

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 11-12 (35-36)

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ

1931

VINCENT D'INDY



Ἐγώ, ὁ Δεῦτριχ ἀπ' τῆ Βάλη

*Στις τέχνες πρωτομάστορας καὶ δόκιωρ τοῦ δικαίου,
Ἄφοῦ καλὰ τὸ ἐξέτασα τὸ βεβαιῶνω σ' ὅλους
πὼς ἡ τεράστια αὐτῆ καμπάνα
εἶν' ἄσχημα φτιαγμένη,
καὶ σᾶς τὸ λέω πὼς ἀπ' αὐτῆ
κανένας ἤχος δὲ θὰ βγῆ.*

(V. d'Indy, le Chant de la Cloche.)

Ἡμουν ἀκόμη μαθητῆς εἰς τὸ Κονσερβατόριο, ὅταν ὁ Lamou-
reux ἐξετέλεσε γιὰ πρώτην φορὰ «τὸ Τραγοῦδι τῆς Καμπάνας»,
ποῦ εἶχε βραβευθῆ στὸ διαγωνισμὸ τῆς πόλεως τῶν Παρισίων.
Μοῦ ἔκανε μεγάλη ἐντύπωσι κι' ἀπὸ τότε θεωροῦσα τὸ ντ' Ἐντὺ
ὡς ἐξοχότητα. Οἱ ἐνθουσιασμοὶ μας τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ οἱ
προκαταλήψεις μας ἦταν πολὺ διαφορετικὲς ἀπ' τὶς σημερινές. Αὐ-
τὸ συνέβαινε τοῦλάχιστον σὲ μερικοὺς ἀπὸ μᾶς. Ἄν τὸ πέρασμα
τοῦ χρόνου μποροῦσε ν' ἀναποδογυρίση τὴν πορεία του, θὰ μᾶς ἔ-
κανε δίχως ἄλλο ν' ἀνταλλάξουμε τὶς ἀδιαλλαξίες μας : ἄς θελήσουν
λοιπὸν οἱ νεώτεροι συνάδελφοί μου νὰ πεισθοῦν ὅτι, τὴν μακρυνὴν
ἐκείνην ἐποχὴν, ὁ Βάγνερ δὲν εἶχεν ἀκόμα ἐντελῶς ξεπέσει στῶν
μουσικῶν τὸ πνεῦμα, οὔτε κι' ὁ Μπερλιόζ, τοῦ ὁποίου μάλιστα τὸ
«Ρωμανικὸ Ἡλοβασίλεμα» πορφυρόβαφε τὸν ὀρίζοντα... μ' αἶ-
μα, γιὰ νὰ ποῦμε ἀλήθεια, λίγο πνιγμένο.

Μὴ ἔχοντας καλύτερο—καὶ συγχωρίσετέ με κι' ὅλας—αὐτοὶ
ὅταν οἱ Θεοὶ μας ποῦν περιμένανε τὸν Προφήτη τους, χωρὶς ἀκόμη
μπορέση νὰ μᾶς περάση ἀπὸ τὸ νοῦ, πὼς μιὰ μέρα θὲ νάταν ὁ

προφήτης τοῦ Μέγερμπερ. Ἔτσι τὸ ἤθελεν ἡ ἐποχὴ καὶ μᾶς καθιστᾷ συγχωρητέους γιὰ πολλοὺς λόγους, ὄχι ὅλους μουσικούς. Οὗτ' ἕνας ἀρχάριος κάποιος οὐβερτούρας μὲ πνεῦμα δὲν ἔμεινε, ποῦ νὰ μὴν ὑποκύψῃ στὴν ἐπίδρασί του. Ὅλες τὶς πεποιθήσεις μου ἀπὸ κεῖ τὶς ἀντλοῦσα. Καὶ δὲν ἔχουν διόλου ἀλλάξει, τ' ὁμολογῶ συντετριμμένος.

Ἡ λάμπρις τοῦ νέου ἔργου, ἡ δύναμις του, οἱ ὑψηλές του τάσεις, οἱ συμφωνότατες μὲ τὶς πιδὸ γενναιοφρονες ὁρμές μας, τοποθετοῦσαν μονομιᾶς τὸν ντ' Ἐντὺ ἐπὶ κεφαλῆς τῆς νέας μουσικῆς. Μὲ τὸν Wallenstein του, τὴν Saugé fleurie, τὸ Forêt en chantée εἶχε κί ὄλας ἐμφανισθῆ ἔρωτευμένος μὲ τὴν ἐκφραστικὴ γραφικότητα, μὲ τὴ θρυλικὴ ποίησι καὶ κάτοχος πολλῶν μυστικῶν τῆς ὀρχήστρας.

Τὰ πρῶτα του ἔργα μουσικῆς δωματίου εἶχανε πιδὸ δώσει τελειωτικὴ μορφή στὴ νεανικὴ του Μοῦσα, ποῦ τὸ ρομαντικὸ της πέταγμα στηριζόταν στὴν πιδὸ γερὴ κλασσικὴ βάσι. Καὶ δίχως ἄλλο, ὁ καιρὸς ἔμελλε νὰ καθορίσῃ τὸ χαρακτήρα τῆς πρώτης αὐτῆς φυσιογνωμίας. Ἐπειτα ἀπὸ λίνα χρόνια, ἡ Symphonie sur un thème montagnard καὶ τὸ Premier Quatuor à cordes ἔμελλε νὰ τὴν φωτίσουν μὲ φῶς πιδὸ ξάστερο, νὰ τὴν κάμουν νὰ ξεχωρίσῃ, νὰ σβύσουν κάθε δανεισμένο χαρακτήρα, ποῦ εἶχε σ' αὐτὴν ἀποτυπώσει ὁ ζῆλος τοῦ θαυμαστοῦ, τοῦ τόσο εὐγενικὰ ὑποτεταγμένου καὶ παλλομένου ἀπὸ νεανικὴν ὑπερηφάνεια.

Ἄλλὰ τὸ Τ ρ α γ ο ὕ δ ι τῆς Κ α μ π ά ν α ς (Chant de la Cloche)—ὄπου ἡ κριτικὴ ἄλλο δὲ θέλησε ν' ἀκούσῃ, παρὰ μονάχα τὴν ἠχὼ κυρίαρχων φωνῶν—τὶς ἐξυπνοῦσε μὲ τόσην ἄνεση, τὶς ἀνακάτεβε στὸ δικό του μέταλλο μὲ μιὰ τόση ρώμη, ποῦ ἕνας μάρτυρας διορατικὸς δὲν ἦταν δυνατὸ ν' ἀπατηθῆ γιὰ τὴν ἰσχυρὴ προσωπικότητα, ἡ ὁποία μὲ τέτοιοιον τρόπον ἐμφανιζότανε καὶ τῆς ὁποίας ὁ πιδὸ χτυπητὸς χαρακτήρας, μὲς στὴ μαλθακότητα καὶ τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ ὕφους, ποῦ ἐβασίλευε τότε, ἐπεβάλλετο ἔτσι ξαφνικά, παίρνοντας μὲ ζέση τὴν ἀντίθετη ἀκριβῶς κατεύθυνσι.

Μιὰ τόσο δυνατὴ τόλμη—ποῦ τόσο τὴν προσμέναμε ὅλοι—ἐφλόγιζε τὸ θαυμασμό μας, προτοῦ ἀκόμα νὰ τὸν στρέψουμε πρὸς τὴν καταπληκτικὴ στερεότητα τοῦ σχεδίου τοῦ ἔργου, πρὸς τὸν πλοῦτο καὶ τὴν ποικιλία τῆς συνθέσεώς του, πρὸς τὸ αἶσθημα τοῦ μεγαλείου, ποῦ τὸ ἐνεψύχωνε ὀλόκληρο.

Ἐφύγα ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ κονσέρτο μὲ τὴν πεποίθησιν, ὅτι ὁ ντ'

Ἐντὺ θάταν ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους μουσικούς, ποῦ παρήγαγε ἡ Γαλλία.

Σήμερα, πράγμα παράδοξο, ξανασυγκεντρώνοντας τὶς ἀναμνήσεις μου καὶ ἀντιπαράβαλλοντας τὸ παρὸν πρὸς τὸ παρελθόν, θαρρῶ πῶς ἡ λαμπρότατη ἐκείνη πρώτη ἐμφάνισις εἶναι ἀκόμη πιὸ σημαντικὴ, ἀπ' ὅσο νόμιζα τότε. Ἀνακαλύπτω ὄχι μόνο ἓνα εἶδος προαπεικονίσεως τοῦ μεγαλειώδους ἔργου τοῦ ντ' Ἐντύ, μεῖ ὄλο τὸ πλάτος του καὶ τὴν ὀρθότητά του, ἀλλὰ, ἐξ αἰτίας αὐτοῦ τοῦ δεδομένου του, ὁ «δραματικὸς» αὐτὸς θρύλος μοῦ ἐμφανίζεται σὰ μιὰ ἀπ' τὶς προφητείες, ποῦ ἐντελῶς ἐπαλήθευσαν, καὶ ποῦ ὁ καλλιτέχνης ἐπρότεινε μόνος του γιὰ τὸ πεπωμένο του τὸ «αἰώνιο».

Γιατὶ στὴ συμβολικὴν αὐτὴν καμπάνα, τὴν ἐμψυχωμένη ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ τεχνίτη, ποῦ κινεῖται πιά μόνη τῆς μετὰ τὸ θάνατό του καὶ μόνη τῆς χτυπάει πρὸς δόξαν του, τὴ στιγμὴ ποῦ τὸ Πλήθος, παρασυρμένο ἀπὸ τοὺς «γνώστας», ἐτοιμάζεται νὰ τὴν καταστρέψῃ, βλέπεις τώρα τὴν ἴδια τὴν εἰκόνα τῆς τέχνης τοῦ ντ' Ἐντύ, ποῦ ὕστερα ἀπὸ τὶς πρῶτες ἀναλαμπές, καὶ τὸ κῦρος τοῦ μεσουρανήματος, διέσχισε τὴ σκοτεινὴ ζώνη μιᾶς στενῆς Ἀορνήσεως.

Εὐτυχῶς ἡ σύγκρισις σταματᾷ ὡς ἐδῶ. Στὴν πραγματικότητα, ὁ καλλιτέχνης, γεμάτος ζοῆν, μπορεῖ νὰ ἰδῇ τοὺς ἴσκιους νὰ σκορπίζονται, τὴ δικαιοσύνη νὰ ἐτοιμάζεται, καὶ πιὸ εὐτυχῆς ἀπὸ τὸν ἥρωά του, ἀκούει κι' ὅλας μαζί μας, τὸν ἦχο τῆς Καμπάνας του νὰ πλημμυρίζῃ τὸ μέλλον—στὸ πείσμα τοῦ Δεῖτριχ τῆς Βάλης, ἀλλοῖμονο, ἀθανάτου κι' αὐτοῦ.

...«Ἐνας ἀπὸ τοὺς μεγαλείτερος μουσικούς, ποῦ παρήγαγεν ἡ Γαλλία...» Μὲ τὴν νεανικὴ αὐτὴ κρίσι, περιτρᾶνως βεβαιωμένην ἀπὸ ἐκεῖνον ἀκριβῶς, ποῦ ἀφεώρα, μπορῶ, ὄχι χωρὶς συγκίνησι νὰ χαιρετήσω ἀκόμα τὸν ντ' Ἐντύ, μ' ἀγάπη καὶ μεῖ σεβασμό. Ἡ ἀντίληψίς μου δὲν ἄλλαξεν. Αὐριο θ' ἀνήκη στὸ μεγάλο πλῆθος. Τὸ ἀπεδέχθησαν πιά ὅλοι ἐκεῖνοι, ποῦ ζητοῦν ἀπὸ τὴ μουσικὴ τὴν παρορμητικὴ αὐτὴ δύναμι καὶ τὸ ὕψος τοῦ ὕφους, ποῦ κάνουν τὰ ἔργα μακρόβια. Ἀπλῶς ἐκδηλώνω ἐδῶ τὸ θαυμασμό μου, τοῦ ὁποίου τοὺς λόγους πολλαπλασίασεν ὁ χρόνος. Ἄλλ' αὐτὲς οἱ λίγες γραμμὲς δὲν εἶναι δυνατὸν, ἐννοεῖται, νὰ εἰσέλθουν στὶς λεπτομέρειες μιᾶς τόσο ἀπέραντης καὶ πολύμορφης παραγωγῆς, οὔτε καὶ ν' ἀντικρῦσουν ὅλες τὶς φάσεις τῆς δράσεως τοῦ δημιουργοῦ τῆς, ὡς διδασκάλου, ὡς βιογράφου, ὡς καθηγητοῦ, ὡς διευθυντοῦ ὀρ-

χήστρας, ὡς ἀνακαινιστοῦ ἀρχαίων ἔργων, κλπ... Τὴν ἡμέρα, ποῦ θὰ ἐγχειρηθῆ τὸ σημαντικώτατον αὐτὸ καὶ ἀναγκαῖον ἔργον ποιὸς δὲν θὰ καταληφθῆ ἀπὸ σεβασμὸ μπρὸς στὴ συνεχῆ προσπάθεια καὶ τὴν καταπληκτικὴ καταβολὴ ἐνεργείας, ποῦ θᾶχῃ ἀπαιτηθῆ γιὰ μιὰ τέτοια δρᾶσι; μπρὸς, ἀκόμα, στὴν ποιότητα τῆς δράσεως αὐτῆς; Γιατὶ ὅλη ἡ τάσις τῆς, μέσα στὴν πλεόν γενναιόδωρῃ ὁρμῇ τῆς, ἀπέβλεπε στὴν ἐξυπηρέτησι τῆς μουσικῆς, εἰς τὸ νὰ τὴν κάμῃ πλεόν ἀγαπητῆ, κάνοντάς τὴν πλεόν καταληπτῆ, νὰ φωτίσῃ τὸ παρὸν μὲ τὸ παρελθόν τῆς, χαράζοντας τὴ γέννησί τῆς καὶ τὴν ἱστορίαν τῆς, νὰ διαδόσῃ τὰ μουσικὰ δημιουργήματα κάθε ἐποχῆς, ἀκόμα καὶ τὰ πλεόν ἀπέχοντα ἀπὸ κάθε προσωπικὴ προτίμησι, φθάνει ν' ἀντικατόπτριζαν μιὰ κάποια λάμψη ἀγνοῦ πυρός.

Ἡ ἴδια λαμπρὴ συνοχὴ καὶ στὸ ἔργο. Περιβάλλοντάς το μὲ μιὰ μόνη ματιὰ, τὸ βλέπουμε τοὺς ἴδιους ν' ἀνοίγῃ ὀρίζοντας μὲς ἀπ' τὶς ἐκδηλώσεις του τὶς πλεόν διάφορες. Μουσικὴ θεάτρου, μουσικὴ δωματίου, περιφέρονται γύρω ἀπὸ τὴν εὐγενικώτερη παράδοσι τῶν μεγαλειτέρων διδασκάλων, Ἡ ἴδια ἔλξις τὶς συνδέει μὲ τὸ κέντρο τῆς δυνατῆς αὐτῆς ἐστίας, ποῦ τὶς γονιμοποιεῖ καὶ τὶς λαμπρύνει. Ὅλες, ταυτοχρόνως, ἀντλοῦν ἀπὸ κεῖ τὴν ἀρχὴ τῆς ἰδίας αὐτῶν ἰσορροπίας, καὶ ρυθμίζονται πάνω στὸ μεγάλο ἐκεῖνο, νόμο τῆς κλασσικῆς τέχνης, ποῦ κονονίζει τὴν κίνησιν τῆς πλεόν ἀπότομης δραματικῆς σκηνῆς, ὅπως κυβερνᾷ τὴν ἀνάπτυξι μιᾶς συμφωνίας ἢ ἐνὸς κουαρτέτου, εἰς τρόπον, ὥστε ὅλα συγχωνεύονται τελικῶς στὴν καθαρὴ μουσικὴ ἔκφρασι καὶ σχηματίζουν ἓνα καὶ τὸν αὐτὸ χορὸ πνευματικοῦ ἐνθουσιασμοῦ.

Ἡ ὑψηλὴ αὐτὴ περὶ Τέχνης ἀντίληψις, τὴν ὁποῖαν ὁ ντ' Ἐντὸ κληρονόμησε ἀπὸ τὸ δάσκαλό του τὸ Φράγκ καὶ διεκήρυξε μὲ τὸ παράδειγμά του καὶ τὴ θεωρίαν του, μᾶς δικαιολογεῖ φυσικώτατα τὸ εἶδος τῆς ἀποστροφῆς, τῆς ὁποίας ἔπρεπε νᾶναι τὸ ἀντικείμενον σὲ δεδομένη στιγμῇ. Ἐκάλει σὲ συγκέντρωσι σκέψεως καὶ αἰσθημάτων, σ' ὠριμασμένες ἐπεξεργασίες, στὴν κατάκτησι τῆς ἐλευθερίας διὰ τοῦ κανόνος, εἰς ὅλα ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα, ἀφ' ὅτου ἄρχισε ὁ ντ' Ἐντὸ νὰ γράφῃ, τ' ἀρνήθησαν, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον, οἱ ἀλλεπάλληλες Σχολές, ποῦ διετύπωσαν ὀριστικὰ θεωρίες. Αὐτές, ἢ μία μετὰ τὴν ἄλλην, θελήσαν νὰ τοποθετήσουν σὲ ἀρχαιολογικὰ μουσεῖα μιὰ παράδοσι, δυσχερέστατη, ἄλλωστε, ν' ἀκολουθῆται, ποῦ δὲν εὗρισκε ἡχώ μὲς στὸ συρμὸ τῆς ἐποχῆς καὶ μαζὶ μ' αὐτὴν, τὸ μεγαλειῶδες ἔργο, ποῦ τὴν ἀντιπροσώπευε καὶ ποῦ ἦταν

ὄμως δύσκολο νὰ μείνη ἀγνοημένο... Γι' αὐτὸ τὸ παρουσίαζαν ὡς τὸ ψυχρὸ ἀποτελέσμα ῥητορικῆς παρωχημένης. Ἡ, ἀκόμα καλύτερα, τὸ παρασιωποῦσαν ἐντελῶς. Θαυμαστὴ μέθοδος γιὰ μιὰ ἐποχὴ, ποῦ ἡ δόξα πιά συγγέεται μὲ τὴ ρεκλάμα.

Ὅλ' αὐτὰ εἶναι ἀπολύτως φυσικὰ καὶ δὲν πρέπει νὰ προκαλοῦν τὴν ἐκπληξιν ἢ τὴν ὀργή μας. Γιατὶ κι' αὐτὰ ἀποτελοῦνε μέρος τῆς παραδόσεως! Σὲ κάθε ἐποχῇ, ἢ μεταβολῇ τῆς καλαισθησίας κάνει νὰ φαίνωνται ὡς ἀρχαϊκὰ τὰ σύγχρονα ἔργα τὰ στηριζόμενα ἐπὶ σταθερῶν ἀρχῶν, καὶ ὡς ὀπισθοδρομικοὶ οἱ μεγάλοι καλλιτέχναι, ποῦ δουλεύουν κατὰ βᾶθος ἀνάμεσα στοὺς ἐργάτας τῆς ἐπιφανείας. Κάθε ἐποχὴν, ἐπίσης, οἱ καλλιτέχναι, ποῦ τὸ πνεῦμά τους προβαίνει ἀπὸ τὴ λεπτομέρεια πρὸς τὸ σύνολο, κατὰ τὸν γυναικεῖο τρόπο, ἀπερρίφθησαν ἀπὸ τὴν ἀρρενωπὴν ἀντίληψιν, ποῦ προβαίνει ἀπὸ τὸ σύνολο πρὸς τὴ λεπτομέρεια. Οἱ ὀργανικοὶ αὐτὴ διαφωνία, προστιθεμένη εἰς τὴν ἄλλην, διαφωτίζει ἀρκετὰ τὶς παρεξηγήσεις καὶ ἐξηγεῖ πολὲς ἀδικίες. Κι' ἀκόμη, κάνει φανερὸ ἓνα γεγονός, πολὺ ὀλίγο παρατηρημένο, ὅτι τὰ τάλαντα τοῦ πρώτου εἴδους συμπαθοῦν πάντα, κατὰ τρόπον ἐντελῶς σιωπηλό, τὰ τάλαντα τοῦ ἄλλου εἴδους, μεταξὺ τῶν ὁποίων, ἀντιθέτως, βρίσκουν συχνὰ τοὺς πλέον ἐνθέρμους ἐνσυνειδήτους θαυμαστάς.

Ἐν τούτοις λίγα χρόνια χρειάζονται καμμιά φορὰ γιὰ νὰ ξανανοιώσουμε μὲς στὸ νοῦ μας ἐκεῖνο, ποῦ ἀνάμεσα σὲ τόσες καινοτομίες, δὲν καταδεχόταν νὰ γίνῃ «τῆς ἡμέρας». Καὶ γιὰ ν' ἀποκομίσωμε μονομιᾶς τὰ κέρδη τῆς ἀκαταδεξίας αὐτῆς, φθάνει νάχη κιτρινίσει τὸ χαρτί, νάχη τσαλακωθῇ κάτω ἀπ' τὰ δάχτυλα τῆς μόδας ἢ, ἀπλούστατα, νάχη γυρίσει ἡ σελίδα. Πόσοι κάτω ἀπ' τὰ μάτια μας, λεπτεπίλεπτοι καὶ θορυβοποιοὶ νεωτερισμοὶ δὲν θὰ ἐγκαταλειφθοῦν ἔτσι «... σὲ λίγο διάστημα θὰ ἐξαφανισθοῦν μὲ τὶς κουρασμένες ὁμορφιές των», ἐνῶ πανυγηρίζουμε μ' ἐνθουσιασμό τόσα «πεπαλαιωμένα» πράγματα ποῦ τὰ κατεδίκαζεν ἡ μόδα νὰ μείνουν κατὰ μέρος, ὡσὰν ἡ Τέχνη τῆς μουσικῆς νάταν ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ἐκεῖνα Παντοπωλεῖα, τῶν ὁποίων κάθε νέος κατάλογος ἀκυρώνει τὸν προηγούμενο!

Ἦρθε ἡ ὥρα τῶν ἀναγκαίων ἐπανορθώσεων γιὰ τὸν ντ' Ἐντύ. Θὰ τὸν τοποθετήσουνε στὴ θέσι του, μεταξὺ τῶν μεγάλων ὁμοτέχνων του τῆς Γαλλίας, ἀνάμεσα στὸν Μπερλιόζ καὶ τὸν Ραμῶ, κοντὰ-κοντὰ στὸν δάσκαλό του τὸν Καίσαρα Φράγκ. Τὸ ἔργον του διαδιδόμενον ὅλο καὶ θὰ ἐπιβάλλεται περισσότερον, στὸ μουσικόν

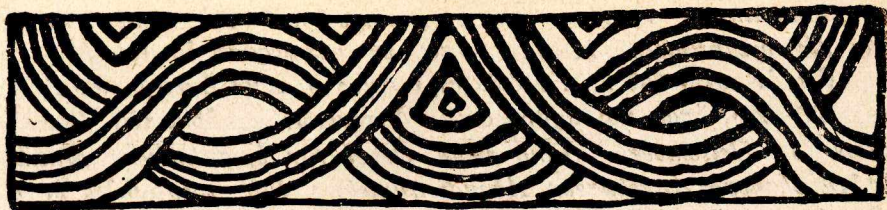
κοινόν, εἰς τὸ ὁποῖον οἱ κορυφῆς ἐμφανίζονται πᾶ χωρὶς σύννεφα. Φθάνει ν' ἀναφέρω ὡς ἀπόδειξι τῆ θριαμβευτικῆ καὶ τόσο συγκινητικᾶ ἀυθόρμητην ὑποδοχή, ποῦ κἀναν ἐφέτος σ' ἐκεῖνη τῆ Δεύτερη Συμφωνία, τῆς ὁποίας ἔνθερμος ἀπόστολος εἶχε γίνεῖ ὁ Πιερνέ. Ἴδου, πράγματι, ἓνα ἔργο «δύσκολο» καὶ στρεφόμενον ἐξ ὀλοκλήρου πρὸς τὴν ὑπέροχην ἔκφρασιν! Μορφὴ θαυμαστή, ἀκολουθεῖ πάντοτε ἐκ τοῦ σύνεγγυς τὴν ἔννοια τῶν περιπλόκων θεματικῶν δεδομένων καὶ μεταχειρίζεται ὅλα τὰ μέσα τῆς γιὰ νὰ μεταμορφώσῃ αὐτά, χωρὶς ἀπομάκρυνσι καὶ χωρὶς χαλάρωσι.. Καὶ γι' αὐτὸ δίχως ἄλλο, πρὸ ὀλίγου ἀκόμη, πολλοὶ τὴν εὔρισκαν αἰχμηράν, ἀφηρημένην, ἀπλησίαστην—μὴ ἀκούσιμην. (Εἶχαμε περὶ τούτου τῆ δικαιολογημένη γνώμη τοῦ Δεῖτριχ τῆς Βάλης.) Ἐν τούτοις οἱ ἀκροαταὶ χειροκροτοῦσαν ἀτελεύτητα τὴν ἀληθινὰ ἐμπνευσμένη ἐκτέλεσι τῆς Συμφωνίας αὐτῆς, σὰ ν' ἄταν τοῦ Μπετόβεν τοῦ ἴδιου.

