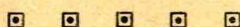


# ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΕΦΟΡΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ

Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

Μ. ΒΑΡΒΟΓΛΗΣ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

.....

- Κ. Α. Ψάχου* : Τὸ Βυζαντινὸν δημῶδες ᾄσμα.  
*Σοφίας Κ. Σπανούδη* : Ἀλφρέδο Καζέλλα.  
*Νικολάου Κώνστα* (Ἰατροῦ - Ὀτορινολαρυγγολόγου) :  
Τὸ ᾄσμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως.  
*Κ. Δ. Οἰκονόμου* : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ᾄσμα.  
*Ἰωάννου Νικολοπούλου* (μηχανικοῦ) : Πῶς κατα-  
σκευάζεται ἓνα καλὸ πιάνο ;  
*Δρ. Ἔρβιν Φέλμπερ* (Βιέννη) : Ἡ μουσικὴ κίνησις  
τῆς Βιέννης.  
*Ν. Σ.* (Βερολίνου) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.  
*Μαν. Καλομοίρη* : Μουσικὸν τεμάχιον.  
\*\* : Ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφίαν τοῦ Μπετόβεν.  
*Χ.* : Νέοι δίσκοι γραμμοφώνου.  
\*\* : Ἀνέκδοτα μουσικῶν.  
*Ἰωάννης Γ. Μπουκουβάλα* : Ὁ Chopin καὶ ὁ σω-  
σίας του.  
*Μουσικὴ κίνησις Ἀθηνῶν καὶ ἐξωτερικοῦ*. Διάφο-  
ροι εἰδήσεις, μουσικὰ παραδείγματα καὶ φωτο-  
γραφία τῶν Καζέλλα, Μπετόβεν, Σοπὲν κτλ.

## ΤΑ ΑΓΑΘΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ



### ΤΑ ΠΙΑΝΑ BECHSTEIN

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

### ΤΟ ΠΙΑΝΟ BECHSTEIN

Διότι ἡ ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε. προσφέρει τὰ πιάνα BECHSTEIN εἰς 36 μηνιαίας δόσεις μετὸ εὐκολίας καὶ ὄρους πού εἶναι ἀνάλογοι μετὴν ἐποχὴν μας.

## ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Μαιζώνος 109.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμού 111.

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

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

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

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

# ◆ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ◆

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧ. 9-10

ΙΟΥΝΙΟΣ-ΙΟΥΛΙΟΣ 1931

Γραφεῖα:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12-ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

\*Ετησίᾳ συνδρομῇ (Τεύχη 12) ... Δρχ. 60

\*Ἐξωτερικῶν (Τεύχη 12) ... > 100

ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικὸς Ἐπιστήμων

Δρ. τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βιέννης

## ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΝ ΔΗΜΩΔΕΣ ΑΣΜΑ

Εἰς τὴν μετὰ Χριστὸν φιλολογίαν τρεῖς κλάδοι Λυρικῆς ποιήσεως ἐμορφώθησαν, ὁ *ιερός*, ὁ *ἐξωτερικός* καὶ ὁ τῆς *δημοτικῆς ποιήσεως*. Ὁ *ιερός* κλάδος περιλαμβάνει πάντα τὰ ἔσματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ψαλμοδίας. Ὁ *ἐξωτερικός*, πρὸς τὸ κοσμικώτερον εἶδος ἀποκλίνων, μεταχειρίζεται γλώσσαν καταληπτὴν ὁποσοῦν εἰς τὸν λαόν. Ὡς ὑπόθεσιν αὐτοῦ ἔχει θέματα ἱερὰ καὶ κοσμικά, χάριν δ' ἀσκήσεως καὶ ψυχαγωγίας ἐκαλλιεργεῖτο ὑπὸ λογίων κληρικῶν καὶ λαϊκῶν. Τοῦ ἐξωτερικοῦ τούτου κλάδου πλεῖστα ἔσματα διέσωσε διὰ τῆς γραφῆς αὐτῆς ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ, ἔργα διαφόρων μουσουργῶν, διὰ διαφόρους περιστάσεις προωρισμένα. Ὑπάρχουσι δηλ. *Φῆμαι* εἰς Αὐτοκράτορας, εἰς Πατριάρχας καὶ εἰς Ἀρχιερεῖς, *Πολυχρονισμοὶ* εἰς Πατριάρχας, Μητροπολίτας καὶ Ἡγεμόνας, *μέλη τερπνὰ* εἰς γεύματα, *μέλη Παλατινά*, *ἀπελατικά*, *δρομικά*, *πολεμικά*, *νικητήρια* κ.λ.π. *Προπαιδεῖαι μουσικαί*, ἱερᾶς καὶ κοσμικῆς ὑποθέσεως, *Κρατήματα*, *Νετανισμοί*, *Ἀηδονισμοί* καὶ πληθὺς τόσων ἄλλων, πάντων ἐπὶ τῶν ἤχων τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς μεμελισμένων, μετὰ μόνης τῆς διαφορᾶς, ὅτι ἐν αὐτοῖς γίνεται χοῆσις μουσικῶν γραμμῶν καὶ σημάτων ἐλευθεριωτέρων. Τοῦτο δέ, ἵνα μὴ γίνηται σύγχυσις μετὰ τῆς αὐστηρῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς γραμμῆς πρὸς τὴν ἐκτὸς τῆς Ἐκκλησίας κοσμικώτερον τῆς αὐτῆς.

Εἰς ἀρχαῖα χειρόγραφα τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, οὐ μόνον αὐτὰ ταῦτα, περὶ ὧν ὁ λόγος, εὐρηναται μεμελισμένα, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς ἐπικεφαλίδας αὐτῶν καθορίζεται ὁ προορισμὸς ἐνὸς ἐκάστου. Διότι, πού μὲν εὐρίσκομεν τὴν ἐπικεφαλίδα: *«Εἴρμοι καλοφωνικοί (1) καλλωπισμένοι, μελίρρυτοι, εἰς εὐθυμίας χάριν λεγόμενοι»*, πού δὲ *«Καλοφωνικὸν Εἴρμολόγιον, περιέχον τοὺς Καλοφωνικοὺς εἴρμους, ψαλλομένους εἰς τὸ τέλος τῶν Ἀκολουθιῶν καὶ εἰς τιμίας εὐθυμίας»*.

Καὶ ὄντως οἱ πατέρες ἡμῶν, τὴν νοουθεσίαν τοῦ Ἀποστόλου Παύλου: *«Εὐθυμεῖ τις ψαλλέτω»* ἀκο-

λουθοῦντες, ὁσάκις ἠθθύμουν ἔψαλλον. Ἐψαλλον δὲ πάντα τὰ κατὰ τὸ εἶδος τοῦτο μεμελισμένα ἔσματα, τινὰ τῶν ὁποίων, ὅπως οἱ *Καλοφωνικοὶ Εἴρμοι* μετὰ Κρατημάτων, ἐψάλλοντο καὶ ἐπ' ἐκκλησίας καὶ ψάλλονται ἔτι εἰς τὸ τέλος ἀκριβῶς τῶν Ἀκολουθιῶν, ὅτε, τοῦ Πατριάρχου ἢ τοῦ Ἀρχιερέως διανεμόντος μετὰ τὸ τέλος τῆς Λειτουργίας τὸ ἀντίδωρον, εἴτε τὸν τῆς Ἀρτοκλασίας ἄρτον κατὰ τὸ τέλος τοῦ Ἑσπερινοῦ, οἱ μουσικοὶ χοροὶ ψάλλουσιν ἔσματα τοῦ καλοφωνικοῦ εἴδους.

Εἰς τὸ εἶδος τοῦτο, ὡς ἀνέφερον, ἀνάγονται καὶ τινὰ προωρισμένα διὰ πανδαισίας, *«εἰς τράπεζαν»* καὶ *«εἰς ἄριστον»* ὡς ἐπιγράφονται. Ἐχω ἐκ τούτων πρόχειρα δύο, ποιήματα ἐνὸς Μπαλασιῶν ἱερέως καὶ Νομοφύλακος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἀκμάσαντος τὸν δέκατον ἔβδομον αἰῶνα (1660), ἐκ παλαιότερων ἐπιτηθέντα, ὧν τὸ ἐν εἰς πεζὸν λόγον, τὸ δὲ ἄλλο ἔμμετρον.

α') *«Εἰς τράπεζαν»* (Ἦχος πλ. δ').

*«Ὁ χορτάσας λαὸν ἐν τῇ ἐρήμῳ, καὶ ὀμβρήσας αὐτοῖς ὕδωρ ἐκ πέτρας, καὶ ἐν Κανᾷ τῆς Γαλιλαίας τὸ ὕδωρ εἰς οἶνον μεταβαλὼν, αὐτὸς τὸν οἶκον τοῦτον στερέωσον, αὐτὸς τὸν ἄρτον πλήθυνον, αὐτὸς τὸν οἶνον εὐλόγησον καὶ τὸν ὑποδεξάμενον ἡμᾶς μισθὸν οὐράνιον δώρησαι καὶ ἡμᾶς πάντας ἐλέησον, ὡς ἀγαθὸς καὶ φιλάνθρωπος»*.

β') *«Εἰς ἄριστον»* (ὀκτάηχον)

*«Ὑψιστε πάντων Δέσποτα, Ὑἱὲ τοῦ ἀγεννήτου, ὁ πάλαι πλῆθος τοῦ λαοῦ χορτάσας ἐν ἐρήμῳ, καὶ ὕδωρ βλύσας θαναμαστὸν ἐξ ἀκροτόμου πέτρας, καὶ ἐν Κανᾷ γενόμενος τῆς Γαλιλαίας, Λόγε, τὸ ὕδωρ οἶνον παρευθὺς ἐτέλεσας Σωτήρ μου. Αὐτὸς καὶ νῦν, Παμβασιλεῦ, παραγενοῦ ἐνταῦθα, καὶ τὰ παρατιθέμενα πάντα ἐν τῇ τραπέζῃ, ἄρτον, οἶνον καὶ ἔλαιον εὐλόγησον, Οἰκτίρμων. Ἡμᾶς δὲ τὸν καλέσαντα ἐν τῷ ὀνόματί Σου, μισθὸν Σου τὸν οὐράνιον δώρησαι, Ἰησοῦ μου. Τὸν οἶκον του στερέωσον μετὰ τῶν κατοικοῦντων καὶ πάντας δὲ ἀξίωσον τῆς ἀκηράτου δόξης, καὶ βασιλείας οὐρανῶν καὶ παραδείσου κάλλει, πρεσβείαις τῆς τεκοῦσης Σε καὶ πάντων τῶν ἁγίων»*.

(1) *Καλοφωνία* παρὰ τοῖς Βυζαντινοῖς ἦτο ὅ,τι ἡ σημερινὴ μονοψῆδια *Καλοφωνικά* δὲ μέλη ἐλέγοντο τὰ ὑπὸ μόνων τῶν Πρωτοψαλτῶν ἐν μονοψῆδι ψαλλόμενα.



Διὰ τοῦτο δὲν πεθαίνει  
εἰς τὰ ὄσα κι' ἂν παθάνῃς,  
ὦ καρδιά μ' πολυπαθής.  
— Πιὰ καρδιὰν δὲν σ' ὀνομάζω  
μόν' ἀληθινὰ σὲ κράζω  
πέτρην τῆς ὑπομονῆς».

Τὰ διὰ τῆς γραφῆς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς διασφθέντα ταῦτα ἄσματα δίδουσιν ἡμῖν σαφῆ ἰδέαν τοῦ τρόπου, καθ' ὃν πρὸ τριῶν καὶ πλέον αἰώνων ἤδοντο τὰ κοσμικὰ ἄσματα. Καὶ ὀφείλεται μέγας φόρος εὐλαβείας πρὸς τὴν Βυζαντινὴν μουσικὴν, ἥτις, δὲν ὑπῆρξε

μόνον τροφὸς τοῦ δημώδους Βυζαντινοῦ ιδιώματος, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς γραφῆς αὐτῆς παρέχει εἰς ἡμᾶς σήμερον τὴν εὐχαρίστησιν νὰ ἐντριφῶμεν εἰς τὸ μουσικὸν ἰδίωμα, διὰ τοῦ ὁποίου οἱ πρόγονοι ἡμῶν, οὐ μόνον ὕμνου τὸ Θεῖον διὰ τῆς καθαρῶς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, εἴτε δι' ἐλευθεριωτέρων μελῶν εὐθυμοῦντες ἔψαλλον, ἀλλὰ καὶ διὰ τοῦ κοσμικωτέρου ἐκείνου μελωδικοῦ εἶδους ἐγλύκαινον τοὺς πόνους αὐτῶν ἐν ἡμέραις ζοφερᾶς δουλείας καὶ δυσπραγίας.

(Ἀπαγορεύεται ἡ ἀνατύπωσις)

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ

## ΟΙ ΖΩΝΤΕΣ ΜΕΓΑΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ

### ΑΛΦΡΕΔΟ ΚΑΖΕΛΛΑ

Ὁ Ἑλληνικὸς κόσμος εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ γνωρίσῃ ἐφέτος τὸν διάσημον Ἴταλὸν συνθέτην καὶ ἀρχηγὸν τῆς συγχρόνου Ἰταλικῆς μουσικῆς σχολῆς Ἀλφρέδο Καζέλλα στὰ δύο ταξίδια ποῦ ἔκαμε στὰς Ἀθήνας. Στὸ πρῶτο μάλιστα ταξιδί του ὁ Καζέλλα διηύθυνε σὲ μιὰ ἀπὸ τῆς Συμφωνικῆς Συναυλιῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ὀρχήστρας δύο ἀπὸ τὰ γνωστότερα ἔργα του: τὴν *Scarlattiana* καὶ τὴν *Giara*.

Πρὶν ὅμως μιλήσω γιὰ τὰ χαρακτηριστικώτατα τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Καζέλλα αὐτὰ κομμάτια νομίζω σκόπιμον νὰ πῶ δυὸ λόγια γιὰ τὴ σύγχρονη Ἰταλικὴ μουσικὴ σχολὴ τῆς ὁποίας ἀρχηγὸς εἶναι ὁ Καζέλλα. Ἡ Νεοϊταλικὴ αὐτὴ σχολὴ—ὅπως τὴν ὀνομάζουν—παρουσιάζει τὰ τελευταῖα χρόνια μίαν ἀνθησι πραγματικῶς καταπληκτικῆ, ποῦ ἔρχεται ὕστερα ἀπὸ ἓνα αἰῶνα φυτοζωΐας καὶ παρακμῆς ν' ἀναστηλώσῃ τὸ μουσικὸν μεγαλεῖον τῆς Ἰταλίας, ἡ ὁποία στάθηκε ἐπὶ τέσσαρες ὀλόκληρους αἰῶνες ἡ μουσικὴ ὀδηγήτρα τῆς Εὐρώπης καὶ ἡ μουσικὴ κοσμοκράτειρα.

Ἀπὸ τὸν δέκατον τέταρτον ἕως τὰς ἀρχὰς τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰῶνος, ἡ Ἰταλία μόνη κρατᾷ τὰ μουσικὰ σκῆπτρα. Διδάσκαλοι ἀσύγκριτοι καὶ μοναδικοὶ στὸ κάθε εἶδος μουσικῆς, στὰ «φροττόλε», στὰ «Κάντι Καρνασιάλε» μὲ τῆς πλούσιες μελωδικῆς ἐφευρετικότητες, οἱ Ἴταλοὶ δημιουργοῦν πρῶτοι τὸ «μαδριγάλε» καὶ ἀνυψώνουν σὲ μίαν ἄφθαστη ὠμορφιά ὅλες τῆς ἄλλες μουσικῆς φόρμες: μοτέττα, δρατόρια, λειτουργίες, συνθέσεις γιὰ ὄργανο, γιὰ μουσικὴ δωματίου καὶ τόσα ἄλλα ἔργα ἀμέτρητα ξεχειλισμένα ἀπὸ δυνατὴ πνοὴ ἐμπνεύσεως καὶ μουσικὸν χυμὸν ἀστείρευτους κι' ἀνεξάντλητους. Μόλις στὸν δέκατον ὄγδοον αἰῶνα ἡ Γερμανία συνειδητοποιεῖ τῆς μουσικῆς δημιουργικῆς τῆς δυνάμεις. Κι' ἀρχίζει ὁ αἰώνιος ἀνταγωνισμὸς μεταξὺ τῆς πατρίδος τοῦ Λουθήρου καὶ τῆς Ρώμης. Ἡ Γερμανικὴ μουσικὴ πηγάζει καὶ γενιέται ἀπὸ τὴ μεγάλη Ἀναμόρφωσι, γιγαντώνεται μὲ τῆς μεγαλοφυΐες τοῦ Μπάχ, τοῦ Μπε-

τόβεν καὶ τῆς πλειάδες τῶν μεγάλων ρομαντικῶν. Ἔτσι ἡ Γερμανία παίρνει τὴ μουσικὴ κοσμοκρατορία καὶ τὴ διατηρεῖ ἀσάλευτη. Στὸν 19<sup>ον</sup> αἰῶνα ἡ Ἰταλικὴ μουσικὴ παρακαμίζει μὲ τὴ βιομηχανικὴ παραγωγή τοῦ λυρικοῦ θεάτρου, ποῦ κατεβάζει ἀπὸ τὸ βᾶθρο τῆς τὴν πατρίδα τοῦ Παλεστρίνα καὶ τοῦ Μοντεβέρδι.

Μὰ τὴ μοιραία αὐτὴ παρακμὴ δὲν τὴν ἀνέχεται ποσῶς ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19<sup>ου</sup> καὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ 20<sup>ου</sup> αἰῶνος ὁ Γαβριήλ ντ' Ἀννούτσιο, ὁ μεγάλος ἐθνικὸς ποιητὴς τῆς Ἰταλικῆς πατρίδος. Σαλπίζει αὐτὸς πρῶτος τὸν ἱερὸν μουσικὸν συναγεμῶν, καὶ ἡ φλογερὴ εὐγλωττία του μαζεῦει γύρω του ὅλη τὴ μουσικὴ νεότητα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καὶ τὴ φανατίζει μὲ τὴν ἐκθαμβωτικὴ λάμψη τῶν ἀθανάτων μουσικῶν θησαυρῶν ποῦ κληροδότησαν οἱ αἰῶνες στὸν κάθε Ἴταλὸ μουσικό.

