

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 5-6 (41-42)

ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ

1932

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ *

Σὲ μιὰ διάλεξη περὶ χοροῦ θάπρεπε κανεὶς νὰ δώσῃ στὶς λέξεις καὶ στὸ λόγο του μιὰ εὐστροφία καὶ ἓνα ῥυθμὸ τόσο σύμφωνο μὲ τὸ θέμα ποὺ ὁ ὁμιλητὴς νὰ δίνῃ τὴν ἐντύπωση πὼς παρακολουθεῖ μὲ τὸ πνεῦμα του χορευτικὰς εἰκόνες καὶ φευγαλέα σχήματα καὶ ὁ ἀκροατὴς νὰ φαντάζεται πὼς χορεύει κ' ἐκεῖνος. Κ' ἡ ὥρα θὰ περνοῦσε εὐχάριστα, χωρὶς ἀνία.

Μὰ ἡ σύγχρονη κατανομὴ τῆς ἐργασίας μὲ ἀναγκάζει νὰ ὑποβάλω ὅλο τὸ ἀνιαρὸ μέρος τῆς ὁμιλίας αὐτῆς καὶ νὰ σᾶς ὑποβάλω στὸ ῥυθμὸ τῆς ἀναλυτικῆς σκέψης ποὺ κάθε ἄλλο εἶναι παρὰ χορευτικὴ, ἀφήνοντας, στὴ φίλη καὶ συνεργάτιδά μου Ὑβόνη Μονζὲν τὴν καλλιτεχνικὴ σύνθεση.

Τὰ στοιχεῖα καὶ ὁ χαρακτὴρ τοῦ χοροῦ, αὐτὸ εἶναι τὸ κυρίως θέμα τῆς ὁμιλίας μου. Ἄλλ' ἐπειδὴ οὔτε τὰ στοιχεῖα οὔτε ὁ χαρακτὴρ τοῦ χοροῦ εἶναι ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης καὶ ἀπὸ τὴ κοινωνικὴ τῆς ἐπίδραση, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμε πρῶτα ὠρισμένα προκαταρκτικὰ ζητήματα. Τὸ ὅτι ἡ ἐποχὴ μας ἀγαπᾷ τὸ χορὸ, εἶναι τόσο φανερό, ποὺ τὸ πρᾶγμα δὲν ἐπιδέχεται συζήτηση.

Σ' ὅλες τὶς μεγάλες εὐρωπαϊκὰς πρωτεύουσες, οἱ χορευτικὰς ἐπιδείξεις εἶναι ἄπειρες καὶ παρουσιάζουνε μεγάλη ποικιλία.

Τὰ dancings ἐξ ἄλλου, δὲ λείπουν πουθενά, ὅπως καὶ παντοῦ βρίσκονται σχολὰς ῥυθμικῆς καὶ πλαστικῆς ἀπ' τὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ Isadora Duncan καὶ ὁ Dalcroze ἀνοίξαν καινούργιους δρόμους στὴν αἰσθητικὴ καὶ στὴν ἀντίληψη τοῦ χοροῦ ἢ μᾶλλον ξαναγύρισαν στοὺς παληοὺς καὶ ἔδειξαν τὴν ἐκπολιτιστικὴ καὶ παιδαγωγικὴ του σημασία.

Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χοροῦ σήμερὰ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ δύο μεγάλες

* Διάλεξη ποὺ δόθηκε στὸ «Κεντρικὸ» μὲ χορευτικὴ ἐπίδειξη τῆς Δίδος Ὑβόνης Μονζέν.

σχολές 1) Τῆ γαλλικῆ σχολῇ ποῦ ἀντιλαμβάνεται τὸ χορὸν ὡς καθαρὴ τέχνη καὶ ὅπου οἱ ἔκφραστικὲς ιδιότητες τοῦ σώματος δὲ χρησιμοποιοῦνται καθόλου. Οὔτε συμβολισμὸς ὑφίσταται, οὔτε μίμηση, οὔτε ὑποβολή. Τὸ σῶμα δὲν εἶναι σῶμα. Εἶναι ὄγκος μὲ γραμμὲς καὶ ἐπιφάνειες-σχῆμα γεωμετρικόν, καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις γεννᾶται ἀπ' τοὺς συνδυασμοὺς καὶ τῆ γεωμετρικῆ κατανομῆ τοῦ χώρου μέσα στὸν ὅποιον κινεῖται ὁ ὄγκος αὐτός.

2) Γιά τὴν ἄλλη σχολή, τὴν ἀντίθετη, ὁ χορὸς εἶναι τέχνη δραματικὴ καὶ λυρικὴ ὅπου ἡ μίμηση, ὁ συμβολισμὸς παίζουν σπουδαῖο ρόλο ὅπως καὶ στοὺς χοροὺς τῆς Ἑλλήδος π.χ. καὶ στὸν ἐλεύθερο χορὸ. Ὡστε αὐτὴ ἡ ἀγάπη τοῦ χοροῦ ποῦ παρατηροῦμε σήμερον μᾶς παρουσιάζεται μὲ ποικίλες μορφές. Σὰ παιχνίδι καὶ σὰ πολυτέλεια, σὰ ἀνάγκη καὶ σὰ μόδα, ὅπου ἡ αἰσθητικὴ, ἡ ψυχολογία, ἡ ἰατρικὴ, ἡ φυσιολογία, ἡ κοινωνιολογία, ἡ ὑγιεινὴ παίζουν τὸ ρόλο τους. Δὲ λείπουν μάλιστα οὔτε οἱ κοσμοθεωρίαι, οὔτε καὶ κάποια μεταφυσικὴ.

Ἄλλὰ πὼς γεννήθηκε αὐτός ὁ ἑξαφνικὸς ἔρωτας τοῦ χοροῦ; Γιατὶ γυρίζομαι μὲ τόση μανία στὴ πρωτόγονη αὐτὴ ἔκφρασις τοῦ λυρισμοῦ; Γιὰ νὰ τὸ καταλάβωμε καλλίτερα ἄς ἐξετάσωμε πρῶτα γιατί ὁ ἄνθρωπος χορεύει καὶ πὼς ἡ ἀπλὴ κίνησις κατώρθωσε νὰ φθάσῃ στὸ περίπλοκο ἐπίπεδο τῆς ὀρχηστικῆς τέχνης. Θὰ δοῦμε ἔτσι ἀναλύοντας τὴ κίνησις καὶ τὰ ψυχολογικά, φυσιολογικά, καὶ κοινωνικά της ἐλατήρια, δηλαδὴ τὴ ζωικὴ ἐνέργεια, τὴν ἀνάγκη, τὸ φόβο, τὴν ἡδονή, τὴ μίμηση, τὴ φαντασία καὶ ἐξ ἄλλου ἀναλύοντας τίς συνθήκας ποῦ συντελοῦν στὸ ν' ἀναπτύχθῃ σὲ ὀρισμένη ἐποχὴ, ὀρισμένη μορφή τέχνης, πὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα δὲν ἔξασκοῦν πάντα τὴν ἴδια ἐπιρροή. Πὼς καμμιά φορὰ ἡ εὐχαρίστησις, ἡ ἀπόλαυσις εἶναι συνέπεια ὄχι ἐλατήριον καὶ ὅτι δὲν κάνομε τὰ πράγματα πάντα γιατί μᾶς ἀρέσουν, ἀλλὰ κατανοῦν νὰ μᾶς ἀρέσουν ἀπλῶς γιατί τὰ συνηθίσαμε. Ἔτσι ἐξηγεῖται σήμερον καὶ ἡ μόδα. Καὶ προκειμένου περὶ χοροῦ ἐξηγεῖται καὶ τὸ γεγονός, ὅτι στὴν ἐξέλιξι τῆς ὀρχηστικῆς, ἐνῶ ὁ χορὸς μᾶς παρουσιάζεται στὴ γένεσί του μὲ χαρακτηριστὰ λυρικὰ ὡς ἓνα ἄνθισμα τοῦ ἐγώ, καταντᾷ σὲ ἐποχὲς ἄκρας κοσμικότητος καὶ μοναρχισμοῦ ὡς τὴν ἐποχὴ τοῦ Louis νὰ συγκεντρῶνῃ τὴν αὐλικὴν ἐθιμοτυπία, τὴν εὐγένεια τῶν τρόπων, τὴ καλὴ συμπεριφορὰ καὶ νὰ συμβολίσῃ ὄχι πειὰ τὸν ὑποκειμενικὸ ἄνθρωπο στὴν ἑξαψή του ἀλλὰ τὸ περίφημον ῥητὸν τοῦ Pascal «*le moi est haïssable*» «Τὸ ἐγὼ εἶναι μισητὸ» γιατί ἡ ὑπερτροφία του καταστρέφει τὴν ἁρμονία τῶν κοινωνικῶν σχέσεων.

Μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ ὅτι ὁ χορὸς ἔχει πρὸς τὸ βᾶδισμα ὅπως τὸ τραγοῦδι στὴν ἀπλὴ ὁμιλία. Καὶ τὰ δύο ἐκφράζουσιν κάποια σωματικὴ ἢ ψυχικὴ διέγερσις, δὲ πρέπει ὅμως νὰ φανταζώμεθα γι' αὐτὸ ὅτι ἐπειδὴ οἱ κι-

νήσεις αὐτὲς εἶναι ποῖο ἔντονες κατ' ἀνάγκην εἶναι καὶ ὀλιγότερο σκοπιμῆς. Ἡ σκοπιμότητα ἀπλούστατα διαφέρει ἀπ' τὴ συνηθισμένη. Τὸ παιδί π.χ. ἐνόσφ ἀκόμη ζῆ ἔξω ἀπ' τὶς κοινωνικὰς συνθήκας φωνάζει, γελᾷ, χορεύει, πηδᾷ γιατί ὁ φυσιολογικὸς ῥυθμὸς τῆς ζωῆς του εἶναι χορευτικὸς. Χορεύει ἢ ψυχὴ του. Καὶ ὁ ἄγριος ἐπίσης ἅμα χαίρεται, πηδᾷ.

Τὸ νὰ πηδᾷ κανεὶς ἀπ' τὴ χαρὰ του θεωρεῖται τόσο φυσικὸ πού κατὰ τὴν ἑλλ. μυθολογία καὶ ἡ Ἀθηναῖ ἀκόμη, πού βέβαια δὲν εἶτανε ντροπαλή, μὲ πηδήματα ἔδειξε τὴν ἀγαλλίασί της ὅταν ὁ Ζεὺς νίκησε τοὺς Τιτάνας.

Ἐξ' ἄλλου ἐπειδὴ κάθε ἐντατικὴ κίνησις ἐξασκεῖ πάντα κάποια ἀνταντακλαστικὴ ἐνέργεια στὸ νευρικὸ σύστημα, ἡ ἐπανάληψη τῶν ἐρεθισμῶν μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει ἓνα εἶδος μανίας ἢ μέθης. Καὶ ἔχομε τότε μιὰ μορφὴ ἀκατάσχετης παιδιᾶς καθαρᾶς μυϊκῆς ὅπου ἡ ἐπανάληψις τῆς κινήσεως καὶ ὁ ρυθμὸς γεννοῦν καὶ τὸ περιεχόμενον αὐτῆς τῆς τεχνικῆς.

Ἡ ἐπανάληψη δηλαδὴ δίνει τὴ πρώτη της μορφὴ στὴ κίνηση, αὐτὴ γεννᾷ τὴν ἡδονή. Καὶ πάλι αὐτὴ προκαλεῖ σιγὰ σιγὰ τὴ συνείδηση τῆς μορφῆς, τὴν ἀντίληψη τῆς εἰκόνας.

Κατ' αὐτὸ τὸ τρόπο ἐπάνω κάτω μπορούμε νὰ ἐξηγήσωμε τὴ γένεσι, στὴ ἀρχικὴ ἔννοια καὶ τὴ κοινωνικὴ σημασία τοῦ χοροῦ πού ὅλες οἱ θρησκείες καὶ ἡ μυθολογία θεωροῦνε σὰ θεῖο δῶρον. Μποροῦμε δηλαδὴ νὰ θεωρήσωμε τὸ χορὸ σὰν ἓνα εἶδος λατρείας, πού εἶχε γιὰ προορισμὸ τὴν ὀργανωμένη αὐτὴ μυϊκὴ μέθη καὶ μανία, ἡ ὁποία πάλι προκαλεῖ τὶς ὁμαδικὰς συγκινήσεις καὶ συναρπάζει τὰ πλήθη. Λέγω δὲ ὅτι ἡ ἐξήγηση δὲν εἶναι ἀπίθανη, γιατί εἴτε τοὺς θρησκευτικοὺς χοροὺς εἴτε τοὺς πολεμικοὺς ἐξετάσωμε—αὐτὸ δὲ γενικὰ σ' ὄλους τοὺς λαοὺς πολιτισμένους καὶ ἀπολιτίστους— θὰ δοῦμε ὅτι βάση τους εἶναι ὁ θόρυβος, ἡ κλαγγὴ τῶν ὀργάνων, ἡ βοή. Κάθε τι πού κάνει τὸν ἄνθρωπο νὰ χάνη τὴ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του νὰ γίνεται ἔνθεος.

Συμπέρασμα: Ἡ κίνηση δὲν ἔχει μόνο ἐκφραστικὰς ἰδιότητες. Χρησιμεύει καὶ ὡς διεγερτικὸ καὶ ὡς ὑπνωτικὸ.

Αὐτὸ δὲ μᾶς δείχνει καθαρὰ ἡ Ἑλλ. τέχνη. Στὶς ἀναπαραστάσεις χορῶν ὀργιαστικοῦ χαρακτῆρος δὲν ἔχομε κινήσεις ἀπλῶς ζωηρὰς καὶ ἔντονες. Ὑπάρχει ἐκλογὴ. Παρατηροῦμε δηλαδὴ τὶς κινήσεις ἀκριβῶς ἐκεῖνες τῆς κεφαλῆς, τοῦ κορμοῦ καὶ ὄλου τοῦ σώματος πού προκαλοῦν τὸν ἴλιγγο, καὶ γενικὰ τὴν ὑπερδιέγερση τοῦ νευρικοῦ συστήματος.

Ὅπως γιὰ τὴ χαρὰ ἔτσι καὶ τὴ λύπη ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος μεταχειρίζεται τὴ κραυγὴ καὶ τὴ βιαία κίνηση.

Ἀργότερα οἱ κινήσεις αὐτὲς σχηματίζονται, χάνουν τὴν ἀρχικὴ πους σημασία ἀποκοτῶνε χαρακτῆρα συμβολικὸ καὶ μπαίνουνε σ' ἓνα συμ-

βατικὸ σύστημα συμβόλων καὶ νευμάτων. Αὐτὴ δὲ ἡ μετάβασις ἀπ' τοῦ αὐθόρμητου στο συμβατικὸ ἔχει ἀπέραντη σημασία γιὰ τὴ τέχνη.

Ἡ ὀργανιστικὴ μορφή τοῦ χοροῦ εἶναι αὐτὴ ποὺ ὁ Nietzsche ὠνόμασε διονυσιακὸ καὶ αὐθόρμητο στοιχεῖο τῆς τέχνης ἀπ' τὴ λατρεία τοῦ Διονύσου ὅπου ὁ ἄνθρωπος, μέσα στὴ μέθη τοῦ χοροῦ, ἐλάμβανε συνείδηση τοῦ θεοῦ καὶ τῆς ἀθανασίας τῆς ψυχῆς των.

Καὶ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶνε παγκόσμιον. Γιατὶ ὅποιους χορούς καὶ ἂν ἐξετάσωμε εἴτε ἑλληνικοὺς εἴτε περσικοὺς εἴτε Ἰνδικούς εἴτε πρωτόγονους θ' ἀνακαλύψωμε πῶς περιέχουν πάντα δοξασίαις σχετικὰς μετὰ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς, τὴν μετεμψύχωση καὶ τὴν ἀντίθεση τοῦ ὕλικου καὶ τοῦ πνευματικοῦ κόσμου. Καταντᾷ δηλαδὴ ὁ χορὸς ν' ἀποκτᾷ καὶ χαρακτῆρα καθαρμοῦ ποὺ ἐκμεταλλεύεται καὶ ἡ ἱατρικὴ—καὶ ἡ θρησκεία, εἴτε ἐπιτρέποντας στὴν ὑπερδιέγερση νὰ φθάνη στὰ ἄκρα ὅπως στὴ λατρεία τῆς Κυβέλης, εἴτε κἀνοντας σὰν τὸν Ὁρφέα χρῆση ρυθμῶν κατευναστικῶν.

Τὸ γεγονός αὐτὸ μᾶς δείχνει σὲ πῶς πηγὴ ἦν τλησε ὁ Ἀριστοτέλης τὴν περίφημη θεωρία του γιὰ τὴ κάθαρση τῶν παθῶν, ποὺ δὲν ἀπέχει καὶ πολὺ ἀπ' τὶς φροῖδιανὰς θεωρίαις ἢ ἀπ' τὴν σημερινὴ ψυχολογικὴ ἐξήγηση τῆς τέχνης.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ θὰ φανῆ ἀξιοπερίεργον εἶνε, ὅτι ὅταν τὸν 14ον αἰῶνα ἐνέσκηψε στὸ Ρῆνο πανώλης, οἱ πληθυσμοὶ κατατρομαγμένοι κατέφυγαν σὲ χορούς καθαρτηρίους θρησκευτικοῦ χαρακτῆρος ὅπου ἐπεκαλοῦντο τὴν Παναγία καὶ τὸν Ἅγιον Ἰωάννη.

Γιὰ τὴ λατρεία οἱ θρησκείαι δὲ μεταχειρίσθησαν μόνον τὴν ὀργανιστικὴν μορφή τοῦ χοροῦ. Σ' ὅλα τὰ ἔθνη βρίσκομε χορούς θρησκευτικούς μετὰ χαρακτῆρα σοβαρὸ καὶ ἀπολλώνιον ὅπως ἦταν ἡ ἀρχαία ἐμμέλεια καὶ ὅπου ἡ **πλαστικότητα** κυριαρχεῖ. Ὅπως ἔχομε καὶ χορούς συμβολικοὺς ὅπου ἡ μίμησις χρησιμοποιεῖται, κ' αὐτὴ γιὰ θρησκευτικούς λόγους. Ἡ κίνησις τότε ἀναπαριστᾷ ὄρισμένα πρότυπα, ζῶα, πουλιά, ἀνθρώπους, οὐράνια σώματα. Ὁ ἔρωσ, ὁ θάνατος, ἡ μάχη, οἱ ἐποχῆς τοῦ ἔτους εἶνε τὰ κυριώτερα θέματα τῶν μιμητικῶν αὐτῶν χορῶν. Καὶ φυσικὰ πάλι κάθε γεγονός ποὺ προκαλεῖ κοινωνικὰς συγκεντρώσεις, θάνατοι, συμπόσια, ἐορτῆς κλπ., νὰ δίδουν ἀφορμὴν σὲ χορούς ὅπου ἡ κίνησις βαθμηδὸν κωδικοποιεῖται, τὰ ὁμαδικὰ συναισθήματα διεγείρονται καὶ γεννᾶται ἡ κοινωνικὴ ὁμοιομορφία. Αὐτὸ δὲ σ' ὅλους ἀνεξαρτήτως τοὺς λαούς.

Ὅστε εἴτε τὴν λύπη ἐκφράζει ὁ χορὸς, εἴτε τὴν χαρὰ, ἀρχικὰ μπαίνει στὴ κοινωνικὴ καὶ στὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ μας μετὰ μορφήν θρησκευτικὴν. Καὶ τὰ αἰσθητικά του στοιχεῖα τὰ ἀντλεῖ μᾶλλον ἀπὸ τὸ συναισθηματικὸ περιεχόμενον παρὰ ἀπὸ τὴν πλαστικότητα τῶν κινήσεων, τὴν ὀργανωμένην

μορφή τους, ἢ ἀπ' τὴν ὠραιότητα τοῦ σώματος. Βαθμηδὸν ὅμως εἶτε καὶ συγχρόνως, ἀναλόγως τῶν περιστάσεων, ἀναπτύσσεται καὶ τὸ γυμναστικὸ καὶ δραματικὸ μέρος τοῦ χοροῦ καὶ τότε ἡ χάρις, ἡ δεξιότητα, ἡ ἐκφραστικότητα καὶ ἕνα σωρὸ ἄλλα στοιχεῖα ποῦ προσφέρει τὸ σῶμα ὡς σύνολο γραμμῶν καὶ ἐπιφανειῶν προσθέτονται στὸ συναισθηματικὸ περιεχόμενον καὶ ὁ χορὸς πλουτίζεται καὶ κατὰ τὴν μορφὴν καὶ κατὰ τὴν οὐσίαν.

* *
*

Ἄν τώρα λάβωμε ὑπ' ὄψιν τὴν ποιικιλίαν τῶν στοιχείων ποῦ περιέχει ὁ χορὸς στὰ ἀρχικά του στάδια καὶ ὅλες τὶς ιδιότητες ποῦ ἀναλύσαμε θὰ καταλάβωμε γιατί στὴν ἐποχὴ μας δὲν μπορεῖ νάχη τὴ θέσιν ποῦ εἶχε ἄλλοτε στοὺς ἀρχαίους λαοὺς καὶ ποῦ ἔχει ἀκόμη σὲ μερικὰς πρωτόγονες φυλὰς. Ἄλλως τε στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ὅπου ὁ χορὸς τόσο καλλιεργήθηκε καὶ ἀπ' τὴν ὁποία γεννήθηκε ἡ τραγωδία, ἡ αἰσθητικὴ του ἦταν συνυφασμένη μὲ φιλοσοφικὰ συστήματα, μὲ θεωρίες γιὰ τὴν οὐσίαν τῆς ψυχῆς καὶ μὲ τὴ συνολικὴ ἀντίληψιν τῶν μουσικῶν τεχνῶν.

Ἡ ἀνθρώπινη ψυχὴ, ποῦ ἡ φύσις της εἶνε θεϊκὴ, ὀφείλει νὰ ἐναρμονιστῇ σύμφωνα μὲ τὴν ὑπερκόσμιαν ἀρμονίαν τῶν οὐρανίων σωμάτων. Ὁλόκληρο τὸ σύμπαν δημιουργήθηκε κατ' εἰκόνα τῶν νόμων τῶν μαθηματικῶν καὶ τῆς μουσικῆς.

Ἡ μουσικὴ ἀρμονία καὶ ἡ ἀρμονία τῶν οὐρανίων σωμάτων εἶνε ὅμοιες. Ἡ μουσικὴ ποῦ περιλαμβάνει τὸν χορὸν, τὸν ρυθμὸν καὶ τὴν μελωδίαν πρέπει νὰ κανονίζῃ τὶς ψυχικὰς ὁρμὰς μας μὲ κατάλληλους ῥυθμοὺς ποῦ φέρουν ἄλλοτε ἔνταση καὶ ἄλλοτε χαλάρωσιν. Αὐτὸ εἶνε τὸ πρῶτον στάδιον τῆς ἀγωγῆς ποῦ βρῖσκει τὴν ὠραιότερην ἐνσάρκωσίν της στὴς φιλοσοφικὰς ψυχὰς ὅπου συναντῶμεν τὴν «δύναμιν φρονεόντων σύμπραξιν καὶ τὴν πολυμιγῶν ἐνώσιν» τῶν Πυθαγορείων. Καὶ αὐτὸ μᾶλλον ἐξηγεῖ ἐπίσης γιατί βρῖσκομε θεωρία μουσικῆς στὰ πολιτικὰ συγγράμματα τοῦ Πλάτωνος καὶ γιατί ὁ Πλάτων στὴν Πολιτείαν του λέγει ὅτι ἡ ἐλαχίστη μεταβολὴ στοὺς νόμους τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ μπορεῖ νὰ καταστρέψῃ ὁλόκληρον τὸ πολιτικὸν σύστημα.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, πῶς ἂν παραβάσωμε σ' αὐτὴν τὴν πολυσχιδῆ σημασίαν καὶ τὴν ἀποστολὴν ποῦ ἔχει ὁ χορὸς στὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα τὴν μετέπειτα θέσιν του καὶ τὸ σημερινόν του ῥόλον πῶς θὰ μᾶλλον φανῇ στενὸς καὶ περιορισμένος. Ἐνῶ στοὺς ἀρχαίους λαοὺς παρουσιάζεται ὡς ὁμαδικὴ τέχνη καὶ στοὺς ἀρχαίους λαοὺς ὡς τέχνη μεγάλης κοινωνικῆς ὁλκῆς, ὅσο ὁ πολιτισμὸς ἐξελίσσεται τόσο καὶ περιορίζεται ἡ κοινωνικὴ του σημασία. Σ' αὐτὴν

δὲ τὴν ἐξέλιξιν παρατηροῦμε καὶ μιὰ περίεργη λεπτομέρεια. Ἐνῶ στὴν ἀρχαιότητα τὸ δράμα γεννήθηκε ἀπ' τὸ χορό, ἢ σημερινὴ κλασσικὴ μορφή τοῦ χοροῦ, τὸ **μπαλέτο** ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὴν **καθαρὴ τέχνη** τῆς γαλλικῆς σχολῆς προῆλθε ἀπ' τὴν δοκιμὴν ποῦ πρωτογίνηκε στὴν πλατωνικὴ Ἀκαδημία τῆς Φλωρεντίας γιὰ νὰ ἀναστηθῇ ἡ ἀρχαία τραγωδία μετὰ τὴν συνολικὴν τῆς ἐνότητας. Ἄμα ὅμως ἡ κίνησις πέρασε ἀπὸ τὴν Ἰταλία στὴν Γαλλία καὶ συνεχωνεύθηκε μετὰ ἐγγώρια στοιχεῖα καὶ ὁ Διόνυσος ἀπ' τῆς Θράκης κατέληξε στὴς Βερσαλλίες τότε τοῦ φόρεσαν τακούνια, τὸν ἐντύσαν καὶ τὸν ὑπέβαλαν στὴν ἐθιμοτυπία τῆς ἀλλῆς.

Καὶ βέβαια ἡ αἰσθητικὴ του δὲν μποροῦσε νὰ μὴ εἶνε συμβατικὴ καὶ νοησιαρχικὴ. Γιατὶ θρισκόμαστε στὴν ἐποχὴ τοῦ Descartes. Κι' ὁ κόσμος ἀγαποῦσε τότε τὴν ἀκρίβεια τοῦ λόγου, τὰ γεωμετρικὰ σχήματα, τὴν διαύγεια στὴν σκέψιν. Διάβαζε τὸν Boileau, τὸν Corneille καὶ τὸν Racine, καὶ ἔβλεπε μετὰ ἀπόλαυση στοὺς κήπους τῶν Βερσαλλιῶν τὰ νερὰ καὶ τὰ δένδρα ὑπάκουα εἰς τοὺς νόμους τῆς λογικῆς.

Καὶ τώρα ἀπ' οὗ ὁ χορὸς μᾶς ἐπιτρέπει τὰ πηδήματα, ἄς ἔλθωμε στὴν ἐποχὴ μας καὶ ἄς δοῦμε γιατί ἂν καὶ τείνει καὶ αὐτὸς νὰ γίνῃ καθαρὴ τέχνη, ἐν τούτοις ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος ἐγκαταλείποντας τὸ λυρισμὸν τῆς ποίησης ξαναζητᾷ τὴν λυρικὴν ἔκφραση ἀκριβῶς στὸ χορό.

Οἱ αἰτίαι εἶνε ἄπειρες. Ὅλες ἔχουν ψυχολογικὴ καὶ κοινωνικὴ βάση, ἀλλες πάλι ἀνάγονται στὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης. Μία ἀπὸ τῆς βαθύτερες αἰτίαι εἶνε ὅτι ἡ πολυτάραχὴ ἐποχὴ μας ξέμαθε τὴν κίνησις. Ἡ ζωὴ μας εἶνε κατ' οὐσίαν καθιστικὴ ἂν καὶ ἐκσπενδονιζόμεστε στὸν χῶρον μετὰ μεγάλη ταχύτητα. Μᾶς μεταφέρουν ὅμως τὰ μέσα τῆς συγκοινωνίας. Ἡ στάσις μας εἶνε παθητικὴ. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει μιὰ ἐσωτερικὴ ἀρρυθμία καὶ ἕνας ἐκθιασμὸς τῶν ψυχικῶν μας ρυθμῶν ποῦ τείνουν νὰ ἀφομοιωθοῦν στοὺς ἄκρους ρυθμοὺς τῶν μέσων τῆς μεταφορᾶς. Τὸ σῶμα μας ὅμως δὲν μᾶς ἀνῆκει καὶ οὔτε τὸ κατέχομε. Τὸ ὑφιστάμεθα. Μᾶς βαραίνει, μᾶς ἐνοχλεῖ. Ξεμάθαμε καὶ τὴν πλαστικὴν ὁμορφίαν. Ἐξ ἄλλου αἰσθανόμεσθε πειὰ ὅτι καὶ τὸ νευρικὸν μας σύστημα ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ συγκέντρωσιν συνάμα καὶ χαλάρωσιν, ποῦ εἶνε οἱ διὸ βασικῆς ἀρχῆς τῶν νέων συστημάτων τῆς σωματικῆς ἀγωγῆς.

Αὐτὰς λοιπὸν εἶνε οἱ τρεῖς βαθύτατες ἀνάγκαι ποῦ μᾶς ὠθοῦνε στὴν γυμναστικὴν καὶ στὸν χορό. Αἰσθανόμεσθε τὴν ἀνάγκην νὰ κινήθοῦμε, νὰ συγκεντρωθοῦμε καὶ νὰ δώσωμε στοὺς ψυχικοὺς καὶ σωματικοὺς ρυθμοὺς μας κάποια μορφή φυσιολογικῆς.

Καὶ δὲν πρέπει βέβαια νὰ παραλείψω πῶς καὶ ἡ ψυχολογία σήμερον ἰδιαίτερον καταγίνεται στὴν ἀνάλυσιν τοῦ μηχανισμοῦ τῆς κινήσεως ποῦ ἐν-

διαφέρει για τους λόγους που ανέφερα και την ιατρική και την θεραπευτική.

Κοντά αυτά αναφέρω και πάλι την αναστάτωση που έφεραν στο πεδίο της τέχνης τα δωσικά μπάλετα, οι καινοτομίες της Duncan και του Dalcroze.

Την Duncan χαρακτήρισαν πολλοί για δωμαντική γιατί θέλησε, χτυπώντας την γαλλική δρχηστική τέχνη να ξαναδώσει στο σώμα την έλευθερία του και να σώσει την τέχνη από τον μαρσασμό που την κατεδίκασε ή μανία του συμβατικού.

Έγώ την βρίσκω κλασικώτατη. Γιατί ή αισθητική της και οι θεωρίες της είνε θεωρίες ακριβώς που σάς ανέλυσα πρωτίτερα και που βρίσκουμε στην πολιτεία και στους νόμους του Πλάτωνος και όπως ο χορός μās παρουσιάζεται σά τέχνη συνολική, ένιαία και ιδιαίτερα ανθρώπινη. 'Απ' τη σχολή της Duncan βγήκαν άπειρες σχολές έλευθέρου χορού, μά με χαρακτήρα ιδιαίτερον και μάλλον υποκειμενικό.

'Αναλόγως των ατόμων ο χορός γίνεται πλαστικός, μουσικός ή δραματικός. Δέν λείπει μάλιστα και ή τάση στην ακροβασία, ούτε ή όμοιότητα στο music hall.

