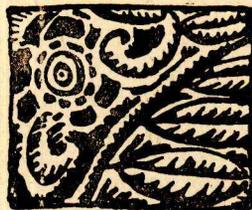




ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΣΤΕΦ. Δ. ΒΑΛΤΕΤΣΙΩΤΗ

ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

Ἡ παράδοσις εἶνε λέξις προκαλοῦσα συζητήσεις καὶ ἔριδας μεταξὺ τῶν καλλιτεχνῶν. Ἡ παράδοσις ἐγκλείει μίαν ἀλήθειαν καὶ μίαν πλάνην. Εἶναι ὅπως αἰ θρησκείαι, ἐκάστη τῶν ὁποίων διατείνεται ὅτι κατέχει τὴν ἀπόλυτον ἀλήθειαν, καὶ ὅμως πόσαι διαφοραὶ καὶ ἀντιλογίαι μεταξὺ τῶν πρεσβυόντων διάφορα θρησκευτικὰ δόγματα.

Καὶ διὰ τὰ φέρωμεν ἓνα παραδείγμα τῆς προβληματικῆς αὐτῆς λέξεως, ἃς ἀρχίσωμεν ἀπὸ τὴν παλαιὰν ἐποχὴν. Εἶναι γνωστὸν τὸ συμφωνικὸν ποίημα τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ Siegfried-Idyll καὶ τὸ ὁποῖον συνέθεσεν ἀπὸ διάφορα μέρη τοῦ ὁμωνύμου μελοδράματος διὰ τὰ γενέθλια τοῦ μοναδικοῦ του νιοῦ Siegfried. Τρεῖς διάσημοι διευθυνταὶ ὀρχήστρας καὶ ἄμεσοι συνεργάται τοῦ Βάγνερ, ὁ Hans Richter, Herman Levy καὶ ὁ Félix Mottl ἐξετέλουν διαφοροτρόπως τὸ κάτωθι ἀπόσπασμα, τὸ ὁποῖον εἰς τὸ μελόδραμα χαρακτηρίζει τὴν χαρὰν τοῦ ἔρωτος, τὴν ἐνεργητικότητα καὶ τὸ σφριγὸς τοῦ νέου ἥρωος.

Vivo (Corno.)



Τὰ διαστήματα τῆς τετάρτης κατιούσης, ποῦ ὑπάρχουν εἰς τὰ πρῶτα δύο μέτρα ὁ Βάγνερ μεταχειρίζεται κατὰ προτίμησιν, καθὼς καὶ ἄλλοι μουσουργοί, πρὸς ἔκφρασιν κάποιας ἀποφάσεως, ἐνεργητικότητος καὶ ζωῆς.

Ὁ μὲν Hans Richter, ὁ ὁποῖος καὶ προετοίμασε τὴν πρώτην ἐκτέλεσιν τοῦ συμφωνικοῦ ποιήματος καὶ ἔπαιξε μάλιστα καὶ κόνου

ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Βάγνερ, ἔπαιρνε μίαν κίνησι ζωνηρά καὶ ἀποφασιστικὴ ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, ὅταν διηύθυνε αὐτὴν τὴν φοράσιν. Τὸ αὐτὸ μέρος, ὁ Herman Levy, ὅπως διαφορετικὰ διηύθυνε, μὲ χρωματισμοὺς πολλὰ πιὸ λεπτοὺς καὶ εἰς ἓνα tempo πιὸ κρατημένο (più sostenuto) καὶ σιγὰ, σὰν νὰ ἤρχετο ἀπὸ μακρὰ ἀβέβαια, ἀναποφάσιστα, ἀμφίβολα.

Τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ χρωματισμοῦ αὐτοῦ ἦτο μαγευτικόν. Θὰ ἔλεγε κανεὶς, ὅτι παρίστανε μίαν ἐμφάνισιν τοῦ ἥρωος Siegfried, παιδιοῦ ἀκόμη καὶ ἀβεβαίου εἰς τὰς κινήσεις του. Ὁ Herman Levy ἐξηγοῦσε, ὅτι ἡ ἐκτέλεσις αὐτὴ ταιριάζει εἰς τὸν λεπτὸν καὶ τρυφερὸν χαρακτήρα τοῦ ποιήματος καλλιτέρα ἀπὸ τὴν ἐνεργητικὴν κίνησιν, ἡ ὁποία μόνον εἰς τὸ δρᾶμα ἀρμόζει.

Ὁ Félix Mottl παίρνων πιὸ ἀργὰ τὸ μοτίβο αὐτὸ ἐβράδυνε ἀκόμα περισσότερο πρὸς τὸ τέλος ὡς εἶδος ἀποθεωτικῆς ἐμφάνισις τοῦ ἥρωος.

Νά, λοιπὸν τρεῖς ἐρμηνεῖαι διάφοροι μιᾶς μικρᾶς φράσεως μουσικῆς ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τριῶν διασήμων διευθυντῶν, ὀρχήστρας, οἱ ὁποῖοι ἔζησαν κατὰ τὴν αὐτὴν ἐποχὴν καὶ ἐδιδάχθησαν μὲ τὰ δόγματα τῆς παραδόσεως.

Ποῖα εἶνε λοιπὸν αὐτὴ, ἡ παράδοσις, ἐρωτοῦν τὰ ἀνήσυχτα πνεύματα καὶ δὲν ἀργοῦν νὰ βγάλουν τὸ συμπέρασμα, ὅτι αὐτὸ τὸ φοβερὸ πρᾶγμα, ἡ παράδοσις, la tradition, ποῦ δὲν παύουν νὰ κοπανοῦν εἰς τ' αὐτιά τῶν μαθητῶν οἱ διδάσκοντες, καὶ δὲν κάνουν καμμίαν ὑποχώρησιν, ὅταν κανεὶς

μαθητής θέλει κάποια παραχώρηση εις τὴν ἐκτέλεσιν, ὅπως τὴν αἰσθάνεται, αὐτὴ ἢ φοβερὴ παράδοσις, εἶνε χίμαιρα ἀκατανόητος.

Κάθε ἄλλο ὅμως. Ἡ παράδοσις δὲν εἶνε ἐκεῖνο ποῦ κοινῶς νομίζομεν, δηλαδὴ ἕνας κανὼν δουλικὸς καὶ σκληρὸς, ἐχθρὸς πάσης ἀνεξαρτησίας ἀτομικῆς καὶ παντὸς προσωπικοῦ αἰσθήματος. Τοῦναντίον εἶνε ἡ διέγερσις, ἡ ζωὴ τῆς ἀτομικότητος, ἐν τῇ ἐρμηγείᾳ καὶ πηγῇ κάθε αὐθορμήτου αἰσθήματος. Ἡ ἀληθινὴ παράδοσις δὲν εἶνε ἐκεῖνη, ποῦ περιορίζεται νὰ ἐπιβάλλῃ μερικὰ effets, ἢ νὰ ἀντιγράφῃ μίαν ἐκτέλεσιν καθιερωθεῖσαν ἀπὸ τὸν τάδε διάσημον ἐκτελεστήν. Ἡ παράδοσις προκύπτουσα ἐκ τῆς βαθείας μελέτης ἐνὸς ἔργου καὶ βασιζομένη ἀκόμη ἐπὶ τῶν τάσεων τοῦ συνθέτου καὶ τῶν συνθηκῶν ὑπὸ τὸ κράτος τῶν ὁποίων ἐδημιούργησεν τὸ ἔργον τοῦ ὁ συνθέτης, τείνει νὰ ἀποκαλύψῃ τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ ὄλην, νὰ μῆ μέσαστὸ πνεῦμα τοῦ συνθέτου. Χωρὶς αὐτὰ κάθε ἔργον θὰ εἶναι ἀκατάληπτο καὶ ἀνέκφραστο. Καὶ γιὰ νὰ δικαιώσωμε τοὺς τρεῖς διασημοὺς διευθυντὰς τῆς ὁρχήστρας, ποῦ ἀναφέραμε, ὑπὸ τὴν ἀποψιν αὐτῆς τῆς ἐσωτερικότητος τοῦ συμφωνικοῦ ποιήματος ἔδωσαν ὁ καθένας τὴν δικὴν του ἐρμηγείαν τόσον διάφορον καὶ προσωπικὴν εἰς τὸ μικρὸν ἐκεῖνο ἀπόσπασμα, καὶ ἐν τούτοις τόσον σύμφωνον πρὸς τὴν ποιητικὴν ἰδέαν τοῦ Βάγνερ. Ἐκεῖνο ποῦ ἐνδιαφέρει εἶνε νὰ καταλάβῃ ὁ ἐκτελεστής τὸ τί θέλει νὰ ἐκφράσῃ ὁ συνθέτης. Οὔτε εἶνε ἡ ἀπόλυτη χρονομετρικὴ ἀκρίβεια τῆς κινήσεως, ἀλλὰ ἡ ἁρμονικὴ ἀναλογία τῶν ρυθμῶν καὶ τῶν τονισμῶν πρὸς μίαν ἀληθινὴν καὶ ὠρισμένην ἔκφρασιν.

Ἄλλο παράδειγμα ἐπὶ ἐνδιαφέρον εἶνε τὸ περίφημον πένθιμον ἐμβατήριον, ποῦ ἀποτελεῖ τὸ adagio τῆς σονάτας τοῦ Σοπὲν εἰς σὶ ὕφεσιν. Ὁ μὲν πολὺς Ρουμπιστάιν τὸ ἐρμήνευεν ὡς κοίμημα μουσικὸν τραγικὸ καὶ συγκλονιστικόν. Ἄρχιζε πιανίσσимо σὰν ἕνα ἐμβατήριον, ποῦ ἀκούγεται ἀπὸ μακρὰ κατ' ἀρχάς, καὶ ἐδυνάμωνε λίγο λίγο ἕως τῆ στιγμῆ, ποῦ ἐμφανίζεται ἡ ὠραία μελωδία εἰς ρὲ ὕφεσιν κεντρικὴν τοῦ τεαχίου. Αὐτὴν τὴν μελωδίαν τὴν ἔπαιζε, ἢ μάλλον τὴν ἐτραγουδοῦσε μὲ μίαν ἐξαιρετικὴν δύναμι, μεγαλοπρεπῶς ἐλεγειακὴν παλλομένην ὄλην ἀπὸ λυγμούς. Κατόπιν μὲ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ ἀρχικοῦ θέματος τοῦ ἐμβατηρίου ἠλάττωνε βαθμηδὸν τὴ δύναμι γιὰ νὰ καταλήξῃ μὲ ἕνα πιανίσσимо, ὡσὰν ἡ ἐπικήδειος πομπὴ

εἶχε ἀπομακρυνθῆ καὶ χαθῆ σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα θλιβερά, νεκρικὴ. Εἰκὼν ἀληθινὰ τραγικὴ. Καθὼς θὰ ἐνθυμοῦνται οἱ παρακολουθήσαντες τὸν περασμένον χρόνον τὰ ρεσιτάλ τοῦ διασήμου πιανίστα Cortot, κατὰ τὸν τρόπον τοῦ Ρουμπιστάιν ἐξετέλεσε καὶ αὐτὸς τὸ πένθιμον ἐμβατήριον.

Καὶ ἐν τούτοις δὲν τὸ ἤθελε ἔτσι ὁ Σοπὲν. Δὲν ἤθελε τέτοια προγραμματικὴν ἐκτέλεσι, ποῦ ἔδινεν ὁ Ρουμπιστάιν, οἱ βιογράφοι τοῦ Σοπὲν διηγοῦνται, ὅτι αὐτὸ τὸ πένθιμον ἐμβατήριον τὸ εἶχε συνθέσει ἢ μάλλον ἱμροβιζᾶρει ὁ Σοπὲν μέσα σ' ἕνα ἀτελιὲ ἐνὸς φίλου τοῦ ζωγράφου ἐπὶ τῇ θέᾳ ἐνὸς σκελετοῦ ἀνθρωπίνου καὶ κατόπιν τὸ ἔβαλε εἰς τὴν σονάτα του. Τὸ ἔγραψε τὸ 1839 μετὰ τὴν διαμονὴν του, εἰς τὴν νῆσο Μαγιόρκα μὲ τὴν Γεωργία Σάνδη καὶ γνωρίζομεν τὰ βάσανα καὶ τὴν ἀγωνίαν, ποῦ ὑπέφερε ἀπὸ τὸν ἀγιάτρευτο ἔρωτα γιὰ τὴν διάσημον αὐτὴν γυναικα, ποῦ πρόδωσε τὸν ἔρωτά της.

Ἄν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν αὐτὰς τὰς συνθήκας, ἡ παθητικὴ ἐκτέλεσις τοῦ Ρουμπιστάιν ὅσον διάφορος καὶ ἂν εἶναι τῆς τοῦ Σοπὲν, ἦτο τελείως δικαιολογημένη καὶ πιστὴ πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς συνθέσεως. Εἴτε ἠθέλησε νὰ δώσῃ τὴν ἐντύπωσιν νεκρικῆς πομπῆς ἐνὸς ἥρωος, εἴτε ἠθέλησε νὰ ἐκφράσῃ τὸ θάψιμον ἐνὸς μεγάλου ἔρωτος, τὸ ἴδιο κάνει. Ἡ ἐντύπωσις μιᾶς βαθείας καὶ ἀπείρου θλίψεως ἐκυριάρχει καὶ ἔμενε, καὶ αὐτὸ εἶνε τὸ οὐσιώδες.

Ἐπάρχουν λοιπὸν διάφοροι τρόποι ἐξωτερικεύσεως ἐνὸς αἰσθήματος. Καὶ ἂν τὸ αἶσθημα αὐτὸ μένει ἐνιαῖον, παρουσιάζει ὅμως διαφόρους ἀπόψεις καὶ ποικίλλεται μὲ πολλοὺς ἄλλους λεπτομερειακοὺς χρωματισμοὺς, ποῦ τὸ συμπληρώνουν καὶ τὸ ἐνισχύου. Δὲν πρέπει λοιπὸν ἡ βάσις τῆς ἐκτελέσεως νὰ εἶνε αἱ λεπτομέρειαι, ἀλλὰ τὸ ὅλον. Ἄρα εἰς τὴν ἐκλογὴν τῶν χρωματισμῶν — *Ελευθερία μεγάλη*. Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τὴν βάσιν τοῦ ἔργου, τὸ φόντο νὰ εἰποῦμε, *Σεβασμὸς ἀπόλυτος*. Αὐταὶ εἶνε αἱ ὑγιεῖς ἀρχαὶ καὶ ἔτσι πρέπει νὰ ἐννοῆ κανεὶς τὴν παράδοσιν.

Διὰ νὰ εἶναι κανεὶς ἀσφαλὴς εἰς τὴν ἀντιληψιν ἐνὸς ἔργου καὶ νὰ δύναται νὰ τὸ ἐρμηνεύσῃ καλὰ πρέπει πρωτίστως νὰ γνωρίσῃ κατὰ βόθος τὴν ἱστορίαν τῆς μουσικῆς.

Ἱστορία τῆς μουσικῆς θὰ πῆ ἐξέλιξις τῆς τέχνης, ἀνάπτυξις, φόρμα, ποῦ χαρακτηρίζει ἕνα ἕκαστον τῶν μεγάλων συνθετῶν, συγ-

κριτική μελέτη τῶν διαφόρων styles, αίσθη-
τική τάσις τῶν μουσουργῶν. Αὐτὴ ἡ γνῶσις
τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς ἀποτελεῖ τὴν ἀλη-
θῆ παρᾶδσι καὶ θὰ ὀδηγήσῃ εἰς τὸν ἀσφα-
λῆ δρόμον τῆς ἐρμηνείας καὶ ἐκτελέσεως τῶν
ἔργων. Δυστυχῶς ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς,
ποῦ διδάσκεται εἰς τὰ Ὡδεῖα μας, δηλαδὴ
τὶ ἔτος ἐγεννήθη ἓνας μουσουργός, τὶ κομ-
μάτια ἔγραψε, μερικά ἀνεκδοτά τοῦ βίου του
κτλ., εἶνε πολὺ ἰσχνὴ καὶ ἀνίσχυρος νὰ λύσῃ
τὸ σπουδαιότατον πρόβλημα τῆς ἐρμηνείας
τῶν ἔργων. Γι' αὐτὸ συχνὰ ἀκούομεν νὰ παί-
ζεται ὁ Μπετόβεν ὅπως ὁ Μπάχ, ἢ ὁ Μότσαρτ
ὅπως ὁ Ροσσίνι κτλ. Καὶ στὴ ρυθμικὴ κίνησι
ἀκόμα θὰ πῆσῃ ἔξω ὁ ἐκτελεστής, ὅταν στερεῖται
τὰ ἀπαιτούμενα ἐφόδια τῆς ἱστορίας τῆς μου-
σικῆς. Ἄν νομίζῃ, ὅτι μπορεῖ νὰ ὀδηγηθῆ
μόνον ἀπὸ τοὺς ὄρους, ποῦ θέτουν στὴν ἀρ-
χὴ ἐνὸς κομματιοῦ οἱ κλασικοὶ καὶ μάλιστα
οἱ πρὸ τοῦ Μπετόβεν, οἵτινες ἦσαν φειδωλό-
τατοι εἰς τὴν χρῆσιν αὐτῶν τῶν ὄρων, καὶ
ἤρχοῦντο μόνον νὰ γράφουν *Andante*, *alle-
gro*, *tempo di minuetto*, *scherzo*, *presto*
καὶ ποῦ καὶ ποῦ εἰς τὸν δρόμον κανένα *cres-
cendo*, *diminuendo* κτλ. ἀπατάται. Ὁ ἴδιος
ὁ Μπετόβεν ἔλεγε, πῶς εἶνε καὶ αὐτοὶ οἱ ὄ-
ροι σχεδὸν περιττοὶ διὰ τὸν μουσικόν, ποῦ
ἔχει ἀληθινὸ τὸ αἶσθημα. Δι' ἐκεῖνον δὲ ποῦ
ἔχει τὸ αἶσθημα διεστραμμένον, οὔτε οἱ μου-
σικοὶ ὄροι, οὔτε τὸ χρονόμετρο θὰ τὸν ὀδηγή-
σῃ ἀσφαλῶς. Ἐὰν εἶναι πιανίστας θὰ παρα-
στράτῃ μόνος του, ἐὰν εἶναι διευθυντὴς
ὀρχήστρας θὰ παρασυρθῆ ἀπὸ αὐτήν.

*
* *

Μὴ λησμονῶμεν ὅτι τὸ χρονόμετρον εἶνε
ὄργανον σχετικῶς προσφάτου ἐφευρέσεως
καὶ ὅτι οἱ πρὸ τοῦ Μπετόβεν μουσουργοὶ
ὀλίγας λέξεις μόνον μετεχειρίζοντο πρὸς ὀρι-
σμόν τῆς ταχύτητος ἢ τῆς βραδύτητος ἐνὸς
τεμαχίου ἢ τῆς καθόλου ἐκφράσεως αὐτοῦ.

Ἡ τέχνη τῶν ἤχων εἶνε πόσον ἀσύλληπτος
καὶ μεταφυσικὴ (ὁ ὀρισμὸς αὐτῆς ἀκόμη εἶνε
σχεδὸν ἀκαθόριστος) ὥστε δὲν ἔχει δυστυχῶς
ἀρκετὰ γραφικὰ μέσα διὰ νὰ δεῖξῃ ἐπακρι-
βῶς τὰ οὐσιωδέστερα αὐτῆς στοιχεῖα, τὸν
ρυθμὸν καὶ τὴν ἐκφρασιν. Μὲ τὸν ρυθμὸν
ἐννοοῦμεν τὴν ἁρμονικὴν ἀλληλουχίαν τῶν
ἰσχυρῶν καὶ ἀσθενῶν τוניσμῶν τῶν φρά-
σεων, οἵτινες εἶνε ἡ κίνησις καὶ ἡ ζωὴ κάθε
μουσικῆς συνθέσεως. Οὕτως ἐννοοῦμενος ὁ
ρυθμὸς εἶνε ὁ ρυθμιστὴς τῆς μουσικῆς ἐκ-

φράσεως. Εἶνε αὐτὴ αὕτη ἡ ἐκφρασις-
διότι ἀναλόγως τοῦ πῶς ἡ διαδοχὴ τῶν ἰ,
σχυρῶν καὶ ἀσθενῶν τוניσμῶν παράγεται
βραδεία ἢ ταχεῖα, ζωνρὰ ἢ ναχηλὴς, ἀπο-
φασιστικὴ ἢ ἀβεβαία, λεπτὴ ἢ ἐνεργητικὴ ὁ
ἐκφραστικὸς χαρακτὴρ τῶν ἰδίων ἀξίων τρο-
ποποιεῖται καὶ ἓνα σχεδίασμα μελωδικόν θὰ
ἀλλάξῃ ἀγωγὴν καὶ φυσιογνωμίαν δηλαδὴ
ἐννοίαν.

Ὁ μεγάλος Βάγνερ ἔλεγεν, ὅτι ἡ μελωδία
αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ὀρίζει τὴν κίνησιν τῆς
μουσικῆς καὶ κάθε συνθέτης ἔχει τὴν ἰδιαι-
τέραν αὐτοῦ μελωδίαν, ἢ ὅποια εἶναι τὸ χα-
ρακτηριστικὸν δείγμα τῆς ἀτομικότητός του.

Ἡ μελωδία τοῦ Μπετόβεν ἔχει εἰς ὅλα
του τὰ ἔργα μίαν πνοὴν ἀπαγγελίας μουσι-
κῆς, ὑπερεκχειλιζόντος πάθους, τὸ ὅποῖον ἐπι-
δέχεται τοὺς πλέον ὀρηκτικούς, χρωματισμούς
εἰς τὴν ἐκφρασιν, ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν σπα-
νιωτέραν λεπτότητα.

Ὁ Μπετόβεν εἶναι ὁ μουσουργὸς τῶν ὑ-
περβολικῶν ἀντιθέσεων σκιᾶς καὶ φωτός
κατὰ τὸν τρόπον τοῦ Ρέμπραντ. Ὁ Βάγνερ
παρετήρησε πόσον ἀκόμα καὶ εἰς τὰ *allegro*
τοῦ Μπετόβεν δεσπόζει ὁ παθητικὸς χαρα-
κτὴρ, πόσον ἀνδρῶς ἀκριβῶς παρεγνωρίσθη
ὑπὸ τῶν διευθυντῶν ὀρχήστρας, πρὸ πολλῶν
ἑτῶν, οἱ ὅποιοι ἔπαιζαν τὰ *allegro* αὐτὰ
πολὺ βιαστικά, διότι δὲν κατανοοῦσαν τὴν
ἐννοίαν τοῦ μέλους. Ἡμεῖς δὲ σπανίως, ἀ-
πολαύσαμεν ἓνα *allegro* τοῦ Μπετόβεν ἔτσι,
ὅπως τῆς 5ης Συμφωνίας του διευθυνομέ-
νης ἀπὸ τὸν διευθυντὴν τῆς ρουμανικῆς ὀρ-
χήστρας κ. Τζορτζέσκο εἰς τὸ Δημοτικόν μας
θέατρο.

Μετὰ τὴν μυστηριώδη ἀπαρχὴν τοῦ *allegro*
μὲ *pianissimo* καὶ τὴν ἀμφίβολον κατάλη-
ξιν *ritardando*, τὶ μεγαλειώδη καὶ κεραννο-
βόλον ἐντύπωσιν παρήγαγεν ἡ εἴσοδος τῶν
corni fortissimo καὶ σὲ μιὰ κίνησι μετριῶς
ταχεῖαν!

Στὴν ὀρηκτικὴν ἀντίθεσι μεταξὺ τῆς με-
λωδίας τῶν ἐγχόρδων καὶ τῆς τόσον ἐνεργη-
τικῆς μελωδίας τῶν *corni*, ἢ ὅποια περὶ
κατόπιν ἀπὸ ὅλην τὴν ὀρχήστραν, ἦτο σὰν
ἐπίκλησις τῆς βασανισμένης ψυχῆς τοῦ Μπε-
τόβεν, ποῦ ἀδιάκοπα ὁ πόθος τῆς γαλήνης
συγκρούεται μὲ τὸ καθῆκον πρὸς τὴν ἐρ-
γασίαν.

(Εἰς τὸ ἐπόμενον τὸ τέλος)

Σ. Δ. ΒΑΛΤΕΤΣΙΩΤΗΣ



ΦΑΝΗ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟ- ΓΟΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ

(Συνέχεια από τὸ προηγούμενο)

Κι' ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας, ποὺ πολὺ κατόπιν ἐδέχθησαν πολλές μαγικὲς παραδόσεις, κάπως συγκεχυμένες, ἢ φωνὴ κι' ὁ λόγος ἐνομίσθησαν σὰ δῶρα τοῦ Θεοῦ: «ὕμνειν γὰρ θεοῦς εὐσεβές, τοὺς χαρισαμένους ἀνθρώποις, αὐτοῖς μόνοις, τὴν ἔναρθρον φωνήν» λέγει ὁ Πλούταρχος, ⁽¹⁴⁾ ἀναφερόμενος, ἀσφαλῶς σὲ παλαιότερες παραδόσεις, ποῦχαν κυκλοφορήσει κατὰ τοὺς παλαιότερους χρόνους. Ἄλλ' ὁ λόγος ποτὲ μόνος θὰ ἠδύνατο νὰ κατορθώσει τὰ μαγικὰ αὐτὰ ἀποτελέσματα, χωρὶς τὴ μουσικὴ παρακολούθηση, χωρὶς τὸ μελωδικὸ σιγοψυθίρισμα. Γι' αὐτὸ ὁ ἔμμετρος λόγος ἢ ἡ ποίηση κι' ἡ μουσικὴ κατὰ τοὺς πρώτους χρόνους τῆς σταδιοδρομίας τῆς ἀνθρωπότητας προῆλθαν ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴν, συγκεχυμένως ἐξελίχθησαν καὶ συνεβάδισαν ἐπὶ μακροῦς αἰῶνες, χωρὶς νὰ σκεφθεῖ κανεὶς νὰ τὶς διαχωρίσει.