Ἐμπρός! φωνάζει ὁ ντ' Ἀννούτσιο στὸ περίφημο μανιφέστο του. Μεγάλος λαὸς δὲν εἶναι μόνον ἐκεῖνος ποῦ δημιουργεῖ τὸν Θεὸν του κατ' εἰκόνα του καὶ ὁμοίωσιν, ἀλλὰ ἐκεῖνος ποῦ δημιουργεῖ τὸν ὕμνο τοῦ Θεοῦ του! Κάθε ἀναγέννησις μιᾶς εὐγενικῆς φυλῆς σημειώνεται μὲ μίαν ὑπέροχη λυρικὴ προσπάθεια. Κάθε δημιουργικὸ αἶσθημα εἶναι μιὰ λυρικὴ δύναμις, κάθε νέα τάξις εἶναι μιὰ λυρικὴ διαταγή! Ἡ Μουσικὴ εἶναι ἡ ὑπέροχη λειτουργία ποῦ ἐξυψώνει τὸ νόημα τῆς ζωῆς, τὸ ἔργο τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ τὸ ἔργο καὶ τὸ νόημα τῆς πατρίδος! Τώρα τὰ πλήθη σὲ μίαν ἀγωνιώδη συνοχὴ περιμένουν ἀπὸ τοὺς Νέους τὸ μεγάλο μουσικὸ ἄγγελμα ποῦ θ' ἀνυψώσῃ τὴ βασιλεία τοῦ Ἰταλικοῦ πνεύματος!»

\*\*\*

Οἱ «Νέοι» τῆς ἐποχῆς ἐκείνης εἶναι οἱ σημερινοὶ σκηπτοῦχοι τῆς σύγχρονης Ἰταλικῆς μουσικῆς σχολῆς μὲ ἀρχηγὸν τὸν Ἀλφρέδο Καζέλλα.

Ὁ Καζέλλα εἶναι ὁ ἀγνὸς καὶ εὐγενικὸς Ἀττικιστῆς τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως καὶ τῆς φόρμας Ἐκλεκτικὸς καὶ αὐστηρότατος στὴν κάθε του ἐκδήλωσι δείχνει εὐθὺς

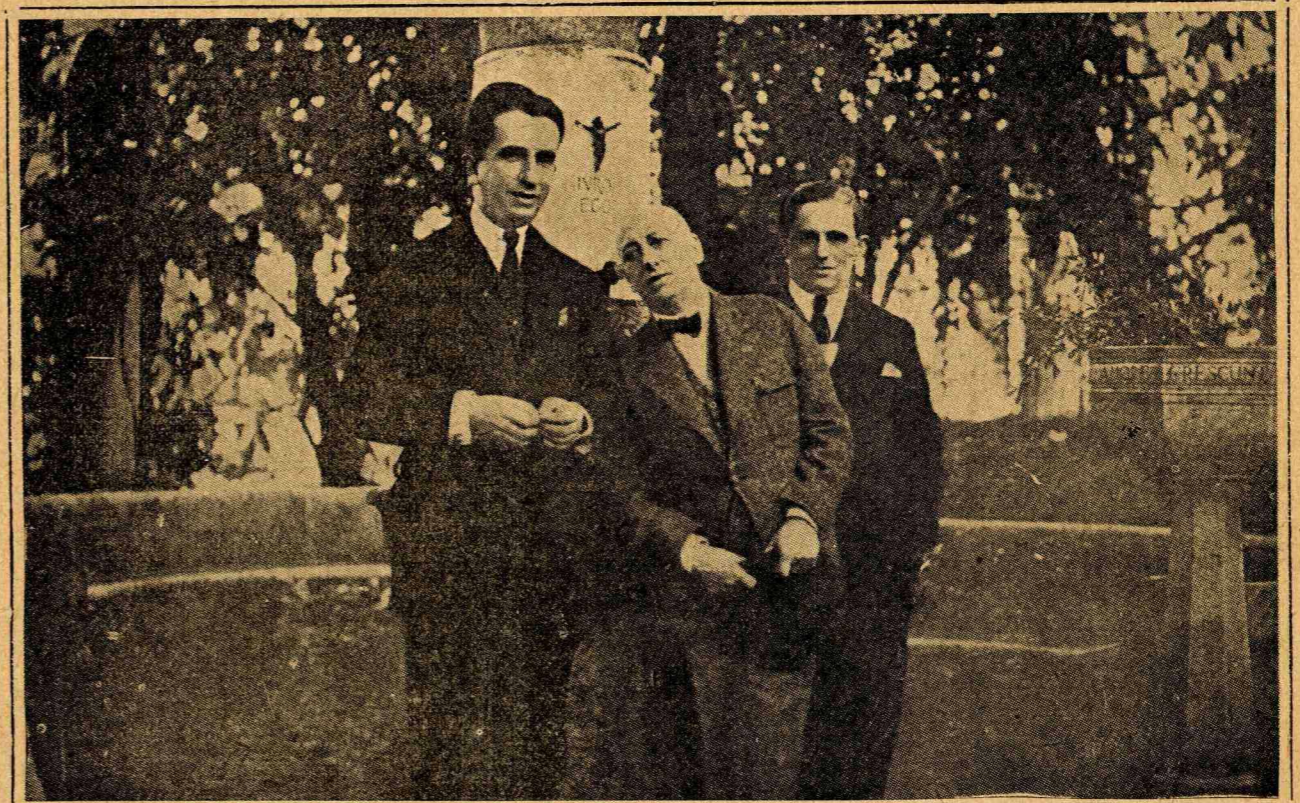
ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα πῶς ἔχει πλήρη τὴ συναίσθησι καὶ τὴν εὐθύνη τῆς βαρυστάτης ἐθνικῆς του κληρονομίας.

Γεννήθηκε στὸ Τουρίνο στὰ 1883 καὶ σὲ ἡλικία 8 ἐτῶν ἔπαιξε ἀπέξω τὰ δύο βιβλία τοῦ «Wohltemperiertes Klavier» τοῦ Μπάχ, τὴν Παλαιὰν καὶ τὴν Νέαν Διαθήκην τῆς Μουσικῆς ὅπως τὰ χαρακτηρίζει ὁ Μπύλωβ. Ὁ πατέρας του καὶ ἡ μητέρα του ἦσαν ἐξαίρετοι μουσικοὶ καὶ ὁ Καζέλλα καυχᾶται ὡς σήμερα ὅτι σ' ὅλη τὴν παιδικὴ του ἡλικία δὲν ἄκουσε ποτὲ οὔτε μιὰ νότα κακῆς μουσικῆς.

Ὁ Καζέλλα ἀπὸ τὴν πρώτην του νεότητα προσπα-

Καὶ οἱ σύγχρονοι μουσικοὶ τεχνοκρίται τὸν ὀνομάζουν «ἐνσαρκωμένη ἰδέα», «ἀδαμάντινον καὶ χαλκέντερον» σὰν τὸν Ὁριγένην.

Τὰ κυριώτερα ἔργα τοῦ Καζέλλα εἶναι ἡ συμφωνία «*Ιτάλια*», τὰ συμφωνικὰ ποιήματα «*Notte di Maggio*», «*Elegia eroica*», «*Adieu à la Vie*», «*A notte alta*», πολλὰ *Κουαρτέττα* ἐγχόρδων, *Passacaglia, Siciliana*, «*Concerto Romano*» γιὰ πιάνο μὲ ὀρχήστρα, «*Canzoni trecentesche*», «*Scarlattiana*» συμφωνικὴ Σουίτα γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα, «*la Giara*», μπαλέτο τοῦ Πιραντέλλο, «*Μπουρλέσκα*» γιὰ πιάνο μὲ



Ὁ Καζέλλα μὲ τὸν ντ' Ἀννούτσιο καὶ τὸν Μαλιπιέρο εἰς τοὺς κήπους τοῦ Βιτοριάλε.

θεῖ νὰ λύσῃ τὸ ἀγωνιώδες πρόβλημα τῆς κατακτῆσεως ἐνὸς «*νέου Ἰταλικοῦ μουσικοῦ ὄφους*». Γι' αὐτὴ τὴν πεισματώδη προσήλωσί του στὸ ἓνα μεγάλο του ἰδανικό, γίνεται ὅπως ὅλοι οἱ μεγάλοι ἀπόστολοι, τὰ πρῶτα χρόνια μισητὸς στὴν πατρίδα του, καὶ αὐτοεξορίζεται στὸ Παρίσι, ὅπου ἐργάζεται ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν ἀνένδοτος στὰ μεγάλα ἰδανικά του, ἀκατάβλητος στὴ σιδερένια ἐργασία του. Στὴν Ἰταλία δὲν ἀναγνωρίζεται ἐπισήμως παρὰ μόνον κατὰ τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια ὡς ὁ τιμιώτερος θεματοφύλαξ καὶ διαγγελεὺς τῆς μεγάλης μουσικῆς παρακαταθήκης τῶν Ἰταλικῶν αἰώνων.

Ὁ ντ' Ἀννούτσιο, ὁ μεγάλος φίλος του καὶ ἐμπνευστῆς τῶν ὀπαδῶν του ἀποκαλεῖ ἐπιγραμματικῶς τὸν Καζέλλα «*Italianamente puro e solitario*».

ὀρχήστρα, «*la donna Serpente*», «*Orfeo*» καντάτες καὶ συμφωνικὰ ποιήματα κ. ἄ.

Ὁ Καζέλλα δὲν ἦτο βέβαια δυνατὸν ν' ἀντιπαρέλθῃ ἀσυγκίνητος τὰ πολυδαίδαλα τεχνικὰ προβλήματα ποῦ τυραννοῦν ὅλους τοὺς συγχρόνους.

Μὲ ὅλην τὴν ἐνατένισιν τοῦ ἐνὸς καὶ μόνου ἐθνικοῦ ἰδεώδους εἰς τὸ ὁποῖον ἀφιέρωσεν ὅλην τὴν ζωὴν του, ὁ νέος Ἴταλὸς συνθέτης ὑπέστη καὶ αὐτὸς τὰς ἐπιδράσεις τοῦ Μάλερ, τοῦ Στράους, τοῦ Ραβέλ, τοῦ Schönberg καὶ τοῦ Στραβίνσκι, καὶ ἐθυσίασε στὸν βωμὸν τῆς «*ἀτονικότητος*», ὅπως ὅλοι οἱ νέοι. Ἡ Ἰταλικὴ ὅμως φύσις του, ἀγνή, γεμάτη φῶς, ρωμαλέα καὶ αὐθόρμητη τὸν κρατεῖ ἀνεξάρτητον, μακρὰν ἀπὸ κάθε ὑποδούλων σὲ τεχνικῆς τεχνοτροπίας. Ἡ μουσικὴ τοῦ Κα-

ζέλλα φέρει εὐθύς ἐξ ἀρχῆς τὴν σφραγίδα μιᾶς αὐθεντικῆς Λατινικότητος, εἶνε πρὸ παντὸς μουσικῆ **μεσογειακῆς**. Γι' αὐτὸ στάθηκε μακρὰ ἀπὸ τὴν ἐπιδημικὴν μαζίαν τῆς μουσικῆς τῶν Νέγρων καὶ τῶν «κλάουν» ποῦ κατέκλυσε μεταπολεμικῶς τὴν Εὐρώπην καὶ διέφθειρε τόσας καλλιτεχνικὰς συνειδήσεις.

Ὁ Καζέλλα στέκεται ἐξίσου μακρὰν ἀπὸ τὸν μουσικὸν ρωμαντισμὸν τοῦ ὁποίου ἡ καταστροφή εἶνε ὀριστικὴ καὶ πλήρης πλέον μετὰ τὴν μεγάλην ἁρμονικὴν μεταβαγνερικὴν κρίσιν. Εἰς τὰ πρῶτα τοῦ ἔργου εἰσάγει τὸ τραγικὸν στοιχεῖον χωρὶς ἕχνος ρωμαντικῆς μεγαλορημοσύνης. Οἱ συναισθηματικοὶ κόσμοι τῆς *Italia*, τῆς *«Ἡρωϊκῆς Ἐλεγείας»* καὶ τῆς *«Notte Alta»* δὲν εἶναι ἀνθρώπινοι, εἶναι κατὰ ἀνώτερον ἀκόμη: ἡ ἀποκάλυψις νέων σφαιρῶν, ἀγνώως ἡχητικῶν, ποῦ μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς ὑπερκόσμοι σφαιρῶν αἰθερίου φωτὸς ὑπεργήϊνου.

Ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως ὁ Ἀλφρέδο Καζέλλα θεωρεῖται δικαίως ὡς ὁ μεγαλύτερος πολυφωνιστῆς τῆς συγχρόνου ἐποχῆς. Ἡ ἀντιστικτικὴ ἐπιστημοσύνη του ἔχει βαθειὰ τῆς ρίζες τῆς στής σχολῆς τῶν μεγάλων Ἰταλῶν διδασκάλων τοῦ 17<sup>ου</sup> καὶ 18<sup>ου</sup> αἰῶνος. Γι' αὐτὸ τὸ στυλ φουγκάτο φαίνεται στὰ ἔργα του τόσο φυσικὸ καὶ ἀπαραίτητο ὅσον αὐθόρητο καὶ σαφές. Εἶναι ὁ τυπικὸς Ἰταλικὸς πολυφωνισμὸς τοῦ Βιβάλδη καὶ τοῦ Κορέλλη τελειοποιημένος στὸν ἀνώτατο αἰσθητικὸ βαθμῶ. Ἡ ἀντίστιξις τοῦ Καζέλλα, βάσις σταθερὰ τῆς μουσικῆς ἀρχιτεκτονικῆς του, εἶναι γι' αὐτὸν μιὰ ἐλεύθερη καὶ ἀνώτερη κίνησις τῶν ἀνεξάρτητων μελωδικῶν ὀργανισμῶν τῶν ἔργων του. Ἀπὸ τὴν κίνησιν αὐτὴν προκύπτουν τὸ θεματικὸν πνεῦμα, τὸ ρυθμικὸν βᾶδισμα, ἡ ἁρμονικὴ πολυχρωμία των. Τὸ δυνατώτερον γνώρισμα τῆς μουσικῆς τοῦ Καζέλλα εἶναι ὁ διατονικὸς καὶ ἀντιχρωματικὸς χαρακτῆρ τῆς. Ἡ συνειδήσις τοῦ τόνου διατηρεῖται σ' αὐτὴν ὄγνη καὶ ἀνόθευτη. Ὁ Ἰταλὸς συνθέτης ἀποφεύγει ἐξίσου τὴν Σκύλλαν τῆς ἀτονικότητος καὶ τὴν Χάρυβδιν τῆς πολυτονικότητος. Γι' αὐτὸ εἶναι ὁ μόνος ἴσως ἀπὸ τοὺς συγχρόνους ποῦ μπορεῖ νὰ γράψῃ εἴκοσι ἕως τριάντα σελίδες συμφωνικῆς μουσικῆς στὸν τόνο τοῦ **ντο μείζονος**, χωρὶς νὰ γίνῃ στὸ παραμικρὸν ἀνιαρὸς ἢ κουραστικὸς στοὺς ἀκροατὰς του.

Ἡ μουσικὴ του εἶναι φωτερὴ καὶ σαφῆς μέχρις ἀπολυτισμοῦ. Ἡ μελωδία του σταθερὰ, φυσικὴ, ἀβίαστη, τὰ παιγνίδια τῶν συμφωνικῶν του χρωμάτων φανερά καὶ ἀνεπιτήδευτα, οἱ ρυθμοὶ του διαυγεῖς σὰν στοιχεῖα τῆς δημιουργίας. Τὸ πᾶν στὴν τέχνη του εἶναι αὐστηρῶς λογικὸν καὶ ἀπαραίτητον. Καὶ ἰδοὺ πῶς χαρακτηρίζει τὴ μουσικὴ αὐτὴ ὁ διάσημος Ἰταλὸς τεχνικρῆς καὶ συνθέτης Λουίτζι Περάτζιο:

**«Δυνατοὶ καὶ κοφτεροὶ ρυθμοί, σταθερὰ καὶ ἁρμονικὴ διαδοχὴ διαφορευτικῶν συλλήψεων, μιὰ βαθειὰ ἀποστροφή πρὸς κάθε ἀνωφελῆ καὶ μάταια**

**πολυλογία, μιὰ διαρκῆς καὶ ἀστραφερῆ ἀκτινοβολία ζωντανῶν καὶ δυναμικῶν ἰδεῶν, ἓνα σφιχτοδεμένο εὐγενικὸ χιοῖμορ, μιὰ σοβαρὰ καὶ βαθειὰ γλύκα, μιὰ ἀλάνθαστη ἀποφασιστικότης στὴν ἐκλογὴ τῶν ἐκφράσεων, μιὰ θαυμαστὴ ἐλευθερία, ἀνεσις καὶ συνοχὴ στὴ μουσικὴ εὐγλωττία, τέλος μιὰ σαφῆ καὶ ἐκλεπτυσμένη ποικιλία στὴν ἐκλογὴ τῶν ἡχητικῶν καὶ ὀργανικῶν συνδυασμῶν, μιὰ μεγαλοφυῆς ἰσορροπία στὴν κάθε μουσικὴ διατύπωσι: Αὐτὸς εἶναι ὁ Καζέλλα!»**

Αἱ ἀρεταὶ αὐταὶ τὰς ὁποίας ἐξαίρει ὁ Περάτζιο εἶναι ἀρεταὶ οὐσιαστικῶς Ἰταλικαί. Γι' αὐτὸ ὁ Καζέλλα ἀνακηρύσσεται δημοφῶνως σήμερον ὡς ὁ ἐθνικὸς συνθέτης τῆς Ἰταλίας.

\*\*\*

Κοντὰ στὸν Καζέλλα—ἀρχηγὸ τῆς Νεοϊταλικῆς μουσικῆς σχολῆς, μιὰ πλειὰς ὀνομαστῶν συνθετῶν χαράττει τὴν φωτεινὴ τροχιά τῆς στὸν δοξασιμένο οὐρανὸ τῆς Ἰταλικῆς τέχνης. Ὁ **Φραντζέσκο Μαλιπιέρο**, σύγχρονός του καὶ ἐπιστήθιος φίλος καὶ συναγωνιστῆς του γεννήθηκε στὰ 1882 στὴ Βενετία ἀπὸ ἀρχαία μουσικὴ οἰκογένεια εὐγενῶν. Ἐγγραφε σὲ ἡλικία 25 ἐτῶν τὴ Σουίτα *Dalle Alpi*, τρεῖς Συμφωνίες *Degli Eroi, Dai Sepolcri, Sinfonia del mare*. Τὰ χαρακτηριστικώτερα ὅμως ἔργα του εἶναι τὸ **«Νυχτερινὸ τραγοῦδι πλάνητος βοσκοῦ»** ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ὁμώνυμον ἔργον τοῦ Λεοπάρδι, ἡ **«Συμφωνία τῆς Σιωπῆς καὶ τοῦ Θανάτου»**, τὰ **«Φωτερὰ παράδοξα τῆς Ἀγῆς, τοῦ Μεσημεριοῦ καὶ τῆς Νύχτας»**, τὰ **«Σεληνιακὰ ποιήματα»**, τὰ μελοδράματα **«Κανόσσα»**, **«Σκιαβόνα»**, τὸ μπαλέτο **«Il voto d'Amore»**, **«Ariane»**, **«Impressioni dal vero»**, τὸν **«Δανοσελόττο»**, τὸ **«Ἰσποτικὸ παραμῦθι»** τῆς **«Καμπάνες»** καὶ πλείστα ἄλλα ἔργα.

