

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΖΑΧ. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

Ο ΠΛΑΝΟΔΙΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Ζητούμε συνήθως στή μουσική τὸ μεγάλον ἔκτελεστή.

Δὲν εἶνε ὥρα νὰ ζητήσωμε κι' ἓνα καλὸ πλανόδιο; Νομίζω πῶς τὸ δεύτερο εἶνε ἔθνικὸ ὅσο καὶ τὸ πρῶτο.

Ἦχι φιλολογία! Ἄς τολμήσῃ ἓνας ἀναγνώστης τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» τὴν ὥρα ποῦ ὁ γνωστὸς ἐγκληματίας, ὁ ἥλιος τῆς Ἀθήνας καλεῖ τοὺς πλανοδίους μουσικοὺς νὰ βγοῦν καὶ νὰ κουρελιάσουν τὴν ἀκοή τῶν πρωτευουσιάνων ποῦ λιάζονται, ἄς τολμήσῃ νὰ πλησιάσῃ σ' ἓνα τέτοιο κέντρο καὶ νὰ πῆ πῶς ἔχει δικαίωμα στὴ θεϊαν ἡσυχία, στὴ ζέση καὶ στὸ φῶς. Δυὸ πλανόδιοι, ποῦ ξύνουν ἓνα ξύλο καὶ βελάζουν θὰ τὸν διώξουν ἀπὸ κ.τ. Ἄν σταθῇ ἄλλοῦ θὰ τὸν κινήσουν κι' ἐκεῖ. Δὲ θὰ σταθῇ πουθενά.

Αὐτὴ εἶνε ἡ ἐλευθερία. Ὁ ἓνας θὰ βασανίξῃ τοὺς πολλοὺς.

Ὁ Σοπενάουερ ἔβγαλε τὸ συμπέρασμα πῶς ὁ ἄνθρωπος ἔχει γίνεϊ γιὰ κάθε ἄλλο παρὰ γιὰ νὰ σκέπτεται. Ἀδύνατον, εἶπε, νὰ προωρίστικῃ γιὰ τέτοια λεπτότητα ἓνα ὄν ποῦ ἔχει αὐτιά, ὄργανα δηλαδὴ ποῦ εἰσπράττουν ὅλους τοὺς θορύβους. Κατὰ πόσον αὐτὴ ἡ παραδοξολογία τοῦ σοφοῦ εἶνε λογικὴ—καὶ δὲν ὑπάρχει τίποτα λογικώτερο — ἄς κρίνῃ κάθε κάτοικος τῆς Χώρας αὐτῆς τῶν μουχρισμάτων καὶ τῶν κρότων.

Αὐτοὶ οἰπεντακόσιοι καὶ οἱ χίλιοι Ἕλληγες

ποῦ ἀκίνητοῦν στὸν ἥλιο τοῦ Ζαππείου δὲν εἶνε τάχα οἱ πειδὲ εὐτυχισμένοι ἄνθρωποι τοῦ κόσμου ἀφοῦ μιὰ ὥρα τώρα ἀκοῦν ἀτάραχοι τὸ βέλασμα τῶν πλανοδίων καὶ—τὸ φοβερώτερον—τοὺς πληρώνουν γι' αὐτὸ ποῦ ἔγεινε; Ἄφοῦ οἱ μποτίλιες, τὰ καθίσματα, τὰ μπαστούνια, τὰ πιατέλα καὶ τὰ φλυτζάνια σὲ τέτοιες φοβερὲς δοκιμασίες μένουν στὴ θέση των, θὰ πῆ πῶς ἡ πρωτεύουσα δὲν ἀκούει. Εὐτυχισμένη πόλις! Ἐδῶ θὰ μπορούσαν νὰ κάνουν εἰσπράξεις ἄνθρωποι χτυπώντας μόνο τὸ τούμπανο τῶν τὰμ-τάμ. Εἶνε τάχα ἀλήθεια πῶς κάθε λαὸς ἀξίζει τοὺς πλανοδίους μουσικοὺς του;

Ἐκαμα τὴ σκέψι αὐτὴ ἄλλη μιὰ φορὰ φέτος ἀκούοντας μέσα στὸ ἐστιατόριο τῆς ὁδοῦ Σταδίου τὰ κάλαντα. Ὅσο περνοῦσαν καὶ τραγουδοῦσαν τὰ παιδιὰ, τὸ πρᾶγμα εἶχε τὸ γνωστὸ του θέλητρο—ἐπειδὴ οἱ καλοὶ μας οἱ σπουργίτες εἶνε ἀπάνω ἀπὸ κάθε κριτικὴ καὶ ἀγνοοῦν ἀκόμα καὶ τὸ γεγονὸς πῶς ἀποκτίσαμε Συνομοσπονδία τῶν μουσικῶν καὶ θεατρικῶν μας κριτικῶν. Εἶνε πάντα ἐπιθυμητοὶ καὶ πάντα ἐλάχιστα πληρωμένοι γιὰ τὸ κελάδισμά τους. Ἄπ' τὴ στιγμὴ ὅμως ποῦ τὰ παιδιὰ πῆγαν νὰ μετρήσουν τὰ λεπτά τους κι' ἄρχισαν νὰ περνοῦν οἱ κανταδόροι, τὰ κόρα, γιὰ νὰ μᾶς ποῦν πῶς γεννήθηκε ὁ Χριστὸς, μὲ πολυφωνία καὶ μὲ σοβαρότητα, χαθήκαμε. Μόνο

χασές ποῦ σκίζεται ἢ καθίσματα καφφενείων ποῦ τραβιούνται ἀπὸ θυμωμένα γκαρσόνια στὸ πάτωμα μετὰ τὰ μεσάνυχτα μποροῦν νὰ παραβγοῦν μ' αὐτὴ τὴ μουσική. Καὶ μολαταῦτα εἶνε προῖδν τοῦ τόπου. Τὸ κοινὸ τὴν πλήρωσε. Καὶ τὸ φοβερὸ εἶνε πῶς οἱ κανταδόροι βγῆκαν ἀπὸ μᾶς, ἀπὸ τὴν πόλη μας, ἀπ' τὴν καλαισθησία μας. Αὐτὰ τὰ οὐρλιάσματα εἶμαστε ὅλοι ἑμεῖς.

Αὐτὸς εἶνε ὁ κανταδόρος μας. Νὰ ὁ πλανόδιός μας. Ὅπου καὶ νὰ ψάξωμεν στὸ δρόμο δὲν θὰ βροῦμε δυὸ ρωμηοὺς, ποῦ νὰ μποροῦν νὰ κάμουν μιὰ διφωνία σωστή. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο, μ' ὅλα τὰ τέσσερα ὄρδεα μας, εἶνε ἀσήμαντο ;

Δὲν ξέρω ἂν ἔχω γελαστῆ, μοῦ φαίνεται ὅμως πῶς ἓνα ἀπὸ τὰ εὐγενέστερα ποῦ ἔχουν οἱ καλλιεργημένοι λαοὶ τῆς Εὐρώπης εἶνε ὁ πλανόδιος μουσικός. Στὴ Γαλλία—καὶ δὲν εἶνε μουσικὸ ἔθνος—ὁ ζητιάνος, ὁ σακάτης, ὁ βιολιντζῆς τοῦ δρόμου θὰ σᾶς ποῦν περίφημα μιὰ καντισονέττα παλῆα καὶ γνωστή. Μιὰ ξέρουν ἴσως. Μὰ τὴν ξέρουν. Τὴν ἐκτελοῦν μὲ ἀκρίβεια, συγκίνησι καὶ μ' εὐγένεια.

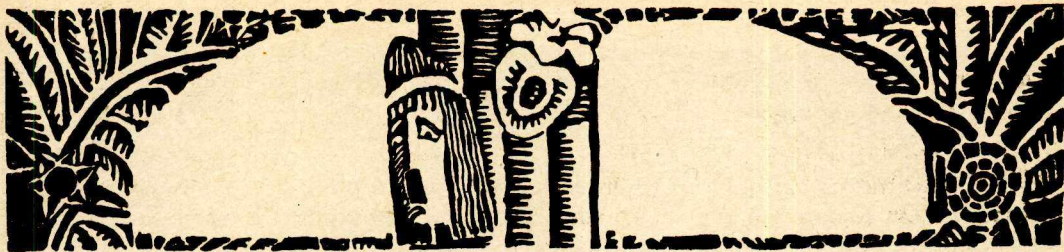
Σὲ βγάζουν στὸ παράθυρό σου ! Οἱ Ἄγγλοι εἶνε ἄμουσοι. Μὰ ὁ πλανόδιός τους εἶνε μουσικός. Μὲ ἄψογη καλαισθησία ἐκτελεῖ τὸ ἔργο του στὶς ἔξοχικὲς συνοικίαι τοῦ Λονδίνου. Ἄγαθοὶ Ἄγγλοι, μὲ τὴν πίπα στὸ στόμα, ἀκοῦνε ἀπὸ τὶς ταράτσαι τῶν σπητιῶν τους τὸ εὐγενικὸ αὐτὸ τραγοῦδι, μονωδία ἢ δυωδία, καὶ τὸ πληρώνουν. Εἶνε μιὰ τέχνη. Ἡ ἴδια ἡ τέχνη, στὸ δρόμο. Μὰ μὲ τοῦτο δὲν ἔχασε τὴν εὐγένειά της. Γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς εἶνε περιττὸ νὰ πῶ τίποτε.

Ἐξομολογηθῆτε μου ἂν ἀκούσατε ποτὲ στὴν Ἀθήνα ἓνα μουσικὸ πλανόδιο, χωρὶς ν' ἀγανακτήσετε.

Καὶ τώρα ἀφίνω στὸν ἀναγνώστη τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» νὰ μοῦ πῆ γιὰ ποιὸ λόγο ἓνα κατ' ἔξοχὴν χαρακτηριστικὸ τῆς μουσικῆς καλλιεργείας τοῦ συνόλου, ὁ κανταδόρος ἢ ὁ πλανόδιος, νὰ εἶναι στὸν τόπο μας κοινωνικὴ συμφορὰ, καὶ γιὰτὶ ἓνας μόνον, ἀπομονωμένος ἀκροατῆς νοιώθει τὴ συμφορὰ αὐτὴ τῆς κοινωνίας, ἐνῶ ἡ ἴδια τὴν ἀγνοεῖ !

ZACH. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ





ΝΙΚ. Ι. ΛΑΣΚΑΡΗ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΝ ΤΩ ΕΛΛΗΝΙΚΩ ΔΡΑΜΑΤΙΚΩ ΘΕΑΤΡΩ

Αἱ πρῶται ἀπόπειραι ἐκτελέσεως ἑλληνικῶν μουσικῶν συνθέσεων ἀπὸ σκηνῆς ἐγένοντο ἐν Κερκυρᾷ ἀπὸ τοῦ 1819 διὰ χορωδιῶν τινων. Δέκα καὶ τρία ἔτη μετὰ ταῦτα, πρὸς τιμὴν τοῦ ἀποδισβασθέντος τότε ἐν Ἁγίᾳ Μαύρῃ ἀρμοστοῦ τοῦ Ἰονίου Κράτους λόρδου Νουγέντ, οἱ ποιηταὶ Σπυρ. Ζαμπέλιος καὶ Ι. Μαριν. Νικολαΐδης ἔγραψαν «δραματικὴν πρᾶξιν» ἣτις μελοποιήθησα ὑπὸ ἀνωνόμου μουσουργοῦ παρεστάθη τὴν 15 Δεκεμβρίου 1832 ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ Γυμνασίου τῆς Ἁγίας Μαύρης (1). Ἡ «δραματικὴ πρᾶξις» τῶν Κερκυραίων ποιητῶν στερεῖται πάσης φιλολογικῆς ἀξίας, ἄγνωστον δὲ ποῖαν ἀξίαν εἶχεν ὑπὸ μουσικὴν ἔπαψιν. Δι' αὐτῆς ἐπλέκετο τὸ ἐγκώμιον τοῦ νεοαφιχθέντος ἀρμοστοῦ διὰ στόματος τῆς Ἀθηνᾶς, τῆς Θέμιδος, τῆς Δήμητρος, τοῦ Δαίμονος τοῦ Ἰονίου πελάγου καὶ χοροῦ πολιτῶν. Τίποτε περισσώτερον.

Δύο μῆνες ὕστερον, οἱ αὐτοὶ ποιηταὶ ἔγραψαν ἑτέραν δραματικὴν πρᾶξιν ὑπὸ τὸν τίτλον «τὸ δάφνιο στεφάνι» ἣς τὴν μουσικὴν ἔγραψεν ὁ μουσουργὸς Πίκολης. Τὸ νέον αὐτὸ ἔργον τῶν Κερκυραίων ποιητῶν παρεστάθη ἐν Ἁγίᾳ Μαύρῃ τὴν 2 Φεβρουαρίου 1833 εἰς τὸ μεγάλο δωμάτιον τοῦ δευτερείοντος σχολείου τῆς εἰρημένης νήσου. Τὸ μόνον ἐξαιρετικὸν τῆς παραστάσεως ταύτης ἦτο ὅτι καὶ αὕτη ἐνεφανίσθησαν ἐπὶ σκηνῆς τὸ πρῶτον

τότε ἐν ταῖς Ἰονίαις νήσοις καὶ γυναῖκες· αἱ δεσποινίδες Ἀκριβοῦλα Νικολάου Σταύρου καὶ Αἰκατερίνη Καμπατοσίη. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἔκαμε καταπληκτικὴν ἐντύπωσιν, καθόσον μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, λόγῳ τοῦ ὅτι ἡ ἀπὸ σκηνῆς ἐμφάνισις γυναικὸς ἕθεωρεῖτο ἀναξιοπρεπές, τοὺς γυναικείους ρόλους ὑπεδύοντο πάντοτε νέοι. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἡ «Ἐφημερὶς τοῦ Ἐνωμένου Κράτους τῶν Ἰονικῶν νήσων» (ἀριθ. 112) ἔγραψε τὰ ἑξῆς: «...ἡμεῖς εὐχόμεθα ὁποῦ τὸ παράδειγμά τους νὰ συνεργήσῃ ν' ἀφαιρέσῃ, καὶ εἶνε πλέον καιρὸς, ἀπὸ ταῖς οἰκογένειαις ἐκείναις ταῖς πρόληψαις, ὁποῦ ὡς τώρα ἐπικρατοῦσαν ὡς πρὸς τὴν ἀνατροφὴν τῶν κορασίων...». Ὀλόκληρον μελόδραμα Ἑλληνοσ συνθέτου παρεστάθη τὸ πρῶτον ἐν Πάτραις τῷ 1861, ὁ τοῦ Παύλου Καρρέρ «Μάρκος Μπότσαρης» τοῦ ὁποίου εἶνε εἰσέτι ἔναυλος εἰς τὰς ἀκοὰς ἔλων ἢ περιπαθῆς μονωδία:

«Ἐγέμουσα, μωρὲ παιδιά,
σαράντα χρόνια κλέφτης...»

Εἰς τὰς Ἰονίους νήσους ἐπίσης ἀνεφάνη τὸ πρῶτον καὶ τὸ κωμειδύλλιον. Ἐν Ζακύνθῳ πρῶτος ὁ Ζερβὸς ἔγραψε τοιοῦτον ὑπὸ τὸν τίτλον «ὁ Μαστρομανώλης» καὶ μετ' αὐτὸν ὁ Μαρτζώκης «τὸ τύμπανον καὶ ἡ σάλπιγξ» ἐκ τῶν ὁποίων εἰς τὰ ἄσματα ἐφήρμωσε μουσικὴν ἐκ διαφόρων ἰταλικῶν μελοδραμάτων ὁ μουσικὸς Καπνίδης. Ἀμφότερα τὰ κωμειδύλλια ταῦτα, παρασταθέντα τῷ 1875 ἐν τῇ αἰθούσῃ τοῦ τότε κατασκευαζομένου ἐν Ζακύνθῳ θεάτρου «Φώσκολος» ἔσχον μεγάλην ἐπιτυχίαν, ἐπαυελήφθησαν δὲ τὸ αὐτὸ ἔτος καὶ ἐν Πύργῳ ὑπὸ τινων ἑρασιτεχνῶν καὶ τῶν ἠθοποιῶν Εὐαγ. Παντοπούλου, Σπ. Σφήκα καὶ Θ. Ποφάντη.

(1) Τὸ ἔργον τῶν Κερκυραίων ποιητῶν ἐδημοσιεύθη τὸ αὐτὸ ἔτος ὑπὸ τὸν ἑξῆς μακροσκελῆστον τίτλον: «Εἰς τὴν περίστασιν καθ' ἣν εὐτυχῶς ἔφθασαν εἰς Κέρκυραν ἡ Α. Ἐξοχότης ὁ Λόρδ Νουγέντ καὶ Λόρδ μέγας Ἀρμοστής τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος καὶ τοῦ ἐνωμένου Κράτους τῶν Ἰονικῶν νήσων. Πρᾶξις δραματικὴ παρασταθεῖσα μετὰ μουσικὴν τὸ ἑσπέρας τῆς 15 Δεκεμβρίου 1832 εἰς τὸ μεγάλο δωμάτιον τοῦ Γυμνασίου τῆς Ἁγίας Μαύρης. Κορφοὶ 1832.»

Μετά τὰ ἀνωτέρω δύο κωμειδύλλια, τοιαῦτα ἔγραψεν ὁ Ἰωάν. Τσακκαζάνος ἐξ ὧν ἐδημοσίευσεν τὰ ἐξῆς τρία: «Τὰ γελιοῖα ἀποτελέσματα τῆς ζηλοτυπίας», «Ἡ ἐρωμένη τοῦ συρμού» καὶ «Ὁ κόντε Σπουργίτης» μὲ μουσικὴν τοῦ Παύλου Καρρέρ.

Ἐν Ἀθήναις πρῶτος ἐπεχείρησε νὰ παρεμβάλλῃ ἄσματα τινὰ ἐν τῇ κωμωδίᾳ ὁ Ἀγγελος Βλάχος τῷ 1866, πρὸς τοῦτο δὲ ἀνέθεσεν εἰς τὸν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ διαμένοντα τότε ἑλληνα μουσουργὸν Μιλιτιάδην Α. Σωτήρην νὰ μελοποιήσῃ τὰ ἐν τῇ κωμωδίᾳ τοῦ «Ἡ κόρη τοῦ Παντοπόλου» ἄσματα. Μετὰ τὸν Βλάχον, καθαρῶς ἑλληνικὸν κωμειδύλλιον ἔγραψε πρῶτος ἐν Ἀθήναις ὁ Κ. Γ. Ξένος τῷ 1877 ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἡ περὶ ὄνου σκιας δίκη» τοῦ ὁποῦ τοῦ ἄσματα ἐγένοντο τότε δημοτικώτατα. Ἐκτοτε μέχρι τοῦ 1889 σπανιώτατα ἠκούετο καὶ κανένα ἄσματιον ἀπὸ τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς. Ἄλλ' ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ταύτης τὰ πρᾶγματα ἠλλάξαν καθ' ὀλοκλήριαν· ὅ,τι συνέβη κατὰ τὸν δέκατον ἑβδομον αἰῶνα ἐν Γαλλίᾳ, τοῦτ' αὐτὸ ἐγένετο καὶ ἐν Ἀθήναις.

Εἶναι γνωστὸν, ὅτε ἐν Παρισίοις μετὰ τὴν κατάργησιν τοῦ Ἰταλικοῦ θεάτρου κατὰ τὸ 1697, οἱ ἐργοῦδοι τῶν κατὰ τὰς πανηγύρεις (foires) θεατρικῶν παραστάσεων, οἵτινες εἶχον ἀτελεῖς θιάσους, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, καὶ ὡς ἐκ τοῦτου ἔπαιζαν μόνον τεμάχια δραμάτων καὶ τραγωδιῶν, διὰ νὰ προσελκύσουν περισσότερον κόσμον εἰς τὰς παραστάσεις των, παρενέβαλλον εἰς τὰ παριστανόμενα ἔργα καὶ μερικὰ ἄσματα, vaudevilles καλούμενα τότε, καὶ οὕτω κατῴρθωσαν νὰ συγκρατήσουν τὸ καθ' ἑκάστην ἀραιούμενον ἀκροατήριόν των. Ἐκτοτε παρήχθη ἡ μετ' ἄσμάτων κωμωδία, τὸ vaudevilles.

Ἀκριβῶς τοιαῦτόν τι συνέβη καὶ παρ' ἡμῖν. Ὁ κόσμος, θαρυνθεὶς πλέον νὰ δλέπη ἀπὸ σκηνῆς τὰ διάφορα νόθα τέκνα τοῦ Δ' Ἐνερὺ, τὰς πολυειδεῖς δολοφονίας τοῦ Bourgeois καὶ τὰ ἀτελεῦτητα κατορθώματα τῆς Ἐταιρίας τοῦ Φάντε Κούπα καὶ τοῦ Ροκαμβόλ, ἠραιοῦτο καθ' ἑκάστην ἐπαισθητῶς κατὰ τὰς διδασκαλίας αὐτῶν' ὁ Παντόπουλος, ὅστις κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀδιαφορίας τοῦ κόσμου (1889) ἤμαζε, ἐσκέφθη νὰ παρεμβάλλῃ εἰς τὴν ἰταλικὴν κωμωδίαν οἱ «Μυλωνάδες» καὶ μερικὰ ἄσματα. Ὁ κόσμος τὰ ἐδέχθη καὶ τὰ ἤκουσε εὐχαριστῶς. Ἐνθαρρυνθεὶς ἐκ τῆς ἐπιτυχίας αὐτῆς ὁ ρηθεὶς ἠθοποιὸς, προσέθεσε μετ' ὀλίγας ἡμέρας καὶ ἕτερα, ἅτινα περισσότερον προσείλκυσαν κόσμον, ὅστις δις καὶ τρίς ἐξῆ-

τησε τὴν ἐπανάληψιν αὐτῶν. Δὲν παρήλθον δέκα ἡμέραι καὶ οἱ Μυλωνάδες μετεμορφώθη-εἰς τέλειον vaudeville καὶ πακτωλόν... διὰ τὰ θυλάκια τῶν ἠθοποιῶν! Πρὸ τῆς τοιαύτης ἐπιτυχίας τῶν ἄσμάτων ὁ Δ. Κορομηλᾶς δὲν ἀπηξίωσε καὶ αὐτὸς νὰ χρησημοποιήσῃ τὴν μουσικὴν εἰς τὴν κωμωδίαν τοῦ ἡ «Τύχη τῆς Μαρούλας» καὶ μετ' ὀλίγας ἡμέρας ἐπαρουσίασεν εἰς τὸν θίασον Ταβουλάρη—Παντοπούλου τὸ ὅραιον ἔργον του, τὸ ὁποῖον οἱ ἠθοποιοὶ—κακοὶ κριτικοὶ πάντοτε—μετὰ δυσκολίας ἐδέχθησαν νὰ παίζουσι! Ὁ Παντόπουλος, ὅστις εἰς τὸν Μπάρπα—Λινάρδον ὤφειλε τὰ πρῶτα πραγματικὰ βήματα τῆς ἐν τῇ σκηνῇ ἐπιτυχίας του, μὴ θέλων νὰ λησμονήσῃ τὸν Μπάρπα Γιώργην τὸν μυλωνᾶν, τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ὁποῦ ἐθεώρει ὡς τὸ ἄκρον ἄκτων τῆς τέχνης, ἐμεῖδία κατὰ τὰς δοκιμὰς τῆς Μαρούλας καὶ ἐχλεύασε κρύφα τὸν ἄκακον συγγραφέα, ὅστις προσεπάθει νὰ ἐμπνεύσῃ θάρρος καὶ πεποιθήσιν εἰς τοὺς ἀπροθύμους ἠθοποιούς του, οἱ ὁποῖοι μετὰ δυσκολίας ἐμάνθανον τοὺς ρόλους των καὶ διηνεκῶς ἐμουρμούριζον, διότι ἔχονον τὸν πολυτίμον χρόνον των δοκιμάζοντες ἔργον τοῦ ὁποῦ ἡ ἀποτυχία, ἔλεγον ἦτο βεβαία! Ὅτε ἐδόθη ἡ παράστασις τῆς «Τύχης τῆς Μαρούλας» (16 Σ) βρῖου 1889) ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ κόσμου ὑπῆρξεν ἀκράτητος. Πάντες ἐνόησαν ὅτι εὐρίσκονται πρὸ μιᾶς τελειοτάτης ἑλληνικῆς κωμωδίας, ὁποῖαν μέχρι τότε δὲν εἶχεν ἰδεῖ ἡ ἑλληνικὴ σκηνή. Ἐκτοτε οἱ περιβόητοι «Μυλωνάδες» ὑπεχώρισαν πρὸ τῆς «Τύχης τῆς Μαρούλας», ἣν περιέφερον οἱ ἠθοποιοὶ μετὰ θριαμβευτικῆς ἐπιτυχίας εἰς πᾶσαν γῆς γωνίαν, ὅπου ἠδύνατο νὰ ἀκουσθῇ ἡ ἑλληνικὴ φωνή. Ἡ πρωτοφανὴς αὐτῇ ἐπιτυχία διὰ τὴν ἑλληνικὴν σκηνήν, ἣν οἱ ἐπιπόλοιοι ἀπέδωσαν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ μόνον, ἡ ὁποῖα, εἰρήσθω ἐν παρῶδῳ, ἐλάχιστα προσθέτει εἰς τὸ ἀριώτατον τοῦ Κορομηλᾶ ἔργον, δὲν ἀφῆκεν ἠσυχούς τοὺς τότε Ἑλληνας συγγραφεῖς, οἱ ὁποῖοι καὶ ἔπασαν μετὰ τὰ μούτρα εἰς παραγωγὴν κωμειδύλλων. Συστηματικώτερον ὄλων εἰργάσθη ὁ Δημ. Κόκκος, ὅστις καὶ πρῶτος εἰσήγαγεν εἰς τὸ κωμειδύλλιον τὰ ἑλληνικὰ ἄσματα, ἐλαφρῶς πεποικιλμένα διὰ ξένης μουσικῆς, τὰ ὁποῖα εὐκόλως ἤρπασεν ὁ κοσμάκης καὶ οὕτως ἤρχισε νὰ προσοικειοῦνται πρὸς τοὺς ἐκπολιτιστικούς ἠχούς καὶ ν' ἀποβάλλῃ τοὺς ἀμανέδες καὶ τὰ λοιπὰ κακόηχα ξεφωνητὰ καὶ ἄσματα!

Τὸ οὕτω διαμορφωθὲν ἑλληνικὸν κωμειδύλλιον φαίνεται ὅτι ἔσχε ποιᾶν τινὰ ἐπίδρασιν



ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΕΛΤ

ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ ΚΑΙ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΙΚΑΙ ΣΧΟΛΑΙ

Ὁ Νίτσε στὸν «Ζαροτούστρα του» μιλῶντας γιὰ τὸν «Ἐλεύθερο θάνατο» ὑμνεῖ καὶ ἐκθειάζει ὄσους αὐτοθελήτως γνωρίζουν νὰ πεθάνουν στὸν καιρὸ ποῦ πρέπει, μ' ἄλλα λόγια δηλαδή, ὑμνεῖ ἐκείνους, οἱ ὁποῖοι, γνωρίζοντας τὸ ὄριον ἐντὸς τοῦ ὁποῖου ἡ ἀνθρωπίνη δρασίς σ' ὄλους τοὺς κλάδους εἰμπορεῖ νὰ εἶνε γόνιμη καὶ χρήσιμη, ἀποσύρονται ἀπ' αὐτὴν ἐγκαίρως, μόλις ἀντιληφθοῦν ὅτι ἀρχίζουν νὰ ὑπερβαίνουν τὸ ὄριον αὐτὸ καὶ νὰ ἀποβαίνουν κατὰ συνέπειαν μὲ τὴν δρασί τους βλαβεροὶ καὶ πρόξενοι καταστροφῆς στὸν κλάδο τους.

Τὴν πράξι τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν ὁ Νίτσε τὴν θεωρεῖ ἡρωϊκὴ, βρῖσκει δὲ ὅτι ἔχει αὐτὴ τὸ ἴδιο μεγαλεῖο ποῦ ἔχει μιὰ δύσις τοῦ ἡλίου.

Γιὰ κείνους ὁμως, ποῦ ἐνῶ θᾶπρ' ἔπε νὰ ἀποσυρθοῦν, δὲν ἐννοοῦν νὰ ἐγκαταλείψουν τὴν ἀγὼν καὶ βλαβερὴν δρασί τους, ὁ μέγας φιλόσοφος ἔχει, λόγια αὐστηρὰ καὶ σκληρὰ. Τοὺς παρομοιάζει μὲ τοὺς πολὺ ὄριμους καρπούς, ποῦ ἀρχίζουν νὰ σαπίζουν καὶ ποῦ ἐξακολουθοῦν νὰ κρέμονται ἐπάνω στὸ δένδρο ὡς ποῦ νὰ τὸ καταστρέψουν».

καὶ ἐκτὸς τῆς Ἑλλάδος. Τὰ Γερμανικὰ περιοδικὰ Kunst καὶ Berliner Philologische Wochenschrift εἰς τὰ τεύχη τοῦ Δεκεμβρίου 1912 καὶ τοῦ Ἀπριλίου 1914 γράφουν, ὅτι τὸ ἑλληνικὸν κωμειδύλλιον (1) ἔσχε μεγάλην ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ Γερμανικοῦ τριούτου.

ΝΙΚ. Ι. ΛΑΣΚΑΡΗΣ

(1) Περὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ κωμειδύλλiou, βλέπε δύο ἐπιφυλλίδας ὑπὸ Ν. Ι. Λάσκαρη ἐν τῇ ἐφημερίδι «Πρόοδος» τῆς 19 καὶ 20 Ἀπριλίου 1917,

Ἄν δὲν πέφτουν μόνοι τους οἱ καρποὶ αὐτοὶ—λέει ὁ Νίτσε—τινάξατε τὸ δένδρο γιὰ νὰ πέσουν.

Τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Νίτσε βρῖσκω ὅτι θὰ ἔπρεπεν ἴσως νὰ τὰ ἐδιάβαζαν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς παληοὺς ἀοιδούς τοῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος, τῶν ὁποίων ὅλοι ἀναγνωρίζομε τὶς πολὺτιμες ὑπηρεσίες, ποῦ μὲ ἡρωϊσμὸ καὶ αὐταπάρνησιν ἐπρόσφεραν στὸ ἔργο τοῦ Μελοδράματος, ἀλλ' οἱ ὁποῖοι—εἶνε καιρὸς νὰ λεχθῆ πειὰ καθαρὰ—δὲν θέλουν νὰ ἐννοήσουν καὶ νὰ παραδεχθοῦν ὅτι σ' ὅλα τὰ πράγματα σ' αὐτὸν τὸν κόσμον ὑπάρχει ἀκμὴ καὶ παρακμὴ, καὶ ὅτι θὰ ἦταν καιρὸς πὰ νᾶφιναν τὴ σκηνὴ, ὅτι εἶνε μοιραῖο καὶ ἀναπόφευκτο μὲ τὴν πάροδο τῆς ἡλικίας ἡ φωνὴ στὸν ἀνθρώπο νὰ χαλνᾷ, ὅτι ἡ τέχνη δὲν σταματᾷ ποτὲ, ἀλλ' ὀλοένα ἀνανεώνεται καὶ προσοδεύει καὶ ὅτι ἐπομένως οἱ νέοι ἔχουν δικαίωμα νὰ συνεχίσουν ὅ,τι οἱ παλιοὶ εὐρίσκονται, μοιραίως, ἀναγκασμένοι νὰ ἐγκαταλείψουν.

Πολὺ κακὸ, μὰ τὴν ἀλήθεια, τὸ πείσμα αὐτὸ τῶν παλιῶν ἀοιδῶν, κακὸ γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους. Ἄν ἀποφάσιζαν μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς νὰ ἀποσύροντο ἐγκαίρως, ἡ ἀποχώρησις τους θὰ ἐσυνοδεύετο μὲ ὅλες τὶς τιμὲς καὶ τὶς δόξας, ποῦ δικαιοματικῶς ἔχουν ὄσοι ἐργάσθησαν εὐσυνείδητα καὶ ἡρωϊκὰ γιὰ μιὰν ὠραίαν ἰδέαν. Θᾶπρ' ἔπε νὰ εἶχαν ἀκόμα καὶ μιὰ σύνταξι ἀπὸ τὸ Κράτος, τὸ ὄνομά τους δέ, θᾶπρ' ἔπε νὰ ἀνεφέρετο μὲ τιμὴ καὶ σεβασμὸν ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Θὰ ἦταν δηλαδή οἱ ἐκλεκτοί, τοὺς ὁποίους ὑμνεῖ καὶ ἐκθειάζει ὁ Νίτσε. Ἐνῶ ἔτσι, ποῦ φέρονται, μὲ τὴν πει-

σματώδη επιμονή τους, να θέλουν καλά και σώνει να εξακολουθούν να δρουν στην πρώτη γραμμή στο νέο μελοδραματικό θέατρό μας, πρέπει να ξέρονται ότι άποτελούν ένα από τα μεγαλύτερα εμπόδια για την πραγματοποίηση του σκοπού του και για την πρόοδο του.

*
* *

Για να πραγματοποιηθῆ το όνειρο τῆς ιδρύσεως ενός στηριζομένου σε νέες βάσεις ἄρτιου και βιώσιμου ἑλληνικοῦ μελοδράματος, ἔχω τὴν γνώμη ὅτι παρεμβάλλεται καὶ ἓνα σοβαρὸν ἔμπόδιο, εἶνε δὲ αὐτὸ ἡ ἐπιμονὴ τῶν διευθυντῶν τῶν μελοδραματικῶν μας σχολῶν στὸ νὰ πιστεύουν (ἢ στὸ νὰ ὑποκρίνονται ὅτι πιστεύουν) ὅτι εἶνε δυνατόν ἀπὸ τὰ ἔρασιτεχνικὰ στοιχεῖα τῶν σχολῶν τους νὰ βγῆ τὸ πρῶτο καλλιτεχνικὸν ὑλικὸ στὸ ὅποιον νὰ στηρίζεται τὸ νέον αὐτὸ μελόδραμα. Καὶ εἶνε ἀκόμα τὸ ἔμπόδιον αὐτὸ, οἱ ἐνέργειες, ποῦ καταβάλλουν οἱ τελευταῖοι γιὰ νὰ πεισθοῦν οἱ... ἐπίσημοι τῶν ὑπουργείων ὅτι μόνον ἔτσι εἰμπορεῖ νὰ πραγματοποιηθῆ ἡ καλλιτεχνικὴ αὐτὴ ἰδέα, ἐνέργειες, ποῦ χωρὶς ἄλλο θὰ ἐληρεάζουν τοὺς τελευταίους σὲ σημεῖον, ὥστε νὰ διστάζῃ τὸ Κράτος νὰ προβῆ σ' ὅτι ἐπιβάλλεται νὰ γίνῃ, γιὰ νὰ λάβῃ σάρκα καὶ ὄσπ' αὐτὸ ὄνειρο τῆς ιδρύσεως τοῦ νέου μελοδράματος.

Ἄλλ' ἄς ἰδοῦμε ποῖο εἶναι τὸ καλλιτεχνικὸν ὑλικόν, ἀπὸ τὸ ὅποιον οἱ διευθύνοντες τὶς μελοδραματικῆς μας σχολῆς φαντάζονται ὅτι εἰμπορεῖ νὰ βγῆ τὸ νέον αὐτὸ ἑλληνικὸ μελόδραμα.

Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς φιλομοίους μας, ποῦ ἐνδιαφέρονται ἀληθινὰ γιὰ τὰ μουσικὰ μὰς πράγματα, θὰ παρακλούθησαν βέβαια τὴν ἐργασία τῶν μελοδραματικῶν μας σχολῶν, τὴν ὁποίαν ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν μὰς παρουσιάζουν μὲ τὶς ἐτήσιες μελοδραματικῆς ἐπιδείξεις ποῦ δίνουν, οἱ ὁποῖες συνήθως συνίστανται στὴν ἐκτέλεσι δύο ἢ τριῶν πράξεων παλαιῶν μελοδραματικῶν ἔργων, ἢ—καὶ τοῦτο συνέβη στὴν τελευταίαν ἐποχὴ—στὴν ἐκτέλεσιν ἑνὸς ὀλοκλήρου μελοδράματος.

Οἱ ἐπιδείξεις αὐτῆς κάνουν τὴν ἐντύπωσιν, ὅτι ἔχουν τὸν χαρακτῆρα σχεδὸν ἐξετάσεων... παρθεναγωγείου, ἀναγκάζουν δὲ τὸν αὐστηρὸ καὶ σοβαρὸ μουσικοκριτικὸ, ποῦ τὶς παρακολουθεῖ, νὰ μετατραπῆ σὲ... μέλος ἐξεταστικῆς ἐπιτροπῆς, ποῦ μ' ἓνα μολύβι

στὸ ἓνα χέρι καὶ ἓνα σημειωματάρει στὸ ἄλλο, ἀκούει καὶ... βαθμολογεῖ.

Ἄλλ' ὑπάρχουν καὶ ἄλλα... στὶς ἐπιδείξεις αὐτῆς.

Οἱ λαμπρᾶς κοινωνικῆς θέσεως μαθήτριες κτ., ποῦ ἐμφανίζονται πρὸ τοῦ Κοινοῦ στὰ μελοδραματικὰ αὐτὰ ἔργα, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον γνήσιες ἀντιπρόσωποι τοῦ νεοελληνικοῦ σομποτισμοῦ, ἔμαθαν τὴν ὠδικὴν στὰ Ῥδεῖα εἰμπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς συνήθως μὲ βάσι τῆ γαλλικῆς γλώσσης. Τὸ τελευταῖον τοῦτο τὸ ἀπαιτεῖ ἡ μόδα, τὴν ὁποίαν πιστῶς ἀκολουθοῦν τὰ Ῥδεῖα καὶ οἱ περισσότεροι τῶν διδασκόντων τὴν ὠδικὴν σ' αὐτά. Παρενρέθηκα πολλὰς φορὰς σὲ μαθητικῆς auditions ὠδικῆς. Ἀπὸ τὶς τριάντα μαθήτριες ποῦ ἄκουσα σ' αὐτῆς, οἱ εἴκοσι ὀκτὼ ἔτραγουδοῦσαν γαλλικὰ μ' ἑλληνικὴν προφορὰ καὶ οἱ δύο μόνον ἑλληνικὰ μὲ... γαλλικὴν προφορὰ. Ἄκουσα δὲ κάποτε μιὰ μαθήτρια, ἡ ὁποία ἐφρόντισε νὰ γαλλοποιήσῃ,—δηλαδὴ νὰ καταστήσῃ εὐγενέστερον— ἓνα πρόστυχο δημοτικὸ τραγοῦδι κατὰ τὸν ἐξῆς τρόπον στὴν προφορὰ.

Ὅλες οἱ παπαγοῦνες παπαγοῦνα μου τὸ Μῆν ἀνθίζουνε κτλ.

Ἐννοεῖται ὅτι στὶς μελοδραματικῆς ἐπιδείξεις γιὰ τὶς ὁποῖες ἐμίλησα παραπάνω, συχνὰ μεταφέρεται ἀπὸ τὶς μαθήτριες τὸ πνεῦμα αὐτὸ τῆς... προφορᾶς, ποῦ δὲν ὑπόσχεται μὰ τὴν ἀλήθεια, πολὺ ὅτι εἰμπορεῖ νὰ βγῆ ἀπ' αὐτὸ, ἓνα... ἑθνικὸ μελόδραμα.

Βέβαια ἀπὸ ἀπόψεως φωνῆς καὶ τραγουδιοῦ μερικῆς ἀπὸ τὶς μαθήτριες, ποῦ λαμβάνουν μέρος στὶς ἐπιδείξεις παρουσιάζουν μερικὰ προσόντα ἀξία προσοχῆς, τὰ ὁποῖα ὅμως τὰ ὀφείλουν συνήθως μᾶλλον στὴν ἀξία καὶ στοὺς κόπους τοῦ διδάξαντος καθηγητοῦ, παρὰ στὴν ἐπιμέλειά τους καὶ στὴν μουσικὴν ἰδοφυῖα, τῆς ὁποίας ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον στεροῦνται. Ἄλλά, Θεέ μου, πόσο μυρίζει μουσικὴ, γραμματικὴ καὶ μάθημα ἡ ἐκτέλεσίς τους! Ἄς ἀφήσουμε δὲ τὸ συγκινητικὸ θέαμα, ποῦ παρουσιάζει ἡ ἀγωνιώδης προσπάθειά τους νὰ τὰ βγάλουν πέρα στὴν ἠθοποιία, τὴν ὁποίαν ἔμαθαν... θεωρητικῶς σχεδὸν ἀπὸ τοὺς καθηγητὰς τους στὶς παραμονὲς τῆς ἐπιδείξεως!

Ἄλλ' ἀλήθεια, φαντάζονται ἴσως οἱ διευθύνοντες τὶς μελοδραματικῆς σχολῆς, ὅτι ἀπὸ ὅλα αὐτὰ τὰ πράγματα εἰμπορεῖ νὰ βγῆ τὸ νέον ἑθνικὸ μελόδραμα;—μὲ μιὰν ἔρασιτεχνικὴ παράστασι, ποῦ δίνουν κάθε χρόνο,

γιά την όποίαν εργάζονται καθημερινώς επί δέκα μήνες, για να παρουσιάσουν στο τέλος συνήθως την πειό άνούσια επίδειξι του πειό άσκόπου θεατρικού έρασιτεχνισμού; (τόν όποίον από είκοσαετίας καλλιεργοῦν χωρίς να καταλήξουν σε τίποτε σοβαρό). Φαντάζονται ίσως ακόμα ότι το κοινό, που παρακολουθεί τις επίδειξεις αυτές,—τό όποίον συνήθως αποτελείται από τους μπαμπάδες και τις μαμμιάδες, από τους συγγενείς και από τις φίλες και τους φίλους των μαθητριών, που παίζουν, και ως επί το πλείστον άκόμα, και από τόν άπαραίτητο μέλλοντα... γαμπρό, ό όποίος δίνει συνήθως τό σύνθημα των φρενητιωδών χειροκροτημάτων και ό όποίος—ώίμένα!—ύστερα από όχι πολλόν καιρό, συνήθως οδηγεί την ύπο πολλών προτερημάτων (και μουσικῶν) κεκοσμημένων δεσποινίδα πρωταγωνίστρια των επίδειξεων από τό θέατρο στην... έκκλησία, όπότε έγκαταλείπει ή τελευταία για πάντα τραγοῦδι, σκηνή και θέατρο,—φαντάζονται ίσως,—επαναλαμβάνα—οί διευθύνοντες τις μελοδραματικές σχολές ότι το κοινό αυτό θα είνε τό ίδιο, ώπλισμένο με την ίδια διάθεσι και με την ίδιαν επιείκεια και μεθαύριον όταν θα ιδρυθῆ, Θεοῦ θέλοντος, τό ενισχυμένο με την κρατικήν έπιχορήγησι νέον έθνικό μελόδραμα, τό όποίον θα εκπροσπεύη ένα ανώτερον μέσον μορφώσεως και ψυχαγωγίας για τό λαό όλων των κοινωνικῶν τάξεων, και ακόμα, μιá τέρψι και ένα ξεκούρασμα για τά καρβάνια των ξένων που μάς έρχονται κάθε χρόνο, που δέν ξέρουν που και πως να περάσουν τις βραδυές τους, και που δέν θάχουν βέβαια καμμιάν όρεξι να πληρώνουν 100 δραχμές τό εισιτήριο για να πάνε στο θέατρο για να ακούσουν... έξετάσεις παραναγωγείου;

* * *

Οί καθηγηται και οί καθηγήτριες τῆς φδικῆς, που διδάσκουν στις μελοδραματικές σχολές, (των όποίων κανείς δέν ύποτιμᾷ την αξία την όποίαν εμπορεί να έχουν) μερικοί και μερικές των όποίων έμορφώθηκαν έξω, έχουν όλη την άπαιτούμενη πείρα για να ξέρουν ότι την τέχνη του από σκηνης αοιδου ό μαθητής και ή μαθήτρια δέν εμπορεί να την μάθη εδώ, με τόν τρόπο, που θέλουν να τους την μάθουν αυτοί. Έδώ δέν υπάρχει παράδοσις σοβαρού μελοδραματικού θεάτρου, που να εμπορέση να χρησιμεύση

ώς οδηγός στον μαθητή. Έδώ δέν υπάρχει περιβάλλον, ατμόσφαιρα μουσικοθεατρική, όπως υπάρχει έξω, όπου ό μαθητής μορφώνεται παρακολουθώντας στα θέατρα τις καλές παραστάσεις των αργίων θιάσων, με τους τέλειους και ύπο έποψιν τραγοιδιου και ύπο έποψιν σκηνηκῆς τέχνης αοιδους.

Τό πρώτο λοιπόν πράγμα, που πρέπει να κάνουμε στον τόπο μας, όνειρούμενοι την ιδρυσι ενός σοβαρού νέου έθνικου μελοδραματος είνε, νομίζω, να δημιουργήσουμε τό καλλιτεχνικόν θεατρικόν αυτό περιβάλλον και την καλλιτεχνικήν αυτήν ατμόσφαιρα, για να μπορη να μορφώνεται στο μέλλον ό μαθητευόμενος του μελοδραματικού θεάτρου. Για να δημιουργήσουμε δε αυτά είνε λογικό και φυσικόν ότι τό βασικό καλλιτεχνικό στοιχείο στο όποίον θα στηριχθῆ τό νέο έθνικό μελόδραμα, πρέπει να έχη τόν διπλό σκοπό, να είνε και ένα σοβαρό μέσον μουσικῆς διαπαιδαγωγήσεως για όλο τόν κόσμο, και, ταυτοχρόνως, ειδικώς να χρησιμεύση και ως καλλιτεχνικό σχολείο για τόν μαθητευόμενον αοιδό. Από τό σχολειον αυτό ό μαθητής, ό μέλλον να επιδοθῆ στο μελοδραματικό θέατρο, θα αποκτήση τόν αέρα τῆς θεατρικῆς τέχνης, ως τραγοῦδι και ως σκηνηκῆ ήθοποιία, και εκεί μόνο θα αποκτήση ακόμα και την άπαιτουμένη πείρα, που θα τόν κάμη να αντιληφθῆ και να μάθη τί είνε αισθητικῆ θεάτρου.

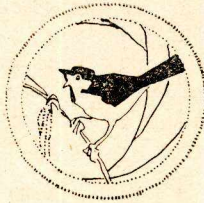
Πρέπει να θεωρηθῆ ως εκ τούτου φυσικόν ότι τό βασικόν αυτό καλλιτεχνικόν υλικό περι του όποιου ώμίλησα, τό όποίον θα άποτελέση τόν πυρῆνα του θιάσου του πρώτου νέου έλληνικου μελοδραματος, θα ήταν άνάγκη να άποτελειτο από στοιχεία αργίως μορφωμένα και καλλιτεχνικώς ώριμα, προ παντός δε που να είχαν τόν αέρα του θεάτρου και μεγάλη πείρα στην τέχνη τῆς ήθοποιίας, εύνόητον δε είνε ότι τά προσόντα αυτά δέν εμπορεί να τά έχουν παραμόνον οί έλληνες από σκηνης αοιδοί, που έσπούδασαν και έδρασαν έξω, στα ευρωπαϊκά θέατρα, οί καλλίτεροι δε έξ αυτών, που έζησαν και άνεπτυχθηκαν μέσα σε μιάν ανώτερη θεατρικήν ατμόσφαιρα, που μόνη εμπορεί να μορφώση καλλιτεχνικώς τόν θεατρικόν αοιδό, θα ήταν δυνατόν να έχρησίμευαν και ως μορφωται για την πληρέστερη γνώσι του θεάτρου, ο'δους θα ήθελαν να επιδοθῶν στο μελοδραματικό θέατρο.

