

# ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 3-4 (39-40)

ΜΑΡΤΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ

1932

## Η ΕΚΑΤΟΝΤΑΕΤΗΡΙΣ

Τώρα πού εορτάζουμε τὰ ἑκατὸ χρόνια ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ Γκαίτε, τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ», πιστὰ πάντα στὸ πρόγραμμα καὶ τὴν ιδεολογίαν των, ἀφιερώνουν τὶς πρώτες σελίδες στὸ ἔργο τῆς μεγαλοφυΐας αὐτῆς, στὸ ὑπεράνθρωπο ἔργο ἑνὸς σοφοῦ καλλιτέχνου, πού τόσο ἐτίμησε τὴν ὅλην Γερμανικὴν παραγωγὴν, ἀλλὰ καὶ τὸν κόσμον ὅλον. Ὁ Γκαίτε, παραμένει, θὰ ἔλεγε κανεὶς ὁ ἀντιπροσωπευτικώτερος τύπος τῆς Γερμανικῆς μελετηρότητος καὶ τῆς Γερμανικῆς νοοτροπίας. Εἶναι ὁ σταθερὸς ἐρευνητῆς πού δὲν τρομάζει μπρὸς στὰ διάφορα προβλήματα, πού δὲν ἀφίνει νὰ τοῦ διαφύγῃ τίποτε τὸ ἄξιον λόγου, πού ἐξετάζει μὲ τὴν ἴδια ἀγάπη καὶ ἀφοσίωσι ὅ,τι καλὸν καὶ χρήσιμον δι' αὐτὸν καὶ τὴν κοινωνίαν. Γιατὶ ὁ Γκαίτε δὲν φροντίζει μόνον γιὰ τὸν ἑαυτὸν του, δὲν κυττάζει νὰ ἱκανοποιήσῃ ἀπλῶς τὴν ἐσωτερικὴν του ψυχικὴν ἀνάγκην, ἀλλὰ, πρὸ παντός, νὰ ὠφελήσῃ καὶ τοὺς ἄλλους, νὰ διαπαιδαγωγήσῃ, νὰ διδάξῃ, νὰ ἀνυψώσῃ πνευματικῶς καὶ ἠθικῶς ὅλους, Γερμανοὺς καὶ ξένους. Μελετᾷ, ξεκαθαρίζει καὶ γράφει. Ἀσχολεῖται μὲ τὸ ἀ ποιητικὸν πρωτότυπον θέμα, ἀλλὰ μεταφράζει καὶ λαϊκὰ τραγούδια ξένων χωρῶν καὶ τῆς μικρᾶς ὑποδοῦλου τότε Ἑλλάδος μας. Ταξειδεύει εἰς τὸν Ρῆνον, τὴν Ἑλβετίαν ἢ τὴν Ἰταλίαν, ἀλλὰ δημοσιεύει καὶ «ταξειδιωτικὲς ἐντυπώσεις» ἀφθάστου πρωτοτυπίας καὶ παρατηρητικότητος. Ἐργάζεται στὸ ἔργον του «Wilhelm Meister», ἀλλὰ

διαπαιδαγωγεί συγχρόνως τὴν κοινωνίαν ὅλην καὶ ξεχωριστὰ τοὺς νέους μας. Ἀπαντᾷ εἰς μίαν ἐπιστολήν, ἀλλὰ «δουλεύει» τὸ κείμενον. Ἀπαρνείται μίαν ἄποψιν, ἀλλὰ δὲν ἐπαναστατεῖ. Φροντίζει γιὰ τὴν καλυτέρευσιν, ἀλλὰ δὲν καταστρέφει. Προσθέτει πάντα κάτι στὸ ὑπάρχον ὑλικόν, ἀλλὰ δὲν «γκρεμνᾷ» τὴν ὑπαρξιν. Παραμένει ὁ Ὀλύμπιος παρατηρητὴς καὶ ἐρευνητὴς. Λαμβάνει πάντα καὶ δίδει ὅ,τι ἀναγκαῖον γιὰ ὅλους. Αὐτοῦ τὴν ἑκατονταετηρίδα, ἐορτάζομεν.

ΤΑ "ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,,





## Ο ΓΚΑΪΤΕ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο Γκαϊτε (1749—1832) ἀπὸ μικρᾶς ἡλικίας, ἔτυχε, σχετικῶς, καταλλήλου μουσικῆς μορφώσεως, χάρις εἰς τὴν ἔμμονὴν καὶ τὴν ἰδιαίτερον ἐπιθυμίαν τῶν γονέων του. Ἐπεκράτει ἄλλως τε συνήθεια, εἰς τὴν γενέτειράν του Φρανκφούρτην, οἱ γονεῖς τῆς ἀνωτέρας καὶ τῆς μεσαίας κοινωνικῆς τάξεως, νὰ μορφώνουν τὰ παιδιά των ἐγκυκλοπαιδικῶς καὶ ἰδίως εἰς τὴν τέχνην τῶν τόνων. Οὕτω, ὁ Γκαϊτε, τῇ βοηθείᾳ τοῦ διδασκάλου του Bismann λαμβάνει τὰ πρῶτα μαθήματα εἰς τὸ κλειδοκύμβαλον τῆς ἐποχῆς, εἰς τὸ σπινέττο. Βεβαίως, δὲν πρέπει νὰ φαντασθῇ ὁ ἀναγνώστης, ὅτι ἡ εἰσαγωγή εἰς τὴν ἀνωτέραν τέχνην, εἰς τὴν τέχνην τῆς Τοκκάτας, τῆς Φυγῆς, τῆς Phantasie κ.τ.λ., ἦτο ὁ ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς διδασκαλίας τῶν ἐρασιτεχνῶν ὡς ὁ Γκαϊτε. Κάθε ἄλλο. Ὁ τελευταῖος αὐτός, μὲ τὰς ἀναγκαίας θεωρητικὰς μουσικὰς γνώσεις καὶ ἰδίως τῶν στοιχείων τοῦ «Generalbass» μόλις καὶ μετὰ βίας κατώρθωνε νὰ ἐκτελῇ εἰς τὸ σπινέττο, τὰ ἀγαπητὰ τῆς ἡμέρας τραγούδια καὶ χοροὺς ὡς, Μενουέτα, Polonäse, Ἐμβατήρια καὶ διάφορα ἄλλα μουσικὰ τεμάχια τῆς μόδας. Δὲν ἔστενοχώρει τὸν ἑαυτὸν του μὲ τὴν πρακτικὴν ἐξάσκησιν τῶν δακτύλων, δὲν τὸν ἐνδιέφερε ἡ τεχνικὴ, ὅσον ἡ «ἐκτέλεσις» καὶ μόνον τεμαχίων ἀρεστῶν εἰς αὐτὸν καὶ τὸ ἀστικὸν αὐτοῦ περιβάλλον. Συχνάκις ὁμῶς μετέβαινε μὲ τοὺς γονεῖς του εἰς τὴν ἐκκλησίαν, εἰς τὰς συναυλίας καὶ εἰς τὸ μελόδραμα. Τότε ἀκριβῶς, τὸν Αὐγούστου τοῦ 1763 (ὁ Γκαϊτε ἦτο περίπου 14 ἐτῶν) παρηκολούθησε τὸν ἑπταετῆ Μότσαρτ εἰς τὸ σπινέττο, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ νέον μελοδραματικὸν εἶδος τὴν Opera buffa τῶν Ἰταλῶν ὡς καὶ τὴν Opéra comique τῶν Γάλλων τῷ 1759 κ. ἔξ. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ὅταν ἦλθε εἰς τὴν Λειψίαν τῷ 1765, ἦτο ἕνας ἀρκετὰ καλὸς «ἐρασιτέχνης» (Liebhaber), ὅπως ἔλεγεν ὁ ἴδιος.

Ἡ Λειψία τοῦ 1765, δὲν ἦτο πλέον ἡ πόλις τοῦ Ι. Σ. Μπάχ, ἀλλ' ἔξ ἀντιθέτου τὸ κέντρον δράσεως τοῦ γνωστοῦ συνθέτου Γερμανικῶν κω-

μικῶν μελοδραμάτων (Singspiel) καὶ ἰδρυτοῦ τῶν Gewandhauskonzerte, Χίλλερ. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς κατώρθωσε μὲ τὴν ἐλαφράν του μουσικὴν, μὲ τὴν μουσικὴν Ὀπερέτας, ὅπως θὰ ἐλέγομεν σήμερον, νὰ παρασύρῃ τὸ πολὺν κοινὸν μὲ τὸ μέρος του καὶ νὰ καταστήσῃ ὑποχειρίους τῆς διασκεδαστικῆς του μουσικῆς τοὺς νέους, τοὺς φοιτητὰς (καὶ ὁ Γκαϊτε ἦτο τότε φοιτητὴς τοῦ Πανεπιστημίου) καὶ τοὺς πολυπληθεῖς κατοίκους τῆς Λειψίας. Ὅτι δὲ εἰς τὸν νεαρόν μας καὶ ἐνθουσιώδη φοιτητὴν Γκαϊτε ἤρесе τὸ νέον αὐτὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, φαίνεται ἀπὸ τὴν ὅλην ποιητικὴν του παραγωγὴν τῆς ἐποχῆς (βλέπε ἰδίως «Leipziger Liederbuch») εἰς τὴν ὁποίαν διακρίνει τις ἴχνη ἐπιρροῆς τῆς τεχνικῆς τοῦ λιμπρετίστα Βάισσε. (Τὰ 20 αὐτὰ ποιήματα τοῦ Γκαϊτε ἐξεδόθησαν τῷ 1769 μὲ μουσικὴν τοῦ ἐκδότου καὶ συνθέτου Μπράϊτκοφ.)—Εἰς τὸ Στράσμπουργκ κατόπιν, ἐλάμβανε ὁ Γκαϊτε μαθήματα βιολοντσέλλου ἀπὸ κάποιον βιολοντσελλίστα Basch, ἃν καὶ τὸ ὄργανον αὐτὸ ἐστερεῖτο τὴν ἐποχὴν ἐκείνην τῆς σημερινῆς Cantabilität, δὲν ἦτο δηλαδὴ ἐν χρῆσει ὡς σολιστικὸν ὄργανον. Ἦτο τὸ βιολοντσέλλο ἀπλῶς ἓνα μπάσσο.

Τῷ 1773 γράφει ὁ Γκαϊτε τὸ πρῶτον αὐτοῦ Γερμανικὸν κωμικὸν μελόδραμα—Singspiel: «Erwin und Elmire» (συνθέτης ὁ Johann André). Ἡ ἐπιρροή τοῦ Γάλλου συνθέτου Grétry φαίνεται εἰς πολλὰ σημεῖα τοῦ ἔργου, ἀπ' οὗ ἄλλως τε ὁ Grétry εὗρισκετο τότε εἰς τὸ ζενίθ τῆς δρασσεώς του καὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ ἦσαν γνωστά, ὄχι μόνον εἰς Παρισίους, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν Γερμανίαν, Ἰταλίαν, Αὐστρίαν κ. ἄ. Τότε ἀκριβῶς ἐγνωρίσθη ὁ Γκαϊτε καὶ μὲ τὸν συνθέτην Κάιζερ (Philipp Christoph Kayser), τὸν αἰσθηματικὸν αὐτὸν μουσικόν, τὸν Βέρθερον τοῦ Γκαϊτε.

Εἰς τὴν Βαϊμάργην μετέπειτα, ἐγνωρίσθη ὁ ποιητὴς μας μὲ τὸν Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf, τὸν κάντορα Müller καὶ τὸν Hummel μαθητὴν τοῦ Μότσαρτ καὶ φίλον τοῦ Μπετόβεν. Ἐκεῖ, ἔγραψε τὰ κωμικὰ μελοδράματα «Jery und Bätely» (συνθέτης ὁ Seckendorf) καὶ «Claudine von Villabella» (1775). Τῷ 1784 γράφει ὁ Γκαϊτε τὸ Singspiel—κειμένον «Scherz, List und Rache» εἰς τὸ στῆλ τῆς Opera buffa τῶν Ἰταλῶν. Καὶ τῷ 1789 γνωρίζεται μὲ τὸν συνθέτην Ράιχαρτ (Joh. Fr. Reichardt). Σχετικῶς μὲ τὴν νέαν του γνωριμίαν, ἤμπορεῖ νὰ λεχθῆ, ὅτι ὁ Γκαϊτε ἐφάνη κατ' ἀρχὰς ἐπιφυλακτικὸς καὶ δύσπιστος, ἃν καί, ὀλίγον κατ' ὀλίγον, ἠναγκάσθη νὰ μεταβάλῃ σκέψιν, χάρις εἰς τὴν ἐμμονὴν καὶ τὴν γενικὴν ἐγκυκλοπαιδικὴν μόρφωσιν τοῦ Ράιχαρτ, πάντως, μέχρι τῆς στιγμῆς καθ' ἣν (1796) ἐξεδόθησαν αἱ «Xenien» τῶν Σίλλερ—Γκαϊτε, εἰς τὰς ὁποίας καὶ χαρακτηρίζεται ὁ συνθέτης μας ὡς «βλαβερὸν ἔντομον», ὡς «δημοκρατικὸν κυνάριον» κτλ. (Διὰ τοὺς χαρακτηρισμοὺς αὐτοὺς, συνετέλεσε τὰ μέγιστα καὶ

τὸ μῖσος τοῦ Σίλλερ πρὸς τὸν Ράιχαρτ, ἀφ' οὗ ὁ τελευταῖος, ἐχαρακτήρισε τὸν Σίλλερ καὶ ἄλλους ὡς «σκλάβους τῶν περιγνήπων», «βασιλόφρονας ἐκ συμφέροντος» κτλ.).

Εἷς μόνον ἐκ τῶν συνθετῶν τῆς ἐποχῆς, κατώρθωσε ν' ἀποκτήσῃ ἀμέριστον τὴν ἐμπιστοσύνην καὶ τὴν φιλίαν τοῦ Γκαϊτε: ὁ Τσέλτερ (Karl Friedrich Zelter). Ὁ συνθέτης αὐτός, παρέμεινε, μέχρι τοῦ θανάτου τοῦ Γκαϊτε, ὁ μόνος συμβοηθὸς καὶ σύμβουλος εἰς τὰ διάφορα μουσικὰ ζητήματα τῆς ἐποχῆς. Ὅχι ὅτι—καὶ αὐτὸ πρέπει νὰ τονισθῇ— ὁ Τσέλτερ εἶχε ἐπιρροὴν τινα ἐπὶ τοῦ Γκαϊτε (θὰ ἦτο ἀστεῖον ἄλλως τε), ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου, διότι, ὁ συνθέτης αὐτὸς ἀνεγνώριζε τὴν μεγαλοφυΐαν τοῦ ποιητοῦ καὶ κατώρθωνε νὰ συμβαδίσῃ, χωρὶς τὸ παραπάνω νὰ θέλῃ ποτὲ νὰ ἐπιπεύσῃ γενικῶς ἢ διὰ τῶν συνθέσεων ποιημάτων τοῦ Γκαϊτε. Καὶ κάτι ἄλλο: Δὲν ἦτο εἰς θέσιν νὰ εἰσχωρήσῃ εἰς τὰ κατὰβαθα τῆς ψυχῆς τοῦ ποιητοῦ. Ἐπεξηγοῦσε, ἀπλῶς, τεχνικῶς τὰ πολυποίκιλα μουσικὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς, ὡς συνθέτης, ἀλλὰ δὲν ἠδύνατο νὰ ἐπηρεάσῃ τὸν ποιητὴν μας. Καὶ βασικῶς, ἦσαν ἀμφοτέρω τῆς αὐτῆς μουσικῆς νοοτροπίας. Τόσον δηλαδὴ ὁ Γκαϊτε ὅσον καὶ ὁ Τσέλτερ ἠθεώρουν τὴν μουσικὴν ὡς «διασκεδαστικὸν μέσον», ὡς «Unterhaltung» καὶ οὐχὶ ὡς μέσον ἐκφράσεως ψυχικῶν ταραχῶν, συγκινήσεων, ὀρισμένων κοσμοθεωριῶν à la Μπετόβεν. Ἦσαν ἀμφοτέρω «παιδιὰ» τῆς μουσικῆς τοῦ 18ου αἰῶνος, τῆς μουσικῆς τῶν Singspiel καὶ τῶν Suiten. Διατῆ;

Ἄν ὁ «Ὁρθολογισμὸς» (Rationalismus), ἡ ἐπικρατοῦσα ἀπὸ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος μέχρι τοῦ 1750 περίπου, φιλοσοφικὴ κατεύθυνσις, ἐπεξίτηται πάντοτε νὰ δώσῃ, κάποιον «λογικὸν καὶ χρήσιμον διὰ τὴν κοινωνίαν σκοπὸν» εἰς ὅλας τὰς πνευματικὰς καὶ γενικῶς τὰς καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις τῆς ἐποχῆς. Ὁ «Ὁρθολογισμὸς» π. χ. τοῦ Λάιμπνιτς, ἐχαρακτήριζε τὴν μουσικὴν ὡς «ἀσυνείδητον ἀριθμητικὴν ἐξάσκησιν τῆς ψυχῆς»—(unbewussten Rechenübung der Seele) καί, φυσικῶς τῷ λόγῳ, δὲν ἐξίτηται ἀπὸ τὸν συνθέτην ἢ τὴν ἐξυπνέτησιν ἀπλῶς ἐνὸς «λογικοῦ (vernünftig) σκοποῦ.» Ἡ μουσικὴ ἔπρεπε νὰ «διδάσκῃ», νὰ «εὐχαριστῇ», νὰ «τέρπῃ τὴν ἀκοήν.» Ἐπιτυγχάνετο δὲ τὸ τοιοῦτον (κατὰ τὰς ἀπόψεις πάντοτε τῶν Ὁρθολογιστῶν), διὰ τῆς αὐστηρᾶς διαφυλάξεως ὀρισμένων κανόνων συνθέσεως. Καὶ σχετικῶς, ἀρκετὰ χαρακτηριστικόν, εἶναι τὸ ἐξῆς: Πρὶν ἢ γράψῃ ὁ συνθέτης ἓνα τραγοῦδι, ἔπρεπε νὰ κατέχῃ τοὺς ὀρισμένους νόμους καὶ τὴν γνωστὴν θεωρίαν συνθέσεως ἄσματος. Ἐπρεπε, πάντοτε, νὰ γράψῃ προηγουμένως τὸ «πλάνο», ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ὁποῖου θὰ συνέθετε κατόπιν. Ἐπρεπε νὰ σκεφθῇ προηγουμένως, διὰ νὰ συνθέσῃ. Ἐνεκα τούτου, ὁ συνθέτης Γκλουκ ἐλέγε: «Ὅταν γράφω, ξεχνῶ πῶς εἶμαι μουσικός.» Καὶ αὐτὸ, διότι, δὲν συνέθετε τίποτε ἀπολύτως, ἐὰν δὲν ἐμελετοῦσε, ἐὰν δὲν ὑπελόγιζε διὰ τῆς ψυχ-

ρᾶς σκέψεως καὶ μόνον τὴν α ἢ β σκηνὴν εἰς τὰ μελοδράματά του, τὸ α ἢ β πρόσωπον καὶ τὰ τεχνικά, συγχρόνως, μέσα συνθέσεως. Ἐξαγακτήριζε διὰ τῆς μουσικῆς του κάτι, ἄλλα μὲ βάσιν τὸ προϋπολογισθὲν «πλάνο.» Ἀπέδιδε διὰ τῆς μουσικῆς του, λίαν ἐπιτυχῶς, μίαν σκηνήν, ἄλλα μὲ βάσιν πάντοτε τὸ «λογικόν» σχέδιόν του. Γενικὴ ἀρχὴ τῶν συνθετῶν, ἦτο, πρὸ παντός, ἡ ψυχρὰ ἀντικειμενικὴ σκέψις καὶ οὐχὶ ἡ ὑποκειμενικὴ ἐσωτερικὴ ζωὴ ἢ τὸ αὐθόρμητον.

Εἶδη τῆς μουσικῆς, τὰ ὁποῖα ἐπροτίμων οἱ τελευταῖοι, ἦσαν, κυρίως, τὸ ᾄσμα καὶ τὸ μελόδραμα. Βεβαίως: Ὁ στίχος, ἠμπόδιζε τοὺς συνθέτας (κατὰ τὴν αἰσθητικὴν τοῦ Ὁρθολογισμοῦ) νὰ ἀπομακρυνθοῦν τοῦ ὄρισμένου περιεχομένου τῶν ποιημάτων ἢ τῶν ποιητικῶν κειμένων καὶ νὰ ἀποκτήσουν προτεραιότητα. Καὶ ἀκριβῶς, αὐτὴν πάντοτε τὴν αἰσθητικὴν, ὑπεστήριξε καὶ ὁ Γκαῖτε, εἰς ὅλην του τὴν ζωὴν. Ἔλεγε: «Ὁ συνθέτης πρέπει νὰ δυναμοποιῇ, νὰ κάμῃ ἐντόνους ἐμφαντικοὺς τοὺς στίχους τοῦ ποιητοῦ. Δὲν πρέπει νὰ συνθέτῃ ὅ,τι αὐτὸς ἐσωτερικῶς αἰσθάνεται, ἀλλ' ἀπλῶς, ὅ,τι ἀποδίδει, ὅ,τι λέγει ὁ ποιητής». Φυσικῶ τῷ λόγῳ, γύρω ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν αὐτὴν, αἱ συνθέσεις ἑνὸς Σούμπερτ, δὲν ἦσαν αἱ κατέλληλοι διὰ τὸν Γκαῖτε.

Καὶ ἐρχόμεθα εἰς τὴν ἀπόλυτον μουσικὴν: Δεδομένου ὅτι, εἰς τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μουσικῆς, ἔλλείπον οἱ βοηθητικοὶ τῆς ἐννοίας τοῦ περιεχομένου στίχοι ὡς καὶ τὸ «πρόγραμμα», ἔπρεπε, de facto, ἡ μουσικὴ αὐτή, νὰ εἶναι μουσικὴ διασκεδάσεως, ἀπλῆς εὐχαριστήσεως, παιχνιδι—Spiel, διὰ νὰ μεταχειρισθῶμεν τὸν ὄρον τοῦ συγχρόνου καὶ φίλου τοῦ Γκαῖτε, Σίλλερ. Αἱ ἐκφραζόμενα εἰς τὸ εἶδος αὐτὸ ψυχικαὶ καταστάσεις, ἦσαν γενικαί, τυπικαὶ καὶ οὐχὶ ἀτομικαί. Τὸ ἄτομον, ὡς συνθέτης, δὲν εἶχε τὸν λόγον. Αἱ ἀδημονίαι, αἱ ψυχικαὶ ταραχαί, αἱ ἀμφιταλαντεύσεις, αἱ τύψεις συνείδησεως, τὸ πάθος, ἡ μανία, ὁ ἄκρατος ἐνθουσιασμός, αἱ μεγάλοι, αἱ τραγικαὶ ἀντιθέσεις τοῦ τελευταίου, δὲν ἐνδιέφερον τοὺς ἀκροατάς. Αὐστηρὰ ἐνότης ἐν τῇ ποικιλίᾳ ἦτο ὁ κανὼν. Διαφύλαξις τῆς γενικῆς γραμμῆς, εἰς ὅλα τὰ εἶδη, ἦτο ὁ πόθος. Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ οὐχὶ ποικίλαι τραγικαὶ ψυχικαὶ καταστάσεις καὶ ταραχαί. Παραλλαγὴ ἀλλ' οὐχὶ μεταλλαγὴ. Variation καὶ Suite ἦσαν, ὡς ἐκ τούτου, αἱ ἀγαπηταὶ καὶ προτιμητέαι μορφαὶ τῆς ἀπολύτου μουσικῆς. Βεβαίως, μὲ τὰς ἀπόψεις αὐτὰς τῆς ὅλης ἐποχῆς καὶ τῶν Γκαῖτε—Τσέλλερ, δὲν ἦτο δυνατόν, ὁ Μπετόβεν, ὁ συνθέτης τῆς τραγικῆς μοίρας, νὰ ἔλθῃ εἰς συμβιβασμόν: ὁ τελευταῖος ἠγνοήθη ἀπὸ τὸν Γκαῖτε. Παρέμεινε ἡ «δύλοτελα ἀδέσμευτη προσωπικότης»—(ganz ungebändigte Persönlichkeit).

Ἄλλὰ, ἡ περὶ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνος «διδασκαλία ἐκφράσεως» (Affektenlehre), συνετέλεσεν ὥστε, ὁ ψυχρὸς ὑπολογισμὸς τοῦ Ὁρθολογι-

σμοῦ, νὰ ὑποστῇ κλονισμόν τινα, ἂν καί, ὁ τελευταῖος αὐτός, ἀμέσως, παρέδωκε—πρὸς σωτηρίαν του!—μερικοὺς μουσικοὺς πίνακας μὲ διάφορα μοτίβα, πρὸς χρῆσιν τῶν συνθετῶν... Δηλαδή: Ἐν περιπτώσει καθ' ἣν, ὁ α συνθέτης, ἤθελε νὰ ἐκφράσῃ διὰ τῆς μουσικῆς του τὴν α ψυχικὴν κατάστασιν, δὲν εἶχε ἢ νὰ παρατηρήσῃ τὸν ἔτοιμον τῶν Ρατσιοναλιστῶν πίνακα τῶν μουσικῶν μοτίβων, διὰ νὰ λάβῃ οὕτω τὸ ἀρεστὸν καὶ χαρακτηριστικὸν τῆς ζητουμένης «ἐκφράσεως» θέμα καὶ γίνῃ ἀντιληπτὸς (περὶ αὐτοῦ ἐπρόκειτο πάντοτε...) ἀπὸ τὸ ἀκροατήριόν του. Βεβαίως, ἡ τοιοῦτου εἴδους συνθετικὴ ἐργασία, ἢ κατὰ παραγγελίαν, δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἐπικρατήσῃ, ἀφ' οὗ ἄλλως τε τὸ «Affetto» καὶ ἰδίως τὸ νέον Crescendo (Μάγχοιμ!) ἐκυρίαρχει ἤδη εἰς τὴν Γερμανίαν ἰδίως, ἀλλὰ καὶ ἀλλαχοῦ μετ' ὀλίγον. Τόση μάλιστα ἦτο ἡ ἐπιρροὴ τῆς νέας διδασκαλίας, ὥστε, συνέβαινε συχνάκις, εἰς τὰς συναυλίας, κατὰ τὴν ἀκρόασιν μιᾶς ἀσημάντου δι' ἡμᾶς τοὺς συγχρόνους, συνθέσεως, νὰ ἐγείρωνται οἱ ἀκροαταὶ τῶν θεσεῶν των ἐξ ἐνθουσιασμοῦ ἢ νὰ κλαίουν καὶ νὰ θρηνοῦν. Sensibilität δηλαδή, παθολογικῆς σχεδὸν φύσεως. Τότε ἀκριβῶς, ἔγραψε καὶ ὁ Γκαῖτε τὸν αἰσθηματικὸν του «Βέρθερον». Ἄρκετὰ δὲ χαρακτηριστικὴ σχετικῶς, εἶναι, ἡ περὶ τὸ τέλος τοῦ μυθιστορήματος (Ἐπιστολὴ 4ης Δεκεμβρίου) περιγραφὴ τῆς σκηνῆς τῆς μουσικῆς:

«Heute sass ich bei ihr—sass, sie spielte auf ihrem Klavier mannichfaltige Melodien und all den Ausdruck! all!—all!—Was willst Du? (Παρακαλῶ τὸν ἀναγνώστην νὰ προσέξῃ τὴν ὡς ἄνω quasi εἰς στίχον μεγαλειώδη ἀφήγησιν τοῦ Γκαῖτε—τὸ θαυμάσιον πεζοτραγουδο ὡς «Εἰσαγωγή» διὰ τὴν μουσικὴν σκηνήν)... Mir kamen die Thränen in die Augen. Ich neigte mich und ihr Trauring fiel mir ins Gesicht—meine Thränen flossen. Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüsse Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann—Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen».