* *
*

Και τώρα που κάπως έχομε κατατοπισθή στο ζήτημα ως ποῦμε τι στοιχειά μεταχειρίζεται ή αισθητική του χορού. Για να έξηγήσωμε την ψυχολογική του έννοια πήραμε ως βάση τὸ σώμα και τις ψυχικές και φυσιολογικές όρμές του. Για να έξηγήσωμε την αισθητική του πάλι απ' τὸ σώμα θά φύγωμε. Θά τὸ πάρωμε για βάση αισθητική, σαν μιὰ αισθητική μονάδα. 'Αλλοιώς δὲ γίνεται. Γιατί θάταν πολὺ περίεργο έξαφνα αν χωρίζα τὸ σώμα απ' την γραμμή που ακολουθεῖ και την επιφάνεια που διαγράφει μόλις κινήθῃ. Κ' ακόμη πιὸ περίεργο αν τὸ χωρίζα απ' την ἴδια την κίνησι κα τὸν μηχανισμό της. 'Απ' την λειτουργία του δηλαδή. Γιατί ή κίνηση για τὸ σώμα είνε ένα άνθισμα φυσικό, αὐθόρμητο, όταν όμως τὸ πνεῦμα παίζει τὸ ρόλο του, τότε εκεί ακριβώς μπορούμε να καταλάβωμε τη ποικιλία και τη πληθώρα των στοιχείων, των άφηρημένων και των συγκεκριμένων στοιχείων που παρουσιάζει και ολοκληρώνει ὁ χορός.

Μίλησα για αισθητική ένότητα. 'Η ένότητα όμως δέν αποκλείει τὸν διχασμόν του εγώ. 'Απ' εναντίας τὸν απαιτεῖ. Γιατί αὐτή ή αισθητική μονάδα δέν είνε καμμιὰ άφηρημένη έννοια. Είνε ὁ ἴδιος ὁ χορευτής. Και στην δρχηστική τέχνη ὁ χορευτής είνε και αντικείμενο και υποκείμενο, οὐσία και εἶδος, μορφή και ὕλη, καλλιτέχνης και ὄργανο, θέαμα και δράση. Είνε ή

ζωντανή μορφή ποῦ δραματίζεται τὸ ὄραμα ποῦ παρέχει, ποῦ τὸ αἰσθάνεται μυϊκὰ καὶ ποῦ χάρις στὴν κιναισθησία ἔχει ἀκριβέστατη ἀντίληψη γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἐντύπωσι ποῦ προξενεῖ καὶ ἡ παραμικρὴ του κίνησι, γιὰ τὸ ποιόν της.

Αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ χοροῦ ἀνάμεσα στὶς ἄλλες τέχνες, ἢ συγκέντρωσι δηλαδὴ τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ ὄργανου μᾶς δειχνεὶ πῶς μπορεῖ νὰ τὸν ἀναλύσωμε εἴτε ὡς θέαμα εἴτε ὡς κίνηση, εἴτε σὰ θέαμα καὶ σὰν κίνηση συγχρόνως, ἀν πάρωμε ὡς βᾶσι τὸν χορευτὴ. Ἐπὶ αὐτῆς δὲ θεατῆς δὲ θεᾶται μόνο. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι δὲν εἶνε ὀλοτέλα παθητικὴ, ἀφοῦ ὁ χορὸς ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ δημιουργῇ τὴ μορφή ὀλοένα μπροστὰ στὰ μάτια μας, καὶ μᾶς παρέχει τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθοῦμε τὴν ἐξακολουθητικὴ διάταξι τῶν συνδυασμῶν. Ὑπάρχουν μάλιστα καὶ αἰσθητικὲς θεωρίαι ποῦ νομίζουν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ὁ θεατῆς μιμεῖται τὴν κίνηση ἀσυναίσθητα καὶ ἐσωτερικὰ.

Ἐπὶ πάρωμε λοιπὸν τὸ σῶμα γιὰ αἰσθητικὴ βᾶσι. Τί μᾶς παρέχει εἰς αἰσθητικὰ στοιχεῖα; Ὅγκους, ἐπιφάνειαι, ἐπίπεδες γραμμῆς, στάσεις. Στοιχεῖα δηλαδὴ ἀρχιτεκτονικὰ καὶ πλαστικά. Συγκεκριμέναι μορφῆς. Δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχη πρᾶγμα πειὸ συγκεκριμένον ἀπὸ τὸ σῶμα. Εἶναι ἡ ἀφή μεγενθυμένη στὸ ἄπειρο—ἓνα πελώριον αἰσθητῆρι ὄργανον. Καὶ ὅμως ἀν αὐτὸ τὸ συγκεκριμένον καὶ ὑλικώτατον κράμα σαρκῶν καὶ μυῶν τὸ ἀντικρύσωμε σὰν ἓνα σύνολον γραμμῶν καὶ μορφῶν—καὶ στὸ χορὸν πρέπει νὰ τὸ ἀντικρύσωμε—ἀμέσως μπένωμε σ' ἓνα μαθηματικὸ σχεδὸν σύστημα μὲ τομῆς, ἐπίπεδα, ἄξονας, ἀναλογίαι, νόμους ποῦ ἀποτελοῦν τοὺς ὀρθομῶν τοῦ χοροῦ.

Ἐπὶ αὐτῆς δὲ θεατῆς δὲ θεᾶται μόνο. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι δὲν εἶνε ὀλοτέλα παθητικὴ, ἀφοῦ ὁ χορὸς ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ δημιουργῇ τὴ μορφή ὀλοένα μπροστὰ στὰ μάτια μας, καὶ μᾶς παρέχει τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθοῦμε τὴν ἐξακολουθητικὴ διάταξι τῶν συνδυασμῶν. Ὑπάρχουν μάλιστα καὶ αἰσθητικὲς θεωρίαι ποῦ νομίζουν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ὁ θεατῆς μιμεῖται τὴν κίνηση ἀσυναίσθητα καὶ ἐσωτερικὰ.

Ἐπὶ πάρωμε λοιπὸν τὸ σῶμα γιὰ αἰσθητικὴ βᾶσι. Τί μᾶς παρέχει εἰς αἰσθητικὰ στοιχεῖα; Ὅγκους, ἐπιφάνειαι, ἐπίπεδες γραμμῆς, στάσεις. Στοιχεῖα δηλαδὴ ἀρχιτεκτονικὰ καὶ πλαστικά. Συγκεκριμέναι μορφῆς. Δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχη πρᾶγμα πειὸ συγκεκριμένον ἀπὸ τὸ σῶμα. Εἶναι ἡ ἀφή μεγενθυμένη στὸ ἄπειρο—ἓνα πελώριον αἰσθητῆρι ὄργανον. Καὶ ὅμως ἀν αὐτὸ τὸ συγκεκριμένον καὶ ὑλικώτατον κράμα σαρκῶν καὶ μυῶν τὸ ἀντικρύσωμε σὰν ἓνα σύνολον γραμμῶν καὶ μορφῶν—καὶ στὸ χορὸν πρέπει νὰ τὸ ἀντικρύσωμε—ἀμέσως μπένωμε σ' ἓνα μαθηματικὸ σχεδὸν σύστημα μὲ τομῆς, ἐπίπεδα, ἄξονας, ἀναλογίαι, νόμους ποῦ ἀποτελοῦν τοὺς ὀρθομῶν τοῦ χοροῦ.

Ἐπὶ αὐτῆς δὲ θεατῆς δὲ θεᾶται μόνο. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι δὲν εἶνε ὀλοτέλα παθητικὴ, ἀφοῦ ὁ χορὸς ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ δημιουργῇ τὴ μορφή ὀλοένα μπροστὰ στὰ μάτια μας, καὶ μᾶς παρέχει τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθοῦμε τὴν ἐξακολουθητικὴ διάταξι τῶν συνδυασμῶν. Ὑπάρχουν μάλιστα καὶ αἰσθητικὲς θεωρίαι ποῦ νομίζουν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ὁ θεατῆς μιμεῖται τὴν κίνηση ἀσυναίσθητα καὶ ἐσωτερικὰ.

Ἐπὶ πάρωμε λοιπὸν τὸ σῶμα γιὰ αἰσθητικὴ βᾶσι. Τί μᾶς παρέχει εἰς αἰσθητικὰ στοιχεῖα; Ὅγκους, ἐπιφάνειαι, ἐπίπεδες γραμμῆς, στάσεις. Στοιχεῖα δηλαδὴ ἀρχιτεκτονικὰ καὶ πλαστικά. Συγκεκριμέναι μορφῆς. Δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχη πρᾶγμα πειὸ συγκεκριμένον ἀπὸ τὸ σῶμα. Εἶναι ἡ ἀφή μεγενθυμένη στὸ ἄπειρο—ἓνα πελώριον αἰσθητῆρι ὄργανον. Καὶ ὅμως ἀν αὐτὸ τὸ συγκεκριμένον καὶ ὑλικώτατον κράμα σαρκῶν καὶ μυῶν τὸ ἀντικρύσωμε σὰν ἓνα σύνολον γραμμῶν καὶ μορφῶν—καὶ στὸ χορὸν πρέπει νὰ τὸ ἀντικρύσωμε—ἀμέσως μπένωμε σ' ἓνα μαθηματικὸ σχεδὸν σύστημα μὲ τομῆς, ἐπίπεδα, ἄξονας, ἀναλογίαι, νόμους ποῦ ἀποτελοῦν τοὺς ὀρθομῶν τοῦ χοροῦ.

μιὰ εἰσχωρεῖ σὰ διακοσμητικὸ στοιχεῖο καὶ ζωγραφικόν. Ἐπὶ τὴν ἄλλη γενεᾷ τὴν ἡδυπάθεια ἢ τοῦναντίον τὴ πνευματοποίηση καὶ τὸ συμβατικόν. Στὴ γαλλικὴ ὀρχηστικὴ π.χ. ἡ κατάργησις τῶν τακουριῶν τὸν XIXον αἰῶνα μεταβάλλει τὴ τεχνικὴ τῆς. Μὰ καὶ τὸ ἴδιον τὸ σῶμα μεταμορφώνεται. Παθαίνει δηλαδὴ ὅτι παθαίνει στὶς διακοσμητικὰς τέχνες ἢ ὕλη. Ὁ καλλιτέχνης τὴν τυραννὴ τὴν ἐκβιάζει. Τὸ σῶμα παύει νὰ ἔχη τὶς φυσικὰς του ἀναλογίας καὶ γὰρ νὰ ὑπακούσῃ στὴν τέχνη, γὰρ νὰ τὴν ἐξυπηρετήσῃ, παραμορφώνεται μεθοδικά.

Ἄλλως τε ἡ οὐσιώδης διαφορὰ ποῦ χωρίζει τὸν ἀρχαῖον ἑλλ. χορὸν ἀπὸ τὴ γαλλ. κλασσικὴ σχολὴ εἶνε ἡ ἀντίθετη χρησιμοποίησις τοῦ σώματος.

Ὁ ἀρχαῖος ἑλλ. χορὸς ὅπως τοῦλάχιστον τὸν ξέρουμε ἀπὸ τὴν λογοτεχνία καὶ τὶς πλαστικὰς τέχνες ἀντλεῖ τοὺς νόμους τοῦ ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινον ὕλη καὶ ἀνταποκρίνεται στὰ ἰδεώδη φυλῆς ποῦ διαμορφώνει ἓνα ὑπαίθριον καὶ πολὺ συγκεκριμένον κλασσικισμόν, κ' ὅπου ἡ σωματικὴ ὠραιότητι ἐνσάρκωνε τὴν ἀνώτατην ἔκφρασις τοῦ λόγου καὶ τῆς ἐσωτερικῆς πειθαρχίας. Ὁ μὲν ἀπαίδευτος ἀχόρευτος λέγει ὁ Πλάτων. Ὁ χορὸς ὄφειλε νὰ διαπλάσῃ τὸ σῶμα καὶ ὁ χορευτὴς ἦταν πειθαρχημένος μὰ ἐλεύθερος.

Ἡ γαλλ. ὀρχηστικὴ τέχνη ἀντιτάσσεται στὸ σῶμα. Τὸ τυραννῆ, παραμορφώνει τὸ πόδι, ἀναγκάζει τὰ γόνατα νὰ στραφοῦν πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιβάλλει στὴν ὕλη τοὺς νόμους τῆς καὶ φθάνει σὲ μιὰ τέχνη ἀφηρημένη καὶ ἀντιμέτωπη καθ' ὅλα πρὸς τὴ φύσιν. Καὶ ποῦ βασιίζεται βῆμα πρὸς βῆμα σὲ μιὰ προδιαγεγραμμένη τεχνικὴν.

Ἡ μιὰ αἰσθητικὴ τείνει πρὸς τὴν ἐνότητα τῆς τέχνης καὶ τὴ συγκεκριμένη καὶ πλαστικὴ ἐνότητα τῆς ζωντανῆς μορφῆς ποῦ συγκεντρώνει ὅλες τὶς πνευματικὰς καὶ ὑλικὰς ἀξίας. Ἡ ἄλλη διασπᾷ τὶς ἀξίας, χωρίζει τὰ εἶδη στὴν τέχνη. Ὁ χορευτὴς παύει νὰ εἶνε μῦθος καὶ ποιητὴς.

Σ' αὐτὴ τὴ πρώτη κατηγορίᾳ τῶν στοιχείων ποῦ θὰ ὀνομάσωμε στατικὰ ἀνήκει καὶ ὁ χῶρος. Ὁ χῶρος εἶνε τὸ πλαίσιον καὶ συνάμα τὸ ἀφηρημένον ἐπίπεδον ποῦ χρησιμεύει ὡς βάθος στὸν χορευτὴν. Εἶνε ἄλλως τε σὰ μεθορικόν στοιχεῖον, μεταβατικόν, ἀνάμεσα στὴ στατικότητα καὶ τὸν δυναμισμόν. Καὶ τὸ πὼς ὁ χορευτὴς μεταχειρίζεται τὸ χῶρον, πὼς τὸν αἰσθάνεται καὶ πὼς τὸν ἐκμεταλλεύεται εἶνε ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ λεπτὰ ζητήματα τῆς αἰσθητικῆς. Πάντως ὁ χῶρος ποῦ διαθέτει τὸν ἀναγκάζει νὰ παρατάξῃ τοὺς συνδυασμούς του καθ' ὕψος καὶ κατὰ πλάτος ἀναλόγως, καὶ νὰ κανονίσῃ τὴν φορὰ τῶν κινήσεων καὶ τὴν ἔντασίν τους.

Τὸ σῶμα βρίσκεται στὸ χῶρον σὰ πλαστικὸ ἀνάγλυφον εἴτε κινεῖται εἴτε ἀκινεῖται. Ἡ ἀκίνησις γὰρ τὸν χορευτὴν εἶνε καὶ αὐτὴ ἔκφρασις τοῦ στοιχείου, ὅπως εἶνε ἡ σκιά γὰρ τὸν ζωγράφον, ἢ παύσις γὰρ τὸν μουσικόν. Μὲ τὴν κί-

νηση ὅμως πού εἶνε ἡ οὐσία τοῦ χοροῦ καὶ ἀπ' τὴ μετάβαση ἀπ' τὴ μιὰ στάση στὴν ἄλλη, ἀπ' τὸν ἕνα πλαστικὸ συνδυασμὸ στὸν ἄλλο γεννιῶνται νέα αἰσθητικὰ προβλήματα ἀντιθέσεων, ἰσορροπίας, συμμετρίας καὶ ἀσυμμετρίας πού ἀποτελοῦνε τὴν ἐσωτερικὴ διοργάνωση τῶν κινήσεων καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ὑφὴ τοῦ χοροῦ.

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ἐπίσης καὶ τὸν τρόπο πού ὁ χορευτὴς χρησιμοποιεῖ καὶ συνδυάζει τὶς γραμμές. Ἄλλο χαρακτηῖρα πέρνει ὁ χορὸς, ἅμα κυριαρχεῖ ἡ καμπύλη, ἄλλο ἅμα επικρατεῖ ἡ εὐθυγραμμεία ἢ ἡ σπασμένες γραμμές.

Εἶπαμε ὅτι ὁ χώρος ἀνῆκει στὰ στατικά στοιχεῖα τῆς ὀργανιστικῆς τέχνης, καὶ μάλιστα ὅτι μπορεῖ νὰ χρησιμεύσῃ σὰν μεθοριακὸ στοιχεῖο, πού μᾶς μεταφέρει ἀπὸ τὸν ἀπλὸ ρυθμὸ πού περιέχει κάθε κίνηση, στὸν ἄκρο δυναμισμό, ἐκεῖ κυριαρχεῖ εἴτε ἡ ἐσωτερικὴ δράσι καὶ πού ἐκφράζεται μᾶλλον μὲ κάποια μυϊκὴ ἔνταση τῶν μελῶν καὶ ζωηρὰς στάσεις, μὲ δραματικότητα δηλαδὴ, εἴτε μὲ δυνατοὺς ρυθμούς.

Τὸ κατ' ἐξοχὴν δυναμικὸ στοιχεῖο τοῦ χοροῦ εἶναι ὁ ρυθμὸς. Κ' ἐδῶ πρέπει νὰ κάνουμε μιὰ σπουδαῖα διάκριση. Πρέπει νὰ χωρίζουμε τὸ ἀντικειμενικὸ ἀπὸ τὸν ὑποκειμενικὸ ρυθμὸ.

Καθὼς στὴν ἀκίνησια ὑπογραμμίσαμε τὴν λανθάνουσα κίνησι πού ἐκφράζει ὁ μυϊκὸς τόνος ἔτσι καὶ στὴν κίνησι πρέπει νὰ λάβωμε ὑπ' ὄψιν τὸν ὑποκειμενικὸ ρυθμὸ. Ὁ ρυθμὸς αὐτὸς ὄχι μόνον διαφέρει κατὰ τὰ ἄτομα ἀλλὰ ὑφίσταται καὶ παροδικὰς μεταβολάς. Εἶναι ἀτομικὴ μας σχέση πρὸς τὴ διάρκεια, πρὸς τὸ χροῖο. Καὶ ξέρουμε πῶς ὑπάρχουν εὐκίνητοι καὶ βραδυκίνητοι ἄνθρωποι καὶ ὅτι ὅλοι δὲν μποροῦν νὰ γεμίσουν τὸ ἴδιο χρονικὸ διάστημα μὲ τὸ ἴδιο ψυχικὸ περιεχόμενον. Ἄλλων ἢ σκέψη καὶ τὸ σῶμα χορεύουν ἄλλων σέρονται μὲ κόπο. Ἴσως νὰ μὴ ὑπάρχῃ οὐσιωδέστερο στοιχεῖο ἀπ' τὸν ὑποκειμενικὸ ρυθμὸ γιὰ τὴν διάγνωση τῆς ἰδιοσυγκρασίας τῶν χορευτῶν. Ἄν μάλιστα χορεύαμε χωρὶς μουσικὴ θὰ μπορούσαμε νὰ φθάσωμε σὲ πολὺ ἀξιοπερίεργα συμπεράσματα, καθόσον ὁ χορὸς καθὼς εἶπαμε ἐκφράζει μιὰ ψυχικὴ διάθεση κάπως ἐντατικὴ. Καθὼς ὁ ποιητὴς διαφαίνεται καὶ στὸ πεζὸ του λόγου καὶ ὁ χορευτὴς φαίνεται ἀπ' τὸ βᾶδισμά του. Εἶνε δηλαδὴ ἡ χορευτικὴ ἰδιοσυγκρασία σὰν κάτι πολὺ στενὰ συνυφασμένο μὲ τὸν ρυθμὸ τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς.

Ὁ ἀντικειμενικὸς ρυθμὸς εἶνε ὁ ρυθμὸς τῆς μουσικῆς πού συνοδεύει τὸν χορὸ. Εἶνε ἡ κατανομὴ τοῦ χρόνου, πού ἐπιβάλλει στὴν κίνησι τὴν διάρκεια καὶ τὴν διαδοχὴ. Τυραννικώτερο στοιχεῖο δὲν ὑπάρχει, γιὰτὶ ἡ ἐνέργειά του εἶνε διπλῆ. Ὁ μουσικὸς ρυθμὸς εἶνε καὶ κίνηση καὶ ἦχος. Ἡ δόνησί του ξυπνᾷ τοὺς μῦς, τοὺς ἐρεθίζει, ἐπιβάλλει στὸ σῶμα ὀρισμένην στάση, τὸ διεγείρει, τὸ συναρπάζει, τοῦ δίνει ὄρμη καὶ φρεσά.

Ἐπιδρᾶ ὁμως στὸ χορὸ καὶ μὲ τὴ μουσικὴ φράση μὲ τὴν ἐπανάληψη τῶν θεμάτων, μ' αὐτὸ τὸ παιχνίδισμα τῶν τόνων ποὺ φεύγουν ξανάρονται, συγκρατοῦν τὴν προσοχή, κατανέμουν τὴν κίνηση καὶ δίνουνε στὸ σύνολο μιὰ ρυθμικὴ ἐνότητα καὶ ἐσωτερικὴ ὕφή.

Ἡ μουσικὴ λοιπὸν εἶνε καὶ ὑποβλητικὸ στοιχεῖο καὶ διεγερτικὸ. Ὁ χορὸς πάλι μόλις μπορεῖ ἐξαίρετα νὰ ἐκφράσῃ πλαστικὰ ἀλλ' ὡς ἓνα βαθμὸν μόνο τὴν μουσικὴ καὶ ὄχι βέβαια κάθε μουσικὴ. Ὑπάρχει ἓνα σημεῖο ὅπου ἡ δύο τέχνες χωρίζονται, γιὰ τὴν τεχνικὴ τους ἐξέλιξη ἀπαιτεῖ τὸν διχασμὸν.

Τὴν ὑποβλητικὴ δύναμι τῆς μουσικῆς εἶχαν ἰδιαίτερος ὑπ' ὄψιν οἱ Ἕλληνες φιλόσοφοι. Γι' αὐτὸ ἄλλως τε καὶ ὁ Πλάτων τόσο πολὺν ἐπέμεινε στὴν ἠθικὴ πλαστικὴ ἀξία καὶ ἀποστολὴ τῶν μουσικῶν τεχνῶν. Καὶ οἱ σύγχρονοι θεωρίες ποὺ βασίζονται στὴ διαδοχικὴ ἔντασι καὶ χαλάρωσι τῶν σωματικῶν ρυθμῶν μας καὶ ἔμμεση τῶν ψυχικῶν δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ἡ ἐπιστημονικὴ ἐκμετάλλευση παλαιότατης ἀλήθειας ποὺ ἐφήρμοξε ὁ ἀρχαῖος ἐλληνικὸς κόσμος χάρις σὲ μιὰ φιλοσοφικὴ καὶ αἰσθητικὴ διαίσθησι μοναδική.

* * *

Ἀπ' αὐτὰ ποῦ ἀνέφερα ὡς τώρα εἶναι φανερό, ὅτι ὁ χαρακτὴρ τοῦ χοροῦ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνας καὶ μοναδικός. Ἡ ἴδια ἡ ἐξέλιξι τῆς τέχνης ἀποκλείει τὴν ὁμοιορφία. Καὶ συνάμα ἡ ἐθνικὴς διαφορὴ καὶ οἱ ἀτομικὴς ἰδιοσυγκρασίαι. Ἀρκεῖ νὰ σὶς θυμίσω τί εἶπα γιὰ τὸ παιδί. Ὁ χορὸς γι' αὐτὸ εἶνε μιὰ ἀκατάσχετη μυϊκὴ τρέλλα, ἓνας μυϊκὸς παροξυσμός. Ἡ πλαστικότητα δὲν παίζει κανένα ῥόλο. Κυριαρχεῖ ἓνα μόνο στοιχεῖο, τὸ ποῖο ἀρχέγονο ὁ ρυθμός, αὐτὸ ποῦ συναντοῦμε στοὺς λαϊκοὺς χοροὺς καὶ ὅλους τοὺς ἀγριοὺς λαοὺς καὶ ποὺ ἐκφράζει ὅτι ἀκατάσχετο καὶ πρωτόγονο, ὅσα ὁ ἄνθρωπος ἔχει μέσα του. Κ' ὅταν ἡ θρησκεία ἐκμεταλλεῖται αὐτὴν τὴν τάσι στὴ ρυθμικὴ κίνηση καὶ τὴν ἡδονὴ ποῦ προκύπτει ἀπὸ τὴν μονότονη ἐπανάληψη καὶ τὴν ἐντατικὴ, ἔχομε τοὺς ὀργιαστικοὺς χορούς. Κι' ἡ μέθη τότε παίρνει μεταφυσικὸ χαρακτῆρα γιὰ τὴν δὲ χορεύει πειὰ τὸ σῶμα, ἀλλὰ ἡ ψυχὴ ποὺ συγχωνεύεται μὲ τὸ σύμπαν καὶ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸν Θεό.

Ὅσο πλησιάζομε πρὸς τὴς πρωτόγονες καταστάσεις τόσο περισσότερο ἐπικρατεῖ τὸ ρυθμικὸ στοιχεῖο τοῦ χοροῦ καὶ ἡ ποσοτικὴ ἐνέργεια.

Γιὰ νὰ γίνῃ ἡ μετάβασι ἀπ' τὸ ρυθμὸ στὴ μορφὴ, ἀπ' τὴ διαρκεία στὸ χῶρο χρειάζεται τὸ φυσιολογικὸ λυρισμὸ ν' ἀντικαταστήσῃ αὐτὸς ὁ διχασμὸς τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ τὸν κάνει ν' ἀντιχρῖζῃ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ του σὰν αἰσθητικὴ μορφὴ. Καὶ τότε κοντὰ στὸ ὑποσυνειδητὸ ἀρχίζει καὶ λειτουργεῖ ἡ αὐτοκριτικὴ καὶ τὸ συνειδητό. Ἡ κίνηση πνευματοποιεῖ-

ται, κάθε περιττό πού παρουσιάζει ή έκφραση αποκλείεται, τὸ συναίσθημα ἐσωτερικεύεται καὶ ὁ λυρισμὸς ἀποκτᾷ μιὰ ἐξαιρετικὴ λεπτότητα πού ἐναρμονίζει τὴν πλαστικὴν κίνησιν μὲ τὴν ἐσωτερικὴν ζωὴν.

Γίνεται δηλαδὴ ἡ συγχώνευσις τοῦ διονυσιακοῦ καὶ ἀπολλώνιου καὶ ὁ χορὸς ἀντανεκτᾷ τὸ Λόγον, — κυβερνήτης τῆς λυρικῆς μανίας καὶ τοῦ ἀπολλώνιου ὀραματισμοῦ.

Καὶ ἡ αἰσθητικὴ του τότε περνᾷ καὶ ἐκείνη ἀπ' τὴν ἀπλῆ ἐντατικὴν ἔκφραση, στὴν παραστατικὴν τῆς μορφῆς. Γίνεται ποιοτικὴ. Δὲν ἐκφράζει ἄμεσα τὸν ἐσωτερικὸν κόσμον, ἀλλὰ πολὺ ἐμμεσώτερα καὶ συμβολικώτερα κάτι πού θὰ ὠνόμαζε ὁ Πλάτων «τὸ διάλογον τῆς ψυχῆς πρὸς ἑαυτήν».

Καὶ προκειμένου περὶ ἐσωτερικότητος καὶ συμβολισμοῦ ἐπανέρχομαι στοὺς λαοὺς τῆς Ἑσπερίας καὶ τῆς Ἀνατολῆς, πού ἀνέφερα στὴν ἀρχήν.

Καὶ σ' αὐτῶν τὴν μυθολογίαν βρίσκομε θεοὺς νὰ χορεύουν ὅπως στὸν Ὀλυμπο τὸν Ἑλληνικόν. Κ' αὐτῶν οἱ χορευτικοὶ ρυθμοὶ ἀνταποκρίνονται στὴν ἁρμονίαν τῆς οὐρανιας σφαίρας καὶ στὴ κίνησιν τῶν πλανητῶν. Ἔχουν κ' αὐτοὶ τοὺς φιλοσόφους των πού σὰν τὸν Πλάτωνα, φοβοῦνται τὴν καινοτομίαν καὶ ἐπιβάλλουν τὸ ἀδιασάλευτον τῶν χορευτικῶν ρυθμῶν. Καὶ γενικῶς στοὺς λαοὺς τῆς Ἑσπερίας καὶ τῆς Ἀνατολῆς ὁ χορὸς βρῖσκεται σ' ἕνα ἐνδιάμεσον σημεῖον ἀνάμεσα στὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν θεωρίαν καὶ τὴν γαλλικὴν ὀρχηστικὴν.

Τὸ ἀδιασάλευτον τῶν κινήσεων, τὸ ἀπαράβιαστο τῶν κανόνων τὸν κάνει νὰ συγγενεύῃ μὲ τὴν ἀφηρημένην τέχνην τῆς γαλλικῆς ὀρχηστικῆς, καὶ τὴν αὐστηρά της τεχνικὴν.

Ἐξ ἄλλου ἡ πανθεϊστικὴ μορφή του, ἡ κοινωνικὴ του ἔννοια δίνουν στὴν αἰσθητικὴν των μεγάλην ὁμοιότητα στὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν αἰσθητικὴν. Σὰν τὸν ποιητὴν, σὰν τὸν φιλόσοφον καὶ ὁ χορευτὴς ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν θεϊαν μανίαν. Εἶναι ὁ φιλανθρωπώτατος δαίμων, ὁ ἀβρὸς παραστάτης πού μᾶς ἐκσφαλίζει τὴν ἐπικοινωνίαν μὲ τὰ θεῖα. Κ' ἡ διαλεκτικὴ του ἢ χορευτικὴ μὲ τὰ ἐλαφρά της νεύματα καὶ τὰ ὑπολανθάνοντα νοήματα μοιάζει πολὺ στὴν ὑπερκόσμιαν διαλεκτικὴν τοῦ πλατωνικοῦ Συμποσίου πού μᾶς μεταφέρει ἀπ' τὰ καλὰ σώματα στὰ ἀγαθὰ ἐπιτηδεύματα ὡς πέρα στὴν ἐπιστήμην τοῦ ἀγαθοῦ. Θᾶπρεπε γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ κανεὶς μὲ λέξεις τὴν ἐντύπωσιν πού κάνει ὁ χορὸς τῆς Ἑσπερίας καὶ τῆς Ἀνατολῆς νὰ δώσῃ στὸ λόγον του τὴν ἀφραση μουνιστικότητα τοῦ Bergson πού μᾶς μεταφέρει στὴ καθαρήν διάρκειαν, στὴν ἀπειροσότην τοῦ χρόνου.

Αὐτὲς τὴς διαφορῆς βρίσκομε ὡς πρὸς τοὺς λαοὺς μέσα στὴν ἐξέλιξιν τῆς ὀρχηστικῆς τέχνης. Καὶ οἱ διαφορῆς αὐτὲς γίνονται ἀντιληπτῆς καὶ στὴ σχέσιν τοῦ χοροῦ μὲ τὸ θέατρο. Ὅπως στὴν ἑλληνικὴν τραγωδίαν ἔτσι καὶ στὸ Ἰνδικὸν δράμα ὁ χορὸς ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστον μέρος.

Και αντίθετα πρὸς τὸ μπαλέτο, πὸν χρησιμεύει μόνον ὡς ἰντερμέδιο διασκεδαστικόν, εἶναι καὶ αὐτὸς στενὰ συνδεδεμένος μὲ τὸ θρησκευτικὸ καὶ μυθολογικὸ περιεχόμενον τοῦ δράματος τὸ τελείως ξένο πρὸς τὴν πεζότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Καὶ σήμερον ἀκόμη ἐπὶ τῆς νήσου Γιάβα τὸ θέατρο διατηρεῖ τὴν ἀρχαίαν ἐνότητα τοῦ λόγου, τοῦ χοροῦ καὶ τῆς μουσικῆς.

