

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

- Σοφίας Κ. Σπανούδη*: Ίγκορ Στραβίνσκη.
Στέλλας Πέππα: Αί κύριαι κατευθύνσεις τῆς συγχρόνου μουσικῆς.
Ρουμेलιώτου: Μιχαήλ Βελουδίου.
Κ. Δ. Οικονόμου: Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾠσμα.
Δρ. Έρβιν Φέλμπερ (Βιέννη): Ἡ μουσικὴ κίνησις τῆς Βιέννης.
Ι. Σ. Μπάχ: Capriccio εἰς σι ὕφ. διὰ πιάνο.
Ν. Σ. (Βερολίνου): Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.
Α. Δουμᾶ (πατρός): Ἐνα ἀνέκδοτο ἀπὸ τῆ ζωῆ τοῦ Ροσσίνι. (Μετάφρασις Δ^{δος} *Κάτιας Ντάσιο*).
Θ. Δ—ου: Νέοι Δίσκοι Γραμμοφώνου.
Ἰωάννας Γ. Μπουκουβάλα: Σιβύλλη Μαργαρίτα Μπουξτεχούντε μιὰ περιζήτητη... νύφη!
Διάφοροι Εἰδήσεις. — Αἱ νέαι κινηματογραφικαὶ ὁμιλοῦσαι καὶ ᾄδουσαι ταινία. — Ἀλληλογραφία.
Φωτογραφίαί τῶν Στραβίνσκη, Σέμπεργκ, Βελουδίου, Ροσσίνι κτλ.

1859...

Ἡ χρονολογία τῆς ιδρύσεως τῶν ἐργοστασίων
AUGUST FÖRSTER εἶναι ἡ σοβαρώτερα
ἐγγύησις διὰ τὰ πιάνο **FÖRSTER**.



ΓΙΑΣΟΜΟ ΡΥΣΣΙΝΙ.

Ὁ Puccini συνέθεσε τὰ ἀθάνατα ἔργα του χρησιμοποιῶν τὸ πιάνο **AUGUST FÖRSTER**. Μὲ θρησκευτικὴν εὐλάβειαν ἢ διεύθυνσις τῶν ἐργοστασίων **FÖRSTER** φυλάττει τὸ ἱστορικὸν ἔγγραφο διὰ τοῦ ὁποίου ὁ Puccini διαδηλώνει ὅλον του τὸν θαυμασμὸν διὰ τὴν σπανίαν μελωδικότητα τοῦ ἤχου, διὰ ἐξαιρετικὰ εὐχάριστον *toucher*, καὶ διὰ τὴν συνολικὴν ὠραιότητα τῶν πιάνων **AUGUST FÖRSTER**.

Πλήρης σειρά τῶν πιάνων **AUGUST FÖRSTER**

μὲ μεγάλας εὐκολίας πληρωμῆς παρὰ τῆ

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22.

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84. ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111.

❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 5	ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ	ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1931	Ἐτησία συνδρομὴ (Τεύχη 12) ... Δρχ. 60	ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ
Γραφεῖα: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ	Ἐξωτερικοῦ (Τεύχη 12) ... > 100	Μουσικὸς Ἐπιστήμων
	Αἱ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ	Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

ΟΙ ΖΩΝΤΕΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ

ΙΓΚΟΡ ΣΤΡΑΒΙΝΣΚΗ

Ὁ Ἴγκορ Στραβίνσκη εἶνε ἡ ζωτικώτερη μουσικὴ προσωπικότης τῆς σύγχρονης ἐποχῆς μας. Μία προσωπικότης πολυσύνθετη, πολυδαίδαλη, ἐπαναστατικὴ, πολεμολογία σὲ ὅλες τῆς ἐκδηλώσεις της, μὲ τῆς δλοῖες καταπλήσει τὴν τελευταία αὐτὴ δεκαπενταετία τὸ παγκόσμιον μουσικὸ κοινόν. Καλλιτέρας θάπρεπε νὰ πῶ: καταπλήσει «ὅλο τὸν κόσμον». Διότι ἡ φήμη καὶ ἡ δόξα τοῦ Στραβίνσκη, ἀπὸ τὸ περιορισμένον κοινόν τῶν μουσικῶν σὸμπ καὶ τῶν αἰρεσιαρχῶν τῆς παρακινδυνευμένης συγχρονιστικῆς τέχνης, μετεδόθη τὰ τελευταία χρόνια ὄχι μόνον στὸ παγκόσμιον μουσικόν κοινόν, ἀλλὰ γενικῶς σ' ὅλο τὸν κόσμον — καὶ στὸν μουσικῶς ἀκόμη ἀνίδεον κόσμον.

Τὸν Ἴγκορ Στραβίνσκη, ὁ ὁποῖος ἐπωνομάσθη «Ἴγκορ ὁ Τρομερός» ὅλοι γενικῶς θαυμάζουν ὡς ἓνα κατακτητικὸν καλλιτέχνην τοῦ θρύλου, ποῦ δὲν ὀπισθοχωρεῖ ἔμπρὸς σὲ κανένα ἔγκλημα, καὶ βροῖσκει σὺν τὸν αἰμοβόρο Τσάρο τῆς πατρίδας του «Ἴβαν τὸν τρομερό» μιὰ σαδικὴ ἀπόλαυσι στὴν βιαία κατάλυσι κάθε μουσικοῦ καθεστώτος γιὰ τὴν ἐπικράτησί του.

Ἡ βιαία αὐτὴ πολεμικὴ προσωπικότης τοῦ Στραβίνσκη ἦταν ἀπαραίτητη γιὰ τὴν σύγχρονη ἐποχὴ μας, ποῦ περιῶ βασανισμένη μέσα σ' ἓνα πλῆθος αἰσθητικῶν προβλημάτων.

Ὁ Στραβίνσκη, ἂν καὶ βαθύτατα Ρῶσσοσ καὶ ἐθνικιστῆς μέσα στὴν ψυχὴ του, ἔνοιωθε περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλο τὴν καλλιτεχνικὴ ἀνησιγία τῆς Εὐρώπης — ὅλης τῆς Δύσεως, — ποῦ ζητοῦσε ἓνα νέο δρόμον, ἔστω καὶ ἀποκρημνο καὶ ὀλισθηρό, μακρὰ ἀπὸ τῆς χιλιοπατημένες λεωφόρους τῆς τέχνης, καὶ ποθοῦσε ν' ἀνανεώσῃ τὴν ὑπερκορεσμένη μουσικὴ ἀτμόσφαιρα μὲ κάποιον νέο ζωτικὸ στοιχεῖον. Ὁ Στραβίνσκη ποῦ ζοῦσε μέσα στὸ Παρίσι, τὴν ἀνήσυχη καρδιά τῆς κλυδωνιζομένης Εὐρώπης, ἔγινε ποῖν ἀπὸ κάθε ἄλλο ἓνας Εὐρωπαϊὸς μουσικός. Γι' αὐτὸ ἡ Δυτικὴ Εὐρώπη τὸν υἰοθέτησε καὶ τὸν θεωρεῖ δικὸν τῆς περισσότερον ἀπὸ τὴν πατρίδα του Ρωσσία, γιὰ τὴν ὁποῖαν ὁ Γκλίνκα, ὁ Μουσσόρσκη καὶ ὁ Ρίμσκη Κορζακόφ θὰ μείνουν πάντα οἱ σκηπτοῦχοι δημιουργοὶ τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἐθνικῆς τέχνης.



Ἴγκορ Στραβίνσκη

Ο Στραβίνσκι είναι ο πρώτος επαναστάτης μουσικός που κατήγγειλε στη μουσική τέχνη, κάθε γλύκα κάθε θέλγητρο, κάθε χάρι, κάθε απόλαυσι της ακοής, κάθε αισθητική συγκίνηση, και στη θέσι όλων αυτών των στοιχείων που έθεωρούντο ως τότε απαραίτητα για τη μουσική, «συμφυά» τρόπον τινά με τη μουσική, αντίταξε μόνη τη δύναμι του ρυθμού, την κατάρτησι του ρυθμού, την βιαιότητα του ρυθμού, την αμείλικτη κανονικότητα και την ισορροπία του ρυθμού. Με άλλα λόγια ο Στραβίνσκι είναι ο πρώτος δημιουργός της «μηχανικής μουσικής», ή όποια έκτοτε κατέκτησε όλον τον κόσμο και εκυριάρχησε ολοκληρωτικά σ' όλο τον κόσμο σαν μιὰ νέα θρησκεία κατ' ἐξοχήν αντιπροσωπευτική των συγκρόνων καιρών. Η μηχανική όμως αυτή μουσική, την εποχή της πρώτης εμφάνισις του Στραβίνσκι με το περιβόητον έργο του «*Le Sacre du Printemps*» το 1913, φαίνεται σε όλους ως ο αντίπους της μουσικής, ή άρνησις και ή καταστροφή παντός ό,τι έθεωρείτο ως μουσικόν «*Ωραϊόν*». Έκτοτε, ο ίδιος ο Στραβίνσκι συνειδητοποίησε συστηματικώτερα τας ρυθμικάς του δυναμικότητας, που παρουσιάζονται στο Sacre με μιὰ βιαιότητα άπύτομη και σχεδόν άπάνθρωπη. Άλλά και ή βιαιότης αυτή σήμερα μετά την δημιουργίαν του *Πετρούτσκα*, των «*Γάμων*», της «*Μάβρα*», μās φαίνεται άπαλώτερη και μεθοδικώτερη.

Ο Στραβίνσκι αναθεώρησεν έκτοτε την ρυθμικήν του έξορμησιν και την υπέταξε στην άγνωσ ήχητικήν έπεξεργασίαν του μουσικού ύλικού, αυτήν την όποιαν εξακολουθεί ακόμη και με τα νεώτατα έργα του να κηρύττει.

**

Ο Στραβίνσκι παρουσιάζει το φαινόμενον μιās συνεχούς άρνήσεως στην εξέλιξι της καταπληκτικής του ιδιοφυίας. Άρνείται το μυστήριο της μουσικής, την όποιαν θέλει αποκλειστικώς έπιστήμην των ήχων και άπολυτρωμένην από κάθε έπίδρασιν φιλολογικήν είτε ζωγραφικήν. Γράφει κάποτε στον φίλον του Ζάν Κοκτώ, τον γνωστόν αίρειτικόν λογοτέχνην:

—Το μυστήριο είναι μιὰ παληά πρόληψις, μιὰ παληά άμαρτία που πρέπει να λείψη όριστικώς από την τέχνη και από τον κόσμο. Ένα γυμνό σώμα είναι πάντα πολυ όραιότερο από ένα σώμα σκεπασμένο με πέπλους. Και είναι πάρα πολυς καιρός που ή μουσική καλύπτεται με τους πέπλους του μυστηρίου. Πρέπει τώρα να την γυμνώσωμε, να την άπαλλάξωμε από κάθε μυστήριο. Και όχι μόνο τη μουσική, αλλά και τη ζωγραφική, και τη φιλολογία, και όλες της τέχνες, και όλη τη φύσι, και όλη τη ζωή. Τι είναι το μυστήριο; έκείνο που δεν ξέρουμε... Άς προσπαθήσωμε να τα ξέρουμε όλα, να μην κρύβωμε τίποτε. Το μυστήριο είναι ένα είδος ίμπρεσιονισμού και πρέπει να καταργηθί με κάθε θυσία.

Χτυπᾷ λοιπόν έκτοτε το μυστήριο στη μουσική, όπου και αν το βρίσκει. Χτυπᾷ με μανία τον Βάγγερ

και όλη τη Γερμανική μουσική, της όποιας τη συγκίνηση θεωρεί «φαμπρικαρισμένη». Έπειτα με τον καιρό, αφού άρνήθηκε τη συγκίνηση άρνείται και τη χάρι και κυνηγᾷ και θαυμάζει και ξεαίρει μόνο την δύναμι την τάξι και τη λογική. Άλλά σε λίγο πάλι αγαπᾷ την άγνη και την άπλη μελωδία. Μα και αυτήν την θυσιάζει κατόπιν στα σπάνια άρμονικά εύρηματα, στης πρώτοφαντες συγχορδίες και τους άνήκουστους συνδυασμούς. Έπειτα έρωτεύεται με τα χονδροειδή λαϊκά μοτίβα και τα υίοθετεί στα έργα του με πάθος.

—Δεν αγαπᾷ τα φίνα κρασιά, ούτε τη σαμπάνια, λέγει στους φίλους του. Μ' άρέσει μόνο το χοντρό κρασί που μεθᾷ τον κοσμάκη.

Όλες αυτές ή αντιδράσεις φαίνονται στα έργα του με μιὰ λογική σειρά δικαιολογημένες. Στην μουσική του σταδιοδρομία βλέπομε να περνοῦν ή εξέλιξεις και ή τεχνοτροπίες πολλών γενεών.

—Θέλω και ζητῶ ένα μόνο πράγμα: να ήμαι ο μουσικός της εποχής μου. Να ζῶ και να δημιουργῶ για την εποχή μου. Ο Μπάχ έγραφε για το κλαβεσέν επειδή αυτό ήτο το όργανον της εποχής του. Έγώ είμαι υποχρεωμένος σήμερα να γράφω για τα μηχανικά πιάνα, και για τη μηχανική μουσική.

Αυτός είναι ο λόγος που εξωθεί τον Στραβίνσκι να γράφει για νευρόσπαστα, για ξύλινους ήρωας, για κοῦκλες, για μαριονέττες. Ο *Πετρούτσκα*, ή *Μάβρα*, οί *Γάμοι* είναι μαλλέτα καθαρώς μηχανικά. Άλλά και τα έργα της φαντασίας, όπως το μουσικόν παραμύθι του *Πουλιού της Φωτιάς* ή το «*Αηδόνη*» του Στραβίνσκι, βασίζονται κυρίως στη ρυθμική μαγεία των χορών επάνω στην όποια στηρίζονται όλόκληρα. Το πνεῦμα του χορού είναι ή καθαυτὸ θεότης που εμπνέει και εμπνυγώνει τον Στραβίνσκι. Ο χορός είναι γι' αυτόν ο μόνος λόγος υπάξεως της μουσικής τέχνης, ή πρώτη άφειτηρία της και ο καθαυτὸ αντίκειμενικός σκοπός της. Η μεγάλες μουσικές φόρμες όλων των αιώνων και όλων των εποχών προήλθαν πάντοτε από το πνεῦμα του χορού. Αυτό πρεσβεύει ο Στραβίνσκι. Η αρχαίες Suites δεν ήσαν τίποτε άλλο από μιὰ σειρά χορών, που υποχωροῦν βαθμηδόν στη *Συμφωνία* αλλά κρατοῦν το Menuetto ως σύμβολον. Η Γκαβόττες, ή Σαραμπάντες μεταπηδοῦν στης όπρες του Γκλόκ, και άργότερα ή μελοδραματική μουσική σπάνει τα δεσμά της αντίστιξεως για να ξαναγυρίση στα αρχέγονα χορευτικά θέματα. Έτσι ο Γιόχαν Στράους, ο βασιλεύς του βάλς, τολμᾷ να σηκώση κεφάλι εμπρός στον Βάγγερ, και άργότερα δοξάζεται από τον Ρίχαρντ Στράους τον μεγάλον συνονόματόν του, με τον *Ιππότην των Ρόδων*, και από τον Ραβέλ με το μεγάλο χορογραφικό του ποίημα *Τὸ βάλς*, που είναι μιὰ δόκκληρη χορευτική συμφωνία.

Την εποχήν της πρώτης νεότητος του Στραβίνσκι κάθε χορογραφική εμπνευσις είχε στειρεύσει. Οί καλλι-

τέχνη του χορού καταπατοῦσαν κάθε αισθητικόν ένδοιασμόν, και μέσα από τα μεγάλα έργα της συμφωνικής μουσικής προσπαθοῦσαν ν' άπομονώσουν χάριν του σκοπού των άποσπάσματα χορευτικῶν ρυθμῶν. Έτσι ή Ίσαδόρα Δώγκαν έχόρευε άποσπάσματα των Συμφωνιῶν του Μπετόβεν. Άργότερα ο διάσημος Σέργιος Διαγκιλέφ, ο δημιουργός των ρωσσικῶν μαλλέτων που αναστάωσαν όλη την Εύρώπη, μετέφερε στο θέατρο χωρίς την άδειαν του συνθέτου την «*Σεχεραζάι*» του Ρίμσκι Κορζακῶφ για να την χορέψη. Ο νέος Στραβίνσκι νοιώθει τότε μιάν άκαταμάχητη ἔλξι προς το μαλλέττο, και γράφει το *Πουλι της Φωτιάς*, που είναι απ' την αρχή ως το τέλος ένα χορευτικόν παραλήρημα. Είναι το πρώτο μαλλέττο που έγραψε ο Στραβίνσκι μετά το συμφωνικό του έργο *Πυροτέχνημα* (Feu d'Artifice) το όποιον ήτο ο θρίαμβος της φωτιάς ως συμβόλου ζωής και όμορφιάς. Η μαγεία αυτή της φωτιάς επανέρχεται στο παραμυθένιο μαλλέττο του Στραβίνσκι, που ζωντανεύει μέσα στην όρχήστρα το φωτερό πουλι και δίνει όλους τους δραματισμούς των μαγεμένων χορών που χορεύουν ή λευκοφόρες παρθένες μέσα στο παλάτι του κακοποιού γίγαντος Κατσέι. Το *Πουλι της Φωτιάς* είναι λοιπόν ένα μαγικόν παραλήρημα χορών και εικόνων, που πραγματοποιοῦνται με άφάνταστη ζωτικότητα μέσα στην όρχήστρα.

Άκόμη δυνατώτερη χορευτική δημιουργία είναι ο *Πετρούτσκα*, το άριστούργημα του Στραβίνσκι. Ο *Πετρούτσκα* είναι ένα έργον άπολύτως όμοιογενές, συναρπαστικής δυνάμεως, ζωτικότητος και γοητείας. Η μουσική εισηγείται όλο το σκηρικόν περιβάλλον, αυτή δημιουργεί όλη την άτμοσφαιρα του έργου. Θόρυβος παντοδύναμα ώργανωμένος, σφρηλατημένος από τους ρυθμούς, ή μουσική αυτή ή γεμάτη μιμητικές άρμονίες, *επιβάλλει* στους χορευτάς τα βήματα, τας χειρονομίας, τας τραγικάς ή κωμικάς καταστάσεις του μιμοδράματος. Ο Στραβίνσκι παραμορφώνει από σκοπού τα γνωστότερα και κοινότερα λαϊκά χορευτικά μοτίβα, τα όποια κωμικοποιεί ή δραματοποιεί στη διαδρομή των διαφόρων επεισοδίων του *Πετρούτσκα*. Η χορευτική μουσική του Στραβίνσκι πέρνει κάθε φορά μιὰ σημασία ψυχολογικής εκφράσεως και περιγραφής των προσώπων. Η ισορροπία του ακροάματος και του θεάματος είναι πλήρης και άκεραία. Ο *Πετρούτσκα* είναι έργο προωρισμένον για μεγάλη σκηνική και μουσική έπιτυχία.

Η πρώτη παράστασις του Sacre du Printemps στο Παρίσι προκάλεσε τη μεγαλείτερη επανάστασι που σημειώθηκε στα καλλιτεχνικά χρονικά μετά την ιστορική παράστασι του *Ερνάνη* του Βίκτωρος Ουγκῶ κατά το 1830. Ο *Ερνάνης* εγκαθίδρυσε θριαμβευτικά τον ρωμαντισμό μετά την κρατερὰ μάχη κατά των κλασσικιστών, ενῶ το Sacre κατέστρεφε όριστικά κάθε ιδέα ρωμαντισμού στην τέχνη. Από την εποχή έκείνη ο Στρα-

βίνσκι γίνεται ή καθαυτὸ ψυχή των Ρωσσικῶν μαλλέτων. Ο Διαγκιλέφ, ο Φόκιν, ο Νιζίνσκι, ο Μασσίν, διαπληκτίζονται για να πραγματοποιήσουν ο καθένας με την άτομική του δημιουργία τους ρυθμούς του Στραβίνσκι. Οί μεγάλοι αυτοί Ρῶσσοι καλλιτέχνη συνδέουν για πάντα το όνομά τους με το όνομα του μεγάλου μουσικού επαναστάτου, και ζωντανεύουν την πρωτόγονη, τη βάρβαρη Ρωσσιική ψυχή, που κινείται από την παντοδύναμη κυριαρχία του ένστίκτου μέσα στη διαδρομή των αιώνων, από την ειδωλολατρική εποχή ως τη θρησκόληπτη και μοιρολατρική εξέλεξι της.

Μετά το Sacre, έρχονται τα μαλλέττα *Μάβρα*, οί *Γάμοι*, ο *Πουλι ανέλλα*, γεμάτα Ρωσσιικό φολκλορισμό και χορογραφικές μηχανικές παντοδύναμες δημιουργίες, και το *Αηδόνη*, λυρικό παραμύθι σε τρεις εικόνες, παρμένο από το όμώνυμο διήγημα του Άντερσεν. Το καθαρώς Άνατολικόν θέλγητρο του κινεζικου θρύλου, παρέχει στον Στραβίνσκι νέον έδαφος μουσικής έφευρετικότητος και έξωτισμῶν.

Το τελευταίον χορογραφικόν έργο του Στραβίνσκι είναι το περίφημο «*Rag-time*» που μεταφέρει στην Εύρωπαϊκή συμφωνική όρχήστρα όλη την τεχνοτροπία του Τζαζ, τους ρυθμούς των φῶξ-τρού και των Σίμμυ, που έχουν κατακτήσει τον κόσμο. Από της άπόψεως αυτής το Rag-time υπερακοντίζει κάθε Άμερικανισμό και κάθε βαρβαρική καινότροπη τεχνοτροπία, και μπορεῖ να θεωρηθί ως ή τελευταία κατακλείς του είδους αυτού, που μοιραίως πλέον θ' άρχιση να παρακμάζη.

**

Ο Στραβίνσκι έκτός των μαλλέτων που έστερέωσαν την φήμην του ως μεγάλου επαναστάτου, έγραψε και πολλά άλλα έργα μέσα στα όποια σημαντικήν θέσιν κατέχει το *Οκτιέτο* (Octuor) (1923), το *Κονσερτίνο* (1921), ή *Ιστορία του Στρατιώτη* (1918), ή *Συμφωνία για πνευστά όργανα* (1922), ή *Συμφωνία εις μι μιπεμόλ* (1907), ο *Φαῦνος και ή Βοσκοπούλα* (1907), το *Φαντασικόν Σκέρτσο* (1908), οί *Σπουδαί για πιάνο* (1908) τα *Τραγούδια* (1911), τα *Γιαπωνέζικα Λυρικά* (1912) ή *Άλεπού* (1917) τα «*Πριβαούτσι*» για φωνές και όκτώ όργανα (1914), τα *Νανουρίσματα της Γάτας* (1916), οί *Γάμοι του Χωρισῶ* (1917) κλπ.

