



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΑΡΙΘ. ΦΥΛΛΟΥ

34

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

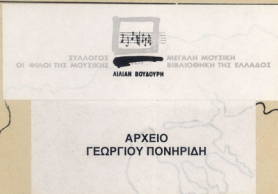
- | | |
|---------------------|--|
| ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ | Οι βασιλείς και οι βασίλισσες του τραγουδιού. |
| ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΛΑΛΛΟΥΝΗ | Ἡ καλλιέργεια τῆς φωνῆς (τραγοῦδι και λόγος). |
| TONY SCHULTZE | Ἐκθέσεις πάνω στή κλασσικά κοντσέρτα. |
| ΣΠΥΡΟΥ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗ | Ἡ χορευτική μουσική στό 13 ^ο και 14 ^ο αἰώνα. |
| ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ | Ἡ συνάτα στό ἔργο τοῦ Μπετόβεν. |
| ΠΙΝΑΣ | Ἐπιτυχόντων εἰς τόν διαγωνισμόν τοῦ Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Παιδείας. |
| | Ἀποτελέσματα ἐξετάσεων τῶν ἐν Ἀθήναις Ὁθελίων και Παραρτημάτων. |

ΕΤΟΣ Β' = ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 1951 = ΤΙΜΗ ΦΥΛ. 3.500

ΧΑΡΤΗΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

- Παραρτήματα τὰ ὅποια λειτουργοῦν
- Παραρτήματα ὑπὸ ἴδρυσιν

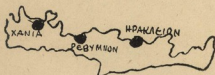
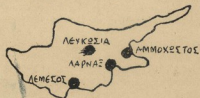
Τὸ Δημοτικὸν Ὑδεῖον Λαρίσης, ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν μας ἐπιβλεψιν



ΑΡΧΕΙΟ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΝΗΡΙΔΗ



ΚΥΠΡΟΣ



Τῆς Κας ΣΟΦΙΑΣ Κ. ΣΠΑΝΟΥΔΗ

ΟΙ ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΚΑΙ ΟΙ ΒΑΣΙΛΙΣΣΕΣ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΧΡΥΣΟΝ ΑΙΩΝΑ ΤΟΥ ΡΩΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

Πολύτιμοι έπίκουροι τῶν δημιουργῶν τῶν μουσικῶν ἀριστουργημάτων τῶν αἰῶνων στάθηκαν οἱ μεγάλοι καλλιτέχναι τοῦ τραγουδιοῦ, τοῦ ὀνομάτα τους στολίζουν ὡς σήμερα σάν ὄστρα τοὺς οὐρανοὺς τῆς λυρικῆς τέχνης. Οἱ συγγραφεῖς τῶν λιμπρέττων καὶ οἱ μουσικοὶ συνθέται τους μεταχειρίζονταν στίς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰῶνος γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἐπιτυχίαν τῶν ἔργων τους, μὲ τὸν καιρὸ ὅμως ἐξέθαναν σὸ σημεῖο νὰ ὑποταχθοῦν ὀλοκληρωτικὰ στίς φιλόδοξες ἀπαιτήσεις τους, καὶ νὰ γίνουν αὐτοὶ ὄργανα καὶ ὑπέρτερες τῆς κάθε τους ἰδιοπροσίας. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ μεσοφανοῦσε ἡ μελωδία, ποὺ λάτρευαν ὅλοι καὶ τὴν συντηροῦσαν σάν μιὰ λερὴ φωτιὰ μέσα σ' ὅλες τὶς μουσικὲς δημιουργίες.

Ὁ μεγαλύτερος τενόρος τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι ὁ Ἰσπανὸς Μανουέλ Βιντόντε Γκάρτσια. Γεννήθηκε στὴ Σεβίλλη τὸ 1775 καὶ πέθανε στὸ Παρίσι στὰ 1832. Ἦταν ἕνας τριουπόστατος καλλιτέχνης: διάσημος τενόρος, σπουδαιότατος καθηγητὴς τοῦ Τραγουδιοῦ, καὶ γόνιμος συνθέτῃς μελοδραμάτων. Ἐγραφε 19 Ἰσπανικὲς ὄπερες, 22 Ἱταλικὰς καὶ ὀκτὼ Γαλλικὰς: *Roméo, Tancredo, La donzella di Raab, Endimion, El Amor κ. ὅ.* Ὁ Γκάρτσια ἦταν ἤδη διάσημος σὲ ἠλικία δεκαεπτὰ ἐτῶν ὡς πρῶτος τενόρος τῆς Ὀπερας τῆς Μαδρίτης, καὶ στερήσεως ὀριστικὰ τὴ φήμῃ του στὰ 1808 στὸ Παρίσι τὸ καλλιτεχνικὸ τὸ ὀρηκτήριον. Στὰ 1824 ὀνομάστηκε πρῶτος τενόρος τῆς Βασιλικῆς Ὀπερας τοῦ Λονδίνου. Ἐκεῖ ὁ ἱμπερασὸρος Πράξις, ἐνθουσιασμένος μὲ τὶς ἐπιτυχίες του, τὸν ἤφερε μαζί μὲ τὸν βασιῶ τοῦ στὴν Ἀμερικὴ ὅπου σημεῖωσε πρωτοφανεῖς θριάμβους. Στὴν ἐπιστροφή του στὸ Παρίσι ἀφώσθηκε στὸ στάδιο τοῦ καθηγητοῦ, καὶ δοξάσθηκε ἀπὸ πολλοὺς μαθητὰς του, μῆσα στοὺς ὀλοῦς οἱ ὑἱοὶ τοῦ κόρψς, Μαρία Μαλιμπράν καὶ Παῦλιν Βιανρὶν καὶ ὁ γιόσις του Μανουὲλ Γκάρτσια σημεῖωσαν σταθμοὺς στὴν ἱστορία τοῦ τραγουδιοῦ.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ δοξάζεται στὸ Παρίσι ὁ μαθητὴς τοῦ Γκάρτσια Ἀντόλφ Νουρρί, γιὰ τὸν ὅποιον ὁ Μπερλιόζ ἔγραφε ὅτι πρέπει νὰ τὸν ἀκούσει κανεὶς μαζί μὲ τὴν Φαλκὸν γιὰ νὰ νοιώσει τὴ σημαίνει ἡ λέξις «τελειότερη» τοῦ τραγουδοῦ. Οἱ ρόλοι ποὺ ἔκαναν διάσημο ἦταν ὁ Πυλάδης στὴν «Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις» τοῦ Γκλοῦκ, ὁ Μαζανιέλλο στὴ «Μούττα ντὶ Πόρτσιου», ὁ «Robert-le Diable», ὁ Γουλιέλμος Τέλλος, ὁ Ἐλέαζαρ στὴν «Ἐβραία», ὁ Ραοὺλ στοὺς «Ὀδύκεντόους». Ὁ Νουρρί συνδύασε μὲ τὴ θαυμασία φωνὴ ἕνός ἠρωικοῦ τενόρου, ἕνα ἐξαιρετικὸ χρωματισμὸν βέλγητρο καὶ μιὰ μεταδοτικὴ εὐαισθησία. Ὁ Λουί Ντυρπὲ τὸν διαδέχτηκε στὴν Ὀπερα καὶ ἔπαιξε τοὺς ἴδιους ρόλους μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Ὁ Ἱταλὸς Τζορβάνι Μπατσιότα Ρουμπίνι, ἀρχιστὸ στάδιο τοῦ ὡς κορίτσι

ἕνός ἐπαρχιακοῦ θιάσου στὰ 1814, ἀναδείχθηκε σὲ λίγα χρόνια σὲ δραματικὸ τενόρο μεγάλῃς ὀλκῆς, καὶ κέρβισε τόσα ἑκατομμύρια σὲ μουσικὲς τὸν περιοβείες, ὥστε ἀγόρασε ἕνα μικρὸ δουκάτο στὴν Ἱταλία στὰ 1845.

Ὁ Γκιουζέπε Μέριο, ὁ καλλιτερος μαθητὴς τοῦ Ρουμπίνι, ἀφῆσε θρυλικὰ ἀναμνήσεις γιὰ τὸ βέλγητρο τῆς φωνῆς του. Παντρεύτηκε τὴν διάσημο ἀοιδὸ Τζούλια Γκριζὶ μὲ τὴν ὅποιαν τραγουδοῦσε στὴν Ἀυτοκρατορικὴ Ὀπερα τῆς Πετροῦπόλεως, ὅπου ἔγιναν καὶ οἱ ὑἱοὶ τὰ ἐβῶλα τοῦ Ρωσοικῶ κοινού. Ἡ γοητεία τῆς φωνῆς τοῦ Μάριο ἦταν, καθὼς γράφει ἡ Μαρία Ἀλμπόνι, καταπληκτικὴ. Ἔβινε τὴν ἐντύπωση μιᾶς βίαιας ἀρμονίας. Ἦταν μιὰ μυστηριώδης, ἀνεξήγητη, ἀλλὰ ἐξαιμφισβήτητη ἀναπόκρισις τῶν ἤχων καὶ τὸν συναίσθηματικὸν κόσμον τῆς ἐκφράσεως, καὶ συνδύασε τὴν ἀκούστικὴ ὀψεία μὲ τὴ συγκλονιστικὴ συγκίνηση τῆς ψυχῆς.

Ἐκτός ὅμως τῶν τενόρων, καὶ πολλοὶ μεγάλοι μπάσοι λάμπρουν τὸν χρυσοῦν αἰῶνα τοῦ τραγουδιοῦ: Ὁ Λεβασσέρ, περίφημος Καρδινάλιος στὴν «Ἐβραία», ὁ Λαπλάς, ὁ Ἀντόνιο Τομποῦρι, ὁ Γκάλλι, μὲ τὴν τρομερὴ φωνή-ὄπερ γράφει ὁ Μπερλιόζ-ποὺ ὄταν τραγουδοῦσε τὸ ρόλο τοῦ Ἀσουρίου στὴ «Σεμίραμ», νόμιζε πὼς ἀκούει τὸν κεραυνὸ νὰ κυλᾷ μὲ τὸς ἤχους τοῦ ἐπάνου στῆς κορυφῆς τῶν Ἀλπεων.

Πολὸ περισσότερες ἀπὸ τοὺς ἄνδρες σκηπτροῦχοι τοῦ τραγουδιοῦ, εἶναι οἱ βασίλισσες τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ χρυσοῦ αἰῶνος. Μιά ἀπ' αὐτῆς, ἡ περίφημη σοπράνο *Dugazon*, ἔδωσε τ' ὄνομά της σ' ἕνα ἰδιότυπο εἶδος φωνῆς ποὺ διατηρεῖται ὡς ὄρος καὶ σήμερα στὰ Ἐυρωπαϊκὰ Ὄβεια. Τὸ ταλέντο τῆς ἦταν διουπόστατο, καὶ τὸ σκηνικὸ τῆς ἐνοτικὸ μοναδικὸ σὲ ζωντανὴ γὰρ καὶ σὲ συγκίνηση. Ἦταν ἡ ψυχὴ τῶν ἔργων ποὺ ἔπαιξε. «Τὸ τραγοῦδι τῆς μιλεῖ, ἔλεγε ὁ Μπουσαεαντί, ποτὲ δὲν ἔκουσε νὰ τραγουδοῦν μὲ τόση καλοισθησία, τόση ἐκφραση, τόση φυσικότητα καὶ τόση ἀλήθεια». Γιὰ τὴν περίφημη δημιουργία τῆς «Ἡ Τραλλὴ ἀπὸ ἔρωτα», ἔγραφε: «Τὸ λιμπρέτο εἶνε τοῦ Μαρσοῦλλί, ἡ μουσικὴ εἶνε τοῦ Νταλιῦράκ, καὶ ἡ ὄπερα εἶνε τῆς Ντυκαῶνος».

Ἡ Μαρία Κορνηλία Φαλκὸν ἀνῆκε σὲ μιὰ ἀνώτερη κατηγορία τέχνης. Γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὰ 1812 καὶ ὁ θρίαμβοι τῆς στὴν «Ἐβραία», στὴ «Φαβορίτα», στὸ «Γουλιέλμο Τέλλο» καὶ σ' ὅλες τῆς ὄπερες τῆς ἐποχῆς, ἔμειναν ἱστορικοὶ. Ἦταν μιὰ ἰδεοδὴ οὐρανό. λυρικὴ καὶ δραματικὴ συγχρόνως, ποὺ αἰχμαλωτίσει μὲ τὴ θαυμασιὴ φωνὴ τῆς, τὴν ἐπιβλητικὴ καλονῆ τῆς, καὶ τὸ δραματικὸ τῆς ἀισθημα ἐξέλιξη. Ἡ Φαλκὸν ἀνέβηκε διὰ μιὰς στὴν ὀψηλότερη κορυφὴ τῆς δόξας, καὶ ἔφαρνα ἀπότομα, μιὰ βραδυὰ ποὺ τραγουδοῦσε ἐπάνω στὴ

σκηνή, γκεμίστηκε στη φηκτότερη άβυσσο. Έχασε έντελώς τη φωνή της τήν ώρα πού τραγουδούσε!

Στό Παρίσι επίσης γεννήθηκε στά 1808 ή μεγαλύτερη άοίδος τής ρωμαντικής έποχής, ή Μαρία Φελιπότη Γκάρτσια, πού άπαθανάτιστηκε μέ τό όνομα Μαλιμπράν. Όλοι οι ποιητά έξόμνησαν τήν άσυγκριτη ώμορφιά της και τήν καταπληκτική μουσική της ίδιοφύτα. Η δύναμεις και ή θαυμαστή έκφρασις τής φωνής της ήταν κάτι τό άφάνταστο. Η σταδιοδρομία της είνω βραχύτατη και θριαμβευτική. Τό προνομήομό αυτό πλώμα λάμπει σάν ένα φλογερο μετέωρο, και άβώνει άπότομα. Ό Άλλφρέ ντί Μουσέ στίς «Στροφές στή Μαλιμπράν» τήν όνομάζει «ώραία εικόνα του Θεοφ» πού στάλθηκε στόν κόσμο γιά νά χαρίσει τή χαρά και τήν εύτυχία. Στά 1826 ο πατέρας της τήν παίρνει στή Νέα Υόρκη μέ τό μικρό του θίασο, γιά νά ίδρύση τήν 'Ιταλική Όπερα στήν Άμερική. Έκεί παντρεύεται ένα μεγαλύτεμο Γαλλικής καταγωγής, τόν Μαλιμπράν, ο όποιος σέ λίγο καταδιώκεται άπό πλάστογράφος. Η εύγενική Μαρία προσπαθεί εϊς μάτwn νά τόν άσση. Άναγκάζεται νά διαλύσει τό γάμο της και νά φύγει. Σέ λίγο παντρεύεται στό Παρίσι τόν διάσημο βιολιστή Μπεριό, αλλά τόν ίδιο χρόνο, στά 1836 πεθαίνει σέ ηλικία εκκοσιεπτά μόλις έτών. Η εκπαίδευσις και ή μόρφωσις τής έντελώς έξαιρετικής αυτής καλλιτέχνης ήταν περισσότερο 'Ιταλοϊσπανική παρά Γαλλική. Η έρεε δλες τής έννης γλώσσας. Η φωνή της ήταν ένα φαινόμενο δραματικής έντάσεως και φλογερο πάθος. Έφθανε άπό τίς βαθύτερες νότες μιας μέτρο - σοφράν, ώς τίς ύψηλότερες νότες τής δραματικής ύψιφώνου.

Η θαυμαστή ώμορφιά της άποκρυσταλλώθηκε στούς στίχους τών συγχρόνων της ποιητών.

Τά κατάμυρα μολιά τής, χωριμένα έπάνω σ' ένα άκτινόβλο μέτωπο, μείοιζαν μέ εδού φτερα κορακιού έπάνω στό λευκότερο μάρμαρο τής Καρράρας. Τά μάτια της άστραφταν σάν δύο φλογερο ούράνιοι κόσμοι. Έτσι τραγουδεί τήν ώμορφιά της ο Τεοφίλ Γκωτιέ. Νευρώδης, άνυπόμονη, άπληστη νά χαρή τή ζωή της, άμαζώνη τολμηρότατη και γενναία, αούδөрμητη σ' όλες τής εκήπλωσις τής ζωής της όπως και τής τέχνης της, εϊγε τήν προαίθεση του προώρου της θανάτου, κι' αυτό τήν έκανε νά βιάζεται νά ζήση.

Η Μαρία Μαλιμπράν όπηρε ή ήρωική και ιδεώδης έμπνεύτρια όλων τών μεγάλων ρόλων του Ροοσινί: **Σεμράμις**, Δεοδεμόνα στόν **Οθέλλο**, **Ταγκρέντι**, **Μαριμπέρε**, **La Gazza ladra**, **La Cenerentola**. Ό θριαμβευτικός της ρόλος ήταν ή Δεοδεμόνα. Έπαίξε τή **Θέρα** και τή **Σοννάμπουλα** του Μπελλίνι σέ όλα τά έθνη τής Εύρώπης και ο ένθουσιασμός πού προκαλούσε έφθανε ώς τό παραλήρημα. Στό Λονδίνο ο διευθυντής του «Κόβεντ - Γκάρντεν» τής προσέφερε πέντε χιλιάδες λίρες στερλίνες γιά δώδεκα παραστάσεις. Τό μουσικό της καταπληκτικής έντυπώσεως πού προκαλούσε ή μεγαλόπνευστη αυτή καλλιτέχνης, ήταν ή άλλως αούβөрμητη έρμηνεία τόν ρόλων της, χωρίς ίχνος προμελετημένου καμποτινισμού, μέ μόνες τίς πλουσιώτατες έκφράσεις μιάς φύσεως θαυμάσια προικισμένης και τήν άκτινόβολια τής έμπνεύσεως τής νεότητος. Όταν έπαίξε τή Δεοδεμόνα στόν **Οθέλλο**, έλεγε: Στή τελευταία σκηνή δέ μπορώ νά ύπολογίσω καμμία μου κίνηση. Είμαι ή τρομαγμένη Δεοδεμόνα. Πάστε με όπως μπορείτε!» Η Μαρία Μαλιμπράν ήταν τό έφρ-μερο άριστούργημα μιάς έξαιρετικής ζωής, και δχι έ-

νας μουσικός μηχανισμός έπιτήθηια κουρδισμένος. Ό Τεοφίλ Γκωτιέ γίνεται ή ήχώ τής έποχής του όταν γράφει: «Η Μαλιμπράν είνε ή έξοχότερη ένσάρκωση του λυρισμού, μιά μεγάλη τραγωδός, όοο και μεγάλη άοιδός, ή τόλμη, ή χάρις, ή πρωτοτυπία ή ποιηση, ή μουσική, ή μεγαλοφύτα, όλ' αυτά συγκεντρομένα σ' έναν όργανισμό φλογερο και περιπαθή, ένα σπανιώτατο θαύμα τής φύσεως!»

