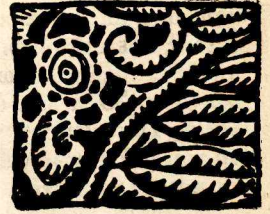


# ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΓΕΩΡΓ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

## ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

(ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΓΑΒΡΙΗΛ Δ' ΑΝΝΟΥΝΤΣΙΟ.

Η ΑΝΤΙΘΕΣΙΣ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΙΥΕΝΙΚΟ).

(Ἡ κατωτέρω διάλεξις—ἡ πρώτη τῆς σειρᾶς τῶν διαλέξεων τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν»—διαβάσθηκε τὴν 7ην Μαρτίου τὸ ἀπόγευμα στὴν αἴθουσα τῆς Λέσχης Καλλιτεχνῶν «Ἀτλαίε». Διάλεξις μὲ τὸ ἴδιον θέμα ἐδόθηκε καὶ τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1918, μὲ ὁμιλητὴν τὸν κ. Γ. Λαμπελέτ, στὸ θέατρο «Διονύσια» ἐξ ἀφορμῆς τῆς παραστάσεως τοῦ ποιητικοῦ δράματος τοῦ Γαβριήλ Δ' Ἀννούντσιο «Τὸ ὄνειρον μιᾶς ἑαρινῆς πρωΐας» (\*) ὑπὸ τοῦ θιάσου τῆς κυρίας Κυβέλης).

Σκοπὸς τῶν ὀλίγων αὐτῶν κριτικῶν σκέψεων δὲν εἶνε βέβαια ἡ παρουσίαισις τῆς καλλιτεχνικῆς προσωπικότητος τοῦ Ἰταλοῦ ποιητοῦ Γαβριήλ Δ' Ἀννούντσιο, στὴν ὁλότητα τῆς παραχθείσης ἀπ' αὐτὸν πολυσύνθετης ἐργασίας, ἀλλ' ἡ προσπάθεια νὰ δοθῇ ἕνας χαρακτηρισμὸς τῆς καλλιτεχνικῆς ἀντιλήψεως, ἡ ὁποία διέπει τὸ θέατρον τοῦ συγγραφέως τοῦ «Ὁνειροῦ μιᾶς ἑαρινῆς πρωΐας» καὶ τοῦτο μὲ τὴν ἐπιφύλαξιν ὅτι πρόκειται ἁπλῶς γιὰ μιὰν ὀλωσδιόλου ἀτομικὴν ἐντύπωσίν μου.

Βέβαια ἕνα εἶνε τὸ αἰσθητικὸ πνεῦμα τὸ ὁποῖον κυριαρχεῖ σ' ὅλο τὸ ἔργον τοῦ Δ' Ἀννούντσιο λογογράφου, τοῦ Δ' Ἀννούντσιο μυθιστοριογράφου, ποιητοῦ καὶ θεατρικοῦ συγγραφέως, ἡ δὲ προσωπικότης του εἶνε πάντοτε ἡ ἴδια· ἀλλὰ στὸ θέατρον ἴσως, ἐνῶ ἀφ' ἑνὸς μερικῆς ἐλαττωματικῆς ροπῆς τῆς ἐμπνευσέως του εἶνε περὶ φανερές, ἀφ' ἐτέ-

ρου μερικῆς οὐσιώδεις καὶ χαρακτηριστικῆς ιδιότητες τῆς τέχνης του καθίστανται περὶ αἰσθητῆς καὶ εὐκρινέστερα ἐκφράζουσι τὸν καλλιτεχνικὸν σκοπὸν τοῦ συγγραφέως.

Ὅ,τι προέχει μεταξὺ ὅλων τῶν καλλιτεχνικῶν τάσεων τοῦ ἐπιφανοῦς Ἰταλοῦ ποιητοῦ εἶνε ἡ λατρεία του, ἡ σχεδὸν θρησκευτικὴ προσήλωσις του πρὸς τὴν πλαστικὴν ὡραιότητα. Ὁ Δ' Ἀννούντσιο εἶνε ἕνας μέγας ὠραιοπαθής, ποῦ πεισμώνει ν' ἀπλώσῃ τὸν πέπλον τῆς ὡραιότητος μέχρι τῶν τελευταίων λεπτομερειῶν τοῦ ἔργου του.

Στὰ θεατρικὰ του δημιουργήματα τὸ πλαστικῶς ὡραῖον συναντᾶται ἀκόμα ἀφθονώτερον καθότι συμβάλλει στὴν πλουσιώτερον φανέρωσίν του, ἐκτός ἀπὸ τὴν μελετημένη μὲν, ἀλλὰ πάντοτε πλαστικῶς ὡραία ἐμφάνισιν τῶν δρώντων ἡρώων τῶν ἔργων του, καὶ ἡ μέχρι τοῦ ἐξεζητημένου ἴσως καὶ στίσις ἐλάχιστες λεπτομέρειαι ἄκρα καλαισθησίας τῆς σκηνοθετήσεως, ὁ δὲ ποιητικὸς του λόγος φθάνει ἐνίοτε στὸ ὕψιστον σημεῖον τῆς πλαστικῆς ἐκφράσεως.

Ὁ Δ' Ἀννούντσιο, μέγας ἀριστοτέχνης στὸν χειρισμὸν τῆς μουσικότητας γλώσσας του, εἶνε εἰς τοῦτο ἄξιος συνεχιστῆς καὶ κληρονόμος τοῦ μεγάλου διδασκάλου τῆς φυλῆς του, τοῦ Λάντη, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξεν ἀφθαστος στὴν γλωσσοπλαστικὴ δύναμι καὶ στὴν πλαστικότητα τῆς μορφῆς.

Ἐπάρχουσι φάσεις στὸν ποιητικὸν λόγον τοῦ Ἰταλοῦ συγγραφέως ποῦ προξενουῦν τὴν καλλιτεχνικὴν ἐντύπωσιν, ποῦ γεννᾷ ἢ θέα μερικῶν λεπτομερειῶν γραμμῶν ἐνὸς ἀγάλματος μεγάλης τέχνης, ἐνίοτε δὲ, ἰδέες μι-

(\*) Σημ.—Μὲ τὸ «Ὁνειρον μιᾶς ἑαρινῆς πρωΐας» μεταφρασμένον ἀπὸ τὸν κ. Γεώργ. Λαμπελέτ, ἔκαμε τὴν ἑναρξίν τῶν παραστάσεων ὁ θιάσος τῆς «Νέας Σκηνῆς» ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.



κρῆς σημασίας ἀποκτοῦν στὸν Δ' Ἀννούντιο ἐξαιρετικὴν ἔκφρασι χάρις στὴν πλαστικὴ δύναμι τῶν λέξεων μὲ τις ὁποῖες ἐκδηλώνονται. Ὅ,τι λείπει ὁ Οὐγγρος κριτικὸς Εὐγένιος Πέτερφν γιὰ τὸν Δάντη σὲ μιὰ μελέτη του γιὰ τὸν μεγάλο φλωρεντινὸ ποιητῆ, εἰμπορεῖ νὰ λεχθῆ κάλλιστα (τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν) γιὰ τὸν ποιητῆ τοῦ «Ὁνειρο».

»Ἡ δύναμις τῆς γλώσσας τοῦ Δάντη—γράφει ὁ Πέτερφν—συνίσταται κυρίως στὴν πλαστικότητά της. Κατῳρθώσα νὰ ἀποδώσῃ τὴ σχολαστικὴ φιλοσοφία μὲ ζωηρότητα καὶ ἐξύψητα. Τὸ ὕφος του—τὸ τὸσον ἤρεμον—φαίνεται σὰν νὰ σκαλιζῆ στὸ μάραρο τις οὐσιώδεις ἀλήθειες τῆς ζωῆς». Καὶ παρακάτω:

»Ἐπάρχουν ποιηταὶ στοὺς ὁποίους οἱ λέξεις, χάρις στὶς σκέψεις, ποῦ τις γαμιζοῦν, φαίνονται σὰν νὰ ἀποκτοῦν μαγικὴ δύναμι, καὶ συχνὰ συγκεντρώνουν σ' αὐτὲς ὅλη τὴν ποιητικὴν ἀξία τῶν στίχων. Στὴν μετάφρασι δέ, ἀπομένει τὸ νόημα, ἢ εἰκόνα ὅμως ἐξατμίζεται. Ἡ μουσικὴ, ἢ ἀντήχησις, ἢ διευθέτησις καὶ ὁ ρυθμὸς τῶν λέξεων συνδέονται τὸσον ἐσωτερικὰ μὲ τὸ νόημα, ὥστε ὁ μεταφραστὴς καὶ ἂν συλλάβῃ τὴν ἰδέα, χάνει ἀπ' ἔμπρός του τὸν ποιητῆ. Τόσοι καὶ τόσοι στίχοι γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἀπομένουν ἀμετάφραστοι».

Γι' αὐτὴ τὴν σὲ ὑψηλὸ σημεῖο πλαστικῆς ἔκφρασεως ἰδιότητα τῆς ποιήσεως τοῦ μεγάλου δημιουργοῦ τῆς Θείας Κωμωδίας, εἶνε εὐνόητον, ὡς ἀναφέρει καὶ ὁ Πέτερφν, τὸ πόσον εἶνε δύσκολη, ἂν ὄχι ἐντελῶς ἀδύνατη, ἢ μετάφρασις τῶν στίχων του. Ἄλλο τόσο δὲ δύσκολον εἶνε νὰ ἀποδώσῃ κανεὶς σὲ μετάφρασι τὴν ὠραιότητα καὶ τὴν πλαστικότητα τῆς Δαννουσιακῆς φράσεως, ὅσοι δέ, μὴ γνωρίζοντες τὴν ἰταλικὴν γλῶσσα, ἐδιάβασαν τὸν συγγραφέα τοῦ «Ὁνειρο» σὲ μετάφρασι, οὔτε κατὰ προσέγγισιν βέβαια δὲν ἐγνώρισαν τὴν τέχνη τοῦ συγγραφέως, τοῦ ὁποίου θὰ ἀπεκόμισαν ἴσως τὴν ἐντύπωσι μόνον τῶν ἐλαττωμάτων τοῦ ἔργου του. ...Ἄλλο οὐσιώδες χαρακτηριστικὸ τῆς ὅλης καλλιτεχνικῆς ἐργασίας τοῦ Δ' Ἀννούντιο εἶνε ἡ πρὸς τὸν λυρισμὸ προσήλωσις του. Ὁ συγγραφεὺς τῆς «Νεκρᾶς Πολιτείας» εἶνε κατ' ἐξοχὴν λυρικὸς ποιητῆς, τὸ δὲ θεατρικὸ ἔργον εἶνε ἴσως κάποτε ὑπερτροφικῶς λυρικόν, ὅπως προχωρῶντας θὰ μοῦ παρουσιασθῆ εὐκαιρία σαφέστερα νὰ ἐξη-

γήσω. Ἄλλ' ἢ πρὸς τὸν λυρισμὸν θρησκευτικῆ σχεδὸν αὐτῆ ἀφοσιώσεως του, ἀποτελεῖ γιὰ μένα ἓνα ἐνδιαφέρον σημεῖο τῶν μικρῶν μου αὐτῶν κριτικῶν σημειώσεων, καθότι μοῦ δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ παρατηρήσω ὅτι στὰ τελευταῖα χρόνια τὸ παγκόσμιον δραματικὸ θέατρον ὑπὸ τὴν ἐπίδρασι τοῦ βορείου θεάτρου, μὲ ἐξέχουσα δημιουργικὴ φυσιογνωμία τὸν Ἴψεν, πολὺ συχνὰ ἀντιπροσωπευόμενον ἀπὸ ἀδεξίους μιμητὰς τοῦ περιδόξου δραματοῦργοῦ, φθάνει ἐνίοτε νομίζω, μέχρι σημείου παρανοήσεως τῶν ἀληθινῶν ἀρχῶν τῆς τέχνης, δείχνοντας τὴν τάσι νὰ ἀποστερήσῃ τὴν δραματολογία ἀπὸ τὸν λυρισμὸ.

Ὁ λυρισμὸς, ἢ ὑποκειμενικὴ δηλαδὴ ποιησις, δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ ληφθῆ βέβαια ὡς βᾶσις καὶ ὡς σκοπὸς τοῦ θεάτρου, ὅπου ἢ ἀντικειμενικὴ ἀναπαράστασις τῆς ζωῆς, χρωματίζει ἐντονώτερα τὴν ἀπαραίτητη σκηνηκὴ δράσι, χωρὶς τὴν ὁποίαν χαλαρώνεται τὸ ἐνδιαφέρον καὶ ἢ ἐκ τούτου παραγομένη ἐντύπωσις στὸν θεατῆ. Ἄλλὰ ἀπὸ τὸ σημεῖον αὐτὸ ἔως στὸ σημεῖον, ποῦ θέλουν νὰ ρίξουν τὸν λυρισμὸ στὸ θέατρο πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεωτέρους δραματοῦργους, δηλαδὴ ἔως στὸ σημεῖο τῆς σχεδὸν ὀλοκληρωτικῆς καταργήσεώς του, ἢ ἀπόστασις εἶνε μεγάλη. Γι' αὐτὸ, εἶνε ἄξιο μείστης προσοχῆς τὸ ἔργο τῶν συγχρόνων ἐκείνων θεατρικῶν συγγραφέων, ποῦ προσπαθοῦν νὰ διατηρήσουν ἀκόμα τὸ λυρικὸ στοιχεῖον στὸ θέατρο, σώζοντας αὐτὸ ἀπὸ μίαν ἐπικίνδυνη παρέκκλισι, ἢ ὁποία εἰμπορεῖ νὰ φθάσῃ μέχρι τῆς ἀρνήσεως αὐτῶν τῶν θεμελιωδῶν ἀρχῶν τῆς τέχνης (\*).

Ὁ Γαβριήλ Δ' Ἀννούντιο ἔρχεται στὴν πρώτη γραμμὴ μεταξὺ αὐτῶν. Ἄλλὰ γιὰ νὰ ἐννοηθῆ ἐκ τῆς ἀντιθέσεως καλλίτερα ποῖα εἶνε ἡ διαφορὰ τῆς ἀντιλήψεως γιὰ τὸ δραματικὸ θέατρο τῶν μιμητῶν τοῦ Ἴψενικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὴν Δαννουσιακὴν ἀντίληψιν, θὰ μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ ἀναφέρω μερικὰς σκέψεις μου, τις ὁποῖες ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἐκ τοῦ προχείρου ἔγραψα πρὸ καιροῦ, ἐξ ἀφορμῆς τῆς παραστάσεως τῆς «Νεκρᾶς Πολιτείας» στὸ Βασιλικὸ θέατρο.

(\*) Σημ.—Σήμερα ποῦ, ὡς εἶνε γνωστὸν, οἱ νέοι δραματικοὶ συγγραφεῖς δείχνουν στὰ ἔργα τους μιὰ τᾶσιν ἐπιστροφῆς στὸν λυρισμὸ, οἱ σκέψεις μου αὐτὲς, λαμβανομένης ὑπ' ὄψιν τῆς ἐποχῆς ποῦ ἐγράφησαν, δὲν εἶνε ἄδικο νὰ λεχθῆ ὅτι ἀποκτοῦν ἴσως κάποια προφητικὴ σημασία.



Εἶναι ἀναντίρροτον—ἔγραφα— ὅτι τὸ πνεῦμα ἐπιστημονικῆς παρατηρήσεως καὶ ἀληθείας, τὸ ὁποῖον ἔφεραν στὸ παγκόσμιο δραματικὸ θέατρο οἱ συγγραφεῖς τοῦ βορρᾶ, ἀπῆλλαξεν αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἀφόρητη πλῆξι τοῦ ψευτορωμαντισμοῦ. στοὺς κόλπους τοῦ ὁποίου ἀπὸ πολλὴν καιρὸ ὠργίαζε. Ἡ ἀνάλυσις καὶ ἡ ψυχολογικὴ ἀλήθεια, ποῦ κατέστησαν τὸ ἐπὶ σκηνῆς δρᾶμα ἐσωτερικώτερο καὶ ψυχικώτερο, ὑπῆρξαν μιὰ μεγίστη ὠφέλεια καὶ γιὰ τὴν δραματικὴν ἠθοποιίαν, ἡ ὁποία ἔκτισε περὶ μετρημένη καὶ ψυχολογικῶς ἰσορροπημένη ἐσώθη ἀπὸ τὸν κίνδυνον τῆς ὑπερβολῆς καὶ τοῦ μελοδραματισμοῦ.

Ἡ τέχνη τοῦ Ἴψεν, —τῆς πρώτης αὐτῆς καὶ μεγάλης πηγῆς κάθε νεωτεριστικῆς ιδέας στὸ δραματικὸ θέατρο, — ἂν ἐσημείωσεν ἕνα σημαντικὸ σταθμὸ προόδου σ' αὐτὸ, ὑπῆρξεν ὁμοίως καὶ ἀφορμὴ ἀνυπολόγιστου κακοῦ, γιὰ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς νεωτέρους δραματικούς συγγραφεῖς οἱ ὁποῖοι θέλοντες νὰ τὴν μιμηθῶν, παρερμήνευσαν τὸ πνεῦμα τῆς καὶ τὸν σκοπὸ τῆς.

Ἡ ὑπερβλικὴ ἐνίοτε προσήλωσις τοῦ νορβηγικοῦ δραματούργου πρὸς τὸ ἐπιστημονικῶς ἀληθὲς καὶ ἡ φανερὴ κἀποτέλεσμα συμπάθειά του πρὸς τοὺς ἥρωας στὴ ζωὴ μιᾶς παθολογικῆς ἀνθρωπότητος, κακὰ κατὰ προτίμησιν καλλιεργηθέντα καὶ μεγαλοποιηθέντα ἀπὸ πολλοὺς ἐκ τῶν μιμητῶν του, ἔφεραν τὴν δραματικὴν τέχνην σὲ σημεῖον, ὅσπερ σχεδὸν νὰ μὴ διαφέρει ἀπὸ μιὰ ψυχρὴ φωνογραφικὴ ἀναπαράστασι τῆς ζωῆς, κατέστησεν ἀκόμα τὴν ψυχὴ τῶν ἡρώων τῶν δραμάτων, ἕνα εἶδος χημικοῦ ἐργαστηρίου στὸ ὁποῖον κατασκευάζονται συναισθήματα καὶ πάθη μὲ τὴν ἴδια ψυχὴν προσοχὴν καὶ μαθηματικὴν ἀκρίβειαν μὲ τὴν ὁποίαν οἱ χημικοὶ προβαίνουν στὶς χημικὰς τὰς ἐνώσεις, ἐδημιούργησαν δὲ στὸ θέατρον ἕνα εἶδος ὁμοῦ ρεαλισμοῦ, ποῦ ἀναπαριστᾶναι δυστυχῶς τὴν περὶ ἀηδῆ ὄψιν τῆς ζωῆς.

Μὲ τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν ἕνας ἥρωας καταγωγίων, ἀκριβῶς ὅπως ἡ πραγματικότης μᾶς τὸν παρουσιάζει, σέρεται ἀπὸ τὸν βόρβορον στὸν ὁποῖον κυλιέται ἐπάνω στὴ σκηνή, ἂν δὲ τὸ κακὸν αὐτὸ προχωρήσῃ ἀκόμα, ἡ κινηματογραφικὴ μηχανὴ μερικῶν ἀπὸ τοὺς νέους δραματικούς συγγραφεῖς, εἶμαι βέβαιος ὅτι δὲν θὰ ἀργήσῃ νὰ μᾶς ἀναπαραστήσῃ ἐπὶ σκηνῆς ἥρωας λεπρούς, ἢ καὶ χολερικούς. Ἀλλὰ θέατρο στηριζόμενον σὲ τέτοιες ἀρχές,

ἔξυπηρετεῖ ἄρα γὰρ τὸν ἀληθινὸ σκοπὸ καὶ τὴν ἀληθινὴν ἀποστολὴν τῆς τέχνης; Ὁ διάσημος ἰταλὸς δραματικὸς ἠθοποιὸς Ἔρμετε Τζακκόνι, ὁ τελειότερος καὶ ἐπιστημονικώτερος ἐρμηνευτὴς τοῦ Ἴψενικοῦ θεάτρου, κλεισθεῖς, ὡς λέγεται, γιὰ μῆνες, σὲ μιὰ παθολογικὴ κλινικὴ γιὰ νὰ μελετήσῃ ἀπὸ κοντὰ τὶς φάσεις μιᾶς γνωστῆς ἀσθενείας ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἐπάσχεν ἕνας ἥρωας γνωστοῦ δραματικοῦ ἔργου διασήμου συγγραφέως, πιθανὸν ὅταν βγῆκε ἀπ' αὐτὴν νὰ ἀπέδωκε μὲ ἐπιστημονικὴν τελειότητα στὸ θέατρο τὸν τύπον αὐτὸν τῆς ἀσθενείας τοῦ ἥρωος τὸν ὁποῖον διερμήνευσεν, ἢ ἐντύπωσις ὅμως τὴν ὁποίαν εἶχαν φεύγοντας ἀπὸ τὴν παράστασιν αὐτὴν οἱ θεαταί, πολὺ ἀμφιβάλλω ἂν θὰ ὑπῆρξε γνησίως καλλιτεχνικὴ, πολὺ πιθανὸν δὲ νὰ ἐμοιάζε μᾶλλον μὲ τὴν συγκίνησι καὶ τὴν ταραχὴν ἐκείνη τὴν ὁποίαν φέρουν μαζύ τους ὅσοι φεύγουν ἀπὸ μιὰν ἐπίσκεψιν παθολόγου ἱατροῦ, ὁ ὁποῖος διαγνώσας τὸν ὄργανισμόν τους συμπτόματα προϊούσης παραλύσεως, ἐσύστησε σ' αὐτοὺς προσοχὴν καὶ αὐστηρὴν δίαιταν.

Μὲ βᾶσι τὶς συνθῆκες αὐτῆς ἀναπτυσσόμενο τὸ νεώτερο δραματικὸ θέατρον εἶνε φυσικὸν ὅτι ἀπωθεῖ καὶ ἀρνεῖται τὴν λυρικὴν ἔξαρσιν, ἢ ὁποία τροποποιεῖ ὁπωσδήποτε τὶς γραμμὰς τῆς πραγματικότητος, συντελεῖ ἀκόμα στὴν ἐξαφάνισιν τοῦ πλαστικῶς ὠραίου στὴ σκηνὴ καὶ τείνει νὰ ἀποσυμνώσῃ τὸ καλλιτεχνικὸν δημιούργημα ἀπὸ τὸν ἰδανικὸν πέπλον μὲ τὸν ὁποῖον ὀφείλει νὰ φανερωθῇ κάθε ἀντικείμενον τέχνης.

\*  
\* \*

Ἡ μέχρι μανίας προσήλωσις πρὸς τὴν ἐπιστημονικὴν ἀλήθειαν ἐβλάψε τὴν λυρικὴν ἀλήθειαν στὴν σκηνή. Ὁ λυρισμὸς, ἢ ποιητικὴ διατύπωσις, γιὰ τοὺς ὁπαδοὺς τῆς νέας ὁμορεαλιστικῆς σχολῆς, καταδιώκεται καὶ ἐξουτελιζέται σὰν κάτι μὴ φυσικὸν καὶ παιδαριῶδες.

Ὁ ποιητὴς, ὁ ὁποῖος θὰ ἀναπαραστήσῃ π.χ. καὶ θὰ περιγράψῃ τὸ χάρμα τῆς αὐγῆς, ὀφείλει νὰ πῇ ἀπλᾶ καὶ ξερά:—«Ἐχάραξεν ἡ αὐγὴ»—ἀλλοίμονον ἂν τὴν αὐγὴν τὴν συνοδεύσῃ μὲ κάποιο κοσμητικὸν ἐπίθετον. (Δυστυχισμένε Ὀμηρε, ποῦ τὴν εἶπες ροδόδακτυλο!). Ἐνα τέτοιο πρᾶγμα θεωρεῖται ψευτιά καὶ παιδαριῶδιον, μόλις δὲ θὰ ἐσυγχωρεῖτο σ' ἕνα δεκαπενταετῆ μαθητὴν, ὁ ὁποῖ-



ος θὰ ἀποπειράτο γιὰ πρώτη φορά νὰ συνέθετε στίχους.

Ἔτσι, ἐπειδὴ ἡ λυρική ἔξαρσις στὴν ποίησι εἶνε ἓνα πράγμα ὄχι καθ' ὅλα ἐπιστημονικῶς φυσικό, δὲν βρῖσκα τὸν λόγο γιὰ τὸ ὄπαδοι τῆς σχολῆς αὐτῆς νὰ μὴ ξεγράψουν ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν ποιητῶν ὅλους ὅσοι εἶχαν λυρικές στιγμὲς στὴν ποίησί τους, ἀπὸ τὸν Ὅμηρον ὡς τὸν Λεοπάρδη, τὸ δὲ λυρικό θέατρο ἀπὸ τὶς πηγές του ὡς σήμερα, νὰ τὸ ρίξουν στὸν κάλαθο τῶν ἀχρηστών.

**Συμπέρασμα:** Ἐνῶ τὸ Ἴψενικό θέατρο ἔφερεν ὡς προεῖπα, μιὰν εὐεργετική πνοὴν ἀληθείας στὴ δραματικὴ σκηνὴ καὶ μᾶς ἀπάλλαξεν ἀπὸ τὶς πομφόλυγες καὶ τὶς ὑπερβολὰς τοῦ ψευτορρωμαντισμοῦ, πολλοὶ ἀπὸ ὄσους τὸ ἐμιμήθησαν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα κακά, μᾶς ἔφεραν καὶ τὸ χειρότερο, τὴν ὑπερβολικὴ δηλαδὴ ἐπιστημονικοποίησίν του, πράγμα τὸ ὁποῖον δὲν συμφωνεῖ διόλου μὲ τὸ ἀληθινὸ νόημα τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη ὡς τώρα, ὑπῆρξε συνήθως πρόδρομος τῆς ἐπιστήμης. Μὲ τὴν θαυμασιὰ διαίσθησιν τῶν μεγαλοφυῶν δημιουργῶν της, ἐρεύνησε τὴ ζωὴ στὰ βάθη της καὶ ἐφανέρωσε τύπους ψυχικῶς τραγικοὺς ἢ παθολογικοὺς (ὄρα Ἀμλέτον) τοὺς ὁποῖους κατόπιν ἡ ἐπιστῆμη ἐμελέτησεν, ὥρισε καὶ ἀπεκρυστάλλωσε.

Ὁ Ἴταλὸς ἐγκληματολόγος Ἐρρίκος Φέρρι, μελετῶντας τὸ φαινόμενον αὐτὸ τῆς προδρομικότητος τῶν μεγάλων δημιουργῶν καλλιτεχνῶν στὸ βιβλίον του «Οἱ ἐγκληματῖαι στὴν τέχνη», ἀναφέρει μιὰ δλόκληρη σειρά ἐγκληματικῶν τύπων, τοὺς ὁποῖους ἡ Τέχνη ἤντησε ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ ἀνέλυσε, γινόμενη ἔτσι πρόδρομος καὶ βοηθὸς τῆς ἐπιστήμης.

Σήμερα, ἀντιστρόφως, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους δραματικοὺς συγγραφεῖς, ποῦ ἐπιδεικνύουν μιὰν ὑπερβολικὴ καὶ σὲ πολλὰ προσπονημένη σοφία, ζητοῦν νὰ φέρουν τὴν ἐπιστῆμη στὴν τέχνη, φωτογραφοῦντες ἀπὸ τὴ ζωὴ τοὺς τραγικοὺς τοὺς ἥρωας καὶ ἐν ἀνάγκη, συμβολεῦόμενοι καὶ κανένα ἐγχειρίδιο παθολογίας ἢ ἐπισκεπτόμενοι καμμιὰ κλινική, ἀποσβύνοντες ἔτσι ἀπὸ τὴν ψυχὴν τοὺς κάθε καλλιτεχνικὴ μέθη ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἀπορρέει ὅ,τι λέγεται οἶστρος καὶ καλλιτεχνικὴ ἔξαρσις τὴν ὥρα τῆς δημιουργίας.

Ἐναντίον λοιπὸν, τῶν βλαβερῶν γιὰ τὴν εὐγένεια τῆς τέχνης αὐτῶν τάσεων, τὸ θέατρο τοῦ Δ' Ἀννούτσιου ἀποτελεῖ βέβαια μιὰν εὐεργετικὴν ἀντίδρασι. Σπεύδω δὲ ἀμέσως

νὰ δηλώσω ὅτι τὸ θέατρο τοῦτο τὸ ἐκτιμῶ ἀπλῶς ὡς μιὰν ἀντίδρασι ἐναντίον μιᾶς καταστρεπτικῆς τάσεως γιὰ τὴν τέχνη, γιὰ τὴν βέβαια, δὲν ἀποτελεῖ τὸ ἰδανικὸ τοῦ δραματικοῦ θεάτρου.

Ἐκτιμῶ στὸν Δ' Ἀννούτσιου τὴν προσπάθεια νὰ ἐπαναφέρῃ τὴν κινδυνεύουσαν νὰ ἐξοστρακισθῆ πλαστικὴν ὠραιότητα στὴν σκηνή, τὴν προσπάθεια νὰ συγκρατήσῃ καὶ νὰ περισώσῃ τὸν λυρισμὸ, τὸν ὁποῖον ἀπαρνοῦνται οἱ ὄπαδοι τοῦ ὄμοῦ ἄραλισμοῦ, τὴν προσπάθεια νὰ ἀνεβάσῃ στὴ σκηνὴ ἡ ἥρωας, οἱ ὁποῖοι νὰ διατηροῦν μιὰν αἴγλην ὠραιότητος καὶ μεγαλείου καὶ στὶς τραγικώτερές τους στιγμὲς, εἰς τρόπον ὥστε οἱ θεαταὶ ἐνὸς ἔργου τῆς ἀντιλήψεως αὐτῆς, νὰ μὴ φεύγουν ἀπὸ τὸ θέατρο νοσηρὰ συνετριμμένοι καὶ ἀπαισιῶδοξοι, ἀλλὰ γαλήνιοι ἀγωνισταὶ στὴν πάλη τῆς ζωῆς, ὅπως ἔφευγαν οἱ Ἀθηναῖοι ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, καὶ ὑπεράνω ὅλων, ἐκτιμῶ τὴν προσπάθεια δημιουργίας ἐνὸς θεάτρου ἱκανοῦ καὶ ἀξίου νὰ δεχθῆ στοὺς κόλπους του τὴ συνδρομὴ πολλῶν ὠραίων τεχνῶν καὶ πρὸ πάντων τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ὀρχήσεως, τῆς συνδρομῆς τῶν ὄπων, μὲ μιὰν εὐγενικὴν προσπάθεια, δείγματα μᾶς δίνει ὁ συγγραφεὺς στὶς τραγωδίαις του, ὅπως στὴν «Νάβε», ὅπως στὴν «Φραντσέσκα ντὰ Ρίμινι», ἀφοῦ τὸ θέατρον εἶνε τὸ μόνον ἔδαφος στὸ ὁποῖον εἴμπορεῖ νὰ πραγματοποιηθῆ τὸ ἰδανικὸν αὐτό, ποῦ τὸ ὠνειρεύθησαν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ποῦ τὸ ὠνειρεύθη καὶ Ὁ Ριχάρδος Βάγνερ καὶ ποῦ οἱ νεώτεροι δραματικοὶ συγγραφεῖς, ἀπορροφημένοι ἀπὸ τὶς βαθιεῖς ἐπιστημονικὲς μελέτες τους γιὰ τὸν νόμον τῆς κληρονομικότητος, φαίνεται ὅτι οὔτε κἄν ἐφαντάσθησαν ποτὲ ὅτι εἴμπορεῖ νὰ ὑπάρχῃ.

Ὡς προεῖπα καὶ ἐπαναλαμβάνω τώρα, τὸ θέατρο τοῦ Δ' Ἀννούτσιου ὀφείλει νὰ τὸ ἐκτιμῆσῃ κανεὶς ὡς μιὰν ἀντίδρασι καὶ ὡς μιὰν προσπάθεια. Κανεὶς δὲν εἴμπορεῖ βέβαια νὰ τοῦ ἀρνηθῆ τὰ μεγάλα του προτερήματα, μολονὶ λαμβάνει ὑπ' ὄψιν καὶ τὰ μεγάλα του ἑλαττώματα, μεταξὺ τῶν ὁποῖων ἴσως κυριαρχεῖ, ὡς προεῖπα, μιὰ κατάχρησις ἐνίοτε τοῦ λυρικοῦ στοιχείου, κάποτε ἐξεζητημένον καὶ κάποτε ἄκαιρον, κατάχρησις ἢ ὁποῖα κουράζει.

Ἄλλο ἐπίσης τρωτὸ σημεῖον τοῦ Δ' Ἀννούτσιου θεάτρου γιὰ τὸ ὁποῖον οἱ κριτι-



καὶ ὄλου τοῦ κόσμου τὸ ἐπέκριναν μὲ δριμύτητα, εἶνε ἢ ἄτονη στὴν σκηνὴν δρασίς, τὴν ὁποῖαν παρουσιάζουν οἱ ἥρωες τῶν θεατρικῶν του ἔργων, εἶνε ἢ ἐντύπωσις τὴν ὁποῖαν συχνὰ γεννοῦν οὗτοι στὸν ἀκροατὴ, ὅτι δὲν ζοῦν παρὰ μόνον ὡς ἀπαγγέλλοντα σύμβολα τῶν ιδεῶν του. Τοῦτο δὲ εἰμπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς φυσικὸν ἀποτέλεσμα τῆς ὑποκειμενικότητος στὴν καλλιτεχνικὴ σύλληψι τοῦ κατ' ἐξοχὴν λυρικοῦ ποιητοῦ, ποῦ εἶνε ὡς εἶπα, ὁ Γαβριήλ Δ' Ἀννούτσιο. Στὸ σημεῖο τοῦτο δὲ καθίσταται πολὺ διαφωτιστικὴ καὶ ἐνδιαφερόσασα μιὰ δήλωσις τὴν ὁποῖαν ὁ ἴδιος συγγραφεὺς μᾶς κάνει μιλῶντας γιὰ τὰ μυθιστορήματά του, ἢ ὁποῖα βρῖσκω ὅτι κάλλιστα εἰμπορεῖ νὰ ἰσχύσῃ καὶ γιὰ τὰ θεατρικὰ του ἔργα. «Τὰ μυθιστορήματά μου—γράφει στὰ 1916, εἰμποροῦσε δὲ νὰ ἔγραφεν ὁμοίως «Τὰ θεατρικὰ μου ἔργα»—ὑπῆρξαν ἕως τώρα ἢ ἀναπαράστασις τοῦ ἐγώ μου. Εἶνε σελίδες αὐτοβιογραφικῆς, ὅπου ἔχουν μέσα τὴν μαρτυρικὴν ἀνησυχία τοῦ πνεύματός μου, τὶς ὀδυνηρὰς διακυμάνσεις τῆς διανοίας μου καὶ τῆς κατάπληκτης καρδιάς μου μπρὸς στὰ μυστήρια, στὰ φαινόμενα τὰ πειὸ φλογερὰ τῆς ἀπολαύσεως, τοῦ ἔρωτος, τῆς ἡδονῆς καὶ τοῦ θανάτου».

Αὐτὰ γράφει ὁ ἴδιος ὁ συγγραφεὺς γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖον αἰσθάνεται καὶ καλλιτεχνικῶς ἐργάζεται, τὰ ὁποῖα βρῖσκω ὅτι ἐξελγῶν ἐπαρκῶς τὴν ἀφορμὴν τῆς συχνὰ χαλαρῆς ἐντυπώσεως, τὴν ὁποῖα παράγει στὸν θεατὴ ἢ ἔλλειψις σκηρικῆς δράσεως στὸ θεατρὸ του.

Τὸ νὰ πῆ κανεὶς τώρα ὅτι ἡ δρασίς εἶνε οὐσιωδέστατο καὶ ἀπαραίτητο στοιχεῖο τοῦ δραματικοῦ θεάτρου, καταντᾷ σχεδὸν μιὰ κοινοτοπία. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ, ποῦ ὁ Ἄριστοτέλης ὥριζεν ὅτι «Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως...δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας κτλ.» μέχρι τῶν περὶ θεάτρου σκέψεων τοῦ Μαίτερλιγκ, δὲν πιστεύω, ἂν δὲν ἀπατώμαι, νὰ ἴσχυσε καμμιά ἄλλη θεωρία ἀντίθετος πρὸς τὴν ἀρχὴν ὅτι ἡ δρασίς εἶνε τὸ κύριον συστατικὸ ἐνὸς δραματικοῦ ἔργου. «Ἡ βασιύτερη ἔρευνα τῆς συνειδήσεως—λέγει ὁ Μαίτερλιγκ, μιλῶντας γιὰ τὸ σύγχρονον δράμα—ἐπιτρέπεται, ἐπιβάλλεται μάλιστα στὸν φιλόσοφο, στὸν ἠθογράφον, στὸν μυθιστοριογράφον, στὸν ἱστορικὸν καὶ σ' αὐτὸν ἀκόμη τὸν λυρικὸν ποιητὴ. Ἄλλ' ὁ δραματικὸς συγγραφεὺς δὲν εἰμπορεῖ ποτὲ νὰ εἶνε ἕνας ἀδρανὴς φιλόσοφος ἢ ἕνας ρεμβῶδης

παρατηρητής. Ὅτι καὶ ἂν κάνουν, ὅσα θαύματα καὶ ἂν κατορθώσουν νὰ κάνουν μιὰ μέρα, ὁ κυρίαρχος νόμος, ἢ οὐσιώδης ἀπαιτησις τοῦ θεάτρου θὰ εἶναι πάντοτε ἡ δρασίς».

Ἡ ἀλήθεια εἶνε ὅμως ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεωτέρους δραματικούς συγγραφεῖς μεταξὺ τῶν ἄλλων ὑπερβολῶν ποῦ παρουσιάζουν στὰ ἔργα τους, φαίνεται ὅτι σὲ ὑπερβολικὸ βαθμὸν ὑπερτιμοῦν καὶ σὲ ὑπερβολικὸ βαθμὸν ἀπασχολοῦνται μὲ τὸ μεγάλῃς βεβαίως σημασίας θεατρικὸ τοῦτο στοιχεῖο.

Ἐλέχθη, ὅτι ἡ θεωρία κατὰ τὴν ὁποῖαν ἡ δρασίς εἶνε ὁ κυρίαρχος νόμος τοῦ θεάτρου, κατήνησε σχεδὸν μιὰ κοινοτοπία. Ἡ μιὰ κοινοτοπία δὲ εἰμπορεῖ ὡς συνέπεια νὰ φέρῃ καὶ μιὰν ἄλλη, τὸ νὰ λεχθῆ δηλαδὴ ὅτι ἡ δρασίς δὲν ἀποτελεῖ βέβαια καὶ τὸ ἄλφα καὶ τὸ ὦμέγα τοῦ θεάτρου καὶ ὅτι ἕνα θεατρικὸν ἔργο, ποῦ παρουσιάζει σχετικὴν ἔλλειψιν δράσεως, δὲν εἶνε γιὰ τοῦτο ἄξιον νὰ ριφθῆ στὸν κάλαθο τῶν ἀχρήστων, ὅπως μὲ εὐχαρίστησί τους θὰ τὸ ἔρριχναν πολλοὶ κριτικοὶ τοῦ νέου θεάτρου.

Ἄν λέγοντας θεάτρον θὰ ἐννοούσαμε μόνο δράσιν, τότε τὰ δράματα τοῦ Σαρδοῦ θὰ ἦσαν τὸ ὑπόδειγμα τῆς θεατρικῆς δημιουργίας, ποῦ ἔχουμε ὡς τώρα. Ὑπάρχουν βέβαια καὶ ἄλλα στοιχεῖα μεγίστης σημασίας τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν τὴν ψυχὴ ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου καὶ τὰ ὁποῖα εἶνε ἴσως λιγώτερο θεατρικὰ καὶ περισσότερο καλλιτεχνικά, ἃ μὴ λησμοναῖμε δὲ ὅτι ἡ ἐντύπωσις τὴν ὁποῖαν πρέπει νὰ παραγγῆ στὸν θεατὴ τὸ θεατρικὸν ἔργον δὲν εἶνε βέβαια τόσο τὸ ἀπὸ τὴν δρασί τῶν προσώπων προκαλούμενον ἐνδιαφέρον, ὅσον τὸ ἐνδιαφέρον τὸ προκαλούμενον ἀπὸ τὴν δύναμι τῆς τέχνης.

Πόσες ὅμως καὶ πόσο μεταξὺ τους διαφορετικῆς καλλιτεχνικῆς ἀντιλήψεις ὑπῆρξαν καὶ ὑπάρχουν γιὰ ἕνα ζήτημα τέχνης, ἀντιπροσωπευόμενες δὲ ἀπὸ μεγάλες διάνοιες.