Γενικῶς, ὁ Γκαῖτε, εἶχε πάντοτε ἰδιαιτέραν συμπάθειαν εἰς τὸ ᾄσμα, δεδομένου ὅτι, κατεῖχεν ἐκεῖ κατὰ τὸ «νοητόν», τὸ ποιητικὸν κείμενον, τὸ ὁποῖον καὶ καθωδήγει αὐτὸν εἰς τὴν κατανόησιν τοῦ «περιεχομένου» τῆς μουσικῆς. Ἐξήτει ἕνα στήριγμα διὰ τὴν κριτικὴν τῆς μουσικῆς συνθέσεως, διότι: «Τὸ μουσικὸν ὄργανον πρέπει μόνον νὰ συνοδεύῃ καὶ ἰδίως τραγουδοῦ. Καθ' ὅσον, μελωδίαις χωρὶς λόγια, μοιάζουν σὰν πεταλοῦδες ποῦ

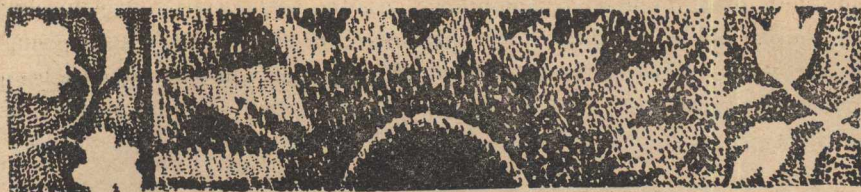
πετοῦν εἰς τὸ κενόν». (1) Ἐκ τῆν ἀπόλυτον δὲ μουσικὴν ἐπιτόμα τὸ κουαρτέττο «διότι βλέπει κανεὶς τέσσαρες ἀνθρώπους νὰ διασκεδάζουν ἡσυχῶς καὶ νομίζει πῶς ἀκούει τὴν συζήτησιν καὶ τὰ ἰδιαιτέρα χαρακτηριστικὰ τῶν τεσσάρων ὄργάνων» (2) Ἐπεθαύμαζε τὸ ἀριστοτεχνικὸν σύμπλεγμα τῶν μελωδιῶν καὶ τὴν ὅλην ἀρχιτεκτονικὴν ἀπλῶς γραμμὴν, ἰδίως εἰς τὸν I. Σ. Μπαχ καὶ ἐπιτόμα τὴν εὐχάριστον καὶ μὴ «προβληματικὴν—dämonisch» μουσικὴν θεματικὴν ἀνάπτυξιν, τὴν διασκεδαστικὴν πάντοτε καὶ τερπνὴν, τὴν εὐθυμον καὶ εὐκολονόητον μελωδίαν. Ἦθελε τὴν μουσικὴν «ἀκόλουθον», ἀλλ' οὐχὶ αὐτοτελῆ καὶ ἀνεξάρτητον τέχνην. Ἐνεγνώριζε εἰς αὐτὴν τὴν ἰκανότητα ἐκφράσεως, ἀλλ' ἐπεξήτει καὶ τὸν περιορισμὸν τῆς. Εἰς τὰ «Sprüche in Prosa» (Τόμος 19, σελ. 138) γράφει: «Ἡ μουσικὴ εἶναι ἢ θρησκευτικὸν περιεχομένον ἢ κοσμικὴ. Ἡ θρησκευτικότης εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς ἀξιοπρεπειᾶς τῆς καὶ ἀκριβῶς ἐδῶ εἶχε πάντοτε (!;) τὴν μεγαλυτέραν ἐπιτυχίαν καὶ ἐπίδρασιν ἐπὶ τῶν ἀνθρώπων. Ἡ κοσμικὴ μουσικὴ ἐξ ἀντιθέτου, πρέπει νὰ εἶναι τερπνὴ, εὐθυμος καὶ εὐχάριστος». Φυσικῶ τῷ λόγῳ, αἱ συμφωνίαι, αἱ Σονάται, τὰ τραγούδια ἢ τὰ κουαρτέττα τῶν Μπετόβεν, Σούμπερτ καὶ τὰ μελοδράματα τοῦ Βέμπερ δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ εὗρουν θέσιν, εἰς τὴν ὡς ἄνω διαίρεσιν τοῦ Γκαίτε. Καί, ἔνεκα τούτου, ὁ κολοσσὸς αὐτός, ὁ πρωτοπόρος εἰς τὴν ποίησιν, παρέμεινε διὰ τὴν μουσικὴν, μέχρι τοῦ θανάτου του, ὁ ἀντιπροσωπευτικώτερος τύπος τῆς μουσικῆς νοοτροπίας τοῦ 18ου αἰῶνος, par excellence!

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

(1) «Wilhelm Meister's Lehrjahre» — Gustav Hempel Verlag, Τόμ. 17, σελ. 132.

(2) «Goethe—Zelter Briefwechsel» — Ἐκδοσις Reclam, Τόμ. 3, σελ. 194.





## Ο ΓΚΑΪΤΕ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο Γκαϊτε καθώς ξέρουμε έχρημάτισε διευθυντής θεάτρου για κάμποσα χρόνια, και δάσκαλος και σκηνοθέτης και ο ίδιος έπαιξε σ' ερασιτεχνικές παραστάσεις. Από τη θεατρική του αυτή δράση καθώς ήταν πνεῦμα ερευνητικό και βαθειά παρατηρητικό απόχτησε μεγάλη πείρα και από τὰ συμπεράσματά του και οί παρατηρήσές του πάνω στο θέατρο και σ' ὅτι σχετίζεται μὲ τὸ θέατρο, οί γνώμες του γιὰ τὴν ὑποκριτική, τὴ σκηνογραφία, τὸ δραματολόγιο, τίς δοκιμὲς ἀκόμη και τὸ θεατρικὸ κοινὸ και τὴ θεατρικὴ κριτικὴ ἐνδιαφέρουν ὄχι μόνον ἐπειδὴ εἶνε γνώμες ἐνὸς μεγάλου καθολικοῦ ποιητῆ και συγγραφέα, ἀλλὰ κ' ἐπειδὴ ἔχουν πέραση και σήμερα κ' εἶναι σὲ πολλὰ προφητικές. Ἐδῶ παραθέτουμε μερικὲς.

Τὸ θέατρο τὸ βλέπω σὰν ἐκπαιδευτήριον ποὺ παίζοντας μορφώνει στὴν τέχνη, μάλιστα σὰν σύμβολο τῆς κοινωνικῆς και ἐπιχειρηματικῆς ζωῆς ποῦ κ' αὐτὴ βέβαια δὲν κυλάει πάντα ἡσυχῆ.

\*  
\*\*

Τὸ θέατρο ἔχει, σὰν ὅλα γύρω μας, δύο ὄψεις, μιὰν ἰδανικὴ και μιὰν ἐμπειρικὴ. Ἀπὸ τὴν ἰδανικὴ του ὄψη τὸ θέατρο στέκει πολὺ ψηλά, τόσο ποῦ δὲ μπορεῖ νὰ προβληθῆ μαζί του τίποτα ἀπ' ὅσα μὲ ἄλγαντο, πνεῦμα, εἰδικότητα, και ἄσκησι φτειάνει ὁ ἄνθρωπος.

\*  
\*\*

Ἐνας ποῦ δὲν εἶναι ὀλότελα χαλασμένος και παραγερασμένος δὲν θὰ βρεῖ εὐκόλα ἓνα μέρος τόσο εὐχάριστο ὅσο τὸ θέατρο. Σὰς δέχονται ἐκεῖ χωρὶς πολλὲς ἀπαιτήσεις. Δὲν εἴσατε ὑποχρεωμένος ν' ἀνοίξετε τὸ στόμα σας ἂν δὲ θέλετε, μάλιστα καθόσαστε μὲ ὅλη σας τὴν ἄνεσι σὰν βασιλιάς και βλέπετε ὅσα σὰς παρουσιάζουν εὐχάριστα και στὸ πνεῦμα και στίς αἰ-

σθησές σας, ὅπως τὸ θέλει ἡ καρδιά σας. Ποίησι, ζωγραφικῇ, τραγοῦδι, μουσική, μημικὴ καὶ τόσα ἄλλα. Ὄταν ὅλες αὐτὲς οἱ τέχνες, μαζί μὲ τὴ γοητεία τῆς νιότης καὶ τῆς ὀμορφιάς, τὸ ἴδιο βράδυ κ' ἀπὸ ξεχωριστῆ θέσης ἐνεργοῦν ἁρμονικὰ μαζί, τότε γίνεται μιὰ γιορτῆ, ποῦ δὲν συγκρίνεται μὲ καμιὰν ἄλλη.

\* \* \*

Τὸ θέατρο εἶναι ἀπὸ τὶς ἐπιχειρήσεις ἐκεῖνες ποῦ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὶς προχωρήσει πάνω σὲ σχέδιο: κάθε στιγμὴ κρέμεται κανεὶς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ καὶ τοὺς συγχρόνους του. Ὅτι θέλει ὁ συγγραφέας νὰ γράψει ὁ ὑποκριτὴς νὰ παίξει τὸ κοινὸ νὰ ἴδῃ καὶ ν' ἀκούσει, αὐτὸ εἶναι ποῦ τρσανεῖ κάθε διευθυντὴ θεάτρου, καὶ τοῦ ἀφαιρεῖ σχεδὸν κάθε πρωτοβουλία.

Ἐν τούτοις μποροῦν σ' αὐτὴ τῇ φύσει καὶ τὸ κλωθογύρισμα τῆς στιγμῆς καλομελετημένες ἀρχές νὰ συντρέξουν, φθάνει νὰ ἐπιμένει κανεὶς σταθερὰ σ' αὐτὲς καὶ νὰ βρῖσκει τὴν εὐκαιρία νὰ τὶς βάλει σὲ πράξι.

\* \* \*

Ἐνα καλὸ ἔργο τέχνης μπορεῖ νάχει καὶ μάλιστα θάχει ἠθικὰ συμπεράσματα, ἀλλὰ τὸ νὰ ζητοῦν ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη νὰ κληρονομήσει ἠθικοὺς σκοπούς, εἶναι σὰ νὰ τὸν καταστρέφουν κ' αὐτὸν καὶ τὸ ἔργο του.

\* \* \*

Τὸ ἀληθινὸ δρᾶμα οὔτε παινεύει οὔτε κατηγορεῖ, παρὰ ξετυλίγει τοὺς χαραχτῆρες καὶ τὰ περιστατικὰ καὶ μὲ τοῦτο τὰ φωτίζει καὶ τὰ ἐξηγεῖ.

\* \* \*

Τίποτα δὲν εἶνε πιὸ ἐπικίνδυνον γιὰ τὴν προκοπὴ ἑνὸς θεάτρου ἀπ' τὸ νὰ εἶναι ἡ διευθύνση ἔτσι, ὥστε νὰ μὴν ἀνυποχρῆται γιὰ τὴν εἴσπραξη καὶ νὰ ζεῖ στὴν ξέννοιαστὴ βεβαιότητά ὅτι τὸ τυχὸν ἔλλειμμα τοῦ ταμείου κατὰ τὸ διάστημα τῆς περιόδου ἀπὸ κάπου θὰ βρεθῆ νὰ συμπληρωθεῖ. Τῶχει ἡ ἀνθρώπινη φύσις νὰ πέφτει εὐκόλα στὴν ἀδράνεια ὅταν δὲν τὴν ἀναγκάζουν ἀτομικὰ ὀφελήματα ἢ ζημιές.

\* \* \*

Ὅποιος θέλει νὰ μορφώσει ἠθοποιοὺς πρέπει νάχει ἄπειρη ὑπομονή.

\* \* \*

Πολλὰ πετυχαίνει κανεὶς μὲ τὴν αὐστηρότητα, πιὸ πολλὰ μὲ τὴν ἀγάπη, ἀλλὰ τὰ περισσότερα τὰ πετυχαίνει μὲ τὴν φρόνηση καὶ τὴν ἀεμρόληπτη δικαιοσύνη ποῦ δὲν ξεχωρίζει πρόσωπο. Φυλαγόμενα ἀπὸ δύο ἐχθρούς, ποῦ θὰ μπορούσαν νὰ μοῦ γίνουν ἐπικίνδυνοι, ὁ ἕνας ἦταν τὸ πάθος τῆς ἀγάπης μου γιὰ τὸ τάλαντο ποῦ θὰ μπορούσε εὐκόλα νὰ μὲ φέρει σὲ θέσι νὰ γίνω μεροληπτικός. Τὸν ἄλλο δὲν θέλω νὰ τὸν ἀναφέρω ἀλλὰ θὰ τὸν μαντέψετε. Δὲν ἔλειπαν ἀπὸ τὸ θέατρό μας οἱ κοπέλλες ποῦ ἦσαν ὀμορφες νέες.

καὶ συνάμα πολὺ χαριτωμένες. Γιὰ πολλὰς ἔννοιωσα μεγάλη κλίση μέχρι πάθους, καὶ οὔτε ἔλειπαν ἐκεῖνες ποὺ ἔδιναν θάρρος, ἀλλὰ συγκροτοῦσα τὸν ἑαυτό μου καὶ ἔλεγα: Ὡς ἐκεῖ καὶ μὴ παρέκει! Εἶχα συνείδηση ποῖα ἦταν ἡ θέση μου καὶ ποῖο τὸ καθῆκον μου. Δὲν ἤμουν ἰδιώτης παρὰ ἀρηγὸς σ' ἓνα ἴδρυμα ποὺ ἡ προκοπὴ του μοῦ ἐστοίχιζε περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀτομικὴ μου εὐτυχία ἐκεῖνης τῆς στιγμῆς. Μὲ τοῦτο ὅμως ἐπειδὴ κρατήθηκα ὀλότελα καθαρὸς καὶ πάντα κύριος τοῦ ἑαυτοῦ μου, ἔμεινα καὶ κύριος τοῦ θεάτρου καὶ ποτὲ δὲν μούλειψε ἡ ἀναγκαία ἐχτίμιση ποὺ χωρὶς αὐτὴν χάνει κανεὶς ἀμέσως ὀλότελα τὸ κύρος του.

\* \*

Ἄν ἐξετάσει κανεὶς βαθειὰ γιατί ὀρισμένα ἔργα ποὺ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τοὺς ἀρνηθεῖ κάποια ἀξία ἐνῶ ἔκαναν ἐντύπωση ἓνα διάστημα ὕστερα σιγὰ σιγὰ πέφτουν σὲ ἀφάνεια τότε θαύρει ὅτι ἡ αἰτία δὲν εἶναι οὔτε στὸ ἔργο οὔτε στὸ κοινό, ἀλλὰ στὴν προσωπικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ.

\* \*

Ἐνα θέατρο δὲν κρίνεται ἄδαιο. Μπορεῖ νὰ εἶναι ὅσο θέλει καλοφτιασμένο καὶ στολισμένο, ἐν τούτοις μόνον ἡ πιένα εἶναι τὸ καλύτερό του στολίδι.

\* \*

Νὰ γράφει κανένας γιὰ τὸ θέατρο εἶναι μιὰ τέχνη ποὺ πρέπει κανένας νὰ τὴν ξαίρει καὶ χρειάζεται τάλαντο ποὺ πρέπει κανεὶς νὰ τῷ χει. Καὶ τὰ δυὸ εἶναι σπάνια καὶ ὅπου δὲν βρίσκονται καὶ τὰ δυὸ μαζὺ δύσκολα βγαίνει κατὶ καλό.

\* \*

Γιατὶ εἶναι τόσο μεγάλη ἡ τάση γιὰ θεατρικὲς ἐργασίες; Γιατὶ σ' ἐμᾶς τὸ θεατρικὸ ἔργο εἶναι τὸ μόνον ποιητικὸ εἶδος ποὺ ἐρεθίζει αἰσθησιακὰ καὶ ἀπ' τὴν ἐξάσκησί του μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐλπίζει κάποια ἄμεση ἀπόλαψη.

\* \*

Ἐνα καλὸ θεατρικὸ ἔργο δὲν φτάνει οὔτε τὸ μισὸ στὸ χαρτί. Τὸ μεγαλύτερο μέρος του μένει στὴν λαμπρότητα τῆς σκηνῆς, στὴν προσωπικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ, στὴ δύναμη τῆς φωνῆς του, στὶς ἰδιοτροπίες τῶν κινήσεών του καὶ ἀκόμα μάλιστα στὸ πνεῦμα καὶ στὸ κέφι τοῦ θεατῆ.

\* \*

Ὁ Σοφοκλῆς εἶναι μάστορης σὲ τοῦτο, ποὺ εἶναι καὶ ἡ βᾶσι τοῦ δραματικοῦ στοιχείου: οἱ χαρακτήρες του ἔχουν ὅλοι τόσην χάρη στὴν ὁμιλίαν τους καὶ ξαίρουν τόσο πειστικὰ νὰ ἐκφράζουν τὰ αἴτια ποὺ φέρονται ἔτσι

κ' ἄλλιῶς ὅπου ὁ ἀκροατὴς εἶναι πάντοτε μὲ τὸ μέρος ἐκείνου ποὺ μιλάει τελευταῖος.

\* \*  
Ὁ καλλιτέχνης βρίσκεται σὲ διπλὴ σχέση μὲ τὸν κόσμο. Εἶναι συνάμα ὁ κύριος καὶ ὁ σκλάβος του, καθόσο μὲ ὑλικά μέσα πρέπει νὰ ἐνεργήσῃ γιὰ νὰ τὸν καταλάβουν καὶ κύριός του καθόσο αὐτὰ τὰ ὑλικά μέσα τὰ ὑποτάσῃ στὶς δικές του ἀνώτερες προσπάθειες καὶ αὐτὲς ἐξυπηρετεῖ.

\* \*  
Οἱ περισσότεροι ἠθοποιοὶ ἔχουν τὴν ἀπαίτησιν νὰ τοὺς ἀκοῦνε ἔτσι ὅπως μιλοῦν, καὶ λίγοὶ κάνουν τὸν κόπο νὰ μιλήσουν ἔτσι ὥστε νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ τοὺς ἀκούσῃ.

\* \*  
Ἄσκησις καὶ πεῖρα πρέπει σὲ κάθε τέχνῃ νὰ συμπληρῶνουν τὰ κενὰ ποὺ ἀφήνουν ἢ μεγαλοφυΐα καὶ ἢ διάθεσις.

\* \*  
Γίνεται φριχτότερο πρᾶγμα ἀπ' τὸ νὰ μουρμουρίζει ὁ ἠθοποιὸς στὶς πρόβες καὶ νὰ βασιζέται γιὰ τὴν παράστασιν στὴ διάθεσιν καὶ στὴν τύχην;

\* \*  
Ἐνας δραματικὸς ἠθοποιὸς ποὺ καπνίζει στὴ δοκιμὴ, στὴν παράστασιν στὸ ἴδιον μέρος θὰ νιώθῃ τὴν ἔλλειψιν τοῦ τσιγάρου.

\* \*  
Ἐνας καλὸς ἠθοποιὸς μᾶς κάνει ἀμέσως νὰ ξεχάσουμε μιὰ ἄθλια σκηνογραφία ἀπεναντίας ὅσο πιὸ ὠραῖο εἶναι ἓνα θέατρο τόσο μᾶς δείχνει τὴν ἔλλειψιν ἀπὸ ἠθοποιούς.

\* \*  
Ὁ ἀμόρφωτος ἄνθρωπος εἶναι εὐχαριστημένος ὅταν βλέπει κάτι νὰ γίνεται, ὁ μορφωμένος θέλει νὰ συγκινηθεῖ καὶ ἡ συλλογὴ ἀρέσει μόνον στὸν μορφωμένο στὸν ὁλότελον ἀνώτερον βαθμὸν.

B. ΡΩΤΑΣ



## Ο «ΦΑΟΥΣΤ», ΤΟΥ ΓΚΑΪΤΕ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΘΕΤΑΙ

Ἡμπορεῖ νὰ λεχθῆ μετὰ βεβαιότητος: Τὰ ποιήματα τοῦ Γκαΐτε καὶ ὁ «Φάουστ» τοῦ ἰδίου, ἐχρησίμευσαν, ὅσον οὐδενὸς ἄλλου ποιητοῦ τὰ ἔργα, ὡς βάσις διὰ πολυποικίλους μουσικὰς συνθέσεις. Θὰ ἦτο βεβαίως ἄξιον λόγου νὰ ἐξετάσωμεν τὰ αἷτια τῆς τοιαύτης προτιμήσεως τῶν συνθετῶν, ἂν καί, ἢ ἐξέτασις αὕτη, θὰ μᾶς ἀπεμάκρυνε πολὺ τοῦ θέματός μας, δεδομένου ὅτι, θὰ εἴμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ ἀναλύσωμεν τὰ ποιήματα τόσον τοῦ Γκαΐτε ὅσον καὶ τῶν συγχρόνων του καὶ ἰδίως τῶν προγενεστέρων αὐτοῦ ἐν Γερμανίᾳ ποιητῶν—Κλόπστοκ, Χέρντερ καὶ ἄλλων. Καὶ ἔνεκα τούτου, προτιμῶμεν νὰ ἀναβάλωμεν τὸ ἔργον αὐτὸ ἐπὶ τοῦ παρόντος, διὰ νὰ ἀσχοληθῶμεν, ἐν ὀλίγοις, μὲ τὰς συνθέσεις καὶ τοὺς συνθέτας τοῦ μεγαλοπνόου καὶ βαθυστόχαστου δραματικοῦ του ἔργου, τοῦ «Φάουστ».

Τῷ 1790 ἐξεδόθη, ὡς γνωστόν, τὸ ἀπόσπασμα «Φάουστ» τοῦ Γκαΐτε. Μετὰ ἐν ἀκριβῶς ἔτος ἔχομεν τὸ πρῶτον τετραπράκτον μελόδραμα «Doctor Faust» τοῦ συνθέτου Ignaz Walter. Ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου αὐτοῦ [ὁ λιμπρετίστας Heinrich Schmierer ἐχρησιμοποίησε σκηνὰς καὶ ἀπὸ τὸ δράμα «Faust's Leben» (1778) τοῦ Müller, καθὼς ἐπίσης καὶ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα «Faust's Leben, Taten und Höllenfahrt» (1791) τοῦ F. M. Klinger] εἶναι στὸ στυλ τοῦ Μότσαρτ καὶ ἰδίως τοῦ «Μαγεμμένου αὐλοῦ» τοῦ ἰδίου. Ὁ αὐτὸς συνθέτης Βάλτερ συνέθεσε ἀργότερα καὶ ἕτερον μελόδραμα «Φάουστ» (λιμπρετίστας ὁ Mämminger) εἰς τὸ ὁποῖον καὶ ἐχρησιμοποίησε διάφορα μέρη ἀπὸ τὸ πρῶτον του ἔργον.

Τῷ 1808 ἐξεδόθη ὁ «Φάουστ» I τοῦ Γκαΐτε. Ὁ Τσάλτερ (1) συνέθεσε τότε (1812) μεταξὺ ἄλλων, τὴν Μπαλλάντα »König in Thule» τῆς

---

(1) Διὰ τὰς σχέσεις Τσάλτερ—Γκαΐτε βλέπε τὸ ἄρθρον τοῦ κ. Κ. Δ. Οἰκονόμου «Ὁ Γκαΐτε καὶ ἡ μουσικὴ».

Μαργαρίτας εἰς τὴν Αἰολικὴν κλίμακα με Φρύγιον κατάληξιν. Ἡ ἀρχαί-  
 ζουσα αὐτὴ μελωδία, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Sanft und frei

Es war ein Kö - nig in Thu - le, gar treu bis an das  
 Grab, dem ster - bend sei - ne Buh - le ei - nen gold - nen Be - cher  
 gab.

Ἐνας ἄλλος συνθέτης ὁ Ἐμπερβαῖν (Karl Eberwein —1786-1863)  
 μαθητὴς τοῦ Τσέλτερ, ἔγραψε ἐπίσης μουσικὴν (ἀρχατὰ ἐπιφανειακὴν) εἰς  
 τὸν «Φάουστ».

Ὁ ἐρασιτέχνης, κατόπι, πρίγκηψ Ράτσιβιλ (Anton Heinrich Radzi-  
 will —1775—1833, ἔγραψε μουσικὴν εἰς τὸν «Φάουστ» (ὁ Γκαῖτε μά-

λιστα, μετέβαλε καὶ μερικὰ μέρη τοῦ ἔργου του χάριν τοῦ πρίγκηπος) ἀπὸ τὴν ὁποίαν δημοσιεύομεν τὸ φινάλε «Κοράλ» (κατ' ὄνομα, ἀλλ' οὐχὶ καὶ εἰς τὴν πραγματικότητα) χαρακτηριστικὸν τῆς πριγκιπικῆς ἐπιπολαιότητος:

Adagio

Glo - ria, glo - ria in ex - cel - sis De -

o. Ge - ret - tet, ge ret - tet, ge - ret - tet!

Ὁ γνωστὸς βιολιστὴς καὶ συνθέτης Σπὸρ (1784-1859) στηριζόμενος μᾶλλον εἰς τὸ λαϊκὸν δράμα «Φάουστ» καὶ τὸ προμνησθὲν μυθιστόρημα τοῦ Κλίνγκερ, συνέθεσε ἕνα τρίπρακτον μελόδραμα στὸ στυλ τῆς παλαιᾶς ὄπερας (ρετσιτατίβο, ἄρια, ντουέττο κ.τ.λ.) τὸ ὁποῖον καὶ στερεῖται δραματικότητος ὡς σύνολον. Ἐκεῖνο ποῦ ἐκτελεῖται ἀκόμη κάποτε-κάποτε εἶναι ἡ «Εἰσαγωγή» καὶ μία «Polacca»—ἄρια τῆς Kunigunde.

Ἀναφέρομεν ἐν παρόδῳ ἀπλῶς, τὰς συνθέσεις ἀποσπασμάτων ἀπὸ τὸν «Φάουστ» τοῦ Γκαϊτε, τῶν Σούμπερτ (1797-1828), Β. Κλάιν (1793-1832), Κάρολ Λέβε (1796-1869), Μέντελσον (1809-1847), Λόρτσινκ (1801-1851) κτλ.

Ὁ Μπερλιόζ (1803-1869) συνέθεσε ἕνα δραματικὸν συμφωνικὸν ἔργον διὰ χορφῶδιαν, σολίστας καὶ ὀρχήστραν, quasi ὄρατόριον, εἰς τέσσαρα μέρη «La damnation de Faust». <sup>(1)</sup> Ἀρκετὰ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ Μπαλλάντα τῆς Μαργαρίτας «König in Thule» καὶ ἡ Ρωμάντσα «Meine Ruh' ist hin»:

(1) Τὸ ἔργον ἐξετελέσθη καὶ εἰς τὰς Ἀθήνας ἀπὸ τὴν «Χορφῶδιαν Ἀθηνῶν» πρὸ διετίας, ἂν ἐνθυμοῦμαι καλῶς.

« Ἡ γαλήνη μου πάει,  
 βαρειά μου ἡ καρδιά...  
 δὲ θὰ τὴν ξανάβρω  
 ποτέ μου,—  
 ποτέ μου ἐγὼ πιά. »

ὅπως ἔχει, ἡ πρώτη στροφή, εἰς τὴν ὠραίαν μετάφρασιν τοῦ κ. Ποριώτη.  
 Ὁ Μεριστοφελῆς μᾶς παρουσιάζεται μὲ τὸ κατωτέρω μοτίβο :



Πάντως, ὁ Μπερλιόζ, χωρὶς νὰ κατορθώη νὰ μᾶς δώσῃ τὴν ἀπλῆ, τὴν ἀθώα Γερμανίδα «Κρέτχεν», σκιαγραφεῖ ἐξ ἀντιθέτου, πολὺ ἐπιτυχημένα τὸν εἴρωνα, τὸν πονηρὸν Μεριστοφελῆ καὶ ἐν μέρει τὸν ἀνήσυχον, τὸν αἰωνίως ἐρευνῶντα καὶ ζητοῦντα Φάουστ.

Ὁ Σούμαν (1810-1856) ὁ λυρικός ρομαντικός συνθέτης, ἔγραψε τὸ ὄρατόριον «Faust»—σειρὰ σκηνῶν ἀπὸ τὸν «Φάουστ» τοῦ Γκαίτε εἰς τρία μέρη. Φυσικῶς τῷ λόγῳ μία ἀπὸ τὰς πλέον ἐπιτυχεῖς σκηνὰς εἶναι ἡ τοῦ φινάλε—Chorus mysticus, τὸ μέρος ἀκριβῶς, (ἡ σκηνὴ εἰς τοὺς οὐρανοὺς) τὸ ὁποῖον περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλο, ἐπεβλήθη καὶ παρέσυρε τοὺς μυστικοπαθεῖς ρομαντικούς καὶ ἰδίως τὸν λυρικὸν Σούμαν. (Θὰ τὸ συναντήσωμεν κατωτέρω μὲ μουσικὴν τοῦ Λίστ, τοῦ Γκουνῶ, καθὼς καὶ τοῦ Μάλερ—ὀγδόη συμφωνία).

Ὁ Βάγγερ (1813-1883) συνέθεσε τὴν γνωστὴν καὶ εἰς τὸ Ἑλληνικὸν κοινὸν «Eine Faustouvertüre» Εἰσαγωγὴν—πρώτην πρότασιν μελλοντικοῦ συμφωνικοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖον καὶ δὲν ἔγραψε.

Ὁ Λίστ (1811-1886) ἔξ ἀντιθέτου παρέδωσε «Eine Faustsinfonie» εἰς τρεῖς προτάσεις χαρακτηριστικὰς τῶν κυρίων τῆς τραγωδίας προσώπων : τοῦ Φάουστ, τῆς Κρέτχεν καὶ τοῦ Μεριστοφελῆ.



Τὸ θέμα τοῦ πρώτου, ἔχει ὡς ἐξῆς:

Lento assai

ff p p

ἐν ᾧ τῆς Κρέτχεν, ἀπλοῦν, ἡρεμον, ἀθῶον:

Andante

Oboe

Viola legato κτλ.

καὶ τοῦ Μεριστοφελῆ (τρίτη πρότασις) γελοιογραφία μοτίβων τοῦ Φάουστ:

Sempre Allegro animato

ff

Εἰς τὸ φινάλε ἀκούομεν τὸν μεγαλοπρεπῆ «Chorus mysticus» ἀπὸ ἀνδρικήν χοροφδίαν, μὲ συνοδείαν ἐγχόρδων καὶ Orgel.

Ὁ Γκουινὸ (1818-1893) εἰς τὸ γνωστὸν μελόδραμά του «Φάουστ» το-  
νίζει περισσότερον τὸν ἐρωτισμὸν τῆς Μαργαρίτας ἢ τὴν βαθυτέραν φιλο-  
σοφικὴν σημασίαν τοῦ ἐπεισοδίου «Κρέτχεν» τοῦ Γκαϊτε. Ὡς ἐκ τούτου,  
πολὺ ὀρθῶς οἱ Γερμανοί, ἔδωσαν εἰς τὸ ὅλον μελόδραμα τὸν τίτλον «Mar-  
garete» καὶ οὐχὶ «Φάουστ». Εἰς τὴν πραγματικότητά ἄλλως τε, δὲν ἔχομεν  
εἰς τὸν «Φάουστ» τοῦ Γκουινὸ ἢ μίαν θεατρικὴν, ἐπιφανειακὴν, Sentimen-  
tale περιπέτειαν μικροαστῆς ἐρωτευμένης καὶ πλέον οὔ.

Ἀναφέρομεν ἐν τέλει καὶ τὸ δεύτερον μέρος τῆς VIIIης συμφωνίας  
τοῦ Μάλερ μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν «Φάουστ» τοῦ Γκαϊτε. (Τὸ φινάλε  
εἶναι ἀρκετὰ πομπῶδες ἀλλὰ καὶ «θεατρωνίστικο».) Ἐπίσης τὸν «Mefistofele»  
τοῦ Βοϊτο (1842-1918) ἀποτυχημένον ὡς πρὸς τὸν χαρακτηρισμὸν τῆς Κρέτχεν  
καὶ τοῦ Φάουστ. Ὁ Μεφιστοφελῆς ἐξ ἀντιθέτου, ὁ πανοῦργος, ὁ δόλιος, ὁ  
κατεργάρας, ὁ εἶρων χαρακτηρίζεται ἀρκετὰ ἐπιτυχημένα εἰς τὸ Scherzo  
stromentale:

Allegretto

The image shows a musical score for an Allegretto. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a 3/8 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, marked with a piano (p) dynamic. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of chords. The second system shows a vocal line in the treble staff and a piano accompaniment in the bass staff. The vocal line begins with a note and a slur, followed by a rest. The piano accompaniment continues with chords. The system ends with a double bar line and the text « κ.τ.λ. ».