Τὶ εἶχε συμβῆ; Πῶς τὶς ἄλλοτε ψυχρότητες τὶς διαδέχθησαν τέτοιοι ἐνθουσιασμοί; Μέσα στὸ ἔργο τίποτε δὲν ἄλλαξε. Εἶναι σήμερα ἔτσι, ὅπως ἦταν ὅταν τέλειωσε: μεγάλο ἀριστούργημα ἀγνῆς μουσικῆς, τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ, δίχως ἄλλο, στὸ εἶδος τοῦ τῆς γαλλικῆς μουσικῆς ἀπὸ ἐνὸς τετάρτου αἰῶνος, καὶ ἡ πιὸ τέλεια εἰκόνα, ποῦ τῆ συνέλαβε. Ἐχρειάσθησαν ὅμως εἰκοσιπέντε χρόνια γιὰ νὰ γίνῃ αἰσθητὸ τὸ μεγαλεῖο τῆς! Εἰκοσιπέντε χρόνια σκοτεινῆς πορείας καὶ κατὰ διαστήματα ἀκροάσεως τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὴν πρώτη, μὰ ποῦ σιγὰ σιγὰ, τὸ διαφώτισαν ἐπὶ τέλους, ὡς ποὺ ν' ἀναπηδήσουν ἐντελῶς οἱ λαμπρότητες, ποῦ ἔκλεινε μέσα του. Καὶ νά, ποῦ τώρα πᾶ σκορπίσθησαν τριγύρω, γιὰ νὰ μὴ σβύσουν ποτέ. Ὁ Λίστ εἶχε δίκην: Πρέπει κανεὶς νὰ ὑπομείνῃ γιὰ νὰ παραμείνῃ.

Αὐτὸ εἶναι, πράγματι, ἡ ἀναντίρρητη ἔνδειξις καὶ τὸ μεγάλο σημεῖο. Ἔτσι ἡ ὑπομονὴ τῶν μὲν κρίνει τὴ σπουδὴ τῶν δέ. Πρέπει ὅμως ἡ ἀντοχὴ τῶν ἔργων ν' ἀνταποκρίνεται καὶ πρὸς τὴν ἀντοχὴ τῶν ἀνθρώπων. Σπανιώτατοι δὲ εἶναι ἐκεῖνοι, ποῦ μποροῦν νὰ ἐγκαταλείψουν στὸ χρόνον τὴν ἐξασφάλισι τῆς φήμης των. Μεταξὺ τους ὁ ντ' Ἐντὺ θὰ εἶναι βέβαια ἓνας ἀπὸ τοὺς πλέον ἀκλόνητους στὴν προσδοκία. Ἡ βαθειὰ του ἀγάπη πρὸς τὴν τέχνη, ἡ βαθειὰ γνώσις τῆς, τοῦ ἐνέπνευσαν, ὡς πρὸς τὸ μέλον τῆς δικῆς του, τὴν πλέον γαλήνια βεβαιότητα. Καὶ γὰρ τὴν συμμερίστηκα πάντοτε.

PAUL DUCAS

(Ἀπὸ τὸ «Menestrel»)



ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΣ ΤΟΥ ΚΑΘΗ-
ΓΗΤΟΥ κ. Κ. ΜΑΛΤΕΖΟΥ

Ὁ διαπρεπὴς Καθηγητὴς καὶ Ἀκαδημαϊκὸς κ. Κ. Μαλτέζος ἐδημοσίευσεν ἐν τῷ τετάρτῳ τεύχει τῆς «*Μουσικῆς Ζωῆς*» ἀνακοίνωσιν αὐτοῦ πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν Ἀθηνῶν περὶ τῶν διατονικῶν κλιμάκων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς. Ἡ ἀνακοίνωσις αὕτη τοῦ κ. Μαλτέζου εἶναι μία ἐπισκόπησις δύο ἐν τῷ ἔγγυς καὶ ἄπω παρελθόντι ἐργασιῶν, τῆς τοῦ Χρυσάνθου καὶ τῆς τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881, μετὰ μόνης τῆς διαφορᾶς, ὅτι δύο τονικά ὕψη ἀλλοιοῦνται διὰ τῆς προσθήκης χιλιοστῶν τινων.

Δὲν γνωρίζω, ἂν ὁ κ. Μαλτέζος εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρακολουθήσῃ ὅσα κατὰ καιροὺς ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῶν μουσικῶν διαστημάτων ἐδημοσίευσεν καὶ τὰ ὁποῖα θὰ ἦτο ἀνιαρὸν μίαν ἔτι φορὰν νὰ ἐπαναλάβω. Τὴν ἐργασίαν μου ὅμως ἐκείνην, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ὁποίας κατεσκευάσα καὶ εἰδικὸν ὄργανον, τὸ «*Παναρμόνιον*», θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχη ὑπ' ὄψιν του. Τοσοῦτ' δὲ μᾶλλον, καθόσον αὕτη, συμπληροῦσα τὴν ἐργασίαν τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἰδίως τὴν τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881, διασαφηνίζει καὶ καθορίζει πάσας τὰς διαστηματικὰς λεπτομερείας τῆς Ἑλληνικῆς καὶ τῆς ἐν γένει Ἀνατολικῆς μουσικῆς καὶ δὴ, οὐχὶ ἐπὶ ξηρῶν μαθηματικῶν ὑπολογισμῶν, ἀλλ' ἐπὶ τῇ βάσει τῆς διασφθείσεως *φωνητικῆς παραδόσεως*. Καὶ ἡ ἐργασία μου αὕτη, ἣν ἐφήρμοσα ἐπὶ ὄργανου, περιλαμβάνοντος ἐν μιᾷ Διαπασῶν καὶ ἐν ἐκτάσει παλάμης 42 πλήκτρα, ἐδημοσιεύθη ἐν τῇ Neue Zeitung Musik τῆς Στουτγάρτης, τεῦχος 1ον Δεκεμβρίου 1926, σελ. 95—96 καὶ τεῦχος 2ον Ἰανουαρίου 1927, σελ. 180.

Καὶ ἡ παράλειψις αὕτη μὲ πείθει, ὅτι ὁ κ. Μαλτέζος ἀγνοεῖ ἐπίσης καὶ τὴν εἰς ἰδιαίτερον τεῦχος γερμανιστὶ ἐκδεδομένην εἰσήγησίν μου, τὴν γενομένην τὸ 1924 ἐν τῷ Oettingen τῆς Βαυαρίας :

(«Einführungs — Vortrag zur eröffnungs feir der neuen Orgel für die byzantinische Musik»), ἥτις ἐν μεταφράσει ἔδημοσιεύθη ἐν τῇ «Νέα Ἐποχῇ» τοῦ κ. Ι. Μάλλωση (τεῦχος Αον, 28 Σεπτεμβρίου 1924, σελ. 20—24); ὅπως καὶ ἄρθρα σοφῶν Γερμανῶν καὶ ἰδιά τῶν ἀειμνήστων Α. Heisember: «Eine neue Orgel für byzantinische Musik» («Münchener—Augsburger Abendzeitung» 5 Juli 1924, σελίς 2, L. Bürchner: «Die Orgel Prof. Psachos für byzantinische und anatolische Musik» («Neue Musik Zeitung» τῆς Στουτγάρτης, τεῦχος 2ον, Σεπτεμβρίου 1924, σελ. 304—5) καὶ J. K. Oesslin: «Eine Neue Orgel für byzantinische Musik» («Die Musik» τῆς Στουτγάρτης, τεῦχος 4ον Ἰανουαρίου 1925, σελ. 278—280).

Ἄλλ' ἔστω. Ὁ κ. Μαλτέζος ἄλλοιοῖ—ὡς εἶπον—δύο τονικὰ ὕψη καὶ ἐν συμπεράσματι παραδέχεται, ὅτι ἐν τῇ Βυζαντινῇ μουσικῇ δύο κλίμακες ὑπάρχουσιν, ἡ Βυζαντινὴ διατονικὴ καὶ ἕτερα, ἔχουσα κοινὸν χαρακτῆρα μετὰ τῆς Περσοτουρκικῆς, τὴν ὁποίαν καὶ ὀνομάζει **Ἑλληνοτουρκικὴν (!)**

Ἄλλ' ἐὰν ὁ κ. Μαλτέζος ἀνεῦρε κλίμακα Ἑλληνοτουρκικὴν διὰ μόνον τὸν λόγον, ὅτι ἔχει κοινὸς χαρακτῆρας πρὸς τὴν Περσοτουρκικὴν, διατὶ τότε νὰ μὴ προσέξῃ καὶ εἰς ἄλλας, ἀλλ' ἰδίως εἰς δύο κλίμακας, ὧν ποιεῖται χρῆσιν ἡ Βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, τὴν **μεῖζονα** τουτέστι καὶ τὴν **ἐλάσσονα** καὶ διατὶ—ἀφ' οὗ αἱ κλίμακες αὗται, ἀποτελοῦσι τὸ **ἅπαντον** τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς,—διατὶ, λέγω, νὰ μὴ χαρακτηρίσῃ καὶ ταύτας **Ἑλληνοευρωπαϊκὰς** ἢ **Εὐρωπαϊκοελληνικὰς** ;

Παρερχόμενος καὶ τοῦτο, ἔχω νὰ παρατηρήσω εἰς τὸν κ. Μαλτέζον, ὅτι οὐδεμίαν ἀπολύτως σχέσιν ἔχουσι τὰ καθωρισμένα ὕψη τῶν τριῶν διατονικῶν τόνων, μεῖζονος, ἐλάσσονος καὶ ἐλαχίστου πρὸς τὰ λεγόμενα **τμήματα**, ἅτινα ὀρίζονται εἰς 12, 9 καὶ 7 ὑπὸ τοῦ Χρυσάνθου, εἰς 12 δέ, 10 καὶ 8 ὑπὸ τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881 (εἰς ἕκτημόρια δηλ. 6, 5 καὶ 4). Διότι, κατ' ἀπαράβατον κανόνα, τὰ ὕψη τῶν τόνων οὐδέποτε δύνανται νὰ καθορισθῶσι διὰ τῆς εἰς τμήματα διαιρέσεως τῆς Διαπασῶν εἰς 68 ἢ 72, εἴτε τῶν τετραχόρδων εἰς 28 ἢ 30, ἔστω καὶ ἀριθμητικῶς καὶ ἀκουστικῶς ἴσα, κατὰ προϋούσαν πικράταξιν. Ἡ εἰς τμήματα διαιρέσεις τῶν τόνων εἶναι ἐν πρακτικὸν μέσον πρὸς εὗρεσιν τῶν μικροτέρων τοῦ τόνου διαιρέσεων, ἡμιτονίων τουτέστι καὶ λοιπῶν διέσεων. Διότι οὔτε δυνατὸν, ἀλλ' οὐδ' ἐπισημονικὸν εἶναι νὰ παράγονται τὰ μεγάλα διαστήματα μιᾶς χορδῆς ἐκ μικροτέρων τοιούτων. Εὐρίσκονται πρῶτον τὰ μεγάλα, ἅτινα κατὰ τοὺς ἑλληνικοὺς ὄρους εἶναι αἱ **συμφωνίαι**, ἧτοι ἡ **διὰ ὀκτώ**, ἡ **διὰ πέντε**, ἡ **διὰ τεσσάρων**, ἡ **διὰ τριῶν**, ἡ **διὰ βξ** καὶ ἡ **δι' ἐπτά** καὶ εἶτα ἐκ τῶν διαφορῶν αὐτῶν παράγονται οἱ τρεῖς τόνοι. Τούτων δ' εὐρεθέντων, ἀκολου-

θει ἢ διαίρεσις αὐτῶν εἰς ἡμιτόνια μείζονα καὶ ἐλάσσονα καὶ εἰς διέσεις τριτημορίους ἢ τεταρτημορίους. Καὶ οὐδόλως ἀμφιβάλλω, ὅτι ὁ κ. Μαλτέζος συμφωνεῖ εἰς τοῦτο. Ἐάν ὁμως ὄχι, ἄς ἐπιχειρήσῃ τότε νὰ διαιρέσῃ οὐχὶ τοὺς τόνους κυρίως, ἀλλὰ τὰ τετράχορδα εἰς 30 ἢ εἰς 28 ἢ ἀπ' εὐθείας τὴν Διαπασῶν εἰς 68 ἢ 72 τμήματα, ἴσα πάντοτε ἀριθμητικῶς καὶ ἀκουστικῶς, ἄς λάβῃ κατόπιν τὰ ἀνάλογα δι' ἕκαστον τόνον τμήματα καὶ θὰ ἴδῃ εἰς ποίαν κατάστασιν θὰ εὐρεθῶσιν οἱ τρεῖς οὗτοι τόνοι. Καὶ ὑποθέτω ὅτι δὲν δύναται ν' ἀρνηθῇ ὁ κ. Μαλτέζος, ὅτι καὶ εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν μουσικὴν αἱ εἰς τμήματα διαιρέσεις ἀπετέλουν ἓν πρακτικὸν καὶ συγκεκριμένον μέσον κατανοήσεως τῆς θεωρίας τῶν διαστημάτων καὶ τῆς διδασκαλίας αὐτῶν. Παράδειγμα ἐν ἔστωσαν τὰ **Θεωρήματα** τοῦ Εὐκλείδου, πρὸς τὰ ὁποῖα ὁμως ἐκ διαμέτρου ἀντίθετος τυγχάνει ἡ προτασσομένη θεωρία τῆς εἰς δωδεκατημόρια διαιρέσεως, ἔστω καὶ ἂν αὕτη ἀποδίδηται ὑπὸ τινων εἰς τὸν Κλεωνίδην.

Ἐς ἐξετάσωμεν ἤδη τί συμβαίνει μὲ τὰς κλίμακας, περὶ τὰς ὁποίας ἀσχολεῖται ὁ κ. Μαλτέζος.

Ἡ τε κλίμαξ τοῦ Χρυσάνθου καὶ ἡ τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881 εἶναι **μία καὶ ἡ αὐτή**. Διότι ὁ μὲν Χρυσάνθος καθώρισε μίαν περίπτωσιν, ἡ δ' Ἐπιτροπὴ ἑτέραν. Ἀλλὰ θὰ ἐρωτηθῶ ἴσως: Ὑπάρχουσι λοιπὸν τόσαι περιπτώσεις καὶ τόσαι διαφοραὶ; Μάλιστα ὑπάρχουσιν. Καὶ ἂν ἡ ἐρώτησις αὕτη προχωροῦσα περαιτέρω, προσέθετε: καὶ δὲν εἶναι τυχαῖα αὐταί; Θὰ ἀπήντων μὲ ὅλην τὴν πεποίθησιν, ἀλλὰ καὶ τὸ δικαίωμα τὸ ὁποῖον πορέχει μοι ἡ ἐπὶ τοῦ ζητήματος τούτου εἰδικὴ καὶ πολυχρόνιος μελέτη καὶ πείρα μου, θὰ ἀπήντων, ὅτι ὅλαι αἱ περιπτώσεις καὶ διαφοραὶ αὐταὶ ὄχι μόνον τυχαῖα δὲν εἶναι, ἀλλὰ καὶ ἀποτελοῦσι τὴν οὐσίαν, τὴν ψυχὴν, τοῦτ' αὐτὸ τῆς φωνητικῆς παραδόσεως, ἣτις διετήρησεν ἀγνὸν καὶ ἀδιάφθορον τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἑλληνικοῦ μέλους ἀπὸ τῶν παριστρίων χωρῶν μέχρι τῶν ἔσχατιῶν τῆς Ἀσίας καὶ τῆς Ἀφρικῆς. Καὶ θὰ προσέθετον ἀκόμη, ὅτι ἡ παράδοσις αὕτη, ὡς πρὸς τὸ διαστηματικὸν μέρος τῶν μουσικῶν κλιμάκων, εἶναι **κοινή** μεταξὺ τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἐν γένει Ἀνατολικῆς (Περσικῆς, Ἀραβικῆς κλπ.), χωρὶς ποσῶς νὰ ὑποτεθῇ, ὅτι ἡ κοινότης αὕτη τῶν μουσικῶν διαστημάτων προϋποθέτει καὶ σύγχισιν τοῦ Ἑλληνικοῦ πρὸς τὸ Ἀραβοπερσικὸν μέλος. Καὶ ὁλόκληρος ὁ κόσμος οὗτος τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῶν περιπτώσεων τῶν ἑλληνικῶν μουσικῶν διαστημάτων, ἅτινα διεσφῆσαν διὰ τῆς φωνητικῆς παραδόσεως (ἂφ' οὗ τὰ μουσικὰ κείμενα καὶ οἱ ἀριθμοὶ δὲν ψάλλουσιν ἀφ' ἑαυτῶν), ἀποδείκνυνται καὶ κατοχυροῦνται καὶ μαθηματικῶς καὶ ἀκουστικῶς καὶ γεωμετρικῶς.

Ἄλλὰ θὰ ἐρωτηθῶ ἴσως : καὶ αὐθις Ποῦ στηρίζονται ὅλα ταῦτα ; Ἴδου ποῦ στηρίζονται :

Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνας εἶχον τὴν τε φυσικὴν καὶ τὴν συγκεκριμένην κλίμακα. Ἐκ τῆς συγκεκριμένης κλίμακος παρήγον δώδεκα ὁμοειδεῖς κλίμακας, διαιροῦντες ἕκαστον τῶν τετραχόρδων εἰς ἓν λεῖμμα καὶ εἰς δύο τόνους, οὓς πάλιν ὑποδιήρουν εἰς δύο ἄνισα ἡμιτόνια, μείζον ἢ ἔλαττον καὶ ἀντιστρόφως. Ἐκ τῶν διὰ τῆς διαιρέσεως ταύτης προκυπτόντων δώδεκα ἡμιτονίων παρήγον δέκα τρεῖς ὁμοειδεῖς κλίμακας, αἵτινες διέφερον ἀλλήλων κατὰ τὸ ὕψος ἐνὸς ἡμιτονίου, ἕκαστη δὲ τῶν ὁποίων ἀνελόγει πρὸς ἓνα τῶν **Τρόπων**, οἵτινες καὶ αὐτοὶ ἦσαν δέκα τρεῖς. Ἄλλ' ἐπειδὴ εἰς τὴν Διαπασῶν προσετέθη εἰς ἕτι τόνος, εἰς δύο ὡσαύτως ἡμιτόνια διαιρούμενος, προσετέθησαν δύο ἕτι **Τρόποι**, γενόμενοι οὕτω ἐν ὄλφ δέκα πέντε, ὧν ἕκαστος κατεῖχε θέσιν ἐνὸς ἡμιτονίου. Ἡ εἰς δώδεκα ἡμιτόνια διαίρεσις εἶχε κατ' ἀνάγκην τρεῖς μόνον συμφωνίας, τὴν **διὰ ὀκτώ**, τὴν **διὰ πέντε** καὶ τὴν **διὰ τεσσάρων**. Περὶ τὰ τέλη ὅμως τῆς πρώτης μ. Χρ. ἑκατονταετηρίδος, Δίδυμος ὁ Ἀλεξανδρεὺς (κατὰ τὴν μαρτυρίαν τοῦ Πτολεμαίου, τοῦ καὶ συμπληρώσαντος τὴν θεωρίαν ἐκεῖνου), ἐφεῦρε τὴν ὀρθὴν **διὰ τριῶν μεξίονα** συμφωνίαν : $\frac{5}{4}$, ἕξ ἧς παρήγαγε τὸν **ἐλάσσονα** τόνον : $\frac{10}{9}$ καὶ τὴν **διὰ τριῶν ἐλάσσονα** : $\frac{6}{5}$, ἕξ ἧς παρήγαγε τὸν **μεξίονα** τόνον : $\frac{9}{8}$ καὶ τὸν **ἐλάχιστον** : $\frac{16}{15}$. Ἄλλ' ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ, ἀπὸ τῆς ἀρχῆς αὐτῆς, βάσιν καὶ θεμέλιον ἔχει κλίμακα φυσικωτέραν καὶ αὐτῆς τῆς φυσικῆς, οὐχὶ δὲ τὴν συγκεκριμένην, τὴν ὁποίαν μόνον ὡς χρῶαν μεταχειρίζεται. Καὶ ἐκ τῆς διαιρέσεως αὐτῆς εἰς δύο ὁμοειδῆ τετράχορδα, ἐκ τόνων μείζονος, ἐλάσσονος καὶ ἐλάχιστου καὶ ἐνὸς ἕτι προσλαμβανομένου, παράγει τονικά διαστήματα ἑπτὰ, ἕξ ὧν προέρχονται ἑπτὰ διάφοροι τό τε ὕψος καὶ τὸ ἄκουσμα κλίμακες, αἵτινες, ἔχουσαι ἀνάγκην ὀκτῶ φθόγγων, παράγουσι συνεπῶς καὶ **ὀκτῶ ἰδιαιτέρους ἤχους**.

Οἱ ἤχοι οὗτοι τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ποσῶς δὲν εἶναι ὑποχρεωμένοι ν' ἀκολουθῶσιν ἀπαράβατος τὴν βásiμον αὐτῶν κλίμακα ἐν τῇ ἀναπτύξει τῶν μελῶν αὐτῶν ἕκαστος. Ἄλλὰ μήπως καὶ οἱ ἀρχαῖοι, πλὴν τῶν δέκα πέντε Τρόπων, δὲν εἶχον καὶ τὰς ἰδιαιτέρας ἐκεῖνας τῶν τριῶν μουσικῶν γενῶν διαιρέσεις, τὰς λεγομένας **Χρῶας**, αἵτινες ἦσαν μία τῆς ἀρμονίας, τρεῖς τοῦ χρώματος καὶ δύο τοῦ διατόνου ; Καὶ δὲν κατώρθουν οὕτω ν' ἀποδίδωσιν ὅ,τι δὲν ἦτο δυνατόν ν' ἀποδοθῆ διὰ μόνης τῆς εἰς τόνους καὶ ἡμιτόνια διαιρέσεως, λαμβανομένων οὕτως τῶν μουσικῶν γενῶν αὐτῶν κατὰ τε τὸ σκληρὸν καὶ τὸ μαλακὸν εἶδος ;

Ὅπως παρὰ τοῖς ἀρχαίοις, πλὴν τῶν θεμελιωδῶν διαγραμμάτων, ὑπῆρχον καὶ ὑποδιαιρέσεις μετὰ οὐσιαστικῶν διαφορῶν, οὕτω καὶ ἐν τῇ

νεωτέροα ἑλληνικῇ, τῇ Βυζαντινῇ δηλ. μουσικῇ, οἱ ὀκτὼ αὐτῆς ἤχοι, πλὴν τῆς βασίμου αὐτῶν κλίμακος, ἔχουσι καὶ ἄλλας δευτερευούσας, συμφώνως πρὸς τὰς ὁποίας διαμορφοῦνται καὶ διαπλάσσονται αἱ γραμμαὶ καὶ τὰ σχήματα τῶν ποικίλων μελῶν αὐτῶν. Διότι, ἄλλο **Κλίμαξ** καὶ ἄλλο **Ἦχος**. Ἡ δὲ Βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν στηρίζεται ἀπλῶς ἐπὶ κλιμάκων (καὶ εἰς τοῦτο ἔπασαν ἕξω ὅσοι κατέγιναν μὲ αὐτήν), ἀλλ' ἐπὶ **ἤχων**, διαφόρων τὴν φύσιν καὶ τὴν ὑπόστασιν, ἐξελισσομένων εἰς ἓνα διαστηματικὸν πλοῦτον ἀφάνταστον. Ἄν δὲ εἰς τὸν πλοῦτον αὐτὸν προστεθῇ καὶ ὁ μέγας ἐκεῖνος **νόμος τῆς μελωδικῆς ἔλξεως**, ἣτις, ἀναλόγως τῆς φύσεως ἐκάστου τῶν ἤχων, ἄλλοιοῖ παροδικῶς εἶτε καὶ σταθερῶς, πάντοτε ὅμως καθ' ὄρισμένους κανόνας, τοὺς τόνους τῆς βασίμου ἐκάστου κλίμακος, προβάλλει τότε ὀλόκληρος ἐκεῖνος ὁ μηχανισμὸς τῶν μουσικῶν διαστημάτων τῆς ἑλληνικῆς, ἐν γένει, μουσικῆς, ἄνευ τῶν ὁποίων εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον ν' ἀποδοθῇ ὁ διὰ τῆς φωνητικῆς παραδόσεως διὰ μέσου τῶν αἰῶνων διασφθεῖς ἰδιαιτερος αὐτῆς **χαρακτῆρ**.

