

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 9-10 (33-34)

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ

ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ

1931



Ο ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ ΎΜΝΟΣ ΑΠΟ ΜΕΛΙΚΗΣ ΚΑΙ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ

Ο εις Ἀπόλλωνα ὕμνος ἐποιήθη ἐπὶ τῇ καταστροφῇ τῶν εἰς τὴν Ἑλλάδα εἰσβαλόντων Γαλατῶν τὸ 280—270 πρὸ Χριστοῦ. Τὰ μουσικὰ σημεῖα διὰ τῶν ὁποίων εἶναι παρασεσημασμένοι εἶναι τὰ γράμματα τοῦ Ἰωνικοῦ Ἀλφαβήτου, τὰ ὅποια ἐγράφοντο κατὰ διαφόρους στάσεις καὶ σχήματα, ἤτοι ὀρθὰ, ἀκέραια, ἡμίση, πλάγια ἀνεστραμμένα, ὑπτια κλπ. Ὁ ποιητὴς καὶ μελοποιὸς τοῦ ὕμνου δὲν ἀναφέρεται. Πιθανὸν νὰ ἦναι Κλεοχάρης Βίονος ὁ Ἀθηναῖος, ποιητὴς μελῶν, ὡς ἀναγράφεται ἐπὶ ἄλλης πλακῶς, ἣτις ἀνευρέθη καὶ αὕτη ἐν Δελφοῖς ὀλίγον μετὰ τὴν ἀνεύρεσιν τοῦ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνου τὸ 1893.

Τὴν μουσικὴν τοῦ ὕμνου πρῶτος μετέγραψεν ὁ Διευθυντὴς τῆς ἐν Παρισίοις «**Ἐπιθεωρήσεως τῶν ἑλληνικῶν σπουδῶν**» ἀείμνηστος Θεόδωρος Ραϊνάχ. Ἡ μεταγραφὴ, ὡς πρὸς τὴν ἀντιστοιχίαν τῶν μουσικῶν φθογοσημῶν, εἶναι ἀκριβής. Λέγω τοῦτο, διότι μόνον οἱ θεμελιώδεις τόνοι τῆς μουσικῆς κλίμακος, εἰς ἣν ὑπάγεται ὁ ὕμνος, εἶναι δυνατὸν ν' ἀποδοθῶσι καὶ οὐδὲν ἕτερον. Ὁ μουσικὸς τρόπος εἰς τὸν ὁποῖον ὑπὶχθη εἶναι ὁ χρωματικὸς Φρύγιος. Ὡς μουσικὸν τοῦ ὕμνου ρυθμὸν ὁ τε Ραϊνάχ καὶ ὄλοι οἱ ἐπ' αὐτοῦ ἀσχοληθέντες ὥρισαν τὸν **Παίωνα**, τὸν πεντάσημον τουτέστι ρυθμὸν ($\frac{5}{4}$), ὅστις εἶναι καὶ ὁ ποιητικὸς τοῦ ὕμνου ρυθμὸς. Κατὰ τὸν πεντάσημον ὅμως ρυθμὸν ἀδόμενος ὁ ὕμνος παρουσιάζει μίαν ἀνώμαλον μελωδίαν, τῆς ὁποίας οἱ τόνοι, τῆδε κάκεισε ριπτόμενοι, παραμορφοῦσι τελείως τὰς λέξεις τοῦ κειμένου. Καὶ ἀκούον τις τοῦτον οὕτως παρατόνως παραμεμορφωμένον, διερωτᾶται: ἂν οὕτως ἦδον οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες τοὺς ὕμνους καὶ τὰς φῶδας αὐτῶν! Ἀκόμη δὲ καὶ ἂν οὕτως ἄδοντες αὐτοὺς, εἶχον ὄντως τὴν λεπτὴν ἐκείνην ἐν τῇ μουσικῇ καλαισθησίαν, διὰ τὴν ὁποίαν θαυμάζονται.

Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες οὐδέποτε ἐκάλυπτον τὰς λέξεις διὰ τῆς μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ποίησις ἕβανον ἠδελφωμένα, χωρὶς ἢ μία νὰ ἐπισκιάζῃ τὴν ἄλλην. Τὰ διασφθέντα ἐκ τῆς ἀρχαιότητος μουσικὰ τεμάχια, ὀλίγιστα ὄντα καὶ ἑλλιπῆ, δὲν ἐπαρκοῦσιν. ἵνα ἐμβαθύνῃ τις εἰς τὸ κάλλος τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, πολὺ δὲ περισσότερον νὰ εἰσδύσῃ εἰς τὰ μυστήρια

Κ. Ν. Ν. 280/1931

της. Διότι, ὅπως λέγει ὁ Κοϊντιλιανὸς Ἀριστείδης (Βιβλίον Β'. VII), *ἀλλὰ μὲν κατέτατον εἰς τὰ συγγράμματά των, ἀλλὰ δὲ τὰ καὶ ἀπορρητότερα ἐν ταῖς πρὸς ἀλλήλους συνομιλίαις διέσφζον*. Καὶ διὰ τὸ περιορισθῶ εἰς τὸν ὑπὸ μελέτην Ὑμνον, νομίζει τις, ὅτι οἱ μεταγράψαντες αὐτὸν ἐσκόρπισαν μίαν φούρταν τόνων ἐπὶ τοῦ πεταγράμμου, ἀδιαφοροῦντες πῶς καὶ ποῦ ἔπεσαν οὗτοι. Καὶ ἦτο τοῦτο ἐπόμενον, ἀφ' οὗ ἡ μεταγραφὴ τῶν ἀρχαίων μουσικῶν τεμαχίων καὶ ἰδίως τοῦ Δελφικοῦ Ὑμνου δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἦναι ἀκριβῆς καθ' ὅλας αὐτοῦ τὰς λεπτομερείας, μάλιστα δὲ ὡς πρὸς τὸν ρυθμὸν, τὸν τρόπον τῆς ἐκτελέσεως καὶ τὸν χαρακτῆρα καὶ συνεπῶς δὲν δύναται νὰ δώσῃ πλήρη καὶ σαφῆ ἰδέαν τῆς μουσικῆς τοῦ Ὑμνου, ὅπως καὶ τῆς ἐν γένει τότε μουσικῆς. Καὶ μάλιστα, ἀφ' οὗ εἶναι γνωστὸν, ὅτι ἡ μουσικὴ δὲν μανθάνεται διὰ τῆς ὁράσεως, ἀλλὰ διὰ τῆς ἀκοῆς.

Κατὰ τὴν θεμελιώδη ἀρχὴν τῆς ἀρχαίας αἰσθητικῆς, ἡ κατανόησις ἐνὸς ἄσματος δὲν ἦτο δυνατὴ ἄνευ κειμένου. Κατὰ τινὰς μάλιστα τῶν ἀρχαίων συγγραφέων, *ἡ γλώσσα καθώριζε τὴν ὀξύτητα τῶν τόνων εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν*. Καὶ μόνῃ ἡ μαρτυρία αὕτη εἶναι ἱκανὴ νὰ ἐμφανίσῃ τὰς διασφθείστας μελωδίας καὶ ἰδίως τὸν εἰς Ἀπόλλωνα Ὑμνον ὑπὸ ἄλλην μορφήν καὶ ὑπὸ ἄλλο πνεῦμα. Ὅπως εἰς τὴν γραφὴν δὲν ἐσημειοῦντο οἱ τόνοι, ἀλλ' ἕκαστος μετεχειρίζετο τὴν ἀπαιτουμένην κίνησιν τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ἐν τῇ μουσικῇ δὲν ἐγράφοντο σημεῖα τονικά, ἀλλ' ἀπλῶς πρὸς σημαίνει τῶν φθόγγων μετεχειρίζοντο ὡς φθογγόσημα τὰ γράμματα τοῦ Ἰωνικοῦ Ἀλφαβήτου. Ἀλλ' ἀφ' οὗ ὡς μέσον ζωηροτέρας ἐκφράσεως τῆς γλώσσης εἶχον τὸ ἄσμα, ἐπόμενον ἦτο, ὅτι καὶ διὰ τὸ ἄσμα μεγίστην ὡσαύτως σημασίαν εἶχον αἱ κινήσεις τῆς φωνῆς πρὸς τὸ ὄξυ ἢ τὸ βαρὺ, αἱ ἀποδιδόμεναι διὰ τῶν τόνων. Ἀφ' οὗ δὲ οἱ τόνοι ἦσαν τὸ οὐσιωδέστατον μέρος τῆς γλώσσης, πολὺ περισσότερον ἔπρεπε νὰ ἀκούωνται οὗτοι εἰς φθῆν, ὑπὸ χοροῦ μάλιστα ἐκτελουμένην. Διότι, ὅσα περισσότερον οἱ νόμοι τοῦ γλωσσικοῦ τονισμοῦ ἐκφράζονται διὰ τῆς μελωδίας τοῦ ἄσματος, τοσούτω φυσικωτέρα εἶναι ἡ μελωδία καὶ περισσότερον ἐπιδοῦ. Τοῦτο βεβαίως εἶναι πολὺ δύσκολον. Ἄς λάβωμεν ὑπ' ὄψιν τὸν βέθωπεν πόσον ἠγωνίσθη εἰς τὸν Φιδέλιον μὲ τὴν γλωσσικὴν ἐκφρασιν τῆς μουσικῆς καὶ πῶς συνεπλήρου διαρκῶς καὶ ἐλάξευε τὰς μουσικὰς φράσεις του, διὰ τὴν δώσῃ εἰς ἐκάστην τὴν φυσικὴν αὐτῆς προσωδίαν. Ἀλλὰ καὶ τὸ μέγιστον μέρος τῆς ἐκ τῶν ἄσμάτων τοῦ Σοῦμπερτ τοσοῦτον ἰσχυρῶς καὶ φυσικῶς συγκινούσης ἐντυπώσεως, δὲν στηρίζεται ἐπὶ τοῦ ὠραίου μουσικοῦ τονισμοῦ ;

Ἐξ ὧν τούτων προβάλλει μία ἀπορία : Μήπως ἡ ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ, ἥτις ἴσταται ἐπὶ τῆς ἀνωτάτης βαθμίδος τῆς μουσικῆς αἰσθητικῆς, ταύτην τὴν ἀπαιτήσιν ἐκπληροῖ ; Οὐδεμία εἰς τοῦτο χωρεῖ ἀμφιβολία. Ὁ Δελφικὸς ὕμνος δίδει σαφῆ ἰδέαν τῆς ἀλληλοεπιδράσεως γλώσσης καὶ μουσικῆς. Ὅταν δὲ τις μελετήσῃ τοῦτον ὑπὸ τοιοῦτον αὐστηρῶς πνεῦμα, εὐρίσκειται πρὸ μιᾶς τόσοσιν ἐκπληκτικῆς, ὅσον καὶ εὐφροσύνης ἀποκαλύψεως.

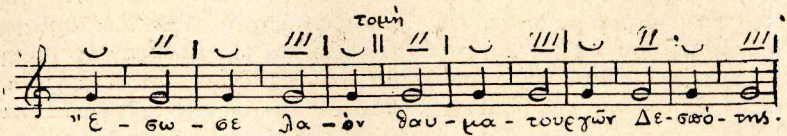
Ἡ ἀπλῆ ἀπόδοσις τῶν ἀρχαίων φθογγοσήμων διὰ τῶν ἀντιστοιχῶν σημερινῶν δὲν εἶναι ἀρετὴ νὰ ἐμφανίσῃ τὸν Ὑμνον μουσικῶς ἄριον,

πολύ δὲ περισσότερον ὁ πεντάσημος ρυθμὸς, τὸν ὁποῖον, κατὰ τοὺς μεταγράφαντας τὸν Ὑμνον, ἀκολουθεῖ καὶ ἡ μουσικὴ του. Διότι εἶναι γνωστόν, ὅτι οἱ ἀρχαῖοι εἶχον ἰδιαίτερα χρονικὰ σημεῖα, μακρὰ, βραχέα καὶ παρεκτεταμένα, διὰ τῶν ὁποίων ἐσήμαινον πᾶσαν χρονικὴν ἀξίαν καὶ πᾶν ρυθμικὸν μέτρον ἐκ δύο ἢ περισσότερων χρόνων, εἴτε φωνουμένων, εἴτε καὶ σιωπωμένων. Βλέποντες λοιπὸν τὴν ἀπουσίαν τοιούτων σημείων ἀφ' ἑνός, τὴν βεβιασμένην δ' ἐπὶ τῆς μουσικῆς τοῦ Ὑμνου ἐφαρμογὴν τοῦ παιωνικοῦ μέτρον ἀφ' ἑτέρου, ὅπως ἀκόμη καὶ τὴν ἔλλειψιν ἐν ἀρχῇ ὀρισμοῦ τινος, ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ δυνάμεθα νὰ δεχθῶμεν, ὅτι οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνας, οἱ ἀνθρώποι τῆς ὀράσεως, οἱ τόσον λεπτοὶ τὴν αἴσθησιν καλλιτέχναι, ἦτο δυνατόν νὰ ὑστέρουν τόσον εἰς τὸν μουσικὸν ρυθμὸν, ὥστε νὰ θεωρῶσιν ὡς ὠραῖον τὸ ἄσχημον, νὰ ὑμῶσι δὲ τὸν Θεὸν Ἀπόλλωνα διὰ τοιαύτης παρατονίας καὶ παραφωνίας, λέγοντες τὸ «κιθαρίσι» κιθαριστὸ τὸ «κλυτὸν» κλυτόν, τὸ «Διὸς» Δίος, τὸ «προφαίνει» προφαινεῖ, τὸ «ἔπη» ἔπη κλπ. Περὶ τοιούτου λοιπὸν Ὑμνου προκειμένου, σκοπὸς τοῦ ὁποίου ἀναμφιβόλως ἦτο νὰ ἐξάρῃ ὅσον τὸ δυνατόν ἐκφραστικώτερον τὴν ἔννοιαν τοῦ κειμένου, ἔχω τὴν πεποιθήσιν, ὅτι ἦτο ἀδύνατον νὰ ἦδeto διὰ ρυθμοῦ βεβιασμένου, ἀλλ' ὅτι ἡ ρυθμικὴ αὐτοῦ ἔμφασις, τηρουμένων ἀκόμη τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχέων, ἐστηρίζετο ἐπὶ τῶν τόνων τοῦ κειμένου, ἀφ' οὗ μάλιστα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις μελωδία ἄνευ κειμένου δὲν ἐθεωρεῖτο καλλιτέχνημα καὶ ἀφ' οὗ ἡ ἐποχὴ, καθ' ἣν ἐποιήθη ὁ Ὑμνος (Γος π. Χρ. αἰών), εἶναι ἐκείνη, καθ' ἣν ἠτόνησαν τὰ μακρὰ καὶ τὰ βραχέα καὶ ἦδη ἐπεκράτει ὁ **τονικὸς ρυθμὸς**. Τοσοῦτω δὲ μᾶλλον, καθόσον ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ δὲν προϋποθέτει κατασκευὴν μελωδίας, ἐπὶ τῆς ὁποίας κατόπιν νὰ ἐφαρμοζόνται αἱ λέξεις ὅπως ὅπως, ἀλλὰ μελωδίαν, ἣτις ἐποιήθη ἐπὶ τῆ βάσει τοῦ κειμένου, ἦτοι τῶν τόνων του, τῆς ἐννοίας του καὶ τῶν κανόνων ἐν γένει τοῦ νόμου τῆς **μιμήσεως** καὶ ἣτις, οὕτωσι μεμελοποιημένη, ἀπέδιδε καὶ τόνους καὶ νόημα καὶ ἦθος. Ὅπως ἀκριβῶς καὶ ἡ Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἣτις, οὔσα συνέχεια τῆς ἀρχαίας, τὸν τονικὸν ρυθμὸν ἀκριβῶς ἀκολουθεῖ, ἀκόμη καὶ εἰς ἐκεῖνα τῶν ἀσμάτων της, τὰ ὁποῖα ἐποιήθησαν ἐπὶ ὠρισμένον ποιητικοῦ μέτρον.

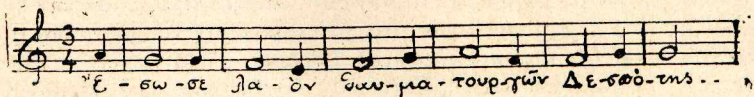
Διότι ὅπως ἡ ἀρχαία, οὕτω καὶ ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ σκοπὸν αὐτῆς δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσῃ ἀπλῶς μίαν ὠραίαν μελωδίαν, τερπνὴν εἰς τὸ οὖς, ἄνευ κειμένου ἐπενεργοῦσαν. Τοῦναντίον, οὔσα καὶ αὕτη μελωδία μετὰ σκοποῦ, προθέσεως καὶ συνειδήσεως, τυγχάνει σύμφυτος πρὸς τὸ κείμενον, ἄνευ τοῦ ὁποίου δὲν εἶναι, οὔτε λέγεται καὶ αὕτη καλλιτέχνημα. Εἶναι μουσικὴ ἀνάπτυξις τῶν τόνων καὶ τῆς ἐννοίας τῶν λέξεων ἀμέσως ἐκ τῆς γλώσσης ἐκπηγάζουσα. Οὐδεμίαν λέξιν εἶναι δυνατόν νὰ μεταβληθῇ ἐν μιᾷ Βυζαντινῇ μελωδίᾳ, χωρὶς νὰ παραμορφωθῇ αὕτη αὕτη ἢ μελωδία ἄρδην. Καὶ διὰ τὸν λόγον τοῦτον ἀκριβῶς εἰς τὴν Βυζαντινὴν μουσικὴν δὲν γράφονται οἱ τόνοι τοῦ κειμένου. Αὕτη αὕτη ἡ φύσις τῆς μουσικῆς διὰ τῶν ἀναβάσεων καὶ καταβάσεων τῆς φωνῆς, διὰ τῆς δεξιότητος καὶ τῆς βαρύτητος δηλονότι, ἀποδίδει τοὺς τόνους ἐκάστης λέξεως.

Ἐκ τοῦ νόμου τούτου προέκυψεν ἐν τῇ Βυζαντινῇ μουσικῇ ὁ **τονικὸς ρυθμὸς**, τὸν ὁποῖον ἀκολουθεῖ τό τε **ποίημα** καὶ ἡ **μουσικὴ**. Διὰ νὰ ἀπο-

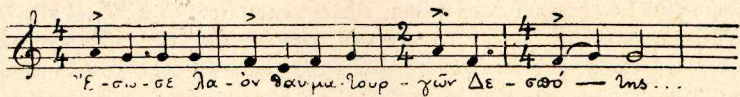
δείξω δὲ πόσον αὐστηρῶς τηρεῖται ὁ νόμος οὗτος, ἀναφέρω τὸ ἐξῆς παράδειγμα, τοῦ ὁποίου τὸ κείμενον εἶναι πεποιημένον ἐπὶ τοῦ λαμβικοῦ μέτρου. Καὶ τὸ παράδειγμα τοῦτο εἶναι ἡ ἀρχὴ τοῦ Εἱρμοῦ τῆς πρώτης ᾠδῆς τοῦ λαμβικοῦ κανόνος τῶν Χριστουγέννων, οὗτινος τὸ λαμβικὸν μέτρον ἔχει οὕτω :



Τὸ παράδειγμα τοῦτο δὲν ψάλλεται, ὅπως ἀπαιτεῖ τὸ λαμβικὸν μέτρον. Δὲν ψάλλεται δηλαδὴ οὕτω :



ἀλλὰ ψάλλεται συμφώνως πρὸς τὸν τονικὸν ρυθμὸν, οὕτως ὥστε, ἀκουομένων πάντοτε ἰσχυρῶς τῶν τόνων, νὰ γίνηται καταληπτὴ ἡ ἔννοια τῶν κειμένων. Ψάλλεται δηλ. οὕτω :



Καὶ ἵνα ἐπανέλθω ἐπὶ τοῦ Δελφικοῦ ᾠμοῦ, γράφω τὸ δεύτερον αὐτοῦ μέρος (διότι λελανθασμένως εἶχεν ὀρισθῆ τὸ πρῶτον ὡς δεύτερον καὶ τὸ δεύτερον ὡς πρῶτον) καὶ τὸ ὁποῖον, χωρὶς οὐδένα μακρὸν ἢ βραχὺν χρόνον νὰ μεταλλάξω, διαιρῶ εἰς μέτρα ποικίλα, ἐκ τῆς τονικῆς ἐμφάσεως προκύπτοντα.

Ἴδου τὸ δεύτερον μέρος τοῦ ᾠμοῦ ὡς μετεγράφη μετὰ τὴν ἀνεύρεσιν αὐτοῦ :



πᾶ-σι θνα- τοῖς προ-φαι- νει εἰς ἔ-πη τρί-πο-δα μαν-
 τει- ον ὡς εἶ- λες ἐ- χθροῖδ' ἐ-φρον- ρει δρᾶ-μων ὄ-τε τε-
 οἱ- σι θε-λε-σιν ἔ- τρη-σας αἰ- ὄ-λον ἐ-λι- υτάν φυ-άν

Ἴδου τὸ αὐτὸ, ὡς μετεγράφη ὑπ' ἐμοῦ κατ' εὐθείαν ἐκ τῆς πλακῶς καὶ ὡς ἐρρυθμίσθη καὶ συνεπληρώθη :

Τὸν μι-θα-ρί-σι υἷν- τὸν παῖ-δα με-γά-λου Δι-
 ὅς ἐ- ρῶ σᾶ-τε πα-ρά-υρο-νι- φῆ τὸν δε πά-γον
 ἄμ-βρο- τα πρυ πᾶ-σι θνα- τοῖς προ-φαι-νειεῖς
 ἔ- λη . τρί-πο-δα μαν- τει- ον ὡς εἶ- λες
 ἐ- χθροῖδ' ἐ- φρον- ρει δρᾶ-μων ὄ-τε τε
 οἱ- σι θε-λε-σιν ἔ- τρη-σας αἰ-
 ὄ-λον ἐ- λι υτάν φυ- άν.

Τὸν φθόγγον la ὑφ. τῆς συλλαβῆς τοῖς (θνατοῖς) διορθῶ εἰς mi ὑφ. Καὶ τοῦτο,

διότι τὸ ἐπ' αὐτῆς ἀρχαῖον μουσικὸν γράμμα (ὅπερ εἶναι ἐφαρμμένον ἐπὶ τῆς πλακῶς) ἀποδέχομαι μᾶλλον ὅτι εἶναι Λ (=λάμβδα) :



καὶ οὐχὶ Π (=φτ)
κάτω νεῦον :




Τὰ ἐν τῷ Ὑμνῳ κενά, τὰ ὁποῖα εἶναι ἐσβεσμένα ἐπὶ τῆς πλακῶς καὶ τὰ ὁποῖα συνεπληρώθησαν ὑπὸ τῶν πρώτων μεταγραφάντων αὐτὸν, συνεπλήρωσα καὶ ἐγὼ κατ' ἰδίαν μου κρίσιν.

Εἰς ἐνίσχυσιν τῆς γνώμης μου ταύτης, ὡς πρὸς τὸν μουσικὸν ρυθμὸν τοῦ Ὑμνου, φέρω τὸν σοφὸν Γερμανὸν καὶ μέγαν θεωρητικὴν μουσικὸν Oskar Fleisser (Neumenstudien), ὅστις, ἐξ ἀφορμῆς τοῦ Δελφικοῦ Ὑμνου, ἐξέφερε τὴν ὀρθοτέραν γνώμην περὶ τοῦ τονισμοῦ ἐν τῇ ἀρχαίᾳ Ἑλληνικῇ μουσικῇ. Κατὰ τὸν Fleisser «*εἶναι μεγάλη αἰσθητικὴ ἀπόλαυσις νὰ βλέπη τις εἰς τὸν Δελφικὸν Ὑμνον πῶς οἱ τόνοι παρακολουθοῦσι καὶ τὰς ἐλαφροτάτας κινήσεις τῆς γλώσσης. Ὅπως οἱ Γερμανοί, λέγει, ὅταν ἀκούωσιν ἐν ἄσμα τοῦ Σούμπερτ δὲν ἔχουσιν ἀνάγκην νὰ ἐρωτήσωσιν, ἂν ἡ μουσικὴ του συμφωνῇ μὲ τὸ κείμενον, οὕτω καὶ οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ἀπηλλαγμένοι πάσης φιλολογικῆς ἐρεῦνης ἠσθάνοντο τὸ καλλιτέχνημα ὡς καλλιτέχνημα. Ἡ μελωδία, ἀμέσως ἐκ τῆς γλώσσης ἐκπηγάζουσα, οὐδὲν ἄλλο ἦτο, εἰμὴ μουσικὴ ἀνάπτυξις τῶν τόνων τῆς. Ἐκάστη κίνησις τῶν τόνων καθιστᾷ ἀντιληπτὸν τὸν τονισμὸν ἐκάστης λέξεως*».

Τὸν νόμον τοῦτον ἠκολούθησα καὶ ἐγὼ εἰς τὰ ὑπ' ἐμοῦ μελοποιηθέντα χορικὰ τοῦ «*Προμηθεὺς Δεσμώτου*» καὶ τῶν «*Ἰκετιδων*» τοῦ Αἰσχύλου καὶ εἰς τοῦτο κυρίως ὀφείλεται ἡ γενικῶς ὁμολογηθεῖσα ὑπὸ τῶν ξένων ἰδίως, ἐπιτυχία των.

Ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν Λατινικὴν μουσικὴν, ἥτις παρὰ τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς ἐδανείσθη πάντα τὰ εἶδη καὶ τὰ γένη καὶ τοὺς τρόπους τῆς, οἱ Λατῖνοι μελοποιοὶ ἠρέσκοντο εἰς τὸ νὰ συμπύπτη τὸ ὀργανικὸν κρούσιμον μετὰ τῆς τονιζομένης συλλαβῆς. Εἰς λατινικὸν χειρόγραφον τοῦ δεκάτου αἰῶνος διεσφῆθη εἷς στίχος μετὰ μουσικῆς παρασημαντικῆς εἰς τὸν «*Βικτωριανὸν*» τοῦ Τερεντίου, ὅστις ἐξεδόθη ὑπὸ τοῦ Ὀφειμπαχ. Ὡς ἀπέδειξαν αἱ ἐπ' αὐτοῦ ἐρευναι, τὸ μέλος τοῦ στίχου τούτου εἶναι οὐχὶ *ῥυθμικόν*, ἀλλὰ *ὀργανικόν*. Διότι εἰς τὸ ρωμαϊκὸν δράμα ἡ ὀργανικὴ μουσικὴ εἶχε ἴσην καὶ μείζονα σπουδαιότητα, ἢ ἡ ῥυθμικὴ. Εἰς τὸν στίχον λοιπὸν τοῦ «*Βικτωριανοῦ*» αἱ πρώται συλλαβαί, ἐπὶ τῶν ὁποίων συμπύπτουσι τὰ φθογγόσημα, τονίζονται ὅλαι. Καὶ τοῦτο, ἐν ᾧ πρόκειται περὶ ὀργανικῆς-μουσικῆς. Ἄν μάλιστα τὸ ἄσμα τοῦτο ἦδeto καὶ ἰδίως κατὰ τὸ σύστημα τῆς ὀκτάβας μετὰ τῆς πρὸς αὐτὸν μουσικῆς συνοδείας, τοῦτο θὰ ἦτο σπουδαία ἔνδειξις τοῦ μέρους, τὸ ὁποῖον ἔπαιζεν ὁ *τόνος* καὶ ἐν τῇ ρωμαϊκῇ ποιήσει, μάλιστα δὲ ἐν τῇ μουσικῇ.

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ



ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ

ΠΩΣ ΘΑ ΕΡΜΗΝΕΥΣΩ ΤΟΝ “ΠΡΟΜΗΘΕΑ,, ΤΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ

Ὁ θαυμαστότερος καρπὸς τοῦ ἀριώτερου πολιτισμοῦ, ποῦ φάνηκε στὸν Κόσμον εἶνε τὸ Ἄττικὸ Θέατρο: καὶ αὐτοῦ τοῦ θεάτρου ὁ μεγαλοφρέστερος ἱεροφάντης ὑπῆρξεν ὁ Αἰσχύλος. Μαραθωνομάχος, φύσις σοβαρῆ, ἱερατικὴ καὶ ὑπέροχη, νοῦς κυριώτατα συνθετικὸς, ἐπέτυχε νὰ κλείσῃ στὶς τραγωδίαις του ἀκέραιο τὸν δημιουργικὸν ὄργανο τῆς τραγικῆς ἐποχῆς του, πλαισιώνοντάς τον μὲ τὸν τεράστιο πλοῦτο τῶν ποικίλων Μεσογειακῶν, Μινωϊκοῦ, Αἰγυπτιακοῦ, Μηκυναϊκοῦ, πολιτισμῶν, σὲ τέτια ἀρχιτεκτονικὴ τελειότητα, ὥστε, ἀπὸ τὸ συνολικὸ παρουσίασμα κάθε ἔργου του ν’ ἀναδίδεται ἓνα κυκλικὸ νόημα ζωῆς. Εἰπώθηκεν, ὅτι, ὁ Αἰσχύλος ἂν καὶ κατὰ αἰῶνες νεώτερος τοῦ Ὀμήρου κάνει τὴν ἐντύπωσιν παλαιότερου του μὲ τὶς κυκλώπειαι ἀναλογίαι τοῦ πνεύματός του. Πραγματικὰ ὁ Ὀμηρος ξεκινώντας ἀπὸ τὶς ἀφετηρίαι τῶν Μεσογειακῶν πολιτισμῶν, ἔδωκε στὰ περισσότερα πρόσωπα τῶν ἐπῶν του τὴν μόλις τότε θάλλουσαν Ἰωνικὴ χάρι τῶν Μικρασιατικῶν παραλίω. Ἀντιθέτως ὁ Αἰσχύλος, μόνος ἀπὸ τοὺς Τραγικοὺς τοῦ Ἄττικοῦ θεάτρου, ἐζήτησε ν’ ἀνέβῃ τὸν ροῦν τῶν αἰῶνων καὶ ὁ κύκλος μέσα στὸν ὁποῖον ἐκινήθη ἀπετελέσθη ἀπὸ τὶς ἀξίαι τῶν Μεσογειακῶν πολιτισμῶν, ἀλλὰ μὲ κάποιαι ἱερατικὴ καὶ θεουργικὴ σοβαρότητα ποῦ ἡ ὑφή της, τὸ αἶσθημα ποῦ ἀναδίνει, ὁ τόνος της, ὀφείλονται ἀπολύτως στὴ δημιουργικότητα τῆς μεγαλοφυοῦς του ἐνοράσεως. Εἶναι πλάστης καθολικῆς ἀντιλήψεως ζωῆς μὲ τὸ νόημα, ὅτι, κατώρθωσε νὰ ὑψώσῃ τὰ συμβάντα τοῦ βίου, ποῦ συχνὰ δὲν εἶνε ἄλλο ἀπὸ τὰ αἰῶνια γεγονότα, ὅπου ὑφαίνουσι τὴν ἀσήμαντη καθημερινὴ διαβίωσιν, σὲ κυκλώπειαι συνθέσεις περιλαμβάνουσαι τὴν δρᾶσιν ὀλόκληρων πολιτισμῶν μὲ ἀδαμάντινι διαύγεια καὶ πλήρη συνοχὴ σὲ τρόπον, ὥστε τὸ σύνολον ν’ ἀποπνέῃ τὴ θεία ἐνότητα τοῦ ἀρτίου. Πιστεύω ὅτι ἡ εὐρύτητα αὐτῆ καὶ ἡ περιεκτικότητα ὀφείλονται στὰ χορικά κατὰ μεγάλο μέρος, ποῦ χρησιμεύουν

στις περισσότερες τραγωδίες του σὰν μεγεθυντικό πλαίσιο τοῦ τραγικοῦ συμβάντος. Ἄπ' ἐκεῖ πηγάζει ὁ σοβαρὸς ρόλος τοῦ χοροῦ του. Διατηρεῖ ἀκόμη τὴν σοβαρότητα καὶ ἱερατικότητα τοῦ διθυράμβου μὲ τὸ ἐξυψωτικὸ πνεῦμα, δηλαδή τὴν τάσιν πρὸς ἀνοδο ἀπὸ τὴν καθημερινότητα καὶ τὸ στενὰ ἀτομικὸ πρὸς τὸ γενικὸ καὶ καθολικόν. Οἱ ἥρωές του, ἐνσαρκώσεις τοῦ Διονύσου, καὶ οἱ διθυραμβικοὶ χορευταί, ἀκολουθία τοῦ θεοῦ, δὲν ἐπῆραν ἀκόμη τὴν συμμορφωτικὴν, πρὸς τὶς εἰδικὰς ἀπαιτήσεις τοῦ θεάτρου, τροπή, ὅπως συναντᾶται στοὺς χοροὺς τῶν μεταγενεστέρων του τραγικῶν. Καίτοι ἡ Αἰσχύλεια τραγωδία εἶνε ἕνα αὐτὸν παρῶν θερησκευτικοτεχνικὸν προϊόν, ὀφειλόμενον ἀποκλειστικὰ στὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Αἰσχύλου, ἐὰν ἠθέλαμε ἐπιζητήσῃ κάποια συγγένεια πρὸς τὸ πνεῦμα ποῦ τὴν διέπει, θὰ τὴν συναντούσαμε ἴσως μόνον στὸ πνεῦμα, ποῦ ἐμψύχωνε τὶς κοσμογονικὰς θερησκευτικὰς μυσταγωγίας τῶν ἀγνώστων σὲ μᾶς Μυστηρίων, μὲ τὰ ὅποια οἱ προϊστορικοὶ λαοὶ τῆς Κρήτης, τῆς Αἰγύπτου καὶ τῶν Μυκητῶν ἐξέφραζαν τὴν καθολικὴν γιὰ τὴ ζωὴ ἀντίληψίν τους καὶ ποῦ ὡς δεῖγμα παρέμεινε ἕως τοὺς κλασικοὺς ἀκόμη χρόνους ἢ λατρεία τῶν Καβείρων.

