

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΙΣΤΑΙ ΣΥΝΘΕΤΑΙ

Ἡ σὸ ἔδαφος τῆς τέχνης ἐμφάνισις καὶ δραΐσις στὰ τελευταῖα χρόνια τῶν δημιουργῶν τῆς λεγομένης μοντέρνας μουσικῆς, ἀντιπροσωπεύει κυρίως μιὰν ἐπαναστατικὴν ἀντίδρασι κατὰ τῶν περισσοτέρων ἀρχῶν καὶ νόμων ἐπὶ τῶν ὁποίων ἐστηρίχθη ὡς τώρα ἡ μουσικὴ τέχνη.

Οἱ τολμηροὶ αὐτοὶ μοντερισταὶ συνθέται μὲ τὸ ἔργον τους, ποῦ μᾶς ἐπρόσφεραν ὡς τώρα, φαίνεται σὰν νὰ θέλουν νὰ μᾶς ποῦν τὰ ἐξῆς:

«Ἡ μουσικὴ τέχνη, χάρις στοὺς μεγάλους μουσικοὺς δημιουργοὺς ὅλων τῶν ἐποχῶν ποῦ τὴν ἐπλούτισαν μὲ τὰ ἀνώτερα τεχνικὰ μέσα, ἔφθασε στὴν ἐποχὴ μας σὸ ἀκρον ὄριο τῆς ἀναπτύξεώς της. Ὁ κλασικισμὸς, ὁ ρωμαντισμὸς κ.τ.λ. ἐχάρισαν στὴν ἀνθρωπότητα μνημειώδη ἔργα τέχνης, ὑπῆρξε δὲ τόσον κολοσσιαία ὑπὸ τὴν ἔποψιν ὄγκου καὶ τόσης μεγάλης σημασίας ἡ μουσικὴ παραγωγή, ὥστε θὰ ἦταν ἀδύνατον νὰ ἐπρόσθετε κανεὶς, τίποτε ἄλλο σ' αὐτή, ἐμμένοντας στὶς αὐτὲς ἀπάνω κάτω αἰσθητικὰς καὶ τεχνικὰς ἀρχὰς στὶς ὁποῖες ἐστηρίχθη ὡς τώρα ἡ μουσικὴ.

Ἄν θέλουμε, λοιπὸν νὰ δημιουργήσουμε κάτι τι τὸ νέον στὴ μουσικὴ τέχνη, πρέπει πρῶτα νὰ κρημνίσουμε τὸ μεγάλο καλλιτεχνικὸν οἰκοδόμημα ποῦ ἀνήγειραν μὲ τὸ ἔργο τους ὡς τώρα οἱ μεγάλοι μουσικοὶ δημιουργοὶ καὶ νὰ ἀνεγείρουμεν ἓνα νέο, δικόμας μὲ ἐντελῶς νέα τεχνικὰ μέσα καὶ νέαν ἀρχιτεκτονικήν.

Ποιὰ εἶνε ἡ βᾶσις τῆς τέχνης τῶν ἤχων; Ὁ ἤχος βέβαια. Ἄς τὸ ἀμφισβητήσουμε αὐτὸ καὶ ἄς καταργήσωμε ἂν εἶνε δυνατόν,

τὴν ἀρχὴν αὐτήν, ἀντικαθιστῶντες τοὺς ἤχους μὲ τοὺς ὁυθμικοὺς κρότους.

Ποιὰ εἶνε ἡ πηγὴ τῆς μουσικῆς συγκινήσεως καὶ τῆς μουσικῆς ἐμπνεύσεως; Τὸ αἶσθημα βέβαια, ἢ ὁ πόθος ἐκφράσεως.

Ἄς περιορίσουμε, ἢ καὶ ἄς καταργήσωμε τὴν ἐκφρασι στὴ μουσικὴ, ὡς στοιχεῖο πολὺ ἀνθρώπινο καὶ πολὺ ὑποκειμενικὸ καὶ ἄς δημιουργήσωμε τὸ δόγμα τῆς ἀπολύτου μουσικῆς, χωρὶς νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ καὶ πολὺ ἂν μὲ αὐτὸ καταστρέφουμε τὴν ὁμοιὰ τοῦ μουσικοῦ ἐνστίκτου. Ἡ μουσικὴ ἐστηρίχθη γιὰ τὴν διάρκειαν αἰῶνων σ' ἓνα πάντοτε ὅμοιο διατονικὸ σύστημα, δικαίως δὲ ἡ αἰσθησίς μας ἐκουράσθη ἀπ' αὐτό. Χωρὶς νὰ προσπαθῆσωμε νὰ τὴν πλουτίσωμε μὲ νέες κλίμακες καὶ μὲ νέες τονικότητες, ἄς καταργήσωμε σ' αὐτὴν καθ' ὅλοκληρίαν κάθε τονικὴ αἰσθησι (sens tonal) καὶ ἄς δημιουργήσωμε τὴν λεγομένην ἀτονικὴ μουσικὴ (atonale), ἀδιαφοροῦντες ἂν μὲ τοῦτο ἀπομάκρύνουμε τὴν μουσικὴ ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ φυσικοῦ καὶ τοῦ αὐθορμητοῦ.

Ἡ παράδοσις στὴν τέχνη ὑπῆρξεν ὡς τώρα ἄθροισμα, μετάδοσις, ρεῦμα ζωῆς καὶ σκέψεως. Ἄς τὴν θεωρήσωμε ἀπὸ τώρα καὶ σὸ ἐξῆς ὡς σημαίνουσαν ἀκίνησι καὶ ἄς τὴν καταργήσωμε».

Αὐτὰ περίπου φαίνεται σὰν νὰ μᾶς λέγουν μὲ τὸ ἔργο τους οἱ ομοφρονῶντες αὐτοὶ νεωτερισταὶ μουσικοὶ, ὅλοι δὲ πρέπει νὰ συμφωνήσῃσιν μαζὺ τους, εἰς τὸ ὅτι, ἀφοῦ ὅλες οἱ μορφὲς καὶ ὅλα τὰ τεχνικὰ μέσα, τὰ ὁποῖα ἐχρησιμοποιοῦντο ὡς τώρα ἀπὸ τὴν μουσικὴ ἔχουν ἐξαντληθῆ, ἔπρεπεν ἀναγκαστικῶς νὰ ἀνεζητοῦντο νέες μορφὲς καὶ νέοι

αίσθητικοί νόμοι στους οποίους να ἑστηρί-
ζετο ἡ τελευταία στό μέλλον.

Οἱ μουσουργοὶ ὁμως, οἱ ὅποιοι θὰ ἐδικαι-
οῦντο νὰ εἶχαν τὸν τίτλο τῶν ἀνακαινιστῶν
καὶ τῶν δημιουργῶν ἐνὸς νέου καλλιτεχνι-
κοῦ κόσμου, θὰ ἔπρεπε, βέβαια, νὰ ἦσαν προ-
κισμένοι ἀπὸ τὴ φύσι μὲ τὰ ἀπαραίτητα ἐφά-
δια τῆς δυνατῆς δημιουργικῆς ἰδιοφυίας,
τῆς ὁποίας ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ εἶνε
καὶ ἡ ἀβίαστη, εἰλικρινῆς καὶ αὐ-
θόρμητη ἔμπνευσις. Τὰ ἐφόδια αὐτὰ
τὰ ἔχουν ἄραγε οἱ μοντερνισταὶ συνθῆται;
Εἶνε πολὺ συζητήσιμο τοῦτο, ἀν δὲ στὸν κό-
σμο τῶν φιλομούσων εὐρίσκονται ἐκεῖνοι
ποῦ πιστεύουν ὅτι τὰ ἔχουν, ὑπάρχουν ὁμως
καὶ οἱ ὑποστηρίζοντες τὸ ἐναντίον καὶ ὅτι ἡ
τέχνη τους ἀντιπροσωπεύει τὴν κατώτερη ἐκ-
δήλωσι τῆς μουσικῆς παρακμῆς. Τὸ βέβαιον
εἶνε—ὅπως πολλὰς φορὰς καὶ ἡ παγκόσμιος
κριτικὴ ἀναφέρει—ὅτι τὸ ἔργο τους ποῦ πα-
ρουσιάζει ποῦ καὶ ποῦ σημεῖα ἄξια πολλῆς
προσοχῆς, στηρίζεται συχνὰ σὲ τεχνητὰ μέ-
σα, ὅτι τὸ ἐξεζητημένο, ἡ ὑπερβολή, τὸ πα-
ράδοξο, τὸ ἀσυνάρτητο καὶ τὸ ἀνισόρροπον
ἀκόμα, πολὺ συχνὰ συναντῶνται σ' αὐτό, καὶ
ὅτι οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ αὐτούς, εἶνε τόσο
πολὺ κυριευμένοι ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς ἐπαναστα-
τικῆς ἀντιδράσεως, τὴν ὁποίαν μὲ ὅλα τὰ μέ-
σα θέλουν νὰ φέρουν στὴν μουσικὴ, ὥστε
κατῶρθωσαν ἕως τώρα ἴσως νὰ δημιουργή-
σουν περισσότερον ἀντίδρασι, καὶ ὀλιγό-
τερο μουσικὴ.

Τὴν ἀντίδρασι κατὰ τῆς παραδόσεως καὶ
τῆς συνθήκης τὴν ἐπεδίωξε καὶ ὁ μουσικὸς
φουτουρισμὸς, ὁ ὁποῖος, μὲ ὅλες τὶς ὑπερβο-
λὰς καὶ τὶς φαιδριότητές του εἶνε ἀναμφι-
σβήτητον ὅτι ἔχει ἐπιφρασεῖ ἀρκετὰ ἕως τώρα
τὶς νεώτερες μουσικῆς σχολές, τοῦτο δὲ ἐπι-
βεβαιώνει μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ τὸ ὅτι, ὅπως
ἀναφέρει σ' ἓνα ἄρθρο του ὁ κριτικὸς E.
Wellesz, στὴ Βιέννη οἱ φουτουρισταὶ συγ-
κεντρῶνονται γύρω ἀπὸ τὸν κατ' ἐξοχὴν νε-
ωτεριστὴ μουσουργὸν Schönberg.

Ἀπὸ ὅ, τι φαίνεται, ὁ χαρακτηριστικώτε-
ρος ἴσως ἀντιπρόσωπος τῶν ἐπαναστατικῶν
τάσεων τῆς νεωτέρας μουσικῆς εἶνε ὁ Ἰγκὸρ
Στραβίνσκη, τὸ ἔργον τοῦ ὁποίου, ὅσον ὀλί-
γα ἄλλα πράγματα, ἀπασχολεῖ τὴν μουσικὴ
κριτικὴ ὅλου τοῦ κόσμου καὶ γίνεται ἀντι-
κείμενο πολλῶν καὶ ποικίλων σχολῶν στὰ
ὁποῖα, ὅχι σπανίως συναντᾷ κανεὶς ἀντιθέ-
σεις ἰδεῶν καὶ γνωμῶν. Ἀναμφισβήτητο εἶ-
νε ὅτι τὸ τολμηρὸ τοῦτο ἐπαναστατικὸ πνεῦ-

μα στὴ μουσικὴ, ἐκτὸς τῶν ἄλλων καινοτο-
μιῶν ποῦ ἔφερε σ' αὐτὴν, τὴν ἐπλούτισε μὲ
νέες ρυθμικὰς χαρακτηριστικὰς ἐκφράσεις.
«Ρυθμὸς καὶ κίνησις (ἡ τελευταία ἐκδηλω-
μένη στὴ μελωδία) ἀντιπροσωπεύουν τὰ κύ-
ρια συστατικὰ τῆς τέχνης τοῦ Στραβίνσκη»
γράφουν περὶ αὐτοῦ οἱ μουσικοκριτικοὶ Ἀίν-
σταϊν καὶ Χορμπόστελ. Καὶ πραγματικῶς οἱ
νέες αὐτὲς ιδιότητες ρυθμοῦ καὶ κινήσεως εἶ-
νε σ' ἔντονο σημεῖο αἰσθητὰς καὶ φανερὰς
εἰς τὰ πλεῖστα ἔργα τοῦ συνθέτου τῆς Ἰστο-
ρίας τοῦ στραβίνσκη.

Ἄλλη ἐξαιρετικὴ καλλιτεχνικὴ φυσιογνω-
μία ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς μουσικῆς ἐπανα-
στάσεως τῆς ἐποχῆς μας εἶνε ὁ βιεννέζος μου-
σουργὸς Ἀρνόλδος Schönberg στὸν ὁποῖον
ὀφείλεται ἡ καλλιτεχνικὴ σύλληψις τῆς θεω-
ρίας τῆς ἀτονικότητος γιὰ τὴν ὁποία προ-
εἶπα, τῆς ἀρνούμενης κάθε τονικῆν αἰσθησι
στὴ μουσικὴ.

Ἡ θεωρία αὐτὴ στὴν ὁποίαν ἀρχικῶς ἐδό-
θη μεγίστη σημασία, φαίνεται ὅτι ἔζησεν ὅσον
εἴμπορεῖ νὰ ζήσῃ στὴν τέχνη τὸ κάθε τι ποῦ
δὲν στηρίζεται σὲ φυσικὰς βάσεις, ἐγκατελεί-
φθη δὲ ὀριστικῶς, ἀν ὅχι ἐντελῶς ἀπὸ ὅλους,
ἀλλὰ σχεδὸν ἀπὸ ὅλους τοὺς σημαντικώτε-
ρους ὀπαδοὺς τοῦ βιεννέζου συνθέτου συμ-
περιλαμβανομένου καὶ τοῦ γνωστοῦ ἰταλοῦ
μοντερνιστοῦ Alfredo Casella, ὁ ὁποῖος
τὴν εἶχεν εἰσαγάγει στὴν Ἰταλία καὶ ὁ ὁποι-
ος, μαζὺ μὲ τὴν μοναδικῶς διάφωνη μουσι-
κὴν, τὴν ἀπληρόνηθη μ' ἓνα χαιρετισμὸ πρὸς
τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ tonalisme στὴ μουσι-
κὴ τοῦ ἐλευθέρου ἀπὸ τὸν ρωμαντικὸ χρω-
ματισμὸ.

Ἡ τέχνη τοῦ Schönberg, ὁ ὁποῖος μαζὺ
μὲ τὸν Στραβίνσκη εἶχεν μεγάλην ἐπίδρασι
στὴ νεώτατη γαλλικὴ σχολή, κρίνεται διαφο-
ροτρόπως ἀπὸ τοὺς μουσικολόγους. Μερικοὶ,
ὅπως ὁ F. Wohlfahrt βρῖσκουν, ὅτι σ' αὐτὴν
κυριαρχεῖ «ἡ ἀφρημένη πνευματικότης καὶ ἡ
τάσις πρὸς τὴν κατάκτησι τοῦ ἀπολύτου»,
ἄλλοι, μὲ ὅλη τὴν ἐκτίμησι καὶ τὸν σεβασμὸ
ποῦ ἔχουν γιὰ τὸν βιεννέζο συνθέτη, βρῖσκουν
ὅτι «ἡ τραγικότης καὶ ὁ πεσσιμισμὸς τοῦ
μεγάλου γερμανικοῦ ὀωμαντισμοῦ, ἐκφυλί-
ζονται στὴν τέχνην του μέχρι σημείου, ὥστε
νὰ προσλαμβάνουν ἐκφράσεις ποῦ πλησιάζ-
ουν στὴν φρενοβλάβεια καὶ στὴν ὑπεροξεία
νευρασθένεια, — (Α. Καζέλλα), — καὶ ἄλ-
λοι ἐπικριταὶ τῆς τέχνης του ὅπως ὁ A. Brug-
gemann, φθάνουν, στό σημεῖο νὰ γράψουν
γιὰ τὸν Σοέμπεργκ ὅτι — «ὁ καθηγητῆς αὐ-

τός τῆς... χημείας, ὁ δὲ αὐθυποβολῆς αὐτοχειροτονηθεὶς μουσουργός, ἔφθασε πειὰ μὲ τὴν τέχνην του στὰ ὄρια τῆς τρέλλας».

*
**

Ὁ Ρ. Hindemith, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Σοέμπεργκ, βοήθη καὶ αὐτὸς τὸν δικό του δρόμο μεταξὺ τῶν νεωτεριστῶν μουσουργῶν, κατέλαβε δὲ στὴ Γερμανία μιὰν ἐξαιρετικὴ θέσι ὡς ὁπαδὸς τῆς λεγομένης ἀπολύτου μουσικῆς μὲ μιὰ τάσι πρὸς τὴ νεοκλασικὴ πολυφωνικὴ μουσικὴ.

Γιὰ τὴν ἀπόλυτη μουσικὴ δείχνουν μιὰν αἰσθητὴ προτίμησι κυρίως οἱ γερμανοὶ νεωτερισταὶ μουσουργοὶ, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἐνόργανο πολυφωνία τοῦ πρώτου ἡμίσεως τοῦ 1700, ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται ὡς μουσικὴ ἀντικειμενικὴ, πλησιέστερη δηλαδὴ, πρὸς τὸ ἰδεῶδες τῆς ἀπολύτου μουσικῆς.

Ἄς μὴν ὑποτεθῆ ὅμως ὅτι γιὰ ἀπόλυτη μουσικὴ οἱ σημερινοὶ μουσουργοὶ ἐννοοῦν ἀκριβῶς ὅ,τι π.χ. ἐννοοῦν καὶ οἱ φίλοι τοῦ Βετχόβεν γιὰ τὴ μουσικὴ του.

Ἡ οὐσιώδης διαφορὰ μεταξὺ τῶν Βετχόβεν καὶ τῶν μοντερνιστῶν αὐτῶν συνθετῶν εἶνε τὸ ὅτι ὁ μὲν συνθέτης τῆς Ἐννάτης συμφωνίας ἤθελεν ἡ μουσικὴ νὰ ἦταν ἡ ἄμεσος ἀπόδοσις τῶν ἀνθρώπων αἰσθημάτων, οἱ δὲ σημερινοὶ νεωτερισταὶ ἐπιζητοῦν νὰ βρῆσεται αὐτὴ ὅσο τὸ δυνατὸν μακρύτερα ἀπο τὴν ἐπίδρασι κάθε ἀνθρώπινῆς αἰσθηματικότητος. Καταδικάζουν ὅ,τι λέγεται ἔκφρασις σ' αὐτὴν καὶ περιορίζουν ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο κάθε ἐκδήλωσι τῆς προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνου, συνθέτου ἢ ἐκτελεστοῦ, εἰσάγοντες γιὰ νὰ ἐπιτύχουν τοῦτο στὴν ἐκτέλεσι καὶ μηχανικὰ ὄργανα—αὐτόματα πιάννα, ἠλεκτρικὲς πιανόλες—στὰ ὄργανιστικά τους ἔργα (Στραβίνσκη, Καζέλλα κ.τ.λ.) καὶ δημιουργοῦντες τὴν λεγομένη ἀντικειμενικὴ μουσικὴ, στὴν ὁποίαν ὑποτίθεται, ὅτι δὲν πρέπει νὰ συναντῶνται ἴχνη τῆς καλλιτεχνικῆς προσωπικότητος τοῦ δημιουργοῦ συνθέτου.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ἀρνούμενοι τὴν ἀνθρωπινὴν τους ὑπόστασι, πιστεύουν ἴσως ὅτι δημιουργοῦν ὄχι πειὰ ὡς ἄνθρωποι ἀλλ' ὡς Θεοὶ πλανώμενοι στοὺς ὑψηλοὺς ὄριζοντας τοῦ ἀπολύτου, ἐνῶ ἡ ἀλήθεια ἴσως εἶνε ὅτι, στὸ ἔργον τους ἀφ' ἐνὸς μὲν δὲν κατορθώνουν νὰ ἀρνηθοῦν τὴν ἀνθρωπίνην τους ιδιότητα, ἀφ' ἑτέρου δὲ δὲν ἠμποροῦν νὰ γίνουν καὶ θεοί, καὶ ἔτσι, μετεωριζόμενοι μεταξὺ

οὐρανοῦ καὶ γῆς, δημιουργοῦν—ὄχι πάντοτε βέβαια ἀλλὰ πολὺ συχνά—μουσικὴν χωρὶς καμμιά καλλιτεχνικὴ συγκίνησι καὶ χωρὶς κανένα παλμὸ ζωῆς, ἐνίοτε δὲ καὶ μουσικὴν φρικωδῶς ἀποκρουστικὴν.

*
**

Ὁ διωγμὸς τὸν ὁποῖον ὑφίσταται ἐξ ἀφορμῆς τῆς μουσικῆς ἀντικειμενικότητος, τὸ στοιχεῖον τῆς ἐκφράσεως στὴ μουσικὴ, ὀφείλεται κατὰ πολὺ στὴν ἀντιρωμαντικὴ καὶ ἀντιεμπροσσιονιστικὴ μανία ἀπὸ τὴν ὁποίαν κατελήφθησαν οἱ μοντερνισταὶ συνθέται, φθάνει δὲ ἡ ἀντιπάθεια τῶν τελευταίων γιὰ τὸν ῥωμανισμόν σὲ τέτοιο σημεῖον, ὥστε, γιὰ νὰ τὸν ἀποφύγουν καὶ γιὰ νὰ τὸν ἀρνηθοῦν, ἐγγίζουσιν συχνά στὰ ἔργα τους τὰ ὄρια τῆς πειὸ ἀποκρουστικῆς ἀντιμουσικότητος καὶ ὑπερβολῆς Ἐν τούτοις, ἂν πρέπει νὰ πιστεύσουμε τὸν κριτικὸν κ. C. De Levier, ποῦ συνεργάζεται στὴ Revue Musicale Belge, ἂν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μοντέρνους συνθέτας αὐτοχαρακτηρίζονται ὡς ὁπαδοὶ μιᾶς ἐντελῶς ἀνεκφραστικῆς τέχνης, σὲ τοῦτο πρέπει νὰ διακρίνη κανεὶς μιὰν ὑπερβολὴ ἀναπόφευκτα συνδεομένη μετὰ τὴν ἀρχικὴν ἐκδήλωσι κάθε νέας τέχνης. Ἡ ἀνεκφρασις αὐτὴ (inexpression) ἔχει στὴν πραγματικότητα ἀπλῶς τὴ σημασίαν μιᾶς ἀντιδράσεως κατὰ τοῦ ῥωμανισμοῦ καὶ τοῦ ἐμπροσσιονισμοῦ. Τὴν ἀνεκφρασιὰ κατὰ τὸν κ. De Levier πρέπει νὰ τὴν ἀντιληφθῆ κανεὶς μετὰ τὴ σημασίαν τῆς ἐλλείψεως λυρικῶν ξηκειλισμάτων καὶ ὑπερβολῶν, μιὰν ἀνεκφρασιν ὅπως συναντᾶται σὲ μερικὰς ἀπὸ τὶς φουῆγες τοῦ Μπάχ, στὶς ὁποῖες ἡ εὐμορφία τῶν μελωδικῶν γραμμῶν καὶ ὁ πλοῦτος τῆς πολυφωνίας προσδίδουν μιὰν ἀνωτέρας καλλιτεχνικῆς ὑποστάσεως ἐκφρασι. Στὸν ἐκτελεστικὸν κλάδον ἡ ἀντιρωμαντικὴ μανία τῶν μοντερνιστῶν μουσουργῶν, ἔχει κάποτε ἐκδηλώσεις, ποῦ συνορθεύουν μετὰ τὸν παραλογισμόν. Διαπρεπεῖς ἐνίοτε πιανίσται διερμηνεύουσιν π.χ. τὸν Chopin, νυμνώνοντάς τον ἀπὸ τὸν ῥωμανισμόν καὶ ἀπὸ κάθε ἐκφρασι καὶ ἀποδίδουν ἀπὸ τὴ μουσικὴν του μόνο τὴ ρυθμικὴν τῆς ὑπόστασι. Θὰ ἦταν φυσικὸν νὰ παρατηροῦσε κανεὶς στοὺς ἐκλεκτοὺς αὐτοὺς πιανίστας, ὅτι κανεὶς δὲν θὰ εἶχε τὸ δικαίωμα νὰ τοὺς ἔλεγε τίποτε ἂν περιορίζοντο στὶς συναυλίαις τους, στὸ νὰ ἐκτελοῦσαν μετὰ τὸν μοντερνιστικὸν αὐτὸ πνεῦμα ἀποκλειστικῶς ἔργα ποῦ ἐγράφθησαν μετὰ τὸ πνεῦμα αὐτὸ,

τοῦ Στραβίνσκη, τοῦ Καζέλλα, τοῦ Χίντεμ κλπ. Ἀλλὰ ἔργα παληά, τῶν ὁποίων τὸ οὐσιώδες γνώρισμα καὶ ἡ ψυχὴ εἶνε ὁ ὄρωμαντισμός, καὶ τῶν ὁποίων ἡ καλλιτεχνικὴ σύλληψις ἔγινε μὲ τὸ πνεῦμα καὶ μὲ τὸ αἶσθημα τοῦ ὄρωμαντισμοῦ, (ὅπως εἶνε ἐκεῖνα τοῦ Chopin), εἶνε ἐντελῶς παράλογον νὰ νομίζουσιν οἱ μοντερνίζοντες ἐπιτελεσται, ὅτι μὲ τὴ μοντερνοποίησίν τους τὰ ζωντανεύουσιν, συγχρονίζοντάς τα μὲ τὸ σημερινὸ πνεῦμα. Μᾶλλον δὲ ἔχουμε τὴν πεποϊθησιν ὅτι τὰ θανατόνουν, ἢ καὶ τὰ κωμικοποιοῦν ἀκόμα ἴσως.

*
* *

Οἱ τρεῖς μουσουργοὶ τοῦ προαναφερα, ὁ Στραβίνσκη, ὁ Σοέμπεργκ καὶ ὁ Χίντεμ—κυρίως οἱ δύο πρῶτοι ἀπὸ τοὺς τρεῖς—ἀν καὶ διαφέρουσιν στὴν καλλιτεχνικὴν ἀντίληψιν ὡς καὶ στὴν ἀρχὴ τῆς μελέτης μου εἶπα, εἶνε οἱ κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι τῶν σημερινῶν νεωτεριστικῶν τάσεων στὴ μουσικῇ, σέρονουν δὲ ἀπὸ πίσω τους μιὰν δλόκληρη στρατιά δορυφόρων ὀπαδῶν τους, οἱ ὅποιοι συνήθως, μεγαλοποιῶντας ὅ,τι κακὸν ὑπάρχει στὴν τέχνη τους, παρουσιάζουσιν σὲ πολλὰ ἔργα τους ἀφάνταστες ὑπερβολὰς καὶ ἀκρότητες, τίς ὁποῖες δὲν ξέρει κανεὶς πῶς νὰ τίς χαρακτηρίσῃ.

Ἔνας ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς νεωτεριστὰς τῶν ἄκρων εἶνε π.χ. καὶ ὁ Ἀλμπάν Μπέργκ, ἐκλεκτὸς μαθητὴς τοῦ Σοέμπεργκ, τοῦ ὁποίου τὸ πολὺκροτον μελόδραμα Wozzeck ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀγριότερη καταδίκην εἰς θάνατον τῆς παραδόσεως καὶ τοῦ ὁποίου, ἀκούσατε πῶς περιγράφει τὸ καλλιτεχνικὸν περιεχόμενον ὁ κριτικὸς Büggemann, στὸ περιοδικόν. «Ἡ μουσικὴ τῆς σήμερον»

«Τὸ λιμπρέττο—γράφει—ἐμπνευσμένον εἰς πεζὸν, σὲ ὕφος Προνονο-ηλεγραφικόν, ἐπὶ τῇ βάσει ἀπρεπῶν λέξεων καὶ συγκεκομμένων φράσεων, εἶνε παρμένο ἀπὸ ἓνα δρᾶμα ἐνὸς νέου μὲ πολὺν ταλόντο ἀλλὰ... ἀνισορρόπου, ὁ ὁποῖος ἀπέθανεν εἰς ἡλικίαν εἴκοσι δύο ἔτων τὸ 1848. Τὸ κείμενον ἀποδίδεται μὲ ἀπαγγελία ἢ μέ... κραυγὰς, ἐνίστε δὲ μὲ τραγοῦδι, καὶ τὸ συνοδεύει μιὰ ὀρχήστρα κολοσσαίαν διαστάσεων, ἡ ὁποία ἐκπέμπει ἀδιάκοπα δαιμονιώδεις κρότους, ποῦ δὲν ἀκούσθησαν ποτὲ πρὶν. Ὁ Στραβίνσκη, στὰ πλεῖο κακόφωνα καὶ θορυβώδη ἔργα του—ἀναφέρει προχωρῶντας ὁ γερμανὸς κριτικὸς—ἐμπρὸς στὸν Μπέργκ τοῦ Wozzeck, καταντᾷ νὰ κἀνῃ τὴν ἐντύπωσιν ἐνὸς

θερμοῦ καὶ αἰσθηματικοῦ μουσουργοῦ, ποῦ γράφει σχεδὸν κατὰ τὸν παληὸ τρόπο».

*
* *

Ἀνάμεσα στὶς νέες τάσεις τῆς σημερινῆς μουσικῆς δὲν μπορῶ νὰ μὴν ἀναφέρω καὶ μία, ποῦ ἐσημειώθη τελευταίως στοὺς γερμανοὺς μελοδραματοποιούς. Προέκειται γιὰ τὴν ἐγκατάλειψιν ἀπὸ τοὺς τελευταίους τῆς Βαγνερικῆς ἀρχῆς κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ μουσικὴ καὶ οἱ ἄλλες τέχνες στὴν ἐκτύλιξιν ἐνὸς δραματικοῦ ἔργου πρέπει νὰ εἶνε μέσα, ὁ δὲ σκοπὸς νὰ εἶνε τὸ ψυχολογικὸ δρᾶμα.

Οἱ νεώτεροι γερμανοὶ συνθέται μεταξὺ τῶν ὁποίων συγκαταλέγονται καὶ ὁ Χίντεμ, ὁ Μπέργκ καὶ ὁ Κρένεκ, ἀντίθετα πρὸς τὴν θεωρίαν τοῦ Βάγνεο ἀρχίζουσιν νὰ μεταχειρίζονται βαθμηδὸν καὶ κατ' ὀλίγον στὰ μελοδράματά τους τὴν μουσικὴν σχεδὸν ὡς τὸ κύριον στοιχεῖο, ποῦ ἀποτελεῖ τὸν σκοπὸ τοῦ δρᾶματος.