Ἄλλὰ θὰ μοι εἴπη ἴσως ὁ κ. Μαλτέζος, ὅτι ἡ οὐσία τῆς ἀνακοινώσεώς του ἔγκειται εἰς τὸ ὅτι **κατασκευάζει θεωρητικῶς** μίαν διατονικὴν κλίμακα, παράγωγον, ὡς τὴν ὀνομάζει, τοῦ Πυθαγόρα. Παραλείπων ὅτι δὲν πρόκειται περὶ νέας τινὸς θεωρίας, παρατηρῶ μόνον, ὅτι ἐν τῇ μουσικῇ δὲν κατασκευάζονται ἀφηρημένως διὰ μόνων ἀριθμῶν κλίμακες ἐπὶ τῶν ὁποίων, νὰ ἐφαρμόζηται κατόπιν κατὰ προκρουστικὸν τρόπον ποιαὶ τις μουσικὴ, ἀλλ' ὅτι **παράγονται μόνον κλίμακες**, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν πρακτικῶν παρατηρήσεων, αἵτινες σημειοῦνται ἐπὶ τοῦ μονοχόρδου, ἠχομέτρου, ἐξελέγχονται μαθηματικῶς, ἀκουστικῶς καὶ γεωμετρικῶς καὶ ἀποκρυσταλλοῦνται τέλος εἰς ὄρισμένους τύπους κλιμάκων. Θέλω ἄλλαις λέξεσι νὰ εἴπω, ὅτι **πράξις τίθησι τὰς βάσεις τῆς θεωρίας**, οὐχὶ δὲ ἡ θεωρία τὰς τῆς πράξεως. Τούτου τεθέντος, ἀκολουθεῖ, ὡς φυσικὸν συμπέρασμα, ὅτι οἱ ὑπολογισμοὶ καὶ ὁ διαβήτη ὑπηρετοῦσι τὴν φωνήν, ἀποδίδουσιν ὅ, τι ἀκούει ἡ ἀκοή. Διότι μουσικὸς λέγεται καὶ εἶναι οὐχὶ ὁ ἀκούων μόνον, ἀλλ' ὁ δυνάμενος, ὅ, τι ἀκούει νὰ ἀποδίδῃ τοῦτο πιστῶς διὰ τῆς φωνῆς αὐτοῦ, νὰ κατοχυρώσῃ δὲ τοῦτο διὰ τῆς θεωρίας. Τοῦτο ἀκριβῶς ἔπραξαν ὁ τε Χρῦσανθος καὶ οἱ τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881, οἵτινες εἶχον τὸ εὐτύχημα τὰς παρατηρήσεις αὐτῶν νὰ κατοχυρώσῃ διὰ τῆς ἐπιτήμησ ὁ ἀείμνηστος μέγας μαθηματικὸς Ἀνδρέας ὁ Σπαθάρης, μετὰ μόνης τῆς διαφορᾶς, ὅτι πιθανὸν νὰ μὴ ἐπρόσεξαν εἰς ἄλλας λεπτομερείας, ἢ νὰ ἔκριναν ταύτας δευτερευούσης, ἴσως, μελέτης ἀντικείμενον.

Τώρα, ἂν τόνοι τινὲς εὐδοῶνται αὐξανόμενοι ἢ ἐλαττούμενοι κατὰ χιλιοστά τινα, τοῦτο οὔτε ἀνακάλυψιν ἀποτελεῖ, οὔτε καὶ σημασίαν τινα

ἔχει ἐν τῇ πράξει. Εἰς μουσικήν, τοιαύτας καὶ τοσαύτας διαστηματικὰς ποικιλίας παρουσιάζουσιν, ἢ προσθήκη ἢ ἢ ἀφαίσεις χιλιοστῶν τινῶν εἶναι ἀπλᾶ παίγνια καὶ ἀσκήσεις μαθηματικά, οὐδεμίαν οὐσιαστικὴν σημασίαν ἔχουσαι, ἂν μὴ ἀποδίδονται διὰ τῆς φωνῆς. Ἀκόμη δὲ περισσότερον, ὅταν ᾖναι πράγματα εἰς πάντας τοὺς ὄψωσῶν μεμνημένους γνωστά, ἀκόμη δὲ καὶ ἄχρηστα, μὴ δυνάμενα συνεπῶς ν' ἀποτελῶσιν ἀντικείμενον σοβαρῶν πρὸς ἀκαδημίας ἀνακοινώσεων.

Ταῦτα εἶχον νὰ παρατηρήσω ἐπὶ τῆς ἀνακοινώσεως τοῦ κ. Μαλτέζου, χωρὶς διόλου νὰ ζαλίσω τὸν ἀναγνώστην διὰ τῆς ἀσκόπου παρατάξεως ἀριθμῶν καὶ κλασμάτων καὶ ἀναλογιῶν.

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ





Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΙΣ ΤΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

Ἐκκινῶν ἐκ τῆς ἀρχῆς ὅτι, τὰ μεγαλειώδη καλλιτεχνήματα τῆς μουσικῆς γενικῶς, οἰουδήποτε εἶδους, εἶναι ἐξ ἴσου ἀναγκαῖα διὰ τὴν ὅλην γενικὴν μόρφωσιν τῶν παιδῶν, ὡς καὶ ἡ ἐκάστοτε διδασκομένη ὕλη, ἡ τραγῳδία, τὸ ἀρχαῖον ἔπος, οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς, ἡ ἱστορία κτλ., πιστεύων ἐπὶ πλεόν ὅτι, τὸ σχολεῖον, ὡς σύνολον, μὲ τὰς διαφόρους αὐτοῦ διαβαθμίσεις καὶ ὑποδιαίρέσεις, χρησιμεύει ὡς μία προπαρασκευαστικὴ σχολή — ἰδίως τὸ Γυμνάσιον — γενικῆς μορφῆς διὰ μελλοντικὴν εἰδικοποίησιν, ἀπεφάσιστα νὰ διδάξω εἰς τοὺς μαθητὰς καὶ τὰς μαθητριάς τῆς Στ' τάξεως τοῦ Δ' ἐν Πειραιεῖ Γυμνασίου, τὰς γενικὰς ἀρχὰς τῆς αἰσθητικῆς, τῆς ψυχολογίας καὶ τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης καὶ ἰδιαιτέρως τῆς μουσικῆς.

Εἶναι ὁμως ἀναγκαῖον νὰ τονίσω, ἂν καὶ αὐτονόητον, ὅτι δὲν ἐθεώρησα οὐδὲ θεωρῶ τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς ὡς κάτι τὸ καθαρῶς «τεχνικόν» ἢ «θεωρητικόν». Ἄλλὰ καὶ μουσικὴν ἐξ ἀντιθέτου δὲν θεωρῶ τὸ τραγοῦδι ἐνὸς μονοφώνου, διφώνου ἢ τριφώνου κτλ. ἤσματος, ὅσον τὸν κάτωθεν τῶν φθογγοσήμων ἢ τοῦ ἤσματος εὐρισκόμενον ἐσωτερικὸν ψυχικὸν παλμόν. Καὶ ἀκριβῶς πρὸς κατανόησιν τῆς ἐσωτερικότητος τῆς μουσικῆς, εἶναι ἀναγκαῖον νὰ φροντίζωμεν ὅλοι ἡμεῖς ἐν τῷ Γυμνασίῳ. Εἰς τὸν μαθητὴν τοῦ Γυμνασίου πρέπει νὰ διδάσκηται *μουσικὴ* καὶ ὄχι ἀπλῶς τραγοῦδι. Τὸ τελευταῖον αὐτὸ εἶναι *εἰς* παράγων κατανόησεως καὶ ἀποδόσεως. Τὸ νὰ ἐκτελοῦν οἱ μαθηταὶ εἰς ἐορτὰς καὶ πανηγύρεις διάφορα ἤσματα ὑπὸ τὴν «διεύθυνσιν» τοῦ ἀξιοτίμου κ. κ. καθηγητοῦ τῆς Ὁδικῆς, εἶναι βεβαίως καλόν, ἀλλὰ καὶ κάτι τό.... Διότι, πόσοι ἀπὸ τὴν μαθητικὴν αὐτὴν χορωδίαν ἔγιναν πραγματικῶς «συνειδητοὶ ἀκροαταὶ» κατόπιν; Πόσοι μεταβαίνουν εἰς τὰς συμφωνικὰς μας συναυλίαις ἐξ ἐσωτερικῆς ἀνάγκης; Πόσοι ἠγάπησαν καὶ ἐθεώρησαν ἀνάγκην τῆς ζωῆς των, τὴν μουσικὴν; Καὶ ποία — συνήθως — ἡ κριτικὴ τῶν τελειοφοίτων διὰ τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς; Δυστυχῶς

ἡ ἐξῆς: «Ἄ! περνούσαμε στὸ μάθημα τῆς Ὠδίκης θαυμάσια. Τὶ τοῦ κάναμε τοῦ φουκαριτζίκου τοῦ καθηγητοῦ!...» Ἴδου τὰ ἀποτελέσματα τῆς μουσικῆς εἰς τὰ περισσότερα Γυμνάσια. Καὶ αὐτὸ διότι, ἐὰν ἐξαιρέσωμεν 3—4 καθηγητὰς τῆς μουσικῆς πραγματικῶς μορφωμένους, οἱ ἄλλοι ὅλοι στεροῦνται γενικῆς μορφώσεως καὶ ἰδιατέρως ἀνωτέρας μουσικῆς τοιαύτης. Ἡ πλειονότης διδάσκει τραγοῦδι καὶ στεγνὴν θεωρίαν τῆς μουσικῆς, διὰ τὴν διαπαιδαγωγίην, **μουσικῶς**, τὰ παιδιά μας.

Τὰς ἀνωτέρω σκέψεις μου, διὰ τὸν ρόλον τῆς μουσικῆς εἰς τὰ σχολεῖα καὶ ἐν τῇ κοινωσίᾳ, ἀνέπτυξα ποικιλοτρόπως εἰς τὰ διάφορα τμήματα τοῦ Δ'. ἐν Πειραιεῖ Γυμνασίου καὶ ἰδιατέρως εἰς τὸ β'. τμήμα τῆς Στ'. τάξεως. Ἀποτέλεσμα τῆς διδασκαλίας μου αὐτῆς ἦτο, ἡ μετ' ὀλίγων μῆνας ἔκθεσις τῶν κατωτέρω γνωμῶν τῶν μαθητῶν καὶ τῶν μαθητριῶν τοῦ ὡς ἄνω τμήματος: «Ἡ μουσικὴ — γράφει μίᾳ μαθήτρια — ἐσημείωσε διάφορους σταθμούς. Ἡ ὅλη ἐξέλιξις τῆς ἦταν καὶ εἶναι πάντα ἀνάλογη μὲ τὰ ὄνειρα, τὰ αἰσθήματα καὶ τὰ ἰδανικά ἐνὸς λαοῦ.... Εἶναι μιὰ πολὺν βαθειὰ τέχνη ἡ μουσικὴ καὶ ἔχει ἀναδειξέει στὸ πέρασμα τοῦ χρόνου διάνοιες, ποῦν' ἔμπρός τους στέκεσαι μ' εὐλάβεια.... Δὲν ἦσαν ἀπλῶς καλλιτέχναι (οἱ διάφοροι μεγαλοφρεῖς συνθέται) ἀλλὰ μάγοι, ποῦν' ἐνδημοιοργήματά τους λὲς καὶ μιλάει ὁ ἴδιος ὁ θρῆνος ἢ ἡ χαρά.... Ἡ μουσικὴ ἀπώτερον σκοπὸν ἔχει, τὴν τέρη τὴν ψυχὴν τὴν ἀνθρώπινη. Κατορθώνει, ἀνεβάζοντάς τὴν σὲ ὑψηλότερα ἐπίπεδα ἀπὸ αὐτὰ τῆς καθημερινῆς μας συνηθισμένης ζωῆς, τὴν ἐξευγενίση.» — «Ἡ μουσικὴ — γράφει μιὰ ἄλλη μαθήτρια — ἐξευγενίζει τὸν ἄνθρωπον, ἡ μουσικὴ δυναμώνει αὐτόν, ἡ μουσικὴ εἶναι τὸ σύμβολον τοῦ πολιτισμοῦ εἰς ἕκαστον λαόν.» — «Ἡ μουσικὴ εἶναι μιὰ μάλιστα — γράφει ἄλλη — ποῦν' μᾶς ἀγγίζει μὲ τὸ μαγικὸ τῆς ραβδί, μᾶς κάμει νᾶχομε διάφορα συναισθήματα καὶ μᾶς ἀλλάσσει πολλὰς φορὰς τὰς ψυχικάς μας διαθέσεις.»

Καὶ οἱ μαθηταί: «Ἡ μουσικὴ, ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων, ἀποτελεῖ τὸ μέσον διὰ τοῦ ὁποίου ἐπιτυγχάνεται ὁ ἐξευγενισμὸς τῆς ψυχῆς, τοῦ ἥθους καὶ τοῦ χαρακτῆρος τοῦ ἀνθρώπου.» — «Ἡ μουσικὴ εἶναι εὐγένεια.» — «Εἶναι ἀναμφισβήτητον παιδαγωγικῶς ὅτι ἡ μουσικὴ ἔχει τὴν δύναμι νὰ κάμῃ τὸν ἄνθρωπον καλύτερον.» — «Θεῖα, ὑπέροχη μουσικὴ. Ἐσὺ μᾶς κάνεις νὰ πετᾶμε σὲ ξένους, σὲ αἰθέριους τόπους, ἐσὺ μᾶς ἐξευγενίζεις, μᾶς ἐξυψώνεις, μᾶς.... ἀλλὰ καὶ τί δὲν κάνεις; Εἶσαι τὸ τελειότερον δημιούργημα.»

Καὶ αὐταὶ μὲν εἶναι, αἱ ἐπὶ τῆς μουσικῆς σκέψεις καὶ κρίσεις μερικῶν ἐκ τῶν μαθητῶν καὶ τῶν μαθητριῶν τῆς Στ'. τάξεως τοῦ Γυμνασίου. Πῶς ὁμως παρακολουθοῦν τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς, οἱ τῶν ἄλλων τάξεων μαθηταί;

Διὰ τὴν ἀπαντήσωμεν εἰς τὸ ἐρώτημα αὐτό, εἴμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ ἐξετάσωσιν τὸ ἐξῆς: Παραλαμβάνει ὁ μαθητὴς τοῦ Γυμνασίου, γενικῶς, στεγνὰ τὸ διδασκόμενον ἢ μὴπως ἔχει ἀντιρρήσεις; Ἐρωτᾷ «διατί» ἢ ἀρκεῖται εἰς τὴν «δογματικὴν» διδασκαλίαν;

Ὁ μαθητὴς, ἰδίως τῶν τεσσάρων ἀνωτέρων τάξεων, ἐρωτᾷ συχνάκις, ἀν μὴ πάντοτε. Ἐρευνᾷ καὶ ἐξετάζει. Ζητεῖ νὰ μάθῃ τὰ βαθύτερα αἷτια μιᾶς καταστάσεως. Δὲν ἱκανοποιεῖται μὲ τὴν ἀπλὴν συσσώρευσιν γνώσεων. Θέλει νὰ ταξινομήσῃ τὸ διδασχθέν. Θέλει νὰ γνωρίσῃ πάντοτε τὸ «διατί.» Δὲν θέλει νὰ πληροφορηθῇ ἀπλῶς, ἀλλὰ νὰ γνωρίσῃ, νὰ μάθῃ. Ἐνας μαθητὴς π. χ. τῆς Ε΄. τάξεως, μὲ ἠρώτησε κάποτε τὸ ἐξῆς: Ἐὰν ἔχωμεν μίαν Α ποσότητα μουσικοῦ ἤχου καὶ ἡ ποσότης αὐτὴ μᾶς ἀφίνει τὴν Α ἐντύπωσιν, ποία θὰ εἶναι ἡ ἐντύπωσίς μας, ἐὰν ἀυξήσωμεν ἢ ἐλαττώσωμεν τὸν ὄγκον τοῦ ἤχου καὶ διατί; Ἐνας ἄλλος τῆς Δ΄. τάξεως: Διατί νὰ ἔχη ἡ μείζων κλίμαξ δύο ἡμιτόνια καὶ πέντε τόνους καὶ οὐχὶ πέντε π.χ. ἡμιτόνια καὶ δύο τόνους; Μία μαθήτρια τῆς Στ΄.: Ὑπάρχει διαφορὰ μετὰξὺ ἐνὸς μουσικοῦ τεμαχίου καθαρῶς πολυφωνικοῦ καὶ ἐνὸς καθαρῶς ἁρμονικοῦ; Ἐνας μαθητὴς τῆς Γ΄.: Πῶς ἔγιναν αἱ μουσικαὶ κλίμακες; Ἄλλος: Ἐφ' ὅσον ἡ Εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἔχει κυρίως δύο κλίμακας, διατί δὲν γράφουν οἱ συνθέται μόνον εἰς τὴν ντο μείζονα ἢ τὴν λα ἐλάσσονα κλίμακα;

Ἀπὸ τὰς ἀνωτέρω ἐρωτήσεις τῶν μαθητῶν καὶ τῶν μαθητριῶν, φαίνεται ὀλοκάθαρα ἡ τάσις αὐτῶν πρὸς ἔρευναν, πρὸς ἐπεξήγησιν. Δέον ὅμως νὰ σημειωθῇ ὅτι, αἷτια τῆς ὡς ἄνω καταστάσεως εἶναι, κυρίως, ὁ ὑποφαινόμενος. Φανατικὸς αὐτὸς ὀπαδὸς τοῦ «σχολείου ἐργασίας», δὲν «διδάσκει» ἀπλῶς, ἀλλ' ἐρωτᾷ. Δὲν ἀναπτύσσει ἀπὸ καθέδρας τὸ ἐκάστοτε θέμα του, ἀλλὰ προκαλεῖ συζήτησιν. Δὲν λέγει δογματικῶς, ἐξετάζων π.χ. δραματολογικῶς τὸ Α μουσικόδραμα τοῦ Βάγνερ, ὅτι ἡ μεγαλοφυΐα αὐτὴ κυριαρχεῖ τοῦ 19ου αἰῶνος κτλ., ἀλλ' ἀφίνει τὸν μαθητὴν νὰ «ἐργασθῇ» ἐπὶ τῆς ὕλης, διὰ νὰ ἐξαγάγῃ τὰ ἀσφαλῆ του τεκμήρια διὰ τὸ Α αὐτοῦ συμπέρασμα. Δὲν εἶναι ὁ «σατοράτης» ἢ ὁ «δάσκαλος» τῆς τάξεως, ἀλλ' ὁ βοηθὸς ἢ ἐὰν θέλετε ὁ συμμαθητὴς ἢ ὁ πατέρας των. Δὲν ὑποχρεώνει τοὺς μαθητὰς ν' ἀσπασθοῦν τὰς γνώμας του, ἀλλὰ καὶ δὲν ἀφίνει αὐτούς, ὅπως λέγει ὁ λαὸς μας, «σὲ στραβὸ δρόμο.» Δὲν θέλει ἀπλῶς νὰ «μάθουν» τὸ μάθημά των, ἀλλὰ νὰ «ἐργασθοῦν» ἐπὶ τοῦ μαθήματός των.

Ἐνθυμοῦμαι σχετικῶς, τὴν ἡμέραν καθ' ἣν ὠμίλησα, εἰς τὴν Στ΄. τάξιν τοῦ Γυμνασίου, διὰ τὸν ρόλον τῆς μουσικῆς εἰς τὴν ἀρχαίαν τραγωδίαν. Κατὰ τὴν παλαιὰν μέθοδον διδασκαλίας, ἔπρεπε ὁ καθηγητὴς νὰ ἀναφέρῃ ἐν πρὸς ἐν τὰ μέρη τῆς τραγωδίας, εἰς τὰ ὅποια ἐγένετο χρῆσις τῆς μουσι-

κῆς, νὰ ὀμιλήσῃ κατόπιν διὰ τὴν ὀρχήστραν καὶ νὰ καταλήξῃ εἰς ἓνα ὕμνον τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς, τὴν ὁποίαν—εἰρησθῶ ἐν παρόδῳ—ἠγνόει καὶ ὁ κ. καθηγητής. Κατὰ τὴν νέαν ἐξ ἀντιθέτου μέθοδον, ὁ καθηγητής ἐξετάζει μὲ τοὺς μαθητὰς του τὸν πρόλογον τῆς τραγωδίας. Εἰς τὸν πρόλογον αὐτὸν βλέπουν τὰ προσηγηθέντα—ἰδίως εἰς τὸν Σοφοκλῆ—διὰ τὴν ἀκολουθοῦσαν δρᾶσιν. Ἐρωτᾷ τοὺς μαθητὰς του: Τί πρέπει νὰ συμβῆ μετὰ τὸν πρόλογον; Δεδομένου ὅτι—αὐτὴ ἦτο ἡ ἐρώτησίς μου—γνωρίζομεν ἤδη τὴν ἀπόφασιν τῆς Ἀντιγόνης νὰ θάψῃ τὸν ἀδελφόν της (ἢ «Ἀντιγόνη» τοῦ Σοφοκλέους εἶνε ἢ τραγωδία τὴν ὁποίαν διδάσκονται κατὰ τὸ τρέχον σχολικὸν ἔτος εἰς τὰ ἀρχαῖα Ἑλληνικά—παρὰ τὰς διαταγὰς τοῦ Κρέοντος, τί πρέπει νὰ ἀκολουθήσῃ μετὰ τὴν ἀπόφασιν αὐτὴν καὶ τὴν «ἀπὸ σκηνῆς» ἀποχώρησιν τῆς Ἀντιγόνης καὶ τῆς Ἰσμήνης;—Μιὰ μικρὰ προεισαγωγή—ἦτο ἡ ἀπάντησις—καὶ ἡ παρουσιάσις τῶν ἄλλων κυρίων τῆς τραγωδίας προσώπων, διὰ νὰ ἴδωμεν τί στάσιν θὰ λάβουν καὶ αὐτοί.—Δεδομένου ὅμως ὅτι—δευτέρα ἐρώτησις—οἱ ἀρχαῖοι συνθέται δὲν μετεχειρίζοντο τὴν ὀρχήστραν μὲ τὸν ἴδιον σκοπὸν τῆς «εἰσαγωγῆς» ὅπως ἡμεῖς σήμερον, τί ἤμπορεῖ νὰ εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον μᾶς «εἰσάγει» εἰς τὴν ἐκάστοτε κατάστασιν;—Ὁ χορὸς.—Διατί;—Ἀπλούστατα διότι—ἦτο ἡ ἀπάντησις μιᾶς μαθητρίας—ὁ χορὸς τοῦ Σοφοκλέους εἶναι ὁ παραστάτης, ὁ «πονετής», ὁ συμπαθὸν καὶ ὁ προλειαινὼν πάντοτε τὸ ἔδαφος πρὸς περαιτέρω δρᾶσιν.—Ἐν τοιαύτῃ ὅμως περιπτώσει, τίθεται ἡ ἐρώτησις: Εἶναι δυνατὸν εἰς ἓν καλλιτέχνημα νὰ ἀπαγγελθοῦν ἀπλῶς οἱ μὲ τόσα πολυποικίλα ρυθμικὰ σχήματα στίχοι τῶν χορικῶν ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ ἔλθῃ συνεπίκουρος καὶ ἡ μουσικῆ;—Ἀσφαλῶς θὰ εἶναι ἐπιβλητικώτερα ἢ κατὰστασις, ἐὰν χρησιμοποιήσωμεν τὴν μουσικὴν. Διότι ἐπὶ πλέον χρησιμεύει αὐτῇ, χάρις εἰς τὴν εὐκαμψίαν καὶ τὴν μεγαλοπρέπειάν της, ἀκόμη δὲ καὶ τὸ αὐτὸν αὐτῆς καὶ ὡς «εἰσαγωγή» καὶ ἀναγκαῖα σύντροφος διὰ τὴν περαιτέρω ἐσωτερικὴν δρᾶσιν. Καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς.

* * *

Ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε ἐκτεθέντων, προκύπτουν τὰ ἑξῆς: Ἡ μουσικὴ δὲν εἶναι «τεχνικὸν μάθημα». Βοῦν Οἱ μαθηταὶ τῶν Γυμνασίων ἐνδιαφέρονται διὰ τὸ αἴτιον μιᾶς οἰασδῆποτε μουσικῆς ἐκφάνσεως. Γον Ἡ μέθοδος ἐργασίας πρέπει νὰ εἶναι ἢ τοῦ «σχολείου ἐργασίας» καὶ Δον ἢ φιλοσοφικὴ ἐμβάθυνσις εἶναι ἢ καταλείβῃ τῆς ἐργασίας.