Εἶναι ἐξ ἄλλου εὐκόλου νοητός, σὲ ὅποιον καὶ στοιχειώδεις μόνον γνώσεις ἔχει σχετικὰς μὲ τὶς ἐκδηλώσεις τῶν ἀρχαίων πολιτισμῶν καὶ τὴν ἰδιαιτέρεν τοῦ καθενὸς ὑφῆ, ὁ ἰσχυρισμὸς μου, ὅτι ὁ Αἰσχύλος δὲν εἶχε καμμιά σχέσιν μὲ τὴν κίνησιν καὶ τὰ ρεύματα ἰδεῶν, ποῦ ἀνακινήθησαν κατὰ τὴν ἐποχὴν του, ἐκπροσωπήθησαν ὕστερα ἀπὸ τὸ Σωκράτη καὶ ἐρμηνεύθησαν θαυμάσια ἀπὸ τὸ Σοφοκλῆ καὶ τὸν Εὐριπίδην. Ἡ Αἰσχύλεια τραγωδία ὑπῆρξεν ὁ ὀριμώτερος καὶ ὑπεροχώτερος καρπὸς τῶν Μεσογειακῶν καὶ Ἀσιατικῶν πολιτισμῶν μὲ τὴν ἰδιότυπην ὑφῆ, ποῦ ἡ δωρικὴ μεγαλοφυΐα του προσέδωκε σ' αὐτούς. Καὶ εἰς τὴν πραγματικὰ βαθύτερην οὐσίαν του ὁ Ἀττικὸς πολιτισμὸς δὲν ἦταν, παρὰ ἡ ἀνασύνθεσι, σὲ ἄριστον θαυμαστὸ σύνολο, τῶν διαφόρων ἐκφάνσεων ζωῆς, ποῦ οἱ Μεσογειακοὶ καὶ Ἀσιατικοὶ πολιτισμοὶ διεμόρφωσαν, ἀπὸ τοὺς πολὺ μακρινούς αἰῶνες, τοῦ ὁποίου ὅμως συνεκτικὸς δεσμὸς ἐστάθη ἡ δωρικὴ ἀντίληψις τροποποιημένη ἀπὸ τὸ εἰδικὸ Ἑλληνικὸ τοπεῖο σὲ τρόπον ὥστε τὸ σύνολο αὐτὸ νὰ παρουσιάσῃ μιὰ ἀπὸ τὶς τελειότερας ἐκφάνσεις ζωῆς : τὴν Ἀττικὴν ζωικὴν ἀντίληψιν. Αὐτῆς τῆς Ἀττικῆς ζωικῆς ἀντιλήψεως ὑψιστος ἐκπρόσωπος ὑπῆρξεν ὁ Αἰσχύλος. Ὑστερα ἂπ' αὐτὸν σταματᾷ ἡ δημιουργικὴ ἀνασύνθεσις τῆς ζωῆς πάνω στ' ἀχνάρια τοῦ Ἀττικοῦ πολιτισμοῦ καὶ ἀρχίζει ἡ Σοφοκλεία περιόδος ὅπως ἀποκαλῶ τὸν καθ'αυτὸ Ἀθηναϊκὸν πολιτισμὸν, δηλαδή, ὁ περιορισμὸς τοῦ ζωικοῦ ὄργασμοῦ σὲ τυπικὰς συμβατικὰς ὁλότητες, ἢ ἐκπτώσις τοῦ μύθου μὲ ἐπακόλουθον τὸν ἐκτραχηλισμὸν πρὸς ἐπαναστατικὰς ἀκρότητες καὶ πραγματιστικὸς νεολογισμὸς.

Ὁ «Προμηθεὺς Δεσμώτης» δεύτερον μέρος τῆς Τριλογίας, ποῦ τὸ πρῶτον τῆς ἐπιγράφονταν «Προμηθεὺς Πυροφόρος» καὶ τὸ τρίτον «Προμηθεὺς Λυόμενος» ἀπὸ τὰ ὅποια μέρη δὲν σώθησαν εἰ μὴ ἀποσπάσματα τοῦ τρίτου, ἔτσι καθὼς διασώθηκεν ὁλόκληρον μᾶς εἰσάγει στὸ Τιτανικὸ πνεῦμα τοῦ μεγάλου αὐτοῦ μυσταγωγοῦ.

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ἀκόμη τῆς τραγωδίας εἰσάγεται ὁ θεατὴς μὲ τὸ ἐπεισόδιον τῆς προσηλώσεως τοῦ Προμηθεῖα πάνω στὸ Σκυθικὸν βράχον στὸ κο-

σμογονικό χάος, ποῦ τόσοσιν θαναμάσια καθώρισεν ὁ Ἐμπεδοκλῆς ὡς τὴν μιά ἀπὸ τις δύο δυνάμεις, οἱ ὁποῖες περιοδικὰ κυριαρχοῦν στὸ Σύμπαν ἀποκαλῶντας τὴν Μῖσος ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν Φιλότητα. Μὲ πόσον ἀπλῶ μέσα κατορθώνει ὁ ποιητὴς νὰ μεταδίδῃ στὸ θεατὴ τὰ πῶ ἀδρᾶ καὶ διαρκῆ —γιατὶ εἶνε συμπεράσματα βαθύτατον στοχασμοῦ αἰῶνων—νοήματα, συνθεμένα μ' ἐνδεθ γαλήνη ἀπὸ τοὺς Προσωκρατικοὺς σοφοὺς. Κάτω ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Κράτους καὶ τοῦ Ἡφαίστου, γύρω ἀπὸ τὴν ἀργὴ κίνησι τοῦ μικροῦ σ' ἔκτασι, ἀλλὰ κυκλώπειου σὲ περιεκτικότητα ἐπεισοδίου καὶ κυρίως κάτω ἀπὸ τὴν ὑπεροπτικὴ σιωπὴ τοῦ Προμηθέα βροντᾶ ὁ λαιλαπῶδης στοχασμὸς τοῦ Ἡρακλείτου. Ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῶν Τιτάνων, ποῦ ἐστάθησαν μιά ἀπὸ τῆς πολλῆς προσωποποιήσεις τῶν φυσικῶν δυνάμεων ἀποχωρίσθηκεν ἕνας, ὁ Προμηθέας. Ὁ ὑποτυπώδης στοχασμὸς του μὲ μιά ἀνεξήγητη καὶ μυστικὴ ἐργασία ὠρίμασε καὶ ἔγινε νοῦς. Ὁ νοῦς αὐτός, πρῶτῃ φορᾶ στὸν κόσμῳ, ἐφλογίσθη ἀπὸ τὸ νόημα τῆς ἁρμονίας, τῆς ὑπεροχῆς αὐτῆς καθαρᾶς ἀπτικῆς συλλήψεως καὶ μὲ βαριῆς θυσίας ἐξήτησε νὰ τὴν ἐπιβάλλῃ σὲ τρόπον, ὥστε ὁ ἠθικὸς νόμος συνταυτιζόμενος μὲ τὸν φυσικὸ νὰ συνθέσῃ τὴν «Διὸς ἁρμονία».

Κτῆμα τῶν Θεῶν ἢ φωτιᾶ—συμβολικὴ ἀπόδοσις τοῦ νοῦ—φέρεται ἀπ' τὸν Προμηθέα στοὺς ἀνθρώπους. Μεγάλῳ τόλμημα γιὰ τὸ ὁποῖον θὰ τιμωρηθῆ σκληρᾶ. Ὅσον ὁ ἀνθρώπος δὲν εἶχε τὸ δῶρο τοῦ νοῦ ἔμενε πρωτόγονος καὶ ὑποτακτικὸς στοὺς Θεοὺς, ἢ θεϊκῆ ὁμως νοητικῆ δυνάμη θὰ τὸν ὠθήσῃ πρὸς δρᾶσιν καὶ ἀπὸ ὑποτακτικὸν θὰ τὸν κινήῃ δημιουργὸν. Μὰ γιὰ νὰ γίνῃ κανεῖς δημιουργός, ἐλεύθερος ἁρμονιστῆς τοῦ ἑαυτοῦ του, νὰ συναρμονίση, δηλαδῆ, τὸν παγκόσμῳ φυσικὸ Νόμῳ μὲ τὸν ἠθικὸ, ἀνάγκη νὰ περᾶσῃ πολλὰ ἐπικίνδυνα προπαρασκευαστικὰ στάδια. Ἡ μηχανιστικὴ τάσι τῆς ἐποχῆς μας σκληρᾶ ὑποδειχνει πόσον εὐκόλια ὁ ἀνθρώπος παραπλανώμενος ἀπὸ ὑποσχέσεις εὐμάρτυας καὶ ἀπιαστῆς εὐτυχίας προσκολλάται στὰ γήινα, λησμονητῆς τοῦ προορισμοῦ του, νὰ τείνῃ πρὸς ἕνα ἁρμονισμὸν τοῦ ἑαυτοῦ του. Αὐτὸ ἐδῶ εἶνε τὸ μεγάλο ἁμάρτημα τοῦ Προμηθέα. Ἐδῶκε τὴν εὐχαίρεια στὸν ἀνθρώπο νὰ πέσῃ, βγαίνοντας ἀπ' τὴ ζωώδη κατάστασι μὲ τὸ «πάντεχνον φέγγος» σὲ ἄλλο χειρότερο κακό: Τὸ τρεμοπάτημα τῆς ψυχῆς πάνω στίς ἄπατες ἀβύσσους τῶν ἐπιθυμιῶν, ποῦ τὸν κἀνουν νὰ γελιέται ἀπὸ τυφλῆς ἐλπίδες, νὰ μὴ προβλέπῃ τὸ θάνατο, νὰ τρέχῃ ἀπὸ μιά σὲ ἄλλη ἐπιθυμία ἀχόρταγα καὶ ἀτέλειωτα ζητώντας ξεδίψασμα. Οἱ Ὁκεανίδες φυσικῆς προσωποποιήσεις ὑποταχτικῆς στὸν Παγκόσμῳ Νόμῳ συμπονοῦν τὸν Προμηθέα στὸ μαρτύριό του, ὅταν ὁμως ἐκδηλώνεται ἡ ἐπαναστατικὴ ὁρμὴ του καὶ ἡ πίστις του στὴν προαγωγὴ τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν τεχνικὴ, στὴν εὐρύτατῃ ἐκδοχῇ τοῦ ὄρου, μ' ὅλη τὴ γνώσι τῶν κινδύνων ποῦ περιέχει, φοβισμένες ὁμολογοῦν ὅτι ἡ τιμωρία του δίκαιη καὶ ἀφεύγατῃ εἶνε. Στὴ δωρικὴ τραχύτητα τῆς ὅλης τραγωδίας, τὴν Ἡρακλείτεια ἀτεγχτη ἀνάγκη τοῦ πολέμου, τὶ ξεχωριστὴν ἐντύπωσιν ποῦ κάνει ἡ τρυφερότητα τοῦ χοροῦ, ὁ φόβος του, ἡ ἀμφίρροπη στάσι του ἀνάμεσα στὸ Νόμῳ τοῦ Δία καὶ τὴ συμπόνια στὸν Προμηθέα! Δὲν τοὺς βολεῖ νὰ ὑψοιοῦν ὡς τὸ νόημα τῆς Διὸς ἁρμονίας, ποῦ ὁ Προμηθέας φιλοδοξεῖ νὰ κάμῃ ἐνεργὸν ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ ἡ ἀδυ-

ναμία αὐτὴ δὲν ἐμποδίζει τὴν συμπόνια τοὺς πρὸς ἓνα πάσχοντα ν' ἀπλωθῆ καὶ τὸν περιβάλλει μὲ τὸν θερμὸ παλμὸ τῆς. Ὅμοια κι' ὁ Ὠκεανὸς μὲ τὶς συμβουλὲς ποῦ τοῦ δίνει, τὴν ὑποχωρητικότητα ποῦ σινιστᾶ, δείχνει, ὅτι, δὲν ἔννοιωσε τὸ θεῖο σκοπὸ του. Οἱ φυσικὲς αὐτὲς προσωποποιήσεις μένουν τόσο ξένες πρὸς τὸν ἀγῶνα, ποῦ ὁ Προμηθεὺς καταπιάστηκε νὰ εἰσαγάγῃ ἓνα νέο πρωτόφαντο στοιχεῖο στὸν κόσμον, προνόμιον ὡς τότε τῶν θεῶν, μὲ τὸ ὁποῖον θὰ ὑψωθῆ ἡ ζωὴ στὸ ὑψηλότερον ἐπίπεδόν της! Κ' εὐθύς ἀμέσως ἔρχεται τὸ ἐπεισόδιον τῆς Ἰῶς. Δὲν ξέρω στὸ παγκόσμιον θέατρο πὺθ' ἑυχαιρῶς μορφῆς ἀπὸ τὶς δυὸ δημιουργίαι τοῦ Αἰσχύλου Ἰῶ καὶ Κασσάνδρα. Εἶνε τὸσον ὑπεροχὰ συνιφασμένα τὰ μυθικά, ὑπερφυσικά καὶ πραγματικά στοιχεῖα στὶς μορφὰς αὐτὰς, ὥστε ν' ἀποπνέουν κατὰ τὸ διαρκὲς καὶ αἰώνιον ἀφθαρτες ἀπὸ τὸ χρόνον. Ἡ Ἰῶ εἶνε προσωποποίηση τοῦ ἀνθρώπου, ποῦ τὸν φλογίζουν ἀνώτερες ἐπιθυμίαι, ποῦ ἐπιζητεῖ νὰ ξεπεράσῃ τὸν ἑαυτὸ του. Παράλληλα πρὸς τὸν κίνδυνον, ποῦ διατρέχει ὁ ἀνθρώπος νὰ πεδουκλωθῆ ἀπὸ τὰ γήινα ἀγαθὰ, ὑπάρχει ὁ σοβαρώτερος κίνδυνος νὰ παραπλανηθῆ ἀπὸ ἀλόγιστες ἐπιθυμίαι ὑψομοῦ. Ἡ Ἰῶ ἔρωτευμένη μὲ τὸν Δία βασανίζεται σκληρὰ ἀπὸ τὴν Ἥρα. Παραδέρνει παραμορφωμένη οἰστρόπληχτη καὶ ὁ χορὸς, τηρητῆς τοῦ μετρίου, φοβισμένος καταφεύγει στὴ σκιά τῶν φτερουγιῶν τοῦ Παγκόσμιου Νόμου, ὁ ὁποῖος μισεῖ τὴν ὑπεροχὴν. Ἀλλὰ χάρις στὴν Ἰῶ θ' ἀκούσωμε τὸν Προμηθεῖα, λυτρωμένο ἀπὸ τὸ περίφανον πάθος του, σὲ προφητικὴν ἐνόρασιν, νὰ διηγεῖται στὴν παραδαρμένη κόρη τὰ περασμένα της καὶ ἐκεῖνα ποῦ τὶς μέλλονται καὶ νὰ διαγράψῃ τὴν πορεία αὐτῆνης, ποῦ εἶναι ἡ προσωποποίηση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ προορισμοῦ του, ἀνάμεσα ἀπὰ μύρια πάθη πρὸς τὸ δοξασιμένο τέρμα της. Ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιον τῆς Ἰῶς ἀγχοροδίζει στὸ σκοτεινὸν αἰθέρα τῆς τραγωδίας, σὰν ἀνάμεσα ἀπὸ δυὸ καταγιῆδες, τὸ ἀπώτατον τέρμα τοῦ Προμηθεϊκοῦ τολμήματος, ποῦ δὲν εἶνε παρὰ ὁ συναρμονισμὸς τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴν Κοσμικὴ Μοῖρα. Ὁ Ζεὺς συγκλίνει, ὁ ἀνθρώπος ὑψώνεται γροανιωμένος ἀπὸ τὰ παθήματά του καὶ ὁ ταυτισμὸς συντελεῖται: ἡ Φιλότης βασιλεύει ἀπλώνεται καὶ κυριαρχεῖ ἡ «Διὸς ἁρμονία».

Οἱ δυσκολίαι ποῦ παρουσιάζονται στὴ σκηρικὴν ἐρμηνείαν τοῦ, ἀπλούστατον ἐξωτερικὰ, ἀμυθῆτου ὅμως πλούτου ἐσωτερικὰ, ἔργου εἶνε ποικίλες καὶ σοβαρώτατες. Βέβαια στὸ ἀρχαῖον θέατρο, μὲ τὸ μυσταγωγικὸν του χαρακτῆρα ἀλλὰ κυρίως ἕνεκα τῆς οἰκειότητος τοῦ θεατῆ πρὸς τὸ μῦθον καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα ποῦ τὸν περιβάλλει, ἡ σκηνογραφία μοροῦσε νὰ περιορισθῆ σὲ τυπικὰς ὑποδείξεις. Ὁ σύγχρονος ὅμως θεατῆς, τὸσον ξένος πρὸς κοσμογονικὰς συλλήψεις καὶ στρεβλωμένους αἰσθητικὰ ἀπὸ τὴν τέλεια διάφορη ἀντίληψιν τοῦ νεωτέρου θεάτρου, δικαιολογημένα θ' ἀπαιτοῦσε ἡ σκηρικὴ διευθέτησις, ἐκφράζουσα τὸ πνεῦμα τῆς παιζομένης τραγωδίας, νὰ τὸν ἀνασύρῃ ἀμέσως ἀπὸ τὴν καθημερινὴν εὐτέλειαν πρὸς ἓνα ἡῶρον, ἀπολύτως μυθικὸν καὶ συνεπῶς ὑποβλητικόν. Αὐτὰς, οἱ σκέψεις μὲ ἀνάγκασαν νὰ προσέξω τὸ σκηνογραφικὸν μέρος, ὥστε νὰ εἶνε ἡ ἐκφρασις τοῦ πνεύματος ποῦ διέπει τὸ ἐρμηνευόμενον ἔργο, μακρὰ πάντοτε ἀπὸ κάθε εἶδος ρεαλισμοῦ, τὸσον ξένου πρὸς τὴν τραγωδίαν γενικά, καὶ εἰδικὰ πρὸς τὸν Αἰσχύλον, δημιουργὸν καθ' αὐτὸ τοῦ ΜΥΘΙΚΟΥ. Ἔτσι μελετώντας

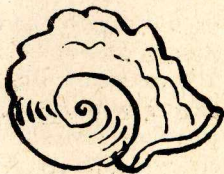
τὸν Προμηθεά κατέληξα σιγά-σιγά, καὶ ὕστερα ἀπὸ πολλὰς ἀποτυχημένες συλλήψεις, στὴν σκέψη, ποῦ καὶ πραγματοποιήθηκεν ἤδη στὴ μακέττα τοῦ Γιόχαν Ρωμανοῦ, ὅτι ἡ μορφή τοῦ σκηنيκοῦ, ἀρχιτεκτονικὴ πάντα, θάπρεπε νὰ δίνη τὴν ἐντύπωσιν τεράστιου μαισωλείου, καθὼς ἐκεῖνα τῶν Μεγάλων Βασιλέων τῶν Μεσογειακῶν πολιτισμῶν, πάνω στὸ ὅποῖον νὰ διαδραματισθοῦν οἱ τελευταῖες στιγμὲς τοῦ τολμηροῦ ἡμιθέου. Κατεβλήθη προσπάθεια ὅπως μὲ τὴν συμπλοκὴ κατὰ ἀρχιτεκτονικὴν διαρρυθμίσει τῶν διαφόρων ἐπιπέδων τοῦ σκηنيκοῦ ἐκφρασθεῖ ἡ δωρικὴ αὐστηρότητα καὶ τὸ γρανιτῶδες τῆς τραγωδίας συγχρόνως δὲ μὲ τὴν ἀδιόρατὴ ἐναλλαγὴ τοῦ χρωματισμοῦ του ἢ θαυμάσια κινητικότης καὶ δρᾶσις τῆς, καθαρὰ ἐσωτερικῆ.

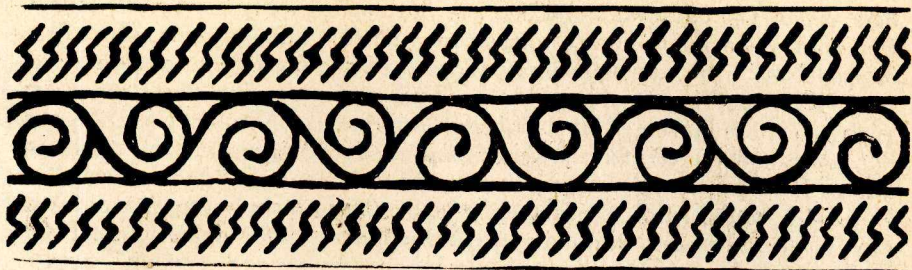
Γιὰ νὰ δώσω, καὶ μὲ τὸ σκηνικὸ, τὴν ἀντίπαλὴν πρὸς τὸν Προμηθεά θέλησιν τοῦ Διός, ποῦ ἐκδηλώνεται στὴν τραγωδίᾳ μὲ τὸ Κράτος καὶ τὴ Βία, ἐφέρμοσα στοὺς χρωματισμούς του, διαδοχικὴ ἀλλαγὴ τῶν τόνων ἀπὸ τὸ ἀνοιχτὸ στὸ βαθὺ, σὲ τρόπον ὥστε τὸ προοδευτικὸν αὐτὸ σκοτεινίασμα τῶν τόνων νὰ γίνεται ἀπὸ τὸ μέρος ποῦ εἶνε προσηλωμένος ὁ Προμηθεάς καὶ ἀπάνω—σὲ ὕψος ἕξι μετρῶν—βαθὺ μπλέ, ποῦ θὰ χάνεται μέσα στὴ νύχτα ἀφίνοντας τὸ ἐφιαλτικὸ βάρος του στὴ μαρτυρικὴ ψυχὴ τοῦ ἡμιθέου. Πιστεύω ὅτι ἔτσι παρουσιασμένη ἡ σκηνογραφία καὶ μόνη τῆς μπορεῖ νὰ κατατοπίσῃ τὸ θεατὴ στὸν κύκλον, ποῦ χαράζει ὁ τιτανικὸς στοχασμὸς τοῦ Αἰσχύλου.

Ἄν ἡ σκηνογραφία ἔχει σπουδαία σημασία δὲν ἔχουν λιγώτερον ὅλα τ' ἄλλα ποῦ χρειάζονται πρὸς ἐκφρασὴν τοῦ πνεύματος ἐνὸς σκηنيκοῦ ἔργου. Κύριας σημασίας ζήτημα εἶνε οἱ ἐνδυμασίαι τῶν ἠθοποιῶν καὶ τοῦ χοροῦ, καθὼς καὶ ἡ ὅλη ἐξωτερικὴ τους ἐμφάνισις. Ὅπως στὴ σκηνογραφία ἐζητήσα ν' ἀποφύγω κἄθε τι ποῦ θυμίζει τὸν καθαρὸ Ἀθηναϊκὸν πολιτισμὸν, πρὸς τὸν καθόρισμα πάρα πάνω, καὶ νὰ δώκω ἐκεῖνῃ τὴν θεομῆ, ἀπὸς πρῶτόγονο ὁρμὴ τοῦ Ἀττικοῦ πολιτισμοῦ, ἀπογόνου τῶν Μεγάλων Μεσογειακῶν πολιτισμῶν καὶ συνολικὴ ἐκφρασὴ τῶν, ἔτσι καὶ στὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνισιν τῶν προσώπων δὲν ἐδίστασα νὰ χρησιμοποιήσω τὴν ἱερατικὴν ἀμφίεσιν μὲ τοὺς ποδήρεις χειτῶνες, τοὺς ἰδιότυπους μανδύες, τὸν ὑψηλὸν κόθορνον, τὰ προσωπεῖα μὲ ἐκφραση πρῶτόγονη καὶ σχηματικὴ καὶ τίς ἀνάλογες διογκώσεις τῶν σωμάτων, ὥστε νὰ ἐπιτύχω ἀπὸ τὴ μιά μεριὰ τὴ δωρικὴ βαρῦτητα καὶ ἐξ ἄλλου τὴν ὑπερφυσικότητα τῶν προσώπων. Ὅσο γιὰ τὸ χορὸν, ποῦ ἀποτελεῖ βασικὸ στοιχεῖο τῆς τραγωδίας, χρειάζονταν ἀνάλογη ἀμφίεση καὶ αὐτὴ δὲν μπορούσε νὰ εἶνε ἄλλη ἀπὸ ἐκεῖνη, ποῦ βλέπουμε στὶς ἀρχαῖκὰς Κόρες τοῦ μουσείου τῆς Ἀκροπόλεως μὲ τὸ ἀιγιματικὸν χαμόγελο, καὶ ποῦ γιὰ μένα εἶνε οἱ φορεῖς διὰ μέσου τῶν αἰώνων τοῦ μεστοῦ καὶ γαλήνιου πνεύματος τοῦ Ἀττικοῦ δημιουργικοῦ ὄργανοῦ. Δὲν ἀποδίδεται ὅμως μία τραγωδία καὶ μάλιστα Αἰσχυλικὴ μὲ τὴ σκηνογραφία μόνον καὶ τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνισιν τῶν ἠθοποιῶν, ἢ ἐσωτερικὴ δρᾶσις τῆς, ὁ πυρετώδης ὄργανισμός τῆς, ἢ καθολικὴ ἀντίληψις τῆς ζωῆς ποῦ ἐκφράζει, ἀπαιτοῦν τρόπον ἐκφράσεως διὰ νὰ γίνουιν κτῆμα τοῦ θεατῆ. Κάτω ἀπὸ τὰ στεγνὰ λόγια, συνθηματικὰ μόνον σημεῖα, ὑπάρχει τὸ ἐναλασσόμενον σὲ μύριους κυματισμοὺς πνεῦμα καὶ αὐτὸ πρέπει ν' ἀποδοθῆ ἀναλόγως.

Ἐτήρησα στὴ διδασκαλία τὸν ρυθμὸν, ποῦ ἀναδίδει ἡ μεταβατικὴ περίοδος τῆς γλυπτικῆς Ἀττικῆς τέχνης ἀπὸ τὸ ξοανῶδες προαττικόν, εἰς τὸ φυσικόν προαττικόν καὶ ἀπέφυγα κάθε εἶδους πραγματιστικὴ φυσικότητα, ἀποκλειομένην, ἄλλως τε, ἀπολύτως στὴν τραγωδίαν καὶ ἰδιαίτερώς τὴν Αἰσχυλικήν. Αὐτὸς ὁ ρυθμὸς πιστεύω ὅτι ἀποδίδεται μὲ τὴν ἀργή, ἱερατικὴν κίνησιν, τὸν συγκρατημένον ὄργασμον ποῦ δὲν καταπνίγεται ἢ ἀλλοιώνεται, ἀλλὰ μόνον χαλιναγωγεῖται, ἔκδηλος πάντα. Ὅσο γὰρ τὸ χορὸν, τὴ ρυθμικὴν του κίνησιν, τοὺς σχηματισμοὺς του, ἠκολούθησα τὸ αὐτὸ πνεῦμα μὲ κάποιαν ἀπόκλισιν πρὸς τὴν ἀφελῆ χάριν ποῦ εἶνε ὅμως αὐστηρὴ, ἀγνή καὶ κάπως σκληρὴ. Μεγάλῃ σημασίᾳ ἐδόθη εἰς τὴν μετάβασιν ἀπὸ τῆς μιᾶς κινήσεως τοῦ χοροῦ εἰς ἄλλην, ὥστε τοῦτο νὰ συντελεῖται κατὰ τρόπον ρυθμικόν καὶ συνεχῆ. Ἡ κίνησις νὰ εἶνε κατὰ κάποιον τρόπον συνέχεια τῆς προηγουμένης καὶ φυσικὴ τῆς ἐπακόλουθου. Αὐτὸ τὸ δέσιμον τῶν κινήσεων, σ' ἓνα ὅλον ὁμοιογενὲς, ποῦ ἐκφράζει, ὀρχηστικά τὰ μουσικὰ νοήματα τοῦ ποιητοῦ, εἶνε τὸ λεπτότερον σημεῖον τοῦ χοροῦ καὶ ἔχω τὴν γνώμην ὅτι ἕως σήμερον δὲν ἐπετεύχθη ἀκόμη. Ὑπ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα θέλησα νὰ ἐξημερεύσω τὸ Αἰσχυλικὸν κοσμογονικὸ ποίημα καὶ νομίζω πῶς δὲν ἀπέτυχα χάρις ἀφ' ἑνὸς στὴ βοήθειαν τῆς θαυμασίας μουσικῆς τῶν χορικῶν τοῦ μοναδικοῦ μουσικοσυνθέτου διὰ χορικὰ τραγωδίας κ. Κ. Α. Ψάχου καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴν χορογραφικὴν συμβολὴν τῆς καθηγητοῦ ρυθμικῆς καὶ πλαστικῶν χορῶν κ. Emmy Speck στὸ ν' ἀποδώσω τὸν Ἀττικὸν αὐτὸν ρυθμὸν καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ ἔργου καὶ χωρὶς νὰ διασπᾶται ἡ ἐνότης μιᾶς διὰ πρῶτην φορὰν ἐπιχειρουμένης ἐρμηνείας τοῦ Αἰσχυλείου ἀριστουργήματος κατὰ τρόπον ἀπολύτως μυσταγωγικὸν καὶ συγγενῆ πρὸς θρησκευτικὰς τελέσεις. Τὸ μέγα Κοινὸν στοῦ ὁποίου τὴν κρίσιν ὑποβάλλω τὴν ἐργασία μου, ἄς κρίνει.

ΛΙΝΟΣ ΚΑΡΖΗΣ





ΠΕΡΙ ΦΘΟΓΓΟΜΕΤΡΟΥ

Εἰς τὰς δημοσιευθείσας εἰς τὸ ἔγκριτον τοῦτο περιοδικὸν μουσικοεπιστημονικὰς πραγματείας μου ἀπαντῶσι συχνότατα αἱ λέξεις: «**φθογγόμετρον**» καὶ «**χορδή**». Ἐπειδὴ δὲ ὀλίγοι ἴσως ἐκ τῶν ἀναγνωστῶν τῶν «**Μουσικῶν Χρονικῶν**» γνωρίζουν τι εἶνε φθογγόμετρον καὶ εἰς τι χρηστεύει, ἐθεώρησα ὅτι δὲν θὰ ἦτο ἄσκοπον, χάριν τῶν μὴ γνωριζόντων, νὰ πραγματευθῶ σήμερον περὶ τοῦ ζητήματος τούτου.

ΤΟ ΦΘΟΓΓΟΜΕΤΡΟΝ ΠΑΡΑ ΤΟΙΣ ΑΡΧΑΙΟΙΣ ΕΛΛΗΣΙ

Τὸ φθογγόμετρον ἢ ὁ κανὼν εἶνε ὄργανον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου, εἶνε καθωρισμένα μετ' ἀκριβείας, ὡς προερχόμενα ἐκ μαθηματικῶν πράξεων καὶ ἀκριβῶν καταμετρήσεων τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς μουσικῆς καί, κατὰ συνέπειαν, εἶνε ἀπαραίτητον ὄχι μόνον εἰς τὰ μουσικὰ διδασκαλεῖα, ἀλλὰ καὶ εἰς πάντα μουσικὸν καὶ ἱεροψάλτην.