Τέτοιους ἀοιδούς, θαρρῶ, ὅτι ἔχουμε ἀρκετοὺς καὶ θὰ ἔχουμε ἀσφαλῶς πολλοὺς ἄλλους στὸ μέλλον. Ἀρκεῖ ἀπ' αὐτοὺς ν' ἀναφέρω μερικοὺς—π. χ., τὸν Νικολάου, τὴν Σαμπανιέβα τὸν Ἀμούργη, τὸν Λάππα, τὸν Ξηρέλλη, τὸν Κρουωνᾶ, τὴν Πέσσα ποῦ τελευταίως ἐτραγούδησε μὲ μεγάλην ἐπιτυχίαν στὰ γερμανικὰ θέατρα κ.λ.—σ' αὐτοὺς δὲ θὰ εἰμποροῦσαν νὰ προστεθοῦν καὶ μερικοὶ—πολὺ ὀλίγοι— ἀπὸ τοὺς ἐδῶ εὕρισκομένους ἄλλους καλλιτέχνας.

Ἄν ἦταν δυνατὸν νὰ ἐπραγματοποιεῖτο ἡ ἰδέα τῆς συγκροτήσεως ἑνὸς τέτοιου ἑλληνικοῦ μελοδραματικοῦ θιάσου μὲ ὅλα τὰ βοηθητικὰ γύρω του—καὶ πρὸ παντὸς μὲ ἐπὶ κεφαλῆς ἓνα ξένο διοργανωτὴ—σκηνοθέτη περιωπῆς, θὰ ὑπῆρχε τρόπος τότε, νὰ μὴν ἐπήγαιναν στὰ χαμένα ἐντελῶς οἱ κόποι τῶν

καθηγητῶν καὶ τῶν καθηγητριῶν τῶν μελοδραματικῶν μας σχολῶν, καθότι, μερικοὶ ἀπὸ τοὺς μαθητὰς τους, ποῦ θὰ εἶχαν καλὴ φωνή, καλὴ ἑλληνικὴ δiction καὶ ποῦ θὰ εἶχαν πραγματικὸ ταλέντο καὶ δὲν θὰ ἐσπούδαζαν ἐρασιτεχνικῶς, θὰ εἰμποροῦσαν νὰ παρακολουθοῦσαν δωρεὰν ὡς μαθητευόμενοι τὶς παραστάσεις τοῦ μεαὐτὰ τὰ ἐκλεκτὰ στοιχεῖα συγκροτημένου πρώτου ἑλληνικοῦ μελοδράματος, ποῦ θὰ ἀντιπροσώπευαν γι' αὐτοὺς τὸ τελειότερο θεατρικὸ σχολεῖο στὸ ὅποιον θὰ ἐμάθαιναν τὴν τέχνη τοῦ θεατρικοῦ ἀοιδοῦ, σιγὰ σιγὰ δέ, ὅταν θὰ ἦσαν καλλιτεχνικῶς ὄριμοι καὶ θὰ εἶχαν καὶ ἀρκετὴ πείρα στὴ σκηνή, θὰ εἰμποροῦσαν νὰ ἐπροσλαμβάνοντο στὸ μελόδραμα ὡς τακτικοὶ ἀοιδοί.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ





ΜΟΥΣΙΚΟΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΙΡΕΣΙΣ ΤΩΝ ΧΡΩΜΑΤΙΚΩΝ ΗΧΩΝ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΚΑΙ ΠΛΑΓΙΟΥ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ

Εἰς τὴν ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἡ ὀρθὴ καὶ ἐπιστημονικὴ διαίρεισις τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος καὶ σύγκρισις αὐτῆς πρὸς τὴν συγκεκραμένην τοιαύτην» πραγματεία μου, τὴν δημοσιευθεῖσαν εἰς τὸ τεύχος 4—5 τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» εἶχον διαβεβαίωσει τοὺς φιλομούσους ἀναγνώστας τοῦ καλοῦ τούτου περιοδικοῦ, ὅτι ἐφεξῆς θὰ δημοσιεῶνται εἰς τὰς σελίδας αὐτοῦ πραγματεῖαι μου περὶ τῆς ἐπιστημονικῆς διαίρεισεως καὶ ἄλλων κλιμάκων τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς.

Συμφώνως λοιπὸν πρὸς τὴν διαβεβαίωσίν μου ταύτην θέλω πραγματευθῆ εἰς τὸ παρὸν τεύχος τὴν ἐπιστημονικὴν διαίρεισιν τῶν κλιμάκων τῶν χρωματικῶν ἤχων τῆς καθ' ἡμᾶς μουσικῆς: δευτέρου καὶ πλαγίου τοῦ δευτέρου. Ἐπειδὴ ὅμως τὴν τοιαύτην ἐπιστημονικὴν διαίρεισιν τῶν κλιμάκων ὀλίγιστοι ἐκ τῶν ἡμετέρων μουσικῶν καὶ ἱεροψαλτῶν ἐννοοῦν, εἰς δὲ τοὺς πλείστους ἐξ αὐτῶν εἶνε αὕτη ἀκατάληπτος, ὡς διδαχθέντας τούτους τὸ θεωρητικὸν μέρος τῆς ἡμετέρας μουσικῆς οὐχὶ ἐπιστημονικῶς, ἀλλ' εἰσνεὶ ἐμπειρικῶς διὰ τῶν μὴ ἐχόντων ἀκριβεῖαν τμημάτων, διὰ τοῦτο θὰ εἴπω τινὰ πρότερον περὶ τῶν λεγομένων τμημάτων καὶ τοῦ ἀλυσιτελοῦς τοῦ δι' αὐτῶν καθορισμοῦ τῶν τονιαίων διαστημάτων, ὅπως λάβουσι οὗτοι γνῶσιν τούτου, ὡς καὶ οἱ κοπτόμενοι: ὑπὲρ τῶν τμημάτων.

ΤΑ ΛΕΓΟΜΕΝΑ ΤΜΗΜΑΤΑ ΚΑΙ Ἡ ΕΝΕΡΓΕΙΑ ΑΥΤΩΝ

Ὡς γνωστὸν, ἀπὸ τοῦ ἔτους 1820 μέχρι σήμερον, ἦτοι ἀφ' οὗτο ἐπικρατεῖ εἰς τὴν ἡμετέραν ἐθνικὴν μουσικὴν, ἐκκλησιαστικὴν καὶ δημῶδη, τὸ ἀναλελυμένον σύστημα τῶν τριῶν διδασκάλων Χρυσάνθου, Γρηγορίου καὶ Χουρμουζίου, οἱ ὅποιοι εἰργάσθησαν κατ' ἐν-

τολὴν τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας καὶ κατήρτισαν τὸ σύστημα ἐκεῖνο, τὸ ὅποιον ὁ Χρυσάνθος ἐδημοσίευσεν διὰ τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ, τὸ ὅποιον ἐξεδόθη εἰς τὴν Τεργέστην τῷ 1832, ἢ καθ' ἡμᾶς μουσικὴ διδασκαλία εἰς τὰ ὠδεῖα καὶ τὰς μουσικὰς σχολὰς ἄνευ διακοπῆς διὰ τῶν λεγομένων τμημάτων, διὰ τῶν ὁποίων εἶχον καθορισθῆ ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου τὰ τονιαία διαστήματα (=μουσικὰ διαστήματα ἢ διαστήματα τῶν τόνων). Εἶνε δὲ τὰ λεγόμενα τμήματα τὰ δωδεκατημόρια τοῦ τόνου. Ἀλλὰ τὰ τμήματα δὲν δύνανται νὰ χρησιμεύσουσι πρὸς ἀκριβῆ καθορισμὸν τῶν τονιαίων διαστημάτων καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν εἶνε δυνατόν νὰ κατασκευάσῃ τις μεταχειριζόμενος αὐτὰ τεχνικὸν μέσον (φθογγόμετρον ἢ ὄργανον) πρὸς ἀκριβῆ καὶ ὀρθὴν ἀπαγγελίαν τῶν διαφόρων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς διαστημάτων.

Ἴδου τί γράφει ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἢ Μουσικῆ Ἐπιτροπῆ τοῦ 1881 εἰς τὸν πρόλογον τοῦ ὑπ' αὐτῆς ἐκπονηθέντος τῷ 1885, συγγράμματος «Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς»: «...Τὸ ἔργον τῶν τριῶν διδασκάλων ὑπῆρξεν ἀληθῶς μέγα· ἀλλ' ὅσον μέγα καὶ ἂν ὑπῆρξεν, οὐδόλως ἐθεράπευσεν τὴν οὐσιωδέστεραν τῶν ἐλλείψεων, ἐξ ἧς ἔπασχε καὶ πάσχει ἡ ἀνατολικὴ μουσικὴ ἐν γένει καὶ ἰδίως ἡ ἡμετέρα ἐκκλησιαστικῆ. Ἡ ἐλλείψις αὕτη ἐστὶν ἡ ἀπουσία τεχνικοῦ μέσου πρὸς ἐπιστημονικὴν καταμέτρησιν καὶ ἐξακριβωσιν τῶν τονιαίων διαστημάτων. Τὰ διαστήματα ταῦτα ὥρισε μὲν ὁ Χρυσάνθος διὰ τῆς χορδῆς, ἀλλ' ἡ ἐργασία αὕτη, ἄλλως τε ἐν πολλοῖς ἐσφαλμένη, ἐστὶν ἀτελής, ἀπολήγει δ' εἰς ἰδανικὴν διαίρεισιν τῆς κλίμακος εἰς 68 ἐλάχιστα τμήματα· καὶ ὀρίζονται μὲν διὰ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν τμημάτων οἱ

διάφοροι τόνοι τῆς κλίμακος, ἀλλ' οὐδὲν πρακτικὸν μέσον δοθῆθαι τὸν μουσικὸν εἰς τὴν ἐφαρμογὴν τῆς ἀκριβοῦς θεωρίας ἐν τῇ φαντασιώδει καὶ ἀορίστῳ ταύτῃ ἐργασίᾳ. Καὶ τέως μὲν ἡ ἔλλειψις αὕτη ἀνεπληροῦτο διὰ τῆς μακροχρονίου διδασκαλίας, ἣν ἀπῆτουν τὰ ἀρχαῖα συστήματα ἢ φωνητικὴ παράδοσις διὰ τῆς μακρᾶς τριβῆς ἐνετύπου εἰς τὸ οὖς τοῦ διδασκομένου τοὺς τόνους μείζονα, ἐλάσσονα καὶ ἐλάχιστον τοῦ διατονικοῦ γένους, τὰς ὑφέσεις καὶ διέσεις τοῦ χρωματικοῦ, καὶ τὰ διαστήματα τοῦ ἐναρμονίου, ἀλλ' ἀπλοποιηθείσης τῆς διδασκαλίας, καὶ τῆς μουσικῆς παιδείουσεως συντηθείσης κατὰ πολὺ, ἡ ἔλλειψις τεχνικοῦ μέσου ἀπαβαίνει θαυμηθὸν ἐπαισθητοτέρα».

Ἄν δὲ πρὸ 43 ἐτῶν, ὅτε ἐγράφησαν τὰ ἀνωτέρω καὶ ὅτε τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς διετηροῦντο ἀκόμη ἀναλλοίωτα εἰς τὸν λάρυγγα ὄλων σχεδὸν τῶν τότε ἱεροψαλτῶν, ἦτο τόσον ἐπαισθητὴ ἡ ἔλλειψις τεχνικοῦ μέσου, πᾶς τις ἐνοεῖ πόσον περισσότερο ἐπαισθητοτέρα εἶνε ἡ ἔλλειψις τοιοῦτου τεχνικοῦ μέσου σήμερον, ὅτε ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν μελωδία, ἡ ὁποία διετηρήθη μέχρις ἡμῶν διὰ μόνης τῆς φωνητικῆς παραδόσεως, σώζεται εἰς τὸν λάρυγγα ὀλιγίστων μόνον ἀτυχῶς ἱεροψαλτῶν, τῶν δοκιμωτέρων, ὡς ἐκ τῆς ἐπ' αὐτῆς ἐπιδράσεως τοῦ πανταχοῦ νῦν ἐπικρατοῦντος Εὐρωπαϊκοῦ μέλους καὶ ἐπαπειλεῖται νὰ ἐκλίπη τελείως ἡ οὐσία, ἣτοι ὁ χαρακτήρ αὐτῆς, συγχεομένου τοῦ μείζονος τόνου μετὰ τοῦ ἐλάσσονος καὶ τοῦ ἐλάχιστου μετὰ τοῦ ἡμιτονίου, ἐὰν ἐξακολουθήσῃ ἐπὶ τινα ἀκόμη χρόνον ἢ ἰδίᾳ ἔλλειψις. Διὰ τοῦτο ἡ κατασκευὴ καὶ χρῆσις παρ' ἡμῖν τεχνικοῦ μέσου, — φθογγομέτρου ἢ ὄργάνου —, ἀποδίδοντος πιστότατα τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς εἶνε πλέον ἢ ἐπιβεβλημένη, διότι μόνον τοιοῦτοτρόπως εἶνε δυνατόν νὰ προφυλαχθῇ καὶ ἐξασφαλισθῇ ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἡμῶν μελωδία ἀπὸ πάσης εἰς τὸ μέλλον ἀλλοιώσεως καὶ ἀπωλείας.

Ἦνα κατασκευασθῇ ὁμοῦς τοιοῦτον τεχνικὸν μέσον (ὄργανον), εἰς τὸ ὅποιον νὰ ἔχουν ἀποκρυσταλλωθῇ τὰ τονιαῖα διαστήματα τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς, ἱεράς καὶ δημώδους, καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ ἐλάχιστα, καὶ τὸ ὅποιον νὰ δύναται νὰ ἐξυπηρετῇ πληρέστατα τὸν σκοπὸν, διὰ τὸν ὅποιον κατασκευάσθη, εἶνε ἀνάγκη καὶ ἀνάγκη ἐπιτακτικὴ νὰ λυθῇ προηγουμένως τὸ περὶ τῶν τονιαίων διαστη-

μάτων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς ζήτημα, ὡς ἐτόνισα τοῦτο εἰς τὴν εἰς τὸ τρίτον τεῦχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» δημοσιευθεῖσαν μελέτην μου παραστήσας καὶ τὰ λαμπρὰ ἀποτελέσματα, τὰ ὁποῖα θὰ ἔχη ἢ λύσις τοῦ σπουδαιοτάτου τούτου ζητήματος καὶ ἡ ἐκδοσις σοβαρᾶς καὶ ἐπιστημονικῆς περὶ τῶν διαστημάτων τούτων ἐργασίας, καθ' ὅσον ἐφ' ὅσον τὸ ζήτημα τοῦτο μένει ἄλυτον, ἂν ἐπιχειρήσῃ τις νὰ κατασκευάσῃ ὄργανον τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς εἶνε ἀδύνατον νὰ ᾔνηε τοῦτο τέλειον καὶ παρουσιάζειμον διὰ τοὺς ἐπιστημονικοὺς λόγους, τοὺς ὁποῖους θὰ ἀναπτύξῃ προσεχῶς. Διὰ τοῦτο οἱ ἡμέτεροι μουσικοὶ ὄφειλον πρὸ πολλοῦ νὰ λύσουν τὸ ζωτικώτατον καὶ σπουδαιότατον τοῦτο ζήτημα, καθ' ὅτι τὰ τονιαῖα διαστήματα εἶνε ἡ βάσις καὶ τὸ πραγματικὸν θεμέλιον τῆς ἡμετέρας μουσικῆς.

Τὴν μὴ λύσιν τοῦ ζητήματος τούτου μετὰ λύτης βλάβῃ, ἀπεφάσισα νὰ ἀσχοληθῶ ἐπ' αὐτοῦ, καὶ δὴ ἐπὶ δεκαετίαν ὄλην ἀτυροπῶνως καὶ ἀνευ τῆς ἐλαχίστης οὐδαμόθεν ὀλικῆς ὑποστηρίξεως ἐργασθεῖς, καθώρισα τὰ τονιαῖα διαστήματα τῶν τριῶν γενῶν καὶ τῶν χρωῶν, ὡς καὶ τὰ διαστήματα τῶν μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου ὑφέσεων καὶ διέσεων ἢ ἔλξεων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς ἱεράς καὶ δημώδους διὰ τῶν ἐπὶ τῆς χορδῆς ἀριθμητικῶν αὐτῶν λόγων συμφωνῶς παδὸς τὴν φωνητικὴν παράδοσιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς καὶ τὰς φυσικομαθηματικὰς ἐπιστήμας.

Δεῖγμα ἐλάχιστον τῆς περὶ ἧς ὁ λόγος ἐργασίας μου βλέπει ὁ ἀναγνώστης τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» εἰς τὰς εἰς τὸ περιοδικὸν τοῦτο δημοσιευμένας μουσικοεπιστημονικὰς πραγματείας μου, ὡς καὶ εἰς τὰ παρατιθέμενα διαγράμματά μου. Περὶ δὲ τῆς ἀξίας αὐτῆς τὸν λόγον ἔχουν οἱ φυσικομαθηματικοὶ καὶ οἱ ἐπιστήμονες μουσικοί.

Μετὰ τὰ ὀλίγα ταῦτα περὶ τῶν τμημάτων προβαίνω εἰς τὴν διαίρεσιν τῶν κλιμικῶν τῶν χρωματικῶν ἤχων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς δευτέρου καὶ πλαγίου τοῦ δευτέρου.

Α.) Ἡ διαίρεσις τῆς κλίμακος τοῦ δευτέρου ἤχου.

Ὁ δεῦτερος ἤχος (*) ἀνήκει εἰς τὸ χρω-

(*) Ἦχος εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν λέγεται πορεία μέλους, τὸ ὅποιον ἔχει ὠρισμένην βάσιν, κλίμακα, δεσπόζοντας φθόγγους καὶ καταλήξεις. Καλοῦνται δὲ δεσπόζοντες φθόγγοι οἱ φθόγγοι, οἱ ὁποῖοι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀκούονται εἰς τὸ μέλος, τὸ ὅποιον εὐαρεστοῦμενον νὰ ἐνδια-

ματικών γένος και έχει μελωδικήν βάσιν (*) τὸν φθόγγον Δι (sol) διὰ τε τὸ Στιχηραρικὸν και Παπαδικὸν μέλος, ἐνίοτε δὲ τὸν Βου (mi) και σπανιώτατα τὸν Νη (do), κατὰ μετάθεσιν τῆς τονικῆς βάσεως.

Ἡ κλίμαξ τοῦ δευτέρου ἤχου ἀποτελεῖται ἐκ δύο τετραχόρδων ὁμοίων, διεζευγμένων κατὰ τόνον μείζονα και συγκειμένων ἐκ τῶν κατωτέρω τονιαίων διαστημάτων, τὰ ὁποῖα ἔχουν τοὺς ἐξῆς ἀριθμητικούς λόγους πρὸς τὸ μήκος τῆς χορδῆς :

Νη-Πα (do-re) μήκος χορδῆς	$\frac{14}{15}$	(ἐπιδεκατοτέταρτος)
Πα-Βου (re-mi)	$\frac{6}{7}$	(ἐπίεκτος) (**)
Βου-Γα (mi-fa)	$\frac{15}{16}$	(ἐπιδεκατόπεμπτος),

Δ Ι Α Γ Ρ Α Μ Μ Α

Τῆς χρωματικῆς κλίμακος τοῦ δευτέρου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλιση. μουσικῆς ὑπὸ τοὺς ἀριθμοὺς									
Διαπασῶν	Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη	
	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	
(*)	7776	7257,6	6220,8	5832	5184	4838,4	4147,2	3888	
Μήκη τον. διαστ.	$\frac{14}{15}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{14}{15}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{15}{16}$		
Ἀριθμ. δονῆσ.	$\frac{15}{14}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{16}{15}$		

τρίβη περὶ αὐτοὺς περισσότερον, ἐκτελεῖ συνάμα ἐπ' αὐτῶν και τὰς καταλήξεις αὐτοῦ. Λέγονται δὲ καταλήξεις αἱ γραμμαὶ ἐκεῖναι, διὰ τῶν ὁποίων τὸ μέλος ζητεῖ οἶονεὶ νὰ ἀναπαυθῆ.

(*) Βάσις τοῦ ἤχου λέγεται ὁ φθόγγος, ἀπὸ τοῦ ὁποίου ἀρχεται τὸ μέλος. Ἡ βάσις ἐκάστου ἤχου ἐξασκεῖ τοσαύτην ἐλκυστικὴν δύναμιν ἐπὶ τῶν λοιπῶν φθόγγων τῆς κλίμακος τοῦ ἤχου, ὥστε ἐξαγαγάξει τρόπον τινὰ τὸ μέλος νὰ μὴ ἀπομακρυνῆται ἀπ' αὐτῆς· και ἂν ἴσταται που τὸ μέλος, ἡ βάσις ἀπαιτεῖ νὰ ἴσταται και ἐνδιατρίβῃ ἐπὶ ὀρισμένου φθόγγου, πρὸς τὸν ὁποῖον αὐτὴ ἔχει σχέσιν τινά.

(**). Καὶ οἱ τρεῖς οὗτοι ἀριθμητικοὶ λόγοι τοῦ τετραχόρδου εἶνε ἐπιμόριοι. Λέγεται δὲ ἐπιμόριος ὁ λόγος, ὅταν οἱ δύο ὄροι ἐκάστου λόγου διαφέρουν ἀπ' ἀλλήλων κατὰ μονάδα. Ὅταν δὲ ὁ λόγος ἦνε ἐπιμόριος, τὴν ὀνομασίαν αὐτοῦ λαμβάνει ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ τοῦ μικροτέρου ὄρου, ὁ ὁποῖος ἐπικάθηται ἐπὶ τοῦ μεγαλειτέρου και τὸν ὁποῖον μετατρέποντες εἰς τακτικὸν ἀριθμητικὸν τῆ προσηγορίᾳ τῆς ἐπὶ προθέσεως ὀνομάζομεν π. χ. ἐπιδεκατόπεμπτος, ἐὰν ὁ λόγος ἦνε $\frac{15}{16}$, ἐπίπεμπτος, ἐὰν

ἦνε $\frac{5}{6}$, ἐπιδεκατοτέταρτος, ἐὰν ὁ λόγος εἶνε $\frac{14}{15}$, ἐπόγδοον, ἐὰν εἶναι $\frac{8}{9}$ και οὕτω καθ' ἐξῆς.

οἱ ὁποῖοι ἀριθμητικοὶ λόγοι ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς τὸ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκος τοῦ τετραχόρδου $\frac{3}{4}$ διότι $\frac{14}{15} \times \frac{6}{7} \times \frac{15}{16} = \frac{3}{4}$. Τὰ δὲ δύο τετραχόρδα τῆς κλίμακος μετὰ τοῦ διαζευκτικοῦ μείζονος ἢ ἐπογδόου τόνου [= $\frac{8}{9}$] ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς τὸ $\frac{1}{2}$, ἦτοι πρὸς ἡμισυ τῆς χορδῆς, διότι $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4} \times \frac{8}{9} = \frac{1}{2}$. Διαζευκτικὸς δὲ τόνος τῆς κλίμακος ταύτης εἶνε τὸ διάστημα Γα—Δι [fa—sol].

Κατωτέρω παραθέτω διάγραμμα τῆς κλίμακος ταύτης ἀπὸ τοῦ φθόγγου Νη (do) πρὸς καλλιτέραν κατανόησιν τῶν τονιαίων διαστημάτων, τὰ ὁποῖα περιέχει· ἡ κλίμαξ αὕτη.

Κατωτέρω παραθέτω διάγραμμα τῆς κλίμακος ταύτης ἀπὸ τοῦ φθόγγου Νη (do) πρὸς καλλιτέραν κατανόησιν τῶν τονιαίων διαστημάτων, τὰ ὁποῖα περιέχει· ἡ κλίμαξ αὕτη.

Β'.) Ἡ διαίρεσις τῆς κλίμακος τοῦ πλαγίου τοῦ δευτέρου ἤχου.

Και ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου ἤχος ἀνήκει εἰς τὸ χρωματικὸν γένος (***) ἔχων μελωδικὴν βᾶσιν εἰς τὸ Στιχηραρικὸν και Παπαδικὸν μέ-

(*) Ὁ ἀριθμὸς 7776 εἶναι ὁ ἀριθμὸς τῆς παρῶν ὑπέρτης ὑπατάων, ἦτοι τοῦ Νη (do) τῆς διατονικῆς κλίμακος τοῦ Πυθαγόρου, ἐχοῦσης βᾶσιν (προσλαμβανόμενον) τὸν φθόγγον Κε (la) μὲ ἀριθμὸν 9216. Προκύπτει δὲ ὁ ἀριθμὸς οὗτος, τὸν ὁποῖον μετεχειρίσθη ὁ Πυθαγόρας εἰς τὴν βᾶσιν τῆς κλίμακος, ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ 9 διπλασιαζόμενον αὐτοῦ τε και τῶν παρουσιαζομένων γινομένων δεκάκις οὕτω :

$9 \times 2 = 18$	$18 \times 2 = 36$
$36 \times 2 = 72$	$72 \times 2 = 144$
$144 \times 2 = 288$	$288 \times 2 = 576$
$576 \times 2 = 1152$	$1152 \times 2 = 2304$
$2304 \times 2 = 4608$	$4608 \times 2 = 9216$

(***) Τὸ μέλος εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν και δημόδη ἡμῶν ὥς και εἰς τὴν τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων μουσικὴν ὑπὲς ἐσοπῆν τῶν τονιαίων διαστημάτων ὑπάγεται εἰς τρία γένη : τὸ διατονικὸν, τὸ χρωματικὸν και τὸ ἐναρμόνιον. Λέγεται δὲ γένος ἐν τῇ μουσικῇ ποιά τις διάταξις τετραχόρδου. «Γένος ἐστὶ ποιά τετραχόρδου διαίρεσις». (Ἀριστ. Κοῖνιτιλιανός). «Γένος ἐστὶ ποιά τεσσάρων φθόγγων διαίρεσις». (Εὐκλείδης).

λος τὸν φθόγγον Πα (re), εἷς τινα δὲ μέλη καὶ τὸν Δι (sol), ὅτε κατὰ τοὺς μουσικοὺς καλεῖται νενανῶ.

Καὶ ἡ κλίμαξ τοῦ πλαγίου τοῦ δευτέρου ἤχου ἀποτελεῖται ἐκ δύο τετραχόρδων ὁμοίων, διεξευγμένων κατὰ τόνον μείζονα καὶ συγκειμένων ἐξ ἐνὸς λείμματος, ἔχοντος ἀξίαν μήκους χορδῆς $\frac{243}{256}$, ἐξ ἐνὸς ἐπογδῶς τόνου, ἔχοντος ἀξίαν μήκους χορδῆς $\frac{8}{9}$ καὶ ἐκ μιᾶς ἀποτομῆς τοῦ ἐλάσσονος τόνου (*), ἐχούσης ἀξίαν μήκους χορδῆς $\frac{128}{135}$. Τὰ τονιαῖα ταῦτα διαστήματα ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς τὸ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκος τοῦ τετραχόρδου $\frac{3}{4}$, διότι

$\frac{243}{256} \times \frac{5}{6} \times \frac{128}{135} = \frac{3}{4}$. Τὰ δὲ δύο τετραχόρδα τῆς κλίμακος μετὰ τοῦ διαζευκτικοῦ ἐπογδῶς τόνου $\left[= \frac{8}{9} \right]$ ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς τὸ $\frac{1}{2}$, τοῦτέστι πρὸς τὸ ἥμισυ τῆς χορδῆς, διότι $\frac{3}{4} \times \frac{3}{4} \times \frac{8}{9} = \frac{1}{2}$. Διαζευκτικὸς δὲ τόνος τῆς κλίμακος τοῦ πλαγίου δευτέρου ἤχου εἶνε τὸ διάστημα Δι-Κε (sol-la), ὡς δεῖκνυται εἰς τὸ κατωτέρω παρατιθέμενον διάγραμμα, εἰς τὸ ὅποιον σημειοῦνται τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκη τῶν τονιαίων διαστημάτων καὶ οἱ ἀριθμοὶ τῶν δονήσεων τῆς κλίμακος ταύτης.

Δ Ι Α Γ Ρ Α Μ Μ Α

Τῆς χρωματικῆς κλίμακος τοῦ πλαγίου τοῦ δευτέρου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τοῦ φθόγγου Πα (re) καὶ ὑπὸ τοὺς ἀριθμοὺς

Διαπασῶν	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω	Νη	Πα
	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
(*)	6912	6561	5467,5	5184	4608	4374	3645	3456
Μήκη τον. διαστ.	$\frac{243}{256}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{128}{135}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{243}{256}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{128}{135}$	
*Αριθμ. δονήσ.	$\frac{256}{243}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{135}{128}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{135}{128}$	

Σημειωτέον ὅτι κατὰ τὰ μέχρι τοῦδε ἐν χρήσει θεωρητικὰ τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἰς τὴν ἰδίαν κλίμακα, ἡ ὁποία ἔχει δύο ὅμοια τετραχόρδα, ὁ μὲν Κύριος ἤχος ἔχει ὡς μελωδικὴν βάσιν τὴν βάσιν τοῦ δευτέρου, τοῦ ὀξυτέρου, τετραχόρδου, ὁ δὲ Πλάγιος αὐτοῦ ἔχει ὡς μελωδικὴν βάσιν τὴν βάσιν τοῦ πρώτου, τοῦ βαρυτέρου, τετραχόρδου ἢ ἄλλως ἢ μελωδικὴν βάσιν τοῦ Πλαγίου ἤχου κεῖται κάτωθεν τῆς βάσεως τοῦ Κυρίου αὐτοῦ τετρατόνως ἢ κατὰ ἓν πεντάχορδον, κατεχούσης τῆς μελωδικῆς βάσεως τοῦ μὲν Κυρίου ἤχου τὴν κορυφὴν τοῦ πενταχόρδου, τοῦ δὲ Πλαγίου αὐτοῦ τὴν βάσιν τοῦ ἰδίου πενταχόρδου, ἔχουσι δὲ καὶ οἱ δύο ἤχοι ὅμοια τετραχόρδα.

Συγκρίνοντες ὁμῶς τὴν κλίμακα τοῦ πλαγίου τοῦ δευτέρου ἤχου πρὸς τὴν κλίμακα τοῦ δευτέρου ἤχου, ὁ ὁποῖος εἶνε Κύριος αὐτοῦ, βλέπομεν ὅτι δὲν φυλάττεται ὁ κανὼν οὗτος, διότι ἡ μελωδικὴ βάσις τοῦ πλαγίου δευτέρου ἤχου δὲν κεῖται κατὰ τὸν κανόνα τοῦτον κάτωθεν τῆς μελωδικῆς βάσεως τοῦ Κυρίου αὐτοῦ ἤχου τετρατόνως, ἀλλὰ τριτόνως, ἐκτὸς τούτου τὰ τετραχόρδα αὐτῶν εἶναι ἀνόμοια. Κατὰ συνέπειαν δὲ ὁ ἤχος οὗτος καταχρηστικῶς λέγεται Πλάγιος τοῦ δευτέρου.

† ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ι. ΘΩ'ΙΔΗΣ

(*) Ὁ ἀριθμητικὸς λόγος $\frac{128}{135}$ εἶναι ἀποτομὴ τοῦ ἐλάσσονος τόνου $\left[= \frac{9}{10} \right]$ καὶ εὐρίσκειται ἐὰν ἀπὸ τοῦ ἐλάσσονος τόνου $\frac{9}{10}$ ἀφαιρεθῇ τὸ λείμμα διὰ τῆς διαιρέσεως τοιουτοτρόπως $\frac{9}{10} : \frac{243}{256} = \frac{128}{135}$.

(*) Ὁ ἀριθμὸς 6912 εἶνε ὁ ἀριθμὸς τοῦ λιχανοῦ ὑπατῶν ἢ ὑπατῶν διατόνου, ἦτοι τοῦ φθόγγου Πα (re) τῆς διατονικῆς κλίμακος τοῦ Πυθαγόρου· προέρχεται δὲ οὗτος, ὅπως καὶ ὁ ἀριθμὸς τῆς βάσεως τοῦ δευτέρου ἤχου, ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ τῆς βάσεως (τοῦ προσλαμβανομένου) τῆς ἰδίας κλίμακος, ἐχούσης βάσιν (προσλαμβανόμενον) τὸν φθόγγον βαρὺν (χαμηλὸν) Κε (la) μὲ ἀριθμὸν 9216.



ΑΛΦΡΕΔΟΥ ΠΡΕΣΤΡΩ

ARCANGELO CORELLI

(ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑΙ ΣΗΜΕΩΣΕΙΣ)

Ὁ Ἀρχάγγελος Κορέλλι, Μαρκήσιος τοῦ Λάντεσμπουργκ (τίτλος ποῦ τοῦ τὸν ἔδωσεν ὁ πρίγκηψ Φίλιππος Γουλιέλμος), ἐγεννήθη στὸ Fusignano στὶς 19 Φεβρουαρίου 1653.

Πατριάρχης τῶν βιολιστῶν καὶ δημιουργὸς τῆς ἐνοργάνου μουσικῆς, ὠνομάσθηκε δικαίως «Διδάσκαλος τῶν διδασκάλων» καὶ Ὁρφεὺς τῆς ἐποχῆς μας. Ὑπῆρξεν ἀναμφισβητήτως ὁ ἀρχηγὸς τῆς σειρᾶς τῶν βιολιστῶν ποῦ ἀπὸ αὐτὸν φθάνει ὡς τὸν G. B. Viotti, καὶ ἀκόμη σήμερα ζῆ ὄχι μόνο μὲ τὸ ὄνομα ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ ἔργα του.

Μαθητὴς τῆς Ἀντιστιξέως τοῦ Ματθαίου Σιμονέλλι καὶ τοῦ βιολιοῦ τοῦ Μπασσάνι, δὲν ὑπῆρξεν ἴσως ἕνας ἀνακαινιστὴς στὴν τέχνη του, ἀλλ' ἕνας ἀναμορφωτὴς. Ὑπῆρξεν ἐκεῖνος ποῦ υπερέβη κατὰ πολὺ τοὺς προγενεστέρους του καὶ τοὺς συγχρόνους του στὴν ἀνάπτυξη τῆς μορφῆς, καὶ ὁ πρῶτος ποῦ εἰσήγαγε τὴν μετατροπία στὰ Adagi του, ὄχι στὴν δεσπόζουσα καὶ ὑποδεσπόζουσα, ἀλλὰ στὶς συγγενικὲς τονικότητες. Στὴν τεχνικὴ τοῦ βιολιοῦ σημειώνει μιὰ μεγάλη πρόοδο, τὰ θέματά του εἶνε καλὰ διαλεγμένα καὶ καλὰ ταιριασμένα, ἕνας δὲ ἀπὸ τοὺς τίτλους του, ποῦ περισσότερο τὸν ἐδόξασεν εἶνε τὸ ὅτι ἔδωσε στὴ Σονάτα τὴν ἀρχιτεκτονικὴ μορφή ποῦ ἀργότερα θὰ τροποποιηθῆ ἀκόμα, τελειωτικὰ ὅμως ἀπὸ τὸν Ph. E. Bach.

Τὸ Concerto Grosso ποῦ τὸ ἐφεῦρεν ὁ Tartini, εἶχεν ἀπὸ τὸν Κορέλλι μεγαλειότερη ἀνάπτυξη, καὶ στὴ μορφή καὶ στὸ σύνολο τῶν ὀργάνων στὸ τελευταῖο του ἔργο (VI Roma 1712) καὶ ἐχρησίμωσεν ὡς πρότυπο σὲ ἄπειρα ὅμοια ἔργα, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν Concerti Grossi τοῦ Händel καὶ τοῦ Bach.

Ἡ ἔμπνευσις του εἶνε πάντοτε ὑψηλή, ἡ μελωδία του εὐγενής, καὶ συχνὰ εἶνε ἐπιρρασμένη ἀπὸ τὸν χαρακτήρα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Λίγα εἰμποροῦμε νὰ ποῦμε γιὰ τὰ νεανικά του χρόνια, γιὰτὶ λίγα μᾶς πληροφοροῦν τὰ βιβλία ποῦ μιλοῦν γι' αὐτά. Ξέρουμε ὅμως ὅτι ἐταξίδευσεν στὴ Γαλλία καὶ στὴ Γερμανία, μάλιστα ὑπάρχει ἡ πληροφορία ὅτι εἶχε καταλάβῃ μιὰ θέσι μουσικοῦ στὴν αὐλὴ τοῦ Μονάχου τῆς Βαβαρίας. Ὅμως στὰ 1680 ξέρουμε ὅτι καλεσμένος στὴ Ρώμη ἀπὸ τὸν μεγάλο του φίλον μαικύνα τὸν Καρδινάλιο Otto boni, ἔμεινεν ἐκεῖ γιὰ πολὺν καιρὸ καὶ ἔγινεν ἡ ψυχὴ τῆς μουσικῆς κινήσεως.

Ὁ Καρδινάλιος Ὀττομπόνι ὑπεδέχθη τὸν Κορέλλι στὸ μέγαρό του ὅπου συναντῶντο ὅλοι οἱ γνωστότεροι μουσικοὶ, ποιηταὶ καὶ ἐπιστήμονες ποῦ ἐπισκέπτοντο τὴν αἰωνία πόλι.

Ὁ Καρδινάλιος Ὀττομπόνι, εἶχε στὴ διάθεσί του πολλοὺς μισθομένους ἐκτελεστάς οἱ ὁποῖοι ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Κορέλλι κάθε Δευτέρα ἔδιναν μουσικὲς ἐκτελέσεις, σὲ αὐτὲς δὲ τὶς μουσικοπνευματικὲς ἐσπερίδες ἐκτελεσθήκανε γιὰ πρώτη φορὰ οἱ συνθέσεις τοῦ Κορέλλι (*).

Ὁ Maywaring διηγεῖται στὶς ἀναμνήσεις του ὅτι κάποτε ὁ Händel διηύθυνε στὸ σπῆτι τοῦ Ὀττομπόνι τὴν εἰσαγωγὴ τοῦ μελοδράματός του «Ὁ θρίαμβος τοῦ Χρόνου» καὶ ὅτι ὁ Κορέλλι ποῦ ἔπαιξε τὸ βιολί δὲν τὸν εὐχαρίστησε μὲ τὸ παίζιμό του, ὁ δὲ Χαϊντελ ἔχασε τὴν ὑπομονή, ἐπῆρε τὸ βιολί ἀπὸ τὰ χέρια του καὶ τοῦ ἔδειξε πῶς ἤθελε νὰ παίχθῃ ἕνα ὄρισμένο μέρος. Ὁ Κορέλλι χωρὶς

(*) Cresimbene. Storia della volgar poesia. Lipsia. Breitkopf und Härtel.

νά θυμώση διόλου τοῦ εἶπε: «Ἄλλά, ἀγαπητέ μου Σάξωνα, ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶνε γραμμένη στὸ γαλλικὸ ὕφος ποῦ ἐγὼ δὲν τὸ ξέρω».

Μολαταῦτα ὁ Χαϊντελ συχνὰ μιλοῦσε μὲ θαυμασμό γιὰ τὸν Κορέλλι, μὴ ἀποφεύγοντας ὅμως νὰ κἀνῃ γι' αὐτὸν κάποτε καμμιά κακόβουλη παρατήρησι.

Τὸ πρῶτο ἔργον τοῦ Κορέλλι εἶνε μιὰ συλλογὴ 12 ἐκκλησιαστικῶν σονατῶν γιὰ δύο βιολιά καὶ violone μὲ τὸ basso γιὰ τὸ ὄργανο (Ρώμη 1683). Γιὰ τὴ συλλογὴν αὐτὴ δὲν εἴμποροῦν νὰ λεχθοῦν μεγάλα πράγματα, οὔτε θὰ εἴμποροῦσε κανεὶς ἀκόμα νὰ ὀμιλοῦσε γιὰ προσωπικὰ προτερήματα. Ὅμως ἀπὸ τότε παρατηρεῖται ἡ διαύγεια καὶ ἡ καθαρότης τῆς φράσεως.

Τὸ δεύτερον ἔργον: 12 σονάτες Δωματίου (suite) γιὰ δύο βιολιά καὶ Violone ἢ Cembalo (Ρώμη 1685), εἶνε ἀσυγκρίτως ἀνώτερον ἀπὸ τὸ πρῶτον. Ἡ μορφή εἶνε πάντοτε ἐκείνη τῆς suite, καὶ — ὅπως ἦταν συνήθεια τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, — κυριαρχοῦν οἱ χρόνοι Χοροῦ.

Τὸ 1689, στὴ Μόδενα, ἐφανίστηκε τὸ τρίτον τοῦ ἔργον ἀποτελούμενον ἀπὸ 12 ἐκκλησιαστικὰς σονάτες γιὰ δύο βιολιά καὶ violone μὲ τὸ basso γιὰ τὸ ὄργανο καὶ κατόπιν ἀκόμα δώδεκα σονάτες δωματίου γιὰ δύο βιολιά καὶ violone ἢ cembalo, ποῦ ἀποτελοῦν τὸ τέταρτόν τοῦ ἔργον δημοσιευθὲν στὴ Βολωνία τὸ 1694.

Τὸ μεγαλειώδες ἔργον, τὸ ἔργον στὸ ὁποῖον ὁ καλλιτέχνης ἐφθασε στὸ ἄκρον ὄριον τῆς δημιουργικῆς του δυνάμεως καὶ τῆς τελείας ὀριμότητος, γιὰ τὸ ὁποῖον ἐργάζεται μὲ ὅλο τὸ ζῆλον τοῦ καὶ ποῦ θὰ τοῦ ἐξασφαλίσῃ τὴν διασημότητα καὶ τὴν ἀθανασία, εἶνε ἡ συλλογὴ 12 σονατῶν γιὰ βιολι καὶ violone ἢ cembalo, συλλογὴ ἡ τελευταία, ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὸ πέμπτον ἔργον, διηρημένον σὲ δύο μέρη· στὸ πρῶτο περιλαμβάνονται 6 ἐκκλησιαστικὰς σονάτες μὲ τέσσαρας ἢ πέντε χρόνους ἢ καθεμιὰ (adagi, allegri, fugati), καὶ στὸ δεύτερο ἄλλες 6 σονάτες, οἱ πέντε τῶν ὁποίων ἀνήκουν στὴν μουσικὴν δωματίου, ἀποτελούμενες ἀπὸ ἓνα Preludio τὸ ὁποῖον ἀκολουθοῦν τρεῖς ἢ τέσσαρες χρόνοι, τὸ περισσότερο ἀπὸ χοροῦς, ἐνὸς ἀγνοῦ ὕφους, καλὰ προσαρμοζομένου στὸ ὄργανο.

Στὸ πέμπτο αὐτὸ ἔργον τοῦ τὸ βιολι ἀρχίζει νὰ χειραφετῆται καὶ ἀπὸ μέρος ποῦ

ἀπλῶς συμφωνεῖ μὲ τὸ basso, ἀποκτᾷ μιὰν σημασίαν καὶ ἓνα χαρακτηριστὸν πρωτεύοντος μέρους, τὸ δὲ basso, ποῦ ὡς τότε ἐσυμπλήρωνε ἀπλῶς καὶ ἐγέμιζε τὸ ἀρμονικὸ σύνολον, ἔρχεται σιγὰ-σιγὰ νὰ ὑποταχθῇ στὸ βιολι καὶ νὰ γίνῃ σχεδὸν μιὰ συνοδεία. Ἡ πρόοδος αὐτὴ σπρώχνει τὸν Κορέλλι νὰ μεταχειρισθῇ στὴν τελευταία τῶν 12 αὐτῶν σονατῶν τὸ βιολι, ὡς ὄργανο solista, μὲ μιὰν ἀκολουθίαν ἀπὸ variazioni ἐπάνω σ' ἓνα θέμα ἐνὸς ἰσπανικοῦ χοροῦ «La Folie» (ἡ τρέλλα) «Folie d'Espagne». Τὸ θέμα τῶν variazioni αὐτῶν εἶνε ἐντελῶς λαϊκοῦ ἰσπανικοῦ χαρακτήρος καὶ ἀπὸ ὅτι φαίνεται, ὁ Farinelli, — βιολιστὴς στὴν αὐλὴ τοῦ Hannover — τὸ ἔδωσε στὸν Κορέλλι.

Δὲν στερεῖται ἐνδιαφέροντος τὸ νὰ ἀναφέρῃ κανεὶς ὅτι οἱ χωρικοὶ τῆς κάτω Ἰταλίας ἀκόμα καὶ σήμερα μεταχειρίζονται τὸ θέμα αὐτὸ γιὰ νὰ ψάλουν τὰ Ἐγκώμια στὴν Παρθένον στοὺς διαφόρους ναοὺς, λείψανον αὐτὸ μεταξὺ τόσων ἄλλων, τῆς ἐποχῆς τῆς Ἰσπανικῆς κυριαρχίας στὴν Ἰταλία.

Ἡ Follia ἦταν ἓνα εἶδος Ἰσπανικοῦ χοροῦ ὁμοίου μὲ τὴν Sarabanda τοῦ ὁποῖου ἔχομε μερικὰ δείγματα στὰ ἔργα τῶν Carlo Milanutio (1623).

Ὁ Vitali μεταχειρίστηκε τὸ ἴδιο θέμα στὴν ἐνδέκατη Σονάτα ποῦ περιλαμβάνεται στὸ πρῶτο τοῦ ἔργο.

Τὸ πέμπτον αὐτὸ ἔργον τοῦ Κορέλλι, ἐτυπώθηκε τὸ πρῶτον στὴ Ρώμη, μὲ χρονολογία τῆς πρώτης Ἰανουαρίου 1700 ποῦ συνοδεύει τὴν ἀφιέρωσιν στὴν Σοφία Καρόλτα τοῦ Βραδεμβούργου. Ἐχομεν αὐτοῦ ἐκδόσεις πολὺ ἐπιμελημένες καὶ πολὺ ἀξιόσυστατες καὶ θεωροῦμε χρήσιμον νὰ σημειώσωμε ὅτι ὁ Chrysander καὶ ὁ Joakhim ἐτύπωσαν ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Κορέλλι σὲ μιὰν ἐκδοσὶ (Londra Augener) μὲ διακοσμήσεις στὰ Adagi παρμένες ἀπὸ μιὰ παλῆν ἐκδοσὶ τοῦ Ἄμστερνταμ.

