

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΕΦΟΡΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

Μαν. Καλ : Ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία.

Νικολάου Κόνστα (Ἱατροῦ - Ὀτορινολαρυγγολόγου) :
Τὸ ἄσμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως.

Κωνστ. Δ. Οἰκονόμου : Ψυχολογία τῆς παύσεως.

Ἰωάννου Νικολοπούλου (μηχανικοῦ) : Πῶς κατασκευάζεται ἓνα καλὸ πιάνο ;

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

Ν. Σ. (Βερολῖνον) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.

* * : Ἀνέκδοτα μουσικῶν.

Σ. Προκοπίου : Μουσικὸν τεμάχιον.

Π. Π. Κ. : Τὸ Ραδιόφωνον.

Κ. Δ. Οἰκονόμου : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἄσμα.

Ἰωάννας Γ. Μπουκουβάλα : Τὸ κύκνειο ἄσμα.

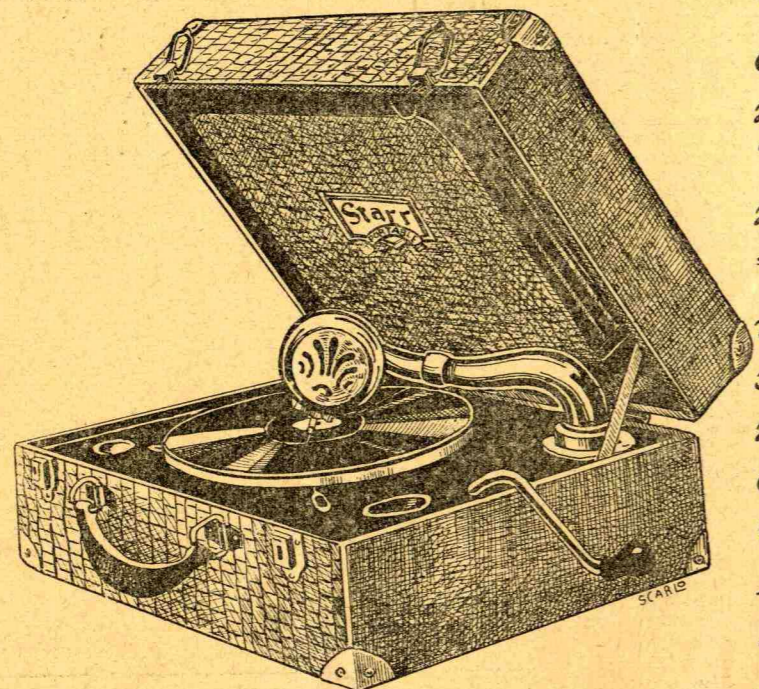
Μουσικὴ κίνησις; *Ἀθηνῶν* (κρίσεις διαφόρων συνεργατῶν), μουσικὰ παραδείγματα, φωτογραφίαι κατασκευῆς πιάνων κτλ.

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 5.

ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ...

Στήν ἀκρογιαλιά ἢ στὸ βουνό, σᾶς εἶμαι ὁ ποιὸ
εὐχάριστος σύντροφος.

Μαζύ μου ἐξασφαλίζετε ποικιλίαν διασκεδάσεων:



Ἄν σᾶς γοητεύ-
ουν αἱ ρωμαντι-
καὶ μελωδίαί τῶν
Ἑλλήνων ἢ ξένων
καλλιτεχνῶν,

Ἄν θέλετε νὰ ἐν-
τριφήσετε στὰ
παθητικὰ ἐρωτι-
κὰ τραγούδια ποὺ
σᾶς τραγουδοῦν ὁ
Φλέτα, ὁ Σίπα, ὁ
Λ. Ἰωαννίδης, ὁ
Δελένδας, ὁ Ἐπι-
τροπάκης,

Ἄν θέλετε νὰ ἀκούσετε καμμιά ἄρια ἀπὸ τὴν ὄπερα
ποὺ προτιμᾶτε, τραγουδισμένη ἀπὸ τὸν Καροῦζο ἢ
τὸν Ἀγγελόπουλο, ἢ τὸν μεγάλο μας Λάππα,

Ἄν ἡ παρέα σας λαχταρᾷ νὰ χορέψη στοὺς ρυθμοὺς
τῶν μοντέρνων χορῶν ποὺ χορεύονται στοὺς διεθνεῖς
ναοὺς τῆς Τερψιχόρης,

Πάντα θὰ σᾶς ἐξυπηρετῶ πιστὰ καὶ ἀφοσιωμένα,
θὰ εἶμαι ἔτοιμος καὶ θὰ ἀναμένω τὰς διαταγὰς σας
εἰς τὰς κάτωθι διευθύνσεις:

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

== ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12 — Πραξιτέλους 7. ==
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 23
ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Μαϊζῶνος 109. ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧΟΣ 8

ΜΑΪΟΣ 1931

Γραφεῖα:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

Ἐτησία συνδρομὴ (Τεύχη 12) ... Δρχ. 60

Ἐξωτερικὸν (Τεύχη 12) ... > 100

Αἱ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικὸς Ἐπιστήμων

Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ἡ Δημιουργικὴ μουσικὴ σ' ἓναν τόπο εἶναι φανερὸ
πὼς ἀποτελεῖ τὴ λυδία λίθο τοῦ μουσικοῦ του πολιτισμοῦ.

Περισσότερο κ' ἀπὸ τὴν ἄφθαστη τελειότητα τῶν
Γερμανικῶν ὀργανισμῶν τοῦ μελοδράματος, τῆς ὀρχή-
στρας, τῆς χορῶν, τῶν λαμπρῶν τῆς Ὁδῆων, οἱ μου-
σικὲς διάνοιες τῶν μεγαλοφάνταστων δημιουργῶν τῆς
τοῦ Μπάχ, τοῦ Μότσαρτ, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Βάγνερ,
τοῦ Μπραμς, τοῦ Στράους στερεώσανε τὴ δόξα τῆς
Γερμανικῆς μουσικῆς καὶ τὴ διαλαλήσανε στὰ πέρατα
τοῦ κόσμου.

Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς καὶ γιὰ τὴν Ἰταλικὴ
καὶ τὴ Γαλλικὴ μουσικὴ. Δὲ χαρακτηρίζονται τόσο ἀπὸ
τοὺς ἐξαιρετοὺς μουσικοὺς τῶν ὀργανισμοῦ ὅσο ἀπὸ
τὴ δημιουργικὴ ἐργασία τῶν μεγάλων, τῶν συνθετῶν,
ποὺ βάλανε τὴ σφραγίδα τῆς τέχνης σὲ ὅλη γενικὰ τὴν
ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς τοῦ τόπου τῶν.

Χωρὶς ἀμφιβολία σὲ κάθε πραγματικὰ πολιτισμένον
ἔθνος ὅλες οἱ μουσικὲς ὀργανώσεις, ὅλα τὰ μουσικὰ
ιδρύματα, ἓνα μόνον εἶχανε καὶ ἔχουνε σκοπὸ: τὴν μὲ
κάθε τρόπο τελειότερη ἐμφάνιση καὶ καλλιέργεια τῆς
δημιουργικῆς παραγωγῆς καὶ τὴ μὲ κάθε μέσο ὑποστήριξη
καὶ προαγωγή τῆς.

Ἄν μάλιστα προσέξωμε τὴν ἐξέλιξη τοῦ μουσικοῦ
πολιτισμοῦ μερικῶν λαῶν ποὺ τώρα τελευταῖα ἐξεδηλώ-
θηκε, ὅπως τῶν Ρώσων, τῶν Νορβηγῶν, τῶν Οὐγγ-
ρων, τῶν Ἰσπανῶν κτλ., θὰ δοῦμε πὼς ἡ ἐργασία
τῶν μουσικῶν τῶν δημιουργῶν κυριαρχεῖ σὲ κάθε μου-
σικὴ ἐκδήλωση τοῦ τόπου καὶ ἐπιβάλλεται στὸν παγκό-
σμιον θαυμασμὸ μὲ τὴ θερμὴ ὑποστήριξη τῆς Πολιτείας
καὶ τῆς κοινωνίας τοῦ τόπου τῶν.

Ἔτσι ἡ Ρωσικὴ μουσικὴ ἐπεβλήθη, πρὶν ἀπὸ τὸν
πόλεμον τόσο στὸ ἐσωτερικὸ τῆς Ρωσίας ὅσο καὶ στὸ
ἐξωτερικὸ μὲ τὴ συστηματικὴ ἐκτέλεση καὶ ἐκδοσὴ τῶν
Ρωσικῶν μουσικῶν ἔργων καὶ μὲ τὴ διάδοσιν τῶν σὲ ὅλο
τὸν κόσμον ἀπὸ τὴν τότε Αὐτοκρατορικὴ μουσικὴ Ἐταιρεία.

Εἶναι γνωστὸ πὼς καὶ σήμερον ὀρισμένες Βαλκα-
νικὲς Κυβερνήσεις ὑποστηρίζουνε μὲ κάθε τρόπο τὴν
ἐκτέλεσιν τῶν ἔργων τῶν ἐθνικῶν τῶν συνθετῶν καὶ
προκαλοῦνε ἔτσι τὴν προσοχὴ τοῦ ξένου μουσικοῦ
κόσμου στὴν μουσικὴ τῶν παραγωγῶν.

Δυστυχῶς ἡ καλὴ μουσικὴ καὶ ἰδίως ἡ Μελοδραμα-
τικὴ καὶ ἡ συμφωνικὴ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξελιχθοῦνε
σὲ ἓνα τόπο χωρὶς τὴ γενικώτερη φροντίδα καὶ μερί-
μα κράτους, κοινωνίας καὶ μουσικῶν ὀργανώσεων.

Δὲν μπορεῖ νὰ ὀριμᾷ ἡ μεγάλη τέχνη τῆς μουσι-
κῆς ὅταν δὲν δίνεται στὸ συνθέτη ἡ δυνατότης γιὰ τὴν
ἐκτέλεσιν καὶ ἐκδοσὴ μουσικῶν ἔργων ποὺ ἀπαιτοῦνε
ὑπέρογκα ἔξοδα καὶ μεγάλα ἐκτελεστικὰ μέσα. Μέσα ποὺ
δὲν μποροῦνε νὰ ἐξευρεθοῦνε ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ καὶ μόνον
προτοβουλία τῶν συνθετῶν ποὺ εἰδικῶς στὸν τόπον μας,
ἔκαναν καὶ στὸ σημεῖον αὐτὸ ὅ,τι μποροῦσαν καὶ μάλιστα
περισσότερον ἀπὸ ὅ,τι μποροῦσαν.

Εἶναι μιὰ πικρὴ ἀλήθεια, ἀλλὰ δυστυχῶς εἶναι γεγο-
νὸς ἀναμφισβήτητον πὼς ὅ,τι ἔχει νὰ παρουσιάσῃ ὡς τὰ
σήμερον ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ παραγωγή τὸ χρωστᾷ
στὸν ἰδεαλισμὸ καὶ τὴν αὐτοθυσίαν τῶν Ἑλλήνων μου-
σουργῶν ποὺ μὲ ὅλη τὴν ἀδιαφορίαν καὶ πολλὰς φορὰς
τὴν ἐχθρότητα ποὺ τοὺς ἔδειχναν οἱ «ἐντεταλμένοι» γιὰ
τὴ μουσικὴν μας κίνησιν δὲν ἔπαυσαν νὰ ἐργάζονται, ὁ
καθένας σύμφωνα μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν καὶ τὰ ἰδανικά
του, μὲ τὸν πῖον ἀγνὸ ἐνθουσιασμὸν γιὰ τὸ ὄρατον ὄνειρον
τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Ἄρκει νὰ ὑπομνήσω, χωρὶς νὰ ἀναφέρω τὸν ὑπο-
φαινόμενον, τὰ ὀνόματα συνθετῶν ὅπως ὁ Μάντζαρως, ὁ
Εὐντάς, ὁ Καρρέρ, ὁ Σαμάρας, ὁ Λαυράγκας, ὁ Ρόδιος,
οἱ ἀδελφοὶ Λεμπέλτ, ὁ Βάρβογλης, ὁ Ριάδης, ὁ Μητρό-
πουλος, ὁ Σπάθης, ὁ Σκλάβος, ὁ Πετρίδης, ὁ Πονηρί-
δης, ὁ Λεβίδης, ὁ Κόντης, ὁ Προκοπίου, ὁ Μαργαρίτης,
στὴν ἐλαφρότερη μουσικῇ, ὁ Σακελλαρίδης, ὁ Χατζηαπο-
στόλου, οἱ ἀδελφοὶ Καίσαρη καὶ οἱ νεώτεροι, ὅπως ὁ
Σκαλιώτας, ὁ Εὐαγγελάτος, ὁ Φραγκόπουλος, ὁ Ἀλμπέρ-
της, ὁ Ζώρας καὶ τόσοι ἄλλοι γιὰ νὰ καταδειχθῇ πὼς
ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία δὲν εἶναι μόνον ἓνα
ὄρατον ὄνειρον, ἀλλὰ μιὰ πραγματικότης ποὺ ἂν εὕρισκε
καὶ τὴν πῖον μικρὴν προστασίαν ἐξω ἀπὸ τὸ στενὸν τῆς κύκλου
θα ἔδινε καρποὺς ἐξαιρετικῶν ἀναλόγων μὲ τὸ πλούσιον
ὕλικόν ποὺ χαρίζει στὸ μουσικὸν μας ἡ ἑλληνικὴ δημοτικὴ
μουσικὴ, ὁ Ἑλληνικὸς θεῦλος, ὁ Ἑλληνικὸς Ρυθμὸς!..

Δυστυχῶς ὁ Ἑλληνας συνθέτης ὅχι μόνον δὲ βρῆκε
ὡς τώρα οὔτε τὴν πῖον στοιχειώδη ἐνθάρρυνσιν στὴν

τόσο τραχεία δουλειά του, αλλά βρίσκεται κυριολεκτικά υπό διωγμόν ή θάβεται κάτω από την κλασική αδιαφορία όλων/ εκείνων που χρέος και χαρά τους έπρεπε να είναι η υποστήριξις του έργου του.

Μελόδραμα, ο κυριώτερος παράγων της μουσικής ζωής ενός τόπου δεν υπάρχει στην Ελλάδα και όμως είναι πράγματι αξιο θαυμασμού το πως πολλοί συνθέτες μας αφιέρωσαν δλόκληρα χρόνια της ζωής τους για να συνθέσουν μελοδραματικά έργα που ή τα κρατούνε αναγκαστικά κλεισμένα στα συρτάκια των γραφείων τους ή τα εκτελούνε με πραγματικές θυσίες κόπου και χρήματος των ιδίων, που είναι υποχρεωμένοι να μεταβάλλονται σε ίμπρεσαρίους για να παρουσιάζουν με στοιχειώδη καλλιτεχνική ευπρέπεια τα έργα τους.

Συμφωνική ορχήστρα έχουμε. Επιχορηγείται μάλιστα άρχετα γενναία από το κράτος. Της συμφωνικής όμως αυτής ορχήστρας παράδοσις άπαραβίαστη κρατεί ή σχεδόν τελεία και πλήρης άγνοια της Έλληνικής μουσικής παραγωγής. "Αν αναδιψήσωμε τα τεύχη των προγραμμάτων των συναυλιών της θα συναντήσωμε τα όνόματα όλων των μουσικών του κόσμου Γερμανών, Γάλλων, Ιταλών, Ούγγρων, Φινλανδών, Νορβηγών, Ισπανών, Ίσως και Κινέζων πλην Έλλήνων. "Αν δε καμιά φορά ξεμυτίση δειλά δειλά και το όνομα κανενός συνθέτου— μόνο σε λαϊκή συναυλία κι' αυτό — με Έλληνική κατάληξη θα πρόκειται κατά κανόνα περί μουσικού που ανήκει στο συγκρότημα του Ώδειου που οργανώνει τις συναυλίες της ορχήστρας.

Έκτος όμως αυτού ένα σοβαρότατο κληροδότημα, το Αβερύφειο, που οι τόκοι του σύμφωνα με ρητή διάταξη του διαθέτου, έπρεπε κατά μέγα μέρος να διατίθενται για την προκήρυξη μουσικών διαγωνισμών και την έκδοση των βραβευμένων έργων, π'αε πάνω από 15 χρόνια που άτόνησε για το σκοπό αυτό, άφου ούτε διαγωνισμός έπροκηρύχθη, ούτε μουσικός έβραβεύθη ούτε έργο έξεδόθη!

"Έτσι οι Έλληνες συνθέτες αισθανόμενοι το τί συνολικά έπρόσφεραν και προσφέρουν στην εξέλιξη του μουσικού πολιτισμού του τόπου έχουν όχι μόνο το δικαίωμα αλλά και το καθήκον να ζητήσουν όπως ή πρώτη μέριμνα και ή πρώτη θέσις στα μουσικά μας ζητήματα δοθῆ στην επίλυση εκείνων που θα προήγαγον την Έλληνική μουσική δημιουργία.

Τα πιο θεμελιώδη κατά τη γνώμη μου θα ήτανε. Πρώτα απ' όλα ή ίδρυση Έθνικού μελοδράματος που

τόσες φορές επαγγέλθηκε και τόσες φορές ανέβαλε ο κ. ύπουργός της Παιδείας.

Δεύτερο νομίζουμε, πως οι συμφωνικές συναυλίες επιχορηγούμενες από το Κράτος θα έπρεπε εις αντίλλαγμα να υποχρεωθούν να εκτελούν ώρισμένο αριθμό Έλληνικών συνθέσεων κάθε χρόνο όπως κάνει ή Γαλλική κυβέρνησις στις γλισχρότατα επιχορηγούμενες ορχήστρες των Κονσέρ Κολόν, Λαμουρέ και Παντελού.

"Ένα άλλο σημαντικό σημείο για την ύπαρξη της Έλληνικής μουσικής είναι και το ζήτημα της έκδοσης των μεγάλων ελληνικών μουσικών έργων και ή διευκόλυνσις της γνωριμιάς των από το παγκόσμιο μουσικό Κοινό.

Είναι φανερό πως όταν πρόκειται για μικρές συνθέσεις για πιάνο, τραγουδι ή άλλο όργανο δεν θα ήτανε ακατόρθωτη ή έκδοσή τους είτε από έντόπιο εκδότῃ είτε εν ανάγκη και με έξοδα του ίδιου του συνθέτη. Διαφέρει όμως το πράγμα για μελοδραματικά, συμφωνικά έργα ή μουσική δωματίου. Η έκδοσή τους στοιχίζει ποσά που είναι όχι μόνο δυσπρόσιτα στα φτωχά βαλάντια των συνθετών μας, αλλά, επειδή άποτείνονται σε κύκλο έντελώς ξένο από τις έργασίες των ελαχίστων έντόπιων εκδοτών, δεν έχουνε γι' αυτούς κανένα άμεσο έμπορικό ενδιαφέρον.

"Αφίνω που και για τεχνικούς λόγους ή χάραξη τέτοιων έργων στην Ελλάδα είναι σχεδόν ακατόρθωτη.

"Έτσι όλα τα τέτοια Έλληνικά μουσικά έργα μένουνε χωρίς εξαίρεση ανέκδοτα.

Γι' αυτό ένα σπουδαίο κεφάλαιο προαγωγής της Έλληνικής μουσικής Ίδέας θα ήτανε και ή διευκόλυνση της έκδόσεως των έργων αυτών.

"Από την άλλη μεριά το κράτος, θα έπρεπε να βοηθήση την οργάνωσιν συμφωνικών συναυλιών δια μεγάλα μουσικά κέντρα της Εύρώπης, αφιερωμένων δια Έλληνικά μουσικά έργα, ενῶ τα μουσικά ιδρύματα θα έπρεπε να καθιερώσουν τον τρόπο της λεγομένης καλλιτεχνικής ανταλλαγής (echange artistique) τόσο για τα Έλληνικά μουσικά έργα όσο και για διαλεχτούς Έλληνας εκτελεστές, που συνέστησε και το τελευταίο διεθνές συνέδριο των συναυλιών στη Ρώμη.

"Αν ληφθούν όλα αυτά τα μέτρα, έχω την γνώμη πως ή Έλληνική μουσική δημιουργία θα δώση τους λαμπρότερους καλλιτεχνικούς καρπούς και θα έξειλιχθῆ σε ύπολογίσιμο διεθνή μουσικό παράγοντα, αν όμως παροραθῆ και πάλι το θεμελιωδέστερο ζήτημα του μουσικού πολιτισμού ενός τόπου με τη θρυλουμένη σπασμωδική αναδιοργάνωση των μουσικών μας πραγμάτων τότε, ή Ίδέα της Έλληνικής μουσικής δημιουργίας θα καταβαραθρωθῆ όριστικά και ή Ελλάδα μας θα καταλογίζεται μεταξύ των δορυφόρων μουσικών έθνών που μπορεί να έχουνε μουσική κίνηση χάρις σε διαφόρους συνδυασμούς και μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνών, αλλά που δεν έχουνε δική τους μουσική φυσιογνωμία, δική τους μουσική δημιουργία. Αυτό όμως θα ήτανε ανάξιο για ένα Έθνος με τη λαϊκή μουσική, τις παραδόσεις και την καλλιτεχνικήν ιστορία της Ελλάδος. MAN. ΚΑΛ.

ΤΟ ΑΣΜΑ ΑΠΟ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ

2ον

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

Και νῦν, πριν ή εισέλθωμε εις την ανάπτυξιν του καταλήλου δια το άσμα τρόπου της άναπνοῆς, πριν άναπτύξωμε τον τρόπον, καθ' όν παράγεται ή φωνή, τίνες εισίν αι ιδιότητες αυτής και πόθεν αυτές εξαρτῶνται, γνώσεις, ως είπομεν, άπαραίτητοι εις πάντα άοιδόν, προς έντελή κατανόσιν πάντων τούτων είναι ανάγκη να εκθέσωμε και στοιχειά τινα Ανατομίας και Φυσιολογίας, ζητούμεν δ' εκ των προτέρων την συγγνώμην του φιλομούσου ακροατηρίου δια την άνιαράν ήμῶν ταύτην περιληπτικωτάτη, ώστε να μη έξαντήση την ύπομονήν αυτού.

Το άναπνευστικόν σύστημα, όπερ προτίσεται συγχρόνως και της φωνῆς, άποτελείται εκ του θώρακος, των έντός αυτού εύρισκομένων πνευμόνων, των βρόγχων, της τραχείας, του λάρυγγος, του φάρυγγος, του στόματος και των ρινικών κοιλοτήτων (Σχ. 1).

Δεν θα κατέλθωμεν, έννοείται, εις τας ανατομικάς λεπτομερείας των οργάνων τούτων, άλλ' άπλῶς μόνον θα αναφέρωμεν ότι ο θώραξ δια της δράσεως ειδικών μῶν, των έξω μεσοπλευριών και των μεσοχονδρίων, διευρύνεται κατά την εισπνοήν, των πλευρῶν φερομένων προς τα άνω και έξω και του στέρνου προς τα πρόσω, την διεύρυνσιν δε ταύτην παρακολοιθοῦν παθητικῶς και οι έντός αυτού πνεύμονες, οίτινες διευρυνόμενοι ούτω προκαλοῦν την είσοδον του έξωτερικοῦ άέρος έντός αυτών. Εις την διεύρυνσιν της θωρακικής κοιλότητος συμμετέχει και το διάφραγμα, μῆς θλοσειδῆς το σχῆμα, έχων το κοίλον αυτού προς τα κάτω, όπως χωρίζει την κοιλότητα του θώρακος από της κοιλότητος της κοιλίας. Το διάφραγμα συστελλόμενον κατά την εισπνοήν κατέρχεται, ώθει τα κοιλιακά σπλάγγνα και προκαλεί την κατά την κάθετον δι μετρον διεύρυνσιν του θώρακος.

Ταῦτα γίνονται κατά την ήρεμον εισπνοήν· κατά την βαθείαν όμως εισπνοήν. οἷα δέον να είναι ή υπό του άοιδου έπιτελουμένη, δεδομένου ότι ή άναπνοή του άοιδου δεν είναι άπλή, όπως ή συνήθης άναπνοή του ανθρώπου, λαμβάνουν μέρος και άλλαι ομάδες μυῶν, ως αι στερνοκλειδομαστοειδεῖς, οι άνελκτήρες των πλευρῶν,

οι σκαληνοί, οι όδοντωτοί, οι ρομβοειδεῖς και οι τραπεζοειδεῖς.

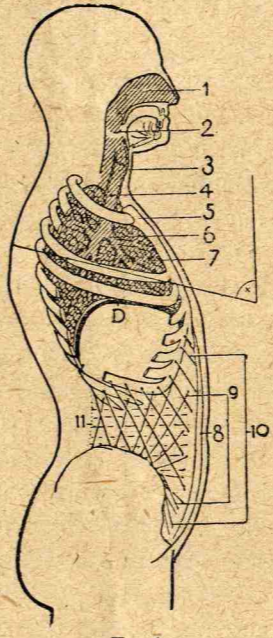
Μετά την εισπνοήν έπέρχεται, ως γνωστόν, ή έκπνοή, ήτις κατά την ήρεμον άναπνοήν είναι παθητική, προέρχεται δηλαδή εκ της χαλάσεως των λαβόντων μέρος εις την εισπνοήν μυῶν. Κατά την βαθείαν όμως έκπνοήν συμμετέχουν και ειδικοί μῆς, τοιοῦτοι δε είναι οι έσω μονοπλεύριοι και οι κοιλιακοί, οίτινες κατά την συστολήν των πιέζουν τα σπλάγγνα της κοιλίας, ταῦτα δε ώθοῦν το διάφραγμα προς τα άνω, ενῶ δια της εκ παραλήλου τελουμένης καθόδου των πλευρῶν οι πνεύμονες, υπείκοντες έξ άλλου και εις την ιδίαν αυτών έλαστικότητα, συσπῶνται και προκαλοῦσι την έξ αυτών έξοδον του άέρος.

