

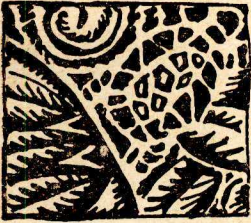
ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΟΜΟΣ Α'.
1928 - 1929

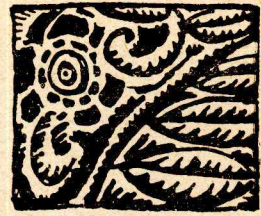


~~ΜΟΥΣΙΚΟΝ~~

ΜΟΥΣΙΚΟΝ
ΑΡΧΕΙΟΝ



ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΓΕΩΡΓ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

Γλωσσολόγοι, επιστήμονες, λόγιοι, ποιηταί, ἐμελέτησαν ὡς τώρα τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα ἀπὸ τὶς διάφορες ἀπόψεις, πού παροουσιάζει. Κανείς, ὅμως δὲν τὸ ἐμελέτησε ἀκρίμα ἀπὸ τὴ μουσικὴ του ἄποσι ποιῆ, ὑπάρχει καὶ αὐτὴ καὶ δὲν ἔχει λιγώτερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὶς ἄλλες. Τὴν ἄπισιν αὐτὴ θὰ ἀποπειραθῶ νὰ μελετήσω ἐγὼ χωρὶς νὰ ἔχω τὴν ἀξίωσιν, ὅτι θὰ κρίνω τὰ πράγματα μὲ τὸν γνώμονα ἐνὸς γλωσσολόγου (δὲν εἶμαι διόλου τέτοιος), ἀλλ' ἀπλῶς θὰ τὰ κρίνω μὲ τὸ πνεῦμα ἐνὸς διανοουμένου, πού μὲ ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον παροκολούθησεν ὡς τώρα τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα καὶ ἐπρόσεξε σ' αὐτό, καὶ πού ἔτυχεν ἀκόμα νὰ κατέχη καὶ μίαν ἄλλη γλῶσσα πού συγγενεῦει μὲ τὴ μιλητὴ—ἐννεῶ τὴ μουσικὴ— ἢ γνώσις τῆς ὁποίας εἰμπορεῖ νὰ διευκολύνῃ στὴν ἔρευνά του τὸν μελετητὴ, πού ἔχει γιὰ σκοπὸ νὰ διεισδύσῃ στὸ πνεῦμα τῶν νόμων στοὺς ὁποίους στηρίζει τὴν ὑπαρξίτης ἢ μιλητὴ γλῶσσα.

Ἀρχίζοντας τὴ μικρὴ μου αὐτὴ μελέτη δὲν μοῦ εἶνε δυνατόν νὰ ἀποφύγω ἀπὸ τοῦ νὰ ἀναφέρω τὴν κοινοτοπία, ὅτι ἡ γλῶσσα δὲν εἶνε μόνον ἓνα ὄργανο μὲ τὸ ὁποῖον πραγματοποιεῖται ἡ συνεννόησις μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων ἀλλ' εἶνε καὶ ἓνα μέσον μὲ τὸ ὁποῖον ἐπιτυγχάνεται ἓνας στενότερος ψυχικὸς δεσμὸς στὶς ἀναμεταξύ τους σχέσεις. Γιὰ νὰ ἐπιτευχθῇ ὅμως ὁ στενότερος αὐτὸς δεσμὸς δὲν ἀρκεῖ βέβαια νὰ εἶνε ἡ γλῶσσα μόνον ἓνα ψυχρὸ μέσον συνεννοήσεως, τὰ δὲ λόγια νὰ εἶνε μόνον ἑρῶ σύμβολα ἰδεῶν καὶ πραγμάτων, ἀλλ' εἶνε ἀνάγκη νὰ ἐκδηλωθῇ στὴν ἐμιλία καὶ ἡ ἐνέργεια τῆς ιδιότητος τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου, τὸ ὁποῖον εἶνε ἀπα-

ραίτητο νὰ συναντᾶται σ' αὐτὴν, καὶ τὸ ὁποῖον τῆς δίνει ζωὴ καὶ δύναμι.

Ἄν τὰ λόγια ἦσαν μόνον ἓνα ἑρῶ σύμβολον ἰδεῶν κτλ. καὶ τίποτε ἄλλο, τότε ἓνας νέος λαὸς, εὐρισκόμενος στὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς του θὰ εἰμποροῦσε, ἂν ἤθελε, νὰ δημιουργήσῃ μὴ νέα γλῶσσα μὲ τὸν ἐξῆς τρόπο. Θὰ ἐμαζώνοντο σ' ἓνα εἶδος Ἀκαδημίας μερικοὶ ἀνθρωποὶ καὶ θὰ ἀπεφράσζαν π. χ. τὴν ἔννοια τῆς λέξεως μητέρα νὰ τὴν ἐσυμβόλιζαν μὲ τὴ συλλαβὴ Χι καὶ ἐκείνη τοῦ πατέρα μὲ τὴ συλλαβὴ Ψι, θὰ ἔκαναν δὲ γνωστὴ καὶ στοὺς ἄλλους τὴν ἀπόφασί τους αὐτὴ. Θὰ εἴξεραν ἔτσι ὅλοι ἀπὸ τὴν ὥραν ἐκείνη ὅτι Χι σημαίνει μητέρα καὶ ὅτι Ψι σημαίνει πατέρας καὶ θὰ μεταχειρίζοντο στὴν ὁμιλία τους τὶς λέξεις αὐτές, ὅταν θὰ τὸ ἀπαιτοῦσε στὴν ζωὴν ἢ ἀνάγκη. Θὰ εἴξεραν, ναί, τοῦτο, ἀλλ' οἱ συλλαβὲς αὐτές, ἀκουόμενες ἀπὸ ὅλους, θὰ ἔκαναν στὴν ψυχὴ τὴν ἴδιαν ἐντύπωσι, πού κάνει στὴ δική μας ψυχὴ τὸ ἀκουσμα τῶν λέξεων μητέρα καὶ πατέρας; Ὅχι βέβαια. Γίνεται ἔτσι φανερὸ τὸ πόση μεγάλη σημασία ἔχει στὴ διαμόρφωσι μᾶς γλώσσης τὸ συναντώμενο σ' αὐτὴν ἐκφραστικὸ στοιχεῖο, γιατί ἡ γλῶσσα βέβαια— ὡς καὶ παραπάνω εἶπα—δὲν ἔχει τὴν ἀποστολὴ νὰ συμβολίζῃ μόνον ἰδέες, ἀλλὰ καὶ νὰ ἐκφράζῃ ἰδέες.

Φαντασθῆτε ἂν ἦταν δυνατόν νὰ μᾶς ἀνάγκαζαν ἄξαφνα ἀπὸ τώρα καὶ στὸ ἐξῆς νὰ ἐλέγαμε π. χ. τὴ φωνιὰ πῦρ, ὅπως τὴν ἔλεγον οἱ ἀρχαῖοι, πού χωρὶς ἄλλο εἶχαν στὴ γλῶσσα διαφορετικὴν ἀπὸ τὴ δική μας μουσικὴν αἴσθησι. Ἡ ἀντικατάστασις τοῦ ἐνὸς λεκτικοῦ συμβόλου μὲ τὸ ἄλλο δὲν θὰ ἐξημίωνε διόλου τὴ συνεννόησι μας στὴν ὁ-

μιλία μόνο θὰ συνέβαινε πὸ ἐνῶ οἱ ἀρχαῖοι, λέγοντας τὴ λέξι πῦρ, θὰ ἐδοκίμαζαν ἴσως ἀπάνω κάτω τὴν ἴδια ἐντύπωσι πὸ δοκιμάζουμε ἑμεῖς λέγοντας τὴ λέξι φωτιά, ἑμεῖς λέγοντας τὴ λέξι πῦρ θὰ ...ἐκρωόναμε, (*) τὸ δὲ αὐτὶ μὲς θὰ ἐδοκίμαζεν ἀπάνω κάτω τὴν ἴδια αἰσθησι, πὸ δοκιμάζει κανεὶς ἀκούοντας μία παραφωνία, ἢ ἀκούοντας μερικὸς ἤϊους μᾶς παληᾶς καὶ περασμένης περὶ μουσικῆς.

Γιατὶ τὸ ἐκφραστικὸ στοιχεῖο τῆς γλώσσας γιὰ τὸ ὁποῖον μιλάω (τὸ ὁποῖον ποικίλλει ἀναλόγως τῆς διαφορετικῆς ἠχολογίας καὶ τοῦ διαφορετικοῦ τυπικοῦ) εἶνε μία ἰδιότης πὸ ἔχει σχέσι μὲ τὴν αἰσθητικὴ μᾶς ἀννίληψιν, ἢ ὁποία ἄλλοτε τὸ δέχεται καὶ ἄλλοτε τὸ ἀποθεῖ (τὸ τελευταῖο τοῦτο συμβαίνει π. χ. στὴν περίπτωσι πὸ ἀνάφερα παραπάνω γιὰ τὴ λέξι πῦρ), παρόμοια ὅπως; σὲ μερικὲς περιστάσεις συμβαίνει καὶ μὲ τὸ περιεχόμενον στὴ μουσικὴ ἐκφραστικὸ στοιχεῖο, τὸ ὁποῖον τὸ γοῦστο μᾶς ἄλλοτε τὸ δέχεται καὶ ἄλλοτε τὸ ἀποκρούει.

Δεδομένου τώρα, ὅτι τὸ γλωσσικὸ αὐτὸ στοιχεῖον ἐκφράσσει; σχετίζεται μὲ τὴν αἰσθητικὴν, πρέπει νὰ παραδεχθῶμε, ὅτι ἐκεῖνοι, πὸν δημιουργοῦν τὴ γλώσσα ἐμφυσῶν σ' αὐτὴν καὶ ἓνα πνεῦμα τέχνης.

Καὶ πραγματικῶς; ὑπάρχει ἓνα ὄριον μέσα στὸ ὁποῖον μία γλώσσα εἴμπορ ἵ νὰ εἶνε καὶ τέχνη, γιὰ νὰ πεισθῇ δὲ κανεὶς γι' αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, ἀρκεῖ νὰ σκεφθῇ πόσον μεγάλη σχέσις ὑπάρχει μεταξύ γλώσσας καὶ μουσικῆς.

* Ἄς ἐξετάσουμε λίγο τὴ σχέσιν αὐτή...

Ἡ «ἠχολογία» καὶ ἡ «μορφολογία» σὲ μία γλώσσα ἔχουν χωρὶς ἄλλο ἓνα μουσικὸ λόγο. Καὶ πραγματικῶς, ἡ ἠχολογία τὴν ὁποῖαν ὁ Ψυχᾶρης ὀρίζει ὅτι εἶνε «ὁ τρόπος πὸ φρονονται ἀναμεταξύ τους οἱ διάφοροί μᾶς ἤχοι», πὸν ἄλλου σηρίζεται ἀν ὄχι σ' ἓνα μουσικὸν λόγο; Ἄλλως; τε ἡ ἴδια αὐτὴ λέξις «ἠχολογία» μαρτυρεῖ τὴ σχέσι, πὸν ἔχει μὲ τοὺς ἤχους καὶ μὲ τὴ μουσικὴν. Ἡ δὲ «μορφολογία», πὸν ἀφορᾷ τὸ τυπικόν, καὶ αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ βασίζεται λιγώτερον ἀπὸ τὴν ἠχολογία σ' ἓνα μουσικὸν λόγο. Γιατὶ τί ἄλλο εἶνε τὸ τυπικὸν μᾶς γλώσσας παρὰ μία ὠρισμένη μου-

(*) Τὸ ἀνάφερον αὐτὸ καὶ ὁ Σ. Σταματιάδης σὲ μᾶ μελέτη του.

σικὴ ἐκφράσις, τὴν ὁποῖαν προσλαμβάνουν τὰ λόγια βαλμένα μέσα στὸ καλοῦπι μᾶς ὠρισμένης μορφῆς;

Καὶ ὡς ἐδῶ ἐξετάστηκε ἡ σχέσις πὸν ἔχουν οἱ ἤχοι μὲ τὰ λόγια μᾶς γλώσσας, παρμένα ἀπομονωμένα καὶ ἀσύνδετα. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ ἡ βαθύτερη ἀρχιτεκτονικὴ σχέσις, πὸν συναντᾶται μεταξύ φράσεως; καὶ περιόδου λόγου στὴ γλώσσα καὶ φράσεως καὶ περιόδου λόγου στὴ μουσικὴ. Ἄκόμα ὑπάρχει ἡ μεγάλη ἀνολογία πὸν συναντᾶται μεταξύ ὀμιλίας, ἢ ἀπαγγελίας, λόγου καὶ μουσικῆς μελωδίας. Γιατὶ τί ἄλλο εἶνε ἡ χρωματισμένη ὀμιλία ἀν ὄχι ἓνα εἶδος μελωδικῆς ἀπαγγελίας;

Σκέπτομαι τώρα, ὅτι εἴμπορ νὰ μοῦ πῆ ἴσως κανεὶς, πὸς στὴν περίστασιν αὐτὴ ἀνακατῶν τὸ πνεῦμα τῆς γλώσσας μὲ τὸ πνεῦμα τῆς λογιτεχνίας καὶ, ὅτι τὸ στοιχεῖο τέχνης γιὰ τὸ ὁποῖον ἐμίλησα παραπάνω καὶ τὸ ὁποῖον βρῖσκω, ὅτι συνδέεται μὲ τὴ δημιουργία μᾶς γλώσσας, συναντᾶται μόνο στὴ λογιτεχνία.

Δὲν μοῦ φαίνεται, ὅτι θὰ εἶχε τὸν τόπον τῆς ἢ παρατήρησις αὐτῆ. Ὁ λαὸς ὅταν δημιουργεῖ τὰ λόγια του, τὴ φρασσεολογία του καὶ τὰ γλωσσικά του καλοῦπι, δὲν κάνει τὴ δουλειᾶ αὐτὴ ἀπαθῆς καὶ ἀσυγκίνητος. Μὲ τὰ λόγια δὲν δημιουργεῖ μόνο σύμβολα ψυχρὰ ἰδεῶν, ἀλλ' εἶναι καὶ λίγο, ἢ πολὺ καλλιτέχνης.

Φανταζόσαστε ἴσως, ὅτι ἐκεῖνος, πὸν σὲ μᾶ στιγμὴ πόνου καὶ ἀπογνώσεως, πρῶτος αἰσθάνθηκε τὴν ἀνάγκη νὰ φωνάξῃ: «Ἄχ μᾶνα μου, μανοῦλα μου!» φανταζόσαστε ἐπαναλαμβάνω, ὅτι ἡ φράσις αὐτὴ θὰ τοῦ ἦλθε στὸ στόμα του ἔτσι φορμαρισμένη ἐκ συμπτώσεως ἀπλῶς καὶ ὅτι δὲν τοῦ τὴν ἐνέπνευσεν ὄχι μόνον ἓνας ψυχολογικὸς, ἀλλὰ καὶ ἓνας αἰσθητικὸς μουσικὸς λόγος; Καὶ ἡ μᾶνα, πὸν ἀγκαλιάζοντας τὸ ἀγαπημένο τῆς παιδί εἶπε πρώτη τὰ γλυκὰ λόγια: «Χρυσὸ μου ἀγγελουδί» ἢ «παιδί μου, γλυκό μου, μονάκριβό μου παιδί» φανταζόσαστε ἴσως, ὅτι τὴν φράσιν αὐτὴ θὰ τὴν εἶπε ὑπακούοντας μόνο σ' ἓνα αἰσθηματικὸν λόγο καὶ ὅτι σὲ μία μουσικὴ συγκίνησι: Βέβαια δὲν τὸ πιστεύω. Κίθε συλλαβὴ καὶ κάθε λέξι; στὴ γλώσσα ἔχει ἓνα μουσικὸν λόγο γιὰ τὸν ὁποῖον ἐδημιουργήθη, ὁ τόνος δὲ καὶ ἡ ἐκφράσις ἐκεῖνου, πὸν μιλεῖ, ἢ ἀνύψωσις καὶ χαμήλωσις τῆς φωνῆς του καὶ ἡ ταχύτερη

ἢ βραδύτερη ἄς ποῦμε, ὅπως λένε στὴ μουσικῇ—ρυθμικῇ κίνησις, τὴν ὁποία κρατεῖ στὴν ὁμίλια του, καθιστοῦν τὴ γλῶσσα ἓνα εἶδος μουσικῆς μελωδικῆς ἀπαγγελίας, ἢ ὁποία δὲν στερεῖται πνεύματος τέχνης.

Μὲ ὅλα αὐτὰ πού γράφω θέλω νὰ φθάσω στὸ συμπέρασμα νὰ πῶ, ὅτι ἀφοῦ ἡ αἰσθητικῇ παίξει ἓνα σημαντικώτατο ρόλο στὴ δημιουργία μιᾶς γλώσσης, εἶναι φυσικὸ σὲ ὁρισμένῃ ἐποχῇ νὰ ἀλλάξῃ ἢ τελευταῖα ἔκφρασι (νὰ ἀλλάξῃ δηλαδὴ τὴν ἠχολογία της καὶ τὸ τυπικὸ της), ὅπως ἀλλάζει ἔκφρασι, σὲ ὁρισμένους ἐποχὰς καὶ ἡ τέχνη.

Διάφορα αἴτια ἢμπορεῖ νὰ φέρουν τὴν ἀλλαγὴ μιᾶς γλώσσης, γιὰ τὰ ὁποία δὲν εἶνε ὁ σκοπὸς τῆς παρουσίας μελέτης νὰ μιλήσω. Μεταξὺ αὐτῶν ἓνα ἀπὸ τὰ κυριώτερα, εἶναι καὶ ἡ ἐπίδρασις τὴν ὁποίαν ἔξασκει στὴν ψυχὴν ἐνὸς λαοῦ κάποτε ἡ ἐμφάνισι μιᾶς νέας θρησκείας τῆς ὁποίας τὸ πνεῦμα νὰ ἔρχεται σὲ ἀντίθεσι μὲ ἕκείνο τῆς παλαιᾶς θρησκείας. Καὶ ἀποδεικνύει τὸ τελευταῖο τοῦτο π.χ. ἡ μετὰ τὴ δύσι τοῦ ἀρχαίου ἑλληνορωμαϊκοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῆς ἀρχαίας πολυθείας ἐμφάνισις τῆς Χριστιανικῆς θρησκείας πού ἔδασε ζωὴ στίς δυὸ γλώσσας: στὴν νεοελληνικῇ καὶ στὴν ἰταλικῇ, πού ἐπῆραν μὲν τὸ περισσότερο μέρος τοῦ ὕλικου μὲ τὸ ὁποῖον ἐδημιουργήθησαν ἡ πρώτη ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικῇ γλῶσσα καὶ ἡ δευτέρα ἀπὸ τὴ λατινικῇ, ἀλλ' ἀποκτεσαν ὁμως μιὰ νέαν ἠχολογία καὶ ἓνα νέο τυπικόν, πού σημαίνει, ὅτι ἄλλαξαν τὴ μουσικὴ τὸν ἔκφρασι.

Καὶ δὲν ἦταν δυνατόν νὰ συνέβαινε ἀλλοιῶς, γιὰτί, στὸ βίον ἐνὸς λαοῦ, ἢ ἀντίθεσις ἐνὸς νέου πολιτισμοῦ ἐμφυχωμένον ἀπὸ τὸ πνεῦμα μιᾶς ἀπάνω σὲ νέες ἠθικὰς βάσεις στηριζομένης θρησκείας, δὲν ἢμπορεῖ παρὰ νὰ ἐξασκῇ στὴν ψυχὴν του μιὰ βαθειὰν ἐπίδρασι, ὅχι μόνο στὸ αἶσθημα ἀλλὰ καὶ στὰ αἰσθητικὰ γούστα, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας εἶνε ἐνίοτε καὶ ἡ ἀνάγκη τὴν ὁποίαν αἰσθάνεται ὁ λαὸς νὰ πλάσῃ μιὰ νέαν γλῶσσα, πού νὰ εἶνε ἱκανὴ νὰ ἔκφραζῇ τὸ νέον του αἶσθημα καὶ τὸ νέον του πνεῦμα.

Ἔτσι καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἐδημιουργήθησαν οἱ δυὸ γλώσσες, ἡ νεοελληνικῇ καὶ ἡ ἰταλικῇ, πού προανέφερα.

Ἄς ἰδοῦμε τώρα λεπτομερέστερα πῶς ἐδημιουργήθη ἡ γλῶσσα στὴν Ἰταλία.

Ἐνας παλιὸς πολιτισμὸς, ὁ ὁωμαϊκός, πού ἐσυμβόλιζε τὴ δύναμι καὶ τὸ κατακτητικὸ πολεμικὸ πνεῦμα, δύνει μαζὺ μὲ τὴ παλιὰ θρησκεία, καὶ μαζὺ του δύνει καὶ ἡ ἠχηρὴ, βαρεῖα καὶ, πολλὰς φορὰς ἐπιβλητικὴ σὲ μουσικῇ ἔκφρασι λατινικῇ γλῶσσα, πού διερωμήνευε τελείως τὸ πνεῦμα του. Ἔρχεται ὁ Χριστιανισμὸς καὶ συναδελφώνει τὸν κόσμον, ἐμφυσῶντας στὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου τὴν ἀγάπην τοῦ πλησίον καὶ τὴν αὐταπάρνησι. Ἡ λατινικῇ γλῶσσα χρεωκοπεῖ. Δὲν εἶνε πιά ἱκανὴ νὰ ἔκφραση τὸ πνεῦμα καὶ τὸ αἶσθημα τῆς νέας ἐποχῆς.

Τὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου εἶχε καταστήσει πλεῖον τρυφερὴ καὶ εὐαίσθητη τὸ φῶς τῆς νέας θρησκείας, αἰσθάνεται δὲ αὐτὴ τὴν ἀνάγκην νὰ μεταχειρισθῇ μιὰ νέαν γλῶσσα γιὰ νὰ ἔκφραση τὸ νέον της αἶσθημα καὶ τοὺς νέους της παλμούς. Καὶ ἡ γλῶσσα αὐτῇ, μὲ τὸν ἴδιον τρόπο πού ἐκδηλώνεται ἓνα φυσικὸ φαινόμενον, γεννιέται καὶ ἀναπτύσσεται, δίπλα στὴ λατινικῇ, στὴν Ἰταλία, εἶνε δὲ ἡ ἀπὸ τὸ λαὸ προελθοῦσα καὶ ἀπὸ τὸ μεγάλο πνεῦμα τοῦ Δάντη τελειωτικὰ ὡς ἐθνικῇ ἐπιβληθεῖσα νεοἰταλικῇ γλῶσσα, γλῶσσα ἀπαλωτέρα στὴν προφορὰ καὶ ἀρμονικώτερη ἀπὸ τὴ λατινικῇ, τῆς ὁποίας ἡ γλυκύτης τῆς μουσικῆς ἔκφρασις ἀνταποκρίνεται περισσότερον πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ χριστιανικοῦ πολιτισμοῦ.

Ὅπως τώρα συνέβη στὴν Ἰταλία, τὸ ἴδιον καὶ ἀναλογίαν συνέβη καὶ σ' ἐμᾶς.

Ἐνας μεγάλος πολιτισμὸς, ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς, ἔδυσσε καὶ μαζὺ μ' αὐτὸν καὶ ἡ γλῶσσα μὲ τὴν ὁποίαν ἦταν στενὰ δεμένος ἢ

Ποιὰ τώρα εἶνε ἡ γλῶσσα τῆς ὁποίας ἡ μουσικῇ ἔκφρασις ἀνταποκρίνεται περισσότερον πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς νέας χριστιανικῆς ἐποχῆς, πού διδέχθη τὴν παλιὰ φυσιολατρικὴν ἐποχὴ; Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι εἶνε ἐκείνη μὲ τὴν ὁποίαν ὁ ἀρματολισμὸς ἔψαλλε γιὰ αἰῶνες τοὺς πόνους του καὶ τοὺς ἠρωτισμούς του, πού ἔφεραν στὸ τέλος τὴν ἐλευθερίαν τῆς Ἑλλάδος, ἡ γλῶσσα τὴν ὁποίαν ἐδημιούργησεν αὐθόρμητα ὁ λαὸς, πού ἔζησε μέσα στὴν ἀγνὴ φύσιν τὴν ἀπλή του καὶ τὴ φυσικῇ του ζωῇ καὶ πού ἐχάρηκε καὶ ἐπόνεσε μὲ αὐτήν, εἶνε ἡ δημοτικῇ γλῶσσα πού περιμένει τὸν ἑλληνα Δάντην γιὰ νὰ εἰμπορέσῃ νὰ ἐπιβληθῇ μιὰν ἴμῃρα τελειωτικὰ ὡς γλῶσσὴ τοῦ ἔθνους ὁλοκλήρου.

* *

Βέβαια, τώρα, στην ιδέα τῆς ἐπικρατήσεως τῆς δημοτικῆς γλώσσης ὡς πανελληνίας ἐθνικῆς γλώσσης ἀντιτίθεται ἡ πάντοτε στερεότυπη διαμαρτυρία τῆς γνωστῆς μερίδος τῶν καθαρουσιάνων, πού θά ἤθελαν νά ἐπιβάλουν ὡς ἐθνική γλώσσα τὴν καθαρύουσα, πού καὶ αὐτὴ ἔζησε καὶ ἐκαλλιεργήθη στὴ χριστιανικὴ περίοδο.

Στὴ διαμαρτυρία αὐτὴ δὲν θά ἄξιζεν ἴσως ὁ κόπος πλεῖα νά ἀπαντοῦσε κινεῖς γιατί τὸ ζήτημα τοῦ ποῖα ἀπὸ τίς δυὸ γλώσσες, δημοτικὴ ἢ καθαρύουσα, εἶνε ἡ ἐθνικὴ γλώσσα, ἐπάληθεσε πλεῖο καὶ εἶνε ἀπὸ πολλοῦ ὑπὲρ τῆς πρώτης λυμένο ἀπὸ ὅλα τὰ σοφώτερα πνεύματα, πού ἔβγαλεν ὡς τώρα ἡ Ἑλλάς καὶ ἀπὸ τοὺς πλεῖο διαπρεπεῖς ξένους ἐπιστήμονας γλωσσολόγους.

Μολταυτα, κακὸ ἴσως, δὲν θάκανε, νομίζω, ἂν, κοντὰ στίς τόσες σοφές γνώμες πού ὑπὲρ τῆς ιδέας τῆς ἐπικρατήσεως τῆς δημοτικῆς ἐξεφέρθησαν ὡς τώρα ἀπὸ διαπρεπεῖς δημοτικιστὰς, ἐπρόσθετα καὶ ἐγὼ τὴν ταπεινὴ δική μου γνώμη, πάντοτε ἐννοεῖται ἀναχωρῶντας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πού ἔθεσα στὴ μικρὴ μου αὐτὴ μελέτῃ νά ἐξετάσω τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα κυρίως ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ, τὴ μουσικὴ τοῦ ἀποψι.

Ἔχω, λοιπόν, τὴ γνώμη, ὅτι ἓνα ἀπὸ τὰ πειστικώτερα ἐπιχειρήματα τῶν ὑποστηρικτῶν τῆς δημοτικῆς, πού ἀποδεικνύει, ὅτι αὐτὴ εἶνε ἡ ἐθνικὴ μας γλώσσα, εἶνε καὶ τὸ ὅτι δημιουργὸς τῆς ὑπῆρξεν ὁ λαὸς πού ἔχει τὴν ψυχὴ του ἐλευθέρη ἀπὸ κάθε δασκαλικὴ καὶ λογωτατιστικὴ ἐπίδρασι, πού δὲν ξέροι τί θά πῆ προγονοπληξία, πού δὲν δημιουργεῖ τὴ γλώσσα του μέσα στὴ μοῦχλα τοῦ γραφείου καὶ τῆς βιβλιοθήκης, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ ἡλίου, εἶτε ζῶντας μέσα στὴ θορυβώδη ζωὴ τῶν πόλεων, εἶτε εἰσπνέοντας τὸν ἀγνὸν ἀέρα τοῦ βουνοῦ καὶ τοῦ κάμπου. Ὁ λαὸς (ἐδῶ ὅπως καὶ παντοῦ) ὁ, καὶ ἂν δημιουργῇ τὸ δημιούργει μὲ τὴν ὀρχαί καὶ τὴν εἰλικρίνεια τοῦ ἐνστικτοῦ, τὴ στιγμὴ δὲ πού αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νά πλάσῃ μιὰ καινούργια γλώσσα, τὰ λόγια πού πλάθει βγαίνουν ἀπὸ τὴν ψυχὴ του καὶ ἀπὸ τὸ στόμα του, φυσικὰ ἔτσι ὅπως βγαίνουν ἀπὸ τὴ μηλιὰ τὰ υἱλα καὶ ἀπὸ τὴ ροδιὰ τὰ ρόδια, ὅπως ἐκδηλώνεται δηλαδὴ στὴ φύσι ἓνα ὁποιοδήποτε φυσικὸ φαινόμειο. Ὁ λαὸς, ζυμωμένος μὲ

τὴ ζωὴ καὶ μὲ τὴν ψυχὴ γεμάτη ἀπὸ ζωηρὲς ἐντυπώσεις καὶ ἔντονα αἰσθήματα, αὐτοσχεδιάζει τὴ νέα του γλώσσα μὲ τὴν ἴδια φυσικότητα καὶ μὲ τὴν ἴδια εἰλικρίνεια πού αὐτοσχεδιάζει τὰ τραγούδια του, πού δημιουργεῖ τοὺς χορούς του, αὐθόρμητα δέ, μὲ τὸ ἐνστικτο μορφώνει καὶ τὴν αἰσθητικὴ του ἀντίληψι.