Τὸ ἀπαραίτητον τοιαύτου ὄργάνου, τὸ ὁποῖον δύναται ν' ἀποδώσῃ μετ' ἀκριβείας καὶ τὰ ἐλάχιστα τῶν μουσικῶν διαστημάτων, ἠσθάνθη πρῶτος ὁ περὶ τὰ 520 πρὸ Χριστοῦ ζῶν διάσημος φιλόσοφος καὶ μαθηματικὸς Πυθαγόρας. Ἐπιθυμῶν οὗτος νὰ ἔχῃ τοιοῦτον ὄργανον καὶ ἀδυνατῶν νὰ ἐπινοήσῃ αὐτό, ἐλυπεῖτο καὶ ἀνησύχει πολὺ. Ἴδου δὲ πῶς ἐδόθη εἰς αὐτὸν κατόπιν ἀφορμὴ ἐκ συμπτώσεως νὰ ἐπιδοθῇ εἰς τὴν κατασκευὴν φθογγομέτρου ἢ μονοχόρδου ὡς διηγοῦνται τοῦτο ἐν ἐκτίσει εἰς τὰ συγγραμμάτα των Νικόμαχος ὁ Γερασηνὸς καὶ Γαυδέντιος ὁ φιλόσοφος:

“Ὅτε ποτὲ διενεζίτο ὁ Πυθαγόρας πῶς ἦτο δυνατόν νὰ εὐρεθῇ τρόπος τις ἢ ὄργανόν τι, τῇ βοηθείᾳ τοῦ ὁποίου νὰ καθορίσῃ «παγίως καὶ ἀπαραλογίστως» τὰ μήκη τῶν διαφόρων συμφωνιῶν, τοῦ τόνου καὶ τῶν ὑποδιαρέσεων αὐτοῦ, ἔτυχε νὰ διαβαίῃ μίαν ἡμέραν πρὸ χαλκείου τινός, ἐντὸς τοῦ ὁποίου ἤκουσε τὰς σφύρας νὰ ἀποδίδουν ἄλλαι μὲν τὴν διαπα-

σῶν, ἄλλαι τὴν διαπέντε καὶ ἄλλαι τὴν διατεσσάρων συμφωνίαν. ⁽¹⁾ Παρευθὺς λοιπὸν εἰσελθὼν μετὰ χαρᾶς εἰς τὸ χαλκεῖον καὶ ἐξετάσας, εὗρεν ὅτι ἡ διαφορὰ τοῦ ἤχου τῶν σφύρων προήρχετο ἐκ τῆς διαφορᾶς τοῦ βάρους αὐτῶν. Ἐντεῦθεν λαβὼν ἀφορμὴν ὁ Πυθαγόρας, ἵνα καλλίτερον ἐπιτύχη τοῦ ποθομένου, κάμνει διάφορα πειράματα. Λαμβάνει δηλαδὴ χορδὰς κατεσκευασμέντας ἐκ τῆς ἰδίας ὕλης καὶ ἔχουσας τὴν ἰδίαν διάμετρον καὶ τὸ ἴδιον μῆκος καὶ ἀναρτᾷ ἐκ μὲν τῆς μιᾶς χορδῆς βάρους συγκείμενον ἐκ μερῶν τριῶν, ἐκ δὲ τῆς ἐτέρας ἐκ μερῶν τεσσάρων καὶ κρούσας ἑκατέραν, εὗρίσκει αὐτὰς συμφώνους κατὰ τὴν διατεσσάρων συμφωνίαν. Πάλιν ἐξ ἑκατέρας ἡμιόλια ($\frac{2}{3}$) βάρη ἀναρτήσας καὶ κρούσας, εὗρίσκει συμφωνούσας τὰς χορδὰς πρὸς ἀλλήλας κατὰ τὴν διαπέντε συμφωνίαν. Ἐπειτα δὲ ἀναρτήσας πάλιν ἐκ τῆς ἄλλης χορδῆς, εὗρε συμφωνούσας τὰς χορδὰς κατὰ μίαν διαπασῶν. Τριπλασιάσας δὲ τὰ βάρη, εὗρε συμφώνους τὰς χορδὰς κατὰ τὴν διαπασῶν καὶ διαπέντε καὶ οὕτω καθεξῆς. Μὴ ἀρκεσθεὶς δὲ εἰς τοῦτο, προσπαθεῖ νὰ εὕρῃ ἄλλην καταλληλοτέραν μέθοδον, τὴν ὁποίαν καὶ δὲν βραδύνει νὰ εὕρῃ. Ἐντείνει λοιπὸν χορδὴν ἐπὶ σανίδος (κινόνοσ) καὶ διαιρέσας αὐτὴν εἰς δύο ἴσα μέρη, ἔπειτα δὲ κρούσας πρῶτον ὀλόκληρον τὴν χορδὴν καὶ ὕστερον τὸ ἥμισυ αὐτῆς, εὗρίσκει συμφωνοῦσαν ὀλόκληρον τὴν χορδὴν εἰς τὸ ἥμισυ αὐτῆς κατὰ μίαν διαπασῶν. Ἀκολουθῶς διαιρέσας τὴν ὅλην χορδὴν εἰς τέσσαρα ἴσα μέρη καὶ κρούσας τὰ $\frac{3}{4}$ αὐτῆς, εὗρίσκει τὴν διατεσσάρων συμφωνίαν. Διαιρέσας δὲ τὴν χορδὴν

(1) Συμφωνία εἰς τὴν μουσικὴν σημαίνει ταυτότητα φθόγγων διὰ φωνῆς ἢ δι' ὄργανου παραγομένων. Παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ὁμοῦς ἢ λέξις συμφωνία ἀπεδίδοτο εἰς τὴν συνήχησιν ἢ σύνθεσιν τῆς διατεσσάρων, τῆς διαπέντε καὶ τῆς διαπασῶν, ὡς τοῦτο δῆλον γίνεται ἐκ τῶν ἐξῆς χωρίων τῶν ἀρχαίων ἁρμονικῶν συγγραμμάτων : «*Συμφωνία ἐστὶ π ὧσις κατὰ τὸ αὐτὸ καὶ κρᾶσις δύο φθόγγων μὴ διαφερόντων δεξύτῃ καὶ βαρύτῃ*». (Εὐκλείδης). «*Οἱ φθόγγοι, ἵνα ὦσι σύμφωνοι, δεῖ αὐτοὺς, συγκρουσθέντας, ἐν τι εἶδος ἀποτελεῖν φθόγγου τῇ ἀκοῇ, οὔτε τῆς δεξύτῃς ὑπερβαλλούσης, οὔτε τῆς βαρύτερος, ἀλλ' οἷονεὶ κρᾶσεως γενομένης τοιαύτης, ὡς τῶν κερκαμένων μὴ ἐπικρατεῖν θατέρου θάτερον*». (Νικόμαχος). «*Συμφωνία ἐστίν, ὅταν αἱ χορδαὶ κᾶν ὁμοῦ κρούωνται, κᾶν ἐναλλάξ, ἡδέως τὴν συνήχησιν προσίεται ἡ αἴσθησις*». (Πλοῦταρχος). «*Συμφωνία ἐστίν, ὅταν ἐν τῇ προφορᾷ δύο φθόγγων παρεμφαίνηται κρᾶσις καὶ ἐνότῃς αὐτῶν*». (Γαυδέντι).

Εἰς τὴν μουσικὴν ὑπάρχουν τρεῖς εἴδη συμφωνίας : ἡ σύμφωνος, ἡ διάφωνος καὶ ἡ παράφωνος συμφωνία. Καὶ σύμφωνος μὲν λέγεται ἡ συμφωνία, ὅταν ἡ συνήχησις τῶν ταυτοχρόνως κρουομένων χορδῶν, διάφορον δὲ ἀποδιδουσῶν κατὰ τὸ ὕψος ἤχον, ἀκούηται εὐαρέστως εἰς τὴν ἀκοήν, ὡς ἔχουσῶν τῶν χορδῶν σχέσιν μεταξύ των ὡς πρὸς τὸν ἤχον. Παράφωνος δὲ λέγεται ἡ συμφωνία, ὅταν ἡ συνήχησις τῶν ταυτοχρόνως κρουομένων χορδῶν, διάφορον δὲ ἀποδιδουσῶν κατὰ τὸ ὕψος ἤχον, ἀκούηται δυσαρέστως εἰς τὴν ἀκοήν. Ἡ διάφωνος συμφωνία τάσσεται μὲση, μεταξύ συμφώνου καὶ παραφώνου συμφωνίας.

Αἱ συμφωνίαι παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἦσαν τρεῖς : ἡ διατεσσάρων, ἡ διαπέντε καὶ ἡ διαπασῶν. Ὁ Ἀριστοτέλης ὁμοῦς τὰς συμφωνίας ἀναριθμᾷ εἰς τέσσαρας λέγων : «*Συμφωνίαι εἰσὶ τέσσαρες : α') ἡ διατεσσάρων, β') ἡ διαπέντε, γ') ἡ διαπασῶν καὶ δ') πᾶν σύμφωνον διάστημα προστιθέμενον τῇ διαπασῶν*».

εἰς τρία ἴσα μέρη καὶ κρούσας τὰ $\frac{2}{3}$ αὐτῆς, εὕρισκει τὴν διαπέντε ⁽²⁾ συμφωνίαν. Ἐκ τῆς ὑπεροχῆς δὲ τῆς διαπέντε πρὸς τὴν διατεσσάρων παρήχθη ὁ τόνος, ἔχων λόγον ἀριθμητικὸν πρὸς τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τὸν ἐπόγδοον, ὡς 9 πρὸς 8 ἢ $\frac{9}{8}$. (Ἴδε καὶ Γαυδεντίου εἰσαγωγὴν σελ. 13-15. § 10, 11, 12. Καὶ Νικόμαχου ἐγχειρίδιον σελ. 10-13).

Ὁ Πυθαγόρας καθορίσας τοιοῦτοτρόπως δι' ἀριθμῶν τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μῆκη τῶν συμφωνιῶν διαπασῶν, διαπέντε καὶ διατεσσάρων, ἐκ τῶν ὁποίων προῆλθεν, ὡς εἶδομεν, ὁ **τόνος**, ἔπειτα προσδιώρισε τὸ πρῶτον τετράχορδον ζω-νη-πα-βου (si—do—re—mi), ἀποτελούμενον ἐκ λείμματος (=μῆκ. χορδῆς $\frac{243}{256}$), τόνου (= $\frac{9}{8}$) καὶ τόνου (= $\frac{9}{8}$). Μετὰ ταῦτα προσαρμόσας εἰς τὸ πρῶτον τετράχορδον συνημμένως δευτέρον τετρά-

(2) Σημειωτέον ὅτι, ὡς ὁ Πυθαγορικὸς Νικόμαχος ὁ Γερασηνὸς θεβασι, οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνας τὴν μὲν διαπασῶν ὠνόμαζον *ἄρμονίαν*, τὴν διατεσσάρων *συλλαβὴν* καὶ τὴν διαπέντε *διοξείαν*. Ἴδου δὲ τί λέγει ἐπὶ λέξει :

«Ὅτι δὲ τοῖς ὑφ' ἡμῶν δηλωθεῖσιν ἀκόλουθα καὶ οἱ παλαιότατοι ἀπεφαινοντο ἄρμονίαν μὲν καλοῦντες τὴν διαπασῶν, συλλαβὴν δὲ τὴν διατεσσάρων (πρώτη γὰρ σύλληψις φθόγγων συμφώνων), διοξείαν δὲ τὴν διαπέντε (συνεχῆς γὰρ τῇ πρωτογενεῖ συμφωνία τῇ διατεσσάρων ἐστὶ ἡ διαπέντε ἐπὶ τὸ δὲν προχωροῦσα), εἰς σύστημα ἀμφοτέρων, συλλαβῆς καὶ διοξείας, ἡ διαπασῶν (ἐξ αὐτοῦ τούτου ἄρμονία κληθεῖσα, ὅτι πρωτίστη ἐκ συμφωνιῶν συμφωνία ἡρμόσθη), δῆλον ποιεῖ Φιλόλαος ὁ Πυθαγόρου διάδοχος οὕτω πως ἐν τῷ πρώτῳ φυσικῷ λόγον ἀρκεσθησόμεθα γὰρ ἐνὶ μάρτυρι διὰ τὴν ἔπειξιν, ἢ καὶ πολλοὶ περὶ τοῦ αὐτοῦ τὰ ὅμοια πολλαχῶς λέγουσιν· ἔχει δὲ οὕτως ἡ τοῦ Φιλόλαου λέξις :

Ἄρμονίας δὲ μέγεθος συλλαβὰ καὶ διοξεία· τὸ δὲ διοξείας μεῖζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπόγδοψ' ἐστὶ γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐς μέσαν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ μέσας, ποτὶ νεάταν διοξεία, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν διοξεία· τὸ δ' ἐν μέσῳ τρίτας καὶ μέσας ἐπόγδοον, ἡ δὲ συλλαβὰ ἐπίτритον, τὸ δὲ διοξείας ἡμιόλιον, τὸ διαπασῶν διπλόον· οὕτως ἄρμονί πέντε ἐπόγδῶν καὶ δυοῖν διέσεσι· διοξεία δὲ τρι' ἐπόγδοα καὶ διέσεις, συλλαβὰ δὲ δύο' ἐπόγδοα καὶ διέσεις».

Ἡ ἐρμηνεία τοῦ χωρίου τούτου τοῦ Φιλόλαου ἔχει ὡς ἑξῆς :

Τῆς διαπασῶν ἡ ἔκτασις εἶνε τετράχορδον καὶ πεντάχορδον. Τὸ πεντάχορδον ὑπερέχει τοῦ τετραχόρδου κατὰ ἓνα τόνον (ἐπόγδοον), διότι ἀπὸ τῆς Ἰπάτης μέχρι τῆς Μέσης εἶνε ἓν τετράχορδον, ἀπὸ δὲ τῆς Μέσης πρὸς τὴν Νήτην ἓν πεντάχορδον. Ἀπὸ δὲ τῆς Νήτης μέχρι τῆς Τρίτης (ἐν καταβάσει) εἶνε τετράχορδον, ἀπὸ δὲ τῆς Τρίτης μέχρι τῆς Ἰπάτης εἶνε πεντάχορδον (οἱ ἀρχαῖοι ἐν ἀναβάσει ἀνέβαινον πρῶτον κατὰ ἓν τετράχορδον καὶ ἔπειτα κατὰ ἓν πεντάχορδον· ἐν καταβάσει δὲ κατέβαινον πρῶτον κατὰ ἓν τετράχορδον καὶ ὑστερον κατὰ ἓν πεντάχορδον). Τὸ δὲ μεταξὺ τῆς Τρίτης καὶ τῆς Μέσης διάστημα εἶνε τόνος (ἐπόγδος). Τὸ τετράχορδον εἶνε τὰ $\frac{3}{4}$ τῆς ὅλης χορδῆς, τὸ πεντάχορδον, τὸ ἡμιόλιον, ἦτοι τὰ $\frac{2}{3}$ αὐτῆς, ἢ δὲ διαπασῶν τὸ διπλάσιον, ἦτοι τὸ $\frac{1}{2}$ αὐτῆς. Ὡστε ἡ διαπασῶν σύγκειται ἐκ πέντε τόνων καὶ δύο διέσεων (λείμμάτων), τὸ πεντάχορδον ἐκ τριῶν τόνων καὶ ἐνὸς λείμματος καὶ τὸ τετράχορδον ἐκ δύο τόνων καὶ ἐνὸς λείμματος.

χορδον βου-γα-δι-κε (mi—fa—sol—la) ὅμοιον πρὸς τὸ πρῶτον κατὰ τὰ τονιαία διαστήματα, προσέθηκεν εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ πρώτου τετραχόρδου τὸν **Προσλαμβανόμενον** ⁽³⁾ κε-ζω (la—si) ἔχοντα διάστημα τόνου καὶ τοιουτοτρόπως ἀπετελέσθη τὸ **ὀκτάχορδον** σύστημα ἢ ἡ διαπασῶν. Κατόπιν εἰς τὸ ὀκτάχορδον σύστημα προσήρμησε συνημμένως ἕτερον καὶ τοιουτοτρόπως ἀπετελέσθη τὸ **πεντεκαίδεκάχορδον** σύστημα. Προσδιώρισε δὲ τὰς διαφορὰς τῶν φθόγων τοῦ πεντεκαίδεκάχορδου τούτου συστήματος τοῦ διατονικοῦ γένους δι' ἀριθμῶν μεταχειρισθεῖς ὡς βάσιν τὸν ἀριθμὸν 9216 ⁽⁴⁾ ὡς ἑξῆς :

9216,	8192,	7776,	6912,	6144,	5832,	5184,	4608	ἐν ὀκτάχορδον.
τε ⁽⁵⁾	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τε	»
κε	ζω	νη	πα	βου	γα	δι	κε	διεzeugμένον
la	si	do	re	mi	fa	sol	la	συστήματος.
4608,	4096,	3888,	3456,	3072,	2916,	2592,	2304	ἐν ὀκτάχορδον.
τε	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τε	»
κε	ζω	νη	πα	βου	γα	δι	κε	»
la	si	do	re	mi	fa	sol	la	»

Τὸ πεντεκαίδεκάχορδον σύστημα ὁ Πυθαγόρας διήρθεσεν ἀπὸ τοῦ προσλαμβανομένου μέχρι τῆς Νήτης Ὑπερβολαίων εἰς πέντε τετραχόρδα ὡς ἑξῆς : Τετραχόρδον Ὑπατῶν, τετραχόρδον Μέσων, τετραχόρδον συνημμένον, τετραχόρδον διεzeugμένον, τετραχόρδον ὑπερβολαίων.

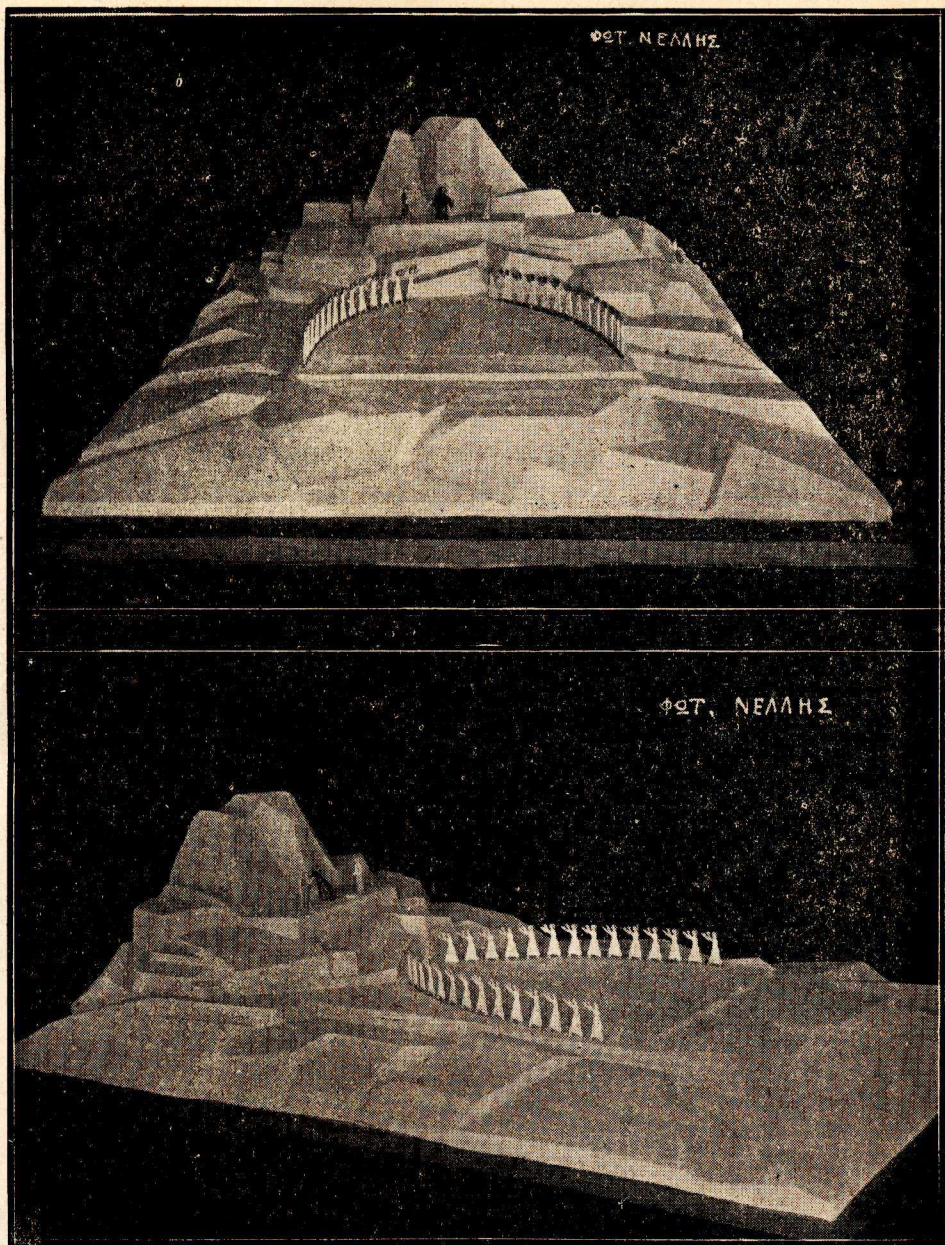
Πρὸς καλλιτέραν κατανόησιν τῶν ἀνωτέρω παραθέντων κατωτέρω διάγραμμα τῆς διατονικῆς κλίμακος τῶν ἀρχαίων ἐπιφυλασσόμενος γὰρ παραθέσω εἰς ἄλλην εὐκαιρίαν καὶ τὰς κλίμακας τοῦ χρωματικοῦ καὶ ἑναρμονίου γένους τῶν ἀρχαίων μετὰ τῶν ἐπὶ τῆς χορδῆς ἀριθμητικῶν λόγων.

Εἰς τὸ παρατιθέμενον διάγραμμα ὑπάρχει καὶ ἓν μουσικὸν διάστημα, τὸ ὁποῖον ὀνομάζεται ἀποτομή, ἔχουσα λόγον ἀριθμητικὸν τὸν $\frac{2048}{2187}$. Λέγεται δὲ ἀποτομή τὸ μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν τοῦ λείμματος ἐκ τοῦ ἐπογδοῦ τόνου ὑπολειπόμενον μέρος. Εὐρίσκεται δὲ ὁ ἀριθμητικὸς αὐτῆς λόγος διὰ τῆς διαίρεσέως τοιουτοτρόπως : $\frac{8}{9} : \frac{243}{256} = \frac{2048}{2187}$.

(3) Ὁ Προσλαμβανόμενος ὠνομάσθη τοιουτοτρόπως, διότι οὐδέποτε ἀπετελεῖ οὗτος μέρος τετραχόρδου τινός, ἀλλὰ προσλαμβάνετο ἕξωθεν αὐτῶν διὰ τὴν ἐπὶ Μέσῃ συμφωνίαν, ὅπως καὶ ἡ Μέση διὰ τὴν ἐπὶ Νήτην. « Προσλαμβανόμενος μὲν οὖν εἴρηται ὅτι τῶν ὀνομαζομένων τετραχόρδων οὐδενὶ κοινωνεῖ, ἀλλ' ἕξωθεν προσλαμβάνεται διὰ τὴν ἐπὶ μέσῃ συμφωνίαν, τονικῶν ἐπέχων λόγον πρὸς τὴν Ὑπάτην τῶν Ὑπατῶν. » (* Ἀριστείδ. Κοιν-τιλιαν. εἰβλίον α'. σελ. 10.)

(4) Περί τοῦ πόθεν προκύπτει ὁ ἀριθμὸς οὗτος τοῦ Πυθαγόρα ἴδε ὑποσημ. ἐν σελ. 235 τοῦ 9—10 τεύχους α'. ἔτους τῶν « Μουσικῶν Χρονικῶν ».

(5) Οἱ φθόγοι τῶν ἀρχαίων ἦσαν τέσσαρες, οἱ ἑξῆς : τε τα τη τω, οἱ ὅποιοι ἐπανελαμβάνοντο εἰς ἕκαστον τετραχόρδον.



Αί δύο ὀψεις τῆς μακέτας τοῦ ζωγράφου κ. Γιόχαν Ρωμανοῦ, ποῦ ἐξέτελέσθη μέ τὴν παράστασι τοῦ «Προμηθεῶς Δεσμώτου».

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

ΤΗΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΗΣ (ΣΥΝΤΟΝΟΥ ἢ ΣΚΛΗΡΑΣ) ΚΛΙΜΑΚΟΣ
ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

ΤΟΝΟΙ	ΜΗΚΗ ΤΟΝΙΑΙΩΝ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΩΝ	ΟΝΟΜΑΣΙΑΙ ΤΩΝ ΤΟΝΙΚΩΝ ΘΕΣΕΩΝ	ΠΥΘΑΓΟΡΙΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙ	ΦΘΟΓΓΟΙ	ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΑ
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Νήτη υπερβολαίων	2304	κε	la
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Ἐπερβολαίων διάτονος	2592	δι	sol
Λεῖμμα	$\frac{243}{256}$	Τρίτη υπερβολαίων	2916	γα	fa
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Νήτη διεξευγμένων	3072	βου	mi
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Διεξευγμέν. διάτον. καὶ νήτη συνημμέν.	3456	πα	re
Λεῖμμα	$\frac{243}{256}$	Συνημμέν. διάτον. καὶ τρίτη διεξευγμέν.	3888	νη	do
Ἀποτομή	$\frac{2048}{2187}$	Παραμείση	4096	ζω	si
Λεῖμμα	$\frac{243}{256}$	Τρίτη συνημμένων	4374	ζω	si
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Μέση	4608	κε	la
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Μέσων διάτονος ἢ λιχανός μέσων	5184	δι	sol
Λεῖμμα	$\frac{243}{256}$	Παρυπάτη μέσων	5832	γα	fa
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Ἐπάτη μέσων	6144	βου	mi
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Λιχανός ὑπατῶν ἢ ὑπατῶν διάτονος	6912	πα	re
Λεῖμμα	$\frac{243}{256}$	Παρυπάτη ὑπατῶν	7776	νη	do
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Ἐπάτη ὑπατῶν	8192	ζω	si
Τόνος	$\frac{8}{9}$	Προσλαμβανόμενος	9216	κε	la

Τοιουτοτρόπως λοιπόν ἐργασθεὶς ὁ Πυθαγόρας καὶ καθορίσας δι' ἀκριβῶν ἐπὶ τῆς χορδῆς καταμετρήσεων καὶ μαθηματικῶν ὑπολογισμῶν τὰ μήκη τῶν συμφωνιῶν τοῦ τόνου καὶ τῶν ὑποδιαρέσεων αὐτοῦ, ἀνέπτυξε τὴν μουσικὴν, ὅσον ἀφορᾷ τὸ θεωρητικὸν ἢ ἐπιστημονικὸν αὐτῆς μέρος καὶ κατέστησεν αὐτὴν ἀναπόσπαστον ἀπὸ τῆς Γεωμετρίας καὶ τῆς Ἀριθμητικῆς.

Ὁ Πυθαγόρας τοσαύτην σπουδαιότητα ἀπέδιδε, καὶ δικαίως, εἰς τὴν χρῆσιν τοῦ φθογγόμετρου ἢ μονοχόρδου, ὥστε κατὰ μίαν ὑπάρχουσαν παράδοσιν, τὴν ὁποίαν μεταδίδει εἰς ἡμᾶς ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός, ὅταν ἀπέθνησκεν, ἡ τελευταία του παραγγελία εἰς τοὺς μαθητάς του ἦτο: «Ἐργάζεσθε τὸ μονόχορδον» (μονοχορδίσετε). Εἶνε δὲ γνωστὸν ὅτι ὅλοι οἱ μαθηταὶ καὶ οἱ μεταγενέστεροι τοῦ Πυθαγόρου, οἱ ὅποιοι ἦσαν ὁπαδοὶ αὐτοῦ, ἐξ οὗ καὶ Πυθαγορικοὶ ὠνομάζοντο, εἶχον ἐν χρῆσει τὸ μονόχορδον ἢ φθογγόμετρον, τὸ ὁποῖον ἐχρησίμευε παρ' αὐτοῖς εἰς τὴν καταμέτρησιν τῶν μουσικῶν διαστημάτων.

ΤΟ ΦΘΟΓΓΟΜΕΤΡΟΝ ΠΑΡ' ΗΜΙΝ

Ὅπως παρὰ τοῖς ἀρχαίοις, τοιουτοτρόπως καὶ παρ' ἡμῖν τὸ φθογγόμετρον ἢ μονόχορδον χρησιμεύει πρὸς καταμέτρησιν καὶ ἀποκρυστάλλωσιν ἐπ' αὐτοῦ τῶν τονιαίων διαστημάτων τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς, ἐκκλησιαστικῆς τε καὶ δημώδους. Παρέχει δὲ εἰς τὴν ἡμετέραν μουσικὴν καὶ τοὺς ἡμετέρους μουσικοὺς καὶ ἱεροψάλτας τὰς ἐξῆς ὑπηρεσίας:

α') Δεδομένου ὅτι ἡ Ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν μελωδία διετηρήθη μέχρις ἡμῶν, ὡς καὶ ἄλλοτε ἐλέχθη, διὰ μόνης τῆς φωνητικῆς παραδόσεως σωζομένη νῦν εἰς τὸν λάρυνγα τῶν ὀλιγίστων δοκιμωτέρων ἱεροψαλτῶν μόνον, ἀτυχῶς, διὰ τὰ μὴ ἐκλίπη ὀλοτελῶς ἡ οὐσία, ἦτοι ὁ χαρακτὴρ αὐτῆς, συγχεομένου τοῦ μείζονος τόνου μετὰ τοῦ ἐλάσσονος καὶ τοῦ ἐλαχίστου μετὰ τοῦ ἡμιτονίου διὰ τῆς ἐπ' αὐτῆς ἐπιδράσεως τοῦ πανταχοῦ νῦν ἐπικρατοῦντος εὐρωπαϊκοῦ μέλους, ἕκαστος ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ ὑπαρξίς καὶ χρῆσις παρ' ἡμῖν τοιοῦτου τεχνικοῦ μέσου, ὡς τὸ φθογγόμετρον, τὸ ὁποῖον ἀποδίδει πιστότατα τὰ τονιαία διαστήματα τῆς ἡμετέρας μουσικῆς καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ ἐλάχιστα, εἶνε ἀναγκαῖα καὶ ἀπαραίτητος, διότι μόνον τοιουτοτρόπως εἶνε δυνατόν νὰ προφυλαχθῇ καὶ ἐξασφαλισθῇ ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν μελωδία ἀπὸ πάσης εἰς τὸ μέλλον ἀλλοιώσεως καὶ ἀπωλείας.