Έκ τούτων δήλον γίνεται ότι πλην του θώρακος εις την λειτουργίαν της άναπνοῆς λαμβάνει ενεργόν μέρος και ή κοιλία, έξ ου και τα δύο είδη της άναπνοῆς, ή πλευρική και ή κοιλιακή, όν ένένετο αναγκαστικῶς διάκρισις, διότι παρατηρείται ότι εις τα δύο φύλα ο τρόπος του άναπνεῖν δεν είναι ο αυτός. Καί ειδικῶς εις μέν τους άνδρας υπερερεῖ ή κοιλιακή άναπνοή, δηλαδή ή διεύρυνσις της θωρακικής κοιλότητος τελείται παρ' αυτοῖς μάλλον δια της καθόδου του διαφράγματος ή δια της άνόδου των πλευρῶν, εις δε τας γυναίκας επικρατεῖ ή πλευρική άναπνοή, καθόσον εις αυτάς συμβαίνει όλως το έναντίον.

Και αν μέν ή διάκρισις αυτή υφίσταται δι' όλους τους ανθρώπους, οι άοιδοί δέον ν' άποτελῶσιν εξαίρεσις, διότι, ως είπομεν και άνωτέρω, ή άναπνοή αυτών δεν είναι τόσοσιν άπλή, όσον ή των άλλων ανθρώπων. Δια τον άοιδόν, είτε άνήρ είναι οὔτος είτε γυνή, δεν πρέπει το έν είδος της άναπνοῆς να υπερισχύη του άλλου, άλλ' είναι ανάγκη να χρησιμοποιῶνται έξ ίσου και τα δύο είδη της άναπνοῆς, εν άλλαις λέξεσιν ή διεύρυνσις της θωρακικής κοιλότητος δέον να γίνεται τόσοσιν δια της άνόδου των πλευρῶν, όσον και δια της καθόδου του διαφράγματος.

"Επειδή δε ή άναπνοή του άοιδου δεν συνίσταται, επαναλαμβάνω, εις κινήσεις νωχελείς και ήρέμους, καθόσον οὔτος είναι υποχρεωμένος να εκτελή όσον το δυνατόν βαθείας εισπνοάς και έκπνοάς, δια τουτο πρέπει καθημερινῶς να γυμνάζη τους άναπνευστικούς αυτού μῆς, ώστε να καταστή τεχνίτης εις την χρησιμοποίησιν αυτών, ή, αν θέλετε καλλίτερον, άθλητής εις την άναπνοήν.

Η έγκύμνασις αυτή δέον να γίνεται συστηματικῶς, ειδικῶς δε να συνίσταται πρώτον μέν έξ εισπνοῆς δια της ρινός βραδείας, προκαλούσης την μεγίστην διεύρυνσιν του θώρακος και έπιτρεπούσης την έντός των πνευμόνων συσώρευσιν μεγάλης ποσότητος άέρος, άπαραιτήτου δια τον άοιδόν, δεύτερον δε έξ έκπνοῆς επίσης



Σχ. 1.

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Η Διεύθυνσις ούδεμίαν άπολύτως φέρει ευθύνην δια τας εις τα δημοσιευόμενα άρθρα των κ.κ συνεργατών ως και της έφορευτικής βεβαίως έπιτροπῆς άπόψεις, σκέψεις, κρίσεις, γνώμας κλπ. Ευθύνην φέρουσι δια τα άρθρα των άτομικῶς οι εκάστοτε κ. κ. συνεργάται και μόνον.

βραδείας, ἔτι βραδυτέρας βραδυτάτης, εἰ δυνατόν, δι' ἡμι-
ανεωγμένου στόματος.

Εἰς τὸν τρόπον τῆς ἀναπνοῆς συνίσταται τὸ μέγα
μυστικὸν τῆς τέχνης τοῦ ἄσματος καὶ ἄνευ ὑπερβολῆς
δύναται νὰ εἶπω ὅτι ἡ ἐπιτυχία ἐνὸς ἀοιδοῦ συνίσταται
κατὰ τὰ 2/3 εἰς τὴν ἀναπνοὴν αὐτοῦ καὶ μόνον κατὰ τὸ
1/2 εἰς τὴν ἐκ τῆς κατασκευῆς τοῦ λάρυγγός του προ-
κύπτουσαν ὠραίαν αὐτοῦ φωνήν.

Διὰ νὰ καταστήσω δὲ τὸν ἰσχυρισμὸν μου τοῦτον
μᾶλλον πιστευτὸν, θὰ παραλλήλωσιν τὸν προορισμὸν τοῦ
πνεύμονος εἰς τὸ ἄσμα μετὰ τὴν ἀποστολὴν τοῦ φουσητήρος
εἰς τὸ ἀρμόνιον. Καλέσατε νὰ παίξῃ ἀρμόνιον ἓνα κα-
λὸν κλειδοκυμβαλιστὴν, ὅστις οὐδέποτε ἐχρησιμοποίησε
τὸ ὄργανον τοῦτο, καὶ θὰ μείνετε ἐκπληκτοὶ πρὸ τῶν
ἀκανονίστων ἤχων, τοὺς ὁποίους θὰ ἀποδίδῃ, οἷτινες
σημειωτέον, σχεδὸν πάντοτε θὰ εἶναι ἰσχυροὶ. Διαιτῶ;
Διότι οὗτος γνωρίζει μὲν καλῶς τὴν ἐκτέλεσιν ἐπὶ τῶν
πλήκτρων, εἶναι ὅμως τελείως ξένος πρὸς τὴν χρησιμο-
ποίησιν τοῦ φουσητήρος, ἔξ οὗ ἀναλόγως τοῦ ἐκπεμπο-
μένου ἀέρος ἐξαρτᾶται ἡ κανονικότης τῶν ἤχων, ἥτοι
τὸ ἀσθενὲς καὶ τὸ ἰσχυρὸν αὐτῶν.

Πρὶν ἢ ἐξαντληθῇ τὸ ζήτημα τῆς ἀναπνοῆς, ὀφείλω
νὰ προσθέσω ὅτι διὰ τὴν μέτρησιν τοῦ οὗτω πως ἐκ-
πνεομένου ἀέρος ὑπάρχουν εἰδικὰ ὄργανα, καλούμενα
ἀεριόμετρα, δι' ὧν δυνάμεθα ἀκριβῶς νὰ προσδιορίσω-
μεν τὴν ποσότητα τοῦ ἀέρος, ἣτις διατίθεται ὑπὸ τοῦ
ἀοιδοῦ διὰ τὴν παραγωγὴν τοῦ ἤχου, εὐχῆς δ' ἔργον
θὰ ἦτο νὰ συγκαταλέγονται καὶ ταῦτα μεταξὺ τῶν ἀπα-
ραιτήτων ὀργάνων τῶν ὀφειδίων.

**

Καὶ νῦν ἴδωμεν πῶς ὁ ἐκπνεόμενος οὗτος ἀήρ, εἰς
ὃν τὸσαῦτα ἐδόθη σημασία, συντελεῖ εἰς τὴν παραγω-
γὴν τῆς φωνῆς.

Ὁ ἐκπνεόμενος ἀήρ διερχόμενος ἀντιστρόφως τὴν
ὁδόν, δι' ἧς εἰσῆλθε, φθάνει διὰ τῆς τραχείας εἰς τὸν
λάρυγγα, ὅστις κεῖται κάτωθεν τῆς βάσεως τῆς γλώσσης
καὶ ἐμφανίζει μίαν προσθίαν ἐπιφάνειαν ἢ τραχηλικὴν
καὶ μίαν ὀπισθίαν ἢ φαρυγγικὴν. Τούτων μόνον ἡ προσ-
θία εἶναι καταφανὴς ἐκ τῶν ἔξω καὶ δὴ ἡ μέση χώρα
αὐτῆς, διότι πλὴν τοῦ ὅτι αὕτη εἶναι ἐπιμηκεστέρα καὶ
πλατυτέρα τῶν λοιπῶν ἐμφανίζει καὶ τινὰ προεξοχὴν,
ἣτις καλεῖται «μῆλον τοῦ Ἀδάμ». Τὸ μῆλον αὐτὸ εἶναι
περισσότερον καταφανὲς εἰς τοὺς ἀνδρας ἢ εἰς τὰς γυ-
ναῖκας καὶ τοῦτο, ἴσως διὰ νὰ μᾶς ἐνθυμίξῃ αἰώνως ὅτι
... «ὁ Ἀδάμ ἦτο ἐκεῖνος ποὺ τῷφαγε!!»

Τὴν κοιλότητα τοῦ λάρυγγος δυνά-
μεθα νὰ ἴδωμεν, ἐὰν θέσωμεν τὸ εἰδι-
κὸν κάτοπτρον, τὸ καλούμενον λαρυγ-
γοσκόπιον, εἰς τὸ βάθος τοῦ στόματος
πρὸς τὴν σταφυλὴν, ὅτε βλέπομεν τὰ
ἑξῆς (Σχ. 2). Ἐν τῷ μέσῳ τρίγωνον



Σχ. 2.

ρωγμὴν ἔχουσαν πρὸς τὰ ὀπίσω τὴν βάσιν, ἣτις κατὰ
τὴν εἰσποὴν διευρύνεται, αἱ πλευραὶ δ' αὐτῆς ἀπο-
τελοῦνται ἐκ δύο ταινιῶν λευκῶν, λεῖων μαργαροειδῶν.
Αἱ ταινίαι αὗται εἶναι αἱ **φωνητικαὶ χορδαί**. Ὡς φαί-
νεται ἐν τῷ σχήματι, αἱ φωνητικαὶ χορδαὶ κείνται ὀρι-
ζοντικῶς καὶ οὐχὶ καθέτως, ὡς νομίζουσι τινές, ὅταν δ'
ἔρχονται εἰς ἐπαφὴν, κλείουσι τελείως τὸν χῶρον, ἐπὶ τοῦ
ὁποίου εἶναι διατεταμέναι. Ἐνθαυτῶν ὑπάρχουν
δύο κυλινδροειδεῖς ταινίαι, αἱ καλούμεναι **ψευδοχορδαί**
αἵτινες μετὰ τῶν κυρίως φωνητικῶν χορδῶν ἀφορίζουν
μικρὸν τινα χῶρον, ὅστις καλεῖται **γλωττίς**.

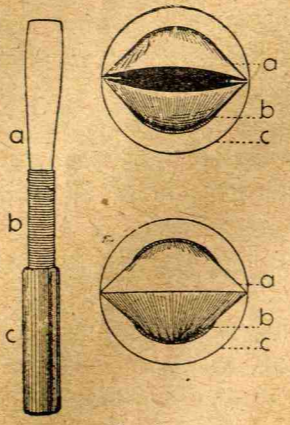
Τὸ μικρὸν τοῦτο τμήμα τοῦ λάρυγγος ἔχει μεγάλην
σημασίαν, διότι, ὡς θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, ὁ ἦχος, ὁ
φθόγγος καὶ ἡ μουσικὴ κλίμαξ ἐξαρτῶνται ἐκ τῆς γλωτ-
τίδος αὐτῆς καὶ μόνης.

Ἀπὸ τῆς ἀρχαιότητος ἤδη οἱ διάφοροι σοφοὶ ἐφρόν-
τισαν νὰ ἐξημερεύσουν τὴν διὰ τοῦ λάρυγγος παραγω-
γὴν τοῦ ἤχου καὶ παρωμοίωσαν αὐτὸν μετὰ διάφορα μου-
σικὰ ὄργανα. Ὁ Ἀριστοτέλης π. χ. ἔλεγεν ὅτι ἡ γένεσις
τῆς φωνῆς γίνεται εἰς τὸν λάρυγγα, ἐπικυρῶν δὲ τὴν
γνώμην τοῦ Ἱπποκράτους ἀπέδωκεν εἰς τὴν γλῶσσαν τὴν
ικανότητα τοῦ ἐνάρθρου λόγου. Βραδυτέρον ὁ Γαληνός,
τῷ 172 μ. Χ. παρωμοιάζων τὸν λάρυγγα πρὸς εὐθύαν-
λον ἐδίδασκεν ὅτι, ὅπως παραχθῇ ἦχος, πρέπει τὰ χεῖλη
τῆς γλωττίδος νὰ πλησιύσων· ὁ πνεύμων κατ' αὐτὸν
χρησιμεύει ὡς φουσητήρ, ἡ δὲ κοιλότης τοῦ στόματος διὰ
τὴν αὔξησιν τῆς ἐντάσεως τοῦ ἤχου.

Κατὰ τὸ ἔτος 1700 ὁ Dodart παρωμοιάζει τὸν λά-
ρυγγα πρὸς κυνηγετικὸν κέρασ καὶ παραδέχεται ὅτι ἡ
παραγωγὴ τοῦ ἤχου ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπαφὴν τοῦ ἐκ
τῶν πνευμόνων διαφεύγοντος ἀέρος μετὰ τῶν φωνητι-
κῶν χορδῶν ἀρχοῦντως διατεταμένων.

Τεσσαράκοντα ἔτη ἀργότερον, τῷ 1741, ὁ Ferrein
μᾶς παρουσιάζει τὸν λάρυγγα ὡς ὁμοιάζοντα μετὰ δίχορ-
δον πνευστὸν ὄργανον, στηριζόμενος δ' ἐπὶ πειραμάτων
ἅτινα ἐξετέλεσεν εἰς λάρυγγας κυνῶν (ἐπὶ τὸ παρεμβα-
τικώτερον ἀναφέρω ὅτι ὁ Ferrein εἶναι ἐκεῖνος, ὅστις
πρῶτος ἔκαμε τοὺς νεκροὺς νὰ... ὁμιλήσουν!), συνεπέ-
ρανεν ὅτι αὗται αἱ φωνητικαὶ
χορδαὶ προκαλοῦν τὰς δονήσεις.

Ἀπὸ τοῦ 1805 μέχρι τοῦ
1872 διάφοροι σοφοὶ ἐπιστή-
μονες, ὡς ὁ Cuvier (1805),
ὁ Magendie (1823), ὁ Savart
(1825), ὁ Müller (1839), ὁ
Bataille (1861), ὁ Fournié
(1866), κλπ., ἀσχολοῦνται μετὰ
τὴν ἐξημερίαν τῆς ὑπὸ τοῦ
λάρυγγος παραγωγῆς τοῦ ἤχου
καὶ ἐκ περιτροπῆς παρωμοιά-
ζουν αὐτὸν μετὰ διάφορα μου-
σικὰ ὄργανα.



Σχ. 3.

Τέλος ὁ Mandl τῷ 1872 καὶ ὁ Helmholtz ἐπέξε-
ραζόμενοι ἐπιστημονικώτερον τὸ ζήτημα προσπαθοῦν νὰ
λύσουν τὸ πρόβλημα, ἐὰν ἡ φωνὴ ὀφείλεται εἰς τὴν δό-
νησιν τοῦ διὰ τῆς γλωττίδος διερχομένου ἀέρος ἢ ἐὰν
αὕτη ὀφείλεται εἰς τὴν δόνησιν αὐτῆς ταύτης τῆς γλωττί-
δος, παρεδέχθησαν δέ, ὅπως καὶ σήμερον παραδεχόμεθα,
ὅτι οὐχὶ ὁ ἐκ τῆς γλωττίδος διερχόμενος ἀήρ, ἀλλ' αὗται
αἱ φωνητικαὶ χορδαὶ διὰ τῶν δονήσεών των παράγουν

τὴν φωνήν, ἔξ οὗ καὶ τὸ ἀξίωμα: «ἄνευ φωνητικῶν χορ-
δῶν παραγωγή φωνῆς εἶναι ἀδύνατος».

Τὸν λάρυγγα δυνάμεθα νὰ παρωμοιάσωμεν μετὰ
γνωστὸν ὄργανον hautbois (ὄμποε) (Σχ. 3) τοῦ ὁποίου
ἡ γλωττίς, ὡς βλέπομεν, ἐμφανίζει πολλὰς ἀναλογίας πρὸς
τὴν τοῦ λάρυγγος.

(Ἔπεται συνέχεια)

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Π. ΚΩΝΣΤΑΣ
Ἱατρός—Ὁτορινολαρυγγολόγος

ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΠΑΥΣΕΩΣ

Εἶναι ἀναγκαῖον νὰ τονισθῇ: Τὰ διάφορα μέσα
συνθέσεως τὰ κατὰ τὸν α ἢ β τρόπον συναρμολογού-
μενα, τῇ βοηθείᾳ τῆς anschauende Phantasie — τῆς
παρατηρούσης φαντασίας (Χάνζλικ), μετὰ τῆς πρώτης
πάντοτε βασικῆς μουσικῆς φράσεως, προτάσεως ἢ μοτί-
βου, ἀποτελοῦν τὸ Α καὶ Ω τοῦ ἐκάστοτε μουσικοῦ
τεμαχίου. Διότι ὅσον αὐθόρμητα καὶ ἄν φαίνονται τὰ
πολυκοίικιλα μέσα συνθέσεως, ὑπάρχει, εἰς ἐκάστην βεβαίως
περίστασιν, ἀρκετὸν περιθώριον, διὰ τὸν τρόπον τοπο-
θετήσεως καὶ παραδόσεως αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν μέσων
ἀποδόσεως. Εἰς μίαν συναυλίαν—ἐνθυμοῦμαι σχετικῶς—
εἰς ἣν παρευρίσκειτο καὶ ὁ γνωστὸς Γερμανὸς συνθέτης
Ριχάρδος Στράους, παρηκολουθήσαμεν πρὸ ὀλίγων ἔτων,
τὴν ἐκτέλεσιν ἐνὸς ἔργου πρωτοεμφανιζομένου πρὸ τοῦ
κουνοῦ συνθέτου. Εἰς ἐν μέρος τῆς συνθέσεως ἠκούσθη
μία «κίνησις» τοῦ φλάουτου, ἡ ὁποία δὲν ὑπῆρχε εἰς
τὸ πρωτότυπον. Ὁ Ριχάρδος Στράους, μετὰ τὴν ἀπο-
περάτωσιν τοῦ τεμαχίου, ἐστράφη πρὸς τὸν ἀγωνιωδῶς
ἀναμένοντα τὴν κρίσιν τοῦ διδασκάλου, συνθέτην καὶ
τὸν ἠρώτησε: «Δὲν μοῦ λέγετε, σᾶς παρακαλῶ, τί συνέβη
μετὰ τὸ φλάουτο εἰς τὴν «θέσιν» ἐκείνην;». — «Ἄχ! Meis-
ter, δὲν ἔχω γράψῃ τὴν «κίνησιν» στήν παρτισιόν μου.
Εἶναι προσθήκη τοῦ ἐκτελεστοῦ». — «Κοῖμα — κοῖμα!
Καὶ ἐγὼ ἐνόμισα πῶς ἦταν ἴδική σας. Ξεύρητε, ἦταν
τὸ ὠραιότερον μέρος...». — Ποία ἡ σημασία τῶν παρα-
τηρήσεων αὐτῶν τοῦ Ριχάρδου Στράους; Ὁ τελευταῖος,
παρακολουθῶν τὸ μουσικὸν τεμάχιον καὶ μὴ ἀκούων
τίποτε τὸ νέον εἰς τὴν **σύνθεσιν** τῶν διαφόρων μέσων
ἀποδόσεως καὶ εἰς τὰ «μέσα», «ἀνεκάλυψεν» ὅλος αἰφνι-
δίως μίαν ἐπιτυχή εἰς κατάλληλον μέρος εὐρισκομένην
«κίνησιν». Καὶ ἡ ἀναμενομένη—ἀναγκαῖα αὕτη «προσθή-
κη», τὸν ἐνεθουσίασε. Διότι ἡ ὑπαρξὶς ἀκριβῶς τῆς «ἀνα-
καιότητος» εἶναι ἐκεῖνη, ἣτις δίδει πάντοτε τὴν σφραγίδα
τῆς ἀνωτερότητος καὶ ἐπιβλητικότητος εἰς μίαν κατάστασιν.

Πρὸ ὀλίγου χρονικοῦ διαστήματος τώρα, — ἡ ἀντί-
θετος «μουσικότης» — συνεξήτουν ἐπ' ἀρκετὸν μετὰ ἓνα
Ἑλληνα μουσικόν, διὰ τὰς μεταγραφὰς αὐτοῦ καὶ τὴν
ἐν γένει καλλιτεχνικὴν του δρασίαν. Εἰς μίαν στιγμὴν
ἐλέγχον, ἔτυχον ἀκολουθῶν ἀπαντήσεως: «Ὅ,τι κάμω,

εἰς ὅλας μου τὰς ἐνεργείας, δίδω πάντα τὸ αἷμα τῆς
καρδιάς μου». Ἦτο ἡ δικαιολογία. Τὸ ἐπιχειρημά του.
Δηλαδή: Δὲν τὸν ἐνδιαφέρει **τί ἀκούεται** κατὰ τὰς
ἐκτελέσεις καὶ τὰς μεταγραφὰς, ἀλλ' ὅτι «δίδει τὸ αἷμα
τῆς καρδιάς του», τὸν ἐσωτερικὸν του κόσμον μετὰ ἄλλους
λόγους, ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον αὐτὸς «αἰσθάνεται». Ἄκροτος
ὑποκειμενισμὸς. Καὶ ὁ ὑποκειμενισμὸς αὐτὸς εἰς ἀσθε-
νεῖς φύσεως χαρακτηρίας, εἶναι ἡ καταστροφή τῆς ζωῆς.
Σχετικῶς θὰ μᾶς ἐπιτραπῇ τὸ ἑξῆς παράδοξον: Ὅσον
ὀλιγώτερον, φαινομενικῶς, αἰσθάνεται ὁ καλλιτέχνης,
τόσον περισσότερον κάμει σκλάβους τοὺς ἀκροατὰς του.
Διότι μουσικὴ δὲν σημαίνει «δομάτιον», «μόνωσις»,
«Σερενάτα τοῦ Τοξέλλι» καὶ αὐτοκτονία... Δὲν σημαίνει
«αἰσθημα», «συγκίνησις», «αἰσθησιασμός», ἀλλ' ἔξ ἀντι-
θέτου, δρασίς, ζωή, κίνησις. Ὅσον περισσότερον εὐρί-
σκομαι ἐν ἐργηγόρσει, τόσον ἀσφαλέστερος εἶμαι. Διαιτῶ;
Διότι ἔχω πάντοτε συναίσθησιν τῆς ἐνώπιόν μου κατα-
στάσεως καὶ δὲν ὄνειροπολῶ. Καὶ μία τοιαύτη ἐμπράγ-
ματος κατάστασις — ζωή, εἶναι τὸ α ἢ β μουσικὸν τε-
μάχιον, τὸ ὁποῖον ἐκτελῶ ἢ παρακολουθῶ: Τὸ μεγαλειῶ-
δες καλλιτέχνημα εἶναι εἰς ζωντανὸς ὀργανισμὸς, τὸν
ὁποῖον ἔχω καθῆκον νὰ σεβασθῶ καὶ νὰ προσέξω. Καὶ
προσέχω, παρακολουθῶ ἢ ἐκτελῶ ἐν μουσικὸν τεμάχιον,
μίαν ζωνὴν δηλαδή, σημαίνει: Εἶμαι ἀντικειμενικὸς· δὲν
ἀφίνω νὰ μοῦ διαφύγῃ **οὐδὲ ἡ ἐλαχίστη λεπτομέρεια**
διὰ τὴν ὅλην «σύνθεσιν» — γενικῶς. Καὶ μία ἀπὸ τὰς
σπουδαιότερας, μουσικῆς συνθέσεως, λεπτομερείας εἶναι—
ἀσφαλῶς—καὶ **ἡ παῦσις**.

Παῦσις δὲν σημαίνει «σταμάτημα» δρασεως. Αἱ ἐνέρ-
γειαι αἱ ἐνυπάρχουσαι εἰς τὴν ἠχοῦσαν, πρὸ τῆς παύ-
σεως, μελωδικὴν γραμμὴν, ἐξακολουθοῦν εὐρισκόμεναι
ἐν δρασίαι καὶ μετὰ τὴν σημειώσιν τῶν χαρακτηριστικῶν
καὶ ἀντιπροσωπευτικῶν μιᾶς ὀρισμένης χρονικῆς διαρ-
κείας, παύσεων. «Pausen sind nicht Nullwerte,
sondern vielmehr Minuswerte, denen je nach der
Bedeutung der positiven Werte, welche sie negie-
ren, eine gar sehr verschiedene Wirkung eignet»⁽¹⁾.

(1) H. Riemann: «System der mus. Rhythmik u. Metrik». Σελ. 130.

Εἰς τὴν λίαν ἐπιτυχῆ αὐτὴν ἄποψιν τοῦ Ρίμαν, ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν τὰ ἑξῆς: Αἱ παύσεις δὲν εἶναι βεβαίως «ἀξίαι μηδενός», δὲν εἶναι δηλαδὴ ἄνευ ἀξίας, ἀλλὰ δὲν σημαίνει αὐτὸ ὅτι εἶναι καὶ «ἄρνησις» προῦπαρξάσης ἢ μελλούσης ἴσως νὰ ὑπάρξῃ ἐνεργείας, θετικότητος, ἤχου. Ὁ μουσικὸς μὲ ἄλλους λόγους ἤχος, ἐνέχων τὴν ἀ ἐνεργείαν ἐν ἐαντῶ, ἐξακολουθεῖ δρῶν καὶ μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς ἐξωτερικῆς ἐμφανισέως του, τοῦ ἐπιφανειακοῦ καλύμματός του — τῆς ἠχητικότητος: Ὁ μουσικὸς ἤχος, ἢ ἐνεργεία, ἠγεῖ, δρᾷ καὶ μετὰ τὴν παῦσιν, εἰς τὴν παῦσιν. Ἐπομένως, ἢ τελευταία εἶναι εἰς θετικὸς παράγον δράσεως καὶ οὐχὶ ἄρνησις. Ἡ παῦσις σφύζει ζωῆς.

Ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι ἐξεμεταλλεύθησαν τὴν ζωτικότητα καὶ «δυναμικότητα» τῆς παύσεως εἶναι — κυρίως — οἱ Ῥωμαντικοὶ καὶ οἱ ἔξ αὐτῶν προελθόντες Ἱμπρεσιονισταὶ καὶ Ἐξπρεσιονισταὶ συνθέται. Εἰς τοὺς πρώτους, ἢ παῦσις συναντᾶται ἢ ἀποτόμως μετὰ τὴν ἐπαύξεισιν τοῦ ὅλου ἤχου τῆς πλήρους συμφωνικῆς δοχῆστρας (Tutti Steigerung) ἢ μετὰ τὴν ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἐξασθένεισιν τοῦ ἤχου. Ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τῆς τελευταίας περιπτώσεως εἶναι, ἢ Εἰσαγωγή τοῦ «Freischütz» τοῦ Βέμπερ. Δίδομεν κατωτέρω τὸ σχετικὸν μέρος:

Handwritten musical score for piano, featuring various dynamics such as *p dolce*, *pp*, and *dim*. The score is written in a single system with treble and bass clefs.

