

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 2 (38)

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ

1932

ΔΗΜΩΔΗ ΑΙΣΜΑΤΑ ΗΠΕΙΡΟΥ

Ἡ Ἡπειρος εἶναι τὸ κέντρον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου πολὺ πρὸ τοῦ 1821 διέγραψαν ἀπὸ τὰς γραμμάς αὐτῶν αἱ ἔθνικαί ἡμῶν παραδόσεις. Πᾶν ὅ,τι προέρχεται ἐκ τῆς Ἡπείρου εἰς λεβεντιάν, εἰς παληκαριάν, εἰς τραγοῦδι, εἰς μοιρολόγι, εἰς παραμῦθι κλπ., εἶναι καὶ εἰς ἀδάμας ἀφθαστος εἰς διαφάνειαν καὶ εἰς ἀγνότητα. Ἀπὸ τῆς μεμακουσμένης ἐκείνης ἐποχῆς, καθ' ἣν οἱ ἱερεῖς τοῦ Διὸς ἐχρησιμοδότην ὑπὸ τὰς δρῦς τῆς Δοδώνης, μέχρι τῆς στιγμῆς, καθ' ἣν αἱ ἠρωίδες τοῦ Ζαλόγγου κρημνίζονται ἐχόρευον τὸν ἐναέριον ἐκεῖνον χορὸν τῶν φασμάτων, ἡ Ἡπειρος διεφύλαξε τὴν ἑλληνικότητα αὐτῆς ἀγνήν καὶ παρθένον. Τὰ ἠπειρωτικά τραγοῦδια της, ἐν σύνδυασμῷ πρὸς τὴν μουσικὴν αὐτῶν, ἦτις διὰ τοῦ πολυτίμου ὕλικου της ἔχει ὑφάνει τὸ λεπτὸν νῆμα τῆς ποιήσεώς των, εἶναι θησαυρὸς ἀνυπολογίστου σημασίας καὶ ἀξίας. Ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ, **ὅταν γεννηθῇ** ὁ δημιουργὸς τῆς πλήρους αὐτῆς ἀναπλάσεως, οὐδεμία ἀμφιβολία χωρεῖ, ὅτι θὰ παραπέμψῃ τοῦτον σὺν ἄλλοις καὶ εἰς τὸ Ἡπειρωτικὸν ἄσμα, ὅπως δυνηθῇ νὰ συνθέσῃ, καθ' ὅλους τοὺς ἑλληνικοὺς νόμους, τοὺς κανόνας καὶ τοὺς τύπους, ὅ,τι προώρισται νὰ εἰσαγάγῃ αὐτὴν εἰς τὴν διεθνῆ μουσικὴν σύνθεσιν. Διότι, ἂν ὁ ἑλληνικὸς λαὸς σήμερον μένῃ τελείως ψυχρὸς καὶ ἀδιάφορος πρὸς τὰς συνθέσεις τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν, τὰς γραφομένας ἐπὶ τῇ βάσει τῶν αἰσθητικῶν καὶ ἁρμονικῶν κανόνων μόνῃς τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς τεχνοτροπίας, τοῦτο δὲν προέρχεται ἐκ τοῦ ὅτι εἶναι—ὡς λεγουσιν οὗτοι—ἀδιαπαιδαγώγητος δῆθεν μουσικῶς, ἀλλ' ἐκ τοῦ ὅτι οἱ κατὰ πάντα τᾶλλα ἄξιοι πάσης τιμῆς συνθέται μας δὲν ἔλαβον ὑπ' ὄψιν αὐτῶν, ὅτι τὸ κοντραποῦντο εἶναι ψυχρὸν μαθηματικὸν πρόβλημα, οὐχὶ δὲ ἀνάγκη ἐξυπηρετοῦσα μίαν ὄντως μουσικὴν ψυχὴν, ὡς ἡ τοῦ Ἑλλήνου.

*
**

Ἐκ τῶν ἀπειρῶν τῆς Ἡπείρου δημοδῶν ἁσμάτων, δημοσιεύω σήμερον δύο τῆς περιφερείας Ζαγορίου. Ἐπειδὴ δὲ καὶ πάλιν θ' ἀσχοληθῶ

βραδύτερον μὲ τὰ τοῦ Ζαγορίου ἄσματα, πολλὰ τῶν ὁποίων ἔγραψα καθ' ὑπαγόρευσιν τοῦ ἀξιολύμου φίλου μου κ. **I. Κ. Δακοπούλου**, ἐνὸς τῶν τελευταίων εὐπατριδῶν τοῦ Ζαγορίου, γόνου δὲ τοῦ περιβλέπτου Λιασκοβετσίου, κρίνω καλὸν νὰ γράψω τινα περὶ τῆς ἱστορίας αὐτοῦ.

Τὸ τμήμα Ζαγορίου περιλαμβάνον 44 χωρία, εἶναι δασῶδες, ἀνθοστόλιστον καὶ γραφικώτατον. Μέχρι πρὸ πεντηκονταετίας ἦτο ἐν εἶδος μικρᾶς δημοκρατίας, ἀπολαμβάνον ἰδιαιτέρων προνομίων. Διοικοῦσα ἀρχὴ αὐτοῦ ἦτο τὸ Συμβούλιον τῶν Γερόντων, τὸ ὁποῖον ἐκ πέντε προϋχόντων ἐν Ἰωαννίνοις διαμενόντων ἀποτελούμενον, συνεννοεῖτο ἀπ' εὐθείας μετὰ τῆς ἀνωτάτης ἐν Κοινῷ πόλει Ἀρχῆς ἐπὶ ὅλων ἐν γένει τῶν ζητημάτων τοῦ τόπου. Ὁ πλοῦτος τῶν ἐκκλησιῶν τοῦ Ζαγορίου, ἡ τελειότης τῶν Σχολείων του, ἡ κοινοτικὴ ὁργάνωσις του, τὰ ἦθη καὶ ἔθιμά του κ.λ.π., εἶχόν τι τὸ μεγαλειώδες. Διὰ τὴν ἀσφάλειάν του διετήρει φρουρὰν ἐξ 99 Σουλιωτῶν μὲ τὸν ὄνομαστὸν Καπετὰν Μῆτσον ἐπὶ κεφαλῆς, ἐνδεδυμένων πάντων φουστανέλλαν μετ' ἀπαστραπτόντων ἀργυροποικίλων ἀομάτων. Ἀφαιρεθέντων βραδύτερον τῶν προνομίων του, ἐγκατεστάθη τοῦρκος μουδῖρης μετὰ συντάγματος στρατοῦ. Ἄλλοτε ἠρίθμει περὶ τοὺς 50.000 κατοίκων, σήμερον δὲ μόλις 15.000.

*
* *

Τὰ ἄσματα τοῦ Ζαγορίου εἶναι *ἠρωϊκὰ* καὶ *κλέφτικα*, *χορευτικὰ*, τῆς *ξενιτεῖᾶς*, τοῦ *γάμου* καὶ *μοιρολόγια*. Χοροὶ ἐπικρατοῦσι δύο κυρίως, ὁ *Πηδηκτός*, ὅστις ἐπιχωρίως καλεῖται *Ἀρβαντικὸς* καὶ ὁ *Συρτός*. Τούτων ὅμως ὑπάρχουσι πολλὰ εἶδη, ὅπως ὁ *ἐγχώριος Ζαγορίσιος*, ὁ τῆς *Βλάχας*, ὁ τῆς *Παπαδιᾶς*, ἡ *Γράβα* (*) καὶ ἄλλοι, χορευόμενοι ὑπ' ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, τῇ συνοδείᾳ ἄσματος καὶ ὁργάνων ἢ καὶ μόνων ὁργάνων.

Ἀ Σ Μ Α Π Ρ Ω Τ Ο Ν

Ἡρωϊκόν.

Ἐλεύθερον ρυθμοῦ
(Ad Libitum)

Τῶν Κοντογιανναίων.

Κοι-μᾶ-τ' ἄ-στρὶ κοι-μᾶ - τ' αὐ-γῆ μω - ρὲ κοι-μᾶ - ται

(*) *Γράβα*, ἴσως ἐκ τοῦ : *Γράβος*, ὅπερ εἶναι εἶδος καλλικόρμου δένδρου. Χορὸς δηλ. τὸν ὁποῖον χορεύουσιν οἱ λεβέντες ὡς καλλίκορμοι Γράβοι.

νηὸ φεγγάρι κοιμᾶται ἡ
κα - ἡ κα - πε - τάνισ - σα.

Ἐπὶ δὲ

Ἐ - σύσαι μοῦ καὶ μέ - νη ποῦ δὲν παν - τρεύε -
σαι καὶ μετὸ νοῦ σου λέ - εις κα - λό - γησα
γέ - νε - σαι

Κοιμᾶτ' ἄστροι, κοιμᾶτ' αὐγή, κοιμᾶται νηὸ φεγγάρι,
κοιμᾶτ' ἡ καπετάνισσα, νύφη τοῦ Κοντογιάννη,
μέσ' τὰ χρυσᾶ παπλώματα, στοὺς ἀργυροὺς σιλτέδες.
Πᾶσα κι' ἐγὼ καὶ ζύγωσα ψηλὰ στὰ στρώματά της,
νὰ τὴν ξυπνήσω σκιάζομαι, νὰ τῆς τὸ εἰπῶ φοβοῦμαι,
νὰ τὴν χρωτίσω μὲ νερό, σκιάζομαι μὴν κρωτίση.
Θὰ πάρω δίπλα τὰ βουνά, δίπλα τὰ κορφοβούνια,
νὰ μάσω μελισσοβότανο, τοῦ Μάη τὰ λουλούδια,
γιὰ νὰ τὰ ρίξω στὸν ὀντᾶ καὶ στοὺς χρυσοὺς σιλτέδες,
μὴν τὴ χτυπήσ' ἡ μυρωδιὰ καὶ λάχη καὶ ξυπνήση.
Εὐπνα μοῦ καπετάνισσα καὶ μὴ βαρεῖά κοιμᾶσαι,
τὸν καπετάνο σκότωσαν καὶ τὸν ἀντράδελφό σου
τρία ντουφέκια τῶριξαν τὰ τρία ἀράδα ἀράδα,
τῶνα τὸν πέρνει ξώδεσμα καὶ τ' ἄλλο στὸ κεφάλι,
τὸ τρίτο τὸ φαρμακερὸ μέσ' τὴν καρδιὰ τὸν παίρνει.
Σὰν τὸ δοντοὶ τροντίστηκε, σὰν κυπαρίσσι πέφτει,
ὡσὰν ἡλιοῦ βασίλεμμα μισόσβυν' ἡ ματιὰ του.
Κ' ἐκεῖ ποῦ ψυχομάχαγε μισάνοιξε τὸ μάτι,
στὸν ψυχογιό του ἔγνεψε, τὸ πρῶτο παληγάρι,
γιὰ νὰ τοῦ πάρη τ' ἄρματα τὸ δαμασκὸ σπαθί του,
μὴ λάχη καὶ μαγαρισθοῦν σ' Ἀγαρηνῶν τὰ χέρια.

Τὸ ἄσμα τοῦτο ἄδεται κατὰ τὰ ἐπιδόρπια πρὸς παραδειγματισμὸν

τῆς νεολαίας. Παραλλαγή τοῦ κειμένου αὐτοῦ εὑρηται ἐν τῇ Συλλογῇ δημοτικῶν ᾠσμάτων τῆς Ἡπείρου τοῦ Γ. Χ. Χασιώτου (1886, Σελ. 120).

ἌΣΜΑ ΔΕΥΤΕΡΟΝ
 Ὁ Θρήνος τῆς Μαργιόλας.

Ἐλεύθερον ρυθμῶ

Μοιρολόγι.



Σή - κω Μαο - γιό - λα μου ἀ - πό τῆ
 μάυ - ρη γῆς Ση - ῆς
 κι' ἀ - πό τὸ μαῦρο χῶμα χῶ - μα Μαο - γιό - λα
 μου λὲ λὲ λὲ ὦ! πό! πό! πό!

- Σήκω, Μαργιόλα μου ἀπὸ τῆ μάυρη γῆς
 κι' ἀπὸ τὸ μαῦρο χῶμα, Μαργιόλα μου,
 κι' ἀπὸ τὸ μαῦρο χῶμα, ψυχούλα μου.
- Σήκω νὰ ἰδῆς τὸ ψίκι ὀπώρχειται,
 ἔρχονται νὰ σὲ πάρουν, Μαργιόλα μου,
 ἔρχονται, νὰ σὲ πάρουν, ψυχούλα μου.
- Ρίξε τὸ χῶμα ἀπὸ μεριά
 τὴν πλάκα ἀπὸ πάνω σ', Μαργιόλα μου,
 τὴν πλάκα ἀπὸ πάνω σ' ὀψυχούλα μου

Ψίκι=ἡ ἀκολουθία τοῦ γαμβροῦ, ἐκ τοῦ ὀψίκιον.

Τὸ μοιρολόγι τοῦτο εἶναι τῆς Τσαμουραῖς, ἄδεται δὲ ἐν Ζαγορίῳ ὑπὸ τῶν ἐπηλύδων Τσαμηδῶν, ἐνομημένων εἰς τετραδάς ἢ πεντάδας. Εἶναι θρήνος εἰς μίαν νέαν Μαργιόλαν (=Μαρίαν), ἀποθανούσαν τὴν ἡμέραν τῶν γάμων τῆς, ποῖν ἢ σεφθῆ καὶ τὴν ὁποίαν μοιρολογεῖ ὁ μνηστήρ τῆς. Τὸ μοιρολόγι τοῦτο εἶναι θαῦμα θρήνου μουσικοῦ, ἀποτελοῦν ὀλόκληρον θρηνώδη συμφωνίαν. Τὰ ἐν αὐτῷ παρενειρόμενα λέ, λέ, λέ καὶ πό, πό, πό, οὐδόλως ἀμφιβάλω ὅτι εἶναι τὰ σχετλιαστικά ἐλελεῦ καὶ πόποι, συγκεκριμένα.

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ



ΑΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΕΝΟΣ ΨΥΧΟΠΑΘΟΥΣ

Πληροφορηθέντες ὅτι, εἰς ἓν τῶν Ψυχιατρείων παρὰ τὰς Ἀθήνας, νοσηλεύεται εἰς μουσικὸς ἐκ Καστορίας, **Γεώργιος Πέτσος** ὀνόματι, ἡλικίας 30 ἐτῶν, ἀπέφασίσαμεν νὰ μεταβῶμεν πρὸς συνάντησίν του, ἐφ' ὅσον, ἀσφαλῶς, ἡ ἐξέτασις καὶ ἡ μελέτη ψυχοπαθῶν καλλιτεχνῶν, εἶναι μία ἀπὸ τὰς πλέον ἐνδιαφεροῦσας, τόσον ἀπὸ ἀπόψεως καθαρῶς καλλιτεχνικῆς, ὅσον καὶ — τὸ κυριώτερον — ἀπὸ μουσικῆς κοινωνιολογικῆς. Οἱ ἀσθενεῖς καὶ ἰδίως οἱ ψυχοπαθεῖς, μὴ ἔχοντες παντελεῖ συναισθησίν τοῦ ὑπ' αὐτῶν ἐκτελουμένου ἐκάστοτε «προγράμματος» ἢ πράξεως, παρουσιάζουν εἰς τὸν ἐξεταστήν, τὴν πραγματικὴν αὐτῶν κατάστασιν, γυμνὴν ἄνευ ἐνδοιασμῶν. Ἀλλὰ — καὶ εἶναι ἀναγκαῖον νὰ σημειωθῇ — τότε μόνον, ὅταν ὁ ἐξεταστής κατορθώσῃ ν' ἀποκτήσῃ τὴν εὐνοίαν τοῦ ψυχοπαθοῦς, καθὼς — ἢμπορεῖ νὰ γραφῇ μετὰ βεβαιότητος — κατώρθωσε νὰ τὸ ἐπιτύχῃ ὁ ὑποφαινόμενος.

Κατὰ τὴν δίωρον καὶ πλέον ἐξέτασιν τοῦ ὡς ἄνω ψυχοπαθοῦς Γεωργίου Πέτσου, διεπιστώσαμεν πρῶτον ὅτι, πολλαὶ ἀπὸ τὰς μουσικὰς συνθετικὰς ἱκανότητας τοῦ ὑποκειμένου, δύνανται νὰ παραλληλισθοῦν πρὸς πανομοιότυπους παίδων ἢ καὶ μερικῶν Ἀνατολικῶν λαῶν. Βον Ἡ ἐξέτασις τῶν «ἔργων» τοῦ ψυχοπαθοῦς ἡμῶν, συνετέλεσε ἐπὶ πλέον τὰ μέγιστα πρὸς πληρεστέραν κατανόησιν τῆς μουσικῆς καλλιτεχνικῆς ἱκανότητος καὶ παραγωγικότητος τῶν «κανονικῆς εὐφυΐας ἀτόμων», διὰ νὰ μεταχειρισθῶμεν μίαν φράσιν τοῦ κ. Γ. Θ. Σακελλαρίου¹⁾. Καὶ Γον Διὰ τῆς ταξινομήσεως καὶ τῆς εὐρέσεως τῶν αἰτίων τῆς τοιαύτης ἢ τοιαύτης ἐμφανίσεως, ἐλάβομεν ἀσφαλῆ τεκμήρια — ἀπὸ ἄλλης πλευρᾶς — χρήσιμα διὰ τὴν μουσικὴν διδασκαλίαν ἐν γένει, ἀπὸ παιδαγωγικῆς μουσικῆς ἀπόψεως.

Ὁ Γεώργιος Πέτσος, πάσχων ἀπὸ πρῶτον ἄνοιαν, εὐρίσκεται εἰς

¹⁾ Γ. Θ. Σακελλαρίου: «Ψυχολογία τοῦ παιδός· Ἔκδοσις Β', Σελ. 22, Ἀθῆναι 1930.