Ἡ κατὰ τοῦ Βαγνερικοῦ θεάτρου ἀντίδρασις τῆς νεωτέρας αὐτῆς μελοδραματικῆς σχολῆς ἔφερεν ὡς συνέπεια μερικὰ ἄξια μεγάλης προσοχῆς καλλιτεχνικὰ φαινόμενα στὸ μελοδραματικὸν θέατρο, ἓνα ἐκ τῶν ὁποίων εἶνε καὶ ἡ ἀναβίωσις τοῦ παλαιοῦ Βέρδη στὴν Γερμανία, γιὰ τὸν ὁποῖον γράφοντα ἀπὸ τοὺς γερμανοὺς κριτικὸς ἐνθουσιώδη ἄρθρα, ὡς εἶνε π.χ. ἓνα τοῦ E. Strobel στὸ γνωστὸ νεωτεριστικὸν περιοδικὸν Melos, καὶ τοῦ ὁποίου ἐκτελοῦνται συχνὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ παληὰ του ἔργα, ὅπως π.χ. Forza del destino, ἡ ὁποία ἐδόθη μὲ μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ στὸ Βερολίνο μαζὺ μὲ μία εἰσηγητικὴ διάλεξιν, τὴν ὁποίαν ἔκανε γιὰ τὸ ἔργον τοῦ Βέρδη ἓνας ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς γερμανοὺς κριτικὸς.

*
* *

Ἔνα ἀληθινὸ μουσικὸ γεγονός ἐπακοσμίου καλλιτεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος, ἀντιπροσωπεύει ἀναμφισβητήτως στὴν ἐποχὴ μας ἢ στὸν κόσμον ἐμφάνισις τῆς μουσικῆς τῶν Τζᾶζ.

Ἡ μουσικὴ αὐτή, μὲ τοὺς πρωτοτύπους ρυθμούς της, μὲ τίς συγκοπὲς της, μὲ τοὺς περιέργους κρότους της καὶ μὲ τὴν πρωτογενῆ ὀρχή της, ἔχει στὰ τελευταῖα χρόνια κατακτήσει ὅλο τὸν κόσμον, ὅχι μόνον ἀδεξιῶς ἐκτελουμένην στὰ ἀπειράριθμα ξενοδοχεῖα, χοροδιδασκαλεῖα καὶ ἄλλα χορευτικὰ κέντρα, ἀλλὰ καὶ ἐκμεταλλεομένη ἀπὸ διασημοὺς μουσουργοὺς (Στραβίνσκη, Καζέλλα

κ.λ.) σὲ μουσικὰ ἔργα σοβαρᾶς ὑποστάσεως καὶ ἀνώτερης φόρμας. Ἐφθασε δὲ ἡ ἐκμετάλλευσις αὐτὴ σὲ σημεῖον ὥστε ὁ Τσεχοσλοβάκος μουσουργὸς Ε. Μπούριαν δὲν ἐδί-στασε διόλου νὰ μεταχειρισθῇ τὴν ὀρχήστρα τῶν Τζᾶζ—φαντασθῆτε—καὶ σ' ἕνα... Requiem ποῦ τελευταίως συνέθεσε, γεμᾶτο ἀπὸ θρησκευτικὴ μεγαλοπρέπεια.

Ἐχω τὴν γνώμην ὅτι τὸ Τζᾶζ ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως ἀντιπροσωπεύει ἕνα ἄξιο σοβαρᾶς προσοχῆς καλλιτεχνικὸν γεγονός ἐπὶ τὴν ἐποχὴν μας ὅχι μόνον διότι ἀναντιρρήτως ἐχάρισεν ἕνα νέο χροῦμα καὶ ἕνα νέο ὄνθυμὸν ἐπὶ τὴν παγκόσμια μουσικὴ καὶ ἐδυνάμωσε μὲ τὸ σφρῖγος του τὴν κουρασμένη μουσικὴ φλέβα τῶν νέων μουσουργῶν μας, ἀλλὰ καὶ διότι ἀνέβλυσεν ἀυθόρμητα ἀπὸ τὸ ἐνστικτὸν καὶ ἀπὸ τὸ αἰσθημα ἐνὸς πρωτογενοῦς λαοῦ, διότι εἶνε φυσικὴ καὶ εἰλικρινῆς, ἀντίθετα πρὸς ὅ,τι δημιουργεῖται νέο ἐπὶ τὴν μουσικὴν τῆς ἐποχῆς μας, ποῦ φαίνεται συχνὰ σὰν νὰ βγαίη ἀπὸ τὴν μολυσμένη καὶ μουλιασμένη ἀτμόσφαιρα ἐνός... χημικοῦ ἐργαστηρίου τέχνης, ἢ καὶ κάποτε, ἀπὸ τὰ ἄδυστα μιάς... φρενολογικῆς κλινικῆς!

Ἐχω ἐπίσης τὴν γνώμην ὅτι, στὸ ἔργο τῶν μοντερνιστῶν συνθετῶν, ἕνα ἀπὸ τὰ σημεῖα ποῦ πρέπει ἰδιαίτερος νὰ ἐλκύσουν τὴν προσοχὴ τῶν φιλομουσῶν εἶνε ἐκεῖνο στὸ ὁποῖον ἐμπνέονται οὐτὸ ἀπὸ τὴν πηγὴ τῆς μουσικῆς τῶν Τζᾶζ καὶ δανεῖζονται ὡς σ' ἕνα σημεῖον ἀπὸ τὸν ζωντανὸν ὄργανισμό τῆς τοῦ πνεύμα τῆς.

*
* *

Δὲν μοῦ εἶνε δυνατόν νὰ μὴν ἀναφέρω καὶ μιὰ νέα καλλιτεχνικὴ προσπάθεια μιᾶς ὀρισμένης διαδῶδος μουσικῶν ἐπὶ τὴν Γερμανία, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Aloys Haba, ἡ ὁποία ἀπὸ καιροῦ γυρνεῖ νὰ εἰσαγάγῃ τὴ χρῆσι διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου (τέταρτων τόνου) ἐπὶ τὴν μουσικὴν, ὑποστηρίζουσα τὶς ἀρχές τῆς μὲ κριτικὰ ἄρθρα καὶ μελέτες, προβαίνουσα ἐπὶ τὴν κατασκευὴν ἐιδικῶν πιάνων, ποῦ ἀποδίδουν τὰ τέταρτα τοῦ τόνου, καὶ συνθέτουσα ἀκόμα μὲ βάσι τὰ μικρότερα αὐτὰ τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα.

Γιὰ τὴν ομάδα αὐτὴ τῶν μουσικῶν—ἡ ὁποία θὰ ἦταν περιττὸν ἴσως νὰ ἔλεγα ὅτι ὡς τώρα φαίνεται ὅτι μὲ τὸ ἔργον τῆς δὲν κατέληξε σὲ τίποτα—ὁ κριτικὸς A. Diestwef ἔγραφε πρὸ καιροῦ— «Ἐἶνε ὁ νεωτερισμὸς τῆς αὐτὸς ἀπόρροια μιᾶς δημιουργικῆς ἀνάγκης; Ὁχι... Ἐἶνε μία ἐπιχείρησις

ποῦ ἔχει γιὰ βάσι τὴν ἔρευνα τοῦ νέου. Ἄγνοο ἔργον, λοιπὸν, ἀκόμα καὶ αὐτό.»

*
* *

Σκοπὸς τῆς κριτικῆς αὐτῆς ἐπισκοπήσεως εἶνε τὸ νὰ δοθῇ μιὰ γενικὴ ἰδέα τῆς σημερινῆς μουσικῆς τῶν μοντερνιστῶν μουσουργῶν, ἀπέναντι τῆς ὁποίας ἡ μουσικὴ τοῦ Ριχάρδου Στραύους π.χ. ἡ ὁποία χθὲς ἀκόμα ἐχαρακτηρίζετο ὡς νεωτερίζουσα, σήμερον κρίνεται ὡς... κλασικὴ καὶ ἡ ἐπιηρεασμένη ἀπὸ τὸν Σατι καὶ τὸν Μουσσόρσκι ἐμπροσσιονιστικὴ τοῦ Ντεμπυσύ, μὲ ὅλες τὶς νέες τῆς ροπῆς καὶ τὶς νέες τῆς ἐκφράσεως καὶ μὲ ὅλη τὴν γοητεία τὴν ὁποία, ὁσάκις δὲν εἶνε τεχνητὴ καὶ ἐξεζητημένη, ἀποπνέει, σήμερον ἀρχίζει, λίγο, νά... παληώνει.

Γι' αὐτὸ περιορίζομαι μόλις στὸ νὰ ἀναφέρω τὴν σὸ σύνολό τῆς τόσο γεμάτη ἀπὸ ζωὴ καὶ χροῦμα μουσικὴ τῆς νεώτερης ρωσικῆς σχολῆς τῶν «Πέντε» ἐπειδὴ δὲν ἀνήκει δέβαια ἐπὶ τὴν κατηγορίαν τῆς μουσικῆς ἡ ὁποία κυρίως μὲ ἀπασχολεῖ ἐπὶ τὴν παρούσα μελέτη μου.

Ἀπὸ τὴν νέα γαλλικὴ σχολὴ τῶν «Ἐξη» τὴν ἐπιηρεασμένην σὲ πολλὰ σημεῖα ἀπὸ τὸν Σατι καὶ Σοέμπεργκ, καὶ ἡ ὁποία ἐμπνέεται ἀπὸ ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς, ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὶς χυδαίστερες ἐνίοτε, ἰδιαίτερος ἐπιβάλλονται, ὁ ἐλβετικῆς καταγωγῆς Ἀρθούρος Ὀνέγκερ ὁ κατ' ἐξοχίαν συμφωνιστὴς τῆς διαδῶδος τῶν «Ἐξη» ὁ Δ. Μιλώ, ὁ Γ. Ὁρὶκ καὶ ὁ Φ. Πούλενκ.

Τὸν Ὀνέγκερ ἀκουσαν μεταξὺ τῶν ἄλλων τὸν προπερασμένον χρόνον οἱ Ἀθηναῖοι καὶ τὸ ὀρχηστρικόν του ἔργον «Pacific 231», ἡ μουσικὴ τοῦ ὁποίου περιγράφει μιάν... ἀτμομηχανήν, ὀρισμένου τύπου, σταματημένην, καὶ σὲ ὥρα, ποῦ κινεῖται καὶ ποῦ τραβᾷ ἕνα φορτίον τριακωσίων τόνων κ.τ.λ., τὴν ὁποίαν ὁ συνθέτης—μαζὺ μὲ ὅλες γενικῶς τὶς ἀτμομηχανές—ἀγαπάει,—ὡς μᾶς δηλώνει ἐνυπογράφως,—ὅπως ἄλλοι ἀγαποῦν τὶς... γυναῖκες κ.τ.λ.

*
* *

Ἀπὸ πολλὰ δεδομένα, τὰ ὁποία μπορούμε νὰ ἔχουμε, μελετώντας τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης τῶν μοντερνιστῶν μουσουργῶν, φθάνομε σὸ συμπέρασμα νὰ παραδεχθῶμε ὅτι, μὲ ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον, ποῦ εἰμπορεῖ ἡ προκαλέση τὸ ἔργον τους, καὶ μὲ ὅλη σημασίαν, ποῦ εἰμπορεῖ νὰ ἔχη, δὲν φαίνεται ὅτι εἶνε προωρισμένον νὰ ζήσῃ πολὺ καὶ

ἐπιδράση σημαντικῶς στὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος.

Βέβαια, δὲν εἰμπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθῇ, ὅτι κάτι θὰ ἀφίση τοῦτο στὴν τέχνη, κυρίως δὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ ὀρθομικρὸ στοιχεῖο στὴ μουσικὴ, τὴν ὁποίαν θὰ πλουτίσῃ ἴσως μὲ νέες καὶ πρωτότυπες ὀρθομικρὰς ἐκφράσεις. Γεννᾷ ὅμως τὴν ἐντύπωσιν ὡς νὰ ἀνῆκε σὲ μιὰ σχολή — πῶς νὰ τὴν ὀνομάσω; — μουκῆς σοφιστικῆς τέχνης, οἱ ὁπαδοὶ τῆς ὁποίας σπανίως στίς ἔμπνευσεις τους εἶνε φυσικοὶ καὶ αὐθόρμητοι.

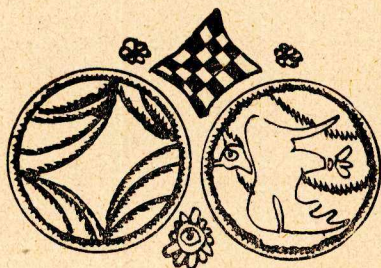
Δὲν εἰμπορεῖ νὰ ἀμφισβητηθῇ, ἐν τούτοις, τὸ ὅτι οἱ δημιουργοὶ του εἶνε συχνὰ δυνατοί, ἐνίοτε δὲ καὶ ἀνυπέβλητοι στὴν τέχνη τῆς ἐνορχηστρώσεως καὶ ἀκόμα, ὅτι εἶνε κάτοχοι ὄλων τῶν τεχνικῶν μέσων τὰ ὁποῖα παρέχει ἡ μουσικὴ. Ἀναμφισβήτητον εἶνε ἐπίσης, ὅτι στὸ ἔργον τους συναντῶνται ἐνίοτε ἀναλαμπῆς πραγματικῆς μουσικῆς ιδιοφυΐας. Στὸ σύνολόν του ὅμως τοῦτο φαίνεται νὰ ἔχη δημιουργηθῇ ἀπὸ κατώτερα μουσικὰ πνεύματα, προαναγγελτικὰ μουσικῆς παρακμῆς, ποῦ ἔχουν συνήθως γιὰ ἐκτιμητὰς μερικὲς καλλιτεχνικὲς ιδιοσυγκρασίες, ποῦ συχνὰ φανατίζονται μὲ αὐτό, περισσότερον ἀπὸ αὐθυποβολή, παρὰ ἀπὸ πραγματικὴ πεποίθησι.

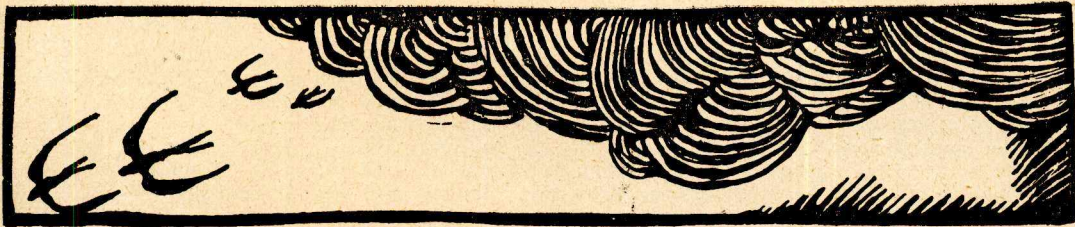
Ἡ μουσικὴ—ὡς προεῖπα—εἶνε βέβαια ἀπαραίτητο νὰ ἐνισχυθῇ καὶ νὰ πλουτισθῇ μὲ νέα ζωὴ καὶ νέαν ἔκφρασι. Οἱ ἀληθινοὶ ὅμως, οἱ πραγματικοὶ μεγάλοι δημιουργοὶ μιᾶς νέας μουσικῆς θρησκείας, δὲν ἀνεφάνη-

σαν ἀκόμα, ἴσως δὲ καὶ δὲν ἐγεννήθησαν ἀκόμα, ὅσοι δὲ ἀγαποῦν ἀληθινὰ τὴν τέχνη πρέπει νὰ εὐχῶνται, ἂν εἶνε προωρισμένο νὰ ἀναφανοῦν οἱ δημιουργοὶ αὐτοί, νάχουν γιὰ καλλιτεχνικὸν ἰδανικὸν τὴν ἀνύψωσι τῆς μουσικῆς σ' ἓνα ἀνώτερον αἰσθητικὸν ἐπίπεδον, ὅπου ἐλεύθερη ἀπὸ κάθε δεσμὸ καὶ ἀπὸ κάθε ἐπαφῆ μὲ τις ἄλλες, ὑλικώτερας ὑποστάσεως τέχνες, καθὼς ἐπίσης καὶ μὲ χυδαίως ὑλικά, πεζὰ καὶ τὰ ἀνούσια πράγματα, θὰ κατορθώσῃ νὰ βροῇ τὸ μεγάλο δρόμο τῆς ἀληθινῆς καὶ ὑψηλῆς ἀποστολῆς τῆς.

Καὶ τὸ καλλιτεχνικὸν αὐτὸ ἰδανικὸν—τὸ νὰ ξαναγυρῆσῃ δηλαδὴ ἡ μουσικὴ στὸ δρόμο τῆς ἀληθινῆς ἀποστολῆς τῆς—εὐτυχῶς σήμερον φαίνεται, ὅτι ἀρχίζει νὰ πραγματοποιεῖται. Ὑπάρχουν γιὰ τοῦτο πολλὲς ἐνδείξεις καὶ πολλὲς ὑποσχέσεις, ποῦ μᾶς τις δίνουν οἱ ἴδιοι μοντερνισταὶ (Σορβίνσκη, Χίντεμιθ κλ.) οἱ ὁποῖοι μὲ τις τελευταῖες συνθέσεις τους ξαναγυρίζουν σὲ μιὰ φυσικώτερη καὶ περὶ συνδεομένη μὲ τὴ ζωὴ ἔκφρασι τέχνης, πολλοὶ δὲ ἀπὸ τοὺς συνθέτας ποῦ μέχρι πρότινος ἐπίστευαν στὰ θαύματα τῆς θεωρίας τῆς ἀτονικότητος καὶ ἀκολούθησαν τὴ σχολὴ τοῦ Schönberg—μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Casella—χαιρετίζουν ἀπὸ τώρα τὴν ἐπάνοδο τοῦ Tonalisme—ὡς προανέφερα—τὴν ἐπάνοδο δηλαδὴ τῆς κυριαρχίας τοῦ ἑξ' ἐνστίκτου φυσικοῦ στὴ μουσικὴ δημιουργίᾳ, ἀντίθετα πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς τεχνητῆς κατασκευῆς, ποῦ πολὺ συχνὰ ἐκυριαρχοῦσε σ' αὐτήν.

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ





Β. ΚΑΡΑΤΙΓΚΙΝ

ΤΟ ΗΡΩΪΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τὸ ἡρωϊκὸ καὶ κείνο, ποῦ υπερβαίνει τὰ ὅρια τῶν ἀνθρωπίνων δυνάμεων—μεταξὺ αὐτῶν τῶν δύο ἐννοιῶν εἴμπορεῖ κανεὶς νὰ βάλῃ τὸ σημεῖον τῆς ἐξισώσεως—μὲ τὴν προϋπόθεσιν νὰ περιορισθοῦν οἱ δυνάμεις αὐταὶ κυρίως στὴν ὑψηλὴ αἰσθηματοβουλητικὴ σφαῖρα τῆς ἀνθρωπίνης ψυχικότητος.

Οἱ υπερεντάσεις εἰς τὸ ἔπακρον αὐτῆς τῆς σφαίρας, οἱ εἰς τὸ ἔπακρον συγκεντρώσεις τῶν ψυχικῶν δυνάμεων σὲ μιὰ ἐστία παραφθορῆς καὶ ἀδάμαστης ὀρμῆς γιὰ τὴν πραγματοποίησιν ἐνὸς σπουδαίου καὶ σοβαροῦ σκοποῦ—εἶναι ἡ ἀτμόσφαιρα, ποῦ γεννᾷ τοὺς ἀθλοὺς τοῦ ἡρωϊσμοῦ.

Ἄλλὰ ποῖοι ἄλλοι ὄροι, παρὰ ἡ ἀπεριόριστι ἐντάσις τοῦ ἐξωτερικοῦ περιβάλλοντος μέσα στοῦ ὁποῖον ἀναγκάζεται ὁ ἄνθρωπος νὰ δράσῃ, εἴμπορουν καλύτερα ἀπ' ὅλα νὰ συντελέσουν στὴν ψυχικὴν ὑπερέντασιν καὶ συγκέντρωσιν; Ἄλλὰ τί ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὰς ἐντάσεις εἶναι ἱκανὸ νὰ συντελέσῃ—στὴ γέννησιν τοῦ ἡρωϊκοῦ στοιχείου τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος—περισσότερο ἀπὸ ἐκεῖνο, ποῦ σ' ὅλους τοὺς καιροὺς καὶ γιὰ ὅλους τοὺς λαοὺς ἐσήμαινε τοὺς μεγαλύτερους συγκλονισμοὺς τοῦ ἐθνικοῦ ὀργανισμοῦ—παρὰ ὁ πόλεμος;

Προκειμένου νὰ διατυπώσω παρακάτω μερικὰς σκέψεις γιὰ τὸ πῶς καθρεφτίζεται τὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο στὴ μουσικὴ, θὰ κάμω προηγουμένως μιὰ οὐσιώδη διασάφισιν.

Ἡ φύσις τοῦ ἡρωϊκοῦ καθόλου δὲ συνδέεται ἀναπόσπαστα μὲ τὸν πόλεμον. Ὁ ἡρωϊσμός, ὁ ὁποῖος μὲ ζωηρὰ φλόγα κυριεῖται τὴν ψυχὴν τοῦ πολεμιστοῦ στοῦ πεδίου τῆς μάχης ἀφορᾷ τὸν ἡρωϊσμό μὲ τὴν στενὴν ἐννοίαν τῆς λέξεως, σὰν μιὰ εἰδικὴ περιπτώσις τῶν ἠθικοβουλητικῶν ἐδηλώσεων σχετικὰ μὲ τὴν ὅλην εὐρείαν ἐννοίαν τῆς λέξεως.

Εἴμπορεῖ κανεὶς βάσιμα νὰ βεβαιώσῃ, ὅτι πολλὰὶ περιπτώσεις ἀθορύβου δυσδιακρίτου στό βλεμματικὸν εἰκόνα, ὁ ὁποῖος ἀναφαίνεται ὄχι εἰς τὸ πεδίου τῆς μάχης, ἀλλὰ ἐν ὀνόματι μερικῶν βαθυτάτων καὶ ἀκλόνητων πεποιθήσεων, παρουσιάζουν τὴν εἰκόνα ἀπὸ ψυχολογικῆς ἀπόψεως εὐγενέστερη ἀκόμα καὶ πῶς ἐξυψωμένη ἀπὸ τὶς γενναϊότητες τοῦ πολέμου.

*
Ἄνεξαρτήτως τῆς ποικιλίας τῶν ἀπόψεων μὲ τὶς ὁποῖες οἱ καλλιτέχναι δέχονται τὸν ἡρωϊσμό

καὶ τοῦ βαθμοῦ τοῦ ταλέντου μὲ τὸ ὅποιον ἐπραγματοποίησεν ὁ καλλιτέχνης τὴ μετουσίωσιν τοῦ ἡρωϊκοῦ σὲ ποιητικὴ, καλλιτεχνικὴ, ἢ γλυπτικὴ μορφή, ἢ ἐξωτερικὴ συνάφεια μεταξὺ τοῦ ἡρωϊσμοῦ καὶ τῆς τέχνης γίνεται πάντα μὲ τὸν ἴδιον τρόπο.

Ἡ ποίησις, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ γλυπτικὴ σ' ἓνα βαθμὸ πάντοτε συνδέονται διὰ τοῦ θέματος μὲ τὴ ζωικὴ πραγματικότητα· καὶ ἔχοντας ὡς βάσιν ἀκριβῶς τὸ θέμα, τὸ ἡρωϊστικὸν ἔργον γίνεται τὸ ἀντικείμενον καλλιτεχνικῆς δημιουργίας μέσα στὰ ὅρια τῶν τεχνῶν, ποῦ προαναφέραμεν.

Ἄλλὰ πῶς νὰ φέρῃ κανεὶς τὴν ἐπαφὴν τῆς μουσικῆς μὲ τὴν ψυχικὴν ἐκείνη στιγμὴν, ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει;— ἀφοῦ ἡ μουσικὴ οὐσιαστικὰ δὲν ἔχει ποτὲ κανένα θέμα;

Γιατὶ τὸ πραγματικὸν τῆς «περιεχόμενον» μὲ τὸ νὰ μὴ συμπλήτῃ οὔτε μὲ τὰ φαινόμενα τῆς ἐξωτερικῆς φύσεως, οὔτε κἂν μὲ τὰ φαινόμενα τῆς ἐσωτερικῆς, ψυχικῆς μας ζωῆς, εἶναι σὲ ὑψιστὸ βαθμὸ μυστηριώδες, μεταφυσικὸ, ἀντιορθολογιστικὸν.

Ἄν δὲ τὸ πρᾶγμα εἶχε διαφορετικὰ, μήπως θὰ μπορούσαν νὰ προκίνηθουν οἱ δέξιες ἐκείνης ἀντιγωμίας ἀπὸ τὶς ὁποῖες πάσχουν γὰτὰ κανόνα τὰ ρεαλιστικὰ σχόλια τῶν «θεμάτων» διαφόρων μουσικῶν ἔργων, ποῦ προέρχονται ἐν τούτοις ἀπὸ πρόσωπα αὐθεντικὰ στὴ μουσικὴ, τὰ ὁποῖα ἐξ ἴσου ἐκτιμῶν τὸ μουσικὸν ἔργον, ποῦ ἐρμηνεύουν.

Ἐξ ἄλλου ὁμως ἂν τὸ μεταφυσικὸν—καθαρὰ μουσικὸν περιεχόμενον τῆς μουσικῆς τέχνης δὲν εἶχε καθόλου σημεῖα ἐπαφῆς μὲ τὴν σφαῖρα τῶν σκέψεων, αἰσθημάτων καὶ βουλητικῶν παρορμηῶσεων ἀπ' ἐνός, καὶ μὲ τὰ πράγματα τοῦ ὁρατοῦ κόσμου ἀπ' ἑτέρου, πῶς θὰ ἦταν τότε δυνατὴ ἡ «προγραμματικὴ» μουσικὴ, ἢ ὁποῖα ἔλαβε σὸν καιρὸ μᾶς μεγάλην ἀνάπτυξιν;

Δὲν εἶναι φανερόν, ὅτι ἡ μουσικὴ «μεταφυσικὴ» ἐνῶ καθόλου δὲν ταυτίζεται μὲ τὸν κόσμον τῶν ἐξωτερικῶν αἰσθηματικῶν ἐρεθισμῶν καὶ τῶν ἐσωτερικῶν ψυχολογικῶν διαθέσεων, ὁμοῦς κἂπως στηρίζεται σ' αὐτά; Πῶς συμβαίνει αὐτό;

Γιὰ νὰ λυθῇ ἡ ἀπορία αὐτὴ, ἄς μοῦ ἐπιτραπῇ ἡ ἀναλογία:

Ἄν σὰς ρωτήσουν τί εἶναι τὸ νερὸ—σεῖς πρέπει νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς, πρῶτα, πρῶτα θὰ τὸ καθορίσετε, ὅτι εἶναι ὑγρὸν διαφανές, χωρὶς γεῦσι

με πυκνότητα ίση πρὸς τὴ μονάδα κ. λ.—μ' ἄλλα λόγια θὰ ἀπαριθμήσετε τὶς ιδιότητες, ποῦ ἀποτελοῦν τὸ περιεχόμενο τοῦ νεοῦ, καθὼς καὶ τὰ χαρακτηριστικά του.

Ἄλλα, ἂν γίνῃ λόγος γιὰ τὴ χημικὴ του σύστασι ἀπὸ τὸ ὕδρογόνο καὶ τὸ ὀξυγόνο, αὐτὸ θὰ εἶναι πιά περισσότερο διατύπωσις τῆς παραγωγῆς του, παρὰ τὸ σύνολον τῶν μερικῶν ιδιοτήτων τοῦ ἰδίου—καθορισμένου μὲ τὸ σύνολον τῶν ιδιοτήτων τοῦ νεοῦ ὅπως εἶναι—περιεχομένου του.

Κατ' ἀναλογίαν παρομοία σχέσις ὑπάρχει μεταξὺ τοῦ φυσικοῦ περιεχομένου τῆς μουσικῆς, ποῦ τελικὰ πρέπει νὰ ἐξηγηθῇ μὲ τοὺς καθαρῶς μουσικοὺς ὄρους—καὶ τοῦ ψυχολογικοῦ ὑποβάθρου τῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Ὁ ἔξωτερος καὶ ὁ ἔσωτερος κόσμος πολὺ συχνά, ἂν ὄχι πάντα, ἐμφανίζεται σάν ἓνα σημεῖον ἀφετηρίας γιὰ τὴ διαμόρφωσι τῆς μουσικῆς δημιουργίας—ἀλλὰ στὰ πρῶτα στάδια αὐτῆς τῆς διαμορφώσεως τὰ αἰσθήματα, οἱ σκέψεις μας καὶ οἱ μορφές τοῦ ὁρατοῦ κόσμου παίρνουν τέτοιες ριζικὰς ψυχολογικὰς μεταμορφώσεις καὶ ἀλλοιώσεις, ὥστε ὅταν πιά ἔχουμε τὸν τελειωτικὸ καρπὸ τῆς συνθετικῆς φαντασίας καθωρισμένον μὲ τὰ φηρογόσθημα στὸ χαρτί—δὲν εἶνε δυνατόν νὰ γίνῃ κἄν λόγος γι' αὐτὲς τὶς σκέψεις καὶ μορφές, ὅτι εἶναι τὸ περιεχόμενο τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ μόνον εἴμπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνῃ σ' αὐτὲς τὸ ψυχολογικὸ ὕδρογόνο καὶ ὀξυγόνο, ποῦ ἀπ' αὐτὰ ἀνάβρῃσεν ἀπὸ τὸ ἔργαστήριον τῆς ψυχῆς ἡ ζωντανή δροσιά τῆς δημιουργίας, ποῦ εἴμπορεῖ νὰ κορέσῃ τὴ δίψα τοῦ ὄρατοῦ. * *

Πρέπει νὰ ὁμολογήσῃ κανεὶς, ὅτι τὰ μεθοδικὰ συστήματα τῆς «μουσικοχημικῆς ἀναλύσεως» ποῦ ἐπιτρέπουν ἀπὸ τὴ γνῶσι τοῦ μουσικοῦ περιεχομένου ἡ—ποῦ εἶναι τὸ ἴδιο—ἀπ' αὐτὴ τὴ μουσικὴ τοῦ ἔργου νὰ βγάλῃ κανεὶς συμπέρασμα ὅσον ἀφορᾷ τὶς πηγές τῆς ψυχολογικῆς του προελεύσεως, εἶναι ἀσυγκρίτως λιγότερον ἀσφαλὴ καὶ θετικὰ ἀπὸ τὰ συστήματα τοῦ πραγματικοῦ ἐργαστηρίου γιὰ τὴ διερεύνησι τῆς συστάσεως τῶν ὀξυγόνων καὶ ἀλάτων.