* *

Καλλιτέχνης στὴν πραγματικὴ σημασίαν τῆς λέξεως ὁ Κορέλλι, ἀγαποῦσεν ἰδιαιτέρως τὴν ζωγραφικὴ τέχνη, ἄφησε δὲ μετὰ τὸν θάνατό του μιὰν ἀξιόλογη συλλογὴ εἰκόνων ἐκτὸς ἀπὸ περιουσίαν 40.000 ταλλήλων, καρπὸς τῶν πλουσίων του κερδῶν καὶ ἀκόμα ὅμως μιᾶς περιέργης τάσεως γιὰ τὴν φιλαργυρία ποῦ εἶχε, γιὰ τὴν ὁποίαν δὲν ἀγαποῦσε τὴν πολυτέλεια, ἐντύνετο δὲ πολὺ

φτωχὰ καὶ εἶχε μίαν ἄκραν ἀντιπάθεια γιὰ τὸ ἀμάξι.

Προσκαλεσμένος κάποτε ἀπὸ τὴν αὐτὴ τῆς Νεαπόλεως γιὰ ἓνα καλλιτεχνικὸ ταξίδι, δὲν εἶχε φαίνεται τὴν ἐπιτυχία ποῦ εἶχε δ-
 νειρευθῆ, καὶ ξαναγύρισε στὴ Ρώμη, ὅπου ἀργότερα, δὲν εἶνε γνωστὸν ἂν ἀπὸ φθόνον ἢ ἀπὸ ἀμάθειαν ἐδόθη ἡ προτίμησις σ' ἓνα μέτριο βιολιστῆ, τὸν Valentini, ἀφορμὴ αὐτῆ γιὰ τὴν ὁποία ἐπλήγη βαθεῖα ἡ φιλοτιμία τοῦ καλλιτέχνου καὶ σὲ σημεῖον ὥστε νὰ τὸν ρίξη σὲ μιὰ κατάστασι νοσηρᾶς μελαγχολίας ποῦ τὸν ὠδήγησε στὸ θάνατο τὴν 8 Ἰανουαρίου 1713.

Ἐνταφιάστηκε στὴν Ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Λορέντσου, ἀλλ' ὁ Καρδινάλιος Ottoboni, ἐπέτυχε μὲ τὴν συγκατάθεσι τοῦ Ποντίφηκος Κλεμέντου 11ου νὰ στηθῆ στὸ Πάνθειον τῆς Ρώμης, δίπλα στὸν τάφο τοῦ Ραφαήλου, ἡ προτομὴ του μὲ μίαν πλάκα ποῦ φέρνει ἓνα ἀφιέρωμα τὸ ὁποῖον καὶ σήμερα διαβάζεται, καθότι ἡ προτομὴ μετεφέρθη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ παρελθόντος αἰῶνος στὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου.

Μεταξὺ τῶν μαθητῶν του συγκαταλέγονται: Ὁ Φραντζέσκος Τζενιϊάνι, ὁ Πέτρος Λοκατέλλι καὶ ἄλλοι.

ΑΛΦΡΕΔΟΣ ΠΡΕΣΤΡΩ

J. JOACHIM NIN

ΙΔΕΕΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

ΞΕΝΟΜΑΝΙΑ

Θὰ ἐγελούσα μὲ ἓνα ἄνθρωπο ποῦ θὰ ἤθελε σοβαρὰ νὰ μιλήσῃ μὲ τὸν τόνο τῆς φωνῆς μου ἢ νὰ μοῦ μοιάσῃ στὸ πρόσωπο.

LA BRUYÈRE

Μία ἐποχὴ, στὴν Αἴγυπτο, οἱ ἄνθρωποι ποῦ δὲν ἦταν ἱκανοποιημένοι ἀπὸ τὸ πρόσωπό τους, ἐδιάλεγαν ἓνα ἄλλο γιὰ τὸ πορτραῖτό τους. Ἐνέθεταν τὴν ἐκτέλεσί του σὲ ἐπιτηδεῖους ζωγράφους καὶ ἀγνωρίστο, ἀλλὰ πιὸ σύμφωνο μὲ τὸ γοῦστο τους τὸ ἐμοίραζαν μὲ ἀφθονία. Ἡ παράδοξη αὐτὴ συνήθεια, ποῦ χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ βασιλέως Ἀμῆν ο φ ι τοῦ Δ'. ἐπικρατεῖ ἀπὸ τότε, ὑπὸ διάφορες μορφές, βέβαια, ποῦ ὄλες ὅμως προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια ἀρχή.

Ὁ μουσικὸς κόσμος μᾶς προσφέρει περιεργα παραδείγματα, ἂν καὶ ὀλιγότερο σεβαστὰ, καὶ αὐτὸ, ὄχι μόνον στὸν βρωτουοζισμό, ὅπου σχεδὸν τὸ πᾶν εἶνε προσποιήσις, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στὴ σύνθεσι, ὅπου τὸ πᾶν ὑποτίθεται ὅτι εἶνε ἀλήθεια...

Θέλω νὰ μιλήσω γιὰ μιὰ κατηγορία μουσικῶν μὲ ἀληθινὸ ταλέντο, ποῦ γεννημένοι στὴ Γαλλία, καταγωγῆς γαλλικῆς, εὐχαριστοῦνται νὰ συνθέτουν μουσικὴ γερμανικῆ, ρωσικῆ, ἰσπανικῆ ἢ κινέζικη... ἀναλόγως τῆς ἰδιοτροπίας τους ἢ τῆς φαντασίας τους, ποῦ τὸς μεταφέρει στὸ Μόναχο, στὴν Πετρούπολι, στὴ Σεβίλλη ἢ στὴ χώρα μὲ τὶς παγόδες...

Κάνω ὑπαινιγμὸ γιὰ μιὰ κατηγορία παρόμοια μουσικῶν ἰσπανῶν, ποῦ γεννημένοι στὴν Ἰσπανία, καταγωγῆς ἰσπανικῆς, συνθέτουν μουσικὴ ποῦ μπορεῖ νὰ ὀνομασθῆ διεθνῆς. μουσικὴ «ἐσπεράντο» ποῦ διστάζει κανεὶς νὰ τὴν τοποθετήσῃ μεταξὺ Λειψίας καὶ Παρισιοῦ ἢ μεταξὺ Μιλάνου καὶ Γενεύης...

Ἐχω ὑπ' ὄψει μου ἐπίσης μερικοὺς ἀπογόνους τῶν Moussorgsky, τῶν Borodine καὶ τῶν Rimsky, ποῦ δείχνουν τὸ πιὸ οὐτιδανὸ πνεῦμα θέτοντες ἐπάνω στὰ ἔργα τους τὴν ἐτικέτα «Made in Germany».

Μόνον οἱ Γερμανοὶ βρίσκουν τὴ δικὴ τους μουσικὴ πολὺ καλὴ, καὶ σὲ αὐτὸ μᾶς δίνουν ἓνα μάθημα γούστου.

Καὶ αὐτὸ ἀποδεικνύει ὅτι, ὅπως στὸν καιρὸ τοῦ βασιλέως Ἀμῆνοφι τοῦ Δ', προτιμοῦμε νὰ ἐμφανιζόμαστε μὲ χαρακτηριστικὰ ποῦ δὲν εἶνε τὰ δικά μας... Ἔτσι οἱ Ἰσπανοὶ μεταμφιέζοντο σὲ Ἰταλοὺς, τὸν καιρὸ ποῦ ὁ Domenico Scarlatti, ὁ μεγαλόφνης Ναπολιτάνος, συνέθετε στὴ Μαδρίτη μουσικὴ περίπου ἰσπανικῆ... Οἱ Γάλλοι ἔπαψαν νὰ εἶνε Γάλλοι, ὕστερα ἀπὸ τὸν Rameau, καὶ μόλις ξαναβροῦσαν τὸν ἐθνισμό τους. Καὶ ἡ σχολὴ ἡ ρωσικῆ, ποῦ μόλις ἀνέτειλε κινδυνεύει ἤδη, ὡς ἐθνικῆ...

Βέβαια, ὁ Debussy καὶ ὁ Ravel, τώρα τελευταῖα μάλιστα, διασκέδασαν μὲ τὸ νὰ

συνθέσουν μερικές «espagnolades», πολύ επιτυχημένες άλλωστε, Ἄλλα αὐτὰ τὰ ἔργα μὲ ὅλα ταῦτα εἶνε κατὰ βάθος Γαλλικά. Ἡ ὕλη τους—πολὺ ἐλεύθερα χειρισμένη—αντανακλάσεις, ἀλλὰ «ἡ ψυχὴ» μένει κατὰ βάθος ἀμετάβλητα γαλλικὴ. Θὰ ἦταν ἐν τούτοις ἐπικίνδυνο νὰ θελήσῃ νὰ ἐξερευνήσῃ κανεὶς τὴν περιοχὴ αὐτὴ πέραν ὁρισμένων ὁρίων καὶ χρειάζεται ὅλη ἡ εὐλυγισία τοῦ γαλλικοῦ πνεύματος, γιὰ νὰ πραγματοποιήσῃ παρόμοιες φαντασίες, χωρὶς νὰ βγῆ ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς καθαρῆς τέχνης... ἀλλὰ... γιατί νὰ προτιμοῦμε τὰ ἀπομεινάρια τῶν γειτόνων μας ἀπὸ τὰ δικὰ μας καλὰ φαγητά;...

ΜΑΤΑΙΟΤΗΣ

Ἡ γλύκα τῆς δόξας εἶναι τόσο μεγάλη, πού σέ ὅ,τι καὶ ἂν προσκολληθῆ, ἀκόμη καὶ στὸ θάνατο τὴν ἀγαποῦν.

Ἡ ματαιοδοξία μᾶς κρατεῖ μὲ μιὰ κατάκτησι τόσο φυσικὴ μέσα στὶς ἀθλιότητες μας καὶ στὶς πλάνες μας, πού χάνομε ἀκόμη καὶ τὴ ζωὴ μὲ χαρὰ, φθάνει νὰ μιλήσουν γι' αὐτό.

PASCAL

Ἡ ἀνάγκη τῆς δημοσιότητος ἐκδηλώνεται ὅλο καὶ περισσότερο σὲ ὅλα τὰ πράγματα. Τὸν 16ον αἰῶνα, ἡ ρεκλάμα τοῦ θεάτρου περιοριζόταν νὰ ἀναγγέλλῃ τὸν τίτλο τοῦ παιζομένου ἔργου χωρὶς νὰ ἀναφέρῃ τὸ ὄνομα οὔτε τοῦ συγγραφέως οὔτε τῶν ἠθοποιῶν.

Χρειάσθηκε ἕνας αἰῶνας, γιὰ νὰ πεισθοῦν οἱ συγγραφεῖς ὅτι εἶνε ἀνάγκη νὰ ἐκθέτουν τὰ ὀνόματά τους στὴν περιέργεια τοῦ κοινοῦ, καὶ δύο αἰῶνες, διὰ νὰ ἀποφασίσουν οἱ ἠθοποιοὶ νὰ κάνουν τὸ ἴδιο. Τὸ σχέδιο τῆς ρεκλάμας ἦταν, ἀλλωστε, πολὺ ἀπλό τότε, καὶ τὸ περιεχόμενό του παλὺ λιτό.

Σήμερα, γιὰ μερικὰ σπουδαῖα ἔργα, ἡ ρεκλάμα περιλαμβάνει ἀπὸ τὸ ὄνομα τοῦ πρωταγωνιστοῦ ἕως τὸ ὄνομα τοῦ κουρέως τῆς ὑπηρεσίας. Οὔτε οἱ μὲν, οὔτε οἱ δέ, δὲν θέλουν πιά παρακάτα γιὰ νὰ δημοσιεύσουν τὰ ὀνόματά τους. Ἄπ' ἐναντίας, συζητοῦν γιὰ τὸ μέγεθος τῶν τυπογραφικῶν στοιχείων, γιὰ τὴ θέσι πού θὰ κατέχουν στὴ ρεκλάμα, ἂν θὰ εἶνε κοντὰ στὸ ὄνομα ἐνὸς συναδέλ-

φου ἐνοχλητικοῦ ἢ χωρὶς ἐπιτυχία, γιὰ τὰ πρωτεῖα στὴ σειρὰ, κτλ. κτλ. Συζητοῦν γιὰ ὅλα αὐτὰ, καὶ συχνὰ μάλιστα φιλονεικοῦν, θορυβωδῶς γιὰ αὐτὸ τὸ ζήτημα.

Εἶναι γνωστὸν τὸ ρόλο παίζει ἡ ρεκλάμα στὴ μουσικὴ ζωὴ. Στὴν ὑπερβολικὴ τῆς χρῆσι οφείλομε τὴ χαρὰ νὰ βλέπουμε τὰ ὀνόματα τῶν πλέον διασήμων, ἀναμιγμένα μὲ τὰ πῶ κοινὰ θρηπτικὰ προϊόντα, καὶ ἐκτεθειμένα στὶς ἴδιες ρυπαρότητες, ἐπάνω στὸν ἴδιον τοῖχο....

Εἶνε πελώριες, ἀκανόνιστες, κτυπητὲς καὶ φρικτὰ ἄσχημες, αὐτὲς οἱ συγχρονες ρεκλάμες. Καὶ ἂν, μὲ ὅλες τους τὶς διαστάσεις, τὰ ὀνόματα τοῦ Bach, τοῦ Rameau, τοῦ Mozart, τοῦ Beethoven καὶ τοῦ Wagner μόλις διακρίνονται, εἶνε γιατί τὸ ὄνομα τοῦ ἤρωος—βιρτουόζου ξεχειλίζει, ἐπιβάλλεται, ἐπιδεικτικό, ἀδιάντροπο, φωνάζοντας τὴ δόξα στὶς βρωμερὲς συνοικίες καὶ θαμβώνοντας τὰ μάτια τῶν χασομέρηδων....

Μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς ρεκλάμες φανερόνουν μιὰ παρᾶξενη πνευματικὴ κατάστασι. Ὁ Α... π.χ., ἔκρινε καλὸ νὰ ἐπιδείξῃ τὸ ὄνομά του τρεῖς φορὲς κατὰ σειρὰ, ὄχι περισσότερο. Ὁ Β... παρουσιάζεται ὀλόκληρος, ἀπὸ τὰ πόδια ἕως τὸ κεφάλι.... Ὁ Γ... μᾶς εἰδοποιεῖ ὅτι ἕνας διάσημος γλύπτης θέλησε νὰ ἀποτυπώσῃ τὰ χαρακτηριστικά του. Μᾶς παρουσιάζει στὴ ρεκλάμα τὴν προτομὴ τοῦ περιφήμου γλύπτου, τὸ μάρμαρο πού ζωντάνευσε καὶ ἐννοεῖται, τὸ μοντέλο, πού δὲν εἶναι ἄλλο παρὰ ὁ καλλιτέχνης—βιρτουόζος ὁ ἴδιος. Ὁ Δ... μᾶς μεταφέρει στὸ πεδῖον τῆς γελοιογραφίας μεταχειριζόμενος μιὰ ρεκλάμα πού χωρὶς νὰ τὸ θέλωμε θὰ τὴ θυμώμαστε.... Ὁ Ε... παραλείπει κάθε ἐνδειξὴ ὅσον ἀφορᾷ τὰ ἔργα καὶ τοὺς μουσικοὺς πού διερμηνεύει, νομίζοντας, χωρὶς ἀμφιβολία, ὅτι τὸ ὄνομά του, ἐξασφαλίζει μιὰ ἀρχετὴ ἐγγύησι....

Ὅ τὰδε καλλιτέχνης ἐκθέτει τὶς ρεκλάμες του στὸν κουρέα του. Ἡ δεῖνα μουσικὴ ἐταιρεία σὲ ἕνα ἔμπορο βουτύρων...

Λυπηρὲς ἀποδείξεις τῆς ἐπιρροῆς τοῦ ἐμπορικοῦ πνεύματος στὴ Τέχνη μας, πού ὑπερασπιζόμαστε λίγο καὶ ἄσχημα.

(Μετᾶφρασις)

ΝΤΟΡΑ ΣΑΜΟΪΛΗ



ΦΑΝΗ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟ- ΓΟΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ

III

«Comment un culte sensuel comme celui de Dionysos a-t-il donné naissance à une forme de drame, qui avait pour devise «terreur et pitié»? C'est un problème de psychologie que nous n'avons pas à examiner ici...»

Κι' είδαμε προηγουμένως την ένθουσιαστική, την όργιαστική, την επαναστατική προέλευση του άθηναϊκού διθυράμβου. Συνεπώς, το κυρίως άττικό δράμα, δέν ήταν δυνατό παρά να είνε αντιθησκευτικό, στο βάθος του. Σόποιαδήποτε άρχαία τραγωδία κι' άν αποβλέψουμε θά δούμε πώς ό Μύθος της είνε πρωτόγονος κι' έναντίος στην καθιερωμένη τάξη των πραγμάτων. Οι Μύθοι, που δέν είνε παρά τό ΙΣΤΟΡΙΚΟ των περιπετειών της ανθρωπότητας, είτε όταν αυτή έπλανάτο, ως όρδη, είτε όταν ώργανώνετο σε κοινότητες—όπως τό ιστορικό αυτό έσώζετο μέσα στην άνάμνηση των μεταγενέστερων—είνε όλοι άναρχικοί κι' άνήθικοι. Όταν δέ κατόπιν τούς έκμεταλλεύθηκε τό δράμα, με κάθε τρόπο επιδιώχθηκε, όπως διατηρήσουν την άρχόγονη ήρωϊκή πνοή τους. Ήταν, καθώς είπαμε, αυτή ή ιστορία της ανθρωπότητας στην έναγωνία πάλη της έναντίον της Φύσεως και των στοιχείων, στην τεραστία προσπάθειά της, όπως ώργανωθεί και νικήσει. Τό διονυσιακό πνεύμα, συνεπώς, τό τόσο συγγενικό με την έλευθερία και τόν πόνο, με τό πνεύμα της επαναστάσεως και της άναρχίας, τό πνεύμα της πρωτόγονης όρμης και της βίας, διαπνέει την τραγωδία άπ' άκρου εις άκρον. Καμμιά γαλήνη, καμμιά ήρεμία δέν κυριαρχεί στους ταραχώδεις μουσικούς

φθόγγους ένός Αϊσχύλου, ή ένός Σοφοκλέους μερικώς, κι' Εύριπίδη. «Τό μεθύων έποίησεν», τό λεγόμενο για τή μουσική εμπνευση του Αϊσχύλου, χαρακτηρίζει καθ' όλοκληρίαν τή διονυσιακή προέλευση του άττικού δράματος.

Τι είνε, λόγου χάριν, ό ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΔΕΣΜΩΤΗΣ του Αϊσχύλου; Τό επαναστατικό, τό πρωτόγονο πνεύμα, ή έλευθερία, αυτός ό μετουσιωμένος ΔΙΟΝΥΣΟΣ, που δέν άναγνωρίζει τή νέα τάξη των πραγμάτων, που καθιέρωσε ή δωρική δίατα και νομοθεσία. Είνε ή επιστροφή στην πρωτόγονη όρμη, στη βία, στη δικαία αυτοδικία, στη σκληρή θεληματικότητα, στον πόνο. Στη βαθύτερη θρησκευτική του έννοια, ό Προμηθεάς είνε ή σύντριψη των ειδώλων του Ίερατείου κι' ή άπαλλαγή άπό τή θρησκευτική πλάνη, που επέβαλε στην ανθρωπότητα ή οργανωμένη κοινότητα. Είνε αυτή ή όρμητική, ή βιαία διαμαρτύρηση κατά της σκλαβιάς της πόλεως, κατά των δούλων του Ίερατείου, κατά των νόμων των ίσχυρών. Ναι, αυτός έδωσε στους ανθρώπους τή φωτιά· αυτός τούς έντυσε· αυτός τούς ώργάνωσε. Άλλά την κατεύθυνση τούτη συνεχώς δολιεύεται ό Δίας. Αυτός δέν θέλει τούς άνθρώπους ελεύθερους, αλλά δούλους. Για να ζήσουμε, λοιπόν, πρέπει να συντρίψουμε τή νέα σκλαβιά των ανθρώπων. Μόνον διά της έλευθερίας προαγόμεθα. Τι τονίζεται σε κάθε στίχο της τιτανικής αυτής τραγωδίας;— «Άνθρωπε, είσαι ό δημιουργός της ζωής σου. Είσαι συ ό πλάστης των πεπωμένων σου. Μην πιστεύεις στη νέα βία των ίσχυρών. Σά θέλεις να ζήσεις, γείνου και πάλιν ΟΡ-

ΔΗ, ἀλλ' ἔξευγενισμένη. Κατὰ τὴν πιθανότερη γνώμη ὁ Προμηθεὺς εἶνε ὁ καθολικὸς ἑπαναστατικὸς ΤΥΠΟΣ τῆς Ἀρείας φυλῆς, πρὶν ἔγκατασταθεῖ στὴν Εὐρώπη καὶ προτοῦ ἢ Φυλὴ αὐτὴ ἀρχίσει τὴν κοινωρικὴν τὴν ὀργάνωσιν στὶς ἑλληνικὰς χώρας. (1) Ἀπὸ τὰ βαθυτέρα τῆς Ἰνδικῆς μέχρι τῶν ἀκρορειῶν τῆς Ἀλβανίας, (2) ὁ τύπος αὐτὸς ἐκυριάρχησε, μέχρι τῆς στιγμῆς, ποῦ ἡ ἀρεία, κατὰ βάθος μεγαλοφυΐα τοῦ Αἰσχύλου, τὸ κατ' ἔξοχὴν αὐτὸ ἀντισημεικτικὸ πνεῦμα, τοῦδωκε τὴν αἰωνία μορφὴν τοῦ μεγάλου καὶ δυστυχισμένου ἑπαναστάτη, μὰ καὶ τοῦ δυνατοῦ καὶ δικαίου ὑπευθύνου τῆς μοίρας του. Ἀπὸ μικρὰ τινὰ ἴχνη λατρείας, ποῦ παρέμειναν, τίς οἶδε, στὰ περὶχωρα τῆς Ἀττικῆς, γύρω στὴν ἀνάμνηση τοῦ Προμηθεῶς, λαβόντας ἀφορμὴν ὁ Αἰσχύλος, ἀνύψωσε τὸν ἥρωα σὲ παθητικὸ παγκόσμιον σύμβολο. Ὁ Προμηθεὺς συμβολίζει αὐτὴ τὴν ἱστορίαν τοῦ ἀνθρώπου πόνου διὰ τῶν αἰώνων, τὴν προσπάθειαν πρὸς κατάκτησιν τῆς ἐλευθερίας. Ἡ λαϊκὴ σκλαβία, κάθε ὑποταγμένη τάξι, κάθε τυραννόμενος σαυτὸν εὗρισκε τὸν πονεμένον ἀδελφόν του. Οἱ Ὠκεανίδες, ἡ Ἰώ, ὁ Ὠκεανὸς εἶνε τὰ πῦρ ἀδικοχτυπημένα πλάσματα, ποῦ μαζί του συμπάσχουν ἀπὸ τῆς σκληρότητος τοῦ Διὸς, τὰ πρόθυμα νὰ τὸν παρηγορήσουν :

«Σιδηρόφρον τε κέκ πέτρας ἔργασμένος,
ὅστις Προμηθεῦ, σοῖσιν οὐ συνασχαλᾷ
μόχθοις· ἐγὼ γὰρ οὐτ' ἄν εἰσιδεῖν τάδε
ἔχηρζον· εἰσιδοῦσα τ' ἠλγύνθην κλέαρ» (3)

Εἴτε παρὰ τοῦ Αἰσχύλου συνετάχθησαν τὰ χορικά τοῦ Προμηθεῶς, εἴτε εἶνε μεταγενέστερη διασκευὴ, τὸ γεγονὸς εἶνε, ἥτις ὀπωδῆποτε διαπνέονται ἀπὸ τὴν αἰθερία πνοῆ του. Ὁ ἀνθρώπινος, γενικὰ, πόνος γιὰ τὸ θέαμα τῆς δυστυχίας τοῦ πλησίον, ἡ τρυφερότητα τῆς ἀλληλεγγύης μεταξὺ τῶν πασχόντων ὁμοίως κ' ἡ συμπόνια, ποτὲ δὲν ἔξεφράσθησαν μὲ μουσικότερους φθόγγους. Ματαίως θέλουμε ζητήσῃ στὴ δράσιν τῶν ἄλλων προσώπων καὶ σ' ὀλόκληρον τὸν Προμηθεῶν δράσιν τραγικὴν. Αὐτὴ βρίσκεται σὲ μιὰν ἑξωτερικὴν εἰκόνα, τοῦ Προμηθεῶς «πέτρα προσαναινομένη», καὶ κυρίως μέσα στὴν ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΝ ΔΙΑΘΕΣΗ τῶν χορικῶν. Σὲ κανένα ἄλλο δράμα δὲν φαίνεται τόσο

ἢ ἀπὸ τὸ διθύραμβο προέλευση τῆς τραγωδίας, ὅσο στὸν Προμηθεῶν Δεσμώτη. Τὰ χορικά εἶνε τὸ ὄλο. Γύρω μας ἀκοῦμε τὰνάλαφρον φτερουγίσμα τῆς καταβάσεως τῶν Ὠκεανίδων, πάνω στὸ τραχὺ βράχο, κοντὰ στὸν Προμηθεῶν. Τὰ λόγια τους ἀποπνεύουν παρηγορητικὰς αὔρας καὶ γιομίζουσι τὴν ἀτιμόσφαιρα : «Αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς πτερόγωνο ῥιπαῖς ὑποσυρίζει» (4). Καίτοι ἡ μουσικὴ τῶν χορικῶν χάθηκε, ὅμως διαισθανόμεθα στὴν ἀνάγνωσίν τους τοὺς χαμένους μουσικοὺς τόνους τῆς ἀσύγκριτης μελωδίας τους. Οἱ λέξεις δὲν εἶνε λέξεις ἀπλές. Εἶνε ἀνάλαφρες πνοὴς μόλις ἀκουόμενες πάνω ἀπὸ τὴν ὀργὴν τῆς θύελλας :

Μηδὲν φοβηθῆς· φιλία γὰρ ἦδε τάξι
πτερόγωνο θοαῖς ἀμίλλαις
προσέβα τὸν δε πάγον, πατρώας
μόγις παρειπούσα φρένας.
Κραιπνόφορος δ' ἔφερον αὔραι,
κτύπων γὰρ ἀχὼ χάλυβος διῆξεν ἄντρον
μυχὸν ἐκ δ' ἐπληξέ μου τὰν θεμερώπιν αἰδῶ,
σύθην δ' ἀπέλιδος ὄψω πτερωτῶ. (5)

Μετὰ τοῦδ' ὅ,τι χρὴ πάσχειν ἐθέλω. (6)

Εἶνε στίχοι τῆς «Τρικυμίας» τοῦ Σαίκτη ἢ στροφές ἀπὸ τὸν «Προμηθεῶν Δυόμενος» τοῦ Shelley ; — Ἄλλ' ἀφήνοντας τὸν Προμηθεῶν, τὴν «τρωατὴν δὲ αὐτὴν μάσκα» τῆς ἀρείας ἐλευθερίας κ' ἐρχόμενοι στὰ ἑλληνικώτερα ἔργα του τί βλέπομε ; Τί εἶνε αὐτὴ ἡ ὈΡΕΣΤΕΙΑ, ποῦ περιέχει ὅ,τι ὑψηλότερο καὶ συγκινητικώτερο δημιουργήσῃ ποτὲ τέκνον τῆς Μελομένης ; (7) Οἱ αὐτὲς τερατώδεις πρωτόγονες μορφές, ἡ βία, ἡ ἐκδίκηση, ἡ κατόπιν αὐτοδικία, ἡ φωνὴ τοῦ αἵματος, ἡ δυσβάσταχτη δυστυχία, νὰ ὅ,τι τιτανικὰ περιγράφεται μέσα στοὺς στίχους τῆς τριλογίας. Ἀγαθοποιὰ καὶ κακοποιὰ πνεύματα, μορφοποιημένα στὴ ζωφώδη καὶ σκοτεινὴν ἔννοια τῆς Μοίρας ἢ τοῦ Πεπρωμένου καταδιώκουν τοὺς ἥρωας καὶ δὲν τοὺς ἀφήνουν στιγμὴν. Ἀφ' ὅτου ὠργανώθηκε ὁ ἄνθρωπος· ἀφ' ὅτου ὑποτάχθηκε στὴ νέα τάξιν τῶν πραγμάτων, τὸ πεπρωμένο του εἶνε ἡ σκλαβία καὶ ἡ δυστυχία, ὁ αἰώνιος πόνος. Κι' οἱ εὐγενέστεροι πόθοι πληρώνονται μὲ αἷμα. Τὸ πεπρωμένο τοῦ πόνου κυριαρχεῖ παντοῦ : «τὸ παρόν, τὸ τ' ἐπερχόμενον πῆμα στενάχω». Πουθενὰ δὲν ὑπάρ-

(1) Weklein : Εἰσαγ. εἰς Προμ. σελ. 2—12.

(2) Θωμοπούλου : Πελασγικά σελ. 96.

(3) Στίχ. 244—247.

(4) σιχ. 125—126.

(5) σιχ. 128—135.

(6) σιχ. 1074.

(7) Christ : Ἱστορ. Ἑλλ. Φιλ. Α'. σελ. 319.

χει καταφυγή. Ὅλα εἶνε ἀσταθῆ καὶ κρεμάμενα. Ὅλα ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὸ μεγάλο νόμο τοῦ Μοιραίου. Αὐτὸ περικλείνει τὴ δικαιοσύνη κι' ὄχι ὁ Ζεὺς. Αὐτὸ μιὰ μέρα θὰ συντριψίει τὴ νέα σκλαβιά τῶν ἀνθρώπων. Αὐτὸ συμβολίζει τὸν ἀμετάβλητο νόμο, ἐνῶ τᾶλλα δὲ σημαίνουν παρὰ τὴν ἐφημερότητα. Ἡ γῆ εἶνε πλημμυρισμένη ἀπὸ δυσπιστία. Ἀπὸ παντοῦ μᾶς ἐνεδρεῦουν τὴν ἐλευθερία. (: «Οἱ Πέρσαι»). Ἀπὸ τῆς φιλοδοξίας καὶ τὰ μίση τῶν δυνατῶν ἐξαρτᾶται ἡ ἐλευθερία τῶν ἀνθρώπων. (: «Ἐπτά ἐπὶ Θήβαις»). Τὸ πνεῦμα τοῦ Αἰσχύλου εἶνε γιομάτο ἀπὸ γῆϊνη σοφία, ἀπὸ ἀνθρώπινη ἐλευσινιακὴ πείρα. Αὐτὸς ὁ ἴδιος ἀνακράζει: «ΔΗΜΗΤΕΡ Η ΘΡΕΨΑΣΑ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΦΡΕΝΑ»· τὰ πάντα ὀφείλει στὴν ἐλευσινιακὴ μύση—καίτοι τὴν ἀρνῆθηκε ἀπὸ δικαστηρίου (*)—στὶς τραγικὰς καὶ μυστικὰς ἐκεῖνες ἀναπαραστάσεις τῶν Μυστηρίων. Ἀναλογισθεῖτε τὶς περιπλανήσεις τῆς Ἰούς στὸν Προμηθεά, ποῦ καταδιώκεται ἀπὸ τὸν Δία· δραματισθεῖτε τὴν καταδίωξη τοῦ Ὁρέστη στὰς Χορηφόρους κι' ἔχετε μπροστά σας αὐτὸ τὸ μυστικὸ δράμα τῆς Ἐλευσίνος. Τότι κατηγορήθηκε, ὡς βέβηλος, ἀποκαλύψατε τὰ Ἐλευσίνια στὶς κινήσεις τῶν «Εὐμενίδων» ἢ ἄλλου τινὸς δράματος, δὲν μοῦ φαίνεται ἀπίθανο. Εἶνε τόση ἡ διονυσιακὴ ἐλευσινιακὴ πνοή, ποῦ διαπερνᾷ σχεδὸν ὅλα του τὰ δράματα, τόσος ὁ ὑψηλὸς προφητικὸς τόνος, τόση ἡ ἐσωτερικὴ πίστη τοῦ ποιητοῦ στὶς ἀρχές του, ὥστε μᾶς κυριεύει ἓνα καταπληκτικὸ θάμβος στὴν ἐπαφή του· συνεχῶς βρίσκεται στὶς ψηλότερες καὶ τολμηρότερες κορφὰς τῆς διανοητικῆς καὶ συναισθηματικῆς συγκινήσεως:

«Ζωῆς πονηράς, θάνατος, εὐπορώτατος.

τὸ μὴ γενέσθαι δ' ἔστιν ἡ πεφυκέναι
κρείσσον, κακῶς πάσχοντα» (9)

«Ὡ θάνατε παιάν, μὴ μάτιμάσεις μολεῖν.
μόνος γὰρ εἰ σὺ τῶν ἀναγκαίων κακῶν
ιατρός, ἄλλος δ' οὐδὲν ἄπειται νεκροῦ» (10)

Ἡ γενικὴ ψυχολογικὴ ἐντύπωση, ποῦ μᾶς ἀφήνουν τὰ δράματα τοῦ Αἰσχύλου εἶνε σκληρὴ κι' ἀπογοητευτικὴ γιὰ τὸ ἀνθρώπινο μέλλον. Ὁ ΤΡΟΜΟΣ κι' ἡ ΑΓΩΝΙΑ πλημμυροῦν τὴν ψυχὴ μας. Ὁ ἔλεος εἶνε ἄγνωστος στὶς τραγωδίαις τοῦ ποιητῆ. (11) Ἄλλ'

ἐμεῖς δὲν δυνάμεθα νὰ μεταβάλλουμε τὴ ζωὴ. Τὸ πεπωμένο εἶνε ἀνίκητο. Ἄν ὑπάρχει πούθενά καταφυγή· ἂν ὑπάρχει μερικὴ δικαιοσύνη· ἂν μποροῦμε κάπου νὰ σταθοῦμε, κάπου νὰ ἐλπίσουμε, αὐτὸ εἶνε τὸ πνεῦμα τοῦ Ἀπόλλωνος, τὸ ἡρεμικὸ πνεῦμα τῆς δωρικῆς δίαιτας, ποῦ μᾶς κάνει φαινομενικῶς νὰ γαληνεύουμε· εἶνε ἡ τέχνη τοῦ Ἀπόλλωνος ποῦ μᾶς ἀναγκάζει νὰ ξεχνοῦμε. Ἀκριβῶς ἐδῶ βρίσκεται ἡ λύση τῆς «Ὁρεστείας»: στὴν ἀπὸ μηχανῆς ἐμφάνιση τοῦ Ἀπόλλωνος, στὸ ΣΥΜΒΙΒΑΣΜΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΓΟΝΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗΣ ΟΡΜΗΣ ΠΟΥ ΔΕΣΠΟΖΕΙ ΣΤΑ ΒΑΘΗ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΜΕ ΤΗ ΝΕΑ ΤΑΞΗ ΤΟΥ ΔΙΟΣ. Ἡ αὐτὴ λύση, πιθανῶς ἐδίδετο καὶ στὴν τριλογία τοῦ Προμηθέως, διὰ τῆς ἀπὸ μηχανῆς ἐμφανίσεως νέας τιτανικῆς δυνάμεως, τοῦ ἩΡΑΚΛΕΟΥΣ, δυνάμειος ἐχθρικήος πρὸς ὅλα τὰ τερατώδη ὑπολείματα τῆς πρωτόγονης ζωῆς, πλὴν τοῦ Προμηθέως. Κι' ἐνῶ στὰ πρῶτα του δράματα ὁ Αἰσχύλος δίδει στὸ ΔΙΘΥΡΑΜΒΙΚΟ ΧΟΡΟ τὴν πρώτη θέση, ὅπως στὶς «Ἰκέτιδες» καὶ στὸν «Προμηθεά» καὶ στὴ ΔΡΑΣΗ τὰ δευτερεῖα, στὴν «Ὁρέστεια» ἔχει ὑποχωρήσει· ἔχει συμβιβασθεῖ· ἔχει ἐπιρροασθεῖ ἀπὸ τὶς ἐπικρατούσας ιδέες περὶ κυριαρχίας τοῦ δήμου. Ὁ Αἰσχύλος ἦταν ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς ἐκείνους δημοκρατικούς, οἱ ὅποιοι δὲν ἐννοοῦσαν τὴ Δημοκρατία σὰ συμπάρεδρο τῆς ἀναρχίας, ἀλλὰ συνώνυμο τῆς αὐστηρῆς τάξεως, τῆς πειθαρχίας στὸ νόμο καὶ τῆς σκληρᾶς τιμωρίας τῆς κοινωνικῆς ἀκολασίας. Ἄλλ' ἡ Πίνυκα εἶχε ἀναπτύξει τοσοῦτον τὸ ΛΟΓΟ.....εἶχε διασπείρει τόσες νέες ιδέες περὶ ἐλευθερίας,.... ὥστε δὲν μποροῦσε ν' ἀποφύγει κανεὶς τὴ δεσποτεία τῆς....

Συντηρητικὸς ὁ Αἰσχύλος, πολεμιστῆς καὶ μάλιστα Μαραθωνομάχος δὲν ἀπέκλειε τοὺς νεωτερισμοὺς. Ἀπεναντίας συνεδύαζε τὴν παράδοση μὲ τὴν ἄκρα νεωτεριστικὴ τῆς σκηνῆς. Ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς ἐξευγένισε τὶς τραγωδίαις του καὶ μᾶς ἔδωσε τὴν πιὸ χτυπητὴ ἔννοια συντηρητικοῦ κι' ἐπαναστάτη, ποῦ σέβεται τὴν παράδοση καὶ ποῦ νεωτερίζει, ὅπου πρέπει, συμπληρώνοντας αὐτὴν ἢ τελειοποιώντας την. Χοροδιδάσκαλος ἑξαισίως, (12) ὑποκριτῆς ἀπὸ τοὺς λίγους, μετέχοντας ὁ ἴδιος, ὡς πρωταγωνιστῆς στὰ ἔργα του, μουσικὸς ἐπίσης καὶ συγχρόνως ἔ-

(9) Ἀριστοτέλ. Ἡθ. Νικομ. 111,52.

(10) Ἀποπλασμ. 376 ἐκδ. Hegmann.

(11) Ἀποπλασμ. 270 ἐκδ. Hegmann.

(12) Δ. Βερναρδάκη Εἰσαγ. Φων. σελ. πα'.

(13) Ἀθήναιος 151 σελ. 21

χοντας μακροχρόνια πρακτική πείρα τῆς σκηνῆς, ἀνύψωσε ὄχι μόνο τὸ ἰδεολογικὸ περιεχόμενον τῆς τραγωδίας, ἀλλὰ καὶ τὰ τεχνικὰ τῆς μέσα συνεπλήρωσε. Καὶ δὲν γνωρίζουμε τίς συμπληρώσεις, ποῦ ἔφερε στὸ χορευόμενον μέρος τῆς τραγωδίας· ὅμως στὴν ἀπὸ σκηνῆς παράσταση κατέχουμε σχετικὲς πληροφορίες γιὰ τοὺς νεωτερισμούς του. ⁽¹³⁾ Ὡς ΜΟΥΣΙΚΟΣ, τέλος, ὁ Αἰσχύλος παρουσιάζει τίς ἰδιότητες ἐκεῖνες, ποὺ παρατηρήσαμε καὶ στὴν καθόλου σύσταση τῶν δραμάτων του. Ἡ μουσικὴ του εἶνε πρωτόγονη καὶ ζητεῖ τὴν ἐπάνοδο σὲ μιὰν ἐποχὴ, ποῦ δὲν ἐπανέρχεται πλέον. ⁽¹⁴⁾ Ἄν κι' ἐπὶ τοῦ σημείου αὐτοῦ δὲν περιῆλθαν σὲ μᾶς σχετικὲς πληροφορίες, ὅμως στὴ φιλοπονία Γερμανῶν τινῶν καὶ τοῦ Βέλγου Cevaërt ὀφείλουμε τίς γνώσεις, ποῦ κατέχουμε γιὰ τὴ μουσικὴ σύσταση τῶν τραγωδιῶν του. — Ὁ Αἰσχύλος ἔχει δύο περιόδους.

Κατὰ τὴν πρώτη περίοδο ἡ ΑΥΣΤΗΡΟΤΗΤΑ χαρακτηρίζει τὴ μουσικὴ τῶν χορικῶν του. Τὰ μουσικὰ μοτίβα εἶνε ὀλιγότερον ἄφθονα ἀλλ' ἀρκούντως ἀνεπτυγμένα. Ἄν καὶ τὰ χορικὰ τῶν πρώτων δραμάτων του, ὅπως εἶνε ὁ Θορήνος τῶν «Περσῶν» καὶ τῶν «Ἐπτά ἐπὶ Θήβαις» τὰ βρῖσκουμε πολὺ ἌΠΛΑ ΚΑΙ ΣΚΛΗΡΑ, ὅμως παρουσιάζουν πολὺ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ μουσικόν. Ἐπίσης τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ ψαλλομένου μέρους τῶν «Ἰκετίδων» εἶνε ἡ ποικιλία τῆς μουσικῆς ἐκφράσεως ἐν τῇ ἐνότητι τοῦ περιεχομένου. (La variété de l' expression musicale dans l'unité de la situation.) Ἀπεναντίας κατὰ τὴ δεύτερη μουσικὴ του περίοδο πρέπει νὰ ζητήσουμε τὴν ἐνότητα τῆς συνθέσεως διὰ μέσου τῆς ποικιλίας τῶν περιεχομένων. (L' unité de la composition à travers la variété des situations.) Καὶ μοναδικὸ παράδειγμα μᾶς ἄφησε τὴν Ὁρέστεια. Καίτοι κι' ἐδῶ κατέχουμε μόνο τὴ ζυθοποιεῖα τῆς, μόνον τοῦτο, ὡς αἰσθητικὸ μουσικὸ δημιούργημα, δύναται νὰ παραβληθῆι μὲ τὰ νεώτατα μελωδικὰ κατορθώματα τοῦ αἰῶνος μας. ⁽¹⁵⁾ Ἰδίως ὁ «Ἀγαμέμνων» ὑπερέχει πάντων διὰ τοῦ πλούτου τῶν μουσικῶν του ἐκφράσεων. Ὡς μουσικὸ δημιούργημα δυνάμεθα νὰ τὸν τοποθετήσουμε στὴν πρώτη γραμμῇ. Ἡ μουσικὴ ἰδίως, τῶν χορικῶν του εἶνε μιᾶς ἀπαράμιλλ-

λης μεγαλοπρεπειας. Πουθενὰ ἄλλοι οἱ τραγικοί χοροὶ κι' οἱ θυμοὶ τῆς αὐστηρῆς δραστηρικῆς τοῦ Αἰσχύλου, δὲν ἔφθασαν στὸ ὕψος τῆς ἐμπνεύσεως, ὅσο μέσα στὰ χορικά τῆς τραγωδίας αὐτῆς· τὰ δὲ σκηνικὰ ἄσματα, ποῦ πλημμυροῦν τὴν ἔξοδο τῆς πρώτης πράξεως διαπνέονται ἀπὸ τὴ δυνατότερη δραματικὴ ζωή. ⁽¹⁶⁾

Αὐτὴ εἶνε ἡ κρίσις τοῦ Cevaërt γιὰ τὸ μουσικὸ μέρος τῶν τραγωδιῶν τοῦ Αἰσχύλου. Ἄλλὰ κι' αὐτὸς παραδεχόταν, πῶς στὰ τελευταῖα του ἔργα εἶχεν ὑποχωρήσει ἀπέναντι τοῦ ΛΟΓΟΥ. Ἡ μουσικὴ τῆς τραγωδίας ἄρχισε νὰ ἐλαττώνεται, ἐνῶ ἡ ΔΡΑΣΗ κι' ἡ ΓΛΩΣΣΑ ἐπιβάλλονται πλέον ὀριστικῶς. Παλαιότερα ἡ τραγωδία ἦταν ἓνα τεράστιον μουσικὸ σύνολο: «Τὸ δὲ παλαιὸν ὁ τραγικὸς χορὸς πεντήκοντα ἦσαν ἄχοι τῶν Εὐμενίδων τοῦ Αἰσχύλου». ⁽¹⁷⁾ «Πρώτερον μόνος ὁ Χορὸς διεδραμάτιζε, ἐπαναλαμβάνει παλαιὸς τις, ⁽¹⁸⁾ ὕστερον δὲ Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεύρε». Ὡς φαίνεται τὸ μουσικὸ μέρος τῆς τραγωδίας ἀποτελοῦσε ἄλλοτε τὸ Κύριο· Στὴν ἐποχὴ ὅμως τοῦ Αἰσχύλου τὰ πράγματα εἶχαν τελείως μεταβληθῆι. Ὁ Λόγος ἰσομετρεῖτο πλέον μὲ τὸν ΤΟΝΟ, μὲ τάσεις συνεχῶς ὑποχωρητικῆς τὴν τροπὴν τούτης τῶν τελευταίων τραγωδιῶν καὶ μάλιστα τῶν τοῦ Αἰσχύλου μεζύτητα εἶχε παρατηρήσει κι' ὁ Ἀριστοτέλης, ἀλλ' εἶχεν ἀφήσει ἀσχολίαστη: «Τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἕξ ἑνὸς εἰς δύο πρώτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ Χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν ΛΟΓΟΝ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΗΝ ΠΑΡΕΣΚΕΥΑΣΕ». ⁽¹⁹⁾ Naί, ἡ ἀνάπτυξις τοῦ ΛΟΓΟΥ δὲν ἦταν οὐσιαστικῶς παρὰ ἡ ἀπαρχὴ τῆς πτώσεως τοῦ ΤΟΝΟΥ· ἡ πρώτη ἦτα τοῦ διονυσιακοῦ πνεύματος. Καὶ δυνατόν διὰ τῶν συνδυασμῶν αὐτῶν νὰ καταστάθῃκε τὸ Δράμα σχεδὸν ἀνεξάρτητο καλλιτεχνικὸ δημιούργημα, ἀλλὰ τὸ διονυσιακὸ πνεῦμα, τὸ πνεῦμα τῆς Ἐλευθερίας, τῆς ἀπεριόριστης μουσικῆς διαχύσεως, τὸ πνεῦμα τῆς διθυραμβικῆς καὶ διονυσιακῆς τελετῆς, σχεδὸν ἐκπνέει μὲ τὸ θάνατον τοῦ τραγικοῦ. Ἡ ἘΝΟΤΗΤΑ τῶν μουσικῶν τεχνῶν ἔχει ἀπὸ τοῦδε διασπασθῆι. Ὁ χορὸς κι' ἡ μουσικὴ δὲν εἶνε πλέον ἢ ὑπηρετές τοῦ λόγου. Ἡ διάσπασις, βεβαίως, αὐτὴ μέλλει

⁽¹³⁾ Kramer Ἀνεκδ. Παρισ. τομ. Α'. σελ. 19.

⁽¹⁴⁾ J. Comparieu τομ. Α'. σελ. 123

⁽¹⁵⁾ Cevaërt τομ. Α'. σελ. 130.

⁽¹⁶⁾ Cevaërt τομ. Β'. σελ. 530.

⁽¹⁷⁾ Πολυδεύκης Δ, 110, σελ. 168 Bekker.

⁽¹⁸⁾ Διογένης Λαέρτιος III, 56.

⁽¹⁹⁾ Ποητικῆς 54,13.

