμβουλευθήτε

Χώρα	Σταθμός	Μήκος κύματος	Δύναμις εις K w	Π.	Δ.
Άγγλία	National ...	1551,4	35		
>	London ...	356,3	45		
>	Central ...	479,2	38		
Άλγέριον	Alger ...	363,4	13		
Αυστρία	Vienne ...	516,3	20		
>	Graz ...	352,5	7		
Βέλγιον	Veltem ...	339	8		
Γαλλία	Bordeaux ...	304	35		
>	Strasbourg ...	345,2	12		
>	Toulouse ...	381	8		
>	Paris ...	1725	12		
Γερμανία	Berlin ...	418	1,7		
>	> ...	31,38	1,7		
>	Breslau ...	325	1,7		
>	Gleitwitz ...	253	5		
>	Koenigsberg	276	1,7		
>	Koenigswusterhausen.	1635	35		
>	> ...	31,38	8		
>	Langenberg	473	17		
>	Leipzig ...	259	2,3		
>	Stuttgard ...	360	75		
Δανιμαρκία	Kalundborg	1153	7,5		
Ισπανία	Barcelona ...	349	8		
Ιταλία	Roma ...	441	75		
>	Napolie ...	331	1,5		
>	Milano ...	501	8,7		
>	Torino ...	291	8,7		
Λετονία	Riga ...	525	13		
Λιθουανία	Kovno ...	1935	7		
Νορβηγία	Oslo ...	493	60		
Όλλανδία	Hilversum	298,8	8,5		
Ούγγαρία	Budapeste	550	20		
Πολωνία	Katowice ...	408,7	16		
>	Varsovie ...	1411	14		
>	> ...	214	2		
Ρουμανία	Bucarest	394	16		
Σοβιετία	Moscova ...	1304	25		
>	Leningrad	1000	20		
Σερβία	Belgrade ...	433	2,5		
>	Lubliana ...	574	2,5		
Τσεχοσλοβακία	Bratislava ...	279	14		
>	Birno ...	342	3		
>	Kosice ...	293	2		
>	Moraska				
>	Ostrava ...	263	10		
>	Praga ...	487	5		

το ραδιοφωνικόν περιοδικόν, και θα πεισθήτε ότι ο σταθμός αυτός έχει άλλάξει μήκος κύματος.

Η «Μουσική Ζωή», προς εύκολίαν των πολλών πληθών αναγνωστών της θα κρατή τούτους ενημέρους των τυχόν τοιούτων μεταβολών. Π.Π. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

Αί διπλωματικά εξετάσεις Μονωδίας της Δίδος Λόλας Βενετσάνου (Τάξις κ. Κ. Τριανταφύλλου) εις το «Έλληνικόν Όρδειον» εστέφθησαν υπό πλήρους επιτυχίας. Η εξεταστική επιτροπή αποτελουμένη εκ των κ. κ. Πινδίου, Μαυροκορδάτου, Βαροβόλη και Κόντη, έκρινεν — και δικαίως — την εξεασθεϊσαν άξίαν διπλώματος σολιστ με τον επίσηλον βαθμόν άριστα. Η «Μουσική Ζωή» εκφράζει τα πλέον εγκάρδια συγχαρητήρια εις την νεαράν καλλιτέχνη, αλλά και την εξεταστικήν επιτροπήν διά την φιλοδικαιάν κρίσιν της, όχι δε ολιγώτερον και εις τον άξιότιμον κ. κ. Κ. Τριανταφύλλου, τον καθηγητήν της καλλιτεχνίδος Δίδος Α. Βενετσάνου.



Μόνον στην Έταιρία Πιάνων ΣΤΑΡΡ δὰ εὔρετε
ὄλας τὰς μεγάλας ἐπιτυχίας τῆς Λαϊκῆς:

Φίλνσέ με Μαρίτσα

(Tango)



Schöner Gigolo

(Tango)

Sunny Side Up

(Fox - Trot)



Paola

(Tango)

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου ἀρ. 12.

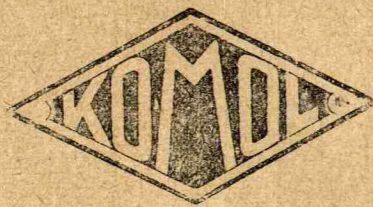
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣ/ΝΙΚΗ, Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ΒΑΦΗ ΤΡΙΧΩΝ