Κι' ὅμως ἐν ὅσῳ δὲ φθάνουμε σὲ ὑπερβολὰς καὶ μονομέρειας, ἐν ὅσῳ δοκιμάζουμε νὰ ἀποκαλύψουμε τὸ μυστικὸ μόνον τῶν βασικωτέρων καὶ γενικωτέρων ψυχολογικῶν μοχλῶν τῆς μουσικῆς φαντασίας τοῦ συνθέτου—ἡ ἀνάλυσίς μας καθόλου δὲν εἶναι καταδικασμένη σὲ ἀποτυχία. Στὴ διάθεσί μας ἔχουμε μιὰ ἰσχυροτάτη λαβὴ γιὰ τὴν ἀνάλυσιν: τοὺς πολυστίμους καὶ ποικιλομορφοὺς δεσμούς, οἱ ὅποιοι ὑπάρχουν μεταξὺ τῶν σχέσεων, ποῦ διέπουν τὴ ζωὴ τῶν δημιουργημάτων τῆς μουσικῆς τέχνης καὶ τῶν ἰδικῶν μας ὁρατῶν, ἀπεικονιστικῶν αἰσθημάτων, πραγμάτων καὶ φυσικῶν φαινομένων. τῶν ἀνθρωπίνων ὑψηλῶν πόθων, ἰδεῶν κλ.

Ἡρωϊκῆ» τοῦ Μπετό—ἀποπειραθῆ κανεὶς νὰ προσέγγισι τὸ συγκεκριοριστῶν τῆς μερῶν. φιβάλῃ κανεὶς γιὰ τὸ ὅ τὸ μεγάλο δημιουργῆς; ποῦ κυριαρχοῦσαν ὅταν συνέθετε τὴν 3ην κέψεις του γιὰ τὸ γι' αὐτὸ μᾶς πλη-

ροφοροῦν οἱ βιογράφοι τοῦ Μπετόβεν. Ἄλλὰ τὸ ὅτι ἡ μουσικὴ αὐτὴ δὲν εἴμποροῦσε νὰ γεννηθῇ ἀπὸ σκέψεις γιὰ πράγματα μικρὰ καὶ περὰ, ὅτι μ' αὐτὴν ἐδόθη ἡ ἡχητικὴ ἀναλογία τοῦ ἥρωϊκοῦ, αὐτὸ θὰ τὸ νοήσῃ ὁ καθεὶς καὶ χωρὶς τὴ βοήθεια τῶν Μπετοβενιστῶν βιογράφων.

Καὶ ὁ «Ἐγκμόντ» καὶ ἡ 5η Συμφωνία καὶ μερικὰ ἐπεισόδια τῶν σονατῶν του γιὰ πιάνο, ποῦ τὰ διαπνέει λιονταρίσια δύναμις!...

Γνωρίζουμε τὴν ἱστορίαν τοῦ Ἐγκμόντ καὶ ἐπανειλημένως στὴ φιλοσοφίαν γιὰ τὸν Μπετόβεν ἐδιαβάσαμε, ὅτι στὴν 5η Συμφωνίαν «ἀπεικονίζεται» ἡ πάλη τῆς ἥρωϊκῆς φύσεως ἐναντίον τῶν χτυπημάτων τῆς Μοίρας, ποῦ καταλήγει στὴ νίκη τοῦ ἥρωος (στὸ θριαμβετικὸ τέλος τῆς Συμφωνίας, ποῦ ἄς ὁμολογηθῇ μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρίαν, εἶναι λίγο μονότονον καὶ ἀπεραντολογικόν).

Ἄλλὰ καὶ ἂν ἀκόμα δὲν ἔξεραμε τίποτε γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ, ἀλλὰ ἔξεραμε μόνον τὴ μουσικὴν του, πάλι καὶ στὴν περίπτωσι αὐτῇ γιὰ τὸν λίγο-πολύ ὀξείας ἀντιλήψεως ἀκροατῆ δὲ θάμενε οὔτε ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία, ὅτι ἡ ψυχοχημικὴ σύστασις αὐτῶν τῶν ἔξαισιῶν ἔργων τῆς τέχνης διαμορφώθη ἀπὸ συναισθήματα τιτανικά, ἥρωϊκά, μὲ ὑπεράνθρωπη ὑπερέντασι τοῦ αἰσθήματος καὶ τῆς βουλῆσεως. Ἡ σύνοχη τῶν μετοβενικῶν θεμάτων, ἡ χαλίβδουνη ἐλαστικότης τῆς φόρμας, τὰ ζωηρὰ δυναμώματα τοῦ μουσικοῦ πάθους, ἡ εὐκρινὴς καὶ ἔντονη ρυθμικότης, ποῦ ἰδιάζει ἐκτός ἀπὸ τὸ Μπετόβεν μόνον στὸ Βάγκερ, ἡ ἐξχωριστὴ φλογερότης καὶ ὁ πλοῦτος τῶν μουσικῶν ἰδεῶν—εἶναι τὰ στοιχεῖα τῆς μετοβενικῆς δημιουργίας ἀπὸ τὰ ὅποια μὲ τὰ μέσα τῶν ἀπλουστερῶν συνδυασμῶν ἡ γοργόφτερη φαντασία χτίζει στερεώτατες γέφυρας πρὸς τὴς ἀντιλήψεις τοῦ γιγαντικοῦ, τοῦ τιτανικοῦ, τοῦ ἥρωϊκοῦ.

Ἐπίσης ἐνδιαφέρον εἶναι νὰ σημειώσῃ κανεὶς, ὅτι ἡ 3η συμφωνία τοῦ Μπετόβεν στὴν ὁποία βρισκόμε μιά ἀπὸ τὶς ζωηρότερες ἀνταύγειες τοῦ ἥρωϊκοῦ στοιχείου στὴ μουσικὴ, ἔχει γραφῆ στὸν τόνο (Es—dur), ὅπου σὲ πολλοὺς προικισμένους μὲ τὴν ἀπόλυτη ἀκοὴ καὶ ἐγχοίαν σὲ ὕψιστο σημεῖο ἀνεπτυγμένη τὴν ἰκανότητα τῆς ἀντιλήψεως τῶν μουσικοχημικῶν συνδυασμῶν συνδέονται οἱ ἰδέες κατ' ἔξοχὴν σχετικῆς μὲ τὴν ὀρμητικότητα, ἀποφασιστικότητα, τὸν ἥρωϊσμό,

Οἱ αὐτοὶ δὲ ὄροι τῆς σὲ ὑπέρατον βαθμὸν θεματικῆς συνοχῆς, τῆς εὐκρινείας τῶν ρυθμικῶν εἰκόνων καὶ τῶν κολοσσικῶν ἀνατάσεων τοῦ πάθους, εἰσάγουν τὸν ἥρωϊσμόν καὶ στὴν 9ην συμφωνίαν τοῦ Μπετόβεν, ἂν καὶ τὸ ἥρωϊκὸν ἔχει ἐδῶ ἄλλο χαρακτηριστήρα.

Γιὰ τὴν παγκόσμιαν ἀδελφότητα καὶ τὴς φωτεινῆς ἐκστάσεως τῆς χαρᾶς τῆς πανανθρωπίνης ἐνώσεως εὐαγγελιστὴ αὐτῆς ἡ μεγαλόπνευστη ὁργανοχημικὴ σύνθεσις, γιὰ τὸν ἥρωϊσμόν τῆς ὑπεροχῆς μετὰ τὴν δύναμιν τοῦ πνεύματος τοῦ πανανθρωπίνου—ἐναντίον ὅλων τῶν φραγμῶν σπου-

ς ἐξείρις τρεῖς

στή χώρα των οποίων κάποτε ώριμαζεν ή μουσικοποιητική σύλληψις της 9ης συμφωνίας!

Για τὸ ὅτι τὸ ἀναίσθητον οχισμένο ἀπὸ τὸ Γουλιέλμο «κουρελόχαρτο» εἰς τὸ ὁποῖον ἦσαν γραμμένοι οἱ ὄροι τῆς οὐδτερότητος τοῦ Βελγίου, πρέπει μοιραίως νὰ ἐπισύρη μ' αὐτὸ τὴ σκληρὴ τιμωρία, ὅσο γι' αὐτὸ ἐνὸς εἶδους, «προφητεία» βρισκόμεν ἐπὶ τὴν ἐποποιία ἐνὸς ἄλλου μεγάλου ἀντιπροσώπου τοῦ Γερμανικοῦ ἔθνους, τοῦ Βάγνερ. Γιατὶ κατεστράφη ὁ Βόταν καὶ οἱ λοιποὶ Θεοί; Μήπως ἡ αἰτία αὐτοῦ δὲν ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι ὁ μαστιζόμενος ἀπὸ ἄμετρη ματαιοδοξία τῆς ἀρχομανίας πρώτος ἄρχων τοῦ Γερμανικοῦ Ὀλύμπου παρέβη τὴ συμφωνίαν μὲ τοὺς γίγαντας;

Ἐξ αἰτίας αὐτοῦ ἐπὶ πλῆθον ὅλα τὰ δεινὰ. Τοὺς ξένους θησαυροὺς, ποῦ ἀπέκτησε μὲ τὴ βία ἐπρότεινεν ὁ Βόταν στοὺς κτίσαντας τὸ Βαλγὰλ ὡς ἀντάλλαγμα τοῦ τιμῆματος, ποῦ εἶχε συμφωνηθῆ. Ἡ βία μόνον ἐπέδρασε τὴν κατάρα, ποῦ ἐλατεῖλοῦσε τὸ γένος τοῦ Βόταν ἀκόμα ἀπὸ τὴ στιγμή, ποῦ γιὰ πρώτη φορά τοῦ ἦλθε ἡ ἰδέα νὰ καταπατήσῃ τὴ συμφωνίαν. Καὶ τὸ ἀντίγραφον τοῦ Βόταν εἰς τὸ ὁποῖον εἶχε λαξέσει τὸ συμβόλαιον καὶ τοὺς ὄρκους του, γι' αὐτὸ τὸσον εὐκόλῃ καὶ ἀπλῶ κατακοματιάσθη μετὰ τὸ χτύπημα τοῦ Σίγγαριδ, γατι πρὸ πολλοῦ πλὴ εἶχε καταγραφῆ ἀπὸ τὴ σκουριὰ τῶν ἐπορχίων τοῦ πρώτου.

Καὶ ἐθριμβευσεν ὁ ἠρωϊσμός τῆς ἀγάπης καὶ τῆς αὐτοθυσίας τὴν νίκην ἐκέρδιεν ὁ ἐλευθερὸς ἄνθρωπος (ὁ Σίγγαριδ καὶ ἡ Μπροννχίλδη) οἱ ὁποῖοι ἀπηλλάγησαν μετὰ τὴν τιμῃ τῶν ἠρωϊκῶν θυσιῶν ἀπὸ τὴν κατάπληξι τῶν κορυφαίων λογοφύρων, οἱ ὁποῖοι κατεπάτησαν τὴν ἀλήθειαν καὶ τὴν ἠθικὴν. Τέτοιοι εἶναι οἱ ἀντικατασκευαστικὲς τάσεις τῶν ἠρώων τῆς βαγνερικῆς τετραλογίας.

Ἡ ἠθικὴ στιγμή προβάλλεται ἀπὸ τὸ Βάγνερ ἐναοξέστερα ἀκόμα στὸ Πάρισαφλ.

Ὁ πολεμικὸς ἠρωϊσμός καθόλου δὲν εἶναι ξένος στοὺς ἱππῶτας τοῦ Γκράαλ καὶ σ' αὐτὸν τὸν ἴδιον τὸν Πάρισαφλ. Οἱ ἱππῶται πολεμοῦν κατὰ τῶν ἀπίστων. Ὁ «σεμνὸς ἄγιος» ἄφου κατενίκησε τοὺς πειρασμοὺς τοῦ αἰσθηματισμοῦ, ἀφου πέρασε εὐρεῖα ἠθικὴ δοκιμασία καὶ ἔκαμε πολλοὺς ἄθλους φιλανθρωπίας, συμπόνιας, εὐσεβείας, ταυτόχρονα ἐκέρδισε ὀλόκληρη σειρὰ πολεμικῶν νικῶν ἀπέναντι τῶν ἐχθρῶν τοῦ χριστιανισμοῦ, προτοῦ ἐπιστρέψῃ στὸ Μονσαλβὰτ.

Ὁποδῆποτε ὅμως ὁ μιλιταρισμὸς παίζει στὸ Πάρισαφλ πολὺ δευτερεύοντα ὄλον καὶ στὴν πρώτη μοῖρα εὐρίσκειτὶ ὁ ἠθικὸς ἠρωϊσμός—πράγμα ποῦ προσεγγίζει τὴν ἠρωϊκὴν στιγμή τοῦ Πάρισαφλ, μὲ τὶς μορφῆς τοῦ Ρωσικοῦ ἠρωϊσμοῦ, ποῦ, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, ἀπαντῶνται στοὺς Ρώσσοις μουσικοῦς «ἠρωϊστάς».

Μερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς σύγχρονης ἱμπρεσιονιστικῆς ἁρμονίας συχνὰ ἀναγκάζουν τοὺς γράφοντας γιὰ τὴ μουσικὴ νὰ προσφεύγουν στὸν ὄρον «ὑπερχρωματισμός».

Πρόκειται γιὰ τὸ ὅτι οἱ ἱμπρεσιονισταὶ συνθέτῃ καὶ μὲ αὐτοὺς καὶ πολλοὶ ἀντιπρόσωποι ἄλλων ρευμάτων στὴ μουσικὴ τέχνη εὐχαρίστως χρησιμοποιοῦν τώρα τὶς σύνθετες συγχορδίας, ποῦ ἀπὸ ἀκουστικῆς ἀπόψεως πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς συνδυασμοὶ τῶν ἄκρων ἀλλοιώσεων τοῦ

βασικοῦ τόνου. Κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτῶν τῶν ἁρμονιῶν ὑπὸ τοὺς ὄρους τοῦ συνευθισμένου συστήματος τῶν ἀλλοιωμένων συγχορδιῶν, ποῦ προκαλοῦν μεταρροπίες ἢ ἔλλειψις ὀρισμένης τονικότητος γίνεται τόσον πλέον αἰσθητῆ, ὅσο οἱ ἁρμονίες αὐτὲς εἶνε συνθετώτερες.

Στὶς πῖο πολὺπλοκες περιπτώσεις π. χ. κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν ἀπὸ ὀρχήστρα, ἢ πιάνο ἀλλοιωμένων ἐξαφῶνων συγχορδιῶν τετάρτων, ποῦ ἰδιάζουν στὶς νεώτερες συνθέσεις τοῦ Σκριάμπιν, σὲ πολλὰ ἄτομα μὲ λεπτὴν ἀκουστικὴν αἰσθησιν εἶνε πολὺ αἰσθητῆ ἢ ἐπιαιατικὴ ἀνάγκη νὰ ἐπιφέρουν ὀρισμένην διόρθωσιν, ὀποιαδήποτε καὶ ἂν εἶνε: τὸ κἄναι αὐτὸ ἀσυνειδήτως ἢ ἀκούη, εἶνε σὺν τῷ χρόνῳ θὰ κατασκευασθοῦν ὄργανα ποῦ θὰ ἐπιτρέπουν τὸ δυνατόν—ὄταν ὑπάρχει ἀνάγκη—τῆς μεταπτώσεως εἰς τὸ φυσικὸν σύστημα, (θεωρητικῶς ἀποδεικνύεται, ὅτι εἶνε δυνατόν νὰ ὑπάρξῃ τὸ συγκερασμένο σύστημα μὲ ἐλάχιστες ἀνεπαίσθητες γιὰ τὴν ἀκοή παρεκκλίσεις ἀπὸ τὸ φυσικὸν καὶ μὲ τὴν ὑπερχρωματικὴν κλίμακα ἀπὸ 53 βαθμίδες)—μὲ τὴν μικρὴν δόσιν τοῦ χρωματικοῦ ἡμιτονίου, ποῦ ὀνομάζεται συνήθως «κόμα» δηλαδὴ διάστημα ὑπερχρωματικόν.

Ὁ χρωματισμός καὶ ὁ ὑπερχρωματισμός μὲ τὶς ἐλλειψεῖς τους μελωδίας καὶ μετατροπικῆς ἁρμονίες εἶνε στοιχεῖα μὲ τὰ ὁποῖα ὑπὸ τὴν ἔνονοιαν τῆς ψυχολογικῆς βάσεως τῆς δημιουργίας, ἡμεῖς πρὸ πολλοῦ ἐσυνειθίσκαμε νὰ συνδέωμεν κατ' ἐξοχὴν τὴν συγκίνησι ἀβροπονημένου, ἐκλεπτικισμένου, ἐξῆσθησιμένου χαρακτήρος. Εἶνε οἱ κατ' ἐξοχὴν ἀντίποδες τῆς ἠρωϊκῆς βάσεως.

Ὡς στοιχεῖα τοῦ ἠρωϊσμοῦ ἐν ἀντιθέσει στὸν χρωματισμὸν καὶ «ὑπερχρωματισμὸν» εἶνε στὴ μουσικὴν ὁ διατονισμός καὶ ὁ «ὑπερδιατονισμός» γιὰ τὸν ὁποῖον ἀκόμη καὶ τὰ μεγάλα ἡμιτόνια (ἐκφραζόμενος κανεὶς μὲ τοὺς ὄρους τοῦ φυσικοῦ συστήματος τῶν κοινῶν μειζόνων καὶ ἐλασσόνων τρώπων) παρουσιάζονται πολὺ ἀβρὰ καὶ ἀπαλά.

Ὁ «ὑπερδιατονισμός» εἶνε σκυθρωπὸς καὶ ρωμαλέος. Ὅπως ὁ πολεμιστὴς στὸ πεδῖον τῆς μάχης δὲν σκέπτεται τὴν πολυτέλεια καὶ ἱκανοποιεῖται μὲ τὴν ἀπλοῦστερη σκηνοθεσία καὶ τροφῆ, ἔτσι καὶ ὁ ὑπερδιατονισμὸς ἀρκεῖται στὶς ἀπλοῦστερες μετατροπικῆς σχέσεις, στὶς στοιχειώδεις ἁρμονίες σὲ κλίμακες, ἐλευθερωμένες πολλὰκις ὄχι μόνον ἀπὸ τὰ ἡμιτόνια, ἀλλὰ κάποτε καὶ ποῦ δὲν ἀναγνωρίζουν οὔτε καὶ ὀλοκλήρους τόνους. Ἡ ἀρχαία «πεντάτονη» κλίμαξ, ποῦ ἰδιάζει στὴν ἐπικυρωτικὴν περίοδο τῆς ζωῆς, ὄλων τῶν ἔθνων (ἄλλοτε τὴν κλίμακα αὐτὴν ἐκτελομένην μόνον στὰ μελανὰ πλήκτρα τοῦ πιάνου ὀνομάζαν κινέζικην, ἀργότερα τὴν ἦσαν ἐκτὸς τῆς κινέζικῆς μουσικῆς στὴν ἀρχαιοῖσπανικὴν, στὴν ἀρχαίαν γαλλικὴν κ. λ., καθὼς καὶ στὰ παλαιὰ ρωσικὰ τραγοῦδια ἢ κλίμαξ αὐτὴ εἶνε ἐποχῆς καὶ ὄχι ἐθνικότητος) κλίμαξ ὁ λ ο τ ο ν η ὅπου οἱ πλείστες βαθμίδες παρουσιάζονται χωρισμένες μεταξὺ τους μὲ τὸ ἐλάχιστον διάστημα ἐν ἡμῖσι τόνου, τέλος τὰ ἀρχαιότατα ἔμβρια καθε κλίμακος οἱ γυνεῖς τέταρτες καὶ πέμπτες—αὐτὰ εἶνε σὲ γενεῖς γραμμῆς τὰ συστατικὰ τοῦ ὑπερδιατονισμοῦ, οἱ ἰδιάζοντες σ' αὐτὸν τρώποι.

(Ἀπὸ τὸ Ρωσικόν)

(Εἰς τὸ ἐρχόμενον τὸ τέλος)



ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΘΩΪΔΟΥ

ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΑΔΥΝΑΤΟΥ ΤΗΣ ΔΙΑΙΡΕΣΕΩΣ ΤΗΣ ΔΙΑ- ΠΑΣΩΝ ΚΛΙΜΑΚΟΣ ΕΙΣ 6 ΜΕΙΖΟΝΑΣ Ἡ ΕΠΟΓΔΟΥΣ ΤΟΝΟΥΣ

«Τὸ Διαπασῶν ἑλαττόν ἐστὶν ἡ ἕξ τόνων». (ΕΥΚΛΕΙΔΗΣ).

[Εὐχαρίστως δημοσιεύουμε τὴ μικρὴ αὐτὴ πραγματεία τοῦ αἰδεσιμωτάτου Οἰκονόμου Θεοδώρου Θωΐδου—ποῦ θὰ μπορούσε νὰ χρησιμεύσῃ ὡς εἰσαγωγὴ σὲ μιὰ εὐρύτερη μελέτη—στὴν ὁποίαν ὁ συγγραφεὺς τῆς ὀμιλεῖ μὲν γιὰ πράγματα σὲ πολλὰ σημεῖα ἐπιστημονικῶς γνωστά, ἀλλὰ γραμμένα μὲ σαφήνεια καὶ μὲ μέθοδο.

Βέβαια ὑπάρχουν λεπτομέρειες στὴ μελέτῃ τοῦ κ. Θωΐδου γιὰ τὶς ὁποῖες δὲν εἶνε ἐντελῶς ὁμοία ἢ ἀντίληψίς μας, ὅπως δὲν εἶνε ὁμοία ἢ ἀντίληψίς μας καὶ ὅσον ἀφορᾷ τὴ γλῶσσα, ποῦ μεταχειρίζεται ὁ κ. Θωΐδης στὴν πραγματεία του αὐτῇ.

Τοῦτο ὅμως δὲν σημαίνει τίποτε. Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ἐπιθυμοῦν νὰ εἶνε ἓνα ἐλεύθερο βῆμα στὸ ὅποῖον ὁ καθένας εἰμπορεῖ νὰ πῇ τὴ γνώμη του γιὰ ἓνα ὁποιοδήποτε μουσικὸ ζήτημα ὅπως θέλει, ἀρκεῖ τὸ ζήτημα αὐτὸ νὰ τὸ πραγματευταῖ καλά, μὲ θετικὸ καὶ ἐπιστημονικὸ πνεῦμα, ὅπως εἶνε ἐκεῖνο ποῦ διακρίνει τὴν παρούσα πραγματεία τοῦ κ. Θωΐδου.

Στὸ ἐπόμενο τεῦχος θὰ δημοσιεύσουμε μιὰ μελέτῃ τοῦ κ. Γ. Λαμπελὲτ ὑπὸ τὸν τίτλο «Ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ αἱ ὑποδιαίρεσεις τοῦ τόνου».]

Οὐδεὶς δύναται ν' ἀρνηθῇ, ὅτι ἐν ἓκ τῶν τὰ μάλα σπουδαίων καὶ τὰ μάλα ζωτικῶν ζητημάτων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς μένει εἰσέτι ἄλυτον. Τὸ ζήτημα τοῦτο ἐστὶ τὸ τῶν τ ο ν ι α ῖ ω ν δ ι α σ τ η μ ᾶ τ ω ν, τὰ ὁποῖα εἰ-
ὡς γνωστόν ἢ βάοις καὶ τὸ πραγματικὸν θεμέλιον τῆς καθ' ἡμᾶς μουσικῆς. Ὡς ἓκ τούτου δὲ πρὸ πολλοῦ ἔπρεπε νὰ εἶχε λυθῇ τοῦτο καθοριζομένων τῶν τονιαίων διαστημάτων τῶν τριῶν γενῶν καὶ τῶν χορῶν, ὡς καὶ τῶν ἔχόντων μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα ὑφέσεων καὶ διέσεων, ἢ ἔλξεων τῆς μουσικῆς ἡμῶν, ἱερᾶς τε καὶ δημῶδους, ὀρθῶς, ἐπακριβῶς καὶ ἐπιστημονικῶς καὶ νὰ

εἶχεν ἐκδοθῇ ἢ τοιαύτη σοβαρὰ ἐργασία πρὸς διάδοσιν αὐτῆς πρὸς τῇ Ἑλληνικῇ καὶ εἰς μίαν ἢ δύο Εὐρωπαϊκὰς γλώσσας.

Εἶνε ἀληθὲς ὅτι πολλὰ ἐγράφησαν ἄλλοτε περὶ τοῦ ζητήματος τούτου ὑπὸ τῶν ἡμετέρων μουσικῶν ἐν ταῖς ἐφημερίσι καὶ τοῖς περιοδικοῖς, ἀλλ' ἄχρι σήμερον οὐδὲν δυστυχῶς θετικὸν ἀποτέλεσμα εἶδομεν καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ μένη τοῦτο ἄλυτον.

Ἄλλ' ἢ μὴ λύσις τοῦ τσοῦτον σπουδαίου καὶ τσοῦτον ζωτικοῦ τούτου ζητήματος τῆς ἡμετέρας μουσικῆς δὲν δύναται παρὰ νὰ ἔξη δυσάρεστα ἀποτελέσματα, ἐκ τῶν ὁποίων ἐν εἶνε καὶ τὸ ὅτι οἱ μουσικοὶ καὶ οἱ ἱεροψάλται ἡμῶν, προκειμένου νὰ γράψωσι τι, ἢ νὰ συζητήσωσι περὶ τῆς διαίρεσεως ταύτης, ἢ ἐκείνης τῆς κλίμακος τῆς ἡμετέρας μουσικῆς, ἢ καὶ περὶ τῶν τονιαίων διαστημάτων αὐτῆς ἐν γένει, μὴ κατέχοντες τὸ θέμα καλῶς ἀπὸ ἐπιστημονικῆς ἀπόψεως, γράφουσι καὶ ἀποφαινόμενοι περὶ αὐτῆς οὐχὶ ὀρθῶς, ἀλλ' ἐσφαλμένως καὶ ἀνακριβῶς, τοῦθ' ὅπερ συμβαῖνον συχνότατα, ἐκθέτει ἡμᾶς ἀπέναντι τῶν Εὐρωπαϊῶν μουσικῶν.

Πρότινων ἡμερῶν συνέπεσε νὰ εὐρεθῶ μεταξὺ ὁμίλου, ἀποτελουμένου ἐκ μουσικῶν ὁμογενῶν καὶ ἱεροψαλτῶν, συζητούντων περὶ τῆς διαίρεσεως τῆς μουσικῆς κλίμακος. Ὁ ὁμιλος ἠγνόει τὴν ιδιότητά μου ὡς μουσικοῦ, ἄτε μὴ μετασχόντος τῆς συζητήσεως. Εἰπόντες λοιπὸν ἕκαστος τὴν γνώμην αὐτοῦ περὶ τοῦ ὑπὸ συζήτησιν ζητήματος, ἀπεφῆναντο ἐν τέλει ἅπαντες ἐκ συμφῶ-

νου ότι η Διαπασών κλίμαξ αποτελείται ἐξ ἑξ τόνων μειζόνων (ἐπογδῶν δηλ.)!

Ἐκ δὲ τῶν νοσηφάντων ἀνακριβῶς περὶ τοῦ περὶ οὗ πρόκειται ζητήματός ἐστι καὶ ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει τανῦν διαμένον Θεοφιλέστατος Ἐπίσκοπος Λεύκης κ. Παγκράτιος Βατοπαιδινός, ὅστις ἐξέδοτο ἐν Κωνσταντινουπόλει τῷ 1916 (Ἀρχιμανδρίτης τότε) βιβλίον ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἡ μουσικὴ Κλίμαξ», καὶ ὅστις ἐν τῷ πονήματι αὐτοῦ τούτῳ διαιρῶν τὴν μουσικὴν κλίμακα κατὰ τὴν ἀντίληψιν αὐτοῦ, περὶ τοῦ ὀρθοῦ, ἢ ἐσφαλμένου τῆς ὁποίας δὲν εἶνε τοῦ παρόντος νὰ εἴπω, γράφει ἐν σελ. 43 ὅτι «οἱ φυσικοὶ τόνοι τῆς κλίμακός εἰσιν ἕξ, καὶ δὴ πάντες μείζονες». (Ὅρα καὶ τὰ ὑπὸ τοῦ Μισαήλ Μισαηλίδου καὶ Νικολ. Παγανᾶ πρὸ ἑτῶν περὶ τοῦ αὐτοῦ ζητήματος γραφέντα).

Ἐκαστος ἀντιλαυβάνεται ἤδη ὅτι, ἂν τὸ περὶ τῶν τονιαίων διαστημάτων ζήτημα ἦτο λελυμένον καὶ οἱ ἀνωτέρω διαληφθέντες ἦσαν κατηρητισμένοι ἐπιστημονικῶς ἐν τῇ θεωρίᾳ τῆς ἡμετέρας μουσικῆς, δὲν θὰ ἔγραφον, οὔτε θὰ ἐξεφράζοντο οὕτω τερατώδως σφάλλοντες. Ἄλλ' ἀφοῦ τὸ ζήτημα μένει, ὡς μὴ ὄφειλεν ἄλυτον καὶ κατὰ συνέπειαν δὲν ἐξεδόθη περὶ τούτου σύγγραμμα ἐπιστημονικόν, ἵνα μὴ μένωσιν οὗτοι ἐν τῇ πλάνῃ, πλανώμενοι δὲ πλανῶσι καὶ ἄλλους, θὰ προσπαθίσω ν' ἀποδείξω κατωτέρω μαθηματικῶς τε καὶ πειραματικῶς ὅτι ἀδύνατος ἐστὶν ἢ εἰς ἕξ ἐπογδόους τόνους διαίρεσις τῆς Διαπασών (octave).