Εἶναι τὸ ἀνωτέρω παράδειγμα, finale τῆς ἐπαναλήψεως διὰ τὴν θριαμβευτικὴν Coda εἰς ντο μείζων, ἐκ τῆς Εἰσαγωγῆς. Πρὸ τῆς εἰσόδου τῆς Coda αὐτῆς ἀκριβῶς, ἀκούομεν τὸ ὡς ἄνω «παρακλητικὸν» μοτίβο (διαστολὴ 2—8), τὴν ἠλαττωμένην συγχορδίαν (φα δίεσις, λα, ντο, μι ὕφεσις) εἰς τρέμολο ἐγγόρδων, τὴν ἐπανάληψιν τοῦ ἰδίου αὐτοῦ μοτίβου εἰς τὸ κάτω Register (βιολοντσέλλο) καὶ τέλος παῦσιν δύο διαστολῶν, τρέμολο εἰς τὴν δεσπόζουσαν καὶ πάλιν παῦσιν, μὲ ριζ. τὸ σολ ὀκτάβα. Τί σημαίνουν αὐτά; Ἀπλούστατα: Ἡ ἔντασις ἢ ὁποία παρατηρεῖται εἰς τὴν χρῆσιν τῆς ἠλαττωμένης συγχορδίας πρῶτον, τῆς συγχορδίας τετάρτης ἕκτης δευτέρον (μὲ τὴν ἀναστροφὴν αὐτὴν θὰ ἀσχοληθῶμεν προσεχῶς ἐν ἐκτάσει), κατόπιν μὲ τὸ ριζ. λα (διαστολὴ 8 κ. ἔξ.) καὶ τὸ σολ (βάσις ἀσταθῆς), ἐξακολουθεῖ ὑπάρχουσα (καὶ μάλιστα εἰς μέγιστον βαθμὸν) καὶ εἰς τὰς μεγάλης διαρκείας παύσεις. Διὰ τί; Διότι δὲν ἀκούομεν οὐδεμίαν ἀπολύτως λύσιν. Εἴμεθα μετέωροι. Εἰς τὴν θέσιν τῆς βεβαιότητος — τῆς λύσεως, ἔχομεν τὴν ἀβεβαιότητα — τὴν ἀγωνίαν, τὸ «τί συμβαίνει ἀρά γε;», «τί θὰ συμβῆ;» Δὲν μᾶς δίδεται εὐθὺς ἀμέσως λύσις — ἢ ἡσυχία, ἀλλ' ἔξ ἀντιθέτου διὰ τῶν παρεμβαλλομένων παύσεων, συνέχισις ἐντάσεως. Ἡ παῦσις συντελεῖ ἐδῶ τὰ μέγιστα, εἰς τὴν διατήρησιν τῆς ψυχικῆς ταραχῆς: παῦσις δὲν σημαίνει «σταμάτημα» δράσεως. Ἴδου ἕτερον παράδειγμα:

Handwritten musical score for piano with the tempo marking *Langsam und schmachtend*. It includes dynamics such as *pp* and *cresc.* The score is written in a single system with treble and bass clefs.

(Ἀπὸ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ «Tristan und Isolde» τοῦ Βάγνερ.)

Προηγουμένως σύντομος ἀνάλυσις τῶν συγχορδιῶν: Ἡ πρώτη συγχορδία (φα, σι, ρε δίεσις, σολ δίεσις) δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ δεσποζούσα τῆς δεσποζούσης τῆς τονικῆς λα ἔλατ. καὶ ἢ δευτέρα (μι, σολ δίεσις, ρε, λα δίεσις) δεσποζούσα τοῦ λα. Καὶ ἰδοὺ διὰ τί: Ἀντὶ τοῦ φα δίεσ. (εἰς τὴν πρώτην συγχορδίαν) ἔχομεν φα φυσικόν. Τὸ φα

αὐτὸ δὲν εἶναι ἢ δξύτης, ἔντασις, κράτημα τοῦ ἀκολουθοῦντος εἰς τὴν τρίτην διαστολὴν μι. Τὸ ρε δίεσις εἶναι χρωματικὸν διαβατικὸν διὰ τὸ ρε φυσικὸν τῆς τρίτης ἐπίσης διαστολῆς. Καὶ τὸ σολ δίεσις τέλος, εἶναι ἐλεύθερον ἠλλοιωμένον φθογγόσημον τῆς ἐβδόμης λα. (Τὸ λα δίεσις τῆς δευτέρας συγχορδίας εἶναι ἐπίσης χρωματικὸν διαβατικόν). Γενικῶς τὸ χρῶμα, αἱ ἀλλοιώσεις, ἐνέχουν πάντοτε περισσοτέραν ἔντασιν καὶ χρησιμεύουν διὰ τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν. Ἀκολουθοῦν αἱ παύσεις, αἱ ὁποῖαι βεβαίως συνεχίζουν τὴν ἔντασιν (ἐφ' ὅσον δὲν ἠκούσθη λύσις) καὶ αἱ μετέπειτα δύο συγχορδία (Sequenz!) ἐπίσης χαρακτηρῶς δεσποζούσης: ρε ἐβδόμη καὶ σολ ἐβδόμη. Ἡ τρίτη ἐπανάληψις εἶναι μι 7 καὶ σι 7. Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι, αἱ «ἐνεργεῖαι» αἱ ἐνυπάρχουσαι εἰς τὴν πρώτην κίνησιν τοῦ μοτίβου, ἐξακολουθοῦν τὸν ροῦν των καὶ εἰς τὸ «κενόν» φθογγόσημον μέρος, — εἰς τὰς παύσεις.

Ἄλλ' ἢ παῦσις ἔχει καὶ κάτι τὸ ἀπλανές, τὸ ρεμβῶδες, τὸ ὄνειροπόλον, τὸ μυστηριώδες. Ἐν ἀπὸ τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ παραδείγματα σχετικῶς εἶναι, ἢ σκηνὴ τῆς γνωριμίας τοῦ Ἰπταμένου Ὀλλανδοῦ καὶ τῆς Σέντας — Πρξ. Β', Σκηνὴ 5^η τοῦ Βάγνερ, καθὼς καὶ ἢ μετὰ τὸ ἄσμα τῆς Ἑλζας εἰς τὸν ἐξώστην — Πρξ. Β', Σκηνὴ 2^α τοῦ «Λόεγκριν» ἐπίσης τοῦ Βάγνερ. Ἴδε καὶ τὴν σκηνὴν τῆς δολοφονίας τῆς Δυσδαίμονας (Πρξ. Δ', Σκ. 3.) ἀπὸ τὸν «Ὁθέλλων» τοῦ Βέρδι, ἰδίως μετὰ καὶ διαρκούντος τοῦ Solo τοῦ Κοντραμπάσσου. Ἐν ὅμως ἀπὸ τὰ μεγαλοπρεπέστερα παραδείγματα ἐπενεργείας παύσεως, εἶναι τὸ κατωτέρω:

Handwritten musical score for piano with the tempo marking *BRÜNNH.* and lyrics: *War es so schmachlich, was ich verbrach, dass mein Ver-*. The score is written in a single system with treble and bass clefs.

Handwritten musical score for piano with lyrics: *- bre - chen so schmah-lich du be-straft?*. The score is written in a single system with treble and bass clefs.

(Ἀπὸ τὰς «Βαλκυρίας» τοῦ Βάγνερ, Πρξ. Γ', Σκηνὴ 3^η.)

Ἀκριβῶς τὸ σταμάτημα ἐπὶ τῆς δεσποζούσης καὶ ἢ παῦσις, μετὰ τὸ ἀπλοῦν μέλος ἐκ Sequenz τῆς Μπρινχίλντε, δι' ὅσους γνωρίζουν ἤδη τὴν προηγηθεῖσαν εἰς τὸ ὅλον ἔργον δρᾶσιν, παραμένουν ἀλησμόνητα τεκμήρια μεγαλειώδους χρησιμοποίησεως τῶν διαφορῶν ἀπλῶν αὐτῶν μουσικῶν μέσων ἀπὸ τὸν Βάγνερ. Βλέπε ἐπίσης καὶ τὰς δύο διαστολὰς πρὸ τοῦ Waldesweben, ἀπὸ τὴν Β' πρξ., Σκ. 2^α τοῦ «Ζίφφριντ» τοῦ Βάγνερ.

Ὁ Ριχάρδος Στράους ἔξ ἀντιθέτου, καθαρῶς νατουραλιστικὰ εἰς τὴν «Αἰγυπτίαν Ἑλένην» ἀφήνει τὴν τελευταίαν ἄνευ μουσικῆς, κατὰ τὴν εἰσόδον τῆς εἰς τὴν πρώτην πρᾶξιν. Εἶναι ὡς νὰ λέγῃ: Τί χρειάζεται ἢ μουσικὴ; Τί εἶδος μουσικῆς εἶναι εἰς θέσιν νὰ τραγουδήσῃ τὴν ὠραιότητα τῆς «πεντάμορφης» Ἑλένης; Ἡ σωπὴ ὀμιλεῖ καλύτερα... Εἰρήσθω ἐν παρόδῳ ὅτι, ἢ χρησιμοποίησις τῆς παύσεως πρὸς χαρακτηρισμὸν ἐνὸς προσώπου, εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ περισσότερον ἐπιτυχημένα μέσα δραματογικῆς τεχνικῆς. Ἄλλα περὶ αὐτῶν ἄλλοτε. Ἴδε σχετικῶς τὸ φινάλε — Σκηνὴ δολοφονίας τοῦ Σκάρπια — εἰς τὴν «Τόσκαν» τοῦ Πουτσίνι, καθὼς καὶ τὴν σκηνὴν τοῦ θανάτου τῆς Μίμης ἀπὸ τοὺς «Μποἴμ» τοῦ ἰδίου Πουτσίνι. — Βλέπε ἐπίσης θαυμασίαν χρησιμοποίησιν τῆς παύσεως εἰς τὰς συμφωνίας τοῦ Μαρσούκνερ. Π.χ. θέμα Adagio VIII^η συμφωνίας καὶ Α' θέμα τῆς πρώτης προτάσεως τῆς IX^η συμφωνίας κτλ.

Ὅτε: Τὸ κενὸν ἤχου μέσον ἀποδόσεως, ἢ παῦσις, εἰς χεῖρας μεγαλοφυῶν συνθετῶν, ἀποβαίνει σταθερὸς παράγον δράσεως καὶ ἐπενεργείας. Ἐκεῖνοι δὲ ἀκριβῶς οἱ ὁποῖοι εἶναι εἰς θέσιν νὰ παρακολουθήσουν τὸ α ἢ ἢ μεγαλειώδες καλλιτέχνημα, τὰ μέσα συνθέσεως καὶ τὸν τρόπον συνδέσεως, ἀπολαμβάνουν πραγματικῶς καὶ ἀντιλαμβάνονται πάντοτε τὴν ἀξίαν τοῦ πρὸ αὐτῶν καλλιτεχνήματος.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ΕΝΑ ΚΑΛΟ ΠΙΑΝΟ;

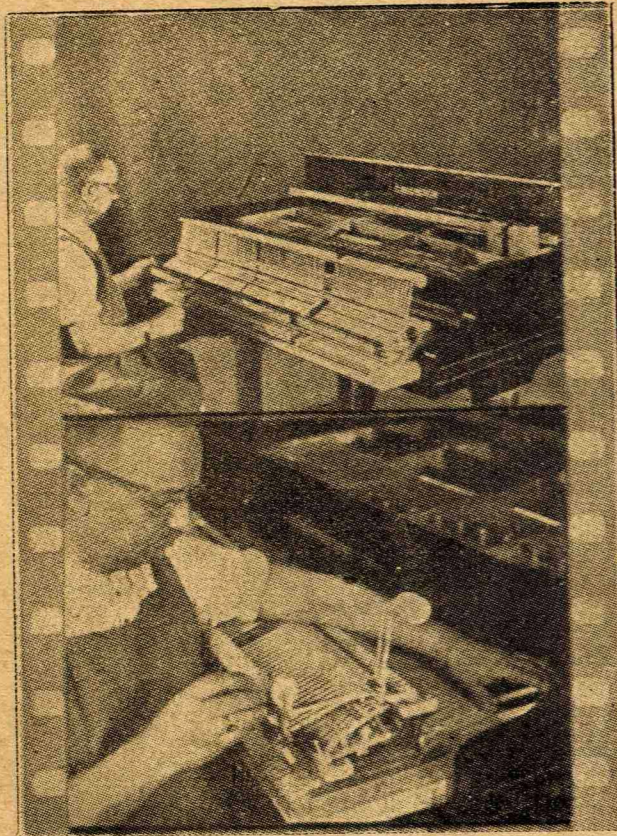
3^{ον}

Ἦσολήθημεν ἤδη μὲ τὸ ἐσωτερικὸν ἐνὸς πιάνου Flügel καὶ δὲν ἀπομένει τώρα ἢ ἢ ἐξωτερικὴ ἐργασία τοῦ «Μπέχσταϊν»: τὸ κάλυμμα, τὰ κλειδιά, τὸ στήριγμα τῶν μουσικῶν τεμαχίων κτλ. Καὶ πρῶτα - πρῶτα τὰ κομπᾶ ἐκεῖνα καλύμματα ποὺ βλέπει κανεὶς μὲ τοὺς διαφοροὺς χρωματισμούς των, κατασκευάζονται ἰδιαιτέρως ἀπὸ τὴν Ἑταιρίαν «Μπέχσταϊν» ἀπὸ κέδρινα ξύλα. Τὸ τελευταῖον αὐτὸ ξύλον χρησιμοποιεῖται ἀφ' ἐνὸς μὲν διότι δὲν παραμορφώνεται μετὰ τὴν σχηματοποίησίν του καὶ ἀφ' ἑτέρου

διότι εἶναι ἐλαφρόν, παρὰ τὸν ὄγκον του, κατάλληλον γιὰ εὐκόλο ἀνοίγμα τοῦ Flügel. Φυσικῶ τῶ λόγῳ ἢ στιλπνότης τοῦ καλύμματος (ἐσωτερικῶς καὶ ἐξωτερικῶς) εἶναι μεγαλειώδης καθὼς βέβαια καὶ τὸ ἄλλον περικάλυμμα τῆς ἐσωτερικῆς βάσεως. Καὶ ἐπιτυγχάνεται αὐτὸ, διὰ τῆς ἀκολουθοῦντος ἐργασίας: Τὰ ἀκατέργαστα κέδρινα ξύλα καθαρίζονται ἰδιαιτέρως, πρὸς λείανσιν τῆς ὅλης ἐπιφανείας, ἀπὸ ἰδιαίτερα μηχανήματα, γιὰ νὰ τὰ ἐπιθεωρήσῃ κατόπιν ὁ εἰδικὸς ἐπόπτης τοῦ τμήματος καθαρισμοῦ καὶ λείανσεως. Τὸ κάλυμμα αὐτὸ μεταφέρεται εἰς τὴν αἴθου-

σαν τελειωτικού καθαρίσματος, δι' ειδικού χάρτου και άλλων ουσιών, (μετά τὸ κατάβρεγμα) γιὰ νὰ τοποθετηθῇ τὸ α ἢ β βερνίκι ἀναλόγως τῆς παραγγελίας και τῆς ἀνάγκης καταναλώσεως. Τὸ κάλυμμα εἶναι ἤδη ἔτοιμον πρὸς τοποθέτησιν (1).

Τὰ πλήκτρα τῆς Klaviatur κατασκευάζονται ἀπὸ ξύλον πεύκης τῆς Ρουμανίας καθὼς και ἡ «βασίς ἀντη-



Ἄνω: Κατασκευὴ τοῦ ἐσωτερικοῦ μηχανισμοῦ.
Κάτω: Τακτοποιήσις (ρεγουλάρισμα) τοῦ μηχανισμοῦ.

γῆσεως» (Βλέπε Σελ. 159 κ. ἔξ. Τ. 7 τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς») καθ' ὅσον τὸν ξύλον αὐτὸ ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ

(1) Ἡ ὅλη ἐργασία τακτοποιήσεως τοῦ καλύμματος διαρκεῖ βέβαια ἑβδομάδας ὀλοκλήρους, δεδομένου ὅτι παρέχεται πάντοτε χρονικὸν τι διάστημα μετὰ τὴν α ἢ β ειδικὴν ἐργασίαν ἐπ' αὐτοῦ.

παραμένῃ ἄκαμπτον και νὰ μὴ παραμορφοῦται παρ' ὄλην τὴν πίεσιν τῶν δακτύλων και γενικῶς τῆς χειρός. Εἶναι αὐτὰ κεκαλυμμένα με πρώτης ποιότητος ἐλεφαντοστοῦν, τὰ δὲ μαῦρα πλήκτρα ἀπὸ θαναμάσια ἐπεξεργασμένον ἔβρον πού παραδίδεται ἀποκλειστικῶς εἰς τὴν Ἑταιρίαν «Μπέχσταϊν» κατόπιν ειδικῆς παραγγελίας. Ἡ ὅλη κατασκευὴ ἢ μᾶλλον συναρμολόγησις τῆς Klaviatur γίνεται ἀπὸ τοὺς πλέον πεπειραμένους και με πολυετὴ ὑπηρεσίαν ἐργάτας, καθ' ὅσον δὲν πρόκειται εἰς τὴν ἐργασίαν αὐτὴν ἢ δι' εὐχέρειαν και πρᾶξιν.

Ὁ ἐσωτερικὸς μηχανισμὸς, δηλαδή: ἡ μετὰ τὴν πίεσιν τοῦ πλήκτρου μεταβίβασις τῆς κινήσεως εἰς τὸ σφυρίον και τοῦ κτύπου τοῦ τελευταίου ἐπὶ τῶν χορδῶν, ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς κατασκευάζεται, κατόπιν δεκάδος ὄλης ἐτῶν ἐργασίας, ἀπὸ ειδικούς μηχανικούς. Καὶ κατασκευάζεται ἀπὸ τοὺς τελευταίους διότι ἀπαιτεῖται ἰδιαίτερα πάντοτε ἰκανότης εἰς τὴν ὀρθὴν τοποθέτησιν τῶν διαφόρων ἐνοτικῶν μέσων μεταβιβάσεως, διὰ νὰ μὴ ἐπέλθῃ ποτὲ ἀνισότης μετὰξὺ πίεσεως πλήκτρου και ἀσφαλούς μεταβιβάσεως τῆς α αὐτῆς πίεσεως και καταλλήλου ἤχου (αὐτὸ εἶναι τὸ κυριώτερον ἄλλως τε) τὸν ὁποῖον ἐπιθυμοῦν οἱ διάφοροι εὐτυχεῖς κάτοχοι τοῦ «Μπέχσταϊν». Ἀκριβῶς δὲ μία ἀπλή δοκιμὴ πείθει ὅλους ὅτι και ἡ πλέον ταχίστη τῶν δακτύλων κινήσις ἐπὶ τῶν πλήκτρων, μεταβιβάζεται ἀμέσως εἰς τὸ σφυρίον ἐπὶ τῶν χορδῶν, ἀκριβῶς εἰς τὸ αὐτὸ πάντοτε σημεῖον τῆς ἀρχικῆς τοποθετήσεως και με τὴν ἰδίαν δύναμιν ἠχητικότητος, ἀναλόγως βέβαια τῆς ἐκάστοτε δυναμικῆς ὑπὸ τοῦ ἐκτελεστοῦ πίεσεως. Καὶ δὲν πρέπει νὰ παραγνωρίζωμεν τὸ γεγονός ὅτι, ἐκ τῆς καλῆς κατασκευῆς τοῦ μηχανισμοῦ αὐτοῦ, ἔξαρτάται εἰς μέγιστον βαθμὸν και ἡ ἐπιτυχημένη ἐκτέλεσις.

Μετὰ τὴν κατασκευὴν και τοῦ μηχανισμοῦ, μεταφέρεται ὁ τελευταῖος μαζὺ με τὰ πλήκτρα εἰς τὸν ειδικὸν συσκευαστήν πρὸς συναρμολόγησιν ἀμφοτέρων εἰς τὸ ἔτοιμον πλέον Flügel πιάνο, γιὰ νὰ τοποθετηθῇ τέλος τὸ ὄργανον στὸ μεγαλειῶδες σαλόνι τῆς Ἑταιρίας «Μπέχσταϊν» στὸ Βερολίνον (1).

Καὶ ἔτσι τὸ ὄνομα «Μπέχσταϊν», πού χαράσσεται τελειωτικὰ στὴν ἐμπροσθίαν πλευράν, με χρυσᾶ γράμματα, παραμένει σύμβολον τελειότητος, εὐμορφιάς και κομψότητος, στολίδι και καύχημα στοὺς πολυαριθμούς εὐτυχημένους—και δικαίως—κατόχους του.

Ι. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Μηχανικός.

(1) Ἀναφέρωμεν ἐν ὑποσημειώσει, ὅτι, τὸ στήριγμα τῶν μουσικῶν τεμαχίων και τὰ ἄλλα ἐξωτερικὰ μέρη τοῦ Flügel—πιάνο, κατασκευάζονται ἀπὸ ειδικούς και εἰς ἰδιαίτερα ὄλως διαμερίσματα.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗΙ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Ἡ ὄπερα τοῦ Μότσαρτ «Idomeneo», ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῶν ἑορτῶν Μότσαρτ, ἐξετελέσθη διὰ πρώτην φοράν εἰς τὸ Κρατικὸν Μελόδραμα τῆς πόλεως μας κατ' ἐπεξεργασίαν τῶν Ριχ. Στράους και Λόταρ Βάλλερσταϊν. Ὁ πρῶτος ἐπεξεργάσθη τὴν μουσικὴν και ὁ Βάλλερσταϊν τὸ ποιητικὸν κείμενον ὡς και τὴν σκηνακὴν δράσιν—δραματολογικῶς. Ὁ Μότσαρτ μόλις 25 ἐτῶν, ἔλαβε παραγγελίαν ἀπὸ τὸν Βασιλὸν Λούκα Karl Theodor, πρὸς σύνθεσιν μιᾶς «opera seria» διὰ τὰς Ἀπόκρεω τοῦ 1781. Ὡς ποιητικὸν κείμενον ἐξελέγη ὁ «Idomeneo» και ποιητὴς ὁ Abbé G. B. Varesco. Αὐτὸ βέβαια δὲν ἦταν εὐκόλη δουλειὰ γιὰ τὸν Μότσαρτ, δεδομένου ὅτι ὁ Gianbattista Varesco εἶχεν ἀνωτέραν θέσιν εἰς τὸν Ἐπίσκοπον τοῦ Σάλτσμπουργκ ἢ ὁ Μότσαρτ, πού ἦτο ἱπλοῦς ἀκόλουθος και προστατευόμενος τρόπον τινὰ τοῦ ἰδίου αὐτοῦ Ἐπισκόπου. Ὁ ποιητὴς τοῦ ὡς ἄνω λιμπρέττου διεφύλαξεν τὰ κυριώτερα σημεῖα τοῦ Γαλλικοῦ πρωτοτύπου τοῦ 1712—«Idomenee» τοῦ Danchet, με μουσικὴν τοῦ Campra. Τεχνικῶς ἔπλασε τὸ λιμπρέττο του στὸ στυλ τοῦ γνωστοῦ περιφήμου λιμπρετίστα Metastasio. Ἐφτιασε δὲ τὸ ὅλον ἔργον εἰς τρεῖς πράξεις ἀντὶ τῶν πέντε τοῦ Danchet και ἀπεμάκρυνε τὸ ἀχαρι φινάλε τοῦ πρωτοτύπου, εἰς τὸ ὁποῖον ὑπῆρχον δύο φόνοι: τοῦ υἱοῦ τοῦ Idomeneo και Πια. Βέβαια, παρέδωσε ὁ Varesco ὀπωσδήποτε καλοὺς Ἰταλικούς στίχους, ἀλλὰ δὲν εἶχαν αὐτοὶ και τὸ ὅλον λιμπρέττο σκηνακὴν ζωὴν, ἀφ' οὗ ἄλλως τε, δὲν ἐγνώριζε και ὁ ἴδιος τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ πραγματικοῦ θεάτρου. Ὁ νεαρὸς Μότσαρτ δὲν παρεγνώρισε τὰς ἐλλείψεις τοῦ παραδοθέντος εἰς αὐτὸν πρὸς σύνθεσιν ποιητικοῦ κειμένου, ἀλλὰ δὲν ἠδύνατο ὡς ἐκ τῆς θέσεώς του και νὰ ἀντεπεξέλθῃ ἢ νὰ ὑποστηρίξῃ τὰς ἀπόψεις του εἰς τὸν ἀνωτέρον του Varesco. Καὶ εἶναι σχετικῶς ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸν τὸ γεγονός ὅτι, ὁ Μότσαρτ εὐρισκόμενος εἰς τὸ Μόναχον, οὐδέποτε ἔστειλε ἐπιστολὰς εἰς τὸν λιμπρετίστα του Βαρέσκο γιὰ νὰ ζητήσῃ ἐξηγήσεις ἢ νὰ ἐπεξηγήσῃ αὐτὸς κάτι εἰς τὸν τελευταῖον ἀπ' εὐθείας, ἀλλ' ἔξ ἀντιθέτου ἐπληροφόρει τὸν λιμπρετίστα πάντοτε μέσῳ τοῦ πατρός του. Πρὸ παντὸς εἶχε κατατρομάξει τὸν Μότσαρτ τὸ παρατραβηγμένον ποιητικὸν κείμενον, διὰ τὸ ὁποῖον και κατὰ διάρκειαν ἀκόμη τῶν δοκιμῶν ἐκτέλεσεως παρεπονείτο. Καὶ δεδομένου ὅτι ὁ ποιητὴς Βαρέσκο δὲν μετέβαλεν ἀπολύτως τίποτε τῇ προτροπῇ τοῦ Μότσαρτ, ὁ τελευταῖος, κατῳρθωνε πάντοτε κρυφὰ νὰ παραλλάσῃ κάτι και ἰδίως τὸ ποιητικὸν κείμενον τῆς σκηνακῆς τοῦ χρησιμοῦ.