Ποῖος θὰ εἰμποροῦσε π. χ. νὰ ἐφραντάζετο ποτὲ πῶς ὅτι θεωρεῖται ἐλαττωματικότης καὶ ἀδυναμία στὸ θεατρικὸν ἔργον τοῦ Ἰταλοῦ συγγραφέως, σύμφωνα μὲ τὶς περὶ τέχνης ἀντιλήψεις ἐνὸς μεγάλου καλλιτέχνου, συγχρόνου τοῦ Δ' Ἀννούτσιο, ποῖος θὰ ἐφραντάζετο λέω ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἐθεωρεῖτο ὡς καλλιτεχνικὴ ἀρετὴ, ὡς πλεονέκτημα;

Καὶ ὁ μέγας αὐτὸς καλλιτέχνης, ὁ ὁποῖος μὲ τὶς θεωρίες του γίνεται ὑπερασπιστὴς τοῦ Ἰταλοῦ ποιητοῦ, δὲν εἶνε ἄλλος παρὰ ὁ ὑπε-



ραιοθητικός συγγραφεὺς τῆς «Φλωρεντινῆς Τραγωδίας» Ὁσκάρ Οὐάιλντ, τὸ τολμηρὸν αὐτὸ καὶ συμπαθὲς πνεῦμα, ἡ ὑπερευαίσθητη αὐτὴ καὶ ιδιόρρυθμη καλλιτεχνικὴ ιδιοσυγκρασία, τῆς ὁποίας καὶ οἱ παραδοξότερες ἰδεολογικὲς συλλήψεις, διατυπούμενες μὲ ἀνυπέβλητη δύναμι λόγου καὶ μὲ σαγηνευτικὴν ὑποβλητικότητα, φαίνονται σὰν νὰ ἦσαν ἡ ἀνώτερη καὶ εὐγενέστερη ἔκφρασις τῆς καλλιτεχνικῆς ἀληθείας.

Στὶς «Intentions» του, ὁ μέγας συγγραφεὺς, σὲ στιγμὴ κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ σκέψις του, θεματιζομένη ἀπὸ ἀχαλίνωτον οἴστον, πλέει μέσα σὲ ἀκρότητες ἰδεαλισμοῦ, ὑποστηρίζοντας τὴν τολμηρὴν θεωρίαν, ὅτι ἡ κριτικὴ εἶνε αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν μία, τέχνη δημιουργικώτερη αὐτῆς τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ ἀνώτερόν της, φθάνει ὕστερα ἀπὸ μιὰ σειρὰ συλλογισμῶν νὰ ἀνακράξῃ ὅτι, ὅταν ὁ ἄνθρωπος δρᾷ εἶνε ἕνα νευρόσπαστο, ὅταν δὲ σκέπτεται, ὅταν στοχάζεται εἶνε ἕνας ποιητής.

Ὁ κόσμος γιὰ τὸν Οὐάιλντ εἶνε δημιουργία τοῦ ποιητοῦ γιὰ τὸν ρεμβώδη παρατηρητὴ. Ἄλλ' ἄς ἀφήσωμε τὸν ἴδιο ποιητὴ νὰ μιλήσῃ. «Τὸν θεωρητικὸ βίον—γράφει στὶς Intentions—τοῦ ὁποίου ὁ σκοπὸς εἶνε ὄχι τὸ νὰ ἐνεργῇ κανεὶς ἀλλὰ τὸ νὰ εἶνε καὶ ὄχι τὸ νὰ εἶνε κανεὶς μόνο, ἀλλὰ τὸ νὰ γίνῃ, τὸ κριτικὸ πνεῦμα μᾶς τὸ δίνει. Οἱ θεοὶ ἔτσι ζοῦν ἢ βυθισμένοι σὲ στοχασμοὺς καὶ στὴ μελέτῃ τῆς ἴδιας τους τελειότητος, ὅπως μᾶς διαβεβαίωνει ὁ Ἀριστοτέλης, ἢ κατὰ τὴν φαντασίαν τοῦ Ἐπικούρου, παρατηρῶντας μὲ ἥμερα μάτια τὴν τραγωδικο-κωμῳδίαν τοῦ κόσμου, ποῦ ἐδημιούργησαν. Θὰ εἴμπορούσαμε νὰ ἐξούσαμεν ὅπως αὐτοὶ καὶ παρατηρητικοὶ καὶ συγκινημένοι νὰ ἀντικρούσαμε τὶς διαφορὰς σκηνές, ποῦ παρουσιάζει ἡ φύσις στὸν ἄνθρωπον. Θὰ εἴμπορούσαμε νὰ ἀποπνευματωθῶμε, ἀρνούμενοι τὴν πράξιν καὶ νὰ ἐγινόμαστε τέλειοι ἀποθῶντας καθὲ ἐνέργειαν! Πολλὰς φορὰς ἐσκέφθηκα ὅτι ὁ Μπρόβινγκ κάτι ἐννοίωσε καὶ κάτι αἰσθάνθηκε ἀπὸ αὐτὸ τὸ πράγμα.

Ὁ Σαίξπηρ ρίχνει τὸν Ἀμλέτο στὴ ζωὴ τῆς πράξεως καὶ τῆς ἐνεργείας καὶ τὸν κάνει νὰ πραγματοποιήσῃ τὴν ἀποστολὴν του διὰ μέσου τῆς προσπαθείας. Ὁ Μπρόβινγκ θὰ ἦταν δυνατόν νὰ μᾶς εἶχε δώσῃ ἕναν Ἀμλέτο, ποῦ θὰ ἐπραγματοποιούσε τὴν ἀποστολὴν του διὰ μέσου τῆς σκέψεως. Τὰ ἐπεισόδια, τὰ συμβάντα ἦσαν γι' αὐτὸν ὄχι πρα-

γματικὰ καὶ χωρὶς σημασίαν. Ἐκανε τὸ πνεῦμα πρωταγωνιστὴ τῆς τραγωδίας τῆς ζωῆς καὶ ἐθεώρησε τὴν δρᾶσιν ὡς τὸ μόνον μὴ δραματικὸ στοιχεῖον ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου».

Μένει ἀληθινὰ κανεὶς κατάπληκτος πρὸ τῶν ἀντιθέσεων, ποῦ ποροσιάζει ἡ ἀνθρώπινη σκέψις, ἰδίως στὸ πεδῖον τῆς καλλιτεχνικῆς ἐρεῦνης.

Ἐνας ἐπιφανὴς διανοητικὸς ὁ Μαίτεργλιγκ, ἀποφαίνεται ὅτι ὁ δραματικὸς συγγραφεὺς δὲν εἰμορεῖ ποτὲ νὰ εἶναι ἕνας φιλόσοφος ἀδρανῆς ἢ ἕνας ρεμβώδης παρατηρητὴς, καὶ ὅτι ὁ κυρίαρχος νόμος, ἡ οὐσιώδης ἀπαιτήσις τοῦ θεάτρον θὰ εἶνε πάντοτε ἡ δρᾶσις.

Ἐνας ἄλλος, ἐπίσης ἐπιφανὴς αἰσθητικὸς καὶ φιλόσοφος, ὁ Οὐάιλντ, βρῖσκει ἀντιθέτως ὅτι ὁ κόσμος εἶναι δημιουργημὰ τοῦ ποιητοῦ γιὰ τὸν ρεμβώδη παρατηρητὴ καὶ φέρνοντας καὶ ὡς παράδειγμα τὸ ἔργον τοῦ Μπρόβινγκ, συμφωνεῖ μὲ αὐτὸν ὅτι ἡ δρᾶσις εἶνε τὸ μόνον μὴ δραματικὸ στοιχεῖον ἐνὸς θεατρικοῦ ἔργου.

Ἄν εἴμπορεῖ νὰ ἀντλήσῃ κανεὶς κάποιον δίδαγμα ἀπὸ τὴν ἀντίθεσιν αὐτὴν εἶνε τὸ ὅτι στοὺς ἰδανικοὺς ὁρίζοντας τῆς σκέψεως καὶ οἱ περὶ ἀντίθετες γνώμες σ' ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ ζήτημα εἶνε ἄξιες τῆς βαθύτερης προσοχῆς, σὲ ὅλες δὲ εἴμπορεῖ κανεὶς, ἄλλοτε σὲ μικρότερη καὶ ἄλλοτε σὲ μεγαλειότερη δόσει νὰ συναντήσῃ τὴν ἀλήθειαν.

\* \*

Ἐπανέρχομαι στὸν Δ' Ἀννούτσιο καὶ στὶς ἄλλες ιδιότητες τοῦ θεατρικοῦ του ἔργου. Ἡ πρὸς τὸν λυρισμὸν, ἢ πρὸς τὴν πλαστικὴν ὠραιότητα λατρεία του ἢ ποιητικὴ καὶ ὄνειρώδης κάποιε ἰδεολογία τῶν ἡρώων τῶν ἔργων του, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὅτι ἐνέχουν καὶ τὴν παραμικρὴν δόσιν ἀναχρονιστικοῦ πνεύματος στὴν καλλιτεχνικὴ σύλληψιν. Ὁ Δ' Ἀννούτσιο εἶνε ὁ κατ' ἐξοχὴν ποιητὴς τῆς σημερινῆς ἐποχῆς, τὸ δὲ πνεῦμα του οὐδέποτε ἔμεινε ἀμέτοχον τῆς παγκοσμίου προόδου εἴτε στοὺς ὁρίζοντας τῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς ἐπιστήμης, εἴτε εἰς τοὺς ὁρίζοντας τῆς τέχνης, προξενεῖ δὲ ἀληθινὰ σχεδὸν τὸν ἄλλογον ἢ εὐρύτης καὶ ὁ πλοῦτος τῆς μορφώσεώς του ἢ ὁποία, ἔχοντας ὡς βάσιν τὴν σὲ λεπτομέρειες ἀνεξάντλητη γινῶσι τῶν ἱστορικῶν, φιλοσοφικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν παραδόσεων τῆς φυλῆς του, πλουτισμένην ἀκόμα ἀπὸ τὴν βαθειὰ γινῶσι τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς σοφίας καὶ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης, ἐπεκτείνεται ἔως



εἰς τὴν γνῶσιν ὄλων τῶν ἐκδηλώσεων τῆς παγκοσμίου τέχνης.

Ἡ ἑξαίρετικὴ αὐτὴ πολυμαθεῖα τοῦ Δ' Ἀννούτσιου, ὑπῆρξεν ἀφορμὴ συχνῶν ἐπιθέσεων τῶν κριτικῶν ἐναντίον του, γιὰ τὸ ὅτι ὁ Ἰταλὸς συγγραφεὺς, συνεπεῖα αὐτῆς, ἐδέχθη στὸ ἔργον του διαφόρους ἐπιρροὰς ξένων καὶ ἰδίως συγχρόνων φιλολογιῶν, ὄχι μόνον, ἀλλ' ἐδέχθη καὶ μουσικὰς ἀκόμη ἐπιδράσεις, ὡς π.χ. στὸ μυθιστόρημά του «Αἱ παρθέναι τῶν βράχων», ὅπου συναντᾶται αἰσθητὴ ἢ βαγνερικὴ ἐπίδρασις στὴ χρῆσιν ἐνίοτε καὶ στὴν ἐπανάληψιν ὄρισμένων φράσεων σὲ ὄρισμένες στιγμῆς, πρᾶγμα ποῦ ἐνθουμίζει λίγο τὴν ἀρχὴν τὴν ὁποῖαν στηρίζεται τὸ σύστημα τῶν *Motifs Conducteurs* τῆς τετραλογίας τοῦ Βάγνερ.

Ἄλλη καταφανὴς καὶ βαθειὰ ἐπίδρασις στὸ θέατρο τοῦ Δ' Ἀννούτσιου εἶνε ἡ προερχομένη ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴ τραγωδία.

Ὁ συγγραφεὺς τῆς «Φραντσέσκα ντὰ Ρίμινι» φαίνεται, ἰδίως στὶς τραγωδίαις του, ὅτι ὄνειροπολεῖ ἄν ὄχι βέβαια τὴν ἐπιστροφὴν στο θέατρο τοῦ Σοφοκλέους, ἀλλὰ τοῦλάχιστον τὴν διατήρησιν καὶ τὴν καθιέρωσιν στὸ νεώτερον θέατρο μερικῶν συστατικῶν, τὰ ὁποῖα ὑπῆρξαν ἢ βάσις τῆς ἀρχαίας τοῦ θεάτρου ἀντιλήψεως, τοῦτο δὲ πάντοτε, ἐννοεῖται, μὲ τὴν σφραγίδα τοῦ νεωτέρου πνεύματος καὶ τῆς προσωπικότητος τοῦ συγγραφέως.

Ἡ ἐπίδρασις τῆς ἀρχαίας τραγωδίας ἢ ὁποῖα εἶνε καταφανὴς σὲ πλεῖστα σημεῖα τοῦ θεάτρου τοῦ Δ' Ἀννούτσιου, γίνεται ἀκόμη περὶ αἰσθητὴ τὴν προσήλωσιν τοῦ ποιητοῦ στὴ θρησκεία τῆς Μοίρας, ἢ ὁποῖα, ὅπως καὶ στὴν ἀρχαία τραγωδία, φαίνεται ὅτι διέπει τὶς πράξεις τῶν ἡρώων τῶν θεατρικῶν του ἔργων ὄχι βέβαια τῆς ἀδυσώτητης Μοίρας, ὅπως μᾶς τὴν περιγράφει ὁ Μαίτερλιχ, «ποῦ περιβάλλει καὶ τὴν περὶ ἀσήμαντὴν πρᾶξιν τῶν ἀνθρώπων μὲ μυστηριώδη καὶ τραγικὸ πέπλο, μὲ μιάν ἀτμόσφαιρα ποῦ κατορθώνει νὰ ἐξευγενίξῃ τὰ περὶ ἀσυγχώρητα ἐγκλήματα, τὶς ἐλεινότερας ἀδυναμίας», ἀλλὰ τῆς Μοίρας ἢ ὁποῖα, ἀπὸ μία θεία θέλησι ρυθμίζοντας τὰ ἐπὶ τῆς γῆς συμβάντα, ἐμφυσεῖ στὸν παρατηρητὴ τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς τὴν γαλήνην καὶ τὴν ἀπὸ τὴν ἐγκαρτέρησιν προερχομένη δύναμιν.

Ἄλλο σημεῖον στὸ ὁποῖον συναντᾶται τὸ θέατρο τοῦ Δ' Ἀννούτσιου μὲ τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικὸ θέατρο, εἶναι ὡς ἤδη προανάφερα,

ἡ ἀρχὴ τοῦ ποιητοῦ τοῦ νὰ δεχθῇ τὴ συνδρομὴ διαφόρων τεχνῶν στὶς τραγωδίαις του γιὰ τὴν πραγματοποίησιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ σκοποῦ του. Ἡ ἀρχὴ αὐτὴ, ἀλήθεια, εἶνε γιὰ τὸ θέατρο ὑψίστου καλλιτεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος, καθότι ποῖον ἄλλο ἐκτὸς ἀπ' αὐτὸ, προσφορώτερον ἔδαφος ὑπάρχει, τὸ ὁποῖον νὰ εἴμπορῃ νὰ συγκεντρώσῃ τὴν συμβολὴν ὄλων τῶν τεχνῶν, οἱ ὁποῖαι ἐκδηλούμενες χωριστὰ ἢ μία ἀπὸ τὴν ἄλλη, παρουσιάζουν ἀτέλειαι, τὸ σύνολόν τους δὲ σ' ἓνα ἔργον εἴμπορεῖ νὰ ἐγίγῃ τὸ ἄκρον ὑψηλὸν ὄριον τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἰδανικοῦ;

Ὅμιλῶ γιὰ τὴ συμβολὴν ὄλων τῶν τεχνῶν στὸ θέατρο, ὄχι ὅπως στὸ μελόδραμα, ὅπου ἡ μουσικὴ π.χ. γίνεται δούλη τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, ἀδιακόπως ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ὡς εἰς τὸ τέλος, παρακολουθοῦσα τὴν ἐκτύλιξιν τοῦ δράματος, κατὰ συνθήκην αὐτῆς ἀρχῆς ἀπὸ τὴν ὁποῖα δὲν κατῴρθωσεν ν' ἀπαλλαγῇ οὔτε αὐτὸς ὁ Βάγνερ. Ὅμιλῶ γιὰ τὴ συμβολὴν ὄλων τῶν τεχνῶν, τῶν ὁποίων ἢ φανέρωσις πραγματοποιεῖται σὲ ὄρισμένες στιγμῆς γιὰ κάποιον ὑψηλὸν αἰσθητικὸν σκοπὸν, χωριστὰ δὲ ἢ μιὰ τέχνη ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ καὶ ἐν συνδυασμῶ, ἢ καθεμιά ἐντὸς τῶν ὁρίων τῆς ἀποστολῆς τῆς.

\* \*

Αὐτὸ εἶνε ὄλον ὅτι, εἶχα νὰ πῶ γιὰ τὸν ποιητὴ τοῦ «Ὁ νεῖρο» (τὸ ὁποῖον, ὡς προαναφέρω ἀντιπροσωπεύει ἀπλῶς μιάν ἀτομικὴ μου ἐντύπωσιν) μὲ τὴν προσθήκην δὲ στὸ τέλος, ὅτι, μὲ ὅλες τὶς ἐπιδράσεις, τὶς ὁποῖαι ἐδέχθη στὸ ἔργον του ὁ Γαβριήλ Δ' Ἀννούτσιου, καὶ μὲ ὅλες τὶς γιὰ τοῦτο ἐπικρίσεις τῶν ἐχθρῶν του, γιὰ μερικὰ οὐσιώδη συστατικὰ τῆς τέχνης του, παραμένει εὖτος πάντοτε ὁ κατ' ἔξοχὴν σύγχρονος λατινὸς ποιητὴς, ὁ ὁποῖος καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον ἐνσαρκώνει τὰ ἰδανικὰ καὶ τὶς πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ἀρετὰς τῆς φυλῆς του, οἱ καλλιτεχνικὲς δὲ αὐτὲς ἀρετὰς, οἱ ὁποῖαι ἀφθοοῦν στὸ ἔργον του, ἔχουν ὡς βαθύτερη πηγὴ—τὶ ἄλλο;—παρὰ τὴν ἀνυπερβλητὴ κληρονομία τῶν παραδόσεων τῆς ἀρχαίας, τῆς αἰωνίας Ἑλληνικῆς τέχνης, στὴν ὁποῖαν ὁ ποιητὴς ἐνεβάθυνε καὶ μὲ τὴν—συγγενῆ μὲ τὴν ἑλληνικὴν—λατινικὴν ψυχὴν του αἰσθάνθηκε καὶ ἀγάπησε, καὶ τῆς ὁποίας ὑπέρατος αἰσθητικὸς νόμος ὑπῆρξεν ἴσως πάντοτε ἢ πρὸς τὴν τελειότητα τῆς μορφῆς καὶ ἢ πρὸς τὴν πλαστικὴν ὠραιότητα λατρεία.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ



FERRUCIO BUSONI

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΦΥΛΛΑ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟΥ

**Προσπάθεια ἑνὸς ὄρισμοῦ τῆς μελωδίας.**

Μιά σειρά ἀπὸ ἐπαναλαμβανόμενα (1) ἀνερχόμενα καὶ κατερχόμενα, (2) μουσικὰ διαστήματα, τὰ ὁποῖα διαιρούμενα καὶ κινούμενα ρυθμικῶς (3) κρῦβουν μέσα τους μιὰ λανθάνουσαν ἁρμονία (4) καὶ ἀποδίδουν τὴν ἐντύπωσιν ἑνὸς συναισθήματος (5) ἢ ὁποῖα μορεῖ νὰ ὑφίσταται καὶ ὑφίσταται ἀνεξάρτητη ἀπὸ κάθε κείμενον (6) ὡς ἔκφρασις, ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὶς φωνῆς τῆς συνοδείας ὡς φόρμα (7) καὶ εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν τῆς ὁποίας καὶ ἡ ἐκλογή τοῦ ρεζίστο (8) ἢ τοῦ ὄργάνου (9) δὲν ἐπιφέρει καμμιά μεταβολὴ οὐσιαστικῆ.

(Ὅλες ἡ ἔκφρασεις, ποῦ συνοδεύονται ἀπὸ ἓνα ἄριθμὸν ἑντὸς παρενθέσεως θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπεξηγηθοῦν ἐκτενέστερα).

Αὕτη ἡ «ἀπόλυτη» Μελωδία, ἓνα αὐτοτελὲς Σχῆμα κατ' ἀρχήν, ἐνώθηκε ἀργότερα μὲ τὴ συνοδεύουσαν ἁρμονία καὶ ἀπέτέλεσε ἓνα μίγμα μ' αὐτήν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν προσπαθεῖ νὰ τὴν τραβήξῃ νὰ τὴν ἀπελευθερώσῃ ἢ διαρκῶς προοδεύουσα πολυαρμονία.

Εἰς ἀντίρρῃσιν μερικῶν ριζωμένων ἀπόψεων εἶνε ἀνάγκη ἐδῶ νὰ ὑποστηρίξωμεν ὅτι ἡ Μελωδία ξεδιπλώνεται ἐξακολουθητικὰ, ὅτι ἐκέρδισε πολὺ ὑπὸ ἔποψιν γραμμῆς καὶ ἔκφρασεως καὶ ὅτι πρέπει νὰ φθάσῃ εἰς τὸ σημεῖον, ποῦ θὰ ἀποκτήσῃ τὴν ἀπόλυτη ἡγεμονία εἰς τὴν σύνθεσιν.

\* \*

Κάθε ἐποχὴ ἀκούεται πάντα ἡ ἴδια φωνή: Δὲν ὑπάρχουν πιά σήμερα Συνθέται, Ποιηταὶ, Ζωγράφοι. Αὐτὸ προέρχεται ἀπὸ τὸ ὅτι, ὅπως εἶνε γνωστὸ, κρατᾶμε καρφωμένο τὸ βλέμμα πρὸς τὴν λεωφόρον ἐκείνη τῶν Μεγαλοφυϊῶν, ἢ ὁποῖα καθὼ: ἐξετάζεται κατὰ τρόπον, ποῦ προοπτικῶς συντομεύει τὰ φαινόμενα, δίνει τὴν ἐντύπωσιν δεινροστοιχίας πολὺ περισσότερο πυκνοφυτεμένης ἀπ' ὅσον, ἂν ἐξετασθῆ καλλίτερα,

πραγματικῶς εἶνε. Διότι ἀνάμεσα στοὺς κορμούς ὑπάρχουν διαστήματα πενήντα χρόνων. Καὶ στὰ διαστήματα αὐτὰ τῶν πενήντα χρόνων παρατάσσονται τὰ ταλέντα τὰ ὁποῖα—σὰν κρίκοι ἄλυσσίδας—ἀρχίζουν ἀπὸ τὴ μιὰ στήλη καὶ τελειώνουν στὴν ἐρχόμενη. Καὶ εἶνε πάντα τὸ καθήκον καὶ ἡ φροντίς τῶν συγχρόνων νὰ ἀναγνωρίσουν τὴ συνθετικὴ δύναμι καὶ τὴν ἀντοχὴ τῆς ἄλυσσίδας αὐτῆς καὶ νὰ τὴν ἐκτιμήσουν ὅσον ἀξίζει. Γιατὶ ἡ στήλες ἔτσι κι' ἔτσι καὶ χωρὶς ἀναγνώρισι στέκουν γερὰ καὶ ἐξέχουν σ' ἓνα ὕψος ὄρατὸ ἀπὸ τὸν καθένα. Μολαταῦτα οἱ «σύγχρονοι» βλέπουν μονάχα ὅ,τι πιστεύουν ἢ ὅ,τι θέλουν νὰ πιστεύουν: Δὲν πιστεύουν αὐτὸ, ποῦ βλέπουν ἢ ἀκοῦν.

\* \*

Ἡ πορεία τῆς ἱστορίας τῆς Μουσικῆς ἀποτελεῖται στὴν κανονικὴ τῆς ἐξέλιξι ἀπὸ ἐκείνους, ποῦ προχωροῦν ψηλαφῶντας πρὸς τὰ ἔμπροδς καὶ ἐκείνους, ποῦ ἀρπάζουν ἀπὸ τοὺς πίσω τους. Ἡ Μεγαλοφυΐες εἶνε σὰν τὶς μεγάλες καταστροφές, ποῦ—ὅπως ἡ ἀστραπὴς—προξενοῦν τρόμον καὶ ἐκτιφλῶνουν καὶ ὁ θόρυβος, ποῦ κόνουν, δὲν ἔρχεται παρὰ ὕστερα πολὺ ἀργότερα. Ὅταν ὅλα ἡσυχάσουν οἱ «φίλι τῆς φύσεως» φωνάζουν ἐνθουσιασμένοι «Ἐξοχὴ ἢ θύελλα! !».

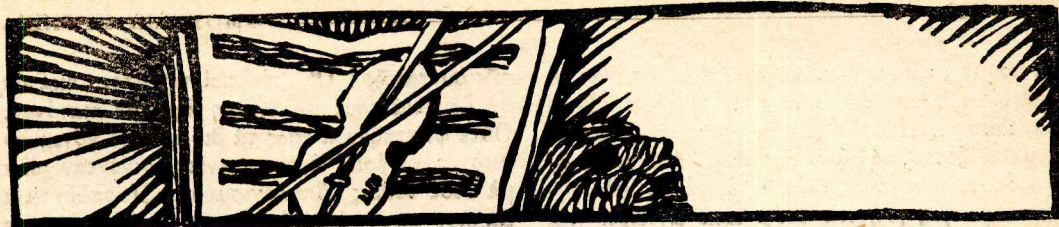
Στὴν Τέχνη τὸ παλιὸ δὲν σωριάζεται πρὸς τὸ νέο, ἀλλὰ μονάχα πρὸς τὸ καλλίτερο. Ἔχομε (οἱ ἐλεύθεροι καλλιτέχναι) τοῦτο τὸ προτέρημα παραπάνω ἀπὸ τοὺς Ἀκαδημαϊκοὺς, ὅτι προσδοκῶμεν τὸ νέον, ἐνῶ ἐκτιμῶμεν καὶ θαυμάζομεν τὸ παλαιόν, ὅτι μποροῦμε νὰ ὑποφέρωμεν καὶ συγχρόνως ν' ἀπολαμβάνωμεν, ὅτι εὐχαρίστως ὑποκλινόμεθα χωρὶς ὅμως νὰ ἀπρακτοῦμε.

(Ἀπὸ μιὰν αὐτοκριτικὴν, ποῦ ἔγραψεν ἐξ ἀφορμῆς κάποιου κονσέρτου. ποῦ ἐδόθηκε μόνον μὲ δικά του ἔργα

(Μεταφρ.)

F. BUSONI





ΓΑΛΑΤΕΙΑ Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΣΕΝ

## ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΕΝΑ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟ ΜΥΣΤΙΚΟ

Ένα ζήτημα παλιό αλλά άλυτο, παρ' ό-  
λες τις προσπάθειες, που τεχνίτες, χημικοί,  
μαθηματικοί, φυσικοί και φιλόσοφοι ακόμα  
είχαν ως τώρα καταβάλει, ξανάρχεται επί  
τάπητος, χάρις σε κάποιαν είδησι Ιταλικής  
προελεύσεως. Πρόκειται περί του τρόπου τής  
κατασκευής των βιολιϊών του Στραντιβάρι.  
Είνε γνωστό ότι ο άπαλδς τόνος των βιολιϊών  
αυτών, με την άπέρυνη ήχητικότητά του,  
με την θερμότητα τής ζωντανής φωνής, με  
τους παλμούς της δλους θά μπορούσε να πη  
κάνει άπασχολεί πολλούς έμπειρογνώμονας.  
Ίσως— ίσως μάλιστα στο τέλος νάχη κατα-  
τήση ένας επίαλτης για τους νέους βιομήχα-  
νορας, κχι παρόμοιο πρδς την προσπάθεια του  
τετραγωνισμού του κύκλου. Και δέν θά μού  
φανή διόλου παράξενο ν' άκούσω κάποτε τους  
δυστυχισμένους αυτούς Ταντάλους που κατα-  
διώκουν το ιδεώδες τους χωρίς έλπίδα να το  
άγγισουν ποτέ, να κατκρώνται τή μνήμη εκεί-  
νων, που τους έβάρυναν με μιá κυριολεκτικώς  
άσήκωτη κληρονομία.

Έτσι είνε εύνόητο, γιατί ή είδησις ότι σε  
κάποιο παλιό έπιπλο μιáς οικογενείας στο  
Άπεργκάμο εύρέθηκε ή συνταγή σύμφωνα  
πρδς την όποιαν ο πηλδς τεχνίτης έφτιανε  
τά βιολιά του άναστάτωσε όλόκληρο το μου-  
σικό κόσμο. «Η συνταγή, διευκρινίζει ή είδη-  
σις, περιλαμβάνει οδηγίες περί τής ποσότητος  
των διαφύρων υλικών με τά όποια έγένητο  
το μίγμα για το λουστράρισμα, άκριβή ση-  
μείωσι του συνδυασμού, που έγένητο εις τά ξύ-  
λα για την κατσκευή του σκελετού και άκό-  
μη συμβουλές για την ποιότητα του ξύλου». Πρόκειται, βλέπετε, περί άποκαλύψεως ένδς  
μυστικού σ' όλες του τίς λεπτομέρειες, ένδς  
μυστικού, που έφυλάχθηκε τρεις όλόκληρες έ-

κατονταετηρίδες. Τώρα πώς του ήρθε του  
Στραντιβάρι να γράψη τή συνταγή αυτή άφου  
άσφαλώς ούτε θάχε ποτέ φαντασθή ότι ή δδη-  
γίες του θά ήταν τόσο πολύτιμες, είνε ένα  
άλλο μυστήριο με το όποιον οι μουσικοί θά  
άσχοληθούν μονάχα ύστερα από μιá... άποτυ-  
χία στη δοκιμή. Γιατί άσφαλώς δέν πρόκει-  
ται και τώρα να επιτύχωμε. Έχουν θυσιασθή  
ως τώρα στο θωμό τής έπιστήμης Guarneri  
και Stradivari και Amati, που άντιπροσω-  
πεύουν πολλά εκατομμύρια για την ανακάλυψι  
ένδς μυστικού που κχι βέβητος είνε πιθανόν  
κχι να μην υπέρχη. Έγιναν ή προσεχτικώ-  
τερες αναλύσεις του θερνικιού από τους σο-  
φότερους χημικούς, έμετρήθηκν μέχρις αυ-  
τού του ύφεκατοστομέτρου ή δικστάσεις των  
τμημάτων ένδς βιολιϊού, το πάχος των ξύλων,  
ή άπόστασις μεταξύ των δύο του έπιφανειών,  
φυσικοί εξέτασαν το ξύλο των βιολιϊών για να  
καθορίσουν την ποιότητά του και επάνω στα  
πορίσματα των αναλύσεων και εξέτάσεων έγει-  
ναν νέα όργανα. Όλα εις μάτην. Η άπομι-  
μήσεις αυτές άπεδείχθησαν όμοιες, άν όχι  
κατώτερες από τά σύγχρονα βιολιά, όλες ή  
δυνατές υποθέσεις έδοκιμάσθηκν. Και άρχι-  
σαν ύστερα οι διάφοροι θρύλλοι. Ότι ή ύλη  
για το θερνίκι ήταν από την καρδιά κάποιου  
δέντρου, που έκτοτε έξαφανίστηκε, ότι οι πα-  
ληγοί τεχνίτες καθόνταν στίς ψηλότερες  
ράχες των βουνών άπ' όπου κυλούσαν οι με-  
γάλοι καταρράκτες και παρέσυραν κορμούς  
διαφύρων δέντρων· ότι έπρόσεχαν τότε τον  
κρότο που έκαναν στο κύλισμά τους τά διά-  
φορα ξύλα και επαιρναν εκείνο που εύρισκαν  
ήχηρότερο· ότι χρησιμοποιούσαν ξύλα που  
ήσαν πρώτα στα κωδιωνοστάσια, κοντά στίς  
διάφορες καμπάνες και είχαν άπορροφήσει



νά ποῦμε τὰ κύματα τοῦ ἤχου ποῦ ἀφῆσαν οἱ κωδωνοκρουσίες ὅτι...μὰ καὶ τί δὲν εἶχαν φαντασθῆ! Ποῦ δὲν ἐσκέφτηκαν νὰ ἀποδώσουν τὸ ζεστό, τὸν ἀπαλὸ καὶ μ' ὄλα αὐτὰ ἡχηρότατο τόνο τῶν παλιῶν ὀργάνων μὲ τὴν ἀκατανίκητη γοητεία τους. Καὶ μονάχα πιά στὰν ἐξαντλήθηκαν ὅλες ἡ ὑποθέσεις ἐφτασαν καὶ στίς λογικώτερες σκέψεις. Εἶνε ἴσως καὶ τὸ γῆρας, ἡ πολὺ χρῆσις ποῦ ἐξαύλωσε καὶ ἔδωσε ψυχὴ καὶ θέρμη καὶ παλμὸ στὴ φωνὴ τοῦ βιολιοῦ. Ἐκράτησε μέσα του κάτι ἀπὸ τὰ δάχτυλα. ποῦ ἐπίεσαν μὲ συγκίνησι τίς χορδές του, ἐμπῆκε μέσα στὸ θώρακά του κάτι ἀπὸ τοὺς ἤχους ποῦ ἀφῆσαν ἢ πολλὰς δοξαριές. Ποιὸς ξέρει. Κάποιος ποῦ χαρακτηρίζεται γιὰ πολὺ ρεαλιστῆς, μούλεγε κάποτε: «Μὰ κυρία μου γιὰ τί δὲν λαβαίνετε ὑπ' ὄψιν κοντὰ σ' ὄλα πῶς τὰ βιολιά αὐτὰ παίζονται κατὰ κανόνα ἀπὸ μεγάλους τεχνίτας. Ποιὸς μικρὸς, ποιὸς ἀσήμαντος μπορεῖ νὰ τὰ φτάσῃ. Εἶτε σὲ μεγάλους συλλέκτας ἀνήκουν, εἶτε σὲ ἐμπόρους δὲν ἔρχονται σ' ἐπαφὴ μὲ ὅποια-δήποτε δάχτυλα Ὁ συλλέκτης θὰ τὸ ἐμπιστευθῆ σὲ κάποιον φίλο του δεξιότηχην γιὰ ν' ἀπολαύσῃ μίαν φορά τὸ θησαυρὸ του ὃ ἐμπορος θὰ τὸ πουλήσῃ σὲ κάποιον ποῦ μπορεῖ νὰ τὸ ἀγοράσῃ καὶ αὐτὸς ὃ κάποιος θὰ πρέπη νᾶχῃ τὴ δύναμι νὰ τὸ πληρώσῃ, δηλαδὴ ἢ νᾶνε ἀπὸ κείνους ποῦ...καλοπληρώνονται, ὀνομαστοὺς καλλιτέχνης ἢ νᾶνε πλούσιος συλλέκτης ὁπότε πάλι φθάνομε στὸν ἴδιο παρονομαστή».

Ὅσο καὶ νὰ θέλω νὰ φύγω κι' ἐγὼ ἀπὸ τοὺς ρωμαντισμοὺς τῶν ἄλλων σκέψεων δὲν μοῦ εἶνε καὶ πολὺ εὐκολὸ νὰ συμφωνήσω μὲ τὸ θετικὸ αὐτὸ μυαλό. Ἀλλὰ πάλι δυσκολεύομαι νὰ δεχθῶ καὶ τὸ ἄλλο: Τὴν ἀνακάλυψι

τῆς συνταγῆς! Οἱ παλιοὶ τεχνίτες ἔκαναν τὴ δουλειά τους μὲ ἀγάπη ὄχι μὲ κανόνας. Οὔτε φαντάζομαι πῶς τὰ βιολιά ποῦ ἔβγαίναν ἀπὸ τὰ χέρια ἐνὸς τεχνίτη γινόνταν ὄλα μὲ τοὺς ἴδιους ὑπολογισμοὺς. Παραδέχομαι μᾶλλον πῶς γιὰ τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ ἔγεινε καὶ διαφορετικὴ σκέψις. Μοῦ φαίνεται πῶς βλέπω τὸν Ἀμάτι νὰ ποῦμε σκυμμένο στὸ ξύλο του μὲ τὴ στοργὴ ποῦ σκύβει μιά μανοῦλα στὸ παιδί της, μὲ τίς λίμες του μὲ τὰ μικρούλια μαχαιράκια νὰ δοκιμάζῃ, νὰ προχωρῇ ἀργὰ καὶ προσεχτικὰ στὴ δουλειά του γιὰτί αὐτὴ τὴ φορά τοῦτυχε ἕνα ξύλο, ποῦ παρόμοιο δὲν ἐδόυλεψε ἄλλοτε. Νά τον τώρα στοχαστικὰ καὶ ἀπαλὰ ρινίζει. "Ὅχι πάρα πολὺ, τὸ ξύλο αὐτὴ τὴ φορά εἶνε λεπτὸ, εὐθραυστο καὶ δουλεύει ἀκούραστα, μὲ στοργή. Δὲν ἀνυπομονεῖ νὰ τελειώσῃ τὸ ἔργον του, δὲν τὸν διάζει τίποτα. Τὶ τὸν πειράζει ἂν δουλέψῃ καὶ ὀλόκληρο χρόνο καὶ τὸ περισσότερο καιρὸ ποῦ ἔχει νὰ ζήσῃ σ' ἕνα ὄργανο. Ἀρκεῖ νᾶνε ὄπω; τὸ θέλει, ἀρκεῖ νὰ τὸν ἱκανοποιήσῃ ὃ ἦχος του. Οὔτε νὰ τὸν ἀκούσῃ δὲν διάζεται τὸν ἤχο αὐτοῦ. Τὸν ξέρει ἀπὸ τὴ στιγμή ποῦ τὸν προετοιμάζει. Δὲν τοῦ ἐπιφυλάσσει καμμία ἐκπληξι. Εἶνε ἕνας δημιουργὸς ποῦ ξέρει τί θὰ βγῇ ἀπὸ τὰ χέρια του, κι' ἂν τοῦτυχε γιὰ πρώτη φορά τὸ ὄλικὸ αὐτό. Νά γιὰτί δὲν θὰ πετύχωμεποτέ ἕνα «Stradivarius» γιὰτί φανταζόμαστε ἀκριβῶς ὅτι μπορεῖ νὰ γίνῃ σύμφωνα πρὸς μίαν συνταγή. Δὲν γίνε-ται. Ἄν ἀφῆναμε σ' ὄλα τὰ πράγματα νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ, τὸ ἐνστικτο καὶ κάτι παραπάνω ἀπὸ αὐτό, κάτι ἀνθρωπιστικώτερο, ἢ ἀγάπη πρὸς ὃ,τι κάνομε, θὰ πετυχαίναμε πολὺ περισσότερα στὴν τέχνη τοῦλάχιστο.

ΓΑΛΑΤΕΙΑ Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΣΕΝ







## ΜΠΡΟΝΙΣΛΑΒ ΧΟΥΜΠΕΡΜΑΝ

Είπε πρόσφατος ἡ ζωηρὰ ἐντύπωση, ποῦ μᾶς ἄφισε τὸ πέρασμα τοῦ μεγάλου βριτουόζου τοῦ βιολιού. Ὁ Χούμπερμαν, ποῦ μετὸν εὐγενικὸ ἦχο τοῦ δοξαριού του μᾶς μετέφερε σὲ κόσμους ἀνώτερους δὲν εἶε μόνον ὁ βαθὺς γνώστης τῆς μουσικῆς, ὁ μέγας βιολιστὴς, ἀλλὰ εἶνε κι' ὁ ἀνώτερος ἄνθρωπος. Αὐτὸ τοῦλάχιστον συνεπαίρανα ἀπὸ τὴν μελέτη τοῦ βιβλίου του, ποῦ ἔχει γράψει, γιὰ τὸ σπουδαῖο πρόβλημα τῆς Πανευρώπης.

Ἴσως γιὰ τοὺς περισσότερους ἡ λέξις Πανευρώπη νὰ εἶνε ἄγνωστος, ὥστε θὰ προσπαθήσω μὲ γενικὲς γραμμὲς νὰ δώσω μία εἰκόνα τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ προβλήματος, ποῦ ἀπασχολεῖ κατ' αὐτὰς πολλὰς πολιτικὲς προσωπικότητες, διανοουμένους, οικονομολόγους κ. λ. π. Πρῶτα ἀπ' ὅλα θὰ δώσω μία σύντομη βιογραφία τοῦ μεγάλου βιολιστοῦ.

—Ὁ Μπρόνισλαβ Χούμπερμαν, υἱὸς δικηγόρου, ἐγεννήθη στὰς 19 Δεκεμβρίου 1882 στὸ Τσενστοχάν τῆς Πολωνίας. Σὲ ἡλικία τεσσάρων ἐτῶν πέρνει τὰ πρῶτα μαθήματα

βιολιού, καταπλήσει ὅλους τοὺς διδασκάλους του μὲ τὴν ἐξαιρετικὴ του μουσικότητα, ὥστε μετὰ τέσσαρα ἔτη, δηλ. μόλις ὀκτῶ ἐτῶν θριαμβεῦει σὲ συναυλίας ὅπου τὸ κοινὸν ὑποδέχεται αὐτὸν ἐνθουσιωδῶς. Σὲ μίαν ἀπὸ τὶς θριαμβευτικὲς ἐκεῖνες συναυλίας, τοῦ παρουσίασαν μέσα στὸ καμαρίνι τῶν καλλιτεχνῶν ἓνα ἀγοράκι τεσσάρων ἐτῶν, ποῦ ἔδειχνε μεγάλη μουσικότητα καὶ τὸ ἐξεθεάζαν ὅλοι ὡς ἐξαιρετικὸ μουσικὸ παιδί.

Ὁ ἑπταετὴς Μπρόνισλαβ ἐχαιρέτησε μὲ σοβαρὸ ὕφος ἀνάλογο τῆς περιστάσεως καὶ ἔπαιξε μερικὲς συγχορδίες τῆς ὁποῦες ἤρθε ἀμέσως ὁ ἐξεταζόμενος, τότε ὁ μικρὸς Χούμπερμαν τοῦ ἔτεινε μὲ ἐπισημότητα τὸ χέρι καὶ τοῦ εἶπε : «Μπράβο θὰ γίνης μέγας». Ὁ μικρὸς μὲ τὰ σγουρὰ κόκκινα ξανθὰ μαλλιά καὶ τὰ γαλανὰ μάτια, ποῦ ἄ-



Ὁ βιολιστὴς Bronislaw Huberman.  
Ἔργον τοῦ Γερμανοῦ ζωγράφου Ernst Oppler.