Ἡ σχέση τοῦ χοροῦ μὲ τὸ θέατρο εἰσάγει καὶ νέο αἰσθητικὸ στοιχεῖον πὸν προσφέρουν οἱ ὁμάδες καὶ πὸν δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὸς δίνει ὄγκον καὶ βαρύτητα ἐπὶ τὸν χορὸν. Καὶ ἀντίθετα ἅμα ὁ χορὸς ἐκμεταλλεύεται τὰς ὁμάδας καὶ τὰς ἀνθρώπινες μάζας γὰρ νὰ πληθύνῃ τοὺς συνδυασμούς του, νὰ δημιουργήσῃ ἀντιθέσεις ρυθμῶν καὶ ὡς μὴ μιὰ πολυφωνικὴ κατατομὴ τοῦ χώρου, ἀποκτᾷ μιὰ δραματικότητα καὶ ἓνα μεγαλεῖον πὸν δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ ἓνας μόνος χορευτής.

Ἄς μιλήσωμε τέλος καὶ γὰρ τὰς ἀτομικὰς ἰδιοσυγκρασίας πὸν συναντᾷ κανεὶς ἐπὶ τὸν ἐλεύθερον χορὸν καὶ ἔξω ἀπὸ κάθε προδιαγεγραμμένη αἰσθητικῆς. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ χοροῦ καὶ μὲ τὰ ἐσωτερικά του στοιχεῖα θὰ βροῦμε τύπους πὸν κυμαίνονται ἀπὸ τὸν ἄκρον λυρισμὸν τῆς πρωτόγονης συναισθηματικῆς μανίας ὡς τὴν ἀκροβασία τὴν πρὸ ἐξωφρενικῆς. Πολλοὶ καλλιτέχναι ἐπανέρχονται ἐπὶ τὸ μιμόδραμα καὶ εἶναι μᾶλλον ἠθοποιοὶ παρά χορευταί. Ἄλλοι αἰσθάνονται τὸν χορὸν ὡς πλαστικὴν τέχνην καὶ ἄλλοι πάλιν τοῦ δίνουν μουσικώτερον μορφήν, καὶ σ' αὐτὸ βέβαιον ὁ χορὸς μοιάζει ἐπὶ τὰς ἄλλας τέχνας. Γιατὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἂν καὶ κάθε τέχνη ἐπιβάλλει τοὺς νόμους τῆς καὶ τὴν ἰδιαίτην χρῆσιν τῶν στοιχείων τῆς, κάθε καλλιτέχνης πάλιν ἐκμεταλλεύεται ὅτι στοιχεῖον ἀνταποκρίνεται περισσότερο ἐπὶ τὴν ἐσωτερικὴν του ζωὴν.

Δὲν ἀποκλείεται ὅμως καὶ ἡ πολυρhythμία καὶ ἡ ἀρμονικὴ συγχώνευσις τῶν διαφορῶν.

Πρὶν τελειώσω σ' ἓνα ἀκόμη θὰ ἐπιθυμοῦσα νὰ ἐπιστήσω τὴν προσοχὴν σας.

Ὁ χορὸς δὲν ἀφίνει μνημεῖα. Εἶναι ἡ πρὸ ἐφήμερη τέχνη, ὀρθάνοιχτη ἐπὶ τὴν πλῆγὴν τοῦ χρόνου. Σιὰ καὶ ὄναρ ὡς τὸν ἄνθρωπον.

Εἶναι καὶ ἡ ἀνθρωπινώτερον. Τεχνητὰ σύμβολα δὲν ἔχει. Ἀποκρυσταλλώνει τὸ ἔνθυμὸν μέσα ἐπὶ τὸ σῶμα καὶ ἀπὸ τὸ σῶμα εἰσχωρεῖ ἐπὶ τὸν ἐσωτερικὸν ἄνθρωπον καὶ τὸν διακοσμεῖ.

ΠΟΛΥΜΝΙΑ ΛΑΣΚΑΡΙ

† Βιβλίου Παραστάσεις ἀπὸ τὴν ἐνωμένην φιλολογικὴν ἐπιτροπὴν. 208-



ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΑΣ

Ἐὰν ἀναγνώσῃ τις εἰς δύο ἀπὸ τὰ πλέον γνωστὰ Ἑλληνικά βιβλία τῆς θεωρίας τῆς μουσικῆς τὸν ὀρισμὸν τῆς μελωδίας, θὰ ἔβλεπε: «Μελωδία, λέγεται, ἡ διάφορος ὀξύτης τῶν φθόγγων μουσικοῦ τεμαχίου.»⁽¹⁾ Καὶ εἰς τοῦ κ. Ἀργυροπούλου τὴν «Μουσικὴν ἀγωγήν» (Τεῦχος Α΄, σελ. 11): «Τὸ διάφορον ὕψος (ὀξύτης) τῶν φθόγγων λέγεται μελωδία.» Τὰ πράγματα ὅμως, δὲν εἶναι τόσον ἀπλᾶ: Μελωδία δὲν εἶναι ἡ διάφορος ὀξύτης τῶν φθόγγων, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου μία ἀρχικὴ βασικὴ ἐνότης, ἀπὸ τὴν ὁποίαν διακρίνονται φθογγόσημα. Δὲν εἶναι αὐτὴ φθόγγοι μὲ διάφορον ὀξύτητα, ἀλλὰ κινήσεις μὲ ὀρισμένην κατεύθυνσιν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν διακρίνομεν φθόγγους. Ὑπάρχει πρῶτον γραμμὴ, ἐν ᾗ ὀξύτης καὶ τονικότης παραμένουν δευτερεύοντα σημεῖα. Μελωδία εἶναι ἡ ἐκσφενδόνισις, εἶναι ὁ παλμὸς, ἡ δύναμις, ἡ ἐνέργεια, ἡ κινήσις, τὸ σύνολον πρῶτον καὶ κατόπιν ὀρισμένα φθογγόσημα καὶ τονικότης. Σύνολον, ἀλλ' οὐχὶ σύνολον φθογγοσήμων διαφόρου ὀξύτητος, ὅσον, πρωταρχικὴ ἐνότης— σύνολον, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ξεχωρίζομεν κατόπιν ὀρισμένους φθόγγους καὶ τὴν τονικότητα. Μελωδία εἶναι ἡχοῦσα κινήσις, εἶναι ὀρμητικὸς ροῦς καὶ δύναμις. Εἶναι ὄν, εἰς τὸ ὁποῖον φαίνονται κατόπιν τὰ μέρη. Εἶναι κάτι τὸ νέον καὶ τὸ περισσότερον ἀπὸ τὴν ἀπλὴν διαδοχὴν διαφόρου ὀξύτητος φθογγοσήμων. Εἶναι μία «Gestaltqualität» —μορφικὴ ποιότης—διὰ νὰ μεταχειρισθῶμεν ἓνα ὄρον τῆς Γενικῆς Ψυχολογίας —ἀνωτέρας ἰσχῦος ἢ τὰ ἀποτελοῦντα αὐτὴν μέρη.⁽²⁾

Οἰανδήποτε μελωδικὴν γραμμὴν καὶ ἂν παρατηρήσῃ τις, θὰ συναντήσῃ πάντοτε μίαν ἀνωτέραν ἐνότητα, ἓνα σύνολον, μίαν κατεύθυνσιν καὶ κατό-

(¹) Φ. Οἰκονομίδου: «Θεωρία τῆς μουσικῆς» 5η ἐκδοσις, σελ. 46.

(²) Σχετικῶς μὲ τὸν ὄρον «μορφικὴ ποιότης» βλέπε: Mach—«Beiträge zur analyse der Empfindungen», Chr. v. Ehrenfels—«Über Gestaltqualitäten», K. Bühler — «Die Gestaltwahrnehmungen», Hans Driesch—«Grundprobleme der Psychologie», Fel. Krueger—«Der Strukturbegriff in der Psychologie» κ. τ. λ.

πιν τὰ φθογγόσημα. Δηλαδή: Τὸ παρασῶρον πάντοτε εἶναι ἡ κατεύθυνσις, ἡ ὁρμή, ἡ δυνάμικῃ ἐνέργεια, ὁ παλμὸς ἢ ἡ τονικότης καὶ τὰ φθογγόσημα τὰ ἀποτελοῦντα *a posteriori* τὴν γραμμὴν αὐτήν. Διὰ τοὺς ἀκροατὰς πάντοτε καὶ διὰ τὸν συνθέτην ὑπῆρχον καὶ ὑπάρχουν *a priori* ὁ παλμὸς, ἡ ἐνέργεια, ἡ γενικὴ κατεύθυνσις καὶ μετέπειτα τὰ φθογγόσημα. Καὶ σχετικῶς ἐνθυμοῦμαι τὸ ἐξῆς ἀρκετὰ χαρακτηριστικόν: Ὁ γνωστὸς Ἑλλήν συνθέτης κ. Μ. Βάρβογλης, μὲ τὸν ὁποῖον συνεζήτητον κάποτε ἐπὶ διαφόρων θεμάτων, ἤρχισε εἰς μίαν στιγμὴν νὰ ἐκτελῇ εἰς τὸ πιάνο μερικὰς συγχορδίας ὡς «εἰσαγωγήν» διὰ τὴν ἐκμαίευσιν συμφωνικοῦ θέματος συμφωνίας αὐτοῦ, τὴν ὁποίαν καὶ δὲν συνέθεσε ἀκόμη, δυστυχῶς. Ἀποτόμως εἰς τι μέρος σταματᾷ τὴν «ἀνάπτυξιν» εἰς τὸ πιάνο, διὰ νὰ τὴν συνεχίσῃ μὲ τὴν... φωνὴν του καὶ τὰς κινήσεις τῆς χειρὸς του: «Καταλαβαίνεις—προσέθεσε—πιάνεις αὐτὴ τὴ γραμμὴ... πηγαίνεις κάτω... ἓνα ἀνέβασμα, μιὰ παῦσις καὶ... μπάξεις τὸ θέμα... καταλαβαίνεις...» Ὁ συμπαθὴς αὐτὸς συνθέτης, ἤθελε νὰ σκιαγραφήσῃ τὴν γενικὴν μελωδικὴν ἢ μὴ κατεύθυνσιν—εἶχεν ἤδη πλασθεῖ εἰς τὴν ψυχὴν του—χωρὶς ἀκόμη νὰ γνωρίζῃ τελειωτικῶς τὰ φθογγόσημα ἢ τὰς συγχορδίας ἢ καὶ τὴν ὀριστικὴν ἐνορχήστρωσιν. Ἐγνωρίζεν ὅμως—ἤκουε εἰς τὸν ἐσωτερικόν του κόσμον τὴν ὅλην γραμμὴν, τὸν ἀντικειμενικόν του σκοπὸν, τὴν ὅλην ἀνάπτυξιν, τὴν «μορφικὴν ποιότητα.» Καὶ αὐτὸ ἦτο ἀρκετόν. Εἶναι ἀναγκαῖον δὲ νὰ σημειωθῇ ὅτι, αὐτὴ κυρίως εἶναι ἡ αἰτία τῆς γενικῆς ἀντιλήψεως μιᾶς συνθέσεως ἀπὸ ἀκροατὰς ἀδαεῖς καὶ τῶν στοιχειωδῶν μουσικῶν ὄρων. Οἱ ἀκροαταὶ αὐτοί, δὲν παρακολουθοῦν φθογγόσημα ἢ συγχορδίας, ἀλλὰ τὴν «μελωδίαν», τὴν ὅλην εὐχάριστον ἀνάπτυξιν, τὸν παλμόν, τὸ Continuum, ἀνεξαρτήτως τῶν φθόγγων, τῆς τονικότητος κ.τ.λ., τὰ ὁποῖα καὶ ἀγνοοῦν. Δὲν γνωρίζουν δηλαδή, ποῖα εἶναι τὰ φθογγόσημα τὰ ἀποτελοῦντα τὴν τερπνὴν μελωδίαν τῆς συνθέσεως, τὴν ὁποίαν παρακολουθοῦν, τὶς ἢ ἀρμονικὴ σύνδεσις τῶν διαφόρων συγχορδιῶν, πῶς ὀνομάζεται τὸ μουσικὸν ὄργανον, τὸ ὁποῖον «σονάρει» τόσον ὠραῖα καὶ τὰ παρόμοια. Ὁ συνθέτης ὁ γράφων, καὶ ὁ ἀκροατὴς ὁ παρακολουθῶν, ζοῦν εἰς τὴν κίνησιν καὶ τὴν ὅλην κατεύθυνσιν. Ζοῦν εἰς τὴν γενικὴν γραμμὴν. Ἀκούουν σύνολον, παλμόν, μέλος, κατεύθυνσιν. Ἀρκετὰ δὲ χαρακτηριστικόν σχετικῶς, εἶναι τὸ κατωτέρω παράδειγμα:



Ὁ Ριχάρδος Στράους εἰς τὴν σελίδα 57 τῆς παρτιτούρας τοῦ «Symphonia Domestica» γράφει τὴν ἀνωτέρω μελωδικὴν γραμμὴν διὰ τὰ πρῶτα καὶ τὰ δεύτερα βιολιά, χωρὶς βεβαίως νὰ ἀγνοῇ, ὅτι τὸ κάτω τοῦ πενταγράμμου φα δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ τὸ ἐκτελέσουν τὰ βιολιά. Ἐν τούτοις, τὸ γράφει, διότι τὸν ἐνδιαφέρει ἢ μὴ διακοπὴ τῆς μελωδικῆς κινήσεως καὶ κατευθύνσεως, ἢ περαιτέρω «σεκβέντσα» τῆς, ἔστω καὶ ἂν δὲν ἀκουσθῇ τὸ φα αὐτὸ ἀπὸ τὰ βιολιά, ἀλλ' ἀπὸ τὰ πνευστὰ καὶ μόνον.

Τί εἶναι δὲ τὸ θέμα τῆς Κούντρο ἀπὸ τὸν «Πάρσιφαλ» τοῦ Βάγνερ;

The image shows a musical score for the beginning of the 'Kunstre' from Parsifal by Wagner. The score is in 4/4 time, marked 'Schnell' and 'ff'. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system continues the melody. The third system shows a change in dynamics to 'p'.

Δὲν εἶναι τὸ ἀνωτέρω θέμα μία ἐκσφενδόνισις, μία ὀρητικὴ πτώσις, μία κίνησις πρὸς τὰ κάτω, ἓνας παλμός, μία ψυχικὴ συντριβὴ — κατάπτωσις, πτώσις; Καὶ ἐὰν σταματήσωμεν ἀποτόμως τὴν ἐκτέλεσιν εἰς τὸ ντο τῆς τρίτης διαστολῆς, δὲν θὰ συνεχίσῃ ὁ ἀκροατὴς ἀκουσίως, εἰς τὸν ἐσωτερικὸν

αὐτοῦ κόσμον τὴν περαιτέρω κίνησιν, τὴν πτωτικὴν (ἄς μᾶς ἐπιτραπῇ ἡ λέξις κατεύθυνσιν, τὸ μέλος, ἀνεξαρτήτως μιᾶς ὀρισμένης «ὀξύτητος φθογγοσήμων» ὡς ὑπάρχουν ἀνωτέρω εἰς τὸν Βάγνερ; Χωρὶς δὲ τώρα νὰ ἐξετάσωμεν τὴν περιεκτικότητα καὶ τὴν δυναμικότητα τῶν μοτίβων γενικῶς, διὰ μελλοντικὴν περαιτέρω εἰς τὰς συνθέσεις συμφωνικὴν ἢ μὴ ἀνάπτυξιν, ἀναφέρομεν ἀπλῶς, ὅτι παραμένει τὸ τελευταῖον τὸ σπέρμα, τὸ φύτρον, ἀπὸ τὸ ὁποῖον γεννᾶται καὶ ὀριμάζει ὀλίγον κατ' ὀλίγον εἰς τὸ ὑποσυνειδητὸν τοῦ συνθέτου ἢ ὅλη σύνθεσις, ἢ ὅλη λογικὴ σύνδεσις, ἢ «μορφικὴ» συσκευή, τὸ μουσικὸν τεμάχιον.

Αἱ συνθέσεις ὅμως, εἰς τὰς ὁποίας φαίνεται δλοκάθαρα τὸ κύριον σημεῖον καὶ ἡ χαρακτηριστικότης τῆς μελωδίας, ἢ ἀνωτέρα «μορφικὴ ποιότης», ἢ κίνησις, ὁ ροῦς, εἶναι τὰ ἔργα τοῦ μεγαλοφυοῦς I. Σ. Μπάχ. Δίδομεν κατωτέρω ἓνα παραδειγμα:



(«Wohltemperiertes Klavier» II, Φούγκα εἰς μι ἔλασ.)

Καὶ ἀπὸ τοὺς συγχρόνους συνθέτας:

Nicht zu schnelle Viertel. Mit sehr viel Kraft.





(Χίντεμιτ : «Cardillac»—Είσαγωγή)

Συμπέρασμα : Μελωδία είναι βασικῶς ἐν Continuum, μία ἠχοῦσα κίνησις, ἓνα σύνολον εἰς τὸ ὁποῖον διακρίνομεν κατόπιν ὠρισμένα φθογγόσημα.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ



ΟΙ ΝΕΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑΣ

Ἀπὸ τὸ μεγάλο πόλεμο κ' ἐδῶ, ἡ τέχνης γενικὰ ἐξεδήλωσαν καινούργιες τάσεις τόσο ὡς τεχνοτροπία ὅσο κ' ἀπὸ ἀποψη αἰσθητική. Ἡ τέχνη τοῦ θεάτρου φυσικὰ κ' αὐτὴ κινήθηκε πρὸς τὴ δημιουργία καινούργιων μορφῶν πού τὴν ὑπαγόρευε σύγχρονη συναισθηματικὴ ἀνάγκη. Ζήτησε καινούργια καλούπια γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὴν ἀγωνία καὶ τὸν παραδαρμὸ τῆς μεταπολεμικῆς πολυπάθους ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἔτσι παράλληλα πρὸς τὶς ἄλλες τέχνες καὶ εἰδικότερα τὴ Ζωγραφικὴ ἄρχισε ν' ἀνεβαίνει τὸν τραχὺ κ' ἀχάριστο ἀνήφορο τῆς ἀναζήτησης καινούργιων ἐκφραστικῶν μέσων.

Καθὼς ὁ ζωγράφος πολεμᾷ κ' ἀγωνίζεται νὰ περισώσει ἀπὸ τὸ χάος τὸ ἀτομὸ του, νὰ διατυπώσει τὴν ἔννοια τῆς τέχνης του σύμφωνα μὲ τὴν ἰδιορρυθμία τοῦ ἐσωτερικοῦ του κόσμου, καὶ τὴ γύρω του πραγματικότητα, τὸ ἴδιο κ' ὁ νέος ἠθοποιὸς (ἀναδημιουργικὸς καλλιτέχνης τοῦτος) μάχεται νὰ συλλάβῃ τὴ ρευστὴ φυσιογνωμία τοῦ σημερινοῦ συναισθηματικοῦ ἀνθρώπου καὶ νὰ διαγράψῃ τὴ ψυχικὴ του περιπέτεια, μὲ τὴν κίνηση καὶ τὴν ἀναγκαίαν φαινομενικότητα μιᾶς Νέας Τεχνικῆς. Ὁ σημερινὸς ἀληθινὰ νέος ἠθοποιὸς νοιώθει ἕνα κάποιον κενὸ μέσ' τὴ ψυχὴ του μπροστὰ καὶ στὶς ποῖο ἐπιμεμελημένες κ' ἐμπνευσμένες ἐκτελέσεις παλιῶν ἠθοποιῶν, μ' ὄλο πού τὶς περισσότερες φορὲς τὶς θαυμάζει. Αὐτὸ βέβαια δὲ συμβαίνει, ὅπως θὰ σκεφτότανε ἕνας ἀπλοϊκός, ἐπειδὴ ἴσως σ' αὐτὸ νὰ φταῖνε οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοί, ἀφοῦ οἱ Εὐρωπαῖοι συνάδελφοί των ἔχονε φτάσει στὸ παῖξιμο αὐτὸ σ' ἀνώτερο βαθμὸ πραγματοποιήσεων. Εἶδαμε πολλοὺς ξένους μεγάλης πείρας καὶ φήμης καλλιτέχνες τοῦ θεάτρου, κ' ἐδῶ καὶ στὸ ἐξωτερικόν, ὅμως καὶ σ' αὐτῶν τὶς ἐκτελέσεις μπροστὰ, τὸ κενὸ τὸ ἴδιο πάντα μένει. Αὐτὸ τὸ ψυχρὸ συναίσθημα πού δοκιμάζουμε, φτάνουμε νὰ πιστέψουμε πῶς ἔχει κάποια διαφορετικὴ σημασία γενικώτερη. Τὸ παῖξιμο καὶ τὸ ἀρτιώτερο ἐνὸς παλιοῦ ἠθοποιοῦ, δὲ μᾶς γεμίζει, δὲ μᾶς γητεύει, δὲ μᾶς μαγεύει δὲ μᾶς κρατᾷ σκλάβους στὴ παραίσθηση πού θέλει νὰ δημιουργήσῃ. Δὲ μᾶς ἱκανοποιῆ ἀπόλυτα, μ' ἕνα λόγο. Γιατί; Ἀπλούστατα γιατί δὲ μᾶς συγκινεῖ. Εἴμαστε νέοι καὶ νοιώθουμε μέσα μας ἕνα καινούργιο κόσμον, τὸ δικό μας, πού ζητάει μιὰ καινούργιαν ἐκφραση.

Τὸ παῖξιμο τοῦ παλιοῦ ἠθοποιοῦ βγαίνει ἀπὸ ἕναν ἄλλο κόσμον πού ἔδωσε πειὰ τὴν ἐκφρασὴ του. Ὅχι πῶς δὲν ὑπάρχει ἀλήθεια κ' εἰλικρίνεια στὸ παῖξιμο αὐτό, ἀλλὰ μιὰ καὶ βρήκε τὴν κοίτη του ἔδωσε τόσο ἀπειρες ἐπαναλήψεις τῶν μορφῶν πού κρυστάλωσε στὴν ἐκφραση, ὥστε ὅση ἀλήθεια κ' ὅση συγκίνηση κ' ἀν βάλῃ, δὲ μπορεῖ πειὰ νὰ μᾶς δώσῃ παρὰ ἀποχρώσεις τῶν καλοντιῶν πού τὸ ὀμαδικὸ ἔργο ὀλάκερων γενεῶν ἔχει μορφώσει. Δὲν εἶνε αὐτὸ τὸ φρέσκο ἔδαφος πού τὸ πάτημα τοῦ καινούργιου καλλιτέχνη θ' ἀφήσῃ ἀχνάρι. Εἶνε ἡ χλιοπατημένη λεωφόρος πού μόλις τὴν πατήσῃ, τ' ἀχνάρι θὰ σβύσῃ.

Ὁ σημερινὸς τεχνίτης ἀγωνίζεται γιὰ τὴν πνευματικὴ του ὑπαρξη.

Ἔχει ἀνησυχίες πραγματικές (!) πού τὸν τυραννοῦν τὸν ἀναγκάζουν ἀντίθετα τῆς βεβαιότητος τοῦ παλιοῦ πρὸς τὶς δοκιμασμένες, τὶς δημιουργημένες ἀξίες τῆς τέχνης του.

Ὁ νέος καλλιτέχνης τοῦ θεάτρου θέλει κι' αὐτὸς στὴ ἐποχὴ του νὰ ἐκφράσῃ τὸν ἑαυτό του, γι' αὐτὸ μιὰ πρώτη ρῆξι καὶ πραγματικὴ καὶ συμβολικὴ πρὸς τὸν παλιὸ κόσμον εἶνε ἡ ἀναζήτησι καινούργιου ρεπερτορίου καὶ καινούργιας τεχνικῆς γιὰ τὸ παλιό. Ἔτσι γίνεται νοητὸ τὸ γιατί πρωτοπόροι σκηνοθέτες κι' ἠθοποιοὶ στὸ ἐξωτερικὸ ἀνέβασαν ἔργα τοῦ κλασσικοῦ δραματολογίου μὲ μιὰ καινούργια ἀντίληψιν στὴν ἐρμηνεία καὶ στὴν ἔκφρασι βασισμένη στὸ σημερινὸ αἴσθημα τῆς Τέχνης.

Ὁ πρωτοπόρος ἠθοποιὸς αἰστάνεται ἀληθινὴ δυσκολία νὰ παῖξῃ στὸ παλιὸ ρεπερτόριον τῆς ρουτίνας (τῆς μαεστρόζικης δυσκολῆς ἅς ποῦμε) ὄχι γιατί τὸ βρίσκει ἀνώτερον τῶν δυνάμεών του, μὰ γιατί τοῦ εἶνε στενὸ, πολὺ στενὸ, σὰν ἓνα ὄρθιον φέρετρο μέσα στὸ ὅποιο καὶ μὲ τὸ ὅποιο τὸν υποχρεώνουν νὰ βαδίζει. Εἶνε ἓνα ρεπερτόριον πού βγαίνει ἀπὸ χιλιάδες μιμήσεις κρυσταλωμένης φόρμας. Ρεπερτόριον πού ἔχει κανόνες καὶ συνταγὰς πού εἴτε τὶς ἐμφυχνώνει συγκίνηση εἴτε ὄχι, εἶνε μόνιμες σὰν νάχουν ἐπιβληθῆ ἀπ' τὸν . . . ἴδιο τὸ Θεό. Εἶνε στατικές. Ψυχρὰ τελλάρια στενὰ πού στενοχωροῦνε πάρα πολὺ τὴ δυναμικὴ ὀρμὴ ποῦχει κάθε ἄνθρωπος μέσα του. Οἱ νέοι ἠθοποιοὶ ἔχουνε ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα ρεπερτόριον δυναμικὸ πού ζητάει κι' αὐτὸ νὰ φτάσῃ σ' ἓνα καλοῦπι. Στὸ καλοῦπι του. Καμωμένο ὅμως ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἀτόφια δύναμη πού νοιώθουμε μέσα μας νὰ γυρεύει μιὰ ζωντανὴ ἔκφρασι.

Εἶνε φυσικὸ νὰ ὑπάρχουνε συγγραφεῖς πού αἰστάνονται αὐτὴ τὴν ἴδιαν ἀγωνία, δημιουργοῦνε μὲ τὴν ἴδια λαχτάρα καὶ μᾶς δίνουν τὴ δυνατότητα νὰ ἐκφραστοῦμε στὰ ἔργα τους ἀπὸ μιὰ καινούργια οὐσία καὶ μὲ μιὰ καινούργια Τεχνικὴ. Μιὰ καινούργια Τεχνικὴ γεννιέται ὁλοένα, πού τὰ μέσα της εἶνε κάθε στιγμὴ βαφτισμένα στὸ αἴσθημα καὶ δοκιμασμένα ἀπ' αὐτό.

Τὰ πρόσωπα τῶν νέων αὐτῶν συγγραφέων δὲν ἔχουν καταντήσει ὅπως ἐννοοῦν μερικοὶ, λογικὲς κατασκευές, μὰ ἔχουν τὸν πλοῦτον καὶ τὴν ἀνησυχία τοῦ «αἰωνίως γίνεσθαι», τὸ πλοῦτον καὶ τὴν ἀνησυχία τῶν νέων ψυχῶν πού τὶς ἔχει συλλάβει. Κι' ἂν οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ δὲν ἔχουν φτάσει πολλὰς φορὰς σ' ὀλοκλήρωσι τῆς προσπάθειάς των, ὅμως δείχνουν ποιὸς πρέπει νάναί ὁ δρόμος τῆς ἀναζήτησης τοῦ νέου συγγραφέα.

Ὁ Νέος ἠθοποιὸς δουλεύει κι' αὐτὸς πλάθωντας παλιὰ καὶ καινούργια ὕλη. Ὑπακούει στὸ ρυθμὸ τῆς σύγχρονης καρδιάς του, καὶ χαίρεται τὸ μάταιον κι' ἐφήμερον ἔργον του, πού θὰ συγκινήσῃ τοὺς ἀνθρώπους τῆς ἐποχῆς του καὶ μόνο. Τέτοιο εἶνε τὸ χρέος του ἂν λαχταρᾷ νὰ ζήσει πραγματικὰ σὰν ἄνθρωπος καὶ σὰν καλλιτέχνης πλατεῖα.

Στὴ τωρινὴ γεμάτῃ ἀγωνία ἐποχῇ πού ἡ ἀνθρωπότητα σύσσωμη συνειδητὰ ἢ ἀσύνειδα πάσχει κι' ἀγωνίζεται στὴ προσπάθειά της γιὰ τὴν ἀνανέωσι τῆς μορφῆς τοῦ Κόσμου, οἱ καινούργιοι καλλιτέχνες τοῦ Θεάτρου, ἀγωνίζονται κι' αὐτοὶ στὴν περιοχὴ τους, γιὰ μιὰ καινούργια τεχνικὴ γεννημένη ἀπ' τὴν αἰώνια ζωντανὴ οὐσία τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἀλήθειας. Τῇ Ζωῇ-

ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ



ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙ ΩΔΙΚΗΣ.—Σε μιὰ νεοεκδοθεῖσαν προῶνῃν Ἀθηναϊκὴν ἐφημερίδα καὶ εἰς τὴν στήλην τῆς ἀλληλογραφίας τῆς διαβάσαμε τὴν κατωτέρω ἀπάντησιν τῆς συντάξεως εἰς ἀναγνώστην, γιὰ τὴν «Ὁδικὴν» τῶν Γυμνασίων μας : «Θ. Πετροῖδην, συμβολαιογράφον. Φιλιατρά. Ἔχετε ἀπολύτως δίκαιον. Ἀηλαδὴ ὅτι εἰς τοιαύτας σιγμὰς ἢ προσθήκη τοιούτων «ἐδρῶν» εἰς τὸ Γυμνάσιον ἀποτελεῖ πολυτέλειαν καταδικαστέαν. Ἀλλὰ γιὰ τὰ ἐξηγουόμεθα. Καὶ ἡ Γυμναστικὴ καὶ ἡ Ὁδικὴ καὶ ἡ Μουσικὴ (sic) ἀποτελοῦν μαθήματα ἀπαραιτήτα δι' ἓνα νέον. Ἀλλὰ ἀφ' οὗ τόσα χρόνια περάσαμε χωρὶς αὐτὰς τὶς πολυτέλειαι (sic) νομίζω ὅτι δὲν ὑπῆρχε πλέον κανεὶς λόγος ἐπιβαρύνσεως τοῦ προϋπολογισμοῦ διὰ τὸν «καθηγητὴν τῆς Ὁδικῆς». Τὸ νὰ διαμαρτυρηθῇ ἕνας ἐπαρχιακὸς συμβολαιογράφος γιὰ τὴν μουσικὴν εἰς τὰ Γυμνάσια, τὸ καταλαβαίνουμε. Τὸ νὰ ὑπερασπισθῇ ὁμοίως τῆς ἐσφαλμένης ἀπόψεως καὶ ἡ σύνταξις μιᾶς Ἀθηναϊκῆς ἐφημερίδος, αὐτὸ δὲν τὸ καταλαβαίνουμε. Γιατὶ ἂν εἶχε τὴν καλωσύνην ὁ ἀξιότιμος ἰδιοκτῆτης καὶ διευθυντὴς τῆς προῶνῆς ἐφημερίδος νὰ ἐρωτήσῃ τὸν μουσικὸν συντάκτην τῆς ἐφημερίδος του (τὸν ὁποῖον θεωρεῖ καλὸν νὰ μὴ ἔχη ἐπὶ τοῦ παρόντος) σχετικῶς μὲ τὸν ῥόλον τῆς μουσικῆς εἰς τὰ Γυμνάσια, δὲν θ' ἄγραφε τὶς ἀνοησίας τῆς ἀνωτέρω ἀπαντήσεως. Τὸ Σὸν Ὑπουργεῖον, θεωρεῖ καλὸν—καὶ δικαίως—νὰ διορίσῃ καθηγητὰς καὶ νὰ προσθέσῃ τὰς «ἐδρας» τῆς μουσικῆς εἰς τὰ Γυμνάσια. Ὅτι τὴν ὥρην, εἰς τοὺς διορισμοὺς καὶ μόνον, ἔπεσε συχνὰ ἔξω τὸ Ἀνώτατον Ἐκπαιδευτικὸν Διοικητικὸν Συμβούλιον, αὐτὸ εἶναι ἄλλος λογαριασμός. Δὲν πταίει ἡ Κυβέρνησις ἢ ὁ Ὑπουργός, ἀλλὰ πταίουσι ἴσως μερικοὶ τοῦ Διοικ. Συμβουλίου πὸν προτείνουσι γιὰ διορισμὸν ὁρισμένους μουζικάντηδες. Αὐτοὶ ἔχουσι καταστρέφει τὸ μάθημα καὶ ὄχι τὸ μάθημα τοὺς Γυμνασιόπαιδας. Βέβαια ἡ πλειονότης τῶν καθηγητῶν τῆς Ὁδικῆς δὲν στέκει εἰς τὸ ὕψος τῆς ἀποστολῆς του. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς στεροῦνται παιδαγωγικῆς μορφώσεως, ἴσως καὶ μουσικῆς ἀκόμη. Δὲν πρέπει ὁμοίως κανεὶς νὰ καταδικάζῃ

τὸ μάθημα, ἀλλὰ τὸν διδάσκοντα. Γιατὶ ἡ μουσικὴ μορφώνει καὶ διαπλάσσει τὴν ψυχὴν τοῦ παιδιοῦ τόσο, ὅσον ἐλάχιστα ἐκ τῶν ἄλλων μαθημάτων. Ἐνας ποῦ ξεύρει τὴν μέθοδον διδασκαλίας (γιατὶ κάθε καλλιτέχνης δὲν εἶναι καὶ δάσκαλος), ποῦ ἔχει σύστημα διαπαιδαγωγήσεως, ποῦ κατορθώνει νὰ ἐπιβάλλεται στὰ παιδιά μὲ τις γνώσεις του, ποῦ ἔχει διοικητικὸν γενικὰ, ὄχι μόνον συντελεῖ, μετὰ τῶν συναδέλφων του τῶν ἄλλων κλάδων, εἰς τὴν γενικὴν τοῦ παιδιοῦ μόρφωσιν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν γενικὴν αἰσθητικὴν τοῦ τελευταίου ἀνάπτυξιν, προῖγμα λίαν ἐπιθυμητὸν καὶ χρήσιμον διὰ τὸν Γυμνασιόπαιδα. Ἐπομένως, δὲν θὰ ἔπρεπε ὁ συντάκτης τῆς προϋκτῆς ἐφημερίδος νὰ ὀμιλῇ εἰς τὴν ἀπάντησίν του γιὰ «πολυτέλειες», γιὰ τὰ εὐτυχισμένα παλιὰ χρόνια κ.τ.λ. Προόδος δὲν εἶναι ἡ στασιμότης. Τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς εἶναι καὶ πρέπει νὰ εἶναι εἰς τὰ Γυμνάσια ἐκ τῶν «ὧν οὐκ ἀνευ!»

