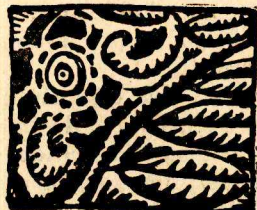




ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ALEX THURNEYSSEN

ΜΕΡΙΚΕΣ ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΙΣ ΓΙΟΡΤΕΣ ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΤΟΥ ΦΡΑΝΤΣ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

Ἡ ἐντύπωσις ποῦ ἓνα καλλιτέχνημα ἀφί-
νει, δὲν ἐξαρτᾶται πάντα μονάχα ἀπὸ τὴν
συσταστικὴν του ἀξία, ἀλλ' ὅπως ὅλα τὰ
πράγματα, ὑφίσταται καὶ αὐτὴ τὴν ἐπίδρασι
τῆς μεταβολῆς τοῦ πνεύματος καὶ τῶν ἰδεῶν
τοῦ αἰῶνος. Βεβαίως αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ τὸ
Καλλιτέχνημα μένει τὸ ἴδιον, οἱ αἰῶνες ὅμως,
ποῦ παρελαύνουν ἐμπρὸς του, ἀλλάσσουν
ψυχρὸν σύνθεσιν καὶ κατὰ φυσικὴν συνέπειαν
καὶ ἀπόψεις, καὶ τὰ ἀντικείμενα ἔτσι εὐρί-
σκονται ὑπὸ μίαν διαρκῆ μεταβολὴν προϋ-
ποθέσεων. Γι' αὐτὸ γιὰ κάθε γεννεὰ εἶναι
ζήτημα μεγάλης σπουδαιότητος νὰ ἀναλογι-
σθῆ, νὰ ἐξετάσῃ τὸν ἑαυτὸν της, τοῦλάχισ-
τον μιὰ φορὰ μὲ εἰλικρίνεια, ποιά ἀπόστα-
σις ὑφίσταται μεταξὺ αὐτῆς τῆς ἰδίας καὶ
τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς ἄλλων αἰ-
ῶνων.

Ὡρισμένως δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ θέσωμεν
πάντα αὐτὸ τὸ εὐσυνείδητον ἐρώτημα. Μᾶς
δεσμεύει πάντα κάποιος φόβος μὴ τυχὸν
θαμπώσωμε τὴν πολύτιμη ἀνάμνησιν ἑνὸς ἀ-
γαπημένου ὀνόματος μὲ τὴν ἀνακάλυψιν μιᾶς
πάρα πολὺ ὤμης ἀλήθειας.

Μὲ τὸν Φράντς Σοῦμπερτ τὰ πράγματα
εἶναι ἐξαιρετικῶς τραγικά· θᾶλεγε κανεὶς πῶς
ἢ κακοτυχία, ποῦ τὸν παρακολούθησε μὲ τόσο
πεῖσμα σ' ὅλη του τὴ μικρὴ ζωὴ, δὲν ἔννοεῖ
νὰ τὸν ἀφήσῃ ἐλεύθερον οὔτε ἑκατὸ χρόνια
ῦστερα ἀπὸ τὸν θάνατό του.

Γιατὶ—αὐτὸ τοῦλάχιστον πρέπει νὰ τὸ ὁ-
μολογήσωμε—ἢ ἑκατονταετηρίδας τοῦ θανα-
τάτου του δὲν θὰ μπορούσε νὰ πῆσῃ σὲ μιὰ
ἐποχὴ ὀλιγώτερο εὐνοϊκῆ γι' αὐτὴν ἀπὸ τὴν
ἰδικὴν μας.

Ποτὲ ἄλλοτε δὲν θὰ συνεχροῦντο σκλη-
ρότερα καὶ μὲ περισσότερο πείσμα ἢ ἀντίθε-
σις τῶν ἀντιλήψεων καὶ τῶν αἰσθημάτων.
Ποτὲ δύο κόσμοι δὲν ἐστάθησαν μὲ λιγώτε-
ρες πιθανότητες συνεννοήσεως ἀντιμέτωποι
ὅπως αὐτοὶ οἱ δύο.

Μὰ σκεφθῆτε:

Γιορτάζομε γιὰ τὸν Franz Schubert, τὸν
κατ' ἐξοχὴν ρομαντικόν, ἀκριβῶς σὲ μιὰ
στιγμὴ ποῦ ὁ ρομαντισμὸς ἔχει τὸ χειρότερον
κατρακύλισμα. Σὲ μιὰ στιγμὴ, ποῦ κάθε κό-
χλασμα, κάθε ἔξαψις αἰσθήματος θεωρεῖται
ἓνα βαρετὸ ἐπεισόδιον.

Καὶ ὅλες οἱ γιορτές, ὅλοι οἱ καλογοραμέ-
νοι λόγοι, μᾶζι μὲ τὶς ἀπειρες τιμῆς, ποῦ τοῦ
ἔχουν γείνη αὐτὲς τὶς ἡμέρες, δὲν κατορθώνουν
νὰ ἐξαλείψουν, νὰ σκοτίσουν μιὰν ἀναμφι-
σβήτητη καὶ χτυπητὴν ἀλήθεια: Τὴν ἔλλειψιν
κάθε σχέσεως μεταξὺ τῶν δύο αἰῶνων.

Γιατὶ πίσω ἀπὸ τὶς καθαρῶς διακοσμητι-
κῆς, ὠραῖες χειρονομίαις τῶν ὀργανωμένων
αὐτῶν διαδηλώσεων τοῦ πλήθους, γελᾶει μὲ
σαρκασμὸ ἓνα γέλιοιο σατανικόν, τὸ φάντασμα
μιᾶς ἐποχῆς, ποῦ κανονίζει τοὺς παλμούς της
σύμφωνα πρὸς τὸ σιδερένιον ρυθμὸ τῆς Μη-
χανῆς καὶ τοὺς ὑποτάσσει σ' αὐτόν.

Ἴσως θᾶπρεπε, γιὰ νὰ γείνω εὐκολώτερα
ἀντιληπτὸς νὰ πῶ:

Μεμονωμένα μοναχὰ ἄτομα ποῦ διέσωσαν
στὴν ψυχὴ τους ἓνα κομματάκι, ἓνα ὑπόλοιπον
τροφερῆς αἰσθηματικότητος, ποῦ δὲν κατῳρ-
θωσε νὰ πνίξῃ τὸ ρεῦμα τοῦ αἰῶνος θὰ
μποροῦσαν σήμερα, προσωπικῶς, αὐτὰ νὰ
ὁμολογήσουν πίστι στὸν Schubert καὶ νὰ τὸν
εὐχαριστήσουν γιὰ τὸν θησαυρὸ τῆς θερμότη-
τος.

τητος καὶ αἰσθήματος, ποῦ ἐχάρισε τόσο γενναϊόδωρα στὴν Ἀνθρωπότητα ὁ μεγάλος Ραμφφός.

Ἄλλὰ εἶνε ὠρισμένως κᾶτι περισσότερο ἀπὸ συζητήσιμο, ἂν ἐπιτρέπεται, ἂν ἔχωμε τὸ δικαίωμα νὰ γιγρτάσωμε τὸν Σοῦμπερτ ὡς μᾶζα, ὡς σύνολον, ὡς μιὰ Κοινότης.

Ὅπως εἶπα καὶ παραπάνω :

Παραγνωρίσθηκε πάντα στὴ μικρὴ του ζωὴ καὶ ὕστερα στὰ μακρὰ ἀτελείωτα ἑκατὸ χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του. Γιατὶ σχεδὸν ἀμέσως μόλις τὸν ἀνεκάλυψεν ὁ Schumann ἀρχίζει μὲ τὴν ἐπεξεργασίαν τῶν ἔργων του ἀπὸ τὸν Λιστ ἢ ἐπικίνδυνη ἐκείνη δημοτικότης τῶν μελωδιῶν του, ποῦ φθάνει στὴ θλιβερώτερη κορυφὴ της μὲ τὴν ὀπερέττα ἐκείνη, ποῦ εἶχε τόσην ἐπιτυχίαν μὲ τὴν ὁποίαν ὅμως ἐπιτυγχάνεται νὰ παρουσιασθῇ ὁ Ἀνθρωπος Φράντς Σοῦμπερτ σ' ἓνα ἀπαίσιον, συγκινητικὸ ἴσως γιὰ τὸ πολὺ κοινὸ, κυριολεκτικῶς ὅμως αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ ἀποχρυστικὸ κατάντημα.

Ἄλλὰ ἀκόμη καὶ οἱ ἄλλοι, ποῦ ἦρθαν ὕστερα ἀπὸ τὸν Σοῦμπερτ, δὲν κατάλαβαν, δὲν ἐννοιῶσαν τὶς βαθύτερες ἐννοιες τῆς μουσικῆς του, Ὅλοι τοὺς σχεδὸν χωρὶς ἐξαίρεσιν διατελοῦσαν ὑπὸ τὸν ζυγὸν, ὑπὸ τὴν πνευματικὴν γοητείαν τοῦ Μπετόβεν, τοῦ ὁποίου ἢ θυελλώδης ὀρμὴ τοὺς παρέσυρε φυσικῶτα εὐκολώτερα παρὰ οἱ ὀνειροπόλοι θαυμάσιοι λυρισμοὶ τοῦ Νεωτέρου Σοῦμπερτ. Καὶ ἀκόμη ὀλεθριώτερη ἀπέβαινε, ἢ σύγκρισις, ὅταν ὅλοι τοὺς ἐπῆραν τοὺς ἐπιβε-

βλημένους ὑπολογισμοὺς τοῦ κωφοῦ Φιλοσόφου ὡς βάσιν, ὡς θεμέλιον, ὡς νόμους τῆς νέας τέχνης, ὅταν δηλαδὴ μὲ ἄλλες λέξεις ἐθέσπισαν ὡς κυβερνώσας ἀρχάς τῆς Μουσικῆς τὶς τολμηρῆς, τῆς παράτολμες ἠχητικῆς ἐκφράσεις τοῦ κωφοῦ Μπετόβεν.

Ἔτσι ἢ περαιτέρω ἐξέλιξις, μὲ τὸ γεγονός αὐτὸ ὑπέγραψε τὴν ὑποδούλωσίν της εἰς τὴν σκέψιν, εἰς τὴν διανοητικότητα, ἔχασε τὴν ἐλευθερίαν της.

Ὅλα τὰ ἄλλα ἐπῆλθαν ἔπειτα, ὅπως ἦταν φυσικὸν νὰ ἐπέλθουν.

Σήμερον ἐφθάσαμε ἤδη στὸ σημεῖο, νᾶχωμε λησμονήσῃ τὴ Μουσικὴ μὲ τὰ ἄψυχα δόγματα αἰσθητικῶν ἀξιωματίων καὶ μὲ τὶς ψυχρῆς γνώσεις, ποῦ μᾶς ἔχουν ἀποκαλύψει ὅλα τὰ τεχνικὰ Μυστικά.

Ὅσο γιὰ τὴ Μουσικὴ, αὐτὴ εἶνε κάπου κρυμμένη, κάπου θαμμένη καὶ κανεὶς ἀκόμα δὲν ἔξερει ποιὸς θὰ τὴν εὔρη καὶ θὰ τὴν ἐκπνήσῃ!

Ἔτσι ἂς μὴ θαυμάζωμε ἂν ὅλοι ἐκεῖνοι γιὰ τοὺς ὁποίους ἢ Μουσικὴ εἶνε κᾶτι βγαλμένο ἀπὸ τὴν καρδιά, ἀτενίζουν πρὸς τὸν Φράντς Σοῦμπερτ, τὸ Φαινόμενον αὐτὸ τῆς ἀρχικῆς ἰδέας τῆς Μουσικῆς, τῆς Μουσικῆς τῆς αὐθόρμητης, εἰς τὸ ἔργον τοῦ ὁποίου ἴσως κάποτε ξαναύρωμε τὴν ἐλευθερίαν μας γιὰ νὰ ξαναγυρίσωμε ἔτσι στὴν πηγὴ κάθε μουσικῆς Δημιουργίας:

Τὴ Φαντασία καὶ τὸ αἶσθημα!

ALEX. ΤΟΥΡΝΑΪΣΣΕΝ





FRANZ SCHUBERT

(1797 - 1828)

Μέσα στο χρυσόν αιώνα του ρωμαντισμού, στη μεγαλύτερη ακριβώς Άθηνη της ελευθερίας της σκέψης, του αισθήματος, της φαντασίας και της δυνάμεως της έκφρασης, έντελως ξεχωριστή μουσική μεγαλοφυΐα διακρίνεται μέσα στις τόσες άλλες και σημειώνει έναν ιδιαίτερο σταθμό στην ιστορία της τέχνης, ο Σούμπερτ.

Όσο και αν ανήκει στην τάξη των ρωμαντικών ο Σούμπερτ, φανερώνει έν τούτοις μία τόσο ιδιαίτερη προσωπικότητα, ώστε αποτελεί ο ίδιος μόνος του ένα ξεχωριστό κόσμο. Ο Σούμπερτ φαίνεται εις τὸ ξέσπασμα τοῦ πόθου του τόσο μετρημένος, ὅσον κανένας ἄλλος μουσικός τῆς ἐποχῆς του.

Εἶναι ἕνας ἀξίος διάδοχος τῆς Μπετοβενικῆς εὐγενείας τῆς ἐκφράσεως. Εἰς τοὺς φθόγγους τοῦ Σούμπερτ μᾶς σαγηνεύει ἡ μαγεία τῆς γυναικειᾶς περιπαθείας, χωρὶς νὰ βλέπουμε τὴν σιδερένια καὶ χαρακτηριστικὴ ἀνδρικότητα ποῦ ἔχει ὁ Μπετόβεν.

Ἡ μουσικὴ τοῦ Σούμπερτ εἶναι μία μουσικὴ ἐνδόμυχη, πλημμυρισμένη ἀπὸ ἕνα λυρισμὸ ἐντελῶς ὑποκειμενικό, ἐκλεπτισμένη

στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ ἀπὸ τὸν ψυχικὸ πόνο μιᾶ μουσικῆ ποῦ ἀποτελεῖ μόνη τῆς μία λυρικὴ θρησκεία καὶ ζητᾷ τὸν μουσικισμὸ τῆς θλίψεως μακριὰ ἀπὸ τῆς πανηγυρικῆς ἐκδηλώσεως τῆς μεγάλης μουσικῆς.

Κάθε του ἐντύπωσης, κάθε του λαχτάρα, κάθε του στεναγμὸς κάθε του δάκρυ ἀποκρυσταλλῶνεται καὶ σὲ ἕνα θαυμάσιο τραγοῦδι.

Στὰ τραγοῦδια αὐτὰ τοῦ Σούμπερτ συντελεῖται ἡ πλέον ἐνδόμυχη ἔνωση τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς. Σ' αὐτὴ συντελεῖται ἡ μετουσίωση τῆς θείας τέχνης. Ὅταν τὰ ἀκοῦμε δὲν ξέρουμε ἀν εἶναι μουσικὴ, ποῦ μιλεῖ ἢ ποιῆσις ποῦ ψάλλει.

Εἶναι ἡ βαθύτερη εἰκὼν τοῦ λυρικοῦ ποιήματος μὲ τὴ λυρικὴ μουσικὴ σ' ἕνα σύγολον σφιχτοδεμένο

σὲ ιδιαίτερο *fond*. Εἶναι τὰ δάκρυα τῶν ποιητῶν, ποῦ σταλάζουν στὴ γῆ. Τὰ ἐπῆρε ὁ Σούμπερτ καὶ μὲ τὴ μουσικὴ τῶν τὰ ἔκανε μαργαριτάρια καὶ τὰ ἔδωσε σὲ περιδέραια τέχνης μοναδικῆς καὶ ἀσύγκριτης καὶ τὰ ἐχάρισε στὸν κόσμῳ.

Ὁ Σούμπερτ ἔγραψε 634 *Lieds* ποῦ ἀπο-



Ἡ γενεαρχικὴ μάσκα τοῦ Σούμπερτ.

τελούν αυτά μόνον ένα ιδιαίτερον ολόκληρο κόσμο στον οποίον εκφράζονται όλες ή εκλεπτυσμένες διαβαθμίσεις των Ψυχικών αισθημάτων. Από τὰ lieds του, τὰ ἑκατὸ εἶναι γραμμένα ἐπάνω σὲ ποιήματα τοῦ Coethe καὶ τὰ ἄλλα ἐπάνω σὲ ποιήματα τῶν ποιητῶν Schiller, Heine, Rückert καὶ ἄλλων. Μερικὰ ἐξ αὐτῶν εἶναι ἀληθινὰ ἀριστουργήματα. Ἔχει γράψῃ ἐπίσης Συμφωνίες quartuo, trios, Sonates, Δειτουργεῖες, ὄπερες κ.τ.λ. Ὅλη του ὄμως ἡ δόξα εἶναι τὰ τραγούδια του.

Ἔτσι ὁ Σούμπερτ πραγματοποιεῖ μὲ τὴ μουσικὴ του τὰ αισθηματικὰ του ὄνειρα, τοὺς

πόθους, τὶς ἐλπίδες, τὶς λαχτάρες, δημιουργῶν χωρὶς νὰ τὸ ζητήσῃ ὁ ἴδιος μίαν ολόκληρη καλλιτεχνικὴ σχολή, ἐντελῶς ἰδιόρρυθμη καὶ ἰδιοτυπη.

Ἡ μουσικὴ τοῦ Σούμπερτ γενικῶς μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἡ ἐνσάρκωσις τοῦ ψυχολογικοῦ δράματος τοῦ ἀνθρώπου στοὺς μουσικοὺς τόνους.

Ἡ τέχνη του εἶναι ἐσώτατη καὶ ἀποκαλυπτικὴ καὶ δονεῖ βαθειὰ όλες τὶς ἀνθρώπινες χορδές, γιὰ αὐτὸ θὰ μείνῃ πάντα ἀθάνατη.

ΦΙΛΟΜΟΥΣΟΣ

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΗΜΕΡΑ ΤΟΥ ΣΟΥΜΠΕΡΤ (ΜΕΡΙΚΕΣ ΑΓΝΩΣΤΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΤΟΥ)

Γιὰ τὴν τελευταία ἡμέρα τοῦ Σούμπερτ ἔχομε τὶς λεπτομερέστερες σημειώσεις τοῦ ἀδελφοῦ του Μουσικοῦ Φερδινάνδου καὶ τοῦ φίλου του φόν Σόμπερ.

Ὁ Φράντς μετεκόμισε στὶς ἀρχὲς Σεπτεμβρίου ἀπὸ τὸ τελευταῖο του σπῆτι γιὰ λίγο καιρὸ στὴν κατοικία τοῦ ἀδελφοῦ του Φερδινάνδου, ποῦ εἶχε ἐπίσης φύγει ἀπὸ τὸ προάστειον Σάνκτ Οὐλριχ σ' ἓνα καινούριο δρόμο τοῦ προαστείου Βίντεν καὶ δυστυχῶς σ' ἓνα σπῆτι νεόκτιστο. Αὐτὸ ἔγινε κατὰ συμβουλήν τοῦ Ἰατροῦ Δόκτωρος φόν Ρίννα γιὰ νὰ μορῆ ἀπ' ἐκεῖ μὲ λιγώτερον κόπο καὶ λιγώτερον ἀπάλεια χρόνον, παρὰ ἂν αὐτὸ ἐγίνετο ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς πόλεως, νὰ μετακινήται στὸ ὑπαιθρο οὕτως, ὥστε νὰ ἐπέλθῃ μιὰ βελτίωσις στὶς συμφορήσεις καὶ τὶς ζάλες ἀπὸ τὶς ὁποῖες κυρίως ὑπέφερε. Τὸ διαμέρισμα, ποῦ τοῦ εἶχαν διαθέσει στὸ σπῆτι τοῦ Σόμπερ ἔμεινε ἐτοιμασμένο γιὰ τὸ μέλλον.

Ἐπέφερε καὶ ἔπαινε διάφορα φάρμακα αὐτῇ τὴν ἐποχῇ. Ἡ ἀδιαθεσία του εἶχεν ἀρχίσει νὰ ὑποχωρῇ. Στὶς ἀρχὲς Ὀκτωβρίου ἔκανε μαζί μὲ τὸν Φέρντιναντ καὶ δυὸ φίλους του μιὰ μικρὴ ἐκδρομὴ εἰς τὸ Οὐντερ Βάλτεσντορφ καὶ ἀπ' ἐκεῖ ἓνα περίπατο ὡς τὸν Ἄϊσενστατ, ὅπου πῆγε νὰ ἐπισκεφθῇ τὸν τάφο τοῦ Ἰωσήφ Χάυδν ἐμπρὸς εἰς τὸν ὁποῖον παρέμεινε ἀρετὴν ὥρα. Τὶς τρεῖς

αὐτὲς ἡμέρες τοῦ μικροῦ ταξειδιοῦ ἔτρωγε καὶ ἔπινε πολὺ λίγο, ἦταν ὅμως εὐδιάθετος καὶ εἶχε καὶ μερικὰς εὐθυμίας ἐμπνεύσεις.

Ἀλλὰ μόλις ἐπέστρεψε στὴ Βιέννη ἡ ὑγεία του χειροτέρευσε καὶ πάλι. Τὴν ὥρα, ποῦ τὴν τελευταία βραδυὰ τοῦ Ὀκτωβρίου ἔτρωγε στὸ ἐστιατόριο τὸ ψάρι ποῦ εἶχε ζητήσῃ ἐπέταξε διὰ μιᾶς στὸ τραπέζι τὸ πηροῦνι καὶ τὸ μαχαῖρι του καὶ εἶπεν ὅτι τοῦ εἶχε φανῆ μὲ τὴν πρώτη μπουκιά, ποῦ ἔβαλε στὸ στόμα του, πῶς ἐπῆρε δηλητήριο. Ἀπὸ τὴν στιγμήν αὐτὴ ὁ Φράντς δὲν ἤπιε καὶ δὲν ἔφαγε τίποτα, ἄλλο σχεδὸν ἀπὸ γιαιτρικά. Προσπαθοῦσε νὰ καλλιτερέψῃ τὴν κατάστασί του μὲ κίνησι στὸν καθαρὸν ἀέρα καὶ ἔκανε μερικὸς περιπάτους. Στὶς 9 Νοεμβρίου ἔφυγε πρῶτ' πρῶτ' ἀπὸ τὸ Νόυ-Βίντεν εἰς τὸ Χέρναλς ὅπου ἐπρόκειτο νὰ ἀκούσῃ τὸ Λατινικὸ Ρέκβιεμ ποῦ εἶχε συνθέσει ὁ Φέρντιναντ. Καὶ ἦταν ἡ τελευταία φορὰ, ποῦ ἄκουε μουσικὴ. Μετὰ τὴ λειτουργία περιπάτησε καὶ πάλι τρεῖς ὥρες. Ὅταν ἐπέστρεψε στὸ σπῆτι παραπονέθηκε πῶς ἦταν πολὺ ἐξανηλημένος.

Ἐν τούτοις φαίνεται πῶς συνῆλθεν καὶ πάλιν καὶ πῶς δὲν φοβήθηκε, δὲν ὑποψιάσθηκε κάποια σοβαρότερη ἀρρώστεια, γιὰτὶ στὶς 4 Νοεμβρίου μίλησε μὲ κάποιον Πιανίστα Λάντς, ποῦ βρισκόταν στὴ Βιέννη, εἰς τὸν Ὀργάνιστα τῆς Αὐλῆς Σέχτερ τὸν ὁ-

ποῖον ἐπρόκειτο νὰ συνεννοηθῆ γιὰ μερικά μαθήματα φύγκας καὶ κοντραπούνκτ πού ἤθελε νὰ πάρη. Εἶχαν συμφωνήσει νὰ χρησιμοποιήσουν ὡς βιβλίον διδασκαλίας τὸ ἔργον τοῦ Μάρμπουργκ, ὅσο τὸ ἔκριναν ἀναγκαῖον καὶ ὥρισαν τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴν ὥρα τῶν μαθημάτων πού ὑπελόγισαν ὅτι θὰ ἐχρειάζετο ὁ Σοῦμπερτ. Ἡ πρόθεσις αὐτὴ—κατὰ τὸν Σέχτερ— δὲν ἐπραγματοποιήθηκε γιὰτὶ ἡ κατάστασις τοῦ Σοῦμπερτ ἐχειροτέρευε τόσον, ὥστε τὸν ἔρριξε στὸ κρεβάτι. Ἔτσι

κατὰ τὴν ἀσθένειαν, ἡ ὁποία διήρκεσε μόνον 9 ἡμέρας ὁ Φράντς ἦταν τακτικώτατος στὰ γιαιτρικά του καὶ εἶχε κρεμασμένο

κατὰ τὴν ἀσθένειαν, ἡ ὁποία διήρκεσε μόνον 9 ἡμέρας ὁ Φράντς ἦταν τακτικώτατος στὰ γιαιτρικά του καὶ εἶχε κρεμασμένο



Μία αὐτόγραφος σελὶς τραγουδιοῦ τοῦ Σοῦμπερτ «Ἡ Μαργαρίτα στὸν ἀργαλειό» ἀπὸ τὸν «Φάουστ» τοῦ Γκαίτε

χάνομε ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα θεάματα στὴ ζωὴ τοῦ Μουσικοῦ μας: Νὰ παρακολουθήσωμε τὸν κύριον Σέχτερ καὶ τὸν Φράντς Σοῦμπερτ εἰς κοινὴν μουσικὴν ἐργασίαν.

Στις 11 Νοεμβρίου ἀναγκάστηκε ὁ Φράντς Σοῦμπερτ ἀπὸ τὴν ἀδυναμία του, πού ὀλοένα προχωροῦσε νὰ μὴ σηκωθῆ ἀπὸ τὸ κρεβάτι του. Ὅπως ὁ ἴδιος ἔλεγε δὲν αἰσθάνονταν πόνους ἀλλὰ τὸν δυνατὸ αὐτὸν ὄργανισμὸ ἐτυραννοῦσεν ἀϋπνία.

Στις ἀρχὲς τὸν ἐθεράπευσε ὁ γιαιτρὸς Δό-

γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἓνα ἀκριβέστατο ρολόγι στὴν πολυθρόνα πού ἦταν δίπλα ἀπὸ τὸ κρεβάτι του. Τὶς πρώτες ἡμέρες δοκίμασε νὰ σηκωθῆ γιὰ λίγο ἀπὸ τὸ κρεβάτι καὶ νὰ διορθώσῃ τὴν δοκιμαστικὴ ἐκτύπωσι τὰ τυπογραφικὰ λάθη τοῦ II μέρους ἀπὸ τὸ «χειμωνιάτικο ταξεῖδι». Στις 16 ἔγεινε ἓνα ἱατρικὸ συμβούλιον εὔρισκαν, ὅτι ἡ θεραπεία ἐπρόσκοπτε σ' ἓνα νευρικὸ πυρετό, δὲν ἀπέκλειαν μ' ὅλα ταῦτα τὴ σωτηρία του. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς φίλους του, ὁ Σπάουν, ὁ Μπάουερφλεντ

ὁ Σάχνερ, ὁ Χούτενμπρενερ, τὸν ἐπεσκέπτοντο τακτικά. Ἄλλους πάλιν ἐσυγκρατοῦσε ὁ φόβος τῆς μεταδόσεως. Τὸ βράδυ στὶς 17 ἄρχισε τὸ παραλήρημα, πού κατὰ ἀραιὰ διαστήματα εἶχε παρουσιασθῆ καὶ προηγουμένως, νὰ γίνεται διαρκέστερο.

Τὴν παρομονὴ τοῦ θανάτου τοῦ ἐφώναξε τὸν ἀδελφὸ του μὲ τὶς λέξεις. «Φέροντιναντ, βάλε τὸ αὐτί σου κοντὰ στὸ στόμα μου» καὶ ὕστερα ρώτησε μουσικά. Γιὰ πὲς μου τί συμβαίνει μὲ τὴν κατάστασί μου, καὶ ἐκεῖνος ἀπήντησε. «Ἄγαπητὲ Φράντς, φροντίζουν πολὺ νὰ ἀποκαταστήσουν τὴν υγεία σου καὶ ὁ γιατρός φρονεῖ, ὅτι σύντομα θὰ εἶσαι πάλι ἐντελῶς καλά, μονάχα πού πρέπει νὰ μεινῆς ἡσυχος στὸ κρεβάτι».

Ἐολόκληρη τὴν ἄλλη ἡμέρα ἤθελε νὰ σηκωθῆ νάβγη ἔξω καὶ πάντα ἐνόμιζε πὼς βρισκόταν σ' ἄλλο δωμάτιο ξένο. Ὑστερα ἀπὸ λίγην ὥραν ἦρθεν ὁ γιατρός πού προσάθησε νὰ τὸν καθησυχάσῃ, ὅπως ὁ ἀδελφός του. Ὁ Σούμπερτ ὅμως τὸν κύτταξε ἀτενῶς στὰ μάτια, ἄγγιξε τὸν τοῖχο μὲ τὸ ἀδυνατισμένον χέρι του καὶ εἶπε ἀργὰ καὶ σοβαρά. «Ἐδῶ, ἐδῶ εἶναι τὸ τέλος μου».

Τὴν ἴδια ἡμέρα κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τὶς πρωινὲς ὥρες ὁ πατέρας ἔγραψε στὸν Φερδινάνδο τὸ ἀκόλουθο γράμμα.

«Ἄγαπητέ μου Φέροντιναντ,

»Αἰσθανόμαστε θαρεῖς ἐπάνω μας τὶς ἡμέρες θλίψεων καὶ πόνων. Ἡ ἐπικίνδυνη ἀρρώστια τοῦ ἀγαπημένου μας Φράντς ἐπενεργεῖ ὀδυνηρότατα στὸ ἠθικὸ μας, τίποτε δὲν μᾶς ὑπολείπεται στὶς θλιβερὲς αὐτὲς ἡμέρες παρὰ νὰ ζητήσωμε παρηγορία στὸ Θεὸ καὶ ὅ,τι κακὸ, ὅποιαδῆποτε συμφορὰ μᾶς ἐπιφυλάσσεται ἀπὸ τὸ σοφὸ του χέρι, νὰ τὴν ὑποστώμεν μὲ ὑποταγὴ καὶ ἐγκαρτέρησι στὸ θεῖο του θέλημα καὶ ὅ,τι καὶ ἂν συμβῆ θὰ ἀναγνωρίσωμε τὴ σοφία καὶ τὴν καλωσύνη του ποῦ θὰ μᾶς ἀνακουφίσουν.

»Γι' αὐτὸ ἔχε θάρρος καὶ ἀπόκτησε ἐσωτερικὴ πεποίθησι στὸ Θεὸ! Θὰ σὲ ἐνδυναμώσῃ γιὰ νὰ μὴ καταβληθῆς καὶ θὰ σὲ εὐλογῆσῃ γιὰ νὰ ἀντικρύσῃς ἕνα χαρωπὸ μέλλον, ποῦ θὰ σὲ ἐπιφυλάξῃ. Φρόντισε ὅσο σοῦ εἶνε δυνατὸν χωρὶς ἀργοπορίαν νὰ κοινωνήσῃ τῶν ἀχράντων μυστηρίων ὁ ἀγαπημένος μας Φράντς καὶ ἐγὼ διατηρῶ τὴν παρηγορίαν ἐλπίδα ὅτι ὁ Θεὸς θὰ μᾶς τὸν δυναμώσῃ καὶ θὰ μᾶς τὸν φυλάξῃ.

»Ὁ τεθλιμμένος ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀδιάσειστο πεποίθησι πρὸς τὸν Θεὸν ἐνισχυμένος πατέρας σου

Φράντς».

Ἡ ἀγγελία τοῦ θανάτου τοῦ Μουσικοῦ, ποῦ ἐπῆλθε τὸ ἀπόγευμα τῆς ἴδιας ἡμέρας ἔγινε ἀπὸ τὸν δυστυχισμένον πατέρα κατὰ τὸν ἀκόλουθο τρόπο:

«Χθὲς Τετάρτην εἰς τὰς 3 τὸ ἀπόγευμα ἐπέβρασεν ἀπὸ τὴν πρόσκαιρη, σὲ μιὰ ζωὴ καλλίτερη ὁ ἀγαπημένος μου γυῖός Φράντς Σούμπερτ, Μουσικὸς καὶ Συνθέτης, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ὀλιγόχρονη ἀσθένεια εἰς ἡλικίαν τριάντα δύο ἐτῶν ἀφοῦ ἐκοινώνισε τῶν ἀχράντων μυστηρίων. Ἀγγέλλομεν ἐγὼ καὶ ἡ οἰκογένεια μου εἰς τοὺς γνωστούς καὶ φίλους ὅτι ἡ ἐκφορὰ τοῦ λειψάνου θὰ γείνη τὴν Πάρασκειν 21 τρέχοντος τὸ ἀπόγευμα στὶς 2 1)2 ἀπὸ τὴν κατωκίαν μας (694 παλαιῶν) 714 νέον τῆς Νόβεν Βίντεν εἰς τὸν νέον Δρόμον πλησίον τῆς «Μπίσοφστάντελ» εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Ἰωσήφ ἐν Μπρχγκάρτεν καὶ θὰ ταφῆ ἐπίσης ἐκεῖ.

Βιέννη 20 Νοεμβρίου 1828

Φράντς Σούμπερτ

Δημοδιδάσκαλος ἐν Ροσάου»

Ἐτάφη ὅμως, σύμφωνα πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν του—τὴν ὁποίαν ὁ ἀδελφός του ἐνόμιζε ὅτι διέγνωσε εἰς τὸ παραλήρημά του: «Ὅχι ὅχι δὲν εἶναι ἀλήθεια, δὲν εἶναι θαμνός ἐδῶ ὁ Μπετόβεν!» εἰς τὸ ἴδιον μὲ τὸν Μπετόβεν νεκροταφεῖον καὶ μάλιστα πολὺ κοντὰ σ' αὐτόν, τὸν ὁποῖον τόσον ἀγαποῦσε. Τὰ ἔξοδα τῆς μεταφορᾶς τῆς σοροῦ «70 φλ.» ἂν καὶ ἦσαν «πολλὰ πάρα πολλά» ὅπως λέγει ὁ Φέροντιναντ στὸν πατέρα του «εἶναι ὅπως πάλι γιὰ τὸν Φράντς μας πολὺ λίγα καὶ ἀναλαμβάνω ἐγὼ τοῦλάχιστον τὰ 40, ἀφοῦ μάλιστα χθὲς ἐκέρδισα 50 φλ.»

Ἐτσι τὸ νεκρὸ σῶμα, ποῦ διατήρησε τὸ ἥρεμο, ἀξιαγάπητο, πρόσωπο, τὸ πρόσωπο ποῦ φαινόταν ἀπλὰ κοιμισμένο καὶ ὄχι ἄψυχο μεταφέρθηκε ἐκεῖ ποῦ τὸ παραλήρημα ἔλεγε πὼς ἤθελε νὰ ταφῆ. Ἡ ὕστατη ἐπιθυμία ἐκπληρώθηκε. Ὁ ἄνθρωπος ποῦ τόσον εὐκόλα εὐχαριστιόταν στὴ ζωὴ καὶ ποῦ γινόταν εὐτυχισμένος «μ' ἕνα μῆλο καὶ ἕνα μικρὸ ψωμάκι τὸ δειλινὸ» ἀναπαύθηκε ἡσυχος καὶ ἱκανοποιημένος.

(Ἀπὸ τὸ Γερμανικὸ) ΓΑΛΑΤΕΙΑ Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΕΝ



ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΔΕΛΦΟ ΤΟΥ
24 Νοεμβρίου 1812

...«Χωρίς προοίμια αν σου πω ό,τι έχω στην καρδιά μου και έτσι φθάνω κι' εγώ γρηγορότερα στο σκοπό μου και συ χάνεις λιγώτερο καιρό παρά αν σου μιλούσα με διάφορες τυπικές περιστροφές. Έχω συλλογισθεί πρό πολλού τώρα και βρίσκω πώς ή θέσις μου εν συνόλω δεν είνε βέβαια κακή θα μπορούσε όμως κάπου κάπου και να καλλιτερευή. Ξέρεις εκ πείρας πώς από καιρού εις καιρόν τρώγει κανείς ευχαρίστως ένα ψωμάκι της μύρας με μερικά αγλάδια, ιδίως όταν ύστερα από ένα μέτριο πρόγευμα κατά το μεσημέρι χρειάζεται να παραμένη 8¹/₂ ώρες για να φάη ένα λιτό βραδυό. Αυτή ή επιθυμία, που μου ήρθε ως τώρα τόσες φορές, μου παρουσιάζεται ολοένα απαιτητικώτερη. Τι λές; Αν μου στελνες και συ κάθε μήνα λίγα κρούτσερ! Έσο δεν θα αισθανόσουν τη στέρησί τους κ' εγώ θα γινόμουν ευτυχισμένος στο «κελί» μου και θάμενα ευχαριστημένος.

Έν τω μεταξύ σου εύχομαι ν' ακούσης τη φωνή μου που δεν παύει ν' απευθύνεται σε σένα!

Ό φτωχός, ελπίζων και άλλη μιὰ φορά φτωχός Άδελφός σου ποῦ σ' αγαπά.

Φράντς

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΚΕΡΔΟΣ ΤΟΥ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

17 Ιουνίου 1816

«Σήμερα, πρώτη φορά έγραφα κάτι επί πληρωμής: Μιὰ Καντάτα για τον έορτασμό της δυναμαστικής έορτής του Καθηγητού Βανρότ φον Ντρατζλερ. Ός άμοιδή όρίσθησαν 100 Γκούλντεν».

Ο ΣΟΥΜΠΕΡΤ ΑΦΙΕΡΩΝΕΙ ΤΗΝ "ΦΟΡΕΛΕ.,

21 Φεβρουαρίου Νύχτα 12 ώρες.

«Πολυαγαπητέ Φίλε,

Χαίρω πολύ, που σάς άρέσουν τὰ τραγούδια μου. Σάς στέλνω ως δείγμα της πιό έγκαρδίας φίλιας μου ακόμα ένα, που έτελείωσα πρό όλίγου στις 12 τη νύχτα. Θα επιθυμούσα να γνωρισθώμε καλλίτερα πίνοντας μαζί ένα ποτήρι ποῦντσι. Χαίρετε!

Άχ! Άκριδώς τώρα, τη στιγμή που ήθελα διάστικα να ρίξω λίγη άμμο για να στεγνώσω το χειρόγραφο, νυσταγμένος καθώς ήμουν, έπήρα το μελανοδοχείο και το άδειασα άπάνω του. Τι δυστύχημα!

Η ΓΝΩΜΗ ΤΟΥ ΓΙΑ ΤΑ ΚΟΡΙΤΣΙΑ

Βιέννη 19 Μαΐου 1819

... Τώρα σου καθίζει στο μυαλό αυτό το κορίτσι, αύριο έκείνο. Αί! να πάρη ο διάβολος όλα μαζί, άφου άφήνης να μαγεύσει έτσι από την κάθε μιὰ. Παντρέψου επί τέλους για να τελειώση αυτή ή ιστορία!!

Ό άληθινός σου φίλος
Φράντς.

ΤΑ ΚΟΥΡΕΜΜΕΝΑ ΜΑΛΛΙΑ ΤΟΥ ΦΡΑΝΤΣ

Βιέννη 26 Δεκεμβρίου 1823.

«Ό Σούμπερτ είνε καλλίτερα. Δεν θα περάση πολύς καιρός, για να ξαναγίνουν τὰ μαλλιά του, που άναγκάστηκαν να του κήψουν εξ αίτίας του έξανθήματος. Για την ώρα φοράει μιὰ πολύ πρακτική περρούκα. Ό παράξενος γιατρός βρίσκεται όλο μαζί του. Τώρα σχεδιάζει (ο γιατρός) μιὰ μουσική άκαδημία ή μιὰ δημοσία σχολή του Σούμπερτ. Αν καταλήξη σε κάτι σοβκρό θα σου το γράψω».

Σβίντ

Σημ. Μ.Χ. Ό Σβίντ ήταν ζωγράφος σύγχρονος φίλος και θαυμαστής του Σούμπερτ.

Βιέννη 22 Φεβρουαρίου 1824

«. . . Ό Σούμπερτ είνε πιὰ πολύ καλά. Έχει βγάλει την περρούκα και παρουσιάζεται έτσι με κάτι χαριτωμένες μπουκλίτσες, που μόλις φαίνονται. Έχει συνθέσει πάλι ένα πλήθος από τις ώραϊότερες γερμανικές βάλς. Από τὰ τραγούδια της Μυλωνούς έχει εγή το πρώτο βιβλίο».

Σβίντ

Ο ΣΟΥΜΠΕΡΤ ΕΡΓΑΖΕΤΑΙ

Βιέννη 6 Μαρτίου 1824

«Ό Σούμπερτ είνε αρκετά καλά. Λέει πώς λίγες μέρες ύστερα από τη νέα θεραπεία αισθάνθηκε άμέσως πώς ή άρρώστεια άρχισε να υποχωρή και όλα ήλλαξαν. Έξακολουθεί να

ζῆ τὴ μιὰ μέρα μ' ἕνα «μπάναντερλ» τὴν ἄλλη μ' ἕνα σνίτσελ καὶ πίνει ἀφάνταστα πολὺ τσάι. Κάνει συχνὰ μπάνιο καὶ εἶναι ἀπάνθρωπα ἐργατικός. Γιὰ τὴν ὥρα γράφει: ἕνα σεπτέτ μ' ἕνα ζῆλο πρωτοφανῆ. Ἄν πάη κανεὶς νὰ τὸν δῆ λέει: «Γεῖά σου, πῶς εἶσαι; «Ἐγὼ καλά» καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ γράφει. Ἔτσι ἀναγκάζεται νὰ φύγῃ».

Σβιντ

Βιέννη 14 Μαρτίου 1824

«Ἐπαίχθηκε τὸ κουαρτέτο τοῦ Σοῦμπερτ κατὰ τὴ γνώμη του κάπως ἀργά, ἀλλὰ πολὺ καθαρὰ καὶ μὲ πολὺ τρυφερότητα χειροκροτήθηκε πολὺ ἰδίως τὸ μενουέττο, ποῦ εἶνε ἐξαιρετικὰ χαριτωμένο καὶ φυσικό. Ἕνας Κινέζος καθόταν κοντά μου καὶ τὸ ἡῦρε προσποιητὸ καὶ φτωχὸ σὲ στυλ. Θὰ ἦταν παράξενο νὰ εἶνε μιὰ φορὰ ὁ Σοῦμπερτ προσποιητὸς. Ἡ ἕνας ἀπὸ ἄλλους μας καὶ πρὸ πάντων αὐτὸς.»

Σβιντ

ΚΑΠΝΟΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΗ

Βρίσκομαι πολὺ μὲ τὸν Σβιντ καὶ τὸν Σοῦμπερτ. Μοῦ ἐτραγουδῖσε στὸ σπῆτι μου καινούργια τραγούδια. Τελευταίως κοιμηθήκαμε στὸ δικό του σπῆτι. Ἐλεγε μιὰ πίπα καὶ ὁ Μώρις (ὁ Σβιντ) μοῦ ἔκανε μιὰ ἀπὸ τὴ θήκη τῶν γυαλιῶν τοῦ Σοῦμπερτ. Ὑστερα ἀρχίσαμε νὰ μιᾶμε στὸν ἐνικό μὲ τὸ Σοῦμπερτ καὶ τὸ γιορτάσαμε μὲ ἕνα ποτῆρι νερὸ μὲ ζάχαρι. Ἦθελε ἕνα λιμπρέττο γιὰ ὄπερα δικό μου καὶ μοῦ πρότεινε τὸ «μαγεμένο τριαντάφυλλο». Ἐγὼ συλλογίστηκα τὸν «Κόμηττα φὸν Γλάισεν.»

Μπάουερνφελντ»

Βιέννη 13 Σεπτεμβρ. 1825

«Ἀγαπητὲ φίλε

Δὲν ξέρω ἂν θ' ἀναγνωρίσης τὸ χαρακτήρα αὐτοῦ, ποῦ σοῦ γράφει, χωρὶς νὰ προστρέξῃς στὴν υπογραφή, Ἄς σοῦ τὸ πῶ λοιπόν, εἶμαι ὁ Μπάουερνφελντ καὶ σὲ χαιρετῶ καὶ σὲ φιλῶ μ' ὄλη μου τὴν καρδιά. Ἀλλὰ τώρα γρήγορα, εἰάξομαι, γιατί πρέπει νὰ λάβῃς αὐτὸ τὸ γράμμα ὅσο τὸ δυνατόν γρηγορώτερα καὶ εἶνε ἀνάγκη σ' ἕνα τέταρτο τῆς ὥρας νὰ εἶνε στὸ ταχυδρομεῖο.