Ἄλλ' ὁ Μότσαρτ δὲν παρεπονείτο εἰς τὸν πατέρα του μόνον διὰ τὸ λιμπρέττο, ἀλλ' ἐπίσης και διὰ τοὺς τραγου-

διστάς. Καὶ ὁ πατέρας του τοῦ ἀπαντᾷ: «Αὐτὸ πού μου γράφεις γιὰ τοὺς τραγουδιστάς εἶναι λυπηρόν. Πάντως ἡ μουσικὴ εἶναι ἐκεῖνη ἢ ὁποῖα θὰ δώσῃ κάτι τὸ καλόν». Ἀκριβῶς ἡ μουσικὴ του ἐνθουσιάζει τὸν Μότσαρτ στὸ πρῶτον αὐτοῦ μεγαλειῶδες δραματικὸν ἔργον και ἰδίως ἡ τῆς τρίτης πράξεως, διὰ τὴν ὁποῖαν και γράφει εἰς τὸν πατέρα του: «Κεφαλὴ και χεῖρες εἶναι πλήρεις ἀπὸ τὴν τρίτην πράξιν και δὲν μεγαλοποιῶ τὰ πράγματα ἐὰν γράψω ὅτι και ἐγὼ ὁ ἴδιος θὰ μεταβληθῶ εἰς τρίτην πράξιν. Ἡ πράξις αὐτὴ και μόνον ἔχει μεγαλυτέραν ἀξίαν ἢ ὀλόκληρον τὸ μελόδραμα, καθ' ὅσον, δὲν ὑπάρχει σκηνακὴ εἰς αὐτὴν ἢ ὁποῖα νὰ στερεῖται ἐνδιαφέροντος».

Βεβαίως, ἡ μουσικὴ εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ Μότσαρτ εἶναι ἐμπνευσμένη, ἐνδιαφέρουσα, ἀλλὰ δὲν εἶναι πάντοτε και δραματικὴ, με ἀρκετὰ ἀντιθέσεις, με δραματικὴν ζωὴν. Καὶ ἀκριβῶς ἐδῶ ἀρχίζει ἡ ἐπεξεργασία τοῦ Ριχάρδου Στράους. Διότι ὁ διάσημος αὐτὸς συνθέτης ἠθέλε μᾶλλον νὰ ἐξυψώσῃ τὴν δραματικότητα τῆς παλαιᾶς Opera seria ἢ νὰ διαφυλάξῃ πιστὰ τὸ πρωτότυπον τοῦ Μότσαρτ. Δὲν διατάζει ν' ἀποκόψῃ ὀλόκληρα μέρη ἢ νὰ μεταφέρῃ μερικὰ εἰς ἄλλην θέσιν, νὰ φτιάσῃ τὰς πλέον ἀπιθάνους διὰ τὸν Μότσαρτ χρωματικὰς μετατροπὰς π. χ. ντο ἔλατ., φα δίες. ἔλατ., φα ἔλατ., σολ. μεῖζ., ἀλληλοδιαδόχως, νὰ συνθέσῃ ἕνα ὀλόκληρον τελείως χρωματικὸν ἀντρο-ἀκτ (Zwischenspiel) πού σκιαγραφεῖ τὸ θηρίον τὸ ἀπειλοῦν τὴν Κρήτην, νὰ σβύσῃ ὀλόκληρες ἄριες, νὰ συντομεύσῃ τὰ παλαιὰ Secco-Rezitative τὰ ὁποῖα και ὅπως εἶναι τώρα εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν τοῦ Στράους εἶναι και πάλιν ἀρκετὰ μεγάλα και τέλος νὰ συμπληρώσῃ τὸ Κόρο καταγίδος με γυναικεῖας φωνὰς ἀντὶ τῶν ἀνδρικοῦν φωνῶν τοῦ πρωτοτύπου. Συνθέτει ἕνα Soloquartetτ περὶ τὸ φινάλε τοῦ μελοδράματος με μοτίβα ἀπὸ τὸν «Ἰπλότην τῶν ρόδων» και με ἕνα ἀπὸ τὴν «Γυναικὴ χωρὶς σκιάν» (τὰ δύο τελευταῖα μελοδράματα εἶναι, ὡς γνωστόν, τοῦ ἰδίου Στράους) ὅλο ζωὴ και εὐχάριστον ἤχον, ἀλλὰ τελείως ἄγνωστα στὸ στυλ Μότσαρτ, καθὼς και τὰ διάφορα σβυσίματα εἰς τὴν ἐνορχήστρωσιν τοῦ συνθέτου αὐτοῦ. Γενικὰ εἰς τὴν σπινθηροβόλον φανταστρεπὴ ἐνορχήστρωσιν και τὰς μετατροπὰς, διακρίνει κανεὶς εὐθὺς ἀμέσως τὸν πεπειραμένον μέγαν καλλιτέχνην Στράους. Ἡ τρίτη πράξις ἐκέκρδισεν ἀρκετὰ με τὰς συντομεύσεις εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν, ἀλλ' ἡ δευτέρα πράξις εἶναι και τώρα ἀκόμη μεγάλη, ἀλλὰ και μεγαλοπρεπὴς, ἀν και τὸ μῆκος και ἡ μεγαλοπρέπεια δὲν ἀπέχουν πολὺ ἀπὸ τὴν πληξίν. Ὁ Στράους ἐπεχείρησε βέβαια ν' ἀποφύγῃ τὴν ἐπικίνδυνον καμπὴν, δὲν τὸ ἐπέτυχεν ὅμως τελείως.

Όπως εις την μουσικήν ἐγένοντο διάφοροι παραλλαγαί, τοιουτοτρόπως και εις τὸ λιμπρέττο: Τὸ μέρος τῆς Ἡλέκτρας εις τὸ πρωτότυπον, ἐσβύσθη εις τὴν ἐπεξεργασίαν—ἴσως γὰρ νὰ μὴ μᾶς θυμίζῃ τὴν «Ἡλέκτραν» τοῦ Στράους. Ἄντ' αὐτῆς ἔχομεν τὴν Ἰσμήνην, οὐχὶ βεβαίως τὴν ἀντίπαλον, ἀλλὰ τὴν Ἰσμήνην φύλακα τῆς ἐθνικότητος καὶ τοῦ πατριωτισμοῦ τῶν Ἑλλήνων. Ἡ σκηνοθεσία ἐξ ἀντιθέτου τοῦ Βάλλερσταϊν εἶναι κάθε ἄλλο ἢ σκηνοθεσία τῆς προκλαστικῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος: ἓνα Φλαμανδικὸν Van Dyck στυλ, εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸν τῆς. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐθυσιάσθη ἡ πραγματικότης, τὸ περιβάλλον τῆς νήσου Κρήτης, εις τὴν ὁποίαν καὶ ἐξελιίσεται ἡ ὑπόθεσις, χάριν μιᾶς αὐθαιρέτου καὶ ἐξεζητημένης «ιεωτέρας» σκηνοθεσίας. Οἱ χοροὶ χωρὶς ζῶν καὶ μουμιοποιημένοι. Θαναμία ἐτραγούδησαν τοὺς ρόλους τῶν αἰ κυρίαί Nemeth, Schumann καὶ Hadrabona. Ἐπίσης οἱ κύριοι Kalenberg καὶ Mayer. Ὁ Στράους διηύθυνε τὴν ὀρχήστραν. Τὸ κοινὸν ἐνθουσιάζθηκε ὀλίγον κατ' ὀλίγον, θαυμάζοντας τὴν ἀνάμειξιν τῶν στυλ Μότσαρτ καὶ Ριχάρδου Στράους, ἀλλὰ καὶ τὰ Φλαμανδικὰ ἐνδύματα τῶν χρόνων τοῦ Van Dyck, ποὺ δὲν μᾶς ἐπέτρεπαν βέβαια ν' ἀναγνωρίσωμεν τὴν παλαιὰν κοινωνίαν καὶ τὸν πολιτισμὸν τῆς Κρήτης.

Παρηκολουθήσαμεν ἐπίσης μίαν νέαν σκηνοθεσίαν τοῦ κωμικοῦ μελοδράματος «Wildschütz» τοῦ Lortzing, τοῦ συνθέτου τῶν γνωστῶν μελοδραμάτων «Zar und Zimmermann» καὶ «Waffenschmied», εις τὴν Κρατικὴν μας Ὀπερα. Τὸ κωμικὸν αὐτὸ μελόδραμα τὸ ἔγραψε ὁ Λόρτσινγκ πρὸ 100 σχεδὸν ἐτῶν καὶ φυσικὰ εἶναι δύσκολο πλέον τὸ φρεσκαρίσμα του ἀπὸ τοὺς διαφόρους διευθυντὰς ὀρχήστρας. Πάντως διατηρεῖ ἡ παρτισιὸν τοῦ ὡς ἄνω ἔργου ἀρκετὴν φρεσκάδα, ζῶν, Μοτσαρτικὴν χάριν, Γαλλικὸν μουσικὸν esprit, λεπτὲς pointe, ἀλλὰ καὶ χονδροκομμένες μουσικὲς γραμμὲς. Ὁ Λόρτσινγκ παραμένει πάντοτε ἐν ἑαυτῷ τὰ ἰσχυρότερα τάλεντα τοῦ Γερμανικοῦ κωμικοῦ μελοδράματος. Ἄλλ' ὁ σημερινὸς ἀκροατὴς δὲν παρασύρεται εὐκολα—τώρα μάλιστα στὴν ἐποχὴ τῆς Τζατς καὶ τῆς μηχανοποιημένης (:) μουσικῆς—ἀπὸ τὰ «ἄθῳα» καὶ ὅλο «συγκίνησι» καὶ «αἴσθημα» τραγούδια τῶν προπάππων του. Ἡ μουσικὴ αὐτῆ τοῦ Λόρτσινγκ, μετὰ τὰ μουσικοδράματα τοῦ Βάγνεο καὶ τῶν ἄλλων μεταγενεστέρων συνθετῶν, δὲν εἶναι βέβαια εἰς θέσιν νὰ μᾶς παρασύρῃ, πολὺ δὲ ὀλιγώτερον νὰ μᾶς εὐχαριστήσῃ. Ἐπίσης καὶ οἱ διάφοροι τραγουδισταὶ ἐκ τῆς σχολῆς τῶν τελευταίων αὐτῶν συνθετῶν. Πάντως ὁ Robert Heger διηύθυνε θαναμία καὶ οἱ ἐκτελεστοὶ—τραγουδισταὶ ἐξετέλεσαν τοὺς ρόλους τῶν ἀρκετὰ καλὰ καὶ ἰδιαίτερος οἱ πρωταγωνισταὶ Norbert (Bassbuffo) καὶ ἡ χαριτωμένη Δις Kern. Τὸ ὅλον μελόδραμα ὅμως καθὼς καὶ τὰ ἄλλα τοῦ Λόρτσινγκ δὲν μποροῦν νὰ σταθοῦν πλέον σήμερον.

Ἦστερα ἀπὸ ἀμέτρητα ταξείδια στὴν Εὐρώπῃ καὶ τὴν Ἀμερικὴν μᾶς ἐπεσκέφθη, γιὰ λίγον καιρὸ στὴ Βιέννη, ὁ Ρώσος συνθέτης Sergej Prokofieff. Ἀνῆκει αὐτὸς στὴν σχολὴν τῶν χειραφετημένων συνθετῶν Στραβίνσκι, Μένερ καὶ Ραχμανίνοφ ποὺ ἐγκατέλειψαν τὴν πατρίδα τῶν μετὰ τὴν ἐγκαθίδρυσιν τοῦ Μποσεβικισμοῦ, γιὰ νὰ ἐγκατασταθοῦν στὰ διάφορα μουσικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης, ἐν ᾧ ὁ ἐθνικιστὴς συνθέτης Σκριάμπιν καὶ οἱ περὶ αὐτὸν, παρέμειναν στὴν γενέτειράν των «μητέρα» Ρωσίαν. Ὁ Προκόφιεφ ἐξετέλεσε τὸ δεύτερο κοντσέρτο του γιὰ πιάνο, τὸ κοντσέρτο αὐτὸ μὲ ραψωδικὸν χαρακτῆρα καὶ μεγάλη βιρτουοζικὴ τέχνη. Βλέπει κανεὶς στὸ ἔργον μᾶλλον «δουλειὰ» γραφείου καὶ ἰκανότητα. Δὲν ὑπάρχει Adagio, καθὼς ἐπίσης καὶ μουσικὴ ἐνότης μεταξὺ τῶν προτάσεων καὶ ἐπὶ πλέον δυναμικὴ ἢ ἀγωγῆς ἀντίθεσις. Θὰ ἤμποροῦσε κανεὶς νὰ χαρακτηρίσῃ τὸ κοντσέρτο αὐτὸ ὡς ἐκθαμβωτικὸ Etude ὀρχήστρας μὲ obligat πιάνο καὶ γνωστὰ κατὰ τὸ πλεῖστον μουσικὰ μέσα ἢ ἓνα τέλειο στὸ ὕψος κοντσέρτο, γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα.

Ὁ Ριχάρδος Στράους διηύθυνε τὴν «Συμφωνίαν τῶν Ἄλπεων» μὲ τὴν Φιλαρμονικὴν τῆς Βιέννης καὶ τὴν Συμφωνικὴν ὀρχήστραν Βιέννης (τὸ ὅλον 250 ὄργανα) καὶ φυσικὰ παρουσιάσθηκε τὸ συμφωνικὸν του αὐτὸ ἔργον εἰς ὅλην τὴν μεγαλοπρέπειαν καὶ ἐπιβλητικότητά. Ἡ περιγραφή τῆς καταγίδος, τῶν κορυφῶν τῶν Ἄλπεων κτλ. ἦταν κάτι τὸ φαντασμαγορικὸν καὶ τέλειον. Πάντως τοιοῦτου εἶδους Monstre-Konzerte δὲν εἶναι πλέον τῆς ἐποχῆς μας καὶ δὲν συγκινοῦν μὲ τὸν ὄγκον τῶν ὡς εἰς τὴν ἐποχὴν ἐνὸς Μπερλιόζ ἢ Μάγερμπερ, τώρα μάλιστα ποὺ ἐπικρατεῖ ἡ μικρὰ ὀρχήστρα καὶ ἡ λεπτὴ ἐνορχήστρωσις.

Μεγαλύτεραν πραγματικὴν μουσικὴν ἐπιτυχίαν εἶχε τὸ Kolisch-Quartett, ἡ καλύτερα αὐτῆ ἔνωσις κουαρτέτου μαζὺ μὲ τὸ Lehner-Quartett. Ὁ Κόλις εἶναι γαμβρὸς τοῦ Σέμπεργκ καὶ ἐκτελεῖ μὲ τοὺς συναδέλφους του ἀποκλειστικῶς ἔργα συγχρόνων συνθετῶν. Οὕτω, παρηκολουθήσαμεν μίαν ὀλόκληρον συναυλίαν μὲ ἔργα τοῦ ἀγαπημένου μαθητοῦ τοῦ Σέμπεργκ, von Webern. Τὰ μουσικὰ αὐτὰ τεμάχια, στὸ δωδεκάφθογγον σύστημα τοῦ Σέμπεργκ, εἶναι πλήρη κακοφωνιῶν καὶ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ μιὰ λεπτεπίλεπτος σκιαγραφία διαφόρων δυναμικῶν διαβαθμίσεων—ἀποχρώσεων—καὶ ἰδίως τοῦ Pianissimo. Μελωδικῶς δὲν ἔχομεν ἢ μικροσκοπικὰ μοτίβα, ἐν ᾧ πολλὰ ἀπὸ τὰς «προτάσεις» τῶν συνθέσεων αὐτῶν διαρκοῦν 1-2 λεπτὰ τῆς ὥρας. Εἶναι αὐταὶ συνθέσεις τελείας χαλαρώσεως παραδεδομένων, ἔργα ἀκατάληπτα διὰ τὸ πολὺ κοινόν, πάντως μουσικὴ δωματίου ποὺ μᾶς δείχνει ὀλοκάθαρα στὶς μικροσκοπικὲς τῆς προτάσεις, ἓνα ἰσχυρὸν τάλεντο στὸ εἶδος του.

DR ERWIN FELBER

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

—**Ἡ «Perichole» τοῦ Ὀφφενμπαχ εἰς τὴν Kroll-Oper.**

Διευθυντὴς ὀρχήστρας: Fritz Zweig.

Ἡ ὀπερέττα αὐτῆ τοῦ Γερμανογάλλου Ἑβραίου συνθέτου Ὀφφενμπαχ γράφθηκε στὰ 1869 καὶ ἐπεξεργάσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1874. Ὁ Karl Kraus, ὁ γνωστὸς Βιεννέζος λογοτέχνης τὴν «δούλεψε» γιὰ δευτέρη τὴν φορὰ, φτιάνοντας νέους στίχους καὶ νέα πρόζα «σύγχρονη» γιὰ τὸ Γερμανικὸ κοινόν. Μὲ τὴν τελευταία αὐτῆ ἐπεξεργασία ἐξετελέσθη στὴν Kroll-Oper χωρὶς καὶ μεγάλη ἐπιτυχία, ἀφοῦ παρ' ὅλη τὴ «δουλειὰ» τοῦ Ἑβραίου Kraus δὲν μᾶς παρασύρουν πλέον ὑποθέσεις σὰν τῆς δευτέρας Γαλλικῆς αὐτοκρατορίας, ἀλλὰ καὶ μουσικὴ λίγο παλαιά, παρ' ὅλη τὴ «φρεσκάδα» ποὺ θέλουν νὰ ἔχουν τὰ Couplets, τὰ Chansons κτλ. τοῦ Ὀφφενμπαχ. Ἡ ὅλη ἐκτέλεσις ἦταν ἀρκετὰ καλή. Πρωταγωνίστρια στὸ ρόλο τῆς «Perichole»—τραγουδίστριας τοῦ δρόμου, ἡ Δ^ε Maria Elsner, ὄχι πάντα καλή, χωρὶς τὸ Γαλλικὸ Charme, ποὺ εἴμαστε δὲ ἡμεῖς οἱ Ἕλληνες συνηθισμένοι... Erik Wirl ὁ σύντροφος τῆς Elsner, Leo Reuss, Leopold Hainisch κτλ. Γενικὰ τὸ ξέθαμμα παλαιῶν λησμονημένων ἔργων, δὲν μᾶς φέρνει ζωή, ἀλλ' οὔτε καὶ εἶναι πάντα γιὰ τὴ ζωή μας.

—**Ὁ Klemperer διευθύνει τὴν «Johannespas.» τοῦ Bach**

Βέβαια, ὁ μουσικὸς αὐτὸς τῶν «μοντέρνων» (ἀλήθεια, πόσο μᾶς φοβίζει ὁ ὄρος «μοντέρνος»...) κατώρθωσε νὰ παραδώσῃ τὰ «Πάθη κατὰ Ἰωάννην» μὲ μιὰ μεγαλοπρέπεια καὶ ἀφθαστὴ τελειότητα, μὲ μιὰ ζωὴ καὶ πλαστικότητα ποὺ μονάχα οἱ μεγάλοι διευθυνταὶ ὀρχήστρας εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἀποδώσουν. Τὸ κολοσσιαῖο αὐτὸ ἔργο μὲ τὸ ἄλλο τοῦ ἰδίου Γιόχαν Σεμπάστιαν τὰ

«Πάθη κατὰ Ματθαῖον», παραμένουν πάντα δύο ζηλευτοὶ φάροι γιὰ τὶς μεγάλες πραγματικὲς χορφίδες. Solist: Rehkemper ὡς Ἰησοῦς, Patzak Εὐαγγελιστῆς, ἡ Σούμαν καὶ ἡ ἀλτίστα Anday.

Ὁ Klemperer διηύθυνε μὲ τὴν ὀρχήστρα τοῦ Ραδιοσταθμοῦ Βερολίνου ἔργα μόνον μοντέρνων καὶ ἰδίως ὡς πρῶτο, τὸ Κοντσέρτο γιὰ βιολοντσέλλο (Solist: Feuermann) καὶ μικρὴ ὀρχήστρα τοῦ Ernst Toch. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν εἶναι καὶ τόσο «bahnbrechend» ὅπως μοῦλεγε ἓνας συνάδελφός μου Γερμανὸς συνθέτης. Ὡς δευτέρου ἀκούσαμε τὸ ρομαντικὸ καὶ ὄχι πολὺ σύγχρονο ἔργο τοῦ Matthias Hauer, «Salambo»—ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ὄπερα αὐτῆν. Ἐξετελέσθη ἐπίσης ἡ συμφωνία γιὰ 9 ὄργανα τοῦ Anton Webern. Ἡ συμφωνία αὐτῆ εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ ἀγαπημένου μαθητοῦ τοῦ Σέμπεργκ. Τὸ κοντσέρτο γιὰ κουαρτέτο ἐγχόρδων καὶ ὀρχήστρα τοῦ Conrad Beck μᾶς εἰδείξε ἓνα ἰσχυρὸν τάλεντο, ἀλλὰ ἀφτιαστο ἀκόμη τεχνικῶς.

Μᾶς ἐπεσκέφθησαν τὰ κουαρτέτα Léner, Klingler καὶ τοῦ Βελγίου. Εἰς τὸ τελευταῖον συμπράττει ὁ βιολιστῆς μας κ. Λυκούδης. Ὁ κ. Λυκούδης, ποὺ ζεῖ ἤδη στὰς Βρυξέλλας, παίζει πολὺ καλὰ βιολὶ καὶ τοῦ εὐχόμεθα ἀκόμη μεγαλυτέραν καριέρα.

Ὁ Frederick Lamond ἔπαιξε τὸ τρίτο κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Μπεττόβεν μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Διευθυντὴς ὀρχήστρας ὁ νεαρὸς Giovanni Di Belli.

Ζητῶ συγγνώμην ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστας μου ποὺ δὲν μπορῶ νὰ γράψω περισσότερα καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἄλλη μουσικὴ κίνησι τοῦ Βερολίνου (τραγούδι, σολιστ πιάνο, βιολιοῦ κτλ.) γιὰτὶ εἶμαι ἀπασχολημένος μὲ τὶς πρόβες τῶν ἔργων μου.

Ν. Σ.

ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

ΠΕΡΙ ΚΑΚΟΦΩΝΙΩΝ....

Ἐνας Ἰταλὸς τραγουδιστὴς ἐπεσκέφθη κάποτε τὸν γνωστὸν συνθέτην καὶ θεωρητικὸν Francesco Durante (1684—1755) γιὰ νὰ τοῦ δείξῃ ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν «Ἰφιγένειαν» τοῦ Γκλουκὸν ποὺ βρισκόταν στὴν τελευταία ἄρτια τῆς ὄπερας αὐτῆς: «Maestro, κυτῶντε ἐδῶ τὶς κακοφωνίες! Στὸ μπάσσο ἔχουμε λα ὕφ. καὶ στὸ σοπράνο σολ., συγχρόνως. Τέτοιες ἀνοησίες γράφουν σήμερα οἱ συνθέται μας! Καὶ αὐτὸ νὰ εἶσαι ὑποχρεωμένος νὰ τὸ τραγουδήσῃς! Τί λέτε σεῖς γι' αὐτὸ τὸ μέρος;»

Ὁ Durante κύτταξε καλὰ τὴν «συγχορδίαν» καὶ ἀπήντησε: «Ἀγαπητέ μου, δὲν ξεύρω ἐὰν ἡ συγχορδία

εἶναι θεωρητικῶς ὀρθή. Ξεύρω μόνον πῶς ἐὰν ἐγὼ εἶχα τὴν εὐτυχία νὰ γράψω αὐτὴν τὴν συγχορδίαν, θὰ ἐθεοροῦσα τὸν ἑαυτὸν μου μεγάλο συνθέτη».

Η ΕΚΔΙΚΗΣΙΣ!

Ὁ νεαρὸς Βέρδι εἰς τὰς εἰσαγωγικὰς ἐξετάσεις τοῦ «Ῥαδείου Μιλάνου» δὲν ἐγένετο δεκτός: «Εἶναι τόσο ἀχώνευτος» ἔλεγε ὁ ἀξιότιμος Διευθυντὴς τοῦ Ῥαδείου κ. κ. Francesco Basili. «Ἐχει τόσο χωριάτικους τρόπους» ἐξηκολούθησεν ὁ κ. διευθυντῆς. Ὁ Βέρδι ἐπῆγε κατόπιν τῆς «ἀποτυχίας» του στὸν θεωρητικὸν Lavigna ὡς μαθητῆς.

[Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 182].

ΣΕΡΕΝΑΔΑ

ΣΤΙΧΟΙ :
Θ. ΑΜΟΥΡΓΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ :
Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Andante ♩ = 52.

mf
p

Θαο-θῶ τὸ βρά-δυ

με τὴν κι-θά-ρα μιά μου λα-χτά-ρα

νά τρα-γου-δή-σω

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ",
ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 8
ΜΑΪΟΣ 1931

expressivo
mf

Κι ἄντ' ἔχει ἡ τύ-χη μου καὶ εἰς πνὴ-σω θὰ μά-θῃς τό-τε τὸ μω-σι-

p

χὸ μου τὸ πιὸ χρυ-φὸ μου θὰ μά-θῃς

Quasi recitativo

τό-τε. Ἄν καὶ φανῇ μου τρέ-μω μὴ εὐ-σηχ' ἢ φω-νὴ

p Suivez le chant.

μου.

f Tempo

rall. molto.

pp

8^ο b.

Υστερα από λίγο χρονικό διάστημα, χρειάστηκε ο διευθυντής Basili έναν οργανίστα. Από τους 28 παρουσιασθέντες για την θέσιν αυτήν, δεν εκρίθη κανείς κατάλληλος προς διορισμόν. Ο Basili απελπισμένος απέταθη τότε στον Lavigna, δίδοντας συγχρόνως και το θέμα της fuga για τους υποψηφίους. — «Μά, εγώ έχω ένα μαθητή—λέγει ο τελευταίος— που είναι γι' αυτόν το θέμα, σωστό παινιδάκι». Και λέγοντας αυτά ο δάσκαλος του Βέρδι, παρουσίασε στον εκπληκτο Basili τον νεαρό συνθέτη. Πράγματι ο Βέρδι έφτιασε γρήγορα-γρήγορα το μουσικό τεμάχιο που του ζητούσαν επάνω στο ως άνω θέμα των υποψηφίων.