Η Πολίνα Βιανρό Γκάρτσια είνε ή άδελφή τής Μαρίας Μαλιμπράν. Δημιούργησε πρώτη τόν ρόλο τής Φινίτες στόν «Προφήτη» του Μέγερμπερ, και όπηρε μιά από τίς μεγαλύτερες καλλιτέχνης του 19ου αϊώνος. Γεννήθηκε στά 1821 και σπούδασε μέ τόν πατέρα της, όπως και ή άδελφή της. Παντρεύτηκε τόν διευθυντή του 'Ιταλικού Θεάτρο Βιανρό, άφοδ έγινε διάσημη στίς Βρυξέλλες, στο Λονδίνο στή Γερμανία, στήν 'Ιταλία και στό Παρίσι. Οι μεγαλύτεροι της θριαμβοί ήταν ή «**Άλκτρις**, και ο «**Ορφέος**» του Γκλόκ, ή «**Σαφώ**» του Γκουόκι και όλα τά έργα του Μέγερμπερ. Έφθασε σέ βαθύ γήρας, κι' έβινε μαθήματα στό Παρίσι, άφοδ άπεσώρη άπό τή σκηνή. Η Πολίνα Βιανρό, περιφημη ήθοσιός, εϊχε μιά θαυμαστή φωνή πού συνδύαζε τή δύναμη του κοντράλτο και τή λάμψη του σοφράν. Έξαιρετική μουσικός και συνθέτις, μιλούσε έξη γλώσσες, και διακρινόταν γιά τή μουσική της μόρφωση. Σέ όσους τή γνώρισαν και τήν άκουσαν, έφηρε άληθινά έντυπώσεως.

Η Άδελίνα - Χουάνα - Μαρία Πάτσι, στάθηκε μιά από τής τελειότερες άντιπροώπους του «μπελκάντο» στήν Εύρώπη. Γεννήθηκε στή Μαδρίτη στά 1843, και παρουσιόστηκε θριαμβευτικά γιά πρώτη φορά στή Νέα Υόρκη στά 1859, στό ρόλο τής «**Λουϊζα**» σέ ηλικία δεκαέξη έτών. Η φήμη της καθιερώθηκε εκτοσε σέ όλο τόν κόσμο. Στό Λονδίνο, στήν Πετρούπολη, στήν 'Ιταλία, στό Παρίσι, οι καλλιτεχνικές περιουσίες της σημειώνουν διαρκώς θριάμβους. Η διάσημη αυτή «**δίνα**» ήταν έλαφρά σοφράν πρωτίστως γραμμική, και μάγευε μέ τήν κρυστάλλινη διαύγεια τής φωνής της πού θάμπωνε τόν κόσμο μέ τίς λάμψεις της, σάν ένα πολύεδρο διαμάντι κατεργασμένο μέ ύπεροχη τέχνη. Η Άδελίνα Πάτσι κέρδιζε εκατομμύρια μέ τή φωνή της. Παντρεύθηκε στά 1868 τόν μαρκήσιο Άνρϋ ντε Κώ, αλλικό τού Ναπολέοντος τού Γ' αλλά σέ λίγα χρόνια τόν χώρισε γιά νά παντρευτεί μέ τόν τενορό Νικολίνι. Ό τρίτος σούζυγός της ήταν ο βαρώνος Τεστεντοτο. Έφθασε σέ βαθύ γήρας στόν πύργο της τής Οθάλλιας στό Μπρέκον, όπου άπεσώρη μετά τούς παγκοσμίους θριάμβους της.

Η Ροζίνα Στόλτζ άνήκει στήν πλειάδα τών Παιριστών αοιδών, ένδ ή Πιζαρόνι και ή Λά Πάστα ήταν 'Ιταλίδες. Η τελευταία αυτή ήταν ή ένσάρκωση της μελωδίας του Μπελλίνι, ένα φαινόμενο μουσικότητος και θαυμασιός πλαστικής φωνής. Η Γκριζί τραγουδούσε τούς **Πουριτάνι** μέ τόν Ταμπουρίνι, τόν Ρουμίνι, τόν Ασπλάς μ' έξαιρετική έπιτυχία. Ό Τόρνερ γράφει γι' αυτήν μέσα στίς «Βασίλισσες του τραγουδιου»: «Η Λά Πάστα είνε μιά μεγάλη τραγωδός. Η Μαλιμπράν είνε μιά φλογερή μεγαλοφύτα. Η Σόνταλκ είνε δληγοητεία και χάρι. Η Γκριζί είναι άλη δροσία νεότης κι' ώμορφιά ακαμάχητη πού άχματοζεί μέ τά θέλγητρα τής φωνής της».

Η Γερμανίδα Άνριέτα Ζόνταγκ (1805 - 1844) ήταν μιά έλαφρά σοφράν μ' έξαιρετικής λαμπρότητας λαρυγγισμού. Τραγουδούσε πολλές φορές μαζί μέ τή

δραματική Μαλιμπράν ο' εξαιρετικές περιπτώσεις οε σαλονία κοσμικών έραστειχάν τον Παρισιού και του Λονδίνου, που πληρώναν μυθώδη ποσά για να εξασφαλίσουν τη σύμπραξη τών δύο μεγάλων δαιδών της εποχής. Ο Τσεφιλ Γκωτιέ, παραβάλλει τή φωνή της με «όργουρά» κομπανάνια που είχαν μέσα διαμάντινες γλωσσίδες».

Η Βιλελίνα Σραίντερ Ντεβριέντ, ήταν Αδουτριακή. Γεννήθηκε στο 1804 και αναδείχθηκε ή μεγαλύτερη Λεωνόρα στο Φιντέλιο του Μπετόβεν. Διακριθηκε έξ τσου στά Έργα του Μότσαρτ και του Βέμπερ. Τό ταλέντο της είχε ύπεροχο δραματικό χαρακτήρα, και ή φωνή της ήταν θαυμαστική έκφράσεως.

Έντελως άπονομιωμένη άπό τις συγχρόνους της μία Δανική καλλιτέχνις του τραγουδιού, ή Τζέννου Λίντ,

Της Κας ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ ΑΛΛΑΟΥΝΗΣ

Η ΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΑ ΤΗΣ ΦΩΝΗΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΛΟΓΟΣ

Γράφοντας για τήν Τέχνη του Τραγουδιού (βλ. φύλλο 32 της «Μουσικής Κίνησης») κι άναζητώντας τις αιτίες που, ενώ στον τόπο μας άθρονον οι άρτιες φωνές όσο και οι καλοί καθηγητές του τραγουδιού, οι πραγματικοί καλλιτέχνες του τραγουδιού είναι κάτι τό εξαιρετικά σπάνιο και δυσεύρετο, καταλήγω στό συμπέρασμα, ότι ή όλη καλλιέργεια της φωνής, ή όλη διδασκαλία του τραγουδιού βασίζεται σέ μία μεγάλη και βασική παρεήγηση που όσο θά ύπάρχει, ούτε τραγουδιστές θά δημιουργήσουμε κι ούτε, φυσικά, παράδοση.

Ποιά είναι αυτή ή παρεήγηση; Νά: Στο ότι κατανόμαστε μέ τό τραγούδι, παραμελώντας τήν πραγματική καλλιέργεια της φωνής, τό πλάσιμο, τή μόρφωση της φωνής. Καί όταν λέω «φωνή», δέν έννοω μονάχα τό τραγούδι. Έννοώ και τόν Λόγο, τήν όμιλία, τήν άπαγγελία, τή σωστή προφορά, τή σωστή άρθρωση, τήν «όρθοφωνία». «Άλλοτε θεωρούσαν τις δυο τέχνες που στήνίζονται πάνω στην ανθρώπινη φωνή, δηλαδή τήν Τέχνη του Λόγου και τήν Τέχνη του Τραγουδιού, έντελως διαφορετικές. Φυσικά, ύπάρχουν διαφορές: Στο Λόγο ύπάρχει ταχύτερος ή θραδύτερος ρυθμός που όμως καθορίζεται ελεύθερα άπό τόν όμιλητή, ενώ στό τραγούδι κάθε τόνος έχει μία έντελως καθωρισμένη άξία άντίκρου στους άλλους τόνους και ο τραγουδιστής είναι δεμένος μ' αυτές τις άξίες».

Τό ίδιο συμβαίνει και μέ τό ύψος του τόνου: Στο Λόγο ή φωνή άνεβοκατεβαίνει, αλλά σέ διαστήματα που δέ μπορούν να γραφούν μέ νότες, ενώ στό Τραγούδι και τό ύψος τών τόνων είναι καθωρισμένα μέ άκρίβεια και πρέπει μέ άκρίβεια να κρατηθούν άπό τόν τραγουδιστή. Ως τόσο, ή «εποθετής» της φωνής και ο μηχανισμός της άναπνοής είναι έντελως όμοια τόσο για τήν Τέχνη του Λόγου, όσο και για τήν Τέχνη του Τραγουδιού και γι αυτό σήμερα, δέ μπορεί να έννοηθί πιά ή μία Τέχνη χωρίς τήν άλλη. Κάθε τραγουδιστής πρέπει—ή θάπρεπε—να μάθι ή μάλι ή κάθε «όμιλητής»—άς πάρουμε εδώ τόν ήθοιοιό σαν ειδικό τεχνίτη του Λόγου, άν και ή ειδικότητα αυτή θάπρεπε να έπικρατή και στους ρήτορες του Δικαστηρίου ή της

δοξάζεται και τιμάται μ' εξαιρετικές έκδηλώσεις. Όταν έθανε οε μία πόλη για να τραγουδήσει στην Άγγλία, όλος ο κόσμος πήγαινε να τήν προπαντή, και οι κομπάνες τών έκκλησιών χτυπούσαν πανηγυρικά. Η Τζέννου Λίντ ήταν μία μεγάλη κυρία, που έκανε παντοδύ και χωρίς τό τραγούδι, τή μεγαλύτερη έντύπωση μέ τό ήθος της και μέ τήν καλλονή της. Ήταν ξανθή με όνειρώδη γολανά μάτια, και οι βιογράφοι της τήν χαρακτηρίζουν ως μία «Άγία της θρησκείας της Μουσικής». Η βιοτική της ζωή ήταν πρότυπο άγνότητος και ήθους. Η Τζέννου Λίντ άνομάστη τό «άηδόνι του Βορρά» και θριάμβευσε σέ όλους τούς ρόλους της έλαφράς ύμφοώου. Ύστερα άπό μία δοξαμένη περιόδεια της στην Άμερική, όπου κέρδισε όλόκληρη περιοχή, χάρισε ένα έκατομμύριο δολάρια σέ φιλανθρωπικά Έργα.

Βούλης, τούς Ιερείς, στους δασκάλους, ο' όλους—να μάθι να τραγουδή. Μόνο έτσι μπορεί τόσο ο ένας όσο και ο άλλος, να φθάσουν τήν τελειότητα. Γιατί ο τραγουδιστής δέν πρέπει ν' άποκτήσει μόνο τήν καθαρή άρθρωση του όμιλητή, αλλά και να γυμνάσει τή φωνή του στις πιο μικρές διαφορές τών διαστημάτων, στις πιο άλάχιστες άλλαγές του ρυθμού, να τήν κινή όσο τό δυνατό πιο εύκαμπτη και εύλόγιστη, ενώ, άπ' τήν άλλη μεριά, ο όμιλητής μβαίνει τσ τραγούδι, φαρδύει και δυναμώνει τή φωνή του, τής δίνει τόνο και χρώμα. Οι δυο τέχνες άλληλοσυμπληρώνονται.

Στήν ποίηση και στή Γλώσσα ύπάρχουν άπειρα μουσικά στοιχεία, που ο καλός όμιλητής πρέπει να ξερε ή χρησιμοποιή, όπως ο τραγουδιστής που έξασκείται στην Τέχνη του Λόγου καταφέρει να πάσει τό νόημα της γλώσσας και να έκφράζεται πιο φυσικά και πιο άνετα, με χρώμα και γραμμή.

Ίσως να φαίνονται παραβολογίες δλ' αυτά ο' έναν τόπο όπου, μέ πολύ έλαφρεία καρδιά μιλούμε και συζητούμε περί Ίταλικής ή Γαλλικής ή Γερμανικής Σχολής Τραγουδιού, μπερδεύοντας τό ζήτημα της γλώσσας μέ τήν καθαυτή Τέχνη του Τραγουδιού. Άλλά κίόλας αυτό τό μπέρδεμα δείχνει πόσο σωστό εν' αυτά που λέω παραπάνω και πόσο στενά συνδέεται ή γλώσσα, ο Λόγος, μέ τό Τραγούδι. Οι Γάλλοι, οι Ίταλοί, οι Γερμανοί, διαμορφώσανε μία «Σχολή Τραγουδιού» βασισμένη πάνω στή γλώσσα τους. Ποι είναι όμως ή «Έλληνική Σχολή Τραγουδιού»; Ποιός είναι ο Έλληνας καθηγητής Τραγουδιού που στράφηκε στή γλώσσα μας, που κατέγινε μέ τή γλώσσα μας, που έσκυψε υπά μουσικά της και διαμόρφωσε μία Σχολή, μία μέθοδο που να βασίζεται πάνω στις άπαιτήσεις και τις ιδιότητες της Έλληνικής Γλώσσας; Η διδασκαλία γίνεται γενικά πάνω σέ έντες μεθόδους, σέ έντα κείμενα—Ίταλικά, Γαλλικά, Γερμανικά, τώρα τελευταία και Άγγλικά...

Τά βασικά στοιχεία του Τραγουδιού είναι δυο: Η Μουσική—ή μελωδία—ηλαδής—και ο Λόγος. Αυτά τα δυο στοιχεία πρέπει να είναι ίσα και δεμένα σ' ένα σύνολο. Άλλά ενώ ο μαθητής καταγίνεται στό να έκα-

σκήση τη φωνή του μουσικά—περισσότερο ή λιγότερο σωστά—ένω προσπαθεί να καταλάβει τὰ ὅσα τοῦ ἐξηγεῖ ὁ καθηγητής—ἀκαταλαβίστικα τις περισσότερες φορές—πρὶ τοποθετήσεως, γραμμῆς, ἀναπνοῆς κ.τ.λ., ἐνὸ κανένας δὲν τοῦ ἔμαθε ἀκόμα νὰ προφέρει σωστά καὶ καθαρά τὴ γλῶσσα του, τὸ βάζουν νὰ κἀν φωνητικές ἀσκήσεις πάνω σὲ δυσκολοπρόφερτα ξενικά φωνήεντα καὶ σύμφωνα καὶ διφθόγγα καὶ μέσα σὲ δυὸ τρεῖς μῆνες τὸ βάζουν νὰ τραγουδήσῃ μιά ὄρια Ἰταλική ἢ Γαλλική, σὲ Ἰταλική ἢ Γαλλική γλῶσσα, ποῦ τις περισσότερες φορές εἶναι γλῶσσες ὀλίγετα ἀγνωστες στὸν μαθητὴ. Ἄπ' αὐτὸ ἔχουμε ἀμέσως διπλὸ ἐλάττωμα. Ἐλάττωμα τεχνικῆς, γιατί ἡ φωνή εἶναι ἀδύνατο νὰ «στρώσῃ» πάνω σὲ μιά ξενὴ γλῶσσα, γλῶσσα ποῦ δὲν ἔχουν ἐξασκηθῆ τὰ φωνητικά ὄργανα, ἐλάττωμα αἰσθητικῆς, γιατί πῶς μπορεί νὰ νοιώσῃ, νὰ ἀισθανθῇ, νὰ ἐκφράσῃ ὁ τραγουδιστὴς ἕνα κείμενο σὲ μιά γλῶσσα ποῦ δὲν ξέρει; Τοῦ ἐξηγούμε, λένε, τὴν ἔννοια, τὸ περιεχόμενο Ἰ. Ἀλλοίμονο... Ἐσεχόμεν πῶς κάθε γλῶσσα ἔχει τὴ δική της ψυχὴ, ὅπως ἔχουμε καὶ πῶς τὸ Τραγοῦδι—καὶ κάθε Τέχνη—δὲν εἶναι ἀπλῶς μιά σωματικὴ ὑπόθεσις—λαρῶγγι δηλαδὴ ἢ δάκτυλα—ἀλλὰ μιά ἐκφρασις πνεύματος καὶ ψυχῆς, αἰσθήματος μιά σκέψεως.

Γιὰ ν' ἀποκίσησουμε μιά μέρα καλοῦς τραγουδιστές, σωστοῦς καλλιτέχνες, θῆσπερε νὰ τοὺς μάθουμε πρῶτα νὰ μιλοῦν σωστά καὶ τεχνικά τὴ γλῶσσα τους, πρῶτα ποῦ στὸν τόπο μας εἶναι ἐντελῶς παραμελημένο. Σὲ κανένα Ἑλληνικὸ σχολεῖο, ὅσο τοῦλάχιστο ξέρω, δὲν γίνεται προσοχὴ στοῦ πῶς μιλοῦν τὰ παιδιά, δὲν ὑπάρχει ἕνα μάθημα ὀρθοφωνίας ποῦ νὰ διορθῶναι ἐλαττώματα προφορῆς καὶ ἀρθρωμάτων. Ἄπ' αὐτὰ τὰ παιδιὰ, ποῦ τὸ καθένα τους μιλεῖ ὅπως τοῦρξεταί, ὅπως ἀκούει τοὺς μεγάλους, θὰ βρῶν ὁ αὐραῖοι ἡθσοιοὶ καὶ τραγουδιστές. Ἄ, ναί: Ὑπάρχει μάθημα Ὁδικιῆς στὰ σχολεῖά μας, ὅπου τὰ παιδιά ἐξεφωνίζον ὅπως θέλουν καὶ συχνὰ διδάσκονται ἀπὸ ἕναν δάσκαλο, ποῦ μπορεί νάναί ἐξαιρετὸς μουσικός, μπορεί ὅμως νὰ μιλήσῃ μὲ τὴ βαρετὴ προφορὰ τῆς ἐπαρχίας του. Καὶ τὰ παιδιά αὐτὰ γίνονται νέοι καὶ πᾶνε μιά μέρα στὸν καθηγητὴ τοῦ τραγουδιοῦ ὅπου, ἐμφανικά, τὰ βάζουν, ὅπως λέω παραπάνω, νὰ τραγουδήσουν σὲ ἀγνωστες, ξένες γλῶσσες! Γιὰ τὸ θεὸ! Πῶς νὰ μιλησοῦμε γιὰ μιά Τέχνη Τραγουδιοῦ, δὲν βρισκόμαστε ἀκόμα σὲ τέτοιες πλάνες, σὲ τέτοιες παχυλὲς ἀγνοίες:...