Πῶς εἶσαι χοντρότατε φίλε. Φαντάζομαι πῶς ἡ κοιλιά σου θὰ ἐχόντρυνε ἀκόμα. Ὁ Θεὸς νὰ σοῦ τὴν φυλάῃ!!! καὶ νὰ σοῦ τὴν μεγαλῶνῃ!! Ὁ Σοῦμπερτ εἶνε στὸ Ἄτσεμπρουκ καὶ χθὲς ἔφυγε ἐκεῖ καὶ ὁ Σβιντ. Θὰ τὸν ἀκολουθήσω κατὰ πᾶσαν πιθανότητα κι' ἐγὼ.

Ἄν μου γράψῃς θὰ σὲ ὑπηρετήσω κι' ἐγὼ ἴσως μ' ἕνα καλὸ καὶ μεγάλον γράμμα.

Ὁ φίλος σου

Μπάουερνφελντ»

ΜΙΑ ΑΙΤΗΣΙΣ ΠΟΥ ΑΠΕΡΡΙΦΘΗ

«Μεγαλειότατε Κραταιότατε Κάτζερ,

Μὲ βαθύτατο σεβασμὸν τολμᾷ ὁ ὑπογεγραμμένος νὰ ζητήσῃ τὴ χηρέουσα θέσι τοῦ δευτέρου καπελμάιστερ τῆς αὐλῆς καὶ νὰ υποστηρίξῃ τὴν αἴτησίν του μὲ τὰ ἀκόλουθα:

1) Ὁ Αἰτῶν ἐγεννήθη στὴν Βιέννην καὶ εἶνε υἱὸς δημοδιδασκάλου, ἔχει δὲ ἡλικίαν 29 ἐτῶν.

2) Ἐλαβε μαθήματα συνθέσεως καὶ ἐμρφώθη μουσικῶς ἔτσι, ὥστε νὰ ἡμπορῆ ν' ἀναλάβῃ ὅποιανδήποτε θέσιν Καπελμάιστερ λόγῳ εἰδικῶν γνώσεων.

3) Διδάσκαλός του ἐχρημάτισεν ὁ ἄλλοτε καπελμάιστερ.

4) Ν' ἀνταποκριθῆ μὲ ζῆλον εἰς τὰς ἀπαιτήσεις μιᾶς τοιαύτης ἐνδείξεως εὐνοίας θὰ εἶνε ἡ εἰλικρινέστερη προσπάθειά του.

Εὐπειθέτατος ὑπήκοος

Φράντς Σοῦμπερτ

Καὶ.... ἐπροτιμήθηκε ἄλλος

«Δι' ὑψηλῆς ἀπαφάσεως καὶ διαταγῆς τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος διορίζεται δευτέρος Καπελμάιστερ τῆς Αὐλῆς ὁ Κάπελμαῖστερ τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου Γιώσεφ Βάιλ μὲ τὰς συνθήσεις ἀπολαβὰς τοῦ ἀξιώματος.»

(ΕΚ ΤΟΥ ΑΥΛΑΡΧΕΙΟΥ)

ΚΑΙ ΕΝΑ... ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΝ ΠΩΛΗΣΕΩΣ

» Σήμερον (ἡμέραν καὶ ἔτος σημειούμενα εἰς τὸ τέλος τοῦ παρόντος συμβολαίου) συμφωνήθησαν διὰ συμβολαίου τὰ ἀκόλουθα μεταξὺ τοῦ κυρίου Φρ. Σοῦμπερτ ἰδιοκτῆτου τῆς ὑπ' ἀριθμὸν 10 οἰκίας εἰς τὸ δάθος τῆς «Οὐρανίας Πύλης» ἀφ' ἐνὸς ὡς πωλητοῦ καὶ τοῦ κυρίου Ἰακώβου Ρίκελ καὶ τῆς συζύγου του Γιοσέφας ὡς ἀγοραστῶν ἀφ' ἑτέρου.

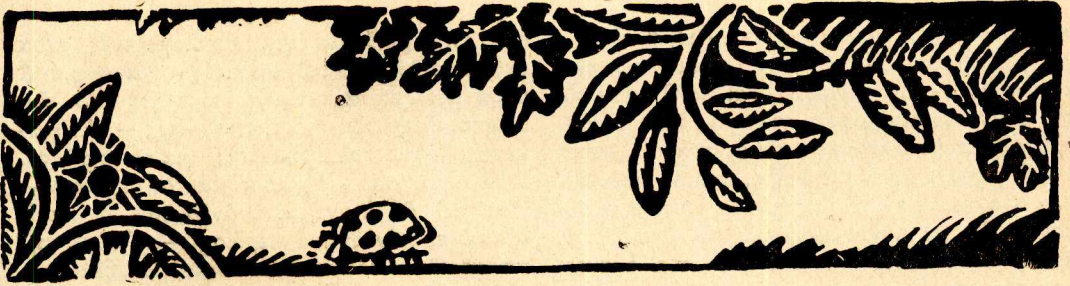
Ὁ κ. Φρ. Σοῦμπερτ πωλεῖ εἰς τὸν κύριον Ἰακώβον Ρίκελ καὶ τὴν σύζυγον του Γιοσέφαν τὴν ἰδιοκτῆτον οἰκίαν του ὑπ' ἀριθμὸν 10 εἰς τὸ δάθος τῆς «Οὐρανίας Πύλης» ὡς αὕτη εὑρίσκεται μὲ τοὺς τοίχους καὶ τὸ περιτειχισμα μὲ ὄλα ὅ,τι εἰς τοῖχον οἰκόπεδον, μὲ ὄλα ὅσα χρησιμεύουν διὰ κατάσβεσιν πυρός, μὲ χειμερινὰ πκράθουρα, ἀντὶ συμφωνηθείσης τιμῆς ἑξ ἑξακισίων τετρακοσίων Γκοῦλντεν (6400) εἰς νομίσματα σημερινῆς χρήσεως καὶ διακοσίων Γκοῦλντεν ἀματῆ παραδόσει τῶν κλειδίων ἐπίσης εἰς νομίσματα σημερινῆς χρήσεως.

Οὐδεμία μετάνοια ἐκ μέρους τοῦ ἀγοραστοῦ ἢ τοῦ πωλητοῦ ἀναγνωρίζεται.

Ἐν Βιέννῃ τῇ 5ῃ Ὀκτωβρίου 1826

(Μετὰφρασις)

ΑΛΚΜΑΝ



ΣΤΑΥΡΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Ο ΕΡΩΣ ΣΤΟΝ ΑΡΤΙΣΤΑ

Ἦ τέχνη ποῦ γονάτισα στὸν ἱερὸ βωμὸ σου
καὶ γνόφισα τὸν πόνο
καὶ τὴν ζωὴ τὴν ἔρριξα γιὰ νάμπω στὸ Ναὸ σου
σὲ κολασμένο δρόμο

Κυτᾶχτε τ' ὄρητικὸ ποτάμι, ποῦ κυλάει
ἀδιάκοπα στὸν κάμπο, ἀνάμεσα ἀπὸ ἀγρίους
θάτους, ἢ μέσα ἀπὸ ἐρημῶδια καὶ συγκινη-
τικὰ λουλοῦδια.—Ἔτσι ἡ ζωὴ τοῦ κόσμου—
αὐτ' εἶνε ἡ εἰκόνα τῆς ζωῆς μας—ἓνα τρε-
χοῦμενο ρέμμα κρύο καὶ δίχως οἶκτο, μὲ γύρω
του ὑπάρξεις ἄλλες σκληρὲς καὶ ἄλλες μελαγ-
χολικὲς καὶ εὐθιχτες.—Μὰ τώρα ποιὸς θὰ ἐρῇ
τὴν λογικὴν αἰτία:—Ἐ χεῖμαρρος δρ:σίζει
τ' ἀγκάθια καὶ τὰ σχοῖνα, καλοτυχίζει
τῆς ἄσχημες ὑπάρξεις, ἐνῶ σαρώνει ἀπονα τὰ
ἔρημα καὶ φτωχικὰ λουλοῦδια—γιὰ ποῖαν
ἠθικὴν ἀνάγκη κανεῖς δὲν ξέρει.—Ἔτσι τὸ
θέλει μιὰ ἀκατανόητη δικαιοκρασία ἐκ τῶν
ἄνω.—

Μέσα λοιπὸν στὴν ἄσχημην αὐτὴν εἰκόνα
τῆς ζωῆς, μὲ τὴν εὐμένειαν ἐδῶ τῆς Τύχης,
κι' ἐκεῖ τὴν ἀνηλεότητά της, μὲ τὴν ἀνισο-
διανομή τῆς χαρᾶς καὶ τοῦ πόνου, ζῆ τὸ πειδ
ἀναξιοπαθημένο πλάσμα, ποῦ ἔχει νὰ δείξῃ
ἢ πολύμορφη δημιουργία.—Εἶναι μιὰ ὑπαρ-
ξεις μὲ δυσεξήγητο προσωισμό, ἓνα πλάσμα
παραπεσμένο ἕως ἐδῶ κάτω τίς οἶδε ἀπὸ
ποιὸν ἄλλο διαφορετικὸν κόσμο, καὶ ποῦ μιὰ
καὶ δρέθηκε ἐδῶ, ζητάει νὰ μεταφυτέψῃ τὰ
λουλοῦδια τῆς ἐξωτικῆς του πατρίδας, σ' ἓνα
κόσμο πρότυχο καὶ χέροσο.—

Φτωχὲ Οὐτοπιστῆ—γιὰ σένα ὄνειροπόλε
καὶ ἀπόκληρε, μονάχα οἶκτο πρέπειν ἄχου, —
Ἴποτε μπροστά σου δὲν εἶν' εὐνοϊκὸ ὁδῶ

κάτω.—Σὰν τὴν γλυκεῖα Ὀφηλία φέρνεις
στοὺς ἄλλους ἄνθη, μὰ δίνοντάς τα, μένουσε
καρφωμένα γιὰ σένα στὸ στήθος σου, μονάχα
τὰ ἀγκάθια.—Εἶσαι ἢ αὐτοθυσία καὶ τὸ αἰ-
ῶνια ψυχαγωγικὸ τραγοῦδι, ὁ ἄνθρωπος σοῦ
νεύει μὲ τὴν ἀχαριστία, τὴν παρανόησι, τὸν
χλευασμὸ, σὲ δικάζει στὴ μοναξιὰ καὶ στὴ
στέρησι, καὶ ὡς πάρθιο θέλος σοῦ πετάει τὴν
πίκρη, τὴν χλωμὴν αὐτὴ συντρόφισσά σου.—
Νὰ ἢ μοῖρα σου Ἄρτιστα—καὶ τὴν ὑπομέ-
νεις μεταφυσικὲ Ἐωτάρη στωϊκά.—Ἡ εὐγε-
νηκεῖά σου ὑπαρξεις γέννηκε ἀκόμη δῶ κάτω
σὰν μιὰ ἀποκάλυψις, ποῦ μᾶς δείχνει πόσον
ὠ:αῖος θὰ εἶναι ὁ κόσμος τῆς ἄγνωστης πα-
τρίδας σου, ἐνῶ μὲ τὸ ἄδικο πάθος σου κα-
τήνησες ἀκόμη καὶ ὁ ἐπίγειος διασυρμὸς τοῦ
φιλοδικαίου ἐκεῖ πάνω ὄντος, ἀν' ὄχι ἢ ἀπό-
δειξις τῆς ἀνυπαρξίας του.—Ἡ ζωὴ λοιπὸν
τοῦ Ἄρτιστα ἐδῶ κάτω εἶναι ἀθελκτη κι'
ἢ τύχη τοῦ σκληρῆ.—Ἐρεῖ, ὅτι ἀπ' ἐδῶ εἶναι
ἓνας διαδάτης ξένος, ποῦ περνᾷ ἔξω ἀπὸ τὸ
τεῖχος τῆς ἐγκοσμίας ζωῆς, δίχως κάποιαν
ἐλπίδα εὐτυχίας ἀπ' αὐτὴν, ξένος ἀπὸ κάθε
χαρὰ, καὶ ποῦ διαισθανόμενος τὴν ἀποκλή-
ρωσί του περνᾷ τῆς μέρες του σὰν νοσταλγὸς
ζητώντας ὅσο πειδ γρήγορα νὰ γυρίσῃ στὴν
ἄγνωστη καὶ μακρυνὴ του πατρίδα—καὶ (τὶ
κρίμα), τὸ πεπρωμένο πάντοτε συγγνὸ, θ' ἀ-
κολουθᾷ τὴν ὑπέροχην ὑπαρξι.

Ἔστω—ζῆσε ἀδιαμαρτύρητα καθὼς ζῆς,
καὶ ὑπόμεινε ὡ Ἐωτάρη μὲ τὴν φωτεινὴν σκέ-
ψι, μὲ τὴν φλογερὴ καὶ ἀμνησικακη καρδιά—
στὸ κάτω-κάτω κι' ὁ Πόνος ἔχει τὴν ὠμορ-
φία του—κι' ἂν πονῆς, γινώριζε γιὰ παρηγο-
ριά σου, ὅτι σ' αὐτὸ τ' ἀχούρι, ποῦ ξετοπί-
σθης ἀπὸ πλάνη, ὑπάρχουσε καὶ μερικοί, ποῦ

σὲ νοιώθουν καὶ σὲ συμπονοῦν.—²ὦ, ἂν ἡ μεγάλη κοινωνία, σὺ ἡ ἀχάριστη διαισθηκόσανε κάπως αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, καὶ παλλακίδα σὺ τοῦ βούρκου, εἶχες φῶς γιὰ νὰ ἰδῆς τί κόσμους λεπτοῦς καὶ ὑπέροχους ὑφαίνει μέσα τῆς ἡ χλωμῆ ἐκείνη ὑπαρξίς, ποῦ περνάει δίπλα σου σκεπτική καὶ πρόωρα ρυτιδωμένη, καὶ ζῆ ἂν καὶ κοντά, μακρὰ σου ὅμως καὶ μονάχη, τότες τίς ἡμέρες τῆς θὰ τίς ἔκανες λιγώτερο πικρές, ὅχι πειὰ ἀπὸ οἶκτο, ἀλλὰ ἀπὸ ντροπῆ.—

Νὰ λοιπὸν, νὰ γιατί σὰς νοιώθω κι' ἐξηγάω τὸν Γολγοθὰ σας ὡ Δάντη ἐγωῖστῆ καὶ χλευασμένη, καὶ σένα ποῦχες τὴν ἄκακη καρδιά, τὴν παιδικὰ κι' αἰώνια ρωτευμένη, τρισάτυχε Μπετόβεν—γι' ἄλλου πλασμένους, σὰς ἔβγαλε τῆς Μοίρας τὸ ἀκάτι ἐκεῖ, ποῦ ζοῦν γιὰ τιμωρία ὅλοι οἱ εὐτελεῖς παρῖαι, ποῦ κατάδικοι κι' ἐκτοπιισμένοι ἀπὸ τίς ἄλλες κοινωνίες τῶν ἀναριθμητῶν κόσμων, ἐνωθήκανε καὶ φτείασανε μοιραία, ἐτούτῃ ἐδῶ τὴν πόρνη κοινωνία.—Καὶ ὅμως δὲν μνησικακείς ὡ ὑπέροχη ψυχῆ, μ' ἀφήνοντας τὸν κόσμο, τοῦ ἀφήνεις καὶ σὺ γιὰ ὅσα σοῦκαμε, τὴν σκέψι σου, τὰ ὄμορφα λουλούδια τῆς ψυχῆς σου, τὸ φῶς, τὸ ἔργο σου.—

Καθὼς ἡ τέχνη τοῦ ζωγράφου, ἔτσι κι' ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου ἔχει τίς φωτοσκιάσεις τῆς — καὶ ποιὸς χειμῶνας δὲν ἔχει κάποια ξαστεριά; — Ἔτσι κι' ὁ ἄνθρωπος αὐτός, ποῦ ἔχει πειὰ πεθάνει ψυχικῶς, βλέπει ἐξαφνα σὲ μιά καμπὴ τοῦ δρόμου του, τὸ θαρύθυμο χρώμα τῆς ζωῆς του ν' ἀλλάζῃ—ὑστερα ἀπὸ τὸ λιοπύρι τῆς ἐρημιάς, θρίσκει ἐπὶ τέλους ἡ πονεμένη καρδιά τοῦ Ἀρτίστα μὲ τὸν πηλὸ τῆς ἀγάπης πρὸ παντὸς φτειασμένη, μιὰν ἄσαι καὶ μιά θυμέλη μαζί, ποῦ θὰ ξεκουρασθῆ καὶ θὰ μεταρσιωθῆ συγχρόνως—γιατί ὁ Ἔρωσ στὸν Ἀρτίστα εἶνε καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ μαζί, σκιερὸ ἄλλος καὶ θρησκεία—Τὸν σκιάζει καὶ τὸν ἀνακουφίζει ἀφ' ἑνὸς ἀπὸ τῆς σκληρῆς ἀσχήμιας τῆς ζωῆς, ἐνῶ συγχρόνως τὸν μυσταγωγεῖ πρὸς τὸ καλλιτεχνικὸ τοῦ Ἰδεῶδες, ποῦ τὸ αἰσθάνεται τώρα καὶ τὸ τραγουδαῖ παθητικώτερα— Ἀλλάζει τώρα ὁ Ποιητῆς, ὁ ἄνθρωπος φαιδρύνεται, κάποιο μεϊδιάμα σφογγίζει τὴν τραγική του χλωμάδα, κι' ἡ μαῦρες σκέψεις, γιὰ λίγο ἔστω, τὸν ἀφίνουν.— Ὁ ἰδεαλιστικὸς Ἔρωσ (γιατί γι' αὐτὸν πρόκειται) ποῦ θὰ ξεκινήσῃ ἀπὸ μιὰν ὑπαρξί προικισμένη μὲ μιά ὄμορφη ματιά, ἢ μὲ τὸ δρο-

σερὸ τῆς μεϊδιάμα γιὰ νὰ διοχετευθῆ μέσα στὸν λεπτὸ κόσμο τοῦ καλλιτέχνη, θὰ γίνῃ ἐκεῖ μέσα στοιχεῖο ἀνεκτίμητο τόσο γιὰ τὸν ἄνθρωπο, ὅσῳ καὶ γιὰ τὸν τεχνίτη,— Ἀνθρωπιστῆς (ἔστω καὶ ἐφήμερος) γιὰ τὸν πρῶτον, ὁ Ἔρωσ γίνεται Πήγασος γιὰ τὸν δεύτερον—γιατί κι' ἂν ἀτυχῆσει ὁ ἄνθρωπος, ὁ Ἀρτίστας ἔχει πάντοτε νὰ κερδίσῃ.— Σ' αὐτῇ τὴν πτυχῇ τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς, θὰ ξεκουρασθῆ ὁ σκεπτικιστῆς, ὁ τόσο πειὰ κλυδωνισθεῖς ἀπὸ τὴν ἀγρία θάλασσα τῆς ζωῆς, ὁ ὄνειροπόλος θὰ δώσῃ θέσι στὸ ρεαλιστῆ, ἐνῶ ὁ πρῶην νοσταλγὸς ἄλλου κόσμου θὰ κυττάξῃ τώρα πρόσχαρα τούτῃ τὴν ἐγκόσμια ζωῆ.— Τὸ «ὄλα φέμμα» ποῦ τοῦ λείει διαρκῶς ἡ μεταφυσική του φύσις, παύει τώρα καὶ δὲν τὸ ξανακούει γιὰ νὰ δοκιμάσῃ κι' αὐτὸς μερικὲς στιγμὲς θετικῆς εὐτυχίας.— Ἄλλ' ἄς δοῦμε τί εἶναι αὐτὸ τὸ αἰσθημα τοῦ ἰδεαλιστικῆς ἔρωτος.— Ὅ,τι τὸν χαρακτηρίζει εἶναι ὁ καθαρὸς ὑποκειμενισμὸς, δίχως νάχη οἰανδήποτε ἀντικειμενικὴν ἀπαίτησι.— Οἱ ἰδανικὲς ὑπαρξίς, ποῦ ἀγαποῦν πλατωνικά, δὲν ἐνδιαφέρονται παρὰ γιὰ τὸ δικὸ τους τὸ ὑποκειμενικὸ αἰσθημα, ἀδιαφοροῦν γιὰ τῆς διαθέσεις τοῦ ἀγαπωμένου ὄντος, ποῦ συμβαίνει ἐνίστε νὰ τ' ἀγαποῦν δίχως καμμιά προσέγγισι σ' αὐτό, δίχως κανένα συγχρωτισμὸ (ὡς ὁ Δάντης μὲ τὴν Βεατρίκη), καὶ ὑπάρχουν μάλιστα περιπτώσεις, ποῦ ὁ ἰδεολόγος ἐραστῆς δὲν γνωρίζεται κἀν, ἀλλὰ παραμένει ἀγνωστος ἀπὸ τὴν ὑπαρξί ἐκείνη, ποῦ λατρεῖ.—

Ὅτι ὁ ἰδεαλιστικὸς ἔρωσ εἶναι αἰσθημα κατ' ἐξοχὴν μονομερές, συμβαίνει ἐκ τοῦ, ὅτι σ' αὐτὸν δὲν μπορεῖ ν' ἀνταποκριθῆ ἄλλο ἰσότιμο αἰσθημα μ' αὐτὸν, γιατί γιὰ τοῦτο θὰ ἐχρειάζετο ὡς γεννήτωρ ἑνας ψυχικὸς κόσμος ἐξ ἴσου ἀγνὸς καὶ μεγάλος σάν καὶ κείνον τοῦ ἐρωτευμένου Ποιητοῦ, κόσμος, ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ ζητηθῆ μέσα στὴν ἐλαφρὰ καὶ νοθευμένη φύσι τῆς γυναικός.— Ἔτσι στὸν Βάγκνερ, ποῦ φιλοξενούμενος ἀπὸ τὸν Βέξεντοκ ἀγάπησε τὴν Ματθίλδη, τὸ αἰσθηματικὸ πάθος ἐκδηλώθηκε τόσο ἀτομικά στὴν ὑπέροχη ἐκείνη φυσιογνωμία, ὥστε ἐρημητικὰ κλεισμένο, δὲν ζήτησε νὰ ξεχυθῆ ἐπὶ τῆς ζωντανῆς Ματθίλδης, ἀλλὰ πάνῳ στὴν φανταστικῆ καὶ πολυθέλητρο Ἰζόλδη, ποῦ ὁ ἐρωτὸπληκτος Ἀρτίστας ἐδημιούργησεν ὁ ἴδιος μὲ τὴν κριστάλλινη πνοῇ τῆς ἀθάνατης Τέχνης—ὁ ἰδεαλιστικὸς λοιπὸν Ἔρωσ εἶναι καὶ θὰ μένη ὑποκειμενικὸς, γιατί εἶναι ἀδύνατο νὰ συμδρεθοῦν δύο ἐσωτερικὸι κόσμοι ὅμοιοι σὲ ἔξαρσι καὶ ψυ-

χικήν ἀγνότητα.—² Ἀδύνατος ἐπομένως ἡ ψυχική ἰσότης μεταξύ δύο ἀνομοίων φύσεων, καθὼς εἶναι ἡ τοῦ Ἄρτίστα καὶ τῆς ἐλαττωματικῆς γυναίκας, ὁ ἰδεαλιστικὸς Ἔρωσ γιὰ τοῦτο μόλις γεννηθῆ ἀπὸ τὴν μοιραία συνάντησι τῶν δύο ὑπάρξεων, παρασύρει τὸν ἔρωτευμένον Ἄρτίστα καὶ τὸν ἀπομονώνει σὰν ἐρημίτη μέσα στὸν δικό του αἰσθηματικὸ κόσμος, καὶ ὅπου σ' αὐτὴν τὴν γόησσα ὅσο καὶ καινούργια γι' αὐτὸν ψυχικὴ κατάστασι, ὁ ἄνθρωπος γίνετ' αἰφνης λιγώτερο δυστυχῆς, ἐνῶ ὁ Καλλιτέχνης μεγαλύνεται.— Πόσο εὐγενικὸ καὶ μεγάλο εἶναι ἀλήθεια αὐτὸ τὸ αἶσθημα—πέφτει σὰν θάλασσο πάνω στὶς πληγῆς τοῦ ἀνθρώπου, καὶ σὰν νερὸ τῆς Κασταλλίας μεθάει τὴν ψυχὴ καὶ βαθαίνει τὴν σκέψι. Τὴν ζωὴ, τὴν παληοζωὴ αὐτὴ τὴν σκληρὴ καὶ τὴν ἄδικη, αἶ, τώρα θὰ τὴν ζήσῃ ὁ φτωχὸς αὐτὸς Ἄρτίστας ὄχι σὰν ποριφρονητῆς τῆς πούτην πρῶτα, μὰ σὰν μικρὸ χαρούμενο παιδί.—

Πρὸς τί τώρα ὁ ἀνοικτεῖρμων ἐξονυχισμὸς τῆς ζωῆς μὲ τὸ σκληρὸ νυστέρι τῆς σκέψεως;—γιατί ἡ περιφρόνησις γιὰ τούτη τὴν ὑπαρξί, κι' ἡ μελαγχολικὴ νοσταλγία γιὰ κάποιαν ἄλλην ἄγνωστη; Φθάνει ὡς ἐδῶ — φύγε πειὰ πεσομιστὴ φιλόσοφε, μέριασε Πόνε, ἄλλα χροῖνια γι' αὐτὸν, ἄλλες σκέψεις, ὁ Ἔρωσ ξανανοίγει στὸν Ἄρτίστα μιὰν ἄγνωστη ὡς τώρα Nuova Vita.— Ἀνθρωπιστῆς λοιπὸν γιὰ τὸν ἀνθρώπο, ὅστις κάτω ἀπὸ τὴν γοητεία του παύει νὰ θεωρῆται ἀπόκληρος, καὶ ξαναποχτᾶ τὰ δικαίωμάτα του στὴ ζωὴ, ἄς δοῦμε κατόπιν τὴν ἐπιρροή, ποῦ ἔχει στὸν ψυχικὸ καὶ πνευματικὸ κόσμον τοῦ δημιουργοῦ.

Τὸ ἰδανικὸ ἔτι καὶ ἂν ἀντιπροσωπεύει, ἐρχεται ὡς ἐδῶ ἀπὸ μακρυνοῦς ὀρίζοντας καὶ πέφτει σὰν μιὰ ἀνταύγεια τοῦ μεταφυσικοῦ κόσμου πάνω σὲ τοῦτον τὸν ρεαλιστικόν.— Αὐτὴ ἡ ἀχτίδα μὲ τὴν ὁποίαν ἐπικοινωνοῦν

φωτεινὰ δύο κόσμοι, ὅπως ὀδεῖτε καὶ ἂν φτάνει ἔως ἐδῶ κάτω, εἶτε δηλ. ὡς ἰδανικὸ τέχνης, εἶτε ὡς ἰδανικὸ θρησκείας, εἶτε ὡς ἔρωτικὸ συναίσθημα, γίνεται τρόπον τινα σὰν ἕνας ἀποκαλυπτής, ποῦ φανερώνει στὸν ἀνθρώπο τὶς ἄγνωστες ἀκόμη ὡμορφίεες ἐνὸς ὑψηλοτέρου κόσμου, βλέπει τότε ἐκεῖνος μακρυὰ καὶ ἔξω ἀπὸ τὸν ἐγκόσμιον ὀρίζοντα μιὰν ἄλλη χτίσι, ποῦ τὴν φωτίζουν ἄλλα ἀστέρια καὶ ἄλλος ἥλιος, τὴν τρέφουν ἄλλα αἰσθήματα καὶ τὴν φτερώνουν ἄλλες σκέψεις. Ὅταν μπροστὰ σὲ μιὰ τέτοιαν ἀποκάλυψι, ὁ ἐσωτερικὸς φτωχὸς κόσμος τοῦ ἀνθρώπου αἰσθάνεται τότε μοιραία τὴν ἐπίδρασι τῆς ἐξωκόσμιας ἐκείνης ὡμορφιάς, τὸ πνεῦμα φωτίζεται ἀπλετώτερα, ἡ ψυχὴ μεταρσιώνεται πάνω ἀπὸ κάθε ὕλικὸ ψεγάδι, καὶ στὸ διπλὸ αὐτὸ ἀνάθεσμα ψυχῆς καὶ σκέψεως, ὁ ἀνθρώπος— Ἄρτίστας ἀνέρχεται ἐξομοιούμενος κι' αὐτὸς μὲ τὸν κόσμον τοῦ ἰδανικοῦ του— ὥστε ὁ Ἔρωσ μεταναστεύει τὸν δημιουργόν.— Ἄρτίστα σὲ ἄλλον ἐξώκοσμον περιβάλλον καὶ γι' αὐτό, εἶνε εὐνόητο, ὅτι τὸ ἔργον του θὰ στηρίζεται πλέον σὲ ἄλλα πρότυπα καὶ θὰ κλείνῃ ἄλλον ἐσωτερισμό, θὰ ἔχῃ ἄρα τὴν θεῖαν ἐκείνην σφραγίδα τῆς μεγάλης τέχνης, ποῦ μόνη ξέρεει νὰ συγκινῆ καὶ νὰ μορφώνῃ, νὰ πλάθῃ ἄτομα καὶ νὰ δημιουργῆ κοινωνίες μὲ πόθους καὶ μὲ μάτια γυρισμένα ἔξω ἀπὸ τοῦ κόσμου τὰ ἐφήμερα.— Ἄρα λοιπὸν ὡς συμπέρασμα ἔχομεν ὅτι ἀπὸ τὴν μοιραίαν στιγμὴν, ποῦ θὰ συλληφθῆ ὁ ἔρωσ, θὰ ἀναβλύσουν τότε νάματα πάνω στὰ ὁποῖα θὰ κυλισθῆ ἀλλάζοντας δρόμον, τὸ ἄχαρι πεπρωμένον τοῦ Ἄρτίστα— καὶ ὁ μὲν ἀνθρώπος ὁ χτυπημένος πρῶτα ἀπὸ τὴν ζωὴ καὶ ὁ ἀπόκληρος θ' ἀνακουφισθῆ, ἐνῶ ὁ δημιουργὸς, ὁ (Creator) θὰ ἐξευγενισθῆ καὶ θὰ ἀνέβῃ.—

ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ



Ο ΣΟΥΜΠΕΡΤ ΩΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΣ

Μεταξὺ τῶν σπανιωτάτων σελίδων, ποῦ ἄφησε ὁ Schubert ὡς συγγραφεὺς εἶνε μία πολὺ περιέργη, ποῦ τὴν ἀναφέρομε παρακάτω. Μᾶς ἀποκαλύπτει μιὰ πλευρὰ ἐντελῶς ἰδιαιτέρη τῆς σκέψεώς του καὶ μᾶς κάνει νὰ διαβλέπωμε τὴν πηγὴ πολλῶν ἀπὸ τὶς μουσικῆς του ἐμπνεύσεις.

ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ (8 Ἰουλίου 1822). — «Εἶχα πολλοὺς ἀδελφούς καὶ πολλὰς ἀδελφές. Ὁ πατέρας μου καὶ ἡ μητέρα μου ἦταν καλοὶ γιὰ μένα. Τοὺς ἤμουν ἀφοσιωμένους μὲ μιὰ βαθειὰ ἀγάπη. Μιὰ μέρα ὁ πατέρας μου μᾶς ὠδήγησε σὲ ἕναν ὠραῖον κῆπο σὲ μιὰ ἑορτῇ. Οἱ ἀδελφοί μου ἦσαν εὐτυχισμένοι, ἀλλ' ἐγὼ ἤμουν μελαγχολικός. Ὁ πατέρας μου μὲ πλησίασε καὶ μὲ διέταξε νὰ λάβω μέρος στὴν διασκέδασι, ἀλλὰ δὲν μποροῦσα. Γι' αὐτὸ ὁ πατέρας μου θυμωμένος μὲ ἔδιωξε. Ἀπομακρύνθηκα καὶ ἔφερα τὰ δῆματά μου στὶς μακρυνὲς χώρες μὲ τὴν καρδιὰ γεμάτη ἀπὸ μιὰ ἀπειρὴ ἀγάπη.

Γιὰ πολλὰ χρόνια αἰσθάνθηκα τὴ βαθειὰ μου ἀγάπη καὶ τὸ θαρὺ μου πόνου νὰ μοιράζονται τὴν καρδιὰ μου. Ἡ μητέρα μου πέθανε. Βιάστηκα νὰ ἐπιστρέψω καὶ ὁ πατέρας μου, συγκινημένος ἀπὸ τὴ θλίψι μου, δὲν ἐναντιώθηκε στὴν ἐπιστροφή μου. Κύτταξα τὸ ταλαίπωρο αὐτὸ πτώμα καὶ τὰ δάκρυα πλημμύρισαν τὰ μάτια μου. Θυμῆθηκα μὲ πόνου τὸν καλὸ παλαιὸ καιρὸ. Ἀκολουθήσαμε τὸ λείψανο καὶ ρίξαμε χῶμα στὸ φέρετρο.

Ἐμείνα στὸ πατρικὸ σπῆτι. Ὁ πατέρας μου μὲ ὠδήγησε πάλι στὸν ἀγαπημένον του κῆπο. Μὲ ρώτησε ἂν μ' ἄρεσε. Ὁ κῆπος μοῦ ἦταν μισητός, ἀλλὰ δὲν τόλμησα νὰ τὸ πῶ. Ὁ πατέρας μου θυμωμένος ἐπανελάβε τὴν ἐρώτησί του, Τοῦ ἀπήντησα τρέμοντος, ὅτι δὲ μ' ἄρεσε. ὁ κῆπος. Μὲ ἔδειρε καὶ ἐδραπέτευσα.

Γιὰ δευτέρα φορὰ ἔφερα τὰ βήματά μου πρὸς τὶς μακρυνὲς χώρες μὲ τὴν καρδιὰ γεμάτη ἀπὸ μιὰ ἀπειρὴ ἀγάπη. Γιὰ πολὺ, γιὰ πολὺ τραγοῦδησα *lieder*, Ὅταν ἤθελα νὰ τραγοῦδησω τὴν ἀγάπη μου, γινότανε πόνος. — Ὅταν ἤθελα νὰ τραγοῦδησω τὸν πόνου μου γινότανε ἀγάπη. — Ἡ ἀγάπη μου καὶ ὁ πόνου μου μοιράζονταν τὴν καρδιὰ μου.

— Ἐμαθα ὅτι μιὰ νέα γυναῖκα θεοσεβῆς εἶχε πεθάνει. Γύρω ἀπὸ τὸν τάφου της βιάδιζε ἕνας πελώριος κύκλος ἀπὸ νέους καὶ γέρους, ποῦ φαίνονταν βυθισμένοι στὶς μακαριότητες τῆς αἰωνίας εὐδαιμονίας. Μιλοῦσαν σιγά, γιὰ νὰ μὴ ξυπνήσουν τὴν νέα γυναῖκα. Οὐράνιες σκέ-

ψεις ἀναβλύζαν ἀπὸ τὸν τάφου καὶ σκορπίζονταν στὸ πλῆθος μὲ ἕνα γλυκὸ ψίθυρο.

Αἰσθάνθηκα τὴν φλογερὴ ἐπιθυμίαν νὰ μῶ στὸν κύκλου. — Ὡ θαύμα! — εἶπαν οἱ ἄνθρωποι, — μπαίνει, — καὶ πραγματικὰ προχωροῦσα ἀργά, μὲ κατάνυξι καὶ πίστι βαθειά, μὲ τὰ μάτια στὸν τάφου. Χωρὶς νὰ τὸ ἀντιληφθῶ, ἤμουν στὸν κύκλου, ὅπου ἀκουότανε μιὰ θαυμασία μουσικὴ ἀντίκρουσα τὴν αἰωνίαν εὐτυχίαν καὶ συνάντησα τὸν πατέρα μου φιλόστοργου καὶ συμφιλιωμένο. Μὲ ἔσφιξε στὴν ἀγκαλιά του καὶ ἔκλαψε. ἀλλὰ ἐγὼ ἀκόμη περισσότερο.

Τὸ ἔτος 1823 ἦταν γιὰ τὸν Schubert τὸ πιὸ ἐπίπονο καὶ δυστυχισμένο. Συνθέτει τὴ μουσικὴ τριῶν ἔργων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἕνα μόνο ἐκτελέστηκε, χωρὶς καμμιά ἐπιτυχίαν. Ἡ ἀποθάρρυνσις τὸν κυριεύει, ἡ ὑγεία του χειροτερεύει, καὶ περᾶ ἕνα μέρου τοῦ Ὀκτωβρίου στὸ νοσοκομεῖο.

Ἀπὸ τὶς γραμμῆς τοῦ ἡμερολογίου του τὶς γραμμέναι τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ξεκύνεται ἕνα αἶσθημα βαθειᾶς μελαγχολίας.

... Ὁ πόνου δξύνει τὸ νοῦ καὶ δυναμώνει τὴν ψυχὴ. Ἡ χαρὰ τὸ ἐναντίον μᾶς κάνει ἐγωϊστάς καὶ ἐπιπολαίους.

27 Μαρτίου 1824. — Κανείς δὲν ἔγνωε τὸν πόνου, κανείς τὴ χαρὰ τοῦ ἄλλου. Νομίζου νὰ πάντα ὅτι πηγαίνου νὰ ἕνας στὸν ἄλλον, Ὡ! σκληρὴ ἀγωνίαν γιὰ ὅποιον τὸ ἀναγνωρίζει!

Τὰ ἔργα μου εἶναι τὰ τέκνα τοῦ νοῦ μου καὶ τοῦ πόνου μου. Ὁ κόσμος φαίνεται, ὅτι βρίσκει τὴν περισσότερη εὐχαρίστησι μὲ ἐκεῖνα, ποῦ ὁ πόνου μόνον δημιούργησε,

Δὲν ὑπάρχει παρὰ ἕνα βῆμα ἀπὸ τὴν ἐμπνευσι τὴν ὑψηλότερη ἕως τὸ γελοῖο τὸ πληρέστερο, ἀπὸ τὴ σοφίαν τὴν τελειότερη ἕως τὴν ἀνοησίαν τὴν ἐπονειδιστότερη.

Ὁ ἄνθρωπος ἔρχεται στὸν κόσμου μὲ τὴν πίστι. Ἡ πίστις προηγείται πολὺ ἀπὸ τὴν κρίσι καὶ τὴ γνώσι. Γιὰ νὰ ἐννοήσῃ, πρέπει πρῶτα νὰ πιστέψῃ. Ἡ πίστις εἶνε ἡ θεμελιώδης βάσις, ὅπου ἡ ἀδύνατη λογικὴ φυτεύει τὸν πρῶτο της πάσσαλο. Ἡ λογικὴ δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ πίστις ἀναλυμένη.

29 Μαρτίου. — Ὡ φαντασίαν, πηγὴ ἀκαταμέτρητη, ὅπου ἔρχονται νὰ ποτισθοῦν μὲ ἄμυνα ὁ καλλιτέχνης καὶ ὁ σοφός! Ὡ δῶρον. ποῦ τόσο λίγο γνωρίζου νὰ τιμοῦν, μείνε μεταξὺ μας, γιὰ νὰ μᾶς προσφυλάττῃς ἀπὸ τὰ ψεύτικα φῶτα, ἀπὸ τὰ ἀπατειλὰ φαντάσματα, ποῦ δὲν ἔχουν οὔτε σάρκα, οὔτε αἷμα.

(Μετᾶφρασις)

ΝΤΟΡΑ ΣΑΜΟΪΛΗ



ΕΛΙΣΑΙΟΥ ΓΙΑΝΙΔΗ

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΗΧΟΣ ΧΑΝΕΤΑΙ

Ο παρατηρητής που θα παρακολουθήσει τις λειτουργίες τῶν ἐκκλησιῶν μας ἔχει νὰ σημειώσει ἕνα λυπηρὸ φαινόμενο, ὅτι ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ μας βαθμηδὸν ἐκφυλίζεται καὶ βαίνει πρὸς τὸν ἑξαφανισμό της.

Οἱ ὑπεύθυνοι ἀνήκουν σὲ δυὸ κατηγορίες. Ἄπ' τὸ ἕνα μέρος εἶναι οἱ διάφορες τετραφωνικὲς ἀπόπειρες, ἐκείνες δηλαδή οἱ πρόχειρες, οἱ ἀσυστηματοποίητες διφωνίες καὶ τριφωνίες, ποὺ ἀκούονται σὲ πολλὰ ἐκκλησίες. Αὐτὲς δὲν ἐπιδιώκουν τίποτ' ἄλλο παρὰ τὴν ἱκανοποίησιν τῶν ταπεινότερων λαϊκῶν γούστων. Φτάνει ν' ἀκούσει τὸ πλήρωμα μιὰ μείζονα συγχορδία που νὰ τοῦ γεμίξει καλὰ τὸ αὐτί, γιὰ νὰ πεῖ ὅτι ψάλλουν ὠραία. Ὅσο γιὰ τὶς δυὸ τρεῖς συστηματικὲς τετραφωνίες που ἔχουμε, αὐτὲς, ἐνὸς ἑκτελοῦν ἐλεύθερη μουσικὴ, παρουσιάζουν κατὰ καλὸ, ὅταν ὀμως καταπιαστοῦν μὲ καθαυτὸ βυζαντινὲς μελωδίες, π.χ. τροπάρια, διαπράττουν δολοφονίες, καὶ θὰ εἴταν ἀπείρως προτιμότερο ἂν μποροῦσαν νὰ παρουσιάσουν ἐκεῖνο τὸ τροπάριον μὲ μουσικὴ ὅλως διόλου ἐλεύθερη, γεννημένη ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ ἔμπνευσιν τοῦ μουσικοῦ, φτάνει βέβαια νὰ ἔχει θρησκευτικὸ χαρακτῆρα. Ἡ αὐτὸ πρόκειναι νὰ γίνῃ ἢ νὰ διατηρηθεῖ τέλεια ὁ χαρακτῆρας τῆς βυζαντινῆς μελωδίας. Ὁ μέσος δρόμος εἶναι ἡ καταστροφὴ, γιὰτί, ἐνῶ οὔτε ἡ σωστὴ μορφή τῆς βυζαντινῆς μελωδίας εἶναι διατηρημένη στὸ τροπάριον οὔτε ἡ ἑναρμόνισιν εἶναι τέτοια ὥστε νὰ ἀποδίδῃ τὴν ἐντύπωσίν της, ὑπάρχει ὀμως μέσα στὸ τροπάριον μιὰ ἰδέα, ἕνα γενικὸ σχέδιον ἀπ' τὴ βυζαντινὴ μελωδία. Καὶ αὐτὸ, καθὼς εἶπα, εἶναι τὸ χειρότερον. Γιὰτί ἔτσι, μὲ τὸ νὰ εἶναι καὶ νὰ μὴ ν' εἶναι βυζαντινὴ αὐτὴ ἡ μουσική, κάνει ὥστε καὶ σ' ἐκείνους που ψάλλουν

καὶ σ' ἐκείνους που ἀκούουν νὰ ἐκφυλίζεται βαθμηδὸν τὸ αἶσθημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μας.

Αὐτὴ εἶναι ἡ μιὰ κατηγορία. Ἡ δευτέρη κατηγορία τῶν ὑπευθύνων γιὰ τὴν κατάπτωση τῆς μουσικῆς μας εἶναι οἱ καθαυτὸ ψάλλται καὶ ἐν γένει ἐκεῖνοι που καλλιεργοῦν τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ τὴ μονόφωνη. Αὐτοὶ ξοδεύουν τὸν καιρὸ τους σὲ μάταιες προσπάθειες καὶ ἄσκοπες συζητήσεις, ἐνῶ τοὺς διαφεύγει ἡ οὐσία. Εἶναι ἄραγε ἀνάγκη νὰ τονίσω ἐδῶ ὅτι δὲν ζητῶ νὰ πειράξω κανέναν; Λοιπὸν ἀπ' τὸ ἕνα μέρος βλέπουμε τοὺς εἰδικοὺς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς νὰ νοσταλγοῦν ἀκόμη τὰ τεταρτημόρια τοῦ τόνου καὶ νὰ χάνουν πολὺτιμον καιρὸ προσπαθώντας νὰ τὰ ξαναφέρουν πίσω. Δὲ θέλουν νὰ καταλάβουν ὅτι τὰ διαστήματα αὐτὰ, ἂν ὑπῆρξαν ἄλλοτε, δὲν ὑπάρχουν σήμερον, γιὰτί δὲν ἀνταποκρίνονται στὴν ψυχικὴ σύστασιν τῶν σημερινῶν ἀνθρώπων. Μὲ ἀριθμοὺς δὲν κατασκευάζεται μουσικὴ. Ἡ προσπάθεια τῆς τεχνιτῆς ἐπαναφορᾶς τῶν παλαιῶν διαστημάτων εἶναι: τόσο μάταιη ὅσο θὰ εἴτανε τὸ νὰ ζητήσουμε νὰ ξαναφέρουμε στὴ γλῶσσα μας τὶς μακρὲς καὶ τὶς βραχεῖες συλλαβές, τὴ διαφορτικὴ προφορὰ τῆς περισπωμένης καὶ τῆς ὀξεῖας, τοῦ η, τοῦ υ, τοῦ ι, τῆς ψιλῆς καὶ τῆς δασείας.