Τῶν ἄλλων συνθετῶν, οἱ ὁποῖοι ἔγραψαν μουσικὴν εἰς τὴν τραγωδίαν τοῦ  
Γκαϊτε «Φάουστ» ἀναφέρομεν ἀπλῶς τὰ ὀνόματα: Τσέλνερ, Κίσιλερ, Μπούν-  
γκερτ, Ἀντὸν Ρούμπισταϊν, Μπούτεν, Ντρέσεκε κ.τ.λ.

Ο ΡΟΥΜΕΛΙΩΤΗΣ



## ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΓΚΑΪΤΕ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Ὁ μεγάλος ποιητὴς τῆς Γερμανίας ὁ Γκαϊτε εἶναι ἀπὸ τοὺς πρῶτους ξένους συγγραφεῖς, πού γνώρισε τὸ νεοελληνικὸ θέατρο μπαίνοντας στὸ μέστωμά του καὶ στὴν ἐπαγγελματικὴ του ζωὴ. Ἔτσι προφορικῆ πληροφορία μᾶς βεβαιώνει πὺς οἱ ἀδελφοὶ Δημητράκοι στὴν Πόλη (1862...θέατρο Νσοῦμ) παίζανε μαζί μὲ ἄλλα καὶ ἔργα τοῦ Γκαϊτε. Ποιά; Ἐφημερίδες τῆς Πόλης («*Ομόνοια*» 1862, 63, 64, «*Ανατολικὸς Ἀστὴρ*»), καὶ «*Τηλέγραφος τοῦ Βυζαντίου*» τῶν ἰδίων χρόνων) δὲν μᾶς δίνουν κανένα φῶς. (1)

«... *Χάριν τοῦ Ταβουλάρη μετέφρασε τότε ὁ Ἄγγελος Βλάχος... καὶ τὸν «Κλαβίγιον» τοῦ Γκαϊτε...*» Ν. Λάσκαρης: Ἐπομν. Ταβουλ. (Ἰ. 1930) σ. 20. Πότε παίχτηκε δὲ μᾶς λένε οὔτε ἡ σχετικὴ «*Παλλυγενεσία*» οὔτε ὁ «*Αἰών*» ἀκόμα οὔτε κ' ὁ Ταβουλ. Ἐπομν. στὸ εἰδικὸ μέρος (σ. 93). Παίχτηκε ὁμως «*μετὰ τόσα ἔτη...*» (Ν. Ἐφ. 1890 φ. 236 σ. 5).

ΚΛΑΒΙΓΙΟΣ, μετάφρ. Α. Καπέλλου. Ἰ. 1857. 8φ. πρ. 5 πεζό.  
» μετάφρ. Ἄγγελου Βλάχου Ἰ. 1867.

ΣΤΕΛΛΑ, μετάφρ. Ε. Δ. Αὐγερινοῦ. Ἰ. 1874 8φ. πρ. 5 πεζό. (Στις 22 τοῦ Μάρτη 1932 τὸ ἔργο τοῦτο παίχτηκε στὸ Νταροῦλ μπενιτάι τῆς Πόλης γιὰ τὶς ἐορτὲς τοῦ Γκαϊτε).

(1) Ὁ ἀξιόλογος φίλος καὶ συνεργάτης τῆς Πόλης, ὁ κ. Α. Παπάζογλου θὰ μπερῶσε ἴσως ἐκεῖ νὰ βρεῖ τίποτα σχετικὸ καὶ νὰ μᾶς τὸ γνωστοποιήσει;

«**Ὁ Φῶστος τοῦ Γαίτου**». Ἡ σκηνὴ τοῦ κήπου (μὲ μικρὸ πρόλογο).  
Δ(ημ.) Β(ικέλα). «*Χρυσάλλης*» Β' σ. 593—596.  
1864. Τὸ ἴδιο σ' ἓνα βιβλίον τοῦ Δ. Βικέλα :  
Τὸ Ζ τῆς Ὀδῦσ. Ἡ σκηνὴ τοῦ κήπου (ἐκ  
τοῦ Φάουστ) καὶ οἱ ἀρχαῖοι. Ἀθ. 1872.

«**Ὁ πρῶτος μόνολογος τοῦ Φάουστ**. «*Ἀτικὸν Ἡμερολόγιον*». 1887. Με-  
τάφρ. Α. Ρ. Ραγκαβῆ σ. 591—595  
(μὲ μιὰ σχετικὴ ἐπιστολή).

ΦΑΟΥΣΤ, Βασιλικό. Μετάφρ. Κ. Χατζόπουλου. 20 Νοεμβρ. 1904. Μαρίκα  
Κοτοπούλη, Ε. Φύρστ, Ν. Ζάνος. Ἀργότερα ξανάπαιξε πάλι ἡ  
Μαρίκα μὲ τὸν Φύρστ καὶ μὲ τὸν Τ. Λεπενιώτη καὶ μὲ τὸν Β.  
Ἀργυρόπουλο στὸ ρόλο τοῦ Μεφιστοφελῆ. Καὶ πῶ ὕστερα τὸ  
ἴδιο τὸ ἔργο τὸ παίζανε, ἡ Κυβέλη, ἡ Θεώνη Δρακοπούλου, ἡ  
Τασία Ἀδάμ καὶ οἱ Θωμᾶς Οἰκονόμου καὶ ὁ Ν. Παπαγεωρ-  
γίου. Καὶ γιὰ τίς τωρινῆς ἐσορτῆς ἡ Δραματικὴ Σχολὴ τοῦ Ὁδείου  
Πειραιῶς στὸ Δημοτικὸ Θέατρο (23 τοῦ Μάρτη) Β. Ρώτας, δ.  
Θ. Καλλιγᾶ. Καὶ δραματικῆς σχολῆς τῶν Ὁδείων (Ἀθηνῶν καὶ  
Πειραιῶς) παίζανε τὴ σκηνὴ τῆς φυλακῆς ἰδίως σ' ἐξετάσεις τους.

» Μετάφρ. Γ. Στρατήγη. Ἀθ. 1887.

» Μετάφρ. Ἀρ. Προβελέγγιου μετὰ φωτογραφιῶν καὶ ξυλογραφιῶν  
κατὰ τὸν Α. Κρέλλιγγ. Ἀθ. 1887.

» Ἡ μετάφραση αὐτὴ ξανατυπώθηκε στὴν Ἀθήνα στὰ 1921—  
1924 καὶ 1927.

» μετάφρ. Α. Ρ. Ραγκαβῆ: Ἄπαντα. Ἀθ. 1889, τομ. 19ος.

» μετάφρ. Μ. Αὐγέρη. Ἀθ. Φέξης 1914.

» Λ. Μαβίλλη: Ἔργα Γρ. Ἀλεξ. 1915. (λίγοι στίχοι 1882).

» Κ. Χατζοπούλου Ἀθ. 1916 Ἔστια.

» » » » Ἐλευθερουδάκης.

» μετάφρ. Κ. Χατζόπουλου Ἀθ. 1921 Ἐλευθερουδάκης μετὰ 17  
εἰκόνων ὑπὸ Χάνς Βίλδερμαν.

«**Ὁ θάνατος τοῦ Εὐφορίωνος** (Ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν Β' Φάουστ). Μετάφρ.-  
Ι. Γρυπάρη. «*Διόνυσος*» Β' σ. 73—81.

Ἡ Μαργαρίτα στὸ ροδάνι, μετάφρ. Ν. Ποριώτη (Ξένη Λύρα 45) Ἰ. Αθ. 1925.

Ἐλένη (ἀπὸ τὸν Β' Φάουστ) Μετάφρ. Θρ. Σταύρου (μὲ πρόλογο) Ἰ. Αθ. Γανιάρης (χωρὶς χρονολογία).

Ὁ βασιλεὺς τῆς Θούλης, μετάφρ. Μ. Τσιριμάκου (Ξένα ποιήματα Ἰ. Αθ. Δημητράκος 1931 σ. 68).

**ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ.** Βασιλικό. 4 Ν)6ρ. 1904. Μετάφρ. Κ. Χατζόπουλου, Μαρίκα Κοτοπούλη, Μέγγουλας, Περίδης, Λούης. Ἄργότερα πολὺ συχνὰ παίζει ἡ Μαρίκα τὸ ἔργο αὐτὸ μὲ τὸν Ν. Ροζάν καὶ τελευταῖα μὲ καινούργια σκηνογραφία τοῦ Κλ. Κλώνη (24 Μαρτ. 1930). Θεωρεῖται ὁ καλύτερος ἴσως ρόλος τῆς Μαρίκας καὶ μιὰ πολὺ χρήσιμη ἀνάλυση γιὰ τὸ παίξιμό της αὐτὸ ἔγραψε στὴν «Πρωΐα» ὁ Φ. Πολίτης μετὰ τὴν παράσταση αὐτὴ (26 τοῦ Μάρτη). **Στὴν Ἀθήνα εἶναι φυσικὰ δύσκολο νὰ ξαναπαίξει καμιὰ «Ἰφιγένεια» κ' οὔτε τὸ τόλμησε ποτέ· ἡ Μαρίκα τὴν ἔπαιξε κάτω ἀπὸ τὴ διδασκαλία τοῦ ἀσύγκριτου Θωμᾶ Οἰκονόμου, τότε πού τὸ ἔργο ἦτανε πολὺ μέσα στὴ θεατρικὴ ἀντίληψη τῆς ἐποχῆς καὶ πού ὁ ἴδιος τὸ καταλάβαινε βαθύτατα. Εἶναι τὸ ἄνθος λοιπὸν τριῶν σπουδαίων παραγόντων, τῆς ψυχῆς τοῦ Θ. Οἰκονόμου, τῆς ἐποχῆς στὴν Ἑλλάδα καὶ τοῦ καταλληλοτάτου γι' αὐτὸ ταλέντου τῆς Μαρίκας. Τέλεια θεατρικὴ δημιουργία χωρὶς ἐμπόδιο.** Ὡς τόσο ἔχουν παίζει Ἰφιγένεια ἡ Μαίρη Σαγιάννου — Κατσέλη (Πειραιᾶς) καὶ στὴν ἐπαρχία, ὅσο ξέρονμε, ἡ Μερόπη Ροζάν, ἡ Τασία Ἀδάμ καὶ ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμος (Θόας).

(Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) μετάφρ. Ι. Παπαδοπούλου. Ἐν Ἰένῃ 1818.  
» » » » I. H. Περβάνογλου. «Φιλίστωρ» Β.  
Ἰ. Αθ. 1862 (σ. 403, 464, 598).  
» » » » μετάφρ. Α. Ρ. Ραγκαβῆ. Ἄπαντα. Ἰ. Αθ. 1885.  
Τομ. 12ος σ. 275—380.  
» » » » μεταφραστικὴ δοκιμὴ Κων. Χατζοπούλου. Τυ-  
βίγγη. 1910  
» » » » μετάφρ. Κ. Χατζόπουλου, ἔκδοσις 6', ἀναθεω-  
ρημένη Ἰ. Αθ. 1916, (ἔκδοσις ἐκπαιδευτικῶ  
ὀμίλου).

- (*Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*) μετάφρ. Κ. Χατζόπουλου, ἔκδοση γ' Ἀθ. Κολλάρος 1920.  
 » » » μετάφρ. Κ. Χατζόπουλου, ἔκδοση δ' Ἐλευθερουδάκης 1927.  
 » » » μετάφρ. Γλαύκου Πόντιου («*Ιφιγένεια στὴν Ταυρικὴ*»—στὸ βιβλίον του: «*Ἔργα*»—) Ἀθ. Ἑστία 1916.

ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ (Δραματικὸν ἀπόσπασμα). Πρώτη πράξι σ. 11—17, δευτέρα καὶ τρίτη σ. 108—116. Μετάφρ. Γιάννη Καμδύση, με «λίγες σημειώσεις». σ. 4—11 «*Διώνυσος*» Α'.

ΕΓΜΟΝΤ. Μετάφρ. Ι. Οἰκονομίδη, Ζηράκης. Ἀθ. 1925 (με εἰσαγωγή σ. κ').

ΒΕΡΘΕΡΟΣ. Δραματικὴ διασκευὴ Μ. Πασχάλη. Λαϊκὸ θέατρο Ἀθηνῶν Β. Ρώτας 1931.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ





## Ο ΓΚΑΪΤΕ ΔΙΑ ΤΟΝ ΜΠΕΤΟΒΕΝ....

[Εἶναι ἀναγκαῖον νὰ τονισθῆ: Δὲν ὑπάρχει δυσκολώτερον πρᾶγμα εἰς τὴν ζωὴν, ἀπὸ τὸ νὰ συμφωνήσουν δύο ἀντιθέτων ἀπόψεων μεγαλοφρεῖς καλλιτέχνη. Ὁ Γκαῖτε χαρακτηρίζει τὸν Μπετόβεν «δλό-τελα ἀδέσμευτη προσωπικότητα» καὶ ὁ τελευταῖος τὸν Γκαῖτε, σχεδὸν δουλοπρεπῆ. Μὰ βέβαια: Ὁ Γκαῖτε ὁ ἥρεμος, ὁ ἥσυχος, ὁ Ὀλύμπιος αὐτὸς καλλιτέχνης δὲν ἐπαναστατεῖ ποτέ, ἐν ᾧ ὁ Μπετόβεν βρίσκει τὴν κοινωνίαν καὶ τὸ περιβάλλον σαθρά. Ὁ πρῶτος ἐπαναπαύεται στὴν μουσικὴν αἰσθητικὴν τοῦ 18ου αἰῶνος, ἐν ᾧ ὁ δεῦτερος δουλεύει γιὰ τὴν αἰσθητικὴν τῶν κλασσικῶν συνθετῶν, μὲ τάσεις σαυτῆν τοῦ 19ου αἰῶνος. Ὁ Γκαῖτε βρίσκει εὐχάριστον καὶ ικανοποιητικὴν τὴν καλλιτεχνικὴν ἀπόλαυσιν τῆς «διασκεδάσεως» γιὰ τὴν μουσικὴν, ἐν ᾧ ὁ Μπετόβεν δουλεύει γιὰ τὴν ἀνωτέραν «κοσμοθεωρίαν» τῆς μουσικῆς. Ὁ Γκαῖτε εἶναι τὸ «παιδί» τῆς Σουίτας, ἐν ᾧ ὁ Μπετόβεν ὁ συνθέτης τῆς «τραγικῆς μοίρας.» (1)— Τὸ κατωτέρω πρῶτον ἀπόσπασμα εἶναι παρμένο ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ Γκαῖτε πρὸς τὸν Τσέλτερ, ἐν ᾧ τοῦ Μπετόβεν ἀπὸ ἐπιστολὴν τοῦ ἰδίου πρὸς τὴν Μπεττίνα φὸν Ἄρμιν.]

*«Τὸν Μπετόβεν τὸν γνώρισα στὸ Τέπλις. Τὸ ταλέντο του μὲ ἐξέπληξε. Δυστυχῶς ὅμως, εἶναι μὰ δλότελα ἀδέσμευτη προσωπικότης, πὸν δὲν ἔχει ἴσως ἄδικον νὰ κατηγορῆ τὴν κοινωνία, χωρὶς βέβαια μαυτὸ νὰ μᾶς τὴν κάμη καὶ εὐχαριστότερον.*

*Ἐξ ἀντιθέτου, εἶναι γιὰ νὰ τὸν συγχωρήσῃ κανεὶς καὶ νὰ τὸν λυπηθῆ, τώρα μάλιστα, πὸν τὸν ἐγκαταλείπει σιγὰ-σιγὰ ἡ ἀκοή, κάτι, πὸν λιγώτερον ἴσως θὰ τὸν βλάβῃ στὴν μουσικὴ συνθετικὴ του ἐργασία, ὅσον σὶς συνανα-*

(1) Σχετικῶς, βλέπε τὸ ἄρθρον τοῦ συνεργάτου μας κ. Κ. Δ. Οἰκονόμου «Ὁ Γκαῖτε καὶ ἡ μουσικὴ».

στροφές του. Αὐτὸς ποὺ τόσον εἶναι πάντα ὀλιγόλογος, φαντάζομαι πόσο θὰ γίνῃ σὲ λίγο χρονικὸ διάστημα, ὅταν θὰ εἶναι ὀλότελα κουφός.»

## ....ΚΑΙ Ο ΜΠΕΤΟΒΕΝ ΔΙΑ ΤΟΝ ΓΚΑΪΤΕ

«Οἱ βασιλεῖς καὶ οἱ πρίγκηπες ἠμποροῦν βέβαια νὰ κάμουν καθηγητὰς καθὼς καὶ μυστικοσυμβούλους, νὰ δώσουν ἐπὶ πλέον τίτλους καὶ παράσημα, ἀλλὰ δὲν εἶναι εἰς θέσιν αὐτοὶ νὰ κάμουν μεγάλους ἄνδρας, ἀνθρώπους δηλαδὴ ποὺ νὰ ὑπερέχουν ὅλων παντοῦ καὶ γι' αὐτό, θὰ ἔπρεπε νὰ ἐγκαταλείφουν ὅλες τὶς σχετικὰς προσπάθειές των καὶ νὰ μάθουν νὰ σέβονται τοὺς ἄνδρας αὐτοὺς—τὰ μεγάλα πνεύματα. Τὴν στιγμὴν ποὺ βρισκόμαστε μαζύ, ἐγὼ καὶ ὁ Γκαῖτε, θὰ πρεπε νὰ παρατηρήσουν, πέρα γιὰ πέρα, οἱ «μεγάλοι» αὐτοὶ κύριοι, πῶς ἐμεῖς εἴμαστε οἱ ἀρχηγοί, οἱ ἀνώτεροί των, οἱ πραγματικῶς μεγάλοι.

Χθὲς τὸ ἀπόγευμα ποὺ ἐπιστρέψαμε σπῆτι, ἐγὼ καὶ ὁ Γκαῖτε, συναντήσαμε στὸ δρόμο, ὅλην τὴν Αὐτοκρατορικὴν οἰκογένειαν. Τοὺς εἶδαμε νὰ ἔρχονται ἀπὸ τὴν ἀντίθετη διεύθυνσι πρὸς τὸ μέρος μας. Ὁ Γκαῖτε, μόλις τοὺς ἀντελήφθη, ἔσυρε τὸ χέρι του ἀπὸ τὸ δικό μου γιὰ νὰ τραβηχτῆ στὰ πλάγια τοῦ δρόμου—στὸ πεζοδρόμιο. Τοῦ εἶπα ἀμέσως πολλά, μὰ πολλὰ σχετικῶς, γιὰ νὰ τὸν παρασύρω, ἀλλ' αὐτὸς ἔμεινε σὰν πέτρα στὴν νέα του θέσι. Τὴν στιγμὴν ἐκεῖνη κί ἐγὼ, ἔχωσα τὸ καπέλλο μου ἕως τὰ αὐτιά, ἐκούμπωσα καλὰ τὸ ἐπανωφόρι μου, ἔβαλα τὰ χέρια μου ὀπίσω καὶ, βιάζομαι καταμεσῆς τοῦ δρόμου, μέσα ἀπὸ τὸ σωρὸ τῶν πριγκίπων καὶ τῶν ἀκολουθῶν, γιὰ νὰ μοῦ κάμουν αὐτοὶ τόπο—ὅπως καὶ μοῦ ἔκαμαν—νὰ περάσω. Ἡ κυρία Αὐτοκράτειρα μὲ ἐχαιρέτισε πρώτη, καθὼς καὶ ὁ πρίγκηψ βγάζοντας τὸ καπέλλο του. Ἐ, βλέπεις, μὲ ξεύρουν καλὰ οἱ κύριοι (...)

Μετὰ ἀπὸ μιὰ στιγμὴν, εἶδα—πρὸς μεγάλην μου χαρὰν—νὰ περνᾷ ἡ ὅλη ἀκολουθία μπρὸς ἀπὸ τὸν Γκαῖτε, ποὺ στεκόταν πάντα στὸ πεζοδρόμιο, μὲ τὸ καπέλλο βγαλμένο καὶ σκυφτὸς πρὸς χαιρετισμόν. Ἐννοια σου ὅμως καὶ τοῦ τὰ εἶπα ὕστερα καλὰ, γιὰ τὴν στάσιν του, ῥίχνοντας ὅλα τὰ βάρη τῆς καταστάσεως σαυτὸν.»

(Εἰσαγωγή καὶ μετάφρασις: Κ.)







# ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



## ΧΡΟΝΙΚΑ

**Ο ΠΟΙΗΤΗΣ.** "Όσο κι αν φεύγουν από κοντά μας οι μεγαλοφυΐες, όσο κι αν το φθαρόν σώμα χάνεται για πάντα μια φορά, όμως το τυπωμένο υλικό, οι σοφές σκέψεις και το κολοσσιαίο καλλιτεχνικό έργο των εκλεκτών είναι πάντα κοντά μας, είναι η ζωή, είναι η πραγματική παρηγοριά μας κι ελπίδα. Γιατί ο μεγάλος καλλιτέχνης ζή για το έργο του, εις το έργο του. Γιατί είναι αυτός ο δουλευτής, ο ακούρατος παραγωγός. «Ποτέ έως τώρα στην ζωή μου δεν γνώρισα ανάπαυση» έλεγε ο Γκαίτε στα εβδομήντα του χρόνια. Και πώς να εύρη ήσυχία ο κολοσσός αυτός, όταν το ένα έργο διαδεχόταν πάντα το άλλο, όταν έγραφε γιατί δεν μπορούσε να μη γράφη, όταν ενδιαφερόταν για ό,τι καλό και χρήσιμο της εποχής του, όταν ήθελε πάντα να γνωρίζη, να μαθαίνη, πάντα να γράφη και να μελετᾷ. Και θά μπορούσε κανείς να ειπῆ γι' αυτόν, πώς ήθελε όχι μονάχα να ξαναζωντανέψη, με την Γερμανική του βέβαια σκέψη, το αρχαίον πνεῦμα, αλλά ν' αποκτήσῃ και την δλην γενικὴν μόρφωσιν τῶν αρχαίων συγγραφέων και ιδίως τοῦ Πλάτωνος και τοῦ Ἀριστοτέλη. "Ηθελε να είναι «πανταχοῦ παρών.» Γι' αυτό και δεν ἐπάσχει «θέμα» πὸν να μὴν τὸν ἀπασχόλησε. Στους ἀγκώδεις τόμους τῶν «Ἀπάντων» τοῦ Γκαίτε, βρίσκει κανείς ἄθροα, μελέτες, κριτικὰς γιὰ ὅλα τὰ θέματα τῆς κοινωνίας. Βρίσκει, κοντὰ σ'αὐτά, τὰ ὠραιότερα ποιήματα τῆς ὅλης Γερμανικῆς παραγωγῆς. Βρίσκει σκέψεις, διηγήματα, μυθιστορήματα, δράματα σὲ μιὰ ὁλοκάθαρη μορφή, σὲ κλασσικὴ διαύγεια. Γιατί ο Γκαίτε ἦταν πρὸ παντὸς ποιητής. Ἦταν και εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλυτέρους ποιητὰς—καλλιτέχνας τῆς Γερμανίας.

**ΤΟ ΕΡΓΟΝ.**—Θὰ ἦταν ἀσφαλῶς, μεγάλη παράλειψις γιὰ μᾶς εἰν περιοριζόμεστε στὸ τεῦχος αὐτὸ στὰ καθαρῶς καλλιτεχνικὰ μουσικὰ ζητήματα και μόνον και παραμελούσαμε τὴν ἄλλην καλλιτεχνικὴν κίνησιν τοῦ τόπου μας ἢ τὴν διεθνή και μάλιστα τὴν κίνησιν γύρω ἀπὸ τὸν Γκαίτε και τὸ έργο του.

Ὁ γίγας αὐτὸς τῆς διαισθήσεως καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἀποραμίλλου παραγωγῆς, παραμένει ἕνας ἀπὸ τοὺς πλέον μεγαλοπνύους καλλιτέγνας, ἂν μὴ ὁ μοναδικός, σὴν ἀπόδοσι μιᾶς σκέψεως, μιᾶς ιδέας μιᾶς μορφῆς, μιᾶς καταστάσεως. Τὸ ἔργον του εἶναι «διαυγῆς πηγὴ», τὸ «ξεκάθαρο μονοπάτι» γὰρ τὴν ἀνωτερότητα καὶ τὴν Γερμανικὴν ἰδίως ἰδαριτικότητα. Στὸ ἔργον αὐτὸ ἐμορφώθησαν καὶ μορφώνονται γενεαὶ ὀλόκληροι, γιατί βροσκοῦν σαυτὸ πάντα ὅ,τι καλὸν καὶ ὠραῖον σὲ ἄφθαστη τελειότητα. Δὲν θὰ ἦταν παράλειψις καὶ ἄρησις τοῦ προγράμματός μας, ἔαν δὲν ἀφιερῶναμε καὶ λίγες ἔστω σελίδες γὰρ τὸ ἔργον, γὰρ τὸν ποιητὴν αὐτόν, γὰρ τὸν Γκαίτε;

**Η** ΑΠΑΝΤΗΣΙΣ.—Ἐνας ἀναγνώστης μας εἰς μακροσκελῆ ἐπιστολὴν του «ἐπιχειρεῖ νὰ μᾶς ἀποδείξῃ—ὅπως γράφει—ὅτι ἡ ὅλη μουσικὴ τῆς πρωτενούσης κίνησις, στερεῖται σοβαρότητος καὶ τῆς ἀπαιτουμένης ἐπιβλητικότητος, καθ' ὅσον τὰ διάφορα προγράμματα τῶν συναυλιῶν φτιάνονται ἐπὶ τῇ βάσει τῶν γούστων τοῦ κοινοῦ καὶ μόνον». Εἰς τὸν ἀναγνώστην μας, ἔχομεν νὰ ἀπαντήσωμεν τὰ ἐξῆς: Πρῶτα-πρῶτα δὲν εἶναι ὀρθὸν νὰ λέγωμεν ὅτι αἱ μὲ τόσους κόπους καὶ τόσα ἔξοδα συναυλία μας στεροῦνται σοβαρότητος διότι δῆθεν παραδίδονται προγράμματα μὲ ἔργα γὰρ τὸ πολὺ κοινὸν καὶ μόνον. Κάθε ἄλλο: Τόσον εἰς τὰς συμφωνικὰς τοῦ «Ὁδείου Ἀθηῶν» ὅσον καὶ εἰς τὴν μουσικὴν δωματίου καὶ τὰ διάφορα ρεσιτάλ, ἀκούει κανεὶς ἔργα διαφόρων μεγάλων συνθετῶν ὄλων τῶν κρατῶν, μὲ ἀρκετὴν δόσιν ἐπιτυχοῦς ἐπιλογῆς τῶν συνθέσεων ἀλλὰ καὶ συνθέσεις Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν. Δὲν πρέπει ὁ ἀγαπητὸς ἀναγνώστης νὰ εἶναι ὑπὲρ τὸ δέον ἀδυστηρὸς, γιατί δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷ πῶς πρὶν ἀκόμη ἀπὸ πενήντα-ἑξήντα χρόνια (καὶ τὶ εἶναι 60 χρόνια σὴν μουσικῇ ἐξέλιξι ἐνὸς τόπου;) δὲν ὑπῆρχε, ὄχι μόνον συστηματικὴ συμφωνικὴ ὀρχήστρα, ἀλλ' οὔτε συστηματικὴ μουσικὴ διαπαιδαγώγησις τοῦ κοινοῦ διὰ τῶν Ὁδείων. Τώρα δέ, ἔχομεν Ἑλληνικὴν ὀρχήστραν—ὀρχήστραν πού δημιούνηαν ἕνας Πιερόν, Βάϊγκαριντρο, Ριχάρδος Στράουζ κτλ.—Ἑλλήνα διευθυντὴν ὀρχήστρας καὶ πρὸ παντὸς ἀξίας λόγου Ἑλληνικὰς συνθέσεις. Ἄς μὴν ἐπιμένῃ ὁ ἀναγνώστης μας, ἄς μὴν εἶναι πεσσιμιστής: Βαδίζομεν ὀλοταχῶς καὶ μὲ σταθερὸν βῆμα πρὸς τὴν ἀνωτερότητα πάντα καὶ τὴν ἀληθινὴν προόδον!



## ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΤΙΝΕΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ἐπὶ τῆς διατονικῆς κλίμακος τῆς Ἑλλ. ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀνακοίνωσα εἰς τὴν Ἀκαδημίαν Ἀθηνῶν, παρεπιπτόντως μὲν τὴν 13ην καὶ τὴν 27ην Μαΐου 1926, εἰδικῶς δὲ τὴν 14ην Ἰουνίου 1929—ὄρα α) *Περὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων*, β) *ἐπὶ τῆς θεωρίας καὶ τῆς γενέσεως τῶν διατονικῶν κλιμάκων*. Πρακτικὰ Ἀκ. Ἀθ. Τ. 2 καὶ γ) *ἐπὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλλην. Ἐκκλ μουσικῆς*. Πρακτικὰ Ἀκ. Ἀθ. Τ. 4.