Ἡ μουσικὴ τῆς γλώσσας, τὸ μέτρο, τὸ χρῶμα, οἱ φασοκιάσεις, οἱ κομπόλες, ἡ εὐλυγισία τοῦ λόγου, σὲν λέξῃ καὶ σὲν νόημα, εἶναι κάτι τὸ βασικὸ καὶ τὸ ἀπαραίτητο γιὰ τὸ ὄρατο, τὸ μουσικὸ, τὸ καλλιτεχνικὸ τραγοῦδι. Γι' αὐτὸ, βρισκω ἐντελῶς ἀπαράδεχτη τὴ μέθοδο διδασκαλίας πάνω σὲ ὅδεια φωνήεντα καὶ συλλαβὲς ποῦ δὲν λένε τίποτα, σὲ σολφέζ μὲ «α» καὶ «ο» καὶ «μά» καὶ «μού» καὶ ὅλες τις ἄλλες τάχα ἐπινοήσεις τῶν δασκάλων. Ἡ διδασκαλία πρέπει γρηγορὰ, ἔπειτα ἀπὸ πέντ' ἔξη προκαταρκτικὰ μαθήματα νὰ περνᾷ σὲ λέξεις καὶ φράσεις. Ἄλλὰ λέξεις καὶ φράσεις Ἑλληνικές. Εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐξασκηθῇ ὁ μαθητὴς πάνω στὸν χρωματικὸ πλοῦτο τῆς γλώσσας μας μὲ κούφιες συλλαβὲς καὶ οὔτε εἶναι δυνατό ἕνας Ἑλληνας, ποῦ τὸ λαρῶγγι του, οἱ φωνητικὲς χορδὲς του, ἢ

γλῶσσα του, ὅλη του ἡ μάσκα, ἔχουν πάρει ἀπὸ τὴ βρεφικὴ ἡλικία τὴ διαμόρφωση γιὰ τὴ γλῶσσα του, νὰ διδαχθῇ σὲ μιά ἀγνωστὴ του γλῶσσα, νὰ τὸν ἀναγκάσῃ κανεὶς νὰ διαστρεβλώσῃ ὅλα του τὰ φωνητικά ὄργανα γιὰ νὰ προφέρῃ ἔρρινα ἢ λορυγρόφωνα ξένα σύμφωνα. Δὲν εἶναι μόνο γελοῖο τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα ἀπὸ ἀπόψεως Λόγου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ καθαρώς μουσικῆς γραμμῆς—ὅσπαίμο τῆς μελωδίας καὶ τῆς φράσεως—καὶ σὲ τέλος—ὅπως συμβαίνει σ' ὄλους τοὺς τραγουδιστὲς μας ποῦ ὑποβλήθησαν σὲ μιά τέτοια διαστρεβλωσὴ τῶν φωνητικῶν τους ὄργάνων, ἐὰ μπορούν νὰ τραγουδήσουν σωστά σὲ καμμία γλῶσσα, οὔτε Ἑλληνικά! Ἰδίως οὔτε Ἑλληνικά! Τὰ παραδείγματα εἶναι ἀθθονα. Δὲν ἔχετε παρὰ νὰ προσέχετε τοὺς τραγουδιστὲς τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σχολῆς. Τὶ νὰ κάνουν ὅμως οἱ δυστυχισμένοι; Ὅλοι τοὺς σχεδὸν πρωτοτραγουδοῦν Ἑλληνικά τώρα—τὸ «διπλασιάζω» τοὺς τὸ πᾶν, ὅπως διδάχθηκαν—διδόντας ἕνα πρόγραμμα σὲ δυὸ—τρεῖς ξένες γλῶσσες.

Δημιουργία λοιπὸν μιάς «Ἑλληνικῆς Σχολῆς Τραγουδιοῦ». Ἐταὶ ὅμως ὅπως πᾶρα διεξοδικὰ τὸ θέμα—καὶ τὸ παίρνω μὲ πόνου ἀνθρώπου ποῦ βλέπει τὸ μεγάλο κίνδυνον καὶ θέλει μ' ὅλη τὴ δύναμη τῆς ψυχῆς του νὰ τὸν ἀποτρέψῃ—θὰ χρειασθῇ ἕνα τρίτο ἄρθρο.

TONY SCHULTZE

ΣΚΕΨΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΑ ΚΛΑΣΙΚΑ ΚΟΝΤΣΕΡΤΑ

Μποροῦμε νὰ παραμοιάσομε τὰ ἔργα τῶν κλασικῶν συνθετῶν μὲ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα. Ἀμέσως ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ νιώθουμε ὅτι ἔχουμε ἀντίκρουμα ἕνα οὐλοδομήμα βασισμένο πάνω σὲ γερά θεμέλια καὶ ὅτι ὑπάρχει ἕνα σχέδιο κατασκευῆς. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μὲ τὰ κοντσερτά. Ἄν ἕνας σολίστας δὲν ἔχει νιώσει βαθεῖα τὴ μεγαλοπρεπὴ καὶ μνημειώδη γραμμὴ τῶν ἔργων αὐτῶν, θὰ ὑποκόψῃ γρηγορὰ στὸν πειρασμὸ τοῦ ἐξωτερικοῦ καὶ ἐπιφανειακοῦ ἐφέφ.

Ἡ τέχνη εἶναι μιά μορφή τοῦ ὄρατου, ποῦ πρέπει νὰ ὀφῶναι τις ψυχῆς μας σὲ ψηλοτέρους σφαίρες. Τὸ νὰ μὴ σεβῶμαστε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ πλαστικὴ γραμμὴ τῶν κλασικῶν ἔργων εἶναι σὲν νὰ καταστρέφομε τὸν Παρθενῶνα καὶ μὲ τὸ οἰκοδομικὸ του ὕλικὸ νὰ φτιάνομε μιά ὁποιαδήποτε μοντέρνα οἰκοδομῆ. Εἶναι σὰ νὰ ἐξαφανίζομε κάθε ραμαλαιότητα ἀπὸ τὰ **Allegro** τοῦ Μπετόβεν, ὅπως καὶ σταν παίζομε ἕνα **Adagio** τοῦ Μότσαρτ μὲ πολλὴ ἐπιτήδευση, εἶναι σὰ νὰ βάζομε κόκκινο φτιασιδί στὰ χεῖλη μιᾶς εἰκόνας τῆς Παναγίας.

Τὰ ἔργα αὐτὰ ἔχουν ἕνα βάθος σοβαρότητας καὶ στοχασμοῦ καὶ μονάχα ἀνικροζοντάς τα καὶ νιώθοντάς τα ἔτσι μποροῦμε νὰ τ' ἀποδῶσομε.

Ἄναλοῦστε ὁποιοδήποτε κοντσερτό ἐνὸς κλασικοῦ δασκάλου καὶ θὰ βρεῖτε σ' αὐτὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ γραμμὴ ποῦ ὀφείλομε νὰ σεβῶμαστε.

Δὲν ὑπάρχει ὁμορφία χωρὶς μορφῆ.

Δὲν ὑπάρχει τέχνη χωρὶς ἐγένεια.

«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ»

Η ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ 13^ο & 14^ο ΑΙΩΝΑ

Παρά τις ζωγραφικές και τις γλυπτικές παραστάσεις, καθώς και τις φιλολογικές πληροφορίες που μακροπρόθεσμα οι μεσαιωνικοί καλλιτέχνες, ποιητές, βίβλιογράφοι, ήθρογράφοι και θεωρητικοί, σχετικά με τους χορούς της εποχής τους, δέ μπορούμε να σχηματίσουμε μία ξεκάθαρη ιδέα για το πώς ακριβώς χορεύονταν οι χοροί του πολιότερου μεσαίωνα κι ακόμα λιγότερο για το πώς ήταν ή μουσική που τους συνόδευε.

Από το τέλος όμως του 12ου αιώνα οι πληροφορίες μας αρχίζουν να γίνονται πιο θετικές και μπορούμε να μιλήσουμε με περισσότερη σιγουριά για τη μουσική αυτή, βασιζόμενοι πρό πάντων στα, έστω κι ελάχιστα, μουσικά κείμενα χορευτικών κομμάτων που διασώθηκαν σε χειρόγραφοι συλλογές των 13ου, 14ου και 15ου αιώνων.

Από τις πληροφορίες λοιπόν αυτές βλέπουμε, ότι όπως και στην αρχαιότητα έτσι και στο μεσαίωνα ο χορός ήταν μία απ' τις κυριότερες διασκεδάσεις κάθε κοινωνικής τάξης, από την αρχοντιά ως τον πιο ταπεινό όχλο.

Μά κι' οι επαγγελματίες χορευτές δεν έλειπαν τότες. Κι' αυτοί ήταν οι ζονγκλέρ (*jongleurs*), που κατόνταν από τους πολιούς εκείνους πλανόδιους χορευτές, ακροβάτες κι οργανοπαίχτες, που ήταν γνωστοί με τα όνόματα μίμοι, ζοκουλατόρες ή ιστριόνες, πραγματικοί άλητες, που διατρέχαν τις χώρες του ρομαϊκού κράτους διασκεδάζοντας και φτωχούς.

Η μουσική, που μ' αυτή συνόδευαν οι ζονγκλέρ τους χορούς και τις ακροβασίες τους μάς είναι έντελως άγνωστη, γιατί κανένα κείμενο μεσαιωνικής δε διασώθηκε. Πάντως από τις φιλολογικές πληροφορίες κι' από τις εικονογραφίες εκείνης της εποχής, συμπεραίνουμε ότι ή μουσική των ζονγκλέρ ήταν πολύ άπλη. Τόσο άπλη μάλιστα ώστε να μπορούν οι έκτελε-

στές της να χορεύουν και σύγχρονα να τραγουδούν ή να παίζουν κανένα όργανο μάλλον πρωτόγονο.

Από την τάξη αυτή των ζονγκλέρ βγήκαν κι' οι πρώτοι όργανοπαίχτες, που δεν ταξίδευαν πιά εδώ κι' εκεί, αλλά έμεναν σε μία πόλη ή σ' έναν αρχοντικό πύργο, σε μόνιμοι μισθωτοί μουσικοί.

Οι όργανοπαίχτες αυτοί ονομάζονταν μενεστρέλ (*menestrels*) κι' άνηκαν στο κατώτερο προσωπικό των άρχόντων εκείνου του καιρού. Οι μενεστρέλ διακρίνονταν σε παίχτες ψηλών οργάνων — όπως λέγονταν τα πνευστά και τα κρουστά όργανα, λόγω του δυνατού ήχου των — και σε παίχτες χαμηλών οργάνων — όπως λέγονταν τα έγχορδα όργανα λόγω του πιο αδύνατου ήχου των.

Η ποικιλία των μεσαιωνικών αυτών οργάνων ήταν πλουσιώτατη — τα κυριότερα όμως απ' αυτά ήταν: 'Από μόν τα ψηλά όργανα, τα φλάουτα, οι μάζετ, (όπως λέγονταν τότες οι γκάϊτες), τα όμποι, τα κόρνα, οι τρομπέτες και το όργανο με αύλο και πληκτρα. 'Από δε τα χαμηλά το ψαλτήρι, ή μαντόρα, το λαούτο, ή κιθάρα, ή άρπα, ή βιέλα, το ρεμπέκ κι' ή σιφονί. Όσο για τα κρουστά, αυτά ήταν κυρίως τα ταμπύρα, τα ταμπουρέν κι' οι καστανιέτες.

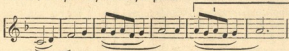
Αυτά λοιπόν τα όργανα έπαιξαν κυρίως οι όργανοπαίχτες του μεσαίωνα στις τελετές ή στις αυλικές και λαϊκές διασκεδάσεις, και μ' αυτά συνόδευαν τους χορούς. Κ' ή χορευτική μουσική τους ήταν μαζί κι' ή μουσική όργανική μουσική του Μεσαίωνα.

Στην άρχή ή μεσαιωνική χορευτική μουσική ήταν φωνητική κι' ή πιο αρχαϊκή της φόρμα ήταν το ροστουτέλο ή ροντό, που χορεύταν κυρίως στη Γαλλία και στην 'Ιταλία. Στο χορόν αυτό οι χορευτές πάνονταν από τα χέρια κι' έσχηματίζαν μία κυκλική άλυσίδα. Ένας κορυφαίος χορευτής εγχώριος από τους άλλους κι' όχι μόνο οδηγούσε το χορό, αλλά τραγουδούσε

PREMIER POINT.



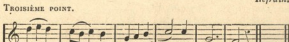
REFRAIN, à répéter après chaque point.



DEUXIEME POINT.



Refrain.

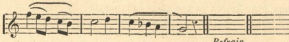


TROISIEME POINT.

Refrain.



QUATRIEME POINT.



CINQUIEME POINT.



Refrain.

ΕΣΤΑΜΠΙ (Estampe)

(Άρχές του 14ου αιώνα)

Ό χορός αυτός αποτελείται από πέντε μικρά θέματα (Points ή Puncta), που το καθένα τους ακολουθείται από μία στερεώση έπαυδ (Refrain). Η ρυθμική του άγωγή είναι πολύ γρήγορη.

με την τέχνη τους άρχοντες

κι' δλας τή χορευτική μελωδία, πού τή επαναλλάβει-
ναν όστερα όλοι οι άλλοι χορευτές μαζί. 'Η μελωδία
αυτή ήταν κανωμένη από δυό φράσεις στερεότυπες,
μιά γιά όλες τις στροφές και μιά γιά τήν έπωδό.

Τό πιο παλιό μουσικό κείμενο χορευτικής μουσι-
κής πού διασώθηκε είναι τό περίφημο ροντώ τής
«**Reine Avrilouse**» ('Απριλιάτικης βασίλισσας), πού
χορεύεταν κυρίως από γυναίκες. Τό ποιητικό του κεί-
μενο είναι ένα σωστό ξεσήκωμα τών γυναικών κατά
τού συζυγικού ζυγοδ. 'Η 'Απριλιάτικη βασίλισσα γιά
νά γιορτάσει τήν άνοιξη και νά σκάσει τούς ζηλιάρη-
δες συζύγους δείχνεται πολύ έρωτιάρα. Διώχνει από
τό χορό τούς συζύγους αυτούς και προσκαλεί όλα τά
κορίτσια και τούς νιούς νά πάρουν μέρος στό θεό-
τρολλό χορό τής. 'Η μουσική αυτού του Ροντώ είναι
γιοματή κέφι και κα ζωή.

"Άλλος παλιός μεσαιωνικός χορός ήταν ή **Καρόλ**,
ό ένδοξόμνος χορός τής άρχοντιάς. Στην άρχή χο-
ρευόταν άποκλειστικά από γυναίκες ένδο οι άντρες
ϊκανοποιούνταν κοιτάζοντας μόνο τό χαριτωμένο αυτό
θέαμα. 'Αργότερα όμως, στό 13ον αιώνα, άρχισαν νά
χορεύουν κι άντρες μαζί με τις γυναίκες αυτόν τό
χορό. 'Η μουσική τής **καρόλ**, ήταν κυρίως τραγουδι-
στή κάποτε όμως παιζόταν κι' από όργανα μόνο.

Συγγενικός τής χορός ήταν ή **τρέσκ**, λαϊκός ή
μόλλον άγροτικός, πού τόν χόρευαν όμως κι' οι άρ-
χοντες.

"Απ' αυτές τις πρωτόγονες φωνητικές χορευτικές
φόρμες γεννήθηκαν τρεις από τούς πιο ένδοξόμνους
χορούς τού 13ου αιώνα. 'Η **σταντίπ**, ή **ντούσκια** κι' ή
έσταμπι.

"Απ' αυτούς τούς τρεις χορούς μόνο γιά τήν έ-
σταμπι έχουμε θετικές και λεπτομερείς πληροφορίες,
ζωντανεμένες κι' από χειρόγραφα μουσικά κείμενα,
πού διασώθηκαν. 'Η μουσική λοιπόν τής **έσταμπι** δέ
συνόδεσε πάντα τό χορό, άλλα μπορούσε νά είναι
κι' ένα μουσικό κομμάτι προορισμένο νά παίζεται σε
μιά συγκέντρωση γιά νά διασκεδάσουν οι καλεσμέ-
νοι. 'Η καταγωγή αυτού του χορού ήταν καθαρά γαλ-
λική. 'Από τή Γαλλία πέρασε στην 'Ιταλία με τ' όνομα
σταμπία.

ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΚΑΝΟΝΕΣ

"Αν ψάχνεις νά βρείς στό πιάνο μικρές μελωδίες,
αυτό βέβαια είναι ωραίο, άλλα άν κάποτε σου έρθουν
αυθόρμητα, όχι όμως πάνω στό πιάνο, τότε νά χαιρείς
πιο πολύ γιατί μέσα σου γεννιέται τό βαθύ αίσθημα
τής Μουσικής. Τά δάχτυλα όφείλουν νά κάνουν ό,τι
θέλει τό κεφάλι και όχι τό άνειθετο.

"Όταν, άρχίσεις νά συνθέσεις έτοιμασέ τα όλα
μέσα στό νοό σου μιά μόνο όταν έτοιμάσεις έτσι έντε-
λώς ένα κομμάτι τότε μονάχα νά τό δοκιμάσεις στό
όργανο. "Αν ή μουσική σου αναβλόζει από τήν ψυχή
σου, άν τήν αισθάνεσαι, τότε βέβαια θά βρεί άπήχηση
και σ' άλλες ψυχές.

"Αν ό Θεός σε προικισε με ζωηρή φαντασία, τότε

Στήν 'Ιταλία βρισκόμην ακόμη δυό λογιόν ντό-
πιους χορούς. Τό **σαλταρέλο**, γρήγορο πηχτικό χορό
και τό **τρότο**, ακόμη πιο γρήγορο από τό **σαλτα-
ρέλο**.

Οι Γαλλικοί χοροί διαδόθηκαν και στους άρχον-
τικούς κύκλους τής Γερμανίας. Οι Γερμανοί όμως χω-
ρικοί παραδόθηκαν σ' άποκλειστικά δικά τους θεό-
τρολλα χορευτικά ξεφαντώματα, όπου οι φοότες τών
γυναικών άνέμιζαν καλύτερα στόν άέρα, κι' οι χορευ-
τές γίνονταν μαλλιά κουβάρια με τις χορεύτρες. Οι
χωριάτικοι αυτοί χοροί παράλλαξαν από έπαρχία
σ' έπαρχία.

Και στην 'Αγγλία οι γαλλικοί χοροί είχαν διαδο-
θεί πλατεία. Μά κοντά σ' αυτούς οι "Αγγλοι είχαν
και τούς άποκλειστικά δικούς τους' γι' αυτούς όμως
έξερμω πολύ λίγα πράματα.

"Όλοι γενικά οι παλιοί χοροί του Μεσαιώνα εί-
χαν τά ίδια σχεδόν χαρακτηριστικά γνωρίσματα στη
μουσική τους. Δηλαδή, κάθε χορευτικό κομμάτι άπο-
τελούνταν από τρία ή περισσότερα μικρά μελωδικά
μέρη πού λέγονταν **πούνκτα** κι' είχαν μιά κοινή έπι-
δό, πού τήν πρώτη φορά τέλειον σε μιά νότα πού
δέν ήταν ή τονική και μόνο στην επανάληψή του κατά-
ληγε στην τονική.

Στήν επανάληψη κάθε **πούνκτου**, ή άλυσιδία
των χορευτών έναυγόριζε στά βήματά τής και σ' αυτό
όφείλεται ό όρος **βέρ** (**vers**) ή **βέρσου**, δηλαδή ένα-
ναγόρισμα, πού μ' αυτόν όνόμαζαν συχνά τά **πούν-
κτα**. "Όμως παρά τήν όμοιομορφη σύνθεσή τους όλοι
αυτοί οι χοροί διάφεραν αίσθητα μεταξύ τους με τό
έντονα λαϊκό τοπικό χρώμα πού τούς χαρακτηρίζει,
περισσότερο από κάθε άλλο είδος μουσικής σύνθεσης
τής εποχής εκείνης.