Προχωροῦμεν: Τὸ ἄσμα, τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ τὴν «βάσιν» τῆς μουσικῆς διδασκαλίας εἰς τὰ Γυμνάσια, ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, ποίαν θέσιν πρέπει νὰ κατέχῃ πραγματικῶς;—Βοηθητικὴν. Καὶ ἰδοὺ διατί:

Τὸ νὰ τραγουδήσουν οἱ μαθηταὶ διάφορα μονόφωνα, δίφωνα, τρίφωνα

κτλ., ἄσματα, εἶναι βεβαίως καλόν, ἀλλὰ δὲν εἶναι καὶ τὸ ἅπαντον πρὸς γενικὴν μουσικὴν μόρφωσιν αὐτῶν. Τὸ τραγοῦδι, γενικῶς, εἶναι **μια** καὶ μόνον ἔκφανσις μουσικῆς παραγωγῆς. Ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς μουσικῆς διαπαιδαγωγῆσεως ἔξ ἀντιθέτου, εἶναι ἡ παροχὴ στοιχείων πρὸς κατανόησιν τῆς μουσικῆς—ἐν γένει. Μουσικὴ ὅμως, δὲν εἶναι ἀπλῶς τὸ τραγοῦδι. Μουσικὴ εἶναι καὶ ἡ συμφωνία καὶ τὸ συμφωνικὸν ποίημα, τὸ μελόδραμα, τὸ κουαρτέτο, οἱ Σονάτες, τὸ κοντσέρτο κτλ. Ἐπομένως, ὁ καθηγητὴς τοῦ Γυμνασίου, διὰ νὰ μεταβάλῃ τὴν μονόπλευρον, ὡς ἐκ τοῦ ἄσματος καὶ μόνον, μουσικὴν μόρφωσιν τῶν παιδῶν, εἰς γενικὴν τοιαύτην, εἶναι ὑποχρεωμένος εο ἴρσο νὰ διδάξῃ — εἶναι τρόπος τοῦ λέγειν — καὶ τὰ ἀναγκαῖα στοιχεῖα διὰ τὴν ὅλην αὐτὴν γενικὴν μουσικὴν μόρφωσιν. Πῶς ὅμως; Ἐδῶ ἀκριβῶς ἔγκειται ἡ ἱκανότης τοῦ παιδαγωγοῦ. Ἀναφέρω τὸ ἑξῆς περιστατικόν:

Ἐπρόκειτο νὰ διδάξω περὶ μέτρον εἰς τὴν Α' Γυμνασίου. (Ὡς γνωστὸν οἱ μαθηταὶ τῆς τάξεως αὐτῆς εἶναι ἡλικίας 12—13 ἐτῶν.) Πρὶν ἢ δώσω ὄρισμὸν τοῦ μέτρον, κατὰ τὴν παλαιὰν μέθοδον διδασκαλίας, ἀπέτεινον εἰς τοὺς μαθητὰς τὴν ἑξῆς ἐρώτησιν: Μήπως εἶδατε ποτέ σας μουσικὸν τεμάχιον — νότες; — Μάλιστα, ἦτο ἡ ἀπάντησις μερικῶν. — Τί εἶδατε σαυτό; — Φθογγόσημα, ὄγδοα, δέκατα ἕκτα, τέταρτα καὶ τὸ κλειδί τοῦ σολ. — Καλά, μονάχα αὐτά; Τίποτε ἄλλο δὲν εἶδατε; — Μάλιστα. Κάτι γραμμίτσες. — Ὡραῖα. Τί γραμμίτσες ἦταν αὐτές; Γιὰ ἔλα σὺ στὸν πίνακα νὰ μᾶς δείξῃς. Καὶ ἐπάνω εἰς τὸ πεντάγραμμον τοῦ πίνακος, γράφει ὁ μαθητὴς (ὁ ὁποῖος — εἰρήσθω ἐν παρόδῳ — δὲν ἐγνώριζε εἰμὴ μόνον τὰ διδασθέντα) τὰς γνωστάς μας διαστολάς. Γράφω κατόπιν τέσσαρα τέταρτα εἰς φθογγόσημα καὶ ἐρωτῶ τοὺς μαθητὰς νὰ μοῦ εἰποῦν τὶ ἔγραψα. Ὅλοι μαζύ, σχεδόν, ἀπαντοῦν: Τέσσαρα φθογγόσημα ἄξιας ἐνὸς τετάρτου ἕκαστον. Ὡστε — συνεχίζω — ἡμπορῶ νὰ γράψω ἓνα κλάσμα τεσσάρων τετάρτων ἔμπρὸς ἀπὸ τὰ τέσσαρα τέταρτα εἰς φθογγόσημα, ἔτσι γιὰ νὰ μὴ τὸ ξεχνᾶμε... Προχωρῶ: Συμπληρώνω τὴν δευτέραν διαστολὴν μὲ ὄγδοα καὶ δέκατα ἕκτα εἰς φθογγόσημα καὶ ἐρωτῶ: Τί ἔγραψα τώρα; Κ.τ.λ. Ἀφίνω δηλαδὴ τοὺς μαθητὰς, ὀλίγον κατ' ὀλίγον, νὰ βγάλουν τὸν ὄρισμὸν τοῦ μέτρον καὶ τῶν διαστολῶν μόνον τῶν.

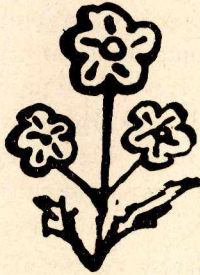
Εἰς τὸ ἐπόμενον μάθημα, ἔφερα εἰς τὴν τάξιν μερικὰς Σονάτες γιὰ πιάνο τοῦ Χάυδν. Τὰς ἀκουμπῶ ὄχι ἐπάνω εἰς τὴν Ἔδραν, ἀλλὰ—ἀφηρημένως (!) — εἰς τὸ δεύτερον θρανίον τῶν μαθητῶν. Ἀποτέλεσμα τῆς τοποθετήσεως αὐτῆς ἦτο νὰ γνωσθῇ ἀμέσως εἰς ὅλην τὴν τάξιν, ὅτι ὁ καθηγητὴς ἔφερε μαζύ του ἓνα μουσικὸν τεμάχιον καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ, νὰ ἐρωτηθῇ σχετικῶς: Τί εἶναι αὐτό; Μουσικὸν τεμάχιον; Καὶ ἐπὶ τῇ βάσει μιᾶς Σονάτας τοῦ

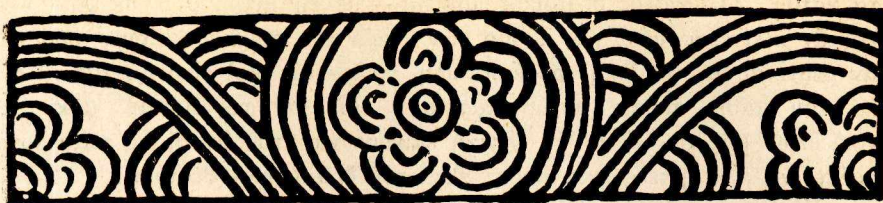
Χαῦδν κατόπιν, γίνεται τὸ δεύτερον μάθημα διὰ τὸν ρυθμὸν, τὰς διαστολὰς καὶ τὸ μέτρον, διὰ τὴν Σονάτα ἐν γενικαῖς γραμμαῖς καὶ τὸν Χαῦδν.

Ἴδου τώρα τί θὰ ἔκαμε ἓνας ἄλλος «καθηγητὴς τῆς ᾠδικῆς» εἰς τὴν ὡς ἄνω περίπτωσιν τοῦ μέτρου τῶν τεσσάρων τετάρτων: Θὰ ἔδιδε δογματικῶς ὄρισμὸν τοῦ μέτρου καὶ τῶν διαστολαῶν, θὰ ἔβαζε κατόπιν τοὺς μαθητὰς νὰ τραγουδήσουν διάφορα κάθε ἄλλο ἢ «μουσικὰ» γυμνάσματα, ἓνα-δύο ἄσματα ἴσως καὶ δίφωνα μετέπειτα καὶ ἔτσι θὰ καταλάβαιναν τὰ παιδιὰ καὶ «πρακτικῶς» τὸ ἀνωτέρω μέτρον.... Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον δὲν θὰ ἐγνώριζον μετὰ τὸ τραγοῦδι καὶ μόνον, οἱ μαθηταί, εἶναι ἀκριβῶς τὸ μέτρον. Καὶ ἴδου διατί: Ἀντιλαμβάνομαι ἓνα πράγμα, σημαίνει: Γνωρίζω τὴν ὅλην αὐτοῦ ὑφήν. Γνωρίζω τὸ πῶς ἐγίνε αὐτό. Γνωρίζω τὸν τρόπον τῆς χρήσεως αὐτοῦ καὶ τῶν μερῶν του. Γνωρίζω τὴν γένεσιν καὶ τὴν περαιτέρω αὐτοῦ ἀνάπτυξιν. Γνωρίζω τὴν ὅλην αὐτοῦ συσκευήν. Γνωρίζω καὶ τὴν ἐλαχίστην αὐτοῦ λεπτομέρειαν. Καὶ αὐτὸ διότι τὸ κατεσκεύασα ὁ ἴδιος. Τὸ ἔφτιασα μονάχος μου. Εἰργάσθην. Ἐγὼ εἶμαι ὁ παραγωγός. Τὸ τραγουδάκι κατόπιν, εἶναι ἡ συνέπεια. Εἶναι τὸ αὐτονόητον. Εἶναι ἡ ἀνωτέρα ἢ ἡ συνήθης διασκέδασις. Εἶναι τὸ ἐπακόλουθον.

Συμπέρασμα. Ἡ μουσικὴ εἰς τὰ Γυμνάσια σκοπὸν ἔχει τὴν πληρεστέραν καὶ, εἰ δυνατὸν, ἀρτιωτέραν ἀνάπτυξιν τῆς ἐπιδεκτικότητος τῶν μαθητῶν πρὸς ἀντίληψιν καὶ συναίσθησιν τοῦ μουσικοῦ φαινομένου.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ





ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΦΤΕΙ!

II

Ποῖν μιλήσουμε γενικὰ γὰ τὸ θεατὴ καὶ τὰ παιζόμενα ἔργα, εἶνε ἀπαραιτήτη μιὰ παρένθεσι.

Τὸ θέατρο εἶνε ἀνάγκη; Δηλαδὴ ἔξαρτᾶται ἡ λειτουργία του ἀπὸ τὴν ἀνάγκη, ποῦ ἔχει ὁ κόσμος γι' αὐτό; Πρέπει νὰ προῦπάρξῃ ὠρισμένος ἀριθμὸς θεατῶν, ποῦ ὁ ψυχικὸς ὀργανισμὸς τοὺς νὰ αἰσθάνεται τὴν ἀπόλυτη ἀνάγκη ἀπὸ τὴν τροφή τοῦ θεάτρου, κ' ἔπειτα νὰ τοῦ κάνουν θέατρο; Ἡ ἀνάγκη αὐτὴ πρέπει νὰ κατευθύνεται ἀπὸ τὰ κάτω πρὸς τ' ἄπανου, ἢ ἀπὸ τὰ πάνω πρὸς νὰ κάτω;

Δὲ χρειάζεται καμιὰ ἰδιαίτερη δξυδέρκεια γὰ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς πῶς πρέπει νὰ συμβαίνει τὸ δεύτερο. Γενικὰ μέσα σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους, ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀπαίδευτους ὡς τοὺς πιὸ παιδευμένους, ἀπὸ τὴ μεγαλείτερη ὡς τὴ μικρότερη τάξη καὶ ἡλικία ὑπάρχει ἡ ἐπιθυμία — ἐκδηλωμένη ἢ ἀνεκδήλωτη — γὰ τὸ θέατρο. Ὅλοι θέλουν νὰ ἰδοῦν, ἢ θὰ ἔβλεπαν μὲ συγκίνησι, μιὰ θεατρικὴ πράξι, ποῦ θὰ τοὺς ξάνοιγε τὴ ζωὴ τους, μὲ τὶς διάφορες καταστάσεις καὶ πάθη της, ποῦ θὰ τοὺς ἐρρῦθμιζε κατὰ τὸν ἕνα, ἢ τὸν ἄλλο τρόπο τὶς ἀναμεταξύ τους σχέσεις, ποῦ θὰ τοὺς ἔκανε νὰ λυπηθοῦν, ἢ νὰ γελάσουν μ' ἕνα ὠρισμένο ξέσπασμα τῆς ἴδιας τους ζωῆς, ποῦ σιγὰ σιγὰ θὰ τοὺς ἔφερνε στὸν τόσο μακρυσμένο καὶ τόσο κοντινὸ μας τόπο τῆς ποίησης, ποῦ ἐκεῖ γίνονται οἱ ἀνθρώποι ὠραῖοι, καὶ τὰ πάθη τους ὠραῖα, καὶ κάθε ψυχικὴ τους κίνησι ὠραῖα, καὶ σιγὰ σιγὰ θ' ἀνακαλύπτουν πῶς ὅλες αὐτὲς οἱ ὠραιότητες, ποῦ ἀραδιάζονται ἀπόξω τους ἄπανου στὴ σιωπῇ, ὑπάρχουν καὶ μέσα τους.

Μὰ ὅλος αὐτὸς ὁ κύκλος τῶν θαυμάσιων ἐνεργειῶν, εἶνε συνειδητὸς μέσ' τὴν ἀπαίτησι τοῦ κόσμου; Ἐδῶ ἡ ἀπάντησί μου εἶνε κατηγορηματικὰ ὄχι. Καὶ ἡ ἄρρησὴ μου αὐτὴ εἶνε συνυφασμένη μὲ τὴν προηγούμενη κατάφασι: πῶς, ἡ ἀνάγκη τοῦ θεάτρου πρέπει νὰ ἔρχεται ἀπὸ τὰ πάνω πρὸς

τά κάτω. Ὁ μέγας θεατρικὸς ποιητὴς — μὲ τὴ μικρὴ μου σκέψη — ὅσο καὶ ἂν κλείνεται μέσ' τὸν κόσμον τῶν δικῶν του συναισθημάτων, ὅσο καὶ ἂν σέρνεται ἀπ' τὴ δική του ἔμπνευση, γράφοντας καὶ εἰκονίζοντας τὰ δικά του πάθη, πρέπει, νοιώθοντάς το ἢ μὴ νὰ φέρνει στὸ φῶς, γενικὰ ὄλων μας τὰ πάθη. Ἡ ψυχικὴ ἐπικοινωνία τοῦ θεατῆ μὲ τέτια ἔργα πρέπει νὰ εἶνε ἡ τελευταία προσπάθεια τοῦ δραματικοῦ θεάτρου!

Κλείνοντας τὴν παρένθεσή μου, ἔρχομε στὸ σημερινὸ θεατριζόμενον κοινόν, ὅπως τὸ εἶδα, καὶ τὸ παρακολούθησα τριάντα τώρα δόλακαιρα χρόνια!

Θὰ τὸ διαιρέσουμε σὲ τρεῖς κατηγορίες. Ἡ πρώτη κατηγορία εἶνε: Ὅσοι ἔχουν ψυχικὴ κλίση (ταλέντο) πρὸς τὸ θέατρο. Οἱ ἀληθινὰ μορφωμένοι καὶ καλλιεργημένοι, ποῦ νοιώθουν κι' αἰσθάνονται τὴν ἀνώτερη ἀξία τοῦ ἔργου, ποῦ βλέπουν καθαρά, καὶ ποῦ ἐργάζονται καὶ θεμελιώνουν τὴ φήμη τοῦ καλοῦ ἔργου. Ὁ ἀριθμὸς τους εἶνε ἐλάχιστος καὶ ἀπαρτίζεται ἀπὸ ὄλες τις κοινωνικὰς τάξεις. Δὲ μποροῦν καλὰ, καλὰ νὰ γεμίσουν τὴν αἴθουσα ἑνὸς θεάτρου δυὸ φορές.

Μέσ' τὴν κατηγορία ἐτούτη πρέπει νὰ κατατάξουμε τοὺς συγγραφεῖς καὶ κριτικούς, ποῦ εἶνε καὶ οἱ πιὸ ἀταχτοὶ θεατῆς. Καὶ γράφοντας τὴ λέξη ἀταχτοὶ, τὴν ἐννοῶ στὴν πλατύτερη σημασίᾳ της. Ἀταχτοῦν καὶ μέσα τους καὶ ἀπόξω τους; Ἔρχονται μὲ τὴν ψυχικὴ διάθεση ν' ἀταχτήσουν. Δὲν τοὺς ἀδικῶ γι' αὐτό. Δὲν μπορεῖ νὰ ἔχουν τὴν εὐτυχία νὰ γίνουν ἀπλοὶ θεατῆς. Δὲν ἔχουν τὴν ἀπόλαυση τοῦ θεατῆ, ποῦ εἶνε μόνον θεατῆς. Δὲν μπορεῖ κανένας νὰ χαρεῖ ὀλοκληρωτικὰ τὴ γεύση ἑνὸς γλυκίσματος, ὅταν τρώγοντάς το, συλλογίζεται πῶς πρέπει νὰ μορφώσει μιὰ γνώμη γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ γιὰ τοὺς ἄλλους, ἂν εἶνε νόστιμο ἢ ἀνοστό τὸ γλυκὸ ποῦ τρώει. Βέβαια ὑπάρχουν καὶ περιστάσεις, ποῦ ἡ νοστιμάδα τοῦ γλυκοῦ τοὺς συνεπαίρνει, καὶ τοὺς κάνει νὰ ξεχάσουν τὸν προορισμὸ τους. Τὸ ἔργο ἐκεῖνο εἶνε ἀπάνευ ἀπὸ τὴν κριτικὴν θορυβοῦν, μιλοῦν, ἐνθουσιάζονται, θυμώνουν, διαμαρτύρονται, μορφάζουν, στενοχωριοῦνται, ἀγαναχτοῦν, διαφωνοῦν μεταξύ τους, λογομαχοῦν, προσπαθοῦν νὰ ἐπιβληθοῦν στοὺς ἄλλους θεατῆς, νὰ δημιουργήσουν ἀναμεσὸς τοὺς κόμματα, καθένας μὲ τὸ μέρος τῆς δικῆς του γνώμης, ἐπαινοῦν μὲ θέρμη, ἐπικρίνουν μὲ πείσμα, γκρεμίζουν ἀξίες, δημιουργοῦν ἄλλες, ἀδικοῦν, μ' ἕνα λόγο ἀταχτοῦν.

Οἱ πρῶτοι, ἀπὸ τὴν ἐγωϊστικὴ καὶ μονόπλευρη πίστη τους, πῶς ἕνα ἔργο, ποῦ δὲ μοιάζει στὴ σκέψη καὶ στὴν ἐκτέλεση, μ' ἐκεῖνα, ποῦ σκέπτονται καὶ δουλεύουν αὐτοὶ δὲν εἶνε ὠραῖο, καὶ οἱ δεῦτεροι ἀπὸ τὴ λανθάνουσα μέσ' τὸ ἐπάγγελμά τους ἀξίωσι, πῶς ὅ,τι λένε καὶ γνωματεύουν, εἶνε τὸ σωστὸ καὶ τὸ δίκαιο.

Δὲ μιλῶ γιὰ τὴν περίπτωση τῆς μεροληψίας. Ἐδῶ πρόκειται γιὰ συγ-

γραφείς και κριτικούς αξίους τῆς ἀποστολῆς τους. Καὶ θὰ ἤθελα τώρα νὰ κάνω μιὰ σύσταση στοὺς τελευταίους αὐτοὺς, στ' ὄνομα τῆς ἀγνότατης διάθεσής μου γιὰ τὸ καλὸ τοῦ θεάτρου, καὶ τὸ δικό τους, μ' ὄλες τὶς ὠφέλειες, ποῦ ἔχω ἀποκομίσει ἀπὸ τὶς ἐπικρίσεις τους: πῶς ὅταν πρόκειται νὰ κρίνουν ἓνα ἔργο, νὰ τὸ προμελετοῦν, χωρὶς προκατάληψη προσεχτικά, ἐπίμονα, μὲ τὴν ἐλπίδα ν' ἀνακαλύψουν ἀρετές, κι' ἔπειτα ν' ἄρχονται νὰ τὸ βλέπουν στὸ θέατρο. Γιατὶ ὅση δύναμη κι' ἂν ἔχει ἡ σκέψη τους καὶ γρηγοράδα ἡ ἀντίληψή τους, εἴτε ἐπαινῶντας, εἴτε ἐπικρίνοντας, συχνὰ πέφτουν σὲ χοντρότατα λάθη. Μιλῶ μὲ τὴν ἀγαθότητα ἐνὸς ἀσθηροῦ παρατηρητῆ. Τὸ λάθος τοῦ κριτικοῦ εἶνε λάθος τοῦ δικαστῆ. Εἶνε ἀδικία. Γιατὶ ὑπάρχουν πολλοὶ, ποῦ πιστεύουν ἀνεξέταστα στὴ γνώμη τοῦ κριτικοῦ. Τί νὰ καταδικάσῃς ἄδικα ἓναν ἄνθρωπο; Τί νὰ καταδικάσῃς ἄδικα ἓνα ὠραῖο ἔργο!

Μέσ' τὴν πρώτη κατηγορία ὑπάρχει ἀκόμα καὶ μιὰ μικρότατη ὁμάδα θεατῶν, νεαρῶν κατὰ τὸ πλεῖστο, ὑπεραισθητικῶν, ὑπερσυγκινούμενων, ὑπερδύσκολων, ποῦ κνηγώντας τὸ ἀνώτατο μὲ τὴ σκέψη τους καὶ μὲ τὴν πένα τους, κάνουν τούμπες στὸν ἀέρα. Δὲ θὰ τοὺς παρακολουθήσω, ἀπὸ φόβο ἂν θέλετε, μὴν τσακιστῶ πέφτοντας ἀπ' τὰ αἰθέρια οἰκόπεδά τους. Τοὺς ἔχω κατατάξει κι' αὐτοὺς στὴν πρώτη κατηγορία τῶν θεατῶν, γιατί ἄποτε καταλαβαίνουν κι' αἰσθάνονται τὴν ποίηση —τὴ σύνθεση, τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἐνὸς ἔργου, τὴν ψυχικὴ διάθεση τοῦ συγγραφέα, μὰ τὰ καταλαβαίνουν καὶ τὰ αἰσθάνονται, μ' ἓναν τρόπο ἑξῆλλο, καί, ἂν ἐπιτρέπεται, λίγο μακρυσμένο, ἀπὸ μᾶς τοὺς ἄλλους. Ἀποδημοῦν, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τους καὶ ἀπὸ τὸν τόπο τους. Πηγαίνουν παρὰ πολὺ πίσω, καὶ μὲ τὴν ταχύτητα τοῦ πισοδρομήματος, λένε πάλι πῶς πηγαίνουν παρὰ πολὺ ἔμπρός. Δὲ θέλω νὰ πιστέψω, πῶς ξηνητεύονται ἔτσι, καὶ ἀφίνουν τὴν ψυχὴ τους, νὰ πλανεῖται ἀπὸ ξένες ὁμορφιές καὶ νὰ ἐντυφάει σὲ παλάτια, γιατί φοβοῦνται νὰ ἐγκατασταθοῦν στὴν ἐποχὴ τους, καὶ στὸν τόπο τους μήπως δὲ βροῦν φιλόξενη κατοικία.

Ἡ Δεύτερη κατηγορία τῶν θεατῶν εἶνε:

Ἐκεῖνοι ποῦ οἱ θεατρίνες συνηθίζουν νὰ τιλοφοροῦν «*Καλὸς Κόσμος*». Καὶ λέω οἱ θεατρίνες γιατί στὴν τάξη αὐτὴ τῶν θεατῶν πλεονάζουν οἱ γυναῖκες. Εἶνε ἡ εὐπορὴ τάξη, οἱ εὐκατάστατοι, οἱ πλούσιοι, καινούργιοι καὶ παλιοί, ποῦ ἀπ' τὰ μικρά τους χρόνια ἔμαθαν μιὰ δυὸ ξένες γλώσσες, ποῦ παρακολουθοῦν, μὲ τὸ δικό τους τρόπο, κάθε καλλιτεχνικὴ κίνηση, ποῦ ταξιδεύοντας γνωρίζονται καὶ μὲ τὶς ἐξωελλαδικὲς τέχνες. Καὶ στὴν κατηγορία ἐτούτῃ ἔχουμε τρεῖς ὑποδιαίρέσεις. Πρώτη—Τοὺς Σνόμπ. Τὸ περίφημο αὐτὸ εἶδος τῶν θεατῶν, τὸ τόσο ἐπιπόλαιο, καὶ τόσο ὠφέλιμο, πολλὰς φορὲς, γιὰ τὸ θέατρο. Κουβαλᾶνε ἀπάνου τους, ὅπως οἱ γερανοὶ τὰ χελιδόνια, τοὺς ξέ-

νους ἐνθουσιασμούς, τὶς ξένες κρίσεις καὶ γνώμες γιὰ ἓνα ἔργο, κ' ἔτσι χωρὶς νὰ θέλουν, διαστέλλουν τὴν ἐπιτυχία του, περιφέροντάς την στὰ σαλόνια, στὰ ντάνσιγκ, στοὺς περιπάτους, στὰ μπάρ, τελοσιάντων παντοῦ, ὅπου ὀδηγοῦν τὴ θορυβώδη καὶ φλύαρον ὑπαρξί τους. Τυχαίνει βέβαια κάποτε νὰ παρουσιάξεται ἡ γνώμη αὐτὴ παραμορφωμένη στὶς λεπτομέρειές της, μὰ πάντα στέκει δίπλα στὴ φήμη, ποῦ ἀπλώνεται γύρω ἀπ' τὴν ἐπιτυχία ἐνὸς ἔργου. Ἄν ἡ φήμη ἔχει ἄδικο, ἔχουν ἄδικο καὶ αὐτοί.

Δεύτερη. Τοὺς αὐθάδικους καὶ ξετσιπώτους, μισομαθημένους, κακοδιαβασμένους, πασαλημένους μὲ λίγη φιλολογία—ἱστορία—τεχνική—αισθητική, εὐτυχῶς εὐκολομέτρητους, ποῦ τᾶχουν ὅλα μερδεμένα μέσα τους, ποῦ δὲν ξέρουν καλὰ—καλὰ τί τοὺς συγκινεῖ, μὰ ποῦ λένε πῶς συγκινοῦνται, ποῦ συχνὰ πνίγουνε τὴ γνήσια καὶ αὐθόρμητη συγκίνησή τους, γιὰτὶ πλησιάζει πρὸς τὴ συγκίνηση τοῦ πλήθους, τὶς ξενότροπες μαϊμουδες, ποῦ ὅλα τὰ δικὰ μας τοὺς πειράζουνε τὰ νεῦρα, τοὺς ἀσημομυρίζουν—ἐνῶ ἡ κακὴ ὁσμὴ ἀνεβαίνει ἀπὸ τὴν ψυχὴ τους—ποῦ ἀποστρέφουν τὸ πρόσωπο καὶ τὸ βαλάντιό τους ἀπὸ κάθε δικὴ μας τεχνικὴ ἐκδήλωση, ποῦ κοινολογοῦν τὶς ἀναιδέστατες κρίσεις καὶ γνώμες τους, χωρὶς τὴν παραμικρὴ συστολὴ καὶ ὑπάρχουν ἀπέναντί τους κουτάβια, ποῦ τοὺς ἀκοῦνε, τοὺς παραδέχονται, τοὺς θαυμάζουν. Ποῦ ἡ μόρφωσίς τους εἶναι ρεκλάμα, ἡ συγκίνησή τους ἐπίδειξη, ὀλάκαιρη ἢ ζωὴ τους αὐθάδεια. Ποῦ ξυπνοῦν καὶ κοιμοῦνται μὲ τὴν καλοπέρασι, ποῦ δὲν τοὺς ἐτάραξε ποτὲ μιὰ σκέψη ἀγαθὴ καὶ ὠραία, ποῦ δὲν ἐπόνεσαν ποτὲ ἄλλον πόνο, ἀπὸ τὸ κούρασμα τῶν ἡδονιστικῶν τῶν ἀσχολιῶν—ποῦ πάντα καμαρώνουν γιὰ τὴν ὠραία ἐξωτερικὴ τους ἐμφάνιση, γιὰ τὰ πλούτη τους, καὶ τὶς ἐρωτικὰς ἀηδίες, ποῦ ἂν εἶχαν τίποτα καλὸ μέσα τους, τὸ σκότωσαν μὲ τὸν πλοῦτο. Ποῦ ἂν μπορούν, γλεντοῦν μὲ τὴ δυστυχία τοῦ ἄλλου, ποῦ ἔχουν τὴν εὐγένεια στοὺς τρόπους, καὶ τὸ βοῦρκο στὴ διάθεσή τους, ποῦ ἓνα συντομώτατο αὔριο θὰ τοὺς σαρώσῃ, ἂν δὲν τοὺς κάνει νὰ μετανοήσουν. Ἐννοεῖται πῶς σημειῶνω τὶς ἐντυπώσεις μου κατὰ κανόνα ὅσες τυχὸν ἐξαίρεσεις καὶ ἂν ὑπάρξουν δὲν τὸν καταργοῦν.