νά καταστήσει τὴ ΜΟΥΣΙΚΗ ἐντελῶς ἀνεξάρτητη τέχνη κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου. Ἄλλὰ τὸ μεγάλο μουσικὸ τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἡ ἐνότητα, καθήκει γιὰ πάντα. Ἀπὸ τοῦ Αἰσχύλου ἀρχίζει ἡ νέα ἀνεξάρτητη ἐξέλιξη τῶν τεχνῶν. Ἡ δὲ τραγωδία ἀντὶ τῆς ἀπομιμήσεως θεϊκῶν σκηνῶν κί' ὑψηλῶν θρησκευτικῶν τελετῶν μέλλει νὰ μιμηθεῖ τύπους ἀνθρώπινους καὶ πάθη ἐπίσης ἀνθρώπινα. Ἐπιπτε; Ὅχι· ἐξελίσσετο.

Ἄλλα προτοῦ ἐξελιχθεῖ στὸ πεδίο αὐτὸ, προτοῦ οἱ μουσικὲς τέχνες χωρισθοῦν, παρουσιάστηκε ἡ μορφή τοῦ Σοφοκλέους, ἡ ὁποία ἀρμόνισε τὰ πάντα μέσα στὴν τραγωδία. Κατανοῶντας οὗτος τὴν εὐρύτητα τοῦ λόγου, καθὼς καὶ κείνη τῆς τραγικῆς δράσεως, ἀναλόγως δὲ καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῆς μουσικῆς, δὲν ἔδωσε σὲ κανένα τὰ πρωτεῖα, ἀλλὰ προσπάθησε, ὅπως ἐν μέτρῳ ἀναπτύξει αὐτά. Ὅταν ἐμφανίστηκε, ἡ γλῶσσα εἶχε τεραστίως πλουτισθεῖ ἡ δραματικὴ τέχνη ἐξελίσσετο ἀκόμη, ἡ δὲ μουσικὴ δὲν εἶχεν ἀκόμη ἀποκοπεῖ τοῦ Χοροῦ καὶ τοῦ Λόγου. Τὴ νέα ταύτη ἐξέλιξη τῶν μουσικῶν τεχνῶν πρὸς μιὰ πληρέστερη παρουσίαση τῆς τραγωδίας ἐξεμεταλλεύθηκε ὁ Σοφοκλῆς· μάλιστα πρωτοστάτησε πρὸς συμπλήρωσή της. Οἱ χρόνοι ἐκείνοι ἦσαν μεγάλοι καὶ ἡ τεχνικὴ ἐξέλιξη ἡγαθαία, ἂν ὄχι συναρπάζουσα. «Πρῶτος οὖν ὁ Σοφοκλῆς τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ καλουμένῳ τριταγωνιστῇ καὶ πρῶτος τὸν ΧΟΡΟΝ ΕΚ ΠΕΝΤΕΚΑΙΔΕΚΑ ΕΙΣΗΓΑΓΕ ΝΕΩΝ. πρότερον δυοκέδεκα εἰσιόντων»⁽²⁰⁾. Διὰ τῶν νεωτερισμῶν τούτων συμπλήρωσε τὰ τεχνικὰ μέσα τῆς τραγωδίας, ὄχι μόνον, ὅσον ἀφορᾷ τὴ δράση, διὰ νέων ὑποκριτῶν, ἀλλὰ καὶ τὸ μουσικὸ στοιχεῖο τῆς κάπως ἐνίσχυσε, διὰ τῆς αὐξήσεως τῶν ἀπαρτιζόντων τὸ χορὸ νέων. Ἄλλ' ὅ,τι μᾶς ἐνδιαφέρει, στὴ μελέτη μας, εἶνε κατ' ἐξοχὴν ἡ ἐσωτερικὴ σύσταση τοῦ δράματος: ὁ ΜΥΘΟΣ.

Ὅ,τι κατέπλησσε, ὅ,τι ἐνεθουσίαζε, ὅ,τι εὔρισκε ἀνάλογο μὲ τις κλίσεις του ὁ Αἰσχύλος, αὐτὸ ἐτρόμαξε τὸ Σοφοκλῆ· τὸν συνέστειλε. Κατὰ βᾶθος θρησκός κί' ἀριστοκρατικός δὲν ἠνείχετο τὴν ἐπανάσταση. «Καὶ γὰρ εἷς ἦν τῶν θεοσεβεστάτων.»⁽²¹⁾

Καλλιτέχνης ἀπὸ τοὺς λίγους, ποῦ γνώρισεν ὁ κόσμος ὑλέτασε τὰ πάντα στὶς καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις του. Ὡς ἄτομο, ὡς πολίτης, ὡς στρατηγός, μ' ἓνα λόγο, ὡς κοινωνικὸς παράγων τῶν Ἀθηναίων ἦταν ἀπὸ τοὺς μετρίους ἐκείνους «εἷς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων»⁽²²⁾—ἐνῶ ὁ Αἰσχύλος, ὡς Μαραθωνομάχος ἀπλῶς χαρακτηρίζεται· ἀλλὰ φαίνεται, πῶς ὁ τελευταῖος οὗτος εἶχε ζήσει βαθύτατη ἐσωτερικὴ ζωὴ, σιωπηλή. Γι' αὐτὸ τὰ ἔργα του ἔχουν τὸ δημιουργικὸν ἐκείνο ἀέρα, τὸν παλμὸ τῆς ζωῆς καὶ τῆς αὐτόματης συλλήψεως, ποῦ χαρακτηρίζει τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὴν ἐντονη ἐσωτερικὴ δράση καὶ ποῦ γράφουν παρασυρόμενοι ἀπὸ μιὰν ἀεικίνητη ἐσωτερικὴ παρόρμηση. Ἀπεναντίας γιὰ τὸ Σοφοκλῆ, ἡ ζωὴ ἐξαντλεῖτο στὴν καλλιτεχνικὴ ἐπισκόπηση καὶ στὴν ἡρεμικὴ θεωρία τοῦ κόσμου. Γι' αὐτὸν ἩΘΙΚΗ καὶ ΤΕΧΝΗ ἦσαν ἀναπόσπαστες· ἔμοιαζε πολὺ μὲ τὸ Σολωμό, ὅπως θαυμαστὸς ἀπέδειξε ἓνας ἀπὸ τοὺς βαθύτερον γνώστας τοῦ σολωμικοῦ ἔργου, ὁ μακαρίτης Ν. Ροντάκης.⁽²³⁾ Ἄλλ' ὁ Σοφοκλῆς σεβόμενος τὴν τραγικὴ παράδοση τοῦ δράματος ἐξακολούθησε κί' αὐτὸς νὰ δραματούργει ἐπὶ τῶν αὐτῶν Μῦθων, ποῦ δραματούργησε κί' ὁ Σοφοκλῆς. Οἱ πῖο χτυπητοὶ Μῦθοι, ἡ βία, ἡ σκληρὴ θεληματικότητα, τὸ τυφλὸ πάθος καὶ γενικά ὅλα τὰ πρωτόγονα ἐνστικτα δὲν ἀμελήθησαν ἀπὸ τὸ Σοφοκλῆ. ὍΜΩΣ ΗΘΙΚΟΠΟΙΗΘΗΣΑΝ ἢ ἐτροποποιήθησαν ἐπὶ τὸ ἡμερώτερο. Οἱ Μῦθοι δὲν ἀποπνεύουν πλέον τὴν ἡρωικὴ ἐκείνη πνοὴ τῶν Αἰσχυλείων συλλήψεων. Ὁ ποιητὴς τοὺς τροποποιεῖ προσπαθώντας, ὅπως μαλλάξει τὴν πρωτόγονη βία τους. Τὸ ἐνστικτο μετὰ πολλὰς περιπέτειες ὑποχωρεῖ, τέλος, ἀπέναντι τοῦ ἩΘΙΚΟΥ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΟΣ. Ὁ Ἀπόλλων δεσπάζει παντοῦ· ἡ στωϊκὴ γαλήνη κυριαρχεῖ καὶ μόνο λεπτότατες ψυχολογικὲς ἐκρήξεις περισώζουν τὴν δραματικότητα τῆς σκηνῆς του. Βαθμηδὸν φέρεται ὄλο καὶ σῆθικότερες συνθέσεις, ὄλο καὶ σὲ συλλήψεις ἡρεμώτερες. Ἀπέναντι τοῦ τιτανικοῦ πεπρωμένου τοῦ Αἰσχύλου, ἀπέναντι τῆς ἐντατικῆς πάλης, ποῦ μᾶς ἐκπλήσσει, ὁ Σοφοκλῆς ἀντιτάσσει ἠθικὲς δυνάμεις ἀνώτερες, κυβερνώσας τὸν κόσμον. Πιστεύει στὴ δύναμη τῆς ἠθικῆς καὶ τοῦ χαρακτήρος, μᾶς ὑποδεικνύει τὴν

(20) Σουΐδας σελ. 883 ἐκδ. Bernhardy.

(21) Σχόλιον εἰς Ἡλέκτρας στίχ. 831.

(22) Ἀθήναιος XXII σελ. 603.

(23) Ζωὴ Κων/πόλεως τομ. Β. σελ. 173—189.

ΤΑΣΗ. Φέρεται πρὸς τὴν ἤρεμην ἐνατένιση τοῦ κόσμου καὶ τῶν αἰσθημάτων. ἌΝΑ-
ΛΥΕΙ μελετᾶ ψυχολογικὰ προβλήματα λο-
γικεύεται: «Κατέγραφε πρῶτον τὸ
ὅλο σχέδιο τοῦ δράματος μέχρι
καὶ τῆς τελευταίας λεπτομερείας
καὶ κατόπιν τὸ διεξήγαγε μαῦ-
στηρὴ κανονικότητα, προσέχοντας,
ἵνα μὴ τι ἀποβεῖ παράχορδο». (24)

Ἄλλ' αὐτὸ δὲν ἦταν τέχνη αὐθόρμητη,
τέχνη κινούμενη ἀπὸ ἐσωτερικὲς συγκινή-
σεις, ἀπὸ ἀνάγκης ὀργανικῆς, τέχνη διονυ-
σιακῆ. Ἦταν μαθηματικῶς ὑπολογισμένη
λογικὴ σύνθεση, ἀντίθετη στὴν ἐνθουσιαστι-
κὴ προέλευση τῆς τραγωδίας. Ἄλλ' ἂς ἔλ-
θουμε πλησιέστερα πρὸς τὰ πράγματα.—
Τρία, κυρίως, ἔργα του, γραμμένα γύρω στὸ
Μῦθο τοῦ Οἰδίποδος μᾶς δείχνουν τὸ κά-
τοπτρο, τόσο τῶν ἠθικῶν, ὅσο καὶ τῶν τε-
χνικῶν ἀπόψεων τοῦ Σοφοκλέους. Ὁ Οἰδί-
ποδος, ὁ βαθὺς γνώστης τῶν ἀνθρωπίνων
πραγμάτων, ὁ λύσας τὸ αἶνιγμα τῆς Σφιγ-
γὸς, ὁ προχωρῶν περαιτέρω, ὁ πατροκτό-
νος, ὁ κατόπιν μητραλοίας, ἀποτελεῖ τὸ θέμα
τῶν ἀρίστων τραγωδιῶν τοῦ ποιητῆ. Ὁ ἀρ-
χέγονος Μῦθος μᾶς διδάσκει, πῶς ἡ ἀγνοια
εἶνε κείνη, ποῦ μᾶς κάνει εὐτυχεῖς, ἐνῶ ἡ
γνώση μᾶς θανατώνει. «Ὁ Οἰδίποδος
ΤΥΡΑΝΝΟΣ» ἀκριβῶς δένεται, ὡς δρᾶμα,
ἀπὸ τῆ στιγμῆ, ποῦ ἀποφασίζει ὁ ἦρωας νὰ
μάθει, νὰ ἐξιχνιάσει ΗΘΙΚΩΣ ΤΟ ΠΑ-
ΡΕΛΘΟΝ κ' ἀφοῦ μάθει, νὰ δυστυχήσει,
νὰ τιμωρηθεῖ. Ἡ δραματικὴ ἀγωνία καὶ
γενικώτερα ἡ ΑΓΩΝΙΑ γύρω στὴν ὑποψία
καὶ κατόπιν γύρω στὸν ἔλεγχο τῆς συνειδή-
σεως ἐξελίχθησαν θαυμάσια ἀπὸ τὸ Σοφο-
κλῆ καὶ δι' ὅλου τοῦ ἔργου μᾶς κρατεῖ με-
τέωρους ἡ τέχνη του. Ὡς ἀποτέλεσμα ἡ γνώ-
ση αὐτῆ ἔχει τὴν αὐτοκτονία τῆς μητέρας καὶ
γυναίκας τοῦ Οἰδίποδος, τὴν τύφλωση αὐ-
τοῦ καὶ τελευταῖα τὴν καταφρονημένη ἐξο-
ρία του. Αὐτὸ εἶνε τὸ πεπωμένο τῶν ἰσχυ-
ρῶν, ποῦ παραβιάζουν τοὺς φυσικοὺς νό-
μους, ὁ σκληρότερος πόνος. Πρὸς τί λοι-
πὸν νὰ γενόμαστε δυνατοί; πρὸς τί νὰ ζοῦ-
με, ἀφοῦ ἡ γνώση μᾶς φέρνει στὴ δυστυ-
χία; Ὁ Σοφοκλῆς, ἥδη, ἀπὸ τοῦ «Οἰδίπο-
δος Τυράννου» εἶχεν ἀποκρυσταλλώσει τὴν
Κοσμοθεωρία του στοὺς ἐξῆς στίχους:

«Ἴω, γενεαὶ βροτῶν,
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἀριθμῶ.

τις γὰρ, τις γὰρ ἀνὴρ πλεόν
τῆς εὐδαιμονίας φέρει,
ἢ τοσοῦτον, ὅσο δοκεῖν
καὶ δόξαντα ἀποκλίνει;
Τὰ σὸν τοι παράδειγμα ἔχων
τὸν σὸν δαίμονα, τὸ σὸν,
ὦ τλάμον Οἰδίποδα, βροτῶν
οὐδὲν μακαρίζω» (25)

Δι' ἀνθρώπους, ὡς ὁ Σοφοκλῆς ἡ ἁμαρτία
δὲν ἐπιτρέπεται. Τὸ κράτος τοῦ νόμου καὶ
τῆς πολιτείας πρέπει νὰ ἐπιβάλλεται. ΜΙΑ
ἩΘΙΚΗ ὙΠΑΡΧΕΙ, Ἡ ΚΑΘΙΕΡΩΜΕ-
ΝΗ, ΤΟΥ ΜΕΤΡΟΥ. Στὴ νέα τάξη τῶν
πραγμάτων, πῶς καθιέρωσε ἡ νίκη τοῦ
ΔΙΟΣ, δὲν ἐπιτρέπεται ἡ παράβαση ἢ ἡ
παρέκκλιση ἀπὸ τὸ κοινό. Κάθε παράβαση
προϋποθέτει δυστυχία καὶ συντριβή. Παλαί-
βοντας μὲ τὰ ἠθικὰ αὐτὰ συναισθήματα
συνέθεσε τὴν «ΑΝΤΙΓΟΝΗ», τὸ ἀριστοῦρ-
γμα τοῦτο τῶν Περικλείων χρόνων κ' ἕνα
τῶν ὑψηλοτέρων ἔργων τῆς παγκοσμίου
ποιήσεως. Ὁ Σοφοκλῆς, ἥδη, θὰ μᾶς ἀνα-
πτύξει τὸ θέμα τῆς παραβιάσεως τῶν πο-
λιτικῶν νόμων. Ὁ ποιητὴς στὴν ὀρι-
μότερη περίοδο τῆς ζωῆς του, ἐν τῷ μέσῳ
τῆς κραιπάλης ἐκείνης τῶν πολιτικῶν παθῶν
καὶ κατόπιν τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου,
ἀντιζεῖ τὸ θέαμα τοῦ κόσμου μὲ τὴν ἤρεμην
ἐκείνη ἐπισκόπηση τοῦ ἱκανοποιημένου ἀν-
θρώπου. Στὸ βλέμμα του λάμπει ἀκόμη ἡ
γαλήνη. Εἶναι καταπληκτικὸ, πῶς διετήρησε
τὴν ψυχραιμία του... Κι' ἐδῶ, ὁ ποιητὴς
συνεχίζει τὴν τόσο θαυμαστή του μέθοδο.
Μᾶς κρατεῖ μετέωρους γύρω στὴν ἀγωνία
γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἐνόχου— ἠθικῶς
ἀνωτέρου—τῆς Ἀντιγόνης. Τὰ συναισθή-
ματα μεταξὺ ὑψηλοτέρου τινος καθήκοντος
καὶ τοῦ καθήκοντος τῆς περιστάσεως τοῦ
κρατικοῦ κύρους ἀναπτύσσονται ἐν τῷ μέσῳ
δραματικῶν σκηνῶν ἐξαισίων. Ἡ Ἀντιγόνη
εἶνε θῦμα ἀνωτέρων ἀντιλήψων περὶ δικαίου
καὶ ἠθικῆς—πρέπει νὰ τιμωρηθεῖ—καὶ παρ'
ὅλη τὴ φαινομενικὴ νίκη της, στὸ βάθος εἶνε
ἡ ἡττημένη. Παρασύρει στὸν ὄλεθρον καὶ
τὰ πιδ ἀγαπημένα της καὶ δι' αὐτῆς ἐκλείπει
ὁ εὐγενὴς οἶκος τῶν Λαβδακιδῶν, Κατὰ τὴς
ἀντιλήψεις τοῦ Σοφοκλέους ὁ οἶκος αὐτὸς
ἀποτελοῦσε κληρονομικὸ στίγμα— συνεπῶς
ἐπερε νάποκοπεῖ. Ἡ Ἀντιγόνη, ἡ εὐγενει-
κεία καὶ τολμηρὴ Ἀντιγόνη, ποῦ διατηροῦσε
ἀκόμη ὅλο τὸν ἠρωϊσμό τοῦ γένους της, ὅλο
τὸ θάρρος τῆς αὐτοτελοῦς ἐνεργείας «προ-

(24) Christ τόμ. Α'. σελ. 429.

(25) Στίχ. 1186—1195

βάσα ἐπ' ἑξαχτον θάρσους ὑψηλὸν εἰς δίκην βάρθρον»⁽²⁶⁾ πρέπει νὰ πέσει τὸ γένος τῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπιγόνους ὤμους. «Τὸ γὰρ γέννημα ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς τῆς παιδός· εἶκει δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς»⁽²⁷⁾. Ὁ νέος κόσμος δὲν ἀνέχεται τοὺς εὐγενεῖς αὐτοὺς ἀπογόνους· πρέπει νὰποτελεῖται ἀπὸ καλοὺς καὶ πειθαρχημένους συντηρητικοὺς πολῖτες :

«σέβειν μὲν εὐσέβειά τις
κράτος δ' ὄψ κράτος μέλει
παραβατὸν οὐδαμῆ πέλει.»⁽²⁸⁾

Μόνον ἡ αὐστηρή ἢ ἀμείλικτη, ἢ σκληρὴ πειθαρχία στοὺς νόμους τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας — τὸ ἰδεῶδες τοῦ Σοφοκλέους — θάσωζε τὴν πόλιν καὶ θᾶδινε τὴν νίκη στὸν πόλεμο. Αἱ Ἀθηναῖοι, νὰ ὄ,τι ἐθαύμαζε ὁ Σοφοκλῆς. Ἔπρεπε νὰ διατηρηθοῦν ὄχι μόνον πρὸς ὄφελος τῆς Ἑλλάδος, ἀλλὰ καὶ τῆς ἀνθρωπότητος ὅλης. Οἱ νόμοι, διὰ τῶν ὁποίων ἐπεβλήθησαν καὶ κυριάρχησαν αἱ Ἀθηναῖοι, οἱ νόμοι τῆς συνεννόησεως καὶ τῶν συμβιβασμῶν εἶνε πολὺ προτιμότεροι τῆς ὠμῆς βίας. Ἀλλ' ὁ Σοφοκλῆς ἐπροχώρησε πέραν τούτου. Τοσοῦτον ἡ ἡρεμικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου κ' ἡ λογικὴ ἐκυριάρχησαν, ὥστε κατὰ τὰ τελευταῖα του χρόνια στράφηκε σὲ καθαρῶς πεσοιστικὴς ἀντιλήψεις γιὰ τὴ ζωὴ. Στὸν «ΟΙΔΙΠΟΔΑ ΕΠΙ ΚΟΛΩΝΩ» ὁ ποιητὴς ἔφθασε στὸ κατακόρυφο τῶν ἠθικῶν του πεθοιθήσεων· ἄγαθαῖα φέρεται πρὸς τὰ χριστιανικώτερα ἰδεῶδη, πρὸς τὴ στυννὴν ἰδέαν τῆς ματαιότητος τοῦ κόσμου. Ὁ θάνατος εἶνε ὁ μόνος σκοπὸς τῆς υπάρξεως. Μελανὰ σύννεφα σκεπάζουν τὴν ψυχὴ μας, διαβάζοντας τὴν τελευταία του τραγωδία :

«Φθίνει μὲν ἰσχύς γῆς, φθίνει δὲ σῶματος,
θνήσκει δὲ πίστις, βλασταίνει δι' ἀπιστία,
καὶ πνεῦμα ταῦτόν οὐποτε οὐτ' ἐν ἀνδράσι
φίλοις βέβηκε, οὔτε πρὸς πόλιν πόλει.»⁽²⁹⁾

Τὸν εἶχεν ἀπελπίσει τὸ θέαμα τοῦ πελοποννησιακοῦ πολέμου ; Μήπως τὸ ἰδεῶδες τῆς ἀθηναϊκῆς δημοκρατίας, τῆς τάξεως τοῦ Λιδὸς καὶ τοῦ σεβασμοῦ πρὸς τὰ καθιερωμένα, ὅταν τὰ εἶδε νὰ πέφτουνε, τὸν ἔκανε νὰ σκεφθῆι ὠριμότερα; Πάντως ὁ Σοφοκλῆς ἀναπτύσσοντας τὸ Μῦθο τοῦ «Οἰδίποδος ἐπὶ

Κολωνῶ» μᾶς ἔδωκε ὀλοκληρωτικῶς τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὸν κόσμον. Πνεῦμα κατ' ἔξοχὴν Ἀπολλώνιο, πνεῦμα θρεμμένο μὲ τὴν ἰδέαν τῆς τάξεως, μόλις ἄρχισε νὰμφιβάλει γιὰ τὸ ἰδεῶδες τοῦ ἀπελπίστηκε. Ἔτρεμε γιὰ τὰς Ἀθήνας του, ὄχι γιὰ τὰς συγχρόνους τοῦ Ἀθήνας, ἀλλὰ γιὰ τὰς Ἀθήνας τοῦ Περικλέως, γι' αὐτὸ τὸ μεγάλο ἰδεῶδες τοῦ Ἀλλ' ὁ κλονισμὸς αὐτὸς, δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε, εἶνε κλονισμὸς ἑνὸς Σοφοκλέους, ἑνὸς πνεύματος ἡρεμαίου, πνεύματος, ποῦ ἔζησε κατὰ τὴ θεϊκότερη στιγμή τῆς ἀνθρωπότητος. Ἡ ἀξιοπρέπεια, μὲ τὴν ὁποῖαν ἀνέπτυξε τὸ θέμα του, ἡ κυριαρχία ἐπὶ τοῦ ψυχολογικοῦ ἕλικου του, ἡ καλλιτεχνικὴ, τέλος, ἰσοροπία τοῦ ὅλου, ἀνεβάζουν τὸν «Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ» στὸ παθητικότερο θρηνο—ῦμνο—ποῦ γράφηκε γιὰ τὸ χαμὸ τοῦ ἰδεῶδους. Εἶχε διαισθανθεῖ τὸν «ἐν Αἰγὸς Ποταμοῖς» ὄλεθρον τῶν Ἀθηναίων; Λέγετα: πῶς πέθανε λίγους μῆνες πρὸ τῆς καταστροφῆς τῶν Ἀθηνῶν. Κι' ἐνῶ στὸν «Οἰδίποδα Τύραννο» μᾶς ὑπέδειξε τὴν ἰδέαν πῶς κανεὶς ἄνθρωπος δὲν εἶνε μακαριστός· ἂν στὴν «Ἀντιγόνη» μᾶς ὑπέβαλε τὴν ἰδέαν τῆς τάξεως, ἤδη στὸν «Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ», ἀγγίζει τὴ βαθύτερη σκέψη, ποῦ φτερούγισε στὸν ἀνθρώπινο νοῦ: Τόσον ἡ Ζωὴ, ὅσο κι' ὁ Θάνατος εἶνε δυστύχημα. ΜΟΝΗ Η ΑΝΥΠΑΡΕΙΑ ΕΙΝΕ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΕΥΤΥΧΙΣΤΙΚΗ. Εἶχε πλησιάσει, κατὰ τὶς τελευταῖες στιγμὲς του, τὴ δυσπλησίαστη ἔκλειη ἔννοια τῆς Νιρβάνας;

«Ὅστις τοῦ πλέονος μέρος χρῆζει
τοῦ ΜΕΤΡΙΟΥ παρῆς,
ζῶειν σκτισύναν φυλάσσων,
ἐν ἔμοι κατάδηλος ἔσται.

Ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακρὰ ἄμεραι κατέθεντο δὴ
λύπας ἐγγυτέρω, τὰ δὲ τέρποντα δ' οὐκ ἂν ἴδους
Μὴ φῶναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον.»⁽³⁰⁾

Σπανίως εἰπώθησαν λόγια ἀρνητικότερα γιὰ τὴν βεβαίωση τῆς ζωῆς. Σπανίως μᾶς ὑποδείχθη ἐντονότερα ἢ μέσα στὸ μέτριο διαβίωση. Γενικῶς ἡ τέχνη τοῦ Σοφοκλέους εἶνε κατευναστικὴ· ἀπεναντίας ἐκείνη τοῦ Αἰσχύλου διεγερτικὴ. Οἱ χαρακτήρες, τὰ αἰσθήματα, οἱ ιδέες κ' ἡ ὅλη σύσταση τοῦ δράματος δὲν ἀπεπτόθησαν παρ' αὐτοῦ μὲ τὴν ὀρμητικότητα, τὴν καίουσα σφοδρότητα, μὲ τὴν χαρακτηριστικὴν ἐκείνη ἀνατομία καὶ μὲ τὴν ἀργέγονη πλαστικότητα τῆς γλώσσης,

(26) στιχ. 853—855.

(27) στιχ. 471—472.

(28) στιχ. 872-875.

(29) στιχ. 610-614.

(30) στιχ. 1211-1225.

ποῦ μᾶς ἔδωκε ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Αἰσχύλου. Τὰ δράματα τοῦ Σοφοκλέους εἶνε ὅλα ἰσορροπημένα· εἶνε ὅλα μετρημένα. Κατέστησε τὰ αἰσθήματα ἀγάλματα, τὶς ἰδέες λογικὰ ἀξιώματα, τὴ γλῶσσα ἀφορήτως περίτεχνη. Ὁ Αἰσχύλος μεταφέρει τεράστιους ἀκατέργαστους γλωσσικούς λίθους, στίλβοντας καὶ τοὺς προσαρμόζει στὸ οἰκοδόμημά του. Ἀπεναντίας ὁ Σοφοκλῆς ἐκφράζεται μὲ γλῶσσα γιομάτη ἐλιγμούς· προσπαθώντας νὰ δώσει ἀρχαϊκὴ σημασία στὶς λέξεις, — «ἔλεγον αὐτὸν Ὅμηρον τραγικόν», — πολλὰς φορές καθίσταται γλωσσικῶς ἀχρωμάτιστος, γιὰ τὴν ἐποχὴ του. Μόλις δὲ κατὰ τὰ τελευταῖα του χρόνια, ἐπιρρεασμένος ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη συγχρονίζεται γλωσσικῶς. Ἀλλὰ καὶ τὸν ἀπὸ «μηχανῆς Θεό» κατὰ τοὺς Εὐριπιδεῖους τρόπους ἀπομιμήθηκε στὸ «Φιλοκτήτη». Τὰ Χορικά του, ὅπως καὶ κείνα τοῦ Εὐριπίδη μὲ τὸ χρόνο καὶ μὲ τὴν ἔλλειψη πλουσίων χορηγῶν, γίνονται συντομότερα. Ὁ «Φιλοκτήτης» ἔχει μόνον ἓνα... ὁ ποιητὴς ἐκεῖνος, ποῦ

κατὰ τὶς ἀρχὰς τοῦ σταδίου του ἔγραψε ὀλόκληρη μονογραφία «περὶ Χοροῦ» κατέληξε τελευταῖα νὰ καταστήσει τὸ Χορὸ ἀπὸ τὸ κύριο τῆς Τραγωδίας σὲντελῶς ὑπηρετικὸ ὄργανο τοῦ Νεοπολέμου. Ἀλλ' ὑπεύθυνη γιὰ τὴν κατάστασιν αὐτὴ ἦταν περισσότερο ἢ ἐποχὴ παρὰ οἱ μεγάλοι ἐκεῖνοι τεχνῖτες. Ἡ ὤμῃ καὶ σκληροδίατη Σπάρτη ἔτεινε νὰ νικήσει καὶ ἐπιβληθεῖ στὰς Ἀθήνας· ἡ πτωχεῖα ἐμάστιζε τοὺς πάντας. Τὸ δωρικὸ πνεῦμα πρὸς στιγμὴν κυριαρχοῦσε. «Ἡ παρακμὴ τῆς παρόδου χρονολογοῦνται ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΤΑΠΕΙΝΩΣΕΩΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ»⁽²¹⁾

ΦΑΝΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

(Ἀκολουθεῖ)

⁽²¹⁾ Δ. Θερεϊανοῦ: Φιλ. Ὑπομν. σελ. 17.





HENRI BÉRAUD

EMILE VUILLERMOZ

Ἦστερᾶ ἀπὸ τὸ ἄρθρο ποῦ ἐπήραμε ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Vuillermoz, καὶ τὸ ὁποῖον δημοσιεύομε σ' ἄλλην σελίδα, νομίσαμε πῶς θάχε κάποιον ἐνδιαφέρον ἕνα σκίτσο τοῦ διαπρεποῦς κριτικοῦ καὶ τὸ ἐδανειστήκαμε ἀπὸ τὸ «Portraits Plaisants». Τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἀναγνωστῶν μας θὰ μεγαλώσῃ μὲ τὴ μετάφρασι μερικῶν κριτικῶν γενικοῦ ἐνδιαφέροντος, ποῦ ἐν συνεχείᾳ θὰ δώσουμε στὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ», ὡς τίς καλλίτερες εἰκόνες τῆς Παρισινήσ μουσικῆς κινήσεως. Τίς κριτικῆς αὐτές, ὅπως καὶ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Vuillermoz χαρακτηρίζει ἡ ἴδια ἀσθηρότης καὶ τὸ ἴδιο γαλατικὸ πνεῦμα ποῦ ὑπάρχει στὸ ἄρθρο του «Τὰ ζωτικὰ στοιχεῖα τοῦ Zazz». Δὲν ἔχουν τίποτα ἀπὸ τὴ ξηρότητα ποῦ συνήθως βρισκομε σὲ μιὰ «μελέτη» γι' αὐτὸ καὶ διαβάζονται μὲ εὐχαρίστησι χωρὶς ν' ἀφήσουν καρμιά κούρασι.

Τὰ καλὰ πορτραῖτα τοῦ Emile Vuillermoz εἶναι τόσο σπάνια ὅσο καὶ περιζήτητα. Τὸ καλύτερο θέλω νὰ πῶ: Ἐκεῖνο ποῦ ἀπὸ ὅσα ξέρω τοῦ μοιάζει περισσότερο, φιγουράρει στὴν αἴθουσα XI τοῦ Rijksmuseum τοῦ Ἀμστερνταμ.

Σ' αὐτὸ τὸν πίνακα ὁ Vuillermoz φαίνεται ἐπάνω κάτω τριαταπέντε ἐτῶν. Ἀπὸ τότε δὲν ἄλλαξε διόλου. Μὲ τὸ ὀλοστρόγγυλο πρόσωπο, ἐντελῶς λεῖο καὶ ροδοκόκκινο ποῦ μακραίνει κάπως παράξενα ἕνα γενάκι σὰν μακρὸ πινέλλο, τὰ φωτεινὰ ἀεικίνητα μάτια του, τὴ λεπτὴ γριπὴ μύτη του, τὰ χεῖλη του ὅπου τὸ αἶμα φαίνεται ἄφθονον μὲ τὸ σύνολο ἐνὸς παρέδρου ἢ πλουσίου Βιομηχάνου, ποῦ γοητεύει τὰ βλέμματά μας στὶς αἰθουσες τῶν συναυλιῶν ἢ τοὺς διαδρόμους τῶν λυρικῶν θεάτρων. Παράξενο! Τὸ πορτραῖτο αὐτὸ πα-

ριστᾶ τὸν Κριτικὸν τῆς «Revue Musicale» μὲ ἕνα χαλύβδινο θώρακα, ποῦ πρὸς τὸν λαιμὸν σκεπάζεται ἀπὸ ἕνα δαντελένιο κολιέ. Καὶ ὁ Vuillermoz καθαρίζει ἕνα μικρὸ κιβώτιο, χωρὶς νὰ παύῃ νὰ μᾶς παρατηρῇ ἐπάνω ἀπὸ τὸ μαῦρο καπέλλο ἐνὸς ἀγνώστου, ποῦ στηρίζεται στὸ μαστοῦνι του. Τοὺς περιτριγυρίζουν καὶ ἄλλα πρόσωπα, ἄλλοι ὄρθιοι γαντοφορεμένοι μὲ τὰ χέρια στὴ μέση, ἄλλοι στηριγμένοι σ' ἕνα περίφραγμα. Καὶ ὅλο μαζὺ εἶνε: «Ἡ συνοδεία τοῦ λοχαγοῦ Albert Bas» ἔγινε στὰ 1650 ἀπὸ τὸν Govaert Flink, μαθητὴ τοῦ Ρέμπραντ. Ὅποιος θέλει, ἂν τοῦ κἀνῃ ὄρεξι μπορεῖ νὰ πᾶν νὰ δῇ αὐτὸ τὸ πορτραῖτο. Πρέπει νὰ πῶ ὅτι μὲ ὅλη του τὴν ἀκριβειαν δίνει μιὰν ἀρκετὰ ἀτελῆ εἰκόνα τοῦ Vuillermoz. Πρῶτα ἐξ αἰτίας ἐνὸς καπέλλου ποῦ κρύβει ἀπὸ τὰ μάτια μας τὸ ἐντελῶς ἀσυνείθιστο σχῆμα τοῦ κρανίου τοῦ συγγραφέως μας —τόσο στρογγυλὸ, τόσο λεῖο!—καὶ ὕστερα ἐξ αἰτίας τῆς ἀκινήσεως.

Ἔτσι π.χ. τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς δώσῃ μιὰν ἰδέα τοῦ γέλοιου τοῦ Vuillermoz. Εἶνε μιὰ ἐντελῶς ἤσυχη γυμναστικὴ, ποῦ ἀρχίζει ἀπὸ τὰ ἐπάνω μέρη τοῦ σώματος καὶ τελειώνει μὲ κάτι κινήσεις τοῦ κορμοῦ ὅμοιες πρὸς τὴν κίνησι τοῦ ἐκκρεμοῦς: τὸ κεφάλι ριγμένο πίσω, τὸ γενάκι σὲ ἀμεμπτη δριζόντια γραμμῇ! Ξαναπέφτουν ὕστερα οἱ ὄμοι καὶ τὸ παρεδρικό πρόσωπο ξαναπαίρνει τὴ συνειθισμένη γελαστὴ ἡρεμία του. Αὐτὸ ποῦ διεγείρει τὴν παράξενη αὐτὴ ἰλαρότητα στὸν Vuillermoz δὲν εἶνε κάποιια εὐφυσιολογία, εἶνε ἀπεναντίας τὸ ἄκουσμα κάποιιας ἀνοησίας, κάποιιας κουταμάρας. Εἶνε ἕνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους ἀνθρώπους, ποῦ καταλα-

βαίνουν και θαυμάζουν τὸ μεγαλεῖον τῶν κουτῶν. Αὐτὸ προϋποθέτει μιὰ φύσι δυνατή. Καὶ ἐπὶ πλέον μιὰν δεξυδέρχεια τὴν ὁποῖαν δὲν ἐλάττωσε ἡ κιβδηλοποιήσις μιᾶς ἐποχῆς, ποῦ πρόεδρος τῶν διανοουμένων εἶνε ἕνας Decourcelle καὶ τῶν Δραματικῶν συγγραφέων ἕνας Robert de Flers.

Τὸ γέλιο τοῦ Vuillermoz δὲν εἶνε τίποτα μπρὸς στὸ σοβαρὸ του ὕφος. Ἔχει τότε κανεὶς τὴν ἐντύπωσι ὅτι ὀλόκληρος γίνεται ἕνα ὄργανο ἀντιλήψεως. Τὸν θυμᾶμαι στὰς συνεδριάσεις τῶν Βεροσλλιῶν τότε ποῦ παρακολουθοῦσε γιὰ τὴν «Illustration» τὴν δίκην τοῦ Landru. Τὸ ἄτομο ὀλόκληρο δὲν ἦταν παρὰ σύνολον δυνάμεων καὶ ἰκανότητος γιὰ προσοχή. Ἐπαιρνε, θάλεγα, μέσα του ὅ,τι συνέβαινε, ὅ,τι ἔβλεπε, ὅπως μερικὰ σώματα παίρνουν τὸ φῶς. Ὅλοι μας ξέρομε τί γίνεται μετὰ τὴ Βουίλερμοζικὴν αὐτὴ χημεία. Ὅλα ὅσα ἔγραψε ρίχνουν φῶς προβολέων σ' ὅλα τὰ πράγματα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ πνεύματος. Τὸ βιβλίον του «Musique d'aujourd'hui», ἢ «σημειώσεις» του στὸ «Χρόνος» ὅπου ὑπογράφει μ' ἕνα V., ἢ κινηματογραφικὴ ἐπιφυλλίς τῆς Comoedia, ἢ κριτικῆς του στὴν «Revue Musicale», ἢ ἀλησμόνητη «Δραματικὴ Ἐπιφυλλίς» του στὸ «Ἐκλαίρ». Ἡ διάξις του περὶ Debussy, τὰ «Essais» του στὸ Mercure de France καὶ στὴ Revue S. I. M. Μὲ ὅ,τι καὶ ἂν γράψῃ μᾶς δίνει πάντα νέον φῶς. Ἐπειτα ἔχει μιὰ τόλμη, ἕνα θάρρος ἐπίφοβο, τόσο πιὸ ἐπίφοβο, καθ' ὅσον κατορθώνει νὰ παρουσιάσῃ τὴν δριμύ-

τητά του γλυκύτερη μετὰ τὴν καλωσύνη ἐνὸς ψευτοσυντηρητικοῦ, ποῦ δὲν μπορεῖ κανεὶς ν' ἀφοπλίσῃ. Ἔχει συνταγὲς γιὰ ὅλες τὶς ἀνησυχίαι μας. Μὲ τὸ πλῆθος τῶν ἐπιγραμματίων ποῦ βρίσκει κανεὶς αὐτοῦ μέσα θυμᾶται τὸν Wilde. Ἄλλως τε ἡ σταθερότης τῶν κρίσεων του θὰ μπορούσε ν' ἀρχίη ὡς ἀρχὴ τῆς τὴν ἀκόλουθη γνώμη παρμένη ἀπὸ τὶς «Intetions». «Τίποτα δὲν εἶνε τόσο ἐπικίνδυνον ὅσο τὸ νᾶνε κανεὶς παρὰ πολὺ νεωτεριστῆς· ὑπάρχει φόβος νὰ γείνη ἔτσι ἐξαφνικὰ ὑπερ-αναχρονιστῆς!»

Ἔ Vuillermoz, ποῦ ἀπαρνήσθε τὴν ὁμίχλη τοῦ τόπου μας! Χρωστάτε στὴ Λυὸν ὅ,τι τῆς χρωστάει ὁ Regis Gignou, ὁ Leon Werth καὶ μερικοὶ ἄλλοι ἀκόμη: Μιὰν εἰλικρίνειαν ἀκλόνητην καὶ ἀκόμα τὴν ἀγάπη πρὸς τὴν ἀληθινὴ μοναξιά, τὴν αὐτοτελῆ δρασί, τὴν φυσικὴ περιφρόνησι πρὸς κάθε ἐλαφρότητα. Ἀκόμα τῆς χρωστάτε τὴν ἀδιαφορία πρὸς τοὺς ἐπαίνους, ποῦ ἐκληρονομήσαμε ἀπὸ τοὺς πατέρας μας, ποῦ ὕφαιναν τὸ μετᾶξι, καὶ ποῦ μοῦ ἐπιτρέπει νὰ σᾶς ἐπαναλάβω ὅ,τι λέγεται γιὰ σᾶς.

Ἄλλ' ὅχι δὲν θὰ σᾶς τὸ πῶ: Ἐπιστρέψετε στὸ Ἄμστερνταμ νὰ γυαλίσετε πάλι τὸ κιβώτιό σας ἀνάμεσα στοὺς πολιτοφύλακας τοῦ τόπου. Καὶ ἅμα γυρίσετε τὴν πλάτη θὰ σᾶς πῶ μαζὶ μετὰ ὅλο τὸ κόσμον πῶς εἴστε τὸ πιὸ λεπτὸ, τὸ πιὸ ἐξευγενισμένον πνεῦμα τῆς ἐποχῆς.

HENRI BÉRAUD





EMILE VUILLERMOZ

ΖΩΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΤΖΑΖ

*Αναντιρρότως τὸ Τζάζ ὡς Μουσικὴ τῶν κοσμητικῶν συγκεντρώσεων καὶ συναναστροφῶν ἔχει πρὸ πολλοῦ διεκδικήσει τὰ δικαιώματά του μὲ ἐπιτυχίαν πρωτοφανῆ καὶ ὀριστικῶς κατακτήσει τὴν θέσιν του. *Ὅλοι οἱ Μουσικοὶ δημοσιὰ καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ ἀφιέρωσαν ὄρες δλόκληρες ζωηροτάτων συζητήσεων ἄλλοι ὡς ὑπερασπιταί του καὶ ἄλλοι ὡς φανατικοὶ του κατήγοροι. Πρὸ μηνὸς ἀκόμη ἐδῶ ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς συναυλίας τῶν δύο παρισινῶν Καλλιτεχνῶν αἱ συζητήσεις ἐτροφοδοτήθησαν πάλι μὲ πολλὴ γενναιοδωρία. Ἐκτὸς τῶν Μουσικῶν καὶ Κριτικῶν καὶ τὸ κοινό, ποῦ συναντοῦσε κανεὶς μπρὸς στὸ «Κεντρικὸ» ὅταν ἔμπαινε ἡ ἔβγαине ἀπὸ τὴν αἴθουσα συζητοῦσε διαρκῶς. Ἐπήγαιναν ἄλλοι μὲ κάποια δυσπιστία, ἄλλοι μὲ κάποιον ἐνθουσιασμὸ καὶ ἔφευγαν ἄλλοι ἱκανοποιημένοι καὶ ἄλλοι μὲ τὴν ἀπογοήτευσιν ζωγραφισμένη σ' ἓνα πρόσωπο κουρασμένο ἀπὸ τὸ θόρυβο. Ὡστε μποροῦμε νὰ ποῦμε πὸς τὸ ζήτημα ξαναγίνεν ἐπίκαιρο. Γι' αὐτὸ δίνομε μιὰ μεταφρασί ἀπὸ μερικὲς σελίδες τοῦ βιβλίου «Musique d'aujourd'hui» τοῦ γάλλου Μουσικολόγου καὶ συγγραφέως Emile Vuillermoz, ποῦ ἐξεδόθη στὸ 1926 ἀπὸ τὸν Ἐκδοτικὸν Οἶκον Cres & Co. Ἡ σελίδες αὐτὲς ἀφιερωμένες ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὸ Τζάζ καὶ γραμμένες ζωντανὰ καὶ μὲ τὴν συνειθισμένην εἰς τὸν συγγραφέα γλαφυρότητα δὲν εἶνε δυνατόν νὰ χάσουν τὸ ἐνδιαφέρον τους ἰδίως σὲ τόσο μικρὸ χρονικὸ διάστημα. Διαβάζονται δὲ μὲ εὐχαρίστησι ἴσως γιατί δὲν ἔχουν τὸ βαρὺ καὶ δύσκολο ὕφος τῆς «μελέτης» εἰς τὴν ὅποιαν φυσικὰ δὲν εἶνε κανεὶς πάντα διαθεμιμένος νὰ παραδοθῇ.

*Ὅταν ἡ Τζάζ Μπάντ πρωτοῆρθε στὴν Εὐρώπην, ἔγινε δεκτὴ μὲ κάποιαν εὐθυμην περιέργειαν, σὰν ἓνας Μαῦρος Πρίγκηψ, ποῦ μᾶς τιμᾶ μὲ τὴν ἐπίσκεψίν του. Δὲν τὴν ἐπήρσαν στὰ σοβαρά! *Ὅσοι εἶνε ἐκ φύσεως ἐπιεικεῖς διασκέδασαν μὲ τὸν κάπως «ὑπερβολικὸν θόρυβον» καὶ τὴν ἔξαψιν, ποῦ εἶχε προκαλέσει οἱ αὐστηροὶ κριτικοὶ προέβλεπαν κάποιαν ἐξευτελιστικὴν γιὰ τὸν πολιτισμὸν μας μετάδοσι

αὐτοῦ τοῦ «Delirium tremens», ἔμως κανεὶς δὲν ὑποφιάσθηκε τῇ σπουδαιότητι τῆς διπλωματικῆς ἀποστολῆς αὐτοῦ τοῦ «Ἀγρίου».