Καὶ τοῦτο προήρχετο ἀπ' αὐτὴ τὴν οὐσία τοῦ πράγματος: τὸ ἹΕΡΑΤΕΙΟ ἓνα σκοπὸ κυρίως προτίθετο, ὅπως καὶ προηγουμένως εἶπαμε: τὴν καθυπόταξιν τῆς πρωτογόνου βίας, εἴτε βία τῶν φυσικῶν στοιχείων λεγόταν αὐτὴ εἴτε βία τῶν ἰσχυροτέρων. Καὶ δικαίως ἐλέχθη, πῶς ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητος δὲν εἶνε παρὰ ἡ ἱστορία τοῦ Εἰφοῦς ἔχοντος ἀντιμέτωπο τὸν Ἱερεᾶ. Ἄφου λοιπὸν τὸ ἱερατεῖο κατώρθωσε τὸ πρῶτο διὰ τῆς ὀργανώσεως τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, κατόπιν στράφηκε στὸ δεύτερο: Ὅπως ἐξαπατήσει τοὺς ἰσχυροὺς ἀρχηγοὺς τῶν

ὀρδῶν ἓνα μέσο διέθετε: τὴ δημιουργία ἐνὸς ἀνωτέρου θεοῦ, ἕξω τοῦ ἀνθρωπίνου γένους καὶ τὴν δι' αὐτοῦ, τοῦ ἱερατείου, ἀποκλειστικὴ ἐπικοινωνία μὲ τὸν ἀνώτερο τοῦτο θεό. Οἱ μεταφυσικὲς ἐξηγήσεις ποῦδινε στὸν κόσμον, ἡ δημιουργία πνευμάτων κτλ. σ' αὐτὸ συνέτειναν: στὴν τρομοκράτηση τῶν ἰσχυρῶν διὰ τῆς ἐπικλήσεως ἀνωτέρων τινῶν δυνάμεων, στὸ φόβο ἐπὶ τῶν λαϊκῶν μαζῶν. Ἄλλ' ὅπως οἱ ἐπικοινωνίες αὐτὲς κατασταθοῦν ἐπιβλητικώτερες δὲν ἠδύνατο νὰ γίνωνται μὲ τὰπλὰ μέσα συνεννοήσεως καὶ μὲ μέσα παρ' ὄλων κατανοητά. Ἐχρειάζετο ἐπὶ πλέον ἡ μελωδικότερη διοργάνωση τοῦ λόγου κι' ἡ ῥυθμικώτερη ἀπαγγελία του· κι' ἔτσι εὐρέθηκε τὸ ΜΕΤΡΟ παρὰ τοῦ Ἱερατείου. Λέγοντας μέτρο δὲν ἐννοοῦμε γενικῶς τὴν ποίηση, ἀλλὰ τὴν καθυπόταξιν τῶν λέξεων, ποῦ κατὰ τὴν ἀπαγγελίαν ἐπροσέφεροντο μουσικῶς. Ἡ λέξις ΩΔΗ (karmen=χάρμα=γοητεία=chant) κατὰ τοὺς παλαιοὺς χρόνους δὲν ἐσήμαινεν μόνον τὸν ἔμμετρον λόγον, τὴν ἀπαγγελίαν δηλαδὴ μοναχῆ, ἀλλὰ καὶ τὴ μελωδίαν ποῦ τὸν συνώδευε. Νομίζουμε, μάλιστα, πῶς ἡ μουσικὴ προφορά, προηγήθηκα κατὰ πολὺ τῆς ἔμμετρης ποιήσεως, ὅπως τὴν ἐννοοῦμε σήμερον. Ἐπὶ μακροῦς αἰῶνας ἡ λέξις ΠΟΙΗΤΗΣ, ποῦ περιέκλειε μέσα της καὶ τὴ σημασίαν τοῦ ΩΔΟΠΟΙΟΥ—ΜΟΥΣΙΚΟΥ, καθὼς καὶ κεινὴ τοῦ ἹΕΡΕΩΣ ἦσαν συνώνυμες. Ἐσήμαιναν τὸ ΟΝ, ποῦ βαθύτερα παντὸς ἄλλου εἶχε διεισδύσει στὸ μυστήριον τοῦ κόσμου, κατὰ τὶς ἰσχυροὺς ἀντιλήψεις καὶ ποῦ τὶς πεποιθήσεις του μόλις ἀποκάλυπτε στὰ πλήθη καὶ ποῦ τὶς μετέδιδε

(14) Περί Μουσικῆς σελ. 2 ἐκδ. Westphal

κληρονομικῶς στήν τάξη του. Ὑποπεύομαι ἀκόμη, πῶς ὁ λόγος, ὡς πρωταρχικὸ μέσο συνεννοήσεως κι' αὐτὸς δὲν ἦταν κατ' ἀρχὰς κοινὸ κτῆμα ἀλλὰ κτῆμα μόνον τοῦ ἱερατείου. Πᾶν ὅ,τι συντελοῦσε στήν κατασκευτικώτερη κι' ὑποβλητικώτερη ἐπιβολὴ ἐπὶ τῶν πεποιθήσεων τοῦ λαοῦ, μὲ τὴ μεγαλίτερη φροντίδα συνεκεντρῶντο καὶ παρεδίδετο ἀπὸ γενεᾶς σὲ γενεὰ κληρονομικῶς· τίς πρῶτες ἔμμετρος φράσεις κατ' ἀνάγκην ἀκολούθησε ὁ ὄρθμος, γιατί αὐτὸ τοῦτο τὸ μέτρον ὑποβάλλει τὴ συνύπαρξιν τοῦ μουσικοῦ ὄρθμου. Ἀπὸ τῆς στιγμῆς αὐτῆς ἀρχίζει ἡ δημιουργικὴ παράδοσις τῆς μουσικῆς διὰ τοῦ ἱερατείου, ποῦ βαθμηδὸν ὠργάνωσε ὀλόκληρη τὴ Μελωδία. Διὰ τοῦ ἱερατείου βρισκόμαστε σὲ πλήρη δράσιν τῆς μουσικῆς παραδόσεως· «ἡ μαγικὴ ἐπωδὴ» ἦταν πλέον πλήρως ὀργανωμένη.

Μετὰ τὰ γενικὰ αὐτά, εἰδικώτερα χαρακτηριστικὰ τοῦ μαγικοῦ τραγουδιοῦ, κατὰ τινὰς εἰδικούς, ἦσαν τὰ ἑξῆς: «Τὸ μαγικὸ τραγοῦδι ἐνώνει τὴ μελωδία μὲ λόγια συνήθως ἀκατανόητα στὸν ἀμύητο. Στὴ μουσικὴ κατασκευῆ του, ὑπακούει σένα ἀπὸ τοὺς νόμους, τοὺς πιὸ ἐνδιαφέροντας τὴ δράσιν τῆς μαγείας, διατηρούμενο μέχρι τῶν ἡμερῶν μας: στὸ νόμο τῆς ΜΙΜΗΣΕΩΣ, στὸ νὰ ἐπαναλαμβάνει ἢ νὰ ἐκτελεῖ τὴν ἴδια πράξιν. Δὲν ἔχει συνταχθεῖ γιὰ νὰ ἀπαγγελθεῖ προστὰ σὲ πολλούς. Ἀπευθύνεται σένα μόνο: στὸ πνεῦμα τὸ ὁποῖον ὁ ὠδοποιὸς ἐπικαλεῖται. Περιέχει στὴ κατάστασις τοῦ ἐμβροῦν πᾶν ὅ,τι στὸ μέλλον θὰ ἀποτελέσει τὴν κατ' ἐξοχὴν τέχνην. Ἐνας ἀπὸ τοὺς νόμους του, ὁ ὁποῖος παρέμεινε ἀκόμη βασικὸς μέχρι σήμερα, εἶνε ἡ ἐπανάληψιν τῶν formules: ὁ ΡΥΘΜΟΣ,⁽¹⁵⁾ ἡ μυστικότης, ἡ ἀκατανόησις κι' ἡ ὑποβλητικότης συνώδευαν πάντοτε τίς εὐχὰς αὐτῆς, ὡσάκις ἀπηγγέλοντο ἢ ἐψάλλοντο· μέχρι τῶν ἡμερῶν μας ἀκόμη, ὅποτε ἡ μαγεία ἐξακολουθεῖ νὰ θρησκευεῖται ἀπὸ τὰ λαϊκὰ στοιχεῖα, τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ συναντοῦμε στίς μαγικὰς ἐπικλήσεις, διὰ τῶν ὁποίων ἐπιδιώκεται ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὰ πνεύματα. «Καὶ λέγε ταῦτα,

ἀναφέρει χειρόγραφόν τι μαγικόν, στὴ νεοελληνικὴ γραμμῆν, Ῥιγεήλ, Ῥασαφαήλ, Μορῶθ, ἄγιοι ἄγγελοι, καθαρῖσατε τὸ παρὸν δέρμα.... Σενεχρὺ, Ἐλευί, Ἐσωθεν, Ἐμμανουήλ»⁽¹⁶⁾ Κανεῖς δὲν ἀρνεῖται πῶς, παρ' ὅλη τὴ ἐξωτερικὴ γελιοιότητα, ποῦ περικλείουν οἱ λέξεις αὐτῆς, στὸ βάθος τους, ὑπάρχει μιὰ ἀνέκφραστη μουσικὴ, ὅταν ἀπαγγέλλονται. Σήμερον νομίζουμε ὡς ἀστεία τὰ σχετικὰ μὲ τὴ μαγεία. Ἄλλ' αὐτὰ ἀπετέλεσαν τὸ πρωτόκτυπο ἀπὸ τὸ ὁποῖο γεννήθηκε ἕνα ἀπὸ τὰ βαθύτερα συναισθήματα, τὸ συναίσθημα τῆς μουσικῆς καὶ γενικότερα αὐτὸ τὸ συναίσθημα ἦταν ἀνάλογο μὲ τὴν τότε διανοητικὴ κατάστασις. Οἱ ἄνθρωποι ζητοῦσαν νὰ προφυλαχθοῦν ἀπὸ τὴ βία τῶν φυσικῶν στοιχείων καὶ νὰ εὐχαριστήσουν τὰ ἀντικείμενα ἐκεῖνα τῆς φύσεως, ποῦ τοὺς προστάτευαν κατὰ τὸν χειμῶνα ἢ τὴν κακοκαιρία. Ἡ ΑΓΩΝΙΑ προστὰ στὴ ἀγριότητα τῆς φύσεως καὶ ἡ ΙΚΕΣΙΑ, ὅπως αὐτὴ καταπαρῶνθαι διὰ τῶν μαγικῶν ἐπικλήσεων, εἶνε μετὰ τὴ γεννητήσια ὁρμὴ, ἡ ἀφορμὴ τῶν πρώτων μουσικῶν φράσεων.

ΜΕΡΟΣ Β'—Ἡ ΘΡΗΣΚΕΙΑ

Στὴν ἐξέλιξιν τῆς ἡ ἀνθρωπότητα δὲν ἀνεπτυξε παρὰ λίγες πρωτόγονες ἀντιλήψεις γιὰ τὸν κόσμον καὶ τὸν ἄνθρωπον. Τὴν ἔννοια τῶν ἀγαθοποιῶν ἢ κακοποιῶν πνευμάτων, τῶν ἀμορφοποιήτων ἐκεῖνων μεταφυσικῶν ἰδεῶν, μὲ τὸ χρόνον τὴν μεταπλάθει σὲ θεοὺς μὲ μορφή καὶ σχῆμα ἀνθρώπινον. Οἱ φυσικὲς δυνάμεις, οἱ ὁποῖες κατὰ τὴν περίοδο τῆς μαγείας εἶχαν ὑψωθεῖ σὲ πνεύματα, ἤδη τροποποιοῦνται σὲ θεοὺς, συμβολίζοντας τὴν ἴδια πρωτόγονη φυσικὴ βία. Ὀλόκληρο τὸ πάνθεον, ποῦ δημιούργησε ἡ Ἀρεία Φυλὴ, δὲ συμβολίζει παρὰ τὴ βία ἄλλοτε ἰσοροπημένη κι' ἄλλοτε ἀχαλίνωτη. Ἡ θρησκεία, συνεπῶς, δὲν εἶνε παρὰ ἡ ἐξέλιξιν τῆς μαγείας σὲ ΣΥΣΤΗΜΑ ΑΝΘΡΩΠΟΜΟΡΦΙΚΟ. Τὶ ἦσαν τὰ διάφορα μαγικὰ πνεύματα; Οἱ φυσικὲς δυνάμεις, ποῦ κατὰ τίς τότε ἀντιλήψεις ζητοῦσαν τὴν ἰκεσία τῶν ἀνθρώπων, ὅπως καταπαύσουν τὴ βία τους. Τὶ εἶνε τώρα οἱ θεοί; οἱ ἴδιες δυνάμεις σὲ

(15) J. Comparieu Histoire tom. A' σελ. 8.

(16) Πολίτη Σταχυολογία ἐκ μαγικῶν βιβλίων (Παρνασσού tom. ΙΕ' σελ. 180).

σχήματα ανθρώπινα, σὲ σύμβολα μιᾶς ἀνώτερης ποιτικῆς ὑποστάσεως. Ὁ Ζεὺς ὁ καθολικὸς αὐτὸς θεὸς ὄλων τῶν Ἀρείων παράγεται ἀπὸ ρίζα Di—Zi=οὐρανός· εἶνε ὁ πανόπτης τοῦ Αἰσχύλου, ὁ νήφων, ὁ πανθ' ὄρων καὶ παντ' ἀκούων, τῆς Γραφῆς. Τὰ πνεύματα, τὰ ὁποῖα προηγουμένως ἐπλήρωναν τὸν κόσμον, μεταβάλλονται μὲ τὸ χρόνο, σὲ ἀνθρωπομορφικὲς θεότητες· ὁ οὐρανὸς μαζί μὲ τὴν καταιγίδα καὶ τὸν κεραυνὸ πέρνει τὴ μορφή ἑνὸς καθολικοῦ ἀνθρωπομορφικοῦ θεοῦ, καλύπτοντας τὰ πάντα διὰ τῆς παρουσίας του :

Ζεὺς ἔστι αἰθῆρ, Ζεὺς δε Γῆ

Ζεὺς οὐρανός Ζεὺς τοι τὰ πάντα... (1)

Ὁ ἀνθρώπος συνήθως, ἐπιρρεάζεται ἀπ' ὅ,τι βλέπει γύρω του. Καὶ οἱ θεοὶ του κατὰ τὴν περίοδο ταύτη, δὲν εἶνε παρὰ ἀνθρώποι, μὲ τὴν ἴδια του μορφή, ἀλλὰ προικισμένοι μὲ μιὰν ὑπερφυσικὴ θέληση καὶ πνευματικότητα. Ἄλλ' ὅπως, τώρα, ἡ μορφή τῶν Θεῶν ἔχει πάρεϊ σχῆμα περισσότερο καθωρισμένο, τοιουτοτρόπως κι' ἡ ΓΛΩΣΣΑ τῶν ἀνθρώπων, διὰ τῆς ὁποίας οὗτοι ἐπεκαλοῦντο τοὺς Θεοὺς τοὺς ἔχει μορφωθεῖ ἐπὶ τὸ κανονικώτερο. Ἀντὶ τῶν ἀκατανοήτων ἐκείνων πρωταρχικῶν ἐπικλήσεων, ἡδὴ ἡ ΙΚΕΣΙΑ γίνεται διὰ γλώσσης περισσότερο νοητῆς καὶ περίτεχνης, διὰ γλώσσης, ὁ ὁποῖα ἀρχίζει νὰ οργανώνεται γραμματικότερα. Ἄλλ' ἕνας, κυρίως, λαός, μεταξύ τῶν Ἀρείων, εἶνε κείνος, ποῦ διεμόρφωσε τὴν πρωτόγονη μαγεία σὲ θρησκεία ὑπερόχου συμβολικότητος καὶ ζωῆς, ὁ ὁποῖος ἀνύψωσε τὴ γλώσσα καὶ τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν πρωτόγονη κατάστασιν σὲ σημεῖο μιᾶς ἀνεφικτῆς λεπτομερειακῆς ἀπολεπτύσεως. Κι' ὁ λαὸς αὐτὸς εἶνε ὁ ἄρχαιος Ἑλληνικός. Καὶ παρέλαβε βεβαίως οὗτος, ἀναχωρῶντας ὡς ΟΡΔΗ, ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ του κοιτίδα, λιγοστά τινα θρησκευτικὰ καὶ τεχνικὰ στοιχεῖα, ἀλλ' ἐγκαθιστάμενος σὲ τὴν ἑλληνικὴν χώραν, ἀνέπτυξε τὰ ἀρχικὰ ἐκεῖνα στοιχεῖα σὲ πολιτισμὸ σχεδὸν πρωτότυπο καὶ πρωτοφανῆ, σὲ πολιτισμὸ, ποῦ στάθηκε ὑπόδειγμα σὲ ὅλους τοὺς ἄλλους κι' ἰδίως στοὺς μεταγενέστερους εὐρωπαϊκοὺς πολιτισμούς. Καὶ δικαίως ὁ Πλάτων, παραβάλλοντας τὴν πρωτόγονη κοινωνία τῶν Ἑλλήνων, ἡ ὁποῖα εἶχε πολλὰ βαρβαρικά ἦθη, μὲ τὴν ὑψωμένην κοινωνία τῶν χρόνων του ἔλεγε πῶς: «Ὁ,τι περ ἄν

οἱ Ἕλληνες παρὰ βαρβάρων λαμβάνουσι κάλλιον τοῦτο εἰς τέλος ἀπεργάζονται» (2)

Ἀποτελῶντας ἡ ἑλληνικὴ Φυλὴ κλάδο τῆς μεγάλης ἰνδογερμανικῆς φυλῆς, ἀφοῦ πέρασε τὴς Καυκάσιες πύλες, ἀφοῦ διέπλευσε τὸν Ἑλλήσποντον καὶ χύθηκε στὴν Εὐρώπη, ἐγκαταστάθηκε τέλος στὴν Θεσσαλία, στὴν Ἥπειρον καὶ στὰ παράλια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Κι' εἶδαμε προηγουμένως πῶς διεμορφώθησαν τὰ κύρια συναισθήματα τῶν ἀνθρώπων, τὸ συναισθημα τοῦ Ἔρωτος, τῆς Συντηρήσεως καθὼς καὶ κείνο τοῦ Θανάτου. Κι' εἶδαμε, πῶς κατόπιν τὸ ἱερατεῖο, ἐπεχείρησε, ὅπως οργανώσει τὰ συναισθήματα αὐτὰ, πῶς ἔπλασε τὴ Μαγεία καὶ πῶς ἀντιτάχθηκε στὴ βία τῶν ἰσχυρῶν. Κι' ἡ ἑλληνικὴ φυλὴ, διὰ τῶν αὐτῶν σταθμῶν ἐσταδιοδρόμησε κι' ἐφθασε, στὴν ὀριστικὴ κοινωνικὴ τῆς ὀργάνωσης. Ὅ,τι κυρίως παρατηροῦμε μὲ κατάπληξη στὴν ὀργάνωση αὐτὴ εἶνε, πῶς ἡ θρησκεία τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων διατήρησε «ἐν μέτρῳ» ὅλα τὰ πρωτόγονα ἔνστικτα. Τὸ ἱερατεῖο δὲν ὑπέταξε τὴ φυλὴν στοὺς σκοποὺς τοῦ ἀπολύτου. Δὲν ἔπλασε νόμους περιοριστικοὺς κι' αὐστηρὴ νομοθεσία γιὰ κάθε παράβαση τῶν κοινωνικῶν ἔξεων· τὸ ἠθικὸ συναισθημα δὲν ἐβάρυνε στὴ διάπλασιν τῶν ἀνθρώπων. Ἀπεναντίας ὑπεβοήθησε τὴν ἀνάπτυξιν τῆς Φυλῆς σ' ὅλα τὰ σημεῖα, μὴν παρακλῶντας καμμιὰ ζωικὴ ἐκδήλωσιν καὶ μὴν προσπαθῶντας νὰ ἐξαφανοῖσι τὴς ἀρχικὲς πρωτόγονες ὁρμές τῆς. Οἱ Θεοὶ, τοὺς ὁποῖους ἔπλασε τὸ ἱερατεῖο, ἦσαν ἀνώτεροι ἀνθρώποι, γιομάτοι πάθη καὶ σφοδρὰ συναισθήματα, γιομάτοι ζωὴ καὶ κίνησι. ἦσαν πλάσματα, ποῦ πραγματικῶς ἄξιζαν νὰ κατασταθοῦν πρότυπα κι' ἐπιδείγματα. Κι' οἱ Θεοὶ αὐτοί, ὁ Ζεὺς, ὁ Ἀπόλλων, ἡ Δήμητρα, ἡ Ἀθηνᾶ κι' ὅλες οἱ ἄλλες θεότητες τοῦ ἑλληνικοῦ πανθέου δὲν εἶνε κι' αὐτὲς παρὰ φυσικὲς δυνάμεις· δὲν εἶνε παρὰ ἡ ἴδια φύσις στὴν πρωτόγονη μορφή τῆς. Εἶνε ἡ ΒΙΑ ἀπέναντι τῆς ὁποίας ὁ ἀνθρώπος δὲν ἀντιτάσσει παρὰ τὴν ἰκετήρια προσευχὴ του, ὅπως τὸν προστατεύσει κατὰ τὴ στιγμὴ τοῦ κινδύνου. Ἡ πρωταρχικὴ ἑλληνικὴ ποίησις δὲν ἀποτελεῖται παρὰ ἀπὸ τέτοιες ἰκετήριες εὐχῆς, ἀπὸ τέτοια μαγικὰ τραγούδια, διὰ τῶν ὁποίων ἠλπίζαν νὰ με-

(1) Αἰσχύλου Ἀπόσπασμ. 345.

(2) Ἐπινομίς C 10 σελ. 987.

τριασούν τῇ φυσικῇ βία ἢ νὰ ἱκετεύσουν τοὺς θεοὺς, διὰ τῶν ὁποίων ἡ φύσις ἐπροσωποποιεῖτο. Ἡ δὲ ΜΟΥΣΙΚΗ, διὰ τῆς ὁποίας τοῦτο κυρίως ἐπετυγχάνετο ἦταν ἀποκλειστικὸ κτῆμα τοῦ ἱερατείου. Προτοῦ κἂν ἐφανισθεῖ ἡ λυρικὴ ποίηση, προτοῦ κἂν ὀργανισθεῖ κοινωνικῶς ὁ λόγος, προτοῦ κἂν τὸ θέατρο δημιουργηθεῖ «ἡ μουσικὴ ἐν μένοισι τοῖς ἱερεῖσι ἀνεστρέφετο, ἐνοῖς τιμῆν τε τοῦ θείου, διὰ ταύτης ἐποιοῦντο καὶ τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἐπαίνους» λέγει ὁ Πλούταρχος.^(*) Δύο δὲ εἰδῶν ἦσαν οἱ ἐπικλήσεις αὐτοῦς· ἔχομε ἢ ΠΑΙΑΝΑΣ ἢ θρησκευτικὰ ἄσματα γύρω στὸ ΛΙΝΟ. Εἶνε τραγῳδία, δηλαδὴ, καὶ γεννῶνται εἶτε ἀπὸ τὸ θέαμα τοῦ νεκροῦ κ' ἐμπνέονται ἀπὸ τὸ θάνατο· ἢ εἶνε τραγῳδία ποῦ ἐψάλλοντο, ὅπως ἀποτραπεῖ ἐπικείμενος κίνδυνος, ἢ ὅπως ἐκφρασθεῖ εὐχαριστία μετὰ τὸ τέλος τοῦ κινδύνου.^(†)

Τὰ ΜΑΝΤΕΙΑ, οἱ κοινὲς ἐστίες τοῦ ἱερατείου, ἀπὸ τῆς ὁποίας διωχετεύοντο στὶς ἄλλες πόλεις τῆς Ἑλλάδος, οἱ διάφοροι χρησμοί, δὲν ἦσαν ἀρχικῶς παρὰ τὰ μέρη, στὰ ὁποῖα ἡ ΟΡΑΗ ἐγκαταστάθηκε κ' ὅπου τὸ ἱερατεῖο ἄρχισε τὴν δράση του. Γύρω στὰ ἱερὰ αὐτὰ ἰδρύθησαν οἱ πρῶτες ὀργανωμέναι κοινότητες. Ἡ ΔΩΔΩΝΗ λ. χ. τὸ ἀρχαιότερο ὄλον τῶν ἑλληνικῶν μαντείων, τὸνομα τῆς ὁποίας πολλὰς πόλεις ἔφεραν, τὶ συμβόλιζε· τὶ λατρευόταν ἐπὶ τῆς Δωδώνης; Ἀπὸ ρίζα Δι=οὐρανός, βροχὴ, θύελλα, κατόπιν μετέβηε ἐπὶ σημασίᾳ τὴν ὁποίαν τῆς ἔδωκαν οἱ ἀρχαῖοι Γραμματικοί, ὡς συμβολίζοντας τὴ ΓΗ ἀπὸ ρίζα Δι=ΔΙΔΩ, ^(*) ὡς δώτειρα τῶν καρπῶν καὶ τῆς εὐτυχίας. Ὁ Οὐρανός κ' ἡ Γῆ ἀπετέλεσαν γιὰ ὄλους τοὺς Ἀρεῖους τὸ ἀθάνατο ζεῦγος, τοὺς δυὸ μεγάλους τοῦ κόσμου γονεῖς. Ὡστε στὸ ἀρχαιότερο τῶν ἑλληνικῶν ἱερῶν ἐλατρεύετο ἡ Γῆ, ἡ κατ' ἐξοχὴν θεὰ τῆς γονιμότητος καὶ αὐτὴν ἀπευθύνοντο οἱ ἱκετήριες εὐχῆς, ὅπως προσφέρει στοὺς ἀνθρώπους τὰγαθὰ τῆς.^(*) Συνήθως οἱ ἱερεῖς τῆς Δωδώνης ἮΔΟΝ τὸν ὕμνον :

ΓΑ καρπούς ἀνίει διὸ
κλήετε μάτέρα ΓΑΙΑΝ. ^(†)

(*) Περὶ Μουσικῆς σελ. 20 Wespthal

(†) Müller, Ἴστορ. Ἑλλ. φιλ. τόμ. Α'. σελ. 24

(*) Εὐστάθιος εἰς Ἰλιάδ. Π. στιχ. 233.

(*) Στέφ. Βυζάντιος σελ. 249 ἐκδ. Meineke.

(†) Πausanias 1,12,10.

Ἄλλ' ἀποβλέποντας, καθόλου, στὶς τελετὰς, ποὺ ἐλάμβαναν χώραν ἐπὶ τῆς Δωδώνης θὰ παρατηρήσουμε, πῶς στὸ μαντεῖο ἐκείνο ἡ ΜΑΓΕΙΑ καθὼς κ' ἡ ΜΑΓΙΚΗ ΕΠΩΔΟΣ ἦσαν τὰ πρωτεύοντα μέσα, διὰ τῶν ὁποίων κατορθώνετο ἡ ἐκφραση τῶν χρησμῶν. Διὰ τῆς κρούσεως ἀντικειμένων τινῶν καθὼς καὶ διὰ τῶν ἤχων τῶν γύρω δρυῶν, ἐπετυγχάνετο μιὰ περίεργη ΜΟΥΣΙΚΗ, τὴν ὁποίαν οἱ ἱερεῖς ἐξηγοῦσαν, ὅπως αὐτοὶ ἐνόμιζαν προσφορότερα. Τὸ ΠΝΕΥΜΑ ἢ ὁ Θεὸς μιλοῦσε διὰ τῶν μουσικῶν αὐτῶν ἤχων «Ἐστι δὲ καὶ Δωδωναῖον Χαλκεῖον, ὡς μὲν ὁ Δάμων φησὶ, ἀπὸ τοῦ ναοῦ τοῦ Δωδωναίου Διός, τοίχους μὴ ἔχοντος ἀλλὰ τρίποδας πολλοὺς πλησίον ἀλλήλων, ὥστε τοῦ ἐνὸς ἀπτομένου, παραπέμπειν διὰ τῆς ψαύσεως τὴν ἐπήχησιν ἐκάστω καὶ διαμένειν τὸν ἤχον ἄχρις ἂν τις ἐνὸς ἐφάψηται. Προσθετέον οὖν τῷ περιγητῇ Πολέμωνι ἀκριβῶς τὴν Δωδώνην ἐπισταμένω λέγοντι «ἐν τῇ Δωδώνῃ στύλοι δύο παράλληλοι καὶ παρεγγυὲς ἀλλήλων καὶ ἐπὶ μὲν θατέρου χαλκεῖον ἔστιν οὐ μέγα, τοῖς νῦν παραπλήσιον λέβησιν, ἐπὶ δὲ θατέρου παιδάριον ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ μαστίγιον ἔχον. Ὅταν οὖν ἄνεμον συμβῆ πνεῖν, τοὺς τῆς μάστιγος ἰμάτιας χαλκοὺς ὄντας ὁμοίως τοῖς ἀληθινοῖς ἱμάσιν αἰωρουμένους ὑπὸ τοῦ πνεύματος συνέβαινε ψαύειν τοῦ χαλκείου καὶ τοῦτο ἀδιαλείπτως ποιεῖν, ἕως ἂν ὁ ἀνέμος διαμένη» ^(*) Παρ' ὅλες τὶς ἀντιρροήσεις καὶ τὶς διχογνωμίας περὶ τοῦ Χαλκείου καὶ τῶν λεβήτων, τὸ γεγονός ἐστὶν ὡς ἐπὶ τῆς Δωδώνης ἡ ΜΑΓΕΙΑ κ' ἡ μαγικὴ ΕΠΩΔΟΣ εἶχαν πρωτεύουσα θέση. Ἐκεῖ κατὰ πρῶτον ὀργανώθηκε κ' ὁ ΕΜΜΕΤΡΟΣ ΛΟΓΟΣ συστηματικώτερα, ὅπως συνέβηκε κ' ἄλλαχοῦ κ' ἐκεῖ μάλιστα ἐφευρέθηκε κ' ἰδιαίτερο μέτρο, ὅπως ἐκφράζεται μουσικώτερα τὶς μαγικὰς ἐπικλήσεις: Τὸ ΔΩΔΩΝΑΙΟ ΜΕΤΡΟ ἢ ὁ ΜΟΛΟΣΣΟΣ λεγόμενος στίχος «Ἐκλήθη δὲ ἀπὸ Μολοσσοῦ, ΩΔΑΣ ἐν τοιοῦτῳ μέτρῳ εἰπόνος ἐν τῷ ἱερῷ Δωδώνης» ^(*) Τοσοῦτον

(*) Στέφ. Βυζάντιος ἐν λέξει Δωδώνης.