κουγε μὲ προσοχὴ τὰ προφητικὰ λόγια ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ μικροῦ Χούμπερμαν ἦτο ὁ πιανίστας Ἄρθουρος Ρουμπινστάιν. Τὸ 1892 ἐπιχειρεῖ περιοδείας εἰς τὴν Γερμανίαν καὶ τὰ ἄλλα μουσικὰ κέντρα, ὅπου κα-



ταπήσει τοὺς πάντας μὲ τὴν εὐγένεια τοῦ ἤχου καὶ τὴν ὠριμότητα στὴν ἐκτέλεσι. Παντοῦ τὸν περιμένει θρίαμβος ἀκόμη καὶ ἡ ἐπικίνδυνος ἐφηβικὴ ἡλικία δὲν τὸν ἐπηρεάζει ὅπως συμβαίνει ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μὲ τὰ ἐξαιρετικὰ παιδιά. Ἔχει πλέον χαρὰ θῆ ἢ σταδιοδρομία του ὅταν μετὰ τὸν Πανευρωπαϊκὸν πόλεμον ἐγκαταλείπει τὴν Εὐρώπην γιὰ νὰ ἐγκατασταθῆ ἐπὶ τέσσαρα ἔτη στὴν Ἀμερικὴν. Μέσα στοὺς καλλιτεχνικοὺς θριάμβους του δὲν λησμονεῖ τὴν Εὐρώπην, ποῦ κατ' ἐκείνην τὴν ἐποχὴν εὐρίσκειτο σὲ ἀξιοθρήνητο κατάστασι ἀπὸ οἰκονομικῆς ἀπόψεως καὶ μὲ πλήρη κατάπτωσι τοῦ ἠθικοῦ τῶν ἡττημένων, ἀλλὰ καὶ τῶν νικητῶν. Μὲ ἐξαιρετικὴ παρατηρητικότητά μελετᾷ τὴ ζωὴ τῶν Ἀμερικανῶν καὶ συλλέγει διάφορα στοιχεῖα, ποῦ τοῦ χρησιμεύουν διὰ νὰ ἀποκρυσταλλώσῃ ἀργότερα ὅλες τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴν εἰς βιβλίον, ποῦ ἔγραψε γιὰ τὴν Πανευρώπην.

Ὁ Χούμπερμαν εἰς τὸ βιβλίον αὐτὸ μὲ τὰ διάφορα πειστικὰ παραδείγματα καὶ μὲ τὰ σπουδαῖα συμπεράσματα τῆς ὅλης ἐργασίας του παραδέχεται ὅτι ἡ ἔνωσις τῶν εὐρωπαϊκῶν κρατῶν σὲ ἡνωμέναν πολιτείαν τῆς Εὐρώ-

πης εἶνε ἡ μόνη λύσις, γιὰ νὰ ἐξυγιανθοῦντὰ οἰκονομικὰ τῆς Εὐρώπης.

Ἡ Πανευρώπη εἶνε ἡ μόνη ἐξασφάλισις τῆς προόδου τῆς εὐρωπαϊκῆς διανοητικῆς ἐργασίας καὶ ἰδίως τῆς βιομηχανίας, ποῦ σύμφωνα μὲ τὶς στατιστικὰς κινδυνεύει ἀπὸ τὸν σπουδαῖον τῆς συναγωνιστῆ, τὴν Ἀμερικὴν.

Ἡ ἰδέα τῆς Πανευρώπης ἔχει ἤδη ριφθῆ ἀπὸ τὸν κόμητα Γκουντενχόβε Καλλέργη ἕνα μεγάλο ἰδεολόγον, ποῦ ἐργάζεται γιὰ τὸν ἴδιον σκοπόν. Κατὰ τοῦτο διαφέρει ἡ ἄποψις τοῦ Χούμπερμαν : δὲν πραγματεύεται τὸ θέμα του μόνον ὡς ἰδεολογία, ἀλλὰ σὲ σειρά δώδεκα ἀρθρῶν μᾶς παρουσιάζει τὰ στοιχεῖα, ποῦ τοῦ ἐχρησίμευσαν γιὰ τὴν μελέτην του καὶ δίδει τὰ ἀτομικὰ του συμπεράσματα γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς Πανευρώπης. Τὸ βιβλίον αὐτὸ τοῦ Χούμπερμαν, ποῦ τιτλοφορεῖται «Ὁ δρόμος μου γιὰ τὴν Πανευρώπη» ἐξεδόθη πρὸ δύο ἐτῶν στὴν Βιέννην, ἔχει δὲ ἐξαντληθῆ. Ἀνατύπωσις δὲν ἔγινε διότι ὁ Χούμπερμαν ἐτοιμάζει μίαν νέαν ἐργασίαν γιὰ τὴν ὁποίαν θὰ ἀφιερῶσιν τὸν περισσότερον καιρὸν του, χωρὶς νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν μουσικὴν, ὅπως κακῶς διαδίδεται.

Λ. ΠΕΤΤΑ







ΜΠΡΟΝΙΣΛΑΒ ΧΟΥΜΠΕΡΜΑΝ

## Ο ΔΡΟΜΟΣ ΜΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΝΕΥΡΩΠΗ

Ἡ ἰδέα τῆς Πανευρώπης, δηλ. ἡ ἔνωσις τῶν εὐρωπαϊκῶν κρατῶν σὲ Ἑνωμένας Πολιτείας, ὅπως αἱ Ἀμερικανικαί, δὲν πρέπει νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς ἓνα φιλοσοφικὸ συμπέρασμα, μία οὐτοπία, ἀλλὰ ὡς ἓνα πρακτικὸν ἀποτέλεσμα καὶ ὁ μόνος τρόπος διὰ νὰ σωθῆ ἡ Εὐρώπη ἀπὸ τὴν ὀριστικὴν καταστροφὴν.

—Ἡ Πανευρώπη εἶνε τὸ ἀποτέλεσμα τῆς μεταπολεμικῆς πολιτικῆς καὶ οἰκονομολογικῆς συνθέσεως τῆς Εὐρώπης.

Ὁ πανευρωπαϊκὸς πόλεμος μᾶς ἐδίδαξε ὅτι δὲν ὑπάρχει, ὕστερα ἀπὸ ἓνα παγκόσμιον αἱματοκύλισμα, νικητῆς καὶ ἡττημένους, διότι καὶ τὰ δύο στρατόπεδα ὑπόκεινται σὲ κολοσσιαῖες ὕλικές καὶ ἠθικὲς καταστροφές χωρὶς νὰ ἀποφέρουν εἰς τὸν νικητὴν σπουδαία ὠφέλη ὅπως ἦτο καθιερωμένον μὲ τοὺς προγενεστέρους πολέμους. Ἐνας μελλοντικὸς πόλεμος μὲ τὰ ἐξοντωτικὰ μέσα, ποῦ θὰ διέθεταν τὰ διάφορα ἀντίπαλα κράτη, θὰ μετέβαλλε τὴν Εὐρώπην σὲ ἀπεράντους ἐκτάσεις ἐρείπιων, ὅπου ἡ πλήρης ἐξαφάνισις τῆς ζωῆς ἀπὸ τὴν Ἠπειρὸν μᾶς θὰ ἦτο ὀριστικὴ.

Ἐπομένως ἡ Πανευρώπη δὲν εἶνε μόνον φιλειρηνικὴ πολιτικὴ κίνησις, οὔτε ἐκδήλωσις ἀγάπης τοῦ πλησίον, ἀλλὰ ἀποτελεῖ τὴν ἐκδήλωσιν στοιχειώδους αὐτοσυντηρήσεως καθε κράτους.

Ἀπὸ οἰκονομολογικῆς ἀπόψεως ὁ πανευρωπαϊκὸς πόλεμος μᾶς ἐδίδαξεν, ὅτι ἡ Ἀμερικὴ ἐπωφελήθη τῆς ἐμπολέμου καταστάσεως τῆς Εὐρώπης καὶ προήγαγε τὸ ἐμπόριόν της εἰς τὸ σημερινὸν σημεῖον, ὅπου ἡ ἀμερικανικὴ ὑπερπαραγωγὴ κατέκλυσε τὰς ἀγορὰς τῆς Εὐρώπης. Ἡ ὑπερπαραγωγὴ αὐτὴ ὀφείλεται στὴν διοργανωμένη ἐργασία καὶ τὰς νέας ἐγκαταστάσεις τελειωτάτου συστήματος ὅπου δεργᾶτης ἔχει μεγίστην ἀπόδωσιν ἐργασίας. Μία

ὑπερπαραγωγὴ πρέπει νὰ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν ὑπερκατανάλωσιν, ἢ ὅποια ἐξασφαλίζεται μὲ τὴν κατάργησιν τῶν συνόρων, ὅπότε θὰ ἐνωθοῦν ὅλα τὰ κράτη μᾶς ἠπείρου σὲ ἓνα ὕγιες συγκρότημα.

Μὲ τὴν κατάργησιν τῶν συνόρων καταργοῦνται οἱ πολυδάπανοι ἐξοπλισμοὶ καὶ συνεπῶς οἱ πόλεμοι μὲ τὲς διάφορες καταστρεπτικὰς συνέπειες, οἱ βαρεῖς φόροι καὶ αἱ πολεμικαὶ ἐπανερθώσεις, ποῦ ὀδηγοῦν σὲ ἓνα οἰκονομικὸν χάος.

Συμπέρασμα: Ἐξουδετέρωσις κάθε φυλετικοῦ μίσους καὶ κάθε διαμάχης μεταξὺ τῶν κοινωνικῶν τάξεων, ὥστε ὁ Εὐρωπαῖος ἐλευθερωμένος ἀπὸ τὴν πτώχεια καὶ τὴν ἀθλιότητα θὰ δυνηθῆ νὰ συνεχίσῃ τὴν σπουδαίαν ἐκπολιτιστικὴν ἀποστολήν του.

Ὁ εὐρωπαϊκὸς πολιτισμὸς εἶνε ἓνα παράδοξον συγκρότημα στὸ ὅποιον κάθε κράτος ἀντιπροσωπεύεται κατὰ τὸν ποικιλότερον τρόπο.

Διάφορες πηγὲς μᾶς ἔδωσαν τὰ ἀριστουργήματα, ὅπως ὁ Φάουστ τοῦ Γκαίτε ἢ Ἐννάτη συμφωνία τοῦ Μπετόβεν, ἢ Σονάτα τοῦ Κρεutzερ, ἢ Παναγίης τοῦ Ραφαήλου, ὁ Παρθενῶν, οἱ Μπαλλάντες τοῦ Σοπὲν κ.λ.π. Ὅλοι αὐταὶ αἱ ἐκδηλώσεις, ὠφείλονται στὸν ἔθνικόν πλοῦτον, βγαίνουν μέσα ἀπὸ τὴν ψυχὴ κάθε λαοῦ, ἐν τούτοις εἶνε προωρισμένοι γιὰ ὀλίγηρον τὴν ἀνθρωπότητα.

Δι' ἐμὲ θρησκεία, θεός, τέχνη, δὲν ἔχουν ἄλλην ἀξίαν παρὰ τὸν μοναδικὸν προορισμὸν νὰ λυτρώσω τὴν ἀνθρωπότητα.

Μὲ τὴν σημερινὴν πολιτικὴν καὶ συνοριακὴν διαμόρφωσιν τῆς Εὐρώπης, δὲν δύναται ἡ πλειονότης νὰ ἔλθῃ εἰς ἐπικοινωνίαν καὶ νὰ γνωρίσῃ ἀπὸ κοντὰ τὴν δυναμικότητα τῶν σπουδαίων αὐτῶν δημιουργημάτων, ποῦ ἀποτελοῦν τὸ καύχημα κάθε ἔθνους, διότι εἶνε πάντα



περιορισμένους ὁ ἀριθμὸς, ποῦ δύναται νὰ παρακολουθῆ καὶ νὰ γνωρίσῃ τὸν Φάουστ, τὴν ἐννιάτη συμφωνία κ.λ.π. διότι ἀπλούσιата τὸ οἰκονομικὸ του περιθώριον δὲν τοῦ τὸ ἐπιτρέπει αὐτὴν τὴν πολυτέλειαν καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἀναστέλλεται ἡ μόρφωσις τῶν εὐρωπαϊκῶν λαῶν καὶ ἡ ἐξέλιξις τοῦ πολιτισμοῦ εὐρίσκει σπουδαία ἐμπόδια, διότι μόνον 1 τοῖς ἑκατὸν τῶν Εὐρωπαϊκῶν δύναται νὰ παρακολουθοῦν αὐτὴν.

Πρὶν σημάνει ἡ δωδεκάτη ὥρα ἄς ἐργασθῶμεν ὄλοι γιὰ τὴν ἐνωσιν τῶν Εὐρωπαϊκῶν κρατῶν, ποῦ θὰ ἔχῃ ὡς ἀποτέλεσμα τὴν διανοητικὴν συνεργασίαν ὄλων τῶν εὐρωπαϊκῶν διανοουμένων ἐπάνω σὲ ἐξυγιασμένα οἰκονομικὰ θεμέλια.

Εἶμαι πεπεισμένος ὅτι πολλοὶ ἀναγνώσταί μου θὰ φέρουν τὰς ἀντιρῆσεις των. Φυλετικὰ μίση, ἱστορικὲς παραδόσεις, τὸ ἐνστικτὸν τοῦ ἀλληλοφαγώματος, ποῦ εὐρίσκειται στὸ ὑποσυνείδητον κάθε ἀνθρώπου κλπ.

Ἄπαντῶ: Ἄν παραδεχθῶμε τὰ φυλετικὰ μίση, τότε πῶς ἐξηγεῖται ἡ στάσις τῶν διαφόρων κρατῶν κατὰ τοὺς πολέμους, ποῦ ἄλλοτε ἐπολέμησε τὸ ἕνα ἔθνος ἐναντίον τοῦ ἄλλου καὶ ἀργότερα βλέπουμε τὸ ἴδιο κράτος νὰ συμμαχῆ μὲ τὸν δῆθεν ἐχθρόν του γιὰ νὰ πολεμήσῃ ἐναντίον τοῦ πρώτου του συμμάχου!

Ἐπομένως τὰ ἐλατήρια δὲν εἶνε φυλετικὰ ἀλλὰ καθαρῶς συμφεροντολογικὰ ποῦ κατὰ συνέπειαν ἐξεγείρουν τὸ φυλετικὸ μῖσος.

Ἄλλὰ τὸ μῖσος αὐτὸ πρέπει νὰ καταπολεμηθῆ διότι ὀφείλεται σὲ μισαρὰν προπαγάνδαν ὀρισμένων ὀργανώσεων.

Εἰς παλαιότερας ἐποχὰς οἱ πόλεμοι ἀντεπροσώπευσαν τὴν ἱστορικὴν ἐξέλιξιν τῶν λαῶν ὁπότε ἐπολέμησαν πόλις ἐναντίον πόλεως καὶ χωρὶα ἐναντίον χωρίων κ.λ.π.

Ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας θὰ ἦτο παραδοξολογία, ἂν π. χ. οἱ Βαυαροὶ ἐκήρυσσαν τὸν

πόλεμο στοὺς Πρώσους ἢ οἱ Νεαπολιτᾶνοι στοὺς Φλωρεντιανούς κ.λ.π. Ποῦ ὀφείλεται λοιπὸν ἡ σημερινὴ ψυχολογία; Στὴν κατάργησιν τῶν συνόρων. Γιαυτὸ ἂν καταργήσετε τὰ σύνορα τῶν εὐρωπαϊκῶν κρατῶν, ἀμέσως θὰ σᾶς φανῆ παραδοξολογία ἕνας πόλεμος μεταξύ τους.

Πρέπει νὰ μὴν παρεξηγηθῆ ὁ σκοπὸς τῆς Πανευρώπης καὶ νὰ θεωρηθῆ ὡς μία κίνησις ὑπὲρ ἢ κατὰ τοῦ πολέμου, διότι ἡ Πανευρώπη εἶνε ἐν ἀποτέλεσμα τῆς σημερινῆς οἰκονομικῆς καταστάσεως καὶ τοῦ πολιτισμοῦ τῆς Εὐρώπης, ὅπου τὰ συμφέροντα ὄλων εἶνε στενῶς συνδεδεμένα ἀναμεταξύ τους, ὥστε ἕνας πόλεμος δὲν θὰ εἶχε ἱστορικὴν σημασίαν ἀλλὰ θὰ ἐσήμαινε ἐμφύλιο πόλεμο!

Ἡ κατάργησις τῶν συνόρων δὲν θὰ εἶχε ἀφ' ἐτέρου καμμίαν ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ ἐμπορίου, δεδομένου ὅτι ἡ πανευρωπαϊκὴ ἐνωσις θὰ ἀπεδείκνυε ἀκόμη μίαν φοράν τὸ ἄσκοπον τῆς ὑπάρξεως τῶν τρομερῶν αὐτῶν οἰκοδομημάτων, ποῦ λέγονται τελωνεῖα. Τὸ ζήτημα τῆς γλώσσης δὲν δύναται νὰ θεωρηθῆ ὡς σπουδαῖον ἐμπόδιον, διότι ἔχομε ὡς ζωντανὴν ἀπόδειξιν τὴν Ἑλβετία, ὅπου μέσα στὰ ἴδια σύνορα περικλείονται τρεῖς διάφορες φυλὲς ἢ κάθε μία μὲ τὴν ἰδικὴν τῆς διανοητικότητα καὶ γλώσσα καὶ χωρὶς νὰ ἀλληλοτρῶγονται, ὅπως συμβαίνει μὲ τοὺς πέραν τῶν ἑλβετικῶν συνόρων ὁμοφύλους των.

Ἡ Πανευρώπη σημαίνει:

Πολιτικῶς—εἰρήνην.

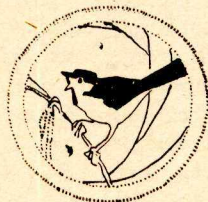
Οἰκονομικῶς—ἐξυγίανσι.

Κοινωνικῶς—ισότητα.

Ἐνισχύει τὴν πρόδοον τῆς διανοητικῆς ἐργασίας καὶ ἐξασφαλίζει τὴν Εὐρωπαϊκὴν ἡπειρο ἀπὸ τὴν ἐκμηδένησιν τῆς ἀπὸ τὴν Ἄμερικὴν καὶ τὴν κιτρινήν φυλὴν.

M. ΧΟΥΜΠΕΡΜΑΝ

(Περὶληπτικὴ μετάφρασις Λ. Πέπτα)





J. JOACHIM-NIN

## ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

## ΕΓΩΛΑΤΡΕΙΑ

‘Από πού προέρχεται τὸ ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἀπατήθηκαν; ... ‘Εβαλαν τὴ θυσία τῶν ζώων, τὸ θυμίαμα καὶ τὰ ἄλλα δῶρα, στὴ θέσι τοῦ ἐγώ, θύματος ποῦ ἔπρεπε νὰ θυσιάσουν.

FÉNELON

Μία φορά, στὴ χώρα τῶν Πυραμίδων, ἓνας βασιλεὺς, ὁ ‘Αμένοφις ὁ Γ. κατελήφθη ἀπὸ τὴν παράδοξη μανία νὰ ἀνεγείρῃ ναοὺς. Κτίζοντάς τους σὲ κάθε περίστασι, θὰ ἐξαντλοῦσε γρήγορα τὰ ἀντικείμενα τὰ ἄξια αὐτῆς τῆς τιμῆς. ‘Αλλὰ, ὅλος στὸ πάθος του, βρῆκε ἓνα νέο μέσον νὰ τὸ ἱκανοποιήσῃ, ἀφιερώνοντας ναοὺς στὸν πατέρα του, στὴ μητέρα του καὶ στὴν γυναίκα του. Στὸ τέλος, θεωρώντας ὅτι ὁ πεθερὸς του καὶ ἡ πεθερά του—ἀπλοῖ ἄστοι αἰγύπτιοι— δὲν ἦσαν ἄξιοι αὐτῆς τῆς τιμῆς, ἔκτισε ἓνα ναὸ γιὰ τὸν ἑαυτό του, ὅπου ἐλατρευόταν ἡ εἰκόνα του ..... Λένε ὅτι ἐπήγαινε συχνὰ σ’ αὐτὸν τὸν ναὸ καὶ ὅτι δὲν ἦταν δυσαρεστημένος νὰ τοῦ ἀπονέμονται θεῖες τιμὲς ὅσο ζοῦσε .....

Σήμερα, ἡ παραδειγματικὴ μετριοφροσύνη τῶν βιρτουόζων ἐκδηλώνεται μὲ ἓναν τρόπο ἀρκετὰ ἀνάλογο, ὀλιγώτερο μεγαλοπρεπῆ ἐν τούτοις, γιατί ἀρκοῦνται στὸ νὰ αὐτολατρεύονται, νὰ ὀνομάζονται ἐπιφανεῖς ἐνδοξοί, μεγάλοι καὶ διδάσκαλοι, στὶς ἀνακινώσεις ποῦ οἱ πολὺ πρόθυμοι διοργανῶνται τῶν κονσέρτων ἐμπιστεύονται στὸν τύπο. Νὰ μιλοῦν πάντα καὶ σὲ ὁποιαδήποτε περίστασι, γιὰ τὶς ιδέες τους, γιὰ τὰ φρονήματά τους, γιὰ τοὺς σκεπoύς τους, γιὰ τὶς ἐπιτυχίες τους, γιὰ τὰ ταξίδια τους, γιὰ τὶς περιπέτειες τους, γιὰ τὶς γνωριμίες τους ..... σὲ ἓνα τόνο ποῦ θὰ ἔκανε τὸν ἴδιο τὸ Διόνυσο, τὸ Θεὸ τῶν διθυράμβων, νὰ κοκκινίσῃ. Νὰ γεμίζουν τὴ δική τους ζωὴ καὶ νὰ φορτώνουν τὴ ζωὴ τῶν ἄλλων, μὲ τὸ «ἐγώ» τους πελώριο, ἐξογκωμένο καὶ τερατώδες. Νὰ γίνονται τὸ εἶδωλο ἐνὸς μικροῦ κύκλου θυμαστών, ὅπου ὑπερερεῖ πάντα τὸ γυναικεῖο φύλο καὶ ἔπου μποροῦν χωρὶς μεγάλον κόπο νὰ ἐξασκοῦν τὴ διπλή τους δύναμι: Θεῖα καὶ ἀνθρώπινη, Νὰ σκορπίζουν τὴν εἰκόνα τους στὴν εἰσοδο τῶν ναῶν τῆς Μουσικῆς, ἐπάνω σὲ προγράμματα ἢ ἐπάνω σὲ πολυτελεῖς κάρτες ποῦ—πάν-

τα ἀφιλοκερδεῖς—πουλοῦν στὸ πενταπλάσιο τῆς ἄξιας τους ....

Αὐτὲς οἱ κάρτες ἀντικαθιστοῦν σήμερα τοὺς πολυτελεῖς καὶ μεγαλοπρεπεῖς ναοὺς τοῦ ‘Αμένοφι τοῦ Γ’ ....

Εἶνε ἀλήθεια πῶς κοντὰ σ’ αὐτὸν τὸν τρομερὸ βασιλέα, ποῦ ἔκτισε δωδεκάδες ναοὺς, εἴμαστε πολὺ τιποτένιοι ....

Γι’ αὐτὸ ἐφευρέθηκαν τὰ μνημεῖα. ‘Αλλὰ στὴν ἐποχὴ μας, αὐτὰ ἀνεγείρονται ἤδη ὅσο ζοῦν οἱ ἥρωες! . . .

Φαίνεται πῶς θέλουμε νὰ συναγωνισθοῦμε σὲ μεγαλεῖο καὶ σὲ ἐγωλατρεία μὲ τὸν περίφημο Αἰγύπτιο βασιλέα.....

## ΚΛΙΣΙΣ

‘Επειδὴ ἡ ἐκλογὴ μιᾶς καταστάσεως προέκειται νὰ ἐπηρεάσῃ ὅλο τὸ ὑπόλοιπο τῆς ζωῆς μας, νὰ στερεώσῃ τὴ θέσι μας στὸν κόσμο, νὰ εἶνε ἡ βάσις τοῦ μέλλοντός μας, καὶ νὰ ἀποφασίσῃ ἢ γιὰ τὴ δυστυχία του ἢ γιὰ τὴν εὐτυχία του, ἡ μελέτη τῆς κλίσεως, ἡ ἐκλογὴ τῶν ἀσχολιῶν τῆς ζωῆς, πρέπει νὰ εἶνε γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους τὸ ἀντικείμενο τῆς πρῶτης ἀνήσυχης φροντίδας, τὸ θέμα τῆς ἐρευνας τῆς πρῶτης σοβαρῆς καὶ τῆς πρῶτης βαθεῖας.

THÉODORE WEBER

‘Ο Augely, ὁ «τελευταῖος γελωτοποιὸς τῶν βασιλέων τῆς Γαλλίας» ἦταν ἓνα ὑποκείμενο δυσάρεστο, ἀνιαρὸ καὶ μελαγχολικοῦ χαρακτήρος. Προσκολλήθηκε ἐν τούτοις στὴν ὑπηρεσία τοῦ Λουδοβίκου τοῦ ΙΓ’ ὡς γελωτοποιός.

Σ’ αὐτοὺς, ποῦ μπορεῖ νὰ ἐκπλαγοῦν γι’ αὐτὸ, θὰ μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ πῶ, ὅτι στὸν 17ον αἰῶνα, ἤδη, ἡ κλίσις δὲν ἦταν πάντα ἀπαραίτητη γιὰ νὰ ἐκτελέσῃ κανεὶς ὀρισμένα ἔργα, ὅσα καὶ ἂν ἦταν ἡ ἀπόστασις μεταξὺ αὐτῶν τῶν ἔργων καὶ τῶν προτερημάτων τοῦ ὑποκειμένου, ποῦ τὰ ἀνελάμβανε.

Δὲν εἶνε διαφορετικὰ στὶς ἡμέρες μας. ‘Απεναντίας, ἡ ἀπόστασις ἔχει ἴσως ἀκόμη μεγαλύτερη. ‘Υπάρχουν ἑκατοντάδες, χιλιάδων ἐπαγγέλματα, ποῦ ἀπαιτοῦν χαρίσματα, προτερήματα, ἱκανότητες καὶ διαθέσεις, ποῦ οἱ ἐπίτιμοι ποτὲ δὲν προαισθάνθηκαν οὔτε τῆ



σπουδαιότητά τους, οὔτε τὴν ἀξία τους, καὶ ποῦ, φυσικὰ δὲν θὰ ἀποκτήσουν ποτέ. Αὐτὸ τὸ βλέπομε κάθε μέρα. Ὑφιστάμεθα τὰ ἀποτελέσματά του κάθε στιγμή καὶ χωρὶς νὰ τὸ θέλωμε....

Στὴν Τέχνη, στὴ Μουσικὴ ἰδίως, αὐτὴ ἡ ἔλλειψις ἰσορροπίας μεταξὺ τοῦ ἔργου καὶ τῶν φυσικῶν ἐμφύτων προτερημάτων, ποῦ ἀπαιτεῖ, γίνεται ὄλο καὶ συχνότερη, ἐπειδὴ τὸ «ἐπάγγελμα», ἡ ἐπιτηδειότης, καὶ μὲ μιὰ λέξι, ἡ δεξιότητες κρῦβουν κάποτε, κάτω ἀπὸ ἐπιφάνειες πολὺ ἑλκυστικῆς, μιὰ τελεία ἀπουσία κλίσεως.....

Τὸ κακὸ ἔρχεται ἀπὸ μακρὰ. Ἀποφασίζουσι γιὰ τὸ στάδιο ποῦ θὰ ἀκολουθήσωμε, σὲ μιὰ ἡλικία ποῦ καμμιά ἀπὸ τὶς ἰδέες μας δὲν ἔχει τὴν παραμικρότερη σταθερότητα. Ὅρισμένη ἰδέα, ποῦ κάνει σήμερα νὰ πιστεύουν γιὰ κάποια μουσικὴ κλίσειν σὲ ἓνα παιδί ὀκτώ, δέκα ἢ δώδεκα ἐτῶν, χάνεται τὴν ἐπαύριο, παρασύρεται γιὰ πάντα, πιεσμένη κάτω ἀπὸ τὸ βῆρος μιᾶς ἰδέας πῶς δυνατῆς πῶς σωστῆς, ποῦ ταιριάζει καλλίτερα μὲ τὴν ἀληθινὴ φύσι αὐτοῦ τοῦ παιδιοῦ. Ἡ ἰδέα ὅμως ἢ πρώτη παρατηρήθηκε καὶ κατασχέθηκε, καὶ εἶνε αὐτὴ ἡ χαμένη ἰδέα, πεθαμένη κάποτε, ποῦ κάνει νὰ ἀποφασίσουν, ὅτι τὸ παιδί θὰ γίνῃ μουσικός. Πρέπει ἐπάνω σὲ αὐτὴν τὴν κούφια πέτρα νὰ κτισθῇ μέλλον. Πρέπει αὐτὴ ἢ σβυμένη φλόγα νὰ ὀδηγήσῃ τὸ δυστυχισμένον πλάσμα στὴν αἰωνία νύκτα, ποῦ πρέπει νὰ ὑποστῇ....

Λέγοντας ὀκτώ, δέκα ἢ δώδεκα ἐτῶν, τὸ παραπάνω. γιὰτὶ ὑπάρχει, ἀπὸ μιὰ μεριά, ἡ νοσηρὴ καὶ ὄλο καὶ πῶς πολὺ διαδομένη ἐπιθυμία νὰ ἔχουν ἓνα παιδί «θαυματοουργό»... καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, νὰ συσσωρευθοῦν ἐπάγγελμα, τεχνικὴ, μὲ τὴν πεποιθήσι ὅτι ὅλη ἡ τέχνη εἶνε ἐκεῖ. Δέκα τεσσάρων ἐτῶν, δηλαδή, πρὶν ἀκόμη τὸ παιδί μάθῃ νὰ ἀκούῃ Μουσικῆ, εἶνε καθιερωμένον μουσικός, ἔχει ἓνα πρῶτον βραβεῖον, παρουσιάσθηκε σὲ μερικὰ σαλόνια ἐκόλλησε — χάρις στὴν ἰμμενῆ συνειροχὴ ἐνὸς κριτικοῦ ἢ ἐνὸς φίλου— μερικὰ κομμάτια ἀπὸ ἐφημερίδες μέσα σὲ ἓνα album, ποῦ δείχνουν σὲ ὄλους (λυπηρῆς προσκλήσεις σὲ μιὰ δόξα πῶς, συχνά, δὲν ἔρχεται. .) καὶ ἂν ἀνήκει σὲ μιὰ οἰκογένεια ποῦ οἱ πόροι τῆς εἶνε περιορισμένοι, ζητοῦν— καὶ τοῦ βρίσκουν— ἀμέσως μερικοὺς μαθητάς.

Σὲ αὐτὸ τὸ σημῆιον, ἀδύνατον νὰ ὀπισθο-

χωρήσῃ. Πρέπει ὁ σκίουρος νὰ στριφογυρῆ μέσα στὸ κλουβί του. Πρέπει ὁ δυστυχισμένος νὰ ἐργασθῇ. Πρέπει νὰ ἀποδώσῃ τὸ χρῆμα, ποῦ ἐκόστισε. Πρέπει νὰ ἀκολουθήσῃ τὸ στενὸ δρόμο, ποῦ τοῦ ἐχάραξαν ἐκ τῶν προτέρων καὶ ἐν ἀγνοίᾳ του. Πρέπει νὰ γίνῃ κάποιος, νὰ δημιουργήσῃ μιὰ «θέσι»... πρέπει νὰ «βαδίσῃ» καὶ νὰ «φθάσῃ».....

Καὶ πράγματι, ἀπὸ τὴν στιγμή αὐτῆ, ὁ νέος θυσιάζει τὰ πάντα γιὰ νὰ φθάσῃ στὸν ὀρισμένον σκοπὸ, σκοπὸ ποῦ προχωρεῖ σ' αὐτὸν χωρὶς τὰ αἰσθήματα τῆς Πίστεως, τοῦ Ἰδανικοῦ καὶ τῆς Ἀγάπης, ποῦ ἡ κλίσει εἶνε ἀκριβῶς, ἢ θεία σύνθεσις τους...

Συχνά, ἔχουν νὰ κάνουν μὲ φύσεις θαυμάσια προικισμένες, ἐσωτερικῶς, γιὰ πολλὰ πράγματα, καὶ ἐξωτερικῶς, δηλ. φαινομενικῶς μόνο, γιὰ τὴν μουσικὴ. Εἶνε ἡ φαινομενικὴ κλίσει, ποῦ ὑπερισχύει...καὶ, μὲ ἐμπιστοσύνη τῆς δύναμι τοῦ «ἐπαγγέλματος», ποῦ τὰ ἀναπληρῶνῃ ὄλα, στὰ μάτια τοῦ πλήθους τοῦ αἰώνια μυωπικοῦ καὶ πάντα λίγο κοίφου, ἐξακολουθοῦν νὰ κυνηγοῦν τὸ ἀσχημάτιστο ὄνειρον, τὸ φανταστικὸ σκοπὸ, ἀνατρέποντας τὰ πάντα, περιφρονώντας τὰ πάντα, ἐξευτελιζοντας τὰ πάντα.....

Ἔτσι δημιουργεῖται τὸ πλῆθος τῶν μουσικῶν μετριοτήτων, ποῦ θὰ διέπρεπαν στὴ ζωγραφικῆ, στὴν ποίησι, στὴν ἐπιστημονικὴ ἐφεύρεσι, στὴ μηχανικὴ ἢ στὴν ἰατρικὴ. Ἡ τὸ πλῆθος τὸ ὄχι λιγώτερον σημαντικὸ τῶν μεγάλων βιοτουόζων, ποῦ ἂν καὶ ἔχουν κάποια μὀρφωσι, ἓνα εὐρὸν πνεῦμα καὶ μιὰ πραγματικὴ εὐφυΐα, μένουν πάντα μέτριοι, πολὺ μέτριοι μουσικοί....

Ἄλλὰ αὐτοὶ γνωρίζουν, χωρὶς ἄλλο, τὴν ἱστορία τοῦ Angely, τοῦ γελωτοποιοῦ τοῦ Λουδοβίκου τοῦ ΙΓ', καὶ ἔξερουν ὅτι ἂν καὶ ἦταν ἓνας ἀντιπαθητικὸς γελωτοποιὸς, αὐτὸ δὲν τὸν ἐμπόδισε καθόλου, νὰ μαζέψῃ γιὰ λίγον καιρὸ, μιὰ περιουσία ἀπὸ 25.000 τάλληρα—περιουσία σημαντικὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ—καὶ νὰ εἶνε, ἀπὸ μόνον τὸ κέρδος τοῦ ἔργου, ποῦ δὲν ἐτέλεσε ποτὲ παρὰ ἀτελῶς—ἐπειδὴ ὁ χαρακτήρας του δὲ τοῦ ἐπέτρεπε νὰ τὸ ἐκτελῇ τελείως—χαϊδεμένος, κολακευμένος καὶ ἐπικίνδυνος ἀκόμη.

Αὐτὸ εἶνε περισσότερο ἢ ἑλκυστικὸ γιὰ κάθε βιοτουόζον, ποῦ τὸ ταλέντο του δὲν ὑπερβαίνει διόλου τὸ ταλέντο τοῦ μελγχολικοῦ γελωτοποιοῦ....

(Μετάφρασις)

ΝΤΟΡΑ ΣΑΜΟΪΛΗ





ΦΑΝΗ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

## ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΓΟΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ

Μετά την ανάλυση αυτή γίνεται καταφάνεστερη πλέον ή ήττα του διονυσιακού πνεύματος· δ ουμβιβασμός του Σοφοκλέους προς τη νέα τάξη των πραγμάτων υπήρξε πολύ ευρύτερος από εκείνον του Αισχύλου. Κι' ενώ ο τελευταίος ούτος, παρ' όλους τους ουμβιβασμούς του, αηδιάσας, τέλος, την οχλοκρατία του Δήμου καταφεύγει στη Σικελία όπου και πεθαίνει—δ Σοφοκλής κύριος πλέον της σκηνης αρχίζει τις υποχωρήσεις. Η τραγωδία γίνεται πλέον ανθρώπινη «οία δει». Η αρχέγονη διονυσιακή τελετή σχεδόν λησμονείται και τὸ **ἩΘΙΚΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ** κυριαρχεί. Οἱ ἥρωες του τραγικού δὲ μιλοῦν πλέον παρὰ τὴ γλῶσσα τῶν ἠθικῶν συναισθημάτων, τὴ γλῶσσα τοῦ μέτρου καὶ τῆς ἀξιοπρεπείας. Αὐτὸς δὲ Σοφοκλῆς χαρακτηρίζει μόνος του τὴ μετατροπὴ αὐτῆς τῆς τραγωδίας κατὰ τοὺς χρόνους του : «Ὁ Σοφοκλῆς, ἀναφέρει, ὁ Πλούταρχος<sup>(32)</sup> ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου ὄγκον διαπεπαιχῶς, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κακὸ τεχνὸν τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς εἰς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβολῶν ἦθος, ὅπερ ἐστὶ **ἩΘΙΚΟΤΑΤΟΝ ΚΑΙ ΒΕΛΤΙΣΤΟΝ**». Ὁ χαρακτηρισμὸς δὲν ἀφορᾷ μόνον τὴν τεχνικὴν τοῦ δράματος, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρη τὴν ἠθικὴν του συγκρότηση, κατὰ τις ἀντιλήψεις τοῦ Σοφοκλέους. Ἄν ἡ ἠθικὴ στὴ τέχνη συντελεῖ στὴν τελειότητα τοῦ συνόλου, τότε ὁ Σοφοκλῆς εἶνε ὁ μέγιστος τῶν ποιητῶν· ἀλλ' ἂν ἡ ἠθικὴ καὶ μάλιστα ἡ μετρημένη, μέσα στὸ δράμα, θεωρεῖται, ἂν ὄχι μειονέκτημα, τοῦλάχιστον περιττὴ, τότε ὁ Σοφοκλῆς παρενόησε τὴν ἀρχικὴ φύση τῆς Τραγωδίας. Ἡ **ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ** δὲ μοιάζει με τις **ΤΡΑ-**

**ΓΩΔΙΕΣ ΤΩΝ ΝΕΩΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ.** Ἐκείνη ἦταν τελετὴ, Διονυσιακὴ μῆση· ἦταν συνυφασμένη με πανάρχαιες θρησκευτικὲς τάσεις. Ἦταν, τέλος, δημοσία ὑποχρεωτικὴ ἐσορτῆ, στὴν ἠποίαν ὅλοι μετεῖχαν. Τὸ θέατρο τῶν Ἀρχαίων ἀποτελοῦσε ἓνα **ΣΥΝΟΛΟ**. Οἱ θεαταί, ἦσαν ὅλοι μέτοχοι τῶν περιπετειῶν τοῦ ἥρωος. Δὲν ἦσαν ἀτλῶς θεαταί. Ἡ παράσταση ἦταν θεία λειτουργία κι' οἱ θεαταί κατηχούμενοι. Ἐνῶ ἡ νεώτερη τραγωδία εἶνε μιὰ θεαματικὴ συγκέντρωση, τὴν ὁποίαν ἄλλοι ἀδιάφοροι κι' ἄλλοι περιεργοὶ παρακολουθοῦν καὶ στὴν ὁποίαν πολὺ λίγοι μετέχουν ψυχικῶς. Ὁ Σοφοκλῆς κατὰ τοῦτο παρενόησε τὴν ἀρχαία τραγωδία : **ΠΑΡΕΒΛΕΨΕ ΤΗ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΗΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ.**

Ὁ Αἰσχύλος λέγεται, πῶς υπῆρξε ἱεροφάντης στὴν Ἐλευσίνα· καὶ μὲτα αὐτὰ εἶδε τόσον διονυσιακὰ τὴ ζωῆ, τόσο τραγικὰ παράσταση τοὺς Μύθους, τόσο πρωτόγονα, ὥστε δημιουργήσε δράμα κατ' ἐξοχὴν ἀνήθικο γιὰ τὴν ἐποχὴ του. Στεκόταν κατακόρυφα πάνω στὸ νόημα τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας. Ἀπεναντίας ὁ Σοφοκλῆς υποτάχθηκε στὴ νόμιμη ἰαξὴ τῆς ἐποχῆς του. Δὲν ἐτόλμησε οὔτε νὰ καινοτομήσει ἠθικῶς, οὔτε νὰ γυρίσει πίσω. Ἀποκρυστάλλωσε μιὰν ἐποχὴ. Ὑπῆρξε πολὺ στατικός. Τὴν πρὸς τὰ κάτω τούτῃ φορὰ τῆς τραγωδίας θέλοντας νὰ σταματήσει ὁ Εὐριπίδης καὶ συγχρόνως νὰ ἐνισχύσει τὸ ἀδυνατισμένο διονυσιακὸ μέρος τῆς σῆνα, κυρίως, ἀπέβλεψε : στὸ **ΠΑΘΟΣ**. Ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐπαναφέρει στὴν προηγούμενη αἴγλη του τὸ Χορὸ. Δὲν υπῆρχαν πλέον οἱ πλούσιοι χορηγοί, ὅπως τοῦ προσφέρουν τὰ χρηματικὰ μέσα τους. Δὲν υπῆρχε πλέον ἡ παλαιὰ πίστη τῶν χρόνων τοῦ

(32) «Πῶς ἂν τις αἰσθοῖτο ἑαυτοῦ» σελ. 252.