Καὶ τώρα, πέτε μου, ὑπερα ἀπὸ ὅ αὐτό, στὴ νέα χριστιανικὴ περίοδο, ποιὸς εἶνε πιθανώτερον, ὅτι ὑπῆρξεν ὁ εἰλικρινέστερος καὶ ἀληθινώτερος δημιουργὸς τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης, πού ἐφόρμωσε σ' αὐτὴ τὴν πλεῖο σύμφωνη πρὸς τὸ ἀνεῦμα τῆς νέας ἐποχῆς μουσικὴν ἔκφρασι, ὁ λαὸς, πού ὅ,τι αἰσθάνεται τὸ αἰσθάνεται φυσικὰ καὶ ἀβίαστα, ἢ ἡ τάξι τῶν μορφωμένων, τῶν δισκάλων, τῶν λογωτατῶν καὶ σχολαστικῶν πού ἐκαλλιεργήσει τεχνητὰ καὶ διατήρησε τὴν καθαρύουσα μέσα στὴν πνιγερῇ ἀτμόσφαιρα τῶν βιβλιοθηκῶν; Ἡ ἀπάντησις, βέβαια, στὴν ἐρώτησι αὐτὴ δὲν εἶνε δύσκολη, ἔρχεται δὲ στὸν καθένα φυσικὰ ν' ἰσπεθῇ καὶ νά ξεφωνήσῃ, ὅτι ὁ λαὸς εἶνε ὁ δημιουργὸς τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἀληθινῆς ἐθνικῆς μας γλώσσης, πού εἶνε ἡ δημοτικὴ. Πρέπει ἐν τούτοις στὸ σημεῖον αὐτὸ νά ὁμολογήσω, ὅτι ἐγὼ δὲν εἶμαι ἀπὸ ἐκείνους τοὺς δημοτικιστὰς πού τὴν καθαρύουσα τὴν θεωροῦν σχεδὸν ἄξια νά ριφθῇ στὸν κάλαθο τῶν ἀχρήστων. Ἡ καθαρύουσα ἔχει βέβαια καὶ αὐτὴ δικαιώματα ἀνόμα στὴ ζωὴ μας. Μόνον ζήτημα ἄξιο νά μελετηθῇ σοβαρὰ εἶνε μέγιστοῦ ὅριου φθάνουν τὰ δικαιώματα αὐτά.

Ὅπως καὶ ἂν ἔχουν ὅμως τὰ πράγματα, οἱ ὁπαδοὶ τῆς καθαρουσύσης, πρέπει νὰ πύρουν πλεῖα τελειωτικὰ τὴν ἀπότασι, νὰ πύρουν νά θεωροῦν ὡς πράγμα δυνατόν τὸ νά ἐπιβληθῇ ἡ γλώσσα, πού ὑποστηρίζουν ὡς ἐθνικὴ γλώσσα, ἀφοῦ ἡ ἠχολογία τῆς καὶ τὸ τυπικὸ τῆς ἔχουν καταδικασθῇ γιὰ πάντα ἀπὸ τὴ μουσικὴ αἴσθησι τοῦ λαοῦ.

Κ' ὑπερα—ἂν σκεφθῇ κανεὶς βαθύτερα—πῶς εἶνε δυνατόν νά ζήσῃ καὶ νά ἐπιβληθῇ ὡς ἐθνικὴ γλώσσα μιὰ γλώσσα πού μὲ ὅλα τὰ δικαιώματα, πού ὡς προεῖπα εἰμφορεῖ νά ἔχῃ—σὲ μεγάλο σημεῖο ἐδημιουργήθη τεχνητὰ, μιὰ γλώσσα στὴν ὁποίαν ἔσοι ἐστηρίχθησαν στὴ λογοτεχνία καὶ στὴν ποίησι δὲν κατῶρθωσαν νά δημιουργήσουν

ὡς τώρα οὔτε ἓνα βιώσιμον ἔργον δυνάμεως καὶ ἐπιβολῆς, ἐνῶ ἀντιθέτως, ὅσοι ἔγραψαν τὸ ἔργο τους στὴ δημοτικὴ, ἀπὸ τὸν Κορνάρου, ὡς τὸ Σολωμό, τὸν Βαλαωρίτη καὶ τοὺς σημερινούς ποιητὰς καὶ λογοτέχνους μας, ἐδημιούργησαν ἔργα ἐθνικῶς ἐμπνευσμένα καὶ ἀληθινά, μερικὰ τῶν ὁποίων δὲν εἶνε μόνον βιώσιμα, ἀλλ' ἴσως εἶνε καὶ ἀθάνατα.

Παρέλειψα δὲ νὰ ἀναφέρω τὸ μεγάλο ρόλο, ποὺ παίζει ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ στὴ μνημειώδη δημιουργία του τῶν δημοτικῶν του τραγουδιῶν καὶ τῆς ἀρματωλικῆς ποιήσεως ποὺ ἀπὸ τὴν πῶσι τῆς Κωνσταντινουπόλεως ὡς τὴν Ἐπανάστασι τοῦ Εἰκοσιῆνα διατήρησε πάντα θεομιῆ τὴν ἑλληνικὴ πατριωτικὴν ιδέαν.

* *

Εἶπα παραπάνω, ὅτι ἡ καθαρεύουσα ἐδημιουργήθη σὲ μεγάλο σημεῖο τεχνητά, σὲ τρόπον ὥστε, νὰ κἀνὴ συχνὰ τὴν ἐντύπωσι ποὺ κἀνει στ' αὐτὴ τὸ ἄκουσμα μιᾶς ἀτεχνῆς καὶ λανθασμένης μουσικῆς.

Ποιὸς δὲν ξέρει τὸ χιλιοεπιωμένο ὡς τώρα ἀπὸ τοὺς γλωσσολόγους πῶς, ἐνῶ ἡ γλῶσσα αὐτὴ τῶχει γιὰ κἀνὴμα, ὅτι ἐκληρονόμησε τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας, ἢ ἀλήθεια εἶνε ὅτι διατήρησε ἀπ' αὐτὴν μόνον τὴν ἱστρικὴν — καθὼς τὴν λένε — ὀρθογραφίαν (τὴν μεγίστην αὐτὴν πληγὴν ποὺ βασανίζει τὰ πῶσι) καθὼς τὴν χαρακτηρίζει ὁ Χατζηδάμις) καὶ ὅχι σὲ πολλὰ καὶ τὴν προσορὰ τῆς, ποὺ ἔχει σχέσι μὲ τὸν μουσικὸν τῆς χαρακτῆρα. Κι' ἔτσι — καθὼς μᾶς λέει ὁ κ. Μ. Τριανταφυλλίδης στὴ μελέτη του «Ἡ ὀρθογραφία μας» — μᾶς παρουσιάζει ἡ καθαρεύουσα τὸ μοναδικὸ φαινόμενο γλώσσης, ὅπου π. χ. «ὁ φθόγγος ἰ τονισμένος καὶ ἄτονος μπορεῖ νὰ παρασταθῆ μὲ τὴν ποικιλίαν σημαδιῶν, μὲ τὸσο πολλοὺς διαφορετικοὺς τρόπους».

Γράφουμε π. χ. τὰ εἶς, εἶς, ἦς, ὄς, οἶς, ἴς κτλ. καὶ τὰ ἑξομοιώνουμε στὴν προσορὰ, προσφέροντας ὅλα ἴς. Γράφουμε ἡ μεῖς καὶ ὄ μεῖς καὶ ἡ ἴδια λέξις προσφερομένη μὲ τὴν ἴδια προσορὰ «σημαίνει καὶ τὸ ἐγὼ καὶ τὸ σὺ». Ἄλλα τὰ διάφορα οὐτὰ λόγια ἐπιφέροντο στὴν ἀρχαιότητα βίβαια διαφορετικὰ τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, καθὼς καὶ οἱ διάφοροι δῖφθογγοὶ καὶ τὰ μακρὰ καὶ βραχέα φωνήεντα. Δὲν εἶνε δυνατόν βέβαια οἱ ἀρχαῖοι νὰ ἔγραψαν

ἡ μεῖς καὶ ὄ μεῖς καὶ νὰ ἐπρόφεραν τὸ ἡ τοῦ ἡ μεῖς καὶ τὸ ὄ τοῦ ὄ μεῖς μὲ τὴν ἴδια προσορὰ, οὔτε εἶνε δυνατόν τὸν πληθυντικὸν π. χ. τοῦ υἱὸς οἱ υἱοὶ νὰ τὸ ἐπρόφεραν ἰ ἰ ἰ. Λαὸς ποὺ εἶχε σὲ τόσο μεγάλο βαθμὸν ραφιναρισμένα τὰ αἰσθητικὰ του γούστα, σὲ ὅσο τὰ εἶχεν ὁ ἀρχαῖος ἑλληνικὸς λαός, δὲν ἤμποροῦσε νὰ ἔκανε ποτὲ ἓνα τέτοιο μουσικὸ λάθος. Γιατὶ τὸ ἓνα ὅμοια ἰ προσφερόμενα συνεχῶς τὸ ἓνα πίσω ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἠχολογικῶς — δηλαδὴ μουσικῶς — κἀνουν τὴν ἐντύπωσι μιᾶς ἀνυπόφορης χασμωδίας, ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν παρομοιάσῃ κανεὶς μὲ τὴν μονότονη ἐντύπωσι ποὺ προξενεῖ στὴ μουσικὴ τὸ ἄκουσμα μιᾶς σειρᾶς ὁμοίων στὴν ὀξύτητα φθόγγων ἢ ἀκόμα καὶ τὸ ἄκουσμα μιᾶς διαδοχικῆς σειρᾶς ὁμοίων συμφώνων συγχορδιῶν ποὺ δὲν τὸ διακόπτει γιὰ τὴν ποικιλίαν ἢ παρεμβολὴ μιᾶς τοῦλάχιστον διάφωνης συγχορδίας.

Τὴν δι' ὀρθωσι τῆς χασμωδίας τὴν κἀν. ἰ ἐννοεῖται, ὁ λαὸς ὁ ὁποῖος στὸ οἱ υἱοὶ κολλᾷ ἓνα γ καὶ τὸ κἀνουν οἱ γιοὶ, κ' ἔτσι ἱκανοποιεῖται τὸ μουσικὸ ἀὐτὶ.

Πάντα ταῦτα ἀποδεικνύουν, ὅτι ἡ καθαρεύουσα σὲ πάρα πολλὰ δὲν κληρονομεῖ διόλου τὸ μουσικὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας γλώσσης, ἀλλὰ παρερμηνεύει τοῦτο γενικῶς συχνὰ στ' αὐτὴ τὴν ἐντύπωσι, ποὺ προξενεῖ τὸ ἄκουσμα μιᾶς λανθασμένης μουσικῆς, ὡς καὶ παραπάνω εἶπα.

* *

Μένει τώρα νὰ ἔξετασθῆ ἓνα σπουδαιότατο ζήτημα, τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τοὺς κυριώτερους σκοποὺς τῆς μικρῆς μου αὐτῆς μελέτης, καὶ ποὺ εἶνε τὸ πῶς ὡς τώρα ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ ἐκαλλιουργήθη ἀπὸ τὴν μορφωμένην μερίδα τῶν δημοτικιστῶν γλωσσολόγων, ἐπιστημόνων, λογίων, καὶ ποιητῶν, ποὺ τὴν μετεχειρίσθησαν στὰ συγγράμματά τους στὶς μελέτες τους καὶ στὰ ποιητικὰ, ἢ λογοτεχνικὰ τους ἔργα.

Ὁ ἀγὼν ὅλων αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων τῶν γραμμάτων, τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης ποὺ ἐργάσθησαν γιὰ τὴν ἐπικράτησι τῆς δημοτικῆς, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Κερκυραῖο Νικ. Σοφιανό, ποὺ ἔχει τὴν τιμὴ νὰ ἔχη συγγράψῃ πρὸ τοῦ 1550 τὴν πρώτην γραμματικὴν τῆς δημοτικῆς γλώσσης καὶ ποὺ πρῶτος ὑποστήριξεν, ὅτι ἡ γλῶσσα τοῦ λαοῦ εἶνε ἡ ἐθνικὴ γλῶσσα — ὡς τὸν Ψυχάρη καὶ τὸν

Χατζηδάκι και όλους τους άλλους που κατέγιναν με το γλωσσικό μας ζήτημα, δικούς μας και ξένους, ο άγων όλων αυτών, επαναλαμβάνω, έχει μεγάλη εθνική σημασία, το έθνος δε οφείλει σ' αυτούς την ευγνωμοσύνη του για το πολύτιμο έργο τους, που έπροσφεραν ως τώρα.

Μένει όμως να εξετασθῆ το ζήτημα αν «μπορεί να χωρεῖ συζήτηση για τὴ μέθοδο και για τὰ μέσα τούτου τοῦ ἀΰωνα» καθὼς παρατηρεῖ σ' ένα λόγο του ο καθηγητῆς τῆς γλωσσολογίας στο πανεπιστήμιο τοῦ Στρασβούργου και συγγραφεὺς γραμματικῆς τῆς δημοτικῆς γλώσσης κ. Thumb.

Έκείνος πὺ ἀντίθετα πρὸς τὸν σφαλερὸ δρόμο, πὺ εἶχε πάρει ὁ λογιώτατισμὸς για τὸ ζήτημα τῆς γλώσσης, πρῶτος παραδέχθηκε ὡς εθνικὴ τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ, εἶνε λεγικὸ, ὅτι ἤρθε τὴν τελευταία φτωχὴ στο λεξιλόγιον, γιατί ὁ ἀμόρφωτος λαὸς φυσικὰ, δὲν δημιουργεῖ στὴ γλώσσα του παρὰ τὰ λόγια πὺ τοῦ χρειάζονται για τὶς ἀνάγκες τῆς ζωῆς του και πὺ ἐκφράζουν τὶς ιδέες πὺ εἶνε ἱκανὸς με τὸν νοῦ του να συλλάβῃ.

Ἄλλ' ἢ μερίδα τῶν μορφωμένων δημοτικιστῶν εἶχεν ἀνάγκη και αὐτὴ να κἀν τὸ δικὸ της λεξικό, με λόγια πὺ να ἐσυμβόλιζαν και να ἐξέφραζαν τὶς δικές τους ιδέες, στὴν ὁμιλία και στο γράψιμο, εἶνε δὲ εὐτύχημα, ὅτι εἶχε για τὸν σκοπὸν αὐτὸν τὴν εὐκολία να δανεισθῆ ἀπὸ τὴν καθαρῆουσα ἀπειρες λέξεις πὺ διερμήνευαν τὸν κόμο τῶν ιδεῶν της και να τὶς μεταφέρῃ στὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ προσθέτοντας σ' αὐτὲς μιὰ λαϊκὴ κατάληξι, ἢ τροποποιῶντας τὴν ἠχολογία τους σύμφωνα με τὸ μουσικὸ πνεῦμα τῆς δημοτικῆς, πράγμα πὺ καθὼς λέει και ὁ κ. Γιαννίδης (Σταματιάδης) φανερώνει τὴ μεγάλη ἀπορροφητικὴ και ἀφομοιωτικὴ δύναμι, πὺ ἔχει ἡ γλώσσα τοῦ λαοῦ, πὺ εἶνε σὰν ἕνας ζωντανὸς ὄργανισμὸς πὺ τραβᾷ και ἀφομοιώνει, ἀντίθετα πρὸς τὴν καθαρῆουσα, πὺ με τὸ νεκρὸ και μπαλασαμωμένο τῆς ὄργανισμὸ δὲν εἶνε ἱκανὴ να πάρῃ λέξεις ἀπὸ τὴ δημοτικὴ και να τὶς μεταφέρῃ στο καλοῦπι τῆς χωρὶς να διατρέξῃ τὸν κίνδυνο να τὶς κωμικοποιήσῃ. Γιατὶ, ποῖος χωρὶς να γελᾷσῃ θὰ εἰμποροῦσε να ἔλεγε π. χ. τὰς σοῦπας, τὰς στα-

νας, τὰς μύτας, ἐνῶ πόσες και πόσες λέξει τῆς καθαρῆουσης πὺ πέρνουν τὸ τυπικὸ τῆς δημοτικῆς δὲν στέκουν τόσο καλὰ και δὲν κτυποῦν τόσοσ ὠραία στ' αὐτὴ.

Ὅσο όμως και ἀν ἡ δημοτικὴ γλώσσα ἔχει ἀπέναντι τῆς καθαρῆουσης αὐτὴ τὴν ἀπορροφητικὴ και ἀφομοιωτικὴ δύναμι, πάντα βέβαια μένουν ἀπ' ἔξω πολλοὶ λεκτικοὶ τύποι τῆς τελευταίας, πὺ δὲν ἀφομοιώνονται ἀκόμα με τὸ τυπικὸ τῆς δημοτικῆς και πὺ ἴσως εἶνε πρῶσο σμένοι να μὴν ἀφομοιωθοῦν ποτέ. Οἱ λεκτικοὶ αὐτεῖ τύποι φαίνεται, ὅτι ἔχουν ἀκόμα δικαιώματα να ζήσουν και να μένουν, εἶσι ὅπως εἶνε στὴ γλώσσα.

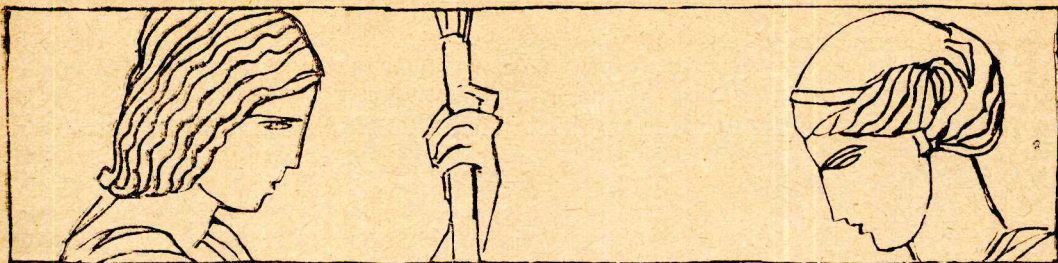
Και ἐδῶ ἐγεννήθη για τοὺς δημοτικιστὰς, ἕνα μεγάλο ζήτημα. Τὶ θὰ ἐγίνοντο οἱ τύποι αὐτοὶ, δεδομένου ὅτι στὴ διαμόρφωσι τῆς γλώσσης πρέπει να ἰσχύῃ πάντα ἡ ἀπαράβατη ἀρχὴ τῆς ἐότητος τοῦ τυπικοῦ της πὺ πρέπει να τὸ ὀρίξῃ ἡ γλώσσα τοῦ λαοῦ;

Τὸ ζήτημα αὐτὸ οἱ περισσότεροι δημοτικιστοὶ τὸ ἔλυσαν χωρὶς δυσκολία. Πολλὲς φορὲς κτυπᾷ ἢ δὲν κτυπᾷ καλὰ στ' αὐτὴ μιὰ λέξι τῆς καθαρῆουσης βαλμένη στο καλοῦπι τῆς δημοτικῆς, τὴν μεταφέρουν τὸ ἴδιο, ἀρκεῖ να εἶνε με θρησκευτικὸ φανατισμὸ συνεπεῖς στὴν ἀρχὴ τῆς διατηρήσεως τῆς ὁμοιοτυπίας στὴ γλώσσα.

Ἄς κἀνομε για παράδειγμα τὸ ζήτημα, πὺ γεννήθηκε στὴ γλώσσα τῆς γενικῆς τῶν τριτοκλίτων, στὸν ἐνικό. Ὡς ὅλοι ξέρουμε, ὁ λαὸς δὲν ἔχει τὴν τρίτη κλίσι, οἱ δὲ δημοτικιστοὶ για να διατηρήσουν τὴν ἐνότητα τοῦ τυπικοῦ τῆς γλώσσης, τὴν καταγοῦν, στὴ δὲ γενικὴ τῶν τριτοκλίτων λέξεων προσαρμόζουν τὴν κατάληξι τῆς γλώσσης τοῦ λαοῦ. Κ' εἶσι ἡ πὸλις, τῆς πὸλεως ἐγίνεν ἢ πὸλη, τῆς πὸλης δὲν κτυπᾷ ἴσως και τόσοσ κακὰ στο μουσικὸ αὐτὴ. Ὁ κανὸνας αὐτὸς ὅμως γενικεῖόμενος, μᾶς ὑποχρεῶνει να ποῦμε π. χ. τῆς ἀπαλλοτριώσεως, τοῦ ρημάτου, τῆς λύσης, μίσης και τὰ παρόμοια λεκτικὰ τέρατα.

Τὶ συμφορὰ για τὸ αὐτὸ εἶνε οἱ λέξεις αὐτὲς, εἶσι κλινόμενες, ὁ καθένας τὸ ἀντιλαμβάνεται. (Στὸ ἄλλο φύλλο τὸ τέλος)

ΓΕΩΡ. ΦΑΜΠΕΛΕΤ



FELIX PETYREK

Η ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Επιθυμῶ νά δώσω αὐτές τις διαλέξεις στή δημοσιότητα διότι νομίζω, ὅτι μέθοδος, πού ἀκολουθῶ στή Φιλολογία τοῦ Πιάνου θά κινήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον κάθε φίλου τῆς Μουσικῆς. Φυσικά ἡ μέθοδος μου διαφέρει κατὰ τὰς διαλέξεις ἀπὸ τῆ χρησιμοποιουμένη συνήθως στὰ Ὁδεῖα τῆς Εὐρώπης κατὰ τοῦτο: ὅτι εἶμαι ὑποχρεωμένος νά λάβω ὑπ' ὄψιν ὅτι οἱ μαθηταὶ δὲν εἶνε ἀκόμη ἐφοδιασμένοι γέ τις ἀπαραίτητες γνώσεις ἀνατέρως μουσικῆς θεωρίας καὶ Μουσικῆς Φόρμας. Κατὰ συνέπειαν ἐκιδέτω τὰ πράγματα μὲ τέτοιον τρόπον, ὥστε νά γίνωμαι καταληπτὸς ἀπὸ κάθε ἀκροατὴν, πού κατέχει γενικὴ μόρφωση, δεδομένου ὅτι τὴν τάξιν μου ἐπισκέπτονται καὶ ἀκροαταὶ μὴ μαθηταὶ τοῦ Ὁδείου. Στὴν περίπτωσιν αὐτὴν πρέπει ν' ἀναφέρω τὴ δυσκολία πού συναντᾷ εἰδικὰ στὴν Ἑλλάδα ὁ ξένος μουσικός, ἔχοντας νά παλαιήσῃ μὲ τὴν ἔλλειψιν εἰδικῆς μουσικῆς ὀρολογίας (Terminologie).

Καὶ γι' αὐτὸ ὀφείλω νά ἐκφράσω τις εὐχαριστίες μου στὸν Κο Στέφανο Γαϊτάνο τοῦ ὁποίου ἡ συνεργασία τόσο γιὰ τὴ μετάφρασιν τῶν διαλέξεών μου ὅσο καὶ γιὰ τὴν ἀπόδοσιν τῶν εἰδικῶν μουσικῶν ὀρων, μὲ ὑπῆρξε πολὺτιμη. Εἰς τὰ ἄρθρα αὐτὰ διατηρεῖται τὸ περιεχόμενον τῶν διαλέξεων, ὅπως ἔλαβαν χώραν στὸ Ὁδεῖον, ἀλλὰ σὲ κάπως βραχυτέρη μορφή. Ὁρισμένες λεπτομέρειες ἐνδιαφέροντος μᾶλλον διδακτικῶν παραλείπονται ἔπισης περιορίζεται κάπως ἡ ἀναγραφή τῶν χρονολογιῶν, χωρὶς νά βλαβῆ ὁ κύριος σκοπὸς τῶν ἁρθρῶν, δηλ. νά δοθῆ σαφῆς, ὅσο τὸ δυνατόν, εἰκόνα τῆς ἐξελίξεως τοῦ Μουσικοῦ πολιτισμοῦ σχετικὰ μὲ τὸ γενικὸ Πολιτισμὸ

I

Τι εἶναι ἡ φιλολογία τοῦ Πιάνου:

Τῆ φιλολογία τοῦ Πιάνου ἀποτελοῦν φυσικὰ ὅλα τὰ ἔργα, πού ἐγράφησαν καὶ γράφονται γιὰ πιάνο. Σὲ μὴν τάξιν πού διδάσκειται ἡ Φιλολογία τοῦ Πιάνου γίνεται με-

λέτη τῶν ἔργων αὐτῶν ὄχι πλέον μόνον ἀπὸ τεχνικὴν ἄποψιν, ἢ καλλιτεχνικὴ (δηλ. αὐτὸ πού γίνεται στὴν εἰδικὴν τάξιν τοῦ Πιάνου) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλες ἀπόψεις ὅπως π. χ. ἀπὸ ἱστορικὴν, αἰσθητικὴν, κοινωνικὴν κλπ.

Ἐξετάζονται οἱ γενικῆς καὶ εἰδικῆς συνθηκῆς ὑπὸ τις ὁποῖες ἐγράφησαν τὰ ἔργα. Ἐπίσης καὶ παράλληλα ἐξετάζονται ζητήματα τῆς ἐξελίξεως τῆς Τεχνικῆς τοῦ ὄργάνου, παιδαγωγικῆς ἀπόψεως, καὶ τὸ ζήτημα τοῦ style. Γιὰ τὸ τελευταῖον αὐτὸ ζήτημα γίνεται σήμερα πολὺς λόγος, δὲν μπορούμε ὅμως νά φθάσουμε σὲ σαφῆ γνώσιν τι νὰ παρὰ μόνον ὅταν σποιδάσουμε στὴ φιλολογία τοῦ πιάνου, πού εἶναι ἡ συνισταμένη τῆς μουσικῆς Φιλολογίας γενικὰ.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴ χρησιμότητα τῆς Φιλολογίας τοῦ Πιάνου, νομίζω ὅτι εἶναι μεγάλη, καὶ ἔχει (ἢ Φ. τοῦ Π.) ἰδιαιτέραν σπουδαιότητα μάλιστα στὴν Ἑλλάδα. Τὰ τελευταῖα αὐτὰ χρόνια συντελέστηκε ἐδῶ μεγάλη πρόοδος στὰ μουσικὰ πράγματα ὅμως δὲν παίχθηκαν ἀκόμα ὅλα τὰ σπουδαιότερα ἔργα τῆς Μουσικῆς παραγωγῆς, οὔτε κἀν τόσσο, ὥστε ἡ κανονικὴ κίνησις τῶν συναυλιῶν νά δώσῃ πλήρη εἰκόνα τῆς μουσικῆς ἐξελίξεως.

Τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν Πιάνου εἰδικῶς, εἶναι ἐδῶ ὅπως καὶ στὴν Ἀμερικὴ σχεδὸν πάντοτε τὰ ἴδια ἔαν δὲ κανεὶς παίζει τίποτε καινούργιο, κατηγορεῖται. Ἄς προσθέσωμε ὅ αὐτὰ τὴν ἔλλειψιν καταλλήλων βιβλίων (κριτικῶν ἀκόμη καὶ τεχνικῶν γιὰ μουσικὴν) πού θά βοηθήσουν τοὺς σπουδαστὰς καὶ τοὺς ἰδιώτας στὴν ἐκλογή τῶν καταλληλοτέρων ἔργων γιὰ τὶς μελέτες τους. Σὰν εἶδος συμπέρασμα ὀφείλω νά πῶ, ὅτι ἡ ὑπεροχὴ τῶν ξένων μουσικῶν ἐν συγκρί-

σει μὲ τοὺς Ἕλληνας σὲ λίγες περιπτώσεις ὀφείλεται σὲ μεγαλειότερο ταλέντο, τὶς περισσότερες φορές ὁ μείλειται στὸ ὅτι οἱ εὐρωπαϊοὶ μουσικοὶ κατέχουν τελειότερα τὴ Μουσικὴ Φιλολογία.