* Τὸ βέβαιον εἶνε πὸς χάνει κανεὶς τὰ νερά του ὅταν πρωτοέρθῃ εἰς συνάφειαν μὲ αὐτὴν τὴν ὀρχήστραν τῶν Δαιμονισμένων, ποῦ μὲ τὰ ἀκούραστα «Μπέντζο» τῆς κουρελιάζει τὰ νεῦρα μας καὶ εἰς τὸ μέσον τῆς ὁποίας ἓνας Σεληνιαζόμενος — στὸ ζενιθ τῆς κρίσεως — ἀγορθώνεται σὰν εὐκίνητος σκίουρος στὸ κλουβί του καὶ κουτουλάει διαδοχικὰ μὲ ὄλα τὰ θορυβοποιὰ ἀντικείμενα, ποῦ σχηματίζουν τὸ κιγκλίδωμα τοῦ κλουβιοῦ του. Τινάζεται σὰν ἀπὸ σπασμοῦς—καὶ ὄλοι οἱ χάλκινοι σωλῆνες βουίζουν ἀνάκατα. Μιὰ καινούρια προσβολὴ — καὶ εἴκοσι κατασρόβες χτυποῦνται μεταξύ τους. Τεντώνεται ἓνα χέρι καὶ σὲ ξεκουφαίνει ἓνα πλῆθος ἀπὸ κουδούνια διάφορα. Κλωτσάει ἓνα πῶδι—καὶ μιὰ καμπάνα ἀφίνει ἓνα λυπητερὸ θρήνο. Παντοῦ μεγάλα καὶ μικρὰ κουδούνια καὶ κουδουνίστρες, δίσκοι ἤχηροί, ἀντικείμενα ποῦ κροτοῦν ἢ σφυρίζουν διαπεραστικὰ. Ἐνα τύμπανο βροντᾷει χωρὶς διακοπὴν, κύμβαλα φτερνίζονται μὲ θόρυβον ἐκκωφαντικόν, πελώρια πλῆκτρα πέφτουν μὲ λύσσα ἀπάνω στὴν τεντωμένη μεμβράνῃ σὰν θύελλα χαλαζιοῦ ποῦ δέρνει τίς γυάλινες πλάκες τῶν παραθύρων. Καὶ στὸ τέλος ὁ θεότρελλος γίνεται κυριολεκτικῶς ἔξω φρενῶν μέσα στὸ ἀλλαλάζον κελί του. Ταμποῦρα καὶ σειρήνες ὠρύνονται: ἓνα εἶδος... κόσματος βατράχων διατρυπᾷ τὴν μεμβράνῃ τῶν τυμπάνων. Ἄξαφνα ἓνα δυνατὸ ξεφωνητὸ ξεσχιζεῖ μονομιᾶς τὸ βαρὺ ὕψωμα τῶν ἤχων ποῦ λαμποκοπᾷ καθὼς εἶνε φανταχτερὰ διάστικτο μὲ λεπτόχρυσες κλωστές, ἀλλὰ ἀμέσως πάλι χίλιες ψιλές, πυκνές βελονιές τῶν μπέντζο τὸ ξαναπαράβουν. Καὶ τὸ τέλος εἶνε ἓνας βέβαιος θάνατος..... ἐξ ἀσφυξίας ἢ μιὰ ἔκστασις

πού μεταδόθηκε με δύναμι ύπνωτιστική.

*
* *

Και όμως ή Τζάζμπαντ δέν παίξει έτσι στην τύχη και όπως νάνε. Το χάος αυτό των ήλων δέν είνε παρά φαινομενικό. Άρκετή έγγύησις για τοῦτο είνε ή πηγή της, ή καταγωγή της. Τους μάβρους διακρίνει μιὰ λεπτότατη ευαισθησία στη μουσική. Θα είχαμε το δικαίωμα νά τους ζηλέψουμε για τήν ειδικότητά τους στη ρυθμικήν ευκαμψίαν. Ένω σχεδιάζουν με παιγνιδιάρικους ήχητικούς έλιγμούς το τέλος μιᾶς φράσεως, τὰ παράτολμα τόξα πού χαράσσουν στον άέρα τὰ σφυριά των κρουστών ρίχνουν τις γιγάντιες συγκοπές επάνω στο χείμαρρο της μελωδίας, άφίνονται οι μαύροι δεξιότεχνοι με εμπιστοσύνη στη μεγαλοφυα τους πού κατέρριψε τόσα εμπόδια και τόσες αποστάσεις. Αυτό πού υποπίπτει στις αισθήσεις μας δέν είνε αυθαιρεσία, δέν είνε κατάχρησις, είνε μιὰ δύναμις, πού σπρώχνει, μιὰ δύναμις πού παρακολουθεϊ τον κυκλικό ρυθμό· ένα μαστίγωμα πού καταδιώκει τη μελωδία, ένω αυτή φαίνεται να γυρίζει σα σβούρα, για να διπλασιάση την όρμη της ακριδώς τη στιγμή πού άπειλει να πέση έξαντλημένη. Ο πραγματικός, ό σωστός έμψυχότης της Τζάζμπαντ πρέπει νάχη την έντασι της προσοχής και τη βεβαία και άσφαλή χειρονομία του παιδιού, πού παίξει τη σβούρα του και ξέρει να επιδιώξη το σκοπό του και πετυχαίνει το παιγνίδι του στο στριφογύρισμα ακριδώς τη στιγμή πού πρέπει. Βέβαια ένα κανονικό πέταγμα του σχοινοῦ δέν θα κατέρθωνε τίποτα. Ο σκοπός είνε να κανονίσαμε το στριφογύρισμα όπως πρέπει, να σημαδέψουμε σωστά το σημείο πού θάταν ανάγκη να κτυπηθή και ακριδώς στην ώρα του.

Άντι του κλασσικού τραγουδιού σήμερα άκούμε το Ράγκ-τάϊμ. "Οχι πια μιὰ αρχιτεκτονική με τετραγωνισμούς, όχι γεωμετρικά διαγράμματα, όχι πια όρθές γωνίες! Η μελωδία άνανεούται άκατάπαυστα με τις δικές της δυνάμεις. Η περίοδός της ακολουθοῦν ή μιὰ την άλλη. Η σκληρή, αυτογενής συγκόλλησις των «συγκοπών» δέν άφίνει ν' αντιληφθοῦμε τίποτε, πού να θυμίξη προσάρτησι και κατορθώνει να ίσοπεδώη το σύνολο. Δέν υπάρχει πια συμμετρική πορεία ή μουσική όμοιοκαταληξία. Η μελωδία, πού θυμίζει περισσότερο ρετσιτατίβο, ανακάλυψε τον ελεύθερο στίχο, ίσως μάλιστα θα μπορούσαμε να πούμε: το στίχο με τις συμπυκνωμένες γραμμοῦλες, σ'

βλους τους άνυπολόγιστους άτελεύτητους και μεταξύ τους ζμοιους κυματισμούς. Δέν υπάρχει πια ξεκούρασμα, δέν υπάρχει σταμάτημα. Γι' αυτό έχομε τη «συγκοπή» πού ξαναδίνει στη μελωδία την όρμη της, μόλις ή ενεργητικότητα της άρχιση να έξαντληται. "Αν γινόταν ένας σταθμός, δλόκληρη ή μαγεία θα χανόταν άμέσως.

*
* *

"Όταν ένας επιδέξιος μουσικός—όχι βέβαια κανένας μεθυσμένος παραγούδς σιδηρουργείου—άναλάβη να έμψυχώση αυτή την άσυμμετρία, πού φαίνεται να χάσκη, έχομε άμέσως μιὰ βίαία ίσως—άλλ' όμως άναντιρρήτως άκαταγώνιστης γοητείας—μουσικήν έντύπωσιν. Μια μέθη πού όφείλεται βέβαια σε μέσα μηχανικά, μιὰ μέθη όμως πάντα. "Ας μην έλπίζομε οι σημερινοί άνθρωποι πως θα κατορθώσωμε να άποφύγωμε, ν' αντισταθοῦμε στο θέλητρο της, γιατί μάς έχει πια αίχμαλωτίσει το μεθύσι του ρυθμού, ή ζάλη της κινήσεως.

Και αυτές ή έντελώς νέες στα έσωτερικά τους συστατικά όρμες αυτές, ή νέες επιθυμίες, θα ήταν άδύνατο στην εμπράγματο έξελίξί τους να μείνουν περιωρισμένες σ' ένα προδιαγεγραμμένο κύκλο. Ήταν έπόμενο να ζητήσουν και στην Τέχνη τον τρόπον πού θα τις έξέφραζε. Είνε ένα φαινόμενο ό θρίαμβος της Μηχανής, της όποιας ή καταθλιπτική τυραννία θα ήταν άδύνατο ν' άποκλεισθή από ένα όποιοδήποτε επίπεδο της σύγχρονης ζωής.

Στο βασίλειο της Μουσικής ή ύποδούλωσις συνετελέσθη πλήρως. "Εχομε πια συνειθίσει στο μεθύσι της κινήσεως, πού αντιλαμβανόμαστε με την ακοή. Άπολαμβάνομε δλόκληρη την έκστασι των «Χορευτών Ντερβίσηδων» όταν άφίνομε να παρασυρθοῦμε από ένα θέμα του όπολου το άέναιο στριφογύρισμα κρατεί σε διαρκή κίνησι ένας άόρατος παράγων. Μέσα σ' αυτό βρίσκομε μιὰ ιδιαίτερη γοητεία, ένα είδος παράξενου ύπνωτισμού, πού μοιάζει κάπως με τη μαγευτική επίδρασι, την όποίαν έξήσκουν επάνω μας τὰ φτερά του άνεμομόλου ή της έλικος όταν παρακολουθοῦμε επί πολὺ το γύρισμά τους. Η μονοτονία αυτή της κινήσεως, χωρίς αρχή και χωρίς τέλος, χωρίς διακοπήν, χωρίς άνάπαυλα, χωρίς να μάς άφήση να αντιλαμβανώμαστε την ανάγκη μιᾶς νέας άναπνοής και πού λές πως υποβοηθείται από τον μεγάλο κινητήρα, πού γυρίζει τη Γη, αυτή ή πεισματάρικη δύναμις, πού

ἐξευτελίζει τὴν ἀδυναμία μας, τὴν ἀτονία τῶν μυῶνων μας, τὴ μικρὴ διάρκεια τῆς ἀναπνοῆς τῶν πνευμόνων μας εἶνε ὄλο-ὄλο τὸ μυστικὸ αὐτῆς τῆς ἀπολίτιστης, ἴσως, ἀλλ' ἀσφαλῶς ἀκαταγώνιστης ἡδονῆς.

*
**

Εἶτε μᾶς ἀρέσει αὐτό, εἶτε ὄχι, ἐδῶ κρύβονται οἱ νόμοι τοῦ νέου ὕλικου τῶν ἤχων. Δὲν πρόκειται περὶ ἐγκληματικῶν σαδισμοῦ, ἢ περὶ ἐμφύτου παρακρούσεως ἢ περὶ μυστικοπαθείας, ποῦ σπρώχνει ἓνα Στραβίνσκυ νὰ συνθέσῃ ἓνα Ρέκταϊμ ἢ ἄλλους νέους συνθέτας νὰ μελετοῦν τὴ δυνατὴ, τὴν ἐκρηκτικὴ σχεδὸν ἐπίδρασι τοῦ Τζᾶζ. Φτηνὲς εἰρωνίες εἰς θάρος τῆς «μαύρης τέχνης» δὲν ἀποδεικνύουν τίποτα.

Οἱ νεωτερισταὶ αὐτοὶ ἔλκονται ἀπὸ τὰ μυστικὰ θέληγτρα τῆς «διαβολομηχανῆς». Τὸ μηχάνημα αὐτὸ ποῦ στραμπουλίζει τὴ μουσικὴ τοὺς φαίνεται κατάλληλο γιὰ τὴ πραγματοποίηση τῶν πόθων ποῦ ἔχουν σχετικὰ μὲ τὴν ἐλαστικότητα τοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ χρόνου. Εἶνε γνωστὸ ὅτι ὁ περιορισμὸς τοῦ κανονικοῦ μετρήματος γινόταν κάθε μέρα τυραννικώτερος κάθε μέρα καὶ πῶ ἀίσθητὸς γιὰ τὸν νέο συνθέτη. Τὸ κάθε τι λοιπὸν ποῦ τείνει νὰ ἐλευθερώσῃ τὸ μουσικὸ λόγο ἀπὸ τὴ δουλεία τῶν τύπων, ἀπὸ τοὺς συμμετρικοὺς τετραγωνισμοὺς, τὴ στενὴ αὐτοκρατορία τῆς Γεωμετρίας, τοὺς κάνει νὰ τρέμουν ἀπὸ συγκίνησι καὶ ἐλπίδες.

Παληγῶνον ἴ, ἀντιλήψεις καὶ ὠραῖα κατρυπισμένες ἀρμονίες ὠχριοῦν σὰν παληὰ νομίσματα ποῦ ἐκυκλοφόρησαν πολὺν καιρὸ. Ὅ,τι ἄλλοτε ἄφησε μιὰ δυνατὴν ἐντύπωσι περνάει ἀπαρατήρητο. Εἶνε ἀνάγκη ν' ἀνανεώσωμε μὲ προσπάθειες, ποῦ δὲν ξέρουν κούρασι τὸ μουσικὸ λεξιλόγιον, γιὰ νὰ δώσωμε τὴ γέννησι σὲ συγκινήσεις μιᾶς ἀγνωστης ὡς τῶρα ἐντάσεως. Ἡ μιὰ γεννεὰ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐδοκίμαζε μὲ ὀλοένα μεγαλείτερον πάθος νὰ δημιουργήσῃ νέους ἤχητικὸς συνδυασμοὺς. Ἀπὸ τὸν Βάγνερ ἕως τὸν Ραβέλ καὶ

ἀπὸ τὸν Στράους ἕως τὸν Στραβίνσκυ ὁ ἐρεθισμὸς αὐτὸς ὅσον ἐπροχωροῦσε τόσο καὶ περισσότερο ἐπαιρνε τὴν ὄψι μιᾶς λύσσης. Ἄλλὰ πάντα ὁ κόρος στεκόταν ἐκεῖ ἀπειλητικώτατος καὶ ἡ ποικιλίαι ποῦ μπορεῖ νὰ παρυσιάσῃ ὁ ἤχος ἔχουν τὰ δριά τους. Ἐπρεπε νὰ στραφοῦν πρὸς κάποιαν ἄλλη διεύθυνσι. Ἄφου ἐξαντλήθηκαν οἱ θησαυροὶ τῆς πολυφωνίας καὶ τῶν συνδυασμῶν ποῦ μπορεῖ νὰ γείνουν μὲ τοὺς ἤχους, οἱ ἐξερευνηταὶ ἐρρίχτηκαν στὸ μεμονωμένον τόνο. Τὸν ἐτράνταζαν ἐδοκίμασαν νὰ τὸν κομμυτιάσουν, νὰ τὸν ἀναλύσουν, νὰ τὸν ἀποσπάσουν—καὶ ἄς ἐστοίχιζε ὅσο ὅσο—μιὰ ἀπήχησι δυνατώτερη, ἐπίδεικτικώτερη ἐκφράσεως, ἓνα ἐπικναστατικὸ ὕφος. Ὁ Δημιουργὸς τοῦ «Sacre du Printemps» δὲν χρησιμοποιοῦσε πιά γιὰ τὰ πειράματά του μιὰ γιγαντιαία ὀρχήστρα. Ἐνα βιολί, ἓνα κλαρινέττο καὶ ἓνα πιάνο τοῦ φτάνουν γιὰ νὰ ἐπιδιώξῃ συγκινητικώτατα ἀποτελέσματα. Ἡ Φυσικὴ ἔφθασε σ' ἄλλο κεφάλαιο.

Γι' αὐτὸ θᾶπρεπε νὰ σκεφθοῦμε πολὺ πρὶν νὰ χαμογελάσωμε εἰς θάρος νέων Καλλιτεχνῶν γιὰτὶ καταδέχονται νὰ γιορτάσουν τίς ἀκροδασίες τῶν Μαύρων, ποῦ ζητοῦν ν' αὔρουν τὴν ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸ χάραγμα τοῦ ρυθμοῦ καὶ στοὺς δύσκολους χρόνους. Ἡ Μουσικὴ ὡς ὕλικὸ εἶχε κάποιαν νάρκη, κάποιαν ἀδράνεια ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὑπέφεραν ὄλες ἡ Δημιουργικὲς Μεγαλοφυΐες. Ἐδοκίμασαν πάντα ν' ἀποτινάξουν αὐτὴ τὴν τυραννία γιὰ νὰ ζήσουν μιὰ ζωὴ ἐλεύθερη ἢ νὰ ξεφύγουν στὸν κόσμον τοῦ Ὀνειροῦ. Ὁ θεῖος Μότσαρτ ἐξέφυγε ἀπὸ τὴ φυλακὴ του χωρὶς πολλὰς δυσκολίας, ὁ Μπετόβεν δμως αἰμάτωσε τὸ κεφάλι καὶ τὰ χέρια του. Οἱ σύγχρονοι μουσικοὶ φαίνονται σὰν νὰ θέλουν νὰ χτίσουν τὸ δρόμον πρὸς τὴν ἐλευθερίαν τους μὲ τσιμέντο. Ἀκόμα καὶ ἂν πρόκειται νὰ δοῦν καὶ ἀνάμεσα ἀπὸ γκρεμισμένα τεῖχη μονάχα τὴν Γῆν τῆς ἐπαγγελίας.

Μετάφρασις

Κυρίας Α. ΤΟΥΡΝΑΪΣΣΕΝ



ANDRÉ CŒUROY

ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΩΝ ΠΟΥΛΙΩΝ

Ξέρετε ν' ἀκούτε τὰ πουλιά;

Ἡ Γαλλία εἶνε μιὰ ἀπὸ τὶς πλουσιώτερες χῶρες ὅσον ἀφορᾷ τὰ ὠδικὰ πουλιά. Μέσα σὲ ἑκατὸ εἶδη ὑπάρχουν τοῦλάχιστον δέκα μὲ μελωδική φωνή. Αὐτὴ ἢ ἀναλογία ποῦ φαίνεται μικρὴ εἶνε πραγματικῶς ἀπὸ τὶς μεγαλειότερες γιατί στὶς θερμὲς χῶρες γίνεται ἕνα στὰ χίλια.

Ὁ Lescuyer, ποῦ ἀσχολήθηκε πολὺ καιρὸ μὲ τὴν μελέτη τοῦ κελαϊδήματος τῶν πουλιῶν ἀπέδειξεν ὅτι οἱ ἤχοι ποῦ ἀποτελοῦν τὸ τραγοῦδι αὐτὸ εἶνε ὄχι μονάχα οἱ δώδεκα τῆς χρωματικῆς σκάλας, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ ἄλλοι ποῦ βρίσκονται ἀνάμεσα στὰ διαστήματα τῶν ἡμιτονίων. Ἔτσι ἢ πιὸ ἀσήμαντη Ὑπολαΐδα βγάζει ἀπὸ τὴν τσέπη της, τολμῶ νὰ πῶ, τὸ σύστημα τῶν τρίτων τοῦ τόνου γιὰ τὸ ὁποῖον ὁ Φερρούτσιο Μπουζόνι ἦταν τόσο ὑπερήφανος καὶ τὸ σύστημα τῶν τετάρτων τοῦ τόνου εἰς τὸ ὁποῖον οἱ κ. κ. Ἀλοῖς Χάμπα καὶ Ἰβαν Wyschnegradsky στηρίζουν τόσες ἐλπίδες.

* *

Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ὠδικὰ ἔχουν μιὰ πραγματικὴ ἔμφυτη ἰκανότητα εἰς τὸ ν' ἀποδίδουν τόνους, ποῦ ἀνεβαίνουν ὀλοένα κατὰ κανονικὰ διαστήματα τρίτης καὶ πέμπτης ὁπως π. χ. τὸ ντὸ τὸ μι τὸ σὸλ τῆς τρομπέτας. Ἡ νὰ σχηματίζουν ἕνα σύνολο τόνων ποῦ νὰ ἐκφράζη τὸ αἶσθημα ποῦ δοκιμάζουν. Καὶ ὅσο μικρότερο ὅσο βραχύτερο εἶνε τὸ τραγοῦδάκι τους, τόσο καὶ συχνότερα τὸ ἐπαναλαμβάνουν. Ἡ Ὑπολαΐς εἶνε ἀκούραστη. Συμβαίνει κάποτε νὰ ἐπαναλάβῃ 200 συνεχεῖς φορὲς τὸ μικροῦλι τραγοῦδι της.

Ἡ ποικιλίαι τοῦ ρυθμοῦ εἶνε ἀπειρες καὶ χαρακτηριστικῆς. Ἡ ὑπολαΐς τραγουδαίει πάντα «allegro» καὶ κάποτε «presto» ἐνῶ ἢ αἰσθηματικὴ καρδερίνα ἢ ὁ δημοκρατικώτατος Καλογιάνος κάνουν τὶς θυσίαι τους εἰς «andante» καὶ «largo». Ὁ κορυθαλλὸς εἶνε ὁ μεγαλειότερος Μουσικὸς τοῦ αἰθέρος.

Ποιὸς ποτὲ κουράστηκε ἀκούοντας τὸ τραγοῦδι του!

* *

Μὲ τὸν ἴδιο χρόνον πάντα κάθε ὠδικὸ ποῦ εἶνε τέλειο στὸ σολφέζ του ξέρει νὰ ποικίλλῃ τὴ διάρκειαν ἑνὸς δεκάτου ἕκτου μὲ τὴ διάρκειαν ἑνὸς ὀλοκλήρου τόνου καὶ σὰν νάχη μελετήσῃ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Melchisedee ξέρει νὰ ἐπαναλαμβάνῃ τὸν ἴδιον τόνο εἰς ἀπειρίαν ἀποχρώσεων. Τὸ μεγαλιότερο ἀριθμὸ τῶν ὠδικῶν βρίσκουμε μεταξὺ τῶν ἀποδημητικῶν. Τὰ ἀρπακτικὰ εἶνε συνήθως βραχνὰ ἢ μὲ φωνὴ ἄγρια. Τὸ τραγοῦδι τῶν πουλιῶν εἶνε διαφοροτικὸ ἀκόμα καὶ μεταξὺ δυὸ συγγενῶν εἰδῶν, ἀλλὰ ἢ διαφορὰ εἶνε τόσο μικρὴ, ὥστε μοναχὰ ἕνας νατουραλίστας μὲ λεπτότατη ἀκοή μπορεῖ νὰ τὸ ξεχωρίσῃ. Γιὰ τοὺς κατοίκους τῶν πόλεων, ποῦ ἔτυχε νὰ περιπλανηθοῦν σ' ἕνα ἀμπέλι ὅλες ἢ κίχλες τραγουδῶν ἴδια οἱ ἐπιτήθειοι ὁμως, οἱ εἰδήμονες διακρίνουν κάθε εἶδος. Ἡ κίχλα τῶν βάτων μὲ τὴν ψιλὴ συρτὴ νότα, ποῦ τὴν ἀκολουθεῖ ὕστερα μιὰ χαμηλὴ. Ἡ μουσικὸς μὲ τὸ γρήγορο ἐπίμονο φλάουτο καὶ ἢ μικροῦλα φλύαρη τοῦ σοῦ δίνει τὴν ἐντύπωσιν πὼς σέρνει ἕνα ξυλάκι στὰ δόντια μιᾶς χτένας.

* *

Τὸ τέμπρο τῆς φωνῆς τῶν πουλιῶν ἔχει μιὰ ποικιλίαν, ποῦ εὐχαριστεῖ τὴν ψυχὴν τοῦ Μουσικοῦ ὅταν βρίσκειται στὸ ὑπαιθρον. Ἔτσι τὸ τριγόνι, ὁ κούκος, τὸ ἀγριοπερίστερο ἔχουν τὸ φλάουτο. Ὁ σπίνος μὲ τὴ ζωηρότητά του θυμίζει κλαρινέτο. Τὸ κοτσίφι καὶ ὁ φλώρος ἔχουν τὸ συριστικὸν τόνον τοῦ μικροῦ αἰλοῦ. Στὸ τραγοῦδι τοῦ ἀηδονιοῦ ἀνακατεύονται οἱ τόνοι τῆς φλογέρας καὶ τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς. Ὁ Ρωδιὸς θυμίζει τὴ φωνὴ τῆς τρομπέτας. Ἄν τώρα σ' αὐτὰ ὅλα ἐνώσουμε ἕνα σαξόφωνο καὶ ἕνα δυὸ κρουστά θάχαμε τὴν πιὸ ἀκούραστη... τσαζμπαντ!

Κατὰ τὸν Andre Cœuroy
Μετὰφρασις ἀπὸ τὸ γαλλικόν

ὑπὸ Α. Τ. Ε.



ALFRED KERR

Η ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Πρὸ ὀλίγου καιροῦ ὁ περίφημος γερμανὸς κριτικὸς "Αλφρεντ Κέρρ ἀπέστειλε πρὸς τὸ Buletin de la Societé Universale τὸ παρακάτω ἄρθρον. Τὸ ἄρθρον αὐτὸ εἶνε κατὰ τοῦτο ἐνδιαφέρον ὅτι κατορθώνει νὰ μᾶς δώσῃ μέσα στοὺς σύντομους χαρακτηρισμοὺς ποῦ παραθέτει γιὰ τὸν καθένα ἀπὸ τοὺς μεγάλῃς φήμῃς σκηνοθέτας τῆς χώρας του τοῦ περασμένου αἰῶνος, καθὼς καὶ τῆς τελευταίας εἰκοσιπενταετηρίδος σαφῆ ἰδέαν τῆς σκηνοθετικῆς ἀντιλήψεως τοῦ καθενός, χωριστὰ κυρίως, ἐν σχέσει μὲ τὸ δραματικὸ ποίημα καὶ τὸν δραματικὸ ποιητῆ. Ἴδου τὸ ἄρθρον:

Πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ὁ σκηνοθέτης σήμερον στὴ Γερμανία βρίσκεται τοποθετημένος στὸ κέντρον τῆς ὅλης θεατρικῆς κινήσεως.

Γι' αὐτὸ κιόλας συμβαίνει ὥστε ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον αὐτὸς βλέπει τὴ ζωὴ, καθὼς καὶ ἡ φιλοσοφία του νὰ παίζουσι ἕνα κύριον ρόλον στὴν ἐρμηνεία καὶ τὴν παράστασι τῶν δραματικῶν ἔργων. Οἱ σημερινοὶ ὅμως σκηνοθέται ζητοῦν νὰ «παραγκωνίσουν» τὸ δραματικὸν δημιούργημα καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ διαφορὰ μεταξὺ τοῦ σκηνοθέτη τῆς ἄλλοτε καὶ τοῦ σκηνοθέτη τοῦ σημερινοῦ.

"Ἄλλοτε τὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ διατηροῦσε κατὰ τὴν παράστασι τὴν προέχουσα σημασία ποῦ εἶχε. Ὁ σκηνοθέτης δὲν ἦταν παρὰ ἕνα εἶδος δικηγόρου τοῦ ποιητῆ ἀπέναντι ἠθοποιοῦ καὶ κοινού.

Μόνον μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ὁ Ἑρρίκος Λάουμπε τοῦ Μπούργκκατερ ἐπέβαλε τὴν κυριαρχία του, μὴ ὄντας παρὰ ἕνας φανατικὸς ὑπέρμαχος τοῦ λόγου. Εἶνε ἀλήθεια ὅτι ὁ βαρῶνος Ντίγγκελστετ ἀρεσκόνταν στίς

παραστάσεις τῆς πομπώδεις· ὅταν ὅμως τὸ κοινὸ μετὰ τὴν παρακολούθησι τοῦ κύκλου τῶν σαιξπηρίων παραστάσεων τοῦ ζήτησε ἐπιμόνως τὴν ἐμφάνισι τοῦ σκηνοθέτη ἐπάνω στὴ σκηνή, αὐτὸς ἤξευρε καὶ βρῆκε τὴν εὐτυχῆ χειρονομία τοῦ νὰ δώσῃ τὴ θέσι του στὴν προτομὴ τοῦ Σαίξπηρ ἀντὶ ὁ ἴδιος νὰ ἐμφανισθῇ. Τὸ ἴδιο καὶ μὲ τοὺς ἄλλους σκηνοθέτας τῆς περασμένης περιόδου συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ μεγάλου Ὁττο Μπράμ, ἐνὸς ἀποστόλου ἀπὸ τοὺς πλέον συνεπεῖς τοῦ νατουραλισμοῦ, τοῦ ὁποῖου ἡ ἀρχὴ συνίστατο στὴν πιστὴ παράστασι ὅλων τῶν χαρακτηριστικῶν λεπτομερειῶν.

Ὁ Μπράμ ὑπεραμύνεται τῆς θέσεως τοῦ δραματικοῦ συγγραφέως.

Αὐτὸς ἔχει ἀντικατασταθῆ ἀπὸ τὸν Μάξ Ράινχαρτ, ὁ ὁποῖος ἀπέδωσε στοὺς ἠθοποιούς τὰ νόμμά των δικαιώματα. Ἄλλὰ μ' ὅλον ὅτι τὰ καλλιτεχνικά του κατορθώματα αὐξάνανε τὴν ἐντύπωσι τῆς παραστάσεως, μ' ὅλον ὅτι πρέπει νὰ τοῦ καταλογισθῇ ἡ ἀξία τοῦ ὅτι ξαναἔδωσε στὴ σκηνὴ τὸν ἠθοποιὸν, μ' ὅλα ταῦτα ἡ δράσις του ὠδηγήθηκε πάντοτε ἀπὸ τὸν σεβασμὸ πρὸς τὸ δραματικὸν ἔργο. Ὁ Μάξ Ράινχαρτ, καλλιτέχνης ἀπαράμιλλος, ἀληθινῆ μεγαλοφυΐα, ἀπὸ ἀψευδῆς χρησιμοποίησεως τῶν ἰδεῶν τόσο τῶν δικῶν του, ὅσο καὶ τῶν ἰδεῶν τῶν ἄλλων, δὲν ἀγνοεῖ ὅτι ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ ἔχη πρὶν ἀπ' ὅλα τὴν ἰκανότητα νὰ ἀρμονίξῃ ὅλες τῆς δυνάμεις, ποῦ συμπράττουσι ἐπάνω στὴ σκηνή καὶ ὅτι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἰκανότης ἀποτελεῖ τὴν ὑπεροχή.

Ὁ Λεοπόλδος Γιέσνερ εἶνε, οὕτως εἰπεῖν, ἕνα κράμα τῶν Μπράμ καὶ Ράινχαρτ. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ σκηνοθετικὴ του τέχνη ὠδηγεῖται συνήθως ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ δραματουρ-

γ ο υ (*) . Κι' αὐτὸς μ' ὄλον τοῦτο ἐπιζητεῖ — ὄχι ἐν ἀντιθέσει μ' ἐκεῖνον — γὰρ πραγματοποιῇ αὐτὸ στὸ ὅποῖον ἀπέβλεψεν ὁ ποιητῆς, πότε ὑπογραμμίζοντας κάποια σκηνή, πότε δίνοντας σὲ μερικά ἀποσπάσματα μιὰ ἐρμηνεῖα εἰδική.

Γενικῶς καὶ ἐδῶ στὸ ζήτημα τοῦ ὅτι μιὰ σκηνοθετικὴ ἐπέμβασις μπορεῖ νὰ προχωρήσῃ μέχρις ἐνὸς σημείου εἶνε δυνατὸν νὰ ἀπαντήσῃ κανεὶς κατὰ ἕναν τρόπο συγκεκριμένο. Οἱ εἰδικὲς περιπτώσεις κανονίζονται πάντοτε ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη. Ὁ Γιέσνερ — γιὰ νὰ κάνουμε λόγο γιὰ μιὰ παράστασι ποῦ προκάλεσε πολλὰς συζητήσεις — δίδει στὴ βεβαίωσι τοῦ Ἀμλέτου ὅτι «κάτι εἶνε σαπισμένο στὴ Δανία» ἕναν τόνο σατυρικό, ποῦ γελοιοποιεῖ τὴ βασιλεία.

Δὲν πρέπει νὰ διακρίνουμε ἐδῶ μιὰν ἐκμε-

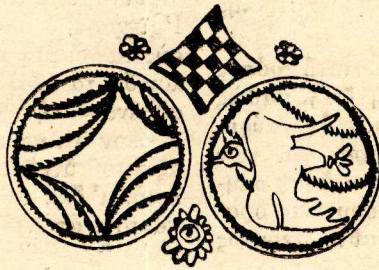
(*) Τοῦ φιλολογικοῦ συνεργάτου τοῦ σκηνοθέτη, ποῦ ὑπάρχει μόνιμος στὰ μεγάλα γερμανικὰ θέατρα καὶ ποῦ λέγεται Dramaturg.

τάλλουσι τῆς πολιτικῆς καταστάσεως, παρὰ μόνον μιὰ φιλοσοφικὴ ἐρμηνεῖα, ποῦ δὲν ἔχει τίποτε τὸ κοινὸ μὲ τοὺς νεωτερισμοὺς τοὺς ὁποῖους τὸ σμόκιγκ καὶ τὸ κοστοῦμι τοῦ σπὸρ ἔχουν εἰσαγάγῃ στὴν τραγωδίαν τοῦ Σαίξπηρ.

Θὰ ἦταν ἄδικο νὰ μὴν ἀναφέρω ἐδῶ τὸν σκηνοθέτη Βίκτωρ Μπαρνόβσκυ, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σκηνοθετικὴ του ἐργασία μπορεῖ νὰ τοποθετηθῇ δίπλα σὶ τὸν Ράινχαρτ. Τέλος τὸν σκηνοθέτη Ἐριχ Ἐγκελ, ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὴ σκηνοθεσίαν τοῦ μέλλοντος καὶ ποῦ στὴν τεχντροπία του τὴ συνθετικὴ ἔχει ὡς ἔμβλημα: «ὁ ἦθοποιὸς πρὶν ἀπ' ὅλα».

Χαίρομαι βλέποντας, ὅτι σήμερον, στὴ Γερμανίαν τοῦλάχιστον, οἱ σκηνοθέτες παραιτοῦνται ἀπὸ τὴ «συνεργασία» στὸ δραματικὸ ποίημα, ζητώντας νὰ ἀποκαταστήσουν στὴ θέσιν ποῦ τοὺς ἀνήκει τὸν ἦθοποιὸν καὶ τὸν δραματικὸν συγγραφέα.

Μετάφρ. Μ. Κ.





ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΠΟΙΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΕΙ; — Έπιτρέπεται να έρωτήσουμε ποιός διευθύνει τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν; ὁ κ. Νάζος, ὁ κ. Ἀβέρωφ ἢ ὁ κ. Νικολάου;

Ἐμεῖς βασιζόμενοι σὲ μερικὲς συνεντεύξεις ποῦ ἐπῆρε τελευταίως πρωινῆ εφημερίς ἀπὸ τοὺς διευθύντας τῶν Ὁδείων μας, καὶ εἰς ἄλλα ἀκόμα δεδομένα, ἐσηγηματίσαμεν τὴν πεποιθήσιν ὅτι τὸ Ὁδεῖον τὸ διευθύνει ὁ κ. Ἀβέρωφ. Καὶ εἶνε μὲν ἴσως μεγάλος ὁ ζήλος τοῦ κ. Προέδρου τοῦ Δ. Σ. τοῦ Ὁδείου γιὰ τὴν τέχνην, ἀφοῦ τὸν ἀναγκάζει νὰ ὑπερβῇ τὰ ὅρια τῆς ἀποστολῆς του ὡς προέδρου γιὰ νὰ εἰσχωρήσῃ σ' ἐκεῖνα τῆς καλλιτεχνικῆς διευθύνσεως. Ἄλλὰ, ἔρωτάμε, δὲν ἐγεννήθη στὸν κ. Ἀβέρωφ ποτὲ ἡ ὑποψία ὅτι ἡ ἀνάμειξις του σὲ μουσικὰ ζητήματα γιὰ τὰ ὅποια δὲν ἔχει ἀπολύτως καμμίαν εἰδικότητα, εἴμπορεῖ νὰ εἶνε βλαβερῆ, κάποτε δὲ καὶ καταστροφικὴ γιὰ τὴν ἀπρόσκοπτο καλλιτεχνικὴν πρόοδο τοῦ Ὁδείου;

Διότι ἂν τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν δὲν τὸ διηύθυνε τὸ διοικητικὸ συμβούλιον, ἀλλὰ μία πραγματικὴ μουσικὴ προσωπικότης, δὲν θὰ εἶχε διορισθῆ σ' αὐτὸ στὴ θέσις τῆς ὑποδιευθύνσεως ὁ κ. Νικολάου, ὁ πολὺ κατάλληλος μὲν ὡς διευθυντῆς μελοδραματικῆς σχολῆς, ἐντελὼς δὲ ἀκατάλληλος π.χ. ὡς πρόεδρος ἐξεταστικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ τὴν ἀπονομὴ διπλώματος συνθέσεως. Καὶ δὲν θὰ εἶχε διορισθῆ ἀκόμα καθηγητῆς τῶν ἀνωτέρων θεωρητικῶν μαθημάτων στὸ Ὁδεῖον ὁ κ. Μπούντικωφ ὁ κλασικῶς ἀμαθὴς στὰ μουσικὰ θεωρητικὰ μαθήματα, ὡς μὲ ἀναμφισβήτητα καὶ ἀδιάψευστα ἐπιχειρήματα ἀπέδειξαν τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» τελευταίως.

Τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν κάνει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἔχει πολλοὺς διευθυντάς, ἐνῶ κατ' οὐσίαν δὲν ἔχει κανένα εἰδικὸν διευθυντὴν, ὁ δὲ πρόεδρος τοῦ διοικητικοῦ συμβουλίου κ. Ἀβέρωφ, τοῦ ὁποίου δὲν ἀρνούμεθα τὰς καλὰς διαθέσεις, ἂν πραγματικῶς ἀγαπᾷ τὸ μουσικὸν ἴδρυμα τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς καὶ ἐπιζητεῖ τὴν πρόοδόν του στὸ μέλλον, θάπρεπε νομιζόμενα νὰ εἶχε τὴν φρόνησιν νὰ περιορίζετο ἀπλῶς στὰ καθήκοντα τῆς προεδρικῆς διοικήσεώς του μὲ τὴν συγκατάθεσιν δὲ ὅλου τοῦ Δ. Σ. θὰ ἦταν ἀπαραίτητο νὰ διώριζε στὴ θέσιν τῆς διευθύνσεως—ὡς καὶ ἄλλοτε ἐγράψαμε—ἐνα ξένο μουσικὸν περιωπῆς ἀναδιοργάνωσιν τοῦ Ὁδείου, ὁ ὁποῖος μεταξὺ τῶν ἄλλων νὰ εἶχε τὸ ἀπόλυτον δικαίωμα νὰ διώριζε. μόνος αὐτὸς τοὺς ἀξιους καθηγητάς, ποῦ νὰ ἦσαν πραγματικαὶ εἰδικότερες στὸν κλάδον τους.

Ἔτσι μόνον τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν θὰ προετοίμαζε τὸ ἔδαφος γιὰ νὰ εἶχε στὸ μέλλον τὸ δικαίωμα νὰ ἐγένετο τὸ κρατικὸ ἢ ἡμικρατικὸ ἐπίσημον μουσικὸν ἴδρυμά μας—ὅπως ὅλοι τὸ εὐχόμεσθε—τὸ ὁποῖον θὰ ἐδικαιοῦτο ἐπαξίως νὰ φέρῃ τὸν τίτλον τοῦ conservatoire. Ἄλλοιῶς, ἂν ἐξακολουθήσῃ τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν νὰ διευθύνεται ὅπως διευθύνεται, δὲν εἴμποροῦμε βέβαια, νὰ εἴμαστε διόλου αισιόδοξοι γιὰ τὸ μέλλον του.

ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΟΥΜΕΝ.— Μᾶς ἐπιβάλλεται νὰ χειροκροτήσομε τὴν ἀπόφασιν στὴν ὁποία τὴν τελευταίαν ἐποχὴν προέβη τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν, τοῦ διορισμοῦ τῶσων καλῶν καθηγητῶν σὲ διαφόρους κλάδους, διορισμοῦ τῶν ὁποίων ἐχαρκτηρίσαμεν ἤδη στὸ περασμένον τεύχος ὡς εὐστοχώτατον καὶ γιὰ τὴν πραγματοποίησιν τοῦ ὁποίου τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ἔχουν τὴν ἀξίωσιν ὅτι, μὲ τῆς συστάσεις τους ποῦ ἀπὸ καιροῦ ἔκαναν θὰ συνετέλεσαν ἴσως κάπως καὶ αὐτά. Ἄν τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν δίπλα στῆς καλῆς γιὰ τὴν πρόοδόν του ἀποφάσεως, ποῦ κάποτε πέρνει, δὲν ἐπερνε ἐνίοτε καὶ ἄλλες πολὺ ἄστοχες, καὶ δὲν ἐπαρουσίαζε στὴν ἐκτέλεσιν τοῦ προγράμματός του μερικὰ μεγάλα τρωτά, ποῦ ἀποτελοῦν μία σοβαρώτατη ἀπειλὴ γιὰ τὴν ὑπαρξίν του,—ὡς παραπάνω μᾶς δίδεται ἀφορμὴ νὰ γράψομε—θὰ εἶχαμε τὴν καλλίτερον ἰδέαν γιὰ τὴν εὐεργετικὴν ἀποστολήν, ποῦ θὰ εἴμποροῦσε νὰ εἶχε στὰ μουσικὰ μας πράγματα καὶ θὰ εἴμαστε ἀκόμα αισιόδοξώτατοι γιὰ τὴν πρόοδόν του καὶ γιὰ τὴν ἐπιβολὴν του στὸ μέλλον.

ΠΟΙΟΙ ΘΑ ΚΡΙΝΟΥΝ;— Ἡ στερεότυπη προκήρυξις ποῦ στέλνει κάθε χρόνον τὸ Ὁδεῖον τῶν Ἀθηνῶν σὲ μερικοὺς Ἕλληνας συνθέτας, προσκαλώντας αὐτοὺς νὰ στείλουν νέα καὶ ἀνεκδοτά ἔργα, τὰ ὁποία ἂν κριθῶν κατὰλληλα θὰ ἐκτελεστοῦν στῆς Λαϊκῆς συναυλίαις, ἐφέτος, λόγῳ μερικῶν γνωστῶν καὶ πολὺ σημαντικῶν μουσικῶν εκπαιδευτικῶν ζητημάτων, τὰ ὁποία ἐδημιουργήσαν τελευταίως στὸ Ὁδεῖον, γεννᾷ μεγάλην ἀπορία γιὰ τό... ἄστοχο περιεχόμενό της καὶ γιὰ τὴν ἄστοχην ἀποστολήν της. Γιατὶ περισσότερον ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ ἐφέτος γεννᾷ τὴν ἐρώτησιν: Ποῖοι θὰ κρίνουν; Ὑπάρχει ἐπιτροπὴ ἀπὸ διαπρεπεῖς μουσικοὺς θεωρητικοὺς ποῦ θὰ κρῖνῃ τὰ ἀποστελλόμενα ἔργα τῶν ἑλλήνων συνθετῶν;

ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ FRANZ LISZT ΓΙΑ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ SCHUMANN

*Από μιὰ περικοπή τῆς ἐπιστολῆς αὐτῆς, ποῦ δημοσιεύουμε παρακάτω ἐπιβεβαιώνεται ἀκόμα μιὰ φορὰ ἢ ἀλήθεια πῶς οἱ Μουσικοὶ Δημοουργοὶ δὲν ἔγειναν ποτὲ δεκτοὶ μὲ ἐνθουσιασμό ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τους, ἀκόμα καὶ αὐτοὶ οἱ ρομαντικοὶ, ποῦ ἔγραφαν «μὲ τὴν καρδιά τους», ὅπως συνήθως ἀπαιτεῖ τὸ κοινό, δὲν ἐπεβλήθησαν ἀμέσως. Ἐς παρηγορηθοῦν λοιπὸν οἱ μουσικοὶ μας καὶ ἀκόμα ὡς κοιμηθῶν ἡσυχιοὶ ὄσοι, ἂν καὶ μᾶς ἔφυγαν πρὸ πολλοῦ, ἀκόμα δὲν κατώρθωσαν στὸν τόπο μας τοῦλάχιστον τὰ δικαιωθῶν (ὄρα καὶ κριτικὰς περὶ Μ π ρ ο ὕ ν ε ρ, ποῦ ἐγράφησαν στὸ σωτήριον ἔτος 1928!! στὰς Ἀθήνας).

«.....Στὴ Λειψία συναστροφεόμενον τότε (πρόκειται γιὰ τὴν ἀρχὴ τοῦ 1848) τὸν Schumann τακτικώτατα καὶ ἔμμενα ἐπὶ πολὺ μαζί του. Ἐταὶ καταλάβαινα καὶ ὀλοένα βαθύτερα, ὀλοένα ψυχικώτερα τὰ ἔργα του. Ἀπ' ὅτου πρωτογνώρισα τὶς συνθέσεις του ἔπαιζα πολλὰς ἀπ' αὐτὰς σὲ ἰδιωτικὰς συναστροφὰς στὸ Μιλάνο, στὴ Βιέννη κ.τ.λ. χωρὶς ὅμως νὰ κατορθώσω νὰ κερδίσω τοὺς ἀκροατάς. Ἀπείχαν αὐτὰς πολὺ εὐτυχῶς ἀπὸ τὴν τότε ψυχρὴν καλλιτεχνικὴν ἀντίληψιν καὶ φυσικὰ δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ προκαλέσουν τὴν ἐπιδοκιμασίαν τοῦ κοινοῦ. Δὲν ἄρεσαν στὸ ἀκροατήριον καὶ οἱ περισσότεροι πιανίστες δὲν τὰ καταλάβαιναν. Ἀκόμα καὶ στὴ Λειψία, ὅπου ἔπαιζα τὸ «Karneval» στὸ δευτέρου μεγάλο κοντσέρτο μου δὲν κατώρθωσα ν' ἀνάψω τὸν ἐνθουσιασμό τοῦ κοινοῦ, εἰς τὸν ὅποιον ἔχω συνειθίσει. (Ἐς παρηγορηθῆ ὁ κύριος Πέτρουρεκ γιὰ τὴν κριτικὴν τοῦ «Ἐλευθεροῦ Βήματος» καὶ τῆς «Καθημερινῆς» μὲ τὶς χαριτωμένους ταν ἐκφράσεις γιὰ τὶς Ἑλληνικὰς του Ραψωδίας»). Οἱ Μουσικοὶ οἱ ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους βρῖσκονται καὶ κείνοι, ποῦ γενικὰ περνοῦν, ὅτι νοιώθουν πολὺ ἀπὸ Τέχνην, φαίνεται πῶς εἶχαν κατὰ πού τοὺς ἔφραζε τ' αὐτιά. Δὲν κατώρθωσαν ν' ἀντιληφθοῦν ἕνα ἀποκρηάτικο γλέντι τόσο γοητευτικὸ, τόσο ἀλαφροστολισμένον καὶ ὅμως τόσο μεγαλοπρεπὲς στὴν ἐμφάνισίν του καθὼς ἦταν ντυμένον μὲ τὴ βοήθεια μιᾶς μεγάλης καλλιτεχνικῆς φαντασίας καὶ ἀναγλυμμένον μὲ τὶς ὠραιότερας ἀρμονίας. Δὲν μοῦ μένει ἀμφιβολία, πῶς ἀργότερα τὸ ἔργον αὐτὸ θὰ πάρῃ τὴ θέσιν του στὴν κοινὴν ἀναγνώρισιν δίπλα στις 33 Μεταλλαγὰς τοῦ Μπετόβεν, ἐπάνω σ' ἕνα βάλς τοῦ Ντιαμπέλλι, γιὰ μένα μάλιστα εἶνε ἀνώτερον καὶ ἀπ' αὐτὰς σὲ μελωδικὴν πρωτο-

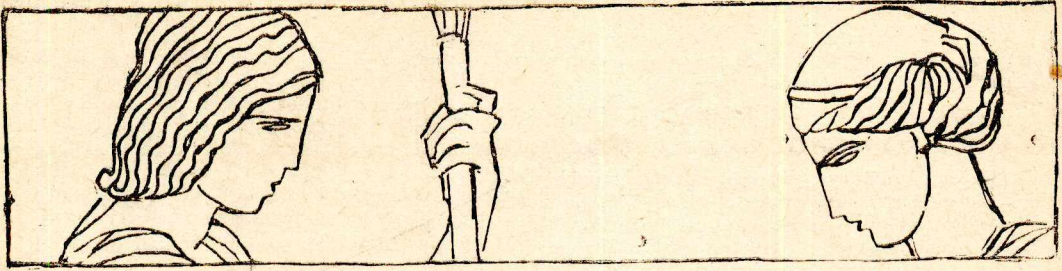
τυπία καὶ σὲ σαφήνεια. Οἱ ἀλλεπάλληλες αὐτὰς ἀποτυχίαι, τόσο σὲ ἰδιωτικοὺς κύκλους, ὅσο καὶ σὲ δημόσια κοντσέρτα, μὲ ἀπεθάρρυναν εἰς τὸ νὰ πάρω τὰ ἔργα αὐτὰ καὶ νὰ τὰ διατηρήσω ὀριστικῶς στὰ προγράμματά μου, γιὰ τὰ κοντσέρτα μου, ποῦ ἔχουν τόσο μικρὰ χρονικὰ διαστήματα μεταξὺ τους, ἀφοῦ μάλιστα τὰ προγράμματα αὐτὰ ἐν μέρει ἀπὸ ἄλλειψιν καιροῦ καὶ ἀπὸ ἀμέλεια, ἐν μέρει ἀπὸ κόρον κατὰ τὴν πιανιστικὴν μου «glanz periode» (λαμπρὰν περίοδον) σὲ πολὺ σπάνιαις περιστάσεις ἀνελάμβανα ὁ ἴδιος ἐγὼ καὶ συνηθέστατα ἀνέθετα νὰ καταρτίσουν ἄλλοι. Αὐτὸ ἦταν ἕνα λάθος, ποῦ ἀνεγνώρισα ἀργότερα καὶ γιὰ τὸ ὅποιον εἰλικρινῶς μετενόησα, ὅταν ἔμαθα νὰ καταλαβαίνω μερικὰ πράγματα, ὅτι δηλαδή: Γιὰ τὸν καλλιτέχνην ποῦ ἀξίζει τὸ ὄνομα αὐτὸ ὁ κίνδυνος νὰ ἀπαρῆσθαι στὸ κοινὸ εἶνε πολὺ μικρότερος ἀπὸ ἐκεῖνον ποῦ διατρέχει ὅταν ἀφίνει νὰ τὸν ρυθμίξῃ τὸ κοινόν—καὶ ὁ κίνδυνος αὐτὸς παραμένει ὁ ἴδιος γιὰ κάθε ἀναδημιουργὸ καλλιτέχνην, ποῦ δὲν ἔχει τὸ θάρρος νὰ ὑπερασπίσῃ ἔμπρακτα τὶς γνώμεις του γιὰ ὅ,τι δὴποτε ἔργον νομίζει ἄξιον προσοχῆς καὶ δὲν ἀποφασίζει νὰ τὸ παίξῃ ἀδιαφορῶντας ἀν' ἀρέσῃν στὸ κοινὸ ἢ ὄχι. (Ἀκοῦστέ τοῦ κύριου Μητρόπουλε καὶ ἐξακολουθήσετε ὅ,τι ἀρχίσατε).