ΟΙ ΤΕΛΕΙΟΦΟΙΤΟΙ.—Κάθε χρόνο, τὸν καιρὸ αὐτό, οἱ μαθηταὶ τῆς τελευταίας τάξεως τῶν μουσικῶν Ἐκπαιδευτηρίων μας—νέες ὑπάρξεις, νέα ταλέντα νέοι φιλόμουσοι ἢ ἐπαγγελματίαι—παρουσιάζονται στὸ κοινὸ γιὰ νὰ δείξουν τίς τεχνικὰς εὐχέρειάς των ἢ τὰ γενικὰ καλλιτεχνικὰ των προσόντα. Γίνεται συνήθως γύρω ἀπὸ τίς ἐπιδείξεις αὐτὰς ἀρκετὸ «σοῦσουρο» στὶς στήλας τῶν ἐφημερίδων, ἀλλὰ καί... στὰ παρασκήνια τῶν κ.κ. καθηγητῶν καὶ τῶν μαθητῶν τῶν ἄλλων τάξεων γιὰ τοὺς τελειοφοίτους μας. Πάντα βέβαια, ἀλλ' ἰδιαίτερος τώρα τελευταῖα, θέτουν οἱ ὄλιστοί, τὸ ἐρώτημα: Τί θὰ γίνουν τόσοι καὶ τόσοι πιυχιοῦχοι ἢ διπλωματοῦχοι, τόσοι «σολίστ», τόσοι βιολισταὶ ἢ πιανίσται ἢ τραγουδισταί; Γιὰ μᾶς δὲν ὑπάρχει ζήτημα σχετικῶς, δεδομένου ὅτι οἱ περισσότεροι, ἂν μὴ τὰ 90 % δὲν σπουδάζουν στὰ Ῥδεῖα μας γιὰ νὰ γίνουν ἐπαγγελματίαι μουσικοί, ἀλλὰ γιὰ νὰ μορφωθοῦν ἀπλῶς μουσικῶς. Καὶ γι' αὐτό, τὸ ἀνωτέρω ἐρώτημα, τὸ ἀνασιζόμενον: «Εἶναι ἄραγε οἱ τελειόφοιτοι ἀρκετὰ μουσικῶς μορφωμένοι, εἰς τρόπον ὅστε, νὰ ἀντιλαμβάνονται αὐτοὶ πραγματικὰ τὴν ἀξίαν ἐνὸς καλλιτεχνήματος, νέου ἢ παλαιοῦ, ἢ μήπως ἡ γενικὴ μουσικὴ διδασκαλία στὰ Ῥδεῖα ἦτο ἀτελής καὶ ἐπομένως καὶ ἡ μόρφωσις τῶν νέων;» Κατὰ τὴν γνώμην μας, ἀφ' οὗ ὅλα γενικῶς τὰ Ῥδεῖα τῆς πρωτευούσης στεροῦνται ὑποχρεωτικῶν στοιχειωδῶν μαθημάτων ὡς, Ὀργανολογίας, Μορφολογίας (τὸ τελευταῖον αὐτὸ μάθημα διδάσκεται τελευταίως μόνον εἰς τὸ ἘῬδεῖον Ἀθηνῶν), Αἰσθητικῆς τῆς μουσικῆς, μουσικῆς ὑπαγορεύσεως, Ἱστορίας τοῦ *Lied* καὶ τοῦ μελοδράματος ἰδιαίτερος διὰ τοὺς τραγουδιστὰς κτλ., φυσικὰ καὶ ἡ ὅλη μουσικὴ διαπαιδαγωγὴς χωλαίνει ὅπως πρὶν καὶ τώρα. Καὶ ἔπειτα, μερικὰ μαθήματα ὅπως τώρα διδάσκονται, δὲν ἀποφέρουν ὠφελίμους καρπὸς εἰς τοὺς μαθητὰς. Ἐκεῖνο τὸ

φουκαριάριο το «Σολφέζ» π. χ. με τὸν καθηγητὴν στὸ πιάνο καὶ τοὺς μαθητὰς σεκοντάροντας δὲν ὠφελεῖ τίποτε ἀπολύτως ὅπως ἔχει, ἀφ' οὗ ἕνας τελειόφοιτος, ζήτημα εἶναι ἐὰν μπορῇ νὰ τραγουδήσῃ ὀρθά, δίνοντας σαυτὸν μόνον τὸ λα. Ἄς εἶναι ὅμως, γι' αὐτὰ ὅλα θὰ γράψωμε προσεχῶς ἐν ἐκτάσει καὶ πρὸ παντὸς γιὰ τὴν παιδαγωγικὴν τῆς μουσικῆς (κί' αὐτὸ τὸ μάθημα δὲν ὑπάρχει) στὰ Ῥδεῖα καὶ στὰ σχολεῖα ἰδιαίτερος. Τώρα εὐχόμεσθε τοὺς κ.κ. τελειοφοίτους καλὴν προκοπὴν καὶ πρὸ παντὸς καλὴν θέλησιν καὶ φανατισμὸν στὴν θεῖαν αὐτὴν τέχνην, στὴν μουσικὴν, πὸν μᾶς ἀπέμεινε αὐτὴ μόνη πραγματικὴ παρηγορήτρα καὶ ἐλπίδα μιᾶς καλύτερας καὶ εὐτυχιστέρας αὔριου!

ΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ.— Τώρα τελευταία, τὴν ἐποχὴ αὐτὴ τῶν ἐξετάσεων καὶ τῶν γενικῶν τῆς προόδου ἀποτελεσμάτων, παρατηρεῖται μιὰ ζωηρὰ κίνησις στοὺς κύκλους τῶν μαθητῶν τῶν Ῥδείων ἀλλὰ καὶ τῶν Γυμνασίων. Γιατί, καθὼς λέμε καὶ σὲ προηγούμενο σημειώμα μας, οἱ Γυμνασιόπαιδες ἄρχισαν σιγά-σιγά νὰ ὑπολογίζουσι τὸν βαθμὸν καὶ τὴν προόδον των καὶ στὴν Ῥδική. Οἱ μαθηταί, τελειόφοιτοί ἢ μὴ, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἀγωνιώδη ἐβδομάδα ἐξετάσεων, στὰ διάφορα ὑποχρεωτικὰ μαθήματά των, περιμένουν τὰ ἀποτελέσματα ἀπὸ τίς ὑποπιτες, πολλὰς φορὰς, ἐπιδόσεις των, με' ἀρκετὴν δόσιν ἀνυπομονησίας καὶ ἐγκατεργήσεως ἢ... παλληκαροσύνης!... Φράσεις ὅπως: «Νὰ πάρῃ τὸ πρῶτο βραβεῖο ἢ... Πῶ, πῶ, ρουσφέι!!...» ἢ «Δὲν ἔπροεπε νὰ φανοῦν τόσο... αὐστηροί!!...» κτλ., εἶναι εἰς τὴν ἡμερησίαν διάταξιν στὰ στόματα τῶν μαθητῶν τῶν Ῥδείων μας καὶ τῶν Γυμνασίων.

Καὶ τώρα τίθεται τὸ ἐξῆς ἐρώτημα: Τί παρέλαβον μαζύ των οἱ μαθηταὶ καὶ ἰδιαίτερος οἱ τελειόφοιτοί—οἱ διάφοροι πτυχιούχοι; Ἀυστηρῶς ἐλάχιστα πράγματα. Οὔτε ἀρκετὰ γενικῶς μουσικῶς εἶναι μορφωμένοι οἱ τελειόφοιτοί—κί' αὐτὸ γιὰτὶ στεροῦνται ἄλλων εἰδικῶν μαθημάτων—ἀλλ' οὔτε καὶ εἰδικὰ στὸ ὄργανόν των. Εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ μεταβοῦν αὐτοὶ πρὸς μετεκπαίδευσιν σὲ μιὰ Εὐρωπαϊκὴ πρωτεύουσα, νὰ σπουδάσουσι 3-4 χρόνια ἀκόμη καὶ νὰ ἐπιστρέφουσι κατόπιν ἀρκετὰ ἀνεπτυγμένοι καὶ ἱκανοὶ γιὰ τὴν πραγματικὴ μουσικὴ διαπαιδαγώγησι τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ. Γιατὶ τότε ἀκριβῶς θὰ παύσῃ ὁ ἀμανὲς καὶ τὸ «ἄχ, βᾶχ» τοῦ Νεοέλληρος, ὅταν ἀντιληφθῇ αὐτός, ὅτι ἡ μουσικὴ δὲν «μερακλώνει», δὲν κοιμίζει, δὲν ἀποχανώνει, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου δίδει ζωὴν, κίνησιν καὶ ὀρμητικότητα. Καὶ γὰρ νὰ τὰ ἐπιτύχωμε ὅλα αὐτὰ, γιὰ νὰ παύσῃ ἡ ἔξοδος τῶν τελειοφοίτων ἀνά τὰς Εὐρώπας, γιὰ νὰ μορφώνονται μουσικὰ τέλεια οἱ μαθηταί μας, εἴμεθα ὑποχρεωμένοι ν' ἀλλάξωμε συστήματα καὶ μεθόδους διδασκαλίας. Εἴμεθα ὑποχρεωμένοι

να γίνωμε τέλειοι παιδαγωγοὶ καὶ ὄχι να παραμείνωμε σνόμπ, μουζικάντηδες ἢ μποέμ. Να ἀγαπήσωμε τὸ ἐπάγγελμά μας, να ἐνθαρρύνωμε τὸ παιδί καὶ σὴν ἐλαχίστη του ἐπίδοσι, να τὸ καθοδηγοῦμε στὸν ἴσιο πάντα δρόμο καὶ σὴν ἀνωτερότητα. "Ὅχι να λέμε τυπικῶς καὶ ἐκ συνηθείας ὁ κλασσικὸς Μπετόβεν καὶ φεύγοντας τὸ παιδί ἀπὸ τὸ μάθημα να σιγοτραγουδᾷ ἢ να παίζη σὶ τὸ ὄργανό του τὴ «Ριόικα» ἢ δὲν ξεύρω τὶ ἄλλο μουσικὸ προνογράφημα. Να εἴμεθα οἱ γονεῖς του καὶ οἱ ἐνθερμοὶ ἀπόστολοὶ τῶν λόγων μας. Να συντελοῦμε σὴν μουσικὴν του μόρφωσι καὶ τὴν διαπαιδαγώγησι, γιατί—ἀλλοίμονο!—τὰ χρόνια μας περνᾷ καὶ θὰ μᾶς διαδεχθοῦν αὐτοί, ἡμῶμαθεῖς σᾶν καὶ πολλοὺς τώρα ἀπὸ τοὺς διδάσκοντας τὰ «μαθήματα».





ΑΠΑΝΤΗΣΙΣ ΕΙΣ ΤΑΣ ΑΝΤΙΠΑΡΑ- ΤΗΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ Κ. Κ. ΜΑΛΤΕΖΟΥ

Ἐπὶ πολὺ ἐσκέφθην, ἂν ἔπρεπε ν' ἀνταπαντήσω εἰς ὅσα ὁ καθηγη-
τὴς καὶ ἀκαδημαϊκὸς κ. Κ. Μάλτεζος ἔγραψεν, ὑπεραμυνόμενος τῆς πρὸς
τὴν Ἀκαδημίαν ἀνακοινώσεως αὐτοῦ, ἐπὶ τῆς ὁποίας διετύπωσα παρατη-
ρήσεις τινάς. Ἄλλ' ἐπειδὴ ὁ κ. Μάλτεζος, οὐδὲν ἀπολύτως τῶν ὅσων παρε-
τήρησα αὐτῷ ἀναιρῶν, περιπίπτει καὶ αὐθις εἰς ἀνακριβείας σοβαράς, ὑπο-
βάλλομαι εἰς τὸν κόπον καὶ ταύτας νὰ ὑποδείξω αὐτῷ, τὴν φορὰν ὅμως
ταύτην, *τὴν καὶ τελευταίαν*, διὰ τῆς γλώσσης τῶν ἀριθμῶν, τὴν ὁποίαν
τόσον καλῶς γνωρίζει, ἀφ' οὗ τὴν γλώσσαν τῆς μουσικῆς τελείως τὴν ἄγνοεῖ.

Ὁ κ. Μάλτεζος, ἐπαναλαμβάνων καὶ πάλιν ὅσα ἐν τῇ ἀνακοινώσει του
διέλαβε, λέγει, ὅτι ἐκ τῆς συγκρίσεως τῶν τονιαίων διαστημάτων τῆς κλίμα-
κος τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς πρὸς τὴν τοῦ Χρυσάνθου ἀνεῦρεν, ὅτι αἱ
δύο αὗται κλίμακες διαφέρουσιν ἀλλήλων ὡς πρὸς τὰς τρίτας καὶ τὰς ἐβδό-
μας των κατὰ δύο ἑκατοστὰ τοῦ συγκεκριμένου τόνου. Τὴν διαφορὰν ταύ-
την, τὴν βούκονον, ὡς σπουδαίαν ἀνακάλυψιν ὑπολαβὼν καὶ ἐπὶ ταύτης
στηριχθεὶς, συνέγραψε τὴν πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν ἀνακοινώσιν του. Καὶ
ἔπραξε τοῦτο—ὡς ὁ ἴδιος ὁμολογεῖ—*χωρὶς νὰ ἔχη ὑπ' ὄψιν του τὸ Θεω-
ρητικὸν τοῦ Χρυσάνθου* (!), ἐν τῷ ὁποίῳ οὐχὶ ἀορίστως ἢ διατονικὴ κλί-
μαξ, ἀλλ' ἡ κλίμαξ τοῦ Πρώτου ἤχου κυρίως καθορίζεται διὰ κλασματικῶν
ἀριθμῶν ἐπὶ τῆς Πανδουρίδος. Καὶ μόνον τοῦτο εἶναι ἱκανὸν ν' ἀποδείξη
μετὰ πόσης προχειρολογίας ὁ κ. Μάλτεζος ἐπελήφθη τῆς ἐπὶ τῶν διατονι-
κῶν κλιμάκων μελέτης του! Ἄλλ' ἔστω. Μετὰ τὴν σύνταξιν τῶν μελετῶν
του «*ἀνευρῶν*—κατὰ τὴν ἰδίαν του πάντοτε ὁμολογίαν—*τὸ Θεωρητικὸν
τοῦ Χρυσάνθου*» ἐπέισθη, ὅτι καὶ οὗτος μετὰ τῶν δύο ἄλλων συνεργατῶν
του ἔκαμε χρῆσιν διαιρέσεως μαθηματικῆς, ἥτις πρακτικῶς ἀπεδόθη διὰ τῶν
ἀριθμῶν 12, 9 καὶ 7, ἀφ' οὗ προηγουμένως εὐρέθησαν ἐπὶ τῆς χορδῆς τὰ
ὑψη τῶν τριῶν τόνων: μεῖζονος, ἐλάσσονος, καὶ ἐλαχίστου. Καὶ χαίρει χαρὰν
μεγάλην σφόδρα ὁ κ. Μάλτεζος, διότι ἐν ᾧ εἶχεν ὑπ' ὄψιν του τὴν πρακτι-

κὴν ταύτην διαίρεσιν καὶ οὐχὶ τοὺς ἀριθμούς, δι' ὧν καθορίζονται ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου τὰ ὕψη—ὡς εἶπον—τῶν τριῶν τόνων, «*ἔφθασεν εἰς τὴν Βυζαντινὴν κλίμακα*» (!!).

Εἶμαι λίαν περίεργος νὰ μάθω, ἂν ὄντως ὁ κ. Μαλτέζος πρεσβεύῃ, ὅτι μετὰ τῆς ὀρθῆς μαθηματικῆς διαίρεσεως καὶ τῆς διὰ τῶν λεγομένων τμημάτων οὐδεμία ὑπάρχῃ διαφορὰ. Ἀλλὰ τί περισσότερο ζητῶ παρ' αὐτοῦ νὰ μάθω, ἂφ' οὗ, ἐπιμένον εἰς τὴν σφαλερὰν θεωρίαν του, λέγει ρητῶς, ὅτι δὲν συμφωνεῖ μετ' ἐμοῦ, διότι *εἶναι ἀντίθετον τῆς ἀληθείας* τὸ ὑπ' ἐμοῦ λεγόμενον, ὅτι *ἡ εἰς τμήματα διαίρεσις οὐδεμίαν ἔχει σχέσιν πρὸς τὸ μέγεθος τῶν διατονικῶν διαστημάτων*. Αὕτη—ὡς λέγει—εἶναι ἡ ἀπάντησίς του εἰς τὴν πρώτην μου ἐπίκρισιν.

Ἀπαντῶν ὅμως καὶ εἰς δευτέραν ἐπίκρισίν μου, εἰπόντος, ὅτι ἡ τε κλίμαξ τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἡ τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς εἶναι μία καὶ ἡ αὕτη μετὰ μικρᾶς τιнос διαφορᾶς, καθόσον ὁ μὲν Χρυσάνθος καθώρισε μίαν περίπτωσιν, ἡ δ' Ἐπιτροπὴ ἑτέραν, λέγει, ὅτι *ταῦτα περίεργως εἶναι εὐνοϊκὰ ὑπὲρ τῆς θέσεώς του!* Καὶ εἰς τὸ σημεῖον τοῦτο σιωπᾷ. Διὰ τί; Διότι, πᾶν ὅ,τι προσπαθεῖ νὰ ἐμφανίσῃ ὡς ἀναάλυψιν τὸ γνωρίζει ἐκ μόνων ἀριθμητικῶν ὑπολογισμῶν, χωρὶς νὰ γνωρίζῃ τὴν μουσικὴν γένεσιν καὶ ὑπόστασιν τόνων καὶ κλιμάκων καὶ τῶν διαφορῶν περιπτώσεων αὐτῶν.

Αὗται εἶναι αἱ παρατηρήσεις τοῦ κ. Μαλτέζου, ὅστις ὅλας τὰς λοιπὰς, ὡς λέγει, κρίσεις μου θεωρεῖ περιττὸν νὰ τὰς παραθέσῃ ὡς ἀσημάντους! Καὶ ὑπεκφεύγων οὕτως, ἀπαλλάσσει ἑαυτὸν τῆς ὑποχρεώσεως ν' ἀπαντήσῃ εἰς τόσα ἐνδιαφέροντα σημεῖα τῶν παρατηρήσεών μου. Διότι, μὴ ὧν δυστυχῶς μουσικός, δὲν δύναται νὰ ἐμβαθύνῃ εἰς τὴν σημασίαν καθαρῶς τεχνικῶν μουσικῶν κρίσεων.

Ἄλλ' ἐν ᾧ ἀποφεύγει ν' ἀπαντήσῃ εἰς ἐμέ, παραδόξως ἀναφέρει μίαν ἀπάντησίν του εἰς ἀνακοίνωσίν τινα ἑτέρου, ὡς γράφει, μουσικοδίδου, ὡσὰν νὰ εἶχε τι τὸ ἐνδιαφέρον, δι' ἐμὲ τοῦλάχιστον, ἡ παρένθεσίς του αὕτη, ἣτις ὑπενθυμίζει μοι ὀλίγον τὰς κατασκευατικὰς ἐκείνας συνομιλίας τοῦ *Ἀββᾶ Παμβῶ* μετὰ τῶν ὑποτακτικῶν του!...

Ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν παρένθεσίν του ταύτην ἰδοὺ τί λέγει, ἢ μᾶλλον τί δὲν λέγει ὁ κ. Μαλτέζος. *Οὐδεμίαν* εὐρίσκει *διαφορὰν* μετὰ τῆς κλίμακος τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῆς τῆς Πατριαρχικῆς Ἐπιτροπῆς. Καὶ ἐν ᾧ τοῦτο λέγει, ἀποκαλεῖ τὴν μὲν κλίμακα τῆς Ἐπιτροπῆς «*ἀληθῆ Βυζαντινὴν*», τὴν δὲ τοῦ Χρυσάνθου «*ὡς προελθοῦσαν ἐκ τῆς ἐπιδροσεως τῆς Ἀραβοπερσικῆς μουσικῆς καὶ τῆς εἰς τὴν ἐκκλησίαν εἰσαγωγῆς διαστημάτων τῆς κλίμακος ταύτης*»! Ἀφίνω ἀσχολίαστον τὸν ἱστορικὸν τοῦτον καὶ τεχνικὸν καὶ μουσικὸν σολοικισμόν, ἵνα ὁ ἀναγνώστης ἕξ ἑαυτοῦ δώσῃ τὸν προσήγοντα χαρακτηρισμόν.

Ἄλλ' ἤδη, ἂφ' οὗ μετὰ λύτης μου εἶπω, ὅτι εἶναι ὅλως ἄχαρις ἡ συζήτησις ἐπὶ ζητήματος μουσικοῦ μετ' ἀνδρός, ἀξίου πάσης τιμῆς διὰ τὴν ἐν τῇ μαθηματικῇ ἐπιστήμῃ διαπρεπῆ θέσιν του, πλὴν ἀλλ' ὅμως *μὴ μουσικοῦ*, ἔρχομαι ἐπὶ ἐνόσ καὶ μόνον σημείου νὰ παρατάξω καὶ ἐγὼ ἀριθμούς τινας καὶ νὰ παρακαλέσω τὸν κ. Μαλτέζον, ἵνα εὐαρεστούμενος εἴπῃ, ἂν εἰς τὰς παρατιθεμένας διαίρεσεις ἔχῃ ν' ἀντιτάξῃ τὴν αὐτὴν καὶ αὐθις θεω-

ρίαν, ὅτι δηλ. εἶναι ἀντίθετον τῆς ἀληθείας τὸ ὅτι ἡ εἰς τμήματα διαί-
 ρεσις οὐδεμίαν ἔχει σχέσιν πρὸς τὸ μέγεθος τῶν διατονικῶν διαστη-
 μάτων. Καὶ πρὸς τοῦτο θ' ἀνατρέξω ἐπ' ὀλίγον εἰς τὰς περὶ Διαπασῶν
 καὶ τμημάτων θεωρίας τῶν ἀρχαίων, τὰς ὁποίας βεβαίως θὰ ἔχη ὑπ' ὄψιν
 τον ὁ κ. Μαλτέζος.

Ἡ εἰς 72 τμήματα διαίρεσις τῆς Διαπασῶν προϋποτίθησι διαίρεσιν
 ταύτης εἰς ἕξ ἐπογδόους τόνους. Τοῦτο ὅμως εἶναι ἀδύνατον, καθόσον τὸ
 Διαπασῶν «ἐλάττων ἐστὶ ἢ ἕξ τόνων», τὰ δὲ ἕξ ἐπόγδοα διαστήματα
 «μείζονα ἐστὶ διαστήματος ἑνὸς διπλασίου». Ὡσαύτως ἡ Διὰ πέντε συμ-
 φωνία «ἐλάττων ἢ τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου» καὶ ἡ Διὰ τεσσάρων
 «ἐλάττων δύο τόνων καὶ ἡμιτονίου». Προκειμένου λοιπὸν περὶ τμημά-
 των, περὶ ὧν ὁμιλεῖ ὁ Εὐκλείδης ἐν τῇ «Ἀρμονικῇ» αὐτοῦ, πρέπει νὰ γίνη-
 νοητόν, ὅτι οὗτος δὲν διαιρεῖ τὴν Διαπασῶν εἰς 72 τμήματα, ἀλλὰ τὸν
 ἐπόγδοον τόνον εἰς 12, ἵνα ὁ μελετῶν δι' ἀριθμοῦ τινος σχετικοῦ διδαχθῇ
 κατὰ προσέγγισιν τὰ ὕψη τῶν μικροτέρων τοῦ τόνου διαστημάτων, τῶν ἡμι-
 τονίων δηλ. καὶ τῶν λοιπῶν διέσεων. «Ὑποτίθεται γὰρ ὁ τόνος εἰς δώ-
 δεκα ἐλάχιστα μόρια διαιρούμενος, ὧν ἕκαστον δωδεκατημόριον τόνου
 καλεῖται». Διότι παρὰ τοῖς ἀρχαίοις εἰς καὶ μόνος τόνος ὑπῆρχεν, ὁ ἐπό-
 γδοος. Τοῦτο δὲ σαφῶς ἀποδεικνύεται ἐκ τοῦ ὅτι τρεῖς μόνον συμφωνίας
 εἶχον: τὴν Διὰ πασῶν, τὴν Διὰ πέντε καὶ τὴν Διὰ τεσσάρων, ἐκ τῆς δια-
 φοραῆς τῶν δύο τελευταίων παράγοντες τὸν μείζονα, τὸν ἐπόγδοον τουτέστι
 τόνον, ὅπως καὶ ὁ Εὐκλείδης ὀρίζει: «Ἐὰν δὲ ἀπὸ τοῦ Διὰ πέντε τὸ
 Διὰ τεσσάρων ἀφαιρεθῇ, τὸ λοιπὸν τονιαῖον διάστημα, τὸ ἄρα τονιαῖον
 διάστημα ἐστὶ ἐπόγδοον».

Ὅτι, ὡς προεῖπον, ἡ εἰς ἕξ ἐπογδόους τόνους ($\frac{9}{8}$) διαίρεσις τῆς Δια-
 πασῶν εἶναι ἀδύνατος, ἀποδεικνύει καὶ πάλιν ὁ Εὐκλείδης. Εἰς τὸ Θ' θεώ-
 ρημα αὐτοῦ λέγων: «τὰ ἕξ ἐπόγδοα διαστήματα μείζονα ἐστὶ ἑνὸς δι-
 πλασίου», ὀρίζει διὰ τῶν γραμμάτων Α—Η τοὺς ἕξ ἐπογδόους. Καὶ τιθεὶς
 ὡς βάσιν τὸ Α, εὐρίσκει ἐπόγδοον τούτου τὸ Β καὶ οὕτω καθεξῆς μέχρι τοῦ
 Η, λέγων: «Ἐπειδὴ ἐμάθομεν εὐρεῖν ἐπτὰ ἀριθμούς ἐφεξῆς ἐπογδόους
 ἀλλήλων, εἰρήσθωσαν οἱ Α, Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η». Εἰς τοὺς ἐπογδόους
 τούτους δίδων τοὺς ἐξῆς ἀριθμούς:

A	262,144
B	294,912
Γ	331,776
Δ	373,248
E	419,904
Z	472,392
H	531,441

ἀποδεικνύει, ὅτι ὁ Η εἶναι μείζων ἢ διπλάσιος τοῦ Α, διότι ἀντὶ νὰ ἔχη
 ἀριθμὸν διπλάσιον τοῦ 262,144, ἤτοι 524,288, ὑπερέχει τούτου κατὰ 7,153.
 Ἄδυνάτου ὄθεν οὔσης τῆς διαιρέσεως τῆς Διαπασῶν εἰς ἕξ ἐπογδόους τόνους,

ἀδύνατος εἶναι καὶ ἡ εἰς 72 τμήματα ἰσοῦσῃ διαίρεσις αὐτῆς. Καὶ διὰ τοῦτο ὁ ἐπόγδοος τόνος δὲν συνίσταται ἐκ $\frac{12}{72}$, ἀλλ' ὑποτίθεται αὐτὸς καθ' ἑαυτὸν διαιρούμενος εἰς 12 μόρια, ἐντὸς τοῦ ὄρισμένου αὐτοῦ ὕψους τῶν $\frac{9}{8}$ ων.

Τὰ τμήματα ταῦτα οὐδεμίαν ὄσαύτως ἔχουσι σχέσιν πρὸς τὰ 108 μέρη, εἰς τὰ ὁποῖα διαιρεῖ τὴν ὅλην χορδὴν ὁ Πυθαγόρας, πρὸς καθορισμὸν τῶν συμφωνιῶν καὶ τοῦ ἐπογδόου τόνου. Διότι τὰ $\frac{12}{108}$ ἀποδίδουσι μόνον τὸν πρῶτον ἐπόγδοον, ἀφ' οὗ μόνον τὸ πρῶτον εἶναι ἐπόγδοος, οὐχὶ δὲ ἄλλο ἐκ τῶν 9 μερῶν. Τοῦτο ἐνισχύεται καὶ ἐξ ἐτέρας τοῦ Πυθαγόρου διαιρέσεως, ἣν διέσφωσεν ὁ Γαυδέντιος, τῆς διαιρέσεως τῆς ὅλης χορδῆς εἰς 24 ἴσα μέρη, ἐξ ὧν τὰ $\frac{18}{24}$ ($=\frac{81}{108}$) κατέχει ἡ Διὰ τεσσάρων, τὰ $\frac{16}{24}$ ($=\frac{72}{108}$) ἡ Διὰ τριῶν καὶ τὰ $\frac{12}{24}$ ($=\frac{54}{108}$) ἡ Διαπασῶν συμφωνία.