II

Πότε ἀρχίζει ἡ Φιλολογία τοῦ Πιάνου ; Ἀρχίζει στὰ 1450.—Θὰ σᾶς ἐξηγήσουμε τὸ γιατί.—Εἶνε γνωστὸν, ὅτι στὴν Ἀρχαιότητα ἐπινοήσαντες τὸ χορικὸ τραγοῦδι, τὸ ἴδιο συνέβαινε καὶ κατὰ τὸν Μεσαίωνα· τὸ «κατὰ μόνας» τραγοῦδι δηλ., ἄς ποῦμε ἡ Μονωδία, ἀκόμη καὶ στὸ ἀρχαιότατο Ἑλληνικὸ δρᾶμα εἶχε κυρίως θρησκευτικὸ χαρακτήρα.

Ὁ ἱερεὺς ἐμφανιζέτανε στοὺς ἀνθρώπου· σὰν ἀντιπρόσωπος τοῦ Θεοῦ, ὁ χορὸς παρίστανε τὴν κοινωνία τῶν ἀνθρώπων. Σ' αὐτὸ δίνει μὴν ἐξήγησις ὁ Ροδόλφος Σταίνερ, ὁ μεγαλειότερος μεταξὺ τῶν νεωτέρων Γερμανῶν Φιλοσόφων.

Στὴν ἐποχὴ, λέγει ὁ Steiner, πού ἡ ἀνθρώπινη ἀτομικότητα δὲν εἶχε πάρει τὴν πλήρη τῆς ἀνάπτυξι, οἱ κοινωνίες τῶν ἀνθρώπων ἦταν ἐπιδεικτικότερες, καταλληλότερες, παρὰ ὁ μεμονωμένος ἄνθρωπος, νὰ δημιουργήσουν καὶ ν' ἀναπτύξουν τὸν Πολιτισμὸν.

Σκεφθῆτε τὴν Ἀρχαίαν Ἑλλάδα, τοὺς Ἀθηναίους, τοὺς Σπαιοτάτας, τοὺς Θηβαίους. Κάθε μιά ἀπὸ τὶς κοινωνίες ἐκεῖνες, ἦταν στενωτέρα συντεθειμένη ἀπ' ὅ,τι οἱ σημερινὲς κοινωνίες. Τότε ὁ Πολιτισμὸς ἀνῆκε στὴν κοινωνία συνολικά.

Ἡ ἐξέλιξις ὅμως τῶν νεωτέρων χρόνων ἀνέπτυξε τὰ ὅρια τῆς κοινωνίας· ἀποτέλεσμα τούτου ἦταν ἡ προσωπικώτερη διαμόρφωσις τοῦ ἀτόμου. Τὶς σημερινὲς κοινωνίες τὶς συνδέουσι γενικὰ στοιχεῖα κοινῶν πολιτισμοῦ. Ἀλλὰ οἱ Ἀρχαῖοι ἦσαν διηρημένοι ὄχι μόνον γιὰ λόγους Πολιτικῆς, ἀλλὰ καὶ Πολιτισμοῦ.

Τοὺς ἐχώριζαν διαφορετικὸς ἀρχιτεκτονικὸς ρυθμὸς, διαφορετικὴ θρησκεία, διαφορετικοὶ Θεοὶ κλπ.

Ὁ Χριστιανισμὸς ἔπαιξε σπουδαῖο ὄλο στὸ κεφάλαιον τῆς δημιουργίας εὐρύτερου κοινωνικοῦ Πολιτισμοῦ.—Σήμερα ὑπάρχουν

περισσότεροι τύποι ἀνθρώπων· ἡ ἀτομικότης ἐξελίχθηκε περισσότερο.

Ποιὰ ἡ σχέση ὄλων αὐτῶν μὲ τὴ Μουσικὴ ; Ἡ Μουσικὴ δὲν εἶνε μίνο τὸ προῖον κάθε ἐποχῆς. Ἡ Μουσικὴ εἶνε μὲ τὴ Δύναμις πού συντελεῖ στὴ διαμορφωτικὴν ἐξέλιξι τοῦ ἀνθρώπου.

Πῶς μετροῦμε μὲ τὴ μουσικὴ νὰ φέρουμε τοὺς ἀνθρώπου· σὲ μίαν ἐνότητα ; μὲ τὸ ὁμόφωνο τραγοῦδι. Π. χ. ὅταν οἱ στρατιῶτες ἀποκαμωμένοι ἀπὸ τὴ ζωὴ τους νοιώσουν βαθειὰ νοσταλγία γιὰ τὸ σπίτι τους, ἐνώνονται ὅλοι μαζί σ' ἓνα ὁμόφωνο τραγοῦδι. Οἱ ἐργάτες ὅταν ἐπαναστατοῦν ἐμπυχόνται μὲ τοὺς ἐπαναστατικούς τους ὕμνους.

Τὸ ἴδιο παρατηροῦμε στὴ Λειτουργία.

Τὸ Γρηγοριανὸ χορικὸ τραγοῦδι, τὸ Πρωτσταντικὸ χορικὸ (Choral) κλπ. γεννήθηκαν σ' ἐποχὰς νέων μεγάλων θρησκευτικῶν κινήσεων, κατὰ τὶς ὁποῖες ἔπρεπεν οἱ χωρισμένοι ἄνθρωποι νὰ συνενωθοῦν καὶ νὰ βαδίσουν πρὸς ἓνα κοινὸ σκοπὸ. Νὰ ὁ κοινωνικὸς ὁλόος τῆς Μουσικῆς. Τὸ χορικὸ τραγοῦδι λοιπὸν εἶναι μέσον μὲ τὸ ὁποῖον μετροῦμε νὰ ἐνώσομε τοὺς ἀνθρώπου· καὶ νὰ διεγείρουμε στὶς ψυχὰς τους κοινὸς πόθους, κοινὰ αἰσθήματα.

Σκεφθῆτε τοὺς Troubadours πού ψάλλον τοὺς ἔρωτάς τους μὲ συνοδεία κιθάρας.

Σκεφθῆτε τὶς Εὐρωπαϊκὰς αὐλὰς μὲ τοὺς Virtuoses (ἐμφανίσεις πρωτοτύπων μουσικῶν προσωπικοτήτων). Σκεφθῆτε τὰ ἀριστουργήματα ἐνὸς Beethoven, ὀφειλόμενα στὴν μεγάλη του προσωπικότητα. Σκεφθῆτε τὴν προγραμματικὴ Μουσικὴ τοῦ 19ου αἰῶνος μὲ τὶς τόσο ποικίλες ἐκφράσεις τῆς. Σκεφθῆτε ἀκόμη τὴ δῶσι τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς, τέλος αὐτὴ τὴν ἴδια ὀργανικὴ μουσικὴ, πού δὲν εἶναι μόνον μέσον γιὰ νὰ ἐκφράσομε τὴν προσωπικότητά μας, ἀλλὰ καὶ ἀντιστρόφως ἐπιδρᾷ στὴ διαμόρφωσι τῆς προσωπικότητος καὶ στὴν παραγωγή τῆς.

Ἡ φιλολογία τοῦ Πιάνου ἀρχίζει στὸ σημεῖον ἐκεῖνο τῆς ἱστορικῆς ἐξελίξεως στὸ ὁποῖον ἡ ἀτομικοποίησις τοῦ ἀνθρώπου προκαλεῖ τὴν ἀπασχόλησί του μὲ τὴν ὀργανικὴν μουσικὴν.



Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΓΝΩΣΙΣ ΤΗΣ ΦΟΡΜΑΣ

Ι. ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ

Ἡ Μουσική μας εἶναι πολυφωνική.

Δὲν ἦταν ὅμως πάντα τέτοια, καὶ ἀσφαλῶς δὲν εἶχε πάντα τὴ φόρμα αὐτὴ, ποὺ μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς κλασσικῆς περιόδου μουσικῆς παραγωγῆς.

Παλαιότερο δεῖγμα πολυφώνου μουσικῆς βρίσκεται μέσον σὲ μιὰ σύνθεσι γιὰ organum τοῦ Μοναχοῦ Huebald ἀπὸ τὸν 10ον αἰῶνα, ποὺ μᾶς παρέχει ἀκριβῆ εἰκόνα τοῦ τρόπου τῆς τότε μουσικῆς ἐκφράσεως, ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται μὲ τὸν παράδοξο περιορισμὸ τῆς πολυφωνίας σὲ πέμπτες καὶ ὄνδρες παρὰλληλες. Δὲν εἶναι ἐν τούτοις καθόλου βεβιωμένον ἂν αὐτὸς ἦταν ὁ μόνος τρόπος τοῦ ἐκφράζεσθαι πολυφωνικῶς, ποὺ ὑπῆρχε τότε. Δὲν μᾶς εἶναι ὅμως καὶ γνωστὸ σχετικὰ τίποτε περισσότερο.

Μονάχα ὕστερα ἀπὸ μιὰν ἐξέλιξι πολλῶν αἰῶνων κατέλαβε πρωτεύουσα θέσιν τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς πολυφωνικῆς, ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ βάσι στὸ σύστημα ἐκεῖνο τῆς γνώσεως τῆς Ἀρμονίας, ποὺ πρῶτος κατέστρωσε ὁ Rameau τὸ 1722.

Στὴν ἐξέλιξι τῆς πολυφώνου μουσικῆς ἀναφαίνεται ἤδη στὸν 14ον καὶ 15ον αἰῶνα ἡ ἐπιζήτησις νὰ ἐφαρμοσθῇ ἡ δεξιολογία ἐκείνη, ἡ ὁποία συστηματικῶς μελετᾶται καὶ διδάσκεται στὴ γνῶσι τῆς Ἀντιστίξεως.

Ἀσφαλῶς τὸ αἶτιον αὐτοῦ ἔγκειται στὴ γλῆγοση ἐξέλιξι τῆς φωνητικῆς μουσικῆς, μέσα στὴν ὁποία ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ ἀτόμου δὲν μπορούσε παρὰ νὰ ἔχη καὶ ἄμεσα φυσικὴ συνέπεια τὴν ἀνεξαρτησίαν τῶν φωνῶν. Μέχρι ποίου βαθμοῦ ὑπερβολῆς ἐξεφυλίσθη ἡ πολύτεχνη πολυφωνική, φαίνεται μέσα στὰ ἔργα φωνητικῆς μουσικῆς τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰῶνος (κυρίως τῆς σχολῆς τῶν Κάτω Χωρῶν).

Ρίχνοντας ἓνα βλέμμα στὸ μεγάλο ἀριθμὸ λειτουργιῶν καὶ μοτῶτων γιὰ 30, 50, καὶ περισσότερες φωνῆς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καταλαβαίνομε ἀμέσως τὸν χαρακτήρα τῆς τότε Τέχνης. Τὸ ὅτι ἡ ἀεξαρτησία τῆς »Μελωδίας» σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους συνθέσεις πῆγαινε χαμένη εἶναι εὐνόητον.

Στοὺς Ἰταλοὺς τοῦ 17ου αἰῶνος χροαστοῦμε τὸ ὅτι ἐλεύθερώθηκε ἡ Μουσικὴ ἀπὸ τὴν κατάχρησι τῆς δεξιολογίας αὐτῆς, καὶ ἔτσι ἀπέκτησε πάλι ἡ Μελωδία τὴ θέσι της.

Τὸ ὕφος τῆς σημερινῆς μας Μουσικῆς παρουσιάζει ἓνα κράμα ἁμοφωνίας καὶ πολυφωνίας. Ὁμοφωνία εἶναι παντοῦ ὅπου οἱ συγκορδίες χρησιμεύουν μονάχα γιὰ συνοδεία μιᾶς κύριας φωνῆς (μελωδίας)-ἐνῶ πολυφωνία μᾶς παρουσιάζεται ἐκεῖ, ὅπου προχωροῦν ἀνεξάρτητα καὶ ταυτόχρονα περισσότερες ἀπὸ μιὰ φωνή. Ἀνάμεσα στοὺς δύο αὐτοὺς τρόπους ὑπάρχουν καὶ διάφοροι ἄλλοι, μεταβατικοί.

Ι. ΤΟ ΟΜΟΦΩΝΟ ὙΦΟΣ

Διάφορα εἶδη παραδειγματῶν τοῦ ὁμοφώνου ὕφους εἶναι κατὰ τόσο μόνο δυνατὰ, ἐφ' ὅσον δὲν εἶναι ἀνάγκη ἡ μελωδία νὰ εἶναι καὶ πάντοτε στὴν ἐπάνω φωνή. Οἱ ἐπίλοιπες φωνῆς σχηματίζουν σ' ἓνα εἶδος ἀκίνητης συγκορδίας (accord plaqué) κοὶ μαζὺ μὲ τὸ μπάσσο τὴν ἀρμονικὴν βάσιν, ἡ ὁποία ὑποστηρίζει τὴν μελωδίαν ἢ μὲ κινητὴ (brisé), ἢ μὲ ἀκίνητη (plaqué) ὄψιν. Ὅταν αὐτὴ ἡ κινητὴ ὄψις τῆς ἀρμονίας ποὺ συνοδεύει μιὰ μελωδίαν παρουσιάζει μιὰ ὁπασδῆτοτε θεματικὴ ἀνεξαρτησία, δὲν εἶναι δηλαδὴ ἀπλῶς καὶ μόνον ἀναλυμένεσ συγκορδίες τότε, βέβαια, αὐτὸ εἶναι ἤδη ἓνα βῆμα (ἢ γέφυρα νὰ πῆ κανεῖς) πρὸς τὸ πολυφώνου ὕφος (παράδ. 3) καὶ βέβαια πολὺ

καθωρισμένα ὄρια δὲν μπορούμε νὰ βάλωμε μεταξὺ τῶν διαφόρων styles.

Κύριο διακριτικὸ τοῦ ὁμοφώνου ὕφους εἶναι ἕνας ἐνιαῖος ρυθμὸς ἀναμεταξὺ στίς φωνές ποῦ συνοδεύουν.

2. ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΟ ΥΨΟΣ

Τὸ ὕψος παρουσιάζεται μὲ πολλοὺς διαφορετικούς τρόπους, ἐκ τῶν ὁποίων οἱ κυριώτεροι ἔχουν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά, δεδομένου, ὅτι αἱ φωνές ἀναμεταξὺ τους βαδίζουν κατὰ ὀρισμένους νόμους.

Ἰδιαιτέρες περιπτώσεις εἶναι οἱ ἑξῆς:

1) Μία κύρια φωνὴ (κύριο θέμα) ἀκολουθεῖ ἄλλη μὲ δευτερεύουσα σημασία (ἀντίθεμα contre sujet). Τὸ εἶδος αὐτὸ τοῦ πολυφώνου ὕφους εἶναι τὸ συνηθέστερο ἀπὸ ὅλα.

Οἱ ἄλλες φόρμες μέσα στίς ὁποῖες παρουσιάζεται τὸ πολύφωνο ὕφος, καὶ ποῦ ἔχουν ξεχωριστὲς ὀνομασίες (κανών, διπλῆ ἀντίσιξις, φούγκα) ἐξετάζονται ἐπισταμῶς στὸ Κεφάλαιο «Γιὰ τίς διαφορὲς μορφές στήν Ἀντίσιξι».

Ἐνας ἀπὸ τοὺς βασικούς ὅρους τοῦ πολυφώνου ὕφους ἔγκειται στὸ νὰ ξεχωρίζουν καλὰ ῥυθμικῶς ἢ μία φωνὴ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Αὐτὸ, φυσικά, θὰ διακρίνεται πάντα καλλίτερα ἐκεῖ, ὅπου κάθε φωνὴ προορίζεται γιὰ ξεχωριστὸ ὄργανο, ἢ ἄτομο, ὅπως π. χ. στήν ὀρχήστρα, κουαρτέττο ἐγχόρδων ὀργάνων, ἢ χορωδία, ἐνῶ ἢ φράσις τοῦ πιάνου ἀναδείχνει περισσὸ ἐρο τὸ ὁμόφωνο ὕφος γιατί ἢ

τεχνικὴ τοῦ ὄργάνου αὐτοῦ δὲν ἐπιτρέπει τὴν ἀνεξάρτητη ἀνάπτυξι τῶν φωνῶν πέραν ὀρισμένου ὄριον».

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἀριθμὸ τῶν φωνῶν, ποῦ σὲ μιὰ πολύφωνη φράσι μπορούν νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὺν πραγματικῶν ἀνεξάρτητες, αὐτὲς εἶνε τὸ πρὸ συχνὰ δύο, σπανιώτερα τρεῖς. Οἱ ἐπίλοιπες φωνές παίζουν συνεπῶς τὸν ρόλο συμπληρωματικῶν φωνῶν, οἱ ὁποῖες ὀλοκληρώνουν τὸν ἁρμονικὸ σκελετό.

Τὸ ἀνθρώπινο αὐτί δὲν μπορεῖ νὰ παρακολουθήσῃ ταυτοχρόνως περισσότερες ἀπὸ τὸ πολὺ τρεῖς ἀνεξάρτητες φωνές, καὶ ὅταν ἀπὸ καιροῦ σὲ καιρὸ παρουσιάζεται καὶ ἄλλη φωνὴ σὲ φράσεις φούγκας (ἢ πρὸ παντός σὲ μοντέρνα ἔργα ὀρχήστρας) τότε ἢ φωνὴ αὐτὴ μένει μονάχα ὁρατὴ στὸ μάτι ἀπάνω στὸ χαρτί, ἐνῶ γιὰ τὸ αὐτί μόλις καὶ δυνάμει τὴν ἐντύπωσι τῆς Πολυφωνίας.

Τὸ ἀνθρώπινο αὐτί εἶνε ἐκ φύσεως εὐαίσθητο στήν Ὁμοφωνία, ἐνῶ γιὰ ν' ἀντιληφθῇ τὴν πολυφωνία χρειάζεται νὰ γυμνασθῇ, γιὰ νὰ παρακολουθῇ μὲ εὐχαρίστησι καὶ ἀπολαμβάνει ἕνα στενὰ συνυφασμένο σίμπλεγμα φωνῶν. Γιὰ πολλὴν ὥρα ὅμως δὲν κατορθώνει νὰ τὸ παρακολουθήσῃ, καὶ ἐφ' ὅσον τὸ μάτι δὲν συμπληρώνει μὲ ἕνα βλέμμα στήν παρτιτούρα ἐκεῖνο, ποῦ ἀκούει τὸ αὐτί, μένει ἀκατανόητο, καὶ ο' αὐτὸ ἀκόμα τὸ γυμνασμένο αὐτί, μεγάλο μέρος τῶν ὥραίων προθέσεων τοῦ συνθέτου ποῦ ἐξωτερικεύονται σὲ πολύφωνο ὕφος.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ





ΣΤΑΥΡΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

ΤΟ ΜΟΝΟΠΑΤΙ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Ἀνεπίσημο, μὰ ἱστορικὸ κειμήλιο ποὺ ἔχει ἡ χώρα τῶν Ἀψβούργων!—Γιὰ τὸν διανοούμενον ἄνθρωπο, εἶνε κάτι σὰν τὴ γηρασμένη ἐλῆ ἀπὸ τὴν ὁποῖαν φιλοσοφοῦσε κάποτε ὁ Πλάτων, ἢ σὰν τὸ ἐρημικὸ σπιτάκι ποὺ συνάντησα τυχαίως πάνω σ' ἓνα βουνὸ τῆς Ἑλβετίας μ' αὐτὲς τὶς λέξεις ἔξω στὴν αὐλόπορτὰ του «Ἐδῶ ἔγ' αἶψε ὁ Βάγκνερ τὴ Βαλκυρία καὶ τὸν Τριστάνο καὶ Ἰζόλδη». Γιὰ κάθε μελλοντικὴ γενεά, ὅσο κυνικὴ καὶ διεστραμμένη καὶ ἂν καταντήσῃ ἀπὸ τὸν ἐκφυλισμὸ, αὐτὸ θὰ μένῃ ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ γήινα ἐκεῖνα σημάδια, ποὺ λές καὶ πῆραν κληρο τοὺς νὰ ὑπενθυμίζουσι τοὺς θνητοὺς ὅτι ἐδ ὦ ἦ τ α ν, ἢ ἀ π' ἐδ ὦ π ἐ ρ α σ ε κάποιος μεγάλος Νοῦς. Μιὰ ὥρα περίπου ἔξω ἀπ' τὴν Βιέννη, ὑπάρχει ἓνας ἐρημικὸς δρομάκος, ποὺ δίνοντας τὴν ἐντύπωσι μικροῦ ποταμοῦ, πάει καὶ χάνεται μέσα στὴ μοναξιά τῆς ἐξοχῆς. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ τόπου τὸ δείχνουν τὸ μονοπάτι ἐκεῖνο μὲ τὸ ὄνομα «ὁ δρομος τοῦ Μπετόβεν» Γήινο χάμα ἀπέθαντο πειά—μονοπάτι ποὺ τὸ περνοῦν μὲ κατάνυξι. Εἶνε ἀπὸ τὰ φυσικὰ ἐκεῖνα μέσα μὲ τὰ ὅποια οἱ προνομοῦχοι τῆς σκέψεως, ξεφεύγουν τὸν αἰώνιο νόμο τῆς φθορᾶς καὶ τῆς λησμοσύνης.

Σὰν τὶς ἐπιτύμβιες πέτρες, διαιώνίζει τὴν περασμένη μεγάλη φυσιογνωμία, ὅπως ἀλλοῦ κάνει τὸ ἴδιο ποῶς ξέρει ποῶς ἀπότομος βράχος, ἢ ποῶς ἄλλο φτωχὸ μοναστήρι. Σ' αὐτὸ τὸ καλντερίμι ἦλθε καὶ σκέφθηκε ἐπὶ τριάντα χρόνια ὁ Μπετόβεν! Ἡ Μοῖρα ποὺ μιὰ φορὰ στὰ διακόσια χρόνια ἀναθέτει στὴν ἐκλεχτὴ τῆς ν' ἀνυψώσῃ μιὰ ἐποχὴ δι-

νοῦτας σ' αὐτὴν πραγματοποιημένα ἰδανικὰ ο' αὐτὸ τὴ μονοπάτι ἔστειλε νὰ σκεφθῆ τὸν κοιτόχοδρον ἐκεῖνο καὶ ἄσχημο ἀνθρωπάκο, καθὼς τρεῖς αἰῶνες παλαιότερα καὶ σὲ κάποιον βράχο πάνω στὰ Ἀπέννινα, (ποὺ τὸν, λένε ἔκτοτε τὸ σκαμνὶ τοῦ Δάιτη) ἔκαμε τὸ ἴδιο μ' ἓναν ἄλλο Θεό—ἀλήτη, τὸν γαμφομύτη Γιβελίνο. Σχεδὸν ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν συνελήφθη ἐκεῖ μέσα—ἀντίθετα πρὸς τοὺς ἄλλους, ποὺ ἔγραφαν τὸ δικὸ τὸς τρέχοντας τὸν κόσμον, ὁ ἀπαράμιλλος ἀρτίστας αἰσθάνθηκε τὸ δημιουργημὰ του μέσα στὴν ἴδια πάντοτε ἐξοχή. Ἀντὶ τῶν ἐντυπώσεων καὶ τῶν αἰσθημάτων, ποὺ θὰ τοῦ ἔδωσαν οἱ ὄρατοὶ ὀρίζοντες, αὐτὸς ἀντλήσῃ τὴν ὕλη τοῦ ἀπὸ τὸν δικὸν τοῦ ἐσωτερικοῦ ὀρίζοντα, τὸν τρισμέγιστον, γιατί σ' αὐτὸν ἔβλεπε καὶ συζοῦσε μ' ὄλην τὴν ἀνθρωπότητα. Νὰ, γιατί τὸ ἔργο του εἶνε βαθεῖα ἀνθρωπιστικὸ. Ἐνῶ στὸ Μόζαρ χαίρουνται τὴν ἐπιπολαίη ζωὴ, ἢ στὸ Μπάχ μεταρσιοῦνται ἀπὸ θρησκευτικὴ ἔκοτασι, στὸ Μπετόβεν βρισκόμαστε πειὰ ἀντιμέτωποι μὲ τὴν βιβλικὴ ἐκείνη κατὰρα πρὸς τὸ ἀνθρώπινον γένος, τὸν ἀγῆραστο Πονο, ποὺ καὶ ποὺ συγκερασμένον ἀπὸ λίγες σταγόνες χαρᾶς. Ἡ τρίτη, ἢ πέμπτη, ἢ ἑβδόμη συμφωνία, αὐτὸ δείχνουν—αὐτὴ ἢ Παστοράλε παρὰ τὸν ἀπλὸ καὶ περιγραφικὸ τῆς χαρακτῆρα, εἶνε τὸ παραπονεμένο τραγοῦδι τῆς δυστυχίας, ποὺ βλέπει μπροστὰ τῆς ζηλοφθονα τὴν ὁμορφὴ φύσι. Φτωχὲ Μπετόβεν. Φεύγιντας τοὺς ἀνθρώπους, ποὺ τὸν παρανοοῦσαν (γιατὶ οἰαδήποτε κοινωνία ὁσωδήποτε καὶ ἂν αὐτοχρίεται ὡς πολιτισμένη, κρύβει πάντοτε στὰ βάθη τῆς καταστα-

λαγμένο τὸν ὄχλο), ἀνέβαινε συχνὰ πρὸς τὰ ἐκεῖ. Ὁ ἐξοχικός δρομᾶκος ἂν μιλοῦσε, θὰ τὸν ἐνοιῶσαν οἱ μεταγενέστεροι πειρὸ βαθείᾳ, γιατί ὑπῆρξε ὁ ζωντανὸς μάρτυρας σὲ ὅλες του τῆς σκληρῆς περιπέτειες, γιατί τὸν εἶδε νᾶρχεται ἄλλοτε μὲ τρύπια παπούτσια, καὶ ἄλλοτε μὲ ἀδειανὸ τὸ στομάχι, — ἢ μὲ σχισμένη τὴν καρδιά. Γνώρισε τῆς ἀγριώτερες μεταπτώσεις τῆς ψυχῆς του, πότε νὰ φωνάζη μ' ἐνθουσιασμό «'Εγὼ εἶμαι ὁ Βάκχος πού χαρίζω στὴν ἀνθρωπότητα τὸ θεῖο μεθύσι τοῦ πνεύματος», καὶ πότε πάλι συντριμμένος νὰ καταριέται τὴν ὑπερξί του ὡς τὸ ἀθλιότερο πλᾶσμα τοῦ δημιουργοῦ. Φτωχὲ μὰ μεγάλε Μπετόβεν — πόσα μποροῦν νὰ στοχασθοῦν γιὰ σένα. Τὸ ἔργο σου χειροπιασμένο μὲ τὸν ἀληθινότερο πόνο, τ' ἀγάθια τῆς ζωῆς σου, τὰ μεγάλα σύμβολα πάνω στὰ ὁποῖα στηρίχτηκες ὡς ἄνθρωπος καὶ ὡς καλλιτέχνης (ὡς πρότυπα ἔλεγε, εἶχε τὸν Σωκράτη καὶ τὸν Χριστό), σὲ πόσα συμπερά-

ματα μποροῦν νὰ φέρονν μιὰ συμπάσχουσα καὶ ἀνώτερη ψυχὴ, καὶ μὲ ποιῆς μεγάλες φυσιογνωμίες νὰ σὲ παρομοιάσῃ. Ὁ ποιητὴς εἶπεν ὁ Πλάτων εἶνε τὸ ἱερὸ πτηνὸ μὲ τὸ ὁποῖον τὸ θεῖον ἐπικοινωνοῖ πρὸς τὸν ἀνθρῶπον. Ὡς μεγάλος ποιητὴς καὶ σὺ, δὲν ἀνέβινες ἀραγε πρὸς τὰ ἐκεῖ καὶ σὺ, δὲν ἀνέβινες ἀραγε πρὸς τὰ ἐκεῖ γιὰ νὰ σοῦ ὑπαγορεύσῃ Ἐκεῖνο τὰ θεῖα του ῥήματα; Τὸ μονοπάτι αὐτὸ μήπως δὲν ἦταν ἀραγε τὸ ἐντεκτῆρι ἐνὸς θεοῦ μ' ἕνον ἀνθρωπο ἐντολοδόχο;

Ἄλλ' ἀφοῦ λιπόψυχος καὶ ματωμένος ἀπὸ τὴ ζωὴ, καὶ τότε ἐκεῖ ζητοῦσες ἀνακούφισι, ἦτανε ἀκόμη γιὰ σένα ὅτι πρὸ δεκαοχτῶ αἰώνων ἦτανε καὶ γιὰ τὸν ἄλλον ἐκείνον μεγάλον ἀνθρωπιστὴ τὸν Ναζωραῖο, πὸν ματωμένος κ' αὐτὸς ἀπὸ τὴ ζωὴ, ζητοῦσε ἀνακούφισι ἀνεβαίνοντας μονάχος πρὸς τὸ Ὄρος τῶν Ἐλαιῶν.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΧΩΡΙΣ ΕΚΦΡΑΣΙΝ

Πῶς θὰ μεταφράσουμε ἑλληνικὴ τὴ λέξι inexpression, τῆς ὁποίας σὲ κριτικῆς καὶ σὲ μελέτες κάνουν συχνὰ χοῖσι οἱ εὐρωπαῖοι μουσικολογοὶ ὁσάκις κρίνουν ἔργα πὸν ἀνήκουν στὴ μοντερνιστικὴ μουσικὴ; Δὲν ὑπάρχει βέβαια, ἄλλη καταλληλότερη λέξι ἀπὸ τὴ λέξι ἀνέκφρασις.