(*) Λογγίνου Σχολ. εἰς Ὑφραστ. σελ. 133.

άλιστα, ἠθέλησαν οἱ ἱερεῖς τοῦ μαντείου ἐκείνου, ὅπως διατηρήσουν τὴν ἀρχέγονη μορφή τῆς καταγωγῆς τους, ὥστε κατὰ τοὺς ὀμηρικούς χρόνους, ὅποτε ὁ πολιτισμὸς εἶχε τοσοῦτον ἀναπτυχθεῖ, αὐτοὶ ἐξακολουθοῦσαν νὰ ντύνονται μὲ ὄρακα καὶ νὰ περιφέρονται ξυπόλυτοι: «χαμαινεῦναι χαμαικοῖται, ἀνιπτόποδες». ⁽¹⁰⁾ Ὁ δὲ Ἡρόδοτος συγχίζοντας τὰ πάντα καὶ μὴ δυνάμενος νὰ ἐξηγήσει τὴν ἀρχέγονη μορφή τοῦ μαντείου, τοὺς μὲν ἱερεῖς θεωροῦσε Αἴγυπτιοὺς, τῆ δὲ γλῶσσα τους ὠνόμαζε βάρβαρη! «Βάρβαροι ἦσαν ἐδόκουν δέ σφι ὁμοίως ὄρακι φθέγγεσθαι» ⁽¹¹⁾

Ἄλλ' εἴτε θεσσαλικὴ θεωρήθηκε ἡ Δωδώνη εἴτε ἠπειρωτικὴ, τὸ γεγονός εἶνε, πῶς αὐτὴ ὑπῆρξε ἡ πρώτη κοινότητα, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἐξορμῶντας ἡ πελασγικὴ φυλὴ, ἡ μετέπειτα δωρικὴ, κατέκλησε ὀλόκληρη τὴν Ἑλλάδα καὶ διέδωκε τὶς ἀρχές τῆς πανταχοῦ. Παντοῦ ἴδρυσε κατὰ τὸ πρῶτον ὑπόδειγμα ἱερὰ καὶ μαντεῖα. Στὸ κυριώτερον δωρικὸ κέντρο, στοὺς ΔΕΛΦΟΥΣ κ' ἐκεῖ κατ' ἀρχὰς δὲν ἐλατρεύετο παρὰ ἡ ΜΗΤΕΡΑ ΓΗ, ὅπως καὶ στὴ Δωδώνη, ἡ δώτερον ὄλων τῶν ἀγαθῶν: «Φησὶ γὰρ δὴ τὰ ἀρχαιότατα Γῆς εἶναι τὸ χρηστήριον καὶ Δάφνιδα ἐπ' αὐτῷ τετάχθαι πρόμαντιν ὑπὸ γῆς» ⁽¹²⁾ Προτοῦ κ' ἀν ἐμφανισθεῖ ἡ μορφή τοῦ Ἀπόλλωνος, κυριαρχῶντας στοὺς Δελφοὺς, κατὰ τοὺς παναρχαίους χρόνους, ἐκτεταμένῃ πρωτόγονη ΜΑΓΕΙΑ εἶχε καλλιεργηθεῖ καὶ στὸ μαντικὸ ἐκεῖνο κέντρο. Κι' ὡς συνέβηκε ἀλλάχ' ἢ κ' ἐδῶ δὲν ἐπιζητοῦσαν, διὰ τῶν μαγικῶν ἐπωδῶν, παρὰ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὰ πνεύματα, ὅπως ταῦτα ἐλεήσουν τὸ ἀνθρώπινο γένος καὶ κατόπιν μὲ τὸ δελφικὸ θεό. Τὸ ἱερατεῖο, ὄχι μόνον τὴν πρωτόγονη βία εἶχε καταδαμάσει, ὄχι μόνον τὴ θρησκεία, εἶχε πλάσει, ἀλλ' ἀπὸ τὸ βράχο ἐκεῖνο κατὰ τοὺς κατόπιν αἰῶνες ἐπεξέτεινε τὴν κυριαχία του σ' ὀλόκληρη τὴν ἐκτεταμένῃ γύρω περιφέρειᾳ, διὰ τῆς ὁργανώσεως τοῦ πολιτικοῦ θεσμοῦ τῶν Ἀμφικτιόνων. Ὡστε στὸ Ἱερατεῖο κ' ἡ ἑλληνικὴ Φυλὴ χρωστάει τὴν συστηματικὴ ὁργάνωσιν τῶν κατοίκων καὶ τὴν ἀνύψωσιν τούτων ἀπὸ τὴν κατάστασιν τοῦ ζῶου καὶ τῆς ὀρδῆς στὸ ἠθικὸ πεδίο τῆς πολιτικῆς

καὶ κοινωνικῆς ἡμερώσεως: τὰ ἱερὰ εἶχαν κατορθώσει τοῦτο ἐξ ὀλοκλήρου. Σαφῶς ὑπέμνησε αὐτὸ κ' ὁ Στράβων, ἀναφέροντας τὰ ἐξῆς σχετικὰ γιὰ τὸ μαντεῖο τῶν Δελφῶν: «Ἵπολαμβάνουσι κατασκευάσαι τὸ Μαντεῖον τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Θέτιδα, ΩΦΕΛΕΙΣΑΙ βουλόμενοι τὸ γένος ἡμῶν. Εἶτα τὴν ὠφέλειαν εἰπὼν, ὅτιεις ΗΜΕΡΟΤΗΤΑ προῦκαλεῖτο καὶ ἔσωφρόνιζε... τὰ μὲν προστάτων, τὰ δὲ ἀπαγορεύων.» ⁽¹³⁾ Αὐτὸ τὸ ὄνομα τοῦ Ἀπόλλωνος σημαίνει τὴ συγκράτησιν, τὴν πειθαρχία τὴν ἀπαγόρευσιν, (ἀπὸ τοῦ ἀπέλλω = ἀπειρώγω) ἀντιπροσώπευε δηλαδὴ τὶς ἀξίες ἐκεῖνες, στὶς ὁποῖες ὀφείλεται ἡ ὁργάνωσιν ὄλων τῶν κοινωνιῶν. Ἄλλ' ὅχι κυρίως μᾶς ἐνδιαφέρει, ὅσον ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ, στοὺς Δελφοὺς κατὰ τὴν παράδοσιν, ὀφείλεται κ' ἡ ἐφεύρεσιν τοῦ ἐθνικότερου μέτρου τῶν Ἑλλήνων: τοῦ ΔΑΚΤΥΛΙΚΟΥ ΕΞΑΜΕΤΡΟΥ: «Μεγίστη δὲ καὶ παρὰ πλείστον εἰς Φημονόην δόξά ἐστι, ὡς πρόμαντις γένοιτο ἡ Φημονόη τοῦ Θεοῦ πρώτη καὶ πρώτη τὸ Ἐξάμετρον ἦσε.» ⁽¹⁴⁾ Ἄλλ' ὄχι μόνον τὸ ἐξάμετρο ἐφευρέθηκε στοὺς Δελφοὺς κατὰ τοὺς παναρχαίους χρόνους, ἀλλὰ κ' ὁ βασικότερος ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΝΟΜΟΣ τῶν Ἑλλήνων, ὁ ΠΥΘΙΚΟΣ λεγόμενος ἐκεῖ ἀναπτύχθηκε καὶ τελειοποιήθηκε. ⁽¹⁵⁾ Τονίζουμε στὸ νημεῖο τουτοῦ, τὴ σύμπτωσιν, ποὺ διακρίνουμε κατὰ τὴν δράσιν κάθε ἱεροῦ. Αὐτὴ εἶνε ταυτισμένη καὶ μὲ τὴν ἐφεύρεσιν ἐνὸς ΜΕΤΡΟΥ ἐνός, δηλαδὴ, νέου μέσου ἐπικοινωνίας μὲ τὴν θεότητα, μέσου κατ' ἐξοχὴν μουσικοῦ ἢ καλλίτερον μαγικοῦ. Ἡ ΙΣΤΟΡΙΑ τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς δὲν εἶνε οὐσιαστικῶς παρὰ ἡ ἱστορία τῶν ποιητικῶν ΜΕΤΡΩΝ. Ἡ ποικιλία τῶν μέτρων δειχνεὶ ἀκριβῶς καὶ τὴν ποικιλία τῶν μουσικῶν τρόπων.

Καὶ δὲν ὑτάγοι ἀμβολία, πῶς ἡ πρωτόγονη ΜΑΓΙΚΗ ΕΠΩΔΩΣ, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει ὅλη τὴ δράσιν τοῦ ἱερατείου κατὰ τὴν περίοδον ταύτην, στὴν ἐξέλιξί τῆς καταστάθηκε ἡ ἀφετηρία ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἀνεχώρησαν ὅλες οἱ μουσικῆς τέχνες τῶν Ἑλλήνων καὶ κυρίως οἱ ὕμνοι στὶς διάφορες θεότητες. Τὶ δὲ ἐπεδιώκετο διὰ τῶν πρώτων ἐπωδῶν

(10) Ἰλιάδ. Π. στίχ. 235.

(11) Ἡροδ. Π. 52, 58.

(12) Ἰλιάδ. Π. στίχ. 235

(13) Στράβων σελ. 595 ἐκδ. Meineke

(14) Πausanias 11, 5, 7

(15) Στράβων σελ. 594 ἐκδ. Meineke

καὶ διὰ τῶν ὕμνων ; Ὅ,τι κί' ἀλλαχοῦ : ἡ πειθαρχία, ἡ ἐξημέρωση, ἡ ἠθικὴ ἀνύψωση, ἡ πεποίθησις, πῶς ὑπάρχει μιὰ ἀνώτερη βία, μιὰ θεότητα, στὴν ὁποίαν καταφεύγοντας, ἐλπίζουμε νὰ κατορθώσουμε, ὅ,τι ζητάμε. Στὴ βάση ὄλων αὐτῶν βρίσκεται ἡ ζωικὴ ἀξία, ἡ ὁποία ἀναγράφηκε στὴν εἴσοδο τοῦ Δελφικοῦ ἄντρου : «Τὸ ΜΕΤΡΟΝ», ἡ ἸΣΟΡΡΟΠΙΑ ἢ ΗΘΙΚΗ ΓΑΛΗΝΗ, ἡ ΑΥΤΟΚΥΡΙΑΡΧΙΑ. Σ' ὅλα τὰ δωρικὰ κέντρα, σ' ὅλες τὶς δωρικὰς κοινότητες, οἱ ἀρχεῖς αὐτῶν ἐπεδιώκοντο κί' ἡ παιδεία στὸ σημεῖο αὐτὸ συνεκεντρώνετο. Ὁ Ἀπόλλων ἦταν ὁ θεὸς τῶν δωρικῶν φύλων.

Ἄλλ' ὅτε πλέον ἡ ζωὴ, καθὼς κί' ἡ τέχνη διέφυγε ἀπὸ τὰ χεῖρα τοῦ Ἱερατείου, ὅταν ἡ μουσικὴ τέχνη ἀναπτύχθηκε κάπως ἀνεξάρτητα, ποτὲ δὲν κατώρθωσε κατὰ τοὺς μεταγενεστέρους χρόνους, ὅπως ἀποβάλλει τὸ θρησκευτικὸ χαρακτῆρα τῆς ἀπολύτως. Τὸ ἱερατεῖο εἶχε μεταβάλλει τὴν πρωτόγονη μαγεία σὲ θρησκεία. Τὸ ἱερατεῖο εἶχε δημιουργήσῃ τὸ λόγο· τὸ ἱερατεῖο εἶχε δημιουργήσῃ τὸ μέτρο· τὸ ἱερατεῖο εἶχε ἐπιβάλλει τοὺς κοινωνικοὺς θεσμοὺς· μένα λόγο τὸ ἱερατεῖο εἶχε ἐπιβάλλει τὰ πλαίσια ἐντὸς τῶν ὁποίων ἔμελλε νὰ ἐξελιχθῆι τόσον ἡ ζωὴ, ὅσον κί' ἡ τέχνη. Τὸ θρησκευτικὸ περιεχόμενον τῶν ἐπικλήσεων ἐπὶ μακροῦς αἰῶνες ἐξακολούθησε νὰ ἀποτελεῖ τὴν βάση τῆς μουσικῆς ποιήσεως τῶν Ἑλλήνων. Κί' ὅταν ἀκόμη ἡ μουσικὴ ποίηση ἢ κοινῶς λεγομένη ΛΥΡΙΚΗ διέφυγε κί' αὐτὴ ἀπὸ τὰ χεῖρα τοῦ ἱερατείου, οἱ πρῶτοι ἀνεξάρτητοι λυρικοὶ δὲν ἐτόλμησαν νὰ καινοτομήσουν σχεδὸν σὲ τίποτε· ἐσεβάσθησαν ἀπολύτως τὴν θρησκευτικὴν παράδοσιν τοῦ ἱερατείου. Οἱ μουσικοὶ νόμοι, τοὺς ὁποίους εἶχαν ἐφεύρει οἱ πρῶτοι ἱερεῖς τῶν θρησκευτικῶν κέντρων, ἔμειναν σχεδὸν ἀμετάβλητοι : «Ἐν γὰρ τοῖς μουσικοῖς νόμοις ἐκάστω διετήρουν τὴν οἰκίαν φύσιν· διὸ καὶ ταύτην τὴν ἐπωνυμίαν εἶχον· νόμοι γὰρ προσηγορεῦθησαν ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι ὡς ἐβούλοντο ἕκαστον νεομοιμισμένον εἶδος» λέγει ὁ Πλούταρχος.⁽¹⁶⁾ Ἄλλ' ὅταν ἡ ποίηση προχώρησε, ὅταν ἐπελήφθηκε εὐρυστάτων θεμάτων, ὅταν καταστάθηκε ἐντελῶς ἀνεξάρτητη, ποτὲ δὲν ἀπέβαλε τὸ θρησκευτικὸ χαρακτῆρα τῆς καὶ τὴ

βάση τῆς ἢ ὁποία εἶνε ἡ ΜΑΓΙΚΗ ΕΠΩΔΟΣ. Σαυτὸν τὸν Ὅμηρον ἔνα μέγα μέρος στίχων ἀναφέρεται σὲ θρησκευτικὰς ἐπικλήσεις πρὸς διάφορας θεότητες. Ἀπ' αὐτὸ μὲ βεβαιότητα δυνάμεθα νὰ κρίνουμε, πῶς ἡ ἐπικλήσις εἶτε μαγικὴ εἶτε ἀνεξάρτητη ἐξακολούθησε νὰ κυβερνάει τὴν σκέψιν τῶν Ἑλλήνων ποιητῶν. Ἐπίσης στὸν Ἡσίοδο βλέπουμε τὰ ἴδια πράγματα. Ἡ μουσικὴ ἐξ ἄλλου παρακολούθησε, ἡ πρὸς λύραν «ΑΣΙΣ», ἡ ΡΑΨΩΔΙΑ, δείχνει τὴν κοινὴν καταγωγὴν καὶ συνεργασίαν τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς, ἡ ὁποία ἐξακολούθησε καθ' ὅλας τὰς περιόδους τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς νὰ ποτελεῖ τὴν βάση τῶν μουσικῶν τεχνῶν. Ἄλλ' ἡ ἠρωικὴ ποίηση, ἀφοῦ ἔδωσε ἕναν Ὅμηρον, κί' ἕναν Ἡσίοδο ἄρχισε νὰ ἐξασθενίζει κί' ἄλλα εἶδη παρουσιάστηκαν, ὅπως ἱκανοποιήσουν τὶς ἀπαιτήσεις τῶν χρόνων ἐκείνων. Ἄντι τῶν ἔσωτερικῶν παραστάσεων, ἀντὶ τῆς ἀντικειμενικῆς μιμήσεως τῶν λαμπρῶν εἰκόνων τῆς φύσεως, τοὺς ποιητὰς ἀπασχολεῖ πλέον ὁ ἔσωτερικὸς ἄνθρωπος, τὰ πάθη του καὶ τὰ συναισθήματά του. Λυρισμὸς αὐτὸ κυρίως σημαίνει : Ἐσωτερικὴ ἐπανάστασις, ἐκδηλουμένη διὰ τῆς ἐκφράσεως τῶν προσωπικῶν πεποιθήσεων τοῦ ποιητῆ.

Κί' ἤδη ἐρχόμαστε στὴν ἀνάπτυξιν ἐνὸς τῶν σκοτεινότερων θεμάτων τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς—ἐρχόμαστε στὴν ἐξέτασιν τῆς ΛΥΡΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΕΩΣ τῶν Ἑλλήνων. Λέγοντας ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ τῶν ἀρχαίων, πρέπει νὰ ἐννοοῦμε ἕνα σύνολον ἀδιάσπαστον, ἀπαρτιζόμενον κυρίως ἀπὸ μουσικῆς, ἔμμετρο λόγου καὶ χοροῦ. Τὸ ὄημα «ποιεῖν» δὲν ἐσήμαινε μόνο τὸ νὰ γράφει κανεὶς στίχους, ἀλλὰ καὶ τὸ νὰ προσαρμῶζει σ' αὐτοὺς τὴν πρέπουσα μουσικὴ ἢ τὸ μέλος καὶ συγχρόνως νὰ διδάσκει καὶ τὸν χορὸν κατὰ τὶς περιστάσεις. Κί' εἶδαμε προηγουμένως, πῶς ἡ μουσικὴ προηγήθη κατὰ πολὺ τοῦ λόγου· αὐτὴ ἔκανε νόμους· δι' αὐτῆς κατορθώοντο τὰ θαυμαστά μαγικὰ ἀποτελέσματα ἐπὶ τῆς φύσεως καὶ τῶν Θεῶν. Ἡ παράβασις συνεπῶς τῶν μουσικῶν ΝΟΜΩΝ θεωρήθηκε πάντοτε σὰ βεβήλωσις. Ὅποτε ὁ μεταγενέστερος ΩΔΩΠΟΙΟΣ, ποῦ συνεδύαζε τὴν μουσικὴν μὲ τὴν ποίησιν, δὲν ἠδύνατο νὰ ἐλευθεριάσει, οὔτε νὰ νεωτερίσει, ὅσον ἀφορᾷ τὴν μουσικὴν, ἐνῶ ἀπεναντίας ἀφήνετο ἐλεύθερος στὸ ΠΕΔΙΟ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ. Καὶ πραγματικῶς τὶ δὲν κατώρθωσαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες λυρικοὶ

(16) Περὶ Μουσικῆς σελ. ἐκ Westphal.

στό πεδίο αὐτὸ τῆς γλώσσας; Ἐπλούτησαν δηλαδή, τόσοσὸν πολὺ τὴν λυρική γλώσσα, ἐποίκιλαν τοσοῦτον τὰ μέτρα, τοσοῦτον ἐχρωμάτισαν τὴ Λέξη, ὥστε καὶ χωρὶς τῆ μουσικῆ παρακολούθησης, σήμερα μένουμε κατάπληκτοι προστὰ στὰ ἀποσπάσματα τῶν Ἑλλήνων λυρικών. Ἀναδίδεται ἀπ' αὐτὰ μιὰ τόση ἀνέκφραστη γλωσσικὴ μουσικὴ, ἕνας τόσοσος μουσικὸς χρωματισμὸς τὰ διαπερνᾷ, ὥστε χρειάζεται πολὺς κόπος γιὰ νὰ μποῦμε στὸ μυστήριον, ἔστω κι' ἐνὸς στίχου ἀρχαίου τινὸς Ἑλληνος λυρικοῦ. Κι' ἔτσι ἐξηγεῖται γιὰτὶ ἡ μουσικὴ, καθὼς λένε, ὑπηρετήσε πάντοτε στοὺς Ἕλληνας τὴν γλῶσσα, πῶς ἡ λέξις ἦταν τὸ πᾶν καὶ ὁ τόνος καὶ τὸ δευτερευόν, κατὰ τὸ ὑπηρετικὸ τῆς λέξεως. Εἶχε φτάσει σὲ τόση ἐκφραστικὴ λεπτομερειακὴ διαύγεια κάθε λέξις, ἐκφραζόταν τόσοσὸν ἀόλυτα τὴ σκέψη καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ ποιητῆ, ὥστε κατ' ἀνάγκην ἡ μουσικὴ ὑποβοηθοῦσε, ἐπέτεινε κι' ἐχρωμάτιζε μουσικῶς τὸ ἰδιολογικὸ τῆς περιεχόμενου. Ἡ δὲ ποικιλία τῶν μέτρων, ἡ ἀπαγγελία, ἡ διαστολὴ φωνηέντων καὶ συμφῶνων κατὰ τὴν προφορὰ, ἡ ἐκζήτηση, τέλος, τῶν πιὸ ὑποβλητικῶν ἐντυπώσεων ἐπὶ τῆς ψυχῆς τοῦ ἀκροατῆ διὰ τῆς ἐκλογῆς τῆς λέξεως, κατέστησαν τὴ λυρική γλῶσσα ἱκανὴ γιὰ κάθε ἐκφραση, γιὰ κάθε χαρακτηρισμὸ, γιὰ τὸ χρωματισμὸ τέλος, παντὸς ψυχικοῦ διακυμαντισμοῦ.

«Καθόλου, λέγει εἰδικὸς τις, οἱ σταθεροὶ κανόνες, ἡ ὑπήχησις τῆς ὀυθμικῆς κινήσεως κι' ἡ συνεχὴς ἄλλ' ὑποτεταγμένη μουσικὴ,

κατέστησεν τοὺς Ἕλληνας ἱκανοὺς νὰ παραγαγουν διὰ τοῦ μέτρου ἐντυπώσεις, τὰς ὁποίας κι' ὁ τολμηρότερος καὶ μελωδικότερος τῶν Ἀγγλων ποιητῶν οὐδέποτε θὰ δνειρευέτο νὰ φθάσει. Κανὲν ἴσως τῶν ἀρχαίων κατορθωμάτων δὲν βρίσκεται τόσοσὸν μακρὰ μαζ, ὅσο τὸ ὑψηλότερον λυρικὸν ποίημα»⁽¹⁷⁾ Ὁ περιορισμὸς τῆς μουσικῆς, ἐνῶ ἀπολέπτυνε τεραστίως τὴ μουσικὴ ὑπήχησις, ἀπειναντίας ἠῦραινεν τὴ γλωσσικὴ ἐλευθεριότητα κι' ἐπέτρπε τοὺς πιὸ λεπτούς, τοὺς πιὸ ἐξεζητημένους μουσικοὺς ἀκροβατισμοὺς στὸ μεταχείρισμα τῆς λέξεως. Ἄλλ' ὅ,τι μέχρι τῆς στιγμῆς αὐτῆς ἀναφέραμε, ἀποτελεῖ κατ' ἐξοχὴν τὴν ἐξέλιξιν τῆς δωρικῆς κοινότητος κι' ἀπαρτίζει τὸ σύνολο τῆς δωρικῆς παιδεύσεως.

Τὸ περιεχόμενον τῆς ἀγωγῆς αὐτῆς ἔδωκε στοὺς Ἕλληνας ὑπέροχα πρότυπα τόσο στὴ ζωὴ, ὅσο καὶ στὴ Τέχνη. Ἐδωκε τὸ μέτρον ἐντὸς τοῦ ὁποίου ὀργανώθηκε ἡ περίφημη ἑλληνικὴ ΓΑΛΗΝΗ. Τὸ ΑΠΟΛΩΝΕΙΟ ΠΝΕΥΜΑ ἔφθασε στὸ ἀπόγειόν του, διὰ τῆς ἀνυψώσεως ὄλων τῶν ἀξιών σὲνα ἀπλησίαστο κορυφωμα : στὴν ἡρεμικὴ ΑΥΤΟ-ΓΚΑΝΟΠΟΙΗΣΗ. Ἡ Σπάρτη κι' ἡ ἀγωγὴ τῆς τοῦ ἔκτου αἰῶνα συμβολίζουσαν τὸ φθάσιμο αὐτὸ κατὰ τὴν κρίσιμην ἐκείνην στιγμὴ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς Ἐθνότητος.

(Ἀκολουθεῖ)

ΦΑΝΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

(17) Cilb. Murray Ἱστορ. Ἑλλ. Φιλ. σελ. 79.





ΑΛΦΡΕΔΟΥ ΠΡΕΣΤΡΩ

GIUSEPPE TARTINI

(ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ)

Ὁ Ἰωσήφ Ταρτίνη ἐγεννήθη στὸ Πυράνο στὴν Ἰστρία τὴν 8 Ἀπριλίου 1692, ὡς φαίνεται στὸ πιστοποιητικὸ τῆς γεννήσεώς του.

Σὲ νεαρὴ ἡλικία ἐστάλη ἀπὸ τοὺς γονεῖς του στὴν Πάδοβα γιὰ νὰ σπουδάσῃ τὰ νομικά, ὅμως ἐκεῖ περισσότερον τὸν ἀπησχόλησαν οἱ ἔρωτες καὶ ἡ ξιφασκία, παρὰ οἱ σπουδές του.

Ἐνώθηκε κρυφὰ μὲ τὴν ἀνεψιὰ τοῦ καρδινάλιου Κορνάρου. Μόλις ἀνεκάλυψεν αὐτὸ ὁ πατέρας του, τὸν ἐξηνάγκασε νὰ μὲνῃ σὺν φυλακισμένον στὲ σπήτι τοῦ, πράγμα ποῦ δὲν ἐστάθη δυνατὸν νὰ παραταθῇ γιὰ πολὺ, καθότι καταδιωγμένος ἀπὸ τὴν οἰκογένειαν τῆς συζύγου του, ἐδέησε νὰ καταφύγῃ μὲ ψεύτικο ὄνομα στὴ μονὴ τοῦ Ἀσίζι.