Ο Basili μόλις έτελείωσε την εξέτασι του χειρογράφου του Βέρδι, άρχισε να τον επαινῆ και να του λέγη πολλά κολακευτικά λόγια, «άλλα—προσέθεσε—γιατί έφτιασες διπλοῦν κανόνα στο θέμα μου;» — «Συγγνώμην, κ. Διευθυντά», απήντησε ο «αχώνευτος» Βέρδι, «ξεύρετε το θέμα σας ήταν λίγο... νά... αχώνευτο και έπρεπε να το φτιάσω έτσι που να χωνεύεται...»

ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ...

Ως γνωστόν ο Μπρούκνερ έσπούδασε άρμονίαν και αντίστιξιν στον μεγάλο θεωρητικό Simon Sechter. Υστερα από επτά χρόνια σπουδῶν κοντά σ' αυτόν, έπῆγε στο Ώδεϊον Βιέννης για να εξετασθῆ. Η εξέταστική επιτροπή με πρόεδρον τον περιβόητον Herbeck έδωσε ένα θέμα ὀκτώ διαστολῶν στον υποψήφιο για fuga. Ο Μπρούκνερ εκάθησε στο ὄργανο και άρχισε να παίζη. Φτιάνει μιὰ φυγή για τέσσαρας φωνὰς και στο τέλος επάνω στο ἴδιο αυτό θέμα μιὰ φαντασία. Η εξέταστική επιτροπή τάχασε... Στο τέλος, γυρίζει ο πρόεδρος της επιτροπῆς και λέγει στους συναδέλφους του: «Μὰ τὴν ἀλήθεια, μάλλον αυτός θα έπρεπε να μᾶς εξετάσῃ.»

ΠΡΟΒΕΣ

Ο Μότσαρτ βρισκόνταν στην Πράγα για να διευθύνῃ τὸ νέον του μελόδραμα «Don Giovanni». Στις πρόβες ένας από τους τρομπονίστας έπαιξε φάλτσικα τὸ μέρος του (σκηνὴ ἀγάλματος—Δὸν Ζουάν), παρ' ὅλες τις προσπάθειες αὐτοῦ και τοῦ Μότσαρτ. Τέλος, τὸν έπλησίασε ὁ Μότσαρτ και προσεπάθησε να τοῦ εξηγήσῃ τὸν τρόπον τῆς εκτελέσεως. Ο τρομπονίστας εκνευρισμένος τοῦ ἀπαντᾷ: «Μὰ αὐτὸ, εἶναι ἀδύνατον να εκτελεσθῆ ὅπως θέλετε σεις. Δὲν μπορεῖ βέβαια να ξεύρετε σεις καλλιτέρα ἀπὸ μένα!» — «Θεὸς φυλάξοι!—ἀπαντᾷ ὁ συνθέτης τοῦ «Δὸν Ζουάν» — ἀπὸ μένα δὲν ἠμπορεῖς να μάθῃς τίποτε! Δὸς μου ἔδω τὸ μέρος σου να τὸ ἀλλάξω...»

ΤΟ ΓΕΥΜΑ...

Ο Μπετόβεν καθόταν στο έστιατόριο «Schwan» στη Βιέννη, για να φάῃ. Χτυπᾷ τὰ χέρια του για τὸν υπάλληλο, μὰ υπάλληλος δὲν φαίνεται. Ξανακτυπᾷ, πάλι τὰ ἴδια. Βγάζει και αὐτὸς ἀπὸ τὴν τσέπη του τὸ τετρα-

διο μὲ τὸ πεντάγραμμο και ἀρχίζει να συνθέτῃ. Ο υπάλληλος παρουσιάσθηκε ἀργότερα, ἀκριβῶς τὴν στιγμή που ὁ Μπετόβεν ἔγραφε και τὸν ἔρωτᾷ ἐὰν ἤθελε κάτι. Ο Μπετόβεν—μὲ τὴν σειρὰν του—δὲν τὸν ἀκούει. Και ὁ υπάλληλος, που τὸν γνώριζε, φεύγει.

Περνᾷ ἀρκετὴ ὥρα και ὁ Μπετόβεν ξανακτυπᾷ τὰ χέρια του, φωνάζοντας: «Ἐλα, παιδί μου, να σε πληρώσω... τί σοῦ ὀφείλω;...» — «Μά, δὲν ἐφάγατε ἀκόμη, ἀπαντᾷ ὁ υπάλληλος και...»

Ο ΑΓΝΩΣΤΟΣ!

Ο νεαρὸς Μπερλιόζ έδωσε τὴν τελευταίαν του σύνθεσιν, μιὰ Kantate, στην Ἀκαδημία, για τὸ βραβεῖον Ρώμης. Τὴν ἡμέραν τῆς ὀριστικῆς ἀποφάσεως βρισκόνταν στο προαῦλιο ἀναμονῆς. Ἐκεῖ συνήντησε τὸν θυρωρόν και ὑπρέτην τοῦ Ἰνστιτούτου Ringard. «Λοιπόν, τί ἀποτελέσματα ἔχουμε;» ἔρωτᾷ μὲ ἀγωνία ὁ συνθέτης. «Λύο ψῆφοι σὰς λείπουν για τὸ βραβεῖο», ἀπαντᾷ ὁ Ringard. «Ακριβῶς τώρα ἤμουν στον ἕνα ἀπὸ τοὺς κ. κ. καθηγητὰς». — «Καί;...» — «Και ἐκεῖ ἀκουσα να λέγη στον παρευρισκόμενο συνάδελφόν του πῶς εἴσθε κατεστραμμένος γιατι θαυμάζετε μόνον τὰ ἔργα τοῦ Μπετόβεν. —Μὰ, ἀπὸ αὐτὸν τὸν Μπερλιόζ δὲν θὰ βγῆ τίποτε· μὴ δώσης τὴν ψῆφον σου», τὸν ἤκουσα να λέγη.

Ο Μπερλιόζ κατακόκκινος ἀπ' τὸν θυμόν του, άρχισε να βρίζη. Ο Ringard ἔξ ἀντιθέτου τὸν παρηγοροῦσε λέγοντας: «Ἀλήθεια, αὐτὸς ὁ κ. Μπετόβεν!... Ποιὸς να εἶναι ἀράγε; Ὁλος ὁ κόσμος μιλᾷ γι' αὐτόν, ἐν ᾧ δὲν εἶναι οὐδὲ καν μέλος τοῦ Ἰνστιτούτου μας!...»

ΚΡΙΤΙΚΗ

Ο Halevy προσεκάλεσε τὸν διδάσκαλόν του Cherubini στην παράστασι τοῦ νέου του μελοδράματος. Ὅταν έτελείωσε ἡ πρώτη πράξις, ὁ νεαρὸς συνθέτης ἠρώτησε τὸν Χερουμπίνι ἐὰν τοῦ ἤρεσε ἡ μουσική. Ο τελευταίος δὲν απήντησε τίποτε. Μετὰ τὴν δευτέραν πράξιν τὸν ἔρωτᾷ και πάλιν για τὰς ἐντυπώσεις του. Ο Χερουμπίνι και πάλιν δὲν ἀπαντᾷ. — «Μὰ ἐπὶ τέλους, δόστε μου μιὰ ὀποιαδήποτε ἀπάντησι...» τοῦ φωνάζει ὁ Χαλέβν. «Μὰ παιδί μου, σε τί να σοῦ δώσω ἀπάντησι;» λέγει ὁ Χερουμπίνι. «Μήπως μοῦ εἶπες τίποτε τώρα δύο ὄρες;...»

ΟΙ ΠΑΡΑΞΕΝΟΙ

Ο περιβόητος κριτικὸς Eduard Hanslick έπεσκέφθη κάποτε τὸν Robert Schumann στην Δρέσδη. Η συνομιλία των περιεστράφη γύρω ἀπὸ τὸν Ριχάρδον Βάγνερ, δια τὸν ὅποιον ὁ Σούμαν εἶπε τὰ ἑξῆς: «Για μένα, ὁ Βάγνερ εἶναι ἕνας παράξενος τύπος. Εἶναι βέβαια αὐτὸς ἀρκετὰ ἔξυπνος, ἀλλὰ μιλᾷ ἀράδα και δὲν μπορεῖ βέβαια κανεὶς να μιλᾷ πάντα».

Τὴν ἄλλη μέρα έπεσκέφθη ὁ Χάνζλικ τὸν Ριχάρδον Βάγνερ και τοῦ ἐζήτησε πληροφορίας σχετικῶς μὲ τὴν

ἐπίσκεψίν του στον Σούμαν. Ο Βάγνερ απήντησε: «Εἴμεθα βέβαια ἀρκετὰ γνωστοὶ μὲ τὸν Σούμαν. Ἄλλ' αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο δὲν μπορεῖ να τὸν ἐπισκεφθῆ κανεὶς: δὲν μιλᾷ καθόλου. Μόλις ἤρθα ἀπὸ τὸ Παρίσι πῆγα σπίτι του για να τοῦ διηγηθῶ τὰς ἐντυπώσεις μου ἀπὸ τὴν Ὀπερα, τὰς συναυλίας, τοὺς συνθέτας και ἀπὸ ἄλλα ἐνδιαφέροντα πράγματα. Μά, τί νομίζετε ὅτι ἔκαμε; Ἐγὼ μιλοῦσα συνεχῶς και αὐτὸς... σιωποῦσε! Πότε κύτταξε ἐμένα, πότε στο κενὸν και... σιωποῦσε!... Τότε σηκώθηκα και ἐγὼ ἀπὸ τὴν θέσιν μου, τὸν ἀπεχαιρέτησα και ἔφυγα. Εἶναι ἕνας παράξενος τύπος!...»

ΤΟ ΑΙΜΑ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ...

Ἐνας νεαρὸς συνθέτης έδωσε στον Hugo Wolf μιὰ ὀλόκληρη σειρὰ τραγουδιῶν του, πρὸς κρίσιν. Ο Χούγκο Βόλφ άρχισε να εξετάζῃ μὲ προσοχὴν τὰς συνθέσεις αὐτὰς τοῦ ἀγνώστου του Κάρλ. Φυσικὰ τὰ τραγούδια τοῦ τελευταίου δὲν ἦσαν ἢ ἔργα ἀνάξια λόγου, ἔργα ἀρχαρίου συνθέτου. Ο Κάρλ ὅμως, σε μιὰ στιγμή τραγουκῆς γι' αὐτὸν σιωπῆς, λέγει μὲ στόμφον: «Ξεύρετε, Meister, γράφτηκαν μὲ τὸ αἷμα τῆς καρδιάς μου...» — «Και τὰ δικὰ μου τραγούδια ἀπλῶς μὲ τὸ μελάνι...» ἦτο ἡ ἀπάντησις τοῦ Χούγκο Βόλφ.

MUSICIENS D' AUJOURD' HUI

Σ' ἕνα στενὸ φιλικὸ κύκλο μουσικῶν στο Παρίσι, (μεταξὺ αὐτῶν ἦτο και ὁ Debussy) ἀνοίχθηκε συζήτησις για τὸ γνωστὸ βιβλίον τοῦ Romain Rolland «Μουσικοὶ τῆς σήμερον». Ἐνας ἀπὸ τοὺς παρευρισκομένους παρετήρησε ὅτι, γίνεται ἀρκετὸς λόγος στο βιβλίον αὐτὸ για τὸν Ντεπυσσύ—και δικαίως. Ο Ντεπυσσύ δὲν εἶπε τίποτε στην παρατήρησι αὐτὴν τοῦ φίλου του. Και ὁ φίλος του ἀποτεινόμενος τώρα ἰδιαιτέρως σ' αὐτόν, ἔρωτᾷ: «Μὰ τί διάβολο! Δὲν σοῦ ἀρέσει τὸ σκίτσο που κάμνει ὁ Rolland για σένα;» — «Βέβαια, βέβαια, μοῦ ἀρέσει», ἀπαντᾷ ὁ Ντεπυσσύ. «Μὰ δὲν εἶναι τὸ σκίτσο

για τὸ βιβλίον αὐτό!» — «Πῶς;...» — «Ἐγὼ φίλε μου, δὲν εἶμαι μουσικὸς τῆς σήμερον. Εἶμαι τῆς αὔριον!...»

ΤΟ ΜΠΙΛΙΕΤΑΚΙ...

Μία νεαρὰ σοπράνο, ἐπισκέπτεται ὡς υποψήφιος για θέσιν πρωταγωνιστρίας στην Ὀπερα τῆς Βιέννης, τὸν Gustav Mahler. Μετὰ τὰς τυπικὰς πρώτας συστάσεις, δίδει ἡ «πριμαντόνα» στον Μάλερ ἕνα μικρὸ μπιλιετάκι ἀπὸ κάποιον δοῦκα, συγγενῆ τοῦ Αὐτοκράτορος. Ο Μάλερ διαβάζει τὸ «θαυματουργὸ» μπιλιετάκι, τὸ σχίζει σιγά-σιγά, τὸ ρίχνει στον κάλαθον τῶν ἀχρήστων και λέγει στην εκπληκτὴ σοπράνο: «Ῥωαῖα και τώρα τραγουδήστε μου...»

ΤΟ ΧΑΡΤΙ...

Ο Bernhard Scholz, παλαιὸς γνώριμος και φίλος τοῦ Μπράμς, έδωσε κάποτε στον τελευταῖον τὸ νέον του Trio πρὸς κρίσιν. Ο Μπράμς άρχισε να ξεφυλλίζῃ τὴν παρτισιὸν και να εξετάζῃ λεπτομερῶς τὴν ὄλην σύνθεσιν. Κάπου-κάπου κουνούσε τὸ κεφάλι του, χωρὶς ὅμως και να λέγη κάτι. Ὅταν ἔφθασε στην τελευταία σελίδα τῆς συνθέσεως, πιάνει τὸ χαρτί μὲ τὰ δύο του δάκτυλα, ἔτσι που να φαίνεται ὅτι δοκιμάζει τὴν ποιότητα και λέγει: «Δὲν μοῦ λέγεις, ἀγαπητέ μου Bernhard, ἀπὸ ποῦ ἀγόρασες αὐτὸ τὸ θαυμάσιο χαρτί;...»

ΟΙ ΓΝΩΣΤΟΙ

Ἐνας νεαρὸς συνθέτης προσεκάλεσε τὸν Ροσσίνι στην πρεμιέρα τοῦ μελοδράματός του. Ο Ροσσίνι καθόταν ἡσυχος στο θεωρεῖο μὲ τὸ καπέλλο στο κεφάλι. Κάθε φορὰ που άρχιζε νέα ἄρια, ἔβγαζε πάντα τὸ καπέλλο του, σὰν να ἔχαιρετοῦσε κάποιον. Ο συνθέτης τοῦ μελοδράματος στενοχωρημένος ἀπὸ τὰς κινήσεις αὐτὰς τοῦ Ροσσίνι, τὸν ἔρωτᾷ: — «Μὰ τί κάμνετε αὐτοῦ;» — «Πρέπει να χαιρετᾷ κανεὶς τοὺς γνωστούς του, ἀγαπητέ μου», ἦτο ἡ ἀπάντησις. * * *

ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΝ

[Ἐλάβομεν και δημοσιεύομεν τὰς κατωτέρω ἐπιστολάς ἀναγνωστῶν μας κατόχων ραδιοφῶνων, εἰς τὰς ὁποίας και ἀπαντᾷ ὁ εἰδικὸς συνεργάτης μας κ. Π. Π. Κ.]

Κύριε Διευθυντά,

Ἐπανελθὸν πρὸ τετραμήνου ἀπὸ τὸ ἔξωτερικὸν εἶχα τὴν ἀντὴν ἔμπνευσιν να φέρω μαζί μου και ἕνα ραδιόφωνον δι' ἀτομικὴν μου χρῆσιν. Ἐπλήρωσα λοιπὸν δια τελωνειακὰ κ.λ.π. ἔξοδα περὶ τὰς 3.000 δραχ. και τὸ ἐγκατέστησα εἰς τὸ σπίτι μου, μὲ τὴν ἐλπίδα, δι θα ἐξακολουθοῦσα να ἀπολαμβάνω τὰ βράδια, ἀκούοντας μουσική ἀπὸ τοὺς διαφόρους σταθμοὺς ὅπως ἀκριβῶς συνέβαινε, ἐπὶ ἐνάμισον ἔτος που τὸ μεταχειρίζομουν εἰς τὸ ἔξωτερικόν. Ἀλλὰ που τέτοια τύχη.

Ἐδῶ, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παντοειδῆ βιομηχανικὰ λεγόμενα παράσιτα, ἔχομεν και τὴν μεγάλην πληγὴν τοῦ ἀουραίου τοῦ Βοτανικοῦ, ὁ ὁποῖος ἀπὸ πείσμα θα ἔλεγε κανεὶς δὲν ἔγνωε ν' ἀφίση να ἀκούσωμεν τίποτε, ὄχι μόνον ἕως τὰς 9 τὸ βράδυ, ὅπως ἔχει δῆθεν καθορισθῆ ἀλλὰ συχνότατα οὔτε ἕως τὸ πρωί.

Ἐφ' ὅσον λοιπὸν σκοπὸς τοῦ περιοδικοῦ σας εἶναι τὸ να ἀσχολῆσθε μὲ τὴν ἐν γένει μουσικὴν ζωὴν ἀφ' ἑνός, ἀφ' ἑτέρου δὲ μὲ τὰ ραδιόφωνα (ἀφ' οὔ ἔχετε και εἰδικὴν στήλην), ἐψόσατε παρακαλῶ φωνὴν διαμαρτυρίας, μὲ

την ελπίδα ότι οι διάφοροι κ. κ. άρμόδιοι θα θελήσουν να σάς ακούσουν και να λάβουν τα στοιχειωδέστατα εκείνα μέτρα, ώστε να περιορισθῆ ή ἤδη ύφισταμένη άναρχία και να μᾶς επιτραπῆ ὀλίγων ὥρων ἡσυχος ραδιοφωνική λήψις, υπενθυμίζοντες συνάμα εις αὐτούς ότι, ὄλων των ἢ φροντίς διὰ τὰ ραδιόφωνα και μεγάφωνα δὲν πρέπει νὰ περιορίζηται μόνον εις τὴν εἰσπραξιν φόρων, υπερόγκων δασμῶν και τὴν λήψιν ἐξ ἀντιθέτου περιοριστικῶν τῆς λειτουργίας των μέτρων.

Μετὰ πάσης τιμῆς
Τακτικὸς ἀναγνώστης σας

**

Φίλε κ. Οικονόμου,

Φιλοξενήσατε παρακαλῶ εις τὰς στήλας τοῦ ἐγκρίτου ὑμῶν περιοδικοῦ, τὰ κατωτέρω σύντομα λόγια :

Εἶναι γνωστὴ ἡ ἀγανάκτησις παντὸς κατόχου ραδιοφώνου διὰ τὸ βάσανο αὐτὸ τὸ λεγόμενον «ἀσύρματος τοῦ Βοτανικοῦ» ἢ συνεχῆς και καθ' ὅλας τὰς ὥρας ἐπέμβασις τοῦ ὁποίου κατανατᾶ ἀηθῆς και ἐκνευριστικῆ.

Εἶχεν ὀρισθῆ κάποτε ότι, μετὰ τὰς 9 μ. μ. θὰ ἔπαυαν αἱ ἐκπομπᾶί του. Τὸ μέτρον ὅμως αὐτὸ οὐδέποτε ἀπολύτως ἐφαρμοσθέν, κατηργήθη τελείως τὰς τελευταίας ἡμέρας και ἐπειδὴ τίποτε δὲν μᾶς πείθει ότι ὑπάρχει πιθανότης νὰ παύσῃ, διερωτώμεθα διατὶ εἰσάγονται εις τὸν τόπον μᾶς ραδιόφωνα ἐπὶ τῆ καταβολῆ ὀγκωδεστάτων δασμῶν, συνεπεία τῶν ὁποίων τὰ ἀκριβοπληρώσαμεν... διὰ νὰ μὴ τὰ μεταχειρίζόμεθα. Μοῦ φαίνεται δ' ότι, δὲν θὰ ἀργήσωμεν νὰ συμπύξωμεν «Σωματεῖον κατόχων ραδιοφώνων» μετ' ὁμοῦ νὰ ζητήσωμεν ἀπὸ τὸ Δημόσιον... νὰ μᾶς ἀποζημιώσῃ ἐφ' ὅσον, ἐξ αἰτίας του και μόνον μᾶς εἶναι ταῦτα ἄχρηστα.

Διατελῶ φιλικότατα

B. A.

**

Ἄπαντώντες εις τὰς ἀνωτέρω ἀπορίας τῶν ἀναγνωστῶν μας, ἀναφερομένης εις τὴν ἐνόχλησιν τὴν ὁποίαν τοὺς προξενοῦν κατὰ τὰς ραδιοφωνικὰς λήψεις αἱ συνεχεῖς ἐπεμβάσεις ἐκπομπῆς μουσικῶν σημάτων, τοῦ εὐφρῶς χαρακτηρισθέντος, «τὸ βάσανο τοῦ Βοτανικοῦ» και μολοντί εὐρίσκομεν δικαιοτάτην τὴν ἀγανάκτησίν των, ἐν τούτοις δηλοῦμεν ότι δὲν πρόκειται νὰ ὑψώσωμεν φωνήν, διότι ἡ φωνὴ αὕτη θὰ εἶναι φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ, ὅπως ἐπανηλειμμένως μέχρι τοῦδε ἔχει συμβῆ.

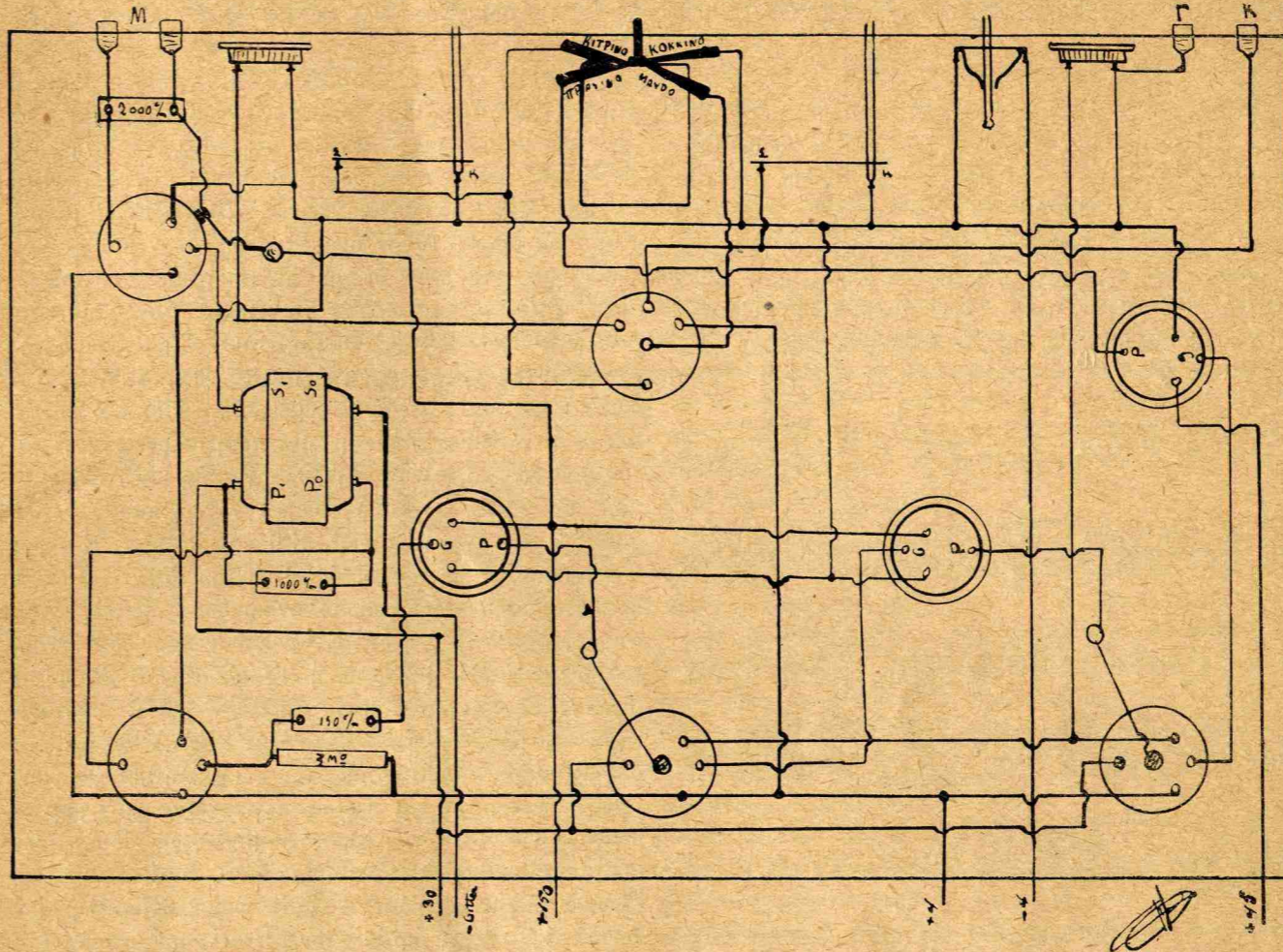
Δυστυχῶς διὰ τὸν τόπον μας, τὸ Κράτος ἐξακολουθεῖ νὰ ἀγνοῖ τελείως ότι, εις τὸν κόσμον ἐφευρέθησαν Ραδιόφωνα, ότι εις ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου ἔχουν ἰδρυθῆ πομποὶ ραδιο-συναυλιῶν, μηδὲ... τοῦ Ἀζερμπαϊτζᾶν ἐξαιρουμένου, ότι παντοῦ αἱ Κυβερνήσεις ἔχουν λάβει σειρὰν προστατευτικῶν μέτρων ὥστε, αἱ διὰ ραδιοφώνου λήψεις νὰ εἶναι ὅσον τὸ δυνατὸν ἀπηλλαγμένα τοπικῶν και βιομηχανικῶν παρασίτων, ότι τέλος πάντων, παντοῦ ἔχει ληφθῆ ἡ στοιχειώδης τοῦλάχιστον πρόνοια ὥστε, αἱ ἐκπομπᾶί τῶν τηλεγραφημάτων νὰ γίνωνται διὰ συντηρουμένων κυμάτων και ὄχι διὰ κυμάτων μετ' ἀποσβέ-