Ἐν τῇ πρώτῃ ἀνακοίνώσει παρεχούση σύντομον ἀνάπτυξιν τῆς ιστορικῆς ἐξελίξεως τῶν μουσικῶν διατονικῶν κλιμάκων, ἀναγράφω δι' ὀλίγων λέξεων τὰ ἀφορῶντα εἰς τὴν Βυζαντινὴν, τῶν ἐπομένων: Γνωστὸν ὅτι ἡ Πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ ἀνεύρεν (1883) ὅτι ἡ Μουσικὴ αὐτὴ κέκτηται τὴν διατονικὴν κλίμακα

$$(1) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{100}{81} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{50}{27} \quad 2$$

Ἀφ' ἑτέρου γνωστὸν ὅτι ὁ Χρυσάνθος διήρσεε (1814) τὸ τετράχορδον εἰς 28 ἴσα μέρη, λαμβάνων 12 μέρη διὰ τὸν μείζονα τόνον, 9 διὰ τὸν ἐλάσσονα καὶ 7 διὰ τὸν ἐλάχιστον. Ἀλλ' ἡ κλίμαξ ἡ πλησιεστέρα πρὸς τὴν διάρσειν ταύτην, κατὰ τοὺς ὑπολογισμοὺς μου, εἶναι ἡ ἐπομένη (διατεταγμένη συμφώνως πρὸς τὴν (1) )

$$(2) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{99}{80} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{297}{160} \quad 2$$

Μετὰ τὰς πρώτας μου δημοσιεύσεις, συγκρίνων τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς (1), ἧτις εἶχεν εὐρεθῆ *πειραματικῶς* ὑπὸ τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς, πρὸς τὰ διαστήματα τῆς κλίμακος (2), τὴν ὁποίαν εἶχον τότε ὀνομάσει κλίμακα τοῦ Χρυσάνθου, ἀνεύρομαι ὅτι αἱ δύο αὗται κλίμακες διαφέρουσιν ἀλλήλων, κατὰ τὰς τρίτας καὶ τὰς ἐβδόμας των, μόνον κατὰ δύο ἑκατοστὰ τοῦ συγκεκριμένου τόνου, ἦτοι κατὰ ἓν πέμπτον τοῦ μουσικοῦ κόμματος: ὅθεν *αἱ δύο αὗται κλίμακες συμπίπτουσιν ἀκουστικῶς*.

Τὸ περιεχόν τοῦτο ἀποτέλεσμα μὲ ἤγαγεν εἰς τὸ νὰ μελετήσω τὰς πρωτοτύπους ἐργασίας, τὰ δὲ ἐξαγόμενα τῆς ἐρεύνης μου ἐκείνης ἐξέθεσα ἐν τῇ τρίτῃ (γ) ἀνακοίνώσει μου. Σύνοψις δὲ ταύτης ἐδημοσιεύθη ἐν τῷ περιοδικῷ «ἡ Μουσικὴ Ζωή», καὶ τὴν σύνοψιν ταύτην ἐπικρίνει ὁ καθηγητῆς τῆς Ἑλλ. Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς κ. Κ. Α. Ψάχος ἐν τοῖς «Μουσικοῖς Χρονικοῖς» (Τ. 3. 1931).

Ἡ πρώτη τῶν δύο κυριωτέρων ἐπικρίσεών του συνίσταται εἰς τὸ ὅτι.

«οὐδεμίαν ἀπολύτως σχέσιν ἔχουσι τὰ καθωρισμένα ὕψη τῶν τριῶν διατονικῶν τόνων μείζονος, ἐλάσσονος καὶ ἐλαχίστου πρὸς τὰ λεγόμενα *τμήματα*, ἅτινα ὀρίζονται εἰς 12, 9, 7 ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου... Διότι, κατ' ἀπαράβατον κανόνα, τὰ ὕψη τῶν τόνων οὐδέποτε δύνανται νὰ καθορισθῶσι διὰ τῆς εἰς τμήματα διαιρέσεως τῆς διαπασῶν εἴτε τῶν τετραγόρδων... Ἡ εἰς τμήματα διαίρεσις τῶν τόνων εἶναι ἔν πρακτικὸν μέσον πρὸς εὗρεσιν τῶν μικροτέρων τοῦ τόνου διαιρέσεων, ἡμιτονίων τουτέστι καὶ λοιπῶν διέσεων. Διότι οὔτε δυνατόν, ἀλλ' οὐδὲ ἐπιστημονικὸν εἶναι νὰ παράγονται τὰ μεγάλα διαστήματα μιᾶς χορδῆς ἐκ μικροτέρων τοιούτων...».

Εἰς ταῦτα παρατηρῶ. Πρῶτον ὅτι ὁ κ. Ψάχος σφάλλεται συγχέων τὰ ὕψη τῶν τόνων τῆς κλίμακος μετὰ τῶν διαστημάτων ἐκάστοι ἐξ αὐτῶν πρὸς τὸν ἀρχικόν· τὸ ὕψος, δηλ. τὸ πλῆθος τῶν παλμῶν ἀνὰ δευτερόλεπτον, δὲν προσδιορίζεται, οὔτε διὰ τῶν τμημάτων, οὔτε δι' αὐτῶν τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακος, ἐκτὸς ἔαν εἶναι γνωστὸν τὸ ὕψος ἐνὸς τῶν ἤχων αὐτῆς.

Δεύτερον *κακῶς* ὁ κ. Ψάχος ἀντελήφθη ὅτι ἔχω ἀντίθετον γνώμη πρὸς τὰ κοινῶς δεκτὰ ὡς πρὸς τὸν σχηματισμὸν τῶν κλιμάκων ὄντως, ἔαν εἶχε τὴν περιέργειαν νὰ ἀναγνώσῃ τὴν πρώτην (α) τῶν ρηθειῶν μελετῶν μου, θὰ ἔβλεπεν ὅτι καὶ ἐγὼ οὕτω πως ἐκθέτω τὸν σχηματισμὸν τῶν διατονικῶν κλιμάκων παρὰ τοῖς ἀρχαίοις Ἑλλησιν ἐπὶ πλέον δ' ὅτι φρονῶ, ἀντιθέτως πρὸς τινὰς μουσικοδίρας, ὅτι καὶ παρὰ τοῖς λοιποῖς λαοῖς κατὰ τὸν τρόπον τοῦτον πρέπει νὰ ἀναζητῆται ἡ γένεσις τῶν διατονικῶν μουσικῶν κλιμάκων. Ἐπεὶ ἔτερου πασίγνωστον τυγχάνει ὅτι ἡ εἰς *τμήματα* διαίρεσις τοῦ τετραγόρδου εἶναι μέσον διευκολύνον τὴν πρᾶξιν. Ἄλλ' οὐδόλως δύναμαι νὰ συμφωνήσω μετὰ τοῦ κ. Ψάχου, διότι εἶναι ἀντίθετον τῆς ἀληθείας, εἰς τὸ *ὅτι ἡ εἰς τμήματα διαίρεσις οὐδεμίαν ἔχει σχέσιν πρὸς τὸ μέγεθος τῶν διατονικῶν διαστημάτων*.

Ὅτε συνέτασσον τὰς μελέτας μου (α) καὶ (β) δὲν εἶχον ἀναγνώσει τὴν *Εἰσαγωγὴν εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς Ἑκκλησιαστικῆς Μουσικῆς* καὶ τὸ *Μέγα Θεωρητικὸν τῆς Μουσικῆς* τοῦ Χρυσάνθου, ὡς καὶ τὸ *Abrégé de la Théorie de Chrysante* κατὰ παράφρασιν εἰς τὸ γαλλικὸν ὑπὸ τοῦ Em. Burnouf, ἠγνόουν ἐπομένως τότε ὅτι ὁ Χρυσάνθος μετὰ τοῦ Γρηγορίου καὶ τοῦ Χουρμουζίου εἶχον ἀνεύρει *πειραματικῶς* ἐπὶ τῆς Πανδουρίδος τὴν ἀκόλουθον διατονικὴν κλίμακα

$$(3) \quad 1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{27}{22} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{81}{44} \quad 2$$

Ἐνεκα τούτου εἶχον χρησιμοποίησει, ὡς εἶπον προηγουμένως, τὴν πρακτικὴν διαίρεσιν τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἔφθασα οὕτως εἰς τὴν κλίμακα (2), ἥτις, ὡς εἶδομεν, *συμπίπτει ἀκουστικῶς* μετὰ τῆς κλίμακος (1) τῆς ἐκκλη-

σιαστικῆς μας μουσικῆς, τῆς ἀνευρεθείσης πειραματικῶς ὑπὸ τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς.

Ἡ μέθοδος ἄρα τὴν ὁποῖαν ἠκολούθησα, τὴν ὁποῖαν ὁ κ. Ψάχος θεωρεῖ ὡς ἀντεπισημονικὴν καὶ ἀδύνατον, ἀπεδείχθη *ἀκριβῆς μέθοδος ἐρεῦνης*, διότι *ἐνῶ εἶχον μόνον ὑπ' ὄψιν τὴν πρακτικὴν διαίρεσιν 12—9—7, ἔφθασα εἰς τὴν ἀληθῆ βυζαντινὴν κλίμακα.*

Ἡ δευτέρα κυρία ἐπίκρισίς του συνίσταται εἰς τὸ ὅτι ἦτε κλίμαξ τοῦ Χρυσάνθου (ἢ 3) καὶ ἡ τῆς Ἐπιτροπῆς (ἢ 1) *εἶναι μία καὶ ἡ αὐτῆ*. Προσθέτει δὲ περιέργως τὰ ἐξῆς εὐνοϊκὰ ὑπὲρ τῆς θέσεώς μου «Διότι ὁ μὲν Χρυσάνθος καθώρισε μίαν περίπτωσιν (;), ἡ δὲ Ἐπιτροπὴ ἑτέραν (;)». Ἐπιπροσθέτως δὲ γράφει καὶ ἀσημάντους τινὰς ἑτέρας κρίσεις τὰς ὁποίας θεωρῶ περιττὸν νὰ παραθέσω.

Εἰς τὴν δευτέραν ὡς καὶ εἰς πάσας τὰς τελευταίας ταύτας ἐπικρίσεις ἢ ἀπάντησίς μου ἔχει δοθῆ ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ ἀνακοινώσεως εἰς τὴν Ἀκαδημίαν τῶν Ἀθηνῶν ἑτέρου μουσικοδίδου, τοῦ καθηγητοῦ κ. Κ. Δ. Παπαδημητρίου, φερούσης τίτλον *Τὰ προβλήματα τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς καὶ αἱ σύγχρονοι ἐρευναί. I. Ἡ διατονικὴ κλίμαξ*. (Πρακτικά Ἀκ. Ἀθ. Τ. 6. 1931). Ἐν ταύτῃ ὁ κ. Παπαδημητρίου, ἐξετάζων τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐρεῦνης μου, φέρει τὴν αὐτὴν ἀντίρρησην ὡς πρὸς τὸ δυνατόν τῆς συννπαρήξεως διαστημάτων ἑτέρας διατονικῆς κλίμακος καὶ θεωρεῖ ὅτι αἱ δύο κλίμακες ἢ (3) τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἢ (1) τῆς Ἐπιτροπῆς—συμπίπτουσιν ἀκουστικῶς. Ἡ ἀπάντησίς μου, γενομένη κατὰ τὴν αὐτὴν συνεδρίασιν, εὐθὺς ὡς ἀνέγνωσα τὴν ἀνακοίνωσιν τοῦ κ. Παπαδημητρίου, ἐδημοσιεῖθη ἐν τῷ αὐτῷ τεύχει τῶν Πρακτικῶν (σελ. 58).

Ἡ ἀπάντησίς μου ἐκείνη εἶχεν ἐν συντομίᾳ οὕτω.

Εἰς τὴν περὶ ἧς πρόκειται Μελέτην μου *ἐπὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, τινὰ τῶν συμπερασμάτων μου ἀποδεικνύονται, τὰ ἄλλα δὲ δίδονται ὡς ὑποθέσεις. Οὕτως *ἀπέδειξα* ὅτι ἡ πειραματικῶς ὑπὸ τῶν τριῶν μουσικοδιδασκάλων (Χρυσάνθου κλπ.) διὰ τῆς Πανδουρίδος προσδιορισθεῖσα κλίμαξ τῆς ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, (ἢ ὑπ' ἀριθ. 3), ταυτίζεται μετὰ τῆς παραγώγου τῆς Πυθαγορείου, τῆς ἐχούσης τόνον ἐλάσσονα τὰ  $\frac{3}{4}$  τοῦ μείζονος καὶ ἐλάχιστον τὸ Πυθαγ. λείμμα ἠῤῥημένον κατὰ  $\frac{1}{4}$  τοῦ μείζονος, ἐν ᾧ ἡ κλίμαξ ἢ εὐρεθεῖσα (1883) ἐπίσης πειραματικῶς ὑπὸ τῆς πατριαρχ. Ἐπιτροπῆς, (ἢ ὑπ' ἀριθ. 1), ταυτίζεται ἐπίσης μετὰ τῆς παραγώγου τῆς Πυθαγορείου, τῆς ἐχούσης ἐλάσσονα τόνον τὸ Πυθ. λείμμα ἠῤῥημένον κατὰ  $\frac{1}{8}$  τοῦ μείζονος καὶ ἐλάχιστον τὰ  $\frac{2}{8}$  τοῦ μείζονος. *Ἐπίσης ἀπέδειξα* ὅτι ἡ ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου διδομένη πρακτικὴ ὑποδιαίρεσις τοῦ τετραχόρδου, ἦτοι 12—9—7, ἢ ἐπικρατοῦσα ἐν τῇ ἐκκλή-

σιαστικῆ μας Μουσικῆ, δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς διατονικῆς κλίμακος τοῦ Χρυσάνθου, διότι ταύτης οἱ δύο ἐλάσσονες τόνοι εἶναι ἀκουστικῶς ἴσοι—ἡ διαφορὰ μεταξύ των ἀνέροχεται μόλις εἰς ἓν τρίτον τοῦ μουσ. κόμματος—καὶ ἔπρεπε πρακτικῶς νὰ δίδονται ὑπὸ τοῦ αὐτοῦ ἀριθμοῦ 8 διὰ νὰ συγκηται τὸ τετραχορδον. ἐξ 28 τμημάτων τὸνναντίον ἡ ὑποδιαίρεσις αὕτη ἀνταποκρίνεται ἱκανοποιητικῶς πρὸς τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς κλίμακος τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς.

Διὰ ταῦτα *ὑπέθεσα* ὅτι 1ον) ἡ πρακτικὴ διαίρεσις τοῦ τετραχορδου, ἡ ἀναγραφομένη ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου, προϋπήρχεν ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἡμῶν, ἄγνωστον ὑπὸ τίνος καὶ πότε εἰσαχθεῖσα καὶ ὅτι ὁ Χρυσάνθος ἀνέγραψεν ἐν τῷ συγγράμματί του τὸν ἐν χρήσει εἰδικόμενον πρακτικὸν κανόνα καὶ 2ον) ὡς ἐκ τούτου ἡ κλίμαξ τῆς Ἐπιτροπῆς εἶναι ἡ ἀληθῆς βυζαντινὴ κλίμαξ εἰσαχθεῖσα ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἴσως ἀπὸ τῶν πρώτων αἰώνων τοῦ Βυζαντινοῦ Κράτους.

“Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι ἡ κλίμαξ τοῦ Χρυσάνθου ὀλίγον διαφέρει τῆς Βυζαντινῆς, ὑπαρχουσῶν μόνον διαφορῶν κατὰ τὰς τρίτας καὶ τὰς ἑβδόμας ἀνεροχόμενων μόλις εἰς 5 ἑκατοστὰ τοῦ τόνου, ἐν τούτοις ἡ διαφορὰ μεταξύ τῶν δύο ἐλασσόνων τόνων εἰς μὲν τὴν κλίμακα τῆς Ἐπιτροπῆς ἀνέροχεται εἰς 13 ὅλα ἑκατοστὰ τοῦ τόνου, ὑπερβαίνουσα τὸ μουσικὸν κόμμα, ἐν ᾧ εἰς τὴν κλίμακα τοῦ Χρυσάνθου μόλις ἀνέροχεται εἰς 3 1/2 ἑκατοστὰ, ἥτοι εἶναι μουσικῶς ἀνεπαίσθητος. Ὡς ἐκ τούτου, ἐν ᾧ τὸ τετραχορδον τῆς κλίμακος τοῦ Χρυσάνθου ἔπρεπεν ὡς εἶπον, νὰ χωρίζεται εἰς 12—8—8, τὸ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς χωρίζεται εἰς 12—9—7 ἢ ὀρθότερον, ὡς παρετήρησεν ἡ Πατριαρχικὴ Ἐπιτροπὴ εἰς 12—10—8.”

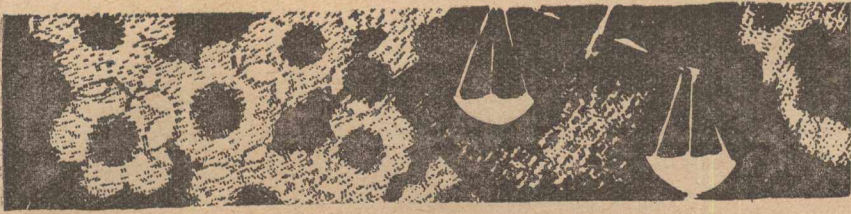
Ζητῶν νὰ ἐξηγήσω τὴν ἀνωτέρω ἀσυμφωνίαν ὡς καὶ τὴν ἀναγραφὴν *ἐν τῇ Εἰσαγωγῇ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ Πρακτικὸν τῆς Ἐκκλησ. Μουσικῆς* τοῦ Χρυσάνθου τόνων ἀνηκόντων εἰς τὰς δύο ρηθείσας διατονικὰς κλίμακας, *ἐπρότεινα τὴν ὑπόθεσιν*, σύμφωνον πρὸς τὴν γνώμην τοῦ Am. Gastoué, ὡς καὶ πρὸς τὰ ἱστορικὰ δεδομένα, (1) ὅτι πολὺ μετὰ τὴν πτώσιν τοῦ Βυζαντινοῦ Κράτους ἡ ἐπίδρασις τῆς Περσοτουρκικῆς μουσικῆς τῆς ὁποίας οἱ Ἕλληνες ἱεροψάλται ἦσαν τελείως κάτοχοι, εἰσήγαγεν ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τὴν χρῆσιν διαστημάτων τῆς κλίμακος ταύτης.

Ἐὰν ἡ τελευταία μου αὕτη ὑπόθεσις συμφωνῇ ἢ οὐ πρὸς τὰ πράγματα, εἰς τοὺς μουσικοδίφας τοὺς ἀσχολουμένους εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μας μουσικὴν, ἀπόκειται νὰ ἐξακριβώσωσιν.

Κ. ΜΑΛΤΕΖΟΣ

Μέλος τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν

(1) Πρβ. τὰ ἐν τῇ μελέτῃ μου. Πρ. Ἀκ. Ἰθ. 4, σ. 338.



## Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο Κ. ΨΑΧΟΣ

Ἡ ἀγγελία τοῦ ὅτι ὁ κ. Ψάχος διωρίσθη ἐπόπτης τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μᾶς ἐνέπλησε χαρᾶς. Ἴδου ὄντως ἡ πραγματικὴ θέσις τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ τοῦ ἐπὶ τόσα ἔτη μοχθοῦντος γιὰ κάτι τι πειρὸ δικό μας γιὰ κάποια πειρὸ φυσιογνωμικὴ μουσικὴ μας ὑπόστασις. Ἡ μόνιμός του αὐτῆ θέσις τὸν αἰχμαλωτίζει σήμερον μιά γιὰ πάντα ὅπως ἐν ἡρεμίᾳ καὶ γαλήνῃ ἐφαρμοσθὲν ὀπωσδήποτε τὰ δόγματά του...

Ἡ θέσις του αὐτῆ τοῦ τέως ἀποστάτου—ἄς μᾶς ἐπιτρέψῃ νὰ τὸν ὀνομάσωμεν οὕτω πρὸς τιμὴν του—θα ἀποβῆ, ἄς τὸ ἐλπίζωμεν ὅπως καὶ τὸ πιστεύομεν, θέσις κένσορος περιωπῆς, ἐπάνω εἰς ὅλους τοὺς Ἰουλιανούς τοὺς παραβάτας, ἐπάνω εἰς ὅλους τοὺς ἀνύποπτους καὶ ἀνεξέλεγκτους μεταρρυθμιστάς τῶν ἱερῶν καὶ προαιωνίων θρησκευτικῶν παραδόσεών μας στὴν ἐξωτερικεύσειν τῆς θρησκευτικῆς μας λατρείας τὴν ἡχητικὴν, ποὺ τιτλοφορεῖται «Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ».

Ὁ κ. Ψάχος ἐγκύψας ὅσον ὀλίγοι, ὄχι μόνον κατέχει ὅλα τὰ πάλαι ποτε ἐφόδια καὶ στοιχεῖα τῆς ἱερᾶς μας αὐτῆς παρακαταθήκης, ἀλλὰ κατέχει ἀκόμη καὶ τὴν διαίσθησιν ἐκείνην καὶ τὸ ἀπέδειξε, ποὺ μὲ τὴν συνεργασίαν καὶ ἄλλων συνειδητῶν παραγόντων, τοὺς ὁποίους ἢ θὰ ἐκλέξῃ ὁ ἴδιος ἢ καὶ θὰ ἀποδεχθῆ εἴτε παλινδρομικὰ εἴτε ἀναδρομικὰ, νὰ προβῆ εἰς **ἀνακαίνισιν, ἀναθεώρησιν, διαλογὴν καὶ παρακράτησιν** ἐπὶ πάσης πρὸς τὸ θρησκευτικόν μας παρελθὸν συνοχῆς μετὰ τὴν δέουσαν ἀνασκόπησιν.

Μία τακτικὴ λ. γ. καὶ γενικὴ ἐπίσκεψίς του εἰς τοὺς ναοὺς, μίαν συνοχὴν τοῦ πρὸς τὰς προϋσταμένας ἀρχιερατικὰς ἀρχὰς καθὼς καὶ πρὸς τοὺς ἐπιτρόπους καὶ ψάλτας τῶν διαφόρων ἐνοριῶν, θὰ τοῦ χρησιμεύουν διὰ πλείεστας

ὅσας πληροφορίας χρησίμους πρὸς τὸ ἔργον του, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ἀποδῆ ἔργον ἀνοικοδομήσεως ἐν τῇ ἀναβιώσει του.

Ἀπὸ τὸν κ. Ψάχον ἀναμένομεν νὰ καθορισθῇ ἡ λειτουργικὴ ἀπὸ τὴν λοιπὴν μας θρησκευτικὴν μουσικὴν. Αἱ τρεῖς λειτουργίαι τόσον ἡ τοῦ Χρυσοστόμου, ὅσον ἡ Βασιλείου τοῦ μεγάλου καὶ τοῦ Ἱακώβου, ἀκόμη θὰ παραμείνουν καὶ αἱ τρεῖς, ἢ μόνον αἱ δύο πρῶται, ὅπως καὶ τώρα συμβαίνει;

Ὁρθροσ, ἔσπερινοί, προηγιασμένοι, παρακλητικαὶ καὶ δὲν ξεύρω τί ἄλλο θὰ διατηρήσουν μία καταφανῆ διὰ τὰς ἡμέρας μας πολυλογίαν τῶν ἢ θὰ κανονισθῶσι μᾶλλον πρὸς τὸ συντομώτερον, διατηρουμένων ἐννοεῖται τῶν μελωδιῶν μαργαριτῶν καὶ τῶν μεγάλων μαθημάτων τῶν ἐπισημοτέρων μας ἱεροψαλτῶν καὶ μελωδῶν;...

Ἐν ἄλλο πού ὑποθέτω θὰ ἀπασχολήσῃ τὸν κ. Ψάχον θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὠρισμένως ἡ ἀναβίωσις τοῦ Βυζαντινοῦ χοροῦ μὲ βίαν του τὸν πρωτοψάλτην καὶ μὲ συμπληρώματα τοὺς διαφόρους βαστακτὰς του.

Τὸ τοιοῦτον ἀμέσως πιστεύω πῶς θὰ προκαλέσῃ τὴν ἐπέμβασίν του εἰς τὰ σχολεῖα καὶ δὴ τὰ δημοτικὰ, συνεπῶς δὲ καὶ εἰς τὰ Διδασκαλεῖα ἀρρένων καὶ θηλέων, τὰ ὁποῖα ἀδρανοῦντα ὅπως σήμερον ἀδρανοῦν, πολὺ ὀλίγον συνεισφέρουν εἰς τὴν ἠθικοθρησκευτικὴν μας ἀνάπλασιν καὶ διάπλασιν, καὶ τοῦτο πρὸς ἀποφυγὴν προχείρων κακοφώνων καὶ ἀτασθάλων ἐπεμβάσεων ἐπὶ βλάβῃ τῆς ἀγνότητος τῶν ἱερωτέρων ἐκδηλώσεων τοῦ ὀρθοδόξου Χριστιανικοῦ μας δόγματος.

Καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ κλείνωμεν μὲ ἓν ἄρογόν Ἀμήν!... καὶ μὲ μίαν εὐχὴν Τάχ' αὔριον ἔσεται ἄμεινον.

ΚΩΣΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

## ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ - ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΠΕΡΡΑ.— Ὀὔδεις προφήτης δεκτός ἐν τῇ πατρίδι αὐτοῦ». Νὰ μὴ περίπτωση ἀκόμη πού τὸ ρητὸ αὐτὸ ἐβγήκε τελείως ἀληθινόν. Μολονότι τὸ Ἀθηναϊκὸ κοινὸ ἔμεινε κατενθουσιασμένον ἀπὸ τῆς διδακτικῆς Πέρρα δὲν ἐννοοῦσε νὰ παραδεχθῇ ὅτι ἡ ἑλληνικὴ καλλιτέχνις εἶναι μέλος τῆς κρατικῆς ὄπερας τοῦ Βερολίνου.

Ἡ δις Πέρρα ἔχει μίαν ἀφάνταστα ὠραία φωνή. Ἡ τόσο δύσκολη φύσις τῆς χάρισε πλούσια ὄλες συγχρόνως τὴν χάρες πού μὲ τόση φειδῶ συνήθως μοιράζει σὲ ἄλλους: Ἐκταση, ἔνταση, μέταλλο πλούσιο δραματικῆς συνδυασμένον μὲ τὴν εὐστροφία τῆς λετζέρας, ἄνεση καὶ ὅτι τέλος πάντων μπορεῖ κανεὶς νὰ ζητήσῃ ἀπὸ μίαν ἀνθρώπινη φωνή.

Ἐνα τέτοιο ὄργανον δὲν εἶναι βέβαια δύσκολον νὰ φορμαριστῇ καὶ ἔτσι ἡ δις Πέρρα παρουσιάζει κατὰ τὸ τέλειον φωνητικῶς καὶ τεχνικῶς.

Νὰ ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖον οἱ Βερολινέζοι ἐπῆραν τὴν δις Πέρρα εἰς τὴν κρατικὴν ὄπερα! Ἄς τὴν παραδεχθοῦν λοιπὸν καὶ οἱ Ἀθηναῖοι πού τόσο εὐκόλως παραδέχονται καὶ θαυμάζουν κάθε ξένη μετριότητα. Ἀπομένει ὁμως τώρα νὰ ἐξετάσωμε τὴν ἄλλη πλευρά, πού συμπληρῶνει τὸν μεγάλο τραγουδιστὴ: Τὸ καλλιτεχνικὸ μέρος. Τὴν ἐρμηνεία. Εἶναι ἡ δις Πέρρα ἐρμηνεύτρια ἀντάξια τῆς Λέμαν καὶ τῆς Σούμαν—γιὰ νὰ ἀναφέρουμε τίς γνωστῆς.



μας και πρόσφατα άκουσμένες διασημότητες της Γερμανίας—; Ασφαλώς όχι. Έν πρώτοις τὰ προγράμματα της *bons pour l'Orient*—έδειξαν καθαρά πώς δεν έχει άγνή καλλιτεχνική διάθεση. Mozart πλάι, πλάι, με την Villanella του del Acqua, κομμάτι κατάλληλο για music hall, lieder Wolf και Richard Strauss δίπλα στα κοινότυπα βαλσάκια του Johann Strauss και ούτω καθ' εξής. Έκφραση και αίσθημα της λείπουν ούσιαστικά. Η άρια της Butterflay αϊφνης, που λένε πως είναι και τό φόρτε της, ήτανε σχεδόν άψυχη. Ίσοπεδομένες οι ώραιες στιγμές που ή γιαπωνέζα ήρωίδα φοβάται μήν πεθάνη από την υπερβολική χαρά. Μάταια περιμαίναμε τό θεϊο αυτό ξέσπασμα. Ώραιες νότες μόνο. Νά για ποιό λόγο θά ήτανε δικαιολογημένη ή άμφιβολία των 'Αθηναίων. Άλλοίμονο όμως! Δεν είμαστε ακόμη τόσο ραφινάρισμένοι. Μόνο ή φωνή λογαριάζεται πάντα και γι' αυτό είχαν άδικο νά δυσιποτούν.

Ο κ. ΧΑΜΟΥΔΟΠΟΥΛΟΣ μίλησε στις 20 'Απριλίου στο Λύκειο των Έλληνίδων για τον Franz Schubert και τό έργο του μ' ένθουσιασμό και άρκετη δόση λυρισμού. Έτόνισε ότι δεν είχε σκοπό νά δώση διάφορες πληροφορίες για τον διάσημο συνθέτη, πράγμα που ό άκρατής μπορούσε νά βρή άνοίγοντας την πρώτη ιστορία της μουσικής που θά τούπεψτε στά χέρια, αλλά νά δώση κάποια ιδέα της θείας αυτής μουσικής κάνοντας μιá σύντομη άνάλυση πριν από την έκτέλεση ώρισμένων κομματιών. Και για μὲν την οργανική μουσική δεν μᾶς έδωσε καμμιά ιδέα, αφού δεν επηκολούθησε έκτέλεση, όσο δε για τὰ lieder παρά την έκτέλεση ώρισμένων απ' αυτά, λίγη ή μάλλον άσχημη ιδέα επήραμε, άφ' ου οι έκτελεστές ή μάλλον οι έκτελεστριες ήσαν μαθήτριες ακόμη άφορμάριστες καλλιτεχνικώς μη ένδιαφερόμενες παρά πώς νά επιδείξουν δυνατή φωνή. Έτσι τὰ «Gretchen am Spinnrade» του Goethe από τό Φάουστ και τό «Erlkönig» του ίδιου ποιητή στραπατσάρισθηκαν κατά τον άσχημότερο τρόπο με άτέλειωτα ξεφωνητά.