Ἡ ἀνέκφρασις, λοιπόν, ἢ — μὲ ἄλλα λόγια — ἢ ἑλλειψις ἐκφράσεως εἶνε τὸ κυριώτερον ἴσως χαρακτηριστικὸ τῆς μοντέρνας μουσικῆς.

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ πᾶρη κανεὶς τὴ λέξιν αὐτὴ μὲ τὴν κυριολεκτικὴ τῆς σημασίᾳ, μᾶς λέει ὁ κριτικὸς κ. C. De Liever σ' ἕνα ἄρθρο του, πὸν δημοσ εὔτηκε τελευταίως στὴ Revue Musicale Belge. Ἄν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μοντέρνους συνθέτας — γράφει — αὐτοχαρακτηρίζονται ὡς ὁπαδοὶ μιᾶς τέχνης ἐντελῶς ἀνεκφραστικῆς, σὲ τοῦτο πρέπει νὰ διακρίνη κα-

νεὶς μιὰν ὑπερβολή, ἀναπόφευκτα συνδεομένη μὲ τὴν ἀρχικὴν ἐκδήλωσι κάθε νέας τέχνης.

Ἡ ἀνέκφρασις αὐτὴ ἔχει στὴν πραγματικότητα τὴ σημασίᾳ μιᾶς ἀντιδρασεως κατὰ τοῦ ρωμαντισμοῦ καὶ τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ. Οἱ νεωτεριστὰι συνθέται ἐπιζητοῦν νὰ δημιουργήσουν μιὰ μουσικὴν, ἢ ὁποῖα νὰ μὴν εἶνε οὔτε μεγαλοστομη, οὔτε ἀέριστη ἢ ανακριβής, μιὰ μουσικὴν, ἢ ὁποῖα νὰ πλησιάζη πρὸς ἐκείνην τοῦ Μπάχ. Τὴν ἀνέκφρασις πρέπει νὰ τὴν ἀντιληφθῆ κανεὶς, μὲ τὴν σημασίᾳ τῆς ἑλλείψεως λυρικῶν ξεχειλισμάτων καὶ ὑπερβολῶν, μιὰν ἀνεκφρασιν ὅπως συναντᾶται σὲ μερικῆς ἀπὸ τὶς φουγκες τοῦ Μπάχ, στὶς ὁποῖες ἢ ὠμορφιὰ τῶν μελωδικῶν γραμμῶν καὶ ὁ πλοῦτος τῆς πολυφωνίας προσδίδουν μιὰν ἀνωτέρας καλλιτεχνικῆς ὑποστάσεως ἐκφρασι,

I. ΓΚΡΕΚΑΣ



ALEX THURNEYSSSEN

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΘΕΣΙΣ ΚΑΙ ΚΑΘΗΚΟΝΤΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

“Οποιος έλαβε τόν κόπο νά παρακολουθήση συστηματικά τις μουσικοκριτικές συζητήσεις, πού δημοσιεύονται στις καθημερινές εφημερίδες και τά περιοδικά έσωτερικού και έξωτε- ρικού με τό σκοπό νά πλουτίση τις γνώσεις του, είδε στό τέλος τής εργασίας του αυτής όχι με μικρήν έκπληξιν, ότι έκτός από ένα δυνατό κε- φαλόπονο και μίαν όχληρή κακοστομαχιά δέν έκέρδισε τίποτε από όσα ένόμιζε, ότι θά μπο- ρούσε να του παράσχουν ή διάφορες διαφωτί- σεις πού έδιόρασε.

Θ' άναγκασθή τότε νά θεραπεύση τις συμπα- θητικές αυτές φυσιολογικές έννοχλήσεις μ' ένα από τά γνωστά μέσα. Ένας μακρυνός περιπα- τος θά τόν άπαλλάξη και από τό τελευταίο υπόλοιπο τής κακοδιαθεσίας του και θά του δώση πίσω τή δροσερότητα τών πνευματικών του δυνάμεων τόσο, ώστε νά μπορή νά άρχισή πάλι νά άσχολήται με... τό ίδιο ζήτημα.

Άλλά τώρα χωρίς άστεία !

Είπε παράξενο πόσο λίγοι σήμερα έ- χουν μιá γνώμη σαφή και συγκεκριμένη για τό ρόλο και τά καθήκοντα τής Μουσικοκριτικής.

Πρέπει νά πώ, ότι άν έδω μιλω γενικά για κριτικούς, δέν έννοώ έν τούτους παρά εκείνους πού έχουν έπιδοθή εις τήν άσχολιάν αυτήν με άναμφισβήτητη ειλικρίνεια και με τά άπαραίτη- τα έφόδια γνώσεων και φυσικής ικανότητας.

Γιατί, αλήθεια, δέν δοκιμάζω νά άσχοληθώ με τις άγονες φλυαρίες του σωρού εκείνου τών έρασιτεχνών, με τις υπερβολικές άξιώσεις, πού δίνουν τόση σημασία στη προσωπική τους γνώ- μη, χωρίς νά συναισθάνονται πόσο μικρό ρολο παίζει ή δική τους, ή όποιουδήποτε άλλου ύπο- κειμενική γνώμη και καλλιτεχνική αντίληψις εις τά ζητήματα τής Τέχνης. Οί σύγχρονοι του είδους αυτού διείδον εις τήν Κριτικήν τής Τέ- χνης έν γένει ένα άσυλο, όπου μετά τήν άπο- τυχίαν άλλων προηγουμένων επιχειρήσεων όχι μόνον έγεναν δεκτό, αλλά ηήσαν και τήν ευ- καιρίαν νά χρησιμοποιήσουν κάπως τήν άνικανό- τητά τους, και όχι μόνον αυτό, αλλά άκόμη και νά τής δώσουν τό κύρος και τήν έπιβολήν, πού έξασκει τό έντυπον. Τό εύπιστο πολύ Κοινόν δέν εινε φυσικά εις θέσιν νά ξέρη τι πνευμα-

τικοί ήρωες έχουν αναλάβει νά τό διαφωτίσουν για τά ζητήματα τής Τέχνης !

Εύτυχώς τό άτοπον αυτό έκτυπήθηκε τόσο, ώστε οί διευθύνσεις τών εφημερίδων, πού άρχί- ζουν νά συναισθάνονται τήν ευθύνην τους, προσπαθούν νά έχουν ως τεχνοκρίτας, εις τήν Κεντρικήν Ευρώπην πρό πάντων, ειδικούς και πολύ συχνά καλλιτέχνας έτσι, ώστε νά εινε βέ- βαιοι, ότι ή λόγω ειδικής μελέτης, ή λόγω τών καθημερινών τους άσχολιών εινε εις θέσιν νά έκπληρώσουν τόν προορισμόν τους.

Άλλά αυτό εινε τό δυσάρεστο :

“Οτι και αυτοί άκόμα, πού πρέπει πραγματι- κώς νά άναγνωρισθούν σοβαρά μορφωμένοι στην ειδικότητά τους, φαίνονται τόσο ζαλισμέ- νοι, ώστε σεδόν θά μπορούσε κανείς νά πη, ότι δέν άντελήφθησαν άκόμα τόν σύγχρονο ρόλο τής Κριτικής.

Γράφουν πολλά καλά, πολλά σοφά και άξιο- θαύμαστα. Βρίσκουμε στα δημοσιεύματά τους ιδέες και έκφράσεις όσες θέλουμε. Άλλά ό κα- θένας παίρνει τή δική του κατεύθυνσι. Λείπει τό σύστημα, ή συγκέντρωσις υπό τό σκήπτρο μιás μεγάλης γενικής συνεκτικής ιδέας.

Άς όμολογήσουμε πώς με τήν ποικιλίαν τών συγχρόνων εμφάνισεων εινε πραγματικώς δύ- σκολο νά βρεθή μιá βάσις σεβαστή από όλους. Πρέπει όμως εις τούς νά άναζητήσωμε τή βásiν αυτήν, ν' άποκτήσωμε συνείδησιν μιás θε- μελιώδους άρχής για νά μη διατρέχωμε πιά τόν κίνδυνο, ότι με ό,τι γράφομεν μεγαλώνομεν άπλούστατα τή γενική άβεβαιότητα. Άς ρωτή- σωμε λοιπόν :

Ποιός εινε ό ρόλος, τί πρέπει νά εινε εις τήν έποχήν μας ή Τεχνοκριτική ;

Πρέπει νά εινε ένα όργανο συμβιβαστικό, ένα όργανο έρμηνευτικό μεταξυ τής Τέχνης και του μεγάλου εκείνου μέρους του Κοινού, πού δέν έρχεται συχνά εις στενήν επαφήν με αυτήν.

Έπί τή ευκαιρία αυτή μπορούμε νά άναφέ- ρομε, ότι υπήρξε μιá έποχή κατά τήν όποιαν ή δημοσία κριτική έπερίττειε. “Οχι βέβαια διότι ή πλειονότης του λαού άντελαμβάνετο κατά τήν έποχήν εκείνην τήν μουσικήν παραγωγήν περι-

σότερο παρό σήμερα και επομένως δὲν ὑπῆρχεν ἀνάγκη ἐνὸς προσανατολισμοῦ ἀπὸ τοὺς εἰδικοῦς Τεχνοκρίτας. Ὅχι! Αὐτὸ εἶνε πλάνη! Ἄλλὰ ἀπλοῦστα διότι ἡ Μουσική, ὡς Τέχνη — δὲν ἐννοῦν βέβαια καὶ τὴν δημοικίην — μέχρι τοῦ τέλους τῆς 18ης ἑκατονταετηρίδος, ἀκόμη, ἦτο τὸ ἐξαιρετικὸν προνόμιον μᾶς κοινωνικῆς τάξεως, ἡ ὁποία λόγῳ γεννήσεως, ἀνατροφῆς, μορφώσεως καὶ μακρᾶς παραδόσεως εἶχεν ἀναπτύξει καὶ ἐκλεπτύνει τὴν ἀντίληψιν διὰ τὴν Τέχνην ἐν γένει καὶ ἦτο φυσικὰ εἰς θέσιν νὰ μορφώσῃ ἰδίαν κατὰ τὸ μᾶλλον, ἢ ἦτο ἄσφαλὴ γνώμη. Ἀργότερα μόνον, ὅταν μὲ τὸ δημοκρατικὸν κύμα τῆς Γαλλικῆς ἀναστατάσεως ἡ Μουσικὴ μετεχομισθῆ ἀπὸ τὸ ἀριστοκρατικὸν σαλόνι εἰς τὴν δημοσίαν αἴθουσαν συναυλίας, ἔγεινεν ἀντιληπτὴ ἡ μεγάλη ἀπόστασις, πού ὑφίσταται μετὰ τῶν ἀπόψεων τοῦ Δημοσιογροῦ Καλλιτέχου ἀνάμεσα στὴ λαϊκὴν ὀλοτητα.

Καὶ ἀποτέλεσμα τούτου εἶνε ἡ δημιουργία μᾶς ἀπαραίτητης ἀνάγκης: Νὰ ἐπέλθῃ καὶ πάλιν ὅσον αὐτὸ εἶνε δυνατό, ἡ ἐπαφὴ — πού, εἴπαμε, ἔλειψε — μετὰ τῶν Λαοῦ καὶ Καλλιτέχου μὲ μίαν δημοσίαν φωνὴν ἀκουστὴν καὶ ἀπὸ τὰ δύο μέρη. Ὅστε ἐκτοτε ὁ Δημοσιογροῦς-Κριτικὸς ἀνέλαβε πρὸ πάντων αὐτὸ τὸ καθήκον καὶ σήμερα περισσότερο παρὰ ποτε.

Γιατὶ τὰ τελευταῖα ἑκατὸ χρόνια ἡ ἀνθρωπότης ὄχι μόνον δὲν προσανατολιστικῶς περισσότερον πρὸς τὴν τέχνην, ἀλλ' ἀπεναντίας ἀπομακρύνθηκε ἐπικινδύνως ἀπὸ αὐτήν. Θὰ ἐχρηιάζετο ἰδιαίτερα ἐξέτασις γιὰ τὴν ἀνακάλυψιν τῶν αἰτίων. Τοῦτο μόνον εἶνε βέβαιον: Ἡ μηχανὴ καὶ τὸ σπὸρ ἔδωσαν στὸ κόσμον μίαν τέτοια κατεύθυνσιν γιὰ τὴν ὁποίαν ἡ μουσικὴ δὲν βρίσκεται, ἢ ἂς ποῦμε δὲν ἦρε τουλάχιστον ἀκόμη τὸν δρόμον. Ὁ σημερινὸς ρυθμὸς τῆς ζωῆς ἀπομυζᾷ ὅλας τὰς δυνάμεις τῶν ἀτόμων σὲ βαθμὸν, πού ἀπὸ ἔλλειψιν χρόνου ἀκόμη δὲν εἶνε εἰς θέσιν νὰ ἀσχοληθοῦν σοβαρὰ μὲ ὅ,τι δὲν ἐνδιαφέρει τὸ ἐπάγγελμά τους, ἔστω καὶ ἂν αὐτὸ ζῆ δίπλα τους. Ἰδίως γιὰ τὰ ζητήματα τῆς τέχνης ἀφήνεται ὁ καθέννας ὀλόκληρος; στίς πληροφοροφίαις, πού τοῦ παρέχουν οἱ καθημερινῆς ἐφημερίδες.

Καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός αὐτὸ γεννᾶται γιὰ τὸν τεχνοκρίτην περισσότερον παρὰ γιὰ κάθε ἄλλον δημοσιογροῦν τὸ ὑψηλὸν καθήκον τῆς εὐθύνης. Γιατὶ δὲν κοστίζει ὀρισμένως πολὺ νὰ διηγηθῆ κανεὶς σ' ἓνα τελείως ἀπροετοίμαστο ἀκροατικὸν πράγματα, πού δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ πιστέψῃ γιατί οὔτε εἰς θέσιν εἶνε, οὔτε ἔχει καιρὸ νὰ ἐξετάσῃ ἂν εἶνε σωστά, ἢ ὄχι. Καὶ εἶνε δυστυχῶς ἀλήθεια, ὅτι πολλὰ σφάλματα γίνονται ἀπὸ ἔλλειψιν προσοχῆς εἰς τὴν εὐθύνην αὐτήν. Ἡ αἰτία αὐτοῦ εἶνε καὶ πάλιν ἐν μέρει ἡ

σχετικὴ ἄγνοια τοῦ κοινού, πού ἐπιτρέπει εἰς καθὲν ἐρασιτέχνην, πού ἔχει τὴν ματαιοδοξίαν αὐτήν, νὰ ἐκφράζεται δημοσίᾳ περὶ Τέχνης, καὶ ἐν μέρει εἰς τὴν πραγματικῶς δύσκολον θέσιν τοῦ Τύπου, τῶν διευθύνσεων τῶν ἐφημερίδων, πού φυσικὰ δὲν εἶνε δυνατόν νὰ εἴρουν τόσους τεχνοκρίτας συνεργάτας.

Ἐπειτα συνήθως παραβλέπουν, ὅτι γιὰ νὰ γεινῆ κανεὶς κριτικὸς, ἀπαιτεῖται ἐκτὸς τῆς μορφώσεως καὶ τῶν ἀπαραίτητων γνώσεων καὶ μιᾶ φυσικῆς κλίσεως. Τότε μονάχα ἡ ἐργασία τοῦ κριτικοῦ εἶνε κατὶ παραπάνω ἀπὸ ἓνα ἀπλό ρεπορτάζ. Ὅστε μονάχα ὅποιος ἐκ φύσεως καὶ ἀπὸ ἐνστικτον ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ βλέπῃ καὶ νὰ ἐξετάσῃ τὰ πράγματα ἀντικειμενικὰ θὰ μπορέσῃ νὰ ἀνταποκριθῆ στὰ καθήκοντα πού ἐπιβάλλει ἡ κριτικὴ τῆς Τέχνης.

Καὶ ὅταν λέω «καθῆκον» ἐννοῶ καὶ παραπάνω ἀπὸ τὴν ἀπλὴ ἀρνητικὴ ἐπίκρισι. Ἡ ἀληθινὴ αἰσθητικὴ ἄξια τῆς Κριτικῆς δὲν εἶνε ἡ ἀρνητικὴ ἐπίκρισις, ἀλλὰ ἡ θετικὴ ἐξέτασις, πού παρορμᾷ τὴν ἔμπνευσι καὶ τὴ σκέψιν, εἰς τὴν ὁποίαν, ὅπως ἐτόνισα καὶ παραπάνω καὶ δὲν θὰ παύσω νὰ τονίζω, τὸν μικρότερον ῥόλον παίξει «ἡ προσωπικὴ γνώμη», ἡ προσωπικὴ ἀντίληψις τοῦ καλοῦ ἐκ μέρους τοῦ Κριτικοῦ. Ὁ κρίνων πρέπει ἀπεναντίας νὰ προσπαθῆ νὰ λησμονήσῃ τις ἀτομικῆς ἐντυπώσεις, πού, ὅπως εἶνε φυσικὸ, ἔδεδεχτηκεν ἀπὸ ὅ,τι εἶδεν, ἢ ἄκουσε καὶ ἐλεύθερος ὕστερα ἀπὸ ὑποκειμενικῆς ἐπιθυμίας νὰ ἐπιδοθῆ σὲ μιὰ καθαρῇ, θετικῇ, ἀπηλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἐμπάθεια ἐξέτασι τοῦ Καλλιτεχνήματος. Μονάχα μίαν τέτοια ψυχρὴ ἐξέτασις, μονάχα ἓνα ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ἀπόψεων ἔχει σημασίαν γιὰ τὸ ὑπὸ κρίσιν ἔργον, ἢ ἐκτέλεσι.

Γιατὶ τὸ κάτω ἡ κριτικὴ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν δὲν ἐνδιαφέρει παρὰ γιὰ τὸ κέρδος πού δίνει εἰς τοὺς ἄλλους. Αὐτὸς εἶνε ὁ σκοπὸς τῆς.

Μόνον ὑπὸ αὐτὰς τὰς προϋποθέσεις ἀποκτᾷ ἡ Κριτικὴ ἄξιαν δημιουργικὴν καὶ κατορθώνει νὰ σπρώξῃ πρὸς νέους δρόμους, νὰ δώσῃ νέες ἰδέες, πού νὰ ἔχουν κατὶ γόνιμον μέσα τους. Ἔτσι μπορεῖ μαζὶ μὲ τὸν Δημοσιογροῦν Καλλιτέχνην νὰ συνοικοδομήσῃ, νὰ συνεργασθῆ γιὰ νὰ δώσῃ μορφήν εἰς τὴν ἐκφρασιν καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς τῆς. Γίνεται μάλιστα ἓνα εἶδος πνευματικῆς σύγχρονης ἱστορίας γιατί σ' αὐτὴν θὰ βρίσκωμε, ἂν στὸν πιστότερον καθρέπτη, τὴν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον ὁ αἰὼν, ἡ ἐποχὴ, εἰς τὴν ὁποίαν ἐγράφηκε ἠσθάνεον καὶ ἐσκέπτετο.

Μόνον αὐτὴ ἡ ἀντίληψις τῶν καθηκόντων τῆς Κριτικῆς τῆς Τέχνης μπορεῖ νὰ τὴν βοηθήσῃ στὴν ἐκπληρωσὴ τῆς σοβαρᾶς καὶ ὀραίας ἀποστολῆς τῆς.

ΑΛΕΞ. ΤΟΥΡΝΑΙΪΣΣΕΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Ο ΘΛΙΜΜΕΝΟΣ ΔΙΑΒΑΤΗΣ

IL ROVERO PASSANTE

(Για φωνή βαρυτόνου)

Στίχοι
Γ. Α.

Μουσική
Γεωργ. Λαμπιλέτ.
(Giorgio Lambellet)

Andante mosso

Φτω-χός δια-βα-της με: την φυ-γή θλιμ-
Per l'er-mo stra-da un po-ve-ro pas-

Andante mosso

p

-μέ-νη "Α! Στήν έρ-μη σφαίρα περ-πα-
-san-te Ah! Cor a-ria tris-ta cur-ve

sempre legato fino alla fine

στεύ-σκο-φοί Τι να γι-ρεύ-η, που τά-χα νά'ση-
se-ne-vo Che cer-ca ma... i-e do-ve su di-

ritenuto tempo

- γαι - - νη "A.
- ri - - ge Ah!

Και ποιος να τον μα - ραι - - νη κου -
E qual do - lo - rei sen - te in

poco più mosso

- φος κα - υ - ρος Με - θά γυ - - ρω η ζω η ο κάμ - πος κά - λιαν
fon - - do al cor E tut - to gio - iain. torno il cam - po è già fia.

rit tempo

rall

- θι - - λει τ' αν - δό - νι στο κλαρι χα - ρος τρα - γού - δαρχι - - λει Μαύτος χα -
- ri - - to E can - to l'u - si qu'io i suoi can - ti dà - mo - - re. Ma lui non

rit

- ρά δέν έ - χει "Α ναι χα - ρά δέν έ - χει και περ - σα - τει
può gio - i - re Ohi - mè non può gio - i - re! E se ne va

crescendo

και περ-πο-σει και να ει παει ο καυμε-νος πα ει
 E se ne va Lon.ta no senevalonta .no so lo

crescendo

p

παει ο καυμε-νος πα ει Me thā yū pawē zw ē
 po verinose ne va È gio ia tut tojn tor

-no

χα ρας κραυ-δαρ-χι λει τήν-δο νι στο κλαρι
 È can ta l'u si gnuo lo i suoi can ti d'amor

rit

Φρω-χος δια - - βο της με τη φυ-χη θλιμ-με νη
 Per l'or ma stra da un po ve-ro pas san te

'A!
 Ah!

Στην έρ-μη σπαταί μερ-μα... σέψ... σκου...
 Con. a - ria tris - ta cur - ve se ine

- φρασ
 vo

Τι νό γυ... πρε... η σου τα... χα... να μη γαι... νη
 Che cer - ca ma... i... e do ve si di... ye

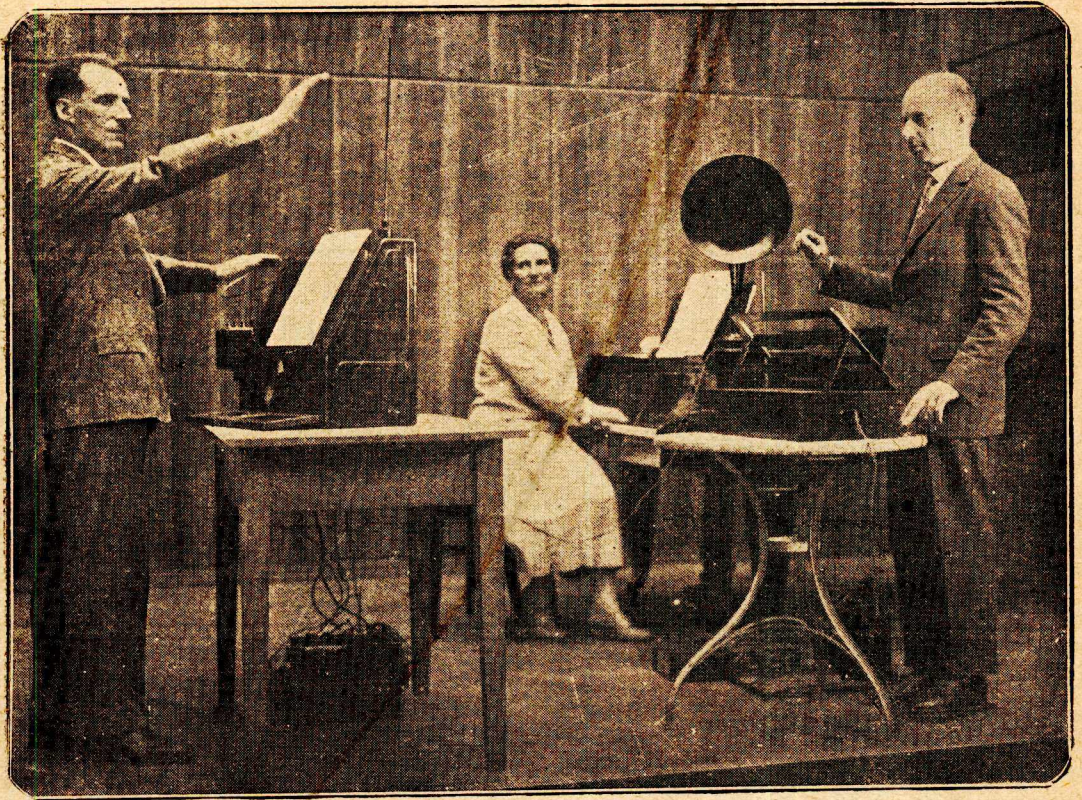
'A!
 Ah!

Και ποιός να τον μα ραι... νη Ποιός; 'A! Ποιός; 'A!
 È qual do lor ei sen... te Qual? Si qual? Si

Ποιος,
 quai?

'A! και κρυφός και μο...
 È sen tem fon. doal cor...

Χαραξί Μουσικής υπό Μιχαήλ Κωυσταντινίδου
 Όδός Βασιλά 109.