Τρίτη. Οἱ κατακουρασμένοι προσεγμένοι πολὺ στὸ ντύσιμο καὶ τοὺς τρόπους, ποῦ βαρσοῦνται νὰ κινηθοῦν, νὰ σκεφθοῦν, νὰ μιλήσουν, ποῦ ἔζησαν πολὺ, ποῦ ἐπόνεσαν πολὺ, ποῦ ἐμελέτησαν πολὺ, ποῦ ἐστοχάστηκαν πολὺ, ποῦ ὄνειρεύτηκαν πολὺ, ποῦ ἔκλαψαν πολὺ, ποῦ ἀγάπησαν πολὺ, κατάκοποι ἀπὸ αἰῶνων καλλιέργεια, ποῦ τοὺς κάνει ν' ἀδιαφοροῦν γιὰ ὅλα, νὰ τὰ βλέπουν ὅλα θαμπά, ὅλα περαστικά καὶ τυχαῖα, ποῦ κινοῦνται πάντα μέσα σ' ἓνα σούρουπο, ἀπὸ τὶς πολλὰς ἀνατολὰς καὶ μεσημβρίες, ποῦ ἐγέυτηκαν στὴ ζωὴ τους. Τίποτα ἀπ' ὅλα αὐτὰ πίνουν πολὺ οὔζο. Ἡ δευτέρη

κατηγορία τῶν θεατῶν μπορεῖ νὰ κρατήσῃ στὸ θεατρικὸ πρόγραμμα ἓνα ἔργο, μιὰ βδομάδα περίπου.

Τρίτη κατηγορία. Οἱ μάζες, τὸ πλῆθος βέβαια στὴν κατηγορία ἐτούτη ἀνήκει καὶ ἡ μεσαία λεγόμενη τάξη, ὅλη μου ἡ προσοχὴ στρέφεται μὲ δέος καὶ ἀγάπη πρὸς τὸ μέρος αὐτό. Θὰ ἦταν τόλμη νὰ ἐπιχειρήσω ἓνα σύντομο χαρακτηρισμό. Πάντα παρακολουθοῦσα, χωρὶς νὰ φθάσω σὲ θετικὰ συμπεράσματα, τὸν ὀμαδικὸ ἐνθουσιασμὸ γιὰ ἓνα θεατρικὸ ἔργο, ἢ τὴν ὀμαδικὴ ἀπουσία ἀπὸ τὸ θέατρο. Ὅπωςδήποτε τὸ θέατρο στηρίζεται σ' αὐτοὺς ἀφ' ὅταν ἔγινε ἐπιχειρήσις. Στὸ ἐπόμενο σημείωμά μου, γράφοντας γιὰ τὰ ἔργα, ποῦ παίζονται στὸ θέατρο, ἀντικρουστὰ μὲ τὶς κατηγορίες τῶν θεατῶν, θὰ συμπληρώσω τὶς παρατηρήσεις μου.

Ν. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
ἠθοποιός.



ΜΙΑ ΠΟΛΥΤΙΜΟΣ ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΡΧΑΙΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΩΝ

Εἰς τοὺς ἀσχολουμένους μὲ τὴν Βυζαντιολογίαν δικοὺς μας καὶ ξένους, εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ καθηγητὴς κ. Κ. Ψάχος κατέχει μοναδικὴ καὶ πολύτιμη συλλογὴ πολυαρίθμων χειρογράφων τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ἄλλων σχετικῶν, ποῦ ἐκπροσωποῦν τὴν ἱστορίαν, τὴν τέχνην καὶ τὴν παρασημαντικὴν (γραφὴν) ἀπὸ τοῦ δεκάτου ἐννάτου αἰῶνος. Τῆς συλλογῆς αὐτῆς ἡ ἀξία καὶ σημασία ἐγκεῖται κυρίως στὸ ὅτι περιλαμβάνει χειρόγραφα τῶν διαφόρων αἰῶνων καὶ ἐποχῶν, τῶν ὁποίων τὸ ἀρχικῶς στενογραφικὸν σύστημα τῆς παρασημαντικῆς τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἀνελύθη καὶ ἐξηγήθη ἀπὸ τοὺς κατὰ καιροὺς μεγάλους μουσικοδιδασκάλους, τὰ περισσότερα δὲ αὐτῶν εἶναι χειρόγραφα τῶν μὲ πολύτιμες ἐρμηνεῖες, ὁδηγίαι καὶ σημειώσεις.

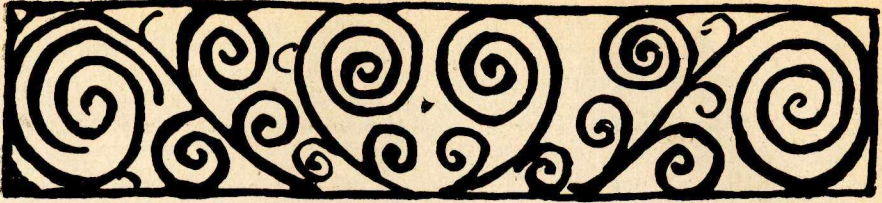
Τὴν συλλογὴν αὐτὴν, ποῦ σὲ συνέχεια καὶ ἀλληλουχία περιέχει τὴν ἐξέλιξιν τῆς Βυζαντινῆς παρασημαντικῆς καὶ μελοποιίας ἀνὰ τοὺς διαφόρους αἰῶνας καὶ τὴν ὁποίαν ὁ κ. Ψάχος μετὰ χρόνον καὶ κόπον πολὺν καὶ κατόπιν θυσιῶν μεγίστων κατώρθωσε νὰ καταρτίσῃ καὶ διασώσῃ, εὐρίσκειται στὴ δασάρεστη θέσιν νὰ ἐκποιήσῃ. Καὶ προσεφέρθησαν, εἰν' ἀλήθεια, πολλοὶ ἰδιῶται, ξένοι ἰδίως, πρὸς ἐξαγορὰν αὐτῆς συνολικὴν ἢ καὶ τμηματικὴν, ἀλλ' ὁ κ. Ψάχος, ἐπιθυμῶν νὰ μείνῃ αὐτὴ στὴν Ἑλλάδα εἰναία καὶ ἀδιάσπαστη, δὲν συνήνεσε νὰ γίνῃ. Διότι ἐπίμονος πόθος του εἶναι νὰ διασωθῇ αὐτὴ εἰς μίαν ἀπὸ τὰς Βιβλιοθήκας τοῦ Κράτους, ἢ καὶ σὲ Μουσεῖον ὅπως τὰ ἐδῶ, ὅπως τὸ Βυζαντιολογικόν, τοῦ Μπενάκη κλπ.

Ἡ ἀρχικὴ ἀξία τῆς συλλογῆς αὐτῆς ὑπελογίσθη ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς καὶ ἰδίως τὸν ἀλησμόνητο Σπυρ. Λάμπρο εἰς ἑκατὸν χιλιάδες χρυσῆς δραχμῆς. Προκειμένου ὅμως νὰ μείνῃ ἡ συλλογὴ στὴν Ἑλλάδα καὶ νὰ μὴ περάσῃ τὰ ὄριά της, ὁ κ. Ψάχος τὴν ἐκποιεῖ εἰς τὸ τρίτον τῆς ἀρχικῆς ἀξίας της. Σημειωτέον, ὅτι ὑπάρχει καὶ πλήρης κατάλογός της ἔτοιμος πρὸς ἔκδοσιν, ὅπου ἀναλυτικὰ καὶ ἐμπεριστατωμένα ἐξονυχίζεται ἡ ἱστορικὴ, ἀρχαιολογικὴ καὶ τεχνικὴ ἀξία κάθε χειρογράφου, πρὸς καταρτισμὸν τοῦ ὁποίου ὁ κ. Ψάχος εἰργάσθη ἐπὶ ὀλόκληρη δεκαετίαν.

Ὁ καθεὶς κατανοεῖ τὴν σημασίαν τῆς πολύτιμης αὐτῆς καὶ μοναδικῆς εἰς τὸ εἶδος τῆς συλλογῆς, γιὰ τὰ χειρόγραφα τῆς ὁποίας καὶ ἡ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Πανεπιστημίου ἐξέφρασεν ὁμοφώνως τὴν εὐχὴν «*νὰ μείνωσι ταῦτα ἐν τῇ Ἑλλάδι, ἀγοραζόμενα πάντα ἡμῶν ὑπὸ τοῦ Κράτους ἢ ὑπὸ Βιβλιοθήκης τινὸς*» (Πρακτικὸν 22 Δ)βρίου 4930). Διότι αὐτὴ ἀποτελεῖ βαρυσήμαντο κεφάλαιον γιὰ τὴν ἔρευνα καὶ τὴν μελέτη τῆς ἱστορίας καὶ τῆς τέχνης τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, γιὰ τὴν ὁποία σήμερον τὸ ἐνδιαφέρον διεθνῶς εἶναι μεγάλο.

Καὶ γι' αὐτὸ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ συλλογὴ αὐτὴ δὲν θὰ δοθῇ στὸ ἔξωτερον, διότι τὸ ἐπιβάλλει ὄχι μόνον τὸ ἐπιστημονικὸν ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐθνικὴ φιλοτιμία

Ι. ΓΚΡΕΚΑΣ



Ο ΘΡΥΛΟΣ ΤΗΣ ΔΟΛΟΦΟΝΙΑΣ ΤΟΥ ΜΟ- ΖΑΡΤ

Τὸ 1925 συνεπληρώθησαν 100 ἔτη ἀπὸ τὴν ἡμέραν τοῦ θανάτου τοῦ Ἀντωνίου Σαλιέρι (1750—1825), ὁ ὁποῖος ἔξετιμάτο πολὺ ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του τόσον ὡς διευθυντῆς ὀρχήστρας, ὅσον καὶ ὡς συνθέτης.

Ὁ Σαλιέρι ἔτυχε τῆς πρώτης μουσικῆς του μορφώσεως στὴν Ἰταλία καὶ τὸ 1766 μετὰ τὸ θάνατο τῶν γονέων του ἐγκατέλειπε τὴν πατρίδα του καὶ ἐγκατεστάθη στὴ Βιέννη, ὅπου ἤρχισε νὰ ἐπιδίδεται στὴ μουσικὴ, παρακολουθῶν μαθήματα μὲ τὸ γνωστὸ συνθέτη Γκράμαν. Ἐκεῖ ἐγνωρίσθη μὲ τὸν Γκλουκ, τοῦ ὁποῖου οἱ ιδέες καὶ ἡ δημιουργία δὲν ἦτο δυνατόν παρὰ νὰ ἐπιδράσουν σ' αὐτὸν, ὁ ὁποῖος συνάμα ἐπωφελεῖτο ἀπὸ τὶς συμβουλές του.

Τὸ 1784 ἔτος στὸ Παρίσι ἀνεβιάσθη ἡ Ὅπερα «Δαναΐδες» ὑπὸ τὸ ὄνομα Γκλουκ καὶ μόνον μετὰ μερικὲς ἡμέρες, ὅταν ἡ ἐπιτυχία αὐτῆς τῆς ὄπερας ἐξησφαλίσθη πλέον ἐντελῶς, στὸν τύπο ἀνεκοινώθη τὸ πραγματικὸ ὄνομα τοῦ συνθέτου, τὸ ὁποῖον ἦταν τοῦ Σαλιέρι.

Τὸ δεύτερο μελόδραμά του «Γκαρωρὲ» (1787 ἔτος) ἐπὶ κειμένου Μπομαρσὲ ἐμφανίζεται ὡς ἰδιότυπος προάγγελος τῆς Γαλλικῆς ἐπαναστάσεως.

Ἡ ὑπόθεσίς του εἶναι ἡ ἑξῆς:

Ἕνας ἀπλὸς στρατιώτης γίνεται λαϊκὸς ἡγέτης καὶ τελικῶς τὸ κόρο τοῦ ὁποῖου τὸ μοτίβο συγγενεῖται μὲ τὸ ὕφος τῆς μασσαλιώτιδος — ἀπευθύνεται πρὸς αὐτὸν μὲ τὴν πρόσκλησι νὰ διευθύνῃ τὴ χώρα κατὰ τὴ νόμιμη δικαιοσύνη.

Εἰς τὸ τέλος τοῦ λιμπρέτου αὐτῆς τῆς ὄπερας ἔγινε μεταβολὴ καὶ τὸ μελόδραμα αὐτὸ ὑπὸ τὸ ὄνομα »Ἀξοῦρ« ἔνεφανίσθη ἐνώπιον τοῦ κοινοῦ τῆς Βιέννης καὶ μάλιστα μιὰ ἐποχὴ ἔθεωρεῖτο ὡς εὐτυχῆς ἀντίζηλος τοῦ Δὸν Ζουὰν τοῦ Μότσαρτ.

Ὁ Σαλιέρι συνέθεσε 39 ὄπερες, 11 ὁρατόρια καὶ καντάτες, 6 ἔγχορδα κουαρτέτα, 2 συμφωνίες κλ.

Εἰς τοὺς μαθητὰς του συγκαταλέγονται οἱ Χοῦμελ, Μπετόβεν, Μόσελες καὶ Σοῦμπερτ.

Ὁ διαδεδομένος θρύλος περὶ δηλητηρίασεως τοῦ Μόζαρτ ἀπὸ τὸ Σαλιέρι, ποῦ ἐχρησίμευσε στὸν Ποῦσικιν ὡς ἀφορμὴ νὰ γράψῃ ἓνα δράμα μὲ τὸ θέμα αὐτό, ἀπασχολοῦσε ὡς ψυχολογικὸ πρόβλημα καὶ τὸ Ντὲ Βινί, ποῦ ἐπροτίθετο νὰ ἐπωφεληθῇ ἐπίσης ἀπὸ τὸ θέμα αὐτὸ γιὰ ἓνα δραματικὸ ἔργο καὶ ὁ ὁποῖος ἐγκατέλειψε τὴ σκέψιν του μετὰ τὴ συνομιλία ἐπὶ τοῦ ζητήματος αὐτοῦ μὲ τὸ γνωστὸ μουσικὸ κριτικὸ Μπλάζ-Ντὲ-Μπιρί, ὁ ὁποῖος μὲ σειράν συλλογισμῶν ὑπεστήριξε τὸ ἐντελῶς ἀβάσιμον τοῦ θρύλου αὐτοῦ.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει οἱ διαδόσεις γιὰ τὸ δῆθεν ἐκτελεσθὲν ἔγκλημα ἐτάρασσαν πολὺ στὴ ζωὴ του τὸ Σαλιέρι.

Ὁ Μόσελες στὰ ἀπομνημονεύματά του διηγεῖται γιὰ τὴ συνέντευξίν του μὲ τὸ διάσημον μουσουργὸν ὀλίγον πρὸ τοῦ θανάτου του.

Ὁ Σαλιέρι τοῦ εἶπε τότε μὲ δάκρυα στὰ μάτια: «Αὐτὸ εἶναι ἄτιμη συκοφαντία πέστε σ' ὅλους ὅτι ὁ γέρω Σαλιέρι στὴ νεκρικὴ του κοίτη σᾶς ὀρκίσθηκε ὅτι αὐτὸ εἶναι συκοφαντία.

ΑΡΙΣΤ. ΚΟΥΝΤΟΥΡΩΦ



ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΜΑΣ. Τὰ «Μουσικά Χρονικά» μὲ τὸ τεῦχος αὐτὸ συμπληρώνουν καὶ τὸ τρίτον ἔτος τῆς ἐκδόσεώς τους καὶ αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκη κατὰ τὸ τέλος τῆς περιόδου αὐτῆς νὰ κάμουν, ἐν εἴδει ἀπελογισμοῦ, μιὰ σύντομη ἀνασκόπησι τοῦ ἔργου των στὸ διάστημα κυρίως τοῦ τελευταίου χρόνου

Ἡ κυριώτερη ἐργασία, ποῦ ἔγινε κατὰ τὸ διάστημα αὐτὸ εἶναι ἀναμφίβολα ἡ εὐρυτάτη καὶ ἐξαιρετικῆς σοβαρότητος ἔρευνα τοῦ περιοδικοῦ γύρω στὰ πολὺπλοκα καὶ δυσεπίλυτα ζητήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς (ποῦ ἤρχισε ἀπὸ τὸ α' χρόνο τῆς ἐκδόσεώς μας, ἰδίως ὁμως προεκλήθη ἀπὸ τὸ πανηγυρικόν, ἀφιερωμένον κυρίως στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ τεῦχος τοῦ περασμένου Δεκεμβρίου). Εἰμποροῦμε μάλιστα νὰ ποῦμε, χωρὶς τὸν κίνδυνον νὰ φανῇ αὐτὸ καθόλου ὑπερβολικόν, ὅτι ἡ ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς βυζαντινῆς καὶ ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς κατὰ τὸ διάστημα τῆς ἐκδόσεώς των ἐργασία τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν», μὲ τὴν πολὺτιμη συμβολὴ διακεκριμένων εἰδικῶν συνεργατῶν, ἀποτελεῖ μοναδική γιὰ τὸν τόπον μας τοῦ εἴδους αὐτοῦ προσπάθεια.

Εἰδικώτερα δὲ εἰμποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ εὐρυτάτη αὐτὴ ἔρευνα τῶν Μ. Χ. συνετέλεσε στὸ νὰ ἐπιχυθῇ πολὺ φῶς σὲ πολλὰ ἀμφισβητούμενα καὶ ἄλλα ζητήματα τῆς Βυζ. μουσικῆς, νὰ καταλήξουν οἱ μελετηταὶ τῆς σὲ ὀρισμένα θετικὰ συμπεράσματα, νὰ ἀποκρυσταλλωθοῦν ὕγιεις σκέψεις, ὡς εὐεργετικὰ πορίσματα τῆς τροπῆς καὶ κατευθύνσεως, ποῦ πρέπει νὰ δοθῇ στὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ.

Ἐκ παραλλήλου τὰ «Μουσικά Χρονικά» ἠσχολήθησαν μὲ ὅλα τὰ σύγχρονα ζωτικὰ καλλιτεχνικοπαιδαγωγικὰ ζητήματα τόσον τὰ παγκόσμια, ὅσον καὶ τὰ τοπικὰ διὰ τῆς δημοσιεύσεως σοβαρῶν ἀρθρῶν πρωτοτύπων καὶ μεταφράσεων, ἐξηκολούθησαν δὲ καὶ στὴν κριτικὴ τὴν χαραχθεῖσαν ἀρχικῶς αὐστηρῇ ἀντικειμενικότητι καὶ ἀμεροληψία.

Κατὰ τὸ γ' ἔτος, τῆς ἐκδόσεώς τους τὰ Μ. Χ. παρουσιάσθησαν ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ κατὰ πολὺ πλουσιώτερα εἰς ἐμφάνισιν καὶ ὕλην, εἰς τὸ ὁποῖον τὰ ὑπεβοήθησαν πολὺ καὶ αἱ εἰδικαὶ ἀριωτάται τυπογραφικαὶ ἐγκαταστάσεις, ποῦ ἔκαμαν χάριν τῆς εὐπροσωποτέρας ἐμφανίσεως τοῦ περιοδικοῦ καὶ ἔτσι κατώρθωσαν νὰ ἐκδόσουν καὶ τὸ τελευταῖον πανηγυρικὸν τὸν τεῦχος, τὸ ἀφιε-

ρωμένο στην παράστασι τοῦ «Προμηθέως» στὸ Στάδιο καὶ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, ποῦ ἐθεωρήθη ἀπὸ ὄλους ὡς καλλιτεχνικοφιλολογικὸ γεγονός, καὶ τοῦ ὁποίου ἐξηριτλήθησαν ὅλα σχεδὸν τὰ ἀντίτυπα.

Ἄλλὰ πλὴν τῆς ἀριότητος τῆς ἐκδόσεως τοῦ περιοδικοῦ τὰ Μ. Χ. ἐπεκτείνοντα τὴν δρᾶσιν τους πρὸς ἐνίσχυσιν κάθε εὐγενικῆς τοπικῆς καλλιτεχνικῆς ἐκδηλώσεως, ἐξέδωσαν ἀρκετὰ ἐκλεκτὰ φιλολογικὰ βιβλία εἰς καλλιτεχνικώτατες ἐκδόσεις κτλ.

Κατὰ τὸ ἐρχόμενο δὲ ἔτος (4ον τῆς ἐκδόσεώς τους) τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ», ἀφοῦ προηγουμένως εὐχαριστήσουν ὄλους τοὺς ἐκλεκτοὺς συνεργάτας τους γιὰ τὴν πολύτιμη συμβολή τους στὸ ἔργο των (κ.κ. Δ. Λαυράγκα, Γεώρ. Λαμπελέτ, Κ. Α. Ψάχον, Δημ. Μητροπούλου, Νικ. Παπαγεωργίου, Κ. Παπαδημητρίου Νικ. Βεργωτῆ, Μιχ. Ροδᾶ, Κ. Οἰκονόμου, Ι. Οἰκονομίδη, Γιάννη Σιδέρη, Α. Thurneyszen, Θεόδ. Θωϊδῆ, τὴν κ. Αῦρα Θεοδοροπούλου, τίς διδες Ἰωάννα Μπουκοβάλα, Ντόρα Σαμοῦλλη, τοὺς κ. κ. Ἄριστ. Κουντούρωφ, Π. Γλυκοφρίδη, Ε. Μισσιό, Τέλλο Ἄγρα, Ἐμμ. Μαλαγάρη, Λίνο Καρζῆ, Γεωρ. Μπούρλο, Βασ. Χανιώτη, Γιох. Ρωμανό, Δημ. Περισιτέρη, Χ. Βλάχο, τὸν ἀντιπρόσωπό μας στὴν Πόλη καὶ ἐκλεκτὸν συνεργάτη κ. Α. Παπάζογλου κ.λ. κ.λ.) εὐρισκονται στὴν εὐχάριστη θέσι νὰ δηλώσουν ὅτι θὰ ἐξακολογήσουν ἐκδιδόμενα—ἔχοντας εἰς τὸ πρόγραμμα ἐκτὸς τῶν ἄλλων νὰ ἐκδώσουν καὶ ἐπίτομο μουσικὸν ἐγκυκλοπαιδικὸν λεξικὸν τὸ ὁποῖον θὰ εἶναι ἐξαιρετικῆς σπουδαιότητος καὶ πολὺ ἐπιμελημένον—θὰ συνεχίσουν ἐν τῷ μέτρῳ τῶν δυνάμεων των τὴν ἀναμορφωτικὴ πνευματικοκαλλιτεχνικὴ τους δρᾶσι στηριζόμενα καὶ στὴν εὐγενικὴν ἐνίσχυσιν τῶν καλλιτεχνῶν καὶ φιλομούσων μας, καθὼς καὶ τοῦ καθημερινοῦ Τύπου.

VINCENT D'INDY. Ἐξαιρετικὴ συγκίνησι σ' ὄλους τοὺς φίλους τῆς μουσικῆς ἐπρόξενησεν ὁ θάνατος τοῦ κορυφαίου τῶν συγχρόνων Γάλλων συνθετῶν Βενσάν Ντ' Εντύ. Τὸ σημαντικώτατο ἔργο τοῦ ἀνταξίουμαθητοῦ τοῦ μεγάλου Φράγκ τόσο τὸ συνθετικὸ, ὅσον καὶ τὸ μουσικοθεωρητικὸ καὶ μουσικοφιλολογικὸ, ποῦ τὸν ἀνύψωσε σὲ ὑψηλὴν περιωπὴ μεταξὺ τῶν συγχρόνων του, ἐν γένει, συνθετῶν ἀφήγει ἐξαιρετικὰ δυσαναπλήρωτο τὸ κενὸ μὲ τὸ θάνατό τοῦ ὑπερόχου καλλιτέχνη καὶ διανοουμένου.