Στὴν ἡσυχία τοῦ μοναστηρίου καὶ μὲ τὴν ὀδηγία τοῦ μοναχοῦ Boemo, ποῦ ἔπαιζε τὸ ὄργανο στὴν ἐκκλησία τῆς μονῆς, ἔμαθε τὴν Ἀντίστιξι καὶ μόνος του κατώρθωσε νὰ μάθῃ τὸ βιολί. Πῆρε κάποτε ἀδειαν ἐξόδου ἀπὸ τὸ μοναστήρι γιὰ νὰ πάῃ στὴ Βενετία καὶ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ἀκούσῃ τὸν βιολιστὴ Francesco Maria Veracini, τοῦ ἔκανε δὲ τέτοια ἐντύπωσι τὸ παίξιμό του καὶ τόσο πολὺ κατάλαβε τὸ πόσο τοῦ ἔμενεν ἀκόμα νὰ σπουδάσῃ, ὥστε ἀπεφάσισε νὰ ἐγκατασταθῇ στὴν Ancona γιὰ νὰ ἐπιδοθῇ μέρα νύκτα στὴ μελέτη.

Τὸ 1721 ξαναγύρισε στὴν Πάδοβα, ὅπου ἀφοῦ ἐσυμφιλιώθῃ μὲ τοὺς συγγενεῖς τῆς συζύγου του, διωρίσθη πρῶτο Βιολί στὴ Congrega τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου, μὲ ἐτήσιο μισθὸ 400 δουκάτα.

Πρέπει νὰ σημειωθῇ, ὅτι στὸν δέκατον ἑγδοὸν αἰῶνα ἡ μουσικὴ στὶς μεγαλοπρεπεῖς ἐκκλησίες τῆς Ἰταλίας (Basiliche) διήλθε μιὰ χρυσή ἐποχὴ. Ὡς καὶ σήμερον συνειθίζεται (ἰδίως στὴν μεσημβρινὴν Ἰταλία) στὶς ἐκ-

κλησίες αὐτὲς ὑπῆρχεν ὀρχήστρα καὶ χορφεῖα σὲ δύο ὀμάδες. Ἐκείνη τῆς χορφεῖας μὲ δεκάξη φωνές, μεταξὺ τῶν ὁποίων περιλαμβάνοντο οἱ λευκὲς φωνές (sopraniste) καὶ μιὰ ἄλλη ὀμάδα ἀπὸ 14 ἐκτελεστάς. Συνειθέστατα διωρίζοντο δύο μαέστροι διευθύνται μεγάλης ἱκανότητος. Εἰμπορεῖ εὐκολὰ νὰ φαντασθῇ κανεὶς τὴν καλλιτεχνικὴ τελειότητα τῶν μουσικῶν ἐκτελέσεων, ποῦ στὶς ἐκκλησίες αὐτὲς, ἐλάμβανον χώραν καὶ ποῦ—εἶνε πολὺ παράδοξο—δὲν ἀπαιτοῦσαν παρὰ μιὰ μικροτάτη δαπάνη. Καὶ γιὰ νὰ ἀποδειχθῇ τοῦτο, ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε, ὅτι ὑπάρχουν δύο ἀποδείξεις καλλιτεχνῶν ἐκτελεστῶν Βιόλας di discanto (dessue de Viola) οἱ ὁποῖοι γιὰ μιὰ δοκιμὴ καὶ δύο ἐκτελέσεις (Messa e Vespro) εἰσέπρατταν τὸ ποσὸν μιᾶς Ἰταλικῆς δραχμῆς καὶ δέκα σολδίων.

Οἱ ἀποδείξεις αὐτὲς ποῦ ἀναφέραμε ὑπάρχουν ἀκόμα στὰ ἀρχεῖα τῆς congrega, παραβαλλόμενες δὲ μὲ τὸ συμβόλαιον, ποῦ ἔκανε ὁ Ταρτίνη, φανερώνουν τὴν μεγάλην ἐκτίμησι, ποῦ εἶχεν ἡ ρηθεῖσα congrega γιὰ τὸν καλλιτέχνη, ὥστε νὰ ἀποφασίσῃ ἡ τελευταία νὰ βαρύνῃ τὸ ταμεῖο τῆς μὲ τὸ μεγάλο γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ποσὸν τῶν 400 δουκάτων ἐτησίως.

Στὴν ἐποχὴ τοῦ Ταρτίνη ἡ Congrega τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου ἐκυβερνᾶτο ἀπὸ τὸν ἐξαιρετικὸν ἐκείνον μουσικὸ ποῦ ὑπῆρξεν ὁ Padre Francesco Antonio Vallotti (1697—1780) Φραγκισκανὸς μοναχός, θεωρούμενος ὕστερα ἀπὸ τὸν Cl. Merulo, Squarcialupi, Valeute, Frescobaldi, ὡς ἕνας ἀπὸ τοὺς περιφημότερους ὀργανιστάς τῆς ἀρχαίας Ὀργανιστικῆς Ἰταλικῆς σχολῆς. Ἦταν ἕνας μεγάλης ἀξίας θεωρητικὸς καὶ διδάσκαλος τοῦ ἀββᾶ Vogler, ὁ ὁποῖος ἐδίδαξε τὴν

αντίστιξι στον Μάγερμπερ και στον Βέμπερ.

Ο Ίωσήφ Ταρτίνη κρίνεται ως ένας διάδοχος του Corelli. Δεν υπήρξεν ένας ανακαινιστής στην τέχνη, αλλά στα έργα του ή μορφή φάνηκε λιγώτερο αυστηρή. Διατηρώντας τις μεγάλες αρετές του Corelli προσθέτει σ' αυτήν ένα έντελως μεσημβρινό πάθος. Αποφεύγει να γράφη δυσκολίες, που σκοτίζουν το κοινό, και οι μελωδικές του γραμμές και δύσκολες και αν είνε, διατηρούν πάντοτε την ίδια αγνότητα ύφους.

Ο αριθμός των συνθέσεων του, σονατών, κοντσέρτων, τριό, μελετών κ.τ.λ. είνε μέγιστος, αλλά δυστυχώς απ' αυτές ένας μικρός αριθμός μόνον έχει εκδοθή. Στην βιβλιοθήκη του Αγίου Αντωνίου της Πάδοβας υπάρχουν πλείστα άλλα έργα, περισσότερα δέ από εκατό κοντσέρτα και δλα ανέκδοτα.

Πηγή έμπνεύσεως στη μουσική του δημιουργία υπήρξε για τον Ταρτίνη συνήθως το διάβασμα ποιητών ιδίως του Πετράρχη, του Μεταστασίου και του Τάσσου. Απ' αυτόν εξηγούνται οι τίτλοι και τὰ motti μερικών σονατών του, μεταξύ των οποίων αναφέρουμε την «Έγκαταλειφθείσα Διδώ» (sol minore) «Imperator» (ribem) και την περίφημη «Iltrillo del Diavolo» για την οποία διηγούνται, ότι ο Ταρτίνη, ώνειρευθή κάποτε, ότι είχε πωλήσει την ψυχή του στο Διάβολο και ότι ο τελευταίος για ανταπόδοσι του υπεσχέθη να του προσφέρει τις υπηρεσίες του. Στην παράκλησι του Ταρτίνη να του παίξει ο Διάβολος Βιολί, ο τελευταίος εξετέλεσε μιὰ θαυμασία σονάτα, την οποίαν ο Ταρτίνη έπροσπάθησε να γράψη όταν ξύπνησε, μα του κάκου.

Μολαταυτα συνθέσε ένα κομμάτι, το οποίον ώνόμασε «La Sonata del Diavolo» και το οποίον είνε ίσως το καλύτερό του έργον, αλλά τόσο κατώτερο απ' εκείνο, που είχαν ακούσει στ' όνειρό του, ώστε να τον κάνην να πη με θυμό, ότι θα είχε σπάση το όργανό του και θα είχαν αποχαιρετήση τη μουσική, αν θα εμπορούσε με άλλο τρόπο να εκέρδιζε το ψωμί του,

Διδακτικά έργα του Ταρτίνη άξια να αναφερθούν είνε: 50 variazioni σε μιὰ Gavotta του Corelli. «Η τέχνη του δοξαριού», έργον αυτό πολυ χρήσιμο και για το δοξάρι και για τις τρύλλιες. Ο Ταρτίνη μάς άφησεν άκόμη και μιὰ ένδιαφέρουσα σειρά επιστημονικών έργων, μεταξύ των οποίων διακρίνεται μιὰ μελέτη για τις άνοισες και κατι-

οσες έπερείσεις (arroggiature) στο βιολί, καθώς και για την τρύλλια, τρέμολο, και τον άτελη τρύλλο (mordente) κ.τ.λ.

Ο Ταρτίνη είνε άκόμα ο έφευρέτης των λεγομένων «Suoni di combinazione» οι όποιοι αντιπροσωπεύουν την περίπτωσι κατά την όποιαν δια της ταυτοχρόνου αποδόσεως δύο ήχων (ένα διάστημα) άκούεται ένας τρίτος.

Πρέπει επίσης να αναφερθή μεταξύ των έργων του και μιὰ έπιστολή, την όποιά έγραψε στην έκλεκτή μαθήτριά του Maddalena Lombardini (άργότερα Madame de Sirmen,) διάσημη βιρτουόζα του δεκάτου όγδόου αιώνος και πρώτη μεταξύ των συνθετριών γυναικών. Η έπιστολή αυτή είνε μεγίστης σημασίας για τους σπουδαστάς του βιολιού, δημοσιευμένη το 1770 στην «Europe littéraire» και μεταφρασμένη κατόπιν σε διάφορες γλώσσες.

Ο διάσημος Vieuxtemps έλεγεν, ότι ή έπιστολή αυτή θα έπρεπε να έδημοσιευετο και να έτειχοκολλάτο σε όλες τις σχολές Βιολιού.

* *

Δεν υπήρξε ποτέ πλήρης ή εύτυχία στη ζωή του Ταρτίνη. Ήταν μὲν ούτος γεμάτος από δόξα και τιμές, στην οικογένειακή του όμως ζωή υπήρξεν άτυχέστατος έξ άφορμής του άνυποφόρου δυστρόπου χαρακτήρος της συζύγου του, στον όποιον άντέτασσε σωκρατικήν ύπομονή. Έπειδή δὲν είχε παιδιά, είχε συγκεντρώσει δλη τη στοργή του στους μαθητάς του, για τους όποιους μόνον έζούσε. Ήσον πολυάριθμοι και προσέτρεχαν σ' αυτόν από όλες τις χώρες της γής, σε σημείον, ώστε να τον ώνομάσουν μάεστρο των έθνών. Μεταξύ αυτών αναφέρουμε, τον Nardini, τον Manfredi, τον Ferrari, τον Pasqualino, τον Carminati, τον Pugnani ο όποιος υπήρξε διδάσκαλος του Viotti, Pagin και La Hussage και ο όποιος έγγραψε για τον Ταρτίνη ότι «Λόγια δεν βρίσκω για να εκφράσω τον θαυμασμό και την κατάπληξι, που μου έπροξένησεν ή άγνότης του ήχου του, ή έκφρασις, ή μαγεία της δοξαριάς του, με μιὰ λέξι, ή άπόλυτη τελειότης της τέχνης του.

Σ' δλη την χρονική περίοδο, που μεσολαβεί μεταξύ του 1721 και της έποχής του θανάτου του (26 Φεβρουαρίου 1770) ο Ταρτίνη έκτός από μιὰ τριετή διαμονή στην Πράγα, έζησε στην Πάδοβα, ως πρώτο Βιολί της έκκλησίας του Αγίου Αντωνίου. Στα τελευταία του χρό-

νια όμως, ασθενήσας, αναγκάσθηκε να ελαττώση τὸν ζήλο του γιὰ τὴν ἐργασία καὶ νὰ παίξῃ στὴν ἐκκλησία μόνον ὁσάκις τὰ ἀδύνατα νεῦρα τοῦ τὸ ἐπέτρεπαν.

Ἡρεμα καὶ γαλήνια παρέδωσε τὴν ψυχὴν του στὸ Θεὸ σὲ ἡλικία 78 ἐτῶν, συνοδευμένος ὡς τὸ τέλος του ἀπὸ τὴν ἀγάπη τῶν μαθητῶν του, καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Nardini, ὁ ὁποῖος ἐξεκίνησεν ἐπὶ τοῦτω ἀπὸ τὴν Βολωνία γιὰ νὰ δῆ γιὰ τελευταία φορὰ τὸν ἀγαπητὸ του μαέστρο.

Ὁ Tartini ἄφησε μιὰ ἀρκετὰ σημαντικὴν περιουσίαν.

Ὁ Vallotti, μολονότι δὲν ὑπῆρξε στὴ ζωὴν του ἕνας ἀπὸ τοὺς καλυτέρους φίλους τοῦ Tartini, συνέθεσε καὶ ἀφιέρωσε στὴ μνήμη του ἕνα Requiem, τὸ ὁποῖον ἐξετελέσθη στὴν κηδεαία του, ἢ ὅποια, ὅπως διηγοῦνται, ὑπῆρξεν ἐκτάκτως ἐπιβλητικὴ καὶ τὴν ὁποίαν ὁλόκληρος ὁ πληθυσμὸς τῆς Πάδοβας ἀκολού-

θησε, τιμῆ αὐτῆ τὴν ὁποίαν μόνον ὁ Παλαιστρίνα, μεταξὺ τῶν μουσικῶν, εἶχεν ὡς τότε.

Ἀκόμη ὑπάρχει τὸ σπῆτι, ὅπου ἑκατοικοῦσεν ὁ Tartini στὴν Πάδοβα, εἶνε ἀπλὸ καὶ φτωχικὸ ἀλλὰ, μεγάλης σημασίας γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης, ἀρκεῖ νὰ σκεφθῆ κανεὶς ὅτι σ' αὐτὸ ὁ μέγας καλλιτέχνης συνέθεσε ὅλα τὰ ἔργα του ὑποφέροντας τὰ πάνδεινα ἀπὸ τὶς παραξενιὰς τῆς γυναίκας του, ἢ ὅποια δὲν εἰμποροῦσε νὰ ὑποφέρῃ τῆ... μουσικῆ.

Στὸ Πυράνο ἔστησαν πρὸς τιμὴν του ἕνα μνημεῖο, μιὰ ἀπλῆ δὲ πλάκα μὲ τὰ λόγια: «Joseph Tartini sibi et conjugisnae posuit» σκεπάζει τὰ ὀστέα τοῦ μεγάλου Μαέστρου, ποῦ ἀναπαύονται στὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης.

ΑΛΦΡΕΔΟΣ ΠΡΕΣΤΡΩ

Ἀθῆναι. Αὐγούστος 1928

ΑΠΟ ΤΟ ΕΠΙΣΤΟΛΑΡΙΟ ΤΟΥ ΒΕΡΔΙ

Ἐξ ἀφορμῆς τῶν ὄσων εἰς προηγούμενο φύλλο τῶν Μ. Χ. ἔγραψεν ὁ κ. Βαλτεσιώτης γιὰ τὶς κρίσεις τοῦ Βέρδι περὶ τῶν συγχρόνων τοῦ μουσουργῶν, ὁ βαρύτονος κ. Ξηρέλλης μᾶς ἀπέστειλε ἀπὸ τὴν Ἰταλία σὲ μιὰ του ἐπιστολὴν τὰ παρακάτω χαρακτηριστικὰ μὲ μερικὰ ἀποσπάσματα ἐπιστολῶν τοῦ μεγάλου συνθέτου τῆς Αἰντάς.

Τὸ ἐπιστολάριον τοῦ Verdi εἶνε ἕνα μεταλλεῖο ἀνεξάντλητο ἀπὸ πληροφορίας, ποῦ χαρακτηρίζουν τὸν ἄνθρωπον καὶ τὴν τέχνην του. Στὴν ἀλληλογραφίαν του μὲ τὸν Conte Opprandino Arrivabene, ποῦ δικτηρήθηκε πάνω ἀπὸ πενήντα χρόνια, ὁ Verdi ἐξέφρασε τὲς ἰδέες του γιὰ τὸ κάθε τι, γιὰ τὴν τέχνην, γιὰ τὴν πολιτικὴν καὶ γενικῶς γιὰ τὴν ἰδιωτικὴν του ζωὴν.

Εἶναι γνωστὸ πῶς ὑπῆρξεν ἐχθρὸς κάθε σχολῆς καὶ εἶχε τὴν ἀντίληψιν, ὅτι ὁ μουσικὸς πρέπει ν' ἀκολουθῆ μόνον τὴν ἔμπνευσίν του καὶ τὴν ἀτομικὴν του κλίσιν.

Αὐτὲς τὲς ἰδέες ὁ Verdi ἐκφράζει στὸ πολὺ ἐνδιαφέρον γράμμα, ποῦ παραθέτω :

S. Agata 14 Ἰουλίου 1875

«...Δὲν θὰ ἤξερα νὰ σοῦ 'πῶ τί θὰ βγῆ ἀπ' αὐτῆ τῆ μουσικῆ ζύμωσι. Ὁ ἕνας θέλει νὰ εἶνε μελωδικὸς ὡς τὸν Bellini, ὁ ἄλλος ἄρμονιστάς ὡς τὸν Meyerbeer. Ἐγὼ δὲν θὰ ἠθελα οὔτε τὸ ἕνα, οὔτε τὸ ἄλλο, καὶ θὰ ἐπιθυμοῦσα ὁ νέος ὅταν κἀθεταί γιὰ νὰ γράψῃ νὰ μὴ σκέφτεται ποτὲ πῶς εἶναι οὔτε μελωδικός, οὔτε ἄρμονιστάς, ρεαλιστῆς, ἰδεαλιστῆς, μελλοντιστῆς, οὔτε ὅλοι οἱ διαβόλοι, ποῦ φέρουν αὐτὲς τὲς σχολαστικότητας. Ἡ μελωδία καὶ ἡ ἄρμονία δὲν πρέπει νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο, παρὰ μέσα στὸ χέρι τοῦ ἀρτίστα γιὰ νὰ κἀνῃ Μουσικὴ καὶ ὡς θ' ἄρθῃ μιὰ μέρα, ποῦ δὲν θὰ μὴλᾶ πειὰ κανεὶς οὔτε γιὰ μελωδία, οὔτε γι' ἄρμονία, γιὰ Γερμανικὴ ἢ Ἰταλικὴ σχολή, γιὰ παρελθόν, γιὰ μέλλον κ.λ.π. τότε ἴσως θ' ἄρχισῃ ἡ κυριαρχία τῆς τέχνης. Μία ἄλλη δυστυχία τῆς ἐποχῆς εἶνε ποῦ ὅλα τὰ ἔργα αὐτῶν τῶν νέων εἶναι φρούτο τοῦ φόβου. Κανένας δὲν γράφει μ' αὐταπάρησιν καὶ ἡ μόνη σκέψις, ποῦ τοὺς κυριεῖται ὅταν κἀθονται γιὰ νὰ γράψουν εἶναι νὰ μὴν κἀνουν

ἐχθρό τους τὸ κοινὸ, καὶ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν εὐνοια τῶν κριτικῶν. Ἐσὺ μοῦ λές πῶς ὀφείλω τίς ἐπιτυχίες μου στὴν ἔννοια τῶν δύο σχολῶν. Ἐγὼ δὲν τὸ σκέφθηκα ποτέ.

Μ' αὐτὸ εἶνε μιὰ παληὰ ἱστορία, ποῦ ἔχει ξαναλεχθῆ ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους. Λοιπὸν φίλε μου Arrivabene μείνε ἤσυχος· ἡ τέχνη δὲν θὰ χαθῆ καὶ πιστεψέ με πῶς οἱ μοντέρνοι ἔχουν κάνει κάτι.»

Επίσης κι' αὐτὸ τὸ γράμμα, γραμμένο ὕστερ' ἀπὸ δέκα σχεδὸν χρόνια, εἶναι συστημένο στὸ φίλο του Arrivabene κι' ἐκφράζει μίαν ἐνδιαφέρουσα γνώμη γιὰ τὸν Puccini, ποῦ τότε ἀκριβῶς ἔβγαине ἔξ' ἀπ' τὸ πέλαγο στὴ στεριά.

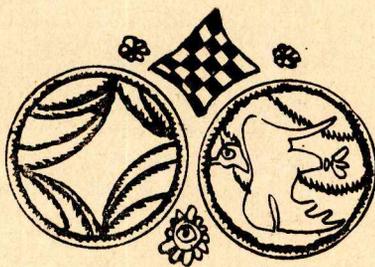
10 Ἰουνίου 1884

«...Ἦκουσα νὰ μιλοῦν καλὰ γιὰ τὸν μουσικὸν Puccini. Εἶδα ἕνα γράμμα, ποῦ λέει πολλὰ καλὰ πράγματα. Ἀκολουθεῖ τίς νέες τάσεις, καὶ εἶνε φυσικό, ἀλλὰ μένει δεμένος στὴν μελωδία, ἡ ὁποία δὲν εἶνε οὔτε νέα,

οὔτε παληά. Φαίνεται ὅμως, ὅτι κυριαρχεῖ σ' αὐτὸν τὸ συμφωνικὸ στοιχεῖο· τίποτα τὸ κακὸ. Μονάχα πρέπει νὰ βαδίξῃ με προσοχή. Ἡ ὄπερα εἶνε ὄπερα καὶ ἡ συμφωνία εἶνε συμφωνία· καὶ δὲν πιστεύω μέσθ σὲ μιὰ ὄπερα νὰ εἶε ὠραῖο ἕνα συμφωνικὸ παραγέμισμα, γιὰ μόνον τὴν εὐχαρίστησι νὰ κάνῃ τὴν ὀρχήστρα νὰ χορεύῃ. Ἐκφράζω τὴ γνώμη μου ἀπλούστατα, χωρὶς ν' ἄχω τὴν ἀξίωσι πῶς λέω κάτι σωστό, ἴσως μάλιστα με τὴν βεβαιότητα πῶς ἔχω πῆ κάτι ἀντίθετο στὶς ἀντιλήψεις τῶν μοντέρνων, Ὅλες οἱ ἐποχές ἔχουν τὸ δικό τους τύπο. Ἡ ἱστορία θὰ πῆ ὕστερότερα ποιὰ εἶνε ἡ καλὴ καὶ ποιὰ ἡ κακὴ ἐποχή. Ποιὸς ξέρει πόσοι στὸ 600 ἔχουν θαυμάσει ἐκεῖνο τὸ σονέτο τοῦ Achilini: Indate o fuochi κ. λ. καλλίτερα ἴσως κι' ἀπὸ ἕνα τραγοῦδι τοῦ Dante!...»

Μιλάνο 29/928

ἙΠΡΕΛΛΗΣ



INTERMEZZO

(ΔΙΑ ΠΙΑΝΟ)

Μουσική

ΑΛ. ΚΟΝΤΗ

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, featuring a bass clef in the left hand and a treble clef in the right hand. It includes a *rit.* (ritardando) marking and a *M.G.* (Mezza Giocosa) tempo change. The third system shows a dynamic shift to *f* (forte) and includes markings for *acceler.* (accelerando) and *sosten.* (sostenuto). The fourth system concludes the piece with a *tempo.* marking, a dynamic range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte), and a *cresc. molto.* (crescendo molto) instruction.

M. G.

ff p M. G.

This system contains the first two measures of the piece. The right hand begins with a fortissimo (ff) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The left hand features a melodic line with a mezzo-forte (M. G.) dynamic marking.

mf cresc agitato ff

This system contains measures 3 through 6. The right hand has a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a crescendo (cresc) and an agitato (agitato) section, and ends with a fortissimo (ff) dynamic. The left hand has a melodic line with a mezzo-forte (M. G.) dynamic marking.

sosten. tempo sf mf sf

This system contains measures 7 through 10. The right hand has a sostenuto (sosten.) section, followed by a tempo section. The left hand has a melodic line with a fortissimo (sf) dynamic marking.

ff p sf

This system contains measures 11 through 14. The right hand has a fortissimo (ff) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and ends with a fortissimo (sf) dynamic. The left hand has a melodic line with a fortissimo (sf) dynamic marking.

ff

This system contains measures 15 through 18. The right hand has a fortissimo (ff) dynamic. The left hand has a melodic line with a fortissimo (sf) dynamic marking.

8va. *pp* *rall.*

This system features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats. The music is marked with *pp* (pianissimo) and *rall.* (rallentando). The right hand plays a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dashed line with '8va.' above it indicates an octave transposition for the right hand.

tempo. *p mf*

This system continues the piece with a *tempo.* (tempo) marking. The dynamics are *p mf*. The right hand has a more active melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. The time signature is 5/4.

f *p mf*

This system shows a dynamic shift to *f* (forte) in the right hand, followed by *p mf*. The left hand continues with a consistent accompaniment. The time signature is 5/4.

fff *sosten.*

This system features a very loud *fff* (fortissimo) dynamic. The right hand has a dense, textured passage. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A *sosten.* (sostenuto) marking is present. There are '8va.' markings above the right hand staff.

tempo. *p* *mf* *ff*

The final system on the page returns to *tempo.* The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The right hand has a melodic line, and the left hand has a complex accompaniment. There are '8va.' markings above the right hand staff.

M.G.

ff p subito. *piu piano.* *p rall.* *rabato*

tempo. *p* *f* *mp* *mf* *Stringenda*

f. gre. *gre.*

f *sast.* *ff* *sff* *tempo.*

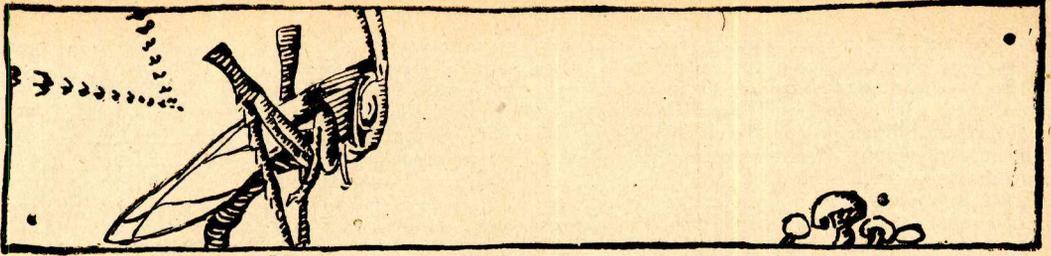
f. gre.

sff *ff dim.* *sosten. molto.*

f. gre.

p *pp* *ppp*

Σχεδίασμα Μουσικής Μιχαήλ Κωνσταντινίδου.



ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΕΛΙΚΩΣ ΘΡΙΑΜΒΕΥΕΙ.— Διαπιστώνουμε τὸ ἐξαιρετικὰ εὐχάριστον γεγονός, ὅτι ὁ ἰδεολόγος ἀγὼν, τὸν ὁποῖον διεξάγουν τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ἐναντίον τοῦ παιδαγωγικοκαλλιτεχνικοῦ ἐκτροχιασμοῦ, ποῦ ἐπῆλθε κατὰ τὰ τελευταῖα ἰδίως χρόνια ἐξ αἰτίας τῶν διαφόρων τυχοδιωκτικῶν τῆς τέχνης στοιχείων, ποῦ παρεισέφευσαν εἰς τὰ περισσότερα λεγόμενα ὄφειδα μας, ἀγὼν ὁ ὁποῖος, σημειωτέον, ἤρχισε πολὺ πρὸ τῆς ἐκδόσεως τῶν Μ. Χ. στὶς στήλες τοῦ ἡμερησίου τύπου ἀπὸ τοὺς εὐαρίθμους πρωτεργάτας τοῦ περιοδικοῦ (μὲ τὸν καλλιτεχνικὸν διευθυντὴν τῶν Μ.Χ. εἰς τὴν πρώτην γραμμὴν), εὐρίσκει ὀδὸν ἐυρύτερη ἀπήχηση εἰς τὸ κοινόν.