Οι χοροί αυτοί έξελίχτηκαν σιγά-σιγά σε καθαρά
όργανικά κομμάτια, πήραν καινούριες μουσικές μορ-
φές (ή μόνη παλιά πού διασώθηκε ως σήμερα μαζί με τό
άρχιχο όνομά τής είναι τό **ροντώ**) κι' άργότερα συναρ-
μολογήθηκαν-κατά όριόμενη σειρά, άνόλογα με τό ύ-
φος τους και τή ρυθμική τους άγωγή, κι' άπετέλεσαν
τή **σούιτα**, πού κι' αυτή με τή σειρά τής έξελίχτηκε
και πήρε τή μορφή τής νεώτερης **σονάτας**.

κάθεσ στις όρες τής έμπνευσός σου καθηλωμένος
στό πιάνο και προσπάθησ νά εκφράσεις ό,τι έχεις
στην ψυχή σου' και τόσο περισσότερο θά αισθανθείς νά
τραβιέσαι με μεγαλύτερο μυστήριο προς τούς μαγκούς
κόσμους, όσο περισσότερο είναι ακατάληπτο γιά σε τό
βασιλείο τών άρμονιών. Αδτές είναι οι εύτυχιόμένες
όρες τής νεότητος.

Φυλάξου όμως νά μήν άφορισωθείς σε μιά τεχνο-
τροπία πού μπορεί νά σε ξεπλανώσει, όστε νά κατανα-
λώσεις τή δύναμή σου και τόν καιρό σου σε σκοτεινά
δημιουργήματα τής φαντασίας. Μόνο με τ' άσφαλή
σημάδια τής γραφής θ' άποχτήσεις τήν κυριαρχία τής
μορφής και τή δύναμη τής έξωτερικής διάπλασης. Γράφε
λοιπόν περισσότερο παρά νά πλάθεις με τή φαντασία
σου.

κρατικῶν κύκλων. Ὅταν πρωτοβλέθῃ ὁ Μπετόβεν στή Βιέννη, τὸν δέχτηκαν ὡς εἰδομεν, τὰ καλύτερα σπῆτα. Δι' αὐτὸν παραμένει πῶς τὸ ἔργ. 1, τὸ πρῶτο τοῦ ἔργου, εἶναι μουσικὴ δραματοῦ, τριῶ γιὰ πιάνο καὶ βιολοντσέλλο. Κοντά- κοντά ἀκολουθοῦν ἄπειρες συνθέσεις μουσικῆς θεατρίας, τρία, συνάτες γιὰ βιολί καὶ πιάνο, γὰρ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο, κουϊντέττο, οὐζέττο, κλπ. Μερικὰ ἀπὸ τὰ νεανικά του αὐτὰ ἔργα, εἶναι ἀριστουργήματα.

Τὸ 1810 ἔγραψε, σταματοῦν αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ συνθέσεις. Μεσολαμβάνει οἱ τελευταῖες του συμφωνίες, οἱ τελευταῖες συνάτες. Γράφεται κι' ἡ ἐνάτη. Κι' ἄρχεται θυμῶσι τὴν παλιὰ του ἀγάπη, ἡ μάλλον ἕνα ἐξωτερικὸ περιστατικὸ τοῦ τῆ θυμίζει.

Λαβαίνει μιά παραγγελία γιὰ τρία κουαρτέττα. Ρίχνεται μὲ τόση ἀγάπη στὴ δουλιὰ, ποὺ γράφει πέντε ἀντὶ τρία. Τὰ πέντε αὐτὰ κουαρτέττα γιὰ ἔγχωρα (δύο βιολιά, βιολά καὶ βιολοντσέλλο), ποῦρχονται μετὰ τὴν ἐνάτη συμφωνία, ἔργα τοῦ 1824-25, τὸ κύνειο ἔργο τοῦ μεγάλου μουσικοῦ, εἶναι ἀπὸ τῆς ἀριστουργηματικώτερας σελίδας τῶν αἰώνων. Ὁ θεὸς ὁ δημιουργὸς τους τὰ θεωροῦσε ἀπὸ τὰ καλύτερὰ του ἔργα. Ἐλεγε γιὰ τὴν καθάριαν τοῦ δευτέρου κουαρτέττου αὐτῆς τῆς σειράς:

— Ποτέ μιά μελωδία ποὺ βγήκε ἀπὸ τὴν πένα μου, δι' ἡμεῖς ἀπὸ τόση ἐντύπωση καὶ δι' ἡμεῖς προκάλει μιά τόσο βαθειὰ συγκίνηση.

Καὶ πραγματικά, σπάνια μουσικὴ μιλεῖ μιά τόσο ἀνθρώπινη γλώσσα, ὅσοι στὰ ἔργα αὐτά, ποὺ δὲν ἔχουν τὴν ὀμίη καὶ τὴ φλόγη τῆς ἀπασιονάτης, τῆς ἠρωϊκῆς, τῆς πῆμπτῆς ἢ τῆς ἐνάτης συμφωνίας, ἀλλὰ μᾶς συγκλονίζουν ἴσως πὺ βαθειὰ μὲ τὴ δονομένη γαλήνη τους.

Ἡ ἴδια κεντρικὴ ἰδέα τῆς ἐνάτης καὶ σ' αὐτά. Μέσα ἀπὸ τὸν πόνο, ἡ χαρὰ. Ὑπὸ ἔσφοιν τεχνικῆς, ἀριστουργήματα. Πολυφωνικὸ ἔφος θαυμαστὰ ταιριασμένα. Ἡ φυχὴ τοῦ συνθέτου εἶναι στραμμένη στὶς οὐράνιες σφαίρας.

Ἐχρει. Ἐχει τώρα τὸ δικαίωμα, σὸ κατῶφι τῆς ζωῆς, νὰ τὴν κυττάῃ σὰ θεατῆ. Θέλει νὰ τὴν τραγουδήσῃ μόνο σὰν καλλιτέχνης, κι' ὅμως ὁ ἄνθρωπος ζητᾷ ἀκόμα, κι' ἡ γαλήνη του γίνεται ἀολοκὴ ἄρπα πονεμένη, ποὺ φρικιὰ σὸ πὺ μικρὸ ἄγγυρα, καὶ μᾶς συγκλονίζει τὴν ψυχὴ.

Κοντά- κοντά στὶς συμφωνίες, πρέπει νὰ κατατάξῃ κανεὶς καὶ τὶς ἀθάνατες εἰσαγωγὲς τοῦ Μπετόβεν. Τὸν Κοριολανό, τὸν Ἐγκμοντ, τὴν Λεονώρα, κι' ἄλλες. Γιὰ τὴν Λεονώρα θὰ μιλῶμενος σὲ λίγο, ὅταν ἐλαθουμὲ στὴν ἄπειρα. Ἡ ἀργισμένη μορφὴ τοῦ Κοριολανό ἦταν θέμα ποὺ τραβοῦσε τὴν τρικυμισμένη ψυχὴ τοῦ Μπετόβεν. Ἀκόμα πὺ πολὺ ὁ Ἐγκμοντ, ἕνας ἀπὸ τοὺς πὺ ζωντανούς ἄρκε τοῦ Γκαίτε.

Ἡ πάλι εἶναι πὺ ἐξέφρησὲ παρὰ σὸ πρῶτο μέρος. Μέσα σὲ νύχτα σκοτεινὴ, παλεῖται ὁ ἄνθρωπος, γιὰ τὴ ζωὴ, γιὰ τὸ θάνατο . . . Κι' ὅταν οὐδυνον οἱ ἄρκε, ὁ ἀργισμὸς δὲν ἔχει τελειώσει. Νομίζομε πὺ ἀκόμῃ ἀκόμα τὶς μακερινὲς βροντῆς.

Μ' αὐτὸ τοῦ ἔργου ἔφερε ὁ Μπετόβεν τὴν ἐπανόστασιν σὸ πιάνο πὺ πολὺ ἀπ' ἄλλους τοὺς ρομαντικοὺς. Ἡ φόρμα; Κομμωτισμένη, χυλοκουρελισμένη, ἀλλὰ ὄχι καὶ τραγμένη ἀλότεια.

Κι' ἀρχώμαστε πάλι σὸ μεγάλο δράμα τοῦ Μπετόβεν. Ἡ κωκλώπεια δονομὴ τοῦ ἀρῶνεται, πανοῦρηλο τεῖχος ἐνάντια σὸ μαντισμένα στοιχεῖα. Μέσα στὴν ἀναργία, ἐπιβάλλει τὸ ρυθμὸ τῆς ἁμορφίας, τῆς συμμετρίας. Ἡ συνάτα αὐτὴ εἶναι ἀφιερωμένη σὸ Φράντς Μπρούνσβικ, τὸν ὄδελφὸ τῆς ἀθάνατης ἀγαπημένης του. Γράφτηκε τὸ 1804. Ὁνειρα ἐτοῦχως τοῦ τῶραζαν ἀκόμα τὴν φυχὴ ποὺ δὲν εἶχε ἡμερῆσι ἀπο τὴν τραγωδία τῆς Τζουλιέττας. Ἡ ἐπιβία πάλαι μὲ τὴν ἀπόγνωση μέσα του, ἡ νύκτι μὲ τὴν ἀρρώστεια, ὁ ἔρως μὲ τὴν σκέψη τοῦ θανάτου. Ἡ ἄπασσιονάτα σερκῶνει τὴν αἰσλία καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει τὴν ἰστανία φυχὴ τοῦ μουσοῦργου σ' ἄλη τῆς τὴν ἄπειρα δονομῃ, σ' ἄλο τὸ φιλοσοφικὸ τῆς βέβας, σ' ἄλη τὴν ὑπερέπασιν τοῦ πάθους. Μετὰ τὴν καταγίδια, ἡ γαλήνη. Ἡ ἡμερὴ δπ. 78, ἀφιερωμένη στὴν Τερέζα, ἡ «Adieu» γραμμένη γιὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ μαθητοῦ του, ἀρχιδουκῆς Ροδόλφου, ἡ δπ. 90, ἕνα ἀλλὸ ἔρωτικὸ τραγοῦδι.

Στὶς πέντε τελευταῖες τοῦ συνάτες, ὁ Μπετόβεν εἶναι πὺ ἡμερος. Ἐχει νικῆσει τὰ γήινα πάθη. Ἡ σκέψη του πετάει στοὺς γαλανούς ὀρίζοντες. Ἡ ἡμερία αὐτὴ ἀπέχει βέβαια πολὺ ἀπὸ τὴν γελοστή γαλήνη τοῦ Μότσαρτ. Βιάζομε τὶς πτυχῆς τοῦ πόνου γύρω ἀπὸ τὰ χεῖλη του, ἀκόμῃ τὸ δυνατὸ χτύπο τῆς πληγμένης του καρδιάς, κάμυ ἀπὸ τὶς ἀρμονικῆς μελωδίες. Κι' ἡ ἀνσυχία στὴ φόρμα μᾶς λέει καθαρὰ πὺς μόνο μὲ ἀπάντα τὴν ἐπιβολὴ στὸν ἑαυτὸ του κατορθώνει νὰ δαμάσῃ τὸ ζέσπασμα τῆς τρικυμίας. Ὅλο καὶ κάτὶ γυρεύει, ἄλο καὶ κάποια ἀλλαγὴ τῆς φόρμα προσποθεῖ νὰ φέρῃ, πότε παραλλαγῆς, πότε ἄρκε, πότε φοῦγκις. Ὁ Μπετόβεν, ὁ μεγάλος ἀρχιτέκτονος τῆς φόρμης, τὴν ἀπαρτεῖται σὸ τελευταῖα του ἔργα. Θὰ τὴν παραδόσῃ κλωνισμένη στὴ νέα γενεὰ τῶν ρομαντικῶν, ποὺ ζεπιτάχτηκε κίβλας.

Ὁ Σοῦμπερτ, εἰκοσιετὰ χρότια νεώτερός του, στὴ Βιέννη. Δι' ἀσωνητήθησαν ποτὶ, εἶναι ἀλήθεια. Ἀλλὰ ὁ νεώτερος τὸν θαυμάζει. Γράφεται αὐτὸς συνάτες. — Συνάτες; Σκέψῃς συνάτες. Μιά εἶναι ἡ ἀλήθεια. Πὺς οἱ 32 συνάτες τοῦ Μπετόβεν στίκουν τρῶπαια τοῦ κλασσικισμοῦ τρῶπαια τῆς νίκης τοῦ πνεύματος ἐπάνω ἀπὸ τὰ πάθη. Μέσα σ' αὐτῆς μᾶς διηγήθηκε ὁ Μεγάλος ἄλη του τῆ ζωῆ. Εἶναι ἡ πὺ πονεμένη, κι' ἡ πὺ ποιητικὴ αὐτοβιογραφία τῶν αἰώνων.

Κοντά σ' αὐτῆς, τὰ πέντε του κονσέρτα γιὰ πιάνο καὶ ἀρχήτρα.

ἀποτελούν σταθμὸ στὴ φιλολογία τοῦ πιάνου, κυρίως τὰ τρία τελευταῖα. Τὸ εἰγνικὸ καὶ ἱπποτικὸ τρίτο, τὸ τέταρτο μὲ τὴν ἀπέκοψη, οὐράνια ὄμορφα, καὶ τὸ πέμπτο, τὸ ἥρωικὸ καὶ πολεμώχαρο.

ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ

Ἄν εἶναι αὐτοβιογραφία ὁ 32 συνάτες τοῦ Μπετόβεν, οἱ ἐννέα του συμφωνίες μιλοῦν μ' ὀλόκληρη τὴν ἀνθρωπότητα τὸ ἀτάμα. Ἐκφράζουν τοὺς πόθους, τοὺς πόνους, τὴν ἁγωνίαν, τὴν πλάση ἄλλης. Κι' αὐτὲς ὅμως ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸν ἑσωτερικὸ του κόσμου. Ἀπὸ τῆς δικῆς του τῆς ψυχῆς τὸ πρῶμα περνοῦν τὰ πάθη καὶ γενικεύονται.

Καὶ στὴ συμφωνία ἤρθε ὁ Μπετόβεν τὸ ἔδαφος προετοιμασμένο. Τὸ εἶδος αὐτὸ, καθὼς εἶπαμε στὴν εἰσαγωγή, τὸ καλλιέργησε πρῶτος ὁ Στάμπετ κι' ἡ σχολὴ τοῦ Μάντχαϊμ. Τὸ τελειοποίησαν ὁ Χάουβν κι' ὁ Μότσαρτ. Ἀπὸ αὐτοὺς τὸ παρέλασε ὁ Μπετόβεν, κι' ὅπως καὶ τῆ συνάτα, τὸ ἀνέβασε σ' ἀφάνταστες κορυφές. Κατόρθωσε μίσα σὲ στενά καλοῦμα τῆς φόρμας νὰ τραγουδήσῃ ὀλόκληρα τὸ ἔπος τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, τῆς ἀνθρώπινης μοίρας.

Τὴν πρώτη του συμφωνία τὴν ἔγραψε τὸ 1800, δηλαδὴ σὲ ἡλικία τριάντα ἐτῶν. Μιὰ μεταβολὴ στὴ νοοτροπία τῶν συνθετῶν συντελεῖται ἐπὶ τῶν ἡμερῶν του. Ἐνῶ ἐπὶ Χάουβν καὶ Μότσαρτ ἀκόμα, ἡ προγραφή θεωρεῖται σπουδαῖα προσόν, ὁ Μπετόβεν ἐργάζεται διαφορετικὰ. Σκέπτεται χρόνια πολλὰς φορὲς ἓνα ἔργο πρὶν νὰ τὸ γράφῃ. Κι' ἔτσι, ἐξηγείται πῶς ἐνῶ ὁ Χάουβν π. χ. μᾶς ἔθηκε 118 συμφωνίες, ὁ Μπετόβεν μᾶς χάρισε μόνον 9. Ὅπως ἀργότερα ὁ Βάγκνερ θὰ γράφῃ 10 ὅπερες σ' ἄλλη του τῆ ζωῆ, ἐνῶ ὁ Χαίντελ π. χ. ἔγραψε ἀπάνω σὲ 40. Μιὰ τῆ διαφορά πῶς οἱ ἐννέα συμφωνίες τοῦ Μπετόβεν, ὅπως κι' οἱ δέκα ὅπερες τοῦ Βάγκνερ, εἶναι ἀριστουργήματα.

Ὅπως καὶ στὶς πρῶτες του συνάτες ὁ Μπετόβεν, ἔτσι καὶ στὴν πρώτη του συμφωνία, φαίνεται καθαρὰ ἐκπνευσμένος ἀπὸ τὸ Χάουβν καὶ τὸ Μότσαρτ. Τὸ ἔργο σχεδὸν καὶ στὴ δεύτερα γραμμένη τὸ 1802. Παρόξενα φλογερὴ αὐτὴ, γιὰ τὴ δυστυχισμένη ἐποχὴ τῆς ζωῆς του. Εἶναι τὸ ἔπος πρὸ τῶν ἐγκατέλειψε ἡ Τζουλιέτα, τὸ ἔτος τῆς διαθήκης τοῦ Χάιλιγκενστατ. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο ὀρθώνεται μαχητῆς ἐναντία στὴ συμφορὰ. Θέλει νὰ πολεμήσῃ, θέλει ν' ἀρπάξῃ τὴ μοῖρα ἀπὸ τὸ λοιπὸ, ὅπως λέει ὁ ἴδιος. Ἡ πολεμώχαρη αὐτὴ διάθεση ἐκφράζεται σὲ πολλὰ ἔργα τοῦ Μπετόβεν. Ζοῶδες, ἀλήθεια, καὶ σὲ μιὰ ἐποχὴ τρικυμισμένη. Ἀνάπηρος αὐτὸς, καλλιτέχνης, δὲ μπορούσε νὰ πολεμήσῃ διαφορετικὰ παρὰ μὲ τὰ δικά του ὄπλα, τοὺς ἦχους. Κι' εἶναι περίεργο δὲ στὰ βασανιστικὰ βουτιά τῶν αὐτιῶν του, ἔκουγε ὅλο πολεμικὸς ρυθμὸς, σὰ νὰ περνοῦσε στρατὸς, σὰ νὰ τραγοῦδουσαν μασιασμένα πλάθη, σὰ ν' ἀντηροῦσαν παιδιὰς.

τῆνερο πρὸ πλοῦτος. Γιατὶ ὁ μεγάλος Ποσειμῆνος, θὰ τοῦχη χαρίως τὸν ἔμνο τῆς χαρᾶς.