β') Τὸ φθογγόμετρον, ἐπὶ τοῦ ὁποῖου ἔχουν ἀποκρυσταλλωθῆ τὰ τονιαία διαστήματα τῆς καθ' ἡμᾶς μουσικῆς μετ' ἀκριβείας καὶ τελειότητος, συμφώνως πρὸς τὴν φωνητικὴν παράδοσιν καὶ τὰς φυσικομαθηματικὰς ἐπιστήμας, εἶνε ἀναγκαιότατον εἰς τοὺς μουσικοδιδασκάλους, εἰς τοὺς ἱεροψάλτας καὶ εἰς τὰς μουσικὰς σχολὰς πρὸς ὀρθὴν ἀπαγγελίαν τῶν διαφόρων μουσικῶν διαστημάτων. Διὰ τοῦτο ὅλοι οἱ διασημότεροι ἐν Κωνσταντινουπόλει μουσικοδιδάσκαλοι, ὡς καὶ ὁ ταῦτα γράφων, εἶχον πάντοτε εἰς τὰς οἰκίας αὐτῶν φθογγόμετρον πρὸς ἰδίαν τῶν χρῆσιν πρὸς διδασκαλίαν τῶν τονιαίων διαστημάτων εἰς τοὺς μαθητάς των. Ὅθεν, ὅσοι ἐκ τῶν ἡμετέρων μουσικῶν καὶ ἱεροψαλτῶν δὲν ἔχουν φθογγόμετρον, ὀφείλουν

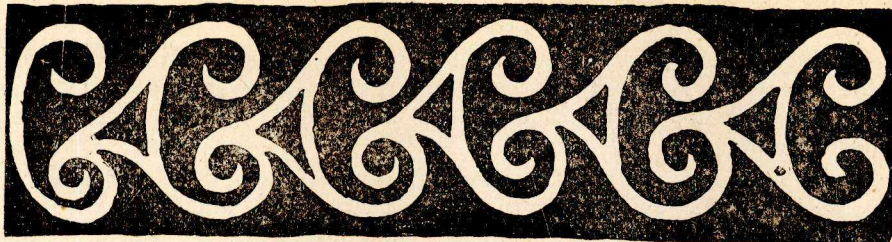
να κατασκευάσουν καὶ ἔχουν τοιοῦτον πρὸς χρῆσιν των ὀδηγούμενοι ὑπὸ τῶν προσεχῶς ἐκδοθησομένων μουσικοεπιστημονικῶν συγγραμμάτων μου, καὶ

γ'.) Ἐχοντες οἱ ὄργανοποιοὶ καθωρισμένα τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκη τῶν τονιαίων διαστημάτων ὅλων τῶν κλιμάκων τῆς μουσικῆς ἡμῶν, θὰ δύνανται νὰ κατασκευάζουν καὶ ὄργανα τῆς καθ' ἡμᾶς μουσικῆς καὶ ἔγχορδα καὶ πνευστὰ ἐν εἴδει ἀρμονίου.

† ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ι. ΘΩ'Ι'ΔΗΣ

Πρώην καθηγητῆς τῆς θεωρίας τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς ἐν τῇ ἐν Κων)πόλει Μεγ. τοῦ Γένους Σχολῆ.





ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΦΤΕΙ !

[Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» παρακολουθῶντας μὲ ἐνδιαφέρον καὶ τὴ θεατρικὴ μας ζωὴ καὶ παρατηρῶντας μὲ λύπη τὴν ὀλογὲν ἀξάνουσα κρίσι τοῦ θεάτρου μας ἐθεώρησαν καλὸν νὰ ζητήσουν τὰς ἀπόψεις γιὰ τὸ σοβαρώτατο αὐτὸ ζήτημα κορυφαίων πνευματικῶν ἐργασιῶν τῆς σκηνῆς. Ἐκ τῶν πρώτων δὲ παρουσιάζουν εἰς τὸ φύλλο αὐτὸ τὶς γνώμες τοῦ διακεκριμένου ἠθοποιοῦ καὶ λογίου κ. Ν. Παπαγεωργίου διατυπωμένες μὲ τὴ μορφή τῆς παρακάτω ἐπιστολῆς].

Φίλε μου κ. Παπαδόπουλε,

Μοῦ ζητήσατε μὲ τόσην ἐπιμονή, ποῦ θὰ μοροῦσα νὰ πῶ γιὰ μένα κολακευτικὴ, νὰ σᾶς γράψω ἓνα ἄρθρο γιὰ τὸ δραματικὸ θέατρο.

Κι' ἐγὼ ἄφωνα τὶς ὥρες, τὶς ἡμέρες, τὶς ἐβδομάδες νὰ φεύγουν, χωρὶς νὰ πέρνω τὴν ἀπόφασιν ὀριστικὰ γιὰ τοῦτο. Γιατὶ τάχα; Ἐκ τῆς ἀβουλίας; ἀπὸ τεμπελιάς; ἀπὸ ἀγνοίας; ἀπὸ ἀναβλητικότητος, συνειθισμένη ἀρῶστια τοῦ μὴ κατατοπισμένου θετικὰ ἐπὶ τὸ θέμα ποῦ θὰ πραγματευτῆ; ἀπὸ ἔλειψιν ἐνθουσιασμοῦ, πόνου, ἀγάπης; ἀπὸ ἀδιαφορίας; ἢ ἀποθάρσυνσι γιὰ τὸ σημερινὸ κατάντημα τοῦ θεάτρου;

Ἦ, ὄχι, ἀγαπητέ μου! Μόνο ἀπὸ ἓνα εἰδικὸ **φόβο**.

Εἶνε κάμποσος καιρὸς τόρα, ποῦ τὸ ἔθιμο τῆς μετακομίσεως, ἢ ἂν θέλετε τῆς ἀντιποιήσεως τῶν ἀξιῶν ἔγινε νόμος. Κι' ἔτσι φοβόμενοι μήπως γράφοντας γιὰ τὸ θέατρο, ποῦ τὸ ἐργάστηκα 30 ὀλόκαιρα χρόνια χωρὶς διακοπὴν, βρεθῶ σὲ ἀντινομία.

Τελοσπάντων. Alea jacta est! Ἔχουνε γράψει τόσοι πολλοὶ γιὰ τὸ θέατρο...συγγραφεῖς, κριτικοί, φιλότεχνοι, αἰσθαντικοί, μορφωμένοι, ταξιειδεμένοι στὴς χώρες τῶν μεγάλων καλλιτεχνικῶν κινήσεων, ἄνθρωποι μὲ γοῦστο, μὲ ἀπαιτήσεις, μὲ νεωτερισμόν, μὲ πλοῦτον, μὲ ἄσκοπες συχνὰ συγκρίσεις τῶν ξένων πρὸς τὰ δικά μας, κι' ἔχουνε πεῖ καὶ ἀλήθειες, καὶ ἀνακρίβειες, ἔχουν διατυπώσει ἓνα σωρὸ σχέδια, ποῦ ἀναλογοῦνε μὲ τὴν ἀντίληψίν τους γιὰ τὸ θέατρο. Τάχουν πεῖ ὅλα. Ἦ, ἴσως μάλιστα ἔχουν πεῖ

περισσότερα απ' ό,τι πρέπει. Τò ζήτημα είναι ότι σ' ένα σημείο συμφωνούμε μαζί τους: ότι τò θέατρο πέφτει!

Και τò θέμα μου θά είναι αυτό: Οί περισσότεροι απ' αυτούς ποῦ ἀναφέραμε πρὶν, ἂν ὄχι ὅλοι, κρίνουν, σχηματίζουν μιὰ γνώμη, γιὰ τὴν κατάστασι τοῦ θεάτρου, ξαπλωμένοι στὸ κάθισμά τους καὶ κιντάζοντας πρὸς τὴ σκηνή.

Θά μπορούσε νὰ ἐπιφυλάξει κανεὶς μιὰν ἀντίρρηση, ἂν εἶνε ὁ μοναδικὸς τρόπος αὐτός, τοῦ νὰ κριθῆ με ἀσφάλεια ἕνα παιζόμενον ἔργο, νὰ ξεχωριστοῦνε τὰ λάθη του, καὶ νὰ γραφτοῦνε συνταγὲς γιὰ τὴ θεραπεία τους.

Μᾶς στήνουν ἐμπρὸς μας ἕνα ζωγραφικὸ πίνακα! Δὲν ἔχουμε τίποτ' ἄλλο νὰ κάνουμε παρὰ νὰ τὸν δοῦμε! Ἡ ὄρασί μας βάζει σὲ κίνησι ὅλες τὶς ψυχικὲς μας δυνάμεις. Δεδομένο πῶς δὲν εἴμαστε ζωγράφοι. Ἡ φαντασία μας, ἡ ἰδιοφυΐα, ὁ πόθος, ἡ κλίση πρὸς τὸ ὥραϊο, βοηθούμενα ἔμμεσα ἀπὸ τὶς μελέτες μας, ἀπὸ τὴν σχετικὴ καλλιέργεια τοῦ ἐγῶ μας, ἀπὸ τὴ συγκριτικὴ δύναμι τῶν γνώσεών μας, θέτουν σ' ἐνεργεια τὴν ψυχικὴ ἐκείνη γεῦσι ποῦ μᾶς εἰδοποιεῖ ἂν ὁ πίνακας εἶνε καλὸς ἢ κακός.

Εἶνε ὅμως ἀρκετό; Μᾶς δίνει τὸ δικαίωμα. νὰ ὑποδείξουμε τὸν τρόπο πῶς ὁ πίνακας θά ἦταν καλύτερος, χωρὶς νὰ γνωρίζουμε τὸ μηχανισμό τῆς συνθέσεώς του; χωρὶς νὰ εἴμαστε ζωγράφοι;

Ἐμεῖς οἱ ἠθοποιοί, τὰ αἴτια τῆς πτώσεως τοῦ δραματικοῦ θεάτρου, δὲν τὰ εἶδαμε μόνο, τὰ ὑποφέραμε, τὰ πονέσαμε, μᾶς ἔσειραν στὸ γκρέμισμα, ἐχειροτέρεψαν τὴ ζωὴ μας, ἐκλόνησαν τὴν πίστι μας.

Ὁ Ράινχαρτ σὲ μιὰ τελευταία του ὁμιλία, ξαναγυρίζοντας ἴσως ἀπὸ τὰ τολμηρὰ ταξίδια τῆς φαντασίας του, ἐτόνισε: πῶς τὸ θέατρο εἶνε οἱ ἠθοποιοί.

Λοιπὸν ἄς μιλήσουμε κι' ἐμεῖς γι' αὐτό.

Πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅταν λέμε τὸ θέατρο πέφτει, ἐννοοῦμε, πῶς ὁ κόσμος τραβιέται ἀπ' αὐτό, κι' ἔτσι δὲν ὑπάρχουν τὰ μέσα νὰ καταρτισθῆ καὶ νὰ συντηρηθῆ ἕνας καλὸς θίασος, ποῦ νὰ παίζει καλὰ ἕνα ἔργο.

Οἱ περισσότεροι διατείνονται: Τὶ νὰ πάει νὰ κάνει ὁ κόσμος στὸ θέατρο; τὶ νὰ ἰδεῖ; τὶ ν' ἀκούσει; θίασοι εἶν' αὐτοί; παίξιμο εἶν' αὐτό; ἔργα εἶν' αὐτά; Τὶ κατάντια εἶν' αὐτή; τὶ ἀποσύνθει! τὶ θλιβερὸ χάλασμα; Κι' ἔχουν δίκαιο.

Μὰ πρέπει νὰ διευκρινίσουμε τὸ ἐξῆς: Πρῶτα ἔγινε τὸ χάλασμα τῶν θιάσων κι' ἔπειτα τραβήχτηκε ὁ κόσμος ἀπὸ τὸ θέατρο; ἢ πρῶτα ὁ κόσμος τραβήχτηκε ἀπὸ τὸ θέατρο, καὶ ὡς συνέπεια ἀκολούθησε τὸ χάλασμα τοῦ θεάτρου;

Ὡρισμένως συμβαίνει τὸ δεύτερο. Δὲν συντρέχει κανένας λόγος νὰ παραδεχοῦμε, πῶς ἕνας θίασος ποῦ κατακλύζεται ἀπὸ κόσμον, ποῦ πραγματοποιεῖ εἰσπράξεις, ἱκανὲς νὰ ἐξασφαλίσουν μιὰν ἀνετη ζωὴ καὶ στὸν κατώτερο ἠθοποιοῦ, θά ἦταν δυνατόν νὰ χαλάσῃ ν' ἀποσυντεθῆ. Βέβαια σὲ μιὰ μεθοδικὴ καὶ πειθαρχημένη ἐργασία, ἀντιστέκονται πάντα οἱ καλλιτεχνικὲς ζήλιες, οἱ ἐγωῖσμοί, μὰ εὐκολὰ πολεμοῦνται, κι' ἐξουδετεροῦνται

ὅταν ὁ θιάσος εὐπορεῖ· γιατί κάθε ἠθοποιὸς δύσκολα θὰ θυσιάσει τὴ βιωτική του ἐπάρκεια, στὴ φιλοδοξία μιᾶς στιγμῆς.

Ἄλλος λόγος ποῦ μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει τὸ χάλασμα ἐνὸς θιάσου, εἶνε ἡ παρακμὴ ἐνὸς μεγάλου ἠθοποιοῦ, ποῦ εἶχε τὴ δύναμι νὰ συγκεντρώνει γύρω του ἓνα σύνολον ἄρτιο, καὶ ποῦ ὁ κόσμος ἐσύχναζε στὸ θέατρό του, κυρίως γι' αὐτόν. Μὰ ἡ περίπτωσι εἶνε μονόμερη. Ἡ παρακμὴ ἐνὸς πρωταγωνιστοῦ, δύναται νὰ συντελέσῃ στὸ σκόρπισμα τοῦ θιάσου του, χωρὶς μ' αὐτὸ νὰ σημάνη καὶ τὴν παρακμὴ γενικὰ τοῦ θεάτρου.

Ἄς ἐξεσάσουμε τώρα τὰ αἷτια ποῦ ὁ κόσμος ἐτραβήχτηκε ἀπὸ τὸ θέατρο. Πρῶτο καὶ τὸ σημαντικώτερο. Ἡ φτώχεια τοῦ κόσμου. Εἰς τὰ $\frac{9}{10}$ τοῦ πληθυσμοῦ δὲν εἶνε τόσο εὐκολο νὰ πληρώνη 55 δραχμὲς τὸ καθίσμα στὸ θέατρό του ἄν πληρώσῃ λιγώτερο, ἢ εἰσπραξί δὲν ἐπαρκεῖ γιὰ τὴ συντήρησι ἐνὸς καλοῦ θιάσου. Θὰ μοῦ πῆτε. Νὰ χτιστεῖ ἓνα θέατρο ἐκτεταμένο, μὲ τριπλάσια τῶν σημερινῶν καθισμάτων, καὶ μὲ τίμημα μειωμένο ἀνάλογα εἰς τὸ $\frac{1}{3}$ τοῦ σημερινοῦ, καὶ θὰ ἔχουμε τὴν εἰσπραξί ποῦ μᾶς χρειάζεται γιὰ τὴ συντήρησι τοῦ θιάσου. Μὰ μοῦ φαίνεται ἀπίθανο τὸ καθημερινὸ γέμισμα ἐνὸς τέτοιου θεάτρου, κ' ἡ αἴθουσα ποῦ θὰ περιέχει 3000 καθίσματα ὄχι τόσο κατάλληλη γιὰ δραματικὸ θέατρο.

Ἄς ἀνατρέξουμε στὶς καλὲς ἐποχὲς τοῦ θεάτρου μας πρὶν ἀπὸ 15-20 χρόνια.

Τὸ καθίσμα ἐκούσιζε 3 1)2 δραχμὲς, δηλαδὴ σημερινὲς 70. Ὑπολογίζω μ' ἐπιείκεια εἰκοσαπλάσιο τὸν τιμᾶριθμο τῆς ζωῆς. Οἱ δύο μεγάλοι μας δραματικοὶ θιάσοι ἔφταναν σὲ μέσον ὄρο εἰσπράξεων 800 καὶ 900 δραχμὲς τὴν ἡμέρα. Σημερινὲς 16.000 καὶ 18.000. Τὰ ἔξοδά τους ἦταν λιγώτερα τῶν σημερινῶν, καὶ οἱ ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ λίγο ταπεινώτερες. Ὁ μισθὸς τῶν πρωταγωνιστῶν ἀνέβαινε ὡς τις 500 καὶ 600 δραχμὲς τὸ μῆνα! Σημερινὲς 10.000 καὶ 12.000.

Ὁ ἐπιχειρηματίας εἶχε περιθώριο νὰ προσλάβει στὸ θιάσο του 5 καὶ 6 πρωταγωνιστάς, ποῦ θὰ τοῦ ἐστοίχιζαν τὸ μῆνα 2500 ὡς 3.000 δραχμὲς, δηλαδὴ τὸ $\frac{1}{10}$ τῆς μηνιαίας εἰσπράξεώς του. Ὁ ἴδιος ἐπιχειρηματίας ὑπολογίζει σήμερα 8.000 δραχμὲς εἰσπραξί κατὰ μέσον ὄρον τὴν ἡμέρα, σὲ μιὰ καλὴ θεατρικὴ περίοδο. Καὶ ὁ ὑπολογισμὸς αὐτὸς δὲν κατοικεῖ μόνο στὴ σκέψι του, ἢ στὴ φιλοκέρδειά του. Βγαίνει ἀπὸ τὰ λογιστικὰ βιβλία τῆς μεταπολεμικῆς ἐργασίας του. Ἀναγκάζεται λοιπὸν νὰ κάνει ἀβραρία στὸ συγκρότημα τοῦ θιάσου του. Ἡ νὰ πάρει δευτέρους ἠθοποιούς, ἢ νὰ καιροφυλακτῆσῃ μιὰ στιγμὴ ἀνάγκης, ποῦ θὰ πάρει φτηνότερα τοὺς καλοὺς ἠθοποιούς. Δύο ἄστοχες ἐνέργειες. Στὴν πρώτη, τὰ ἔργα δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ παιχτοῦν ὅπως πρέπει, στὴ δεύτερη οἱ καλοὶ ἠθοποιοὶ θὰ περιμένουν καὶ θ' ἀναζητοῦν τὴν εὐκαιρία ν' αὐτομολήσουν πρὸς τὸν μεγαλιέτερο μισθὸ καὶ τὴν καλύτερη τύχη.

Πρέπει νὰ σημειωθῇ ἀκόμα ὅτι προπολεμικὰ γιὰ νὰ μείνουν καθαρὰ ἔσοδα στὸν ἐπιχειρηματία, οἱ 900 δραχμὲς, ἔπρεπε νὰ εἰσπράξῃ τὸ ταμεῖον μαζὺ μὲ τὸ φόρο τοῦ δημοσίου 990 δραχμὲς. Σήμερα γιὰ νὰ τοῦ μείνουν καθαρὲς 18000 δραχμὲς ποῦ ἰσοδυναμοῦν μὲ τις 900, πρέπει νὰ εἰσπράξῃ τὸ ταμεῖο, 27000 δραχμὲς.

Πρέπει νὰ προσθέσουμε ἀκόμα, καὶ μὴν ἄλλη δαπάνη τοῦ ἐπιχειρηματία· τὴν πληρωμὴ τῶν ξένων ἔργων. Παλαιὰ ἐπαίσαμε τις εὐρωπαϊκὲς ἐπιτυχίες, χωρὶς ὑποχρέωσι ἀποζημιώσεως τῶν συγγραφέων. Σήμερα ἀγοράζουμε ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς τὴν ἄδεια καὶ τὸ δικαίωμα νὰ τὰ παίξουμε μέσα σὲ ὄρισμένην προθεσμίαν, ἀντὶ 5000 καὶ 6000 δραχμῶν, ὡς ἐγγύησι γὰ τὰ ποσοστὰ τοῦ τοὺς ἀναλογοῦν ἐπὶ τῶν εἰσπράξεων.

Δεύτερον αἴτιον τοῦ τραβήχτηνος ὁ κόσμος ἀπὸ τὸ δραματικὸν θέατρο, εἶνε ὁ κινηματογράφος.

Εἶνε μερικοὶ ποῦ θὰ διαμαρτυρηθοῦν. Τί σχέσι ἔχει τὸ θέατρο μὲ τὸν κινηματογράφον;

Γιὰ κείνους ποῦ ἔχουν νειώσει καὶ ἀγαποῦν τὸ καθαρὸν θέατρο, τὸ θέατρο ποῦ καλλιεργεῖται ὁ λόγος, ἡ ποίησις, ἡ ἁρμονικὴ φράσις, ποῦ ξετυλίγεται μὴ σπουδαία πράξις, μὲ τὴν ἀνάλυσιν τῶν ψυχικῶν λόγων, καὶ τὴν ἠθικὴν τῆς δικαίωσι, τὸ ζωντανεμα ἐνὸς μεγάλου πόνου—καὶ ἂν θέλετε ἀκόμα ἡ τελεστία τῆς τέχνης τοῦ καλοῦ ἠθοποιοῦ—δὲν ἔχει καμὴν σχέσιν μὲ τὸν κινηματογράφον.

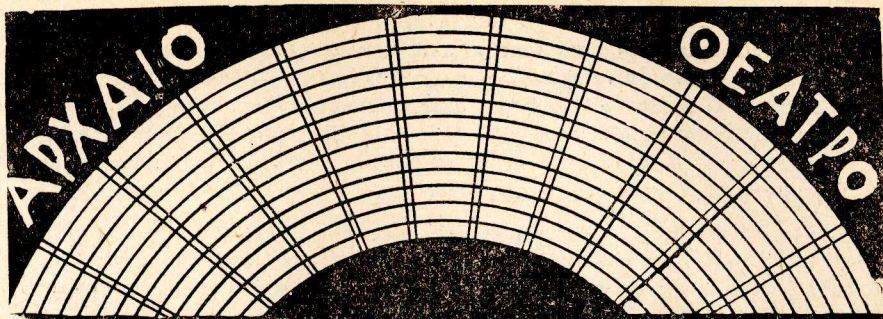
Γιὰ τοὺς ἄλλους ὁμως, τοὺς περισσοτέρους, ποῦ τὸ θέατρο εἶνε μόνον θέαμα, καὶ ἓνας μῦθος ποῦ τοὺς συγκινεῖ, ὅχι ἔχει σχέσιν, μὰ βρίσκεται σὲ μειονεκτικὴ θέσιν ἀπέναντι τοῦ κινηματογράφου.

Θ' ἀσχοληθοῦμε πλατύτερα στὸ ἐπόμενο σημείωμά μας, μὲ τὸ σημαντικώτατον ἐπιτοῦτο θέμα ἐξετάζοντες τὰ θεατρικὰ ἔργα, καὶ τὸ θεατὴν ποῦ τὸν βλέπουμε ἀπὸ τὴ σκηνή, προσεχτικώτερα ἴσως ἀπ' ὅτι μᾶς βλέπει αὐτὸς ἀπὸ τὴν πλατεία.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

Ἡθοποιός





Τ' ΑΡΧΑΙΑ ΕΡΓΑ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΣΧΕΤΙΚΑ

Όταν πριν από πολλά χρόνια παίχθηκε η «*Ἀντιγόνη*», οἱ ἐρασιτέχνες ποὺ ἀναλάβανε αὐτὸν τὸν κόπο ἐργαστήκανε «...πρὸς τιμὴν τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν γραμμάτων εὐκλείας καὶ δόξαν τῆς συγχρόνου πρὸς αὐτὴν λατρείας ἡμῶν, τὴν ὅποیان ἅπαντες οἱ ξένοι θὰ ἐκτιμήσωσι». (Ν. Ἐφημερίς φ. 290, 1888).

Καὶ πάλι, ὅταν τὸν ἄλλο χρόνο παιζότανε ἡ «*Ἡλέκτρα*», μόλις τελείωσε ἡ πρώτη πράξις, φωνάζανε οἱ φοιτητὲς στὸ Μιστριώτη, ποὺ ἦτανε ὁ ὀργανωτὴς τῆς βραδιάς, «*λόγο, λόγο!*» (πρώτης γραμμῆς εὐκαιρία γιὰ «*καζοῦρα*» ὅπως λένε τὰ παιδιὰ τοῦ σχολείου τὴν προμελετημένη φασαρία), βγήκε ὁ Μιστριώτης καὶ εἶπε: «...Τὸ πνεῦμα τοῦ Σοφοκλέους μοι φαίνεται ὅτι διελθὼν διὰ τῆς Ἀκροπόλεως ὑπερίπταται ἡμῶν. Εἶθε ὁ ἐνθουσιασμός νὰ εἶναι καὶ ἐπάνοδος πρὸς τὰ πάτρια καὶ ἡ ἀποφυγὴ παντὸς ξενικοῦ». (Ἄστυ 1889, 27 Μαρτ.)

Καὶ κάποτε ἄλλοτε παιζότανε στὸ Στάδιο ἡ «*Ἀντιγόνη*» καὶ στὸ τέλος πετάχτηκε ὁ Μιστριώτης στὸ πρόχειρο ἀνάχτορο τῶν Θηβῶν καὶ εἶπε στοὺς ξένους ἀρχαιολόγους ποὺ γιὰ τιμὴ τους εἶχε δοθῆ ἡ παράσταση: «...Ἄν δέ ποτε ἀναμνησθῆτε τῆς ἀγαλλιάσεως ταύτης (δηλ. τῆς ἀγαλλιάσεως ποὺ αἰσθανθήκανε ἀπὸ τὴν παράσταση) καὶ ἂν κινδυνεύση τὸ ἑλληνικὸν γένος, ὑψώσατε τὴν φωνὴν ὑμῶν. Ἄν δὲ οἱ ὕλισται λυποῦνται, ὅτι ἀπώλοντο προῖστορικὰ πτηνὰ ἢ κτήνη, ὑμεῖς οἱ ἰδεολόγοι μὴ ἐπιτρέψητε, ἵνα φθαρῇ τὸ γένος ἐκεῖνο, ὅπερ ἐδημιούργησε τὸν πολιτισμόν. Ἀπερχόμενοι δὲ ἐξακολουθεῖτε ἀγαπῶντες τὴν πατριδα τοῦ Περικλέους. Ἀπέχετε μὲν ἡμῶν πολὺ, ἀλλ' αἱ καρδίαι ἡμῶν εἶναι τηλεγραφικαὶ μηχαναὶ ἀνευ σύρματος». (Ἐμπρὸς 1905 30 Μαρτ.)

Καὶ τέλος, ὅταν πῆγε μιὰ ἐπιτροπὴ νὰ καλέσῃ τὸν Μητροπολίτη νὰ παρακολουθήσῃ τὸν «*Οἰδίποδα*» μιλώντας τους σχετικὰ τοὺς εἶπε ὅτι «δὲν

θέλει τ' ἀτάσθαλα ἀπομιμήματα τῆς ζηνικῆς ζωῆς καὶ τοὺς διαφθείροντας τὰ ἀγνὰ ἑλληνικὰ ἥθη θεατρικόνος ἐκτροχιασμούς, ἀλλὰ θέλει τὸ θέατρον ἀνάλογον πρὸς τὰς ἀπαιτήσεις τῶν μελλουσῶν γενεῶν τῆς μεγαλνομένης πατρίδος μας. (Νουμᾶς 1919 φ. 28 σ. 421).

Σ' αὐτὰ τὰ τεσσερα ἀποσπάσματα μέσα βρίσκονται, νομίζουμε, ὅλοι οἱ λόγοι ποὺ θεομαίνανε τοὺς παλαιότερους μας γιὰ νὰ πλησιάζουνε τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ θέατρο καὶ γιὰ νὰ γράφουνε καὶ δικὰ τους «**πρωτότυπα**» ἔργα, ἔχοντας γιὰ πρότυπά τους ἐκεῖνα.

(Στὸ ἐπικαιρικὸ τοῦτο σημειώμα μας θὰ καταγράψουμε τ' ἀρχαῖα ἔργα, ποὺ παιχθῆκανε στὸ νεοελληνικὸ θέατρο καὶ ὅσα γραφτήκανε με ἀρχαῖα ἑλληνικὴν ὑπόθεσι. Βέβαια δὲν ἐξαντιλοῦμε σήμερα τὸ θέμα· τὸ σημειώμα γράφτηκε πολὺ βιαστικά γιὰ νὰ προφτάσῃ τὸ τυπογραφεῖο. Καὶ γι' αὐτὸ οἱ παραλείψεις εἶναι ἀναπόφευχτες· ἐλπίζουμε ὁμως πὼς δὲν δινοῦμε λαθεμένες πληροφορίες.)

ΑΙΣΧΥΛΟΣ

«**Πέρσες**». Στὴ Ζάκυνθο 1571, σὲ ἰταλικὴ μετάφρασι, Στὴν Ἀθήνα 1889 20 Ὀκτ. στὸ Ν. Θέατρο ἀπὸ ἐρασιτέχνες, με μουσικὴ τοῦ πρίγκηπα Σὰξ Μαϊνίγκεν, ποὺ παρακολουθοῦσε ὁ ἴδιος τίς πρόβες.

Στὸ Ὁδεῖο Ἡρώδη (ἐταιρεία ἑλλήν. θεάτρον, ἀνοιξὴ 1920—Μουστάκας, Σάββας, Πλούτης, Βάχλας): μετάφρ. Γρυπάρη.

«**Ἐπὶ ἐπὶ Θήβαις**». Θ. Ἀθήναιο, θέατρο Τέχνης (Σ. Μελάς). Μᾶης 1925. Μετάφρ. Γρυπάρη.

«**Προμηθεὺς**». Θ. Ὀλύμπια. Φ. Γεωργιάδη, Ε. Δελενάρδος, 1917 (;) μετάφρ. Γ. Κασγούρου. Ἀλεξάνδρεια, Θ. Μπελεντιέρε 9 Αὐγ. 1930. Κυβέλη, Γ. Μποῦρλος. Μετάφρασι Ἀποστ. Λεωντῆ. Κωνσπολῆ. Théâtre Français 12 τοῦ Γενάρη 1931. Κυβέλη, Γ. Μποῦρλος.

«**Ὁρέστεια**». Βασιλικό. (Ρ. Νίκα, Μέγγουλας). Ἀργότερα στὸ θ. Μ. Κοσοπούλη, θ. Ὁδεῖου. Μετάφρ. Γ. Σωτηριάδη κατὰ τὴ διασκευὴ τοῦ Willamowitz. 19 Δῆρ. 1903.

(Δίς: «Τὸ θέατρον ἐν Ζακύνθῳ». «Ἀττικὴ Ἴρις» 1818 σ. 6-12, ἄρθρον τοῦ Μ. Χ. Ζώη).

ΣΟΦΟΚΛΗΣ

«**Ἀντιγόνη**». Θ. Ναοῦμ. Κωνσπολῆ. Ἐναρξὴ παραστάσεων τοῦ ἑλλήν. θιάσου (ἀδελφαὶ Κοσμᾶς καὶ Ὁδυσσεᾶς Δημητράκοι), τῶν ἀσμάτων τονισθέντων ὑπὸ τοῦ μουσικοδιδασκάλου Κ. Φωσκίνη) 25 Ὀκτ. 1863.

Στὴν Ἀθήνα ἀπὸ ἐρασιτέχνες 27 τοῦ Γενάρη 1868 (δίς Παλλιγενεσία).

Ν. Θέατρο. Ἐθν. Δραμ. Σύλλογος. Ἐπιτροπὴ Σ. Κουμανούδης, Σ. Φινικιλής, Σ. Βάσης. Μουσικὴ Μενδελσῶνος. Διευθυντῆς χοροῦ Ν. Λαμπιλέτ, διδασκαλία ἐρμηνείας Α. Ἀντωνιάδη, ἠθοποιᾶς Α. Βαρβέρη καὶ Δ. Ταβουλάρη. Φοιτητὲς καὶ Ἰσμήνη Μ. Κωνσταντινοπούλου. Εὐρυσθέης Αἰκ. Δρακάκη, Ἀντιγόνη ἕνας φοιτητῆς. 20 Ὀκτ. 1888. Στὴν ἀρχαία.

Ν. Θέατρο. Ἐρασιτέχνες. Διδασκαλία Δ. Κορομηλά, αἰσθητικὴ διδασκαλία Γ. Βυζιηνοῦ. Ὁργάνωσι ἐπιτροπῆς Ὀλυμπίων Δ, Κορομηλάς, Δ. Κόκος, Γ. Παγανέλλης, ἡ κυρία Κορομηλά. Στὸ χορὸ ὁ κ. Ἀποστόλου «ὀξυφώνος τόσοσ γλυκὺς ἔσοσ καὶ ἔντονος». Μετάφρασι, 23 Ὀκτ. 1888.

Μέγα Θέατρο. Ἐρασιτέχνες τοῦ Μάρκου Σιγάλα, (φοιτητὲς καὶ ἐπιστήμονες—Ν. Παγεωργίου, Σ. Σκίπης, Κυπαρίσσης (ἀρχ.) 20. Ἀπρ. 1900. Στὴν ἀρχαία. Τὴν ἐπομένη γράφανε (Ἀκρόπολις) «...ὁ κ. Ν. Παπαγεωργίου ὡς Κρέων δὴπῆξεν ἀπαράμιλλος. Μέσα εἰς τὴν βασιλικὴν χαλμύδα ἐγκρύπτων ἡγεμονικόν παράστημα, πότε αἴρων τὴν φωνὴν εἰς ὕψος ἐκτάκτου μεγαλοπρεπείας, πότε θυθίζων αὐτὴν εἰς κύματα πόνου νῦν αὐστηρὸς τὸ ἦθος καὶ νῦν θαρῶς τὴν ψυχὴν καὶ τέλος ἀπολοφυρόμενος...»