σεως, ὅπως αἱ ἐκπομπᾶί τοῦ Βοτανικοῦ, ὁ ὁποῖος σᾶς παρακολουθεῖ ὡς κακὸς δαίμων, ὅπου δῆποτε και ἂν στρέψητε τοὺς συμπτυκνωτὰς τοῦ Ραδιοφώνου σας. Τὸ δὲ ἐξωφρενικώτερον ὄλων εἶναι ότι, τὸσον ὁ σταθμὸς τοῦ Βοτανικοῦ ὅσον και ὁ παράκτιος τοῦ Πειραιῶς, εἶναι ἐφωδιασμένοι διὰ πομπῶν συντηρουμένων. Καὶ ἐν τούτοις εις πείσμα τοῦ κοινῶ και ἐν γνώσει τῶν προϊσταμένων των ἀρχῶν, μετ' ἀσφάλειας ἴσως ἀστηρίκτους και παιδαριώδεις, προτιμοῦν οἱ χειρισταὶ νὰ χρησιμοποιοῦν τὰ ἀποσβεννόμενα κύματα. Ὡστε, ἀντιλαμβάνεται ὁ καθείς ότι, αἰτία ὄλου τοῦ κακοῦ δὲν εἶναι ότι μᾶς λείπουν οἱ κατάλληλοι πομποί, ἀλλὰ λείπει ἡ καλὴ θέλησις, ἡ ὀργάνωσις και ἡ πειθαρχία εις τὸν Κρατικὸν αὐτὸν κλάδον διὰ νὰ μποῦν τὰ πράγματα εις τὴν θέσιν των και νὰ ἐπιτραπῆ εις τοὺς κατόχους Ραδιοφώνων νὰ ἔχουν λήψεις ὅσοσδήποτε ἡσυχῶς. Πρὸς τοιαύτης, δυστυχῶς, καταστάσεως πραγμάτων, ὅτι δῆποτε και ἂν γράψῃ κανεὶς, ὅτι δῆποτε και ἂν ἐπιχειρήσῃ δὲν πρόκειται ν' ἀλλάξῃ τίποτε ἀπὸ τὸ ὑπάρχον καθεστῶς, διότι ἀπλοῦστατα τὸ Κράτος θέλει ἀκόμη νὰ ἀγνοῖ τελείως τὴν ὑπαρξιν Ραδιο-φίλων. Τοὺς τελευταίους τούτους ἠμπορεῖ τὸ πολὺ-πολὺ νὰ τοὺς θεωρῆ ὡς ἀσήμαντον μειονότητα παραξένων ἀνθρώπων, εις τὰ παράπονα τῶν ὁποίων, κατὰ τὴν ἀντίληψίν του, δὲν ἀξίζει τὸν κόπον νὰ δώσῃ οὐδεμίαν προσοχήν. Ἀπόδειξις τούτου και ἡ πρὸς ἡμερῶν ἀνακοίνωσις τοῦ Ὑπουργείου τῶν Ναυτικῶν ὅτι, λόγω βλάβης τῶν καλωδίων κ.λ.π., ἡ μετὰ τὰς νήσους τηλεγραφικὴ ἐπικοινωνία θὰ γίνετα διὰ τοῦ ἀσυρμάτου. Μετ' ἄλλα λόγια κ. κ. κάτοχοι ραδιοφώνων—λέγει τὸ Κράτος—δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἐὰν δώσατε χρήματα και ἀγοράσατε ραδιόφωνα—τὸ ἥμισυ τῆς ἀξίας τῶν ὁποίων περιῆλθεν εις τὸ δημόσιον ταμεῖον ὑπὸ τύπον τελωνειακοῦ δασμοῦ—οὔτε και θὰ σκοτισθῆ κανεὶς ἐὰν τὰ βράδια ἀντὶ συναυλίας θὰ σᾶς σπᾶσωμεν τὰ αὐτιά μετὰ τὰ συνεχῆ και ἀδιάκοπα νιαουρίσματα τῶν κρατικῶν μας ἀσυρμάτων. Δὲν ἀξίζει τὸν κόπον, διὰ τὸ δικὸ σας κέφι νὰ χαλάσωμεν τὸ δικὸ μας και νὰ ἐπιδιορθώσωμεν τὰς τυχόν βλάβας τῶν συντηρουμένων πομπῶν μας, τοὺς ὁποίους θὰ ἠμπορούσαμεν νὰ μεταχειρισθῶμεν τοῦλάχιστον ἐν προκειμένῳ, οὔτε και ἔχομεν σκοπὸν νὰ διαθέσωμεν κανένα - δύο χιλιάρια διὰ τὴν ἀντικατάστασιν τυχόν ἐφθαρμένων λυχνιῶν. Ὁ διὰ σπινθηρος πρωτόγονος τρόπος ἐκπομπῆς, τὸν ὁποῖον μεταχειρίζονται οἱ Παπούαι, εἶναι και ὁ εὐκολώτερος και ὁ μὴ στοιχίζων εις ἡμᾶς τίποτε. Λοιπόν, αὐτὸν θὰ μεταχειρίζόμεθα καθ' ὅλον τὸ 24ῳρον και μέχρις ὅτου... Ἐν τῷ μεταξὺ βάλτε ἀπὸ μιὰ κλειδαριὰ εις τὰ ραδιόφωνα σας και περιμένετε νὰ τὰ ξαναανοίξετε τοῦ χρόνου.

Αὐτὰ, ἀγαπητοὶ μας ἀναγνώσταί και φίλοι τῆς ραδιοφωνίας, μᾶς λέγει ἡ ἀνακοίνωσις τοῦ **Σεβαστοῦ Ὑπουργείου τῶν Ναυτικῶν**. Τί θέλετε νὰ ποῦμε τώρα ἡμεῖς;

Π. Π. Κ.

Με Super 5.



Στὸ τεῦχος τοῦ Δεκεμβρίου π. ἔ. τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» εἶχαμε δημοσιεύσῃ τὸ θεωρητικὸν σχεδιάγραμμα ἑνὸς (μεταλλάκτου συχνότητος) ραδιοφώνου 4 λυχνιῶν μετὰ κεραίας.

Τὸσον ἐνδιαφέρον ἐδημιούργησε τότε, ὥστε, ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς ἐρασιτεχνῶν νὰ ζητᾶ τὸ πρακτικὸν του σχέδιον ποῦ παρ' ὄλην τὴν εὐχαρίστησιν ποῦ μᾶς προξένησε τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ δύσκολα προφθάναμε τὴν παροχήν τοιοῦτων. Ἐχομεν ὑπ' ὄψιν πολλὰς ἐπιστολὰς ἀναγνωστῶν μας ποῦ ἐμοντάρισαν μόνον τὸ ραδιόφωνόν τους και ἐκφράζουσαν τὴν πλήρη τους ἱκανοποίησιν. Ἐπειδὴ σκοπὸς μας εἶνε νὰ μυθώσωμεν βαθμηδὸν και κατ' ὀλίγον τοὺς ἀρχαρίους στὸ νὰ κατανοήσουν τὸ ραδιόφωνο και νὰ μποροῦν μόνον τους πλέον νὰ διαβάζουσαν κάθε θεωρητικὸ σχῆμα, δημοσιεύομεν σήμερον τὸ πρακτικὸν σχῆμα ἑνὸς ραδιοφώνου 5 λυχνιῶν (μεταλλάκτου συχνότητος ἐπίσης) μετὰ πλαισίου. Εἶναι καθ' ὅλα τὰ ἄλλα ὅμοιον μετὰ τῶν 4 λυχνιῶν μετὰ τὴν διαφορὰν ὅτι, προστίθεται μιὰ ἀκόμη λυχνία ἐνισχυτικῆ τῆς μέσης συχνότητος, συνοδευμένη ἀπὸ τὸν ἀπαραίτητον μετατροπέα.

Φυσικὰ εἶνε ἰσχυρότερον τοῦ προηγουμένου και ἐκτὸς αὐτοῦ τὰ πλεονεκτήματα τοῦ πλαισίου εἶνε ἀμύπολλα:

Εὐκόλος μεταφορὰ τοῦ ραδιοφώνου, ἀποφυγὴ τῆς κεραίας και προσγειώσεως (πραγμάτων ἀπαιτούντων μεγάλην προσοχήν παρ' ὄλην τὴν ἀπλότητά των) καλὸς συντονισμὸς ἐλάττωσις τῶν παρασίτων κ.λ.π.

Τὸ ραδιόφωνον αὐτὸ ἐδοκίμασθη ἐπανειλημμένως εις τὰ ἐργαστήριά μας και ἀπέδωσε θαυμάσια ἀποτελέσματα, τὰ ὁποῖα **δύνανται νὰ ἐπιτύχουν ἀσφαλῶς** ὅσοι φίλοι τοῦ ραδιοφώνου θέλουσαν νὰ αἰσθανθοῦσαν τὴν εὐχαρίστησιν ν' ἀκούσουν ὄλη τὴν Εὐρώπη μετὰ μηχανήμα βγαλμένο ἀπὸ τὰ ἴδια τους τὰ χέρια.

Σὲ κείνους ποῦ ἤθελον εὔρει κάποιαν δυσκολίαν στὸ «μοντάρισμα», τὸ προσωπικὸν τῶν ἐργαστηρίων μας εὐχαρίστως παρέχει κάθε συμβουλήν και ὀδηγίαν ἐπὶ τῶν τυχόν παρουσιαζομένων ἀποριῶν. Τὸ δημοσιευόμενον πρακτικὸν σχῆμα εἶναι πολὺ ἀπλοῦν και δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ τὸ ἀκολουθήσῃ πιστὰ, συνδέοντας τὰ διάφορα ὄργανα ὅπως φαίνονται. Ἐθεωρήσαμεν περιττὸν νὰ δημοσιεύσωμεν και τὸ θεωρητικὸν του σχεδιάγραμμα, ὅμοιον ἄλλως τε μετὰ τὸ δημοσιευθὲν εις τὸ τεῦχος τοῦ π. Δεκεμβρίου. Ἡ μόνη διαφορὰ εἶνε ὅτι τὴν λυχνίαν A442 ἀκολουθεῖ μιὰ ἀκόμη ὁμοία, συνδεσμολογημένη κατὰ τὸν αὐτὸν πάντοτε τρόπον.

Π. Π. Κ.

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

5^{ον}

Εάν παρατηρήσωμεν τώρα, τὸ εἰς τὴν σελίδα 10 κ. ἐξ. ᾄσμα τῆς ἰδίας συλλογῆς τοῦ κ. Κ. Ψάχου «Δημώδη ἄσματα Γορτυνίας», θὰ ἴδωμεν ὅτι, δὲν διαφέρει καὶ πολὺ τὸ ᾄσμα αὐτὸ ἀπὸ τὸ ἐξετασθὲν εἰς τὸ 4^{ον} ἄρθρον τοιοῦτον. Διότι, μερικαὶ μελωδικαὶ κινήσεις τοῦ δευτέρου εἶναι σχεδὸν ὅμοιαι μὲ τὰς τοῦ πρώτου. Εἶναι δηλαδὴ τὸ δεύτερον, σχεδὸν μία παραλλαγή (Variante), συνήθης ἄλλως τε εἰς τὸν Νεοέλληνα λαϊκὸν τραγουδιστήν. Π. χ.



Ἀλλά, θὰ ἦτο ὀμολογουμένως ὀλίγον παρακεκινδυνευμένον, ἐὰν ἠθέλωμεν δώσῃ προτεραιότητα εἰς τὸ πρῶτον ᾄσμα (βλέπε τεύχος 7 σελ. 149 κ. ἐξ. τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς»), καθ' ὅσον, καθ' ἃ μᾶς πληροφορεῖ ὁ συλλογεὺς κ. Ψάχος «ὑπάρχουσι πλεῖστα παραλλαγαὶ τοῦ ᾄσματος τούτου» (τοῦ δευτέρου), τὰς ὁποίας ὅμως δυστυχῶς δὲν δίδει ὁ κ. Ψάχος, ἵνα οὕτω παρακολουθήσωμεν, ἀφ' ἐνὸς μὲν τὴν πορείαν τῆς «παραγωγῆς», ἀφ' ἑτέρου δὲ διὰ τὴν εὐρωμεν τὸν πρῶτον πυρήνα, τὴν πρώτην βᾶσιν ἐκ τῆς ὁποίας κατὰ πᾶσαν πιθανότητα θὰ εἶχεν ἐκκινήσει ὁ τραγουδιστὴς [NB. Δι' ὄνομα τοῦ Θεοῦ μὴ ὑποθέσῃ ὁ ἀναγνώστης ὅτι θὰ εὐρωμεν οὕτω καὶ ἀρχαῖον Ἑλληνικὸν μέλος, διότι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον θὰ χαρακτηρίσωμεν ἴσως ὡς ἀρχαίαν βᾶσιν, ὡς πρῶτον μέλος, δὲν θὰ εἶναι ἢ ἐν αὐτοτελὲς ᾄσμα ἐκ 10 15 φθογγόσημων. Τὰ φθογγόσημα αὐτά—τὸ ᾄσμα ἀπὸ στόματος εἰς στόμα μεταφερόμενον ἔλαβεν ἐν τέλει (:) τὴν μορφήν τοῦ νῦν ἐξεταζομένου δευτέρου Κλέφτικου. Διότι αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ μέθοδος ἐργασίας τοῦ Νεοέλλητος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ: ἡ προσθήκη φθογγόσημων διὰ ποικίλματα καὶ «περισσότεραν γλυκύτητα», εἰς τὴν πρώτην βασικήν μουσικὴν φράσιν ἢ ᾄσμα. Εἰρήσθω δὲ ἐν παρόδῳ ὅτι, ἡ χαρακτηριστικὴ αὕτη μέθοδος

μελοποιητικῆς ἐργασίας τοῦ Νεοέλλητος, παρέσχε, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, τὸν δημοσιογράφον κ. Φάλταϊτς νὰ γράψῃ ὅτι, τὰ λαϊκὰ ἠμῶν ᾄσματα ἔχουν τὴν ἀρχὴν τῶν εἰς τὰ τσιγγάνικα τραγούδια καὶ ἀκόμη ὅτι, δὲν εἶναι τὰ πρῶτα ἢ τσιγγάνικα γενικῶς μέλη. Ἐσφαλμένως. Καὶ ἰδοὺ διατί: Τόσον οἱ τσιγγάνοι, ὅσον καὶ ὅλα τὰ Βαλκάνια, ἐπὶ πλέον δὲ οἱ περισσότεροὶ Ἀνατολικοὶ λαοί, κατασκευάζουν μελοποιητικῶς τὸ ὅλον ᾄσμα, τὴν μελωδικὴν τῶν δηλαδὴ γραμμὴν, διὰ τῆς μεθόδου τῆς ἐπαναλήψεως—Μακάμ καὶ Λιτανάϊ σύστημα ἰδίως—καὶ φυσικὰ καὶ παραλλαγῆς. Ἐπομένως θὰ ἔπρεπε ὁ κύριος αὐτὸς νὰ ἐξετάσῃ ἐκτὸς τῆς μελοποιητικῆς γραμμῆς καὶ τὸν ρυθμὸν ἐπὶ πλέον, τὴν σχέσιν ποιητικοῦ κειμένου καὶ μέλους κτλ., τῶν ὑπὸ τῶν τσιγγάνων παραγομένων ᾄσμάτων καὶ τῶν Ἑλλήνων. Καὶ ἄτι ἄλλο: Ἐὰν οἱ διάφοροι τσιγγάνοι—οἱ ἀσχολούμενοι ὡς γνωστὸν μὲ τὴν κατασκευὴν τῶν χειρομύλων κυρίως—ἐξετέλουν εἰς τὸ α ἢ β πανηγύρι τοῦ Ἑλληνικοῦ χωριοῦ ἓνα Φόξ-τρότ, φέρ' εἰπεῖν, ἢ Σίμυ, ἢ Τσάρλεστον, τί θὰ συνέβαινε; Ἐξ ἀντιθέτου ὅμως ἐκτελοῦν αὐτοὶ συρτούς, καλαματιανούς, κλέφτικα κτλ. Διατί; Ἀπλούστατα ἐκμεταλλεύονται τὸ αἶσθημα τοῦ Νεοέλλητος χωρικοῦ. Ὅτι δὲ ὑπάρχουν καὶ μερικὰ τραγούδια μὲ ὀνόματα διαφόρων τσιγγάνων μουσικῶν, βιολιστῶν ἰδίως, δὲν ἔχει καμμίαν ἀπολύτως σημασίαν διότι, τὰ ᾄσματα αὐτά, ἔχουν ὡς βᾶσιν μίαν ὁποιαδήποτε φράσιν Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ᾄσματος, ἡ ὁποία «δουλεύεται» πρὸς χαρὰν τοῦ Νεοέλλητος ἀφ' ἐνός, ὅστις ἀναγνωρίζει ἰδικόν του ᾄσμα καὶ τῶν τσιγγάνων καὶ τοῦ κ. Φάλταϊτς ἀφ' ἑτέρου οἱ ὁποῖοι ἀκούουν... τσιγγάνικην μουσικὴν!... Βεβαίως δὲν θίγει οὐδόλως τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾄσμα τὸ γεγονός ὅτι, εἰς πολλὰ χωρία τῆς Ἑλλάδος, τσιγγάνοι εἶναι ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι ἐκτελοῦν τὰ ᾄσματα αὐτά: οἱ ἀργόσχολοὶ ἐκμεταλλεύονται τὸ ἐθνικὸν αἶσθημα τοῦ Νεοέλλητος χωρικοῦ καὶ μερικῶν ἄλλων... Ἄλλ' ὁ ταλαίπωρος κ. Φάλταϊτς δὲν πταίει καὶ τόσον: ὑπάρχουν εἰς τὸν τόπον μας τόσοι καὶ τόσοι «εἰδικοί» καὶ «ἱστορικοί»—ὄχι βεβαίως μουσικοῖστορικοί—οἱ ὁποῖοι θέλουν νὰ «ᾠθήσουν πρὸς τὰ πρόσω τὸ ζήτημα» τοῦ Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ᾄσματος: Φιλολογοὶ, ἀρχαιολόγοι, ἱατροί, δημοδιδάσκαλοι, καθηγηταὶ τῶν Γυμνασίων καὶ δημοσιογράφοι... Καὶ ἐπὶ πλέον «διψοῦν» νὰ γνωρίσουν τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν μέσῳ τοῦ Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ᾄσματος... Ἄλλ' ἀρκετά.]

Ἐλέγομεν λοιπὸν ἄνωτέρῳ ὅτι δὲν δυνάμεθα νὰ δώσωμεν προτεραιότητα εἰς τὸ πρῶτον ἐξετασθὲν ἢδη ᾄσμα ἀφ' ἐνός μὲν διότι ὑπάρχουν πλεῖστα παραλλαγαὶ τοῦ δευτέρου ᾄσματος, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἀμφοτέρω τὰ ᾄσματα ὡς ἔχουν τώρα, εἶναι κατασκευασμένα, μορφο-

λογικῶς, κατὰ τὸ αὐτὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ. Ἡ τεχνικὴ τῆς παραλλαγῆς εἶναι τὸ ἄπαντον ἀμφοτέρων τῶν ᾄσμάτων. Ὅτι βεβαίως μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ἐργασίας ἐπανεισιτρέφουν πάντοτε, συναντῶμεν ἡμεῖς, ἀκούομεν μερικὰ χαρακτηριστικὰ Ἑλληνικά (ἐκ τῆς περαιτέρω ἀναπτύξεως τοῦ θέματός μας θὰ πεισθῶμεν διὰ τὴν ἀκρίβειαν τοῦ χαρακτηρισμοῦ: Ἑλληνικά) μελοποιητικὰ σχήματα ὡς καὶ τὸν αὐτὸν τόπον φωνῆς (Ambitus) εἶναι ἀναμφίβολον, δεδομένου ὅτι, ἡ μουσικὴ σκέψις τοῦ Νεοέλλητος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ παραμένει ἢ αὐτὴ, δηλαδὴ: στρέφει τὴν προσοχὴν του ὁ Νεοέλλητος τραγουδιστὴς πρὸς μίαν πλουσίως μελισματικὴν γραμμὴν, ἡ ὁποία εὐρίσκειται πάντοτε ἐν κινήσει, ρεεῖ, ἔστω καὶ ἂν ἀκούομεν ἡμεῖς τὴν αὐτὴν πολλάκις μουσικὴν φράσιν δὶς, τρίς, τετράκις κτλ., παρηλλαγμένην καὶ ἐπαναλαμβανομένην. Βᾶσις τῆς ἐργασίας του εἶναι ἡ γραμμὴ, ὁ ροῦς, ἡ κίνησις, οἱ (ἄ; τὸ εἶπωμεν χυδαίως) οἱ πολλῆς νότες, τὸ πλῆθος καὶ οὐχὶ ὁ εἰς φθόγγος, τὸ μοτίβο μὲ τὰ ὀλίγα φθογγόσημα εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ ὅλου ᾄσματος. Καὶ τί δὲν φτάνει ἡ παραγωγικὴ φαντασία—εἰρήσθω ἐν παρόδῳ—τοῦ Νεοέλλητος μὲ τὰ ὀλίγα πρῶτα φθογγόσημα!... Καί, (ἀνοίγομεν νέαν παρένθεσιν) ἐδῶ ἀκριβῶς εἶναι τὸ σημεῖον εἰς τὸ ὁποῖον διαφέρουν ἡ Τουρκικὴ μουσικὴ μὲ τὸν χαρακτηριστικὸν τῆς «ἀμανέ» καὶ τὸ γνήσιον Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾄσμα. Ὁ πρῶτος «κρατᾷ» τὸ α φθογγόσημον μετὰ τὸ portamento, ἐνῶ ὁ δεύτερος προχωρεῖ, φτάνει ποικίλματα, παραλλάσσει, ἀλλὰ δὲν σταματᾷ εἰς τὸ αὐτὸ φθογγόσημον. Ὁ Τοῦρκος, εὐτυχῆς διὰ τὴν εὐρεσίαν τοῦ α φθογγόσημου δὲν προχωρεῖ, σταματᾷ, ἀπλῶς «πιπιλιζει» (χαρακτηριστικὸν τῆς φυλῆς τοῦ γιαβᾶς-γιαβᾶς) ἐνῶ ὁ Νεοέλλητος καὶ ἂν κρατήσῃ δι' ὀλίγα δευτερόλεπτα ἐν φθογγόσημον, προχωρεῖ εὐθὺς ἀμέσως μὲ πλῆθος φθογγόσημων, διότι «βαριέται τὸ πολὺ τὸ κύρ' ἐλέησον» (καθὼς λέγει ἡ χαρακτηριστικὴ του φράσις) εἶναι ἀπύκνοτος καὶ ἀνυπόμονος. Αὕτη δὲ εἶναι καὶ ἡ αἰτία τῆς μὴ εὐθέσεως χορῶν μὲ 7/8 ἢ 5/8 εἰς τοὺς Τοῦρκους. Οἱ τελευταῖοι, μὲ τὸ χαρακτηριστικὸν τῶν «ραχάτ» καὶ «γιαβᾶς-γιαβᾶς» δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ κινήθω, ἐνῶ οἱ Νεοέλλητες εἶναι «σβέλτοι». Καὶ εἰς τοὺς χορούς τῶν ἀκόμη (ὅπως τὸν «Καρσιλαμά» π. χ.) εἶναι οἱ Τοῦρκοι χονδροκομμένοι καὶ βάρβαροι (Ἴδε καὶ «Χορὸν τῆς κοιλίας»). Ἡ μουσικὴ εἰς τοὺς τελευταίους αὐτοὺς χορούς εἶναι σταθερά, 2/4 ἢ 4/4 ἢ alla Breve. Ὁ Νεοέλλητος, χάρις εἰς τὰ ἀφθονα ποικίλματα τῆς μουσικῆς του καὶ τοῦ μέτρου τῶν 7/8 (3/8 + 4/8 ἢ 4/8 + 3/8) καθὼς καὶ τῶν 5/8, εἶναι περισσότερον εὐκαμπτος, εὐλύγιτος, λεβέντης. Ἡ Τουρκικὴ μουσικὴ ἕνεκα τούτου, εἶναι θηλυπρεπὴς, ἐνῶ ἡ τοῦ Νεοέλλητος «ἀνδρεία». Δὲν εἶναι κλαψάρικια ὅπως λέγουσιν μερικοὶ ἐπιπόλοιοι, δὴθεν «ἐρευνῆται» τοῦ Νεοελληνικοῦ λαϊκοῦ ᾄσματος. (Ἐξάρεσιν βεβαίως ἀποτελεῖ τὸ ἐπιθανάτιον «Μοιρολόγι»). Τὸ

Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾄσμα σφύζει ζωῆς—διὰ τὴν μεταχειρισθῆ μίαν φράσιν (γενικῶς ἐδῶ καὶ οὐχὶ εἰδικῶς) τοῦ ἄρθρου μου: Ψυχολογία τῆς παύσεως. Πάντως—καὶ πρέπει νὰ σημειωθῇ—ἀμφοτέροι «κολυμποῦν» εἰς τὸ μέλος τῶν, τὸν ἦχον τῶν, τὸ ᾄσμα τῶν. Καὶ αὐτὸ, εἶναι χαρακτηριστικὸν τῶν Ἀνατολικῶν λαῶν καὶ τῶν τῶν Βαλκανίων. Δηλαδὴ: Δὲν ἔχουν φθάσει εἰς τὸ μεγαλειώδες σημεῖον τῆς ἀντικειμενικότητος καὶ τῆς ἀφ' ὑψηλοῦ κρίσεως τῆς μουσικῆς τῶν ἢ τῆς μουσικῆς γενικῶς. Ναρκώνονται μὲ τὴν μουσικὴν. Καὶ τὸ τελευταῖον εἶναι ἡ αἰτία τοῦ χαρακτηρισμοῦ καὶ τῆς μουσικῆς τοῦ Νεοέλλητος ὡς «κλαψάρικια» ἀπὸ τοὺς ὀλίγους καλοθελητάς «ἐρευνητάς» τοῦ ᾄσματος του: παρατηροῦν αὐτοὶ τὴν ἐπίδρασιν τῆς μουσικῆς, ἀλλ' οὐχὶ τὴν μουσικὴν αὐτὴν καθ' ἑαυτήν. Καὶ διὰ τὴν α ἢ β ἐπίδρασιν δὲν πταίει, βεβαίως, τὸ «καλλιτέχνημα ἐν σμικρῷ»—τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ᾄσμα.