Ὁ **Πιτζέττι** ὁ ὁποῖος κέρδισε ἐξ ἐφόδου τὴ δόξα μὲ τὴ μουσικὴ τραγωδία **«Φαίδρα»** γραμμῆν ἀπάνω στὸ ὁμώνυμο δράμα τοῦ ντ' Ἀννούνσιο, ἓνας μουσικὸς ἐπαναστάτης σ' ὅλα του τὰ ἔργα **Κουαρτέττα**, τοὺς **Βοσκούς**, τὴν **Πιζανέλλο**, τὴν **Νιεβόρα**, τὸν **Ἰεφθάε**, τὰ **Τραγοῦγια τοῦ Πετράρα** κ. ἄ.

Ὁ **Ὀττορίνο Ρεσπίγλι** συνθέτης πλείστων θεατρικῶν ἔργων καλλίτερα τῶν ὁποίων εἶναι ἡ **Σεμίραμις**, ὁ **«Βασιλεὺς Ἐντζο»**, ἡ **Βιτιόρια**, ἡ **Ἀρέθουσα** καὶ μεγάλων συμφωνιῶν ὅπως τὰ **Πεῦκα τῆς Ρώμης**, αἱ **Πηγαὶ τῆς Ρώμης**, ἡ **Δραματικὴ Συμφωνία**, **Ὁμίχλη καὶ χιόνια** κ. ἄ.

Ὁ **Μάριο Καστελνιούβο**—**Τεδέσκο**, ἡ πλέον ἐκτυπη ἰδιοφυΐα τῆς Νεοϊταλικῆς πλειάδος συνθέτης τοῦ **«Raggio Verde»**, **Capo della Morte**, **Coplas**, **Naviganti**, **Vita nuova**, **Poemi campestri**, **Concerto Italiano**, **Fioretti di San Francesco**, **Piedigrotta Infinito** **Roi Louys**.

Ὁ **Φράνκο Ἀλφάνο** παρουσιάζει ἐπίσης βαρυσήμαντον ἔργον. Τὸ πρῶτον του μελόδραμα ἡ **Ἀνάστασις** ἐσημείωσεν ἐποχὴν, καθὼς καὶ ἡ **Ρωμανικὴ Σουίτα**, ἡ **Σκιὰς τοῦ Δὸν Ζουάν**, **Νύχτες στὴ Σεβίλλα**, **Κουαρτέττα**, **Σακουντάλα**, **Σονάτες** γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο κ. ἄ.

Αὐτοὶ εἶναι οἱ ὀνομαστοὶ Νεοϊταλοὶ συνθέται ποῦ

προχωροῦν κάτω ἀπὸ τὴ σημαία τοῦ Καζέλλα γιὰ νάναστηλώσουν τὸ μουσικὸν μεγαλεῖον τῆς πατρίδος των. Τοὺς ἀκολουθεῖ κατὰ πόδας μιὰ πρωτοπορεία νέων (Πιέττι, Μασσαρίνι, Μορτάρι, Νταβίκο, Περάτζιο, Κόππολα) γεμῖτη τολμηρὰ αὐτοπεποίθησι καὶ δημιουργικὴ πνοὴ ποῦ ὑπόσχεται πολλὰ γιὰ τὸ μέλλον.

ΣΟΦΙΑ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

## ΤΟ ΑΣΜΑ ΑΠΟ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ

### 3<sup>ον</sup>

Αὕτη ἡ θεωρητικὴ φωνή, ἡ παραγομένη ἀποκλειστικῶς ἐκ τῆς δονήσεως τῶν φωνητικῶν χορδῶν, ἡ πρωτόγονος, ἀλλὰ καὶ θεμελιώδης, τὴν ὁποίαν, ἐννοεῖται, δὲν δυνάμεθα νὰ ἀκούσωμεν, ἔχει ἀνάγκη ἀμέσου τροποποιήσεως, ἵνα γίνῃ ἀντιληπτή, τὰ συντελοῦντα δὲ πρὸς τοῦτο ὄργανα εἶναι ἀφ' ἑνὸς μὲν ὁ θώραξ καὶ οἱ πνεύμονες, τὸ μέγα αὐτὸ **ἡχεῖον** τὸ ἐνισχυτικὸν τῆς φωνῆς, ἀφ' ἑτέρου δ' αἱ κοιλότητες τοῦ φάρυγγος, τοῦ στόματος, τῆς ὀνὸς καὶ τῶν κόλπων, αἵτινες δρῶσαι ὡς **ἀντηχεῖα**, ἑναρμονίζουσιν αὐτὴν, δηλονότι παρέχουσιν εἰς αὐτὴν τοὺς **μερικὸν ἡχους**, ὧν ἔχει ἀνάγκη, ὡς θὰ ἀναπτύξωμεν κατωτέρω. Ὅσον τὰ ἡχεῖα ταῦτα εἶναι μεγαλύτερα, τοσοῦτω καὶ ὁ παραγόμενος ἡχος γίνεται ἰσχυρότερος, εἰς τοῦτο δ' ὀφείλεται καὶ τὸ ὅτι οἱ ἔχοντες εὐρὴν θώρακα, ἔχουσιν καὶ ἰσχυρὰν φωνήν.

Εἰς τὴν **ἐντασιν** τῆς φωνῆς πλὴν τοῦ ὄγκου τοῦ θώρακος καὶ τῶν πνευμόνων σημασίαν ἔχει καὶ ὁ **τρόπος**, καθ' ὃν ἐξέρχεται ὁ ἀήρ ἐκ τοῦ πνεύμονος, διότι ἡ ἀπότομος ἢ ἡ βαθμιαία ἐξοδος τοῦ ἀέρος προκαλεῖ τὸ ἀσθενὲς ἢ τὸ ἰσχυρὸν τῶν ἡχων, ἔτι δὲ καὶ τὸ **πάχος τῶν φωνητικῶν χορδῶν** καὶ δὴ ὅσον αἱ χορδαὶ εἶναι παχέαι καὶ πλατεῖαι, τοσοῦτον καὶ ἡ ἐντασις τοῦ ἡχου μεγαλυτέρα.

Τοῦ λόγου γενομένου περὶ ἐντάσεως τῆς φωνῆς, ὀφείλω νὰ προσθέσω ὅτι αὕτη ἐξαρκᾶται τέλος καὶ ἐκ τῆς ἀποστάσεως, τοῦτο δὲ πρέπει νὰ ἔχη πάντοτε ὑπ' ὄψει ὁ ἀοιδός, ὅταν πρόκηται νὰ τραγουδήσῃ ἐντὸς μεγάλων αἰθουσῶν. Ἡ ἀκουστικὴ τῆς αἰθοῦσης δέον νὰ λαμβάνεται πάντοτε ὑπὸ σοβαρὰν ἔσπεριν, ἰδεώδης δ' αἰθουσα ἀπὸ ἀκουστικῆς ἀπόψεως εἶν' ἐκεῖνη, ἐν ἣ α') ὁ ἀκροατῆς δύναται νὰ συλλαμβάνῃ διὰ τοῦ ὠτὸς αὐτοῦ οὐχὶ μόνον τὰ κατ' εὐθείαν ἐκ τοῦ στόματος τοῦ ἀοιδοῦ ἐρχόμενα ἡχητικὰ κύματα, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐκ τῆς ἀντανάκλασεως ἐπὶ τῶν τοίχων καὶ β') ἡ αἰθουσα, ἐντὸς τῆς ὁποίας δὲν γίνεται οὔτε ἡχώ οὔτε ἀντήχησις οὔτε ἀπορρόφησις. Εἰς τὴν ἀπορρόφησιν αὐτὴν τῶν ἡχων συντείνει ἀφ' ἑνὸς μὲν τὸ ὕψος τῆς αἰθούσης, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ διάκοσμος αὐτῆς· πολλὰ ἐπιπλα π.χ., παχέα στρώματα χρωμάτων ἐπὶ τῶν τοίχων, τέλος δὲ καὶ πολλοὶ

θεαταὶ διευκολύνουν τὴν ἀπορρόφησιν, περὶ αὐτοῦ δὲ δυνάμεθα εὐχερῶς νὰ πεισθῶμεν, ἐὰν ἀκούσωμεν τὸν αὐτὸν ἀοιδὸν κατὰ τὰς δοκιμὰς, καθ' ἃς ἡ αἰθουσα εἶναι κενή.

\*\*\*

Εἰς τὴν φωνὴν διακρίνομεν πλὴν τῆς ἐντάσεως τὸ **ὑψος** καὶ τὸ **ποιὸν ἢ χροῖαν**.

Τὸ **ὑψος** ἡχου τινὸς ἐξαρκᾶται ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν παλμικῶν δονήσεων· ὅσον ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν αὐξάνει, τοσοῦτον καὶ ὁ παραγόμενος ἡχος καθίσταται ὀξύτερος, ὅσον δὲ ἐλαττοῦται, τοσοῦτον καὶ ὁ ἡχος γίνεται βαθύτερος.

Ὁ βαθύτερος ἡχος, ὃν τὸ ἀνθρώπινον οὖς εἶναι ἱκανὸν νὰ ἀκούσῃ, εἶναι ὁ παραγόμενος ἐκ 32 ἀπλῶν παλμικῶν δονήσεων κατὰ 1'', εἶναι δ' αὐτὸς τὸ Do<sub>2</sub>· ὁ ὀξύτερος δὲ εἶναι τὸ Do<sub>10</sub>, παραγόμενος ἐξ 70,800 ἀπλῶν παλμικῶν δονήσεων ἀνὰ 1''. Τὸ ὄριον ὅμως τῶν εἰς τὴν μουσικὴν χρησιμοποιουμένων ἡχων, εἶναι πολὺ κατώτερον, ἰδίως εἰς τοὺς ὀξεῖς ἡχους, διότι οὐδέποτε ὑπερβαίνει τὸ La<sub>6</sub>, ὅπερ ἀποτελεῖται ἀπὸ 6960 ἀ.π.δ. ἀνὰ 1''.

Παρ' ὅλην τὴν ἐπιστημονικὴν ἀκριβείαν, ἥτις φαίνεται ὅτι διέπει τοὺς διαφοροὺς ἡχους, δὲν πρέπει νὰ νομίζωμεν ὅτι τὸ ἀπόλυτον ὑψος ἐκάστου ἡχου, διδομένου ὑπὸ διαφορῶν διαπασῶν, εἶναι τὸ αὐτό, διότι, ἂν ἐξετάσωμεν ἀκριβέστερον τὸ πρᾶγμα, θὰ ἴδωμεν ὅτι ὑπάρχουσιν σημαντικαὶ διαφοραὶ μεταξὺ ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ ἡχου, οἵτινες ὀφείλονται μᾶλλον εἰς τὰς διαφορετικὰς ἀντιλήψεις τῶν ἐπιστημόνων, οἵτινες καθορίζουσιν αὐτὰ εἰς τὰ διάφορα πεπολιτισμένα κράτη.

Εἰς τὸν Sauveur ὀφείλεται ἡ πρώτη μελέτη τοῦ ἀκριβοῦς ὕψους τῶν ἡχων.

Μετ' αὐτὸν τῷ 1833 ὁ Scheibler ἐξετάζων τὴν διαπασῶν La<sub>3</sub> τῶν διαφορῶν θεάτρων (ἢ διαπασῶν αὕτη εἶναι ἡ ὑπὸ τῶν μουσικῶν χρησιμοποιουμένη ὡς βάσις) εὗρεν ὅτι εἰς τὴν Opéra τῶν Παρισίων, ἔνθα εἶχον δύο διαπασῶν La<sub>3</sub> φανταζόμενοι ὅτι καὶ αἱ δύο ἔδιδον τὸν αὐτὸν ἀπόλυτον ἡχον, ἡ μία ἔδιδεν 853 ἀ.π.δ. καὶ ἡ ἄλλη 868 ἀ.π.δ. κατὰ 1''. Ἐπίσης εἰς τὰ διάφορα θέατρα τῶν κυριωτέρων πόλεων τῆς Εὐρώπης ἐξηκολούθησαν νὰ χρησιμοποιοῦν εἰς τοιοῦτον βαθμὸν ἀνομοίας διαπασῶν, ὥστε κατὰ τὸ ἔτος 1857 ἡ διαπασῶν La<sub>3</sub>

της Οπέρα των Παρισίων έδιδεν 896 α. π. δ. κατά 1'', ή της του Βερολίνου 897 α. π. δ., ή του θεάτρου San Carlo της Νεαπόλεως 890 α. π. δ., ή της Σκάλας του Μιλάνου 903 α. π. δ. και ή της όπερας του Λονδίνου 910 α. π. δ. κατά 1''.

Κατόπιν των έργων των Helmholtz και Bezold το La<sub>3</sub> εν Γερμανία καθωρίσθη εις 8532 α. π. δ. κατά 1'', εις δε την Γαλλίαν δι' αποφάσεως της 15<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1859 καθωρίσθη, όπως ή βασική αυτη διαπασών διόδη ήχον αποτελούμενον εξ 840 α. π. δ. κατά 1'', όταν αυτη δονήται εν θερμοκρασία 15°.

Το ύψος, ως είπομεν, εξαρτάται εκ του αριθμού των παλμικών δονήσεων προς τον αριθμόν δ' αυτών έχει σχέσιν το μήκος των χορδών. Όσον βραχύτεραι είναι αι χορδαί, τοσοῦτον ταχύτεραι γίνονται αι δονήσεις, τοσοῦτον άρα δεξύτεροι είναι και οι παραγόμενοι ήχοι και αντιστρόφως.

Εις το σημείον τουτο διερωτάται τις, πώς το αυτό άτομον κατορθώνει να παραγή δια της φωνής αυτού διαφόρου ύψους ήχους; Η ικανότης αυτη οφείλεται εις μικρόν τινα μῦν του λάρυγγος, τον θυρεοαρταινοειδή ή φωνητικόν μῦν, οστις φέρει εις έπαφήν τα φωνητικά χείλη.

Παρατηρήθη μάλιστα επί ενίων ατόμων ότι τινες εκ των ίνων του μῦνος τουτου έχουν τοιαύτην διάταξιν, ώστε συστέλλομεναι δύνανται να σμικρύνουν και το μήκος του δονουμένου τμήματος των φωνητικων χορδών, όπως ακριβώς κάμνει ο δάκτυλος του βιολιστου επί των χορδών του βιολιου, προκαλοῦσαι οὔτω την παραγωγήν δευτάτων ήχων. Η ανατομική αυτη διάταξις είναι τόσον σπανία, όσον και πολύτιμος, δυστυχώς όμως δεν υπάρχει εις πάντας τους ανθρώπους, δι' αυτό και δεν είναι πάντες... ύψιφωνοι. Εις τον μικρόν τουτον μῦν στηρίζεται ή μεγάλη αξία της γλωττίδος, εξ ής, ως και άνωτέρω είπομεν, εξαρτάται ολόκληρος ή φωνητική κλίμαξ.

Αί δύο αυται λέξεις «φωνητική κλίμαξ», μοι υπενθυμίζουνσι πάντοτε ένα πρωτότυπον τρόπον, ον έχρησιμοποίει παλαιός τις καθηγητής του ήσματος εις το Ώδειον των Παρισίων. «Όυτος νομίζον ότι ή άνοδος της φωνητικής κλίμακος δεν διέφερε και πολὺ της άνοδου οποιασδήποτε άλλης κλίμακος, εστήριξεν επί του τοίχου της τάξεως, παρά το κλειδοκύμβαλον, μίαν άρκετά ύψηλήν τοιαύτην και τοποθετούμενος κατά τινας βαθμίδας άνωθεν του μαθητου τον έπιανεν από τα μαλλιά και τον υπερέωνε να αναβαίη εις εκαστον φθόγγον και μίαν βαθμίδα. Ημέραν τινά λοιπόν, εις εκ των μαθητών του βαθύφωνος, τρέφων ώραίαν κόμην, οστις δεν εύρισκε τον τρόπον αυτον της διδασκαλίας σύμφωνον με το γούστο του, πριν έλθη ή σειρά του εξήλθε της τάξεως, μετ' όλίγα δε λεπτά επανήλθε και εσταμάτησεν εμπρός εις την κλίμακα με την κεφαλήν... τελείως ξυρισμένην!»

Το ύψος έχει σχέσιν λοιπόν με το μήκος των χορδών εν ένθυμηθώμεν τώρα διι και το πάχος των χορδών συντείνει εις την έντασιν της φωνής, καταλήγομεν εις το συμπέρασμα, ότι ο **δραματικός τενόρος** πρέπει να έχη χορδάς βραχείας και χονδράς, ο **ελαφρός τενόρος** βραχείας και λεπτάς, ο **βαρύτονος** μετρίας και ως προς το μήκος και ως προς το πάχος, τέλος δ' ο **βαθύφωνος** μακράς και παχείας. Αί διαφοραι αυται εις τας γυναίκας είναι ολιγώτερον ευδιάκριτοι. Η **ύψιφωνος** π. χ. έχει χορδάς μάλλον βραχείας, ή **μεσόφωνος** μετρίου μήκους και ή **βαρύφωνος** μακράς χορδάς.

Η εκ της εξετάσεως των φωνητικων χορδών ατόμου τινός κατάταξις της φωνής αυτου έχει μεγάλην σημασίαν δια την επιτυχή εξέλιξιν αυτης. Ο πειραμένος διδάσκαλος της φθόγγου δια της άκοής του και μόνης διακρίνει και κατατάσσει την φωνήν των μαθητών του, επ' ουδενί δε λόγω πρέπει να προσπαθήση να μεταβάλη αυτην. Δεν πρέπει δηλ. να θεωρήση κατόρθωμα το να προσθήη ένα ή δύο δεξείς τόνους εις φωνητικόν όργανον διαπεπλασμένον δια μέσους ή βαθεις τοιούτους.