Ο Στραβίνσκι είναι ο δυνατώτερος μουσικός παράγων της συγκρόνου εποχής που εξασκεί τη μεγαλείτερη έπίδρασι και στίς άλλες τέχνες. Είναι ο κατ' ἐξοχήν αντιπροσωπευτικός τύπος όπως τον χαρακτηρίζει ο Έμερσον: «representativemen» που επιθέτει την άτομική σφραγίδα του σε όλη την εποχή του.

Μέσα στης τόσες άλληλοσυγκροούμενες ιδιοφυίτες του μουσικού σύμπαντος, θα καταλάβη μιὰ θέσι έντελῶς έξαιρετική. Η Ρωσσία ή καθαυτὸ πατρίς του, τον άγνοεί σχεδόν. Εν τούτοις ή μεγαλοφυής δημιουργικότης του έπεβλήθη από τη Δυτική Εύρώπη σε όλο τον κόσμο, και ή πρωτοπορεία της μουσικής του έφευρετικότητος εξακολουθεί να στρατολογῇ ακόμη κάτω από τη σημαία της τα ζωτικώτερα στελέχη των νέων γενεών.

ΣΟΦΙΑ Κ. ΣΤΠΑΝΟΥΔΗ

ΑΙ ΚΥΡΙΑΙ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Όταν όμιλοῦμε διά τήν σύγχρονη μουσική είναι αδύνατο ν' αποφύγουμε τήν λέξιν «moderne». Είναι ένα επίθετον ποῦ κατέχει μία ξεχωριστή θέσι εἰς ὅλας τὰς γλώσσας ἰδιαιτέρως ὅταν θέλωμε νά χαρακτηρίσωμε τήν νέαν τέχνην ἢ κάθε σύγχρονη πνευματική ἐκδήλωσι.

«Moderne» χαρακτηρίσθησαν ὅλαι αἱ καλλιτεχνικαί τάσεις ἐπαναστατικαί καί μὴ αἱ ὁποῖαι ἐκδηλώθησαν κατὰ τὰς ἀρχάς τοῦ αἰῶνος μας ὡς ἀντίδρασις τοῦ impressionisme τῆς μεταρωμαντικῆς καί μεταβαγενρικῆς ἐποχῆς. Πρὸ εἰκοσαετίας σχεδὸν τὸ σύνολον τῆς μοντέρνας κινήσεως ἀπέβλεπε ἕνα σκοπὸν: νὰ ἐπιφέρει μίαν ριζικὴν μεταρρύθμισιν εἰς τὴν τέχνην καί νὰ δημιουργήσῃ τὴν νέαν αἰσθητικὴν Expressionistes, Futuristes, Konstruktivistes ἀπεκαλοῦντο αἱ νέαι σχολαὶ αἱ ὁποῖαι εἶχον τὴν ἰδίαν μορφήν εἰς ὅλας τὰς καλλιτεχνικὰς καί πνευματικὰς ἐκδηλώσεις. Εἰς τὴν ζωγραφικὴν ἀναφέρω Matisse, Picasso, εἰς τὴν φιλολογίαν Marinetti, Cocteau, εἰς τὴν μουσικὴν Milhaud, Strawinsky, Krenek, Schönberg καὶ ἄλλοι.

Όλοι οἱ ἡγέται ἦσαν κατ' ἐξοχὴν ἐπαναστάται, ἀνατρεπτικοί, ἐπίμονοι, κατόρθωσαν δὲ νὰ δημιουργήσουν γύρω τους μίαν πρωτοφανῆ κίνησιν. Πλείστοι ὅσοι ἔσπευσαν ν' ἀκολουθήσουν τὰς σχολὰς των, δυστυχῶς οἱ περισσότεροι στερούμενοι τοῦ πραγματικοῦ ταλέντου καὶ κάθε ἐμπνεύσεως, υπέπεσαν εἰς τὸ μέγα σφάλμα τῆς μιμήσεως. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἡ ἀρχικὴ προσπάθεια μετεγράφη εἰς «μόδα».

Τότε μερικοὶ ἐκ τῶν ἀρχηγῶν τῶν σχολῶν αὐτῶν ὠθούμενοι ἀπὸ μίαν ἐσωτερικὴν ἀνάγκην πρὸς ἕνα ἀνώτερον ἰδεώδες ἀλλὰ καί διὰ νὰ ἐξυγιάνουν τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀπὸ ὅλες τῆς ἀρρωστες καὶ ἐξεζητημένους προσπάθειες εὔρον εἰς τὸν κλασικισμό τὴν ἀπολύτως καὶ τὴν ἰδεώδη μορφήν τῆς μελλοντικῆς τέχνης. Οὕτω ἐξηγῆται ἡ ἀποτομὸς μεταλλαγῆ τῶν κατευθύνσεων, π.χ. ὁ ζωγράφος Picasso λαμβάνει ὡς πρότυπον τὸν Poussin ἢ τὸν Ingre ἢ οἱ συνθέται ἐμπνέονται ἀπὸ θέματα ἀπολύτως

κλασσικά, π.χ. ὁ Milhaud συνθέτει «Les malheurs d'Orphée», ὁ Honegger τὰ μονόπρακτα «Horace vertueux» «Antigone», ὁ Strawinsky τὸν Οἰδίποδα, ὁ Krenek τὸν Ὀρφέα, τὸν Ὀρέστη κ.λ.π. Ἔτσι καὶ ἡ νέα αὐτὴ τάσις ἔλαβε τὴν ὀνομασίαν **ΝΕΟΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟΣ**.

Τὴν νέαν κατεύθυνσιν τῆς μουσικῆς πρὸς τὸν κλασικισμόν διησθάνθη πρῶτος ὁ Busoni (1866-1924).

Εἰς ἕν ἄρθρον τοῦ τῆς Frankfurter Zeitung (1917) προσδιορίζει διὰ πρώτην φοράν τὴν κατεύθυνσιν τῆς μελλοντικῆς μουσικῆς πρὸς μίαν **νέαν κλασικότητα** (Neu Klassizität) ὡς ἐξῆς:

«Σήμερα ἡ γενικὴ προσπάθεια τῶν νεοφωτιστῶν ποῦ ντεμπουτάρουν ἔχει λάβει τὸν ἴδιον κοινόντυπον χαρακτῆρα, θέλουν νὰ θαμβώσουν μὲ ὑπερβολὰς καὶ ἐξωφρενισμοῦς. Ὡς ἐκ τούτου συμπεραίνω, ὅτι αἱ τάσεις αὐταὶ θὰ μᾶς ὀδηγήσουν σύντομα πρὸς μίαν **νέαν κλασικότητα**».

Τὸ ἄρθρον αὐτὸ ἐξεργάγη σὰν βόμβα μέσα στὸν γενικὸ ἐξωφρενισμό. Οἱ περισσότεροι ἐχθροὶ τοῦ Busoni τὸ ἐσχολίασαν καὶ διέστρεψαν τὴν ἔννοιαν τῆς λέξεως «**νέα κλασικότης**». Θεώρησαν δηλ. τὸ ἄρθρον αὐτὸ ὡς μίαν ἐξομολόγησιν τοῦ ὀρίμου συνθέτου ποῦ ξυπνοῦσε ἐξαφνα ἀπὸ τὴν μέθη τῶν ἐξωτικῶν ἀναζητήσεων καὶ προσπαθοῦσε τώρα νὰ πιασθῇ ἀπὸ τὸ κομμένο κορδόνι τῆς παραδόσεως.

Ὁ Busoni μὲ τὴν «νέα κλασικότητα» ὑπονοοῦσε ὅτι: «ἡ μελλοντικὴ τέχνη πρέπει νὰ φθάσῃ τὴν αἰσθητικὴν ὠραιότητα καὶ τὴν τελειότητα τῆς φόρμας ὅπως αὕτη ὑπῆρξε ἀπ' ἐνὸς εἰς τὰς καλὰς τέχνας κατὰ τὴν ἀρχαιότητα ἀπ' ἐτέρου εἰς τὴν μουσικὴν κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν μεγάλων κλασσικῶν Bach, Mozart, Beethoven». Μὲ τὸ τελευταῖον τοῦ ἔργου Doctor Faust ποῦ ὁ ἴδιος τὸ ἀποκαλεῖ «ποίημα διὰ μουσικὴν» δυνάμεθα νὰ εἰπωμεν ὅτι πραγματικὰ ἔφθασε τὴν κλασσικὴν τελειότητα καὶ ὠραιότητα. Ἐπίσης εἰς τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ



Ἄρνολτ Σέμπεργκ

Στραβίνσκη ὅπως ἡ Ballet Suite «Ἀπόλλων μουσαγέτης» εὐρίσκομεν τὴν τελειότητα τῆς φόρμας ὑπὸ τὸ ἴδιον πνεῦμα τῆς «νέας κλασσικότητος» δηλ. κλασσικὴν ὠραιότητα μὲ νέα σύγχρονα μέσα.

Ὅπως ἡ ἐξέλιξις τῆς προσπάθειας τῆς ομάδος αὐτῆς ὠδήγησε πρὸς τὸν νεοκλασικισμό, οὕτω ἕνα ἐντελῶς ἀντίθετον ρεῖμα ὀγκώθηκε ἀπόλυτα αὐτοτελὲς μὲ τὴν **ἀρνησιν** κάθε δεσμοῦ κάθε παραδόσεως ὡς κυρία ἐκδήλωσις.

Ὁ ἀνατρεπτικὸς τυφὸν ἐνέσχυσε τὴν φορὰν αὐτὴν ἀπὸ τὴν Βιέννην.

Arnold Schoenberg εἶνε τὸ ὄνομα τοῦ Τιτᾶνος μεταρρυθμιστοῦ.

Γεννήθηκε εἰς τὴν Βιέννην τὸ 1874 αὐτοδίδακτος ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, πρωτοεμφανίσθη μὲ διάφορες συνθέσεις ἀπόλυτα ἐπιρροασμένες ἀπὸ τὸν Wagner.

Εἰς τὰ Gurrelieder εὐρίσκομεν τὸ κορύφωμα τῆς προσπάθειας τοῦ ὅπως συνεχίσθη ὑπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Wagner, συνδυάζων τὴν ἀτομικὴν ἐκκεντροκότητα μὲ τὸν αἰσθησιασμόν τοῦ Wagner. Ἀλλὰ ἀπὸ τοῦ σημείου αὐτοῦ διεῖδε ὅτι ἡ κατεύθυνσις αὐτὴ τὸν ὠδηγοῦσε σὲ ὀριστικὸν ἀδιέξοδον. Τότε ἐσχημάτισε τὴν πεποίθησιν ὅτι τὰ ἤδη ὑπάρχοντα μέσα δηλ. ἁρμονίαι, συστήματα τονικά, τρόποι, συγχορδίες κ.λ. εἶχον ἐξαντλήσει δι' αὐτὸν κάθε δυνατότητα περαιτέρω ἐξελίξεως. Μὲ τὴν δύναμιν τῆς θελήσεως ποῦ χαρακτηρίζει τοὺς πραγματικοὺς δημιουργοὺς ἀνέτρεψε τὰ πάντα, ἠρνήθη κάθε δεσμὸν μὲ τὴν παράδοσιν καὶ δημιούργησε τὸν ἀτομικὸν τοῦ τρόπον. «Ἡ μουσικὴ διὰ τὴν μουσικὴν» λέγει ὁ Schönberg. «Ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ παραμείνῃ ἡ ἀνωτέρα τέχνη τῆς ἐκφράσεως, ἡ ἀκριβὴς καὶ ἀπέριτος ἐρμηνεία τῆς σκέψεως μὲ τὴν διαύγεια τῆς ἐμπνεύσεως ποῦ αὕτη καὶ μόνη θὰ ὑποβαστᾷ δλόκληρον τὸ μουσικὸν οἰκοδόμημα».

Ποῖα μέσα μετεχειρίσθη; Αὐτὰ πράγματι ἦσαν ἀπολύτως πρωτότυπα καὶ τὰ παρουσίαζε εἰς τὴν γενικὴν κρίσιν μὲ τὰ τεμάχια Opus 11 καὶ ἀργότερα πῦθ συγκεκριμένα στα πέντε τεμάχια Opus 23.

Ἐκτοτε εἰς τὰς συνθέσεις του ἐμφανίζεται ἀπόλυτη ἀντικειμενικότης εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς ἐσωτερικῆς ἰδέας. Αἱ δὲ

μετέπειτα συνθέσεις του γιὰ ὀρχήστρα, κουαρτέττα γιὰ ἔγχορδα κ.λ. ἔχουν γραφῆ ἐπάνω σὲ συστήματα ἄνευ προσδιορισμοῦ τονικῶν συγχορδιῶν. Γι' αὐτὸ χαρακτηρίσθη ἀπὸ τοὺς περισσοτέρους ὁ τρόπος αὐτὸς συνθέσεως ὡς «ΑΤΟΝΑΛ». Εἶναι ἄξιον ἰδιαιτέρας προσοχῆς τὸ γεγονός ὅτι ὁ Schönberg ἔκαμε ἕνα **μεγάλο βῆμα** πρὸς τὸ **ἄγνωστο**, ἀνέτρεψε τὰ πάντα, ἕσον οὐδεὶς ἄλλος ὡς σήμερον Δικαιολογεῖται δὲ ἀπόλυτα ἡ μεγάλη ὄθησις ποῦ ἔδωσε εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς συγχρόνου μουσικῆς (1).

Ὁ Schönberg θεωρεῖ τὸν χρωματισμὸν ὑπὸ τὴν ἐν χρῆσει ἔννοιαν τοῦ ἀπλῶς «ὡς χρωματικὴν ἐπέδυσιν» ἐνῶ εἰς τὰς συνθέσεις του προσπαθεῖ διὰ τῆς ἐντάσεως τοῦ ἤχου νὰ δώσῃ ἐσωτερικὴν δυναμικότητα καὶ ἀνωτέραν ἀξίαν εἰς τὸ χρῶμα.

Ἐπίσης παράφωνα διαστήματα (dissonierende Intervalle) ὅπως μεγάλη πέμπτη, ἠλαττωμένη πέμπτη, ὀγδόη κ.λ. δὲν εἶναι παρὰ ἐξωτερικὰ ὅπως ἐπουσιῶδη φαινόμενα.

Τοῦναντίον τὸ οὐσιώδες εἰς τὴν συνθέσει Schönberg ἀποτελεῖ ἡ **αὐτοτέλεια τῆς μελωδικῆς γραμμῆς**, ἡ ὁποία κινεῖται ἀνεξάρτητα μεταξὺ τῶν ἄλλων φωνῶν καὶ ὑποβαστάζει δλόκληρον τὸ οἰκοδόμημα τῆς συνθέσεως.

Αὐτὰ εἶναι ἐν συντόμῳ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς τάσεως εἰς τὴν μουσικὴν. Μὲ τὸν ἀτομικὸν τοῦ τρόπον ὁ Schönberg ἔδωσε σπουδαία ὄθησιν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς συγχρόνου μουσικῆς, ποῦ ἀναπτύσσεται διαρκῶς εἰς τὰ τελευταῖα τοῦ ἔργου πρὸς μίαν ἐντελῶς νέαν ἀντίληψιν τῆς ἐκφράσεως καὶ τῆς αἰσθητικῆς, δηλαδή πρὸς τὴν ἀπόλυτον μουσικὴν (Absolute Musik) (2).

ΣΤΕΛΛΑ ΠΕΠΠΑ

(1) Εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς ἐφετεινῆς μουσικῆς περιόδου ἀκούσαμε μερικὰς συνθέσεις τοῦ νέου μουσοουργοῦ Νίκου Σκαλκώτα, ὁ ὁποῖος εἶναι μαθητὴς τοῦ Schönberg καὶ συνθέτει σχεδὸν ὑπὸ τὸ πνεῦμα αὐτό.

(2) Ἐν συνεχείᾳ τοῦ ἄρθρου μου περὶ συγχρόνου μουσικῆς θὰ ἀναφέρω καὶ τὴν ἄλλην ἐκβασιν αὐτῆς πρὸς τὸν ρυθμὸν τῆς Jazz.

Σ. Π.

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Χειρόγραφα δημοσιευόμενα ἢ μὴ δὲν ἐπιστρέφονται.

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

ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΙ

ΜΙΧΑΗΛ ΒΕΛΟΥΔΙΟΣ

Ένας από τους δλίγους ιδεολόγους αγωνιστάς του ώραιου στόν τόπο μας, είναι ομολογουμένως ο παλαιάμαχος καθηγητής του πιάνου κ. κ. Μιχαήλ Βελούδιος, ο σιωπηρός αυτός καθηγητής, ο ήρεμος συζητητής, ο καλός μας μουσικός παιδαγωγός.

«Πώς είναι δυνατόν—μὰς ἔλεγε κάποτε—να διδάξω *Ντεπυσσού, Μπουζόνι, Σέμπεργκ, Μπάρτοκ, ἢ Στραβίνσκι*, ἂν δὲν ἀντιληφῶ καλῶς ὅτι ὁ μαθητής μου κατέχει ολοκληρωτικῶς τοὺς Κλασσικούς, τοὺς ρομαντικούς ἢ τοὺς προκλασσικούς, τὰ θεμέλια δηλαδή τῆς μουσικῆς παραγωγῆς; Εἶναι ποτὲ δυνατόν ν' ἀποδώσῃ κανεὶς κἄτι τὸ σημερινόν, τέλεια, ἂν δὲν ἔχει ἀντιληφθῆ πῶς αὐτὸ τὸ νέον ἐγένετο; Εἶναι δυνατόν νὰ ἐκτελέσῃ κανεὶς *Ντεπυσσού* πιστὰ στὸ πνεῦμα τοῦ ἱμπρεσιονίστα

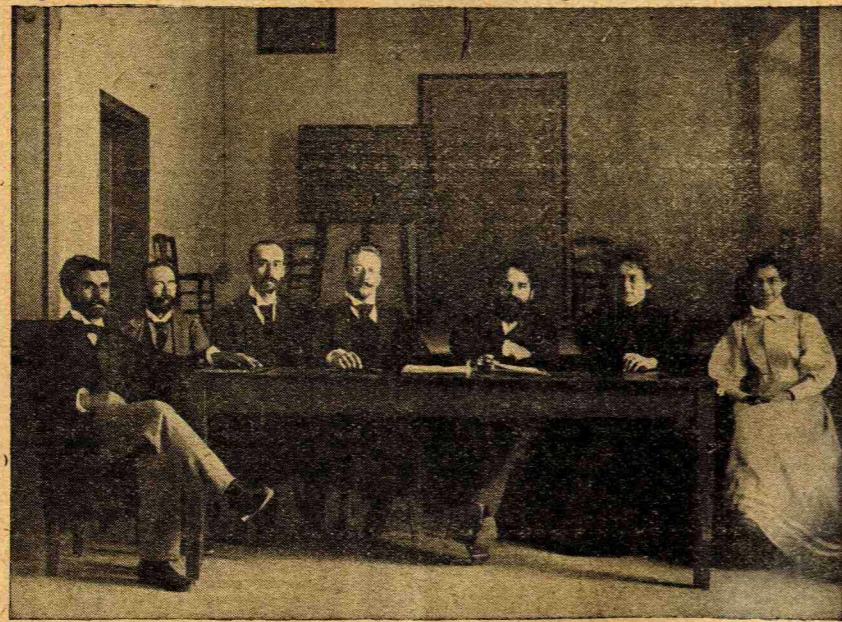
αὐτοῦ συνθέτου, ἂν δὲν ἔχει ἀποδώσῃ τέλεια ἕνα *Σοπέν*, ἕνα *Σούμαν*, ἕνα *Λίστ*, ἢ ἕνα *Μπετόβεν, Μότσαρτ* ἢ *Μπάχ*; Διατί νομίζετε οἱ ἐκτελοῦντες—ἂς τὸ ποῦμε ἔτσι—μόνον «μοντέρνους» συνθέτας, δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἀποδώσουν ἢ σπανιότατα ἕνα τέλειον *Σοπέν* ἢ *Σούμαν*; Διατί;— Διότι ὁ *Σοπέν*, φέρ' εἰπεῖν, δὲν θέλει γρονθοκοπήματα στὸ πιάνο, ὅπως

ὁ *Στραβίνσκι* ἢ ὁ *Μπάρτοκ*, ἀλλ' ἕνα λεπτεπίλεπτον *toucher*, μίαν λεπτήν ἐκτέλεσιν, μίαν ἀραχνοῦφαντον καθαρὰν μελωδικὴν ἀπόδοσιν, ἀφοῦ καὶ τὰ «μπάσσα» τοῦ *Σοπέν* εἶναι μελωδία...»

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ὁμιλοῦν, ἀλλὰ καὶ ἐκτελοῦν τοὺς λόγους των οἱ πραγματικοὶ μουσικοὶ παιδαγωγοὶ Ἐνθυμοῦμαι τώρα κάποιον (εἶναι μερικὰ χρόνια) ἐπιπόλαιον καπελμαεστράκον ποῦ ἐπρό-



Μιχαήλ Βελούδιος. — 1931.



Ἐξ ἀριστερῶν πρὸς τὰ δεξιὰ: Βασ. Μανωλάτος, Γ. Λούκας, Μ. Βελούδιος, Mirsche, Γ. Νάζος, Κᾶ Lottner καὶ Δ'ις Ἐμπεδοκλῆ.—1895.

κειτο νὰ διδάξῃ τὰς μουσικὰς μορφὰς τοῦ μελοδράματος. Τί νομίζετε ἐδιάλεξε ὡς μαθητικὰ παραδείγματα μουσικῆς φόρμας γιὰ μελόδραμα; Τὸν «Πελλέα καὶ Μελισάνδη» τοῦ *Ντεπυσσού*!.. Ὡς ἂν κατεῖχον ἤδη οἱ μαθηταὶ του τὸς μορφὰς τῶν μελοδραμάτων τῶν *Γκλόουκ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Βέμπερ, Μάρσνερ, Σπόρ, Μάγκερμπεργκ, Βάγνερ, Βέρντι* κλπ. Τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ἀγνοοῦμεν τὸν δρόμον εἰς τὸν ὁποῖον εὐρισκόμεθα διὰ τὸν ἀντικειμενικὸν ἡμῶν σκοπὸν, δηλαδή: τὴν στιγμὴν καθ' ἣν δὲν βαδίζομεν συστηματικῶς, ὑπάρχει φόβος, ἢ μᾶλλον εἶναι βέβαιον ὅτι κάποτε θὰ χάσωμεν τὸν δρόμον μας. Μὲ ἄλλους λόγους: Τὸ σύστημα τὸ ὁποῖον ἀκολουθοῦμεν καὶ ἡ μέθοδος ἐργασίας μας πρέπει νὰ εἶναι ἐκ τῶν προτέρων καθωρισμένα. Ἄλλοίμονον

εἰς τὸν διδάσκαλον ποῦ ἀγνοεῖ τὸν δρόμον, τὸν ὁποῖον πρέπει νὰ ἀκολουθῆ: θὰ καταστραφῆ καὶ αὐτός, ἀλλ' ἰδίως οἱ νέοι μας, ἢ ἔλπίς μας, οἱ διάδοχοί μας, ἢ Ἐλλὰς τῆς αὔριον!