Αισχύλου. Και τὸ σπουδαιότερο δὲν ὑπῆρχε κοινὸν, ὅπως δεχθεῖ τὴν ὑψηλὴ διονυσιακὴ τελετῆ. Ἐνα λοιπὸν ὑπελείπετο, καθὼς εἴπαμε, ποῦ θάφερνε στὴν πρώτη της ἀφετηρία τὴν Τραγωδίαν: Τὸ πάθος. Διὰ τοῦ πάθους ξαναγυρίζουμε πίσω: ξαναβρίσκουμε τὸν παλαιὸν ἑαυτὸν μας: μᾶς συγκινεῖ: μᾶς συναρπάζει: γιατί μᾶς ἀπαλάσσει πρὸς στιγμήν ἀπὸ τὰ βάρη τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τῆς ἐξελίξεως. Μᾶς ἀποδίδει στὴ φύση ἀκέραιους. Ἄλλ' ὅχι μόνον τὸ πάθος, ἀλλὰ καὶ κάθε ἐπακόλουθο τοῦ πάθους, ὡς ἡ ἐκδίκηση, τὸ χύσιμο αἵματος, ὁ φλογερὸς ἢ στυγερὸς ἔρωσ καὶ γενικὰ τὰ συναισθηματικὸν ἔγκλημα, ἔχουν ἀπάνω μας τὰ ἴδια ἀποτελέσματα τῆς ἐπανόδου. Γιατί καὶ σήμερα ἀκόμη αἰσθανόμαστε μιὰν ἐνδόμυχη χαρὰ καὶ στὶς φρικωδέστερες σκηνὲς τοῦ νεωτέρου Θεάτρου; Γιατί τὰ τραγικώτερα κοινωνικὰ δράματα μᾶς τραβοῦνε ἀκαταμάχητα; Ἀπλούστατα ξαναβρίσκουμε μέσα στὴ δράση τῶν ἡρώων τὸν παλαιὸν ἑαυτὸν μας... «Ἄγαρ αὐτὰ λυπηρῶς ὄρω μὲν τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἐπακρῖωμένους ΧΑΙΡΟΜΕΝ ΟΡΩΝΤΕΣ»<sup>(83)</sup>. Ἡ ζωὴ, ἡ ἔξω ἀπὸ κάθε ἠθικὸ συναίσθημα, τὸ ἐξαιρετικὸ καὶ τὸ βίαιο, ἐτροφοδότησαν πάντοτε τὸ ἀρχαῖο καθὼς καὶ τὸ νεώτερο δράμα. Ἀναμφιβόλως ὁ Εὐριπίδης καλλίτερα κ' ἀπ' αὐτὸν τὸν Ἀριστοτέλη θὰ γινώριζε τὴν ἀρχικὴ προέλευση τῆς τραγωδίας, τῆς ὁποίας ἡ ἀνάμνηση εἶχε χαθεῖ στοὺς χρόνους του.

Ὁ Ἀριστοτέλης, δίδοντας τὸν ὄρισμὸ τῆς τραγωδίας «ὡς μιμήσεως πράξεως μεγάλης» κατέληγε τελευταία θεωρῶντας αὐτὴν ὡς ἠθικὸ κατ' ἐξοχὴν συγκρότημα, ὡς ἔχουσα ἠθικὸ ἀποτέλεσμα ἐπὶ τῶν συναισθημάτων τοῦ θεατῆ καὶ νοουθετώντας αὐτὸν διὰ τοῦ ἔλεου καὶ φόβου. «Τὸ δι' ἔλεου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων καθαρσιν»<sup>(84)</sup> πρέπει νὰ ἐρμηνευθεῖ δι' ἀναλόγου συναισθηματικῆς ἐρμηνείας, σημαίνοντας τὴν ἠθικὴ καθάρση ἢ τὸ συναισθηματικὸ οἶκτο τοῦ θεατῆ δι' ὅσα φοβερὰ κ' ἔλεινὰ εἶδε. Ὁ φιλόσοφος εἶχεν ὑπ' ὄψην του τὸ Σοφοκλῆ. Ἄλλ' ἄς μὴ λησμονοῦμε, πῶς ὁ Ἀριστοτέλης ὑπῆρξε ἡ λογικώτερα ὑπαρξὴ τῆς ἀνθρωπότητος καὶ πῶς παντοῦ ζητοῦσε ὀρ-

θολογικὲς ἐξηγήσεις. Δὲν ἦταν δυνατό νὰ νοήσει, κατὰ βάθος, τὴν ἐνθουσιαστικὴν, τὴν ὀργιαστικὴν, τὴν ἀντιλογικὴν, τὴν ἀνήθικην, τέλος, καταγωγὴν τῆς τραγωδίας. Γιὰ τοῦτο ὁ ὄρισμὸς του παραπλάνησε πολλοὺς. Ἄλλ' αὐτοὶ οἱ τραγικοὶ, ὁ Αἰσχύλος κ' ὁ Σοφοκλῆς μερικῶς, αὐτὸς ὁ Εὐριπίδης, γνωρίζοντας καλλίτερα τὴν ΠΑΡΑΔΟΣΗ ἀπάνω τῆς ἐβάρδιαν, γράφοντας τὶς τραγωδίαις τους. Ὡς ἐπαγγελματίαι τραγωδοποιοὶ κ' οἱ τρεῖς βγαῖναν ἀπολύτως ἀπὸ τὴν παράδοση. Εἶχαν αἰσθανθεῖ, πῶς σκοπὸς τῆς τραγωδίας ἦταν ἡ ἔντονη δράση, ὁ πόνος, τὸ πάθος, ἡ ἐκδίκηση, ἡ δολοπλοκὴ καὶ πρὸ παντὸς ἡ ἐξύμνηση τοῦ ἀρείου πνεύματος: ὁ τραγικὸς ἡρωϊσμός, ποῦ προϋποθέτει τὴ βίαία αὐτοκαταστροφὴ. Ἡ Ἐλευθερία στὴ ζωὴ καὶ στὸ θάνατο. Ἄλλ' ἐνῶ τὸν Αἰσχύλο καὶ τὸ Σοφοκλῆ δὲν τοὺς ἐπέεζε τόσο τὸ ἠθικὸ πρόβλημα ἐνῶ ἡ πίστη ἀντικαθιστοῦσε σ' αὐτοὺς τὴν ἀμφιβολία. Ἀπεναντίας στὸν Εὐριπίδη, ὡς ἐκ τῆς ἐποχῆς του τὸ πρόβλημα τοῦ κόσμου δὲν κυριεῦε. Ἡ ἀμφιβολία γ' αὐτὸν ἦταν πνοή του. Ἄλλ' ἔξω ἀπὸ τὸ βασικὸ τοῦτο πρόβλημα, κ' ἄλλα ῥωτήματα κατέθλιβαν τὸν Εὐριπίδη. Τῷ, τι πονοῦσε γιὰ τὴν ἀνθρώπινη κατάντια δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία: πῶς συμπαθοῦσε τοὺς δυστυχεῖς καὶ τοὺς ἀδύνατους—ἦταν κατὰ τῆς δουλείας<sup>(85)</sup>—τὸ δαισθανόμεθα. Τῷ ζητοῦσε μιὰ σωτηρία ἐπάνοδο, παντοῦ φαίνεται στὶς τραγωδίαις. Ἄλλ' ἦταν δυνατό ἡ ἐπάνοδος αὐτὴ κατὰ τοὺς χρόνους του; Ἦταν δυνατό νὰ ὑποστηρίξει σοβαρῶς τὶς ιδέες του μὲ τὰ παλαιὰ μέσα; Διειτηρεῖτο κἂν ἡ ἀνάμνηση τῆς παλαιᾶς διονυσιακῆς τελετῆς; Ὁ Εὐριπίδης ὁ μοναχικὸς καὶ στοχαστικὸς Εὐριπίδης «ὁ σύννους καὶ σκυθρῶπός» κατὰ τὸν παλαιὸ βιογράφο του<sup>(86)</sup> πόσον αἰσθάνθηκε τὴν μεταβατικότητα τῆς ἐποχῆς του! Πόσο πόθησε τὴ ζωὴ λιγότερο θλιμμένη! Πόσο θέλησε νὰ ξαναφέρει τοὺς ἀνθρώπους στὴν παλαιὰ πίστη τους! Ἄν μνησκηρίζε τοὺς νέους Θεοὺς, τὸ Δία, πρὸ παντὸς, τόσο βαθειὰ πιστεύει σὲ μιὰν ἀνώτερη θεότητα ἔξω παντὸς ἀνθρωποθεϊσμοῦ;

«Θεὸν δὲ ποῖον εἰπέ μοι πιστευτέον;  
Τὸν πανθ' ὀρώντα αὐτὸν οὐχ' ὀρώμενον»<sup>(87)</sup>

Κακῶς εἰπώθηκε πῶς ἐμάντευσε καὶ προ-

(83) Ποιητικῆς 56,5

(84) Ποιητικῆς 34,10

(85) K. Schenkl. Εὐριπ. Πολιτ. Θεωρίαι

(86) Βίου σελ. XVIII Kirhhoff

(87) Ἀποστασμ. 1115 ἐκδ. Nauk



λείανε τὴν ἔλευση τοῦ Χριστιανισμοῦ<sup>(88)</sup>. Ἄν ὁ Εὐριπίδης ἐμυκτήριζε τὸ Δία ἂν εἰρωνεύετο καὶ γελοιοποιούσε τοὺς λοιποὺς Ὀλυμπίους, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, πῶς θὰ ἐβδελύσσετο ἀπὸ καρδίας τὸ χριστιανισμὸ καὶ τὶς τελετές του. Ἀφοῦ δὲν τὸν ἱκανοποιούσε ὁ φωτοβόλος ἐκεῖνος Θεός, ὁ Ἀπόλλων, πῶς ἦταν δυνατὸ νὰ δεχθεῖ τὴ θρησκεία ἐνὸς γλωμοῦ σημίτου, αὐτὸς ἕνας τῶν ἕξευγενισμοῦ ἀρειανός; Ὁ Θεὸς τοῦ ἦταν ἔννοια παθειστική, ἔννοια μυστική, ὑπάρχουσα μέσα σὲ κάθε ἀντικείμενο τῆς φύσεως. Ἦταν ὁ παλαιὸς πρωτόγονος πανθεισμός ὑπὸ ἔννοιαν ὑψηλότερη. Σὲ μιὰν ἐποχὴ ἐπιστημονικῆς ἀμφιβολίας, σὲ μιὰν ἐποχὴ ἀντιρωαϊκῆ, ἐποχὴ νέας ἐξελιξέως, αὐτὸς ζητεῖ στοὺς πανάρχαιους Θεοὺς καὶ νόμους τῆ σωτηρία τῶν ἀνθρώπων. Ἄπ' ὅ,τι ἔβλεπε γύρω του ἀπελπίζετο. Ἡ Κοινότητα ἦ τὸ Ἄστυ, ὅπως εἶχαν διαμορφωθεῖ, εἶχαν ἀποτύχει στοὺς σκοποὺς τους. Ἐσκέπτετο : Τὸ Κράτος δὲν μπορεῖ νὰ ἀπονεύει τὴ δικαιοσύνη. Πραγματικὴ εὐγένεια δὲν ὑπάρχει στοὺς νέους ἀνθρώπους. Ἡ εὐθύτητα εἶνε ἀνύπαρκτη στὶς ἐξελιγμένες κοινωνίες. Τὸ ψεῦδος κυριαρχεῖ παντοῦ. Ἡ πίστη, τέλος, παραμορφώθηκε. Ὅ,τι παρήγαγε τὸ πνεῦμα στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ καθορισμοῦ τῆς θεότητος πάντοτε θὰ καθυστερεῖ. Ἡ θεογνωσία δὲν προχώρησε οὔτε ἕνα βῆμα πρὸ πέρα ἀπὸ τὴν πρωτόγονη μαγεία. Ἡ θεότητα μετέβαλε πολλὰ ὀνόματα ἄλλ' ἢ οὐσία παρέμεινε μία : Ὁ ἈΝΘΡΩΠΙΝΟΣ ΦΟΒΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟ ἌΓΝΩΣΤΟ.

Τὸ πρωτόγονο τοῦτο ΦΟΒΟ ἀνέλαβε νὰ μᾶς ἀναπτύξει ὁ τραγικὸς Εὐριπίδης. «Ὁπου ἐφθασε οὗτος διὰ τοῦ φόβου οὔτε ὁ Αἰσχύλος ἐφθασε ποτέ, οὔτε ὁ Σοφοκλῆς, οὔτε κανεὶς ἄλλος πρὸ αὐτοῦ ἢ μετ' αὐτόν»<sup>(89)</sup>. Κι' ὁ Σοφοκλῆς βεβαίως διὰ τῆς ἀγωνίας μᾶς κραταίει μετέωρους στὰ καλλίτερα τῶν δραμάτων του. Ἄλλ' ὁ Εὐριπίδης μετέδωκε στὸ φόβο τὴν ἀνατριχιαστικώτερη ἀγωνία. Τί εἶνε ὁ Ἰππόλυτος, τὸ κατ' ἐμὲ ἀνώτερο αὐτὸ δημιούργημα, ποῦ ποτέ συνέλαβε καλλιτεχνικὴ διάνοια ; Ἡ ἀγωνιωδέστερη παρακολούθησι τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους, μετὰ ἐνὸς ἀγνωστάτου ἥρωος, τοῦ Ἰππολύτου καὶ τῆς μητέρας του Φαίδρας, μὲ τὰ φρικτὰ ἐπακόλουθα τῆς ἀποκαλύ-

ψεως. Κατὰ βάθος τὸ θέμα εἶνε ἀνήθικο, ἀλλὰ καὶ ἀνθρωπίνως βαθύτατο. Οἱ αἰμομικτικοὶ ἔρωτες δὲν ὑπῆρξαν πάντοτε οἱ σφοδρότεροι ; Ἡ ἡρωίδα κατεβαίνει τὰ σκαλιὰ τοῦ παλατιοῦ τῆς καὶ χωρὶς νὰ θέλει παρασύρεται στὴν ἀποκάλυψη τοῦ πάθους τῆς ; Ἐξομολογίεται στὴ Νέννα τὴν ἀγάπη τῆς. Ἀπὸ δῶ ἀρχίζει ὁ ΦΟΒΟΣ γιὰ τὰ ἐπακόλουθα... Ὁ Θεσέας εἶνε κοντὰ ἀπὸ στιγμῆς σὲ στιγμὴ φθάνει. Μόλις τὸν βλέπει ἡ Νέννα συκοφαντεῖ σ' αὐτὸν τὸν Ἰππόλυτο... Διερχόμεθα στιγμὴς ἀκρότατης συγκινήσεως κι' ἀγωνιώδους φόβου γιὰ τὸ τί θὰ γείνει. Στὸ μετὰ ἡ Φαίδρα ἀποπνίγεται καὶ μετ' ὀλίγον ἡ Νέννα, ἐνῶ ὁ Ἰππόλυτος παρουσιάζεται. Μία ἀπλή ὁμολογία του δύνата νὰ σώσει πολλὰ, ἀλλὰ προτιμᾶει νὰ σιωπήσει. Αὐτὸ τοῦ ὑπαγορεύει ἡ τιμὴ καὶ τὸ καθῆκον, ὁ ὄρκος. Ὁ Θεσέας καταριέται τὸν Ἰππόλυτο καὶ σὲ λίγο οὗτος συντρίβεται «στοὺς ἀνεμόδαρτους γιαλοὺς τῆς Σιδωνίας...». Ὡς τὴν τελευταία πνοὴ τοῦ δράματος μένουμε μετὰ τὴν ἀγωνιωδῆ ἐρώτησι, μετὰ τὸ φόβο τοῦ πῶς θὰ τελειώσει, ποῖος ἐπὶ τέλους εἶνε ὁ ὑπεύθυνος ;

Ἄλλ' ὁ Εὐριπίδης, ὁ βαθύτατος αὐτὸς γνώστης τῶν ἀνθρωπίνων, γνωρίζει πῶς κανεὶς δὲν εἶνε ὑπεύθυνος γιὰ τὰ δρώμενα. Ἐνα ἄορατο χεῖρ κυβερνᾷ τὸν κόσμον. Ἦταν θέλημα τῆς Ἀφροδίτης ὁ Ἰππόλυτος νὰ χαθεῖ :

«Ἄ δ' εἰς ἐμὲ ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι  
Ἰππόλυτον ἐν τῇδ' ἡμέρᾳ τὰ πολλὰ δὲ  
πάλοι προκόψασα, οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ».<sup>(40)</sup>

Δὲν παραβιάζουμε τοὺς φυσικοὺς νόμους ἀτιμώρητα. Ὁ ποιητὴς δὲν μᾶς τὸ λέγει ἀπροκάλυπτα ἀφήνει νὰ τὸ ὑπονοήσουμε μόνοι μας. Ἦσαν τόσοι οἱ συκοφάντες κι' οἱ δημόσιοι κατήγοροι στὰ Ἀθήνας, ὥστε κι' αὐτὸς ὁ θαρραλέωτατος Εὐριπίδης δειλοῦσε μπροστὰ στὶς τομηρῆς του λύσεις.

Κι' ἐδῶ ἔχει θέσι ἡ λύσις ἐνὸς προβλήματος τῶν τραγωδιῶν του. Ὁ «ἌΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ λεγόμενος ΘΕΟΣ», ποῦ ἐπιφαίνεται στὰ καλλίτερα τῶν δραμάτων του, δίδοντας τὴν ἠθικὴ λύσι στὶς τραγωδίες του, δὲν εἶνε τίποτε ἄλλο παρὰ ὁ μεγάλος ὑπεύθυνος γιὰ τὴν τύχη τῶν ἡρώων του. Ὁ θαρραλέος καὶ ὀξυκέλευθος Εὐριπίδης, ὁ ζητώντας παντοῦ νὰ τάμει νέας ἠθικὰς τρίβας, ὁ θέλωντας μιὰ σωτηρία ἐπάνοδο στὶς

(88) Valkenaer Dfatribe in Euripidis

(89) Δ. Βερνανδάκη Εἰσαγ. Φοιν. σελ. λε'

(40) Στίχ. 21-23.



πρωτόγονες ἀντιλήψεις, στὸν ἀπὸ μηχανῆς Θεὸ βασίστηκε, ὅπως δικαιολογήσει, τόσο τὶς ἠθικὲς, ὅσο καὶ τὶς τεχνικὲς καινοτομίες του. Ἄντι νὰ φαίνεται ὁ ἴδιος, προτιμοῦσε νὰ μιλῶν οἱ Θεοὶ τοῦ ἀντι νὰ δίνει ἠθικὲς λύσεις, ἀνήθικες, κατέφυγε στὴν ἀπὸ μηχανῆς ἐμφάνιση τῶν Θεῶν, σένα, δηλαδή, πρωτόγονο μαγικὸ μέσο ἐπεμβάσεως στὰ τῶν ἀνθρώπων. Ἀκριβῶς στὶς συγκινητικότερες στιγμὲς, στὶς ἀγωνιωδέστερες σκηνές, ἐμφανίζεται Θεὸς τὶς ἐπιδοκιμάζοντας ἢ ἀποδοκιμάζοντας τὴ στάση τῶν ἡρώων κι' ἐνισχύοντας μεγάλως τὴν τραγικότητα τῆς πράξεως. Στὴν πρὸ ἀγωνιώδη σκηνὴ τοῦ Ἴππολύτου, ἐκεῖ ποῦ ὁ Θρησῆς μένει ἀμφίροπος ἢ νὰ πιστέψει στὰ λόγια τῆς Νένας ἢ νὰ τὴν ἀποδιώξει—τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀφροδίτης, ὁ ἀπὸ μηχανῆς αὐτὸς Θεός, ζωντανεῖται, νεύοντας καταφατικῶς στὴν ἐρώτηση τοῦ Θρησῆα. Ἐνα φρικιαστικὸ ὄχιος διαπερνᾷ τὴν ψυχὴ μας στὸ νεῦμα αὐτὸ τῆς Θεᾶς κι' ὁ τραγικὸς φόβος ἐπιτείνεται στὰ κρότατο σημείου του. Αὐτὴ ἡ Θεὰ ἐπιδοκιμάζει τὴ συκοφαντία... Αὐτὸ εἶνε ἀνθρώπινο. Στὸν ἔρωτα δὲν κυριαρχεῖ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὸ ψέμμα; Τὸ δαιμόνιο αὐτὸ θεατρικὸ πνεῦμα γέμιζε τὴ σκηνὴ τοῦ ἀπὸ τραγικὴ φρίκη καὶ κάθε μέσο μεταχειρίστηκε, ὅπως περισώσει τὸ σκοπὸ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας· τὸν τραγικὸ δηλαδή φόβο.

Ἄλλὰ μήπως ἀπὸ μηχανῆς δὲν ἐνεφανίζοντο στοὺς προσερχομένους στὴν Ἐλευσίνα, ἢ Δήμητρα κι' ἢ Κόρη προκαλῶντας τὴν ἀγωνιώδη καὶ φοβερὴ ἐκείνη ψυχολογικὴ κατάσταση, ποῦ μᾶς περιέγραψε ὁ Πλούταρχος; Ὡστε ὁ ἀπὸ μηχανῆς Θεός, διὰ τοῦ ὁποῦ κι' αὐτὸς ὁ Αἰσχύλος ἔλυσε τὴ φοβερὴ του «Ὁρέστεια» ἦταν ἤδη γνωστὸς κι' ἀποτελοῦσε ΠΑΡΟΛΟΓΩΝ στὴν τραγικὴ τέχνη. Τὴν παράδοση τούτη ἐπανάλαβε κι' ὁ Εὐριπίδης συχνότερα στὶς τραγωδίες του· εἶχε αἰσθανθεῖ τὴ βαθειὰ ψυχολογικὴ ἐντύπωση ποῦ προκαλοῦσε στοὺς θεατὰς. Ὁ ἀπὸ μηχανῆς λοιπὸν Θεὸς δὲν ἦταν ἐπιπόλοιο εὐρημα τῆς φαντασίας τοῦ Εὐριπίδου, οὔτε ἀδυναμία, ὅπως λύει τὶς ἀναφυόμενες ἀπὸ τὴν πλοκὴ ἀπυρίες.<sup>(41)</sup> Ἀπεναντίας τὸν μεταχειρίστηκε στὰ ὠριμώτερα καὶ τελειώτερα ἔργα του. Θεωροῦσε τὴ λύση τούτη ὡς τὴν τραγικώτερη καὶ συγχρόνως τὴν κατ' αὐτὸν ἠθικώτερη διέξοδο τῶν τραγωδιῶν του. Ἄντι

νὰ υποδεικνύει αὐτὸς, καθὼς εἴπαμε, τὴν ἀνηθικότητα τῶν Θεῶν τοῦ καὶ τῶν ἡρώων του, διὰ τολμηρῶν προσωπικῶν φράσεων ἢ εἰκόνων, ἐνεφάνιζε αὐτοὺς τοὺς Θεοὺς ἀμαρτάνοντας ἢ παρασύροντας στὴν ἀμαρτία τοὺς ἀνθρώπους. Ἄν ὑπάρχουν Θεοὶ, ἐπιρροάζοντες μὲ τὶς προλήψεις, ποῦ δημιούργησε ἢ λατρεία τῆς, τοὺς θνητοὺς, οἱ Θεοὶ αὐτοὶ εἶναι τέτοιοι, «ὅπως ἐγὼ σᾶς τοὺς παρουσιάζω». Ὁ Ἴππόλυτος εἶνε θῦμα τῆς Ἀρτέμιδος, ὅπως ἢ Φαίδρα εἶνε θῦμα τῆς Ἥρατιπας τῆς Ἀφροδίτης. Σαυτοὺς ζητήσετε τοὺς ὑπευθύνους. Ἐπίστευε, κατὰ βάθος, στὴν ἀληθινότερη ἀρχή: πῶς οἱ ἀνθρώποι εἶνε ἐρμαιοὶ τοῦ πάθους καὶ τοῦ πεπρωμένου· δι' ὅσα πράττουν ἢ ἀδικοῦν, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲν εἶνε ὑπεύθυνοι. Γιὰ τοῦτο, σὰ συμπλήρωση τοῦ ἀπὸ μηχανῆς Θεοῦ ἐφεῦρε τὸν «Πρόλογο». Μὲ τὸν Πρόλογο προσπαθοῦσε νὰ ΚΑΤΑΤΟΠΗΣΕΙ ἌΜΕΣΩΣ τὸ θεατὴ στὴν ὑπόθεση καὶ νὰ δείξει, πῶς ὅτι μέλλει νὰ συμβεῖ εἶνε σαφῶς προδιγεγραμμένο ἀπὸ κάποιον Θεὸ ἢ ἀπὸ ποῖο πάθος ἢ ἀμαρτία. Οἱ ἥρωες θὰ δράσουν ἐντὸς τοῦ πλαισίου τούτου, σχεδὸν ἀνεύθυνα.

Μετὰ τὸν «Πρόλογο», ποῦ πολλὰ φορὰς εἶνε ἀριστοῦργημα δραματικῆς ἀφηγήσεως, εὐθὺς ἀμέσως ἐμφανίζει τοὺς ἡρώας τοῦ στὴν κρισιμότερη ψυχολογικὴ στιγμὴ τους, μέσα στὸ σφοδρότερο πάθος. Ἀκολουθοῦσε τὴ βασικὴ ἀρχὴ τῆς ἀρχαίας τέχνης: νὰ δίνει τὴν ἜΝΤΟΝΩΤΗΡΗ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΩΣ ἈΚΡΟΤΑΤΗ ἈΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΤΑΝΟΜΕΝΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ἢ ΣΕΙΡΑΣ ΟΛΗΣ ΓΕΓΟΝΟΤΩΝ στὴν χαρακτηριστικότερη δράση τους. Ἔτσι ἀρχίζουν τὰ πρωτοτυπώτατα ἐκεῖνα δράματα τῆς «Ἐκάβης», τῆς «Ἰφιγενείας ἐν Αὐλίδι», τῆς «Μηδείας» καὶ πρὸ πάντων τοῦ ἄλλου ἐκεῖνο ἀριστοῦργήματος τῆς «Ἰφιγενείας ἐν Ταύροις». Ἄν τὴν Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι μᾶς λέγει, πῶς καὶ τὰ προσφιλέστερα πρέπει νὰ θυσιάζουμε γιὰ τὸ κοινὸ συμφέρον καὶ τὴ σωτηρία τῆς πατρίδας, ὅμως, κατὰ βάθος, ὁ ποιητὴς ἀποτροπιάζεται στὴν ἰδέα αὐτή:—ὁ πατέρας νὰ σφάζει τὴν κόρη του!...Κι' αὐτὴ ἢ Ἀρτεμις ἀφαιρᾷ τὸ θῦμα κατὰ τὴ στιγμὴ τῆς θυσίας. Ὅλοι οἱ ἀνθρώποι ἔχουν ἐξ ἴσου δικαιώματα στὴ ζωὴ. Ὁ ὑπερφίαλος κι' ὠμὸς ἐγωισμὸς καθὼς κι' οἱ ἠθικὲς ἀκρότητες καταντοῦν ἀδικίες. Χρήση τῆς θυσίας πρέπει νὰ κάνουμε

(41) Müller Ἱστορ. Φιλ. τόμ. Β'. σελ. 162.



σὲ πολὺ περιορισμένο κύκλο. Εἶνε τόσα τὰ ψυχολογικὰ προβλήματα, ποῦ μᾶς ἀνατέμνει ὁ ποιητὴς σὲ κάθε σχεδὸν σκηνή του, τόσες οἱ ἀπρόοπτες ἠθικὲς διαμαρτυρίαι του, τόσες οἱ βαθύτατες καὶ λεπτότατες ὑποδείξεις του, ὥστε χρειάζεται πολὺ προσοχὴ γιὰ νὰ διεισδύσωμε στὸν ἐσώτερο ἠθικὸ κόσμον του. Ἡ ἠθικὴ του μόλις διαφαίνεται μᾶς τῆ λέγει διὰ μέσον ἀσχέτων περιπετειῶν. Αὐτὸ, ποῦ παρατηροῦμε καὶ στὴν «Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις». Ἀφοῦ ἐμμέσως ἐξυμνήσει τὴν ὑπεροχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ ἀπέναντι τῶν βαρβάρων, διὰ σειρᾶς θαυμασιῶν δραματικῶν σκηνῶν ἀντιπαραστατικῶν, τέλος, εἰσέρχεται στὸ κύριο τοῦ θέματος. Ὁ ποιητὴς ἀφήνει νὰ ὑπονοήσουμε, πῶς ὁ Ὀρέστης εἶνε ἕνας ἐπιληπτικὸς, μὲ βαρεῖες τύψεις, καθὼς κι' ἡ Ἰφιγένεια ἕνας ἰσχυρὸς τύπος γένους ὑστερικοῦ. Κι' οἱ δύο εἶνε κληρονομικῶς ἄρρωστοι καὶ συνεπῶς ἀεὺθυνοι. Ἡδὴ ἀρχίζει ἡ κυρία πράξις, ποῦ περιστρέφεται γύρω στὴν δολία φυγὴ τῶν δύστηνων ἀδελφῶν καὶ στὴν ΚΛΟΠΗ ΤΟΥ ἌΓΑΛΜΑΤΟΣ τῆς Ἀρτέμιδος. Ἡ πράξις αὐτὴ κατὰ τὰ θέσμια τῶν Ἑλλήνων εἶνε ἸΕΡΟΣΥΛΙΑ. Ἄλλ' ὁ Εὐριπίδης γνωρίζει κατὰ βάθος, πῶς ὁ σκοπὸς ἀγιάζει τὰ μέσα' ἡ κλοπὴ ἐπιτρέπεται, μάλιστα ἐπιβάλλεται. Ὁ,τι ἔχει σημασία εἶνε ἡ ἐσωτερικὴ διάθεση ἢ ἈΓΝΟΤΗΤΑ ἢ ΜΗ τῶν ἀνθρώπων. Κι' ἐδῶ ὁ ποιητὴς δὲν μᾶς τὸ λέγει ὁ ἴδιος. Ἡ Ἀθηνᾶ, ὁ ἀπὸ μηχανῆς αὐτὸς Θεὸς καλύπτει διὰ τῆς εὐθύνης της τοὺς ἥρωας...

Ἀφοῦ ὁ ποιητὴς διὰ σειρᾶς ὅλης ἔργων ἀνέταμε τὰ σπουδαιότερα ἠθικὰ καὶ ψυχολογικὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς του καὶ γενικότερα τὰ προβλήματα ὅλων τῶν ἐποχῶν, ἐρχεται στὸ τέλος τῆς ζωῆς του νὰ μᾶς ὑποδείξει τὴν πολυετὴ πείρα τ.υ δι' ἔργου καταπληκτικοῦ. Ὁ Εὐριπίδης στὸ μουσικότερο ἔργου του, ποῦ πολλοὶ ἀπεκάλεσαν «σκοτεινὸ» στὶς «Βάχχες», ἀηδιασμένες ἀπὸ τὴν κοινωνικὴν κατάστασιν τῶν Ἀθηναίων, μᾶς μεταφέρει στοὺς κόλπους τῆς φύσεως. Ἴδου ἡ τελευταία του ὑπόδειξις Μακρονὰ τῆς καθιερωμένης τάξεως, μακρονὰ τοῦ δελφικοῦ ἰδεώδους, ποῦ πολλαχοῦ στὶς τραγωδίαις του χτύπησε, στοὺς πλατειοὺς κάμπους τῆς Μακεδονίας, μέσα στὴ θεία φύση, ζητεῖ τὴ σωτηρίαν ἐπάνοδον. ΜΟΝΟ ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΗΣ ΓΗΣ, κι' Ὁ ΤΡΑΓΙΚΟΣ καὶ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΔΙΟΝΥΣΟΣ εἶνε σὲ θέσῃ νὰ φαι-

δρύνουν, νὰ ἀναγεννήσουν τὴν ἀνθρωπότητα. Ὁ Διόνυσος εἶνε ἡ μόνη διέξοδος τοῦ πόνου: «Δύο γὰρ, ὦ νεανία, τὰ πρῶτα ἐν ἀνθρώποισι, Λήμητες Θεᾶ, γῆ δ' ἔστιν, ὄνομα δ' ὀπότερον βούλει κάλει. Ὁ δ' ἤλθεν ἐπὶ τ' ἀντίπαλον, Σεμέλης γόνος Διόνυσος... Ὅς παύει τοὺς τάλαιπῶρους βροτοὺς λύπης, ὕπνου τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν δίδωσιν, οὐδ' ἔστιν ἄλλο φάρμακον πόνου» (42). Ἡ μέθη, ἡ ὀργανιστικὴ ζωὴ, ὁ ἀντιλογισμὸς, τὰ νιάτα, νὰ ὅ,τι μᾶς ὑποβάλλει πρὸς ἀντικατάστασιν τοῦ δελφικοῦ ἰδεώδους. Τὸ ἰδεῶδες αὐτὸ τῶν δωρικῶν φύλων καὶ κυρίως τῆς Σπάρτης, τὸ ἰδεῶδες τοῦ ΜΕΤΡΟΥ, τῆς ΣΕΜΝΟΤΗΤΟΣ, τῆς ΕΓΚΡΑΤΕΙΑΣ, αὐτῆς τῆς ἠθικῆς, ὅχι μόνον περικλείει πολὺ ὑποκρισία καὶ ψεῖδος, ἀλλ' εἶνε καὶ καθ' αὐτὸ ἀκατόρθωτο. Ὁ Εὐριπίδης πολλὰ φορὲς καταφέρθηκε κατὰ τοῦ πνεύματος αὐτοῦ· ἐφ' ὅσον, μάλιστα, ὁ Πελοποννησιακὸς πόλεμος παρετείνεται, δὲν ἔπαυσε δοιμύτατα νὰ τὸ καυτηριάζει:

Ἦ, πᾶσιν ἀνθρώποις, ἐχθιστοὶ βροτῶν,  
Σπάρτης ἐνοικοὶ, δόλια βουλευτήρια,  
Ψευδῶν ἀνακτες, μηχανορραφοὶ κακῶν  
Ἐλικτὰ κ' οὐδὲν ὑγιεῖς, ἀλλὰ πᾶν πέριξ  
Φρονούντες, ἀδίκως εὐτυχεῖτ' ἀν' Ἑλλάδα.

Στίχοι ἀμίμητοι, οἱ στίχοι αὐτοὶ τῆς Ἀνδρομάχης, (στιχ. 444-448) μέχρι σήμερα ἀληθεύοντες. Τὸ ἰδεῶδες τῶν δωρικῶν φύλων ὅχι μόνον εἶχε καταπέσει αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἀλλὰ καὶ καλῶς νοοῦμενο, ἀντιτίθετο στὶς βιθύτερες ὁρμὲς καὶ τὰ εὐγενέστερα ἔνστικτα τῶν ἀνθρώπων. Ἀπεναντίας ὑπάρχοντες συγκινήσεις καὶ καταστάσεις ὑποσυνείδητες ὑπάρχοντες ὁρμὲς κι' ἀνεξήγητα καὶ γενικῶς ΕΥΧΑΡΙΣΤΟὶ ἈΝΗΘΙΚΟὶ ΚΛΟΝΙΣΜΟΙ, τοὺς ὁποίους ὁ ἀνθρώπινος νοῦς ἀδυνατεῖ νὰ συλλάβει. Αὐτὲς εἶνε οἱ εὐτυχεῖς ἐκείνες καταστάσεις, ποῦ ὁ Διόνυσος μᾶς ἐμπνέει. Ἄν ὑπάρχει Θεὸς τις, ποῦ κατορθώνει νὰ ξεχνοῦμε τὸν ἀνθρώπινο πόνον, ποῦ μᾶς μεταφέρει στοὺς κόλπους τῆς χαρᾶς καὶ ποῦ μᾶς ἀπαλάσσει ἀπὸ τὴν κατάθλιψη τῆς συνειδήσεως, αὐτὸς εἶνε ὁ μυστικὸς καὶ μουσικὸς Διόνυσος. Κι' ἐνῶ ὁ Αἰσχύλος στὸ ὀρμότερο ἔργου του, στὴν Ὀρέστεια, συμβιβάζεται κι' ἐνῶ ὁ Σοφοκλῆς στὴν τελειότερη τραγωδίαν του, στὸν Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ, στρέφεται

(42) Στιχ. 266—275



ἀπαισιόδοξα πρὸς τὸ Θάνατο, μόνος ὁ Εὐριπίδης ἐξακολουθεῖ νὰ πιστεύει στὴν ἀναγεννητικὴ δύναμη τοῦ Διονύσου. Κλείνει τὴ ζωὴ του μὲ τὶς ἐνθουσιαστικὰς, τὶς μουσικώτατες, τὶς χαρούμενες ὑποθῆκες τῶν «Βακχῶν». Μόνον τὸ ἐφήμερον ἔχει ἀξία. Μόνον στὸ ἐφήμερο πιστεύοντας, μποροῦμε νὰ εὐδαιμονήσουμε· «Τὸ δὲ κατ' ἡμᾶρ, ὅτφ βίσιος εὐδαίμων μακαρίζω». (43) Ποιὸς ποιητῆς, ποιὸς ἀνθρωπος, ποιὸς ἥρωας, πέθανε, ἀναφωνῶντας τοὺς πραγματικά θεῖους αὐτοὺς στίχους :

Ἔ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων  
τελετὰς Θεῶν εἰδῶς,  
βιστὰν ἀγνιστεύει  
καὶ θιασέυεται ψυχάν,  
ἐν ὄρεσι βακχεύων  
ὅσοις καθαρμοῖσι.  
Τὰ τε ματρὸς μεγάλος ὄρ-  
για Κυβέλας θεμιστεύεται,  
ἀνὰ θύρσον τινάσσων,  
κισσῷ στεφανωθείς,  
Διόνυσον θεραπεύει. (44)

Εὐτυχῶς πέθανε προτοῦ ὁ Λύσανδρος κυριεῦσει τὰς Ἀθήνας καὶ προτοῦ τὸ ἰδεῶδες τῆς στυγνῆς δωρικῆς διαίτας ἐπιβληθεῖ στὴν ἀγαπημένη του πόλη. Μετὰ τὸ θάνατό του, ὅταν στοὺς «Βατράχους» τοῦ Ἀριστοφάνους, ἐρωτᾶται ὁ ποιητῆς σὲ ποιοὺς θεοὺς πιστεύει καὶ πεθαμμένος ἀνακράζει τοὺς περιφνημοὺς στίχους :

«Ἐτεροι γὰρ εἰσὶν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς,  
ΔΙΟΝΥΣΟΣ καὶ μάλα ΔΙΟΝΥΣΟΣ—Ἴθι  
νῦν προσεύχου τοῖσιν ἰδιώταις θεοῖς» (45).

Οἱ στίχοι αὐτοὶ λέγονται παρὰ τοῦ ἀμειλίχτου ἐχθροῦ του καὶ γι' αὐτὸ ἔχουν μεγαλύτερη σημασία. Καὶ μῶλα ταῦτα τὸ διονυσιακὸ αὐτὸ πνεῦμα πόσο κατακρίθηκε στοὺς καιροὺς μας, ὡς ἀντιμουσικὸ, ὡς πνεῦμα σοφιστικὸ καὶ ἀνήθικο! Κι' αὐτοὶ οἱ σφοδρότεροι κατακρίται του κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, ποτὲ δὲν ἔφθασαν στὶς ὕβρεις τοὺς νεωτέρους. Κατηγοροῦσαν, βέβαια τὸν Εὐριπίδη γιὰ πολλὰ του σφάλματα, ἀλλ' ἀνεγνώριζαν, πῶς ὁ Εὐριπίδης τὸ τραγικὸ μέρος τοῦ δράματος κάλλιστα ἐπραγματεύετο : «Αἱ πολλὰ αὐτοῦ τραγῶδία, λέγει ὁ Ἀριστοτέλης, (46) εἰς δυστυχίαν τελευτῶσι. Τοῦτο γὰρ ἐστὶ, ὡσπερ εἴρηται ὀρθόν. Σ Η Μ Ε Ι Ο Ν Δ Ε

ΤΟΥΤΟ ΜΕΓΙΣΤΟΝ. Ἐπὶ γὰρ ὧν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγῶνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἀνκατορθωθῶσι». Οἱ νεώτεροι, ποῦ πολὺ λίγο κατενόησαν τὴν ἀφετηρία τῆς ἀρχαίας τραγωδίας καὶ οἱ ὅποιοι ζητοῦσαν στοὺς ἥρωας του τὴν ἠθικὴν τῶν χρόνων τοὺς ἢ τὴ χριστιανικὴ ἠθικὴ, ἐπλανήθησαν στὶς κρίσεις τους. Ὁ Εὐριπίδης ἦταν ποιητῆς μέγας, ποῦ τὸν συνέπερον τὸ θέμα του καὶ ὡς ἐκ τούτου πολλάκις τὸν παρέσυρε σὰδιέξοδο. Δὲν μποροῦσε νὰ ὑποταχθεῖ σὲ κανόνας καὶ μέτρα, ὅπως ὁ Σοφοκλῆς. Δὲν ὑπελόγιζε· οὔτε προδιέγραφε. Συνέθετε κομματιαστὰ ἀριστουργήματα σὲ στιγμὲς ὑψηλῆς διονυσιακῆς διαθέσεως καὶ κατόπιν πιθανῶς τὰ ἤνωνε σὲ τραγωδίας. Γιὰ τοῦτο, δὲν τὸ ἀποκρύπτουμε, εἶχε ἀτέλειες. Ἀλλὰ ποὺς ἀληθινὰ μεγάλος δὲν ἔχει ἀτέλειες; Ὁ Ἀριστοτέλης, καίτοι καὶ αὐτὸς θεωροῦσε τὴν τραγωδίαν ὡς ἠθικὸ συγκρότημα καὶ ἔψευγε τὸν Εὐριπίδη γιὰ πολλὰ του δυσσοικονόμητα, μῶλον τοῦτο ἀπένειμε σαυτὸν τὰ πρωτεία τῆς τραγικῆς μουσῆς : «Ὁ Εὐριπίδης εἶ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὐοικονομῶν ἀλλὰ ΤΡΑΓΙΚΩΤΑΤΟΣ γε τῶν ποιητῶν φαίνεται» (47). Ὁ δὲ κριτικώτατος Λογγίνος διὰ τῶν ἐξῆς χαρακτηριστίζει τὴν τέχνην τοῦ τραγικοῦ : «ἘΣΤΙΝ ΟΥΝ ΦΙΛΟΠΟΝΩΤΑΤΟΣ Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΔΥΟ ΤΑΥΤΙ ΠΑΘΗ ΜΑΝΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΩΤΟΣ ΕΚΤΡΑΓΩΛΗΣΑΙ ΚΑΝΤΟΥΤΟΙΣ. ΩΣ ΟΙΔΑ ΕΙΤΙΣΙΝ ΕΤΕΡΟΙΣ ΕΠΙΤΥΧΕΣΤΑΤΟΣ» (48).