τι Ψυχιατροεῖον τῆς περιοχῆς Δαφνί, πρὸς νοσηλείαν, ἀπὸ διατίας. Κατ' ἀρχάς; δὲν εἶχε περιπέσει ἀκόμη εἰς τόσον συγχονὺς παροξυσμοὺς καὶ νευρικοτήτας — ἀνησυχίας. Ἐπληροφορήθημεν μάλιστα σχετικῶς ὅτι, ὁ ψυχοπαθὴς αὐτός, τὰς πρώτας ἡμέρας τῆς ἐκεῖ διαμονῆς του, ἔπαυζε διάφορα μουσικὰ τεμάχια ἐπὶ τοῦ τετραχόρδου — αὐτὸ εἶναι τὸ ὄργανόν του — χάριν ἀναψυχῆς αὐτοῦ τε καὶ τῶν ἄλλων ὁμοιοπαθῶν. Τελευταίως ὅμως, ἡ κατάστασις του ἔβαινε ἐπὶ τὰ χεῖρω, ἂν καὶ ἀπὸ δύο ἡμερῶν — τὸν ἐπεσκέφθημεν τὴν 2αν Αὐγούστου π. ἔτ. π. μ. — ἦτο — ὡς μᾶς ἐπληροφόρει ὁ εἰδικὸς ἐπόπτης — ἀρκετὰ ἥσυχος καὶ ἤρεμος.

Ὁ ψυχοπαθὴς μας, εἶναι μετρίου ἀναστήματος, ὀλίγον τι καταβεβλημένος καὶ μὲ ἀπλανές, συνήθως, βλέμμα. Ἐδυσκολεύθημεν τὸ πρῶτον νὰ τὸν ἐφησυχάσωμεν — ἐνόμιζεν ὅτι ἐπρόκειτο δι' ἰδιατέραν ἰατρικὴν ἐξέτασιν — καὶ πρὸ παντὸς ν' ἀποκτήσωμεν τὴν ἐμπιστοσύνην αὐτοῦ καὶ τὸ ἀναγκαῖον «συναδελφικόν» θάρρος. Ἐν τέλει, ἐπετύχομεν, διὰ νὰ τοῦ ἀποτείνωμεν τὴν ἐξῆς ἐρώτησιν: «Μήπως, κ. «συνάδελφε», ἔχετε γράψει μερικὰς συνθέσεις, ἀφ' οὗ — καθὼς ἄλλως τε εἶναι γνωστὸν εἰς ὅλους μας, ἔδῳ στὸ Δαφνί — παίζετε τόσον ὠραῖα βιολί καὶ πρὸ παντὸς τραγουδατε τόσον καλά;» — «Βεβαίως — ἦτο ἡ ἀπάντησις — ἔχω συνθέσει πολλὰ καὶ τελευταίως ἓνα Ὑμνον «Χαῖρε!» — «Καὶ ὁ Ὑμνος αὐτός — προσθέτομεν — θὰ ἔχη βέβαια καὶ τὸ ποιητικόν του κείμενον». — «Ἀσφαλῶς! Ἐνα μολύβι, παρακαλῶ». Καὶ μᾶς γράφει ἐπὶ ἐνὸς τεμαχίου χάρτου, τὸ κατωτέρω κείμενον:

Χαῖρε !

«Χαῖρε ἑλευτεργία, ἑλευτεργία,
ἐμπρὸς μὲ μὴ καρδιά
Βοήθα Παναγία.

Πέρα στήν Πόλι μέσ' τὴν Ἁγία Σοφία.
Παῦλε Δαγελῆ σὺ Κονντορωιώτη,
Χαῖρε Λευτέρη, ἀτρόμητε ἀρχηγέ,
Ζήτω Δικέφαλε ἀετέ.

Κόσμε Οὐράνιε, Ναέ,
Δημοκρατία, ἀγαπητέ λαέ.
Ἔργον ἢ Νίκη, ἀγῆ πολιτισμοῦ,
Ἐθνῶν ἀρχή,
αὐτὴ εἶν' ἡ δόξα στήν Ἀνατολή.

Στὴ Σμόρνη, στίς φλόγες μάρτυρες
μαρτυροῦνε μίαν ἀνάστασι στήν Πόλι:
Χαῖρε, Παλαιολόγων, Χαῖρε.

Στῶν Ἑθνῶν ποιά γραφτὸ ἴναι αἱματομένη,
χαρά, ζωή, μιὰ προή, μιὰ φωνή,
ὄλοι μαζὺ φωνήστε:
Ζήτω, Χαῖρε ἐλευτεργιά!»

Λίαν ἐπιτυχή ἐπεξήγησιν τῆς ποιήσεως τῶν ψυχοπαθῶν καί, φυσικῶ τῷ λόγῳ, καὶ τῆς ὡς ἄνω ποιητικῆς κατασκευῆς, δίδει ὁ Dr. Vinchon, εἰς τὸ βιβλίον του: «Ἡ τέχνη καὶ ἡ τρέλλα»¹⁾. Μεταφέρομεν τὴν σχετικὴν παράγραφον: «Στὴν ποίησιν..... (τῶν ψυχοπαθῶν) προκύπτουν παρὰφορῆς τῆς προσωδίας καὶ τῆς σύνταξης, ἕως γιὰ ἀρχαῖζοντες ὄρους, ἀκαθόριστες εἰκόνες, λέξεις περιορισμένες στὴ μουσικὴ τους λειτουργία, ἀποτροπιασμὸς ὅσον ἀφορᾷ τις ἀναλογίες, γούστο γιὰ ἀντιφάσεις, ἐπιθυμία ὑποβολῆς αἰσθημάτων μᾶλλον ἢ ἰδεῶν».

Ἡ μουσικὴ τοῦ «Χαῖρε» δὲν ἦτο τίποτε ἄλλο ἢ διηνεκῆς ἐπανάληψις μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς φράσεως, εἰς ὕφος Ἰταλικῆς μουσικῆς, μὲ μακρονήν ἀπήχησιν Γερμανικῶν λαϊκῶν ἐμβατηρίων. Δηλαδή: Ἡ Α φράσις (ἡ ὁποία καὶ ἐν τῇ ἐπαναλήψει τοῦ ὅλου ἔσματος δὲν παρέμενε πάντοτε σταθερὰ καὶ ἀμετάβλητος) ἀπετέλει τὴν βάσιν, πρὸς περαιτέρω «ἀνάπτυξιν», ἔδιδε τὴν ἀρχὴν πρὸς ἐκκίνησιν καὶ γενικὴν μορφοποίησιν. Ἀλλά, μήπως ἡ μέθοδος αὕτη συνθετικῆς ἐργασίας, δὲν εἶναι καὶ ἡ τοῦ Νεοέλληνο λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ, τῶν Ἀνατολικῶν ἐν γένει λαῶν καὶ τῶν Βαλκανίων καὶ — last not least — τῶν παιδῶν τῆς σημερινῆς ἡμῶν κοινωνίας; Μήπως, δὲν παραδίδει ὁ Νεοέλληνας λαϊκὸς τραγουδιστής, ὁλόκληρα ἔσματα διὰ τῆς συνεχοῦς ἐπαναλήψεως καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ, παραλλαγῆς, μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς πάντοτε μουσικῆς φράσεως;²⁾ Μήπως, οἱ μικροὶ μας δὲν ἀρέσκονται εἰς τὴν συνεχῆ καὶ τελείως ἐκνευριστικὴν, διὰ τοὺς τλαιπῶρους γονεῖς ἀλλὰ καὶ τοὺς περιοίκους, ἐπανάληψιν τῆς ἰδίας—φεῦ!—τῆς αὐτῆς πάντοτε φράσεως, προτάσεως, λέξεως ἢ μοτίβου; Μήπως, τὸ φαινόμενον αὐτό, δὲν παρατηρήθη καὶ ἀπὸ παιδαγωγοὺς ἀκόμη ὡς, φέρ' εἰπεῖν, ἀπὸ τὸν κ. Γ. Θ. Σακελλαρίου, ὁ ὁποῖος καὶ γράφει σχετικῶς (Σελ. 265), εἰς τὸ προαναφερθὲν βιβλίον του: «Τόσον..... ἐνδιαφέρεται καὶ εὐαρεστεῖται τὸ παιδίον εἰς τὴν ἐπανάληψιν λέξεων ἢ φράσεων, ὥστε καθηδύνεται ὅταν ἀκούῃ στρόφους ποιημάτων ὁμοιοκαταλήκτων, ὡς τὸ «γύρω, γύρω ὄλοι, στὴ μέση ὁ Μανώλης», «μιὰ φορὰ κ' ἔναν καιρὸ

1) Dr. Vinchon: «Ἡ τέχνη καὶ ἡ τρέλλα». Μετάφρασις, εἰσαγωγὴ καὶ σχόλιον Πέτρου Πικροῦ, Ἀθήναι, Ἐκδοτικὸς οἶκος Κ. Γκοβόστη, Σελ. 84.

2) Βλ. σχετικῶς Κ. Δ. Οἰκονόμου: «Τὸ Νεοελληνικὸν λαϊκὸν ἔσμα» — «Μουσικὴ Ζωή» Ἔτος Α', Σελ. 19, 55, 82, 104, 149, 186, 202 καὶ 253.

μπήκε ἡ γάτα στὸ χορὸ» κλπ., τὰ ὁποῖα κατὰ κόρον τὸ τῆς προσχολικῆς ἡλικίας παιδιὸν ἐπαναλαμβάνει».

Τί δὲ κάμει ὁ ψυχοπαθὴς μας, Γεώργιος Πέτσος; Ἀκριβῶς ὅ,τι καὶ οἱ προμνησθέντες: Προχωρεῖ πάντοτε ἐπαναλαμβάνων καὶ παραλλάσων. Καὶ κάτι ἄλλο: Δὲν ἔχει πάντοτε ἀκριβῆ συναίσθησιν τῆς ἐντάσεως καὶ διαφορᾶς τῶν ἐκάστοτε φθογγοσήμων, καθὼς οἱ μικροὶ μας καὶ ἀρκετοὶ μεγάλοι... Π.χ. τὸ ρε τὸ ὁποῖον εἰς μίαν στιγμὴν νομίζει τις ὅτι ἀκούει, δὲν εἶναι ἢ ἐν φθογγόσημον παραπλήσιον τοῦ ρε, ἀλλ' οὐχὶ ρε καθαρόν. Ἐπίσης, τὰ φθογγόσημα τὰ ὁποῖα γράφει δὲν εἶναι ἢ ἀπλῶς «νότες», ἀλλ' οὐχὶ αὐστηρῶς συνηρομολογημένα φθογγόσημα πρὸς ἀναπαράστασιν ἐνὸς οἰουδήποτε μουσικοῦ τεμαχίου ἢ μουσικῆς φράσεως. Γράφει Π.χ.:



ἐν ᾧ ὀρθῶς, πρέπει ἢ ἀνωτέρω φράσις, νὰ γραφῆ ὡς ἐξῆς:



ὁπότε, βεβαίως, πλησιάζομεν πρὸς ἐν παιδικὸν σχολικὸν ᾄσμα.

Ὁ ψυχοπαθὴς ὅμως Γεώργιος Πέτσος, γράφει ἐπὶ τοῦ πενταγράμμου καὶ μίαν ἄλλην φράσιν—ἀπόσπασμα, καθ' ὅμοιον ἀκριβῶς τρόπον:



ἐν ᾧ ὀρθῶς ἔπρεπε νὰ γραφῆ, ὡς ἀκολούθως:



Ἀλλά, τὸ τελευταῖον αὐτὸ παράδειγμα, δὲν εἶναι ἢ μία μακρινὴ ἀπήχησις, μία παραλλαγή τοῦ Β μοτίβου τῆς Εἰσαγωγῆς τοῦ μελοδράματος «Δὸν Ζουάν», τοῦ Μότσαρτ:



Τὸ τοιοῦτον, ἢ παραλαβὴ καὶ ἢ παραλλαγὴ ξένων μοτίβων, δὲν πρέπει βεβαίως νὰ μᾶς ἐκπλήξη, δεδομένου ὅτι, ὁ ταλαίπωρος ψυχοπαθὴς, διατηρεῖ ἀσφαλῶς κάπου, εἰς τὸ βάθος τῆς σκοτεινιασμένης μουσικῆς του σκέψεως, μακρυνὴν ἀνάμνησιν διαφόρων μουσικῶν φράσεων τοῦ διεθνοῦς ρεπερτορίου. Καὶ μήπως, μερικοὶ ζῶντες, τελείως ὑγιεῖς Ἕλληνες συνθέται, δὲν εἶναι — ἀλλοίμονον! — κοινοὶ ἀντιγραφεῖς ξένων μουσικῶν στύλ, μοτίβων καὶ ὀλοκλήρων ἀκόμη προτάσεων; Μήπως... Ἄλλ' ἀρκετά.

Εἰς ἐρώτησίν μας, ἐὰν γνωρίζῃ τίποτε ἄλλο, ὁ ψυχοπαθὴς Γεώργιος Πέτσος μᾶς τραγουδᾷ τὴν γνωστὴν ᾠριαν τοῦ Ντὲ Κριὲ πρὸς τὴν Μανόν, ἐκ τοῦ μελοδράματος «Μανὸν Λεσκὸ» τοῦ Μασσενέ. Οἴκοθεν ἐννοεῖται ὅτι, τόσον οἱ στίχοι ὅσον καὶ ἡ μουσικὴ ἦσαν τελείως σχεδὸν παρηλλαγμένοι, ἂν καὶ — δέον νὰ σημειωθῇ — παρετήρει τις τὴν εὐγενῆ πρᾶγματι προσπάθειαν τοῦ ὑποκειμένου πρὸς καλλιτεχνικὴν ἀπόδοσιν τῆς ὡς ἄνω ᾠρίας. Μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῆς ᾠρίας, ἀρχίζει καὶ πάλιν da Capo τὸ αὐτὸ τεμάχιον καὶ πάλιν da Capo καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς, μέχρι σχεδὸν παροξυσμοῦ. Ἀλλά, ἡ μανία, θὰ ἔλεγον, τοῦ ὑποκειμένου πρὸς ἐπανάληψιν, (περιττὸν ν' ἀναφέρωμεν ὅτι, εἰς ἐκάστην ἐπανάληψιν τῆς ᾠρίας, ἠκούομεν καὶ τὰς σχετικὰς παραλλαγὰς) ἢ ὅποια καὶ ἔφθανε τὰ ὅρια τῆς ὀλοκληρωτικῆς «λησμονησιᾶς» — ἐνατενίσεως, Kontemplation κατὰ Σοπεργάουερ, εὐρίσκετο εἰς τὸ ζενιθ τῆς δράσεώς της, τὴν στιγμήν καθ' ἣν ἐτραγουδοῦσε, περὶ τὸ τέλος τῆς ᾠρίας, τὴν φράσιν: «Μανόν, σ' ἀγαπῶ!», μὲ κορώναν τὴν συλλαβὴν «πῶ». Βεβαίως, οἱ ὀπαδοὶ τῆς ψυχανάλυσεως τοῦ S. Freud, θὰ εὐρίσκον ἴσως τὰ αἷτια τῆς ἀσθενείας τοῦ ψυχοπαθοῦς Γ. Πέτσου, εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν φράσιν. Ἡμεῖς ὅμως, δὲν ἀσχολοῦμεθα σχετικῶς, δεδομένου ὅτι, τὸ ζήτημα ὑπεκφεύγει τελείως τῆς δικαιοδοσίας μας.

Ἀνακεφαλαιοῦμεν: Εἶδομεν ὅτι, ὁ ψυχοπαθὴς Γεώργιος Πέτσος, τόσον εἰς τὴν συνθετικὴν αὐτοῦ ἐργασίαν, ὅσον καὶ εἰς τὴν ἀναπαραγωγικὴν, προχωρεῖ πάντοτε ἐπαναλαμβάνων καὶ παραλλάσσων. Εἶδομεν ἐπίσης ὅτι, ἡ μέθοδος αὕτη ἐργασίας εἶναι πανομοιότυπος μετὰ τῆς τῶν παίδων, τοῦ Νεοέλληνοσ λαϊκοῦ τραγουδιστοῦ καὶ τῶν ἄλλων Βαλκανικῶν καὶ Ἀνατολικῶν λαῶν. Παρατηρήσαμεν ἐπὶ πλέον ὅτι, ἠσθάνετο ὁ ψυχοπαθὴς μᾶς ἰδιαιτέραν εὐχαρίστησιν ἐπαναλαμβάνων. Ὅμοίως καὶ οἱ μικροὶ τῆς κοινωνίας ἡμῶν. Καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, ἐρωτῶμεν: Ποῖα εἶναι τὰ αἷτια τῆς ἐπανάληψεως πρῶτον, δεύτερον τῆς εὐχαριστήσεως πρὸς ἐπανάληψιν καὶ τρίτον ποῖα τὰ γενικὰ συμπεράσματα διὰ τὴν μουσικὴν παιδαγωγικὴν καὶ τὴν κοινωνίαν μας ἐν γένει;

Διὰ τὰ ἀπαντήσωμεν εἰς τὰ δυὸ ὡς ἄνω πρῶτα ἐρωτήματα, εἴμεθα ὑποχρεωμένοι — φεῦ! — νά... ἐπαναλάβωμεν καὶ ἡμεῖς ὅ,τι ἤδη ἐγράφη σχετικῶς εἰς τὸ ἄρθρον μας «Ἡ μουσικὴ σκέψις καὶ αἴσθησις τοῦ Νεοέλληκος λαϊκοῦ τραγουδιοῦ». ¹⁾ Τὸ ἔργον ὅμως αὐτό, προτιμῶμεν ν' ἀναβάλωμεν ἐπὶ τοῦ παρόντος, διὰ ν' ἀσχοληθῶμεν ἐν ὀλίγοις, μὲ τὴν τρίτην ἐρώτησιν : Ἐφ' ὅσον ὁ νεαρὸς μαθητευόμενος «καθηδύνεται» — διὰ τὰ μεταχειρισθῶμεν τὸν λίαν ἐπιτυχῆ χαρακτηρισμὸν τοῦ κ. Γ. Θ. Σακελλαρίου — εἰς τὴν ἐπανάληψιν τῶν ἰδίων λέξεων, φράσεων κτλ., (ὡς καὶ ὁ ψυχοπαθὴς μας βεβαίως), ἀφ' ἐτέρου δέ, ὁ αὐτὸς κ. Σακελλαρίου — πολὺ ὀρθῶς — συνιστᾷ : «Τὸ ὑπὲρ τῆς τοιαύτης ἐπαναλήψεως (Σελ. 265) διαφέρον τοῦ παιδίου εἶναι ἐπωφελεὲς νὰ χρησιμοποιῆται ὑπὸ τῶν συντασσόντων τὰ ἀλφαβητάκια τῶν ἑλληνοπαίδων», δὲν ἀπομένει τώρα εἰς ἡμᾶς τίποτε ἄλλο ἢ νὰ συστήσωμεν εἰς τοὺς διδασκάλους τῆς μουσικῆς ἐν τῇ Στοιχειώδει ἰδίως Ἐκπαιδεύσει τὸ σύστημα τῆς «ἐπαναλήψεως» διὰ τὰ πρῶτα μαθήματα τῆς μουσικῆς. Δηλαδή : Νὰ γίνηται χρῆσις, ἀφ' ἐνὸς μὲν συντόμων ἁσματίων, ἀφ' ἐτέρου ἁσματίων ἐκ τριῶν, τὸ πολὺ τεσσάρων φθογοσῆμων καὶ τέλος ἁσματίων μετ' ἐπαναλήψεων — συχνῆς χρησιμοποίησεως τῶν αὐτῶν φθογοσῆμων. Ἡ εἰσαγωγὴ δέ, εἰς τὴν θεωρίαν τῆς μουσικῆς νὰ διδάσκηται (εἶναι τρόπος τοῦ λέγειν) συγχρόνως, ἀπὸ τοῦ 10ου ἢ μᾶλλον 11ου ἔτους — πέμπτη τάξις τοῦ δημοτικοῦ. ²⁾

Ἐν συμπεράσματι σημειοῦμεν : Ὁ ψυχοπαθὴς Γεώργιος Πέτσος, διὰ τῆς συνθετικῆς αὐτοῦ ἐργασίας καὶ τῆς γενικῆς καλλιτεχνικῆς του μορφώσεως, μᾶς ἐδίδαξε :

Α'. Τὸν ρόλον καὶ τὴν ἀξίαν τῆς ἐπαναλήψεως εἰς τὴν μουσικὴν.
Μᾶς ἔδωσε :

Β'. Τὰ ἀναγκαῖα τεκμήρια μουσικῆς ἱκανότητος αὐτοῦ τε καὶ τῶν «κανονικῆς εὐφυΐας ἀτόμων».