Δημοτικὸ Θέατρο (Χρηστομάνος, οἱ μῦστες τῆς Ν. Σκηνῆς). Μετάφρ. Μάνου 20 Δῆρ. 1902. (ἀργότερα Μ. Κοσοπούλη, Κυβέλη, Μ. Φιλιππίδη).

Στάδιο. Μιστριώτης. Στὴν ἀρχαία. Θ. Παππᾶ, Κυπαρίσσης, μουσικὴ Σακελλαρίδη 29 Μαρτ. 1905.

«**Φιλοκτήτης**». Στὴν Ὀδυσσό 1818. Μετάφραση Ν. Πικκόλου. Θ. Ἀθηνῶν. Ἐθνικὸς Δραματικὸς Σύλλογος ὑπὸ τὴν κηδεμονίαν τοῦ Διδασκαλικοῦ Συλλόγου. Ὁργανωτὴς ὁ καθηγητὴς Γαλιάνης. 30 Νῆρ. 1887. Στὴν ἀρχαία. Κατὰ τὸν τρόπο πού παίχθηκε στὴ Δαρμστάτη. (Δὲς καὶ ἠφημερίς.)

Ν. Θέατρο. Φοιτητὴς καὶ μαθητὴς τῆς δραματικῆς Σχολῆς Α. Ἀντωνιάδη. Στὴν ἀρχαία, μουσικὴ Βένδερ, διευθυντὴς τοῦ χοροῦ Ν. Λαμπελέτ. 28 Ὀκτ. 1889.

Ὁ ἠθοποιὸς Ν. Βέλμος. Στὴν Κρήτη (1917;). Στὸ ὑπαιθρο. Μετάφραση (:)

«**Ἠλέκτρα**». Μ. Θέατρο. Ἑρασιτέχνες χορὸς Ἀρσακειᾶδων μουσικὴ Σακελλαρίδη. Στὴν ἀρχαία. 26 Μαρτ. 1889. (Δὲς Ἄστυ 27 Μαρτίου κατηγοροῦν τὴν παράσταση, γιὰτὶ δὲν κράτησε καὶ τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια τῶν ἀρχαίων στὰ εἶδη «φροντιστηρίου».

Δημοτικὸ θέατρο. Μυστριώτης, Κυπαρίσσης. Στὴν ἀρχαία. Μάρτης. 1906.

«**Αἴας**». Δ. Θέατρο. Θάσος Δ. Κοτοπούλη. Μετάφραση Ἀρ. Κηρύκου, ἱατροῦ. Διδασκ. μουσικῆς Σπινέλλη. 8 Ἀπρ. 1896. Ἰαμβος, καθ.

Δ. Θέατρο. Μιστριώτης, Λέων. Στὴν ἀρχαία 14 Μαρτ. 1904.

«**Οἰδίπους Τύραννος**». Θ. Ὀλύμπια. Φοιτητὴς καὶ ἡ Ε. Παρασκευοπούλου, «μᾶλλον ἠσοχημένη ἠθοποιός, ἀλλὰ καὶ αὕτη δὲν ἔχει τραγικὴν ἐκδηλώσιν». (Ν. Ἐφ. φ. 139 σ. 3 Μετάφρ. Α. Βλάχου (σκηνογραφίες Λάντσα) 5 Ἰουλ. 1887 (δὲς καὶ φ. 144 σ. 2.)

Θ. Ὀλύμπια. Α. Βαρβέρης, Πεταλάς 20 Αὐγ. 1893.

Στάδιο. Μυστριώτης. 1906.

Βασιλικὸ θέατρο. Φύρατ. Μετάφρ. Α. Βλάχου. 19 Δῆρ. 1903 (ὑστερα Ν. Ροζάν).

Θ. Ὀλύμπια. Ἐταιρεία Ἑλληνικῶν θεάτρων. Σκηνοθεσία, μετάφραση Φ. Πολίτη. Βεάκης, Γαβριηλίδης, Χ. Νέζερ, Σάββας. 19 Μαΐου 1919. Ἐναρξῆ.

«**Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ**». Βασιλικὸ θέατρο. Φύρατ. Μετάφρ. Α. Β. Βλάχου. 6 Δ)ῆρ. 1907.

ΕΥΡΥΠΙΔΗΣ

«**Μήδεια**». Σοφία Ταβουλάρη (;) ἀργότερα Σ. Νέρη, Παρασκευοπούλου, Μ. Κοτοπούλη. (:)

«**Ἐκάβη**». Στὸ Βουκουρέστι 1817.

Στάδιο. Μ. Κοτοπούλη, Βεάκης. Σκηνοθεσία Φ. Πολίτη. Μετάφραση Α. Μελαχρινό. 17 Σ)ῆρ. 1927.

«**Φοίνισσαι**». Βασιλικὸ θέατρο 1907 (;)

«**Ἀλκίσις**». Θ. Βαριετέ. Οἱ μῦσες τῆς Ν. Σκηνῆς. Χρηστομάνος. Μετάφρ. Κ. Χρηστομάνου 23 Ν)ῆρ. 1901.

«**Ἰφιγένεια ἐν Αἰδίδι**». Βασιλικὸ θέατρο. Κυβέλη. Μετάφρ. Α. Φωτιάδη 1916.

Κύκλωψ. Θ. Παράδεισος. Α. Βαρβέρης. Διευθυντὴς χορωδίας. Ν. Λαμπελέτ. Τὰ βακχικὰ τραγούδα τὰ ἔγραψε (!) ὁ Α. Νικολάρας 9 Αὐγ. 1889. Καὶ πάλι Α. Βαρβέρης Θ. Ὀλύμπια 20 Αὐγ. 1893.

Λαϊκὸ θέατρο. Β. Ρώτας. Μετάφρ. Α. Πάλλη. μὲ μουσικὴ Ἰωσήφ Παπαδόπουλου.

Ἄλλὰ ὁ κ. Π. Νιρβάνας ἔχει γιὰ τὶς ἀμετάφραστες παραστάσεις αὐτῆς τοῦ Μιστριώτη αὐτὴ τὴ γνῶμη : «**Αἱ παραστάσεις τῶν ἀρχαίων τραγωδιῶν ὑπῆρξαν ἕως τώρα ἡ πλέον συνηθισμένη βεβήλωσις ὅπως ἔγιναν. Ἡ πτωχὴ καὶ κορευλισμένη, ἡ ρυπαρὰ παρωδία τῶν Διονυσίων, ἡ μορφὴ τῆς Ἀποκρηᾶς ὑπὸ τὴν αἰγίδα ἡλιθίων...**» (Πανθ. **ΙΒ** σ. 75).

Φαίνεται ὅμως, ὅτι καὶ παλαιότερα τ' ἀρχαία ἔργα δὲν περνούσαν καλά· γιὰτὶ ὁ δικηγόρος Δ. Σωμερίτης ἔκανε στὸν «Παρνασσό» μιὰ πρόταση νὰ μὴ παίζονται στὸ θέατρο, γιὰτὶ ἔτσι δίνανε μιὰ πολὺ κακὴ ἐντύπωση καὶ δείχνανε πὼς δὲν εἴμαστε πραγματικοὶ ἀπόγονοι τῶν ἀρχαίων «...ἀνεχόμενοι ὑβριστικῶς νὰ διαδραματίζωνται ἐν τῇ Σκηνῇ τοῦ Σοφοκλέους καὶ τοῦ Αἰσχύλου τὰ ἔξοχα προϊόντα τοῦ Ἑλληνικοῦ πνεύματος, δεκινύμενοι ἐπιλήθμονες τῆς ἡμετέρας καταγωγῆς... καὶ μὴ ἀνεχώμεθα νὰ παριστάμεθα θεατὰ τῶν ὑβριστῶν τῆς ἡμετέρας δόξης καὶ

τῶν μεγάλων ἡμῶν...» («Πρότασις περὶ ἀπαγορεύσεως ἐν τῷ θεάτρῳ παραστάσεως ληρωδίων ἔχουσῶν ὑποθέσεις ἀντικειμένας εἰς τὰ χροιστὰ ἦθη καὶ παρωδιῶν ὑβριστικῶν τῶν Ἀρχαίων Ἑλλήνων». Αἰὼν 26 Φεβρ. 1872).

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

«**Πλοῦτος**». Τοῦ Ἀριστοφάνους, ἐλευθέρως παραφρασθεὶς εἰς τὴν καθομιλουμένην ὑπὸ * * * (πεζὸ δημοτικῆ) Ἀθήνησιν 1861.

— Ἐμμετρος κωμῳδία εἰς μέρη δύο κατ' ἀπομίμησιν τοῦ «Πλοῦτου» τοῦ Ἀριστοφάνους (πεζό, μιχτή) Ἐν Ἀθήναις 1888.

Βασιλικὸ θέατρο. Ἐμμετρῆ μετάφρ. σὲ ἰαμβο τοῦ Θ. Σολωμοῦ. 22 Δ)ρ. 1904.

Θ. Παγκρατίου. Ὁ θίασος τῶν Νέων. Μετάφρ. Γιάννη Σιδέρη (πεζό, διασκευῆ) Ναυο. Παντοπούλου. Φιλῶ Οἰκονόμου, Κ. Μουσοῦρης, Α. Παντόπουλος, Π. Χριστοφορίδης. 27 Αὔγ. 1924.

«**Νεφέλαι**». Ὁδῆτον Ἡρώδου. 5 Μαΐου 1868. (Παλιγγενεσία 17 Μαΐου κριτικῆ). Δημ. Θέατρο. Μετάφρ. Γ. Σουρῆς. Ν. Ζάνος, Μέγγουλος, Τασόγλου, Λαζαρίδης, Δαμάσκος. 26 Ὀκτ. 1900. (Ἐφημερίς 1907 27 καὶ 29 Ὀκτ.)

«**Θεσμοφοριάζουσαι**» Δημοτικὸ θέατρο (;)

«**Ὀρνιθες**». Θ. Κοτοπούλη. Ἐλευθέρη Σκηνή. Μετάφρασις Α. Κουκούλα 1929, μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση Μάρου Βάρβογλη.

Καὶ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Ἀριστοφάνη τὰ παίξει κάπου-κάπου (τώρα ἔχει κάμποσον καιρὸ νὰ τὰ παίξει), ὁ θίασος Τασίας Κύρου κόβοντάς τα ἄγρια καὶ τονίζοντας τὰ ἐλεύθερα μέρη τους μὲ ἠθοποιούς ἀμφίβολους ὀπισθόποτε. Πρόπερσο μάλιστα στὴ Θεσσαλονικὴ γίνηκε φασαρία γιὰ τὸ ἦθος ἀκριβῶς ποὺ παίρνανε οἱ ἠθοποιοὶ αὐτοὶ στὴ σκηνή.

ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ

«**Ὀνειρον ἢ Ἀλεκτρῶν**». Θ. Ἀθήναιο. Θ. Τέχνης. Μετάφρ. Ι. Κονδυλάκη. Μάης 1925.

Β. Θέατρο. Θ. Ὁδῆίου. Κάτι σὲ μετάφραση τοῦ Ἡλ. Βουτιερίδῃ (;)

«**Φωκίων**». Ἀπὸ μαθητῆς στοῦ Βουκουρέστι. Ἡ πρώτη ἐλληνικὴ παράστασις (ἔς Γ. Τσοκοπούλου Παναθ. Β σ. 223).

ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ Κ.

«**Ἀριστόδημος**». Τραγωδία, πρ. 5. Ἐν Ἀθήναις 1901. Ἰαμβος. 11 Ἰαν. 1907 στοῦ Βασιλικοῦ θεάτρο (Παναθ. ΓΓ' σ. 223 Γρ. Ξεν.).

ΑΛΕΞΙΟΥ Α.

«**Ἡρακλῆς καὶ Ὀμφάλῃ**». Δράμα λυρικό. Ἡράκλειο τῆς Κρήτης 1928. Διάφορα μέτρα.

ΑΜΕΛΑΣ Τ.

«**Ἀρτεμισία**». Τραγ. πρ. 5 ἰαμβος. Θ. Βαριετέ. Βερώνη, Γεννάδης. Καὶ ἀργότερα (1905 31 Ν)δρίου) στοῦ Βασιλικοῦ.

ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ Α.

«**Πανσανίας ὁ Λακεδαιμόνιος**». (Μαζί μὲ ἄλλα ἔργα στὸν ἴδιο τόμο). Ἐν Ἀθήναις 1877. Ἰαμβος.

«**Θεμιστοκλῆς ὁ Ἀθηναῖος**». Τραγ. πρ. τρεῖς. Ἐν Ἀθήναις 1893. Ἰαμβος. Ἐν Ἀθήναις.

«**Διονύσιος ὁ νεώτερος καὶ οἱ Πυθαγόρειοι**». Δράμα, πρ. 3. 1887.

(ΑΝΩΝΥΜΟΣ)

«**Ὁ Λεωνίδας ἐν Θερμοπύλαις**». (Παίχθηκε στὴ Ἀθήνα 1839).— «Ὁ Λεωνίδας ἐν Θερμοπύλαις», ἦγουν ὑπόθεσις ἡρωικῆ συγγραφεῖσα χάριν τῶν φιλομαθῶν, νῦν δὲ τὸ πρῶτον ἐκδόσομένη τῇ φιλοτίμῃ δαπάνῃ τοῦ φιλομούσου εἰσατρίδου τῆς περιφήμου νήσου Ἰνδρας Καπετὰν Παντελῆ Νικολάκη, ἐν ἔτει 1816». Πεζό.

ΑΡΙΣΤΙΑΣ ΚΥΡ.

«*Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων ἢ Παναθήναια*». Τραγωδία εἰς πρ. 5. Ἐν Ἀθήναις 1840. Πεζό. (δὲς Πάρσχ. 1924, 8 Ν. Λάσκαρης καὶ Ἡμερολ. Θεσ/νίκης 1931 σ. 210, Γραν. Σιδέρης).

ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ ΥΠ.

«*Σωκράτης*». (Μαζί με ἄλλα στὸ εἰδικό : Ποιήματα δραματικά. Τεργέστη. Ἐκ τοῦ Αὐστριακοῦ Λόγδ 1849). Πεζό καθ.

ΒΑΣΙΔΕΙΑΔΗΣ Σ.

«*Γαλάτεια*». Τρ. πρ. 5. Καθ. πεζό. Πρωτοπαίχθηκε στὸ Ἐθνικὸν Θέατρον 18 Φεβρ. 1872. Σοφία Ταβουλάρη, Ταβουλάρης. Σούτσας. Τὴν εἶχε διαβάσει ὁ Βασ. σὲ μιὰ συγκέντρωση τοῦ «Παρνασοῦ» στὶς 21 Δεβρ. 1871 μετὰ εἰσήγησιν «περὶ φιλαδελφείας ἐν τῷ δράματι». Ἀργότερα ὅλες οἱ πρωταγωνίστριες παίζανε «Γαλάτεια» καὶ τελευταία ἡ Κυβέλη στὰ Ὀλύμπια, στὴ 50ετηρίδα τοῦ Βασ. «Ἀττικαὶ νύκτες» (μετὰ ἄλλα δράματα καὶ μετὰ τὴ «Σκύλλα»). Ἐν Ἀθήναις 1873. Ὑστερα τυπώθηκε σὲ πολλὰς ἐκδόσεις καὶ τελευταία στὸ Φέξη. Εἶναι τὸ «ἀριστοῦργημα» τῆς ἐποχῆς, ἐράμιλλη μετὰ τὴ «Μερόπη».

«*Σκύλλα*». Ἐθν. Θέατρον 24 Ἀπριλ. 1873, «ὅπο ἠθοποιῶν καλῶς ἐκγυμνασθέντων». Galatea, drama in cinque atti in prosa da S. Basiliadis, versione libera dal greco di Agostino Carlatto, Venezia 1882. (Δὲς καὶ ἐκδοσὴ Παρνασοῦ στὴν 50ετηρίδα τοῦ θανάτου του ἄρθρο κ. Κ. Ι. Λάσκαρη. Ἀθήναι 1925). Ἐφημερίς 1396, 25 Δεβρ. Κλειῶ 1887, Ἀκρ. 16 Ἀπρ. 1900.

ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗΣ Δ.

«*Μερόπη*». (—Δράματα, τομ. Α'—Μερόπη, Μ. Δοξαπατρῆ, Εὐφροσύνη) Ἀθήνησι 1903 (ἡ πρώτη ἐκδοσὴ 1866 Ἀθήναι). Πλήρης ἐκδοσὴ μετὰ πολλὰς πληροφορίας γιὰ τὸ βέρν γενικὰ (ἔχει τὸν ἀξιολογώτατο πρόλογο τῆς Α'. ἐκδ. τῆς Μ. Δοξ.). Ἡ «Μερόπη» μεταφράσθηκε σερβικὰ ἀπὸ τὸν Βλαδάν Γεώργεβιτς, στὸ περιοδικὸ Ὀταζαβίνα, Ἰούλ. 1892 καὶ ἰταλικὰ ἀπὸ τὸν Carmello Gazzio ἡ πρώτη πράξις στὸ Italia del popolo (Ἀκρόπολις 1901 28 Ὀκτ.). Πρωτοπαίχθηκε στὸ θ. Μπούκουρα Πιπίνα Βονασέρα 12 τοῦ Μάη 1866. Ἀργότερα ὅλες οἱ παλαιότερες πρωταγωνίστριες παίζανε «Μερόπη» καὶ τελευταία ἡ Σ. Παρασκευοπούλου μετὰ Αἴψυπο τὴ Ζηνοβία Παρ. Κι' ἀκόμα τὸ 23ο Δημοτικὸ σχολεῖο τῆς Θεσ/νίκης ἀντὶ νὰ παίζῃ τὴ Μερόπη ὅπως τ' ἄλλα σχολεῖα, τὴν ἐπαίξε μεταφρασμένη στὴ Δημοτικὴ, διευθυντῆς κ. Ὁθων Παπαδόπουλος (δὲς Ταχυδρόμος Β. Ἑλλάδος 20 Ἀπρ. 1931).

«*Κυρελίδαι*». Τραγ. πρ. 5. Λειψία, Teubner 1860. Ὑποβλήθηκε στὸ Πάλλειο ποιητικὸ διαγωνισμὸ τοῦ 1859 καὶ 1860. (Πανδώρα 1859 φ. 228 εἰσηγητῆς Κ. Παπαρρηγόπουλος καὶ 1860 φ. 243 εἰς Α. Ρ. Ραγιαθῆς). Παίχθηκε «ἐν τῷ εὐρυχώρῳ καφενεῖῳ τοῦ κ. Μετξελιώτη» στὴν Ἀθήνα στὴν 1ην Νεβρ. 1891. Νῆος ἔθν. Δραμ. Θίασος Ἀρνωτάκης, Πετάλξς, Ζάμπου, χωρὶς τὴν ἄδεια τοῦ Βερναρδ. (στὸν Α' τόμο τῶν Δραμάτων του λέει ὁ Βερν. χαρακτηριστικὰ πὼς οἱ Κυρ. δὲν εἶχαν παιχθεῖ). (Ἐφημερίς 1895, 6 Ν)εβρ. καὶ 18 Ν)εβρ.)

«*Ἀντιόπη*». Θ. Τσόχα 14 Ἰουν. 1896, Αἰκ. Βερώνη, τὰ χορικά μετὰ μουσικὴ Σπινέλλη. (Ὀλύμπια 1896 φ. 33 ἔχει μιὰ σκηνή, δὲς φ. 35 καὶ Ἐφημερίς 1896 16, 22, 25, 27 Ἰουν. καὶ Σκριπ 1896 17 Ἰουν.)

ΒΕΡΣΗΣ Κ.

«*Κλειμένης ὁ τελευταῖος Ἡρακλείδης*». Τραγωδία, πρ. 4, Ἀθήνησι 1878, ἱαμβὸς καθ.

ΓΟΥΖΕΛΗΣ Δ.

«*Ἡ μεγαλοφιλία Φειδίου καὶ Δάμωνος*» ἢ Διονύσιος ὁ Τύραννος τῶν Συρακουσῶν, δρᾶμα πατριωτικόν. Ἐν Ναυπλίῳ 1835.

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Π.

«*Ἀπ' τὴ γῆ στὸν οὐρανὸ*» κωμῳδία, πρ. 3 (Φέξης 1903) Πρωτοπαίχθηκε στὸ Ναύπλιο 1888 καὶ 1895, 30 Ν)εβρ. μετὰ τραγούδια στὸ Δημοτικὸ θέατρο στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ θίασο Βονασέρα.

«Μέλισσα». Θέατρο, θίασος Μ. Κοτοπούλη, (:

ZAMPELΙΟΣ I.

«Τιμολέων». Τραγωδία, πρ. 5. Πρωτοπαίχθηκε στο Βουκουρέστι 1818 και αργότερα το πρώτο θέατρο τής Αθήνας. (—Τραγωδία. Έκδοσις Σ. Ραφτάνη τομ. δύο. Έν Ζακύνθω 1860) σ. 942.

«Μήδεια» (θ. Εὐτέρπη) 5 Δ)ερ. 1888. Πιπίνα Βονασέρα, Έλένη Κοτοπούλη. Δ. Κοτοπούλη, Ποφάντης, Εὐτύχιος Βονασέρας.

ZANOS II.

«Οἱ μνηστῆρες τῆς Πηνελόπης και ἡ ἐπάνοδος τοῦ Ὀδυσσεύως» ἰλαροτραγωδία εἰς πρ. 5. πεζό δημοτική. Θέατρον, τομ. Α'. Αθήνησιν 1884. Θ. Απόλλων, θίασος Πανελλήνιος 1883. Ξαναπαίζεται (θίασος Αλεξιάδη, Καζούρη) 10 Αὐγούστου 1889.

«Ἀνδρομέδα και Περσεύς». ἰλαροτραγωδία εἰς πρ. 5 θέση Μένανδρος, Θ. δλύμπια 1886.

ΘΩΜΑΣ Θ. (δικηγόρος)

«Ἡ Τιμόκλεια». Δράμα ἱστορικόν εἰς μέρη τρία. Έν Αθήναις 1900. Ίαμβος, καθ.

ΙΛΑΡΙΩΝ

«Ζεὺς και Μωάμεθ ἡ ἔβρεξε πρό τοῦ Βοσπόρου». Δράμα ἰλαρόν, πρ. 3. Έν Αθήναις 1888. Πεζό, μιχτή.

ΚΑΛΑΘΟΘΑΚΗΣ Δ.

«Σαπφώ». Θίασος Πρόοδος. Αἰκ. Βερώνη 1892 (;) Ήπανάληψις θ. Βαριετῆ Αἰκ. Βερώνη, Γεννάδης. 1900. Ίαμβος καθ. (Δῆς και Δραματικά ἀναγνώσματα πρὸς χρῆσιν τῆς Δραματικῆς Σχολῆς. Έκδοσις τοῦ ἐν Αθήναις Ὡδείου (πρ. 6'. σκηνῆ 6'). Έν Αθήναις 1903.

ΚΑΛΟΣΤΥΠΗΣ I.

«Προμηθεὺς ἐν Ὀλύμπω». Τραγωδία πρ. 5. Θ. Απόλλων, θ. Πρόοδος, Βερώνη 29 Ίουλ. 1894. Ίαμβος καθ.

«Θεμιστοκλῆς». Τραγ. πρ. 5. Πειραιεύς 1917. Παίχθηκε στο θ. Νεαπόλεως. Αἰκ. Λεκατσῶ, Ἀγγελῆκης, 10 Ὀκτ. 1900.

ΚΑΣΤΟΡΧΗΣ Θ.

«Τιμολέων». Θ. Σανωώνη 1840.

ΚΟΝΤΗΣ Ν.

«Ὁ Ἡρακλῆς ἡ οἱ Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες». Ὀδυσσός 1870.

ΚΟΡΟΜΗΛΑΣ Δ.

«Παγκάστη». Δράμα εἰς πρ. 3 ἔμμετρο, Έν Αθήναις 1878. Παίχθηκε στο θ. Απόλλων, Τοβουλάρηδες 29 Ίουλίου 1878

«Ἀνακρέων». Μῖμος εἰς πρ. 3 ἔμμετρο. Έν Αθήναις 1880. Παίχθηκε στο θ. Ὀρφεὺς 16 Αὐγ. 1880.

«Κάμμα». Τραγωδία πρ. 3 ἔμμετρο. Έν Αθήναις 1885.

«Κλυτία» Δράμα εἰς πρ. 3, ἔμμετρο, ἐν Αθήναις 1886. Παίχθηκε στο θ. Αθηνῶν ἀπὸ ἔρασιτέχνες.

«Εὐρυμέδης». Δράμα, πρ. 3 ἔμμετρο ἐν Αθήναις 1889. Παίχθηκε στο Ν. θέατρο ἀπὸ ἔρασιτέχνες. Ἡ κυρία Κορομηλᾶ, Δ. Κόκος, στίς 19 Ἀπρ. 1889. (μὲ τιμῆς 8, 5, 3, 2, ἐνῶ δπῆρχαν θέατρα μὲ 1 δραχμῆ και μὲ 70 λεπτά).

ΛΑΣΚΑΡΗΣ Ν.

«Ὁ Μίδας και ὁ κουρεύς του» κωμωδία πρ. 2 15σύλλαβο δίστιχο (Φέξης 1905) θ. Παράδεισος. Παντόπουλος, Ταβουλάρηδες 11 Ίουνίου 1887.

ΑΝΔΡ. ΛΑΣΚΑΡΑΤΟΣ

«Ἡ πτώσις τῆς Τρωάδος» (Παρνασσός 1877 «Δοκίμιον ποιητικῆς» σ. 621-951 ἔχει τὸ κομμάτι αὐτὸ γιὰ παράδειγμα ἀρχῆς και τέλους τραγωδίας σ. 933-639. 11σύλλαβος. ΛΥΣΣΑΝΙΟΣ Γ. (ΛΑΣΣΑΝΗΣ)

«Ἑλλὰς ἡ ἡ Ἐένος» (Πρόλογος εἰς τὴν τραγωδίαν Α...και Α...Έν Μόσκοβα 1920. Παίχθηκε στὴν Ὀδυσσό 1819 15 Φεβρ. και αργότερα στὴν Αθήνα 1834. Πεζό.

«*Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων*». Τραγωδία παίχθηκε στὰ 1820 στὴν Ὀδυσσό.

ΛΙΒΑΝΟΣ Δ.

«*Ἡ μῆνις τοῦ Ἀχιλλέως*». Τραγ. πρ. 5 Ἀλεξάνδρεια 1871.

ΜΩΡΑΙΤΙΝΗΣ Τ.

«*Ἐπιστροφή τῶν Θεῶν*». Θέατρον θίασος Μ. Κοτοπούλη (;)

ΝΕΡΟΥΛΟΣ Ι. Ρ.

«*Πολυξένη*». Τραγωδία—Κέρκυρα 22 τοῦ Γενάρη 1817, 1820 Βουκουρέστι, 1836 στὴν Ἀθήνα, θ. Σκοντζόπουλου.

«*Ἀσπασία*». Τραγωδία. Βουκουρέστι, Μάρτης 1819.

ΝΙΚΟΛΑΡΑΣ Α.

«*Ἀριάδνη*». Βασιλικὸ θέατρο (;)

«*Πατρίς*». Τραγ. πρ. 3 βραβευθεῖσα κατὰ τὸν Ρετσίνοιον Διαγωνισμόν τοῦ 1895. Ἐν Ἀθήναις 1897 Ἰαμβός, καθ.

ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ Δ.

«*Ἡρακλῆς μαινόμενος*» μέσα στὴν 4ῃ πράξῃ τῆς «*Ἀγοράς*». (Φέξης 1916). Τραγ. Ἰαμβός, καθ. Τὴν διάβασε σὲ μιὰ συγκέντρωση τοῦ «*Παρνασσού*» στίς 8 Μαρτ. 1871.

ΠΙΚΟΛΟΣ Ν.

«*Ὁ θάνατος τοῦ Δημοσθένους*». Παίχθηκε στὴν Ὀδυσσό 1818 καὶ στὴν Ἀθήνα 1836 θ. Σκοντζόπουλου.

ΠΕΡΒΕΛΗΣ Ι.

«*Λαῖς ἢ Κορινθία*» Ὀδυσσός 1801.

ΠΡΟΒΕΛΕΓΓΙΟΣ ΑΡ.

«*Φαῖδρα*». Τραγωδία Δημοτικὸ θέατρο. Ἑταιρεία Ἑλληνικοῦ θεάτρου, Χ. Καλοκουγερίν, Βεάκης, Γαβριηλίδης. Φθίν. 1919.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Γ

«*Ὁ ἔφηβος ποιητῆς καὶ ἡ ἄλωσις τῆς Τροίας*». Κωμῶδια εἰς πρ. 3. Ἐν Ἐρμούπολει 1866.

Κάποιος ἔγραψε ἓνα ἔργο μὲ ὑπόθεσιν τὴν ἄλωσιν τῆς Τροίας, πού ὁ συγγραφεὺς τὸ βόηκε πῶς εἶναι ἀυθάδεια γιὰ τὸ Ὀμηρικὸ ἔπος καὶ τὸν σατυρίζει ἐδῶ «...**ὑπερασπιζόμενος τὰ δίκαια τοῦ λαοῦ, εἰς δὴν ἀνήκω, θὰ ἐβλεπα ἐμαυτὸν παρεκκλίνοντα τοῦ καθήκοντός μου, ἀν ἐτήρουν σιγὴν ἰχθύος ἀπέναντι τοιαύτης, οὕτως εἰπεῖν, ἐξυβρίσεως...**»

ΡΑΓΚΑΒΗΣ Ρ. Α.

«*Οἱ τριάκοντα*». Δρᾶμα εἰς πρ. 5. Ἀθήναι 1866 (στίχοι 5363) Δ. Ταβουλάρης (;)

ΡΑΓΚΑΒΗΣ Ι. Ρ.

«*Κόρσεος, Ἀλέξανδρος ὁ Φεραῖος*». Τραγωδίαι στὸ 15σύλλαβον δίστιχο.—(Νέα ποιήματα, περιέχοντα τρεῖς τραγωδίας, τὰς μὲν δύο πρώτας ἰδίας αὐτοῦ, τὴν δὲ τρίτην ἐκ τοῦ Ραφίνου [Ἀνδρομάχη]. Ἐν Ἀθήναις 1851.

«*Ἐπάνοδος τῶν Μουσῶν*». δὲς Α. Ρ. Ραγκαβῆ: Περίληψις τῆς Ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Φιλολογίας. Ἀθήναι Μάρτ σ. 59.

«*Οἱ μνηστῆρες τῆς Πηνελόπιδος*». Ἀπειχοὶ καὶ ἀδημοσίευτοι ἀναφέρονται στὸν πρόλογο τῶν Ἀλγῶν. Ἐν Αἰψίᾳ 1893.

ΡΗΓΑ ΒΕΛΕΣΤΙΝΑΗ

«*Ὀλυμπιάς*». Δρᾶμα εἰς πρ. 3 πρώτην φράσιν ἐκδιδομένη ἐκ τοῦ δημοσιευθέντος αὐτογράφου. Ἀθήναι. (Μετάφρασις τοῦ Μεταστάσιου, παίχθηκε στὴν Ἀθήνα 1835).

ΣΟΥΤΣΑΣ Π.

«*Οἱ Θεσμοὶ τοῦ Λυκούργου*». Τραγωδία. θ. Παράδεισος 18 Ἰουν. 1887.

ΣΟΥΤΣΟΣ Α. Ν.

«*Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι*». Θ. Σκοντζόπουλου 1836.

ΣΙΑΔΕΡΗΣ ΓΙΑΝ.

«*Στὴ μέση τοῦ δρόμου*». Τραγ. πρ. 3. Λαϊκὸ Θέατρο. Β. Ρώτας. 12 Αὐγ. 1931.
Ἰπόκρουση μουσικῆς Ἰωσήφ Παπαδόπουλου.

ΤΑΒΟΥΛΑΡΗΣ Δ.

«*Αἰσχύλος καὶ Σοφοκλῆς*». Δράμα εἰς 3 μέρη μετὰ προλόγου. Ἐν Κων)πόλει 1909.
ΤΖΑΝΕΣ Δ.

«*Ἀριστομένης*». ἢ Σπαρτιάται καὶ Μεσσήνιοι. Τραγ. πρ. 5 Ἀθήναι 1401. Παίχθηκε
σὸ θ. Νεαπόλεως 20 Σεπ. 1900. «Ἔργον τοῦ νεαροῦ Μεσσηνίου».

ΤΣΟΥΤΙΝΟΣ Θ. δ. φ.

«*Τὸ Δράμα τῶν Δεύκτρων*». Δράμα εἰς πρ. 5. Ἀθήναι 1924. Ἰαμβος καθ.