Ὁ κ. Βελούδιος τὰ γνωρίζει αὐτὰ καὶ τὰ ἐκτελεῖ. Τὸ πλῆθος τῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν του, ποῦ πέρασε ἀπὸ τὰ χέρια του στὰ 41 τώρα χρόνια τῆς διδασκαλίας του, τὸ ἐπιβεβαιοῦν αὐτὸ μὲ ἐνθουσιασμό, εἰλικρινῆ ἐκτίμησιν καὶ σεβασμόν. Ένας ἀπὸ τοὺς τελειοφοίτους μαθητὰς του μὰς ἔλεγε πρὸ ἡμερῶν. «Τὸ μάθημα τοῦ κ. Βελουδίου εἶναι μυσταγωγία. Χωρὶς νεῦρα, χωρὶς πειράγματα, χωρὶς εἰρωνικὰ χαμόγελα, ἀλλ' ἤρημα, ἤσυχχα περᾶ τὸ μάθημά μας καὶ μὰς διδάσκει. Ἄντιλαμβάνεται τὴν ἀδυναμίαν τοῦ μαθητοῦ σὲ μερικὰ μέρη μιᾶς συνθέ-

σεως, ξεύρει πῶς νὰ σοῦ ἐξηγήσῃ κἄτι χωρὶς νὰ σὲ θίξῃ—διότι καὶ ὁ μαθητὴς ἔχει φιλότιμο—ξεύρει πῶς νὰ σοῦ ἀναπτύξῃ κἄτι διὰ νὰ ἀποδώσῃ πιστὰ στὸ πνεῦμα τοῦ ἐκαστοτε συνθέτου. Εἶναι παιδαγωγός. Καὶ αὐτοὶ στὸν τόπον μας εἶναι δυστυχῶς ἐλάχιστοι».

**

Ὁ κ. Βελούδιος ἐγεννήθη εἰς τὰς Ἀθήνας τῷ 1865, καὶ ἀπὸ 11 ἐτῶν ἐπεδόθη συστηματικῶς εἰς τὴν ἐμάθησιν τοῦ πιάνου μὲ τὸν τότε καθηγητὴν Λαμπίρην καὶ

filis, Ἱστορίαν δὲ τῆς Μουσικῆς παρὰ τῷ Bourgault Ducoudray. Μετὰ πενταετὴ διαμονὴν εἰς τὸ Conservatoire τῶν Παρισίων, ἐπέστρεψε τῷ 1889 εἰς τὰς Ἀθήνας, καὶ μετὰ ἕνα μῆνα ἀπὸ τῆς ἐπιστροφῆς του διορίζεται καθηγητὴς τοῦ πιάνου εἰς τὸ «Ῥδεῖον Ἀθηνῶν», εἰς τὸ ὁποῖον καὶ διδάσκει εὐδοκίμως μέχρι σήμερον (Εἰρήσθω ἐν παρόδῳ ὅτι ὁ κ. Νάζος διωρίσθη διευθυντὴς τοῦ «Ῥδεῖου» αὐτοῦ ὀλίγους μῆνας μετὰ τὸν διορισμὸν τοῦ κ. Βελουδίου). Ἡ πρώτη διπλωματοῦχος τῆς μουσικῆς αὐτῆς σχολῆς ἦτο—βεβαίως—μαθήτρια τοῦ κ.



Ὁ κ. Μ. Βελούδιος ἐν μέσῳ τῶν μαθητριῶν του. — 1905.

στὰ θεωρητικὰ μὲ τὸν *Σταγκαπιᾶνο*. Εἶναι τελειόφοιτος γυμνασίου. Τῷ 1882 εἰσῆχθη εἰς τὸ «Ῥδεῖον Ἀθηνῶν»—διότι δὲν ὑπῆρχε τοὺς χρόνους ἐκείνους ἄλλη μουσικὴ σχολή—ὅπου ἠκολούθησε σολφῆς μὲ τὸν Β. Μανωλάτον καὶ χορῳδίαν μὲ τὸν Λακαλαμίτα καὶ τῷ 1883 ἀνεχώρησεν εἰς Παρισίους δι' εὐρυτέρας σπουδὰς. Ἐπὶ ἕν ἔτος ἐσπούδαζε πιάνο ἰδιαίτερος παρὰ τῷ Georges Falkenberg ὁπότε τῷ 1884 καὶ κατόπιν ἐπιτυχῶν εἰσαγωγικῶν ἐξετάσεων γίνεται δεκτὸς εἰς τὸν Conservatoire τῶν Παρισίων. Ἐκεῖ παρηκολούθησε μαθήματα ἀρμονίας παρὰ τῷ Taudou, πιάνο παρὰ τῷ G. Mathias (μαθητὴς τοῦ Chopin) καὶ τοὺς H. Fissot καὶ Ch. de Beriot

Βελουδίου, ἢ Δεσποινὶς *Μπελίνα Φραβασίλη*, τῷ 1895. Κατὰ περιόδους ὁ κ. Βελούδιος ἔδωσε καὶ ἔλαβε μέρος εἰς συναυλίας πιάνου εἰς τὰς Ἀθήνας, Πειραιᾶ, Βόλον, Σῦρον καὶ ἀλλαχοῦ.

Τῷ 1904 ἐγένετο Ἐφορος τῆς σχολῆς πιάνου καὶ τῶν σχετικῶν ὑποχρεωτικῶν—πάντοτε εἰς τὸ «Ῥδεῖον Ἀθηνῶν»—καὶ τῷ 1924 Ἐπόπτης Σπουδῶν, δηλ. ἀντικαταστάτης τοῦ Διευθυντοῦ, ἀπουσιάζοντος τοῦ τελευταίου. Κατὰ τὸ διάστημα τῆς πολυετοῦς διδασκαλίας του ἐμόρφωσε πλέον τῶν 600 μαθητῶν ἐν Ἀθήναις καὶ Πειραιᾶ. Ἐκ τῶν διπλωματοῦχων μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τοῦ κ. Βελουδίου, 77 ἐν ὄλῳ (55 τοῦ «Ῥδεῖου»

Ἄθηνων» καὶ 22 τοῦ «ᾠδείου Πειραιῶς», διότι ἀπὸ τοῦ 1908 εἶναι καὶ καθηγητὴς τοῦ πιάνου εἰς τὸ «ᾠδεῖον» τοῦ Πειραιῶς), ἀναφέροντες μερικοὺς γνωστοτάτους εἰς τὴν ἀνωτάτην κοινωνίαν, ἀλλὰ καὶ τοὺς μουσικοὺς κύκλους τῆς πρωτεύουσας καὶ τῶν ἐπαρχιῶν: Κα Ἀνθὴ Χόνδρου, Κα Τσολάκη, Κα Κουτσογιάννη, Κα Σ. Μαγκάκη, Κα Αἰκ. Σπηλιοπούλου, Δις Λέλα Λέλη, Δις Θ. Σαμοῦλη, Κα Ἐλ. Κρονηροπούλου, Κα Λ. Σακελλαρίου, Κα Φ. Σολιώτη, Κα Παπαδιαμαντοπούλου, Κα Ἄννα Σαμάρα (χορσοῦν μετάλλιον), Κα Βελουδίου (χορσοῦν μετάλλιον), Κα Ζώτου, Κα Νέλλ. Πετρίδου (χορσοῦν

μετάλλιον) Κα Ἐλ. Καρτάλη, Κοσ Σ. Φαραντάτος (χορσοῦν μετάλλιον), Κα Ἐλ. Γουναράκη, Κα Ἐλ. Φαραντάτου, Δις Μαρία Βασιλάκη, Δις Β. Ἀποστολίδου, Δις Σ. Μπουσινάκη, Δις Σ. Μουτσοπούλου, Κα Χρηστὶνα Πράτσικα, Δις Μαρία Καρύδη, Δις Μαρία Χωροφᾶ, Δις Εὐγενία Φιλιπποπούλου, Δις Μπέλλα Βάλβη, Δις Α. Κατσιμαντῆ (χορσοῦν μετάλλιον), Δις Ι. Γιάππαπα, Δις Μ. Πρωτοπαπᾶ, Δις Κ. Περράκη, Δις Μ. Περράκη, Δις Μ. Σβορώνου κλπ.

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἔργον διδασκαλίας τεσσαράκοντα καὶ ἑνὸς ἐτῶν τοῦ κ. Μιχαὴλ Βελουδίου.

Ο ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΗΣ

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

ΜΙΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Παρά τοῦ ἀξιότιμου καθηγητοῦ τῆς ἀρχαιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν κ. κ. Ἀντ. Κεραμοπούλου, εἰς ἀπάντησιν παρατηρήσεών μας διὰ τὸν χορὸν «συρτὸν» ἐν τῷ τρίτῳ τεύχει (σελ. 55 κ. ἐξ.) τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς», ἐλάβομεν τὴν κατωτέρω ἐπιστολήν, τὴν ὁποίαν εὐχαρίστως δημοσιεύομεν:

Ἀθῆναι τῆ 8ῃ Φεβρουαρίου 1931.

Κύριε Οἰκονόμου,

Εὐχαριστῶ διὰ τὴν ἀποστολήν τῶν δύο τευχῶν τῆς «Μουσ. Ζωῆς» ἐνθα ἡ μελέτη σας. Κρίνω καλὸν νὰ σᾶς σημειώσω, ὅτι περὶ τοῦ θέματος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἔγραψα καὶ πάλιν εἰς τὸ «Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος» 1928 σελ. 291 κ. ἐξ. Εὐρον καὶ ἄλλον ἀρχαῖον χορὸν σφριζόμενον, τὸν «γέρανον» τῆς Δήλου. Ἄλλ' ἡ σημασία τῶν παρατηρήσεών μου καὶ ἡ ἀξία τῆς διατηρήσεως τῶν χορῶν τούτων, τότε μόνον δύναται ἐκτιμηθῆναι, ὅταν τις δύναται νὰ ἐννοήσῃ τοὺς χοροὺς ὡς λαογραφικὰ φαινόμενα, ἕτινα διατηροῦνται ἐπὶ χιλιετηρίδας. Μόνον τότε δύναται τις νὰ στηριχθῆναι εἰς τὴν διατήρησιν αὐτῶν ἵνα συναγάγῃ πόρισμα περὶ τῆς διατηρήσεως τῆς συναφοῦς μουσικῆς. Δὲν ἐννοῶ δὲ διὰ τούτου ἐν ἑκάστῳ τραγοῦδι, ἀλλὰ τὴν μουσικὴν ὡς ἀπαραίτητον στοιχεῖον λαογραφικόν, ἥτοι ἀποκλειστικῆς ἀρεσκείας εἰδικῆς ἐνὸς ὀρισμένου λαοῦ, οὕτως εἶνε ἡ «ἐθνικὴ μουσικῆ».

Μ.τὰ τιμῆς

A. A. ΚΕΡΑΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος — διὰ νὰ ἐπεξηγήσωμεν εἰς τοὺς ἀναγνώστας μας τὴν ὡς ἄνω ἐπιστολήν καὶ ἰδίως τὴν τελευταίαν αὐτῆς παράγραφον — λέγει: ἡ μουσικὴ ἐνὸς λαοῦ διατηρεῖται ἀνὰ τοὺς αἰῶνας καὶ ἀποτελεῖ αὐτὴ τὴν «ἐθνικὴν» του μουσικὴν. Μὲ ἄλλους λόγους: Ἐφ' ὅσον ὑπῆρχον εἰς τὴν ἀρχαιότητα οἱ χοροὶ «συρτὸς» καὶ «γέρανος», οἱ χοροὶ δὲ αὐτοὶ ὑπάρχουν καὶ σήμερον εἰς τὸν Ἑλληνικὸν λαὸν μετὰ τῆς καταλ-

λήλου πάντοτε μουσικῆς, ἔπεται ὅτι τόσον οἱ τελευταῖοι, αὐτοὶ χοροὶ ὅσον καὶ ἡ συνοδευούσα αὐτοὺς μελωδία, εἶναι παλαιότατοι — εἶναι οἱ αὐτοί. Τί εἶναι ὅμως ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον μᾶς ἔκαμε ἐπιφυλακτικούς; Τὸ ἐξῆς: Εἶναι εἰς θέσιν ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος νὰ μᾶς ἀποδείξῃ, ἐὰν ἡ α ἢ β μελωδία εἰς ἕνα ἀπὸ τοὺς «συρτοὺς» τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, εἶναι αὐτὴ ἢ τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν «συρτῶν»; Διότι — ἐδῶ εἶναι ἡ διαφορὰ μας μετὰ τοῦ ἀξιότιμου κ. καθηγητοῦ — ὁ μουσικὸς ἐπιστήμων τότε μόνον ἠμπορεῖ νὰ εἰπῇ μετὰ βεβαιότητος ὅτι αἱ νῦν μελωδία τῶν χορῶν εἶναι αἱ αὐταὶ μετὰ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ὅταν ἔχη ἐνώπιόν του τόσον τὰς μελωδίας τῶν ἀρχαίων ὅσον καὶ τῶν νεωτέρων. Παραδέχεται ὁ τελευταῖος — διότι τὸ ἀποδεικνύει μουσικῶς — ἴχνη τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς ἐπὶ τῆς νεωτέρας, ἀλλὰ δὲν παραδέχεται — διότι δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ τὸ ἀποδείξῃ ἐπιστημονικῶς — ὀλοκληρωτικὴν ἐπιρροὴν ἢ συνεχῆ παράδοσιν ὀρισμένων μελωδιῶν, ὀριστικῶν μελῶν τῶν ἀρχαίων ἐπὶ τῶν νεωτέρων. Παραδέχεται, φέρ' εἰπεῖν διατήρησιν ἐν μέρει ἀρχαίων Ἑλληνικῶν κλιμάκων, ρυθμικῶν σημάτων κτλ., ἀλλὰ δὲν παραδέχεται — διότι μετὰ τὰ νῦν ἐλάχιστα διασωθέντα μέλη τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, δὲν ἠμπορεῖ νὰ τὸ ἀποδείξῃ — καὶ διατήρησιν τοῦ ὅλου μέλους, τῆς μελωδικῆς γραμμῆς, τῆς συσκευῆς τῶν ἀρχαίων ἐπὶ τῶν νεωτέρων. Παραδέχεται — διότι ἀποδεικνύεται — ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες συνέθετον μελωδικῶς καὶ οὐχὶ ἀρμονικῶς ὡς καὶ οἱ Νεοέλληνες, ἀλλὰ δὲν παραδέχεται ὅτι ἀκριβῶς τὸ α μέλος τοῦ Νεοέλλητος εἶναι τὸ αὐτό, μετ' ἑν, ὁποῖονδήποτε, ἕσμα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων. Ἐν ὀλίγοις: Ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος προχωρεῖ γενικῶς, ἐνῶ ὁ ὑποφαινόμενος εἰδικῶς. Ὁ πρῶτος λέγει: «Πιστομένης τῆς παλαιότητος τοῦ συρτοῦ, ἠρώτησα (!): εἶναι δυνατόν χορὸς τις νὰ διατηρηθῆ ἄνευ

(!) «Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος» 1928, σελ. 292

τῶν συνοδευόντων αὐτὸν ἁσμάτων ἢ μελωδιῶν, ἀφ' οὗ μάλιστα εἰς ἄλλους λαοὺς (Ἰνδοὺς, Κινέζους) εἶναι βέβαιον, ὅτι ἐπὶ ἑκατονταετηρίδας, δι' ἃς ὑπάρχουσι μαρτυρίαι περιγητιῶν, ἡ μουσικὴ παραμένει ἐπιμόνως ἀμετάβλητος;» Μάλιστα εἶναι δυνατόν. Καὶ ἰδοὺ διατί: Ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς ὑπέστη μέχρι σήμερον σωρείαν ἐπιδρομῶν ξενικῶν λαῶν, ἐν ᾧ οἱ Κινέζοι καὶ οἱ Ἰνδοὶ ἀλληλοεμάχοντο μεταξύ των καὶ μόνον — σχεδόν. Ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς εἶναι πιστὸς εἰς τὴν ἀτριον μουσικὴν, τὸ πνεῦμα αὐτῆς, τὴν κεντρικὴν μουσικὴν ἰδέαν, ἀλλὰ τί ἔχει ἐπὶ πλεόν; Τὴν μεγάλην μουσικὴν παραγωγικότητα. Δηλαδή: εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ ἐπαναλάβῃ ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς τὸ αὐτὸ ἕσμα — τὸ αὐτὸ μέλος ἀμετάβλητον, ἐκτὸς ἐλαχιστοτάτων ἐξαιρέσεων. Καὶ αὐτὸ εἶναι σπουδαῖον. Ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς παραλλάσσει κατὰ τὴν ἐπανάληψιν τὸ μέλος τοῦ α ἢ β ἕσματος. — Ἄλλ' ὁ κ. Κεραμόπουλος ὡς ἀρχαιολόγος, θὰ μᾶς εἴπῃ: «Ὅπως κ. Οἰκονόμου διὰ τῶν ἀντιγράφων τῆς Ρωμαϊκῆς ἐποχῆς ἀντιλαμβάνεται ὁ ἐπιστήμων ἀρχαιολόγος τὴν σχολὴν καὶ καθορίζει οὕτω αὐτὸς τὴν ἱστορικὴν ἐξέλιξιν τῆς ἀγαματοποιίας» ἐν τῇ ἀρχαίᾳ Ἑλλάδι, κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον δύνασθε καὶ ὑμεῖς νὰ παραδώσῃτε μίαν ἀκριβῆ εἰκόνα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς διὰ τῶν σφριζόμενων Νεοελληνικῶν λαϊκῶν ἁσμάτων». Δυστυχῶς, κ. καθηγητά, ἡ μέθοδος αὕτη ἐργασίας εἶναι ἐπικίνδυνος διὰ τὴν μουσικὴν. Καὶ ἰδοὺ διατί: Ὑμεῖς οἱ ἀρχαιολόγοι ἀλλὰ καὶ οἱ φιλόλογοι ἐπιστήμονες, κατέχετε τεκμήρια ἀρχαιότατα ἀμετάβλητα σχεδόν καὶ ἀπαράλλακτα. Ἡμεῖς

ὅμως τί κατέχομεν, ἔστω καὶ ἀπὸ τὴν Ρωμαϊκὴν ἐποχὴν, ὡς μουσικὰ τεκμήρια; Τίποτε! Ἀπὸ δὲ τοὺς Νεοέλληνας τί ἔχομεν; Παραλλαγὰς ἐπὶ παραλλαγῶν. Τὸ αὐτὸ ἕσμα θὰ τὸ συναντήσῃτε μετὰ πλῆθος παραλλαγῶν εἰς τὰ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ αὐτὸ ἀκόμη χωρίον. Πῶς θέλετε κατόπιν, νὰ καθορίσῃ ὁ μουσικὸς ἐπιστήμων πότε ἐγένετο τὸ ἕσμα καὶ δεύτερον, πῶς ἦτο ἢ τοῦ αὐτοῦ εἴδους μουσικῆς, εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα; Τὸ νὰ καθορίσῃ τις τὸ πρωτότυπον καὶ μόνον τῶν 10, 15, 20 κτλ. παραλλαγῶν ἐνὸς ἕσματος, εἶναι, διὰ τὸν τόπον μας, δυσκολώτατον ἢ μὴ ἀδύνατον. Διότι — ἐπαναλαμβάνω — ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς παραλλάσσει τὸ ἕσμα του εἰς ἑκάστην ἐπανάληψιν. Ποῖα τὰ αἷτια τῶν παραλλαγῶν αὐτῶν — εἰρήσθω ἐν παροῦσῃ — καθὼς καὶ ἡ βαθυτέρα μουσικὴ ψυχολογικὴ σημασία των, ἐξητάσθω ὑπ' ἐμοῦ εἰς τὸν «Μουσικὸν Κόσμον» (τὸ περιοδικὸν αὐτὸ ἔπαυσε νὰ ἐκδίδεται πρὸ πολλοῦ) τεύχος 5^{ον}, Φεβρουάριος 1930, μετὰ τὸν τίτλον: «Ἡ μουσικὴ σκέψις καὶ αἴσθησις τοῦ Νεοέλλητος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ».

Συμπέρασμα: Παραδεχόμεθα τὴν λαϊκὴν μας μουσικὴν ὡς διατηροῦσαν συνθετικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς καὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀλλὰ δὲν παραδεχόμεθα — διότι δὲν ἀποδεικνύεται — ὅτι τὰ διάφορα χορευτικὰ ἢ μὴ εἶδη, τῶν ὁποίων οἱ τίτλοι διασφριζοῦνται μέχρι σήμερον, τὰ μέλη αὐτῶν, εἶναι τὰ αὐτὰ μετὰ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἢ τῶν Βυζαντινῶν.