Καὶ Γ'. Τὰ χρήσιμα διὰ τὴν μουσικὴν διδασκαλίαν καὶ γενικὴν διαπαιδαγώγησιν, μέσα.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

¹⁾ «Μουσικὸς Κόσμος» Φεβρουάριος 1930, Τχ. 5, Σελ. 134 κ. ἑξ.

²⁾ Σχετικῶς θὰ ἐπανέλθωμεν, ἐν ἐκτάσει, εἰς τὰ ἄρθρα μας : «Τὸ σχολεῖον ἐργασίας καὶ ἡ μουσική».



Η 3^η ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Ἡ «Ἐξέλιξις» μοιραῖο καὶ ἀναπόφενκτο μονοπάτι ἀπ' ὅπου περνᾷ χωρὶς ποτε νὰ λαθροφύγη ὁποιαδήποτε ὑπαρξεις κ' ἂν εἶναι μεγάλη καὶ προνομιοιοῦχος, χαρακτηρίζει φυσιολογικά καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μπετόβεν, τοῦ ὑπερόχου αὐτοῦ Δασκάλου, καὶ τοῦ πειθὸ μεγάλου ἴσως ἀπὸ τοὺς Θεοὺς, πὸν κατοικοῦνε στὶς κορυφές τοῦ μουσικοῦ Ὀλύμπου. Τὸ ἔργο τοῦ κωφοῦ Τιτᾶνος χαρακτηρίζεται ὡς γνωστὸ ἀπὸ τρεῖς περιόδους, κάθε μία τῶν ὁποίων ἀντιπροσωπεύει κ' ἀπὸ ἓνα ξεχωριστὸ στυλ. Ἡ πρώτη περίοδος περιλαμβάνουσα ἓνα σημαντικὸ μέρος τοῦ συμφωνικοῦ του ἔργου (ἀφίνω τὶς ἀναρίθμητες συνθέσεις μουσικῆς δωματίου) καθὼς εἶναι, ἓνα κονσέρτο γιὰ πιάνο σὲ Μί ἡ (ἀτελειώτο), 12 γερμανικοὶ χοροὶ γιὰ ὀρχήστρα, 12 μενουέττα ἐπίσης γιὰ ὀρχήστρα, ἓνα Rondo γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα (πὸν ἀπετελείωσε ὁ Czerny) καὶ τέλος τῆ 1^η καὶ 2^α Συμφωνία, εἶναι μιὰ περίοδος κοπιαστικῆς γιὰ τὸ Δημιουργὸ ἐρευνῆς, ἔπου ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ἀναλαμπές ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυΐας, τὸ ἔργο του βγαίνει δυνατὰ ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὸ Χάυδν καὶ τὸ Μότσαρτ.

Ἡ δευτέρα περίοδος περιλαμβάνουσα τὴ 3^η, 4^η καὶ 5^η Συμφωνία (ἀφίνω καὶ πάλι τῆ μουσικῆ δωματίου), εἶναι ἡ ἐποχὴ ὅπου χειραφετούμενος ὁ συνθέτης ἀπὸ τοὺς μεγάλους μουσικοὺς προγόνους του, ἐξεδήλωσε τὴν ἰσχυρὴν του δημιουργικὴ ἀτομικότητα.

Ἡ τρίτη τώρα καὶ τελευταία περίοδος περιλαμβάνει τὴν 6^η, 7^η καὶ 8^η Συμφωνία, γιὰ νὰ τελειώσῃ ὕστερα ἀπὸ δέκα χρόνια στὴν ἀνυπέρβλητη δημιουργία τῆς Ἐνάτης μὲ τὴν ὁποία ὁ Ἀρτίστας, ὄν καθὼς πάντοτε ἀκατανόητο καὶ ἰδιόρρυθμο μέσα στὴ πεζότητα τῆς ζωῆς, βάλθηκε αὐτὸς ὁ πονεμένος—θᾶκος τότε τῆς συμφορᾶς καὶ τοῦ πόνου—νὰ τραγουδήσῃ στοὺς ἄλλους γιὰ κύνειο ἄσμα του τὴν ὥμορφη χαρά!

Στὴ δευτέρα περίοδο, ἐκδηλώθηκε, καθὼς εἶπα, ἡ ἀτομικότης τοῦ Μπετόβεν καὶ ἡ 3^η Συμφωνία ἀποτελεῖ τὴν ἀφετηρία. Ἀπ' αὐτὴ μποροῦμε νὰ ἐπαναλάβουμε καὶ γι' αὐτὸν τὰ λόγια πὸν εἶπε ἀργότερα ὁ Βάγνερ «ὡς ἄνθρωπος καὶ ὡς δημιουργὸς βαδίζει τώρα πρὸς ἓνα καινούργιο κόσμον».

Ἀφίνοντας τὸ ἱστορικὸ τῆς 3ης Συμφωνίας, ἡ ὁποία καθὼς γνωρίζουμε γράφτηκε κατ' εἰσήγησι τοῦ στρατηγοῦ Βερναδόττη καὶ ἕξ αἰτίας συνάμα τοῦ ἀμερίστου θαυμασμοῦ ποὺ εἶχε ὁ Μπετόβεν γιὰ τὸν Ναπολέοντα, φορέα τότε νέων δημοκρατικῶν ἰδεῶν, θὰ στραφοῦμε πρὸς τὴ τεχνικὴ ἀνάλυσι τοῦ ἔργου δίνοντας μιὰ ἰδέα τῆς ὑπερόχου τεχνοτροπίας τοῦ Δασκάλου, ἥτις ὡς σήμερα τοῦλάχιστον θεωρεῖται ἀπὸ κάθε σπουδάζοντα νέο μουσικὸ ὡς τὸ ἰδεῶδες ὑπόδειγμα ἐπὶ τοῦ ὁποίου στηρίζει τὴ τεχνικὴ του μορφωσι. Ὅπως τὶς ἄλλες Συμφωνίες του, ἔτσι καὶ αὐτὴν ὁ Μπετόβεν τὴν ἐπέπνυσε μὲ τὴν ἴδια καθιερωμένη κλασσικὴ φόρμα. Ἀπετελέσθη δηλ. ἀπὸ ἓνα Allegro, ἓνα Adagio, ἓνα Scherzo (1) καὶ ἓνα Finale.

Εἰς τὸ πρῶτο μέρος (*All^o com brio Mi^b 3/4*) καὶ κατόπιν δύο συγχορδιῶν τῆς τονικῆς Mi^b ποὺ ἐκτελεῖ ὀλόκληρος ἡ ὀρχήστρα, τὰ βιολοντσέλλα ἐκθέτουν ἀμέσως τὸ πρῶτο θέμα τοῦ Allegro, ζωηρὸ καὶ ἐπίσημο, κάτω ἀπὸ τὸ τρέμολο ποὺ κάμουν τὰ δεύτερα βιολιά καὶ ἡ βιόλες.

Θέμα

sf

Τὰ πρῶτα βιολιά καθὼς βλέπουν παρεμβαίνουν μετὰ τὰ τέσσερα μέτρα τοῦ θέματος καὶ ἐκτελοῦν μερικὲς ψηλές καὶ συγκεκριμένες νότες, ὅπου ὕστερα ἀπὸ μίαν θεματικὴν ἀνάπτυξι 12 μέτρων, τὰ φαγγότα καὶ οἱ κλαρινέτες ἐπαναλαμβάνουν τὸ ἀρχικὸ θέμα, τὸ ὁποῖον κατ' οὐσίαν δὲν ἀποτελεῖται παρὰ ἀπὸ τρεῖς νότες τῆς συγχορδίας τῆς τονικῆς Mi^b μερίζων. Ὑστερα ἀπὸ μερικὰ ἀκόμη μέτρα, ἐκτελούμενα μὲ ζωὴ ἀπ' ὅλη τὴν ὀρχήστρα (ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρομπες καὶ τὰ τύμπανα), τὸ πρῶτο θέμα ἐπανέρχεται θριαμβευτικὸ σ' ἓνα τρομερὸ unisono, ὅταν αἴφνης, ἓνα καινούργιο θέμα ἀπὸ τρεῖς νότες ἀναφαίνεται ἐκτελούμενο διαδοχικῶς ἀπὸ τὰ Ὅμπουά, τὶς κλαρινέτες, τὰ φλάουτα

(1) Ἡ μόνη παραλλαγή ποὺ ἐπέφερε ὁ Μπετόβεν εἰς τὴν φόρμα τῆς Συμφωνίας εἶνε ὅτι ἀντὶ τοῦ Menuet τοῦ Χάυδν καὶ τοῦ Μότσαρτ, ἐπενόησε πρῶτος καὶ ἐφήρμοσε ἀπὸ τὴ δεύτερη Συμφωνία του, τὸ Scherzo.

και τὰ βιολιά τὰ ὁποῖα κατόπιν καταλήγουν σ' ἓνα χαρακτηριστικώτατο Tutti ὁλοκλήρου τῆς ὀρχήστρας.

Fl. Oboi Clar. Fl.

Θέμα

κτλ.

Ὑστερα ἀπὸ μίαν ἐπαναφορὰν τοῦ δευτέρου θέματος ποὺ ἐκτελεῖται κατὰ πρῶτον ἀπὸ τὴν ἁρμονίαν καὶ ὕστερα ἀπὸ τὰ βιολιά καὶ τὸ ὁποῖον ἀκολουθεῖται ἐκ νέου ἀπὸ ἓνα Tutti τῆς ὀρχήστρας, ἀρχίζει ἡ περιφέρημη ἐκείνη θεματικὴ ἀνάπτυξις εἰς τὴν ὁποίαν κανένas μέχρι τοῦδε δὲν ἔφθασε τὸ Μπετόβεν, καὶ λόγῳ τῆς ὁποίας τὸ πρῶτον μέρος τῆς Συμφωνίας εἶνε ἀπὸ τις μεγαλοπρεπέστερες συνθέσεις τοῦ Δασκάλου.

Μερικὰς νότες εἰς τὰ βιολιά, κλαρινέττες καὶ φαγγότα, ἐπαναλαμβάνουν ἁλλοιωμένο τὸ πρῶτο θέμα, κατόπιν τὸ δεύτερο, ἐνῶ τὰς συνοδεύουν πρῶτα μὲν τὰ ἔγχορδα, κατόπιν δὲ τὰ ξύλινα πνευστά.

sf p

κτλ.

Ὑστερα ἀπὸ μίαν ἀνάπτυξι 32 μέτρων ἐπανερχεται τὸ πρῶτο θέμα εἰς ντὸ δίεσις ἔλασσον, ὁπότεν μετὰ ἓνα tutti fortissimo τῆς ὀρχήστρας, κάμνει τὴν ἐμφάνισί του ἄλλο καινούργιο θέμα ἐκτελούμενο ἀπὸ τὰ δύο Ὅμπουα καὶ ἓνα βιολοντσέλλο.

Hafb.

Θέμα

κτλ.

καὶ τὸ ὁποῖον εὐθὺς ἀμέσως ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τὸ φλάουτο, βιολι καὶ φαγγότο εἰς τὸ Λα ἔλασσον. Μόλις τελειώσει αὐτὴ ἡ ἐπανάληψις, τὰ ἔγχορδα

ἡ κλαρινέττα καὶ τὰ φαγγότα ἐπαναλαμβάνουν τὸ πρῶτο θέμα εἰς ντὸ μείζον, τὸ ὁποῖον μετ' ὀλίγον ξαναεμφανίζεται εἰς ντο ἔλασσον. Κατόπιν μιὰ σειρὰ μετατροπιῶν φέρει τὸν τόνον Μι β' ἔλασσον, μέσα στὸ ὁποῖον ἡ κλαρινέττα συνῶδεα τοῦ φαγγότου καὶ τοῦ βιολοντσέλλου λαμβάνει τὸ νέον θέμα σὲ Μι β' ἔλασσον.



Ἀκολουθεῖ κατόπιν μιὰ καινούργια εἰσαγωγή τοῦ ἀρχικοῦ θέματος ἐκτελουμένη ὑπὸ τοῦ φαγγότου, ὅποταν ὕστερα ἀπὸ 23 μέτρα διαλογικῆς συζητήσεως μεταξὺ ἐγγόρδων καὶ ξυλίνων πνευστῶν, τὰ βιολιά μόνον τοὺς ἐκτελοῦν τὸ περίφημο τρέμολο τὸ ἐπονομασθὲν «Μειδίαμα τῆς χιμαίρας» ποὺ καταλήγει κατόπιν εἰς τὴν μεθ' ἑβδόμης συγχορδίαν τῆς δεσποζούσης, ἐνῶ τὸ κόρνο ἐκτελεῖ τὸ ἀρχικὸ θέμα εἰς τὴν τονικὴν, ποὺ τόσα σχόλια καὶ ἐπικρίσεις ἐπροκάλεσε ἀπὸ τὴν τότε κριτικὴ, λόγῳ τῆς τολμηρᾶς γιὰ τότε παραφρονίας τῶν δύο συγχορδιῶν.



Ὑστερα ἀπὸ δύο μέτρα fortissimo, ἀκολουθεῖ τὸ αὐτὸ θέμα ἀπὸ τὸ κόρνο εἰς fa ἔλασσον καὶ εὐθὺς ἀμέσως τὸ ἴδιο εἰς Μι β' μείζον ἀπὸ τὸ φλάουτο καὶ τὸ πρῶτο βιολί.

Μετὰ μιάν τελευταίαν θεματικὴν ἀνάπτυξι ὅπου ὅλα τὰ θέματα ἐπανερχοῦνται μεγάλως διαμορφωμένα, φθάνομεν ἐπὶ τέλος εἰς τὴν Coda μήκους 140 μέτρων. Αὕτη ἀρχίζει μὲ μιάν ἀνάμνησι τοῦ ἀρχικοῦ θέματος, τὸ ὁποῖον ἀπ' ἐδῶ καὶ στὸ ἐξῆς δὲν θὰ ἐγκαταλείψῃ πλέον τὴν ὀρχήστρα, γιὰ νὰ τελειώσῃ σὲ λίγο τὸ πρῶτο μέρος τῆς Συμφωνίας μέσα σὲ μιὰ τεχνοτροπία μιᾶς ἀπαράμιλλης δεξιοτεχνίας.

Π Στὸ δεῦτερο μέρος τὸν ἀκολουθεῖ (*Marche funébre. Adagio assai en ut mineur* $\frac{2}{4}$).

Ὁ Μπετόβεν συνθέτει, μετὰ τοὺς νικηφόρους ἀγῶνας τοῦ πρώτου μέ-

ρους, ένα νεκρώσιμο έμβατήριο υπερόχου μεγαλείου εις ανάμνησι τοῦ ἥρωός του. Ένα πρώτο θέμα 8 μέτρων εκτίθεται στήν αρχή pianissimo ἀπό τὰ πρώτα βιολιά πού τὰ συνοδεύουν τὰ ἄλλα έγχορδα, ἐνῶ τὸ ἴδιο θέμα επαναλαμβάνεται ἀμέσως ἀπὸ τὸ Ὄμποε, πού τὸ συνοδεύουν κι' αὐτό, μόλις ἀκούμενα τὸ κόρνο, ἡ τρομπέττα καὶ τὸ φαγγόττο, τῶν έγχορδων ἐκτελούντων ἀσθενέστατα τέσσαρες νότες πού μᾶς δίνουν τὴν ἐντύπωσι ἑνὸς πενθίμου ταμπούρου.



Κατόπιν ἀκολουθεῖ ἀπὸ τὰ πρώτα βιολιά δεύτερο θέμα σὲ Mi ὅ μείζον τὸ ὁποῖον διὰ μέσου διαφορῶν ἀποχρώσεων piano-forte ἔρχεται νὰ καταλήξῃ στὴ συγχορδία τῆς δεσποζούσης τοῦ Ντο ἔλασσον.



Σὰν τελειώσῃ αὐτὸ τὸ θέμα ξανακούγεται ἀπὸ τὰ πρώτα βιολιά τὸ πρώτο ἀρχικὸ θέμα εἰς fa ἔλασσον, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ Ὄμπουά, ἐνῶ ἄλλα δευτερεύοντα θέματα ἐκτελοῦνται ὑπὸ τῶν ξυλίνων πνευστῶν. Τώρα ὁ τόνος ἀλλάζει ἀπὸ ἔλασσον σὲ μείζονα. Ένα καινούργιο θέμα ἀκούγεται σιγανὰ ἀπὸ τὰ ὄμποε φλάουτα καὶ φαγγότα μετὰ τὴν συνοδία τῶν έγχορδων καὶ τὸ ὁποῖον ἀπὸ ἕνα ἀρχικὸ piano καταλήγει εἰς τὸ ὄγδοο μέτρο σ' ἕνα χαρακτηριστικὸ fortissimo.