Ὡστε ὅσο δὴποτε καὶ ἂν προσπαθῶ νὰ δικαιολογήσω τὴν ἀποχὴν μου στὰ προγράμματά μου ἀπὸ τὶς συνθέσεις τοῦ πιάνου τοῦ Σούμαν μὲ τὶς καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις, ποῦ κυριαρχοῦσαν τότε, ἔδωσα μολαταῦτα χωρὶς νὰ τὸ καταλάβω ἕνα κακὸ παράδειγμα, ποῦ μόλις ἴσως θὰ μπορέσω νὰ ἐπανορθώσω. Τὸ ρεῦμα τῶν ξενικῶν συνηθειῶν καὶ ἡ σκλαβεία τοῦ καλλιτέχνου, ὁ ὅποιος στηρίζεται στὴν ἐπιδοκιμασίαν καὶ τὰ χειροκροτήματα τοῦ πλήθους γιὰ νὰ διατηρήσῃ καὶ νὰ καλλιτερέψῃ τὰ μέσα τῆς συντηρήσεώς του καὶ τὴ φήμην του, δεσμεύει τόσο, ὥστε ἀποβαίνει δυσκολώτατον ἀκόμα καὶ στοὺς πῶ τῆμοιους καὶ τοὺς πῶ τολμηροὺς εἰς τοὺς ὁποίους ἔχω τὴν ὑπερηφάνειαν νὰ νομίζω πῶς ἀνῆκω, νὰ προφυλάξω τὸ ὠραιότερον «Ἐγὼ» τους ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν ὄλων μαζί τῶν στρεβλωμένων, δυσκοινητῶν, μωπικῶν «Ἐμεῖς» ποῦ πιαρ' ὅλο τὸν μεγάλο τους ἀριθμὸν ἀξίζουν λιγώτερον νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν.

FRANZ LISZT

Κατὰ μετάφρασιν

ΤΙΜΟΥ ΓΑΛΗΝΟΥ



ΑΠΟ ΤΙΣ “ΚΛΑΣΙΚΕΣ ΓΙΟΡΤΕΣ,, ΤΗΣ “ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΕΝΩΣΕΩΣ ΝΕΑΝΙΔΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ,,

Κατά την διάρκεια των Κλασικών Έορτών που η Χριστιανική Ένωσις νεανίδων Θεσσαλονίκης έχει καθιερώσει να δίνει κάθε χρόνο, έχει τελεσθή με αξιοσημείωτη επιτυχία στο στάδιο της Ένώσεως μία δραματική αναπαράσταση του ναυαγίου και της σωτηρίας του Όδυσσέως (κατά το Ζ' της Όδυσσεΐας, της οποίας ή μὲν απόπλαστική δραματική απόφωσις απόδοσις τοῦ έργου, ἀνήκει στην καλλιτεχνική σύλληψη και την διδασκαλία του Γερμανοῦ καθηγητοῦ του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Χάινς Σάιντερ, — ιδρυτοῦ μίας μονίμου σχολῆς, ρυθμικῆς γυμναστικῆς και δραματικῆς στην Θεσσαλονίκη, — ή δὲ μουσική υπόκρουσις, στον ἑλληνα μουσουργό κ. Λώρη Μαργαρίτη, καθηγητή του Ὡδείου Θεσσαλονίκης και του Μακεδονικοῦ Ὡδείου και ἑκτακτο καθηγητή στο «Μοζαρτέουμ» του Σαλτσβούργου. Για τὸν καλλιτεχνικό αισθητικό σκοπό του έργου αὐτοῦ γράφουν οἱ δημοσιογράφοι του, χωριστά ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, σὰ δύο αὐτὰ σημειώματα που δημοσιεύουμε.

Ο ΣΚΟΠΟΣ ΜΑΣ

Μὲ τίς ἀρχαίες εορτές δὲν ζητοῦμε παρὰ ν' ἀποδείξουμε τὴ δυνατότητα μίας θεϊκῆς, πρακτικῆς διεισδύσεως στο πνεῦμα τῶν ἀρχαίων. Τὸ δύσκολο τῆς προσπαθείας μας αὐτῆς καθῆς και τὴν εὐθύνην που ἀναλαμβάνομε πρὸς πραγματοποίησιν τῶν σχεδίων μας, ἀντιλαμβάνομαστε καθολοκληρίαν.

Ἡ σταθερὴ πεποίθησις μας ὅμως, ὅτι ἐπιβάλλεται μία πρακτικὴ και ἠθικὴ προσαρμογή, σὰ ιδεώδη τῆς ἐποχῆς μας, τῶν μέχρι τοῦδε δεδομένων ἀπὸ τὴ θεωρητικὴ ἔρευνα τῆς Ἀρχαιότητος, μᾶς δίνει τὸ θάρρος εὐχαρίστως ν' ἀναλάβομε τὴν εὐθύνην αὐτήν.

Θέλουμε νὰ προχωρήσομε κατὰ ἕνα βῆμα στον δρόμο που ἀνοίξαν ὁ Ἄγγελος και ἡ Εὐλ. Σικελιανοῦ στους Δελφούς κατὰ τὸ 1927.

Ἐνα ἀπὸ τὰ ἀμεσώτατα σύμβολα, τὸ ζωντανότερο ἴσως τοῦ ρυθμοῦ τῆς ζωῆς, εἶνε, χωρὶς ἀμφιβολία ή κίνησις, κι' αὐτὸ γιατί ἀκριβῶς ή κίνησις μᾶς δίνει ἕνα μέσο νὰ διεισδύσομε στην ἔννοια τῆς Ἀρχαίας ζωῆς.

Ἐπομένως και ὁ κυριώτερος σκοπός, ὅπου τείνουν οἱ προσπάθειές μας, εἶνε οἱ κινήσεις τῶν ἀρχαίων, ὁ χορὸς τῶν ἀρχαίων.

Διαλέξαμε δὲ κυρίως τὴν Ζ'. ραψωδία τῆς Όδυσσεΐας, γιατί αὐτὴ μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ ζωντανέψομε πλῆθος κινήσεων τῆς καθημερινῆς ζωῆς τῶν ἀρχαίων. Θέλουμε ν' ἀποδείξομε ὅτι μόνον οἱ κινήσεις τοῦ καθημερινοῦ βίου, που κατέχουν τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς, ἐκδηλώνουν βαθύτερα τὸ πνεῦμα μίας ἐποχῆς.

Οἱ κινήσεις αὐτῆς ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο ρυθμό, ἀποκτοῦν μιά σταθερὴ και ἄμεση δύναμη ἐκφράσεως, που αὐτῆς καθ' ἑαυτῆς ἀποτελοῦν χορὸ.

Πιστεύομε ὅτι εἶσι λυτεία τὸ πρόβλημα με τὸ ὁποῖο σπάζει τὸ κεφάλι τῆς ή καλλιτεχνικῆς Εὐρώπῃ. Τὸ πρόβλημα, δηλαδή, τῆς συνθέσεως κινήσεων πρὸς ὠρισμένους σκοπούς (ἐργασία, ἀγῶνες) και κινήσεων ἐκφραστικῶν (χορὸς).

Ἡ λύσις αὐτὴ μᾶς λέγει, ὅτι ὄχι τὸ βόρειο γοτθικό τοπείο, ἀλλὰ ὁ αἰώνιος τῆς ἀρχαιότητος οὐρανός, τὸ φῶς που ἐφώτιζε τοὺς ἀρχαίους και που οὐδέποτε ἐξαφανίσθη, ἀλλὰ καταχωμένο διαχύνεται στή ζωντανὴ παράδοσι στους Νεοέλληνας, αὐτὸ μόνο μπορεῖ νὰ παραγάγῃ τὴ σύνθεσι αὐτή.

Δὲν πρόκειται συνεπῶς νὰ δώσομε μίαν θεατρικὴν παράστασι, ἀντιθέτως μάλιστα ἀπομακρύνομε ἐπιμελῶς κάθε τι, που θὰ μπορούσε νὰ θυμίσῃ τὸ θέατρο. δηλ. τὸ τεχνητὸ φῶς, τίς ψευτικὲς φορεσιές, περσοῦκες κτλ. με μιά λέξι ἀποφύγαμε κάθε τι τὸ ἀπατηλό, και δίδομε τὸ ἔργο μας στο λαμπερὸ φῶς τοῦ ἡλίου, σὲ στάδιο, χωρὶς ἄλλα σκηναικά.

Οἱ φορεσιές εἶνε γνήσιες και ἔχουν ὑφανθῆ στο ἐργαστήριό τῆς κ. Σικελιανοῦ με τὸν τρόπο, που τίς ἔκαμναν οἱ ἀρχαῖοι.

Οἱ πολεμικῆς πανοπλίες τῶν ἐφήβων μας, εἶνε ἀπὸ πραγματικό χαλκὸ κι' ὄχι ἀπὸ χαρτόνι. Χάρτι δὲ στή μεγάλη καλοσύνη τοῦ ζεύγους Σικελιανοῦ, μᾶς δίνεται ή εὐκαιρία και χαρὰ, νὰ τίς θαυμάσομε και ἔμεις, ὅπως ὅταν για πρώτη φορὰ παρουσιάσθησαν στίς Δελφικῆς Ἐορτές και ἐπροκάλεσαν τὸν θαυμασμό τοῦ διεθνούς κόσμου τῶν γραμμάτων.

Οἱ παλμοὶ τῶν ἀρχαίων ἀγῶνων μας, εἶνε ἕνα δικό μας ἀναδημιούργημα. Για τὴν ἀκρίβεια, ή μᾶλλον για τὴν πιθανότητά τῆς, ἀναλαμβάνομε ὅλην τὴν εὐθύνην.

Πιστεύομε πῶς εἶσι με τίς γιορτές αὐτῆς δημιουργοῦμε ἕνα καθαρῶς Ἑλληνικό ἔργο, που δὲν ἔχει πάρει τίποτε, μὰ ἀπολύτως τίποτε, ἀπὸ τὰ πνευματικά διδόμενα τῆς Δύσης, και που ἀναπή-

δησε άγνό από τὸ ἔδαφος αὐτό, πού ἔδωκε στὴν Εὐρώπη τὴ βάσι τοῦ πολιτισμοῦ της.

ΧΑΝΣ ΣΑΪΝΤΕΡ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

Ἐάν οἱ μὲ ρυθμικὲς καὶ χορευτικὲς κινήσεις ἀναπαράστασις τοῦ ἔργου μας εἶνε δύσκολη, ὥστε νὰ θεωρηταί τολμηρὴ ἢ προσπάθειά μας, δὲν εἶνε ὀλιγώτερον δύσκολη ἢ μουσικὴ τοῦ σύλληψις. Ἡ χορευτικὴ ἀναπαράστασις ἔχει αὐθεντικὰ πρωτότυπα ἀπὸ ἀρχαία ἀγγελία, ἔργα γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς, φιλολογικὰ μνημεία, ὥστε νὰ μπορῆ νὰ βασισθῆ σ' αὐτὰ. Γιὰ τὴ μουσικὴ ὁμως τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων παρόμοια αὐθεντικότητος δεδομένα ἔλλείπουν πραγματικὰ.

Οἱ ἰδέες καὶ γνώμεις τῶν εἰδικῶν συγχρόνων ἐρηγνευτῶν γιὰ τὸ χειρισμὸ τῶν ἀρχαίων ὁργάνων καθὼς καὶ οἱ ἐξηγήσεις τῶν μουσικῶν σημείων τῶν ἀρχαίων ἀλληλοαναιροῦνται. Ἐμεῖς πρὸ μᾶς τέτοιας καταστάσεως καταλήξαμε νὰ πάρουμε ὡς ἀφρητρία τῆς μουσικῆς συνθέσεως τοῦ ἔργου μας σύγχρονα δεδομένα, δηλαδὴ τὶς καθαρὲς λαϊκὲς Ἑλληνικὲς μελωδίαι, καὶ αὐτὸ γιὰ τὸν ἀκόλουθο λόγο.

Ἐάν πάρουμε τὰ σημερινὰ πῆλινα ἀγγελία ἀπὸ τὴν περὶ μακρονῆν ἄκρη τῆς Μακεδονίας ἕως τὰ ἐνδότερα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, θὰ ἰδοῦμε ὅτι τὰ περισσότερα τοὺς κατὰ τὴν ἐξωτερικὴν τοὺς μορφή καὶ τὰ σχέδιά τοὺς ἀποτελοῦν μία διαδοχὴ, μπορεῖ νὰ πῆ κανεῖς, τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τέχνης. Τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὰ χειροτεχνήματα, τὰ κεντήματα κλπ. σὲ πολλὰ μάλιστα τῶν ὁποίων τὸ ἀρχαῖο Ἑλληνικὸ σχέδιο παραμένει ἀναλλοίωτο.

Μία παρόμοια διαδοχὴ τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ πνεύματος, ἴσως σὲ μικρότερο βαθμὸ, συναντᾷ κανεῖς καὶ στὰ ἦθη, ἔθιμα, χοροὺς κλπ. Τώρα καὶ ἡ μουσικὴ βέβαια ἔπαθε καὶ αὐτὴ πολλές ἀλλοιώσεις στὴ διαδρομῇ τῶν τόσων χρόνων, ἐπὶ πλέον δὲ, δὲν ὑπάρχουν παρόμοια μὲ τὶς ἄλλες τέχνες δεδομένα, πού νὰ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς βάσις συγρίσεως μὲ τὴ σημερινὴ μουσικὴ.

Ἐχοντας ὁμως ὅπ' ὄψει τὸν τόσο στενὸ συσχετισμὸ τῆς ἀρχαίας πρὸς τὴν σύγχρονη λαϊκὴ τέχνη, τὰ ἦθη καὶ ἔθιμα, ἀναγκαστικῶς καταλήγομε στὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ οἱ καθαρῶς Ἑλληνικὲς, μεταξὺ τῶν λαϊκῶν μελωδιῶν, μποροῦν νὰ μᾶς λύσουν τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων καὶ ὅτι ἀναμφισβήτητα σχετίζονται κι' αὐτὲς στενά μὲ τὶς μελωδίαι ἐκείνων. Ἡ ἐκλογὴ ὕφους Ἑλληνικῶν μελωδιῶν, πού μποροῦν ἔτσι νὰ σχετίζονται εἶνε βέβαια δυσκολωτάτη, πάντως ὁμως δὲν εἶνε ἀδύνατος.

Θαροῶ πὼς τὸ ἔνστικτὸν μου δὲν μὲ ἀπάτησε στὴ προσπάθειά μου αὐτὴ, ἀφοῦ ἐνίσχυθη καὶ ἀπὸ μία συγκριτικὴ μελέτῃ πρὸς ἄλλες τέχνες, καὶ ἐλπίζω πὼς μὲ τὴ μουσικὴ μου κατάρθωσα νὰ δημιουργήσω ὕψος σχετικὸ πρὸς τὸ λοιπὸ ἔργο, ἐμπνεόμενος ἀπὸ τὶς ζωντανὲς Ἑλληνικὲς μελωδ. ες. Καὶ ὅπως στὸ ἔργο μας οἱ φορεσιῆς, οἱ στάμνεις, τὰ σχέδιά τους, τὰ κάνιστρα κλπ. εἶνε ἀπὸ σύγχρονο λαϊκὸ Ἑλληνικὸ ὕλικὸ, πού ὁμως συνταυτίζεται μὲ τὸ ἀρχαῖο, ἔτσι καὶ ἡ μουσικὴ μου πού στηρίζεται σ' ἕνα ὕψος καθαρῶς Ἑλληνικῶν μελωδιῶν, —μελωδιῶν πού τὸ ὕψος τοὺς δὲν πλησιάζει οὔτε πρὸς τὸ Σλαβικὸ οὔτε πρὸς τὸ Ἀνατολίτικο,

οὔτε πρὸς τὸ Ἰταλικὸ—πού βγήκαν ἀπὸ τὴ λαϊκὴ Ἑλληνικὴ ψυχῇ, μποροῦ νὰ πῶς ἔχει τὸ ὕψος, πού πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὸ ἀρχαῖο πνεῦμα.

Στὴ σύνθεσι τῆς μουσικῆς μου στηρίχθηκα ἀκόμα καὶ σὲ ἀρχαῖα μέτρα, πού ἀναμφισβήτητα ὑπάρχουν καὶ στὰ σημερινὰ Ἑλληνικὰ τραγούδια καὶ ἀκολούθησα τὴ φυσικὴ ὁδὸ τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς, καθὼς ἕνα τέτοιο ἔργο ἀπαιτεῖ, ἀπελευθερώνοντας ἔτσι τὸ ἔργο ἀπὸ κάθε σχηματικὴν ἐργασία.

ΛΩΡΗΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

ΑΝΕΚΔΟΤΑ ΤΟΥ ΡΟΖΕΝΤΑΛ

Σὲ κάποια κοσμικὴ συγκέντρωσι ὁ καθηγητὴς Pollak ὀφθαλμίατρος συνέστησε τὸν Καθηγητὴ Kalischer τὸν Μωρίς Ρόζενταλ, τὸν Πιανίστα πού ἀκούσαμε, μὲ τὶς λέξεις «ὁ Συνάδελφος Ρόζενταλ».

Ὁ Κάλισερ κουβέντισε δλόκληρη τὴ βραδυὰ μὲ τὸν Ρόζενταλ,—πού ἔχει πολλές ἱατρικὲς γνώσεις—καὶ πολὺ φυσικὰ δὲν ἔθιξαν παρὰ ἱατρικὰ ζητήματα. Τὴ στιγμὴ πού ἀποχαιρωτῶντο εἶπεν ὁ Κάλισερ εἰς τὸν Πόλλακ. «Ἀπόψε μιλῆσαμε πολὺ εὐχάριστα γιὰ ἕνα σωρὸ πράγματα τῆς ἐπιστήμης μας.

—Ναὶ ἀπαντᾷ ὁ καθηγητὴς Πόλλακ, χωρὶς νὰ φαντάζεσθε πὼς κουβεντιάζετε γιὰ πράγματα τῆς ἐπιστήμης μας μὲ τὸν περίφημο Πιανίστα Ρόζενταλ.

Καὶ ὁ Κάλισερ ἐτοιμώτατα στὸν τελευταῖο :

—Καὶ δὲ μοῦ λέτε πού βρίσκετε καιρὸ γιὰ νὰ μελετᾶτε πιάνο ;

Κάποτε οἱ δυὸ προαναφερθέντες φίλοι γιατροὶ ἔγραψαν στὸ Ρόζενταλ πὼς εἶχαν πόνους, πότε στὸν καρπὸ, πότε στὸ μεγάλο δάκτυλο τοῦ ποδιοῦ, πού βέβαια θὰ εἶχαν ὡς αἰτία ἡ ἀρθρίτιδα, ἡ ρευματισμοὺς καὶ τὸν παρακαλοῦσαν νάδινε τὴ γνώμη του, γιὰ τὴ διάγνωσι, ὁ Ρόζενταλ ἀπήντησεν :

Σὰς συμβουλεύω πρὶν νὰ κοιμηθῆτε νὰ πῆ ὁ καθένας σας μιά μεγάλη μπουκάλα παλῆο κρασί τῆς Βουργουνδίας. Ἄν μεγαλώσουν οἱ πόνου προκειταὶ ὀρισμένως περὶ ἀρθρίτιδος. Ἐάν δὲν μεγαλώσουν..... θὰ πῆ πὼς τὸ κρασί εἶνε νοθευμένο.

Ἐνα ἀπόφθεγμα τοῦ Ρουμπινστάιν λέει :

Ὅταν ἕνας πιανίστας δὲν γυμναστῆ μιά μέρα τὸ αἰσθάνεται ἀμέσως ὁ ἴδιος στὸ παίζιμό του. Τὴ δευτέρη ἡμέρα τὸ αἰσθάνονται ὅσοι καταλαβαίνουν ἀπὸ Τέχνη καὶ τὴν τρίτη δλόκληρο τὸ κοινὸ.

Ὁ Ρόζενταλ κάνει τὴν ἀκόλουθη παρωδία αὐτοῦ τοῦ ἀποφθέγματος :

Τὴν πρώτη μέρα τὸ καταλαβαίνουν οἱ συνάδελφοι, τὴ δευτέρη τὸ κοινὸ, τὴν τρίτη μόλις ὁ ἴδιος ὁ Καλλιτέχνης.

Ἐνα βιεννέζικο περιοδικὸ ρώτησε κάποτε ὅλους τοὺς καλλιτέχνας τί γνώμη ἔχουν γιὰ τὴν ὥρα τῆς παρουσίσεως πρὸ τοῦ κοινοῦ, καὶ πού γερμανικὰ λέγεται «lampenfieber» (πυρετὸς τῆς λάμπας).

Ὅλοι μιλῆσαν συγνηθικώτατα γιὰ τὴ στιγμὴ αὐτὴ, γιὰ τὴ τυραννία καὶ τὸ ψυχικὸ μαρτύριο πού ὑφίσταται ὁ καλλιτέχνης. Μοναχὰ ὁ Μωρίς Ρόζενταλ ἀπάντησε μ' ἕνα καλαμποῦρι. Εἶνε, εἶπε, ἡ μόνη φωτεινὴ στιγμὴ τοῦ Καλλιτέχνου σ' ὅλη του τὴ ζωῇ.

A. T. E.



N. ΒΕΡΓΩΤΗ

ΜΟΥΣΙΚΟΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ

Ἡ μουσικοκαλλιτεχνική μας κίνησις τοῦ περασμένου ἔτους παρουσίασε σημεῖα ἀναλογίας ἀπὸ ἀπόψεως ζωηρότητος καὶ πληθωρικότητος μετὰ τὴν κίνησιν τῶν ἄλλων ἐτῶν.

Ἐγιναν πολλαὶ συναυλίαι ἰδικῶν μας καὶ ξένων διασῆμων καλλιτεχνῶν, συναυλίαι συμφωνικῆς ὀρχήστρας, μελοδραματικῆς ἐκτελέσεως, ὁρατόρια κ.λ. Ἐδόθησαν πολλὰ διπλώματα, μετάρλια κ.λ. καὶ ἐγράφησαν θεατρικὰ ἄρθρα διαφόρων κριτικογράφων εἰς τὸν τύπον.

Γιὰ τὰ ἀξιολογώτερα μουσικοκαλλιτεχνικά μας γεγονότα ἐγίνεν ἀρκετὸς λόγος εἰς τὰ περασμένα τεύχη τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν».

Εἰς τὸ σημεῖμά μου αὐτὸ θὰ προσπαθῶ, εἰς τὸ πλαίσιο μιᾶς γενικῆς ἐπισκοπῆσεως, νὰ σημειώσω σὲ γενικῆς γραμμῆς τὰ κυριώτερα καλλιτεχνικά γεγονότα τοῦ περασμένου ἔτους.

Ἡ μεγαλύτερη καλλιτεχνικὴ κίνησιν ἀναμφίβολα ἐδημιούργησαν τὸ ἔτος αὐτὸ οἱ συναυλίαι τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Στὶς συμφωνικὰς αὐτὰς συναυλίαις συνέπραξαν διάσημοι καλλιτέχνη, τοῦ μετεκάλεσε τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν, οἱ ὅποιοι ἔδωσαν καὶ ρεσιτάλ, ὅπως ὁ Κορτώ, ὁ Χούμπερμαν, ὁ Ζάουερ καὶ τελευταῖα ὁ Τιμπώ, Χαίφερς, Ρόξενιαλ κ.λ. Ἀληθμόνητες στιγμὲς θείας μυσταγωγίας μᾶς ἐχάρισαν οἱ δύο μεγάλοι καλλιτέχνη Χούμπερμαν καὶ Ζάουερ.

Ἐπίσης συνέπραξαν στὶς λαϊκὰς συναυλίαις ὡς σολιστ ἐκλεκτοὶ ἰδιοὶ μας καλλιτέχνη, ὅπως ὁ κ. Παπαγεωργίου, Γεννάρης κ.λ.

Τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν αὐτῶν ἦσαν ἐκλεκτὰ καὶ κατάλληλα γιὰ τὴν αἰσθητικὴν διαπαιδαγώγησιν τοῦ κοινοῦ.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀριότητα τῆς συγκροτήσεως τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου, καὶ ὁ Ζάουερ εἶχεν ἐκφρασθῆ μετὰ εὐλικρινῆ θαυμασμό.

Ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν» κατὰ τὴν περσινὴν περίοδο ἔδωσε δύο ἀριστουργήματα τῆς παγκοσμίου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὸν «Μεσσία» τοῦ Χαίνδελ καὶ τὸ «Ρέκβιεμ» τοῦ Μπράμς, μετὰ συμπράξιν ἐκλεκτῶν ξένων καλλιτεχνῶν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ ἀκαμάτου ἰδρυτοῦ τῆς κ. Οἰκονομιδῆ.

Ἀπὸ τοὺς σολιστ ἐξεχώριζε τὸ σπάνιον μουσικῶτατο τραγοῦδι τῆς σοπράνο Φέρεστελ, ποῦ ἦταν ἀξιοθαύμαστη γιὰ τὴν ἐξαιρετικὴν λεπτότητα καὶ εὐγένεια τοῦ τραγουδιοῦ τῆς

—Ἀπὸ τὶς ἄλλες συναυλίαις ἀρκετὸν ἐνδιαφέρον εἶχε τὸ τρίο τῶν κ. κ. Μητροπούλου—Βολωνίη—Παπαδημητρίου, τὰ ρεσιτάλ τῶν κ. κ. Φαρανάτου, Ἀμούργη, τῆς δίδος Χηδίουροῦ, τῆς δίδος Πανᾶ καὶ τοῦ κ. Μπαμιέρου, τῆς δίδος Ντιέχορν, τῶν Κῶν Πρωτοπατᾶ, Κομποθέρα, Κυπριώτου, Κρασονόβα. τῶν δίδων Γεννάδη, Ματσούκη κ. λ.

Μελοδραματικὰς παραστάσεις ἔδωσαν τὰ Ὁδεῖα Ἀθηνῶν, Ἐθνικῶν καὶ Πειραιῶς (τοῦ Πειραικοῦ Συνδέσμου) (καὶ μίαν ἐκτέλεσιν εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Μουσικῶν Λύκειον).

—Μεγαλύτερη σχετικῶς ἐπιτυχία συνολικὰ εἶχεν ἡ μελοδραματικὴ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν μετὰ τὸν «Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ» τοῦ Σακίνη, ὅπου ἐκτὸς τοῦ κ. Νικολάου, διεκρίθη καὶ ὁ μαθητὴς του κ. Μολότσος (μτᾶσσο) καὶ οἱ δίδες Βυζαντίου, Σώσου, Γιάπαπα καὶ Σεργίου.

Στὶς μελοδραματικὰς τοῦ Ὁδείου (τ. κ. Τριανταφύλλου) παρουσιάσθησαν μερικῆς καλῆς φωνῆς, ὅπως τοῦ κ. Βλαϊκού, τῶν δίδων Τουρλιτάκη, Φαληρέα κ. λ.

Ἀπὸ σκηρικῆς ἀπόψεως ὅμως δὲν εἶχεν τὴν αὐτὴν ἐπιτυχία. Πολὺ καλὰ διηύθυνεν ὁ μάεστρὸς κ. Βαλτετσιώτης.

—Οἱ μελοδραματικὰς ἐμφανίσεις τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς (Πειραικοῦ Συνδέσμου), ἂν καὶ μετὰ λιγότερες ἀξιώσεις, εἶχαν ὅμως ἀρκετὸν ἐνδιαφέρον.

Ὅσο γιὰ τὴν παράστασιν τοῦ «Δαχτυλιδιοῦ τῆς Μάννας», τοῦ ἑτερογενοῦς αὐτοῦ συνονθυλεύματος τοῦ κ. Καλομοίρη, ἡ πρώτη ἐκτέλεσις του ἦταν μιὰ οἰκτρὴ ἀποτυχία ἀπὸ πάσης ἀπόψεως μετὰ τὴν ἀκατάλληλη ἐκλογή τῶν προσώπων, ποῦ ἔγινε. Στὴν ἐπανάληψιν μόνον τῆς ἐκτελέσεως μετὰ τὴν κ. Φωκᾶ καὶ τὸν κ. Ἐπιτροπάκη ἡ ἀπόδοσις ἦταν πολὺ καλύτερη.

—Ἀπὸ τοὺς διπλωματούχους τοῦ περασμένου ἔτους ξεχωρίζουν ὁ κ. Τριαντάκης (πιάνο) (τάξις κ. Πέτρεκ) τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν γιὰ τὴν μουσι-

κότητα και τεχνική του συγκρότησι. Τοῦ «Ἑλληνικοῦ ᾠδείου» ξεχωρίζει ἡ κ. Σωμερίτου (πιάνο τ. δ. Πανᾶ). Τοῦ Ἑθνικοῦ ᾠδείου διεκρίθη ἡ δις Κούρτοβικ (πιάνο τάξις κ. Φρήμαν).

* *

Στὸ τέλος τῆς περινηθῆς μουσικῆς περιόδου ἀνεκινήθη καὶ ἓνα σοβαρώτατο μουσικοεκπαιδευτικὸ ζήτημα ἐξ ἀφορμῆς μιᾶς ἐπιστολῆς τοῦ κ. Φ. Σακελλαρίδη (τελειοφοίτου τῆς συνθέσεως τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν) ἀπεδείχθη δὲ ὅτι εἰς τὸ ἴδρυμα τῆς δόδου Πειραιῶς διδάσκονται τὰ ἀνώτερα θεωρητικὰ μαθήματα ἀπὸ ἀνθρώπων ἀκατάριστον.

* *

Ἡ ἀρχὴ τῆς ἐφετεινῆς περιόδου παρουσίασε μεγάλην διαρροὴν προσωπικοῦ καὶ μαθητῶν τοῦ λεγομένου «Ἑθνικοῦ ᾠδείου» πρὸς τὰ ἄλλα μουσικά μας ἰδρύματα.

—Ἐστὶ παρητήθησαν ἀπὸ τὸ «Ἑθνικὸν ᾠδεῖον» οἱ καθηγηταὶ Κ. Τριανταφύλλου, Φ. Βολωνίνης, Ἀχ. Παπαδημητρίου, Μ. Τριανταφύλλου, Μ. Δασποπούλου, οἱ γνωστὲς καλλιτέχνιδες Καὶ Κοκκινάκη—Κρασονόβα, Ἀποστολίδη καὶ ἄλλοι διδάσκαλοι.

Ἐπίσης ἀπεσχίσθη καὶ τὸ συγκρότημα τῆς Καρ. Εὐφ. Χατζοπούλου, τὸ ὁποῖον ὑπὸ τὸν τίτλον «Νέον ᾠδεῖον» ἐλειτοργουσε κατ' ἀρχὰς ἀνεξάρτητον καὶ κατόπιν συνεταιρίσθη μετ' τὸ «Ἑθνικὸν ᾠδεῖον».

Τώρα τὸ συγκρότημα «Νέον ᾠδεῖον» λειτουργεῖ μετ' τοὺς μαθητὰς καὶ τὸ προσωπικόν του αὐτοτελῶς.

* *

Διορισμοὶ νέων καθηγητῶν ἔγιναν εἰς τὰ ᾠδεῖα ὡς ἑξῆς:

Εἰς τὸ ᾠδεῖον Ἀθηνῶν διορίσθησαν ὡς καθηγηταὶ πρῶτης τάξεως οἱ ἀρίστοι καλλιτέχναι κ. κ. Ν. Παπαγεωργίου (φλάουτο), Φ. Βολωνίνης (βιολί), Ἀχ. Παπαδημητρίου (τσέλλο), Ι. Τζουμάνης (κοντραμπάσο) καὶ Α. Σκόκος (πιάνο). Ἐπίσης διορίσθη ἡ ἐκλεκτὴ καλλιτέχνις τοῦ τραγουδιοῦ Κα Κοκκινάκη—Κρασονόβα ὡς καὶ μερικὰ δευτερεύοντα διδακτικὰ στοιχεῖα.

—Εἰς τὸ Ἑλληνικὸν ᾠδεῖον διορίσθησαν οἱ καθηγηταὶ Κ. Τριανταφύλλου, Αἰ. Καὶ Μάγγη Τριανταφύλλου, Δασποπούλου καὶ τελευταίως ὁ κ. Ἀλέξ. Τουρνάισεν.

Ἐπίσης διορίσθη ἡ Κα Ἀποστολίδη ὡς καὶ μερικὰ δευτερεύοντα στοιχεῖα.

—Εἰς τὸ Ἑθνικὸν ᾠδεῖον διορίσθησαν ὡς καθηγηταὶ ὁ κ. Καρατζιάν καὶ ἡ δις Λευκιάδου.

—Εἰς τὸ «Μουσικὸν Λύκειον» ἀνέλαβαν ἐκ νέου τὰ διδασκαλικά τους καθήκοντα αἱ Καὶ Μαυρογέννη, Στεκούλη καὶ Σακελλαρίδη—Κονδύλη.

* *

Ἡ ἐφετεινὴ μουσικὴ περίοδος ἐγκαινιάσθη μετ' τὴν συναυλίαν τοῦ μετακληθέντος ἀπὸ τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν διασήμου βιολιστοῦ κ. Τιμπῶ, ποῦ μᾶς ἐχάρισε ὡραῖες στιγμῆς μετ' τὸ γοητευτικὸ του παίξιμο.

—Ἡ ὀρχήστρα τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν κατὰ τὴν

ἐφετεινὴ μουσικὴ περίοδος ἐβράδυνε νὰ συγκροτηθῆ ἕξ αἰτίας προσαίρων ἀντιδράσεων εἰς τὸ ἔργον τῆς μερικῶν διαλυτικῶν στοιχείων, ποῦ μετ' τὴν στάσιν τοὺς μόνον ζημιῶν τὴν καλλιτεχνική μας κίνησι καὶ τοὺς μουσικοῦς.

* *

Μετὰ τὴν συναυλίαν τοῦ Τιμπῶ ἤρχισαν νὰ δίδονται τὰ φέστιβαλ Σοῦμπερτ.

Πρῶτὴ ἔδωσε συναυλία εἰς μνήμην τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ ἡ ἐκλεκτὴ καλλιτέχνις τοῦ πιάνου δις Ι, Μπουκουβάλα, ποῦ ἐφάνερωσε σημαντικὰ μουσικὰ καὶ τεχνικὰ προσεγγήματα.

—Τὸν περασμένον Νοέμβριον τὸ ᾠδεῖον Ἀθηνῶν ἔδωσε μιὰ ἐκτακτὴ συμφωνικὴ συναυλία γιὰ τὴν ἑκατονταετηρίδα ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ Σοῦμπερτ μετ' ἔργα του ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Μητροπούλου.

Στὴ συναυλία αὕτῃ ἔπαιξε πιάνο ὁ κ. Φαραντᾶτος καὶ ἐτραγούδησεν ὁ κ. Νικολάου, ὁμολογούμενος μετ' τρόπο ποῦ δὲν ἦταν ἀρκετὰ ἱκανοποιητικῶς.

—Ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα ἦταν ἡ συναυλία ποῦ δόθηκε στὴ γερμανικὴ λέσχη «Φιλαδέλφεια» ἀπὸ τὸν ἑλληνογερμανικὸ σύνδεσμον ὡς καλλιτεχνικὸ μνημόσυνον τοῦ Σοῦμπερτ.

Πρὸ τῆς ἐκτελέσεως ὠμίλησαν ὁ πρόεδρος τῆς Αὐστρίας κ. Βάλτερ καὶ ὁ κ. Παπαδημητρίου γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Σοῦμπερτ.

Θαυμαστὴν ἐπιτυχία στὴ συναυλία αὕτῃ ἐσημείωσεν ἡ διακεκριμένη καλλιτέχνις τοῦ τραγουδιοῦ κ. Ντιξχορν μετ' τὸ μουσικώτατον τραγούδι τῆς, καθὼς καὶ ἡ δις Γεωργιά, ποῦ ἐτραγούδησε ἐκφραστικῶτατα.

Λαμπρὴ ἐπιτυχία ἐσημείωσε στὸ ἀκομπανιόρισμα ὁ κ. Πέτυρεκ. Ἐπίσης ἰκανοποιητικὰ ἔπαιξαν σὲ δύο πιάνο, ἡ κ. Φραγκοπούλου καὶ ὁ υἱὸς κ. Σουαζί.

—Ἡ κ. Κενταύρου Οἰκονομίδου ἐτραγούδησε μετ' μιὰ προεσιμῶν τοῦ συζύγου τῆς ὡραιότατα λινοῦ τοῦ Σοῦμπερτ εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ ᾠδείου Ἀθηνῶν.

—Τὸ Ἑλληνικὸν ᾠδεῖον ἔδωσε μιὰ πρῶτης τάξεως συναυλία ἔργων Σοῦμπερτ, τῆς ὁποίας προηγήθηκε μιὰ σχετικὴ διάλεξις, τὴν προηγουμένη ἡμέρα, τῆς Καρ. Θεοδωροπούλου.

Ἡ καθηγήτρια τοῦ Ἑλληνικοῦ ᾠδείου ἐχειρίσθη πολὺ καλὰ τὸ θέμα ἀπὸ κριτικοβιογραφικῆς ἀπόψεως. Εἰς τὸ τέλος μόνον δὲν εἶχε θέσιν—νομιζομεν—ἡ μνημόνευσις ὀνομάτων ἰδικῶν μας συνθετῶν, ἀνεξαρτήτως ἀξίας, εἰς ἓνα μνημόσυνον τοῦ Σοῦμπερτ.

Στὸ φέστιβαλ Σοῦμπερτ, τοῦ Ἑλλ. ᾠδείου, ποῦ ἔγινε στὸ «Κεντρικόν» σπανάριον ἐπιτυχίαν ἀπὸ ἐκφραστικῆς ἀπόψεως ἐσημείωσεν ἡ καθηγήτρια τοῦ ᾠδείου κ. Ντιξχορν.

Ἐπίσης ἡ δις Κ. Παπαϊωάννου ἔπαιξε μετ' ἐξαιρετικὴν εὐγένειαν καὶ ἀκρίβειαν.

Πολὺ καλὰ ἐτραγούδησε καὶ ὁ κ. Κ. Τριανταφύλλου.

Θὰ προτιμούσαμε ὅμως νὰ τραγουδοῦσε σὲ ἑλληνικὴν μετάφρασιν ὅλα. Διότι φρονούμεν ὅτι ἡ στήν γλώσσα τοῦ πρωτοτύπου πρέπει νὰ ἐκτελεσθῆ ἓνα ἔργο ἢ σὲ ἑλληνικὴν μετάφρασιν.

Κατὰ δεύτερον λόγον ἐπέτυχεν ἡ ἐκτέλεσις τῶν δύο κουνιτέττων τοῦ Σοῦμπερτ μετ' τοὺς κ.κ. Σουλτσε, Πρεστρὼ Ἀντωνόπουλον, τὴν κ. Κυπριώτου

καί δα Πανᾶ (ὡς καί τὸν κ. Πολάκην εἰς τὴν ἐν-
αλλαγήν).

— Ἀρχετὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσεν καὶ ἡ πρὸς τι-
μὴν τῆς μνήμης τοῦ Σοῦμπερτ δοθεῖσα συναυλία
τῆς χορωδίας Ἀθηνῶν, ποῦ ἐγίνε ὑπὸ τὴν διεύ-
θυνσι τοῦ κ. Οἰκονομίδου, με σύμπραξι τοῦ κ. Κ.
Νικολάου καὶ τῆς Κας Ἑλλης Φαραντάτου.

— Ἡ συναυλία τοῦ «Ἐθνικοῦ ᾠδείου» Σοῦμ-
περτ ἐσημείωσε μικρότερη ἐπιτυχία ἀπὸ τίς ἄλλες,
τῆς συναυλίας προηγήθηκα μία σύντομη ὄμιλία
τοῦ κ. Καλομοίρη ἀρκετὰ ἀοριστολογικῆ. Τῆ με-
γαλειότερη ἐπιτυχία ἐσημείωσεν ἡ κ. Φωκά, ποῦ
ἐτραγουδῆσε με ἐκφραστικότητα καὶ τέχνη. Ἡ κ.
Καλφοπούλου ἐτραγουδῆσε με λεπτότητα, δὲν ἐπέ-
τυχε ὅμως στὴν ἀπόδοσι τοῦ ὕψους τοῦ Σοῦμ-
περτ. Νὰ ἀρκετὴ μουσικότητα συνῴδευσε στὸ πιά-
νο ἡ κ. Σπανοῦδη.

Οἱ ὁμαδικὲς ὅμως ἐκτελέσεις Σοῦμπερτ δὲν εἶ-
χαν καθόλου ἐπιτυχία.

Τὸ ᾠκτέτο ἰδίως ποῦ παίχθηκε ὑπὸ τὴν διεύ-
θυνσι τοῦ κ. Καλομοίρη ὑστεροῦσε πολὺ στὴν
ἀπόδοσι ρυθμικὰ καὶ τεχνικὰ.

— Σχετικὸν ἐνδιαφέρον παρουσίασε ἡ συναυλία
διάλεξι Σοῦμπερτ εἰς τὴν αἴθουσαν ταῦ ᾠδείου
Ἀθηνῶν κατὰ τὴν ὁποίαν ὀμίλησεν ὁ κ. Νικολάου
κατὰ τρῶπον ὅμως ἀρκετὰ περιεργον ἐπικαλοῦμε-
νος διαρκῶς γνάμια ἐνὸς ξένου μουσικολόγου.

Ἐπηρεολοῦθησεν ἐκτελέσει ἐργων τοῦ Σοῦμπερτ
ἀπὸ μαθητὰς ἰδιοῦς του, τῆς κ. Βαρατάση καὶ
τῆς μουσικῆς δωματίου τοῦ κ. Μπουστεντουί, κατὰ
τὴν ὁποίαν διεκρίθησαν αἱ δεξ Ντόφ, Λαμπρινίδου,
Τσῶχα καὶ ὁ κ. Καριστηνός, με σχετικὴν ἐπιτυχία.

— Συναυλία με διάλεξι γιὰ τὸ Σοῦμπερτ ἔδωσε
καὶ τὸ «Μουσικὸν Λύκειον» εἰς τὸν «Παρθασόν.»
ᾠμίλησεν ὁ κ. Παπαδημητρίου γιὰ τὸ ἔργο τοῦ
Σοῦμπερτ ὡς πρὸς τὴν ἐκτέλεσιν ἰδίως ἐργων του
στον τόπο μας.

Ἐτραγουδῆσαν οἱ μαθηταὶ δις Σ. Κόντη (μετζο-
σοπράνο) καὶ ὁ κ. Καρισιώτης (τενόρος), ἀπὴν-
γειλε δὲ ἡ δις Ζαχαράκη με ἀρκετὴν ἐπιτυχίαν
συνολικὰ.

Ἐν ἐνὶ λόγῳ ἡ ἑκατονταετηρίς τοῦ Σοῦμπερτ
ἐρωτάσθηκε στὸν τόπο μας με μουσικοφιλολογικὴ
πληθωρικότητα, συνολικὴς δὲ ἀξιοπρεπῶς, ἂν καὶ
θὰ εἰμποροῦσαν μερικὲς ἐκτελέσεις νὰ ἦσαν αὐστη-
ρότερες, ἔστω καὶ ἐν ἀνάγκῃ ἂν ἦσαν λιγώτερες.

* *

Τὸ ᾠδεῖο Ἀθηνῶν στὴν ἐφετεινὴν περίοδο
ἐβράδυνε γιὰ τοὺς γνωστοὺς λόγους νὰ ἀρχίσῃ τίς
συμφωνικὲς του συναυλίες.

Ἡ ὀρχήστρα του ὅμως καὶ αὐτὴ τῆ φορὰ ἦταν
ἀρκετὰ πολυμελῆς καὶ ἀτίσις συγκροτήσεως.

Ὁ τελευταῖος διάσημος ξένος βιοτούζος ποῦ
μετεκάλεσε τὸ ᾠδεῖον εἶναι ὁ πιανίστας Ρόξενταλ,
ποῦ ἐφάνερωσε κυριολεκτικὰ φαινομενῶδη μηχαν-
ισμό, ὀλίγη ὅμως ἐκφραστικότητα με τὸ βαρὺ
καὶ κάπως τραχὺ του παίξιμο.

Τὸ Ἑλληνικὸ μελόδραμα δὲν κατάρθωσε νὰ δεῖξῃ
καμιά πρόοδο ὡς τώρα.