Τῆς Διαπασῶν λοιπὸν μὴ διαιρουμένης εἰς ἐξ ἐπογδόους τόνους, ἀδύνατος καὶ ἡ εἰς 72 τμήματα, ἀκουστικῶς ἴσα διαίρεσις, αὐτῆς. Ὅσαύτως, τῆς διαιρέσεως εἰς 72 τμήματα προὔποιθισης καὶ διαίρεσιν τῆς Διὰ πασῶν εἰς ἐξ ἐπογδόους τόνους, ἀδύνατος καὶ ὁ ἀκριβῆς καθορισμὸς τῶν τριῶν συμφωνιῶν δι' ἀναλόγου ἀριθμοῦ ἐκ τῶν 72 τμημάτων.

Ἄλλ' ἵνα ὑποδείξω εἰς τὸν κ. Μαλτέζον, ὅτι καὶ αὐτῆς τῆς ὀρθῆς Διαπασῶν ($\frac{1}{2}$), ὅτι καὶ αὐτῶν ἔτι τῶν τριῶν φυσικῶν τόνων, ἦτοι τοῦ μείζονος ($\frac{9}{8}$), τοῦ ἐλάσσονος ($\frac{10}{9}$) καὶ τοῦ ἐλαχίστου ($\frac{16}{15}$), ἡ εἰς τμήματα διαίρεσις εἶναι ἀδύνατον νὰ ληφθῇ ὡς βᾶσις πρὸς ἀκριβῆ καθορισμὸν τῶν τονιαίων τῆς διατονικῆς κλίμακος διαστημάτων, παρατίθημι δύο διαιρέσεις.

1ον) Διαίρεσιν τῆς Διαπασῶν ($\frac{1}{2}$) εἰς 72 τμήματα μαθηματικῶς καὶ ἀκουστικῶς ἴσα (ἐννοοῦμαι βεβαίως διατὶ δὲν λέγω καὶ γεωμετρικῶς ἴσα), καὶ

2ον) διαίρεσιν τῶν τριῶν τόνων τῆς πρώτης διατονικῆς κλίμακος Δι (sol)—Δι' (sol') εἰς τμήματα, ἴσα πάλιν μαθηματικῶς καὶ ἀκουστικῶς, ἦτοι τοῦ μείζονος εἰς 12, τοῦ ἐλάσσονος εἰς 10 καὶ τοῦ ἐλαχίστου εἰς 8. Πράττω δὲ τοῦτο, ἵνα ἐπαναλάβω ἅπαξ ἔτι, ὅτι κατ' ἀπαράβατον κανόνα *ἐκ τῶν μεγάλων τῆς Διαπασῶν διαστημάτων παράγονται τὰ μικρά, οὐχὶ δὲ ἐκ τῶν μικρῶν τὰ μεγάλα*, ἔστω καὶ ἂν ποιά τις προσπάθεια προκρουστικῆ διὰ τοῦ συγκεκραμένου τρόπου παρουσιάξῃ φαινομενικὴν καὶ κατὰ προσέγγυσις ἐν τισι συμφωνίαν μεταξὺ ὀρθῆς διαιρέσεως καὶ τμημάτων.

10v

ΔΙΑΙΡΕΣΙΣ ΤΗΣ ΔΙΑΠΑΣΩΝ ΕΙΣ 72 ΙΣΟΨΗ ΤΜΗΜΑΤΑ

1	1000	4	971,14
2	990,28	5	961,70
3	980,66	6	952,36

7	943,12	40	683,35
8	933,93	41	676,71
9	924,87	42	670,14
10	915,89	43	663,63
11	906,99	44	657,18
12	898,18	45	650, 8
13	889,45	46	644,48
14	880,81	47	638,21
15	872,25	48	632,01
16	863,78	49	625,87
17	855,38	50	619, 8
18	847,07	51	613,77
19	838,85	52	607,81
20	830, 7	53	601, 9
21	822,62	54	596,05
22	814,63	55	590,26
23	806,72	56	584,53
24	798,88	57	578,85
25	791,12	58	573,23
26	783,43	59	567,66
27	775,82	60	562,14
28	768,29	61	556,68
29	760,82	62	551,27
30	753,43	63	545,92
31	746,11	64	540,61
32	738,86	65	535,36
33	731,68	66	530,17
34	724,58	67	525,02
35	717,54	68	519,91
36	710,57	69	514,86
37	703,66	70	509,86
38	696,83	71	504,91
39	690,06	72	500.

2ov

ΔΙΑΙΡΕΣΙΣ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΤΟΝΩΝ ΤΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ
ΕΙΣ ΙΣΟΨΗ ΤΜΗΜΑΤΑ

1. Sol (Δ)	1	1000
	2	990,214
	3	980,536
	4	970,969
	5	961,513
	6	952,097

		7	942,791
		8	933,593
		9	924,475
		10	915,447
		11	906,508
		12	897,656
$\frac{4}{5}$	La (K ϵ)	1	888,888
		2	879,557
		3	870,342
		4	861,222
		5	852,196
		6	843,266
		7	834,430
		8	825,686
		9	817,034
		10	808,473
$\frac{4}{5}$	Si (Z ω)	1	800,000
		2	893, 50
		3	787, 13
		4	780, 81
		5	774, 53
		6	768, 30
		7	762, 15
		8	756, 08
$\frac{3}{4}$	Do (N η)	1	750
		2	742, 66
		3	735, 40
		4	728, 22
		5	721, 13
		6	714, 07
		7	707, 09
		8	700, 19
		9	693, 35
		10	686, 58
		11	679, 88
		12	673, 24
$\frac{2}{3}$	Re (II α)	1	666,666
		2	659, 66
		3	652, 75
		4	645, 91
		5	639, 14

	6	632, 45	
	7	625, 82	
	8	619, 26	
	9	612, 77	
	10	606, 35	
$\frac{3}{5}$	Mi (Βου)	1	600
		2	595, 1
		3	590, 3
		4	585, 6
		5	580, 9
		6	576, 2
		7	571, 6
		8	567, 1
$\frac{9}{16}$	Fa (Γα)	1	562, 5
		2	557, 1
		3	551, 6
		4	546, 1
		5	540, 8
		6	535, 6
		7	530, 3
		8	525, 1
		9	520, 0
		10	514, 9
		11	509, 9
		12	504, 9
$\frac{1}{2}$	Sol (Δί)	500.

Ἦδη, συγκρίνοντες τὰ ὕψη τῶν τριῶν τόνων πρὸς ἀνάλογα τμήματα
ἐκ τῶν 72 τῆς Διαπασῶν, εὐρίσκομεν τὰς ἑξῆς διαφοράς.

α'	β'
1 1000	1 Sol 1000
	$\frac{9}{8}$
$\frac{13}{72}$ 889,45	$\frac{8}{9}$ La 888,888
	$\frac{10}{9}$
$\frac{23}{72}$ 806,72	$\frac{4}{5}$ Si 800,
	$\frac{16}{15}$

$\frac{31}{72}$	746,11	$\frac{3}{4}$	Do	750
			$\frac{9}{8}$	
$\frac{43}{72}$	663,63	$\frac{2}{3}$	Re	666,666
			$\frac{10}{9}$	
$\frac{53}{72}$	601,9	$\frac{3}{5}$	Mi	600
			$\frac{16}{15}$	
$\frac{61}{72}$	556,68	$\frac{9}{16}$	Fa	562,2
			$\frac{9}{8}$	
72	500	$\frac{1}{2}$	Sol	500

Ταῦτα εἶχον νὰ παρατηρήσω, οὐχὶ διὰ νὰ συζητήσω μετὰ τοῦ κ. Μαλτέζου ἐπὶ τῶν τόνων καὶ τῶν κλιμάκων τῆς Βυζαντινῆς καὶ τῆς ἐν γένει Ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ διὰ νὰ ὑποδείξω εἰς αὐτὸν ἀφ' ἑνός, ὅτι ἡ βᾶσις ἐξ ἧς ἀναχωρεῖ εἶναι ἐσφαλμένη καὶ ἀφ' ἑτέρου, ὅτι προκειμένου περὶ διαστημάτων μουσικῶν τὸν λόγον ἔχει ἡ **μουσικὴ φωνητικὴ παράδοσις καὶ ἡ ἀκοή**, ἃς ὑποβοηθοῦσα ἡ ἀκουστικὴ καὶ ἡ μαθηματικὴ ἐπιστήμη, καθορίζει δι' ἀναλόγων ἀριθμῶν τὰ φωνητικὰ ὕψη καὶ ἀποκρυσταλλοῖ ταῦτα εἰς ταύτην ἢ ἐκείνην τὴν θεωρίαν. Τὸ ἀντίθετον, ἦτοι τὸ νὰ κανονίζωνται τὰ φωνητικὰ ὕψη κατ' ἐπιταγὴν τοῦ διαβήτου καὶ τῶν ἀριθμητικῶν πράξεων, τυγχάνει ἀρχὴ ὅλως ἐσφαλμένη. Βεβαίως, ὡς καὶ ὁ Πτολεμαῖος λέγει «ὁ **λόγος ἀξιοπιστότερος τῆς ἀκοῆς**». Ἀλλὰ πότε; Ὅταν ἀπαξ καθορισθῇ δι' ἀριθμῶν ἐν οἰονδήποτε φωνητικῶν ὕψος, οἱ ἀριθμοὶ πλέον εἰσὶν ἐκεῖνοι, οἵτινες διδάσκουσι τὴν εἰς ταύτην ἢ ἐκείνην τὴν θεωρίαν ἀποκρυσταλλωθεῖσαν παράδοσιν, τὴν ἐπὶ ὄργάνου ἐφαρμογὴν καὶ τὴν δι' αὐτοῦ ἀπόδοσιν τῶν διὰ τῆς φωνῆς καὶ τῆς ἀκοῆς καθορισθέντων.

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

***Ελεύθερο Θέατρο**—(Θέατρο Κυβέλης—Θέατρο Λουΐ).—Κανείς δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶχε παράπονο γιὰ τὰ ἔργα πού ἀνέβασε ὡς τώρα τὸ «*Ελεύθερο θέατρο». Μᾶς χάρισε τὴν εὐκαιρία καὶ καλὰ ἔργα νὰ δοῦμε καὶ οἱ καλλιτέχνες του μπορέσανε τὶς περισσότερες φορὲς νὰ δημιουργήσουνε τοὺς ρόλους τοὺς ἀξιόλογα :

ΤΣΕΧΩΦ : «*Τρεῖς ἀδελφές*». Αὐτὸ τὸ ἔργο βεβαιότατα εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα πού μπορεῖ νὰ γραφοῦν· δηλαδὴ προέρχεται ἀπὸ μιὰ βαθύτατη παρατήρηση στὸν ἀνθρώπινο πόνο, πού τὸν ἔνοιωσε ἀτάλυτα ὁ συγγραφέας καὶ πού φυσικά τὸν φανέρωσε μὲ τὸν πιὸ καθαρὸ τρόπο, γεμάτο δυνατὴ συγκίνηση. Οἱ «*Τρεῖς ἀδελφές*» δὲν εἶχανε καλὴ τύχη· καὶ δὲν φταίνε μόνο αὐτές· μέσα στὶς τέσσερες σύντομες πράξεις τοὺς παρουσιάζονται πολλὰ πρόσωπα μὲ λίγο ρόλο τὸ καθένα· εἶναι φανερό λοιπὸν ὅτι ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη ἐδῶ ἔχει νὰ κάνει τὸ πᾶν καὶ ὁ πραγματικὸς πρωταγωνιστὴς εἶναι αὐτός, πάντα, μὰ καὶ σὲ τέτια ἔργα πιὸ πολὺ τὸ «*Ελεύθερο θέατρο» ὅμως ἔχει σκηνοθέτη τὸν κ. Μελά, πού ἔχει ἀποδειχθῆ ἀνίκανος καὶ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά οἱ βιαστικές πρόβες, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ ἐνόχληση πού εἶναι φυσικὸ νὰ φέρνει ἢ παρουσία τοῦ σκηνοθέτη σὲ τέτια περίσταση, τὸ ρίξανε τὸ ἔργο ἐντελῶς. Κι' ἐνῶ θὰ ἔπρεπε νὰ βοηθηθοῦν οἱ θεατρίνοι καὶ οἱ θεατῆς γιὰ νὰ τὸ καταλάβουν καλύτερα μείναμε ὅλοι σὲ μιὰν ἀσάφεια καὶ σὲ μιὰ ζάλη πιὸ πολὺ, ἔκει πού ἤτανε φανερό πὼς μόνο καλλιτεχνικὴ χαρὰ θὰ μᾶς περίμενε.

Καὶ τὸ κοινὸ στεναχωρήθηκε, γιατί, καθὼς ἀκούσαμε νὰ λένε «μορφωμένοι» θεατῆς, ἢ βαριά δυστυχία πού ξεχειλίζει μέσα στὸ ἔργο, τοὺς ἔπνιγε καὶ θεωροῦσαν πὼς τὸ θέατρο εἶναι γιὰ νὰ ξεσκᾶσει κανεῖς· καὶ γιὰ τὸ ξεσκᾶσμα μὲ τὴ θεωρία τῆς ἀνώτερης Τέχνης οὔτε τὸ λογαριάζουσε. Ματαίωποι οἱ ὅλοι ἐκείνοι πού ὄνειρεύονται νὰ γίνουνε ἱεροφάντες τῆς καθαρῆς θεατρικῆς τέχνης· ἐδῶ, σοῦ λέει ὁ ἄλλος, ἢ «Πεισματάρια» στὸ θέατρο Κοτοπούλη, μὲς' στὴ ζέστη καὶ μὲς' στὴν Ὀμόνοια, προχτὲς ἔκοψε 712 εἰσιτήρια 1., Κἄθου γύρουε τώρα κι' ἔλπιζε 1... Μὰ οἱ πέννες τοῦ Ἑθνικοῦ; Ἀσφαλῶς ὄχι γιὰ χάρι τοῦ Αἰσχύλου, ἢ κάπια ονομαρία, ἢ πρώτη περίοδο, τὸ φτηνὸ εἰσιτήριο.

Κι' ἔμεινε λατρεύουμε αὐτὴν τὴν οὐτοπία τῆς «τέχνης», ἀλλὰ καλὸ θὰ ἦταν νὰ εὑρισκε κανεῖς ἕνα τρόπο νὰ πεί τὰ λόγια τῆς «τέχνης» βουλευαρδιέρικα κάτι τι δηλαδὴ πού κάνει ὁ Πανιὸλ κι' ὁ Λενορμάν· ἀλλιῶς πρόκειται νὰ γυρίζε κανεῖς στοὺς δρόμους μὲ παρὰ τὰ ὄνειρά του καὶ τὴν ἀμφίβολην ὑπεροχὴ του, πού δὲν θὰ μπορεῖ νὰ παρουσιάσει καὶ τὰ δικαιώματά της...

ΒΡΟΥΚΝΕΡ : «*Ἀρρώστα νεῖατα*»: Ἐνα ἔργο μὲ ἀρίστη τεχνικὴ καὶ πιὸ σπουδαῖο ἀκόμα, γιὰτὶ ἀργότερα θὰ τόχουνε γιὰ ντοκουμέντο γιὰ νὰ μιλάνε γιὰ τὴ φαῦλη μας ἐποχὴ, ἂν καὶ κατὰ τὴν «Ἐστία» οἱ διάφορες ἀρρώστιες τῆς νεότητος δὲν ἔχουν κυριέψει τὴν Ἑλλάδα μας, γιὰτὶ, καθὼς φαίνεται, ἢ «Ἐστία» δὲν θὰ διαβάξει ἐφημερίδα, γιὰτὶ ἀλλιῶς θὰ ἔβλεπε γέρους σατύρους, νέους σατύρους γιαιτρούς, τόσους καὶ τόσους ἄλλους νὰ περιφέρονται ἀνενόχλητοι.

Ἐδῶ ὁ «σκηνοθέτης» ἔκανε πάλι τὴ δουλειὰ του· ἔκοψε τὶς σκηνές πού δὲν ἐνδιαφέρουνε τὸν Ἕλληνα θεατὴν γιὰ νὰ γίνεῖ τὸ ἔργο πιὸ ἠθικὸ καὶ δὲν καταλάβαμε καὶ πολλὰ πράγματα παρὰ τὰ μαντεύαμε.

Ἡ κ. Κυβέλη, πού στὶς «*Τρεῖς ἀδελφές*», ἔπαιξε μὲ τὸν καλύτερο τρόπο, τὸν πιὸ βαθιὰ καλλιτεχνικὸ, μεγάλη θεατρίνα, προικισμένη ἀπὸ τὴ φύση μὲ προσόντα σπάνια πού αὐτὴ τὰ δοῦλεψε καὶ τὰ ἔφερε σὲ ψηλὸ σημεῖο—ἔπαιξε καὶ ὡ πολλὴ καλὰ καὶ δίπλα τῆς ἢ Ἀλίκη ἔφθασε μὲ μιὰ φῖνα τεχνικὴ καὶ μὲ μιὰ πραγματικὴν αἰσθησι καὶ ἀντίληψι τοῦ ρόλου νὰ γίνεῖ ἢ ἠρωίδα τῆς βραδυᾶς. Ἀπὸ τοὺς κυρίους ἐκπληξῆ ἔκανε ὁ Μουζούρης, ἰδίως στὴν τελευταία πράξι καὶ ὁ Ἀποστολίδης, πού τὸν μικρὸ καὶ σχεδὸν ἄφωνο ρόλο του τὸν ἔπαιξε μὲ προσοχὴ, μὲ εὐσυνειδησία καὶ μὲ σαφήνεια.

ΚΑΤΑΕΦ : «*Ὁ τετραγωνισμὸς τοῦ κύκλου*»: Ὁ «σκηνοθέτης» πάλι θριάμβεψε. Τὸ ἔκοψε τὸ ἔργο καὶ μᾶς τὸ παρουσίασε σὲ τρόπο πού δὲν ἔκανε καθόλου καλὴ ἐντύπωση· γιὰτὶ δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ πιστέψει κανεῖς πὼς τὸ ἔργο παίχθηκε στὴ Ρωσία

ὅπως τὸ ἀκούσαμε μῆς ἐδῶ· ξέρουμε πὼς τὸ θέατρο ἔχει βρισκεῖται σὲ ἀνθηρὴ θέση καὶ πὼς τὰ ἔργα τὰ ἐξετάζουν πρὶν τ' ἀνεβάσουν· μπορεῖ ποτὲ νὰ ἐπιτρέπανε νὰ παιχθεῖ ἔργο ἔτσι σαχλό καὶ μάλιστ' ἀνά βγει καὶ σὲ ἄλλα κράτη; Οὕτε πάλι μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ ρῶσοι θεατῆς εἶναι ἀργόσχολοι, ὅπως θὰ ἦτανε ἂν πετύχαινε ὁ «Τετραγωνισμός» ὅπως ἐπαίχθηκε ἐδῶ. Ἀγνώριστο κι' αὐτό!

—Γιὰ νὰ ποῦμε καὶ τὴ μαύρη ἀλήθεια τὸ «σκηνοθετικὸ» ἄστρο τοῦ κ. Μελά ἔχει σβῆσει πιά· λούφαξ' δὲν θορυθεῖ· μόνο κάνει τὸν καλό, κολακεῖ τούς κριτικούς, τούς χαϊδεύει στὸ «Βῆμα» καὶ φανταζόμαστε πὼς γιὰ τὰ χρονογραφήματα τοῦτα θὰ παίρνει διαταγὰς ἀπὸ τὸν κ. Φαλιέρο πού ἔχει τὴ διαφήμιση τοῦ θεάτρου· ἰδίως ἀξιοπαρατήρητος εἶναι ὁ «σκηνοθέτης», ὅταν κάνει τὸν ἀγαθὸ· θυμίζει τὴν ἄλεπού πού φόρεσε ρῶσο· φαίνεται πὼς ἔχασε πιά καὶ τὴν ἐλπίδα τοῦ «Ἐθνικοῦ», μπροστὰ στὴν Κυβέλη εἶναι φυσικό πὼς δὲν μπορεῖ νὰ κάνει ὅσα ἔκανε τῆς Μαρίας καὶ θὰ ἦταν ἔξοχο θέαμα νὰ δεῖ κανεὶς τὸν κ. Μελά νὰ στέκει σοῦζα. Κι' οὔτε πού θ' ἄξιζε νὰ μιλάμε πιά γιὰ τὸν κ. «σκηνοθέτη», ἂν δὲν πιστεύαμε βαθιὰ πὼς ὁ κ. Μελάς εἶναι ὁ χειρότερος Ἕλληνας, ὁ πιὸ βλαβερός ἐχθρὸς τοῦ θεάτρου μας, πού μαζὶ μετ' αὐτὴν ἀμάθειά του ἔχει τὴν καταφερτζοσύνη του σπουδαία καὶ τὸ νὰ δείχνουμε κάθε τόσο τὰ σφάλματά του τὸ θεωροῦμε ἀπαράβατο καθήκον μας κι' ἔχουμε τὴν ἰδέα πὼς ἐξυπηρετοῦμε μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ νεοελληνικό πολιτικὸν στὴν περιοχὴ πού μᾶς δόθηκε. Θὰ τοῦ τὰ συχωρούσαμε ὅλα, ἂν μπορούσε τουλάχιστο ν' ἀνεβάσει ἓνα ἔργο καλὰ, κι' ἄξιο γιὰ τὸν τίτλο τοῦ χειρότερου θεωροῦμε αὐτόν, πού κυριαρχεῖ ὄχι μετ' αὐτὴν πραγματικὴν ἀξία του παρὰ μὲ τὰ τερτίπια του. Ὁ θεὸς νὰ μᾶς ἀξιώσει νὰ μὴ ἀσχοληθοῦμε κι' ἄλλη φορὰ μετ' αὐτόν κ. «σκηνοθέτη», ἂν καὶ ὅποιος θέλει νὰ προσέξει δὲν ἔχει παρὰ νὰ μιμηθεῖ τὸν κ. Μελά· νὰ μὴ ξέρει τίποτε, μὰ νὰ εἶναι ἀρριβίστας.

Κι' ὅσο γιὰ κάτι γρήγορες ἀλλαγές, γιὰ κάτι πετυχημένα στησῆματα καὶ γιὰ κάτι ἄλλες λεπτομέρειες, εἶναι ἀπολύτως δίκαιο καὶ ἀναγκαῖο νὰ σημειώσουμε πὼς αὐτὰ τὰ χρωστάμε πιὸ πολὺ στὴν περιφημὴ νοικοκυρωσύνη καὶ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Κώστα Μουσοῦρη μετ' αὐτὴν σκυλιάσια φιλεργία καὶ στὸν πολὺ γνωστὸ πρῶτο μηχανικό τοῦ θεάτρου τὸν κ. Πέτρο Φρεμεντίτη, ἀξιολογῶντα μεταξὺ τῶν συναδέλφων του καὶ ἄς μὴ παραξενευτεῖ κανεὶς, γιὰτὶ οἱ καλύτεροι σκηνοθέτες ἐδῶ στὴν Ἑλλάδα εἶναι οἱ μηχανικοί, οἱ φροντιστῆς καὶ οἱ ἠλεκτρολόγοι.

PANIOA: Μάριος. Γιὰ νὰ ξεκαθαριστοῦν μερικὲς ἀντιλήψεις θὰ τολμούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ἀπὸ σκηνοθετικὴ ἀποψη, δηλ. ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἔργου μετ' αὐτὴν σκηνογραφίαι, δὲν εἶδαμε τίποτα σπουδαῖο· τὸ λιμάνι ἀρχίζε στριμωγμένο ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ μαγαζιοῦ καὶ ἀκόμα ὑπῆρχαν καὶ κάτι κατάρτια σὰν παλούκια σ' ἓνα φόντο χωρὶς προοπτικὴ· τὸ πιὸ ἀξιοθαύμαστο εἶνε πὼς μερικοὶ δημοσιογράφοι βρήκανε πὼς ἡ σκηνογραφία αὐτὴ θύμιζε Μασσαλία!

Ὁ «Μάριος» λοιπὸν εἶναι μιὰ πρωτίστης γραμμῆς ἠθογραφία, πού ἐπειδὴ ὁ συγγραφέας ἔχει γράψει κι' ἄλλα ἔργα μετ' αὐτῆς, πῆρε ἐξωτερικὰ καὶ ἄτεχνα τὴν «ιδέα» γιὰ τὸν ἀκαταμέτρητο πόθο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὸ ἄπειρο κλπ. κλπ. Γιατὶ αὐτὸς ὁ πόθος στὸ ἔργο εἶναι τὸ πιὸ ἀδύνατό του σημεῖο· ὁ Μάριος μετ' αὐτὴν φροῦτο φανεράννει ὄνειροπολῶντας ἀπάνω σ' αὐτό, τὸν πόθο του κι' ἀκόμα μετ' αὐτὸ νὰ κάνει λάθος στίς λεμονάδες στιγμὲς γελοῖες! Εἶναι ὅμως τόσο ἔξοχα γραμμμένο στὰ ἠθογραφικὰ του μέρη—καὶ μάλιστα ἡ πρώτη πράξη—πού ξεχνιοῦνται ὅλα· φαίνεται ὁ συγγραφέας μετ' αὐτὴν ἔκτακτη τεχνικὴ, πού ἀφήνει πιά νὰ κουρεύονται οἱ «ιδέες», καὶ ἡ «ποίησις» καὶ τὰ τοιαῦτα. Κάνει ἓνα σωρὸ παραστάσεις, γίνεται ταινία καὶ θριαμβεύει κι' ἐδῶ. Τι λένε οἱ «εἰροφάντες» πού λέγαμε; Τίποτε ἄλλο παρὰ πὼς ὁ χειρότερος καιρὸς γιὰ τὴν «Τέχνη» εἶναι ὁ δικὸς μας.

Κι' εὐχόμεστε τὴν τύχη τοῦ «Μάριου» νὰ τὴν εἶχανε ὅλα τὰ ἔργα! Πρῶτα-πρῶτα· ἡ Ἀλίκη! Γράφανε τόσα οἱ κριτικὲς τῶν ἐφημερίδων, πού δὲν θὰ εἶχε κανεὶς τίποτα ἄλλο νὰ πεῖ παρὰ νὰ τὰ υπερβάλλει ὅσο μπορεῖ πιὸ πολὺ, γιὰτὶ τὸ πιστεύουμε ἀπολύτως πὼς ὅταν κανεὶς ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ θαυμάσει κάτι, πρέπει νὰ μὴ λυπάται τίς λέξεις καὶ νὰ μὴ σημειώνει ἀκόμη καὶ τὰ ψεγάδια,—γενικὰ μιλάμε, στὴν Ἀλίκη εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ βρεῖ κανεὶς ψεγάδι. Λοιπὸν δὲ λέμε τίποτα. Ἡ φαντασία μας δὲν μᾶς ὑπερρεῖ καὶ δὲν μᾶς δίνει τίς λέξεις πού χρειαζόμαστε γιὰ νὰ θαυμάσουμε τὴν Ἀλίκη. Ὁ κ. Χρ. Νέξερ χάριμα καὶ ἀπόλαυση, περιφημοὺς ὁ κ. Ἀλ. Μπούμπης, ἀξιόλογος στὸν τεμπέλικο ρόλο του ὁ κ. Κουκούλης, τὸ ἴδιο ὁ κ. Βλαχόπουλος ὁ πρεσβύτερος καὶ πιὸ πολὺ στὴ θέση του ὁ νεώ-

περος. Η κ. Μηλιάδη καλή γενικά, αν και το μεταξωτό φουστάνι της το μαύρο, δεν ταίριαζε με το ρόλο και δεν το λέμε αυτό για να πούμε για την κ. Μηλιάδη—Ισα-Ισα ή κ. Μηλιάδη είναι θεατρίνα από κενές, που μάς γοητεύουν άπανα στη σκηνή—παρά ότι το θέατρο έχει και ρεζισέρ... Άξιοσημείωτος στις δύο μικρές του εμφανίσεις και συμπαθητικός ο νέος κ. Μ. Παπαδάκης. Σημειώνω τελευταίο τον Κώστα Μουσούρη, γιατί στο ρόλο του Μάρριου μπόρεσε να πραγματοποιήσει μιάν επιτυχία του πάρα πολύ σημαντική, από εκείνες που θα τις θυμόμαστε είναι στο στυλ του Κώστα Μουσούρη αυτοί οι όνειροπαρμένοι λαϊκοί νέοι· μάλιστα, θά λέγαμε, και το θεωρούμε σημαντικότατο πώς μπόρεσε να παρουσιάσει ένα λαϊκό παιδί χωρίς καθόλου να το κάνει ρωμαϊκό· κι' ο ρόλος του Μάρριου μπορεί να είναι ο πρωταγωνιστής, αλλά είναι ο χειρότερος· εκείνος πρέπει να πει όλες τις ψευτιές κι' όλες τις κακογραμμένες σελίδες του συγγραφέα περί Μαγιόρκας, περί καραβιού που φεύγει, περί Μαδαγασκάρης κλπ. Κι' ο Κώστας Μουσούρης έκανε πολλά για το καλό του συγγραφέα σ' αυτές τις δύσκολες στιγμές της Μούσας του, ώστε η ψευτιά δεν φάνηκε στην ένταση, που είχε.

Τά έργα τὰ ξένα κακοπαθαίνουν στη μετάφραση εδώ στο θέατρό μας. 'Ο «Μάρριος» είχε και δώ τύχη. Τόν μετάφρασε ο κ. Κωστής Βελμύρας. Και η περιφνημη λεπτή του αίσθηση, ή ελληνομάθειά του και ή μόρφωσή του μαζί με μιάν πείρα μοναδική σχεδόν και με μιά μελέτη θεατρική σπάνια ανάμεσα στους νέους, θριαμβέψανε και μās παρουσιάσανε ένα κείμενο πλούσιο, πολύχρωμο, μιά όργιαστική διάθεση και χωρίς τόν κ. Κωστή Βελμύρα και παρ' όλη την αξία τώσων άριστων ήθοποιών, που το παίξανε, ή επιτυχία του θά ήτανε πολύ λιγότερη.

Θέατρο Μαρίνας.— Τη θερινή της περίοδο την άρχισε ή Μαρίκα πάλι με φιλολογικό έργο με το «Γλάρο», του ΤΣΕΧΩΦ κι' εδώ. 'Ο «Γλάρος» δεν είχε πάλι καμιάν σχεδόν επιτυχία για το κοινό και έπεσε πολύ γρήγορα σαν τις «Τρεις αδελφές». 'Όταν, παλαιότερα, πέτυχε στην Εύρώπη και το άνεξασμά του θά ήταν κάτι άπλησίαστο στη ρωμαϊκή φαντασία τη θεατρική και τότε όλες οι προϋποθέσεις θά το βοηθούσαν· γιατί σήμερα ο «Γλάρος» στέκεται πολύ πιό κάτω από τις «Τρεις αδελφές». Το θέμα του είνε πιό ειδικό, πιό περιωρισμένο και σχεδόν, τὰ πρόσωπα του αντιπαθητικά· τέτια έργα με καλλιτέχνες που πάσχουν κλπ. δεν άρέσουν, γιατί παίρνουν ένα κάποιο πολύ ατομικιστικό χαρακτήρα, και δεν ενδιαφέρονται κανείς. 'Εμεις άπορούμε τώρα κι' αυτή την παλιάν επιτυχία και δεν θά έπρεπε να παχθεί και εδώ. Γιατί τὰ έργα τὰ σπουδαία, που δεν έχουν άντέξει στο θέατρο του χρόνου συκοφαντούν και προδίδουν και βλάπτουν την έννοια της Τέχνης.

Τό μόνο ευχάριστο ήταν ότι στο «Γλάρο» έπαιξε αξιολογότατα ο κ. Μυράτ υιός, ο κ. Τσαγάνεας, και ο κ. Γαβριηλίδης υιός καθώς και ο κ. Γιαννιδής. Και δεν υστέρησε καθόλου ή δις Παπαδάκη και ή κ. Ν. Βιτωύρη και μάλιστα ή δις Κατζηπαναγιώτου.