Μιὰ ἄλλη ἄσκοπη συζήτησιν εἶναι ἡ ἀκλούθη. Ἀναφέρομαι στὴ μελέτη τοῦ κ. Θ. Θωΐδη («Μ. Χρονικά» τεῦχος 3). Ὁ σεβαστὸς μου ἐπίσκοπος κ. Παγκράτιος ἐξέδωκε ἕνα φυλλάδιον γιὰ ν' ἀποδείξει πὼς ἡ μουσικὴ κλίμακα περιεῖχε 6 τόνους, δηλαδή πὼς τὸ διάστημα τῆς ὀγδόης ἰσοδυναμεῖ μὲ 6 διαστήματα τόνου. Ὁ ἐπίσης σεβαστὸς μου κ. Θωΐδης γράφει καὶ ἀποδείχνει πὼς δὲν εἶναι

ἔτσι, παρὰ πῶς 6 τόνοι κάνουν περισσότερον ἀπὸ μιὰ ὀγδόη, καὶ καταφεύγει στὴν αὐθεντία τοῦ μεγάλου Εὐκλείδη, γιὰ νὰ μᾶς λύσει ἓνα ζήτημα που μπορεῖ νὰ τὸ λύσει ἕνας καλὸς ἰελεόφοιτος γυμνασίου.

Ἄς ἰδοῦμε πρῶτα ποῖος ἔχει δίκαιο. Λοιπὸν, 6 τόνοι κάνουν διάστημα ὀγδόης ἢ ὄχι; Μὰ εἶναι κατὰ τὸν τόνο. Ἐχομε στὴ φυσικὴ κλίμακα τόνο μεγάλο καὶ τόνο μικρό. Θέλετε τὸν μεγάλο; Ὁ μέγας εἶναι $\frac{9}{8}$. Τὸ νὰ βάλουμε 6 τέτοιους στὴ σειρά σημαίνει στὴ γλώσσα τῆς Ἀριθμητικῆς, νὰ ὑψώσουμε τὸ $\frac{9}{8}$ στὴν 6 δύναμη, ὅτε μᾶς δίνει

$$\frac{531441}{262144}$$

Καὶ ἐπειδὴ αὐτὸ εἶναι περισσότερον ἀπὸ 2, δηλαδὴ ἀπὸ διάστημα ὀγδόης, ἄρα ἔχει δίκαιο ὁ κ. Θωϊδης.

Νὰ τώρα πῶς βγαίνουν καὶ οἱ ἀριθμοὶ τοῦ Εὐκλείδη. Ἡ σειρά αὐτῶν τῶν 6 τόνων παρασταίνεται μὲ τοὺς ἀριθμοὺς

$$1, \frac{9}{8}, \left(\frac{9}{8}\right)^2, \left(\frac{9}{5}\right)^3, \dots, \left(\frac{9}{8}\right)^6,$$

$$\text{δηλαδὴ } 1, \frac{9}{8}, \frac{81}{64}, \frac{729}{512}, \dots, \frac{531441}{262144}$$

Ἄν τρέψουμε αὐτὰ τὰ κλάσματα σὲ ὁμόνομα καὶ σβήσουμε τοὺς παρονομαστές, βρίσκουμε τοὺς ἀριθμοὺς τοῦ Εὐκλείδη: 262144, 294912, 331776, ... 531441.

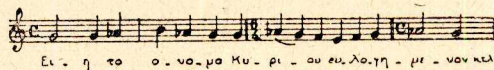
Αὐτὸ γιὰ τὸ μεγάλο τόνο. Ἄν βάλουμε τώρα στὴ σειρά 6 τόνους τῆς συγκερασμένης κλίμακος, θὰ βροῦμε ἀκριβῶς διάστημα ὀγδόης, γιὰτὶ ὁ συγκερασμένος τόνος εἶναι, ἀπὸ κατασκευῆς του, τὸ $\frac{1}{9}$ τοῦ διαστήματος τῆς ὀγδόης, καὶ τότε θὰ ἔχει δίκαιο ὁ κ. Παγκράτιος. Καὶ τέλος, ἂν πάρουμε τὸν μικρὸ τόνο, που ἀντιπροσωπεύεται ἀπ' τὸ κλάσμα $\frac{10}{9}$, καὶ κάμουμε ὅπως προηγουμένως μὲ τὸ $\frac{1}{9}$, θὰ βροῦμε $\left(\frac{10}{9}\right)^6 = \frac{1000000}{531441}$. Καὶ ἐπειδὴ τὸ κλάσμα αὐτὸ εἶναι μικρότερον ἀπὸ 2, θὰ πεῖ πῶς 6 τέτοιοι τόνοι κάνουν λιγότερον ἀπὸ διάστημα ὀγδόης. Τότε θὰ ἔχουν καὶ οἱ δύο ἄδικο.

Ὡστε ὅλη αὐτὴ ἡ συζήτηση προέκυψε ἀπ' τὸ ὅτι οἱ συζητητὲς δὲ συνεννοήθηκαν

προηγουμένως γιὰ τὸ εἶδος τοῦ τόνου.

Μὰ τώρα πέτε μου ἂν βλέπετε νὰ βγαίνει καμιὰ ὠφέλεια ἀπ' αὐτὴν τὴ συζήτηση, δηλαδὴ ἂν μπορεῖ τὸ ἓν ἢ τὸ ἄλλο ἀπ' αὐτὰ τὰ συμπεράσματα νὰ χρησιμεύσει γιὰ νὰ δημιουργήσουμε ἓνα ὁμορφὸ ἄσμα ἢ μιὰ ὠραία χορωδία, που εἶναι βέβαια ὁ μόνος σκοπὸς τῆς μουσικῆς. Ἡ μοῖρα τῆς φυλῆς μας εἶναι φαίνεται νὰ δαπανοῦμε τὶς ψυχικὲς μας δυνάμεις σὲ θεωρητικὲς συζητήσεις, που καθιερώθηκε μάλιστα νὰ τὶς λέμε βυζαντινές.

Καὶ ἐνῶ γίνονται αὐτὲς οἱ συζητήσεις, ἡ μουσικὴ μας τραβᾷ τὸν κάτω δρόμο, καθὼς εἶπα στὴν ἀρχή. Ἐδῶ ἐφαρμόζεται «τῶν οἰκιῶν ὑμῶν ἐμπιμπραμένων ὑμεῖς ἄδετε». Γιὰτὶ δυστυχῶς καὶ οἱ ψάλται, ἐπηρεασμένοι ἀπ' τὴ γενικὴ ροπὴ πρὸς τὴν καντάδα που ἐπικρατεῖ στοὺς ναοὺς μας, ἄρχισαν καὶ αὐτοὶ νὰ κανταδοποιοῦν μερικὰ ἄσματα. Ἰδιαιτέρως παρατηρεῖ κανεὶς ὅτι ἄρχισε νὰ χάνεται ὁ δεύτερος ἤχος: Ὁ ἤχος αὐτὸς ἔχει στὴν 6η βαθμίδα μιὰ ὑφεση, που τοῦ δίνει ἓνα χροῶμα ὅπως διόλου ξεχωριστό. Λοιπὸν σ' αὐτὸν τὸν ἤχο οἱ τετραφωνίες μας ἔχουν ὀριστικῶς καταργήσει τὴν ὑφεση—γιατὶ ἔχει ἐπικρατήσει ἡ ἰδέα πῶς αὐτὸς ὁ ἤχος καὶ μερικοὶ ἄλλοι δὲν ἑναρμονίζονται, ἐνῶ ἀπ' ἐναντίας μιὰ συστηματικὴ ἑναρμόνιση βρίσκει μὲ τὴν ὑφεση αὐτὴ πολλὴ ὠραίους συνδυασμούς. Ἄλλὰ τὸ πιὸ λυπηρὸ εἶναι που ἀπ' τὶς τετραφωνίες ἡ νέα μόδα ἄρχισε νὰ περνᾷ καὶ στοὺς μονόφωνους χοροὺς. Κ' ἔτσι π.χ. τὸ ἄσμα «Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου....»



τὸ ἀκοῦτε τὶς περισσότερες φορὲς δίχως τὴν ὑφεση στὸ λα, καὶ συνοδευόμενο βέβαια ἀπ' τὴν ἀπαραίτητη κάτω τρίτη, γιὰ νὰ ἔχει τὸν χαρακτήρα τέλειαν καντάδας.

Τὸ συμπέρασμα εἶναι που, ἐνῶ συζητοῦμε γιὰ τὰ τεταρτημόρια, που δὲν ὑπάρχουν, χάνεται ἀπ' τὴ μουσικὴ μας ἓνα ὀλόκληρο ἡμιτόνιο, που ὄχι μόνον στὴ δικὴ μας μουσικὴ ὑπάρχει, ἀλλὰ καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ.

ΕΛΙΣΑΙΟΣ ΓΙΑΝΙΔΗΣ



ΣΤΕΦ. Δ. ΒΑΛΤΕΤΣΙΩΤΗ

ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ

(Συνέχεια και τέλος)

Όπως διαφορετική είναι ή μελωδία του Μότσαρτ από του Μπετόβεν. Ο Μότσαρτ είναι ο κατ' ἔξοχον λεπτὸς και τρυφερὸς συνθέτης. Κανείς ἄλλος μουσουργὸς δὲν ἔδωσε οὔτε θὰ δώση ποτὲ τέτοια μελωδικὴ γραμμὴ εἰς τὰ ὄργανα τῆς ὀρχήστρας. Τὰ θέματά του ἔχουν τόσην εὐγένειαν και τόσην κομψότητα, ποῦ θυμίζουν τὴν μελωδικὴν γραμμὴν τῆς καλῆς ἰταλικῆς ἐποχῆς. Καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ θέματα πλέκονται, συνδυάζονται ταυτοχρόνως μὲ μίαν εὐκολίαν και ἀνεξάντλητον ποικιλίαν ἐπεξεργασίας, ὥστε ὅλα του σχεδὸν τὰ ἔργα δι' ὀρχήστραν, μουσικὴν δωματίου, ensemble δραματικά, νὰ ἀποτελοῦν ἓνα ἄφθαστον θαῦμα πολυφωνίας μελωδικῆς. Πόσον δίκαιον εἶχεν ὁ Ροσσίνι νὰ λατρεύῃ ὡς θεὸν τὸν Μότσαρτ. Καὶ ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας ὑπάρχει ἄλλος λάτρης αὐτοῦ ὁ νεωτεριστῆς και μέγας Ριχάρδος Στράους.

Ἐκείνο λοιπὸν εἰς τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ προσέχωμεν πολὺ ὅταν ἐρμηνεύωμεν ἔργα τοῦ Μότσαρτ, εἶνε νὰ δώσωμεν ἀναγλυφικὴν ἐκτέλεσιν ὄχι μόνον εἰς τὰ κύρια θέματα αὐτοῦ, ἀλλὰ και εἰς τὰ δευτέρα θέματα τῆς ἀναπτύξεως, ἀφοῦ παντοῦ βασιλεύει λεπτὴ μελωδία και τραγοῦδι, εἰς ὅλα του τὰ ἔργα φωνητικά και ὄργανικά. Δι' αὐτὸ ὁ Μότσαρτ εἶνε ὁ δυσκολώτερος μουσουργὸς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν. Τὰ ποικίλα αὐτοῦ (ornamenti, abbellimenti) ἀπαιτοῦν πολλὴν ἐπιμέλειαν, γιατί δὲν εἶνε ἀπλὰ ποικίλα, εἶνε οὐσιώδεις μέρος τῆς Μοτσαρτείου μελωδίας.

Ἐὰν τὰ ἐκτελέσῃ κανεὶς ψυχρά, ξηρὰ χωρὶς ἔκφρασιν σὰν γυμνάσματα, χάνουν ὅλον τὸ θέλητρον και ὁ Μότσαρτ γίνεται ἀγνωρίστος.

Ἄς μᾶς ἐπιτραπῆ νὰ κάμωμεν μίαν ἀναδρομὴν και νὰ ἐπανέλθωμεν εἰς τὸν Μπετόβεν. Εἶνε πασίγνωστος ἡ Σονάτα (au clair de

lune) εἰς ντὸ δίσειν ἑλάσσονα. Τὸ δεύτερον μέρος αὐτῆς allegretto $\frac{3}{4}$ δοκιμάσετε νὰ τὸ παίξετε ὡς allegretto καθαρό, δηλαδὴ νὰ σεβασθῆτε τὸν τίτλον και νὰ τὸ παίξετε γρηγορα, ὅπως ἔκαναν οἱ βιοτουζοὶ σὲ περασμένα χρόνια, σὰν ἓνα εὐθύμο μινουέττο τοῦ Haydn. Θὰ ἰδῆτε, ἐὰν ἔχετε αἴσθημα, τὶ ξεκάρφωτο, ποῦ θὰ σᾶς φανῆ μεταξὺ τοῦ Adagio τοῦ γεμάτου ψυχικῆ ὀδύνη και τοῦ κατόπιν (attacca) presto agitato, ποῦ ζωγραφίζει τὴν μέχρις αὐτοκτονίας ἀπελπισίαν μιᾶς βασανισμένης ψυχῆς. Τὸ allegretto αὐτὸ πρέπει νὰ παίξῃ κανεὶς σὲ μιὰ κίνησι συγκροτημένη και μὲ αἴσθημα πολὺ τρυφερό. Εἶνε σὰν μιὰ ἀχτίδα ἐλπίδος και φωτὸς μέσα σὲ ὄλο τὸ σκοτεινὸ και δραματικὸ πλαίσιον, ἓνα πρόσκαιρον σταμάτημα τῶν δακρῶν και ὄχι ἓνα γλεντοκόπημα.

Συμπέρασμα: Ὅταν πρόκειται νὰ ἐρμηνεύσωμεν ἔργα κλασικῶν ὡς τοῦ Μότσαρτ, Μπετόβεν και ἄλλων μουσουργῶν, πρέπει νὰ λαμβάνωμεν ὑπ' ὄψιν τὸν γενικὸν χαρακτήρα πρὸ παντός, και ὕστερα τοὺς κατὰ συνθήκην τίτλους τῆς κινήσεως allegro andante κτλ.

Μὴ λησμονῶμεν, ὅτι ὑπάρχουν andante πολὺ πιδ γρηγορα ἀπὸ τὰ allegro και τὰνάπαλιν πολλὰ allegro πιδ ἀργὰ ἀπὸ andante. Ἐπὶ παραδείγματι μὲ κίνησιν $\text{♩} = 104$

χρονομετρικῶν παλμῶν εἶνε τὸ Andante τῆς Donna Anna εἰς τὸν Don. Giovanni τοῦ Μότσαρτ, «Vendetta, vendetta»! καθὼς ἐπίσης τὸ Andante τῆς Aria Ulrica εἰς τὸ «Ballo in Maschera» τοῦ Βέρδη E lui, è lui κτλ. Ἐνῶ τὸ ἀσυγκρίτως ἀργότερον χρονομετρικῶς $\text{♩} = 88$ τῆς Violetta εἰς τὴν

Τραβιάτα «Non sapete quale affetto» τιλοφορεῖται allegro vivace! Ἐπίσης θὰ βοηθῆ σὲ δύσκολη θέσι ὅταν π.χ. ἀπαντήσῃ κανεὶς εἰς τὸν Χαϊνδελ πολλὰς φορὰς Andante-

Allegro. Αυτό ισοδυναμει με το νεότερον allegro giocoso.

Το allegro της κλασικής εποχής εινε το σημερινόν allegro moderato. Επίσης το Andante της κλασικής εποχής δεν έχει την ιδεάν της βραδύτητος, ποῦ έχει σήμεραν. Ὅταν ἤμην καθηγητής εἰς τὸ ᾠδεῖον Ἀθηνῶν ἔτυχε νὰ συνοδεύσω μίαν ἡμέραν εἰς τὸ πιάνο τὴν μαθήτριαν Καν Β. Χ. ἡ ὁποία ἐπρόκειτο νὰ τραγουδήσῃ τὸ μέρος τῆς Soprano solo εἰς τὸ Stabat mater τοῦ Pergolese. Ἡ κίνησις τοῦ τεμαχίου αὐτοῦ ἐγράφετο Tempo giusto. Ἡ ἐν λόγω κυρία, ἡ ὁποία κατεῖχε ὠραιότατην φωνὴν καὶ εὐστροφον, ἀλλὰ δυστυχῶς εἶχε διδαχθῆ τὸ τεμάχιον αὐτὸ ἀπὸ τούτους καθηγητάς της γρήγορα, allegro, ἦτο ἀδύνατον νὰ τὸ τραγουδήσῃ καὶ νὰ βγοῦν ἔξω καθαρὰ τόσες φιοριτούρες, γρουπέττα κτλ. «Ὁχι, κυρία μου, Tempo giusto τῆς λέγω εἶνε Moderato, sostenuto». Ἡ κυρία ἐτραγουδήσῃ τότε ὅλας τὰς δυσκολίας, ποῦ εἶχε τὸ κομμάτι με φυσικότητα, ἀκριβείαν καὶ ἔκφρασιν. Εὐχαριστῶ μαέστρο. Ὅλους ἐδῶ μέσα τοὺς ἠρώτησα καὶ κανεῖς δὲν εἴξερε νὰ μοῦ πῆ τι εἶνε αὐτὸ τὸ tempo giusto.

Ἡ γνωστοτάτη ἄρια ἀπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦ Gluck «Divinités du Styx», ἣτις ἀπαιτεῖ μεγάλην ὀρμητικότητα, με παραφορὰν ἀελπισμοῦ ἡρωικοῦ, ὅπως τὸ ἀποδεικνύουν τὰ λόγια καὶ περισσότερο ἢ ζωηρὰ ἐνορχήστρωσις καὶ ἡ κίνησις τῶν contrabassi καὶ ὁ τονισμὸς τῶν χαλκίων ὀργάνων, δὲν μπορῶ νὰ καταλάβω γιατί πολλοὶ καθηγηταὶ τῆς μονωδίας ἔχουν τὴν συνήθειαν νὰ τὴν διδάσκουν μετὰ ἱερατικῆς βραδύτητος. Πρέπει νὰ ἔξερῃ νὰ διαβάξῃ κανεῖς με νοῦ καὶ συνείδησι γιὰ νὰ μὴν ἀπατηθῆ ἐπὶ τὴν ἀπόδοσι τοῦ χαρακτῆρος καὶ τῆς κινήσεως ἐνὸς κομματιοῦ. Ἄλλ' ὀλίγοι ἠννόησαν διατὶ ὁ glück ἔβαλε αὐτοὺς τοὺς τονισμούς, αὐτὴ τὴν ἀρμονία ἢ αὐτὴ τὴν μεταρροαία ἢ διατὶ χρωματίζει ἔτσι τὰ λόγια αὐτὸς, ὁ ὁποῖος τρανῶς διακηρύττει ὅτι ἡ μουσικὴ του σὲ ἓνα οκοπὸ τείνει, νὰ χρωματίζῃ καὶ νὰ ἐμψυχώσῃ τὴν ποιητικὴν ἀπαγγελίαν καὶ τοιοῦτοτρόπως φθάνει εἰς τὴν ὑψηλοτέαν δραματικὴν ἔκφρασιν.

Εἶμαι τῆς γνώμης, ὅτι πολλὰ ἀριστουργήματα δὲν παίζονται πιὰ ἔνεκα κακῆς ἀποδόσεως, ἀπὸ ἀφέλειαν καὶ ἀδαημοσύνην πολλῶν διευθυντῶν ὀρχήστρας. Διότι δὲν ἐξηγεῖται πῶς ὁ ἀθάνατος Clück π.χ. ὁ ἐμπνεύσας τόσους μουσουργούς, ἀκόμη καὶ τὸν Μότσαρτ καὶ Βάγνερ, νὰ περιπέσῃ σχεδὸν εἰς λήθην, Στὴν ἐποχὴ του ἐκλαίγει ὀλόκληρον τὸ θέατρο,

εἰς τὴν aria τοῦ ᾠρφέως. «J'ai perdu mon Euridice» Μήπως ἐπὶ τὴν σημερινὴ ἐποχὴ δὲν τὸ τραγουδοῦν σάν νὰ εἶχε τὰ λόγια J'ai trouvé mon Euridice rien n'égalé mon bonheur !

Μιὰ ἀπὸ τὶς αἰτίες εἶνε καὶ ἡ μονότονος ἀπόδοσις τῶν récitatif ποῦ ἀφθονοῦν εἰς τὸν Gluck. Ἐχουν δὲ τὴν μανίαν πολλοὶ μονωδοὶ πρὸς περισσότεροαν ἐπίδειξιν τῆς φωνῆς των νὰ τὰ τραγουδοῦν με στόμφον καὶ βραδύτητα, ἐνῶ τὸ récitatif δὲν εἶναι ἄλλο πρὸς μιὰ ἀπαγγελία με νότες, ἡ ὁποία ἔχει τὴν ἐλευθερίαν νὰ ἀπαγγελθῆ ἀργὰ ἢ γρήγορα, σιγά, δυνατὰ ἀναλόγως τῶν λέξεων ποῦ ἔχει.

Πρὸ ὀλίγων ἐτῶν ὑπῆρχε μιὰ ἐσφαλμένη παράδοσις, ἡ ὁποία ἤθελε τὰ κλασικά, τοῦ Μπάχ ἰδίως νὰ ἐκτελοῦνται εἰς τὸ πιάνο με χρονομετρικὴν, σχολαστικὴν ἀκριβείαν καὶ χωρὶς pedales. Ἴσως ἐπειδὴ εἰς τὰ χειρόγραφα τοῦ Μπάχ δὲν ὑπῆρχον αἱ ὁδηγίαι τοῦ χρωματισμοῦ. Ἀλλὰ ὁ Μπάχ ἦτο αἰσθηματίας, ὅπως κάθε μέγας καλλιτέχνης, καὶ δὲν πρέπει νὰ ἐρμηνεύεται ξηρὰ καὶ σχολαστικά. Ὁ μέγας αὐτὸς μουσουργὸς περιέγραψε καὶ τὴν λύπην καὶ τὴν χαρὰν καὶ τὸν ἔρωτα καὶ τὸ θρησκευτικὸν αἰσθημα. Δὲν πιστεύω οἱ σημερινοὶ ἄνθρωποι νὰ αἰσθάνωνται ἀλλέως πως. Διατὶ λοιτὸν τόση ξηρότης καὶ ἔλλειψις ἔκφρασεως; Οἱ βιοτουόζοι τοῦ πιάνου, οἱ τραγουδισταί, οἱ βολινίσται τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐχρωματίζον ὅπως καὶ οἱ σημερινοί. Καὶ ἔχουμε τὴν ἀπόδειξιν εἰς τὴν πραγματείαν τοῦ υἱοῦ Φιλίππου Ἐμμανουὴλ Μπάχ — «L'art de bien jouer le clavecin» εἰς τὴν ὁποίαν ἐξηγεῖ ὅλους τοὺς χρωματισμούς δυναμικοὺς καὶ ἔκφραστικοὺς ἀκόμη καὶ τὸ tempo rubato, τὸ ὁποῖον ἀπεδίδοτο μόνον εἰς τὸν Σοπέν. Μήπως ὁ Μότσαρτ δὲν μετεχειρίζετο συχνὰ τὸ tempo rubato, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ χέρι σάν capellmeister κρατεῖ καλά τὸ ὄυθμό, τὸ δεξιὸ χέρι με ἐλαστικότητα ἐλαφρὰ βιάζεται ἢ βραδύνει ὀλίγον;

Ἡ περιωρισμένη ἔκτασις τῶν ὁποίων ἀρχικῶς προτιθέμεθα νὰ δώσωμεν εἰς τὴν παρούσαν μελέτην, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ εἰσέλθωμεν εἰς τὰς λεπτομερείας τοῦ σοβαρωτάτου θέματος τῆς μουσικῆς ἐρμηνείας, ἄλλως θὰ ἐγράφομεν ὀλόκληρον βιβλίον αἰσθητικῆς.

Ὡς τοιοῦτον ἐξαιρετον συνιστῶμεν τὸ τοῦ διδασκάλου μου Amintore Galli, ἄλλοτε καθηγητοῦ τῆς αἰσθητικῆς ἐν τῷ ᾠδεῖῳ τοῦ Μιλάνου.



ΦΑΝΗ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟ- ΓΟΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ

(Συνέχεια από τὸ προηγούμενο)

II

Ἄλλ' ἀπέναντι τῆς ἐπίσημης αὐτῆς Θρησκείας, ἀπέναντι τοῦ ὀργανωμένου αὐτοῦ ἱερατείου, ποῦ ζητοῦσε τὴν ὀργάνωση, τὴν πειθαρχία, τὸ μέτρο, τὸ νόμο, ἀπέναντι λέγω αὐτῆς τῆς ΔΩΡΙΚΗΣ ΤΑΣΕΩΣ—εὐτυχῶς γιὰ τοὺς Ἕλληνας—παρουσιάστηκε, στὴν κρισιμότετη τούτη στιγμή τους μιὰ νέα θεϊκὴ ΜΟΡΦΗ: ὁ ΔΙΟΝΥΣΟΣ. Ἐμφανίστηκε, ὅπως ἀντιδράσει κατὰ τῆς δωρικῆς τάσεως, ἐνθυμίζοντας στοὺς Ἕλληνας τὰ κύρια φυσικά τους ἔνστικτα, τὴ γεννητέσια ὀρμή, τὸ πάθος καὶ τὴ μέθη. Ἀπέναντι τοῦ ΜΕΤΡΟΥ τῶν Δωριέων, ἀπέναντι τῆς τάξεως, αὐτὸς ἔφερε τὴ σύγχιση, τὴν ἀπερισκεψία, τὴν ἐλευθερία, τὴν ἐπιπολαιότητα. Παντοῦ κατὰ τὸν ἕκτον π. χ. αἰῶνα ἐπεφημεῖτο ὡς Θεὸς λυτρωτῆς, ὡς ΔΙΟΝΥΣΟΣ ἘΛΕΥΘΕΡΙΟΣ, ὡς ΛΥΣΙΟΣ, ὄχι μόνον γιὰ τὴν ἐλευθέρωση τῆ γῆ ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ χειμῶνα, ἀλλὰ καὶ κυρίως γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοὺς Ἕλληνας ἀπὸ δεσμὰ τῆς δωρικῆς παιδείσεως καὶ ἐγκρατείας. Καὶ θεωρήθηκε ὁ Διόνυσος, σὰ θεότητα παρείσακτη παρὰ τῶν Ἑλλήνων καὶ μόλις ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ὀμηροῦ ἀλλὰ σὲ λίγο [διάστημα ἐκάλυψε διὰ τῆς δραστηκῆς του ἐπιδράσεως τὰ περισσότερα μέρη τῆς ἑλληνικῆς γῆς. Παντοῦ παρουσιάζεται, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὰ γαπημένα του ζῶα τοὺς τράγους, τοὺς σατύρους, καὶ τοὺς σειληνοὺς, σύμβολα τῆς πρωτόγονης ζωῆς, τῆς αὐθόρμητης ἐνεργείας καὶ τοῦ πάθους· ἀποτελώντας μαζί τους ἕνα ὀργιαστικὸ χορευτικὸ σύνολο, συμβόλιζε γιὰ ὅλους τὸ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑ,

τὴν ἐσωτερικὴ ἀπεριόριστη κλίση στὴν ἐλευθερία, τὴν πρωτόγονη ὀρμή, τὴν ἡδονή, στὴ πιὸ φυσικὴ τους ἔννοια. Διὰ τῆς παρουσίας των θύμιζε στοὺς Ἕλληνας τὴν πρώτη τους ἐλευθερὴ ἐκκίνηση, ὡς ὈΡΑΗ, τὴν πρωτόγονη ἀναρχία, τὴν ἐπανάσταση κατὰ τῶν καθιερωμένων. Ἐπὶ μακροῦς αἰῶνες τὸ δωρικὸ πνεῦμα εἶχε ἐργασθεῖ, ὅπως ὀδηγήσει τοὺς Ἕλληνας στὴν ὀργάνωση ἐκείνη, ἡ ὁποία ἀντιστάθηκε στὸ Μῆδο, στὴ συντήρηση, στὴ σεμνότητα, στὴν ἀρετή. Ἀλλὰ τὸ πνεῦμα αὐτὸ ἔπρεπε νὰ ΖΩΟΓΟΝΗΘΗ διὰ νέων δυνάμεων. ΕΚΙΝΑΥ-ΝΕΥΕ νὰ πάθει ἀπὸ ἀσφυξία.

Ἀλλὰ τὰ ΛΑΪΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ τὰ ὁποία δὲν εἶχαν λησμονήσει τὰ πρωτόγονα ὄργια τῆς ὀρῆς, ποῦ συνεχῶς ἀντιδρῶσαν στὴν τάξη καὶ ἤθελαν τὴν λευτεριά τους, στὸ Διόνυσο βροῦσαν τὴ θεότητα ἐκείνη, ποῦ τοὺς ταίριαζε. Κατὰ τὸν ἕκτο π.χ. αἰῶνα ἕνα τεράστιο κύμα ὀργιαστικῆς ζωῆς, ἐπανόδου στὰ πιὸ πρωτόγονα ἔνστικτα, ἕνα κύμα συντρίβοντας τὴ δωρικὴ παράδοση, ἐκύλησε ἀπὸ τὰ παράλια τῆς Θράκης, πέρασε τὴ Θεσσαλία καὶ ἔφθασε μέχρι τῶν Ἀθηνῶν. Ὁ Διόνυσος. Παντοῦ βροῦσε θιασῶτες, στὰ λαϊκὰ στρώματα παντοῦ μὲ μανία λατρεύθηκε· παντοῦ ἐπέφερε τὴν ἀναστάτωση στὶς ἑλληνικὲς κοινότητες. Τὰ ἰωνικὰ καὶ κυρίως τὰ αἰολικὰ φύλα, τῶν ὁποίων ὁ χαρακτήρας τοσοῦτον παρήλασε ἀπὸ κείνο τῆς συγγῆς δωρικῆς διαίτας, ἀσμένως ἠσπάσθησαν τὸν ἐπήλιδα θεόν. Ἡ ἀντίδραση καὶ ἡ ἐπανάσταση, μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Θεοῦ τούτου ἐταύτισαν τὴν πορεία τους. Ὅπου ὑπῆρχαν ἀκόμα ὑπολείμματα τῆς παλαιᾶς μαγείας, ὁ-

πως σιή Θεσσαλία και σιή Βοιωτία, ὅπως σιήν Ἀττικὴ ἐξ αἰτίας τῆς λατρείας τῆς Δήμητρας και τῆς Κόρης, ἀναζωογονήθησαν. Βωμοὶ τοῦ ἰδρῦθησαν παντοῦ και παντοῦ τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου ἐκυριάρχησε. Θεὸς τῆς πρωτόγονης ὁρμῆς, θεὸς τῆς ἐπανόδου σιτῆ Φύση, μόνο μέσα σιὰ δάση και σιτὶς ἀπόκορημενες πλαγιές, μόνο δίπλα σιὰ ποτάμια και σιτὶς κρήνες συναιτοῦσε κανεὶς τὴ λατρεία τοῦ.

Ἄλλὰ πῶς τόσον ὄραγαδία ἐκυριάρχησε ὁ θεὸς αὐτὸς μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων; ἀναποκρίνεται ἀπλοῦστα σιὰ πιδ βάθει ἐνστικια τῶν κατοίκων, οἱ ὅποιοι ποτὲ δὲν ἐπανσαν νὰ εἶνε «*CREDULES SAUVAGES*» ἄγριοι ἢ κατὰ Πλάτωνα «ἐξελιγμένοι βάρβαροι». Μεταξὺ ἄλλως τε, τῶν Ἑλλήνων, τόσο τῶν Δωριέων ὄσο και τῶν Ἰώνων ἢ ἢ ΜΗΤΕΡΑ ΓΗ φανατικὰ λατρευόταν και παντοῦ βωμοὶ τῆς ἦσαν ἰδρυμένοι. Ἄλλ' ἐνῶ εἶδαμε ποιά μορφή προσέλαβε ἢ θρησκεία αὐτὴ μεταξὺ τῶν Δωριέων σιτῆ Δωδώνη και σιτοὺς Δελφούς, ἀπεναντίας μεταξὺ τῶν Αἰολέων και τῶν Ἰώνων, ἢ θρησκεία τῆς Γῆς εἶχε μουσικότερη πολὺ ἔννοια, ἐπηροασμένη ἀπὸ πολλές ἀνατολικές θρησκείες. Τὰ ΟΡΓΙΑ, ἐδῶ δὲν εἶχαν παντελῶς λησμονηθεῖ ἀποτελοῦσαι πρωτεῦον στοιχείον σιτῆ λατρεία. Ὁ δὲ ὄρφισμός, ὁ ὅποιος κατὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ εἶχε διαχυθεῖ ἀπὸ τῆς Θράκης και τῆς Μακεδονίας μέχρι τῆς Ἀττικῆς, εἶχε προλειάνει κι' ἐνισχύσει μεγάλας τὴν ὄργιαστικὴ ἐμφάνιση τοῦ Διονύσου. Ἡ Μουσικὴ ἰδίως ἢ ἀμετρὴ κι' ἢ ταραχῶδης μουσικὴ, ὁ χορὸς και τὰ ὄργια, ποῦ συνῶδευαν τὶς τελετὲς τῶν μεμνημένων ὄπαδῶν τῶν αἰρέσεων τούτων, εἶχαν ἐντελῶς ἄλλοῖο χαρακτῆρα ἀπὸ κείνο τῆς ἐπίσημης θρησκείας κι' ἀπὸ κείνο τοῦ δωρικῶς στοιχείου. Τὸ Ἰερατεῖο μεταξὺ τῶν Ἰώνων, σὰ σκοπὸ τοῦ δὲν εἶχε τὸ ΜΕΤΡΟ και τὴν ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ ἀλλὰ τὸ ΑΜΕΤΡΟ, τὰ ὄΡΓΙΑ, τὴν ἩΛΟΝΗ και τὸ ΘΑΝΑΤΟ. Γιὰ τοὺς Ἰῶνας, ἰδίως, ἢ ΓΗ δὲν ἦταν μόνο ἢ γονιμοποιὸς δύναμη, ἢ ηἰτέρα τῶν καρπῶν, ἢ ΓΕΝΝΗΣΗ· ἦταν ἐπίσης κι' ὁ παντοτεινὸς ΘΑΝΑΤΟΣ, ὁ ἀνοιχτὸς γιὰ νὰ δεχθεῖ τὴ ζωὴ και τὴ γέννηση. Ἡ τραγικὴ τούτη ἰδέα, παντελῶς ξένη σιτῆ δωρικῶ πνεῦμα και σιτῆν ἀρχαιότερη θρησκεία τῶν Ἑλλήνων, εἶνε ἀσιατικῆς προελεύσεως, φρυγικῆς κατὰ τινες. Καὶ δὲν γνωρίζουμε ἐπακριβῶς τὰ ὄργια, ποῦ ἐτε-

λοῦντο σιτῆν φρυγία, ὄπου ἢ λατρεία τῆς Κυβέλης εἶχε πρωτεύουσα σημασία· πάντως εἶχαν ἐνθουσιαστικὸ χαρακτῆρα κι' ἐτελοῦντο «μετ' ἀτάκτου ὄρησεως» δάδων, κυμβάλων, ἐν τῷ μέσῳ τῆς ἄγρίας νυκτός, ὄπου οἱ μεμνημένοι ἐχαιρέτιζαν τὴ γέννηση ἢ θρηνοῦσαν τὸ θάνατο τῆς βλαστῆσεως. Ἡ ὄργιαστικὴ αὐτὴ λατρεία, ἀφοῦ θρησκευτῆκε ἐμπαθῶς σιὰ παράλια τῆς Μικρῆς Ἀσίας ἀπ' ὄπου διάβηκε σιὰ νησιὰ τοῦ Αἰγαίου, τέλος ἐφθασε σιτῆν Ἐλευσίνα, ἀλλὰ πολὺ τροποποιημένη κατὰ τὴν συνήθεια τῶν Ἑλλήνων. Αὐτὴ ἢ σημασία τῆς λέξεως ἘΛΕΥΣΙΣ σημαίνει τὴν ἔλεση, τὸν ἐρχομὸ ὄχι μόνο τῆς θεότητος ἀλλὰ και τῆς νέας κοινότητος, κατὰ τοὺς παναρχαίους χρόνους σιτῆν ἐρημικὴ ἀκτὴ τῆς Ἀττικῆς. Ἄλλ' ὄπως συνέβηκε ἀλλαχῶ, τὰ ξένα ὄνόματα νὰ πάρουν σιτῆν Ἑλλάδα, ἄλλη ὄνομασία, τοιουτοτρόπως κι' ἢ ΓΑΙΑ μετωνομάστηκε σὲ ΔΗΜΗΤΡΑ, δηλαδὴ, διατήρησε τὴν πανάρχαια σημασία τῆς ἀπὸ ῥίζα ΔΙ=ΔΙΔΩ και τὴν ὄποια συναντήσαμε, ὄς ἀρχικὴ ῥίζα τόσο σιτῆ Δωδώνη, ὄσο και σιτοὺς Δελφούς, ὄπου λατρευόταν ἀρχικῶς ἢ ἴδια ΜΗΤΕΡΑ ΓΗ.

Σιτῆν Ἐλευσίνα ἢ θρησκεία τῆς ΓΗΣ ἀποτελοῦσε ΔΡΑΜΑ. Δὲν ἦταν ἢ γῆ, ποῦ προσφέρει σιτοὺς ἀνθρώπους τὴ βλάστηση και τοὺς καρπούς, τὸ ΣΙΤΟ γενικῶς, ἀλλὰ κι' ἢ καταχθονία καταστροφή τῆς βλαστῆσεως, κατὰ τὸ χειμῶνα και συγχρόνως ἢ ἐλπίδα γιὰ τὴ νέα βλάστηση. ὄπως τὸ σιτάρι βλαστῆται και κατόπν κατὰ τὸ χειμῶνα σπέρνεται, πεθαίνονταις ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΩΣ, μέσα σιτῆ γῆ, μέχρις ὄτου ἐρθεῖ ἢ ἀνοιξη και ξαναβλαστῆσει.—Ἐτσι κι' ἀνθρώπινη ΖΩΗ, δὲν χάνεται ἀλλ' ἐξακολουθεῖ τὴν ἐξέλιξί τῆς, παρὰ τὸ φαινομενικὸ θάνατο. Τὰ μυστήρια ἐκεῖνα, τὰ ὄποια τελευταίως κάπως ἐγνώσθησαν, (1) συμβόλιζαν τὴν αἰωνία ἐπάνοδο, τὴν αἰωνία γέννηση, ἀλλὰ συγχρόνως και τὴν αἰωνία καταστροφή, ὄς συνέπεια τῆς γεννή-

(1) Ch. Aug. Lobbek : *Aglaophamus*. 1829. Maury : *Religion de la Grèce* tom. A' σελ. 504. Guignaut : *Memoires sur les Mysteres* σελ. 96—97. E. Renan : *Études de l'Histoire Religieuse* σελ. 50—60. Μετὰ τὶς ἀνασκαφές : Foucart : *Les Grands Mysteres d'Éleusis* και τοῦ ἰδίου : *Recherches sur l'origine d'Éleusis*. I. Σβορόνῳ : *Ἐρηνηία τῶν Μνημείων τοῦ Ἐλεῦς*. Μυστικῶ Κυκλῶ. Δ. Φίλιου : *Ἐλευσίς και τοῦ ἰδίου : Ἐλευσινικά Φροντισματα*, C. Alviela : *Éleusiniqia, De quelques problèmes relatifs aux Mysteres d'Éleusis*. 1903. Φωτιάδης : *Τὰ Ἐλευσινία* κ.τ.λ.

σεως. °Ο,ΤΙ ΓΕΝΝΙΕΤΑΙ, ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΥΠΟΦΕΡΕΙ, ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΤΑΣΤΡΑΦΗ. — ΜΟΝΗ ΉΞΑΓΟΡΑ ΤΗΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ, ΕΙΝΕ Ο ΠΟΝΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ κ^ι ἡ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ. Στὸν περίφημο Μῦθο τῆς Δήμητρας καὶ τῆς Κόρης παρασταίνεται, στὰ βαθύτερα σύμβολά της, ὁλόκληρη ἡ ζωὴ τὰ προσφιλέστερα μᾶς προξενοῦν πάντοτε τῇ μεγαλύτερῃ θλίψῃ... °Ο πόνος εἶνε ὁ κλῆρος τῆς ἀνθρωπότητος ὅλης, τοῦ Σύμπαντος ὅλου. Τοῦ περρωμένου τούτου κανεὶς δὲν διέφυγε. Κι[᾽] ἡ Δήμητρα, ἡ μητέρα Γῆ, ἡ αἰωνία γέννηση, χάνει γιὰ καιρὸ τὴν ἀγαπημένη της Κόρη, ἡ ὁποία ἀρπάζεται καὶ μεταφέρεται στὰ καταχθόνια τῆς Γῆς, στὸν κρύον Ἄδη. Θλίβεται ἡ μητέρα[᾽] περιτρέχει τοὺς οὐρανοὺς[᾽] περιφέρεται ἀνὰ τὸν κόσμον, κλαίγοντας γιὰ τὸν χαμὸ τῆς τῆ ζητεῖ παντοῦ[᾽] ζητεῖ πληροφορίες καὶ τέλος ἔρχεται στὸν Ἥλιο, τὸ θεατὴ ὄλων τῶν στυγνῶν ἔργων, ὁ ὁποῖος τῆς ἀνακοινώνει τὸν ἀρπανά. Εἶνε ὁ Αἰωδονεύς, στὸν ὁποῖον αὐτὸς ὁ Ζεὺς ἐπέτρψε, ὅπως γείνει σύζυγος τῆς Περσεφόνης. Θλίβεται ἡ Μητέρα[᾽] ἐγκαταλείπει τὸν Ὀλυμπο καὶ μὲ φτωχικὰ ἔοῦχα περιέρχεται τὶς πόλεις καὶ τοὺς ἀγροὺς ἀναζητῶντας τὴν Κόρη της, ὅπου, τέλος, φθάνει στὴν Ἐλευσίνα. Ἐκεῖ κατεβαίνει στὸν Ἄδη κ^ι ἐκεῖθε γυρίζει μαζί της στὴ Γῆ. Ἄλλὰ στὴν κόρη δὲν εἶνε πλέον ἐπιτετραμμένο νὰ μένει διαρκῶς ἀπάνω στὸ φῶς[᾽] τοὺς τέσσαρες μῆνες πρέπει νὰ τοὺς διάγει κάτω στὸν Ἄδη...