Ο Mackensie έλεγε τους εξής σοφους λόγους οτινες δέον να μένουν καλώς κεχαραγμένοι εις τον νοῦν εκάστου εξ επαγγέλματος αοιδου: «Ο ικανώτερος, λέγει, των διδασκάλων υπόκειται εις πλάνην, άλλ' ή φύσις έχει τα δικαιώματά της και εκδικείται άμειλίκτως, όταν οι νόμοι της παραβιάζονται... Ένας βαρύτονος, δεν δύναται να μεταβληθῆ εις δεξυτονον, όπως και ο κόσσυφος δεν δύναται να μεταβληθῆ εις τέττιγα. Σύστημα βεβιασμένης εκπαιδεύσεως ουδέν άλλο, ειμή βλάβην δύναται να επιφέρη».

Και, πράγματι, δια των ασκήσεων ή φωνή δύναται να κερδίξη εις έκτασιν, πρέπει όμως ή εκγύμνασις αυτης να τελήται βαθμηδόν και να διαρκέση επί πολλά έτη, διότι όσοι βιάζονται να φθάσουν όσον το δυνατόν ταχύτερον εις την τελειότητα της φωνής των εκθέτουν αυτην εις τον εξ υπεροκώσεως κίνδυνον και καταδικάζουν το σταδίον των εις πρόωρον θάνατον, δηλ. εις το να διαρκέση επ' όλιγον χρόνον, διότι τα φωνητικά αυτων όργανα θα είναι εξηνητημένα και ουχι άρκούντως διαπεπλασμένα, όταν θα έλθη ή ώρα της χρησιμοποίησεως των.

\*\*

Τα όρια της ανθρωπίνης φωνής περιλαμβάνονται μεταξὺ του Fa<sub>1</sub> (174 α.π.δ.) ή του Do<sub>1</sub> (130 α.π.δ.) και του Fa<sub>5</sub>. Αί συνήθεις όμως φωναι ευρίσκονται μεταξὺ του Sol<sub>1</sub> και του Do<sub>5</sub>, δηλ. 3 1/2 ογδόας περίπου, το άθροισμα δ' αυτῶν των φθόγγων από του βαθυτέρου μέχρι του δευτέρου, τους όποιους ή φωνή δύναται να αποδώση αποτελεί την καλουμένην **εκίασιν της φωνής** (étendue de la voix).

Ευνόητον είναι ότι, δεν δύναται πᾶς αοιδός να αποδίδη πάντας τους αποτελοῦντας την έκτασιν της ανθρω-

πίνης φωνής φθόγγους, ακριβώς δε δια τουτο διακρίνομεν και την καλουμένην **ατομικήν περιοχήν** (tessiture), ήτις αποτελείται εκ του συνόλου των ήχων, τους όποιους εκαστος αοιδός αποδίδει εύκόλως και άνευ μεγάλης προσπαθείας.

Επί της ατομικής περιοχής και της θέσεως των φωνών στηρίζεται και ή υποδιαίρεσις αυτων. Οὔτως, ως γνωστόν, διακρίνομεν επί τε των ανδρων και των γυναικων άνα τρεις κυρίας κατηγορίας, ήτοι τον βαθύφωνον, βαρύτονον και δεξυφωνον επί των ανδρων, την βαρύφωνον, την μεσόφωνον και την ύψιφωνον επί των γυναικων.

Από καλλιτεχνικής άπόψεως δυνάμεθα να επεκτείνωμεν τας υποδιαίρεσεις αυτας ως εξής:

**Ανδρες :**

Κάτω βαθύφωνος	(Basse profonde)
Λυρικός βαθύφωνος	(Basse chantante)
Βιούτονος	(Baryton)
Όξύφωνος ισχυρός	(Fort tenor)
Όξύφωνος ελαφρός	(Tenor léger)

**Γυναίκες :**

Βαρύφωνος	(Contralto)
Μεσόφωνος	(Mezzo soprano)
Δραματική ύψιφωνος	(Soprano dramatique)
Υψιφωνος	(Soprano aigu)

Η φωνή του **Κάτω βαθυφώνου** (Basse profonde), ως και το όνομα δηλοι, είναι ή βαθυτέρα φωνή, δυναμένη να κατέλθη μέχρι του Re<sub>1</sub> και του Do<sub>1</sub>, δυσκόλως όμως υπερβαίνει το Do<sub>3</sub>.

Η φωνή του **Λυρικού βαθυφώνου** (Basse chantante) είναι ή συνήθης των ανδρων φωνή, εκτεινομένη από του Sol<sub>1</sub> μέχρι του Fa<sub>3</sub> ή Sol<sub>3</sub>.

Η φωνή του **βαρυτόνου** (baryton) εκτείνεται από του Sol<sub>1</sub> ή La<sub>1</sub> μέχρι του Fa<sub>3</sub>, φθάνει όμως και μέχρι του La<sub>3</sub>. Υπάρχουν πολλαι φωναι βαρυτόνων, αιτινες εμφανίζουν τοιαύτας αναλογίας με τας των δεξυφώνων, ώστε ενίοτε καθιστούν την κατάταξιν αυτων δύσκολον και δή, όταν στηρίζεται τις μόνον εις την ατομικήν περιοχήν (tessiture). Τουτο οφείλεται εις το ότι οὔτοι εμφανίζουν φωνητικάς χορδάς βαρυτόνου, άντηχει όμως δεξυφώνου.

Ο **δεξυφωνος** πρέπει να έχη μέγεθος φωνής εκτεινομένης από του Do<sub>2</sub> μέχρι του Do<sub>4</sub>.

Η **βαρύφωνος** είναι ή βαθυτέρα φωνή επί της γυναικός, εκτεινομένη από του Mi<sub>2</sub> ή Fa<sub>2</sub> μέχρι του Fa<sub>4</sub> φθάνει όμως και το La<sub>4</sub>.

Η **μεσόφωνος** από του La<sub>2</sub> μέχρι του La<sub>4</sub>.

Τέλος δ' ή **ύψιφωνος** από του Do<sub>3</sub> φθάνει μέχρι του Do<sub>5</sub>.

Τα όρια όμως ταυτα της ατομικής περιοχής δεν είναι απόλυτα, άλλ' υπάρχουσι και εξαιρέσεις, εξ ων δεν θεωρώ άσκοπον να αναφέρω τας υάλλον σημαντικας. Οὔτως ο έτερος των αδελφων Fischer της βαναρικής αυλής του 16<sup>ου</sup> αιώνος βαθύφωνος έδιδε το Fa<sub>2</sub>. Ο διάσημος ευνοϊχος Farinelli ειχεν εξαιρετικήν έκτασιν φωνής ανερχομένης από του La<sub>1</sub> μέχρι του Ré<sub>5</sub>.

**Ενν Άρμονικόν Σύνολον**

Θέλετε μέσα στη θάλασσα να έχετε άμορφα χείλη και μικρό στόμα; Θέλετε να παρουσιάσετε ένα άρμονικόν σύνολον με το κοστοῦμι του μπάνιου σας; Ή! λοιπόν, μεταγερισθητε το **(Rouge Michel)** χρωματισμού **(Regular)**, όπερ ερχόμενον εις έπαφήν μετά της θαλάσσης μεταβάλλει το χρώμα δια μαγείας εις ένα γλυκύτατον τόνον, προφυλάσσει τα χείλη από τας άλμυράς ιδιότητας της θαλάσσης και διατηρείται εις τρόπον, ώστε με το κοστοῦμι του μπάνιου σας να παρουσιάζετε ένα άρμονικόν σύνολον υπέροχον.

Πωλείται εις τα Φαρμακεία, Φαρμακαποθήκας, Μυροπωλεία, Κομμωτήρια και καλά Καταστήματα.

Παρακαταθήκη και Αντιπροσωπεία **Νικολαΐδης**, οδός Μητροπόλεως 42.

Υπήρξαν επίσης και γυναίκες ύψιφωνοι κατά πολὺ υπερβάσαι τα συνήθη όρια, τουτων δ' αι γνωστότεροι είναι ή νεωτέρα των αδελφων Sessi, ή Adelina Patti, ή Nilson, οτινες εφθανον μέχρι του Fa<sub>5</sub>.

Η Sybil Sanderson ανήρχετο μέχρι του Sol<sub>5</sub>.

Ο, δ' αναφέρει ο Mozart, ή Lucrezia Ajugari, ή άλλως λεγομένη Bastardella, εφθανε από του Sol<sub>2</sub> μέχρι του Do<sub>6</sub>, ήτοι εν όλω 3 1/2 ογδόας.

Επίσης αναφέρεται ότι και ή Becker, ύψιφωνος εις St Pétersbourg τῷ 1823, κατορθωνε να φθάη το Do<sub>6</sub>.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Π. ΚΩΝΣΤΑΣ

Γατρός - Ήτορινολαουγγολόγος

(Το τέλος εις το προσεχές).

# ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

6<sup>ον</sup>

Τὸ δεύτερον Κλέφτικον ἐκ τῆς Συλλογῆς Γορτυνίας τοῦ κ. Κ. Ψάχου, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Largo. (*ad libitum*)

Αἰ ντε νόθο-δωρά κης  
 κά - θε - ται  
 μωρε ζτηζα - κυν  
 θο - στο - κά - στο βα -  
 νει - το - κι αλι βρε  
 θο - δω - ρα  
 κημου και τη - ρα  
 Τά-κοὺς τί λέ - ει - τὸ - που - λι,  
 Κο - λο - κο - τρώ - νη - θο - δω - ρῆ.  
 Γυιέμι μο - λο - γὰ - τᾶη - δό - ψι,  
 θο - δω - ρῆ Κο - λο - κο - τρώ - νη.

Ἡ φράσις Β ἀποτελεῖ σχεδὸν τὴν βάσιν τοῦ ὅλου κατὰ τὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ κατασκευα-

σμένου μέλους. Ἔχει αὕτη καιοῦσαν κατεύθυνσιν, εἶναι πλήρης κυκλωτικῶν μελωδικῶν κινήσεων (Perihelise) καὶ ἐπαναλήψεων τῶν αὐτῶν φθογοσῶμων. Π. χ.

(Φράσις Β'.)

Ἡ ἀρχικὴ τοῦ ἔσματος ἀπαγγελτικὴ φράσις (recitation) παρὰ τὴν ἐπαναλήψιν τῆς εἰς τὴν περαιτέρω πορείαν τοῦ ὅλου μέλους, τοῦ πρώτου βεβαίως μέρους, δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ ἐν «ἀπήχημα» τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἢ μᾶλλον κατ' εὐθείαν παραλαβὴ — ἐπιροσὴ μερικῶν ἔσμάτων τῆς Ἐκκλησίας μας, τὰ ὁποῖα, ὡς γνωστόν, ἀρχίζουσι ἀπαγγελτικῶς — recitativartig. Π. χ. (')

Τὸ ὅλον ὡς ἄνω ἔσμα — Κλέφτικον, κινεῖται ἐντὸς τῆς Φουγίου κλίμακος, ὡς καὶ τὸ ἔξετασθὲν ἤδη πρῶτον: ρε, (μι), φα, σολ, λα, σι, ντο, ρε. Θὰ ἠδυνάμεθα ὁμως νὰ χαρακτηρίσωμεν τὴν κλίμακα τοῦ ἔσματος μας (ιδίως τῆς Ἐπφδοῦ) ὡς ἀνεμιτονικὴν (χωρὶς δηλαδὴ ἡμιτόνια) δεδομένου ὅτι, τὸ φθογγόσημον ντο εὐρίσκεται πάντοτε ἐπὶ ἀσθενεῦς μέρους τοῦ κτυπομένου χρόνου ἢ ὡς διαβατικὸν ἢ ὡς ἐπέρεισις — Wechselnote, εἰς δὲ τὴν φράσιν Α ἀκούομεν εὐκρινῶς τὸ ἀνεμιτονικὸν τετράχορδον ρε—φα, σολ, λα. Πάντως, δὲν θὰ ἦτο τὸ τοιοῦτον ἐντελὸς ὀρθόν, δεδομένου ὅτι, ὡς καὶ εἰς τὸ πρῶτον ἔσμα, ἀκριβῶς, χάριν ἐνὸς ἀρχαῖου ἕτους, δὲν γίνεται πολλάκις χοῆσις ὀρισμένων φθογοσῶμων μᾶς κλίμακος. Ἡ ἀνάμειξις ἀνεμιτονικοῦ τετραχορδου μέλους ἀφ' ἐνὸς καὶ ὀλοκλήρων σχεδὸν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν κλιμάκων ἀφ' ἑτέρου, δίδουσι εἰς τὸ ὅλον ἔσμα μίαν ἰδιαίτην χάριν — δροσιά, ζωτικότητα, ἢ ὁποῖα καὶ ἐπανέ- νεται διὰ τῆς ρυθμικῆς καὶ μελοποιητικῆς παραλλαγῆς τῶν βασικῶν (Α + Β), εἰς τὴν περαιτέρω ἐργασίαν ἀναπτύξεως, μουσικῶν φράσεων.

Αἱ ἐσωτερικαὶ καταλήξεις τονίζονται ἰδιαίτερος διὰ τῶν παύσεων 1/8 ἢ 1/16. Αἱ παύσεις αὗται, τῇ βοηθείᾳ τοῦ πλήρους ἐντάσεως σολ (Unterganztonwirkung!) δυναμοποιοῦν τὸ ἐκάστοτε μέρος καὶ δίδουσι ζῶην καὶ ὀρμητικότητα εἰς τὴν ὅλην ἀνάπτυξιν, εἰς τὸ ὅλον γενικῶς ὡς ἄνω ἔσμα (?). Τὸ μέλος ρέει. Εἰς τὴν ἔκτην

(1) Κ. Παπαδημητρίου: Τὸ μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος. Σελ. 52 καὶ 54.  
(2) Βλέπε τὸ ἄρθρον ἡμῶν: Ψυχολογία τῆς παύσεως. «Μουσικὴ Ζωή», Τεύχος 8, Σελ. 173 κ ἑξ.

μόλις ἐπανάληψιν τῆς Β φράσεως ἀκούομεν τὴν βάσιν λα τοῦ ἄνω Φουγίου τετραχορδου λα, σι, ντο, ρε, ἂν καὶ τελειωτικῶς ὡς λύσις, μόνον μετὰ τὴν σταθερὰν μεγέθουσιν τοῦ ρε (περὶ τὸ τέλος τοῦ ἔσματος) γίνεται ὀριστικῶς ἀντιληπτὴ ἡ βᾶσις λα — ἢ μέση. Δηλαδή: ἡ ἐμφάνισις τοῦ πρώτου λα εἰς τὴν ἔκτην μουσικὴν φράσιν (Melodiezeile) δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο ἢ σύντομος «ἀνά- πνουσις», «ἀναπνοή» διὰ τὴν περαιτέρω προόδον καὶ «ἐπεξεργασίαν» τοῦ ὅλου πρώτου μέρους τοῦ δευτέρου ὡς ἄνω Κλέφτικου. Μορφολογικῶς τὸ ἄνωτέρω Κλέφτικον, εἶναι κατασκευασμένον κατὰ τὸ σύστημα τῶν Ἀραβ. Μακάμ, τύπου: Α Β Β<sup>1</sup> Α<sup>1</sup> Β<sup>2</sup> Β<sup>3</sup> Α<sup>2</sup> Β<sup>4</sup> Α<sup>3</sup> Β<sup>5</sup>. Φυσικῶ τῶ λόγῳ αἱ Α<sup>1</sup> Α<sup>2</sup> ἢ Β<sup>1</sup> Β<sup>2</sup> φράσεις δὲν εἶναι ἢ παρηλλαγμένα ἐπαναλήψεις τῶν βασικῶν μουσικῶν φράσεων Α καὶ Β.

Ἡ ἐπφδοῦς ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μουσικᾶς προτά- σεις καὶ δύο ἐπαναλήψεις: Αα, Ββ. Ἡ σχέσις ὁμως τῶν δύο αὐτῶν μουσικῶν προτάσεων φαίνεται ὀλοκάθαρα, ἔαν τὰς ἐξετάσωμεν ἰδιαίτερος. Ἡ φράσις:

λαμβάνει τὴν μορφήν:

Ὁ βασικὸς φθόγγος λα εἰς μὲν τὴν πρώτην φρά- σιν Α ἀκούεται μετὰ τὸ σολ (ἐπενέργεια ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω), εἰς δὲ τὴν Β μετὰ τὸ ρε — τὸ ἀγα- πητὸν διάστημα τετάρτης τοῦ Νεοέλληρος. Ἡ καθαρὰ τετάρτη σολ — ντο τῆς πρώτης διαστολῆς τῆς πρώτης προτάσεως ἀκούεται καὶ πάλιν εἰς τὴν πρώτην διαστο- λὴν τῆς δευτέρας προτάσεως (Β), ἀλλὰ μετὰ διαβατικῶν. Τὸ σι — λα τῆς δευτέρας διαστολῆς τῆς πρώτης προτά- σεως «ἐλύθη» εἰς μικροτέρας ρυθμικῆς ἀξίαις φθογγό- σημα εἰς τὴν δευτέραν διαστολὴν τῆς Β προτάσεως. Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι, ὁ Νεοέλληρ λαϊκὸς τραγουδιστὴς παραλλάσει πάντοτε, ἐπαναλαμβάνει καὶ προχωρεῖ. Καὶ κατὰ ἄλλο: Ὅχι μόνον ἐπαναλαμβάνει καὶ παραλλάσει τὴν α μουσικὴν φράσιν ἢ μοτίβο τοῦ ἐκάστοτε ἔσματος του, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν ἀκόμη τὴν εὐρεθεῖσαν, τὴν «δανει- σμένην» βασικὴν του φράσιν, παραλλάσει καὶ παραδίδει ὡς τι νέον. Δηλαδή: Αἱ δύο μουσικαὶ προτάσεις Α + Β τῆς Ἐπφδοῦ (αἱ ὁποῖα καὶ δὲν διαφέρουν βασικῶς) εἶναι παραλλαγὰι τῆς πρώτης προτάσεως τῆς Ἐπφδοῦ τοῦ πρώτου ἔξετασθέντος εἰς τὸ 7<sup>ον</sup> τεῦχος τῆς «Μου- σικῆς Ζωῆς», Κλέφτικου. Π. χ.

Α'. Ἐπφδοῦ πρώτου ἔσματος.