Ἐπὶ τέσσαρα μέτρα τὸ tutti τῆς ὀρχήστρας ὑποβασταζόμενο ἀπὸ ἕνα

δυνατό ἦχο τῶν τυμπάνων, δίδει τῆς δύο νότες σολ—ρε. Μιά ἐπιστροφή τῶν βιολιῶν ἀναπτύσσουμε τὸ κάτωθι θέμα καὶ συνοδευόμενα ἀπὸ τρίγχα



ἐκτελούμενα ἀπὸ τὶς βιόλες, ἐπαναφέρει τὸ ριάνο ἐνῶ μέχρι τέλους τοῦ μέρους αὐτοῦ πὺν εἶνε ἄλλως τε πολὺ βραχὺ, τὰ πνευστὰ ἐκτελοῦν ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ δεύτερο καὶ τρίτο θέμα.

Ἀκολουθεῖ κατόπιν ἓνα fortissimo ἐπὶ τῆς συγχορδίας Ντο ἔλασσον ἀρχίζον ἀπὸ τὰ κοντραμπάσσα καὶ τὰ βιολοντσέλλα, ξανακοῦμε σὲ λίγο μιὰ ἐπανάληψι τοῦ ἀρχικοῦ θέματος με κλαρίνα καὶ ὄμποε, συνοδευόμενα ἀπὸ τὰ ἔγχορδα, ἐπακολουθεῖ τὸ δεύτερο θέμα, ὁπότεν μιὰ χαρακτηριστικὴ σιγὴ προετοιμάζει τὴν εἰσαγωγὴ ἀπὸ τὰ ἔγχορδα ἐνὸς νέου θέματος σὲ Si b ἔλασσον τὸ ὁποῖον ἐξελίσσεται με συγκοπὰς γιὰ νὰ καταλήξῃ εἰς μιὰν τελευταίαν ἐπανάληψι τοῦ πρώτου θέματος sotto voce ἐκτελούμενο ἀπὸ τὰ πρῶτα βιολιά με συνοδεία τῶν κλαρίνων καὶ τῶν δύο κόρνων. Μιὰ συγχορδία τοῦ Ντο ἔλασσον πὺν ἐξασθενουμένη σὲ ριάνο καὶ καταλήγει σ' ἓνα poïn d'orguie, ἐπιφέρει τὸ τέλος τοῦ δευτέρου αὐτοῦ μέρους τῆς Συμφωνίας.

III. Τὸ *Scherzo-vivace* (en Mi b *Majeur* $\frac{3}{4}$) πὺν ἀκολουθεῖ, ἀρχίζει pianissimo καὶ stac. ἀπὸ ἓνα θέμα εὐθυμο καὶ πεταχτὸ σὲ Mi b μείζον ἐκτελούμενο ἀπὸ τὰ ὄμπουα καὶ τὰ πρῶτα βιολιά, ἐνῶ τὰ λοιπὰ ἔγχορδα συνοδεύουν μ' ἓνα εἶδος ψιθύρου.



Σὲ λίγο τὸ ἴδιο θέμα ἐπαναλαμβάνεται 8^{να} ἐπάνω (en fa) ἀπὸ τὰ φλάουτα καὶ τὰ βιολιά, ὅταν τότε δεύτερο θέμα ἐμφανίζεται. Τὰ ἔγχορδα

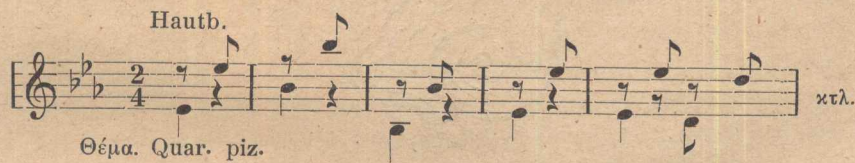
ἔξακολουθοῦν μετ' αὐτὸ μόνα τους τὸν ἀρχικὸ ψίθυρο, ὅταν τὸ πρῶτο θέμα ξανἀρχεται ἐπὶ σκηγῆς en fa κατόπιν en Mi b γιὰ νὰ καταλήξῃ σ' ἓνα tutti τῆς ὀρχήστρας ὅπου ὁ τριμερῆς ρυθμὸς θραύεται διὰ τοῦ τονισμοῦ τοῦ ἀσθενοῦς μέρους τοῦ μέτρου.



Ἐρωταποκρίσεις τῶν ἐγχόρδων καὶ τῶν πνευστῶν ἀκολουθοῦμεν ἀπὸ ἓνα βραχὺ tutti ἐπιφέρουν τὸ τέλος τοῦ πρώτου μέρους τὸ ὁποῖον ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ τὴν ἀρχή. Τὸ πρῶτο θέμα τοῦ Trio ποὺ ἀκολουθεῖ περνᾷ στὰ κόρνα καὶ ἐπαναλαμβάνεται δύο φορές συνεχῶς, ἀναπτύσσεται καὶ καταλήγει σ' ἓνα point d'orgue decrescendo. Τὸ μέρος αὐτὸ ἐπαναλαμβάνεται ὁμοίως δύο φορές ὁπότεν ξανἀρχεται τὸ πρῶτο μέρος κατ' ἀρχὰς στὴ πρώτη του φόρμα καὶ κατόπιν σὲ $\frac{3}{2}$ alla breve. Ἄλλ' ἀμέσως ξανἀρχεται ὁ τριμερῆς ρυθμὸς, τὰ ἔγχορδα ἐπαναλαμβάνουν τὸ πρῶτο ψίθυρό τους, ὅταν ἓνα fortissimo ποὺ παρασύρει ὅλη τὴν ὀρχήστρα μᾶς φέρει πρὸς τὴν Coda. Αὕτη 20 μέτρων μονάχα μήκος, ἀρχίζει ἀπὸ pianissimo ἐνῶ τὰ τύμπανα κατ' ἀρχὰς καὶ κατόπιν τὰ ἔγχορδα, μᾶς μαρκάρουν τὸ ρυθμὸ, παρασύροντα οὕτω ὅλη τὴν ὀρχήστρα πρὸς μιὰ γρήγορη κατάληξι.

*
**

IV. Τὸ τελευταῖο μέρος τῆς Συμφωνίας *Finale-All^o molte* Mi b $\frac{3}{4}$ ἀρχίζον μὲ μιὰ γρήγορη εἰσαγωγή τῶν ἐγχόρδων τὴν ὁποίαν μετὰ ἀκολουθοῦν πέντε μέτρα ὁλοκλήρου τῆς ὀρχήστρας, καταλήγει σ' ἓνα point d'orgue ἐπὶ τῆς συγχορδίας τῆς δεσποζούσης μεθ' ἐβδόμης. Ἀφοῦ παρέλθει ἡ μουσικὴ αὕτη φράσις, ἓνα θέμα ἐμφανίζεται piano καὶ pizz. εἰς τὰ ἔγχορδα, ἐπαναλαμβανόμενον σὰν μιὰ ἀπήχησι ἀπὸ τὰ ξύλινα πνευστά.



Τὸ θέμα τοῦτο ἐπαναλαμβάνεται σὲ λίγο ἠῦξημένο εἰς δεύτερα, τώρα ἐκτελεῖται ἀπὸ τὸ δεύτερο βιολί μετὰ τὰ λοιπὰ ἔγχορδα σὲ μιὰ συνοδία μετρίχη, ἐνῶ μετὰ ξανακούεται τὸ ἴδιο θέμα ἀπὸ τὸ πρῶτο βιολί εἰς Ντο

μείζον. Τὸ τέλος τοῦ θέματος διαδέχεται καινούργιο θέμα, τὸ ὁποῖον ὁ Μπετόβεν εἶχεν ἤδη μεταχειρισθῆ στὴν εἰσαγωγὴν τοῦ Προμηθέως.

Τὸ θέμα αὐτὸ κατ' ἀρχὰς ἐκτίθεται ἀπὸ τὰ ξύλινα πνευστὰ καὶ κατόπιν ἀπὸ τὰ πρῶτα βιολιά. Τὸ κλαρινέττο παρεμβαίνει τότε καὶ ἐκτελεῖ τὸ αὐτὸ θέμα ἀλλὰ εἰς τὴν ὑπερκειμένη τρίτη, ἐνῶ τὸ φλάουτο, τὰ βιολιά, τὸ φαγγότο καὶ τὸ κόρνο ἐπαναλαμβάνουν τὸ πρῶτο θέμα ἠῦξημένο σὲ δεύτερα. Ἀφοῦ ὁ Μπετόβεν ἐπεξεργασθῆ μὲ μεγάλη ἐπινοητικότητα τὰ δύο αὐτὰ θέματα, ἀκολουθεῖ κατόπιν ἓνα *Andante* κατευναστικὸ καὶ ἥρεμο τὸ ὁποῖον διαδέχεται ἓνας μεγαλοπρεπῆς ὄργασμος τῆς ὀρχήστρας γιὰ νὰ ἐπακολουθήσῃ καὶ πάλι ἡ γαλήνη. Τὸ *Andante* τελειώνει διαδεχόμενο ἀπὸ ἓνα ἀπότομο *presto fortissimo* ὅπου ἡ ὀρχήστρα μέσα σὲ ὅλη της τὴ δύναμι μᾶς φέρει πρὸς τὸ τέλος, ὅστερα ἀπὸ μιὰ παρατεταμένη σειρὰ συγχορδιῶν τῆς τονικῆς.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ





ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΙΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Εἶναι παρατηρημένο ὅτι σὲ ἐποχὲς καλλιτεχνικὰ δημιουργικὲς ἢ ὁμιλίαι, ἢ διάφορες διδασκαλίαι καὶ τὰ ἄρθρα ἐπάνω σὲ καλλιτεχνικὰ θέματα, ἂν δὲν ἐξαφανίζονται τελείως, περιορίζονται εἰς τὸ ἐλάχιστο. Ὅμως τὸ ἀντίθετο συμβαίνει σὲ ἐποχὲς μεταβατικὰς ὅπως εἶναι καὶ ἡ δική μας. Τὰ τελευταῖα χρόνια παρακολουθῶντας ἀπὸ ἐνδιαφέρον ὅλην τὴν μουσικὴν μας κίνησιν στὶς διάφορες ἐκδηλώσεις της, ἐσχημάτισα τὴν πεποίθησιν, καὶ τὴν ἐγγραφα ἀρκετὰς φορὰς στὸν καθημερινὸν τύπον, πῶς τὸ μεγάλο κοινόν, δὲν θέλω φυσικὰ νὰ μιλήσω γιὰ τοὺς λίγους, δὲν παρακολουθεῖ τὴν μουσικὴν μας κίνησιν ἀπὸ μιὰ ἐσωτερικὴν ψυχικὴν ἀνάγκην, ὅπως συμβαίνει σ' ἄλλους λαοὺς π. χ. στὴ Γερμανίαν, στὴ Γαλλίαν, στὴν Ἰταλίαν. Τῆς περισσότερας φορὰς, ἕνας τίτλος ἢ ἡ παρουσία κανενὸς ξένου σπουδαίου καλλιτέχνου, εἶναι οἱ λόγοι ποὺ τραβοῦν τὸ κοινόν στὶς συναυλίαι μας. Ὅμως, ἀγάπη, ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ ἔργα ποὺ παίζονται, ἀνάγκη καλλιτεχνικῆς μουσικῆς συγκινήσεως, δὲν παίζουν πάντοτε τὸν κύριον ρόλον. Εἶναι φυσικόν ὅτι ἔπειτα ἀπὸ μιὰ τέτοια κατάστασιν δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ζητήσῃ ἐνσυνείδητῃ καὶ σταθερῇ ὑποστήριξιν μιᾶς πραγματικῆς προοπτικῆς. Τελευταῖα ὅμως, παρετηρήθηκε ὅτι τὸ Κράτος γενικὰ, δείχνει ἕνα ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν μουσικὴν διαπαιδαγώγησιν καὶ αὐτὸ εἶναι ἀρκετὰ σπουδαῖον. Ἀκόμα ψηφίστηκε τὸ καλοκαίρι καὶ ἕνας εἰδικὸς νόμος 5058, ὁποῖος προβλέπει τὴν βράβευσιν Ἑλληνικῶν συνθέσεων κατ' ἔτος καὶ τὴν ἐκδοσιν καὶ τὴν μελοποίησιν διαφόρων δημοτικῶν τραγουδιῶν. Ἰκανοὶ μουσικοὶ, καλλιτέχνη καὶ δημιουργοὶ δὲν μᾶς λείπουν εὐτυχῶς. Μὰ τὴν καλλιτεχνικὴν δημιουργίαν τὴν σταθερῇ καὶ τὴν ἀνεμπόδιστην δὲν τὴν προκαλοῦν μονάχα αὐτοί, ὅσο μεγάλος καὶ ἂν εἶναι ὁ ζῆλός των, ἂν δὲν βρίσκουν ἀνταπόκρισιν στὸ κοινόν καὶ αὐτὸς αἰγὰ-αἰγὰ μαραίνεται καὶ

σβύνει. Νὰ γιατί καὶ σὲ τὶ χρειάζονται οἱ ἐκλαϊκευτικὲς ὁμιλίαι καὶ τὰ ἄρθρα, ποῦ δημιουργοῦν ἓνα κοινό, συνεργάτη μᾶλλον τοῦ καλλιτέχνου, ἓνα κοινὸ ποῦ τὸν βοηθεῖ ἔμμεσα στὴ δημιουργία καλλιτεχνικῶν ἔργων ἀξίων τοῦ ὀνόματος.

* * *

Στὸ σημερινὸ μου ἄρθρο, θ' ἀναπτύξω, σὲ γενικὲς γραμμὲς, ὀλίγα τινὰ γιὰ τὴν ὕψη καὶ τὶς μορφὲς τῆς μουσικῆς.

Πόσες φορὲς ὕστερα ἀπὸ μιὰ συναυλία, νοιώθοντας ἀκόμη τὴ μουσικὴ ἐκεῖνη συγκίνησι ποῦ μᾶς προσφέρει ἡ ἀκρόασις μιᾶς συνθέσεως δὲν ζητᾶμε, νὰ λύσωμε τὸ θεῖον αἴνιγμα τῆς μουσικῆς; Τὸ ἄλλο αἴνιγμα, ποῦ μπροστὰ σ' αὐτὸ σταμάτησαν φιλόσοφοι, ποιηταὶ καὶ συνθέται καὶ ὅλες οἱ γενεὲς παραδέχθησαν ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τῆς ὑψηλότερας ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς. Ὁ ποιητὴς Schiller μᾶς δίνει μὲ τοὺς στίχους του ἓνα ὠραῖο χαρακτηρισμὸ τῆς μουσικῆς:

Leben atme die bildende Kunst
Geist fordere ich vom Dichter
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

Ζωὴν ἀποπνέουν οἱ εἰκαστικὲς Τέχνες
Πνεῦμα ἀπαιτῶ ἀπὸ τὸν Ποιητὴ
Μὰ τὴν ψυχὴ τὴν ἐκφράζει μονάχα ἡ Πολύμνια.

Ἡχος—Ρυθμός. Τὰ οὐσιώδη στοιχεῖα τῆς μουσικῆς εἶναι ὁ ἦχος καὶ ὁ ρυθμός.

Ὁ ἦχος εἶναι τὸ φυσικὸ φαινόμενο ποῦ ἐπιδρῶ ἄμεσα εἰς τὸ αὐτίμας καὶ ἔχει τὴν ιδιότητα ὑπὸ μορφὴν ἠχητικῶν κυμάτων, νὰ μεταβιβάξῃ διὰ τοῦ τυμπάνου τὴν ἐντύπωσιν εἰς τὸν ἐγκέφαλον. Ὅσοι ἔχουν ἐξαιρετικὰ ἀνεπτυγμένην τὴν μουσικὴ συνείδησι εἶναι προικισμένοι ἀπ' τὴ φύσι μὲ ἓνα πραγματικὰ θεῖον δῶρον ποῦ θὰ τοὺς ὀδηγήσῃ εὐκολώτερα εἰς τὴν κατανόησι τῆς μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ συνείδησις παίζει ἀκόμη ἓνα σπουδαιότατον ὄλο γιὰ τὸν συνθέτη, διότι ξεύρομε ὅτι σὲ ἄτομα ποῦ εἶχε καταστραφεῖ τελείως ἡ ἀκοή, ἡ μουσικὴ συνείδησις δὲν ἔπαυσε νὰ λειτουργῇ. Σ' ἓνα τέτοιο συμπέρασμα ὀδηγήθη ἡ ἐπιστήμη ἀπὸ τὸ περιστατικὸ τοῦ Μπετόβεν. Εἶναι γνωστό, ὅτι ὁ μεγάλος μουσουργὸς σὲ ἡλικία 30 ἐτῶν, ὑπέστη τὴν πρώτη ἀλλοίωσι τῆς ἀκοῆς του σὲ τέτοιο μάλιστα βαθμὸ ὥστε νὰ εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ συνεννοεῖται γραπτῶς. Τοῦναντίον ἡ μουσικὴ συνείδησις ἡ ὁποία τροφοδοτοῦσε τὴν

φαντασίαν του, ὄχι μόνον δὲν ἔπαυσε νὰ λειτουργῇ, ἀλλ' ἀπέδωσε τὰ γνωστὰ σὲ ὅλους μας ἐκεῖνα ἀριστουργήματα.