Οἱ παραστάσεις τοῦ Ἑλληνοἰταλικοῦ θιάσου με
μερικὸς ἐκλεκτοὺς ξένους καλλιτέχνας, ὅπως ἡ με-
τζοσοπράνο Γκάλλι βέβαια δὲν ἀποδεικνύουν τὴν
καλλιτεχνικὴ ζωτικότητα τοῦ μελοδράματός μας.

* *

Ἔς γενικὴ τάσις εἰς τὴν μουσικοκαλλιτεχνικὴ

μας ζωῆ, ἄς σημειωθῆ, ὅτι ἤρχισαν νὰ ἐπικρατοῦν
εἰς τοὺς καλλιτέχνας μας ἰδέαι ὑγιέστεραι.

Δηλ. ἤρχισαν νὰ ἀναγνωρίζουν ὅλοι ποιὸς λίγο,
ποιὸς πολὺ τῆ σαθρότητα ἐνὸς αυτοκαλουμένου
ᾠδείου, ποῦ δὲν εἶναι τίποτε περισσότερο ὅπο μὴ
ἐρασιτεχνικὴ σχολή, ποῦ ἐξητυέλισε κάθε ἔνοια
τέχνης, ἐπίσης τὸ ἀξίωμα τοῦ καθηγητοῦ, καθὼς
καὶ τὰ διπλώματα καὶ τὰ μετάλλια ἀπὸ τὴν κατά-
χρησι ποῦ ἔγινε νὰ λόγους ἐπιχειρηματικὸς στὸ
ἀφειδὲς σκόρπισμά τους.

Ἐφθασαν μάλιστα στὸ σημεῖο νὰ μιλούν ἐκείνοι,
ποῦ ἐδημιούργησαν τὴν κατάσταση αὐτὴ περὶ «ἀνη-
θίκων μηχανορραφῶν» εἰς τὰ ᾠδεῖα (ποῖα εἶναι
αὐτὰ τὰ ᾠδεῖα;) καὶ ἐν γένει περὶ τῆς παιδαγωγικο-
καλλιτεχνικῆς τῶν καταπτώσεως, ζητοῦντες τὴν
ἰδρυσιν Κρατικοῦ ᾠδείου κ.λ.)

ᾠμολόγησαν δηλαδὴ ἐκεῖνα ἀκριβῶς ποῦ τὰ
«Μουσικὰ Χρονικὰ» καὶ οἱ πρωτεργάται τους ἀπὸ
καρδιῶ ὑπεστήριζαν γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ μας πράγ-
ματα.

Δὲν εἶναι κατάλληλη στιγμή νὰ μιλήσωμεν γιὰ τὰ ζη-
τήματα αὐτὰ με τὰ ὁποῖα ἄλλως τε ἀρκετὰ ἀσχο-
λήθηκα ὡς τὰ τώρα τὸ περιοδικόν.

Θὰ τονίσω μόνον ἐδῶ, ὅτι τὰ μουσικὰ πράγματα
εἰμποροῦν εὐτυχῶς νὰ διορθωθοῦν καὶ θὰ διορθω-
θοῦν τότε μόνον, ὅταν ἀποχωρισθουν ἀπὸ τὴ μέση
τὰ τυχοδιωκτικὰ καὶ παρείσαστα τῆς τέχνης στοι-
χεῖα, ποῦ ἐγκαινίασαν στὴν καλλιτεχνικὴ μας ζωῆ,
ὡς μέσα ἐπιβολῆς ὅχι τὴν πραγματικὴν καλλιτε-
χνικὴν ἀξία, ἀλλὰ τίς διάφορες μηχανορραφίες καὶ
μανοῦβρες, συντελέσαντα πολὺ στὴν καλλιτεχνικὴ
κατάπτωσι καὶ ὅταν δοθῆ ἡ νέα κατεύθυνσις ἀπὸ
καλλιτεχνικῶς σοβαρώτερα καὶ ἠθικώτερα στοι-
χεῖα. Ἄς ἐλπίσουμε, ὅτι ἡ Αὔριον θὰ ἀνατείλῃ με
πιὸ εὐοίωνα σημεῖα ὅσον ἀφορᾷ τὴν μουσικοκαλ-
λιτεχνικὴ μας ἀνάπλασι.

N. B.

ΓΝΩΜΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ Νέα Μουσικὴ ὑπῆρχεν ἀνάκαθεν.

Κανένας ποτὲ δὲν ἔγραψε παλαιὰ Μουσικὴ.

Μόνον πρὸ ἑβδόμηντα περίπτου ἐτῶν ἔκανε τὴν
ἐμφάνισιν τοῦ μὰ γενεὰ μουσικῶν, ποῦ ἐγενήθησαν
κλασσικοί, ποῦ ἀκούονταν δηλαδὴ νὰ συνάξουν τὰ
ψῆφουλα ποῦ ἔπεφταν ἀπὸ τὰ λουκούλια τρῶπέ-
ζια τῶν ρομαντικῶν. Ἐναντίον αὐτῶν τῶν μουσι-
κῶν, ποῦ εἶχαν τὴν ἰδιότητα νᾠρθουν στὸν κόσμο
ὀδοντάρηδες ἀντιπαρατάθηκα ὀλόκληρον τὸ πυρο-
βολικόν τῶν λεγομένων «Νέων Μουσικῶν». Ὅπως
ἡ σεβάσιμη κεφαλὴ τῶν παλαιῶν περικοφῶραν
εἶχεν πάντα τὴν πρόνοια νὰ ὀχυρώνωνται ἀσφαλέ-
στατα πίσω ἀπὸ ἕνα πρόγραμμα ἐγκεκριμένο ἀπὸ
μιὰν Ἀκαδημία, ἔτσι καὶ οἱ νέοι ἐσκέφθησαν νὰ
τοὺς βγάλουν ἀπὸ τὰ ὀχυρὰ τους χαρακώματα μὴ
ἕνα πρόγραμμα ἐπίσης παραφουσκωμένο, ποῦ δὲν
ἐνέκρινεν ὅμως καμμιὰ παλαιὰ Ἀκαδημία.

Οἱ νέοι μουσικοὶ δὲν ἀντελήφθησαν ὅτι ἔτσι ἐσχι-
μάτιζαν μιὰ καινούριαν ἀκαδημία ἐνῶ ἡ μουσικὴ
ἔχει πρὸ πάντων ἀνάγκην νάβγῃ ἀπὸ τὸν ἐκνευρι-
στικὸν πομπῶδη ἀκαδημαϊσμό, ποῦ συχνότατα ἀγγίζει
τὸν ἐρασιτεχνισμό.

«Καθαρὸς ἀέρας, ὀξυγόνο, νερὸ δροσερὸ» νὰ ἡ
συνταγὴ ποῦ χραιάζεται γιὰ νὰ ξαναναιώσῃ ἡ μου-
σικὴ. Ὅλα τὰ ἄλλα δὲν ἔχουν σημασία. Καὶ ἐγεί-
νεν ὡς τώρα πολλὴ στατάλη λέξεων.

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΜΑΛΙΤΙΕΡΟ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΑ ΚΑΙ ΕΚΤΕΛΕΣΙΣ

(ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ-ΑΝΑΠΤΥΞΙΣ-ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΙΣ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ)

Συγγέουν συνήθως τὰς λέξεις παιδαγωγία και ἐκτέλεσις. Οἱ δύο αὐτοὶ ὅροι τῆς μουσικῆς τέχνης συμπληρούμενοι κάποτε ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλον, ἀποτελοῦν ἐν τούτοις δύο κλάδους ἐντελῶς ξεχωριστοὺς. Ὅμιλῶ φυσικὰ διὰ τὴν παιδαγωγίαν μουσικῶν ὀργάνων και φωνητικῆς.

Θὰ ἠδύνατο κανεῖς νὰ προσδιορίσῃ ὡς ἐξῆς αὐτοὺς τοὺς ὅρους : ἡ παιδαγωγία διδάσκει, ἡ ἐκτέλεσις λύει. Ἡ ἐκτέλεσις εἶνε ἡ συνέπεια μιᾶς καλῆς παιδαγωγίας, εἶνε τὸ φυσικὸν ἀποτέλεσμα, ἐνῶ ἡ παιδαγωγία εἶνε ἀνεξάρτητος, δὲν προκύπτει ἀπὸ τίποτε, εἶνε αὐτοτελής. Ὑπάρχουν παιδαγωγοὶ πρώτης τάξεως, οἱ ὁποῖοι εἶνε μέτριοι ἐκτελεστοὶ και τὸ ἀντίθετον. Δέν εἶνε λοιπὸν ἀπαραίτητον διὰ τὸν μουσικὸν νὰ συγκεντρῶνῃ τὰ δύο αὐτὰ προτερήματα.

Ὁ παιδαγωγὸς γεννᾶται τοιοῦτος. Ἡ ἐργασία και ἡ πείρα αὐξάνουσι τὰς παιδαγωγικὰς του ιδιότητας, ἀλλὰ δέν τὰς δημιουργοῦν, ὅπως δέν εἶνε δυνατόν νὰ ἐμβάλῃς τὸ δῶρον τοῦ λόγου και νὰ κἀνης ρήτορα ὁποιοδῆποτε. Ἐν τούτοις ἡ πραγματικὴ ἐκτέλεσις ἀποκτᾶται διὰ μιᾶς τακτικῆς και ἐπιμόνου μελέτης, ἐὰν βεβαίως δέν ὑπάρχει κανὲν φυσικὸν ἐμπόδιον.

Ὁ παιδαγωγὸς εἶνε λοιπὸν ἀνώτερος τοῦ ἐκτελεστοῦ. Εἶνε ἀναμφισβήτητον γεγονός, τὸ ὁποῖον ἐπιβεβαιοῖ ὁ μέγας ἀριθμὸς τῶν ἐκτελεστών.

Ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν καλὴν παιδαγωγίαν ἐξαρτᾶται συχνὰ τὸ μέλλον ἐνὸς καλοῦ ἐκτελεστοῦ. Πόσοι τὸ ἀντιλαμβάνονται ;

Τίποτε λεπτότερον, ἀνώτερον και ἐν τούτοις πλέον ἀνάριστον και δύσκολον ἀπὸ τὴν ἐργασίαν τοῦ διδασκάλου διὰ νὰ διαπλάσῃ τὴν τόσο διαφορετικὴν καλλιτεχνικὴν ὄλην, ποῦ τοῦ ἔχει ἐμπιστευθῆ. Διότι ἡ εὐθύνη του εἶνε μεγάλῃ ἀπέναντι τοῦ μαθητοῦ και ἀπέναντι τῆς τέχνης.

Διὰ τὸν μαθητὴν, ὁ διδασκάλος πρέπει νὰ εἶνε ὁ φωτεινὸς φάρος, ἀπὸ τὸν ὅποιον περιμένει ἀδιακόπως τὰ ἐλαργετικά φῶτα. Αὐτὸς ὑποδεικνύει τὸν δρόμον εἰς τὸν νεαρὸν Τηλέμαχον τοῦ ὁποῖου πρέπει νὰ εἶνε πάντοτε ὁ ὄξυδερκὴς και ἄγρυπνος Μέντωρ.

Εἰς τὴν μουσικὴν παιδαγωγίαν, και ὁμιλῶ πάντα περὶ παιδαγωγίας μουσ. ὀργάνων και φωνητικῆς, εἶνε δύο τμήματα ἐντελῶς διαφορετικά και ὅμως στενὰ συνδεδεμένα : ἡ τεχνικὴ, δηλ. ἡ ἀτομικὴ ἐτοιμασία τοῦ τρόπου τοῦ παιξίματος ἐνὸς ὀργάνου και ἡ μουσικότης, δηλ. ὁ τρόπος τοῦ ἀποδίδειν σύμφωνα μὲ τὴν ἀτομικότητα ἐκάστου ὅσο τὸ δυνατόν πιστότερα τὴν κυρίαν ἔννοιαν ἐνὸς ἔργου.

Εἰσερχόμεθα εἰς τὸ ἔδαφος τῆς μουσικῆς.

Ὁ παιδαγωγὸς λοιπὸν πρέπει νὰ εἶνε ἓνας τέλειος τεχνίτης, ἐὰν δύναιμι νὰ μεταχειρισθῶ αὐτὴν τὴν ἔκφρασιν, γνωρίζων νὰ συνδυάσῃ τὴν τεχνικὴν και τὴν μουσικότητα, διότι δέν εἶνε παιδαγωγὸς ἐκείνος, ὁ ὁποῖος δέν γνωρίζει νὰ χειρισθῆ ἐπιδεξίως τὰ δύο αὐτὰ ἐργαλεῖα τῆς μουσικῆς τέχνης.

Κατόπιν τοῦ προσδιορισμοῦ τοῦ ρόλου και τῶν ἰκανότητων τοῦ διδασκάλου και τοῦ μαθητοῦ, μένει νὰ ρίψωμεν ἐν βλέμμα εἰς τὰ ἰδρύματα, ὅπου γί-

νεται ἡ σπουδὴ των. Ὅμιλῶ διὰ τὰ Ὁδεῖα. Ἐκαστὴ τῶν μουσικῶν τούτων Σχολῶν διανέμει ἐτησίως πληθῶραν διπλωμάτων διδασκαλίας.

Μία ἀπλῆ ἀκρόασις ἐνὸς προγράμματος μᾶλλον ἢ ἦττον ἐπιτηδῶς συντεταγμένου και ἐκτελεσμένου ἀρκεῖ διὰ νὰ κριθῆ ἡ παιδαγωγικὴ ἰκανότης τῶν ὑποψηφίων. Θὰ ἦτο παράτολμον νὰ ἰσχυρισθῆ τις ὅτι κατὰ τὸ ὀρισμένον χρονικὸν διάστημα κατὰ τὸ ὁποῖον ἓνας ἀρχάριος ἀνατίθεται εἰς μαθητὴν τῶν ἀνωτέρων Σχολῶν, οἱ δύναται νὰ ἀποκτήσῃ οὔτω, χωρὶς προετοιμασίαν, τὴν ἀπαιτουμένην ἰκανότητα τοῦ παιδαγωγοῦ.

Διὰ τοῦτο εἶνε ἀνάγκη νὰ σχηματισθοῦν τάξεις παιδαγωγίας, τὰς ὁποίας οἱ μαθητὴ τῶν ἀνωτ. Σχολῶν θὰ ὑποχρεοῦνται νὰ ἀκολουθοῦν τὰ δύο τελευταῖα ἔτη τῶν σπουδῶν των. Αὐτὰ αἱ τάξεις θὰ ἔχουν σκοπὸν τὴν διδασκαλίαν τῶν βάσεων τῆς τεχνικῆς δι' ἑκάστον ὄργανον, δηλ. τὴν φωνήν, τὸ κλειδοκύμβαλον, καθὼς και τὸ βιολί, τὴν λύριν τῶν τεχνικῶν προβλημάτων, τὴν φυσιολογίαν τοῦ ὀργάνου ἐκάστου ἐκτελεστοῦ, καθὼς και τὴν φιλολογίαν τὴν ἀφορώσαν ἑκάστον ὄργανον.

Και κατὰ τὰς τελικὰς ἐξετάσεις ἐκτὸς τῆς ἀκρόασις ἐνὸς προγράμματος καλῶς συντεταγμένου και ἐκτελεσμένου, πρέπει νὰ ὑποβληθῶν ὁ υποψήφιος εἰς προφορικὰς ἐξετάσεις και ἰδίως πρακτικὰς διὰ νὰ κριθοῦν αἱ πραγματικὰ παιδαγωγικὰ του ἰκανότητες.

Ἐδῶ εἰς τὴν Ἑλλάδα, περισσότερο ἀπὸ ἄλλου, ἡ μουσικὴ ἐκπαίδευσις ἔχει ἀνάγκη μεταρρυθμίσεως, και μόνον δι' αὐστηρῶν και ριζικῶν μέτρων δύναται νὰ δοθῆ εἰς τὴν μουσικὴν ἐξέλιξιν μία πραγματικὴ ἀνάπτυξις.

HENRY MISSIR

ΧΟΥΜΠΕΡΜΑΝ - ΚΑΡΟΥΣΟ

Στὴν περισηνὴ ἐπίσκεψιν τοῦ Χούμπερμαν ἔκανε μία ξεχωριστὴ ἐντύπωσι ἡ θερμότης τὸ «γεμάτο» ποῦ εἶχαν και ἡ ψηλὴς του νότιες πράγμα σπανώτατο τόσον στὴν ἐνόργανο ὅσο και στὴ φωνητικὴ Μουσικὴ.

Ὁ ἴδιος διηγῆθηκε σὲ κύκλο φίλων ἐδῶ ποιὸς τοῦ χρησίμευσε γιὰ πρότυπο και πόσο ἐδούλεψε γιὰ ν' ἀποκτήσῃ τις νότιες αὐτές.

«Ὅταν πρωτοάκουσα τὸν Καρούσο, ἔλεγεν, ἐκεῖνο ποῦ μοῦ ἔκανε ἐντύπωσι ἦταν ὅτι στίς ψηλές του νότιες ὁ τόνος διατηροῦσε ὅλο τὸν πλοῦτο και ὅλη τὴ ζωὴ και ὅλο τὸ γεγὸς παλμὸ ποῦ εἶχαν ἡ βραχύτερες. Καὶ τότε μοῦ ἐγεννήθηκε ἡ ἐπιθυμία νὰ κάνω τὸ ἴδιο στὸ βιολί μου. Ἐδούλεψα δυὸ ὀλόκληρα χρόνια γι' αὐτό. Δυὸ ὀλόκληρα χρόνια δέν ἐγυμναζόμουν παρὰ στίς λίγες αὐτές ψηλές νότιες δοκιμάζοντας νὰ τις ἀφομοιώσω ὡς ποῦμε πρὸς τις ἄλλες τις ἐκ φύσεως γλυκύτερες. Νομίζω πῶς τὸ κατώρθωσα. Θὰ ἤθελα νάμαι βέβαιος πῶς τὸ κατώρθωσα εἶπε μὲ τὴν συμπαθητικὴν μετριοφροσύνη ποῦ τὸν χαρακτήριζε».

Δυὸ ὀλόκληρα χρόνια λοιπὸν γιὰ μὴ μόνον ἀσκολία. Ἔχει πολλὰς ἀπαιτήσεις ἡ Τέχνη, πρὶν χάρισῃ ὅλη τὴν ἰκανοποίησιν ποῦ τὴν ζητοῦν οἱ πιστοὶ της.

ΕΙΝΑΙ ΔΥΝΑΤΗ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕ ΤΕΤΑΡΤΙΜΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΟΝΟΥ ;

Ἐξ ἀφορμῆς τοῦ ζητήματος γιά τὰ μικρότερα τοῦ τόνου διαστήματα ποῦ ἀνεκίνησαν τὰ «Μουσικά Χρο- νικά», ὁ γνωστός συνθέτης καί θεωρητικός κ. Π. Πετρί- δης μᾶς ἔστειλε ἀπό τὸ Παρίσι, βίου διαμένει, τὴν ἑξῆς ἐνδιαφέρουσαν ἐπιστολήν :

Κύριε Διευθυντά,

Στὰ «Μουσικά Χρονικά» τοῦ Οκτω- βρίου - Νοεμβρίου διάβασα μὲ ἀνακούφισι τὸ δυ- νατὸ ἄρθρο τοῦ κ. Ἐλισαίου Γιαννίδη με τὸν τίτλο: «Ὁ δεῦτερος ἤχος χάνεται». Θὰ χρειασθοῦν ἀσφαλῶς πολλές τέτοιες κ' ἄλλες δυνατώτερες ἄκομα διαμαρτυρίες γιὰ νὰ προληφθῇ τὸ μεγάλο κινδ., ποῦ συντελεῖται μπροσὰ στὰ μά- τια τῆς Πολιτείας, τῶν Ὁδείων καὶ τῶν ἄλλων προσιατῶν τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως ! Χάνονται ὄχι μόνο ὁ δεῦτερος ἤχος, ἀλλὰ κ' οἱ ἀκόμη ζων- τανῆς ἀρχαῖες κλίμακες πάνω στίς ὁποῖες στηρί- ριζοῦν σημερα τίς ἐλπίδες τους οἱ ζωτικώτερες εὐ- ρωπαϊκῆς μουσικῆς σχολῆς. Χάνονται γιὰτὶ δὲν γίνετα καμμιά συστηματικὴ καλλιέργεια πρῶτα στὰ Ὁδεῖα κ' ὕστερα στίς ἐκκλησίαις καὶ στίς συν- αυλίας, χάνονται γιὰτὶ δὲ γίνετα καμμιά προσπά- θεια νὰ ἀναζωογονηθῇ καὶ νὰ «συνέλθῃ εἰς ἑαυ- τήν» ἡ μουσικὴ εὐαισθησία τῶν μορφωμένων τά- ξεων στίς πόλεις, ποῦ σημερα ἐντροφᾶται πὺ εὐχά- ριστα στὴν ἰταλικὴ καὶ στὴν γερμανικὴ μουσικὴν ἀτμοσφαῖρα.

Ἀφίνοντας σ' εὐθετώτερη περίστασι τὴν μελέτη τῶν ζητημάτων αὐτῶν ἄς μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ ἐκθέσω σήμερα στοὺς ἀναγνώστες σας μερικὰ συγκετριμέ- να καὶ τελεσιδικα, νομίζω, δεδομένα περὶ τῶν ιε- ταρχημορίων τοῦ τόνου, ἐν ὀνόματι τῶν ὁποίων λεγόμτα καὶ διαπρατάνονται πολλές παραδόξολογίαι: Κατηγοροῦνται οἱ Ἕλληνες συνθέτες, καὶ ξεχωρι- στά αὐτοὶ ποῦ ζοῦν στὸ ἐξωτερικὸ, πὺς ἐκφυλίζου- ν τὴν τέχνη τους γιὰτὶ δὲν ἀναγνωρίζουν καὶ δὲν χρησιμοποιοῦν τὰ τεταρτημόρια τοῦ τόνου, τὰ «γνή- σια αὐτὰ γνωρίσματα τῆς γνησίας ἑλληνικῆς παρα- δόσεως ! κτλ. ! Κι' ἐπειδὴ τὸ συγκερασμένο σύστημα κ' ἡ γραφὴ του ἀποκλείουν τὸ τεταρτη- μόριο, προτείνεται ὁ ἐκπληκτικὸς ἰσχυρισμὸς ὅτι πρέπει νὰ ἀντικατασταθῇ αὐτὸ μὲ τὴν βυζαντινὴ παρασημαντικὴ γιά νὰ ἐπωφεληθοῦν ἀπὸ τὰ τεταρ- τημόρια ὄχι μόνον οἱ Ἕλληνες συνθέτες, ἀλλὰ κ' οἱ εὐρωπαῖοι. Παραγνωρίζεται δὲ τὸ γεγονός ὅτι ἡ βυ- ζαντινὴ παρασημαντικὴ μὲ τὰ τεταρτημόρια τῆς κί- νησι ἀδύνατη τὴν σύλληψιν καὶ τὴν διατύπωσιν κάθε πολυφωνίας. Πρέπει λοιπὸν νὰ ἀπαρνηθοῦμε τὴν πολυφωνία, ἔλιν τὴν μεγαλειώδη τέχνη τῆς Ἀνα- γεννήσεως, τὸν Μπάχ, τὸν Χαίντελ, τὸν Μο- ρζάρ, τὸν Μπετόβεν, ὅλους τοὺς κολοσσούς τοῦ Ῥωμαντισμοῦ, ὅλους τοὺς Μοντένους, νὰ ξε- χάσομε τοὺς ἀμήθητους θησαυροὺς τῆς ἁρμονίας, νὰ μείνομε κομφοὶ στὰ χορικά καὶ στὴ χλιίστομη ὀρχήστρα. Κι' ὅλα αὐτὰ γιά νὰ ἀνεκτήσομε τὰ προβληματικὰ τεταρτημόρια τοῦ τόνου. Λέγω προ- βληματικὰ γιὰτὶ τέτοια εἶνε τὰ ἀσύλληπτα αὐτὰ διαστήματα, τῶν ὁποίων οἱ φανατικοὶ ὀπαδοὶ νό- μιζαν ὅτι βρισκανε στὴ Γερμανία γόνιμο ἔδαφος γιά καλλιέργεια τῶν δραματισμῶν τους. Ἀπὸ τῆ

Γερμανία ἔρχεται σήμερα τὸ μάθημα, ποῦ βάνει τέρμα, ἄς ἐλλίσσομε, στὸ μάταιο κήρυγμα ποῦ δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τοῦ νὰ θολώνη τὰ νερά καὶ νὰ ἐνοχλῇ τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἀληθινῆς ἑλληνικῆς πολυ- φωνικῆς μουσικῆς. Ἄς κρίνουν οἱ ἀναγνώστες :

Στὸ ἀξιόλογο μουσικὸ περιοδικὸ «Melos» τοῦ Νοεμβρίου ὁ κ. Ἀλφρέδ Γκούτμαν γρά- φει :

«Πειράματα, ποῦ ἔγιναν ἀπὸ τοὺς καθηγητὰς κ.κ. Κάρολ Α. Ζαίφφερ, Κάρολ Στούμφ, Ε. φὸν Χόρνμποστελ καὶ τὸν ὑποφαινόμενον περιγραφόμενα στὴν Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorganen, 1903, ἀποδεικνύουν πὺς ὑπάρχει μεγάλῃ διαφορά στὴν ἱκανότητα τοῦ ἀνθρώπινου αὐτιοῦ νὰ διακρίνῃ ἤχους ἐλάχιστοι διαφορητικούς στὸ ὕψος ὅταν οἱ ἤχοι αὐτοὶ ἀκούονται διαδοχικά. Στὴν τελευταία περίπτωση τὸ αὐτὶ μπορεῖ νὰ πιάσῃ διαφορῆς (σὲ ὕψος, ἐννοεῖται) ἕως 0,05 τοῖς ἑκατό. Τὰ πράγ- ματα ἔχουν διαφορητικὰ ὅταν δυὸ φθόγγοι ἀκού- ονται συγχρόνως: στὰ βαθύτερα μέρη τοῦ τόνου κυμάνσεις, ποῦ φτάνουν ἕως δέκα τοῖς ἑκατό μέ- νουν ἀπαρτηρητες, ἐνῶ στὰ ὑψηλότερα μέρη ἡ διαφορᾶ, γιά νὰ γίνῃ ἀντιληπτῆ (στὸ ἀνθρώπινο αὐτὶ) πρέπει νὰ φτάσῃ ἕως τὸ 0,75 τοῖς ἑκατό. Πε- ραιτέρω πειράματα ἀπέδειξαν, μεταξύ ἄλλων, ὅτι οὐτε οἱ βιολισταὶ οὐτε οἱ τρα- γουδισταὶ εἶνε ἱκανοὶ νὰ συλλάβουν διανοητικὰ τὸ διάστημα τοῦ τεταρ- τημορίου τοῦ τόνου μὲ ἀρκετὴν ἀκρι- βεια γιά νὰ τὸ παίξουν ἢ νὰ τὸ τρα- γουδήσουν σωστά. Σὲ μιὰ περίπτωσι ἕνας ἐμπειροτέχνης βιολιστῆς, ἐπιζητῶν στὸ παίξιμό του, τὸ διάστημα τοῦ τεταρτημορίου ἀπέδωσε διάστημα, τὸ ὁποῖο ἀπεδείχθη ὅτι ἦταν εἰκοστὸ τοῦ τόνου ὅταν, μετὰ τὸ πείραμα, ἐξετάσθη τὸ μη- χάνημα ποῦ εἶχεν ἀποτυπώσει καὶ καταγράψῃ τὸ παίξιμο τοῦ βιολιστοῦ. Τὸ μόνον ποῦ μπορεῖ νὰ λεχθῇ περὶ τῶν διαστημάτων, τὰ ὁποῖα προτεῖ- νονται ὡς τεταρτημόρια τοῦ τόνου εἶνε ὅτι βρι- σκονται μετὰ τοῦ ὁμοφώνου (unisson) καὶ τοῦ ἐπομένου ἡμιτονίου. Οἱ μόνες ἐξαιρέσεις προέρ- χονται ἀπὸ ὄργανα, ποῦ δίνουν φθόγγους αὐτο- μάτως ὀρισμένου ὕψους καὶ ποῦ παίξουν μέσα σὲ μιὰ περιορισμένη περιοχὴ τῆς μουσικῆς κλίμακος. Μὲ ἄλλα λό- για, φτάνει νὰ εἰσὶ γρήγορα σ' ἕνα τυφλὸ ἀδιεξέδο».

Ἴδου ἡ ἐτυμολογία τῆς πειραματικῆς ἐπιστή- μης. Ἡ ἐτυμολογία τῆς ζωντανῆς Τέχνης ἔχει ἐκ- δοθῇ πρὸ πολλοῦ, καθὼς ἀποδεικνύει ἡ μουσικὴ δημιουργία τῶν τελευταίων ἑξ αἰώνων. Ἐλεύθερος, βέβαια, ὁ καθένας νὰ ἀσχοληθῇ καὶ μὲ ἑκατοστή- μόρια τοῦ τόνου. Ἄλλ' εἶνε ἀπαράδεκτον ἡ ἀτε- λείωτη αὐτὴ φασορία νὰ γίνετα ἐν ὀνόματι τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως.

Διατελῶ, κύριε Διευθυντά, μετὰ πάσης τιμῆς.

ΠΕΤΡΟΣ Ι. ΠΕΤΡΙΔΗΣ

Παρίσι, Ἰανουάριος, 1929.

ΤΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΚΡΟΣΣΟ ΤΟΥ Κ. Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Στις 27 Ιανουαρίου ο Μητρόπουλος μᾶς πρωτοπαρουσίασε το τελευταίο του ἔργον ἕνα «Κοντσερτο Γκρόσσο». Ἡ ὀρχήστρα ἔπαιξε τὸ δύσκολο αὐτὸ ἔργον με ἐνθουσιασμό καὶ τελειότητα. Τὸ κοινόν, κατὰ τὴν ὑπερισχύουσαν πλειονότητα τοῦλάχιστον, ὑποδέχτηκε τὴν ἐκτέλεσι με θυελλώδη ἐπιδοκίμασιάν. Ἡ μικρὴ ἀντιπολίτευσις, ποῦ ὅπως καὶ εἰς ἄλλα μέρη προσπαθεῖ νὰ γελοιοποιήσῃ κάθε νέον, ἀναγκάσθηκε γρήγορα νὰ σιωπήσῃ. Εἶνε φυσικὰ βέβαιοι ποῦ δὲν κατάλαβαν ὅλοι τὸ καινοφανὲς αὐτὸ ἔργον με τὴν πρώτη φορὰ, κατὰ βάθος ὅμως ὅλοι ὅσοι τὸ ἀκούσαν χωρὶς προκατάληψι αἰσθάνθηκαν πὼς ἦταν μιὰ ἐργασία σοβαρὰ καὶ μεγάλης σπουδαιότητος.

* *

Τὸ Κοντσερτο Γκρόσσο τοῦ Μητροπούλου ὑπὸ ἔπισημν συνθέσεως, εἶνε κατὰ τὴ γνώμη μου τόσο σημαντικόν, ὥστε καὶ συνθέτης νεωτεριστῆς αἰσθάνομαι τὴν ἀνάγκη νὰ τοῦ ἀφιερῶσω λίγες λέξεις.

Μεταξὺ τῶν συγχρόνων Συνθετῶν, ποῦ ζητοῦν καινούριους δρόμους, ὑπάρχουν μερικοὶ ποῦ διερωτῶνται διαρκῶς: Τι μέσα καλλιτεχνικὰ μπορῶ ἀκόμα νὰ χρησιμοποιήσω γιὰ νὰ ἐμφανίσω τὸ ἔργον μου ἔτσι, ὥστε νὰ προκαλέσῃ ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερη ἐντύπωσι. Ὑπάρχουν ἐπίσης ἄλλοι ποῦ ἀντιθέτως διερωτῶνται πάντοτε: Ἀπὸ ποιά μέσα ἐκφράσεως, ποῦ μᾶς ἔχει χορηγήσῃ ἡ Παράδοξις θὰ μπορούσα νὰ παρατηθῶ γιὰ νὰ γείνουν τὰ ἔργα μου πιὸ ἀπλά, πιὸ συγκεντρωμένα στὸν ὄργανισμό τους γενικὰ;

Οἱ πρῶτοι ἐπιτυχεῖν συχνὰ ἕνα ἐκπληκτικὰ νέο στυλ, ποῦ κάνει μεγάλη, κολοσσιαία ἐντύπωσι.

Στους τελευταίους ποῦ ἀκολουθοῦν τὸ δεύτερο δρόμο—ἕνα δρόμο γεμάτο ἀγκάθια, ποῦ ἀπαιτεῖ πολλοὺς ἀγῶνες καὶ μεγάλην αὐταπάρησι ἀνήκουσι μαζί με ἄλλους ὁ Σένμπεργκ, ὁ Χάμπτα καὶ ὁ Μητρόπουλος.

* *

Ὅταν ἐξετάσῃ κανεὶς με ἐπιπολιότητα — καὶ αὐτὸ συμβαίνει συνήθως ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον — τὰ ἔργα τοῦ Μητροπούλου κατὰ χρονολογικὴν τάξιν καὶ σειράν, ἡ πρώτη ἐντύπωσις εἶνε ὅτι παρουσιάζεται διαφορετικὸς σὲ κάθε ἔργον του, τὴν εἶνε ἡ μεταβολὴ ἀπὸ ἔργου εἰς ἔργον. Ἀλλὰ ἂν παρατηρήσωμε προσεκτικώτερα, ἀντιλαμβανόμεαστε πὼς ἡ φαινομενικὴ αὐτὴ ἀλλαγὴ δὲν εἶνε τίποτα ἄλλο, παρὰ μιὰ εἰλικρινῆς, ἐντιμη προσπάθεια πρὸς ἀλοποίηση τῆς ἐκφράσεως, πρὸς συκέντρωσιν τῆς ἐν γένει ἐμφανίσεως τοῦ ἔργου.

Ἐν τούτοις παρ' ὅλην τὴν αὔξησιν τῆς ἀπλότητος καὶ τῆς συγκεντρώσεως φαίνεται ὀλοένα δυνατώτερα ἡ σφραγίδα ἡ ποιοτικοίσις τῆς προσωπικότητος, τῆς δημιουργικότητος τῶν ἔργων αὐτῶν.

Στὸ Μητρόπουλο ὑπάρχει ἔμφυτο κατὰ ἀπὸ τὴν πρωτόγονη χαρὰ τῆς μουσικῆς γιὰ τὴ μουσικὴ αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, κατὰ ἀπὸ τὸ παιγνιδίαικο, κατὰ ἀπὸ τὸ ἐλαφρὸ παιγνίδι, ἀπὸ τὴν εὐχάριστη ἀσχολία με τὰ προβλήματα. Αὐτὸ χαρακτηρίζει καὶ τὴν προκλασικὴν ἐποχὴν τῆς Μουσικῆς (ἡ Μουσικὴ πρὸ τοῦ Μπάχ), ἐννοεῖται στὸ Μητρόπουλο παρουσιάζεται με μιὰ ἐντελῶς νέα μορφή. Καὶ αὐτὸ εἶνε ἀκριβῶς καλὸ καὶ σύμφωνο πρὸς τὴν ἐποχὴ

μας. Ἐξέρω τώρα πὼς ὑπάρχουν ἄνθρωποι, ποῦ θὰ εὐχαριστοῦντο καλλίτερα με εἰκόνας «συναισθημάτων» ποῦ νᾶχουν μάλιστα καὶ ἕνα ὄμορφο, ποιητικὸ τίτλο: π.χ., «Μιὰ βροδὶὰ στὸ Φάληρο» ἢ κατὶ παρόμοιο. Δυστυχῶς γι' αὐτοὺς δὲν ὑπάρχει θεραπεία τοῦ κακοῦ. Ἡ Γενεὰ τοῦ Μέλλοντος θέλει «μουσικὴ», μιὰ μουσικὴ, ποῦ δὲν ὄνειρεύεται νᾶνε τίποτα παραπάνω ἀπὸ μουσικὴ, μουσικὴ με κινούμενες γραμμές, με κινούμενους ἤχους,

* *

Ὡς πρὸς τὴν ἐμφάνισι τῆς μουσικῆς ὁ Μητρόπουλος στὸ κοντσερτο Γκρόσσο προχώρησε παραπέρα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους. Παρατείνεται τελείως ἀπὸ κάθε συνήθη φόρμαν, ποῦ μᾶς ἐκληροδότησεν ἡ παράδοξις, ἀπὸ τὴν ἐκθεσιν τοῦ θέματος καὶ τὴν μεθοδικὴν τῆς ἐξέλιξι. Κάθε φράσις τοῦ θέματος εἶνε ἕνας αὐτοτελῆς συλλογισμὸς ἀπάνω σ' ἕνα ὀρισμένο μουσικὸ διάστημα ἀπὸ τὸ ὁποῖον ὕστερα ἐξελλίσσεται καλοδεμένη ὀλόκληρη ἡ φράσις, με ἀπόλυτο συγκεντρωσι, τόσο στὸ περιεχόμενο, ὅσο καὶ στὴν ἀντίστιξι καὶ στὴν ἀρμονία.

Ἡ πρώτη φράσις ἔχει ὡς περιεχόμενον τὴν παραγωγή, ἔπάνω σὲ μιὰ κούντα ἀυστηρὰ, σοβαρὰ, κανονικὰ, σχηματίζονται γραμμῆς ὀλόκληρης συγχωρδίες ἀλεπάλληλες με πέμπτες.

Παράτολμα, ριφικίνδυνα σαλπίζουν ἡ τρομπέτες' μιὰ τετάρτη στὴν ἀρχὴ τῆς δευτέρας φράσεως, ποῦ με ἕνα σωρὸ μεταλλαγῆς διατηρεῖ ὡς τὸ τέλος αὐτὸν τὸν βασικὸν χαρακτήρα: Παράτολμο, ριφικίνδυνο.

Ἀπαλῆς γραμμῆς ἀπὸ τρίτες δίδουν στὴν τρίτη φράσι τὴν ὀριστικὴ τῆς σφραγίδα. Λεπτοὶ διαφανεῖς τόνοι ποιμενικοῦ αὐλοῦ ἀκούονται ἀπὸ τὰ ξύλινα πνευστὰ, καὶ ὅταν φθάνουν σὰ ἔγχωρδα συγκεντρώνονται καὶ ὑψώνονται σὺν νερῆ πελώρια ἀπὸ ἤχους.

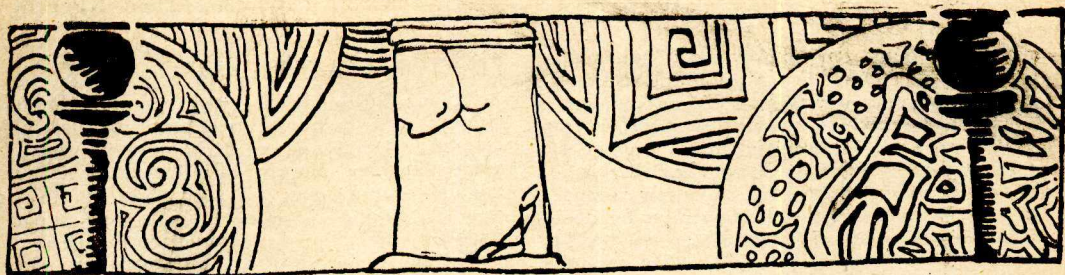
Ἐρηὰ καὶ διαπεραστικὰ σφουρίζουν στὸ κεφάλι μας οἱ δεύτερες. Ὅταν ἀκοῦμε μιὰ δευτέρη: δὲν εἶνε φορτωμένη με μιὰ ρυθμικὴν ἐνταση, δὲν φαίνεται διατεθημένη—ὅταν δὲν ἔχωμε τὴ πρόθεσι σύμφωνα με τὴν παλαιὰ μέθοδο τῆς ἀρμονίας νὰ τὴν διαλύσωμε σὲ μιὰ τρίτη, παρὰ θέλομεν νὰ τὴν πάρωμε ἀπλῶς ὅπως εἶνε, ὡς δευτέραν—δὲν φαίνεται λοιπὸν διατεθημένη νὰ ἐξακολουθήσῃ νὰ πηδάη ἀκόμα σὲ ρυθμικὰ ἀστεία ἄλλα; Ἐτσι ἔχομε τὸν χαρακτήρα τῆς φράσεως αὐτῆς, ποῦ γίνεται, δημιουργεῖται ὀλομόνηχος. Ἀπάνω ἀπὸ αὐτὸ στὴ φράσι αὐτὴ ὑπάρχει καὶ μιὰ φοῦγκα, ποῦ μεταχειρίζεται γιὰ κοντραποῦνκτ μιὰ δημοτικὴ μελωδίαν, Κυθηραϊκὴ, ποῦ περιπλέκεται στὸ γενικὸ ἐπεισόδιον. Δηλαδή μιὰ ἐξαιρετικὰ καλλιτεχνικὴ ἐργασία.

Τὸ μουσικὸ διάστημα ἐπίσης με τὸ ξεχωριστό του χαρακτήρα προσδιορίζει τὸ εἶδος τῆς ἐνορχήσεως. Τὰ ἔγχωρδα παραμένουν καθ' ὅλον τὸ ἔργον ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ὡς τὸ τέλος.

Στὴν πρώτη φράσι ὅσο προχωροῦν ἡ ἀξιοπρεπεῖς κούντες ἀυστηρὰ καὶ σοβαρὰ μένουν καὶ τὰ χάλκινα πνευστὰ.

Ἡ μουσικὴ τῆς παράτολμης Τετάρτης ζητεῖ τὴν τρομπέτα.

Ἡ χαριτωμένες τροφερές, ἀπαλῆς τρίτες, δεῖ-



ΜΙΧ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ

ΜΙΑ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΙΣ

Μιά επισκόπησις καλλιτεχνική στο τέλος κάθε περιόδου δέν εἶνε μόνο μιᾶ ἐπικράτησις συνηθείας, παρά καί ἓνα ὀφέλιμο καθρέφτισμα κατά περιόδου τῆς ἐπιδόσεώς μας στίς τέχνες καί τῆς προόδου μας στό ἐπίπεδο αὐτό. Ἄλλά μιᾶ καλλιτεχνική ἀνασκόπησις προϋποθέτει φυσικά δράσι καί ἔργα καλλιτεχνικά, προϋποθέτει δηλαδή κίνησι, ἐξέλιξι, ζωῆ καλλιτεχνική καί δυστυχῶς καί τείτοιο στό θεατρικό μας βασιλείο ἐπαυσε πρὸ πολλοῦ νά ὑπάρχη.

Ἡ θεατρική μας κίνησις, ἡ θεατρική κίνησις τῆς πρόζας, καί κατά τήν θερινήν περίοδο πού ἔληξε, στεγιάστηκε στά ἴδια θέατρα, αὐτά πού θά μπορούσε νά τά ὀνομάσῃ κανεῖς παράγκες πολυτελείας.

Στεγιάστηκε στά θέατρα, πού δέν προσφέρουν καμίαν ἀνάπαυσιν στόν θεατή. Ἀπεναντίας: Στεγιάστηκε καί πάλι στά θέατρα τοῦ θορύβου, τῆς γεινοῦσις καί τῆς τροχαίας κινήσεως, στά θέατρα τῶν διαλλεμάτων τῶν 20 καί 30 λεπτῶν — καί ὅταν ἀκόμη δέν ὑπάρχει ἀλλαγὴ σκηνογραφίας... Δέν προτάσσω ἄσχοπα τίς τεχνικῆς φύσεως μιζέριες τοῦ θεατρικοῦ μας πάρε-δῶσε. Εἶνε αὐτές πού κανεῖς δέν μπορεί νά ἀρνηθῆ ἢ νά ἀμφισβητήσῃ. Καί θά ἦμουν ὁ πρῶτος πού θά τίς παράβλεπε..

ἔχουν προτίμησι πρὸς τὰ ξύλινα πνευστά, πού στήν τρίτη φράσι παίζουσι τὸ σπουδαιότερο ρόλο.

Ὅλα ὅσα μᾶς δίνουσι τόνους διαπεραστικούς καί σκληροῦς εἰδικέονται στήν τετάρτη φράσι καί καλοῦνται νά ὑψηρεθῶσι τῆς δευτέρας. Πρῶτα πρῶτα, τὸ πιάνο, ἡ κᾶσσο, τὰ τύμπανα, τὰ κρουστά γενικά καί στο τέλος ὕστερα καί τὰ χάλινα.

Παρά τήν τεχνικώτατη ἐργασίᾳ, ἡ μουσική παραμένει δροσερή, διαυγῆς, καθαρῆ καί διατηρεῖται εὐχηχ. Σ' αὐτὸ ὀφείλεται καί ἡ μεγάλη ἐπιτυχία ὅσον ἀφορᾷ τὸ κοινόν.

Ἔτσι ἔχομε στό κονσέρτο Γκρόσσο τοῦ Μητροπούλου ἓνα καλλιτέχνημα μεγίστης—καί ὑπὸ τὴν ἐννοίαν αὐτὴν, πρωτοφανοῦς ἐνόητος.

Ὁ Μητρόπουλος μᾶς ἄνοιξε μὲ τὸ ἔργον αὐτὸ ἓνα καινούριο δρόμο. Αἱ Ἀθῆναι ἔχουσι τὴν τιμὴν ὅτι ἐβοήθησαν τὸ ἔργον αὐτὸ νά νικήσῃ καί ἡ Εὐρώπη θά ἐκτιμῆσῃ αὐτὸ τὸ γεγονός.

ΦΕΛΙΞ ΠΕΤΥΡΕΚ

ἀφοῦ πάλιν ὁ πρῶτος θά ἦμουν πού οὔτε κᾶν θά πατοῦσα στά θέατρα αὐτά ἂν δέν τὸ καλοῦσε τὸ ἐπάγγελμά μου. Ἄλλά δέν εἶνε τῆς ἴδιας γνώμης καί τὸ κοινόν... Ὁ θεατρικός ἐπιχειρηματίας στοῦ ὁποίου τὸ ἔλεος ἔχει ἀφεθῆ τὸ Ἀθηναϊκὸ θέατρο ἔχει τίς ἐπιχειρηματικῆς του ἰδέες καί τίς ἐφαρμόζει: Ἐκνευρίζει π.χ. τὸν θεατῆ καί τὸν ὑποχρεώνει νά κοιμηθῆ στίς 2 καί 3 τὸ πρῶτ' γιὰ μιᾶ «μπαγκαντέλλα» τοῦ κ. Βερνέγι καί τοῦτο γιὰ κανέναν ἄλλο λόγο, παρά μόνο γιὰτι τέτοια συμφωνία ἔχει κάμει μὲ τὸν ἐνοικιαστή τὸν μουφῆ τοῦ θεάτρου, ὁ ὁποῖος ἀπαιτεῖ τὰ μεγάλα διαλείμματα γιὰ νά ξεοδέσῃ τὰ λουκούμια του καί τίς λεμονάδες του. Ἄλλά καί τὸ κοινόν, πού ἐν τῷ μεταξῷ ἔχει γίνε ἀπαιτητικώτερο ἀφ' ἐνὸς καί ἀφ' ἑτέρου σὲ καμμίᾳ ἄλλῃ παρόμοια ἐνασχόλησί του δέν συναγᾷ τίς ἀσχημίες τοῦ εἶδους αὐτοῦ, ἄρχισε νά ἀπέχη ὅπὸ τὸ θέατρο συστηματικά.