Λαθὴν στὶς παραπάνω σκέψεις μᾶς ἔδωσαν ἀρ' ἑνὸς τὰ ἀλεπάλληλα συγχαρητήρια, ποῦ λαβαίνουμε γραπτὰ (ὅπως τὸ δημοσιευόμενον γράμμα τῆς κ. Γκολάκη) καὶ προσφορικά, καὶ ἀφ' ἑτέρου μερικὰ δημοσιεύματα τοῦ τύπου.

Σιγὰ, σιγὰ καὶ ἐκεῖνοι, ποῦ ἕως χθὲς ἀκόμα, εὐρίσκαν τὶς ἐπικρίσεις μας γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν κατάστασι τοῦ τόπου μας ὡς ὑπερβολικὴν ἀρνησιν, ἄκρως ριζοσπαστικὲς κλ., ἤδη ἀρχίζουν νὰ ὁμολογοῦν τὴν οἰκτρὰν κατάστασι τῶν μουσικῶν μας, ἰδίως τῶν ἐπιχειρηματικῶν, ἰδρυμάτων.

Χαρακτηριστικὸν τοῦ πράγματος εἶναι, ὅτι καὶ οἱ συντηρητικώτεροι, οἱ περισσότερον προσκείμενοι πρὸς τὰ διάφορα μουσικὰ ἰδρύματα ἐπιχειρηματικά καὶ μὴ—ὅπως ὁ μουσικὸς συνεργάτης τοῦ «Ἐλ. Βήματος» εἰς τὰ τελευταῖα περὶ τῶν Ὁδείου γράφομενά του—ὁμολογοῦν, οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, ὅσα ἀκριβῶς καὶ ἡμεῖς καὶ πρὸ τῆς ἐκδόσεως τῶν Μ.Χ. ἐπανειλημμένως ἐγράφαμεν—ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν καταπολεμοῦντες τὴν ἀγωνα ἐρασιτεχνικὴν κατεῦθυνσιν τῶν ὄφειδων κ.λ. καὶ τώρα ἰδίως τὴν ἐγκληματικὴν ἐλαφρότητα τῆς ἀπονομῆς τῶν διπλωμάτων, τὴν ἀνεπάρκειαν τῶν περισσοτέρων χρισθέντων καθηγητῶν τῶν μουσικῶν μας ἰδρυμάτων καὶ τὴν ἀνάγκη τῆς ἐπισημοποιήσεως ἐνὸς ὄφειδου—ὡς εἶναι δὲ εὐνόητον προκρίεται γιὰ τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν—γιὰ νὰ τεθῆ τέρμα εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν καὶ ἠθικὴν κατὰπτωσι, καὶ τὸν ἐξευτελισμὸν τοῦ μουσικοῦ ἐπαγγέλματος, τῶν ὁποίων εἶναι ὑπεύθυνοι ὠρισμένοι γνωστοὶ ἀρριβισταὶ τῆς τέχνης, ποῦ προσπαθοῦν νὰ κρύψουν τὴν παχίην ἀμάθειαν καὶ καλλιτεχνικὴν ἐπάρκειάν τους ὑπὸ τὸ προσωπεῖον τῆς σοβαροφανεῖας.

Ἀπὸ τὴν πανηγυρικὴν αὐτὴν ἀναγνώρισιν τῆς κοινῆς γνώμης γιὰ τὸ δίκαιον καὶ ἠθικὸν τοῦ ἀγῶνος μας ἐξαιροῦνται φυσικὰ οἱ ὀλίγοι ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι ἔχοντες συμφέρον νὰ διατηρηθῆ

εἰς τὰ ὄφειδ' ἢ παροῦσα οἰκτρὰ κατάστασις ἐδελουτφλοῦν, τὰ βλέπουν ὅλα εἰς τὰ καλλιτεχνικά μας πράγματα τελεία καὶ ὑποκριτικὰ διορριγγύνουν τὰ ἱμάτιά τους, διότι ἀποτολμοῦμε νὰ μὴν τοὺς ἐξυμνοῦμε, ἐν ἀντιθέσει στὰ μίσθαρνα ὄργανά τους, ἀλλὰ νὰ κλητηριάσουμε μὲ παρηγοσίαν τὴν σαθρότητα τῆς καταστάσεως, χαρακτηρίζουν δὲ, ἐν ἀδυναμίᾳ νὰ ἀνασκευάσουν τὰ ὅσα ἡμεῖς μὲ σοβαρὰ ἐπιχειρήματα ὑποστηρίζουμε, τὲς αἰτιολογούμενες ἐπικρίσεις μας ὡς ἐπιθέσεις ἀριστεριζόντων τῆς καλλιτεχνικῆς κριτικῆς.

Περὶ τὸν νὰ σημειωθῆ, ὅτι ἡ γνώμη τῶν ἀτόμων αὐτῶν οὔτε βαρύνει καθ' ὅλου, ἀλλὰ οὔτε καὶ μᾶς ἐνδιαφέρει. Γιὰ μᾶς δὲ ποῦ μὲ μεγάλες θυσίες διεξάγουμε τὸν ἀγῶνα ὑπὲρ τῆς ἐξυγιάνσεως καὶ ἀναπλάσεως τῆς καλλιτεχνικῆς μας ζωῆς, εἶναι ἐξαιρετικὰ παρήγορη καὶ ἐνισχυτικὴ ἡ ἀναγνώρισις ὡς πρὸς τὴν πικρὴν ἀλήθειαν τῶν γραφομένων μας καὶ ἀπὸ τοὺς πῖδ μακαρίους, τοὺς εὐχαριστημένους ἀπὸ τὴν κατάστασιν, πράγμα ποῦ ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν κατὰ μέγα μέρος ἠθικὴν ἐπιτυχίαν τῶν προσπαθειῶν μας, διότι ἡ ἀναγνώρισις τῆς σαθρᾶς καταστάσεως ἀπὸ τὸ κοινόν, ἀσφαλῶς θὰ ἐπιφέρει καὶ τὴν διόρθωσιν τῶν κακῶς κειμένων, πράγμα, ποῦ αὐτὸ καὶ μόνον ἐπιδιώκομε μὲ τὸν ἀγῶνα, ποῦ ἀναλάβαμε. Ἀσφαλῶς δὲν εἰμπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι: ἡ ἀλήθεια, ἂν καὶ ὀλίγον βραδύνην ἢ ἄποτε, τελικῶς ὁμῶς πάντοτε θριαμβεύει.

Αἱ ΣΥΜΦΩΝΙΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ.— Βρισκόμεθα στὴν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποῖαν οἱ διευθύνοντες τὸ ἔργον τῶν συμφωνικῶν μας συναυλιῶν πρέπει νὰ ἀρχίσουν νὰ φροντίζουν γιὰ τὸ πρόγραμμα τῶν ἐργασιῶν τῆς νέας χειμερινῆς μουσικῆς περιόδου.

Εἶνε ἀναμφισβήτητον καὶ τὸ ἐπανελάβαμε πολὺς φορὲς ὡς τώρα—ὅτι ἀφότου τὴν διευθύνσιν τῶν συναυλιῶν γιὰ τὶς ὁποῖες μιλάμε ἀνέλαβε τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν, ἐπαρουσίασαν οἱ τελευταῖες μιὰν αἰσθητὴ καλλιτέρευσιν καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐκτέλεσιν καὶ γιὰ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν μορφωτικὴν τους κατεῦθυνσιν, ἐν σχέσει μὲ ὅ,τι ἦσαν τὴν ἐποχὴν, ποῦ τὶς διηύθυνεν ὁ μακαριὰ τῆς μνήμης «Σύλλογος συναυλιῶν».

Μολαταῦτα ὑπάρχουν φαίνεται ἀκόμα καὶ οἰψοστηρίζοντες τὴν ἰδέαν τῆς ἀνασυγκροτήσεώς τους, κατὰ τὸ παλῆθ σύστημα ποῦ ἐδοκίμασθη καὶ ἀπέτυχεν. Ἐνας ἀπὸ τοὺς ὑποστηρικτὰς τοῦ συστήματος αὐτοῦ εἶνε καὶ γνωστὸς διακεκριμένος ξένος μουσικὸς, ὁ ὁποῖος σ' ἕνα ἀρ-

θη, πού είχε δημοσιεύσει πρὸ μηνῶν σὲ πρωϊνὴ ἔφημερίδα, τάσεται ὑπὲρ τῆς ιδέας τοῦ νὰ διευθύνονται οἱ συμφωνικῆς μᾶς συναυλίες ἀπάνω κάτω ὅπως πρῖν, ἀπὸ ἓνα Σύλλογο δηλαδὴ, στὸν ὁποῖον νὰ ἐλάμβαναν μέρος ὅλα τὰ ὄφειδα μας, μὲ δύο καλλιτεχνικοὺς ἀντιπροσώπους τὸ καθένα, στὸ διοικητικὸ συμβούλιο.

Πολὺ λυπούμεθα, πού δὲν μᾶς εἶνε δυνατόν νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὴν γνώμην αὐτὴν τοῦ ξένου μουσικοῦ, τοῦ ὁποῖου ἐκτιμούμε πάντως τὴν εὐγενὴ πρόθεσιν, πού εἶχεν ὅταν ἔγραφε τὸ ἄρθρον αὐτό, πού προαναφέραμε.

Θὰ ξέρη οὗτος ἴσως τὴν πολὺ σοφὴν ἑλληνικὴ παροιμία: «ὅπου λαλοῦν πολλοὶ κοκκόροι κτλ.», πολλοὶ δὲ κοκκόροι ἐλαλοῦσαν εἰς τὸ παρελθόν στὸν «Σύλλογον τῶν συναυλιῶν» γιὰ τὸν ὁποῖον λόγον ἡ ζωὴ τοῦ τελευταίου ὑπῆρξεν ἀνώμαλη καὶ ἀφύσικη καὶ γιὰ τὸν ὁποῖον λόγον οὗτος διελύθη. Ὁ γράψας τὸ ἄρθρον, πού ἀναφέραμε δὲν ξέριε τὰ πρόσωπα καὶ τὰ πράγματα στὸν μουσικὸν μᾶς κόσμον, δὲν ξέριε ὅτι στὸν κόσμον τῶν ὄφειδων μᾶς ὑπάρχουν μερικὰ διαλυτικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ὀπουκαὶ ἂν ἀναμυχθῶν φέρωνται τὴν καταστροφὴν καὶ τὴν ἀποσύνθεσιν, (ὅπως τὴν ἔφεραν καὶ στὸν Σύλλογον τῶν συναυλιῶν) καὶ ὅτι ἂν τὰ στοιχεῖα αὐτὰ θὰ ἀναμυγνόντο καὶ στὸν σύλλογον, πού ἐπενόησεν ὁ ξένος ἀρθρογράφος (πράγμα πού θὰ ἦταν μοιραῖον νὰ συνέβαινε) θὰ ἔφεραν ἀσφαλῶς τὴν ἀποσύνθεσιν καὶ τὴν διάλυσιν.

Τὸ ὅτι σ' ἓνα Σύλλογον συμφωνικῶν συναυλιῶν, ὅπου θὰ ἐλάμβαναν μέρος τὰ ὄφειδα μας (ἓνα τῶν ὁποίων εἶνε ἐτοιμοθάνατο), θὰ ἦταν πλουσιώτερον τὸ πρόγραμμα τῶν συναυλιῶν, ἐπειδὴ δῆθεν θὰ ἐλάμβαναν μέρος σ' αὐτὲς καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα ἀπὸ ὅλα τὰ ὄφειδα, δὲν θὰ ἦταν ἓνας λόγος νὰ ἔφευγαν οἱ συμφωνικῆς συναυλίες ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Ὁφείδου γιὰ νὰ τις ἀνελάβανεν ὁ σύλλογος αὐτός. Στὶς συμφωνικῆς συναυλίες—διευθυνόμενες ἀπὸ τὸ Ὁφείδον τῶν Ἀθηνῶν, πού εἶνε τὸ ἡμεπίσημον μουσικὸν ἴδρυμά μας, τὸ ὁποῖον ἔδειξεν ὡς τώρα ὅτι στὸ ἔδαφος αὐτὸ ἔδρασε καλὺτερα ἀπὸ ὅτι ἔδρασαν ἄλλοι—στὶς συμφωνικῆς συναυλίες, ἐπαναλαμβάνομε, θὰ εἰμποροῦσαν πολὺ καλά νὰ ἐλάμβαναν μέρος καὶ ἐκλεκτὰ καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα ὄλων τῶν ἄλλων Ὁφείδων καὶ ἄλλων μουσικῶν σωματείων, ὅπως ἔγινε καὶ πέρσι, προσκαλούμενα ἀπὸ τὸ Ὁφείδον τῶν Ἀθηνῶν.

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ὉΦΕΙΔΟΥ ΑΘΗΝΩΝ. —

Εἰς τὰ πολὺ σοβαρὰ καὶ μὲ σοβαρότατα ντοκουμέντα καταγεληθέντα ὑπὸ τοῦ κ. Φ. Σακελλαρίδου εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» γιὰ ὅσον ἀφορᾷ μερικὰ τρωτὰ τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεως τοῦ Ὁφείδου Ἀθηνῶν ἡ διεύθυνσις κ.λ. τοῦ ἐν λόγω Ὁφείδου δὲν ἐθεώρησεν ὡς τώρα ἀναγκαῖον νὰ ἀπαντήσῃ μολοντί προεκλήθη πρὸς τοῦτο ἀπὸ τὰ Μ. Χ.

Ἐχομε πολὺ εὐμενεῖς διαθέσεις ἀπέναντι τοῦ Ὁφείδου Ἀθηνῶν καὶ εἴμεθα πάντοτε πρόθυμοι νὰ ὑποστηρίξουμε τὰ νόμιμα δικαιώματά του. Ταύτοχρόνως ὅμως ἔχομε τὸ καθήκον νὰ ἐξετάσωμε καθ' ὅλην τὴν ἔκτασιν—μέχρις ἐξαντήσεως τοῦ θέματος—ἓνα σοβαρότατον μουσι-

κοεκπαιδευτικὸν ζήτημα, τὸ ὁποῖον διὰ τῆς ἐπιστολῆς τοῦ ὁ κ. Σακελλαρίδου ἔθεσε πρὸ τῆς ἀντιλήψεως τοῦ κοινοῦ καὶ τὸ ὁποῖον καιριώτατα μειώνει τὸ γόητρον τοῦ μουσικοῦ ἰδρυμάτος τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς. Ἐπαναλαμβάνομεν ὅτι καὶ εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος ἔγραψαμε :

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ἐν ἀναμονῇ τῆς ἀπαντήσεως τῶν ἀρμοδίων τοῦ Ὁφείδου Ἀθηνῶν εἰς τὴν ἐπιστολὴν τοῦ κ. Σακελλαρίδου, ἐπιφυλάσσονται νὰ διατυπώσουν τελικῶς τὴν γνώμην τους γιὰ τὸ ζήτημα αὐτό—μὰζὺ μὲ τὰ σχετικὰ γενικώτερα ἐξ αὐτοῦ συμπεράσματα—ζήτημα, πού φαίνεται ἐξαιρετικῆς σοβαρότητος.

ΜΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΑΥΤΟΚΤΟΝΙΑ.— Ἡ κ. Σοφία Σπανοῦδη εἰς πρωϊνῆν ἔφημερίδα, τῆς ὁποίας εἶνε συνεργάτις τίλλει τὰς τρίχας τῆς κεφαλῆς τῆς γιὰ τὴν ἀειοθρήνητην καὶ ἐξευτελιστικὴν κατάστασιν, στὴν ὁποία εὐρίσκονται ἀπὸ παιδαγωγικῆς ἀπόψεως τὰ ὄφειδα μας, εἰς τὰ ὁποῖα γίνεται «τὸ κακὸν τῆς ἀθρόας καὶ ἐνεξελέκτου εἰσροῆς τῶν μαθητῶν (δεσποινιδίων μαθητριῶν θὰ ἐλέγαμε ἡμεῖς) οἱ πλείστοι τῶν ὁποίων εἶναι ἀπολύτως ἀντιμουσικαὶ καὶ ἀντικαλλιτεχνικαὶ φύσεις» ἐπειδὴ «τὸ θράσος εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν μᾶς ζωὴν ἐκμεταλλεῖται τὸν συμφῶν εἰς κάθε νεοσοφίστην (ὅπως ἡ δική μας) κοινῶς στομισμὸν διὰ καθαρῶς ἐπιχειρηματικοῦ σκοποῦς εἰς βάρος τῆς τέχνης».

Ἡ ἀρθρογράφος συνεχίζουσα ὑποστηρίζει, ὅτι ἓνα κρατικὸν μουσικὸν ἴδρυμα θὰ ἔθετε φραγδὸν καὶ εἰς τὸ σκανδαλώδες ζήτημα τῆς αὐθαιρέτου δημιουργίας καθηγητῶν τῆς μουσικῆς ἐντελῶς παρ' ἄξιαν. Ἐκεῖ δὲ πού ἐξανίσταται εἰς τὸ ἔπακρον εἶναι γιὰ τὸ ὅτι ἀφορᾷ τὸ ἦθος καὶ τὸν χαρακτῆρα πολλῶν καθηγητῶν κ.λ. τῆς μουσικῆς «ἐν ὀνόματι τῆς ὁποίας (εἶναι τὰ λόγια τῆς αὐτῆς) συντελοῦνται σήμερον παρασκευαστικῶς αἱ ταπεινότεραι καὶ ἀνηθικώτεραι μηχανορραφίαι φθάνουσαι μέχρις ὅλοκληρωτικοῦ ἐξευτελισμοῦ καὶ τοῦ ὀνόματος ἀκόμα τοῦ καλλιτέχνου».

Μὲ μεγάλην εὐχαρίστησιν βλέπομεν, ὅτι ἡ κ. Σ. συμφωνεῖ ἐπὶ τῆλον μὲ τὰ ὅσα ἐπὶ τοῦ προκειμένου ζητήματος ὑπεστήριξαν ὡς τώρα τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» καὶ τὰ ὁποῖα ὁ διευθυντὴς αὐτῶν ἀπὸ ἐτῶν ὑπεστήριξεν εἰς τεχνοκρατικὴν ἀρθρογραφίαν του, ἰδίως εἰς τὴν «Πρωτῶν».

Τὸ περίεργον μόνον εἶναι, ὅτι ὁ καλλιτεχνικῶς καὶ ἠθικῶς κατώτερος αὐτὸς κόσμος τῶν «ὀφείδων» εἰς τὸν ὁποῖον «συντελοῦνται παρασκευαστικῶς αἱ ταπεινότεραι καὶ ἀνηθικώτεραι μηχανορραφίαι» κ.τ.λ. γιὰ τὸν ὁποῖον ὁμιλεῖ εἰς τὸ ἄρθρον τῆς καὶ τοῦ ὁποῖου τὴν ἐκμηδένισιν ζητεῖ, εἶναι κατ' ἐξοχὴν καὶ κατὰ τὸ πλείστον ὁ ἴδιος ἀκριβῶς ἐκεῖνος κόσμος μερικῶν ἑθνικῶν ὀφείδων (!) μὲ τὸν ὁποῖον αὐτὴ στενωῶς συνδέεται καὶ τοῦ ὁποῖου τὴν δράσιν διθυραμβικῶς ἐξυμνοῦσε συστηματικῶς ὡς πρὸ ὀλίγου ἀκόμα εἰς τὰ διαφημιστικὰ τῆς δημοσιεύματα.

Πρόκειται δηλ. περὶ καλλιτεχνικῆς . . . αὐτοκτονίας τῆς Κας Σπανοῦδης.



“Η ΕΛΕΝΗ ΣΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ,, ΤΟΥ ΡΙΧΑΡΔΟΥ ΣΤΡΑΟΥΣ

«Η Έλένη στην Αίγυπτο», είναι το τελευταίο μελόδραμα του Ριχάρδου Στράους, που άνεπιβίβασθη στη σκηνή του Opernhaus της Δρέσδης το καλοκαίρι και έσημείωσε μεγάλην επιτυχία.

Ίδου τι γράφει για το έργο αυτό ο μουσικοκριτικός κ. Α. Μπρούζεμαν στο περιοδικό «Η μουσική της σήμερα».

Η υπόθεση του λιμπρέττου είναι η εξής:

Ο Μενέλαος επανέφερε την περιλάλητη συντρόφισσά του από την Τροία στην Σπάρτη. Το θέατρο εϋθύμων λογομαχιών μεταξύ των δύο συζύγων. Η σκέψις ότι η Έλένη του υπήρξεν έρωμένη όχι μόνο του Πάριδος, αλλά και των αδελφών του τελευταίου και παιδός ξέρε, και άλλων άκόμα, βασανίζει το Μενέλαο σε τέτοιο βαθμό, ώστε είναι έτοιμος «να ξεπλύνη την ντροπή στο αίμα», μη λογαριάζοντας προφανώς για τίποτε το αίμα χιλιάδων πολεμιστών που χύθηκε κατά το διάστημα δέκα μακρών έτών πολέμου, εξ άφορηής της Έλένης... Τώρα όμως πρόκειται για ζήτημα προσωπικής φύσεως, μεταξύ αυτού και της συζύγου του. Πλην για να ρυθμισθῆ ένα τέτοιο προσωπικό ζήτημα, παρεμβάλλεται πάντα σαν εμπόδιο η ασυλόγηστη άγάπη—και γι' αυτό άδάμαστη—του Ο Μενέλαος αισθάνεται για την Έλένη... Έν τῷ μεταξύ η άνάμνησις της ντροπής, που σαν κρυφό σίδερο του έχει έμψηχθῆ στο στήθος, σε μία ώριμην στιγμή, τόσο πολύ ισχύει σ' αυτόν, ώστε γεννά τον φόβον, ότι οι ήμέρες η οι στιγμές της ωραιότατης προδότριας είναι μετροημένες. Στο σημειον αυτό, μία νεαρή αιγύπτια μάγισσα, η Αϊθρά, έπεμβαίνει κάνοντας να ναυαγήσῃ το πλοιο—η ιδιότης της ως έρωμένης του θεού της θαλάσσης, της δίνει τη δύναμη να προβαίνει σε παρόμοιες πράξεις—κατόπιν δέ, σώζει το νουαγιασμένο ζευγος φιλοξενώντας το στο θαλάσσιο παλάτι της. Το γεγονός ότι αισθάνηθην ο Μενέλαος στεροδ το έδαφος κάτω από τα πόδια του, δεν αλλάζει την άποφασι, που όσο πάει γίνεται πιο σταθερή του πιο άδικημένο και ύβρισμένο από την Ιστορία συζύγου. «Ωστε η Αϊθρά, η οποία, δεν ξέρουμε το γιατί, έχει μια μεγάλη συμπάθεια για την Έλένη, ευρίσκειται στην ανάγκη να έπινοη πάντα νέα μέσα για να την σώση από τα μένη του συζύγου της. Η άλληθια είναι, ότι η Αϊθρά, με την ισχυρή μαγική της δύναμη, κα με την βοήθεια του ισχυροτάτου έρωμένου της Ποσειδώνος, θα ειμπορούσε να έχώριζε τους δύο για πάντα, αλλά φαίνεται, ότι

έβαλε στο κεφάλι της να καταστήση το ζευγος αυτό, ύστερα από τόσα και τόσα, ευτυχισμένο. Δημιουργεί γι' αυτό, δίπλα στην άλληθινή, μιαν Έλένη φάντασμα, την οποίαν παραδίδει στα μένη του συζύγου. Την ώρα δέ που ουτος σε μιαν έκρηξι θυμού την σκοτώνει, η Αϊθρά, βρίσκει ένα νέο στρατήγημα για να δώση μιá λύσι στη μεπερδεμένη ιστορία. Δέμε δέ μεπερδεμένη, καθότι η άλληθινή Έλένη, κάθε άλλο παρά πεθαμένη, μένει πάντα στο παλάτι της Αϊθράς, και ο Μενέλαος θα ειμπορούσε να την συναντήση από τη μια στιγμή στην άλλη.

Και, να μας, φθάνουμε στην εξήγησι του τίτλου και σε μιá εξυπνη έπινοήσι, την οποίαν ο λιμπρετίστας Hofmannsthal όφειλει στον Εϋρουπίδη, η καλύτερα σε μιá μυθολογική παράδοσι που μετεχειρίσθηκε ο τελευταίος. Ο Hofmannsthal, λοιπόν, θέτει την Αϊθρά του να πῆ ότι η Έλένη την οποίαν άπήγαγεν ο Πάρις και που υπήρξεν άφορημη του δεκαετούς πολέμου μεταξύ Έλλήνων και Τρώων, δεν ήταν παρά ένα φάντασμα και, ότι ο Μενέλαος είχε πια σκοτώσει το φάντασμα αυτό. Η άλληθινή του Έλένη ήταν πάντα το πρότυπον των συζύγων. Ο Έρμης την είχε φέρει μακρυνό από το θέατρο των πολεμικών έπιχειρησεων και άκριβος στην Αίγυπτο, για να την φυλάξη άγγικτη στον αγαθό Μενέλαο. Έπειδι δέ είχε περάσει πια κάθε κίνδυνος, η Αϊθρά την είχε φέρει κοντά της και «Άγαπητε Μενέλαε, να η άλληθινή σου σύζυγος»... Ο ύπεραγαθός Μενέλαος, ξαναβλέπει την Έλένη του, στολισμένη και μεταμορφωμένη στο Institut de beauté της Αϊθράς σε Έλένη Αιγυπτία, και παραδίδεται σε μιá τρελλή χαρά.

Έδώ το μελόδραμα θα ειμπορούσε να λεχθῆ τελιωμένο, έπειδι όμως η βραδυά δεν είχε περάσει παρά μόνο κατά το ήμισυ, ένας χορός πνευμάτων ύπαγορεύει ότι αυτή η λύσις δεν θα ήταν τελεία, ένψ η Έλένη προτείνει ένα γαμήλιο ταξείδι σε μακρυνές χώρες, οι οποίες αντιπροσώπευαν την σκηνοθεσία του δευτέρου μέρους του μελοδράματος. Η ίδια Αϊθρά, δείχοντας ένθουσιασμό για την ιδέαν αυτήν άποφασίζει, μαζί με τους άλλους ότι... το μελόδραμα πρέπει να συνεχισθῆ ως που να συμπληρωθῆ η βραδυά,

Το δεύτερο μέρος, η η δευτέρα πράξις, τελευταία και μεγάλη, όπως η πρώτη, μάς κάνει να ξανασυναντήσουμε το ζευγος σε μιá έρημη άφορικανική χώρα, άποφασισμένο να ξαναπεράσῃ εκεί μιá καινούρια σελήνη του μέλιτος. Το πράγμα όμως καθί-

σταται γηήγορα αδύνατο, καθότι ο Άλταρ, ο βασιλεύς της ερήμου, ανακαλύπτει τὰ δύο περιστερία, έρωτεύεται... φυσικά τὴν Ἑλένη, καὶ θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ τὴν κάνει δική του, μὴ λογαριάζοντας τὰ μεγαλείτερα δικαιώματα τοῦ Μενέλαου. Σὰν νὰ μὴν ἔφτανε αὐτὸ, καὶ ὁ Ντα-ούντ, ὁ υἱὸς τοῦ ἀφρικανοῦ ἐκεῖνου βασιλέως. ἀγαπάει τὴν Ἑλένη μὲ ὅλη τὴ φλόγα τῶν 16 ἐτῶν του. Βλέποντας τὶς νέες αὐτὲς ἀπειλές, ὁ ἀγαθὸς Μενέλαος ἀντιλαμβάνεται ὅτι, αἰγυπτία ἢ μὴ αἰγυπτία, ἡ Ἑλένη εἶνε μιά σύζυγος, πάρα πολὺ ὄρατα, ἡ ὁποία θὰ τοῦ εἶνε πάντα ἀφορμὴ τῶν συμφορῶν. Τὸ πρῶτο θῦμα τοῦ μένουσ τοῦ εἶνε ὁ Ντα-ούντ, τὸν ὁποῖον σκοτώνει κατὰ τὴν διάρκειαν ἐνὸς κυνηγιοῦ. Ἄπὸ τὴν καταδίωξι τοῦ πατέρα, ὁ ὁποῖος θὰ ἤθελε νὰ ἐκδικηθῆ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ παιδιοῦ του, σώζει τὸν Μενέλαο ὁ ἄφοβος ἄγγελος φύλακας ποῦ εἶνε ἡ Ἀϊθρά, ἡ ὁποία ἐμφανίζεται ἔξωρα γιὰ νὰ διορθώσῃ τὰ πάντα. Ἐν τῷ μεταξῦ, γιὰ ἐννάτη φορὰ ὁ Μενέλαος ἀποφασισμένος νὰ τιμωρήσῃ τὴν Ἑλένη, ὁρμᾷ μὲ τὸ μαχαίρι σὸ χέρι, ἐναντίον της. Ἡ τελευταία, ἀποθῶντας τὴν Ἀϊθρά, ἡ ὁποία θέλει νὰ τὴν σώσῃ, ὄχι μόνον περιβάλλει τὸν Μενέλαο μὲ τὸ γοητευτικὸ βλέμμα μιάς grande amoureuse, ἀλλὰ ἀποκαλύπτει σ' αὐτὸν, ἡσυχά χαμογελῶντας, ὅτι δὲν ὑπάρχει παρὰ μία μόνη Ἑλένη καὶ ὅτι ὅλα τὰ ἄλλα δὲν ἦταν παρὰ μία ἀπάτη....