Κ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Παρά τὴν πληθωρικὴν παραγωγὴν μελοδραμάτων κατὰ τοὺς χρόνους αὐτοὺς, δὲν εἶναι ἐν τούτοις τόσον εὐκόλον νὰ εὑρῇ κανεὶς τὰ κατάλληλα ἔργα γιὰ μέγιστα Κρατικὰ Μελοδράματα. Πραγματικὰ μοντέρνα ἔργα δὲν ἀρέσουν πολλάκις στὸ πολὺ κοινὸν καὶ ἐξ ἀντιθέτου ἔργα ποὺ εἶναι γραμμένα σὲ συντηρητικὸν στυλ, κουράζουν, προξενοῦν ἀνίαν καὶ μάλιστα ὅταν δὲν ὑπάρχει τὸ μέγιστον δραματικὸν ταλέντο, τὸ πραγματικὸν θεατρικὸν πάθος ποὺ θὰ ὑποβοηθήσῃ γιὰ νὰ ξεφύγῃ ὁ συνθέτης ἀπὸ «ἀδύνατες» δραματικὰ σκηνές. Καὶ φυσικῶς τῷ λόγῳ ὡς ἐκ τῆς καταστάσεως αὐτῆς καταφεύγουν οἱ διευθυνταὶ τῶν διαφόρων Μελοδραμάτων σὲ ἐκτελέσεις παλαιῶν ἔργων. Οὕτω, ὁ διευθυντὴς τοῦ Κρατικοῦ μας Μελοδράματος Klemens Krauss ἀνέβασε ὡς κατὰ νέον, τώρα τις πρῶτες μέρες τοῦ Καρναβαλιῶ, τὴν ὀπερέτταν «Der Opernball» τοῦ Richard Heuberger. Ὁ ἀρκετὰ μουσικῶς ἀνεπτυγμένος αὐτὸς συνθέτης (πέθανε

πρὸ πολλῶν ἐτῶν), ποὺ ἦταν πολὺ γνωστὸς στὴν ἀνωτάτην κοινωνίαν ἀλλὰ καὶ στὸν Μπράμς, ἠσχολεῖτο κατὰ περιόδους καὶ μετὰ τὴν ὀπερέτταν. Ἡ ὀπερέττα του «Der Opernball» ἂν καὶ εἶναι ἀρκετὰ καλοδουλεμένη, δὲν εἶναι ἢ μία πιστὴ σχεδὸν ἀντιγραφή τῆς «Νυκτερίδας» τοῦ Γιόχαν Στράους, τόσον στὸ λιμπρέττο, ὅσον καὶ στὴ μουσικὴ τῆς ποὺ δὲν μπορεῖ ἢ τελευταία νὰ φθάσῃ τὴν ἐξευγενισμένην, λεπτὴν μουσικὴν τοῦ Γιόχαν Στράους. Ἐφ' ὅσον δὲ ἡ Κρατικὴ μας Ὀπερα δὲν ἔχει τοὺς ταχεῖς, ὅλο ζωὴ καὶ μπριὸ ἠθοποιούς (γιατὶ αὐτοὶ οἱ ἠθοποιοὶ χρειάζονται στὴν ὀπερέτταν) δὲν ἦταν βέβαια καὶ ἡ ὄλη ἐκτέλεσις ἐπιτυχημένη καὶ φυσικὰ μόλις καὶ μετὰ βίας θὰ ἀκολουθήσουν τὴν πρεμιέρα καὶ μερικαὶ ἄλλα ἐκτελέσεις.

Περισσότερον ἐνδιαφέρουσα ἦτο μία ἄλλη «πρεμιέρα» τοῦ μελοδράματος «Orfeo» τοῦ Monteverdi ποῦ μᾶς παρουσίασε ὁ διευθυντὴς ὀρχήστρας Robert

Heger, με τὸ Κόρο τῆς «Gesellschaft der Musikfreunde» καὶ τὴν μεγαλειώδη κοντράλτο Rosette Anday ὡς πρωταγωνίστριαν, δυστυχῶς ὑπὸ τύπον συναυλίας (Konzertmässig) καὶ οὐχὶ ὡς θεατρικὴν ἐκτέλεσιν. Ὁ Claudio Monteverdi ἦταν ὡς γνωστὸν ἕνας ἀπὸ τοὺς πλέον παλαιούς συνθέτας μελοδραμάτων ποὺ ἠκολούθησαν τὰς τάσεις τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως, ζητώντας αὐτὸς καὶ ἄλλοι συνθέται νὰ ξαναζωντανέψουν τὰς ἀρχαίας μουσικὰς τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου, ἀλλὰ καὶ τοῦ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους, περὶ τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} αἰῶνος στὴ βόρειο Ἰταλία μετὰ τὸ νέο μονωδικὸ στυλ ποῦ ἦταν τότε ἐν χρῆσει.

Ὁ Μοντεβέρντι, ἐγεννήθη στὴν Κρεμόνα τῷ 1564 καὶ ἐγένετο διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας τοῦ Δουκὸς τῆς Μάντουας, ποὺ στὴν Αὐλήν του ἐξετελοῦντο διάφορα μουσικοδράματα καὶ τῶν ὁποίων τὴν μουσικὴν παρέδιδε ὁ Μοντεβέρντι. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἔφτιασε ὁ Μοντεβέρντι τὸ πρῶτό του μελόδραμα «Ὀρφεὺς» καὶ ἡ πρεμιέρα ἔλαβε χώραν εἰς τὴν Μάντουαν τῷ 1607. Ἦταν πράγματι μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία ἡ ὅλη ἐκτέλεσις τόσο γιὰ τὴν ἀνωτάτη κοινωνία ὅσον καὶ γιὰ τοὺς διαφόρους εὐγενεῖς, καθ' ὅσον—ὡς μᾶς πληροφοροῦν διάφορα συγγράμματα—οἱ ἠθοποιοὶ εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ δὲν ὀμιλοῦσαν ἀλλὰ τραγουδοῦσαν. Ὁ Μοντεβέρντι ποὺ ἐσυνέχισε τὰς μουσικοδραματικὰς προσπάθειάς τῆς Ἀναγεννήσεως εἰς Φλωρεντίαν, ἀσφαλῶς ἐπροχώρησε πέρα ἀπὸ τὰ στενὰ ὄρια τοῦ προγράμματος τῶν Φλωρεντιανῶν. Δὲν ἱκανοποιεῖται μετὰ τὴν ἀπλῆ—κενὴ Deklamation ἢ τὸ μουσικῶς ἀσθενὲς Rezitativ τῶν Φλωρεντιανῶν, ποὺ ἐκούραζε μετὰ τὴν συνεχῆ του χρῆσιν, ἀλλ' ἀνεζήτησε καὶ εὗρε νέους δρόμους δι' ἐκφράσιν καὶ χαρακτηρισμὸν τῶν διαφόρων δρώντων προσώπων, ἔφτιασε μιὰ θεομῆ καὶ ὅλο ζῶν μουσικὴ στὸ πρῶτο του αὐτὸ ἔργο «Ὀρφεὺς» ποὺ προκαλεῖ ἀκόμη καὶ σήμερον τὸν θαυμασμὸν καὶ ἐκτίμησιν τῶν ἀκροατῶν, 300 καὶ πλέον χρόνια ἀπὸ τῆς πρεμιέρας. Ὁ «Ὀρφεὺς» αὐτὸς ποὺ ζητεῖ τὴν Εὐρυδικὴν του ἀπὸ τὸν θεὸν τοῦ Ἄδου, εἶναι ὁ πρόδρομος ὅλων τῶν μετέπειτα μουσικοδραμάτων μετὰ τὸν τίτλον «Ὀρφεὺς καὶ Εὐρυδικὴ» μέχρι τοῦ Γκλόουκ καὶ κατόπιν. Στὶς ἀπλές, μεγάλες γραμμὲς τῆς μουσικῆς του, εἰς τὰ υπερδραματικὰ κόρα, ζῆ πράγματι ἡ μεγαλοπρέπεια καὶ ἐπιβλητικότης τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ἀλλὰ καὶ τὸ πάθος, ὁ ρυθμικὸς πλοῦτος, ἡ μαγευτικὴ ἀτμόσφαιρα (Stimmungsauber), τὸ χρῶμα—Kolorit. Εὐρίσκει κανεὶς στὸ ἔργον αὐτὸ μουσικοὺς ἤχους—ἰδίως στὰ πνευστὰ μπάσσα—ποὺ προαγγέλλουν τρόπον τινα 2 1/2 ἑκατονταετηρίδες πρὶν, τὰ πνευστὰ τῆς τετραλογίας τοῦ Βάγνερ, τὸ «Δαχτυλίδι τῶν Νιμπελούγκεν».

Ἡ νέα ἐπεξεργασία τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Karl Orff ἐκ Μονάχου, σβύνει τὰ παλαιὰ ὄργανα καὶ γράφει στὴ θέσι των, μετὰ προσοχὴ καὶ τάκτ, ὄργανα τῆς ἐποχῆς μας καὶ ἀπομακρύνει ἐπίσης τοὺς περιττοὺς ἐπεισοδιακοὺς

ρόλους καὶ τὶς ἀηδεῖς γιὰ μᾶς κολορατοῦρες τοῦ Μπαρόκ. Ὁ Orff εὐρίσκει ἀρκετὰ ἐπιτυχημένα τὴν μέσην ὁδόν, βαδίζοντας στὴν μουσικὴν του ἐπεξεργασία μεταξὺ τῆς πολυφωνικῆς a capella προτάσεως καὶ τῆς τότε νέας κατὰ τὸ πλεῖστον μονωδικῆς προτάσεως. Συντομεύει τὶς πολυλογίαις τῆς παρτιτούρας, χωρὶς μετὰ τὴν ἐργασία του αὐτὴ νὰ βλάψῃ τὸ δράμα ἔστω καὶ ὀλίγον. Ἦταν πράγματι τρομερὰ ἡ ἐπενέργεια τῆς μεγαλειώδους αὐτῆς μουσικῆς, εἰς τρόπον ὥστε νὰ σκέπτεται κανεὶς ὅτι στὰ 300 χρόνια ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἡ μουσικὴ παρήλλαξε βεβαίως ἀρκετὰ, τὰ τεχνικὰ τῆς μέσα ἐγένοντο πλουσιώτερα καὶ ἀφθονώτερα ἀλλὰ δὲν ἐκέρδισε τίποτε ἢ δύνάμις τῆς ἐκφράσεως μετὰ τὸ ποσὸν τῶν μέσων ποὺ ἐκερδήθησαν στὰ χρόνια αὐτά. (Σημ. Συντάξ. Ἡ τελευταία παρατήρησις τοῦ ἀξιολόγου συνεργάτου μας εἶναι συζητήσιμος).

Γιὰ τὴν σωρείαν καὶ τὴν μεγάλην ποσότητα τῶν μέσων στὴ νεωτέρα μουσικὴ εἶναι κανεὶς κάπως ἐπιφυλακτικὸς. (Σημ. Συντ. Βλέπε προηγουμένην σημείωσιν) Τελευταίως διηύθυνε ὁ Richard Strauss, μετὰ μιὰ ὀγκώδη ὀρχήστρα, ὀλόκληρη συναυλία μετὰ ἔργα γιὰ χορωδία ἀπὸ τὰς παλαιὰς καὶ νέας συνθέσεις του. Ἡ πολυπλοκὴ μουσικὴ πρότασις στὰ ἔργα αὐτὰ χορωδίας, εἶναι ἀσφαλῶς τεχνικῶς μεγαλειώδης, ἀν καὶ ἡ ὅλη ἐπενέργεια τῶν συνθέσεων ἦταν ἄνιση. Βλέπει κανεὶς καὶ εἰς τὰ νεανικὰ ἀκόμη ἔργα τοῦ Στράους, τὸν τέλειον γνώστην τῆς τεχνικῆς. Στὴν χορωδίαν του γιὰ ἔξη φωνές «Wanderers Sturmlied» (ποιητικὸν κείμενον Γκαίτε) ποὺ ἔγραψε εἰς ἡλικίαν 20 ἐτῶν, φαίνεται καθαρὰ ἡ θαυμασία τεχνικὴ ἱκανότης καὶ τὸ ἀνήσυχο τεμπεραμέντο τοῦ νεαροῦ συνθέτου ἀλλὰ καὶ ἡ μεγάλη μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ στυλ Στράους. Ἡ μπαλλάντα του «Taillefer», ποὺ δόθηκε σὲ κάποιον Πανεπιστήμιον τῷ 1903 ὡς εὐχαριστήριος ἐπιστολὴ γιὰ τὸν τίτλον τοῦ Διδάκτορος ποὺ τοῦ ἔδωσε τὸ Πανεπιστήμιον αὐτό, εἶναι κατὰ ὅλο ζῶν, φρεσκάδα καὶ μελωδικότητα, κατὰ τὸ εὐχάριστο καὶ τερπνόν. Δὲν εἶναι αὐτὸ τίποτε ἄλλο ἢ μιὰ κολοσσαία εἰκὼν σὲ τόνους, ἕνα μουσικὸν τεμάχιον γιὰ Κόρο ἐφάμιλλον τῆς «Ἡρωϊκῆς Ζωῆς» τοῦ (γνωστοῦ) συμφωνικοῦ ποιήματος γιὰ ὀρχήστρα. Φυσικῶς τῷ λόγῳ καὶ αἱ μετέπειτα συνθέσεις του γιὰ χορωδία δὲν εἶναι ἢ ὕμνοι καὶ μεγαλειώδη μουσικὰ τεμάχια ὅμοια σχεδὸν μετὰ τὸ περιεχόμενον προγενεστέρων συνθέσεων τοῦ Στράους. Πάντως τὰ ἔργα αὐτὰ γιὰ χορωδία δὲν μποροῦν νὰ παραβληθοῦν μετὰ τὰ μελοδράματα καὶ τὰς μουσικὰς τραγωδίας τοῦ ἰδίου Στράους, καθ' ὅσον ἐπλήρουν αἱ συνθέσεις αὐταὶ—συνήθως—τὰ διάφορα μεταξὺ δύο μελοδραμάτων του κενά. Καὶ ὁμοῦ καὶ τώρα ὅπως εἶναι, φέρουν τὰ ἔργα αὐτὰ τὰ ἴχνη τῆς μεγαλοφυΐας.

Σὲ μιὰ ὀλίγελα εἰδυλιακὴ ἀτμόσφαιρα μᾶς φέρνει ὁ Jaromir Weinberger, ὁ γνωστὸς συνθέτης τῆς πολυ—
(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 111)

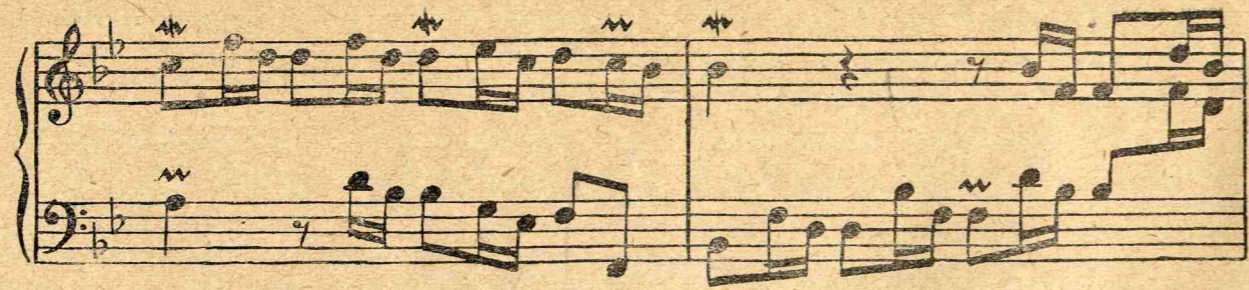
CAPRICCIO

ΜΟΥΣΙΚΗ:
J. S. BACH

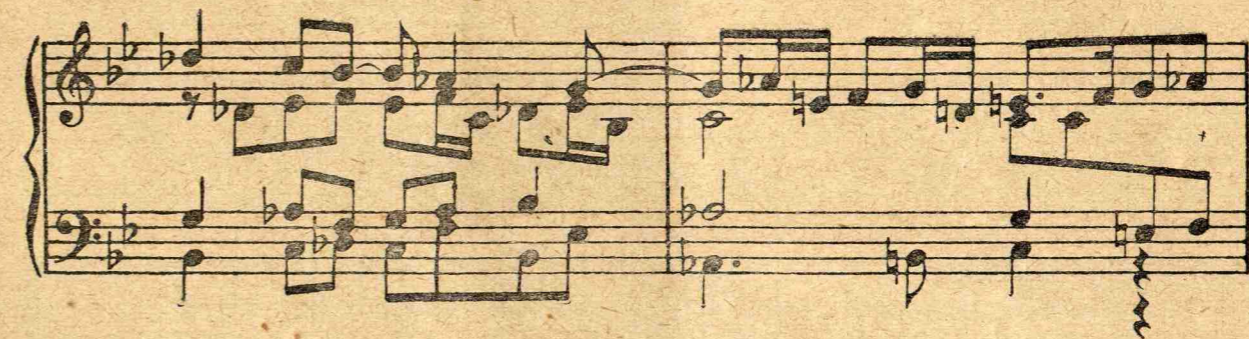
Arioso

Adagio. Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten





Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum die ihm
in der Fremde könnten vorfallen



Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es
anders nicht sein kann, und nehmen Abschied



“ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ”

ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 5
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1931

παιγμένης ὄπερας «Schwanda, der Dudelsackpfeifer» (Σημ. Συντάξ. Βλέπε τὸ τεῦχος τοῦ Νοεμβρίου τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» σελ. 34) στὸ λαϊκὸ συμφωνικὸ ποίημά του «Weihnachten» (Χριστούγεννα) ποὺ διήθυνε ὁ Leopold Reichwein μετὰ τὴν Βιεννέζικη «Konzertverein—Orchester» σὲ μιὰ συναυλία του. Πιθανὸν νὰ ὑπάρχη στὴν σύνθεσι αὐτὴ κάποια ἐπιρροή τῆς τεχνικῆς τοῦ Max Reger, πάντως τὸ ὅλον ἔργον φέρει τὴν σφραγίδα Τσέχικης μουζικάντικης νοοτροπίας. Μετὰ ἀθωότητα παιδιοῦ σκιαγραφεῖ ὁ συνθέτης στὸ συμφωνικὸ αὐτὸ ποίημα τὴν γέννησι τοῦ Χριστοῦ. Ἀκούει κανεὶς ἤχους φλογέρας, παλαιὰ Τσέχικα Χριστουγεννιάτικα τραγούδια, τὴν «μπάντα» τοῦ χωριοῦ ποὺ παίζει γιὰ τὴν γέννησι τοῦ Χριστοῦ, τοὺς ἀγγέλους ποὺ τραγουδοῦν καὶ τὸν κοῦκο μετὰ τὸ χαρακτηριστικὸν του «ῥεσμα». Εἶναι ἀληθῶς ἓνα χαριτωμένο εἰδύλλιο γιὰ ὀρχήστρα τὸ συμφωνικὸν αὐτὸ ποίημα «Χριστούγεννα» ποὺ σοῦ δείχνει ὀλοκάθαρον τὸ λαϊκὸ τραγουδιστὴ, τὸν «ἄδολο» τραγουδιστὴ ἀπὸ τὸν λαό.

Ὁ Weinberger μᾶς φέρνει στὸν κόσμον τοῦ παραμυθιοῦ, ἐν ᾧ ἐξ ἀντιθέτου ὁ συνθέτης Edmund Nick στὴν περὶ σημερινῆς ζωῆς: «Leben in dieser Zeit» εἶναι ὁ τίτλος μιᾶς «μουσικῆς διὰ συναυλίαν» (Konzertmusik) ποὺ παρακολουθήσαμε σὲ μιὰ συμφωνικὴ συναυλία τῶν ἐργατῶν (Arbeiter-Symphoniekonzert) ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Paul A. Pisk. Στὸ ἔργο αὐτὸ εὐρισκόμεθα εὐθὺς ἀμέσως στὴν τωρινὴ μεταπολεμικὴ ζωῆ. Ὁ συνθέτης Nick νονίζει στίχους τοῦ Γερμανοῦ ποιητοῦ Erich Kästner, ἑνὸς σατυρικοῦ ποιητοῦ τῆς σήμερον, ποὺ δὲν διστάζει αὐτὸς νὰ ἀναφέρῃ ὀλοκάθαρον τὰ

πλέον κοινὰ πράγματα μετὰ τῆς πλέον στεγνῆς—ὠμῆς φράσεως. Πάντως οἱ στίχοι εἶναι «δυνατώτεροι» ἀπὸ τὴν μουσικὴν τοῦ Nick, ποὺ πλάθεται αὐτὴ ἐπάνω σὲ μιὰ ὀρχήστρα Τζατς, μετὰ τὴν βοήθειαν ἑνὸς Κόρου γιὰ τραγούδι καὶ ἑνὸς Κόρου γιὰ ὀμιλία—Sprechchor. Στὸ ἀνάμικτο στυλ τῆς μουσικῆς τοῦ Nick, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ Couplets μετὰ Refrain, Chansons, Melodramen καὶ πρόζα γιὰ ὀμιλία καὶ οὐκ ἔστιν ὀρχήστρα—ὄλα αὐτὰ βέβαια δὲν εἶναι ἢ στοιχεῖα συνθετικῆς τεχνικῆς τῆς γνωστῆς ὄπερας τοῦ Kurt Weill: «Dreigroschenoper»—ἀκούει κανεὶς ἐπὶ πλέον στὴν ὀρχήστρα ἤχους τηλεφώνου, κλάξον καὶ... πιστολιές! Κάποτε—κάποτε εἶναι κενὴ ἢ σύνθεσις καὶ ὁ ἐπαναστατικὸς σκοπὸς τοῦ ἔργου δὲν δικαιολογεῖ πάντα τὸν πλοῦτον τῶν μέσων ποὺ γίνεται χρῆσις στὸ τριμερὲς αὐτὸ συμφωνικὸν ἔργον—διαρκεῖ μιὰν καὶ ἡμίσειαν ὥραν—καὶ ποὺ παρὰ τὰς ἀποτόμους ἀντιθέσεις (κυρίως εἰρωνεύεται ὁ συνθέτης καὶ γελοιοποιεῖ τὸ «αἰσθημα») ἐξελίσσεται ἐν τούτοις στὸ ἴδιο πάντα πνεῦμα.

Διὰ τοὺς βιοτουόζους δὲν ἔχομεν τίποτε νεώτερον ν' ἀναγγείλωμεν. Μία ἐκκληξίς ἦταν μόνον γιὰ μᾶς τὸ Léner-Quartett, ποὺ μᾶς ἐπισκέφθη καὶ πάλιν ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια. Οἱ τέσσαρες νεοὶ ἐκτελεστοὶ ἔχουν γείνει πλέον ὄριμοι καλλιτέχναι. Ἐξετέλεσαν μεταξὺ ἄλλων καὶ τὸ εἰς ντο δίσκ. ἔλατ. Op. 131 κουαρτέττο τοῦ Μπετόβεν, μετὰ μιὰ ἀφθαστὴ τελειότητα, αἰδέρια, ποὺ ἦταν ἀπόλαυσις γιὰ ὅλους τοὺς ἀκροατάς. Ἡ τέχνη τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν εἶναι ἰσοτίμος ἤδη μετὰ τὴν τοῦ Rosé κουαρτέττου τῆς Βιέννης ἢ τοῦ Klingler κουαρτέττου τοῦ Βερολίνου.

DR ERWIN FELBER

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

[Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐν τῇ ἐπιθυμίᾳ τῆς ὅπως ἐξυπηρετήσῃ καλύτερον τὰς χιλιάδας τῶν ἀναγνωστῶν καὶ τῶν συνδρομητῶν τῆς, διώρισε καὶ ἐν Βερολίῳ τακτικὸν ἀνταποκριτὴν καὶ συνεργάτην, τὸν κ. Ν. Σ., εὐφρῆμως γνωστὸν Ἑλληνα συνθέτην. Προσεχῶς θὰ διορίσωμεν ἀνταποκριτὰς καὶ εἰς Παρισίους, Ρώμην καὶ Μιλάνον].