Γιὰ νὰ καταλάβουμε ὅμως καλύτερα πῶς ἔφθασε ὁ Μπετόβεν στὸν ἔμνο τῆς χαρᾶς, στὸ κορόφωμα τῆς δημιουργίας του, προτιμώτερο νὰ ἰδοῦμε πρῶτα καὶ τ' ἄλλα του ἔργα ποὺ προηγήθηκαν τῆς ἐννάτης ἐκτὸς ἀπὸ τίς συνάτες καὶ τίς συμφωνίες. Γιατὶ ἡ ἐννάτη ξεφεύγει ἀπὸ τὰ στενά ὄρια τῆς συμφωνίας. Εἶναι τὸ τραγοῦδι ποὺ πήγαζε ἀπὸ χίλιες βροσεῖς, τὸ λουλοῦδι ποὺ φῦτρωσε ἀπάνω σὲ χίλιες ρίζες. Ὁ Μέντελσον στὰ δεκαεπτὰ του χρόνια ἔγραψε τὸ "Ἦνερο Βερνίνης νυκτὸς, ὁ Μότσαρτ στὰ τριανταπέντε του χρόνια ἔγραψε τὸ φωτερὰ, χοροῦμενα ἀριστουργήματά του. Ἄλλὰ τὸν ἔμνο τῆς χαρᾶς ὁ Μπετόβεν οὔτε στὰ 17 οὔτε στὰ 35 θὰ μπορούσε νὰ τὸ γράφῃ. Ἐπειρα ν' ἀσπρῶσαν τὰ μαλλιά του, γιὰτὶ μόνον στὰ γερατειὰ χαρίζουν οἱ θεοὶ τὸ ὄραο νὰ μεροῦν ν' ἀγαποῦν τὴ ζωὴ μ' ἄλλες τῆς τίς πίκρες, οἱ ἄνθρωποι, νὰ βλέπουν τὸ χαμόγελο τῆς χαρᾶς μίσα στὰ δάκρυα τῆς ἀδύνης.

Πρέπει ν' ἀνεβῆ ὁ καλλιτέχνης ἓνα - ἓνα τὰ σκαλιὰ τῆς μαρτυρικῆς σκάλας, γιὰ νὰ φθάσῃ στὴν ψηλὴ κορυφῆ, ἀπ' ὅπου ἀντικρῶνι ἐλιθεῖρα τὸν ὀρίζοντα, ἐδῶ τῆ λύπη, ἐκεῖ τῆ χαρὰ, ν' ἀπλώνονται μπροστά του μὲ τὰ δικαιώματα. Ὅσο τὴν ἀνεβαίνει ὅμως τῆ σκάλα, βλέπει μόνο τὴ σκοτεινιά.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΩΜΑΤΙΟΥ

Οἱ συνάτες κι' οἱ συμφωνίες εἶναι οἱ δύο δωρικές κολώνες ποὺ στηρίζουν τὸ μεγάλο οἰκοδόμημα τοῦ ἔργου τοῦ Μπετόβεν. Οἱ συνάτες, ἡ πρὸ ἀρμονικὴ κι' ἡ πρὸ εὐκρινῆς αὐτοβιογραφία τῶν πιάνων, κι' οἱ συμφωνίες, τὸ πρὸ ζωντανὸ τραγοῦδι τῆς ἀνθρωπότητας. Κοντὰ σ' αὐτὲς τῆς συνθέσεως, ὁ Μπετόβεν ἀσχολήθηκε μὲ ἄλλα σχεδὸν τὰ εἶδη τῆς μουσικῆς, καὶ τῆς ἐνδύργωνης καὶ τῆς φωνητικῆς.

Ἀκατανίκητα τὸν τραβοῦσε ὅμως ἡ ὀρχήστρα.

Ἐὶταν μαθητὰς μιὰ ἰδέα, ἔλεγε, τῆς ἀκούσῃ σ' ἓνα ὄργανο, ποτὶ σὲ μιὰ φωνῆ. Οἱ συνθέσεις του γιὰ πῆνο, οἱ συνάτες, ἂν τίς ἀναλόγη κανεῖς, εἶναι ἔργα γὰ ὀρχήστρα. Οἱ χτυπητῆς ἀντιθέσεις, ὁ πλοῦτος τῶν ἡχητικῶν χρωμάτων, μόνον μὲ τῆς ὀρχήστρας τῆς μερισσομένη φωνῆ μεροῦν ν' ἀποδοθοῦν ἀληθινά. Ἐνῶ τὸ Μότσαρτ καὶ τὸ Σαῦμπερτ π. χ. οἱ συνθέσεις γιὰ πῆνο, εἶναι ἔργα καθαυτὸ πιανιστικά.

Ἐνα εἶδος ποὺ τράβηξε τὸν Μπετόβεν ἀπὸ νῆο, ἦταν ἡ μουσικὴ δωματίου. Λίγα συνθέτες ἀσχολήθηκαν μὲ τὴν ἀγάπη μ' αὐτὸ τὸ εἶδος καὶ κανεῖς ἂν ἔφθασε στὸ ὄρος τῶν τελευταίων κουαρτέτιων τοῦ Μπετόβεν.

Ἡ σοβαρὰ μουσικὴ ἦταν ἡ πρὸ ἀγαπητὴ διασκεῖραση τῶν ἀριστο-

θέωση του χορού. Ο βαρύς, ο άναπρος καλλιτέχνης, βρίσκει ρυθμούς που κάνουν τις καρδιές γενούν, δλόκληρους αιώνας, να σκιρτάνε. Όνειροφαντασιά χαράς. Κουνιέει να νίκηση τόν κόνο. Ο Φλογαυανός ζυπνάει μέσα του. Τό μάτι του σπιθίξει παράξανα, καθώς φωνάζει:

— Είμαι ο Βάχος που έτοιμάζει τό θαυματουργό νέκταρ γιά τήν ανθρωπότητα. Έγώ δίνω στους ανθρώπους, τή θεία φρενίτιδα τού πνεύματος.

Ο σύγχρονός του τρέμαζαν μέ τήν άναπάντητη εθούμια αυτού τού Έργου. Ο τυπικός Τσάιτερ, ο καθηγητής τού Μέντελσον, έλεγε πώς είναι Έργο αμυθυσμένου. Καί πραγματικά μόνο τό μεθόσι μπορούσε να έξηγήση τήν εθούμια αυτή τού δυνατισμένου. Τό μεθόσι όμως τής άμορφιάς, τής ψυχής. Τό Άλλεγκρέττο τής συμφωνίας αυτής, μέ τούς πένθιμα χροαστικούς ρυθμούς τους, είναι από τό σπανιότερα διαμάντια τής μουσικής τών αίωνων.

Ή ίδια εθούμη διάθεση καί στην όγδοή. Άλλά, ή εθούμια δέν είναι τώρα θείκη. Είναι ανθρώπινη. Τό ξεκορόσσημα πάλι. Τό Άλλεγκρέττο που μιμείται τό τίκ-τάκ τής κινουόργιας έφεύρεση τού χρονομέτρου τού Μαιλετλ, μάς δείχνει τόν άπόστολο Παύλο πάλι, που καίζει μέ τό περσιτέρι.

Και φθάνομε στην έννάτη. Όλος ο άνθρωπίνος πόνος συγκεντρώθηκε στην ψυχή τού καλλιτέχνη. Ή άρρώστεια σφράγισε γιά πάντα τή ζωή του, κύλησε τήν πέτρα τού πάσου στό πιο εύγενικό μέρος τής ύπαρξής του. Είναι δλόετα κουφόσ. Οι δόξες έσθυσαν, μία θύμηση που καίει μόνο. Ή φτώχεια τόν κυκλώνει. Ή άγάπη τόν άρνήθηκε γιά πάντα. Θέλησε να σκορπίση τό θάρα τής καρδιάς του σ' ένα παιδί, να γίνει πατέρα. Κι' αυτός όμως ο άνιρκός του Κάρλ, τόν θεωρεί έχθρό. Μόνος, μέ τήν ψυχή στό θάνατο θλιμμένη, είναι τό άριμο στόχυ γιά τό θρεπάνι τού μεγάλου θεοιστή.

Μά στό κατώφλι τού θανάτου τόν άρπάζει ή ζωή μέ πόρνη όρμη. Τώρα, που δίλεσ οι χαρές τόν άφίνουν, νοιώθει τό θεικό χαμόγελο τής χαράς, τής μεγάλης χαράς, που στεφανώνει τή ζωή, να τόν τραβήξη. Ήταν ο Βάχος που σκαρπάει τό μεθόσι στην έβδομή συμφωνία. Τώρα, στην έννάτη, θα όφωθή πέρα από τόν δυοφορο είσωλαλατρικό θεό. Θα πετάξη τό στεφάνι τού κισσού, τή φλόγινη δάδα, κάθε στολίδι. Θαρρή, άσκητικός θεός, κυττάζοντας ώς τ' άπόκρυφα βάθη τους τις ρογιόμενες καρδιές, τό χάος τού πόνου. Θα χάση γιά μία στιγμή τή θεική του ύπόσταση. Θα κυλησθή στη θάλασσα τής συμφοράς, μέ τήν ανθρωπίνη μάζα. Κι' άάφανα, σε μία στιγμή, θ' άνοιξη πάλωρια τό φερέα. Καί τό πάταγμα τού θύχη τέτοια δόναμη, που θα τραβήξη μαζί του τις ανθρωπίνες ψυχές. Κι' όσο θ' άνεβαίνει αυτός, θ' άνεβαίνουν κι' οι άνθρωποι μαζί του. Ήχοι παράξενου θ' άντιλαλούν, κι' ο κόσμος θα ζυπνήση από

Τόν πολεμικό αυτό ρυθμό, που άντιλαλεί στην ψυχή του, τόν εκφράζει μέ λυρωτική μεγαλοπρέπεια στην τρίτη συμφωνία, τήν Ήρωική, ένα από τό άριστοεργματικότερα καί δημοφιλέστερα Έργα του.

Η Ρ Ω Ι Κ Η

Τό 1802, είχε πεί σ' ένα φίλο του:

— Δέν είμαι εύχοριστημένος μέ τήν έργασία μου ώς τώρα. Άπό σήμερα θέλω ν' άνοιξη ένα καινούργιο δρόμο.

Τόν καινούργιο αυτό δρόμο τόν άνοίγει μέ τις τρεις όριστοεργικές του συνάτες Έργ. 31, που άναφέρομε πριν, καί μέ τήν Ήρωική, Έργ τού 1803. Σ' αυτήν μάς παρουσιάζεται μέ τήν άληθινή, τρικυμισμένη μορφή του. Καμιά πιά σχέση μέ τήν καλόβολη τέχνη τού Χάδων, καί μέ τή μαλακή αισθηματικότητα τού Μότσορτ. Άτοάλνιοι οι ήχοι, κυκλώπειοι οι ρυθμοί κι' οι διαστάσεις. Τό άκραστήριο: "Ας τραβήξη, άς κλάψη, άς όρλιάξη, τού είναι άδιάφορο Έβδ περνάει ή ήρωική φλόγα τής ανθρωπότητας, δέν περάζει κι' άν σαρύση μερικές δόονατες καρδιές. Οι άνειθιστες σφοροκοπούν τ' αυτά κι' τις ψυχές.

Τό 1802 είχε γνωριστέι μέ τούς γάλλους άξιωματικούς στη Βιέννη. Ο φανατικός τους θαυμασμός γιά τό Ναπολέοντα άνάβει φωτιά στην ψυχή τού καλλιτέχνη. Ξεκινάει τις έθνικές διαφορές, τις διπλωματικές άντιλήψεις. Βλέπει στην τιτάνεια μορφή τού Ναπολέοντος ένα χαρακτηριστικό του. Τόν θαυμάζει, άλλα μέ μία περίεργη ψυχολογία, τόν θεωρεί σάν άντίπαλό του.

Λίγα λόγια τού είναι χαρακτηριστικά καί τρομερά.

— Άν ήξερα τόν πόλεμο σάν τή μουσική, θα τόν νικούσα.

Άφού δέ μπορεί να τόν νικήση, θα τόν στεφανώση μέ τής άθανασίας τό στεφάνι, μέ τό δικό του τρόπο. Θα τόν άποδέσσει από Έργα που συνθέτει τώρα, στην τρίτη του συμφωνία.

Γράφει έπάνω από τόν τίτλο ένα όνομα: «Βοναπάρτης». Θα είναι ή συμφωνία του. Μόνον ένας Μπετόβεν μπορεί να τραγουδήση τόν ήρωα που ξεπετάχτηκε μέσα από τούς καπνούς τής γαλλικής έπαναστάσεως, κραντώντας τή δημοκρατική σημαία. Μόνον ένας τιτάνιος καλλιτέχνης, τό νικητή τού Μαρβίνο.

Τό Έργο άρχισε τό 1802, τό έτος τής διαθήκης τού Χάιλίγκενστατ, παιδίας που ξεπετάχτηκε μέσα από τό συντριμμένο. Είναι έτομο τό 1804, τή στιγμή που ή ανθρωπότητα στέκει σάν κεραινοχτυπημένη. Φθάνει από τό Παρίσι τό μήνυμα:

— Ο Βοναπάρτης έγινε αυτοκράτορας, Ναπολέων ο πρώτος.

Ο Μπετόβεν μουγκρίζει όργισμένος:

— Λαιπών δέν είναι παρά ένας κοινός άνθρωπος κι' αυτός!

Ἡ δημοκρατικὴ εὐλακρὴν ψυχὴ τοῦ ἐξανίσταται. Γκρεμίζει συμβολικὰ τὰ εἰδιωλὸ του, ἀγίζοντας τὴν πρώτη σελίδα μὲ τὴν ἀφιέρωση. Κι' ὁ κόσμος παίρνει τὴν Ἡρωϊκὴ μὲ μιά πᾶ ἀπὴλ ἀφιέρωση.

— Συμφωνία ἑρωϊκὴ, γιὰ τὴ νύκτα ἐνὸς ἡμέρας.

Ἄκτινοβόλος, φωτιὰ κι' ἄμορφα, πνεῦμα καὶ ἄλη, προβάλλει ὁ ἥρωας. Ὁ ἀθάνατος τοῦ εἶναι σκληρὸς. Γόρω τοῦ ὀρθάνοτος τοῦ κόσμου ὁ κακίης, τοῦ κόσμου οἱ μικρότητες. Μὰ αὐτὸς ἔχει τὴ δύναμη καὶ τὴ σκληρότητα τοῦ νικητῆ. Θὰ ἐπιβάλλῃ τὸ δικὸ του ρυθμὸ, τὸ ρυθμὸ τῆς ἀλήθειας καὶ τῆς ἄμορφας στίς μαινασμένους μύθους.

Μὲ νικητῆριους παιάνες τελειώνει τὸ πρῶτο μέρος. Κι' ἔρχεται τὸ περίφημο πένθιμο ἔμβατήριο τοῦ δευτέρου μέρους. Ὁ ἥρωας πλῆρωμα μὴ ζωῆ τοῦ τῆ νύκτα. Ὀλόκληρος ἡ ἀνθρωπότης τὸν συνοδεύει, σὲ μακρὸν ταξίδι. Ὁ σπαραγμὸς κομματιάζει τὴ ψυχὴν. Μὰ ἡ ἑρωϊκὴ τὸ ἴδω ἀκούγεται σ' ἄλη τὴν πένθιμη πομπή, ρυθμὸς αἰσιδόμοτος, ποὺ κάνει ἀντίρρηση τῆ λύπη. Κομμιά σύγκρισις μὲ ἄλλα πένθιμα ἔμβατήρια. Τοῦ Σοπὴν π. χ. τὸ Πένθιμο ἔμβατήριο, εἶναι ὁ ὕμνος τοῦ χαμοῦ. Ὁ θάνατος, μ' ἄλη τὴ σημασία τῆς λέξης, θάνατος ἀώρατος καὶ ψυχῆς. Μὲ τοὺς ἤχους τοῦ πένθιμου ἔμβατηρίου τοῦ Μπετόβεν κηδεύεται μόνον τὸ σῶμα. Τὸ πνεῦμα τοῦ ἥρωα ζῆ, λήμπει, ὀφάνεται ἐπάνω ἀπὸ τὴν ὄλη.

Στὰ δυὸ τελευταία μέρη, τὸ Σκέρτσου καὶ τὸ φινάλε, δὲ μπορεί πᾶ κανεὶς νὰ ξεδιαλῶνῃ ἂν ζῆ ὁ ἥρωας ἢ ἂν πέθανε. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου συγκροτοῦνται. Χορευτικοὶ ρυθμοὶ δίπλα στὰ πένθιμα ἔμβατα, μοιρολόγια καὶ παιάνες.

Αὐτὴ εἶναι ἡ Ἡρωϊκὴ συμφωνία, ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλοπρεπέστερα ἔργα τοῦ Μπετόβεν. Αὐτὴν ἀγαποῦσι ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης περισσότερο ἀπ' ἄλλες τίς ἄλλες τοῦ συνθέτου, ἴσως γιὰτι εἶχε τὴ συνείδηση πὸς μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ κατόμισε κι' ὁ-ἴδιος γὰ τὴν ἐλευθερία.

Ὅπως καὶ στίς συνάτες, ἴσκι καὶ στίς συμφωνίας, μετὰ τὴν τρικυμία, ἡ γαλήνη. Τὸ τόξο θέλει ξεκοῦρασμα... Ἐρχεται ἡ τετάρτη συμφωνία, ἔργο τοῦ 1805. Ἐχε ἀρραβωνισαίτε τότε μὲ τὴν Τερέζα Μπρουνσβικ. Ἡ ἐπίπια τῆς εὐτυχίας καθρεφτίζεται τοῦς ἡμεροῦς ἤχους τοῦ ἰσορροπημένου αὐτοῦ ἔργου. Εἶναι εὐτυχία, δὲν τὸ φταίει ὁ ἕως κόσμος. Ἡ φόρμα δὲν στενοχωρεῖ τὴ γαληνεμένην τὸ ψυχὴ σ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Σέβεται ἀπλύτα τὴν παράδοση.

Γιὰ τὴν πέμπτη συμφωνία, σὲ ντὸ fl. λεία ὁ Σοῦβαν:

— Ὅσες φορές καὶ νὰ τὴν ἀκούομα, μὰς προκαλεῖ ἕνα αἶσθημα σὰν τὰ φαινόμενα τῆς φύσης, ποὺ κι' ἂν ἐναυλομῶνται σιχὰ, μὰς γαρίζουν πάντα μὲ φόβο καὶ μ' ἐκπλήξη.

Ἄδελφὴ τῆς τρίτης, ἡ πέμπτη, εἶναι κι' αὐτὴ ἕνα ἀπὸ τὰ ἐξέφρανα δημογυμνάσια τοῦ τιτάνου, ὅπου δὲν ἔφαμε τί νὰ πρωτοθαυμάσομα. Τὴν κυκλώπεια δύναμη, τὰ πάθη ποὺ ἐσοποῦνε σὰ στοιχεῖα τῆς φύσης, ἡ

τὸ ἰσχυρὸ πνεῦμα ποὺ κατορθώνει καὶ τὰ θαυμάζει. Μ' ἄλη τῆ θέλλια, τὰ καλοῦμαι μένουν στερεὰ. Ἡ φόρμα θραυραβεῖται. Γι' αὐτὸ εἶναι ὁ Μπετόβεν ὁ θεὸς τῶν κλασικῶν.