Προχωροῦμεν: Ὅτι βᾶσις τοῦ Νεοέλλητος λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ εἶναι ἡ γραμμὴ, ὁ μελοποιητικὸς καὶ μελισματικὸς ροῦς καὶ οὐχὶ τὸ α ἢ β φθογγόσημον, ἀποδεικνύεται μεταξὺ ἄλλων καὶ ἐκ τῆς Β φράσεως τοῦ δευτέρου ᾄσματος τοῦ παρόντος τεύχους (1), ἡ ὁποία οὐδέποτε ἐπαναλαμβάνεται ἀμετάβλητος. Ἡ φράσις αὕτη ἂν καὶ δὲν στερεῖται διαβατικῶν φθογγόσημων, κυκλωτικῶν μελωδικῶν κινήσεων (Periheliese) κτλ., οὐδέποτε ἐν τούτοις παραμένει ἢ αὐτὴ. Παρ' ὅλα τὰ ποικίλματα (Ornamenten) τῆς ἰδίας αὐτῆς Β φράσεως, ἔχομεν πάντοτε εἰς τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν, παραλλαγὰς καὶ μεταβολὰς: ἡ μουσικὴ φράσις δὲν παραμένει σταθερά. Καὶ αὐτὸ διότι, τὸ ἄπαντον τοῦ τραγουδιστοῦ μας εἶναι οὐχὶ ἡ ὀριστικὴ καὶ ἀπαράβατος μορφή, ἀλλὰ τὸ ἰριδοειδές, τὸ ἀσταθές—ἐὰν δὲν ὑπάρχῃ φόβος παρεξηγήσεως τοῦ χαρακτηρισμοῦ αὐτοῦ—τὸ «περίπου», τὸ ἀενάως ἀνανεούμενον, τὸ συνεχῶς (δι' αὐτοὺς) νέον (2). Ὁ Νεοέλλητος λαϊκὸς τραγουδιστὴς ἐπαναλαμβάνει καὶ παραλλάσσει.

Βεβαίως, βᾶσις τῆς ὅλης συνθετικῆς αὐτοῦ ἐργασίας (ἀρχιτεκτονικῶς), παραμένει τὸ ἐκάστοτε ποιητικὸν κείμενον. Ἀλλά, ἂν καὶ μεταχειρίζεται ὁ τραγουδιστὴς τὸν αὐτὸν πάντοτε τρόπον, εἰς τὰ ὀκτῶ Κλέφτικα τῆς ὡς ἄνω Συλλογῆς τοῦ κ. Ψάχου (μεταξὺ αὐτῶν εἶναι καὶ τὸ ἐξεταζόμενον δεύτερον), τοποθετήσεως τοῦ ποιητικοῦ κειμένου (περιττόν, βεβαίως, νὰ σημειωθῇ ὅτι πρόκειται διὰ 15 συλλάβους), δὲν ἀκούομεν ἐν τούτοις ἡμεῖς τὴν ἰδίαν πάντοτε μορφήν εἰς τὰ ὀκτῶ Κλέφτικα. Εἰς ὅλα αὐτά, χρησιμοποιεῖ ὡς κείμενον, τὸν πρῶτον δεκαπεν-

(1) Εἰς τὸ προσεχὲς τεύχος θὰ δημοσιεύσωμεν ὁλόκληρον τὸ ᾄσμα.

(2) Εἶναι γνωστὴ ἡ φράσις τοῦ λαοῦ μας διὰ τοὺς διηγετῶς τὸ αὐτὸ ᾄσμα ἐπαναλαμβάνοντας: «Φτιάσε ντὲ καὶ σὺ κάτω». Δηλαδὴ: ἄλλαξε καὶ σὺ κακομοίρη μου κάτω...

τασύλλαβον και τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ δευτέρου, χωρὶς και τὰ ἴσματα νὰ ἔχουν τὴν αὐτὴν ἔκτασιν. Διατί; Ἀπλούστατα διότι, ἡ ὄλη συσκευὴ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν «μουσικότητα» ἢ μᾶλλον μουσικὴν παραγωγικότητα τοῦ α ἐκτελοῦντος τραγουδιστοῦ. Καὶ δέον νὰ προστεθῇ ὅτι, τὴν στιγμὴν καθ' ἣν λησμονεῖ ὁ τελευταῖος μίαν «κίνησιν», μίαν φρῶσιν τοῦ ἴσματος του, τότε, ἢ προσθέτει ἐπιφωνήματα, ἢ ἐπαναλαμβάνει τὴν αὐτὴν λέξιν ἢ ὄνομα πολλάκις, ἢ τέλος τὸ αὐτὸ φθογγόσημον ἢ κίνησιν (εἰς τὴν μουσικὴν) διὰ νὰ μὴ διακόψῃ τὴν «ὀρητικότητα», τὸν «χείμαρρον» τῆς ἐμπνεύσεώς του. Καὶ ἡ τελευταία αὕτη πολλάκις δὲν εἶναι ἢ πανάκεια διὰ τὸ νοῆμον ἀκροατήριον.

Βλέπομεν — διὰ νὰ ἔλθωμεν εἰς τὰ ἴσματα μας, πρῶτον και δεύτερον—ὅτι εἰς μὲν τὸ ἔξετασθὲν εἰς τὸ 4^{ον} ἄρθρον μας ἴσμα, ἢ Β φράσις ἐπαναλαμβάνεται τετράκις, ἐν ᾧ ἡ ἴδια αὕτη φράσις (ἢ Β) μετὰ τῆς αὐτῆς πάντοτε ποσότητος ποιητικοῦ κειμένου, ἑξάκις. Ὅλα, ἀποκλειστικῶς τώρα εἰς τὴν μουσικὴν, χάρις εἰς τὴν πλουσίαν μουσικὴν παραγωγικότητα τοῦ ἐκτελοῦντος κ. Ἰωάννου Ρηγοπούλου, δημοδιδασκάλου. Σχετικῶς σημειοῦμεν ὅτι, ὁ ὡς ἄνω κύριος, ὁ και ἐκτελεστὴς διαφόρων ἴσμάτων τῆς Συλλογῆς Γορτυνίας τοῦ κ. Ψάχου, θὰ ἠδύνατο νὰ χρησιμεύσῃ ὡς παράδειγμα par excel-

lence τύπου, παραλλαγῶν και ἐπαναλήψεων εἰς τὴν λαϊκὴν μας μουσικὴν. Διότι τόσον κατέχεται αὐτὸς ἀπὸ τὴν ὀρμὴν, τὴν τάσιν, τὴν μανίαν, θὰ ἔλεγέ τις, πρὸς παραλλαγὴν (Variation) ὥστε και εἰς ρυθμικῶς αὐστηρὰ μέλη, εἰς τὰ χορευτικὰ και ὄχι μόνον εἰς τὰ ἐλεύθερα ρυθμοῦ ἐπικά Κλέφτικα ἴσματα, νὰ μεταχειρίζεται πλῆθος διακοσμητικῶν φθογγοσήμων (διαβατικά, κυκλωτικὰς κινήσεις, ἐπαναλήψεις τῶν ἰδίων φθογγοσήμων κτλ.), πρὸς παραλλαγὴν και φυσικῶ τῷ λόγῳ πρόοδον και γενικὴν ἀνάπτυξιν τοῦ ἴσματος του. Π. χ. Τὸ μοτίβο: (1)



ἐπαναλαμβανόμενον, λαμβάνει τὴν μορφήν:



(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

(1) Ἐκ τῆς Συλλογῆς Γορτυνίας, σελ. 89, Χορὸς Συρτός

ΤΟ ΚΥΚΝΕΙΟ ΑΣΜΑ

Βράδυ!—Οἱ τελευταῖες ἀχτίδες ξεψύχισαν στὸ τζάμι, κί ἓνα βαρὺ μισοσκόταδο γλιστροῦσε θλιμμένο στὸ φτωχικὸ καμαράκι. Ὁ μουσικός, σκυμμένος στὶς νότες κοντὰ στὸ παράθυρο, κάτι προσπαθεῖ νὰ γράψῃ ἀκόμα, μὰ ἡ πέννα ξεφεύγει ἀπὸ τὰ δάχτυλά του και τὸ κουρασμένο του κεφάλι γέρνει βαρὺ στ' ἀδύνατο χέρι.

Μένει ἀκίνητος τὰ μάτια του, μεγάλα και φωτεινά, κυττᾶνε μὲ νοσταλγία ἔξω. Μιά γωνίτσα οὐρανοῦ, ἓνα πράσινο φύλλο, κάτι τέτοιο φαίνονται νὰ ζητοῦνε, μὰ ἀπέναντι, ὀγκώδης και σταχτερός ὀρθώνεται ὁ τοίχος ἐνὸς σπιτιοῦ, κί ὅσο ψηλὰ κί ἂν ἀνεβαῖν τὸ φωτερό τὸ μάτι, πάλι σκοπιάει στὸ κίτριον, σὰ σ' ἓνα κρῦν κί ἀμείλιχτο βέτο.

Μὰ και μέσα στὸ δωμάτιο σὰν πλανιέται ἡ ματιὰ του, παντοῦ σ' ἓνα βέτο σκοπιάει, σὲ μιά πεισματάρικη ἄρνησι ποῦ ὀρθώνει ἡ φτώχεια μπροστὰ σὲ κάθε του ἐλπίδα χαρᾶς.

Και τὰ μάτια ἀκόμα σὰν κλείσῃ και θελήσῃ νὰ ζήσῃ μὰ στιγμὴ ξεκούραστη και ξέγροιαστη σὰν ἄλλοτε—τότε, τὰ χρόνια ἐκεῖνα ποῦ τὸνομα Mozart οἰσθηλατοῦσε τὰ πλήθη κί ἦταν ἓνα ἔμβλημα εὐτυχίας—πάλι τότε ὁ δυνατός, μονότονος βήγας τῆς γυναίκας του ἀπὸ τὸ διπλανὸ δωμάτιο, τοῦ θυμίζει πῶς ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἦταν μονάχα ἓνα φωτερό παραμῦθι, κάτι πολὺ ὁμορφο γιὰ νᾶναι ἀληθινὸ, κάτι ποῦσβυσε σὰν τὰ δόλοφωτα

συννεφένια παλάτια ποῦ στήγονται καμαρωτὰ στὴ Δύση.

Πάει νὰ σηκωθῇ, ν' ἀνάψῃ τὸ φῶς, ν' ἀρχίσῃ ξανά τὴ δουλειά. Μὰ κάτι βαραίνει τὰ πόδια του, και τὸ κεφάλι φαίνεται σὰ νὰ μὴ θέλῃ νὰ σηκωθῇ ἀπὸ τὸ χέρι. Ἄχ Θεέ μου! Τρίτη φορὰ τὸν τελευταῖο καιρὸ ἔχει αὐτὸ τὸ τρομερὸ συναίσθημα τῆς ἀδυναμίας. Ἄν ἀρρώστανε τώρα κί αὐτός; Δυστυχισμένη Κωνσταντσα! Φτωχὴ ἀσθενικὴ γυναικοῦλα ποῦ δὲ μορεῖς και δὲν ξέρεις πῶς ν' ἀνακουφίσῃ τὸν ἄρρωστο ἄνδρα ποῦ ἀγαπᾶς. . . .

—«Καλησπέρα σας!»

Μ' ἀνατοιχίλα πετιέται ὁ Mozart. Ποιὸς μπῆκε ἔτσι ἀθρόνβα, ἔτσι ξαφνικά;

Ἐνας ἄντρας στέκεται στὸ κατῶφλι, ψηλός, ντυμένος μὲ σταχτιά σκούρα ροῦχα, μ' ἓνα πρόσωπο χλωμὸ κί ἀγέλαστο.

—«Τί ζητεῖτε;» ρωτᾶει τρομαγμένος ἀκόμα ὁ συνθέτης.

—«Εἶσθε ὁ μουσουργὸς κύριος Mozart;»

—«Μάλιστα.—Λοιπόν;»

—«Ὁ κύριός μου μὲ στέλνει γιὰ κάποια παραγγελία. Σᾶς παρακαλεῖ νὰ τοῦ γράψετε ἓνα «Requiem» (1)

(1) Requiem=λεειτουργία γιὰ τοὺς νεκρούς, κατὰ τὸ πρότυπον τῆς Messe, ἀποτελεῖται ἀπὸ πολλὰ μέρη: Requiem aeternam dona eis Domine, Kyrie, Dies irae, Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna, κ.τ.λ.

—«Ἐνα Requiem; Ἀδύνατον! Ἐγὼ γράφω τώρα μία ὄπερα. Τὴν Zauberflöte».

—«Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ τὸν διακόψετε;»

Ὁ Mozart κυττᾶει θυμωμένος τὸν ἀδιάκριτο στὰ μάτια, κί ἀνατοιχιάζει γιὰ δεύτερη φορὰ ἀπὸ τὴν ὥρα ποῦ μπῆκε ὁ ἀναπάντεχος ἐπισκέπτης. Μὲ μάτια διαπεραστικά κί ἀγέλαστα τὸν κύτταζε κί αὐτός.

—«Προσπαθήστε!» ἐξακολούθησε. «Εἶναι ἀνάγκη νὰ γράψετε αὐτὸ τὸ Requiem. Ὁ κύριός μου τὸ θέλει».

«Και πῶς ὀνομάζεται ὁ κύριός σας;»

Ὁ ἄνθρωπος χαμήλωσε τὴ φωνή.

«Μὴ ρωτᾶτε τὸνομά του, μὴ προσπαθήσετε ποτὲ νὰ τὸ μάθετε, ἐξ ἄλλου ἄδικα θὰ κοπιᾶσετε, σᾶς τὸ λέω. Δὲ θὰ τὸν βρῆτε, καθὼς και δὲ θὰ μάθετε ποτὲ γιὰ ποιὸν νεκρὸ θὰ γράψετε τὸ ἔργον».

—«Περίεργο! τραῦλισε ὁ Mozart κί ἔγινε ἑξαφρα κατάχλωμος».

—«Μὰ τί ἔχετε; Γιατί διατάζετε;» ἐπέμεινε ὁ ξένος. «Ὁ κύριός μου ἐκτιμᾷ ὑπερβολικὰ τὴν τέχνη σας κί εἶναι ἔτοιμος νὰ πληρῶσῃ ὅτι τοῦ ζητήσετε. Ὅριστε τώρα ἓνα ποσόν».

—«Πενήντα δουκάτα...»

Ψιθυριστὰ, στὴν τύχη, πέταξε αὐτὰ τὰ λόγια ὁ συνθέτης. Χωρὶς κανένα δισταγμὸ ἔβγαλε ὁ ἄνθρωπος κί ἄπλωσε τὰ χεῖρα στὸ γραφεῖο.

—«Σύμφωνοι!» φώναξε θριαμβευτικά. «Και πότε νᾶλθω νὰ πάρω τὸ ἔργον;»

—«Μὰ—δὲν ξέρω—ἐπιέγει;»

—«Ἐ—ὄχι και τόσο...» ἔκανε ὁ ξένος μὲ μὰ ἀόριστη κίνησι, καληνύχτισε κί ἑξαφανίστηκε βιαστικά κί ἀθρόνβα.

Σὲ λίγο, ὅταν ἡ Κωνσταντσα ἀνήσυχη γιὰ τὴ νεκρικὴ σιγὴ μπῆκε στὸ δωμάτιο τοῦ Mozart, ἤυρε τὸν ἄνδρα τῆς στὴν ἴδια θέσι, στὸ σκοτάδι, κατάχλωμο μὲ χεῖλια σφιγμένα και χεῖρια παγωμένα.

—«Τί κάνεις αὐτοῦ, στὰ σκοτεινά;» τὸν ρώτησε μὲ φωνὴ χαϊδευτικὴ.

Ὅντε ἀπάντησι αὐτός.

Τότε ἀναψε τὴ μικρὴ λαμποῦλα ἡ Κωνσταντσα και

καθὼς τὴν ἀκούμπησε στὸ γραφεῖο εἶδε σὲ μίαν ἄγγιχτη κόλλα μουσικῆς μὲ μεγάλα ἀβέβαια γράμματα μὰ λέξι γραμμμένη: «Requiem».

—«Τί;» φώναξε ἐκπληχτη. «Καινούργιο ἔργον θ' ἀρχίσῃς; Πῶς σοῦ ἤλθε ἡ ἰδέα νὰ γράψῃς ἓνα Requiem;»

—«Ἐλαβα παραγγελία» ψιθύρισε ὁ Mozart.

—«Γιὰ ποιὸν θὰ τὸ γράψῃς;»

—«Δὲν ξέρω», ἀποκριθῆκε αὐτὸς μὲ φωνὴ πνιγμένη. «Μοῦ φαίνεται γιὰ τὸν ἑαυτό μου».

Ἡ Κωνσταντσα τὸν κύτταξε μὲ φρίκη. Τί λόγια ἀσυνάρτητα ἦταν αὐτά, τί ὕφος!

Πάγωσε δλόκληρη.

—«Wolfgang!» φώναξε ἔτοιμη νὰ κλάψῃ.

Τότε ὁ Mozart σήκωσε σ' αὐτὴν τὰ μάτια του μεγάλα κί ἄρχισε μὲ φωνὴ βαθειά.

—«Δυστυχισμένη γυναικοῦλα! Τὸ νοιώθω, εἶμαι ἄρρωστος, κί αὐτὸς ὁ μουσικὸς ἐπισκέπτης ἦταν ἀγγελιοφόρος τοῦ θανάτου μου. Ναί, πρέπει νὰ τὸ γράψω τὸ Requiem, εἶναι τὸ μόνο ἔργον ποῦ ταιριάζει γιὰ τὸ τέλος. Μὴν κλαῖς, Κωνσταντσα, ἔσένα λυπάμαι, ἀγαπημένη, ποῦ θὰ σ' ἀφήσω στὴ φτώχεια, ἔσένα και τὸ παιδάκι μας. Βλέπεις, δὲν ἤμουν ἄξιος νὰ σᾶς ἐξασφαλίσω τὸ ψωμί σας. Κί ὅμως ἂν ζοῦσα—ποὺς ξέρει—θὰ βλέπαμε κί ὁμορφες ἡμέρες. Εἶμαι

νέος; στὰ τριανταπέντε ἀρχίζει ἡ ζωὴ γιὰ μερικὸς ἀνθρώπους... Κί αὐτὴ ἡ ὄπερα, ἡ Zauberflöte ποῦ γράφω τώρα, θάχῃ ἐπιτυχία δὲ μορεῖ—μὰ ποὺς ξέρει, θὰ προφθάσω νὰ τὴν ἰδῶ στὴ σκηνή; Παιθαίνω πρὶν χαρῶ τὸ δῶρο ποῦ μοῦδωσε ὁ Θεός».

**

Μῆνες περοῦν. Ἡ Zauberflöte ἔτοιμη, πρόκειται νὰ ἀνεβασθῇ, μὰ ἀπὸ κάτω ἀπὸ τὰ μεγάλα γράμματα «Requiem» δὲν ἔχει γραφῇ οὔτε νότα. Μονάχα ὁ πένθιμος τίτλος ξεπροβάλλει μαῦρος μέσα στὸ κατᾶλενο χαρτί, κί αὐτὰ τὰ λίγα γράμματα εἶναι τώρα τὸ βέτο ποῦ ὑψώνεται ἐνάντια στὴν εὐτυχία. Κί ὅμως διψάει τὴ χαρὰ ἀκόμα ὁ συνθέτης, κί ἡ ζωὴ φαίνεται πῶς



MOZART

fedele fratello amadeo wolfgang Mozart

δεν έχει σκοπόν ν' αφίση έτσι εύκολα να τής ξεφύγη το παιδί της αυτό το πού τ' αγάπησε τόσο στα παλιά τα χρόνια, και μυριόπλοκη του προβάλλει πάντα χίλιες δυο καινούργιες απαιτήσεις, χίλιες έννοιες κι' ελπίδες χαράς.

Να τώρα, το ταξίδι στην Πράγα για να γραφή σε τρεις εβδομάδες μια ολόκληρη όπερα. Μάλιστα, σε τρεις εβδομάδες, στη στέγη του βασιλέως Λεοπόλδου, πρέπει να είναι έτοιμη η όπερα «Titus». Το ταξιδιωτικό άμάξι περιμένει. Η Κωνσταντία είναι κι' όλος μέσα και χαρούμενος ο Mozart θέλει ν' ανέβη κι' αυτός. Έξαφνα άθρόονα, κάποιος παρουσιάζεται μπροστά του.

— «Κύριε Mozart φεύγετε; Και το Requiem;».

Ο καλλιτέχνης παρώνει σι' αντίκρουσμα του σταχτοντυμένου κι' αντιπαθητικού ανθρώπου. Τον είχε ξεχάσει. Θέλει να δικαιολογηθή και δε βρίσκει λόγια.

— «Δεν κατώρθωσα...» τρανάζει «βταν γυρίσω από το ταξίδι».

— «Μα χωρίς άλλο» επιμένει ο άγνωστος. «Τώρα το πράγμα επείγει, σās βεβαιώνω πώς επείγει. Μη το αναβάλλετε άλλο. Έχω το λόγο σας; Μόλις γυρίσετε από το ταξίδι θα γράψετε το Requiem;»

Επίμονα και παράξενα τον κυτάνε τ' αγέλαστα μάτια.

— «Ναι, έχετε το λόγο μου», τρανάζει ο συνθέτης και μπαίνει σι' άμάξι.

— «Τί έπαθες, γιατί άργησες;» τον ρωτάει η γυναίκα του.

Ο Mozart τρέμει σύγκορμος.

— «Δεν είμαι καλά, Κωνσταντία, δεν ξέρω τι έχω. Ήλθε κι' αυτός ο άνθρωπος για το Requiem θα το γράψω, πρέπει να το γράψω... μου έλε πώς επείγει τώρα το πράγμα...».

**

Τέσσερις μήνες κατόπιν, ένα απελπισμένο βράδυ του Δεκέμβρη, ο γλυκός συνθέτης του Figaro ψυχομαχοσε. Γύρω του, στο φτωχικό καμαράκι—αλήθεια, ακόμα πιο

φτωχό τώρα, γιατί τα περισσότερα πράγματα πήραν το δρόμο για το ενεχυροδανειστήριο—παρόστεκαν λίγα αγαπημένα πρόσωπα, οι κορυφαίοι τραγουδιστές που είχαν παίξει τους κυρίους ρόλους στην Zauberflöte, στο έργο που είχε χαρίσει την τελευταία άχτιδα χαράς στο συνθέτη.

Παρόστεκαν τώρα με μάτια δακρυσομένα. Παρέκει, η Κωνσταντία άλλαξη από τον πόνο. Έξαφνα ο Mozart την φώναζε κοντά του. Πλησίασε αυτή, και άκουσε, κι' έφυγε. Σε λίγο ξαναήλθε μ' ένα χειρόγραφο στο χέρι. Τ' άκούμπησε στο κρεβάτι του άρρωστου. Αυτός, το ξεφύλλισε για μια στιγμή, κι' έπειτα έκανε ένα νόημα στους μουσικούς.

Κατάλαβαν αυτοί, κι' άμέσως ένας άρχισε το τραγούδι. Σε λίγο άκούστηκε κι' η φωνή του Mozart να τραγουδή το Requiem—τη λειτουργία των νεκρών.

Τραγουδούσεν, τραγουδούσεν, ώσπου σε μια στιγμή, σόπασε η φωνή του συνθέτου. Όλοι που είχαν ξεχάσει πώς βρίσκονταν σε νεκρικό θάλαμο, γύρισαν σ' αυτόν τρομαγμένοι. Κι' αυτός, καταλαβαίνοντας την αιτία του φόβου των, τους χαμογέλασε με καλωσύνη μέσα από τα δάκρυα που θόλωναν τα μάτια του, και με φωνή γλυκειά και πονεμένη:

— «Δε σās τόλεια πώς το γράφω για τον έαυτό μου;» τους είπε.

Έκλεισε το χειρόγραφο, έκλεισε και τα μάτια του κουρασμένος.

Τότε έφυγαν οι ξένοι αφήνοντάς τον να ζήσει τις τελευταίες του στιγμές και να πεθάνη μεσ' στο ναούρισμα του νεκρικού του τραγουδιού (1)

ΙΩΑΝΝΑ Γ. ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ

(1) Έξακριβώθηκε κατόπιν, ότι ο μυστηριώδης αυτός επισκέπτης που είχε προξενήσει τέτοια φοβερή έντύπωση στην εξασθενημένη φαντασία του Mozart ήταν ο ύπηρέτης κάποιου κόμητος Walsegg, ο οποίος επέμενε να του γράψη ο συνθέτης το Requiem υπό εξειδίθειαν, επειδή ήθελε να το παρουσιάση για δικό του έργο στο μνημόσυνο της γυναίκας του.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΑΘΗΝΩΝ

Η Αθήνα πλυμήρισε από μουσική. Recitals! Ένα, και τής περισσότερες φορές δυο την ημέρα. Θα νόμιζε κανείς πώς οι μουσικοί θέλουν ν' αντικρούσουν τής διακοπές έχοντας τη συνείδησι αναπαυμένη πώς ξετέλεσαν τον προορισμό τους!

Συναυλία για δυο πιάνο, εκτελεσται: Μαρίκα Κούροβικ—Wald. Freeman. Γνωστοί κι' οι δυο: ο κ. Freeman από τους εκλεκτούς πιανίστας, η δις Κούροβικ μαθητριά του στέκει δίπλα στο δάσκαλό της με δυνατή προσωπικότητα. Το πρόγραμμα τής συναυλίας τους για δυο πιάνο, εξαιρετικά ενδιαφέρον, θάπρεπε να το παρακολουθήση πυκνότερο κοινό. Έργα γραμμένα επίτηδες για δυο πιάνο. Περιέργη, και πολλές φορές ίκανοποιητική προσπάθεια να πλουτίση ο ήχος του πιάνου

διπλασιαζόμενος. Η «Σονίτα» του Rachmaninof, ένα ιδιαίτερο σε αναζήτησι ήχητικων συνδυασμων έργο, του Debussy: «En blanc et noir», και τρεις «Valse Romantiques» του Chabrier, αποδόθηκαν με πολλή μουσικότητα και εξαιρετικό brio από τους δυο εκτελεστές. Η έκλογη των πιάνων κακή: Pleyel και Ibach δεν ενώνουν τον ήχο τους, και το ζήτημα αυτό είνε κύριο σε συναυλίες για δυο πιάνο που η ένωση του ήχου πρέπει να είναι άπόλυτος.