ΦΑΡΜΑΣ Φ. Δικηγόρος.

«*Μελέαγρος*». Δράμα τραγικὸν γραφὲν ὑπὸ (—) πρ. 5. Πεζὸ καθ. Ἐν Κατρω.

ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Α.

«*Ἀχιλλεύς*». Τραγωδία πρ. 4. (Δὲς Ποιήματα καὶ βιογραφία ὑπὸ Δὲ Βιάζη,) Ἐν Ἀ-
θήναις 1903. Παίχθηκε σὸ Βουκουρέστι καὶ σὸ θ. Σκουζίνουλου 1836.

«*Ὁ Θάνατος τοῦ Πατρόκλου*». Παίχθηκε σὸ Βουκουρέστι. Μάρτης 1819.

ΦΙΛΑΚΗΣ Β. Γυμνασιάρχης ἐν Χανίοις.

«*Φρονίμη*». Τραγ. πρ. 5. Ἐν Ἑρακλείῳ 1889. Ἰαμβος καθ.

Σήμερα πᾶ ὅτε παίζονται στὴν ἀρχαία τὰ κλασσικὰ ἔργα οὔτε γρά-
φονται ἄλλα μὲ ἀρχαῖες ὑποθέσεις, ὅπως τουλάχιστο τὰ ἤθελαν ἐκείνοι.
Ἔχει σβύσει πᾶ τὸ ἀρχαῖο ἰδανικό, πού αὐτὸ μονάχα ἐξιλίωνει κάπως
αὐτὲς τὲς τραγωδίες, πού δὲν μᾶς προσφέρουν καμμιά καλλιτεχνικὴ χαρὰ
καὶ δὲ θὰ μπορούσανε ποτὲ νὰ μᾶς δόσουν αἰσθητικὴ ἀπόλαυση, γιατί
ἡ πνευματικὴ τους κατάσταση πού ἡ κυριώτερη ἐκφρασίη της ἦταν μιὰ
ἐξαγριωμένη καθαρεύουσα δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ἐπιτρέψει μιὰ τέτιαν ἀν-
θιση. Δίκιο θὰ εἶχαμε ἀκόμη, ἂν λέγαμε πὼς γενικὰ κάθε τι τὸ ἀρχαῖο
στὶς μέρες μας ἔχει πάθει μιὰ μείωση· δηλαδή καὶ σὲ κύκλους ἀνθρώπων
λογοτεχνικὰ μορφωμένων εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ τὸν
Πλάτωνα π. χ., χωρὶς νὰ μειδιάσουν εἰρωνικὰ καὶ χωρὶς νὰ τὸν περάσουν
γιὰ σχολαστικό. Ἐμᾶς, ἂν μᾶς ἐπιτραπῆ νὰ τὸ ποῦμε, ξεχωριστὰ μᾶς
ἐνδιαφέρει ὁ Σοφοκλῆς καὶ τὸν μελετοῦμε ὅσο μπορεῖ. Ὅμως τὸ «**Φιλο-
χτήτη**» του χρειάστηκε πολὺς ἀγῶνας γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ τὸν διαβά-
σουμε· μᾶς τὸν εἶχε διδάξει μὲ προσοχὴ ὁ Γυμνασιάρχης μας—φεῦ!—καὶ
μᾶς ἔκανε νὰ μὴν τὸν χωνεύουμε οὔτε τὸ Φιλοχτήτη, οὔτε καὶ τὸ Νεοπτό-
λεμο, πού τὴν ἀγνόητά του τὴ βλέπαμε τότε ψεύτικη καὶ ἀσύλληπτη σὰ
νὰ ἦτανε ἡ Φωτεινὴ Σάντρα π. χ. ἢ καμιά παρόμοια σαχλὴ ἠρωΐδα. Ἀλλὰ
οὔτε καὶ τὸ Πανεπιστήμιο δὲν φρόντιζε νὰ δώσει ἕνα κάπιο περισσότερο οὐ-
σιαστικὸ περιεχόμενο στοὺς ἀρχαίους. Ὅταν εἴμαστε φοιτητὲς σὸ Πανε-
πιστήμιο τῆς Ἀθήνας πηγαίναμε μὲ ὅλη τὴ θέρη τῶν εἴκοσι χρονῶν μας
ν' ἀκούσουμε ἕνα θεῖο μάθημα, τὴν ἱστορίαν τῆς Λογοτεχνίας καὶ μάλιστα
ὅταν ἦτανε γιὰ θέατρο. Θυμόμαστε πόση φοιτητὴν ἀπογοῆτην αἰσθανόμα-
στε ὅταν ὁ κ. Καθηγητὴς ἐκεῖνος, μιλώντας γιὰ τὸν Ἀριστοφάνη μᾶς
εἶπε μερικὲς δασκαλιστικὰς ἔριδες γιὰ τὸ πότε γεννήθηκε ὁ κωμικὸς καὶ
ἕστερα ξερά, ἀμελέτητα καὶ ἀσυγκίνητα, ἐνῶ περνοῦσε καὶ γιὰ αἰσθητι-

κός, μᾶς διηγῆθηκε τὴν ὑπόθεσι κάθε κωμωδίας. Ἀπορήσαμε πῶς κλεινόμαστε στὴν αἴθουσα νὰ τὸν ἀκοῦμε καὶ δὲν πηγαίναμε νὰ βροῦμε περιπέτειες στὸν Κῆπο ἢ στὸ Ζάππειο !

Καὶ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι τώρα νὰ σημειώσουμε πῶς ἀπὸ τὰ τόσα καὶ τὰ τόσα ποὺ διδάσκονται καὶ ποὺ ἔχουνε γραφεῖ ἢ μεταφραστεῖ ἑλληνικὰ τουλάχιστο γιὰ τὴν τραγωδία δὲν βρήκαμε πουθενὰ ἄλλου πιδ πειστικές, πιδ βαθιές καὶ πιδ μελετημένες ἐξηγήσεις ἀπὸ ἐκείνες ποὺ δίνει ὁ κ. Φάνης Μιχαλόπουλος στὸ βιβλίον του: «**Τὸ μουσικὸ συναίσθημα στὴν πρωτόγονη μορφὴ του**». (σ. 38 κ. ἔ.)

Ξεχνώντας ὅμως τοὺς δασκάλους, ποὺ γιὰ πολὺν καιρὸν ἀκόμη θὰ ρεζιλεύουν τοὺς ἀρχαίους, μιὰ φορὰ ποὺ μιλήσαμε ἔστω καὶ βιβλιογραφικὰ γιὰ τὸ θέατρό τους, θ' ἀφήσουμε τὴν ψυχὴ μας ν' ἀναπανθεῖ σὲ τρεῖς ἀνθρώπους, στὸν Ἄλ. Πάλλη, στὸν Ι. Γρυπάρη καὶ στὸν Φῶτο Πολίτη.

Ὁ Ἄλ. Πάλλης μὲ τὸν «**Κύκλωπα**» μᾶς ἔδωσε τὸν Εὐριπίδην μ' ἓνα τρόπο, ποὺ θὰ εὐχότανε κ' ὁ ἴδιος ὁ Εὐριπίδης νὰ εἶχε γράψει τὰ ἔργα του, ἂν γιὰ μιὰ στιγμή τοῦ πέραγε ἡ ἰδέα τὰ καταχτήσει τοὺς νεοέλληνες. Ὁ Ἄλ. Πάλλης δὲν ἔπιασε νὰ μεταφράσει ἀπλῶς γιὰ νὰ περνᾷ ἡ ὥρα ἄγωνιστῆς ἰσχυρότατος ὁ ἴδιος μὲ τὸν Κύκλωπα ἦτανε σὰ νὰ δημιουργεῖ μιὰ μάχη μὲ τὸ κείμενον γιὰ νὰ τὸ νικήσει καὶ γιὰ νὰ τὸ ὑποτάξει καὶ μαζὶ νὰ δείξει πόσο κατάλληλο εἶναι τὸ τρωινὸ γλωσσικὸ μᾶς ὄργανο γιὰ ν' ἀποδώσει τίς ἔννοιες ἑνὸς μεγάλου ποιητῆ, τοῦ ζοῦσε σὲ μιὰ ὑπερπροοδευμένη λογοτεχνικὴ ἐποχῇ. Μαζὶ μὲ τίς ἀναμφισβήτητες καὶ τίς μεγάλες δημιουργικὲς ἀρχές του θεωροῦντανε κ' ἀπὸ τὸ ζωογόνο πνεῦμα τοῦ ἀγωνιστῆ ἀκριβῶς, ποὺ ὑπηρετεῖ μιὰ καινούργια ἰδέα, προωρισμένη νὰ φωτίσει τὸ ἔθνος του καὶ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ προσπάθεια γιὰ ἓνα πολιτισμὸ. Καὶ γι' αὐτὸ οἱ μεταφράσεις του εἶναι θαυμαστὲς καὶ εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ξεχάσουμε λίγες ὑπερβολές, τὸν καλαματιανὸ π.χ. ποῦ εἶναι ἀναπόφευκτα ἀποτελέσματα τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς, ποὺ βρέθηκε ὁ Ἄλ. Πάλλης καὶ ποὺ ἅμα τὴ σβύσουμε, νοιώθοντας σωστὰ τὴ σημασίαν τῆς ἱστορικῆς στιγμῆς, ἔχουμε μπροστὰ μας μιὰ ἔξοχη ἐργασία, μὴ μὲνι μὲ τὴν πρώτη τῆς δροσιά στὸ πείσμα τοῦ χρόνου.

Ὁ Ι. Γρυπάρης πάλι, καθεστῶς πιδ γλωσσικὸ ἐκεῖνος, μᾶς ἔδωσε τίς μεταφράσεις τοῦ Αἰσχύλου καὶ θὰ ἔλεγε κανεὶς δίκαια πῶς εἶναι μεταφράσεις πραγματικὰ Αἰσχυλικές. Οἱ παράξενες μερικὲς φορὲς λέξεις του ἢ οἱ ἐκφράσεις του δὲν ἔχουν ἄλλο σκοπὸ παρὰ νὰ μᾶς προσφέρουν τὴν ἴδια γέυση ποὺ τὴ μαντεύουμε διαβάζοντας τὸ πρωτότυπο. Κι' ἂν ἦτανε δυνατό νὰ αἰσθανθοῦμε γιὰ μιὰ στιγμή τὸ Αἰσχυλικὸ κείμενον καθὼς θὰ τὸ αἰσθανότανε ὁ σύγχρονός του Ἀθηναῖος, πρέπει νὰ εἴμαστε βέβαιοι πῶς θὰ αἰσθανόμαστε ἐκεῖνο ποὺ μᾶς κυριεύει, ὅταν μελετοῦμε τίς μεταφράσεις τοῦ Γρυπάρη. Τελευταῖα βρήκανε μερικοὶ τὴν εὐκαιρίαν νὰ μιλήσουνε γιὰ τίς μεταφράσεις αὐτές, καὶ νὰ τίς βρῖσουνε. Αὐτοὶ οἱ καλοὶ ἄνθρωποι εἶναι τὰ τελευταῖα ἀπομεινάρια τῆς καθαρῆς, οἱ ἔθνοσωτῆρες, οἱ Ἡρακλήδες τοῦ συντηρητισμοῦ, ποὺ τολμᾷνε κιάλα νὰ ποῦνε τὸ Γρυπάρη καὶ ἀγοῦματο! Ἐδῶ δὲν χρειάζεται ἀπάντησι παρὰ μόνον πρέπει νὰ αἰσθανθεῖ κανεὶς λύπη, γιὰτὶ διασώζονται ἀκόμη τέτοιες ἀντιλήψεις, ἢ στὸ

κάτω-κάτω νὰ τοὺς συστήσει νὰ μάθουνε πρῶτα τὶ θὰ πεῖ λογοτεχνία, τὶ θὰ πεῖ Αἰσχύλος, ἢ νὰ τοὺς προσφέρει μιὰ συζήτηση γιὰ τὸ ζήτημα, ἀπαλὴ καὶ φιλική καὶ σεμνὴ σὰ τὴν ἀπαλότητα, τὴ σεμνότητα καὶ τὴ φιλία ποὺ εἶχε ἡ ἐπίθεση τοῦ «Περοκέ». Λογικὴ συζήτηση δὲν χωρεῖ πιά.

Οἱ δικές μας ὁμῶς οἱ συμπάθειες στρέφονται χωρὶς ἐπιφύλαξη στὸν τρόπο ποὺ μετάφρασε ὁ Φῶτος Πολίτης τὸν «*Οιδίποδα*». Καὶ τὸν προτιμοῦμε, γιὰτὶ κυρίως μᾶς ἐνδιαφέρει τὸ θέατρο. Ἡ μετάφρασι αὐτὴ, ἀλήθεια, εἶναι μιὰ μεγάλη ὑπηρεσία καὶ μιὰ εὐεργεσία θὰ ἔλεγε κανεὶς γιὰ τοὺς θεατρῖνους καὶ γιὰ τοὺς θεατῆς· κι' ἀκόμα χρησιμεύει πῶς πολὺ γιὰ νὰ γίνῃ ὑπόδειγμα. Ἔτσι, σὰν τὸν «*Οιδίποδα*» τοῦ Πολίτη πρέπει νὰ μεταφράζον ὅσοι ἔχουνε σκοπὸ νὰ προσφέρουνε στὸ θέατρό μας μεταφράσεις ἀπὸ τὰ κλασσικὰ ἔργα. Ἡ Ἀθηναϊκὴ δημοτικὴ, ποὺ τὴν ὑποστηρίζουν— καὶ δίκαια—οἱ ἐπιφυλλίδες τῆς «*Πρωίας*» βοήθηε στὸν «*Οιδίποδα*» τὴν πῶς καλὴ τῆς ἔκφραση. Τὸ αὐτὶ τοῦ θεατῆ δὲν ἐνοχλεῖται πούθενά καὶ ὁ θεατρῖνος μπορεῖ νὰ κερδίσει περισσότερο τὴν ἐχτίμησι τοῦ κοινοῦ ἀπαγγέλοντας αὐτὴ τὴ μετάφραση. Πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ὁ σεβαστὸς μας πρωταγωνιστῆς, ὁ κ. Φύρστ ἔπαιζε στὸ θέατρό του μιὰ παλιά του ἐπιτυχία, τοῦ «*Οιδίποδα*» στὴ μετάφραση τοῦ Βλάχου. Ἐκλεχτοὶ θεατρῖνοι, βασανιστήκανε καὶ μᾶς βασάνισαν ἀδίκῃ ἐκείνῃ τῇ βραδίᾳ, ὅπου ὁ Κώστας Μουσοῦρης, ποὺ ἔκανε τὸν Ἄγγελο, ἄρχισε νὰ ἀπαγγέλλει τὴ ῥήση του στὴ μετάφραση τοῦ Πολίτη, ἀφήνοντας τὸν ὑποβολέα νὰ διαμαρτύρεται. Μᾶς εἶναι ἀξέχαστο τὸ ξάφνιασμα στὴν ἀρχὴ καὶ ἡ χαρὰ ὕστερα, ποὺ αἰσθανθήκαμε ὅλοι οἱ φίλοι ἐκεῖ καὶ θυμόμαστε πὸσο κομπῆ καὶ γεμάτῃ ἀπὸ ζωὴ μᾶς φαινότανε ἡ στιχοιργία καὶ ἡ ἀντίληψη τοῦ Φ. Πολίτη.

Μιὰ τέτοια παρόμοια χαρὰ εὐχόμαστε κι' ἐμεῖς νὰ αἰσθανθοῦνε τώρα τὸ κοινὸ, καὶ τὰ παιδιὰ τοῦ Γυμνασίου. Ἕνας νόμος ἐκπαιδευτικὸς, πάρα πάνω ἀπὸ σωστός, ἐπιτρέπει νὰ διδάσκονται στὰ σχολεῖα καὶ ἀρχαῖα ἔργα σὲ μετάφρασεις. Ἄς μὴ πιάσουν στὰ χέρια τους τὰ κείμενα ἄνθρωποι «*ἄνευ μανίας Μουσῶν*» γιὰ νὰ συμπληρώσουμε κι' ἐμεῖς καὶ τίς ἄλλες πληροφῆρες, ποὺ δώσαμε σήμερα καὶ νὰ ἔχουμε τὴ χαρὰ νὰ σημειώσουμε ὀνόματα μεταφραστῶν, ποὺ νὰ ἔχουνε δουλέψει ἀντάξια μὲ τοὺς τρεῖς ἀκαταπόνητους πνευματικὸς ἐργάτες ποὺ ἀναφέραμε. Ἄν κάθε μετάφραση θέλει προσοχὴ, ἡ μετάφραση ἑνὸς ἀρχαίου ἔργου, ποὺ μᾶς ἔφτασε στὰ χρόνια μας μὲ λιγοστεμῆνες κατὰ 100 καὶ περισσότερες φορὲς τίς ἀρετῆς του, χρειάζεται πῶς μεγάλη φροντίδα.

Καὶ τελειώνοντας ἄς μᾶς ἐπιτραπῆ νὰ ποῦμε ὅτι δὲ σημειώσαμε βιβλία ποὺ εἶναι πολὺ γνωστά, ὅπως π. χ. τίς μετάφρασεις τοῦ Φέξη. Αὐτῆς τίς ξέρουμε ὅλοι μας καὶ ὁ κόπος ὁ δικὸς μας θὰ ἔπρεπε βέβαια νὰ ξεδευτεῖ σὲ πράγματα, ποὺ φυσικὰ δὲν φανταζόμεσθε ὅτι τ' ἀγνοοῦν οἱ ἀνεχτικοί μας ἀναγνώστες, ἀλλὰ ποὺ τέλος πάντων δὲν εἶναι καὶ ἐντελῶς-ἐντελῶς γνωστά στοὺς περισσότερους.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ



ΠΩΣ ΠΡΩΤΟΠΑΙΞΑ ΤΟΝ “ΠΡΟΜΗΘΕΑ ΔΕΣΜΩΤΗ,, ΣΤΟΥΣ ΔΕΛΦΟΥΣ

Είναι Ἀπρίλιος τοῦ 1927. Ὁ τελευταῖος μῆνας τῶν δοκιμῶν τῆς τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου «Προμηθέας Δεσμώτης» μὲ τὴν ὁποίαν πρόκειται νὰ ἐγκαινιάσθω οἱ Δελφικὲς ἐορτές. Στὸ ἐξοχικὸ σπιτάκι τῆς κυρίας Σικελιανοῦ στὸ Παλαιὸ Φάληρο, συνεχίζονται οἱ δοκιμὲς τοῦ ἔργου. Ἡ διανομὴ ἔχει γίνεи ὡς ἐξῆς : τὸν «Προμηθέα» πρόκειται νὰ ὑποδυθῆ ὁ ἀπόμαχος ἠθοποιὸς κ. Πέτρος Λέων γνωστὸς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Χρηστομάνου, τὸ Κράτος ἔχει δοθεῖ στὸν κ. Ὁρέστη Κοντογιάννη, ὁ Ἡφαιστος στὸν κ. Ἡλία Δεστούνη, ἡ Ἴω στὴ δεσποινίδα Μαρούλη, διπλωματοῦχο τῆς δραματικῆς σχολῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ ὠδείου, καὶ ὁ Ὁκεανὸς σὲ μένα. Τὸν Ἑρμῆ ἐπρόκειτο νὰ ὑποδυθῆ ὁ ἐρασιτέχνης κ. Κουτσοῦκος ἀντικατασταθεὶς τὴν ἡμέρα τῆς παραστάσεως ἀπὸ τὸν κ. Δεστούνη.

Πλησιάζουν οἱ μέρες τῆς παραστάσεως. Ὅλοι πηγαίνουν καλὰ πλὴν τοῦ κ. Λέοντος, ὁ ὁποῖος εἶχε νὰ ἐρμηνεύσῃ τὸν κύριον ἥρωα τοῦ Αἰσχύλου ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐξαρτᾶται τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ἐπιτυχίας τοῦ ἔργου. Ὁ κ. Λέων εἶναι καιρὸς ποῦ ἔχει ἀποσυρθῆ ἀπὸ τὸ θέατρο. Ἴσως ὑπῆρξε καλὸς ἠθοποιὸς στὴν ἐποχὴ του. Ἔμεινε ὅμως στὸ 1900. Ἀπαγγέλει τοὺς φοβεροὺς στίχους τοῦ Αἰσχύλου κατὰ τρόπον ἐνθυμίζοντα ἀπαγγελίας πατριωτικῶν ποιημάτων σὲ σχολικὲς ἐπιδείξεις. Τὸ ἔργο χωλαίνει τρομερά. Γίνονται συμβούλια καὶ διαβούλια. Δὲν μένει παρὰ ἐλάχιστος καιρὸς καὶ εἶναι τολμηρὸ νὰ σκεφθῆ κανεὶς γιὰ ἀντικαταστάτη. Ὁ μεταφραστὴς τοῦ «Προμηθέως» κ. Γρυπάρης, ποῦ παρακολουθεῖ τὶς πρόβες εἶναι τελείως ἀπογοητευμένος ἀπὸ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ πρωταγωνιστοῦ. Μοῦ λέγει ἰδιαιτέρως πῶς ἐὰν δὲν ἐλυπεῖτο τὰ ἔξοδα στὰ ὅποια εἶχεν ὑποβληθῆ ἢ κ. Σικελιανοῦ θὰ ἀπέσυρε τὴ μετάφρασή του. Ὅλοι μας εἴμαστε στενοχωρημένοι καὶ δὲν ξέρουμε τι νὰ κάνουμε.

Παίρνοντας ιδιαιτέρως τὸ Σικελιανὸ ἐγὼ καὶ ὁ ἐξάδελφός του κ. Προεστόπουλος καὶ προσπαθοῦμε νὰ τὸν πείσουμε νὰ παίξῃ ὁ ἴδιος τὸν «Προμηθεά». Στὴν ἀρχὴ ἐπείσθηκα καὶ κάναμε μιὰ δοκιμὴ, στὴν ὁποίαν ἐκράτησε ὁ Σικελιανὸς τὸ ρόλο τοῦ «Προμηθεά». Τὸν ἐδιάβασε ἀπὸ τὸ βιβλίον. Ἦταν πολὺ καλός. Ἦσυχάσαμε μ' αὐτὴ τὴ λύση. Τὴν ἐπομένη ὅμως μὲ φωνάζει καὶ μοῦ λέει πῶς ἔχει σοβαροὺς λόγους νὰ μὴν μπορῇ νὰ ἐμφανισθῇ καὶ ὡς ἠθοποιὸς στὶς ἐορτὲς τῶν Δελφῶν καὶ μὲ παρακαλεῖ νὰ παίξω ἐγὼ τὸν «Προμηθεά». Δὲν τὸ περίμενα. Δὲν τὸ εἶχα διόλου σκεφθῆ. Πῶς ν' ἀναλάβω μιὰ τέτοια κολοσιαία εὐθύνη; Δὲν ἔμεναν παρὰ δέκα μέρες ὡς τὴ παράσταση. Πῶς ἦταν δυνατόν νὰ μάθω σὲ τόσο λίγο διάστημα ἕναν τόσο τεράστιον ῥόλον, ἢ ἐρμηνεῖα τοῦ ὁποίου θὰ ἔκρινε τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου; Ἀρνῆθηκα. Ὁ Σικελιανὸς ἐπέμενε. Ἔπρεπε ὀπωσδήποτε νὰ σωθῇ ἡ κατάστασις καὶ μόνο ἐγὼ θὰ μποροῦσα νὰ τὴν σώσω σὲ μιὰ τέτοια στιγμὴ. Ἐδέχθηκα. Παρακάλεσα μόνο νὰ μοῦ δώσουν τὸ ἔργο καὶ νὰ πάω σὲ μιὰ ἐξοχὴ ὅπου θὰ εἶχα τὶς λίγες αὐτὲς ἡμέρας ποῦ ἔμεναν τὴν ἡσυχίαν καὶ τὴν ἀνεση νὰ μελετήσω. Εὐρῆκα γιὰ ἀντικαταστάτη μου στὸ ρόλον τοῦ Ὁκεανοῦ τὸν κ. Μαυρογένη, ὁ ὁποῖος ἐσημείωσε μιὰ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία σαυτὸ τὸ ρόλον, κ' ἔφυγα γιὰ τὴ Συκιᾶ τῆς Κορινθίας ὅπου ἔμεινα μονάχος στὴν ἐκεῖ βίλλα τοῦ κ. Σικελιανοῦ τὴν ὁποίαν μοῦ παρέχωρησε, κ' ἔπεσα μὲ τὰ μούτρα στὴ μελέτη τοῦ «Προμηθεά». Τὴν τρίτην ἡμέραν εἶχα ἀποστηθίσῃ ὅλον τὸ κείμενον. Χίλιους περίπου στίχους. Ἡ δροσιά κ' ἡ καθαρότητα τῆς ἀνοιξιᾶτικης φύσεως δυνάμωσαν τρομερὰ τὸ μυαλὸ καὶ τὴ μνήμη μου. Γύριζα τὸ πρωτὶ μέσα στὸ ἀνθισμένον δάσος τοῦ πευκιᾶ καὶ τ' ἀπογέματα στὸ ἡσυχον ἀκρογιάλι τοῦ Κορινθιακοῦ κ' ἀπήγγελα τοὺς στίχους τοῦ Αἰσχύλου. Ἀξέχαστες μέρες!... ἡ χαρὰ τῆς ἐπιτελέσεως ἑνὸς μεγάλου ἄθλου μὲ πλημμυροῦσε καὶ μαζῆ μὲ δυνατὴ νευρικὴ ὑπερδιέγερσις ποῦ δὲ μὲ ἄφηνε νὰ κοιμηθῶ τὴ νύχταν, μὰ ποῦ διόλου δὲν μὲ κούραζε.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποῦ ἄρχισα νὰ σπουδάζω τὴ δραματικὴ τέχνη στὸ Ἑλληνικὸ Ὁδεῖον μὲ τὸν καθηγητὴ-ἠθοποιὸν κ. Νίκο Παπαγεωργίου, καίτοι ἐδιδάχθηκα καὶ ἔμαθα νὰ ἀγαπῶ τὴ λεγομένη «νατουραλιστικὴ σχολή» εἶχα μιὰ μεγάλη ἐπιφύλαξιν μέσα μου γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἐρμηνείας τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τραγωδίας.

Ἡ διαίσθησί μου μοῦ ἔλεγε πῶς εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐρμηνευθῇ μιὰ Ἑλληνικὴ τραγωδία μὲ τὸν τρόπο ποῦ ἐθεωρεῖτο ὁ καλύτερος γιὰ τὴν ἐποχὴ μας, τῆς «νατουραλιστικῆς σχολῆς». Στὴν καλλιτεχνικὴ μου ἀντίληψιν φαινότανε ἀφύσικον, νὰ ἐρμηνεύσω «φυσικὰ»—ὅπως συνειθίσασαμε νὰ λέμε γιὰ μιὰ καλὴ ὑπόκριση—αὐτὰ τὰ γιγάντια ἔργα. Ἔργα τῶν ὁποίων οἱ τύ-

ποι, ὡς καὶ σ' αὐτὸν ἀκόμα τὸν Εὐριπίδη, ζοῦν καὶ κινοῦνται σ' ἓνα ἀνώτερο ἰδεώδες ἐπίπεδο ζωῆς, πέραν τῆς ἐφήμερης καθημερινῆς πραγματικότητος. Ἔτσι ἀπ' τὴν ὥρα ποῦ πῆρα τὴν ἀπόφαση νὰ παίξω τὸν «Προμηθεά Δεσμώτη» στοὺς Δελφούς, τὸ πρόβλημα τῆς ἐρμηνείας τοῦ Αἰσχυλικοῦ ἦρφα ἐτέθη ἐπιτακτικὰ στὴν καλλιτεχνικὴ μου συνείδηση πρὸς λύσιν.

Πῶς θὰ μποροῦσε μὲ τὸ συνειθισμένο τρόπο μιᾶς «νατουραλιστικῆς σχολῆς» ν' ἀποδοθῆ ἀπὸ μιὰ ἀνθρώπινη φωνή, τὸ ὑπεράνθρωπο μεγαλεῖο τοῦ πάσχοντος Τιτάνος; Πῶς θὰ ἦτανε δυνατὸν νὰ ἐρμηνευθοῦν οἱ στίχοι τοῦ Αἰσχύλου, ποῦ τὸ μέγα νόημά τους καὶ ἡ καταπλήσσοσα μουσικὴ τους δυναμικότης, ἔχει τὶς ἴδιες αἰσθητικὰς ἀναλογίας μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν πανάρχαιων οἰκοδομημάτων κτισμένων ἀπὸ πελώριους μονολίθους;

Θὰ ἦτανε «ἀφύσικο» καὶ αὐτόχρομα γελοῖο, ἓνας «Προμηθεὺς» ὅπως τὸν ζωγραφίζει ὁ μεγάλος ποιητικὸς χρωστήρας τοῦ Αἰσχύλου, νὰ θρηνηθῆ, νὰ ἰκετεύη, νὰ καταρᾶται, νὰ ἀφηγεῖται ἀκόμα, μὲ τὸν τρόπο ποῦ θὰ τὸ ἔκανε ἓνας ἄνθρωπος στὴ σύγχρονη ζωὴ.

Ἐστερα ἀπὸ πολλὴ σκέψη καὶ μελέτη, κατέληξα στὸ συμπέρασμα ὅτι μόνον μ' ἓνα ὁμοιογενὲς «στῦλ» ὄξω ἀπὸ κάθε ρεαλισμὸ, θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ἐπιτύχῃ μιὰ ἐρμηνεῖα ἀποδίδουσα μὲ κάποια προσέγγιση τὸ γιγαντιαῖο αὐτὸ καλλιτεχνικὸ πνεῦμα. Τὸ «στῦλ» αὐτὸ τὸ ἔνοιωσα σὰν μιὰ μεγαλόφωνη μουσικὴ ἀπαγγελία, ὁμοιογενῆ ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, ὁλόκλησια σὰν δωρικὴ κολώνα, χωρὶς τοὺς γνωστοὺς γλυκασμοὺς καὶ μελοδραματισμοὺς τῶν γνωστῶν σχολῶν ἀπαγγελίας. Μέσα στὴ γενικὴ καὶ ἐνιαία αὐτὴ γραμμὴ τοῦ ὕφους, μὲ τοὺς ἀνάλογους βέβαια ἀδρούς χρωματισμοὺς, ἐνόμισα ὅτι ἔπρεπε νὰ ἐρμηνευθοῦν καὶ οἱ θρηῆνοι, καὶ οἱ ἰκεσίες καὶ οἱ ἀρές. Μοῦ ἔμενε μιὰ ἀμφιβολία. Γιὰ τὰ καθαρῶς ἀφηγηματικὰ μέρη. Καὶ γι' αὐτὰ ὅμως ἀκόμα, ἡ ἀντίληψίς μας ἀπόλυτα ἐδικαιώθηκε.

Ἦδη πρὸ ἡμερῶν εὐρίσκονται στοὺς Δελφούς ὅλοι ὅσοι πρόκειται νὰ λάβουν μέρος στίς ἐορτές. Κόσμος δλόκληρος. Ἦθοποιοί, μουσικοί, ἀθληταί, τὰ κορίτσια ποῦ πρόκειται ν' ἀποτελέσουν τὸ χορὸ τῶν Ὀκεανίδων. Ὅταν ἔφθασα, δὲν μᾶς ἐχώριζαν παρὰ τρεῖς τέσσαρες μέρες ἀπὸ τὴν πρώτη παράσταση τοῦ «Προμηθεά» ποῦ θὰ ἐγκαινιάζε τις Δελφικὰς ἐορτές.

Ἐνα πνεῦμα ἀπαισιοδοξίας εἶναι ἀπλωμένο στὴν ἀτμόσφαιρα τῶν Δελφῶν. Ὅλοι σχεδὸν ποῦ εἶχαν ἔλθει νὰ παρακολουθήσουν τίς Δελφικὰς ἐορτές, βλέπουνε μὲ μεγάλη δυσπιστία αὐτὴ τὴν προσπάθεια καὶ μόλις συγκατατοῦν τὰ εἰρωνικά τους χαμόγελα.