Ἡ γενικὴ συνεδρίασις ὅλων τῶν ἐδῶ μεγάλων μουσικοκαλλιτεχνῶν, ἡ ὁποία ἔλαβε χώραν τὴν 25ην Ἰανουαρίου εἰς τὴν μικρὰν αἴθουσαν τῆς Hochschule für Musik εἶχεν ὡς θέμα τὴν «Κρίσι τῶν Συναυλιῶν». Τὴν πρωτοβουλίαν τῆς συνεδριάσεως αὐτῆς εἶχεν ὁ κ. Bertram, ὁ ὁποῖος καὶ κατάρθωσε νὰ κινήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον ὅλου τοῦ μουσικοκαλλιτεχνικοῦ κόσμου. Τὸ ἀκροατήριον πυκνότερον, ἀπετελεῖτο μόνον ἀπὸ συνθέτας, σολίστας καὶ διευθυντὰς ὀρχήστρας. Αἱ προκαταρκτικαὶ ἐργασίαι τῆς συνεδριάσεως αὐτῆς εἶχαν φέρει ἤδη ἓνα καλὸ ἀποτέλεσμα: τὴν ἴδρυσιν τοῦ «Deutscher Konzertgeberbund» (Σωματεῖον Μουσικῶν), στὸ ὁποῖον προ-

σεύουν μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ οἱ καθηγηταὶ Carl Flesch, Leonid Kreutzer, Gustav Havemann, Dr. Furtwängler, Bruno Eisner, Dr. Thierfelder καὶ Georg Bertram.

Σχεδὸν ὅλος ὁ καλὸς μουσικὸς κόσμος (Richard Strauss, Bruno Walter, Erb, Ivogün, Braunfels καὶ ἄλλοι) ἐγκρίνει μετὰ μεγάλη συμπάθεια καὶ ἀνακούφισιν τοὺς σκοποὺς τοῦ Σωματείου αὐτοῦ οἱ ὁποῖοι στρέφονται ἐναντίον τῆς ἀισχροκερδεστάτης ἐκμεταλλεύσεως τῶν διαφόρων Konzertagenten καὶ Konzertdirektionen. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον τὸ δύσκολον ἔργο ἐπιτυγχάνεται: Οἱ μουσικοὶ ἐνωθήκαν, πρὸς ὕψελος τῶν καὶ

πρωπαντός, πρὸς ὄφελος τοῦ μουσικοῦ κοινού. Τὰ συναυλιακά ἔξοδα ἐνὸς σολλιστῆ ἢ διευθυντοῦ ὀρχήστρας ἠλαττώθησαν κατὰ 50% (ἔτσι δίδεται καὶ ἡ εὐκαιρία νὰ ἐμφανίζονται καὶ νέοι μουσικοὶ) ἢ δὲ τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων θὰ ἐλαττωθῆ ἀναλόγως. Θὰ εἶναι δὲ ἀκόμη φθηνωτέρα ἂν τὰ εἰσιτήρια ἀγοράζωνται προηγουμένως καὶ ὄχι τὴν ἰδίαν ἡμέρα τῆς συναυλίας εἰς τὸ ταμεῖον τοῦ Θεάτρου. Κατὰ πᾶσαν δὲ πιθανότητα αἱ συναυλίες θὰ ἀρχίζον ἀργότερα, 8³/₄ μ. μ., καὶ αὐτὸ γιὰ νὰ δοθῆ ἡ εὐκαιρία καὶ εἰς τοὺς σπουδαστάς, ἐργάτας, ὑπαλλήλους κλπ. ὅπως παρακολουθοῦν τὴν μουσικὴν κίνησιν.

Αὐτοὶ εἶναι οἱ κυριώτεροι νεωτερισμοὶ καὶ αἱ ἀποφάσεις τοῦ συνεδρίου τοῦ «Konzertgeberbund», γιὰ τὶς ὁποῖες φαντάζομαι, ὅτι καὶ οἱ Ἕλληνες μουσικοὶ θὰ ἐνδιαφεροῦν.

Παρ' ὅλα αὐτὰ, κατ' ἐμέ, δὲν μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς μὲ βεβαιότητα, ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς κρίσεως τῶν συναυλιῶν ἐλύθη. Γιατί, ναι μὲν τὰ συναυλιακά ἔξοδα ἠλαττώθησαν κατὰ 50% (ὅπως καὶ τὰ εἰσιτήρια), ὥστόσο ὅμως, δὲν βρέθηκε τὸ ριζικὸ μέσον, τοῦ νὰ ξαναενδιαφεροθῆ γιὰ τὶς συναυλίες ἓνα πλατύ, μεγάλο μουσικὸ κοινόν.

Τὸ μουσικὸν κοινόν τοῦ γέμιζε ἀκόμη πρὸ ὀλίγων ἐτῶν σχεδὸν ὅλη τὴν αἴθουσα τῶν συναυλιῶν ἀντιπροσώπευε μίαν ὀρισιμένη «Κοινωνικὴν τάξιν». Ἡ κοινωνικὴ τάξις αὐτὴ σήμερα, ὑποφέρει, δὲν ἔχει τὰ ἴδια ὕλικα μέσα ὅπως ἄλλοτε—ἀρχίζει δηλαδὴ νὰ ἐκλίπῃ! Νομίζω δὲ ὅτι μιὰ ἄλλη θὰ τὴν ἀντικαταστήσῃ: ἡ τῶν νέων σπουδαστῶν, ἐργατῶν, τῶν ἐνδιαφερομένων, ἐκείνων οἱ ὅποιοι δὲν θὰ πηγαίνουν στὶς συναυλίες σὰν σὲ κοσμικὴς συγκεντρώσεις—γιὰ νὰπολαύσουν ἢ νὰ συγκινηθοῦν, ἀλλὰ νὰ μάθουν! Ἐχειλίσαμε πιά ἀπὸ συγκινήσεις, ἀπολαύσεις, ἀποθεώσεις ἀτόμων κιὰπ' τὸ σκύψιμο τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ κάτω μὲ τὸ στήριγμα τῶν χειρῶν στὸ μέτωπο!

Δὲν ξέρω κατὰ πόσον ὑπάρχει στὴν Ἑλλάδα κρίσις συναυλιῶν. Ἡ μουσικὴ κίνησις ἐκεῖ εἶναι ἐλάχιστη. Τὸ γενικὸν ἐνδιαφέρον στρέφεται πρὸς τὶς συναυλίες τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τῶν ὁποίων ἡ ἐπιτυχία ἐξαρτᾶται σχεδὸν πάντοτε ἀπὸ τὰ ὀνόματα τῶν διαφόρων ξένων βιοτουόζων καὶ οἱ ὅποιοι πολλὰς φορὰς δὲν μᾶς ἀφήνουν παρὰ μόνον μεγάλα ἐλλείμματα. Αὐτὸ δείχνει ὅτι τὸ μουσικὸ κοινόν μας εἶναι μονομερὲς στὶς μουσικὰς του ἀντιλήψεις καὶ ὁρέξεις. Δὲν εἶναι βέβαια ἐντελὼς... συντηρητικὸ, ἀλλ' οὔτε κῆπαναστατικόν. Τὰ περισσότερα ὅμως, γράφονται στὸ παθητικόν του. Δὲν ἔμαθε ἄλλωστε ποτὲ οὔτε τὴν πιὸ ἀσήμαντη αἰτία, γιὰ τὸ ἀρέσει ἢ δὲν τοῦ ἀρέσει τὸ τάδε ἔργο. Φταίει αὐτό; Ὁχι βέβαια. Ἀς εἶναι ὅμως, θὰ ἐπανέλθωμεν ἄλλοτε σαυτὸ τὸ θέμα.

Ἐνα ἐνδιαφέρει: Ἡ σύντομη ἀνόρθωσις τῆς μουσικῆς κινήσεως, παρ' ὅλον τὸν συναγωνισμό τῆς μηχανικῆς μουσικῆς, καὶ ἡ ἐπανόρθωσις τοῦ παλαιοῦ δικαίωματος ὑπάρξεως ὅλων τῶν σολλιστῶν καὶ διευθυντῶν ὀρχήστρας. Κι αὐτὸ θέλει νὰποδεῖξῃ ὁ νέος Σύλλογος Συναυλιῶν (Kon-

zertgeberbund), τοῦ ὁποίου τὴν ἵδρυσιν μὲ τόσην συμπάθεια κιὰνακούφισι χαιρέτισαν οἱ μουσικοὶ τῆς Γερμανίας.

Ἡ Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερολίνου ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Furtwängler

Solist τῆς βραδείας: Gaspar Cassado!

Ὁ βιοτουόζος τοῦ βιολοντσέλλου καὶ πολυάσχολος αὐτὸς, μουσικός, ἔπαιξε ἀπὸ τεχνικῆς καὶ μουσικῆς ἀπόψεως ἄμεμπτα καὶ μὲ μεγάλη bravour τὴν ἐπεξεργασίαν του γιὰ βιολοντσέλλο καὶ ὀρχήστρα μιᾶς ἀγνώστου Σονάτας («Arpeggione») τοῦ Schubert. Ἡ Σονάτα αὐτὴ ἐγράφη γιὰ τὸ ξάγχορδον βιολοντσέλλο, τὸ λεγόμενον κιθαροβιολοντσέλλο, καὶ τὸ ὁποῖον κατεσκευάσθη γιὰ πρώτη καὶ τελευταίαν φορὰν στὴν ἐποχὴ τοῦ Schubert. Νοικοκυρεμένη, πιστὴ καὶ ὑπερβολικὰ προσεκτικὴ εἶναι ἡ ἐπεξεργασία καὶ ἐνορχήστρωση τοῦ Cassado. Μὲ σεβασμὸ καὶ φόβο ἀκολουθεῖ τὸ πρωτότυπον τῆς συνθέσεως, καὶ ἴσως αὐτὸς νὰ εἶναι ὁ λόγος, πὺ μὲν ἡ ὀρχήστρα εἰς τὸν γενικὸν τῆς ἤχον ἀδειανὴ καὶ δὲν προσαρμόζεται εἰς τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς τοῦ Schubert. Ποιοὶ λόγοι ἐκίνησαν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Cassado, νὰ ἐνορχηστρώσῃ καὶ νὰ μεταβάλλῃ ἓνα ἔργον Μουσικῆς δωματίου σὲ κοντσέρτο μὲ μεγάλας ἀπαιτήσεις; Ἡ πτωχὴ ἴσως κλασσικὴ φιλολογία τοῦ βιολοντσέλλου; Ἀλλὰ τότε θὰ ἔπρεπε νὰ τιμῆσῃ τὰ κοντσέρτα τοῦ Hindemith, Toch καὶ τῶν ἄλλων νέων συνθετῶν.

Ἡ μήπως εἶναι ἀπηγορευμένη ἡ ἐκτέλεσις δύο ἔργων συγχρόνων συνθετῶν εἰς τὰ κοντσέρτα τῆς Φιλαρμονικῆς;

Ὁ Furtwängler ὑποσχέθηκε πολλὰ γιὰ αὐτὴ τὴν Saison, κιὰρχισε μὲ τὸν Οὐγγρο συνθέτη: Zoltan Kodaly.

Ἀκούσαμε τὴν συμφωνικὴν του εἰκόνα «Θερινὴ βραδύα», καὶ διαπιστώσαμε μίαν πλήρη μετάνοιαν—ἐπιστροφὴν εἰς τὴν «ἀγίαν μουσικὴν Παράδοσιν». Δὲν πρόκειται, δηλαδὴ, περὶ τοῦ παλαιοῦ Kodaly, ὁ ὁποῖος ἀκολουθοῦσε τὸν Bela Bartok, μεταχειριζόμενος τὰ οὐγγρικά δημοτικὰ τραγούδια μὲ νέας ἀρμονίας, σύγχρονες φόρμες καὶ μὲ μίαν μουζικάντικη φρεσκάδα. Ἰσως δὲν θὰ μπόρεσε νὰ βρῆ τὴν διέξοδο τοῦ δρόμου αὐτοῦ ὅπως ὁ Bela Bartok.

Ὅστος ἡ «Θερινὴ βραδύα» του εἶναι εὐχάριστο ἔργο γιομάτο ἀρτιστικὴ λεπτότητα, φολκλοριστικὰ θέματα γιὰ φλογέρα, χωρικούς χορούς, νοικοκυρεμένους ρυθμούς, φιγουράτα ντουέττα τῶν κλαρινέτων καὶ φλάουτων, καθαρὴν ἀντίστιξιν καὶ εὐκατάληπτη φόρμα. Ἡ ὑποδειγματικὴ διδασκαλία τοῦ Furtwängler καὶ ἡ θαυμασία ἐκτέλεσις ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας, εἶναι τὰ κυριώτερα αἷτια γιὰ τὴν ἐπιτυχία κευχάριστη ἐντύπωση τοῦ ἔργου αὐτοῦ.

Οἱ φανφάρες καὶ ἡ ὀρχή τοῦ τελευταίου μέρους τῆς συμφωνίας εἰς φα ἔλατ τοῦ Tschairowsky ἔκαναν τὸ ἀκροστήριον νὰ ξυπνήσῃ καὶ νὰ ξεσπάσῃ σὲ παρατεταμένα χειροκροτήματα. Ἡ συναυλία εἶχεν ἐπιτυχία, ὁ Furtwängler στὶς δόξας τοῦ τεμπεραμέντου του.

«Ὁ Ἰπτάμενος Ὀλλανδός».—Νέα διδασκαλία εἰς τὴν Κρατικὴν ὄπερα.

Πρὸ δύο ἐτῶν ἀνέβασε τὸν «Ὀλλανδὸ» τοῦ Βάγνερ ὁ Klemperer στὴν Κρόλλ ὄπερα. Ἡ μουσικὴ διδασκαλία, σκηνογραφία, σκηνοθεσία καὶ ὅλος ὁ μηχανισμὸς τοῦ θεάτρου, ἐβασίζετο σὲ ἀπόλυτον νεωτεριστικὸν ὕφος. Ἡ παράστασις ἐσυζητήθη τότε πολύ, οἱ συντηρητικοὶ ἐξεμάνησαν—καὶ μόνον οἱ νέοι ἐνθουσιάζθησαν.

Ἡ νέα διδασκαλία τῆς Κρατικῆς Ὀπερας (σκηνοθεσία Hörth, σκηνογραφία Strnad, κόρα Rüdel καὶ ὀρχήστρα Kleiber) ἔφερε ἓνα εἶδος ἰσοζυγίου: Τὰ ἐξημμένα συντηρητικὰ πνεύματα καθυστάχασαν. Δὲν μπορεῖ, βέβαια, νὰ πῆ κανεὶς, ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς τελευταίας αὐτῆς διδασκαλίας δὲν εἶναι ἄξιον προσοχῆς. Τὰ προβλήματα ὅμως, δὲν ἐλύθησαν. Δὲν ὑπάρχει ὁμοιογένεια εἰς τὰ σκηνικά, σκηνοθετικά ἢ μουσικά μέσα. Ἐδῶ βρῖσκει κανεὶς **μισονεωτερισμούς**, οἱ ὅποιοι οὔτε στὸν 19ον οὔτε στὸν σημερινὸν αἰῶνα ἀνήκουν. Εἶναι ἄλλως τε ἀπὸ ἀπόψεως σοβαροῦ θεατρικοῦ ὕφους ἀδύνατον, ἀπὸ τὴν μία μεριά νὰ τραγουδοῦν οἱ σολλιστὲς σὲ ὑπερπαθητικὸν στυλ, κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ δύγησις τοῦ Erik νὰ εἰκονογραφῆται κινηματογραφικῶς μὲ φωτεινὰ προσπέκτα (prospekte).

Τὰ σκηνικά τοῦ Oscar Strnad καλά, θαυμάσιο μόνον τὸ δωμάτιον τοῦ Daland (B' πράξ). Ὁ Kleiber, ὅμως, φρόντισε ν' ἀποζημιώσῃ γιὰ ὅλα, μὴ ἀντιπροσωπεύοντας τὸν τύπον τοῦ Βαγνερωμαέστρου! Ἡ ὀρχήστρα ἐκτελεῖ θαυμάσια τὴν Εἰσαγωγὴν, ὅλη τὴν ὄπερα, χωρὶς ὑπερβολικούς καὶ ὑπερανθρώπους τονισμούς καὶ μὲ δυνατὰ ἀνεβάσματα, μὲ καθαρότατες πάντα τὶς μεσαῖες φωνές. Κρίμα, πὺ οἱ φωνές στὴν σκηνὴ δὲν ἦσαν ἐξ ἴσου καλές, ἀπὸ στυλιστικῆς ἀπόψεως. Ὁ Herbert Janssen, ὡς Ὀλλανδός, ὁ καλύτερος βαρύτονος τοῦ Βερολίνου, ξεσφενδονίζει στὸ τέλος ὅλες του τὶς τραγουδιστικὰς ἀρετὰς. Fritz Wolff ὡς Erik Marcel Wittrich ὡς πηδαλιούχος (Steuermann) Delia Reinhardt ὡς Σέντα καὶ ἓνα καλὸ Ensemble. Τὰ κόρα προγυμνάσθησαν ἀπὸ τὸν Rüdel. Ἀποτέλεσμα: Τὰ ἐξημμένα πνεύματα καθυστάχασαν καὶ χειροκρότησαν, οἱ νέοι ἐφυγαν ὄχι ἐνθουσιασμένοι.

Πρῶτη Συναυλία τῆς I. G. N. M.

(Διεθνὴς Ἑταιρεία γιὰ Νέα Μουσικὴν).

Ἡ συναυλία εἶχε Niveau καὶ μέγαν ἐνδιαφέρον, καὶ εἶχε ἓνα πυκνὸν ἀκροατήριον. Ὁλων τῶν κλάδων, τῶν συνθετικῶν σχολῶν καὶ πνευματικῶν τάσεων οἱ μουσικοὶ ἱκανοποιήθησαν μὲ τὸ παλυμερὲς πρόγραμμα τῆς συναυλίας, τὸ ὁποῖον περιεῖχε τὴν Σουίττα (op. 29) τοῦ Schönberg, τὸ Κουαρτέττο (op. 32) γιὰ ἔγχορδα ὄργανα τοῦ Hindemith καὶ τὸ Ὀκτέττο τοῦ Strawinsky. Τρεῖς σταθεροποιημέναις ἀξίαις!

Ἡ Σουίττα γιὰ ἑπτὰ ὄργανα, πιάνο, βιολί, βιόλα, βιολοντσέλλο καὶ τρεῖς κλαρινέττα, εἶναι γραμμὴν στὸ δωδεκάφθογγον σύστημα, σὲ τέσσαρα μέρη (Ouverture (Allegretto), Tanzschritte (Moderato), Thema mit Variationen καὶ Gigue) καὶ, σχετικῶς, χωρὶς τὴν συνήθη ἠχητικὴν προβληματικότητα τῶν ἔργων τοῦ Schönberg. Ἐδῶ ὑποχωρεῖ ὁ ἐπιθετικὸς ἤχος γιὰ νὰ δώσῃ τὴν θέσιν του σὲ μιὰ ἠσυχὴ μουσικὴ ροήν, τὴν ὁποῖαν καὶ ὁ πιὸ ἀνίδεος μουσικός εἶναι ἱκανὸς νὰ παρακολουθήσῃ. Θεωρῶ τὸ ἔργον ὡς ἀριστούργημα τῆς συγχρόνου μουσικῆς δωματίου. Οἱ ἐκτελεσταί: F. Osborn (πιάνο), S. Frenkel (βιολί), R. Nell (βιόλα), A. Steiner (βιολοντσέλλο) καὶ L. Kohl, W. Homann, W. Luther (κλαρινέττα) εἶναι ἄξιοι συγκαταστήσιον. Τὴν διεύθυνση τοῦ ἔργου εἶχεν ὁ Dr F. Stiedry, ὁ εἰδικώτερος, μετὰ τὸν Scherchen καὶ Klemperer, γιὰ νεωτέρα μουσικὴν.

Τὸ Havemann - Κουαρτέττο ἔπαιξε ἀρχετὰ καλὰ τὸ γνωστότατον, πολυπαιγμένο κουαρτέττο γιὰ ἔγχορδα ὄργανα (op. 32) τοῦ Hindemith, τὸ ὁποῖον θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ εἶχεν ἄλλη θέσι εἰς τὸ πρόγραμμα. Καὶ ἡ συναυλία τελείωσε μὲ χιουμοριστικὴν χαρὰ, μὲ τὸ Ὀκτέττο γιὰ πνευστὰ ὄργανα, φλάουτο, κλαρινέττο, δύο φαγκόττα, δύο τρόμπες καὶ δύο τρομπόνια, τοῦ Strawinsky. Ὁ μεγαλοφυὴς αὐτὸς μουζικάντης ξέρει μὲ πολὺ πνεῦμα νὰ περσιφλάρῃ τοὺς κλασσικούς καὶ τοὺς μοντέρνους. Τὸ Ὀκτέττο του θυμίζει Ἀγγλους ἢ Ἀμερικανούς κομμικούς τοῦ Καμπαρέ, οἱ ὅποιοι κατορθώνουν νὰ διασκεδάξουν τὸ κοινὸν ὄρες ὀλόκληρες μὲ μίαν πλαστὴν σοβαρότητα.

Πολλοὶ μουσικοκριτικοὶ ἰσχυρίζονται, ὅτι ἡ μουσικὴ κατεύθυνσις τοῦ Strawinsky, ὡς γενικὴ ὕλη, δὲν θάφῃσῃ μεγάλη Σχολή, ἓναν δρόμον, τὸν ὁποῖον θὰ μπορέσουν νὰ συνεχίσουν καὶ οἱ νέοι μουσικοὶ. Ἐγὼ δὲν εἶμαι τῆς ἰδέας αὐτῆς καὶ νομίζω, ὅτι αὐτό, ἂν εἶναι κατὰ πρῶτον σωστό, δὲν εἶναι μειονέκτημα. Ποιὸς συνέχισε τὸν Μπαχ ἢ τὸν Μπετόβεν; Καὶ ὅσοι τὸ προσπάθησαν, εἴπανε περισσότερα; Ἐνα εἶναι σωστό: ἡ Ἀρχὴ! (Prinzip).

N. Σ.

ἘΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΩΝ

Πλήρη σειρὰν ἐξαρτημάτων διὰ ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ θὰ εὑρῆτε ΜΕ ΔΟΞΕΙΣ στὴν

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ Στοιὰ Ἀρσακείου 12—Ὁδὸς Πραξιτέλους 7. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ὁδ. Βενιζέλου 22 ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: Ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΡΟΣΣΙΝΙ

Ο μέγας μουσουργός Ροσσίνι είχε έλθει στη Νεάπολι, ο πρώτος άνθρωπος δὲ πού συνήντησε ήταν ο διευθυντής του θεάτρου Σάν Κάρολο, Βαρβάγιας.

Ο Βαρβάγιας υποδέχτηκε με άνοιχτες αγκάλες το μουσικό και τού είπε:

— Θα σου κάνω τρεις προτάσεις και έλπίζω να μη μου άρνηθής καμμιά.

— Λέγε, άποκρίθηκε ο Ροσσίνι, με το συνηθισμένο πονηρό του μειδίαμα, σ' άκούω.