Ἡ συμφωνία αὐτὴ ἀρχίζει μὲ τὸ περίφημο θέμα τῆς μοίρας ποὺ χτυπάει τὴν πόρτα. Ἡ ἴδια νύκτα, ἐπιληκτικὴ. Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ θαύματα τοῦ Μπετόβεν. Πᾶς κατορθώνει καὶ συγκλονίζει τὴν ψυχὴ μὲ τὰ πᾶ ἄλλα μέσα. Τὰ θέματα ποὺ εἶναι ὅσα παίρνει πᾶ ἄλλα. Ἡ μεγάλην τὸ τέχνη ὅμως, κι' ἔπειτα ποὺ τὸν διακρίνει κι' ἀπὸ τὸ Μότσαρτ, εἶναι ἡ τεραστία ἰκανότης τῆς ἀνάπτυξ, σὲ δεύτερο ἠλιακὸ μέρος τοῦ Ἄλλεγο. Ὁ Μπετόβεν μετέθεσε ἕλα τὸ βάρος τοῦ ἔργου σ' αὐτὸ τὸ μέρος. Ἡ σύγκρουση τῶν δυὸ θεμάτων κατανοῖται πιανομορχία, ἐνὸ π. χ. τοῦ Χαῦδν οἱ ἀναπτύξεις σὲ πολλὰ συνάτες καὶ συμφωνίας πᾶνουν μόνον λίγα μέτρα. Στὴ πέμπτη συμφωνία ὁ φρασιῶς εἶναι ἀκόμα πᾶ θεϊκὸς παρὰ στὴν τρίτη. Ὅσοι τὴ νοιάθουν βαθειά, τραυλάουν. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ἕνα ἀνέκδοτο. Κάποτε, μετὰ μιά ἐκτέλεση τῆς πέμπτης, εἶπε τραυμαγμένο ὁ Λεοῦπ σὲ μαθητὴ τοῦ Μπερλιόζ:

— Μὰ δὲ μπορεί κανεὶς νὰ γράφει τέτοια μουσικὴ.

Κι' ὁ συνθέτης τῆς «φανταστικῆς», ἀποκρίθηκε ἀμέσως:

— Ἐννοια σας, δὲν γράφονται εὐκολὰ τέτοια.

ΠΟΙΜΕΝΙΚΗ

Ὁ μουσικὸς εἶναι λαογασιομένης ἀπὸ τὸν ἀγῶνα τῆς τρίτης καὶ πέμπτης συμφωνίας. Στὴ φωνὴ θὰ ζήτην τὴν ξεκοῦραση, τὴν ἰσορροπία. Ἐρχεται ἡ ἕκτη, ἡ ποιμενικὴ. Ὁραιότερος ὕμνος στὴ φύση δὲν ἔχει γραφεῖ. Ἐπικαμὲ πὸς ὁ Μπετόβεν τὴν ἀγαποῦσε φανωτικά, Θέλλει νὰ τὴν τραγουδήσῃ, νὰ τὴ μιμηθῇ ὡς ἕνα σπεῖο. Κι' ἄλλοις ἡ ποιμενικὴ, δὲν εἶναι προγραμματικὴ μουσικὴ, ἂν καὶ βάζει τίτλους στὰ διάφορα μέρη.

Στὸ πρῶτο, ἡ καταγίδια μαινίται, μουγκρίζει ἀπὸ μακρὰ, ἔσπασε καὶ φεύγει. Τὸ δεύτερο τὸ ὄνομαζεὶ ὁ συνθέτης «σηκὴ σὲ τὰ παταμίνα». Κυλάει τὸ νερὸ, ἀκούγονται οἱ φωνὴ τῶν πουλιῶν, νοιάθουμ τὴ γαληνεμένη ἀνάστα τῆς ἐξοχῆς. Στὸ Σκέρτσου στήνουν τὸ χορὸ οἱ χωράτες. Ὅλα αὐτὰ, ποὺ θὰ ἴσαν μουσικὴ ζωγραφικὴ γι' ἄλλο συνθέτη, γιὰ τὸ Μπετόβεν γίνονται ἔκφραση συναισθημάτων. Τὸ γράχει ὁ ἴδιος καθαρά: — Μάλλον ἔκφραση συναισθημάτων παρὰ ζωγραφικὴ.

Ἡ ζωὴ τοῦ συνθέτου ὅσο πᾶσι σκεπτικαίεται στὰ τελευταία τοῦ χρόνια. Κι' ὅμως, οἱ τρεῖς τελευταῖες τοῦ συμφωνίας, εἶναι κι' ὁ τρεῖς ὕμνοι τῆς χαρῆς.

Ο Β Α Κ Χ Ο Σ

Τὸ 1812, ἡ ἑβδόμη συμφωνία, εἶναι ὅπως εἶπε ὁ Βάγνερ, ἡ ἀπο-

Η ΣΟΝΑΤΑ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Η Σονάτα σε ντό ελάσσονα Έργον 13 είναι γνωστή ως παθητική. Δέν είναι ο Μπετόβεν πού τής έδωσε αυτόν τόν τίτλο αλλά ο έκδότης του. Σε πολλές άλλες σονάτες δόθηκαν έτσι έκ τών υστερίων τίτλοι και συνηθισμα νά λέμε ή σονάτα υπό τό σεληνόφως, ή ποιμενική, ή σονάτα τής αύγης κ.τ.λ. Πρίν άργίσουμε λοιπόν τήν άνάλυση τής σονάτας Έργ. 13 πρέπει ν' άνοιξουμε μία παρένθεση γιά νά δοθεμ κατά πόσον είναι σύμφωνοι μέ τό πνεύμα τού Μπετόβεν οι τίτλοι αυτοί — στήν περίπτωση τής παθητικής και τής άπασσιονάτας ξέρομε ότι τούς άνεχθηκε — και έν βοηθούν στήν κατανόηση Έργων καθαρής μουσικής.

Ό Μπετόβεν, συνεχιστής τής καθαρής μουσικής τών κλασικών και άκολουθώντας τό παράδειγμα του Χάυντ και τού Μότσαρτ άπέφυγε νά όνομάση τά Έργα του. Τά περισσότερα έξ άλλου ήσαν σονάτες, ή κουαρτέτα και ξέρομε τίς άκόμη και οι ρομαντίκοι και οι έμπροσσιοιστές πού είχαν τόση άδυναμία γιά τούς τίτλους άπέφυγαν νά δώσουν τίτλους στό λγα Έργα καθαρής μουσικής πού Έγραψαν. Άνάμεσα στις 32 σονάτες γιά πιάνο μόνο σε μία, στήν Έργον 81, Έγραφε τόν τίτλο τού καθενός από τά τρία μέρη τής, *Les adieux, l'absence, le retour*, και δυο από τίς έννεα συμφωνίες του, ή 'Ηρωική και ή Ποιμενική, χαρακτηρίστηκαν έτσι από τόν ίδιο. "Όσο γιά τήν έννάτη, καθώς τήν λέμε συμφωνία τής χαράς. Ό Μπετόβεν τήν παρουσίασε άπλως ως «Συμφωνία σε ρέ Ελασσον μέ κόρα πάνω στήν 'Ωδή στή Χαρά τού Σίλλερ». Πρέπει μάλιστα νά σημειώσουμε ότι δέκα περίπου χρόνια πρίν γράφη τήν έννάτη είχε σκεπή τά μεταχειριστή τήν 'Ωδή τού Σίλλερ στήν εισαγωγή Έργ. 115 πού γράφτηκε γιά τή γιορτή του αυτοκράτορα Φραγκίσκου, ένδ από τίς σημειώσεις του φαίνεται ότι όταν άρχισε νά γράφη τήν έννάτη έσκόπευε νά τής φτιάξη ένα φινάλε καθαρως όρχηστρικό και μόνο καθώς δούλεε τού Έργο του τού ήρθε ή ιδέα νά προσθέσι ένα νέο στοιχείο στόν πλούτο τής όρχήστρας, τήν άνθρώπινη φωνή, μεταχειριζόμενος τούς στίχους τού Σίλλερ. Τό ίδιο σκεφτόταν νά κάνει γιά τή δεκάτη συμφωνία του τής όποίας μόνον σχέδια οαζόνται, όπου έσκόπευε νά μεταχειριστή τήν άνθρώπινη φωνή από τό δευτέρο μέρος.

Βλέπομε λοιπόν πόσο φειδαλός σε τίτλους ήταν ο Μπετόβεν, πού έξ άλλου έλάχιστα άσχολήθηκε μέ χαρακτηριστικά κομμάτια, αντίθετα πρós τούς ρομαντικούς και τούς έμπροσσιοιστές, γιά τούς όποιους ή μουσική είναι συνήθως άφήγησι και περιγραφή και συνεπώς οι χαρακτηρισμοί τών Έργων τους άποτελούν άναπόσπαστο τους στοιχείο.

Οι μελετητές όμως τού Μπετόβεν, βλέποντας τού Έργο του μέσα από τό πρίσμα τού ρομαντισμού ή τού έμπροσσιοισμού, τό φέρτωσαν μέ τίτλους, χαρακτηριστικές φιλολογικές, μέ σεληνόφωτα στή λίμνη, μέ έρωτικές έκμυστηρέσεις, μέ τιτανομαχίες και τόσα άλλα. Μία όλόκληρη φιλολογία βαραίνει τό Έργο

ένός από τούς πύ κλασικούς μουσικούς, τούς πύ ό-πόλυτα μουσικούς και αύτή ή εύφάνταστη φιλολογία είναι αίτια νά παρερμηνεύσει πολλά Έργα του γιαι μέ τό νά τούς άποδώσι στοιχεία και προθέσεις ξένες πρós αύτά μάς έμποδίζει νά τά νοιώσουμε όπως είναι. "Όταν προσπαθομε νά φανταστομε καθ' ύπαγόρευση ένα πρόγραμμα ή μία περιγραφή, άναγκαστικά θά δουλέψη ή σκέψη μας και τότε χάνεται ή μαγεία τών ήχων και παιει πιά νά είναι ή μουσική ένα μεθύσι ήχων και ρυθμών πού δημιουργεί άνείπωτα συναισθήματα όπως είναι ή μουσική τού Μπετόβεν.

Άνάμεσα στις τόσες αθάνατες έρμηνείες άξίζει τόν κόπο ν' αναφέρουμε μία χαρακτηριστική πού άφορά τήν έβδόμη συμφωνία του. "Όταν παίχτηκε στό 1852 από τήν όρχήστρα τού *Passeloup* στό Παρίσι, παρρουσιάστηκε ως Χωριάτικος Γάμος μέ τό έξής πρόγραμμα:

«1ο Μέρος: Άφιξη τών χωρικών. 2ο Μέρος: (τό περίφημο άλλεγκρέτο) Γαμήλιο έμβατήριο (11) 3ο Μέρος: Χορός χωρικών 4ο Μέρος: Γλέντι, όργιο».

Τό πρόγραμμα αυτό τό έπίαξε ο *de Lenz* πού θεωρείται ως ένας από τούς πύ σοβαρούς μελετητές τού Μπετόβεν, προσθέτοντας μάλιστα και έξηγήσεις πού σήμερα μάς φαίνονται έξωφρενικές. Εύτυχός έμεινε στό τέλος ο κάποις άόριστος χαρακτηριόμος τού Βάγνερ «ή άπόθεση τού χορού» κι' έτσι ξεχάστηκε τό πρόγραμμα τού *de Lenz*. Αυτό δέν μάς έμποδίζει νά δοθεμ σε τί παρερμηνείες μπορεί νά μάς όδηγήσι αύτή ή μανία τών τίτλων και τών χαρακτηρισμών.

Βέβαια τίτλοι σάν τό «παθητική σονάτα» ή «έμπροσσιονάτα» είναι όρεκά άνώδυνα και πολλά άλλα Έργα τού Μπετόβεν θά μπορούσαν νά χαρακτηριστούν έτσι χωρίς όμως νά τούς προσθέσουν τίποτε ούτε νά τά κάνουν πύ νοητά. Άλλά, όταν λέμε σονάτα υπό τό σεληνόφως, ποιμενική, σονάτα τής αύγης, τότε τούς άποδομε ένα στοιχείο πού δέν ύπάρχει σ' αύτά, τό περιγραφικό και πρέπει νά σημειώσουμε ότι ο Μπετόβεν άκόμη και στήν Ποιμενική Συμφωνία του, όπου άναγκαστικά τό μεταχειρίστηκε σε μερικά σημεία, δέν θέλησε νά περιγράψη τή φύση αλλά νά έκφράση τόν ψυχικό του κόσμο όπως ζυγνά μέσα στήν Φύση. Ό ποιμενική συμφωνία είναι συναισθηματική όπως άλλωστε τό τονίζει ο ίδιος ο δημιουργός της.

Βέβαια σε πολλά Έργα φαίνεται νά ύπάρχει μία ιδέα ξένη πρós τή μουσική όπως στή Σονάτα *Les Adieux*, στήν 'Ηρωική Συμφωνία, στό φινάλε τού τελευταίου κουαρτέττου πού ξεκινά μ' ένα μοτίβο πάνω στις λέξεις «*Muss es sein?*» Στόν Μπετόβεν όμως ή σκέψη, ο λόγος, είναι μόνο γιά τό ξεκίνημα, γιά νά ευπνήση τόν συναισθηματικό κόσμο του και δημιουργήση τό κατάλληλο κλίμα γιά τή γέννηση τής μουσικής ιδέας, όπως ή Πυθία πού καθήμενη πάνω στόν τρίποδα και εισπνέοντας τούς καπνούς τής δάφνης έπλεπε στήν προφητική της έκταση. "Όταν όμως ή μουσική ιδέα

βρή τη μορφή της, υποτάσσεται. Το έ μια "συνέπεια" καθαρώς μουσική και μπαίνει σε πλαίσια καθαρώς μουσικά όπου κάθε στοιχείο ξένο προς τη μουσική είναι όχι μόνο άνοητο αλλά και ξεπερασμένο.

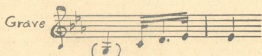
Στόν Μπετόβεν όπως και σε κάθε μεγάλο μουσουργό η σκέψη παίρνοντας μορφή μουσική ανεβαίνει σε σφαίρες όπου είναι άνοητος να φτάσει ο λόγος. "Όταν λοιπόν μεταχειριστούμε το λόγο για να ερμηνεύσουμε τους ήχους αναγκαστικά τους αφαιρούμε κάτι σημαντικό από τη μουσική δύναμή τους. Η μόνη ερμηνεία της μουσικής θα βρισκόταν ίσως στην ανάλυση των αισθημάτων που μας ξυπνά αλλά και αυτά δεν είναι σ' όλους τα ίδια. Η «Σονάτα του Κρόυστερ» του Μπετόβεν έχει π.χ. στον Τολστέϊ ως απήχηση ένα άγριο κέντριο αισθήσεων και ένστικτων, και αυτό είναι τελείως αντίθετο προς την αντίληψη όχι μόνο του έργου αυτού αλλά και της ύψηλης άποψης της Μουσικής στην οποία επίστευε ο Μπετόβεν, ο οποίος παρ' όλων τών θαυμασμών που είχε για τον Μότσαρτ κατέβηκε τον «Δόν Ζουάν» του για το ανθρώπινο, όπως το θεωρούσε, λιμπρέτο του. Το ίδιο συμβαίνει και με το αλληλεγκρέτο της βιβδόμερης συμφωνίας που ο μέν *de Lenz* το βλέπει σαν γαμήλιο έμβητήριο ενώ ο *Berlioz* το αισθάνεται σαν ένα θρήνο.

Τά έργα του Μπετόβεν που γράφτηκαν στη φόρμα σονάτας δεν έχουν ανάγκη ούτε από τίτλους ούτε από ερμηνείες με λόγο. "Αν δεν τα νιώθουμε όπως μας τά έδωσε δεν πρόκειται να τα καταλάβουμε καλλίτερα με τις άπειρες φιλολογικές σελίδες που γράφτηκαν πάνω σ' αυτά.

ΣΟΝΑΤΑ ΣΕ ΝΤΟ ΕΛ. ΕΡΓΟΝ 13 (Παθητική)

Πολλοί θέλουν να βλέπουν την σονάτα αυτή σαν ένα είδος κυκλικής σονάτας. "Όπως έβουρμε ή κυκλική σονάτα βασίζεται σε ένα ή περισσότερα «κίταρα» που χρησιμοποιούν στην γέννηση τών θεμάτων στα διάφορα μέρη της σονάτας δίνοντας έτσι ενότητα στο έργο και κάνοντας το πιο ομαπαιέ.

"Ενα τέτοιο κίταρο βλέπουν στο *Grave*, στο *Allegro*, στο *Adagio* και στο *Rondo*:

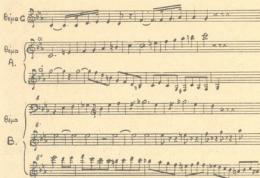


Μεταξύ δεύτερου και τετάρτου η ομοιότητα είναι φανερή, ενώ στο πρώτο και στο τρίτο είναι συζητήσιμη και δύσκολα μπορούμε να πιστεύουμε ότι ο Μπετόβεν έπεισώς αυτή την ομοιότητα.

GRAVE, ALLEGRO DI MOLTO E CON BRIO

"Εκθεση

Τά θέματα:



Τό θέμα G ξεκινά βαρύ και με νευρώδεις ρυθμούς στον τόνο του έλ. και καταλήγει σ' ένα *trill* επάνω στη δεσποζούσα του σχετικό μείζονος τόνου (μί ύφ. μ.) Τό θέμα επανέρχεται στον τόνο του μί ύφ. μ. πο ήρεμο διακοπτόμενο από σκληρές μεταπτώσεις και ελαφρώνει σιγά-σιγά με χρωματικά ανεβάσματα της μελωδίας—πρώ θα μεταχειριστή άργότερα ο Βάγνερ στον Τριστάνο του—για να οδηγήσει σ' ένα άπτόμο χρωματικό κατέβασμα που καταλήγει σε μία κορώνα και ν' άρχισι άμέσως τό ταραγμένο άλλεγρο.

Τό ρυθμικό θέμα Α τό άλλεγκρο παρουσιάζεται με επανάληψη κάθε περιόδου α και α' και φτάνει σ' ένα ισόκρατη της δεσποζούσης στο μπάσο. "Από εκεί ξεκινά τό μεταβατικό θέμα Μ. πο είναι γέννημα του θέματος α και περνώντας από τόνο του έλ ύφ. μ. σι ύφ. μ. οδηγεί στον τόνο του μί ύφ. έλ. όπου παρουσιάζεται τό πρώτο στοιχείο β. του μελωδικού θέματος Β. Τό δεύτερο στοιχείο β' είναι στον τόνο του μί ύφ. μ. και αποτελείται από δύο περιόδους με διαφορετική κατεύθυνση. Τό ίδιο συμβαίνει και με τό τρίτο στοιχείο β" που είναι επίσης στον τόνο μί ύφ. μ. και καταλήγει στο θέμα α στον τόνο του μί ύφ. μ.

"Η Εκθεση επαναλαμβάνεται άρχινώντας από τό *Grave* και γι' αυτό δεν πρέπει να τό θεωρήσουμε ως εισαγωγή, αφού τό θέμα του επανέρχεται και στην ανάπτυξη και στην *coda*.