Πρέπει νὰ προσθέσω ἀκόμη ὅτι ὁ μουσικὸς ἦχος, τὸν ὁποῖον ἀποκαλοῦμεν φθόγγον, εἶναι ἄλλοτε δξὺς καὶ ἄλλοτε βαρὺς, ἡ δὲ δξύτης του προσδιορίζεται μαθηματικῶς ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν δονήσεων οἱ ὁποῖες παράγονται εἰς τὸ χρονικὸ διάστημα ἑνὸς δευτερολέπτου. Ὁ δεῦτερος παράγων τῆς μουσικῆς εἶναι ὁ ῥυθμὸς. Εἰς τὴν γενικώτερη ἔννοιάν του εὐρίσκομεν ὅτι ὑπάρχει παντοῦ. Μέσα στὴ κίνησι τοῦ Σύμπαντος, μέσα στὴ ζωὴ μας, στοὺς παλμούς τοῦ σφυγμοῦ μας, μέσα στὴν ἐναλλαγὴ καὶ τὴν ἀντίθεσι. Ὑπὸ τὴν εἰδικώτερη ἔννοια, ὡς μουσικὸς ῥυθμὸς, ἀποτελεῖ τὸ χρονικὸ προσδιορισμὸ ἑνὸς ἤχου. Ἴδου ποιὲς εἶναι σὲ γενικὲς γραμμὲς ἡ ἰδιότητες τοῦ ὑλικοῦ τῆς μουσικῆς, τοῦ ὁποῖου ἡ ὑφὴ δὲν ἔχει τίποτα τὸ χειροπιαστὸ ὅπως εἶναι τὸ ὑλικὸ στίς εἰκαστικὰς τέχνες δηλ. τὸ μάρμαρο, ὁ πηλός, τὸ χρῶμα. Ἐνας φθόγγος ὅμως μόνος του δὲν μπορεῖ νὰ ἔχη κανένα νόημα, μοιάζει σὰν ἕνα ἐπιφώνημα Α! Ω! Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ ἔλθῃ σ' ἐπικουρίαν ἕνας δεῦτερος ἢ καὶ περισσότεροι φθόγγοι οἱ ὁποῖοι θ' ἀποτελέσουν τὸ πρῶτιστο χαρακτηριστικὸ τῆς συνθέσεως τοῦ ὀνομάζομε **μουσικὸ μοτίβο**. Τὸ μουσικὸ μοτίβο ἐμπεριέχει ἤδη τὴν βασικὴν σκέψιν τοῦ συνθέτου. Εἶναι τὸ κύτταρο μέσα ἀπ' τὸ ὁποῖο ἀναπτύσσεται ὅλος ὁ μουσικὸς ὄργανισμός μιᾶς συνθέσεως. Εἶναι δηλαδὴ σὰν τὴ λέξιν ἀπὸ τὴν ὁποῖαν θὰ μορφωθῇ ἡ φράσις, τὸ **μουσικὸ θέμα**. Συνιστῶ ἰδιαίτερα στοὺς ἀναγνώστας μου νὰ κάμουν τὴν διαστολὴν μεταξὺ μοτίβου καὶ φράσεως, διότι αὐτὴ εἶναι πραγματικὰ βασικὴ.

Παράδειγμα 1ον: Τὸ μοτίβο τῆς 3ης συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν μᾶς δίνει μιὰ χαρακτηριστικὴν εἰκόνα **ἐμπνευσμένου περιεχομένου** ποῦ ἐκτείνεται σὲ μιὰ πλούσια φράσι καὶ ἀναπτύσσεται εἰς ὅλον τὸ πρῶτον μέρος τῆς συμφωνίας.



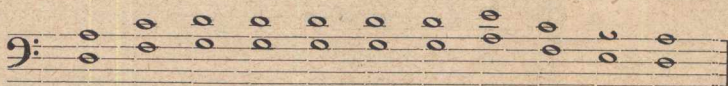
Πρὶν προχωρήσωμεν εἰς τὴν περιγραφὴν τῶν μουσικῶν μορφῶν, εἶναι σκόπιμον νὰ κάμωμεν μίαν παρένθεσιν.

Ἱστορικὸν Μονοφωνίας καὶ Πολυφωνίας. Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς μᾶς ἀποκαλύπτει ὅτι ὀλόκληρη ἡ σημερινὴ μουσικὴ μας θεμελιώθηκε ἐπάνω εἰς τὴν ἀνθρωπίνην φωνὴν καὶ ὅτι τὸ τραγοῦδι εἶναι πολὺ παλαιότερον ἀπὸ τὴ ποίησιν κα' ἀπὸ τὴν μουσικὴν ὡς τέχνην, ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν λόγον. Ὁ ἄνθρωπος πρὶν σκεφθῆ καὶ δώσῃ τὴν σκέψιν του σὲ μιὰ φόρμα, **αἰσθάνεται**. Ἡ αὐθόρμητη ἐκδήλωσις ἐπομένως τῶν αἰ-

σθημάτων του εκφράζεται με τή φωνή. Πώς ἄλλοιῶς νὰ σκεφθοῦμε τὸ ψέλλισμα ἐκεῖνο τοῦ πρώτου ἀνθρώπου ποῦ ξέφευγε ἀπὸ τὰ χεῖλη του σὰν ἤθελε νὰ κάμη ἔκδηλη τὴν εὐγνωμοσύνη του στὴ θεία δύναμι τῆς ὁποίας τὸ ἐπιβάλλον αἰσθανόταν τριγύρω του χωρὶς νὰ τοῦ εἶναι δυνατὸν νὰ τὴν κατανοήσῃ; Πῶς ἄλλοιῶς λέγω μπορούσε νὰ ἐκφρασθῇ ἐκτὸς ἀπ' τὸ τραγοῦδι; Καὶ ἦταν συναισθήματα αὐτὰ σὰν τὴ χαρά, σὰν τὸν πόνο, σὰν τὴν ἀγάπη, τὸν ἐνθουσιασμό, τὸν τρόμο, — ἐλατήρια βασικά γιὰ νὰ διαμορφώσουν ἓνα μέλος, μιὰ μελωδία. Τὸ τραγοῦδι αὐτὸ ἦταν μονόφωνο καὶ διατηρήθηκε πολλοὺς αἰῶνας ἀκόμη καὶ στὴν ἀρχαιότητα καὶ ὡς τοὺς πρώτους μεταχριστιανικοὺς αἰῶνας. Τὸ μονόφωνο τραγοῦδι τὸ συναντῶμεν ἀκόμη σ' ὄλους τοὺς πρωτογόνους λαοὺς καὶ τοὺς ἀσιατικούς. Ἡ μονοφωνία τοὺς πρώτους μεταχριστιανικοὺς αἰῶνας κατῆγε τὰ σκῆπτρα μέσα στὴν ἐκκλησία. Ὅλα τὰ ἐκκλησιαστικά ἔξσματα ἐξετελοῦντο ἀπὸ μίαν ἢ καὶ περισσότερες φωνές. Ἡ μόνη ποικιλία σ' αὐτὰ ἦτο ἡ προσθήκη μιᾶς δεύτερης φωνῆς εἰς τὴν Ὀκτάβα, ἐνῶ ἡ μελωδία παρέμενε ἡ αὐτή. Δηλ. εἰς τὶς ἀνδρικές φωνές προσετίθεντο καὶ παιδικές δεύτερες φωνές.

Ἡ μετάβασις ἀπὸ τὴ μονοφωνία στὴν πολυφωνία ἔγινε πολὺ ἀργότερα. Τὸν 9ον αἰῶνα περίπου, ὁπότε διὰ πρώτην φορὰν ἡ δεύτερος φωνὴ ἐξετέλεσαν τὴν 2ην δηλ. τὴν φυσικὴν ὑποδιάβαση τῆς Ὀκτάβας.

Ἐκ παραλλήλου ὁ μοναχὸς Χούκμπαλτ ἐφεῦρε ἓνα ἐντελῶς πρωτόγονο ὄργανο τὸ ὁποῖον ἐκαλεῖτο καὶ Organum. Τὸ Organum εἶναι ὁ πρόδρομος τοῦ μεγάλου ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου. Τὸ ὄργανον (Organum) τραγουδοῦσε νὰ ποῦμε τὸ διάστημα αὐτὸ τῆς 2ης, καὶ χρησίμευε περισσότερο γιὰ νὰ συγκατοῦν οἱ καλόγηροι τὶς μελωδίες τὶς ὁποῖες ἐξετέλουν ἀπὸ μνήμης καὶ ἦσαν improvisation κατὰ τὸ πλεῖστον. Παράδειγμα 2ον.



Ἴδου πόθεν γεννήθηκε τὸ πολυφωνικὸ σύστημα τὸ ὁποῖον καλλιεργήθη ἐπὶ μακροὺς αἰῶνας εἰς τὰ Μοναστήρια τῆς Ἀγγλίας καὶ τῆς Φλάνδρας, καὶ ἀργότερα εἰς τὴν Γαλλίαν, Ἰταλίαν καὶ Γερμανίαν. Οὐσιαστικά ὁ Γρηγοριανὸς ψαλμὸς ἔδωσε εἰς τοὺς μουσικοὺς—καλογήρους τὸ στοιχεῖο γιὰ νὰ ἐπινοήσουν αὐτοὶ τὸ πολυφωνικὸ σύστημα. Ἡ πολυφωνία κατέχει τὴν σπουδαιότερα θέσιν σ' ὅλη τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς. Ἡ

πολυφωνία υπῆρξε ἡ βᾶσις ἀπὸ τῆ ὁποῖαν διεμορφώθη, τὸ πρῶτον, ἢ συμφωνικῆ ἐνόργανος μουσικῆ, καὶ ἀργότερα τὸ ἀρμονικὸ σύστημα, τὸ ὁποῖον ἔχομεν ἐν χρήσει ὡς σήμερα.

Εἰς τὸ πολυφωνικὸ σύστημα ἡ μελωδικὴ γραμμὴ ζητᾶ νὰ τὴν υποστηρίξη μιὰ δευτέρη μελωδικὴ γραμμὴ, ἡ ὁποία κινεῖται ἀνεξάρτητα ἐν ταυτῶ. Ἐνῶ ἀρμονία δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ ταυτόχρονος ἤχησις περισσοτέρων φθόγγων, σχετικῶν ἀναμεταξύ των καὶ ὑποτεταγμένων εἰς τὸν ὠρισμένον θεμέλιον φθόγγον. Οἱ ἀρμονίες εἶναι ἐκεῖνες ποῦ δίδουν τὴν ποικιλίαν τοῦ τονικοῦ χρώματος σὲ μιὰ σύνθεση, τὸ δὲ πολυφωνικὸν σύστημα τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ὑπόστασι τῆς συνθέσεως.

Ἄς ἐπανέλθωμε τώρα στοὺς καλοὺς μας μουσικοὺς καλογήρους.

Μὲ τὴν ἔμμονη ἔρευνά τους καὶ μὲ μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐπιπόνησι, τὴν ὁποῖαν μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε ἴσως καὶ συμπτωματικῆ, ἐσκέφθησαν ὅτι, εἰς ἓνα πολυφωνικὸ θέμα, ἀντὶ ὅλες οἱ φωνές ν' ἀρχίζουν μαζί, ἢ μιὰ ἀπ' αὐτὲς μποροῦσε κάλλιστα νὰ μῆ μερικὰ μέτρα ἀργότερα. Τὸ πείραμα αὐτὸ ἔδωσε πράγματι ἓνα ἀξιόλογο λογικὸ συμπέρασμα καὶ μὲ τὴν κανονικὴ ἐπανάληψι ὀλοκλήρου τοῦ θέματος ἐπέτυχαν νὰ διαμορφώσουν τὸν **Κανόνα**, τὴν πρώτη αὐστηρῆ κοντραποντιστικὴ μορφή. Οὕτω ἡ μίμησις καὶ ἡ κανονικὴ χρησιμοποίησις τῶν θεμάτων ἔδωσεν ἀφορμὴν στὴν ἀνθρώπινη φαντασίᾳ νὰ δημιουργήσῃ τὰ πιδ πολυποικίλλα δημιουργήματα. Ἡ μουσικὴ ἀποκτοῦσε πλέον συνειδητὲς μορφές καὶ ἐγίνετο αὐτοτελὴς ὡς τέχνη. Ἐκ τῆς πολυφωνίας διεμορφώθησαν καὶ ἡ ἀκόλουθος μορφές: τὸ Πρελούντιο, ἡ Φούγκα, ἡ διπλὴ Φούγκα, τὸ μπάσο Ὀστινάτο, ἡ Σακόν, ἡ Πασακάλια καὶ ἡ Τοκάτα. Εἶνε οἱ συνήθεις μορφές ποῦ τίς συναντῶμεν σ' ὅλες τίς συνθέσεις ἀπὸ τοῦ 13ου αἰῶνος μέχρι σήμερον στὴ φωνητικὴ καὶ στὴν ἐνόργανο μουσικῆ. Καὶ ἀναφέρω ὅτι ὁ μεγαλύτερος δημιουργός, σὲ κοντραποντιστικὲς μορφές, υπῆρξε ὁ Μπάχ. Οἱ ἄλλες μορφές, ὅπως εἶναι ἡ Σουίτα, ἡ Σονάτα καὶ ἡ συμφωνία περιλαμβάνονται σ' ἓνα ξεχωριστὸ κεφάλαιο, διότι αὐτὲς ἀποτελοῦν ἀποκλειστικῶς μορφές τῆς ἐνοργάνου μουσικῆς, τῆς ἀπελευθερωμένης τελείως ἀπὸ τὸν ἐρμηνευτικὸν λόγον. Ἡ παλαιότερα Σουίτα π. χ. δημιουργήθη ἀπὸ τὴν συναρμολόγησι 3—12 αὐτοτελῶν διμερῶν χορῶν μὲ κυριώτερα γνωρίσματα τίς ἀντιθέσεις τοῦ ὕφους, τοῦ μέτρου, τοῦ χρόνου ἀλλὰ καὶ μὲ ἐπικράτησι τῆς ἰδίας τονικότητος καθ' ὅλην τὴν σύνθεσι. Ὁ δεῦτερος ἀπόγονος τῆς Σουίτας, ἡ Σονάτα, διετήρησε ἐν μέρει τὴν κυκλικὴν μορφήν, δηλαδὴ τὴν πολυμερῆ, ἀλλ' ἀπέκτησε τὴν ἐλευθερίαν τῆς τονικότητος ἐκάστου μέρους, ποῦ τὴν ἀποτελοῦσε. Ὅπως ἡ Σονάτα προορίζεται γιὰ ἐκτέλεσι ἀπὸ ἓνα ὄργανο, δύο, τρία, πέντε, ἢ καὶ περισ-

σότερα, ὁπότε ἔχουμε τὸ τρίο, τὸ κουαρτέτο, τὸ κουίντέτο κλπ., ἡ συμφωνία ἀπετέλεσε τὴν μορφήν ποὺ προορίζεται γιὰ ἓνα μεγαλύτερο ἀριθμὸ ὀργάνων, γιὰ τὴν συμφωνικὴ ὀρχήστρα. Ἐκτὸς ἀπὸ τῆς μορφῆς τῆς Σουίτας, Σονάτας καὶ συμφωνίας, ἡ χορωδία, συνδυασμένη μετὰ τὴν ὀρχήστρα, μᾶς ἔδωσε τὰ πιὸ μεγαλόπνοα ἔργα, ἓνα ὑπέροτρο σύνολο, ὅπως εἶναι τὰ ὁρατόρια, ἡ λειτουργίες, τὰ πάθη, τῶν συνθετῶν Χάυδν, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Μπράμς, Μπρούκνερ, Βέρντι, Μπερλιόζ, Στραβίνσκη καὶ ὁ Roi David τοῦ συγχρόνου Χόνεγκερ, ποὺ ἀκούσαμε πρὶν λίγες μέρες.

Ἐναφέρω ἐν τέλει καὶ τὴν μουσικὴ ποὺ εἶναι ὑποτεταγμένη σὲ τίτλους, σὲ ἐπεξηγηματικὸ κείμενο πρόζας ἢ στίχων καὶ ποὺ ὠνομάσθη προγραμματικὴ μονοικὴ. Συνθέσεις παρόμοιες συναντῶμεν τὸν 16ον αἰῶνα εἰς τὰ Ἑλληνικὰ βιβλία τῶν Βιργινιστῶν. Οἱ τίτλοι τοὺς ἦταν ἡ θύελλα, ὁ Δαυὶδ καὶ ὁ Γολιάθ κ. λ. π. Ἡ προγραμματικὴ μουσικὴ ἐμφανίζεται σ' ὅλους τοὺς αἰῶνας καὶ κανένας συνθέτης δὲν ὑπέστησε νὰ τὴν χρησιμοποιήσῃ στὸ ἔργον του. Παράδειγμα ἡ 6η Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν, ἡ ποιμενικὴ, καὶ ὅλα τὰ συμφωνικὰ ποιήματα τῶν Λίστ, Μπερλιόζ, Στράους κ. λ. π.

Αὐτὲς εἶναι, ἐν συντόμῳ, οἱ μορφῆς τῆς ὁποῖας θὰ γνωρίσωμε σὲ ἐπόμενα ἄρθρα ὥστε νὰ βοηθήσωμε καὶ ἡμεῖς εἰς τὴν κατανόησιν τῆς μουσικῆς. Τὰ πρωτόγονα ὕλικά τῆς φύσεως, ὁ ἦχος καὶ ὁ ρυθμὸς κατόρθωσαν νὰ καταλάβουν πρωτεύουσα θέσιν μέσα εἰς τὴν ζωὴν μας καὶ στὸν πολιτισμὸν μας καὶ ν' ἀποτελέσουν μιὰν ἀνώτερον τέχνην ἐκφράσεως κάθε ἀνθρώπινης σκέψεως καὶ κάθε συναισθήματος.

Ἄς ἐλπίσωμεν ὅτι μετὰ τὸ σημερινὸ μου ἄρθρο-εἰσαγωγὴν, ἐπέτυχον νὰ βάλω τὸ πρῶτο λιθαράκι ἐπάνω εἰς τὸ ὅποιον θὰ στερεώσωμε καὶ ἡμεῖς, ὅλοι σὲ μιὰ συνεργασία, συνθέτες καὶ καλλιτέχνες, τὴν Ἑλληνικὴν, τὴν ἀληθινὴν ἐθνικὴν μας μουσικὴν!

ΣΤΕΛΛΑ ΠΕΠΠΑ





ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΟΝ ΜΑΣ ΚΟΙΝΟΝ.—Ο ἐνθουσιασμός με τὸν ὁποῖον ὑπεδέχθη τὸ πρῶτον τεύχος τοῦ τετάρτου ἔτους τῆς ἐκδόσεώς μας, τὸ φιλόμουνσον ἀναγνωστικόν μας κοινόν, τὰ ἐνθαρρυντικά, ὅπως πάντοτε, λόγια τῶν ἀναγνωστῶν μας, τῶν παλαιῶν καὶ τῶν νέων, μᾶς ἔδωσαν νέαν ζωὴν, μᾶς ἔκαμαν περισσότερον ὀπιμωσιὰς ἢ ἄλλοτε. Γιατὶ ἀνικειμενικὸς σκοπὸς τῆς ἐκδόσεώς μας, αὐτῆς τῆς υπάρξεως, ἦταν πάντα ἡ Τέχνη—ἡ ἐξυπηρέτησις μιᾶς ἀνωτέρας Ἰδέας. Καὶ ὅλαι αὐταὶ αἱ ἀπόψεις μας, ἐγένοντο ἐγκάρδια δεκταὶ ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸν κοινόν. Καὶ ὅλαι αὐταὶ αἱ προσπάθειαι ἐστέφθησαν ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας.