Ἡ Ἀϊθρά, κεραυνοπληκτη γιὰ τὴν τόλμη τῆς Ἑλένης, καταφεύγει σ' ἕνα τελευταῖο τέχνασμα: τὴν ἴδια αὐτὴ στιγμή ἡ μάγισσα κάνει νάρθη ἀπὸ τῆ Σπάρτη τὸ κοριτσάκι τοῦ Μενέλαου καὶ τῆς Ἑλένης, τὴν Ἐρμιόνη, τὴν ὁποῖαν ὀδηγεῖ πρὸς τοὺς γονεῖς της, ποῦ βρίσκονται σὲ ρῆξι. Ἄλλ' ἡ ἐμφάνισις τοῦ ἀθῶου κοριτσιοῦ δὲν χρησιμεύει πειὰ παρὰ γιὰ νὰ συμπληρώσῃ καὶ τὰ σταθεροποιήσῃ μιά συμπύλωσι ποῦ εἶχεν ἤδη γίνει. Ὁ Μενέλαος πάντα, καὶ μὲ ὅλα ὅσα συνέβησαν, τρελλὸς ἀπὸ ἔρωτα γιὰ τὴν Ἑλένη, εἶνε τελεωτικά νικημένος ἀπὸ αὐτὸν τὸν ἔρωτα, καὶ ἔχει πετάξῃ μακριὰ τὸ μαχαίρι. Καὶ ἐνῶ τὸν βλέπουν νὰ ξεκινᾷ γιὰ ταξίδι μὲ τὴν γυναικα του καὶ μὲ τὸ παιδί του γιὰ νὰ γυρίσῃ στὸ Ἀνάκτορο τοῦ στῆ Σπάρτη, πέφτει ἡ αὐλαία....

* * *
Ὁ Ριχάρδος Στράους εἶνε πάντοτε ὁ ἀριστοτέχνης πολυφωνιστῆς, ποῦ μᾶς δίνει καὶ στὸ μελόδραμα αὐτὸ τὴν ἴδια νευρική, ἀνήσυχη ἐμφαντική καὶ ιδιότροπη μουσική, γεμάτη ἀπὸ εὐφωνικὲς καὶ κακοφωνικὲς συγχορδίες, καὶ ἀπὸ ἕνα ἀνὰ χροματισμό. Τὸ πᾶν γεννᾷ γενικῶς ἴσως μίαν ἐντύπωσι πλήξεως, ἐνίοτε ὁμοῦ καὶ μεγαλείου. Στὴν πάντα τρικυμιωμένη θάλασσα τοῦ ὀρχηστρικοῦ αὐτοῦ σχολίου, ἐπιπλέει τὸ τραγοῦδι (canto), ἄλλοτε ἀσύλληπτο καὶ ἄλλοτε καθαρὸ καὶ εὐδιάκριτο σὰν οὐράνιο τόξο. Μία ἀπὸ τῆς καλύτερες βαγνερικὲς ἀρχές, ἐκεῖνη τῆς σωστῆς ἀπαγγελίας καὶ τοῦ καταληπτοῦ τοῦ κειμένου, φαίνεται ἐδῶ σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου θυσιασμένη στὸ παράξενο καὶ στὴν ἔμφασιν. Δέκα, εἰκοσι νότες τραγοιδισμένες ἐπάνω σὲ μιά μόνη συλλαβὴ δὲν εἶνε σπάνιο πρᾶγμα στὴν παρτιτούρα αὐτῆ. Συνῶν, ἐν τούτοις, σὰ κῶμα σημεῖα ἢ ἐμπνευσίς εἶνε πολὺ βαγνερική. Μολαταῦτα, τὸ μελόδραμα, στὸ σύνολο του, δὲν εἶνε μόνον μιάς ἀφραστῆς τεχνικῆς δυνάμεως (ἀπὸ συμφωνικῆς μόνον ἀπόψεως καὶ ὄχι ὡς λυρικό μελόδραμα) καὶ πλουσιώτατο σὲ timbres καὶ σὲ

χρώματα, ἀλλὰ ἔχει καὶ ἀρκετὲς ὄρατες σελίδες γιὰ νὰ ἀρέσῃ σ' ἕνα εὐκόλο νὰ ἐνθουσιασθῆ κοινῶ. Καὶ τὸ ὅτι εἰμπορεῖ παντοῦ νὰ βρῆ ἕνα τέτοιο κοινὸ ὁ δοξασμένος Μαέστρος, δύναται νὰ εἶναι βέβαιος.

Η ΠΡΩΤΗ ΗΛΕΚΤΡΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

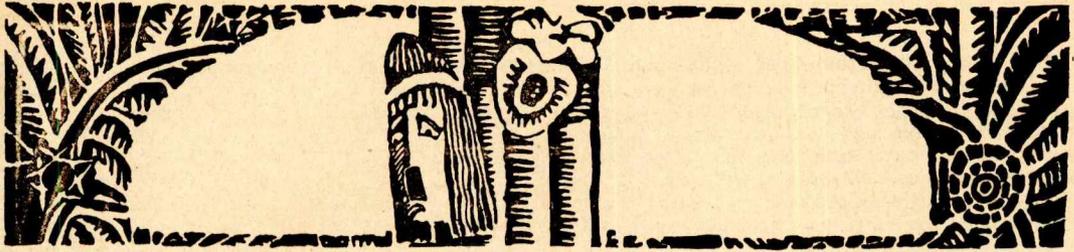
Ἀπὸ τὴν Allgemeine Musikzeitung, πληροφοροῦμεθα ὅτι μιά ἀπὸ τὶς ἀφορμὲς γιὰ τὶς ὁποῖες τὸ ἔργον τῆς γενικῆς ἐπισκευῆς τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος τοῦ Βερολίνου διαρκεῖ πολὺ περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι τὸ κοινὸν ἐπερίμενε, εἶνε, τίποτε ὀλιγώτερο καὶ τίποτε περισσότερο, ἡ δημιουργία μιάς ὀρχήστρας - Τερεμίν, ποῦ θὰ εἶνε ἡ πρώτη στὸν κόσμον.

Οἱ ἀναγνώσται τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν», ἀπὸ τὰ ὀλίγα ποῦ ἐγράψαμε στὸ πρῶτο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ μᾶς, ἔξερον ἐπάνω κάτω, τί εἶνε «ἡ μουσική τῶν κυμάτων τοῦ αἰθέρος», τοῦ καθηγητοῦ Τερεμίν. Ἀπεφασίσθη νὰ ἀντικατασταθοῦν τὰ ὄργανα τῆς ὀρχήστρας τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος, μὲ συσκευὲς Τερεμίν. Εἶνε φανερόν, ὅτι ἔπρεπε νὰ κατασκευάζετο ἐκ νέου καὶ κατὰ εἰδικὸν τρόπο ὁ χώρος ὁ προωρισμένος γιὰ τὴν ὀρχήστρα. Ἡ πρῶτὴ δοκιμὲς ἀπέδειξαν ὅτι οἱ κινήσεις κάθε ἐκτελεστοῦ χωριστά, ἐπιδροῦσαν ἐπὶ τῶν πλησίον εὐρισκομένων, ὥστε ἔπρεπε νὰ ἐποποθετοῦντο οἱ συσκευὲς σὲ μιά σχετικὴν ἀπόστασι, νὰ ἦταν δὲ μεγάλος ὁ χώρος.

Ἀφροῦ ἐγένιν ἡ εὔρυνσις, ἐδέησε νὰ ἀρχίσουν πάλιν ἀπὸ τὴν ἀρχή, καθότι εὐρέθη, ὅτι δὲν εἶνε τὰ χέρια τοῦ τεχνίτου, ποῦ δροῦν ἐπὶ τῆς συσκευῆς, ἀλλ' ὁ μαγνητισμὸς, ὁ ἐνυπάρχων εἰς κάθε ἄνθρωπον. Ἔγινε λοιπὸν σκέψις, νὰ ἀποκλεισθοῦν οἱ ἄνθρωποι, καὶ νὰ ἀντικατασταθοῦν μὲ ἡλεκτρικὰ ρεύματα. Κατεσκευάσθη τότε ἕνα νέο καὶ ὑπερβολικὰ πολυσύνθετο σύνολο 85 διαφόρων συσκευῶν Τερεμίν (ποῦ ἀναλογοῦσαν σὲ ἄλλους τόσους ἐκτελεστὰς τῆς ὀρχήστρας)... τῶν ὁποῖων ἐγένετο κρήσις διὰ μέσου μιάς σειρᾶς πλήκτρων, ἡ καθενιά ἀπὸ ἕνα ἄνθρωπον ἀπὸ τὸν ὁποῖον δὲν ἀπαιτοῦντο ἄλλες μουσικῆς γνώσεις ἀπὸ ἐκείνες ποῦ νὰ ξέρον ἢ νὰ διαβάσουν τὶς νότες. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο π.χ., ὅλη ἡ ὀρχήστρα τῶν ἐγχόρδων θὰ ἀντικαθίστατο ἀπὸ 5 πρόσωπα (ἕνα γιὰ κάθε εἶδος ὄργανου).

Καὶ τώρα, μερικὰ λόγια γιὰ τὰ καλλιτεχνικά ἀποτελέσματα τῆς ἰδουσεως μιάς τέτοιας ὀρχήστρας. Εἶνε φανερὸς οἱ ἀλλαγές, ποῦ θὰ συμβοῦν σ' ὅλη τὴν πρακτικὴ τῆς συνθέσεως. Παραδείγματος χάριν ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐνορχήστρωσιν, οἱ νέες συσκευὲς Τερεμίν δὲν ἔχουν ὄρια στὴν ἔκτασι τῶν ἤχων, ὥστε φλόαυτα, βιολιά, ὄμποε, εἰμποροῦν νὰ φθάσουν ὡς στὶς χαμηλές νότες τῶν κοντραμπάσων, ὄργανα τὰ τελευταία, ποῦ εἰμποροῦν νὰ ἀνεβοῦν στὰ ὑψηλότερα τμήματα τῶν ἤχων. Τολμηροὶ νέοι συνθέται ἀρχίζουν νὰ συνθέτουν, ὄχι μόνον διὰ μέσου τῶν φθόγγων, ἀλλὰ καὶ μὲ ἀδιάκοπα ἡχητικά ρεύματα. Καὶ ἐπειδὴ γι' αὐτὸ χρειάζονται φυσικά ἐπαρκεῖς γνώσεις ἡλεκτροτεχνικῆς, στὸ μέλλον ἡ ὕλη αὐτῆ θὰ ἀποτελεῖ μέρος τῆς γενομένης μουσικῆς μορφώσεως γιὰ τὴ σύνθεσι.

Τὸ Ὄρειο τῆς Φραγκφούρτης ἀναγγέλλει ἡδὴ ἕνα cours ἡλεκτρομηχανικῆς συνθέσεως.



Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ

Ὁ κ. Μωραϊτίνης τὴν φορὰν αὐτὴν μὲ τὸν «Ἀρχοντα τοῦ Κόσμου» προσπάθησε, καὶ ἐν μέρει τὸ κατώρθωσε, νὰ μᾶς δώσῃ κατὶ ἀνώτερο ἀπ' ὅ,τι ὡς τώρα μᾶς ἔδιδε μὲ τὶς διαφορὰς φάσεις του. Ὁ «Ἀρχοντας τοῦ Κόσμου» τοῦ κ. Μωραϊτίνῃ ἐπίσης ξεχώρισε ὄχι μόνον ἀνάμεσα στὰ ἄλλα ὡς τώρα ἔργα τοῦ συγγραφέως του, παρὰ καὶ ἀνάμεσα στὰ τόσα καὶ τόσα ἄλλα ἀναμασήματα, τὰ στερεότυπα καὶ τὰ ἀντιθεατρικὰ, τοῦ ξένου καὶ ἰδίως τοῦ γαλλικοῦ δραματολογίου ἐνὸς ξεπεσμένου βουλευσαρ-διέμου θεάτρου, τοῦ μόνου φωτοδότου τῆς δικῆς μας ἐρασιτεχνικῆς ἀκόμῃ Σκηνῆς.

Ὁ κ. Μωραϊτίνης φαντάζεται τὸν διάβολον ἀποφασισμένον νὰ κυριαρχήσῃ τελειωτικὰ πλεον τοῦ ἀνθρωπίνου γένους, σπρώχνοντας τὸν θρίαμβο τοῦ κακοῦ ἕως τὸ κατακόρυφο. Ἦδη ξεύρει, ὅτι ἡ κακία τοῦ ἀνθρώπου εἶνε τέτοια, ὥστε ὁ τελειωτικὸς του αὐτοῦ θρίαμβος νὰ μὴν τοῦ εἶνε καὶ παραπολὺ δύσκολος. Καὶ πέρνει—τὶ ἄλλο—τὴν μορφήν καὶ τὴν ψυχροσύνην τοῦ ἀνθρώπου, ποῦ κατήντησε σήμερον ὁ ἀντιπροσωπευτικότερος τύπος τῆς ὁμοτιτος καὶ τῆς ἀσυνειδησίας τῆς ἐποχῆς μας, τὸν τύπον τοῦ σημερινοῦ ἐπιχειρηματίου, ἐγκαθίσταται ἐπάνω στὴ γῆ σὰν ἕνας ὀλοιοσθήποτε τέτοιος τύπος καὶ ἐπιδίδεται στὴν πολυλαγαπημένην του ἀσχολίαν, στὸ νὰ σπρώχνῃ δηλ. τὸν ἀνθρώπον στὸ κακο ὄλο καὶ βαθύτερα αὐτὴ τὴ φορὰ, γιὰ νὰ τὸν ἀποτελειώσῃ πειὰ καὶ νὰ τὸν κερδίσῃ τελειωτικὰ. Κάθε του βῆμα ὅμως καὶ κάθε του πρᾶξις, δὲν χρησιμεύει, παρὰ στὸ νὰ διαπιστώσῃ πρὸς μεγάλῃν του ἐκπληξίν, ὄλο καὶ περισσότερον, ὅτι ὁ ἀνθρώπος ὄχι μόνον ἔφθασε στὸ ἀπόγειο τῆς διαφθορᾶς, παρὰ καὶ ξεπέρασε τὸν ἴδιον τὸν Σατανὰ στὴν κακίαν καὶ στὸν ἠθικὸν ἔκτραγιλισμὸν σὲ βαθμὸν, ποῦ ὁ Σατανᾶς αὐτὸς φεύγει τέλος κατάπληκτος ἀπὸ τὸν κόσμον, ἀφοῦ προηγουμένως ὑπέστη τόσα καὶ τόσα ἀπὸ τὸν ἀνθρώπον, φεύγει θῦμα τῆς ἀφαντάστου κακίας καὶ πορώσεως τοῦ σημερινοῦ κοινωνικοῦ ἀνθρώπου.

Στὸ ἔργον τοῦ κ. Μωραϊτίνῃ ὑπάρχει καὶ ἕνας ἐπίλογος: Ἡ κακία καὶ ἡ διαφθορὰ τοῦ ἀνθρώπου ἔχει ἐρημώσῃ τὴ Γῆ κατόπιν ἐπιδημιῶν, χημικῶν πολέμων κ.λ. Καὶ ξαναεμφανίζεται στὴ Γῆν αὐτὴν ὁ διάβολος γιὰ νὰ μᾶς πληροφορήσῃ ὅτι νίκησε, ὅτι τὴ θῆσι τὸν ἀνθρώπον ἐπὶ τῆς Γῆς τὴν ἐπῆραν τὰ διάφορα ἄγρια θηρία καὶ ὅτι—ἀπὸ

ἀπροσεξία του ἴσως—κάποιο ζευγάρι ἐρωτευμένων κατώρθωσε καὶ ξέφυγε ἀπὸ τὸ καζάνι τῆς Κολάσεως. Τὸ ζευγάρι αὐτὸ σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ κ. Μωραϊτίνῃ, συνεχίζει φυσικὰ τὴ ζωὴ ἐπάνω στὴ Γῆ καὶ μᾶς διδάσκει τὸν θρίαμβο τῆς ἀγάπης, ἦγουν τὸν θρίαμβον τῆς ἀρετῆς ἐναντὸν τῆς κακίας, ἀλλὰ συνάμα δὲν κατορθώνει διόλου νὰ μᾶς πείσῃ ὅτι ἰτόσον αὐτό, ὅσο καὶ δλόκληρος ἀκόμῃ ὁ ἐπίλογος ἦταν ἀπαράτητα γὰ τὴν συμπλήρωσι τοῦ ἔργου. Ἀπ' ἐναντίας. Τὸ ἔργον τοῦ κ. Μωραϊτίνῃ, κατὰ τὴ γνώμην μου, τελειώνει κυρίως ἐκεῖ ἀκριβῶς, ποῦ ὁ Σατανᾶς τρομοκρατημένος ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη διαφθορὰ παρατὰ τὴν ἀπόφασίν του καὶ ἐπιστρέφει στὰ βάθη τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου «Κεντρικόν» δηλαδὴ ἐκεῖ, ἀπ' ὅπου ἦλθε. Γι' αὐτὸ μὲ τὴν πεποίθησιν αὐτὴν, μὲ τὴν πεποίθησιν, ὅτι ὁ ἐπίλογος αὐτὸς καταστρέφει ὅ,τι ἔχει κατορθωθῆ—ἔστω καὶ λίγο—στὶς τρεῖς προηγουμένως πράξεις ἀναφορικῶς μὲ τὴ λογικὴ καὶ ψυχολογικὴ ἐνότητι, καθὼς καὶ μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ ὄλου ἔργου, θεωρῶ τὸν ἐπίλογον αὐτὸν ὡς μὴ ὑπάρχοντα ὄχι μόνον γιὰ νὰ κερδίσῃ περισσότερον τὸ ἔργον στὴ συνειδησί μου ὡς κρίνοντος, παρὰ καὶ γιὰτὶ οὐσιαστικῶς, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὁ ἐπίλογος αὐτὸς εἶναι κατὶ πράγματιτὸ ξεχωριστό.

Ἄλλὰ, ἐκεῖνον, ποῦ ὑποβιβάζει τὸ νέο ἔργον τοῦ κ. Μωραϊτίνῃ ἐνῶ δὲν θὰ ἔπρεπε, ἀν κρὶνῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν ὥραϊα του κεντρικὴν ἰδέαν καὶ ἀπὸ τὴν ἐξυπνάδα καὶ τὸ κέφι μὲ τὰ ὁποῖα εἶνε τὸ ἐργογραμμένο, εἶναι ὁ περιορισμὸς τῶν τύπων καὶ τῶν γεγονότων του μέσα στὰ στενὰ ὄρια ἐνὸς κουτοσομπολιοῦ κυρίως. Τὸ θέμα τοῦ «Ἀρχοντα τοῦ Κόσμου» εἶνε θέμα πρώτης τάξεως γιὰ θεατρικὸν ἔργον, μιὰ ἰδέαν μὲ πολὺ σατυρικὴ καὶ φιλοσοφικὴ διάθεσι. Καὶ ἡ κωμωδία αὐτὴ γιὰ νὰ γίνῃ πράγματι ἔργον χρειάζεταν τύπους γενικοὺς καὶ τοποθέτησι ἔξω ἀπὸ κάθε τοπικὴν εἰδικότητα. Δὲν ἔγινε ὅμως αὐτό. Ὁ Σατανᾶς τοῦ κ. Μωραϊτίνῃ ἀγνόησε τὸν κόσμον, ἔξεχασε ὅτι εἶνε ὁ ἀρχοντας τοῦ κόσμου, καὶ γι' αὐτὸ ἐγκαθίσταται στὰς Ἀθήνας, ὑποφέρει ἀπὸ τὴ ζέσθη τοῦ τόπου μας, παραπονιέται ἐναντίον τῆς Ἐπιτοφείας Ὀύλεν, μιλεῖ γιὰ τὸ Λιόπσει, γιὰ τὴν ἑλληνικὴν βουλήν γιὰ τὴν ὁδὸν Σταδίου «καὶ γενικῶς παρέχει τὴν ἐντύπωσιν ἢ ὅτι ὁ κόσμος ὄλος γι' αὐτὸν περιορίστηκε μέσα στὴν Ἀθήναν, ἢ ὅτι ἡ διαφθορὰ τοῦ κοινωνικοῦ ἀνθρώπου δὲν ὑπάρχει παρὰ

μόνον στόν τόπον αὐτόν» ὅπως ἔγραψα καί ἄλλοῦ. Ὅσο γιά τήν σκηνική ἐκτέλεσι τὸ ἔργο ἀδικήθηκε ὑπερβολικά. Σὲ κάθε ἔργον, ἢ ἐργάκι χρειάζεται ὁ σκηνοθέτης. Ἀκόμη περισσότερο ὅμως στὰ ἔργα τοῦ εἰδούς αὐτοῦ. Ἐλλειψε ὅλη ἡ φινέτσα καὶ ὁ χαρακτηρισμός, ποῦ χρειάζεστανε κατὰ τὸ βάλσιμο ἐπάνω στὴ σκηνὴ ἑνὸς ἔργου, ποῦ ἀλλάζει τόσο ὁ χαρακτήρας του γιὰτὶ συνέβη νὰ μὴν εἶνε ὁμοιο μὲ τὰ νατουραλιστικά ἔργα μὲ τὰ ὁποία συνήθισε τὸ θέατρό μας καὶ στὰ ὁποία σταμάτησε ὡς τέχνη σκηνική.

Ἐλειψε π. χ., ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ μοντέρνου ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Σατανά, καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ περιβάλλον του. Ἐλειψε ἐπίσης ἡ λεπτότητα καὶ ἡ ἀπαιτουμένη σατανικότητα ἀπὸ τὰ διάφορα ἐφῆε καὶ ἀπὸ τὰ διάφορα τρούκι καὶ ἔλλειψε τελείως ἐπίσης ἡ καλαισθησία καὶ ἡ συνέπεια ἀπὸ τὶς πρόχειρες ἐκείνες καὶ προχειροβαλμένες σκηνογραφίες.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν υποκριτικὴν ἀπόδοσιν ἀπέτυχε ἀπολύτως, γιὰτὶ κανεὶς ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς τοῦ κ. Ἀργυροπούλου, τοὺς ἄλλωστε πολὺ ἀνεπαρκεῖς πάντοτε, δὲν εἶχεν ἀποδώσει τὸν ὄλο του. Ἐκείνοι ποῦ ξεχώρισαν ἦσαν ὁ κ. Ἀργυρόπουλος καὶ ὁ κ. Μαζικός.

M. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ

ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ ΠΡΟΣ ΤΑ Μ. Χ.

[Ἐλάβομεν ἀπὸ τὴν κυρίαν Ἀντίαν Τσολάκη πρὸν διευθύντριαν τοῦ Ὁδείου Βόλου, τὴν ἐξῆς ἐπιστολήν, τὴν ὁποίαν εὐχαρίστως δημοσιεύομεν.]

Ἀξιότιμε κ. Γ. Λαμπελέτ,

Θεωρῶ καθήκον μου νὰ σὰς ἀπευθύνω τὰ πειὸ εὐκρινῆ καὶ ἐγκάρδια συγχαρητήριά μου γιὰ τὸ θαυμάσιο μουσικὸ περιοδικὸ σας «Μουσικὰ Χρονικά», ποῦ ἔρχεται νὰ πληρώσῃ ἕνα μεγάλο κενὸν στὴν τόση μουσικὴ κίνησι Ἀθηνῶν — Πειραιῶς — Θεσσαλονίκης καὶ (ὡς τὸ καυχήθῃ, ἂν καὶ δὲν φαίνεσθε νὰ ἔχετε διόλου γνῶσιν τῆς ὑπάρξεώς μας) Βόλου. Μὲ μεγάλη χαρὰ τὰ διαβάζω καὶ παρακολουθῶ τὰ μουσικὰ γεγονότα τῶν Ἀθηνῶν, Concerts ξένων καὶ Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, auditions, ἐξετάσεις, διπλώματα, τὰ ὁποία ἀφειδῶς σκορπίζου τὰ διάφορα «ῥοδεῖα», ποῦ κατήνησαν τὴν θεῖαν τέχνην σὲ εἶδος βιομηχανίας καὶ ἐμπορίου. Τῆ στιγμῇ, ποῦ ἕνα ὀλόκληρο Παρίσι ἀναγνωρίζει ὡς τὴν ἐπίσημον σχολὴν τὸ Conservatoire (μεταξὺ τῶν ἄλλων ἐπίσης πρώτης τάξεως ῥοδεῖων ὅπως εἶναι ἡ Ecole Normale κ.λ.) πρωτίστως δὲ λόγφ τῶν αὐστηροτάτων διαγωνισμῶν, ποῦ περνᾷ ὁποῖος θέλει νὰ εἰσελθῆ ἐκεῖ μέσα, στὰς Ἀθήνας θὰ καταντήσῃ νὰ διδῆ διπλώματα καὶ ἀριστεία πιάνου, βιολιοῦ, τραγουδιοῦ, ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς διπλωματούχους, ποῦ θὰ τοῦ καπνίσῃ νὰ ἰδρῶσῃ μίαν σχολὴν καὶ νὰ τὴν ἀναγνωρίσῃ ἀπὸ τὸ κράτος, ἔαν ἔχη τὰ μέσα στὸ Ὑπουργεῖον.

Αὐτὴ ἡ ὑπερπαράγωγὴ θὰ βλάβῃ πολὺ τὴν μουσικὴ μας ἐξέλιξι καὶ ἀφ' ἑτέρου θὰ μειώσῃ τὸν ζήλον καὶ τὴν εὐσυνειδητον ἐργασίαν μαθητῶν προικισμῶν μὲ ἀληθινὸ ταλέντο, ἐφ' ὅσον θὰ

σκέπτονται, ὅτι αἱ μετριοτήτες διὰ τῶν μέσων καὶ τῶν χατηριῶν θὰ πάρουν ἕνα δίπλωμα ὁμοιον, ἴσως δὲ καὶ ἀνώτερον τοῦ ἰδιοῦ των.