Και τώρα άς μιλήσουμε για τό αιώνιο ζήτημα της γλώσσας μας στο τραγούδι. Schubert, δηλαδή γερμανός, τραγουδισμένος σε μετάφραση γαλλική! Γιατί; προς Θεού! γιατί; Τό νά τραγουδάμε έργα γαλλικά στη γλώσσα τους πάει κι' έρχεται σε λογαριασμό, άν και οι γάλλοι δεν κάνουν τό ίδιο για τὰ ξένα τραγούδια, τό νά τραγουδάμε όμως γερμανικό lied σε μετάφραση γαλλική, είναι σάν νά περιφρονημε τή μητρική μας γλώσσα και νά τό διατυμπανίζουμε με όλες μας τίς δυνάμεις. Πότε θά λείψη τέλος πάντων ό παραλογισμός αυτός, που από άνέκαθεν υϊοθέτησαν τὰ 'Ωδεια μας. Είναι τόσο δύσκολο νά τραγουδήσουν δάσκαλοι και μαθηταί ελληνικά ή μήπως έχουν την ιδέα ότι ξέρουν καλλίτερα την ξένη γλώσσα από τή δική τους;

Υπάρχουν ώραιες ελληνικές μεταφράσεις και τό βιβλιάρκι του κ. Ποριώτη «Έπνη Δύρα» δεν θάπρεπε νά λείπη από τὰ χέρια κανενός τραγουδιστή. Φαίνεται όμως πώς τό βρίσκουν άκατάλληλο γλωσσικώς, γιατί μόνο έτσι έξηγγείται τό ότι μέσα στις τόσες γαλλικές μεταφράσεις άκούστηκε και μιá ελληνική που ήτανε σάν νά εμπήκε επίτηδες για νά γελοιοποιήση την ιδέα του Έλληνικού τραγουδιού.

Σκότος βαθύ, ή πόλις κοιμάται κ. ο. κ.

Έν τούτοις τό ώραίο αυτό τραγούδι του Κάινε, «Der Doppelgänger», υπάρχει μεταφρασμένο στη συλλογή του κ. Ποριώτη ώραιότατα και φιλολογικώτατα, θά ήτανε δε πραγματικά τέλειο άν μπορούσε νά αλλάξη εκείνο τό «τί πιθηκίζεις τον καυμό», που χτυπάει άσχημα στ' αυτί χωρίς νά είναι και τόσο ελληνικό. «Was äfst du nach mein liebes leid» λέει τό γερμανικό' αλλά στη γλώσσα μας τό ίδιο πράγμα κάνει μάλλον κομική έντύπωση.

Τελειώνοντας θά συστήσουμε στην καθηγήτρια Δίδα Γκίνη και στις μαθήτριες της νά τραγουδούν ελληνικά και μόνο ελληνικά' άρκει νά ξέρουν νά διαλέξουν τίς μεταφράσεις τους και νά μη μᾶς κάνουν νά γελάμε με τίς άρχαιολογίες που ξεθάβουν.

ΣΟΦΙΑ ΚΕΝΤΑΥΡΟΥ-ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ



# ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

**ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ. "Εναρξη (19 του Μάρτη): Ο ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ—ΘΕΙΟΣ ΟΝΕΙΡΟΣ** του Γε *Ξενοπούλου*: Είχαμε πάντα την ιδέα πως ή Τραγωδία δέν πρέπει να παίζεται πιά, γιατί άδικουμε και την απόλαυσή μας τή θεατρική και τόν ποιητή, επειδή τό έργο του μάς έρχεται από τά βάθη τών χρόνων ξεγυμνωμένο από τά κάλλη του, από την ίδια τή μορφή του και από όλες τις προϋποθέσεις, πού είχανε μπροστά τους οι ποιητές και οι θεατές για να έπικοινωνήσουν. Κι' αυτές οι πικρές σκέψεις μάς κόδανε τή χαρά μας κάθε τόσο πού μελετούσαμε τ' αρχαία κείμενα και μάς έπιανε λύπη να διαβάσουμε θεατρικά έργα, πού τόσο πολύ δέν θά μπορούσαμε να τά δούμε στη σκηνή με τις αξίες πού γραφτήκανε: θεωρούσαμε τούς λαμβους τής Δειφίας μονάχα σάν σημειώσεις, πού τις διαβάσαμε κιάλας σάν πεζό, χρήσιμες για να μάς θυμίζουν λιγάκι τά δοξασιμένα τους παραμένα.

Μά, όταν άνοιξε ή αύλαγα για τόν ΑΓΑΜΕΜΝΩΝΑ κι' όταν προχώρησε, τό αισθανθήκαμε πώς όλες μας οι άμφιβολίες λυγίζανε για να συντριφτούνε στο τέλος. Όλες έκείνες οι μεταφυσικές θεωρίες, πού μάς ξεφουρνίζανε οι έφημερίδες, κάνοντας τό σοφό πριν από την παράσταση, με τή βοήθεια τής κάθε παλιάς Γραμματολογίας, πού φαντάζονται δήθεν τή θρησκευτικότητα του Αισχύλου σά να ήτανε Βυζαντινού κάλογερου, όλες έκείνες οι καθαρευουσιάνικες έκστάσεις δέν αξίζουνε περισσότερο από μιάν επιφυλλίδα γραμμένη από νεοχριστιανό κατά παραγγελίαν ευαίσθητο δημοσιογράφο. Έμεις ξέρουμε πώς είδαμε στο ΕΘΝΙΚΟ τόν Αισχύλο σάν θεατρογράφο ποιητή, δηλαδή σάν άνθρωπο, πού φανέρωσε με τή θεατρική μορφή πόνους κι' αισθήματα, πού επειδή τότες ήταν αληθινά και πηγαία, σήμερα τά λέμε σωστά αιώνια κι' άς έχουμε χάσει: τήν ικανότητα να καταλάβουμε κάποια σπουδαία σημεία, όπως π. χ. τό τί θέλει να πει ή σκηνή τής Κλυταιμνήστρας με τά βελούδα. Πάντα κάτι χάνουμε, όμως ή Τραγωδία είναι άνώτερη από την παροδική θρησκεία, πού την έγέννησε και τ' άλλα της στοιχεία, τ' ανθρώπινα μάς τά παρουσίασε λιμπερά ή πρώτη παράσταση του ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

Τό δύσκολο πρόβλημα του αντιθεατρικού, για μάς, χοροδ είχε ούσει. Κάθε κίνηση του έρμηνευε τό κείμενο και άποσαφήνιζε τά αισθήματα. Βουρκώνανε τά μάτια, όταν ή χορός μιλούσε για τή θυσία τής Ίφιγένειας, για τούς καύμους, πού έρχονται ύστερα από τόν πόλεμο, για τό πόσο άχρηστες είναι για τούς ζωντανούς οι παρηγόριες για όξες. Έκείνα τά υπερμεγάλα λόγια του Αισχύλου, τά μεταπολεμικά, τ' αντιπολεμικά, μά την αλήθεια, ήτανε καλύτερα, πιο βαθιά, πιο πεμπτοσά από του Ρέμαρι. Ό χορός τά φανέρωσε θεατρικά, τά ένσάρκωσε στη σκηνή. Χαρήκαμε τήν δουλειά, τήν πειθαρχία, πού «ποιητές» τή θεωρούνε σχολαστικισμό. Και στή μεγάλη σκηνή τής Κασάντρας έτσι πού άνέβαινε τήν πολύτιμη σκηνογραφία του Κλώνη, πού για μάς, φιλόλογους, ήτανε πολύτιμο σκόλιο του Αισχύλου, πιστέψαμε στήν αυταπάτη τήν καλλιτεχνική, στο μεθύσι τής θεατρικής Τέχνης. Η σερνή άγαπημένη του Άπόλλωνα καθώς πηγαίνει να πεθάνει, σάν τήν άγνή τήν Πολυξένη, χωρίς να μπορεί και να γλυτώσει! και κλαίει και πέρνει θάρρος κι' ένγκαρτερεί—μάς έκανε να θυμώσουμε για όσους «σύγχρονους» δέν τους ικανοποιεί ή Τραγωδία. Άξέχαστη θά μάς μείνει ή σκηνή αυτή, πού τσουβαλιάζει τό Σαίξπηρ.

Η σημασία του «*Αγαμέμνονα*» έτσι πού τόν παρουσίασε ο Φώτος Πολίτης θά βαρύνει πολύ στη μέλλοντική εξέλιξη του θεάτρου μας. Δέν είναι πιά προσπάθεια. Είναι κατόρθωμα, αποτέλεσμα, δημιούργημα. Έχουμε τήν εύτυχία να λέμε πώς προσέξαμε τήν μεγίστη σκηνοθετική αξία του Φώτου Πολίτη έδώ και πολύν καιρό. Και ή πραγματικότητα μάς έδωσε τήν αγάλλιση πώς είχαμε φανταστεί αληθινές καταστάσεις. Και ή ψυχή μας πού δέν είναι ούτε μεγαλοφυής ούτε ήρωική για να δημιουργήσει μόνη της δικούς της έντελώς κόσμους, βρίσκει αποκομπι και στήριγμα στον σημερινό σκηνοθέτη του «ΕΘΝΙΚΟΥ». Άνέκαθεν λατρεύουμε τή μελέτη, τό στοχασμό, τόν κόπο. Νά είναι κανείς πάντα στήν εκδήλωσή του perfectus ingenio et elaporatus industria!...

Χτυπήθηκε τελειωτικά ο ρεαλισμός. Πολλές φορές είχαμε δει άλλοτε τόν ΑΓΑΜΕΜΝΩΝΑ. Και από τό θεατρον Όδείου και από τό θέατρο τής Μαρίκας, πού και τά δύο παίζανε σύμφωνα με τό ρεαλισμό του 1900. Τώρα όμως ή έκφραση ή καινούργια, ο μοντερνισμός του σκηνοθέτη μάς έδωσε πιο βαθιά, πιο άπλά και πιο ουσιαστικά τήν έννοια του Αισχύλου. Σημειώνουμε τήν πρόδον αυτή, γιατί δέν πρόκειται για μοντερνισμό μάς άδικαιολόγητης σκηνογραφίας παρά για έρμηνεία πραγματική, για τήν άποκάλυψη ένός μεγάλου

λου ποιητή, του Αισχύλου, στην Ελλάδα για πρώτη φορά. Στην εποχή μας δεν μπορεί να γίνει τίποτε άλλο, παρά μία άνασχηκρότηση, μία αναθεώρηση προς ένα επίπεδο πνευματικό, πρὸς μίαν αντιρραλιστική, ἀντινατουραλιστική κατεύθυνση σὲ ὅλα τὰ εἶδη τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς. Καὶ ὅτι μέλλον καὶ ἂν μᾶς περιμένει, θὰ ἔχουμε κάνει ἕνα βῆμα πρὸ μπρῶς καὶ τὸ προσημαζόμε. Καὶ στὴν περιοχὴ τῆς θεατρικῆς Τέχνης αὐτὸ μῦθος παράδοξα νὰ τὸ ἀρχίσει τὸ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ μὲ τὸ Φῶτο Πολίτη.

Τί νὰ ποῦμε τώρα γιὰ τοὺς ἐχτελεστές; Εἶναι τὸς ὁ φανερός κόπος τους, ἡ λαχτάρα τους, ὁ καὶμὸς τους νὰ δουλέψουνε γιὰ τὸ καινούργιο θέατρο, τὸ πνευματικό, τὸ φρεσκαρισμένο, πὸ ὁ ἔπαινος θὰ ἦτανε αὐτὴ τῆ στιγμὴ ντροπῆ.

Ὁ Βεάκης, ὁ Γλυνός, ὁ Μινωτῆς, ὁ Καροῦσος, ὁ Ἀδωνάντης, ὁ Δεστούνης συντονισμένοι: φανερώνανε τὴ γενικὴ γραμμὴ, ἄνθρωποι, ἥρωες τοῦ Αἰσχύλου, ἡθοποιοὶ τοῦ καιροῦ μας καὶ τύποι ἰδανικοὶ μαζί!... Ἡ κ. Παζινοῦ ἀξιόλογη Κλυτεμνήστρα, ἡ κ. Σαγιάννου προσπαθοῦς καὶ τὴ δειχνε πῶς εἶχε τὴν ἱκανότητα νὰ κρατήσῃ σὲ παίζιμὸ τῆς τῆς δὴγίης τοῦ δασκάλου τῆς, ἂν καὶ γιὰ τὸν μέγιστο ρόλο τῆς Κασάντρας δὲν γεννήθηκε ἀκόμα θεατρίνα... Στὸν «*Δραμμένονα*» ἔγραψε τὴ μουσικὴ ὁ μουσουργὸς Βάρβογλης.

Ὁ ΘΕΙΟΣ ΟΝΕΙΡΟΣ γραμμένος γιὰ τὴν ἐναρξῆ, εἶχε ὅλη τὴ μαεστρία τοῦ Ξενοπούλου, πὸ ἦτανε πολὺ φανερῆ, γιὰτὶ κρατιότανε στὰ πόδια τῆς πλάϊ σὲ ἀξιολογώτατο παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν. Περισσότερο ἀπὸ χαριτωμένη καὶ πολιτισμένη ἢ θαυμαστὴ Ἀλίχη. Ἡ Σαπρὸ Ἀλκαίου, ὁ εὐγενικότατος Παρασκευᾶς, ὁ δαιμόνιος ὁ Παπαεωργίου, ὁ ἀνεξάντλητος Νέξερ, ὁ κομφὸς Ἰακωβίδης, ὁ προσφιλὴς Μαριάς... Καλὴ ἐμπνευση ἦτανε νὰ γραφτεῖ τὸ ἔργον αὐτό. Στὸ βιβλίον τυπωμένο βέβαια δὲν θὰ ἔχει καὶ πολλὴ σημασία, μὰ ὅτε καὶ ὁ κ. Ξενοπούλου θὰ τὸ παραδέχεται γιὰ σημαντικὸ. Πιὸ πολὺ ἀξίζει νὰ συγχαρεῖ κανεὶς τὸ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ πὸ τὸ ἔπαιξε.

Καὶ τί θαῦμα! Παράσταση μοναδική, χωρὶς τὴν Κυθῆλη καὶ τὴ Μαρίνα!...—(Πολὺ εὐτυχησμένες εἶναι οἱ μεγάλες μας πρωταγωνίστριες πὸ δὲν παίζουν σὲ «*Ἐθνικὸ*». Τὶ παραφρονία θὰ ἦτανε ἡ μεγάλη τους ἀξία, ἡ νατουραλιστικὴ μέσα σ' αὐτὸ τὸ μοντέρνο περιβάλλον!)

ΣΑΙΞΠΗΡ. *Ἰούλιος Καῖσαρ*. Μετάφρ. Κ. Καρθαίου.—Ὁ μεγαλύτερος σκόπελος γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ «*Ἐθνικοῦ Θεάτρου*», ἦταν καὶ θὰ εἶναι πάντα ὁ Αἰσχύλος. Καὶ μίαν φορά πὸ τὸν πέρασε νικηφόρα ὁ κ. Φ. Πολίτης, τώρα οἱ ἐπιτυχίες του δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ γίνονται πρὸ βέβαιες. Εἶδαμε ἕναν Αἰσχύλο δικό του καὶ αὐτὸ εἶναι ὁ μόνος λόγος πὸ ἀξίζει νὰ τὸν δοῦμε σὲ σύγχρονη σκηνῆ. Ἀλλιῶς πάλι ὁ Αἰσχύλος, χωρὶς ἕνα τέτιο σκηνοθέτη, θὰ μᾶς γινότανε ἀδιάφορος καὶ κουραστικὸς ὅπως τοῦ Σταδίου.

Ὁ *Ἰούλιος Καῖσαρ* ὁμως πῆγε κορδόνι. Ὅλες οἱ σκηνῆς μᾶς δώσανε νὰ καταλάβομε τὸ ἔργον αὐτὸ θαυμάσια καὶ νὰ καθήσουμε τὸς ὅρες σὲ καθίσμα μας χωρὶς νὰ αἰσθανθοῦμε πότε πέρασε ἡ ὥρα. Ἡ σκηνῆ ἐκείνη μὲ τὸν ὄχλον σὲ λόγον τοῦ Ἀντώνιου θὰ μείνει ἀληθινῆ. Τέτιο χρωματικὸ καὶ κινητικὸ, ψυχικὸ θρίαμβον συνόλου, ὄχι μόνον τὸν θαυμάσαμε, ἀλλὰ καὶ ἀπορήσαμε πῶς μὴ τέτια ὑπέροχη θεατρικὴ ἐπιτυχία μῦθος νὰ γίνῃ ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπον πὸ ζεῖ ἀναμεταξὺ μας. Ἡ σκηνῆ τῆς μάχης ὁμως δὲν μᾶς συγκίνησε καθόλου.

Ἀξιοπρῶσχετες εἶναι ἀκόμα καὶ οἱ εὐκαιρίες πὸ δρῆκανε οἱ δημοσιογράφοι κριτικοὶ νὰ κάνουνε τὸ σφδ. Ὅλα τὰ ἐγκυκλοπαιδικὰ λεξικά μῆτανε σ' ἐνέργεια καὶ μᾶς πληροφοροῦσαν πότε γράφτηκε τὸ ἔργον, πότε παίχτηκε κλπ. Κι' ἕνας θεὸς μπορεῖ νὰ ξέρει μόνῳα τί ληστεία τραβῆξαν οἱ πρὸ πρόχειρες γαλλικῆς ἐκδόσεις τοῦ Καίσαρα! Κι' ὅλοι εἶχαν ἐπιρρασθεῖ ἀπὸ τὸ σχετικὸ ἄρθρον τοῦ κ. Φ. Πολίτη στὴν «*Πρωτὰ*» γιὰτὶ ἔβαλε σὲ δοκιμασία τὴν ἀμειβιὰ τους, κἀνοντάς τους νὰ ὑποπτευθοῦν τέτια περίεργα πράγματα; Καὶ μετὰ τὴν τὴν τῆς τῆς Αἰσχυλομάθειας, τί Σαιξπηρομανία!... Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ὅλη τους τὴ ζωὴ τὴν ἔχουνε ἐξοδέσει γιὰ νὰ μελετοῦνε μέρα καὶ νύχτα τίς κορφῆς αὐτῆς τοῦ Θεάτρου.

Ἐνα πλῆθος ἀπὸ ἐξοχους θεατρίνους κινήθηκε γόνιμα μέσα σὲ ἔργον αὐτό, πὸ βέβαια καὶ μᾶς γεμίζει τὴν ψυχὴ ὅπως ὁ Ἀμλετ, μὰ δημιουργεῖ διάθεση χαρούμενη καὶ αἰσιδοξῆ γιὰ μᾶς τοὺς ἴδιους καὶ μᾶς ἐγκαρδιώνει. Αὐτὴ τὴ δύναμη ἔχουν τ' ἀριστοτεχνήματα.

Ὁ Βεάκης ἔπαιξε τὸ Βροῦτο περίφημα καὶ μᾶς λύγισε τὴν καρδιά σ' ὅλες του τίς σκηνῆς καὶ μάλιστα, ὅταν διαδῆξει καὶ τοῦ παίζει ὁ δούλος τὴν κιθάρα. Ἐδῶ γίνθηκε ἡ μεγάλη ἱεροσλία νὰ καθήσουνε νὰ ποῦνε πῶς ὁ Βεάκης δὲν τοὺς ἱκανοποίησε. Ἀθάβεια!

—Ναί, ἔχει πάθει ἡ φωνὴ του καὶ ἡ Διεύθυνση τοῦ «*Ἐθνικοῦ*», θὰ ἔπρεπε νὰ καταργήσῃ

αὐτὲς τίς ἀλεπάλληλες ἀπογευματινές, πού ταραίζουν τοὺς θεατρίνους του. Μὰ στοὺς δημοσιογράφους χρωστᾶμε πάλι τὴν ἰδέα πὼς τραγωδία θὰ πεῖ νὰ γκαρίζει κανεὶς. Ὁ Μουσοῦρης, ὁ ἐνδιάθετα κυρίως καὶ ἀπὸ μελέτη ἐνισχυμένος ἠθοποιὸς γιὰ τέτοιους «διανοητικούς» ρόλους, ἔπαιξε τὸν Κάσιο θαυμαστά. Εἶχε ἀρχοντιά καὶ κομψότητα, κίνηση καὶ ψυχὴ ρωμαίου ὅπως τὸν θέλει ὁ Σαίξπηρ. Καὶ τὸ κατόρθωμα γίνεται μεγαλύτερο, γιὰτὶ ὁ ἴδιος πρέπει ν' ἀλλάξει δλόκληρη τὴν ψυχὴ του πού ἔως τότε τρεφότανε μὲ τὴν «Ἀδελφὴ μου κι' ἐγὼ» καὶ μὲ τὸ «Μελὸ». Ἐκτακτὸς ἀλήθεια σὲ ἐμφάνιση, φωνὴ καὶ ἀπαγγελία ἰδίως ὁ κ. Μινωτής, πού μὲ αὐτὴν κυρίως παρὰ μὲ παίξιμο, μᾶς παρουσίασε σαφέστατα τὸ ρόλο του σύμφωνα μὲ τὴν μοντέρνα τὴν ἀντίληψή του ἐναρμονισμένη τέλεια μὲ τοῦ σκηνοθέτη τὴν ἀντίληψη. Ὁ κ. Γλυνὸς στὸ μικρὸ ρόλο τοῦ Κάσια ἐκφραστικότητας, δημιουργία, πού θὰ τὴν θυμόμαστε. Σὲ μιὰ σκηνὴ πού μιλάνε ὁ Βροῦτος, ὁ Κάσιος καὶ ὁ Κάσκας, ἦταν κάτι τι μοναδικὸ στὴν τέλεια ἔκφραση καὶ στὸ ἰδιαιτέρο πού φανερόνανε μὲ τοὺς ρόλους τοὺς οἱ τρεῖς αὐτοὶ θεατρίνοι. Καὶ ποτὲ ἄλλοτε δὲν εἶχαμε δεῖ ἠθοποιὸ τόσο καλὰ ντυμένο καὶ τόσο κακὸν ὅσο τὸν κ. Ροζάν. Φριχτὴ ἀπαγγελία (τί νὰ κάνει καὶ ὁ Φ. Πολίτης;) καὶ σὲ μιὰ στιγμὴ μάλιστα, μᾶς πέταξε ἀλλάζοντας τὸ κείμενο καὶ μιὰ καθαρευουσιάνικη κοτσάνα.

Ἡ μετάφραση σὲ ὀρθόδοξη δημοτικὴ γέμιζε τὸ θέατρο μ' εὐπρέπεια γλωσσικὴ καὶ μὲ σοβαρότητα μόνο πὼς ἴσως στοὺς ρόλους τοῦ Βροῦτου καὶ τοῦ Κάσιου οἱ δευτερευούσες προτάσεις ἦταν ἀρκετὰ μακρῆς κι' ἔπρεπε τελειονότας τες νὰ κάνουν μεγαλύτερη παύση, οἱ ἠθοποιοὶ κι' αὐτὸ καὶ κείνους τοὺς κούραζε καὶ τοὺς χάλαγε τὴν ἀπαγγελία τους τὴν τόσο σωστὴ καὶ προσεγμένη.

**Δ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΙ: Βαβυλωνία.**—Μὲ τὸ τρίτο του ἔργο τὸ «Ἐθνικὸ» μᾶς ἔδωσε κι' ἓνα τρίτο τρόπο, διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ Ἀγαμέμνονα καὶ τοῦ Καίσαρα πού ξέρει νὰ αισθάνεται καὶ ν' ἀνεβάζει τὰ ἔργα ὁ κ. Φ. Πολίτης. Πουθενὰ δὲν ταυτίζεται ἡ σκηνοθετικὴ του στὰ τρία ἔργα καὶ κάθε φορὰ μᾶς δείχνει πόσο μπορεῖ ἄντα νὰ κινεῖται μέσα στὰ θέματα του, μὲ πόση σοφία καὶ γνώση. Γιατὶ ἡ «Βαβυλωνία» δὲν εἶναι μόνο μιὰ θαυμαστὴ σκηνικὴ ἐργασία παρὰ καὶ μιὰ ἀνασύνθεση τοῦ κειμένου, πού βγήκε ἀπὸ μιὰ γερὴ μελέτη κι' ἀπὸ βαθιὰ κατανόηση καὶ τοῦ ἔργου καὶ τῆς ἐποχῆς του. Ὑπάρχουν ἄπειρες σκηνῆς γραμμένες ἀπὸ τὸν κ. Φ. Πολίτη, πού δὲν χαλᾶνε καθόλου τὴν ἀπροσποίητη χάρι τοῦ πρωτοτύπου καὶ ἐξηγοῦν, τονίζουν καὶ ἐρμηνεύουν καλύτερα τίς καταστάσεις του. Κάτι δηλαδὴ παρόμοιο καὶ καλύτερο ἀπὸ τ' ὅτι πού εἶχε κάνει στὸν ἀξέχαστο ἐκεῖνο «Βασιλικὸ». Τῆ «Βαβυλωνία» τὴ χαρήκανε τόσοι καὶ τόσοι νεοἰλλήνες καὶ τοὺς διασκέδασε. Μόνο δρῆκανε τὴν εὐκαιρία νὰ πληξοῦν οἱ ἀντιπαθητικώτατοι σὸνμπ τῆς Ἀθήνας, πού συχαινόντουσαν τῆς φουστάνελλες καὶ τίς θράκες τῶν προγόνων τους. Οἱ καλοντυμένες κυρίες καὶ οἱ κύριοι τῆς Ἀθήνας εἶναι οἱ χειρότεροι ἐχθροὶ τοῦ νεο-ελληνικοῦ θεάτρου. Ἄλλοι πάλι στεναχωρηθήκανε, γιὰτὶ τὸ ἔργο δὲν εἶχε «περιεχόμενο» ὡς νὰ εἶχανε τὸ δικαίωμα οἱ δημοσιογράφοι, νὰ μιλάνε οἱ ἀδιανόητοι γιὰ «περιεχόμενο». Ἄλλὰ δὲν πρόκειται γι' αὐτό. Πρόκειται νὰ κατηγορηθεῖ ὁ κ. Πολίτης μόνο...

Ἐξοχο ἦταν τὸ γλέντι στὴν ἀ' πράξη καὶ μόλις ἔκλεισε ἡ αὐλαία ἦτανε σὰ νὰ εἶχε λυθεῖ τὸ γλωσσικὸ ζήτημα. Γιατὶ ὁ κ. Πολίτης βοθημένως ἀπὸ τὸ πολυτιμώτατο καλλιτέχνη μᾶς, τὸν κ. Ν. Παρασκευᾶ, παρουσιάσανε ἓνα Λογιώτατο μὲ ὄλη τὴν ἔρατλα, τὴν δλακεία καὶ τὴν γελοιοσύνη, πού κλείνει ἡ καθαρευούσα δὲν μᾶς δείξανε μονάχα ἓνα «ἴδιωμα» παρὰ μιὰ θλιβερὴ νεοελληνικὴ πραγματικότητα. Χάρμα καὶ ἀπόλαυση ἔκτακτη ὁ κ. Χρ. Νέξερ καὶ ἀξιόλογη ὄλοι, ὁ κ. Μαμίας, ὁ κ. Δεσοῦνης, ὁ κ. Αὐλωνίτης. Ἡ κ. Μ. Ραυτοπούλου ἀφογὴ καθὼς καὶ ἡ νεαρὴ μαθήτρια ἡ δ. Μανωλίδου, πού φαίνεται πὼς ἀξίζει ὄχι λίγο. Τὸ ρόλο τοῦ κ. Δεπενιώτη πού ἀρρώστησε, τὸν παίξει τώρα ὁ νέος Ἀνδρ. Παντόπουλος καὶ μᾶς ἔδωσε τὴν χαρὰ νὰ τὸν θαυμάσουμε, πού δὲν ἦταν καθόλου κατώτερος ἀπὸ τὸν κ. Δεπενιώτη, ἀλλὰ ἴσα-ἴσα μπόρεσε νὰ διασθανθεῖ παίζοντας διαστικά, πολὺ καλὰ τὸ ρόλο καὶ νὰ τὸν ἀποδώσει χωρὶς παραφρονία μέσα σ' ἓνα σύνολο, πού εἶχε τόσο ἀσκηθῆ.