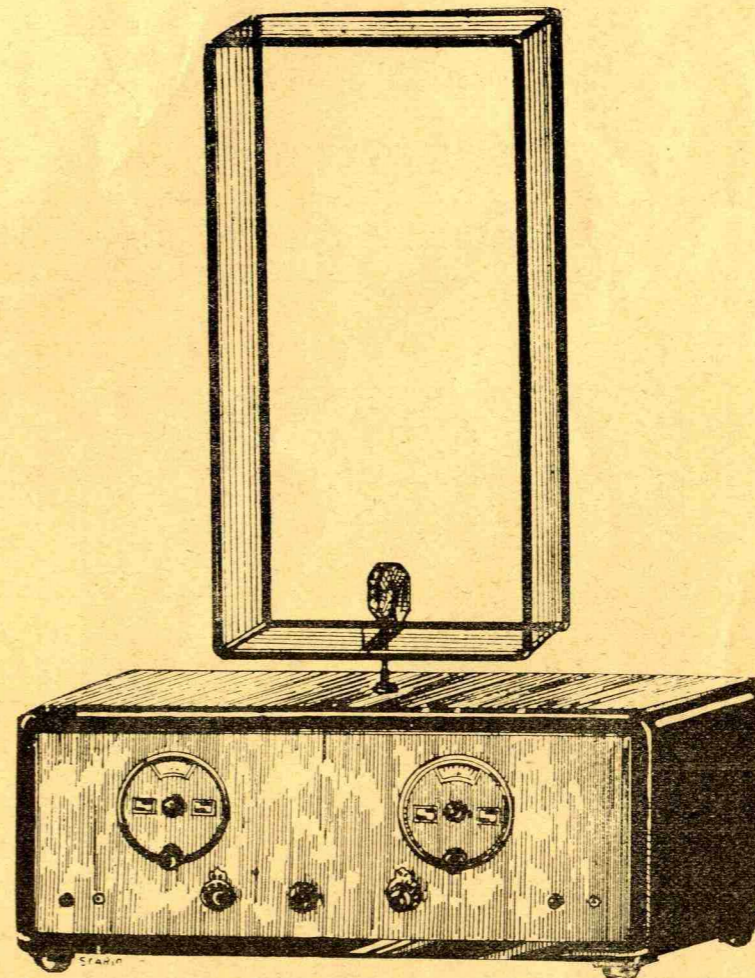


Ἡ Παρισινὴ βαφή τριχῶν KOMOL συνιστᾶται καὶ χρησιμο-
ποιεῖται σήμερον παρὰ τῶν καλύτερων κομμωτῶν τῆς Εὐρώπης,
διότι ἡ βαφή KOMOL εὐκόλως χρησιμοποιεῖται καὶ συνιστᾶται
ὡς ἡ πλέον κατάλληλος δι' ὄλας τὰς κομμώσεις ἤτοι διὰ χτένισμα
Marchel, διὰ χτένισμα νεροῦ (mise en pli) καὶ εἰδικῶς διὰ χτένισμα
διαρκείας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

Πωλεῖται εἰς τὰ Κομμωτήρια, Μυροπωλεῖα καὶ Φαρμακεία.

Διαρκὴς παρακαταθήκη παρὰ τῷ ἀντιπροσώπῳ κ.

Ε. ΝΙΚΟΛΑΪΔΗ — Μητροπόλεως 42



Ἡ ΝΥΧΤΑ ΕΧΕΙ ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΛΕΙΑ

γιὰ σᾶς, ὅταν ἔχετε ἓνα ραδιόφωνο.

Τὸ ραδιόφωνο διώχνει τὴν μονοτονία τῶν χειμερινῶν νυκτερινῶν
ὥρῶν, γιὰτὶ σᾶς κάνει νὰ ἐπικοινωνήτε μὲ ὅλην τὴν Εὐρώπην.

Φέρνει στὸ σπίτι σας τὴν εὐγενὴ ἀπόλαυσιν τῆς ἀπέραντης Μουσι-
κῆς, ἐνῶ συγχρόνως σᾶς κάνει νὰ αισθανθῆτε τὴν γλυκεῖα ἱκανοποίησι
ὅτι κατέχετε τὴν σπουδαιότεραν ἐφεύρεσιν τοῦ αἰῶνός μας.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΤΕΛΕΙΑ ΜΕ ΜΗΝΙΑΙΑΣ ΔΟΣΕΙΣ.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ/ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ΟΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ

ΤΑ ΠΙΑΝΑ

BECHSTEIN (ΜΠΕΧΣΤΑΪΝ)



Ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Liszt, τοῦ Bülow, τοῦ Tausig, τοῦ Rubinstein καὶ τοῦ Wagner ἕως σήμερα, ὅλοι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνη ἐπροτίμησαν τὸ Πιάνο BECHSTEIN διὰ νὰ ἐρμηνεύσουν τὴν Τέχνην των.

Ἐξ αἰτίας τῆς πανηγυρικῆς καὶ παγκοσμίου ταύτης προτιμήσεως, τὸ Πιάνο BECHSTEIN ἐθεωρεῖτο ἕνα ἀπὸ τὰ θαυμασιώτερα ἔργα Τέχνης, τὸ ὁποῖον μόνον οἱ μεγάλοι Διδάσκαλοι ἢ αἱ μυθώδους πλούτου οἰκογένειαι ἐδικαιοῦντο νὰ κατέχουν καὶ νὰ ἀπολαμβάνουν προνομιακῶς.

Σήμερα ὅμως μπορεῖτε καὶ σεῖς νὰ χαρίσετε εἰς τὰ τέκνα σας τὴν ἀπέραντον εὐτυχίαν ποὺ σκορπᾷ τὸ Πιάνο BECHSTEIN στοὺς προνομιούχους κατόχους του, προμηθευόμενοι ἕνα Πιάνο BECHSTEIN μὲ εὐκολίας πληρωμῆς ἀπὸ τοὺς Νέους Ἀντιπροσώπους:

ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.