Ἄπειροι εἶναι αἱ συγχαρητήριοι ἐπιστολαὶ τῶν ἀναγνωστῶν μας.

Τὶ νὰ προσθέσωμεν ὅμως ἑμεῖς στὰ ἐνθαρρυντικά αὐτὰ λόγια τῶν ἀναγνωστῶν μας; Δὲν ἔχομεν παρὰ νὰ τοὺς εὐχαριστήσωμεν γιὰ τὰ καλά τους λόγια καὶ νὰ προχωρήσωμεν στὸ ἔργον μας, μετὴν ἐλπίδα ὅτι θὰ ἔχωμεν πάντα ἀμέριστον τὴν ὑποστήριξίν των.

Η ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΘΗΝΩΝ.—Γύρω ἀπὸ τὰς διαφόρους καλλιτεχνικὰς ἐκφάνσεις τοῦ τόπου μας καὶ ἰδιαίτερος τῆς πρωτενοῦσης, γύρω ἀπὸ τὰς συναλλίας ὀρχήστρας, μουσικῆς δωματίου καὶ σολίστ, ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν» μετὸν διευθυντὴν της κ. Φ. Οἰκονομίδη, κατώρθωσε νὰ ἐπιβληθῆ στὴν συνειδησὶν τοῦ φιλομούσου κοινοῦ τῶν Ἀθηνῶν. Ἀπὸ ἐτῶν τώρα, ἐργάζεται συστηματικὰ γιὰ τὴν διάδοσιν μιᾶς καλῆς, ἀνωτέρας μουσικῆς, μᾶς μουσικῆς διὰ χορωδίας τῶν Μπάχ, Χαϊντελ, Μπετόβεν, Μπερλιόζ, Χάινδν, Μότσαρτ, Χονέγκερ καὶ ἄλλων, πον—πρέπει νὰ ὁμολογηθῆ—μᾶς δείχνει τὴν εὐγενικὰν προσπάθειαν τοῦ διευθύνοντος καὶ τῶν μελῶν τῆς Χορωδίας γενικῶς. Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» πον παρακολουθοῦν μετὲν ἐνδιαφέρον πάντοτε τὴν ὅλην μουσικὴν κίνησιν τοῦ τόπου μας, διὰ νὰ ἀποδώσουν πάντα τὰ τοῦ Καίσαρος

τῷ Καίσαρι, δὲν ἠμποροῦν ἢ νὰ ἀφιερῶσουν τὶς λίγες αὐτὲς γραμμὲς διὰ τὸ καλὸν ἔργον τῆς «Χορωδίας Ἀθηῶν». Ἠοράσθησαν μὲ ζῆλον, μὲ ἐπιμονὴν καὶ μὲ θέλησιν ὅλοι ἐκεῖ, διὰ νὰ ὑπερνικηθοῦν τὰ μεγάλα ἐμπόδια μερικῶν δυσκόλων ἔργων τῶν ὡς ἄνω συνθετῶν. Μελέται, δοκιμαί, ἐπαπειλημμένα ἐκτελέσεις, ἐπαναλήψεις εἰς τὴν αἴθουσάν των ἦσαν καὶ εἶναι πάντα, τὸ *credo* τῆς Χορωδίας αὐτῆς. Καὶ δὲν ὑπάρχει ὠραιότερον πρᾶγμα ἀπὸ τὴν μελέτην. Ἡ τελευταία αὐτῆ, δυναμοποιεῖ καὶ σταθεροποιεῖ ἀδυνάτους κατ' ἀρχὴν ὁργανισμούς, διὰ νὰ τοὺς, ἀννῶσῃ, ὀλίγον κατ' ὀλίγον, στὴν καλλιτεχνικὴν συνείδησιν τοῦ κοινῶ καὶ τῶν συνθετῶν. Ἡ Χορωδία ἐργάζεται, προσπαθεῖ, ἐπιμένει καὶ μελετᾷ: Τὴν συνοδεύουν αἱ εὐχαί μας καὶ αἱ εὐχαὶ ὀλοκλήρου τοῦ φιλομούσου κοινῶ.

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΑ 'Μ.Χ.,,

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΕΓΚΥΚΛΙΟΣ ΠΙΟΥ ΤΟΥ ΔΕΚΑΤΟΥ

Φίλε κ. Παπαδόπουλε,

Ὁ φίλος κ. Κωνστ. Δ. Οἰκονόμου εἰς ἄρθρον του περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὸ ὁποῖον ἐδημοσιεύθη εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν», ἀναφέρει ὀρθῶς, ὅτι ἡ πραγματικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν Καθολικῶν εἶναι ἡ μονόφωνος τοῦ Γρηγοριανοῦ μέλους καὶ ἐπικαλεῖται τὴν ἱστορικὴν ἐκείνην ἐγκύκλιον τοῦ Πάπα Πίου τοῦ δεκάτου τὴν ὁποῖαν ἀπέλυσε πρὸς τὸ ποίμνιον αὐτοῦ ὁ ἀείμνηστος τῷ 1903. Συμπληρῶν τὰ ὑπὸ τοῦ κ. Οἰκονόμου γραφέντα ἐν σχέσει πρὸς τὴν περὶ ἧς ὁ λόγος ἐγκύκλιον, προσθέτω τὰ ἑξῆς:

Ἡ ἐγκύκλιος ἐκείνη Πίου τοῦ δεκάτου, ἐν τῇ ὁποίᾳ οὗτος μετὰ σοφίας καὶ ἐπιστήμης διετύπωσε τὰς γνώμας καὶ τὰς ιδέας τῆς Παπικῆς ἐκκλησίας περὶ τῆς εἰς τὴν ἐκκλησίαν ἀρμοζούσης μουσικῆς, κύριον σκοπὸν εἶχε τὴν ἀναμόρφωσιν τῆς μουσικῆς τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας διὰ τῆς ἀποκαταστάσεως τῆς Γρηγοριανῆς μουσικῆς εἰς ὅλον αὐτῆς τὸν πρωτότυπον ρυθμὸν καὶ χαρακτῆρα. Διότι—ὡς ἔγραφεν—«ἡ ἐπ' ἐκκλησίας μουσικὴ εἶναι ἀνάγκη νὰ ἔχη αὐτὸν τὸν ἱερόν τῆς θείας λειτουργίας χαρακτῆρα, νὰ εἶναι δηλαδὴ ἱερά, κατανυκτικὴ, νὰ μὴ προξενῇ εἰς τοὺς ἐκκλησιαζομένους ἀνοσίους, ἀμέρους καὶ βεβήλους ἐντυπώσεις, ἀλλὰ νὰ ἐπιδορᾷ ἐπὶ τῆς ψυχῆς κατὰ τρόπον πλησιάζοντα αὐτὴν πρὸς τὸν Ὑψιστον».

Διὰ τῆς ἐγκυκλίου του ταύτης Πίος ὁ δέκατος συνίστα αὐστηρῶς καὶ ἄνευ ἐπιφυλάξεων τὴν Γρηγοριανὴν μουσικὴν καὶ τὴν Παλεστριανὴν πολυφωνίαν, οὐ μόνον, διότι «ἡ Ἐκκλησία δὲν δύναται νὰ παραδεχθῇ διὰ τὸν

χορὸν μουσικὴν ἀνίερον, οὐδὲ δύναται ν' ἀνεχθῆ ἐπὶ πλέον τὴν θεατρικὴν μουσικὴν», ἣτις εἰσῆχθη εἰς αὐτὴν τὸν δέκατον ἔνατον αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ διότι «ὅταν ὁ ἐκκλησιαζόμενος ἀκούῃ μουσικὴν θεατρικὴν, δὲν δύναται νὰ αἰσθανθῆ τὴν ψυχὴν αὐτοῦ διεγειρομένην εἰς εὐχαριστίαν τοῦ Πλάστου, καθόσον ἡ φαντασία αὐτοῦ κατ' ἀνάγκην διευθύνεται πρὸς τὰς ἐκ τοῦ θεάτρου τέρψεις, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον εἶναι βέβηλον».

Ἡ Παπικὴ αὐτὴ ἐγκύκλιος ἐτάραξε τοὺς κύκλους πολλῶν τῶν τότε συνθετῶν, δύο δὲ ἐκ τῶν γνωστοτέρων ἐν Παρισίοις μουσουργῶν, ὁ Κάμιλλος Σαὶν-Σὰν καὶ ὁ Θεόδωρος Ντυμποὰ ἐπεχείρησαν νὰ ἐπικρίνωσι τὴν ἐγκύκλιον ταύτην. Καὶ ἰσχυρίσθησαν, ὅτι ὁ ἔχων τάλαντον μουσικόν, συγχρόνως δὲ καὶ αἴσθημα θρησκευτικόν, δύναται νὰ γράψῃ μουσικὴν διὰ τὴν Ἐκκλησίαν. Διότι ἡ κλεις τῆς Γρηγοριανῆς μουσικῆς ἀπολεσθεῖσα, κατέστησε τὴν τέχνην ταύτην γλῶσσαν νεκράν, περιβαλλομένην ὑπὸ μυστηριώδους καὶ ἀνεξιχνιάστου χαρακτῆρος.

Κατὰ τῶν ἰσχυρισμῶν τῶν δύο τούτων μουσουργῶν ἀντεπεξῆλθον πλεῖστοι ἄλλοι, οἵτινες, διερμηνεύοντες τὸ διέπον τὴν Παπικὴν ἐγκύκλιον πνεῦμα, κατὰ τὸ ὁποῖον «ἡ μονωδία δὲν εἶναι ἀπολύτως ἀπηγορευμένη, ἀλλὰ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνηται χοῦσις αὐτῆς ἐπ' ἐκκλησίας, εἰμὴ ὡς μέρους πρὸς στυγὴν ἀποσπωμένον ἀπὸ τοῦ χορικοῦ συνόλου, εἰς τὸ ὁποῖον πάσαντα δεόν νὰ ἐπανέλθῃ» ἀπέδειξαν, ὅτι «δὲν ἀρκεῖ μόνῃ ἢ ἐν τινι μουσικῇ συνθέσει ἐνύπαρξις ἱεροῦ χαρακτῆρος, ἀλλ' ὅτι ἀπαιτεῖται ἡ τεχνικὴ αὐτῆς ἐκτέλεσις καὶ ὁ τρόπος τῶν ἐκτελούντων αὐτὴν νὰ ἀποκλείωσι τὴν παραγωγὴν τῶν ἐκ τῆς θεατρικῆς μουσικῆς ἐντυπώσεων καὶ αἰσθήσεων. Διότι τοιαῦται ἐντυπώσεις καὶ αἰσθήσεις εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ παραχθῶσιν ἐκ τῶν μονωδιῶν, τὰς ὁποίας, καίτοι μὴ συμβιβαζομένας πρὸς τὸν χορικὸν χαρακτῆρα, ὅστις τυγχάνει εἰς τῶν πρωτίστων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὄρον ἐπιμένουσι νὰ παρεισάγωσιν οἱ νεώτεροι μουσουργοὶ εἰς τὰς διὰ τὴν ἐκκλησίαν προοριζομένας μουσικὰς συνθέσεις των».

Παρὰ τὰς διατυπωθείσας τότε ἀντιρρήσεις, ἡ Παπικὴ ἐπιθυμία ἐξεπληρώθη, διότι πολλῶν μερῶν ψάλλται καὶ διευθύνται χορῶν, σπουδάσαντες τὴν Γρηγοριανὴν μουσικὴν, ἔψαλλον πλέον κατὰ τοῦτο τὸ μουσικὸν σύστημα. Κατὰ τὴν πανηγυρικὴν δὲ λειτουργίαν, τὴν ὁποίαν Πίος ὁ δέκατος ἐτέλεσε τὸ 1903 ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἀγίου Πέτρου ἐπὶ τῇ μνήμῃ Γρηγορίου τοῦ Α' χορὸς ἐκ χιλίων διακοσίων δέκα προσώπων ἔψαλε τὰ ἱερὰ ἄσματα κατὰ τὴν Γρηγοριανὴν μουσικὴν, ἣς αἱ μὲν τεχνικαὶ βάσεις στηρίζονται ἐπὶ τοῦ ὀκτωήχου συστήματος, τὸ δὲ μελωδικὸν αὐτῆς σύστημα εἶναι πτωχότατον, ὑπολειπόμενον μεγάλως τοῦ θαυμασίου μελωδικοῦ πλοῦτου τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Με φιλικούς χαιρετισμούς
Κ. Α. ΨΑΧΟΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ - ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΣΜΑΡΑΓΔΑ ΓΕΝΝΑΔΗ. Στις 11 Φεβρουαρίου, στη σάλα του Ώδείου Ἀθηνῶν, ἔδωσε ἕνα ἀρκετὰ ἐνδιαφέρον ρεσιτάλ τραγουδιῶν ἡ δις Γεννάδη, ἡ γνωστὴ καθηγήτρια τοῦ Ἐθνικοῦ Ώδείου, μὲ τὴ σύμπραξη τῶν μαθητριῶν τῆς Κυριῶν **Δάξου** καὶ **Παπαντωνίου** καὶ τῆς διδος **Παπαναστασίου**, οἱ ὁποῖες τραγοῦδησαν τὸ τρίο ἀπὸ τὸ «**Δυκόφως τῶν Θεῶν**» τοῦ Wagner.

Ἡ δις Γεννάδη τραγοῦδησε στὴν ἀρχή, ἀριστοτεχνικὰ μεταφρασμένα ἀπὸ τὸν κ. Πορῶτη τὴν ἀρία τῆς Ἑλισάβετ ἀπὸ τὸν Lannhauer τοῦ Wagner καὶ τὸν κύκλο τῶν τραγουδιῶν τοῦ Beethoven, an die Ferne Geliebte.

Τὸ πρῶτο βρισκομε πὼς δὲν εἶναι γιὰ τὴ φωνὴ τῆς καὶ φυσικὰ τὴν ἐκούραζε, γιὰ τὸ δεύτερο θὰ λέγαμε πὼς δὲν ἦταν ἀρκετὰ ἀνάγλυφο. Πολὺ πιὸ ἐπιτυχημένο βρισκομε τὸ δεύτερο μέρος τοῦ προγράμματος ἀποτελούμενο ἀπὸ ἔργα Fauré, Debussy, Frank καὶ Sgambatti. Τοῦ τελευταίου ἐτραγοῦδης τὸ Oblio μὲ ἀίσθημα καὶ ἔκφραση πρώτης τάξεως. Ἡ δις Γεννάδη ἔχει εὐγένεια στὸ τραγοῦδι τῆς καὶ τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς κάνει ἰδιαιτέρως.

Τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ προγράμματος ἦταν ἀφιερωμένον στοὺς ἑλληνες συνθέτες Σαμάρα, Λαυράγκα, Καλομοίρη, Προκοπίου καὶ Ριάδη. Ἰδιαιτέρα ἄρσαν ὁ «**Τραγουδιστὴς**» τοῦ Λαυράγκα καὶ τὸ «**τραγοῦδι τ' ἀργαλειῶν**» τοῦ Προκοπίου.

Γιὰ τίς μαθήτριες τῆς διδος Γεννάδη δὲν μποροῦμε νὰ ἐκφράσουμε γνώμη εὐνοϊκῆ ἢ ὄχι, γιὰτὶ καὶ ἡ ἐμφάνισή τους ἦταν συντομὴ καὶ τὸ κομμάτι δύσκολο πολὺ.

ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΘΗΝΩΝ. Τὸ σπουδαιότερο μουσικὸ γεγονός τῆς ἐφετεινῆς ἐποχῆς ἦταν ἀσφαλῶς ἡ ἐκτέλεση τοῦ Δαυὶδ τοῦ Honegger ἀπὸ τὴ Χορῳδία Ἀθηνῶν, ἡ ὁποία οὐδέποτε ἄλλοτε δσημείωσε τόσο μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ καὶ θάπρεπε νὰ εὐγνωμονοῦμε τὸν κ. Φ. Οἰκονομίδη γιὰ τὴν ἀπόλαυση ποὺ μᾶς προσέφερε.

Ὁ Βασιλεὺς Δαυὶδ εἶναι τὸ κλασσικὸ ἔργο ἐνὸς μοντέρνου συνθέτη καὶ θάπρεπε νὰ χρησιμεύσῃ ὡς ὑπόδειγμα σὲ ὅσους νομίζουν πὼς μοντερινοὺς σημαίνει ἀρλούμπα καὶ . . . perversité, γιὰ νὰ μεταχειρισθοῦμε τὴν ἔκφραση κάποιου δικοῦ μας, ποὺ δὲν τοῦ ἄρσαν ἕνα ἀριστούργημα, γιὰτὶ δὲν ἦταν ἀρκετὰ . . . pervers !! . «**Οτι κ' ἂν πῆ κανεὶς γιὰ τὴν καταπληκτικὴ ἐντύπωση ποὺ κάνει στὸν ἀκροατὴ τὸ ἔργο αὐτό, εἶναι λίγο. Εἶναι τόσο ἐπιβλητικὸ καὶ ὑποβλητικὸ, τόσο ζωντανό, τόσο ἀνθρώπινο τὸ βιβλικὸ αὐτὸ ἔργο ποὺ μόνο ὡς μουσικὸ θαῦμα μπορεῖ νὰ χαρακτηρισθῇ.**»

Πολλοὶ λεπτολόγοι θὰ τοῦδρουν ἴσως ἐλαττώματα διάφορα, ἄς τοὺς ἀφίσουμε στοὺς μαθηματικὸς ὑπολογισμοὺς τους. Μᾶς φτάνει ἡ θεία ἐμπνευση. Μέρη ὅπως τὸ μοιρολόι τῶν γυναικῶν τοῦ Ἰσαήλ, ποὺ συνοδεύει τὸ θρήνο τοῦ Δαυὶδ γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἰωνάθαν, καὶ ἡ μαγγανεία δὲν γράφονται συχνά.