"Ανάπτυξη. Η ανάπτυξη άρχινά με τό θέμα G. στον τόνο της δεσποζούσης με τάση προς τόνο του μί έλ. "Ο χρόνος είναι πάλι *Grave* και ύστερα από μία κορώνα ξεναρχόμαστε στον χρόνο του άλλεγκρου, όπου γίνεται μία σύγκρουση του μεταβατικού θέματος Μ. μ' ένα κομμάτι από τό θέμα G. πρώτα στον τόνο του μί έλ. ύστερα στον τόνο του σόλ. έλ. Στο τέλος τό θέμα Μ κυριαρχεί στο μπάσο κάτω από τά τρέμολα της πάνω φωνής ενώ περνά από τους τόνους του φά έλ., σι ύφ. έλ., ντό έλ. και καταλήγει σ' έναν ισόκρατο της δεσποζούσης του άρχικού τόνου με τρέμολο στο μπάσο κάτω από έτα υπέκοφο πιανίσμο στις χαμηλές νότες και ξεσπάσματα του θέματος α. "Ενα *trill* χωρίς άκομπαιαμένο οδηγεί στην επανέκθεση.

"Επανεκθεση. Τό θέμα Α ξεναρχεται χωρίς τό στοιχείο α'. Τό μεταβατικό θέμα επίσης καταργείται και ή σύνθεση με τό θέμα Β γίνεται με μία μελω-

δία σε τρέμολα στο μπάσο κάτω από συγχωρίες στις πάνω φωνές και περνά από τους τόνους του ρέ ύφ, μ.-μι ύφ. Ελ. και φά Ελ. από όπου ξεκινά το θέμα Β στοιχείο β για να μη τελικά στον τόνο του ντό έλ. 'Ακολουθούν τα στοιχεία β' και β'' στον κύριο τόνο καθώς και το θέμα α για να καταλήξει σε δύο συγχωρίες fortissimo. Μιά τελευταία υπόμνηση του θέματος G. κ' ένα τελευταίο ξέσπασμα του θέματος α κλείνουν το πρώτο μέρος.

ADAGIO CANTABILE

Τά θέματα :

Α. Θέμα Α
Β. Θέμα Β
Γ. Θέμα Γ

Το δεύτερο μέρος είναι σε φόρμα λήτη με πέντε τμήματα.

1ο Τμήμα. Θέμα Α στον τόνο του λά ύφ. μ. με επανάληψη μία ογδόη πιό ψηλά.

2ο Τμήμα. Θέμα Β που ξεκινώντας από τον τόνο του φά έλ. περνά από το ντό έλ., μι ύφ. μ. και καταλήγει στον αρχικό τόνο.

3ο Τμήμα. Θέμα Α χωρίς την επανάληψη.

4ο Τμήμα. Θέμα Γ στον τόνο του λά ύφ. Ελ. που αναπτύσσεται περνώντας από το μι μ. ντό έλ. και καταλήγει στον αρχικό τόνο.

5ο Τμήμα. 'Επανάληψη του πρώτου τμήματος με τον πιο παραγμένο ρυθμό των τριήχων,

Coda.

RONDO

Το ροντό αυτό πλησιάζει τη φόρμα - σονάτα. 'Η έκθεση περιλαμβάνει το refrain και το πρώτο couplet. Στη θέση της ανάπτυξης υπάρχει η δεύτερη εμφάνιση του refrain και το δεύτερο couplet. 'Ακολουθεί η επανέκθεση και τέλος μία τελειωτική ανάπτυξη.

Τά θέματα :

Α. Θέμα Α
Β. Θέμα Β
Β. Θέμα Β
Γ. Θέμα Γ

'Εκθεση. Το ρυθμικό θέμα Α που είναι το refrain είναι στον τόνο του ντό έλ.

'Η μεταβατική περίοδος περνά από το φά έλ. και μι ύφ. μ.

Το μελωδικό θέμα Β, σε μι ύφ. μ., αποτελείται από τα στοιχεία β, β' και β''.

'Η μεταβατική περίοδος και το θέμα Β αποτελούν το πρώτο couplet.

Κεντρικό μέρος. Δεύτερη εμφάνιση του refrain. Θέμα Α στον αρχικό τόνο.

Μέλο θέμα Γ. στον τόνο του λά ύφ. μ.

'Ενα είδος καντέντσας στη δεσπόζουσα του αρχικού τόνου.

'Επανεκθεση. Τρίτη εμφάνιση του refrain. Θέμα Α στον αρχικό τόνο με μικρές αλλαγές, το οποίο συνδέεται άμεσα με το θέμα Β χωρίς να μεσοβαρηθ το θέμα Μ. που καταργείται.

Θέμα Β στον τόνο του ντό μ. με μικρές αλλαγές και αλλαγή της σειράς διαδοχής των τριών στοιχείων έτσι : β - β' - β''.

Τελειωτική ανάπτυξη. Τετάρτη εμφάνιση του refrain. Θέμα Α στον αρχικό τόνο πιο συνεπτυγμένο, θέμα β'' σε φά έλ. σε μικρή ανάπτυξη με τάση προς το λά ύφ. μ. Μιά τελευταία ήρεμη υπόμνηση του θέματος Α σε λά ύφ. μ. και ένα ξέσπασμα στον αρχικό τόνο.

(Συνεχίζεται)

ΟΙ ΕΠΙΤΥΧΟΝΤΕΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΝ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

'Ο επίσημος πίναξ επιτυχόντων εις τον διαγωνισμόν του 'Υπουργείου 'Εθνικής Παιδείας, ο οποίος έγινε τον Μάϊον του 1951, προς απόκτησιν προσόντων διορισμού ως καθηγητών της 'Ωδικής εις τὰ Σχολεία της Μέσης 'Εκπαιδευσεως έχει ως εξής, κατά σειράν επιτυχίας :

- | | |
|-----------------------------|--------------|
| 1) Μακρυγιάννη Αικατερίνη | του 'Ιωάννου |
| 2) Δραγώτη Βούλα | » Κωννου |
| 3) Νιάρχου Καίτη | » Παναγιώτου |
| 4) Λούση Σοφία | » Κωννου |
| 5) Δόϊκος Βασίλειος | » Νικολάου |
| 6) Γαλιένου Ειρήνη | » Στυλιανού |
| 7) Χλωμόδα Εύαγγελία | » Κωννου |
| 8) Γαζουλέας Στέφανος | » 'Ιωάννου |
| 9) Γιαννακοπούλου 'Αθανασία | » Βασιλείου |
| 10) Βρέλλης 'Αριστοτέλης | » Παναγιώτου |
| 11) Βλάχος Δημήτριος | » Εύσταθίου |

- | | |
|----------------------------|--------------|
| 12) Κάβουρας Εόφελος | του 'Ανδρέου |
| 13) Κάτωκα Εόθιμα | » Εύαγγέλου |
| 14) Γραμματικοπούλου Σοφία | » Θεοδώρου |
| 15) Μεθενίου Καλλιόπη | » Νικολάου |
| 16) Μαυρομαμάτης Εύστάθιος | » Σπυρίδωνος |
| 17) Πολυμέρη 'Ασπασία | » Κωννου |
| 18) Λαϊνάς 'Αλέξανδρος | » Τρόφωνος |
| 19) Τσαμούρα Μελπομένη | » 'Ιωάννου |
| 20) Καραγιάννης Γεώργιος | » 'Ανδρέου |

'Εκ των 20 επιτυχόντων οι 10 είναι πτυχιούχοι του 'Ελληνικού 'Οδείου ήτοι οι υπ' άρ. 2, 8, 11, 13, 15, 16, 19 είναι οι Κεντρικού 'Ιδρύματος και οι υπ' αριθ. 9 και 17 του Παραρτήματος Πατρών.

Δέν φθάνει να παίρνετε το περιοδικό πρέπει και να το διαβάσετε. 'Εχετε πολλά να ώφελήσετε. 'Υποστηρίξτε το Περιοδικό όταν εγγράψετε έστω και ένα συνδρομητή.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

ΑΙ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΑΙ Έπιτροπαί τών 'Απολυτηρίων Έξετάσεων χειμερινών και θερινών διά τή ληξαν 32ον σχολικόν Έτος 1950 - 1951, εξέδωσαν τά άποτελέσματα αυτών ώς κάτωθι :

ΔΙΑ ΤΟ ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΙΔΡΥΜΑ

ΣΧΟΛΗ ΠΙΑΝΟΥ

ΔΠΛΩΜΑΤΑ — Δορωθέα Κωνσταντινίδου - Γκρήνγουελ έξ 'Αθηνών (τάξις κ. Γ. Πλάτωνος) δίπλωμα Πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα παμφήφι, Α' βραβείον και χρηματικόν Έπαθλον εις μνήμην Κ. Σφακιανάκι.

ΠΤΥΧΙΑ — 1) Μαρία Ι. Ζώτου έκ Πατρών (τάξις κ. Τ. Κοταιριδίου) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα και χρηματικόν Έπαθλον εις μνήμην Κ. Σφακιανάκι 2) 'Αμαλία Ν. Νταγιάντα, έκ Ζακύνθου (τάξις κ. Γ. Γεωργιάδη), πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα και χρηματικόν Έπαθλον Ζ. Τσάκωνα εις μνήμην του καθηγητού της Θ. Πινίδου. 3) Κλεοπάτρα Α. Παπαχρήστου έξ 'Αθηνών (τάξις κ. Α. Καλλιγά - Κωγιαλή) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα και χρηματικόν Έπαθλον Ζ. Τσάκωνα εις μνήμην του καθηγητού της Θ. Πινίδου. 4) Λουκία Ι. Κελαϊδή έξ 'Αθηνών (τάξις δ. Θ. Χατζηδάκη) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 5) Δέσποινα Η. Κομπάκη έκ Καβάλλας (τάξις κ. Τ. Κοταιριδίου) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 6) 'Αμαρσία Θ. Πρωτοπαπῆ έξ 'Αθηνών (τάξις κ. Γ. Γεωργιάδη) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν Άριστα. 7) Μαρία Ι. Αισώπου έκ Χαλκίδος (τάξις κ. Ε. Γεωργιάδου) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα κατά πλειοψηφίαν. 8) Αικατερίνη Π. Δελωτή έξ 'Αθηνών (τάξις κ. Ε. Γεωργιάδου) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα κατά πλειοψηφίαν. 9) Μαρία Ι. Προβελετζιάνου έκ Χίου (τάξις κ. Τ. Κοταιριδίου) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα κατά πλειοψηφίαν. 10) Χρύσα Δ. Ζαλιμύλου έξ 'Αλεξανδρείας (τάξις κ. Δ. Γιατρά) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν Άριστα κατά πλειοψηφίαν. 11) Εύγενία Γ. Μαρτάκη έκ Χίου (τάξις κ. Τ. Κοταιριδίου) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν Λίαν Καλώς. 12) Μαρία Φ. Παξίνου έξ 'Αθηνών (τάξις κ. Γ. Γεωργιάδη) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν Λίαν Καλώς.

ΣΧΟΛΗ ΒΙΟΛΙΟΥ

ΔΠΛΩΜΑΤΑ — Κωνσταντίνος Α. Κασσαδέλης έκ Περγάμου (τάξις κ. Τ. Σούλτζε) δίπλωμα βιολιού μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

ΠΤΥΧΙΑ — Αικατερίνη Μόστου - Χαλκουτσάκη έκ Λαρίσης (τάξις κ. Τ. Σούλτζε) πτυχίον βιολιού μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

ΣΧΟΛΗ ΜΟΝΩΔΙΑΣ

ΔΠΛΩΜΑΤΑ — Εύαγγελία Κόρβατζη - 'Ηλιοπούλου έκ Θηβών (τάξις κ. Α. Σαραντίδου) δίπλωμα μονωδίας μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

ΠΤΥΧΙΑ — Δέσποινα Π. Πλουμίδου έκ Κρήτης (τάξις κ. Ν. Καρυστινού) πτυχίον μονωδίας μέ τόν βαθμόν Λίαν Καλώς.

ΣΧΟΛΗ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ

ΠΤΥΧΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ ΚΑΙ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ ΜΠΑΝΤΑΣ

1) Δημήτριος Κ. Σιδηροκαστρίτης (τάξις κ. Ε. Φασιανού) πτυχίον ένοργανώσεως μέ τόν βαθμόν 'Αριστα μετά Α' έπαυλου. 2) 'Αναστάσιος Ι. Ρεμουίδος (τάξις κ. Ε. Φασιανού) πτυχίον ένοργανώσεως μέ τόν βαθμόν 'Αριστα μετά Α' έπαυλου. 3) Χριστόφορος Χ. Χριστοφορίδης (τάξις κ. Ε. Φασιανού) πτυχίον ένοργανώσεως μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

ΠΤΥΧΙΑ ΑΡΜΟΝΙΑΣ — 1) 'Αναστάσιος Ι. Ρεμουίδος έκ Κρήτης (τάξις κ. Μ. Κουτούγκου) πτυχίον 'Αρμονίας μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 2) Στέφανος Ι. Γαζουλέας έκ Λαρίσης (τάξις κ. Μ. Χατούπη) πτυχίον 'Αρμονίας μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 3) Κωνσταντίνος Γ. Τριάντος έξ 'Αθηνών (τάξις κ. Μ. Βάρβογλη) πτυχίον 'Αρμονίας μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 4) Φωτεινή Δ. 'Αντωνοπούλου έξ 'Αθηνών (τάξις δ. Ο. 'Αρτέμη) πτυχίον 'Αρμονίας μέ τόν βαθμόν Λίαν Καλώς.

ΠΤΥΧΙΑ ΩΔΙΚΗΣ — 1) Καλομοίρα Α. Βλάχου έκ Λευκάδος (τάξις κ. Μ. Κουτούγκου) πτυχίον 'Ωδικής μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 2) Αικατερίνη Μόστου - Χαλκουτσάκη έκ Λαρίσης (τάξις κ. Μ. Κουτούγκου) πτυχίον 'Ωδικής μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 3) Μαρία Φ. Παξίνου έξ 'Αθηνών (τάξις κ. Μ. Χατούπη) πτυχίον 'Ωδικής μέ τόν βαθμόν 'Αριστα. 4) Κωνσταντίνος Δ. Κεράνης έξ 'Ελευσίνας (τάξις δ. Ο. 'Αρτέμη) πτυχ. 'Ωδικής μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΤΕΛΕΙΟΦΟΙΤΩΝ Ε' ΤΑΣΕΩΣ ΣΟΛΦΕΖ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΥΠΑΓΟΡΕΥΣΕΩΣ (Dictée).

1) 'Ιωάννης Ν. 'Ιωάννου (τάξις κ. Μ. Κουτούγκου) Α' βραβείον.
2) Κωνσταντίνος Δ. Κεράνης (τάξις δ. Ο. 'Αρτέμη) Β' βραβείον.
3) Ξένη Θ. 'Αναστασίου (τάξις κ. Μ. Κουτούγκου) 'Επαίνος.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ

ΒΟΛΟΥ — 'Αμαλία 'Αλιτινόπ (τάξις κ. Κ. Κόντη) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

ΧΑΝΙΩΝ — 'Ιφιγένεια Ι. Μαθιουδάκη (τάξις κ. Μ. Χαρχαριδάκη) πτυχίον βιολιού μέ τόν βαθμόν 'Αριστα και πτυχίον 'Ωδικής μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

ΠΥΡΓΟΥ ΗΛΕΙΑΣ — 'Αγγελική Α. Μπαμπίλη (τάξις κ. Γ. Κανακάρη) πτυχίον βιολιού μέ τόν βαθμόν Λίαν Καλώς.

ΛΕΥΚΩΣΙΑΣ (ΚΥΠΡΟΥ) — Λυγία Χ. Κληρίδου (τάξις κ. Ε. 'Αθανασιάδου) πτυχίον πιάνου μέ τόν βαθμόν 'Αριστα κατά πλειοψηφίαν.

ΠΑΤΡΩΝ — 1) Χρίστος Ν. Ξανθάκης (τάξις κ. Δ. Σινούρη) πτυχίον 'Αρμονίας μέ τόν βαθμόν 'Αριστα.

2) Δημήτριος Σινούρης (τάξις κ. Μ. Βάρβογλη) δίπλωμα αντιστέλεως και Φούγκας με τόν βαθμόν "Άριστα.
3) Εδφορούνη Γ. Σιαδήμα (τάξις κ. Δ. Σινούρη) πτυχίον "Κρικίης με τόν βαθμόν Λιαν Καλώς. 4) "Άσπασια

Κ. Πολυμέρη (τάξις κ. Δ. Σινούρη) πτυχίον "Ωδικίης με τόν βαθμόν Λιαν Καλώς. 5) "Αθανασία Β. Γιαννακοπούλου (τάξις κ. Δ. Σινούρη) πτυχίον "Ωδικίης με τόν βαθμόν Λιαν Καλώς.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΕΤΟΥΣ 1950—1951

ΑΘΗΝΑΙ—"Η εξέταστική επιτροπή του "Ωδειου "Αθηνών υπό την προεδρείαν του κ. Σπ. Φαραντάτου άπένειμε τά έξής διπλώματα και πτυχία διά τό λήξαν σχολιόν έτος 1950—1951:

"Άρτεμις Η. Καμούση της τάξεως του καθηγητού κ. Σπ. Φαραντάτου: Δίπλωμα πιάνου με τόν βαθμόν "Άριστα και πρώτον βραβείον.

"Ελένη Κ. Εούστρατιάδου της τάξεως του καθηγη-

τού κ. Σπ. Φαραντάτου: Πτυχίον πιάνου με τούς βαθμούς: Διδασκαλία "Άριστα, έκτέλεσις "Άριστα, Ραλλου Ν. Οικονομίμου της τάξεως της καθηγητρίας κ. Ε. Φαραντάτου: Πτυχίον Πιάνου με τούς βαθμούς: Διδασκαλία "Άριστα, έκτέλεσις Λιαν Καλώς. Μαργαρίτα Σ. Χαρβαλιά της τάξεως της καθηγητρίας κ. Ε. Φαραντάτου: Πτυχίον Πιάνου με τούς βαθμούς: Διδασκαλία "Άριστα, έκτέλεσις: Καλώς.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΩΔΕΙΟΥ

ΣΧΟΛΙΚΟΥ ΕΤΟΥΣ 1950—1951

ΘΕΡΙΝΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑ ΜΟΝΩΔΙΑΣ :

1) Νίκος Ζαχαρίου (τάξις κ. Μ. Βυθιού) Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος. Του άπενεμήθη και ή άνωτάτη τιμητική διάκρισις του "Ωδειου, τό "Αριστείον της έξαιρετικίης έπίδοσεως διά τά σπάνια αούτο φωνητικά προσόντα ώς και χρηματικόν βραβείον τετρακοσίων χιλιάδων δραχμών του Διοικητικού Συμβουλίου εις μνήμην Γεωργίου Βάμβα, "Ωσαύτως του έδωρήθη υπό του Μουσικού Οίκου "Ανδρεάδη και Νάκα ένα σπαρίτο Μελοδράματος της έκλογίης του.

2) Νέλλυ Ρουσοπούλου (τάξις κ. Σμ. Γεννάδη) Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος. Της άπενεμήθη και ή "Ανωτάτη τιμητική διάκρισις του "Ωδειου, τό "Αριστείον της έξαιρετικίης έπίδοσεως. "Ωσαύτως υπό του Μουσικού Οίκου Μέλοντου της έδωρήθη ένα σπαρίτο της όπερας "Ντόν Πασκουάλες.