Ὁ καθηγητὴς κ. Τερεμίν ἐκτελῶν μὲ τὸν βοηθό του ἓνα duo μὲ συνοδεία πιάνου

Ἡ ΗΛΕΚΤΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

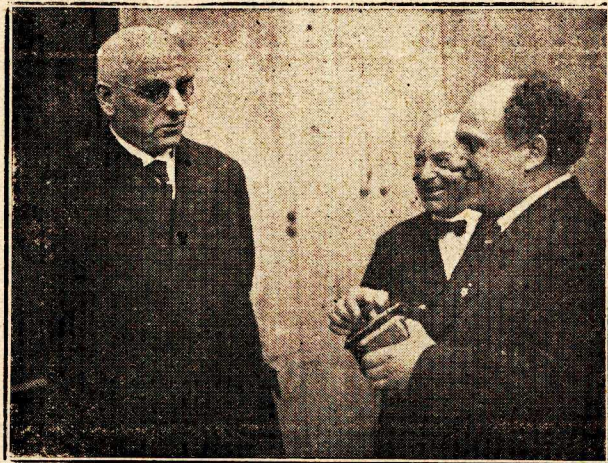
Ἡ μανία τῆς ἀναζητήσεως τοῦ νέου στῆ μουσικῆ ὄχι μόνον δὲν σταματᾷ στοὺς μουσικούς κόσμους, τῆς Εὐρώπης ἀλλ' ἀπεναντίας ὀλοένα ἐντείνεται περισσότερο. Στὴν ἐπιπόνησι τῆς ἀτοικῆς ἢ τῆς πολυτονικῆς, τῆς ἀνεκφραστικῆς (inexpressive), τῆς ἀντικειμενικῆς τῆς ἀπολύτου μουσικῆς, καθὼς καὶ τῆς μουσικῆς, ποὺ περιέχει τέταρτα τοῦ τόνου, προσετέθη τελευταίως καὶ ἡ ἐπιπόνησις τῆς ἠλεκτρικῆς—ὅπως τὴν ὀνομάζουν—μουσικῆς, γιὰ τὴν ὁποίαν ἔγινε τελευταίως πολὺς λόγος σὲ ἀνταποκρίσεις στὶς ἐφημερίδες μας, καὶ γιὰ τὴν ὁποίαν μᾶς ὀμιλεῖ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα τεύχη γνωστοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ ὁ μουσικολόγος κ. Brüggemann. «Τῆς μουσικῆς αὐτῆς—γράφει ὁ κ. Brüggemann—μᾶς ἔδωσαν μὴν ἰδέει σὲ δύο διαλέξεις οἱ καθηγηταὶ κ. κ. Theremin καὶ Jorg Mager, ὁ καθένας τῶν ὁποίων σπρωτίζει τὴν ἐπιπόνησιν σὲ μὴν ἰδιαιτέρῃ μέθοδῳ. Ἀπὸ τὰς δύο μεθόδους ἡ πρώτη ἐκείνη τοῦ κ. Theremin—εἶναι πλέον τελειοποιημένη, ἀλλὰ περιλαμβάνει

μόνον μέρος τῶν ἤχων ποὺ ἡμπορεῖ νὰ ἀποδοθοῦν διὰ μέσου τῶν ἠλεκτρικῶν κυμάτων· ἐκείνη δὲ τοῦ Mager εἶναι τεχνικῶς λιγώτερο τελειοποιημένη ἀλλ' ἀνοίγει εὐρυτάτους ὁρίζοντας στὴν ἠλεκτρικὴν αὐτὴ παραγωγή τῶν ἤχων. Ἐνῶ ἡ πρώτη μέθοδος μᾶς ἀπεκάλυπτε τὸ δυνατόν τοῦ νὰ ἐκτελέσουμε π. χ. μιὰ συμφωνία τοῦ Μπεταβενχωρὶς ὄργανα, ἡ δευτέρα μέθοδος μᾶς ἔδινε μὴν εἰκόνα, ἔστω καὶ συγχυσιμένη, τοῦ ὅ,τι θι εἶνε μὴν ἡμέραν ἢ ἔλεση ὀρωμένη μουσική. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶνε ἰσχυρὴ νὰ ἐπιτύχη μὴν ἀκριβῆ ἀπ' ὅσοι κάθε ἤχου τῆς φύσεως, κάθε κραυγῆς ζώου, κάθε κλαυθῆματος πουλιῶν, κάθε ἀκουστικῆς ἐντυλώσεως, πάντα ταῦτα δὲ χωρὶς τὴ βοήθεια καὶ τοῦ παραμικροτέρου μουσικοῦ ὄργάνου, ἀλλὰ μὲ μόνον τὸ κανονιστικὸν ὄργανον τῶν ἠλεκτρικῶν κυμάτων τοῦ ὁποίου ὁ Jorg Mager μᾶς ἔδειχνε ἴσχυ μωρφᾶς, τὸ Sphaerophon καὶ τὸ Kalidophon, ποὺ ὁ ἴδιος ἐφ' ἔργῳ. Ὡστε εἴμπορεῖ νὰ προφητεῖσθαι κανεῖς, ὅτι ἡ μουσικὴ αὐτὴ, ἀφοῦ ὑπερβῆ τὰ

θρια τῆς περαματικῆς φάσεως, θὰ κἀνή τὴν καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισί τῆς μὲ συμφωνίαις «ἀπὸ τοῦ φυσικοῦ» οἱ ὁποῖαι δὲν θὰ ἔχουν πιά καμμίαν ὁμοιότητα μὲ τῆς συμφωνίας, δὲν λέμε τοῦ Μπετόβεν, ἀλλ' οὔτε τοῦ Στραβίνσκη, τοῦ Χίντεμιτ, τοῦ Μιλῶ κ.λ. καὶ οἱ ὁποῖαι θὰ μᾶς προξενήσουσαν ἀκουστικὰς ἐντυπώσεις τόσης γλυκύτητος καὶ τόσης δυνάμεως, πὺδ ἢ φύσις αὐτή, δὲν θὰ εἴμποροῦσε μὲ τόσῃν ὑπολογισμένην ἐντατικότητα νὰ μᾶς τῆς προκαλέσῃ

Αὐτὸ εἶνε ὅ,τι εἴμποροῦμεν ἀπὸ τώρα νὰ προφητεύσουμε. Εἶνε ὅμως τοῦτο ἀρκετὸ γιὰ νὰ ἐννοήσουμε, ὅτι ἡ καὶ' ἐξοχὴν ἐλεύθε-

θερη αὐτὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος εἶνε οὐσιωδῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τῆς χθεσινῆς καὶ σημερινῆς μουσικῆς καὶ, ὅτι δὲν εἶνε μία τελειοποίησις τῆς δικῆς μας μουσικῆς, τὴν ὁποίαν θὰ ὀνομάσουμε κανονισμένην



Ὁ κ. Γιόργκ Μάγκερ ἐπεξηγῶν στὸν πρωθυπουργὸ τῆς Πρωσσίας κ. Μπράουν τὴν ἐφεύρεσί του «rhätorphon».

θὰ εἶνε ἓνα μίγμα τῶν δύο μουσικῶν καὶ θὰ ἀντιπροσωπεύουν μιὰ «τρίτη μουσικὴ».

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΕΝΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

“ΚΑΡΝΤΙΛΛΑΚ,, ΤΟΥ Π. ΧΙΝΤΕΜΙΤ

Τὸ μελόδραμα «Cardillac» τοῦ περιφήμου γερμανοῦ νεωτεριστοῦ συνθέτου P. Hindemith, διὰ τὸ ὅποιον γίνεται πολὺς λόγος στὸν εὐρωπαϊκὸ μουσικὸ κόσμον, ἀντιπροσωπεύει τὴν ἐντονώτερη ἀρνησι κάθε παραδόσεως στὴ μουσικὴ.

Εἶνε ἡ πρώτη φορά, πὺδ ἡ σχολὴ τοῦ Μπάχ, ἡ σχολὴ τῆς «Pure» μουσικῆς ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἓνα μελόδραμα. Πεπεισμένους, ὅτι τὸ μελόδραμα δὲν πρέπει νὰ διαφέρει κατ' οὐσίαν ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη σύνθεσιν, ὁ Χίντεμιτ ξαναγύρισε καθολοκληρίαν στὶς μορφὰς τοῦ Μπάχ.

Ὁ Καρδιλλάκ εἶνε ἓνας χρυσοχόος—πὺδ ἀγαπᾷ τοὺς θησαυροὺς πὺδ ἔχει σὲ σημεῖον ὥστε γιὰ νὰ τοὺς ἀποκτήσῃ ἐκ νέου σκοτᾷνε ἐκείνους, πὺδ τοὺς ἀγοράζουν. Ὁ τελευταῖος ἀγοραστὴς εἶνε ὁ ἐραστὴς τῆς ἰδίας του κό-

ρης, τότε δὲ ὁ χρυσοχόος προδίδεται.

Ἄλλὰ, δολοφονία καὶ ἀγάπη πὺδ παίζουν τόσο σπουδαῖο ρόλο στὸ μελόδραμα, δὲν φαίνεται νὰ ἐνέπνευσαν τὸν Χίντεμιτ. Τῆ στιγμῆ τῆς δολοφονίας, ἡ μουσικὴ σιωπᾷ καὶ στίς ἐρωτικὰς σκηνὰς δὲν ἐκφράζει κανένα σανσουαλισμὸ καθὼς συμβαίνει καὶ στὸν Μπάχ καὶ ἐκεῖ πὺδ παρουσιάζεται τὸ τραγοῦδι μὲ βοκαλίς. Τὸ ὕφος εἶνε ἐκείνο, πὺδ ταιριάζει σὲ ὀρχήστρα δωματίου. Εἶνε κοντραποντιστικὸ καὶ πολὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴ μελοδραματικὴ συνθήκη.

Εἶναι εὐεξήγητο, ὡς ἐκ τούτου, τὸ ὅτι τὸ μελόδραμα ἐπροκάλεσε σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ δυσθυμίαν τοῦ κοινοῦ σὲ ὅλα τὰ θέατρα τῆς Γερμανίας ὅπου ἐδόθη καὶ μόνον εἶχεν ἀληθινὴν ἐπιτυχίαν ἐξαιρετικῶς στὸ Wiesbaden.



ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ. — Ἡ ἔλλειψις στὴν Ἑλλάδα ἑνὸς σοβαροῦ εἰδικοῦ μουσικο-καλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ, τὸ ὅποιον νὰ καθρεφτίζῃ καὶ νὰ βοηθῇ στὴν ἀνάπτυξί της τῆ μουσικῆ μας ζωῆ, ποῦ, ἰδίως κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια, ὁλοένα εὐρύνεται καὶ ἐντείνεται καὶ παρουσιάζει σοβαρὰ τοπικὰ καλλιτεχνικὰ ζητήματα, ἐπέβαλε τὴν ἰδέα τῆς ἐκδόσεως τῆς μηνιαίας μουσικοκαλλιτεχνικῆς αὐτῆς ἐπιθεωρήσεως, ἡ ὁποία, μὲ τὴν πολῦτιμη ἐνίσχυσι τῶν καλλιτεχνῶν καὶ φιλομούσων, τὴν ὁποίαν ἐλπίζει ὅτι θὰ ἔχη, θὰ προσπαθῆσῃ νὰ πραγματοποιήσῃ τὸν ἀναμορφωτικὸ της σκοπὸν, δηλαδή: νὰ συντελέσῃ ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερο στὴν αἰσθητικῆ καὶ πνευματικῆ διαπαιδαγῶγῃσι τοῦ κοινοῦ.

Ἡ «ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΘΗΝΩΝ», — Ἀνάμεσα στοὺς ἀλαλλαγμοὺς καὶ τὶς αὐτοδιαφημιστικὰς τυμpanοκρουσίαις τῶν διαφόρων ἐπιτηδίων ἐπιχειρηματιῶν τῆς τέχνης, ποῦ ἐκμεταλλεύονται τὶς ἀδυναμίες τῶν ἀφελῶν, ξεχωρίζει ἡ σοβαρὴ καὶ θετικὴ ἐργασία τῆς «Χορωδίας Ἀθηνῶν». Τὸ λαμπρὸ αὐτὸ καλλιτεχνικὸ συγκρότημα ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ κ. Οἰκονομίδη σὲ κάθε νέα του ἐμφάνισι σημειώνει ὄλο καὶ μεγαλύτερη ἐπιτυχία.

Ἡ τελευταία ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένη ἐκτέλεσις τῶν δύο ἀριστουργημάτων τοῦ «Μεσσία» τοῦ Χαινδελ καὶ τοῦ Ρέχβιεμ τοῦ Μπράμς, ἀπὸ τῆ «Χορωδία Ἀθηνῶν» (μὲ τὴ σύμπραξι τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν) ἐπιτροπῶν τὶς καλλίτερες προβλέψεις γιὰ τὴ μελλοντικὴ της δράσι καὶ παρουσιάζουν τὸ μοναδικὸν αὐτὸ χορωδιακὸ μας συγκρότημα ἄξιο κάθε ἐνισχύσεως ἐκ μέρους τῆς Κοινωνίας καὶ τῆς Πολιτείας.

Ἡ ΜΠΑΝΤΑ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ. — Τὸ ὄνειρο τῆς συγκροτήσεως μᾶς καλῆς μπάντας τοῦ Δήμου τείνει νὰ πραγματοποιηθῇ μὲ τὴ μετάκλησι ἑνὸς ξένου εἰδικοῦ μουσικοῦ, τοῦ κ. Ἀντωνίου ντὲ Ζανέτι, ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε τὴ διεύθυνσί της.

Ἐπὶ τέλους ὑπάρχει ἐλπίς οἱ Ἀθηναῖοι νὰ ἀκούσουν μίαν ἡμέρα μᾶ μπάντα τῆς προκοπῆς. Καλὰ μουσικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ εἰμφορῶσεν νὰ ἀποτελεσθῇ μὲ αὐτὰ μᾶ ἀρτία μπάντα εἶχεν ὁ τόπος μας. Ὅ,τι μᾶς ἔλειπεν ἦταν μᾶ ἀνώτερη μουσικὴ εἰδικότης, ἡ ὁποία νὰ ἀνελάμβανε τὴ διοργανώσι της καὶ τὴ διεύθυνσί της φαινέ-

ται δὲ, ὅτι ὁ μουσικὸς στὸν ὁποῖον ἀνετέθη ἡ ἀποστολὴ αὐτῆ, παρέχει ὄλες τὶς καλλιτεχνικὰς ἐγγυήσεις γιὰ νὰ εἶνε κανεὶς ἀπολύτως ἀσφαλῆς, ὅτι θὰ ἐπιτύχῃ τὸ ἔργον, ποῦ ἀνέλαβε.

ΟΦΩΝΟΓΡΑΦΟΣ. — Ἐνῶ ὁ φωνογράφος σ' ὄλον τὸν κόσμον, ἀντιπροσωπεύει σήμερα ἕνα ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα μουσικὰ μορφωτικὰ μέσα (ἔχει εἰσαχθῆ ἡ χρῆσις του καὶ σ' αὐτὰ τὰ σχολεῖα), σ' ἐμᾶς κανάντησε νὰ ἀποτελῇ τὸ ἔσχισμα τῶν αὐτιῶν καὶ τὴν καταστροφὴ τοῦ μουσικοῦ μας γούστου. Τοῦτο δὲ κυρίως γιὰ τοὺς λεγομένους «Ἑλληνικοὺς δίσκους», τοὺς ὁποῖους οἱ Ἑταιρεῖαις θέτουν εἰς κυκλοφορίαν, ποῦ μᾶς σεβρίζουν ὄλη τὴ γοθα veschia τοῦ παλαιοῦ μελοδραματολογίου, τὴν μουσικὴν σαχλοτέρων ὀπερετῶν μας καὶ τὸν ἀμανὲ μὲ ὄλα τὰ τουρκο-ἀνατολίτικα τραγοῦδια, τὰ ὁποῖα μᾶς τὰ παρουσιάζουν ὡς δῆθεν ἑλληνικά. Ταῦτα πάντα δὲ ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον κακοεκτελεσμένα καὶ ἀπαισιῶς ἀποτυπωμένα.

Ποὺς φταίει τώρα γιὰ τὸ κακὸν αὐτὸ; Οἱ διάφορες φωνογραφικὰς Ἑταιρεῖαις, ἢ οἱ ἀντιπρόσωποι τοὺς ἐδῶ;

Τὸ ζήτημα τοῦτο—ποῦ θᾶπρεπε νὰ ἐνδιαφέρετο σοβαρὰ τὸ Κράτος—θὰ τὸ ἐξετάσουν καὶ θὰ τὸ μελετήσουν στὸ μέλλον τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» τὰ ὁποῖα θὰ ζητήσουν γι' αὐτὸ, τὴ γνώμη τῶν διαπρεπεστέρων ἀντιπροσώπων τοῦ πνευματικοῦ μας κόσμου.

ΠΡΟΚΗΡΥΞΙΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ. Ἡ προκήρυξις διαγωνισμοῦ γιὰ τὴν μελοποίησι τῶν χορικῶν μᾶς τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδου, τὴν ὁποίαν ἐδημοσίευσεν πρὸ καιροῦ ἡ Ἐπιτροπὴ τῶν Δελφικῶν Ἑορτῶν, μοιάζει πολὺ μὲ συνταγὴν, τὸ καταπληκτικώτερο δὲ ἀπὸ ὄλα σ' αὐτὴν εἶνε ἡ εὐχὴ τὴν ὁποίαν διατυπῶναι στὸ τέλος ἡ ἐπιτροπὴ, ὅπως οἱ συνθῆται, ποῦ θὰ λάβουν μέρος στὸν διαγωνισμό, ποῦ θὰ προκηρυχθῇ γιὰ τὶς Δελφικὰς Ἑορτὰς τοῦ 1931 γράψουν τὶς μελοποιήσεις τους στή...βυζαντινῆ παρασημαντικῆ.

Ὑστερα ἀπὸ αὐτὸ ἔρχεται φυσικὸ νὰ ρωτήσῃ κανεὶς, ἂν τὴν προκήρυξιν αὐτὴν ὁ κ. Σικελιάνος τὴν ἔκανε ἐμπνεόμενος ἀπὸ τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Μελομένην, ἢ τὴν ἔγραψε καθ' ὑπαγόρευσιν κάποιου καλοῦ ἄνθρωπου;



Ν. ΒΕΡΓΩΤΗ

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ ΤΩΝ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

[*Αλφρέδος Κορτώ — Μπρ. Χούμπερμαν — Μανρ. Μαρεσάλ*]

Ἡ ἐφετεινὴ μουσικὴ μας περίοδος παρουσιάζει ἀναλογίαν ἀπὸ ἀπόψεως ζωηρότητος καὶ πυκνότητος τῶν συναυλιῶν μὲ τὴν κίνησιν τῶν τελευταίων ἐτῶν δηλ. παρουσιάζεται μὲ πολλὴν ἔντασιν.

Ἡ ὑπερέντασις αὐτῆ τῆς μουσικῆς μας κινήσεως—ἀντίθετα μὲ τὶς ἄλλες καλλιτεχνικὰς καὶ πνευματικὰς μας ἐκδηλώσεις, ὅπως π. χ. τὸ δραματικὸ θέατρο—εἶνε φυσικὴ συνέπεια τῆς μουσικῆς μας ὑπερτροφίας, ποὺ καλλιθεροῦν, διαδίδοντας τὸν ἐρασιτεχνισμὸν μεταξὺ τοῦ ὠραίου φύλου κυρίως, τὰ μουσικὰ μας ἰδρύματα, ποὺ ἐπολλαπλασιάσθησαν ἀπότομα μὲ τοὺς διαφόρους πομπώδεις τίτλους, τῶν ὁποίων τὰ περισσότερα ἐξυπηρετοῦν ἐπιχειρηματικούς σκοπούς.

Ἀνεξάρτητα τοῦ ἂν ἡ ὑπερεντατικὴ αὐτῆ μουσικὴ μας κίνησις ἔχει σοβαρότητα ἢ ὄχι, ἂν δηλ. προέρχεται ἀπὸ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη ὡς ἐκδηλώσις πολιτισμοῦ, ἢ εἶνε κατὰ τὸ πλεῖστον ἀπλῶς ἐκδηλώσις σνομπισμοῦ καὶ ἐπιχειρηματισμοῦ, ἀνεξάρτητα τοῦ ἂν τὸ κοινὸ κατακλύζει τρεῖς συναυλιὰς ἀπὸ ἀγάπῃ πρὸς τὴν ἐκλεκτὴν μουσικὴν, ἢ ἀπὸ σνομπισμὸν καὶ μόνον, ἀνεξάρτητα τῶν ζητημάτων αὐτῶν, θὰ μιλήσουμε τώρα σὲ γενικὰς γραμμὰς ἀπὸ τὶς στήλες τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» γιὰ τὰ κυριώτερα μουσικὰ γεγονότα τῶν ἡμερῶν μας.

Καὶ πρῶτα, πρῶτα ἀναφέρω τὸ πολὺ εὐχάριστο γεγονός τῆς ἀνασυγκροτήσεως τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, ποὺ συνεχίζει ἐφέτως τὴν λαμπρὴν ὑπερτριακονταετῆ καλλιτεχνικὴ τῆς δρᾶσις, ποὺ τὴν διέκοψε ἡ ἀστοχὴ σύμπτραξις γιὰ μιὰ διετία τοῦ Ὁδείου στὸν ἐπιχειρηματικὸν Σύνλογον Συναυλιῶν, ὁ ὁποῖος ἄδοξα διελύθη ἀποῦ ἀπέτυχε γενικὰ καὶ κατεσπατάλησε τὴν κρατικὴν ἐπιχορήγησιν.

Τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν μᾶς παρουσίασε μιὰ πρῶτης τάξεως ὀρχήστρα πολυάριθμη καὶ μὲ τὴν σύμπτραξι τῶν ἐκλεκτοτέρων μας καλλιτεχνῶν κατὰ πολὺ ἀνώτερη ἀπὸ τὴν περσινὴ τοῦ Σύνλογου Συναυλιῶν».

Οἱ ἐκτελέσεις τῶν ἐβδομαδιαίων εἰς τὸ «Ἀττικόν» συναυλιῶν τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου εἶνε πολὺ ἐπιμελημένες, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν δὲ τεσσάρων μαέστρον, ποὺ εἶναι ἄληθινὰ μιὰ πολυτέλεια, πολὺ δὲ περισσότερο γιὰ τὸν τόπο μας.

Τὰ προγράμματα ἐξ ἄλλου τῶν συναυλιῶν αὐτῶν εἶναι ἐκλεκτὰ καὶ κατάλληλα γιὰ τὴν αἰσθητικὴν διαπαιδαγώγησιν τοῦ κοινοῦ, ἐν ἀντιθέσει στὰ προγράμματα τοῦ Σύνλογου Συναυλιῶν, ποὺ κατὰ κόρον μᾶς ἐσερβίριζε διάφορα ὑπερμοντέρνα τερατοεργήματα τοῦ εἶδους τῆς «Ἱστορίας τοῦ Στρατιώτη» τοῦ Στραβίνσκι καὶ τῆς «Ἀτμομηχανῆς» τοῦ Ὀνέγγερ. Ἀλλὰ καὶ οἱ τιμὲς, ἰδίως τῶν λαϊκῶν συναυλιῶν, εἶναι προσιτὲς στὸ μὴ πλουτοκρατικὸ κοινόν.

Ἀπὸ τὶς ἐπιτυχίαις τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου ἀναφέρομε τὴν ἱκανοποιητικὴν ἐκτέλεσιν τῆς θανμασίας πρώτης Συμφωνίας τοῦ Σοῦμαν, μὲ διεύθυντὴ τὸν κ. Μητρόπουλο, ποὺ ἐπαίχθηκε, πρᾶγμα ἀπίστευτο, γιὰ πρώτη φορὰ στὸν τόπο μας.

Ἐπίσης ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ἡ καλλιτεχνικὴ ἐμφάνισις τῶν διασήμων καλλιτεχνῶν Ρουμπινστάϊν, Κορτώ, τοῦ μεγάλου Χούμπερμαν καὶ τοῦ διακεκριμένου κ. Μαρεσάλ, ποὺ μετεκάλεσε τὸ Ὁδεῖον καὶ ποὺ συνέπραξαν μὲ τὴν ὀρχήστρα του καὶ ἔδωκαν ρεσιτάλ.

Ἐκτὸς αὐτῶν συνέπραξαν στὶς συναυλιὰς τοῦ Ὁδείου καὶ διάφοροι ἐκλεκτοὶ Ἕλληνες καλλιτέχναι, ὅπως ὁ κ. Λάππας, οἱ δεσ. Ἀνδρεάδου, Μ. Παπαϊωάννου κλπ.

Γενικὰ εἰμφορεῖ κανεὶς νὰ πῇ, ὅτι οἱ συναυλιὰς αὐτὰς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἐκπληροῦν τὸν προορισμὸν τους καὶ θὰ ἐπρεπε νὰ ἔχουν μιὰ μόνιμη κρατικὴ ἐπιχορήγησιν γιὰ τὴν ὁποία, ἄλλωστε, τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν, ποὺ ὑπῆρξε ἡ κοινὴ ὄλις τῆς μουσικῆς μας ζωῆς, ἔχει κάθε δικαίωμα.

Ἀπὸ τὶς ἄλλες συναυλιὰς ἀναφέρομε τὸ τρίτον κ. κ. Μητροπούλου—Βολωνίη—Παπαδημητρίου, ποὺ μᾶς ἐχάρισε ἐκτελεστικὰς ἐκτελέσεις μ' ὄλη τὴν ἀνομοιογένεια τῶν συνεργατῶν του, τὸ κοαρτέττο τοῦ κ. Σουαζί, ἐνὸς πρώτης τάξεως μουσικοῦ ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὅμως ἔχομε μεγαλύτερες ἀξιώσεις στὶς καλλιτεχνικὰς του ἐμφάνσεις συνολικὰς, ἂν καὶ οἱ συνεργάται του εἶναι, ἐκλεκτοὶ καὶ ὄριμοι μουσικοὶ, πλὴν ἴσως τοῦ γιουοῦ του, ὁ ὁποῖος, λόγῳ τῆς πολὺ νεαρῆς του ἡλικίας, δὲν ἔχει κατὰ τὴ γνώμη μας θέσι σ' ἓνα σοβαρὸν κοαρτέττο.

Ἰδιαιτέρως ἀξίζουν νὰ ἀναφερθοῦν οἱ πολὺ ἐπιμελημέναις καλλιτεχνικὰς ἐμφάνσεις τῆς χορωδίας Ἀθηνῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Φ. Οἰκονομίδη εἰς τὰ δύο ἀριστουργήματα τῆς παγ-

ζοσμίου μουσικής τὸν «Μεσοίαν» τοῦ Χαίνδελ καὶ τὸ «Ρέκβιεμ» τοῦ Μπράμς καὶ τῶν μετακληθέντων ἀπὸ τῆς Χορωδίας βιεννέζων καλλιτεχνῶν, ἰδίως τῶν καλλιτεχνίδων, πρὸ πάντων δὲ τῆς σοπρῶν Κας Φέρστελ, τῆς ὁποίας ἐθαυμάσαμε τὴ σπάνια μουσικότητα τοῦ τραγουδιοῦ τῆς.

Ἐνδιαφέροντα καλλιτεχνικά γεγονότα τῶν ἡμερῶν μας ὑπῆρξαν οἱ συναυλίες τοῦ κ. Φαραντάτου, τῆς δίδος Χιδίρογλου καὶ τῶν καλλιτεχνῶν τοῦ τραγουδιοῦ κ. Ἀμούργη, τῆς Κας Ντιέχορν, τῆς δος Ἀνδρεάδη καὶ τῆς Κας Κενταύρου Οἰκονομίδη ὡς καὶ τῆς ἀρπιστριάς Κας Πρωτοπαλά.

Ἀρκετὰ διασκευαστικὴ ὑπῆρξεν ἡ πρώτη συναυλία φέστιβαλ Καλομοίρη κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἐπιτηδεύτατος ρεκλαμομανῆς συνθέτης ἐστεφανώθηκε ἀπὸ μιὰ μαθητέρα τοῦ Ὁδείου του ντυμένη δωδεκανησιώτικα ἐξ ἀφορμῆς δωδεκανησιώτικης συνθέσεώς του.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε μόνον, ἀφοῦ δὲ θ' ἀσχοληθοῦμε τεχνολογικὰ μὲ τὴ συναυλία αὐτή, ὅτι παρόμοιο θεατρικὸν στήν ἐποχὴ μας μόνον ὡς νούμερα ἐπιθεωρήσεως. ἢ ὀπερέττας εἰμποροῦν νὰ σταθοῦν.

Τὰ μεγάλα μουσικὰ γεγονότα τῶν τελευταίων ἡμερῶν ὑπῆρξαν οἱ συναυλίες τοῦ διασήμου πιανίστα κ. Ἀλφρέδου Κορτώ καὶ τοῦ μεγάλου βιολονίστα Μπρονισλάβ Χούμπερμαν, πού τοὺς εἶχε μετακαλέσει τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν.

Ὁ κ. Κορτώ στὶς καλλιτεχνικὰς του ἐμφανίσεις ἐφανέρωσεν σπάνια προτερήματα μουσικοῦ ἐρμηνευτοῦ.

Στὴν ἰκανότητά του νὰ ἐρμηνεύῃ μὲ μεγάλῃ λεπτομερειακότητά τὰ ἔργα, πού ἐκτελεῖ, συντελεῖ πολὺ ἡ εὐρεία καὶ σοβαρωτάτη μουσικὴ καὶ γενικὴ του μόρφωσις, πού τοῦ δίνει τὴν δυνατότητα νὰ ἔχῃ τελείαν συνειδησὶ τῶν ἐκτελούμενων ἔργων.

Εἰς τὸ παίξιμό του κυριαρχεῖ ἡ ἀναλυτικοκριτικὴ ἀντίληψις, ἡ ἀντικειμενικότης, ὁ διανοητικὸς ἀκαδημαϊσμός.

Γνωρίζει νὰ ὑπογραμμίσῃ τὶς κυριώτερες γραμμές, νὰ χωματίσῃ μὲ πολλὴ λεπτολογία τὶς λεπτότερες ἀποχρώσεις, μέσα σὲ μιὰ αὐστηρῆ ρυθμικότητα ἀλόγως τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ ἔργου πού παίζει.

Ἐχει εἰς τὸ παίξιμό του σαφήνεια καὶ ἰσορροπία μὲ πολλὰ ἐμφεῖ στοιχεῖα, πού χαρακτηρίζουν τὸν κλασσικοδιανοητικὸ τρόπο τῆς ἀποδόσεως. Ἡ τέχνη του ἐν γένει εἶνε μιὰ διανοητικὴ σύλληψις τῶν ποιητικῶν εἰκόνων καὶ λυρικοδραματικῶν γεγονότων τῆς ζωῆς καὶ ἀντικειμενικῆ, σχεδὸν ψυχρῆ, διερμηνευσίς τους.

Δὲν εἶνε ἡ ἀκράτητος καὶ ἐν μέρει ἀσυνείδητη παρόρμησις, πρὸς καλλιτεχνικὴν ἐκδήλωσιν, πρὸς ἐκφασιν σφρόδρων αἰσθημάτων ἢ παθῶν, τὸ ἀκράτητο ξεχειλίσμα τῶν λεπτοτάτων, ἀσυλλήπτων λυρικῶν διαθέσεων, τὸ πολυκάμαντον ἀνάβρυσμα τῶν βιαιῶν καὶ τρικυμιστῶν συναισθημάτων, πού χαρακτηρίζουν τὴν ρομαλέα, τὴν ἀληθινὴν τέχνην.