Ἴνα δὲ γίνω καταληπτότερος, θὰ εἴπω τινὰ περὶ τῆς φυσικῆς θεωρίας τῆς χορδῆς.

Ἡ φυσικὴ θεωρία τῆς χορδῆς.

Ἐπὶ σανίδος ἢ ἐπὶ κοίλου ἡχείου κατεσκευασμένου ἐκ λεπτῶν σανίδων ἐντεινόμεν χορδὴν ΑΒ καὶ θέτομεν εἰς τὰ ἄκρα αὐτῆς ἀκινήτους ὑπαγωγεῖς α καὶ β. Ἐὰν πλήξωμεν τὴν χορδὴν ΑΒ, αὕτη ἀναλόγως τῆς ἐντάσεώς της θὰ παραγάγῃ ἡχόν τινα βαρὺν ἢ ὀξύ. Ἐὰν τὴν χορδὴν ταύτην μετροῦντες διὰ διαβήτου (ἀρχόμεθα τῆς καταμετρήσεως ἀπὸ τοῦ ὑπαγωγέως α) διαιρέσωμεν εἰς δύο ἴσα μέρη καὶ θέσαντες κινήτων ὑπαγωγέα εἰς τὸ ἡμισυ αὐτῆς ἀκριβῶς, πλήξωμεν αὐτήν, θ' ἀκούσωμεν τὸν αὐτὸν ἡχον, ἀλλ' εἰς τὴν ἀντιφωνίαν. Ἐὰν διαιρέσωμεν τὴν μεταξὺ τοῦ σημείου, ἔνθα τὸ ἡμισυ τῆς ὅλης χορδῆς, καὶ τοῦ ἀκινήτου ὑπαγωγέως β ὑπολειπομένην χορδὴν εἰς δύο ἴσα μέρη καὶ θέντες κινήτων ὑπαγωγέα, πλήξωμεν αὐτήν, θ' ἀκούσωμεν

τὸν αὐτὸν ἡχον, ἀλλ' εἰς τὴν δευτέραν ἀντιφωνίαν, ἕξ οὗ ἔπεται, ὅτι ἡ ἀντιφωνία πάσης χορδῆς εὐρίσκεται εἰς τὸ μέσον αὐτῆς ἀκριβῶς.

Τοῦτο εἶνε φυσικόν, γνωστὸν καὶ ἀποδειγμένον πειραματικῶς.

Ἄδύνατος ἡ διαίρεσις τῆς Διαπασών κλίμακος εἰς ἕξ μείζονας, ἢ ἐπογδῶς τόνους.

Γνωσθέντος, ἤδη ὅτι ἡ ἀντιφωνία πάσης χορδῆς εὐρίσκεται εἰς τὸ μέσον αὐτῆς ἀκριβῶς, ἄς ἐξετάσωμεν ἂν ἦνε δυνατόν νὰ διαιρεθῇ ἡ Διαπασών κλίμαξ εἰς ἕξ ἐπογδῶς τόνους, ὡς ἰσχυρίζονται τινες.

Ὁ Εὐκλείδης μᾶς λέγει ἐν τῇ «Κατατομῇ Κανόνος» αὐτοῦ ὅτι ἕξ μείζονες ἢ ἐπόγδοοι τόνοι δὲν χωροῦσιν εἰς μίαν ἀντιφωνίαν ἢ Διαπασών, ἦτοι εἰς τὸ $\frac{1}{2}$ τῆς χορδῆς, ἀλλ' ὑπερπηδῶσιν αὐτήν. «Τὰ ἕξ ἐπόγδοα διαστήματα μείζονά ἐστι διαστήματος ἐνὸς διπλασίου», καὶ «Τὸ Διαπασών ἔλαττόν ἐστὶν ἢ ἕξ τόνων». (Εὐκλείδου θεωρήματα θ' καὶ ιδ'). Καὶ τοὺς ὀρισμοὺς τούτους ἀποδεικνύει ὁ Εὐκλείδης διὰ τῶν ἐξῆς μαθηματικῶν ὑπολογισμῶν ὀρίζων ἐν τῷ θ' θεωρήματι αὐτοῦ διὰ γραμμάτων τῶν ἕξ ἐπογδῶς τόνους. Ἦτοι θέσας ὡς βάσιν τὸ Α, εὐρίσκει τούτου ἐπόγδοον τὸ Β, εἶτα τούτου ἐπόγδοον τὸ Γ καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς μέχρι τοῦ γράμματος Η. Παριστᾶ δὲ τὰ γράμματα ταῦτα δι' ἀριθμῶν ἦτοι λαμβάνων ὡς βάσιν τὸν ἀριθμὸν 262144, ὅστις προκύπτει ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ 2, ὑψουμένου εἰς τὴν δεκάτην ὀγδόην δύναμιν, δηλ.

$$2^{18} = 262144$$

σχηματίζει ἕξ αὐτοῦ διαδοχικῶς τοὺς ἐξῆς ἕξ ἐπογδῶς τόνους:

A	262 144	βάσις			
B	294 912	πρῶτος ἐπόγδοος	τῆς	βάσεως	
Γ	331 776	δευτέρος ἐπόγδοος	τῆς	βάσεως	
Δ	373 248	τρίτος	»	»	»
E	419 904	τέταρτος	»	»	»
Z	472 392	πέμπτος	»	»	»
H	531 441	ἕκτος	»	»	»

Ἀποδεικνύει οὕτως ὁ Εὐκλείδης μαθηματικῶς, ὅτι ὁ ἀριθμὸς τοῦ Η εἶνε μείζων ἢ διπλάσιος τοῦ ἀριθμοῦ τοῦ Α, διότι, ἀγτὶ νὰ ἔχη 524, 288. ἦτοι τὸ διπλάσιον τοῦ 262144, ὑπερέχει τούτου κατὰ 7.153.

Ἀποδεικνύεται ἤδη μαθηματικῶς ὑπὸ τοῦ Εὐκλείδου ὅτι ἢ εἰς ἕξ μείζονας ἢ ἐπογδῶς τόνους διαίρεσις τῆς Διαπασών εἶναι ἀδύνατος, φέρε ἀποδείξωμεν τοῦτο καὶ πειραματικῶς θέσαντες εἰς τὸ ἡμισυ τῆς χορδῆς,

δπου ἡ ἀντιφωνία, τοὺς ἕξ ἐπογδούς τόνους καὶ μετροῦντες ἐπ' αὐτῆς διὰ διαβήτου ἐξάκις. Γνωρίζοντες ὅμως ὅτι, καίτοι πάντες οἱ ἕξ τόνοι εἶναι ἀκουστικῶς ἴσοι πρὸς ἀλλήλους, τὰ μήκη ὅμως αὐτῶν εἶναι γεωμετρικῶς ἄνισα καὶ ὅτι κατὰ συνέπειαν ἐν τῇ αὐτῇ κλίμακι τὸ διάστημα τοῦ πρώτου βαρέος τόνου εἶναι γεωμετρικῶς μείζον τοῦ διαστήματος τοῦ δευτέρου τόνου καὶ τὸ διάστημα τοῦ δευτέρου τόνου μείζον τοῦ διαστήματος τοῦ τρίτου τόνου καὶ οὕτω καθεξῆς, διότι τὰ διαστήματα τῶν τόνων τῆς πρώτης καὶ δευτέρας καὶ τρίτης ἀντιφωνίας σχηματίζουσιν ἐπὶ τῆς αὐτῆς χορδῆς γεωμετρικὴν πρόοδον φθίνουσαν ἢ καταμέτρησης δέον νὰ γίνῃ ὡς ἑξῆς: Ἐπειδὴ ὁ μείζων, ἢ ἐπόγδος τόνος εὐρίσκειται ἐπὶ τῆς χορδῆς ἂν διαιρέσωμεν αὐτὴν εἰς 9 ἴσα μέρη καὶ κρούσωμεν τὰ $\frac{8}{9}$ αὐτῆς, εὐρεθένιος οὕτω τοῦ πρώτου τόνου, πρὸς εὐρεθῆσι τοῦ δευτέρου τοιοῦτου μετροῦμεν ἀπὸ τοῦ σημείου, ἔνθα εὐρέθη ὁ πρῶτος τόνος, διαιροῦντες τὴν ὑπολειπομένην χορδὴν πάλιν εἰς 9 ἴσα μέρη καὶ κρούοντες τὰ $\frac{8}{9}$ αὐτῆς. Ἴνα δὲ εὐρωμεν τὸν τρίτον τόνον διαιροῦμεν τὸ ὑπόλοιπον τῆς χορδῆς εἰς 9 ἴσα μέρη, μετροῦντες ἀπὸ τοῦ σημείου, ἔνθα εὐρέθη ὁ δευτέρος τόνος, καὶ κρούοντες τὰ $\frac{8}{9}$ αὐτῆς καὶ οὕτω καθεξῆς, μέχρις οὗ φθάσωμεν εἰς τὸν ἕκτον καὶ τελευταῖον τόνον τῆς Διαπασῶν, ὅτε θὰ ἴδωμεν, ὅτι ὁ τελευταῖος οὗτος ἕκτος τόνος ἀντὶ τὰ συμπέση εἰς τὸ μέσον ἀκριβῶς τῆς χορδῆς, θὰ ὑπερβῇ αὐτὸ κατὰ τι εἰς τρόπον ὥστε, ἐὰν ἡ χορδὴ ἔχη μῆκος ἑνὸς μέτρου, ὁ ἕκτος ἐπόγδος τόνος θὰ ὑπερβῇ τὸ ἡμισυ αὐτῆς κατὰ ἕξ (000,6) χιλιοστὰ τοῦ μέτρου.

Ἴδου λοιπὸν ὅτι οὐμόνον μαθηματικῶς, ἀλλὰ καὶ πειραματικῶς ἀποδεικνύεται, ὅτι ἀδύνατος εἶναι ἡ διαίρεσις τῆς Διαπασῶν εἰς ἕξ ἐπογδούς, ἢ μείζοντα τόνους καὶ πλατύνωται δεινῶς οἱ δογματίζοντες ἀβασανίστως ὅτι ἡ Διαπασῶν κλίμαξ ἀποτελεῖται ἐκ τόνων ἕξ, ἀπάντων μείζονων.

Ἴνα δὲ μὴ γράφωσι καὶ ἀποφαινῶνται πλεον οἱ ἡμετέροι μουσικοὶ περὶ τῆς διαιρέσεως ταύτης, ἢ ἐκείνης τῆς κλίμακος τῆς καθ' ἡμᾶς μουσικῆς ἐσφαλμένως καὶ ἀνακριβῶς, νομίζω, ὅτι ἐπιβάλλεται ἡ λύσις τοῦ περὶ τῶν τονιαίων διαστήματων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς ζητήματος, ἢ δὲ περαιτέρω ἐκφορμότης αὐτοῦ, μάλιστα ἤδη, ὅτε ἅπασαι αἱ τέχναι καὶ αἱ ἐπιστήμαι καταπληκτικῶς προάγον-

ται καὶ τελειοποιοῦνται, τυγχάνει ἀσύγγωστος καὶ ἥμισα τιμᾷ τοὺς μουσικούς ἡμῶν, γιγνομένους παραιτίους νὰ ἐκτίθηται τὸ ἡμέτερον ἔθνος, ὡς μὴ εὐτυχῆσαν νὰ ἔχη μουσικούς δυναμένους νὰ λύσωσιν αὐτό.

Ὅθεν ὀφείλουσι, φρονῶ, οἱ ἡμετέροι μουσικοὶ σθεναρώτερον ἐργαζόμενοι νὰ λύσωσι πλεον τὸ περὶ οὗ πρόκειται ζήτημα καθορίζοντες, ὡς εἶπον, ὀρθῶς, ἐπιστημονικῶς καὶ ἐπακριβῶς τὰ τονιαῖα διαστήματα τῶν τριῶν γενῶν καὶ τῶν χροῶν, ὡς καὶ τῶν ἐχόντων μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα ὑφέσεων καὶ διέσεων ἢ ἔλξων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς καὶ συγγράφοντες σοβαρὰν καὶ ἐπιστημονικὴν περὶ αὐτῶν συγγραφὴν, ἐκδώσωσιν αὐτήν, συντελούντων εἰς τοῦτο καὶ τῶν πολυταλάντων ὁμογενῶν ἡμῶν.

Ἡ λύσις τοῦ περὶ τῶν τονιαίων διαστημάτων ζητήματος καὶ ἡ ἐκδοσις σοβαρᾶς καὶ ἐπιστημονικῆς περὶ αὐτῶν ἐργασίας θὰ ἔχη ἀσφαλῶς τὰ ἑξῆς λαμπρὰ ἀποτελέσματα :

α') Θὰ παύσῃ ὀριστικῶς τὸ καθ' ἡμῶν ὀνειδος τῶν Ἑθνοπαίων μουσικῶν καὶ μουσικολόγων, λεγόντων ὅτι, ἐνῶ ἔχομεν μουσικὴν ἔθνηκην θαυμασίου πλούτου καὶ κάλλους, κληροδοτηθεῖσαν ἡμῖν ὑπὸ τῶν κλεινῶν ἡμῶν προγόνων, οὔτινες ἀνήγαγον αὐτὴν εἰς τοιαύτην περιωπὴν, ὥστε κατέστησαν αὐτὴν ἀναπόσπαστον ἀπὸ τῆς Γεωμετρίας καὶ τῆς Ἀριθμητικῆς, ἀφῆκαμεν ἀκαλλιέργητον ἐπιστημονικῶς ἐν τοιοῦτον τιμαλφῆς κειμήλιον.

β') Ἐχόντες οἱ ὀργανοποιοὶ καθωρισμένα τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκη τῶν τονιαίων διαστημάτων ὅλων τῶν κλιμάκων τῆς Μουσικῆς ἡμῶν, θὰ δύνανται νὰ κατασκευάζωσι καὶ ὄργανα τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς ἔγχορδά τε καὶ πνευστὰ ἐν εἴδει ἁρμονίου.

γ') Ἐκαστος μουσικός, ἢ μουσικοδιδάσκαλος, ἢ ἱεροψάλτης θὰ δύνανται νὰ κατασκευάζῃ φθογγόμετρον, ὅπερ, ὡς ἀποδίδον μετ' ἀκριβείας ἅπαντα τὰ μουσικὰ διαστήματα καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ ἐλάχιστα τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς, θὰ ἦνε αὐτῷ τε καὶ ἐν τοῖς μουσικοῖς σχολείοις ἀναγκασιότατον πρὸς ὀρθὴν ἐξαγγελίαν τῶν διαφόρων μουσικῶν διαστημάτων.

δ') Δεδομένου, ὅτι ἡ Ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν μελωδία διετηρήθη μέχρις ἡμῶν διὰ μόνης τῆς φωνητικῆς παραδόσεως σωζομένη νῦν ἐν τῷ λάτρυνγι τῶν ὀλιγίστων δοκιμοτέρων ἱεροψαλτῶν μόνον ἀτυχῶς, ἵνα μὴ ἐκλίπη ὀλοτελῶς ἡ οὐσία αὐτῆς, συγχεομένου τοῦ μείζονος τόνου μετὰ τοῦ ἐλάσσονος καὶ τοῦ ἐλα-



FELIX PETYREK

Η ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ

Ἄν καὶ εἶνε γενικῶς γνωστό, δὲν θὰ ἤθελα ἐν τούτοις νὰ μὲ παρεξηγήσῃ κανεὶς καὶ ἐπιθυμῶ γι' αὐτὸ νὰ τονίσω, ὅτι ἡ Τσαζμπάντ δὲν εἶνε Ἀγγλικὴ ἐφεύρεσις. Τὴν ἔφεραν εἰς τὴν Ἀμερικὴν οἱ Μαῦροι, οἱ Νέγροι, καὶ εἶνε μιὰ ἐξέλιξις τῆς δημοτικῆς μουσικῆς τῶν. Οἱ Ἀγγλοαμερικανοὶ ἀνέλαβαν νὰ φέρουν εἰς ἐπαφὴν τὴν Τσαζμπάντ πρὸς τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν καὶ ἀπὸ τὰ δύο αὐτῶν στοιχεῖα νὰ σχηματισθῇ κατὶ νέον. Ἀπαράλλακτα κατὰ τὴν 15ην ἑκατονταετηρίδα οἱ Ἄγγλοι

δὲν ἀνεκάλυψαν τὴν ἐνόργανον μουσικὴν ἀλλ' ἐδοκίμασαν νὰ κάμουν ἀπὸ αὐτὴν κατὶ νέον.

VI

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ αὐτῇ ἄς ἐξετάσωμεν τὴν συμμετοχὴν τῶν ἄλλων εὐρωπαϊκῶν λαῶν εἰς τὴν ἐξέλιξιν αὐτὴν τῆς ἐνοργάνου μουσικῆς ἀναλόγως τῶν κλίσεων καὶ τῆς ἐξακολουθήσεως ἐκάστου. Εἶνε πραγματικῶς πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθήσωμε πῶς οἱ πρῶτες ἐργασίαι ἐξαετώνται ἀπὸ τὴν πνευματικὴν ἰδιοσυγκρασίαν τῶν λαῶν. Τοὺς Γερμανοὺς ἐνδιαφέρει ἡ συστηματικὴ ἐργασία. Καὶ μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ ἀρχισαν νὰ συνθέτουν τὴν ἐνόργανον μουσικὴν. Ἐκάμαν πολλὰς ἐπεξεργασίας καὶ καθ' ὅσον προχωροῦσαν πολλαπλασιάζοντο διαρκῶς τὰ πιανιστικὰ στολίδια ἔτσι, ὥστε νὰ προκύψῃ σιγὰ σιγὰ τὸ στῆλ τοῦ τελευταίου μαρσάκ. Ἡ πολυφωνικὴ φόρμα τῆς φωνητικῆς μουσικῆς ἐξελίσσειται διὰ τῆς συνεχοῦς ἐπεξεργασίας ὅσον εἶνε δυνατὸν περισσότερον καὶ εἰς τὴν ἐνόργανον (φούγγες, κανόν, κτλ. γιὰ ὄργανο καὶ πιάνο). Καὶ αὐτὸ προετοίμασε τὴ μουσικὴ τῆς κλασικῆς περιόδου, ἡ ὁποία δὲν θὰ μνηροῦσε νὰ ἔλθῃ εἰς φῶς χωρὶς τὴν προπαρασκευαστικὴν αὐτὴν ἐργασίαν τῶν προηγουμένων μουσικῶν γενεῶν. Ἐν τῷ τῶρα οἱ Γάλλοι ἀποφασίζουν ἀμέσως νὰ ἀναγνωρίζουν τὸν νόμον τῆς μείζονος καὶ ἐλάσσονος, εἰς τὴν Γερμανίᾳ ἀρχίζει μιὰ βαθμιαία λογικὴ ἐπικρατήσις τοῦ ἰδίου νόμου διὰ κανονικῆς ἐπεξεργασίας τῆς σκάλας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Τὸ κέντρον τῆς μουσικῆς ἐξελίξεως στὴν ἐποχὴ αὐτὴ δὲν εἶνε ἡ Αὐλὴ — ἂν καὶ οἱ Γερμανικοὶ ἡγεμονικοὶ οἶκοι ἀρχίζουν νὰ μιμοῦνται τοὺς Γαλλικοὺς εἰς τὴν μουσικὴν κίνησιν—ἀλλὰ

χίστου μετὰ τοῦ ἡμιτονίου διὰ τῆς ἐπ' αὐτῆς ἐνεργείας τοῦ πανταχοῦ τανῦν ἐπικρατοῦντος Εὐρωπαϊκοῦ μέλους, ἡ κατασκευὴ καὶ χρῆσις παρ' ἡμῖν τεχνικοῦ μέσου, ὡς τὸ φθογγόμετρον καὶ τὰ ἀνωτέρω διαληφθέντα ὄργανα τῆς καθ' ἡμᾶς Μουσικῆς ἀποδίδοντος πιστότατα τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν Μουσικῆς, θὰ τυγχάνῃ τὰ μάλιστα ἀναγκαῖα καὶ ἀπαραίτητος, διότι θὰ προφυλάττῃ ὀχροῦσα καὶ ἐξασφαλίζουσα τὴν Ἐκκλησιαστικὴν ἡμῶν μελωδίαν ἀπὸ πάσης ἐν τῷ μέλλοντι ἀπωλείας, ἢ παραφθορᾶς καὶ ἀλλοιώσεως καί.

ε') Θὰ διδάσκηται ἡ ἡμετέρα Μουσικὴ ἐν τοῖς Ὠδείοις καὶ τοῖς μουσικοῖς διδασκαλείοις ἐπιστημονικῶς καὶ οὐχὶ ἐμπειρικῶς διὰ τῶν μὴ ἐχόντων ἀκρίβειαν τμημάτων, ὡς μέχρι τοῦδε.

+ ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ι. ΘΩ'Ι'ΔΗΣ
Τέως καθηγητῆς τῆς θεωρίας, μελοποιίας καὶ ὀρθογραφίας τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐν τῇ ἐν Φαναρίῳ (Κων)πόλει πόλει μουσικῇ σχολῇ τοῦ ἐν Κων)πόλει Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου καὶ νῦν ἱερατεῖον ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις (τέρματι Πατησίων) συνοικισμῷ Νέας Φιλαδελφείας.

παραμένουν οι ἀληθινοὶ φορεῖς τοῦ μουσικοῦ πολιτισμοῦ οἱ ὄργανοπαῖκαι τῶν ἐκκλησιῶν, οἱ δημοδιδάσκαλοι, οἱ πρωτοψάλται κλπ. ποὺ ἔγραψαν καὶ ἄπειρα κομμάτια γιὰ πιάνο, «χάριν τῆς Νεότητος» καὶ γιὰ ἔρασι-τέχνια. Τὰ περισσότερα γερμανικὰ μουσικὰ κομμάτια τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἔχουν ἐπάνω κά-τω αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἐπιγραφές: «Γραμμένο πρὸς χρῆσιν τῆς Νεότητος», ἢ: «Ἀφιερω-μένο στοὺς φίλους τοῦ Πιάνου», ἢ καὶ παρόμοιο. Ἀφιερώσεις αὐ-οῦ τοῦ εἴδους δὲ βρίσκουμε σ' ἄλλες χώρες. Στους περισσότερους ἐρευνητὰς ἢ λεπτομέρειες αὐτὲς δὲν κάνουν καμμιὰ ξεχωριστὴ ἐντύπωση καὶ τὶς περνοῦν σχεδὸν χωρὶς νὰ τὶς προσέξουν. Ἐν τούτοις ὁδηγοῦν σὲ πολλὰ συμπεράσματα ἂν δοκιμάση κανεὶς νὰ διαβάσῃ σ' αὐτὲς χωρὶς προκατάληψιν.

Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴ Γερμανία τὸ κέντρο τῆς ἐνοργάνου μουσικῆς στὴ Γαλλία εἶνε ἡ Αὐλὴ, μέχρι τῆς Γαλλικῆς ἐπαναστάσεως. Ἡ Αὐλὴ διασκεδάζει! Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἀστὸς στὴ Γαλλία ζητᾷ ἀπὸ τὴ μουσικὴ γενικὰ πρῶτα πρῶτα μιὰ πνευματώδη χαριτωμένη διασκέ-δασιν. Καὶ ἀσφαλῶς ὁ νόμος τῆς μείζονος καὶ ἐλάσσονος εἶνε πολὺ καταλληλότερος γιὰ τὸ χαριτωμένο αὐτὸ ὕφος, ποῦ ἐδῶ καὶ κεῖ μπορεῖ νὰ χαρακτηρίσῃ κανεὶς καὶ κάπως εἰρωνικό, παρὰ τὸ παλῆδ ἐκκλησιαστικὸ το-νικὸ σύστημα. Αὐτὸ ἀντελήφθησαν ἀμέσως οἱ Γάλλοι καὶ δὲν ἐχρειασθήσαν δοκιμαὶ καὶ πειράματα. Ὁ πρῶτος τους μεγάλος θεωρη-τικὸς Rameau πετάει σ' ἄχρηστα ὄλους τους παληοὺς κανόνας, ἀναστήλωσε τὴ θεωρία τῆς μείζονος καὶ ἐλάσσονος καὶ δημιουργεῖ ἔτσι διὰ μιᾶς ἓνα σύστημα ποὺ διαρκεῖ τόσους αἰῶνας.

Οἱ Ἴταλοὶ, ποὺ τόση χαρὰ ἔχουν στὸ τρα-γοῦδι, ἐξακολουθοῦν νὰ τραγουδοῦν καὶ στὴν ἐνόργανη μουσικὴ τους. Ἡ καλλιέργεια τῆς μελωδίας, ἢ εὐγενικὴ ὁρμὴ τῆς γραμμῆς τῆς καὶ γιὰ τὸ σκληρὸ ὄργανο, αὐτὸ ἦταν ἡ πρώτη φροντίς τῶν Ἰταλῶν. Τὰ ὠραιότερα τους μου-σικὰ κομμάτια τὰ τιτλοφοροῦν «Canzoni» κομμάτια γιὰ τραγοῦδι.

Βλέπετε λοιπὸν ὅτι, στὴ μεγάλη οἰκογένεια τῶν λαῶν, κάθε ἔθνος ἔχει ἓνα ξεχωριστὸ καθήκον. Καὶ στὶς ἀρχὲς τὸ βλέπουμε πάντα καθαρώτερα ἀργότερα αἱ σχέσεις περιπλέ-κονται. Ὅπως ἴσως θὰ ὁμιλήσωμε σὲ προ-σεχεῖς διαλέξεις καὶ πάλιν ἐπὶ τοῦ ἴδιου θέματος. Ἐπὶ τοῦ παρόντος μοῦ φαίνεται οὐσιῶδες, νὰ σὰς ἀποδείξω, προτοῦ ἐξετά-σωμεν τὴν ἐργασίαν τῆς Ἀγγλίας, ὅτι ὑπάρ-χουν ἀκόμα καὶ ἄλλα ἔθνη μὲ καθήκοντα καὶ διαφοροτικὸν προσορισμὸν τὸ καθένα. Μερικοὶ ἀπὸ σὰς συλλογίζονται τώρα: Γιατί δὲν λείπει τίποτα γιὰ τοὺς Σλαῦους, γιὰ τοὺς Ρώσους. Δὲν ἔχουν αὐτοὶ καμμιὰ ἀποστολὴ στὸ μουσικὸ πολιτισμὸ; Δὲν θὰ παραξενευ-όμεν μὲ τὴν ἐρώτησιν, σὲ μιὰ πόλιν μάλιστα ποὺ ἀκούεται τόση ρωσικὴ μουσικὴ. Καὶ ἐπειδὴ εἶνε ἓνα ἀπὸ τὰ ἐρωτήματα μὲ τὰ ὁ-ποῖα σήμερον δὲν ἀπασχολεῖται κανεὶς, ἄς ἐπι-χειρήσωμε νὰ ἀπαντήσωμε μὲ λίγες λέξεις.

Ἡ ἀποστολή, βλέπετε, τῶν Σλαῦων εἶνε κατὰ μέγα μέρος μελλοντικὴ. Πρὸ τοῦ 1800 δὲν συμμετέχουν οὔτε κατ' ἐλάχιστον εἰς τὸν μουσικὸν εὐρωπαϊκὸν πολιτισμὸν. Πρὶν νὰ ἀναμιχθῶν στὴ γενικὴ πανευρωπαϊκὴ πνευ-ματικὴ ζωὴ πρέπει νὰ γνωρίσουν πρῶτα τὸν ἑαυτὸ τους, τὸ δικὸ τους ξεχωριστὸ χαρα-κτῆρα. Καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς κάνουν στὸ 19ον αἰῶνα ἀσχολοῦνται μὲ τὴν ἰδιαίτη ἔθνη καὶ μουσικὴ τους, ρωσικὴ, τσεχικὴ κτλ. Προη-γουμένως δὲν εἶχαν καμμιὰ σχέσιν μὲ τὴν Εὐ-ρώπην. Ὅυτε μουσικῶς. Ὅτι μονομερεῖς μου-σικαὶ ἐμφανίσεις σλαῦων εἶχαμε καὶ προη-γουμένως στὴν Εὐρώπην, ὅτι Γερμανοὶ κα-Γάλλοι ἔδιδαν κοντσέρτα στὴ Ρωσσία δὲν εἶ-νε ἀποδείξεις περὶ τοῦ ἐναντίου. Εἶνε φαι-νόμενα μεμονωμένα. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλήσῃ γιὰ ἓνα κοινὸ σλαβικὸ μουσικὸ πολιτι-σμὸ. Δὲν εἶδαμε παρὰ μιὰ γενικὴ περιεκτικὴ εἰκόνα τῆς πνευματικῆς ζωῆς τῆς Εὐρώπης στὴν ἐποχὴ τῶν ἀρχῶν τῆς ἐνόργανης μου-σικῆς καὶ προσεχῶς θὰ ἐξετάσωμεν ἐκτενέ-στερα τὴν ἐργασίαν, ποὺ ὀφείλεται εἰς τὴν Ἀγγλίαν.

ΦΕΛΙΞ ΠΕΤΥΡΕΚ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Η ΜΑΓΙΣΣΑ

(LA SORCIÈRE)

ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΕΙΣ ΠΡΑΞΙΝ

ΛΟΓΙΑ & ΜΟΥΣΙΚΗ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΛΑΥΡΑΓΚΑ

ΙΝΤΕΡΜΕΤΖΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

"ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,"

ΤΕΥΧΟΣ 3^ο

Η ΜΑΓΙΣΣΑ

(LA SORCIÈRE)

Entr' acte - Tyrolienne

Μουσική
D. LAVRANGA

Lent.