— Σου προσφέρω ένα μέγαρο για σένα και για την άκολουθία σου. Σου προσφέρω το τραπέζι μου για σένα και τους φίλους σου και σου προτείνω να γράφης ένα μελόδραμα για μένα και για το θεατρό μου.

— Δέχομαι τα δύο πρώτα, αλλά, άρνούμαι το τρίτο.

— Πώς, άρνεΐσαι να έργασθής; και τί ήρθες λοιπόν να κάνης στη Νεάπολι;

— Ήρθα να φάω μακαρόνια και παγωτά.

— Θα σου παραγγείλω παγωτά στο ζαχαροπλάστη μου, και θα σου μαγειρεύω εγώ ο ίδιος μακαρόνια πού να γλύφης τα δάκτυλά σου, πρέπει όμως και συ να μου γράφης το μελόδραμα. Σου δίδω διορία ένα, δύο μήνες, όσο θέλεις.

— Θα δοΰμε, άπήντησε ο Ροσσίνι.

Από το ίδιο βράδυ το μέγαρο του Βαρβάγια έτέθηκε στη διάθεση του Ροσσίνι. Ο μέγας μουσικοδιδάσκαλος προσκαλούσε στο τραπέζι του όλους τους φίλους πού είχε στη Νεάπολι, ως και τους άπλωσ γνωρίμους.

Ο Βαρβάγιας σκοτωνόταν πώς να περιποιηθί καλύτερα τους φίλους του Ροσσίνι. Οί μήνες όμως περνούσαν, το λιμπρέτο του μελοδράματος είχε πρό πολλού τελειώσει, άλλ' ο Ροσσίνι έδειχνε ότι δὲν είχε καμμιά διάθεση για να έργασθί. Τα δείπνα διαδέχονταν

έκδρομες στις έξοχες, κυνήγι, ψάρεμμα, ιπασία και έπειτα άνάπαυσις, μα ούτε λόγος για μελόδραμα. Ο Βαρβάγιας άιθανόταν είκοσι φορές την ήμέρα έξάψεις, μανία, νευρικές ταραχές, αλλά συγκρατιόταν γιατί πίστευε στη μεγαλοφυΐα του Ροσσίνι.

Επί πέντε ολοκλήρους μήνας δὲν τού άνέφερε τίποτε σχετικό με το μελόδραμα, αλλά το πρωί της πρώτης ήμέρας του έκτου μηνός, βλέποντας ότι δὲν τού έμεινε πιά καιρός, είπε στο Ροσσίνι:

— Ξέρεις, φίλε μου, ότι μένουν μόνον 23 μέρες μέχρι της ώρισμής προθεσμίας;

— Πιάς προθεσμίας, ρώτησε ο Ροσσίνι, έκπληκτος.

— Της 30 Μαΐου.

— Της 30 Μαΐου;... έπανάλαβε ο Ροσσίνι.

— Δέ μου ύποσχέθηκες ένα μελόδραμα για να το άνεβάσω στις 30 Μαΐου;

— Α! ύποσχέθηκα... είπε ο Ροσσίνι.

— Τι κάνεις ότι έκπληττεσαι! φώναξε ο Βαρβάγιας, τού οποίου είχε έξαντληθεί πιά η ύπομονή. Περίμενα έως σήμερα έλπίζοντας στη μεγαλοφυΐα σου, άλλ' είναι άδύνατο να περιμένω περισσότερο: θέλω το μελόδραμά μου.

— Να διορθώσουμε κανένα παλιό μελόδραμα, τού άλλάζουμε τον τίτλο, και...

— Τι λές, και οί ήθοποιοί πού τους έμισθωσα έπίτηδες για το νέο μελόδραμα; και το κοινό; και ο βασιλιάς;

— Βάλε πρόστιμο στους ήθοποιούς.

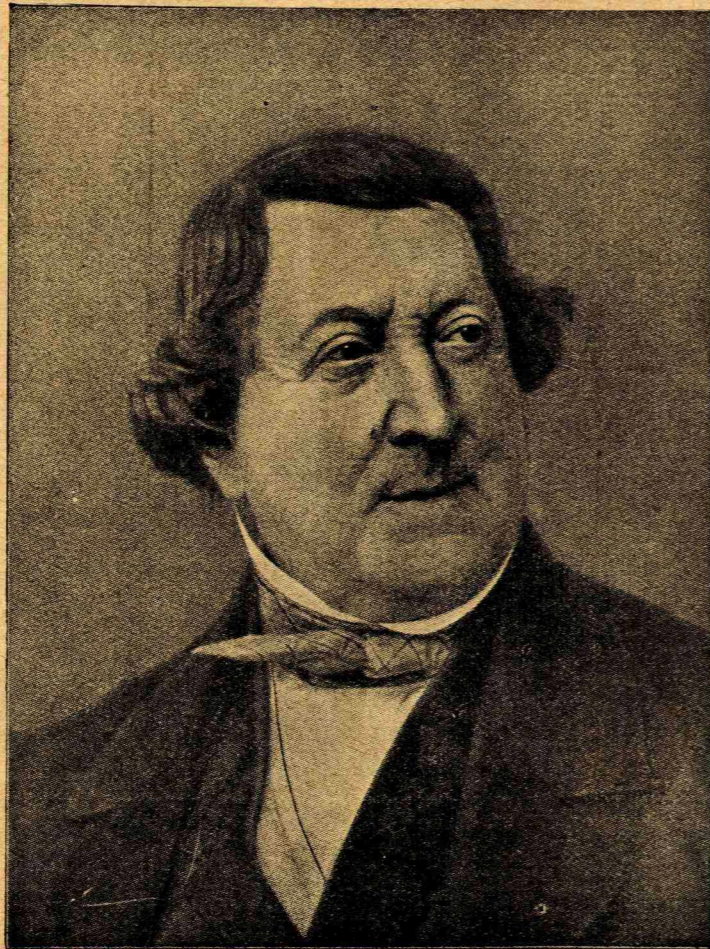
— Και το κοινό;

— Να κλείσης το θέατρο!

— Και ο βασιλιάς;

— Να παραιτηθής!

— Έδωκα το λόγο μου κ. Ροσσίνι και ποτέ ο Δο-



Ροσσίνι

μηνικός Βαρβάγιας έως σήμερα δὲν άθέτησε το λόγο της τιμής του.

— Τότε διαφέρει.

— Λοιπόν μου ύπόσχεται ν' άρχίσης αύριο;

— Αύριο άδύνατον, θα πάω να ψαρέψω στο Φούζαρο.

— Καλά είπε ο Βαρβάγιας ως μη κάνουμε πιά λόγο γι' αυτό, θα δώ τι πρέπει να κάμω και έφυγε.

Το βράδυ ο Ροσσίνι την ώρα πού πήγαινε να κοιμηθί είπε στο ύπνρέτη να τον ξυπνήση πολύ πρωί.

Την άλλη μέρα οί καμπάνες της Νεάπολης κτυπούσαν μεσημέρι και ο ύπνρέτης δὲν είχε ξυπνήσει τον κύριόν του. Ο Ροσσίνι πετάχτηκε από το κρεβάτι άποτομα, και θυμωμένος γιστί δὲν τον ξύπνησαν, τράβηξε το σκοινί του κουδουνιού, αλλά το σκοινί έμεινε στο χέρι του. Σηκώθηκε άνοιξε ένα παράθυρο πού έπεφτε στη αύλη και φώναξε τον ύπνρέτη του, άλλ' το μέγαρο ήταν σιωπηλό. Πήγε ν' άνοίξη την πόρτα αλλά την βρήκε κλειδωμένη. Τότε ήρθε στο παράθυρο και άρχισε να φωνάζη. Μα ούτε η ήχώ δὲν άπήντησε στα παράπονά του, γιατί το μέγαρο Βαρβάγια δὲν είχε ήχώ.

Ένα μόνο μέσο ύπηρεζε, να πηδήση από την τέταρτη όροφή του κτιρίου, αλλά δὲν το έσκέφθηκε.

Έπειτα από μιá ώρα παρουσιάστηκε σ' ένα παράθυρο τού τρίτου πατώματος ο νυκτικός σκοΰφος του Βαρβάγια και τον ρώτησε:

— Θέλετε τίποτα;

— Θέλω να βγώ άμέσως.

— Θα βγίτε όταν τελειώση το μελόδραμά σας.

— Μα αυτό είναι παραβίασι της άτομικής έλευθερίας.

— Ίσως; άλλ' μου χρειάζεται το μελόδραμά μου.

— Θα παραπονεθώ σ' όλους τους καλλιτέχνες, και...

— Θα τους βάλω πρόστιμο.

— Θα κάνω γνωστή τη πράξη σου στο κοινό....

— Θα κλείσω το θέατρο.

— Θα φτάσω ως το βασιλιά.

— Θα παραιτηθώ.

Ο Ροσσίνι κατάλαβε ότι έπεσε στην ίδια παγίδα πού είχε στήση. άλλαξε τρόπο και τόνο και είπε με ήσυχη φωνή:

— Δέχομαι το τρομερό άστεϊό σου χωρίς να θυμώσω; άλλ' μπορώ να μάθω ποτε θα άποκτήσω την έλευθερία μου;

— Όταν μου δώσεις, τη τελευταία σκηνή του μελοδράματός μου, είπε ο Βαρβάγιας.

— Καλά στείλε το βράδυ να πάρης την εισαγωγή.

Το βράδυ πραγματικά ο ύπνρέτης έπήγε στο Βαρβάγια μερικές σελίδες μουσικές πού έφεραν τον τίτλον: «Η εισαγωγή στον Όθέλλο». Η σάλα του Βαρβάγια ήταν γεμάτη μουσικούς, όταν έλαβε την πρώτη άποστολή τού αιχμαλώτου του. Άμέσως έπαιξαν το νέο άριστούργημα στο πιάνο και όλοι συμφώνησαν ότι ο Ροσσίνι δὲν

ήταν άνθρωπος, αλλά σαν θεός. Δημιουργούσε άκοπα και όποτε ήθελε. Ο Βαρβάγιας τρελλός από χαρά άρπαξε το χειρόγραφο από τα χέρια των διαφόρων θαυμαστών και το έστειλε να το αντιγράψουν. Την άλλη ήμέρα έλαβε δεύτερο τετραδίο στο όποιο έγραφε «Πρώτη προάξις τού Όθέλλου». Το νέο τετραδίο στάλθηκε κι αυτό στους αντιγραφείς, και μετά τρεις ήμέρες το μελόδραμα ήταν έτοιμο.

Ο διευθυντής δὲν κατόρθωνε να κρύψη τη χαρά του. Άγκάλιασε το Ροσσίνι τού ζήτησε συγγνώμη και τον παρεκάλεσε να παρακαλουθήση ο ίδιος τις μελέτες.

Ο Ροσσίνι άπήντησε άδιάφορα.

— Να! Να δώ τους σολίστες και να τους άκούσω. Όσο για τους μουσικούς της ορχήστρας θα λάβω την τιμή να τους δεχθώ σπίτι μου.

— Λοιπόν, άγαπητέ μου, να συνηνοθηής μαζί τους. Η παρουσία μου δὲν είναι άναγκαία. Έγώ θα θαυμάσω το άριστούργημά σου στη γενική δοκιμή. Σε παρακαλώ και πάλι να με συγχωρήσης για τον τρόπο μου.

— Μη μου ξαναπής λέξη γι' αυτό γιατί θα θυμώσω.

Τέλος έφθασε η ήμέρα της γενικής δοκιμής. Ήταν η παραμονή της 30 Μαΐου, κοΰ είχε στοιχήσει τόσες και τόσες άγωνίες στο Βαρβάγια. Οί σολίστες ήταν στη θέοί τους, οί μουσικοί στην ορχήστρα.

Ο Ροσσίνι κάθησε μπρός στο πιάνο. Μερικοί κύριοι και κυρίες προνομιούχοι, άνθρωποι όλοι της τέχνης και των γραμμάτων, κάθονται στα θεωρεία και στη πλατεία. Ο Βαρβάγιας εύθυμος έτριβε θριαμβευτικά τα χέρια του και έβηματίζε πάνω στη σκηνή σφουρίζοντας.

Η ορχήστρα άρχισε να παίξη την εισαγωγή.

Στο τέλος χειροκροτήματα διέσεισαν τους θόλους τού θεάτρου Σάν Κάρολο. Ο Ροσσίνι σηκώθηκε και ύποκλήθηκε.

— Μπράβο! φώναξε ο Βαρβάγιας. Άς άκούσουμε τώρα την μονωδία τού τενοόρου.

Ο Ροσσίνι κάθησε πάλι μπρός στο πιάνο. Άπόλυτη σιωπή. Ο πρώτος βιολίστας έσήκωσε το δοξάρι και η ορχήστρα ξανάρχισε να παίξη την εισαγωγή.

Στο τέλος της επανελήφθησαν ζωηρότερα χειροκροτήματα.

Ο Ροσσίνι σηκώθηκε πάλι και έχαιρέτησε.

— Μπράβο! μπράβο! επανάλαβε ο Βαρβάγιας. Άς άκούσουμε τώρα και την μονωδία.

Άλλά, η ορχήστρα ξανάρχισε πάλι την εισαγωγή.

— Α! φώναξε ο Βαρβάγιας. Είναι θαυμασία η εισαγωγή άλλ' δε μπορούμε να μείνουμε εδώ ίσαμε αύριο το πρωί. Έμπρός άρχισε τη μονωδία.

Άλλά παρὰ τη προσαγή τού διευθυντού, η ορχήστρα ξανάρχισε και πάλι την εισαγωγή. Ο Βαρβάγιας ώρμησε και άρπαξε το πρώτο βιολίστα από το λαιμό λέγοντάς του σιγά για να μην άκουσιθί στη πλατεία:

— Μὰ τὶ διάβολο ἔπαθες καὶ παίζεις τὰ ἴδια τόση ὥρα;
— Παίζω ὅτι μοῦ ἔδωσαν, ἀπήντησε ψυχρὰ ὁ βιολίστας.

— Μὰ γύρισε λοιπὸν τὸ ἄλλο φύλλο ἀνόητε!

— Ἄδικα τὸ γυρίζω, κύριε τὸ τετραδίου δὲν ἔχει τίποτε ἄλλο ἐκτὸς τῆς εἰσαγωγῆς.

— Πῶς μόνο ἡ εἰσαγωγή εἶναι γραμμένη; Φώναζε ὁ διευθυντὴς χλωμιάζοντας. Μὰ αὐτὸ εἶναι ἀπάτη.

Ὁ Ροσσίνι σηκώθηκε καὶ ἐχαιρέτησε, ἐνῶ ὁ Βαρβάγιας ἔπερτε ἀναίσθητος σὲ μιὰ πολυθρόνα. Ἡ σοπράνο, ὁ τενόρος, ὅλοι τὸν περικύκλωσαν, νομίζοντας ὅτι προσεβλήθη ἀπὸ ἀποπληξία. Ὁ Ροσσίνι λυπημένος γιὰ τὸ ἀστεῖο ποὺ ἔκανε πῆγε κοντὰ ἀνήσυχος, μὰ μόλις τὸν εἶδε ὁ Βαρβάγιας, πήδησε σὰν λεοντάρη καὶ ἄρχισε νὰ φωνάζη:

— Φύγε, προδότῃ ἀπὸ μπροστά μου, γιὰ τὴν θά κάνω καμμιὰ τρέλλα.

— Ἡσύχασε! ἡσύχασε! εἶπε χαμογελόντας ὁ Ροσσίνι. Ἔλα ἄς δοῦμε ἀν διορθώνωνται τὰ πράγματα.

— Πῶς νὰ διορθωθοῦν τὰ πράγματα δήμει; Αὐριο ἔχουμε προεμίερα.

— Ἄν ἀρρωστοῦσε ἡ σοπράνο; ψιθύρισε ὁ Ροσσίνι στ' αὐτὴ τοῦ Βαρβάγια.

— Ἀδύνατον, ἀπήντησε αὐτὸς σιγανά, δὲν θὰ θελήσει νὰ πάρῃ ὅλη τὴ μπόρα τοῦ θυμοῦ καὶ τῶν λεμονιών τοῦ κοινοῦ στὴ ράχη τῆς.

— Ἄν τὴν παρακαλέσης;

— Δὲν τὴν ξέρεις τὴν Κολμπράν.

— Νόμιζα ὅτι εἶχες στενὲς σχέσεις μαζί της.

— Τόσο τὸ χειρότερο.

— Μοῦ ἐπιτρέπεις, νὰ δοκιμάσω ἐγώ;

— Κάνε ὅτι θέλεις, σοῦ λέω ὅμως ὅτι θὰ χάσης τὸ κόπο σου.

— Τὴν ἄλλη μέρα ἀναγγέλθηκε στὸ κοινὸ τῆς Νεάπολης ὅτι ἡ πρώτη παράσταση τοῦ Ὀθέλλου ἀναβλήθηκε ἕξ αἰτίας τῆς ἀρρώστιας τῆς πρώτης σοπράνο.

— Μετὰ οὐκ ἠμέρες ἀνεβίαστηκε στὴ σκηνὴ ὁ «Ὀθέλλος». Στὸ τέλος τῆς παραστάσεως, ὁ Βαρβάγιας ζήτησε παντοῦ τὸ Ροσσίνι γιὰ νὰ τὸν συγχαρῇ, ἀλλὰ αὐτὸς εἶχε φύγει, ἀποφεύγοντας ἀπὸ μετριοφροσύνη τὰ συγχαρητήρια.

Τὴν ἄλλη ἡμέρα ὁ Δομενίκος Βαρβάγιας φώναξε τὸν ὑποβόλεα τοῦ ποῦ τὸν εἶχε καὶ ὡς θαλαμηπόλο νὰ τὸν βοηθήσῃ νὰ ντυθῇ γιὰ νὰ πάη νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν μεγάλο μουσουργό. Ἄμα ντύθηκε εἶπε στὸ θαλαμηπόλο του:

— Πήγαινε νὰ παρακαλέσης τὸ Ροσσίνι νὰ κατέβῃ.

Ὁ κ. Ροσσίνι ἔφυγε ἀπήντησε ὁ θαλαμηπόλος.

— Πῶς; ἔφυγε;

— Ναι τὸ πρωτὶ γιὰ τὴν Βολωνία.

— Χωρὶς νὰ μοῦ πῆ τίποτε;

— Σὰς ἄφησε χαιρετίσματα.

— Τότε πήγαινε νὰ παρακαλέσης τὴν κ. Κολμπράν νὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ νὰ τὴν ἐπισκεφθῶ.

— Τὴν κ. Κολμπράν;

— Ναι τὴν κ. Κολμπράν. Εἶσαι κουφὸς σήμερα!

— Μὲ συγχωρεῖτε κύριε, μὰ ἡ κ. Κολμπράν ἔφυγε.

— Ἀδύνατο.

— Ἐφυγαν μὲ τὸ ἴδιο ἄμαξι.

— Τὴν ἀθλία... Μὲ ἄφησε γιὰ νὰ γίνῃ ἐρωμένη τοῦ Ροσσίνι.

— Συγγνώμην, κύριε, τὴν ἐστεφανώθηκε.

— Ἐκδικήθηκε! εἶπε ὁ Βαρβάγιας.

Α. ΔΟΥΜΑΣ (ΠΑΤΕΡΑΣ)

(Μετάφρασις Δ^{ος} Κάτιας Ντάσιο)

ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ

Γιὰ νὰ θελήσῃ κανεὶς ν' ἀπαριθμήσῃ καὶ μόνον τοὺς δίσκους τοῦ τελευταίου μηνός, θὰ ἐχρημαζόνταν ἀσφαλῶς ὀλόκληρες σελίδες τῆς «*Μουσικῆς Ζωῆς*» καὶ ἴσως καὶ ὀλόκληρον τὸ περιοδικόν. Γι' αὐτὸ στὸ σημερινό μας σημεῖωμα θὰ περιορισθοῦμε στοὺς λίγους μὰ ἀρκετὰ χαρακτηριστικούς καὶ ἰδίως ἐπιτυχημένους δίσκους τῆς τελευταίας — τῆς νεωτάτης παραγωγῆς, ὑποσχόμενοι — ἔὰν ὁ χώρος βέβαια μᾶς τὸ ἐπιτρέψῃ — νὰ ξαναγράψουμε καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους, στὸ ἐρχόμενο τεῦχος.

Καὶ πρῶτα-πρῶτα ἀναφέρουμε τὴν μεγάλην ἐπιτυχίαν τῆς σαζόν, τὸ Γερμανικὸ ἢ μᾶλλον Βιεννέζικο τραγουδάκι — βάλς τοῦ R. Stolz «*Frag' nicht Warum*» — Μὴ ρωτᾶς γιατί. Ἡ «*λήψις*» στὸ δίσκο εἶναι πολὺ καλὴ καὶ ἡ χαριτωμένη ἐνορχήστρασις ἀκούεται ἀρκετὰ καθαρὰ καὶ ἰδίως αἶ με σουρντίνα τρομπέτες — σὰν πρόλογοσ στὸ ἐπόμενο τραγοῦδι: «*Adieu mein Kleiner Gardeoffizier*» — Ἄντιο μικρὸ μου ἀξιωματικὲ τῆς φρουρᾶς — τὰ ἀρπέτζια τῆς Ἄρπας, ἡ διανομὴ στὰ διάφορα ὄργανα — ξύλινα πνευστά, ἔγχορδα κτλ., — τῆς γλυκεῖας μελωδίας τοῦ Refrain καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς. «*Μὴ ρωτᾶς γιατί*» εἶναι ἀσφαλῶς ἕνας δίσκος ποὺ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὸν ἔχη κανεὶς κοντὰ του, τώρα μάλιστα στὶς χειμωνιάτικες βραδυὰς καὶ τὸν συνιστοῦμε ἰδιαίτερος στοὺς ἀναγνώστας μᾶς κατόχους γραμμοφώνου.

Ἡ δευτέρα ἐπιτυχία τῆς Σαζόν εἶναι καθὼς ἀναφέραμε τὸ «*Adieu mein Kleiner Gardeoffizier*», τοῦ ἰδίου R. Stolz. Εἶναι σὲ Marsch tempo γραμμένο, ὅλο ρυθμὸ καὶ ζωὴ. Αἶ με σουρντίνα τρομπέτες δίδουν τὸ «tempo», τὸ «πίκκολο» μὲ τὴν τρίλλα του στὶς ποῦ ἀψηλές νότες, τὸ φλάουτο, τὰ ἔγχορδα, τὰ κρουστά καὶ ὅλη ἡ ὀρχήστρα, ἡχοῦν, γιὰ νὰ μᾶς κάμουν νὰ βηματίσωμεν σὰν στρατιῶται... τῆς εἰρήνης! Εἶναι ἕνα κομματάκι μὲ μισροὶ πατιμένο, γιομάτο ζωὴ καὶ Βιεννέζικη χάρι.