Ὁ ἦχος του εἶνε εὐγενικὸς, ὄχι ὅμως ἐξαιρετικός, χωρὶς πολὺ βάθος καὶ θερμότητα.

Ὁ κ. Κορτώ ἔδωκε τρία ρεσιτάλ ἐνώπιον πυκνοῦ καὶ ἐκλεκτοῦ ἀκροατηρίου καὶ συνέπραξε

μὲ τὸ Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν στὴ συμφωνικῇ συναυλίᾳ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Στὴν πρώτη συναυλία ἐσημείωσεν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία στὰ ἔργα Στραβίνσκη, Ἀλμπενίς καὶ Ντεμπουσσύ.

Τὶς ὑπέροχες «Συμφωνικὲς Σπουδές» μὲ παραλλαγὰς τοῦ Σούμαν, ἔπαιξε μὲ ὀρθὴν ἀντίληψιν, ἐκφραστικότητα καὶ ἀκρίβεια κατὰ τρόπον, πού μαρτυροῦσε πὼς ἐνεβάθυνε στὸ ἀνήσυχο καὶ πικρὰ πεσομιστικὸ πνεῦμα τοῦ μεγάλου συνθέτου τοῦ Μάρφρεδ.

Δὲν μετᾶγγισε ὅμως τὸ παίξιμό του τὴν ποσὴν καὶ σκυθρωπὴ ψυχὴ τοῦ συνθέτου, Πρέπει νὰ ὁμολογήσομε, ὅτι τὸ ἀριστούργημα αὐτὸ τῆς μουσικῆς ἀπέδωσε πολὺ ποιητικώτερα καὶ ζωντανότερα ὁ Γιοντόφσκη, πού ὅμως δὲν ἐκτιμήθηκε ὅσο τοῦ ἀξίζε στον τόπον μας.

Μὲ λιγώτερον ἐπιτυχία ἔπαιξε ὁ κ. Κορτώ τὴν ὥραία καὶ παθητικὴ σονάτα εἰς σὶ μεμεὸλ μινόρε τοῦ Σοπέν.

Τὸ ἔργον αὐτὸ, ἰδίως στὸ ὑπέροχον πένθιμο ἐμβατήριον, ἔπαιξε σημαντικὰ καλλίτερα ὁ Ρουμπινσταίν. μὲ τὸ ἔντονον συναρπαστικὸ του παίξιμο.

Στὴ δεύτερη συναυλία, ὁ Κορτώ ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως ἔπαιξε μὲ πολλὴν ἐπιτυχία τὶς μπαλλάντες τοῦ Σοπέν. Ἀπὸ τεχνικῆς ὅμως, τὸ παίξιμό του δὲν εἶχε τὴν ἀπαιτούμενὴν εὐκρίνεια.

Μὲ πολλὴν χάριν ἔπαιξε τὶς «Παιδικὰς σκηνὰς» τοῦ Σούμαν. Ἐπίσης ἰκανοποιητικὰ ἔπαιξε τὴ σονάτα τοῦ Λίστ.

Εἰς τὸ τρίτον του ρεσιτάλ (φέστιβαλ Σοπέν) ἔπαιξε μὲ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία τὰ Προελούτια τοῦ Σοπέν, ἀρκετὰ δὲ ἰκανοποιητικὰ ἐν γένει τὶς Σπουδές. Δὲν μᾶς ἰκανοποίησεν ἐντελῶς ἡ ἀπόδοσις τῆς Πολωνναίζας, τὴν ὁποίαν ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως καλλίτερα εἶχε παίζει ὁ Ρουμπινσταίν.

Εἰς τὸ εἰς μὶ μεμεὸλ Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν ἐσημείωσε πολλὴν ἐπιτυχίαν. Τὸ παίξιμό του ἦτο γεμᾶτο εὐγένεια, στοχαστικότητά καὶ χάρις, ἀν καὶ ἀπὸ ἀπόψεως στυλ, θὰ ἠθέλαμε τὴν ἀπόδοσιν τοῦ μεγαλοπρεποῦς αὐτοῦ ἔργου, πὺ ἀύστηρη καὶ ἔντονη.

Ἡ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Μπουντικωφ σπινώδευσε ἄλλειπείστατα τὸν διάσημον καλλιτέχνην. Ἐκτός αὐτοῦ δὲ δὲν ἦταν καὶ ἀρκετὰ καλὰ κορδισμένη.

Γενικὰ μορεῖ κανεῖς νὰ πῆ γιὰ τὸν κ. Κορτώ, ὅτι μᾶς παρουσιάσθηκε στὶς καλλιτεχνικὰς του ἐμφανίσεις ὡς ἓνας ἐξαιρετικὸς καλλιτέχνης, ἓνας στοχαστικὸς καὶ βαθύς ἐρμηνευτὴς τοῦ πιάνου, ὁ ὁποῖος ὅμως ἀπέχει ἀρκετὰ ἀπὸ τὴ βαθμίδα τῶν μεγάλων, πρᾶγμα, πού δὲν ἠμποροῦν, ἢ δὲ θέλουν νὰ ἐννοήσουν οἱ ἐξ ἐπαγγέλματος γαλλομανεῖς τοῦ τόπου μας.

Ἀληθινὰ μεγάλος καλλιτέχνης, πού μᾶς ἐχάρισε μαγικὰς στιγμὰς θείας μεταρσιώσεως εἶνε ὁ διάσημος βιολονίστας Μπρονισλάβ Χούμπερμαν. Χωρὶς νὰ ἔχω τὴν ἀξίωσιν νὰ κρίνω τὸ μεγάλο Πολωνὸ καλλιτέχνην, πού τοποθετεῖται μεταξὺ τῶν δύο ἀληθινὰ μεγάλων βιολιστῶν τοῦ κόσμου. Κράϊσλερ καὶ Χαίφνιτς καὶ πού ἀπὸ τὴν παιδικὴν του ἡλικία ἐθριάμβευε καὶ γι' αὐτὸ τὸν ἀπεκάλεσαν οἱ τόσο ἀύστηροὶ στὶς κρίσεις των Γερ-

μυνοί τὸ «Θαυματουργὸ παιδί»—θὰ σημειώσω τὴν ἐντύπωσιν, ὅτι πάντοτε τὸ παίξιμό του παρουσιάζει τὴν σφραγίδα τῆς μεγάλης τέχνης, πολ- λάκις ὅμως φθάνει τὴν κορυφὴ τοῦ ἀπροσπε- λάστου, τοῦ ἰδανικοῦ.

Τὸ παίξιμό μου προδίδει μιὰ ἐξαιρετικὰ θερμὴ καὶ εὐγενικὴ καλλιτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία, πού ἀναδημιουργεῖ τὰ ἐκτελούμενα ἔργα.

Ἔχει πολλές στιγμῆς θείας παραφορᾶς, ἐνὸς ἐμπνευσμένου λυρισμοῦ, πού ξεχειλίζει μὲ ἀκρά- τητῆ ὀρμῇ καὶ διαχέει μιὰ ἔντονη καὶ εὐγενικὴ ποιητικὴν ἀτμόσφαιρα.

Δίνει τὴν ἐντύπωσιν, παίζοντας, ὅτι ἐκεῖνο, πού ἐκφράζει τὸ ἀσύγκριτα μεθυστικὸ καὶ συναρ- παστικὸ εἶνε πολὺ λιγώτερο ἀπὸ ὅ,τι αἰσθάνεται, ἀπὸ τὸ ἀπερανο καὶ ἀσύλληπτο αἰσθημά- του, πού δὲν εἰμπορεῖ ἐντελῶς νὰ ἐκφρασθῇ σὲ μουσικὸ ὄργανο ἔστω καὶ σὲ βιολί.

Παρόμοιον καλλιτέχνην ὅλο καὶ σπανιότερα ἀπαντῶνται στὴν ἐποχὴ μας, τῆς ὁποίας ὁ κτη- νώδης ὕλισμός ἐθεσε παντοῦ καὶ στὶς πνευματι- κοκαλλιτεχνικὰς ἀκόμα ἐκδηλώσεις τὴν ἀποπνι- κτὰ περὶ καὶ χυδαία τὴν σφραγίδα.

Εἰς τὶς τρεῖς καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις τοῦ Χούμπερμαν ἐντελῶς ἰδανικὴ ἀπὸ κάθε ἀποψη ἦταν ἡ ἐκτέλεσις τῆς Σακὸν τοῦ Μπάχ, τὸ Κονσέρτου Μέντελσον, τῶν Κονσέρτων Τσαϊ- κόφσκη καὶ Μπράμς τῆς Ρωμάνσας Ἀνδαλούζας τοῦ Σαραζᾶν, τῶν βάλς Σοπὲν-Χούμπερμαν καὶ τοῦ Οὐγγρικοῦ χοροῦ τοῦ Μπράμς-Γιοακίμ.

Γιὰ τὴν ἐκτέλεσιν ἰδίως τῆς περιφημῆς Σακὸν τοῦ Μπάχ εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ, ὅτι εἶνε ζη- τήμα ἂν εἰμπορεῖ παγκοσμίως νὰ ἀποδοθῇ καλ- λύτερα τὸ γεμᾶτο ἀπὸ θεῖο μουσικισμὸ καὶ δρα- ματικότητητα ὑπέροχο ἔργο τοῦ, κατὰ Μπετόβεν, «πατριάρχου τῆς ἀρμονίας».

Ἐπίσης σὸ λυρικώτατον Κονσέρτου τοῦ Μέν- τελσον, ἡ ἀπόδοσις ἦτο αἰθερία, ὡσάν κελαιδι- στὸ, ἐκστατικὸ τραγούδιμα.

Ἐνὸ στὰ παθητικὰ καὶ δυσκολώτατα Κον- σέρτα τοῦ Τσαϊκόφσκη καὶ Μπράμς ἐθαύμαζε κανεὶς τὸ μοναδικὸ ἐρμηνευτῆ, καὶ ταυτοχρόνως βιρτουόζο.

Μετὰ τὴν ἰδανικὴ ἐπιτυχία τῶν παραπάνω ἀναφερθέντων κοιμητιῶν, κατὰ δεύτερον λόγον ὁ Χούμπερμαν ἐσημείωσε πολλὴν ἐπιτυχία στὴ Σονάτα Φράγκ, στὴ Σονάτα Κρόϋτσερ καὶ σὸ Κονσέρτου τοῦ Μπετόβεν.

Τὰ ἔργα, αὐτὰ ἔπαιξε θαυμάσια, ἀλλὰ μὲ πολὺ προσωπικὴ ἀντίληψιν, κάπως διαφοροτικὰ ἀπὸ τὸν καθιερωμένον τρόπο.

Ἰδίως σὸ Κονσέρτου τοῦ Μπετόβεν ἔκρινε πολλές ἐναλλαγές, μεταπτώσεις καὶ λεπτομε- ρειακούς χρωματισμούς, πού συνήθως δὲν ἐφαρ- μόζονται σὸ ἔντονον καὶ μεγαλειώδες αὐτὸ ἔργο τοῦ ἀθάνατου δημιουργοῦ τῆς 9ης Συμφωνίας. Εἶχε ὅμως τὸ παίξιμό του αὐτὸ πολλὴν ποιήσιν, καθὼς καὶ σὸ Μπάχ πού ἔπαιξε ἐκτὸς προ- γράμματος.

Ἐπαναλαμβάνω ὅμως καὶ πάλι, ὅτι τὸ παί- ξιμό του πάντοτε εἶχε τὰ γνωρίσματα τῆς μεγά- λης τέχνης καὶ γι' αὐτὸ διάφορος, ἀναιτιολόγη- τες μάλιστα, ἐπιφυλάξεις μερικῶν προκατειλη- μένων ἀπὸ τὴ γαλλομανία τους στομπεσιῶν μόνο μειδιάμα θυμηδίας εἰμποροῦν νὰ προκαλέσουν.

Γιὰ τὸ ἀκκομπανιέρημα τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Μητροπούλου

στὰ δύο Κονσέρτα Μπράμς καὶ Μπετόβεν πρέ- πει νὰ σημειώσω, ὅτι ἦταν ἀρετὰ ἱκανοποιη- τικὸ. Σὲ ἐλάχιστα μόνο σημεία, ὅπως στὴν ἀρχὴ τοῦ Κονσέρτου τοῦ Μπετόβεν, παρουσιάσθησαν μερικὲς ἀναπόφευκτες καὶ ἀνεπαίσθητες ρυθμι- κές ἀνωμαλίες τῆς ὀρχήστρας.

Ἐπέροχα συνώδευσε εἰς τὸ πιάνο τὸν Χούμ- περμαν στὰ ρεσιτάλ τὸν ὁ κ. Σίγχαφριδ Σουλτσε.

Στὴ διεύθυνσιν τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἀξίζουν συγχαρητήρια γιὰ τὴ φωτεινὴν ἰδέαν τῆς μετακλήσεως τοῦ μεγάλου Πολωνοῦ καλλιτέχνου, τοῦ μεγαλυτέρου τῶν ἐπισκεφθέντων ἐπ' ἐσχάτων τὴν πόλιν μας σο- λίστ, γιὰ τὴν εὐεργετικωτάτη αἰσθητικοπλα- στικὴν ἐπίδρασιν, σὸ κοινόν, πού ἔχει τὸ πέρασμα παρομοίου ὑπερόχου καλλιτέχνου, πέρασμα ἔστω καὶ προσκαίρως, μαγικὰ ἀπολυτροφικόν.

Μετὰ τὸν Χούμπερμαν τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν μετεκάλεσε τὸ διακεκριμένον καλλιτέχνην τὸ βιο- λοντσέλλου Μαυρίκιον Μαρσεσάλ, πού ἔδωσε δύο ρεσιτάλ καὶ ἔλαβε μέρος στὴν τελευταία συναυλία τῶν συνδρομητῶν τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου.

Τὸ παίξιμο τοῦ Γάλλου καλλιτέχνου ἀπὸ γε- νικῆς ἀπόψεως χαρακτηρίζει σημαντικὴ μουσι- κότης—μὲ τὸν εὐγενικὸν καὶ θερμὸν, ἂν καὶ ὄχι πολὺ βαθύ τὸν ἦχο—συνδυασμένη μὲ πολὺ ἀνε- πτυγμένη δεξιότητι.

Ἔχει λεπτότητα αἰσθήσεως καὶ τὴ γαλλικὴ χάρι, πού ἐνθουσιάζει τὸ κοινόν μας, πολλάκις λεπτολόγον χρωματισμον, πού ἀποβλέπει σὲ διάφορα ἐμφε,

Στερεῖται ὅμως τὸ παίξιμό του ἐντόνον ἐκ- φραστικώτατος ἀδράς καὶ βαθείας ποιητικότη- τος ὅπως λ.χ. τῆς Κας Καπονσάκη, πού ἀκού-σαμε πρὸ ἐτῶν, ἢ τὸν καταπληκτικόν βιρτουο- ζισμόν καὶ τὴν ἀρίστην ἐντονην λιτότητα τοῦ Μπονουτσί (πὺ μετεκάλεσε πέρους τὸ Ὁδεῖον Πειραιῶς, τοῦ Πειραιῶκοῦ Συνδέσμου).

Εἰς τὰ δύο του ρεσιτάλ ἔπαιξεν ἱκανοποιητικὰ μὲ χαρακτηριστικὴν, εὐγενικὴν ἀπόδοσιν τὸ Κον- σέρτου τοῦ Σαίην-Σάνς, τὴ Σονάτα τοῦ Ντεμπ- σσῦ, τὸ Κονσέρτου τοῦ Μποκερίνι, τὸν ὁποῖον ἀποδίδει μὲ ἰδιαίτη ἐπιτυχία—καθὼς καὶ ἔργα Ραβέλ, Ντυνόν, Μπουλανζῆ καὶ Ντε-φάλλα.

Δὲν μᾶς ἱκανοποίησεν ἐντελῶς ἡ ἀπόδοσις Μπάχ, τὴν ὁποίαν θὰ θέλαμε πῶ ἀστηρῆ, δω- ρικῆ. Ὁ κ. Μητρόπουλος συνώδευσε εἰς τὰ δύο του ρεσιτάλ μὲ θαυμαστὴν μουσικότητα καὶ ἀ- κριβείαν χωρὶς ὑπερβάσεις εἰς τὰ δευτερεύοντα μέρη τοῦ πιάνο.

Τὴ μεγαλειότην του ὅμως ἐπιτυχία ἀναμφίβο- λα ἐσημείωσε ὁ κ. Μαρσεσάλ σὸ Κονσέρτου τοῦ Γαλό, πού ἔπαιξε μὲ τὴ συνοδείαν τῆς συμ- φωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Τὸ παίξιμό του, παίξιμο ζωντανῆς διαθέσεως, ἑταίριζε πολὺ μὲ τὸ θερμὸ, παθητικόν, ἂν καὶ ὄχι πολὺ βαθύ, αὐτὸ ἔργον.

Ἡ ὀρχήστρα, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Μπουτ- νικωφ, αὐτὴ τὴ φορὰ συνώδευσε ἀρετὰ καλὰ τὸν σολίσταν, ὁ ὁποῖος καταχεροκορηθεὶς ἔ- παιξε ἐκτὸς προγράμματος μὲ πολλὴν ἐπιτυχίαν Μποκερίνι.

Ὅπωςδὴποτε ὁ κ. Μαρσεσάλ—ἂν καὶ δὲν εἰμ- πορεῖ νὰ καταταθῇ μεταξὺ τῶν διαρίμων, σάν ἕνας ἐκλεκτὸς καλλιτέχνης, μᾶς ἐχάρισεν πολλὰς ὀραίες στιγμῆς.

N. ΒΕΡΓΩΤΗΣ

Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ ΤΩΝ «ΑΝΙΔΕΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΑΛΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ»,

Ο κ. Μανώλης Καλομοίρης ἀπεφάσισεν, ὡς εἶνε γνωστόν, νὰ μᾶς κἀνῆ νὰ ἀκούσουμε ὅλα τὰ ἔργα του σὲ μίᾶ σειρά ἀπὸ δέκα συναυλίες ποῦ ἄρχισαν νὰ δίνονται τὴν 5ην Φεβρουαρίου καὶ θὰ τελειώσουν τὴν 10ην Δεκεμβρίου.

Στὴ νεοελληνικὴ ζωὴ τῆς τελευταίας εικοσαετίας, ἡ ἐμφάνισις καὶ ἡ ὁρᾶσις τοῦ ἀνατολίτου συνθέτου, γιὰ μὴν ἀνώτερη τάξι ἀνθρώπων, ἀντιπροσωπεύει ὄχι μόνον ἓνα ἀληθινὸ μουσικὸ ζήτημα, ἀλλὰ καὶ ἓνα κοινωνικὸ καὶ ἠθικὸ φαινόμενο, τὸ ὁποῖον εἶνε ἄξιο νὰ μελετηθῆ πολὺ σοβαρᾶ.

Γι' αὐτὸ τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ», βροῖσκουν ὅτι ἄξιζει ὁ κόπος νὰ ἀσχοληθοῖν ὀλίγον μὲ αὐτὸ, μὲ τὴν πεποίθησιν, ὅτι ἀπὸ τῆ μελέτῃ καὶ ἀπὸ τὸ ξεκαθάρισμα μερικῶν πραγμάτων στὴ μουσικὴ μας ζωὴ θὰ προκύψῃ ἓνα κάποιον καλὸ γιὰ τὴ μουσικὴ μας πρόοδον καὶ γιὰ τὴν πνευματικὴν ἀνύψωσιν τῆς κοινωνίας μας.

Μετοξὺ τῶν ἔργων, ποῦ ἀναγγέλλει, ὅτι θὰ ἐκτελέσῃ ὁ κ. Καλομοίρης, εἶνε καὶ μίᾶ συμφωνία ποῦ φέρει τὸν τίτλον «*Ἡ συμφωνία τῶν Ἀνιδεῶν καὶ καλῶν ἀνθρώπων*». Ἡ συμφωνία αὕτη εἶνε ἀπὸ τὰ τελευταία τῶν ἔργων, ἂν δὲ μὲ αὐτὴν ὁ συνθέτης τῆς γυρεύει νὰ χρωματίσῃ καὶ νὰ χαρακτηρίσῃ τὸν ἑαυτὸ του ὡς ἥρωα *ἀνίδεον καὶ καλὸ*, μέσα τὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς, πρὲς νὰ τοῦ πῆ κανεῖς, ὅτι στὸν χαρακτηρισμὸν αὐτὸν κάνει—ἐν γνώσει του βέβαια—ἓνα πολὺ μεγάλο λάθος. Γιατί ὁ κ. Καλομοίρης—ὡς ὅλοι ξέρουν—εἶνε κάθε ἄλλο παρὰ *ἀνίδεος* ἀνθρώπος (πέρνον τὴ λέξι αὕτη μὲ τὴ σημασίαν τοῦ ἀπειροῦ καὶ τοῦ ἀθῶου). Ὁ κ. Καλομοίρης εἶνε τετραπέρατος, εἶνε ἓνα ἀληθινὸ φαινόμενον ἐπιτηδεῖον ἀνθρώπου. Δὲν ἄφησε περιστάσιν στὴν καλλιτεχνικὴ του ζωὴ, τὴν ὁποίαν νὰ μὴν τὴν ἐκμεταλλεθῆ πρὸς ὄφελός του. Ἐκολάκευσε καὶ ἐξεμεταλλεύθη τὸν δημοτικισμὸν ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὄχι ὀλίγον ὠφεληθῆκε. Ἐκολάκευσε σὲ διάφορες ἐποχὰς ὅλους τοὺς ἰσχυροὺς, ὅλες τὶς κυβερνήσεις, ὅλους τοὺς βουλευτάς, τοὺς ὑπουργοὺς, τοὺς πρωθυπουργοὺς, ἀπὸ τὸν Ἐλευθέριον Βενιζέλον ὡς τὸν Θεόδωρον Πάγκαλον, γιὰ νὰ κατακτήσῃ μὲ τὴν εὐνοίαν τους καὶ μὲ τὴν προστασίαν τους ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερον ἔδαφος στὴ μουσικὴ μας ζωὴ. Ἐδημιούργησε γύρω του τὴν σὲ ὅλους γνωστὴ περιβόητη κλίμακα του, ἡ ὁποία, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς μερικὰς γνωστὰς κοινικὰς γοργόνες, μεταχειρίστηκε ὅλα τὰ μέσα, ὅλες τὶς πειρὸ θορυβώδεις οὐρανοὺς, ὅλα τὰ τεχνάσματα καὶ ὅλες τὶς μονοῦβρες, γιὰ νὰ κατορθώσῃ νὰ τὸν παρουσιάσῃ στὸν ἀμαθῆ, ἀφελῆ καὶ εὐκόλοπιστον μουσικὸν κόσμον ὡς μεγαλοφυΐαν. Κατώρθωσε δὲ—καὶ αὐτὸ εἶνε τὸ μεγαλύτερον κατόρθωμά του κ. Καλομοίρη—νὰ παραστήσῃ στὰ δῖχτά του ἓνα μεγάλο πολιτικὸν κόμμα, ποῦ τὸ ὑπηρετήσῃ μὲ τυμπανοκρουσίαις, κόμα τὸ ὁποῖον σὲ μεγάλο βαθμὸν σέβεται, καὶ τὸ ὁποῖον ὁμοῖον ἡ ἱστορία τῆς τέχνης μας θὰ κατακρίνῃ μίαν ἡμέραν γιὰ τὸ ὅτι ἀγνόησεν ἐντελῶς κάθε ἄλλη μουσικὴν ἐκδήλωσιν στὸν τόπον μας καὶ σκανδαλωδῶς ἐμερολόγησε γιὰ τὸν

συνθέτη τῆς συμφωνίας τῶν «*Ἀνιδεῶν κ.τ.λ.*» καὶ γιὰ τὴν κλίμακα του, ποῦ ἀντιπροσωπεύον τὸν ἀρριβισμό καὶ τὸν ἐπαρχιωτισμὸν στὴν τέχνην.

Θαῦμα καθ'αυτὸ ἐπιτηδειότητος θὰ παραμείνῃ στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς μας, καθὼς καὶ στὴν μουσικὴν ἱστορίαν ὅλων τοῦ κόσμου, ἡ σιγή τῶν δέκα ἐκτελέσεων τῶν ἔργων του, ποῦ ἀναγγεῖλεν, ὅτι θὰ δώσῃ ὁ κ. Καλομοίρης στὸ χρονικὸ διάστημα ἐνὸς ἔτους.

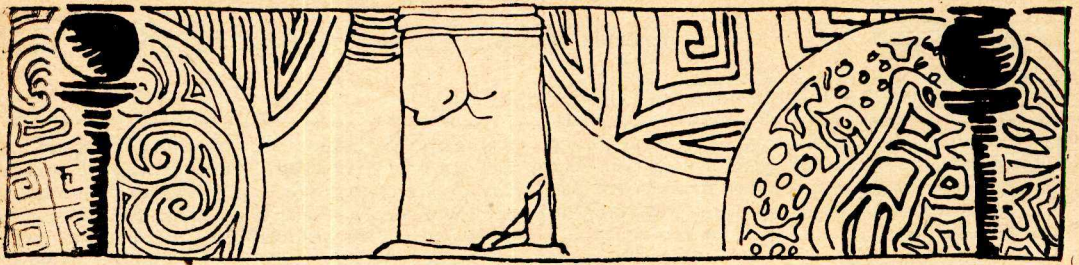
Γιὰ νὰ κατορθώσῃ νὰ κἀνῆ τὸ θαῦμα αὐτὸ—τὸ ὁποῖον οὔτε σὲ ὄνειρό τους δὲν θὰ εἰμποροῦσαν νὰ τὸ ἐβλέπαν οἱ μεγαλείτεροι μουσουργοὶ ὅλων τῶν ἐποχῶν—ἐκμεταλλευόμενος τῆς θέσεως τοῦ διευθυντοῦ τοῦ λεγομένου Ἐθνικοῦ Ὁραίου, ἐπεστράτευσεν, ὅλον τὸ προσωπικὸν τῶν καθηγητῶν καὶ μαθητῶν τῆς μουσικῆς του σχολῆς. «Ὅλοι οἱ καθηγηταὶ καὶ οἱ μαθηταὶ τῶν ὑποχρεοῦνται ἐφέτος, θέλοντας καὶ μὴ, νὰ τὸν ὑπηρετήσουν στὶς ἐμπορικὰς ἐπιχειρήσεις του καὶ νὰ τὸν οὐρανοῦν» ἡ δὲ μελοδραματικὴ σχολὴ του θὰ περιορίσῃ τὴ δράσιν τῆς διδασκαλίας τῶν δύο ἐκτρομακτικῶν μελοδραμάτων του ἀπὸ τὴν ὁποίαν εἰμπορεῖ εὐκόλως νὰ φαντασθῆ κανεῖς πόνον ὠφέλειαν θὰ ἀντιλήσονται οἱ μαθηταὶ γιὰ τὴν αἰσθητικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν τους ἀνύψωσιν!

Ἄλλὰ δὲν φθάνουν μόνον αὐτὰ. Ἡ ἐπιτηδειότης τοῦ συνθέτου τοῦ Πρωτομάστορα βρῆκε καὶ ἓνα ἄλλο ἔδαφος γιὰ νὰ ἐκδηλωθῆ, εἶνε καὶ αὐτὸ ἡ στρατιωτικὴ μὲνάντα. Ἐφρόντισεν ὁ κ. Καλομοίρης πρακτικώτατα νὰ διορισθῆ πρὸ ἑτῶν ἀνώτερος ἀξιωματικὸς τῆς στρατιωτικῆς μουσικῆς, ἡ ὁποία ὡς εἶνε γνωστόν, πολυειδῶς καὶ πολυτρόπως τοῦ ἐχρησίμευσε στὶς συναυλίας του, ποῦ ἔδινε σὲ διάφορας ἐποχὰς καὶ στὶς ἄλλες ἐργασίας του, ποῦ ἀνέλαβεν ὡς διευθυντῆς ὀρχήστρας ἑξαμορπλάστεϊων, καφενεῖων καὶ κινηματογογράφων.