Ίδιως όμως θά επιθυμούσαμε να υπογραμμίσουμε, γιατί είναι δικαιο, το παζέμο του κ. Μυράτ, που δίνει πάρα πολλές υποσχέσεις υστερα από τόν ρόλο αυτόν.

Τό έργο γενικά παίχθηκε καλύτερα από τις «Τρεις αδελφές». Δεν υπήρχε κανείς να τὰ κάνει θάλασσα, ή Μαρίκα τὰ κανόνισε όλα καλά — και καιρός είναι φαναζόμεστε, να γυρίσουμε στην παλαιότερη εποχή που τὰ δραματικά θέατρα δουλεύανε χωρίς σκηνοθέτη. Σκηνοθέτης χρειάζεται στο «Έθνικό» μόνο και· Ίσως και στην 'Οπερέτα για να την αναγεννήσει.

Σολομονέξ. Μιά πολύ κοινή και βαρετή—έξόν από την πρώτη πράξη—άμερικάνικη φάρσα με τερτίπια παριζιάνικα, μίμηση καλή της γαλλικής τεχντροπίας, που δεν θ' άξιζε να την αναφέρουμε, αν δεν εμφανιζότανε σ' αυτήν και ή Μαρίκα. Είναι τόσο το ταλέντο και ή θεατρικότητα της θείας αυτής γυναίκας, που χωρίς να βρίσκεται στὰ είκοσι χρόνια της, βάζει κάτω όλες τις νέες και τις ώριμες του θιάσου της—και δεν έχει λίγες φέτος. Τέτια χάρη, τέτια κομψότητα και τέτιο γυναικισμό δύσκολα βλέπει κανείς και ούτε ή Ζαζά δεν έχει τη λυγεράδα και την ευκινησία της Μαρίκας. Αναγκάζεται κανείς να μη σηκώνει τὰ μάτια από πάνω της και αν δεν φοβόμαστε μη θεωρηθεί άσέβεια και άουμείδιστο στο μέγιστο θαυμασμό μας στην αγαπημένη Μαρίκα, θά λέγαμε πως αν ένας νέος έπρόκειτο να συγκινηθί έρωτικά από μιά γυναίκα του δραματικού θεάτρου, θά προτιπούσε χωρίς δισταγμό αυτή τη νευρώδη και την κυμκτιτή σιλουέτα της Μαρίκας με τὸ

πνευματικό και δυνατό πρόσωπο, πού θά μπορούσε νά σκορπίζει τήν αίσιοδοξία και στόν πύ άπογοητευμένο. Ασφαλώς ή μεγάλη αυτή θεατρίνα είναι ή κομψότερη γυναίκα τής Αθήνας, βοηθημένη άπάνω στή σκηνή άπό τό θαύρα έκείνο πού λέγεται ταλέντο, πάρα πολύ μεγάλο ταλέντο, μέσα σέ μία δουλεύτρα και άνήσυχη ψυχή.

ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ.—Ο έκτακτος αυτός ήθοποιός παίζει τώρα στ' «Άστρα» αλλάζοντας πρόγραμμα κάθε μέρα. Παρακολούθησαμε δύο παραστάσεις του και τόν θυμόμαστε αυτή τή στιγμή, γιατί θέλουμε νά πούμε τό πόσο παστρικές, πόσο προσεγμένες ήταν, άν και σέ συνοικιακό και πόσο βοηθάει τή θεατρική διαπαιδαγώγηση του κοινού μέ τό υπέροχο ταλέντο και μέ τό νοικοκυρεμένο και πειθαρχικό θίασό του.

ΛΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.—Τό Παγκράτι δικαιώνεται όταν ανεβάξει καινούργια έργα πολύ νέων. Φέτος μόνο για νά συντηρηθή αγωνίζεται τό τό εύχόμεστε θερρότατα και κρίμα πού δέν είδαμε φιλολογικές Τετάρτες, έξω άπό μία του κ. **Τ. Μαυροκέφαλου** τούς «Μεσολογγίτικους καύμους».

Βέβαια τό έργο δέν είχε καμιάν αξία. Ούτε καν σκηνηκίνη οικονομία, μία πού ό συγγραφέας είναι και υποβολέας, και καλός υποβολέας μάλιστα. Οι ήθοποιοί τό παίξανε καλά και θά μπορούσαν νά παίξουνε και άλλα έργα καλύτερα, γιατί ούτε τό κέφι τούς λείπει ούτε και ή ικανότητα. Μιά παράσταση μάλιστα πού είδαμε «ή Δίκη τής Μαρίας Ντάγκαν» ήτανε άριστη ως παράσταση. Έχει έναν ήθοποιό πού πρωτοεμφανίζεται σέ διαρκή σαιζόν στήν Αθήνα. Τόν κ. Μορίδη πού έχει πολλές δυνατότητες—έκανε ήδη ένα πολύ καλό Βαλεντίνο στό «Φάουστ». Οι άλλοι ήθοποιοί όλοι είναι πολύ γνωστοί στήν Αθήνα και μέλη κεντρικών θεάτρων. Ο κ. Β. Ρώτας πρέπει νά φροντίσει χωρίς φιλολογικές πρώτες δέν έχει λόγο τό Λαϊκό θέατρο.

Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ—ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΣ.—Δημοστευθήκανε τελευταία τ' άποτελέσματα τής Σχολής του Έθνικού θεάτρου και είδαμε πολλούς άριστούς πού ξεδέφανε πολλά χρόνια για ν' άποδείξουνε πώς δέν έχει νά περιμένει τίποτα άπό αυτούς τό δραματικό θέατρο. Αυτοί σύμφωνα μέ τό νόμο, θά διοριστούν στό Έθνικό μέ πολλό μισθό, τή στιγμή πού άρνηθήκανε ένα χιλιαρικό περισσότερο στόν κ. Χρ. Νέζερ. Θά παίρνουν μάλιστα σχεδόν όσο έπαιρνε έκείνος. Τι θά γίνει; Σιγά-σιγά οι άσημαντοί μαθητές και άριστοί θά διώξουνε τούς καλούς πού έχει σήμερα τό «Έθνικό» και θά έχουμε έτοιμιά κυριαρχία έρασιτεχνισμού και ρατσίων πρόοδο. Οι άλλοι θά πεταχτούν έξω μέ τούς τόσους και τόσους «νόμιμους» τρόπους πού βρίσκονται στό θέατρο, ή και οι άσημαντοί αυτοί δέν θά βρίσκουν δουλειά, θά περιφέρονται στους δρόμους και θά διώχουν τόν κόσμο άπό τό θίασο πού παίξουν. Νέος παρασιτισμός και κοινωνικός κίνδυνος. Αυτόν λοιπόν τόν όρμητικό κατήφορο δέν τόν βλέπουν; Οι ήθοποιοί πρέπει νά διαμαρτυρηθούν (έννοούμε τούς πραγματικούς ήθοποιούς του «Έθνικού») αλλά σέ ποιόν νά διαμαρτυρηθούν; Ο κ. Γρυπάρης τό δήλωσε πώς δέν τόν νοιάζει άν φύγουν όλοι οι ήθοποιοί άπό τό «Έθνικό» και σωστά άφού έχουνε τούς έρασιτέχνες και τις χαρμαφοβίτσες τις κοσμικές κυρίες, πού όταν βαριούνται νά πηγαίνουν στό Atelier πηγαίνουν στή Σχολή. Κανείς έργοδότης δέν τούς πονάει τούς θεατρίνους και πύό πολύ ή φασιστική διοίκηση του Έθνικού θεάτρου, πού ξέρει και «τιμωρεί» κιόλας ό κ. πρώην Γενικός Επιθεωρητής φαντάζεται πώς οι θεατρίνοι είναι στραβοξύλα, φυγόπονα δασκαλάκια, όποταγμένα στήν Ιεραρχία και δέν σέβεται τό τι όπόφερε ό καθένας για νά γίνει Βεάκης, Παρασκευάς, Γληνός, Μινωτής ούτε μπορεί νά αισθανθεί τί δικαίωμα είναι νά εισάι θεατρίνος, πού στό γνώρισε τό κοινό. Κρούουμε τόν κώδωνα του επαγγελματικού κινδύνου και ειδοποιούμε τούς αξίους ήθοποιούς του Έθνικού, πώς όταν αύριο βρεθούν έξω, νά μήν τούς φανε παράξενο. Έκει μέσα παίρνουν 5000 και 6000 δραχμ., άνθρωποι πού ό κ. Σαρματζής δέν θά τούς είχε ούτε για τό κόρο.

Ζήτω λοιπόν ό κοσμικός και ό μη έρασιτεχνισμός!... Η Σχολή του «Έθνικού» πρέπει νά ριχτεί στήν Καιάδα, γιατί δημιουργεί δυστυχημένους ανθρώπους και ό νόμος πού δίνει δικαιώματα στους «άριστούς» νά σβύσει. Έδώ στήθος μέ στήθος οι άλλοι καλλιτέχνες άποχτούνε τή θέση τους, όχι νά λένε δυό λόγια, και νά παίρνουν τό ψωμί των άλλων, πού μπορεί νά πούνε δλόκληρες τιράντες και πού έχουν βγάλει έργα σπουδαία. Ο σύγχρονος παρασιτισμός πρέπει νά λείψει, νά λείψει!...

ΣΤΟ ΚΟΛΛΕΓΙΟ ΑΘΗΝΩΝ.—*Όρνιθες* του *Άριστοφάνη*. Φυσικά ούτε μᾶς νοιάζουν κι' ούτε ἀξίζει καθόλου νά χάνει κανείς τὸν καιρὸ γιὰ τοὺς ἐρασιτέχνες, τόσες παραστάσεις κἀνανε διάφορα σχολεῖα στὶς ἐξετάσεις τους, καὶ θὰ μιλήσουμε τώρα ἑμεῖς γιὰ μιὰ παράσταση τοῦ Κολλεγίου *Ἀθηῶν* ὄχι γιὰτὶ προάγει ἄμεσα τὴ θεατρικὴ κίνησι, μὰ γιὰτὶ ἔμμεσα προτομαίξει φίλους τῆς θεατρικῆς τέχνης, ἀνθρώπους μὲ γερὴ ψυχὴ μὲ τὴ βοήθειά της.

Ἐχομε δίκιο νά πιστεύουμε πὼς φέρεται ἄστοργχ ὁ γονιὸς ποὺ γράφει τὰ παιδιὰ του σὲ σχολεῖο ἰδιωτικὸ' τὸ ξέρουμε αὐτὸ πάρα πολὺ καλὰ καὶ δὲν εἶδαμε ποτὲ τραγικότερες στιγμῆς γιὰ παιδιὰ παρὰ σ' ἓνα μεγαλοσχολιο ἰδιωτικὸ ποὺ κατὰ κακὴ μας τύχη συντελέσαμε καὶ μεῖς στὸ στραπατσάρισμα τόσων πολυαγαπημένων παιδιῶν. Ἡ ἀληθινὴ παιδικὴ ζ'ὴ, γίνεται στὰ δημόσια σχολεῖα μὲ ὄλες τίς ἐλλείψεις, γιὰτὶ ὑπάρχει ἀνθρωπιά, σεβασμὸς τοῦ ἀνθρώπου τοῦ καθηγητῆ στὸ νεαρὸ του συνάνθρωπο τὸν μαθητῆ. Ἀηδιασμένοι λοιπὸν ἀπὸ αὐτὴ τὴν κατάσταση, πήγαμε στὸ Κολλεγίο γιὰ νά παρακολουθήσουμε τὸ ἔργον τοῦ *Άριστοφάνη*. Κακόμοιρο ἔργο! Ἡ «Ἐλευθέρα Σκηνή» σοῦ τσάκισε, σοῦ μάθησε τὰ φτερά σου!...

Μὰ ἐδῶ τὰ πράγματα ἦταν διαφορετικὰ. Τὸ Κολλεγίο βρίσκεται σὲ μιὰ τοποθεσία ἔξοχη καὶ ἀπτικώτατη—Ψυχικὸ!—μιὰ ἀναγάλιαση γεμίζει τὴν ψυχὴ καὶ τὴν ἀνοίγει πρὸς τὴ χαρὰ. Ἐνα χτίριο καινούργιο καὶ λαμπρὸ' μᾶς ὁδηγοῦν στὴ θέσι μας μὲ ἀπροσποίητη εὐγένεια κἀτι μεγάλα παιδιὰ' πᾶνουμε κουβέντα μὲ δύο τρεῖς μικρούς' μᾶς δίνουν ὄλες τίς πληροφορίες ποὺ ζητήσαμε χωρὶς νά μᾶς κοροιδέψουν ὅπως θὰ τὸ κάνουν τὰ παιδιὰ ἐνὸς σχολεῖου μεσαιωνικοῦ' καταλαβαίνουμε διτ μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀνατροφὴ ποὺ παίρνουν τὰ παιδιὰ δὲν μπορεῖ παρὰ καὶ τὴν ποίηση καὶ τὴν ἐπιστήμη νά νοιώσουν βαθύτερα. Ὁ τρόμος, τὸ μάλωμα, ἡ αὐστηρὴ ματιὰ τὰ παγόνουν τὰ κακόμοιρα τὰ παιδιὰ καὶ ὁ πόνος τους αὐτός—εἴμαστε χίλιες φορές βέβαιοι πὼς ἔχομε δίκιο αὐτὴ τὴ στιγμῆ—διαρκεῖ γιὰ ὄλη τους τὴ ζωὴ καὶ ἔχει τελειωτικὴν ἐπίδραση κακὴ ἀπάνω τους' ἢ αἴθουσα εἶναι φωτισμένη, ἄριστα μὲ τοὺς τελευταίους φωτιστικούς τρόπους καὶ μόλις ἀνοίξε ἡ ἀπλή αὐλαία μείναμε' τὸ τονίζουμε, δὲ λέμε καμιὰ ὑπερβολή' ἓνα φόντο, κἀτι σκάλες δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ μὲ πλατιά σκαλιά δίνουνε τὴν ἔννοια τοῦ ἀπειροῦ καὶ ὅταν ξεπροβάλανε τὰ Πουλιὰ μὲ τὸ ἀξιόλογο καὶ θαυμαστὸ ἐκεῖνο ἐξπρεσιονιστικὸ—νὰ ποῦμε, ντύσιμο, ὁ θαυμασμὸς μας κορυφώθηκε: πιὸ μοντέρνα, πιὸ συγχρονισμένη παράσταση δὲν ἔγινε στὴν Ἑλλάδα, στὸ θέατρό μας' οὔτε καὶ μποροῦσε νά γίνει. Ἐδῶ ἡ πρόσοδος τῆς Ἀμερικῆς μεταφουτεύεται, ἐναρμονίζεται μὲ τὸ νεοελληνικὸ περιβάλλον καὶ δημιουργεῖ στὰ παιδιὰ μιὰ αἰσθητικὴ μοναδικὴ καὶ χρησιμώτατη' τὸ κείμενο—παιδιὰ τῆς γ' τοῦ Γυμν. 13-14 χρόνων—τὸ νοιώθανε καὶ τὸ ἀπαγγέλανε χωρὶς καμιὰ ὑπερβολὴ καὶ χωρὶς καμιὰ ἐκζητήση' ὅποιος ἐπιχείρησε νά μάθει ἀπαγγεῖλια στὰ παιδιὰ, δηλαδὴ πὼς πρέπει νά μιλάνε, ξέρει τί στοιχίζει αὐτὸ τὸ πρᾶμα. Οἱ φωνῆς τῶν ἀγοριῶν εἶναι τὸ πιὸ μοναδικὸ χάδι γιὰ τὴν ἀκοή—καὶ ὄχι μόνο στὸ τραγοῦδι (ἄς θυμηθοῦμε τὰ περίφημα ἐκεῖνα Βιεννεζόπουλα τοῦ χειμῶνα) ἀλλὰ καὶ στὴν πρόζα καὶ στὸ Κολλεγίο ἔχουν διαμορφωθεῖ παιδιὰ ποὺ μεταχειρίζονται τὴ φωνὴ τους ἄριστα, πάντως τοὺς τὴν ἔχουν τοποθετήσει μὲ μαςτρία. Ὅλα τὰ παιδιὰ ἔβρανε τί κἀνανε καὶ μερικὰ τὰ βοηθοῦσε καὶ ἡ φύση καὶ στεκόντουσαν πολὺ καλὰ στὴ σκηνή.

Τὸ ἔργο δὲν κούρασε καθόλου καὶ φεύγαμε μὲ μιὰ πίκρα. Καθμένα ἑλληνόπουλα! Ἔσως μὲ τίς ἀπειρες ὥρες ποὺ σὰς μαθαίνουν τὴν ἀμάθητη Γραμματικὴ—8 (ὄχτώ!!!) ὥρες τὴν ἔδδομάδα—δὲν ἔχετε καιρὸ, μὰ οὔτε καὶ σὰς μένει καὶ ὁροσιὰ γιὰ τέτια πράματα. Καὶ ὅμως τὸ θέατρο, ἂν τὸ ἐξετάσει κανεὶς καλὰ, εἶναι ἀπόλυση καθαρὰ παιδικὴ. Μεθῶι ἀληθινὸ εἶχε πιάσει καὶ παραλήρημα 130 παιδιὰ μικρὰ 11 ὠς 12 χρόνων—σὺν εἶδανε τὸν «Ἀγαμέμνονα», τὸν «Λούλιο Καίσαρα». Μερικῆς φορές βασανίζονται οἱ δάσκαλοι νά δώσουν στὰ παιδιὰ νά καταλάβουν κἀτι καὶ δὲν τὸ κατορθώνουν' μὰ ἀκόμα καὶ σήμερα καὶ ὁ πιὸ μέτριος μαθητῆς θὰ μποροῦσε νά συζητήσει λεπτομερῶς γιὰ τὸ κάθε τι ποὺ εἶδε σ' αὐτὰ τὰ ἔργα. Ἐμεῖς, ποὺ εἴμαστε μεγάλοι στὴν ἡλικία δὲν μπορούμε νά αἰσθανθοῦμε τὴ χαρὰ ἐνὸς παιδιοῦ στὸ θέατρο. Κάθε Πέμπτην τὸ χειμῶνα τὸ ἀπόγευμα στὸ «Ἐθνικὸ» πηγαίνανε μαθητῆς καὶ μαθητρίες' γέμιζε τὸ θέατρο' δηλαδὴ 1000 παιδιὰ' στὸ σχολεῖο καὶ δέκα παιδιὰ στὴν τάξη δὲν ἠσυχάζουν οὔτε κάτω ἀπὸ τὴν πιὸ αὐστηρὴ ἐπίβλεψη' μᾶς λέγανε οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ «Ἐθνικοῦ» πὼς τόση ἠσυχία ἦτορξε στὶς μαθητικῆς παραστάσεις, ποὺ δὲν τὸ καταλαβαίνανε, ἂν εἶχανε θεατῆς ὄλο παιδιὰ καὶ μόνο ἀπὸ τὸ γέλιο τους σὲ καμιὰ κωμικὴ σκηνή, ποὺ ξεχυνότανε ὀρυμνικὸ καὶ χωρὶς ἐπιφύλαξη αἰ-

σθανόντουσαν ὅτι ἔχουν μπροστά τους τόσους τρυφεροὺς θεατές. Αὐτὸς ὁ ἑκούσιος συγκρατημὸς καὶ μόνον εἶναι μεγάλο παιδαγωγικὸ κέρδος καὶ θὰ ἔφτανε νὰ δικαιώσει τὴν παρατάσειν τοῦ «Ἑθνικοῦ».

Σὲ λίγες μέρες παρευρεθήκαμε σὲ μιὰ παράσταση διαφόρων ἔργων ποὺ παίζανε Καθηγητὲς καὶ Καθηγήτριες τοῦ Κολλεγίου. Ἄν τὸ κάνανε τέτιο πρᾶμα ἑλληνες συνάδελφοί τους—ἄσε ποὺ δὲν θὰ τὸ κάνανε—θὰ γινότανε πρόγνα σπουδαία, γιατί ἀγάπη ἀνάμεσα καθηγητῶν καὶ παιδιῶν δὲν ὑπάρχει· πολλοὶ σοφοὶ ἴδρονικεύονται ὅταν τοὺς τυχαίην νὰ βάζουν κακὸ βαθμὸ στὸς μικροὺς καὶ ἀκόμα μᾶς κάνουν κι' ἀνατριχιάζουμε κατὶ ματιᾶς ποὺ ρίχνουνε στὸ μεσαιωνικὸ σχολεῖο τὸ ιδιωτικὸ ποὺ εἴπαμε πρὶν, οἱ δάσκαλοι οἱ καθαρουσσιάνοι !...

Στὸ Κολλεγίον τὰ παιδιά καμαρώνανε τοὺς Καθηγητὲς τους, ὅπως καὶ ἐκεῖνοι τὰ εἶχανε καμαρώσει, ὅταν παίζανε αὐτὰ. Κι' ἐδῶ πρόκειται γιὰ κάτι τι σημαντικόν· τὰ παιδιά ποὺ ἐκπαιδεύονται ἔτσι παίρνουν θάρρος στὴ ζωὴ καὶ τὴν ἀντιμετωπίζουν γερὰ· τὴν τὸν ἄνθρωπον τὸν πλάθουν πιὸ πολὺ οἱ περιστάσεις, μὰ κάπια προετοιμασία ἀπὸ τὰ πρὶν ὠφελεῖ ἀπέριως.

Κρίμα μόνον ποὺ τὸ Κολλεγίον εἶναι γιὰ τὰ πολὺ πλούσια παιδιά καὶ πάλι κρίμα ποὺ δὲν μπορεῖ ὅλα τὰ δημόσια σχολεῖα νὰ γίνουν Κολλέγια ! Ἐμεῖς, ἂν ἡ τύχη μᾶς χάριζε ἀγῶρια δικὰ μας καὶ χρήματα, θὰ τὰ γράφαμε στὸ Κολλεγίον Ἀθηνῶν, ἐξὸν ἂν ἔως τότε γίνῃ τόση πρόοδος καὶ κάθε Γυμνάσιον τῆς Ἀθήνας γίνῃ κι' αὐτὸ ἓνα τέτιο σχολεῖο.

Καὶ τελειώνοντας πρέπει νὰ σημειώσουμε πὺς τὴν «Ὀρνίθην» τὴν εἶχε προετοιμάσει ὁ κ. Charles Coon καὶ τοῦ ἀξίζει κάθε ἔπαινος καὶ γιὰ τὸ ἀνέθεσμον καὶ γιὰ τὴν γερὴν θεατρικὴν μὲρφωσιν ποὺ ἔχει καὶ ποὺ φάνηκε πιὸ ἔντονη καὶ στὸ πῶς ἔπαιξε ὁ ἴδιος τὴν «Ἀρκούδα» τοῦ Τσέχοφ καὶ στὸ πῶς εἶχε προετοιμάσει γι' αὐτὸ τὸ μονόπραχτον ἓνα στυλιζαρισμένον ρωσσικὸν σαλόνι ποὺ ἦτανε ἓνας θρίαμβος συνδυασμοῦ ἐμπροσεινιστικῶν χρωμάτων καὶ ὁμορφιάς.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΝΕΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1. Ἰδρυσις θέσεως Ἐπόπτον τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.
2. Τὶ θὰ ἐπιδιωχθῇ—Ἀνακαίνισις, ἀναθεώρησις, διαλογὴ καὶ παρακράτησις—Ἐπιτομὴ Πολυλογίας ἀκολουθιῶν—Ἀναβίωσις Βυζαντινῶν χορῶν ἐπὶ τῇ βάσει τῆς σωζομένης φωνητικῆς παραδόσεως—Ἡ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1905.

Ἠγγέλθη ὅτι ὁ κ. Κ. Α. Ψάχος διωρίσθη Ἐπόπτης τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς. Τοιαύτη δὲ θέσις τὸ πρῶτον νῦν συνιστάται ἐν Ἑλλάδι. Δὲν ἔτυχε νὰ ἀναγνώσωμεν τὸν νόμον ἢ κανονισμόν, δυνάμει τοῦ ὁποίου ὠρίσθη ἡ θέσις τοῦ τοιούτου Ἐπόπτον καὶ κατὰ τὸν ὁποῖον κανονίζονται τὰ δικαιώματα καὶ τὰ καθήκοντά του. Ἐκ τοῦ ἄρθρου ὁμως τοῦ κ. Κ. Νικολάου, τοῦ δημοσιευθέντος ἐν τοῖς «Μουσικοῖς Χρονικοῖς» (Δ' 1932 σελ. 111) εἰδικῶς γραφέντος περὶ τούτου, μανθάνομεν ὅτι σκοπὸς τοῦ Ἐπόπτον θὰ εἶνε: «ἀνακαίνισις, ἀναθεώρησις, διαλογὴ καὶ παρακράτησις ἐπὶ πάσης πρὸς τὸ θρησκευτικόν μας παρελθὸν συνοχῆς μετὰ τὴν δέουσαν ἀνασκόπησιν», διὰ τακτικῆς λ. χ. καὶ γενικῆς ἐπισκέψεώς του εἰς τοὺς ναοὺς, διὰ συνοχῆς πρὸς τὰς προϋσταμένας ὀρχηρατικὰς ἀρχάς, τοὺς ἐπιτρόπους καὶ ψάλτας τῶν διαφόρων ἐνοριῶν.

Εἰδικῶς δὲ καὶ προσοπωτικῶς ἀπὸ τὸν διορισθέντα ὁ κ. Νικολάου ἀναμένει νὰ μάθῃ 1) ἂν θὰ παραμείνουν αἱ νῦν ἐν χρήσει τρεῖς λειτουργίαι Χρυσοστόμου, Βασιλείου καὶ Ἰακώβου, 2) ἂν θὰ συντομευθῇ ἡ πολυλογία τοῦ Ὄρθρου, Ἐσπερινοῦ, τῶν προηγουμένων καὶ Παρακλητικῶν καὶ πάσης ἄλλης ἀκολουθίας, καὶ 3) ἂν, τὸ καὶ σπουδαιότερον, θὰ ἀναβίωσῃ ὁ Βυζαντινὸς Χορὸς μὲ πρωτοπόλητον καὶ βαστακιάς. Ὡν πάντων τὴν πραγματοποιήσιν εὐχεται μὲ ἄργον Ἀμὴν καὶ ἐκδηλοῖ τὴν χαρὰν του ἐπὶ

τῷ διορισμῷ τοῦ κ. Ψάχου, ὡς μόνου καταλλήλου διὰ τὴν θέσιν ταύτην, τοῦ τέως ἀποσπᾶντος κατ' αὐτόν, (ἐκ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἀρὰ γε);).

Γνωρίζω κάλλιστα ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν τὸν φίλιτον κ. Ψάχον, συμμερίζομαι εὐχαρίστως καὶ ἐγὼ τὴν ἐκδηλουμένην χαρὰν τοῦ κ. Νικολάου, ὡς πράγματι τοῦ μόνου καταλλήλου διὰ τὴν θέσιν ταύτην, ἐφ' ᾧ καὶ συγχαίρω αὐτῷ ἐπὶ τῷ τιμητικῷ τούτῳ διορισμῷ, καὶ δὲν ἀμφιβάλω ὅτι, ὅπως ὡς καθηγητῆς τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καλῶς εἰργάσθη, θὰ ἐργασθῆ ἐτι καλύτερον ἐν τῇ νέᾳ του θέσει καὶ θὰ καταβάλῃ πάσας τὰς σωματικὰς καὶ ψυχικὰς καὶ πνευματικὰς δυνάμεις του νὰ φανῆ ἀντάξιός τῆς ὄντως μεγάλης καὶ τιμητικῆς ταύτης θέσεως, ἂν καὶ τὰ πλεῖστα ζητήματα τῶν ὁμοίων τὴν λύσιν ὁ κ. Νικολάου ἀναμένει μόνον ἀπὸ τὸν κ. Ψάχον, ἀτυχῶς δὲν ἐξαρτῶνται μόνον ἀπὸ αὐτόν, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν Ἱερὰν Σύνοδον, εἰς τὴν ὁποίαν βεβαίως ὁ κ. Ἐπόπτης θὰ προτείνῃ τὰ δέοντα.

ὑποθέτω ὅμως ὅτι ἐκτὸς τῶν, ὡς ἄνω, ἀναφερομένων ζητημάτων, τὰ ὁποῖα ἐνδεικτικῶς προβάλλει ὁ κ. Νικολάου, ὁ κ. Ψάχος θὰ ἀσχοληθῆ εἰδικώτερον περὶ τῆς μελέτης παντὸς μουσικοῦ θέματος σχετικοῦ πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, καὶ εἰς τὸν καταρτισμὸν ὁμοιομόρφου ψαλτικοῦ μουσικοῦ συστήματος ἐπὶ τῇ βάσει τῆς σφωζομένης φωνητικῆς παραδόσεως, συμφώνως πρὸς τὸ ἀνέκαθεν ἐν τῇ Μεγάλῃ τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίᾳ παραδεδεγμένον ὕψος τοῦ ἱεροῦ μέλους. Τοῦτο δὲ ἐξάγω ἀπὸ τὸ παρελθόν. Διότι ὅτε κατὰ τὸ 1904 περὶ αὐτοῦ μετεκλήθη ἐκ Κωνσταντινουπόλεως εἰς Ἀθήνας ὁ κ. Ψάχος, ὡς καθηγητῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἐν τῷ Ὁδεῖῳ Ἀθηνῶν, τῇ ὑποδειξίῃ του τότε (κατὰ τὸ 1905) ὁ τότε ἀείμνηστος καὶ θερμοῦ προστάτης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς Μητροπολίτης Ἀθηνῶν Θεόκλητος συνέστησεν ὑπὸ τὴν ἰδίαν αὐτοῦ προεδρίαν Μουσικὴν Ἐπιτροπὴν ἐκ τοῦ Σεβ. Ἀρχιεπισκόπου Ζακύνθου Διονυσίου, τοῦ Σεβ. Μητροπολίτου Πενταπόλεως καὶ Διευθυντοῦ τῆς Ριζαρείου Σχολῆς Νεκταρίου, Γ. Νάξου, Διευθυντοῦ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, Φραγκίσκου Σουαζῦ, καθηγητοῦ τοῦ Ὁδείου, Κ. Ψάχου, καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἐν τῷ Ὁδεῖῳ, Νικολάου Κανακάκη ἀ' φάλτου Μητροπόλεως Ἀθηνῶν, Χριστοῦ Βλάχου, δικηγόρου καὶ μουσικοῦ καὶ Ἰω. Τσόκλη, διευθυντοῦ τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγγος», ὡς γραμματέως τῆς Ἐπιτροπῆς πρὸς τὸν, ὡς ἄνω, σκοπὸν. Ἀτυχῶς ὅμως ἡ Ἐπιτροπὴ αὕτη ἐργασθεῖσα κατὰ τὸ πρῶτον ἔτος διελύθη μετὰ ταῦτα σιωπηρῶς, ἔνεκα διαφωνιῶν ἐνίων ἐκ τῶν μελῶν τῆς πρὸς τὸν κ. Ψάχον ἐξ αἰτίας τοῦ ὅτι ὁ κ. Ψάχος, εἰς ὃν ἀνετέθη ἡ σύνταξις Λειτουργικοῦ βιβλίου ἐκ καταλλήλων ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων καὶ μελῶν ἐπ' ὀνόματι τῆς Ἐπιτροπῆς, ἐδημοσίευσεν τοῦτο ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῆς «Φόρμιγγος» ὡς προερχόμενον ἐκ τῆς Ἐπιτροπῆς, χωρὶς νὰ εἶχεν ὑποβληθῆ προηγουμένως εἰς αὐτὴν πρὸς ἐγκρίσιν. Διότι δὲν ἐδέχετο ὁ κ. Ψάχος νὰ θέσῃ τοῦτο ὑπὸ τὸν ἔλεγχον τῆς Ἐπιτροπῆς, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον πρωτοστατῶν ὁ κ. Κανακάκης, κατ' οὐδένα λόγον ἐδέχετο καὶ ἀπεκλήρυσεν τὸ βιβλίον ὡς μὴ προερχόμενον ἐκ τῆς Ἐπιτροπῆς. Παρὰ δὲ τὰς ἐπιμόνους προσπάθειάς του ὁ ἀείμνηστος Μητροπολίτης Θεόκλητος καὶ Πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς δὲν ἠδυνήθη νὰ συμβιβασθῇ τὰ διεστῶτα, λόγῳ τῆς ἐκατέρωθεν ἐπιμονῆς Κανακάκη καὶ Ψάχου.