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» αἰσθάνονται ἰδιαίτερον λύπη γιὰ τὸν θάνατό του, ποῦ ἐπιτείνει τὸ γεγονός ὅτι ὁ διάσημος καλλιτέχνης καὶ ἀνώτερος ἄνθρωπος εἶχε τὴν καλωσύνη ἀρκετὸ καιρὸ πρὸ τοῦ θανάτου του, μὲ μίαν του ἐπιστολὴν νὰ μᾶς παραγγεῖλη, κατόπιν παρακλήσεώς μας, νὰ τὸν θεωροῦμε ὡς μέλος τοῦ προσωπικοῦ τῶν τακτικῶν συνεργατῶν μας. Τὸ σχετικὸ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ντ' Εντύ ἄρθρο τοῦ ἐπιφανοῦς συνεργάτου μας τοῦ διασήμου Γάλλου συνθέτου Π. Ντουκάς, μαθητοῦ καὶ αὐτοῦ τοῦ Φράγκ, τὸ ὁποῖον δημοσιεύομεν σὲ ἄλλη θέσι κατόπιν ἀδείας του δίδει μὲ τὴν ἄδρῃ περιεκτικότητάτου μίαν ἀμύδρῃν ἰδέαν τοῦ πλουσιωτάτου καὶ πολυσχιδοῦς ἔργου ἀποθανόντος ἐνδόξου συνθέτου.



ΣΥΝΑΥΛΙΑΙ

ΕΛΕΝΗ ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΟΥ

Ἡ ξεχωριστή μας καλλιτέχνις τοῦ πιάνου Κα Ἑλ. Σπανδωνίδου ἔδωσε τελευταίως (μὲ ὀργάνωσι τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν») στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἓνα ἐκτάκτον ἐνδιαφέροντος ρεσιτάλ μὲ ἔργα Μπάχ καὶ Μότσαρτ. Εἶναι γνωστὴ στὸ κοινὸν τῶν καλλιτεχνῶν καὶ φιλομούσων μας—καθὼς καὶ σὲ εὐρὸν κύκλον τοῦ Ἐξωτερικοῦ—ἡ πιανιστικὴ καὶ μουσικὴ δεινότης τῆς Κα Σπανδωνίδου, ποῦ τὴν κατατάσσει μεταξὺ ἀνεγνωρισμένων κοντσερτίσιν τοῦ ἔξωτερικοῦ. Ἰδίως ὅμως ἡ Κα Σπανδωνίδου φημίζεται γιὰ τὴν ἐντελῶς ἐξαιρετικὴν, τὴν ἀριστοτεχνικωτάτην ἀπόδοσιν ἔργων κλασσικῆς μουσικῆς.

Γιὰ τοὺς γνωρίζοντας δὲ τὰ μουσικὰ μας πράγματα ἢ καθ' ὅλα θαυμαστὴ μουσικοτεχνικὴ ἐξέλιξις καὶ λαμπρὰ στὸ ἔξωτερικὸν σταδιοδρομία της ὡς κοντσερτίστ εἶναι πολὺ εὐλόγη, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ καλλιτέχνιδα προικισμένη μὲ ἐντελῶς σπάνιον μουσικὸν ταλέντο καὶ ἡ ὁποία ταυτοχρόνως εἶχε τὴν εὐκαιρίαν νὰ λάβῃ μιὰ σοβαρωτάτη μουσικὴ μόρφωσι, ὅπως ἐλάχιστοι Ἕλληνες καλλιτέχνη, νὰ ζήσῃ καὶ νὰ διαπλάσθῃ σὲ μιὰ ἀνώτερη ἐνὸς ὑψηλοῦ πολιτισμοῦ πνευματικοκαλλιτεχνικὴν ἀτμόσφαιρα μακρὰ ἀπὸ τὴ ρουτίαν καὶ τὶς διάφορες μικρότητες καὶ ἀσχημίαις τοῦ κύκλου τῶν ἐπαγγελματιῶν μουσικῶν τοῦ τόπου μας.

Στὸ ρεσιτάλ αὐτὸ ἡ ἀνταξία μαθήτρια τοῦ Ζάουερ καὶ τῆς Λαντόφσκα, ἔπαιξε ἀριετὰ ἀπὸ τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ καὶ ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντα μουσικοτεχνικῶς ἔργα τοῦ Μότσαρτ καὶ Μπάχ ἱκανοποιητικώτατα ἀπὸ πάσης ἀπόψεως, θὰ ἐλέγαμε ὑποδειγματικά. Ἀληθινὰ ἔχομε πολὺν καιρὸ νὰ ἀκούσουμε καὶ ἀπὸ διασήμους καὶ ξένους βιοτρούζους μιὰ τόσο ἀριστοτεχνικὴ καὶ πνευματοποιημένη καὶ ταυτοχρόνως αὐστηρῶς κλασσικοῦ ὕφους ἐκτέλεσι.

Τὸ ἐκλεκτὸ ἀκροατήριον ἐχειροκρότησε μὲ ἐνθουσιασμὸ τὴν θαυμαστὴν καλλιτέχνιδα, ποῦ ἔπαιξε στὸ τέλος ἐκτὸς προγράμματος μὲ ἀνάλογη ἐπιτυχία ἓνα κομμάτι τοῦ Προκόφιεβ.

Εἶναι παρήγορον, ποῦ μέσα στὴν πεζότητα καὶ ἀποτελεμάτωσι τῆς συγχρόνου καλλιτεχνικῆς μας ζωῆς ἀναφαίνονται πότε, πότε, ἔστω καὶ σπά-

νια, μερικοί ἐξαιρετικοὶ ἀληθινοὶ καλλιτεχνικοὶ τύποι σὰν τὴν Κα Σπανδωνίδου, ποῦ μᾶς χαρίζουν ὑψηλὰ καλλιτεχνικὰς μυσταγωγίαις, καὶ δημιουργοῦν τὴ ζωντανὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἀνώτερης, τέχνης.

Η “ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΧΟΡΩΔΙΑ,,

Ἄξια ἰδιαιτέρας προσοχῆς καὶ τῆς θερμότερας ἐνισχύσεως εἶναι ἡ συναυλία, ποῦ δόθηκε στὰ «Ὀλύμπια» τῆ β' ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων, ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Χορωδία.

Ἡ Χορωδία αὐτὴ—ὡς γνωστὸν—ἀπετελέσθη ἀπὸ τὰ στελέχη τοῦ ὁμίλου Ἀθηναϊκῆς Χορωδίας, ποῦ ἐλειτούργησε ἐπὶ τριετίαν περίπου ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν διεύθυνσιν τῶν κ. κ. Βάρβογλη καὶ Κόντη καὶ μετὴν ἐνίσχυσιν τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου». Ἀπὸ ἐνὸς δὲ ἔτους ὁπότε μετωνομάσθη ὁ σύλλογος «Ἑλληνικὴ Χορωδία» δρᾷ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ γνωστοῦ καλλιτέχνου κ. Γλυκοφρίδη.

Στὴ συναυλία αὐτὴ ἐξετελέσθησαν ὥραϊα καὶ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα νεοελλήνων συνθετῶν, καθὼς καὶ δημοτικὰ ἀπὸ τὸ ἀνδρικό μῆμα τῆς «Ἑλληνικῆς Χορωδίας» μετὰ συνοδεία μικρῆς ὀρχήστρας ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Γλυκοφρίδη.

Γενικὰ ἡ ἐμφάνισις αὐτὴ τῆς νέας χορωδίας ἔκαμεν ἀρίστην ἐντύπωσιν στὸ πικνὸ ἀκροατήριον τῶν καλλιτεχνῶν καὶ φιλομούσων, ποῦ τὴν παρηκολούθησε γιὰ τὴ μεγάλη τονικὴ ἀκρίβεια συνοχῆ καὶ ἐκφραστικὴ κὴτα τῆς ἐκτελέσεως.

Ἀπὸ τὰ ἔργα, ποῦ ἀκούσαμε ζωηροτέρα ἐντύπωσι μᾶς ἄφησαν τὰ ἐκκλησιαστικὰ «Σὲ ὑμνοῦμεν» τοῦ Κατακουζηνοῦ, «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον» τοῦ Πολυκράτους, «Ἡ Ψαρόβαρκα» τοῦ κ. Δ. Λαυράγκα, «Ὁ ὕμνος στὴν Ἑλληνικὴ γῆ» τοῦ κ. Γ. Λαμπελέτ, «Ἡ Χωριατοπούλα» τοῦ Κοκκίνου, «Τὸ ταξειδί» τοῦ Κοκκίνου καὶ «Ἡ μὴν μας χαρὰ τοῦ κ. Π. Γλυκοφρίδη.

Γιὰ τὴν ἱκανοποιητικωτάτη αὐτὴ ἐκτέλεσι ἐκλεκτῶν ἔργων ἀπλῆς μουσικῆς, ποῦ εἶναι καὶ προσιτὴ στὸ κάπως εὐρύτερον κοινόν, ἀξίζουσι θεομὰ συγχαρητήρια κατὰ πρῶτον λόγον στὸν ἐκ τῶν πρωτεργατῶν τῆς «Ἑλλ. Χορωδίας» λαμπρὸν καὶ σεμνὸν ἐργάτην τῆς Τέχνης κ. Γλυκοφρίδη.

Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ - ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΛΟΤΤΕ ΔΕΜΑΝΝ Μιά βαθειά καλλιτεχνική απόλαυσι μ'ας χάρισε ή κ. Λέμανν με τό τραγούδι της. Φωνητικώς δέν παρουσίασε τίποτα τό καταπληκτικό όπως θά περίμεναν ίσως οί "Αθηναίοι. Έχει μιά μεγάλη φωνή, όραιότερη στίς χαμηλές και τίς μεσαίες νότες παρά στίς άπάνω πού είναι κάπως σφιγμένες και πού πολλές μάλιστα φορές δέν κατορθώνουν νά είναι έντελώς άκριβείς στόν τόνο.

Έκείνο όμως πού κάνει τήν κ. Λέμανν μεγάλη καλλιτέχνιδα είναι ή έριμνεσία τού κομματιού πού τραγουδάει. Στά δραματικά ιδίως σημεία είναι αλήθεια ύπεροχη! Και άν πολλοί μουσικοί τού τραγουδιού παραπονέθηκαν πώς πήρε πολλές άναπνοές στό «Ich grolle nicht», δέ θά μπορούσαν όμως ν' άμφισβητήσουν τό βαθύ αίσθημα και τό πάθος, με τό όποιον τραγουδήθηκε τό τραγούδι αυτό τού Σούμαν. Έπειτα ή έκτέλεσις τού κύκλου τών Lieder «Frauen Liebe und Leben» τού ίδιου συνθέτη, είχε κάτι τό άφθαστο σέ μετάπτωσι αισθημάτων και πόνο. Και ήτανε ίσως μιά άπ' τίς σπάνιες φορές, πού καταραστήκαμε τόν έφευρέτη... τών χειροκροτημάτων! Αισθνότανε κανείς τόσο πολύ τήν άνάγκη να μείνη ευθισμένος στήν έκστασι, πού τόν έρριξε τό θεο αυτό τραγούδι! Εύτυχώς ότι ό κ. Μητρόπουλος έφρόντισε ν' άρχίσει άμέσως τό επόμενο τραγούδι και έτσι δέν έχάλασε τούλάχιστον ή συνοχή τών κομματιών από τό θόρυβο τών χειροκροτημάτων.

Έκτός τών παραπάνω ή κ. Λέμανν τραγούδησε σατά δύο ρεσιτάλ της, Σούμπερτ, Μπράμς, Στράους και άλλους. Κάθε τι, πού είχε χαρακτηρηρα δραματικό ή ύφος πλατύ και ήρεμο της επήγαινε θραυμάσια! «Der Tod und das Mädchen», «Du bist die Ruh», «An die Musik» τού Schubert δλόκληρος ό Schumann, τό «Wiegenlied» τού Strauss καθώς και τά «Zueignung» και «Heimliche Aufforderung» τού ίδιου άφησαν άλησμόνητη έντύπωσι. Λιγότερο καλή ήτανε στή Vergebliche Ständchen τού Brahms και στή Ständchen τού Strauss, τού σάν πολύ χαριτωμένα κομμάτια απαιτούν περισσότερη εύλυγισια σέ φωνή και έκφρασι.

Τό τραγούδι συνώδεσε ό κ. Μητρόπουλος με τή γνωστή του καλαισθησία και εύλυγισια άντιλήψεως. Μόνο πού ή εύλυγισια αυτή, κάπως υπερβολική κάποτε, γινότανε άφορμή νά μη δένει και τόσο τό άκκομπανιαμεντό με τό τραγούδι, όπως στό «An die Musik» τού Schubert π. χ.

Η κ. Λέμανν τραγούδησε άκόμη και στήν συμφωνική τού Ώδσειον τή μεγάλη άρια της Rezio από τόν Oberon τού Weber και τήν άρια της Έλεωνόρας από τό Fidelio τού Beethoven. Μολονότι τό θεάτροείναι περισσότερο τό είδος της κ. Λέμανν, έμείς θά τήν προτιμούμε πάντα στό Lied, και δέν θά ξεχάσουμε ποτέ τά lieder τού Schumann «Frauen Liebe und Leben». Έκτός τού προγράμματος τραγούδησε τά «Traüme» τού Wagner, ένα από τά πάντε ποιήματα της Wesendonk, πού έτόνισε ό Wagner, άφίνοντάς μας τήν όραιότερη έντύπωσι.

Και τώρα άς τελειώσουμε με ένα μικρό και μυστικό μάθημα στους γερμανομαθείς "Αθηναίους, πού άκούσθηκαν νά λένε πώς ή Σούμανν ήτανε περισσότερο.. Kammer Sängerin. Άς μάθουν ότι δέν πρόκειται περι τραγουδίστρας τού.... Δωματίου αλλά της «Αύλης» και ότι τό Kammer sängerin είναι τίτλος, άπομεινάρι της εποχής τών βασιλείδων και αυτοκρατόρων Και μιά έρώτησι στό Ώδσειον "Αθηνών: Γιατί νά τυπωθούν τά λόγια τών τραγουδιών στή γερμανική γλώσσα και όχι σέ πρόχειρη έλληνική μετάφρασι; μήπως όλοι έξέρουν γερμανικά;

NINA ΦΩΚΑ. Στίς 5 Δεκεμβρίου στό θεάτρο «Κεντρικό» έγινε μιά μεγάλη γιορτή για τή συμπλήρωσι είκοσιπενταετίας από τήν καλλιτεχνική και παιδαγωγική δράσι στήν Έλλάδα της καθηγητριας κ. Νίνας Φωκά, με τήν σύμπραξι τών παλιών και νέων μαθητριών και μαθητών της.

Έπειτα από μιά ώραια εισήγησι τών κ. κ. Συναδινού και Καλομοίρη, χορηφδια άποτελουμένη από μαθήτριες της κ. Φωκά τραγούδησε τήν «Έλιά» τού Καλομοίρη. Μετά έπηκολούθησε έκτέλεσι διαφόρων μουσικών έργων από μαθήτριες, για τίς όποιες θά μιλήσουμε πάρα κάτω, άσכולόμενοι πρώτα με τό κύριο πρόσωπο της έροτής, τήν άκούραστη καλλιτέχνιδα και πρωτεργάτιδα της σχολής τού τραγουδιού στόν τόπο μας. Όσο και άν διαφωνούμε ως προς τήν κατεύθυνσι, πού ή κ. Φωκά έδωσε στήν τέχνη αυτή (γαλλικό τραγούδι μ' έλληνική προφορά κ.λ.π.) και τόν τρόπο, με τόν όποιο τραγούδησαν οί μαθήτριές της, δέν θά μπορέ-

σουμε παρά να παραδεχτούμε πώς ή κ. Φωκά ἐργάστηκε μέ πίστι κι' ἀγάπη στό διάστημα αὐτό τῶν εἴκοσι πέντε χρόνων. Ἐργάστηκε καί ἐξακολοθεῖ νά ἐργάζεται καί γι' αὐτό μάς ἔκανε ἐντύπωση τό κάπως θλιβερό ὕψος, πού δόθηκε στή γιορτή. Τό παληό νεανικό πορτραῖτο π. χ., πού φαίνεται ὅταν νά ἤθελε νά θυμίζει, καλῶς καί σώνει, τὰ χρόνια πού πέρασαν καί τό ὅτι δέν ἔλαβε ἐνεργό μέρος ή κ. Φωκά, μολοντί μπορούσε κάλλιστα νά τό κάνει, ὅπως ἐφάνη στό τέλος.

Καί τώρα ἄς προσπαθήσουμε, ἐφ' ὅσον ἡ ἀκαταστασία, πού βασίλευε στήν ἐκτέλεσι τοῦ προγράμματος (τήν τελευταία ὥρα ἄλλαξαν τραγούδια καί θέσι ἐκτελεστών) μάς τό ἐπιτρέπει, νά διακρίνουμε τίς καλλίτερες ἀπό τό πλήθος τῶν ἐκτελεστών. Πρῶτα πρῶτα, τή **Δα Κουφουδάκη**, τῆς ὁποίας τό ἐπάνυμον δέν ἔχει εὐτυχῶς καμμιᾶ σχέση μέ τή μουσικότητά της καί πού τραγούδησε ἀληθινά χαριτωμένα. Ἄν καί τό πρόγραμμα ἔλεγε «Μαγευμένος αὐλός» τοῦ Mozart ἡ Δις Κουφουδάκη τραγούδησε τή Σερενάτα τοῦ Στράους (πόσο ἔχανε γαλλικά!) Μετά τραγούδησε τήν Canzonetta τοῦ Haydn. Ἐχάθηκαν τὰ πραγματικά τραγούδια ; γιατί μέσα στήν πληθώρα τῆς φωνητικῆς μουσικῆς νά τῆς διαλέξουν τήν πεπαλαιωμένη αὐτή διασκευή τοῦ 17ου κουαρτέττου τοῦ Χάϊνδ ἀπό τήν Viardot ;

Καλή επίσης ἡ Δις **Ματσούκη** (ὠραία ἀρθρωσι) καί ἡ Κα Καλλινίκου (ὠραία φωνή γιά Mozart). Ἀπό τίς ἄλλοτε μαθήτριες τῆς κ. Φωκά ἄρρεσαν : ἡ κ. **Καραντινοῦ** πού τραγούδησε μέ πολλή μουσικότητα δύο παληές ἰταλικές ἀριστες τοῦ De Luca, τό « Non posso disperar » καί τό « Togliete mi la Vita ancor » τοῦ Scarlatti, καί ἓνα ὠραίο τραγουδάκι τοῦ κ. Σπάθη σέ στίχους τοῦ Σολωμοῦ, πού μιζαριστήκε μ' ἐπιμονή, ἰά ν' ἀποδειχθῆ ἀκόμη μιά φορά πώς ἡ ἑλληνική μουσική συγκινεῖ περισσότερο ἀπ' ὅλες, καί ἡ κ. **Διαμαντίδου**, πού τραγούδησε τήν ἄρια τοῦ Γαβριήλ ἀπό τή Δημιουργία τοῦ Χάϊνδ.

Πολύ εὐχάριστη καί ἡ ἐκτέλεσις τῆς θυφῆδας τῆς «Manon» ἀπό τήν κ. Καλφοπούλου-Φωκά καί τόν κ. Ἐπιτροπάκη, τό μόνο πού ἀντιπροσώπευσε τό ἀνδρικό φύλο στή συναυλία αὐτή μέ τίς τῶσες γυναῖκες.

Ἡ ἑορτή τελείωσε μέ τήν κ. Φωκά, ἡ ὁποία κατασυγκινημένη, ὅπως ἄλλωστε καί οἱ ἀκροαταί της, τραγούδησε ἐκτός προγράμματος μιάν ἄρια ἀπό τόν Ὅρφεα τοῦ Χάϊνδ.

ΚΩΣΤΗΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ. Στήν αἴθουσα τοῦ «Παρνασσού», στίς 10 Δεκεμβρίου, ἔκανε μιά πολὺ ὠραία διάλεξι γιά τόν «Γκλόουκ καί τή λυρική του καί συνθετική παραγωγή ἐπὶ τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς τραγωδίας» ὁ κ. Νικολάου. Ὁ δὲμιότης ἀπέδειξε πόσο ὁ Γκλόουκ μέ τή μουσική του ἐπλησίασε πρὸς τό πνεῦμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας καί πόσο ἄσχημα ἔκάνανε νά παραγνωρίσουμε τήν ἀξία τῆς μουσικῆς αὐτῆς κατὰ τόν ἑορτασμό τῆς ἑκατονταετηρίδος μας, ὁπότε θά ἔπρεπε νά ἐκτελεσθῆ μιά ἀπό τίς τραγωδίας τοῦ μεγάλου συνθέτη.

Ἡ Δις **Μπακούρη** καί ὁ κ. **Αργύρης** ἐκλεκτοί μαθηταί τοῦ κ. Νικολάου, ἐτραγούδησαν μέρλη ἀπό τήν «Ἰφιγένεια ἐν Αὔλιδι» καί μιά μικρὴ χορωδία ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Π. Γλυκοφρύδη, ἔδωσε κάποια ἰδέα τῶν χορικῶν τοῦ μεγαλειώδους αὐτοῦ ἔργου.

Ἡ Δις **ΛΟΥΛΑ ΜΑΥΤΑ** τραγούδησε στή Γ' λαϊκῆ συναυλία τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν μιά ἄρια ἀπό τό «L'Allegro e il pensieroso» τοῦ Χαϊνδελ, «Τό ὄνειρο τῆς Ἑλσας» ἀπό τόν «Δόσχηριν» τοῦ Βάγνερ, καί δύο Lieder τοῦ Στράους, τό «Schlechtes Wetter καί τό «Freundliche Vision».

Ἡ Δις Μαῦτα εἶναι μιά συμπαιθεσάτη, ὅσο καί σεμνὴ καλλιτέχνις, μέ ὠραία φωνή καί πολὺ μουσικὴ ἰδιοσυγκρασία. Χωρὶς ὑπερβολικὰς κινήσεις τοῦ σώματος, ἀλλὰ μ' εὐκίνητη φυσιογνωμία ἀποδίδει πιστὰ ἐκεῖνο, πού τραγουδεῖ. Νομίζουμε ὅμως πὼς μέ ἄλλα τραγούδια θά ἄρρεσε ἀκόμη περισσότερο. Θά δίναμε καί μιά φιλικὴ συμβουλὴ στήν καλλιτέχνιδα, πού δέν θάκανε ἄσχημα νά ἀκολουθήσῃ : Νά τραγουδεῖ ἑλληνικά, τὰ Lieder ἰδίως. Μιά ἄρια θεάτρου μέ τίς ἐπαναλήψεις της καί τάνουσια συνήθως λόγια της μπορεῖ νά τραγουδηθῆ σέ ξένη γλῶσσα. Τό Lied ὅμως πού εἶναι ποίημα καί πού τό ποίημα αὐτό ἔχει κάποια σχέση μέ τή μουσική του δέν μάς λέει τίποτα, ὅταν δέν τό καταλαβαίνουμε, ὅταν δέν τραγουδιέται ἑλληνικά. Παράδειγμα τό χαριτωμένο «Κακοκαιρία», πού πέρασε σχεδὸν ἀπαρατήρητο. Πρέπει λοιπὸν νά τραγουδάμε στή γλῶσσά μας, ἂν θέλουμε νά τραβήξουμε καί αὐτοὺς τοὺς σνόμπ λίγο μέ τό μέρος μας. Στό κάτω κάτω δέν ἔχουν καί ἄδικο νά προτιμῶν μιά γερμανίδα, πού τραγουδαί γερμανικά καί μιά γαλλίδα, πού κάνει τό ἴδιο στή γλῶσσά της

ΣΟΦΙΑ ΚΕΝΤΑΥΡΟΥ-ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙ ΤΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΩΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ κ. ΨΑΧΟΥ

Είναι γνωστό στους ασχολουμένους κάπως με την αρχαία ελληνική ζωή και τέχνη πόσες δυσχέρειες παρουσιάζει η εκτέλεσις αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, που παρέχουν στους εκάστοτε σκηνοθέτας κ. λ. πρὸς λύσιν σοβαρώτατα και δυσεπίλυτα μέχρι σήμερα ακόμα αισθητικά και τεχνικά προβλήματα. Και αὐτὸ εἶναι πολὺ εὐλόγο, ἀφοῦ σὲ πολλὰς χαρακτηριστικὰς ἐκφάνσεις τοῦ κλασσικοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ μᾶς διαφεύγει τὸ βαθύτερο νόημά τους και τὰ ἐπ' αὐτῶν ἐρμηνευτικὰ σχόλια τῶν εἰδικωτέρων πολὺ συχνὰ ἀμφισβιτοῦνται και ἀλληλοσυγκρούονται.

Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἡ εκτέλεσις παρομοίων ἔργων παντοῦ συνήθως κρίνεται μὲ μέτρο σχετικότητος και μετριοπαθείας, πράγμα ποῦ φαίνεται ὅτι δὲν εἶχε καθόλου ὑπ' ὄψιν μιὰ μερίς—μικρὴ εὐτυχῶς—αὐτοσχεδιῶν ὑπερχριτικῶν και τῶν δύο φύλων τοῦ τόπου μας, ποῦ ἀντίθετα μὲ ὅ, τι γίνεται σὲ παρόμοιες περιστάσεις στὸ ἔξωτερικό, ἐπιστρατευσάσα πρὸς ἐνίσχυσι και πρῶην ἀξιωματικῶς τοῦ προβολικοῦ, κατεκεραύνωσε τὴν παράστασι και τοὺς ὀργανωτάς της, ἰδίως δὲ τὸν συνθέτη τῶν χορικῶν τοῦ Προμηθέως κ. Ψάχου, ἀφοῦ προηγουμένως ἐκινήθη πρὸς τὴν παραστάσεως ὀλόκληρη σταυροφορία δημοσιογράφων, «κριτικῶν» κ. λ., ποῦ ἐμεταλλευθέντες τὴν διάστασιν τοῦ διακεκριμένου συνθέτου τῶν χορικῶν τοῦ Προμηθέως μὲ τὴν κ. Σικελιανοῦ βάλθηκαν μὲ κάθε τρόπο νὰ τορπιλίσουν—κατὰ νεοελληνικὸν τρόπο—και τὴν πραγματοποιήσῃ ἀκόμη τῆς παραστάσεως.