Ἄλλ' ἐκεῖ, ποῦ κατ' ἐξοχὴν ἐπέτυχε ὁ Εὐριπίδης· ἐκεῖ, ποῦ κατώρθωσε νὰ ὑπερερῆσει τοὺς δύο μεγάλους τὸν ἀντιπάλους εἶνε ἡ ΓΛΩΣΣΙΚΗ καὶ ΜΟΥΣΙΚΗ σύσταση τῶν τραγωδιῶν του. Ὅχι μόνον τὸ λεκτικὸ μέρος, τὴ γλῶσσα, ἀνύψωσε στὰ χορικά καὶ τὰ στάσιμα, σὲ σημεῖο μιᾶς δυσπλησίαστης τεχνικῆς τελειότητος, ἀλλὰ καὶ τὸ κυρίως μουσικὸ μέρος τῶν χορικῶν καὶ τῶν μονωδιῶν του ἐπλούτισε. Σὲ ποιοιδήποτε δράμα καὶ ἂν ἀποβλέψοιμε· ὅποιοιδήποτε χορικὸ καὶ ἂν ἀναγνώσοιμε μᾶς καταλαμβάνει ἢ ἤρεμη ἐκείνη ἐκπληξη, ποῦ μᾶς ἀφήνει ἢ τελεία μορφικὴ διατύπωση· τὸ «εἰς Ἐρωτα» χορικὸν τοῦ Ἴππολύτου (49) τὸ τρίτο χορικὸ τῆς αὐτῆς τραγωδίας σηκώνουν τὴν ψυχὴ

(43) Στίχ. 903—904.

(44) Στίχ. 13—23.

(45) Στίχ. 885—887.

(46) Ποιητικῆς 51,25.

(47) Ποιητικῆς 53,27.

(48) Περί Ὑψους 515.

(49) Στίχ. 523—542.



μας σ'ένα άγνωστο κόσμο πόθων άγνων κι' ύψηλων σκέψεων. Ἡ γλώσσα εἶνε άνυπέβλητη και δέν γνωρίζω τίποτε ποῦ νά μάφησε έντύπωση έντονώτερη. Τό ἴδιο δυνάμεθα νά ποῦμε και γιά τὰ χορικά τῆς «Ἰφιγενείας έν Ταύροις» (50) όπου έκφράζεται ὁ πόθος τῆς γῆς και τῶν ἱερῶν τῆς πατρίδος. Οἱ μουσικές ιδέες, ποῦ μάς γεννοῦντά χορικά αὐτά μάς μεταφέρουν ψηλά σ'ένα κόσμο περιπαθοῦς τρυφερότητος και συμπαθείας· τὰ δέ χορικά τῶν «Βακχῶν» γενικῶς, εἶνε ὅ,τι τελειότερο παρήγαγε ἡ καθόλου ένθουσιαστική Λυρική. Αὐτομάτως φτάνουν σταυτιά μας, μέ μόνη τήν άπαγγελία τους, ἡ μουσική διάθεση, ἡ διθυραμβική έξαρση, κι' ἡ διονυσιακή, τέλος, μέθη, ἀπό τις ὁποῖες κατείχετο ὁ ποιητής, ὅταν τὰ συνέθετε. Ἀκοῦμε τις μακρονές άπηχῆσεις τῆς ψυχῆς του. Εἰδικότερα ἀπό μουσική άποψη: «Les Bachants remporteent la palme parmi toutes les autres tragaedies. La Parodos est un morcean magnifique» (51). Μὲ τὸ άριστούργημα τῶν «Βακχῶν» τελειώνει ἡ Ἀττική Τραγωδία. Ἡ δέ τελείωση, ὅσον άφορᾷ τὸ δράμα, δέν ἐπιτελέστηκε οὔτε ἀπό τὸν Αἰσχύλον, οὔτε ἀπό τὸ Σοφοκλή, ἀλλ' ἀπό μόνον τὸν Εὐριπίδην. Ὁ τραγικός δέν άπευθύνετο οὔτε σὲ Μαραθωνομάχους, οὔτε ἡρώας. Ἀπευθύνετο σάνθρώπους δυσπίστους, μέ βαθύ και λεπτό καλλιτεχνικόν αἰσθημα, σάνθρώπους υπερόχως άνεπτυγμένους. Ἐπρεπε λοιπὸν νά ανταποκρίνονται στίς τότε άπαιτήσεις τῶν άκροατῶν και συγχρόνως νά σέβεται τήν ΠΑΡΑΔΟΣΗ τοῦ δράματος. Κι' αὐτὸ μόνον ὁ Εὐριπίδης τὸ κατώρθωσε. Τὰ χορικά του μιλοῦν εὐγλωττα.

Κι' ἐλέχθηκε, πῶς κατέκοψε τὰ χορικά και πῶς περιώρισε τὸ μουσικὸ μέρος τοῦ δράματος και συνεπῶς κατέβασε τήν τραγωδία στήν πεζότητα. Ὁ Nietzsche ἐπέσυρε ἔναντίον του τις καυστικώτερες ὕβρεις κι' αὐτὸν ὠνομάτισε υπεύθυνο γιά τήν κατάπτωση τοῦ διονυσιακοῦ πνεύματος στήν Ἑλλάδα (52). «Ἰερόσυλε ποῖοι ἦσαν οἱ σκοπίοι σου; άναφωνεῖ ὁ φιλόσοφος.—«Ἡ παρακμή». Ἀλλά τίποτε τοῦτου ψευδέστερο. Ὁ Εὐριπίδης βρέθηκε μπροστά σ'άνυπέβλητα ὕλικά και τεχνικά προσκόμματα κατὰ τὴ συγκρότηση τοῦ χοροῦ του. Ἡ πενία, ποῦ

κατέθλιβε τοὺς πάντας κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου κι' ἰδίως κατὰ τὰ τελευταῖα του ἔτη, καθὼς κι' ἡ ΕΛΛΕΙΨΗ ΓΥΜΝΑΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΙΤΩΝ ΣΤΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ, άτησχολαμένων ὄλων στά πεδία τῶν μαχῶν, στάθηκαν τὰ αἷτια τοῦ περιωρισμοῦ τῶν χορικῶν του. Τὸ ἴδιο μπορούμε νά ποῦμε και γιά τὰ χορικά τοῦ Σοφοκλέους. Ἀλλὰ τὸν περιωρισμὸ τοῦτον ὁ Εὐριπίδης προσπάθησε νά τὸν άναπληρώσει κατὰ δύο τρόπους: 1) Μὲ τὴν τελειοποίηση τῆς γλώσσης και 2) Μὲ τὴν επέκταση τοῦ μουσικοῦ μέρος τοῦ δράματος σὲ σημαία ἔξω τοῦ χοροῦ. Οἱ ΜΟΝΩΔΙΕΣ καθὼς και τὰ τραγικώτερα σημεία τῆς Τραγωδίας ἐψάλλοντο και παρακολουθοῦντο ἀπό μουσική ὑπόκρουση. Διὰ τοῦ μέσου τοῦτου μετέφερε τὴ μουσική τοῦ χοροῦ στοὺς ἀπό σκηνῆς ὑποκριτάς. Ἀντὶ πολυπληθῶν εἰδικῶν τεχνιτῶν, ποῦ χροιάζονταν ὁ χορὸς, ἐξεύρισκε δύο ἢ τρεῖς ἐμπείρους ὑποκριτάς και συγχρόνως τραγουδιστάς, οἱ ὁποῖοι δέν άπήγγελον μόνον ἀλλὰ και ἩΛΟΝ ὠρισμένα μέρη τοῦ δράματος. Κατὰ τοὺς πιθανότερους ὑπολογισμοὺς κατ' ἀρχάς τὸ ἕνα τρίτον τοῦ Εὐριπιδείου δράματος ἐψάλλετο κατὰ δὲ τὰ τελευταῖα ἔτη τῆς παραγωγῆς τοῦ ποιητῆ τὸ ἥμισυ και περισσότερον παρακολουθεῖτο ἀπό μουσική ὑπόκρουση ἢ ἄσμα. Αἱ «Βάκχες» τέλος, άποτελοῦντο σχεδὸν ἀπό ΧΟΡΟ και ΜΕΛΟΣ κατὰ τις μαρτυρίες τῶν παλαιῶν. Ἀλλ' ὁ Εὐριπίδης, συνθέτοντας τις «Βάκχες» βρισκόταν στὴ Μακεδονία, ὅπου ὑπῆρχαν και πλούσιοι χορηγοί, ὡς ὁ βασιλεὺς Ἀρχέλαος, και πληθῶρα άσκημένων ἀηδῶν τοῦ Διθυράμβου (53), τοὺς ὁποῖους ἐκμεταλλεῖσθηκε ὁ Εὐριπίδης. Ἀλλὰ τὸ ἴδιο δέν συνέβαινε και στὰς Ἀθήνας.

Γιά τὸ μουσικὸ τέλος περιεχόμενο τῶν μελῶν τοῦ Εὐριπίδου οἱ πληροφορίες τῶν ἀρχαίων εἶνε άντιφατικές. Ἄλλοι τὸν κατέκριναν κι' ἄλλοι τὸν υπερεθαύμαζαν. Εἶνε ἀληθές πῶς ὁ ποιητής εἶχε ἢ φανατικούς φίλους ἢ φανατικούς ἐχθρούς. Ἀλλὰ δίδοντας περισσότερη βαρῦτητα στὸν ἀρχαῖο βιογράφο του, ὁ ὁποῖος συγχρόνως εἶνε κι' ἕνας ἀπό τοὺς ἐμπαθέστερους κατακριτὰς του συμφωνοῦμε μέ κείνους, ποῦ θεωροῦσαν τὴ μουσική του ὡς ἀμίμητη: «ΚΑΙ ΤΟΙΣ ΜΕΛΕΣΙΝ ἜΣΤΙΝ ΑΜΙΜΗΤΟΣ, ΠΑΡΑΓΚΩΝΙΖΟΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΜΕΛΟΠΟΙ-

(50) Στίχ. 753—785.

(51) Cavaert τομ. Β'. σελ. 549.

(52) Ἡ Γέννηση τῆς τραγωδίας σελ. 61—75

(53) Murrays Ἰ. τομ. Φιλ. σελ. 217.



ΟΥΣ ΣΧΕΔΟΝ ΠΑΝΤΑΣ» (54). Ὡστε οἱ ἐναντίον τοῦ Εὐριπίδη κατηγορίες καταπίπτουν μόνες τους. Ὁ μέγας ποιητής κατήχησε τῶν ἐφημέρων ἐκείνων ὕβρεων τοῦ Ἀριστοφάνους καὶ ἐξακλούθησε θριαμβευτικῶς νὰ παίζεται μέχρι τῶν ἡμερῶν μας, προκαλῶντας παντοῦ τὴν ἐκπληξη καὶ τὸ θαυμασμό. Κι' ἐνῶ μὲ δυσκολία παρακολουθοῦμε ἓνα δράμα τοῦ Σοφοκλέους ἢ κι' οὐτοῦ τοῦ Αἰσχύλου, ἀπεναντίας τὰ δράματα τοῦ Εὐριπίδου μᾶς συναρπάζουν παιζόμενα. Ἀναφιλόλογος ὑπῆρξε ὁ μεγαλοφύστερος «τῶν ἀπὸ σκηπῆς» ποιητῶν κι' ἴσως ὁ καθολικότερος σκεπτόμενος νοῦς. «Ὅλοι, ὅσοι ἀρνήθησαν στὸν Εὐριπίδη τὸ ὕψος ἤσιν ἄθλια ὄντα αὐτοὶ ἀνάξιοι τοιαύτης ὑβρώσεως ἢ ἦσαν ἀγύρτες ἀναίσχυντοι» δικαίως εἶπε περὶ αὐτοῦ ὁ Cœthe. Ἀλλὰ καὶ κατ' ἄλλον τρόπον ἐπέζησε ἡ τέχνη τοῦ ποιητῆ. Ἀπὸ τὰ περισσευθέντα λίγα τεμάχια ἀρχαίων μελωδιῶν μικρόν τι ἀπόσπασμα ἀνήκει στὸν Εὐριπίδη. Εἶναι τὸ στάσιμον τοῦ Ἀρέστη στιχ. 330—336. (55).

κα το λο φέρομαι μα τέρος αἰμα σᾶς.

ὁ σ' ἀνα βακχεῖτι ὁ μέγας ἀλβος οὐ

μοσι μοε ἐν θροταῖς ἀνά δι τῆι φορῶς

τις ἀκάτου θοῶς τι τᾶξος δαίμων

κατέκλυσεν θειῶν το νων, ὡς πόντον

λάβροις ὁ λιθροῖσι σιν τὴ κύμασιν

Τὸ περρωμένο τῶν πολιτισμῶν καὶ τῶν ἐθνῶν εἶνε ἡ ἐξασθένηση, μετὰ τὴν ἔντονη δράση. Ὁ Εὐριπίδης βοήθησε σὲ μιὰ τέτοια στιγμή, σὲ μιὰν ἐποχὴ, τῆς ὁποίας ἀρχίζει ὁ ἐπιθανάτιος ὁόγγος. Καὶ μῶλα ταῦτα προσπίθησε, ὅπως περισώσει ὅ,τι μέγα διατη-

ρεῖτο ἀκόμη στοὺς ὁμοεθνεῖς του: ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΙΚΗ ΛΑΤΡΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ, ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΑΥΤΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΩΡΙΣΜΕΝΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ἘΝΤΟΝΩΤΕΡΗΣ, ΘΕΡΜΟΤΕΡΗΣ ΚΑΙ ΛΥΤΡΟΤΙΚΟΤΕΡΗΣ ΖΩΗΣ, ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ ΑΥΤΟΥ, ΤΟΥ ἈΦΙΕΡΟΜΕΝΟΥ ΣΤΙΣ ΜΕΓΑΛΕΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ.

Ὁ σκοπὸς τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας ὑπῆρξε ἡ διατήρηση τοῦ ἀρείου πνεύματος, ὄχι στὴν ἄκρως πρωτόγονη μορφή του, ἀλλὰ στὴν ἐξευγενισμένη διὰ τῆς ἐνθουσιαστικῆς καὶ μουσικῆς ΜΙΞΕΩΣ τοῦ Διονύσου. Ἄν ὁ Αἰσχύλος πραγματεύθηκε τοὺς Μύθους ἀνάλογα μὲ τὴν ἐποχὴ του, γιομάτους ἡρωικῆ μεγαλοπρέπεια ἂν ὁ Σοφοκλῆς τοὺς ἠθικοποίησε καὶ ὁ Εὐριπίδης τοὺς κατέστησε πιθανότερους, γενικῶς κι' οἱ τρεῖς τους σεβάστηκαν τὸ σκοπὸ τῆς τραγωδίας ἀναλόγως. Ὁ ΔΙΘΥΡΑΜΒΟΣ καὶ ἡ μουσικὴ τῆς διονυσιακῆς τελετῆς παρέμειναν ἡ ΒΑΣΗ τοῦ αἰτιακοῦ δράματος. Μέχρι τῆς τελευταίας της πνοῆς, ἡ αἰτιακὴ τραγωδία, τὸ μεγαλοφύστερο αὐτὸ δημιούργημα τοῦ δημοκρατικοῦ πνεύματος τῶν Ἀθηνῶν, τόσο στίς λεπτομέρειες, ὅσο καὶ στὸ γενικὸ τῆς διάρρημα, ἀποτελοῦσε ἓνα γιγαντιαῖο μουσικὸ σύνολο. «Les drames d' Eschyle, λέγει ὁ Cevaërt, de Sofocles et d' Euripides connaissent trois langages: La Parole, la Declamation chantée et la Melodie. La Traegedie, doit être connue comme une vaste composition chantée dans laquelle on a introduit une action» (56). Ἄν ἀπαρέσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχαία τραγωδία τὰ λαμβικά τρίμετρα, τὰ ὁποῖα ἀπλῶς ἀπηγγέλλοντο, ὅλο τὸ ἄλλο μέρος, ἀποτελούμενο, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἀπὸ λεπτότατες συλλήψεις νέων μέτρων καὶ ὀυθμῶν, ἐπάλλετο ἢ ἀκολουθεῖτο ὑπὸ αὐλῶν καὶ κιθάρων. Ἐνα τέτοιο σύνολο τῆς ὑψηλότερης ποῦ γράφτηκε ποτὲ ποιήσεως, τῆς πλέον ἐνθουσιαστικῆς μουσικῆς καὶ τοῦ πλαστικότερου χοροῦ, ἀπαρτιζόμενου ἀπὸ θεϊκὰ κορμιά, μὰ τὴν ἀλήθεια, εἶνε ἀσύλληπτο στὴν διάνοια ἡμῶν τῶν νεωτέρων...

ΤΕΛΟΣ

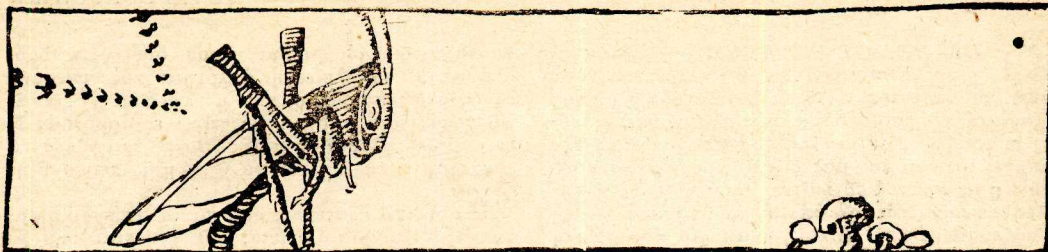
ΦΑΝΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

54) Βίου σελ. XX' ἔκδ. Kirchhoff

55) C. Janus Supplem. Melod. Reliquiae σελ. 4—7

(56) Histoire et Theorie tom. B'. σελ. 216.





## ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

**Ο ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΜΑΣ.**—Με τὸ σημερινὸ φύλλο τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» κλείνουν ἓνα χρόνο ἐκδόσεως καὶ μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρία δὲ θεωροῦν περιττὸ νὰ δώσουν στοὺς ἀναγνώστας τοὺς ἓνα σύντομο ἀπολογισμὸ τοῦ ἔργου των.

Καὶ πρῶτα πρῶτα ἄς σημειωθῇ ὅτι τὰ Μ. Χ. ἐξεπλήρωσαν μὲ τὸ παραπάνω ὅσα ὑπεσχέθησαν στὴν ἀρχὴ τῆς ἐκδόσεώς των.

Ἡ σπουδαιότερα ἀναμφιβόλως σημασία τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ ἔγκειται στὴν αὐστηρὴ ἰδεολογικὴ του κατεύθυνσι.

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» εἰμποροῦν δικαίως νὰ υπερηφανεύονται, ὅτι ἐκράτησαν ὑψηλὰ τὴ σημαίαν τῆς Ἀληθείας, τῆς ἀπολύτου εἰλικρινείας καὶ ἀμεροληψίας πρὸς ὅλας τὰς διευθύνσεις.

Καὶ ὁ ἀγὼν τῶν προσλαμβάνει μεγαλύτερη σημασία διότι ἀκριβῶς ἔγινε σὲ ἐποχὴ καὶ σὲ περιβάλλον, ποῦ ἡ μουσικοκαλλιτεχνικὴ μας κριτικὴ παρουσίασε μιὰ μεγάλη κατάρπασιν, ἀντιπροσωπευμένη συχνὰ ἀπὸ πρόσωπα ἀναρμόδια, ἰδίως δὲ ἀπὸ άτομα, ποῦ δὲν καυτηρίαζαν ἀνεξαρτησίαν καὶ ἀμεροληψίαν καὶ τῶν ὁποίων οἱ κριτικῆς κυρίως ἐξυπηρετοῦσαν τὰ συμφέροντα ὠρισμένων συγκροτημάτων. Τὰ πρόσωπα αὐτὰ μετήλθον τὰ ἀποκορυφικώτερα μέσα τῆς κολακείας καὶ τῆς διαστρωφῆς τῆς ἀληθείας καὶ ἐδημιούργησαν ἔτσι μιὰ ψευδῆ ἀτμόσφαιραν, ποῦ εἶχε συσκοτίσει εἰς τὴν ἀντίληψιν τῶν ἀφελῶν τὴν πραγματικότητα.

Πρὸ τῆς καταστάσεως αὐτῆς, τῆς κάθε ἄλλο παρὰ κολακευτικῆς γιὰ τὴ διανόσημας τὰ Μ.Χ. εὐρέθησαν εἰς τὴν ἀνάγκην νὰ ἀντιδρᾶσουν μὲ σθένος, μὲ τὴ συναισθησὶν διὲ ἐκπληροῦν ἱερὸν καθήκον ἀπέναντι τοῦ τόπου, Γι' αὐτὸ μεταχειρίσθησαν ἔντονη γλώσσα, στὸ καυτηρίασμα τῶν σαθροτήτων τῆς καλλιτεχνικῆς μας ζωῆς στὸ γκρέμισμα τῶν ψεύτικων εἰδώλων, ποῦ ἔστησαν μὲ ἑλαφρὰ συνείδησιν οἱ ὑμνηταί τους. Κατὰ τῶν ἐπιτηδείων αὐτῶν τὰ Μ.Χ. ἀγωνίσθησαν μὲ ὀξύτητα ποῦ εἰτέβαλε ἢ περιστασις εὐφρέθησαν δὲ εἰς τὴν ἀνάγκην κάποτε νὰ ὑψώσουν τὸ φραγέλιο τῆς ἀδέκαστης κριτικῆς, ἐναντίον τῶν μεταβαλλόντων τὸν οἶκον τῆς τέχνης εἰς οἶκον ἐμπορίου.

Ὁ ἀγὼν δὲ τῶν Μ. Χ. ἄς σημειωθῇ, ἐστραίχθη ἐπὶ βάσεων θετικῶν καὶ ἐπιστημονικῶν καὶ γι' αὐτὸ κανεὶς δὲν εἰμπόρσε νὰ ἀνασκευάσῃ τὰ ὅσα ἐπέκριναν. Ὡς ἦτο δὲ φυσικὸν προεκά-

λεσε τὴν πανηγυρικὴν ἐπιδοκιμασίαν καὶ ἀναγνώρισιν τῆς ἐκλεκτοτέρας μερίδας τῶν καλλιτεχνῶν καὶ διανοουμένων (ιδικῶν μας καὶ ξένων) καὶ ἐν γένει τοῦ κοινοῦ (ὅπως μαρτυροῦν τὰ πολυάριθμα συγχαρητήρια γραπτὰ κ.λ., ποῦ ἐλάβαμε ἀπὸ πρόσωπα κύρους).

Παραλλήλως πρὸς τὸν ἰδεολογικὸν ἀγῶνα καὶ τὸν κριτικὸν ἔλεγχον τὰ Μ. Χ. κατέβαλαν μεγάλη προσπάθειαν στὴν ἐκπλήρωσιν τοῦ μορφωτικοῦ των προορισμοῦ μὲ τὴ δημοσίευσιν ἐπιστημονικῶν μελετῶν καὶ ἄρθρων (πρωτοτύπων καὶ μεταφράσεων) γιὰ τὰ σπουδαιότερα μουσικοκαλλιτεχνικὰ ζητήματα.

Ἰδιαιτέρως ἔδειξαν ζωηρὸν ἐνδιαφέρον γιὰ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ, τὴ λαϊκὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ. Γιὰ τὴν τελευταία ἰδίως, τῆς ὁποίας ἡ παράδοσις ἀποτελεῖ πολυτιμὸν θησαυρὸν, γιὰ τὴν Ἑλλάδα, ἀφιέρωσαν ἀξιόλογα ἄρθρα καὶ μελέτας καὶ εἰμποροῦν νὰ καυτηρηθῶν ὅτι ἐρεῦνησαν τὰ σχετικὰ μὲ αὐτὴν ζητήματα μὲ τέτοια ἐπιστημονικότητα, ποῦ ποτὲ ἕως τώρα δὲν ἔγινε σχετικὰ μὲ αὐτὴν στὸν τόπο μας.

Ἐκτὸς αὐτῶν ἐδημοσίευσαν ἐκλεκτῆς ἀνεκδοτῆς συνθέσεις Ἑλλήνων, ἰδίως, συνθετῶν.

Ἐπὶ πλέον παρουσίασαν πλήρη ἐνημερότητα καὶ τῆς παγκοσμίου μουσικοκαλλιτεχνικῆς ζωῆς εἰς ὅλας τῆς τὰς ἐκδηλώσεις ἐκ παραλλήλου μὲ τὴν ἔρευναν τῶν σπουδαιότερων νεοελληνικῶν καλλιτεχνικῶν ζητημάτων (ὅπως τὸ Ἐθνικὸ Μελόδραμα, τὸ Κρατικὸ Ὁδεῖο κ.λ.).

Ἡ ἐκδοσις δὲ τῶν Μ. Χ., πρέπει νὰ τονισθῇ, μὲ τὴν ἐμφάνισιν καὶ τὴν ὕλην, ποῦ παρουσίασαν ἐστοίχισε σημαντικῆς θυσίης τῶν πρωτεργατῶν καὶ ὁ ἀγὼν τοῦ περιοδικοῦ, ποῦ ἐκτὸς τῶν ἄλλων εἶχε νὰ ἀντιπαλαίσῃ μὲ παντοειδεῖς ὑπονομεύσεις τῶν ἐπιτηδείων ἦταν γι' αὐτὸ τραχὺς, πρᾶγμα, ποῦ ἐξυψώνει περισσότερο τὴν ἀξίαν του.

Αὐτὸ εἶναι ἐν ὀλίγοις τὸ ἔργο τῶν Μ. Χ. στὸ χρόνο αὐτὸ, ποῦ ἐστάθη δυνατόν νὰ πραγματοποιήσουν μὲ τὴν πολυτιμὴ καὶ ἀφιλοκερδῆ συμβολὴ ἐκλεκτῶν συνεργατῶν, τοὺς ὁποίους εὐχαριστοῦν θερμῶς, ὅπως καὶ ὅλους ὅσοι ἐνίσχυσαν εὐγενῶς τὸ περιοδικὸν, τὸν τύπον κ.λ., καὶ οἱ πρωτεργάται αὐτῶν ἔχουν τὴν παρήγορην ἠθικὴν ἱκανοποίησιν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τῶν δυνάμεων των προσέφεραν εἰς τὸ διάστημα αὐτὸ μιὰ σημαντικὴ συμβολὴ στὸ νεοελληνικὸ πνευματικὸ πολιτισμὸν.



“**Ο ΠΛΑΝΟΔΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ**...— ‘Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου στο πολύ ενδιαφέρον άρθρο του υπό τον τίτλο «‘Ο πλανόδιος μουσικός», που έδημοσιεύσαμε στο προηγούμενο τεύχος εκφράζει την μεγάλη του άπορία πώς δεν υπάρχει στον τόπο μας ό καλός ή τόλιγώτερο ό ύποφωτος πλανόδιος λαϊκός τραγουδιστής ή εκτελεστής οργάνου του όποιου τώ άκουσμα να μη ξεσκίζει τά αυτά. Δίκαιη ή άπορία και σωστή ή παρατήρησης. Μάς παρουσιάζει ό τόπος μας τήν καταπληκτικήν αντίθεσι, που ένφ έχουμε προοδεύσει μουσικώς σε τέτοιο βαθμόν ώστε να άκούμε συχνά άρκετά καλές εκτελέσεις συμφωνιών του Μπετόβεν, όρατορίων του Χαϊντελ, μοντερνιστικών έργων του Στραβίνσκυ και του ‘Ονέγκερ, ένφ μάς έπισκέπτονται στρατιές όλόκληρες βιρτουόζων όλων των κλάδων, που μάς εισάγουν με τό παξισμό τους στο πνεύμα τής μεγάλης τέχνης και μάς δείχνουν τι σημαίνει εκτέλεσις και έρμηνεία στη μουσική, ένφ έχουμε τέσσαρα ‘Ωδεία, που ύποτίθεται ότι θάπρεπε να αναπτύξουν τό μουσικό άίσθημα του λαού, μάς έρχεται να ξεφωνήσουμε από άπελπισία και να τραπούμε εις φρυγήν όταν ευρικόμεθα στο καφενείο ή στο ξενοδοχείο και μάς παρουσιάζεται μπροστά μας άπρόσκλητος να μάς παξίη στη χαλασμένη κιθάρα ή στο ξεκούρδιστο βιολί του, ή να μάς τραγουδήση με τήν συνήθως άπαισιώς βραχνή και άσχημη φωνή του ό πλανόδιος μουσικός εκτελεστής. Καί έρωτάς άπόρωντας ό Παπαντωνίου τους αναγνώστας τών «Μουσικών Χρονικών», πώς έξηγείται τό φαινόμενον αυτό, που δεν τό συναντάς κανείς πουθενά άλλου;

Ρωτάμε κι ‘εμείς μ’ άπορία τό ίδιο πράγμα και παρακαλούμε να μάς γράψουν τή γνώμη τους εκείνοι από τους αναγνώστας μας, που έτυχε τό ζήτημα αυτό να τό προσέξουν και να τό μελετήσουν.

Νά έξηγή άραγε τό φαινόμενον, που ό πλανόδιος σ’ έμάς—όπως λέει ό Παπαντωνίου—άποτελεί μιá κοινωνική συμφορά, τό ότι στον τόπο μας επικρατεί ακόμα ή συνήθεια να μη θεωρητά ως επάγγελμα, όπως άλλου, με κάποιες όπωσδήποτε αρχές και καλλιτεχνικές αξιώσεις ή τέχνη του πλανοδίου μουσικού και τό ότι καθιερώθη από τό λαό μας να συνδυάζεται στους δρόμους ή μουσική με τή ζητιανιά υπό... συνοδείαν χαλασμένης κιθάρας ή ξεκούρδιστου βιολιού;

**ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΤΑΣ.**—

‘Ο διαπρεπής Γερμανός μουσικοκριτικός κ. Walther Hirschberg, στο τελευταίο τεύχος του περιοδικού «‘Η μουσική τής σήμερον», κρίνοντας τις τελευταίες τάσεις που δείχνουν στην τέχνη τους όι μοντερνιστάι μουσουργοί στην Ευρώπη, γράφει τά έξης μεγίστου ενδιαφέροντος, τά όποια καλό θά εΐτανε να τά εδιάβαζου και να τά έπρόσεχαν πολύ εκείνοι, που παρακολουθούν στον τόπο μας τό τελευταίο...φιγουρίνι τής μουσικής μόδας.

Φαίνεται ότι κάθε μέρα και περισσότερο ενισχύεται ή πεποίθησις ότι ή σωτηρία δεν συνίσταται σε ένα πάντα μεγαλείεγο μπέρδεμα (complication) τής γλώσσας τών ήχων, ούτε σε μιάν άδιάκοπη συσσώρευσι κακοφωνιών. ‘Υπάρχει ή τά-

σις να ξαναγυρίσουμε διά μέσου διαφόρων δρόμων σε μιá μεγαλείετην απλότητα και υπεράνω όλων, στην επικράτησι τής μελωδίας, έννοείται χωρίς να άρνηθη κανείς τις νέες άρμονικές έρρευσις τής τελευταίας αυτής εποχής και χωρίς να ξαναπέση κανείς απλώς στο ύψος μιás περσομένης εποχής.

‘Η μουσική έμπνευσις εινε πάντα μελωδική έμπνευσις. ‘Ιδού μιá άλληθεια, που φαίνεται σήμερα ότι και πάλιν επιβεβαιώνεται και επιδρά στην εργασία ιδίως τών λεγομένων «πρωτευόντων».

‘Ο Στραβίνσκυ π. χ. έχει ριζικώς τροποποιηθη στα τελευταία του έργα. ‘Ο Χίντεμυθ εινε άπασχολημένος από τό πρόβλημα μιás νέας λαϊκής μουσικής. ‘Ο Κρένεκ, έπιζητεί να γράψη μιá μουσική, τήν όποιαν να είμπορη να τήν άντιληφθη τό μεγάλο κοινό. ‘Αντιστρόφως όι περι τών Σεμπτεργκ μουσουργοί, που δεν θέλουν να άκούσουν για αυτές τις τάσεις, χάνουν έδαφος. ‘Εγιναν όλοι δύσπιστοι μπρός στις δόξεις, που μάς ύπόσχετο ό «νέος άντικειμενισμός». ‘Η μουσική, που ώργίαζε μέσα σε γελοίες παραδοξότητες και κακοφωνίες φαίνεται ότι πέρασε παιά, εκείνη δέ του είδους αυτού που καθυπό πέθανε και ένταφιάσθηκε κι’ άλλας εινε ή φωνητική μουσική. ‘Η ανθρώπινη φωνή εινε τό όργανο, που με μεγαλείετην δύναμη άνθίσταται, και από τεχνικές απόψεις και από άπόψεως εκφράσεως στο να φορτώνεται άδιακόπως με κακόφωνα διαστήματα δυσκολοεκτέλεστα. ‘Η παραγωγή ένός άληθινού lied δεν εινε δυνατή με μιάν υπερβολική ποσότητα διαφωνιών.

Αυτά γράφει ό Γερμανός κριτικός κ. Hirschberg για τήν τελευταία φάσι, που διατρέχει ή μοντερνιστική μουσική. ‘Ας σπεύσουν λοιπόν τάχιστα όι μουσικοί μοντερνιστάι του τόπου μας, να συγχρονισθούν, για να μην έχουν τήν ντροπή, ότι μένουν πίσω.

**ΜΙΑ ΑΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΟΣ ΚΑΤΑΦΟΡΑ.**— Εΐναι άχαρακτήριστη ή έντελώς άδικη καταφορά, που έσημειώθη σε εύρεία κλίμακα κατά του λαμπρού άρχιμουσικού τής μπάντας του Δήμου ‘Αθηνών κ. Τζανέτι για τή διεύθυνσι τής «Μανόν», που έξεδηλώθη με έμπαθείς και κακόπιστες εκ συστάσεως δημοσιογραφικές ένάντιον του επιθέσεις.

Για μάς που επικρίναμεν τήν κατάπτωσι τής καλλιτεχνικής μας κριτικής δεν είναι καθόλου έκπληκτική ή άδικαιολόγητη αυτή πολεμική στην όποια προεξάρχουν ώρισμένοι καλοθηληταί συνάδελφοί του, αφού έδέησε να έπιστρατευθούν ακόμη και κοσμικογράφοι άμφοτέρων τών φύλων διά τήν άπολεσματικώτερον δυσφήμησίν του.

Τά κατώτερα αυτά τερτίπια όμως δεν άποδεικνύουν τίποτε άλλο παρά ότι ό διακεκριμένος μάεστρος (που ίσως περισσότερο από όλους ήταν στη θέσι του, στη «Μανόν») έγινε τελευταίως ιδίως κάρφος εις τόν όφθαλμόν μερικών έπιτηδείων όμοτέχνων του, που βάλλθησαν να τόν εκτοπίσουν με τά μέσα τής ύπονομεύσεως, που αυτοί εις τας περιστάσεις αυτές μεταχειρίζονται άριστοτεχνικά.





## Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙΣ

Ἡ μουσικοκαλλιτεχνικὴ κίνησις τῶν τελευταίων μηνῶν παρουσίασεν μεγάλη ζωηρότητα μετὰ πολὺ ἐνδιαφέροντα σημεῖα.

Οἱ συμφωνικῆς συναυλίαι τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἐξηκολούθησαν μετὰ τὴν ἴδια ἐπιτυχία.

Στὶς συναυλίαις αὐτῆς συνέπραξαν ἐκτὸς τῶν ρεσιτᾶλ μετὰ μεγάλην ἐπιτυχία καὶ οἱ διάσημοι καλλιτέχναι, Χούμπερμαν, Ἰτούρμπι, Φρήντμαν, ὁ μικρὸς βιολιστὴς (τὸ φαινομενῶδες αὐτὸ παιδί) Βόλφι Σνάιτερχαν, τὸ νουέτιο (δύο πιάνων) τῶν κ. κ. Χάινς καὶ Ρόμπερτ Σόλτς καὶ ὁ Τσιγκέτι.

Ἐπίσης ἔλαβαν μέρος ὡς σολιστ οἱ ἐκλεκτοὶ ἰδιοὶ μας καλλιτέχναι ἡ κ. Σκόκου, αἱ δ-δες Ποιμενίδου καὶ Μπουκουβάλα καὶ ὁ κ. Βολωνίνης.

Τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» μᾶς παρουσίασεν ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντος συναυλίαις τοῦ νεοσυστάτου κουαρτέτου του, μετὰ τοὺς κ.κ. Σούλτσε, Πρεστρώ, Ἀντωνόπουλον καὶ τὴν κ. Κυρριάτου.

Εἰς τὰς συναυλίαις αὐτὰς συνέπραξαν ὡς σολιστ (πλὴν τοῦ κ. Τριανταφύλλου καὶ τῆς κ. Ντιξχόρν) ἡ κ. Τριανταφύλλου, ἡ δις Πανᾶ καὶ ὁ κ. Πίνδιος.

Ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσεν ἰδίως ἡ συναυλία ἔργων Νιβόρτσακ μετὰ σολιστ τὸν κ. Πίνδιον.

—Τὸ «Ἐθνικὸν Ὁδεῖον» μᾶς ἔδωκε τὴν «Φαιδώραν» τοῦ Ντζορντάνο κατὰ διδασκαλίαν τοῦ ζεύγους Βαλτετσιώτη.

Ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου εἶναι μᾶλλον χλιαρὴ καὶ ὄχι ἰδιόρρυθμη. Ἡ ἐκτέλεσις του ὁμως συνολικὰ ἦταν πολὺ φροντισμένη ἀπὸ μουσικῆς καὶ σκηνηκῆς ἀπόψεως. Ἐννοεῖται ὅτι ἡ παράστασις αὐτὴ δὲν ἠμπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὡς μαθητικὴ ἐπίδειξις ἀφοῦ οἱ ὑποδυνάμεις τοὺς κυριωτέρους ὁλοῦς ἦσαν κατὰ μαθηταί. Ἀπὸ τὰ πρόσωπα ἐξεχώρισεν ἡ Κα Κομποθέκτρα γιὰ τὸ ὄραϊο τῆς τραγοῦδι καὶ τὴν ὑπόκρισι, ὁ κ. Ἐπιτροπάκης ποῦ ἦταν πολὺ καλὸς, μουσικῶς καὶ σκηνηκῶς καὶ ἡ δις Βουτυρᾶ ποῦ τραγοῦδισεν καὶ ἔπαιξεν ὄραϊα.

Ἡ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Βαλτετσιώτη ἐπαίξε ἱκανοποιητικᾶ.

—Ἀρκετὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσε καὶ ἡ ἐκτέλεσις τοῦ μονοπράκτου μουσικοδράματος τοῦ κ. Λαυράγκα «Ἡ Μαύρη Πεταλούδα» (σὲ κείμενο τοῦ ποιητοῦ κ. Σπεράντζα).

Τὸ ἔργο καθ' ἑαυτὸ ἔχει τὴ σφραγίδα τῆς τέχνης τοῦ καλοῦ μας μαέστρου μετὰ τὴν εὐγένεια τῆς μελωδίας καὶ τὴν κλασικὴ τῆς σύνθεσι. Τὰ κύρια

πρόσωπα ὑπεδύθησαν μετὰ πολλὴν ἐπιτυχίαν ἡ θνίς Σκαρμαμαγκᾶ, ὁ κ. Βλαχόπουλος καὶ Δελένδας.

—Ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντος μᾶς παρουσιάσθησαν αἱ ἐκτέλεσεις τοῦ ὑπερόχου δραματικοῦ θρύλλου τοῦ Μπερλιόζ «Ἡ καταδίκη τοῦ Φάουστ» ἀπὸ τῆ «Χορωδία Ἀθηνῶν».

Ἰδίως ἄφησε ἀρίστην ἐντύπωσιν ἡ ἀριότης τῆς χορωδίας.

Ἐπίσης οἱ μετακληθέντες ξένοι καλλιτέχναι τῆς Ὀπερᾶ Κομικ Κα Νινὸν Βαλέν (σοπράνο) καὶ ὁ κ. Λαπελλετρι (τενόρος) ἐφάνησαν πρώτης τάξεως ἀπὸ φωνητικῆς καὶ μουσικῆς ἀπόψεως, καθὼς καὶ ὁ κ. Νικολάου πολὺ καλὸς ὡς Μεφιστοφελῆς.