Χάριν δὲ τοῦ ἱστορικοῦ τούτου σταθμοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους, ἥτιι πρὸ 27 ἐτῶν, παραθέτω κατωτέρω τὸ ὑπ' ἀριθ. 3429 (1905) ἔγγραφο τοῦ Σ. Μητροπολίτου Ἀθηνῶν πρὸς τὰ μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς, ἀνέκδοτον μέχρι σήμερον, διαλαμβάνον τὸν σκοπὸν τῆς τότε συσταθείσης Ἐπιτροπῆς, ἣτις πολλὰ πράγματα θὰ ἔκαμνε πρὸς ἐπιτυχίαν τοῦ σκοποῦ τῆς, ἐὰν δὲν εἰσεχώρει τό, ὡς ἄνω, λυπηρὸν γεγονός.

«Ἀριθ. 3429.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 23 Φεβρουαρίου 1905.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ὁ Μητροπολίτης Ἀθηνῶν

Πρὸς τὸν ἀξιόμιμον κύριον Χρῆστον Βλάχον

Λαμβάνομεν τὴν τιμὴν, ἵνα ἀνακοινώσωμεν ὑμῖν, ὅτι διορίσθητε μέλος τῆς ὑπὸ τὴν προεδρίαν ἡμῶν καταρτισθείσης Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς, σκοποῦσης τὴν καθόλου μὲν μελέτην παντὸς μουσικοῦ θέματος, πρὸς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν σχετιζομένου, ἰδίᾳ δὲ τὸν μετ' ἐπιστημονικῆς ἀκριβείας καθορισμὸν ἀμφισβητουμένων τινῶν σημείων τῆς θεωρίας τῆς Βυζαντιακῆς μουσικῆς, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς σφωζομένης

φωνητικής παραδόσεως, πρὸς δὲ καὶ τὸν καταρτισμὸν ὁμοιομόρφου ἐν τῷ ψάλλειν μουσικοῦ συστήματος, συμφώνως πρὸς τὸ ἀνέκαθεν ἐν τῇ Μεγάλῃ τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίᾳ παραδεδεγμένον σεμνὸν καὶ κατασκευτικὸν τοῦ Ἱεροῦ μέλους ὕψος.

Δὲν ἀμφιβάλλομεν δ' ὅτι ἀποδεχόμενοι τὸν διορισμὸν προθύμως θέλετε συνεργασθῆ μεθ' ἡμῶν ὑπὲρ τοῦ ἐπιδιωκόμενου ἱεροῦ σκοποῦ.

(Τ. Σ.) † Ὁ Ἀθηνῶν ΘΕΟΚΛΗΤΟΣ»

Ἐάν λοιπὸν τότε δὲν ἐπετεύχθη ὁ σκοπὸς αὐτὸς διὰ τοὺς ἐκτεθέντας λόγους, ἃς ἐλπίζομεν καὶ εὐχρηθῶμεν νὰ ἐπιτευχθῆ τώρα, ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς ἰδρύσεως θέσεως Ἐπόπτου τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῷ διορισμῷ καὶ πάλιν τοῦ κ. Ψάχου, ἔστω καὶ μὲ τὴν συνεργασίαν του, «μετ' ἄλλων συνειδητῶν παραγόντων», ὡς συνιστᾷ ὁ κ. Νικολάου. Ἄς θεωρηθῆ τὸ ἔργον ὡς νέος ἱστορικός σταθμὸς ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ ἡμῶν μουσικῇ.

Ἐν Καρυταίνῃ.

ΧΡΙΣΤΟΣ Γ. ΒΛΑΧΟΣ
Διηγήτορας

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΟ "ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΜΙΑ ΖΩΗ,, ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ

(Ἀπόσπασμα ἀπὸ γράμμα σιὸν διευθυντῆ τοῦ περιοδικοῦ).

Ὄταν πρὶν δύο χρόνια εἶχε πρωτοέρθει ἐδῶ θίασος ἑλληνικός, ρωτιόμασταν πότε ἐπὶ τέλος θὰ μᾶς παρουσιάζεε ἕνα καθαρὸ ἑλληνικὸ ἔργο. Ὅτι ἀνέβαζε τότε ἦταν ἔργα ξένα μεταφρασμένα πρόχειρα καὶ βιαστικά, ἢ τὸ πολὺ, κωμωδίες τοῦ Μολιέρου ζωντανεμένες ἀπ' τὸν ἀμίμητο Νέζερ. Ποτὲ μὰ τὴν ἀλήθεια δὲν φανταζόμασταν πὼς ἔργο ἑλληνικὸ θὰ βλέπαμε μονάχα ἀπ' τὴν τουρκικὴ σκηνή, μεταφρασμένο καὶ παιγμένο ἀπὸ Τούρκους ἡθοποιούς. Ἦταν κάτι ποὺ περιμέναμε βέβαια μιά μέρα, μὰ ὄχι τόσο σύντομα καὶ μάλιστα τόσο πετυχημένα. Γιατί, γιατί νὰ τὸ κρύψω; Ἀμφέβαλλα κ' ἐγὼ ὁ ἴδιος ἀνθάταν δυνατὸ, ἑλληνικὸ ἔργο ν' ἀνεβαζόταν ἀπὸ τούρκους ἡθοποιούς καὶ τὸ κυριώτερο, νὰ καταλαβαινόταν ἀπὸ τὸ τουρκικὸ κοινόν. Κι' ὅμως αὐτὸ γίνηκε. Ὁ Σπύρος Μελάς στάθηκε ὁ τυχερὸς τοῦ ἔργου αὐτοῦ κ' ἦ διαλεχτὴ καὶ καλλιτέχνητα Δις Ἑλενα Χαλκούση, ἡ εὐτυχισμένη τοῦ πρώτου στὰ τουρκικὰ μεταφρασμένον θεατρικὸ κομματιοῦ ἐμφυχώτρια.

Εἶχε τὴν πολὺ πετυχημένη πρωτοβουλία, νὰ συνεργαστεῖ μὲ τὸν γερὸ τοῦρκο καλλιτέχνη Raçit Rıza καὶ ν' ἀνεβάσει τὸ «Μία νύχτα μιά ζωή...» ποὺ παρουσιάστηκε πολὺ καλλίτερα ἴσως κ' ἀπ' ὅτι θὰ παρουσιαζόταν σ' ἑλληνικὴ σκηνή. Δὲ θέλω μ' αὐτὸ ν' ἀμφισβητήσω τὴν ἀξία κανενὸς ἑλληνικοῦ θιάσου. Κάθε ἄλλο. Ἐμεῖς οἱ πολῖτες ἐδῶ δὲν τοὺς καλογνωρίζομε αὐτούς. Ὅμως μοῦ φαίνεται προσόντο σπάνιο στοὺς ἀθηναϊκοὺς θιάσους, ἡ πειθαρχία κ' ἡ εὐκρίνεια καὶ πρὸ παντός ὁ σεβασμὸς στὸ κοινόν, ἀνεβάζοντας κάποιο ἔργο, πρᾶγμα ποὺ κυριάρχησε στὴ τουρκικὴ παράσταση τοῦ «Μία νύχτα μιά ζωή...» (Bir gece ve bir hahah...).

Ὁ θίασος τοῦ Ρασιτ Ριζά, τοῦ κολοσσοῦ αὐτοῦ τοῦ τουρκικοῦ θεάτρου, κ' ἡ Δίδα Ἑλενα Χαλκούση βγήκαν πέρα γιὰ πέρα ἀσπροπρόσωποι ἀπὸ τὴν τολμηρὴ τούτη δοκιμασία τους. Κι' οἱ δύο παρουσίασαν τὸ ἔργο μ' ὄσημποροῦσαν τελειότητα καὶ καταχειροκροτήθηκαν. Ἀν μάλιστα πρόσεχαν λίγο περισσότερο τὴν μετάφραση—ποῦ κ' ἔτσι ποῦταν, ἦτον καλὴ πάλι— θὰ λέγαμε δίχως δισταγμὸ πὼς πρώτη φορά ἔργο ἑλληνικὸ παίζονταν μὲ τόσο ἐπιτυχία.

Εἶμαι κάθε ἄλλο παρὰ κατάλληλος ἐδῶ, νὰ κρίνω τὴν παράσταση τούτη. Δὲν ἦταν ἄλλωστε αὐτὸς ὁ σκοπὸς μου. Θέλησα νὰ σᾶς μεταδώσω ὅσο μποροῦσα τὸν ἐνθουσιασμό μου, βλέποντας, χάρις στὴν καλὴ μας φίλη κ' ἐκλεχτὴ μας ἡθοποιὸ Δίδα Χαλκούση, πλάι πλάι, νὰ συνεργάζονται, ἑδῶ θέατρα, τὸ τουρκικὸ καὶ τὸ ἑλληνικόν, ποῦ τόσο ἀγαπᾷ καὶ παρακολουθᾷ.

(Πόλη)

Α. Ν. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙ ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Ἄν ὑπάρχη κάποια σοβαρή καλλιτεχνική κίνησης στὴν Ἀλεξάνδρεια, στὴν ἑλληνικότερη αὐτὴ πόλη τῆς Αἰγύπτου, ὀφείλεται ἀνάμφισβητήτως κατὰ μέγα μέρος στὴ δράση τῆς γνωστῆς φιλανθρωπικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς Ἐνώσεως «Αἰσχύλος-Ἀρίων». Δὲν ξέρω ἂν ὅλη τὴν Ἑλλάδα καὶ στὶς μεγαλύτερες Ἑλληνικὲς κοινότητες τοῦ ἔξωτερικοῦ ὑπάρχουν κοινωφελῆ σωματεία παρομοίας δράσεως. Συντήρησις ὀργανοτροφείων, ἄσυλον ἀρρένων, ἡμερήσιαι καὶ νυκτεριναὶ σχολαί, παράλληλα μὲ μιὰ ἀξιόλογη καὶ ζηλευτὴ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δράση.

Ἡ ὥραία καὶ μεγάλη αἴθουσα τοῦ ἐντευκτηρίου τῆς Ἐνώσεως σὲνα κεντρικώτατο μέγαρο ἐπὶ τῆς πλατείας τοῦ Μωχάμετ Ἄλυ—εἶναι συγχρόνως τόπος διαλέξεων, συναυλιῶν καὶ θεατρικῶν παραστάσεων, ποῦ διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλη καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς χειμερινῆς σαζόν, συγκεντρώνοντας τὸ ἐκλεκτότερο κοινὸ τῆς Ἑλληνικῆς παροικίας.

Ἐκεῖ ἔδωσα τὴν πρώτη μου διάλεξη γιὰ τὴ «Δελφικὴ προσπάθεια» ἔδω καὶ δύο χρόνια ὅταν γιὰ πρώτη φορὰ ἐπισκέφθηκα τὴν Ἀλεξάνδρεια. Ἡ ἴδια αἴθουσα μὲ τὴν κομψὴ σκηνοῦλα καὶ τὸ θαυμάσιο πιάνο Steinway, ποῦ παραχωρήθηκε εὐγενικά φέτος τὸ χειμῶνα γιὰ νὰ ἐκτελέσω δύο φορές τὸν «Ἐνὸχ Ἄρην» τοῦ Strauss. Στὸ ἴδιο μέρος ἔπαιξα τὸν «Πατέρα» τοῦ Στρίντπεργκ μὲ τοὺς ἐρασιτέχνους τοῦ δραματικοῦ τμήματος τῆς Ἐνώσεως. Ἐρασιτέχνες μὲ πραγματικὸ ἐνθουσιασμὸ καὶ ἀγάπη γιὰ τὴν τέχνη. Ἕνας κόσμος ἀπὸ νέους καὶ νέες ποῦ ἐργάζονται καθημερινῶς μὲ τοὺς προπονητῆς τους, τὸν καθηγητὴ κ. Pasquarello γιὰ τὸ μουσικὸ τμήμα καὶ τὸν κ. Ἀυγερινὸ γιὰ τὸ δραματικὸ, γιὰ τίς μουσικῆς καὶ θεατρικῆς ἐπιδείξεις τῆς Ἑλληνικῆς μασ Ἐνώσεως. Ἕνα πνεῦμα συναδελφώσεως κ' ἕνα κέφι γιὰ δουλειά, ποῦ σπάνια συναντᾶ κανεὶς σὲ ἐρασιτεχνικῆς προσπάθειες. Καὶ ταλέντα ἀληθινά. Ἡ Σεβαστοπούλου, πηγαῖο ταλέντο, μὲ ζωὴ, μὲ μόρφωση, μὲ ἐξαιρετικὴν ἀντίληψη, μὲ ἀρίστην σκηρικὴν ἐμφάνιση, πᾶσα θεατρικὴ ἀναμισβήτητα καὶ γιὰ τὴν κωμῶδια καὶ γιὰ τὸ δράμα ποῦ θά ταινοε ἀμέσως μιὰ ἐξέχουσα θέση ἂν ἤθελε νὰ βγῆ στὸ Ἑλληνικὸ θέατρο. Κι' ἀκόμα ὁ Ροῦσος, ὁ Μπόλλας, ὁ Φραγκιαδάκης, ὁ Μαλλιαρᾶκης. νέοι μὲ τάλαντο πραγματικὸ καὶ μὲ ἀγάπη μεγάλη κ' ἀληθινὴ γιὰ τὸ θέατρο. Ἕνας ἄριστος Ἑλληνικὸς θιασὸς μὲ ὁμοιογένεια καὶ πειθαρχία ποῦ θὰ ἐξήλευαν πολλοὶ ἐπαγγελματικοὶ θιασοί.

Ἀνέβασαν τὸ χειμῶνα ποῦ μᾶς πέρασεν, μὲ ἐπιτυχία ποῦ ξεπερνοῦσε κατὰ πολὺ τὰ ὄρια ἐρασιτεχνικῶν παραστάσεων, ἔργα, σὰν τὸ «Γάντι» τοῦ Μπλιόρσον, τοὺς «Μαλφιλάτο» τοῦ Πόρτο-Ρίς, τοὺς «Δύο πιερρότους» τοῦ Ροστάν, τοὺς «Φοιτητᾶς» τοῦ Ξενοπούλου, τὸ «Πέπλο» τοῦ Ἀλεξανδρινοῦ συγγραφέως κ. Γιώργου Βιδάλη, τὸν «Πατέρα» τοῦ Στρίντπεργκ μὲ τὴ σύμπραξί μου. Εὐχῆς ἔργο θὰ ἦταν νὰ ἀποκτοῦσε ἡ Ἐνωσις μιὰ σχολὴ συστηματικώτερης καλλιέργειας τῆς ἀπαγγελίας τοῦ Ἑλληνικοῦ λόγου, καὶ τῆς δραματικῆς τέχνης μὲναν καλὸ καθηγητὴ. Ὑπάρχουν ταλέντα τὰ ὁποῖα μὲ μιὰ καλὴ διδασκαλία θὰ μποροῦσαν νὰ κάνουν πολλὰ πράγματα. Καὶ κάποια τέτοια σέφη ἄκουσα νὰ ἐπιχαρτῆ ἀπὸ τὸν διευθυντὴ τοῦ καλλιτεχνικοῦ τμήματος κ. Ἐμ. Καντιώτη, ἕναν ἐξαιρετικὸ ἄνθρωπο μὲ μόρφωση μεγάλη, μὲ σωστὴ καλλιτεχνικὴ ἀντίληψη καὶ ποῦ παντὸς μὲ εὐλικρινὴ ἐνθουσιασμὸ. Μαζὴ μὲ τὸ φιλότεχνο καὶ φιλοπρόοδο πρόεδρο τῆς Ἐνώσεως κ. Γ. Ἀναστασιάδη, ἀποτελοῦν τὴν ψυχὴν τοῦ μόνου πραγματικὰ τιμῶντος τὸ Ἑλληνικὸν ὄνομα καλλιτεχνικοῦ καὶ φιλανθρωπικοῦ συγχρόνως αὐτοῦ σωματείου, σ' ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα πολιτισμένα Ἑλληνικὰ κέντρα τοῦ ἔξωτερικοῦ ὅπως ἡ Ἀλεξάνδρεια.

Ἄλλα καὶ τὸ μουσικὸ τμήμα τῆς Ἐνώσεως δὲν ὑστερεῖ καθόλου σὲ δράση. Τακτικά, κάθε δεκαπενθήμερο δίνει συναυλίαις στὶς ὁποῖαι παρουσιάζονται ὅ,τι ἐκλεκτότερα ταλέντα ἔχει νὰ ἐπιδείξῃ ἡ Ἑλληνικὴ παροικία τῆς Ἀλεξανδρείας. Στὸ πιάνο, στὸ τραγοῦδι, σὲ ἄλλα ὄργανα. Ἡ αἴθουσα τοῦ «Αἰσχύλου» εἶναι τὸ μόνον μέρος ποῦ

μπορεί ν' ἀκούση κανείς λίγη καλή μουσική ἀπὸ Ἑλλήνας ἐκτελεστάς. Σημειῶνω τὸ τραγούδι τῆς κ. Ἀντίπα, τοῦ κ. Χρ. Φραγκιαδάκη, ἕνα ἐξαιρετο μέταλλο βαρυτόνου. Τὸ πιάνο τῶν Δ)δων Μαρίας καὶ Ἰωάννας Τσιμῶνου δύο ἐξαιρετικῶν ταλέντων, μαθητριῶν τοῦ καθηγητοῦ κ. Σ. Κριτικῶ ἐνὸς πρώτης τάξεως καλλιτέχνου μὲ εὐρύτατη μουσική καὶ φιλολογικὴ μόρφωση.

Δυστυχῶς ἡ δράση αὐτὴ μὐνει περιορισμένη στὰ στενὰ ὄρια ἐνὸς μικροῦ μόνου Ἀλεξανδρινοῦ κύκλου. Γιὰ νὰ καρποφορήσουν οἱ ἀξιόλογες αὐτὲς προσπάθειες, χρειάζεται μιὰ ἐπαφὴ μὲ τὰ σπουδαιότερα Ἑλληνικὰ κέντρα τῆς Αἰγύπτου καὶ κυρίως μὲ τὴν Ἑλλάδα. Ἐνας πνευματικὸς καὶ καλλιτεχνικὸς σύνδεσμος μὲ τὰς Ἀθήνας, τὸ καλλιτεχνικὸ κέντρον τοῦ Ἑλληνισμοῦ, θὰ μπορούσε ἀσφαλῶς νὰ δώσῃ μιὰ μεγάλη ὠθηση στὴν ἐξέλιξη ἀναμφισβητήτων ταλέντων, τὰ ὁποῖα καταδικάζονται στὸ μαρasmus καὶ τὴν ἀφάνεια.

Μιὰ τέτοια πρωτοβουλία καλλιτεχνικῆς ἐπαφῆς μεταξὺ τῶν Ἀθηνῶν καὶ διαφόρων σοβαρῶν καλλιτεχνικῶν κέντρων τῆς Ἑλλάδος καὶ τῶν Ἑλληνικῶν κοινοτήτων τοῦ ἔξωτερικοῦ, ἀπὸ ὁποῦδήποτε προερχομένη, θὰ προσέφερε ἀναμφιβόλος μεγίστη ὑπηρεσία στὴν προαγωγὴ πλήθους ἀφανῶν καλλιτεχνικῶν δυνάμεων τοῦ Ἑλληνισμοῦ καὶ στὴν ἐξύψωση τοῦ γοήτρου τοῦ Ἑλληνος καλλιτέχνου, στὴν κατ' ἐξοχὴν πάσχουσαν ἀπὸ ξενολατρείαν Ἑλληνικὴ φυλὴ.

Γ. Ι. ΜΠΟΥΡΛΟΣ

ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Στὴν διάλεξη τῆς κ. Π. Λάσκαρη στὸ «Κεντρικόν» μὲ θέμα «Αἰσθητικὴ τοῦ χοροῦ», ἡ Δις Ἰβὼνῃ Μονζὲν ἐξετέλεσε διάφορους χορούς, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ξεχώρισαν ἰδιαίτερα οἱ ἐπὶ τοῦ Etude εἰς λα ὕψος. καὶ τῆς Polonaise εἰς λα τοῦ Σοπέν. Εἰς τοὺς χορούς αὐτοὺς μᾶς ἔδειξε ἡ Δις Μονζὲν ὄλην τὴν λεπτὴ τέχνη καὶ εὐγένεια τῆς ἀποδόσεως μὲ τὴν ἀριστουργηματικὴ ἐκτέλεσι καὶ ἁρμονίαν τῶν κινήσεων. Εἰς τὸ πιάνο, ἡ νεαρὰ καλλιτέχνης Δις Μ. Χωραφᾶ.

—Στὴν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τῆς καθηγητρίας τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὁδείου» Κας Σμαράγδας Ν. Γεννάδη (21 Ἀπριλίου) παρακολουθήσαμε ἕνα πλῆθος μαθητῶν καὶ μαθητριῶν τοῦ τραγουδιοῦ μὲ ἀρκετὰ καλὰ καλλιτεχνικὰ ἀποτελέσματα. Ἀναφέρομεν τὰ ὀνόματά των: Κυρίαί Μαριάνα Λάξου, Διονυσία Μαΐδη, Μαρίκα Παπαντωνίου, Δίδες Διδῶ Δραγάτη, Εὐθυμία Κιτάντη, Ferrah Maltass, Κάκια Ξενοπούλου, Εὐθυμία Ξηρουχάκη, Φανὴ Παπαναστασίου, Νίτσα Πολυκαρδιώτη, Ἄννα Τασοπούλου. Κύριοι Μιχαὴλ Γελανταλῆς, Κώστας Δράκος, Τάσος Ἐρμμανούλ, Λεωνίδας Κοτομάτης, Βάσος Σεϊτανίδης, Τότης Στεφανίδης.

—Ἡ διάλεξις τοῦ συνεργάτου μας κ. Κωνστ. Παπαδημητρίου στὴν αἴθουσα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας μὲ θέμα «Λείψανα Βυζαντινῆς μουσικῆς ἐν τῇ Δύσει» ἐστέρφη ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας. Ἐξετελέσθησαν σχετικὰ ἴσρατα ἀπὸ τὴν χορῶδιαν τοῦ «Μουσικοῦ Λυκείου Ἀθηνῶν» τοῦ ὁποίου διευθυντῆς εἶναι ὁ ἀξιότιμος συνεργάτης μας.

—Στὸ ὄρατο πρόγραμμα τῆς Συναυλίας τῶν τελειοφοίτων τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου» (12 Μαΐου) παρακολουθήσαμε διάφορους μαθητὰς καὶ μαθητριάς, μεταξὺ τῶν ὁποίων διεκρίθησαν ἡ Δις Θ. Κολάση (πιάνο—τάξις κ. Θ. Πινδίου μὲ τὸ ὄρατον μουσικὸν τεμάχιον τοῦ Ραβέλ: «Gaspard de la nuit» καὶ ἡ Κο Μ. Ἀνδρουτσοπούλου (τραγούδι—τάξις κ. Τριανταφύλλου). Ἀναφέρομεν καὶ τὴν ἐπιτυχημένην ἀπαγγελίαν τῆς Λίδος Βουτσινᾶ καὶ τῆς Λίδος Μπουφέτη—τάξις Κας Τερέντιο. Ἀρκετὰ καλοὶ καὶ οἱ ἄλλοι συμπράξαντες: ἡ Δις Νικολαΐδου καὶ ἡ Δις Ζυγομαλᾶ.

—Στις 14 Μαΐου δύο ἐκλεκτοὶ καλλιτέχνη, ὁ κ. Φρεῖδ. Βολωνίνης (βιολί) καὶ ὁ κ. Σπ. Φαραντάτος (πιάνο) μᾶς χάρισαν δύο ὄρες καλλιτεχνικῆς χαρᾶς μὲ τὸ ὄρατον πρόγραμμά των: Vivaldi—Kreisler Κοντσέρτο εἰς ντο, Περγκολέζι—Στραβίνσκι Σουίτα καὶ μὲ ἕνα-δύο ἄλλα μικρὰ κομμάτια τῶν Ντεπυσσὺ, Μπετόβεν κλπ.

—Ἡ «Ἑλληνικὴ Χορῳδία» τοῦ κ. Π. Γλυκοφρίδη μπορεῖ νὰ εἶναι εὐχαριστημένη γιὰ τὴν συστηματικὴν ἐργασίαν της καὶ τὴν ὥραϊαν ἐμφάνισιν τοῦ συνόλου στὴν συναυλία της στὰ «Ὀλύμπια» μὲ συνθέσεις τῶν Ἑλλήνων Στρουμπούλη, Κόκκινου, Γλυκοφρίδη, Ροδίου, Ν. Λαμπελέτ, Λαυράγκα καὶ τῶν ξένων Otto, Adler (πολὺ καλὴ ἢ μετάφρασις ἀπὸ τὸν κ. Βάρβογλη) Marschner καὶ Schumann. Τῆς εὐχόμαστε καλὴν προκοπὴν καὶ ἐπιτυχίαν πάντοτε ὅπως καὶ στὴν συναυλίαν τῆς 15ης Μαΐου.

—Ἡ ἐπίδειξις μαθητηρίων τοῦ κ. Β. Φρήμαν (πιάνο στὸν «Παρνασσό» μᾶς παρουσίασε τὴν γνωστὴν πλέον καλλιτέχνηδα Δίδα Μπαχάουερ ἀλλὰ καὶ τὰς Λίδας Κυριακοπούλου καὶ Ἰωαννίδου. Πολὺ καλὴ ἐπίσης ἡ Δίς Μαρία Ἀδάμ στὸ κοντσέρτο εἰς λα μείζ, τοῦ Μότσαρτ καθὼς καὶ αἱ Δίδες Ζαρκάδου, Πουρνάρα, Χαρτουλάρη καὶ Λεβεντάκου στὰ διάφορα ἔργα ποῦ ἐξετέλεσαν.

—Ἡ τρίτη συναυλία τοῦ «Τρίο» τοῦ «Ῥαδείου Ἀθηνῶν»—Φαραντάτος (πιάνο), Βολωνίνης (βιολί), Κουρούκλη (βιολοντσέλλο)—μὲ ἔργα τῶν Μπετόβεν, Μέντελζον καὶ Σωσὸν (δὲν μποροῦσε νὰ λείψῃ αὐτὸ τὸ τελευταῖον;) εἶχε ἀρκετὴ ἐπιτυχία, ἂν καί, σὲ μερικὰ μέρη, ἄκουε κανεῖς τὴν προσπάθειαν.. Πάντως μᾶς ἀφῆσε καλὴ ἐντύπωσις ἢ ὅλη συναυλία.

—Στὸ Δημοτικὸ θέατρο Πειραιῶς παρακολουθήσαμε τὴν Α'. Μαθητικὴ συναυλία καὶ τὴν ἐμφάνισιν τῆς Ρυθμικῆς τοῦ νεοσυστάτου (1930) Ῥαδείου Κοινότητος Ν. Φαλήρου ποῦ μᾶς ἔδωσε ἀρκετὰς ἐλπίδας γιὰ μελλοντικὴν πρῶδον καὶ συστηματικὴν διαπαιδαγώγησιν τῶν νέων μας τοῦ ὥραϊοῦ αὐτοῦ προαστείου.

Ἀπὸ τὸν ἀξιό διευθυντὴ του κ. Ἀλέκον Ἀλβέρτην θὰ περιμένουμε πολλά.

Στις 23 καὶ 30 Μαΐου ἡ κ. Μάγνη Καρατζᾶ μᾶς παρουσίασε διάφορες πράξεις ἀπὸ τὴν Μπάττερφελι τοῦ Πουτσίνι, τὸν Ριγκολέττο τοῦ Βέρδι, τὸν Βέρθεον τοῦ Μασσενέ καὶ τὴν τρίτην πρῶξιν τοῦ «Ὀρφέως» τοῦ Γκλουκ μὲ μαθητὰς καὶ μαθητριάς τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ῥαδείου». Ἡ κ. Καρατζᾶ εἶναι ἀξία συγχαρητηρίων γιὰ τὴν ὅλην καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισιν καὶ τὴν ἐπιτυχὴ «δραῖσιν» τῆς σκηνῆς στὶς διάφορες πράξεις τῶν ὡς ἄνω μελοδραμάτων. Τὸ μουσικὸν μέρος ὑπὸ τῆς Κας Ρ. Καμίνοκυ.

—Στὴν 4η συναυλία μουσικῆς δωματίου τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ῥαδείου»—Τουρνάισσον Σουλτσ, Ἀβατάγγελος, Κούλας καὶ Ἀντωνίου—παρακολουθήσαμε Τσεχοσλοβάκικη μουσικὴ μὲ ἔργα τῶν συνθετῶν Σμέτανα, Νόβακ καὶ Ντβόρζακ. Ὅπως πάντοτε καὶ τώρα μᾶς ἔδωσαν ὅτι καλὸν καὶ ὠραῖον οἱ συμπράξαντες καθηγηταὶ τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ῥαδείου». (Ν. Β. Ἐκεῖνο τὸ geb. 1870 τοῦ Νόβακ δὲν μποροῦσε νὰ γραφῆ στὸ πρόγραμμα, ἔγεν. 1870.)

—Ἀναφέρομεν τὴν ἐπίδειξιν Ρυθμικῆς τῆς καθηγητριάς τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ῥαδείου» Διδος Μ. Jordan μὲ μαθητριάς τῶν τάξεων της, κατὰ τὸ σύστημα Dalcroze. Βέβαια ἡ ἐκτέλεσις ἦταν καλὴ, ἀλλ' ἐκεῖνο ποῦ θὰ εἶχαμε νὰ παρατηρήσωμεν εἶναι τὸ ἐξῆς: Δὲν π. ἐπεὶ ποτὲ νὰ εἶμεθα μονόπλευροι στὶς ἀπόψεις μας καὶ μάλιστα νὰ θέλωμε νὰ ἐξηγήσωμεν τὰ διάφορα μουσικὰ φαινόμενα διὰ τοῦ «συστήματος» μας καὶ ἰδίως τῆς Ρυθμικῆς. Ἡ Ρυθμικὴ μᾶς φτιάνει καλὰ σώματα, μᾶς ὑποβοηθεῖ γιὰ τὶς διάφορες πλαστικὰς—καλλιτεχνικὰς ἀποδόσεις, ἀλλὰ δὲν μᾶς κάνει νὰ καταλάβομε ψυχολογικῶς τὸ φαινόμενον τοῦ ρυθμοῦ. Διότι αὐτὴ στηρίζεται στὸ μουσικὸν ἤδη δεδομένον δηλαδὴ στὰ ὀλόκληρα, στὰ ἤμισυ, τὰ τέταρτα κτλ., δὲν μᾶς λέγει ὅμως πῶς ἔφθασε ἡ ἀνθρωπότης στὶς ὑποδιαρέσεις αὐτές, πῶς ἀντιλαμβάνονται καὶ οἱ ἄλλοι μουσικοὶ τὴν ἀξίον, τὴν ἐσωτερικὴν δυναμικότητα καὶ τὴν ψυχολογίαν τοῦ ρυθμοῦ. Αὐτὰ, σίντομα—σύντομα, ἔπρεπε νὰ εἶχε ὑπ' ὄψιν του ὁ γράφων εἰς τὸ πρόγραμμα γιὰ τὸ σύστημα Dalcroze, γιὰ νὰ μὴ λέγῃ ἐπιπολαιότητες ὅπως, ὅτι «ἡ θεωρία καὶ ἀκόμη ἢ πιὸ βαθεῖα ἐκμάθησις ἐνὸς μουσικοῦ ὄργανου, σπάνια μποροῦν νὰ δώσουν ἀσφαλῆ κατοχὴ τοῦ μουσικοῦ ρυθμοῦ». Αὐτὰ εἶναι ἀπλῶς λόγια κατάλληλα γιὰ ρεκλάμα. Ἡ ρυθμικὴ εἶναι ὄργανον ὅπως κάθε μουσικὸν ὄργανον, μὲ ἀντικειμενικὸν σκοπὸν τὴν ἀπόδοσιν τοῦ περιεχομένου τῆς μουσικῆς, ἐφ' ὅσον ἡμπορεῖ νὰ ε' ἀποδώσῃ. Ἐκτελεῖ αὐτὴ τὸ δεδομένον—τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα, τὸ ὅποιον δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγήσῃ. Γιατὶ ἄλλο εἶναι ἐπεξηγῶ—ἀποδίδω διὰ τῆς τέχνης μου καί καὶ ἄλλο ἐξηγῶ—ἐρμηνεύω τὰ διάφορα μουσικὰ αἰτία. Πράγμα ποῦ δὲν εἶναι γιὰ τὴν Ρυθμικὴν κατὰ Dalcroze ἢ μὴ.