Ἄλλὰ τί σημαίνουν ὅλα αὐτά; Τὴν ὀδύνη τῆς φύσεως γιὰ ὅ,τι γεννιέται, γιὰ ὅ,τι πεθαίνει... Ἄλλὰ καὶ τὴν ἐλπίδα, πῶς τίποτε δὲν χάνεται, πῶς ὅλα ἐδῶ κάτω ξαναζοῦν. °Ο πόνος εἶνε ἡ ἀναγκαῖα προϋπόθεση κάθε γεννήσεως, ὅπως ὁ χειμῶνας εἶνε ἡ προϋπόθεση τῆς ἀνοιξέως, ὅπως ὁ φαινομενικὰ πεθαμμένος ΣΙΤΟΣ, ξαναζεῖ πολλαπλάσιος κατὰ τὴ νέα του βλάστηση. Τὰ ΔΡΩΜΕΝΑ καὶ ΔΕΙΚΝΥΟΜΕΝΑ, καθὼς καὶ τὰ ΛΕΓΟΜΕΝΑ στὴν Ἐλευσίνα ἦσαν μυστικὲς ἀναπαραστάσεις τοῦ δράματος τῆς Δήμητρας καὶ τῆς Κόρης κ^ι ἔληγαν διὰ τῆς σιωπηρᾶς ἐπιδείξεως τοῦ ΣΤΑΧΥΟΣ. Καὶ τὰ μὲν ΔΡΩΜΕΝΑ ἦσαν 1) ἡ ἀρπαγὴ τῆς Κόρης κ^ι ἡ περιπλάνηση τῆς Δήμητρος, 2) ἡ κατάβαση τῆς Δήμητρος στὸν Ἄδη καὶ 3) ἡ ἐπάνοδος τῆς Κόρης μαζί μὲ τὴν Δήμητρα στὸ φῶς τῆς ἡμέρας. Ἀκολουθοῦσεν ὁ ἐνθουσιασμός κ^ι ἡ χαρὰ γιὰ τὴν εὕρεση: «Πλάναι

τὰ πρῶτα καὶ περιδρομαὶ κοπῶδεις καὶ διὰ σκότους τινὲς ὑποπτοι πορεῖται καὶ ἀτέλεστοι. Εἶτα πρὸ τοῦ τέλους αὐτοῦ τὰ δεινὰ πάντα φρίκη καὶ τρόμος καὶ θάμβος. Ἐκ δὲ τούτου φῶς τι θαυμάσιον ἀπήντησε καὶ τόποι καθαροὶ καὶ λειμῶνες ἐδέξαντο φωνὰς καὶ χορείας καὶ σεμνότητας ἀκουσμάτων ἱερῶν καὶ φαντασμάτων ἀγίων ἔχοντας» λέγει ὁ Πλούταρχος, (2) περιγράφοντας τὰ πράγματα κατόπιν προσωπικῆς αὐτοψίας[᾽] τὰ δὲ ΔΕΙΚΝΥΟΜΕΝΑ ἦσαν «τὰ ἅγια τῶν ἁγίων», ὅπως λέμε σήμερα[᾽] ἐδεικνύοντο, στοὺς μεμνημένους αὐτὰ τὰ μυστικότερα ἹΕΡΑ τῶν θεοτήτων τῆς Ἐλευσίνας[᾽] ἴσως νὰ ἐδίδετο καὶ σῶμα ἐκ τοῦ σώματος τῆς Δήμητρος καὶ αἷμα ἐκ τοῦ αἵματος αὐτῆς, (3) δηλαδὴ ΣΙΤΟΣ, ἀφοῦ προηγουμένως εἶχεν ὑποστῆ τὴ μυστικὴ ζύμωση, ὡς συμβολίζοντας τὴ μητέρα Γῆ: «ἐνήστευσα, ἔλεγαν οἱ προσερχόμενοι, λαμβάνοντες τὰ ἱερά αὐτά, ἔπιον τὸν κυκαϊῶνα, ἔλαβον ἐκ κίστης, ἘΓΓΕΥΣΑΜΕΝΟΣ». (4) Πιθανῶς μετὰ τὸν ἔκτον αἰῶνα, στὰ «δεικνυόμενα» νὰ περιελαμβάνετο κ^ι ὁ τραγικός Μῦθος τοῦ Διονύσου, ὁ σπαραγμός του ἀπὸ τοὺς Τιτάνες κ^ι ἡ περίσωση τῆς καρδιάς του ἀπὸ τὴν Παλλάδα κ^ι ἡ κατόπιν ὀργιαστικὴ του ἀναβίωση. Τὰ ΛΕΓΟΜΕΝΑ, τέλος, ἦσαν ἀόρητες τινὲς φράσεις καὶ ὀητὰ, τὰ ὁποῖα ἐλέγοντο παρὰ τῶν ἱερέων κατὰ διάφορες στιγμὲς τῶν δρωμένων καὶ δεικνυομένων, ὅπως ἐπιτείνουν τὴν προσοχὴ τῶν μινυμένων. Διὰ τῶν «λεγομένων» ἡ μύθη γινόταν περισσότερον νοητὴ στὴ διάνοια τῶν προσερχομένων, πολλὰ ὀητὰ τῶν ὁποίων ἐπαναλαμβάνοντο ἀπ' ὅλους. Κατὰ τὴν γνώμη μας τὸ πασίγνωστο ἐκεῖνο «ΥΕ, ΚΥΕ, ΝΙΚΑ, ΤΕΛΕΙ — ΥΠΕΡΚΥΕ» εἶνε μαγικὴ ἐπὶ φῶς παρ' ὄλων λεγομένη κατὰ τὴ μύθη. Ἡ ὅλη τελετὴ, ἔληγε διὰ τῆς ἐπιδείξεως τοῦ μυστικοῦ στάχυος, τοῦ συμβολίζοντος ὀλικῶς τὰ μυστήρια τῆς Ἐλευσίνας, τὴν αἰωνία ἐπάνοδο στὴ ζωὴ, τὴν ἐπὶ γῆς ἀθανασία: «Ἄθηναῖοι μνοῦντες τὰ Ἐλευσίνια καὶ ἐπιδεικνύοντες τοῖς ἐποπτεύουσι τὸ μέγα καὶ θαυμαστὸν καὶ τελειό-

(2) Περὶ ψυχῆς 25.

(3) Σβορώνου. Μνημ. Μυστ. Κύκλου. σελ. 119

(4) Κλήμης Ἀλεξ. Πρωτρεπ. σελ. 18 ἐκδ. Potter

τατον ἐποπτικὸν ἐκεῖνο μυστήριον, ἐν ΣΙΩΠΗ ΤΕΘΕΡΙΣΜΕΝΟΝ ΣΤΑΧΥΝ» (6).

Γενικῶς στὴν Ἑλευσίνα ἐπεδιώκετο ἡ ΤΡΑΓΙΚῆ ἈΓΩΝΙΑ, ἡ ἀγωνία ἀπέναντι τῶν μεγάλων προβλημάτων τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου. Ἡ ἀγωνία αὐτὴ ἦταν μιὰ ἐπάνοδο στὴ φύση κι' ἡ τραγικὴ μύση τῶν Ἑλευσινίων θύμιζε πρωτόγονες μαγικὲς ἀντιλήψεις. Οἱ πρωτόγονοι τῆς Δαχωμαίης, καθῶς καὶ κεῖνοι τῆς Ἀμερικῆς, ἔχουνε κι' αὐτοὶ τὰ δικὰ τους μυστήρια, παραπλήσια μὲ κεῖνα τῆς Ἑλευσίνος, διὰ τῶν ὁποίων ἐπιδιώκεται ἡ ἴδια ἀγωνία καὶ φοικη, ὅπως καὶ στὰ Ἑλευσίνια: «Τὰ μυστήρια τῆς Δήμητρος στὴν Ἑλευσίνα μοιάζουν μὲ ἴδια θρησκευτικὴ τελετὴ τῶν Ἰνδῶν τῆς Ἀμερικῆς, λέγει ἡ Miss Flechter ἡ κυρία διαφορὰ εἶνε, ὅτι οἱ Ἰνδοὶ τῆς Ἀμερικῆς δὲν κατώρθωσαν νὰ ἀνυψώσουν τίς παλαιῆς παραδόσεις τους, ἐνῶ οἱ Ἕλληνες, ὑπῆρξαν ἈΓΡΙΟΙ, ἐξελιχθέντες κατόπιν σὲ μεγάλους καλλιτέχνες» Οὔτε ἠθικὴ μεταφυσικὴ ἀνύψωση, οὔτε ἐξάγνιση, οὔτε «ἡ πρὸς τὸν θεὸν ὁμοίωση», ὅπως πολλοὶ ὑπεστήριξαν ἐπεδιώκετο στὴ μυστικὴ μύση τῶν Ἑλευσινίων· μεταφυσικὰ ἐλατήρια δὲν πρέπει νὰ ζητοῦμε ἀπὸ τοὺς ὑπερόχους ἐκείνους πραγματιστὰς ἱερεῖς. Ὁ ΤΡΟΜΟΣ κι' ἡ ἈΓΩΝΙΑ, τὰ βαθυτέρα, δηλαδὴ, ψυχολογικὰ κίνητρα τῶν πρωτόγονων, καθὼς κι' ὁ φόβος ἀπέναντι τῆς ζωῆς κι' ἡ διὰ τοῦ πόνου καὶ τοῦ θανάτου ὑπόδειξη τῆς ἀνθρώπινης ΜΑΤΑΙΟΤΗΤΟΣ, νὰ ὅλο τὸ πραγματιστικὸ βάθος τῆς μύσεως. Πρὸς τι νὰ ἀμαρτάνουμε; πρὸς τι νὰ ἀδικοῦμε; πρὸς τι νὰ ὑποφέρουμε; Ἰδοὺ ὁ Ἀδης· ἰδοὺ οἱ ὀδύνες τῆς Δήμητρος· ἰδοὺ ὁ σπαραγμὸς τοῦ Διονύσου. Ἐνεργεῖτε τὸ Καλό, πειραματιζόμενοι ἀπ' ὅ,τι εἶδατε στοὺς Θεοὺς σας. Ἀπέχετε. Πουθενὰ στὶς πηγὰς δὲ γίνεται μνεῖα γιὰ μέλλουσα ἐπουρανία ζωὴ, γιὰ μέλλουσα ἀνταπόδοση. Διὰ τῶν πιὸ πραγματιστικῶν μέσων, διὰ τῆς ὑποδείξεως τοῦ θεϊκοῦ κι' ἀνθρώπινου ΠΟΝΟΥ κατωρθῶνετο ἡ βαθειὰ γνῶριση τῆς ζωῆς. Ἐμμέσως ὑποδεικνύετο πῶς, γιὰ νὰ παραταθεῖ ἡ ζωὴ, γιὰ νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ ὀδύνη ἐνα μέσο ὑπάρχει: ἡ μουσικὴ μέθη, ἡ ὀργιαστικὴ μεταρσίωση, ἡ μαγικὴ τέχνη, ποῦ ἀνακουφίζει, ποῦ πρᾶννει, ποῦ μᾶς κάνει νὰ ξεχνοῦμε...

(6) Φιλοσοφούμενα ἐκδ. Miller σελ. 115.

Εἶνε παρατηρημένο, πῶς μὲ τὴν ἴδρυσή κάθε ἱεροῦ, συμπίπτει κι' ἡ ἐμφάνιση ἐνὸς μουσικοῦ Μύθου, ποῦ βάση του ἔχει τὴν πραγματικότητα. Κι' ἐδῶ κατὰ τὴν ἴδρυσή τῶν Μυστηρίων ἐπιφαίνεται ἡ Ἰάμβη, ἡ ὁποία διὰ τῶν ἀσμάτων της καταπραῖνει τοὺς πόνους τῆς Δήμητρος καὶ τὴν καθηδύνει: «Ταύτην, φησὶ, τῆς Δήμητρος ἀνιημένης ἐπὶ τῇ τῆς θυγατρὸς ἀρπαγῇ προσελθεῖν περὶ τὴν Ἑλευσίνα ἐπὶ τὴν νῦν ἀγέλαστον πέτρα καθημένην καὶ διὰ χλευασμάτων εἰς γέλωτα προσασαγέσθαι τὴν Θεάν» (7) Ἀπ' αὐτῆς ἔλαβε καὶ τὸνομα κι' ὁ τόσον ἀπὸ τοὺς τραγικοὺς ἀγαπώμενος στίχος, ὁ Ἰαμβος, ὁ ὁποῖος ἐξ αἰτίας τοῦ σκωπτικοῦ καὶ τραγικοῦ περιεχομένου του ἀπετέλεσε τὴν βάση τοῦ ΔΙΟΥΡΑΜΒΟΥ. (:Lidell-Scott ἐν λέξει) Ἀφ' ὅτου, μάλιστα, ὁ Διόνυσος παρακάθησε, ὡς ἸΣΟΘΕΟΣ μεταξὺ τῶν Ἑλευσινιακῶν θεοτήτων (7) κατὰ τὸν ἔκτον αἰῶνα, τότε ὁ Διθύραμβος μαζὺ μὲ τὸ μυστικὸ ΔΡΑΜΑ, ποῦ παρουσιάζετο στοὺς προσερχομένους στὴν Ἑλευσίνα, παρήγαγον τὴν ἈΤΤΙΚῆ ΤΡΑΓΩΔΙΑ. Ἡ ἀρχαία λυρικὴ ποίηση, οἱ παιᾶνες, οἱ θρηνοὶ, ὁ Ὀμηρος κι' ὁ Ἡσίοδος καθὼς κι' ἡ μεγάλη χορεία τῶν μετὰ τὸν Ἡσίοδο νεωτέρων λυρικῶν, εἶχαν τεραστίως ἀναπτύξει τὴν ποιητικὴν γλῶσσα, ὥστε κατὰ τὴν στιγμὴν, ποῦ ἐμφανίστηκε ὁ Διθύραμβος, ἔδωσαν σαυτὸν τὴν ἀρμόζουσα καλλιτεχνικὴ ἔκφραση. Στὴ βασικὴ σημασία του ὁ Διθύραμβος εἶνε ἡ ἀπομίμηση τοῦ ὀργιαστικοῦ θιάσου τοῦ Διονύσου. Εἶνε ἡ πρὸς τιμὴν του διδόμενη ὀργιαστικὴ τελετή: «Ἔοικε δὲ ὁ Διθύραμβος ἀπὸ τῆς κατὰ τοὺς ἀγροὺς παιδιᾶς καὶ τῆς ἐν τοῖς πότις εὐφροσύνης εὐρεθῆναι· καὶ γὰρ κοινότερος ἐστὶν εἰς κακῶν παραίτησιν γεγραμμένος» (8) Κι' ἀπὸ Ζωϊκὴ ἀποψη ὁ Διθύραμβος ἦταν ἡ ἐπάνοδος στὴ φύση, ἡ ἐπάνοδος στὴ πρωτόγονη χαρὰ, πρὸς τὴν Ἑλευθερίαν· ἀντιτίθετο στὴ ἐπίσημη θρησκεία κι' ἀντιδροῦσε στὸ δωρικὸ Ἱερατεῖο. Ἀπὸ δὲ καλλιτεχνικὴ ἀποψη ἦταν ἡ ὑψηλότερη ἐκδήλωση τῶν μουσικῶν τεχνῶν, προτοῦ ἐμφανισθεῖ τὸ Δράμα.

Ἀτελέστατα κατ' ἀρχὰς ἐμφανισθεῖς, ὁ

(6) Πρόκλος Χρηστομάθεια σελ. 243 Westphalt.

(7) Décharmes Μυθολογία σελ. 498.

(8) Πρόκλος Χρηστομάθεια σελ. 245.

Διθύραμβος, και κατά τις εορτές του Διονύσου παιζόμενος, ιδίως παρά των λαϊκών, στοιχειών, συμβόλιζε τὸ Διόνυσου ἢ τοὺς ἀκολούθους αὐτοῦ Σατύρους και Σειληνοῦς. Ἐντὶ τοῦ σεμνοῦ δωρικοῦ μέλους, ἀντὶ τῆς ὑψηλῆς σιωπῆς τοῦ Ἀπόλλωνος, ἀντὶ τοῦ σοβαροῦ Ἱερατείου, στὸ Διθύραμβο βλέπουμε νὰ κυριαρχοῦν ἐντελῶς ἀντίθετα στοιχεῖα. τὸ Γέλιο, οἱ Σάτυροι, τὰ ὄργανα κ' ἡ θορυβώδης πρωτόγονη μουσικὴ εἶνε οἱ ἀκόλουθοι τοῦ Διθυράμβου: «Ἐστὶν οὖν ὁ Διθύραμβος κεινημένος και πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες ἔχον, μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευασμένος τὰ μάλιστα οἰκειῶτα τῷ Θεῷ» λέγει παλαιὸς τις σχολιαστῆς.⁽⁹⁾ Πουθενά ἄλλοι δὲ γείνηκε τόσο καταφανῆς ἢ λαϊκὴ ἀντίδραση, ἢ θρησκευτικὴ ἀντίθεση κ' ἢ ἐπανάσταση ἐναντίον τοῦ δωρικοῦ πνεύματος, ὅσο μέσα στὴν τεχνικὴ ὁργάνωση τοῦ Διθυράμβου. «Ἐκεῖ μὲν μέθαι και παιδιαί, ἐνταῦθα δὲ ἰκετεῖαι και πολλὴ τάξις», λέγει ὁ ἴδιος σχολιαστῆς, συγκρίνοντας τις εορτὲς τῶν δύο μουσικῶν Θεοτήτων. Οἱ χορευταὶ τῆς διονυσιακῆς τελετῆς ἐνόμιζαν, πῶς ἀποτελοῦνε μέρος τοῦ ἴδιου θιάσου τοῦ Διονύσου· γιὰ τοῦτο μὲ εὐκολία ὑπεδύνοντο τῶν σατύρων τὸ πρόσωπο και τις πράξεις, ἐκείνων, δηλαδὴ, τῶν δαιμόνων, οἵτινες ἀκολουθοῦσαν τῷ Θεῷ, ὅχι μόνο σὲ κόμους και ὄργανισμοὺς ἀλλὰ σὲ γῶνες παντοδαποὺς και κινδύνους.⁽¹⁰⁾ Ὅθεν ἦσαν ἀρμόδιοι νὰ ἐξαγγέλουν τὰ δεινὰ και παθήματα τοῦ Θεοῦ, καθὼς και τὴν χαρὰ και τὴν Εὐφροσύνη. Πῶς ἐκφραστικότερον ἠδύναντο νὰ σύμβολισουν τὴν ἐπάνοδο στὴ φύση, τὴν ἀδέλφωση μὲ τὸ ΣΥΜΠΑΝ και τὴν ἐλευθερίαν, οἱ ἐνθουσιασταὶ τοῦ Διονύσου, παρὰ ντυνόμενοι ΣΑΤΥΡΟΙ, ἐπανερχόμενοι, δηλαδὴ, στὴν πρώτη ζωικὴ κατάσταση, ἀπ' τὴν ὁποῖαν ἀνεχώρησε ὁ ἄνθρωπος.

Ἀλλὰ μετ' ὀλίγον ἀπὸ τὰ λαϊκὰ στρώματα μεταπήδησε ὁ Διθύραμβος στοὺς κόλπους τῆς τέχνης. Στὴ Συκιῶνα, στὴν Κόρινθο, καθὼς και στὸ Φλιοῦντα, ὁ Διθύραμβος ἀναπτύχθηκε τεραστίως ὡς ἐπισήμως συναριθμήθηκε μετὰ τῶν ἐθνικῶν εορτῶν. Ὁ Διόνυσος εἶχε παντοῦ ἐπιβληθεῖ, ὡς ἡ ὑψηλότερη ἐθνικὴ θεότητα· παρ' ὀλίγον νὰ ἐκτοπίσει κ' αὐτὸ τὸν Ἀπόλλωνα ἀπὸ τοὺς

Δελφούς, κατὰ τὸν πέμπτον π.Χ. αἰῶνα!.... Παντοῦ εὗρισκε θιασῶτες, ὄχι μόνο μετὰ τῶν λαϊκῶν στοιχείων, ἀλλὰ και μετὰ τῶν ἐκείνων, οἱ ὁποῖα ἀπηχθάνοντο τὴ δωρικὴ ἀριστοκρατία και δίαιτα, ποῦ συμπαθοῦσαν τὴ Δημοκρατία κ' ἐνεστερνίζοντο τὸ ἐπαναστατικὸ πνεῦμα τῶν χρόνων ἐκείνων. Συνεπῶς ὁ Διθύραμβος, ὁ κατ' ἐξοχὴν ὕμνος τοῦ Διονύσου, καταστάθηκε τὸ κοινότερο μέσον ἐξυμνήσεως τοῦ Θεοῦ. Καὶ πολλῆς πόλεως ἐκαυχῶντο, ποῦ ἐφεύραν τὸ Διθύραμβο· ἢ ἀλήθεια εἶνε, πῶς σπέρματα τινὰ τοῦ Διθυράμβου ἐκαλλιέργησαν οἱ Λωριεῖς, ἐνῶ οὗτος τελειωτικῶς ἐμορφώθηκε στὰς δημοκρατικὰς Ἀθήνας. Ὅταν ὁ Διόνυσος, καθὼς τόνισαμε προηγουμένως, θεωρήθηκε ἐθνικὸς θεὸς τῶν Ἀθηναίων και συμπαρακάθησε μετὰ τῶν Θεῶν τῆς Ἐλευσίως, τότε ὁ Διθύραμβος ἔλαβε τὴν τελειωτικὴν του μορφή κ' ἀποτέλεσε τὴ βάση τῆς Ἀττικῆς ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ. Μουσικὴ, χορὸς κ' ἀπαγγελία, γινόμενες ἀπὸ τὸν Κόρυφαῖο τοῦ διθυραμβικοῦ Χοροῦ, ὅταν οἱ ἄλλοι χορευταὶ ἐπρόκειτο νὰ ἀναπαυθοῦν, συναπῆρτιζαν τὸν κύκλο τοῦ Διθυράμβου, ὡς ἀναπτύχθηκε κατὰ τὸν ἔκτο π. Χ. αἰῶνα. Οἱ μετημαρτισμένοι σάτυροι, οἱ ἀπαρτίζοντες τὸ χορὸ ἀπέβαλαν μὲ τὸ χρόνον τις θορυβώδεις κραυγὰς κ' ἀρχησαν νὰ ἐκφράζονται διαλεγόμενοι μετὰ τῶν. Ἐπὶ Ἀρίωνος εἶχε συντελεσθεῖ μεγάλη πρόοδος· γιὰ οὗτος «λέγεται και τραγικοῦ τρόπου εὐρετῆς γενέσθαι και πρῶτος χορὸν στήσαι και Διθύραμβον ἄσαι και ὀνομάσας τὸ ἀδάμενον ἀπὸ χοροῦ τὸ ΣΑΤΥΡΟΥΣ Εἰσενεγκεῖν Λεγοντα»⁽¹¹⁾ Ἡ Μᾶσκα ἐγείνε τεχνικότερη· οἱ σάτυροι ἀπέβαλαν τὴν καθαρῶς ζωώδη ἐμφάνιση και γενικῶς ἐπῆλθε μία ἐξευγενιστικὴ μεταμόρφωση στὸ Διθύραμβο. Ἴδου πῶς περιγράφει ἕνας ἀπὸ τοὺς βαθύτερους μελετητὰς τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, ὁ πολὺς Cevaërt, τὴν ὀριστικὴν μορφή τοῦ Διθυράμβου, προτοῦ τὸ δράμα ἀρχίσει ἐξελιεσόμενον στὰς Ἀθήνας: «Οἱ ἀναλαβόντες τὰ λυρικὰ μέρη τοῦ Διθυράμβου, ἀπῆρτιζαν ἕνα χορὸ ἀπὸ δεκαπέντε πρόσωπα χορευτὰς—τραγουδιστὰς. Ἡ διήγησις ἦταν ἀνατεθειμένη σὲνα ΚΟΡΥΦΑΙΟ ἢ ΠΡΟΕΞΑΡΧΟΝΤΑ τοῦ χοροῦ. Ὁ Ἀριστοτέλης εὐλόγως βλέπει στὸν ῥό-

(9) Scriptorum Meretrici Craeci σελ. 245.

(10) K. Müller Ἱστορ. Ἑλλ. φιλολ. τομ. Α. σελ. 32.

(11) Σουΐδας ἐν λέξει Ἀρίων σελ. 726 Bernhardy

λον τοῦ Κορυφαίου τὸ πρωταρχικὸ κύτταρο τῆς τραγωδίας. Ἀναμφιβόλως οὗτος διηγείτο, παριστάνοντας αὐτὸ τὸ Διόνυσον ἢ τὸ διάμεσο αὐτοῦ κι' ἕνα τῶν ἐπιγείων ἐπισοδειῶν τοῦ Διονύσου: τῆ γέννησὴ του, τὶς περιπετειώδεις περιουδεῖες του, τὰ θαύματα του καὶ τοὺς πόνους του, τὴ θριαμβευτικὴ του ἀναβίωση, καθ' ὃν χρόνον οἱ ἀποτελοῦντες τὸ χορὸ, μεταμορφωμένοι σὲ σατύρους, καὶ ἀκολουθοῦντες τοῦ Διονύσου, ἐκδηλοῦσαν αἰσθήματα χαρᾶς καὶ τρόμου, τὰ ὅποια τοὺς ἐνέπνεε ἡ διήγησις αὐτῆ, σὰν τὰ γεγονότα ἐκεῖνα νὰ ἐλάμβαναν χῶρον μπροστά στα μάτια τους».⁽¹²⁾

Ἄλλ' ὄχι μόνο τὰ τεχνικὰ μέρη τοῦ Διθυράμβου ἔφθασαν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἀλλὰ κι' αὐτὸ τὸ περιεχόμενό του ἐξελίχθηκε. Ἐνῶ ἡ βάση του παρέμεινε ἡ μίμησις τοῦ ὀργιαστικοῦ θιάσου τοῦ Διονύσου, σὲ πολλὰ μέρη τῆς Ἑλλάδος παρελήφθησαν κι' ἄλλες σκηνές τῆς Μυθολογίας, οἱ ὅποιες προσετέθησαν στὰ «δρώμενα» καὶ «λεγόμενα» τοῦ ἀρχικοῦ Διθυράμβου. Ἐκτὸς τοῦ Διονύσου καὶ τῶν θεοτήτων τῆς Ἐλευσίνας καὶ γι' ἄλλες θεότητες ὑπῆρχαν μυστήρια κατὰ τὶς τελετὲς τῶν ὁποίων ἀναπαρίσταντο οἱ κατ' αὐτοὺς μῦθοι. Ἡ γέννησις τοῦ Διὸς παριστάνετο στὴν Κρήτη, ὁ δὲ γάμος του μετ' ἐν Ἥρα στὴ Σάμο, καθὼς καὶ στὸ Ἄργος. Στὴ Δῆλο, ἐπίσης, παρίσταναν τὸ Θησέα, σώζοντας τοὺς νέους ἀπὸ τὸ Λαβύρινθο. Οἱ σκηνές, ἰδίως οἱ γύρω στοὺς ΝΕΚΡΟΥΣ ἩΡΩΑΣ, οἱ ὅποιες παρῆσαν τόσα δραματικὰ στοιχεῖα, διάλογο καὶ πλοκή, ἔδωσαν πολλὰ νέα στοιχεῖα στὸ Διθύραμβο. Ὅταν, μάλιστα, ὁ Διθύραμβος, ὀριστικῶς ἐγκαταστάθηκε στὰς Ἀθήνας κατὰ τὴ δημιουργικότερη περιόδο τῶν μουσικῶν τεχνῶν ὅταν ὁ Διόνυσος ἐγένετο ΕΠΙΧΩΡΙΟΣ ΘΕΟΣ καὶ μυστικῶς, κατὰ τινες, νυμφεῦθηκε τὴ ΚΟΡΗ, τότε τὰ Ἐλευσίνα προσέφεραν στὸ Διθύραμβο τὴ σπουδαιότερη συμβολή. Τὰ «δρώμενα» καὶ «λεγόμενα» στὴν Ἐλευσίνα, αὐτὰ τὰ «δεικνυόμενα» οἱ τόσο σπαρακτικὲς καὶ τραγικὲς ἐκεῖνες ἀναπαραστάσεις τῆς καταβάσεως στὸν Ἄδη ἢ τοῦ σπαραγμοῦ τοῦ

Διονύσου, (ΦΟΒΟΣ ΚΑΙ ΕΛΕΟΣ), ἡ κατόπιν ἀκολουθῶντας αἰθρία (ΚΑΘΑΡΣΗ) διὰ τῆς εὐρέσεως τῆς Κόρης καὶ τῆς ἀναβιώσεως τοῦ Διονύσου, ἔδωσαν στὸ Διθύραμβο νέα δραματικὴ κατεύθυνση. ΕΛΕΞΑΝ ΤΟ ΜΥΘΟ ΜΕ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΔΡΑΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑΛΟΓΟ. Ἔτσι μὲ τὸ χρόνο, τὸ περιεχόμενον τοῦ Διθυράμβου καταπληκτικῶς εὐρύνθηκε καὶ καταστάθηκε ΗΘΙΚΟ ΔΡΑΜΑ Ἡ ΤΡΑΓΩΔΙΑ μὲ πλοκή, διάλογο καὶ δράση. Τραγωδία σημαίνει ὉΔΗ ΤΡΑΓΩΝ καὶ δείχνει τὴν πρωταρχικὴ ἀφετηρία τοῦ δράματος, ποῦ προῆλθεν ἀπὸ τοὺς θυρβώδεις ὕμνους τῶν σατύρων τοῦ διθυραμβικοῦ χοροῦ, τῶν ντυμένων μὲ δέματα τράγου κι' ἀπὸ ἄλλες πρωτόγονες ὀργιαστικὲς πράξεις: «Ἡ πατριος τοῦ Διονύρου ἑορτή, τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἰλαρῶς, ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς, εἶτα τράγον τις εἴλκεν ἐπὶ πᾶσιν δὲ ὀφθαλμῶς». ⁽¹³⁾ Μεταφέρατε τὴ σκηνὴ τούτη στὸ σανίδωμα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου, ἐπὶ Θέσπιδος καὶ ἔχετε μπροστά σας μὲ τὴν ἀναπαράστασις τοῦ Διθυράμβου τὴν ἀρχὴ τοῦ ἀττικοῦ δράματος. «Ἡ τραγωδία ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον κατὰ μικρὸν ἠδῆσθη», ὀρθῶς εἶπεν ὁ Ἀριστοτέλης. ⁽¹⁴⁾

Ἄλλ' ἐκτὸς τῆς βασικῆς αὐτῆς καταγωγῆς τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας κατὰ τοὺς τελευταίους χρόνους ἀναπτύχθηκε κι' ἄλλη τις θεωρία, ἡ ὅποια δέχεται, ὡς ἀφετηρία τῆς Τραγωδίας τοὺς γύρω στοὺς τᾶφους τῶν νεκρῶν ἩΡΩΩΝ ἀπαγγελομένους ΘΡΗΝΟΥΣ. ⁽¹⁵⁾ Ἡ θεωρία αὐτῆ, καίτοι δὲν βασίζεται στὴν ἐτοιμολογία τῆς λέξεως, ὅμως περιλαμβάνει μέρη ἀληθείας κι' ἐνισχύει τὴν ἄποψη, ποῦ δεχτήκαμε πάρα πάνω, ὅτι ἡ τραγωδία ὀλικῶς ἐκφράστηκε τὴ ζωὴ κατὰ τοὺς μεγάλους χρόνους τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας. Καὶ πραγματικῶς, ὅπως ὁ Διόνυσος, ἔτσι κι' ὁ ΛΙΝΟΣ, συμβόλιζε τὶς καιρικὲς μεταβολές, τὸ θάνατο τῆς ἀνοξείας καὶ τὴν ἐμφάνισις τοῦ θεοῦ, ποῦ μεταπλάθει τὴ βλάστησις σὲ καρπούς. Στους θρήνους, λοιπόν, στὰ τραγικὰ ἐκεῖνα ἄσματα τοῦ Λίνου, τὰ ὅποια ἐψάλλοντο μὲ χορὸ καὶ μουσικὴ κι' ἐκεῖ ὑπῆρχε ὁ «προεξάρ-

⁽¹³⁾ Πλουτάρχου Ἡθικά σελ. 521.

⁽¹⁴⁾ Ποιητικῆς § 14.

⁽¹⁵⁾ W. Ridgewag: The Origin of Tragedy.

⁽¹²⁾ Histoire et Théorie κ.τ.λ. τόμ. Α' σελ. 350

ΤΟ ΜΙΣΟΣ (LA HAINE)

ΣΤΙΧΟΙ

ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΡΤΖΩΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΣΤΑΥΡΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Allegretto. ♩=92.

Coléreux

Tempo.

mf Μισήνομγα-λιά μου γέρ-νον-τας
ppoco rall. "Ι-σωςμά με-ρα κό-ρη μου

p

τί-ο - - - λο-χυ-σο κε- - - φά- - λι τὰ γα-λα-νά, τὰ
 ε - - - σύ μέ λη-σμο- - - νη- - - σης μά γώ τα-χνο σου

μά-τια της χα- - - μή-λω-σε με μιά
 πρό-σω-πο δεν θα τό λη-σμο-νώ

ppoco f

f *p*

Α - - φού τόν κό - - - σμο χθρέυ-τη-κεα μου-λε-γε γά-λι
 "I - - - σως ριά 'μέ - - - ρα κό-ρη μου έ- σύ θά μέ μι-

mf *p*

rall.

γά - - λι πώς θά πι - - σεύωη, δύ - σου-χη πώς
 - σή - - σης μά μῶ-λ' αὐ-τό το μί-σος σου έ-

cresc. molto *f* *p. subito.*

più rall. *tempo.* *presque la bouche fermée. expressivo.*

μά-γα-πῶς πι-σά *3*
 γά-θα σα-γα-πῶ

"Ο-τάν σέ - - -
 Σά-γα-πη - - -

f *pp*

κλειῶ - - - - ω-της ἔ - λε-γα *3* *5* *3*
 - σα - - - - α-σέ - λα-τρε-φα μεσ'τή θερμή ἀγα-λιά μου
 σκληρότατο κό - ρα - - - σι

τά βά-σα - - - - - νά - - - - - α - μου κό-ρη μου για λί- - γο
 σου χα-ρι - - - - - σα - - - - - α - τη νεύ-τη μου σου χά- - ρι -

poco rall. λη- - - - - σμο- νῶ
 -σα - - - - - τὸ - νού

tempo. **f** φλόγα μου - - - - - ρί - - - - - λα
 κι' - γὰ μέ - - - - - τήν - - - - - η - α

κρύ-βου - νε τὰ μαύ-ρα - σω - - - - - τι - - - - - κά μου
 - γα - πη - μου τί κερ-δί - - - - - σα στη πλά - - - - - σι

rall. **mf** Έ-χθρεύ-τη - - - - - κα κι' - χθρεύ-τη - - - - - κα για-τί πο-
 Το μι - σος μόν' ἄ - κό - - - - - χτη - - - - - σα ἄ - κό - μα

piu rall.

1^{er}. fois.

- λὺ ἄ - - - γα. πῶ
 voc θνη - -

tempo.

mf

f

2^{eme} fois.

- τοῦ -

rall.

mf

f

rall. et cresc. molto. *ff*

Ped.

Σεπτέμβριος 1923. Παρισι.

Σχεδιάσμα (Μιχαήλ) Κωνσταντινίδου.

χω ν», όπως και στο Διθύραμβο, πού διηγείτο τις περιπέτειες του Λίνου και θρηνοῦσε τὸ χαμό των (16). Κατὰ τούς κατόπιν αἰῶνες τούς «θρήνους» αὐτοὺς ἀπομιμήθηκαν και ἄλλες κοινωνικὲς σχέσεις, ὅπως ἦταν ὁ θάνατος βασιλέως τινὸς ἢ ἥρωος. Γύρω στὸν τάφο τούτου ἐλάμβανον χώραν διάφορες τελετές, ἀπηγγέλλοντο διάλογοι τινὲς νεκρικοὶ κί ἴσως ἢ σκηνὴ νᾶδινε τὴν ἐντύπωση δραματικοῦ τινὸς «μοιρολογίου», στὸ ὁποῖο θὰ ἀνεφέροντο οἱ κυριότερες πράξεις τοῦ ἀποθνήσκοντος. Ὁταν λοιπόν, ἢ τραγωδία, ἢ ὁποία τόσα νέα στοιχεῖα παρέλαβε παρὰ τῆς Μυθολογίας και τῶν Μυστηρίων, ἀναπτύχθηκε στὰς Ἀθήνας, πιθανότατα ἐκμεταλλεύθηκε και τούς θρήνους, οἱ ὁποῖοι περιεῖχαν ἄπειρα δραματικὰ στοιχεία. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, εὐρυνομένη ἢ τραγωδία κατέληξε τελευταῖα νὰ περιλάβῃ

ΟΛΙΚΩΣ τὴ ΖΩΗ. Ὅχι μόνον τὴν πρωτόγονη μουσικὴ μέθη τοῦ Διθύραμβου, ὄχι μόνον τὸ ΣΥΜΦΕΡΟΝ και τὸν ἜΡΩΤΑ ἀλλὰ κί αὐτὸ τὸ ΘΑΝΑΤΟ περιέκλεισε τελευταίως. Κί ἔτσι ὁλοκλήρωσε τὴ δράση τῆς γύρω στὰ βασικά συναισθήματα τοῦ ἀνθρώπου: στὸν Ἔρωτα, ἀτὸ Συμφέρον και στὸ Θάνατο. Κί ἀπὸ μὲν οὐσιαστικὴ ἀποψη ἢ Τραγωδία εἶνε ἢ ἐπάνοδο στὴν πρωτόγονη, ζωὴ, στὸ πάθος, στὴν ἐκδίκηση, στὴ βία και στὴ μέθη. «Ἀπὸ μέθης γὰρ ἢ τῆς τραγωδίας εὐρεσίς ἐστι».(17) Ἀπὸ δὲ αἰσθητικὴ περιλάμβανε ὅλες τῖς μουσικὲς τέχνες, τὴν ποίηση, τὸ χορὸ και τὴ μουσικὴ, ὅπως διμορφώθησαν κατὰ τούς θαυματουργικοὺς ἐκείνους χρόνους τοῦ Περικλέους.

ΦΑΝΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

(Ἀκολουθεῖ)

(16) Ἰλιάδος Ω, σελ. 120

(17) Ἀθήναιος, ΙΙ, 40β

ΜΠΕΤΟΒΕΝ ΚΑΙ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

Ὁ Σίντλερ στῖς 3 Μαΐου 1831 ἐδημοσίευσε στὴν Τεάτερσαϊτουγκ ἀναμνήσεις χαρακτηριστικώτατες γιὰ τῖς σχέσεις τοῦ Μπετόβεν και τοῦ Σοῦμπερτ και αὐτὲς ἀργότερα ἀναδημοσιεύθηκαν στὸ βιβλίο τοῦ Φρ. Κέρστ «Ἀναμνήσεις ἀπὸ τῆ ζωὴ τοῦ Μπετόβεν» ἀπὸ ὅπου τῖς δανειζόμαστε και μεῖς.

«Ἐπειδὴ ἢ ἀσθένεια, ἢ ὁποία ὕστερα ἀπὸ τὰ μαρτύρια τεσσάρων μηνῶν κατέβαλεν ἐπὶ τέλους τὸν Μπετόβεν, τοῦ κατέστησε ἐξ ἀρχῆς ἀδύνατος τῖς συνειθισμένες πνευματικὲς ἐνασχλήσεις του, ἔπρεπε νὰ φροντίσωμε γιὰ κᾶτι, πού θὰ τὸν διασκέδαζε, κᾶτι ὅμως πού νὰ ἦταν ἀνάλογο πρὸς τὸ πνεῦμα και τὰς κλίσεις του. Ἔτσι ἐσκέφθηκα νὰ τοῦ φέρω μερικὰ τραγοῦδια, ἔργα γενικὰ φωνητικῆς Μουσικῆς τοῦ Σοῦμπερτ, μιὰ συλλογὴ δηλαδὴ ἀπὸ ἐξῆντα κομμάτια μερικὰ τῶν ὁποίων ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, ἦσαν ἀκόμα σὲ χειρόγραφα. Αὐτὸ τὸ ἔκανα ὄχι μονάχα μὲ τὴν πρόθεσι νὰ τοῦ παρᾶσχω μιὰν εὐχάριστη ἐνασχόλησι, ἀλλὰ μὲ τὸ σκοπὸ νὰ τοῦ δώσω τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσῃ τὸν Σοῦμπερτ εἰς τὸ στοιχεῖον του γιὰ νὰ ἔχῃ μιὰ βαρύνουσα γνώμη γιὰ τὴν ἰδιοφυῖαν του, πρᾶγμα γιὰ τὸ ὁποῖον εἶχεν ἀρχίσει νὰ ἔχῃ ἐπι-

φυλάξεις ἀπὸ ὅσα διάφοροι αὐστηροὶ καλοθεληταὶ τοῦ διηγούντο—ὅπως γίνεται συνήθως μὲ κᾶθε ἀνώτερο νέο σύγγραφο—εἰς βάρος τοῦ νεαροῦ συνθέτου. Ὁ Μεγάλος Δάσκαλος, πού δὲν εἶξερε πρῶτα οὔτε πέντε τραγοῦδια τοῦ Σοῦμπερτ, ἔμεινε ἐκπληκτος ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν τραγουδιῶν και δὲν ἤθελε νὰ πιστεύσῃ, ὅτι ὁ Σοῦμπερτ εἰς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη (Φεβρουάριος 1827) εἶχε γράψῃ περισσότερα ἀπὸ πεντακόσια. Ἀλλ' ἂν ἐθαύμασε γιὰ τὸν ἀριθμὸ τους, δὲν μπορούσε κυριολεκτικῶς νὰ συνέλθῃ ἀπὸ τὴν ἐκπληξίν του, ἀπὸ τὸ πρᾶγματικὸ ἐνθουσιασμὸ του ὅταν εἶδε και τὸ περιεχόμενό τους.

Ἐπὶ πολλὰς μέρες κατὰ συνέχεια δὲν μπορούσε νὰ τὰ ἀποχωρισθῇ και ὄρες ὁλόκληρες ἐπρνοῦσε μὲ τὰ «Μονόλογο τῆς Ἰφιγενείας», «Τὰ ὄρια τῆς Ἀνθρωπότητος», «Τὴ Παντοδυναμία», «Τὴ νέα Καλόγηρα», «Τὴ Βιόλα», «Τὰ τραγοῦδια τῆς Μυλωνοῦς» και ἄλλα ἀκόμα. Μὲ χαρούμενο ἐνθουσιασμὸ ἐφώναζε κᾶθε τόσο: «Ἀλήθεια, ὁ Σοῦμπερτ ἔχει μέγα του ἕνα θεῖον σπινθῆρα»—«Ἄν εἶχα προσέξει κί ἐγὼ τὸ ποίημα αὐτὸ θὰ

τώκανα κι' ἐγὼ τραγοῦδι». Καὶ αὐτὸ γινόταν γιὰ τὰ περισσώτερα τραγοῦδια τοῦ Σοῦμπερτ, ποῦ δὲν εὔρισκε ἀρκετὰ λόγια γιὰ νὰ ἐπαινέση τὴν ὑπόθεσι, τὸ περιεχόμενον, τὴν πρωτότυπη ἐπεξεργασία τους. Ὑστερα δὲν μποροῦσε νὰ καταλάβῃ πῶς ἡ μοῦσα τοῦ Σοῦμπερτ καταπιάστηκε μὲ τόσο μεγάλα ποιήματα «ποῦ κάποτε τὸ ἕνα μποροῦσε νὰ γείνη δέκα», ἤθελε νὰ πῆ μ' αὐτὸ, ποιήματα τόσο μεγάλα ποῦ ἀξίζαν στὸ μάκρος σὰν δέκα μαζί. Καὶ τέτοια τραγοῦδια ἔχει ἀφίσει ὁ Σοῦμπερτ τοῦλάχιστον ἑκατό, ποῦ δὲν ἔχουν ἕνα λυρικό χαρακτήρα, παρὰ εἶνε τὰ περισσότερα ὁ πιὸ σημαντικός τύπος τῆς Μπαλάντας καὶ ἄλλα πάλι ποῦ ἔχουν διαλογικὴ μορφή καὶ προϋποθέτουν μίαν σκηνήν. Αὐτὰ μὲ τὴ δραματικὴ τους ἐπεξεργασία θὰ εἶχαν τὴ θέση τους ἀκόμα καὶ στὴν Ὀπερα καὶ ὠρισμένως κι' ἐκεῖ δὲν θὰ ἔχαναν τίποτε ἀπὸ τὴν κολοσσιαίαν ἐντύπωσι ποῦ ἀφίνουν. Τὶ θὰ ἔλεγε ὁ μέγας Δάσκαλος ἂν ἔβλεπε τὰ «Τραγοῦδια τοῦ Ὁκεανοῦ» τοῦ «Προμηθέα», τὸ «Ἐλύσιου» τὸν « Δύτη» καὶ ἄλλα μεγάλα ποῦ μόλις πρὸ ὀλίγου εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος. Καὶ ἐν γένει ἡ ἐκτίμησις τοῦ Μπετόβεν γιὰ τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Σοῦμπερτ ἦταν τόσο μεγάλη, ὥστε ἐζήτησε νὰ δῆ καὶ τὰ ἔργα του γιὰ πιάνο καὶ ὄ,τι ἔγραψε γιὰ θέατρο.

Δυστυχῶς ἡ κατάστασις του ἐχειροτέρευσε σὲ σημεῖον ποῦ νὰ μὴν ἐπιτρέπη νὰ ἱκανοποιήσωμεν αὐτὴ του τὴν ἐπιθυμία. Ἐν τούτοις ὠμιλοῦσε συχνὰ γιὰ τὸν Σοῦμπερτ καὶ ἐπροφήτευσεν «ὅτι κάποτε θὰ ἀποκτοῦσε τὸν θαυμασμὸ ὅλου τοῦ Κόσμου καὶ ἔλυ-

πόταν ποῦ δὲν τὸν εἶχε γνωρίσει καλλίτερα».