Σὲ μιὰ ἄλλη ἀτιμώσφαιρα ποῖδ μοντέρνα μᾶς φέρνει τὸ Slowfox: «*Auch du wirst mich einmal betrügen*» — Καὶ σὺ κάποτε θὰ με ἀπατήσης, τοῦ ἰδίου Robert Stolz, ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸν ἔργον: Διὸ καρδιὲς σένα Βάλς. Εἶναι ὅλο μοντέρνο ρυθμὸ, μὲ πλῆθος συγκοπῶν καὶ τεχνικὴν Τζαίτζ, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ Βάλς, τοῦ αὐτοῦ ὡς ἄνω κινηματογραφικοῦ ἔργου: *Zwei Herzen im 3/4 Takt*, μὲ τὰ σουρντινισομένη ξύλινα πνευστά, τὸ Σαξοφόν (τί χαριτωμένα!), τὰ κρουστά καὶ τὰ ἄλλα ὄργανα τῆς μοντέρνας ὀρχήστρας γιὰ Ὀπερέττα.

«*Ω! Δόννα Κλάρα!*» Μονοψόδι Λυσοάνδρου Ἰωαννίδου. Ἡ μαγευτικὴ Σπανιόλα... Εἶναι τὸ τραγοῦδάκι γιὰ τοὺς ἐρωτευμένους. Εἶναι ἡ γλυκεῖα καντάδα ποῦ

λέει: «*Γιὰ σένα δίνω... καὶ τὴ ζωὴ μου... θερμὴ Σπανιόλα, γιὰ σὲ τὸν κόσμο ξεχνῶ*». Αὐτὸς εἶναι ὁ δίσκος, αὐτὰ εἶναι τὰ λόγια μὲ μιὰ εὐχάριστη μουσικὴ.

Γιὰ κείνους ποὺ ἀγαποῦν τὰ πορταμένα τῆς Χαβάγιας, συνιστοῦμε ἰδιαίτερος τὴν «*Ἀγκούστια*» — Ταγκὸ μὲ ἐκτελεστὰς τοὺς κ. κ. Α. Δημητρίου καὶ Γ. Ἀλεξανδράκου ποὺ τραγουδοῦν αὐτοὶ μὲ κέφι καὶ ἀγάπη τὸ τραγοῦδι τῶν τῆ συνοδεία πάντοτε τῆς Χαβάγιας.

Καὶ κἀτὶ τῆς παρέας: «*Δὲν σοῦ πάει τὸ πάχος Δημητράκη*» τοῦ Ἀττί. Εἶναι μιὰ χαριτωμένη καρικατούρα, μὲ τὰς ἀποιμμήσεις γυναικείας φωνῆς καὶ τοῦ παπᾶ ἀπὸ τὸν Κ. Μαυροῦ. Γιὰ τὶς συναναστροφές τοῦ σπιτιοῦ μὲ τοὺς χονδροὺς Δημητράκηδες εἶναι ἕνας δίσκος ποὺ δὲν πρέπει νὰ λείπῃ. Ἄλλὰ καὶ τὸ «*Ἀχ! Σουλτάνα μου*» καθὼς καὶ ἡ «*Κατοργάρα*» μὲ τὰ σφυοίγματα, μουμουρίσματα κτλ. τοῦ Κόρου τῆ συνοδεία Μανδολινάτας. Ἡ «*Σερενάτα Ναπολιτάνα*» καθὼς μᾶς λέγει καὶ ὁ τίτλος τῆς, εἶναι μιὰ καντάδα τῆ συνοδεία καὶ πάλιν μεγάλης Μανδολινάτας καὶ ἐκτελεστὴν τὸν κ. Κ. Στελλάκη: «*Ἦρθα τραγοῦδι νὰ σοῦ πῶ ἀπ' τὰ παλιὰ... μικρὸ ναζιάρικο*» καὶ ἀρπετζιάτα τῶν ὀργάνων...

«*Γύρνα παιδί μου λατρετὸ*» τραγοῦδᾶ ἡ γερὴ φωνὴ τῆς Δ^{ος} Φλωραδέλλη μὲ χορροδία καὶ ὀρχήστρα. «*Σὲ προσμένουν τὰ φιλιὰ μου...*» εὐρίσκειται κάπου στὸ ποιητικὸ κείμενο μὲ τρίτες ἔγχορδων. Πολὺ ἐπιτυχημένη ἡ ὄλη ἐκτέλεσις καὶ ἰδίως στὸ τέλος μὲ τὰς quasi imitationen τοῦ σοπράνο καὶ Κόρου. Πολὺ ὥραια καὶ ἐπιτυχημένη ἡ «*λήψις*». Στὸ «*Ταγκὸ τῆς Στέπας*» ἡ Δ^{ος} Φλωραδέλλη καὶ πάλιν, μὲ τὸν κ. Ὁρ. Μαζοῦ τραγοῦδοῦν μαζὺ τὸν «*καῦμο* τῆς ξηνητεῖας» — πολὺ καλά. «*Περασμένη Ἀγάπη*» — Ταγκὸ, ἀπὸ τὴν Ὀπερέττα ἡ «*Ριόκα μας*» μὲ τραγοῦδιστὰς τοὺς κ. κ. Θωμάκου καὶ Σαβαρῆ συνοδεία ὀρχήστρας. «*Πῶς νὰ ξεχάσω τὴν ἀγάπη μας ἐκείνη...*» τραγοῦδᾶ ὁ τενόρος, γιὰ νὰ μᾶς βεβαιώσουν στὸ Refrain οἱ δυὸ τους ὅτι: «*Ἡ περασμένη ἀγάπη δὲν ξεχνιέται...*» Πράγματι!...

Στὸ ἄλλο μέρος τοῦ δίσκου ἀκούομεν τὸ λαμπρὸν «*Κρεπισκὺλ*» Ταγκὸ τοῦ Bianco καὶ ἐκτελεστὰς τοὺς Φιλίππουλον-Σαβαρῆ καὶ Λουσιέν, συνοδεία μεγάλης ὀρχήστρας. «*Ὅτι θ' ἀγαπηθοῦμε...*» τραγοῦδοῦν τὸ ὀραῖο πρᾶγματι κοντράστ στὸν προηγούμενον δίσκο...

Ἴδου ἐν τέλει, στὴν σύντομή μας σημερινὴ ἐπισκόπησι τῶν δίσκων καὶ ἕνα τελειῶς χορευτικὸ Fox-trot «*Sunnyside up*» μὲ τὶς «*ριγμένες*» νότες του, μὲ φιγούρες Σαξοφόν, ὅλο ρυθμὸ καὶ ζωὴ.

Θ. Δ.—ης

Ὅλα τὰ νέα τραγοῦδια

τῶν διαφόρων κινηματογραφικῶν ἔργων καὶ τῆς Ὀπερέττας

στὴν Ἐταιρία Πιάνων Ἐτάρο Α. Ε.

Ἀθήναι: Ἐτοὰ Ἀρσακείου 12 - Πραξιτέλους 7. - Θεσσαλονίκη: ὁδὸς Βενιζέλου 22.

Πειραιεύς: ὁδὸς Φίλωνος 48. - Πάτραι: ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

Βόλος: ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.

Ὅλη ἡ σειρά τῶν νέων δίσκων διὰ γραμμόφωνα στὴν

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Ἐτοὰ Ἀρσακείου 12 - Πραξιτέλους 7. - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48. - ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84. - ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.

ΣΙΒΥΛΛΗ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΒΟΥΧΤΕΧΟΥΔΕ ΜΙΑ ΠΕΡΙΖΗΤΗΤΗ... ΝΥΦΗ!

«Συγγνώμη, θά μπορούσα να σάς πω δυο λόγια Δάσκαλε;

Ο βαρὺς Buxtehude ⁽¹⁾ σταμάτησε στα σκαλοπάτια τῆς ἐκκλησίας. Σουρούπωνε, μιὰ πυκνή δμίχλη εἶχε πέσει κι' εἶχε τυλήξει ὅλη τὴν πόλι σ' ἓνα πέπλο φαντασματένιο. Ο Δάσκαλος μισόκλεισε τὰ μάτια καὶ προσπάθησε νὰ διακρίνῃ τὸ συνομιλητὴ του. Θαρραλέα προχώρησε αὐτὸς κοντὰ του. Νέος, παιδί σχεδόν, εὐσωμος, κύτταξε τὸ γέρο-ὄργανιστά με μᾶτια ἔξυπνα καὶ γεμάτα περιέργεια.

— «Τί τρέχει; — Τί θέλετε ἀπὸ μένα;» τὸν ρώτησε κάπως ἀπότομα ὁ Buxtehude. — Τί διάβολο, νὰ σέ κρατοῦν γέρον ἄνθρωπο ἐβδομητὰ χρονῶν στα σκαλοπάτια τῆς ἐκκλησίας μέσα σ' αὐτὴ τὴν ὑγρασία ποὺ πειροποιεῖ τὰ κόκκαλα!

— «Δάσκαλε» ἄρχισε μὲ μιὰ φωνὴ κάπως ἀβέβαια ὁ νέος «ἡ φήμη σας εἶναι μεγάλη. Ἐξέρω ὅτι μέσα σ' ὅλη τὴ Γερμανία κανεὶς δὲν παίζει τὸ ὄργανο ὅπως ἐσεῖς. Θὰ ἤθελα νὰ γίνω μαθητὴς σας.»

Κάτι μουρμούρισε ὁ γέρος, ἔπειτα ἀποκρίθηκε ἀποφασιστικά.

«Ἐλάτε μέσα στὴν ἐκκλησία νὰ μοῦ δείξετε τί ξέρετε. Ἴδου ἡ Ρόδος ἴδου καὶ τὸ πῆδημα.»

— Ὁ νέος κάθησε στὸν πάγκο. Ἄναψαν μερικά κεριὰ καὶ τότε μόνον ὁ Buxtehude παρατήρησε τὴ φορεσιά του. Μὰ δίχως ἄλλο θὰ ἦταν ταξειδιώτης αὐτὸς ὁ νέος. Ἀλλοῦς δὲν ἐξηγεῖτο νᾶχ τὸσο σκονισμένα ροῦχα καὶ παπούτσια. — Ταξειδιώτης μακρονδός - ὀδοιπόρος. Ποιὸς ξέρει ποῦθε ἔρχονταν; Κανεὶς δυστυχισμένος...

Ἐξαφνὰ, σὰ νὰ ξύπνησαν κοιμισμένες θεότητες, ἀντήχησαν οἱ πρῶτοι ἤχοι τοῦ ὄργάνου. Ζωντάνεψαν, λὲς καὶ φωτίστηκαν, οἱ πένθιμες στοεὲς τῆς ἐκκλησίας. Ἀπὸ τὰ πρῶτα μέτρα ἄλλαξε ἔκφρασι ὁ Buxtehude. — Μὰ ὄχι, δὲν ἦταν τυχαῖος αὐτὸς ὁ ὄργανιστάς! — Μὰ δὲν εἶχε ταῖρι ἢ φούγκα ποῦ ἔπαιζε αὐτὸ τὸ παιδί! Ἐμπνευσμένη, πρωτότυπη, μὲ ρυθμούς δυνατούς, μὲ τεχνικὴ ἄψογη. Κι' ἦταν δική του, σύνθεσίς του!

Ὅταν τελείωσε ὁ νέος, καὶ στράφηκε μὲ κάποια ἀγωνιώδη ἐρώτησι στὸ βλέμμα, εἶδε στὸ πρόσωπο τοῦ Δασκάλου μιὰ μεταμόρφωσι. Εἶχε σηκωθῆ ὁ γέρο - Buxtehude, ὀλόρθος εἶχε ἀκούσει τὰ τελευταῖα μέτρα. Καὶ τώρα ἀπουμποῦσε πατρικὰ τὰ χέρια του στὸν ὄμο τοῦ παιδιοῦ.

— «Μπράβο, παιδί μου» τοῦ εἶπε μὲ τὴ βαρεῖα φωνὴ του. «Εἶσαι γεννημένος μουσικός. Ὅ,τι σοῦ λείπει θὰ τὸ μάθης κοντὰ μου. Μὰ ποιὸς εἶσαι; Ἀπὸ ποῦ ἔρχεσαι; Πές μου τὸνομά σου!»

— «Ὀνομάζομαι «Johann Sebastian Bach» ἀπο-

(1) Ἀνάγνωσε: Μπουξτεχούντε.

κρίθηκε μὲ κάποιο καμάρι ὁ νέος. «Εἶμαι ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῶν μουσικῶν Bach τῆς Θουριγγίας, κι' ἐγὼ ὁ ἴδιος ἐργάζομαι ὡς ὄργανιστάς στὴν Arnstadt.»

Μιὰ λάμψη χαρᾶς φώτισε τὸ πρόσωπο τοῦ Buxtehude.

— «Ἄ, εἶσαι ἀπὸ τοὺς περίφημους Bach! — Καὶ πῶς ἦλθες ἐδῶ;»

— «Πῆρα ἄδεια, ταξείδεψα πεζῆ...»

— «Πεζῆ;!» φώναξε δύσπιστα ὁ γέρος. «Πενήντα μίλια πεζῆ; Τί λὲς παιδί μου;»

Ὁ Johann Sebastian γέλασε.

— «Ἀλήθεια, πενήντα μίλια εἶναι ἀπὸ τὴν Arnstadt ὡς τὴ Lübeck. Ἄλλ' ὅταν πρόκειται κανεὶς νὰ βρῆ ἓνα Buxtehude, τ' ἀποφασίζει.»

Ὁ γέρος γέλασε δυνατὰ, κύτταξε μὲ ἐνδιαφέρον καὶ μὲ ὕφος κάπως παράξενο τὸ νέο ποὺ στέκονταν ὀλόρθος μπροστά του—ἀλήθεια τί γερὸς, τί ρωμαλέος! — κι' ἔξαφνὰ, μὲ πατρικὴ σχεδόν στοργή:

— «Ὅστε σύμφωνοι;» τοῦ εἶπε. «Εἶσαι μαθητὴς μου. — Ἄκουσε... Ἐρχεσαι αὔριο στὸ σπίτι μου νὰ φᾶμε μαζί; Θὰ γνωρίσης καὶ τὴν οἰκογένειάν μου. Σὲ περιμένω.»

Ἐφυγε χαρούμενος καὶ βιαστικός, μὲ ὕφος ξαναγεωμένο, ἀφίνοντας πίσω του τὸ νέο σαστισμένο ἀπὸ τὴν ξαφνικὴ του εὐτυχία.

Κάθησε πάλι ὁ Johann Sebastian στὸ ὄργανο. Ἄρχισε νὰ παίζει γιὰ τὸν ἑαυτὸ του. Ἡ καρδιά του πλημμύριζε ἀπὸ χαρά. Τὰ πενήντα μίλια τῆς πορείας πᾶνε, εἶχαν λησμονηθῆ.

Μαθητὴς τοῦ μεγάλου Buxtehude, τοῦ Δανοῦ μουσικοῦ ποὺ εἶχε ἔλθῃ χρόνια καὶ χρόνια τώρα στὴ Γερμανία, εἶχε ἐγκατασταθῆ στὴν πολυθόρουβη Lübeck, κι' εἶχε κατορθώσει νὰ καταστήσῃ τὴν ἐμπορικὴ αὐτὴ πόλι, μουσικὸ προσκύνημα τῆς χώρας.

Κι' ἐνῶ τὰ σκέπτονταν αὐτά, τὰ δάχτυλά του χάιδεuan τὰ πληκτρα τοῦ ὄργάνου. — Ἀλήθεια, τί ὑπέροχο ὄργανο! Δεύτερο δὲν ὑπῆρχε στὴ Γερμανία ὅλη. Σταμάτησε ἔξαφνὰ καὶ χαμογέλασε πικρά. Θυμήθηκε τὸ δικό του τὸ φτωχὸ τὸ ὄργανο—πέρα στὴ μικρὴ Arnstadt, ἐκεῖ ποὺ ἐργαζόνταν γιὰ νὰ κερδίσῃ τὸ ψωμί του. Μιὰ λύπη ἔσφιξε τὸ ψυχὴ του. — Ξανάρχισε νὰ παίζει γιὰ νὰ χορτάσῃ τὸ θεῖο ἦχο. Πόσον καιρὸ θὰ τὸν χαίρονταν; — Καὶ τί ὑπέροχη ἐκκλησία! — Τί θαῦμα ἢ Marienkirche! — Ἄχ, ἦτον εὐτυχισμένος ὁ γέρο-Buxtehude, ποὺ εἶχε περάσει τὴ ζωὴ του μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἐκκλησία παίζοντας αὐτὸ τὸ ὄργανο, τιμημένος, ὅπως ἐδῶ ξέρουν νὰ τιμοῦν τοὺς μουσικούς! Ἐνῶ αὐτός...

Ἐξαφνὰ ἓνα χαμόγελο φώτισε τὸ πρόσωπό του. Ἐκλείσε τὰ μάτια σὰ νὰ ἤθελε νὰ μὴ τοῦ φύγῃ κάποια

εὐχάριστη ὄπτασις. Κι' ἀλήθεια, τί παράξενο! Τὴν ὄρα ποὺ ἔβλεπε σκοτεινὴ κι' ἄχαρι τὴν Arnstadt τὴν ἄμουση πόλι, μιὰ ἀχτίδα εἶχε λάμψει μπρὸς στα θαμπωμένα του τὰ μάτια, σὰν μιὰ ἀνοξιάτικη ὄπτασις μέσ' στὴν καρδιά τοῦ χειμῶνα. Ἡ Μαρία Βαρβάρα Bach, ἡ γλυκεῖα του ξαδελφοῦλα, τὸν κύτταξε μὲ τὸ παιδιάστικό της τὸ χαμόγελο, μὲ ἓνα ὕφος γεμάτο ἀπορία. — Πῶς, δὲν τὴν θυμήθηκε αὐτὴν ποὺ τὸν περιέμενε στὴν Arnstadt; — Ἄ, κύριε Johann Sebastian, εἶπαμε νὰ ταξειδέψης γιὰ τὴν τέχνη σου, ἀλλὰ ὄχι νὰ ξεχάσης καὶ τὴ Μαρία Βαρβάρα!...

Μὰ καταντοῦσε πὰ μαρτύριο αὐτὸ τὸ τραπέζι! Αὐτὲς οἱ δεσποινίδες Buxtehude δὲν τὸν ἄφιναν νὰ καταπιῆ μὲ τις ἀδιάκοπες ἐρωτήσεις, μὲ τὴν ἀκατάσχετη φλυαρία καὶ μὲ τὴν ὑπερβολικὴ τους περιποίησι. — Μὰ δὲν ἦταν καὶ μικρὸ τὸ ἔργον! — Νὰ τρῶθῃ συγχρόνως καὶ νὰ διδῆ ἀπαντήσεις σ' ἔξι γυναικεῖα στοματάκια ποὺ μιλοῦσαν ὅλα μαζί τις περισσότερες φορές! — Ἐξῆ, μάλιστα! — Ἡ κυρία Buxtehude—Θεὸς σωρὸς τὴν! — εἶχε προτίμησι φαίνεται στὸ φῦλο της κι' εἶχε χαρίσει στὸν ἄντρα της ἔξι κορίτσια καὶ κανένα ἄγορι. — Σάστισε, ἀλήθεια, στὴν ἀρχὴ ὁ Johann Sebastian, μόλις μπῆκε μέσα σ' αὐτὸ τὸ μελίσι. — Ἐπειτα—ὅλα συνηθίζονται στὸν κόσμῳ—βρῆκε ἀρκετὸ θάρρος γιὰ νὰρχίσει νὰ τις κυττάξῃ μὲ κάποια προσοχή! — Κόκκινα πράσινα, κίτρινα, τριζάτα, βγαλμένα σίγουρα ἀπὸ τῆς γαργιάς τὸ σεντούκι, βαρεῖα φορέματα μεταξωτά, φανταχτερὰ, εἶχαν φορέσει γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴν περίστασι οἱ δεσποινίδες. Σωστὴ ἀνθοδέσμη σκέφτηκε γιὰ μιὰ στιγμὴ ὁ Johann Sebastian—ἔπειτα ὅμως ἔκανε ἓνα μορφασμὸ κι' ἔχαμογέλασε κρυφά. Ἄνθοδέσμες; — Χμ... Παράξενα πάντως λουλούδια, κοκκαλιάρικα, ἀκαμπτα, ἀσχημομούρικα. Τί κοῖμα! — Μὰ νὰ μὴν εἶναι καμμιά νόστιμη! — Παράξενο πρᾶγμα σὲ τόσες ἀδελφές. Ἐπὶ τέλους ἡ μικρὴ ἦταν νέα ἀκόμα—ὡς εἰκοσιοχτὼ χρόνων κοπέλλα.

— «Καὶ πῶς σὰς φαίνεται ἐδῶ κύριε Bach;» ὤρωτοῦσε τώρα ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα μὲ τὴ χοντρὴ φωνὴ της. «Θὰ σὰς ἄρεσε νὰ μένατε γιὰ πάντα;» Ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα ἦταν ἡ μεγαλύτερη—τὰ τριανταεπτὰ τὰ εἶχε σίγουρα. (Κι' ὅμως, κύριε Johann Sebastian Bach, μὴ κάνης πῶς δὲν καταλαβαίνεις, θᾶχαν κάποιο σκοπὸ οἱ γλαρὲς ματιές, οἱ μελετημένες πόξες καὶ τὸ χρυσαφὶ μεταξωτὸ φόρεμα!)

— «Ναί... ὄχι...»

— «Πῶς ὄχι;» φώναξε δυνατὰ ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα μὲ τὴν ἀγέρωχη φωνὴ της. — «Πῶς ὄχι; Δὲν ἐκτιμήσατε τὸν τόπο μας; — Ἄ, παίρνετε λίγη σαλάτα;» Καὶ τὸλόγυμνο μπράτσο—(ἄχ θεέ μου, τί κόκκαλο!) πρόβαλε μὲ μιὰ ἄχαρη καὶ ἀπότομη κίνησι.

Τώρα ἀκούστηκε ἡ βαρεῖα φωνὴ τοῦ πατέρα.

— «Μὴ τὸ σαστίζετε τὸ παιδί μὲ τις ἀδιάκοπες ἐρωτήσεις σας.—Ποιὸς ξέρει Σιβύλλη Μαργαρίτα, ἴσως ἀλλάξει γνώμη ὁ κύριος Bach.»

Τὰ μάτια τοῦ πατέρα καὶ τῆς κόρης διασταυρώθηκαν. Ἐκανε αὐτὴ μιὰ ἀνυπόμονη γκριμάτσα, ἔσιαζε τὰ μαλλιά της (κάτι μαλλιά σὰν ξερὰ στάχυα) καὶ γύρισε πάλι μ' ἓνα μελετημένο χαμόγελο στὸ νέο καὶ μὲ ματιὰ γεμάτη σημασία.