Α'. Ἐπφδοῦ δευτέρου ἔσματος.

(Ὁ ἀναγνώστης παρατηρεῖ πιστεύω τὴν ὁμοιότητα τῶν δύο τελευταίων προτάσεων: Ἡ δευτέρα δὲν εἶναι ἢ «συμπλήρωσις», προσθήκη φθογοσῶμων — διαβατι- κῶν καὶ παραλησίων — διὰ περισσοτέραν «γλυκύτητα» ἀλλὰ καὶ... παραλλαγὴν).

Τώρα, ποία ἐκ τῶν δύο ὡς ἄνω μουσικῶν προτά- σεων εἶναι καὶ ἡ βασικὴ πρώτη, δὲν γνωρίζω, δεδομένου ὅτι, ὑπάρχουν, καθὼς εἶδομεν εἰς τὸ παρελθὸν τεῦχος, πολλὰ παραλλαγὰι τοῦ ἔσματος μας, τὰς ὁποίας δυστυ- χῶς δὲν ἐξέδωκε ὁ συλλογεὺς κ. Κ. Ψάχος. Εἰρήσθω δὲ ἐν τέλει ὅτι, τὰ δύο ἔξετασθέντα ἤδη Κλέφτικα ἐγρά- φησαν εἰς δύο διάφορα χωρία, τὰ ἐτραγουδῆσαν διά- φοροι τραγουδισταὶ καὶ μόνον τὸ περιεχόμενον τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἢ μᾶλλον ὁ ἦρος τοῦ ἔσματος, εἶναι ὁ αὐτός: ὁ Θεόδωρος Κολοκοτρώνης. Ἡ τοποθέ- τησις τοῦ τελευταίου αὐτοῦ, τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, γίνεται ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὸ πρῶτον Κλέφτικον. Εἰς τὴν Ἐπφδοῦν ἔχομεν ὡς Ρυθμικὸν σχῆμα τὸν χορίαμβον.

Παραθέτομεν κατωτέρω καὶ ἑτέραν παραλλαγὴν τοῦ ἔσματος με ἦρσα τὸν Κολοκοτρώνη ('). Τὸ ποιητικὸν κείμενον αὐτοῦ, εἶναι, ὀλίγον παρηλλαγμένον, καθὼς βεβαίως καὶ ἡ μουσικὴ. Τὸ φα δίεσις εἶναι «ἔλξις» καὶ προέρχεται ἀπὸ ἐπιροσὴν τεχνικῆς τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλη- σιαστικῆς μουσικῆς. (Σχετικῶς θὰ ἐπανέλθωμεν προσε- χῶς ἐν ἐκτάσει).

Τὸ Φρύγιον τετράχορδον με ἐπενέργειαν ὀλοκλήρου τόνου ἐκ τῶν κάτω — Unterganztonwirkung: σολ — λα, σι, ντο, ρε εἶναι ἡ κλίμαξ. Μορφολογικῶς ἔχομεν καὶ πάλιν τὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ τύπου Α Α<sup>1</sup> Β Β<sup>1</sup> Β<sup>2</sup> Β<sup>3</sup> Β<sup>4</sup>. Τὸ μι τὸ ὁποῖον εἰς μίαν στιγμὴν ἀκούεται, δὲν ἀνήκει εἰς τὸ Φρύγιον τετράχορδον καθ' ὅσον, παράγεται ἡ πέμπτη αὐτῆ ἐκ τῆς παλμικῆς κινή- σεως τοῦ ἐπαναλαμβανομένου παραλησίου ρε. Δηλαδή, δὲν πρόκειται ἐδῶ δι' ἐν καθαρὸν μι, ἀλλὰ δι' ἐν φθογ- γόσημον μικροτέρου διαστήματος ἢ τῆς μεγάλης δευτέ- ρας ρε — μι. Εἶναι τὸ τελευταῖον παράγωγόν τι τοῦ vibrato τοῦ ρε. Ἴδου τὸ ἔσμα:

Largo.

λάμ πει νό ἡ μω ρε νό  
 ἡ - λιος ἴστα βου

(1) «50 Δημόδη ἔσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης» γρα- φέντα ὑπὸ τοῦ κ. Κ. Ψάχου. Ἐκδοσις «Συλλόγου πρὸς διάδοσιν ὀφελίμων βιβλίων». Ἀθῆναι 1930.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

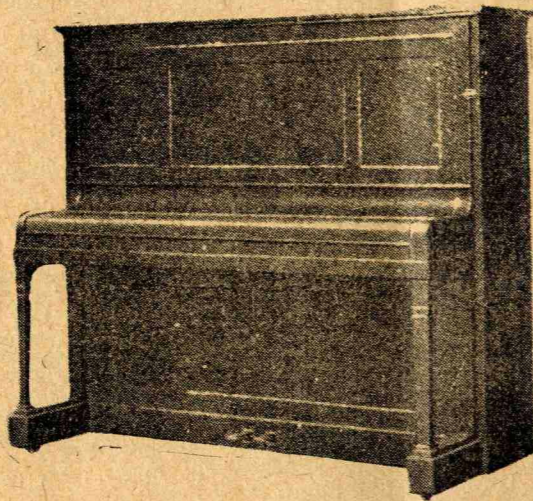
(Ακολουθεί)

### ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ΕΝΑ ΚΑΛΟ ΠΙΑΝΟ;

4<sup>ον</sup>

Είς γενικάς γραμμάς ησχολήθημεν ήδη με την κατασκευήν του πιάνου Flügel όπως την παρηκολούθησα επί εβδομάδα σχεδόν ολόκληρον εις τὰ εργοστάσια του «Μπέχσταϊν» εν Βερολίνω. Ένθυμοῦμαι σχετικῶς ὅτι, ὁ ἀξιότιμος διευθυντὴς τοῦ ἐργοστασίου — δυστυχῶς μοῦ διαφεύγει αὐτὴν τὴν στιγμήν τὸ ὄνομά του — δὲν παρέλειψε νὰ μὲ δηγῆσῃ καὶ εἰς τὸ τμήμα ἢ μᾶλλον ὀλόκληρον τὸ διαμέρισμα κατασκευῆς πιάνων ὀρθίων — Pianinos ὅπως τὰ λέγουσιν εἰς τὴν Γερμανίαν. Τὰ πιάνα αὐτὰ ποὺ μεταχειρίζομεθα — συνήθως — εἰς τὸν τόπον μας, εἶναι φτιαγμένα κατὰ τὸν ἴδιον εὐσυνείδητον τρόπον καθὼς καὶ τὰ Flügel (με οὐρᾶ) πιάνα, ἀπὸ τὰ αὐτὰ πάντοτε ὑλικά, με τὰς ἀναγκαίας βεβαίως τροποποιήσεις ὡς ἐκ τοῦ σχήματος τῶν ὀρθίων πιάνων — Pianinos.

Καὶ τώρα θὰ μᾶς ἐπιτραπῆ μιὰ μικρὰ παρένθεσις γενικῆς φύσεως, τόσοσιν διὰ τὰ πιάνα Flügel, ὅσον καὶ διὰ τὰ ὀρθια πιάνα: Ἐκείνοι οἱ ὁποῖοι θὰ θελήσουν ν' ἀγοράσουν ἓνα πιάνο, πρέπει νὰ προσέχουν ἰδίως εἰς τὴν ὁμοιογενῆ ποιότητα τοῦ ἤχου, εἰς τὸ ἰδιαίτερον χρῶμα τοῦ ἤχου (Klangfarbe) καὶ τέλος εἰς τὴν ὁμαλὴν κίνησιν τοῦ ὅλου μηχανισμοῦ διὰ τῶν πλήκτρων. Δηλαδή: Εἰς ὅποιονδήποτε μέρος τῆς Klaviatur—τῶν πλήκτρων καὶ ἐὰν θέσετε τὰ δάκτυλά σας πρὸς ἐκτέλεσιν καὶ δοκιμὴν τοῦ πιάνου ποὺ πρόκειται ν' ἀγοράσητε, εἶναι ἀναγκαῖον ὁ ἦχος νὰ ἔχη τὴν αὐτὴν ἀπαραίτητως ποιότητα, στρογγυλότητα καὶ καθαρότητα. Δεύτερον: Νὰ μὴ «βουίῃ» ὁ ἦχος. Τρίτον: Νὰ ἐξακολουθῆ ἡ δυνατότης τοῦ ἤχου ὅταν θέλετε σεῖς καὶ ὄχι τὸ . . . πιάνο. Τέταρτον: Νὰ προσέχετε εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν διαφο-



Τὸ ὀρθιον «Μπέχσταϊν».

ρων δυναμικῶν διακυμάνσεων, ἐκτελοῦντες ὀλόκληρον μουσικὸν τεμάχιον με σχήματα forte, forte fortissimo, piano, piano pianissimo (προσοχὴ εἰς τὸ βουίγμα καὶ τὴν καθαρότητα!). mez. forte, sforz., κτλ., δυναμικὰ σημεῖα τῆς μουσικῆς. Νὰ ἐκτελήτε ὀλόκληρον τεχνικὸν γύμνασμα τοῦ Τσέρνου π. χ., διὰ ν' ἀκούσητε ἐὰν καὶ κατὰ πόσον ἀποδίδονται ὁμαλῶς τὰ φθογγώσημα ἐκγυμνάσεως. Πέμπτον: Εἴτε εἰς τὸ μπάσο παίζετε ἢ εἰς τὶς ποὶ ἀψηλές νότες, ἡ ποιότης τοῦ ἤχου νὰ εἶναι ἡ αὐτή. Π. χ. Παίζετε εἰς τὸ «Μπέχσταϊν»; Πρέπει νὰ ἀντιλαμβάνεται κανεὶς, ἀμέσως, τὸ εἶδος τοῦ πιάνου ποὺ παίζετε. Καὶ ἐδῶ ἔγκειται ἡ διαφορὰ (κυρίως) τῶν διαφορῶν πιάνων. Φθάνω μάλιστα μέχρι τοῦ σημείου νὰ γράψω: Πές μου τὸν ἦχο, νὰ σοῦ εἶπω τὴν ποιότητα τῶν ὑλικῶν καὶ τὴν ὄλην κατασκευὴν τοῦ μηχανισμοῦ. Διότι, τὰ ὑλικά, ὁ μηχανισμὸς καὶ ὁ τρόπος συναρμολογήσεως εἶναι τὸ Α καὶ Ω τῶν πολιτικοῦτων πιάνων. Καὶ ξεῖρετε τί συντελεῖ — παρὰ τὰ ἄλλα — διὰ τὴν στρογγυλότητα καὶ καθαρότητα τοῦ ἤχου τοῦ «Μπέχσταϊν»; Ἡ μικρὰ τσόχα ἐπάνω εἰς τὸ σφυρὶ ποὺ ἀκουμπάει — ὅταν κτυπήσετε τὸ α πληκτρον — στίς χορδές. Ἡ ποιότης ἀφ' ἑνὸς τῆς τσόχας, ἀφ' ἑτέρου ὁ τρόπος συγκολλησεως καὶ τρίτον ἡ ἐπιφάνειά της, (τὸ λεῖον αὐτῆς) συντελοῦν τὰ μέγιστα διὰ τὸ ὁμοίμορφον τοῦ ἐκάστοτε ἤχου. Καὶ ἡ ὄλη αὐτὴ ἐργασία τῆς τοποθετήσεως τῆς τσόχας γίνεται ἀπὸ εἰδικόν, τὸν λεγόμενον ἐπιτυχῶς intoneur. Ὁ ἐργάτης αὐτὸς με τὸ μουσικώτατο αὐτί του — ἰντινάρει τὸ πιάνο, δὲν τὸ κουρδίζει. (Ἡ τελευταία ἐργασία γίνεται ἀπὸ ἄλλον — τὸν κουρδοδιστήν) Προσέχει ἡ ποιότης τοῦ ἤχου νὰ εἶναι ἡ ἴδια. Τὸ χρῶμα τοῦ ἤχου

εἰς ὅλας καὶ δι' ὅλας τὰς χορδὰς νὰ εἶναι σταθερὸν — κανονικόν. Νὰ μὴ διαφῆ οὔτε εἰς τὸ μπάσο οὔτε καὶ εἰς τὶς ποὶ ἀψηλές νότες. Συμμετρία εἰς ὅλους τοὺς ἤχους. Γι' αὐτὸ ἀκούετε εἰς τὰ θαυμάσια πιάνα «Μπέχσταϊν» ἐκείνην τὴν λεπτότητα, τὴν καθαρότητα, τὴν στρογγυλότητα χωρὶς τὰ ἀντιαισθητικὰ βουίγματα, ἀκούετε τὸν τέλειον ἰδεώδη πιανιστικὸν ἦχον τόσοσιν εἰς τὰ Flügel — τὰ πιάνα με οὐρᾶ, ὅσον καὶ εἰς τὰ ὀρθια πιάνα — σωστὰ κομποτεχνήματα, χάρμα ὀφθαλμῶν, αἰσθήσεως καὶ τῶν

αἰτιῶν μας. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ ἐνθουσιασμὸς ἡμετέρων καὶ ξένων μουσικοκριτικῶν γιὰ τὸ «Μπέχσταϊν», γι' αὐτὸ καὶ ἡ προτίμησις τοῦ «Μπέχσταϊν» ἀπὸ τοὺς Σνάμπελ, Ζάουερ, Μπάχχαους, Μπουζόνι, Φρειδεरिकου Λαμόν, Ντεπυσσὺ, Ραβέλ κτλ. Γιατὶ πιάνο «Μπέχσταϊν» σημαίνει ὅτι ἰδεώδες καὶ τέλειον ἀπὸ πάσης γενικῶς ἀπόψεως: ἐμφανίσεως, ἤχου, μηχανισμοῦ καὶ ὑλικῶν.

Ι. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ  
Μηχανικός

### ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Τὴν στιγμήν καθ' ἣν ἀναγκάζονται διὰ λόγους ἀνεξαρτήτους πολλὰκις τῆς ἐπιθυμίας των, τὰ μεγάλα Κρατικὰ Μελοδράματα, νὰ ἐκτελοῦν τὸ ἴδιο σχεδὸν πάντοτε ρεπερτόριο, βέβαια, εἰς τὸ κενὸν τὸ ὁποῖον ἀφήνει ἡ κατάστασις αὐτὴ τῶν Μελοδραμάτων, ἀρχίζει ἡ εἰσροὴ τῶν διαφορῶν ἐρασιτεχνικῶν σωματείων. Αὐτὸ συνέβαινε πάντοτε καὶ εἶναι ἀρκετὰ εὐχάριστον καθ' ὅσον, ἀποφεύγεται τοιοστοτρόπως ἢ τόσοσιν συχνὰ ἐπαναλαμβάνομένη «καταστροφή» τῆς Τέχνης, ὡς ἐκ τῆς συντηρητικότητος τῶν ἐπισήμων ὀργανισμῶν. Οὔτω, ὁ νεαρὸς Διευθυντὴς ὀρχήστρας Gottfried Kassowitz, ὁ ὁποῖος ἐπανειλημμένως διηύθυνε παλαιὰ μελοδραματικά ἔργα εἰς διαφορῶν αἰθούσας συναυλιῶν, μᾶς παρουσίασε μὲ μιὰ ὀρχήστρα ἐρασιτεχνῶν τὸ μελόδραμα τοῦ Gluck: «Die Pilger von Mekka» — Οἱ προσκνηταὶ τῆς Μέκκας. Ὁ μεγάλος συνθέτης μουσικοδραμάτων Γκλουκ ἔγραψε τὸ ἔργον αὐτὸ περὶ τὰ 1760. Κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους ἡσχολεῖτο ὁ συνθέτης τοῦ «Ὀρφῆως» με ποιητικὰ κείμενα Τουρκικῆς ὑποθέσεως, ἀφ' οὗ ἄλλως τε, περίπου τὸν ἴδιον καιρὸν συνέθεσε καὶ τὸ κωμικὸν μελόδραμα: «Der betrogene Kadi» — Ὁ ἐξαπατηθεὶς καδῆς. (Τὸ τελευταῖον αὐτὸ μελόδραμα ἔχει — στυλιστικῶς — μεγάλην σχέσηιν με τὸν «Προσκνητᾶς τῆς Μέκκας»). Ἀκούει κανεὶς πάντοτε καὶ εἰς τὰ δύο ἔργα εὐκόλη, πεταχτὴ μουσικὴ, ὅλο Γαλλικὸν esprit, μουσικὴν ποὺ μᾶς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ σοβαρὸν δραματικὸν ἔργον τοῦ ἰδίου Γκλουκ: «Ὀρφῆος καὶ Εὐρυδίκη». Ἀληθῶς, οἱ δρόμοι τῶν καλλιτεχνῶν καὶ αἱ διαφοροὶ αὐτῶν κατευθύνσεις εἶναι ἀνώμαλοι — Zickzack. Πόσον ὠραῖα προλέγει εἰς τοὺς «Προσκνητῶς τῆς Μέκκας» (πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπαγωγή ἀπὸ τὸ χαρμεῖν) μερικὰ ἀπὸ τὴν «Ἀπαγωγήν ἀπὸ τὸ Σεραῖ» τοῦ Mozart ἀκόμη καὶ διαφορὰ μέρη ἀπὸ τὸν «Μαγεμμένο αὐλὸ» τοῦ ἰδίου Μότσαρτ! Ἀκούεται τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Γκλουκ εὐχάριστα, ἀφ' οὗ ἄλλως τε καὶ πολλὰς Ἄριες εἶναι γνωστὲς ἀπὸ τοὺς διαφορῶν σολίστας συναυλιῶν, χωρὶς πάντοτε νὰ χάσουν, τὰ διαφορὰ αὐτὰ ἀποσπάσματα, τὴν πρώτην των φρεσκάδα. Ἡ σκηνοθεσία, τοῦ Rainer Simons, πρώην Διευθυντοῦ τῆς «Volksoper» Βιεννης, παρὰ τὴν πενιχρότητα τῶν μέσων, ἦτο ἀρκετὰ καλὴ. Ἐχειροκροτήθησαν ἀπὸ τὸ πικνὸν ἀκροατήριον ἡ πρωταγωνίστρια K<sup>α</sup> Maria Reining (ἥδη τὴν ἔχει ἀγκαζάει ἡ Κρατικὴ μας Ὀπερα) καὶ ὁ νεαρὸς Διευθυντὴς ὀρχήστρας κ. Κάσσοβιτς.