Ἐδῶ τελειώνει τὸ ἄρθρον τῆς παληᾶς Ἐφημερίδος ποῦ ἐδημοσίευσεν ὁ φίλος του Μπετόβεν.

Ἀπὸ τὸ ἴδιο βιβλίον περνοῦμε ἀκόμα μιὰ λεπτομέρεια ἀπὸ τὶς σχέσεις των δύο Ἄνδρῶν ποῦ ἔζησαν σχεδὸν σ' ἕνα χωριὸ χωρὶς νὰ γνωριστοῦν ἐνῶ εἶχαν τόση ψυχικὴ συγγένεια. Τὴν λεπτομέρεια αὐτὴ διηγεῖται ὁ Huttenbrenner καὶ ἀφορᾷ τὶς τελευταῖες στιγμῆς τοῦ Μπετόβεν.

Ὁ Huttenbrenner λοιπὸν ἐπῆγε μὲ τὸν Σοῦμπερτ καὶ τὸν ζωγράφον Teltscher στὸ σπῆτι τοῦ ἀγωνιῶντος καὶ μάλιστα ὁ τελευταῖος ἐδοκίμασε νὰ κἀνῃ τὸ σκίτσο τοῦ ἐτοιμοθανάτου. Ὁ Μπετόβεν, ποῦ εἰδοποιήθηκε γιὰ τὴν ἐπίσκεψί τους ἐκύταξε μὲ μάτια ποῦ ἔμεναν ἀκίνητα καὶ προσηλωμένα ἐπάνω τους καὶ κἀτι ἐδοκίμασε νὰ πῆ κουνῶντας τὸ χέρι του. Φαίνεται ὅτι ὁ Σοῦμπερτ ἐταράχθηκε τόσον, ὥστε παρέλαβε τοὺς συντρόφους του καὶ ἄφησε τὸ δωμάτιον.

Ὁ ἴδιος ὁ Huttenbrenner διηγεῖται ὅτι ὅταν ὀκτὼ ἡμέρες πρὸ τοῦ θανάτου του ἀνήγγειλεν ὁ Σύντλερ τὴν ἐπίσκεψιν αὐτοῦ καὶ τοῦ Σοῦμπερτ καὶ τὸν ἐρώτησαν ποιὸν ἀπὸ τοὺς δύο ἤθελε πρῶτα νὰ δῆ, ὁ Μπετόβεν ἀπήντησεν: «Ὁ Σοῦμπερτ νάχη τὴν καλωσύνην νὰ μῆ πρῶτος».

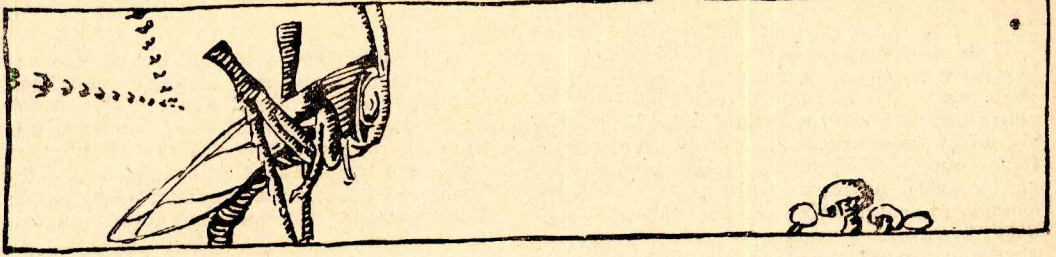
Καὶ μιὰ τελευταία σημείωσις ἢ μᾶλλον δήλωσις στὴν «Neuen Zeitschrift für Musik» τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Φράντς Σοῦμπερτ.

«Ὁ ἀδελφός μου συναντήθηκε συχνὰ μὲ τὸν Μπετόβεν ποῦ τὸν θεωροῦσε ἅγιον καὶ ὁ ὁποῖος εἶχεν ἐκφρασθῆ ἰδίως γιὰ τὰ τραγοῦδια του πολὺ εὐμενῶς. Δὲν ὑπῆρξεν ὁμως—ὅπως συχνὰ ἐλέχθη— μαθητὴς του.

(Ἀπὸ τὸ γερμανικὸ)

ΙΒΥΚΟΣ





ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΚΡΑΤΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ.— Γίνεται από τινος στόν τύπο μέγας θόρυβος γύρω από την ιδέα πού ερρίφθη από ώρισμένους μουσικούς κύκλους, τής ιδρύσεως ενός κρατικού 'Ωδείου. 'Αν επιτρέπεται και σ' έμάς να έχουμε μιὰ γνώμη για τὸ ζήτημα αὐτό, θὰ πούμε ὅτι δὲν μᾶς ἀπασχολεῖ διόλου ἡ ιδέα, ἂν ἕνα 'Ωδειο, τοῦ ὁποίου μελετᾶται ἡ ἴδρυσις, θὰ εἶνε ἢ δὲν θὰ εἶνε κρατικόν. 'Ο,τι μᾶς ἐνδιαφέρει εἶνε τὸ 'Ωδειοὺν αὐτὸ νὰ εἶνε σοβαρὸ, νὰ ἔχη ὅλα τὰ καλλιτεχνικὰ συστατικά, πού πρέπει νὰ ἔχη ἕνα ἀληθινὸν ἐπιστημονικὸ μουσικὸν ἴδρυμα, — ἕνα conservatoire δηλαδή, — καὶ νὰ παράγῃ καλλιτέχνας ἐξ ἐπαγγέλματος καὶ ὄχι ντυλεττάντες.

Ἡ κρατικὴ ἐπέμβασις στὴν ἴδρυσιν ἐνὸς τέτοιου 'Ωδείου θὰ εἶνε ἀσφαλῶς εὐεργετικὴ ἂν τὸ Κράτος ἀνεγνώριζε μόνον τὸ 'Ωδειοὺν αὐτὸ ὡς δικαιοῦμενον νὰ δίνῃ διπλώματα, καὶ ὄχι κάθε ιδρυμένη, ὅπως ὅπως μουσικὴν ἔρασιτεχνικὴν σχολήν, πού ἔχει χαρακτηριστικὰ ἐμπορικῆς ἐπιχειρήσεως, ὅπως ἔγινεν ὡς τώρα.

Θὰ ἦταν περιττὸν νὰ ἐπαναλαμβάναμεν καὶ πάλιν ὅ,τι πολλὰς φορὰς ὡς τώρα μᾶς ἐδόθη ἀφορμὴ νὰ πούμε, ὅτι δηλαδή, ὁ πυρὴν τοῦ περι οὗ ὁ λόγος 'Ωδείου θὰ ἐδικαιοῦτο νὰ ἦτο, λόγῳ τῶν παραδόσεών του καὶ τῆς ἐν μέρει καλῆς ἐργασίας, πού προσέφερεν ὡς τώρα, τὸ 'Ωδειοὺν τῶν Ἀθηνῶν, ἐννοεῖται ὁμως, τὸ 'Ωδειοὺν τῶν Ἀθηνῶν, ἀναδιοργανούμενον ἐκ ρίζης, μετὰ τὴν προσθήκην νέων ἐκλεκτῶν καλλιτεχνικῶν στοιχείων καὶ — πρὸ-παντὸς — μετὰ τὸν διορισμὸν ἐπὶ κεφαλῆς αὐτοῦ ἐνὸς ξένου διευθυντοῦ περιωπῆς, ὁ ὁποῖος νὰ εἶναι εἰς τὸ ὕψος τῆς θέσεως, τὴν ὅποιαν θὰ καταλάμβανεν, καὶ ὁ ὁποῖος θὰ εἶχε τὴν αὐτὴν ἀποστολὴν πού ἔχουν ὅλοι οἱ μετακαλούμενοι στόν τόπο μᾶς ξένοι εἰδικοί διοργανωταὶ στοὺς διαφόρους κλάδους. 'Ἐλλην καλλιτέχνης ἄξιος νὰ ἀναλάβῃ τὴν διευθυσιν ἐνὸς conservatoire, πρέπει νὰ τὸ ἐννοήσουμε καλὰ εἰτε δὲν ὑπάρχει κανεὶς πρὸς τὸ παρόν. Αὐτὴ εἶνε ἡ γυμνὴ καὶ ἀναμφισβήτητὴ ἀλήθεια περὶ τῆς ὁποίας πιστοποιεῖ ἡ ἀξιοθρήνητος κατάστασις στὴν ὅποιαν περιῆλθαν τὰ 'Ωδεῖα μᾶς μετὰ δικούς μᾶς διευθυντάς.

Μορφωτικὰ καλλιτεχνικὰ στοιχεῖα ἀντιθέτως εἰς τὴν τάξιν τῶν Ἑλλήνων καθηγητῶν τῆς μουσικῆς, ὑπάρχουν ἐκλεκτότατα, μουσικὴ ἰδιοφυΐα

δὲ δὲν λείπει στόν τόπο μᾶς, ἀνώτερον ἴσως κάποτε ἐκείνης πολλῶν ξένων καθηγητῶν, τοὺς ὁποῖους ἀπὸ ἐτῶν μετακαλοῦμεν ἀπ' ἔξω. Λείπει ὁμως ἀκόμα στοὺς μουσικούς μᾶς ἡ βαθειὰ μουσικὴ θεωρητικὴ μόρφωσις, λείπει ἡ πείρα, λείπει καὶ ἡ ἐπιβολή, πού χρειάζεται γιὰ τὴν θέσιν τῆς διευθύνσεως ἐνὸς conservatoire.

Τὴν μόρφωσιν, τὴν πείρα καὶ τὴν ἐπιβολὴν αὐτὴν δὲν ἀποκλείεται βέβαια, ὅτι θὰ τὴν ἀποκτήσουν ἐκεῖνοι ἐκ τῶν Ἑλλήνων μουσικῶν, πού θὰ εἶνε προωρισμένοι στὸ μέλλον νὰ διαδεχθοῦν τὴν θέσιν τῆς διευθύνσεως τὸν πρῶτον διευθυντὴν-διοργανωτὴν τοῦ μέλλοντος καὶ ἰδρυτὴ Conservatoire μᾶς, ὁ ὁποῖος — ὡς ἤδη εἶπαμεν — προσωρινῶς τοῦλάχιστον, νομίζομεν ὅτι ἀπαραίτητως πρέπει νὰ εἶνε ἕνας ξένος μουσικὸς περιωπῆς.

ΤΑ ΦΑΙΔΡΑ ΤΟΥ ΝΤΙΛΕΤΤΑΝΤΙΣΜΟΥ.

Ἀποσπῶμεν ἀπὸ μιὰ μουσικὴν ἀνταπόκρισιν ἀπὸ τὸ Βερολίνο, πού ἐδημοσιεύθη τὴν 18 'Οκτωβρίου στὴν «Ἐστία» τὴν ἐξῆς περιεκτικὴν :

«Ὁ διεθνισμὸς αὐτὸς ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζεται ὡς γερμανικὸς ὄπερας κ.τ.λ... θὰ μᾶς εἶδεν τὴν ἐλπίδα ν' ἀναγραφῇ στὸ δραματολόγιον καὶ κανένα Ἑλληνικὸν ἔργο. Φαντάζομαι, ὅτι ἂν ἔξῃ ἀκόμα ὁ Σαμάρας ἢ ἂν ὑπῆρχεν ἐτοιμὴ μιὰ καλὴ γερμανικὴ μετάφρασις τοῦ «Πρωτομάστορα» ἢ τοῦ «Δαχτυλιδίου τῆς Μάννας» ἢ κανενὸς ἔργου τοῦ γνωστοτάτου ἐν Βερολίῳ Μητροπούλου, δὲν θὰ ἦτο ἀδύνατον, καταβαλλομένης ἐννοεῖται τῆς δεοῦσης ἐνεργείας νὰ τύχῃ καὶ ἡ Ἑλλὰς τῆς τιμῆς, πού ἔτυχαν ὅσα σχεδὸν ἔθνη εἶχαν κανένα συνθέτη τῆς προκοπῆς.»

Δὲν μιλάμε βέβαια γιὰ τὸν Σαμάρα τοῦ ὁποῖου μερικὰ καλογραμμένα ἔργα θὰ ἦταν κέρδος γιὰ μᾶς νὰ ἐξετελοῦντο στὸ Βερολίνο. Φανταζόμεσθε ὁμως ὅτι ὁ πολὺ καλὸς διευθυντὴς ὀρχήστρας καὶ κάλλιστος πιανίστας κ. Μητρόπουλος π. χ. θὰ γελᾷ ἀκόμη μετὰ τὴν εὐχή, πού διατυπώνει ὁ γράψας τὴν περιεκτικὴν αὐτὴν πού παραθέτομεν ἀνατέρω, νὰ ἐκτελεσθῇ δηλαδή ἡ «Βεατρίκη», τὸ νεανικὸν αὐτὸ μουσικὸν ἀμάρτημά του στὸ Αὐτοκρατορικὸν θέατρον τοῦ Βερολίνου, γιὰ νὰ ἀντιπροσωπευθῇ μετὰ αὐτὸ καὶ νὰ δοξασθῇ μουσικῶς ἡ Ἑλλὰς στὴ Γερμανίαν.

Τι δὲ νὰ ποῦμε γιὰ τὸν «Πρωτομάστορα» ποῦ εὐχεται ὁ ἀρθρογράφος νὰ ἐκτελεσθῇ ἐπίσης στὴ Γερμανία — γιὰ τὸ ἐκτρωματικὸν αὐτὸ ἔργο, ποῦ κρατήθηκε στὴ σκηνὴ πρὸ πολλῶν ἐτῶν γιὰ λίγες μόνον παραστάσεις, χάρις στὴν μέχρις ἀήδεια (εἶνε αὐτὸς ὁ ἀληθινὸς χαρακτηρισμὸς ποῦ τῆς πρέπει) ρεκλάμα ποῦ γι' αὐτὸ ἔκανεν ὠρισμένη μουσικὴ κλίμα καὶ πρὸ παντὸς — χάρις στὴν ἐντεχνότατη πολιτικὴν ἐκμετάλλευσιν τοῦ συνθέτου τοῦ καὶ τῆς κλίμας τοῦ ἐξ ἀφορμῆς τῆς ὁποίας οἱ παραστάσεις αὐτὲς παρουσίαζαν τὴν ὀμνίαν συνεδριάσεων ἐνδὸς μεγάλου πολιτικοῦ κόμματος, τοῦ ὁποίου ὁ Πρωτομάστορας εἶχε γίνει σχεδὸν τὸ πολιτικὸν σύμβολον ;

Θέλει, λοιπόν, ὁ κύριος Ἀνδρέας Ἀνδρεάδης (ὁ γράφας τὸ ἄρθρον περὶ τοῦ ὁποίου μιλάμε), νὰ ρεζιλευθῶμε μουσικῶς στὴν Γερμανία, ὅπως ἐρεζιλευθῆκαμε μὲ τὴ συμφωνικὴ ἑλληνικὴ μουσικὴ, ποῦ ἐξετέλεσεν ὁ κ. Πιερνὲ στὰ Concerts Colonne πρὸ ἐτῶν στὸ Παρίσι, μὲ ἔξοδα τῆς ἑλληνικῆς κυβερνήσεως ;

Ἄλλ' ὁ κ. Ἀνδρέας Ἀνδρεάδης — τοῦ ὁποίου εἶνε σ' ὄλους γνωστὸ τὸ στὰ κριτικὰ ἄρθρα τὰ ὁποία γράφει γιὰ ἀνώτερα ζητήματα τέχνης ἐλαφρότατο ντυλεταντιστικὸν πνεῦμα σαλονιοῦ — ἀλλ' ὁ κ. Ἀνδρεάδης, ἐπαναλαμβάνουμε, δὲν νομίζει ὅτι θὰ ἦταν περὶ αὐτὸ νὰ περιορίζετο στὰ δημοσιονομικὴν τοῦ ἐπιστήμη, καὶ νὰ ἄφινε ἡσυχίαν τῇ μουσικῇ, τὴν ὁποίαν δὲν καταλαβαίνουμε, γιὰ τὴν ὁποία δὲν ἔχει καμμίαν ἀπολύτως εἰδικότητα γιὰ νὰ ἤμπορῇ νὰ τὴν κρίνῃ; Ἐκφράζοντας δὲ στὰ ἄρθρα τὸν μουσικὸν κρίσεις καὶ γνώμης, διατρέχει τὸν κίνδυνον νὰ τοῦ ξεφεύγουν μουσικοκριτικοὶ μαργαρίτες, ὅπως εἶνε ἐκεῖνοι ποῦ περιλαμβάνονται στὴν περικοπητὴν τοῦ ἄρθρου τοῦ ποῦ ἀναφέραμε, τῆς ὁποίας, ἀπορούμε πῶς εἰς τὸν ἐκ τῶν διευθυντῶν τῆς «Ἐστίας», προσεκτικώτατον καὶ πεπειραμένον σὲ μουσικὰ ζητήματα «Φιλόμοσον», διέφυγεν ὁ ἔλεγχος εἰς νὰ ἐφρόντιζε γιὰ τὴν σχετικὴν ἀπάλειψιν τούς.

ΤΕΣΣΑΡΟΙ ΜΑΕΣΤΡΟΙ ΖΗΤΟΥΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑ

Ἡ ἐφετηρὴν μουσικὴ περιόδος ἤρτισε καὶ ἡ συμφωνικὴ ὀρχήστρα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἐκτὸς μιᾶς ἐκτακτῆς συναυλίας γιὰ τὸν Σούμπερτ δὲν ἤρτισε ἀκόμα τὶς τακτικὰς τῆς συναυλίας λόγῳ προσκαίρων ἀντιδράσεων ὠρισμένων διαλυτικῶν στοιχείων, ποῦ μόνον ζημιώνουν τὸ κοινὸν καὶ τοὺς μουσικοὺς. Ἐν τῷ μεταξὺ προβάλλει τὸ ἐρώτημα : Τί θὰ γίνοντο οἱ τέσσαροί μαέστροι τοῦ Ὁδείου ;

Ἐδῶ κατ' ἀναλογία μὲ τὸν πειρνετέλλιον τίτλον «6 πρόσωπα ζητοῦν συγγραφέα» εἴμπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ «4 μαέστροι ζητοῦν ὀρχήστραν» δηλ. πλεονάζουν οἱ καλόγηροι ἐνῷ ὑπάρχει ἔλλειψις μοναστηριοῦ. Ἡ ἀλήθεια, χωρὶς ἀσέπεια, εἶναι ὅτι συμβαίνει κάτι πολὺ περίεργον στὸν τόπον μας μὲ τὸ ζήτημα αὐτό.

Διότι δεδομένου ὅτι στὶς μεγαλύτερες ὀρχήστρες τοῦ κόσμου, ποῦ δύνουν συναυλίας πολὺ περισσύτερες ἀπὸ μᾶς, ὑπάρχει ἕνας μαέστρος, τὸν ὁποῖον ἀντικαθιστᾷ ἐκτάκτως τὸ α'. βιολί, σὲ μᾶς ἡ ὑπαρξὶς 4 μαεστῶρων εἶναι μιὰ μεγάλη πολυτέλεια, ποῦ ἐπιβαρύνει ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ οἰκονομικῶς τὸ Ὁδεῖον.

Τὸ ζήτημα αὐτὸ νομίζουμε, ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἐλύετο τάχιστα ἀπὸ τοὺς ἀρμοδίους τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ νὰ διορίζετο ὁ κ. Μητρόπουλος, ὡς καθηγητὴς καὶ α'. μαέστρος μὲ ἀναπληρωματικοὺς τοὺς κ. κ. Οικονομίδην καὶ Μπουστέντουϊ, ποῦ παρουσίασαν ἀξιοσημειώτους ἐπιτυχίους διευθύνσεως καὶ ὡς παράγοντες μακρᾶς τοπικῆς δράσεως ἔχουν πλεόν κεκτημένα δικαιώματα.

Ἄς ἐλπίζουμε, ὅτι τὸ Ὁ. Α., ποῦ μὲ τοὺς εὐστοχωτάτους τελευταίους διορισμοὺς διακεκριμένων καλλιτεχνῶν ἐδείξεν, ὅτι κατανοεῖ τὴν ἀνάγκην τῆς ἐνισχυσεῶς τοῦ ἀπὸ Ἑλλήνων ἐκλεκτῶν καλλιτεχνῶν, θὰ δεῖξαι καὶ εἰς τὸ ζήτημα τῶν μαεστῶρων τὴν ὀφειλομένην προτίμησιν πρὸς τὴν ἀναμφισβήτητην καλλιτεχνικὴν ὑπεροχὴν ἀφοῦ μάλιστα αὐτὴ συμβαίνει νὰ εἶναι ἑλληνικὴ.

ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ. — Ἐξ ἀφορμῆς τῶν παραστάσεων τοῦ ἑλληνο-ιταλικοῦ μελοδραματικοῦ θιάσου, ἀνεκινήθη τελευταίως καὶ πάλιν, τὸ αἰώνιον ζήτημα τῆς ἀναστάσεως ἐπὶ νέων βάσεων τοῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος κτλ. κτλ.

Τὰ πράγματα ἀπέδειξαν ὡς τώρα, ὅτι εἶνε ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ λάβῃ σάφκα καὶ ὁσά τὸ ὄνειρον τῆς ἰδρύσεως ἐνδὸς καλλιτεχνικῶς ἀρτίου, σοβαροῦ καὶ βιωσίμου ἑλληνικοῦ μελοδράματος, ἐφ' ὅσον οἱ ὄνειρευόμενοι τὴν ἀνασύστασίν του καὶ ἀμεσώτερον ἐξυπηρετοῦντες τὴν ἰδέαν τῆς πραγματοποιήσεώς του, ἐξακολουθοῦν νὰ ἐμμένουν εἰς ὠρισμένας ἰδέας καὶ ἀρχάς, οἱ ὁποῖες κατὰ τὴν ἀντίληψίν μας δὲν ἔχουν καμμίαν πρακτικὴν βάσιν.

Ἡ ἴδρυσις καὶ τὸ βίωσιμον ἐνδὸς σοβαροῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος ἐξαρτῶνται βέβαια προτίμως ἀπὸ τὴν ἀπὸ φωνητικῆς καὶ σκηρικῆς ἀπόψεως ὀριμότητα τῶν καλλιτεχνικῶν στοιχείων ἀπὸ τὰ ὁποῖα θὰ ἀποτελεσθῇ τοῦτο, καὶ ἀκόμη ἀπὸ τὴν ἐκλογὴν ἐνδὸς ἱκανοῦ καὶ πεπειραμένου ἀναδιοργανωτοῦ εἰς τὸν ὁποῖον νὰ ἀνετίθετο ἡ διοίκησίν τους. Ὡς τώρα δὲ οἱ κατὰ πολὺ ἄραιοι διαστήματα διδόμενες παραστάσεις ἀπὸ τοὺς αἰωνίως σκανδαλωδῶς ἀκατάρτιστους μελοδραματικούς μας θιάσους, καθὼς καὶ οἱ ὀλίγες παραστάσεις τῶν μελοδραματικῶν μας σχολῶν, ποῦ στηρίζονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σὲ ἐρασιτεχνίζοντα δεσποινίδια κτλ. τὰ ὁποῖα, ἐκτὸς τῆς κάποιας εἰδικῆς καλλιτεχνίας τὴν ὁποίαν ἔκαναν τῆς φωνῆς των, δὲν ἔχουν καμμίαν ἰδέαν σκηρικῆς τέχνης καὶ αἰσθητικῆς θεάτρου, ὡς τώρα, ἐπαναλαμβάνουμε, τίποτε δὲν μὲ ἐγγυᾶται ὅτι μὲ τὰ καλλιτεχνικά αὐτὰ στοιχεία καὶ μὲ τὴν παντελῆ ἔλλειψιν σιῶν τόπον μας καθὲς διοργανωτικῆς εἰδικότητος γιὰ τὸ μελοδραματικὸν θέατρον, θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐπραγματοποιούσαμε τὸ ὄνειρον τῆς ἐπὶ καλλιτέρων καὶ σταθερωτέρων βάσεων ἀναδιοργανώσεως τοῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος.

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» μὴ συμφωνοῦντα εἰς πλεῖστα σημεῖα μὲ τὴν ἀντίληψιν τὴν ὁποίαν ἔχουν γιὰ τὴν ἀναβίωσιν κτλ. τοῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος οἱ ἀμεσώτερον συνδεόμενοι μὲ αὐτὸ καὶ οἱ διευθύνοντες τὰς μελοδραματικὰς μας σχολὰς, θὰ προσπαθήσουν, διὰ σειρᾶς ἀρθρῶν προσεχῶς νὰ ἐκφέρουν τὴν γνώμην τους ἐπὶ τοῦ σπουδαιότητος αὐτοῦ καλλιτεχνικοῦ ζητήματος.



Ν. ΒΕΡΓΩΤΗ

ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ ΤΙΜΠΩ - ΧΑΪΦΕΤΣ

Ἡ ἐφετεινὴ μουσικὴ περίοδος ἐγκαινιάσθη μὲ τὴν καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισιν τὸν τόπο μας τοῦ διασημοῦ βιολιστοῦ κ. Τιμπώ, ποῦ μετεκάλεσε τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν.

Ὁ Γάλλος καλλιτέχνης στὰ δύο του ρεσιτάλ μᾶς ἔδωσε στὴν ἐκτέλεσιν ἑνὸς ἐκλεκτοῦ προγράμματος ἄλλη μία φορὰ δείγματα τοῦ γοητευτικοῦ του παιξίματος.

Ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως τὸ παίξιμό του κ. Τιμπώ χαρακτηρίζεται ἐξαιρετικῆς μουσικότητος, ποῦ ἀντανακλάται στὸν ἔτονο καὶ πολὺ εὐγενικὸν ἤχον του, πραγματικὰ σπάνιον, συνδυαζόμενον μὲ χαρὶ καὶ αἰσθητικὴν ἀντίληψιν ξεχωριστὴν, ἀδιάφορον, ἂν κάποτε εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ μὴ συμφωνῇ μὲ αὐτήν.

Ἡ ἐπιφύλαξις μας γιὰ τὸν καλλιτέχνην αὐτὸν εἶναι ὡς πρὸς τὸν τρόπον τῆς διερμηνεύσεως τῶν ἔργων τῶν μεγάλων κλασικῶν τῆς γερμανικῆς μουσικῆς λ.χ. Μπάχ, Μότσαρτ κλ., τοὺς ὁποίους ἀποδίδει θεακτικὰ μὲν, ἀλλὰ μὲ στυλ, ποῦ δὲν ἀμοιρεῖ κάποιας δόσεως σαλονισμοῦ δηλ. μὲ βιμπράτα κλ., ὕψος, κατ' ἐξοχίαν Γαλλικὸ, ποῦ ἐνθουσιάζει μὲν πολλὰκις τὸ κοινὸν, ἰδίως ἕνα κοινὸ ὅπως τὸ δικὸ μας, ἀπομακρύνεται ὅμως ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν αὐστηρῶν συγγρατημένων καὶ ταυτοχρόνως ἐντόνου καὶ ραφιναρισμένου συναισθηματισμοῦ ἔργων τῶν μεγάλων κλασικῶν.

Ἐκτὸς τῆς ἐπιφύλαξέως μας αὐτῆς ὅσον ἀφορᾷ τὸ στυλ τῆς ἀποδόσεως ὀρισμένων ἔργων, ὁ κ. Τιμπώ σὲ πολλὰ ἄλλα, ὅπως εἰς τὸν Λαλό, Γκρανάντος κλ. καὶ τὰ ἔργα γαλλικῆς μουσικῆς εἶναι ἀπαράμιλλος.

Εἰς τὸ πρῶτο του ρεσιτάλ ἐντελῶς ἱκανοποιητικὴ ἦταν ἡ ἀπόδοσις τοῦ Κονσέρτου τοῦ Σαίν-Σάνς, ποῦ ἂν καὶ ὄχι ἐντονης ποιητικῆς πνοῆς, παρουσιάζει, ὅμως ἕνα μουσικὸν ἐνδιαφέρον ἀνεξαρτήτως τῶν μεγάλων βιρτουοζικῶν του δυσκολιῶν.

Ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως μόνον σὲ μερικὰ, ἐλάχιστα, σημεία, ὅπως στὰ φλαουτάτα τοῦ β' μέρους ἢ ἐκτέλεσις δὲν μᾶς φάνηκε πολὺ ἀκριβῆς.

Ἐπίσης θαυμαστὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσεν ὁ κ. Τιμπώ στὴν ἐκτέλεσιν μιᾶς μελωδίας τοῦ Ντεμπυσσύ καὶ τοῦ χαριτωμένου καὶ δυσκολοτάτου τεχνικῶς «Ροντό» τοῦ Μότσαρτ, εἰς τὸν «Ἰσπανικὸν χορὸν» τοῦ Γκρανάντος καὶ κατὰ δεύτερον λόγον στὴ Σονάτα τοῦ Μπράμς.

Στὸ δεύτερο ρεσιτάλ ὁ κ. Τιμπώ ἀπέδωσε μὲ σπάνιαν ἐπιτυχίαν τὴ «Βάλς» τοῦ Μπράμς, τὸν «Ἰ-

σπανικὸ χορὸ» τοῦ Γκρανάντος καὶ ὁραϊότατα, ἂν καὶ μὲ ἐλεύθερη κάπως διερμηνήσεσι τὴ Σονάτα τοῦ Μπετόβεν.

Εἰς τὸ Κονσέρτο τοῦ Μότσαρτ τὸ παίξιμό του εἶχε πολλὴν χάρι καὶ παθητικότητα, ἀπεμακρύνετο ὅμως κάπως ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς ἐξαιρετικῆς λεπτῆς, βαθειᾶς καὶ αὐστηρᾶς μορφῆς μουσικῆς τοῦ συνθέτου τοῦ «Ρέκβιεμ». Μὲ ἀνάλογη ἐπιτυχία ἐπαίξε καὶ τὴν Ἄρια τοῦ Μπάχ.

Τὸ ἀκκομπανιάνισμα στὸ πιάνο τοῦ κ. Φιλονέσκο μᾶς ἐφάνηκε ἐντελῶς μέτριο, κατὰ πολὺ κατώτερο τοῦ καλλιτέχνου, ποῦ συνώδευε.

Γιὰ τὸν κ. Τιμπώ συνοπτικὰ εἰμπορεῖ νὰ λεχθῆ ὅτι, ἂν καὶ δὲν συγκαταλέγεται ὡς σολίστας—ἴσως διότι δὲν εἶναι μεγάλος βιρτουόζος—μετὰ τῶν δύο ἢ τριῶν μεγάλων βιολιστῶν (μᾶλλον φημίζεται γιὰ τὴ σύμπραξί του στὸ τρίο μὲ τὸν Καζάλς καὶ Κορτώ), ἐν τῷτοις πρέπει νὰ σημειωθῆ γιὰ τὸν Γάλλον καλλιτέχνην, ἀνεξαρτήτως τῶν ἐπιφύλαξεων, ποῦ εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ ἔχη γιὰ τὴ διερμηνήσεσι τῶν μεγάλων κλασικῶν, ὅτι τὸ παίξιμό του ἀπὸ ἐκφραστικῆς ἀπόψεως, ἰδίως δὲ σὲ ἔργα, ποῦ ταιριάζουν μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν του, ἔργα παθητισμοῦ μνημνενοατσιγγανικοῦ, ὅπως ἡ περίφημη «Ἰσπανικὴ Συμφωνία» τοῦ Λαλό, τὸ παίξιμό του εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι ἀπὸ τὰ σπανιώτερα, ποῦ εἰμπορεῖ κανεὶς ν' ἀκούσῃ ἀπὸ τοὺς συγχρόνους διασήμους βιολιστάς.

* *

Μετὰ τὸν Τιμπώ ἀκούσαμε ἕνα ἄλλον διάσημον βιολιστὴν, τὸν κ. Χαΐφετς.

Ὁ Πολωνοβραβίος καλλιτέχνης δικαίως θεωρεῖται ὡς ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλυτέρους συγχρόνους δεξιότηχτας τοῦ βιολιοῦ, κατατασσόμενος, ἴσως γι' αὐτὸ, ἀπὸ μερικοὺς μετὰ τῶν δύο μεγάλων καλλιτεχνῶν Κράτισλερ καὶ Χούμπερμαν.

Εἰς τὰ δύο του ρεσιτάλ ὁ κ. Χαΐφετς ὁμολογούμενως ἐδικαίωσεν τελειῶς τὴ φήμη του αὐτῆ ὡς μεγάλου βιρτουόζου.

Ὁ μηχανισμὸς του εἶναι φαινομενῶδης. Ἐκτελεῖ τίς μεγαλυτέρας τεχνικῆς δυσκολίας τοῦ βιολιοῦ μὲ καταπλησσοσαν εὐχέρειαν καὶ φυσικότητα σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ τὰ ευκολώτερα πράγματα.

Ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως ὅμως ἀναμφιβόλως ἢ ἐκφραστικότης του δὲν εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴν βιρτουοζικὴ του δεινότητα.

Παραβαλλόμενος λ.χ. μὲ τὸν Χούμπερμαν πρέπει νὰ διολογήσομε, ὅτι ὁ κ. Χαΐφετς ὑστερεῖ σημαντικὰ ἀπὸ διερμηνευτικῆς ἀπόψεως, στεροῦ-

μενος του έξαιρετικά θερμού και ταυτοχρόνως αίθερου, του δημιουργικού παιξήματος του μεγάλου όμοτέχνου του, που προαναφέραμε.

Ο ήχος του Πολωνοβεβραίου βιολονίστα είναι μὲν εὐχάριστος, ἀλλ' ἀβαθὺς καὶ ὄχι ἀρκετὰ έντονος, ἤχος ποῦ ἰδιάζει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον στοὺς βιρτουόζους. Οἱ χρωματισμοὶ του εἶναι συχνὰ θελακτικοί, ἐξωτερικοί ὅμως κατὰ τὸ πλεῖστον καὶ ὄχι πάντοτε σύμφωνοι μὲ τὸ ὕφος καὶ τὸ πνεῦμα τῶν ἐκτελουμένων ὑπ' αὐτοῦ ἔργων. Τὸ παίξιμό του ἀποβλέπει περισσότερο εἰς τὴν ἀνάδειξιν τῆς βιρτουοζικῆς του δεινότητος, παρὰ εἰς τὴν ἐρμηνείαν καὶ ἀπόδοσιν τῆς μουσικῆς τῶν συνθέσεων, ποῦ ἐκτελεῖται.

Ἀπὸ τὰ κομμάτια τῆς πρώτης συναυλίας ἔπαιξε μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν ἐν γένει Σοπὲν, Ντεμπυσσύ, Σοῦμπερτ, Σαραζάτ, μὲ μοναδικὴ δὲ τέχνη τὸ Καπρίτσιο τοῦ Παγκανίνι, τὸ δυσκολώτατο τεχνικῶς, ὅσο καὶ χαριτωμένον μουσικῶς, μὲ τὶς ὥραιες καὶ δυσεκτέλεστες βαριασιόνες.

Εἰς τὴν παθητικὴν «Ἰσπανικὴν Συμφωνία» τοῦ Λαλιὸ τοῦ παίξιμό του ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως δὲν ἦτο ἱκανοποιητικόν.

Τὸ ἔργον αὐτό, ἄς σημειωθῆ, ἀπέδωκεν ἀσυγκρίτως ἐκφραστικώτερα, ὅταν τὸ ἔπαιξε ἐδῶ ἄλλη φορὰν, ὁ κ. Τιμπῶ, ποῦ εἶχε σ' αὐτὸ μοναδικὴν ἐπιτυχίαν.

Καλύτερα ἀπὸ τὴν «Ἰσπανικὴ Συμφωνία», ἂν καὶ ὄχι ὑποδειγματικὰ, ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως ἀπέδωκεν ὁ κ. Χαΐφετς τὴ «Σακὸν» τοῦ Βιτάλη. Στὸ δεύτερον ρεσιτάλ—τοῦ ὁποῖου παρηκολούθησα μόνον τὸ πρῶτον, οὐτως εἰπεῖν, μέρος τοῦ προγράμματος—ἔπαιξε τὴν μνημειώδη σονάταν εἰς τὸν Κρούτσερ τοῦ Μπετόβεν, μὲ τὴν καταπληκτικὴν του πάντοτε δεξιότητά καὶ βιρτουοζικὰ κατὰ τὸ πλεῖστον τέμπα, χωρὶς ὅμως νὰ ἀποδώσῃ μὲ ἀνάλογον μουσικότητα τὴν ἀνήσυχον καὶ τρικυμιώδη ποιητικὴν οὐσία τοῦ μεγαλοπνεύστου αὐτοῦ ἔργου.

Περισσότερη ἐπιτυχία ἐσημείωσε εἰς τὸ Ἄντάτζιο καὶ φούγκα τοῦ Μπάχ, ποῦ ἀπέδωσε μὲ αὐστηρὸν ὕφος.

Εἰς τὸ ὑπόλοιπον μέρος τοῦ προγράμματος, τὸ κάπως ἐλαφρότερον μουσικῶς, ποῦ ἐταίριαζε περισσότερο μὲ τὸ δεξιότητικὸν ὕφος τοῦ παιξήματός του, φαίνεται, ὅτι ἐσημείωσε μεγαλύτερη ἐπιτυχία.

Εἰς τὰ δύο του ρεσιτάλ συνῴδουσε τὸν κ. Χαΐφετς εἰς τὸ πιάνο ὁ κ. Ἄλφρον, ἕνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους συνοδοὺς, ποῦ ἀκούσαμεν ἐδῶ, ἂν ὄχι ὁ καλύτερος, καὶ συγχρόνως πρώτης τάξεως πιανίστας.

Τὸ ἐξαιρετικὰ ρυθμικὸ, τεχνικῶς ἄμεμπτον καὶ σύστημα συγγραμμένον, μουσικώτατον παίξιμό του ἦταν θαυμαστό, ἰδίως σὲ ἔργα μουσικῆς δοματικῆς (ὅπως στὴ σονάτα Κρούτσερ) καὶ ὑποδειγματικὸν γὰ μερικὸς ἰδικὸς μας πιανίστας-συνοδοὺς.

* *

Κλείνοντας τὸ σημείωμα αὐτὸ εὐρίσκομαι στὴν ἀνάγκη νὰ ἀσχοληθῶ μὲ μερικὰ παρασκηνακὰ ἐξακριβωμένα, τὰ ὁποῖα ἀποβαίνουν εἰς βάρος τοῦ κ. Χαΐφετς ὡς ἀνθρώπου, ποῦ εἶναι ἀναπόσπαστος μὲ τὸν καλλιτέχνη. Καὶ ἐξηγοῦμαι ἢ ὑπερβολικῶς

ἐγωπάθεια, ὅσον καὶ ἡ παραδοπιστία του ἡ ἀρκετὰ χονδροειδής, ὅπως καὶ ἡ ἔλλειψις ἀβρότητας ἀπένοντι τοῦ τόπου, ποῦ τὸν φιλοξένησε, πράγματα ἐλάχιστα τιμητικά γιὰ τὸν καλλιτέχνη—ἀνθρώπον μᾶς ἐνίσχυνον τὴ γνώμη ὅτι ὁ κ. Χαΐφετς εἰμπορεῖ μὲν νὰ εἶναι μὲγάλος βιρτουόζος, ἀπέχει, ὅμως ἀρκετὰ τοῦ νὰ εἶναι καὶ μὲγάλος καλλιτέχνης, πολὺ δὲ ὀλιγώτερον, ἀνώτερος ἀνθρώπος, ποῦ εἶναι ἡ στοιχειώδης φυσικὴ προϋπόθεσις, κάθε ἀληθινὰ ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ιδιοσυγκρασίας.

Πρέπει δὲ νὰ τονισθῆ ἐξ ἀφορμῆς αὐτῆς ἀπὸ τὴ στήλη τῶν Μ.Χ. ὅτι οἱ διάφοροι ξένοι βιρτουόζοι, ποῦ μετακαλοῦνται ἐδῶ καὶ οἱ ὁποῖοι χρηματίζονται ἀρκετὰ ἀπὸ τὸ κοινόν μας εἰς βάρος τῶν ἰδικῶν μας καλλιτεχνῶν—ποῦ κάθε ἄλλο παρὰ καλύτερον πολλὰκις εἶναι ἀπὸ αὐτοὺς ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως καὶ ὅμως ὑποτιμῶνται ἀπὸ σνομπισμό—πρέπει νὰ τονισθῆ ὅτι οἱ βιρτουόζοι αὐτοὶ δὲν εἰμποροῦν πιά νὰ μᾶς θεωροῦν ὡς ἀνατολίτας, ὑπὸ τὴν κακὴν ἐννοίαν, καὶ κατὰ συνέπειαν πρέπει νὰ ἔχουν ὑπ' ὄψιν τοὺς ὅτι στὸν τόπον αὐτὸν ὑπάρχουν ἀνθρώποι ἱκανοὶ νὰ κρίνουν καὶ νὰ κατατάσσουν καλλιτέχνας ἔστω καὶ παγκοσμίου κύρους.

Γιὰ τὸν λόγον δὲ αὐτὸν δὲν εἰμποροῦν οἱ βιρτουόζοι αὐτοὶ νὰ τηροῦν ἀπέναντί μας στάσιν ὡς ἀπέναντι ἀνιδεῶν καὶ ξενολατρῶν ραγιαδῶν, ἀλλὰ τὴν ἀρμοζύουσαν συμπεριφορὰν ἀπέναντι ἀνθρώπων ἐλευθέρων καὶ πολιτισμένων ὄχι λιγώτερον, τοῦλάχιστον, μὲ αὐτοὺς

Ἀπὸ τὸ Ὁρδεῖον τῶν Ἀθηνῶν δέ, ποῦ μετεκάλεσε τὸν Χαΐφετς θὰ εἴχαμε τὴν ἀξίωσιν, ἔστω καὶ ἂν ἐπρόκειτο νὰ ματαιωθοῦν οἱ συναυλίαι Χαΐφετς νὰ μὴ ἐνδῶσῃ εἰς τὴν ἀχαρτακτήρησιν ἀξίωσίν του, τῆς ὑπερτιμῆσεως τῶν εἰσιτηρίων, (ἂν καὶ δὲν ἔγινε ἐξ ὀλοκλήρου δεκτὴ) ἀφοῦ μὲ τὶς ὑπέρογκαις αὐτῆς τιμῆς καταντοῦν οἱ συναυλίαι αὐτῆς νὰ εἶναι ἐντελῶς ἀπρόσιτες εἰς τὸν κόσμον τῶν καλλιτεχνῶν καὶ φιλομουσικῶν μας καὶ μόνον προσοίται εἰς τοὺς σνομπιστὰς πλουτοκράτας, ὅποτε ὑπὸ τοιοῦτοὺς ὄρους χάνει κάθε ἀξίαν ἢ μετὰλήσις ξένων καλλιτεχνῶν.

Θὰ εἴχαμε τὴν ἀξίωσιν γενικῶς ἀπὸ τοὺς ἰθύνοντας τὸ ἴδρυμα τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς, οἱ ὁποῖοι πάντοτε σχεδόν, καὶ τώρα προσφάτως ἀκόμα, ἐτήρησαν ἄστοχον πόζαν ἀπέναντι τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, πλὴν ὀρισμένων εὐνοουμένων, πόζαν, ποῦ ἔβλαψε πρωτίστως τὸ Ὁρδεῖον καὶ τὸ ἐξησθένισε ἀρκετὰ, ἀρκετὴν δὲ ξενομανίαν, νὰ τηροῦν καὶ ἀπέναντι τῶν ξένων ἔστω καὶ διασήμων τὴν ἐπιβεβλημένην εἰς ἀνθρώπους, ποῦ ἔχουν στοιχειώδη αὐτὸ σεβασμό, ἀξιοπρέπειαν, τὴν ἀξιοπρέπειαν τῶν ἐλευθέρων ἀνθρώπων.

Διότι μόνον ἡ πολὺ ἀξιοπρεπὴς στάσις μας ἀπέναντι τῶν Εὐρωπαίων, ποῦ μᾶς περιφρονοῦν κυρίως γιὰ τὴ δουλοπρεπὴ ξενουμανίαν μας (παράδειγμα ὁ Σαιν-Σάνς, ποῦ εἰρωνευθὴν στὸ Παρίσι τοὺς ταπεινοὺς ὑστερισμοὺς τῆς ὑποδοχῆς μας πρὸς αὐτόν) καὶ σέβονται τοὺς ὑπεροπικούς ἀπέναντί τους λαοὺς, ἔστω καὶ καλύτερον πολιτισμοῦ, μόνον ἡ ἀξιοπρεπὴς ἡ ἰδιάζουσα στοὺς ἐλευθέρους ἀνθρώπους στάσις μας ἀπέναντι τῶν ξένων θὰ μᾶς κἀνῃ εἰς τοὺς τελευταίους σεβαστούς.