Δυο συναυλίες για πιάνο από την Δ^{βα} Μπαχάουερ: Η έκλογη των έργων που ξετέλεσε δείχνει μια εξαιρετική κατανόηση του τί πρέπει να είνε ένα μουσικό πρόγραμμα. Η τόσο νέα καλλιτέχνις κατέχει μια κολοσιαία—και ίσως θάπρεπε να πω επικίνδυνη—εύκο-

λία. Φοβάμαι πώς η εύκολία της αυτή θα την παρασύρει προς τον άπόλυτο βιρτουοζισμό, είδος που εκλείπει κι' άπό την εποχή μας. Η άρετές της είναι σπάνιες κι' άν κατωρθώση να υποτάξη την μεγάλη τεχνική της και να την κάνει μέσον και όχι σκοπό, τότε θα μπορούση να δώση σπουδαία αποτελέσματα.

Καίτη Παπαϊωάννου: πιανίστα με ξεχωριστή μουσική αντίληψη. Ανάμεσα στην υπερβολική νευρικότητα που είχε το παιξιμό της σ' όλο το διάστημα τής εκτέλεσεως, μπορούσαμε να βρούμε μουσικές φράσεις που μās έδωσαν την πεποίθησι πώς άν νικήση την νευρικότητα αυτή η Δ^{νις} Παπαϊωάννου και μπορούση νάφήση ελεύθερο το μέτρο των δυνάμεών της, θα βρεθούμε μπροστά σε μια πολύ καλή μουσική άπόδοσι.

Η Καίτη Ανδρεάδη είνε γνωστή πια και δώ και έξω άπ' την Ελλάδα που πολλές φορές κράτησε υπερήφανα το όνομά της δίπλα σε ξένες δόξες. Στής δυο τελευταίες της εμφανίσεις στο Αθηναϊκό κοινό, η μιά στην «Ιταλική έβδομάδα» κι' η άλλη στο ρεσιτάλ της, δικαίωσαν άκόμη μια φορά τη φήμη. Το τελευταίο της κοντσέρτο δώθηκε νομίζω κυρίως για να γνωσθή στο κοινό ένας κύκλος τραγουδιων του Mare Delmas Γάλλου μουσικού με δυνατή προσωπικότητα παρ' όλη τη βαγνερική ε' ιδίρασι. Ο κύκλος αυτός των δικών τραγουδιων του Delmas στάθηκε ωραιότατα πλάι στα τραγούδια του H. Wolf που προηγήθηκαν στην εκτέλεση. Η μουσικότης τής δ' ος Ανδρεάδη έξυπνητέθησε θαυμάσια την ρομαντική αυτή μουσική. Τα δυο χαρακτηριστικά τραγούδια του Ravel που ξετέλεσε κατόπιν, και «Les Cigales» του Chabrier δεν είνε το είδος τής Δ^{δου} Ανδρεάδη. Η diction παίζει σπουδαιότατο ρόλο σ' αυτό του είδους τη γαλλική μουσική, είνε αναπόσπαστο στοιχείο τής μουσικής, και η diction τής Δ^{δου} Ανδρεάδη είνε το μόνο αδύνατό της σημείο.

Ο κ. Λάμπας που χωσάται τη διεθνή φήμη του στο μουσικό θέατρο, έχει ένα σπάνιο συνδυασμό προσόντων: μια ζεστή, συμπαθητική φωνή τενόρου, ωραία έξωτερική εμφάνισι, και δυνατή ήθοποιία. Ο συνδυασμός αυτός είνε σπάνιος σε τραγουδιστάς μουσικού θεάτρου. Τώρα, για ποιο λόγο ο κ. Λάμπας άνήθηκε έστο και για μια βραδυά το σύνολο αυτό που είνε η μεγάλη του επιτυχία στη σκηνή, και ζήληψε το ρόλο ενός κυρίου με φράκο, με δυο κρεμασμένα χέρια που μάταια προσπαθούν να βρουν ζωή και κίνησι στην άχαρη πραγματικότητα, αυτό μονάχα ο ίδιος το ξέρε φυσικά. Το κακό είνε πώς έδωσε δικαίωμα να τον κρίνουμε έξω από το βασίλειό του, στην καθαρή μουσική.

Κι' αυτό είνε εις βάρος του. Πάντως για όλους μας ο Λάμπας είνε ο μόνος Έλλην τενόρος, ενός πραγματικά μουσικού θεάτρου. Ο κ. Βολωνίνης που συνέπραξε στη συναυλία Λάμπα είχε μια μεγάλη και δικαιολογημένη επιτυχία.

Καίτη Μανιάκη: Πλούσια ιδιοσυγκρασία κι' ευχάριστη φωνή. Στα τραγούδια που δεν ζητάνε συγκράτησι, όπως είνε τα ρούσικα που έλε, έδωσε μια ωραία άπόλαυσι στο άκροατήριο. Το «Ναούρισμα» του κ. Σπάθη και οι «Δυο νύχτες» του κ. Ψαρούδα βρήκαν μια άπόδοσι από τής καλλιτέρας.

Συναυλία τής μαθητικής τάξεως δοχίστρας του Ώδειου Αθηνων: Η ίδρυσις τής τάξεως τής μαθητικής Όρχήστρας στο Ώδειον Αθηνων είνε ασφαλώς το καλλίτερο και αποτελεσματικότερο σημείο τής έφε-

τεινής δράσεως του Ώδειου. Από πάσης άπόψεως η ίδρυσις τής τάξεως αυτής ήταν αναγκαία και ο κ. Οικονομίδης είνε αξιέπαινος που διέκρινε την ανάγκη αυτή και την πραγματοποιήσε. Έστι τα παιδιά αποκτούν μιάν άνώτερη, γενικώτερη μόρφωση παίζοντας στην δοχίστρα αυτή, οι τελειόφοιτοι μαθηται έχουν το μέσον να παίζουν με συνοδεία δοχίστρας και ν' αποκτούν μια συνήθεια που θα τους είνε τόσο χρήσιμη άργότερα, και το κοινό μπορεί να έχη την ευκαιρία ν' άκούη έργα, κλασσικά κυρίως, γραμμένα για μικρή δοχίστρα, πράγμα που δεν μπορούμε να ζητήσωμε άπό την μεγάλη συμφωνική δοχίστρα. Τα αποτελέσματα μέσα σε όλγων μηνων μελέτη, ήταν άπολύτως ίκανοποιητικά στην τελευταία συναυλία. Η διδασκαλία του κ. Μπουστίντουι έδωσε στη μικρή αυτή τάξη την αυτοπεποίθησι και μια σωστή μουσική κατεύθυνσι, και ήδη η μικρή σάλα του Ώδειου Αθηνων είνε πολύ μικρή για τον ήχο του τόσο άριτου μαθητικού αυτού συγκροτήματος.

ΛΟΥΚΙΑ ΛΟΥΚΙΔΗ

Συναυλία Διδος Ε. Αποστολίδου: Η γνωστή καθηγήτρια του «Έθνικου Ώδειου» Δ^{νις} Ε. Αποστολίδου μās έδωσε την περασμένη εβδομάδα μέσα στην αίθουσα του Παρνασσου ένα ρεσιτάλ πιάνου με πρόγραμμα καταρτισμένο όμοιογενώς από έργα και μόνον του Chopin. Άν και είνε γνωστές η δυσκολίες που παρουσιάζει, τόσον τεχνικώς όσον και παρ' παντός από άπόψεως έσωτερικής έρμηνείας, η εκτέλεσις του έργου του πονεμένου πολωνου άρτίστα, η εν λόγω καλλιτέχνις ξετέλεσε το δύσκολο πρόγραμμά της κατά τρόπον ύποδειγματικό, φανερώσασα δι' αυτού μιάν πράγματι αξιόλογο καλλιτεχνικήν ώριμότητα.

Τα προελούντια, η σπουδές, η συνάτα εις σι έλατ., το νυχτιάτικο εις σι ύφ. έλατ., εκ του op. 9 και τέλος το βάλς αρ. 2 εκ του op. 69, όλα αυτά άπεδόθησαν καλά τεχνικώς αλλά και με την άπαραίτητον εκείνην λεπτήν αισθηματικότητα, χωρίς την οποίαν καταντ' πλέον ματαιοπονία κάθε προσπάθεια και έπαφής άκόμη με το έργον του «Ποιητοί του πιάνου».

Μαθητική επίδειξις Κας Νίνας Φωκά: Άλλη συναυλία αξία λόγου (για την άκριβεια επίδειξις μαθητων του τραγουδιου) είνε η τής κ. Νίνας Φωκά καθηγήτριας και αυτής του «Έθν. Ώδειου» ητις έδόθη στας 15 Μαΐου εις το θέατρον Κεντρικόν. Το να παρουσιάσωμε την καλλιτέχνιδα αυτήν άποβαίνει νομίζομεν περιττόν, διότι πρόκειται για την παλαιάν εκείνην ίέρειαν τής τέχνης του τραγουδιου την τόσον γνωστήν άφ' ενός μεν ως καλλιτέχνιδα ερβatrice διαφόρων κατά το παρελθόν ρόλων, όσον και πρωτίστως ως παιδαγωγού, ητις έμορφωσε δεκάδας μαθητων μεταξύ των οποίων και τους διαπρέποντας σημερον στα ξένα μεγάλους καλλιτέχνας κ. κ. Σηροέλην και Μυλωνάν.

Άπό τους εμφανισθέντας μαθητάς και μαθητριάς τής κ. Φωκά θα ξεχωρίσωμε τας κ. κ. Παπακωνσταντίνου και Καλλινίκου ως και την Δ^{βα} Σισμάνογλου καθώς έπίσης και τους κ. κ. Καραβίαν και Παπαδήμαν, οΐτινες όλοι επέδειξαν φωνητικά προσόντα εξαιρετικά που όφειλονται ασφαλώς εις την λαμπράν μέθοδον τής πεπειραμένης των καθηγήτριας.

Επίδειξις τάξεως πιάνου Γ. Ξανθοπουλίδη: Το Σάββατον 2 Μαΐου έλαβε χώραν εις το θέατρον Κεντρικόν

ή προαγγελθείσα μαθητική επίδειξις τῆς τάξεως πιάνου τοῦ καθηγητοῦ τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὁδείου» ἐπίσης κ. Γεωργίου Ξανθοπουλίδη. Ἡ διδασκαλική δράσις τοῦ νέου καθηγητοῦ ἔχει μεγάλην ἐξέλιξιν κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη. Ἡ ἐπίδειξις του τὸν ἀπέδειξε ἐκ τῶν ἀρίστων μουσικῶν μας παιδαγωγῶν.

Ὁ κ. Ξανθοπουλίδης δὲν ἐνεφάνισεν μόνον μαθητὰς μὲ φυσικὸν τάλαντον ἀξίον λόγου. Ὅλοι ἐν γένει ἦσαν ἀρίστα κατηρτισμένοι Παίξιμον καθαρὸν, λεπτότης, δύναμις καὶ πολὺ καλὴ πρῶταλιση. Πλὴν τούτων ὁ καθείς εἶχε ἀτομικότητα τὴν ὁποῖαν ἀρίστα πράττων ὁ κ. Ξανθοπουλίδης δὲν ἐφρόντισε νὰ καταπνίξῃ. Τούναντιον ἐπεδίωξε τὴν καλῶς ἐννοουμένην ἐξέλιξιν καθὲ ἀτομικῆς ιδιοσυγκρασίας. Τὸ πρῶγμα δὲ αὐτὸ εἶναι δυσχερές. Ὅσοι γνωρίζουν τί θὰ εἴπῃ μαθητῆς, γνωρίζουν ὅτι, συχνὰ εἰς τὸν διδασκόμενον, ὁ ἀχαλίνωτος ἀτομισμὸς καταλήγει εἰς ὑπερβολὰς. Αὐτὸ δὲν συνέβη εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν. Καὶ οἱ ἐπὶ εἰς τὴν θέσιν των. Ὁ ἕνας καλύπτει ἀπὸ τὸν ἄλλον. Ἐὰν δὲν εἶχον τὸ ἴδιον εἶδος τεχνικῆς, δύσκολον νὰ μαντεύσῃ κανεὶς πῶς εἶναι συμμαθηταί.

Θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐπεκταθῶ ἐπὶ τοῦ παιξίματος ἐνὸς ἐκάστου, ἀλλὰ θὰ ἐχρειάζετο στήλη ὀλόκληρος. Περιορίζομαι νὰ τοὺς ἀναφέρω: κ. Σιφναῖος, Δις Μιχαλάκη, κ. Κουρτίδης, Δις Νικολαΐδου, Δις Κουρτίδου, Δις Ποσάντζη, Δις Γρηγορίου κ.τ.λ.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΟΡΙΓΩΝΗ

Ἀπὸ τὸ Ρεσιτάλ τῆς κ. Παπαμικροπούλου: Τὸ Ρεσιτάλ τῶν ἔργων γιὰ Πιάνο τῆς κ. Ἀντιγόνης Παπαμικροπούλου-Μακρυγιάννη! Στὴν ἐποχὴ πὺν ὅλες οἱ ἀξίες κ' ὅλα τὰ αἰσθήματα καὶ οἱ παρορμήσεις τῆς ζωῆς κρῖνονται κατὰ κανόνα μὲ τὸ μέτρο τῆς ἐγωιστικῆς καὶ συμφεροντολογικῆς θετικότητος, καὶ καταδικάζεται ἀπὸ μὴ μακαρίαν ἐγωιστικὴν ἠλιθιότητα ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος, παραμερίζομε περιφρονητικὰ τὶς σαύλωτικὲς αὐτῆς ἐκτιμήσεις τῆς ζωῆς γιὰ νὰ σφίξομε τὸ χέρι τῆς καλλιτέχνιδος, πὺν μὲ μίαν ἀγνήν ὀρμὴν μετέφρασε τὴν πραγματικότητα, αὐτὸ τὸ καταστάλαγμα τῆς ζωῆς τῆς, μὲ τὸ τραγοῦδι. Κι' ἐδῶ ἀκριβῶς ἔγκειται κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ ἀξία τοῦ ρεσιτάλ αὐτοῦ τῆς δημιουργικῆς ἐργασίας ἀπάνω ἀπὸ κάθε τεχνικῆ. Μ' ὅλο πὺν δὲ θέλω νὰ κατεβάσω τὸ θέμα μου σὲ μίαν τεχνοκριτικὴν, σημειῶνω παρενθετικὰ τὸ χρυστάλλινο παίξιμό τῆς, πὺν ἂν μεταφράζῃ τὴν τρυφερὴν αἰσθηματικότητα τῆς γυναικείας καρδιάς, κατορθώνει τὸ ἐκπληκτικὸ φαινόμενο νὰ φτάνῃ τὴν ἀντρίκεια δύναμι στον συνελαρόμ του «Στὸ δάσος».

Συγκινήσεις μίᾶς νοσταλγικῆς καὶ—νὰ τοιμήσω τὸν χαρακτηρισμὸ—πονεμένης ἴσως ιδιοσυγκρασίας.

Γι' αὐτὸ προτιμῶ τὰ μέρη πὺν ξεχειλίζει ἡ λυρικὴ διάθεσις ἀσυλλόγιστα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε ἐναρμονιστικὴν ἢ δεξιοτεχνικὴν ἐπιμέλεια. Ἡ σελίδες τοῦ μουσικοῦ ἡμερολογίου μίᾶς γυναικῆς πὺν περιγράφουν τὴν ἀγωνία τῆς, τὸν ἔρωτά τῆς—ὀδοδήποτε καὶ ἂν τὸν κρύβῃ μὲ ἄλλο τίτλο—πὺν θυμάται τὴν τέχνη τῆς γιὰ νὰ τραγοῦδησῃ μερικὲς βρασιάσινας ἢ πὺν μιλάει γιὰ τὰ παιδιὰ τῆς πὺν ἀποκειμῶνται, ὅταν εἶναι γραμμένες ὑποκειμενικὰ καὶ ἀληθινὰ σὰν ξεχείλισμα τῶν αἰσθημάτων αὐτῶν, ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ μᾶς κρατοῦν εὐλαβικὰ μπροστά τους, γιὰτι ὁμορφαίνουν τὴ ζωὴ μεταβάλλοντες τὸ κάθε πραγματικὸ κατακάθι τῆς σ' ὄνειρο.

Γι' αὐτὸ, γιὰ μὲ τοῦλάχιστον θὰ εἶχε ἀπέραντον

ἐνδιαφέρον—καὶ τοιμῶ νὰ τὸ ἐκφράσω σὰν εὐχὴ—ν' ἀκούσω τὴν περίληψιν τοῦ ἡμερολογίου αὐτοῦ, μὴ συνθετικὴ μουσικὴ πὺν νάχη κατὰ τὴ δραματικὴ σύνθεσι τοῦ Φάουστ ἢ τῆ Μπετόβεια Ἐρῶικα πὺν νὰ ὀλοκληρώνη τὴ «Γυναίκα» ὅπως τὴ συνθέτει ἡ δημιουργικὴ πνοὴ τῆς.

Ἡ ἐμπνευσμένη βιοτοῦζος ἀξίζει τὴν εὐγνωμοσύνην μας γιὰ τὴν ὥρα τοῦ ὁράματος πὺν μᾶς ἔκαμε νὰ ζήσομε.

Α. Δ.

Τὴν προπαρελθοῦσαν Τετάρτην 29^{ην} Ἀπριλίου ἐδόθη εἰς τὸ «Κεντρικὸν Θέατρον» ἡ ἑτησία μαθητικὴ ἐπίδειξις τῆς διακεκριμένης καλλιτέχνιδος καὶ καθηγητρίδος **Δ^{δος} Σμαράγδας Γεννάδη.**

Μαθητικὴ κατὰ τὸ πρόγραμμα, ἀλλ' ἀπολύτως καλλιτεχνικὴ ὡς ἐκτέλεσις.

Ἡ Δ^ς Γεννάδη, καλλιτέχνις καὶ ἐμπνευσμένη ἐκτελέστρια ἢ ἴδια, μορφώνει καλλιτέχνας καὶ ὄχι μαθητὰς. Δέκα καὶ τέσσαρες οἱ ἐκτελεσται τοῦ δυσχεροστατοῦ μουσικῶς καὶ τεχνικῶς προγράμματος, ἰσάριθμοι τίτλοι τιμῆς διὰ τὴν καθηγήτριάν των.

Παραθέτομεν τὰ ὀνόματα ὄλων γιὰτι ὄλοι παρουσιάστησαν τέλει ἀναλόγως τοῦ φυσικοῦ των τάλαντου.

Αἱ Κ^α Λάγου καὶ Παπαντωνίου. Αἱ Δ^{ες} Παπαδάτου, Παπαναστασίου, Καπερώνη, Δραγάτη, Ξηρουχάκη Μaltass, Κρίστη. Οἱ Κ^ο Μοσχονᾶς, Ἐμμανουήλ, Γελανταλῆς, Σπετσιαλῆς, ὄλοι καλοὶ καὶ ὄλοι καλὰ διδασκόμενοι τόσον εἰς τὴν τοποθέτησιν τῆς φωνῆς, ὅσον καὶ εἰς τὴν μουσικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν ἀπόδοσιν.

Τὸ Κοινὸν πὺν ἐπλημύρισε κυριολεκτικῶς τὸ θέατρον, ἐχειροκρότησε μὲ ἐνθουσιασμὸν ὄλες καὶ ὄλους καὶ ἰδιαίτερος τὰς Δ^{ιδ} Παπαναστασίου καὶ Δραγάτη καὶ τοὺς Κ^ο Μοσχονᾶν καὶ Ἐμμανουήλ. Οἱ ἰσχυρίζομενοι ὅτι δὲν ὑπάρχει φωνητικὸν ὕλικὸν πρὸς καταρτισμὸν τοῦ Ἐθνικοῦ μας Μελοδράματος θὰ ἠλλαξαν γνώμην ἂν παρευρίσκοντο εἰς τὴν θριαμβευτικὴν παρέλασιν τῶν νέων τάλαντων, τῶν δροσερῶν φωνῶν.

Ἡ Δ^ς Γεννάδη εἶνε ἀξία τῶν θερμοτέρων ἐπαίνων καὶ συγχαρητηρίων καὶ δικαίως τὸ Κοινὸν τὴν ἐκάλεσε εἰς τὴν σκηνὴν καὶ τὴν ἐπευφήμησε. Τὸ ὄλον δυσχεροστατον πρόγραμμα τῆς λαμπρῆς συναυλίας συνόδευεν ἀριστοτεχνικὰ εἰς τὸ πιάνο ὁ μαέστρος κ. Στέφανος Βαλτετσιώτης.

Ν. Γ.

Ἐναφέρομεν ἐν τέλει, τὴν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τῆς κ. **Εἰρ. Σκέπερς - Ἀγγελοπούλου.** Διεκρίθησαν οἱ μαθηταὶ καὶ μαθήτριά Π. Παναγόπουλος, Ἀγγελόπουλος, ἢ Δ^ς Βλαχοπούλου καὶ ἰδίως ἢ Δ^ς Σκαλκώτα μὲ τὴν μουσικότητα καὶ τὴ γλυκεῖα τῆς φωνῆ. Πιστεύομεν ὅτι ἢ Δ^ς Σκαλκώτα θὰ συνεχίσῃ τὰς σπουδὰς τῆς στὸ Βερολίνο, κοντὰ στὸν ἀδελφόν τῆς, τὸν γνωστὸν Ἑλληνα συνθέτην.

—Καὶ ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ σημειοῦμεν ὅτι, ὁ κ. **Σκαλκώτας**, πὺν ζεῖ τώρα στὸ Βερολίνο, συνέθεσε ἤδη ἕνα Ὀκέττο γιὰ 4 ἔγχορδα καὶ 4 ξύλινα πνευστὰ καὶ ἀκόμη ὅτι, θὸ ἐκτελεσθῆ τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἔργο στὴ Γερμανικὴ πρωτεύουσα, στὶς 2 Ἰουνίου τ. ἔτ. Ἐπίσης ἐξετελέσθησαν εἰς τὸ Βερολίνον στὶς 21 Μαΐου δύο κουαρτέττα τοῦ Ν^ο 1 καὶ 2. Ἡ «**Μουσικὴ Ζωὴ**» ἐκφράζει στὸν κ. Σκαλκώτα καὶ τοὺς γονεῖς του τὰ πλέον ἐγκάρδια συγχαρητήρια.

—Στὴν μαθητικὴ ἐπίδειξιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ Διευθυντοῦ τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου» κ. **Θ. Πινδίου** (πιάνο) διεκρίθησαν ἢ κ. Κ. Ζῶη καὶ ὁ κ. Γεώργιος Πλάτων.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ!

Ὅσοι κατέχουν ραδιόφωνα Starr εἶναι ὑπερήφανοι διότι κατέχουν τὴν σπουδαιότεραν ἐφεύρεσιν τοῦ αἰῶνος μας. = = = =

Ὅσοι κατέχουν ραδιόφωνα Starr δὲν αἰσθάνονται καθόλου τὴν μοναξιά: τοὺς συντροφεύει ὅλη ἡ Εὐρώπη. = = = =

Ὅσοι δὲν ἔχουν ραδιόφωνα Starr ἄς γράψουν δυὸ λόγια. Εὐχαρίστως θὰ τοὺς πληροφορήσομε τί εἶναι ἕνα ραδιόφωνο Starr καὶ μὲ τί εὐκολίας πληρωμῆς τὰ πωλοῦμεν. Εἰδικὴ ὑπηρεσία ἐπιδείξεων κατ' οἶκον.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΘΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 — ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7.

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

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΜΑΡΙΩΝΟΣ 109. ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ III.

ΔΗΛΩΣΙΣ

Ἡ «**Μουσικὴ Ζωὴ**» ἐν τῇ ἐπιθυμίᾳ τῆς ὅπως καταρτίσῃ, χάριν τῶν ἀναγνωστῶν τῆς, κατάλογον τῶν ἀξιότιμων κ. κ. καθηγητῶν καὶ τῶν καθηγητριῶν τῆς μουσικῆς, παρακαλεῖ αὐτοὺς ὅπως ἀποστείλουν τὰς διευθύνσεις των εἰς τὰ Γραφεῖα μας.

Ἐκ παραλλήλου ἢ «**Μουσικὴ Ζωὴ**» ἀναλαμβάνει νὰ δημοσιεύσῃ ἐφ' ἀπαξ καὶ ἐντελῶς δωρεὰν τὰς ὥρας ἐπισκέψεων, τὴν εἰδικότητα, ὡς καὶ ἄλλας σχετικὰς ἀγγελίας τοῦ ὡς ἄνω διδάσκοντος προσωπικοῦ.

ΕΚ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ

ΤΑ ΑΓΑΘΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ



Ἡ καταπληκτικὴ πρόοδος τῶν τελευταίων δεκαετηρίδων ἐπέφερε σημαντικὰς μεταβολὰς εἰς τὸν τρόπον τῆς ζωῆς μας.

Ἐγίναμε ταχύτεροι εἰς κάθε ἐνέργειάν μας, εἰς κάθε κίνησίν μας, εἰς κάθε μας προσπάθεια, σὲ ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴν νοοτροπίαν τῆς ἐποχῆς μας.

Ἐγίναμε ὁμῶς καὶ μουσικώτεροι παρ' ὅ,τι καὶ ἂν λέγεται περὶ τοῦ ἐναντίου.

Καὶ τοῦτο χάρις εἰς τὰ ἄφθονα μουσικὰ μέσα ποὺ μᾶς χορηγεῖ τὸ ἐμπόριον μὲ τὰ νέα συστήματα πωλήσεως.

ΤΑ ΠΙΑΝΑ BECHSTEIN

Μολονότι κοσμοῦν τὰ σαλόνια τῶν μεγαλειτέρων Μουσουργῶν τοῦ κόσμου καὶ τῆς διεθνοῦς ἀριστοκρατίας, εἶναι σήμερα προσιτὰ εἰς κάθε οἰκογενειάρχην ποὺ θέλει νὰ μορφώσῃ μουσικῶς τὰ παιδιά του μὲ τὸ ἰδανικώτερον μουσικὸν ὄργανον:

ΤΟ ΠΙΑΝΟ BECHSTEIN

Διότι ἡ ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε. προσφέρει τὰ πιάνα BECHSTEIN εἰς 36 μηνιαίας δόσεις μὲ εὐκολίας καὶ ὄρους ποὺ εἶναι ἀνάλογοι μὲ τὴν ἐποχὴν μας.

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Μαιζώνος 109.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.