Κοντὰ στήν Ὀπερα αὐτὴν με Τουρκικὴν ὑπόθεσιν, παρηκολουθήσαμεν καὶ μιάν συναυλίαν Τούρκων συνθε-

τῶν με σύγχρονον Τουρκικὴν μουσικὴν. Οἱ Τούρκοι βαδίζουν σταθερῶς, γιὰ νὰ φτιάσουν μιὰ καθαρὰ ἐθνικιστικὴ μουσικὴ. Προσαρμολοῦν τὰ ἄλλα μονωδικὰ μέλη τῆς πατρίδος των (τὰ ὁποῖα παραλάσσουν συχνάκις εἰς διαφορῶν χρωματικὰς ὀκτάβας) εἰς τὴν Εὐρωπαϊκὴν βεβαίως πάντοτε ἀρμονίαν, παραδίδουν συγχορδίας με τρίτες καὶ τέταρτες, συνθέτουν εἰς Εὐρωπαϊκὰς μορφὰς (Σονάτες κτλ.) παραδίδουν ὀγκώδεις φούγκες καὶ τέλος γράφουν γιὰ Εὐρωπαϊκὰ μουσικὰ ὄργανα. Ἐν συντομίᾳ: μπασταρδοποιοῦν με τὸ ἔτσι θέλω τὰ διαφορὰ μουσικὰ μέσα τῆς πατρίδος των, γιὰτὶ θέλουν νὰ φθάσουν με Ἀμερικανικὴν ταχύτητα εἰς τὸν σκοπὸν των: νὰ φτιάσουν ἐθνικὴν Τουρκικὴν ἀνωτέραν μουσικὴν. Συνήθως ὅμως αἱ μπασταρδοποιημένα, αἱ ἐκβιασμένα αὐτὰ καταστάσεις, δὲν φέρουν κανὲν ἀποτέλεσμα. Δὲν θὰ ἔχωμεν ἄρᾳ γε τὸ ἴδιο καὶ με τὴν λεγομένην «ἀνωτέραν Τουρκικὴν μουσικὴν»; Οἱ συνθέται οἱ ὁποῖοι ἔκαμαν τὴν δοκιμὴν εἶναι, μόλις 30 ἐτῶν. Πρῶτος ἀπὸ τοὺς Τούρκους αὐτοὺς συνθέτας εἶναι ὁ Κεμάλ Ρεσίτ, ποὺ μετέβαλε εἰς Εὐρωπαϊκὰς Impressionen Ἀνατολίτικα λαϊκὰ τραγούδια. Ὁ Ρεσίτ εἶναι καθηγητὴς τοῦ Ὁδείου Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἔκαμε ἤδη σχολήν. Μαθητῆς του εἶναι ὁ Νεσίλ Κιιζήμ (συνθέτει τώρα μιὰ ὄπερα ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Dschingis Kahn) καθὼς καὶ ὁ Χασάν Φερίτ. Ἀρκετὸ χρονικὸ διάστημα ἦσαν οἱ δύο τελευταῖοι Τούρκοι συνθέται καὶ μαθηταὶ τοῦ Josef Marx, καθηγητοῦ τῆς συνθέσεως εἰς τὴν «Ἀνωτάτην Κρατικὴν μουσικὴν σχολὴν Βιέννης». Ὅλοι αὐτοὶ κολυμποῦν στὰ νερὰ τοῦ Ἱμπερσιονισμοῦ, ἐνῶ ἡ δυτικοανατολικὴ τεχνικὴ των εἶναι τεχνητὴ. Πάντως ἀκούομεν εἰς τὰς διαφορῶν συνθέσεις των θρηνώδη μοιρολόγια (Lamentationen), ἄλλα ποιμενικὰ τραγούδια, ἐγγωρίους χοροὺς κτλ. Βέβαια, ἡ παλαιὰ Τουρκικὴ μουσικὴ, ἡ καθάρια Ἀνατολίτικη λαϊκὴ μουσικὴ, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ πρώην Αὐτοκρατορικὴ στοῦ Σεραῖ, ποὺ ἔχω ἀκούσει συχνὰ στοῦ ραδιόφωνο ἀπὸ τὸν σταθμὸν Κωνσταντινουπόλεως, εἶναι ἡ γνησία, ἀφίνει μεγαλυτέραν ἐντύπωσιν ἐν τῇ ἀπλότητί της ἢ ἡ δῆθεν ἔξευρωπαϊσμένη, δηλαδή οὔτε Εὐρωπαϊκὴ οὔτε Τουρκικὴ μουσικὴ, ἡ ὀλίγον δασκαλικὴ με τὰς σονάτας, Σουίτας, Etüden καὶ συμφωνικὰ ποιήματα τῶν Νεοτούρκων, ποὺ μᾶς σεβρίσαν εἰς τὴν πόλιν μας.

Ἐπίσης ὁ Γιουγκοσλαβικὸς ἐθνικισμὸς ἀναμιγνύει καλλιτεχνίαν με πολιτικὴν. Πρὸ ὀλίγου χρονικοῦ διαστήματος, πρὸ τοῦ πολέμου, ὑπῆρχε Σερβικὴ μουσικὴ, ἡ



δποία εξηρατο κάπως από τον ανατολισμόν της Βυζαντινής μουσικής και επί πλέον υπήρχε μία ανεξάρτητος από την Σερβικήν, Κροατική μουσική, που ελάμβανε ζωήν από την Δυτικήν — Εύρωπαϊκήν μουσικήν. Και τώρα, έφ' όσον ήνώθησαν τὰ διάφορα ξεχωριστά κρατίδια και άπετέλεσαν τὸ Γιουγκοσλαβικόν Κράτος, πρέπει νὰ πραγματοποιηθῆ και μία εθνική Γιουγκοσλαβική μουσική. Πράγμα βέβαια άπίθανον αν μη αδύνατον. Έχεϊνα τὰ όποια παρηκολυθησαμεν εις τὸ Zagreber Streichquartett που μᾶς έπεσεκέφθη, ήσαν μάλλον Εύρωπαικής φύσεως έργα, μουσικαί συνθέσεις με Εύρωπαϊκόν πνεύμα. Άρχετὰ ώραϊο ήταν τὸ κουαρτέτο για εγγορδα του Boris Papadopolulo — Pecic με τις λαϊκές κρατημένες φωνές ως εις γκάδα (Dudelsack), κάτι που μᾶς θύμισε παρόμοια μέρη του Τσέχου συνθέτου Anton Dvorak. Όλιγον πενιχρά, πτωχή, αν και άρμονικώς ενδιαφέρουσα, κάπου-κάπου άτονάλ, ήταν ή Kammer-sonate του Lucijan M. Skerjanc, ενφ εις τὸ κουαρτέτο εγγόρδων του Krsta Odak άκούονται όμοιοι χοροί ως και εις τούς Δυτικοσλαύους. Παντοτε χοροί, Σλαβική χαρά αλλά και Σλαβική μόνωσις και έρημία — μοναξιά.

Είχαμε την εὐτυχία νὰ παρακολυθησωμεν την θαυμασίαν a Capella Τσέχικην χορωδίαν Vinohradsky Hlahol σε μία συναυλία στην μεγάλη αίθουσα συναυλιών. Μετά δυσκολίας θα ήδύνατό τις νὰ εὔρη εις τὰς Γερμανικὸς χώρας, χορωδίαν όμοίαν της προαναφερθείσης Τσέχικης, εις την όποίαν νὰ εκτελῶνται με ακρίβειαν και καλλιτεχνικήν τελειότητα έργα τόσον δύσκολα τεχνικῶς. Η μετά τὸν πόλεμον Τσέχικη μουσική παραγωγή δια χορωδίαν, είναι άρκετὰ πλουσία και εὕρσκειται υπό την επιρροήν του γεροκαλλιτέχνου Leo Janacek, του νατουραλιστου, του συνθέτου της παγκοσμιῶς γνωστής όπερας «Jenufa». Εις όλας αὐτάς τὰς χορωδίας (τὰ έργα δια χορωδίαν) γίνεται χοήσις ποιητικῶν κειμένων που σκιαγραφείται ή άγωνία ενός τέως ύποδούλου λαου, ενός λαου που πολεμῆ για την ελευθερίαν του. Άγών και νίκη, ως εκ τούτου, είναι και τὸ περιεχόμενον της μουσικής αὐτής, που έχει τις ρίζες της στα Rezitativen της γλώσσης και παραλλάσσει και επαναλαμβάνει διηνεκῶς σύντομα εθνικά μουσικά μοτίβα. Οὕτω έχομεν τὸν Otakar Jeremias που συνέθεσεν ήδη μία όπερα επί τη βάσει του μυθιστορήματος του Ντοστογιέβσκι: «Οί αδελφοί Καραμάσοφ». Τους Suk και Nowak τούς παλαιούς ρομαντικούς. Τὸν Emil Axmann και τὸν Jirak που διευθύνει την Φιλαρμονικήν της Πράγας. Όλοι αὐτοί συνθέτουν εις λαϊκὸν ύφος αλλά και με μεγάλη τέχνη, με τεμπεραμέντο, εξυπηροτοῦν την εθνικήν μουσικήν ιδεάν αλλά και την σύγχρονον γενικά μουσικήν κίνησιν.

Πόσον εξ αντιθέτου όπισθοδρομικαί είναι αἱ ενώσεις συναυλιῶν της Βιέννης (Wiener Konzertvereinigungen). Η Wiener Konzertverein π. χ. εδημοσίευσε, μετά τὸ τέλος της παρουσίας Saison, την κατωτέρω ειδοποίησιν: «Συμφώνως προς έκφρασθεισαν επιθυμίαν και επί τη βάσει της πείρας τῶν τελευταίων ετών, άπεδείχθη ότι, τὸ κοινόν άκούει μετ' εὐχαριστήσεως πάντοτε και επιθυμεί τὰ συμφωνικά έργα τῶν μεγάλων διδασκάλων. Έπί πλέον δὲ τόσον ή Konzertverein όσον και τὸ κοινόν δὲν είναι εις θέσιν νὰ βαστάσουν, ως εκ της κρίσεως, τὰ οικονομικά βάρη τὰ προσερχόμενα εκ της εκτελέσεως νέων έργων και ένεκα τούτου θὰ εκτελέση την ερχομένην Saison ή Wiener Konzertverein, μόνον

κλασσικά συμφωνικά έργα».Τι θα συνέβαινε άρα γε εάν όλοι οἱ σολίσταί και αἱ διάφοροι ενώσεις συναυλιῶν, ήκολούθουν τὸ κακόν παράδειγμα της ως άνω ενώσεως; Δὲν θα υπήρχε βέβαια άλλη διεξοδος ή ή εξής: Νὰ παύσουν νὰ συνθέτουν οἱ διάφοροι σύγχρονοι μουσικο-συνθέται. Και ειρήσθω εν παρόδῳ ότι, ή αντίδρασις εις την βλακώδη αὐτήν γνωστοποίησιν ήλθε από τὸ πολὺ κοινόν, τὸ όποιον και διεμαρτυρήθη έντόνως εις την αξιοτιμοτάτην Διεύθυνσιν της ενώσεως αὐτής. Πάντως εις την τελευταίαν συναυλίαν της Konzertverein υπήρχε και μία Novität, τὸ κοντσέρτο για πιάνο και όρχήστρα του Zosef Marx: «Castelli Romani». Ο συνθέτης αὐτός είναι ο συνεχιστής του στυλ του Hugo Wolf (Σημ. Συναξ και τῶν Μᾶξ Ρέγκερ και Πρίτονερ), ένας από τούς καλύτερους συνθέτας Lieder του παρόντος και ο όποιος παρὰ τὰ 50 του χρόνια εξακολουθεῖ νὰ παραμένη ο άνήσυχος Ρομαντικός. Εις τὸ κοντσέρτο του μᾶς μεταφέρει εις την Ἰταλίαν. Ο ήλιος του νότου ρίχνει τις άχτίδες του στις τρεις προτάσεις του έργου αὐτου, στις προτάσεις που είναι με μεγάλη τέχνη και μαεστρία φτιαγμένες. Είναι μία μουσική ενός όπτιμιστου που χαίρεται την ζωήν. Εις την πρώτην πρότασιν άκούμεν την περασμένων χρόνων δύναμιν της Ρώμης, «Villa Hadriana» είναι ο τίτλος της, εν φ τὸ φινάλε «Frascati» είναι όλο χαρά, ένα τραγοῦδι στο Θεο Βάχχο. Άκούει κανεις στην τελευταίαν αὐτήν πρότασιν την χαρούμενη ζωή του παρόντος, χορούς, ταραντέλλες, μανδολίνα και άλλες πολλές και διάφορες λαϊκές αλλά και mondäne μελωδίες. Και μεταξύ τῶν δύο αὐτῶν προτάσεων, της πρώτης και της τρίτης, άκούομεν μία άνάμνησι («Tusculum») της αἰωνίας πόλεως με τὰ σφζόμενα έξειπια της Βίλλας του Όρατίου και του Έλληνικου θεάτρον του Κικέρωνος. Μία Pastorale παλαιά μελωδία που την εκτελεῖ τὸ Όμποε, μᾶς φέρνει στο νοῦ παλαιούς περασμένους χρόνους αλλά και την ματαιότητα τῶν έγκοσμίων. Εν συντόμῳ, ένα ίμπρεσιονιστικόν έργον τυλιγμένο σε χίλια χρώματα όρχηστρικά και που ο θαυμάσιος ίντερπρετίστας Walter Gieseking ήταν στο ύψος της άποστολής του. Τὸ άκροατήριον χειροκρότησε τόσον τὸν συνθέτην Marx όσον και τὸν εκτελεστήν Gieseking.

Γαλοπολιώντας παλαιά χειρόγραφα ο Hans Wagner —Schönkirch ανέκλυψε και 4 μουσικά άρχετὰ κατεστραμμένα. Εις αὐτὰ υπάρχει τὸ όνομα «Frz. Schubert» και εις τὸ μέσον «Deutsche», καθὼς και ή ήμερομηνία: Οκτώβριος 1824. Πρόκειται δι' εἰς «Deutsche Tänze» του Φράντς Σούμπερτ, μάλλον δια συναυλίας (Konzertant) ή δια χορόν. Αἱ άρμονιαί του Ρομαντικού εἶνε έντελῶς άπλαι, ή δὲ μελωδική γραμμὴ θαυμασία και ρέουσα. Πραγματικά στο στυλ Σούμπερτ οἱ «Γερμανικοί αὐτοί χοροί». Ο πόνος—τὸ παράπονο δίδει την θέσιν του εις την χαράν και τανάπαλιν. Όλοι οἱ χοροί του μικροῦ αὐτου Zyklus χωρίζονται εις δύο μέρη. Οἱ τρεις πρώτοι είναι γραμμένοι εις λα ύφεσ. μζ. και ύστερα από κάθε da Capo επαναλαμβάνεται πάντοτε ο πρώτος χορός. Οἱ τρεις τελευταίοι εξ αντιθέτου εὕρσκονται εις την σι ύφ. μζ. κλίμακα και επαναλαμβάνουν κάθε φορά da Capo τὸν τέταρτον χορόν. Η τεχνική αὐτή βέβαια συντελεῖ τὰ μέγιστα εις τὸ νὰ φαίνεται μεγάλη ή σειρά τῶν εξ αὐτῶν «Γερμανικῶν χορῶν». Ο τελευταίος χορὸς όμοιάζει πολὺ με τὸ Im-

(\*Η συνέχεια εις την σελίδα 213).

# ΤΑ ΝΙΚΗΤΗΡΙΑ

(ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΗΣ "ΛΕΒΕΝΤΙΑΣ", ΤΟΥ κ. Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ)

FINALE

ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΔΙΑ ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ:

M. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

The musical score is presented in three systems. The first system is marked 'Maestoso' and 'PIANO'. It features a piano part with a forte (fff) dynamic and a trumpet part (trbne) with a sfz dynamic. The second system continues the piano and trumpet parts, with the piano part marked 'trbne' and 'sfz'. The third system shows the piano part with a 'ff' dynamic and the clarinet part (Clar.) with a 'ff' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

"ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ",  
ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧ. 9 - 10  
ΙΟΥΝΙΟΣ-ΙΟΥΛΙΟΣ 1934

L'istesso tempo in 4<sup>o</sup> e in 6

fff pesante  
tub.

Fl. Ob.  
p

Vid.  
p dolce  
Arpa.

Tutti

ff  
Corni  
Trbne

ff

Sop  
C-A  
Ten  
ff Τῆ ὑπερ - μά - χω στρα - τη - γῶ τὰ νι - χη -  
Bss.  
ff  
f Quart.

τή - ρι - α ὡς λυ - τρω - θεί - σα τῶν δει - νῶν εὐ - χα - ρι -

στη - ρι - α Ἄ - να - γρά - φω σοι ἡ πό - λις σου θε - ο -

τό - κε.

*8<sup>a</sup>*

*dim.* *p dolce* *p*

*8<sup>a</sup>*

*pp Viola 8<sup>a</sup> sopra.*

*8<sup>a</sup>*

*f* *dim.*

Sop. C.A. *pp*

Τῆ ὑ - περ - μα - χῶ στρα - τη - γῶ τα νι - κη - τῆ - ρι - α ὡς λυ - τρω -

Ten. *p* Τῆ ὑ - περ - μα - χῶ στρα - τη - γῶ τα - νι - κη - τῆ - ρι - α ὡς λυ - τρω -

Bss. *pp*

*pp* *Cello*

*p poco cresc*

θεῖ - σα τῶν δει - νῶν εὐ - χα - ρι - στή - ρι - α Ἄ - να - γρά - φω σοι ἡ

θεῖ - σα τῶν δει - νῶν εὐ - χα - ρι - στή - ρι - α Ἄ - να - γρά - φω σοι ἡ

*pp* *Oboe* *dolce* *Quart* *p poco cresc.*

*ppp*

πό - λις σου θε - ο - τό - κε Ἄλλ ὡς ἔ - χου - σα τό Κρά - τος ἄ - προ -

πό - λις σου θε - ο - τό - κε Ἄλλ ὡς ἔ - χου - σα τό Κρά - τος ἄ - προ -

*ppp* *ppp* *Oboe*

(Το τέλος εις τὸ προσεχὲς τεύχος).

proptu No 2, op. 142. Τὸ γνήσιον μουσικὸν χειρόγραφον τοῦ Σούμπερτ εἶναι ἀρκετὰ καθαρογραμμένον ἀπὸ τὸν ἴδιον συνθέτην, ἂν καὶ ὑπάρχουν δύο λάθη: ἔλησμονήθησαν δύο ἀναιρέσεις, ἐνῶ μίαν παῦσαν τὴν ὑπελόγησεν ὁ Σούμπερτ ἐσφαλμένως. Ἄλλ' ὁ Σούμπερτ

ἤμπορεῖ νὰ κάμῃ λάθη. Τὸ πολὺτιμον αὐτὸ χειρόγραφον ἐξετέλεσθη διὰ πρώτην φορὰν ἀπὸ τὸν πιανίστα Otto Schulhof σὲ μιὰ συναυλία τῆς Wiener Lehrer a Capella χορωδίας.