Musical notation for the first system, featuring a piano (*p*) dynamic and a 3/2 time signature. The notation includes a treble and bass staff with various notes and rests.

ten Allegretto poco mosso

Musical notation for the second system, including dynamics like *p rit*, *pp avec sourdine*, and *rit.* The notation includes a treble and bass staff with various notes and rests.

Musical notation for the third system, including dynamics like *a tempo*, *rall.*, and *tempo*. The notation includes a treble and bass staff with various notes and rests.

Musical notation for the fourth system, including dynamics like *cresc.*, *dim.*, and *rall.* The notation includes a treble and bass staff with various notes and rests.

Musical notation for the fifth system, including dynamics like *ten*, *mf*, *a tempo*, and *appena*. The notation includes a treble and bass staff with various notes and rests.

rit. a tempo. rall.

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. The tempo markings 'rit.', 'a tempo.', and 'rall.' are placed below the first, second, and third measures respectively.

Piu Vivo.
mf tempo sans sourdine. cresc. cresc.

This system contains the third and fourth staves. The tempo is marked 'Piu Vivo.' and the dynamic is 'mf tempo sans sourdine.'. The music shows a gradual increase in volume, indicated by 'cresc.' markings in the second and fourth measures.

mf f dim.

This system contains the fifth and sixth staves. The dynamics range from 'mf' to 'f' and then 'dim.'. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

mf a tempo. cresc.

This system contains the seventh and eighth staves. The tempo is marked 'a tempo.' and the dynamic is 'mf'. A 'cresc.' marking is present in the second measure.

f cresc. string poco. ff

This system contains the ninth and tenth staves. The dynamics are 'f', 'cresc.', and 'ff'. The instruction 'string poco.' is written above the music in the third measure.

p dim. e rit. per ritornare pp ol I°

This system contains the eleventh and twelfth staves. The dynamics are 'p', 'dim.', and 'pp'. The instruction 'e rit. per ritornare' is written above the music in the second measure. The system concludes with 'ol' and 'I°'.

tempo allegretto poco rit a tempo

rit. tempo sempre. pp

mf p rall. ff

sf a tempo. sf sf sf senza rall sf

sf ten. meno pp soudine alleg

lento deciso pppp ff



Ο ΙΩΣΗΦ ΒΕΡΔΗΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥΣ

Ἡ ἀντίδρασις τῶν γερμανῶν μοντερνιστῶν συνθετῶν ἐναντίον τοῦ Βαγνερικοῦ μουσικοῦ δράματος, ἔφερε στή Γερμανία μεταξὺ τῶν ἄλλων τὴν ἀναβίωσις στὸ μελοδραματικὸ θέατρο τοῦ παλαιοῦ Βέρδη, γιὰ τὸν ὁποῖον γράφονται ἐγκωμιαστικά ἄρθρα καὶ ἐνθουσιώδεις κρίσεις ἀπὸ τοὺς κριτικούς. Ἐξ ἀφορμῆς τοῦ γεγονότος αὐτοῦ δημοσιεύομεν τίς ἐνδιαφέρουσες αὐτῆς κρίσεις, τίς ὁποῖες ἐξέφερον ὁ δοξασμένος μάεστρος γιὰ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του μεγάλους μουσουργούς).

Ἀπὸ τίς μεγάλου ἐνδιαφέροντος κρίσεις τοῦ Βέρδη γιὰ τοὺς μουσουργοὺς τῆς ἐποχῆς του, θὰ ἀναφέρωμεν ἕτι ἔλεγεν κυρίως γιὰ τοὺς διασημοτέρους καθὼς ὁ Γκουνώ, Μπερλιόζ, Μέγερμπερ, Βάγνερ, Πονκιέλλη καὶ Μαρκέτη.

Γιὰ τὸν Γκουνώ ἔλεγεν, ὅτι εἶνε μεγάλος μουσουργός, ὁ πρῶτος μάεστρος τῆς Γαλλίας, ἀλλὰ δὲν ἔχει νεῦρο δραματικό. Ἔχει μουσικὴν θαυμασίαν, πολὺ συμπαθητικὴ μελωδία, λεπτομέρειες ἀξιοθαύμαστες, οἱ λέξεις σχεδὸν πάντοτε ἔχουν τὴν ἀπαιτουμένην ἔκφρασιν— νὰ ἐξηγουμεθα—οἱ λέξεις μόνον, ὄχι ὅμως ἡ σκηρικὴ διάθεσις. Οἱ δὲ χαρακτήρες δὲν υπογραμμίζονται καλὰ καὶ δὲν ἔχει χρῶμα ἰδιαιτερο γιὰ τὸ δράμα. Αὐτὸς ὁ «Φάουστ» ἔγινε μικρὸς στὰ χέρια του παρ' ὅλην τὴν ωραίαν

του μουσικὴν, καθὼς καὶ ὁ «Ρωμαῖος καὶ ἡ Ἰουλιέττα». Μὲ λίγα λόγια εἶνε μουσικός διὰ τὸ ἐσωτερικὸν αἰσθημα, ἀλλ' ἀποδίδει ἀσθενικὰ τὴ σκηρικὴ διάθεσι καὶ ζωγραφίζει κακὰ τοὺς χαρακτήρας. «Μὴ μὲ πῆτε κακόγλωσσο. Λέγω εὐλικρινῶς τὴ γνώμη μου»

Γιὰ τὸν Μπερλιόζ ἔχομε δύο κρίσεις τοῦ Βέρδη. Τὸν κρίνει ὡς ἀνθρώπον καὶ ὡς μουσικόν. Ὡς ἀνθρώπον τὸν χαρακτηρίζει ὡς ἕνα ἀπὸ τοὺς ἐκκεντρικοὺς ἀρτίστας, ὀρμητικοῦ καὶ ὀλίγον δυσκόλου χαρακτήρος καὶ μὲ ἀρκετὴν δόσιν μισανθρωπισμοῦ.

Ὡς συνθέτην τὸν ἔκρινεν ὡς ἐξῆς :

Διάνοια ὀξεῖα καὶ μεγάλη κατέχουσα τὸ μουσικὸ τῆς ἐνοργανώσεως προηγῆθη τοῦ Βάγνερ σὲ πλεῖστα ἐμφῆ τῆς ὀρχήστρας. Οἱ Βαγνερισταὶ δὲν παραδέχονται αὐτὸ, ἀλλ' αὐτὸ εἶνε ἡ ἀλήθεια. Τοῦ λείπει ὅμως ἐκείνη ἡ γαλήνη καὶ ἡ ἰσορροπία ποῦ παράγει τὰ ἀριστουργήματα τῆς τέχνης.

Γιὰ τὸν Μέγερμπερ συχνὰ ἐπαινοῦσε τίς ὠραῖες καὶ σπάνιες ιδιότητες τῆς ψυχῆς του καὶ τοῦ πνεύματός του. Ἀλλὰ εἶνε καὶ μεγάλος τραπεζίτης προσέθετε — ἐξ ἄλλου ἐνδια-



ΙΩΣΗΦ ΒΕΡΔΗΣ

φέρετο πολὺ νὰ τὸν ἐπαινοῦν καὶ ἐφρόντιζε πολὺ νὰ τὸ ἐπιτύχῃ. Ἐγινόταν συνδρομητὴς σὲ πλεῖστες ἐφημερίδες καὶ ἂν χρεωκοποῦσε καμμιά τὴν βοηθοῦσε, καὶ γινόταν μέτοχος, καὶ ἔτσι ἐπετύγχανε τοὺς ἐπαίλους.

Ἀπὸ τὶς ὄπερες τοῦ Μέγερμπερ ἐπροτιμοῦσε τοὺς «Οὐγενόττους», ἐκτιμοῦσε πολὺ τὸν «Ρόβερτον Διάβολον», διὰ τὸν ἐπιτυχημένο συνδυασμὸ τοῦ φανταστικοῦ καὶ τοῦ ἀληθινοῦ, εἰς τὸν «Προφήτην» ἀνεγνώριζε μεγάλην δραματικὴν δύναμιν, ἀλλ' εὑρίσκει στὴν ὄπερα αὐτὴ καὶ τι τὸ θαρὺ, ποῦ στὸ ὕστερο ἐκούραζε τὸν ἀκροατὴ. Γιὰ τὴν Ἄφρικάνα ἔλεγε, πῶς εἶνε ἀτελεστέρα τῶν ἄλλων τοῦ ἔργων.

Γιὰ τὸν Βάγνερ — θαυμάζω, ἔλεγε, τὴν ὑπέροχην μουσικὴν μεγαλοφυΐα. Ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ ἂν καὶ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ δικό μας αἰσθημα, ἐξαιρέσει τοῦ Λοένγκριν, εἶνε μουσικὴ ζωτανὴ μὲ αἶμα καὶ νεῦρα. Λοιπὸν εἶνε μουσικὴ, ποῦ θὰ ζήσῃ. Ὁ Βάγνερ κατ' ἐξοχὴν αἰσθάνθηκε φανατικὸ πατριωτισμὸ στὴ μουσικὴ του, καὶ ἐφθασε ἢ λατρεία του σ' αὐτὴ, μέχρι τοῦ σημείου — νὰ γράψῃ μουσικὴ μὲ πρόγραμμα ὄρισμένο. Αὐτὴ ἢ πρόθεσις λιγάκι τὸν ἔδραψε, ἀλλὰ τὸ κακὸ περισότερο ἔγεινε ἀπὸ τοὺς μιμητὰς του καὶ ἔχι ἀπ' αὐτόν.

Ὁ Βέρδης παραπονιόταν, ὅτι ὁ Βάγνερ ἄλλαξε τὸν χαρακτῆρα τῆς θεατρικῆς μουσικῆς, δώσας τὴν ὑπεροχὴν στὴν ὀρχήστρα καὶ μεταχειρισθεὶς τὴν ἀνθρωπίνην φωνή, σὰν ἓνα παραπάνω ὄργανο τῆς ὀρχήστρας, ἐνῶ ἔπρεπε αὐτὴ νὰ εἶνε ὁ ἄξων γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖον νὰ στρέφεται ἡ μουσικὴ τοῦ θεάτρου.

«Ἐμεῖς ὄλοι, μαέστροι, κριτικοί, κοινὸν ἐ-

κάναμεν ὅ,τι μπορούσαμε γιὰ νὰ ἀρνηθοῦμε τὸν ἐθνισμὸ μας στὴ μουσικὴ. Καὶ καλὰ δυστυχῶς τὰ καταφέραμε. Ἐνα βῆμα ἀκόμη καὶ θὰ γερμανοποιηθοῦμε σ' αὐτό, ὅπως καὶ σὲ τόσα ἄλλα πράγματα.

Εἶνε παρήγορο νὰ βλέπῃ κανεὶς παντοῦ νὰ ἰδρύνονται σύλλογοι κουαρτέτων, ὀρχήστρες κοντσέρτα κ.τ.λ., γιὰ νὰ μορφώσουν τὸ κοινὸν στὴ Μεγάλῃ Τέχνῃ, σὲ μένα ὅμως μούρχειται μιὰ ταπεινὴ ἰδέα. Ἄν ἐδῶ στὴν Ἰταλία ἰδρῦαμε ἓνα κουαρτέτο φωνητικὸ γιὰ νὰ ἐκτελοῦσαμε τὸν Παλεστρίνα, Μαρτσέλλο καὶ λοιποὺς συγχρόνους των, δὲν θὰ ἦταν αὐτὸ ἢ Μεγάλῃ Τέχνῃ; καὶ θὰ ἦταν τέχνη καθαρὰ Ἰταλική».

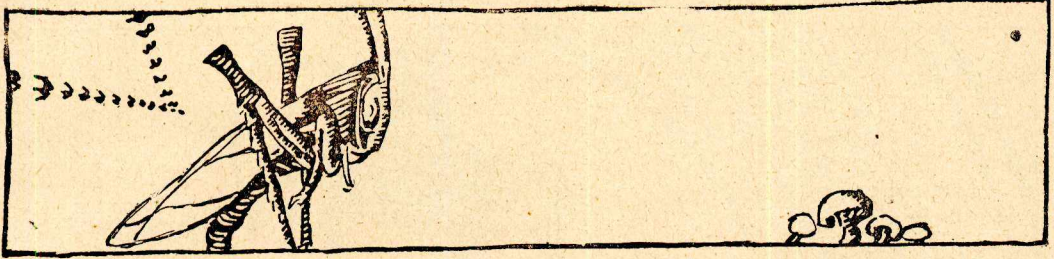
Γιὰ τὸν Πονκιέλλη, τὸν διάσημο συνθέτη τῆς Τζοκόντας, ποῦ καὶ αὐτὸς ἐγεννήθη καὶ πέθανε φτωχὸς στὸ Παντέρνο τῆς Κρεμόνας, εἶχε μεγάλην ὑπόληψιν καὶ τὸν ἔκλαψε εὐλικρινῶς διότι ἐστέρησε τὴν Ἰταλία ὁ θάνατός του ἓνα τόσο καλὸν καὶ ἄξιον συνθέτην.

Γιὰ τὸν Μαρκέτη, τὸν εὐτυχῆ συνθέτην τοῦ Ροῦ Μπλάς, ὅταν ἄκουσε στὴ Σκάλα τὴν ὄπερά του «Γουσταῦος Βάζα» αἰσθάνθηκε μεγάλην χαρὰν, διότι ἡ ὄπερα αὐτὴ εἶχε ἀγνὸ Ἰταλικὸν χαρακτῆρα καὶ ἔπρεπε νὰ πάῃ μπροστά.

Στὴν ἐποχὴ τοῦ Βέρδη ἐζοῦσαν καὶ οἱ μουσουργοὶ Γκομέζ, συνθέτης τῶν «Γκουαράν» καὶ ὁ Καταλάνι, συνθέτης τῆς «Βαλῦ» καὶ τῆς «Ντεγιανίτσε». Αὐτοὺς τοὺς συνθέτας τοὺς ἐκτιμοῦσε ἐπίσης. Τὶ ἰδέαν εἶχε γιὰ τὸν Πουτσίνι, Μασκάνη, Φρανκέττη, Λεονκαβάλλο, Τζορντάνο, Τσιλέα — δὲν ὑπάρχει καμμία γνώμη αὐθεντικῆ τοῦ Βέρδη.

Σ. ΒΑΛΤΕΤΣΙΩΤΗΣ





ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΑΝΗΚΟΥΣΤΟΣ ΚΡΙΤΙΚΗ.— Στὸν καιρὸ μας μετὴ τῆ γενικῆ κατὰπτωσι, τῆς ὁποίας ἀντίκτυπος εἶναι καὶ ὁ ἐκτροχιασμὸς τῆς μουσικῆς μας ζωῆς σὲ ἐπίπεδο κατώτερο ἐπιχειρηματισμοῦ καὶ ἀρριβισμού—καὶ ἡ μουσικῆ μας κριτικὴ κατὰ μέγα μέρος παρουσιάζει ἀξιοθρήνητῃ κατὰπτωσι σὲ σημεῖο ἀρνήσεως καὶ τῆς στοιχειωδεστέρας ἀξιοπρεπείας καὶ τοῦ σεβασμοῦ στοῦ κοινόν.

Πρόκειται κυρίως γιὰ ὀρισμένα ἄτομα, τὰ ὁποία ἐκμεταλλεῦνται τῇ φιλοξενίᾳ, στὰ δημοσιεύματα τους, τῶν ἐφημερίδων γιὰ νὰ κάνουν ρεκλάμα στὰ διάφορα ἐπιχειρηματικὰ τῆς τέχνης συγκροτήματα ἀπὸ τὰ ὁποία κατὰ τὸ πλεῖστον ὑπὸ διάφορα προσχήματα μισθοδοτοῦνται γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτόν.

Ἡ ὅλη δὴθεν κριτικὴ τους ἐξυπηρετεῖ τὸν σκοπὸν τῆς μετὴ τυμπανοκρουσίης διαφημίσεως καὶ ἐξογκώσεως κάθε στοιχείου, ποῦ ἀνήκει στὴν κλίκα, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὑποτιμήσεως ἢ ἀποσιωπήσεως κάθε ἀνεξαρτήτου καλλιτέχνη, ποῦ δὲ θέλει νὰ γίνῃ ὄργανον γιὰ τοὺς εὐτέλεις σκοποὺς τῶν ἐπιχειρηματιῶν τῆς τέχνης.

Ἡ κριτικὴ αὐτὴ προκειμένου γιὰ τὰ ἀνήκοντα στὴν κλίκα πρόσωπα, ποῦ πολλάκις εἶναι καλλιτεχνικὰ μετριότητες, ἀκόμα δὲ καὶ κατώτερα τοῦ μετρίου στοιχεῖα, παρεῖσαντα τῆς τέχνης, ἐξαντλεῖ ὅλα τὰ μομπώδη ἐπίθετα «ἐξοχος», «ἀφθατος», «μεγάλος» κλπ., ποῦ ἔχουν χάσει πιά, μετὴ τὴν ἀνάρμοστη αὐτὴν κατάχρησι, τῇ σημασίᾳ τους, ἐνῶ ἐξ ἀντιθέτου ὑποτιμᾷ, καὶ μετὴ ἀνευλάβεια πολλάκις ἐκφράζεται γιὰ παγκοσμίου κύρους καλλιτεχνικῆς κορυφῆς.

Μερικοὶ πάλιν αὐτοχειροτόνητο κριτικοὶ μεροληπτῶν στίς κριτικῆς τους χονδροειδῶς ὑπὲρ τῆς μουσικῆς ὀρισμένων ἐθνικότητων γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν ἰδιοτελεῖς κατευθύνσεις. Τὸ μεγαλειότερο ὅμως ἐμπαιγμὸ στὴν ἀλήθεια καὶ τὸ κοινὸ, ἀληθινὸ σκάνδαλο, ἀποτελεῖ ἡ μουσικῆ κριτικὴ ὀρισμένης ἀπογευματινῆς ἐφημερίδος, ἀπὸ τίς πιδ διαβαζόμενες, ἡ ὁποία δὲν κάνει τίποτε ἄλλο, παρὰ νὰ ἐξυμνεῖ κάθε τί, ποῦ συνδέεται μετὰ τὰ συμφέροντα γνωστοῦ μουσικοῦ ἰδρύματος, τοῦ ὁποίου ὁ διευθυντῆς εἶναι ὁ περὶ οὗ ὁ λόγος κριτικογράφος, ὁ ὁποῖος ἀκόμη καὶ τὸν ἑαυτὸ του διαφημίζει ὑπὸ τύπον αὐτοκριτικῆς!

Γιὰ τὸ οἰκτρὸ αὐτὸ κατάντημα τῆς μουσικῆς μας κριτικῆς ποῦ σὲ κανένα μέρος τοῦ κόσμου δὲν στυνατάται καὶ ποῦ ἐντός τῶν ἄλλων ὡς ἀποτέλεσμα ἔφερε νὰ χάσῃ τὸ κοινὸν κάθε ἐμπιστοσύνη στοὺς κριτικούς, εὐθύνονται σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ ἡ ἐφημερίδες, ἡ ὁποῖες φιλοξενοῦν τίς ἀνοῦ-

σιες αὐτῆς φλυαρίης τῶν ἐλαφρῶς συνειδήσεως διατριβογράφων αὐτῶν, ἐνῶ τὸ πολὺ πολὺ μόνον ὡς ρεκλάμες ἐπὶ πληρωμῇ ἔπρεπε νὰ δημοσιεῶνται.

ΤΟ ΑΣΥΛΟΝ ΤΩΝ ΑΠΟΜΑΧΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ.— Μεγάλης σπουδαιότητος γιὰ τοὺς βιολιπαλαιστὰς καλλιτέχνας εἶναι ἡ ἐνέργεια τοῦ Πανελληνίου Μουσικοῦ Συλλόγου τῆς ἰδρύσεως Ἀσύλου Ἀπομάχων Μουσικῶν, ἡ ὁποία ἤρχισε μετὴ τὴν ἀγορὰν εἰς τὸ Δαφνί ἀρκετοῦ χώρου γιὰ τὴν ἀνοικοδόμησι τοῦ Ἀσύλου.

Δὲν ὑπάρχει φιλανθρωπότερο καὶ συνάμα διακιοτερο πράγμα ἀπὸ τὴν ἐξασφάλισι στοὺς ἀνθρώπους, ποῦ ὑπηρετήσαν σ' ὅλη τους τὴ ζωὴ τὴν Τέχνη, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ὁποίους μετὴ σκληρῆς ἀτομικῆς θυσίης—ὄρων στοιχειώδους διαβιώσεως στὴν ἐποχῇ, ποῦ τσακισμένοι πιά ἀπὸ τὸ Χρόνον καὶ τὴ σκληρῇ βιοπάλῃ, θὰ εἶναι ἀνίκανοι νὰ κερδίσουν μετὴ τὴν ἐργασίᾳ τους τὰ πρὸς τὸ ζῆν.

Παρόμοια ἄσυλα, σημειωτέον, ὑπάρχουν σ' ὅλα τὰ πολιτισμένα μέρη—ὅπως τὸ γνωστὸν ἄσυλον στὴν Ἰταλία, ποῦ ἔγινε μετὴ δωρεὰ τοῦ Βέρντι—τῶν διαφόρων κλάδων. Γι' αὐτὸ ἡ ἐνέργεια αὐτὴ τοῦ Π.Μ.Σ., εἶναι ἀξία τῆς θερμότερης ἐνισχύσεως ὀχιμόνων ἀπὸ τὸν καλλιτεχνικὸν κόσμον, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ὅλους τοὺς διανοουμένους, τοὺς φιλανθρώπους ταλαντούχους καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν Πολιτεία.

ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΑΠΡΕΠΕΙΑΙ.— Συμβουλευόμε τοὺς καθηγητὰς καὶ τίς καθηγήτριες κυρίως τοῦ κλάδου τῆς διδασκαλίας τῆς Ὁδικῆς σὲ μερικὰ Ὁδεῖα μας νὰ παύσουν πειὰ νὰ κάνουν τίς ἐπιδείξεις τῶν μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τους στὰ μεγάλα θεάτρα, μετὴ τιμῆς εἰσόδου 80 καὶ 100 δρ., σὰν νὰ ἐπρόκειτο νὰ παρουσιάσουν πρὸ τοῦ κοινοῦ μεγάλης προσωπικότητες τοῦ μουσικοῦ βιοτοῦρισμοῦ. Αὐτὸ ποῦ γίνεται εἶνε τερατώδες καὶ ἀπίστευτο, δὲν ἀκούστηκε δὲ πούθεν νὰ στὸν κόσμον, μαθητοῦδια τῆς μουσικῆς, ποῦ δὲν ἔπασαν ἀκόμα νὰ πίνουν ἀπὸ τὸ μπιμπερόν τῆς τέχνης, νὰ τὰ παρουσιάζουν οἱ καθηγηταὶ τους σὲ συναυλίης, στὰ θεάτρα, χωρὶς νὰ ἔχουν ἄλλον σκοπὸν ἀπὸ τὴν ταπεινὴ κερδοσκοπικὴν ἐκμετάλλευσιν, ἐκβιάζοντες δὲ τοὺς γονεῖς καὶ τοὺς συγγενεῖς τους νὰ ἀγοράζουν τὰ ἀκριβώτατα εἰσιτήρια τῶν ἐπιδείξεῶν τους. Τὴν μεγάλην δὲ αὐτὴν ἀναξιοπρέπειαν τὴν εἰσῆγαγον πρῶτοι ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι ὅπου καὶ ἂν ἀνεμίχθησαν στὸν μουσικὸν μας κόσμον, ἔφεραν τὴν καταστροφὴν καὶ τὴν ἀποσύνθησι.



ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ

[ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ - ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ - ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΙΚΑΙ ΕΠΙΔΕΙΞΕΙΣ]

Τὸν τελευταῖον μῆνα δὲν εἶχαμεν πολλὰ σημαντικὰ καλλιτεχνικὰ γεγονότα, διότι εὐρισκόμεθα πιά πρὸς τὸ τέλος τῆς μουσικῆς περιόδου. (Τὴν ὥραν ποῦ γράφονται οἱ γραμμὲς αὐτὲς γίνονται οἱ ἐξετάσεις τῶν ᾠδῶν καὶ οἱ τελευταῖες μαθητικὲς ἐπιδείξεις).

Ἀπὸ τὰ κυριώτερα μουσικὰ γεγονότα τοῦ περασμένου μηνὸς εἶναι οἱ δύο τελευταῖες συμφωνικὲς συναυλίαι τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν μετὰ τὴν σύμπραξιν τοῦ διευθυντοῦ τῶν Παρισίων συναυλιῶν Κολὸν κ. Πιερνέ.

Καὶ στὶς δύο αὐτὲς συναυλίαις ὁ κ. Πιερνέ διηύθυνε ἔργα νεωτέρων καὶ συγχρόνων Γάλλων συνθετῶν, τὰ πλεῖστα τῶν ὁποίων ἦσαν ἀρκετὰ μέτρια, ἀπέκλεισε δὲ παραδόξως τοὺς δύο κολοσσούς τῆς γαλλικῆς θεωρουμένης μουσικῆς τὸν Μπερλιόζ καὶ τὸν Φράγκ.

Ἀπὸ ἀπόψεως ἐκτελέσεως ἡ ὀρχήστρα τοῦ ᾠδείου ἀναμφίβολα παρουσιάσθηκε αἰσθητῶς καλλίτερον ἀπὸ τὶς προηγούμενες ἐκτελέσεις ἀπὸ ἀπόψεως ἰδίως ρυθμικότητος καὶ συνοχῆς (πρᾶγμα εἰς τὸ ὅποιον ἀσφαλῶς συνετέλεσε καὶ τὸ περίφημον φιλότιμον τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν τῆς ὀρχήστρας ἀπέναντι ἐνὸς ξένου).

Ὡς μαέστρος ὁ κ. Πιερνέ κρινόμενος, ἀσφαλῶς εἶναι ἀριστος, λόγῳ κυρίως τῆς πολυετοῦς του πείρας εἰς τὴν διεύθυνσιν ὀρχήστρας καὶ τῆς ἀνοτέρας καλλιτεχνικῆς ἀτμοσφαιρας εἰς τὴν ὁποίαν διεπλάσθη.

Ἀπέχει ὅμως πολὺ ἀπὸ τοῦ νὰ εἰμπορεῖ νὰ καταχθῆ μεταξὺ τῶν μεγάλων διδασκάλων τῆς μπαγκέτας ὅπως λ. χ. ὁ Τοσκάνι, ὁ Βαγκάρνερ κ. λ.

Στὴν τελευταία (10ῃ Συμφωνικῇ τῶν συνδρομητῶν) συναυλίᾳ μετὰ τὸν κ. Πιερνέ ὁ καθηγητὴς τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν κ. Φαραντάτος ἔπαιξε τὸ Κονσέρτο γιὰ πιάνο τοῦ κ. Πιερνέ ἔργο ἰσορροπημένης φόρμας καὶ καλῆς ἐνορχηστρώσεως, κλασικορωμαντικοῦ ὕφους, χωρὶς ὅμως προσωπικὸν χαρακτῆρα ἐμπνεύσεως.

Ὁ κ. Φαραντάτος ἔπαιξε μετὰ πολλὴν δεξιότητα καὶ ἀρκετὴ μουσικότητα. Θὰ εἶχεν ὅμως μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἂν δὲν ἔκανε μεγάλην κατάχρησιν νὰ παίξῃ πιάνο καὶ μετσοφόρτε ἐκεῖ ποῦ ἔχρειαζάταν φόρτε καὶ φορτίσιμο, τὰ ὁποῖα ἔχει πολὺ καλά, καὶ ἔτσι τὸ παίξιμό του δὲν ἀκούσταν πάντοτε καθαρά. Ἐξ ἀφορμῆς

τῆς τελευταίας αὐτῆς συναυλίας τῶν συνδρομητῶν τοῦ ᾠδείου ὀφείλονται θερμὰ συγχαρητήρια πρωτίστως στὴ γενικὴ διεύθυνσιν τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν, ποῦ κατ'ὄρθωσεν νὰ μᾶς δώσῃ συναυλίαις ἐφάμιλλαις εὐρωπαϊκῶν, κατάλληλες δὲ γιὰ τὴν αἰσθητικὴν ἀνάπτυξιν τοῦ κοινοῦ. Πρέπει δὲ νὰ σημειωθῆ, ὅτι οἱ μετακληθέντες ἀπὸ τὸ ᾠδεῖον διάσημοι ξένοι καλλιτέχναι ἐξεφράσθησαν ἐπίσημως μετὰ θαυμασμόν γιὰ τὴν ἀνέλπιστη ἀριότητα τῆς ὀρχήστρας τοῦ ᾠδείου.

Ἀπὸ τὰ τελευταία μουσικοφιλολογικὰ γεγονότα εἶνε οἱ δύο διαλέξεις γιὰ τὴν ἑλληνικὴν δημοτικὴν μουσικὴν τοῦ καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς κ. Κ. Πάχου, καθὼς καὶ ἡ προηγουμένη τοῦ προέδρου τοῦ Πανελληνίου Μουσικοῦ Συλλόγου κ. Κ. Παπαδημητρίου τὶς ὁποῖαι γιὰ λόγους τεχνικοὺς δὲν περιέλαβαν στὴν ἐπισκόπησιν τοῦ δευτέρου τεύχους τῶν Μ. Χ. Ὁ κ. Παπαδημητρίου στὴ διάλεξίν του μετὰ θέμα «Τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια καὶ ἡ σχέσις των μετὰ τὴν ἀρχαία καὶ τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν» ὑπεστήριξε τὴν γνώμην γιὰ τὴν συγγένειαν τῆς νεοελληνικῆς δημοτικῆς μουσικῆς μετὰ τὴν ἀρχαία καὶ βυζαντινὴν. Τὰ θέματα ποῦ ὡς παραδείγματα ἀνέφερε ἐξετέλεσε χορωδία ἀπὸ 25 νέους μαθητὰς του καθ' ὁμοφωνία μετὰ μεγάλη ὅμως συνοχὴ ἐπίσης ἐτραγούδησαν ὁ κ. Ταμπούρας καὶ ἡ δις Κόνθη μετὰ πολλὴν ἐπιτυχίαν.