Ἡ Χορῳδία ὅπως εἶπαμε παραπάνω ἦταν πολὺ μελετημένη καὶ κατέδρασε ἰδιαίτερη προσπάθεια στὴν καθαρὴ ἀρθρωση τῶν λέξεων. Λιγώτερο ἔχουμε νὰ παινέσουμε τοὺς σολίστες, Καν **Καραντινοῦ**, Δίδα **Μαῦτα** καὶ Κον **Τριανταφύλλου**. Ἐκαναν πολὺ φτωχὴ ἐντύπωση φωνητικῶς. Ὁ χαρακτήρ τοῦ ἔργου ἀπαιτεῖ νομίζουμε φωνές μεγαλυτέρας ἐντάσεως καὶ δραματικώτερες, ὅτι δηλαδὴ χρειάζεται γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Wagner. Καὶ ἡ μὲν ΚΑ Καραντινοῦ καὶ ὁ Κος Τριανταφύλλου ἔχουν μὲ τὸ μέρος τους τὴν καλὴ προφορὰ καὶ ἀρθρωση στὰ ἑλληνικά, γιὰ τὴ διδα Μαῦτα ὅμως δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ τονίσουμε περισσότερο ἀπὸ ἄλλη φορὰ ὅτι ὀφείλει νὰ μάθῃ νὰ τραγοῦδᾷ ἑλληνικά. Εἶνε ντροπὴ στίς ἑλληνίδες νὰ μὴ ξεῦρουν ἑλληνικά καὶ νὰ τραγοῦδοῦνε σὰν ξένες! Ὑπῆρξαν στιγμὲς ποὺ ὁ κόσμος ἔμεινε κατάπληκτος, ὅταν ὤρσιμένες φράσεις ἔτυχε νὰκουσθοῦν καθαρῶτερα. Παράδειγμα τὸ δὲν θέλει ὁ Θεὸς νὰ μείνῃ ὁ λαός, ὅπου ἡ δις Μαῦτα γερμανικώτατα σταματοῦσε πρὶν ἀπὸ κάθε ο. Δηλαδὴ δὲν θέλει | ὁ Θεός, καὶ ὄχι, δὲν θέλει. ὁ Θεός, ὅπως λέμε ἔμετε, δένοντας τίς λέξεις τῆ μία μὲ τὴν ἄλλη. Ἡ δις Μαῦτα εἶναι καθηγήτρια τοῦ Ώδείου Ἀθηνῶν. Μπορεῖ νὰ μᾶς πῆ σὲ ποιά γλῶσσα διδάσκει; γερμανικὰ μήπως; ὡς τώρα εἶχαμε τὴν παράδοση τῶν γαλλικῶν τώρα προσεύοντας ἀποκοτοῦμε καὶ τῶν γερμανικῶν. Ἐτσι ὑπάρχει ἡ ἐλπὶς νὰ φθάσουμε καμμιά φορὰ καὶ στὴν καὶμείνη τῆ γλῶσσα μας, ἀφοῦ περάσουμε ἀπὸ μερικές ξένες ἀκόμα. Λέγοντες αὐτὰ δὲν ἀδικοῦμε τὴν Δίδα Μαῦτα ἢ ὁποία εἶναι μία ἐκλεκτὴ καλλιτέχνης, ἀλλὰ τὰ μουσικὰ ἰδρύματα ποὺ φέρουν τοὺς πομπῶδεις τίτλους, **Ἀθηνῶν**, **Ἑλληνικό**, **Ἐθνικό**! Αὐτὰ ἔχουν τὸν λόγον. Ἄς ξαναγυρίσουμε στὸ θέμα μας μιλώντας γιὰ τὴν ὀραϊοτάτη ἀφήγηση τοῦ κ. Βεάκη — ποὺ καὶ ποὺ ἡ ὀρχήστρα

τὸν ἐσακέπαζε ἀπρόσεκτα μὴ λαμβάνοντας ὑπ' ὄψει ὅτι εἶχε γὰρ κἀνή με ἀνθρώπινη φωνή· καὶ ἔχι κεραυνὸν — καὶ τὴν ὑπέροχη ἀρθρωση του. Οἱ τραγουδιστᾶδες μας δὲν ἔχουν παρὰ νὰ παρατηρήσουν πόσο ζωηρὰ ἐπρόφερε τὰ σύμφωνα καὶ ἰδίως τὰ τελικά. Ἐν χρειάζεται κἀποια ὑπερβολὴ στὸ λόγο τί πρέπει νὰ γίνῃ μετὰ τὸ τραγοῦδι; δυστυχῶς ὅμως ἐμεῖς δὲν ἔχουμε συμπάθεια παρὰ στὰ α καὶ τὰ ο τ' ἄλλα μᾶς φαίνονται περιττά. Ἄλλοιμονο ἂν ἐρεθθῆ κἀποιοὶ σὲ φιληγόντα. Τὸ καταγοῦμε ἀμέσως! Ἄς μὴ μᾶς κακοφαίνεται ὅταν οἱ ἄλλοι μουσικοὶ δείχνουν κἀποια περιφρόνηση γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν ὑπόστασιν τῶν τραγουδιστῶν. Δὲν ἔχουν καὶ πολὺ ἄδικο!

Κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ Δαυτῶ ἐκάναμε μιὰ παρατήρησιν ποῦ ἀφορᾷ τὸ κοινόν. Ὅταν ἐγύριζαν τὰ φύλλα τοῦ ἀναλυτικοῦ προγράμματος μετὰ τὸ κείμενον, γινότανε ἀρκετὸς καὶ ἐνοχλητικὸς θόρυθος. Δὲ θάτανε καλὸ νὰ συνιστᾶται σὲ παρόμοιαις περιστάσεσι τὸ σύγχρονον καὶ ἐλαφρὸ γύρισμα, μετὰ μιὰ ὑπόσημείωσιν, σὲ κάθε σελίδα;

ΣΟΦΙΑ ΚΕΝΤΑΥΡΟΥ - ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ : «Ὁ Ζητιάνος τῆς Σταμπούλ». (Πάνθος—Ἰντεἶλ. δύο ἐβδομάδες στὸ καθένα).—Πρωταγωνιστῆς οἱ καλλιτέχνες τοῦ Νταρούλ—μπεναῖ. Κύριος μοχλὸς ὁ Ἐρτογοῦλ Μουχσίν, ποῦ εἶναι βέβαιον πὼς εἶναι μελετημένος, παρατηρητικὸς, ἐμπνευσμένος. Καὶ ἀπάνω ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ὁ ἐκπρόσωπος τῆς νέας Τουρκίας στὴν περιοχὴ τῆς θεατρικῆς Τέχνης. Ὁ Κεμάλ τοῦ θεάτρου ποῦ εἶναι ἀρχηγὸς ἠθοποιῶν, ποῦ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ταλέντον του, ἐμπνεύονται ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐπαναστατικὴν ὁρμήν. ποῦ δίνει στὴν Τέχνην κάθε φορὰ μετὰ τὰ ζωντανὰ ἰδανικά της ὁσην ὁρμὴ δὲν δίνουν ἐκατὸ φλογερὰ ταλέντα.

«Ὁ Ζητιάνος τῆς Σταμπούλ» πάλλεται ὀλοκληρὸς ἀπὸ ζωὴ καινούργια. Τὰ προγράμματα ἀναγγέλλαν «λαγγασμένη ἀνατολή» κλπ. Ἀνατολὴ δὲν ὑπάρχει καθόλου στὸ ἔργον. Ἰσα-ἴσα ἡ κόρη ἐκείνη τοῦ πανδοχεῖα, ποῦ ἐρωτεύεται τὸν τυφλὸν εἶναι τὸ σύμβολον τῆς νέας Τουρκίας καὶ τῆς νέας Τουρκισσας, ποῦ βγαίνει καὶ ζεῖ καὶ ζητάει τὰ δικαιώματά της, ποῦ τόσοσιν καιρὸ τῆς τὰ καταπατοῦσαν οἱ Παοάδες καὶ τὸ καφάσι. Ὅλοκληρὴ ἐκείνη ἢ ἐπιμέλεια στὶς σκηναὶς φανερώνει ἔχι μονάχα πὼς ἐξουθενήκανε λεπτά, παρὰ πὼς ἔνα πνεῦμα, ποῦ αἰσθάνεται τὴν κατάστασιν, ὁδηγεῖ καὶ ὀλοκληρώνει τοὺς πόθους. Οὔτε μυστικοπάθειαι, οὔτε περίεργαι τοποθεσίαι ποῦ θὰ συγκινοῦσαν κανένα Λοτὶ. Ἡ Τουρκία ἔθειε νὰ ζεῖ σάν ὅλα τὰ ἔθνη τοῦ κόσμου. Κάτω τὰ φέσια. Εἶναι χαραχτηριστικὸν νὰ βλέπει κανεὶς στὸ χωριὸν τοῦ ἀνθρώπου μετὰ τοὺς κούτους. Ἡ γηραιὰ κυρία ἀκούει, ἀποσπάσματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, κατὰ κοσμοπολιτικὸν δηλαδὴ, καὶ ἔχι ἀπὸ τὸ Κοράνιον. Καὶ τολμηρὴ ἢ ἀναπαράστασιν ἢ βιβλικὴ μετὰ τοὺς δύο γυμνοὺς ἄντρες καὶ μετὰ τὴν γυμνὴν(!) γυναῖκα....

Λεῖπει βέβαια ἴσως ἢ localitῆ, μὰ παίρνει τὴ θέσιν της ὁ πόθος τοῦ ἀνθρώπου ποῦ ἐλευθερώνεται. Δὲν ξέρομε ἀκριβῶς τί φρονεῖ ὁ λαὸς ὁ Τουρκικὸς μετὰ τὸν Κεμάλ καὶ γιὰ τίς μεταρρυθμίσεις του καὶ φανταζόμεσθε πὼς μπορεῖ νὰ μὴ ἔχουνε πολλὰ πράγματα στὴν ταινία ἀνταπόκρισιν μετὰ τὴ ζωὴ τὴν Τουρκικὴν στὸ βάθος. Μὰ τὸ ξαναλέμε ἢ ταινία φανερώνει τοὺς πόθους τῶν προδευμένων. Καὶ αὐτὸ εἶναι ἢ ἀξία της. Κορίτσια π. χ. σάν τὴν χωριατοπούλα ἐκείνην, τὴν ἐρωμένην τοῦ τυφλοῦ, μπορεῖ νὰ μὴν ὑπάρχουνε πολλά, δείχνει ὅμως τί πρέπει, κατὰ τὴν νέα Τουρκία νὰ ὑπάρχουν. Τοὺς ἀνθρώπους δὲν τοὺς βλέπομε στὸ «Ζητιάνον τῆς Σταμπούλ» οἷους εἰσίν, ἀλλ' οἷους ἔδει εἶναι.

Καὶ πόσο φανερώνει τίς διαθέσεις τῶν Τούρκων τὸ γεγονός ὅτι ἢ μοιραία γυναῖκα, ποῦ φέρνει τὴν καταστροφὴν εἶναι ρωμιά! Τυχαῖο;—Ὅχι βέβαια. Τόση πρόδοσ ἀς λείπει. Οἱ Τούρκισαι δὲν πρέπει νὰ εἶναι τοῦ καμπαρέ. Πρέπει νὰ γίνωνε τίμιαι καὶ ἐρωτευμέναι βαθιά, συντρόφισσαι. Οἱ κακῆς ἀς εἶναι ρωμιῆς. Τὸ Κάϊρο εἶναι ὀρειότατα παρμένο, ἢ Πόλην ἔξωκα φωτογραφισμένην μετὰ διαλεγμένα τὰ καλύτερα καὶ τὰ πιὸ «εὐρωπαϊκά» μέρη της σὲ τρόπον ποῦ νὰ λιγορευεῖ κανεὶς γιὰ ἐκεῖ ἕνα ταξίδιον, ἐνφ' ἢ Ἀκρόπολις δὲν εἶναι ἀπὸ τίς καλύτερας στιγμῆς τοῦ ἔργου καὶ ἢ ἀποψὴ τῆς Ἀθήνας θαμπή. Οὔτε τὸ Ζάπειον οὔτε τίποτε ἄλλο. Ἡ ἄρχαία Ἑλλάδα, ἢ ἀκίνδυνον.

Καὶ κατὰ ἄλλον, ποῦ εἶναι σκηνοθετικὸ λάθος ἀς μᾶς ἐπιτραπεῖ νὰ τὸ ποῦμε.

Στο καμπαρέ (μέ το τόσοσν ώραίο εξωτερικό και μέ το τόσοσν κακοπαρμένο έσωτερικό' ή χειρότερη φωτογραφία τής ταινίας) ή μοίραια γυναίκα τραγουδάει το «'Αλάνικο, άλάνικο». Τό τραγοδι αυτό έφερε άηδία στούς 'Αθηναίους' γιατί τό έβαλε ο ρεζισέρ; Μήπως γιατί έχει χαρακτήρα κάπως ανατολίτικο; όχι βέβαια, γιατί στο καμπαρέ τραγουδοϋν άργεντινοί και όλο τό έργο δέν έχει μουσική καθόλου ανατολίτικη. Πιο πολύ ίσως τό έβαλε αυτό για νά δείξει τήν πιό χαμηλή καταγωγή και ύπόσταση τής γυναίκας αυτής, άφοϋ τά άλλα πρόσωπα όλα τραγουδοϋν ευρωπαϊκά και ο τυφλός εξιδανικευμένα. Πάντως μοροϋσε νά μπεί ένα καλύτερο τραγοδι. Χάνει ή ταινία. Η μόνη δικαιολογία θά ήταν αυτή πού είπαμε. 'Αλλιώς μένει τό λάθος. Γιατί τό έλληνικό έλαφρό τραγοδι έχει παρελθόν στήν Πόλη και δέν μοροϋσε νά μή τό ξέρει ο Μουχαίν. Και άν δέν τό είχε άκούσει ποτέ του, πάλι κακό γοϋστο θά φανέρωνε τό «'Αλάνικο, άλάνικο» πού δέν έτυχε τουλάχιστον οϋτε δημοτικότητα νά έχει ανάμεσα στούς Έλληνες. Μήπως είναι γνωστό στήν Πόλη; Γιατί οί μορφωμένοι Τούρκοι θά θυμοϋνται βέβαια τούς θράμβους τής Κολυβά και τής Νίκια στήν όπερέττα εκεί. Και πέρουι ακόμη όλο τό χειμώνα τραγουδοϋσαν στό Βυζάντιο οί πιό καλές φωνές και οί καλύτεροι τραγοδιστές τής έλληνικής 'Οπερέττας. Η Λαουτάρη, ή Ριτσιάρη, ή Περγίκης, ή Φιλιππίδης. Παιχθήκανε όλες σχεδόν οί 'Οπερέττες τοϋ Σακελλαρίδη. Πώς δέν πήραν από και ένα τραγοδι;

Γενικά τό έργο έχει πετυχημένες φωτογραφίες (τό άγκάλιασμα τοϋ τυφλού μέ τήν κόρη σέ μιá σκάλα, τό πανδοχείο, τά τοπεία) σκηνές πολύ καλά εκτελεσμένες (ό τσακωμός μέ τό λωποϋότη, ο τρόμος τοϋ ταξιδιώτη μπροστά στον ματωμένο τυφλό κ. ά).

Λυπόμαστε πού δέν μάς είναι δυνατό νά θυμηθοϋμε τά όνόματα τών ήθοποιών. Τά Τούρκικα όνόματα είναι κάπως ξένα στο αύτι μας, ή ταινία τά έχει για μιá στιγμή, ξεχωριστό αναλυτικό πρόγραμμα δέν κυκλοφοροϋσε. Είμαστε όμως υποχρεωμένοι νά σημειώσουμε πώς εξαιρετικά μελετημένοι, προσεγμένοι και μετρημένοι ήταν όλοι και μάλιστα ο τυφλός, ο αδελφός του, ο πανδοχέας, ή κόρη του, ο λωποϋότης (ιδίως στή δεϋτερη εμφάνισή του μέ τό αυτοκίνητο). Λιγώτερο καλή—ή μάλλον κακή—ήταν ή 'Αλεξανδρινή έλληνίδα και οί ρόλοι τής Μπεντιά και τοϋ Γαβριηλίδη μόνον εμφανίσεις.

Η φωνοληψία πολύ καλή και ο συγχρονισμός πετυχημένος.

Τό σενάριο άπίθανο και οίχτρό. 'Επιδράσεις σαχλοϋ ρομαντισμοϋ και ψεύτικης εδαισθησίας. Τοϋτο όμως προσέρχεται βέβαια από τήν έπιθυμία νά μή θυμίσει ή ταινία καθόλου παλιά Τουρκία.

Όμως, άφοϋ τόσα σπουδαία έχουμε νά παρατηρήσουμε σέ όλη τήν ταινία, άς ξεχάσει κι' αυτό.... Σέ τέτοιες περιστάσεις κυτάνε μόνο τά καλά....

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΣΤΟ ΝΤΑΡΟΥΛΜΠΕΝΤΑΪ «ΓΙΑΛΟΒΑ ΤΟΥΡΚΙΟΥ-ΣΟΥ» (ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΓΙΑΛΟΒΑΣ)

Φαίνεται ν' άρχεψε μ' άσχημο φεγγάρι τή σαιζόν του φέτο, τό «ΝταρουλμπενταΪ». Τά περισσότερα έργα π' άνέθεσε, κατέβηκαν τή βραδυά τής προεμέρας ή τό περισσότερο τή δεϋτερη μέρα. Κι' ήταν όλα τά κομμάτια καλά, μ' ποιός ξέρει. Ίσως νά φταίει γι' αυτό, πάλε ο θίασος πού ώς τώρα συνήθισε νά προσφέρει στο κοινό ευχάριστες κομεντί τών βουλευτάρτων και τή πρώτη φορά πού θέλησε νά τοϋ σερβίρει κάτι πιό βαρύ, τό κακοστομάχιασε. 'Αλλιώς δέν εξηγείται γιατί άπότυχαν έργα σαν τό «Kuock» τοϋ «Romains», «Maya» τοϋ Geutillon και ξαίρω γ'ω ποιá άλλα. Κι' ακόμα γιατί ο regisseur και γερός καλλιτέχνης Ertugrul Muhsin, άποφάσισε ν' άφιέρωσει στο εξής, τά βράδια τής Δευτέρας, σ' έργα βαρεία και σοβαρά και εις άλλες μέρες, σέ κομμάτια έλαφρότερα. Νά παίξει δηλαδή, μιá φορά τήν έβδομάδα για τό κέφι τών ήθοποιών και τών άνθρώπων πού καταλαβαίνουν και εξή φορές για νά ευχαριστεί τό κοινό πού πληρώνει κι' έννοεί νά γελάσει και νά μή μπεί στον κόπο νά σκεφτεί ό,τι βλέπει. 'Ας είναι. Ίσως κι' αυτά όλα νάναί αποτέλεσμα τής.... κρίσης, όπως θέλουν νά πιστεύουν μερικοί κριτικοί μας.