DR ERWIN FELBER

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

### — Δύο μπαλέττα εις τὴν Κρατικὴν Ὁπερα.

Ἀσφαλῶς, ἡ συνήθεια πού επικρατεῖ σὲ διαφόρους χορευτικὸν κίβλους, νὰ «μπαλεττοποιῶν» συμφωνικὰ ἔργα, ἔργα γραμμένα μόνον γιὰ τὴν δοχῆστρα, δὲν εἶναι κάτι πού ἤμπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ συστήσῃ ἢ νὰ συμπαθήσῃ ἔστω μιὰ τέτοια προσπάθεια διαφόρων «χορυφαιῶν» καὶ τῆς α' πρώτα μπαλερίνας, τόσο γιὰτὶ ὑπάρχουν ἀφθονα ἔργα μπαλέττα καὶ δεύτερο γιὰτὶ τὸ συμφωνικὸ ἔργο, εἰς τὸ ὁποῖον προστίθεται μιὰ «σκηνακὴ δράσις», δὲν «σηκώνει» ἀκριβῶς αὐτὴν τὴν «δράσιν», ἐφ' ὅσον εἶναι φτιαγμένο κατ' ἄλλους νόμους καὶ μὲ ἄλλας προϋποθέσεις. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς μοῦ φαίνεται, ὅτι, ἡ σκέψις καὶ ἡ ἐκτέλεσις τοῦ συμφωνικοῦ ἔργου οἱ «Πλανῆται» τοῦ Ἄγγλου συνθέτου Gustav Holst ὡς μπαλέττου, ἦταν τελείως ἀνεπιτυγῆς, παρ' ὅλας τὰς χορευτικὰς ἱκανότητάς τῆς Yvonne Georgi καὶ τοῦ Harald Kreutzberg. Ἐθαύμαζε βέβαια κανεὶς τὰς τεχνικὰς καὶ καλλιτεχνικὰς δυσκοσιήσεις, τὸν ραφιναισμένο φωτισμόν, τὰ διάφορα πολυτελῆ καὶ πολυῆχοδα κοστοῖμια κτλ., ἀλλ' ἀπουσίαζε ἀπ' ὅλα αὐτὰ ἡ δραματικὴ Substanz, ἡ οὐσία: τὸ πᾶν ἦταν ἐκεῖ κενόν, ἐπιφανειακόν, φτιαγμένο, προσποιητό. Τὰ ἴδια μπόροῦσε κανεὶς νὰ εἰπῇ καὶ γιὰ τὸ ἄλλο μπαλέττο «Le train bleu» τοῦ Ραβὲλ (μουσικῆ) καὶ κείμενον τοῦ Jean Cocteau. Δὲν πρόκειται στὸ ἔργον αὐτὸ ἢ γιὰ ἓνα κοινὸ «φλέττ» στὴν παραλία, μὲ κοστοῖμια τοῦ μπάνιου καὶ μὲ «γυμνάσια» Σοιηδικῆς γυμναστικῆς... Θὰ ἦταν καλὰ ὅλα αὐτὰ βέβαια γιὰ ἓνα βαριετέ, ἀλλ' ὄχι γιὰ τὴν Κρατικὴ Ὁπερα τοῦ Βερολίνου καὶ μάλιστα φτιαγμένα μὲ ἀπαιτήσεις «μεγάλων μοντέρνων ἔργων». Ὁ Ραβὲλ παραδίδει συχνὰ πολὺ φθηνὰς μελωδίας, παρ' ὅλον πού προσπαθεῖ κάπου κάπου νὰ κάμῃ πνεῦμα. Εὐτυχῶς μᾶς ἀπέζημίωσε κάπως τὸ μικρὸ ἰντερμέτσο «Ravane» τοῦ ἰδίου Ραβὲλ πού ἔδωσε τὴν εὐκαιρίαν στὸ προαναφερθὲν χορευτικὸ ζεῦγος, νὰ δεῖξῃ τὴν τεχνικὴν του, ἀλλὰ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν του ψυχὴν. Διευθυντὴς τῆς δοχῆστρας ὁ Leo Spies,

ἤμπορεῖ νὰ κάμῃ λάθη. Τὸ πολὺτιμον αὐτὸ χειρόγραφον ἐξετέλεσθη διὰ πρώτην φορὰν ἀπὸ τὸν πιανίστα Otto Schulhof σὲ μιὰ συναυλία τῆς Wiener Lehrer a Capella χορωδίας.

### — Ὁ Klemperer διευθύνει τὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ Hindemith καὶ τὴν IX<sup>ην</sup> τοῦ Μπετόβεν.

Στὴν τελευταίαν του συμφωνικὴν συναυλίαν μᾶς ἔδωσε ὁ μέγας αὐτὸς διευθυντὴς δοχῆστρας μιὰ ἐκτέλεσι ἀπὸ τίς λίγες καλὰς πού ἀκούμε, μὲ τὸ κοντσέρτο τοῦ Χίντεμπερτ γιὰ πιάνο, χάλκινα καὶ ἄσπες. Στὸ κοντσέρτο αὐτὸ, τὸ ρυθμικὸ στοιχεῖο βρίσκεται στὴν πρώτη γραμμὴ, τονίζεται ὅσον δὲν θὰ ἔπρεπε βέβαια, ἂν καὶ ἀκριβῶς ἡ «χαρακτηριστικὴ αὐτὴ νότα» ἀποτελεῖ τὸ στυλ τοῦ Γερμανοῦ συνθέτου Χίντεμπερτ. Ὁ συνήθης βαρὺς ἦχος τῶν χαλκίνων μαλακώνεται κάπως μὲ τὴν χοῆσιν τῆς ἄσπας, παρὰ τὴν ἀπουσίαν ἐγγόρδων. Πάντως ἡ μεγαλειώδης τεχνικὴ τοῦ σολίστα τῆς βραδείας Gieseking συνετέλεσε πολὺ γιὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς ὅλης συνθέσεως, γιὰτὶ τὸ μέρος τοῦ πιάνου εἶναι τρομερὰ δύσκολον. Παρ' ὅλον πού μεταχειρίζεται ὁ Χίντεμπερτ πολὺπλοκα ρυθμικὰ σχήματα — φέροντας ἔτσι «διηκενὴ κίνησιν» — δὲν εἶναι ἐν τούτοις μουσικῶς δύσκολος — περίπλοκος, σκοτεινὴ ἢ σύνθεσις. Τὴν IX<sup>ην</sup> συμφωνίαν τοῦ Μπετόβεν, τὴν ἔπλασε ὁ Klemperer θαυμάσια καὶ ἰδίως τὸ φινάλε, μὲ τὴν μεγαλειώδη «Φιλαρμονικὴν χορωδίαν» του καὶ τοὺς σολίστας Käte Heidersbach, Anna Lipin, Charles Kullmann καὶ Matthieu Ahlersmeyer.

Ὁ Georg Schumann ἐξετέλεσε μὲ τὴν Sing-Akademie δύο νέα ἔργα: μιὰ Kantate τοῦ Otto Besch καὶ τὴν ἐπεξεργασίαν τοῦ 69<sup>ου</sup> Ψαλμοῦ τοῦ Kaminski. Στὸν πρῶτον ἀκούει κανεὶς συχνὰ στυλ Μπαχ καὶ Ρέγκερ, ἐν ᾧ ὁ Καμίνσκι ἐπεξεργάσθη ἀρκετὰ καλὰ τὴν χορωδίαν τοῦ φινάλε. Πάντως καὶ τὰ δύο ἔργα εἶναι γραμμένα στὸ «καλὸ παλαιὸ» στυλ... Ν. Σ.

## ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΔΗΛΩΣΙΣ

Ἡ Διεύθυνσις οὐδεμίαν ἀπολύτως φέρει εὐθύνην διὰ τὰς εἰς τὰ δημοσιευόμενα ἄρθρα τῶν κ.κ. συνεργατῶν ὡς καὶ τῆς ἐφορευτικῆς βεβαίως ἐπιτροπῆς ἀπέψεις, σκέψεις, κρίσεις, γνώμας κλπ. Εὐθύνην φέρουσι διὰ τὰ ἄρθρα τῶν ἀτομικῶς οἱ ἐκάστοτε κ.κ. συνεργάται καὶ μένον.











από καλοπροαίρετους Βιργιλίους, ενώ αν έλθουμε σιμώτερα στην εποχή μας δεν έχουμε παρά να σκεφτούμε τα λόγια που είπε η Αικατερίνη ή Β'. όταν φιλοδοξήσασα να δημιουργήσω μια (άνυπαρκτη ακόμη τότε) ρωσική μουσική Σχολή με τη περισυλλογή των λαϊκών εκείνων τραγουδιών της πατρίδας της πάνω στα όποια θα στηρίζοντο αργότερα οι μεγάλοι Ρώσοι δημιουργοί Μποροντίν, Μπαλακίρεφ, Ρίμσκυ Κορσακόφ, Μουσόρσκι, καθώς και ο ιδρυτής του μελοδραματικού ρωσικού Θεάτρου ο περίφημος Γλίνκα, δεν έχουμε λέω παρά ν' αναλογιστούμε τα λόγια που είπε η μεγάλη εκείνη γυναίκα, για να νοήσουμε πώς έκαμαν οι άλλοι την «Εθνική τους Μουσική» και πώς σκεπτόντουσαν εκείνοι που έπροωστάτησαν. «Πρό παντός έλεγε φέρτε μου μουσικούς και έρασιτέχνες». Μ' άλλα λόγια αντιλαμβάνεται ότι για να φτιάσει ένας λαός τη μουσική του και να σταδιοδρομήσει μέσα σ' αυτή, έπρεπε με κάθε θυσία ν' αποφύγει όχι πειά την ολοκληρωτική άγνοια μερικών ματαιοδόξων, αλλά κι αυτόν ακόμη τον ένημερο έρασιτεχνισμό.

Μη ξεετάζων επί του παρόντος κατά πόσον έμεις έδω σκεπτόμεθα αναλόγως ως προς το ίδια ζήτημα, θ' αποτανθώ προς την νεοσυσταθείσαν και με την έγκρισή μάάλιστα της Έλληνικής Πολιτείας «Ένωσι των Έλλήνων Μουσουργών» για να της συστήσω ότι σ' αυτή πειά έναπόκειται να στραφή αποτελεσματικά προς την Έλληνική Τέχνη, να την έγκλωπώ, να τη προστατέψω, να προσπαθήσει με κάθε τρόπο (με συνουλίες, με διαλέξεις, με άρθρογραφίες) να γνωρίσει στο λαό την επίδραση που ασκεί πάνω στα ήθη του και στη γενική του εξέλιξη, ν' ανεγείρει επί πλέον (καθώς συμβαίνει σε όλους τους ραφιναρισμένους λαούς) το γόητρο του Δημιουργού - μουσικού - αρίστου μέσα στην εθνική συνείδηση, κι έτσι πλύν των άλλων πλύν του άμέσου καλού που θα προέβη, θα δημιουργηθή ακόμη και μια παράδοσις για το μεταγενέστερο μουσικο-αρίστα μέσα στην οποία απαλλαγμένος καμιά φορά από την άπροσεξία, το ζεμανφουτισμό κι από την άμάθεια των γύρω του, δε θα τον συγκλονίζει πειά καθώς τ'ν σημερινό ή ψυχική άπαγοήτευσις και δε θα τον νεκρώνει ο πρόωρος μαρασμός, άλλ' έτσι άπρόσβλητος από κάθε αποκαρδιωτικό άγέρι, θα δίνεται άπερίσπαστος στα καλλιτεχνικά του πεπρωμένα.

Ο συνασπισμός αυτός των δημιουργικών στοιχείων του τόπου μας (που ως σημειώθη ότι για πρώτη φορά συντελέστηκε έδω στα σοβαρά) μαζί με τη μελλοντική του δράσι που θα την δούμε άσφαλώς άνταξία της ώραιας ιδέας που τον προεκάλεσε, θ' αποτελέσει ένα σημαντικώτατο γεγονός πάνω στο οποίο θα σταθή και θα μιλήσει άδέκαστα ή αυδιανή μας μουσική ιστορία. Άς έλλίσουμε μ' άισιοδοξία ότι ο μικρός δρομάκος που χαραζεται σήμερα για την καθαρώς Έλληνική μουσική

Δημιουργία, θα μετατραπή με το καιρό σε διάπλατη λεωφόρο μέσα από την οποία θα διέρχεται πειά άπρόσκοπτα ο ψυχικός κόσμος μιας ολοκληρης Φυλής, ένας λαός θα είνε επί τέλους σε θέσι να φανερώνει στους άλλους και με τρόπο έντελώς δικό του τα όνειρά του και τους πόθους του, πώς τραγουδάει και πώς ύποφέρει περνώντας από τη πρόσκαιρη αυτή ζωή. Και τώρα όσον άφορά για κείνους που πρωτοστατήσανε ώστε να γίνη ό,τι έγινε, έχουμε ύποχρέωσι (έφ' όσον αν όχι άλλο, μάς διέκρινε όμως άνεκαθε μια καλή πίστις) να συμφωνήσουμε παρ' όλες τις παληές θλιβερές διενέξεις μας με μερικούς άπ' αυτούς, ότι και οι τρεις κυρίως συντελέσαντες είνε σήμερα άναγνωρισμένου καλλιτεχνικού κύρους μέσα στο τόπο μας.

Είς τους τρεις αυτούς πρωτεργάτας του εύγενικού θεσμού (κ. κ. Δ. Λαυράγκα, Μ. Καλομοίρη και Μ. Βάρβογλη) λυπούμαι κατάκαρδα ότι δεν μπορώ να συμβουλίω καθώς θα ήταν φυσικό να περιέμενε κανείς και μίαν άλλην φυσιογνωμία έξαιρετικής περιωπής, τον έπτανήσιο συνθέτη και διανοούμενο κ. Γ. Λαμπελέτ όστις τυπικώς και για τώρα τουλάχιστο δεν συμπράττει της «ένώσεως».

Είνε επίσης χαρακτηριστική και παρήγορος ή περίπτωσις ενός ολιγάριθμου και έκλεκτικού συμβουλίου που περιλαμβάνει τα καλύτερα στοιχεία του μουσικού μας κόσμου, καθώς είνε ο κ. Θ. Σπάθης (ό γνωστός πεπειραμένος συνθέτης), ο κ. Γ. Σκλάβος (συνθέτης γνωστός επίσης) ο κ. Α. Κόντης (ισοτιούχος της Ακαδημίας του Μονάχου και συνθέτης), ο κ. Δ. Μητρόπουλος (διευθυντής ορχήστρας και συνθέτης), ο κ. Ν. Λάβδας διευθυντής της Άθην. Μανδολινάτας και συνθέτης χαρακτηριστικών κομματιών, ο τροβαδοῦρος της λαϊκής Μούσης κ. Ρόδιος, καθώς και μερικοί άλλοι με τους όποιους και ο γράφων τις γραμμές αυτές.

Είθε τώρα ο χρόνος να επαναλάβη κι' έδω ό,τι έγινε πρό μισού αιώνα και στη μεγάλη πατρίδα του Γλίνκα, όπου από τις άσημαντες άρχικώς και όλος διόλου φιλικές συγκεντρώσεις των μουσικών Ρώσων που γινόντουσαν μέσα στο σπίτι του έρασιτέχνη (!!) Μποροντίν (!), έβγήκε αργότερα ή σημερινή μεγαλειώδης και κυρίαρχη μουσική Σχολή των Ρώσων

Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

(!) Ός γνωστό ο Μποροντίν ήτο και ειργάζετο ως χημικός την δε μουσική την είχε ως πάρεργο. Τα μουσικά του έργα τα έγραφε τους θερινούς μήνες στην έξοχη όπου έπήγαινε να ξεκουραστή από τους κόπους που του έδινε όλο το χρόνο ή χημική του επιστήμη. Στο σπίτι του συνηγοντο φιλικά οι διάφοροι τότε μουσικοί και μιλούσαν για Τέχνη, ενώ ή ιστορικές εκείνες συγκεντρώσεις μάς διεσώθησαν ως σήμερα με την επωνυμία «τα καλλιτεχνικά βράδρια του Μποροντίν».

Σ. Π.