N. ΒΕΡΓΩΤΗΣ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ ΖΗΤΗΜΑ

Τὸ Ῥδεῖον τῶν Ἀθηνῶν ἀπέφυγε νὰ ἀπαντήσῃ στὰ ὄσα ἠθετικά δι' ἐπιστολῆς του κατήγγειλεν ὁ κ. Φάνης Σακελλαρίδης στὸ προπερασμένον τεύχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν», γιὰ μερικά τρωτά, ποῦ παρουσιάζει ἡ λειτουργία τοῦ Ῥδεῖου, «ιδίως στὸν τρόπο τῆς διεθυνσέως του καὶ ὅσον ἀφορᾷ τὴν κοτάλληλη χρησιμοποίησι μερικῶν διδασκτικῶν στελεχῶν του.»

Μετὰ τὴν ὑπεκφυγὴν αὐτὴν τὰ «Μ. Χ.» εὐρίσκονται στὴν ἀνάγκην, ὡς ἤδη ὑπεσχέθησαν, νὰ σχολιάσουν τὸ σοβαρὸ μουσικοεκπαιδευτικὸν ζήτημα, τὸ ὁποῖον ἐδημιούργησεν ἡ ἀποκαλυπτικὴ ἐπιστολὴ τοῦ κ. Σακελλαρίδη, καὶ νὰ ἐκφέρουν ἐπ' αὐτοῦ τὴν γνώμη τους.

Θεωρῶ ἀναγκαῖον νὰ συγκεντρώσω σὲ λίγα λόγια τὰ ὡς τώρα ἐκτεθέντα ἐπὶ τῆς ὑποθέσεως αὐτῆς.

Ὁ κ. Φάνης Σακελλαρίδης, λοιπόν, μᾶς ἐπληροφόρησε μὲ τὴν ἐπιστολὴν του ὅτι: προσελθὼν εἰς διπλωματικὰ ἐξετάσεις τὸν Ἰούνιον τοῦ 1926, μαθητῆς κατὰ τὰ πρῶτα πέντε ἔτη τῶν σπουδῶν του (ἀρμονία) τοῦ διαπρωτοῦ κ. Μαρσίκ, κατὰ τὰ λοιπὰ δὲ ἔτη (Contrepoint Fugue κτλ.) τοῦ κ. Μπούντικωφ, ἀπερρίφθη, παρακληθεὶς κατόπιν τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1927 νὰ... ἐπαναλάβῃ τὰς ἐξετάσεις του, τῶν ὁποίων ὁμῶς τὰ ἀποτελέσματα παραμένουν... ἄγνωστα ἕως σήμερα !.

Καὶ ὡς ἓνα σημεῖον τὰ πράγματα θὰ εἶχαν μίαν ἐξήγησιν, ὑποτιθεμένου ὅτι ὁ κ. Σακελλαρίδης δὲν ἦταν ὄρμος ἀκόμα στὶς μελέτες του γιὰ νὰ πάρῃ τὸ δίπλωμα.

Ἦλθεν ὁμῶς κατόπιν εἰς φῶς ἓνα καταπληκτικὸ γεγονός. Ἀπεδείχθη δηλαδή, τίποτε ὀλιγώτερο, καὶ τίποτε περισσότερον, ὅτι ὁ κ. Μπούντικωφ, ὁ διδάξας τὴν fugue στὸν κ. Σακελλαρίδη, γιὰ τὴν ὁποίαν ὁ τελευταῖος ἀπερρίφθη... δὲν εἴξερε ὁ ἴδιος τὴν fugue τὴν ὁποίαν ἐδίδασκεν, ὡς φανερὰ ἀποδεικνύει ὁ κ. Σακελλαρίδης, κυρίως δὲ δὲν εἴξερε περὶ τῆς ὑπάρξεως τῆς fugue tonale, τῆς ὁποίας εἶνε γνωστὴ ἡ βασικὴ διάκρισις μὲ τὴν fugue réelle. Ὁ κ. Μπούντικωφ ἐδίδασκε μόνον καὶ πάντοτε τὴν fugue réelle, ἔστω καὶ ἂν τὸ ἀναπτυσσόμενο sujet ἦτο προσωριμῶς ἢ fugue tonale!.. καὶ τοῦτο, γιὰτι αὐτὴ μόνον εἴξερε. Ὁ κ. Σακελλαρίδης μίαν καλὴν ἡμέραν... ἀνακαλύπτει τὴ βοήθειά τῆς... μεθόδου Dubois τὴν ὑπαρξί τῆς fugue tonale — τὴν ὁποία κατώρθωσε καὶ νὰ μάθῃ. Τὴν ἀνακαλύπτει καὶ ὁ κ. Μπούντικωφ, ὁ ὁποῖος ὁμῶς τὴν τελευταίαν ὥρα, προσεπάθησε μὲν νὰ τὴν μάθῃ καὶ αὐτός, δὲν τὸ κατώρθωσεν ὁμῶς δυστυχῶς ἕξ ὀλοκλήρου.

Τὸ ἀποτέλεσμα ὅλης αὐτῆς τῆς ἀπιστεύτου ἱστορίας ὑπῆρξε τὸ νὰ... ἀπορριφθῇ στὰς ἐξετάσεις ὁ κ. Σακελλαρίδης «Ἀπερρίφθη γράφει ὁ κ. Σ.— κ' ἐγὼ καί... ὁ κ. Μπούντικωφ, αὐτὸς μὲν διότι ἠγνοεῖ τὰ στοιχεῖα τῆς fugue, ἐγὼ δὲ διότι, ἐξέμαθα ἀπίσταως ὅσα ἐκεῖνος ἐσφαλμένως ἐγνώριζε... κ.τ.λ.»

Καὶ τώρα, γιὰ νὰ μὴ χρονοτριβήσω, θὰ προσπαθῆσω νὰ ἐξετάσω κατὰ πόσον ὁ κ. Σακ. εὐρίσκειται ἐντὸς τῆς ἀληθεῆς ὑποστηρίζων τὰ ὅσα στὴν ἐπιστολὴν του ἐξέθεσεν. Γιὰ τὸν σκοπὸν δὲ αὐτὸν εἶμαι ἀναγκασμένως νὰ κάμω ἓνα μικρὸ μάθημα φύγ-

κας, ὁἷν ἐκεῖνα ποῦ ἔκανα μὲ τὸ δάσκαλό μου εἰς ἡλικίαν 18 ἐτῶν.

Σ' ὅσους σπουδάζουν σοβαρὰ τὴ μουσικὴ εἶνε γνωστὸν ὅτι στὴ fugue, ὑπὸ μερικῆς συνθήκας καὶ συμφώνως πρὸς μερικοὺς κανόνες ἡ réponse τοποθετεῖται στὴν τονικότητα τῆς dominante (δεσποζούσης) μὲ τὴ λεπτομέρεια, ὅτι στὴν μὲν fugue réelle, ἡ ἀπάντησις εἶνε ἐντελῶς ὁμοία μὲ τὸ sujet, ἐνῶ στὴ fugue tonale, γίνονται στὴ réponse μερικὲς ἀλλαγὲς σὲ ὀρισμένα μελωδικὰ διαστήματα.

(Μέθοδοι Cherubini, Dubois; — Traité de composition musicale par Émile Durand).

Ὁ κ. Μπούντικωφ, λοιπόν—ὁ ὁποῖος τὴν τελευταίαν ὥρα βιαστικά καὶ ἐπιπόλαια ἀναγκάσθηκε νὰ μελετήσῃ τὴν fugue tonale—δὲν τὴν ἐκατάλαβε καλὰ «μερδεύεται ὁ καυμένος—ὁμιλεῖ ἐδῶ ὁ κ. Σακελλαρίδης—τὰ χάνει καὶ νομίζει πῶς ἡ réponse στὴν f. tonale γίνεται πάντοτε ὀλόκληρη στὴν ἴδια τονικότητα τοῦ sujet. Μὲ αὐτὸ τὸ πνεῦμα καὶ ἐπὶ τῆ βάσει αὐτῆς τῆς ἀρχῆς τὴν διδάσκει στὸν κ. Σακελλαρίδη. (Do majeur τὸ sujet—Do majeur ἡ réponse.—La mineure τὸ sujet.—La mineure ἡ réponse κ.τ.λ.), μέχρις ὅτου τὸν Ἰούνιον τοῦ 1926—27 στὶς διπλωματικὰς ἐξετάσεις ὁ κ. Σακελλαρίδης ἀπορρίπτεται στὴ σύνθεσι μιᾶς fugue tonale στὴν ὁποίαν «ἐφουγορρίζεν ἡ réponse τῆς ὑποδειγματικῆς διδασκαλίας τοῦ κ. Μπούντικωφ! Ἄλλὰ, γιὰ νὰ γίνουν καταληπτότερα αὐτὰ ποῦ γράφω, ἰδοὺ δύο παραδείγματα :

Ex. 11. Fugue de Dubois

The image shows a musical score for a fugue by Dubois. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Ex. 11. Fugue de Dubois' and 'Tercio primo punto a risposta'. It shows a vocal line (Suj) and a piano accompaniment. The second system is labeled 'Ex. 12. Fugue de Dubois' and 'Fugue a 4 partie'. It shows a piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time.

Τὸ ἓνα παράδειγμα φύγκας tonale (sujet καὶ réponse) τοῦ Dubois, παρμένο ἀπὸ τὸ «Traité du

contrepoint et Fugue» και ένα απόσπασμα φούγκας tonale (sujet και réponse), παρμένο από τη σειρά των fugues που έδιδε ο κ. Μπούτνικωφ στο κ. Σακελλαρίδη.

Ως παρατηρεί ο αναγνώστης στο 1ον παράδειγμα φούγκας tonale εις Do majeur του Dubois, ή réponse, στο σημείον (α) αρχίζει με το διάστημα της τετάρτης (ως προς την δεσποζούσαν) αντί της πέμπτης, από της επομένης δέ «μπατιούτας», διά μιάς modulation (με το φά δίεσις) στο sol majeur, τοποθετείται ή απάντησις στην τονικότητα της δεσποζούσης του Do majeur εις το όποιον είνε γραμμένο το sujet.

Ως είπορει να παρατηρήση τώρα ο αναγνώστης στο 2ον παράδειγμα μιάς fugue tonale, διωρθωμένη από τον κ. Μπούτνικωφ, ή réponse βασίζεται έξ ολοκλήρου στην τονικότητα του sujet (do majeur), το τρομερόν δέ είνε ότι, ως είνε φυσικόν, ή fugue αυτή, γραμμένη γιά τέσσαρα μέρη, βασίζει δλόκληρη την exposition της στην τονικότητα του do majeur του sujet, παραθέτουσα διαρκώς το φά φυσικόν, ως φαίνεται στο σημείον που είνε οι σταυροί.

Ελπίζω, ότι ο κ. Μπούτνικωφ δέν θά έχη την άπεριοσκησία, δικαιολογούμενος γιά όσα τον καταγγέλλον, νά πη ότι από άφηρημάδα και άπροσεξία δέν επρόσθεσε στην réponse της άνωτέρω fugue, που έδιόρθωσε τά άλλοιωτικά σημεία, που άπαιτεί ή τονικότης της δεσποζούσης. Θά ήτο τουτο μωρόν, καθ' ότι ή αντίστικτική έργασία (φρικτή ως επί τό πλείστον) στις fugues αυτές έγινε άπ' αυτόν επί τη βάσει των μελωδικών διαστημάτων που άπορρέουν από την τονικότητα της τονικής στην όποιαν βασίζει ο κ. Μπούτνικωφ την exposition της fugue, άν δέ εις πλείστα σημεία προστεθούν τά άλλοιωτικά σημεία, που άπαιτεί ή τονικότης της δεσποζούσης, παράγονται τερατάδη άρμονικά και αντίστικτικά λάθη.

Άλλωστε ή λανθασμένη τονικότης συναντάται σ' όλες τις διορθωμένες fugues που είδα του κ. Μπούτνικωφ, θά ήτο δ' έντελώς άφύσικο νά υποτεθή ότι ούτος υπήρξε άπόρροια και άφηρημένος γενικώς σ' όλες τις expositions των φουγκών του.

Και τώρα, ιδού μερικά θλιβερά συμπεράσματα, που εξάγονται από όλη την ύπόθεσιν αυτήν: Ένας φιλομαθής και φιλότιμος νέος, ο κ. Φάνης Σακελλαρίδης, πέρνει την ήρωϊκήν άπόφασιν να σπουδάση τη σύνθεσιν στο ΰδειον. (Στόν τόπο μας ή άπόφασιν αυτή ισοδυναμεί με ήρωϊσμόν). Τόν παραλαμβάνει γιά νά του διδάξη τά άνωτέρα θεωρητικά μαθήματα ένας άμαθής καθηγητής, που δέν ξέρει τό μάθημα που διδάσκει. Δίνει εξετάσεις διπλώματος συνθέσεως και εξετάζεται από μίαν έπιτροπή, τά πλείστα μέλη της όποιας δέν ξέρουν την... fugue, την όποιαν εξετάζουν! Άπορρίπτεται. Παρακληθείς, ξαναδίνει εξετάσεις. Έκ των 4 μελών της έπιτροπής τά δύο είνε υπέρ της γνώμης νά του δοθή τό δίπλωμα και τά δύο κατά. Ήτοφυσικόν στην περίπτωση αυτήν της ισοψηφίας νά έβάρυνε και νά ίσχυεν επί της γενικής άποφάσεως ή διπλή ψήφος του προέδρου». Άλλά, Θεέ μου, πώς ήτο δυνατόν νά έβάρυνε ή ψήφος του προέδρου—βαθιφάνου κ. Νικολάου, προκειμένου περί κρίσεως δι' εξετάσεις διπλώματος συνθέσεως; Στην κομμοτριανικήν αυτή θέσιν ευφραδείσα ή

έπιτροπή και ο πρόεδρος της, γιά νά καλύψη την άμάθειά της και γιά νά εύρη γιά τη σωτηρία της μιά διέξοδο, κατέφυγε στην μοναδικήν άπόφασιν νά... μήν άπορριπτή μέν τον κ. Σακελλαρίδη, αλλά νά του... κατακρατή τό δίπλωμα από του Ίουνίου του 1927 ως σήμερα.

Ως έπιλογον όλης αυτής της θλιβεράς ιστορίας θά μου έπιτραπή νά υποβάλω μερικές έρωτήσεις στο διοικητικόν συμβούλιον του ΰδειου:

Πρώτον: Πώς έπιτρέπεται νά διδάσχη τά άνωτερα θεωρητικά μαθήματα στο ΰδειον ένας καθηγητής, ο όποιος δέν ξέρει τους στοιχειώδεις κανόνες της fugue.

Δύτερον: Πώς έπιτρέπεται στόν βαθύφωνον—διευθυντήν του ΰδειου κ. Νικολάου, νά προσδρεύση μιάς ειδικής έπιτροπής γιά την άπονομή διπλώματος συνθέσεως, ένω ως ίδιος ο κ. Νικολάου όμολόγησε στόν κ. Σακελλαρίδη «δέν είχεν ιδέαν από τέτοια πράγματα!». Τό έντελώς κομικόν αυτό γεγονός καταπατά νά είνε σχεδόν άπίστευτον, θά παραμείνη δέ—πρός δόξαν μας—μοναδικόν στην ιστορίαν όλων των ΰδειών του κόσμου!

Άλλά και από ήθικης άπόψεως, έσκέφθηκεν άραγε τό ΰδειον πώς είμπορεί νά χαρακτηρησθή ή άπόφασιν μιάς εξεταστικής έπιτροπής, νά άπορριπτή στις εξετάσεις ένα μαθητήν, ή νά του κατακρατή τό δίπλωμα του γιά την άμφιβολία στην όποιαν, λόγω άμαθειας, εϋδοσεται άν... είνε ή δέν είνε άξιός ο μαθητής αυτός νά τό πάρη;

Άλλά... σταματώ ως έδώ.

Τό ΰδειον των Αθηνών γνωρίζει κάλλιστα ότι τά «Μ. Χ.» ύπεστήριξαν ως τώρα ένθροως τά νόμιμα δικαιώματά του, τά όποια είνε κυρίως τό νά άποβή στο μέλλον τουτο, άναδιόργανον υμνον, τό έπίσημον μουσικόν Ίδρυμα της Έλλάδος.

Την καλην αυτήν διάθεσιν άπέναντι του ΰδειου των Αθηνών, ως είνε βέβαιον τουτο θά την έχη πάντοτε στο μέλλον από τά «Μ. Χ.», τά όποια, άν εϋρέθησαν στην άνάγκην νά καταγγείλουν μερικά τρωτά της λειτουργίας του, έκαμαν αυτό με την βεβαιότητα, ότι ή συνεπεία της καταγγελίας των μέλουςσιν πιθανόν νά ακολουθήση διάρθρωσις τον θά άπέβαινε ευεργετική γιά τό σύμφερον του ΰδειου και γιά την άνώψωσιν του γοήτρου του.

Τά τρωτά τά είπαμε. Μερικοί δηλαδή καθηγηται, δικοί μας και ξένοι, και μερικοί...διευθύνοντες δέν βρίσκονται διόλου καλά στη θέσιν, που είνε διωρισμένοι.

Κανείς έν τούτοις δέν υποβιβάζει την αξίαν, που έχει π.χ. ένας Νικολάου, ως άουδος και ως διευθυντής μελωδραματικής σχολής, (και τι δέν έγράψαμε γι' αυτήν ως τώρα), όλοι δέ άναγνωρίζομεν π.χ. την συμβολήν, την όπω αν προσφέρει στη μουσική ζωή του τόπου μας ή λαμπρά χορδή του κ. Οικονομίδη, στην ύπαρξιν της όποιας όφείλονται και αι υπό την διεύθυνσιν του έκτελέσεις όρατορίων.

Κανείς με άλλα λόγια δέν άρνείται την ειδικότητα την όποιον ο κ' ένε έργαζόμενος στο ΰδειον των Αθηνών είμπορεί νά έχη σε ώρισμένο μουσικό κλάδο. Γιά την διδασκαλία όμως των άνωτέρων θεωρητικών μαθημάτων και της συνθέσεως, —είνε άνάγκη νά τό έννόση τό Διοικητικόν Συμβούλιον του ΰδειου καθώς και τό Δ. Σ. όλων των

ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΩΝ ΜΑΝΟΥΒΡΕΣ

Τελευταίως οί μουσικοκριτικοί μας άμφοτέρων τών φύλων ανέλαβαν στις στήλες γνωστών έφημερίδων έναν ευγενέστατον ιδεολογικόν άγώνα, ό όποιος συνίσταται στην προσπάθεια νά γράφουν όσον τό δυνατόν περισσότερα έξευτελιστικά και ταπεινωτικά πράγματα γιά τό σύστημα τής έργασίας, πού άκολούθησαν ώς τώρα τά διάφορα ώδεια μας και γιά τήν ... ήθική κατάπτωση, πού παρουσιάζουν πολλοί από τούς άντιπροσώπους τής ύψηλοτάτης τέχνης τών ήχων, πού διδάσκουν σ' αυτά.

Μερικοί από τούς μουσικοκριτικούς αυτούς καταφέρονται στις κριτικές τους κατά τής άθρόας και άνεξελέγκτου εισροής τών μαθητών «οί περισσότεροι τών όποιων είνε άπολύτως άντιμουσικά, άντικαλλιτεχνικά φύσεις» και έξανίστανται κατά τού «σανδαλώδους ζητήματος τής αυθαιρέτου δημιουργίας καθηγητών τής μουσικής έντελώς παρ' άξίαν», άλλοι βρίσκουν ότι ή έντελώς παρ' άξίαν δημιουργία καθηγητών τής μουσικής γίνεται εις ώρισμένα μόνον ώδεια, τά όποια έξέπεσαν σε τέτοιο βαθμό, ώστε «παρητηρήθη τό γεγονός ότι έπροτίμησαν καλλιτέχνη τόν τίτλο κατωτέρου εις ένα από τά ώδεια μας, από τόν άνωτερο, πού τούς έδóθη εις άλλο» και άλλοι καυτηριάζουν με δριμύτατα λόγια τά ώδεια μας, τά όποια «δέν έκτελοϋν τόν προορισμόν των, ό όποιος είνε νά μορφώνουν καλλιτέχνας έξ επαγγέλματος, και όχι έρασιτέχνας».

Πολύ ευγενικός, άλήθεια ό άγών αυτός τών κ. κ. μουσικοκριτικών μας. Άλλ' έπιτρέπεται νά έρωτηήσθε κανείς γιάτί άφσαν νά περάση τόσος καιρός γιά νά τόν αναλάβουν;

Από πολλών έών και άκριβώς από τήν έποχή πού ό κ. Μανώλης Καλομοίρης, καθηγητής ών στό 'Ωδειόν τών 'Αθηνών διωργάνωσε τήν σε όλους γνωστή κωμικοτραγική μουσικήν ψευδοεπανástασιν—άποχωρήσας μετά θορύβου άπ' αυτό και παρասύρας από τό παλαιόν ώδειον και εκτός αυτού' ένα όλόκληρον έπιτελείον δορυφόρων βοηθών του, (μεταξύ τών όποιων και τας άξιοτίμους κυρίας Σοφίαν Σπανοϋδή και Αϋραν Θεοδοροπούλου, καθηγήτριας μουσικής και μουσικοκριτικούς), γιά νά ιδρύση κατόπιν τά ως μανιάρια φυτρώσαντα 'Ωδεια 'Ελληνικών και 'Εθνικόν με τά 32 ώδειάκια στις διάφορες συνοικίες και τά έξοχικά κέντρα—άπό τήν έποχήν εκείνην έπαναλαμβάνω—τό θρόνος εις τήν καλλιτεχνικήν μας ζωήν έκμεταλλεύεται τόν συρμα εις κάθε νεοφώτιστη (όπως ή δική μας) κοινωνία νομοπισμό διά καθαρώς έπιχειρηματικούς σκοπούς εις βάρος τής τέχνης», —όπως έγραψε σ'

άλλων μουσικών σχολών,—ή άλήθεια είνε ότι δέν υπάρχει σχεδόν κανείς από τούς δικούς μας ή από τούς ξένους πού προς τό παρόν διδάσκουν άνωτερα θεωρητικά άξιος νά διδάξη τά μαθήματα αυτά χωρίς νά διατρέξη τόν κίνδυνον σε μία δεδομένη περίπτωση, νά φανερωθή κατώτερος στάς γνώσεις ένός... μαθητοϋ τής μουσικής, τής έπιμελείας και τής αντίληψως τού κ. Φάνη Σακελλαρίδη, όπως έφανερώθη τραγικώς κατώτερος ό κ. Μπούτνικωφ.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

ένα άρθρο της τελευταίως ή κ. Σοφία Σπανοϋδή—άποτέλεσμα δε τού γεγονότος αυτού υπήρξεν ή άξιοθρήνητη κατάστασις στην όποιαν περιήλθαν άπό πολλών έτών μερικά από τά ώδεια μας, στα όποια ώργίασεν ό πειδ άνούσιος ντιλετταντισμός μαζί με τό πειδ ταπεινό έμπορικο-έπιχειρηματικό πνεϋμα τής τέχνης.

Πώς, λοιπόν,—έπαναλαμβάνω τήν έρώτησι πού και παραπάνω έκαμα,—ένώ από τήν έποχή πού προαναφέρα, ό ξεπεσμός και ή έμπορικοποίησης μερικών 'Ωδειών, ήσαν φανερά και στους πειδ άδαιεις στα μουσικά πράγματα, πώς οί μουσικοκριτικοί μας—πού τώρα έβαλαν ως στόχο τών επιθέσεών τους τά 'Ωδεια αυτά—γιά τόσα χρόνια, όχι μόνον άνεχθήκανε τήν άξιοθρήνητη αυτή κατάστασι τών 'Ωδειών μας και έσιώπησαν άπέναντι τών τερατωδεστέρων καλλιτεχνικών σκανδάλων πού έλαβαν χώραν σ' αυτά, αλλά και με τά λόγια και με τήν πέννα δέν έπαυσαν από τού νά ύμνήσουν και νά λιβανίσουν τή δρᾶσι τους, τήν έθνική τους (!) άποστολή, τήν πρόοδό τους;

Θά άποπειραθώ νά δώσω έγώ μίαν άπάντησιν στην έρώτησιν αυτήν, άπάντησιν ή όποία θά έρχότανε φυσικά στη σκέμη σε όλους εκείνου πού παρακολουθοϋν με άμερόληπτο πνεϋμα τά μουσικά μας πράγματα.

Οί καχές γλώσσες, λοιπόν, λένε ότι, άφού τά 'Ωδεια, με τό ντιλετταντιστικό έμπορικό πρόγραμμά τους, με τά 32 συνοικιακά και μη παραρτήματά τους έπήγαιναν λαμπρότατα ως έμπορικές έπιχειρήσεις, άφ' οϋ διευθυντής και καθηγήτριες έκαναν χρυσές δουλειές, χάρις στην άτελειώτη εισροή σ' αυτά μαθητριών, πού δέν είχαν μὲν τάλεντο, αλλά πού... έπλήρωναν τακτικά τά διδακτρά τους, πώς θέλατε 'οί μουσικοκριτικοί (πολλοί τών όποιων ήσαν διευθυνταί ή καθηγηταί τών 'Ωδειών αυτών και οί όποιοι, όπως έπήγαιναν τά πράγματα γρήγορα θά είμποροϋσαν νά εκτιζαν μέγαρα και έπαύσεις), πώς θέλατε, έπαναλαμβάνω, οί μουσικοκριτικοί αυτοί νά έπήγαιναν εναντίον τού συμφέροντός των και νά έπετίθεντο στις κριτικές τους κατά τών 'Ωδειών στα όποια ήσαν διωρισμένοι;

Οί μουσικοκριτικοί μας—λένε πάντοτε οί καχές γλώσσες—γράφουν κατά γενικόν κανόνα στις κριτικές τους μόνον ότι τούς συμφέρει νά γράφουν. Τώρα δε, άν γιά τήν κατάστασι τών ώδειών μας γράφουν τήν άλήθεια, τούτο συμβαίνει είτε διότι έξαναγκάσθησαν από τήν τροπή, πού έλαβαν τά πράγματα νά τήν γράφουν, είτε διότι τούς συμφέρει νά τήν γράφουν.

Άς άποπειραθώ νά άποδείξω και τό τελευταίον αυτό:

Συνέβη στα τελευταία χρόνια τό ότι, ένφ' οί μουσικοκριτικοί μας, γιά τούς όποιους μιλάμε, άπέναντι τών καλλιτεχνικών σκανδάλων τών 'Ωδειών ή έσιωποϋσαν, ή έλιβάνισαν τή δρᾶσι τους, άλλοι πού δέν ήσαν μουσικοκριτικοί και ταυτοχρόνως καθηγηταί 'Ωδειών, πού δέν ήσαν μέτοχοι έπιχειρήσεων σ' αυτά, και, πρό παντός, πού δέν έσυνείθιζαν νά γράφουν ψέμματα, γιά συμφέρον, στις κριτικές τους, έφανέρωσαν σε σειρά άρθρων

στον κόσμο την ανεπάρκεια και την κατωτερότητα των μουσικῶν ιδρυμάτων μας, ἔως ὅτου—ἐπειδὴ ὅλα τὰ πράγματα ἔχουν ἓνα τέλος σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, πολὺ συχνὰ δὲ la festa dei baroni poco dura,—σιγὰ-σιγὰ ἡ κοινὴ γνώμη ἐμόρφωνε τὴν ἰδέα ὅτι τὰ περισσότερα τῶν Ὁδελίων μας δὲν εἶνε ἄλλο παρὰ κατώτερες σχολὲς ἔρασιτεχνικῆς διδασκαλίας σὲ κορίτσια χωρὶς τάλεντο «γιά καθαρῶς ἐπιχειρηματικούς σκοποὺς εἰς βῆρος τῆς τέχνης».

Τὰ Ὁδεῖα αὐτά, λοιπὸν, ἄρχισαν νὰ ξεπέφτουν μερικὰ καὶ νὰ καταρρέουν οὕτως, ὥστε τὸ ἓνα ἐξ αὐτῶν—τὸ κατώτερο—νὰ εἶνε ἐτοιμοθάνατο. Πρὸ τῆς τραγικῆς αὐτῆς θέσεως τῶν πραγμάτων, οἱ μουσικοκριτικοὶ μας καὶ ταυτοχρόνως καί... καθηγηταὶ τῶν ξεπεσμένων Ὁδελίων τί ἐπρεπε νὰ κάγουν; Νὰ ὁμολογήσουν τὸν ξεπεσμό τους ὡς γεγονός γιὰ τὸ ὁποῖον ἦσαν ὑπεύθυνοι καὶ αὐτοὶ, δὲν ἦταν δυνατόν νὰ ἐγίνετο. Ἐπρεπε ἐν τούτοις νὰ ὁμολογοῦσαν τὸν ξεπεσμόν αὐτὸν, ἀφοῦ καὶ ἡ κοινὴ γνώμη τὸν εἶχεν ἀντιληφθῆ καὶ παραδεχθῆ καὶ ἀφοῦ...οἱ δουλειὲς δὲν ἐπῆγαιναν περὶ διόλου καλά, τὸ ὑλάχιστον γιὰ τὸ ἓνα Ὁδεῖο. Κατέφυγαν, λοιπὸν, στὸ σημείον αὐτὸ μερικοὶ μουσικοκριτικοὶ καὶ καθηγηταὶ κτλ. σὲ μιὰ καταπληκτικῆς δεξιότητις μ α ν ο ὑ β ρ α. Ἐγραψε π.χ. ἓνας ἐξ αὐτῶν μιὰ σειρά κριτικῶν (ἴδε ἄρθρα γιὰ τὰ Ὁδεῖα τῆς κυρίας Σοφίας Σπανοῦδη, στὴν «Πρωτὰ») στὶς ὁποῖες ἀναγνωρίζεται μὲν ἀπὸ τὴν ἀρθρογράφον μὲ τὰ μελανώτερα χρώματα ἡ σκανδαλώδης κατάστασις τῶν Ὁδελίων, μὲ τὸν τρόπον ὅμως ποῦ εἶνε γραμμένες, φαίνονται ὅλα τὰ ἀναφερόμενα καλλιτεχνικὰ σκάνδαλα σὰν νὰ μὴν ἔλαβαν χώραν στὴν καλλιτεχνικὴ...γειτονεῖα τῆς κυρίας ἀρθρογράφου ἀλλὰ σ' ἄλλη...γειτονιά! Γράφει δηλαδὴ ἡ κυρία Σπανοῦδη περὶ τοῦ «θράσους στὴν καλλιτεχνικὴ μας ζωὴ» καὶ περὶ τῆς «αὐθαιρετοῦ δημοσιογραφίας καθηγητῶν τῆς μουσικῆς ἐντελῶς παρ' ἀξίαν» σὰν νὰ συνέβαιναν αὐτὰ τὰ πράγματα σὲ ἄλλην καλλιτεχνικὴν ἀτμόσφαιρα Ὁδελίων καὶ ὄχι σ' ἐκείνη, ποῦ μὲ τὴν ἀκούραστη καὶ θορυβώδη συνδρομὴ τῆς κυρίας Σπανοῦδη ἐδημιούργησεν ὁ κ. Καλομοίρης, ὁ ὁποῖος εἶνε ὁ κυριώτερος ὑπεύθυνος τοῦ ἐξευτελισμοῦ στὸν τόπο μας, τῆς ἐννοίας καὶ τῆς σημασίας, τὴν ὁποῖαν πρέπει νὰ ἔχη ἓνα Ὁδεῖο.

Βλέπετε ὅτι ἡ μανούβρα εἶνε ὁμολογουμένως φαινομενῶδους δεξιότητις.

Ἐπάρχει ὅμως καὶ συνέχεια.

Ἡ κ. Σπανοῦδη εἰς τὰ ἄρθρα τῆς ρίχνει τὴν ἰδέα τῆς ἰδρύσεως ἑνὸς κρατικοῦ Ὁδελίου, (ἰδέα ποῦ τὴν ἀντέγραψαν, ὅπως ὅλα τὰ ἄλλα, ποῦ ἔγραψε γιὰ τὰ Ὁδεῖα.)

Ἐνα ἐπίσημον Ὁδεῖον, γράφει, «μὲ ἰσχυρὰν κρατικὴν ἐπιχορήγησιν» θὰ εἰμποροῦσε νὰ θεραπεύσῃ «ἀσφαλῶς καὶ μονίμως» ὅλα τὰ δεινὰ τῆς μουσικῆς μας ζωῆς. Θὰ ἔβγαζε—λέμε ἔμεις—τὴν δυστυχημένη μουσικὴ τέχνη ἀπὸ τὸν βάρβρο στὸν ὁποῖον τὴν ἔρριξαν... μερικοὶ διευθυνταὶ Ὁδελίων μὲ τοὺς συνεγάτας τους, θὰ ἔθετε δὲ φραγμὸν σέ... πολλὰ καὶ διάφορα κτλ. Ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν δὲ ἀνύψωσιν ἐνὸς Ὁδελίου, τὴν ὁποῖαν θὰ ἐπραγματοποιούσεν ἡ κρα-

τικὴ αὐτὴ ἐπέμβασις, στὰ μουσικὰ μας πράγματα πάμπολλα θὰ εἶχε νὰ κερδιάσῃ. ἡ πατρις, τὰ περισσότερα ὅμως ἀσφαλῶς θὺ εἶχαν νὰ τὰ κερδιάσουν τὰ...ναυάγια τῶν καταρρέοντων Ὁδελίων, τὰ ὁποῖα—ὡς θὰ φαντάζεται, βέβαια, ἡ κυρία Σπανοῦδη—θὰ τὰ περισυνέλεγε φιλοστόργως τὸ κρατικὸν μουσικὸν ἴδρυμα, θέτον ἐπὶ κεφαλῆς αὐτοῦ τὸν διευθυντὴν, ποῦ θὰ ὑπεδείκνυν ἡ κριτικογράφος κυρία, καὶ δι-ορίζον τοὺς καθηγητὰς, ποῦ αὐτὴ θὰ ἤθελεν. Καὶ γιὰ τὴν πραγματοποιήσει τοῦ εὐγενοῦς αὐτοῦ σκοποῦ, ἀπὸ τώρα εἶνε εὐκόλο νὰ φαντασθῆ κανεὶς πόσα καὶ ποῖα μέσα θὰ μεταχειρισθῆ ὁ ἀγασπητὸς στὴν κυρία Σπανοῦδη μουσικὸς κύκλος, ὁ γνωστὸς γιὰ τὴν τέχνην του στὶς παρὰσκηνας ἡ κ ἡ θ ο υ ο ο ρ α φ ἱ ε ς: Ἐπυρρογοὶ καὶ βουλευταὶ θὰ τεθοῦν εἰς κίνησιν. Ἐπισκέψεις θὰ γίνουν καὶ ταπεινὲς κολακείες σὲ ἰσχύοντα πρόσωπα, τὰ ὁποῖα θὰ καθηγηθοῦν καταλλῆλως γιὰ νὰ προβοῦν σὲ ὠρισμένες ἐνεργει-ες γιὰ τὸν σκοπὸ. Ἐφημερίδες θὰ..... ἐπιταχ-θοῦν ἀπὸ τοὺς μουσικοκριτικούς τῆς κλίμας καὶ, πρὸ παντός, ὑπεράνω ὅλων, θὰ καταβληθοῦν ἡρω-ϊκὲς προσπάθειες, θὰ τεθῆ εἰς ἐνεργείαν καθε μὲς-σον γιὰ νὰ κατορθωθῆ ὅπως ὁ μέγας δημιουργὸς τῆς νέας Μεγάλης Ἑλλάδος, ὁ Ἐλευθέριος Βενι-ζέλος, πείσθη ὅτι τὸ μουσικὸ πρόγραμμα τῆς καλ-λιτεχνικῆς κλίμας τῆς κυρίας Σπανοῦδη ἀποβλέ-πει στὴν πραγματοποιήσει καθαρῶς... ἰδεολογικῶν σκοπῶν, καὶ εἶνε τὸ μόνον πρόγραμμα, τὸ ὁποῖον εἰμπορεῖ νὰ συντελέσῃ στὴ μουσικὴ πρόοδο τοῦ τόπου μας, πρὸς... δόξαν τοῦ ἔθνους ὀλοκλήρου, ἀρκεῖ νὰ ἀνατεθῆ ἡ ἐκτέλεσις του στοὺς ἡμετέ-ρο υ ς τῆς κλίμας, τοὺς μόνους ἱκανοὺς νὰ ἀναλά-βουν τὰ ἥνια τοῦ κρατικοῦ Ὁδελίου, τοῦ ἐ-θνικοῦ μελοδράματος, τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν.

Ὁ καυγᾶς δηλαδὴ... γιὰ τὸ πάπλωμα! Ἄλλ' ὁ μέγας πολιτικός, τοῦ ὁποῖου μέρος τοῦ μεγαλεπ-βόλου ἰδανικοῦ τῆς ἀναδημιουργίας τῆς Ἑλλάδος εἶνε καὶ ἡ ἀναγέννησις τῆς τέχνης τῆς—ποῦ ὑπῆρξε στὴν ἀρχαιότητα ἡ μεγάλη δόξα καὶ δύναμις τῆς—ἀρκεῖ, εἶμαι βέβαιος, νὰ ρίξῃ μὲ πρὸσοχὴν μιὰ ματιὰ στὸν μουσικὸν μας κόσμον γιὰ νὰ καταλάβῃ ποῦ εὐρίσκεται ἡ ἀλήθεια, ποῦ ἡ ψευτιά καὶ ποῦ ἡ ἐπιτηδεϊότης μὲ τὴν μάσκα τῆς σοβαροφανείας, γιὰ νὸ βάλῃ στὴ θέσι τους πρόσωπα καὶ πράγματα καὶ γιὰ νὰ προβῆ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἀμεροληψίας καὶ δικαιοσύνης, ποῦ τὸν διακρίνει, σ' ὅτι εἶνε ἀναγκαῖο νὰ γίνῃ γιὰ τὴν πρόοδο τῆς μουσικῆς στὸν τόπο μας. Εὐτυχῶς δὲ ποῦ στὸ ἔργον του αὐτὸ θὰ τὸν βοηθήσῃ προτί-στας ἡ συμβολὴ τῆς κοινῆς γνώμης, ἡ ὁποία, εὐτυχῶς, σὲ μερικὰ μουσικὰ μας ζητήματα ἔχει μορφώσῃ τὴ σωστὴ καὶ ἀκριβῆ ἰδέα καὶ, ἂν θέλετε, ἐν μέρει καὶ ἡ φτωχὴ συμβολὴ τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» ποῦ γιὰ τὰ μουσικὰ αὐτὰ ζητή-ματα θὰ ἐπιδιώξουν νὰ υποβάλουν σ' αὐτὸν τὴν ταπεινὴν τὴν γνώμη καὶ εὐσεβᾶτως θὰ ὑποδείξουν ποιὲς εἶνε ἡ τίμιες καλλιτεχνικὲς πράξεις τῶν ἀληθινῶν ἐργατῶν τῆς τέχνης στὸν τόπο μας, καὶ ποιὲς εἶνε μανούβρες τῶν ἐπιτηδελίων ἐκμε-ταλλευτῶν τῆς.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑ ΤΩΝ ΚΥΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΑΙΘΕΡΟΣ

(ΕΠ' ΕΥΚΑΙΡΙΑ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΕΠΙΔΕΙΞΕΩΣ ΣΤΗ ΒΙΕΝΝΗ)

Σπάνια επανεστάτησε κάτι καινούργιο τὸν κόσμο τόσο, ὅσον ἡ μουσικὴ διὰ τῶν κυμάτων τοῦ αἰθέρος. Ὀλίγοι τὴν ἔχουν ἀκούσει, ὅλοι ὁμως μιλοῦνε γι' αὐτήν. Τέτοιο εἶναι τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς: Ἀπὸ κά-που ξεφυτρώνει κάτι νέο καὶ ἀμέσως γενιέται ἡ ἐλπίδα πῶς αὐτὸ θὰ μᾶς λυτρώσῃ ἀπὸ τὸ προβληματικό παρὸν ὀδηγώντας μας σ' ἕνα καλλύτερο μέλλον. Τώρα, ἂν ἡ ἐφεύρεσις τοῦ Τερεμίν, θὰ ἔξῃ γιὰ τὴν μουσικὴ τὴν ἀπολυτρωτικὴ αὐτῆ σημασία, εἶναι ζήτημα σκεπταίω. Κάνει βέβαια καταπληκτικὴν ἐντύπωσιν σ' ὅποιον τὴν πρωτογνωρίζῃ. Ἄν αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ ἐδραιώσῃ μόνιμα τὴν ἀξίαν τῆς, μπορεῖ ὁμως αὐτὴ ἡ μουσικὴ τῶν αἰθερίων κυμάτων νὰ στέκεται σὰν ἀρχὴ μιᾶς νέας περιόδου μουσικῆς ἐξελιξέως, ποῦ ἔγκειται ἡ ἐφεύρεσις τοῦ Τερεμίν; Οἱ ἠλεκτρικοί κραδασμοὶ ἐνὸς ἀπλοῦ μηχανήματος προκαλοῦν μὲ τὸ πλησίασμα καὶ τὸ ἀπομάκρυσμα τῶν χειρῶν (ποῦ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ μοιάζουνε νὰ κινοῦνται στὸ κενὸ) ἤχους τῶν ὁποίων τὸ ὕψος καὶ τὸ χρῶμα ἐναλλάσσονται κατ' ἀρέσκειαν. Τὸ νέο αὐτὸ ὄργανο μπορεῖ ὁ καθένας νὰ τὸ διδαχθῇ, ἡ ἄρτια ὁμως ἐκμάθησις του προϋποθέτει ὠριμένες καλλιτεχνικομουσικεῖς ικανότητες. Αὐτοποῦτὸ διακρίνει ἀπ' τὰ ἄλλα ὄργανα εἶναι κυρίως ἡ μεγάλη εὐκαμψία τοῦ ἠχητικοῦ χρώματος (Klangfarbe). Πότε μπαίνει στὴν ἠχητικὴ σφαῖρα τοῦ βιολιοῦ, πότε τοῦ φλάουτου καὶ πότε τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς. Προβλέπεται πῶς ἕνας δεξιότεχνικός χειρισμὸς τοῦ μηχανήματος αὐτοῦ θὰ εἶναι σὲ θέσι νὰ προκαλέσῃ ὅλους τοὺς δυνατοὺς ἠχητικοὺς χρωματισμοὺς. Αὐτὸ θὰ ἦταν ἕνα προσόν, ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ παραγνωρισθῇ. Σκέπτεται κανεὶς πόσο ἀπέραντος εἶναι ὁ κύκλος τοῦ ἠχητικοῦ χρώματος καὶ πόσο λίγο τὸν ἐκμεταλλεύεται ἡ μουσικὴ. Τὰ λίγα ὄργανα τῆς ὀρχήστρας, ποῦ ἔχομε δὲν ἐξαντλοῦνε τὸ φαινόμενο τοῦ ἠχητικοῦ χρώματος οὔτε στὸ ἐλάχιστο. Τί εἶναι τὰ ἐγχορδα, μᾶλλον ὁμοιογενῆ τὰ λίγα πνευστά, τὸ πιάνο καὶ ἡ ἄρπα ἀπέναντι στὴ θάλασσα τὴν μυριοχρωματισμένη τῶν τόνων τοῦ παντός; Τὸ ὄργανο (Orgue) εἶναι βέβαια ἀπὸ ἀπόψεως ἠχητικῶν χρωματισμῶν τὸ πλουσιώτερο ὄργανο, εἰς ἀντιστάθμισμα ὁμως ἔχει ὁ τόνος του τέτοια δυναμικὴ ἀκαμψία, ὥστε ὑστερεῖ ἀπέναντι τῶν ἄλλων ὀργάνων. Τὸ ὅτι τὸ Orgue δὲν ἔγινε τὸ κατ' ἐξοχὴν ὄργανο μὲ ὅλο τὸν ἠχητικὸ πλοῦτο του ἀποδεικνύει πῶς δὲν πρέπει κανεὶς νὰ ὑπεριμᾶ τὸ ἠχητικὸ χρῶμα. Ὡς καλλιτεχνικὸ στοιχεῖο στὴ στενωτέρη μουσικὴ ἔννοια εἶναι τὸ ὄργανο μεγάλῃς ἀξίας. Τῆ σημασία ὁμως μιᾶς μουσικῆς ἐμπνεύσεως νὰ ἐπαυξήσῃ ἢ νὰ περιορίσῃ, δὲν μπορεῖ παρὰ σὲ περιορισμένον βαθμὸ. Βέβαια εἶναι πῶς ἡ μουσικὴ ἐμπνευσις χαρακτηριστίζεται καὶ ἠχητικοχρωματικά. Τὸ μοτίβο τῆς Βαλχάλας π. χ. εἶναι ἀναμφισβήτητα συνφασμασμένον μὲ τὰ χάλκινα ὄργανα, ὅπως καὶ τὸ δεύτερον θέμα τοῦ «Eulenspiegel» ἀνήκει εἰς τὰ κλαρινέττα. Τὸ ἠχητικὸ ὁμως χρῶμα πέρνει οὐσιαστικὸν χαρακτήρα μόνο στὴν προέκτασι τῆς μουσικῆς ἰδέας. Στὴν γέννησί τῆς πρέπει ἡ ἰδέα νὰ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ καὶ χωρὶς χρῶμα. Ἡ ἔλλειψις ἠχητικοῦ

χρώματος δὲν συνεπάγεται καὶ τὴν ἄουσι τῆς οὐσιαστικῆς ἀξίας μιᾶς μουσικῆς ἰδέας. Ἡ ἐπαναστατικὴ σημασία τῆς δυνατότητος νὰ διαμορφώνονται ἠχητικὰ χρώματα κατὰ βούλησιν, πρέπει νὰ δοθῇ σὲ μιὰ ὀρισμένη κατεύθυνσι. Τὰ σημερινὰ ὄργανα ἐπιβάλλουνε στὸν ἐκτελεστὴ περιορισμοὺς. Ἐκεῖνος ποῦ παίζει βιολιὶ δὲν μπορεῖ νὰ βγῇ ἀπ' τὸ ἠχητικὸ ὄριο τῶν ἤχων τοῦ ὄργανου του. Καὶ ὁμως εἶναι στιγμές, ποῦ ὁ ἐκτελεστὴς αἰσθάνεται τὴν πιεστικὴν ἀνάγκη νὰ δώσῃ ἕνα τονικὸ χρωματισμὸ ἀπραγματοποίητο στὸ ὄργανο του ἀπὸ τῶρα κ' ἐμπρὸς ἴσως αὐτὸ νὰ γίνεταί. Πάντως δὲν πρέπει νὰ φαντασθούμε, πῶς ὁ παίζων τὸ νέο μηχανήμα (Aetherwellnapparat) θὰ μπορῇ νὰ προσοριζέται στὰ τυφλά τοὺς χρωματισμοὺς του πότε ἀπὸ ἐδῶ καὶ πότε ἀπὸ ἐκεῖ.