Ὅσο γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ περιεχόμενον τῶν θεάτρων αὐτῶν, πού ἂν ἦταν ἐκεῖνο, πού ἔπρεπε καί ἐκεῖνο πού θά μπορούσε νά εἶνε θά ὑπῆρχε ἴσως καί κάποια συγγνώμη γιὰ τίς παραπάνω τεχνικῆς ἐλλείψεις ἐκούσιες ἢ ἀκούσιες, φυσικά οὔτε καί γι' αὐτὸ δέν μπορούμε νά χειροκροτήσομε. Τὸ θέατρό μας τροφοδοτεῖται, εἶνε χροῖα τώρα, καί τροφοδοτήθηκε καί κατὸ τὴν τελευταία καλοκαιρινῆν περίοδο, ἀποκλειστικῶς μὲ ἔργα, ἢ μᾶλλον μὲ κατασκευάσματα τῆς ξένης καί κυρίως τῆς παρισινῆς δραματικῆς βιομηχανίας, ἀπ' αὐτά, πού ὡς μόνον περιεχόμενον ἔχουσι τὸ παρισινὸν κουτσομπολιὸν τῶν σαλονιῶν καί ὡς φόρμα τῆ στερεότυπη νατουραλιστικῆς φόρμα τῆς γαλλικῆς ἀντιθεατρικῆς κομεντί. Καί τὰ κατασκευάσματα αὐτὰ μᾶς τὰ ἐπιβάλλει—ποῖος ἄλλος— ἡ πείρα τῶν ἐπιχειρηματιῶν τοῦ θεάτρου μας. Ἡ πεποίθησις τῶν βιομηχάνων αὐτῶν τοῦ θεάματος ὅτι αὐτὰ «πιάνουσι».

Εἶμαι ὁ τελευταῖος, πού θά συνιστοῦσα σὲ μιᾶ θεατρικῆ ἐπιχειρήσι καί κυρίως τοῦ εἶδους τῶν δικῶν μας τῆ συνοφρωμένη φιλολογία. Τὸ θέατρο δέν εἶνε οὔτε ἄμβων, οὔτε σχολὴ φιλολογικῆ. Ἄπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὅμως ὡς τὸ σημεῖο τοῦ νά ἐκλέγονται τὰ ἔργα τόσο πιστὰ σύμφωνα πρὸς ὀρισμένο καλοῦπι, ὄχι μόνον ξένο, παρά καί τόσο τριμμένο καί ἀντιθεατρικόν, ὑπάρχει βέβαια μεγάλη ἀπόστασις. Καί μέσα στήν ἀπόστασι αὐτῆ χωροῦν τόσα καί τόσα ἔργα, πραγματικά ἔργα, πού τὰ ἀγνοοῦμε καί πού τὰ ἀποφεύγομε, γιὰτι θά χρειά-

ζογταν ίσως δική των σκηνογραφία και πρόβες περισσότερες βέβαια από τις τρισημισυ της νεοελληνικής θεατρικής ρουτίνας. Και αυτό, βρίσκουν οι θεατρικοί μας επιχειρηματίαι ότι συμφέρει στον σαυλωκισμό των: Το καθεστώς αυτό, του να εμπορεύονται τα έργα της φτηνής ευφυϊολογίας όσα σ' αυτό ακριβώς βασίζουν την ζωή των εισπραξι, όσα μπορούν όπως-όπως—μαλωματικά δηλαδή—να βλέπουν το φως της αθηναϊκής ράμπας, με σκηνικά ποϋ «τάχουμε» ήδη κι' άς είνε παληά ή άταίριαστα, με άπαιτήσεις σκηνηκής καλλιτεχνικής δημιουργίας τέτοιες, ώστε την καλλιτεχνικήν αυτή δημιουργία εύκολα να αντικαθιστá ή γυμνότης και ό καρναγκιοζισμός, τá έργα ποϋ δέν ζητούν άπαραιτητως τις πολλές δοκιμές και τόν σκηνοθέτη, την ένότητα δηλαδή και τόν ρυθμό... Πρώς τι άλλωστε όταν πάντοτε και όλοι σχεδόν οι ήθοποιοί μας ούτε καν μελετημένοι δέν εύαρεστούνται να μάς παρουσιάζονται, ύποβοηθούμεν έτσι μιá κατάστασι μέσα στην όποία άκόμη και μιá κουτοφάρσα των Άρνολντ και Μπάχ, άκόμη και ένα διαλογικό λογοπαίγνιο του Βερνέγι άποδίδονται κι' αυτά άκόμη με τρόπο, ποϋ δέν άπέχει πολύ από τόν έρασιτεχνισμό;

Και μ' όλα ταύτα, υπάρχουν ήθοποιοί καλλιτεχνικοί (!) ποϋ όχι μόνον καταλαμβάνονται από ύστερισμούς και ποϋ τίποτε άλλο δέν κάνουν παρά να βρίζουν όταν έπιχειρήτε να διαπιστώσετε την κατάστασιν αυτήν, μιá κατάστασι, ποϋ μαζί με την άδιαφορία του κράτους είνε τά μόνα ποϋ έφεραν στο σημερινό τραγικό χάλι τó νεοελληνικό θέατρο, παρά και ως άλλοι αύλοκόλακες τολμοϋν και άρθρογραφούν για να μάς παραστήσουν τούς θεατρικούς επιχειρηματίας μας, τούς έργοδότας του θεάτρου, ως «μάγους» της προόδου (!) της τέχνης ως έθνικούς εύεργέτας, ποϋ «ριψοκινδυνεύουν» τά κεφάλαιά των διά την καλλιέργεια του θεάτρου μας... άπό τó όποιοι την ως σήμερα έμετάλλεινσι έχουν δημιουργήσθ τά κεφάλαια αυτά.

Κλείνοντας τó μικρό μου αυτό σημείωμα, πρέπει να αναφέρω ξανά την καλή προσπάθεια του κ. Μωροϊτίτη με τόν «Άρχοντα του Κόσμου» ό όποιος παρ' όλες των τής ελλείψεως στοίχησε τó καλλιτερο έλληνικό έργο της περιόδου και ίσως όχι μόνο αυτής της περιόδου. Τó ίδιο όμως δέν μπορώ να πω και για τή σκηνηκή πραγματώσι του έργου αυτού, ποϋ ήταν από τις χειρότερες και ένφ όρισμένως του άξιζε μεγαλύτερη στογή και περισσότερη καλλιτεχνική συνείδησι και ικανότης.

Θά άνεφερω επίσης και μερικές παραστάσεις έργων ζώνων με δλωσήποτε άξιώσεις, όπως την «Κωμωδία στον Πύργο» του Μολνάρ, τόν «Άνθρωπο ποϋ αλλάζει κεφάλια» του Πελερέν, τó «Στ' άνοιχτά» του Σούτον Βάνε, άν ήξευρα ότι αι παραστάσεις αυτές δέν στάθηκαν δίπλα στις παραστάσεις των «Μου τάφαγε ή μαϊτρέσα μου» και των «Πώ, πώ λεφτά» από έναν συμπρωματικό καλλιτεχνικό νομμοτισμό, ή από έναν φιλικότξιδικο ύπολογισμό των θιασαρχών, επί της παραδοξότητος και μόνον αυτών των έργων. Ή τουλάχιστον άν τά κομμάτια αυτά ήταν πράγματι καλά και καλλιτεχνικά έτελεσμένα.

M. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ

ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΟΜΙΛΟ

Άν δέν όμιλήσαμε έως τώρα για τόν νέον όργανισμό, ποϋ δημιουργήθηκε μέσα στη θεατρική ζωή των Άθηνών με τη σύσταση του «Καλλιτεχνικού όμιλου» δέν είνε από όλιγορία ούτε και από περιφρόνησι. Ή έως τώρα σιωπή μας προήλθε ακριβώς λόγω των πολλών και διαφόρων άποριών τις όποιες ή σύστασις του όμιλου αυτού καθώς και ό θόρυβος ό όποιος δημιουργήθηκε γύρω του έγέννησε, άπορίες ποϋ περιμέναμε ως τώρα να ικανοποιηθούν για να μπορούσαμε έτσι να σχηματίσουμε γνώμη και αναλόγως να κρίνουμε τó πρῶγμτ. Δυστυχώς όμως οι άπορίες μας αυτές εξακολουθοϋν να μένουν άνικανοποίητες κ' έτσι αναγκαζόμαστε σήμερα να τις εκφράσουμε και δημοσία με την έλπίδα ότι θά δώσουμε την άφορηή για μιá σχετική διαφώτησι.

Και έρωτούμε αυτά τά δύο: Ποιος ό σκοπός της συστάσεως του καλλιτεχνικού όμιλου; Ή διάστασις του Σωματείου των ήθοποιών; Όχι άπαντούν οι όμιλικοί. Και όμως το γεγονός ότι ή άναμοφοτική—όπως την έννοοϋν οι όμιλικοί—αυτή κίνησι του Όμιλου, είχε τόσο στην έμφάνησί της όσο και στα παρασκηναικά της (παρασκηναικά ποϋ δέν θά βιασθούμε έδώ να εκθέσουμε), όλα τά γνωρίσματα ένός κινήματος χωριστικού, βεβαιώνουν ακριβώς ότι ή κίνησις αυτή δέν είχε άπλως και μόνον λόγους καλλιτεχνικομορφωτικούς. Και έν τοιαύτη περιπτώσει πως είνε δυνατόν να έξυπηρετηθ ή καλλιτέρευσις της τύχης του ήθοποιού, του βιοπαλαιστού ήθοποιού, για την όποία κάποια προσπάθεια λίγο πολύ, είχε άρχισι στο Σωματείο;

Έάν πάλι πρόκειται περι καλλιτεχνικής «έπαναστάσεως» καθώς θορυβοδέστατα όπως πάντοτε βεβαιώνει ό αναλαβών για ποιους λόγους; κι' αυτό επίσης δέν θά βιασθούμε σήμερα να έξετάσουμε, την διαφήμησιν του Όμιλου κ. Φοροτόνιο του «Έθνος» ή Έένος του «Ήμερησιού Τύπου» ή Σπύρος Μελάς του Θεάτρου Τέχνης, τότε πως έξηγηται ότι μεταξύ των ενεργών μελών του Όμιλου οι περισσότεροι είνε εκείνοι οι όποιοι οϋδέποτε θά έννοήσουν μιάν αληθινή επανάστασι ως άσυμβίβηστη και πρὸς την ήλικία των και πρὸς την ως σήμερα καλλιτεχνική των επίδοσι ένφ άφ' έτέρου άλλοι οι όποιοι θά συνέτειναν δορισμένως στην δημιουργία μιás ά'ηθινής επαναστατικής κινήσεως εύρίσκονται έξω του Όμιλου;

Τά δύο κεντρικά σημεία γύρω από τά όποια στρέφονται οι τόσες και τόσες άπορίες μας είνε αυτά ποϋ εκθέτουμε συντομώτατα παραπάνω.

Και μιá άπίντησις συγκεκριμένη και άντικειμενική εκ μέρους των «έπαναστατών» ή «άναμοφωτών» σχετική, μιá άπάντησις απηλλαγμένη από τόν φόρτον των μεγάλων λέξεων «οι χωρίς τόν τόνο της ρεκλάμας, δέν θά ήταν δύλου άσκοπη, άκόμη και για τó συμφέρον ή τά συμφέροντα των όμιλικών του Όμιλου... Άπάντησις όμως ειλικρινής.

Έκτός πειά άν πρόκειται ή άπάντησις αυτή να μάς δοθ ή πολύ γρήγορα, όχι πλέον με λόγια άλλα με έργα, όπότε δέν θά μάς μένει παρά να εκφείρουμε, απηλλαγμένοι πλέον από κάθε άλυτη άπορία, και με την μεγαλείτερη ευχαρίστηση, την πολυταπεινή μας κρίσιν για τά έργα αυτά. Μ.Κ.

ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ

Τὸν περασμένο Ἰανουάριο ἐδόθησαν 4 συμφωνικαὶ συναυλίας μετ' αἰσθητῶν τοῦ κ. κ. Μητρόπουλον καὶ Μπουτνικωφ. Στὶς συναυλίας αὐτές, ποῦ παρουσιάσθησαν συνολικὰ μετ' πολλῶν ἐπιμέλειαν, ἀνεξαρτήτως λεπτομερειακῶν ἐπιφυλάξεων, ἐπαίχθησαν ἐκτὸς τῶν ἄλλων ἡ 2α Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν, ἡ Φανταστικὴ τοῦ Μπερλιόζ, ἡ 4 Συμφωνία τοῦ Σούμαν, ἡ 8η Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν τὸ «Κοντσέρτο Γκρόσσο» τοῦ κ. Μητροπούλου (γιὰ τὸ ὁποῖον γράφει σὲ ἄλλη στήλη ὁ ἐκλεκτὸς συνεργάτης μας κ. Πετύρεκ) κ.λ. Ὡς σολίστ δὲ συνεπράξαν οἱ συναυλίας αὐτές:

Οἱ κ. κ. Φαραντάτος, Σχαντζουράκης, ἡ κ. Καλφοπούλου καὶ ἡ δις Ποιμενίδου.

—Ἐξ αὐτῶν ὁ κ. Σχαντζουράκης (ποῦ ἐπέστρεψε ἀπὸ τὸ ἔξωτερικόν, ὅπου συνεπλήρωσε τὴ μουσικὴν του μόρφωσιν), ἔπαιξε τὴν «Ἰσπανικὴν Συμφωνίαν» τοῦ Λαλό μετ' ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν, παρουσιάσας ἀξιόλογα μουσικὰ καὶ τεχνικὰ προτερήματα. Ὁ ἦχος του ἦταν βαθύς καὶ ἔντονος, τὸ παίξιμό του δὲ εἶχε ἐν γένει ἐκφραστικότητά, τεχνικὴ ἀκριβεία καὶ σπανία ρυθμικότητα.

Ἀπὸ τῆς Συμφωνίας αὐτῆς ἤρесе ἰδίως ἡ ἐκ μέρος του ἀπόδοσις τοῦ παιθητικῆς «Ἀντάτζιο». Ἡ γενικὴ ἐντύπωσις ἀπὸ τὴν ἐμφάνισιν αὐτῆς τοῦ κ. Σχαντζουράκη εἶναι ὅτι παρουσίασε τελευταίως ἀπὸ πάσης ἀπόψεως λαμπρὴν ἐξέλιξιν, ποῦ τὸν θέτει στὴν γραμμὴ τῶν καλύτερων μας βιολιστῶν.

—Ὁ κ. Φαραντάτος ἔπαιξε τὸ Κοντσέρτο τοῦ Μπετόβεν εἰς ντὸ μινὸρε μετ' ἀψογο μηχανισμό καὶ στυλ.

Ἀσφαλῶς καὶ ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς παρουσίασε μετὰ τὴν ἐπιστροφήν του ἀπὸ τὴν Γερμανίαν μίαν λαμπρὴν ἐξέλιξιν.

—Ἡ κ. Καλφοπούλου ἐτραγουδῆσε καὶ ἑλληνικὰ τραγούδια τῶν Ριάδη, Καλομοίρη καὶ Πετρίδη.

Ἀναμφίβολα ἐπέτυχε περισσύτερον στὰ ἑλληνικὰ ἔργα παρὰ στὸν Σούπερτ. «ὁ βοσκὸς στὸ βουνόν». Ἡ γνώμη μας εἶναι ὅτι ἡ φωνὴ τῆς κ. Καλφοπούλου καὶ τὸ ὄλον ὕφος τοῦ τραγουδιοῦ της εἴμπορει νὰ ἀναδεχθῆ περισσύτερον σὲ ἐλαφρότερα ἔργα τῆς Ὀπερᾶ Κωμικῆ λ.χ. τῆ Μιννίν του Τομάς. Εἰδικῶς ἡ ἀπόδοσις τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Σούπερτ —ποῦ θαυμάσια εἶχε τραγουδήσῃ πέρυσι ἡ κ. Κρανόβα— δὲν μᾶς ἱκανοποίησε καθόλου.

—Μία μεγάλη ἐπιτυχία ἐσημείωσεν ἡ διακεκριμένη καλλιτέχνης τοῦ βιολιῶ δις Ποιμενίδου, γιὰ τίς καλλιτεχνικὰς ἐπιτυχίας τῆς ὁποίας στὸ Ἐξωτερικὸν ἐγράψαμε στὸ περασμένο φύλλον, στὴν ἐκτέλεσιν τοῦ «Κοντσέρτου Μέντελσον» ποῦ ἔπαιξε μετ' ἀσπαστικότητά καὶ ἀκριβείαν.

Μεγαλύτερη ἀκόμη ἐπιτυχία ἐσημείωσεν ἡ δις Ποιμενίδου στὸ ρεσιτάλ της, ὅποτε ἔπαιξε τὴν περιφημὴν «Σακόν» τοῦ Μπάχ καὶ τὴν «Ἰσπανικὴν Συμφωνίαν» τοῦ Λαλό μετ' τρόπον ποῦ ἡμποροῦσε κάλλιστα ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως νὰ παραβληθῆ μετ' ἐκτελέσεις διασημῶν καλλιτεχνῶν εἰς τοὺς ὁποίους ἡ ξεχωριστὴ μας βιολινίστρια θὰ ἡμποροῦσῃ μίαν ἡμέραν νὰ συγκαταλέγῃ ἂν ἐξακολούθησῃ μετ' ἕλη τὴν μουσικὴν της ἐπίδοσιν.

—Ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον παρουσίασεν ἡ συ-

ναυλία τῶν καθηγητῶν τοῦ Ὁδείου κ. κ. Βολωνίνης, Μητροπούλου, Νικολίου, Παπαδημητρίου, Πετύρεκ, Σκόκου καὶ Φαραντάτου, ποῦ ἐδόθη ὑπὲρ εὐγενοῦς σκοποῦ. Στὴ συναυλία αὐτῇ ἐκτὸς τῶν ἄλλων ἐτραγουδῆσεν ὁ κ. Νικολάου «Τὰ μάτια» τοῦ κ. Γ. Λαμπελῆ καὶ ἐπαίχθησαν ἕξ «Ἑλληνικὰς Ραψωδίας» γιὰ πιάνο τοῦ κ. Πετύρεκ, ἔργα μίαν ραφινωμένην καὶ σοφὰ ἰδιορρυθμῆς νεωτεριστικῆς τέχνης.

Οἱ κτῆρὴν ἐντύπωσιν μὰ τὴν ἀλήθειαν μᾶς ἔκαναν οἱ ἐπιπόλαιες καὶ κακόπιστες γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ κρίσεις τοῦ κ. Κολομοίρη, ποῦ ἔχει μόνον νὰ λιβανίζει ἐκείνους ποῦ τὸν συμφέρει ἀδιάφορον ἂν εἶναι μετριότητες, ἐνῶ μιλῆ ἀσεβῶς γιὰ πραγματικὰς ἀξίας ὅταν δὲν εἶναι τῆς κλίμας του.

—Ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέροντος ἦταν ἡ συναυλία τοῦ διακεκριμένου καλλιτέχνου καθηγητοῦ κ. Πετύρεκ, ποῦ δόθηκε στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Στὴ συναυλία αὐτῇ ὁ κ. Πετύρεκ ἔπαιξε ἐκλεκτὰς ξένες συνθέσεις, ἰδικὰς του διασκευῆς, ὡς καὶ νεώτερες ἰδικὰς του συνθέσεις σὲ ἑλληνικὰ, ρωσσικὰ θέματα κ. λ.

Ὡς ἐκτελεστὴς ὁ κ. Πετύρεκ παρουσίασε ἐξαιρετικὴν μουσικὴν ἀξίαν, ἀπόρροια καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας καὶ εὐρείας μουσικοαισθητικῆς μορφώσεως. Αἱ ἐκτελέσεις ἀπὸ αὐτὸν ἔργων τῶν μεγάλων κλασσικῶν εἶναι ἀπὸ τίς σπανιώτερες, ποῦ ἀκούσαμε ἀπὸ διερωμενικῆς ἀπόψεως. Ὡς συνθέτης δὲ ἐφανέρωσεν ὄχι κοινὸ δημιουργικὸν τάλαντον.

Οἱ συνθέσεις του ἂν καὶ τολμηρὰ νεωτεριστικῆς, εἶνε ὅμως ἐκτάκτως ἐνδιαφέροντος. Ἴσως ὁ ὑπερβολικὸς μοντερνισμὸς τοῦ κ. Πετύρεκ νὰ ζημιώσῃ σὲ μερικὰ σημεῖα τὴν ἔμπνευσίν του, πάντως αἱ συνθέσεις του προδίδουν μετ' ἡν ἰδιορρυθμίαν τους μίαν ἐξαιρετικὰ λεπτὴν καὶ σοφὴν δημιουργικότητα.

Στὴ συναυλία αὐτῇ, ποῦ ἦταν ἀπὸ τίς καλλίτερες ἐπιτυχίας του, ὁ κ. Πετύρεκ ἔπαιξε μετ' ἐξαιρετικὴν διάθεσιν.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΕΝΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΟΥΜΠΕΡΤ ΣΤΟ ΒΟΛΟ

Ἀρχετὸν ἐνδιαφέρον παρουσίασε μίαν συναυλίαν ἔργων Σούπερτ, ποῦ δόθηκε στὸ Δημοτικὸν Θέατρον τοῦ Βόλου, ἐνώπιον ἐκλεκτοῦ ἀκροατηρίου.

Ἡ συναυλία αὐτῇ ἔγινεν ἀπὸ τὴν ἐκλεκτὴν καλλιτέχνην Καν Τσολάκη μετ' ἀψογῆς μαθητηρίων της τῆς Ἀνωτέρας Σχολῆς.

Πρὸ τῆς συναυλίας ἔκαμεν ἡ κ. Τσολάκη εισηγητικὴν διάλεξιν γιὰ τὴ ζωὴν καὶ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου ρομαντικοῦ,

Ἐπηκολούθησε συναυλία, κατὰ τὴν ὁποίαν ἔπαιξεν ἡ ἰδία Σούπερτ-Λιστ μετ' ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν.

Ἐπίσης ἔπαιξαν καὶ ἐτραγουδῆσαν πολὺ καλά Σούπερτ αἱ διες Στεργίου, Σακκῆ, Βογιατζῆ, Βράνου, Ζαβεδινίου. Ἀπήγγειλε δὲ σχετικὰ ποιήματα ὁ κ. Φ. Μιράνης.

Ἡ κ. Τσολάκη εἶναι ἀξία συγκαταλέγειν γιὰ τὴν ἀθρόβην καὶ εὐσυνείδητη καλλιτεχνικοπαίδαν γωνικὴν της ἐργασίας.

ΣΤΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΝ

—Στῆ δυτικῇ ἐκκλησίᾳ «Sacre Cœur» ἐπαίχθησαν, ὡς σὲ συναυλία, ἀριστοτεχνικά τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοῦ Φράγκ Μπιζέ, Περόζι κ.λ. ἀπὸ χορῶ, ἔγχορδα καὶ ὄργαν, μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία, ἐπαναληφθέντα καὶ τὴν ἡμέραν τῶν Θεοφανείων.

Τῶν ἔργων αὐτῶν ἐκτελεστοὶ ἦσαν αἱ Και Βασισσάρχων, Στασινοπούλου καὶ οἱ κ. κ. Ψύλλας, Βαρθολομαίου, Γιαταγάνας καὶ Ξανθάκης ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Ε. Μισσιρ. Εἰς τὸ ἀρμόνιον συνώδευσεν μὲ πολλὴ μουσικότητα ἡ δις Σαμοῖλη.

ΕΝΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΟΥΜΠΕΡΤ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τὸν περασμένον Νοέμβριον καὶ ἐκτὸς τῶν ἄλλων συναυλιῶν ἐδόθη ἐν τῷ θέατρο «Διονύσια» τῆς Θεσσαλονικῆς ἓς ἐνδιαφέρον φεστιβαλ Σούμπερτ ἀπὸ τὸ ἐκλεκτὸ καλλιτεχνικὸ ζεῦγος Πασχαλίδη.

Στῆ συναυλία αὕτῃ ἐξετελέσθησαν μετὰ τῶν ἄλλων καὶ τὰ τραγούδια τοῦ μεγάλου μουσοργοῦ «Ὁ θάνατος καὶ ἡ Κόρη», «Ἡ Μαργαρίτα στὸ ροδάνι», «Ὁ προμηθεύς», «Ὁ περιπλανώμενος», «Ἀνήσυχος ἔρωσ» κ.λ. σὲ μετάφρασιν τοῦ κ. Πασχαλίδη (καθηγητοῦ τοῦ Μακεδονικῆ Ὁδείου Θεσσαλονικῆς). Στὸ πιάνο συνώδευσεν ὁ διακεκριμένος καλλιτέχνης κ. Κόφμαν (καθηγητῆς τοῦ Κρατικοῦ Ὁδείου Θεσσαλονικῆς).

Ἀπὸ συνολικῆς ἀπόψεως ἡ συναυλία αὕτῃ ἐσημείωσεν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία.

Ἐπίσης τὸν περασμένον Ἰανουάριον τὸ ζεῦγος Πασχαλίδη ἔδωκε μίαν ἄλλην ἐνδιαφέρουσα συναυλία ἔργων ρωσικῆς μουσικῆς, ποῦ ἐστέφη ἀπὸ ἀνάλογη ἐπιτυχία.

Κατὰ τὴ συναυλία αὕτῃ ἐξετελέσθησαν ἔργα τοῦ Γκλίλκα, Ραχμάνινοφ, Μουσσόρσκη, Τσαϊκόφσκη, Ρίμσκη--Κορτσάκωφ, Ρουμπινστίιν κ.λ. Στὸ πιάνο συνώδευσε μὲ πολλὴν ἐπιτυχία ὁ ἐκλεκτὸς καθηγητῆς τοῦ Κρατικοῦ καὶ Μακεδονικῆ Ὁδείου Θεσσαλονικῆς κ. Α. Μαργαρίτης.

ΕΝΩΣΙΣ ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΡΙΤΙΚΩΝ

Οἱ Θεατρικοὶ καὶ Μουσικοὶ κριτικοὶ συνελθόντες ἐπανειλημμένως, προσέβησαν εἰς τὴν ἴδρυσιν συλλόγου ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν «Ἐνωσις Ἑλλήνων θεατρικῶν καὶ μουσικῶν κριτικῶν».

Τὸ πρῶτον συμβούλιον τῆς Ἐνώσεως ἀπετελέσθη ἀπὸ τὸν κ. Ι. Ψαρούδαν πρόεδρον, Ἄλκην Θυῖλον γενικὸν γραμματέα, κ. Α. Νικολόπουλον ταμίαν καὶ συμβούλους τὴν κ. Σοφίαν Σπανοῦδη, κ. Φῶτον Πολίτην, κ. Ἰωσήφ Παπαδόπουλον καὶ κ. Πέτρον Χάρην.

ΑΙ ΔΙΔΑΞΕΙΣ ΤΩΝ "ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΧΡΟΝΙΚΩΝ,"

Στὰς 7 Μαρτίου 7 μ. μ. θὰ δοθῇ εἰς τὴν αἴθουσαν τῆς καλλιτεχνικῆς λέσχης «Ἀτελιέ» (Ἀκαδημίας 5) ἡ πρώτη τῆς σειρᾶς τῶν διαλέξεων τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν». Ὁμιλητῆς θὰ εἶνε ὁ κ. Λαμπελέτ μὲ θέμα «Τὸ δραματικὸν θέατρον».

Ὅσοι ἐκ τῶν κ. κ. συνδρομητῶν μας ἐπιθυμοῦν νὰ παρακολουθήσουν τὴν διάλεξιν αὕτην παρακαλοῦνται νὰ ζητήσουν ἐγκαίρως σχετικὴν πρόσκλησιν, οἱ μὲν τῶν Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸν κ. Γ. Λαμπελέτ (Παι σίον 32), οἱ δὲ τοῦ Πειραιῶς ἀπὸ τὸν κ. Ἰωσήφ Παπαδόπουλον (Ὁδεῖον Πειραιῶς).

ΠΕΝΝΙΕΣ

Ὁ ἐκλεκτὸς συνεργάτης μας αἰδεσιμώτατος κ. Θ. Θωΐδης, ἐκτὸς τῶν ἄλλων μελετῶν του, ποῦ ἔχει δημοσιεύσει κατὰ καιροῦς, ἔχει συγγράψει ἐξ μουσικοεπιστημονικῶν ἔργων, ποῦ εἶναι οἱ καρποὶ τῶν πνευματικῶν τῶν κόπων.

Ὅλα δὲ εἶνε ἔτοιμα, ἀλλὰ παραμένουν ἀνέκδοτα καὶ ἐξ αὐτῶν τὰ κυριώτερα εἶναι τὰ ἑξῆς δύο: 1ον) «Ἡ θεωρία τῶν διαστημάτων τῆς ἔθνικῆς ἡμῶν Μουσικῆς ἐκκλησιαστικῆς τε καὶ δημόδους, ἧτοι ὁ ἀκριβὴς καθορισμὸς αὐτῶν ἀκουστικῶς, μαθηματικῶς καὶ πειραματικῶς, συμφῶνως πρὸς τε τὴν φωνητικὴν παράδοσιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς καὶ πρὸς τὰς φυσικομαθηματικὰς ἐπιστήμας» καὶ 2ον) «Κατατομὴ ἀρμονικοῦ Κανόνος, ἧτοι κατασκευὴ φθογγομέτρου, ἡ μονοχόρδου τῆς Ἐθνικῆς ἡμῶν Μουσικῆς ἀποδίδοντος μετ' ἀκριβείας διαστήματα καὶ τὰ ἐλάχιστα ἀκόμη ἀκουστικῶς, μαθηματικῶς καὶ πειραματικῶς» μὲ τὰ ὁποῖα εἶνε βέβαιος ὅτι τὸ ζήτημα τῆς ἔθνικῆς μας μουσικῆς λύεται ὀριστικῶς.

Ὁ κ. Θωΐδης ἐπίσης μᾶς παρεκάλεσε νὰ δηλώσωμεν ὅτι, ἡ ἀναδημοσίευσίς ἡ μετάφρασις τῶν μουσικοεπιστημονικῶν μελετῶν του, ποῦ δημοσιεύονται εἰς τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» ἐπιτρέπεται μόνον μὲ τὴν ἔγγραφον ἀδειάν του.

—Δημοσιεύσαμε κατὰ καθῆκον σὲ ἄλλη σελίδα ἓνα ἄρθρον τοῦ διακεκριμένου συνεργάτου μας κ. Φ. Πέτρυκε, ὁ ὁποῖος ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀντιπροσωπευτικωτέρους τύπους τῶν νεωτεριστῶν συνθετῶν γράφει ἐνθουσιωδῶς γιὰ τὸ νέον ἔργον τοῦ κ. Μητροπούλου, γιὰ τὴν τολμηρὴν ὑπερνεωτεριστικὴν ἰδίως τεχνολογίαν τοῦ ὁποῖου ἡ διεύθυνσις τῶν Μ. Χ. ἔχει σχετικὰς ἐπιφυλάξεις.

—Λόγω παντελαῦς ἐλλείψεως χώρου ἀνεβλήθη γιὰ τὸ ἐρχόμενον φύλλον ἡ δημοσίευσίς ἄρθρου γιὰ τὸ ἐκλεκτὸν ἀρίστην Στέφανον Γαϊτάνον (ποῦ ὑπῆρξε καὶ συνεργάτης τῶν Μ. Χ.) τοῦ ὁποῖου ὁ πρόωρος θάνατος ἐλύπησε βαθειὰ ὄλους ὅσοι ἐγνώρισαν τὸν καλλιτέχνην καὶ ἄνθρωπον, ἀλλὰ καὶ γενικώτερα συνεχίσθησε τοὺς φιλομύητους, διότι ἐστέρησε τὴν καλλιτεχνικὴν μας ζωὴν ἐνὸς λαμπροῦ δημιουργικοῦ μουσικοῦ καὶ διανοουμένου.

—Ἐπίσης λόγῳ ἐλλείψεως χώρου δὲν ἐδημοσιεύθη εἰς τὸ παρὸν τεῦχος μουσικὸ κομμάτι ὡς καὶ αἱ νεώτεροι εἰδήσεις τῆς παγκοσμίου μουσικοκαλλιτεχνικῆς κινήσεως καὶ ἐπιστολαὶ πρὸς τὰ Μ. Χ., ποῦ θὰ δημοσιεύσουμε στὸ ἐρχόμενον τεῦχος.

—Τὸ «Ἑλληνικὸν Ὁδεῖον» θὰ δώσῃ ἐφέτως σειράν τακτικῶν συναυλιῶν τοῦ κοαρτέττου του μὲ τοὺς κ. κ. Σουλτσε, Πρεστρώ, Ἀντωνόπουλον καὶ τὴν Καν Κυριώτου.

—Ἐπίσης ἐφέτος θὰ καμῆ ἐμφανίσεις ἡ μαθητικὴ ὀρχήστρα καὶ χορωδία τοῦ ἰδρύματος τῆς ὁδοῦ Φειδίου.

—Ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν» θὰ δώσῃ προσεχῶς τὴν ἀριστουργηματικὴν καὶ δυσκολωτάτην «Καταδίκη τοῦ Φάουστ» τοῦ Μπεργλιόζ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Φ. Οἰκονομίδη.

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

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

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

ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ - ΒΙΒΛΙΑ

Ν. Σταθερού (Αρχιμουσικού τής μουσικής φρουράς Ἀθηνῶν): «Στρατιωτικὸν θριαμβευτικὸν ἐμβατήριον» γιὰ Πλάντα (μετὰ σαλιγγῶν καὶ τυμπάνων).

Κοντέσσας Ντέ Νοϊύ. Ποιήματα. (Ἐκλογή ἀπὸ τὸ ποιητικὸ ἔργον τῆς Κοντέσσας Ντέ Νοϊύ.) Μετάφρασις Μυρτιάτισσας.

Ἡ μετάφρασις, φυσικὴ καὶ ἀβίαστη, διατηρεῖ ὅλην τὴν ποιητικὴν πνοὴν καὶ ὅλην τὴν χάριν τοῦ πρωτοτύπου, σὲ σημείον ὅστε, διαβάζοντας κανεὶς πολλὰ ἀπὸ τὰ ποιήματα ποῦ περιλαμβάνονται στὴ συλλογὴν αὐτὴν καὶ ἔχη τὴν ἐντύπωσιν ὅτι διαβάζει πρωτότυπους στίχους. Αὐτὸ δὲ εἶνε νομίζομε τὸ τιμητικότερον ἐγκώμιον ποῦ ἤμπορεὶ κανεὶς νὰ κἀνῃ στὴν ποιήτρια μεταφράστρια τοῦ ποιητικοῦ ἔργου.

Δωδεκανησιακὴ Λύρα. Τόμος πρῶτος. **Κασιανὴ Λύρα**, ἦτοι Δημῶδης ποιήσις καὶ μουσικὴ τῆς νήσου Κασοῦ. Νικ. Γ. Μαυρῆ, ἱατροῦ, καὶ Εὐαγγ. Α. Παπαδοπούλου Διευθυντοῦ Ἑλλ. Ἐκπαιδευτηρίου. Πόρτ Σάϊδ.

Ἐκδοσις δωδεκανησιακῶν δημοτικῶν μελωδιῶν, καὶ ποιημάτων.

Τὸ ἔργον αὐτὸ εἶνε ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως σημαντικὸ καὶ ἐξυπηρετεῖ ἕναν ὠραῖο σκοπὸν, παρ' ὅλα δὲ τὰ τρωτὰ ποῦ παρουσιάζει σὲ μερικὰ σημεία κυρίως ἢ ἐναρμόνισις μερικῶν τραγουδιῶν, εἶνε ἄξιον ὑποστηρίξεως καὶ ἐνθαρρύνσεως. Ἀπὸ ἐθνικῆς ἀπόψεως δὲ, εἶνε ἐπίσης πολὺτιμο, καθότι κανένα πρᾶγμα δὲν ἤμπορεῖ σὲ μεγαλείτερον σημείον νὰ πιστοποιήσῃ γιὰ τὴν ἑλληνικότητα τῶν δωδεκανησιῶν ὅσον ἢ ἀνάμεσα στοὺς αἰῶνας διατήρησις τῆς ἀγνῆς ἑλληνικότητος τοῦ δημοτικοῦ τοῦ τραγουδιοῦ.

Γιατὶ ὅμως αὐτὴ ἡ ψόφια ὑπερκαθαρεύουσα στὰ σχόλια δίπλα στὰ ὀλοζώντανα δημοτικὰ τραγούδια; Ρίχνει κανεὶς ποτὲ σάπιες ρίζες μέσα σὲ δροσερὰ καὶ εὐοσμία λουλουδία τοῦ κάμπου;

Ἐμμανουὴλ Ν. Μαλάραρη (Διδασκάλου τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐν τῇ ἐν Κορίνθῳ Ἱερατικῇ σχολῇ): Κριτικὴ μελέτη ἐπὶ τοῦ συγγραμματος «Μελωδικαὶ ἀσκήσεις Βυζαντινῆς μουσικῆς τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου».

Γεράσι. Σπαταλά: «Σύγχρονος καὶ παλιῆς ἱστορίαις (Δηγήματα).» Ἐκδοσις «Κοραῆ». Τιμὴ δρχ. 25.
Α. Δ. Παπαδήμα: «Ἡ δημοτικὴ γλῶσσα καὶ ἡ αἰσθητικὴ τῆς».

Θράσου Καστανάκη: «Ἡ χορευτρία Κοντεσσίνα Φελισιτά». Παρισινὰ διηγήματα (Βιβλιοπωλεῖον «Ἐστίας» Ἰ. Δ. Κολλάρου. Ἀθῆναι—Τιμὴ δρχ. 25).
Ἀγγέλου Κασιγόνῃ: «Ἡ Ἔδνυχια». Ἐκδοσις τοῦ Μηνιαίου Ἀνθρωπιστικοῦ περιοδικοῦ «Ἐρευνα» Ἀλεξανδρείας—Αἴγυπτος.

ὑπὸ τοῦ Ἐκδοτικοῦ οἴκου «Χαραυγῆ» ἐξεδόθησαν οἱ «Μεγαλείτεροι Μουσικοὶ, ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργον των» τοῦ διαπρεποῦς Γάλλου Μουσικογράφου Φελίξ Κλεμάν. Ἡ μετάφρασις εἰς ὁμαλὴν γλῶσσαν ἐφημερίδος ὀφείλεται

εἰς τὴν γνωστὴν δημοσιογράφον Αἰμιλίαν Καραβίαν. Ὁ ὀγκώδης τόμος πληροὺ αἰσθητῆν ἔλλειψιν καθόσον τὸ πρῶτον ἐκδίδεται παρόμοιον ἔργον εἰς τὴν Ἑλληνικὴν.

Θαυμασίως εἰκονογραφημένους ἀναλύει κριτικῶς τὰ καὶ μὲ μεγάλον πλοῦτον πληροφοριῶν τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τῶν Μπάχ, Χαίντελ, Περγκολέζε, Γκλόκ, Χάυνδ, Παίτσελο, Τσιμαρόξ, Μότσαρτ, Χερουμλίνι, Παγκανίνι, Βέρμπερ, Σοπέν, Ροσσίνι, Μέγιερμπερ, Σούμπερτ, Μπερλιόζ, Μέντελσον, Σούμαν καὶ Λίστ.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

«**Ἴόνιος Ἀνθολογία**» Μην. περιοδικό. Διευθ. κ. Μαριέττας Μινώτου—Ζάκυνθος, Τευχ. Ὀκτωβρ. Νοεμβρ. Δεκεμβρίου (ἀρ. 19-20-21). Συνεργ.: κ. κ. Μ. Μαλακάση, Α. Ottolini, Ν. Πετιμεζᾶ, Μ. Βάλσα, Μυρτιάτισσας, Ρίτας Μπούμη κ. λ.

«**Ἑλληνικὰ Γράμματα**» Δεκαπενθήμερο περιοδ. Διευθ. Μπασιᾶ—Μαλατάκη. Ἐλάβαμεν τὰ τεύχη Δεκεμβρίου καὶ Ἰανουαρίου (ἀριθ. 36-37-38-39). Συνεργ.: κ. κ. Παύλου Νιρβάνα, Στυλ. Μελά, Πάνου Ταγκοπούλου, Α. Κουκούλα, Αἰμ. Βεσάκη, Κ. Οὐράνη, Π. Χάρη, Αἴψας Θεοδοφοπούλου κ. λ.

«**Πρωτοπορία**» Μην. περιοδ. Διευθ. Φῶτος Γιούφλης. Τευχ. Ἰανουαρ. (ἀρ. 1). Συνεργ.: κ. κ. Μ. Φιλήντα, Ψυχάρη, Μπουφίδη, Βάναλη, Κ. Βελμύρα, Μεσολογγίτη κ. λ.

«**Νέοι Ρυθμοὶ**» Μην. περιοδ. Διευθ. Κ. Δρακόπουλος—Δράμα. Τευχ. Δ' καὶ Ε' Νοεμβρίου. Συνεργ.: κ. κ. Γ. Φιλανθίδη, Α. Γιαλούρη, Π. Καλογερίκου, Μ. Βάλσα κ. λ.

«**Παρθενῶν**» Μην. περιοδ. Διευθ.: Ἄγης. Ράλλη. Τευχ. Νοεμβρ. Δεκεμβρ. (ἀρ. 8). Συνεργ.: κ. κ. Κ. Παλαμᾶ, Ν. Λούβαρι, Δ. Καμπουρογλου, Μ. Μινώτου κ. λ.

«**Ἀγροτικὴ Ζωή**» Μην. περιοδ. Διευθ. συντάξιος: Μ. Ἀναγνωστόπουλος. Τευχ. Ὀκτωβρίου (ἀρ. 9). Συνεργ.: κ. κ. Σορδίνι, Γανώση, Γεωργιάδου, Σακελλαροπούλου, Τσαλίχη, Φράγκου κ. λ.

«**Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις**» Μην. περιοδ. Διευθ. Εὐγεν. Ζωγράφου. Τευχ. Νοεμβρ. καὶ Δεκεμβρ. (ἀριθ. 253—254). Συνεργ.: κ. κ. Ν. Λάσκαρη, Γ. Πράτσια κ. λ.

«**Παιδικὴ Χαρά**» Παιδικὸ εἰκονογρ. περιοδικόν. Διευθ.: Α. Ἰ. Ράλλη. Συνεργ.: κ. κ. Σπεράντζα. Παπαδήμα κ. λ.

«**Ἱατρικὰ Χρονικά**» Μην. ἱατρ. περιοδ. Διευθ.: Δρ. Βάλ. Μαρσέλου. Τευχ. Δεκεμβρ. (ἀρ. 6). Συνεργ. κ. κ. Σ. Δοντά, Οἰκονομοπούλου, Π. Κόκκαλη, Γ. Ἰωαννίδου, Γ. Οἰκονομίδου, Κ. Παλαστρατηγάκη, Ζ. Καίτη, Β. Μαρσέλου, Π. Παναγιωτάκου κ. λ.

«**Ναυτικὴ Ἑλλάς**» Μην. περιοδ. Διευθ. συντάξιος Δ. Ποταμιάνος. Τευχ. Δεκεμβρ. (ἀρ. 3) Συνεργ. Κ. Φαλτάις, Κ. Ράδου, Κ. Βελμύρα, Δ. Κοκκίνου, Τάσσου Ζάπτα κ. λ.

«**Μόδα καὶ Τέχνη**» Μην. περιοδικό. Ἐλάβαμε τὰ τεύχη Δεκεμβρίου καὶ Ἰανουαρίου (ὑπ' ἀρ. 48 καὶ 49) μὲ πλοῦτον εἰκόνας, σχεδίων, μουσικῆς καὶ ἐκλεκτῆς φιλοσοφικῆς ὕλης. Ἀπὸ τὰ περιεχόμενά του ἀναφέρονται τὰ διηγήματα τῶν κ. κ. Δημ. Βουτυρά, Ν. Νικολαΐδη, ποιήματα Γ. Σταυροπούλου, Σ. Παναγιωτοπούλου, Μπουφίδη, μετάφρασις Α. Παπαδήμα κ. λ.

«**Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη**» Μην. περιοδ. Διευθ. Ρ. Σεγκοπούλου. Συνεργ. Κ. Καβάφη, Γ. Πετρίδη κ. λ.

"ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,"

Τὰ τεύχη τῆς Α'. ἑξαμηνίας με
ἰδιαίτερον ἑξώφυλλον δο 35.

ΠΑΡΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΡΙΟΝ

ΚΛΕΙΔΟΚΥΜΒΑΛΟΥ

ΚΑΙ

ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ

ΑΓΓΛΙΚΑ - ΓΑΛΛΙΚΑ

Ὅδος Μασσαλίας 1

ΑΘΗΝΑΙ

ΠΡΟΣΕΧΩΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ

"ΟΙ ΝΕΟΙ ΚΑΙΡΟΙ,"

Πολιτικό, Κοινωνικό και Φιλολογικό φύλλο.

Διευθυντής: ΝΙΚΟΣ Ι. ΜΑΡΑΚΗΣ

Ταχτικοί συντάχτες οἱ ἐκλεκτότεροι τῶν Ἑλ-
λήνων καὶ ξένων διανοομένων.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΡΑΪΤΙΑΝΟΣ

ΙΑΤΡΟΣ - ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ

Ὅδος Φρεαττύδος 33

— ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ —

ΛΟΥΚΑΣ Π. ΣΑΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΧΕΙΡΟΥΡΓΟΣ - ΟΔΟΝΤΙΑΤΡΟΣ

Διπλωματούχος Ἐθν. Πανεπιστημίου

Σαχτούρη 9—Παρά τὸν Ἄγ. Νικόλαον

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ

Ὁραὶ ἐπισκέψεως

9—12 π. μ. 3—6 μ. μ.

ΠΟΥΡΗΣ



ΚΟΝΙΑΚ
ΟΥΖΟ
ΗΔΥΠΟΤΑ

Οἶκος Ἰδρυθεὶς τῷ 1868
ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

ΔΗΜ. Γ. ΖΑΡΑΦΩΝΙΤΗΣ

ΙΑΤΡΟΣ

ΔΕΡΜΑΤΙΚΩΝ ΝΟΣΗΜΑΤΩΝ

Τ. βοηθὸς εἰς τὰς δερματολογικὰς κλινικὰς
τῶν πανεπιστημίων Βιέννης καὶ Λειψίας

Σατωβριάνδου 52α

ΑΘΗΝΑΙ

Καθ' ἑκάστην 9—1 καὶ 3—8

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Χορδιστὴς καὶ ἐπιδιορθωτὴς Πιάνων καὶ Πια-
νόλων. Χορδιστὴς τῶν Πιάνων τοῦ Ὁδείου
Πειραιῶς (Πειραιζοῦ Συνδέσμου) τῆς Χορ-
δίας Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὁδείου.

Πληροφορίαι: Στοῦ Ἀρσακίου 1. Μουσ-
σικὸς Οἶκος Κωνσταντινίδου. Μουσ. Οἶκος
Ζ. Μακρή.