**Θ. ΚΕΝΤΡΙΚΟ. Ε. Ο'NEILL: «Ὁ Γυρισμός»** πρ. 4. μετάφρ. Ν. Νικολαΐδη.— Μπορεῖ νὰ μᾶς διαφθεράνε οἱ παραστάσεις τοῦ «Ἐθνικοῦ» μὰ καὶ ἡ αἴθουσα τοῦ «Κεντρικοῦ» δὲ χρησιμεῖι καθόλου γιὰ σοβαρὸ θέατρο καὶ μάλιστα γιὰ «πνευματικὸ». Ἄλλὰ τὸν καινούργιο θίασο μὲ τὴν περίφημη συνεργασία δὲν τὸν δημιούργησε παρὰ ἡ γερὴ ἐπιχειρηματικὴ ματιὰ τοῦ κ. Χέλμη, πού εἶδε πὼς μιὰ τέτια συνεργασία τῆ στιγμῆ, πού ἀνοίγε τὰ «Ἐθνικὸ» καὶ θὰ ξυπνοῦσε τὸ θεατρικὸ ἐνδιαφέρον δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ ἔχει ἐπιτυχία

υλική τοῦλάχιστο. Πήρανε καὶ τὸν κ. Μελά (ἀναγκαῖο κακό), τὸ ἔργο τὸ διαλέξαμε προφανῶς διαστικὰ καὶ τὸ χρωστικὰ πρὸς τὸν ἐξῆς τοὺς περιφρημοὺς ἐθνουσιασμοὺς τῆς Μαρίνας, ποὺ θὰ τὸ εἶδε πολὺ καλὰ παιγμένο μὲ ὅλες του τίς προϋποθέσεις στὴν Ἀμερικὴ. Ὁ «Γυρισμός» ὡς ἔργο δὲν ἔχει καθόλου τὴν ἀξία τῶν «Πόθων». Εἶναι κατώτερο κ' ἂν τὸ εἶχε γράφει κανεὶς ἀπὸ μᾶς, θὰ τὸ θεωρούσανε φλύαρο, κουραστικὸ καὶ βαρὺ (κουράζει, ἐνῶ διαρκεῖ μιά ὥρα καὶ ἔνα τέταρτο λιγότερο ἀπὸ τὸν Ἰούλιο Καίσαρα). Ὅπως-ὅπως λοιπὸν παρουσιάστηκε τὸ ἔργο. Γιατί ποῖος εἶναι ὁ θίασος; Ποῦ εἶναι ὁ ἑραστής, οἱ καρατερίστες καὶ οἱ ἄλλοι; Σοῦ δίνει ἀμέσως τὴν ὄψη τοῦ μελλοθανάτου, ποῦ ἂν διαλυθεῖ στὴν ἀνάγκη, νὰ ἔχουνε λίγοι ἀπαιτήσεις. Ὅταν ἀνοίγει ἡ αὐλαία βλέπει κανεὶς κάτι κυρίες ποὺ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ θίασο ἐπαρχιακὸ (καὶ εἶναι ὁ θίασος ἐπαρχιακός) κ' ἔπρεπε ν' ἀκούσουμε τὴ γνωστὴ φωνὴ τοῦ Γεωργόπουλου καὶ νὰ εἶχε κ' ὁ πολὺ καλὸς Ἰσαγιάνης γιὰ νὰ καταλάβουμε πως εἴμαστε στὴν Ἀθήνα. Καὶ δὲν μᾶς περνᾶει ἀπὸ τὸ νοῦ νὰ κρίνουμε τὸν Ἀμερικανὸ συγγραφέα τελεωτικὰ, μὰ τὸ νὰ λέγεται ὅτι θυμίζει τὴν «Ὁρέστεια» τὸ ἔργο, εἶναι ἰσροουλία. Θεματογράφημα. Καὶ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι βέβαιο πὺς τὸ ἔργο αὐτὸ, γράφτηκε γιὰ δύο θεατρικές δρισιμένες, δύο ρόλοι τίποτε ἄλλο, ἂν καὶ δὲν λείπουν ἢ πολὺ καλὲς σκηνές (π. χ., ὅταν γυρίζει ὁ σύζυγος καὶ κάθεται στὴ σκάλα). Κ' ἀκόμα γενικότερα ἔχει μιά τεχνικὴ ἀπλοποιουμένη καὶ οὐσιαστικὴ σχετικὰ μὲ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἔργου.

Νὰ κρίνουμε πάλι τὴ Μαρίνα καὶ τὴν Κυβέλη δὲν εἶναι ὠστό, μὰ ποτὲ μᾶς δὲν εἴχαμε ἀκούσει τὰ ἐλληνικὰ νὰ μιλοῦνται στὴ σκηνὴ τόσο τέλεια. Καὶ μόνο θὰ σημειώναμε ὅτι τὸ παίξιμό τους ἦτανε πολὺ στιλιζαρισμένο καὶ συγκρατημένο. Ὁ Γαβριηλίδης καὶ ὁ Ἀποστολίδης καλοὶ ὅσο μπορούσε σ' αὐτὸν τὸ «Γυρισμό» καθὼς καὶ ἡ δ. Χατζηπαναγιώτου. Τὸ αἶσχος ὅμως ἦτανε κάποιος κρεμανταλᾶς, κρῦς καὶ ἀντιπαθητικός, βάναισος καὶ γλυκαινόμενος, ποὺ βγήκε γιὰ μιά στιγμή. Ρωτᾶμε: εἶναι ὁ ἑραστής τοῦ θίασου; Ντροπὴ σὲ ὄλους ποὺ τὸν ἀνέχονται. Καὶ τί ναρκισμοὶς! Θὰ εἶναι βέβαια φτηνὸ τὸ παιδί, τὸ βγάλανε νὰ τὸ ρεζιλέψουνε. Ἀνάθεμά σε, Μῆτσο Μυράτ, ποὺ τὸν ἐβγάIZES.

Μὰ ἡ συνεργασία αὐτῆς Κυβέλης—Μαρίνας προφανῶς θὰ εἶναι λιγότερη, γιατί ἔχει μέσα της τρεῖς στοιχεῖα, ποὺ ἀλληλοσυγκρούονται: καὶ ποὺ στὸ κάτω-κάτω ποθοῦνε τὸ Ἑθνικό...

**Θ. ΤΡΙΑΝΟΝ, ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ. Ἡ Ρουλέτα τοῦ Βλ. Φεντόρ.** Κωμῳδία, πρ. 3.—Ἡ πρώτη καλὴ ἐπίδραση τοῦ ΕΘΝΙΚΟῦ ἦτανε τὸ σαλόνι τοῦ ἀ' μέρους καὶ γενικὰ ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἔργου. Ἡ Ρουλέτα εἶναι μιά κωλογραμμμένη βουλεαρδιέρικη κωμῳδία, κάπως «μοντέρνα» (μιλάει γιὰ μουστάκι ἀλὰ Μανζού) κ' ἔχει δύο ἕκτακτους γυναικείους ρόλους, ποὺ παχθήκανε κ' οἱ δύο μαζί ἄσκημα καὶ ξεχωριστὰ ὁ ἕνας μαμουρίστικα καὶ ὁ ἄλλος μισοκακόμοιρα. Ἀξιόλογος, ὅπως πάντα, ὁ κ. Ἀργυρόπουλος καὶ ἀξιοθαύμαστος ὁ κ. Μῆτσος Μυράτ, ποὺ συνεργάζεταν μὲ τὸ θίασο. Ἐπαίξε τὸ ρόλο του τόσο προσεγμένα, μὲ τόσο μαεστρία καὶ μὲ μιά κομψότητα στὴν ἐμφάνιση καὶ στὴν ὀμιλία, ποὺ χειροκροτήθηκε θερμότατα καὶ δικαίωσε τὴ φήμη του, πὺς εἶναι πολὺτιμος καὶ σπάνιος καλλιτέχνης τῆς κομεντί στὴν Ἑλλάδα. Παράσπερ σὲ μιά γλυκεῖα συγκίνηση τὸ ἀκροατήριον καὶ τὸ ἔκανε νὰ ξεχάσει τί ἄλλα ἔβλεπε...

**ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ: ΩΔΕΙΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ: Δραματικὴ Σχολή: ΦΑΟΥΣΤ.**—Ἀπὸ θεατρικὴ ἀποψη οἱ ἑορτᾶς τοῦ Γκαῖτε εἴχανε κ' ἐδῶ τὸν ἀντίκτυπὸ τους μόνο μὲ τὴν παράσταση αὐτῆς τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ Ὀδείου Πειραιῶς, ποὺ καθηγητῆς τῆς στὴν ὑποκριτικὴν εἶναι ὁ κ. Β. Ρώτας. Ἐχομε παρακολουθήσει τίς παραστάσεις τοῦ Παϊκοῦ Θεάτρου κ' εἴμαστε κ' ἐμεῖς ἑνοχοι μ' ἕνα ἔργο γι' αὐτές. Πάντα διαφωνοῦσαμε μὲ τὸν κ. Β. Ρώτα γιὰ τὴν ἀντίληψη γενικὰ ποὺ εἶχε γι' αὐτές, ποὺ ἀναγκαζόμενες καὶ πεισματικές ἀπὸ τίς χαλύβδινες οικονομικές ἀνάγκες πολὺ σπάνια παρουσιάζανε ἀληθινὴ καλλιτεχνικὴ δουλειά. Ἔτσι τώρα εἴμαστε ὑπεχρεωμένοι νὰ σημειώσουμε τὴν εὐχάριστη ἐκπληξὴ μᾶς γιὰ τὸ ΦΑΟΥΣΤ, γιατί, ἂν ὁ κ. Β. Ρώτας εἶχε παρουσιάσει τρεῖς ἢ τέσσερις τέτοιες βραδυὲς στὸ Παγκράτι, δίκαια θὰ μπορούσε νὰ ἡγηθεῖ νικηφόρα γιὰ μιά κίνηση θεατρικὴ πρὸς ἀξιόλογη. Ἴσως ἢ πραγματικὴ ἀξία τοῦ κ. Β. Ρώτα εἶναι νὰ διδάσκει σὲ σχολὴ τὴ θεατρικὴ τέχνη. Τὰ ἔχει ὅλα. Μόρφωση, μεταδοτικό, ὑπομονή. Στὸ καθημερινὸ θέατρο ζαλιέται, τὰ χάνει, στενοχωριέται ἄγωνα, λυπάται καὶ δὲν τοῦ μένει στὸ τέλος παρὰ ἢ δαριὰ ἡθικὴ εὐθύνη πὺς ὑπόθαλψε μερικὸς κοινὸς θεατρίνος καὶ συγγρα-

φείς και πώς κατέβασε μερικές φορές την ιδέα του θεάτρου, που ως τόσο τη λατρεύει και θυσίας τόσα γι' αυτήν.

Όμως στο εθγενικό περιβάλλον του Πειραιϊκού Συνδέσμου βρήκε την ήσυχία του, την αγάπη των μαθητών που του αξίζει και μπόρεσε να παρουσιάσει, χωρίς τις καλοκαιρινές του έννοιες, ένα Φάουστ σχεδόν υποδειγματικόν ως παράσταση, που ήταν εφάμιλλη με κεντρικού θέασου. Και κάτι άλλο: βρήκε και κατάλληλα πρόσωπα στη Σχολή. Ένας συμπαθητικός νέος δ. κ. Θ. Καμενίδης έπαιξε το Φάουστ σεμνά και εθγενικά, ή δ. Κατσούλη, αξιόλογα τη Μάρθα (ή νέα αυτή έχει από τη φύση καταρτιστικό ταλέντο πολύ καλό), ο νέος Δημητρώπουλος καλά το Βαλεντίνο, ή δ. Καμπάνη τη Λίτσα και ή μικρή Μαλικούτη το πνεύμα. (Συνήθως σέ μιὰ κριτική δέν αναφέρουν τά ονόματα δλα' μά θά μάς συχωρεθεί, ελπίζουμε, τούτο' γιατί δλα τά παιδιά αυτά συντέλεσαν στήν επιτυχία και τώρα μάς είναι και μάς κάπως ευχάριστο νά ξανακαλέσουμε στή μνήμη μας τά άγνά πρόσωπά τους, που μαζί με τ' άλλα παρακολούθουν με τόση εγκαρτέρηση τά μαθήματα τής Νεοελληνικής Δραματολογίας, που έχουμε τήν τιμή νά κάνουμε στό Ώδειο τους. Έμεις οι δάσκαλοι τά έχουμε αυτά!...)

Τό Μεριστοφελή τόν έπαιξε ο ίδιος δ. κ. Β. Ρώτας και είναι αληθινό τό νά πει κανείς ότι δέν έπαιξε ποτέ άλλοτε ρόλο καλύτερα.

Τό ρόλο τής Μαργαρίτας τόν έπαιξε ή δεσποινίδα Θάλεια Καλλιγά. Έδω δέν πρόκειται γιά φιλοφρόνηση προς αγαπητή μας μαθήτριά παρά γιά κάτι πραγματικό. Γιατί ή Θάλεια Καλλιγά, άν μπορεί κανείς νά προφητέψει, πρόκειται νά πάρει μιὰ σπουδαία θέση στό ελληνικό θέατρο γιά τό καλό του. Από περιγραφές κι' από διηγήσεις: μάς θύμις στό ρόλο τής Μαργαρίτας τή Μαρίκα' είχε πολλές ομοιότητες με τή φωτογραφία τής τόσο αξιολάτρευτης, τής μεγάλης μας τής Μαρίκας (όταν δέν γράφει κριτικές). Είχε πάθος, θεατρική κομψότητα στήν κίνηση, κάτι αδόρημα και φυσικά παιγνίσματα στό παίξιμο και μιὰ κατανόηση του ρόλου από ένστικτο κι' από μελέτη, που μάς κάνανε νά αισθανθούμε πολλές έλπίδες. Η άρθρωσή τής δ. Καλ. μοναδική είναι και ή φωνή της μπορεί νά είναι κάπως άγρια και σκληρή, κρύβει όμως άπειρη ευαισθησία και λεπτότητα. Ο κ. Ρώτας μπορεί νά καυχθεί. Έμεις, υποχρεωμένοι νά λέμε τήν αλήθεια και νά θαυμάζουμε τήν αξία, ειδοποιούμε τούς Έλληνες συγγραφείς και τούς φίλους του θεάτρου, πώς λάμπει και μιὰ μακρυνή κάπως άκόμη και άχνή, καινούργια έλπίδα. Οι ούράνιες δυνάμεις άς δοηθήσουν τή δεσποινίδα Θάλεια Καλλιγά, κι' έμάς γιά νά μήν πάθουμε τό ρεζίλιμα νά φανούμε ότι θαυμάσαμε κάτι τι πρόσκαιρο, τυχαίο κι' έρασιτεχνικό.

**ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ :** Γερσο. Σπαταλά: «Ο ΚΛΗΡΟΝΟΜΟΣ ΤΗΣ ΤΣΑΤΣΑΣ».—Περύργα πράγματα πάλι. Ο θεατρικός συγγραφέας κ. Σπ. Μελάς, πήρε φέτος τό πρώτο βραβείο τό λογοτεχνικό τής Ακαδημίας και ο λογοτέχνης κ. Γερ. Σπαταλάς τό πρώτο θεατρικό.... Τέλος πάντων! Η άπόφαση γιά τόν «Κληρονόμο τής Τσάτσας» τιμά τήν Ακαδημία κι' έμάς, που ο κ. Γερ. Σπαταλάς είναι συνεργάτης τών Μ. Χ. και βρίσκουμε τώρα τήν ευκαιρία νά ξαναθυμίσουμε πόσο ευχάριστο είναι τό έργο στή σκηνή και πόσο καλογραμμένα σατυρίζει τήν πλεονεξία και θεωρούμε αξία τήν βράδευση αυτή που ήρθε νά επισφραγίσει μιὰ τίμια και διαρκή λογοτεχνική έργασία όπως του κ. Γερ. Σπαταλά.

Γεωργ. Δέλιου: ΝΕΟΙ ΚΟΣΜΟΙ, comedie, μέρη τρία, εικόνες πέντε. Θεσσαλονίκη 1932, σχ. 8ο (μικρό) οελ. 187, δρ. 25.—Με τό έργο αυτό, παρατηρώντας τή μεταβατική και περιεργή εποχή μας, προσπαθεί νά δώσει τήν απάντησή του στά έρωτήματά της και νά όνειροπολήσει μιάν ευτυχισμένη έξοδο από τήν τωρινή δυστυχία, ο νέος συγγραφέας κ. Γ. Δέλιος, ξεχωριστή φυσιογνωμία τής διανοητικής Θεσσαλονίκης. Βλέπει ότι δέν πάμε καλά, ότι ο άτομισμός στή χειρότερη μορφή του κι' ή πλεονεξία φέρνουν καταστροφές όμως ελπίζει κ' έχει πεποίθηση στόν ήθικό άνθρωπο, γιατί «οι άνθρωποι κάνουν τις περιστάσεις κι' όχι οι περιστάσεις τόν άνθρωπο». (σ. 61). Τόν βασανίζει ένας πόθος ειρήνης και δέν ζητάει έξω από τήν τωρινή ζωή τό γιατρικό παρά μάς παρουσιάζει, άν και γιά τό καλό τό δικό τους, κάτι λύκους νά γίνοντα πρόβατα (δ Κ. Πλούσης προτείνοντας συνεργασία). Ίσως οι λύκοι θά εξακολουθούσαν νά είναι λύκοι και ο γάμος τους με τήν άγνότητα μάς κάνει νά πιστεύουμε στις τελευταίες σκηνές ότι δέν τούς είναι ανάγκη όπως του Γιάγκου παρά καταφύγιο: «Τι όφελος είδαμ' έμεις οι άλλοι που εξακολουθούμε άκόμα, μ' όλη τήν κρίση, νά υποβλεπόμεστε...» (σ. 73). Βλέπει τό σοσιαλισμό έχθρό, μιὰ

ιδεολογία στα χέρια των επιτηδίων κ.' έχει δύο εκτάκτως καλά ζωγραφισμένους τέτοιους τύπους, τον Καθουνίδη, που φαίνεται μόνο στο τηλέφωνο (σ. 27) και τον Κελτέκη (σ. 63, σ. 79). Έτσι, αποφεύγοντας τους εκδιασμούς του Κελτέκη συνθηκολογεί ο Κ. Πλούμης (ή κακή ὄψη) με τον Γιάγκο (την καλή).

Οι «Νέοι κόσμοι» δεν είναι από τὰ ἔργα που πρόκειται νὰ ἔχουν ἐπιτυχία παραστάσεων. Προϋποθέτουν κοινὸ μορφωμένο, λίγο καὶ θιάσο εἰδικὸ γιὰ τέτλια ἔργα. Ἀλλὰ ἐδῶ εἶναι καὶ ἡ πραγματικὴ τους ἀξία. Φεύγοντας ἀπὸ τὰ χιλιόπατημένα σχέδια τῶν συνηθισμένων θεατρικῶν μας ἔργων, που δὲν ἔχουνε καμιὰ ψυχὴ, ἐπιχειρεῖ νὰ γράψῃ κάτι τι πνευματικὸ, νὰ προχωρήσῃ, νὰ συντελέσῃ στὸν ὕψωμό του θεάτρου μας, στὴν πρόοδο τοῦ πολιτισμοῦ. Γύρω σ' αὐτὸν τὸν κύκλο ἔχουμε καθήκο νὰ ἐργαστοῦμε. Καὶ πνιγμένοι ἀπὸ τὴν ἀντιπνευματικὴτητα τῶν συγχρόνων μας δὲν μπορεῖ παρά νὰ χαιρετήσουμε μὲ ξεχωριστὴ χαρὰ τὸ ἔργο αὐτό, γιατί βρίσκεται κοντὰ μας ἐντελῶς καὶ μᾶς ἀναπαύει, γιατί ἀνυψώνεται καὶ δὲν σέρνεται χάμου. Καὶ τὸ κάνουμε αὐτὸ σήμερα, γιατί δὲν εἶδαμε νὰ προσεχτεῖ, πολὺ ἀπὸ τὴν κριτικὴ. Ἐνα θεατρικὸ ἔργο, ἀπαίχτο δὲν δίνει καὶ πολὺ κουράγιο στὸν ἀναγνώστη καὶ γι' αὐτὸ βέβαια δὲν τὸ προσέβανε ὅπως τοῦ ἀξίσε.

Καὶ τὶς ιδέες που σημειώσαμε τὶς ἐκφράζει μὲ ἀξιόλογη θεατρικὴ μορφή, ἂν καὶ μὲ κάπως πιὸ νατουραλιστικὸ διάλογο παρ' ὅτι θὰ χρειαζότανε. Ἀλλὰ ἔχουμε ν' ἀποζημιωθοῦμε πολὺ στίς σύντομες σκηνές, γιατί σ' αὐτές ὁ συγγραφέας θαυματουργεῖ σὲ χάρη, σ' ἐξυπνάδα καὶ σὲ θεατρικὴτητα. Ὀλόκληρο τὸ α' μέρος μὲ τὸ κοσμικὸτατο, σύμφωνα μὲ τὴν ὑπόθεσιν, ὕψος του εἶναι γεμᾶτο ἀπὸ τέτοιες σκηνές (6η, 12η, 13η, 14η, 15η). Ἰδίως ὁ Θανάσης, τὸ γκαρσόνι, εἶναι ἀξιόλογος τύπος καθὼς καὶ τὸ πῶς ξεχωρίζει ἀμέσως-ἀμέσως τοὺς δύο ἡρώες του μὲ τὶς ἀντιθέσεις τους. Τὸ ἴδιο καλὰ γραμμένη εἶναι μιὰ ὀμιλία στὸ τηλέφωνο (σ. 27) καθὼς καὶ ἡ β' σκηνή (3ο μέρος). Καὶ ὁλόκληρο αὐτὸ τὸ τρίτο μέρος ἔχει πνευματικὴ ἀξία καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ παχθεῖ σὲ μιὰ ἡσυχία γλυκιὰ κ' αἰσιόδοξη, ὅπως εἶναι καὶ ὄλο του τὸ πνεῦμα. Ἐπίσης ἀξιόλογη εἶναι καὶ ἡ πρώτη σκηνή στὸ δευτερο μέρος, που βοηθάει τὴ δράσιν καὶ φωτίζει τοὺς χαραχτῆρες.

Οἱ «Νέοι Κόσμοι» ἔχουν ὅλα τὰ στοιχεῖα, που θὰ χρειαζόντουσαν γιὰ ν' ἀναγνωρῖσει κανεὶς στὸ πρόσωπο τοῦ κ. Γ. Δέλιου ἕνα χρήσιμο θεατρικὸ ἀγωνιστὴ, που πρέπει νὰ συνεχίσει τὴν ἔργασίαν του, ὅσο κ' ἂν δὲν τὸν βοηθάει καθόλου τὸ ἀντιθεατρικὸ περιβάλλον τῆς ἐπαρχίας, ἃς εἶναι αὐτὴ καὶ ἡ πολὺ ἀγαπητὴ μας ἡ Θεσσαλονίκη...

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

## ΤΟ "ΑΚΙΝ,, ΣΤΟ "ΝΤΑΡΟΥΛΜΠΕΝΤΑΪ",,

Λέ φαντάζομαι, κανένα ἄλλο ἔργο, ἂν' ὅσα ἔπαιξε τουλάχιστον τὸ «Νταρουλμπεντάϊ», ν' ἀναμενόταν μὲ τόση ἀνυπομονησία ὅσο τὸ «Ακιν» τοῦ Faruk Nafiz. Τὸ ἔργο ρεκλαμαρίστηκε γιὰ «ἔπος» (destau) καὶ φυσικὰ τράβηξε ὅσο μπορούσε περισσότερο κόσμο. Ἐπειτα καὶ τόνομα τοῦ συγγραφέα τοῦδινε κάποιον κύρος κ' ὑποσχόταν μιὰ πραγματικὴ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι. Καὶ δὲ βγήκαν, ἀλήθεια ἐρημιεμένοι ὅσοι ξεχείλισαν τὸ χαριτωμένο θεατρικὸν τοῦ «Darülbedayi» τὴν νύκτα τῆς 11 Φεβρουαρίου.

Τὸ «Ακιν» που ἔπερνε τὸ θέμα του ἀπὸ τὴ μετανάστευση-διασπορὰ σ' ὅλον τὸν κόσμον τῶν Τούρκων τῆς Κεντρικῆς Ἀσίας ἱκανοποίησε καὶ τοὺς πιὸ ἀπαιτηκούς θεατὰς. Καὶ γιὰ πρώτη φορὰ, κανένας ἀπὸ τοὺς θεατρικούς κριτικούς τῆς Τουρκίας, δὲ χτύπησε τὸ δημοτικὸν θέατρο που τὸ δύστηκο εἶναι ἀναγκαζαμένο ν' ἀκούει χίλια - δυὸ ἀπὸ μερικὸς μερόληπτους κ' ἀστοιχείωτους μ' ὅλα ταῦτα κριτικούς.

Τὸ ἔργο εἶναι ἐμπνευσμένο ὄχι ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴν Ἱστορίαν καὶ τὸ βιβλίον: Στὰ μέσα τῆς Ἀσίας, τὴν πρώτη πατρίδα τοῦ Τούρκου, ἀπὸ δώδεκα χρόνια, ἐπικρατεῖ ξεραῖλα. Ὅλοι οἱ ποταμοὶ στείρεσαν κ' ἔχει χρόνια πολλὰ νὰ βρέξει. Ἀκόμα κ' ἡ ἀπέραντη λίμνη τοῦ τόπου, μέρα μὲ τὴ μέρα στειρεύοντας ἀπειλεῖ τὸν κόσμον ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τοῦ νεροῦ. Σύμφωνα μὲ τὰ ἔθιμα τοῦ τόπου, γιὰ περιορισμὸ τοῦ κακοῦ πρέπει νὰ θυσιασθεῖ ὁ Βασιλεύς. Ὅμως οἱ ὑποψήφιοι τοῦ θρόνου τρεῖς Μπεΐδες, νωιόθοντας πῶς μὲ τὴ θυσία τοῦ τότε Hakau (βασιλιά) Istani Han, ἐκθέτουν καὶ τὸν ἑαυτὸν τους στὸν ἴδιον κίνδυνον, φοβερίζουν τὸν Ἀρχιμάντη (Bas Bakici) κ' ἀλλάζουν τὸ σῶμα. Στὴ θέση τοῦ Istani Han, θὰ θυσιασθεῖ ἡ ὄμορφη κόρη του Suna.

Οἱ τρεῖς μπεϊζαντέδες (γιοι τοῦ μπεϊδῶν) ὅμως που ἀγαποῦν τὴ Suna φρον-

τίξουν να βροῦν λύση στη δύσκολη αὐτὴ κατάσταση. Ἐνας ἀπ' αὐτούς, ὁ Demir μαθαίνει τὴν πραγματικότητα καὶ πληροφοροῦν τὸν βασιλῆα.

Κι' αὐτὸς λυπᾶται πολὺ ὄχι τόσο γιὰ τὸ θάνατο τῆς κόρης του ἢ τοῦ ἴδιου, μὰ γιὰ τὴν πρώτη φορὰ συναντᾷ ἄνθρωπο στὴν πατρίδα Τουρκία, πού νὰ κρούβεται ἀπὸ τὸ θάνατο. Ὁ λαὸς πού μ' ἀγωνία καὶ μεγάλη λύπη πληροφοροῦνται τὴ μελλοντική θυσία τῆς ὁμορφῆς Suna μαζεύεται μπρὸς στὸ παλῶτι - τέντα καὶ ζητᾷ νὰ τὴ δεῖ γιὰ τελευταία φορὰ. Μὰ μαθαίνει τὴν πικρὴν ἀλήθεια κι' ἀπὸ τὴν ὀργή του λιντάρει τοὺς τρεῖς μπεϊδες. Μὰ ὅπως καὶ νᾶναι ἡ ξεραίλα μέρα μὲ τὴ μέρα ἀπειλεῖ νὰ καταστρέψει τὴν πράσινη πατρίδα τῶν Τούρκων. Γι' αὐτὴν μιὰ μονάχα σωτηρία ὑπάρχει. Ἐνα μονάχα μέσο βρίζεται γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸν χαμὸ ὁ Τούρκος: ἡ μετανάστευση, ἡ διασπορά, τὸ χύσιμο στὰ γύρω μέρη... «Akin» στὴ γλώσσα του.

Τὴ δουλειά αὐτὴ ἀναλαμβάνουν οἱ τρεῖς μπεϊζαντέδες πού πέρασαν τὴν θέση τῶν πατέρων τους. Πέροντας καθεὶς τοὺς ἀνδρείους του ἐξυχνεῖται στὰ γύρω. Μὰ μὲ ποιὸν ἀπὸ τοὺς τρεῖς θὰ πάη ἡ ὁμορφὴ Suna; Ἡ ἴδια βρίζει τὴ λύση. Θὰ ρίξει τρία βέλη. Ἐνα γιὰ τὸν καθένα τους. Κι' ὁποῖος ἀπὸ τοὺς τρεῖς φέρει τὸ δικό του πρῶτος, ἐκείνου γυναῖκα θὰ γίνει. Ρίχνει τὰ δύο πρῶτα. Μὰ σταματᾷ στὸ τρίτο. Στὸ βέλος τοῦ Demir. Αὐτὸς ἀνησυχεῖ. Γιατί ἀγαπᾷ πλιότερο ἀπ' ὅλους τὴ Βασιλοπούλα. Μὰ καὶ κείνη δὲν εἶναι ἀμέτοχη στὸ αἰσθημᾶ του. Δὲν τὸν ἀφίνει περισσότερο στὴν ἀνησυχία του. «Στὴν καρδιά μου εἶν' τὸ βέλος σου!» τοῦ λέγει καὶ τοῦ τὸ δίνει. Ἔτσι, ἡ Σοῦνα γίνεταί τοῦ Ντεμίρ, κι' οἱ δύο ἀγαπημένες τῆς θεραπεινίδες τῶν δύο ἄλλων νέων. Κι' ἀρχίζει τὸ μεγάλο χύσιμο τῶν τούρκων στὸν κόσμον ὅλο. Ἡ μεγάλη μετανάστευση. Τὸ «Akin»...

Τὸν ὁμοφορὸ αὐτὸ θρούλο, ὁ Faruk Nafiz τὸν ζωντάνεψε σ' ἕνα ἔπος πού κάθε του στίχος διαβάζεται ἢ ἀκούεται μὲ τὴ μεγαλύτερη εὐχαρίστηση. Ἐνὸ κομμάτι αὐτὸ συναντοῦμε τὴ γενναιοῦτητα τοῦ Τούρκου, τὴν τέχνη του, τὴν ἀγάπη του στὴν πατρίδα.

Ἡ γλώσσα του εἶναι καθαρὴ κι' ἀπλή, ὁ στίχος του δυνατὸς κι' εὐχάριστος. Ἡ ἀγανάκτηση τοῦ Istemi Han γιὰ τὴν ἐπιθυμία τοῦ Θεοῦ νὰ θυσιασθεῖ ἡ κόρη του εἶναι πολὺ χαριτωμένη:

*«En sonra su tanrısı gök tanrısıyken adın,  
Sunanın bir içimlik kanına mi susadın?»*

Καὶ πολὺ ἀφέλεις τὸ παράπονο τῆς ἴδιας τῆς Suna:

*«Bugün ölsem ne çikar ne çikar  
ölsem yarın?»*

Τὸ ἀνέβασμα τοῦ «Akin» πού τόσο ἐπιτυχημένα ζωντάνεψε μὲ λυρικοὺς στίχους ἕνα σωρὸ γεγονότα, ἀπὸ τὸ «Darülbedayi» γίνηκε ὅσο μοροῦσε τέλειο. Γιὰ πρώτη φορὰ βλέπαμε τοὺς συμπαθητικοὺς ἠθοποιούς μας, σ' ἔργο ἔμμετρο καὶ μὰ τὴν ἀλήθεια φοβόμασταν γ' αὐτὸ. Μὰ δὲν εἶχαμε δίκαιο. Ὁ Ertugrul Muhsin, πούταν ἡ σπονδυλικὴ στήλη τοῦ ἔργου, μᾶς ἔδωσε ἕνα ἀκόμα δείγμα τῆς μεγάλης του τέχνης. Δὲν ἔδειξε καμμιά κούραση ἀπόλυτα, ὅσο κι' ἂν στίς τρεῖς πράξεις τοῦ ἔργου κανεῖς ἄλλος σχεδὸν ἀπ' αὐτὸν δὲν ἀκούονταν. Ἡ ὑπέροχη ἀπαγγελία του ἔδειχνε τὸν ἄνθρωπο τὸν γεννημένο καὶ μεγαλωμένο γιὰ τὴν τέχνη.