Στὸ σύντομο αὐτὸ σημειωμὰ μου, μὴ ἔχοντας πρόθεσι νὰ ἀσχοληθῶ γιὰ τὸ αὐγόχοιτο μεγαλόβλημα τοῦ Αἰσχύλου τὸν «Προμηθέα», τὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς καταπληκτικῆς δυνάμεως και ἀποκαλυπτικῆς, τέχνης τοῦ ἀθανάτου δημιουργοῦ του, ποῦ σὲ ἀρκετὸ βαθμὸ διερμηνεύει και τὴν θεμελιώδη τραγικὴ κοσμοθεωρία τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων (ποῦ διαφαίνεται σὲ ἀρκετὰ ἀρχαία δράματα, ὅπως στὴν τριλογία τῆς «Ὀρεστείας», στὴν «Ἰφιγένεια», «Ἀντιγόνη», «Ἰππόλυτο» κ. λ., ὅπου ἀναξιοπαθοῦν ὡσάν ἀπὸ φθόνου τῆς Μοίρας διάφοροι εὐγενικοὶ και ἡρωϊκοὶ τύποι), θὰ μιλήσω γιὰ τὴν εκτέλεσι κυρίως τῆς β'. παραστάσεως, πρὸ πάντων δὲ γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ κ. Ψάχου.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἂν ἡ πρώτη παράστασις στὸ Στάδιο τοῦ «Προμηθέως Δεσμώτου» ἐφάνη ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένη και γενικὰ ἐπιτυχημένη, ἀνεξαρτήτως τῆς δυσμενοῦς καιρικῆς καταστάσεως, ἡ ἐπανάληψις τῆς παραστάσεως τὸ ἀπόγευμα ἦταν ἐντελὴς ἰκανοποιητικὴ. Τότε ἐφάνη περισσότερο ὅλη ἡ τεραστία ἐργασία, ποῦ ἔγινε σὲ ελάχιστο χρονικὸ διάστημα σχετικὰ μὲ τὴν εκτέλεσι τῆς Αἰσχυλείου τραγωδίας:

Ἡ θάυμαστὴ, κλασσικὴ ἀυστηρότητος και λιτότητος, τεραστία σκηνογραφία ἐπὶ τῆ βάσει τῆς μακέτας τοῦ κ. Γιόχαν Ρωμανοῦ, ἡ σπανία ἀριότητος τοῦ χοροῦ, ποῦ ἐκινεῖτο ἄνετα σὲ μιὰ ἀλληλουχία πλαστικῶν και ἐξιδανικευμένων κινήσεων, μακρὰ ἀπὸ κάθε ρεαλιστικὴ μίμησι, ἡ λαμπρὴ ἀπαγγελτικὴ και μεγαλοπρεπὴς (μὲ κοθόρνους κ. λ.) ἀπόδοσις ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστάς κ. κ. Μπούρλον, Δεστούνη, Κοτσάλη, Αὐλωνίτη κ. λ. τῶν ὀλων τους, μὲ τὸ μουσικώτατο τραγοῦδι τῆς Κας Γεωργᾶ και τὴν τεχνικὴ δεινότητα τῆς ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ χοροῦ καθηγητρίας κ. Σπέκ, ἡ ὡραιότητος τῶν πολυτελῶν ἐνδυμασιῶν κ. λ.—ὅλα δὲ αὐτὰ σύμφωνα μὲ τὴν χαραχθεῖσα ἀπὸ τὸν γνωστὸν ἐκλεκτὸν λόγιον και ἀποδειχθέντα λαμπρὸν σκηνοθέτη τοῦ ἀρχαίου κλασ. θεάτρου κ. Δίνο Καρζῆ ἀντιρρεαλιστικὴ, ἱεροτελεστικὴ ἀντίληψι εκτελέσεως. Ἰδιαιτέρως ὁμως εἴλωσε τὴν προσοχή μου ἡ μουσικὴ τῶν χορικῶν τοῦ κ. Ψάχου, ποῦ ἦταν μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία, διότι προσαρμόζεται πολὺ στὸ χαρακτήρα και τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας.

Γράφοντας αὐτὸ, ἔχω βέβαια ὑπ' ὄψιν πόσο εἶναι τολμηρὸ τὸ νὰ συνθέσῃ κανεὶς μουσικὴ σὲ Αἰσχύλειο ἔργο.

Εἶναι, ἄλλοστε, γνωστὸ ὅτι ἀλλοὶ περίφημοι εὐρωπαῖοι συνθέται, ὅπως ὁ Μέντελσον (στὴν Ἀντιγόνη) και αὐτὸς ἀκόμα ὁ κλασσικίζων Γκλουκ, δὲν κατόρθωσαν νὰ ἀποδώσουν ἐντελῶς—κατ' ἀναλογία μὲ τὶς ἀντίστοιχες στὴ σφαῖρα τῆς τραγωδίας προσπάθειες τοῦ Κορνηλιου και Ρακίνα—τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας.

Ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Ψάχου—ποῦ ἀνεγνωρίσθη διεθνῶς—εὐγενικὴ και ἰδιόρρυθμη, εἶναι ἀναμφίβολα ὄχι μόνο ἀσυγκρίτως καλύτερη ἀπὸ ἄλλες πρὸς τὴν κατεύθυνσι

αὐτὴ νεοελληνικὴ προσπάθειες (εἰς τὸ σημεῖον αὐτὸ ἐξαιρῶ τὸ διακεκριμένον συνθέτη καὶ λόγιον κ. Γ. Δαμπιλέτ, ποῦ ὅμως δὲν ἠσχολήθη δημοιοργικὰ μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, μὰ κυρίως μὲ τὴν νεοελληνικὴ μουσικὴ) ἀλλὰ καὶ ἀπὸ πολλοὺς εὐρωπαϊκοὺς ἀπέδωσε καλύτερα τὸν αὐστηρὸ καὶ ἱεροπορετὴν χαρακτήρα τοῦ ἔργου καὶ ἀκόμα ἦταν θαυμάσια προσαρμοσμένη στὸ ρυθμὸ τοῦ κειμένου, ποῦ στὴ μεταφράσει παρουνόσιαζε καὶ πολλὰς δυσκολίας μὲ τὶς συνεχῆς ἀντιμουσικῆς του λέξεις. Πρέπει δὲ νὰ τονίσω ὅτι ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶναι κατ' ἐξοχὴν ἀρχαιοπρεπῶς ἑλληνικὴ.

Ἡ τεχνολογία του δὲ ἡ πρωτογόνου σχεδὸν λιτότητος (μονοφωνία, στὰ ἀσματικά ἰδίως μέρη, μὲ μιὰ ὑποτυπώδη ἑναρμόνισιν) καὶ μὲ χοῦσιν κυρίως ἄρας καὶ πνευστῶν ὀργάνων κ. λ. ποῦ ἀντιστοιχοῦν στὰ ἀρχαία ἑλλήν. ὄργανα, μακρὰ ἀπὸ κάθε ἀνάμειξι εὐρωπαϊκῶν τεχνολογιῶν, εἶναι ἀσφαλῶς ἡ καταλληλότερη γιὰ τὴν ἀπόδοσι τοῦ ἔργου τῆς μουσικῆς τῆς ἀρχαίας τραγωδίας.

Ἐπὶ πρὸς τὴ μουσικὴ ἐκτέλεσι ἦταν, ὑπὸ τὴν διεύθυνσι τοῦ διακεκριμένου μαέστρου κ. Βαλτεσιώτη, ἱκανοποιητικώτατη, μὲ τελεία συνοχὴ μεταξὺ ὀρχήστρας χορωδίας καὶ συγχρονισμένη μὲ τὶς κινήσεις τοῦ χοροῦ.

Γενικὰ ἡ παράστασις αὐτὴ, ἰδίως ἡ ἐπανάληψίς της, εἶναι μιὰ σοβαρωτάτη καὶ ἐυγενικὴ προσπάθεια, καθόλου μικροτέρας σημασίας ἀπὸ τὶς Δελφ. εορτές, γιὰ τὴν ὁποία ἀξίζουν θερμὰ συγχαρητήρια στοὺς πρωτεργάτας τῆς τοῦ ὀργανισμοῦ «Ἀρχαῖο Δράμα» καὶ ὄχι βέβαια μικρόχολα καὶ κακεντρεχῆ λιβελλογραφήματα. Ν. Β.

Η ΔΙΚΗ ΨΑΧΟΥ - ΣΠΑΝΟΥΔΗ

Ἡ παράστασις τοῦ Προμηθέως στὸ Στάδιο — ἡ τόσο πολὺκροτη — ὡς παρεπόμενον εἶχε καὶ μιὰ καλλιτεχνική... δίκη ποῦ ἔγινε στίς 19 Νοεμβρίου ἐνόπιον τοῦ τριμελοῦς πλημμελοδικείου, ἡ δίκη τῆς κριτικογράφου τῆς «Πρωίας» κ. Σοφίας Σπανοῦδη, ἡ ὁποία διὰ μιᾶς κριτικῆς τῆς, ποῦ ἐδημοσιεύθη στὴν ἐφημερίδα αὐτὴ ἐξύβρισε τὸν διαπρεπὴ συνθέτην καὶ καθηγητὴν τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς κ. Κ. Ψάχου. Ἡ κ. Σπανοῦδη ἔλαβεν ἀφορμὴν ἀπὸ τὴν παράστασιν τοῦ «Προμηθέως», ποῦ ἐπαίχθη εἰς τὸ Στάδιον διὰ νὰ ἐκτραπῆ εἰς ὕβρεις κατὰ τοῦ συνθέτου τῶν χορικῶν τοῦ «Προμηθέως» καὶ μεταξὺ τῶν ἄλλων ἔγραψε ὅτι «ἐξεγελούσε μιὰ ἰδεόληπτη γυναῖκα» (ὑπονοοῦσα τὴν κ. Σικελιανοῦ) μὴ ὦν ἄξιος συνθέτης κ. λ.

Ὁ κ. Ψάχος ἐπέδωσε μὴνυσι κατὰ τῆς κ. Σπανοῦδη ἐπὶ συκοφαντικῆ ἐξυβρίσει, στηρίζας αὐτὴν εἰς τὸν νεαρὸν περὶ τύπου νόμον, ὁ δὲ εἰσαγγελεὺς παρέπεμφεν τὴν ὑπόθεσιν εἰς τὸ ἀκροατήριον χαρακτηρισίας συνυπεύθυνον διὰ τὸ ἀδίκημα καὶ τὸν διευθυντὴν τῆς «Πρωίας» κ. Στέφ. Πεσματζίου.

Συνήγοροι τῆς κατηγορουμένης παρέστησαν οἱ κ. κ. Πώπ, Πεσματζίου, Καραπάνος κ. λ., τοῦ δὲ κ. Ψάχου οἱ κ. κ. Καρζῆς καὶ Παπανικολάου.

Ἐδῆς ὡς ἤρχισε ἡ ἀκροαματικὴ διαδικασία ἐκλήθη πρῶτος καὶ ἐξητάσθη ὁ μηγυτής κ. Ψάχος, ὁ ὁποῖος κατέθεσεν ὅτι, ἡ κριτικὴ τῆς κ. Σπανοῦδη δὲν τὸν θίγει ὡς συνθέτην, διότι δὲν πρόκειται περὶ εὐσυνειδήτου κριτικῆς ἀντικειμενικῶς κρινούσης τὴν μουσικὴν τῶν χορικῶν τοῦ «Προμηθέως», ἀλλὰ περὶ κριτικῆς, ἡ ὁποία σκοπὸν ἔχει νὰ διασῶρη δολίως τὴν ὑπόληψίν του ὡς ἀνθρώπου, προσθέσας ὅτι ἡ φράσις «ἐξεγελούσε ὅλους» εἶναι εἰς ἄκρον ὕβριστικὴ. Ὁ κ. Πώπ συνήγ. τῆς ὑπερασπίσεως λέγει ὅτι ἡ φράσις «ἀφρηθὴ ἡ λεοντὴ» κ. λ., σημαί·ει ἡ λεοντὴ ἐξεγελούσε καὶ ὄχι σεῖς· εἰς τὸ σόφισμα αὐτὸ τοῦ κ. Πώπ ἀπήντησε ὁ κ. Ψάχος «τὴν μουσικὴν αὐτὴν ὅμως τὴν συνέθεσα ἐγώ». Μετὰ τὴν ἐξέτασιν τοῦ κ. Ψάχου καλεῖται ἡ μάργυς κ. Εὐα Σικελιανοῦ, ἡ διοργανώσασα τὰς Δελφικὰς εορτὰς, ἡ ὁποία καταθέτει ὅτι ἡ κριτικὴ τῆς κ. Σπανοῦδη δὲν εἶναι ἐξυβριστικὴ, προσθέσασα συνάμα ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν χορικῶν τοῦ «Προμηθέως» δὲν εἶναι καθαρῶς ἑλληνικὴ. Στὸ σημεῖον αὐτὸ ὁ συνήγορος τῆς πολ. ἀγωγῆς κ. Καρζῆς παρατηρεῖ : ἡ μουσικὴ αὐτὴ ἐθανμάσθη ἀπὸ ὅλους στοὺς Δελφοὺς καὶ ὡς γνωστόν καὶ ἀπὸ σᾶς καὶ εἶναι ἀκατανόητον γιὰ τὴν τῶρα δὲν σᾶς ἱκανοποιεῖ.

Κατόπιν καλεῖται ὁ τραγωδὸς κ. Μποῦρολος ὁ ὑποδουθὴς τὸν Προμηθέα, ὅστις ὑποστηρίζει ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν χορικῶν εἶναι ἐξοχος καὶ σπουδαία, συνετέλεσε δὲ μεγάλως εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῶν Δελφικῶν εορτῶν. Τέλος ἐκφράζει τὴν γνώμην ὅτι ἡ κριτικὴ τῆς κ. Σπανοῦδη εἶναι πολὺ ὕβριστικὴ.

Ὁ ζωγράφος κ. Γιόχαν Ρωμανός καταθέτει ὅτι ὁ κ. Ψάχος εἶναι διεθνoῦς πλέον φήμης μουσικοσυνθέτης, διότι πρόκειται περὶ πραγματικῆς ἀξίας.

Ὁ κ. Εἰσαγγελεὺς ἐρωτᾷ τὸν μάρτυρα μὲ τὴν φράσιν «ἐξεγελοῦσε τὸν κόσμον» τί ἐννοοῦσε ἢ κατηγορομένη. Ὁ μάρτυς ἀπαντᾷ ὅτι ἐννοεῖ ὅτι ὁ κ. Ψάχος ἔπερνε λεπτὰ ἀπὸ τὴν κ. Σικελιανοῦ, καὶ τονίζει ὅτι ἢ κ. Σικελιανοῦ εἶναι τόσο πολὺ ἐξυπνη καὶ θετική γυναίκα, ὥστε νὰ μὴ μπορῇ ἀπολύτως κανεὶς νὰ τὴν γελάσῃ. Προσθέτει δὲ ὁ μάρτυς ὅτι τὸ ἄρθρον εἶναι ἀπολύτως ἐξυβριστικὸν τῆς τιμῆς τοῦ κ. Ψάχου.

Κατόπιν καλεῖται ὁ μάρτυς κ. Ἐμμ. Πεζόπουλος, καθηγητῆς τοῦ Πανεπιστημίου, ὁ ὁποῖος ὑπεραμύνεται τῆς μουσικῆς τοῦ κ. Ψάχου ὡς ἀξιολογώτατης, χαρακτηρισίας τὴν κριτικὴν τῆς κ. Σπανοῦδης ὡς δολιαν. Ἐνας τῶν συνηγόρων τῆς υπερασπίσεως ἐρωτᾷ τὸν μάρτυρα ἂν ἐδιάβασε τὴν κριτικὴν τοῦ Νίτσε γὰρ τὴν μουσικὴν τοῦ Βάγνερ, διακόπτην δὲ ὁ κ. Πρόεδρος παρατηρεῖ εἰς τὸν κ. συνηγόρον νὰ μὴ ἐπικαλεῖται τὸν Νίτσε, διότι εἶναι ἐπικίνδυνος τὴν παροῦσαν στιγμὴν...

Καλεῖται ὁ μάρτυς κ. Ν. Οἰκονόμου, μουσικοκριτικὸς, ὁ ὁποῖος ἀπασχολεῖ τὸ δικαστήριον ἐπὶ πολλὴν ὥραν, καταθέσας ὅτι ὁ κ. Ψάχος ἀποτελεῖ πραγματικὴν ἀξίαν διὰ τοῦτο δὲ ἔχει ἐπιβληθῆ διεθνῶς ὡς μουσικοσυνθέτης, ὥστε νὰ μὴ ἔχῃ ἀνάγκην τῶν κρίσεων τῆς κ. Σπανοῦδης, ἢ ὁποῖα κρίνει πάντοτε μεροληπτικῶς. Ὁ κ. Πρόεδρος διακόπτει τὸν μάρτυρα καὶ τὸν ἐρωτᾷ τί ἐννοεῖ διὰ τῶν λεχθέντων. Ὁ μάρτυς ἀπαντᾷ ἀδιστακτικῶς ὅτι ὅσοι ἀνήκουσιν σὶδ συγκρότημα τοῦ κ. Καλομοίρης ἐξυμνοῦνται ὡς μεγαλοφυεῖς, ἐνῶ πρόκειται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον περὶ μετριωτάτων μουσικῶν, ἀρνεῖται δὲ ἢ κ. Σ. κάθε ἀξίαν, ἢ ὁποῖα δὲν ἀνήκει ἢ δὲν συνδέεται μὲ τὸ περιφημον συγκρότημα. Ἡ φράσις τοῦ μάρτυρος προκαλεῖ τὴν διαμαρτυρίαν τῆς κ. Σπανοῦδης καὶ τῶν συνηγόρων τῆς. Ὁ μάρτυς ὁμοῦ ἐπιμένει στὰς διατυπωθείσας ἀπόψεις του.

Ὁ μάρτυς κ. Φάνης Μιχαλόπουλος θεωρεῖ ἐπίσης τὸ δημοσίευμα ἐξυβριστικόν.

Ἀντιθέτως οἱ μάρτυρες τῆς υπερασπίσεως κ. κ. Καλομοίρης, Σκόκος, Φαραντᾶτος κ. λ. ὑπεστήριξαν ὅτι ἢ κριτικὴ τῆς κ. Σπανοῦδης δὲν εἶναι ἐξυβριστικὴ. Λι' αὐτῆς ἢ κατηγορομένη σκοπὸν εἶχε νὰ κρίνῃ ἀντικειμενικῶς ... τὴν μουσικὴν τοῦ κ. Ψάχου.

Μετὰ τὴν ἐξέτασιν τῶν μαρτύρων υπερασπίσεως καὶ κατηγορίας καλεῖται εἰς ἀπολογία ἢ κ. Σπανοῦδης, ἢ ὁποῖα λέγει ὅτι καμμίαν πρόθεσιν δὲν εἶχεν γράφουσα νὰ θίξῃ τὸν κ. Ψάχον, ἀλλ' ἀλλῶς ἐξετέλεσε τὸ καθήκον τῆς ὡς κριτικογράφος ἀπέναντι τῶν ἀναγνωστῶν τῆς, πιστεύουσα εἰς ὅσα ἔγραψεν. Ἀπολογούμενος ὁ κ. Πεσματζόγλου ὑπεστήριξε ὅτι δὲν ὑπέχει εὐθύνην διὰ τὰ γραφέντα ἀπὸ τὴν συνεργάτιδα τῆς «Πρωΐας».

Κατόπιν λαμβάνει τὸν λόγον ὁ κ. Εἰσαγγελεὺς, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ ὡς ὑβριστικὴν τὴν κριτικὴν, καθὼς ἀπεδείχθη ἐκ τῆς ἀκροαματικῆς διαδικασίας, καὶ ζητεῖ τὴν αὐστηρὰν τιμωρίαν καὶ τῶν δύο κατηγορουμένων.

Λίδεται κατόπιν ὁ λόγος εἰς τοὺς συνηγόρους τῆς πολιτικῆς ἀγωγῆς, οἱ ὁποῖοι πλέκουν τὸ ἐγκώμιον τοῦ κ. Ψάχου, διαβάζουσιν ἐπὶ πλέον γνώμας κορυφαίων εὐρωπαίων κριτικῶν, οἱ ὁποῖοι ἐκφράζονται ἐνθουσιωδῶς περὶ τῆς μουσικῆς τῶν χορικῶν τοῦ Προμηθέως. Ἐξ αὐτῶν ὁ κ. Καρανικόλας διαβάζει ἀποσπάσματα ἄρθρων τῶν κ. κ. Γ. Λαμπελὲτ καὶ Σ. Προκοπίου, ποῦ χαρακτηρίζουν τὴν κριτικὴν τῆς κ. Σπανοῦδης ὡς κακόπιστη καὶ φατριαστικὴ. Ἐν ἀντίθετα ὑποστηρίζουσιν οἱ συνηγόροι τῆς.

Τὸ δικαστήριον ἐδέχθη ὅτι αἱ φράσεις τῆς κατηγορουμένης εἶναι πραγματικῶς βαρεῖαι, καὶ ἀνάρμοστοι διὰ κριτικὴν, ἀλλὰ δὲν ἐδέχθη τὴν δολίαν προαίρεσιν καὶ ἀπῆλλαξε τοὺς κατηγορουμένους. Ἡ ἀπόφασις αὐτὴ ἐθεωρήθη ὡς ἱκανοποιούσα, ἐν μέρει, τὸν μηνυτὴν, ἂν καὶ ἐπιεικῆς διὰ τὴν κατηγορομένην, τὴν ὁποῖαν τὸ δικαστήριον προφανῶς ἐκρίνεν ὡς γυναίκα.

ὁ φ.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΕΠΙ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ

Ὅπως ἡ παράστασις τοῦ Προμηθέως Δεσφότου, ἔτσι καὶ ἡ τελευταία δίκη Ψάχου Σπανοῦδης κατὰ μοιραία συγκυρία προεκάλεσε πολὺ θόρυβον στὸν Τύπον μὲ τὸ νὰ ἀσχοληθοῦν μὲ αὐτὴν ὅλες σχεδὸν οἱ ἐφημερίδες.

Ἀξιοσημείωτες εἶναι ἰδίως οἱ ἐπιστολῆς, ποῦ ἔγραψαν μετὰ τὴν ἀπόφασιν τοῦ Δικαστηρίου οἱ κ. κ. Κ. Ψάχος, Ν. Βεργωτῆς, Βεκιαρέλλης καὶ ἢ κ. Σικελιανοῦ.

Πρῶτος ὁ κ. Ψάχος στὴν (Ἑλληνικὴ τῆς 21ης Νοεμβρίου) σὲ μιὰ μακροσκελῆ ἐπιστολῆ, ποῦ ἔμμοιαζε περισσότερο μὲ φλογερὸ καὶ ἐντονο ἄρθρον, οἰστρη-

λατημένο από μία δικαιοσύνη πικρία και αγανάκτηση, διαμαρτυρούμενος για την απόφαση του Δικαστηρίου, που καθιέρωσε ένα προηγούμενο, δύναμει του οποίου εμπορεύονται να υβρίζουν σκαιώς κάθε σοβαρόν έργο της πνεύματος, με πολλή δριμύτητα καυτηριάζει τη στάση της κ. Σικελιανού κατά τη δίκη, που ενόρκως ήρνηθη «όσα και πρὸς τοὺς λίθους ἀκόμα» ἐγκωμιαστικώτατα μέχρι πρὸ μικροῦ ἔλεγε γιὰ τὴ μουσική του τοῦ Προμηθέως κλπ., που ἐχρησίμευσε ὡς βάσις γιὰ νὰ συντεθῇ ἐπ' αὐτῆς ἡ χορογραφία της καὶ ἐχαροκτήρισει ὁ κ. Ψ. τὴν ὅλη προσπάθεια τῆς Σικελιανού ὡς «ἀμερικανικὸν ἐκκεντρισμὸν πρὸς ἀνάδειξιν μερικῶν ψευδαπολλώνων» κλπ.

Ἐπίσης κατέκρινε μερικούς, που ἐπροθυμοποιήθησαν νὰ δικαιολογήσουν τὴν κ. Σπανούδη καὶ τὰ ἐναντίον του λιβελλογραφήματα, εἰς τὰ ὅποια ἀπαξιῶσι νὰ ἀπαντήσῃ. Ἐπίσης ὅτι θὰ ἐξακολούθησῃ τὸν πολυετὴ ἀγῶνα του ὑπὲρ τῆς ἑλλην. μουσικῆς, θὰ ἐκδώσῃ δὲ προσεχῶς καὶ τεύχος ἀποκαλυπτικῶν τῶν παρασηκηνίων τῶν Δελφικῶν ἑορτῶν κλ. που εἶναι βέβαια ὄχι εἰς βάρος του.