Ἀπὸ ὅλα αὐτὰ γίνεται φανερώτατον, ὅτι ὁ κ. Καλομοίρης κάθε ἄλλο παρὰ *ἀνίδεος* ἀνθρώπος εἶνε, εἴμαστε δὲ περιεργοὶ νὰ μάθουμε τὴν σημασίαν ἔχει ὁ τίτλος ποῦ ἔβαλε στὴν τελευταία του συμφωνία, γιατί καὶ τὸν ἑαυτὸ του ἂν δὲν θέλει νὰ ἰμνήσῃ σ' αὐτὴν, μᾶς ἔρχεται φυσικὰ νὰ ρωτήσουμε, ποῦ τοὺς ξέρετε ὁ κ. Καλομοίρης τοὺς ἀνίδεους ἀνθρώπους καὶ πότε ἡ ψυχὴ του εἰμπόρεσε νὰ τοὺς αἰσθανθῆ γιὰ νὰ τοῦ εἶνε δυνατόν τώρα νὰ τοὺς διερωτηθῆ μὲ τὴ μουσικὴ του;

Εἶνε ἀληθινὰ εὐχάριστον σ' ἐμᾶς τὸ ὅτι ὁ συνθέτης τῆς συμφωνίας τῶν «*Ἀνιδεῶν κ.τ.λ.*» πῆρε τὴν ἀφορμὴν νὰ μᾶς παρουσιάσῃ σάν μεμνᾶν ἐκθεσὶ τὸ μὲ τυμπανοκρουσίαις διαφημιζόμενον *ὄγκωδες* ἔργον του (ὁ *ὄγκος* στὴν καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν ὑπῆρξε πάντοτε ἡ ἀδυναμία τοῦ κ. Καλομοίρη), καὶ ἔτσι μᾶς παρουσιάζεται ἡ μοναδικὴ εὐκαιρία νὰ τὸ σχολιάσουμε προσεχῶς στὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ», γιὰ νὰ εἰμπόρεσῃ ἐπὶ τέλους, ὁ συχνὰ δυστυχῶς πλανώμενος σὲ καλλιτεχνικὰ ζήτηματα κόσμος στὸν τόπον μας νὰ λάβῃ μίαν ἀκριβῆ ἰδέαν τῆς πραγματικῆς του ἀξίας.

Γ. Α.



Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ

ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ

Πολύ θά θέλαμε νά μὴν εἶχαμε παρὰ ἐπαίνους νά ἐκφέρουμε καὶ θριάμβους νά σημειώσουμε στὸ ἐνεργητικὸ τοῦ Θεάτρου μας γράφοντας τὴ σύντομη αὐτὴν θεατρικὴν ἐπισκόπησιν. Ἀλλὰ δυστυχῶς ἡ καλὴ μας θέλησις δὲν εἶνε ἀρκετὴ. Μιὰ ὀλόκληρη θερινὴ θεατοπερίοδος, ἡ τελευταία, καὶ μιὰ τεσσάρων μηνῶν χειμερινὴ κατόπι, δὲν ἔκαναν πλὴρὰ νὰ ἐπιβεβαιώσουν ὅσα ὡς τώρα ἔχουμε σκεφθῆ καὶ γράψῃ μελετώντας τὴ θεατρικὴν κατάστασιν τοῦ τόπου μας.

Τὸ Θεάτρον μας βρισκεται στὴν παιδικὴν τοῦ ἀκόμῃ ἡλικία καὶ αὐτὸ εἶνε ἡ μόνῃ του δικαιολογία καὶ ἡ μόνῃ μας παρηγορία. Ὅπως ὅλα αὐτῆς τῆς ἡλικίας τὰ θεάτρα ἄλλοστε, ἔτσι καὶ τὸ δικὸν μας πληαίνει αὐτὸ πρὸς τὸν θεατῆ ἂντι ὁ θεατῆς νάρχεται πρὸς αὐτό. Ἦδη ἡ ἐκλογὴ τοῦ δραματολογίου του, ἀκόμῃ καὶ ἡ δραματικὴ του παραγωγή, ὡς ἕνα μεγάλον βαθμὸν, αὐτὸ κάμειν κατεβαίνου ὡς τὰ κοινὰ καὶ ἀξέστα γούστα τοῦ πολυκοινοῦ ἵα νὰ τὰ κολακεύουν χωρὶς οὔτε κόν τῆ δικαιολογία, ὅτι ἡ δράσις τους ἔτσι γίνεται θεατρικώτερη, ἀφοῦ ἡ ἐκλογὴ πολλῶν ἔργων ὡς τώρα καθὼς καὶ ὁ ῥόπος τῆς σκηνηκίῃς τῶ ἀποδόσεως ἔδειξε ὀλοφάνερα, ὅτι οὔτε σ' αὐτὸ κἂν δὲν ἀποβλέπομεν—πὺ θά ἦταν, ἂν συνβῆναι, χρήσιμον καὶ παρηγορο γιὰ τὴ θεατρικὴν μας καλλιέργειαν. Τῆ ἴδια τὰ θεάτρα ὅπως εἶνε κτισμένα καὶ διαρρυθμισμένα, μὲ ὄλους τοὺς θορύβους τοῦ δρόμου των μέσα σ' αὐτὰ τῶν θεατῶν, μὲ τὴν ἔλλειψιν κάθε ἀναπαύσεως καὶ εὐκολίας, δίδου καὶ σήμερον ἀκόμῃ τὴν ἐντύπωσιν τῆς προχειρότητος θεάτρων πλανωδίων. Τὸ γεγονός; ἀκόμῃ, ὅτι τὰ θεάτρα ἔδῳ ἀνοίγου τῆς πόρτες των, ἀντιθέτως μὲ ὅλα τὰ ἄλλα θεάτρα τοῦ κόσμου, κάθε «πὺ ἀνθίζου τὰ κλαδιὰ καὶ βγάξει ἡ γῆς χορτάρι» κάθε πὺ ἀρχίζει δηλ. ὁ κόσμος νὰ βρῆσκειται περισσότερο στὸν δρόμον παρὰ σπιτι του κ' ἔτσι τὸ φάρμακόν του ἐκ μέρους τοῦ θεάτρου νὰ μὴν εἶνε πολὺ δύσκολον, κ' ἔτσι μὲ τὴν συμπράξιν τῆς ζήτησις ἐπίσης καὶ τοῦ σχετικοῦ βαρὺγλυκου τοῦ θεάτρου νὰ καταντῆ καφενεῖο μετὰ θεάματος, ὅλα αὐτὰ εἶνε ἀρκετὰ, μᾶς φαίνεται νὰ ἀποδείξουν, ὅτι τὸ Θεάτρον μας πράγματι πηγαίνει πρὸς τὸ κοινόν, ἀντι τὸ κοινὸ νάρχεται πρὸς αὐτό, γεγονός που ἄμεσως δίνει ἰδέαν τῆς ἀληθινὰ ἀποκαρδιωτικῆς καὶ ἀντικαλλιτεχνικῆς τοῦ Θεάτρου μας καταστάσεως.

Τώρα, ὕστερον ἀπὸ τὰ γενικὰ αὐτὰ, τί θά μπορούσαμε εἰδικῶς νὰ προσθέσουμε γιὰ τὰ

τελευταία ἑνα-δύο χρόνια τῆς θεατρικῆς μας ζωῆς; Μοῦ φαίνεται μόνον παραδείγματα ἐπιβεβαιωτικὰ ἀπλῶς τῶν ὅσων μὲ τὴση λύπη σημειώνουμε σήμερον.

Καὶ ὅσο γιὰ τὰ ἔργα τὰ βιομηχανικὰ—βιομηχανικὰ κυριολεκτικῶς ἀφοῦ πολλὰ ἀπ' αὐτὰ συμβαίνει καὶ γράφονται οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, συνεταιρικὰ—αὐτὰ πὺ ἄφθονα φαινομένον τὸ Παρίσι, ἢ τὸ χάχανο τῶν γερμανῶν, ἢ καὶ ἡ νεοελληνικὴ ἐπιπόνησις καμιά φορὰ, ὅσο γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ πὺ εἶνε καὶ ἡ κυρία τροφὴ τοῦ Θεάτρου μας, δὲν πρέπει οὔτε κόν λόγος νὰ γίνεσται. Ἐκτὸς περὶ ἂν παίζονται εἰδικῶς ἀπὸ θιάσους, πὺ δ' ἔχουν καμιά καλλιτεχνικὴν ἀξίωσιν, ὅπως ὁ θιάσος τοῦ κ. Ἀργυροπούλου, καὶ τῶν ὁμοίων θιάσων τὸν ρεπετόριον κατ' ἀνάγκην θά εἶνε τέτοιον, ὅστε νὰ ἐξυπηρετῆ τὸν σκοπὸν τῆς ὑπάρξεώς των. «Ἡ δούκισσα καὶ τὸ γκαρσόνι» «ὁ Ὑπερφυσικὸς μπεμπές», τὸ «Θά μὲ παντρευθῆς», τὸ «Ἄλλου τὰ κακαρίσματα», ὁ «Ἀράπικος γάμος», εἶνε ἔργα, πὺ οὔτε πνευματικῶς, οὔτε αισθητικῶς δὲν προσφέρουν τίποτε καὶ γράφονται μὲ τὸν μοναδικὸν σκοπὸν τοῦ χρηματισμοῦ. Καὶ ἡ κριτικὴ θά ἔπρεπε ἴσως ν' ἀντιπαρέχεται συναντώντας τὰ σὲ θέατρα, πὺ θέλου ν' ἔχουν ἀπαιτήσεσις ποσοδῆποτε καλλιτεχνικῆς καὶ ὅπου δὲν μπορεῖ τὰ ἔργα αὐτὰ ν' ἔχουν θεαί καὶ μάλιστα τόσο πλατεία καὶ τόσο τιμητικὴ (δίπλα στὸν Μάκβεθ· καὶ δίπλα στὸν «Οἰδίποδα») ὅση ἡ θέσις πὺ τοὺς δίδεται στὰ θεάτρα, ἀκόμῃ καὶ στὰ ἀντικρσωπευτικότερα τῆς καλλιτεχνικῆς θεατρικῆς μας κινήσεως.

Πολὺ διαφορετικὰ δὲν θά ἦσαν κ' ἐκεῖνα πὺ θά εἶχαμε νὰ ποῦμε ἀκόμῃ καὶ γιὰ τῆς σοβαροφανεῖς καὶ ἀναμασημένες παρισινῆς comedies, πὺ δὲν θά ἔπρεπε οὔτε κόν νὰ τῆς δοκιμάζουμε γιὰ τὴν ἐνῶ δὲν μᾶς ἀποζημιώνουν οὔτε ὀπὸ θεατρικῆς, οὔτε ὀπὸ ποιητικῆς ἀπόψεως, μᾶς ἐκθετοῦν ἀπ' ἐναντίας, ἐμᾶς τοῦς νεοέλληνας ἠθοποιούς σὲ κινδύνους σκηνηκίῃς ἐμφανίσεως καὶ συμπεριφορᾶς, πὺ τοὺς γάλλους συναδέλφους μας, γιὰ τοῦς ὁμοίους καὶ γράφονται οἱ σαλονοδιάλογοι αὐτοί, τοὺς γάλλους μὲ τὴ φυσικὴν των φινέτσα καὶ distinction, δὲν θά τοὺς ἐξέθεταν.

Μιὰ ἄλλη κατηγορία ἔργων ἀπὸ τὰ ὀποῖα ἀρκετὰ μᾶς παρουσιάζουν τὰ θεάτρα μας τὸν τελευταῖον καιρὸν εἶνε τὰ ἔργα μιᾶς ἐπιφανειακῆς σοβαρότητος, ὅπως ὁ «Φαῖνος» ἢ «Ψωρο-

κόσταινα», «Ἡ ὄργη τοῦ δάσους», «Οἱ ἔμποροι τῆς δόξας». Τὰ ἔργα αὐτὰ ἂν καὶ μὲ κάπως περισσότερες ἀξιώσεις ἀπὸ τὰ πρῶτα ὅσον ἀφορᾷ τὴ θεατρικὴ διαπαιδαγώγησι τοῦ κοινοῦ δὲν μποροῦν ὅμως μ' ὅλα ταῦτα, μικρόπνοα ὅπως εἶναι καὶ βασισμένα σὲ βάσεις κατὰ συνθήκη ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, νὰ βαρύνουν στὴ θεατρικὴ ζωὴ ἐνὸς τόπου.

Ὅσον ἀφορᾷ τώρα, τὶς ἔκτακτες ἐν τῷ μεταξῷ προσπάθειες τῆς σκηνηκῆς ἀποδόσεως ὀρισμένων δραματικῶν ἔργων μεγάλων, ἢ γενικὰ περασμένων ἐποχῶν, ὅπως ὁ «Μάκβεθ» «ἡ Ἐκάβη», ἡ Λοκαντιέρα» «ὁ Κουρεὺς τῆς Σεβίλλης», ὅσο γιὰ τὶς προσπάθειες αὐτὲς ἕνα πρᾶγμα εἰδῶ θὰ εἰποῦμε μόνο, ὅτι: ἐχρησίμευσαν ἢ ἀπόπειραν αὐτὲς στὸ νὰ ἀποδείξουν—ἀκριβῶς γιὰτὶ δὲν εἶνε ἀρκετὰ καὶ ἐπαρκῆ διόλου, προκειμένου γιὰ τέτοιου εἴδους καὶ τέτοιας ποιότητος ἔργα, οὔτε τὸ πρωταγωνιστοῦν ταλένκο μόνο, οὔτε οἱ μπαλωματίδικοι τρόποι τεχνικοὶ καὶ καλλιτεχνικοὶ ποῦ ἐπικρατοῦν στὸ θεατρικὸ μὲ καθυστώσ.—πόσο λίγο τὸ θέατρο μας εἶνε στὸ ὕψος του καὶ πόσο ἀφθονος ὑπάρχει ἀκόμη ὁ ἐρασιτεχνισμός, ὁ ἐρασιτεχνισμός μὲ τὴν κακὴ σημασίαν του, στὸ λεγόμενον ἐπαγγελματικὸ μας θέατρο.

Μ ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ

BIBΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

Κ. Φαλιτάιτς: «Ἑλληνικό, ἢ γύφτικο». — Μὲ τὸν παραπάνω τίτλο ἐξεδόθη μιά μελέτη τοῦ γνωστοῦ λογιου καὶ δημοσιογράφου κ. Φαλιτάιτς.

Στὴ μελέτη του αὐτὴ ὁ συγγραφεὺς ἀμφισβητεῖ τὴ γνησιότητα τῆς ἑλληνικότητος τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, ὑποστηρίζων μὲ διάφορα ἐπιχειρήματα τὴ γνώμη, ὅτι κατὰ τὸ πλεῖστον εἶνε γύφτικα.

Ὁ κ. Φαλιτάιτς ἀνατρέχων εἰς τὸ ἀπώτατον παρελθὸν παρουσιάζει τοὺς Γύφτους, ἢ Τσιγγάνους, ὅτι ἦσαν οἱ ἀρχαῖοι κάτοικοι τῆς Ἑλλάδος, Θράκης καὶ Ἀνατολῆς. Τοὺς ταυτίζει δὲ μὲ τοὺς Φρύγας, Λυδοὺς κλπ. ὑποστηρίζων τὴν ὑπόθεσιν, ὅτι οἱ σημερινοὶ γύφτοι εἶναι ἀπόγονοί τους καὶ ὅτι ἀπὸ τῶν ἀρχαιότατων χρόνων αὐ οἱ κατ' ἐξοχὴν ἐδημοούρησαν καὶ διέσωσαν, ὡς πλανόδιοι ὄργανοποιαίται, τὰ δημοτικὰ μας τραγοῦδια.

Ἐξαιρεῖ μόνον τὰ ποιμενικὰ, ποῦ τὰ θεωρεῖ ὡς τὰ μόνα γνήσια Ἑλληνικά, ἢ Δωρικὰ. Στὴ μελέτη του αὐτὴ ὡς ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς γνώμης του φέρει καὶ τὴν—κατὰ τὴν ἀντίληψίν του—ὁμοιότητα τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν (στὴ μουσικῆ) μὲ τὰ ρουμανικά, τσέχικα κλπ.

Ἡ βάση ὅμως τῆς γνώμης του γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγοῦδια προφανῶς εἶνε σφαλερῆ. Ἡ δημιουργικότης τῶν Γύφτων εἶνε μιά ἀπλὴ ὑπόθεσις χωρὶς ἀποδείξει, καθὼς καὶ τὸ ὅτι αὐτοὶ εἶνε οἱ ἀπόγονοι τῶν ἀρχαίων Φρυγῶν κτλ.

Ἄλλο τώρα τὸ ζήτημα ἂν συνετέλεσαν οἱ πλανόδιοι γύφτοι στὴ διάσωσι τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν.

Ἐφ' ὅσον, ὅμως ἀφομοιώθηκαν(μὲ μακρὰ σειρὰ

γενεῶν) ἐθνολογικὰ μὲ τοὺς Ἑλληνας, δὲν εἴμποροῦν πᾶ να θεωρηθῶν, ὅτι εἶνε γνήσιοι γύφτοι, οἱ σημερινοὶ ἀπόγονοί τους, ποῦ ἔχουν πᾶ καὶ ἑλληνικὴ συνείδησι.

Ἄλλωστε βλέπομε καὶ τὴ μεγάλη διαφορὰ, ποῦ ὑπάρχει μεταξῷ τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ σλαβικοῦ, ρουμανικοῦ κλπ.—ἀντίθετα πρὸς τὴ γνώμη τοῦ κ. Φαλιτάιτς ποῦ τὰ ἐξομοιώνει,—πρᾶγμα ποῦ ἀποδεικνύει, ὅτι εἶνε σφαλερῆ ἡ βάση του· διότι ἂν οἱ γύφτοι ἦσαν οἱ δημιουργοὶ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τῶν χωρῶν αὐτῶν, ἔπρεπε τὸ τραγοῦδι νὰ εἶνε ὁμοιον παντοῦ, πρᾶγμα ποῦ δὲ συμβαίνει.

Ἀνεξαρτήτως ὅμως τοῦ ἐσφαλμένου τῆς γνώμης του αὐτῆς κατὰ βάσιν, ἡ μελέτη του ἔχει ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς ἱστορικὲς γνώσεις καὶ μερικὲς λεπτὲς ψυχολογικοτεχνικὲς παρατηρήσεις τοῦ συγγραφεῶς.

N. B.

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ

Κατὰ τὴν γενικὴν συνέλευσιν τῶν Μουσικῶν τῆς 23ης Φεβρουαρίου ἐ. ἔ. ἐξελέγη καὶ πάλιν τὸ αὐτὸ Λοιοκτικὸν Συμβούλιον, ἦτοι :

Πρόεδρος ὁ κ. Κ. Παπαδημητρίου, Ἀντιπρόεδρος ὁ κ. Ν. Τασόπουλος, Γεν. Γραμματεὺς ὁ κ. Κ. Ἀνδρικόπουλος, Ταμίας ὁ κ. Θ. Παπαδόπουλος, Γεν. Ἐφορος ὁ κ. Ι. Ἀβατάγγελος. Σύμβουλοι οἱ κ. κ. Μ. Σερμείδης, Α. Παπαχριστοδοῦλου, Σ. Λεμπεχόβας.

ΣΗΜ.—Ὁ Πανελλήνιος Μουσικὸς Σύλλογος εἶνε μιά ὀργάνωσις ἀριθμοῦσα πλέον τῶν 500 μελῶν, ὅλους σχεδὸν τοὺς ἐξ' ἐπαγγέλματος μουσικοῦς. Ἰδρύθη τῷ 1913 καὶ ἔχει ὡς σκοπὸν τὴν ἐπαγγελματικὴν καὶ κοινωνικὴν ἐξύψωσιν τῶν μελῶν.

Ἀπὸ τὰ κυριώτερα ἔργα τοῦ Π. Μ. Συλλόγου εἶνε :

α') Ἡ ἐκ μέρους τοῦ Κράτους παροχὴ συντάξεως εἰς τοὺς ἀπομάχους μουσικοὺς ὁ ἀριθμὸς τῶν ὁποίων ἀνέρχεται ἤδη εἰς 25.

β') Ἡ σύστασις ταμείου περιθάλψεως ἐκ τοῦ ὁποίου χορηγοῦνται χρηματικὰ βοηθήματα εἰς τοὺς ἀέργους Μουσικοῦς, δάνεια ἐν ὥρᾳ ἀνάγκης, δωρεὰν ἰατρικὴ περίθαλψις καὶ φάρμακα.

γ') Ὁ διακανονισμός τοῦ σπουδαίου ζητήματος τῶν ἔξνων μουσικῶν, ἢ ἀθροῦσα συρροὴ τῶν ὁποίων περιωρισθὴ κατόπιν ἀποφάσεως τῆς Κυβερνήσεως νὰ ἐρωτᾶται ὁ Πανελλήνιος Μουσικὸς Σύλλογος πρὸ πάσης ἀδείας ἐλευθέρως ἔξνων.

Τελευταίως ὁ Σύλλογος μελετᾷ τὴν ἴδρυσιν Ἐσθλοῦ Μουσικῶν πρὸς τοῦτο ἠγοράσθησαν 4 στρέμματα γῆς εἰς λαμπρὰν θέσιν πλησίον τῶν Ἀθηνῶν.

Ἐνοικιάζεται ἀντὶ 350 δρχ. μηνιαίως, ἢ καὶ πωλεῖται ἀντὶ 12.000 δρχ. βιενέζικο πιάνο μεθρὰν εἰς ἀρίστην κατάστασιν.

Ἔραι ἐπισκέψων 10—12 καὶ 5—7 μ. μ. Πατησίων 32

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΒΙΩΣΙΣ

Ὁ γερμανὸς μουσικοκριτικὸς κ. E. Strobel, σ' ἓνα ἄρθρον του, ποῦ τελευταίως ἐδημοσίευσε γιὰ τὸν παλιὸ καὶ τὸν ἀκόμη πρὸ ὀλίγου καιροῦ περιφρονημένον καὶ λησμονημένον Βέρδη, στὴ γνωστοτάτη μουσικῇ ἐπιθεώρησι Melos, (ἡ ὁποία στέκεται ἐπὶ κεφαλῆς τῆς Γερμανικῆς μουσικῆς μοντερνιστικῆς κινήσεως) μεταξύ τῶν ἄλλων πραγμάτων ἀναφέρει καὶ τὰ ἐξῆς, ἄξια μεγάλης προσοχῆς γιὰ κείνους, ποῦ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν τροπὴν, ποῦ λαμβάνουν τὰ μουσικὰ πράγματα στὴ Γερμανία.

«Βρισκόμαστε—γράφει ὁ Strobel—σὲ μιὰν ἀναβίωσι τοῦ Βέρδη. Θὰ ὀφείλεται τοῦτο ἴσως ἐν μέρει σὲ μιὰν ἀντίδρασι ἐναντίον τοῦ μουσικοῦ δράματος, ἐναντίον τοῦ γαυγαλίματος τῶν νεύρων καὶ τῆς αἰσθητικῆς μέθης τῆς ἀτέλειωτης μελωδίας, ἐναντίον τοῦ ψυχολογικοῦ συστήματος τοῦ λάϊτ μοιζέ. Ἄλλ' εἶνε καὶ περισσότερον: δὲν ξαναφέρει μόνον στὸ θέατρο, στὴν ὄπερα, ὁδηγεῖ μὲ τοῦτο, ἀργὰ ἴσως, στὴν ἀναγνώρισι μιᾶς ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες μορφές μεταξύ τῶν συνθετῶν τοῦ παρελθόντος αἰῶνος, κάνει νὰ ἀναλάμψῃ ἡ μορφή τοῦ Βέρδη, τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ καλλιτέχνου, ἡ ὁποία εἶχε παραγνωρισθῆ ἀπὸ πολὺν κόσμον. Τὸ ὅτι ἐπὶ τέλους βλέπουμε χωρὶς προκαταλήψεις, τὸ ὅτι ἐννοοῦμεν ἐπὶ τέλους τὸν μεγάλον καὶ ἀπαράμιλλον αὐτὸν ἄνθρωπον στὴν ἴδια του φαινομενικότητι, τοῦτο πρέπει νὰ ἐκτιμηθῆ ὡς μέγιστον κέρδος αὐτῆς τῆς ἀναβιώσεως».

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ

Στὸν κ. Ermenegildo Paocognella ὀφείλεται ἡ πρωτοβουλία τῆς ἰδέας τῆς διοργανώσεως ἐνὸς τοῦ Διεθνoῦς Συνεδρίου μουσικῆς διδασκτικῆς καὶ παιδαγωγίας, τὸ ὁποῖον πρόκειται νὰ γίνῃ στὸ Μιλάνον ἐντὸς τοῦ 1928. στὸ μορφωτικὸν ἴδρυμα «Nuova Vita» μὲ τὸν σκοπὸ νὰ συναδελφώσῃ τοὺς μορφωτὰς καὶ νὰ συντελέσῃ στὴν ψυχικὴ καὶ πνευματικὴ τους ἀνάπτυξιν, νὰ ἰδρῦσῃ μιὰν Ἐταιρείαν μουσικῆς διδασκτικῆς καὶ παιδαγωγίας, νὰ μελετήσῃ τὰς ἀφόρους μεθόδους διδασκαλίας, νὰ ὑποδείξῃ τὶς ἄξιες νὰ ἐφαρμοσθοῦν στὰ σχολεῖα καὶ νὰ δώσῃ τὴν ἠθικὴ καὶ ἠλικιανήν ὑποστήριξίν του μὲ τὴν διάδοσίν τους, μὲ μιὰν περιοδικὴν ἔκδοσιν, ποῦ νὰ προσφέρῃ ἔδαφος σ' ἄλλους, γιὰ εἰρεῖες συζητήσεις.

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΙΕΡΟΣΥΛΙΕΣ

Στὸν ἀνώτερον μουσικὸ κόσμον τῆς Εὐρώπης καταβάλλεται τελευταίως ἀπὸ ἐξέχουσες καλλιτεχνικῆς προσωπικότητες μιὰ ἐντονη προσπάθεια γιὰ νὰ καταπολεμηθῆ ἡ πολὺ κακὴ συνήθεια, ποῦ ἔχει ἐπικρατήσει νὰ ἐκτελήσῃ ἡ μουσικὴ τοῦ Χαΐδν, τοῦ Μπετόβεν, τοῦ Μπραμς καὶ ἄλλων τῶν μεγάλων μουσουργῶν στὰ Ζυθοκώλεια, στὰ ξαχαροπλαστεία, στὶς πλατεῖες καφενειῶν καὶ ἐν γένει στὰ δημόσια κέντρα, κατωτέρας κατηγορίας, ὅπου ὁ κόσμος ποῦ συνηθίζει νὰ τρέχῃ—ὄχι βέβαια σπρωγμένος ἀπὸ μιὰν ἀνώτερη ψυχικὴ διάθεσιν—ἀκούει, κα-

κοεκτελεσμένα ἀπὸ διευθυντὰς ὀρχήστρας καφενείου, ὅλα τὰ ἀνωτέρας πνοῆς μουσικὰ ἔργα τῆς κλασικῆς, ρωμαντικῆς καὶ νεωτέρας μουσικῆς, κουβεντιάζοντας ταυτοχρόνως, ἢ καὶ συζητῶντας μὲ ξεφωνητὰ γιὰ τὸ ἓνα, ἢ τὸ ἄλλο πρᾶγμα.

Γιὰ νὰ ἐκλείψῃ ἡ κακὴ αὕτη συνήθεια ὁ γνωστός καὶ σ' ἐμᾶς, διάσημος διευθυντὴς ὀρχήστρας Φέλιξ Βαϊνγκάρτενερ εἶπεν ὑποβάλλει πρὸ καιροῦ ἓνα μακροσκελὲς ὑπόμνημα στὴν Αὐστριακὴ Κυβέρνησιν ὅπου, ἀφοῦ ἐξεθέτετε τὰ κακὰ τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτῆς *ιεροσυλίας*, ὑποδείκνυε τὴν ἀνάγκη νὰ ἐλαμβάνοντο ὅσον τὸ δυνατόν γρηγορώτερα οἱξικὰ καὶ δραστήρια μέτρα γιὰ νὰ ἐσταματοῦσε, τουλάχιστο στὴν πατρίδα του, τὸ κακὸν αὐτὸ, ποῦ χρόνια τώρα γίνεται γιὰ τὴ βλάβη καὶ τὸν ἐξευτελισμὸ τῆς τέχνης.