—Ὁ κ. Πάχου ἀνέπτυξε τὸ θέμα «Ἡ δημόδης ποίησις καὶ μουσικὴ».

Ὡμιλησε γιὰ τὶς πηγὰς τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ὅλων τῶν ἐποχῶν—μετὰ κεντρικὴν ἰδέαν, τὸ ἐνιαῖον τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς—καὶ γιὰ τὰ χαρακτηριστικὰ του.

Τὸν περασμένο μῆνα ἔκαμαν μελοδραματικὲς ἐπιδείξεις τὰ ᾠδεῖα Ἀθηνῶν Ἐθνικὸν καὶ Πειραιῶς.

Ἐξ αὐτῶν τὸ λεγόμενον «Ἐθνικὸν» μᾶς παρουσίασε τὸν Κουρέα τῆς Σεβίλλης καὶ τὴν Τόσκα κατὰ τὸ πλεῖστον ἀπὸ μαθητὰς του ἐκτελεσμένα. Ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως θὰ παρατηροῦσε κανεὶς, ὅτι στὶς δύο αὐτὲς ἐπιδείξεις ὑπῆρχαν μερικὰ καλὰ φωνητικὰ μετὰ ἀρκετὸν ταλέντο στοιχεῖα. Ἀπὸ συνολικῆς ὅμως, σκηνηκῆς ἰδίως, ἀπόψεως καταφανὴς ἦτο

ή προχειρολογία και ή ἔλλειψις πεπειραμένης θεατρικῆς διευθύνσεως.

Ἐξ τῶν προσώπων τῆς πρώτης παραστάσεως σημειώνουμε τὴν δα Φαληρέα πολὺ καλὴ καὶ τοὺς κ.κ. Βλαχόπουλον, Παπακωνσταντίνου, Λαγουμιτζή καὶ Οἰκονομοπούλου.

Εἰς τὴν Τόσκαν μᾶς ἐφάνη κάπως ἀκατάλληλη ἡ διανομὴ μερικῶν ῥόλων π. χ. ὁ κ. Βλαΐκος θὰ ἦτο πολὺ περισσότερον στὴ θέσι του ὡς Φίγκαρο ὡς λυρικὸς βαρῦτονος καὶ ὄχι εἰς τὸ μέρος τοῦ δραματικοῦ τενόρου, ποῦ ἔπαιξε, ἐνῶ ὁ κ. Παπακωνσταντίνου ὡς Σκάρπια θὰ ἦτο καλύτερος.

Τὸ ἴδιο σφάλμα ἔγινε πάλιν καὶ στὴν Αἴντα τῆς Μελοδραματικῆς τοῦ κ. Τριανταφύλλου, ὁπότε πάλι παρουσιάσθηκε ὁ κ. Βλαΐκος ὡς δραματικὸς τενόρος (δὲν ξέρουμε γιὰ τὸ λόγον).

Ἡ δις Τουρλιτάκη (β'. καὶ γ' πρ.) ἔχει ὠραία φωνὴ λυρικῆς καὶ ὄχι δραματικῆς σοπράνο—ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ Τόσκα—ἐτραγουδῆσε πολὺ καλὰ, ἂν καὶ δὲν εἶχεν ἐμφάνισιν Τόσκας.

Δὲν γνωρίζουμε δὲ τίνοσ εἶναι ἡ περίεργη ἰδέα τοῦ κ. Τριανταφύλλου, ἢ τοῦ κ. Καρὲ νὰ τὴν παρουσιάσῃ διαρκῶς γονατισμένη.

Ἀρκετὰ καλοὶ ἢ κ. Ζουτζίτσι καὶ ὁ κ. Βλαστός. Γιὰ τὸ κόρο τῆς Τόσκας πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἦτο ἱκανοποιητικὸν.

Ἰδιαιτέρως δὲ ὀφείλονται συγχαρητήρια στὸν ἐξαίρετον διευθυντὴ μελοδραματικῆς ὀρχήστρας κ. Σ. Βαλτεσιωτῆ γιὰ τὴ μουσικωτάτη διευθύνσιν του.

Διὰ τὸν κ. Τριανταφύλλου πρέπει νὰ παρατηρήσουμε, ὅτι ἐκτιμοῦμε τὴ διδασκαλικὴ του ἱκανότητα ὡς καθηγητοῦ μονωδίας, εἴμεθα ὅμως υποχρεωμένοι νὰ τοῦ ἀρνηθῶμε τὴ σκηνικὴ πείρα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγον οἱ ἐνασχολήσεις του μὲ τις μελοδραματικὰς παραστάσεις μᾶς φαίνονται περισσότερον ἐρασιτεχνικὰς, ὅπως ἐρασιτεχνικὰς καὶ στερημένες κάθε σοβαρώτερης σημασίας εἶναι οἱ παρόμοιαι ὀδειακὰς μελοδραματικὰς ἐπιδείξεις.

—Κατὰ πολὺ ἀνώτερον ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως ἀπὸ τις μελοδραματικὰς τοῦ Ἔθνικοῦ Ὁδείου ἦσαν οἱ παραστάσεις τῆς Μελοδραματικῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν μὲ τὸν Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ τοῦ Σαζίνι.

Τὸ ἔργο τοῦ παλαιοῦ Ἰταλοῦ κλασικιστοῦ παρουσιάζεται σημαντικῆς καλλιτεχνικῆς ἀξίας.

Τὸ χαρακτηριστικὸν εὐγενικὴ καὶ ἀδρῆ ποιητικὴ πνοὴ μὲ ἀρκετὴν δραματικότητα, ἰδίως στὰ κόρα. Εἶναι δὲ κατάλληλον γιὰ παιδαγωγικὰς ἐκτελέσεις. Ἡ ἐκτέλεσις του ἦτο πολὺ ἐπιμελημένη μουσικῶς καὶ σκηνικῶς.

Ἡ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διευθύνσιν τοῦ κ. Μπουτνικοφ ἀπαιτητικῶν ἀπὸ τὰ μέλη τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἦτο πρώτης τάξεως ὡς συγκρότησις σπανιώτατα ἀπαντωμένη σὲ μελοδραματικὰς μασ ἐκτελέσεις.

Ἐπίσης πρώτης τάξεως ἦτο ἢ κατὰ διδασκαλίαν τοῦ κ. Σκλάβου χορωδία ἀπὸ τις καλύτερες, ποῦ ἀκούσαμε ἐδῶ.

Τὸ αὐτὸ ἔχουμε νὰ ποῦμε γιὰ τὸ σκηνικὸ διάκοσμον καὶ τις πολυτελεῖς ἐνδυμασίας.

Ἀπὸ τὰ κύρια πρόσωπα τοῦ ἔργου ὁ κ. Νικολάου ἐτραγουδῆσε καὶ ἔπαιξε μὲ πολλὴν τέχνην. Ἡ φωνή του ἂν καὶ λίγο ὑπόκαφη—λόγω τῆς ἡλικίας του—εἶναι ἐν τούτοις πολὺ ἐκφραστικὴ.

Ὡς πρὸς τὴν κατὰ τὰ ἄλλα πολὺν ψυχολογημένην ὑπόκρισιν του, θὰ παρατηρούσαμε, ὅτι συνὰ δὲν μᾶς ἔδιδε ἐντύπωσιν Οἰδίποδος τυφλοῦ, καὶ μάλι-

στα νεοτυφλωθέντος, ἀλλὰ ἀνθρώπου ἀρκετὰ ὀξείας ὁράσεως (σφάλμα κατὰ τὴν ἀντίληψί μας ὄχι ἀσημάντου).

Ἐπίσης ὁ κ. Μολότσος ὡς Οἰδίπους κατὰ τὴν ἐπανάληψιν τῆς παραστάσεως φωνητικῶς καὶ σκηνικῶς ἦτο ἀριστος.

Τὸν ῥόλον τῆς Ἀντιγόνης ἀπέδωσαν μὲ πολλὴν ἐπιτυχία μουσικῶς καὶ σκηνικῶς οἱ δινίδες Βυζαντίου, Σώσου καὶ Γιάταπα.

Ἐπίσης πολὺ καλὴ ὡς Ἐρηφίλη ἦτο ἡ δινὴ Σερτσίου. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ διευθύνσιν τοῦ κ. Μπουτνικοφ ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε, ὅτι αὐτὴ τὴ φορὰ ἦτο ἀρκετὰ καλὴ, ἂν καὶ ὀλίγον μονότονον εἰς τὰ τέμπα μὲ τὸ διαρκὲς μοντερόντο, τὸ ὁποῖο δὲν ἐταίριαζε πολὺ στὰ αἰσθηματικὰ ἰδίως μέρη.

Γιὰ τις ἐξαιρετικὰς ἐπιμελημέναις αὐτὰς παραστάσεις τῆς Μελοδραματικῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ὀφείλονται συγχαρητήρια κατὰ πρῶτον λόγον στὸν καθηγητὴ τῆς Μελοδραματικῆς κ. Νικολάου καὶ τοὺς λοιποὺς συνεργάτας του.

Πρέπει δὲ νὰ ὁμολογήσουμε γιὰ τὸν καλὸν καθηγητὴ τῆς Μελοδραματικῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, ὅτι βρισκεται πολὺ περισσότερον στὸ στοιχεῖο του στὴ μελοδραματικὴ καλλιτεχνικὴ του ἐργασία, παρὰ στὴ θέσι του ὡς ὑποδιευθυντοῦ τοῦ Ὁδείου, ποῦ ἀπαιτεῖ ἄλλες εἰδικότητες.

—Ἐπίσης ἡ μελοδραματικὴ ἐπίδειξις τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς (τοῦ Πειραικοῦ Συνδέσμου), ἡ ὁποία φαίνεται, ὅτι εἶχε μεγαλύτερη ἐπιτυχία στὴ δευτέρη παράστασι, ἐφάνηρωσε μὴ ἐπιμελημένην προσπάθεια συνολικῶς μὲ ἀρκετὰ καλὰ φωνητικὰ στοιχεῖα. (Λόγω ἑλλείψεως χρόνου περιορίζομαι στὴ σύντομη γενικὴν αὐτὴν ἐντύπωσιν).

**

Ἀρκετὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσαν οἱ συναυλίαι τῆς Χορωδίας Ἀθηνῶν (ὑπὲρ τῶν σεισμοπαθῶν Κορίνθου), καθὼς καὶ ἡ συναυλία τῶν καθηγητῶν τοῦ Μουσικοῦ Λυκεῖου Ἀθηνῶν (ὑπὲρ τοῦ Συλλόγου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν), μὲ συμπραξί τῆς Κας Ρηγοπούλου, τῶν δινίδων Γεωργά καὶ Ἀναγνωστοπούλου καὶ τῶν Κ. Καρατζά.

Ἀπὸ τις μαθητικὰς συναυλίαι ἀξίζει νὰ ἀναφερθῶν ἡ ἐξαιρετικὰ ἐπιτυχημένη μαθητικὴ ἐπίδειξις τῆς διακεκριμένης καλλιτεχνικῆς τοῦ πιάνου καθηγητριάς Κας Εὐλαμπίου—Βωτιέ.

Ἡ Κα Εὐλαμπίου εἶνε γνωστὴ γιὰ τὴ σημαντικωτάτην παιδαγωγικὴν καλλιτεχνικὴν τῆς ἐργασία ἀπὸ τις σπανιώτερας.

Ἀνταξία μαθητῶν καὶ συνεργάτις τοῦ Γκοντόφσκι κατόρθωσε νὰ κρατήσῃ ψηλὰ τὴν ἐκτελεστικὴν τῆς ἀξία ὡς ξεχωριστῆς σολίστ, μὴ ὄλη τὴ σοβαροτάτην παιδαγωγικὴν τῆς ἐργασία, ποῦ χαρακτηρίζει ἐξαιρετικὴν μεθοδικότητα καὶ εὐσυνειδήσια.

Ἀπὸ τις μαθητῆρας τῆς, ποῦ ὅλες παρουσίασαν τεχνικὴν ὀριμότητα ἀσυνῆθη σὲ μαθητὰς καὶ ὄρθην ἀντίληψιν σὺλ, ξεχωρίζουμε τις δεσ Βόγλη, Βουτσάρᾶ, Κριεζή, Τραβασάκου, Ἀνδρονίκου καὶ Φλέγγ, ποῦ παρουσίασαν ἐκτός τῆς ἀμεμπτοῦς δεξιοτεχνίας καὶ ἀξιόλογον μουσικότητα.

Ἰδιαιτέρως ἀξίζει νὰ σημειωθῇ τὸ θαυμαστὸν ἀκομπανιάνισμα στὴ συναυλία αὐτῆ τῆς διπλωματούχου μαθητριάς τῆς Κας Βωτιέ δος Δίτης Πάνου.

Ἡ δις Πάνου εἰμπορεῖ νὰ καταταχθῇ μεταξὺ τῶν καλύτερων μασ σολίστ καὶ εἶνε κρίμα, ποῦ δὲν εἰμπόρεσε μέχρι σήμερον νὰ μείνῃ ἕνα ἀρκετὸ διά-

σημα στο Ἐξωτερικόν, ὅπου θὰ ἔφερε μεγαλύτερα ἀκόμη καλλιτεχνικά ἀποτελέσματα τιμητικά και γιὰ τὸν τόπο της.

— Ἀρχετῶ ἐνδιαφέρουσα, ὡς φαίνεται, ἦτο ἡ συναυλία τῆς ἐκλεκτῆς καλλιτέχνιδος τοῦ τραγουδιοῦ Κας Κοκκινάκη Κρασνόβα, ἡ ὁποία ἐτραγουδῆσε και παρουσίασε μερικους πολὺ καλούς μαθητὰς της.

Ἡ Κα Κρασνόβα ἐπανεὶλημμένως τόσον σὲ συναυλίες, ὅσον και σὲ μελοδραματικὰς ἐμφανίσεις της μᾶς ἔχει δώσει δείγματα τῆς ἐξαιρετικῆς μουσικότητος τοῦ εὐγενικοῦ τραγουδιοῦ της, ἀλλὰ και τῆς ἀξιολογῆς ὑποκριτικῆς της ικανότητος. Εἶνε μία καλλιτέχνης ἀληθινή και σεμνή, ἀξία πόσης ἐκτιμῆσεως.

— Ἐπίσης ἐνδιαφέρουσα ἦτο ἡ συναυλία τῆς ἐκλεκτῆς καλλιτέχνιδος τοῦ τραγουδιοῦ καθηγητρίας Κας Σκέπερος - Ἀγγελοπούλου κατὰ τὴν ὁποίαν μᾶς παρουσίασε και τρεῖς πολὺ καλούς μαθητὰς της τοὺς κ. κ. Σταυρόπουλον (τενόρον), Τουμπακάρην (βαρύτονο) και Σμυρνωτόπουλο (μπάσο). Ἐξαιρετικὰ ἤρесе κατὰ τὴν συναυλία αὐτὴ τὸ «Στερνὸ παραμῦθι», ἕνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα τελευταῖα τραγουδία τοῦ κ. Γ. Λαμπλέτ, ποὺ ἐτραγουδῆσε μεταξὺ τῶν ἄλλων ἡ κ. Σκέπερος ἐκφραστικῶτα και ποὺ μπιζαρίσθηκε ἀπὸ τὸ ἐλεκτὸ ἀκροατήριον.

— Τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν σὲ μιά ἑκτακτὴ συναυλία του μᾶς παρουσίασε δύο ἀπὸ τοὺς τελειοφοίτους μαθητὰς του τοῦ πιάνου τὴν Ἰνίδα Χωραφᾶ τάξις κ. Βελουδίου) και τὸν κ. Τριαντάκη (τάξις κ. Πετύρεκ). Καὶ οἱ δύο νεαροὶ καλλιτέχνη παρουσίασαν τεχνικὴν ὀριμότητα, ἀρχετὴ μουσικότητα και καλὴ σχολὴ ὑπόσχονται δὲ λαμπρὴ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξις.

Ἡ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Μητροπούλου συνῶδευσε ἱκανοποιητικᾶ.

Ἐξ ἀφορμῆς τῆς συναυλίας αὐτῆς πρέπει νὰ ἐξαρθῆ ἡ σοβαρὴ καὶ ἀθόρυβη καλλιτεχνικοπαιδαγωγικὴ ἐργασία τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, ποὺ γίνεται μαζράν κάθε ἐπιχειρηματισμοῦ. Ἐκ παραλλήλου ὁμως πρέπει νὰ παρατηρήσουμε— ἂν και ἔχομε πάντα ὑπ' ὄψιν, ὅτι στην τέχνην δὲν βαρύνει τὸ ποσόν, ἀλλὰ τὸ ποιόν, καθὼς και τὸν ἀπὸ μερικὰ μουσικὰ ἰδρύματα ἐξευτελισμὸν τῶν διπλωμάτων μεταλλίων, καθὼς και τῶν τίτλων τοῦ καθηγητοῦ, ἔξ αιτίας τῆς παρ' ἀξίαν πολλάκις ἀπονομῆς των,— ὅτι τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ πραγματοποιήσῃ ὀλοκληρωτικὰ τὸν ἀνεμορρωτικό του προορισμό σύμφωνα και με τὴν θέλησιν τῶν εὐγενικῶν δωρητῶν και κληροδοτῶν του και νὰ γίνῃ τὸ ἐπίσημον μουσικὸν ἴδρυμα τῆς Ἑλλάδος, ὅπως τοῦ ἀρμόζει, πρέπει ἀπαραιτήτως νὰ ἐνισχύσῃ ἀνευ ἀναβολῆς τὸ προσωπικόν του ὅλων τῶν κλάδων μηδὲ τοῦ πιάνου ἐξαιρουμένου χάριν τῆς ἠθικῆς ἀλλὰ και τῆς ὕλικης του ἀκμῆς, ποὺ ἐπιβάλλει τὴ συγκέντρωσιν ὅλων τῶν ἐκλεκτῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν.

Ἰδίως δὲ με τὴν ἐπικειμένην διάλυσιν ἐνὸς ἐπιχειρηματικοῦ μουσικοῦ ἰδρύματος νομίζομεν, ὅτι τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν θὰ ἔπρεπε νὰ διώριζε ἐκ νέου τοὺς πλείστους τοὺλάχιστον ἀπὸ τοὺς πρώην καθηγητὰς του, ἀποκλειόμενον φυσικὰ τῶν τυχοδιωκτικῶν και ἀναξιοπρεπῶν στοιχείων.

Ἄς ἐλπίσουμε, ὅτι ἡ Διεύθυνσις τοῦ ἰδρύματος τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς αὐτὴ τὴ φορὰ θὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν κλασσικὴ της ἀβουλία και θὰ κινηθῆ πρὸς τὸ

συμφέρον τοῦ ἰδρύματος, χωρὶς νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τίς κακόβουλες εἰσηγήσεις τῶν ἀνθρώπων, ποὺ ἀποβλέπουν μόνον εἰς ἀτομικὰ συμφέροντα και οἱ ὁποιοὶ ἐπὶ τέλος πρέπει νὰ ἐνοήσουν, ὅτι τὸ Ὁδεῖον εἶνε ἴδρυμα ἡμικρατικὸν με κοινοφελῆ προορισμὸν και ὄχι τσιφλίκι ὀριμμένων ἀτόμων.

N. B.

Ο ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΗΣ ΕΝΩΣΕΩΣ

Στὴν αἴθουσα τοῦ συλλόγου «Παρνασσὸς» ὑπὸ τῆς Κερκυραϊκῆς Ἐνώσεως Ἅγιος Σπυρίδων ἔγνε τελευταῖος ὁ εορτασμός γιὰ τὴν ἐπέτειον τῆς ἐνώσεως τῆς Ἑπτανήσου με τὴν μητέρα Ἑλλάδα.

Ἡ γερμῆ ἀπὸ πατριωτισμὸ εἰσηγήσας, τὴν ὁποία στην ἀρχὴ τοῦ εορτασμοῦ ἔκαμε ὁ μοναδικῆς δραστηριότητος πρόεδρος τῆς ἐνώσεως κ. Ραφαήλοβιτς, καθὼς και ὁ ἀπὸ ἱστορικῆς ἀπόψεως σημαντικὸς πανηγυρικός λόγος, ποὺ ἐξεφώνησεν ὁ γεν. γραμματεὺς κ. Οἰκονόμου ἐχειροκροτήθησαν θερμῶτα ἀπὸ τὸ κοινόν.

Τὸ μουσικὸν μέρος τῆς εορτῆς ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Ναπολέοντος Λαμπλέτ εἶχε σημαντικὸν καλλιτεχνικὸν ἐνδιαφέρον. Ὁ δὲ Κερκυραῖος μουσουργός, ποὺ τὴν διοργάνωσεν ἐπευφημήθη ζηροτότατα.

Ἰδιαιτέρως ἤρесе εἰς τὸ κοινόν ἡ δραματικὴ φωνὴ τῆς Κας Καίτης Καλαμαριώτου Κοσκινᾶ, καθὼς και τὸ πολὺ τεχνικὸ και ἰσορροπημένον στην ἔκφρασι παίξιμο ἀρας τῆς Κας Θετίδος Ἀράγγη —Καίσση.

Ὁ ἐκλεκτὸς κόσμος, ποὺ ἐγέμισε τὴν αἴθουσαν τοῦ «Παρνασσού» συνεχρῆθη θερμῶτα τὸν πρόεδρον τῆς ἐνώσεως, καθὼς και ὅσους ἐργάστησαν και ἐκοπίασαν γιὰ τὴ λαμπρὴ διοργάνωσιν και τὴν ἐπιτυχία τῆς εορτῆς.

ΜΑΘΗΤΙΚΑΙ ΕΠΙΔΕΙΞΕΙΣ

— Μίαν πρώτης τάξεως καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισιν συνολικῶς ἐσημείωσεν ἡ συναυλία τελειοφοίτων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου, ποὺ ἐδόθη εἰς τὸ «Κεντρικόν».

Ἰδιαιτέρως ἀξίζει νὰ σημειωθῆ ὅτι ὄλοι οἱ τελειοφοῖτοι μαθητὰι ποὺ ἔλαβον μέρος σ' αὐτὴν τοῦ πιάνου δεξ Π. Κουρωτῶ, Λ. Σωμερίτη (τάξις δος Πανᾶ) και Κ. Βεργωτῆ (τάξις κ. Πινδίου) ὅπως και τοῦ βιολιοῦ ὁ κ. Σ. Ἀβατάγγελος (τάξις κ. Σουλτσε) ἐφανέρωσαν ἀριότητα καλλιτεχνῶν.

Ἐξ αὐτῶν ἡ δις Βεργωτῆ και ὁ κ. Ἀβατάγγελος εἶναι περισσότερο γνωστοὶ στοῦ μουσικὸ κόσμου ὡς ἐξαιρετικὰ ταλέντα.

Ἡ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Μητροπούλου συνῶδευσε πολὺ ἱκανοποιητικᾶ.

Ἡ συναυλία αὐτὴ εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς ἀπὸ διετίας ὑπὸ τὴν νέαν διεύθυνσιν σοβαρᾶς και ἀθόρυβου καλλιτεχνικοπαιδαγωγικῆς ἐργασίας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου, τῆς ὁποίας τοὺς καρποὺς ἐπανεὶλημμένως μᾶς ἐδόθη εὐκαιρία νὰ ἐκτιμῆσουμε.

— Ἡ πρώτη παραστάσις τῆς δραματικῆς σχολῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν τῆς τάξεως τοῦ κ. Κουνελάκη, με τὰ πέντε μονόπρακτα τοῦ κ. Κουρτελῖν ἐστέφθη ἀπὸ πλήρη ἐπιτυχία, ποὺ ὑπερβαίνει τὰ ὄρια τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ.

Σημειώνουμε τὴν ἐξαιρετικὴν ὑπόκρισιν τῶν δων Ε. Μαρσέλλου, Ε. Ριζάκη και Μ. Χριστοφῆ.

I. Γ.

Ο κ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ἐπιχειροῦσα νὰ ἀναλύσω μπαμπούτα πρὸς μπαμπούτα ὅλη τὴν ἐναρμόνισι τοῦ «Μαύρου γεμενίου», τὴν ὁποίαν ἔκανε ὁ κ. Καλομοίρης δὲν θὰ μοῦ ἔφθανεν δολόκληρον τὸ παρὸν τεῦχος τῶν Μουσικῶν Χρονικῶν. Περιορίζομαι γιὰ τὸν λόγον αὐτὸν σὲ λίγα χαρακτηριστικὰ σημεῖα, τὰ ὁποῖα ὁμοῦ εἶνε ὑπεραρκετὰ γιὰ νὰ δεῖξουν τὸ πνεῦμα τῆς ἐναρμονιστικῆς ἐργασίας, ποῦ ἔκανε ὁ συνθέτης τῆς συμφωνίας τῶν «Ἀνίδων καὶ τῶν καλῶν ἀνθρώπων» στὸ τραγοῦδι αὐτό.

Δὲν θὰ εἰμποροῦσε νὰ ἀρνηθῆ βέβαια ὁ κ. Καλομοίρης, (θὰ ἦταν ἀστείο ἀν ἤθελε τὸ ἀρνηθῆ), ὅτι ἡ πρόθεσις του στὴν ἐναρμόνισι τοῦ «Μαύρου γεμενίου» ὑπῆρξε νὰ μεταχειρισθῆ ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ὡς τὸ τέλος σ'αὐτὸ τὴν ἀπλούστερη ἀρμονία, τὴν βασιμμένην σὲ ὠρισμένους κανόνες, τὴν ὁποίαν γραμμμένην στὸ πνεῦμα αὐτό, θὰ μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ σχολιάσω.



Προκαλῶ ὄσους μουσικούς ἔχει ὁ τόπος μας, καὶ ὅλους τοὺς μαθητὰς τῶν Ὠδείων τῆς πρώτης τάξεως τῆς ἀρμονίας νὰ μοῦ ποῦν ἀν λέγεται ἐναρμόνησι ἀνθρώπου, ποῦ ξέρει καὶ τὴν στοιχειώδη ἀρμονία, αὐτὴ, μὲ τὴν ὁποίαν ἐσυνόδευσεν ὁ κ. Καλομοίρης τὶς τέσσαρες αὐτὲς μπαμπούτες, ποῦ φέρουν κατὰ σειρὰν τὰ ψηφία α, β, γ, δ, μὲ τὶς πειὸ φρικτὲς γιὰ τὴν ἀκοή παραλληλες ὄδοις (ὅπως φαίνονται στὸ σημεῖον +) — ποῦ βέβαια, ὁ κ. Καλομοίρης θὰ ἀποπειραθῆ, φαντάζομαι, νὰ δικαιολογήσῃ ὡς ἐνισχυτικὲς, — μὲ τὸν διπλασιασμὸ στὴν ὄδοι—τῆς μελωδίας, ἀλλὰ ποῦ στὴν περιπτώσιν αὐτὴν κάθε ἄλλο παρὰ αὐτὴ τὴν ἐντύπωσι κάνουν—καὶ μὲ τὸ στὸ ἴδιο σημεῖον ἀνεβοκατέβασμα τῆς ἀρμονίας, στὸ ὁποῖον κάθε νότα τῆς μελωδίας τραβίει κατὰ παιδαριώδη τρόπο καὶ μὴ συγχορδία.

Χωρὶς νὰ σταματήσω πολὺ γιὰ νὰ σχολιάσω στὸ σημεῖον ποῦ φέρνει τὸ ψηφίον γ τὴν ἀντιπαθητικώτατη σύγχροσι ποῦ κάνουν αἱ δύο νότες τῆς μελωδίας ν τ ὁ σὶ μὲ τὸ σὶ τῆς κάτω συγχορδίας, ποῦ πηγαίνει παρακάτω μὲ τὸ σὶ τῆς μελωδίας ἐπάνω σ' ἕνα ν τ ὁ, μ' ἐνδιαφέρει νὰ σχολιάσω λεπτομερέστερα τὴν κατάληξι τῆς πρώτης φράσεως τοῦ τραγοῦδιου, ποῦ φέρνει τὸ ψηφίον γ. Ἡ κατάληξι αὐτὴ εἶνε ὅμοια μὲ ἐκείνη ποῦ συναντᾶται στὴν μεταγραφὴ καὶ ἐναρμόνισι τοῦ «Μαύρου γεμενίου», ποῦ ἔκανε ὁ μακαρίτης ἀρχμουσικὸς Σάιλερ καὶ ποῦ ἔξεδωκε σὲ παλιὰν ἐποχὴν ὁ Φέξης. Ἡ κατάληξι αὐτὴ, ἡ ἀλήθεια εἶνε, ὅτι μὲ κάποια σημαντικὴ διαφορὰ τραγουδιέται ἀπὸ μερικὸς τραγουδιστὰς, συνηθέστατα ὅμως τραγουδιέται κατὰ διαφορετικὸν τρόπο, ὅπως τὴν ἄκουσα ἐγὼ ἀπὸ μαθητὰς σχολείου, ποῦ εἶνε ἀσυγκρίτως ἐ λ λ η ν ι κ ὠ τ ε ρ ο ε ἐκείνου ποῦ μεταχειρίστηκε λανθασμένα—ὅπως θὰ ἴδωμε—ὁ κ. Καλομοίρης. Ὁ διαφορετικὸς αὐτὸς τρόπος εἶνε ὁ ἀκόλουθος:



Ἐρχομαι τώρα νὰ ἐξετάσω μιὰ λεπτομέρεια τῆς κατάληξεως αὐτῆς ποῦ μεταχειρίστηκαν οἱ Σάιλερ—Καλομοίρης.