Τὴν παραμονὴ τῆς πρώτης παραστάσεως τοῦ «Προμηθεῶς» μιὰ θαλασσιὰ βροχὴ ματαιώνει τὴ γενικὴ δοκιμὴ. Ὁ τεχνητὸς βράχος στὸν ὁποῖον

ἐπρόκειτο νὰ διαδραματισθῆ ἡ τραγωδία μόλις μιὰ μέρα πρὸ τῆς παραστάσεως εἶχε περατωθῆ ἀπὸ τὸ γλύπτη κ. Φώσκολο ποῦ εἶχε ἀναλάβει τὴν κατασκευὴν του. Ὑπῆρχαν πλῆθος τεχνικῶν δυσχερειῶν ποῦ ἔπρεπε νὰ ὑπερνικηθοῦν, γιὰ τὶς ὁποῖες ἐχρειάζοντο πολλὲς ἀκόμα δοκιμὲς.

Ἐγὼ προσωπικῶς ἤμουν ἐπιφορτισμένος μὲ τὴν μεγαλύτερη εὐθύνη. Εἶχα νὰ ἐρμηνεύσω ἕναν ἀπὸ τοὺς πρὸ δυσβάστακτους καὶ πρὸ ἄχαρους θεατρικοὺς ρόλους, ὑπὸ τὸ βάρος τοῦ ὁποῖου ἐκάμφθησαν διεθνοῦς φήμης ἠθοποιοί. Ἦμουν ἀκόμη νέος καὶ ἄγνωστος, καὶ πνεῦμα δυσμενεῖας μὲ περιέβαλεν ἐκ μέρους τοῦ δημοσιογραφικοῦ κόσμου, εὐνοοῦντος τοὺς παλαιοὺς ἐπαγγελματίας ἠθοποιοίς. Αἰσθανόμουν βαθύτατα πῶς εἶμουν ἕνας ἀπὸ τοὺς κυριωτέρους συντελεστὰς τῆς ἐπιτυχίας μιᾶς μεγάλης καλλιτεχνικῆς προσπαθείας, ὁμοίαν τῆς ὁποίας γιὰ πρώτη φορὰ ἐπεχείρει ἡ Ἑλλάς. Εἶχαμε ταχθεῖ νὰ ὑψώσουμε τὸ ἔξω τότε ἀσήμαντο καλλιτεχνικὸ μας ἀνάστημα δίπλα στὰ ἐπὶ σειρὰν αἰῶνων ἀνεπτυγμένα καλλιτεχνικὰ ἀναστήματα τῶν πλέον πολιτισμένων Ἐθνῶν τῆς Εὐρώπης, καὶ νὰ τοὺς τὸ ἐπιβάλομε.

Ἐπὶ τέλους. Ὑστερα ἀπὸ μιὰ ἀγωνιώδη νύχτα γιὰ τὴν ἀμφιβολία τοῦ καιροῦ ξημερώνει ἡ πρώτη ἡμέρα τῶν ἑορτῶν. Εἶναι μιὰ θαυμάσια ἀνοιξιὰτικη μέρα. Ἡ καταιγίδα τῆς παραμονῆς ἔλουσε τὸ Δελφικὸ τοπεῖο, καὶ τοῦ ἔδωσε μιὰ ἀσυνήθιστη ὁμορφιὰ καὶ ὑποβλητικότητα. Οἱ λεβεντόκορμοι χορικοὶ μὲ τὶς ὀλόασπρες φουστανέλλες τους καὶ οἱ ὀλόδροσες κοπέλλες μὲ τὰ νυφιάτικά τους ποῦ ἤρθαν ἀπ' ὅλα τὰ γύρω χωριά καὶ γέμισαν μὲ τὶς λυγρὲς κορμοστασιῆς τους καὶ μὲ τὰ κλέφτικα τραγούδια τους καὶ τοὺς χορούς τους τ' ἀλώνια τῶν Δελφῶν, συμπληρώσανε τὸ μοναδικὸ αὐτὸ πλαίσιο, μέσα στὸ ὁποῖο εἶχαμε ταχθῆ νὰ ἀναστήσουμε κατὰ τὸν ἀνώτατο τρόπο μπρὸς στὰ ἐκπληκτὰ μάτια ἑνὸς διεθνοῦς ἀκροατηρίου τὸ ἀριστούργημα τῆς πνευματικῆς κληρονομίας τῶν προγόνων μας.

Ὅταν στὰς 5 τὸ ἀπόγευμα, μιὰ ὥρα πρὶν βασιλέψῃ ὁ ἥλιος, ἀναγγέλουν οἱ σαλπικταὶ τὴν ἔναρξη τῆς παραστάσεως, μιὰ μεγάλη ἀγωνία μᾶς σφίγγει τὴν καρδιά.

Οἱ κερκίδες τοῦ ἀρχαίου θεάτρου τῶν Δελφῶν, εἶναι γεμάτες. Νεκρική σιγὴ ἐπικρατεῖ. Ἡ ὀρχήστρα κρυμμένη κάτω ἀπ' τὸν τεχνητὸ βράχο, ποῦ ἐχρησίμευε γιὰ σκηνὴ ἀνακρούει τὸν «εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνον» κατὰ τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ κ. Ψάχου. Ἐνα θερησκευτικὸ ῥίγος ἀπλώνεται στὸ ἀκροατήριον καὶ σὲ μᾶς. Ἡ συναίσθησις μιᾶς κολοσιᾶς εὐθύνης ἐνώνει ὅλους τοὺς ἐργάτες τῆς προσπαθείας αὐτῆς μὲ τὰ ἀόρατα νήματα μιᾶς κοινῆς βουλήσεως. Ἡ παράσταση τοῦ «Προμηθεῖα» προχωρεῖ μὲ θαυμαστὴ ἀκρίβεια καὶ τελειότητα.

Στὰ ἀσθενῆ σημεῖα τοῦ ἔργου, στοὺς μεγάλους μονολόγους, ποῦ ὁ Προμηθεὺς ἀφηγεῖται τὴν τιτανομαχία, ἢ προλέγει στὴν Ἴω τὴν ἀτελείωτη σειρά τῶν παθῶν της, εἶχα φοβηθεῖ πὼς θ' ἀνοῦσαν οἱ θεαταί. Ὅμως οὔτε ἓνα κεφάλι δὲ γυρίζει ὅλοι ἔχουν καρφωμένα τὰ μάτια ἀπάνω μου, μὲ τὴν ἔκφραση τῆς βαθειᾶς ἐκστάσεως ποῦ δίνει ἡ μεγάλη Τέχνη.

Ἡ ἀντίληψίς μου γιὰ τὴν ἐρμηνεῖα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τραγωδίας ἀπόλυτα εἶχε δικαιωθῆ. Κι' ὅταν πὰ πτό μεγαλειῶδες φινάλε, συγκεντρώνοντας ὅλη τὴ δύναμη τῆς φωνῆς μου, ὕστερα ἀπ' τὴν ἐκστόμισι ὑπερχιλίων στίχων ποῦ εἶχα ν' ἀπαγγείλω σὲ στάση σταυρώσεως ἐπὶ δυόμισι συνεχεῖς ὥρες, γιὰ νὰ ἐκφωνήσω τὴν τελειωτικὴν ἐπίκλησι πρὸ τῆς καταστροφῆς, ὑποχρεωμένος νὰ υπερνικήσω τὸν κρότο τῶν τεχνητῶν βροντῶν καὶ κεραυνῶν, ἀκούω τοὺς βράχους τῶν Φαιδραδάδων νὰ δονοῦνται, καὶ ν' ἀντηχοῦν σὲ δεκαπλάσια ἔνταση τὰ λόγια μου, καὶ ὡς ἐπιστέγασμα δυὸ τεραστίους ἀετοὺς ποῦ ξύπνησε ὁ ἀντίλαλος τῆς φωνῆς μου ὕστερα ἀπὸ τὴν προαιώνια σιωπὴ τοῦ ἱεροῦ αὐτοῦ χώρου, νὰ πετοῦν ἔκκληκτοι ἀπὸ πάνω μου ἀποκορυφώνοντας ἔτσι τὸ μεγαλεῖον τῆς παραστάσεως, ἔνοιωσα πὼς εἶχαμε κερδίσει μιὰ μεγάλη νίκη, κ' ἓνα «νῦν ἀπολύεις» ἀνέβηκε στὰ χεῖλή μου.

Ὅλα τὰ μηχανικὰ μέσα τοῦ φινάλε, βροντές, ἀστραπές, κερανοί, ἢ καταβαράθρωσις τοῦ βράχου, ἐλειτούργησαν μὲ θαυμαστὴν ἀκρίβεια σὰ νὰ εἶχαν γίνει δοκιμὲς ἐπὶ δοκιμῶν, ἐνῶ οὔτε κἀν μία γενικὴ δοκιμὴ δὲν εἶχε γίνει. Ἡ κοινὴ θέλησις καὶ πίστις ἀνεπλήρωσε ὅλη τὴ μελέτη καὶ τὴν ἀσκησι ποῦ ἔπρεπε νὰ εἶχαν προηγηθῆ γιὰ νὰ ἔχη ἡ παράστασι μιὰ τέτοια τελειότητα ἐκτελέσεως. Ἀθάνατη ἀρετὴ τοῦ Ἑλληνα ποῦ μᾶς κάνει κάτω ἀπ' τὴν πίεσι τῆς ἀνάγκης νὰ ἐπιτελοῦμε θαύματα ἀπίστευτα γιὰ τοὺς τεχνίτες κάθε ἄλλης φυλῆς.

Μὲ τὰ τελευταῖα μου λόγια ὅλο τὸ πλῆθος ἐκεῖνο ποῦ ἐπὶ δυόμισι ὥρες ἦταν καρφωμένο ἀκίνητο στὶς κερκίδες τοῦ ἀρχαίου θεάτρου ξεσπάει σὲ μιὰ οὐρανομήκη ζητωκραυγὴ. Καπνοὶ ἀπὸ θειάφι ποῦ ἀνάβουν μόλις γκρεμίζεται ὁ βράχος μὲ πνίγουν κάτω ἀπ' τὴ φοβερὴ μάσκα, ποῦ ἀγωνοῦσα τόση ὥρα. Οἱ δυνάμεις μου ποῦ ἦταν ἤδη στὸ τέλος τους μ' ἐγκαταλείπουν. Σὰν σῶνειρο, ἐνῶ βυθίζεται ὁ βράχος ποῦ εἶμουνα καρφωμένος, βλέπω γιὰ μιὰ στιγμὴ τὸ ἔξαλλο πλῆθος τῶν θεατῶν νὰ ζητωκραυγᾶζη ὄρθιο, νὰ χειροκροτῆ, νὰ πετᾶ τὰ καπέλλα στὸν ἀέρα. Μιὰ ζάλη, ἓνα θάμνωμα καὶ λιποθύμησα.

Ἀθήναι, Σεπτέμβριος 1931.

Γ. Ι. ΜΠΟΥΡΛΟΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΩΝ ΧΟΡΙΚΩΝ ΤΟΥ "ΠΡΟΜΗΘΕΩΣ ΔΕΣΜΩΤΟΥ,,

Ἡ μουσική τῶν χορικῶν τοῦ «Προμηθέως Δεσμώτου» ἐγράφη ὑπὸ τοῦ Ἑλληνος μουσικοσυνθέτου καὶ σοφοῦ μελετητοῦ τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν μουσικῶν καιμένων καὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, κ. Κ. Α. Ψάχου. Εἶναι ἐκείνη ἡ ὁποία ἔδωσε κατὰ γενικὴν ὁμολογίαν ὄλον τὸν μυσταγωγικὸν χαρακτήρα εἰς τὰς παραστάσεις τῶν Δελφῶν.

Ἡ μουσική τῶν χορικῶν εἶναι τελείως πρωτότυπος περιέχουσα στοιχεῖα ἐκ τῆς ἀρχαίας, τῆς Βυζαντινῆς καὶ τῆς νεωτέρας Ἑλληνικῆς χωρὶς πρὸς οὐδεμίαν τούτων νὰ προσμοιάζη.

Ὁ κ. Κ. Ψάχος τὴν μουσικὴν τῶν χορικῶν κυρίως ἐστήριξε ἐπὶ τῶν Τρόπων καὶ Ρυθμῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς, τῆς ὁποίας τυγχάνει θαυτὸς γνώστης, πολλὰ δὲ μέρη τῆς μουσικῆς του ὑπενημιάζουν μουσικὰς φράσεις τοῦ ἐν Δελφοῖς ἀνευρεθέντος ἀριστουργήματος τοῦ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνου ὅστις καὶ θὰ ἐκτελεσθῆ ὡς προεισαγωγὴ ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας.

Διὰ τὴν μουσικὴν τοῦ κ. Ψάχου ἐγράφησαν ἐνθουσιώδεις κριτικαὶ ἀπὸ διεθνῶς κύρους τεχνοκρίτας, οἵτινες παρηκολούθησαν τὰς Δελφικὰς ἐορτὰς μερικὰς τῶν ὁποίων παραθέτομεν :

«Ἐκεῖνο τὸ ὄργανον μὲ συνεκίνησεν ἰδιαιτέρως εἶναι ἡ μουσική τῶν χορικῶν τὴν ὁποίαν ἔγραψεν ὁ κ. Ψάχος. Ὁραιότερον μουσικὸν φόντον διὰ τὰ χορ.κὰ τῶν ἀρχαίων δραμάτων δυσκόλως θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ φαντασθῆ. Ὑπάρχει· εἰς αὐτὴν τόση ἀπλότης, τόση εὐλιχνεία, τόση λιτότης καὶ συγχρόνως τόσος ἀνθρώπινος παλμός, ποῦ τῆς δίδουν χαρακτῆρα καθαρῶς ἑλληνικόν....».

ΜΑΡΙΟΣ ΜΕΝΙΕ

«....Ἡ μουσική τοῦ κ. Ψάχου εἶναι θαυμασίως προσηρμοσμένη εἰς τὸν σκοπὸν τῆς καὶ τόσον εἰς τὸν θρήνον, ὅσον καὶ εἰς τὴν χαρὰν ἔχει τὴν ἐνότητα καὶ τὸ ὄψος ἐνὸς θρησκευτικοῦ ὕμνου. Τὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς τῆς Ἑλληνικῆς τραγωδίας δὲν θὰ κατορθωθῆ ποτὲ ἴσως νὰ λυθῆ πλήρως. Ἀλλὰ τὸ ἔργον τοῦ κ. Ψάχου ἀξιῆζει νὰ ληφθῆ σοβαρῶς ὑπ' ὄψιν ὡς μία λαμπρὰ, γοητευτικὴ καὶ πειστικὴ ἀπόπειρα....».

ΜΟΡΓΚΑΝ

Τακτικὸς θεατρικὸς κριτικὸς τῶν «Τάιμς»

«....Ἡ μουσική εἶναι σιγαλός, λεπτοφυῆς ἤχος, ὅστις ὡς μουσική αὐτοουσία ἀκολουθεῖ τὰς λέξεις, χωρὶς νὰ ἐπισκιαζῇ τὴν πλήρη αὐτῶν ἐπίδρασιν καὶ ἀπήχησιν. Ἐν ρυθμῷ ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς εἶναι αὕτη ἐγγύτερον πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ τόνου τῶν λέξεων. Τοῦτο ὀφείλεται εἰς τὴν μουσικὴν ἰδιοφυίαν ἐνὸς συγχρόνου Ἑλληνος, τοῦ καθηγητοῦ κ. Ψάχου, ὅστις ἀφιέρωσε τὴν ζωὴν του εἰς τὴν κατὰ βάθος σπουδὴν τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς καὶ βυζαντινῆς μουσικῆς....καὶ ἐπὶ τῇ βάσει τῶν στοιχείων τῶν ὁποίων συνθέσας τὴν μουσικὴν τῶν ἀρχαίων τραγωδιῶν....»

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΟΥ ΦΟΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

Ὁ γνωστὸς μουσικοσυνθέτης Φέλιξ Πατύρεκ ἔγραψεν ὅτι «ἡ μουσική τῶν χορικῶν τοῦ κ. Ψάχου εἰς τὸ εἶδος τοῦτο τῆς μουσικῆς, εἶναι ἡ πρώτη ἥτις ἐγράφη μετὰ τὸν Βάγνερ».

Μ—;



ΧΡΟΝΙΚΑ

ΜΙΑ ΑΝΑΜΟΡΦΩΤΙΚΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ. Στήν εποχή αὐτή τῆς χαλαρώσεως καὶ τοῦ μαρασμοῦ κάθε ἔντονης πνευματικῆς ἀνατάσεως, στήν εποχή τῆς ψυχικῆς καταπτώσεως τῶν ἀνθρώπων, ποῦ ὀφείλεται σέ μεγάλο βαθμὸ καὶ στοὺς μεταπολεμικοὺς καταθλιπτικοὺς καὶ ὤμους ὄρους τῆς ζωῆς, κάθε ἐκδηλὸς κίνησις, ὅσον καὶ ἂν εἶναι σπανία, τονώσεως τοῦ ἑσωτερικοῦ κόσμου, ἀναζωογονήσεως, δημιουργίας ἐνὸς ὑγιεστεροῦ πνευματικοκαλλιτεχνικοῦ ρεύματος εἶναι φυσικὸ νὰ γίνεται δεκτὴ καὶ νὰ χαιρετισθῇ μὲ ζωηρὴ εὐχαρίστησι ὡς προμήνυμα ἐνὸς καλλιτέρου αὔριου.

Παρόμοια πρέπει νὰ εἶναι καὶ ἡ στάσις τοῦ διονοομένου κοινοῦ ἀπέναντι τῆς νέας σοβαρωτάτης προσπάθειας ὑπὲρ τῆς ζωογόνου προβολῆς —κυρίως εἰς τὴν περιοχὴν τῆς τέχνης— τοῦ ἀνωτέρου ὑψηλοῦ καὶ ταυτοχρόνως τόσο ὑγιοῦς καὶ ἰσορροπημένου πνεύματος τῆς κλασσικῆς ἀρχαίας ἀθηναϊκῆς ἐποχῆς. Τῇ σημαντικωτάτῃ αὐτῇ ἐκπολιτιστικῇ συμβολῇ μᾶς παρέχουν οἱ πρωτεργάται τοῦ νεοσυγκροτηθέντος ὀργανισμοῦ « Ἀρχαῖο Λοῦμα » μὲ τὴν πρώτη δημοσίᾳ ἐμφάνισί του μὲ τὴν παράστασι στὸ Στάδιο τοῦ « Προμηθέως Λεωμότου »—γιὰ τὴν ὁποία ἀφιερώσαμε μέγιστον μέρος τῶν Μ. Χ.—παράστασι πρέπει νὰ σημειωθῇ, ποῦ ἐνὼ κάθε ἄλλο παρὰ ὑπολείπεται ἀπὸ ἀπόψεως συνολικῆς ἀριότητος τῶν Λεωμῶν Ἑορτῶν, ταυτοχρόνως ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ εἶναι εὐεργετικώτατα τελείως προσετὴ στὸ πολὺ κοινόν.

Ἡ κίνησις αὐτὴ ἔχει γιὰ μᾶς κατὰ τοῦτο μεγάλη σημασία.

Διότι ὅσο καὶ ἂν εἶναι βέβαιο ὅτι μὲ παρόμοιες προσπάθειες στήν εποχὴ μας, γιὰ λόγους ἱστορικοὺς καὶ πραγματικοὺς, εἶναι ἀδύνατη ἡ ἀναβίωσις τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος—ποῦ σὲ πολλὰ θεωρεῖται ἀνώτερο ὅλου τοῦ ἐξεζητημένου καὶ νοσηροῦ σημερινοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ,— ἐξ ἴσου ὁμως εἶναι ἀναμφίβολο ὅτι μέσα στήν ἀποπνικτικὴ πεζότητα καὶ φρικτὴν κατάπτωσι τῆς ἐποχῆς μας οἱ ἐκδηλώσεις αὐτῆς ἔρχονται, στήν καλλιτεχνικὴ σφαῖρα, μὲ μιὰ εὐρύτερη ἀπήχησι, νὰ κεντρίσουν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ γιὰ κάτι ἀνώτερο ἀπὸ τὰ χονδροειδῆ αἰσθησιακὰ ἀγαγνώσματα καὶ θεάματα, νὰ ζωντανέψουν τὴν νεκρωμένη ἀπὸ τὴν τραχεῖα βιοπάλη εὐαισθησία, νὰ ξυπνήσουν τὸν ληθαργοῦντα πόθο τοῦ ὠραίου καὶ εὐγενικοῦ, τοῦ Ἰδανικοῦ.

Ἔχουμε βέβαια ὑπ' ὄφθαλμον ὅτι οἱ σημερινοὶ ὑλικοὶ ὄροι τῆς ζωῆς δὲν παρέ-

χουν καθόλου ἔδαφος στὴν ἀναζωογόνησι, στὸ ἄνθισμα ἰδεαλιστικῶν ροπῶν καὶ καταστάσεων. Ταντοχρόνως ὁμως πιστεύουμε ὅτι μόνο μὲ ἔλικους καὶ μηχανικούς συνδυασμούς δὲν καλλιεργεῖται καὶ δὲν προάγεται ὁ πνευματικὸς πολιτισμὸς καὶ ὅτι παραλλήλως πρὸς τὴ λύσι τῶν πρακτικῶν βιωτικῶν ἀναγκῶν, ἂν ὄχι πρωτίστως ὄλων, ἐπιβάλλεται ἡ ἀνάπτυξις τῶν ψυχικῶν κινήτρων τοῦ ἀνθρώπου—γι' αὐτὸ καὶ χειροκροτοῦμε θερμὰ τὴν προσπάθεια τοῦ ὁμίλου « Ἀρχαῖο δράμα »—ποῦ θὰ τὸν κάμουν νὰ ποθῆσῃ μὲ δύναμι, καὶ κατὰ συνέπεια νὰ ζητήσῃ τὴν πραγματοποιήσῃ, ἐνὸς ὑψηλοτέρου καὶ ὠραιοτέρου σκοποῦ ἐνὸς ἀνωτέρου ἰδανικοῦ ζωῆς.

ΜΙΑ ΠΕΡΙΕΡΓΗ ΣΤΑΥΡΟΦΟΡΙΑ. Ἡ δρῦνιτάτη ἐπίθεσις τῶν ἡμερῶν αὐτῶν ἀπὸ ὠρισμένες ἐφημερίδες κατὰ τῆς παραστάσεως στὸ Στάδιο τοῦ « Προμηθεὺς Δεσμώτου » μὲ τὸν ἐμπαθῆ καὶ ἐντελῶς ἀντικαλλιτεχνικὸ τρόπο, ποῦ ἔγινε—ἀφοῦ ἀνεμίχθησαν καὶ ζητήματα ἰδιωτικά καὶ ἐζητήθη ἡ κεφαλὴ ἐπὶ πίνακι τῶν πρωτεργατῶν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐορτῆς—εἶναι μία ἐπὶ πλέον ἀπόδειξις τοῦ πόσον εἴμεθα ἀκόμα καθυστερημένοι, ὥστε καὶ τὰ γενικώτερα καὶ πιὸ ἀπρόσωπα ζητήματα νὰ τὰ θεωροῦμε ὡς ἐπιδεικτικά κομματικῶν διαχασμῶν καὶ διενέξεων καὶ νὰ ἀξιοῦμε ἐκδηλώσεις εὐρυτάτου δημοσίου ἐνδιαφέροντος νὰ κανονίζονται εἰσιδηλικῶς σύμφωνα μὲ τὰ καπρίτσια μας σὰν ὑπόθεσις τελείως ἀτομικῆ. Ἀλλὰ τί συμβαίνει ἐπὶ τέλους—ἐρωτοῦν οἱ ἄπλοοι ἄνθρωποι οἱ μὴ μεμνημένοι στίς μαροῦβρες τῶν καλλιτεχνικῶν παρασκευῶν στὰ τερετίλια τῶν ἀνθρώπων τῆς κλίμας—καὶ ἐξαπελύθη ἡ τρομερὴ αὐτὴ σταυροφορία κατὰ τῆς προσπιθείας τοῦ ὄργανισμοῦ « Ἀρχαῖο Δράμα »;

Τὸ ὅτι μερικὰ πρόσωπα ἀπὸ τοὺς συμμετασχόντας στίς Δελφικὰς ἐορτὰς λαμβάνουν μέρος στὴν παράστασι αὐτῆ—ποῦ γίνεται, σημειωτέον, μὲ ἐντελῶς νέα σκηνοθετικὴ ἀντίληψι καὶ διαφοροτικὰ σκηρικὰ—ἦταν λόγος νὰ γίνῃ τόση φασαρία καὶ νὰ ζητηθῆ ἀκόμα καὶ ἡ ματαιώσις τῆς παραστάσεως τοῦ Σταδίου;

Μήπως ἄραγε ἡ παράστασις ἔργων ὅπως ὁ Προμηθεὺς εἶναι ἀποκλειστικῶς μονοπώλιον τοῦ ζεύγους Σικελιανοῦ, ἢ μήπως ὁ Αἰσχύλος ἔγραψε τὰ ἀθάνατα μεγαλοεργήματά του γιὰ τοὺς Δελφούς καὶ μόνο καὶ ὄχι καίτω ἀπὸ τὴ σκιά τῆς Ἀκροπόλεως;

Ἀλλὰ γιὰ νὰ ἀπορῆ κανεὶς γιὰ τίς σημερινὰς φωνασκίας καὶ τίς ὕβρεις μερικῶν καλοθελητῶν, διὰν ἔχουμε πρόσφατο τὸ παράδειγμα ὅτι καὶ κατὰ τῶν Δελφικῶν ἐορτῶν ἐκινήθη παρομοία σταυροφορία, πρὸ τῆς ἐπιτελέσεως τῶν ἐννοεῖται! (δρα καὶ σχετικὰ ἄρθρα εἰς τὸ « Ἐλ. Βῆμα » τοῦ κ. Στεφάνου) ποῦ ὅμως κατόπιν ἐθεωρήθησαν ἀπὸ ὅλους ὅτι ἐτιμοῦσαν τὴν Ἑλλάδα.

Στὴν προκειμένη περιπτώσει ἔπρεπε νὰ συμβαίνει ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο: Νὰ θεωρήσουμε ὅλοι ὡς πολὺν εὐχάριστο νὰ παρουσιάζονται συνεχισταί τῆς σοβαρῆς προσπάθειας ὑπὲρ τῆς κλασικῆς τέχνης τοῦ κ. Σικελιανοῦ, ποῦ γιὰ τὴν ἐποχὴ μας ἔχει πάντως τὴ σημασία μιᾶς ἀξιολογωτάτης ἀναμορφωτικῆς προσπάθειας καὶ γι' αὐτὸ εἶναι ἀξίαι τῆς θερμοτέρας ὑποστηρίξεως καὶ ὄχι τῆς κακεντροχεοῦς κατακραυγῆς.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

ΦΑΝΗ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ: "ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΓΟΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ,"

Ἄπο τὰ πῶ ἐνδιαφέροντά ἱστοριοφιλοσοφικά βιβλία ἀναμφίβολα εἶναι καὶ ἡ ἐκδοθεῖσα ἀπὸ τὰ «Μουσικά Χρονικά» μελέτη τοῦ διακεκριμένου λογίου—ἱστοριολόγου κ. Φάνη Μιχαλοπούλου «Τὸ μουσικὸ συναίσθημα στὴν πρωτόγονη μορφή του».

Στὸ βιβλίον αὐτὸ ὁ συγγραφεὺς τοῦ μὲ ἐμβρίθεια καὶ σπανία κριτικὴ ἀνάλυσι καὶ διεισδυτικότητι ἐξετάζει τὴν ἀφετηρία, τίς πηγές τοῦ πρωτογόνου μουσικοῦ συναισθήματος, ὁμιλῶν συγχρόνως εὐρύτερα γιὰ τὴν ἀρχαία τέχνη, ἰδίως τὴν κλασικὴ ἑλληνικὴ τραγωδία. Ἐπίσης θίγει γενικώτερα μερικὲς χαρακτηριστικὰς ἀπόψεις, διάφορα προβλήματα ἀντιπροσωπευτικῶν ἐκφάνσεων τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, προοθῶν συνάμα τὴν ἔρευνά του μέχρι τῆς πνευματικῆς ἐκδηλώσεως τῆς παλαιοβυζαντινῆς ἐποχῆς.

Εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ βιβλίου του ὁ κ. Μιχαλόπουλος, βασίζόμενος ἐπὶ ἀσλεύτων ἐπιστημονικῶν δεδομένων, ὡς κυρίαν γεννεσιουργὸν δύναμι τοῦ πρωτογόνου μουσικοῦ συναισθήματος, ὅπως καὶ τοῦ χοροῦ, τοῦ ρυθμοῦ, δέχεται τὸ ἐρωτικὸ αἶσθημα—ὕπὸ τὴν φυσιολογικὴν ἔννοια—καὶ τὴν ἐγωϊστικὴν παρόρμησι—τὸ ἐνστικτο τῆς αὐτοσυντηρήσεως—τὰ δύο δηλ. θεμελιώδη ἐνστικτα ποῦ συγκρατοῦν τὴ ζωὴ. («Ἡ πεῖνα καὶ ὁ ἔρως κυβερνοῦν τὸν κόσμον» εἶπε μὲ τὴ θαυστοτόχασθη ὀξυδέρκειά του ὁ Σίλλερ.)

Προχωρῶν κατόπιν καὶ εὐρύνων τὴν ἔρευνά του ἐπὶ τῶν αἰτίων, ποῦ προκαλοῦν τὸ πρωτόγονο καὶ αὐθόρμητο μουσικὸ συναίσθημα, ποῦ γενοῦν τὴ μουσικὴ εἰς ὑποτυπώδη ἀρχικῶς μορφή, ἀποδίδει τὴν πηγὴν τοῦ μουσικοῦ συναισθήματος, δ' ἓνα κάπως πλέον προηγημένον ἀπὸ τὸν πρωτόγονον θαθμόν, εἰς τὴν μαγείαν καὶ τὴν προελθοῦσαν ἀπ' αὐτὴν, ὡς ὑποστηρίζει, θρησκεία, ὅπως γιὰ τὸν πῶ ἐξελιγμένον ἄνθρωπο πολλάκις ἡ μουσικὴ πηγάζει καὶ ἀπὸ τὴ φυσιολατρία.

Ὡς κατ' ἐξοχὴν στοιχεῖο τῆς κοσμικῆς μουσικῆς καὶ μάλιστα τῆς ἀρχαίας δέχεται τὸ διονυσιακὸ, τὸ παράφορο, ἀχαλίνωτο, τρικυμιώδες, ἐν ἀντιθέσει στὸ γαλήνιο καὶ μουσικιστικὸ τῆς θρησκευτικῆς μουσικῆς.

Στὴν ἀνάπτυξι τῶν ἀπόψεών του, ἐπὶ τῆς πλουσίας τροφοδοτήσεως τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὴ θρησκεία καὶ τίς διαφορὰς ἱεροτελεστίας, ὁ κ. Μιχαλόπουλος θίγει καὶ μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ ἀρκετὰ σκοτεινὴ πλευρὰ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ζωῆς: τὰ Ἐλευσίνια μυστήρια.

Θὰ εἰμποροῦσε νὰ λεχθῆ ὅτι ἡ γνώμη τοῦ κ. Μιχαλοπούλου ἐντελῶς νέα, εἶναι πολὺ διαφωτιστικὴ μὲ τὴ διαυγὴ καὶ σοφὴ ἐρμηνεία ποῦ δίδει στὴ μυστικιστικὴ αὐτὴ ἀρχαία τελετουργία.

Τέτοια εἶναι, ἀληθινὰ ἢ ἀποφίς του, μὲ τὸ νὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι τὰ μυστήρια ἐκεῖνα μὲ τὸν τραγικὸ καὶ ποιητικὸ μῦθο τῆς Δήμητρας καὶ Περσεφόνης ἐσυμβόλιζαν τὴν τραγωδίαν, τῆς αἰωνίας ζωικῆς καταστροφῆς ἀπὸ τὴ γέννησι, τῆς φθορᾶς, τοῦ πόνου καὶ τοῦ θανάτου, ἀλλὰ καὶ συνάμα τῆς αἰωνίας ἀνανεώσεως, τῆς ἐπαναστροφῆς, τῆς ἀναβιώσεως. Ἡ ἀποφίς αὐτὴ εἶναι ἀντιπροσωπευτικὴ τῆς τραγικῆς γνώσεως τῶν ἀρχαίων, ὅπως τὴν ἀποκαλεῖ ὁ Νίτσε, ἀλλὰ ταυτοχρόνως καὶ τῆς καταπληκτικῆς ἰσορροπίας, τοῦ μέτρου διὰ τοῦ ὁποῖου ἐρρυθμίζαν τὴν ζωὴν των, διατηροῦντες τὴ δυναμικότητά τους σὲ ἓνα ἐνιαῖο, ἀδιάσπαστο κύκλον πεποιθήσεων καὶ ἰδεῶν.