Ἐδιάβασα τὸ τεῦχος Ἰουλίου—Αὐγούστου τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» (σελ. 133) στὰ σημειώματα ὅτι «ἐνῶ σὰς Ἀθήνας γίνεται ὑπερτροφικὴ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς, ἡ λοιπὴ Ἑλλάς πλῆει στὸ μουσικὸ σκότος καὶ στὶς περισσότερας ἐπαρχίας ἡ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς περιορίζεται στὴ διδασκαλία τοῦ... ἀμανέ». Δὲν πιστεύω νὰ ἔχετε αὐτὴν τὴν ἰδέα καὶ γιὰ τὸ Βόλο· φαντάζομαι πῶς θὰ γνωρίζετε ὅτι πρὸ 20 ἐτῶν καὶ πλέον τὸ ταπεινὸν μου ἄτομον ἴδρυσε καὶ διηύθυνε μέχρι πρὸ τινον ἐτῶν ἕνα μικρὸν ῥοδεῖο τοῦ ὁποῖου ἡ δρᾶσις ὑπῆρξε θαυματουργὸς χάρις εἰς τὴν εὐσυνειδητον ἐργασίαν, ποῦ ἐκάμαμε ἐδῶ μὲ τὸ συνάδελφόν μου κ. Β. Κόντην. Ἦδη, διὰ λόγους, τοὺς ὁποίους θὰ σὰς ἐξηγήσω καμμιὰ μέρα προφορικῶς, ἂν μοῦ δοθῆ ἡ εὐκαιρία καὶ λάβω τὴν τιμὴν νὰ σὰς γνωρίσω προσωπικῶς, ἐργάζομαι ἰδιωτικῶς μὲ τὴν αὐτὴν πάντοτε δρᾶσιν καὶ ἐπιτυχίαν, ἔχω δὲ μερικὰς μαθητριάς μὲ μεγάλο τάλαντο. Σὰς ἐσωκλείω προγράμματά τινα, τὰ ὁποῖα θὰ σὰς ἀποδείξουν· πῶς δὲν διδάσκουμε στὸ Βόλο... ἀμανέδες. Ἀπὸ πέρυσι ἰδρῦθηκε ἐδῶ καὶ παράρτημα τοῦ Ἑλλήν. Ὁδείου μὲ ὑποδιευθυντὴν τὸν ἄλλοτε συμμαθητὴν μου καὶ συνάδελφον κ. Β. Κόντην, ἱκανώτατον καθηγητὴν βιολιοῦ, τοῦ ὁποῖου ἡ σύζυγος ὑπῆρξε ἐπὶ 10 ἔτη μαθήτρια μου καὶ κατόπιν μαθήτρια τοῦ φιλάτου μου καθηγητοῦ εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν κ. Βελουδιοῦ.

Ὅσο γιά τὸ περιοδικόν σας, τώρα ποῦ ἀρχίζουν τακτικὰ τὰ μαθήματά μου θὰ φροντίσω ὅσον δύναμαι νὰ τὸ συστήσω εἰς τὶς μαθητριάς μου νὰ ἐγγραφοῦν οἱ πῖο μεγάλες. Ἐχουν νὰ ὀφεληθοῦν πολὺ ἀπὸ τὴν ἀνάγνωσί του.

Τελειώνοντας τὴν παροῦσαν σὰς στέλλω καὶ πάλιν τὰ συγχαρητήριά μου καὶ τὰς εὐχὰς μου ὅπως τὸ περιοδικόν σας ἔχη μακροβιότητα.

Ἐν Βόλῳ τῆ 10 Σεπτεμβρίου 1928.

Μετὰ τῶν προσηρήσεών μου

ANNETA ΤΣΟΛΑΚΗ

Η ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΗΡΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ κ. ΝΑΠΟΛΕΟΝΤΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Ὁλος ὁ φιλόμουσος κόσμος θὰ εορτάσῃ προσεχῶς τὴν πεντηκονταετηριδα τοῦ μουσοργοῦ κ. Ναπολεόντος Λαμπελέτ, τοῦ ὁποῖου ἡ συμβολὴ στὴν μουσικὴν ἀνάπτυξι καὶ πρόοδο τοῦ τόπου μας ἀπὸ μακροτάτων ἐτῶν ὑπῆρξεν ἀδιάκοπος καὶ πολύτιμη καὶ ὁ ὁποῖος ἐπὶ πολλὰ ἔτη πολυειδῶς ἐργασθεὶς καὶ εἰς τὴν ξένην, ἐτίμησεν ὡς καλλιτέχνης τὸ ἐλληρικὸν ὄνομα.

Τὴν προστάσιαν τοῦ εορτασμοῦ τῆς πεντηκονταετηριδος τοῦ ἑλληρος συνθέτου, τιμῆς ἔνεκεν, θὰ ἀναλάβῃ ὁ Λῆμος Ἀθηναίων καὶ τὰ ἐπισημότερα μουσικὰ μας σωματεία, θὰ ἐκτελεστοῦν δὲ κατὰ τὴν διάρκειαν αὐτῶν εἰς τὸ Ἐθνικὸν θέατρον δύο ἔργα του τὸ Ρωμαντικὸν Ἰντερμέτζο «Φενέλλα» καὶ τὸ μιμῶδραμα «Τὸ Ὄνειρο τοῦ Πιερότου», καθὼς καὶ διάφορες νέες μελωδίαις του.

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΖΩΗ

Ἀπὸ τὰς ἐφημερίδας καθὼς καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιον κ. Κουνελάκην ἐπιτρέψαντα πρὸς ἡμερῶν ἀπὸ τὸ ἀνὰ τὴν Εὐρώπῃν ταξίδι του μανθάνομεν ὅτι κατὰ τὰ μέσα τοῦ χειμῶνος θὰ παιχθῇ εἰς ἕνα ἀπὸ τὰ θέατρα τοῦ Βουκουρεστίου καὶ συγκεκρωμένως στὸ θέατρο τῶν Ρουμάνων θεατρικῶν συγγραφέων «Ποπουλά» ρουμανιστὶ τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ κ. Μπόρη «Ἡ δράκαινα».

Ἡ πρωτοβουλία καθὼς καὶ ἡ σχετικῆς ἐνέργειας ἀναφορικῶς ὀφείλονται στὸν σκηνοθέτη καὶ καθηγητὴν τῆς Δραματικῆς τῶν Ῥυδείων Ἀθηνῶν καὶ Πειραιῶς κ. Μ. Κουνελάκην. Ἡ μεγάλη καὶ πολλαπλὴ σημασία τοῦ πράγματος εἶνε τόσο καταφανής, ὥστε θεωροῦμε περιττὸν νὰ τὸ σχολιάσουμε.

Λέγεται ὅτι εἰς ἀντάλλαγμα θὰ παιχθῇ καὶ ἐδῶ τὸν χειμῶνα ἕνα ρουμανικὸ ἔργο μεταφρασμένον ἑλληνικῶς, τὸ «Κόκκινον πάθος» τοῦ κ. Μιχ. Σόρμπολ, προέδρου τῆς ἐταιρείας τῶν ρουμ. θεατρικῶν συγγραφέων.

Ἡδὴ γὰρ τὸ γεγονός ἀσχολήθηκε ὄχι μόνον ὁ δικός μας τύπος ἀλλὰ καὶ ὁ ρουμανικός. Μάλιστα ἡ καθημερινὴ ρουμανικὴ θεατρικὴ ἐφημερίς «Ράμπ» ἔχει ἤδη ἀσχοληθῆ τρεῖς φορὰς μὲ τὴν ὑπόθεσιν. Ἐπίσης εἰς τὸ φύλλον τῆς 26ης Σεπτεμβρίου ἀναδημοσιεύει στὴν πρώτη σελίδα τῆς ἐν μεταφράσει καὶ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ κ. Κουνελάκη τὸ ἄρθρον του, αὐτὸ ποῦ ὁ ἴδιος ἔστειλε ἀπὸ τὸ Βουκουρεστίον πρὸς 2 μηνῶν σχετικῶς μὲ τὰς συνεννοήσεις του γιὰ τὴν παράστασιν τοῦ πρώτου Ἑλληνικοῦ ἔργου ρουμανιστὶ ἀπὸ ρουμάνους ἠθοποιούς στὴ ρουμανικὴ πρωτεύουσα.

Ἡ ἴδια ἐφημερίς ἐδημοσίευσεν καὶ μιὰ συνέντευξιν τοῦ σχετικῆς μὲ τὰ θεατρικὰ μας πράγματα. — Ἐντυπώσεις καὶ κρίσεις πολλὴ ἐνδιαφέρουσες περὶ τοῦ ρουμανικοῦ θεάτρον ἔχει δημοσιεύσει ὁ κ. Κουνελάκης σὲ σειρά 4 εἰκονογραφημένων ἄρθρων εὐθύς μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὸ Βουκουρεστίον στὴν ἐφημερίδα «Πολιτεία» τῶν 27, 28, 29 καὶ 30 Σεπτεμβρίου.

— Ὁ γνωστός γερμανὸς δραμ. συγγραφεὺς Χάξενκλεβερ ἔγραψε μιὰ νέα κωμῶδιον ὑπὸ τὸν τίτλον «Παρασκήνια». Τὸ ἔργον εἶναι ἐνδιαφέρον κατὰ τοῦτο ὅτι τὸ κύριόν του πρόσωπον εἶνε ὁ ἴδιος ὁ συγγραφεὺς, ποῦ ἐπάνω στὴ σκηνὴ δηλῶνει καὶ τὸ ὄνομά του πρὸς τὸ κοινόν. Ἡ πρώτη τοῦ ἔργου θὰ δοθῇ στὸ Βερολίνο στὸ θέατρο τῆς «Αναγεννήσεως».

— Τὸ «Τεάτρ ντελ' Ἀβενῦ» τοῦ Παρισιοῦ διευθυνόμενον ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη Γκαστὸν Μπατὺ ἀναγγέλει γιὰ τὴν χειμερινὴν θεατρ. περίοδον τὰ ἑξῆς ἔργα:

«Départs» τοῦ Σίμον Γιαντιγιόν, «Le Fai du Ciel» τοῦ Ντομινί, «L'Enchantement de Venise» τοῦ Βιλλερούα, «Soleils a vendre» 4 πράξεις τοῦ Γ. Νεβαί, «Les Femmes plieuses» 3 πράξεις τοῦ Μπιρό, «L'Inconnu derrière la porte» τοῦ Μπέργκοβίτς, «L'homme qui ne veut pas mourir» 1 πράξις τῶν Σὲ καὶ Γκωμάν, «Café-Tabac» 1 πρ. τοῦ Ἀμιέλ καὶ μερικὰ τῶν Ι. Μπερνὰ καὶ Λενορμάν.

— Στὴ γαλλικὴ βουλὴ κατετέθη νομοσχέδιον γιὰ τὴν μεταρρύθμισιν τοῦ νόμου περὶ τοῦ «Conservatoire» τῶν Παρισίων.

— «Ρουλέτα» εἶνε ὁ τίτλος ἑνὸς νέου θεατρ. ἔργου ποῦ παρέδωκε στὸ θέατρον «Ὀντεόν» ὁ γνωστός δραματικός συγγραφεὺς Νοζιέ.

— Στὰς 27 Σεπτεμβρίου ἄρχισε στὸ Βελιγράδι τὸ συνέδριον γιὰ τὴν περιφρούρησιν τῶν δικαιωμάτων τῶν θεατρ. συγγραφέων. Ἀνηγγέλη ὅτι στὸ συνέδριον αὐτὸ θὰ ἀντιπροσωπευθοῦν πολλοὶ κυβερνήσεις πολιτισμένον ἔθνῶν μὲ ἀντιπροσώπους τῶν ἀπὸ τὸ θεατρικὸν κόσμον. Ἡ σημασία τοῦ συνεδρίου αὐτοῦ εἶνε μεγάλη καὶ γι' αὐτὸ ἀκόμη καὶ ἡ ρουμανικὴ κυβερνήσις ἔστειλε τοὺς ἀντιπροσώπους τῆς. Ἡ ἑλληνικὴ κυβερνήσις φυσικὰ δὲν ἦταν δυνατόν νὰ σκεφθῇ κάτι τέτοιο. Οἱ θεατρικοὶ ὅμως ὀργανισμοὶ ἔλαβαν ἀραγε τοῦλάχιστον γνῶσιν τοῦ πράγματος;

— Ὁ γνωστός γερμανὸς συγγραφεὺς Γ. Κάιτσερ συνέγραψε νέον θεατρικὸν ἔργο ὑπὸ τὸν τίτλον «Octobertag».

— Ὑπὸ τὸν τίτλον «Ταβί» ὁ Ἄλφ. Σαβουάρ συνέγραψεν μιάν νέαν κωμῶδιον, τὴν ὁποίαν παρέδωκε στὸ «Τεάτρ ντελ' Ἀβενῦ».

— Ἐπίσης τὸ «Τεάτρ ντελ' Παρι» θὰ παίξῃ τὸ νέον ἔργον τοῦ Πορτορις «Desfiour».

— Ὁ Κοκνὸς ἔχει παρουσιάσῃ στὸν Πιτοσέφ γιὰ νὰ παρασταθῇ στὸ «Τεάτρ ντελ' Ἀρ» ἕνα νέον τοῦ ἔργου ὑπὸ τὸν τίτλον «Rigols». Τὸ ἔργο θὰ παρασταθῇ ἐντὸς τοῦ Δεκεμβρίου.

— Ἐπίσης ὁ Πῶλ Ρευνάλ ὁ συγγραφεὺς τοῦ «Μνημείου ὑπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ θριάμβου» ἐτελείωσεν ἕνα νέον δράμα ὑπὸ τὸν τίτλον «Παραλλαγῆς ἐπάνω ἀνὸ ἴδιον θέμα».

— Κάτι ὀλίγετα νέον ποῦ διαφέρει ριζικῶς ἀπὸ τὴς ὡς τώρα συνθέσεις του εἶνε τὸ νέον ἔργο τοῦ γῶσσου συγγραφέως καὶ σκηνοθέτου Ν. Ἐβρέινγαφ. Τὸ ἔργο τιτλοφορεῖται «Μισοσιπτής». Ὁ συγγραφεὺς εἶνε γνωστός ἀπὸ τὸ ὄραϊόν του ἔργο «Ἡ κωμῶδιον τῆς εὐτυχίας».

— Ἐδημοσίευσεν ἡ στατιστικὴ τῶν εἰσπράξεων τῆς γαλλικῆς Ἑταιρείας τῶν Συγγραφέων, συνθετῶν καὶ ἐκδοτῶν μουσικῆς ἀπὸ τῆς ιδρύσεώς της ἕως σήμερον. Τὸ 1851—52 εἰσπράχθησαν 14 χιλ. φρ. ποῦ ἀνέβησαν σὲ 129 χιλ. τὸ 1861—62, σὲ 841.000 τὸ 1881—82, σὲ 2.503.000 τὸ 1901—02, σὲ 5.213.000 τὸ 1912—13. Κατόπιν, ὕστερον ἀπὸ τὸν πόλεμον αἱ εἰσπράξεις κατέβηκαν σὲ 1.422.000 γιὰ νὰ φθάσουν σὲ 7.108.000 τὸ 1918—19, σὲ 41.236.000 τὸ 1925—26 καὶ σὲ 45.748.000 τὸ 1926—27.

— Στὸ τρέχον ἔτος θὰ ἐορτασθῇ στὴν Πολωνίαν ἡ πεντηκοστὴ ἐπέτειος τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ Paderewski, ὁ ὁποῖος, ἀφοῦ συνεπλήρωσε τὴς σπουδῆς του στὸ Ῥυδεῖον τῆς Βαρσοβίας, ἀνέλαβε τὸ 1878 τὴν διεύθυνσιν ἑνὸς cours πιάνου.

Κατὰ τὴ διάρκειαν τῶν ἐορτῶν αὐτῶν θὰ δοθοῦν στὴν Πολωνίαν πολλὰς συναυλίαις ἀφιερωμέναις στὰ ἔργα τοῦ διασημοῦ καλλιτέχνου.

— Ὁ Ριχάρδος Στράους συνθέτει ἕνα νέον μελόδραμα, τὴν Arabella. τοῦ ὁποῖου τοὺς στίχους ἔκανεν ὁ Hofmannsthal. Ἡ ὑπόθεσις του ποῦ ξετυλίγεται σὲ βιεννέζικον περιβάλλον, ἔχει κωμικὸν χαρακτήρα.

ΠΑΝΕΛ. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΩΝ

Με την έναρξιν τῆς χειμερινῆς περιόδου 1928—29 ἐσημειώθη ἐξαιρετικὴ κίνησις μεταξὺ τοῦ μουσικοῦ κόσμου διὰ τὸν καταρτισμὸν τῶν ὀρχηστρῶν κινήματογράφων.

Κατόπιν συνηνοήσεως τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Π. Μ. Σ. με τὸς διευθυντὰς τῶν ἐπιχειρήσεων, παρὰ τὰς ὑπαρχούσας δυσχερείας, λόγῳ τῆς ἐπιδημίας καὶ κυρίως τοῦ βαρυτάτου φόρου τῶν δημοσίων θεαμάτων, αἱ ὀρχήστραί τῶν Κινήματογράφων ἀπαρτίθησαν ἀπὸ ἐννέα τοῦλάχιστον μουσικοῦς, ὅπως καὶ κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος.

Ἐν περιπτώσει ἐλαττώσεως τοῦ φόρου οἱ διευθυνταὶ τῶν κινήματογράφων ἔχουν ὑπ' ὄψιν ν' αὐξήσουν τὸν ἀριθμὸν τῶν μουσικῶν διὰ νὰ ἀνταποκρίνονται πληρέστερον εἰς τὰς καλλιτεχνικὰς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινού.

Εἰς τὸ Ἄττικόν: Κατηρίσθη ὀρχήστρα ἐκ 10 μουσικῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Κοφίνο με σόλο βιολί τὸν ἄρτι ἐπανακάμψαντα ἐκ Παρισίων κ. Β. Σκατζουράκη με συνεργάτας δὲ τοὺς κ.κ. Γαϊδεμβέργερο (τσέλλο), Κ. Καρατζά (κλαρίνο), Ε. Ἀλβανίτην (φλάουτο), Πρεστράω (βιολί), Σ. Τίτα (κοντραμπάσο), Γ. Ξανθοπούλον (ἀρμόνιον), Κ. Μιχαηλάραν (τζάζ), Α. Φαρούγιαν (πιάνο κατὰ τὰ διαλείματα).

Εἰς τὸ Σπλέννιτ συνεκροτήθη ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Κ. Κούλα (σόλο βιολί) με πιάνο τὸν κ. Καραζίστην, ὄμιπος τὸν κ. Σμυρλῆν, φλάουτο τὸν κ. Ν. Σταθόπουλον, κ. Ἀντωνίου (τσέλλο) κ. Πετράτων (βιολί) κ. Λάζαρον (κλαρίνο) κ. Φαναριώτην (τζάζ) καὶ Κα Καμίνσκη (πιάνο στὰ διαλείματα).

Εἰς τὸ Μοντιᾶλ κατηρήσθη ὀρχήστρα ὑπὸ τὸν βιολιστὴν κ. Ψύλλαν, με συνεργάτας τοὺς κ. κ. Γαβρηλίδην (βιολί), Ἀδόρον (πιάνο), δα Μ. Πίστη (τσέλλο), Παρούσην (κλαρίνο), Γ. Δημόπουλον (τρόμπα) καὶ Πολάκην (κοντραμπάσον).

Τὸ Πάνθηον τὸ συναγωνιζόμενον πάντοτε τὰ ἀνωτέρω τρία θέατρα τῆς Σινε-Ὀρίαν ἀνέθεσε τὸν σηματικὸν ὀρχήστρας εἰς τὸν βιολιστὴν κ. Ι. Κρασσάν με συνεργάτας τοὺς κ. κ. Μάγγον (φλάουτο), τὸν Σερεμίδην (κρουστά), τὸν κ. Βουτσινᾶν (βιολοντσέλλο), τὴν δ-δα Μουσαρμπά (πιάνο), Παυλίδην (βιολί), Γιαννάτον (κλαρίνο), Κοσκινᾶν (τρόμπα), Μεσρόπην (κοντραμπάσο).

Ὀυφα Παλλάς. Οἱ κ.κ. Γ. Λομπιάνκο σόλο βιολί), Γ. Κουντούρης (πιάνο), Καββάδας (βιολί), Μ. Λομπιάνκο (τσέλλο) Τατσόπουλος (φλάουτο) Ι. Ἀβρατάγγελος (κλαρίνο) Σ. Δεσποτόπουλος (κοντραμπάσο) Στελανόπουλος (κρουστά) κ. λ.

Τὸ Ἴντεᾶλ καὶ τὸ Κυβέλιον δὲν εἶχαν καταρτίσει ἀκόμα τὰς ὀρχήστρας τὴν ὥρα πού ἐγράφοντο αἱ γραμμαὶ αὐταί, ἐπίσης δὲν κατηρίσθησαν ἀκόμα αἱ ὀρχήστραί τῶν λοιπῶν θεάτρων ὡς καὶ τοῦ Πειραιῶς.

ΣΥΝΤΑΞΙΣ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Μέχρι τοῦδε συντάξιμος ὑπηρεσία διὰ τοὺς ἐξ ἐπαγγέλματος μουσικοὺς ἐθωρεῖτο μόνον ὁ χρόνος κατὰ τὸν ὁποῖον ἐργάσθησαν εἰς ὀρχήστρας θεάτρων καὶ κινήματογράφων. Ἦδη τροποποιημένου τοῦ καταστατικοῦ τοῦ ταμείου συντάξεων Η. Μ. Τ. Θ., θὰ θεωρηθῇ συντάξιμος ὑπηρεσία κάθε ἐπαγγελματικῆ μουσικῆ ἐργασία.

ΤΟ Ζήτημα τῶν Ξένων Μουσικῶν

Σχετικῶς με τὸ ζήτημα τῶν ξένων μουσικῶν ἐπαυελήφθησαν αἱ ἐνέργειαι τοῦ Π. Μ. Σ. παρὰ τῆ κυβερνήσει καὶ εἴμεθα βέβαιοι, ὅτι μεταξὺ τῶν πρώτων νομοθετημάτων θὰ ἐγκριθῇ καὶ ἡ προταθεῖσα φορολογία τῶν κέντρων εἰς τὰ ὁποῖα ἐργάζονται ἀδικοιολογίως ξένοι μουσικοὶ.

ΤΟ ΑΣΥΛΟΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Μελετᾶται ἡ ὁργάνωσις μεγάλης συναυλίας ὑπὲρ τοῦ ἀσύλου τῶν ἀπομάχων μουσικῶν διὰ νὰ τεθῇ λίαν προσεχῶς ὁ θεμέλιος λίθος τοῦ εὐεργετικοῦ τούτου ἰδρυμάτος.

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΝΕΑ

Ἰδρύθη στὴν Γαλλία ἕνας μουσικὸς σύλλογος πού ἔχει γιὰ σκοπὸ νὰ γνωρίσῃ στὸ κοινὸν τοὺς νέους συνθέτας πού εἶνε ἄξιοι τῆς ἐκτιμῆσεώς του, καὶ νὰ διαδόσῃ τὴ γαλλικὴ μουσικὴ στὸ ἐξωτερικόν.

Στὸ Παρίσι ἐβάλλθησαν οἱ βάσεις μιᾶς συμφωνικῆς ὀρχήστρας ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῶν γάλλων μαέστρον Ansermet, Fourester καὶ Cortot, ἡ ὁποία ὁμως, ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν, θὰ διευθύνεται καὶ ἀπὸ ξένους φημισμένους μαέστρους. Θὰ διηγῆ δυὸ συναυλίας τὴν ἐβδομάδα ἀπὸ τὸν Ὀκτώβριον ὡς τὸν Μάϊο.

Τὸ Grand Prix de Rome τὸ ἐκέρδησεν ἐφέτος ὁ Raymond Soucheur (πού ἐγεννήθη τῷ 1899 εἰς Tourcoing), μαθητὴς τοῦ Paul Vidal. Τὸ προταθὲν θέμα ἦταν μιὰ cantata ἐπὶ μιᾶς λυρικῆς σκηπῆς «Ὁ Ἡρακλῆς στοὺς Δελφοὺς». Στὴν ἐπιτροπῇ ἔβλεπαν μέρος: ὁ Bruneau, ὁ Charpentier, ὁ Hùe, ὁ Menager καὶ ὁ Rabaud.

Ὁ Paul Paray, ὑπέβαλε τὴν παραίτησί του ἀπὸ τῆ θέσι διευθυντοῦ τῶν Concerts Lamoureux γιὰ νὰ ἀναλάβῃ τὴ μουσικὴ διεύθυνσιν τοῦ Monte-Carlo. Στὴ θέσι του αὐτὴ διωρίσθη ὁ Albert Wolf.

Οἱ ἰσπανοὶ ἀδελφοὶ Luintero συνέγραψαν τὴν ὑπόθεσι μιᾶς zarzuela «E l d u q u e d e E l» τὴν ὁποίαν θὰ μελοποιήσῃ ὁ τόσον γνωστός μαέστρος Amedeo Vives.

Οἱ ἐφημερίδες τῆς Νέας Ὑόρκης γράφουν ὅτι ἐξηκριβώθη τελευταίως ὅτι ἡ περιουσία τὴν ὁποίαν ἄφησεν ὁ ἀποθανὼν διάσημος τενόρος Καροῦζο εἰς τοὺς κληρονόμους του ἀνέρχεται εἰς 33.228.425 φρ.

Ἀπὸ τὰς 17 ἕως 25 τοῦ προσεχῶς Νοεμβρίου θὰ γίνον εἰς τὴν Βιέννην αἱ ἐορταὶ τῆς ἑκατονταετηρίδος τοῦ Σούμπερτ.

Εἰς τὰς συναυλίας θὰ λάβουν μέρος οἱ κορυφαῖοι τῶν ἐκτελεστῶν.

ΠΕΝΝΙΕΣ

—Λόγω τῆς ἐπιδημίας τοῦ δαγγείου, ποῦ εἶχε τόση ἔκτασιν καθυστέρησεν ἡ ἔκδοσις τοῦ παρόντος τεύχους τῶν Μ. Χ. ἐπειδὴ ἐπλήρωσεν τὸν φόρον εἰς τὴν ἀσθένειαν ἐκ περιτροπῆς σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου τὸ συντακτικὸν καὶ τεχνικὸν προσωπικόν μας μὴδὲ τοῦ ἐκδότου κ. Παπαδοπούλου ἐξαιρουμένου, ὁ ὁποῖος ἀσθενήσας ἐπὶ 40 ἡμέρας μὲ ἐπιπλοὴν ὑπέστη καὶ ἐγχείρησιν εἰς κλινικὴν τῆς γειτονός.

—Τὸ ἐρχόμενον τεύχος θὰ ἐκδοθῆ διπλοῦν, θὰ ἔξῃ δὲ πανηγυρικὸν χαρακτῆρα κατὰ μέγα μέρος γιὰ τὸ φιλόλογικὸ μνημόσυνο τοῦ Σοῦμπερτ καὶ τὴν ἄλλην πλοσίαν καὶ ἐνδιαφέρουσαν ὕλην, ποῦ θὰ περιέχῃ.