Κι' οἱ ἄλλοι ἠθοποιοὶ δὲν μέναν πίσω. Ἡ Νεῖρὸ Νεῖρ, στὸ ρόλο τῆς Suna κι' ὁ X. Κεμάλ ὡς Demir, στάθηκαν καλοί.

Ὁ X. Κεμάλ μοροῦσε φυσικά νὰ δώσει τὸ ρόλο στὸν Ταλάτ. Αὐτὸς θὰ στεκόταν καλλίτερος ἴσως, μὰ κι' ἔτσι πού παρουσιάστηκε τὸ ἔργο ἦταν τέλειο. Αὐτὸ ν' ἀκούεται. Τὰ νεκρὰ ὑπέροχα. Τὰ κουστούμια ἄλλο τόσο. Μιὰ δουλειά λεπτὴ καὶ πολὺ μελετημένη. Ὁ Faruk Nafiz κι' ὁ Ertugrul Muhsin μοροῦν νᾶναι ικανοποιημένοι. Τὸ ἔργο τους, πού ἄς σημειωθεῖ, εἶναι καὶ πολὺ τουρκικό, ἀληθινὰ τουρκικό, πέτυχε τέρα-πέρα. Κι' ἄρесе πολὺ.

Τώρα μαθαίνουμε πὼς εἰτοιμάζεται τὸ «Kafatasi (Κρανίο) τοῦ Nazin Hikmek. Κι' αὐτὸ ἀναμένεται μὲ ἀνυπομονησία. Εἶναι τὸ πρῶτο θεατρικὸ κομμάτι τοῦ πιὸ ἐπαινοσάτη, τοῦ πιὸ ἐπινοητῆ τῆς σύγχρονης Τουρκίας.



## 4 "SAATCI,, (ΡΟΛΟΓΑΣ)

Στις 31 Μαρτίου, τὸ «Νταρουλμπενταϊ» ἔκλεισε τὴ φετεινὴ του saison με τὴ μουσικὴ κομωδία τοῦ Celâl Esah, «Σαατση». Οἱ συμπαθητικοὶ ἠθοποιοὶ μας, πού με τὸ «Γιάλοβα τουρκιουσού» κάμναν μιὰ εὐχάριστη καὶ καλὴν ἀρχὴ στὸ καινούργιο genre ποὶ καταπιάνονταν, δείξαν ὄσσην ἐπιτυχία ἔπρεπε καὶ στὴ δευτέρῃ αὐτὴ προσπάθειά του.

Ἡ μουσικὴ κομωδία, τόσο γιὰ τοὺς ἠθοποιούς, ὅσο καὶ γιὰ τὸ κοινό, εἶναι εἶδος ἄγνωστο ἀκόμα ἐδῶ. Γι' αὐτὸ ἔπρεπε νὰ συγκινηώμασταν ἀπὸ τὴν τυχὸν ἀποτυχία τῶν πρώτων βημάτων. Ἀκόμα κι' ἂν τὸ κοινό δὲν ἔδειχνε στὴν ἀρχή, ὄσσην ἔπρεπε προθυμία κι' ἐνδιαφέρο γι' αὐτὸ, δὲ θάπρεπε ν' ἀπογοητευθοῦμε. Ὡς τόσο, ἡ ἐπιτυχία πού κέρδισαν τὸ «Γιάλοβα Τουρκιουσού» καὶ τὸ «Σαατση», μᾶς δείξαν τὸ ἀβάσιμο τῶν φόβων μας: οἱ ἠθοποιοὶ μας στάθηκαν πέρα γιὰ πέρα ἀξιοί, τὸ κοινό ἄρρεσε τὰ ἔργα καὶ τὰ παρακολούθησε μ' ὄση ἔπρεπε ἀγάπη κι' ἐνδιαφέρο. Ἔτσι, τὸ «Νταρουλμπενταϊ», στὸ δρόμο αὐτὸ, ὅπου νοιώθει τὸν ἑαυτὸ του ὄχι ἀπειρο καὶ γελιοῖ, ὅπως φαντάσθηκαν μερικοὶ ἀπὸ τοὺς κριτικούς μας, μπορεὶ νὰ προχωρῇ μὲ βήματα σταθερὰ καὶ βέβαια γιὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ ἐπιτυχία.

Τὸ «Saatchi» εἶναι ἔργο πού περιγράφει τὴν παλιὰ τουρκικὴ ζωὴ καὶ κοροῖ-δεύει τὴν παληοκαιρικὴ νοοτροπία τοῦ κόσμου καὶ τὸν χαρακτῆρα τῶν χοτζάδων. Ὁ Celâl Esah Bey κατόρθωσε νὰ στολίση τὸ ἔργο του μὲ κοινὰ μὰ χαριτωμένα ἐπεισόδια καὶ νὰ τὸ παρουσιάσει τέλειο ἀπὸ κάθε ἄποψη καὶ κρατώντας ἀμείωτο ὡς τὸ τέλος, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ. Ὅμως κείνο πού περισσότερο ἐξασφάλισε τὴν ἐπιτυχία εἶναι ἀσφαλῶς ἡ μουσικὴ του. Ὁ Celâl Esah Bey, στὸ ἔργο του αὐτὸ, μᾶς δείχνεται μουσικὸς πεπειραμένος, ἐπιτήδειος, λεπτὸς τεχνίτης, εὐαίσθητος. Ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τὴν ὀρχήστρα, ὑπάρχει μιὰ ὄμορφη ἀρμονία. Στις μελωδίες διακρίνεται ἡ προσωπικότητά του συνθέτη. Ἰδιαιτέρως ἡ σκηνὴ τῆς διάστασης τοῦ Habîr καὶ τοῦ Ebülfeza στὴν πρώτη πράξη, τὸ φινάλε τῆς ἴδιας, πάλε τὸ μέρος πού λένε μαζί, στὴ δευτέρῃ πράξη, οἱ Aziz, Habîr καὶ Besime εἶναι κομμάτια πολὺ ἐπιτυχημένα καὶ πού ἀκούονται πάντα μὲ τὴ μεγαλύτερη εὐχαρίστηση. Ἡ ὄμορφιά τῆς μουσικῆς τοῦ «Σαατση», εἶναι δυνατὸ πλεονέκτημα γιὰ νὰ βαστάξει τὸ ἔργο γιὰ πολὺ καιρὸ τὸ πρόγραμμα τοῦ «Νταρουλμπενταϊ».

Τὸ μόνο ἴσως σημεῖο πού θάπρεπε νὰ κριτικασθεῖ στὸν «Σαατση», εἶναι τ' ὅτι ὁ Celâl Esah σὲ μερικὰ μέρη τοῦ ἔργου ξεχάστηκε πολὺ στὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ καὶ τ' ὅτι ἀκόμα, θέλησε νὰ μιμηθεῖ μερικὰ βιεννέζικα βάλς. Ἀνάμεσα στὴν ἀνατολίτικη καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ, ὑπάρχει διαφορὰ πελωρία. Αὐτὸ τὸ ξέρεε καλλίτερα ἀπ' ὅλους μας ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας καὶ συνθέτης. Ἄν παράλειπε μερικὰ σημεῖα τοῦ ἔργου πού δὲ στέκων καθόλου εὐχάριστα στ' αὐτὴ, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς θὰ χάριζε στὸ δραματολόγιο τοῦ τόπου του, ἔργο πολὺ ὀριζινάλ καὶ πολὺ τουρκικὸ.

Στὴν ἐπιτυχία τοῦ «Saatchi» συντέλεσαν πολὺ κι' οἱ καλοὶ ἠθοποιοὶ τοῦ «Νταρουλμπενταϊ». Ὅλοι ἀνεξάρτητα, δείξαν ἐπιτυχία ὄχι ἀπὸ τὶς συνηθισμένες. Στὸ ὄρλο τοῦ Nedim ὁ X. Κεμάλ, τοῦ Saatchi Habîr ὁ Behzat, τοῦ Aziz ὁ συμπαθητικὸς Vasfi Rıza, τοῦ Ebülfeza ὁ Hazim, τῆς Besime ἡ καλὴ μας Μπεντιά καὶ τῆς Nigâr ἡ Σαζιέ, βγήκαν πέρα γιὰ πέρα ἀσπροπρόσωποι. Τὸ duetto τῆς Σαζιέσιτ καὶ τοῦ Μουαμέρ πού παρουσίασαν ἕνα χαριτωμένο ζευγάρι ἄραβων, χειροκροτήθηκε πολὺ κι' ἐνθουσίασε. Γενικά, τὸ «Σαατση» στάθηκε τὸ καλλίτερο ἔργο τῆς φετεινῆς saison τοῦ «Νταρουλμπενταϊ», πού τώρα βγαίνει σὲ περιοδεία στὴν Ἀνατολὴ γιὰ νὰ καταλήξῃ ἴσως στὴν Ἀθήνα.

Πρὶν κλείσω τὶς γραμμὲς μου τοῦτες, θάθελα νὰ σημειώσω τὴν ἔκδοσιν τοῦ «Ἐθνικοῦ ὕμνου τῆς Τουρκίας» ἀπὸ τὸν Bekir Fahri, καθηγητῆ τῶν Τουρκικῶν στὴ θεολογικὴ Σχολὴ τῆς Χάλκης. Εἶν' ἀλήθεια πὼς ὡς τώρα δὲν ὑπάρχει κανεὶς ἀληθινὰ ἔθνικὸς ὕμνος τῶν Τούρκων. Σὲ κάθε περίστασι παίζονταν κι' ἕνας διαφορετικὸς Πότε τὸ «Sakarya mars», πότε κάποιον ἄλλο. Ὁ Bekir Fahri Bey, μὲ τὸ ἔργο πού μᾶς παρουσιάζει σήμερα, ἔσωσε τὴν πατρίδα του ἀπὸ τὴν ἀναζήτησι τοῦ ὕμνου τῆς. Ἡ καθαρὴ τουρκικὴ γλῶσσα του καὶ ἡ λεπτὴ μουσικὴ του εἶναι δυνατὰ προτερό-ματα νὰ γίνῃ δεκτὸ τὸ «mars» αὐτὸ, ὡς ἐπίσημος ὕμνος τῆς Τουρκίας. Πρᾶγμα πού τὸ ἐλπίζομε καὶ τὸ εὐχόμεσθε.

(Πόλη)

ΑΒΡ. Ν. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

# ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

## Η ΕΚΑΤΟΝΤΑΕΤΗΡΙΣ ΤΟΥ ΓΚΑΙΤΕ

Ὁ αἰώνας πού πέρασε ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ μεγάλου ποιητοῦ τῆς Γερμανίας, ἔδωκεν ὡς γνωστὸν ἀφορμὴ σὲ μιὰ παγκόσμια ἐορταστικὴν ἐκδήλωση πρὸς τιμὴν τοῦ γεννήτορος τοῦ Βερθέρου καὶ τοῦ Φάουστ. Εἰς τὸ πνευματικὸ αὐτὸ προσκίνημα τοῦ διανοουμένου κόσμου, συμμετέσχεν (ὡς ὄφειλεν ἰδιαιτέρως) καὶ ὁ τόπος μας, διὰ μιᾶς ἐορτῆς πού ὀργάνωσεν ἡ ἑλληνογερμανικὴ εἰταιρία Ἀθηνῶν στὰς 23 Μαρτίου εἰς τὴν ὥραίαν αἴθουσα τοῦ Παρνασσοῦ. Εἰς αὐτὴν ἐξετελέσθη ἓνα μουσικοφιλολογικὸ πρόγραμμα ἀπὸ ἔργα καὶ μόνο τοῦ μεγάλου ποιητοῦ, μὲ τὴν εὐγενῆ σύμπραξιν δύο ἐκλεκτῶν καλλιτεχνίδων τῆς δ-δος Ἡλ. Γεωργᾶ γιὰ τὸ μουσικὸ μέρος καὶ τῆς μεγάλης τραγουδοῦ κυρίας Μ. Κοτοπούλη γιὰ τὴν ἀπαγγελίαν.

Ἡ δ-νις Γεωργᾶ τῆς ὁποίας ἡ ἐξαιρετικὴ τέχνη εἶνε πλεόν γνωστή, ἀπέδωκε τὰ Lieder τῶν Μένδελσον, Μπετόβεν καὶ Σούμπερτ (γραμμμένα ἐπὶ στίχων τοῦ Γκαίτε) μὲ μεγάλην μουσικότητα ἀλλὰ καὶ ὥραϊαν προφορὰ τῆς προσφωδίας, ἐνῶ ἡ ἀπαγγελία σκηνῶν ἀπὸ τὴν Ἴφιγένεια καὶ τὸν Φάουστ ὑπὸ τῆς Μ. Κοτοπούλη ἀπεκορύφωσε τὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ ἐκλεκτοῦ ἀκροατηρίου πού κατεχειροκρότησε τὰς δύο καλλιτέχνιδας.

## ΣΥΝΑΥΛΙΑ κ. ΣΩΜΕΡΕΙΤΗ

Ἡ τόσον ἀθύρμβα ἐργαζομένη ἐκλεκτὴ καλλιτέχνης τοῦ πιάνου δ-νις Ἡβη Πανᾶ παρουσίασε στὰς 21 Ἀπριλίου εἰς τὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν τὴν διπλωματοῦχον μαθήτριά της Καν Σωμερείτη εἰς ἓνα πρόγραμμα περιλαμβάνον ἔργα τοῦ Μπάχ, Μπετόβεν, Σούμπερτ, Σοπὲν καὶ Λίστ. Τὸ παίξιμο τῆς νεαρᾶς καλλιτέχνιδος ἐδικαίωσε κάθε προσδοκίαν, ἐνῶ γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη διεπιστώθη τὸ γεγονός ὅτι πολὺ συμβάλει εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν διαμόρφωσιν τοῦ μαθητοῦ, ἡ προσωπικότης τοῦ διδασκάλου.

Ἡ τεχνικὴ ἀκρίβεια, ὅσον ἡ εὐγένεια τοῦ ἤχου καὶ ἡ ψυχολογημένη μουσικὴ ἔρμηνεία, ἐπιβάλλουν σὲ κάθε εἰδικὸ καὶ ἀμερόληπτο κριτῆ ἐπαινετικὰ λόγια τόσο πρὸς τὴν μαθήτριά ὅσον καὶ πρὸ παντὸς πρὸς τὴν καθηγήτριά της ἥτις ἐργαζομένη σ' ἓνα τόπο μιᾶς ἀπελιπιστικῆς παρανοήσεως κλίσεως καὶ προορισμοῦ εἶνε δυστυχῶς ἀπὸ τοὺς λίγους οἵτινες ὠφελοῦν τὴν ἑλλ. κοινωνίαν, κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τοὺς ἄλλους οἵτινες ἀσυνδότως καὶ ἀτιμωρητῆ τὴν βλάπτουν.

## Η ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥ ΕΘΝ. ΩΔΕΙΟΥ

Ὅτι ὁ καλλιτέχνης τοῦ τραγουδιοῦ βρίσκεται στὸν τόπον μας πρὸ μεγάλων δυσχερειῶν, αὐτὸ νομίζω εἶνε ἀναμφισβήτητο. Ἐλλείπει μόνιμου καὶ κάπως (ἂν ὄχι ἀπολύτως) συγχρονισμένης μελοδραματικῆς σκηνῆς, ἡ καρριέρα τοῦ φθασμένου καὶ ἐξ ἐπαγγέλματος τραγουδιστοῦ καταντάει ἐδῶ ἄχαρις καὶ ἀπρόοδος. ἐνῶ γιὰ τὸν σπουδαστὴ γίνεται τρομερὰ δύσκολη καὶ προβληματικὴ.

Δὲν βλέπουμε δυστυχῶς, ἂν καὶ ἡ Ἑλλάς δὲν στερεῖται φωνητικῶν ταλέντων, πού θὰ ἀπασχοληθοῦν αὐτὰ καὶ θὰ δράσουν, ἀφοῦ ἐδῶ δὲν ὑπάρχει μιὰ μόνιμη καθὼς εἶπαμε μελοδραματικὴ σκηνή. Γιὰ νὰ θεραπευθῆ λοιπὸν ἐν μέρει τὸ κακὸν αὐτὸ, τὰ ἰδιωτικὰ μουσικὰ ἰδρύματα διοργανώνουν ἀπ' ἐδῶ καὶ μερικά χρόνια μελοδραματικὰ παραστάσεις ὅπου οἱ τελειόφοιτοι τοῦ τραγουδιοῦ ἔρχονται εἰς ἄμεσον ἐπαφὴ μὲ τὴ σκηνὴ καὶ τὴ τέχνη τῆς ἠθοποιίας. Μιὰ ἀπ' αὐτὰς ἦταν καὶ ἡ τῆς 24 Ἀπριλίου στὰ Ὀλύμπια, ὅπου ἔλαβον μέρος μαθηταὶ καὶ μαθήτριά τῶν κ. Φωκᾶ καὶ Γεννάδη.

Ἄν καὶ τὸ σύνολον ἦτο ἀρκετὰ καλὸ, ἐκ τούτων θὰ ἐξεχωρίσουμε τὰς δ-δας Ζαγκαρέλλη, Κουφουδάκη, Δραγάση, Μυλωνᾶ, τοὺς κ. κ. Γιαλιανταλῆ Μαυράκη καὶ ἰδίως τοὺς Κουμαριανὸ καὶ Σεϊτανίδη οἵτινες ἦσαν πάρα πολὺ καλοὶ εἰς τοὺς ρόλους τῶν.

Ἐκεῖνη ὁμως ἥτις πραγματικὰ διέπρεψε τῆς ὅλης μαθητικῆς πλειάδος, ἦτο ἡ δ-νις Ἐλ. Νικολαίδου (μαθήτριά τῆς Κας Γκίνη) ἀποδώσασα θαυμασίως τὸν δύσκολο ρόλο τῆς Κάρμεν. Τὴν ἐν λόγῳ μαθήτριά τὴν διέκρινε μιὰ ὥραιοτάτη φωνὴ κοντράλτας, θερμὸ αἶσθημα καὶ ἐπὶ πλεόν μιὰ ἐξαιρετικὴ μουσικὴ ἀντίληψις. Ἡ μελοδραματικὴ αὐτῆ ἐμφάνισις ἀποτελεῖ ὁμολογουμένως μιὰ σημαντικὴ προσπάθειαν ὀφειλομένη εἰς τὴν εὐκρινὴ καὶ ἄοκνο ἐργασία τῆς Κας Ἰαλιανταλῆ ὡς καὶ τοῦ συζύγου της, ἀποδειχθέντων δι' αὐτῆς ὡς ἐκ τῶν καλλιτέρων στοιχείων τοῦ Ἐθν. Ὁδείου.

Σ. Π.

## ΤΑ ΦΩΝΗΤΙΚΑ ΚΥΜΑΤΑ ΚΑΙ Η ΣΥΣΚΕΥΗ ΤΩΝ ΦΩΝΗ- ΤΙΚΩΝ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΩΝ

Ο 20τὸς αἰὼν, ὁ αἰὼν τοῦ ἠλεκτρισμοῦ διαρκῶς λύει νέα καὶ νέα προβλήματα καὶ ἐπιφέρει διαφόρους τελειοποιήσεις κατὰ τὴν πορείαν του πρὸς προσφορὰν ἐκδουλεύσεων εἰς τὸν ἄνθρωπον.

Μίαν ἐξ αὐτῶν τῶν ὑψηροῦν, τῆς ὁποίας ἐπαφελείται ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος εἶναι καὶ ἡ μετάδοσις τῶν ἤχων διὰ τοῦ ἠλεκτρισμοῦ εἰς μεγάλας ἀποστάσεις—τὸ ράδιον.

Ἡ προοδεύουσα ἠλεκτροτεχνικὴ ἐπιστῆμη ἔλυσε καὶ τὸ πρόβλημα τῆς ἀμεσοῦ διεγέρσεως (ὕποκινήσεως) τῶν καθαρῶς μουσικῶν ἤχων.

Εἰς τὸ 1921 ὁ γάσσοσ ἠλεκτροτέχνης Τερέμιν, κατασκεύασε μουσικὸν μηχανήμα διὰ τοῦ ὁποίου ἐπιτυγχάνεται ἡ παραγωγή ἤχων διὰ τοῦ ἠλεκτρισμοῦ

Ἡ οὐσία τοῦ μηχανήματος τούτου συνίσταται εἰς τὴν προσδοχὴν ἠλεκτρικοῦ ρεύματος, ἀναλογούντος πρὸς τὴν συχνότητα τῶν ἠχητικῶν κυμάνσεων, τὰς ὁποίας δέχεται ἡ ἀκοή τοῦ ἀνθρώπου, τ.ε. ἀπὸ 4000 μέχρι 30.000 κυμάνσεων κατὰ δευτερόλεπτον. Ἐποφελούμενοι τοῦ ἀρθροῦ τοῦ καθ. Πρετρόβσκι θὰ προσπαθῶμεν νὰ ἐκθέσωμεν ἐν συνόψει τὴν κατασκευὴν τοῦ ραδιο-μηχανήματος τοῦ Τερέμιν ἢ τοῦ «τερμενοβόκς»—ὡς τὸ ἐβάπτισαν μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ἐφευρέτου. Ἡ λειτουργία τοῦ μηχανήματος στηρίζεται ἐπὶ τῆς ἀλληλοεπιδράσεως τῶν ταλαντεύσεων. διὰ τῶν καθοδικῶν λυχνίων, ἀναπτυσσοῦσάν ρεῦμα ὑψίστης συχνότητος ἀπολαμβάνομεν δύο ἐντελῶς ὁμοιόμορφα κατασκευάσματα, τὰ ὁποῖα ἀναπτύσσουν ρεῦματα ἴσου ἀριθμοῦ ἀλλαγῶν κατὰ δευτερόλεπτον. Πλησιάζοντες τὴν χεῖρα εἰς ἐν ἀπὸ τὰ δύο αὐτὰ κατασκευάσματα ἀναλόγως μεταβάλλομεν καὶ τὸν ἀριθμὸν τῶν ἀλλαγῶν τοῦ ρεύματος καὶ κατὰ συνέπειαν μεταβάλλομεν τὴν διαφορὰν τοῦ ὕψους τῶν ἤχων τῶν προερχομένων ἐκ τῆς ἐνεργείας τοῦ ρεύματος ἐπὶ τῆς ἐλαστικῆς μεμβράνης τοῦ μηχανήματος.

Ἡ τέχνη τῆς χρήσεως τοῦ μηχανήματος συνίσταται εἰς τὴν ταχείαν καὶ ἀκριβῆ μετακίνησιν τῆς χειρὸς κατὰ τὴν ἀπαιτουμένην κατεύθυνσιν. Ἐνεκα τῆς μεγάλης αἰσθητικότητος τοῦ μηχανήματος ἡ παραμικρὰ κίνησις τῆς χειρὸς προξενεῖ ἀπότομον μεταβολὴν τῶν ἤχων. Ἡ ἔντασις τῆς δυνάμεως τῶν ἤχων ἐπιτυγχάνεται διὰ βολβίδος, ἡ ὁποία τίθεται εἰς ἐνεργεῖαν ἢ διὰ τῆς ἄλλης (ἐλευθέρας) χειρὸς, ἢ διὰ τοῦ ποδός. Ὁ ἤχος τοῦ μηχανήματος ὑπενθυμίζει ὀλίγον τὴν viola μὲ μόλις παρατηρούμενον (ἐννοοῦμενον) χρωματισμὸν τῶν χαλκίνων μουσικῶν ὄργων.

Οἱ γράφων τὸ παρὸν παρίστατο ὁ ἔτη πρὶν κατὰ τὰς δοκιμὰς τοῦ «τερμενοβόκς» ἐν Μόσχᾳ, καὶ παραλλήλως ἐξετάζον τὸ μηχανήμα τοῦ Τερέμιν καὶ τὸ μηχανήμα τοῦ Μωρίς Μαρτένο. σημειοῖ τὴν σημαντικὴν τελειοποίησιν τοῦ τελευταίου, δεδομένου ὅτι τὸ μηχανήμα τοῦτο εἶναι ἐφοδιασμένο μὲ claviatoura, διὰ τῆς ὁποίας ἐξασφαλίζεται ὁ ἀπαιτούμενος ἤχος.

Ἡ claviatoura εἶναι προσηρμοσμένη ἐφοδιασμένη διὰ μηχανικῆς προσαρμογῆς (πράγματι πρωτογόνου μέχρις ὥρας) διὰ τῆς ὁποίας ἐπιτυγχάνεται ἡ δόσις τῶν ἤχων.

Οἱ ἤχος τοῦ μηχανήματος τοῦ Μαρτένο, ποῦ ἄκουσον τελευταῖα καὶ οἱ Ἀθηναῖοι μὲ ἕνα ἔργον, μεταξὺ ἄλλων, τοῦ γνωστοῦ Ἑλλήνος συνθέτου κ. Λεβίδη, εἶναι πλέον ἐυχάριστος καὶ πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὰ ἔγχροδα ὄργανα πρὸ παντός πρὸς τὴν βιόλαν, ἄνευ χροῐς τοῦ χαλκοῦ.

Τὰ μηχανήματα τοῦ εἶδους τούτου πρὸς τὸ παρὸν παράγουσιν μόνον μονόφωνον μελωδίαν. Ὁ Τερέμιν καταγίνεται νὰ τελειοποιήσῃ τὸ μηχανήμα του οὕτως ὥστε νὰ ἐπιτευχῆ ἢ ἐκτέλεσις πολυφώνων ἔργων.

Τὰ ἠλεκτρομουσικὰ αὐτὰ μηχανήματα ἀνοίγουν ἐντελῶς νέους ὀρίζοντας εἰς τὴν σφαῖραν τὴν καθαρῶς τεχνικὴν τῶν μουσικῶν ἤχων καὶ ἂν οἱ ἐφευρέται κατορθώσουν διὰ τοῦ registre νὰ παράγουν ὀρισμένου timbre μουσικῶν ὄργων, τὰ μηχανήματα αὐτὰ θὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἀντικαταστήσουν ἐν μέρει τὴν ὀρχήστραν.

Κατὰ πόσον τὰ μηχανήματα αὐτὰ θὰ ἐκτοπίσουν τὰ συνηθισμένα μουσικὰ ὄργανα—εἶναι ἄλλο ζήτημα, εἰς τὸ ὁποῖον θὰ ἦτο πολὺ τολμηρὸν νὰ δώσωμεν καταφατικὴν ἀπάντησιν.

ΑΡΙΣΤ. ΚΟΥΝΤΟΥΡΩΦ

## ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΩΔΕΙΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Στάς 24 Ἀπριλίου εἰς τὴν αἴθουσαν τῶν συναυλιῶν τοῦ ᾠδείου Πειραιῶς (Πειραιῶ-  
κοῦ Συνδέσμου) ἐδόθη μιὰ συναυλία μὲ τὰς δυνάμεις τῶν μαθητῶν του.

Εἰς τὸ Ἀ΄ μέρος τοῦ προγράμματος ἐξετέλεσαν τεμάχια διὰ ἔγχορδα: τὸ «κονσέρτο  
γκρόσσο» τοῦ Χαϊντελ, «Ἐλεγεια καὶ μελωδία» τοῦ Γκρικ καὶ τὴς Βαλττστανιὲς εἰκόνες  
τοῦ Σαθάρ, τὴς ὁποίας μάλιστα δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ἐκτελέσουν ὡς τελευταῖον νοῦμερο τοῦ  
προγράμματος, διὰ τὸν λόγον ὅτι τὸ τεμάχιον αὐτὸ ὡς ἀσυγκρίτως κατωτέρας ποιότητος  
ἀπὸ τὴς Μελωδίας τοῦ Γκρικ κατέστρεψε τὴν ὥραϊαν ἐντύπωσιν τὴν ὁποίαν εἶχε σχημα-  
τίσῃ ὁ ἀκροατὴς ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν τῶν προηγουμένων. Τὴν μαθητικὴν αὐτὴν ὀρχήστραν  
διηύθυνε ὁ κ. Ἰωσήφ Μπουστιντοῦ. Ἡ νεολαία ὑπὸ τὴν δ-σιν τοῦ φιλοπόνου μασέτρου,  
μὰς ἔδωκε πολλὰς ἐλπίδας. Εἰς τὸ β΄ μέρος τοῦ προγράμματος ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ  
καθηγητοῦ κ. Γεωργ. Σκλάβου ἐξετελέσθη τὸ «Στάμπιατ Μάτερ» τοῦ Περγκολέζι, γιὰ  
ἔγχορδα, σόλι καὶ χορῶδιαν γυναικῶν.

Πρὸς τιμὴν τοῦ κ. Σκλάβου πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν δύσκολη καὶ ἀχάριστη ἐρ-  
γασίαν τὴν ὁποίαν ἐξετέλεσε μὲ τὴν μαθητικὴν αὐτὴν χορῶδιαν καὶ ὀρχήστραν, ἐργα-  
σθεῖς μὲ ἀπόλυτον εὐσυνειδησίαν καὶ ὑπομονήν.

Ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν εἶχεν ἡ ὑψίφωνος κ. Ἀνδρουτσοπούλου ἡ ὁποία ἐξετέλεσε  
τὰ σόλι τοῦ «Στάμπιατ» καὶ ἐπέδειξε τὰ ἀξιολογώτατα φωνητικὰ της χαρίσματα. Ὁ καθη-  
γητὴς της κ. Τριανταφύλλου πρέπει νὰ εἶναι ὑπερήφανος διὰ τὴν μαθήτριάν του αὐτήν.

Ἀνάλογον ἐπιτυχίαν εἶχε καὶ ἡ νεαρὰ μαθήτρια τοῦ ᾠδείου Πειραιῶς δ-νίς Παρα-  
σκουὰ ἡ ὁποία ἐξετέλεσε τὰ σόλι τῆς μεσοφώνου.