—Στις 29 Μαΐου ἔγινε ἡ ἐπίδειξις τοῦ τυφοῦ τελειοφοίτου τῆς βυζαντινῆς Σχολῆς τοῦ «Μουσικοῦ Λυκείου Ἀθηνῶν» κ. Δ. Χρυσαφίδου, ἐφευρέτου εἰδικῆς μεθόδου, δι' ἧς γράφεται καὶ ἀναγινώσκειται ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Μετὰ μικρὰν εἰσήγησιν τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου, ὁ κ. Χρυσαφίδης ἐξέτελεσε κατ' ἐκλογῆν Ἐπιτροπῆς ἄσματα μεταγραφέντα παρ' αὐτοῦ ἐκ τῶν ἐπισημῶν μουσικῶν κειμένων τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ κ. Χρυσαφίδης εἶναι ἀξίος συγχαρητηρίων διὰ τὰς προσπάθειάς του καὶ τὴν ἐμμονὴν του.

—Ὁ συνεργάτης μας κ. Παπαδημητρίου ἔκτισε καὶ νέαν διάλεξιν γιὰ «Τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς ἀγάπης» στὸ «Λύκειον τῶν Ἑλληνίδων» μὲ τραγοῦδι (ἢ Δίς Γεωργῶ) πιάνο (ἢ Δίς Γουναροπούλου) καὶ ἀπαγγελίαν (ἢ Δίς Ἀρβανιτάκη) πού μᾶς παρουσίασε ὅλην τὴν λεβεντιά καὶ τὴν μεγαλοπρέπειαν τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν. Εἶναι ἀξίος ἔπαινων γιὰ τὶς εὐγενικὰς του προσπάθειας.

—Ὅτι τὸ «Ὁδεῖον Πειραιῶς» ἐργάζεται συστηματικὰ καὶ μὲ πρόγραμμα αὐστηρῶς διαπαιδαγωγήσεως στὴν ἀνωτέραν τέχνην, εἶναι ἤδη γνωστὸν στοὺς ἀναγνώστας τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» ἀπὸ σημειώματα καὶ κριτικὰς στὸ περιοδικὸν μας. Γι' αὐτὸ ἀναφέρουμε ἀπλῶς τώρα τὴν ὥραιαν ἐκτέλεσιν τοῦ «Κουρῶς τῆς Σεβίλλης» τοῦ Ροσσίνι καὶ τοῦ μελοδράματος «Σαρμῶν καὶ Δαλιδᾶ» τοῦ Σαίν-Σάνς, κατὰ μουσικὴν καὶ σκηρικὴν διδασκαλίαν τοῦ κ. Τριανταφύλλου. Ὁρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Κυπαρίσση. Ἐλαβον μέρος αἱ Δίδες Παρασκευᾶ, Σμυρνοιούδη, καὶ Τσοκοπούλου καὶ οἱ κ. Τσαλίκη, Σπ. Καλογεράς, Σουπίλας, Βασ. Καλογεράς, Λογοθέτης καὶ Κατσούλης.

—Στὴν «Δέσχη καλλιτεχνῶν» μᾶς παρουσίασε μερικὰ ἔργα τοῦ ὁ γνωστὸς Ἕλλην συνθέτης κ. Δ. Λεβίδης, τῆ συμπράξει τῆς Δίδος Α. Μαῦτα (ὑψηφόνου) καὶ τοῦ κ. Μ. Εὐστρατίου-πιάνο. Στὸ περασμένον τεῦχος ἀσχοληθήκαμε ἀρκετὰ μὲ τὴν λαμπρὰν τέχνην τοῦ κ. Λεβίδη καὶ δὲν ἀπομένει παρὰ νὰ γράψουμε τώρα ἀπλῶς μερικὰ ἀπὸ τὰ πλέον ἐπιτυχημένα ἔργα του: Σονάτα εἰς φα ἔλατ. γιὰ πιάνο. Divertissement γιὰ σόλο Cor-Anglais καὶ Αἰολικὴ ὄρχηστρα. Le Talisman des Dieux γιὰ Αἰολικὴ ὄρχηστρα. Καὶ τὰ τραγούδια: Hommage, ma fille κτλ. Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν μυσταγωγίαν στὴν «Δέσχη» ἐκφράζουμε στὸν κ. Λεβίδη τὰς ἐγκαρδίους μας εὐχαριστίας καὶ τοῦ εὐχόμεσθε πάντα ὅπως καὶ τώρα νὰ βγαίη νικητὴς καὶ δοξασμένος στὶς συναυλίαις του.

—Ἀρκετὰ ταλέντα μᾶς παρουσίασε στὴν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τῆς τάξεώς της (πιάνο) ἡ Κα Α. Εὐλαμπίου-Vauthier τῆ συμπράξει τῆς Δίδος Δίτης Πάνου. Ἀναφέροντες τὸ ὄνομα τῶν μαθητριῶν: Παπαδημητρίου, Ζαβερδίνου, Λαυράγκα Διδῶ μὲ τὴν ὥραιαν ἐκτέλεσιν τοῦ πρώτου μέρους τοῦ κοντσέρτου τοῦ Μότσαρτ, Μ. Κριεζῆ, Ρ. Κριεζῆ, Μουμούρη, Φ. Κριεζῆ, καὶ Βόγλη Ἡ Κα Νίνα Πούλου ἔπαιξε μὲ ἀρκετὸ ρομαντισμὸ τὸ πρῶτον μέρος τοῦ κοντσέρτου εἰς μι ἔλατ. τοῦ Σοπέν Ἡ ὅλη ἐκτέλεσις ἦταν πολὺ ἐπιτυχής.

—Βέβαια θὰ μπορούσε νὰ μᾶς δώσῃ ὁ κ. Τριανταφύλλου κάτι καλύτερον ἀπὸ τὸ παλαιὸν ὀλότελα—καὶ ὡς σκέψις καὶ ὡς μουσικὴ—μελόδραμα «Louise» τοῦ Σαρπαντιέ Ἡμπορεῖ νὰ ἦταν ἐθνικὸ Παριζιάνικον τὸ ἔργον, ἀλλὰ γιὰ μᾶς δὲν ἔχει καμμίαν καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, ἀφ' οὗ ἡ κεντρικὴ ἰδέα «τοῦ ἐλευθέρου ἔρωτος» σὶδ λιμπρέττο, ἔχει κατατριβεῖ πλέον, ὅπως καὶ σὲ μερικὰ σχετικὰ δραματικὰ ἔργα τῶν Ἰψεν καὶ Στρίντμπεργκ, ἡ δὲ μουσικὴ ἦταν κενὴ ἔστω καὶ μὲ τὸ Βιεννέζικον βῆλος σὲ Παριζιάνικη ὑπόθεσι... Τὸ ὅλον ἔργον εἶναι παρατραβηγμένον, κουραστικὸν γιὰτι τοῦ λείπει ἡ δρᾶσις, ὑπερλυρικόν, μὲ ὀλίγας δραματικὰς σκηνάς. Καλὰ δὲ θὰ ἔκαμε ὁ κ. Τριανταφύλλου νὰ προσπαθοῦσε νὰ δώσῃ ζωὴν καὶ ψυχικότητα στὸ ἔργον αὐτό, παρὰ νὰ καταπιασθῇ μὲ ἐπιφανειακὰ τρικ ρεζισιέρ ὅπως π. χ. τῆς μικρᾶς ραφρετίτσας, πού μᾶς θυμίζε τὸν ἄλλον ἠθοποιὸν στὴν περυσινὴ ἐκτέλεση τῶν «Παραμυθιῶν τοῦ Ὁσμαν» πού σκότωνε μυῖγες!.. Ἡ Κα Ἀνδροτσπούλου ὡς Λουίζα ἀρκετὰ καλὴ καὶ ἰδίως ὁ κ. Εὐστρατίου ὡς Πατέρας καθὼς καὶ ὁ Julien ἀπὸ τὸν κ. Γληνὸ. Ἡ Μητέρα ὑποφερτὴ. Γενικὰ παρατηροῦσε κανεὶς μιὰ ἐπιμελημένη προσπάθεια, πού πήγαινε πάντα χαμένη στὸ παλὸν αὐτὸ ἔργο.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΚΑΚΟΥΡΟΥ

Βέβαια, δὲν μπορεί ν' ἀρνηθῆ κανεὶς πῶς στὶς διάφορες διπλωματικὲς ἢ πτυχίῳ ἐξετάσεις στὰ Ὄρθεια μας, στὶς μαθητικὲς ἐπιδείξεις τῶν, συναντᾷ κανεὶς κάθε χρόνο, μερικὲς ἐξαιρέσεις ἰδιαιτέρας καλλιτεχνικῆς ἰδιοφυΐας πού θὰ εὐχόνταν νὰ μὴν πῆγαιναν χαμένες, ὥστερὰ μάλιστα ἀπὸ τόσον λαμπρὰς καὶ ἐπιτυχεῖ ἐνδείξεις στὶς δημόσιες «ἐξετάσεις» τῶν. Οἱ διάφοροι αὐτοὶ τελειόφοιτοι, πού ἐκτελοῦν συνήθως ἀρκετὰ δύσκολα τεχνικῶς καὶ αἰσθητικῶς μουσικὰ τεμάχια τοῦ διεθνοῦς ρεπερτορίου, μὲ τὸν ἰδιάζοντα εἰς τοὺς νέους ἐνθουσιασμόν, ἔχουν ἀνάγκην ἰδιαιτέρας προσοχῆς καὶ πρὸ παντὸς ἐνθαρρύνσεως, τώρα ἰδιαιτέρα στὴν ἰλιστὶκὴ ἐποχὴ μας, στὴν ἐποχὴ τοῦ «tempo—tempo» καὶ τοῦ εὐκόλου χρωματισμοῦ. Οἱ νέοι καὶ πρὸ παντὸς τὰ κορίτσια μας, πού προτιμοῦν τὸν μικρὸν χώρον τοῦ δωματίου μὲ τὸ μουσικὸν τῶν ὄργανον, παρὰ τὰ ὑπόπλου περιεχομένου καὶ ψυχοφθόρα κέντρα «διασκεδάσεως», ἔχουν ἀνάγκην ὑποστηρίξεως γιὰ τὴν πληρεστέραν ἀνοπτυξίν τῶν καλλιτεχνικῶν αὐτῶν ἰδιοτήτων καὶ τῆς ὅλης αὐτῶν διαπαιδαγωγήσεως. Ἔτσι καὶ ἡ Δις Κακούρου πού στὶς ἐξετάσεις τοῦ «Ὁρθείου Ἀθηνῶν» (πιάνο, τάξις Φαραντάτου) ἐξετέλεσε μὲ μτρίο, μὲ ἐνθουσιασμόν, μὲ ἀγάπην, μὲ θαυμασίον *toucher* τὸ δύσκολο κοντσέρτο τοῦ μοντέρου Γάλλου συνθέτου Roulepc, κοντὰ στὸ πρελούντιο καὶ φοῦγκα στὴν ντο δίσο. μζ. τονικότητα τοῦ Μπάχ, δὲν μπορεί παρὰ νὰ προκαλέσῃ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ εἰδικοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν τελειότητα τῆς ἐκτελέσεως, πού μᾶς ἔδειξε ὀλοκάθαρα τὴν μουσικότητα καὶ τὴν ἰδιαιτέραν αὐτῆς ἰδιοφυΐαν, ὅπως γράφουμε γενικὰ στὴν ἀρχὴ τοῦ παρόντος σημειώματος. Λυπούμεθα πού ὁ χώρος δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀσχοληθοῦμε λεπτομερῶς μὲ τὴν νεαρὰν καλλιτέχνην καὶ γι' αὐτὸ τελειώνουμε μὲ μιὰ ἐφώτησι στὸν καλλιτέχνην διευθυντὴ τοῦ τμήματος καλῶν τεχνῶν τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας κ. Μπέρον: Δὲν θὰ μπορούσε νὰ εὐρεθῆ ἀπὸ κανένα κληροδότημα ἓνα μικρὸ ποσὸ γιὰ τὴν Δίδα Κακούρου πρὸς συνέχισιν τῶν σπουδῶν τῆς στὴν Βιέννη ἢ τὸ Βερολίνον; Θὰ ἦταν ἀσφαλῶς ἓνα ἀπὸ τὰ πλέον ὠφέλιμα καὶ ἐνθαρρυντικὰ ἐπιδόματα.

Κ. Δ.

ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΩΔΕΙΩΝ ΜΑΣ

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

Α' Διπλώματα. Σχολὴ Πιάνου.— Ἄννα Κυριαζῆ, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Φαραντάτου) διπλωμα κλειδοκυμβάλου μὲ τὸν βαθμὸν Ἄριστα καὶ Α' βραβεῖον. Αἰκατερίνη Χατζοπούλου, ἐκ Πειραιῶς (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Φαραντάτου) διπλωμα κλειδοκυμβάλου μὲ τὸν βαθμὸν Λίαν καλῶς.

Σχολὴ Βιολίου.— Ἰουλία Μπουσίντου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Μπουσίντου) διπλωμα βιολίου μὲ τὸν βαθμὸν Ἄριστα.

Β' Πτυχία. Σχολὴ Πιάνου.— Ἀλίκη Ἀλαμάνου, ἐκ Κερκύρας (τάξις τῆς καθηγήτριας Δ-δος Τ. Φίλτσου) πτυχίον κλειδοκυμβάλου διδασκαλίας τῆς Προκαταρκτικῆς, Κατωτέρας καὶ Μέσης τάξεως μὲ τοὺς βαθμοὺς: Διδασκαλία Ἄριστα. Ἐκτέλεισις Λίαν καλῶς.

Σχολὴ Βιολίου.— Ἀνθὴ Βαφειάδου, ἐκ Δαρδανελλίων (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Μπουσίντου) πτυχίον βιολίου διδασκαλίας τῆς Προκαταρκτικῆς, Κατωτέρας καὶ Μέσης τάξεως μὲ τοὺς βαθμοὺς: Διδασκαλία Ἄριστα. Ἐκτέλεισις Ἄριστα.

Ἐλένη Ι. Βεργοπούλου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Φ. Βολωνίνη) πτυχίον βιολίου διδασκαλίας τῆς Προκαταρκτικῆς, Κατωτέρας καὶ Μέσης τάξεως μὲ τοὺς βαθμοὺς: Διδασκαλία Ἄριστα. Ἐκτέλεισις καλῶς.

Σχολὴ Θεωρητικῶν μαθημάτων.— Πτυχίον Ἀντιστήξεως καὶ Φυγῆς: Θεοδ. Α. Βαβαγιάννης, ἐκ Φιλιατρῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Φ. Οἰκονομίδου), Πτυχίον Ἀντιστήξεως καὶ Φυγῆς μὲ τὸν βαθμὸν Ἄριστα.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Ἐνώπιον τῶν οἰκείων ἐξεταστικῶν ἐπιτροπῶν ἐγένοντο αἱ ἐπὶ διπλώματι καὶ πτυχίῳ ἀπολυτήρι·οι ἐξετάσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου. Τὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν, ἔχουν ὧς ἑξῆς :

Α' Διπλώματα. Σχολή πιάνου.—Ἐλένη Νικολαίδου, ἐκ Μικρᾶς Ἀσίας (τάξις τῆς καθηγητρίας Δος Κ. Παπαϊωάννου) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν ἄριστα καὶ Α' βραβεῖον.

Ἰριμα Κολάση, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Πινδίου) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν ἄριστα καὶ Α' βραβεῖον

Πόπη Κυριαζῆ, ἐκ Πειραιῶς (τάξις τῆς καθηγητρίας Δος Η. Πανᾶ) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν λίαν καλῶς.

Ντόρα Μπουφέτη, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγητρίας Δος Η. Πανᾶ) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν λίαν καλῶς.

Σχολή Μονωδίας καὶ Μελοδραματικῆς.—Μιρέγγ Ἀνδριτσόπουλος, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Κ. Τριανταφύλλου) δίπλωμα μονωδίας καὶ μελοδραματικῆς μετὸν βαθμῶν ἄριστα καὶ Α' βραβεῖον.

Ὁδέττη Ζυγομαλά, ἐκ Κωνσταντινουπόλεως (τοῦ καθηγητοῦ κ. Κ. Τριανταφύλλου) δίπλωμα μονωδίας μετὸν βαθμῶν ἄριστα καὶ Α' βραβεῖον.

Σαπφὴ Βραχνοῦ, ἐκ Σμύρνης (τάξις τῆς καθηγητρίας Κας Μάγγης Καρατζᾶ) δίπλωμα μονωδίας καὶ μελοδραματικῆς μετὸν βαθμῶν ἄριστα καὶ Β' βραβεῖον.

Σχολή Βιολίου.—Κατίνα Καρύδη, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Τ. Σουλτσ) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν λίαν καλῶς.

Β' Πτυχία—Σχολή πιάνου.— Α. Πέπα, ἐξ Ἀλεξανδρείας (τάξις τοῦ καθηγητοῦ Τουρνάισσεν) πτυχίον διδασκαλίας κατωτέρας καὶ μέσης σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς ἄριστα εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Ρ. Τρίχα, ἐκ Βόλου (τάξις τῆς καθηγητρίας Δος Η. Πανᾶ) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς λίαν καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ λίαν καλῶς εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Μ. Πιζάνη, ἐκ Καίρου (τάξις τῆς καθηγητρίας Κας Α. Θεοδωροπούλου) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς λίαν καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Τ. Κούση, ἐκ Ρωσίας (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Α. Τουρνάισσεν) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Ι. Ἐλευθεριάδου, ἐκ Σύρου (τάξις τῆς καθηγητρίας Δος Η. Πανᾶ) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς λίαν καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Β. Πλατοπούλου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγητρίας Κας Ν. Γκρινιατσου) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Μ. Παπαλάκη, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγητρίας Κας Ν. Γκρινιατσου) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Μ. Λάμπρου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγητρίας Κας Ν. Γκρινιατσου) πτυχίον προκαταρτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιάνου μετὸς βαθμοῦς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ λίαν καλῶς εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Σχολή ἀνωτέρων θεωρητικῶν μαθημάτων.— Ι. Παπαϊωάννου, ἐκ Καβάλλας (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Α. Κόντη) πτυχίον ἀντιστήξεως μετὸν βαθμῶν ἄριστα.

Α. Ἀνδρουτσόπουλος, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Α. Κόντη) πτυχίον ἀντιστήξεως μετὸν βαθμῶν λίαν καλῶς.

Σχολή Ἀπαγγελίας.—Γ. Μπουφέτη, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγητρίας Κας Τ. Τερέτσιου) πτυχίον ἀπαγγελίας μετὸν βαθμῶν ἄριστα.

Ζ. Βουττιανᾶ, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγητρίας Κας Τ. Τερέτσιου) πτυχίον ἀπαγγελίας μετὸν βαθμῶν ἄριστα.

Διαγωνισμὸς 5ης τάξεως Σολφέζ.—Ἐλσα Φερλάτσο (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Α. Κόντη) λίαν καλῶς.

Παναγ. Παπαγεωργίου (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Α. Κόντη) καλῶς.

ΕΘΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Τὴν 26ὴν Ἰουνίου εἰς τὸ θέατρον «Κεντρικόν» ἐδόθη μουσικὴ συναυλία, ἣ ὅποια συνεκέντρωσε πολὺν κόσμον. Τὸ Ἐθνικὸν Ὄρειον παρουσίασε τοὺς ἐφετετινοὺς τελειοφότους του καὶ ὁ διευθυντὴς του κ. Μανώλης Καλομοίρης, ἀνεκοίνωσε τὰ ἀποτελέσματα τῶν διπλωματικῶν ἐξετάσεων. Ἀναγράφωμεν τὰ ὀνόματα τῶν μαθητριῶν κατὰ τὴν σειράν ποῦ τὰ ἐξεφώνησε ὁ κ. διευθυντής.

Διπλώματα Σολίστ Πιάνου.—1. Πηνελόπη Ραγκαβῆ. Τάξις κ. Σπαγοῦδη. Ἄριστειον ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυίας μετὰ τὸν βαθμὸν ἄριστα καὶ εἰς ὅλα τὰ γενικὰ ὑποχρεωτικὰ μαθήματα ἄριστα. Ἄριστειον ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυίας.

2. Τασία Μιχαλακέα, (τάξις κ. Γ. Ξανθοπούλδου). Πρῶτον βραβεῖον.

Διπλώματα Τραγουδιοῦ—Σολίστ Μονωδίας καὶ Μελοδράματος : 1. Ἐλένη Νικολαΐδου, τάξις κ. Γκίνη. Ἄριστειον ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυίας. Ἐπίσης τῆς ἀπονέμονται καὶ τὰ τρία χιλιοδράχμα βραβεῖα τῶν κ. κ. Γ. Κοφινᾶ, Μ. Εὐλαμπίου καὶ Τσαμουρτζῆ.

2. Μαρίκα Παπαντωνίου, τάξις κ. Γεννάδη, Α' βραβεῖον σολίστ μονωδίας καὶ μελοδράματος.

3. Δημήτριος Καραδίας, τάξις κ. Ν. Φωκᾶ. Β' βραβεῖον σολίστ μονωδίας καὶ μελοδράματος.

4. Πόπη Παπαπαναγιώτου, τάξις κ. Μαρίκας Καλφοπούλου. Β' βραβεῖον κοντσέρτου.

5. Ἐλευθερία Παπακωνσταντίνου, τάξις κ. Φωκᾶ. Β' βραβεῖον μελοδραματικῆς κονσερτίστ.

6. Οὐρανία Οἰκονόμου, τάξις κ. Φωκᾶ. Β' βραβεῖον μελοδράματος καὶ μονωδίας.

7. Εὐθυμία Κιτάντη, τάξις Δίδος Γεννάδη. Α' ἔπαινος μονωδίας καὶ μελοδράματος.

8. Πολυξένη Ματσούκη, τάξις κ. Φωκᾶ. Α' ἔπαινος μονωδίας καὶ μελοδράματος.

Ἐπίσης ἀπενεμήθησαν πτυχία διδασκαλίας εἰς τὰς κάτωθι :

Πιάνο : Κρινῶ Καλομοίρη, Λέλα Καράμαλη, Φ. Μουμούρη, Λ. Ἰωαννίδου, Ε. Χριστοδούλου, Θ. Μπαχᾶ, Εὐρ. Βέργου, Λ. Φραγκοπούλου, Ἐλ. Νικήτα, Ν. Πασαντζῆ, Δ. Παχοπού, Π. Παντοβάνου, Σ. Κουρτίδου, Ε. Τζώτζη, Ε. Κωνσταντινίδου, Π. Κυριακοῦ, Μ. Καλαντζοπούλου, Κ. Νάλτσα καὶ Εὐρ. Μαυρογιαννοπούλου.

Τραγοῦδι : Μ. Χρόνη, Τ. Σειρᾶ καὶ Σπ. Καψάσκη.

Ἄρπα : Τ. Ζουρούδη.

Βιολί : Ν. Ποτοῦμπνι.

Ἀπαγγελία : Ν. Πολυκαρδιώτου.

Ἀρμονία : 1. Καραγεωργίου καὶ Φ. Ἀϊδαλῆ.

Βυζ. Μουσικῆς : Γ. Ἀθανασόπουλος.

Ρυθ. Γυμναστικῆς : Ἀλεξ. Ματρόζου καὶ Μ. Βρυᾶκου.

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΛΥΚΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

Πτυχία. Πτυχίον πιάνου.—Δνίς Κ. Σταματιάδου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις κ. Λίνας Ἀναγνωστοπούλου-Παπαχρίστου) ἔλαβε πτυχίον πιάνου μετὰ τὸν βαθμὸν Ἄριστα.

Πτυχίον Βυζαντινῆς Μουσικῆς.—Ὁ κ. Χ. Χρυσάφιδης ἐκ Ρωγῶν Καλαβρύτων (τάξις κ. Κ. Παπαδημητρίου) πτυχίον Βυζαντινῆς Μουσικῆς μετὰ τὸν βαθμὸν Ἄριστα.

Πτυχίον Ὄδικῆς.—Ὁ κ. Ἰωάν. Νούσιας, ἐξ Ἡπείρου (τάξις κ. Α. Ἀλβέρτη) πτυχίον Ὄδικῆς.

ΔΗΛΩΣΙΣ ΤΩΝ "ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΧΡΟΝΙΚΩΝ,"

Πληροφορούμεθα, ὅτι πρόσωπα ξένα ἐντελῶς πρὸς τὸ ἡμέτερον περιοδικὸν ἀπευθύνονται πρὸς διαφόρους πρὸς ἐγγραφὴν συνδρομητῶν, εἰσπρατίοντες καὶ τὸ σχετικὸν ἀντίτιμον. Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» δηλοῦν ὅτι τ' ἄτομα αὐτὰ εἶναι κοινοὶ ἀπατεῶνες καὶ δεόν νὰ συλλαμβάνωνται καὶ παραδίδονται εἰς τὴν Ἀστυνομίαν.

Συνδρομὰς τοῦ ἡμετέρου περιοδικοῦ δικαιοῦται νὰ εἰσπράττη μόνον ὁ κ. Ἡλίας Φανός, καταλλήλως ἐφοδιασμένος παρ' ἡμῶν καὶ διὰ διαπιστευτηρίου.

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Πρὸ ἡμερῶν ἐδημοσιεύθη εἰς μίαν ἐφημερίδα ὄψιμος δῆλωσις ἐνὸς ἀξιολογοτάτου στοιχείου τῆς συντάξεως τοῦ περιοδικοῦ μας, δηλαδὴ, τοῦ τῶς «διορθωτοῦ τῶν τυπογραφικῶν μας δοκιμῶν Νικ. Βεργωτῆ, ὅτι, ἀπεχώρησε ἀπὸ τοῦ παρελθόντος Ἰανουαρίου, ὄχι ἀπὸ ἀνικανότητος ἢ ἄλλην αἰτίαν, ἀλλὰ κατ'ὸ πιν τῆς νέας κατευθύνσεως τοῦ περιοδικοῦ, τὴν ὁποίαν ἔκρινε ὡς μὴ αὐστηρῶς καλλιτεχνικὴν κ.λ.π.

Ἴσως διότι δὲν κατεδικάσθησαν καὶ τὰ «Μουσικὰ Χρονικά», ὅπως αὐτός, εἰς φυλάκισιν ἐπὶ ἐξουβρίσει (!)..... ὁ καὺμένος ἐνόμισε ὅτι τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» ἦσαν τσιφλίκι του.

Μὰ εἶναι ἀστέτο νὰ συζητήσουμε περισσότερα ἐπάνω στὴν δῆλωσιν αὐτῆ, διότι θὰ νομισθῆ ὅτι ἐδώσαμε σημασίαν.

— Ἀπ' τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐξετάσεων τῶν ᾠδῶν μας, παρελήφθησαν, ἀπὸ ἑλεψίν χώρου, καὶ θὰ δημοσιευθοῦν στὸ προσεχὲς τεῦχος, τ' ἀποτελέσματα τῆς Ἀθηναϊκῆς Μανδολινάτας, τοῦ ᾠδείου Πειραιῶς καὶ τοῦ Κρατικοῦ ᾠδείου Θεσσαλονίκης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

(Ἐαναγράφεται κάθε βιβλίον, περιοδικὸν ἢ μουσικὴ ἔκδοσις πού στέλλεται στὴ διεύθυνσιν τοῦ περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικά», Γραμματοθυρίδα 230 Ἀθήνας).

ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ :

André Campra (1660-1744) : Forlane, γιὰ βιολί καὶ πιάνο. Realisation et arrangement par G. Dandelot.

André Campra : Passepied, γιὰ βιολί καὶ πιάνο. Κατὰ διασκευὴν Georges Dandelot.

Arkadie Kougnell : Berceuse, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.

» » Danse orientale, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.

» » Poème, γιὰ βιολί καὶ πιάνο.

» » Danse des Bedouins γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο.

» » Danse des Druses, γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο.

Fritz Büchtger : Petite sonate, γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο.

Jacques Beers : Sonate, γιὰ φλάουτο καὶ πιάνο.

Marcel Poot : Sonate, γιὰ πιάνο.

A. Bringuet—Idiarlborde : Suite Humoristique (1. Lait. 2, Orangeade. 3. Vin. 4. Cocktail) γιὰ πιάνο.

B. Wojtowicz : Trois danses, γιὰ πιάνο.

Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Max Eschig, 1, Rue de Madrid, Paris

Γεώργ. Ε. Λαμπελέτ : Παιδικὰ τραγούδια (Ποιήματα Ζαχ. Παπαντωνίου). Μέγα σχῆμα, σελ. 106. τιμὴ δρχ. 60. Ἐκδοτικὸς οἶκος Δημητράκου Ἀθῆναι.

Μέλπω Ο. Μερλιέ : Τραγούδια τῆς Ρούμελης (12ος τόμος ἱστορικῆς καὶ λαογραφικῆς βιβλιοθήκης). Τιμὴ δρχ. 40.

Σπυρ. Καίσαρη : «Ave Maria» γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο.

Σταύρου Προκοπίου : «Ἡ ἀμαρτωλὴ τῆς Πόλης» λαϊκὸ τραγοῦδι.

ΒΙΒΛΙΑ :

Δημοσθ. Βουτυρᾶ : Μέρες τρόμου (διήγημα) τιμὴ δρχ. 15. Ἐκδοσις «Χρονικῶν» Ἀθῆναι.

Νικολάου Ποριώτη : Σοφοκλέους—«Ἡλέκτρα» ἀρχαῖα τραγωδία μεταφρασμένη ἐμμετρὰ στὰ Νεοελληνικά. Ἐκδοσις I. Κολλάρου καὶ Σίας.

Γεώργ. Ζωγραφάκη : Ἀφορισμοί, Σελ. 72 τιμὴ δρχ. 25. Θεσ/νίκη.

Θεμ. Ἀθανασιάδης : «Ἐνα μῆνα στὸ βόρειο πόλο». (Νορβηγικὰ φιδρεδ—Λαππωνία—Φαιρόαι νήσοι—Ἰσλανδία—Σπιτσεμβέργη—Βόρειος πόλος). Σελ. 112. Τιμὴ δρχ. 40.