— «Ἄς τὸ ἐλπίζομε!» πρόφερε ἀργὰ-ἀργά!

— «Ποῦ ξέρεις;» ἐξακολούθησε ὁ γέρος βλέποντας πῶς ὁ Bach δὲν εἶχε ὄρεξι ν' ἀπαντήσῃ. — «Ποῦ ξέρεις πῶς γυρίζουν τὰ πράγματα; Ὅλα γίνονται στὸν κόσμῳ — Ἐ, τί λὲς, φίλε μου; — Ἀσχημα θὰ ἦταν νὰ μείνης ἐδῶ—νὰ γίνης διάδοχός μου—ὄργανιστάς στὴ Marienkirche;»

Σὰν κῆμα ἀνέβηκε τὸ αἷμα στὸ κεφάλι τοῦ Bach. Ἀπὸ τὴ ταραχὴ του δὲν ἀντελήφθηκε τὰ δώδεκα γυναικεῖα ματάκια ποὺ εἶχαν καρφωθῆ μ' ἀγωνία ἀπάνω του.

— «Διάδοχός σας;» τραύλισε. «Τέτοια εὐτυχία...» Δὲ μπόρεσε νὰ ἐξακολουθήσῃ, τὸν ἔπνιγε ἡ χαρὰ καὶ νόμιζε πῶς ὅλοι οἱ ἤχοι τοῦ ὑπέροχου ὄργάνου βούϊζαν στα αὐτιά του καὶ τὸν ζάλιζαν.

Οἱ δεσποινίδες κυττάχτηκαν μὲ ὕφος σοβαρό.

Ἐπειτα ἡ Σιβύλλη Μαργαρίτα ἀκούστηκε πρώτη.

— «Καὶ βέβαια θὰ ἦταν μεγάλη εὐτυχία γιὰ σὰς...»

— «Μὴ βιάζεσαι» τὴν ἔκοψε ὁ Buxtehude. «Ἐχομε καιρό. Ἄς πάρῃ πρῶτα μερικὰ μαθήματα μαζί μου—νὰ γνωριστοῦμε καλλίτερα—ὅλα γίνονται...»

«Γυναῖκα τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα;» φώναξε μὲ φρίκη ὁ Johann Sebastian Bach.

— «Ναί, παιδί μου, αὐτὴ εἶναι ἡ ἱστορία» τοῦ ἀποκρίθηκε ὁ σπιτονοικοκύρης του. «Ὁ γέρο-Buxtehude θὰ διαλέξῃ μόνος του τὸ διάδοχό του στὴ θέσι τοῦ ὄργανιστά τῆς ἐκκλησίας, ὑπὸ τὸν ὄρον—ἄ, ὅλα κι' ὅλα, ὄρος ἀπαράβατος—ὑπὸ τὸν ὄρον ὁ διάδοχός του νὰ πάρῃ γυναῖκα τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα.—Μεγάλο δυστύχημα γιὰ τὸν κακόμοιρο τὸ Δάσκαλο αὐτὰ τὰ ἔξι τὰ κορίτσια!—Τὶ νὰ σοῦ πῶ ὅμως παιδί μου;—καὶ γιὰ τὸν τόπο μας. Γιατὶ ὁ Buxtehude γέρασε πιά, διάδοχο δὲν ἔχει, κι' ἔτσι θὰ μείνη καμμιά μέρα ἡ ἐκκλησία μας χωρὶς ὄργανιστά—γιατὶ ποιὸς θὰ πάρῃ τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα; Ἦλθαν τόσοι καὶ τόσοι ὑποψήφιοι διάδοχοι καὶ γαμπροί, κανεὶς ὅμως δὲν τ' ἀποφάσισε.—Δὲν ξέρω τί εἶχεν αὐτὴ ἡ κοπέλλα—νὰ τοὺς τρομάξῃ ὅλους.—Κι' ὅμως, (κι' ἐδῶ κύτταξε τὸ νέο κατὰμματα)—ἓνας ἔξυπνος θὰ τὴν ἔπαιρνε—ἄξιζε κάποια θυσία αὐτὴ ἡ θέσις—ἐξασφαλισμένη ὄλ' ἡ ζωὴ—μισθὸς ἔκτακτος—δόξα—τιμὲς—καὶ τί ὄργανο! ψέμματα;»

Ὁ Bach τὸν κύτταξε μὲ μάτια ἀπλανῆ.

Μιλοῦσε, μιλοῦσε ὁ ἀγαθὸς σπιτονοικοκύρης, ὥσπου στὸ τέλος βαρέθηκε, καληνύχτισε, κι' ἔφυγε. Καὶ πάλι

δὲν ἄλλαξε θέσι ὁ Bach. Δὲν αἰσθάνεται τὴ δύναμι νὰ σηκωθῆ—κάτι εἶχε κατακυλίση μέσα του παρασούροντας ὅλη του τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς.

Τὶ ὄνειρο κι' ἐκεῖνο! Νὰ γίνω διάδοχος τοῦ ξακουστοῦ Buxtehude!—Μὰ δὲν τὸ νόμιζε ὄνειρο, μέρες τώρα τὸ εἶχε σύγουρο, λίγο-λίγο ἀπάνω σ' αὐτὴ τὴ χίμαιρα εἶχε θεμελιώση κάθε μελλοντικὸ σχέδιο εὐτυχίας. Κι' ὁ Δάσκαλος Buxtehude, χωρίς νὰ τοῦ μιλή ποτὲ καθαρά, τοῦ τροφοδοτοῦσε τὴν ἐλπίδα μὲ χίλια γλυκόλογα, μὲ ἄπειρες ἐκδηλώσεις στοργῆς καὶ θαυμασμοῦ.—Κι' αὐτός, τὴν ἡλίθιος! Δέχονταν φυσικὰ καὶ ἀνεξέταστα τὶς περιποιήσεις τῆς Σιβύλλης Μαργαρίτας, καὶ πίστευε πῶς ὅλ' αὐτὰ γινόνταν γιὰ τὴν τέχνη του μονάχα. Ὅσπου τυχαῖα ἀπόψε εἶχε κέφι γιὰ κουβέντα ὁ σπιτονοικοκύρης του, ἀνέβηκε στὸ δωμάτιό του, κι' ἄρχισε—ποῖς ξέρη μ' ἄθωότητα ἢ ἐπιτήδες;—νὰ τοῦ μιλή γιὰ τὸν Buxtehude καὶ γιὰ τὴ Σιβύλλη Μαργαρίτα, τὴν ... περιζήτητη νύφη!

**

Σὲ λίγες μέρες, ἓνα ἡλιολουσμένο πρωῒ, ὁ φύλακας τῆς πύλης τῆς Lübeck ξεκλείδωνε γιὰ νὰ διαβῆ ἓνας νέος ταξειδιώτης. Πρὶν νὰ περάσῃ αὐτός, στάθηκε, ἔπεσε γιὰ μιὰ στιγμή στὴν ἀγκαλιὰ ἐνὸς ηλικιωμένου κυρίου, —μπᾶ!— ὁ Buxtehude, ὁ ὄργανιστάς!—Κι' εἶχε δῖκονα στὰ μάτια ὁ γέρος, ὄχι ψέμματα, κι' ἡ φωνὴ του ἔτρεμε καὶ πρόφερε βαρῶν.

—«Ἄς γίνῃ τὸ θέλημα τοῦ θεοῦ. Δὲν μοῦ ἦταν γραμμένη ἡ εὐτυχία νὰ σὲ κάνω παιδί μου, Johann Sebastian. Μ' αὐτὸν τὸν καὶ μὸ θὰ πεθάνω, τὸ ξέρω μὰ πῶς νὰ ὑπογράψω μὲ τὰ χέρια μου τὴν καταδικητῶν κοριτσιῶν μου;—Μαζί σου ὅμως θὰ εἶναι πάντα ἡ εὐχή μου, κι' ἡ σκέψη θὰ σ' ἀκολουθῆ στὴ δόξα τοῦ σίγουρα σὲ περιμένει. Στὸ καλὸ παιδί μου, στὸ καλό!»

Ἐκλείσε βαρῶν ἡ σιδερένια πόρτα. Γιὰ μιὰ στιγμή ἀνατρίχιασε ὁ Bach στὸ τριξισμό της καὶ τ' ὄργανο κι' ἡ Marienkirche, κι' ὅλο τὸ παλάτι μιᾶς ὄνειρομένης εὐτυχίας, πέρασε καὶ σωριάστηκε μέσα στὸ πονεμένο του κεφάλι.

—Σταμάτησε τὸ βῆμα του, κι' ὁ φύλακας ποὺ τὸν κῦτταζε περιέργω ἐτοιμάστηκε νὰ ξαναοἴξῃ τὴν πόρτα. Δὲν πρόφθασε ὅμως. Μὲ βῆμα γοργὸ καὶ σταθερὸ εἶχε ἀρχίσῃ ὁ νέος ταξειδιώτης τὸ δρόμο του, ἐκεῖ ὁ ἥλιος φώτιζε μ' ἀνοιχτάκιες σχεδὸν ἀχτίδες τὸ χιονισμένο κάμπο.

Μαρία Βαβάρια, γλυκιὰ ξαδελφοῦλα, δέξου τον μ' ἀγάπη! Τὴν ἀξίζει μιὰ τέτοια θυσία.

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

Ἡ κινηματογραφικὴ ταινία «*Στὴν χώρα τοῦ μευιδιάματος*» (ὀμιλοῦσα καὶ ἄδουσα) ποὺ παρακολούθησαμ στὸ Ἀττικόν, εἶναι ἀρκετὰ ἐπιτυχημένη καὶ ἰδίως ἡ γλυκιὰ μουσικὴ τοῦ Λέχα, ἔστω καὶ μὲ τὴν μικρὰν ἐπιρροήν—κάπου-κάπου—τοῦ στυλ Πουτσίνι.

ΔΙΑΦΟΡΟΙ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Ἐνεκα ἀσθενείας τοῦ χαρακτοῦ μας κ. Ρ. Φρέσσα τὸ μουσικὸν τεμάχιον τοῦ κ. Α. Κόντη, τὸ ὁποῖον θὰ ἐδημοσιεύωμεν, ἀναβάλλεται διὰ τὸ προσεχὲς τεῦχος. Ἐπίσης τὸ ἄρθρον τοῦ συνεργάτου μας κ. Π. Κωνσταντινίδη διὰ τὸ Ραδιόφωνον. Τὸ τεμάχιον τοῦ Bach τοῦ παρόντος τεύχους εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ παλαιότερα τεκμήρια προγραμματικῆς μουσικῆς.

— Στὰς 5 τρέχ. μηνὸς τὸ Τρίο τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου» ἐξετέλεσε τὸ Τρίο op. 49 τοῦ Μέντελσον καὶ τὸ op. 99 τοῦ Σούμπερτ. Τὸ Τρίο (πιάνο, βιολί, βιολοντσέλλο) ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς κ.κ. Τουρνάισεν (πιάνο), Σούλτσε (βιολί) καὶ Ἀντωνόπουλον (βιολοντσέλλο).

— Ἡ Δ^ς Μαρία Χωραφᾶ (μαθήτρια τοῦ κ. Βελουδίου) ἔπαιξε στὸ Ρεσιτάλ της μὲ πολὺ μῆριον συνθέσεις τῶν Μπετόβεν, Μπάχ-Μπουζόνι, Λίστ κλπ.

— Ὁ βαρόνος κ. Γεώργ. Δαμασιώτης τῆ συνοδείᾳ τοῦ κ. Δ. Μαρη (πιάνο) ἐξετέλεσε εἰς τὴν συναυλίαν του τεμάχια διαφόρων μουσικῶν σχολῶν.

— Ἡ διάλεξις τῆς συνεργατιδῶς μας Δ^{ος} Ἰωάννας Μπουκουβάλα περὶ «Λίστ» εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Παρνασσού» εἶχε μεγάλην ἐπιτυχίαν καθὼς καὶ ἡ ἐκτελέσασα εἰς τὸ πιάνο διαφόρους συνθέσεις τοῦ Λίστ, Δνί, Ἰόλη Μπουκουβάλα.

— Ἡ συναυλία τῆς Δ^{ος} Ἀλεξάνδρας Δαλάκου (Λυρικῆς ὑψηφώνου) τῆ συμπρόξει τοῦ κ. Π. Ἐπιτροπάκη (εἰς τὸ πιάνο ἢ κ. R. Kaminsky) ἀφῆκε μεγάλην ἐντύπωσιν εἰς τὸ πολυπληθὲς ἀκροατήριον.

— Ἐλοβομεν τὰ «Ἱατρικὰ Χρονικά» Ἰανουαρίου τοῦ κ. Δρ Βαλερίου Μαρσέλου, καθὼς καὶ τὸ ἐβδομαδιαῖον ὄργανον τῶν ἱατρῶν κλπ. «Υγειονομικὸς Κόσμος» τῶν κ.κ. Μαρσέλου καὶ Γ. Ἀντωνιάδου. Ἐπίσης τὴν «Φωνὴν τοῦ Βιβλίου» (Μηνιαία Ἐπιθεώρησις) τοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου Δημητράκου.

— Στὸν Ραδιοφωνικὸν σταθμὸν Φραγκφούρτης (Γερμανία) ἐξετελέσθη τὴν 22^{αν} Ἰανουαρίου 1931, ἡ Σουίτα γιὰ βιολί καὶ μικρὴ ὀρχήστρα τοῦ ἀξιότιμου συνεργάτου μας κ. Ν. Σκαλκώτα. Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» ἐκφράζει τὰ πλέον ἐγκάρδια συγχαρητήρια εἰς τὸν Ἑλληνα συνθέτην καὶ τακτικὸν τῆς συνεργατῆν.

○○○○○

ΑΔΕΛΦΟΓΡΑΦΙΑ

Κον Σ. Δ.—*Βόλον*.—Τὰ μουσικὰ βιβλία τὰ ὁποῖα ζητῆτε ἐξητηθήσαν. Ἐὰν θέλετε Γερμανικὰ ἢ Γαλλικὰ μουσικὰ θεωρητικὰ βιβλία, εὐχαρίστως νὰ σᾶς προμηθεύσωμεν.

Κον Μπ.—*Πρέβεζαν*.—Δὲν ἤμπορεῖ δυστυχῶς νὰ γίνῃ τίποτε. Λυπούμεθα πολὺ διότι δὲν ἤμποροῦμεν νὰ σᾶς βοηθῶμεν. Γράψατε κάτι καλλίτερον καὶ θὰ δημοσιευθῆ.

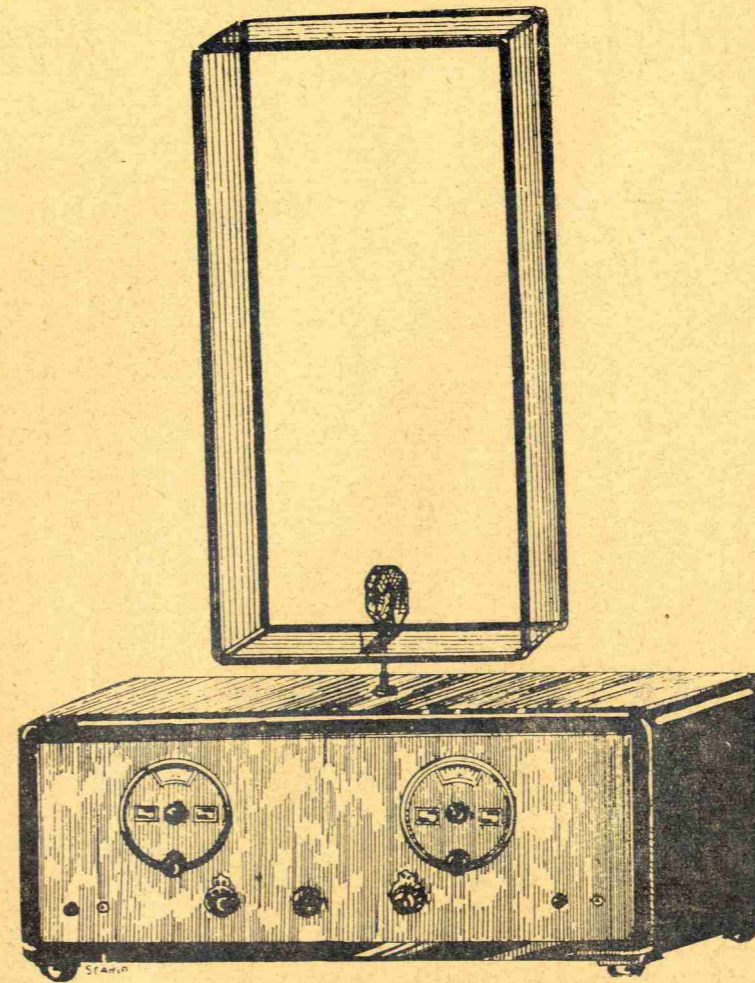
Κον Ι. Μ.—*Ἱατρὸν*.—Σᾶς εὐχαριστοῦμεν γιὰ τὰ καλὰ σας λόγια. Ἡ συνδρομὴ σας ἐλήφθη.

Παρακαλοῦμεν τὸν κ. Σ. Ν. εἰς Κόρινθον (:) νὰ μᾶς γράψῃ καθαρά τὴν διεύθυνσίν του. Ἡ συνδρομὴ ἐλήφθη.

Κον Α. Π.—*Δαμίαν*.—Σᾶς ζητοῦμεν συγγνώμην διὰ τὴν μικρὰν ἀκαταστασίαν. Τὰ πράγματα μῆχαν τώρα σιτὴν θέσον των—δὲν εἶναι ἔτσι;

Κον Α. Ν.—*Ἐνταῦθα*.—Ἡ «Μουσικὴ Ζωή» δὲν ἐξεδόθη γιὰ νὰ «βαρᾶ», ὅπως γράφετε. Ἡ σοβαρὰ ἀρθρογραφία τῆς σᾶς διαφεύδει.

Δ^{δα} Ε. Κ.—*Ἐνταῦθα*.—Τὸ μουσικὸ σας διήγημα δὲν μᾶς λέγει δυστυχῶς πολλὰ πράγματα. Γράψατέ μας κάτι καλλίτερο.



Ἡ ΝΥΧΤΑ ΕΧΕΙ ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΑΞΙΑ

γιὰ σᾶς, ὅταν ἔχετε ἓνα ραδιόφωνο.

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

Φέρνει στὸ σπίτι σας τὴν εὐγενὴ ἀπόλαυσιν τῆς ὡραίας Μουσικῆς, ἐνῶ συγχρόνως σᾶς κάνει νὰ αισθανθῆτε τὴν γλυκιὰ ἱκανοποίησιν ὅτι κατέχετε τὴν σπουδαιότεραν ἐφεύρεσιν τοῦ αἰῶνός μας.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΕΙΣ ΠΛΗΡΗ ΣΕΙΡΑΝ ΜΕ ΜΗΝΙΑΙΑΣ ΔΟΣΕΙΣ,

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.



Η ΤΕΛΕΙΟΤΕΡΑ ΕΚΦΡΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



Ἡ Τέχνη εἶναι τόσοσν συνδεδεμένη με τόν πολιτισμόν, εἶναι τόσοσν ἀπαραίτητος εἰς ὅλας τὰς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς οἰκογενειῶν ἀνωτέρου κοινωνικοῦ ἐπιπέδου, ὥστε δυνάμεθα νά εἰπομεν ὅτι πάντοτε ὀφείλει κανεῖς νά καλλιερῆ τὰς Τέχνας εἰς πᾶσαν δυνατὴν ἔκφρασίν τῶν.

Μεταξὺ ὄλων τῶν τεχνῶν ἡ Μουσική εἶναι ἡ θειοτέρα.

Παρά τὰς μυριάς ἀπασχολήσεις του, ὁ καθεὶς αισθάνεται ὅλας ἰδιαίτεραν γοητείαν ὅταν ἀκούῃ ἐκτελούμενα ὠραῖα ἔργα Μουσικῆς, ἔστω καὶ ἂν μέχρι σήμερον δέν τοῦ ἐδόθη ἡ εὐκαιρία νά ἀναπτύξῃ τὰ μουσικά χαρίσματα, τὰ ὅποια ὑπὸ οἰανδήποτε μορφήν τὸν πλημμυροῦν.—Ἰδανικωτέρα ὅμως ἀπόλαυσις εἶναι ἐκείνη, τὴν ὅποیان δοκιμάζει κανεῖς ἐκφράζων μόνος του τὰ μουσικά συναισθήματά του μεθ' ἐνός τελείου μουσικοῦ ὄργανου. Καὶ τὸ ὄργανον τοῦτο ὑπάρχει ἀπὸ τὰς ἀρχὰς τοῦ παρελθόντος αἰῶνος.—Ἐπὶ τοῦ προκειμένου αἱ γνώμαι ὄλων τῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Διστ, τοῦ Βάγνερ, τοῦ Μπίλοβ, τοῦ Ρουμπινσταίν μέχρι τῶν ἡμερῶν μας, συμπίπτουν ὁμοφώνως. Παραδέχονται ὅτι ὑπάρχει ἓνα μόνον μουσικὸν ὄργανον καὶ τοῦτο εἶναι τὸ Πιάνο **Bechstein**.—Ἐὰν σήμερον ὑπάρχουν πολλὰ μουσικά ἀριστουργήματα, τοῦτο ὀφείλεται κατὰ μέγα μέρος εἰς τὸ Πιάνο **Bechstein**. Διότι τὸ πιάνο **Bechstein**, ὡς τέλειον δημιούργημα τῆς Τέχνης, παρουσιάζει διὰ τοὺς καλλιτέχνας ἓνα ἰδιαίτερον γνώρισμα μετὴν θείαν ἁρμονίαν τῶν ἤχων του.

Τὸ πιάνο **Bechstein** εἶναι μία ψυχὴ. Ὅχι μόνον παρέσχε τὴν εὐκαιρίαν εἰς τοὺς μεγάλους καλλιτέχνας νά ἐκφράσουν τὸν ἐσωτερικὸν τῶν κόσμον, ἀλλὰ καὶ νά ἐμπνευσθοῦν ἀκόμη πολλὰ ἐκ τῶν ἔργων τῶν ἀπὸ τὸ πιάνο **Bechstein**.

Ὅσοι ἐνδιαφέρεσθε νά πλουτίσετε τὴν συλλογὴν τῶν ὠραίων ἀντικειμένων μετ' ἔργα διαρκοῦς ὠραϊότητος, διὰ τὰ ὅποια νά αισθάνωνται στοργὴν καὶ ὑπερηφάνειαν, ἐὰν ἐπιδιώκουν νά διακριθοῦν μετὰ μέσα φέροντα τὴν σφραγίδα ὄλων ἀνωτέρου πολιτισμοῦ, κοσμήσατε τὸ σαλόνι σας μετ' ἓνα Πιάνο **Bechstein**.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΟΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.