Καὶ ἔτσι ἡ βραδυὰ ἐπέρασε πολὺ εὐχάριστα, εὐχόμεθα δὲ εἰς τὸ ᾠδεῖον Πειραιῶς  
τὰ καλυτέρα ἀποτελέσματα εἰς τὴν πορείαν τῆς προόδου, τῆς μουσικῆς ἀναπτύξεως τῶν  
μαθητῶν του καὶ τῶν ἀκροατῶν του.

A. K.

## ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Βέβαια, ἓνα νέο ἔργον ἀπὸ Ἑλληνα συνθέτην προκαλεῖ πάντοτε ἀμέριστον τὸ ἐν-  
διαφέρον τῶν φιλομούσων τῆς πρωτεύουσας καὶ γι' αὐτὸ στὴν Ὀγδόη καὶ τελευταία συμ-  
φωνικὴ συναυλία συνδρομητῶν τῆς ὀρχήστρας τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν, ἡ αἴθουσα τῶν «Ὀλυμ-  
πίων» ἦταν γεμάτη ἀπὸ κόσμον ποῦ διψᾷ πάντα γιὰ κάτι τὸ νέο, κάτι τὸ ἀνώτερον καλλι-  
τεχνικὸ καὶ μάλιστα ὅταν αὐτὸ μὰς δίδεται ἀπὸ Ἑλληνικὴ ὀρχήστρα, ἀπὸ Ἑλληνα διευ-  
θυντὴν ὀρχήστρας, τὸν κ. Μητρόπουλον, καὶ ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ διαλεχτοῦ τεχνίτη, τοῦ  
κ. Πετρίδου. Ἡ «Ἑλληνικὴ Σουίτα» τοῦ συνθέτου μας κ. Πετρίδου, τῆς ὁποίας ἐξετελέ-  
σθησαν τὰ τρία μόνον μέρη, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ καλυτέρα ἔργα τῆς ὅλης τελευταίας παρα-  
γωγῆς τοῦ τόπου μας μὲ ὅλη τὴν δροσιά τοῦ Ἑλληνικοῦ βουνοῦ καὶ τῆς Ἑλληνικῆς ἀτμο-  
σφαιράς. Ἡ quasi πόλυφωνικὴ ἐργασία — Bitonal τῶν ἐκτελεσθέντων μερῶν, μὰς δεῖχνει  
τὸν μασέτρο τῆς συνθετικῆς ἐργασίας, χωρὶς νὰ φτάνῃ αὐτὴ τὰ ὅρια σχολαστικότητος ἢ  
τυπικῆς «ἐπεξεργασίας». Τὸ «Πρελούδιο» τῆς Σουίτας ποῦ ἀκούσαμε μὲ τὸ σκορπισμένο ἔδω  
κ' ἔδει θέμα του στὴν ἀρχή, μὲ τὸν κανόνα κατόπιν καὶ τὴν ὅλη ἀνάπτυξήν του σιγά-σιγά  
μὰς μπάζει στὴν Ἑλληνικὴ ζωὴ, στὸ Ἑλληνικὸ περιβάλλον. Τὸ «Νανούρισμα» μὲ τὰ τέσ-  
σαρα ὄργανα σόλο (φαγκίτο, κλαρινέττο, φλάουτο καὶ βιολί) ἦταν μιὰ ἀπὸ τὴς καλυτέρας  
συμφωνικῆς ἀναπτύξεις τοῦ κ. Πετρίδου μὲ τὴν ἀπλότητα τῶν μέσων καὶ τὴν μεγαλειώ-  
δη ἐμφάνισιν, διὰ τοῦ Crescendo, τῆς ὅλης θεματικῆς ἐργασίας.

Ὁ «χορὸς» μὲ τὴν χρησιμοποίησιν διαφόρων κλιμάκων (ὑποδορίου, χρωματικῆς κτλ.)  
μὲ τὸ ἀγγλικὸν κέρως (τὸ πρῶτον θέμα) καὶ τὸ κλαρινέττο (τὸ δευτέρον) μὰς χάρισε  
ἀλησμόνητες στιγμὲς χαρᾶς, δροσιάς καὶ Ἑλληνικῆς ζωῆς. Ὁ κ. Πετρίδου εἶναι ἀξίος  
συγχαρητηρίων γιὰ τὸ ἔργον του, γιὰ τὴν Ἑλληνικὴν του σύνθεσιν.

— Ἐπίσης εἰς ἑκτακτον συναυλίαν τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν,  
παρηκολούθησαμεν μιὰ Χορογραφικὴν σουίτα δι' ὀρχήστραν τοῦ κ. Δ. Λεβίδου σὲ λαμπρὴν  
ἐνορχήστρωσιν καὶ πλοῦτον ὀρχηστρικῶν συνδυασμῶν: Le Talisman des Dieux. Τὸ συμ-  
φωνικὸν ποίημα ἐπίσης τοῦ κ. Λεβίδου γιὰ σόλο «μουσικῶν κυμάτων» Μαρτενὸ καὶ ὀρχή-  
στραν ἀφῆκε μεγαλυτέραν ἐντύπωσιν γιὰ τοὺς ὥραϊους ἠχητικὸς συνδυασμοὺς εἰς τὴν ὅλην  
συμφωνικὴν ἀνάπτυξιν τοῦ ἔργου τοῦ Ἑλληνοῦ συνθέτου μας. Προσεχῶς θὰ ἐπανέλθωμεν  
ἐν ἑκτάσει, τόσον γιὰ τὴν συνθετικὴν ἐργασίαν τοῦ κ. Λεβίδου ὅσον καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους  
Ἑλληνας συνθέτας.

—Τὸ Φεβρουάριο παρακολούθησαμε τὴν συναυλία τοῦ βαρυτόνου κ. Χαράλ. Παπαλάμπρου μὲ τὴν σύμπραξι τῆς Διδος Ἰρμας Κολάση (πιάνο) σὲ ἓνα ἐκλεκτὸ πρόγραμμα ὄλων τῶν σχολῶν.

Ἀκούσαμε κοντὰ στὸν Ρῶσο Μουσόρσκι καὶ ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν «Ζοζά» τοῦ Λεονκαβαλλο. τὸν Πονταῖλλι καὶ τὸν Μάγερμπερ, τὸν Σαμάρα καὶ ἄλλους.

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ παραλείψουμε καὶ τὴν σύμπραξι καὶ τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν ὄπως τοῦ κ. Νικ. Γαϊτάνου, τοῦ κ. Κ. Νιανιοπούλου, καθὼς καὶ τοῦ κ. Θεοδώρου, ποὺ μᾶς χάρισαν ὅλοι καὶ ἰδιαίτερα ὁ κ. Παπαλάμπρου ἀληθινὰ καλλιτεχνικὲς στιγμὲς ἀπὸ τὶς λίγες τῆς μουσικῆς κινήσεως τῆς πρωτεύουσας.

—Στὸ ρεσιτάλ τῆς νέας καλλιτέχνιδος Δδος Λίτσας Παπᾶ (βιολί) ἀκούσαμε μετὰξὺ ἄλλων καὶ τὸ κοντσέρτο τοῦ Τσαϊκόφσκι, τὴν «Romance Andalouse» τοῦ Σαραζᾶτ, τῶν Μπράμς-Γιάσκι τὸν «Οὐγγαρέζικο χορὸ», μιὰ σονάτα τοῦ Χαϊντελ κτλ.

Ἡ νεαρὰ καλλιτέχνης ἐξέτελεσε τὸ ὅλον πλούσιον πρόγραμμά της μὲ μερίο καὶ μὲ διάθεσιν, ἂν καὶ σὲ μερικὰ μέρη ἀκούονταν κάπως ποῖο σκληρὴ ἢ τοξαιὰ της ἰσως ἀπὸ τράκ ἢ ἰσως ἀπὸ συνήθειαν. Εἰς τὸ πιάνο ἡ Δις Ἡβη Πανά.

—Ὁ καλλιτέχνης τοῦ πιάνου κ. Α. Εὐστρατίου στὸ ρεσιτάλ του «Ἐπὲρ τῶν παιδικῶν ἐξερχῶν τοῦ Πατριωτικοῦ ἰδρυμάτος» διεκρίθη γιὰ τὴν λεπτιότητα τοῦ παιξίματός του καὶ ἰδιαίτερα στὰ «Etudes Symphoniques» τοῦ Σούμαν, στὰ διάφορα τεμάχια τοῦ Σοπεν, στὸ «Reillets dans l'eau» τοῦ Ντεπυσσὺ κτλ.

—Ἡ τάξις τῆς μαθητικῆς ὀρχήστρας τοῦ κ. Μπουστίντοῦ (Ῥδεῖον Ἀθηνῶν) ἐξέτελεσεν ἀρκετὰ καλὰ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ συμπαθοῦς αὐτοῦ παιδαγωγοῦ μας τὴν εἰς σι ὕψος. μζ. Συμφωνία ἀρ. 5 τοῦ Σούμπερτ, ἓνα κοντσέρτο (τὸ εἰς σολ) τοῦ Μότσαρτ (βιολί ὁ κ. Α. Πιπλόσι), τὸ Σεπτέττο τοῦ Μπετόβεν κτλ.

—Εἰς τὸ «Ῥδεῖον Πειραιῶς» τὴν 2 Ἀπριλίου στήν «Ἐκτὴ μαθητικὴ ἄσκησι» μὲ πλούσιο πρόγραμμα χαρακτηριστικὸ τῆς γενικῆς παιδαγωγικῆς τάσεως τοῦ «Ῥδεῖου» τοῦ «Πειραιικοῦ Συνδέσμου» ἐγένετο δεξίωσις τοῦ γνωστοῦ μας μαέστρου κ. Μητροπούλου καὶ ἔπειξαν τὰ διάφορα μουσικὰ τεμάχια οἱ μαθηταὶ Κυρατσάκης, Παλλάντιος, Σουπλάς, Καλογεράς· καὶ αἱ μαθήτριά Γερακίτου, Ἀλεξανδρῆ, Μανούσου, Πολίτου, Γρηγοροπούλου, Σμυρνοιούδη, Ζερβοῦ Ἀντόνο καὶ Σουλιώτου.

—Ὁ γνωστὸς παιδαγωγὸς πιανίστας καὶ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ῥδεῖου» κ. Θ. Πίνδιος μᾶς ἔδωσε μιὰ συναυλία μαθητῶν του εἰς τὴν ὁποίαν καὶ ξεχωρίσαμε τὴν Δ-δα Μουφερράτου μὲ τὴν λεπτὴ καὶ αἰσθηματικὴ ἐκτέλεσι τοῦ «Rêve d'une jeune fille» τῶν Σοπὲν-Λίστ, τὴν Δ-δα Ζυγομαλᾶ (τραγουδι) στὸ «Avant la bataille» τοῦ Σοπὲν, τὴν Δ-δα Λουδῆ στὴν «Ἰσπανικὴ Ραφφῶδα» τῶν Λίστ-Μπουζόνι καὶ τέλος τὴν Δ-δα Κολέσση στὴν λαμπρὰ ἐκτέλεσι τοῦ Κοντσέρτου εἰς ντο ἔλας τοῦ Σαίν-Σάνς.

Ὁ κ. Πίνδιος εἶναι ἄξιος συγχαρητηρίων γιὰ τὴν εὐσυνείδητη καὶ πρὸ παντός ἀθόρυβη καὶ γι' αὐτὸ ἀποτελεσματικὴ παιδαγωγικὴ του ἐργασία.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

## ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΝΕΑ

Ἀπὸ τὶς 20 Ἰουνίου—2 Ἰουλίου θὰ δοθοῦν ἰδιαίτερα μαθήματα γενικῆς μουσικο-παιδαγωγικῆς φύσεως στὸ Βερολίνο ἀπὸ διακεκριμένους Γερμανοὺς παιδαγωγούς, καθὼς μᾶς πληροφορεῖ ἡ ἀγγελία τοῦ «Zentral Institut für Erziehung und Unterricht»—Berlin W 35, Potsdamerstr. 120. Συνιστῶμεν ἰδιαίτερα τὴν παρακολούθησιν τῶν μαθημάτων αὐτῶν εἰς τοὺς διαφόρους καθηγητὰς τῆς σχολικῆς μουσικῆς. Ἐξῆρα ἐγγραφῆς 35 Μάρκα.

—Ἡ διεύθυνσις τοῦ «Musikheim, Frankfurt/Oder» μᾶς γνωστοποιεῖ τὴν σειρὰν τῶν παιδαγωγικῶν μουσικῶν μαθημάτων ἀπὸ 27 Ἰουλίου—12 Αὐγούστου. Τὰ ἔξοδα τῶν μαθημάτων εἶναι 45 Μάρκα. Διὰ περισσοτέρας πληροφορίας ἀπευθυντέον ὡς ἄνω.

—Ὁ σύλλογος «Jankó Verein» Wien XVII, Canongasse 19 μᾶς ἀπέστειλε μιάν ἐγκύκλιον σχετικὴν μὲ τὴν «Klavatur» Jankó διὰ τὴν ὁποίαν καὶ θὰ γράφωμεν προσεχῶς.

—Ἐλάβομεν ἀπὸ τὸ Βερολίνον ἓνα πρόγραμμα τοῦ «Deutsche Musikinstitut für Ausländer» (Berlin-Charlottenburg 1, Fasanenstrasse 1) διὰ τοῦ ὁποῖου μᾶς γνωστοποιεῖται ὅτι κατὰ τοὺς μῆνας Ἰούνιον—Ἰούλιον, θὰ γίνωνται ἰδιαίτερα μαθήματα πιάνου καὶ βιολιοῦ. Διδάσκοντες εἶναι οἱ Edwin Fischer, Wilhelm Kempf, Leonid Kreutzer (πιάνο) καὶ Georg Kulenkampff βιολί. Ὡς διδάκτρα ἔχουν ὀρισθῆ 10 Γερμανικὰ μάρκα. Συνιστῶ

μεν ιδιαιτέρως εις τούς τελειοφοίτους τῶν ᾠδῶν μας τὴν παρακολούθησιν τῶν μαθημάτων αὐτῶν ἀπὸ τῶν τόσον ἱκανοὺς παιδαγωγοὺς πιανίστας καὶ τὸν βιολιστὴν Κούλενκαμπφ.

— Προετοιμαζομένων τῶν ἑορτῶν ἐπὶ τῇ 15-ρίδι τῆς Ὀκτωβριανῆς Ἐπαναστάσεως τὸ Ὑπουργεῖον (Ἐπιτροπᾶτο) τῆς Παιδείας τοῦ Συνδέσμου τῶν Σ. Σ. Δημοκρατικῶν δι' ἀγγελίας εἰς τὰς ἐφημερίδας τῆς Μόσχας διεκήρυξε διαγωνισμὸν τῶν καλλιτεχνῶν διὰ τὰ ἐπιτυχέστερα φιλολογικὰ ἔργα διαφόρων γενεῶν. Τὸ Ἐπιτροπᾶτο ἀποτείνεται εἰς τὰς σχετικὰς ὀργανώσεις τῶν συμμάχων δημοκρατικῶν τῆς Ἑνώσεως ὅπως διοργανώσουν ἐπιτοπίως διαγωνισμοὺς διὰ τὰ καλλιτεχνικώτερα ἔργα τῆς ἐθνικῆς φιλολογίας καὶ τέχνης.

Μέρος εἰς τὸν συναγωνισμὸν δύνανται νὰ λάβουν ἐκτός τῶν γνωστῶν καλλιτεχνῶν καὶ ἡ νεολαία.

Ἔχουν ὀρισθεῖ 26 χρηματικὰ βραβεῖα, ἀπὸ 750 μέχρι 10.000 ρουβλ.

Διὰ τὸ καλλίτερον ἔργον ὄρισθη τὸ βραβεῖον τῆς Ὀκτωβριανῆς Ἐπαναστάσεως ὡς ποσὸν 25.000 ρουβλ. (περίπου 410 λιρῶν Ἀγγλίας).

— Εἰς τὸ θέατρον «Σὰν Τζοβάνι» τοῦ Μιλάνου ἐνεφανίσθη κατ' αὐτὰς ἡ γνωστὴ μας δραματικὴ ὑψίφωνος δις **Νέλλη Πλούτη** εἰς τὴν «Καβαλλερίαν» ὡς Ζαντούτσα. Ἡ ἐπιτυχία ὑπῆρξεν ἐξαιρετικὴ καὶ σύσσωμον τὸ ἐκλεκτότατον κοινὸν ἀνευφήμησεν τὴν Ἑλληνίδα καλλιτέχνην διαπρέπουσαν ἐν τῇ μέσῳ ἐκλεκτοτάτου συνόλου με μαστρον τὸν κ. Marino.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

— Ἀπὸ τῶν ἀναγνώστας μας ζητοῦμε συγνώμην γιὰ τὴν καθυστέρησιν τῆς κυκλοφορίας τοῦ τεύχους αὐτοῦ, διότι ὁ διευθυντὴς τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» εἶχε τὸ ἀτύχημα νὰ πέσῃ καὶ ἔπαθε «θλάσιν» εἰς τὸ ἀριστερὸν τοῦ πόδι. Αὐτὸ τὸν ἀνάγκασε νὰ παραμείνῃ περὶ τῆς 50 ἡμέρας στὸ κρεβάτι καὶ γι' αὐτὸ καθυστέρησε ἡ κυκλοφορία τοῦ τεύχους αὐτοῦ.

— Τὸ εἰς τὸ παρὸν τεύχος δημοσιεύμενον ἄρθρον τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ κ. Μαλτέζου «Παρατηρήσεις τινεὶς ἐπὶ τῆς διατονικῆς κλίμακος κλπ.» εἶναι ἀπάντησις τοῦ εἰς τὸ τεύχος τοῦ Δεκεμβρίου π. ἔ. δημοσιευθέντος ἄρθρου τοῦ συνεργάτου μας καὶ καθηγητοῦ κ. Φάχου «Τὰ Μουσικὰ Διαστήματα».

— Ἡ τελευταία διάλεξις τοῦ συνεργάτου μας κ. Κ. Νικολάου περὶ Γκλουκὸν στὴν μεγάλη αἴθουσα τοῦ Παρνασσοῦ, ἐνώπιον πολυπληθοῦς καὶ ἐκλεκτοῦ ἀκροατηρίου, εἶχε μεγάλην ἐπιτυχίαν, δεδομένου μάλιστα δι τὴν ἡμέραν τοῦ κ. Νικολάου ἐγένετο καὶ με ἐκτελέσεις ἐκ τοῦ «Ὀρφῆως» καὶ τῆς «Ἀλκήστιδος» τοῦ Γκλουκὸν, με ἐκτελεσάς τὴν Δ-θα Εὐδοκίαν Τσακόνα καὶ τὴν Δ-θα Χρ. Μπακούρην ποὺ ἀντικατέστησε τὴν ἀδιαθετοῦσαν Καν Βυζαντίου. Τὰ «Μ. Χ.» ἐκφράζουν τὰ πλεόν ἐγκάρδια συγχαρητήρια στὸν συνεργάτην τῶν κ. Νικολάου τόσον διὰ τὴν ὥραιαν του διάλεξιν ὅσον καὶ διὰ τὴν ἀρτίαν ἐμφάνισιν τῶν ὡς ἄνω μαθητηρίων του.

— Στὸ Δημοτικὸν Θέατρον Πειραιῶς κατόπιν προσκλήσεως τοῦ «Συνδέσμου Ἑλλήνων Νέων» ἡ Δις Ἰωάννα Μπουκουβάλα ἔκαμε μίαν πολὺ καλὴν διάλεξιν γύρω ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τοῦ Γερμανοβραίου συνθέτου Μέντελσον. Τὸ ἀκούραστο αὐτὸ κορίτσι ποὺ με τὴν ἀδελφὴν τῆς μᾶς χαρίζουν συχνὰ πυκνὰ εὐχάριστες μουσικοφιλολογικὰς βραδύεις, εἶναι ἄξιον συγχαρητηρίων γιὰ τὴν ὀλη κοινωφελῆ δράσιν του, γιὰ τῆς ὥρατες διαλέξεις του. Τοῦ εὐχόμεθα πάντοτε ἐπιτυχίαν ὅπως καὶ εἰς τὴν τελευταίαν του ἡμέραν στὸν Πειραιᾶ.

— Ἡ τρίτη συναυλία μουσικῆς δωμάτιοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ ᾠδείου (Ἐκτελεσταὶ Σουλτοσε—βιολί, Ἀδατάγγελος—βιολί, Κούλας—βιόλα, Ἀντωνίου—βιολοντσέλλο) με ἔργα ἀφιερωμένα στὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ παραγωγή, εἶχε μεγάλην ἐπιτυχίαν, ἀφ' οὗ ἄλλως τε δεῖαι αἱ συνθέσεις τῶν κ. κ. Βάρβογλη, Κόντη καὶ Ἐθαγγελάτου ἦσαν ἀπὸ τῆς πρὸ καλῆς τοῦ δύσκολου αὐτοῦ εἶδους συνθετικῆς ἐργασίας. Οἱ συνθέται μας, ἔδειξαν πῶς κατέχουν καλὰ τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν φόρμα, μᾶς ἔδωσαν ἐνδιαφερούσας μελωδικὰς καὶ ἁρμονικὰς εἰκόνας—σύνολα, καὶ τὸ λαμπρὸν κουαρτέτο—οἱ ἐκτελεσταὶ εἶναι ἄξιον συγχαρητηρίων γιὰ τὴν ὥραιαν ἰδέαν των νὰ ἐκτελέσουν συνθέσεις Ἑλλήνων μουσικῶν καὶ μόνον καὶ μάλιστα συνθέσεις τόσον ἀρτίας τεχνικῶς, αισθητικῶς καὶ ἡχητικῶς.

— Ἄϊαν προσεχῶς θὰ ἐκτελεσθοῦν αἱ «Φοίνισσαι» τοῦ Βῆριπιδῆ στὸ Στάδιον κατὰ μεταφράσιν ἀριστοτεχνικὴν τοῦ κ. Ν. Ποριώτη. Τὴν μουσικὴν στὴν τραγῳδίαν αὐτὴν ἔγραψεν ὁ ἐκλεκτός συνεργάτης μας κ. Κ. Φάχος. Τὴν ὀλην μεταφράσιν καθὼς καὶ τὴν μουσικὴν θὰ δημοσιεύσωμεν εἰς προσεχῆς τεύχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν».

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

(Αναγράφεται κάθε βιβλίο, περιοδικόν ἢ μουσικὴ ἔκδοσις, ποῦ στέλλεται στὴ διεύθυνσιν τοῦ περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικά», Γραμματοθηρῖδα 230 Ἀθήνας).

### ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ :

- Frantisek Broz : Prostá hudba, πέντε κομμάτια γιὰ πιάνο.  
J. Procházka : Ἐξή χοροὶ γιὰ πιάνο.  
J. Ridky : Pohádka Máje, γιὰ πιάνο.  
J. Ridky : Houslovy Koncert, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.  
J. Procházka : Sonata, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.  
Kurt Seidl : Vigilie, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.  
J. Ridky : Σπρενάτα—άπασιονάτα γιὰ βιολί καὶ πιάνο.  
Gustav Vránek : Le genta, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.  
Gustav Vránek : Lento, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.  
Josef Micka : Tägliche triller—studien (γιὰ Βιολί).  
J. Ridky : Sonata, γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
B. Harvánek : Tarantella, γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
J. Ridky : Concert γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
Blodek—Sádlo : Intermezzo & Allegro vivo, γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
Bohuslav Harvánek : Allegro scherzoso, γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
B. Harvánek : Humoreska, γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
Jindrich Máslo : Humoreska, γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
Kurt Seidl : Vigilie, γιὰ βιολονσέλλο καὶ πιάνο.  
J. Ridky : I Κουαρτέτο ἐγχόρδων (Παρτιτούρα).  
Josef Foestrer : Κουαρτέτο ἐγχόρδων (Παρτιτούρα).  
J. Ridky : II Κουαρτέτο ἐγχόρδων (Παρτιτούρα).  
Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου : «Edition Sadlo» Πράγας, Praha-Kosire 233. C.S.R.  
Claude Debussy : Rondeau, γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο.  
\* Chanson d'un fou.  
\* Ici-bas, γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο.  
\* Zephir, \* \* \* \*  
\* Danse Bohemienne, γιὰ πιάνο.  
Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου B. Schott's Söhne, Mainz.  
Frans Shevenhals : Concertino, γιὰ βιόλα καὶ πιάνο.  
Joseph Jongen : 13 préludes pour piano.—Τῆχος 1ο. (Inquiétude..., —Nostalgique...—Pour danser...—Tourments...—Eau tranquille...—Appassionato...—Il était une fois...—Interlude).  
P. J. M. Plum, O. S. M. : Pièce funèbre (op. 83) γιὰ μεγάλο ὄργανο.  
\* Fantaisie (op. 46) γιὰ μεγάλο ὄργανο.  
Joseph Jongen : Jeux de Nymphé, γιὰ πιάνο.  
Joseph Jongen : 13 préludes pour piano. Τῆχος 2ο (Angoisse...—Giovinazza...—Papillons noirs...—Tendresse...—Airs de fête...).

- Ang. De Boeck: Deux Esquisses, pour violon ou alto et piano.  
 Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Schott Frères, Bruxelles.
- Arthur Honegger: Danse de la chèvre, γιά φλάουτο σόλο.  
 Alexandre Mottu: Deux Chants de mariage.
- Mehul: Hymnes de la révolution Française, γιά χορωδία καὶ πιάνο κατὰ  
 διασκευὴν Albert Pillard.
- M. J. Erb: Deuxième Sonate γιά βιολί καὶ πιάνο.  
 » Troisième Sonate γ.ὰ πιάνο καὶ βιολί.  
 Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Maurice Senart 20, Rue du Dragon, 20 Paris.
- Georg von Albrecht: Liturgie des Johannes Chrysostomus—Ἀκο-  
 λουθία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. Οἱ κατὰ τὴν θείαν λειτουργίαν τῆς Ἀνατολικῆς  
 Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας ἐν χρήσει βυζαντινοὶ μουσικοὶ τρόποι, διασκευασθέντες διὰ μικτὴν  
 ἐκκλησιαστικὴν χορωδίαν ὑπὸ Γεωργ. Ἀλμπρεχτ.  
 Ἐκδοσις Berthold & Schwerdtner, Stuttgart.

## BIBLIA:

- M. Valsa: Le théâtre Crétois au XVIIe siècle. (Extrait ἀπὸ τὴν γαλλό-  
 φωνον ἐπιθεώρησιν «L'acropole», τεύχος Ἰουλίου Σεπτεμβρίου 1931 — Paris). Σχ. 8ο  
 Σελ. 24.
- Γιάγκος Ἀργυρόπουλος: Ἀπ. Μαρμελής, ὁ ποιητὴς καὶ τὸ ἔργο του.  
 (Κριτικὴ μελέτη). Σχ. 8ο Σελ. 24. Τιμὴ δρχ. 10.
- Χρῆστος Λεβάντας: Ὁ ἴσιος δρόμος κι' ἄλλα διηγήματα. Ἐκδοσις «Νέων  
 Καϊρών». Σελ. 70.
- Ἄγγελος Κασιγόνης: Τὸ αἶσθημα (Τεύχος Δεκεμβρίου ἀρ. 48 τοῦ μην. ἀν-  
 θρωπιστικοῦ περιοδικοῦ «Ἐρευνα» τῆς Ἀλεξάνδρειας. Σελ. 24, τιμὴ δρχ. 10.
- Γεράσιμος Σπαταλάς: Ὀμήρου Ὀδύσσεια (μετάφραση), τεύχος α', ραφω-  
 διά α'. Ἐκδοσις «Χρονικῶν» Σχ. 8ο Τιμὴ δρχ. 5.
- Καίσαρ Ἐμμανουήλ: Τὸ κοράκι τοῦ Edgar Poe (Μετάφραση). Ἐκδοσις  
 τοῦ περιοδικοῦ «Κύκλος» Ἀθήναι.
- Γεώργ. Δέλιος: Νέοι κόσμοι (comédie). Σελίδες 110. Τιμὴ δρχ. 25.—
- Ἄντ. Γιάλουργης: Ἀλεξάνδρα Παπαδοπούλου. (Μερικὰ λόγια γιά τὴ ζωὴ καὶ  
 τὸ ἔργο της, μετὰ τὴν εὐκαιρίαν τῆς εἰκοσιπενταετηρίδος ἀπὸ τὸ θάνατό της). Ἐκδοσις «Φι-  
 λολογικῆς Πρωτοχρονιάς» Πόλη 1932.
- Λιλή Ἰακωβίδη: Φωτεινὲς ὄρες (στίχοι) Ἀθήνα 1932. Σελ. 64 τιμὴ δρχ. 20.—
- Χρ. Πυρπάσος: Φιλικὰ καὶ φιλημένα. (Ποιήματα). Ἀθήνα 1932.
- Λιλίκα Νάκου: Ἡ Ἐσπάρθην.
- Θέμος Ποταμιάνος: Σιλουέττες τῶν βυθῶν.
- Στέλιος Ἐσφλούδας: Ἐσωτερικὴ συμφωνία. Θεσσαλονίκη.

## ΝΕΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Ἐλάδομεν τὸ πρῶτον τεύχος τοῦ νέου φιλολογικοῦ περιοδικοῦ «Ὀμαδικὴ Σκέψη»  
 ποὺ ἐκδίδεται στὸν Πειραιᾶ ἀπὸ μιὰ δμάδα νέων διανοουμένων μας μετὰ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν  
 λαμπρὸν καὶ πολυμαθῆ κ. Θ. Ἀντώνιον καὶ συνεργάτας, μεταξὺ ἄλλων, τοὺς κ. κ. Λυμ-  
 πέρην, Θεοδωρίδην κτλ. Εὐχόμεθα καλὴν προκοπὴν καὶ ἀμέριστον τὴν ὑποστήριξιν τοῦ  
 Πειραιικοῦ κοινοῦ στοῦ περιοδικῶν τῶν νέων μας.