Στήν άρχή τής φετινής περιόδου, τό «ΝταρουλμπενταΪ» μάς υποσώχταν νά έγκαινιάσει μιá σειρά από μουσικές κωμωδίες. Ένα είδος όπερέττες μ' άλλα λόγια. Η άρχή έγινε τήν περασμένη έβδομάδα, μέ τό «Γιάλοβα Τουρκιουσου», μιá ξένη comedie, γυρισμένη στήν τουρκική γλώσσα και τήν τουρκική νοστρωπία, από τον εκλεκτό καλλιτέχνη Ι. Γκαλήπ.

Με τήν ευχάριστη αὐτὴ ἀρχή, κάμναν ντεμποῦτο καὶ δυὸ καινούργια στοιχεῖα τοῦ κλείνει ἐφέτος τὸ συμπαθητικὸ μας θεατρικὸ συγκρότημα. Ὁ Vedat Ömer, μὲ τὰ πολὺ σίξι, ευχάριστα σὸ μάτι καὶ τεχνικὰ κοστοῦμια καὶ ντεκόρ του. Κι' ὁ νεοφθαστὸς ἀπὸ τῆ Βιέννη συνθέτης τῶν τραγουδιῶν τοῦ πρώτου τουρκικοῦ ἰχθυητικοῦ φιλμ «Στοὺς δρόμους τῆς Σταμποῦλ» Hasan Ferih, μὲ τὴ γλυκεῖα ἀνατολίτικη μουσικὴ του.

Τὸ ἔργο μιὰ συνηθισμένη κωμωδία. Οἱ παντοεινὲς παρεξηγήσεις, ὁ αἰώνιος γελασμένος ἀρραβωνιαστικὸς, ὁ εὐτυχημένος ἐραστής... Ἔργο ποῦ ἡ ἐπιτυχία του ἐξαρτεῖται ἀπὸ τὸν ἠθοποιό. Κι' αὐτὸς στάθηκε πέρα ὡς πέρα ἀξίως στὸ «Γιὰλοβα Τουρκιουσού». Ὁ Χ. Κεμάλ, ὁ Βεχζάτ, ὁ Χαζίμ, ἡ Μπεντιά, ἡ Νεϊρέ-Νεϊρ, ἡ Χαλυντέ σήκωσαν ἐπιτυχημένα στίς γερῆς τους ράχες τὸ βάρος τοῦ ἔργου. Κι' ὁ νεαρὸς Μουαμμέρ στὴ θέση τοῦ Vasfi Riza, ποῦ κωλύοταν, στάθηκε ἀρκετὰ καλὸς ὅσο κι' ἂν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ τοῦ ἀναλαμβάνει τέτοιες δύσκολες ὑποχρεώσεις. Θὰ προτιμούσαμε φυσικὰ τὸν συμπαθητικὸ μας Vasfi Riza. Ὁ Μουαμμέρ δὲν ἦταν προετοιμασμένος γιὰ τὸ ρόλο του, ἴσως καὶ νὰ μὴ βρῆκε καιρὸ νὰ τὸν μελετήσει. Ὡστόσο ὅμως ξόδεψε ὅλη του τὴ δύναμη γιὰ νὰ κρατηθεῖ καὶ πῶπρεπε. Καὶ δὲν μπορούμε ν' ἀρνηθῶμε πὼς ἦσαν σκηνὲς ποῦ τὸ πέτυχε ἀλήθεια.

Μὰ περῶν στὸ κυριώτερο σημεῖο: Σ' αὐτὸ ποῦ ἀποτελεῖ τὸ πιὸ τρανὸ σημεῖο τῆς παράστασης. Ἡ πρωταγωνίστρια τοῦ «Νταρουλυπεντατ», ἡ ἀγαπημένη τοῦ κοινοῦ Μπεντιά, ἔχει ὠραιότατη καὶ γλυκύτατη φωνή. Ὅμως ἡ φωνὴ τῆς εἶναι φωνὴ σαλονιοῦ, κι' ὄχι γιὰ τὴ σκηνή. Ἡ φωνὴ τῆς ποῦναι πολὺτιμη γιὰ τὴ μουσικὴ σαλονιοῦ, εἶναι πολὺ ἀδύνατη γιὰ τὴ σκηνή. Κι' ὁ Καζίμ ἔχει καλὴ φωνή, μὰ... ἀνατολίτικη. Συνηθισμένη στὰ ἀνατολίτικα τραγούδια. Ἦταν ἀληθινὰ πολὺ εὐτυχημένο εὑρημα νὰ τοῦ δοθοῦν περσικὰ τραγούδια, πράγμα ποῦ τὸν ἔκαμε νὰ μαζέψει τὰ χειροκροτήματα καὶ τὸν ἐνθουσιασμό τοῦ κόσμου. Μὰ οἱ φωνῆς τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν, ἀλλοίμονο, δὲν ἦταν καθόλου, μὰ καθόλου καλές. Δὲ μπορούμε βέβαια νὰ ποῦμε πὼς ἡ τελειότητα τῆς σύνθεσης, τῆς ἐκτέλεσης ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα τοῦ Δήμου, τῶν κοστούμιῶν καὶ τῶν ντεκόρ καὶ τὸ πετυχημένο ἀνέδασμα τοῦ ἔργου, δὲν ἐξουδετερώνει τὴν ἔλλειψιν αὐτῆ. Κάθε ἄλλο. Εἴμαστε ἀπεναντίας βέβαια πὼς τὸ «Γιὰλοβα Τουρκιουσού», θ' ἀρέσει πολὺ καὶ θὰ κρατήσει τὸ πρόγραμμα τοῦ «Darülbedayi», γι' ἀρκετὸ καιρὸ. Ὅμως ἂν ἔλλειπαν κι' οἱ ἀτέλειαι αὐτές, στὴ φωνὴ μερικῶν ἠθοποιῶν, τὸ ἔργο θὰ λογαριαζόταν ἀριστούργημα. Κι' ὄχι ἀδικία.

Πόλη,

ΑΒΡ. Ν. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

Η ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Δὲν ἠμπορῶ παρὰ νὰ θεωρήσῃ ἐκτάκτως ἐπιανετικόν ὅτι τὸ Ὁδεῖον Πειραιῶς, προτιμᾷ διὰ τὴν Δραματικὴν του ἔργα ἀξιόλογα, ἀφῆγοντας κατὰ μέρος τὰ χιλιοπαιγμένα καὶ γνωστά ἑλληνικὰ ἔργα. Ὁ παιδαγωγικὸς σκοπός, τὸν ὅποιον ἔννοεῖ τόσο καλὰ ὁ κ. Ρώτας, πραγματοποιεῖται μόνον μὲ τοιαῦτα ἔργα.

Ἔτσι τὰ «Παντρολογήματα» τοῦ Γογὸλ, μὲ τὰ ὁποῖα ἔκαμεν ἡ Σχολὴ τὴν δευτέραν ἐφετερινὴν τῆς ἐμφάνισιν ἐπαίχθησαν μέσα εἰς μίαν ἀκράτητον εὐθυμίαν καὶ μὲ μίαν συνεχῆ ἐκπληξίν τοῦ κοινοῦ, τὸ ὅποιον εὗρσκει ὅτι τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ ἴτου ἐντελῶς καταληπτόν ἂν καὶ ἴτο συγχρόνως καὶ τόσο θυμάσιον. Διότι ἀληθῶς εἶναι μεγάλο ἔργο τὰ «Παντρολογήματα». Ἡ παικιλία τῶν τύπων ἡ ἔξοχος ἐκείνη γερωντοκέρη, οἱ δύο προξενηταὶ εἶναι τύποι ἀνθρώπων ποιητικώτατα καὶ θεατρικώτατα ἐκφρασμένοι.

Βεβαίως τὸ ἔργον θὰ ἴτο ἄθλος δυσβάστακτος καὶ διὰ ἠθοποιούς πεπειραμένους. Δι' αὐτὸ καὶ ἴτο φανερὰ ἡ προσπάθεια τῶν παιδιῶν τῆς Σχολῆς νὰ τὸ ἀφομοιώσουν. Ἀλλὰ εἰς τὰ περισσότερα σημεῖα χάρις εἰς τὴν προσπάθειάν των αὐτὴν καὶ εἰς τὴν ἐπιμονὴν τοῦ κ. Ρώτα, ἐπέτυχαν νὰ προσφέρουν εἰς τοὺς θεατὰς μίαν καλλιτεχνικὴν ἀπόλαυσιν ἐξαιρετικὴν.

Ἦ ἀνομιζόμεν μάλιστα ὅτι ἐπιβάλλεται, ἂν εἶναι δυνατόν, μία παράστασις Κυριακὴν ἀπόγευμα εἰς τὸ θέατρον ἢ εἰς τὴν μεγάλην καινούργιαν αἴθουσαν τοῦ Ὁδείου. Θὰ ἔπρεπε νὰ τὸ ἴδουν περισσότεροι ἄνθρωποι· εὐεργεσία θὰ ἴτο διὰ τοὺς Πειραιεῖς.

Τὰ ἐνδύματα ὀπωσδήποτε καλὰ (παλαιῶν σὺλ) καὶ ἀξιόλογον τὸ παίζιμον τῶν Δεσποινίδων Κικίῆς Κατσούλη, Τούλας Παπαδάκη, Ἐλ. Κοντοῦ καὶ τῆς μικρᾶς Κ. Μαλικούτη, ὡς ἐπίσης καὶ τῶν κυρίων Ν. Ματθαίου, Θ. Καμενίδη, Β.λ. Ντίνου, Κ. Καλλίδη, Δημητρουπόλου καὶ Τάσσου Χαλκιά.

Σ. ΛΥΚΟΥΡΗΣ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

Στὴν συναυλία τοῦ γνωστοῦ Ἑλληνοῦ συνθέτου καὶ διευθυντοῦ ὀρχήστρας κ. Εὐαγγελιάτου, ποὺ παρηκολούθησαμεν στὰ «Ὀλύμπια», ἐξετελέσθησαν μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν ἡ τρίτη συμφωνία τοῦ Μπράμς, αἱ «Ἐβρίδες» τοῦ Μέντelson, ἓνα Λαρχκέτο καὶ Σκέρτσου τοῦ ἰδίου καὶ ἡ εἰσαγωγή ἀπὸ τοῦς «Ἀρχιτραγουδιастὰς τῆς Νυρεμβέργης» τοῦ Βάγγερου.

Ἐκεῖνο ποὺ ἀφίξη ἐξαιρετικὴν ἐντύπωσιν, εἰς τὴν συμφωνικὴν αὐτὴν συναυλίαν, ἦτο, κυρίως, ἡ ἰκανότης τοῦ νεαροῦ συνθέτου στὴν διευθύνειν τῆς ὀρχήστρας. Ἡ ἀκρίβεια καὶ ἡ ὄλη διαύγεια τῆς μουσικῆς φράσεως, τὸ ἀβίαστον τῆς ἐκτελέσεως ἐπροκάλεσε ἀμέριστον τὸν ἐνθουσιασμόν τοῦ ἀκρατηρίου καὶ τὰ αὐθόρμητα χειροκροτήματα.

Σημειοῦμεν ἰδιαιτέρως τὴν Φυγὴν ἀπὸ τὸ Σκέρτσου τοῦ κ. Εὐαγγελιάτου μὲ τὴν ὄραλον *Stimmführung*, ἃν καὶ θὰ μπορούσε βέβαια νὰ ἦταν κάπως καθαρότερη στὴν ἐκτέλεσιν, γὰρ ν' ἀκουσθῆ τὸ θέμα καλύτερα στὰ διάφορα ὄργανα.

—Τὸ ἀναμφισβήτητο μουσικὸν ταλέντο τῆς Δ-δος Κουρούκλη, μὲ τὴν ὁποίαν κατ' ἐπανάληψιν ἠσυχολήθημεν, μᾶς ἐχάρισε καὶ πάλιν ἀλησμόνητες στιγμῆς στὴν τελευταία συναυλία ποὺ τὴν συνῴδευε ἀριστοτεχνικώτατα στὸ πιάνο ὁ γνωστός πιανίστας—βιρτουόζος κ. Σ. Φαραντάτος. Ἦκουε κανεῖς τεμάχια στὸ βιολοντσέλλο, ἀπὸ ὅλες τῆς σχολῆς: Σαυμαρτίνι, Βιβάλδι, Κασσαντό, Ραχμανίνοφ κλπ.

—Τὸ μουσικὸν τμήμα τοῦ «Συνδέσμου Ἑλλήνων νέων» τοῦ Πειραιῶς, ἔδωσε στὶς 22 Φεβρ. τὴν πρώτην συναυλίαν του, ὑπὸ τὴν διευθύνειν τοῦ ἐπίσης νέου καλλιτέχνη κ. Μενελάου Παλλαντίου. Ἐξετελέσθησαν ἔργα τῶν Χαϊντελ, Μπετόβεν Μιχέλι, Σοῦμπερτ.

Ἰδιαιτέρως τονίζομεν τὴν λαμπρὰν ἐκτέλεσιν τοῦ κοντσέρτου διὰ δύο βιολιά τοῦ Μπάχ. Οἱ ἐκτελεστοὶ κ. Β. Σταυριανός, ἡ Δις Ι. Μπουστίντου καὶ ὁ κ. Μαρῆς (πιάνο) κατεχειροκροτήθησαν—καὶ δικαίως—διὰ τὴν ἄφογον ἐκτέλεσιν τοῦ ὡς ἄνω κοντσέρτου.

—Στὸ Ρεσιτάλ τραγουδιοῦ τῆς Δ-ιδος Ἀλεξάνδρας Ζουτίτση (εἰς τὸ πιάνο συνῴδευσε μουσικώτατα ὁ κ. Ἐρρίκος Μισσίρ) ἠκούσαμεν μιὰ καλλιτέχνηδα μὲ ὄραλαν *dicition* καὶ συμπαθεστάτην φωνήν. Ἐξετελέσθησαν μεταξὺ ἄλλων καὶ δύο ἔργα τῶν συνεργατῶν μας κ. κ. Πετρίδη καὶ Μισσίρ.

—Ἡ συναυλία «Ἐπὲρ τῶν νυκτερινῶν σχολῶν τῶν ἀπόρων παιδῶν» τοῦ «Παρνασσού» τῆς Δ-δος Ἰόλης Μπουκουβάλα (πιάνο) εἶχε μεγάλην ἐπιτυχίαν, χάρις στὴν καλλιτεχνικὴν ἀντίληψιν τῆς ἐκτελεστρίας. Σημειοῦμεν, ἀπὸ τὸ πλοῦσιον πρόγραμμα, ἰδίως τὸ «*Harmopies du soir*» τοῦ Διστ καὶ τὴν «*Ballade No 1*» τοῦ ἰδίου συνθέτου.

—Μὲ μεγάλη ἐπιτυχία ἐδόθηκε στὴν Θεσσαλονικὴ τὸ ἐτήσιον ρεσιτάλ τοῦ καθηγ. τῆς δραματικῆς εἰς τὸ Κρατικὸν Ὄδειον κ. Γιάννη Κοπινᾶ μὲ τὴν σύμπραξιν τῆς δ-ιδος Δ. Σώσου (τραγουδί) καὶ τοῦ κ. Λώρη Μαργαρίτη (πιάνο).

—Τὸ ἄρθρον «Εἰσαγωγή εἰς τὴν κατανόησιν τῆς μουσικῆς» τῆς συνεργάτιδος μας δ-ιδος Στέλλας Πέππα, εἶναι ἀπόσπασμα ἀπὸ διαλέξιν τῆς ἰδίας εἰς τὸ «Λύκειον τῶν Ἑλληνίδων».

—Ἐπίσης εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Λυκείου κατὰ τὰς πέντε ἐβδομάδας τῆς Σαρακοστῆς ἡ δ-νὶς Πέππα θὰ παραδῶσιν ἀνώτερα καὶ κατώτερα μαθήματα μουσικῆς ἀναλύσεως, μὲ ἐκτελέσεις διαφόρων συνθέσεων. Τὸ πρῶτον μάθημα θὰ δοθῆ τὴν 22 Μαρτίου.

—Σημειοῦμεν ἐν τέλει τὴν μεγάλην ἐπιτυχίαν εἰς Παρισίους τοῦ μαέστρου μας κ. Δ. Μητροπούλου ὅπου διηγήθημεν μεταξὺ ἄλλων τὴν ἰδικὴν του μεταγραφὴν γιὰ ὀρχήστρα, ἐνὸς Πρελοδίου καὶ Φούγγας γιὰ Ὀργανο τοῦ Ι. Σ. Μπάχ.

—Τὸ προσεχὲς τεῦχος τῶν «Μ. Χ.» θὰ κυκλοφορήσῃ στὶς ἀρχὰς τοῦ Ἀπριλίου καὶ θὰ εἶναι ἀφιερωμένο στὸ ἔργο καὶ τὴ ζωὴ τοῦ μεγάλου Γερμανοῦ ποιητοῦ Γκαίτε.

Ο ΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ κ. Κ. ΨΑΧΟΥ

Διὰ Π. Διατάγματος τῆς 9 Φεβρουαρίου ἐ. ἔ., προτάσει τοῦ κ. Ὑπουργοῦ ἐπὶ τῆς Παιδείας καὶ τῶν Θεσηκευμάτων, διωρίσθη ἐπόπιτος τῆς Μουσικῆς εἰς τοὺς Ἰαοὺς τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ὁ καθηγητῆς τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς κ. Κ. Ψάχος, μὲ βαθμὸν καὶ μισθὸν γραμματέως α' τάξεως. Ὁ κ. Ψάχος ὀρκισθεὶς ἐνώπιον τοῦ κ. Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας ἀνέλαβε τὰ καθήκοντά του.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΟΝ ΛΑΘΟΣ

Εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος καὶ εἰς τὴν περὶ Παιδικῆς Χορφιδίας κριτικὴν τῆς κ. Σ. Κενταύρου—Οικονομίδου, ὁ συνθέτης *Flies* μετεβλήθη ἐκ τυπογραφικῆς ἀβλεψίας εἰς *Ries*.