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ΤΖΑΖ

ΣΤΑ ΚΟΝΣΕΡΒΑΤΟΡΙΑ

Τὸ Τζάζ ἀφοῦ κατέκτησε τὸ σοβαρὸ μελόδραμα μὲ τὸ ἔργον Johnny spielt auf τοῦ Κρένεκ, μπῆκε τώρα στὸ τελευταῖον ἱερὸν ἔδαφος στὸ ὁποῖον ἐφαινότο, ὅτι δὲν θὰ εἰμποροῦσε νὰ ἐγίνετο ποτὲ δεκτὸ, δηλαδὴ στὸ μουσικὸ Κονσερβατόριο. Πραγματικῶς ὁ καθηγητὴς Μπερνάρ Σέκλες, διευθυντὴς τοῦ Ὁδείου Φραγκφούρτης ἀναγγέλλει, ὅτι ἀνοίγει μιὰ νέα τάξις Τζάζ, δικαιολογεῖ δὲ τὴν τολμηρὴν ἀπόφασιν μὲ τὸ γεγονός, ὅτι τὸ ἦμισυ καὶ πλέον τῶν μουσικῶν εἶνε σήμερα ὑποχρεωμένον νὰ λαίξῃ σὲ μιὰ Τζάζ-ὀρχήστρα καὶ τοῦτο χωρὶς νὰ ἔχη μάθει ποτὲ τὸ Τζάζ. Ἴδου γιὰτι κατ' αὐτὸν ὁ κόσμος συχνά, πλήττει ἀκούοντας τέτοιες μουσικῆς. Ἄλλὰ δὲν πρέπει νὰ κρίνῃ κατεῖς καὶ νὰ ἀποφασίσῃ γιὰ ἓνα εἶδος τέχνης, ὅταν τέσσερα παιδιὰ (ἢ καὶ τέσσερες γέρονι) χωρὶς νὰ γνωρίζουν τὴν τεχνικὴν καὶ τὸ πνεῦμα ἐνὸς τέτοιου εἶδους μουσικῆς διασκεδάζουν (ἢ καὶ λαχανιάζουν) γιὰ νὰ τὸ καταστρέψουν...

Τὴν διδασκαλίαν στὴ νέα αὕτη τάξι θὰ τὴν ἀναλάβῃ ἓνας περὶφημος καθηγητὴς, ὁ ὁποῖος ἔκανε τὶς σχετικῆς μελέτες, θεωρητικῆς καὶ πρακτικῆς στὴ χώρα τοῦ ἀληθινοῦ Τζάζ, στὴν Ἀμερικὴ.

Ὁ Σέκλες ὑποστηρίζει μεταξύ τῶν ἄλλων, ὅτι ἡ διδασκαλία αὕτη θὰ συντελέσῃ στὸ νὰ ἐνισχυθῆ μὲ τὴν πρωτόγονη καὶ δροσερὴ ρυθμικὴ δύναμιν τῶν riggers ἢ ὀλίγον χαλαρωμένη μουσικὴ ἰδιοσυγκρασία τῶν γερμανῶν σπουδαστῶν, ποῦ παρουσάζουν ὀριζόμενες ἐλλείψεις ὡς ἐκτελεσταί.

Ἡ τελευταία αὕτη παρατήρησις ἐξώργισε τὸν καθηγητὴν βαρῶνον φόν Βαλτερσούσεν, διευθυντὴν τοῦ Ὁδείου τοῦ Μονάχου τῆς Βαυαρίας, ὁ ὁποῖος ἔσπειρε στὴν Κυβέρνησιν μιὰν ἐντονωτάτην διαμαρτυρίαν, ὑπογεγραμμένην ἀπὸ πολλοὺς γνωστοὺς μουσικοὺς, ἢ ὁποῖα ὑπῆρξε ἀφορμὴ νὰ γίνῃ στὸν Σέκλερ καὶ στὴν τάξι τοῦ Τζάζ μιὰ καταπληκτικὴ ρεζιλία.

Αὐτὰ γράφει ὁ μουσικοκριτικὸς Α. Μπρούζερμαν στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ «Ἡ μουσικὴ τῆς σήμερον».

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Στὸ Albert Hall τοῦ Λονδίνου, πού γιὰ πρώτη φορά ἐχρησιμοποιήθη γιὰ θέατρο μελοδράματος, παρεστάθη τελευταίως ἓνα μελόδραμα σὲ δύο πράξεις «*Μότσαρτ καὶ Σαλιέρης*» τοῦ Ριμσκυ Κορσακόφ. Πρωταγωνιστὴς σ' αὐτὸ ὑπῆρξεν ὁ διάσημος Σαλιάπιν πού ἐπληρώνετο 1250 λίρες στερλίνες γιὰ κάθε παράστασι ! Ἡ σκηνὴ στὸ ἔργον αὐτὸ ξετυλίγεται ἐπάνω στὸ μῦθο, ὅτι ὁ Σαλιέρης φθονώντας τὸν Μότσαρτ τὸν ἐδηλητήρῃσαε.

Ἡ ἐπιτυχία τοῦ Σαλιάπιν ὑπῆρξε μεγάλη. Ἡ φωνή του ὅμως ἐξ ἀφορμῆς τῆς ἐλαττωματικῆς ἀκουστικῆς τοῦ Albert Hall εἶχε στὴν αἴθουσα διπλὴν ἀντήχησι.

* *

Ἀναγγέλλεται μιὰ μεγάλη Τουρνέε συναυλιῶν τοῦ Maurice Ravel στὰς «*Ἠνωμένας Πολιτείας*» καὶ στὸν Καναδά, γιὰ τὸν χειμῶνα τοῦ 1928.

Σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς συναυλίαις αὐτὲς θὰ διευθύνῃ ὁ ἴδιος ὁ διάσημος συνθέτης τὴν ὀρχήστρα σὲ ἄλλες θὰ λάβῃ μέρος ὡς soliste στὸ πιάνο γιὰ τὴν ἐκτέλεσι δικῶν του συνθέσεων μουσικῆς δοματίου.

Οἱ ὀρχήστρες, πού θὰ λάβουν μέρος στὶς συναυλίαις αὐτὲς θὰ εἶνε, τοῦ Boston, New York, Cleveland καὶ San Francisco. Ἡ πρώτη του ἐμφάνισις ὡς διευθυντοῦ ὀρίσθη γιὰ τὴν 13ῃ καὶ 14ῃ Φεβρουαρίου στὸ Boston. Ἡ πρώτη του συναυλία στὴ New York θὰ λάβῃ χώραν τὴν 15ῃ τοῦ αὐτοῦ μηνὸς στὸ Tow Hall. Στὴ συναυλία αὐτὴ θὰ ἐκτελεσθῇ γιὰ πρώτη φορά ἡ νέα του Sonata γιὰ βιολι καὶ πιάνο.

Οἱ συναυλίαις διοργανώθησαν ἀπὸ τὴ Pro Musica Society καὶ οἱ ἄλλες πόλεις στὶς ὁποῖαις θὰ δοθοῦν εἶνε Los Angeles, Portland Santa Barbara, Kansas City Chicago, San Paul, Minneapolis κ.τ.λ.

* *

Μεταξὺ τῶν πολλῶν χειρογράφων, πού ἄφησεν ὁ Lebusy ὑπάρχει καὶ μιὰ snite γιὰ ὀρχήστρα. «*Ὁ Θρίαμβος τοῦ Βάκχου*» πού πρόκειται πολὺ γρήγορα νὰ ἐκδοθῇ.

* *

Ἐπωλήθη στὸ Βερολίνο γιὰ 17.000 μάρκα τὸ χειρόγραφο μιᾶς ἄριαις τῆς τρίτης πράξεως τῆς Ἀλκίσιδος τοῦ Γκλουκ καὶ 14.000 μάρκα τὸ χειρόγραφο μιᾶς μελωδίας τοῦ Μπετόβεν «*Νέα ἀγάπη, νέα ζωὴ*».

Στὴν Opera Comique τῶν Παρισίων θὰ δοθοῦν ἐντὸς τοῦ χειμῶνος—ἐκτὸς μερικῶν ξένων ἔργων—δεκατρία μελοδράματα γάλλων μουσουργῶν.

* *

Τὸ Albert Hall τοῦ Λονδίνου θὰ δοθοῦν μέχρι τέλους τῆς χειμερινῆς μουσικῆς περιόδου, δώδεκα ραδιοφωνικὲς συναυλίαις, μετὰ τὴν ὀρχήστρα ἀπὸ ἑκατὸν ὄργανα, ὁ δὲ Arnold Schönberg θὰ διευθύνῃ ἓνα συμφωνικὸ του ἔργον, πού ἔχει συντεθεῖ ἐπάνω σ' ἓνα ποίημα τοῦ Iacob-

son καὶ πού τιτλοφορεῖται The Currelieder. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα θὰ λάβουν μέρος στὴν ἐκτέλεσι δύο ἀνδρικὲς χορωδίες, καθὼς καὶ διάφοροι σολίστ.

* *

Στὸ μεγάλο θέατρο τοῦ Μοντεκάρολο θὰ δοθοῦν ἐντὸς τοῦ χειμῶνος τέσσερα νέα ἔργα : «*Esther de Carpentras*» κωμικὸ μελόδραμα τοῦ Milhaud—Sor Todaro brontolom» τοῦ Malpiero—«*Ghirurgie*» κωμικὸ μελόδραμα τοῦ Ferroud καὶ «*La fille d'Abdoubarahah*» τοῦ Saunel. Θὰ δοθοῦν ἀκόμα : Turandot Immaestri cantori, Dou Juan—La Damnation de Faust. Ὁ ἱππότης τοῦ ρόδου, ὁ Κουρεὺς τῆς Σεβίλλης κ.τ.λ.

Διευθύνται ὀρχήστρας θὰ εἶνε ὁ Βίκτωρ Ντέ Σαμπάτα καὶ Λέων Γεῖν.

* *

Ἐντὸς τοῦ 1928 θὰ ἐφορτασθῇ στὴν Γερμανία ἐπισημότατα ἡ ἐκानτοαετηρις τοῦ Σούμπερτ. Τὰ «*Μουσικά Χρονικά*» θὰ γράψουν ἐκτενῶς γιὰ τὸ ἔργον καὶ γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ μεγάλου ρομαντικοῦ μουσουργοῦ.

* *

Τὸ ἰταλικὸ Trio (Σεράτο—Μπονουτσι—Λορεντόνι) ἔχει μεγάλας ἐπιτυχίας στὰ σημαντικώτερα μουσικὰ κέντρα, ὅπου δίνει συναυλίαις.

Ἰδιαιτέρως ἐκτιμᾶται παντοῦ ἡ τέχνη τοῦ βιολονταελλιστοῦ Arturo Bonucci, τὴν ὁποῖαν χάρις εἰς τὸ Ὁδεῖον Πειραιῶς (Πειραικοῦ Συνδέσμου) εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐκτιμῆσῃ καὶ τὸ φιλόμουσον κοινὸν Ἀθηῶν καὶ Πειραιῶς.

* *

Ὁ καθηγητὴς Φ. Μπόγκεν τοῦ Ὁδείου τῆς Φλωρεντίας, ἤρθε τὸ ἀντίγραφο ἐνός Ὁρατορίου εἰς δύο πράξεις τοῦ Μότσαρτ, τὸ ὁποῖον ὁ γονιμώτατος μουσουργὸς φαίνεται, ὅτι συνέθεσε μεταξὺ τοῦ 1771 καὶ 1773, στὴν ἐποχὴ τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ τρίτου ταξειδιοῦ του στὴν Ἰταλία.

* *

Βρέθησαν στὴ γερμανία τρία ἀντίγραφα ἐνός Requiem τοῦ Χάινδ. Ἡ παρτιτούρα εἶνε πληρῆς ἐκτὸς τοῦ μέρους τῆς βιόλας,

* *

Στὴν Ἐκθεσι τῆς Βενετίας θὰ ὑπάρχῃ καὶ ἓνα περιπτερο τοῦ Θεάτρον, ὅπου θὰ φιγουράρουν δώδεκα περίπου μικρὰ θέατρα διοργανωμένα ἀπὸ τοὺς καλλιτέρας εὐρωπαϊοὺς σκηνογράφους. Μεταξὺ τῶν ἐκθετῶν θὰ εἶνε ὁ Καμπελλότι, ὁ Μρουνελλέσι, ὁ Ὀππο, ὁ Μπραγκάλια, ὁ Μαρινέτι, ὁ Ὁράιγ, ὁ Ἄπια, ὁ Ρεϊγγαρτ, ὁ Κοκτώ, ὁ Διαγκελέϋ, ὁ Μπάκστ, ὁ Πικάς κ.τ.λ.

* *

Μὲ τὴν προστασία τοῦ Ὑπουργείου τῆς Παιδείας τὸν προσεχῆ Ἰούλιο θὰ ἀρχίσῃ νὰ λειτουργῇ στὸ Κάπρι τῆς Ἰταλίας μιὰ Μουσικὴ σχολὴ γιὰ τοὺς ξένους. Θὰ τὴν διευθύνῃ ὁ διάσημος Ο. Ρεσπίγλι. Καθηγητὴς τοῦ βιολονταελλοῦ θὰ εἶνε ὁ Ἀρθούρος Μπονουτσι.

ΠΕΝΝΙΕΣ

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙΣ

— Λέγεται, ότι θά μᾶς ἐπισκεφθῆ τὸ περίφημο τρίο Καζάλς-Τιμπώ Κορτώ γιὰ μερικές συναυλίας.

— Ἐντὸς τῶν ἡμερῶν αὐτῶν δίδονται ρεαλιστικὰ τῶν διασῆμων Ζάουερ, Μπρόβσκη τῆς διακεκομμένης καλλιτεχνικῆς τῶν Πάνου Καζ Λήδας Εὐλαμπίου-Βοτιέ καὶ τῶν ἐκλεκτῶν καλλιτεχνῶν δίδων Σ. Γεννάδη, Δίτης Πάνου, τῆς Κας Α. Κομποθέρα—Πάγκαλη κ.τ.λ.

— Ἡ δραματικὴ σχολὴ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἐτοιμάζει τὸν Ἐγκρόντο τοῦ Γκαίτε μὲ μουσικὴ Μπετόβεν, καθὼς καὶ ἄλλες παραστάσεις μὲ γνωστὸ καὶ ἄλλα γιὰ πρώτη φορὰ ἐκτελούμενα ἔργα.

— Ἐντὸς τοῦ μηνὸς Ἀπριλίου θά γίνῃ—διὰ λέξεις—συναυλία τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Μουσικοῦ Λυκείου, κ. Κ. Παπαδημητρίου γιὰ τὰ δημοτικὰ μας τραγουδιὰ καὶ γιὰ τὴ σχέσι τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν μὲ τὴ Βυζαντινὴ καὶ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ μὲ μουσικὰ παραδείγματα, ποὺ θά ἐκτελέσουν χορωδία καὶ σολίστ.

— Τὸ Ὁδεῖον Πειραιῶς (τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου) ἐτοιμάζει μιὰ συμφωνικὴ συναυλία μὲ σολίστ τὸν κ. Φαραντᾶτον, ποὺ θά παίξῃ ἓνα Κονσέρτο τοῦ Μπετόβεν, ἡ δὲ ὀρχήστρα ἐκτὸς τῶν ἄλλων θά παίξῃ καὶ τὴν «Ποιμενικὴ» τοῦ Μπετόβεν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Φ. Οἰκονομιῆ.

— Ἡ δραματικὴ σχολὴ τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς θά δώσῃ μιὰ σειρά ἀπὸ πέντε μονόπρακτα τοῦ Κουρτελίν «Τὸ ταξεῖδι τῆς Ἀνθούλας στὸν οὐρανὸν», ὄνειρόδραμα τοῦ Χάουμπαν μὲ μουσικὴν κλπ.

— Τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» σὲ μιὰ ἀπὸ τίς μαθητικὰς του ἐπιδείξεις θά παρουσιάσῃ γιὰ δευτέρη φορὰ τὴ νεοσυσταθεῖσα μικτὴ μαθητικὴ χορωδία του καὶ τὴν μαθητικὴν ὀρχήστραν τῆς τάξεως τῶν κ. κ. Βάρβογλη καὶ Κόντη.

— Παρητήθησαν ἀπὸ μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὁδείου» οἱ κ. κ. Μ. Εὐλάμπιος (πρόεδρος) καὶ Κ. Μαλαματιανὸς (μέλος τοῦ διοικ. συμβουλίου).

— Ἀπὸ τὸ ἐρχόμενον τεῦχος ἀρχίζει ἡ δημοσίευσις τῆς βαθυστόχαστης μελέτης τοῦ Β. Καρατῆγιν «Τὸ ἠρωϊκὸ στοιχεῖο στὴ μουσικὴ» κατὰ λογοτεχνικὴ μετάφρασι τοῦ κ. Ν. Βεργωτῆ. Στὴ μελέτη αὐτῇ ὁ διαπρεπὴς συγγραφεὺς τῆς ἐξετάζει τὸν βαθμὸν τοῦ ἠρωϊκοῦ στοιχείου στὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ Μπετόβεν μέχρι τῶν νεωτέρων μουσουργῶν εἰς ὅλες τίς διακρινάσεις του. Ἐξωρίζει τὰ δωρικὰ, ἠρωϊκὰ ἀπὸ τὰ μὴ ἠρωϊκὰ (μυρσοσπονστικά κλπ.) ἔργα. Ἀναλίσκει μοναδικὰ τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν ψυχολογικὴ σύστασι τῶν μουσικῶν ἔργων τῶν διαφόρων ἐποχῶν καὶ σχολῶν καταλήγων σὲ ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα. Ἡ μελέτη αὐτὴ ἀγγίζει βαθεῖα καὶ φωτεινότητα τὰ μεγαλύτερα προβλήματα τῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Σημ. Τὸ σχέδιον τοῦ ἐξωφύλλου καὶ οἱ βινιέτες εἶνε ἔργο τοῦ ζωγράφου κ. Κλ. Κλώνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Ἀναγράφεται καθὲ βιβλίον, ἢ μουσικὴ ἔκδοσις ποὺ στέλλεται στὴν διεύθυνσιν τοῦ περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικὰ» Γραμματοθυρίδα 230 Ἀθῆνας).

Σολφῆς : Γιάγκου Καρατζᾶ, ἔκδοσις μουσικοῦ οἴκου Γαϊτάνου.

Μπετόβεν . Αἱ ὠραιότεραι σελίδες τῆς παγκοσμίου καὶ Ἑλληνικῆς μουσικῆς φιλολογίας διὰ τὸν Γίγαντα. Ἐκδοσις «Χαραυγῆς».

Ὁ Βάγνερ : Ὡς μουσικὸς, ποιητὴς, φιλόσοφος καὶ ἄνθρωπος. Ἐπίσης ἀνάλυσις ὅλων τῶν μουσικοδραμάτων του. Αἱ ὠραιότεραι σελίδες τῆς πρῆξοσμίου μουσικῆς φιλολογίας διὰ τὸν μεγαλοφυῆ συνθέτην (Μετάφρασις κ. Σ. Σπανοῦδη). Ἐκδοσις «Χαραυγῆς».

Γ. Τουργκένιεφ : «Τὸ Ραντεβου» καὶ ἡ ἱστορία ἐνὸς ἰδεαλιστοῦ» (μετάφρ. Ν. Βεργωτῆ) ἔκδοσις «Χαραυγῆς».

Α. Ἀνδρέγιεφ : «Οἱ ἐφτά κρημασμένοι» (μετάφρ. Εὐαγγελάτου). Ἐκδοσις «Χαραυγῆς».

Θ. Ντοστογιέφσκη : «Μία ἀπίστευτη περιπέτεια» (μετάφρ. Εὐαγγελάτου). Ἐκδοσις «Χαραυγῆς».

Γ. Ντανούντσιο : «Ἱστορίες τῆς Πεσοάρας» (μετάφρ. Γ. Σπαταλά). Ἐκδοσις «Χαραυγῆς».

Μιχαὴλ Κουνελάκη : «Ἡ σκηνοθεσία» (διὰ λέξις) τυπ. Σώμου καὶ Καλίνη.

Δημ. Βουτιρᾶ : «Μέσα στὴν Κόλασι».

Σ. Σπεράντζα καὶ **Α. Παπαδήμα** : «Ἀκτικίες». Συλλογὴ διαλόγων καὶ ποιημάτων διὰ σχολικὰς ἑορτὰς μὲ μουσικὴν τοῦ κ. Α. Ἀργυροπούλου.

Α. Παπαδήμα : «Ἐλευθερὴ ἀγάπη» α' καὶ β' ἔκδοσις «Ἀθηνᾶς».

Γ. Μπραντῆς : «Ἐρρικός Ἴψεν» (Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργον τοῦ μεγάλου Νορβηγικοῦ δραματοῦργοῦ). Μετάφρασις Α. Παπαδήμα. Ἐκδοσις Μαρούδα.

Α. Δελμούζος : «Μαράσλειο καὶ ζωὴ», Ἐκδοσις «Ἀθηνᾶς»

Rayot : «Ἡ κατάχρησις τῆς εὐτυχίας» (Μετάφρασις Ι. Βλαχολιδίου). Ἐκδοσις «Ἀθηνᾶς».

Myneken : «Σχολεῖο καὶ νεολαία» (Μετάφρ. Παπαμαύρου). Ἐκδοσις «Ἀθηνᾶς».

Bonet : «Ἀσικὴ καὶ προλεταριακὴ ἠθικὴ» (Ἐκδοσις «Ἀθηνᾶς»)

Lichtenberger : «Ἡ ἀδελφοῦλα τοῦ Γιαννάκη». (Ἐκδοσις «Ἀθηνᾶς»).

Ντοντέ : «Ὁ Ταρταρίνος» (Μετάφρασις Δ. Βλαχολιδίου). Ἐκδοσις «Ἀθηνᾶς».

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

«Ἑλληνικὰ Γράμματα». Δεκαπενθήμερο λογοτεχνικὸ περιοδικόν. Διευθυνταί : Κ. Μπαστιάς καὶ Β. Μαλατάκης.

«Ἡ Σύγχρονη Σκέψη» Λογοτεχνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιθεώρησις. Διευθυνταί : Γιάννης Βουβάκης καὶ Μ. Βισάνθη. Chicago U.S.A.

«Παρθεωνῶν» : Μηνιαῖον ἐγκυκλοπαιδικόν περιοδικόν, διευθυντῆς Ἀγασίας Ράλλης.

Πιανόλα Γερμανικὴ ἀρίστης καταστάσεως πωλεῖται εἰς τιμὴν εὐκαιρίας. Πληροφορίαι στὸ Ἄρσακειον 1 Μουσικὸς οἶκος Γ. Κωνσταντινίδου.

Μ. Σ. ΜΑΤΣΕΑΣ

ΠΡΟΜΗΘΕΙΑΙ - ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑΙ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ 34

Ταχυδρ. Διεύθυνσις: Γραμματοθυρίς 19.

ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΚΑΤ'ΑΘΗΚΗ :

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

«ODEON» «DECCA» κλπ. Τὰ τελειότερα
εἰς τὰς συμφεροτέρας τιμὰς τοῖς ΜΕΤΡΗ-
ΤΟΙΣ καὶ μὲ ΔΟΣΕΙΣ.

ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

*Ὅλα αἱ τελευταῖαι ἐπιτυχίαι: Ὀπερα, ὁ-
περέτται, χοροὶ, Μανέδες, ἐκκλησιαστικά κλπ.
π. χ. Cavallerie egère, Hallelu jah, Hawai-
san Sole mio, Ga c'est Paris, Μπανάνες,
* Ἀχ Μαρί, Ἄλανάκι, Βλάμης, Κομμουνιστριες
κλπ. κλπ.

ΡΑΠΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΠΛΕΚΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΚΑΛΤΣΟΜΗΧΑΝΑΙ

*Ὅλα τὰ ἔξαρθήματα δι' ὄλας τὰς Μάρκας
(καὶ Σίγγερ) Βελόνας, σαῖτες, σαγκανοὶ κλπ.
Τιμὴ ἀφάνταστοι.

ΠΟΥΡΗΣ



ΚΟΝΙΑΚ ΟΥΖΟ ΗΔΥΠΟΤΑ

Ὁ ἴσιος ἰδρυθεὶς τῷ 1868
ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

ΣΟΚΡΑΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Χορδιστὴς καὶ ἐπιδιορθωτὴς Πιάνων καὶ
Πιανόλων. Χορδιστὴς τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς
(Πειραικοῦ Συνδέσμου) τῆς Χορφῆς Ἀθη-
νῶν καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὁδείου.

Πληροφορία : Στοῦ Ἀρσακείου 1. Μου-
σικὸς Οἶκος Κωνσταντινίδου. Μουσ. Οἶκος
Ζ. Μακρῆ.

ΚΛΙΝΙΚΗ

“ Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΡΑΠΩΝ ”

Ἐν Πειραιεῖ, ὁδὸς Νοταρᾶ 65 (Πάροδος Γεωργίου Α')

ΕΞΩΤΕΡΙΚΑ ΙΑΤΡΕΙΑ ΔΙ' ΟΛΑ ΤΑ ΝΟΣΗΜΑΤΑ

ΚΛΙΝΑΙ Α! Β! ΚΑΙ Γ! ΘΕΣΕΩΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ ΤΜΗΜΑΤΩΝ

- | | |
|---|--|
| Ξ ΑΘΟΛΟΓΙΚΟΝ : | Κ. Κουσσόπουλος |
| ΧΕΙΡΟΥΡΓΙΚΟΝ : |) Α. Ἀντίπας δ ευθυντὴς χειρουργικοῦ
καὶ γυναικολογικοῦ τμήματος. |
| |) Ε. Γ. Παπαδόπουλος χειρουργὸς ὀρ-
θοπεδιστὴς |
| ΟΦΘΑΛΜΟΛΟΓΙΚΟΝ : | Ν. Λαμπρούλιας |
| ΛΑΡΥΓΓΟΛΟΓΙΚΟΝ : | Ι. Χρυσικός |
| ΔΕΡΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΝ, ΑΦΡΟ-
ΔΙΣΙΑ καὶ ΜΕΤΑΛΟΤΙΚΑ |) Π. Γεωργιάδης |
| ΜΑΙΕΥΤΙΚΟΝ : | Α. Περλιγγῆ |
| ΟΔΟΝΤΟ-ΙΑΤΡΙΚΟΝ : | Ι. Κ. Αἰλιανὸς |
| ΡΑΔΙΟΘΕΡΑΠΕΙΑ : | Ι. Κοντοδίνας |
| ΜΙΚΡΟΒΙΟΛΟΓΙΚΟΝ : |) Ι. Κωνσταντακᾶκος |
| ΒΙΟΛΟΓΙΚΟΝ : |) |

ΜΑΣΣΑΖ, ΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΙ Κ.Α.Π. ΔΙΑ ΤΑΣ ΠΑΘΗΣΕΙΣ
ΤΩΝ ΝΕΥΡΩΝ—ΚΡΥΟΘΕΡΑΠΕΙΑ ΗΛΕΚΤΡΟΛΥΣΕΙΣ ΚΑΠ.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΝ
ΕΡΓΟΣΤ. & ΕΚΘΕΣΙΣ ΕΠΙΠΛΩΝ
"ΠΑΛΛΑΣ ΑΘΗΝΑ,"
ΙΩΑΝΝΟΥ ΗΛ. ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ
ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Α' & ΚΟΥΝΤΟΥΡΙΩΤΟΥ
ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

ΕΚΤΕΛΟΥΝΤΑΙ
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑΙ ΠΑΣΗΣ ΦΥΣΕΩΣ
ΤΡΑΠΕΖΑΡΙΑΙ,
ΚΡΕΒΒΑΤΟΚΑΜΑΡΑΙ,
ΣΑΛΟΝΙΑ, ΓΡΑΦΕΙΑ
Κ.Τ.Λ.

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ

Brunswick καὶ Victor—Suisse

Δίσκοι διάφοροι

Όλα τὰ νεώτερα τραγούδια

ΠΙΑΝΑ

Clineman καὶ Blümmer

Ἐξαιρετικῆς κατασκευῆς

ΜΟΥΣΙΚΑ ΤΕΜΑΧΙΑ

Ἐνταλλακτικὰ Γραμμοφώνων κ.τ.λ.

Ἀντιπρόσωπος ἐν Πειραιῇ

ΦΙΛΙΠΠΟΣ Ι. ΜΑΪΧΟΣ

Λεωφ. Γεωργ. Α' καὶ Κουντουριώτου 130

ΣΑΠΩΝΕΣ

ΕΥΣΤΡΑΤ. ΜΑΪΧΟΥ & ΕΜΜ. ΜΑΝΕΑ

ΒΡΑΒΕΥΘΕΝΤΕΣ ΕΙΣ ΤΑΣ ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

ΓΕΝΟΒΑΣ ΜΕΓΑ ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΜΕΤΑ ΧΡΥ-
ΣΟΥ ΜΕΤΑΛΛΙΟΥ.

ΠΑΡΙΣΙΩΝ ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ

ΡΩΜΗΣ ΒΡΑΒΕΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ

ΛΙΕΓΗΣ HORS CONCOURS ΕΚΤΟΣ ΣΥ-
ΝΑΓΩΝΙΣΜΟΥ

ΓΡΑΦΕΙΑ : ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΥ 8. - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