Γιὰ τὴν ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένη ἐκτέλεσι τοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Μπερλιόζ ὀφείλουμε θερμὰ συγχαρητήρια στὸν ἀκαταπόνητο διεθυντὴν τῆς Χορωδίας κ. Οἰκονομίδη.

—Ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντος ἦσαν καὶ αἱ παραστάσεις τῆς «Μανὸν» τοῦ Μασσενέ, ποῦ ἔδωσε ἡ μελοδραματικὴ τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου».

Ἡ ἀναβίβασις τοῦ λεπτοτάτου ἔργου τοῦ Μασσενέ ἔγινε μετὰ ἐξαιρετικὴν ἐπιμέλεια, μετὰ πλούτοισκηνικῶν μέσων, πρᾶγμα σπάνιον στὸν τόπο μας.

Ἄλλὰ καὶ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ μουσικοῦ μέρους φαίνεται ὅτι κατεβλήθη μεγάλη φροντίς.

Ἡ ὀρχήστρα παρουσιάσθη ἀριεπὴ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ λαμπροῦ μαέστρου κ. Ζανέτι, ὁ ποῖος ἐσημείωσε καὶ στὸ Ἐξωτερικὸν πρώτης τάξεως καριέρα μαέστρου.

Ἀρίστη ἐντύπωσι μᾶς ἔκαμε ἰδίως ἡ αὐστηρὴ κλασικότης τῆς διευθύνσεώς του, ἡ γνώσις καὶ ἀντίληψις τοῦ ὅλου καὶ τῆς παραδόσεως τοῦ ἔργου καὶ ἡ κυριαρχία του ἐπὶ τοῦ συνόλου, καθὼς καὶ ἡ ἀπουσία τοῦ παραμικροῦ θεατρικισμοῦ.

Τὸ περίεργον εἶναι ὅτι ὁ ἐξαιρετικὸς αὐτὸς καλλιτέχνης ἔγινε τὸ ἀντικείμενον ταπεινῶν καὶ κακοπιστῶν ἐπιθέσεων μερικῶν καλοθελητῶν, εἰς τοὺς ὁποίους δὲν συμφέρει ἡ ἀνάδειξις του στὸν τόπο μας.

Ἀνεξαρτήτως ὁμως τῆς ἀξίας τοῦ μαέστρου μᾶς φάνηκε λίγο περίεργον ὅτι τὸ Ἑλλ. Ὁδεῖον κατέφυγε σὲ ξένο καλλιτεχνικὸν ἐκτὸς τοῦ ἰδρύματος, ἐνῶ ἔχει δύο καθηγητὰς τῶν ἀνωτέρων θεωρητικῶν καὶ γνωστούς συνθέτας τοὺς κ.κ. Βάρβογλην καὶ Κόντην.

Ὡς πρὸς τὸν πλοῦτον τῶν σκηνηκῶν ἀσφαλῶς ὁ σκηνηκὸς διάκοσμος, οἱ ἐνδυμασίαι καὶ τὸ μπαλλέτο ἦσαν ὄραϊοτάτα.



Γιὰ τοὺς ἐκτελεστὰς τοῦ ἔργου νομίζομεν ὅτι ἀξίζει ἰδιαίτερος ἔπαινος στήνκ. Τριανταφύλλου γιὰ τὴν ἔξαιρετικὴν τῆς μουσικότητά, ἀλλὰ καὶ ὑπόκρισιν ποῦ ἀπέδωσε τὸ λεπτὸ καὶ δύσκολο ὄλοιο τῆς Μανὸν. Ὁ κ. Τριανταφύλλου πολὺ καλὸς ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως περισσότερο παρὰ ὡς ἠθοποιός.

\* Ἀπὸ τὰ ἄλλα πρόσωπα ἀξιοσημείωτοι ἦσαν ἡ δ-νις Ἄγγλου καὶ οἱ κ. κ. Ἐμμανουήλ, Μπανάτης καὶ Οἰκονομοπούλου.

\* Ἐπιφύλαξι γιὰ τὴν ἐκτέλεσιν τῆς «Μανὸν» θὰ εἶχαμε κυρίως ὡς πρὸς τὴ γλώσσα,

Γιατὶ ἔχομε τὴν ἀντίληψιν ὅτι δὲν πρέπει νὰ ἀποδίδεται ἓνα παρόμοιο ἔργο σὲ ξένη γλώσσα ὅπως αὐτὴ τὴ φορά ποῦ ἰεπαίχθη στὴ γαλλικῆ, ἀλλὰ σὲ μιὰ καλῆ μεταφράσει, πράγμα ποῦ γίνεται σὲ ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου.

\* Ἀνεξαρτήτως ὅμως τῆς ἐπιφυλάξεώς μας αὐτῆς πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ὅτι οἱ δημοσιογραφικὲς ἐπιθέσεις, κατὰ τῆς πρώτηςἰδίως παραστάσεως τῆς «Μανὸν», ποῦ ἦταν συνολικὰ ἀρκετὰ ἐπιτυχημένη δὲν ἦσαν δικαιολογημέναι καὶ εἶχαν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον προσωπικὰ ἑλατήρια.

— Ἀπὸ τὰ τελευταῖα ρεσιτάλ ἀξίζει νὰ σημειωθῶν οἱ συναυλίαι τῶν ἐκλεκτῶν καλλιτεχνῶν Ἀνδρεάδου — Μητροπούλου, τοῦ κ. Εὐστρατίου, τῆς κ. Ντιέχορν, τῆς συνθέτιδος κ. Μαπαμιροπούλου τῆς κ. Γκρινιάσου καὶ τοῦ κ. Βολωνίη τῶν κ. κ. Κουνελάκη — Μαρη, τῶν δίδων Φιλιππίδη Μπουκουβάλα, Φάλεζιτς, Σαμπόκη, τοῦ τρίο τοῦ Ἑλλην. Ὠδείου με τοὺς κ. κ. Σκαντζουράκη, Λάμπρου καὶ τὴν κ. Σωμερίτου. Ἰδίως εἶχαν ἔξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν αἱ συναυλίαι τοῦ κ. Εὐστρατίου, τῆς κ. Παπαμιροπούλου καὶ Ἀδρεάδου — Μητροπούλου.

\* Ἐπίσης ἀξιόλογες ἦσαν οἱ ἐμφανίσεις τῆς δραματικῆς τοῦ Ὠδείου Πειραιῶς με τὴν «Μονάκριβη» καὶ τὴ «Στέλλα Βιολάντη τοῦ κ. Ξενοπούλου. Εἰς αὐτὰς διεκρίθησαν αἱ δίδες Καλλιγὰ, Βώκου καὶ Ριχάκη.

#### Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

### ΑΠ' ΤΙΣ ΓΙΟΡΤΕΣ ΠΡΟΣ ΤΙΜΗΝ ΤΟΥ ΑΡΧΟΥΡΟΥ ΤΟΣΚΑΝΙΝΗ

Γράφουν τὰ ἰταλικὰ φύλλα καὶ τὰ ἰταλικὰ περιοδικὰ ὅτι οἱ γιορτές, ποῦ ἔγιναν πρὸς τιμὴν τοῦ Ἀρχιδούρου Τοσκανίνη γιὰ τὴν εὐκαιρίαν τῆς παρελεύσεως μιᾶς τριακονταετίας ἀπὸ τῆς πρώτης ἐμφανίσεώς του ὡς διευθυντοῦ ὀρχήστρας στὴ Σκάλα τοῦ Μιλάνου, εἶχαν μοναδικὴν ἐπιτυχίαν. Εἶχαν ὁ Μαέστρος ἄλλους διασημῶς προκατόχους στὸ ἐξέχον ἀξίωμά του, μεταξὺ δὲ αὐτῶν δύο κυρίως ἀναφέρονται, ὁ Ἄγγελος Μαριάνι καὶ ὁ Φράνκος Φάτσιο, ἀλλ' ἡ τέχνη τῆς διευθύνσεως τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ἀρχιδούρου Τοσκανίνη εἶνε ἀσύγκριτη. Εἶνε τὸ σύνολον ἑνὸς μεγάλου ἀριθμοῦ παραγόντων, ἀνυψωμένων ὅλων στὸ μέγιστον ὅριον δυνάμεως καὶ ὅλων ἀριονικὰ ἰσοροπημένων μεταξὺ τους, εἰς τρόπον ὅστε νὰ φαίνεται—καὶ νὰ εἶνε στὴν πραγματικότητά—ἡ τοσκανινικὴ ἔρμη-

νεὶα ὡς ἡ μόνη λογικὴ, ἡ μόνη ἀνταποκρινόμενη στὸ πνεῦμα καὶ στὴ θέλησιν τοῦ συνθέτου, ἡ μόνη, τέλος, ἀληθινή.

\* Ἡ ἴδια θαυμαστὴ μνήμη τοῦ Μαέστρου—τὴν ὁποῖαν πολλοὶ θαυμάζουν ὡς ἓνα ἀπλό μηχανικὸ φαινόμενον, ἐνῶ εἶνε στενὰ συναρμολογημένη στὴν βαθειὰν ἐρμηνευτικὴν τοῦ εὐαισθησια καὶ ἀντίληψι—δὲν ἔχει μιὰν ἀπομονωμένην ἀξίαν, ἀλλ' εἶνε μιὰ ἀπὸ τῆς τῶσες ὕψεις τοῦ ἀκτινοβόλου ἐκείνου πρίσματος, ποῦ εἶνε ἡ καλλιτεχνικὴ του φυσιογνωμία. Γιατὶ ἄλλο τόσον ἀξιοθαύμαστες εἶνε οἱ ἄλλες ἰκανότητές του : ἐκείνη τοῦ νὰ εἰσδῆ στὴν ψυχὴν τοῦ συνθέτου καὶ νὰ ἀντιλαμβάνεται τὴν βαθυτέρη τῆς ὑπόστασι, ἐκείνη τοῦ νὰ ἐναρμονίζῃ τὸ πνεῦμα του με ὅποιοδῆποτε ὕψος, με ὅποιοδῆποτε σχολή, με ὅποιοδῆποτε εἶδος, με ὅποιοδῆποτε ἐποχὴ, εἰς τρόπον ὅστε νὰ τοῦ εἶνε δυνατὸν νὰ διερμηνεύσῃ τὸν Βάγνερ ἢ τὸν Βέρδη, τὸν Μπάχ ἢ τὸν Ντεμπυσσὺ, τὸν Γκλουκ ἢ τὸν Πουτσίνι με τὴν ἴδιαν ἀκριβείαν καὶ τελειότητα\* ἐκείνη τοῦ νὰ ἀποκαλύπτῃ τοὺς ἐκτελεστὰς— ἀπὸ τὸν μεγαλειότερο στὸν πεῖο ταπεινὸ, ἀπὸ τὸ πολυαριθμότερο ὀργανικὸ ἢ φωνητικὸ σύνολο στὸν ξεχωριστὸν ἀρτίστα—τὴ σημασίαν καὶ τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἔργου τεχνίως, ποῦ ἔχει ἐμπιστευθῆ σ' αὐτούς.

\* Ἄλλ' ἀνεξαρτήτως ἀπὸ αὐτὰς, τῆς ἔξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς του ἰδιότητος, μιὰ μεγάλη δύναμις συνέβαλε γιὰ τὴν τύχην καὶ τὴ δόξαν τοῦ Τοσκανίνη: ἡ ἀληθινὸν καλλιτεχνικὸν συνείδησίν του, συνείδησις, ποῦ δὲν εἶχε ποτὲ καὶ δὲν θὰ ἔχῃ ποτὲ κανένα σκοτεινὸν σημεῖο. Ὅλη ἡ μεγάλη του αὐθεντία, ὅλη ἡ φήμη του, ἐκίος ἀπὸ τῆς καλλιτεχνικῆς του ἀρετῆς προήλθε σ' αὐτὸν ἀπὸ τὴν ἀγνή συνείδησίν του.

Τὴν ἀναμνηστικὴν βραδεῖαν στὴ Σκάλα με τοὺς «Ἀρχιτραγουδιστὰς» τοῦ Βάγνερ, θὰ τὴν ἐνθυμοῦνται ὅλοι ὡς ἓνα ἐπὶ τὰ πεῖο ἀξιωματικὸν γεγονός τῆς ἱστορίας τοῦ μεγάλου θεάτρου τοῦ Μιλάνου. Γιὰ νὰ βρῆ κανεὶς κάτι παρόμοιο, ποῦ νὰ μπορεῖ νὰ παραβληθῆ με τὸν ἐνθουσιασμὸν καὶ με τὴ συγκίνησιν τῆς βραδεῖαις αὐτῆς, πρέπει νὰ ἀνατρέξῃ με τὴ μνήμη στίς πρώτες παραστάσεις τοῦ Ὁθέλλου καὶ τοῦ Φάλστσφ ἢ στὴν ἀναμνηστικὴν γιορτὴν ποῦ ἔγινε γιὰ τὸν Ροσσίνι τὸ 1892, κατὰ τὴν ὁποῖαν ὁ Βέρδης διηύθυνε τὴν Pregoniera τοῦ «Μωῦσεως».

Οἱ ἀνέλπειοτες ἐπευφημίαι με τῆς ὁποῖαις ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ τὸ κοινὸν ἡ ἐμφάνισις τοῦ Τοσκανίνη στὴ θέσιν τῆς διευθύνσεως τῆς ὀρχήστρας στὴν ἀρχὴ τῆς παραστάσεως, τὰ ἐνθουσιώδη χειροκροτήματα μετὰ τὴ δευτέρην πρᾶξιν, στὰ ὅποια ἔλαβαν μέρος ὅλοι οἱ ἀρτίστες καὶ οἱ ὀρχηστρικῆς καὶ χορωδιακῆς μᾶζαις, ἐγύρευαν νὰ ἐκφράσουν τὴν βαθειὰ καὶ στοργικὴν ἐγγνωμοσύνην τῶν μιλιανέζων πρὸς ἐκεῖνον, ποῦ ὑπῆρξεν ὁ μεγαλειότερος δημιουργὸς τῆς φήμης τῆς Σκάλας καὶ, ἰδιαίτερα τῆς νέας τῆς ζωῆς. Ἡ ἐπιβλητικὴ ἐκδήλωσις ἀγῆγε στὸν ὑψηλότερον βαθμὸν τὴν καρδιὰν τοῦ Διδασκάλου τοῦ ὁποῖου τὸ λαμπρὰ μάτια ἐφανέροναν τὴν ζωηρὰν του ἰκανοποίησιν γιὰ τοὺς εὐγενικοὺς κόπους, ποῦ κατέβαλε γιὰ τὸ ἀγαπῆτο του θεάτρο καὶ, μαζὺ, τὴ χαρὰν ποῦ ἐδοκίμασε βλέποντας ὅτι ἀγαπᾶται με τὴν τὴν διάχυσι καὶ με τὴν εὐλινργίαν.



## Η ΑΝΑΒΙΩΣΙΣ ΛΗΣΜΟΝΗΜΕΝΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ

Στὴ Gazeta Musical τῶν Παρισίων, ὁ κ. G. Jean Aubry ἔγραψε πρὸ καιροῦ: «...Θυμᾶμαι, ποῦ εἶχα συμβουλευθεῖ τὸν διευθυντὴ μιᾶς μουσικῆς ἑταιρείας ἐπαρχιακῆς πόλεως τῆς Γαλλίας, νὰ γνωρίσῃ στὸ κοινὸν τὸν Α. Segovia (τὸν θαυμάσιον ἰσπανὸ κιθαριστὴν... Τὸν ἀκούσε ὁ περὶ οὗ ὁ λόγος ὀλίγον ἀργότερα στὸ Παρίσι καὶ ἐξετέλεσε τὴ συμβουλή μου. Καὶ στὴν Ἀγγλία βρῆκε τελευταίως παντοῦ τὴν αὐτὴ διάθεσι πνεύματος. Ὑπάρχουν ἐκεῖνοι, οἱ ὅποιοι ἐκ κακῆς ἀντιλήψεως δὲν θέλουν νὰ ἀκούσουν μιὰ κιθάρα, γιατί νομίζουν ὅτι τὸ ὄργανον τοῦτο δὲν εἶνε σοβαρό. Καὶ ὅμως ἀκούοντας κανεὶς τὸν Segovia νὰ παίξῃ μιὰ Sarabanda τοῦ Χαίντελ, μιὰ Gavotta, μιὰ Musetta κ.τ.λ. τοῦ Μπάχ ἢ ἓνα Minuetto τοῦ Χάυδν, νοιώθει ὅτι δὲν βρίσκεται στὸ music hall».

Ὁ κ. Aubry ἐσυνέχιζε τὸ ἄρθρον τι, ποῦ ἐτιλοφορεῖτο Guítarra, μὲ τὸ ἐγκώμιον τοῦ λεπτοῦ ἐκφραστικοῦ ὄργανου, ποῦ εἶνε πλούσιον ἀπὸ ποιικιλίαν ἤχων, χωρὶς κρότους, χωρὶς σκληρότητες. Ἄλλὰ ποὺς ἐνδιαφέρεται γι' αὐτό; Πολλοί, πολλοί, περισσότεροι ἀπὸ θὰ ἤμποροῦσε νὰ φαντασθῇ κανεὶς. Καὶ πραγματικῶς, ἰδοὺ ποῦ ὁ Segovia διηγεῖτο στὸν Ἀγγλο κριτικὸν γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν Γερμανῶν καὶ τῶν Ρώσων. Δὲν μιλοῦμε γιὰ τοὺς ἰσπανοὺς, ποῦ ἔχουν στὴν κιθάρα ἓνα ἀληθινὸν καλλιτεχνικὸν ὄργανον, ἢ δὴ ἀπὸ αἰῶνων. Θὰ ἐλέγησε σχεδὸν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ζωτικότητα τοῦ διήρκεσε ὡς σήμερα περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλο στὴν Ἰσπανία, μὲ συνδέτας καὶ ἐκτελεστὰς ἀληθινὰ ἐξόχους. Ἀναφέρομεν ἓνα μόνον ὄνομα, τοῦ Francisco Terrega (1854—1909) ὄνομα ποῦ συγκεντρώνει μιάν ὀλόκληρη Σχολή. Στὴ Ρωσσία ἡ κιθάρα ἀντιπροσωπεύει τὸν καλλιτεχνικὸν τύπον ἐνὸς συνόλου συγγενῶν μὲ αὐτὴν λαϊκῶν ὄργων, στὴ Γερμανία δὲ ἡ χρῆσις τῆς κιθάρας ἔχει μιάν ἀξίαν, ποῦ πρέπει νὰ λογαριασθῇ πολὺ. Δὲν μιλάμε γιὰ τὸ ὄργανον αὐτό, γιὰ τὴ διάδοσίν του, εἴτε γιὰ τὴ συνοδείαν τῶν φωνῶν, εἴτε γιὰ κεινὴν ἄλλων ὄργων.

Ἡ λεγομένη κίνησις τῶν νέων στὴν Γερμανία, εἶνε μιὰ ὄργανοσις πνευματικῶν καὶ κοινωνικῶν ρευμάτων, διὰ τῆς ὁποίας, ἀκόμη καὶ ἀπὸ πρὶν τοῦ πολέμου, γερμανοὶ νέοι ἐπαναστατοῦν ἐναντίον τῆς τεχνιτῆς ζωῆς τῶν μεγαλοπόλεων, καὶ προσπαθοῦν νὰ μορφωθοῦν πνευματικῶς καὶ ἠθικῶς μὲ τὸ δικὸν τους τρόπο στρεφόμενοι πρὸς τὶς ἔθνικες παραδόσεις τοῦ 1500, 1600 καὶ 1700.

Ἡ μουσικὴ ἔχει στὴν κίνησιν αὐτὴν ἓνα σημαντικό μέρος. Στὴν ἀρχὴ στράφηκε πρὸς τὸ λαϊκὸ στοιχεῖο, κατόπιν δὲ μπῆκε καὶ αὐτὴ στὴν τροχιά τῶν γερμανικῶν παραδόσεων καὶ ἀνέβηκε σιγὰ σιγὰ ἓνα ὑψηλότερον ἐπίπεδο.

Στὶς συγκεντρώσεις τῶν νέων αὐτῶν ἡ ἐκλογὴ τῶν μέσων γιὰ τὴν καλλιέργειαν τῆς μουσικῆς, ἦρε ἀσθόρμητη. Ἡ φωνή, ἡ κιθάρα, τὸ φλάουτο, τὸ βιολί, ὅλα ὄργανα, ποῦ προσφέρονται γιὰ τὸν τύπον ἐκεῖνον τῆς μουσικῆς, ποῦ εἶνε ὁ ἀπλούστερος καὶ ὁ φυσικώτερος, εὐχάριστος δὲ σ' ἐκεῖνον, ποῦ παίζει καὶ σ' ἐκεῖνον ποῦ ἀκούει.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει εἶνε γεγονὸς ὅτι ἡ κιθάρα εἶνε τὸ καταλληλότερον ὄργανον, τόσο γιὰ τὴ συνοδείαν μιᾶς ἢ περισσότερων φωνῶν, ὅσο καὶ γιὰ νὰ παίξῃ μόνῃ της. Τὸ πλήρες καὶ τὸ γλυκὺ τῆς ἤχου της, ἡ ἔκτασις της, τὸ πᾶν καθιστᾷ τὸ ὄργανον τοῦτο ἐξαιρετικὰ εὐκολομετάφερο καὶ εὐκολομεταχείριστο, τὸ ὅποῖον δίνει ἀποτελέσματα σχετικῶς καλὰ καὶ εὐχάριστα καὶ χωρὶς νὰ φθάσῃ σὲ μεγάλα τεχνικὰ ὕψη. Ποῖο ἄλλο ὄργανον εἶναι καταλληλότερον νὰ τέρπῃ καὶ νὰ γλυκαίνει σὲ στιγμῆς ἀναπαύσεως ὕστερα ἀπὸ μιὰν ἡμέραν ἐργασίας τὶς ἀπλές, ἀφελείς καὶ εὐχάριστες οἰκογενειακῆς συγκεντρώσεις;

ΤΕΡΤΑΝΔΡΟΣ

### ΓΝΩΜΕΣ ΤΟΥ ΣΟΥΜΑΝ

(ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ)

Ἡ Μουσικὴ μιλάει τὴν γενικώτερη γλῶσσα μὲ τὴν ὅποιαν συγκινεῖται ἐλευθερὰ καὶ ἀόριστα ἢ Ψυχὴ καὶ ἔχει τὴν ἐντύπωσιν πῶς βρίσκεται στὴ πατριδα της.

\*\*

Λὲν εἶνε καλὸ νὰ ἀποκτήσῃ κανεὶς κατὶ μὲ πάαν πολλὴν εὐκολίαν.

\*\*

Τὸ κακὸ τῶν ἀπομιμήσεων εἶνε ὅτι κείνοι, ποῦ τὶς κάνουν δὲν πέρνουν παρὰ τὸ ἐξωτερικόν, τὴν ἐπιφάνειαν ἐνὸς πράγματος καὶ φοβοῦνται νὰ ἐμβαθύνουν.

\*\*

Ἡ Ἰκανότης ἐργάζεται, ἡ Μεγαλοφυΐα δημιουργεῖ.

\*\*

Δὲν μπορεί νὰ συμβῇ σ' ἓνα ἄνθρωπο τίποτε χειρότερον ἀπὸ τὸ νὰ τὸν ἐπαινῇ ἓνας τιποτένιος.

\*\*

Ὅποιος φοβάται πολὺ καὶ προφυλάττει τὴν πρωτοτυπία του βρῆσκει στὰ πρόθυρα νὰ τὴν χάσῃ.

\*\*

Πολὺ λίγα ἀπὸ τὰ πραγματικῶς μεγαλοφυᾶ ἔργα ἐγένεσαν δημοφιλή.

\*\*

Λεῖπει ἓνα περιοδικὸν γιὰ «μέλλουσα Μουσική!». Συντάκτες του θὰ μποροῦσαν νᾶνε μονάχα ὁ τυφλὸς τῆς Τόμας σχολῆς (ὁ Σεμπαστιάν Μπάχ) καὶ ὁ κουφός, ποῦ ἀναπαύεται στὴ Βιέννη.

\*\*

Κάθε παιδί κρύβει ἓνα ἀξιοθαύμαστο βᾶθος!



## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΠΑΙΔΑΓΩΓΗΣΙΣ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ

Διὰ τὴν διδάξωμεν μουσικὴν εἰς τὸ παιδί, θὰ ὀδηγηθῶμεν ἀπ' αὐτὴν τὴν ἰδιουσυγκρασίαν του.

Ὅλοι γνωρίζομεν ὅτι εἰς τὸ περιβάλλον του τὸ παιδί μαθαίνει πρωτίστως τὰ ἐπαναλαμβανόμενα ὀνόματα ἐκείνων, ποῦ γνωρίζει καλλίτερα—παμπὰ μὰμὰ κλ.—καὶ κατόπιν τὰ ὀνόματα τῶν ἀντικειμένων, ποῦ τὸ περιβάλλον.

Φαντάζομαι, ὅτι καλὸν θὰ ἦτο νὰ μαθαίνοι τὸ παιδί νὰ τραγουδᾷ ὅσο τὸ δυνατόν ἐνωρίτερα (ὑπάρχουν πολλὰ τραγούδια παιδαγωγικά).

Ἐπίσης πρὸς ὄφελος τοῦ παιδιοῦ καλὸν θὰ ἦτο μεταξὺ τῶν παιγνιδιῶν του νὰ ὑπάρχουν καὶ μικρὰ ὄργανα, τὰ ὅποια νὰ ἀποδίδουν ἔστω καὶ ἐλαχίστους μουσικούς ἤχους.

Ὅπως τὸ παιδί ὀμιλεῖ πρὶν μάθῃ νὰ διαβάξῃ, εἶσι πρέπει νὰ εἰμπορῇ νὰ τραγουδῇ πρὶν μάθῃ τὴν ὀνομασίαν τῶν φθογοσῶμων καὶ (ἄς μὴ θεωρηθῇ τοῦτο ὑπερβολικόν) νὰ ἐκφράζεται καὶ μουσικῶς.

Θὰ εἶχα ἴσως μερικὰς ἀντιρρήσεις ἐκ μέρους τῶν ἀναγνωστριῶν καὶ τῶν ἀναγνωστῶν μου, ὅτι πολλὰ παιδιὰ δὲν ἔχουν φωνήν, ἢ ἔχουν αὐτὴν παράφωρον. Εἰς αὐτὸ θὰ εἶχα νὰ ἀπαντήσω ὅτι μὲ τὸ νὰ ἀκούσῃ τὸ παιδί τὴν μητέρα του νὰ τραγουδᾷ, θὰ τοῦ ἀναπτυχθῇ ἡ μουσικὴ αἰσθησις ἢ τοῦλάχιστο κάποιο μουσικὸν ἐνδιαφέρον ἔστω καὶ ἂν ἔχη ἀκοήν μὲν καλὴν, ἀλλὰ παράφωρον φωνήν. Τέλος καὶ ἀπὸ ὑγιεινῆς ἀπόψεως καὶ πρὸς τὸ συμφέρον τῆς φυλῆς πρέπει νὰ ἀναγκάζωμεν τὰ παιδιὰ νὰ τραγουδοῦν, διότι τὸ τραγουδί διὰ τῆς ῥυθμικῆς ἀναπτύξεως ἀναπτύσσει τοὺς πνεύμονας κατὰ τρόπον καταπληκτικόν.

Ὅταν τὸ παιδί γίνῃ 5 ἢ 6 ἐτῶν εἰσέρχεται πλέον εἰς τὴν σχολικὴν περίοδον, ἣτοι ἀρχίζει τὴν τακτικὴν μουσικὴν του ἐκπαίδευσιν (πάντοτε ἐν μέτρῳ, χωρὶς νὰ τὸ κουράζωμεν).

Εἶναι παρατηρητέον ὅτι ἡ ὁμαδικὴ διδασκαλία εἶναι ἡ καταλληλοτέρα διὰ νὰ μορφωθῇ ἄτομα ὑπὸ τὸν ὅρον νὰ ἐφαρμόζεται εὐφυῶς. Πράγματι ἡ ἐκμάθησις γίνεται καλλίτερα, διότι

1ον) Ὁ διδάσκων εἰμπορεῖ νὰ ποικίλῃ τὴν ὕλην δίδων διάφορα ἔργα εἰς τοὺς μαθητὰς τῆς ἰδίας τάξεως.

2ον) Κάθε παιδί θὰ ἀκούῃ τοὺς συμμαθητὰς του καὶ θὰ παρατηρῇ τὰς διαφορὰς τῆς ἐκτελέσεως (μόνος του παίζων κανεὶς τείνει νὰ ἀκούεται πάντοτε ἐπιεικῶς καὶ μὲ ἀρέσκειαν, ἐνῶ μία κακὴ ἐκτέλεσις παρατηρουμένη εἰς ἓνα μαθητὴν θὰ ἀποφεύγεται ἔξ ἐνστικτοῦ ἀπὸ ἄλλον).

3ον) Κάθε ἄτομον γεννᾶται μὲ κλίσεις, μὲ χαρίσματα εἰδικῶς ἀνεπτυγμένα, ὅλα δὲ αὐτὰ ἀποτελοῦν τὴν ἀτομικότητα.

Ἐπάρχει φόβος (ἰδίως εἰς τὴν Τέχνην) μήπως ὅλα αὐτὰ τὰ χαρίσματα δὲν ἀναπτυχθοῦν μόνα των, κ' εἶσι ἐλαττώνουν τὴν ἀτομικότητα εἰς μερικὰ σημεῖα.

Ἐξ ἄλλου ἡ ὁμαδικὴ διδασκαλία ἐκτὸς τοῦ ὅτι θὰ διευκολύνῃ μίαν μετρίαν φύσιν νὰ ἀναπτύξῃ καὶ ἄλλα χαρίσματα, θὰ καλλιεργήσῃ ὅσα ὑπάρχουν καὶ θὰ βοηθήσῃ τὸ παιδί νὰ ἀποκτήσῃ ὅσα τοῦ λείπουν. Π. χ. Ἐὰν ἓνα παιδί ἔχει μᾶλλον τὸ αἰσθημα τῆς μελωδίας καὶ δὲν ἔχει τοῦ ρυθμοῦ, ἀρκεῖ τὸ δευτέρον στοιχεῖον νὰ τὸ ἔχη ἓνας ἐκ τῶν

συμμαθητῶν του διὰ νὰ ἀποκτήσῃ καὶ ὁ ἄλλος.

Τέλος ἡ ὁμαδικὴ διδασκαλία δὲν ἐμποδίζει τὴν ἀτομικὴν καὶ εἰμπορεῖ εἰς μερικὰς περιπτώσεις νὰ συμπληρωθῇ πρὸς μερίστην ὄφελειαν.

Ἡ μουσικὴ Τέχνη καὶ ἂν ἀκόμα δὲν ἔχει ὡς ἐπακόλουθον «πλούσιον βελάντιον» εἶναι ὅμως ὄχι μόνον μία παρηγορία, ὅταν ἡ κοινωνικὴ ἕξι γίνεταί σκληροτέρα, ἀλλὰ καὶ μία ἀπόλαυσις. §

Π. Ε. ΤΣΑΚΩΝΑ

### ἘΝΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΤΟΥ ΜΠΟΥΖΟΝΙ ΜΕ ΚΑΠΟΙΟΝ ΚΡΙΤΙΚΟ ΤΟΥ

Κάποτε ὁ Φερρούτσιου Μπουζόνι, στὴν ἀρχὴ τοῦ Σταδίου του ἀκόμα, ἔπαιξε σὲ κάποιο του κοντσέρτο στὸ Βερολίνον ἓνα ἔργον τοῦ Μπετόβεν μὲ μία κατέντα κάπως μεγάλῃς διαρκείας, γραμμὴν ὁμοῦ ἀπὸ αὐτὸν τὸν Μπετόβεν. Ἐν τούτοις ἓνας κριτικὸς ποῦ δὲν τὴν εἴξερε φαντάσθηκε πῶς ὀφείλεται στὴν ἐλευθερίαν τοῦ Μπουζόνι καὶ στὴν ἐπιθυμίαν του νὰ ἐπιδείξῃ τὴν τεχνικὴν του ἰκανότητα ἔγραψε λοιπὸν στὴν κριτικὴν τοῦ ὅτι ἡ ἐλευθερία τοῦ νεαροῦ ἐκτελεστοῦ ὑπερπηδοῦν τὰ ἔσοκα μέρη ὅρα καὶ ὅτι θάπρεπε ἐπὶ τέλους νὰ ἐννοήσῃ ὅτι ὀφείλεται περισσότερους σεβασμοὺς στοὺς μεγάλους διδασκάλους. Ἡ κριτικὴ αὐτὴ μὲ τὸ δριμύ ὕψος καὶ μὲ τίς καλὰς συμβουλὰς, ποῦ ἔδινε χωρὶς νὰ παρακληθῇ γι' αὐτὸ ἐξηρέθισε κάπως τὸν Μουζόνι, ὁ ὁποῖος ἐξεδικηθῆν κατὰ πολὺ ἔξυπνον τρόπον τὸν συγγραφέα τῆς. Ἄρπαξε τὸ τηλεφῶνον καὶ ἐκάλεσε τὸν κριτικὸν εἰς τὸ γραφεῖον τῆς ἐφημερίδος του. Μόλις αὐτὸς ἀπήντησεν ὁ Μπουζόνι εἶπε:

—Ἐδῶ...Μπετόβεν! Ὀλυμπτος! Σὰς ἐκάλεσα μόνον γιὰ νὰ σὰς πῶ κάτι, ποῦ φαίνεσθε ν' ἀγνοήτε παρ' ὅλο τὸ σεβασμὸ, ποῦ μοῦ ἔχετε: Ἡ καντέντα ποῦ ἔπαιξεν ὁ κύριος Φερρούτσιου Μπουζόνι χθὲς εἶνε γραμμὴν ἀπὸ μένα τὸν ἴδιο! Καὶ ἐκρέμασε τὸ ἀκουστικόν, χωρὶς νὰ περιμένῃ τὴν ἀπάντησιν, ἢ ὅποια φυσικὰ δὲν θάφτανε ποτέ!

### ἘΝΑ ΜΙΚΡΟ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ

Διηγοῦνται πῶς κάποτε ὁ Μότσαρτ παρουσίασε σὲ κάποιο κύκλον μουσικῶν μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Χαῦδν ἓνα κομμάτι χαρτί, ὅπου ἦσαν γραμμῆς μερικῆς μεζιότους γιὰ πιάνο. Ὅταν ὁμοῦ δοκίμασαν νὰ παίξουν οἱ νεαροὶ μουσικοὶ ἀναγκάσθησαν νὰ σταματήσουν διαδοχικῶς ὅλοι τοὺς στὸ ἴδιο σημεῖο. Ἦταν δυὸ συγχορδίες, ποῦ ἔπιαναν ὅμοως τρεῖς ὀκτάβες. Ἡ ἀπόστασις ἦταν τεραστία καὶ ὅλοι ἐδήλωσαν πῶς ἡ μεσαία ἀκριβῶς νότα, δηλαδὴ ἡ τελευταία τῆς πρώτης συγχορδίας ἔπρεπε ἀναγκαστικῶς νὰ παραλειφθῇ γιὰτι θάταν ἀδύνατον νὰ ἐξευρεθῇ ἓνα τέτοιο τεραστίον χέρι, ποῦ νὰ μπορῆ νὰ τὴν παίξῃ.

—Καὶ ὅμως ἐγὼ θὰ τὴν παίξω ἐδήλωσε μὲ τὴν φράσιν του αὐτοπεποιθῆσιν ὁ νεαρὸς συνθέτης κ' ἄς μὴν ἔχω καὶ μεγαλείτερο χέρι ἀπὸ ὅλους σας.

—Ἐμπρός! τὸν ἐνεθάρρουνεν ὁ Χαῦδν.

Ὁ Μότσαρτ ἐκάθησε καὶ ἐνῶ ὅλοι γεμάτοι προσοχῇ καὶ ἀνυπομονήσια παρακολούθουν τὸ παίξιμόν του μὲ τὰ μάτια κερφωμένα στὸ ἀνυπερβλήτῳ σημεῖο εἶδαν τὸ ἔξυπνον κεφάλιν νὰ σκύβει καὶ τὴν ἀέτεια μύτη νὰ δῖνη σὲ κάποιο πλῆκτρο ἓνα κύπτο.

—Ἀλήθεια δὲν ἦταν ἀνάγκη νὰ δοῦμε αὐτὸ, εἶπε γελῶντας καλοκάγαθα ὁ Χαῦδν γιὰ νὰ μαντέψωμε πῶς κάποτε θὰ μᾶς σύρῃς ἀπὸ τὴν μύτη!



## ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΑ "ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,"

Ἀξιότιμε κ. Λαμπελέρ,

Σάν λάτρης τῆς μουσικῆς, ποῦ εἰμαι, αισθάνθηκα κι' ἐγὼ ὅλην τὴν χαρὰν, τὴν αἰσιοδοξίαν καὶ τὴν ἱκανοποίησιν, ποῦ ἔνοιωσαν ὅλοι ὅσοι ἀληθινὰ κι' ὄχι ἐπιφανειακὰ ἀγαποῦν τὴν μουσικὴν, γιὰ τὴν ἔκδοσιν τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν». Εἶνε μακριὰ ἀπὸ κάθε ἀντίρρηση καὶ ἀντιγωνίαν ὅτι ἡ ἔκδοσις αὐτῶν ἐπλήρωσε ἕνα μεγάλο, ἕνα ἀναμφισβήτητο κενόν, ποῦ ὑπῆρχε εἰς τὸν τόπον μας. Σήμερα χάρις στὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ὁ κάθε φιλόμουσος, ὄχι μόνον ὁ ἐνδιαφερόμενος γιὰ τὴ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας, ἀλλὰ κι' ἐκεῖνος, ποῦ θέλει εὐρύτερα νὰ μάθῃ τί γίνεται κι' ἔξω τῆς Ἑλλάδος, μπορεῖ κάλλιστα ν' ἀναζητήσῃ μέσ' τὶς σελίδες τοῦ καλοῦ περιοδικοῦ ὅτι θελήσῃ. Εἶνε περὶ τὸ νὰ πῶ ὅτι ἔτσι τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» κατέστησαν ἀληθινὸν ἐντρύφημα εἰς τοὺς παρακολουθοῦντας ἢ ἀσχολουμένους ὁποσοῦν με τὰς Μούσας. Δὲ θὰ σὰς ἔδινα τὸν κόπον νὰ διαβάσετε τὶς γραμμὲς αὐτὲς ἐὰν δὲν εἶχα ὑπ' ὄφιν μου νὰ σὰς παρακαλέσω νὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ σὰς πῶ λίγα λόγια γιὰ καὶ τὴν ἐπιτήρησιν, καὶ θέλω νὰ πιστεύω, ὅτι δὲ θὰ σὰς εὐρῇ ἀδιάφορον.

Κάποτε, ὅταν ἀκόμα παρείχατε τὴν καλλιτεχνικὴν σας συνεργασίαν εἰς τὴν «Πρωίαν», σ' ἕνα σημειώμα σας ἵπὸ τὸν τίτλον «ὁ θάνατος τοῦ τραγουδιοῦ» σὰς εἶχε σοβαρῶς ἀπασχολήσει ἢ ἐξαφάνισις τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸν τόπον μας. Τότε πῆρα τὸ θάρρος νὰ σὰς γράψω δυὸ λόγια, ποῦ εἶχατε τὴν καλωσύνην ὄχι μόνον νὰ δημοσιεύσετε εἰς τὴν μουσικὴν στήλην τῆς «Πρωίας» (2 Δεκεμβρίου 1925) εἰς ἕνα δεύτερον σημειώμα σας ἵπὸ τὸν τίτλον «καὶ πάλιν διὰ τὸν θάνατον τοῦ τραγουδιοῦ» ἀλλὰ καὶ νὰ συνοδείετε αὐτὰ με εἰναικῆς κρίσεις. Καὶ εἰς τὰ δύο αὐτὰ σημειώματα ἐκάνετε ὀρθότατες παρατηρήσεις περὶ τῶν αἰτίων τὰ ὅποια εἶχαν προκαλέσει τὴν ἐξαφάνισιν τοῦ τραγουδιοῦ. Μεταξὺ τῶν ἄλλων ποῦ ἔγραφα τότε, ἔκανα καὶ τὴν ἐξῆς παρατήρησιν τὴν ὅποιαν σεῖς ἠῆρατε ὡς λογικωτάτην. «Διατὶ τὰ ὠδεῖα μας μαζὺ με τοὺς μεγάλους πιανίστας καὶ βιολιστὰς, ποῦ μετακαλοῦν ἀπὸ τὴν Εὐρώπην ἐξοδεύοντας μέγιστα ποσὰ, δὲν φέρνουν καὶ καλλιτέχνας τοῦ ἄσματος; Μ' αὐτὸν τὸν τρόπον, νομίζω, ὅτι θὰ ἐξυπηρετοῦσαν κάλλιτερα τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ περισσοτέρου κοινού».