Γιὰ νὰ δώσῃ ὀργανικὴ φόρμα στὸ ἔργο του, θὰ πρέπει νὰ διαλέξῃ μεταπτώσεις γιὰ νὰ φθάσῃ ἀπ' τὸ ἕνα ἠχητικὸ χρῶμα στὸ ἄλλο. Μόνο σὲ ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις γιὰ τὴν ἐπιδιώξι ἐξαιρετικῶν effets θὰ τοῦ ἐπιτραπῇ τὸ ἀπότομο πηδημα ἀπὸ ἕνα χρωματικὸ πεδίο σὲ ἄλλο. Ἄν ἡ ἀέρινη αὐτὴ μουσικὴ ἀναποκρίνεται πραγματικὰ σ' ὅλες αὐτὲς τῆς πιθανότητες, τότε μόνο πρέπει νὰ τὴ θεωρήσωμε ὡς μιὰ πρόοδο. Θὰ ἦταν τότε οὔτε λίγο οὔτε πολὺ μιὰ νέα βαθμίδα στὸ δρόμο τῆς ψυχικομουσικῆς ἀπελευθερώσεως θὰ ἀνοίγονταν ὁ δρόμος στὸ μουσικὸ ὑποσυνείδητο.

Γιατί τι ἄλλο εἶναι τὸ ἠχητικὸ χρῶμα παρὰ τὸ ὑποσυνείδητο τῆς μουσικῆς σκέψεως, ποῦ θὰ τὴν βοηθήσῃ ν' ἀποκτήσῃ τὴν τελικὴ τῆς μορφῆ, ποῦ ἡ ἁρμονία καὶ ὁ τόνος μόνον, δὲν μποροῦν τὰ τῆς δώσουσι;

Μετάφρ. Α—ερ

Iron

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΜΠΕΡΝΑΡΤ ΣΩ

Ὁ Μπέρναρτ Σῶ ὑπῆρξε στὴν ἀρχὴν τοῦ σταδίου τοῦ μουσικοκριτικὸς καὶ κριτικὸς θεατρικῶν ἔργων. Ὅπως εἶνε φυσικὸ μὲ τὴν εἰρωνία καὶ τὴν δικαιοσύνη ποῦ τὸν χαρακτηρίζεῖ εἶχε ἀποκτήσει ἀρκετοὺς ἐχθρούς.

Ἀργότερα ἕνας ἀπὸ αὐτοὺς στὴ πρώτην ἐνός ἔργου τοῦ ἄλλοτε κριτικὸ ἔθελε νὰ τὸν ἐδίκνηθῃ καὶ τὴν στιγμὴ ἀκριβῶς ποῦ ὁ Σῶ ἐβγαίνει νὰ εὐχαριστήσῃ ἕνα κοινὸν ἐξάλλο ἀπὸ ἐνθουσιασμὸ ποῦ τὸν ἐκαλοῦσε, ἐπιδεικτικῶτατα ἐσφύριξε. Ὁ Σῶ τότε χωρὶς νὰ χάσῃ τὴν ψυχραιμίαν του, ἐστράφηκε χαμογελώντας πρὸς τὸν τολμηρὸ ταρξάκι καὶ εἶπε:

«Εἶμαι, κύριέ μου, ἐντελὸς τῆς γνώμης σας. Τὸ ἔργον δὲν ἀξίζει ἀπολύτως τίποτε. Τί μποροῦμε ὁμως νὰ κάμομε ἔμεῖς οἱ δύο μὲ τὴν γνώμη μας, ὅταν ἔχωμε ἀπέναντι μας τόσοσους ἀντιπρονοῦντας;» καὶ εἶδε τὸ ἀρροατήριον, ποῦ ἐξακολουθοῦσε νὰ χερικοροτῇ.

Α. Τ. Ε.

ΑΠΟ ΤΑΣ ΕΟΡΤΑΣ ΤΟΥ ΣΑΛΤΣΜΠΟΥΡΓΚ

Με ξειαιρετική μεγαλοπρέπεια έγιναν και εφέτος στο Σάλτσμπουργκ, την γεννέτειραν πόλιν του Μότσαρτ αι πρό τιμήν της μνήμης του μουσικοθεατρικαί εορταί ποῦ γίνονται κάθε χρόνο ἀπό τοῦ 1920.

Ἄξιζει ἀλήθεια νά μάθουν και οἱ φίλοι μουσικῆς τῆς Ἑλλάδος, ὅτι ἡ μικρὴ αὐτὴ πόλις τοῦ Σαλτσμπουργκ με πληθυσμόν μόλις 45 περίπου χιλιάδες κατοίκων παρουσιάζεται ὡς ἓνα ἀξιόλογο μουσικὸ κέντρον, διότι συγκεντρώνει κάθε χρόνο γιὰ τίς μουσικῆς αὐτῆς εορτῆς, ὅλες τίς μεγάλες καλλιτεχνικῆς φυσιογνωμίες και πληθὸς κόσμου, ποῦ ἔρχεται ἀπό διάφορα μέρη τῆς Εὐρώπης και Ἀμερικῆς γιὰ νά τίς παρακολουθήσῃ.

Ἡ ἀξιοθαύμαστη μικρὴ αὐτὴ πόλις ἔχει ἐκτός τῶν ἄλλων, Δημοτικὸ Θέατρο πρώτης τάξεως, σὺν ὅποιον διδάσκονται τὰ ἔργα τοῦ Μότσαρτ, πρότυπον Ὡδεῖον ποῦ ὀνομάζεται «Μότσαρτέουμ», τὸ ὅποιον ἐκτός ἀπὸ τὸ ἀριστο προσωπικὸ του, ἔχει 650 μαθητῆς και συντηρεῖ ἰδικὴν του ὀρχήστραν γιὰ τὴ χειμερινὴ περίοδο, ἡ ὁποία δίδει συναυλίαι συνδρομητῶν. Ὑπάρχει ἐπίσης τρίο, ὄπωψ και κουαρτέτο ἐγγύρδων ἀπὸ καθηγητῆς αὐτοῦ,

Ἔχει ἐπίσης ὡρασιότατην αἴθουσαν γιὰ συναυλίαι, ποῦ ὀνομάζεται «Μότσαρτχαους» και πρό δυὸ χρόνων οἰκοδομήθηκε μιὰ μεγάλη αἴθουσα γιὰ τελετῆς και ἐκεῖ δίδονται ὅλα τὰ μεγάλα θεατρικὰ και μουσικὰ ἔργα.

Τὸ σπῆτι, ποῦ ἐγενήθηκα ὁ Μότσαρτ ἔχει μεταβληθῆ σὲ μικρὸ μουσεῖο και εἶνε τὸ προσκύνημα σὺν τοῖς ἐπισκέπταις.

Αἱ εορταί ἐφέτος ἐδόθησαν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ μεγάλου σκηνοθέτου κ. Max Reinhardt (γιὰ τὸ θέατρο) και τῶν διασήμων διευθυντῶν ὀρχήστρας Franz Schalk (διευθ. τῆς Ὀπερας τῆς Βιέννης) και Bruno Walter (διευθ. τῆς δημοτικῆς ὀπερας τοῦ Βερολίνου.)

Τὸ πρόγραμμα τῶν καλλιτεχνικῶν αὐτῶν εορτῶν περιελάμβανε τὰ μελοδράματα «Φιντέλιο» τοῦ Μπετόβεν και «Μαγεμένον Αὐλόν» τοῦ Μότσαρτ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Σάλκ και «Cosi fan tutte» τοῦ Μότσαρτ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Μπροῦνο Βάλτερ.

Τοὺς κυριωτέρους ρόλους στὰ ἔργα αὐτὰ ὑπεδύθησαν διαπρεπεῖς καλλιτέχναι τῆς ὀπερας τῆς Βιέννης, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἡ περίφημος σοπράνο Lotte Lehman, ἡ Maria Gerhart, ἡ κοντράλτα Rosette Anday, ὁ διάσημος βαθύφωνος Richard Mayr, ὁ βαρύτονος A. Jeger, ὁ Duhan, ὁ τενόρος Kalenberg κ. ἄ.

Ἀπὸ τὰ θεατρικὰ ἔργα ἐδόθησαν οἱ «Λησταί» τοῦ Σίλλερ και «Jedermann» τοῦ Χόφμανσταλ κατὰ σκηνοθεσίαν τοῦ Μάξ Ράινχαρτ και «Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις» τοῦ Γκαίτε κατὰ σκηνοθεσίαν τοῦ Χόφμαν με πρωταγωνιστῆς τοὺς μεγάλους Γερμανοὺς ἠθοποιούς D. Servaes, H. Thimig, P. Hartmann, A. Moissi κλ.

Ἀπὸ τὰ συμφωνικὰ κοσέρτα ὁ Μπροῦνο Βάλτερ διηύθυε τὸ πρῶτο με ἔργα Μότσαρτ, τὸ δεύτερο με τὸ «τραγοῦδι τῆς γῆς» τοῦ Μάλερ γιὰ ὀρχήστρα, κοντράλτα και τενόρον (εἶνε δὲ γνωστὸν ὅτι ὁ Μπροῦνο Βάλτερ ὑπῆρξε μαθητῆς τοῦ Μάλερ) και τὸ τέταρτο με ἔργα Σούμπερτ.

Ὁ Σάλκ διηύθυε σὲ τρίτο κοσέρτο τὴν Messe

(μὴ μπερ.) τοῦ Σούμπερτ και σὲ πέμπτο τὴν περίφημη 9η Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν.

Ἐπίσης στὴν ἐκεῖ ἐκκλησία τοῦ Ἁγ. Πέτρου ἐξετελέσθη (στὴν ἴδια ἐκκλησία ποῦ ἔπαίξει και ὁ Μότσαρτ) ἡ C. moll messe τοῦ Μότσαρτ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ B. Raunmgartner διευθυντοῦ τοῦ ἐκεῖ Ὡδεῖου, ὡς και διάφορα ἄλλα ἐκκλησιαστικὰ ἔργα παλαιὰ εἰς τὴνΜητροπόλιν τοῦ Σαλτσμπουργκ μεταξὺ τῶν ὁποίων και ἡ πρό 300 ἐτῶν γραφείσα και ἐκτελεσθεῖσα εἰς τὴν ἰδίαν ἐκκλησίαν Benevolis Messe ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ J. Messner.

Σημειωτέον ὅτι εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῶν εορτῶν αὐτῶν συνέβαλεν ἐκτός τῶν διαπρεπῶν καλλιτεχνῶν ποῦ ἔλαβαν μέρος και ἡ περίφημη ὀρχήστρα τῆς Winer Filarmoniker, ἡ ὁποία σήμερα θεωρεῖται ὡς ἡ ἀνωτέρα ὀρχήστρα τῆς Εὐρώπης, καθὼς και ἡ χορωδία τῆς κρατικῆς ὀπερας τῆς Βιέννης, ποῦ συνέπραξε εἰς τὰ ὁρατορία και ἡ ὁποία παρουσιάζει πάντοτε ἓνα πρῶτης τάξεως πειθαρχημένο σύνολο.

Ὅσον ἀφορᾷ τίς ἐκτελέσεις εἶνε περιττὸν νά ποῦμε, ὅτι ὑπῆρξαν τέλειαι ἀπὸ κάθε ἄποψι, με τὴν μεγάλη συνοχή, ὁμοιογένεια και τὴν πειθαρχία σὲ μιὰ ἀνώτερον ἐνιαία ἀντίληψι τέχνης (ἐκτός τοῦ πλοῦτου τῶν τεχνικῶν μέσων τῆς ἀποδόσεως).

Στὸ Σαλτσμπουργκ ἔτσι κάθε χρόνο παρέχεται εὐκαιρία σὺν τοῖς φιλομούσους νά παρακολουθοῦν τίς τόσον ἐνδιαφέρουσες αὐτῆς συναυλίαι και θεατρικῆς παραστάσεις, ἰδίως δὲ τῶν ἔργων τοῦ Μότσαρτ στὴν γενέτειρα τοῦ μεγάλου συνθέτου, αἱ ὁποῖαι θεωροῦνται ὑποδειγματικά.

Ο ΕΙΔΙΚΟΣ

Τὸ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤῶΝ Εορτῶν τοῦ ΣΟΥΜΠΕΡΤ

Τὸ πρόγραμμα τῶν εορτῶν ποῦ θὰ λάβουν χώρα στὴ Βιέννη τὸν Νοέμβριο γιὰ τὴν ἑκατονταετηρίδα ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ Σούμπερτ, κατηρτίσθη ὡς ἑξῆς :

18) Τιμητικὴ ἐπίδειξις τῶν μαθητῶν τῶν σχολείων στὸ σπῆτι ὅπου ἐγεννήθη ὁ Σούμπερτ και ἐγκαινιάσις τῆς ἀφιερωμένης σ' αὐτὸν κρήνης: Messa in la magg: Συναυλία τῆς βιεννέζικης Ἑταιρείας «Σούμπερτ».

19) Προσκύνημα σὸν τάφο τοῦ Σούμπερτ! Τελετὴ στὸ σπῆτι ὅπου ἀπέθανεν. Συναυλία τῆς βιεννέζικης «Χορῶδαις». Συναυλία ἀπὸ Lieder. Συναυλία τῆς βιεννέζικης Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας και τοῦ κουαρτέτου Rosé.

21) Συναυλία τοῦ κουαρτέτου Busch. Ρεσιτάλ τοῦ Backhaus.

22) Παράστασις στὴν «Opera».

23) Συναυλία τῆς Hochschule für Musik.

24) Φιλαρμονικὴ συναυλία ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Furtwängler, ἑσπερις ἀπὸ Lieder με τὴν Ἐλισάβετ Σούμαν και Duran. Παράστασις στὸ θέατρον «Ander Wien».

25) Λεξίωσις στὸ Ὑπουργεῖον τῆς Παιδείας. Messa. Φιλαρμονικὴ συναυλία.

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ

ΠΑΡΙΣΙ.— 'Ο κριτικός Ρ. Μπρουσέλ στο περιοδικόν «*Η Μουσική της σήμερον*» σέ μίαν ἀναπόκρισί του γράφοντας γιά τὰ μουσικά γεγονότα του τέματος τῆς μουσικῆς περιόδου του παρόντος ἔτους στό Παρίσι, ἀναφέρει στήν πρώτη γραμμῇ τὸ φεστιβάλ τοῦ Ἑμμανουήλ ντὲ Φάλλα, τὸ ὁποῖον συνεκέντρωσε τὰ κυριώτερα σκηνικά ἔργα τοῦ διασήμου ἰσπανοῦ συνθέτου.

Ἡ *Vita Breve* τελειωμένη τὸ 1905, εἶνε ἓνα δράμα γραμμένον κατὰ τὸν ρεαλιστικὸν τρόπον, τῆς ἐποχῆς στήν ὁποίαν ἐβασίλευε τὸ ἰταλικὸν *verismo*.

Τὸ *Amor Brujo*, ποῦ ἐγράφηκε τὸ 1915, ἐκτός ἀπὸ τὸ πλούσιον ἰσπανικὸν χρῶμα ποῦ τὸ διακρίνει ἔχει ἓνα ἀνήσυχο πνεῦμα μυστηρίου, ἀπὶ τὸ ὑπερφυσικὸ καὶ ἐπιβλητικὸ, ποῦ φανερώνει τὴν ἀνώτερη ἔμπνευσί τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ. Τὸ μελόδραμα αὐτὸ, ἀναμφιβόλως πολὺ ὄρατο, χαράσσει ἓνα νέο δρόμον, τοῦ ὁποῖου *El Retablo* (1920) εἶνε ὁ ἀποφασιστικὸς σταθμὸς. Ἐδῶ ὁ ντὲ Φάλλα παρουσιάζει ὀλόκληρον τὸν ἑαυτό του, οἱ ξένες ἐπιδράσεις ἔχουν ἐξαφανισθῆ, τὸ δὲ ἔργον αὐτὸ πρέπει νὰ κριθῆ ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικώτερα μελοδράματα τῆς ὄχι τὸσον πλουσίας συγχρόνου τέχνης.

Μεταξὺ τῶν νέων συνθετῶν, ἔκαμε λαμπρὰν ἐντύπωσιν ὁ *Jean Rivier* μὲ μίαν *Ραψωδίαν* του γιά βιολοντσέλλο καὶ ὀρχήστρα. Στὸ ἔργον του αὐτὸ φανερώνει ὁ συνθέτης μίαν ἀξιοζήλητην γνώσιν τῆς τεχνικῆς, ἓνα λεπτὸ ποιητικὸν αἰσθημα καὶ μίαν ὀραίαν ἰσορροπίαν ὕψους. Ἐξετιμήθη ἀκόμα ἡ «*Συμφωνία ἀρ. 3*» τοῦ *Couran Beck* γιά τὴν κλασικὴν τῆς σύλληψι καὶ γιά τὴν αὐστηρότητα τῆς μορφῆς καὶ τῆς σκέψεως, ἡ ὁποία ἐγγίζει ἴσως ὀλίγον τὴν σκληρότητα καὶ τὴν ψυχρότητα τῆς ἐκφράσεως.

Ὁ Ντάρριος Μιλῶ παρουσίασεν στό κοινὸν ἓνα νέο κονσέρτο του γιά βιολί, τὸ ὁποῖον ὑπῆρξε μιά ἀπογοήτευσις γι' αὐτὸ.

Τὰ «*μικρὰς διαρκείας*» κομμάτια, τὰ ὁποῖα ὁ Μιλῶ ἀρέσκειται ἀπὸ τινος νὰ συνθέτῃ θὰ ἤμποροῦσαν νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς βάνουσα σκίτσα, μὲ ζωηρὰ χρώματα, ἀλλὰ τὸ σκεδῆ τους εἶνε παραμελημένον καὶ ἀναμφιβόλως πολὺ πεζό. Στὰ κονσέρτα Παντελοῦ ὁ Κάρολος Πεντρέλλ στίς Παστοράλες του, φανερώνεται ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς δυνατώτερος ἀντιπροσώπους τῆς νέας ἀργεντινῆς μουσικῆς σχολῆς ἡ ἔκαμιν ἐπίσης πολὺ καλὴν ἐντύπωσιν οἱ *Dances* τοῦ *Tybor Harsau* καὶ τὰ «*Κομμάτια γιά κάντο καὶ ὀρχήστρα*» τοῦ *Marcel Delannoy*.

ΒΕΡΟΛΙΝΟΝ (Γιά τὸ λυρικὸν θέατρο).— Ἡ μουσικὴ περίοδος 1927—28, τὴν ὁποίαν ἀφίνομεν ὀπισθὲν μας, ὑπῆρξε πλούσια ἀπὸ σημαντικὰ μουσικὰ γεγονότα. Τὸ σπουδαιότερον γεγονὸς τῶν τελευταίων μηνῶν ὑπῆρξεν ἡ ἔναρξις τῶν παραστάσεων τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος, κατόπιν τῆς ριζικῆς ἐπισκευῆς, ποῦ ὑπέστη τὸ οἰκοδόμημα, κυρίως εἰς ὅσον ἀφορᾷ τὴν ριζικὴν ἀλλαγὴν τῆς σκηνῆς καὶ εἰς ὅσον ἀφορᾷ τὴν ὀλοκληρωτικὴν ἀλλαγὴν τοῦ μηχανισμοῦ τῆς, ποῦ εἶχε παληώσει.

Τὸ ἔργον ποῦ εἶχε τὴν τιμὴ νὰ ἐγκαινιάσῃ τὸ ἀνανεωμένον ἐπίσημον θέατρο, ὑπῆρξεν ὁ «*Μαγευμένος Αὐλὸς τοῦ Μότσαρτ*—ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ

Ε. Κλάϊμπερ, τοῦ ὁποῖου ἡ ἐκτέλεσις ὁμως, δὲν διεκρίθη ὡς τελεία ὑπὸ τῆς Κριτικῆς.

Σ' ἄλλο γερμανικὸν θέατρον ἡ *première* τοῦ μελοδράματος τοῦ *Erick Corngold*. «*Τὸ θαῦμα τῆς Ἑλιάνας*» ὑπῆρξε γιά πολλοὺς μιά ἀπογοήτευσις. «*Ὅ,τι*» στό ἔργον αὐτὸ καταδικάζει ἡ κριτικὴ εἶνε τὸ ὅτι ὁ συνθέτης του δὲν κατώρθωσε νὰ δείξῃ σ' αὐτὸ μίαν πρωτοτυπίαν καὶ ἓνα ἀνεξάρτητον ὕψος. Σχετικὴν ἐπιτυχίαν εἶχε τὸ μελόδραμα τοῦ *Italo Montemezzi* «*Ὁ ἔρως τῶν τριῶν βασιλέων*», ἡ μεγαλειτέρα ὁμως ἐπιτυχία τῆς βερολινέζικης λυρικῆς ἐποχῆς, ὑπῆρξαν οἱ ἐκτακτες παραστάσεις, ποῦ ἔδωσαν ὁ διάσημος Ρώσος βαθύφωνος *Φ. Σαλιάπιν* μὲ τὸν θίασόν του, ἰδίως δὲ τὸν *Μπόρις Γκουντουνόφ*, στό ὁποῖον ἔργον ὁ *Σαλιάπιν* εἶνε ἀμίμητος, θίγει δὲ στίς ρίζες τῆς τὴν ψυχῆ τῶν ἀκροατῶν μὲ τὴν βαθεῖα δραματικότητά του. Μεγάλῃ ἀκόμα ὑπῆρξεν ἡ ἐπιτυχία τοῦ μεγάλου Ρώσου ἀοιδοῦ στὸν «*Δὸν Κιχώτη*» τοῦ *Μασσενέ* τοῦ ὁποῖου ἀπέδωσε τελείως τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου καὶ ἔκαμε νὰ ζωντανέψῃ ἡ ὀλίγον πεπαλαιωμένη μουσικὴ του.

**

ΒΙΕΝΝΗ.— Ὁ ἑορτασμὸς τῆς ἑκατονταετηρίδος ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ *Σούμπερτ* ἤρχισε μὲ ἓνα μεγαλοπρεπὲς φεστιβάλ τοῦ Δήμου τῆς Βιέννης. Τὸ φεστιβάλ αὐτὸ, κολοσιαίαν διαστάσεων, διήρκεσε δέκα πέντε μέρες καὶ περιέλαβεν ἐκτελέσεις μὲ τὴν συμπεραξί τῶν διασημωτέρων βιεννέζων καλλιτεχνῶν. Ἐξετελέσθησαν *Σερενάτες* στό ὑπαίθρο ἀπὸ τῆς Βιεννέτικῆς Φιλαρμονικῆς, στήν αὐτὴν τοῦ πρώην *Αὐτοκρατορικοῦ Ἀνακτόρου*, ἔμπρὸς στὸν *Δημό* καὶ στό σπῆτι, ποῦ γεννήθηκεν ὁ *Σούμπερτ*. Ἐκτός αὐτῶν ἔργων παραστάσεις τῶν περιφημῶν Βιεννέζικων *Μπαλλέτων* *Helleran-Laxenburg*, *Gretle*, *Gross* καὶ *Bodenwieser*, καὶ ἐξετελέσθη ἓνα θαυμάσιο πρόγραμμα στήν Κρατικὴν Ὀπερά.

Κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ πλουσίου προγράμματος, οἱ ἐπιδείξεις τῶν βιεννέζων τραγουδιστῶν παιδιῶν στήν ἀρχαίαν αὐτοκρατορικὴν ἐκκλησίαν κατέλαβον μιά εἰδικὴ θέσι. Τὸ ἱστοιοῦτον τῶν μικρῶν ἀοιδῶν ἔχει μιά διάσημη παράδοσι, γιὰτι ἔχει αἰώνων ζωὴ, ἰδρυθὲν δηλαδὴ στήν ἐποχὴ τῶν αὐτοκρατόρων τῶν Ἀψβούργων, *Λεοπόλδου* καὶ *Φερδινάνδου*, οἱ ὁποῖοι, ὡς εἶνε γνωστὸ, ἦσαν φανατικοὶ καλλιεργηταὶ τῆς μουσικῆς. Ἡ παιδικὴ αὐτὴ χορωδία, μοναδικὴ στήν σύγχρονον μουσικὴν ζωὴν, ἀποτελουμένη ἀπὸ γλυκύτατες φωνές καὶ μορφωμένη σὲ μιά σοφὴ σχολή, ὑπὸ τὴν πεπειραμένην διεύθυνσιν τοῦ *Ε. Μύλλερ* διήγγειρε παντοῦ τὸν εἰλικρινέστερον ἐνθουσιασμό. Ἡ τελευταία *Audition* ἔγινεν γιά τὴν ἀναμνηστικὴν ἑορτὴ τοῦ *Σούμπερτ*, καὶ κατ' αὐτὴν ἐξετελέσθη ἡ μουσικὴ κωμωδία σὲ μιά πράξι, τοῦ ἴδιου *Σούμπερτ*, «*Ὁ τετραετής Φρουρός*», προσαρμοσμένη σὲ παιδικὰς φωνὰς ἀπὸ τὸν καθηγητὴν *Μύλλερ*. Στὸ τέλος τῆς συναυλίας, τὰ παιδιὰ σὲ μερικὰς ἀπὸ τίς πειρὸ θαυμαστὰς χορωδίας τοῦ *Σούμπερτ*, ποῦ ἐτραγουδῆσαν, ἐπέδειξαν ὅλη τὴν λαμπρότητα τῶν ἀγνῶν καὶ παρθενικῶν φωνῶν τους.

**

ΛΟΝΔΙΝΟΝ— Ὁ Θίασος τῶν *Μπαλέτων* ἀνεβίβασε τὸ τελευταῖον *μπαλλέτο* τοῦ *Στραβίνσκου*

«Ο Μουσηγέτης Ἀπόλλων». Ἡ μουσική εἶνε μόνον γιὰ ἔγχορδα ὄργανα, γραμμένη στὸ νεοκλασσικὸν εἶδος τοῦ συνθέτου, μιά πολυφωνικὴ μελέτη, τὴν ὁποῖαν διακρίνει ἕνα πάντοτε γαλήνιον καὶ γλυκὺ περιεχόμενον. Οἱ κριτικοὶ συνειδητοῦν νὰ κατακρίνουν τὸν Στραβίνσκυ γιὰ τὸν σανσασιονισμό του, εἶνε τώρα ἀναγκασμένοι νὰ τοῦ γίνουν μίαν ἀντίθετη κατηγορία: Ἀλλά, ὑποκειμενικῶς κρινόμενη ἡ μουσική του ἔχει μιά πραγματικὴ πλαστικὴ ὡμορφιά, ἰδίως πρὸς τὸ τέλος.

Στὸ ἔδαφος τῶν συναυλιῶν, τὰ πρωτεῖα τὰ εἶχεν ἡ Ὀρχήστρα τῆς Φιλαρμονικῆς τῆς Βουδαπέστης, ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ Dohnany. Πρόκειται γιὰ ἕνα σύνολο πολὺ πειθαρχημένον. Μολονότι δὲ ὁ διεθυντής δὲν παρουσιάζει στὴ διεύθυνσι τίποτε τὸ ἄξιο ἰδιαίτερας ἐξάρσεως, οἱ ἐκτελέσεις εἶχαν μιά μεγάλην ἐπιτυχία, ἀκριβῶς γιὰ τὴ σύγκρισιν ποῦ ἔγινεν ἀπὸ τὸ κοινὸ μὲ τὴν ὀλιγώτερον πειθαρχία τῶν ἀγγλικῶν ὀρχηστρῶν. Ἀτομικῶς οἱ ἄγγλοι μουσικοὶ κρίνονται ὡς καλλιτέροι, ἀλλὰ δὲν εἶνε μετὰξὺ τους τόσον ἐνωμένοι στὴν ἐκτέλεσι.

Στὴν ἀρχὴ τῆς μουσικῆς ἐποχῆς, ἐξετελέσθη γιὰ πρώτη φορὰ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Σιρ Henry Wood, ἡ συμφωνία «Ἰσραὴλ» τοῦ Ε. Μπλόχ ἔργον ἀξιοσημειώτου σημασίας. Στῆς ἄλλες συναυλίαις ἐξετελέσθησαν τὰ ἔργα τοῦ συνειδητομένου ρεπερτορίου.

Δύο συνθέται ἐπεσεκέφθησαν τὸ Λονδίνον: Ὁ Στραβίνσκυ, ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς μεταβιβάσεως διὰ μέσου τοῦ ράδιο τοῦ «Οἰδίοδος Τυράννου» καὶ τῆς διεθνύνσεως τοῦ «Μουσηγέτου Ἀπόλλωνος» καὶ ὁ Φίλιππος Γιάραχ, γιὰ νὰ συνοδεύσῃ τὸν von Waalich σὲ μιά σειρά τραγουδιῶν του.

* *

ΒΕΛΓΙΟΝ.—Ἀπὸ μιά μουσικὴ κριτικὴ ἐπισκόπησι, τοῦ Ἐ. Κλωσσόν μαθαίνουμε, ὅτι ἡ μουσικὴ ζωὴ στὸ Βέλγιον ὑπῆρξεν ἐφέτος πλουσιωτάτη. Ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα μουσικὰ γεγονότα ὑπῆρξε τὸ φεστιβάλ Μότσαρτ, ποῦ ἔδωκε τὸ θέατρο «De la Monnaie» μετὰ τὸ ὅποιον ἐξετελέσθησαν καὶ πέντε ἀριστουργήματά του. «Ἡ ἄρπαγὴ ἀπὸ τοῦ σεραγείου», ὁ «Μαγικὸς αὐλός», «Cosi fan tutte», «Δὸν Τζιοβάννη» καὶ «Ὁ γάμος τοῦ Φίγκαρο». Κατεβλήθησαν προσπάθειαι γιὰ νὰ ἐκτελεσθοῦν τὰ ἔργα αὐτὰ μὲ τὸν ἀρχικὸν τους χαρακτήρα, εἰς τρόπον, ὥστε στὸν «Δὸν Τζιοβάννη» π. χ. τὰ ρετσιτατίβα ἐσυνοδεύθησαν ἀπὸ τὸ κλαβιτσέμπαλον.

Στὸ θέατρο «De la Monnaie» ἀνεβιβάσθη ἀκόμα κατόπιν καὶ ἡ «Σαλώμη» τοῦ Ριχάρδου Στράους. Τὸ μελόδραμα παρουσίασε πάλιν στὸ κοινὸν τὴν πολυφωνικὴν, ἁρμονικὴν καὶ ὀχηστρικὴν λαμπρότητά του, μὲ τοὺς τολμηροὺς τὸν νεωτερισμοὺς (μετὰξὺ τῶν ὁποίων τὴν πολυτονίαν) ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν μαλακὸ καὶ νοσηρὸν ἐκείνον χαρακτήρα, ποῦ ἀνταποκρίνεται τόσον καλὰ στὴν τραγωδίαν τοῦ Οὐάιλντ. Τὸ ἴδιον βράδι ἐξετελέσθη καὶ τὸ θαυμαστὸ μπαλλέτο τοῦ Στραβίνσκυ «L'oiseau de feu». Ἡ ἀντίθεσι μετὰξὺ τῶν δύο ἔργων ἔκαμιν ὥστε νὰ ξεχωρίζῃ καλλιτέρα ὁ σχετικὸς τους χαρακτήρας, ὁ καθαρὸς κλασικισμὸς καὶ, ἐνίοτε, ἀκόμη ἡ χυδαίότης τοῦ Στράους ἀντίθετα μὲ τὸν ριζικὸν νεωτερισμὸν τοῦ Ρώσσου συνθέτου.

ΕΛΛΗΝΙΔΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΔΕΣ Εἰς τὸ ἔξωτερικόν

Εἶναι εὐχάριστον τὸ γεγονός, ὅτι ἀρκεταὶ Ἑλληνίδες καλλιτέχνιδες τοῦ τραγουδιοῦ μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῶν σπουδῶν τους εἰς τὰ ἐδῶ ὄφειτα πηγαίνουν στὸ Ἐξωτερικὸ νὰ συμπληρώσουν τὴν καλλιτεχνικὴν τους μόρφωσιν, πρῶτα ποῦ μαρτυρεῖ ὅτι συναισθάνονται τὴν ἀνάγκη τῆς τελειοποιήσεως.

Ἔτσι ἐκτός τῆς δος Ἄνδρεάδου, ποῦ ἐσημείωσεν στὴ Γερμανία μεγάλην ἐπιτυχία στὰ λιντ, καὶ τῆς Κας Κενταύρου Οἰκονομίδη, ἡ Κα Τριάντη, μιά ἐξαιρετικὴ Ἑλληνὶς καλλιτέχνις τοῦ τραγουδιοῦ, κατόπιν πολυτεοῦς σπουδῆς μὲ τοὺς καλλιτέρους παιδαγωγοὺς τῆς μοναχικῆς τῆς Βιέννης θεωρεῖται πλέον στὸ ἔξωτερικόν ὡς καλλιτέχνις κύρους, μετὰ τὰς ἐπανελημμένας ἐπιτυχίας τῆς σὲ καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις στὴ Βιέννη καὶ Βερολίνο, γιὰ τὶς ὁποῖες ἡ ἐκεῖ κριτικὴ ἐξεφράσθη ἐνθουσιωδῶς γιὰ τὸ μέταλλο τῆς φωνῆς καὶ τὴ μουσικότητά της. Ἡ Κα Τριάντη θὰ ἐμφανισθῇ στὰς Ἀθήνας τὸν Ἰανουάριον.

Μίαν θαυμαστὴν γοργὴν ἐξέλιξιν παρουσίασε ἡ νεαρωτάτη καλλιτέχνις τοῦ βιολιοῦ δις Ποιμενίδου, ποῦ ἀπὸ τὶς πρώτας καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις τῆς στὰς Ἀθήνας μετὰ τὴν ἀποφοίτησίν της ἀπὸ τὸ Ὑδρεῖο Βόλου (ταξ. κ. Κόννη) ἐφανερώσε καλλιτεχνικὸν στοιχεῖον. ποῦ ἐγέννησαν τὶς βάσιμες ἐπιπέδες, ὅτι θὰ μπορούσε μιά μέρα νὰ τιμῆσῃ στὸ ἔξωτερικὸ τὸ Ἑλληνικὸν ὄνομα.

Ἡ δις Ποιμενίδου, ποῦ ἔκανε ἀρίστη ἐντύπωσιν καὶ στὸ Παρίσι, ἀποσπάσα πολλὴν κολακευτικὴν γι' αὐτὴν κριτικὰς, μετὰ τὸ πέρας τῶν σπουδῶν της στὸ Ὑδρεῖον Βρυξελλῶν, τοῦ ὁποίου ἐπῆρε συγχρόνως μὲ τὴν συνάδελφόν της διδα Ἀσκητοπούλου τὸ Ἀ' βραβεῖον, τώρα τελευταῖα ἐπῆρε καὶ τὸ βραβεῖον δεξιτεχνίας, ποῦ ἀπονέμεται σὲ ὀρίμους καλλιτέχνους, τὸ ὅποιον ὡς γνωστὸν εἶχε πάρει πρὸ καιροῦ καὶ ὁ κ. Λυκούθης.

Στὸ Παρίσι ἐξαιρετικὴν ἐπίδοσιν ἐσημείωσε καὶ ἡ ἐκλεκτὴ καλλιτέχνις τοῦ βιολοντσέλλου δις Ἀ. Κουρούκλη (διπλωματοῦχος τοῦ Ὑδρείου Ἀθηνῶν).

Ἡ δις Κουρούκλη, ἀπὸ τὰ σπανιώτερα μουσικὰ ταλέντα μας ἔκαμε πολὺ καλὰς καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις στὸ Παρίσι, ποῦ ἐπιτρέπουν τὶς αἰσιώτερες προβλέψεις γιὰ τὸ προσεχὲς καλλιτεχνικὸν της μέλλον, ἐφέτος δὲ ἐπῆρε τὸ β' βραβεῖον τοῦ Ὑδρείου Παρισίων θὰ παραμείνῃ δέ, ὡς πληροφορούμεθα, καὶ ἐφέτος διὰ τὸ Ἀ' βραβεῖον.

Ἐπίσης αἱ δύο διπλωματοῦχοι τοῦ Ὑδρείου Πειραιῶς ποῦ σπουδάζουν εἰς τὴν Ἀκαδημίαν τῆς Βιέννης τὸ τραγοῦδι δεξ Μαῦτα καὶ Κατσιμαντὴ δεικνύουν μεγάλην ἐπίδοσιν, ἀπὸ τὴν ὁποία εἴμπορεῖ κανεὶς πολλὰ νὰ ἐλπίζῃ. Ἡ δις Μαῦτα ἐμφανίσθηκε ὡς Ἐλσα στὴ β' πράξι τοῦ Δοῦγκριν σὲ μιά παράστασιν τῶν τελειοφοίτων τῆς Ἀκαδημίας.

Ἡ ἐντύπωσις ἦτο πολὺ ἐνθαρρυντικὴ γιὰ τὴν μελλοντικὴν ἐξέλιξιν τῆς Ἑλληνίδος καλλιτέχνιδος, ποῦ ἐφανερώσε προτερήματα ὄραιας φωνῆς, μουσικότητος καὶ σκηνηκῆς ἐμφανίσεως. Ἡ δις Μαῦτα πρόκειται νὰ πάρῃ ἐφέτος τὸ δίπλωμα τῆς Ἀκαδημίας, ἡ δὲ Κατσιμαντὴ τὸ ἐρχόμενον ἔτος, ποῦ θὰ ἐμφανισθῇ ἐπίσης εἰς τὰς εἰδικὰς τῶν τελειοφοίτων μαθητῶν τῆς Ἀκαδημίας παραστάσεις.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΙΣ
ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ

Μάθετε εἰς τὰ παιδιά σας μουσικὴν καὶ φροντίετε νὰ ἀκοῦν ἀπὸ μικρὰ τραγουδία ἀρμονικά.
Ὁ Ζαΐξπηρ λέγει : «Ὁ ἄνθρωπος, ὁ ὁποῖος δὲν αἰσθάνεται τὴν μουσικὴν καὶ δὲν συγκινεῖται ἀπὸ ἀρμονικοὺς ἤχους, εἶναι ἰκανὸς διὰ προδοσίας, ἡ ψυχὴ του εἶναι σκοτεινὴ, ὡς ἡ νύξ, ἡ στοργὴ του ὡς ὁ Ἔρεβος.» Αποστρέφεσθε τοιοῦτον ἄνθρωπον» κ.λ.

Ἐπειδὴ, καθὼς λέγει ὁ Μονταίγνε ἡ πραγματικὴ ἀγωγή μας εἶναι συνήθως εἰς χεῖρας τῆς τροφῆς κατὰ τὴν τροφεῶν μας ἡλικίαν καὶ αἱ ἀπλοῦ-καὶ αὐταὶ γυναῖκες μὲ τὰ συνεχῶς παράφωνα, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ναουρισματα καταστρέφουν τὸ μουσικὸν αἰσθημα τῶν παιδιῶν, καλὸν θὰ ἦτο νὰ προσελάμβανον αὐτὸ αἱ μητέρες καὶ νὰ ἐφρόντιζαν νὰ τραγουδοῦν εἰς τὸ παιδιά τους τραγουδία ἀρμονικά. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐχῆ ἡ μητέρα κανένα ἐξαιρετικὸν μουσικὸν ἔργον.

Τὰ ὀλίγα τραγουδία, τὰ ὁποῖα θὰ τραγουδῆ εἰς τὸ παιδί της, ἐὰν φροντίσῃ νὰ εἶναι ἀρμονικά καὶ ρυθμικά θὰ χρησιμεύουν ὡς βάσις διὰ τὴν μέλλουσαν μουσικὴν ἀγωγήν του.

Ὁ Guinod ἀναφέρει τὰ ἐξῆς :

— Ἡ μητέρα μου, ἡ ὁποία ὑπῆρξε καὶ τροφὸς μου μὲ εἶχε θρέψῃ καὶ μὲ μουσικὴν» σχεδὸν πάντοτε μοῦ ἐτραγουδοῦσε ὅταν μὲ ἐνανούριζε καὶ εἰμπορῶ νὰ εἰπῶ ὅτι ἔλαβα τὰ πρῶτα μαθήματα μουσικῆς χωρὶς νὰ τὸ ἐνόησω καθόλου, καὶ δὲν μοῦ ἐχρειάσθη νὰ κοπιῶσω, ὅπως τὰ ἄλλα παιδιὰ τῆς πρώτης ἡλικίας, τὰ ὁποῖα τόσους κόπους καταβάλλουν διὰ νὰ προσηλώσουν τὴν προσοχὴν των.

Ὁ Rousseau διηγεῖται, ὅτι ὅταν ἦταν μικρὸς, ἡ θεία του τοῦ τραγουδοῦσε λαϊκὰ τραγουδία, καθὼς τὸν ἐνανούριζεν. «Εἶμαι βέβαιος, προσθέτει, ὅτι εἰς αὐτὴν ὄφειλον τὸ γούστο, ἢ μάλλον τὸ πάθος μου πρὸς τὴν μουσικὴν, τὸ ὁποῖον ἀνεπτύχθη εἰς ἐμὲ πολὺ ἀργότερον».

Ἄπ' αὐτὰ συμπεραίνομεν, ὅτι καλὸν εἶνε νὰ προετοιμάζεται τὸ ἔδαφος διὰ τὴν καλὴν μουσικὴν ἐκπαίδευσιν, δηλαδὴ ὅσον τὸ δυνατὸν πρέπει νὰ ἀπομακρύνωνται ἀπὸ τὸ παιδί οἱ δυνατοὶ κρότοι, αἱ παραφωνίαι, μὲ τὴν αὐτὴν φροντίδα, μὲ τὴν ὁποῖαν ἀπομακρύνῃ κανεὶς κάθε τι, τὸ ὁποῖον εἰμπορεῖ νὰ τοῦ ἀναπτύξῃ «ἕνα κακὸ γούστο».