Τὸ ἀπολλώνειο στοιχεῖο τῆς γαλήνης καὶ ἐγκρατείας, ποῦ διήπε τὴν κατ' ἐξοχὴν πλαστικὴ τέχνη τους, χειραγωγοῦσε κατὰ τινὰ τρόπον καὶ τὴν ζωὴν τους, τὴν λιτὴν, ἀρρενωπὴν καὶ φυσικὴν.

Σημαντικὸ μέρος τῆς μελέτης τοῦ κ. Μιχαλοπούλου ἀπασχολεῖ ἡ φιλοσοφικοαισθητικὴ ἐξέτασις τῆς ἀρχαίας ἑλλην. τραγωδίας, ποῦ περιέκλειε καὶ τίς τρεῖς μουσικὰς τέχνας (ποίησιν, χορὸν καὶ μουσικὴν) καὶ γενικώτερα διεπνέετο κατὰ τὸ πλεῖστο ἀπὸ τὰ οὐσιωδέστερα στοιχεῖα, ποῦ προκαλοῦν τὸ μουσικὸ συναίσθημα.

Πρέπει ἐδῶ νὰ σημειώσουμε ὅτι ἀξίζει νὰ σταματήσῃ κανεὶς ἰδιαιτέρως μὲ προσοχὴ στὶς σελίδες, ποῦ ἀφιερώνει ὁ συγγραφεὺς στὸ κεφάλαιο περὶ τῆς ἀττικῆς τραγωδίας, ποῦ θὰ εἰμποροῦσαν νὰ συγκριθοῦν, ἀπὸ ἀπόψεως σοφῆς παρατηρητικότητος, μὲ ἀνάλογες σελίδες τοῦ Λάσσιγκ, Τάιν κ.λ.

Μὲ θαυμαστὴν ἀκριβείαν καὶ ἐνάργρειαν σκιαγραφοῦνται οἱ τρεῖς μεγάλοι δραματικοὶ ποιητὰι τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος: ὁ Αἰσχύλος, ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Εὐριπίδης.

Ἡ μεγαλειώδης, φαινομενώδους δυνάμεως, ἀποκαλυπτικὴ καὶ ἱεροπρεπὴς τέχνη τοῦ Αἰσχύλου μὲ τὸ κορυφωμὰ του, τὴν τραγωδίαν τοῦ ὑπερανθρώπου ἐπαναστάτη—ιδεαλιστοῦ «Προμηθεύς», ἡ σπικία δραματικότης, ἡ ἠθικότης καὶ ἀμεμπτη τεχνικὴ τοῦ Σοφοκλέους καὶ ἡ θαθεὶα φιλοσοφικότης καὶ ὁ δριμύς ρεαλισμὸς τοῦ Εὐριπίδη προβάλλονται μὲ μιᾶ ἔντονη καὶ χαρακτηριστικὴ ἀπεικόνισι, ὅπως καὶ τὸ ὄλον πλαίσιον καὶ ὁ θαυτέρος χαρακτήρ τῆς κατ' ἐξοχὴν διονυσιακῆς καὶ ἀπολλωνεῖου τέχνης τῆς ἀρχ. ἀττικῆς τραγωδίας.

Ἀξία πολλῆς προσοχῆς εἶναι καὶ ἡ πρωτότυπη ἐρμηνεία, ποῦ δίδει ὁ κ. Μιχαλόπουλος στὸ θαυτέρο λόγον ποῦ ἐπέβαλε στὸ μεγάλο ποιητὴ καὶ διανοούμενον Εὐριπίδην τὸ μέσον τῆς δι' ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ λύσεως τῶν τραγωδιῶν του, ὅπως καὶ τὸ σύστημα τοῦ προλόγου ὅτι δηλ. αὐτὸ δὲν προέρχεται ἀπὸ ἀδυναμία, ἀλλὰ λόγῳ τῶν φιλοσοφικῶν πεποιθήσεων τοῦ σκεπτικιστοῦ καὶ σχεδὸν πεσσιμιστοῦ συγγραφέως τῆς «Ἰφιγενείας», ποῦ ἐπίστευε στὴν παντοκρατορίαν τῆς Μοίρας, ὥστε οἱ ἄνθρωποι νὰ ἐνεργοῦν σὰ νευρόσπαστα καὶ νὰ εἶναι, φυσικὰ ἀνεύθυνοι γιὰ τίς πράξεις τους.

Τὸ μόνο σημεῖο, ποῦ εἰμπορεῖ νὰ μᾶς φανῆ κάπως τολμηρὸ στὸ βιβλίον εἶναι ἐκεῖνο ποῦ φαίνεται νὰ διαφωνῆ μὲ τὸ Νίτσε, ὃ ὁποῖος στὸ μνημειώδες ἔργο του. «Ἡ Γέννησις τῆς τραγωδίας» ἐπιτίθεται κατὰ τοῦ Εὐριπίδη, ὡς ἀντιμουσικοῦ, ἐξ αἰτίας τοῦ σωκρατικοῦ ὀρθολογισμοῦ του κ.λ.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὅσον καὶ ἂν ἀληθεύει ὅτι ὁ Εὐριπίδης εἶχε καὶ μεγάλο μουσικὸν ταλέντο, ὅπως φαίνεται ἐν τῇ δημιουργίᾳ του, ὅμως ἡ θαυτέρα ἐννοία τῆς ἐπιθέσεως τοῦ Νίτσε, ποῦ ὅπως καὶ ὁ Σοπενάουερ, ὁ Μπετόβεν κ. ἄ. ἦταν ὑπὲρ τῆς ἀπολύτου μουσικῆς εἶναι ὅτι μὲ τὴν κομματικὴν μουσικὴν (εἶδος προγραμματικῆς) τὴν ὁποία εἰσήγαγε ὁ Εὐριπίδης, ποῦ ἀπέδιδε λεπτομερῶς τὸ καίμενον ἀντὶ τῆς μέχρι τότε ἐπικρατοῦσης στροφικῆς (μᾶλλον αἰσθηματικῆς καὶ τεμαχισμένης μορφῆς) ἀπεμακρύνθη ἀπὸ τὸ μουσικισμὸν καὶ τὴν ὑποβλητικὴν τῆς ἀπολύτου μουσικῆς, ποῦ ἀποδίδει μᾶλλον ἰδέας καὶ συναισθήματα καὶ ὄχι ἐξωτερικὰ γεγονότα καὶ ὕλικὰ ἡχητικὰ φαινόμενα. Ἡ κατεύθυνσις δηλ. τοῦ Εὐριπίδη ἐπὶ τὴν μουσικὴν ἔχει κάποια ἀναλογία μὲ τοὺς νεωτέρους προγραμματιστάς, ἱμπερσιονιστάς κ. λ. τῶν ὁποίων εἰμπορεῖ κατὰ τινὰ τρόπον νὰ θεωρηθῆ ὡς πρόδρομος.

Γιὰ τὴν μουσικὴν τῆς ἀλεξανδρινῆς περιόδου ὁ συγγραφεὺς τοῦ βιβλίου σημειώνει τὴν παρακμὴν τῆς μὲ τὸν ἀδαρθῆ φυσιοκρατισμὸν τῆς τέχνης αὐτῆς, ποῦ ἤρχιζε τότε νὰ καλλιεργῆται αὐτοτελῶς.

Ἀξιοσημείωτη ἐπίσης εἶναι καὶ ἡ ἀποψις τοῦ κ. Μιχαλοπούλου περὶ τῆς ἐπιδράσεως τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ἐπὶ τὴν ἀραβικὴν καὶ Ἑβραϊκὴν, καθὼς καὶ γιὰ τὴν μεγάλην συγγένειαν μεταξὺ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς καὶ τῆς παλαιοβυζαντινῆς μουσικῆς.

Φαίνεται όμως, ότι ο συγγραφέας δὲν μένει καθόλου ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὸ Χριστιανικὸ ἀσκητικὸ πνεῦμα τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ καταλήγει εἰς τὸ βιβλίον του μὲ θερμῆ, νοσταλγικὴ ἀποστροφή ὑπὲρ τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ διονυσιακοῦ πνεύματος, ποῦ τὸ θεωρεῖ ζωγόνο καὶ δημιουργικὸ ἔμφυχωτὴ καλλιτεχνικῶν ἀριστουργημάτων.

Συνοψίζοντας τὶς ἐντυπώσεις μας ἀπὸ τὴ μελέτη αὐτῆ τοῦ κ. Μιχαλοπούλου πρέπει νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι πρόκειται περὶ ἔργου ἐξαιρετικοῦ ἐνδιαφέροντος, ποῦ παρέχει σημαντικωτάτη συμβολὴ καὶ ρίπτει πολὺ φῶς στὴν ἔρευνα διαφόρων χαρακτηριστικῶν καὶ ἀμφισβητουμένων ἐκφάνσεων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ζωῆς καὶ τέχνης.

Ν. ΒΕΡΓΩΤΗΣ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΝΕΑ

Ἡ συναυλία, ποῦ ἔδωσε στὸ Στάδιο ὁ «Πανελληνίος Μουσικὸς Σύλλογος» ὑπὲρ τοῦ ταμείου προνόας τῶν μουσικῶν ἐσημέωσε ἀληθινὰ ἀπὸ γενικῆς ἀπόψεως, ἀνεξαρτήτως λεπτομερειακῶν παρατηρήσεων, ἀρκετὴ ἐπιτυχία.

Τὸ κοινὸ ποῦ μὲ συμπάθεια παρακολουθεῖ τὶς προσπάθειες ὑπὲρ τῆς ἀνακουφίσεως τῶν ἀναξιοπαθούτων καλλιτεχνῶν μας, εἰδείξε ἐνδιαφέρο στὴν ἀκρόασι τῶν ἐκτελεσθέντων ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ κ. Μητροπούλου ἔργων Μπατόβεν, Βάγνερ, Στράους, καὶ Καλομοίρη.

Ἐξ ἀφορμῆς αὐτῆς ἐπαναλαμβάνομε τὴ σύστασι, ποῦ ἐπανειλημμένως ἐκάμαμε ἀπὸ τὶς στήλες τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» γιὰ τὴν ἐπιβαλλομένη ἄμση ἐπέμβασι τοῦ Κράτους μὲ μιά σειρά προστατευτικῶν μέτρων ὑπὲρ τῶν σκληρὰ δοκιμαζομένων μουσικῶν καὶ τῆς ἀπειλομένης ἀπὸ δολοκληρωτικὴ ἐξουθένωσι ἑλληνικῆς τέχνης.

Ἡ μέριμνα αὐτῆ ὑπὲρ τῶν καλλιτεχνῶν μας, περιττὸ νὰ τονισθῇ, εἶναι ἀπαραίτητη ὅχι μόνον ἀπὸ λόγους ἀνθρωπιστικούς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ αὐτὸ τὸ καλῶς ἐννοούμενο συμφέρον τοῦ ἐνδιαφέροντος ὑπὲρ τῆς καλλιτεχνικοπνευματικῆς ζωῆς καὶ ἀναπτύξεως τοῦ τόπου αὐτοῦ.

—Κατὰ πληροφορίες μας καὶ αἱ ἐφεταιναί ἐφορταὶ τοῦ Σάλτσουργ, στίς ὁποῖες πρωτοστάτησε, ὅπως συνήθως τὸ Μοζαρτέουμ εἶχαν μεγάλη ἐπιτυχία χάρις στὴ συμμετοχὴ διαπρεπῶν μουσικῶν ἐπὶ κεφαλῆς τῶν ὁποίων ἦσαν μαέστροι ἔπως ὁ Τσοκανίνι, Μπρούνο—Βάλτερ, Βάλτερ Κράους κλ. Στίς ἐφορτὰς αὐτὰς συμμετέσχε καὶ ὁ εὐφύμως γνωστός Ἑλληγ καλλιτέχνης κ. Λώρης Μαργαρίτης (καθηγητῆς τοῦ Ὁδείου Θεσσαλονίκης καὶ τοῦ Μοζαρτέουμ τοῦ Σάλτσμπουργκ).

—Ἐπίσης πληροφοροῦμεθα ὅτι στίς 20 Σ)θρίου ἔ. ἔ. (Κυριακὴ ἀπόγευμα) ἡ περίφημη συμφωνικὴ ὀρχήστρα τῆς Βιέννης ὑπὸ τὸν γενικὸ μαέστρο τῆς κ. Oswald Kabasta ἔπαιξε τὴν Ἐπικὴ Συμφωνία τοῦ κ. Α. Μαργαρίτη «Ὀδυσσεὺς—Ναυσικὰ» μὲ ραδιοφωνικὴ μετάδοσι ἀπὸ τὸ σταθμὸ τῆς Βιέννης. Στίς 29 δὲ τοῦ ἴδιου μηνὸς ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς θὰ δώσῃ στὸ Αgram ἕνα ρεσιτάλ πιάνου μὲ ἰδικὰ του ἔργα, ποῦ θὰ μεταδοθῇ ἐπίσης ραδιοφωνικῶς.

—Μὰς γράφουν ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια ὅτι παρουσιάζει ἐξαιρετικὸν δραματικὸν τάλαντον κατὰ τὰς ἐκεῖ ἐρασιτεχνικὰς ἐμφανίσεις τῆς ἡ δ-νὶς Σεβαστοπούλου.

Ἐδχόμεθα τοῦτο νὰ εἶναι ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια γιὰ τὸ καλὸ τοῦ θεάτρου μας καὶ νὰ δοθῇ εἰς τὴν καλὴν αὐτὴν ἐρασιτεχνίδα ἡ εὐκαιρία ν' ἀναπτύξῃ τὸ τάλαντόν τῆς.

—Εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν, κατόπιν πρτάσεως τῆς διευθύνσεως, διωρίσθη ἀπὸ τὸ Δ. Σ. ὡς καθηγήτρια α' τάξεως ἡ ἀρίστη καλλιτέχνης τοῦ βιολοντσέλλου δ-νὶς Λήδα Κουρούκλη (α' ἑρ. τοῦ Ὁδείου Παρισίων).

Ὁ διορισμὸς τῆς μοναδικῆς μας βιολοντσέλλιστριάς στὸ ἴδρυμα τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς εἶναι πολὺ εὐστοχος καὶ ἔχει νὰ ὠφελήσῃ ἀρκετὰ τὸ Ὁδεῖον.

Ἐξ ἀφορμῆς αὐτῆς θὰ συνιστοῦσαμε στὴ διεύθυνσι τοῦ Ὁδείου νὰ ἐπεκτείνῃ τὴν ἐνίσχυσιν τοῦ προσωπικοῦ του καὶ εἰς ἄλλους κλάδους, ἰδίως στὴ μονωδία ποῦ τελευταίως ἐλειτούργησε αἰσθητὰ ἑλλειπῶς, καὶ κατὰ δεῦτερον λόγον στίς ἄλλες τάξεις: πιάνου, βιολιοῦ, βυζαντινῆς μουσικῆς, πνευστῶν κ.λ. Πρέπει ἐπὶ τέλους νὰ ἐννοηθῇ ὅτι γὰ τὸ Ὁδεῖον πρωτίτως ἐπέλγει ἡ ἑσωτερικὴ τὸ ἀναδιοργάνωσις καὶ ἐνίσχυσις πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀπὸ κτησι νέου κτιρίου, ποῦ χωρὶς ἀνάλογο ἔμφυχο περιεχόμενον δὲ θάχῃ καμμιὰ ἀπολύτως ἀξία καὶ φυσικὰ οὐτε λόγον ὑπάρξεως.

ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΑ ΝΕΑ

Διὰ τὴν ὀργάνωσιν καὶ τὴν διεύθυνσιν τῶν μουσικῶν προγραμμάτων τῶν μεγάλων ραδιοφωνικῶν ἑταιριῶν ἀπαιτεῖται μουσικὸς ὄχι μόνον μὲ μεγάλο τάλαντον καὶ μὲ βαθεῖαν γνῶσιν τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ μὲ καθαροτάτην ἰδέαν τῶν κλίσεων τοῦ κοινοῦ, διὰ νὰ δυναθῇ καὶ τῆς ἐπιδοκιμασίας τοῦ ἀκρατοῦ νὰ τύχῃ καὶ ταυτοχρόνως νὰ προσδώσῃ εἰς τὴν ραδιοφωνίαν τὸν διδακτικὸν αὐτῆς ρόλον.

Ἡ ἐξέλιξις τῆς ραδιοφωνίας ἀρκετὰ παρεμποδίζεται ἀπὸ τὸ φαινόμενον τῆς «ἐξασθενήσεως», τὸ ὁποῖον ἀποδίδεται εἰς τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἠλεκτρικῆς καταστάσεως τῆς ἀτμοσφαιρας ἢ εἰς τὴν ἐπενέργειαν τοῦ στρώματος Heaviside.

Ἄν καὶ τὰ ἀπειράριθμα γενόμενα πρακτικὰ πειράματα καὶ ἡ ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον βαθεῖα γνῶσις τῶν ἀτμοσφαιρικῶν συνθηκῶν διεφώτισαν ὀπωσδήποτε τὸ ζήτημα τοῦτο, δὲν κατορθώθη ἐν τούτοις μέχρι σήμερον νὰ δοθῇ πλήρης ἐξήγησις τῶν φαινομένων αὐτῶν.

Ἡ πλήρης γνῶσις τῶν αἰτιῶν τοῦ φαινομένου αὐτοῦ μερίστην ἔχει σημασίαν διὰ τὴν μελλοντικὴν ἀνάπτυξιν τῆς ραδιοφωνίας, διὰ τὴν λήψιν τῶν ἀναλόγων μέτρων ἐναντίον αὐτοῦ. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν ἡ ἀμερικανικὴ κυβέρνησις προσέφερε τὸ ποσὸν 300.000 φράγκων περίπου, διὰ τὴν ἔρευναν τοῦ fading.

Πιθανὸν ἐκ τῆς ἐρεύνης αὐτῆς νὰ ἐξαρτηθῇ ἡ πρόοδος τοῦ ραδιοφώνου· ταυτοχρόνως ὁμοῦ θὰ σχηματισωμεν πληρεστέραν ἰδέαν τῶν ἀνὰ τὸ διάστημα φαινομένων. Τὸ fading ἔδωσεν ἀφορμὴν εἰς παντοειδεῖς ὑποθέσεις ὡς πρὸς τὸ θόρσειον σέλας (τὸ ἀποδιδόμενον εἰς αἰτίαν κοσμικῆν). Ἀναμφιβόλως θὰ ἦτο μέγα δῆμα πρόοδος πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν, ἂν ἡ ἐπιστήμη κατώρθωνε ν' ἀνυψώσῃ τὸν πέπλον τοῦ μυστηρίου τὸν καλύπτοντα τὰ φαινόμενα ταῦτα.

— Ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον παρουσίας καὶ ἡ διάλεξις ποῦ ἔγινε στὸ ραδιοφωνικὸ σταθμὸ τῆς Γενεύης ἀπὸ τὸ διακεκριμένον μουσικολόγο καὶ καθηγητῆ κ. Σουαζὺ περὶ τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς τῆς ἐποχῆς ὡς καὶ μετέλθει εἰς ἑλληνικῶν μουσικῶν κοματιῶν.

Μεταξὺ τῶν ἄλλων ὁ κ. Σουαζὺ ἀνέφερε τὸ ἔργον τῶν γνωστοτέρων Ἑλλήνων συνθετῶν κ.κ. Λαυράγκα, Λαμπελέτ, Καλομοίρη, Βάρβογλη, Ριάδη, Μητροπούλου κ.λ. καθὼς καὶ γιὰ τὴν σύγχρονον μουσικὴν μας ἀνάπτυξιν, γιὰ τὴν ὁποία ἀφιέρωσε κολακευτικὰ λόγια. Ἐν τέλει δὲ ἔκαμε λόγο καὶ γιὰ τὴν κρίσιν καὶ ἀνεργίαν τῶν μουσικῶν, συνέστησε δὲ μεταξὺ τῶν ἄλλων μέτρων προνοίας καὶ τὴν ἱδρυσιν ἑλληνικοῦ ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ.

FRANZ SCALK

Ἡ μουσικὸς κόσμος τῆς Βιέννης θρηνεῖ τὴν ἀπώλειαν ἐνός θαυμασίου διεθυντοῦ ὀρχήστρας, παιδαγωγοῦ καὶ πρῶτον διεθυντοῦ τῆς Κρατικῆς Ὀπερας, τοῦ Φράντς Σάλκ, μαθητοῦ τοῦ Μπροῦκνερ καὶ ἐνός ἀπὸ τοὺς πλέον μεγαλειώδεις *ιντερπρετιστ* τοῦ αὐστριακοῦ αὐτοῦ συνθέτου, ποῦ κατεμάγευε πάντα μὲ τὴν Φιλαρμονικὴν τῆς Αὐστριακῆς πρωτεύουσας τὸ πικνὸν ἀκρατήριόν του μὲ τὰς ἀποδόσεις τῶν ἔργων τῶν Κλασσικῶν, ἰδίως τοῦ Μπράμς, τοῦ Μάλερ καὶ τοῦ Βάγνερ στὴν Ὀπερα.

Ὁ Σάλκ στὰ χρόνια τῆς ζωῆς του δὲν εὗρεσκε πάντα τὴν ἀναγκαίαν καλλιτεχνικὴν ἀτμόσφαιραν στοὺς λοιποὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς πατρίδος τοῦ Σοῦμπερτ, ὄχι τόσο γιὰτὶ τάχα ἦταν κλαστικιστάς καὶ φρουρὸς ἀκοίμητος τῆς εὐγενικῆς παραδόσεως, ἀλλὰ γιὰτὶ κατεῖχε τὰ σκηπτρα τῆς ὅλης μουσικῆς κινήσεως στὴν ὥραία μουσικὴ Βιέννη.

Ὁ Σάλκ «ἀνεκαλύφθη» τὸ πρῶτον ἀπὸ τὸν Μάλερ, ποῦ ἦταν τότε αὐτὸς Διευθυντῆς τῆς Ὀπερας (1905) καὶ ἐξείλιχθη κατόπιν σὲ Γενικὸ Διευθυντῆ τοῦ Κρατικοῦ αὐτοῦ ἱδρυματός, μὲ συνδιευθυντὴ τὸν Ριχάρδο Στράους 1923 κ. ἔξ. Μετὰ τὴν ἀποχώρησιν τοῦ τελευταίου ἀπὸ τὴν Ὀπερα ὁ Σάλκ παρέμεινε μόνος Διευθυντῆς, ὁπότε διὰ λόγους υγείας ἀναγκάσθηκε καὶ αὐτὸς μὲ τὴν σειρὰν του νὰ ἀπομακρυνθῇ ἀπὸ τὸ ἀγαπητὸν του Ἴδρυμα. Ἐλαβε τὸν ἀνώτατον τίτλον ἀπὸ τὴν Αὐστριακὴν Κυβέρνησιν διορισθεὶς Generalmusikdirektor—Γενικὸς μουσικὸς Διευθυντῆς Βιέννης.

Ἡ θάνατος τοῦ Σάλκ ἀφίνει ἕνα μεγάλο κενὸν στὴν μουσικὴ ζωὴ τῆς Βιέννης γιὰτὶ στερεῖται· τώρα ἡ πόλις αὐτὴ ἐνός τελείως κατηρτισμένου μουσικοῦ καὶ ἐνός μεγάλου παιδαγωγοῦ.

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙ ΤΟΥ "ΠΡΟΜΗΘΕΩΣ," ΣΤΟ ΣΤΑΔΙΟ

Ὁ θρῶλος τοῦ «Προμηθεύς», τοῦ θεοῦ, ποῦ χαρίζει στοὺς ἀνθρώπους τὸ φῶς, δὲν ἀπαντᾶται μόνο στὴν Ἑλληνικὴ μυθολογία. Χιλιετηρίδες πίσω, ἀπαντᾶται, τροποποιημένος βέβαια, μὲ τίς ἴδιες ὅμως συμβολικὲς ἀναλογίαι στὴν ἰνδικὴ θρησκευτικὴ παράδοσι. Ἀντιπροσωπεύει στίς πανάρχαιαι θεογονικὲς καὶ κοσμογονικὲς δοξασίαι, τὴν ἐνσάρκωσι τοῦ θεϊκοῦ σπινθήρος ποῦ κλείνει μέσα του ὁ ἀνθρώπος καὶ ποῦ τὸν ὠθεῖ ἀδιάκωα στὴν πλήρη αὐτογνωσία καὶ θεογνωσία, στὸ μεγαλεῖο καὶ στὴν τραγωδία του.

Ἀπὸ τὸ προαιώνιο αὐτὸ σύμβολο ὁ Αἰσχύλος, ὁ μέγιστος τῶν τραγικῶν, ἐδημιούργησε ἓνα ὑπερτατο καλλιτεχνικὸ ἀριστούργημα. Τὴν τριλογία τοῦ «Προμηθεύς» ἀπὸ τὴν ὁποίαν δὲν μᾶς περισώθη παρὰ μόνον ὁ «Προμηθεὺς Δεσμώτης» ποῦ ἀποτελοῦσε τὸ δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας, μαζί μὲ τὸν «Προμηθεὺς Πυρφόρο» καὶ τὸν «Προμηθεὺς λυόμενος».

Ὁ ὄργανισμὸς «Ἀρχαῖον Δράμα» ἐγκαινιάζων τὴν προσπάθειαν τῆς διδασκαλίας ὅλων τῶν σωζομένων ἀρχαίων ἑλληνικῶν τραγωδιῶν καὶ κωμωδιῶν εἰς ἑτήσιας πανηγυρικὰς παραστάσεις ἐν τῷ Παναθηναϊκῷ Σταδίῳ ἀναθεῖσκει τὴν Κυριακὴν 27 Σεπτεμβρίου καὶ ὠραν 7 μ.μ. τὸ μεγαλοῦργημα τοῦ μεγίστου τῶν τραγικῶν τῆς ἀρχαιότητος Αἰσχύλου «Προμηθεὺς Δεσμώτης» κατὰ μετάφρασιν Ἰ. Ν. Γρυπάρη καὶ μουσικὴν Κ. Α. Φάχου, καὶ σκηνοθεσίαν Λίνου Καρζῆ.

Σκηνογραφία, προσωπεῖα καὶ μακέττες ἐνδυμασιῶν: Γιόχαν Ρωμανοῦ.

Χορογραφία: Emmu Spock, καθηγήτριας τῆς ρυθμικῆς καὶ πλαστικῶν χορῶν, διπλωματούχου τῆς Ἀκαδημίας τῆς Βιέννης.

Ἡ διανομὴ τῶν προσώπων τῆς τραγωδίας ἔχει ὡς ἑξῆς:

Προμηθεὺς—Γεώργιος Μπούρος, Κράτος—Γιάννης Ἀδλωνίτης, Βία—I. Ἀναστασίου, Ἡφαίστος—Ἡλίας Δεστούνης, Ὁκεανὸς—Γιάννης Ἀδλωνίτης, Ἴω—Ἀγγελικὴ Κοτσάλη, Ἑριμῆς—Ἡλίας Δεστούνης, Κορυφαῖται χοροῦ—Καίτη Λεμονίδου καὶ Ἡλέκτρα Γεωργᾶ. Χορὸς Ὁκεανίδων: Α' ἤμιχοροῦ. Αἰ δεξ 1) Ἐμμου Σπέκ 2) Ἀλ. Μαζαράκη, 3) Ρένα Στασινοπούλου, 3) Ἐλ. Λάγγα, 5) Δεσ. Βρουλή, 6) Α. Ἐθαγγέλου, 7) Καλ. Ἀλεξιάδου, 8) Ἰο. Μελισσηνοῦ, 9) Ἡλ. Παπακωνσταντίου, 10) Χαρ. Ἀλεξιάδου, 11) Κούλα Μάνεση, 12) Καίτη Μιχαλοπούλου, 13) Ἀγ. Κατρη.

Τοῦ δὲ Β' ἤμιχοροῦ: αἰ δεξ 14) Ὀλ. Μπαλόγλου, 15) Ἀρβανιτίδου, 16) Ἐλ. Μεραιδίου, 17) Τασία Κουρῆ, 18) Κ. Σχινᾶ, 19) Καίτη Κουρῆ, 20) Νίκη Κουρῆ, 21) Ἀγγ. Καραμπίνη, 22) Ντόλυ Παπαδοπούλου, 23) Ντόλυ Κορυτσίδου, 24) Ἐλ. Ἰορδανίδου, 25) Ἄννα Ἀσπρίδου, 26) Ἐλ. Σωτηροπούλου, 27) Καίτη Δάρα, 28) Λουκία Ἀναστασιάδου.

Ὁρχήστρα 60 ἐκτελεστῶν τοῦ «Πανελληνίου Μουσικοῦ Συλλόγου».

Χορωδία 60 ἐκτελεστῶν τῆς «Ἑλληνικῆς Χορωδίας» τοῦ κ. Παν. Γλυκοφρίδη καὶ γενικὸς διευθυντῆς ὀρχήστρας καὶ Χορωδίας ὁ κ. Στέφανος Βαλτετσιώτης.

Τὴν σκηνογραφίαν καὶ τὰς μηχανικὰς ἐγκαταστάσεις ἐξετέλεσεν ὁ γνωστὸς μηχανικὸς θεάτρου κ. Δ. Σεμιτέκολος τῆ συνεργασίᾳ τῶν μηχανικῶν κ.κ. Τσαλαπατούρου καὶ Φαροπούλου.

Τὰς ἠλεκτρικὰς ἐγκαταστάσεις ἐξετέλεσεν ὁ κ. Π. Βαλιάνος.

Ἡ ἀρχαῖκα ἐνδυμασία τῶν ὑποκριτῶν, χειροφραγτοῦ ἐκ μετάξης, κατασκευάσθησαν εἰς τὰ ἐργαστήρια τὴν ἀνωνύμου ἐταιρίας Ε.Τ.Μ.Α., τῶν δὲ Ὁκεανίδων εἰς τὰ ἐργαστήρια τῆς κ. Ὀλγας Καπόμπαση.

Τὰς κομμώσεις τοῦ χοροῦ τῶν Ὁκεανίδων ἀνέλαβεν ἡ κ. Χριστίνα Στίνη (Μέγαρον Μετοχικοῦ Ταμείου).

Πρὸ τῆς παραστάσεως τοῦ «Προμηθεύς» θὰ ἐκτελεσθῆ ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας ὁ «Εἰς Ἀπόλλωνα Ὕμνος», ὡς μετεγράφη ἀπ' εὐθείας ἐκ τῆς πλακῶς τῶν Δελφῶν, ἐρρυθμισθῆ καὶ ἐνηρμονίσθη ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ κ. Κ. Α. Φάχου.

Ἡ ἔναρξις θὰ ἀναγελθῆ διὰ σαλλισμάτων.

ΣΗΜ.—Στὸ ἄρθρο τοῦ κ. Γιαν. Σιδέρη ἐκεῖ ποῦ ἀναφέρεται ἡ «Ἐκάδη» στὸ Σταδίον, ἔχει παραληφθῆ τὸ ὅτι ἡ μουσικὴ τῆς τραγωδίας ἦταν τοῦ κ. Αἰμ. Ριάδη.

Οἱ δινιέτες τοῦ τεύχους αὐτοῦ εἶναι ἔργον τοῦ ζωγράφου κ. Γιόχαν Ρωμανοῦ.

PIANA

Τὰ καλύτερα ἐν τῷ κόσμῳ, διακρινόμενα διὰ τὴν
στερεότητα καὶ μουσικὴν ἀπόδοσιν των, ἦτοι

**STEINWAY UNDSN
S - CARL - RONISCH
I. BOSENDORFER - GRUNERT
HUPFEL**

Ἐπίσης **PIANA** πρωτοφανοῦς εὐκαιρίας ἀπὸ
5.000 δραχ. καὶ ἄνω, πωλοῦνται εἰς τὸ κατάστημα

ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΤΣΑΜΟΥΡΤΖΗ

ΟΔΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ 25Α

ΚΑΙ ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΟΔΟΣ ΤΣΙΜΙΣΚΗ 52

Τιμαὶ ἐκτὸς τῶν ἄλλων εὐκολιῶν εἶνε
μετρητοῖς καὶ μὲ δόσεις αἱ αὐταί.