Καὶ ἀπὸ τότε μὲν ἕως τώρα ἄλλαξαν εὐτυχῶς ἀρκετὰ τὰ πράγματα. Φυσικὰ, δὲν ἐφθάρουν ἀκόμα ἐκεῖ, ποῦ θὰ ἔπρεπε νὰ εὐρίσκοντο. Οὕτε τὸ τραγοῦδι, ποῦ ἀκούμε σήμερα εἶναι ποιοτικῶς καὶ ποσοτικῶς, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, τέτοιο ὅστε νὰ ἱκανοποιῇ ἀπολύτως τὰς ὀρέξεις ἐνὸς ἀπαιτητικοῦ μουσικοῦ κοινοῦ ὅπως τῶν Ἀθηνῶν, τὸ ὅποιον πρέπει εὐχαρίστως νὰ ὁμολογηθῇ ὅτι παρουσιάζει μίαν ἀξιόλογον ἐξέλιξιν εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῶν γούστων του, εἰς τὴν μουσικὴν του διαπαιδαγώγησιν καὶ εἰς τὴν αἰσθητικὴν του, ἡ ὅποια φαίνεται ἀρκετὰ προηγμένη, ὥστε νὰ τοῦ ἐπιτρέπη νὰ ἔχη μεγαλύτερες ἀξιώσεις καὶ περισσότερην ἀτομικὴν ἀντίληψιν. Πάντως ὁμως δὲν εὐρίσκεται εἰς

τὸ σημειον, ποῦ εὐρίσκετο πρὸ τριετίας ὅταν ἐγράφοντο τὰ παραπάνω ἀναφερόμενα μουσικὰ σας σημειώματα καὶ διεπίστωναν, νομίζω, μίαν ἐντελῶς ἀποκαρδιωτικὴν κατάστασιν.

Εὐτυχῶς ἕως τώρα οἱ προσπάθειες μερικῶν ἀπὸ τοὺς ἐργαζομένους στὸν κλάδου τῆς ὠδικῆς στὸν τόπον μας ἔχουν δώσει ἀρκετοὺς καρπούς, ποῦ νὰ ἐπιτρέπουν τὶς καλλίτερες ἐλπίδες γιὰ τὸ μέλλον.

Ἐκτὸς αὐτοῦ καὶ τὸ Ἑλλ. Μελόδωγμα ἔδωσε μερικὲς παραστάσεις τελευταίως πολὺ καλῆς καὶ εὐπρόσωπες. Τέλος δὲν δικαιούμεθα, νομίζω νὰ μεμψιμοιοῦμε καὶ πολὺ. Ἄλλα ἐδῶ ἀκριβῶς θέλω νὰ προσθέσω καὶ, κυρίως δὲ αὐτὸ, ἐπανερχόμενος εἰς τὴν παλαιὰν μου παρατήρησιν: Γιὰτὶ δὲν καλοῦν μαζὺ με τοὺς διαφόρους βιγτουόζους τοῦ πιάνου καὶ τοῦ βιολιοῦ καὶ αἰοδούς; Ἔστω καὶ γιὰ κονσέρτα μόνον. Πῶς μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ τὸ ὅτι τὰ γειτονικά μας κράτη, ὅπως ἡ Ρουμανία λόγῳ γὰλ χάριν, προκαλεῖ κάθε τόσο τραγουδιστὰς καὶ μάλιστα διασήμους, ὅπως εἶναι ἕνας Σιλιάτιν, ἕνας Φλέτα κλπ. Δὲν θέλω νὰ πιστεύσω ὅτι τὸ μουσικὸν μας κοινόν, δὲν εἶναι ὄρμιον νὰ δεχθῇ τέτοιους καλλιτέχνας. Οὕτε μπορεῖ νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι ὑστερεῖ ἐναντι τῶν γειτονικῶν κρατῶν. Ἐπίσης δὲν ἠμπορεῖ νὰ πῇ κανένας ὅτι δὲν πληρῶνει ὁ κόσμος, ἀφοῦ πάντοτε δόσεις τοῦ παρουσιάζουν ἐκλεκτὰ στοιχεῖα κατακλύζει τὸ θέατρο ἀκριβοπληρώνοντας. Μία μικρὴ ἀπόδειξις τούτου εἶνε καὶ τὸ ὅτι πέρουσι ἀκόμα τοῦ ἔδωσαν ὁ Λάμπας κονσέρτο στὸ «Κεντρικόν» ἦτον τέτοια ἢ πιέννα, ποῦ ἀσφαλῶς δὲν εἶχε σημειωθῆι σὲ θέατρο τῶν Ἀθηνῶν. Νομίζω πῶς τὸ ζήτημα αὐτὸ ἀξίζει ν' ἀπασχολήσῃ λίγο τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ».

9)12)28

Διατελῶ μετὰ πάσης τιμῆς

ΤΑΣΣΟΣ ΖΑΠΠΑΣ

### ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ

#### Ο ΜΑΣΣΕΝΕ ΚΑΙ Η ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΝΤΟΛΗ

Παρουσίασε κάποτε με ἀρκετὸ καμάρι μιά μητέρα τὴν κόρη της στὸν Μασσενὸ γιὰ ν' ἀκούσῃ τὴ γνώμη τοῦ διδασκάλου γιὰ τὸ ταλέντο της. Ἡ κόρη αὐτὴ κλεισμένη σὲ κάποιον σχολὴν καλογραῖων ἀκουσε τὰ πρῶτα μαθήματα τῆς Μουσικῆς ἀπὸ μίαν Ἀδελφὴν.

Ὁ Μασσενὸ ἀφοῦ ἀκουσε με προσοχὴν εἶπε καθὺς ἀντίκριζε τὸ ἐρωτηματικὸ βλέμμα τῆς μητέρας της.

«Ἡ κόρη σας κυρία μου ἀκολούθησε καὶ στὴ μουσικὴ τὴν ἴδια μέθοδο, ποῦ βεβαίως θὰ ἔχη ἀκολουθήσῃ σ' ὅλη της τὴν ἀνατροφὴ!»

— Δηλαδή; ξαναρώτησε ἡ ἀνύποπτη Μητέρα.

— Δηλαδή, κυρία μου παίζει χριστιανικῶτατα. Ἡ δεξιὰ ἀγνοεῖ ἀπολύτως τί κάνει ἡ ἀριστερά.



## ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

ΣΑΙΞΠΗΡ. — «*Όνειρο καλοκαιρινής νυχτιάς*»

Μετάφρασις Β. Ρώτα. "Εκδοσις «*Ελληνικῶν Γραμμάτων*».

Οι κριτικοὶ τοῦ Σαίξπηρ καὶ ἰδίως οἱ Ἕλληλοι κριτικοὶ ἰσχυρίζονται ὅτι τὸ ἔργον τοῦ μεγάλου συμπατριώτου των, δὲν μεταφράζεται εἰς ἄλλην γλῶσσαν, χωρὶς νὰ χάσει τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ἀξίας του. Καὶ πράγματι, ἀρκεῖ νὰ παραβάλλῃ κανεὶς τὰς ἑλληνικὰς καὶ πολυαριθμοτέρας γαλλικὰς καὶ γερμανικὰς μεταφράσεις τοῦ ἔργου τοῦ Σαίξπηρ, πρὸς τὸ πρωτότυπον, διὰ νὰ διαπιστώσῃ ἀμέσως τὴν ἀνωτέρω ἀλήθειαν.

Αἱ Ἑλληνικαὶ ἰδίως μεταφράσεις ἔργων τοῦ Σαίξπηρ, διὰ πολλοὺς λόγους καὶ ἰδίως διὰ τὸν λόγον τῆς γλωσσικῆς ἀναρχίας, ὑστέρησαν ἀκόμη περισσότερο. Ἄν ἐξαιρέσῃ κανεὶς τὴν μετάφρασιν τοῦ «*Ἐμπόρου τῆς Βενετίας*» ἀπὸ τὸν Ἀλέξ. Πάλλην, εἰς καμμίαν ἄλλην μετάφρασιν ἔργου τοῦ Σαίξπηρ, δὲν ἀνευρίσκει κανεὶς τὰ μεγάλα χαρίσματα τοῦ δαιμονίου ἐκείνου πνεύματος. Πράγματι, πῶς νὰ κατορθώσῃ μιὰ ξένη γλῶσσα καὶ μάλιστα μιὰ γλῶσσα ἀσχημάτιστος, ὅπως ἡ νεοελληνική, ν' ἀποδώσῃ τὴν λεπτότητα καὶ βαθύτητα τῆς σκέψεως, τὸν πλοῦτον τῶν εἰκόνων καὶ παρομοιώσεων, τὴν ποικιλίαν τῶν συναισθηματικῶν ἀποχρώσεων, τὴν γοητευτικὴν φραστικὴν χάριν, τὴν λεπτὴν μουσικότητα, τὸ αἰθέριον χιούμορ τοῦ μεγαλύτερου ποιητοῦ τῶν νεωτέρων χρόνων; Ἦδη αὐτὴ αὐτὴ ἡ φύσις τῆς ἀγγλικῆς γλώσσης, εἰς ἄκρον ἐλαστικῆς, λόγῳ τοῦ ὀλιγοσυντάξου τῶν λέξεων καὶ ἐπομένως κατ' ἔξοχον μελωδικῆς, ἀποκρούει κάθε προσπάθειαν μεταφράσεως εἰς νλῶσσαν μὲ πολυσυλλάβους λέξεις ὅπως εἶναι ἡ ἑλληνική. Προκειμένου δὲ περὶ στίχων, τοῦτο εἶναι ἀληθινὸς ἄθλος. Διὰ τὸν λόγον τοῦτον, ἐνῶ ἔχομεν ἀφθόνους μεταφράσεις τῆς λυρικῆς ποιήσεως ἄλλων εὐρωπαϊκῶν γλωσσῶν καὶ μάλιστα τῆς Γαλλικῆς, στεροίμεθα ἐντελῶς μεταφράσεων τῆς Ἀγγλικῆς λυρικῆς ποιήσεως, τῆς ἄλλωστε πολὺ σημαντικῆς. Φαντάζεται ὅθεν κανεὶς τί κατόρθωμα εἶναι ἡ ἐπιτυχὴς ἀπόδοσις εἰς τὴν γλῶσσαν μας, ἐνὸς ἔργου τοῦ Σαίξπηρ καὶ μάλιστα τοῦ «*Όνειρου καλοκαιρινῆς νυχτιάς*» ὅπου τὸ ἀνθρώπινον πνεῦμα, εἰς ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἔκφρασιν τῆς χάριτος τῆς ἀνοιξέως, τῆς νεότητος, τοῦ ἔρωτος καὶ τῆς τέχνης, πραγματικῶς ἐθανυτοῦργησεν.

Ἔ, λοιπόν! Ὁ ἀναγινώσκων τὴν μόλις ἐκδοθεῖσαν μετάφρασιν τοῦ ἔργου τούτου, φιλοπονηθεῖσαν ἀπὸ τὸν κ. Β. Ρώτα, εὐρίσκειται πρὸ ἀποκαλύψεως. Τὸ θεῖον πνεῦμα τοῦ Σαίξπηρ, αὐτοῦσιον, ὁμιλεῖ ἐδῶ μὲ τὴν γλῶσσαν μας, γοητεύει τὴν ἀκοήν μας. Ἐνα θαῦμα. Θαναμάζει κανεὶς ὀλοζώντανην τὴν δύναμιν, τὴν ἀγγίνοιαν, τὸ κριτικὸν πνεῦμα, τὴν πείραν τῆς ζωῆς, τὴν σατυρικὴν διάθεσιν τοῦ μεγάλου Ἕλληλου δραματογράφου καὶ συνάμα θαναμάζει διὰ τὸν λατρευτὸν πλοῦτον τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης, πλοῦτον, ποῦ οὔτε τὸν ἐφαντάζετο κανεὶς. Οἱ διάφοροι μεταφρασταί, οὐ μὴν

ἀλλὰ καὶ οἱ περισσότεροι συγγραφεῖς μας δὲν μᾶς ἔχουν ἐπιδείξει τοὺς θησαυροὺς, ποῦ κλείνει ἡ γλῶσσα μας. Διὰ τοῦτο καὶ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἡ μετάφρασις τοῦ κ. Ρώτα εἶναι θαυμαστὴ. Μ' ἓνα λόγον ὁ κ. Ρώτα μεταφράζων τ' «*Όνειρο καλοκαιρινῆς νυχτιάς*» ἐδημιούργησε χωρὶς ἴσως νὰ τὸ ὑποπτεύεται καν, ὄραιότατας σελίδας, δειγμάτων τοῦ κάλλους καὶ τῆς χάριτος καὶ τοῦ πλοῦτου τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης.

Εὐχῆς ἔργον θὰ ἦτο νὰ κατεγείνεται ὁ κ. Ρώτα νὰ μεταφράσῃ ὁλόκληρον τὸν Σαίξπηρ. Θὰ προσέφευρον εἰς τὴν νεοελληνικὴν διανόησιν ἐξαιρητικὴν ὑπηρεσίαν.

Γ. Μ.

## ΜΙΑ ΣΥΛΛΟΓΗ ΜΕ ΛΑΪΚΕΣ ΣΕΡΒΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

Μιὰ πολὺ πλουσία συλλογὴ ἀπὸ 428 μελωδίες ἐξεδόθη ἀπὸ τὸν Βλαδίμηρο Γεώργεβιτς μὲ πρόλογο τοῦ Ernst Closson. Ἡ μελωδία αὐτῆς, ἡ περισσότερος ἀπὸ τις ὅποιες εἶνε ἀνέκδοτες συνελέγησαν στὴ Νότιο Σερβία. Δὲν ἔχουν τίποτα κοινὸ μὲ τὸ ἐπικὸ τραγοῦδι, ποῦ εἶνε μᾶλλον ἀπαγγελία εἶνε καθατὸ λαϊκὰ τραγαῦδια, τραγοῦδια πατριωτικὰ καὶ στρατιωτικὰ, τραγοῦδια ἔρωτικὰ, τραγοῦδια τοῦ Μαῖου, τραγοῦδια βακχικὰ καὶ κωμικὰ καὶ σατυρικὰ καὶ παιδικὰ καὶ τραγοῦδια ἐπαγγελματικὰ καὶ «*γιά*» διάφορες περιστάσεις καὶ χοροὶ τραγοῦδιόσι. Ἐχουν κατὶ ἀπὸ τῆ σλαβική, κατὶ ἀπὸ τῆ τσιγγάνικη καὶ κατὶ ἀπὸ τὴν ἀνατολικὴν μουσική. Στὴ σπουδαιότατη εἰσαγωγή τοῦ ὁ Ernst Closson σημειώνει πολὺ σωστά ὅτι ἀπὸ τὴν συλλογὴ αὐτὴ λείπει ἐντελῶς τὸ γερμανικὸ στοιχεῖο ποῦ τόσο ἀφθονο βρίσκομε στὴ μουσικὴ τῶν βορεινῶν καὶ βορείων δυτικῶν Σλαύων, ἰδίως στὴ μουσικὴ τῶν Τσέχων. Βρίσκει ὅμως ἀναλογίαις μὲ ἄλλες σλαβικῆς μελωδίες καὶ ἰδίως εἰς τὸ 421. Μιὰ μεγάλη συγγένεια πρὸς τὸ δημῶδες ρωσσικὸ τραγοῦδι εἰς τὸ trio του σκέρτσο τοῦ huitieme Quatuor καὶ συγχρόνως πρὸς τὴ μελωδίαν, ποῦ ζωογονεῖ τὸ πρόλογο τοῦ Boris Godounow.

Ἐπὶ πλέον ἂς σημειώσωμεν ὅτι ἡ συλλογὴ αὐτὴ ἀποτελεῖ ἓνα μόνον μέρος τοῦ ὅλου ἔργου τοῦ Βλ. Γεώργεβιτς ποῦ ἀπὸ τὸ 490 κα' ἐδῶ ἔχει ἐκδόσει 5 τετραδία ἀπὸ 150 δημοτικὰ σέρβικα τραγοῦδια 1904—1907, τριάντα σέρβικους χοροὺς γιά βιολὶ χωρὶς συνοδεία (1905). Τριάντα πέντε δημοτικὰ σέρβικα τραγοῦδια γιά πιάνο καὶ τραγοῦδι κατὰ βούλησιν. Τριάντα χοροὺς Σερβικοὺς γιά πιάνο, Συλλογὴ τραγοῦδιῶν γιά τὴ νεότητα, ἓνα τόμο ἐκκλησιαστικῶν ἀσμάτων, λαϊκῆς μελωδίας ποῦ περιλαμβάνονται σὲ μιὰ μέθοδο γιά βιολὶ.

Ι. Γ.



## Η ΟΠΕΡΑ ΤΟΥ ΦΕΛΙΞ ΠΕΤΥΡΕΚ

## "Η ΑΜΟΙΡΗ ΜΑΝΝΑ ΚΑΙ Ο ΧΑΡΟΣ,"

(Τὸ χειμωνιάτικο παραμῦθι τοῦ Φέλιξ Πετύρεκ «Ἡ ἄμοιρη Μάνα καὶ ὁ Χάρος» γραμμμένο ἐπάνω στὸ δριάνυμο ἑμμετρο ἔργον τοῦ Χάρος Ράινχαρτ πρωτοπαρουσιάστηκε ὡς μουσικοδρόμα καὶ μετ' ἡμέρας αὐτὴ εἶχε μιὰ σειρά ἀπὸ ἐπιτυχημένες ἐμφανίσεις σὲ διάφορες πόλεις τῆς Ἑλβετίας, τῆς Γερμανίας καὶ τῆς Τσεχοσλοβακίας, γιὰ τελευταία δὲ φορὰ ἐδόθηκε ὡς πρῶτο τοῦ προγράμματος στὴν Ὀπερα τοῦ Jchwerin στὶς γιορτὲς, ποῦ εἶχαν γείνη ἐκεῖ τὸν Μάιο τοῦ 1928.

Σύμφωνα πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν, ποῦ ἐξέφρασαν διάφοροι κύκλοι, οἱ ὅποιοι ἤθελαν νὰ ἀποκηθῶσιν τὸ ἔργον καὶ γιὰ τὴν ὄπερα, ὁ Φέλιξ Πετύρεκ ἐν συνεργασίᾳ μετ' ἄλλοι ποιητὴν τὸ μετέγραψε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1928. Καὶ μετ' ἡμετέρας αὐτῆς φέρμα πρωτοπαίχτηκε στὸ Βίντερτουρ στὶς 15 Μαρτίου ἐφέτος ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Ἐρνοστ Βόλτερς καὶ ἐγένε δεκτὸ κατὰ τὰς ἐκείθεν πληροφορίας μετ' ἰσχυρότατο ἐνθουσιασμό. Φαίνεται δὲ πὼς καὶ ἡ ἐκτέλεσις ἦταν ἐξαιρετικὰ φροντισμένη.

Παραθέτομεν τὴν εἰσαγωγὴν εἰς τὸ ἔργον ὅπως τὴν ἔγραψεν ὁ ἴδιος ὁ διευθυντῆς κ. Ἐρνοστ Βόλτερς).

Μιὰ ἄμοιρη μάνα ἀγρυπνᾷ στὸ προσκέφαλο τοῦ βαρυσσρωστημένου παιδιοῦ τῆς στῆ μοναχικῆς τῆς καλυβοῦλα στῆν ἀκρῆ τοῦ δάσους, μιὰν ἄγρια χειμωνιάτικη νύχτα. Ὁ χάρος, μετ' ἡ μορφῆ παραπλανημένου ὀδοπόρου, χτυπάει καὶ τῆς ζητᾷ φιλοξενία, ποῦ τοῦ παρέχεται. Ἡ παρὰ κλήσιν τῆς Μητέρας: «Ἄν εἴσατε γιαντρός σῶστέ μου τὸ παιδί μου!». Καὶ βαθυστοχαστῆ ἡ ἀπάντησις τοῦ ξένου: «Εἶμαι γιαντρός γιὰ 'κεῖνον, ποῦ μοῦ ἐμπιστεύεται!». Καὶ ἐνῶ ἡ Μητέρα πηγαίνει κατὰ τὴν διαταγὴν τοῦ νὰ εἰσέλθῃ ἕνα δυνατὸ ζεστὸ ποτὸ ὁ Χάρος ἐξεφρανίζεται μετ' ὁ παιδί τῆς. Κατατρομαγμένη ἐξείηθη δρᾶ στὸ δάσος γιὰ νὰ ξαναπαρῆ τὸ παιδί τῆς, ποῦ τῆς ἐκλεψαν ὅταν ἀντικρύξῃ τρομαγμένη ἕνα μαῦρο γιγάντιο σῶμα, ποῦ ἀκίνητο μένει ἐκεῖ στὸ χιονισμένο μονοπάτι. Εἶνε ἡ νύχτα, ποῦ τῆς φανερώνει ποῖος ἦταν ὁ ξένος τῆς καὶ ὑπόχεται στῆν ἀπελπισμένη Μαννοῦλα νὰ δείξῃ ποῖον δρόμο ἔπῃρε ἂν τῆς τραγουδήσῃ τὸ ὠραιότερο νανούρισμα ἀπὸ ὅσα ἔλεγε στὸ παιδάκι τῆς. Στὸν ἀνείπωτο πόνο τῆς ἡ δυστυχισμένη κάνει τὴ θυσία αὐτὴ καὶ πέρνει ἐπὶ εἰς ἀντάλλαγμα ἀπὸ τὴν νύχτα, τὸ πέλλο τῆς, ποῦ τῆς ὑπόσχεται νὰ κἀν ἄφογότερο τὸ βᾶδιμα τοῦ Χάρου, τὸ τόσο γοργὸ ἄλλοιῶς, γιὰ νὰ φτάσῃ τὴ Μάνα πρὶν ἂν αὐτὸν στὸν κῆπο τοῦ. Ἄλλὰ τὸ δρόμο τῆς ἕνας βᾶτος χωρὶς ἀνθῶν καὶ φύλλα, ὄλος ἀγκάθια, ποῦ καὶ αὐτὰ ἀκόμα ἦσαν παγωμένα, δὲν θέλει νὰ τὴν ἀφήσῃ νὰ περάσῃ πρὶν τὸν ζεστῆν στῆ ζεστῆ τῆς ἀγκαλιά. Καὶ τότε γίνεται ἕνα θῆσῆμα, ποῦ ἐξυμνοῦν οὐρανίους φωνές: Στὰ ξερὰ παγωμένα κλαδιά, ποῦ ζωογονήθηκαν ἀπὸ τὴ φλόγα τοῦ μητρικοῦ αἵματος φυτρῶνον χωρὰ φύλλα καὶ ὁ βᾶτος ἀποκατὰ τὴν ἀνοιξιμάτικη μεγαλοπρέπεια. Καὶ ξαναρωτᾷ ἡ Μάνα τὸν ἀναστημένο γιὰ τὸ δρόμο, ποῦ πρέπει νὰ πάρῃ. «Τελεῖωνει ἐκεῖ, στῆ βαθεῖα λίμνη. Ἄλλὰ γύρισε πίσω! Δὲν κάνει νὰ πᾶς παρα-

πέρα. Κι' αὐτὴ εἶνε παραδομένη βαθεῖα σ' ἕνα ὕπνο ἀπὸ τὸν ὁποῖο δὲ ξυπνάει κανεὶς! Καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνειά τῆς, στὸ βάθος τῆς λίμνης ἔχει τὸ θρόνο του τὸ πνεῦμα τοῦ νεροῦ, ποῦ εἶνε βουβὸ καὶ αὐστηρὸ. Ἄπ' αὐτὸ πρῶτα πρέπει νὰ ζητήσῃ τὴν ἄδεια γιὰ νὰ περάσῃ τὸ λαμπρὸ λεῖο καθρέφτη τῆς λίμνης!».

Ἄπὸ τὸ ἀνοιγμα ποῦκανε στὸν πάγο τῆς λίμνης μετ' ἡ ζεστά τῆς δάκρυα ἡ Μητέρα ἀνεβαίνει τὸ πνεῦμα τοῦ Νεροῦ καὶ ἀπαιτεῖ ἀπὸ τῆς χαροκαμένην ἄλλη καινούργια θυσία: «Μ' ἀρέσει νὰ μαζεύω μαργαριτάρια στὰ βᾶθη μου. Καὶ τὰ δύο σου μάτια εἶνε τὰ καθαρότερα ποῦ ἔχω δῆ. Στῆ νύχτα μοῦ φάνηκαν σὰν λαμπερὰ ἀστέρια.» Καὶ ἀφοῦ ἀπόκησε κι' αὐτὰ τὰ δύο πολυτίμημα πετράδια τὸ πνεῦμα τοῦ Νεροῦ ἔδωσε στῆ Μαννοῦλα, σὰν εὐχαριστήριον, τὸ μπαστοῦνι του ἀπὸ κορμὸ τριανταφυλλιάς ὕδροβιας. Καὶ αὐτὸ ὡδηγεῖ τὴν τυφλὴ (ζωγραφίζεται σὲ βαθὺν ἰντερμέτζο τῆς ὀρχήστρας) στῆν ἄλλη ὄχθῃ τῆς λίμνης στὸ γαλήνιο παλάτι τοῦ Θανάτου: «Ἐνα ἄπεραντο κρυστάλλινο σπῆτι, ποῦ τὸ φυλᾷ, μιὰ ἐσχατόχρονα φύλαξ, ποῦ σ' ἕνα αἰώνιο ὕπνο βλέπει καὶ παρακολουθεῖ σὰ σὲ ὄνειρο ὅλα ὅσα γίνονται γύρω τῆς καὶ πολλὰ πνεύματα, ποῦ εἶνε ἐπισφωρισμένα τῆ φύλαξ καὶ τὴν περιποιήσι τῶν λουλουδιῶν. Κάθε ἄνθρωπος ζῆ ἐδῶ σὰν λουλουδί, θάμνος, ἡ δέντρο καὶ ποτε-ποτε ἔρχεται ὁ Θάνατος καὶ παίρνει ἕνα καὶ τὸ μεταφυτεύει στὸν ἄγνωστο κῆπο τοῦ παραδείσου. Μετ' ἡ κάθε μεταφύτεμμα πεθαίνει καὶ ὁ ἄνθρωπος, ποῦ ἀντιπροσώπευε τὸ φυτὸ». Ἡ τυφλὴ μητέρα ἀναγκάζεται στὸ δρόμο τῆς ἀπὸ τὰ πνεύματα, ποῦ τὴν φέρνουν στῆ φύλακα. Τὴν ξυπνάει καὶ τὴν ἰκετεύει νὰ τῆς δείξῃ μέσα σιὰ τόσα λουλούδια τὸ παιδάκι τῆς. «Τὸ παιδί σου; δὲν τὸ γνωρίζω! Καὶ σὺ εἶσαι τυφλὴ!» τῆς ἀπαντᾷ. Καὶ τότε ἡ γηρὰ φρουρὸς ζητᾷ ἀπὸ τὴν ἀπογυμνωμένη πιά Μητέρα τὰ μακρὰ νευρικά τῆς μαλλιά, ποῦ ἀνταλλάσσει μετ' ἡ χιονισμένα δικά τῆς. Ἀποκτᾷ ὁμοσ μ' αὐτὸ τὸ χάρισμα νὰ ἀγνωρίσῃ τὸν παλμὸ τοῦ παιδιοῦ τῆς, ποῦ περιπλανᾷται ἀνάμεσα στ' ἀμέτρητα ἑκατομύρια τῶν λουλουδιῶν. Μετ' ἡ μίᾶς ἀφίει ἕνα ξεφωνητὸ χαρὰς καὶ γονατίζει πρὸς σ' ἕνα μισομαραμμένο κρόκκο, ἐνῶ ἡ φύλαξ τῆ συγχαρεῖ καὶ τὴν ἐμποδίζει νὰ τὸν ἐγγίσῃ, τῆ συμβουλεύει ὁμοσ νὰ ἀπειλήσῃ τὸ θάνατο πᾶς θὰ τοῦ ξεριζώσει ὅλα τὰ ἄλλα λουλουδάκια ἂν δῆ πᾶς ἐκεῖνος ζητᾷ νὰ πάρῃ τὸ λουλουδί τοῦ παιδιοῦ τῆς. Καὶ ἔξαφνα ἀπλάνεται ἕνας κροῦς ἄγριος ἄνεμος γύρω. Πλησιάζει γοργὸς ὁ θάνατος. Στῆν ἀπειλή τῆς μαθαίνει ἀπὸ τὸ στόμα του πᾶς τὸ θράσος τῆς δὲν θὰ ὠφελοῦσε τίποτα, ἄλλα θάδινε τὴ δυστυχία τῆς καὶ σ' ἄλλες μητέρες. Καὶ ὁ Θάνατος τῆς ἐπιστρέφει τὰ δύο τῆς μάτια «Τὰ ψάρεψα στὰ βᾶθη τῆς λίμνης! Λάμπουν τόσο καὶ εἶνε τὸσον ὄρατα! δὲν ἤξερα πᾶς ἦταν δικά σου!» Καὶ τὴν ἀφίει νὰ διημ' αὐτὰ μένει σ' ἕνα βαθὺ πηγάδι τὸ πεπρωμένον δύο ἀνθρώπων! Εὐδαιμονία καὶ χαρὰ γιὰ τῆνα. Καὶ γιὰ τᾶλλον θλίψις καὶ πένθος καὶ θρήνην καὶ πόνοι καὶ στερήσις! «Καὶ τὰ δύο εἶνε θέλημα



Θεοῦ! > τῆς ἐξηγεῖ ὁ Θάνατος! Ἡ Μανούλα ὅμως μένει στὴν ἀβεβαιότητα ποῖο ἀπὸ τὰ δύο ἦταν τὸ πεπρωμένο τοῦ δικοῦ τῆς παιδιοῦ. Ἡ ματιά, ποῦ ρίχνει γεμάτη ἀγωνία γιὰ ν' ἀποκτήσῃ μιὰ βεβαιότητα γκρεμίζει μέσα τῆς καὶ τὴν τελευταία ἀντίδρασι καὶ κάνει καὶ τὴν ὕστατη θυσία! Γονατίζει μπρὸς στὴ παντοδυναμία τοῦ Θεοῦ, ποῦ τὰ ξέρεοι ὅλα καλλίτερα καὶ ἀφίνει ἀνενόητο τὸ Θάνατο νὰ φέρῃ τὸ παιδάκι τῆς στὸ ἀγνωστο βασίλειό του μακριὰ ἀπὸ τὶς γῆινες θλίψεις.

Ἡ παρτιτούρα τοῦ ἔργου τοῦ Πετύρεκ δὲν ἔχει νὰ μᾶς ἐπιδείξει τὰ λάιτ μοτίβ ὅπως τὰ ἐννοεῖ ὁ Βάγνερ, δουλεμμένα αὐστηρά, τὰ δύο ὅμως θέματα, ποῦ ξεχωρίζουν, ἀποκοτῶν τὴν σημασία καὶ ἀντικαθιστοῦν τὰ μοτίβα καὶ εἶνε αὐτὰ :

1) Τὸ μοτίβο τοῦ θανάτου, τὸ βασικὸ μουσικὸ μοτίβο τοῦ ἔργου. 2) Μὴ μικρὴ ὀσινάτο φιγούρα, ποῦ ἀποδίδει τὴν παραπλάνησι τῆς μητέρας καὶ τὸ πέρασμα τῆς λίμνης, ποῦ μετὰ τὴ μορφή μιᾶς πασακίλιας συνδέει τὴ δεύτερη μετὰ τὴν τρίτη εἰκόνα καὶ στὸ γύρισμά τῆς σὲ κυκλικὸ ρυθμὸ μεταβιβάζεται στὰ πνεύματα τῶν λουλουδιῶν καὶ γίνεται τέλος τὸ μοτίβο τοῦ ψηλαφίσματος τῆς τυφλῆς καὶ τῶν παλμῶν τῶν φτωγῶν, ποῦ ἀντιπροσωπεύουν τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων.

Wintertur Μάρτιος 1929

ERNST WOLTERS

#### Η ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΗΡΙΣ ΤΟΥ ΝΑΠΟΛΕΟΝΤΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν εἰς μίαν μουσικὴν ἐσπερίδα θὰ ἐφορτάσῃ τὴν πενηκονταετηρίδα τοῦ μουσουργοῦ Ναπολεόντος Λαμπελέτ (τὴν 29αν Μαΐου) εἰς τὸ Ἐθνικὸν Θέατρον, τῆ συμπράξει τοῦ Συλλόγου τῶν ἑρασιτεχνῶν καὶ τῆς Χορωδίας Ἀθηνῶν.

Θὰ ἐκτελεστοῦν ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ λυρικὸν ἰντερμέτζο «Φενέλλα» καὶ τὸ μιμόδραμα «Τὸ ὄνειρο τοῦ πιερρότου» ὡς καὶ δημῶδες χορωδία.

Ὡς σολίστ θὰ συμπράξουν εὐγενεῶς αἱ Καὶ Καλ. Μομφερράτου, Κ. Καλιγᾶ, αἱ δεξ Νικολαΐδου. Φωτισοποιοῦ, Σιὼν καὶ οἱ κ. κ. Θώμης, Ἀθανασιάδης καὶ Βραχνός.

Τὴν ὀρχήστραν ἐκ τριάντα ὀργάνων θὰ διευθύνῃ ὁ συνθέτης.

Λόγω τῶν ζωηρῶν συμπαθειῶν, τὰς ὁποίας ἀπολαμβάνει ὁ κ Λαμπελέτ ἡ ἐφορτὴ αὐτῆ προμηνύεται ὅτι θὰ σημειώσῃ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν.

#### ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ

— Ἐντὸς τοῦ Μαΐου θὰ ὄρισθῶν δύο νέοι μουσικοὶ διαγωνισμοὶ τοῦ νέου Μαΐκῆνα τῆς μουσικῆς μας ζωῆς κ. Ε. Τσαμουρτζῆ πιάνου καὶ βιολιοῦ τῶν ὁποίων τὸ ἐπαθλον θὰ εἶναι ὄργανα πρώτης τάξεως.

Κατόπιν δὲ θὰ προκηρυχθῇ ὑπὸ τοῦ ἰδίου καὶ διαγωνισμὸς συνθέσεως.

Οἱ διαγωνισμοὶ θὰ διεξαχθοῦν εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν.

Ἐπίσης λίαν προσεχῶς θὰ γίνῃ διαγωνισμὸς πιάνου (Τσαμουρτζῆ) καὶ εἰς τὴν Θεσσαλονικίαν.

— Ἡ «Ἐνωσις τῶν Ἑλλήνων Θεατρικῶν καὶ Μουσικῶν Κριτικῶν» προσέκηρξε διαγωνισμὸν πρὸς συγγραφήν κριτικῆς μελέτης σχετικῶς μετὰ νεοελληνικὸν θέατρον μετὰ χιλιοδραχμον βραβεῖον.

## Ο Κ. ΞΗΡΕΛΛΗΣ ΣΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ

Ὁ διακεκριμένος βαρύτονος κ. Ξηρέλλης, τοῦ ὁποίου τὴν πολλὴν τιμητικὴν γιὰ τὴν ἑλληνικὸν ὄνομα καλλιτεχνικὴν δρᾶσιν ἐστὶν Γερμανία ἐσημειώσαμε σὲ περασμένο τεῦχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» τελευταία παρουσίασε ἀνάλογον ἐπιτυχίαν εἰς καλλιτεχνικὰ τὸν ἐμφανίσεις ἐστὶν Ἰταλία.

Οἱ τελευταῖες του ἐπιτυχίαι σὴν κοιτίδα τοῦ μελοδράματος προσλαμβάνουν ἰδιαίτερα σπουδαιότητα, διότι ἐπαίξε θαυμάσια σὲ πρωτεύοντας ὀρίλους στὰ σοβαρὰ ἰταλικά θέατρα, στὰ μεγαλόπνευστα καὶ δυσκολότατα μουσικοδράματα «Πάρσιφαλ» τοῦ Βάγνερ καὶ «Σαλώμη» τοῦ Ρ. Στράους.

Ἡ κριτικὴ τῆς Γένουας καὶ τοῦ Μιλάνου ἀφίερωσε κολακευτικὰτα σχόλια γιὰ τὸν Ἕλληνα καλλιτέχνην, στὸν ὁποῖον ἔδωσε ἐξαιρετικὴν θέσι.

Γιὰ τὸ παίξιμό του ἐστὶν «Σαλώμη» στὸ «Κάρλο Φιλίτσε» τῆς Γένουας (ἐνα ἀπὸ τὰ ὀλίγα θέατρα περιορῆς τῆς Ἰταλίας), ἡ «Ἐφημερὶς τῆς Γενούης» ἔκρινε πολὺ εὐνοϊκὰ τὸν κ. Ξηρέλλη ἀπὸ μουσικοφωνητικῆς καὶ σκηρικῆς ἀπόψεως.

Ἐξ ἀφορητῆς τῆς ἐκτελέσεως τῆς Σαλώμης ἐπίσης τὸ «Ἔργον» ἀφιερώνει κολακευτικὰτα λόγια γιὰ τὸν κ. Ξηρέλλη μετὰ τὴν ὑπογράμμισι ὅτι «διεκρίθη πολὺ στὸ ὄλογο τοῦ Γιοχανά προσαρμοσας εἰς τὸ ἀπαγγελτικὸ μέρος ἕνα βαθὺ καὶ ἐπιβλητικὸ τόνο» καὶ ὅτι «Προικισμένος μετὰ πλουσία φωνῆ καὶ τελεία μουσικὴ ἀπαγγελία ἀπεκαλύφθη πεπεραμένος ὁδοδὸς καὶ καλλιτέχνης γεμάτος ἀπὸ ἀντίληψι».

Γιὰ τὴν ἐκτέλεσι τοῦ «Πάρσιφαλ» ἡ κριτικὴ ἐφιέρωσε παρόμοιαι ἐγκωμιαστικὰς κρίσεις. Ἐστὶ ἡ ἔφημερὶς «Κάφαρο» ἐσημείωσε γιὰ τὸν κ. Ξηρέλλη, ὅτι «ὁ ὀρίλος τοῦ Ἀμφόρτα, ποῦ ἐνσαρκώνει ὅλη τὴν πάσχουσαν ἀνθρωπότητα καὶ ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὸ οὐσιώδες σημεῖον τοῦ δράματος ἀπεδόθη ἐκτάκτως καλὰ ἀπὸ τὸν Ἕλληνα βαρύτονον ὁ ὁποῖος ἀπέδωσε τὸν τύπον μετὰ σύνθετες καὶ εὐγενεῖς γραμμὰς καὶ μετὰ ἐκφράσεις, ποῦ ταιριάζουν στὸ μέρος του». Εἰς ἀνάλογον τόνον γράφουν καὶ τὰ ἄλλα Ἰταλικά φύλλα γιὰ τὶς πολὺ ἐπιτυχημέναι καλλιτεχνικὰ τὸν ἐμφανίσεις.

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ αὐτῇ μᾶς εἶναι πολὺ εὐχάριστο νὰ διαπιστώσωμε, ὅτι ὁ ξεχωριστὸς μας βαρύτονος κ. Ξηρέλλης παρουσίασε σὲ ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα μιὰ πρώτης τάξεως καλλιτεχνικὴν δρᾶσιν σὲ μεγάλα μουσικὰ κέντρα τοῦ Ἐξωτερικοῦ, ὅπως ἐλάχιστοι Ἕλληνες συνάδελφοί του.

Καὶ δὲν ὑπάρχει καμμία ἀμφιβολία ὅτι μετὰ σπάνια καλλιτεχνικὰ μουσικοσκηρικὰ στοιχεῖα, ποῦ ἔχει, μετὰ τὴν ἐξαιρετικὴν του εὐρεία μόρφωσι καὶ μετὰ τὸν θεῖον ἔρωτα ἐστὶν τῆς τέχνης, ποῦ τὸν διακρίνει, πολὺ σύντομα θὰ κατακτήσῃ τὴν δάφνη τοῦ διασῆμου ἀρτίστα.

N. B.

Ἐντὸς τοῦ θέρους αὐτοῦ θὰ κυκλοφορήσῃ βιβλιοδετημένος καλλιτεχνικὰ ὁ τόμος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» τοῦ ἔτους.

Διηγορικὰ Γραφεῖα Χαρ. Χαραλάμπους, ὁδὸς Νοταρᾶ 60, (ὄπισθεν Δημοτικοῦ Θεάτρου) καὶ ὁδὸς Καραϊσκού 112 (ἐναντι Πρωτοδικείου) ἐν Πειραιεῖ.



ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΝΕΑ

Ἡ διεύθυνσις συναυλιῶν Otto Eckermann ἐν συνεργασίᾳ μὲ τὴν διεύθυνσις συναυλιῶν Hans Adler θὰ δώσῃ λίαν προσεχῶς ἐξήντα συναυλίαις μὲ μεγάλην συμφωνικὴν ὀρχήστρα εἰς διαφόρους σκανδιναυϊκὰς πολιτείας. Εἰς τὰ κονσέρτα αὐτὰ θὰ συμπράξουν διάφοροι ἐκλεκτοὶ μαέστροι καὶ σολίστ.

\* \*

Στὸ «Αὐγουσταῖον» τῆς Ρώμης θὰ δοθῇ ἡ «Oratio vespertina», ὁρατόριον τοῦ Don Lorenzo Perosi γιὰ ὀρχήστρα, σοπράνο καὶ χορωδία, καὶ διάφορα ἄλλα συμφωνικὰ ἔργα τῶν νεωτέρων ἰταλῶν συνθετῶν.

\* \*

Τὸ Σωματεῖον τῶν νέων μουσικῶν εἰδοποιεῖ ὅτι τὸ ἔβδομο Festival του θὰ δοθῇ στὴ Γενεῦθ τοῦ 1929.

\* \*

Στὸ Castell' Arquato τῆς Ἰταλίας ἔγιναν τελευταίως τὰ ἐγκαινία ἐνὸς μνημείου ἀφιερωμένου στὸν ποιητὴ Luigi Illica, συγγραφέα τῶν καλλιτέρων λυρικῶν λιμπρέτων μελοδραμάτων, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τῆς Bohème (μαζὺ μὲ τὸν Giacosa).