3) Κική Μασοκλαβάνη (τάξις κ. "Αρτ. Κυπαρίσση) Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος. Της άπενεμήθη και ή "Ανωτάτη τιμητική διάκρισις του "Ωδειου τό "Αριστείον της έξαιρετικίης έπίδοσεως. "Επίσης ό Μουσικός Οίκος "Ανδρεάδη και Νάκα της έδωρήσεν ένα σπαρίτο Μελοδράματος της έκλογίης της.

4) Ρένα Κανάκη (τάξις κ. Μ. Βυθιού). Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος. Της άπενεμήθη και ή "Ανωτάτη τιμητική διάκρισις του "Ωδειου, τό "Αριστείον της έξαιρετικίης έπίδοσεως. "Ωσαύτως υπό του Μουσικού Οίκου "Μέλοντου της έδωρήθη ένα σπαρίτο της όπερας "Χορός Μετμημοσίωνων.

5) Μένη Τσαμούρα (τάξις κ. "Ιρμας "Ηλιάδου - Τρίνυκερ), Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος.

6) "Αννα "Αργυροπούλου (τάξις κ. Μ. Βυθιού), Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος.

7) Λιλή Πλατή (τάξις κ. Μ. Βυθιού), Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος.

8) "Ελάτη Γεωργιάδου (τάξις κ. Ι. "Ηλιάδου - Τρί-

νυκερ), Έτυχε Α' Βραβείου κατά πλειοψηφίαν και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος.
9) "Ελένη Λύγκερ (τάξις κ. Μάγγης Καρατζά), Έτυχε Β' Βραβείου κατά πλειοψηφίαν και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας και Μελοδράματος.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΑ ΚΟΝΣΕΡΤΙΣΤ

1) "Ελένη Σουβατζίδου (τάξις κ. Σμ. Γεννάδη), Έτυχε Α' Βραβείου και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας Κονσερτίστ και χρηματ. Βραβείον διακοσίων χιλιάδων του Προέδρου του Δ. Σ. του "Ωδειου.

2) Ζωή Ρουζίου (τάξις κ. Μάγγης Καρατζά) Έτυχε Α' Βραβείου και "Απολυτηριου Διπλώματος Μονωδίας Κονσερτίστ και χρηματικόν Βραβείον διακοσίων χιλιάδων του Προέδρου του Δ. Σ. του "Ωδειου.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑ ΠΙΑΝΟΥ :

1) Φούλα Χατζόκου (τάξις κ. Μ. Λασποπούλου), Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Πιάνου σολίστ. Της άπενεμήθη και ή "Ανωτάτη τιμητική διάκρισις του "Ωδειου τό "Αριστείον της έξαιρετικίης έπίδοσεως.

2) "Άλκη Χορομίδου (τάξ. κ. Χαρκιλ. Καλομοίρη) Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Πιάνου σολίστ. Της άπενεμήθη και ή "Ανωτάτη τιμητική διάκρισις του "Ωδειου τό "Αριστείον της έξαιρετικίης έπίδοσεως.

3) Ντόρα Πιτάκη (τάξ. κ. Χαρ. Καλομοίρη), Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Πιάνου σολίστ. Της άπενεμήθη και ή "Ανωτάτη τιμητική διάκρισις του "Ωδειου τό "Αρ στείον της έξαιρετικίης έπίδοσεως.

4) Νιόβη Πραποπούλου (τάξ. κ. Χαρ. Καλομοίρη) Έτυχε Α' Βραβείου Παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Πιάνου σολίστ.

5) Ματίνα "Αποστολάκου (τάξ. κ. Χαρ. Καλομοίρη). Έτυχε Α' Βραβείου παμφηφει και "Απολυτηριου Διπλώματος Πιάνου σολίστ.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΠΙΑΝΟΥ

1) "Αννα Κοντορ (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) και 2) "Αθανάσιος Κουτροφίνης (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) με άριστα παμφηφει πρώτοι όνομασθέντες. 3) Κική Βλάχου (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) με άριστα παμφηφεί. 4) Ειρήνη Ροδουσάκη (τάξ. δ. "Ηβης Πανά) άριστα

παμφηφεί. 5) 'Αντιγόνη Προδρομίδου (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) ἄριστα παμφηφεί. 6) 'Ιωάννα Μουταφίδου (τάξ. δ)δος Παπάζογλου) ἄριστα κατά πλειοψηφίαν. 7) Μαρία Τριανταφύλλου (τάξ. κ. Μ. Λασποπούλου) ἄριστα κατά πλειοψηφίαν. 8) Ρίτα Παπαδοπούλου (τάξ. κ. Μ. Λασποπούλου) μὲ Λίαν Καλῶς.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΒΙΟΛΙΟΥ :

1) Πολύβιος Σταματόπουλος (τάξ. κ. Τζ. Ντεντόνε) ἄριστα παμφηφεί. 2) 'Ελευθέριος Κουρουθανάσης (τάξ. κ. Μαρυ. Δόβα) ἄριστα παμφηφεί.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΙΞΕΩΣ καὶ ΦΥΓΗΣ :

1) Χρήστος 'Αλεξόπουλος (τάξ. κ. Λεωνίδα Ζώρα) ἄριστα παμφηφεί. Τοῦ ἐχορηγήθη ἐπίσης καὶ χρηματικὸν βραβεῖον 200.000 δραχμῶν· τοῦ Διοικ. Συμβουλίου τοῦ 'Ωδείου εἰς μνήμην Καλλιότης Κοκκίνου.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΑΣ :

1) 'Αγγελος Καντέλης (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα παμφηφεί.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΩΔΙΚΗΣ :

1) Φρόωσ Τσάγκα (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα κατά πλειοψηφίαν.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΟΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΕΩΣ :

1) Εὐστάθιος Μαυρομάτης (τάξ. κ. Μ. Καλομοίρη) ἄριστα παμφηφεί.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΕΝΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ ΚΑΙ Δ)ΣΕΩΣ ΜΙΑΝΤΑΣ :

1) 'Απόστολος Μόσχος (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) ἄριστα παμφηφεί.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΕΝΟΡΓΑΝΩΣ. ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ :

1) Γαληνὸς Κισσόγλου (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) ἄριστα παμφηφεί. 2) Θεόδωρος Κάρβουρας (τάξ. κ. Β. Σωζοπούλου) ἄριστα κατά πλειοψηφίαν.

ΧΕΙΜΕΡΙΝΑΙ ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑΙ ΠΙΑΝΟΥ :

1) Νίτσα Κολαβόση (τάξ. κ. 'Ελλην Σιμποπούλου - Μαραγκοδάκη) ἔτυχε Α' Βραβείου παμφηφεί καὶ Α' τοπικῆς Διπλώματος πιάνου σολίστ.

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΑΙ ΜΟΝΩΔΙΑΣ :

1) Καίτη Χατζηγελευθεριάδου (τάξ. κ. Α. Γκίνη) ἔτυχε Α' Βραβείου κατά πλειοψηφίαν καὶ Α' τοπικῆς Διπλώματος Μονωδίας καὶ Μελωδράματος. 2) Κώστας Χρυσάνης (τάξ. κ. Μ. Τριβέλλα) ἔτυχε Α' Βραβείου κατά πλειοψηφίαν καὶ Α' τοπικῆς Διπλώματος Μονωδίας καὶ Μελωδράματος.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΑΣ :

1) Νικόλαος Ράπτης (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα παμφηφεί.

ΠΤΥΧΙΑΚΑΙ ΩΔΙΚΗΣ :

1) Βικτωρία Λαγουδάκη (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα. 2) 'Αλέξανδρος Λαϊνᾶς (τάξ. κ. Μ. Βούρτση) ἄριστα.

ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ

ΠΤΥΧΙΑ ΠΙΑΝΟΥ :

1) Νικολέττα Κανακάρη - Ζωγράφου (τάξ. δ)δος Μ. Κаланτζάκου) ἄριστα. 2) Ξανθή Κοσμετάτου - Παπαδημητρίου (τάξ. δ)δος Κаланτζάκου) ἄριστα. 3) 'Αθασία Κατρακάζη (τάξ. δ)δος Μ. Κаланτζάκου) ἄριστα.

ΠΤΥΧΙΑ ΒΙΟΛΙΟΥ :

'Αρτεμης Βασιλάκη (τάξ. Κ. Ντ. Περδικίδου) ἄριστα.

ΠΤΥΧΙΑ ΩΔΙΚΗΣ :

Παναγιώτης Καραθανάσης (τάξ. κ. 'Αλ. Χάσαρη) μὲ ἄριστα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΠΤΥΧΙΟΝ ΩΔΙΚΗΣ :

Σταυρούλα Κεκάλου (τάξ. κ. Χρ. 'Αλεξοπούλου) μὲ ἄριστα κατά πλειοψηφίαν.

ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΩΔΕΙΟΥ ΦΑΛΗΡΟΥ

ΠΤΥΧΙΑ ΠΙΑΝΟΥ :

1) 'Ελένη Ταλαμπέκου (τάξ. κ. Χ. Καλομοίρη) μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα. 2) Τερέζα Πεντζοπούλου (τάξ. κ. Χατζηγιάννου) μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα.

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΩΔΕΙΟΝ - ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΝΑΥΠΛΙΟΥ



'Η ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ, τὸ διδακτικὸν προσωπικὸν καὶ αἱ μαθητῆραι τοῦ Παραρτήματος ἔξωθι τοῦ εὐκλήματος τοῦ 'Ωδείου, μετὰ τὰς ἐξετάσεις τῶν μαθητῶν τοῦ λήξαντος σχολικοῦ ἔτους 1950 - 1951

— Αἱ ἐξεταστικαὶ ἐπιτροπαὶ τῶν παραρτημάτων τοῦ 'Ελληνικοῦ 'Ωδείου, διεξήγαγον καὶ ἐφέτος μὲ ἐπιμέλειαν τὰς ἐξετάσεις τῶν.

'Εγίναν αἱ ἐξετάσεις τῶν Παραρτημάτων Χανίων, Ρεθύμνου καὶ Ἡρακλείου Κρήτης, Σύρου, Λαρίσης, Βόλου, Πατρῶν, Ναυπλίου, Κορίνθου, Χαλκίδος Κύπρου καὶ τῆς Σχολῆς 'Ακροντέων Βόλου, Μ. Κεχαῖτη, τῶν ὁποίων τὰ ἀποτελέσματα δημοσιεύονται εἰς τὴν ἐπίσημον ἀνακοίνωσιν τοῦ 'Ἰδρυοῦ.

ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

'Ελάβομε τὰ κάτωθι ἐμβάσματα εἰς χιλιάδας δραχμῶν καὶ εὐχαριστοῦμε : 'Από Β. Χαραμῆ δρ. 360, Δ. Σινούρη δρ. 500, Α. Χαλδέζου δρ. 20, Γ. Κανακάρη δρ. 4725, Χ. Μανέλλη δρ. 10, Στεργίου δρ. 225, Α. Μαχαίρα δρ. 375, Φ. Πατρικαλάκη δρ. 10, Α. Φανδρίδου δρ. 54, Κασινόπουλου δρ. 42, Παυλίδου δρ. 42, Κληρίδου δρ. 42, Κλεώπα - Συριώτη δρ. 840, Μ. Γιάρτζου δρ. 20, 'Ανδρουλιδάκη δρ. 45, Λ. Γεωργακοπούλου δρ. 525, Ι. Δαμιανού δρ. 20, Μ. Προβλετιζάνου δρ. 70, Α. Μαρωνετίδου δρ. 40, Ν. 'Αστεριάδη δρ. 10, Α. Σίβερη δρ. 20, Ιπ. Λυκοῦδη δρ. 145, Δ. Καλογρίδου δρ. 20, Σβορώνου δρ. 20, Η. Παπαδοπούλου δρ. 30, Μ. Ἠλιοπούλου δρ. 30, Κ. Παρασκευοπούλου δρ. 10, Γ. 'Αγαπητὸν δρ. 20, Μ. Παλαμῆ δρ. 18, Α. Ζερβὸν δρ. 19, Τ. Σημηριώτου δρ. 20, Παπασημῆ δρ. 10, Καρκούλια δρ. 10, Παπαντωνίου δρ. 10, Χ. Κοκολάκη δρ. 20, Θ. Τουτουχτάκη δρ. 498, Α. Ζερβῶ δρ. 20, Γ. Κορανάκη δρ. 40, Γ. Κανακάρη δρ. 199.

ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α. Ε.

ΕΔΡΑ: ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ :

ΑΘΗΝΙΑΣ - ΑΘΗΝΑΣ

ΤΗΛΕΦΩΝΑ : 20601, — 28261, — 31101

(Μετά τὰς ἐργασίμους ὥρας 968186)



ΟΔΟΣ ΒΟΥΛΗΣ 1

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΟΔΟΣ Δ. ΓΟΥΝΑΡΗ ΑΡ. 30

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 43·061

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ 9

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 63·17

ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΚΑΤΑ ΚΙΝΔΥΝΩΝ

ΠΥΡΟΣ, ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ, ΖΩΗΣ,

ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΩΝ, ΣΚΑΦΩΝ,

ΕΡΓΑΤΙΚΩΝ ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ,

Α Ε Ρ Ο Π Λ Α Ν Ω Ν

Νόμιμοι Ἀντιπρόσωποι τῶν ἐν Λονδίῳ Μεσιτῶν παρὰ τῷ Ἀγγλικῷ Λόγῳ

PITMAN & DEANE LTD

ΜΟΥΣΙΚΗ & ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ Α.Ε.

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 3 — ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 25.504

ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

1) ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ, 2) ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ Περιοδικόν, 3) ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ, 4) ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

ΔΙΔΑΧΘΟΣ ΩΔΕΙΟΥ ΛΟΤΤΝΕΡ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1899

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Ὅργανισμός με πενήντα ἐτὼν δράσιν συγκεντρώνει προϋποθέσεις αἱ ὅποια εἶναι ἀπαραίτητοι δι' ἕν συγχρονισμένον Μουσικόν Ἴδρυμα

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ἸΔΡΥΜΑ ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ καὶ ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ εἰς ἐκπαιδευτήρια ΑΘΗΝΩΝ, ΠΕΙΡΑΙΩΣ καὶ ΠΡΟΑΣΤΕΙΩΝ καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς Πόλεις, ΣΠΑΡΤΗΝ ΒΟΛΟΝ, ΝΑΥΠΛΙΟΝ, ΣΥΡΟΝ, ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ, ΠΥΡΓΟΝ, ΧΙΟΝ, ΚΟΡΙΝΘΟΝ, ΠΑΤΡΑΣ, ΧΑΝΙΑ, ΛΑΡΙΣΑΝ, ΡΕΘΥΜΝΟΝ, ΧΑΛΚΙΔΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ ΚΥΠΡΟΥ
ΔΕΥΚΩΣΙΑ, ΑΜΜΟΧΩΣΤΟΝ, ΛΕΜΕΣΟΝ, ΛΑΡΝΑΚΑ
Διδάσκονται διὰ τὰ μαθήματα τῆς ἐνοργάνου καὶ φωνητικῆς μουσικῆς ἀπὸ 80 διακεκριμένους Καθηγητὰς καὶ Διδασκάλους

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1940
ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25.504
ΑΘΗΝΑΙ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ

ΜΟΥΣΙΚΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΣΥΝΤΑΣΕΤΑΙ ΑΠΟ ΕΠΙΤΡΟΠΗΝ
ΕΠΙΤΕΛΕΙΟΝ ΣΥΝΕΡΓΑΤΩΝ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ :

Μουσικά, Θεατρικά, Κινηματογραφικά θέματα
Κίνησις τῶν Ὁδῶν Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν καὶ τοῦ Ἐξωτερικοῦ.

Συναυλίας Ἀθηνῶν, Ἐπαρχιῶν κ.λ.π.

Μουσικά Μαθήματα κ.λ.π.

ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΡ. 40.000

ΣΗΜ.— Τὰ 24 τεύχη τοῦ πρώτου ἔτους ἀποστέλλονται ἀντὶ δρχ. 24.000. Αἱ βιογραφίαι Μότσαρτ, Σούμπερτ εἰς χωριστὰ βιβλία βιβλιοθήκῃ ἀποστέλλονται ἀντὶ δρχ. 3.000 ἕκαστον. Ἐμβλήματα διὰ ταχυδρομικῆς ἐπιταγῆς πρὸς τὸν κ. Π. ΚΟΤΣΙΡΙΔΗΝ ὁδὸς Φειδίου 3, Ἀθήνας.

Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ γίνουσι ἀνταποκριταὶ μας σὺνδρομηταὶ ἢ ν' ἀγοράσουσι τὰ ἀνωτέρω δρ. ἀποφθεγνόμενοι εἰς τὰ γραφεῖα μας

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1923, ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛ. 25504

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑ

ΤΩΝ ΚΑΛΙΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ

Πιάνα, Ἀρμόνια, Ἀκορντεόν, Ὅργανα διὰ μπάντας Φιλαρμονικῶν καὶ Ὀρχήστρας, Βιολιά, Βιόλες, Βιολοντσέλλα, Κοντραμπάσα, Κιθάρες, Μανδολίνα, Χρονόμετρα, καὶ διὰ τὰ εἶδη τῶν ἐγγύρων καὶ πνευστῶν, Τόξα, Θήκες, Χορδές, Τονοδοταὶ Ἀναλόγια, Ρετινές, Καβαλιέριδες, Ὑποσίγωνα, Σουρτίνες, Τετράβια, χαρτὶ μουσικῆς κ.λ.π. εἶδη ἐξαρτημάτων.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ

Κλασικά — Παιδευτικὰ καὶ Νεώτερα διὰ Πιάνο, Τραγοῦδι, Βιολί, Ἄρπα, Μουσικὴ Δαματίου Ἀκορντεόν, Τζάζ κ.λ.π.

ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

Σολφέζ, Θεωρητικὰ βιβλία καὶ μουσικῆς φιλολογίας

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥΣ
ΕΚΔΟΤΙΚΟΥΣ ΟΙΚΟΥΣ

Γαλλίας, Γερμανίας, Ἰταλίας, Βελγίου, Αὐστρίας, Ἀμερικῆς κ.λ.π.

ΤΕΧΝΙΚΟΝ ΤΜΗΜΑ

Χορδίσματα Πίνων, Λουστραρίσματα, Ἐπισκοφαὶ καὶ μεταφοραὶ παρ' ἐδικῶν τεχνιτῶν.

ΕΠΙΣΚΕΦΘΗΤΕ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΗ ΕΚΘΕΣΙΝ ΜΑΣ

ΚΑΙ ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΤΙΜΑΣ

ΓΡΑΦΕΙΟΝ ΟΡΓΑΝΩΣΕΩΣ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ Κ. Α. Π.

ΑΘΗΝΑΙ, ΟΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3 - ΤΗΛ. 25.504

Τὸ Γραφεῖον μας ἀντὶλαμβάνει τὴν κλλιτεχνικὴν ὀργάνωσιν Συναυλιῶν καὶ ἐν γένει Μουσικῶν ἐκτελέσεων εἰς τὰς Ἀθῆνας καὶ τὰς ἐπαρχιακὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος. Ἐγγυθται τὴν καλλίτεραν ἐμπειρίτην τῶν ἐνδιαφερομένων. Πληροφορία προφορικὰ καὶ δι' ἀλληλογραφίας διὰ τοὺς εἰς τὰς ἐπαρχίας διαμένοντας.