Ἄς πάρουμε ἕνα παιδί τεσσάρων ἢ ἕξ ἐτῶν, ἢ καὶ μεγαλιέτερον, τὸ ὁποῖον νὰ δεικνύῃ φανερά, ὅτι ἡ μουσικὴ τὸ εὐχαριστεῖ—πλησιάζει τὸ μουσικὸν ὄργανον, τοῦ ἄρῃσει νὰ τραγουδῆ, ἀφίνει τὰ παιγνίδια του καὶ προτιμᾷ νὰ ἀκούσῃ ἕνα μουσικὸν τεμάχιον ἢ ἕνα τραγοῦδι, κτυπᾷ ρυθμικά ἐπάνω εἰς τὸ τραπέζι ἢ ἐπάνω εἰς τὸ τζάκι μὲ ἕνα χάρακα ἢ μὲ τὸ δάκτυλό του—ἔλα αὐτὰ εἶνε καλὰ σημεῖα. Συγκρατεῖ ἐπίσης μὲ εὐκολίαν τραγουδία, τὰ ὁποῖα ἔχει ἀκούσει (λαϊκὰ τραγοῦδι, τροπάρια τῆς ἐκκλησίας κ.λ.) ἢ τοῦ ἄρῃσει νὰ τὰ ἐπιναλαμβάνῃ. Ἐὰν τὰ τραγοῦδᾷ σωστά καὶ ρυθμικά, αὐτὸ εἶνε θαυμάσιον σημεῖον καὶ πρέπει νὰ τὸ προσέξωμεν. Ὁ Μότσαρτ εἰς ἡλικίαν τεσσάρων ἐτῶν συνέθετε μικρὰ μενουέτα (menuet), ὁ Χάϋδν εἰς ἡλικίαν πέντε ἐτῶν ἠρῶσκετο παίζων νὰ λαμβάνῃ μέρος εἰς οἰκογενειακὰς συναλλίας.

Θὰ εἶχα νὰ πῶ πολλὰ ἐπ' αὐτοῦ τοῦ ζητήματος, ἀλλὰ ἐπιφυλάσσομαι νὰ συνεχίσω προσεχῶς.

Π. Ε. ΤΣΑΚΩΝΑ

Η ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΗΡΙΣ
ΤΟΥ ΝΑΠΟΛΕΟΝΤΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Προσεχῶς θὰ ἐφορτασθῆ ἡ 50τηρὴς τοῦ συνθέτου Ναπολ. Λαμπελέτ καὶ θὰ παιχθοῦν ἐκτὸς τῶν ἄλλων τὸ μιμόδραμα «Τὸ ὄνειρον τοῦ πιερρότου» καὶ τὸ λυρικὸ ἰντερμέτζο «Φενέλλας».

Περίληπτικὰ ἡ ὑπόθεσί τους εἶναι ἡ ἐξῆς :

Εἰς τὸ πρῶτον ἕνας πιερρότος ταξειδεύων γιὰ τὸ Λονδίνο κτυπᾷ τὴν πόρτα ἐνὸς πανδοχείου, μιά βραδυνὴ προχωρημένη ὥρα, ποῦ κάνει πολὺ κρύο.

Ἡ κάπηλος μετὰ κάποιον δισταγμὸν τὸν δέχεται, ἂν καὶ αὐτὸς δὲν εἶχε νὰ πληρώσῃ γιὰ τὸ φαγητὸ καὶ τὴ διανυκτέρευσι παρὰ 1 μόνον σελίνι, καὶ τοῦ δίνει νὰ φάγῃ καθὼς καὶ μέρος νὰ πλαγιασῃ.

Ὁ πιερρότος ἀποκοιμείται κεῖ στὰς 12 στὸν ὕπνον τοῦ βλέπει ὄνειρον ὅτι ἀπὸ δύο κἀδρα — ρεκλάμες, ποῦ εἶναι κρεμασμένα στὸν τοῖχο, τὰ πρόσωπα ἀρχίζουν νὰ μετακινούνται καὶ τέλος νὰ κατεβαίνουν ζωντανεμένα ἀπὸ τὰ πλαίσια κάτω στὸ δωμάτιο, εἶναι ἀφ' ἐνός οἱ σωματοφύλακες τῆς μιᾶς εἰκόνας καὶ μιᾶ ὠραιότητῆς ἡ Σεμ-ελ-νεουμ μετὴν ὁποῖαν χαριεντίζονται οἱ πρῶτοι, ἕνας δὲ ἐξ αὐτῶν χορεύει μαζί της μενουέττο. Ὁ πιερρότος αἰσθάνεται αἰφνιδίως ἕνα δυνατόν ἐρωτα πρὸς αὐτὴν, τὴν πλησιάζει καὶ ἐνῶ ἐκείνη φρεγγεῖ τὴ φιλεῖ. Αὐτὸ ἐξεγείρει τοὺς σωματοφύλακας, καὶ ὁ ἕνας ἐξ αὐτῶν τὸν ραπίζει. Κατόπιν τούτου ὁ προσβληθεὶς πιερρότος δαναειζόμενος τὸ ἔξοφς ἐνός ἐξ αὐτῶν μομομαχεῖ μὲ ἕνα ἕκαστον χωριστὰ ἀπ' αὐτούς, ἐνῶ ἡ ὠραία προσπαθεῖ νὰ τὸν προφυλάξῃ ἀπὸ τὸν κίνδυνον. Τέλος κουρασμένος καὶ ὑποχωρῶν πληγώ-νεται ἀπὸ τὸν τρίτον.

Μόλις ἐκτύπησε δη ὥρα τὸ ρολόγι, τὰ πρόσωπα ἐπιστρέφουν κατὰ προδιαγεγραμμένην διάταξιν στὰ πλαίσια. Ἡ κάπηλος ξυπνεῖ τὸν πιερρότον, ποῦ λαμβάνει ἀμυντικὴν στάσιν νομίζων ὅτι τὸ ὄνειρον συνεχίζεται ἐστὶν πραγματικότης. Συνερχόμενος δὲ τὸ διηγεῖται εἰς τὴν κάπηλον.

Ἡ γρηθὰ κατόπιν τὸν συνοδεύει ὡς τὴν πόρτα τοῦ δίνει τρία σελίνια (ἕνα τὸ δικό του καὶ ἄλλα δύο) καὶ τοῦ εὐχεται καλὸ ταξίδι. Ὁ πιερρότος εὐχαριστεῖ καὶ ἀπομακρύνεται σφιγρῶν ἕνα τραγοῦδι, ἐνῶ ἡ γρηθὰ τὸν κτυπάζει ἀπὸ μακροῦ.

Τῆς δὲ «Φενέλλας» ἡ ὑπόθεσις εἶναι ἡ ἐξῆς :

Ἐνα караβάνι σιγγάνων βρισκεται σὲ μιᾶ πόλιν τῆς Ἀγγλίας, ὅπου γίνεται μιᾶ πανήγυρις. Οἱ σιγγάνοι ἔχουν κλέψῃ ἀπὸ τὸν πύργον μιᾶ μικρὴ πριγκηπέσσα ἀπὸ ἡλικίας 6 χρόνων, ἡ ὁποία ζῆ μὲ αὐτούς.

Ἡ κόρη συναντᾷται ἐκεῖ μὲ τὸν διοικητὴν ἀποσπάσματος στρατιωτῶν λοχαγὸν Ὁμπρέϊ καὶ τὸν ἐρωτεύεται. Ὁ γιὸς τοῦ σιγγάνου, ποῦ ἀπήγαγε τὴν κόρην ἐπίσης τὴν ἐρωτεύεται παραφόρως τὴν ζηλευεὶ καὶ τὴν παρακολουθεῖ. Ἀνακαλύπτει τίς ἐρωτικὲς τῆς σχέσεις εἰς μίαν σιγγίμν, ποῦ ἀγκαλιάζεται ἀπὸ τὸν λοχαγὸν καὶ καλεῖ τοὺς σιγγάνους νὰ τὴν πάρουν μὲ τὴ βία.

Ὁ Ὁμπρέϊ ἂν καὶ μόνος καὶ ἄοπλος ζητεῖ νὰ τὴν ἀποσπάσῃ Ὁ σιγγάνος Γιόσπαρ ὁμως βγάζει μαχαίρι καὶ τοῦ ἐπιτίθεται. Ἐκείνη τὴ στιγμή ὁμως οἱ στρατιῶται ἀντιληφθέντες τὸν κίνδυνον τοῦ διοικητοῦ τὸν ἐπιτίθενται καὶ καταδιώκουν τοὺς σιγγάνους. Οἱ χωρικοὶ παρακολουθοῦν τὴν κατάδιωξι, ἐνῶ ὁ Ὁμπρέϊ σώζει τὴν κόρην.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΖΩΗ

Στό Τορίνο ἐδόθη ἡ πρώτη Συμφωνική Συγυαλία ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Garnieri. Συνέγραψε σ' αὐτὴν σὸ πιάνο καὶ ὁ A. Casella. Ἐδόθη ἐπίσης σὸ Τορίνο τελευταίως μιὰ χαρακτηριστικὴ συναυλία, ἀπὸ μιάν ὀρχήστραν ἀποτελουμένην ἀπὸ τετρακόσια μανδολίνα.

**

Στό θέατρο τῆς Πράγας ἐδόθη ἡ 200ῆ παράστασις τοῦ κωμικοῦ μελοδράματος τοῦ Σμετάνα (Tajemství) (Τὸ Μυστικόν).

**

Ἡ Τσεχικὴ Φιλαρμονικὴ ἔδωσε τελευταίως ἓνα festival ἀφιερωμένο στὴ βουλγαρικὴ μουσικὴ, ποῦ εἶχε μιάν ἀναδρομικὴ σημασίαν. Σ' αὐτὸ παρουσιάσθη ἡ εἰκὼν τῆς ἀναπτύξεως τῆς βουλγαρικῆς μουσικῆς, ποῦ εἶνε, ἐν σχέσει σ' ἐκείνη τῆς λουιτῆς Εὐρώπης, πολὺ καθυστερημένη καὶ ποῦ περιορίζεται σχεδὸν ἐξ ὀλοκλήρου στὴ λαϊκὴ μουσικὴ. Μόνον ὁ Λ. Βλαδιζερῶφ στέκεται στὸ ὄψος τῆς εὐρωπαϊκῆς μορφώσεως, ὕστερα ἀπὸ μελέτην πολλῶν ἐτῶν τὴν ὁποίαν ἔκαμε στὰ μεγάλα μουσικὰ κέντρα, καὶ τοῦ ὁποίου ἐξετελέσθησαν τὸ Concerto γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα καὶ ἡ βουλγαρικὴ Ραψωδία V a r d a r. Σ' αὐτὸν πρέπει νὰ προστεθοῦν, οἱ συνθέται Ν. Ἀθανασῶφ, Δ. Χριστῶφ καὶ Π. Στόνωφ.

**

Ἀπέθανε τελευταίως ὁ Leos Janacek, ὁ διάσημος τσέχος συνθέτης, ὁ θάνατός του δὲ ἐλύπησεν ὄχι μόνον τὸν τσεχικὸ λαὸν, ἀλλὰ καὶ ὅλο τὸ ξένον κοινόν. Μολονότι ἡ μουσικὴ του εἶνε πιστὴ στὶς φορμαλιστικὰς ἀρχὰς τοῦ Dvorak καὶ στὸ λαϊκὸ πνεῦμα, μολαταῦτα καθένα ἀπὸ τὰ πολλὰ ἔργα του ἔχει μιὰ διαφορετικὴ φυσιογνωμίαν. πρῶγμα τὸ ὅποιον ὡς τώρα συμβαίνει στὸν Στραβίνσκυ, ἴσχυσε νὰ τοῦ δημιουργήσῃ μιὰ φήμην στὴν Γερμανίαν, στὴν Ἀγγλίαν καὶ στὴν Ἀμερικὴν ἀκόμα.

**

Ἐγίναν τὰ ἐγκαίρια τῶν φθινοπωρινῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν στὴ Σκάλα τοῦ Μιλάνου μετὰ διευθυντὴν τῆς ὀρχήστρας στὴν πρώτη γραμμὴ τὸν Τοσκανίνην.

**

Ἡ ἔναρξις τῶν παραστάσεων τῆς Σκάλας θὰ γίνῃ ἐντός τοῦ μηνὸς Νοεμβρίου. Ἀπὸ τὰ παλαιὰ ἔργα θὰ δοθοῦν, τὸ Πάρισιφαλ, τὸ Boris τοῦ Μουσσόρσκι, Fra Gerardo τοῦ Pizzetti, Maestri Cantori κτλ. Μετὰ τὸ τελευταῖον δὲ αὐτὸ ἔργον ὁ Toscanini θὰ ἐορτάσῃ τὴν 26 Δεκεμβρίου τὴν τριακοστὴν ἐπέτειον ἀφότου ἀρχισε νὰ διευθύνῃ τὴν ὀρχήστρα.

Νέα ἔργα θὰ ἀναβιβασθοῦν «Ἡ βουλγαρικὴ καμπάναν» τοῦ Respighi, «Ὁ Βασιλεὺς» τοῦ Giordano, ἡ «Maddalena» τοῦ Michetti κτλ.

**

Ἡ παρισινὴ μουσικὴ ζωὴ πρὸς τὸ τέλος τῆς ἀνοίξεως, ὑπῆρξε σὲ τέτοιον σημεῖον ἐντατικῆς, ὥστε ἐφθασε στὰ ὅρια τοῦ παροξυσμοῦ. Διάσημοι βιρτουόζοι, μοναδικοὶ Kapellmeister, λυρικοὶ θίασοι καὶ

ὀρχηστρικοὶ μάζαι, ποῦ ἐμαζεύθησαν στὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο ἀπὸ διάφορα μέρη, ἔδωσαν μιάν ὑπεράφθονη σειρά συναυλιῶν festivals κτλ. σὸ κλείσιμο τῆς ἑξαριετικοτάτης μεταξὺ τῶν μουσικῶν περιόδων.

**

Ὁ Γάλλος Ὑπουργὸς τῆς Παιδείας Heriot, ἐτοιμάζει τὴν ἔκδοσιν ἐνὸς κριτικοῦ ἔργου ἐπὶ τοῦ Βετχόβεν, πρόκειται δὲ γιὰ τὸν σκοπὸν αὐτὸν νὰ μεταβῇ προσεχῶς στὴ Γερμανίαν γιὰ νὰ μελετήσῃ τὰ περίφημα «τετράδια τῶν συνομιλιῶν» στὰ ὁποῖα ὁ συνθέτης ἄφησε σημειώσεις μεγίστου ἐνδιαφέροντος.

**

Ὁ Σίγκφριδ Βάγνερ ἐτελείωσεν ἓνα νέο μελόδραμα, ποῦ φέρνει τὸν τίτλο Mahonpfer.

**

Ἡ «Comoedia» μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Mascagni θὰ διευθύνῃ σὸ Παρίσι τὸν χειμῶνα τὸ μελόδραμά του «Marat» σὸ Gaité Lyrique, μετὰ πρωταγωνιστὴ τὸν Lazaro.

**

Ἡ κρατικὴ ἐπιχορήγησις ἐφέτος γιὰ τὴν Ὁπέρα τῶν Παρισίων εἶνε 2.400.000 φρ. καὶ γιὰ τὴν Ὁπέρα Comique 1.000.000.

**

Ἰδρῦθη σὸ Ὕδριον τοῦ Klindworth—Shar Wenka (Γερμανία) μιὰ Ἀκαδημία μετὰ τὸν σκοπὸν νὰ μελετήσῃ τὴν πρακτικὴν προσαρμογὴν τοῦ μουσικοῦ σχολίου στὶς προβόλες καὶ νὰ μορφώσῃ εἰδικούς διευθυντάς καὶ κινηματογραφικὰς ὀρχήστρας.

**

Ἀναγγέλλεται γιὰ τὴν ἀνοίξιν τοῦ 1929 μιὰ Μουσικὴ Ἐκθεσις τῶν μεγαλειτέρων Ἰταλῶν μουσουργῶν, στὴ Νέα Ὑόρκη.

**

Ἡ ἔκτι ἐπίδειξις τοῦ «Διεθνoῦς Συλλόγου» γιὰ τὴν νέα μουσικὴ, ποῦ ἐδόθη στὴ Σιένα τῆς Ἰταλίας φαίνεται ὅτι ὑπερέβη σ' ἐπιτυχία ὅλες τὶς ἄλλες ποῦ προηγήθησαν.

Ἡ κριτικὴ συνοψίζει ὡς ἐξῆς τὰς ἐντυπώσεις τῆς: Ἀρχίζουμε νὰ θεραπεύομαστε ἀπὸ μιὰ περίοδο ὀκνηρίας καὶ ἀδυναμίας, ὑπερβολῶν καὶ παιδαριωδίας, γιὰ νὰ φθάσουμε ἀπὸ διαφορετικούς καὶ ἔθνικους δρόμους στὴν μουσικὴν ὕψιαν. Ὁ Στραβίνσκυ σὸ θαυμαστὸν του ἔργον «Γάμοι» παραδίδεται ὀλοκληρωτικὰ σὸ τραγοῦδι τοῦ λαοῦ του. Ὁ Bloch τὸ ἴδιον. Ὁ de Falla ἔξαγαυρίζεται πίσω στὸν Scarlatti. Ὁ Ravel, ἀφίνει τὸν Debussy καὶ ἔξαναβρίσκει τὸν ἥλιο καὶ τὴν ἀναπνοὴν γιὰ νὰ τραγουδήσῃ καὶ νὰ χορεύῃ. Ὁ Χίντεμιθ ἔξαγαυρίζει πρὸς τὴν περὶ ἀγνῆ Γερμανίαν, ἐκείνην τοῦ Μπάχ καὶ οἱ ἴταλοι συνθέται, ἀφίνονται μετὰ χαρὰ νὰ συρθοῦν στὴ στροφῆ ἐνὸς δρόμου, ποῦ φέρνει σὲ ἀνθισμένα καὶ μωρωμένα λειβάδια, τῆς «μουσικῆς γιὰ τὴν μουσικὴ».

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΑ Μ. Χ.

Ἐλάβαμε ἀπὸ τὸν ἔγκριτον ἑλληνιστὴν κ. Louis Roussel τὴν ἐπιστολὴν αὐτὴν, γραμμμένη ἀπὸ τὸν ἴδιον στὴν περὶ ἀγνὴ δημοτικὴ γλῶσσα :

Φίλτατε κύριε,

«Θαυμάζω κάθε μέρα περισσότερο τὰ ἐξαίσιά σας «Μουσικά Χρονικά», γιὰ τὴν εἰλικρίνεια, τὴν ἀντρεία, τὴ σαφήνεια. τὴν ἐπιστημονικότητα ποῦ- ναι γραμμένα. Σᾶς εὐχομαι καὶ πάλι μεγάλη ἐπι- τυχία.»

Δικός σας
Louis Roussel

ΣΗΜ.—Ἡ διεύθυνσις τῶν Μ.Χ. εὐχαριστεῖ θερ- μῶς τὸν διαπρεπῆ λόγιον ἑλληνιστὴ κ. Louis Roussel, καθηγῆτὴ στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Mont- pellier (Faculté des lettres), γιὰ τὴν τόσῃν ἐκ- τίμησιν καὶ ἀγάπῃ, ποῦ δείχνει οὗτος ὅτι τρέφει γιὰ τὸ ἔργον τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν», γιὰ τὴν ὁποίαν δὲν βροῖσκει λόγια γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὴν με- γάλῃν ἠδὺκιν ἱκανοποίησίν της.

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Γενομένων ἀρχαιοεσιδῶν τῆς Ἐταιρείας τῶν Ἑλ- λήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων, ἐξελέγησαν μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου, ὁ κ. Ν. Λάσκαρης ὡς Πρόεδρος, ὁ κ. Δραγαλέξης ἀντιπρόεδρος, ὁ κ. Δελιακατερίνης γενικός γραμματεὺς, ὁ κ. Παντ. Χορν ταμίας, ὁ κ. Τ. Μωραϊτίνης ἐφορος Βιβλιοθή- κης, ὁ κ. Σακελλαρίδης ἐφορος τῆς Μουσικῆς καὶ οἱ κ. κ. Μλόγρης, Ἀσπρέας καὶ Βελμέξης ὡς μέλη.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΛΑΘΗ

Εἰς τὸ περασμένον φύλλο παρελήφθη ἐκ τυπογρα- φικῆς ἀβλεψίας νὰ τεθῆ ἡ ρυθμικὴ ἀγωγή εἰς τὸ κομμάτι τοῦ κ. Κόντη, ἡ ὁποία εἶναι *largetto es pressivo* ἐπίσης παρελήφθη εἰς ἓνα σημείον νὰ τεθῆ ἓνα κλειδί τοῦ φά τοῦ ὁποίου ἐτέθη ἄλλου εἰς τὸ ἴδιον περίπτου σημείον τῆς φράσεως καὶ ἔτσι εἶναι καταφανὲς τὸ λάθος.

—Μερικὰ τυπογραφικὰ λάθη ἔγειναν καὶ στὰ «Σημειώματα» λ.χ. Εἰς τὸν 3ον στίχον τοῦ α'. ση- μειώματος ἐτέθη, «ὁ ἰδεολόγος ἀγών» ἀντὶ «ὁ ἰδεο- λογικός ἀγών», εἰς τὸν 47 στίχον τοῦ α'. σημειώ- ματος ἐτέθη «καλλιτεχνικὴν ἐπάρκειαν» ἀντὶ «... καλλιτεχνικὴν ἀνεπάρκειαν ὑπὸ τὸ προσωπεῖον τῆς σοβαροφάνειας». Ἐπίσης «αιτιολογούμενες ἐπικρί- σεις» ἀντὶ «αιτιολογημένες ἐπικρίσεις» κ.λ.

Τελειόφοιτος τοῦ πολυτεχνείου ζωγράφος ζητεῖ παραδόσεις κατ' οἶκον. Πληροφορίαι Τσαμαδοῦ 43 Πειραιεύς.

Χαρ. Χαρολάμπους. Δικηγόρος Ποινικολόγος. Γραφεῖα: Ὁδὸς Νοταρὰ 60, ὀπισθεν Δημοτικῶν Θεάτρου, ἐν Πειραιεῖ.

Ἡ Κα Ἀρετὴ Ἀλεξίου, Εὐπλοίας 13 Πειραιεύς, ἔναντι 500 κοινῶν Ἑλληνικῶν γραμματοσῆμων δίδει 250 διάφορα ξένα. Ἀποστολαὶ διὰ συστημέ- νων ἐπιστολῶν.

ΠΕΝΝΙΕΣ

Μὲ ὅλους ἰδιαίτερη εὐχαρίστησιν τὰ «Μουσικά Χρονικά» ἀναγγέλλουν στοὺς ἀναγνώστας τοὺς ὅτι κατώρθωσαν νὰ ἐξασφαλίσουν ἀπὸ τῶρα καὶ στὸ ἔξης τὴν τακτικὴν συνεργασίαν τοῦ κ. Ἐλισαίου Γιανίδη (Σταματιάδῃ), ὁ ὁποῖος γιὰ τὶς διαφωτι- στικὰς μελέτες του, ἐπιστημονικὰς, γλωσσολογικὰς, μουσικὰς, ποῦ ἐδημοσίευσεν ὡς τώρα, εἰμπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σ' ἓνα ἐπιστημηγικο-καλλιτεχνικὸν ἔδα- φος, ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ φωτεινότερα νεοελληνικὰ πνεύ- ματα, ποῦ ἔχομε. Ὁ κ. Γιανίδης, ὡς ἀπαρχὴ τῆς συνεργασίας του, μᾶς ἔστειλε τὸ ὑπὸ τὸν τίτλον «Ὁ δεύτερος ἦχος χάνεται» ἀρθρον του, ποῦ δη- μοσιεύεται σ' ἄλλην σελίδα.

—Ἀπεχώρησαν ἀπὸ τὸ «Ἐθνικὸν Ὠδεῖον» αἱ γνωσταὶ καλλιτέχνιδες τοῦ τραγουδιοῦ Καὶ Κοκκι- νάκη-Κρασονόβα καὶ Ἀποστολίδη.

—Ἐπίσης ἀπεσχίσθη ἀπὸ τὸ ἴδρυμα τῆς ὁδοῦ Ἡρακλείου τὸ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τῆς Κας Εὐρυ- δίκης Χατζοπούλου συγκρότημα, τὸ ὁποῖον ἐλεί- τούργησε κατ' ἀρχὰς ὑπὸ τὸν τίτλον «Νέον Ὠδεῖ- ον» μὲ τριακοσίους περίπου μαθητάς.

—Τὸ συγκρότημα αὐτὸ διακόψαν τὸν μὲ τὸ «Ἐθνικὸν Ὠδεῖον» συνεταιρισμὸν του, λειτουργεῖ ἀπὸ τῆς περιόδου αὐτῆς ἀνεξάρτητον μὲ τοὺς πα- λαιοὺς καὶ νέους μαθητάς του εἰς τὸ ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Παρθενῶνος (συναικία Μακρυγιάννη) οἶκημα.

—Τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν ἔκαμε προκλήρυσεν ἐγγρα- φῆς συνδρομητῶν γιὰ 8 μεγάλας συμφωνικὰς συναυλί- ας οἱ ὁποῖες, ὅπως καὶ αἱ λαϊκαί, θὰ δίδονται στὸ «Ἀττικὸ» π.μ. κατὰ Κυριακὴν.

Στὶς συναυλίαις αὐταῖς θὰ συμπράξουν ὡς σολιστ πλὴν τῶν ἰδικῶν μος διακεκριμένων καλλιτεχνῶν καὶ διύσημοι εὐρωπαϊοὶ καλλιτέχνηαι ὅπως, ὁ Γκον- τόφσκη, Ρόζενταλ, Ἰτουρμπι, Χούμπερμαν κ.λ.

—Διωρίσθησαν εἰς τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν ὡς κα- θηγῆται α'. τάξεως οἱ διακεκριμένοι καλλιτέχνηαι: Ν. Παπαγεωργίου (φλάουτο), Φ. Βολωνίνης (βιολί), Ἀχ. Παπαδημητρίου (τσέλλο), Α. Σκόκος (πίανο) Ἰ. Τζουμάνης (κοντραπαπᾶσο) καὶ μερικοὶ διδασκαλοὶ. Ἐξ αὐτῶν ὁ κ. Παπαγεωργίου θὰ ἐξακολουθήσῃ, νὰ διδάσκῃ καὶ στὸ Μουσικὸν Λύκειον.

—Διωρίσθη καθηγῆτρια τῆς ὠδικῆς εἰς τὸ Ὠ- δεῖον τῶν Ἀθηνῶν ἡ κυρία Κοκκινάκη-Κρασονόβα. Φανὴ δρασερὴ καὶ συμπαιθεὺς ποιοῦ καὶ ἀξιόλογο καλλιτεχνικὸν tempérament, ἰδοὺ τὰ ἐπιλέπτα χαρ- ακτηριστικὰ τῆς νεᾶς καθηγητρίας, τὴν ὁποίαν ἐλ- πιζομεν γρήγορα νὰ ἀκούσωμε καὶ νὰ χειροκροτή- σωμε στὶς συναυλίαις τοῦ Ὠδεῖου, στὶς ὁποῖες εἶνε ἀνεξήγητο πῶς παραμελεῖται ὡς τώρα τόσο πολὺ τὸ τραγοῦδι.

—Ἐντὸς τοῦ μηνὸς Ἰανουαρίου θὰ δοθῆ ἡ πρώτη μουσικοφιλολογικὴ διάλεξις τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» μὲ ὀμιλητάς τοὺς κ. κ. Λαμπελέτ καὶ Ἐλισαίον Γιανίδη.

—Τὰς συναυλίαις καὶ εορτάς τὰς δοθεῖσας εἰς μνήμην τοῦ Σοῦμπερτ, θὰ τὰς σχολιάσωμεν εἰς τὸ προσεχὲς τεῦχος.

—Τὸ ἐρχόμενον τεῦχος θὰ ἐκδοθῆ ἐπίσης δι- πλοῦν (Δεκέμβριος—Ἰανουάριος) καὶ θὰ κυκλοφο- ρήσῃ κατὰ τὸ πρῶτον δεκαήμερον τοῦ Ἰανουαρίου μὲ πλῆρη μουσικὴν καὶ θεατρικὴν ἐπισκόπησιν καὶ ἄλλην ἐκλεκτὴν ὕλην.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Αναγράφεται κάθε βιβλίο, περιοδικό, ή μουσική έκδοσις, που στέλλεται στην διεύθυνσιν του περιοδικού «Μουσικά Χρονικά» Γραμματοθυρίδα 230 Ἀθήνας.)

ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ - ΒΙΒΛΙΑ

Ἐπιμετρητής μας κ. Σταῦρος Προκοπίου ἐξέδωσε στὸ Παρίσι τρία τραγούδια:

«Le Chant de l' Argalio» ἐπὶ στίχων τοῦ ποιητοῦ Μαλακάση.

«Une Nuit» μελωδία διὰ βαρύτονον ἢ μπάσσον καντάντε.

Καὶ «Melodie» ἐπάνω σὲ θέματα λαϊκὰ Ἑλληνικά. Οἱ στίχοι καὶ τῶν τριῶν τραγουδιῶν εἶνε μεταφρασμένοι καὶ Γαλλικά.

Ν. Πετιμεζᾶ-Λαύρα : «Σιγαλές φωνές» (ποιήματα). Ἐκδόσις Α. Ι. Ράλλη.

Κοκκινάκη : «Ἡ τελευταία συμφωνία» (ποιήματα).

Παναγ. Μαυρέα : «Ἐλεγιοι» (ποιήματα σειρὰ Γ'.)

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

«Ἴονιος Ἀνθολογία» Μην. περιοδικό. Τευχ. Ἰουλίου—Αὐγούστου—Σεπτεμβρίου (ἀρ. 16—17—18). Διευθ. κ. Μαριέττας Μινώτου—Ζάκυνθο. Στὰ τεύχη αὐτὰ τοῦ λαμπροῦ περιοδικοῦ δημοσιεύονται ποιήματα τῶν κ. κ. F. Plessis, Σ. Μενάρδου, Πετιμεζᾶ—Λαύρα κ. ἄ. ἐπίσης ἡ συνέχεια τῆς μελέτης τοῦ κ. Βουτιεριδῆ: «Ἡ γλῶσσα τοῦ Κάλβου», ἀπόσπασμα μελέτης τῆς κ. Μαρ. Μινώτου γιὰ τὸν Πετράρχη, διηγήματα τῶν κ. κ. Κουβαρᾶ καὶ Σημηθιώτη, μεταφράσεις Μυρτιώτισσας, Ρίτας Μπούμη Ὁ. Βρῆκου, Σ. Βλαντῆ, σημειώματα τοῦ κ. Δρ. Καστανάκη κ. λ.

«Σύγχρονη σκέψη» Λογοτεχν. καὶ Καλλιτεχν. ἐπιθεώρησις. Τευχ. Ἰουλίου—Ὀκτωβρίου (ἀρ. 4—5) Διευθ. Γιαν. Βουβάκη—Μ. Βισάνθη. Στὸ πολυτελέστατο αὐτὸ περιοδικὸ ποῦ ἐκδίδεται στὸ Σικάγο συνεργάζονται μετὰ ποιήματα τοὺς οἱ κ. κ. Σικελιανὸς Καθάφης, Οὐράνης, Φ. Μιχαλόπουλος, Μ. Παπανικολάου, Π. Ταγκόπουλος κ. ἄ. μετὰ διηγήματα οἱ κ. κ. Παν. Χαλκούσης, Ἀντ. Γιαλούρης, Ἀδ. Παπαδήμας, Μ. Βισάνθη κ.λ. Ἐπίσης δημοσιεύονται δύο θαυμάσιες ἐπινοήσεις τοῦ νέου ζωγράφου κ. Ι. Βάσσου ἀπὸ τὴν «Σαλώμη» του καθὼς καὶ σκίτσα τῶν κ. κ. Α. Κόβα, Πρωτοπάτη, Ἀντωνιάδῃ, Δημητριάδῃ, Καστανάκη κ. λ.

«Libre» Γαλλόφωνον περιοδικόν, τὸ ὅποιον διεύθυνε ὁ ἑλληνιστὴς καθηγητὴς κ. Louis Rousset στὸ Montpellier τῆς Γαλλίας.

«Le Journal des Hellènes» Γαλλόφωνος ἐφημερίς ἐκδιδομένη στὸ Παρίσι ὑπὸ τὴν διεύθ. τοῦ κ. Pyrrhus. Δημοσιεύονται ἀρθρα πολιτικά, οἰκονομολογικά καὶ φιλολογικά.

«Παρθενῶν» Μην. ἐγκυκλ. περιοδικόν. Τευχ. Ὀκτωβρίου (ἀρ. 7) Διευθ. Ἀγῆς. Ράλλη. Εἰς τὸ τεῦχος αὐτὸ συνεργάζονται οἱ κ. κ. Κ. Παλαμᾶς, Παῦλος Νιρβάνας, Μ. Μαλακάσης, Γ. Παταμιχαῆλ, Δ. Καλλιμάχος, Γ. Σπαταλᾶς, Α. Ράλλης κ.λ. «Λεσβιακὰ φύλλα» Τευχ. Σεπτεμβρίου (ἀρ. 3). Ἐπιμελητὴς ὁ κ. Σ. Γ. Παρασκευαΐδης. Μυτιλήνη. Συνεργ.: Μαρίας Κλωνάρη, Ἰσραΐτι, Σ. Ἐλευ-

θεριάδῃ κ.λ. ἐπίσης σκίτσα Πρωτοπάτη καὶ Μ. Παρασκευαΐδῃ.

«Ἀλεξανδρινὴ τέχνη» Μην. λογοτεχν. καὶ καλλιτεχν. περιοδικό. Τεύχος Ὀκτωβρίου (ἀρ. 11). Διευθ. Ρίτας Σεγκοπούλου. Συνεργ.: κ. κ. Μαλακάση, Παπατσώνη, Λαπαθιώτη, Βουτυρᾶ, Μάριου Βαϊάνου, Ἀθηνᾶς Ταρσοῦλη κ.λ.

«Ἑλληνικὰ Γράμματα» Ἐλάβαμε τὸ τεῦχος 15ης Ὀκτωβρ. (ἀρ. 33) περιοδικό, τὸ ὅποιον διεύθυνον οἱ κ. κ. Μπασιτιάς—Μαλατάκης, μετὰ συνεργασίαν τῶν κ. κ. Α. Κουκούλα, Κλ. Κλώνη, Γ. Φτιάρα, Α. Παπαδήμα, Β. Ρότα, Π. Γλυκοφρύδῃ, Σ. Παπαδάκῃ κ.λ. Τὸ ἐξώφυλλον καθὼς καὶ τὰ σκίτσα, ποῦ διακοσμῶν δύο διηγήματα καὶ κατὰ ἐντυπώσεις ἀπ' τὴ Μύκονο εἶνε ἔργα τοῦ νεαροῦ καλλιτέχου κ. Κλ. Κλώνη.

Ἐπίσης ἐλάβαμε καὶ τὰ τεύχη 1ης καὶ 15ης Νοεμβρίου (ἀρ. 34-35) καὶ ξεχωρίζουμε τὴν συνεργασίαν τῶν κ. κ. Α. Τραυλαντάνη, Θ. Παπακωνσταντίνου, Παπαδήμα, Πάνου Ταγκοπούλου, Τ. Μπαρᾶ, Αἰμ. Βεᾶκη κ.λ.

«Ἱατρικὰ Χρονικά» Μην. Περιοδικόν. Ἐλάβαμε τὰ τεύχη Ὀκτωβρίου καὶ Νοεμβρίου (ἀρ. 4 καὶ 5). Δημοσιεύονται ἀρθρα καὶ μελέται τῶν κ. κ. Κ. Μελισσηνοῦ, Π. Παπαμάρκου. Βαλερ. Μαρσέλου, Α. Μαύρου, Β. Γκίτζη, Γ. Οἰκονομίδου, Β. Βασιλοπούλου κ. λ.

«Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις» Μην. φιλ. περιοδικόν. Τευχ. Ὀκτωβρίου (ἀρ. 252) Διευθ. Εὐγενίας Ζωγράφου. Συνεργ. Ν. Λάσκαρη, Μανώλη Κανελλῆ, Ἀργυροπούλου κ. λ.

«Παιδικὴ Χαρὰ» Παιδικὸν εἰκοστ. περιοδικόν. Τευχ. Ὀκτωβρίου (ἀρ. 1—2—3) Α. Ι. Ράλλη. Συνεργ.: Ἄδαμ. Παπαδήμα κ. ἄ.

«Φιλοτέλεια» Εἰδικὸν μηνιαῖον γραμματοσημολογικὸν περιοδικόν. Ἐπίσημον ὄργανον τῆς «Ἑλληνικῆς φιλοτελικῆς Ἑταιρείας».

«Ἀπόλλων» Ἐφημερίς Θεατρικῆ, Φιλολογικῆ, καὶ Κοινωνικῆ. Διευθ. Α. Βερροϊόπουλος.

«Ἀγροτικὴ Ζωὴ» Μην. περιοδικόν. Τευχ. Ἰουλίου (ἀρ. 18). Διεύθυνσις : Ἐλ. Πολιτάκη. Συνεργασία κ. κ. Κ. Φαλταίτης, Φιλοπόπουλου, Ν. Λύχνου, Ν. Ἀναγνωστοπούλου, Ν. Δασκαλάκη κ.λ.

«Κινηματογραφικὸς Ἀστὴρ». Ἑβδομαδιαία κινηματογραφικὴ ἐπιθεώρησις. Τευχ. ὑπ' ἀρ. 22 καὶ 23. Διεύθυνσις : Ἦρακλ. Οἰκονόμου. Κριτικὴ ἐπισκόπησις ἐπὶ τῶν διαφόρων φιλμ, παγκόσμια κινηματογραφικὰ νέα κ.λ.

«Μόδα καὶ τέχνη». Μην. περιοδικόν. Εἰς τὸ φιλολογικὸν παρᾶρθημα τοῦ τεύχους Ὀκτωβρίου (46) δημοσιεύονται ἐκλεκτὰ ποιήματα καὶ διηγήματα τῶν κ. κ. Κ. Βελμάρα, Δ. Κοκκίνου, Α. Κουκούλα, Θ. Κυριαζῆ, Σπ. Παναγιωτοπούλου, Ν. Λαπαθιώτη καὶ ἕνας ἕνμος στὰς Ἀθήνας, μετὰ μουσικὴν Δ. Ροδίου, δι' ἀνδρικήν χορωδίαν.

Εἰς τὸ τεῦχ. Νοεμβρίου (47) ποιήματα καὶ διηγήματα τῶν κ. κ. Γ. Σταυροπούλου, Γιαν. Περιγιαλίτη, Ν. Σαράβα κ.λ.

«Οἰκογενειακὸς Ἀστὴρ». Μην. περιοδικόν τῆς μόδας καὶ τῶν ἐγχοηρίων. Τευχ. Νοεμβρίου (ἀρ. 11). Διευθ. Π. Κομψιότη.

«Νοστικὴ Ἑλλάς» Μην. περιοδικόν. Ἐκδίδεται ὑπὸ τοῦ Γεν. ἐπιτελείου Πολ. Ναυτικοῦ. Διευθ. συντάξ. Θ. Ποταμιάνου. Συνεργ. Πετιμεζᾶ—Λαύρα, Κ. Φαλταίτης, Θ. Ποταμιάνου κ.λ.

ΑΠΟΘΗΚΗ ΧΑΡΤΟΥ

Κ. Α. ΜΙΜΗΚΟΠΟΥΛΟΥ & ΣΙΑΣ

== ΟΔΟΣ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ 8 ==

ΑΘΗΝΑΙ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ ΝΕΟΝ 7-59

ΧΑΡΤΟΝΙΑ ΠΑΝΤΟΣ ΕΙΔΟΥΣ

ΧΑΡΤΙΑ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑ, ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΚΑ, ΠΕΡΙΤΥΛΙΞΕΩΣ

ΕΙΣ ΟΛΑ ΤΑ ΣΧΗΜΑΤΑ, ΒΑΡΗ, ΛΕΥΚΑ ΚΑΙ ΧΡΩΜΑΤΙΣΤΑ

“ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,,

Τὰ τεύχη τῆς Α'. εξαμηνίας με
ιδιαιτέρον εξώφυλλον δρ. 35.

ΠΛΗΡΕΣ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΡΙΟΝ

ΚΛΕΙΔΟΚΥΜΒΑΛΟΥ

ΚΑΙ

ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ

ΑΓΓΛΙΚΑ - ΓΑΛΛΙΚΑ

Ὅδος Μασσαλίας 1

ΑΘΗΝΑΙ

ΠΡΟΣΕΧΩΣ ΚΥΛΛΟΦΟΡΟΥΝ

“ΟΙ ΝΕΟΙ ΚΑΙΡΟΙ,,

Πολιτικό, Κοινωνικό και Φιλολογικό φύλλο.

Διευθυντής: ΝΙΚΟΣ Ι. ΜΑΡΑΚΗΣ

Ταχτικοί συντάχτες οί ἐκλεκτότεροι τῶν Ἑλ-
λήνων και ξένων διανοουμένων.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΪΤΙΑΝΟΣ

ΙΑΤΡΟΣ ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ

Ὅδος Φρεαττύδος 33

== ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ ==

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—Κρυοθεραπεία Ἡλεκτρολύσεις κλπ.

ΛΟΥΚΑΣ Π. ΣΑΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ - ΟΔΟΝΤΙΑΤΡΟΣ

Διπλωματοῦχος Ἐθν. Πανεπιστημίου

Σαχτούρη 9—Παρὰ τὸν Ἄγ. Νικόλαον

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

Ἵσθαι ἐπισκέψεως

9—12 π. μ. 3—6 μ. μ.

ΠΟΥΡΗΣ



ΚΟΝΙΑΚ
ΟΥΖΟ
ΗΔΥΠΟΤΑ

Οἶκος ἰδρυθεὶς τῷ 1868
ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

ΔΗΜ. Γ. ΖΑΡΑΦΩΝΙΤΗΣ

ΙΑΤΡΟΣ

ΔΕΡΜΑΤΙΚΩΝ ΝΟΣΗΜΑΤΩΝ

Τ. βοηθὸς εἰς τὰς δερματολογικὰς κλινικὰς
τῶν πανεπιστημίων Βιέννης καὶ Λειψίας

Σατωβριάνδου 52α

ΑΘΗΝΑΙ

Καθ' ἐκάστην 9—1 καὶ 3—8

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Χορδιστὴς καὶ ἐπιδιορθωτὴς Πιάνων καὶ Πιανόλων. Χορδιστὴς τῶν Πιάνων τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς (Πειραιικοῦ Συνδέσμου) τῆς Χορφιδίας Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὁδείου.

Πληροφορία: Στοὰ Ἀρσαζείου 1. Μουσικὸς Οἶκος Κωνσταντινίδου. Μουσ. Οἶκος Ζ. Μακρῆ.

ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΘΗΝΩΝ

— 1920 —

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

Τὰ μαθήματα ἤρχισαν ἀπὸ 1ης Ὀκτωβρίου

Ἐγγραφή ἐφ' ἅπαξ δραχμὰς 50

Δίδακτρα μηνιαίως δραχμὰς 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

Ύποκαταστήματα και Πρακτορεία: 83 καθ' ὅλην τὴν Ἑλλάδα.
Ἀνταποκριταί: εἰς ὅλας τὰς χώρας τοῦ κόσμου
Ἔργασια τραπεζιτικῆ καὶ πάσης φύσεως

Ἡ Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος δέχεται ἐντόκους καταθέσεις εἰς Δραχμὰς καὶ εἰς ξένα νομίσματα (συνάλλαγμα), ἀποδοτέας εἰς πρώτην ζήτησιν, ἢ μεθ' ὀρισμένην προθεσίαν, ἢ διαρκεῖς. Αἱ καταθέσεις εἰς ξένα νομίσματα ἀποδίδονται εἰς τὸ ἴδιον νόμισμα εἰς τὸ ὁποῖον ἐγένεν ἡ κατάθεσις. Οἱ τόκοι καταθέσεων εἶνε ἐλεύθεροι φόρου. Τὸ χαρτόσημον ἐκδόσεως τῶν ὁμολογίων εἰς βάρος 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 μετ' ὀρισμοῦ 15 ἡμερῶν :

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

Καταθέσεις ἐπὶ προθεσίᾳ

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 :	(μέχρι δρ. 50.000)	4 1/2 %	ἐτησίως
β') Εἰς συνάλλαγμα :			
Ἐπὶ Νέας Ὑόρκης (Δολλάρια)	(μέχρι Δολ. 1.000)	4 %	ἐτησίως
Ἐπὶ Λονδίνου (Λίρας Ἀγγλίας)	(μέχρι Λιρ. 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