### Η Μελοδραματική του «Εθνικού» Ωδείου»

Μας είναι όμολογουμένως ευχάριστο να έξάρωμεν μια προσπάθεια από τας πραγματικώς επαινετάς και ώφελίμους για το μουσικό μέλλον της χώρας μας. Η προχθεσινή παράστασις της Μελοδραματικής Σχολής του «Εθνικού Ωδείου», έδραίωσε (άσχετως προς το σκοπό για τον όποιον έδόθη και που κατά πρώτο λόγο απέβλεπε) και την πεποίθησι που ύπάρχει ευτυχώς μέσα στη λαϊκή συνείδησι, ότι ο τόπος μας δεν είναι πειά άωρος για την πραγματοποίησι της ώραιας και μεγάλης εκείνης ιδέας καθώς είναι ή ίδρυσις «Εθνικού Μελοδράματος». Στο είδος αυτό της Τέχνης έχει να επιδείξη το «Εθνικόν Ωδείο» μια άρκετά καρπόφορη εργασία, διότι μέσα στα πέντε χρόνια της ζωής του άνέβασε πλείστα όσα έργα καθώς είναι τα Ναβαρέξ, Τόσκα, Κουρέα, Φαιδώρα, Λαχτιλίδι της Μάννας, Πρωτομάστορα, τους Γάμους της Γιαννούλας, την Κόρη της Νεράιδας ως ακόμη και άποσμάσματα από την Τραβιάτα και την Κάμεν. Η προχθεσινή εμφάνισις καινούργιας εργασίας που παρηκολούθησε πυκνό άκροατήριον, παρέσχε πλύν των άλλων και την ευκαιρία να διαπιστώσουμε πόσο πλούσιο φωνητικό υλικό ύπάρχει στο τόπο μας που έως σήμερα δυστυχώς μένει στο περιθώριον άνεμετάλλευτο και χαμένο. Η τέσσαρες πράξεις παρμένες από τέσσερα διάφορα έργα (Ρουϊμπλάς, Ριγολέττο, Λουκία και Ζαζά), έξετελέσθησαν όμολογουμένως άρτια ως σύνολο σκηνης και ορχήστρας, ενώ από τους μαθητάς —έκτελεστάς (διότι όλοι οι εκτελεσταί ήσαν ως γνωστόν μαθηταί) έπαιξε καθ' ένας το ρόλο του με κάθε λεπτομερειακή άκριβεια, πράγμα που έφανέρωσε πόσο καλά οι δασκάλοι των αι κυρίαί Φωκά και Γκίνη, ή Δις Γεννάδη, ο κ. και ή κ. Βαλτετσιώτη, ως και αυτός ακόμη ο γνωστός μας Δ. Λαυράγκας, γνωρίζουν εκεί μέσα τη δουλειά των. Αν και καθώς είπαμε όλοι οι μαθηταί έφάνησαν άξιοι του ρόλου που άνέλαβαν, πρέπει παρ' όλον τουτο να ξεχωρίσουμε μερικούς καθώς την Δδα Καλλινίκου, που απέδωσε το ρόλο της Τζιλάδας φωνητικώς και σκηρικώς σαν ώριμος καλλιτέχνης, τον κ. Κουμαριανό, που και αυτός άντελήφθη και έπαιξε μ' επιτυχία το δύσκολο ρόλο του Ριγολέττου, τον κ. Καραβία, που τραγούδησε πολὺ συμπαθητικά την άρια του Μίλιου, τον τενορό κ. Μαυράκη ως και τον κ. Μοσχονά με το ώραιο τέμπρο του βαθυφώνου. Έκείνο όμως που έπροξένησε βαθειά —σεδόν άπροσδόκητο άίσθησι, ήταν ή άπόδοσις της ώραιότητας άριας (από την Λουκία) αλλά και υπερβολικά δύσκολης, που την τραγούδησε ένα συμπαθητικό κορίτσι ή Δις Φ. Παπαναστασίου. Προικισμένη μ' ένα ώραιότατο τέμπρο λυρικής σοπράνο, με μουσικήν άντίληψιν αλλά και με μόρφωσι παρὰ τη μικρά της ηλικία, είναι το κορίτσι αυτό πραγματικά γεννημένο για τη λυρική καρριέρα, εις την όποιαν αν επιδοθή (καθώς όφείλει) θα καταλάβη άσφαλώς μια μέρα επίζηλο θέσι. Πρέπει να

σημειωθή ότι ή μικρά αυτή αρίστια είναι άποκλειστικόν δημιούργημα της καθηγητριας της Δδος Γεννάδη, ήτις μέσα σε τέσσερα μονάχα χρόνια, από άδαη και άμοιρον, την έφερε στη σημερινή ζηλευτή θέσι. Στην όλη επιτυχία δεν πρέπει να παροραθή και ή έξαιρετική συμβολή της κ. Βαλτετσιώτη, εις την όποιαν όφείλεται και ή γενική διδασκαλία του έργου, ως και του κ. Βαλτετσιώτη, που τόσο καλά διηύθυνε και ένημονίωσε το παίξιμο της σκηνης και της ορχήστρας. Άλλά και για την ευπρόσωπη έκτέλεσι των χορικών όφείλεται ένας δικαίος έπαινος στον νέον και φέρελι συνθέτη κ. Ζώρα.

Πρίν τελειώσουμε θα κάμουμε μίαν ύπόδειξι στους άρμοδίους και δη στον κ. ύπουργό της Παιδείας, όστις πράγματι δείχνει έξαιρετικόν ενδιαφέρον για την καθόλου πνευματική παραγωγή του τόπου μας, ότι είναι πειά καιρός να ληφθή μια άπόφασις για τη δημιουργία «Εθνικού Μελοδράματος», του κατ' έξοχήν αυτού έκπολιτιστικού στοιχείου για μια κοινωνία.

Σ. ΠΡΟΚ.

### ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΤΕΜΑΧΙΟΝ ΤΟΥ Κ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

Το εις το παρόν τεύχος της «Μουσικής Ζωής» δημοσιευόμενον τέταρτον μέρος (πρώτον ήμισυ) της συμφωνίας της «Λεβεντιάς» του άξιότιμου συνεργάτου μας κ. Μαν. Καλομοίρη, έξετελέσθη διά πρώτην φοράν εις Άθήνας (Θέατρον Ηρώδου του Αττικού) τῷ 1920 και εις τα «Concerts Colonne» εν Παρισίσις τῷ 1924. Βεβαίως το ως άνω μέρος ως και ή όλη συμφωνία της «Λεβεντιάς» επανελήφθη πολλάκις εις την πρωτεύουσαν και ιδίως κατά τας εορτάς της Έκατονταετηριδος.

Κατόπιν έκφρασεθεις επιθυμία: από διαφόρους άναγνώστας μας, δημοσιεύομεν ευχαριστως το τέταρτον μέρος της συμφωνίας του κ. Καλομοίρη, το φινάλε με το γνωστόν μας Έκκλησιαστικόν μουσικόν θέμα «Τη ύπερμάχῳ στρατηγῷ τα νικητήρια» διά μικτήν χορωδιάν και πιάνο. Και επί τη ευκαιρία έκφράζομεν τας πλέον έγκαρδίους μας ευχαριστίας πρό τον κ. Καλομοίρη, όστις, ευγενώς προσφερθείς, μετέγραψε το διά πλήρη συμφωνικήν ορχήστραν και χορωδιάν μέρος, διά πιάνο και χορωδιάν.

Το δεύτερον και τελευταίον μέρος θα δημοσιευθή εις το προσεχές τεύχος.

### ΔΗΛΩΣΙΣ

Η «Μουσική Ζωή» εν τη επιθυμία της όπως καταρτίσει, χάριν των άναγνωστών της, κατάλογον των άξιότιμων κ. κ. καθηγητών και των καθηγητριών της μουσικής, παρακαλεί αυτούς όπως άποστείλουν τας διεθύνσεις των εις τα Γραφεία μας.

Έκ παραλλήλου ή «Μουσική Ζωή» αναλαμβάνει να δημοσιεύση έφ' άπαξ και έντελώς δωρεάν τας ώρας επισκέψεων, την ειδικότητα, ως και άλλας σχετικάς άγγελίας του ως άνω διδάσκοντος προσωπικού.

ΕΚ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ

Τὸ ὑπουργεῖον τῶν Ἑσωτερικῶν τῆς Γερμανίας προεκήρυξε διαγωνισμὸν διὰ τὴν σύνθεσιν χορωδιῶν a capella, ὡς καὶ δι' ὀρχήστραν καὶ χορωδίαν. Τὸ πρῶτον βραβευθησόμενον ἔργον θὰ λάβῃ 5000 Γερμ. μάρκα καὶ τὸ δι' ὀρχήστραν καὶ χορωδίαν ἑτέρας 5000. Δυστυχῶς ἀποκλείονται ἀπὸ τὸν διαγωνισμὸν οἱ ξένοι συνθέται.

— Κατόπιν προσκλήσεως τῆς Societé d'Etudes Mozartiennes, διηύθυνε μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν εἰς Παρισίους ὁ Paul Sacher τὸν «Idomeneo» τοῦ Μότσαρτ.

— Ἡ Akademie der Künste τοῦ Βερολίνου ἐβράβευσε τὸν γνωστὸν μεγάλον Γερμανὸν συνθέτην Χὰνς Πρίτσερ, μὲ δῶρον 10.000 μάρκων.

— Ἐξετέλεσθη διὰ πρῶτην φορὰν εἰς τὴν Φράϊμποργκ ἓνα ἄγνωστον μέχρι σήμερον Divertimento δι' ὀρχήστραν εἰς σι μζ, τοῦ Γιόζεφ Χάυδν.

— Τὸ κοντσέρτο διὰ πιάνο καὶ ὀρχήστραν (χάλκινα καὶ ἄρπες) τοῦ Πάουλ Χίντεμιτ, ἐξετέλεσθη ἤδη εἰς τὸν ραδιοσταθμὸν τοῦ Λονδίνου, τὴν πρῶτην Ἀπριλίου εἰς Παρισίους καὶ τέλος μὲ σολιστὸν τὸν Βάλτερ Γιεσεκίγγ εἰς τὴν Kroll-Oper μὲ διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν δαιμόνιον Klemperer, εἰς Βερολίνον.

— Ὁ Maurice Ravel συνέθεσε ἓνα κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα, μόνον γιὰ τὸ ἀριστερὸ χεῖρ. Τὸ κοντσέρτο αὐτὸ ἐγράφη κατόπιν παραγγελίας τοῦ μονόχειρος Ἀυστριακοῦ βιρτουόζου πιανίστα Paul Wittgenstein.

— Τὸ Τζατς ὁρατόριο «H. M. S. Royal Oak» τοῦ Erwin Schulhoff θὰ ἐκτελεσθῇ κατ' αὐτὰς διὰ πρῶτην φορὰν ἀπὸ τὴν ὀρχήστραν τοῦ ραδιοσταθμοῦ τῆς Φρανκφούρτης.

— Ὁ Milhaud συνέθεσε μιὰ Σουίτα δι' ὀρχήστραν μὲ μοτίβα ἀπὸ τὴν ὄπερά του «Maximilian».

— Ὁ Γερμανὸς διευθυντὴς ὀρχήστρας Leo Blech

προσεκλήθη εἰς Μόσχαν γιὰ νὰ διευθύνῃ σειρὰν συμφωνικῶν συναυλιῶν.

— Εἰς τὸ Covent-Garden τοῦ Λονδίνου ἐκτελοῦνται κατ' αὐτὰς ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Bruno Balter, ἡ τετραλογία τοῦ Βάγνερ τὸ «Δαχτυλίδι τῶν Νιμπελούγκεν», ὁ «Τροιστὰν καὶ Ἰζόλδη» τοῦ Βίγνερ ἐπίσης, καθὼς καὶ ἡ «Νυκτερίδα» τοῦ Γιόχαν Στράους υἱοῦ καὶ τέλος ὁ «Μαγευμένος αὐλὸς» τοῦ Μότσαρτ.

— Εἰς τὸ Ὑδεῖον τῆς πόλεως Freiburg ἐξετελέσθησαν ὑπὸ διαφόρων μαθητῶν ἔργα τοῦ I. Σ. Μπάχ διὰ 2 Κλαβικίμβαλα, ὄλαι αἱ συνθέσεις διὰ πιάνο τοῦ Schönberg καὶ τὴν τρίτην βραδεία συνθέσεις ἑξωτικῆς μουσικῆς.

— Δημοσιεύομεν κατωτέρω μερικὰ ἀπὸ τὰ νέα ἔργα διὰ χορωδίαν: Kurt Thomas: «Der 90. Psalm» διὰ σόλο βαρυτόνου, χορωδίαν καὶ ὀρχήστραν. Ernst Perping: Choralmesse a capella. Albert Möschinger «Gottes Pfad ist uns geweitet» διὰ τετράφωνον χορωδίαν a capella. Felix Petyrek: «Beduinischer Diwan» διὰ μικτὴν χορωδίαν a capella.

— Νέα ἔργα δι' ὀρχήστραν: Igor Strawinsky: Scherzo fantastique. Ernst Toch: Kleine Theater — Suite Op. 54. Igor Markewitch: Concerto Grosso, Sinfonietta. Paul Hindemith: Konzertmusik für Streicher und Bläser.

Διὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα: Igor Strawinsky: Κοντσέρτο γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα. Conrad Beck: Konzert für Streichquartett und Orchester. Maurice Ravel: Pavane γιὰ βιολί καὶ πιάνο. Ernst Toch: Zehn Konzertetüden Op. 55. Τοῦ ἰδίου: Sonate γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο Op. 50. Darius Milhaud: Κοντσέρτο γιὰ κρουστὰ ὄργανα. Alois Hába: «Die Mutter», μελόδραμα γραμμένο μὲ τέταρτα τοῦ τόνου.

## ΠΙΑΝΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ

ΑΠΟ ΔΡΑΧ. 32.500

Hofmann Fr. Zimmermann

Kriebel Förster

Petrof Bechstein

*Τὸ πιάνο παραμένει τὸ βασικώτερον καὶ ἀναγκαιότερον μουσικὸν ὄργανον γιὰ κάθε οἰκογένειαν.*

*Τὸ πιάνο εἶναι μιὰ ἐνδειξίς ωριτισμοῦ διὰ τὸν κάτοχόν του.*

*Ἀποκλήσατε τὸ πιάνο σας εἰς μουσικὴν μόρφωσιν τῶν παιδιῶν σας καὶ γιὰ τὴν εὐλοχίαν σας. Εἶναι εὐκολὸς ἢ ἀσὸκλήσις πιάνου ἀπὸ τὴν ὡς ἄνω αἰρουσίαν συλλογὴν τῶν ἀρίστων Γερμανικῶν πιάνων εἰς 36 μηνιαίας δόσεις ἀπὸ τὴν*

**ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 — ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22.

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΜΑΙΖΩΝΟΣ 109.

ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ 111.

*Όλα τὰ νέα τραγούδια*

*τοῦ ὀμιλοῦντος καὶ τῆς Ὁσπερέττας*

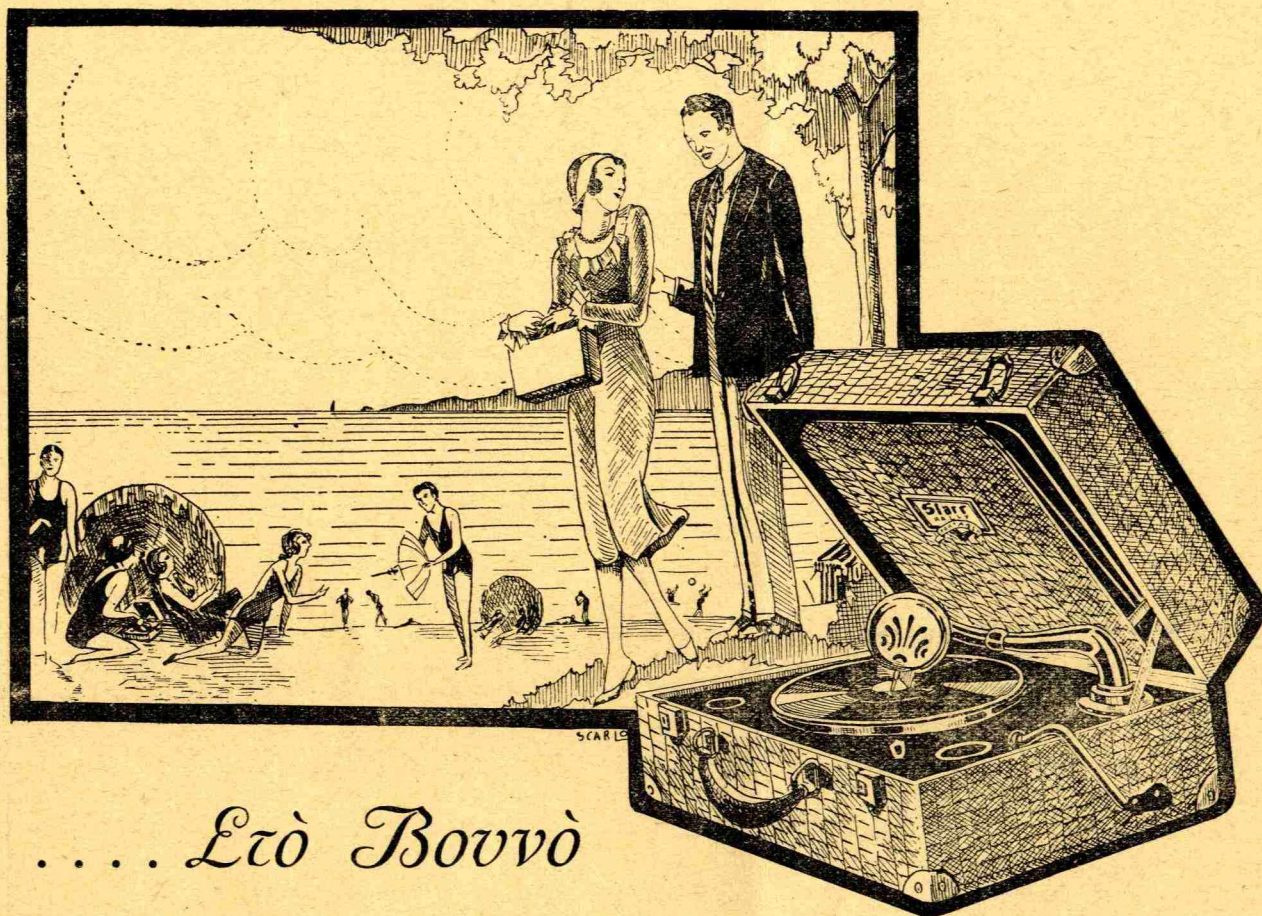
*στὴν Ἑταιρία Πιάνων Στάρρ Α. Ε.*

*Ἀθῆναι: Στοὰ Ἀρσακείου 12 - Πραξιτέλους 7. - Θεσσαλονίκη: ὁδὸς Βενιζέλου 22.*

*Πειραιεύς: ὁδὸς Φίλωνος 48. - Πάτραι: ὁδὸς Μαζώνος 109.*

*Βόλος: ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.*

Ἐτὴν ἀκρογυαλιά . . . .



. . . . Ἐτὸ Βουνὸ

**5** δραχμὲς τὴν ἡμέρα ἀρκοῦν γιὰ νὰ ἔχετε στὴ διάθεσί σας ὅποια μουσικὴ σᾶς γουστᾶρει. — Τὸ *Starr-Rally* εἶναι τὸ μόνον γραμμόφωνο ποὺ εἶναι τέλειο στὸ εἶδος του.

“Ὅ,τι κυρίως κάνει τὸ *Starr-Rally* νὰ ξεχωρίζη ἀπὸ τὰ ἄλλα εἶναι ἡ ὠμορφὴ φωνὴ του καὶ ἡ κομπὴ ἐμφάνισίς του.

Μὲ τὸ *Starr-Rally* θὰ ἀποκτήσετε τὸ χαμένο γέλιο σας μόνον μὲ 5 δραχμὰς τὴν ἡμέρα.

Τὸ *Starr-Rally* θὰ τὸ βρῆτε σὲ πλουσιωτάτην συλλογὴν εἰς τὴν

**ΕΤΑΙΡΙΑΝ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.**

ΑΘΗΝΑΙ ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7 ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48