—Δυστυχῶς τοῦ τελευταίου ἰδίως τεύχους ἐχάθησαν εἰς τὸ Ταχυδρομεῖον φύλλα—διὰ τὸ ὁποῖον διεμαρτυρήθημεν εἰς τοὺς ἀρμοδίους—καὶ ἔτσι μερικὸν συνδρομηταὶ μας δὲν ἔλαβον τὰ Μ. Χ.

—Παρακαλοῦμεν καὶ πάλιν τοὺς συνδρομητὰς μας νὰ μᾶς εἰδοποιῶσιν ἐγκαιρῶς διὰ τὴν τυχὸν ἀπώλειαν φύλλων, καθὼς καὶ τὴν ἀλλαγὴν, ὅταν αὐτὸ συμβαίνει, τῆς διευθύνσεώς των.

—Ἐπανῆλθε ἀπὸ τῆν Γερμανίαν, ὅπου συνεπλήρωσε τὴ μουσικὴ τῆς μόρφωσις τυχοῦσα διπλώματος τοῦ Ὁδείου τῆς Λειψίας (ἀπὸ τὸν διαπρεπῆ καθηγητὴ Πάουερ) ἡ ἐκλεκτὴ καὶ συμπαθῆς καλλιτέχνης τοῦ πιάνου Κα Ἐλλη Φαραντάτου-Γεράκη, ἡ ὁποία ἐπαναλαμβάνει τὰς παραδόσεις τῆς ταξείως τῆς εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν.

—Ἀπεχώρησαν παραιτηθέντες ἀπὸ τὸ «Ἐθνικὸν Ὁδεῖον» οἱ καθηγηταὶ Α. Γκίνη Κ. Τριανταφύλλου, Φ. Βολωνίνης, Ἀχ. Παπαδημητρίου, Μάγγη Τριανταφύλλου, Μ. Λασποπούλου καὶ ἀρκετοὶ διδάσκαλοι.

—Οἱ λόγοι τῆς παραιτήσεως τῶν ἐκλεκτῶν καλλιτεχνῶν ἀφείλονται εἰς τὴν διασφραξίαν τους γιὰ τὴ μεγάλη ἀνωμαλία καὶ τὴν διοικητικὴν ἐξάρθρωσι τοῦ ἰδρύματος τῆς ὁδοῦ Ἡρακλείου.

—Ἐξ αὐτῶν τὸ ζεῦγος Τριανταφύλλου καὶ ἡ κ. Λασποπούλου ὅπως καὶ μερικὸι διδάσκαλοι, προσλήφθησαν εἰς τὸ Ἑλλην. Ὁδεῖον. Ἀναμένονται παραιτήσεις καὶ ἄλλων καλλιτεχνῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ὁδείου.

—Κατὰ πληροφορίας μας ἐντὸς ὀλίγου θὰ γίνων διορισμοὶ νέων καθηγητῶν εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν καὶ πιθανῶς εἰς τὸ Ἑλληνικόν.

—Ἐπίσης πληροφοροῦμεθα ὅτι εἰς τὰ Ὁδεῖα Ἀθηνῶν καὶ Ἑλληνικὸν ἠμποροῦν νὰ διορισθοῦν μόνον καλλιτέχναι πραγματικῆς ἀξίας καὶ σοβαρότητος θὰ ἀποκλεισθοῦν δὲ οἱ παρ' ἀξίαν χρισθέντες ἄλλοι ὡς καθηγηταὶ καθὼς καὶ τὰ ἀναξιοπρεπῆ καὶ τυχοδιωκτικὰ στοιχεῖα.

—Κατὰ τὴν ἐφετεινὴν μουσικὴν περίοδον τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» ἐκτός τῶν ἄλλων θὰ ἐμφανίσῃ εἰς τακτικὰς συναυλίας τὴν μαθητικὴν ὀρχήστραν καὶ τὴν χορωδίαν του τῆς τάξεως τῶν κ. κ. Βάρβωλη καὶ Κόντη.

—Εἰς τὸ «Μουσικὸν Λύκειον Ἀθηνῶν» κατὰ τὸ ἔτος αὐτὸ ἐκτός τοῦ λοιποῦ προσωπικοῦ του θὰ διαβῶνουν καὶ αἱ γνωσταὶ καλλιτέχνιδες Κα Δέλα Στεκούλη—Μαυρογένη καὶ ἡ δις Λ. Σακελλαρίου—Κονδύλη.

—Ἐπίσης πληροφοροῦμεθα, ὅτι πλὴν τοῦ ἐκ

2.000 δρχ. βραβείου, τὸ ὁποῖον διαθέτει ἐτησίως φιλόμουσος δωρητὴς τοῦ Μ. Α. Α. καθιερώθησαν ἀπὸ τοῦ ἔτους τούτου καὶ τὰ ἐξῆς βραβεῖα: τοῦ κ. Γ. Μετριτικά βραβεῖον σολφῆς δρχ. 1000, τῶν καταστημάτων Στῆνι εἰς μνήμην Κλάρας Στῆνι βραβεῖον δρχ. 1500 καὶ τοῦ κ. Θ. Κοντοσοπούλου εἰς μνήμην Δ. Ψάλλη δρχ. 500.

—Πληροφοροῦμεθα ὅτι εἰς τὰς συμφωνικὰς συναυλίας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν θὰ συμπράξουν καὶ θὰ δώσουν ρεσιτάλ μετακληθέντες οἱ διάσημοι καλλιτέχναι βιολιστὰὶ Χαΐφιτς, Χούπερμαν, Τιμπώ, Τουγγάτι, οἱ πιανιστὶ Ρόζανταλ, Ἰγνὰτ Φρίντμαν, Γκοντόφοκη, Ἰτουρμπι καὶ ἡ Νινὸν Βαλέν τῆς Ὀπερας τῶν Παρισίων.

Τὸ πρῶτον ρεσιτάλ Τιμπώ θὰ δοθῆ τὴν 26ην Ὀκτωβρίου.

—Ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν», θὰ κάμῃ τὴν πρώτην τῆς ἐμφάνισιν τὴν 19ην Νοεμβρίου μὲ φέστιβαλ Σοῦμπερτ κατὰ τὸ ὁποῖον θὰ ἐκτελεσθοῦν συνθέσεις τοῦ μεγάλου βιεννέζου μουσουργοῦ διὰ χορωδίας ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ μικτῆν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» εὐχαριστοῦν θερμῶς τὸν διαπρεπῆ καθηγητὴν κ. Λ. Ρουσσέλ, διευθυντὴν τοῦ «Libre» διὰ τὰ ὠραῖα καὶ κολακευτικὰ λόγια, ποῦ ἀφιέρωσεν εἰς αὐτὸ διὰ τὸ τελευταῖον τεύχος τοῦ περιοδικοῦ μας, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν μίαν σημαντικὴν ἠθικὴν ἱκανοποίησιν γιὰ τὸ δύσκολο ἔργον τὸ ὁποῖον ἀναλάβαμε.

—Εὐχαριστῶς ἀναγγέλλομεν εἰς τοὺς ἀναγνώστας μας ὅτι τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» θὰ δώσουν λίαν προσεχῶς συναυλίαν καὶ διαλέξεις (ἐπὶ καλλιτεχνικοφιλολογικῶν θεμάτων) μὲ συμπράξει διαπρεπῶν καλλιτεχνῶν καὶ λογίων ἰδικῶν μας καὶ ξένων.

Εἰς τὰς καλλιτεχνικὰς αὐτὰς συγκεντρώσεις ἡ εἰσοδος θὰ εἶναι διὰ προσκλήσεων θὰ εἶναι δὲ ἐλευθέρη εἰς τοὺς συνδρομητὰς τῶν Μ. Χ. ἐπὶ τῇ ἐπιδείξει τοῦ διπλοτύπου τῆς συνδρομῆς των.

Ὁ τόπος καὶ ὁ χρόνος καθὼς καὶ τὰ προγράμματα τῶν καλλιτεχνικῶν αὐτῶν συγκεντρώσεων θὰ ἀναγγελθοῦν εἰς τὸ προσεχές τεύχος.

—Στὴ μελέτῃ τοῦ κ. Θ. Θωίδη, ποῦ δημοσιεύθηκε στὸ προηγούμενον φύλλο στὴ σελ. 124 στιχ. 8 καὶ στὴ σελ. 125 στιχ. 22 ἀντὶ accords consonants νὰ διαβασθῆ consonnance.

—Ἐπίσης στὴ μελέτῃ τοῦ κ. Λαμπελέτ «Ὁ κ. Καλομοίρης καὶ τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι» εἰς τὸ τελευταῖον τεύχος ἔγιναν μερικὰ τυπογραφικὰ λάθη στίξεως, τὰ ὁποῖα ἐμείναν κᾶπως τὴν διαύγειαν τῆς διατυπώσεως, ἀν καὶ ἡ ἔννοια ἦτο καταφανῆς.

ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ

Ἡ Κα Ἀρετὴ Ἀλεξίου, Εὐπλοίας 13 Πειραιεύς. Ἐναντι 500 κοινῶν Ἑλληνικῶν γραμματοσήμων δίδω 250 διάφορα ξένα. Ἀποστολαὶ διὰ συστημένων ἐπιστολῶν.

—Χαρ. Χαραλάμπος. Δικηγόρος Ποινικολόγος. Γραφεῖα: Ὁδὸς Νοταρᾶ 60, ὅπισθεν Δημοτικοῦ Θεάτρου, ἐν Πειραιεῖ.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

«Libre» Τεύχ. Αύγ.—Σεπτ. (ἀρ. 70—71) Διευθ. κ. Louis Bousset. (Παρίσι) περιεχ. : Σημειώσεις—Βιβλιογραφίες—Κριτικές—Γλωσσολογικά, ὑπὸ τοῦ κ. Ρουσσέλ.

«Le Journal des Hellènes» Ἐφημερίς πολιτική, οἰκονομική, κοινωνική καὶ φιλολογική, ἐκδομένη στὸ Παρίσι ὑπὸ τὴν διεύθ. τοῦ κ. Luc Pyrrhus.

«Ἑλληνικά Γράμματα» Δεκαπενθήμερο περιοδικό. Τεύχ. 1ης καὶ 15ης Σεπτεμβρ. (ἀρ. 6—7)—Διευθ. Μπαστιά—Μαλατάκη. Συνεργασία : κ. κ. Κωνστ. Πασαγιάννη, Β. Κορθιανοῦ, Θ. Βελλιανίτη, Β. Ρώτα κ.λ.

«Κόσμος» εἰκονογραφημένη ἐπιθεώρησης ἐκδομένη τὴν 1ην—10ην καὶ 20ὴν ἑκάστου μηνὸς στὸ Παρίσι. Διευθ. Ἀχιλ. Παχτίκος. Ἐλάβαμε τὰ τρία πρῶτα τεύχη τοῦ ὡς ἄνω περιοδικοῦ, ἐκτυπ. ἐπὶ ἀρίστου χάρτου καὶ εἰς μεγάλῳ σχήμα. Συνεργ. : κ. κ. Ἄρ. Κουσίδη, Χρ. Καίσαρη, Α. Παπαγεωργίου, Ι. Δεάλη, Μ. Κυριακίδη κ. λ.

«Παρθενῶν» Μην. ἐγκυκλ. περιοδικόν. Τεύχος Σεπτεμβρίου (ἀρ. 6) Διευθ. Ἄγης. Ράλλη. Συνεργ. : κ. κ. Π. Νιρβάνη, Γερ. Σπατάλα, Σ. Χαραμῆ κ.λ.

«Ἑλληνική Ἐπιθεώρησης» Μην. φιλολ. περιοδικό. Τεύχ. Ἰουλίου (ἀριθμ. 249). Διευθ. Εὐγ. Ζωγράφου Συνεργ. Νικ. Λάσκαρη, Μαρ. Ἀργυροπούλου, Γ. Σταμπολῆ, Γ. Πράτσικα κ. τ. λ.

«Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη» Μην. περιόδ. (Ἀλεξάνδρεια) Τεύχ. Αὐγούστου (ἀρ. 9) Διευθ. Ρίκας Σεγκοπούλου, Π. φιλολογική ὕλη τοῦ περιοδικοῦ ἀρκετὰ καλῆ, τὰ σημεῖωματα εἰς τὸ τέλος ἐπιτόλῃ κριτικῆ προχειρολογία.

«Ἀγροτικὴ Ζωή» Τεύχ. Ἰουνίου (ἀρ. 17) Διευθ. κ. Ἐλένης Πολιτάκη. Συνεργ. Ν. Λύχνου, Θ. Μελά, Ν. Ἀναγνωστοπούλου, Ε. Πολιτάκη, Μ. Μαλακάση, Η. Φράγκου κ. λ.

«Μόδα καὶ Τέχνη» Μην. εἰδικὸν περιοδικὸν Τεύχ. Σεπτεμβρίου (ἀρ. 45). Εἰς τὸ φιλολογικὸν του παραρτήρημα συνεργάζονται οἱ κ. κ. Νικ. Χατζάρας Ἄδμ. Παπαδήμας, Σπυρ. Παναγιώτοπουλος, ἐπίσης δημοσιεύεται καὶ μία μουσικὴ σύνθεσις διὰ χορωδιανάνδρων τοῦ κ. Δ. Ροδίου, ἐπὶ στίχων τοῦ Πολέμη, ὁ «Ἐελογιαστής».

«Ἱατρικά Χρονικά». Ἐλάβαμε τὰ τεύχη Αὐγούστου καὶ Σεπτεμβρίου (ὑπ' ἀριθ. 2 καὶ 3) τοῦ σοβαροῦ αὐτοῦ μηνιαίου ἱατρικοῦ περιοδικοῦ ποῦ τὸ διευθύνει ὁ Dr. Βαλέριος Μαρσέλος. Περιέχουν πρωτότυπες μελέτες καὶ ἀρθρα τῶν κ. κ. Κ. Μελισσηνοῦ, Κ. Μουτούση, Β. Φωτάκη, Γ. Ἰωαννίδου, Γ. Μαρούδη, Κ. Γαβρηλίδου κ. λ.

«Φιλοτέλεια» Μην. γραμματοσημολογικὸν περιοδικόν. Τεύχ. Σεπτεμβρίου (ἀρ. 44) Δημοσιεύεται πρωτότυπος μελέτη διὰ τὰ Ρωσικά Γραμματόσημα τῆς Ρεθμόνης, ὑπὸ τῶν κ. κ. Ἄθ. Ζερβοπούλου καὶ Ἐμμ. Κασοῦνη, ὡς καὶ διάφορα ἄλλα ἀρθρα ποῦ ἐνδιαφέρουν γραμματοσημοφίλους.

«Ἀπόλλων» Δεκαπενθήμερος Θεατρική, Φιλολογική καὶ Κοινωνική ἐφημερίς. Φύλλα Σεπτεμβρίου (ὑπ' ἀρ. 4 καὶ 5) Διευθ. Α. Βερροιάπουλος. Συνεργ. : Σ. Κλωνά, Στυλ. Βίου, Γιάν. Ἀναπλήτη κ. λ.

«Δεσβιακά Φύλλα». Φιλολογ. περιοδικό (Μυτιλήνη). Τεύχ. ἀρ. 1 καὶ 2. Ἐπιμελητής Σ. Παρασκευαΐδης.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ-ΒΙΒΛΙΑ

Γ. Λαμπελίτ : «Ὁ Ἐθνικισμὸς εἰς τὴν τέχνην καὶ ἡ Ἑλληνική Δημόδης μουσική». (ἐκδοτ. οἶκος «Ἐλευθεροδάκη»).

Εἰς τὴν μελέτην αὐτὴν ὁ συγγραφεὺς καθορίζει τὴν ἔννοιαν τοῦ ἐθνισμοῦ εἰς τὴν τέχνην δεχόμενος τὸ τοπικὸν χρῶμα ὡς τὴν φυσικὴν ἐκδήλωσιν, ἐφ' ὅσον ἡ εἰλικρίνεια καὶ ὁ αὐθορμητισμὸς εἶναι τὸ πρωτεύον στὴν καλλιτεχνικὴν ἔκφασιν στοιχείον.

Πραγματεύεται δὲ γὰρ τὶς πηγὰς καὶ τὰ χαρακτηριστικά τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, τοὺς ἰδιορρυθμοὺς ρυθμοὺς, τὶς κλίμακες καὶ τὴν εἰδικὴν ἁρμονίαν του, ὕδαρων τὴν ἑλληνικὴν δημόδην μουσικὴν μετ' ἰδιόρρυθμον πλοῦτον τῆς ὡς ἱκανὴν νὰ ἐπηρεάσῃ πλουτίζοντάς τὴν καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴν τεχνικὴν μουσικὴν.

Κ. Παπαδημητρίου : «Μελωδικὰ ἀσκήσεις βυζαντινῆς μουσικῆς». Ὑπὸ τὸν ἀνωτέρω τίτλον ἐξεδόθη πρακτικὴ μέθοδος—χαρακτῆρος βυζαντινοῦ σολφέζ—γάρην τῶν ἱερατικῶν σχολῶν τῶν διδασκαλείων καὶ τῶν ὁδῶν καὶ πωλεῖται εἰς τὰ μεγάλα βιβλιοπωλεῖα τῶν Ἀθηνῶν.

Κ. Φάλταιτς : «Οἱ πλανόδιοι Ἠπειρώται τεχνῖται καὶ ἡ ἐθνικὴ μας ὑπόθεσις».

Σπινόζα : Ἡ πολιτεία (μετάφρασις Παπαλεξάνδρου (ἐκδοσις Γκοδόστη).

Φώτου Γιοφύλλη : Δηγήματα.

Θεοδωρακοπούλου : Αἱ ἀρχαὶ τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας. (Ἐκδοσις «Κοραή»).

Προσεχῶς θὰ κυκλοφορήσῃ ἓνα δράμα τοῦ νεαροῦ ποιητοῦ Γεωργ. Κ. Σταμπολῆ, μετ' ἄνω τίτλον : «Οἱ νεκροὶ ποῦ ξαναζοῦν».

Ὑπὸ τῶν ἐκδοτικῶν καταστημάτων Μαράκη καὶ Δασκαλάκη ἐξεδόθη εἰς κομψὸν τόμον μία μελέτη τοῦ Ὑπασιστοῦ τῆς Δημοσίας Ἀσφαλείας Πειραιῶς κ. Ἰω. Γαλιουράκου μετ' ἄνω τίτλον «Ἡ Δημοσία Ἀσφάλεια εἰς τὸν Πειραιᾶ».

Ἐπίσης ὑπὸ τῶν αὐτῶν καταστημάτων ἐκδίδεται μία μελέτη τοῦ καθηγητοῦ κ. Θ. Καστανᾶ μετ' ἄνω τίτλον «Ἑλλήνων Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας ἐκλεκταὶ περικοπαί».

Ἐξεδόθη καὶ ἐκυκλοφόρησε τόμος διηγημάτων τοῦ κ. Γαβρεσά μετ' ἄνω τίτλον «Ὁ θάνατός μου ἢ ζωή μου». Ἐκδοσις καταστημάτων Μαράκη καὶ Δασκαλάκη.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΪΤΙΑΝΟΣ

ΙΑΤΡΟΣ ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ

Ὁδὸς Φρεαττύδος 33

— ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ —

ΠΕΙΡΑΪΚΟΣ ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ

1894

ΩΔΕΙΟΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΕΠΙΤΙΜΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Γ. Ν. ΝΑΖΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Φ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

ΚΑΘΗΓΗΤΑΙ ΚΑΙ ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΙ

ΚΛΕΙΔΟΚΥΜΒΑΛΟΝ : Καθηγηται κ. κ. Μ. Βελούδιος, Σ. Φαραντάτος, Α. Τουρνάισεν.
Διδάσκαλοι κ. Δημ. Μαρής, Δίδες Μίνα Μπόνη, 'Αθ. Κατσιμαντή, Μ. Πρωτο-
παπᾶ, Κα 'Ασπ. Κωνοφάου, Δίδες Θεοδ. Σαμοΐλη, Ι. Γιάπαπα, 'Ιωάν. Μπουκου-
βάλα, 'Αριέτ. Τσαμαδού, Θ. Σουρῆ, 'Όλγα Καραζήση, Μ. Σκαλιστήρη, Μ. Περγάκη.

ΜΟΝΩΔΙΑ : Καθηγητής κ. Κ. Τριανταφύλλου, Δις Μαργ. Ξανθάκη διδασκ.

ΒΙΟΛΙΟΝ : Καθηγητής κ. Ι. Μπουσίντουϊ, Κα Μελ. Σολωμονίδη, Δις 'Ιφιγένεια
Στυλιανίδου διδασκ.

ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΛΟΝ : Καθηγητής κ. Ροδ. Γαϊδεμβέργε

ΒΑΘΥΧΟΡΔΟΝ : Καθηγητής κ. 'Ιωάν. Τζουμάνης

ΠΛΑΓΙΑΥΛΟΣ : Καθηγητής κ. Ν. Παπαγεωργίου

ΑΡΜΟΝΙΑ, ΑΝΤΙΣΤΙΞΙΣ, ΦΥΓΗ : Καθηγητής κ. Φ. Οικονομίδης

ΘΕΩΡΙΑ—ΣΟΛΦΕΖ : Καθηγητής κ. Φ. Οικονομίδης

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ : Καθηγητής κ. 'Ιωσ. Μπουσίντουϊ

ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ : Καθηγητής κ. Κ. Τριανταφύλλου

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ : Καθηγητής κ. Γεώρ. Σκλάβος

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ : Καθηγητής κ. Μ. Κουνελάκης

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

«ΟΔΙΩΝ» «MANDOLA» κλ. Τὰ τελειότερα
εἰς τὰς συμφεροτέρας τιμὰς τοῖς ΜΕΤΡΗΤΟΙΣ
καὶ μὲ ΔΟΣΕΙΣ.

ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

“Ὅλοι αἱ τελευταῖαι ἐπιτυχία: Ὅπεραι, ὀ-
περέτται, χοροὶ, Μανέδες, ἐκκλησιαστικὰ κλπ.
π. χ. Νέα Ὑόρκη, Prends mon coeur, Mina-
iet, Γυναικὰ ποῦ σκοτώνει, Γλυκὸ μου ἀγόρι,
Μὶς Τσάρλεστον, Czardas Fürstin, κ.λ.π.

ΡΑΠΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΠΛΕΚΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΚΑΛΤΣΟΜΗΧΑΝΑΙ

VERITAS ΓΕΡΜΑΝΙΚΑΙ HARRISON

Τιμὰὶ ἀφάνταστοι.



ΠΟΥΡΗΣ
ΚΟΝΙΑΚ
ΟΥΖΟ
ΗΔΥΠΟΤΑ
Ο ΜΟΣ ΙΔΡΥΣΕΙΣ ΤΩ 1868
ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Χορδιστής καὶ ἐπιδιορθωτής Πιάνων καὶ Πια-
νόλων. Χορδιστής τῶν Πιάνων τοῦ Ὁδείου
Πειραιῶς (Πειραιικοῦ Συνδέσμου) τῆς Χορω-
δίας Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὁδείου.

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

ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

— 1920 —

Ἐγγραφαὶ παλαιῶν καὶ νέων μαθητῶν εἰς τὰς σχολὰς τῆς Χορωδίας (Ἀνδρικόν, Γυναικειῶν καὶ παιδικὸν τμήμα, διὰ παιδιὰ 7—14 ἐτῶν), εἰς τὰς ὁποίας διδάσκεται θεωρία Μουσικῆς, σολφέζ καὶ Τραγούδια καθ' ἑκάστην 5—9 μ. μ. (Σατωβριάνδου 12 Τηλ. 10—74 νέον).

Τὰ μαθήματα ἤρχισαν ἀπὸ 1ης Ὀκτωβρίου

Ἐγγραφή ἐφ' ἅπαξ δραχμᾶς 50

Δίδακτρα μηνιαίως δραχμᾶς 25

Ὁ Διευθυντὴς

Φ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΪΧΟΥ

Γεωργίου Α' καὶ Κουντουριώτου 130 - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

ΠΙΑΝΑ

Τῶν ἀνωτέρων Γερμανικῶν Ἔργουστασίων

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ BRUNSWICK

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ POLUDOR

ΔΙΣΚΟΙ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ

ΜΕ ΔΟΣΕΙΣ: ΠΙΑΝΑ καὶ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ

ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ ΤΩ 1841

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

Υποκαταστήματα και Πρακτορεία: 83 καθ' ἑλλην τὴν Ἑλλάδα.

Ἀνταποκριταί: εἰς ὅλας τὰς χώρας τοῦ κόσμου

Ἐργασίαι τραπεζιτικαὶ πάσης φύσεως

Ἡ Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος δέχεται ἐντόκους καταθέσεις εἰς Δραχμὰς καὶ εἰς ξένα νομίσματα (συνάλλαγμα), ἀποδοτέας εἰς πρώτην ζήτησιν, ἢ μεθ' ὀρισμένην προθεσμίαν, ἢ διαρκεῖς. Αἱ καταθέσεις εἰς ξένα νομίσματα ἀποδίδονται εἰς τὸ ἴδιον νόμισμα εἰς τὸ ὁποῖον ἔγινεν ἡ κατάθεσις. Οἱ τόκοι καταθέσεων εἶνε ἐλεύθεροι φόρου. Τὸ χαρτόσημον ἐκδόσεως τῶν ὁμολογιῶν εἰς βάρους τῆς Τραπεζῆς.

Καταθέσεις ἐν ὄψει :

α') Εἰς δραχμὰς	3 1/2 %	ἐτησίως
β') Εἰς συνάλλαγμα :		
Ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια)	3 1/2 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας)	3 1/2 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα)	3 1/2 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Ἰταλίας (Λιρέττας)	2 1/2 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Τουρκίας (Λίρας Τουρκίας)	2 1/2 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Γερμανίας (Reichmark)	3 %	ἐτησίως
Εἰς αὐτούσιον χρυσόν	2 1/2 %	ἐτησίως

Καταθέσεις με προειδοποίησιν 15 ἡμερῶν :

α') Εἰς συνάλλαγμα :		
Ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια)	4 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας)	4 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα)	4 %	ἐτησίως

Καταθέσεις ἐπὶ προθεσμίας

α') Εἰς δραχμὰς :		
Διαρκείας 6 μηνῶν	4 1/4 %	ἐτησίως
Διαρκείας 1 ἔτους	4 1/2 %	ἐτησίως
Διαρκείας 2 ἐτῶν	5 %	ἐτησίως
Διαρκείας 4 ἐτῶν	5 1/2 %	ἐτησίως
Διαρκείας 5 ἐτῶν	6 %	ἐτησίως
Διαρκείας 10 ἐτῶν καὶ πλέον	7 %	ἐτησίως
β') Εἰς συνάλλαγμα ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια), ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας), ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα) :		
Διαρκείας 6 μηνῶν	4 1/8 %	ἐτησίως
Διαρκείας 1 ἔτους	4 1/4 %	ἐτησίως
Διαρκείας 2 ἐτῶν	4 1/2 %	ἐτησίως
Διαρκείας 4 ἐτῶν	5 %	ἐτησίως
Διαρκείας 5 ἐτῶν καὶ πλέον	5 1/2 %	ἐτησίως

Καταθέσεις Ταμιευτηρίου :

α') Εἰς δραχμὰς :		
β') Εἰς συνάλλαγμα :		
Ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια)	(μέχρι δο. 50.000)	4 1/2 % ἐτησίως
Ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας)	(μέχρι Δολ. 400)	4 % ἐτησίως
Ἐπὶ Παρισίων (Φράγκα)	(μέχρι frs. 20.000)	4 % ἐτησίως
Ἐπὶ Ἰταλίας (Λιρέττας)	(μέχρι lit. 20.000)	4 % ἐτησίως
γ') Εἰς αὐτούσιον χρυσόν		4 % ἐτησίως