Ἐκεῖνο τὸ σὶ φυσικὸ ποῦ περιλαμβάνεται σ' αὐτὴν εἶνε λανθασμένο. Πρέπει νὰ εἶνε σὶ ὑφρεσις. Ἄς βάλῃ ὁ κ. Καλομοίρης ἕνα οἰονόηποτε λαϊκὸ τραγοῦδιστὴ νὰ τραγουδήσῃ τὴν κατάληξιν αὐτὴ καὶ θὰ ἰδῆ ὅτι καεῖς δὲν τὴν τραγουδᾷ ἔτσι. Ὁ λαὸς τὸ σὶ αὐτὸ τὸ θέλει μὲ ὑφρεσι, γιὰτι μὲ ὑφρεσι ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸν χαρακτῆρα τῆς μελωδίας του, τὸ σὶ φυσικὸν στὴν κατάληξιν αὐτὴ μυρίζε λ α τ ι ν ι σ μ ὁ.

Τὸ κομικώτερον ὅμως σημεῖον τοῦ «Μαύρου γεμενίου» ὅπως τὸ ἔχει μεταγράψῃ ὁ κ. Καλομοίρης, εἶνε τὸ μελωδικὸ παραγέμισμα ποῦ κάνει ὁ συνθέτης τοῦ Πρωτομάστορα στὴν μπαμπούτα δ μεταξὺ τοῦ τέλους τῆς πρώτης φράσεως καὶ τῆς ἐπιναλήψεως τῆς.

Ἐκεῖνο τὸ πηδηκτὸ καὶ φαμφαρονικὸ μπαμπιμπιδι ποῦ κάνει ἡ μελωδία, ποῦ σὲ διαδέτει νὰ χορῆψῃ μιὰ πόλκα παρὰ ἕνα ἑλληνικὸ συρτό, εἶνε χωρὶς ἄλλο—γιὰ ὅποιον ἔχει μέσα στὸ αἷμα του τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι ἕνα ἑτερογενὲς ἐπικόλλημα, τὸ ὁποῖον γιὰ νὰ γεμίσῃ τὸ ἀδειο τῆς μπαμπούτας αὐτῆς θὰ ἐπενόησε κάποιος μὲ χαλασμένο ἑλληνικὸ γούστο βιολιτζῆς, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν ε ὕ ρ ω π α ἰ κ ὁ χορὸ (πόλκα ἢ ἄλλο) ποῦ συνηθίζουν κάποτε νὰ παίξουν γιὰ ποικιλία στὶς ταβέρνες κ.λ. οἱ πλανόδιοι βιολιτζῆδες. Τὸ μελωδικὸ αὐτὸ μακαρόνιον, εἶνε ὑπεραρκετὸ γιὰ νὰ μᾶς ἀποκαλύψῃ μὲ ποῖαν ἀφάνταστη ἐπιπολαιότητα ὁ κ. Καλομοίρης μεταγράφετὰ τὸ τραγοῦδι, ποῦ ἐναρμόνιζει καὶ σὲ ποῖο σημεῖον τὸ ἀληθινὸ αἰσθημα τοῦ ἑλληνικοῦ τραγοῦδιου τοῦ εἶνε ξένο.

Θὰ σχολιάσω ἀκόμα τὶς τρεῖς αὐτὲς μπαμποῦτες σὲ ἄλλο σημεῖον τοῦ τραγοῦδιου, ὅπως τὶς ἔχει ἐναρμόνισι ὁ κ. Καλομοίρης.



Θεὸ μου τί ἀρμονία εἶνεαὐτὴ, ἰδίως στὸ σημεῖον, ποῦ φέρνει τοὺς δύο σταυρούς; Οὔτε ἕνας πλανόδιος κανταδόρος ποῦ παίζει κιθάρα μὲ τὸ αὐτὸ δὲν θὰ τὴν ἔκανε ἔτσι. Καὶ ἐκείνη ἡ ποροδικὴ μελοδραματικὴ modulation στὴ δεύτερη μπαμποῦτα (ὅπου σημειώνεται τὸ F ποῦ πάει σὲ μιὰ cadence rompre, τὶ σὰς λέει; Νομίζετε ὅτι τραγουδᾷ στὸ σημεῖον αὐτὸ ὁ Cavaradossi στὴν Τόσσα!

Καὶ τώρα θὰ ἴδωμε παρακάτω πὼς ὁ κ. Καλομοίρης μὲ ἕνα εἶδος Coda ποῦ ἐπικόλλησε στὸ τέλος τοῦ Μαύρου Γεμενίου, ἐπροσάθησε — γιὰ νὰ κἀνῃ φασαρία καὶ γιὰ νὰ καταπλήξῃ τοὺς ἀφελεῖς — νὰ ἐφαρμόσῃ μὲ κομικὸν τρόπο στὸ ἀγνὸ καὶ ἀπέριττον δημοτικὸν τραγοῦδι τὸ πνεῦμα τῆς... εἰσαγωγῆς τοῦ Ταγχοῦσερ!

(Στὸ ἄλλο φύλλον τὸ τέλος.)

Γ Λ.

Ο ΦΙΛΕΛΛΗΝ

Ἄλλοιμονο—δὲν χωρεῖ δυστυχῶς καμμιά ἀμφιβολία, ὅτι λέξεις, χαρακτηρισμοί, ἀξίαι καὶ ιδιότητες ἔχασαν ἐδῶ τὴν ἔννοιάν τους — ὁ τόπος αὐτὸς (δηλ. καὶ πάλιν οἱ ἀδιόρθωτοι ἔκλειοι ἄνθρωποι, πὺν κατ' ἐπιταγήν, ἢ ἀτομικὸ συμπέρι, κατάντησαν πλέον ἐδῶ οἱ ἀδιάντροποι διαλαλητάδες τῶν μικρομαχαλάδων), ὁ τόπος λέω αὐτὸς ἔγινε σάν τὴν Ἄλχημεία, πὺν τὸ κάθε ἐξωτικὸ λιθάρι, τὸ ὄραματίζεται διαμάντι χιλίων καρπιῶν—ὁ κ. Πιερνὲ διελαλήθη αὐτὴν τὴν φορὰ (τὴν πρώτην δὲν ξεύρω γιὰτὶ δὲν ἤμουν ἐδῶ) ὡς μεγάλος διευθυντὴς ὀρχήστρας, διάσπομος συνθέτης, ἰδεολόγος καί... φιλέλληνη! — Ἄς δοῦμε γιὰ ὄνομα Θεοῦ τί συμβαίνει.

Ἀνεξαρτήτως τῆς συμπαθείας, πὺν ἔχω γιὰ τὴν Γαλλία, ὅπου γνώσισα ἕνα κόσμον μὲ μεγάλας παραδόσεις, μὲ πολλὰ προτερήματα καὶ μὲ λιγώτερα ἐλαττώματα, καὶ πρὸς τὴν ὁποίαν προσωπικῶς χρεωστῶ καὶ εὐγνωμοσύνη ἀφοῦ ἐκεῖ ἐσπούδασα, ἔπρεπε μοι τοῦτο τὰ πράγματα νὰ βαλθῶν στὴ θέσιν τους γιὰ τὸ συμφέρον καὶ τῶν δύο τόπων, διότι οὔτε ἡ Γαλλία, πὺν ἔχει πῶς τὴν ἕνα Μπερλιόζ, ἕνα Σαιν-Σάνς καὶ ἕνα Ντεμπουσί, θὶ ἰδιονοεῖτο ποτὲ νὰ ἐκπροσωπηθῆ ἀπὸ τὸν α ἢ τὸν β κοσμικὸν κύριον, ἐνῶ ἀπὸ τὰλλα μέρος ὁ τόπος, πὺν θὰ θορυβήσῃ ἔτσι (ἔστω καὶ παρασυνθεῖς ἀπὸ κείνους πὺν προανέφερα) μὲ γιορτὴς γιὰ ἕναν ἄνθρωπον, πὺν καθὼς θὰ ἴδουν παρὰ κάτω ὁ ἴδιος του ὁ τόπος τὸν θεωρεῖ ὡς μετριότητα, θὰ ἐκινδύνευε ἀσφολῶς νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς ἰσοτιμος τῶν ὄρειων τῆς Μαδαγασκάρης. Ἐν πρώτοις ὁ κ. Πιερνὲ οὔτε εἶνε, ἀλλ' οὔτε καὶ θεωρεῖται ὡς συνθέτης στὴ Γαλλία — ὡς ταυτοῦς δὲ οὔτε συζητεῖται κἀν ἐκεῖ. Ἡ μπαγκέτα ἄλλως τε ἐκφυλίζει, μέχρις ἐξαφανισμοῦ, τὸ δημογραφικὸ (ἂν ὑπάρχη) ταλέντο, λόγῳ τοῦ μεγάλου καὶ ἀενάου συγχροτισμοῦ εἰς δὺν ὑπόκειται ἕνας μέτρος μὲ ἔργα ποικίλλης καὶ ἀνομοιογενεῦς αἰσθητικῆς μεταξὺ τῶν, καὶ ὅπου ἀπὸ τὸν σκληρὸν αὐτὸν νόμον, μιά πολὺ δυνατὴ προσωπικότης θὰ μπορούσε μονάχα νὰ ξεφύγη, καθὼς συνέβη μὲ τὸν Λίστ, τὸν Μπερλιόζ καὶ τὸν Βάγκνερ. Ποῖος σήμερα ἀσχολεῖται γιὰ τὸ συνθετικὸ ἔργο ἑνὸς Τοσκανίνι, ἢ τοῦ Μενγκελμπέργκ, τῶν κολοσσῶν αὐτῶν τῆς μπαγκέτας; Ὁ Πιερνὲ εἶνε λοιπὸν γνωστὸς μονάχα ὡς διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας Κολόν, ὅπου ἐπὶ σειρῶν ἐτῶν διετέλεσε βοηθὸς τοῦ ἰδρυτοῦ τῆς, καὶ τὸν ὁποῖον σάν πέθανε διεδέχθη λόγῳ ἀρχαιότητος. Λοιπὸν ποῖαν θέσιν ἔχει τώρα ὡς μαέστρος στὸν ἴδιον τὸν τόπον, αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ ἐξῆς περιστατικόν. Τὸ 1922 ἐζητήθη (πρωτοβουλία τῶν λαϊκῶν κονσέρτων Πάντελοῦ) ἡ προτίμησις τοῦ παρισινῶ κοινῶ μεταξὺ τῶν ἐξῆς τεσσάρων μαέστρον, Ρενὲ Μπατόν, Σεβιγιάρ, Βόλφ, (διευθυντοῦ ὀρχήστρας στὴν opera comique) καὶ τοῦ ἐδῶ φιλοξενηθέντος κ. Πιερνὲ. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν, ὅτι ὁ κ. Πιερνὲ ἤλθε μετὰ τὸν Σεβιγιάρ καὶ τὸν Μπατόν, ἢτοι ἤλθε τρίτος μεταξὺ τεσσάρων καὶ ἐπομένως κάθε ἐπὶ πλέον συζήτησις ἐπ' αὐτοῦ νομίζω, ὅτι περιττεύει. Τοῦ προσέδωκαν ἀκόμη στὸν δουλοπρεπῆ αὐτὸν τόπον τὴν ἰδιότητα τοῦ... ἰδεολόγου!

Τὰ γαλανά του μάτια ἔγραφε ὁ κριτικὸς (!) τοῦ «Ἐθνους» στάζουν ἰδεολογία. Ὁραία ἀλήθεια ἢ ἔκφρασις, ἀλλὰ ἡ ἰδεολογία του εἶνε, ὅτι κατάντησε τὴν ὀρχήστρα τοῦ Κολόν σὲ καθαρά κερδοσκοπικὴ ἐπιχείρησις, ὅπου κάθε Σάββατον καὶ ἐπὶ τριάντα

χρόνια ἄλλο δὲν κάνει τὸ γεροντάκι αὐτὸ μὲ τὴν πλαδαρή του μπαγκέτα, παρὰ ν' ἀναμασσᾷ τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια (Ἡρωϊκὴ καὶ Παστοράλε), ἐνῶ τὰς Κυριακάς παίζει ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον ἔργα συγχρόνων, ἀφοῦ ὅμως προηγουμένως πληρωθῆ γι' αὐτὰ τὸ ταμειὸν του. Καμμιά προτίμησις, οὐδεμίαν κἀν συμπάθεια γιὰ τὸν φτωχὸν ἀρτίστα, πὺν θὰ τοῦδινε ἔργο ὁσονδήποτε ἐμπνευσμένο μὲν, ἀλλ' ἀναργύρωτο.

Ὁ μερκαντισμὸς αὐτοῦ τοῦ κυρίου δὲν θὰ διέφερε ἀπὸ τὸν οἰουδήποτε κοινὸν βιοπαιλαιστοῦ, πὺν ὡς σκοπὸ τῆς ζωῆς του ἔχει τὴν τὸσον γνωστὴ φράσιν στὴ Γαλλία *avant tout le beaffect*. Ἡ πεζότης αὐτῆ εἶνε δυστυχῶς γενικὰ σήμερα ἐξαπλωμένη στὸν ἔξω κόσμον, καὶ ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ καθημερινὴ ἐμφάνισις στὰ ἐκεῖ κονσέρτα τῶσων καὶ τῶσων διεθνῶν ἀσημοτήτων, ἔτσι συνέβη νὰ τραγουδηθῆ ἡ δὴνις Φ... ἀφοῦ προκατέβαλε 18.000 φράγκα, καὶ ἐπαίχθη ὁ κ. Μανώλης (ὁ παρασκηνιακὸς αὐτὸς ἀριστοτέλης) ἀντὶ 25.000 μέρους τοῦ σεβαστοῦ ποσοῦ πὺν πήρε ἀπὸ τὰ παγκαικὰ παρασκήνια.

Εἶνε ἀλήθεια ἀπορίας ἀξίον καὶ λυπηρὸν πὺν ὁ κ. Πιερνὲ ὡς μαθητὴς τοῦ μεγάλου Φρανκ δὲν ἐνεπείστη καθόλου ἀπὸ τὴν παροιμιώδη πλέον ἰδεολογία τοῦ δασκάλου του, καθὼς αὐτὸ συνέβη μὲ τοὺς ἄλλους συμμαθητὰς του, τὸν ἐμπνευσμένο ἀλλ' ἄτυχον Duparc καὶ τὸν μεγάλον θεωρητικὸν Vincent d' indy, Γι' αὐτοὺς ἀκριβῶς τοὺς λόγους ἔκαμαν καλὰ ὅλοι ἐκεῖνοι, πὺν ἀπαξίωσαν (ὡς καὶ ὁ γράφων) νὰ συμμετάσχουν στὶς γιορτὴς καὶ δεξιώσεις γιὰ τὸν ἐν λόγῳ κύριον, ὅστις γιὰ τὴν μεγάλην, τὴν ἀληθινὴν Τέχνην δὲν ἀναπροσωπεύει ἀπολύτως τίποτε.

Σ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Η ΕΤΗΣΙΑ ΕΟΡΤΗ ΤΟΥ "ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΓΙΑ ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΗ",

Ἡ ἐφετερινὴ εορτὴ τοῦ Διεθνοῦς συλλόγου γιὰ νέα μουσικὴ («Société International de la Musique Moderne») θὰ γείνη στὴ Σιένα τῆς Ἰταλίας περὶ τὰ μέσα Σεπτεμβρίου.

Ἐλάβουμε καὶ δημοσιεύομε τὸ πρόγραμμα :

1 Κοντσέρτο

Τομαζίνι, II Κουαρτέτο. Κάρελ Χάμπα, Σονάτα γιὰ φλάουτο καὶ πιάνο. Χίντεμπερ, Σειρὰ μικρῶν κομματιῶν (γυμνάσματα γιὰ πιάνο μέρος II). Ραβέλ, Σονάτα γιὰ βιολί καὶ πιάνο (σὸλ μείζων). Τσεμιλίνσκου III κουαρτέτο ἐγγύρδων.

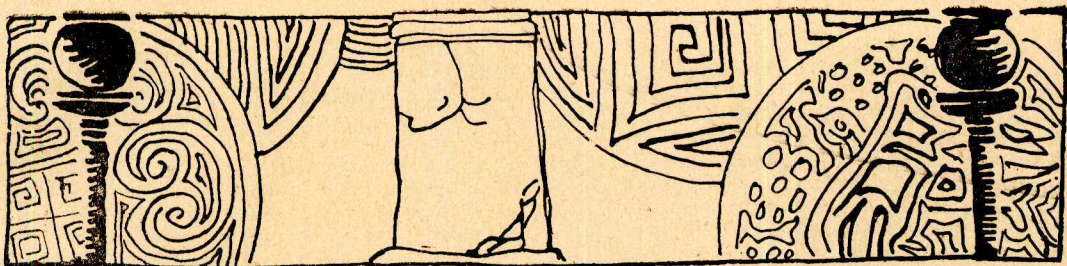
2 Κοντσέρτο

Μπρίντζ, III Κουαρτέτο ἐγγύρδων. Τίξεν, Ντοῦο γιὰ βιολί καὶ πιάνο ἔργον 35. Βέμπερν Τρίο γιὰ ἐγγύρδα. Ντὲ Φάλα, Κοντσέρτο γιὰ τσέμπαλο καὶ 5 ὄργανα. Ρόμπερτ Μπλόου, μουσικὴ γιὰ 8 ὄργανα.

3 Κοντσέρτο

Μαρτίνου, II Κουαρτέτο, γιὰ ἐγγύρδα. Προκόφιεφ, Κουίντετο γιὰ ὄμπλ, κλαρινέτο, φαγκόττο, βιόλα καὶ κοντραμπάσσο. Ἀλφάνου, Σονάτα γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο. Ἐρνστ Μπλόχ, Κουίντετο. Πιάνο.

Ἐκτὸς αὐτοῦ θὰ δοθῆ ἕνα κοντσέρτο τῆς ὀρχήστρας τοῦ «Αὐγουσταίου» τῆς Ρώμης ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Μολινάρι, μὲ παλαιὰ ἰταλικὴ μουσικὴ, ἕνα κοντσέρτο χορωδίας μὲ τὴ «σεξτίνα χορωδία ὑπὸ τὸν Μον Seigneur Κασμίρι καὶ ἕνα κοντσέρτο τοῦ Ἰταλικῶ τμήματος (τοῦ Διεθνοῦς Συλλόγου) ὑπὸ τὸν Καζέλα μὲ τίς «Noces» τοῦ Στραβίνσκου καὶ μιά σερενάτα τοῦ Καζέλα.



Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΚΕΨΕΙΣ

Δυστυχώς δεν έχω διαψευσθή στην άπαισιοδοξία μου άναφορικάς με την έφτεινή μας θερινή θεατρική περίοδο, για τούς κακούς οίωνους της οποίας έγραφα μερικά στο προηγούμενό μου σημείωμα.

Οί θίασοι της πρόζας εξακολουθούν να είνε δύο μόνον, αυτός της κ. Κυβέλης και ό άλλος, ή «Έλληνική Κομωδία», τού κ. Άργυροπούλου. Μ' όλα ταύτα όμως ή μιζέρια όσον άφορά τις σκηινικές των έκδηλώσεις από πολλές άπόψεις εξακολουθει πάντοτε να είνε χαρακτηριστική της ήθικης και ύλικης κρίσεως, πού περνά τό θέατρό μας.

Και δέν είνε διόλου υπερβολή κι' ούτε κατ' έλάχιστον άδικο αυτό, πού λέγω. Όταν ένας θίασος χωρίς κανέναν άνταγωνιστή στο είδος του, με ύλικήν ύποστήριξη όχι μικρή, όπως είνε γνωστόν, με προσοπικό ύποκρίτητό τό καλύτερο, πού μπορεί να έχη σήμερα στον τόπο μας μιá θεατρική έπιχείρηση, καθώς και με κάποια σχετική συνάμα παράδοσι ως φίρμα, κατορθώνει και δέν παρουσιάζει επί τρείς μήνες τώρα παρά συνθέσεις σκηινικές ξένες από τις πειó μικρόπνοες και τις πειó άσχετες πρòς κάθε άνώτερη, ή ύγειέστερη τέχνη, τό γεγονός αυτό, και μόνα του άκόμη, είνε άρεκτό να δικαιολογήση τις επιφουάξεις μου.

Ό θίασος της κ. Κυβέλης μετά τό «Σκράπ» τού κ. Χόρν άνέβασε τό «Χρυσό μου», ένα ψυχολογικό θεατρικό κομμάτι παρμένο από τό διώνυμο μυθιστόρημα της κ. Κολλέτ. Τό έργο αυτό του όποιου ή δράσις στρέφεται γύρω από μιάν ύπόθεσι και μιá ψυχολογία ήρώων πολύ ειδική και πολύ λίγο ένδιαφέρουσα, γύρω από τό ειδύλλιο δηλαδή μιās σαραντάρας γυναίκας πού άφου έζησε τη ζωή της της συνέβη νάγαπά σήμερα εναν νεαρόν, σχεδόν παιδί, είνε όχι μόνον έργο χωρίς αξιώσεις βαθύτερες, χωρίς καμμιά ποιήσι κι' άκόμη καμμιάν άρμονικότητα στην ούσια του και στη φόρμα του, παρά και τελείως ξένο πρòς τό έλληνικό κοινό με την πολύ ειδική ψυχολογική περίπτωση, πού πραγματεύεται και με τό περιβάλλον και τόν κόσμο του τά καθ' έαυτό παρισινά και σχεδόν πέρα ως πέρα σε μās άγνωστα.

Γιά τό έργο αυτό δέν θά μπορούσε βέβαια να γίνη σοβαρός λόγος και άν έμεινε στο πρόγραμμα περισσότερο από όσο ήταν δυνατόν έξ άρχής να ύποθέση κανείς, ότι μπορούσε να μείνη, αυτό όφεί-

λεται, άποκλειστικά σχεδόν στην κ. Κυβέλη ή όποία είχε κατορθώση να παρουσιάση, και ως έμφάνησις και ως παξίμο, μέσα στις άνιαρες και άνισορόπτες έξωτερικώς και έσωτερικώς τέσσερες εικόνες του έργου μιάν από τις πειó καλές της σκηινικές δημιουργίες. Τα κατάπιν έργα του δραματολογίου τού θιάσου τών «Διονυσίων», «Τό Γ'αϊδοϋρι του Μπουριντάν», ή άγγλική φάρσα «Δεφτάά» και τό «Άγουρο φρούτο» τών Γκινου και Τερύ είνε, όπως ξεύρουμε, όχι μόνο χωρίς καμμιά σοβαρή αξίωσι κι' αυτά παρά και έργα συνάμα μάλλον παλαιά, πού άπλως έπαναλαμβάνονται σήμερα, γνωστά στο άθηναϊκό κοινό από πολλού.

Στις τελευταίες αυτές άνωφελεις παραστάσεις τό μόνο ένδιαφέρον σημείο ύπήρξε ή Δις 'Αλλή Θεοδωρίδου, ένα από τά νέα, πραγματικά μας ταλέντα—τουλάχιστον προκειμένου για ρόλους όρισμένου είδους, ρόλους δηλ. μικρών κοριτσιών. Γιατί, δυστυχώς— και τό δυστυχώς άναφέρεται στην ίδια κυρίως—ως τώρα δέν χει δοκιμαστή και σε άλλους ρόλους, σε ρόλους, πού θά διέφεραν, ως άπόχρωσις τουλάχιστον, από τούς ως σήμερα, άν όχι ως είδασ.

Ό θίασος τών «Διονυσίων» ένα από τά καλλίτερα σκηινικά συγκροτήματα, πού είδε ως τώρα τό έλληνικό θέατρο, τουλάχιστον από άπόψεως ύποκριτικού ύλικού, φυτοζωεί. Χάνεται μέσα σε μικρές και άνωφελεις και μικρόπνοες προσπάθειες, πού μπορούν κάλλιστα να όνομαστούν και άναμασήματα, πολύ, μά πάρα πολύ, κοινά. Και είνε κρίμα. Άφου κατήγησε και να θυμίζη άκόμη, μαινοντας δίπλα στον άλλον θίασο, θίασο τού «Κεντρικού», τό πολύ γνωστό μας «άλλού τόνειρο κι' άλλού τό θούμα»,

Ό θίασος τού κ. Άργυροπούλου, πράγματι άν και τό είδος του είνε κομωδία άποκλειστικά, άν και τό προσοπικό του τό ύποκριτικό και μάλιστα τό γυναικείο είνε άσυγκρίτως καλύτερο από τό προσοπικό τό ύποκριτικό τών «Διονυσίων», κατόρθωσε μ' όλα ταύτα να μās παρουσιάση ως σήμερα... δίπλα στις έξαμβλωματικές φάρσες πού συνηθίζει για λόγους εισιτηριακής καταναλώσεως όπως οι «Υπερφυσικοί μεμπέδες και τά «Μου τάφαγε ή μαιτρέσα μου» και δύο έως τρία έργα

ὄχι μόνο νέα, ἀλλὰ καὶ μὲ κάποια πραγματικὴ θεατρικὴ καὶ φιλολογικὴ ἀξία, ὅπως στὴν ἀρχή, τὴν «Κωμωδία στὸν Πύργο» τοῦ Φράντς Μόλλνερ καὶ τελευταία τὸ τετράπρακτο «Θηριοτροφεῖο». Τὸ δεύτερο αὐτό, ἕνα ἀπὸ τὰ καλλίτερα τοῦ γνωστοῦ μας πλέον Κούρτ Γκαίτς εἶνε μία σειρά μονόπρακτα ἀνεξάρτητα μεταξύ τους ἀπὸ ἀπόψεως ὑποθέσεως, συγγενῆ ὅμως μεταξύ τους καὶ σφιχτοδεμένα ἀπὸ ἀπόψεως τοῦ ἠθικοῦ μοτίβου—ἔτσι ἄς τὸ εἰποῦμε—ποῦ τὰ ἔχει ἐμπνεύσει. Πρόκειται γιὰ τὴν συνθήκη καὶ τὴν ψευτιά, ποῦ ρυθμίζει τίς σχέψεις καὶ τίς πράξεις τοῦ κοινωνικοῦ ἀνθρώπου τόσο ἀπέναντι τοῦ ἑαυτοῦ του, ὅσο καὶ ἀπέναντι τῶν ὁμοίων του.

Ὁ Κούρτ Γκαίτς εἶνε ἕνας ἀπὸ τοὺς πεῖδι θεατρικούς, τοὺς πεῖδι τεχνίτες καὶ μαζὶ τοὺς πεῖδι ἔξυπνους νέους κωμωδιογράφους γερμανοῦς καὶ τὸ «Θηριοτροφεῖο» του εἶνε μιά ἀπὸ τίς καλλίτερες καὶ ζωηρότερες ἀποδείξεις τῶν ὄσων γι' αὐτὸν γράφω.

M. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ

ΚΑΙ ΜΙΑ ΠΑΡΕΝΘΕΣΙΣ

Ὁ μουσικοκριτικὸς κ. Ν. Δέλλιος σ' ἕνα τοῦ ἄρθρου γιὰ τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» βρῖσκει, ὅτι «ἐκείνο ποῦ συγκινεῖ περισσότερο στὸ προηγούμενόν μου σημεῖωμα, εἶνε ὅτι ὠδηγῶ εἰς τὴν γυλλλοϊνίαν ὡς χρωμακόπον τῆς σκηνικῆς λογοτεχνίας μόνον τὸν ἄμιρον κ. Χόρν.» "Ἄν τὸ πάροῦ στὰ σοβαρὰ τὸ εὐφυολόγημα τοῦ κ. Ν. Δέλλιου θ' ἔπρεπε πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ τοῦ παρατηρήσω, ὅτι στὸ προηγούμενόν μου ἄρθρῖδι, ποῦ πρόκειται μὲ ὄνομα γιὰ τὴν ἔναρξιν τῆς θερινῆς θεατρικῆς περιόδου κατὰ τὴν ὁποίαν μὲ ὄνομα ὁ κ. Χόρν παρουσιάσθηκε, ὅπως παρουσιάσθηκε, δὲν ἦταν δυνατόν νὰ στείλω καὶ ἄλλους στὴν «γκυλλοϊνίαν» (ἢ καὶ στὸ Πραιτώριον—δὲν ἀποκλείεται...) πρὸς ἱκανοποίησιν τοῦ κ. Ν. Δέλλιου, ἢ πρὸς παρηγορίαν τοῦ κ. Π. Χόρν, ἐνόσφ οἱ ἄλλοι αὐτοὶ δὲν ἐπαρουσιάσθησαν ἀκόμη ἐφέτος.

Ἡ ΔΕΙΛΙΑ ἢ ΤΟ ΛΕΓΟΜΕΝΟΝ ΤΡΑΚ

Ἡ ἐποχὴ τῶν ἐξετάσεων, τὴν ὁποίαν διανύομεν τώρα θέτει ὡς ἕν ἐκ τῶν σπουδαιότερων ἐπικαίρων ζητημάτων τὸ ζήτημα τοῦ λεγομένου τρακ.

Μαθηταὶ καὶ μαθήτριαι σχολείων, ὠδεῖων κτλ. εὐρίσκονται κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἰς νεωκην ὑπερδιέγερσιν ὄχι μόνον λόγφ τῆς κοπιώδους ἐτοιμασίας τῶν ἐξετάσεων, ἀλλὰ καὶ τῆς ιδέας τοῦ πῶς θὰ παρουσιασθοῦν, καὶ μὲ τὴν πλήρη ἀγωνίας ἐρώτησιν «ἀρὰ γε θὰ ἐπιτύχω;»

Οἱ μέλλοντες νὰ διέλθουν ἀπὸ τὴν μικρὰν αὐτὴν δοκιμασίαν (διότι ἔτσι θὰ τὴν ὀνομάσωμεν, ψυχραίμως ὀμιλοῦντες) ἄς μὲ παρακολούθησον εἰς τὰς μικρὰς μου παρατηρήσεις καὶ συμβουλὰς, ἴσως συντελέσω νὰ ἐξέλθουν νικηταί.

Ἡ δειλία, ἢ τρακ εἶνε ἀπὸ τὰ μεγαλιότερα ἐμπόδια εἰς τὴν ἐλευθέραν ἐξάσκησιν τῶν δυνάμεών μας. Κάθε ἀνθρώπος ὀφείλει νὰ εἰμπορῆ χωρὶς φόβους καὶ χωρὶς δειλίαν νὰ ὀμιλῆ, νὰ ἐνεργῆ, νὰ γνωρίζῃ πῶς νὰ ὑπερασπίσεται τὸν ἑαυτὸν του.