\* \*

Ἡ Comœdia τῶν Πρωσίων δημοσίευσε μίαν περίεργη στατιστικὴ ἀπὸ τὴν ὁποίαν φανερῶνεται ὅτι ἀπὸ τὸ 1900 ἕως τὸ 1928 ὁ Βέρδης εἶχε στὰ γερμανικὰ θέατρα 1513 παραστάσεις καὶ ὁ Βάγγερ 1576.

\* \*

Ὁ Maurice Ravel ἔλαβε τὸν τίτλον τοῦ δόκτωρος τῆς μουσικῆς ad honorem ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Oxford. Ὁ τίτλος αὐτός ὡς τώρα εἶχε δοθῆ μόνον στὸν Ριχάρδο Στράους.

\* \*

Δύο νέαις ἀπερέτταις παρεστάθησαν τελευταίως μὲ λαμπρὰν ἐπιτυχίαν: «La danza del globo» στὸ «Πολυθέατρο» τῆς Γένοβας καὶ ἡ «Μικρὴ Μπουέμ» στὴν Τεργέστη.

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» μὲ ἰδιαίτην πάντα εὐχαρίστησι παρακολουθοῦν τὴν καλλιτεχνικὴν πρόοδο τοῦ τόπου μας ὁποῦδήποτε καὶ ἂν τὴ συναντήσουν καὶ μὲ ἀληθινὴν χαρὰ ὑποδέχονται καθε εἶδωσι, ποῦ θὰ μπουροῦσε νὰ θεωρηθῆ μίαν ὑπόσχεσις γιὰ τὸ μέλλον.

Μὲ τὰ αἰσθήματα αὐτὰ ἐχαιρέτισαν καὶ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς δ-δος Καλλέργας Μαλλιαγοῦ, ποῦ μετὰ ὀκτάμηνον μόνον προετοιμασίαν στὸ Βερολίνον, ὑπὸ τὰς ὀδηγίας τοῦ καθηγητοῦ τοῦ τραγουδιοῦ Julins Raatz, ἐγένετο δεκτὴ ὕστερα ἀπὸ αὐστηροτάτας εἰσαγωγικὰς ἐξετάσεις εἰς τὴν Hochschule τῆς Γερμανικῆς πρωτεύουσας. Ἡ δωδεκαμελὴς ἐκ Καθηγητῶν ἐξεταστικὴ ἐπιτροπὴ συνεχάρη θερμότητα διὰ τὴν μουσικότητα καὶ τὴν φωνὴν τῆς, τὴν νεαρὰν Ἑλληνίδα, ἡ ὁποία συγκαταλέγεται μεταξὺ τῶν ἐπιτυχόντων ἐπὶ 110 διαγωνισθέντων καὶ δὲν παρέλειψε νὰ τῆς δώσῃ τὰς καλλιτέρας τῶν ἐλπίδων γιὰ τὴν ἐξέλιξί τῆς εἰς τὸ μέλλον.

ΠΕΝΝΙΕΣ

Τὸ «Κεντρικὸν Ἰνστιτοῦτο διὰ Παιδαγωγίαν καὶ Ἐκπαίδευσιν» τοῦ Βερολίνου (Potsdamerstr 120) προετοιμάζει ἀπὸ 24 Ἰουνίου ἕως 7 Ἰουλίου μίαν σειρὰ μουσικοπαιδαγωγικῶν μαθημάτων διὰ ξένους.

Εἰσηγητὰί εἰς τὰ μαθήματα αὐτὰ εἶνε οἱ κ. κ. καθηγ. Kostenberg, Schünemann, Jöde καὶ Dr Müller—Freienfels.

—Πρὸ ὀλίγου ἔγιναν στὸ «Κεντρικὸν» διπλωματικαὶ ἐξετάσεις μερικῶν τελειοφοίτων τῶν Ὑδραίων Ἑλληνικοῦ καὶ Ἑθνικοῦ.

Εἰς αὐτάς διεκρίθησαν ἡ κ. Τουρλιτάκη (τάξις κ. Τριανταφύλλου τοῦ ἰδρύματος τῆς ὁδοῦ Φειδίου) ἡ ὁποία ἐφανέρωσε μίαν ἐξαιρετικὰ ὠραία καὶ πλουσία φωνὴν λυρικοδραματικῆς σοπράνο καὶ ἡ δ-νις Φαληρέα (τάξις δ-δος Γκίνη τοῦ ἰδρύματος τῆς ὁδοῦ Ἡρακλείου), ἐπιδείξασα εὐγενικὴν καὶ ἐκφραστικὴν φωνὴν λυρικῆς σοπράνο.

—Ἡ μελοδραματικὴ τοῦ Ὑδαίου Ἀθηνῶν θὰ δώσῃ εἰς τὰ μέσα τοῦ Μαῖου μίαν ἐνδιαφέρουσαν παράστασιν (κατὰ διδασκαλίαν τοῦ κ. Νικολάου) ἀποσπασμάτων τῆς «Ἀιντὰς» τοῦ Βέρδι, «Κάρμεν» τοῦ Μπιζὲ καὶ «Μπουέμ» τοῦ Πουτσίνι.

Τὴν ὀρχήστρα θὰ διευθύνῃ ὁ κ. Μπούτνικωφ. Κατόπιν δὲ θὰ δοθῇ ὀλόκληρη ἡ περιφημὸς «Ἀλκηστὶς» τοῦ Γκλόουκ.

—Ἡ μελοδραματικὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὑδαίου (τάξις κ. Τριανταφύλλου) μετὰ τὴν παράστασιν τῆς «Μανὸν» εἰτοιμάζει τὰ «Παραμύθια τοῦ Ὁφμαν» τοῦ Ὁφεμπαχ, διὰ τὴν ἐφτερινὴν περίοδον.

—Τὸ Ὑδαῖον Πειραιῶς (τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου) εἰτοιμάζει ἐπίσης μίαν μελοδραματικὴν ἐπίδειξιν.

—Ἡ διακεκριμένη καλλιτέχνης τοῦ πιάνου δις Δίτη Πάνου δίδει ἐντός τῶν ἡμερῶν αὐτῶν εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Ὑδαίου Ἀθηνῶν συνουλίαν (ρεσιτάλ).

Τὸ πρόγραμμα αὐθιγῶς καλλιτεχνικῶν περιλαμβάνει συνθέσεις Σκαρλάτι, Λιστ, Σοπὲν, Σοπὲν —Γκροντόφσκη, Συμανόφσκη, Γκαβριλοβιτς καὶ Ἀλμπενίτζ.

—Ὁ γνωστὸς καλλιτέχνης κ. Μπουῆρος, ποῦ ὑπεδύθη τὸν «Προμηθεά» εἰς τοὺς Δελφοὺς τῇ συμπράξει τοῦ κ. Μητροπούλου δίδει κατ' αὐτὰς ρεσιτάλ κατὰ τὸ ὁποῖον ἐκτός τῶν ἄλλων θὰ ἐκτελεσθῆ καὶ τὸ περίφημον «Ἐνὸχ Ἄρνεντ» τοῦ Ρ. Στράους (ἐπὶ κειμένου τοῦ Τέννυσσον).

—Αἱ ἐκλεκταὶ καθηγήτριαί τοῦ τραγουδιοῦ Κα Σκέπερς—Ἀγγελοπούλου καὶ ἡ δ-νις Γκίνη θὰ δώσουν κατὰ τὰς ἀρχὰς Μαῖου μαθητικὰς ἐπιδείξεις κατὰ τὰς ὁποίας, ὡς πληροφοροῦμεθα, θὰ παρουσιασθοῦν ἀρκετὰ καλὰ στοιχεῖα.

—Διαώρισθη εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Ὑδαῖον ὡς καθηγητῆς ὁ εὐφύμως γνωστὸς καλλιτέχνης τοῦ βιολιοῦ κ. Β. Σκατζουράκης.

—Ἀπεχώρησε ἀπὸ τὸ Ἑθνικὸν Ὑδαῖον ἡ καθηγήτρια τοῦ τραγουδιοῦ δις Χ. Κυριαζῆ.

—Ἐπίσης ἀπῆλθε γιὰ τὸ Ἐξωτερικὸν ἐπ' ἀόριστον ὁ καθηγητῆς τοῦ ἰδρύματος τῆς ὁδοῦ Ἡρακλείου βιολίστας κ. Ζαντορί.

—Ἐν καιρῷ τῶ δέοντι θὰ ἀναγγελθοῦν διὰ τῶν ἐφημερίδων αἱ μουσικοφιλολογικαὶ διαλέξεις τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν».



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

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

## ΒΙΒΛΙΑ

**Δ. Γρ. Καμπούρογλου:** Μελέται και Ἔρουναι. Τόμος Πρῶτος.

Ἔργον ἕξα ρετικοῦ ἱστορικοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ ἀκουράστου ἱστορικοῦ μας, ἀκαδημαϊκοῦ Δ. Καμπούρογλου, τὸ ὁποῖον περιστρέφεται κυρίως γύρω ἀπὸ τῆ ζωῆ τῆς Δουκίσης Πλακεντίας, τῆς γεμῆτης ἀπὸ ἰδιορρυθμία καὶ μυστήριον αὐτῆς γυναικὸς ἣ ὁποία ἤλθε εἰς Ἑλλάδα νὸ ἐγκατασταθῆ στὰς Ἀθήνας γιὰ ὅλο της τὸ βίον, ποῦ ὑπῆρξε συχνὰ περπετειώδης καὶ σχεδὸν μυθιστοματικός.

Μεγάλου ἐνδιαφέροντος στὸ βιβλίον αὐτὸ εἶνε ἡ ἐξιστόρησις τῶν γεγονότων τῆς πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς ζωῆς τῆς ἐποχῆς τὴν ὁποίαν περιγράφει ὁ συγγραφεὺς.

**Δ. Θ. Ροδίου:** Τριάντα τραγούδια γιὰ χορὸν ἀνδρῶν. Ἐκδοτικὸς οἶκος Μιχ. Ζηκίχη.

**Ἀγγλαῖς Μεταλλινού — Ἄδαμ. Παπαδήμα:** Ὁδηγὸς τοῦ δασκάλου γιὰ τὸ μάθημα τῶν ἐκθέσεων. Τόμος Α' ἔκδοσις Α. Ι. Ράλλη. Τιμὴ δρχ. 30.

**Ἄγ Μεταλλινού:** Σχολικῆς κωμωδίαι. Ἐκδοσις Α. Ι. Ράλλη. Τιμὴ δρχ. 25.

**Σπεράντζα καὶ Παπαδήμα:** Θέατρο γιὰ μεγάλα παιδιά. Ἐκδοσις Α. Ι. Ράλλη. Τιμὴ δρχ. 15.

**Κ. Παπαχαρλαμπους:** Λογοτεχνικὸ παιδικὸ Θέατρο. Ἐκδοσις Α. Ι. Ράλλη. Τιμὴ δρχ. 12,50.

**Κωστὴ Βελμύρα:** Λίγα τραγούδια (Ποιήματα). Ἐκδοσις Α. Ι. Ράλλη. Τιμὴ δρχ. 25.

**Ἐλεοπούλου Καλλιτροῆς:** Ὁ σύγχρονος πολιτισμὸς καὶ ἡ ἐκπαίδευσις. Ἐκδοσις Α. Κασσιόνη (Ἀλεξάνδρεια). Τιμὴ δρχ. 8.

**Παναγ. Μαυρέα:** Ἐλέγοι (ποιήματα σειρὰ β'). Θεοδ. Ν. Καστανά: Ἑλλήνων πατέρων τῆς ἐκκλησίας ἐκλεκταὶ περικοπαὶ (τόμος Α'). Τυπογραφικὰ καὶ ἐκδοτικὰ καταστήματα Μαράκη—Δασκαλάκη ἐν Πειραιεὶ.

ὑπὸ τῶν ἐκδοτικῶν καταστημάτων Μοράκη καὶ Δασκαλάκη ἐξεδόθη ἐπίσης εἰς κομψὸν τόμον μία «συμβολὴ εἰς τὴν μοναστηριακὴν ἱστορίαν καὶ τέχνην» μετὸν τίτλο τὸ «Μοναστήρι», γραμμένο ἀπὸ τὸν καθηγητὴ κ. Νικόλαον Γ. Χαλιορῆν.

Τὸ «Μοναστήρι» ἀποτελεῖ μιὰ ἀπ' τῆς ἀξιολογότερας μονογραφίας, ποῦ ὡς τὰ τώρα εἶδον τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος, ἐπὶ συναφῶν θεμάτων.

Ὁ κ. Χαλιορῆς μετὸ τὸ τελευταῖον τοῦ αὐτοῦ ἔργου ἀποδεικνύεται γνώστης πραγμάτων, τὸ ὁποῖον θὰ ἦτο εὐχῆς ἔργον ἐκτενεστέρα νὰ μᾶς προσεφέροντο εἰς ἰδιαίτερον τόμον.

«Libre». Γαλλόφωνον κριτικὸν, φιλολογικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν περιοδικὸν, ποῦ ἐκδίδεται στὸ Montpellier τῆς Γαλλίας. Διευθ. ὁ καθηγ. κ. L. Roussel. Πλούσιο ὅπως πάντοτε σὲ μελέται καὶ κριτικὰς γιὰ τὰ σημαντικότερα φιλολογικὰ κλ. ἔργα ποῦ ἐξεδράθησαν στὴν τελευταίαν ἐποχὴ στὸν τόπον μας. Τὸ «Libre» εἶνε τὸ μοναδικὸν ἴσως περιοδικὸν ποῦ με ἀπόλυτην εἰδικότητα μελετᾷ με ἀμεροληψίαν καὶ με ἐπιστημονικὴν ἀντίληψιν ὅλες τῆς ἐκδηλώσεως τῆς φιλολογικῆς καὶ γενικὰ τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς.

## ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

«Ἑλληνικὰ Γράμματα». Περιοδικὸ τέχνης μελέτης καὶ ἐλέγχου Διευθ. Μπασιτῆς Μαλατάκης Συνεργ. κ. κ. Κ. Οὐράνη, Φ. Κόντογλου, Αὔρας Θεοδωροπούλου, Π. Ταγκοπούλου, Παπατσώνη, Βασ. Χανιώτη, Γ. Πράτσικα, Δ. Πικιώνη κ. λ.

«Πρωτοπορία» Μην. περιοδ. Διευθ. Φωτ. Γιολφύλλη. Τευχ. Φεβρ. Μαρτ. (ἀρ. 23) Συνεργ.: κ. κ. Σικελιανοῦ, Σπίτη, Φαλτάιτς, Παπατσώνη, Βελμύρα Φραγκοπούλου κ. λ.

«Ἀναμνηστικὸν λεικῶμα τῆς Ἑλληνικῆς Παροικίας Σικάγου». Ἡ ἐπὶ τῆς χοροεσπερίδος ἐπιτροπὴ τοῦ Καθεδρικοῦ Ναοῦ καὶ σχολεῖοις «Ἅγιος Βασίλειος» τοῦ Σικάγου, εἶχε τὴν εὐτυχή πρωτοβουλίαν νὰ κυκλοφορήσῃ ἕνα πολυτελέστατον ἀναμνηστικὸν λεικῶμα εἰς τὸ ὁποῖον προσέφεραν τὴν συνεργασίαν καὶ οἱ κ. κ. Κ. Παλαμᾶς, Δ. Δημητριάδης, Γ. Κουτουμάνος, Α. Βαλεβάνης, Δ. Στελλάκης, Μ. Βισάντης, Κ. Ἐμμανουήλ κ. λ.

«Ἴόνιος ἀνθολογία». Μην. περιοδ. ποῦ ἐκδίδεται στὴ Ζάκυνθο. Ἰανουὰρ — Φεβρουάρι. (ἔτος Γ' ἀρ. 1—2) Διευθ. Μαρ. Μινώτου. Συνεργ.: Μαρῖνου Σιγούρου, Σίμου Μενάρδου, Ν. Τωμαδάκι, Μυρτιάτισσας, Μ. Ἀβλιγου, Ρίτ. Μπούμη, Μ. Βάλας.

«Νέα Ἐπιθεώρησις». Μην. ἐκδοση μελέτης, κριτικῆς καὶ τέχνης, Φεβρ., Μάρτ. (ἀρ. 14—15) Συνεργ. Ε. Δημητρίου, Π. Πικροῦ, Γιαν. Κορδάτου, Νικ. Νικολαΐδη, Σ. Νικοκάβουρα, Α. Ζέβγα κ. λ.

«Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις». Μην. περιοδ. Διευθ. Εἰδυν. Ζωγράφου. Τευχ. Φεβρ. (256) Συνεργ. Καβάφη, Πράτσικα, Τσοκοπούλου κ. λ.

«Ἰατρικὰ Χρονικά». Μην. ἱατρ. περιοδικὸν, Διευθ. Δρ. Βαλεο. Μαρσέλλου. Τευχ. Β'. ἔτους Φεβρ.—Ἀπρίλ. Συνεργ. κ. κ. Σακκαροφῶ, Μουτούση, Χωρέμη, Κας Μομφεράτου, Φλώρου, Τράντα, Μιχαηλίδου κ. λ.

«Παιδικὴ Χαρά». Παιδικὸ εἰκονογρ. περιοδ. Διευθ. Α. Ι. Ράλλη. Συνεργ. Σπεράντζα, Ἄδαμ, Παπαδήμα κ. λ.

«Σύγχρονη Σκέψη». Πανελλήνια Λογοτεχνικὴ καὶ Καλλιτεχνικὴ Ἐπιθεώρησις, ποῦ βγαίνει στὸ Σικάγον. Διευθινταὶ Βουβάρης καὶ Βισάντης.

«Ναυτικὴ Ἑλλάς». Μην. εἰκονογρ. περιοδικὸν Διευθ. συντάξ. Θ. Ποταμιάνος. Συνεργ. Π. Χόρν, Κ. Φαλτάιτς, Κ. Ράδου, Παπαδήμα κ. λ.

«Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη». Μην. λογοτεχν. καὶ καλλιτεχνικὸν περιοδ. Διευθ. Ρίκας Σεγκοπούλου. Συνεργ. Μπουφίδη, Βυσάνθη κ. λ.

«Μόδα καὶ Τέχνη» Μην. περιοδ. Τευχ. Φεβρ.—Μαρτ. (ἀρ. 50—51) πλούσια εἰς σχέδια καὶ φιλολογικὴν συνεργασίαν τῶν κ. κ. Μ. Φιλήντα, Σ. Παναγιωτοπούλου, Φ. Μιχαλοπούλου, Α. Δρίβη, Γ. Σαυροπούλου, Α. Παπαδήμα κ. λ. καὶ ἀπὸ ἕνα μουσικὸν τεμάχιον.

«Νέος οἰκογενειακὸς Ἀστήρ» Μην. περιοδ. μόδας. Διευθ. Π. Καψιώτης. Φιλολογικὴ συνεργασία κ. κ. Θ. Μηλιδάνου, Κ. Βραδουνοῦ κ. λ.

«Ἀγροτικὴ Ζωή»: Μην. Περιοδ. Διευθ. συντάξ. Μ. Ἀναγνωστόπουλος. Συνεργ.: Φραγκου, Γεωργιάδου κ. λ.

«Κόσμος» Μηνιαία Εἰκονογρ. Ἐπιθεώρησις, πλουσιωτάτη εἰς ἐμφάνισιν. Διευθ. Ἀχιλ. Ε. Παχτικός. Κάθρον (Ταχ. κιβ. 1025). Συνεργ.: Σταμ. Σταμ., Αὔρας Θεοδωροπούλου, Γ. Βερβενιώτη.



# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΠΡΩΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1928 - ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1929

## ΜΕΛΕΤΑΙ - ΑΡΘΡΑ

Σελίς

	Σελίς
<b>Βαλτεταιώτη Στεφ.</b> : 'Ο 'Ιωσήφ Βέρδης γιά τούς συγχρόνους του μουσουργούς. . . . .	83, 84
» » Παράδοσις και μουσική έρμηνεία 145, 146, 147, 191, 192	192
<b>Γιανίδη 'Ελισαίου</b> : 'Ο δεύτερος ήχος χάνεται 189, 190	12
<b>Γκρέκα Ι.</b> : 'Η μουσική χωρίς έκφρασιν. . . . .	12
<b>Θωϊδή Θεοδ.</b> : Περί του αδυνάτου τής διαιρέσεως τής διαπασών κλίμακος εις 6 μείζονας ή έπογδόους τόνους. . . . .	74, 75, 76, 77
» » 'Η όρθή και επιστημονική διαιρέσις τής διατονικής κλίμακος και σύγκρισις αυτής πρός τήν συγκεκριμένην τοιαύτην . . . . .	123, 124, 125, 126
» » 'Επιστημονική διαιρέσις τών χρωματικών ήχων δευτέρου και πλαγίου του δευτέρου . . . . .	233, 234, 235, 236
<b>Λαμπελέρ Γεώργ.</b> : Γλώσσα και Μουσική 1, 2, 3, 4, 5, 6, 44, 45, 46, 51, . . . . .	52
» » Νέα μουσική & νεωτεριστάι συνθέται 65, 66, 67, 68, 69, . . . . .	70
» » 'Η 'Ελληνική μουσική και αι ύποδιαιρέσεις του τόνου. . . . .	105, 106, 107, 108
» » Μελόδραμα και Μελοδραματικά σχολαί 229, 230, 231, 232 . . . . .	232
» » Τό δραματικόν θέατρον (Τό θέατρο του Δ' 'Αννούντσιο—ή αντίθεσίς του μέ τό 'Ιπρηνικό). 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279 . . . . .	279
<b>Λάσκαρη Νικόλ.</b> : Σωματεία ύποκριτών και μουσικών (παρά τοίς άρχαίοις). . . . .	113, 114, 115
» » 'Η Μουσική έν τῷ 'Ελληνικῷ δραματικῷ θεάτρῳ 227, 228 . . . . .	228
<b>Λαυράγκα Διον.</b> : 'Ασυλον άπομάχων καλλιτεχνών. . . . .	133
<b>Μαργαρίτη Λώρη</b> : Τό μουσικό μέρος ('Από τίς κλασικές γιορτές τής Χριστιανικής ένώσεως νεανίδων Θεσσαλονίκης 260 . . . . .	260
<b>Μητροπούλου Δημ.</b> : 'Η γνώσις τής φόρμας 9, 10	10
<b>Μιχαλοπούλου Φάνη</b> : Τό μουσικό συναίσθημα στην πρωτόγονη μορφή του 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295 . . . . .	296
<b>Missir Henry</b> : Παιδαγωγία και έκτέλεσις (Προσδιορισμός — ανάπτυξις άναμόρφωσις — συμπέρασμα) 264 . . . . .	264
<b>Ξηρέλλη</b> : 'Από τό έπιστολόγιο του Βέρδη 157, 158	158
<b>Παπαντωνίου Ζαχ.</b> : 'Ο πλανόδιος μουσικός. . . . .	225, 226
<b>Πέππα Λέλας</b> : Μπρονισλάβ Χούμπερμαν 283, 284	284
<b>Πετρίδη Πέτρου</b> : 'Είνε δυνατή ή μουσική μέ τεταρτημόρια του τόνου; 265 . . . . .	265
<b>Petyrek Felix</b> : 'Η φιλολογία του πιάνου 7, 8, 41, 42, 43, 44, 77, . . . . .	78
<b>Προκοπίου Σταυρ.</b> : Τό μονοπάτι του Μπετόβεν . . . . .	9, 10
» » Τό προσκνήμα του Βάγνερ . . . . .	112
» » 'Ο έρωσ στον άρίστα 185, 186, 187 . . . . .	187
<b>Πρεστρώ 'Αλφρεδ</b> : Giuseppe Tartini (βιογραφικά σημειώσεις 155 . . . . .	156, 157
» » Arcangelo Corelli (βιογραφ. σημειώσεις 237, 238 . . . . .	239
<b>Σάϊντερς Χάνς</b> : 'Ο σκοπός μας (άπό τίς κλασικές γιορτές τής Χριστιανικής Ένώσεως Νεανίδων Θεσσαλονίκης) . . . . .	259, 260
<b>Σαμοΐλη Ντόρας</b> : 'Ο Σούμπερτ ώς λογοτέχνης 188	188
<b>Thurneyssen Alex</b> : Σύγχρονος θέσις και καθήκοντα τής Μουσικής κριτικής. . . . .	13, 14
» » Hugo Wolf (1860—1903) 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, . . . . .	40
» » Μερικές σκέψεις γύρω από τίς γιορτές εις μνήμην του Φράντς Σούμπερτ . . . . .	177, 178
<b>Τουρνάϊσεν Γαλάτ.</b> : 'Η τελευταία ήμέρα του Σούμπερτ (Μερικές άγνωστες σημειώσεις του άδελφου του) 180, 181, 182 . . . . .	182
» » Γύρω από ένα έπαγγελματικό μυστικό . . . . .	281, 282
<b>Τσάκωνα Π. Σ.</b> : 'Η δειλία ή τό λεγόμενον τρακ . . . . .	92, 93
» » 'Η μουσική διαπαιδαγωγήσις τών παιδιών . . . . .	217, 302
<b>Τέρπανδρος</b> : 'Η άναβίωσις λησμονημένων όργάνων . . . . .	301
<b>Φιλόμουσος</b> : Φράντς Σούμπερτ . . . . .	179, 180
<b>Φιλότεχνος</b> : Τό μουσικό φιλμ . . . . .	141
» 'Αρθούρος Τοσκανίη . . . . .	300
<b>Χρονικός</b> : 'Η ήλεκτρική μουσική . . . . .	19, 20
» 'Η «'Ελένη στην Αίγυπτο» του Ριχάρδου Στράους . . . . .	165, 166
» 'Η πρώτη ήλεκτρική όρχήστρα . . . . .	166
» 'Η πενηνταετηρίς του Ναπολ. Λαμπελέρ . . . . .	217



## ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

	Σελίς
"Αλκμαν : 'Από τή ζωή του Σούμπερτ 180 181 182	
Béraud Henri: Emile Vuillemoz 249, 250	
Busoni Fer. : Πώς σκέπτομαι για τόν Μό-	
» » Σημειώσεις και φύλλα ήμερο-	
λογίου . . . . .	280
ισαρτ (Μετάφρ. κ. Γαλάτειας	
A. Τουρνάτισεν . . . . .	116
Houberman B. : Πανευρώπη (μετάφρ. δίδος	
Λέλας Πέπτα) . . . . .	285, 286
"Ιβυκος : Μπετόβεν και Σούμπερτ 203, 204	
Igon : 'Η ψυχολογία του διευθυντού της ορ-	
χήστρας—οί ήθοιοι του ήυθμου.	
(μετάφρ. άπ' τόν Γερμανικό Μ. Α—ερ)	
	131, 132
» 'Η μουσική διά τών κυμάτων του σί-	
θέρου Μ. Α—ερ . . . . .	213
Cocteau Jean : 'Ο Πετεινός κι' ό 'Αρλεκίνος	
σημειώματα γύρω άπ' τή μου-	
σική (μετάφρ. Μήτσου Πα-	
πανικολάου) . . . . .	117, 118
Cœuroy André : Τά τραγούδια τών πουλιών	
(μετάφρ. Α. Τ. Ε.) . . . . .	254
Γαληνός Τίμος : 'Από ένα γράμμα του Franz	
Liszt, για τά έργα του Schu-	
mann . . . . .	258
Καρατίγκιν Β. : Τό ήρωικό στοιχείο στη Μου-	
σική (μετάφρ. από τόν Ρωσσι-	
κό υπό Ν. Βεργωτή) 71, 72,	
73, 127, 128, 129, 130, 131	
Kerr Alfred : 'Η άποκατάστασις του 'Ηθο-	
ποιού (μετάφρ. Μ. Κ.) 255, 256	
Μαλιπιέρο Φραγ. : Γνώμες για τήν Μοντέρνα	
μουσική . . . . .	263
Nin J. Joachim : 'Ιδέες και σχόλια—Ξενο-	
μανία, Ματαιότης, 'Εγω-	
λατρεία, Κλίσις, (μετάφρ.	
Ντόρας Σαμοίλη) 239,	
240, 287, 288	
Petyrek Felix : 'Η «τέχνη της φούγκας» του	
Μπάχ (μετάφρ. υπό Δ Ν. Οί-	
κονομίδη) . . . . .	109, 110, 111
Vuillermoz Emile : Ζωγικά στοιχεία της	
Τζάζ (μετάφρ. κας Α.	
Τουρνάτισεν 251, 252,	
253	
Wolters Ernst : 'Η όπερα του Φέλιξ Πετύρεκ	
«'Η άμοιρη μάνα και ό Χά-	
ρος» . . . . .	305, 306
ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ : Σελ. 21, 53, 56, 85, 133, 134,	
163, 164, 205, 206, 257, 297,	
298	

## ΚΡΙΤΙΚΑΙ

Βεργωτής Νικ. : 'Επισκόπησις τών συναυλιών	22, 23,	24
» » Καλλιτεχνική επισκόπησις 54,	55, 56, 86, 87,	88
» » Συναυλίας Τιμπώ—Χάίφρετς	207,	208
» » Μουσικοκαλλιτεχνική επισκό-	πησις του έτους . . . . .	261, 262, 263
B. N. : Αί εξετάσεις τών 'Ωδειών. Νά ενισχυ-		
θοϋν οί άναμορφωταί . . . . .		134
» » 'Ο Ξηρέλλης στην 'Ιταλία . . . . .		306

Γ. Ι. : 'Ο έορτασμός της Κερκυραϊκής ενώ-		
σεως. Μαθητικά έπίδειξεις . . . . .		88
» » 'Ελληνίδες καλλιτέχνιδες εις τόν έξωτε-		
ρικό . . . . .		216
Ειδικός : 'Από τās έορτάς του Σάλτσμπουργκ		214
Λαμπελέρ Γεωργ. : 'Ο κ. Καλομοίρης και τόν		
δημοτικό τραγούδι 58, 59,		
89, 135, 136		
» » Μία άπάντησις . . . . .		59
» » Τό μουσικοεκπαιδευτικό		
ζήτημα . . . . .	209, 210,	211
Α. Γ. : 'Ο συνθέτης της συμφωνίας τών άνί-		
δεων και καλών άνθρώπων . . . . .		25
» » Μουσικοκριτικών μανούβρες . . . . .		211, 212
Παρατηρητής : Οί διπλωματούχοι τών 'Ωδειών		138
Πετύρεκ Φέλιξ : Τό κονσέρτο γκρόσσο του κ.		
Δ. Μητροπούλου . . . . .	266,	267
Προκοπίου Σ. : 'Ο Φιλλέλλην . . . . .		90
Τουρνάτισεν 'Αλεξ. : Συναυλίες Ζάουερ-Μπο-		
ρόβσκυ . . . . .		57
Th. A. : Μία μαθητική έπίδειξις . . . . .		57
Χρονικός : 'Ο βαρύτονος κ. Σ. Ξηρέλλης . . . . .		136
» Συναυλίας 'Ιανουαρίου . . . . .		269
» 'Η καλλιτεχνική μας κίνησις 297, 298		

## ΘΕΑΤΡΟΝ

Κουνελάκης Μιχ. : Μία θεατρική έπισκόπη-		
σις . . . . .	26,	27
» » 'Η θερινή θεατρική πε-		
ρίοδος . . . . .		60
» » Θεατρικά κρίσεις και σκέ-		
ψεις 91, 92, 137, 138, 167,		
168, 267, 268		
Μ. Κ. : Για τόν καλλιτεχνικό όμιλο . . . . .		268
ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΚΑΛΑ ΝΕΑ : 29, 61, 90, 94,		
142, 169, 170, 215		
216, 218, 306, 307		
ΑΝΕΚΔΟΤΑ—ΔΙΑΦΟΡΑ : 20, 28, 40, 90, 168,		
213, 214 219, 260,		
264, 269 270, 301,		
302, 303, 306		
ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΑ Μ. Χ. : 139, 140, 141,		
168, 219, 303		
BIBΛIOKPIΣIA : 27, 143, 172, 271, 304		
ΠΑΝΕΛΛ. ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ : 27, 170		
BIBΛIOΓPAΦIA : (Μουσικά έκδόσεις, Βι-		
βλία, περιοδικά) 30, 93,		
94, 143, 172, 220, 271, 308		
ΣΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΝ : (Σημειώσεις—Πεννιές)		
30, 62, 94, 142, 168,		
171, 219, 270 307		

## ΜΟΥΣΙΚΑ ΤΕΜΑΧΙΑ

Λαμπελέρ Γεωργ. : «'Ο θλιμμένος διαβά-		
της» (για φωνή βαρυτό-		
νου) . . . . .	15, 16, 17,	18
Petyrek Felix : Εύβουα (άπό τισ 'Ελληνικές		
Ραψωδίες) . . . . .		47 48
Προκοπίου Σταυρ. : Τό τραγούδι της ταβέρ-		
νας (λαϊκό τραγούδι) 49,		
50		
Λαυράγκα Διον. : 'Η μάγισσα ('Ιντερμέτζο		
για πιάνο) 79, 80, 81,		82



Λαμπελέρ Ναπολ. : Τριανταφυλλιά και Κυ-  
παρίσσι (στίχοι Κ. Πα-  
παδοπούλου) 199, 120,  
121, 122

Κόντη 'Αλ. : Intermezzo για πιάνο 159,  
160, 161, 162

Προκοπίου Σταυρ. : Τὸ μίσος (στίχοι Στεφ.  
Μαρτζώκη) 199, 200, 201, 202

**ΑΥΤΟΓΡΑΦΑ**

\*Η ἀρχὴ τοῦ τραγουδιοῦ «Aeolshare» ἐπιστί-  
χων τοῦ μεγάλου λυρικοῦ ποιητοῦ Μό-  
rike . . . . . 37

Μία αὐτόγραφος σελὶς τραγουδιοῦ τοῦ Σού-  
μπερτ . . . . . 181

Μουσικά Παραδείγματα : 58, 89, 110, 135, 145,  
190, 209, 294

**ΕΙΚΟΝΕΣ**

**ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑΙ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΑΤΑ**

\*Ο καθηγητὴς κ. Τερεμίν ἐκτελών μετὸν βοη-  
θόν του ἓνα δυο με συνοδεία πιάνου 19

\*Ο κ. Γιόργκ Μάγκερ ἐπεξηγῶν στὸν πρωθυ-  
πουργὸ τῆς Πρωσσίας κ. Μπράουν τὴν  
ἐφεύρεσί του «Sphärophon» . . . . . 20

Οὔγκο Βόλφ . . . . . 33

\*Ιωσήφ Βέρδη (σχεδιάσμα Κλ. Κλώνη) . . . . . 83

Ι. Κοκτώ (σχεδιάσμα Κλ. Κλώνη) . . . . . 117

Σ. Ζηρέλλης (Μακέττα—σκίτσος Πάνου 'Αρα-  
βαντινοῦ) . . . . . 136

\*Η νεκρική μάσκα τοῦ Σούμπερτ . . . . . 179

Μπρονισλάβ Χούμπερμαν (ἔργον τοῦ γερμανοῦ  
ζωγράφου Ε. \*Οπλερ) . . . . . 283

**Δ Η Λ Ω Σ Η Σ**

Τὰ «Μουσικά Χρονικά», ποῦ συνεπλήρω-  
σαν μετὸ παρὸν τεῦχος ἓν ἔτος ζωῆς, δὲν  
θὰ ἐκδοθοῦν κατὰ τοὺς θερινοὺς μῆνας,  
ὁπότε, ἄλλως τε, σταματᾶ καὶ κάθε ἀξιό-  
λογη μουσικὴ κίνησις στὸν τόπο μας.

Τὴν ὅλως προσωρινὴν αὐτὴν διακοπὴν  
ἐπιβάλλει καὶ ἡ ἀνάγκη τῆς ὅσον τὸ δυνα-  
τὸν ἀρτιότερας ἀνασυγκροτήσεως τοῦ πε-  
ριοδικοῦ, ποῦ θὰ γίνῃ ἐν τῷ μεταξῦ, εἰς  
τρόπον ὥστε ὡς τὴν ἀρχὴν τῆς ἐρχομένης  
μουσικοκαλλιτεχνικῆς μας περιόδου (ἀπο  
τοῦ προσεχοῦς Σεπτεμβρίου, ὁπότε θὰ εἰσ-  
έλθῃ εἰς τὸ β' ἔτος τῆς ἐκδόσεώς του) νὰ  
κυκλοφορῇ κανονικώτερα, διαθέτον, ἐκτὸς  
τοῦ ἐκλεκτοῦ συντακτικοῦ του κ. λ. προ-  
σωπικοῦ καὶ πλουσιώτερα τεχνικὰ μέσα.

Ἐλπίζομεν δὲ ὅτι τὸ φιλόμουσον κοινὸν  
θὰ ὑποστηρίξῃ μετ' ἐνδιαφέρον—ὅπως καὶ  
κατὰ τὸ παρελθόν—τὴν νέαν αὐτὴν προ-  
σπάθειάν μας.



# ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΪΧΟΥ

Γεωργίου Α'. και Κουντουριώτου 130 - ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

Τηλ. 11.70

## ΠΙΑΝΑ

Τῶν ἀνωτέρων Γερμανικῶν Ἔργαστασίων  
BULOW · PHILIPPS · ARNOLD

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ καὶ ΔΙΣΚΟΙ BRUNSWICK

ΔΙΣΚΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ

ΜΕ ΔΟΣΕΙΣ: ΠΙΑΝΑ καὶ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΑ

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ

## ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΦΩΝΟΓΡΑΦΟΝ

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ, ΦΕΙΔΙΟΥ 3, ΤΗΛΕΦ. 10-68

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΚΑΤΑΒΕΒΛΗΜΕΝΟΝ ΔΡΑΧ. 2.700.000

Μέτοχοι: Καλλιτέχνη Φιλότεχνοι — ἡ Ἐθνικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος

### ΤΜΗΜΑ ΩΔΕΙΩΝ

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΩΔΟΣ ΦΕΙΔΙΟΥ 3

Διδάσκονται ἅπαντα τὰ ὄργανα καὶ μαθήματα Μονωδία, Δραματικὴ, Ἀπαγγελία, Ἱστορία Μουσικῆς, Prima Vista, Ρυθμικὴ σύστημα Dalcroze.

Εἰς τὰ ἐκπαιδευτικὰ παραρτήματα Ἀθηνῶν

ΜΗΝΑ ΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ & Σίας Λ. Ἀλεξάνδρας 15  
ΔΗΜ. ΧΑΤΖΗΜΜΑΝΟΥΝΑ—Ἀχαρνῶν Σουρμελή  
ΛΕΩΝΤΕΙΟΝ ΛΥΚΕΙΟΝ—Τέρμα Πατησίων  
ΑΔΕΛΦΩΝ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ—Πατησίων 306  
ΜΙΧΑΗΛ ΠΙΓΙΔΗ—Παγκράτι  
ΑΔ. ΖΕΡΒΟΥ—ΛΑΖΑΡΟΠΟΥΛΟΥ—Καλλιθέα  
Ν. ΜΠΟΡΟΥΝΗ—Πειραιᾶ  
Μ. ΠΕΤΡΑΚΗ—Πειραιᾶ  
ΜΑΡΚΟΥ καὶ ΜΑΚΡΗ—Ν. Φάληρον  
Α. ΨΑΛΤΩΦ—Ν. Φιλαδέλφεια

### ΕΠΑΡΧΙΑΚΑ ΤΜΗΜΑΤΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ ΠΕΙΡΑΙΟΣ  
» » ΧΑΛΚΙΔΟΣ  
» » ΚΟΡΙΝΘΟΥ  
» » ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ (ΚΡΗΤΗΣ)  
ΚΡΗΤΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ ΧΑΝΙΩΝ (ΚΡΗΤΗΣ)  
ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ ΧΙΟΥ  
» » ΒΟΛΟΥ

Μέσος ὄρος φοιτῶντων μαθητῶν κατ' ἔτος 2500

### ΤΜΗΜΑ ΕΜΠΟΡΙΚΟΝ

#### ΠΙΑΝΑ

ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΙ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΩΝ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΗΜΟΤΕΡΩΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ BLUTHNER CROTHIAN STEIN WEG NEUMEYER. SOPH

Ἐξόφλησις μὲ μικρὰν προκαταβολὴν καὶ 24 μηνιαίας δόσεις

#### ΦΩΝΟΓΡΑΦΑ

Τελειοτάτης κατασκευῆς  
Καλλιτεχνικῆς ἀποδόσεως

ΤΙΜΑΙ ΑΣΥΝΑΓΩΝΙΣΤΟΙ ΤΟΙΣ ΜΕΤΡΗΣΤΟΙΣ & ΜΕ ΔΟΣΕΙΣ

#### ΜΟΥΣΙΚΑ ΤΕΜΑΧΙΑ

Ἄλλα τὰ κλασσικά, παιδαγωγικά καὶ νεώτερα. Γίνονται δεκταὶ ἰδιαίτερα παραγγελίαι. Συνεργασία μὲ τοὺς μεγαλύτερους ἐκδοτικοὺς οἴκους τῆς Ἑβρώπης.

#### ΜΟΥΣΙΚΑ ὈΡΓΑΝΑ

Βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλλα, κοντραπάσσα, μανδολίνα, κιθάρες, ὅλα τὰ εἶδη τῶν πνευστῶν ὀργάνων, ἐξαρτήματα παντὸς εἶδους, μάντιαι φλαυτομονικῶν, ῥολοὶ, πιανόλες, χρονόμετρα κλ.

#### ΤΜΗΜΑ ΕΚΔΟΤΙΚΟΝ

Ἀναλαμβάνει τὴν ἐκδοσὴν μουσικῶν τεμαχίων καὶ ἐκδόσεις ἔργων διαφόρων μουσουργῶν.