Ὁ πάσχων ἀπὸ τὸ δυσάρεστον αὐτὸ συναίσθημα τῆς δειλίας ὀφείλει πρωτίστως νὰ ἔχη κατὰ νοῦν ὅτι ἐὰν εἰλικρινῶς θέλῃ νὰ ἀπαλλαγῆ αὐτοῦ θὰ τὸ

Ἄλλὰ ἀνεξαρτήτως αὐτοῦ καὶ σκεπτόμενος, ὅτι ὁ κ. Ν. Δέλλιος εἶνε δυνατόν νὰ ἔχη ἀντίθετη γνώμη περὶ κ. Χόρν θὰ ἔπρεπε νὰ τὸν παρακαλέσω νὰ μᾶς τὴν γράψῃ τὴ γνώμη του αὐτὴν ἂν δὲν τὸν ἐμποδίζῃ σ' αὐτὸ τυχόν μιά προχθεσινὴ φρασσοῦλα του σ' ἕνα τοῦ ἄλλο ἄρθρου. Ἡ φράσις αὐτὴ ἔλεγε: «Γιὰ τὴν φωνὴν τὴν μελοδραματικὴν ὑπάρχοντων εἰδικῶν κριτικοῦ». Ποῦ θὰ εἰπῆ, ἐπεκνεῖνοντάς τιν—καὶ ὅπως ἄλλωστε τὴν ἐννοοῦσε καὶ ὁ γράψας, καὶ ὅπως ἄλλωστε εἶνε πολὺ φρυσικό—ὅτι ἡ μουσικὴ ἔχει τοὺς εἰδικούς κριτικούς τῆς ἐκ παραλλήλου μὲ τὸ θέατρο ποῦ ἔχει κι' αὐτὸ (μὲ τὴν ἀδειαν τοῦ κ. Δέλλιου) τοὺς δικούς του... Ἐκτός πεῖδι ἂν ὁ μουσικοκριτικὸς κ. Δέλλιος συμβαίνει νὰ εἶνε καὶ λανθάνων θεατρικὸς κριτικὸς, ὁπότε χαίρομαι ποῦ μὲ τὴ σημεῖωσί μου αὐτὴν τοῦ δίδω τὴν ἀφορμὴ νὰ ἐκδηλωθῆ... Γιατί δὲν θέλω νὰ ἐπιτασθῶ φρυσικά ὅτι... θεατρογράφον ὁ μουσικοκριτικὸς κ. Ν. Δέλλιος ἐπιχειρεῖ κάθε φορὰ νὰ παραθέτῃ μακρὰ ἀπὸ κάθε σοβαρότερον ἀξίωσι, πότε τὴν γνώμη ἐνὸς ἀνευθύνου κυρίου ἁπλῶς, καὶ πότε τὰ εὐφυολογήματα ἐνὸς πνευματώδους—δὲν τὸ ἀμφισβητῶ—διανοουμένου. Σὲ μιά τέτοια περίπτωσι βέβαια τὰ θεατρικά αὐτὰ γραπτά—σκεπτομαί—δὲν θὰ ἐτοποιηθοῦντο, ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν κ. Δέλλιον μάλιστα, μέσα σὲ μουσικὰ ἄρθρα, ποῦ ἔχουν, ἂν δὲν ἀπατώμαι, τὴν ἀξίωσιν τοῦλάχιστον κάποιας σοβαρότητος.

M. K.

ΣΗΜ.— Στὸ σημεῖωμά μου τοῦ προηγούμενου τεύχους νὰ διορθωθοῦν τὰ ἑξῆς: Ἄντι πολὺ μέτριες, νὰ διαβασθῆ πολὺ μέτριος. Ἄντι τῆς κουφότητος του καὶ τῆς ἀσημίας, τῆς κουφότητος καὶ τῆς ἀσημίας. Καὶ ἀντι μᾶς ἔδωσε νομίζοντας, μᾶς τὸ ἔδωσε νομίζοντας. M. K.

κατορθώσῃ εἰς ἐλάχιστον χρονικὸν διάστημα μὲ τὴν βοήθειαν καταλλήλου ἐργασίας, καλῶν ἔξεων, θελήσεως καὶ τότε θὰ αισθανθῆ τὴν ἐνδύμυχον χαρὰν, ὅτι θὰ εἶνε ἱκανὸς νὰ ἐπιδείξῃ ὅλας τὰς δυνάμεις του, θὰ ζήσῃ δὲ εὐτυχέστερος ὅταν ἀπαλλαγῆ τῆς λυπηρᾶς καὶ ἐξευτελιστικῆς ἀβεβαιότητος.

Τὸ τρακ εἶνε ἡ ὀξυτέρα κρίσις τῆς δειλίας. Εὐκόλως ἐπιβάλλεται εἰς τὸν ὄργανισμὸν μας, ὁ ὁποῖος ἐξ αἰτίας τῆς ροπῆς του ν' ἀποκτᾶ εὐκόλως συνηθείας μεταβιβλεῖ αὐτὴν τὴν δειλίαν εἰς χροῖον νόσημα.

Τὰ αἰτία αὐτοῦ εἶνε πολλὰ καὶ ποικίλουν ἀναλόγως τῶν περιστάσεων καὶ τοῦ χαρακτήρος. Ἀφορμαὶ δὲ εἶνε αἱ ἑξῆς: ὑπερβολικὴ εὐαισθησία, ἔλλειψις σθένους καὶ ἐνεργητικότητος, ἀδυναμίαι τοῦ νευρικοῦ συστήματος κ.τ.λ.

Ἡ ὑγεία πρωτίστως παίζει τὸν σπουδαιότερον ρόλον. Ἄλλὰ καὶ ἡ θέλησις παίζει ἐπίσης σπουδαῖον ρόλον.

Χωρὶς θέλησιν τίποτε δὲν εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ κατορθώσῃ. Διότι εἶνε ἐκ τῶν κυριωτέρων συντελεστῶν τῆς ἐπιτυχίας. Διὰ νὰ καταπολεμήσῃ

κάνεις την δειλίαν είνε απαραίτητον νά ἀποκτήσῃ θέλησιν. Γνωρίζω ἐκ τῶν προτέρων τὰς ἀντιρρήσεις τῶν ἀναγνωστῶν καὶ ἀναγνωστῶν μου ἐπ' αὐτοῦ τοῦ ζητήματος καὶ θὰ προσπαθῶ νά ἀπαντήσω ἀμέσως.

Φυσικὰ ἢ θέλησις πρέπει ἤδη νά ὑπάρχῃ ἔστω καὶ ἐάν εἴνε πολὺ ἀσθενικὴ, διότι δὲν εἴνε δυνατὸν νά ἀναπτύξῃ κανεὶς ἐκεῖνο, ποῦ δὲν ὑπάρχει. Ἐάν ἐξαιρέσωμεν μερικὰ παθολογικὰ φαινόμενα, ὑπάρχουν πολλὰ ἄτομα, τὰ ὅποια ἔχουν ἀνεπαίσθητον καὶ ἄστατον θέλησιν.

Τὸ ὄντιον σας ἄς εἴνε πάντοτε «θέλω καὶ μπορῶ» ἄλλως ἢ φαντασίαν σας πάντοτε θὰ κυριεύσῃ τὴν θέλησίν σας. Ἐκτός τῆς θελήσεως, τὴν ὁποίαν θὰ προσπαθῆτε νά ἀναπτύξετε, εἴνε καὶ ἡ συνήθεια, διότι καὶ αὐτὴ εἴνε ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα μέσα ὅπως καταπολεμήσετε τὴν δειλίαν.

Ἐκτός τῆς προετοιμασίας τῶν μαθημάτων, ἢ τῶν μουσικῶν ἔργων, τὰ ὅποια θὰ ἔχετε νά ἐκτελέσετε, (ἢ προετοιμασία αὐτῆ ἤδη σὰς ἔχει ἀναπτύξει μίαν αὐτοπεποιθῆσιν) πρέπει ν' ἀποκτήσετε τὴν συνήθειαν τοῦ κοινοῦ, νά καταπολεμήσετε τὴν δειλίαν σας (τὸ λεγόμενον τράκι).

Οἱ ἀκροβάται κατ' ἀρχὰς αἰσθάνονται φόβον, ἀλλ' ὅταν ἐξασκῶνται καθημερινῶς, καταπολεμοῦν τὴν πρώτην δειλίαν, ἢ μᾶλλον ἀγωνίαν, τὴν ὁποίαν εἶχαν ἀντιμετωπίζοντες τὸ κενόν, εἰς τὸ ὅποιον ἐπηρεάζοντο, ἢ ἔκαμνον διάφορα γυμνάσματα.

Οἱ θηριοδασασταὶ διὰ τῆς ἐξέως ἔχουν νικῆσιν τὸν

φόβον τῶν πολλῶν κινδύνων, εἰς τοὺς ὁποίους εἶναι ἐκτεθειμένοι.

Διὰ τῆς ἐπιμελοῦς ἀσκήσεως καὶ τῶν πολλῶν καὶ συχνῶν ἐπαναλήψεων σχηματίζεται ἡ ἐξις. Ἡ συγκίνησις ἐπαναλαμβάνομένη καθημερινῶς ἐξασθενεῖ καὶ ἐξαφανίζεται.

Αὐτὸ λοιπὸν, τὸ ὅποιον κάμνουν οἱ ἄνθρωποι ἀντιμετωπίζοντες τὸν πραγματικὸν κίνδυνον, οφείλει καὶ εἰμφορεῖ νά τὸ κάμῃ ὁ δειλὸς, ὁ ὁποῖος συνήθως ἔχει νά ἀντιμετωπίσῃ καὶ νά παλαίσῃ μὲ φανταστικούς κινδύνους, μὲ φαντάσματα, τὰ ὅποια δημιουργεῖ ἡ φοβισμένη του διάνοια.

Ὁ ἄνθρωπος εἰμφορεῖ νά κάμῃ, δι, τι θέλει ἀρκεῖ νά τὸ θέλῃ. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νά περιμένη νά ὑπερνικήσῃ τὰς δυσκολίας ἀμέσως ἢ πρόδοσις θὰ φανῇ ἐάν ἔχη ὑπομονὴν νά ἐξακολουθήσῃ μὲ θάρρος.

Ἐάν πρὸς στιγμὴν αἰσθάνεσθε ἀπογοήτευσιν, ἐπικαλεσθῆτε τὴν φιλοτιμίαν σας, τὴν ὑπερηφάνειάν σας, ἐξετάσατε τὰ αἷτια τῆς πρὸς στιγμὴν, ἀπογοητευσῶς σας (ὀκνηρίαν, κόπωσην, ἀμφιβολίαν) καὶ καταπολεμηστέετα.

Συναναστραφῆτε ἀνθρώπους μὲ ἐνεργητικότητα καὶ θάρρος διὰ νά τὸ ἀποκτήσετε καὶ σεῖς.

Μὲ τὴν τελείαν θεραπείαν τῆς δειλίας θὰ αἰσθανθῆτε τὴν πραγματικὴν ψυχικὴν εὐχαρίστησιν βλέποντες τοὺς κόπους σας νά στέφονται μὲ θριμβύβους.

P. E. T.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Musica d' Oggi. Μοναδικὸ μηνιαῖον Ἰταλικὸ μουσικὸ περιοδικὸν, τὸ ὅποιον ἐκδίδει ὁ οἶκος Ricordi στὸ Μιλάνο. Περιέχει μελέτας τῶν διαπρεπεστέρων μουσικολόγων, Ἰταλῶν, Γερμανῶν, Γάλλων κ. λ. π. ἀνταποκρίσεις ἀπὸ ὅλα τὰ μουσικώτερα κέντρα τοῦ κόσμου, ποῦ ἀναφέρουν τὰ τῆς μουσικῆς κινήσεως κάθε μηνός, κριτικὰς κ.τ.λ. μουσικὸν παράστημα, μία πλουσιωτάτη καὶ μοναδικὸν ἐνδιαφέροντος βιβλιοκρισία, ἀπείρους περιλήψεις ἄρθρων, μελετῶν κ. τ. λ. ποῦ γράφονται σ' ὅλο τὸν κόσμον καὶ μὴ εἰδικῆ κριτικὴ γιὰ ὅλα τὰ ἐκδιδόμενα νέα καὶ νεοτεριστικὰ μουσικὰ ἔργα.

«Musica Divina» XVI. Ἔτος 1. Τεῦχος ὅ ἡ καθολικὸς ἐκκλησιαστικὸς Σύλλογος τῆς Βιέννης ἔχει δικὸν του ξεχωριστὸ περιοδικὸν, ποῦ ἀσχολεῖται μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν. Τὸ τελευταῖον τεῦχος τῆς «Musica Divina» πραγματεύεται διάφορα ζητήματα, ποῦ ἐνδιαφέρουν ἀποκλειστικῶς τοὺς καθολικοὺς κύκλους τῆς Βιέννης Ἀφιερῶνται μερικὰς γραμμὰς καὶ γιὰ τὶς βάσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Οἱ κ. κ. Leehthaler καὶ Weis Senböch γράφουν γιὰ τὴν σχέσιν τῆς μουσικῆς καὶ τῆς λειτουργίας. Ο W. Jehmidt ἀσχολεῖται μὲ τὸ θέμα «Μουσικὴ θρησκευτικὴ καὶ θρησκευτικὴ Ἱστορία».

Ὁ Schmidt φρονεῖ ὅτι ἡ ἐποχὴ μας θὰ ὀφείλει πολὺ ἀπὸ μίαν σύγχρονον θρησκευτικὴν τέχνην καὶ ὅτι οἱ σημερινοὶ μας καλλιτέχναι θὰ εἴνε εἰς θέσιν νά δημιουργήσουν κατὶ νέον θρησκευτικόν.

Ὁ Τσέχος συνθέτης Μπούριαν ἔγραψε γιὰ τὴν νέα ἐθνικὴ τσεχικὴ ἐκκλησία (ποῦ ἀπεσπασθῆ τελευταίως ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν τῆς Ρώμης) μὴ νέα λειτουργία γιὰ... τζαζμπάν (!!) ἢ ὅποια θὰ δοθῇ τις μέρες αὐτὲς γιὰ πρώτην φορὰ.

«La Revue Musicale». Παρίσι. Ἀπρίλιος 1928. Εἰς τὸ τεῦχος τοῦ Ἀπριλίου δημοσιεύει ἄρθρον τοῦ ἄλλοτε Γάλλου Προμηθουργοῦ Edouard Herriot μὲ τὸν τίτλον «Ἡ νεότης τοῦ Μπετόβεν». Τὸ ἄρθρον αὐτὸ γραμμένον κατὰ τρόπον πρωτότυπον καὶ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα, θὰ ἀποτελέσῃ ἕνα κεφάλαιον σοβαροῦ ἐκτενεστέρου συγγράμματος περὶ τοῦ μεγάλου συνθέτου.

Στὸ ἴδιον τεῦχος διαβάζομε ἄρθρον τοῦ κ. Μ. Δ. Καλβοκορέση «Ἡ ἀνακάλυψις δλοκλήρου τοῦ Boris Godounov τοῦ Μουζόρσσκυ». Ἦταν γνωστὸν, ὅτι ἐγνωρίζαμε τὸ ἔργον τοῦ μεγάλου Ρώσου κατ' ἐπεξεργασίαν τοῦ Ρίμσκη Κορσακόφ, γιὰ λόγους τεχνικούς. Τὸ ἐκκληρικὸν ὅμως εἴνε, ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Μουζόρσσκυ εἶχε προβῆ προηγουμένως σὲ ἀκρωτηριασμούς.

Ἄλλο ἄρθρον περὶ Μουζόρσσκυ. «Ὁ Μουζόρσσκυ ὡς δραματογράφος», τοῦ Ἰγνῶ Γκλέμπωβ, κατὰ μετάφρασιν τοῦ Β. Παρνάκ, μὲ πολλὰ ἀποσπάσματα καὶ παραδείγματα, σημειώσεις, χρονικά κλπ.

Ἡ Ἰόνιος «Ἀ ν θ ο λ ο γ ί α». Λαμπρότατο φιλολογικὸ καλλιτεχνικὸν περιοδικὸν, ποῦ βγαίνει στὴ Ζάκυνθο. Γράφουν σ' αὐτὸ κυρίως οἱ διαπρεπέστεροι ἀπὸ τοὺς ἑπτανήσιους λογίους ἐπιστήμονας καὶ καλλιτέχνας, διευθύνεται δὲ ἀπὸ τὴν ἐνθουσιώδη λογίαν κ. Μαριέττα Μινώτου.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

Στὸ θέατρο τῆς Monnaie, στὸ Βέλγιον, παραστάθῃ μὲ μεγάλην ἐπιτυχία τὸ μελόδραμα «L' appello puziale» τοῦ γνωστοῦ καὶ ἀγαπητοῦ στὸ μουσικὸ μας κόσμον, πρῶτον διευθυντοῦ τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν κ. Ἀρμάνδου Μαροῦκ. Ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἐκρίθη ἀπὸ τοὺς εἰδικούς ὡς γραμμμένη μὲ λεπτὴ τέχνη καὶ εὐγένειαν ὑφους, περιέχουσα καὶ ἐξαιρετικῆς δυνάμειος συμφωνικῆς σελίδες, ποῦ θὰ εἴμποροῦσαν νὰ ἐκτελεστοῦν καὶ χωριστὰ ἀπὸ τὸ ἔργον. Τοῦ κ. Μαροῦκ ἐξετελέσθη ἀκόμη σὲ μία συμφωνικὴ συναυλία βελγικῆς μουσικῆς καὶ τὸ γνωστὸ καὶ σ' ἐμᾶς συμφωνικὸ ποίημα «Ἡ Πηγὴ».

**

Ὁ Maurice Ravel ἐδῆλωσε στὸν ἀναποκριτὴ τοῦ περιοδικοῦ Musica America ὅτι εἶνε ἐκτιμητῆς τῆς Τζᾶζ μὲντ τῆς ὁποίας θαυμάζει τὸν ρυθμικὸ πλοῦτον.

**

Ὁ Arturo Toscanini, ὁ μεγαλειότερος ἀπὸ τοὺς ζῶντας διευθυντὰς ὀρχήστρας, σ' ἓνα χρονικὸ διάστημα μικρότερον τῶν δύο μηνῶν ἔδωκε στὴν Βόρειον Ἀμερικὴ τριάντα συμφωνικῆς συναυλιῆς μὲ τὴν ὀρχήστρα τῆς Φιλαρμονικῆς, ποῦ εἶχαν μοναδικὴν ἐπιτυχία.

**

Ἡ Ἑλένη τῆς Αἰγύπτου τοῦ Ριχάρδου Στράους θὰ ἐκτελεσθῆ γιὰ πρώτη φορὰ στὴ Δρῆσδη, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Fritz Busch, μετὰ πέντε ἡμέρας δὲ κατόπιν θὰ ἐκτελεσθῆ στὴν Βιέννη, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἰδίου συνθέτου.

**

Στὴ Βενετία θὰ δοθῆ ἐντὸς τοῦ Ἰουνίου μία συναυλία ἔργων τοῦ Σούπερτ, ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τοῦ εορτασμοῦ τῆς ἑκατονταετηρίδος ἀπὸ τοῦ θαύτου του.

**

Ὁ Jgor Strawinski ἐργάζεται ἐπάνω σ' ἓνα Requiem μὲ soli, κόρα καὶ ὀρχήστρα.

—Ἐλάβαμε τὸ διπλὸ τεῦχος (Ἀπριλίον—Μαῖον) τοῦ μηνιαίου λογοτεχνικοῦ περιοδικοῦ ποῦ ἐκδίδεται στὸ Ἡράκλειον τῆς Κρήτης «Νεοελληνικὰ Γράμματα». Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ—ποῦ θὰ εἴμποροῦσε νὰ εἶχε ἓνα λιγότερον ἄσχημο ἐξώφυλλο,—εἶνε γενικῶς καλοτυπωμένο, περιέχει μίαν ἀρκετὰ καλὴ φιλολογικὴ κτλ. ὄλη καὶ εἶνε ἄξιο ὑποστηρίξεως. Μόνον οἱ καλλιτεχνικῆς κρίσεις καὶ οἱ ἐπικρίσεις του (σὰν ἐκείνες π.χ. ποῦ κάνει γιὰ τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ») γραμμένες μὲ πολλὴ ἐπιτόλαιον πνεῦμα καὶ μὲ ἀρκετὴν ἀνευλάβεια, δὲν ἔχουν βέβαια, καμμίαν σοβαρὴν ὑπόστασιν.

—Ἐλάβαμε τὰ ἕως σήμερον ἐκδοθέντα ἑπτὰ τεύχη τοῦ ἐπιστημονικοκαλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ «Ἡ Διάλεξις», καλοῦ, χρησимоῦ καὶ στὴν ἐμφάνισιν του σοβαροῦ.

Μεταξὺ τῶν διαλέξεων ποῦ περιλαμβάνονται στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ Μαΐου, διακρίνονται «Τὸ σταθὶ καὶ ἡ λύρα» τοῦ κ. Κωστῆ Παλαμᾶ καὶ «Ζητήματα δημοσίας καλαισθησίας» τοῦ κ. Δ. Πικιώνη.

ΠΕΝΝΙΕΣ

—Πολλὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσεν ἡ τελευταία μαθητικὴ συναυλία τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. ποῦ ἔγινε στὴν αἴθυσά του.

Ἐξαιρετικὴν ἐντύπωσιν ἄφησε τὸ μουσικώτατον καὶ ἀμειπτο τεχνικῶς παίξιμον τῆς δὸς Ἀντωνιάδου μαθητρίας τοῦ κ. Πετῶρεκ.

Ἐπίσης πρῶτης τάξεως ἦτο καὶ ἡ ἐκτέλεσις ἔργων μουσικῆς δωματοῦ (τῆς τάξεως τοῦ κ. Μπουστίντοῦ) εἰς τὴν ὁποίαν ἔλαβον μέρος οἱ μαθηταὶ Χατζοπούλου, Ἀναγνωστοπούλου, Οἰκονόμου καὶ Κοφῖνο.

Πολὺ καλὰ ἔπαιξαν καὶ αἱ δεξ Βάλβη, Ραφαῆλ καὶ Φίλιπποπούλου (τάξις κ. Βελουδίου.)

Εἰς τὸ τραγοῦδι ἡ δις Σερτίου ἀπεκάλυψε ἐξαιρετικὴ μουσικότητα καθὼς καὶ ὁ κ. Ἰωαννίδης (τάξις κ. Νικολάου).

—Συνεπεῖα ἐνὸς τραγικοῦ αὐτοκινητιστικοῦ δυστυχήματος ἀπέθανε στὸ Βερολίον μολίς 40 ἐτῶν ὁ γνωστότατος διευθυντῆς ὀρχήστρας Ε. Bohneke.

—Ἐλλείπει χώρου ἀνεβλήθη διὰ τὸ ἐρχόμενον φύλλον ἡ δημοσίευσιν σημειώματος γιὰ τὸ διακεκριμένον βαρύτονον κ. Σηρέλλη, ποῦ διέπρεψε στὴ Γερμανία, καθὼς καὶ τοῦ σκίτσου του ποῦ ἔγινε ἀπὸ τὸν περίφημον ζωγράφον κ. Π. Ἀραβαντινὸ.

—Στὸ ἐπόμενο τεῦχος θὰ δημοσιεύσωμε τὸ τραγοῦδι «Τριάνταφυλλία καὶ Κυπαρίσσι» μίαν ἀπὸ τῆς περὶ ἑκφραστικῆς μελωδίης τοῦ μουσουργου κ. Ναπολέοντος Λαμπελέτ.

—Ἐπειδὴ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς συνδρομητὰς μας εἰς τοὺς ὁποίους ἐστάλησαν τὰ φύλλα τῶν Μ. Χ. δὲν τὰ ἔλαβαν, παρακαλοῦνται, ὅσοι τυχὸν δὲν ἐπῆραν τὰ φύλλα νὰ μᾶς εἰδοποιήσουν γιὰ νὰ τοὺς τὰ στείλωμε ἐκ νέου.

—Στὸ περασμένον φύλλον πέρασαν παρὰ τὴν θέλησιν μας ἀρκετὰ τυπογραφικὰ λάθη. Ἐτσι εἰς τὸ ἀριθμὸν τοῦ κ. Τουρνάσσην ὁ μέγιστος λυρικός ποιητῆς Mörike ἔγινε μέγιστος μουσικός Mörika, ἡ ἀπεριόριστη παρηγορία ἔγινε ἀπεριόριστη παρηγορία κ.ά.

ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ

Ὁ Ἀρσιτείουχος τῶν Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν, Διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Κονσερβατορίου Ἀθηνῶν καὶ Γενικὸς ἐπιθεωρητῆς τῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν, ταγματάρχης κ. Μανώλης Καλομοίρης, διωρίσθη τελευταίως διευθυντῆς τῆς κλασικῆς ὀρχήστρας τοῦ Καφεζυθεστιάτοριου «Ὀασίς».

Καὶ εἰς ἀνώτερα !

ΦΕΛΙΞ ΠΕΤΥΡΕΚ

Ἐλευθέρᾳ τάξει γιὰ Πιάνον καὶ Σύνθεσιν ἀπὸ τὰ μέσα Ἰουλίου ἕως τὰ μέσα Αὐγούστου 1928 εἰς τὸ «Μοζαρτεῖον» στὸ Σάλτσμπουργκ.

Γιὰ τὴν πρόσληψιν στὴν τάξιν τοῦ πιάνου ἀπαιτεῖται ἡ προετοιμασία ἐνὸς προγράμματος. Ἐάν γείνη ἀνάγκη ἐφέτος θὰ ἰδρῶθῃ καὶ προπαρασκευαστικὴ τάξις.

Ἐκτὸς αὐτοῦ θὰ δοθοῦν διαλέξεις περὶ τὸ θέμα «Ἰδιαίτερα μέθοδος τῆς φιλολογίας τοῦ πιάνου» Τμητῆ δι' ὅλα γενικῶς Ἀυστριακὰ Σελίνια 100. Διὰ τοὺς Ἑλληνας ἐκπαιδευτὰς κατόπιν συνεννοήσεως. Προτάσεις Φ. Πετῶρεκ, Πλαπούτα 3.

—Χαρ. Χαραλάμπους. Δικηγόρος Πονοικολόγος. Γραφεῖα : Ὁδὸς Νοταρᾶ 60, ὄπισθεν Δημοτικοῦ Θεάτρου, ἐν Πειραιεῖ.

ΚΛΙΝΙΚΗ “ Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΡΑΠΩΝ ,”

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

ΤΜΗΜΑΤΑ ΔΙ' ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΝΟΣΟΥΣ
ΚΛΙΝΑΙ Α΄ Β΄ Γ΄ ΘΕΣΕΩΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ - ΤΜΗΜΑΤΑΡΧΑΙ
ΟΙ ΚΟΡΥΦΑΙΟΙ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ

Μασσάζ, Ἡλεκτρισμοὶ κλπ. διὰ τὰς παθήσεις
τῶν Νευρῶν—Κρυοθεραπεῖα Ἡλεκτρολύσεις κλπ.

Μ. Σ. ΜΑΤΣΑΣ

ΠΡΟΜΗΘΕΙΑΙ—ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑΙ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ 36

Ταχυδρ. Διεύθυνσις: Γραμματοθυρίς 79.

ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ:

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

«ΟΔΕΟΝ» «DECCA» κλπ. Τὰ τελειώτερα
εἰς τὰς συμφεροτέρας τιμὰς τοῖς ΜΕΤΡΗΤΟΙΣ
καὶ μὲ ἈΟΣΕΙΣ.

ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

Ὅλοι αἱ τελευταῖαι ἐπιτυχία: Ὅπεραι, ὀ-
περέτται, χοροὶ, Μανέδες, ἐκκλησιαστικὰ κλπ.
π. χ. Cavallerie Legère, Hallelujah, Hawai-
san Sole mio, Ga c'est Paris, Μπανάνες,
Ἄχ Μαρί, Ἄλανάκι, Βλάμη, Κομμουνίστριες
κλπ. κλπ.

ΡΑΠΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΠΛΕΚΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΚΑΛΤΣΟΜΗΧΑΝΑΙ

BERITAS ΓΕΡΜΑΝΙΚΑΙ HARRISON

Τιμὰὶ ἀφάνταστοι.



ΠΟΥΡΗΣ
ΚΟΝΙΑΚ
ΟΥΖΟ
ΗΔΥΠΟΤΑ
Οἶκος ἰδρυθεὶς τῷ 1868
ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Χορδιστὴς καὶ ἐπιδιορθωτὴς Πιάνων καὶ Πια-
νόλων. Χορδιστὴς τῶν Πιάνων τοῦ Ὁδείου
Πειραιῶς (Πειραιικοῦ Συνδέσμου) τῆς Χορ-
δίας Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὁδείου.

Πληροφορία: Στοὰ Ἀρσακείου 1. Μουσι-
κικοῦ Οἴκου Κωνσταντινίδου. Μουσ. Οἶκος
Ζ. Μακρῆ.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ
ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΪΧΟΥ

Γεωργίου Α΄ και Κουντουριώτου 130 - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

ΠΙΑΝΑ

Τῶν ἀνωτέρων Γερμανικῶν Ἐργοστασίων

KLINGMANN - BLÜMMER - KREUTZBACH

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ BRUNSWICK

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ POLUDOR

ΔΙΣΚΟΙ

»

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ »

ΜΕ ΔΟΣΕΙΣ: ΠΙΑΝΑ και ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ

ΣΑΠΩΝΕΣ

ΕΥΣΤΡΑΤ. ΜΑΪΧΟΥ & ΕΜΜ. ΜΑΝΕΑ

ΒΡΑΒΕΥΘΕΝΤΕΣ ΕΙΣ ΤΑΣ ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

ΓΕΝΟΒΑΣ Μέγα Βραβεῖον μετὰ Χρυσοῦ Μεταλλίου.

ΠΑΡΙΣΙΩΝ Βραβεῖον Χρυσοῦν

ΡΩΜΗΣ Βραβεῖον Χρυσοῦν

ΛΙΕΓΗΣ Hors Concours ἐκτὸς συναγωνισμοῦ.

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΥ 8 - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