Ἐπηρεχολούθησε ἐντονωτάτη ἐπιστολὴ τοῦ κ. Ν. Βερωγῆ (στὴν Ἡμέρα τῆς 23ης Δεκεμβρίου), ὅπου ὁ συνεργάτης μας στὴν ἀρχή, ἀφοῦ παρετήρησε ὅτι ἡ ἀπόφασις τοῦ δικαστηρίου ἀπέδιδε μομφὴ κατὰ τῆς κ. Σ. γιὰ τὴν ἀνάρμοστη φρασεολογία της, ἐξέφραζε τὴν ἀπορίαν γιὰτὶ δὲν ἐξητάσθη ὡς μάρτυς κατηγορίας κατὰ τὴ δίκη, στὴν ὁποία παρέστη ὑπὸ αὐτὴν τὴν ιδιότητα, καθὼς καὶ ὁ κ. Ι. Παπαδόπουλος. Κυρίως δὲ ἐκαυτηριάζει τοὺς «ἐπιστρατευθέντας» κατὰ τὴν δίκην αὐτὴν μάρτυρας ὑπερασπίσεως μουσικούς θελήσαντας ἀπὸ ἐυπάθεια κατὰ τοῦ κ. Ψάχου, νὰ συγκαλύψουν τὴν κ. Σπανούδη γνωστὴ γιὰ τὸ ἀχαλίνωτο τοῦ γραφήματός της κ. λ. καὶ ἐτόνιζε ὅτι παρόμοια λιβελλογραφήματα δὲν εἴμποροῦν νὰ κλονίσουν τὸ διεθνῶς ἀνεγνωρισμένον ὡς πρὸς τὴν ἑλλην. μουσικὴν κῆρος τοῦ κ. Ψάχου.

Κατόπιν ὁ κ. Βεκιαρέλλης μὲ μιά του ἐπιστολὴ στοῦ «Ἔθνος» ἐπλεξε τὸ ἐγκώμιο τοῦ κ. Ψάχου, διότι ἀφιέρωσε ὁλόκληρη ζωὴ, ὅπως κανεὶς ἄλλος, στὴ σοβαρὴ ἐργασία γύρω ἀπὸ τὴν ἑλληνοβυζαντινὴ μουσικὴν, τῆς ὁποίας εἶναι βαθὺς γνώστης, καὶ ἀξίος γι' αὐτὸ σεβασμοῦ καὶ ὄχι κατακραυγῆς. Ὅσο γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Προμηθέως ἐτόνισε ὅτι κατὰ τὰς Δελφικὰς Ἑορτὰς ἤρесе εἰς ὄλους, καὶ ἐθεωρήθη ὅτι ἀπέδωσε τὸν μεγαλειώδη καὶ ἱεροπρεπὴ χαρακτήρα τοῦ ἔργου, καὶ εἶναι ἀπορίας ἀξίον γιὰτὶ τώρα εὐρίσκονται ἄνθρωποι, που τόσο ἐπίμονα τὴν ἀροῦνται.

Εἰς ἀπάντησιν τῶν ἐπιστολῶν αὐτῶν ἡ κ. Σικελιανού μὲ ἓνα ἀνοιχτὸ γράμμα της στοῦ «Ἔθνος» ἐπιχειροῦσα νὰ μετριάσῃ τὴ δυσμενεστάτη, γιὰ τὴν ἐνόπιον τοῦ δικαστηρίου κατάθεσίν της, ἐντύπωσι τοῦ κοινού, ἐπεξήγησε ὅτι στὴν κατάθεσί της δὲν ἤρνηθη τὴν ἑλληνικότητα τῆς μουσικῆς τοῦ κ. Ψάχου, ἀλλὰ μόνον τὴν διαφορετικὴν της ἀντίληψιν γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἐνορχηστρώσεως.

Ὡς πρὸς τὸν νέον αὐτὸν ἰσχυρισμὸν τῆς κ. Σικελιανού εἶναι ἀλήθεια ὅτι αὐτὸ τοῦλάχιστο δὲν τὸ κατέθεσε στοῦ Δικαστήριου, ἀλλὰ μόνον εἶχεν ἐκφράσει γιὰ τὴν ἐνορχήστρωσι σχετικὴ γνώμη πρὸ τῆς δίκης στοῦ «Ἐλεύθερο Βῆμα», ὑποστηρίξασα ὅτι κυρίως αὐτοὶ [φλάουτα] ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ ὄχι καὶ χάλκινα [ὅπως ἔκαμε ὁ κ. Ψάχος]. Κατόπιν ὁμως ἄλλου ἀρθροῦ τοῦ κ. Σικελιανού στοῦ Βῆμα, ὅπου ὁ σύζυγος της ὑπεστήριξε τὴ γνώμη ὅτι ὄχι μιά, ἀλλὰ δύο μεγάλες ὀρχήστρες πρέπει νὰ ὑπάρχουν στὴν ἐκτέλεσι ἑλληνικῶν Τραγωδιῶν [καὶ αὐτὸ κατὰ ἐπιφοίτησι τοῦ πνεύματος τῆς ἀδελφῆς του Πηνελόπης], ἡ κ. Σικελιανού ἀσπάσθηκε μὲ νέο ἀρθρὸν της τίς ἰδέες τοῦ ἀνδρός της, ἀποκαταστήσασα μὲν πλήρη οἰκογενειακὴν ἁρμονίαν, ἀλλὰ ὄχι καὶ ἁρμονία καὶ ἀλληλουχία μὲ τίς διάφορες ἀλληλοσυγκρούμενες γνώμες της, που κατὰ καιροὺς εἶχε διατυπώσει γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ κ. Ψάχου κ.λ. σὲ διαλέξεις, ἀρθρα, στοῦ Δικαστήριου καὶ τώρα στὴν τελευταία της ἐπιστολῇ στὴν ὁποία παλινωδεὶ κατὰ περίεργον τρόπο.

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικά», που ἐνδιεφέρθησαν πολὺ γιὰ τὴν παραότασι στοῦ Στάδιο τοῦ Προμηθέως ἐνόμισαν καλὸ ἀπλῶς χρονολογικῶς νὰ σημειώσουν, ὅπως τὰ λεχθέντα κατὰ τὴν τελευταίαν δίκην, ἔτσι καὶ τὰ γραφέντα γύρω ἀπὸ αὐτὴν. που θὰ μείνουν ἀσφαλῶς ἱστορικά.

ὁ Π.

Παρακαλοῦνται οἱ συνδρομηταὶ μας, που καθυστεροῦν τὴν συνδρομὴν των νὰ τὴν ἀποστείλουν, διὰ νὰ μὴ ἀναγκασθῶμε νὰ διακόψωμεν τὴν ἀποστολὴν τοῦ φύλλου.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΣΤΑΔΙΟ, Ὁργανισμός «ΑΡΧΑΙΟΝ ΔΡΑΜΑ» : Ο ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ ΤΟΥ ΔΙΣΧΥΛΟΥ, μετάφραση Γ. ΓΡΥΠΑΡΗ. — Είναι ἀλήθεια πὼς ὁ Προμηθεὺς παίχθηκε στὸ Στάδιο μὲ τὴν κάποιαν ἠθική, ἄς ποῦμε, ἢ διαφημιστικὴ βοήθεια τῶν Δελφικῶν ἑορτῶν καὶ ἴσως δίκαια διαμαρτυρηθῆκανε οἱ φίλοι τοῦ κ. Σικελιανοῦ γιὰ τὸ «σφετερισμὸς» τῆς δουλειᾶς του. Ὅμως καὶ ὁ ὀργανισμὸς «Ἀρχαῖον Δράμα» εἶχε κάθε δικαίωμα νὰ παίξει τὸν Προμηθεὺς μιὰ φορὰ πού ὁ κ. Σικελιανὸς δὲν εἶχε μονοπωλήσῃ οὔτε τὴ μετάφραση, οὔτε τὴ μουσική· καὶ ἴσως, ἂν ἤθελε θὰ μπορούσε νὰ τὸ εἶχε κάνει, ἀφοῦ κάτι παρόμοιο κάνει κάθε θιασάρχης. Περιττὸς λοιπὸν οἱ διαμαρτυρίες, ἂν καὶ πιὸ καλὸ καὶ πιὸ ἀνεπίληπτο θὰ ἦταν νὰ ἐμφανιζότανε τὸ «Ἀρχαῖο δράμα» μὲ ἄλλο ἔργο. Τέλος πάντων ἐμεῖς εἶδαμε μιὰ παράσταση καὶ γι' αὐτὴν θὰ μιλήσουμε.

Δὲν θὰ θέξουμε τὸ μεγάλο ζήτημα γιὰ τὸ ἂν πρέπει νὰ παίζονται τ' ἀρχαῖα ἔργα στίς μέρες μας ἢ ἂν ταιριάζει νὰ τὰ βλέπουμε στὸ θέατρο ἢ στὸ Στάδιο ἢ στοὺς Δελφούς. Γιὰ τὸ ζήτημα τοῦτο τὰ Μ. Χ. πολὺ σύντομα θὰ κάνουνε μιὰ γενικὴ μεγάλη ἐρευνα μέσα στοὺς πιὸ εἰδικούς τῆς παγκόσμιας διανόησης καὶ τότε βλέπουμε. Πάντα, ἂν παραδεχτοῦμε πὼς μπορούμε νὰ παίζονται σήμερα τὰ ἔργα τῶν ἀρχαίων, φυσικὰ ἢ θέση τους δὲν εἶναι στοὺς Δελφούς. Τέτοιες ἀριστοκρατικὲς ἰδέες δὲν ἔχουν τὴ συμπάθειά μας καὶ ἀναγνωρίζουμε φυσικὰ τὸ δικαίωμα στὸν κ. Σικελιανὸ νὰ ἔχει τίς γνώμες πού ἔχει, πὼς παίζοντας τὸν Προμηθεὺς καὶ τίς Ἰκέτιδες θὰ σώσει τὸν κόσμο, μὰ δὲν μπορούμε παρὰ πλάϊ στίς κούφιας, αὐτὲς ἰδέες τίς τσαρλατάνικες, πού τίς περιφρονοῦν κι' ἐκείνοι ἀκόμα πού βρίσκονται κοντὰ γενικότερα στὸν ἰδεαλισμὸ, νὰ θεωρήσουμε κάποια ἀσέβεια καὶ τόλμη νὰ θηλήσει κανεὶς νὰ συνδέσει κάτι τέτοιες ἰδέες του μὲ τ' ἀρχαῖα ἔργα. Λοιπὸν ἂν ἡ Τραγωδία πρέπει νὰ παίζεται ἀσφαλέστατα τὸ μόνο μέρος πού δὲν εἶναι κατὰλληλο εἶναι οἱ Δελφοὶ κι' ὅσοι τότε συγκινηθῆκανε, θυμίζουμε πὼς τοῦτο δὲν ἦταν συγκίνηση καθαρὴ, παρὰ μιὰ μορφή τοῦ ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ καὶ τοῦ καθαρευουσιανισμοῦ, πού κρύβεται ἀκόμη μέσα μας. Τέλος ἄς μᾶς ἐπιτραπῆ νὰ ποῦμε ὅτι κυρίως σεβόμεστε τὸ μῶθο τῆς κ. Σικελιανοῦ, μιᾶς γυναικίνας ἀπὸ τίς πολὺ λίγες πού εἶδε ἡ Ἑλλάδα, πού κατάρθωσε κοντὰ σ' ἄλλα νὰ δώσει καὶ κάτι Ἰκέτιδες ἐξαιρέσεις, ὅπως λέει ἡ Φῆμη, αὐτὴ μιὰ Ἀμερικιάνα, τὴ στιγμή πού ἕνας ρωμιὸς ρεζίλιε τὸν Ἀριστοφάνη μὲ τὴν ἐλεύθερη σκηνή του.

Τὸ σκηνογράφημα τοῦ κ. Γιόχαν Ρωμανοῦ τὸ βρήκαμε ἄνετο, καλοσχεδιασμένο καὶ τὸ πιὸ κατὰλληλο γιὰ τὴν περίσταση. Ἄν δὲν ἦταν, ὅπως εἶπαν, καὶ τόσο ἄγριο, τοῦτο ἔγινε ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἀνάγκη τῆς ἐργασίας του, πού δὲν μπορούσε νὰ ζητήσῃ νατουραλισμὸ, καθὼς θὰ τὸ θέλανε ἀγύμναστα μάτια. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς τὸ σκηνοκινὸ αὐτὸ προσθέτει κάτι τι ἀξιόλογο στὴ νεοελληνικὴ σκηνογραφικὴ καὶ στὴν ἀρχιτεκτονική, θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεὶς, ἀντίληψι. Ἔτσι ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στοὺς ἠθοποιούς νὰ κινήθοῦν ἄνετα σ' ἕνα τοπεῖο μοναδικό. Φυσικὰ οἱ ἠθοποιοὶ αὐτοὶ μορεῖ νὰ χτυποῦσαν μὲ χτυποκάρδι μὴ πέσουν τὰ φυλένια παπούτσια τους, μορεῖ τὰ ποσοπεῖα νὰ ἦταν περιεργὰ κάπως, μορεῖ κάτι χρώματα στὰ κουστούμια νὰ μὴ μᾶς ἱκανοποιοῦν, ἀλλὰ σὲ μιὰ πρώτη δουλειὰ καλὸ θὰ ἦταν νὰ μὴ τ' ἀναφέρει διόλου κανεὶς. Κάθε τι θεατρικὸ θέλει πολλὲς φασαρίες, πολλὴ πείρα καὶ ὁ σκηνοθέτης τοῦ Προμηθεὺς ὁ κ. Λ. Καρζῆς, ἐντελῶς ἄγνωστος στὴν πιάτσα γιὰ σκηνοθέτης ἢ γιὰ μελετητὴς τέτιων ζητημάτων, καὶ γιὰ ἐκεῖνα πού κατάρθωσε θὰ μπορούσε δίκαια νὰ καυχῆθῃ. Ἐπίσης καὶ κάτι χτυπήματα τῆς σφύρας, πού ἀκουγόντουσαν πολὺ ἀργότερα ἀπὸ τὸ κατέβασμά της εἶναι ἀπὸ κείνες τίς γνωστὲς ἀτυχίες τῆς κάθε πρεμιέρας. Χρὸς μας εἶναι νὰ δοῦμε ἂν κάτω ἀπὸ αὐτὲς τίς ἀναπόφευκτες δυσκολίες ὑπῆρχε κάτι καλὸ.

Λοιπὸν ὁ κ. Μποῦρλος, πού βεβαίωτατα στὸ θέατρο μὲ τὴν Κυδῆλη δὲν θὰ μπορούσε νὰ μᾶς ἐνθουσιάσει, οὔτε ὄπισθενόμενος μὲ τὴν πιὸ ἀνίδεια ἀντίληψι γιὰ τὸ ταλέντο τὸ θεατρικὸ, στὸν Προμηθεὺς χωρὶς ἀμφιβολία εἶχε ἀξία καὶ πολλὴν μάλιστα. Μπορεῖ νὰ μὴν ἦταν Προμηθεὺς ὡς χαραχτήρας, ὡς θέατρο, ἀλλὰ ἢ ἀπαγγελία του, ὡς ἀπαγγελία καθ' ἑαυτὴν εἶχε πάρα πολλὴν εὐγένεια, πάρα πολλὴ ἑλληνικότητ στὴν προφορὰ καὶ στὸν τονισμὸ, ἂν καὶ τὴν ψυχὴ τοῦ Προμηθεὺς νομίζουμε πὼς δὲν τὴν ἐρμήνευσε σύμφωνα μὲ τὴν ὑπαρξή του γενικὰ μέσα στὸ θέατρο, ἔλειπε δηλαδή ἢ ἠθοποιεῖα τῆς ἀπαγγελίας, ἦταν ὅμως ἢ καλύτερη ἀπαγγελία πού ἔχουμε ἀκούσει σὲ θεατρικὸ ἔργο, σύμφωνα μὲ τὸν τρόπο, πού ὁ ἰδιὸς νοῦθει τὴν ἀπαγγελία, καθὼς ἔγραψε στὸ προηγούμενο τεῦχος τῶν Μ. Χ.

Γενικά όμως ο κ. Μπούργλος αδικήθηκε γιατί φύσαγε άερας, επειδή αυτός κανόνιζε ποιό μέρος του σταδίου θ' άκουγε και ποιό δέν θ' άκουγε όπως αδικήθηκε και όλη ή παράσταση, από τό θοριά τό φοβερό έκεινης τής Κυριακής, μέσα στο στάδιο, που μόνο του δίνει άπειρη, δυσκολία και που ανεξάρτητα από τήν πραγματική αξία των ήθοποιών, πρέπει να βρούμε ήθοποιούς που ν' άκούγεται ή φωνή τους μέσα εκεί, να έχουν δηλαδή φωνοσταδιογένεια., όπως π.χ. ή θής Κοτσάλη που ή φωνή της άκούστηκε θαυμάσια κ' έκανε μιá έντύπωση αξιόλογη μαζί με τούς κ.κ. Αύλωνίτη και Δεστούνη.

Η αξία του οργανισμού. Άρχαίον Δράμα, θά κριθεί όταν άνεβάσουν κάτι καινούργιο. «Βάκχες» π.χ. και «Μήδεια», που στέκουν άσφαλώς καλύτερα στη σκηνή. Τότε θά δικαιωθή μέρος του και αυτόρχης.

Τώρα συγκινήθηκε ό κόσμος από τό έργο ; Τοúτο είναι έξω από τή δύναμη των ανθρώπων, που εργασθήκανε για τήν παράσταση; αυτοί δουλέψανε άληθεια; όμως αν ή άρχαία τραγωδία συγκινεί ή όχι, αυτό δέν είναι αυτής τής στιγμής. . .

Η ΜΠΕΝΤΙΑ ΧΑΝΟΥΜ. Οι Άθηναίοι πριν από λίγο καιρό αίσθανθήκανε τήν εύτυχία να υποδεχθούμε και να χειροκροτήσουμε θερμότατα τή Μπεντιά χανούμ του Νταρουμπενταί. Και, για να καταλάβει κανείς καλύτερα, θά πούμε ότι ή Μπεντιά χανούμ είναι ένα είδος Μιράντας δικής μας, όμως πιο άπαλή, πιο τρυφερή με ώραίότατη και με γλυκυτάτη φωνή, χωρίς υπερβολές, που τή βραδυά του Όθέλλου ξεχώρησε μέσα στους Έλληνες συναδέλφους της με τό εύγενικό της παίξιμο. Βέβαια μέσα στο περιβάλλον του Νταρουμπενταί θά είναι φυσικά πολύ καλύτερη και τής αξίζει κάθε έπαινος και θαυμασμός μαζί.

ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1931.

Θ. ΑΛΑΜΠΡΑ. «*Αν με θέλεις, έλα σύ*» όπερέττα από τόν κινηματογράφο.

Θ. ΜΟΝΤΙΑΛ. «*Γόλα*» όπερέττα από τόν κινηματογράφο, «*Ο Παρθένος*» ρεβύ— όπερέττα.

Θ. ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ «*Τοίν-τσι-λά*» όπερέττα.

Θ. ΤΡΙΑΝΟΝ «*Κατεργάρα*», «*Τσούχτρα*», «*Όλα κι' όλα*», επιθεωρήσεις.

Θ. ΚΕΝΤΡΙΚΟ. *Γαλλικός Θίασος βαριετέ.*

Βεβαίωτατα δέν θά μπορούσαν να χαρούν τά Μ. Χ., γιατί κυριαρχούν στην Άθήνα, τά μουσικά θέατρα. Γιατί φυσικά τό μουσικό αίσθημα και ό βαθμός του πολιτισμού, που είναι υποχρεωμένο να προσφέρει τό θέατρο δέν έχει να ώφεληθή καθόλου από τήν εργασίαν των θεάτρων, που σημειώσαμε, αν εξαίρσει κανείς τό θέατρο Παπαϊωάννου, που αυτές τις μέρες ή όπερέττα Οικονόμου παίξει μιá επιτυχία του Λομπάρδο, τραγουδισμένη από φωνές τής προκοπής, που κάτι χαρίζουν στην άκοή των θεατών. Όλα τ' άλλα δέν παίζουν παρά κακοεμφανισμένες επιθεωρήσεις, που οι θεατρίνοι δέν παρουσιάζουν τίποτε καθώς γίνεται με τούς περισσότερους τής επιθεώρησης, που δέν τούς είναι και τόσοσ άφθονες οι καλλιτεχνικές άρετές. Ίδιως ό θίασος του «Τριανόν» ξεχειλίζει από θεατρίνους άύστατους, που δημιουργούν κιάλας μονάχοι τους πρόχειρα τά νούμερα, βάζοντας δικά τους λόγια και ζαλίζοντας τόν κόσμο με τήν έντελώς απελπιστική αίσθηση του άστείου που τούς χαρακτηρίζει. Κατά τά άλλα, καλά που υπάρχει ό Κινηματογράφος, που μας δανείζει τις ύποθέσεις του και μιá ρεκλάμα έτοιμη, γιατί τό κοινό που έχει αποκοιμηθή στο κινηματογραφικό έργο πηγαίνει προθυμότερα να τό ξαναδ ή και στη σκηνή μιá φορά που βρίσκονται και πρωταγωνίστριες που κολακεύονται να μιμηθούν τότε τή μιá και τότε τήν άλλη σουμπρέττα τής θόνης, γιατί αυτή ή άποχτηνωτική έφεύρεση, ό κινηματογράφος, διαφθείρει τούς θεατρίνους, που αντί να ταμπουρωθούν μπροστά στα θέατρά τους και να μη λένε καλημέρα σε όσους πηγαίνουν στις ταινίες, δέχονται να παίζουν διασκευές και μάλιστα να κοπιάζουνε γι' αυτές.

Δέν θά νοσταλγήσουμε τήν παλαιότερη έποχή, αλλά είμαστε υποχρεωμένοι να θυμηθούμε πως άλλοτε τις θεατρικές έπιχειρήσεις τις διευθύνανε ό Θεοδώριδης, ό Χέλμης, ό Παπαϊωάννου, έχοντας τέλειαν έπαφή με τό κοινό, που αν και ζητούσε περισσότερο φάρμας, ως τόσο έβλεπε και μιá «Ίφιγένεια» και μιάν «*Ανθή*» και κάπου κάπου τό μακαρίτη τό Θωμά Οικονόμου. Σήμερα τό κοινό βαρύνεται, ό μόχθος τής ημέρας σώνει τόν πόθο για κάτι τι καλό, ξεχύνονται σωροί τά παιδαρέλια που έχουν ιδανικό τήν επιθεώρηση και βέβηλοι έπιχειρηματίες χαρμίζοντας τά ίδια τους τά λεφτά, υιοθετούν αυτές τις άγουρες φι-

λοδοξίες, δημιουργούν πληθώρα από κακούς νουμερίστες και άπορεί ο άνθρωπος πώς τυχαίνει και μόλις γίνει κανείς θεατρικός επιχειρηματίας να χάνει και την πιο απλή λογική και να κυβερνάει τη δουλειά του με τόσο σφαλερές βάσεις, που τις νοιώθει και ο χειρότερος ταξιθέτης.

Περνάει τώρα μία εποχή γενικά χωρίς άκμή, χωρίς ιδανικά με άλλα λόγια. Το θέατρο έγινε σιγά-σιγά καμπαρέ για τους άργόσχολους και σ' αυτό βοηθήσαν οι συγγραφείς πιο πολύ, που τους έπιστρατεύει κάθε τόσο ο κ. Μακέδος για να τους πετάξει αβριο έξω από την πόρτα όπως και τους θεατρίνους, που όταν δεν τους χρειάζεται, τους στέλνει «εις άδρι-στον άδειαν άνευ άποδοχών», καθώς λένε στα παρασκηνία χειρότερο ζέπεσμα από τους μπάτσους που δίνει στους θεατρίνους του ο κ. Μακέδος δέν έχει γίνει κι' αυτό φανερώσει σε ποιά κατάσταση έρρισκεται το θέατρο και το άβολο Σωματείο των Έλλήνων ήθοποιών και οι ίδιοι οι θεατρίνοι, που το περίεργο έπάγγελμά τους με τις άμισσες δόξες τους, τους κάνει τους πιο κακούς, τους πιο άτομιστές, τους πιο ξόφρενους μεθυσμένους, που τους συγκλο-νίζει κάθε μέρα ή πεποίθηση σε μία φανταστική αξία τους, που δεν θα δη ποτέ το φώς της πραγματικότητας — μέσα σε μία περίοδο άτομικιστική, ξόφρενη και μεθυσμένη — σάπια!

Βαρύ πένθος πρέπει να πνίγει τις ψυχές όσων όνειρευόταν το θέατρο στο ύψος του. Εί-μαστε θεατρίνοι πώς όσο και να ζήσουμε και αν ξεπεράσουμε το μεγαλύτερο ρεκόρ της μακροζωίας, θέατρο πραγματικό δεν έχουμε να δούμε. Ο όριζοντας είναι κλειστός από παν-τού και καμιά έλπίδα δεν έρχεται να τον ανοίξει. Δέν μας δυσσαρετεί που υπάρχει μου-σικό έλαφρό θέατρο μόνο στην Αθήνα, μας πικραίνει που υπάρχει τέτοιο, που είναι. Το ουλλογισθήκατε καλά; — Ο κινηματογράφος έμπνέει τους συγγραφείς και το «Μοντιάλ» παρουσιάζεται και μας κάνει την Ακαδημία του θεατρικού γούστου, ένισχυμένο μάλιστα κι' από τις θαναυσότητες του άπαιστικου σκηνογράφου (;) κ. Άμπελά, σε μία εποχή, που θα μπορούσε κανείς ν' άμφισβάλει και για την Κυβέλη και για τη Μαρίκα άκόμη. Η Αθήνα χειροκροτεί αυτές τις δουλιές και οι θεατρίνοι της πρόζας είναι σά να μην υπάρ-χουν. Κι' όταν ξεμυτίσουν πρέπει να παίζουν το «Μελό» για να πάει ο κόσμος να τους δη-Τρέχουν στα πρόσαια, στις έπαρχίες κι' εκεί ξεπέφτουν και ρεζιλύνονται ως καλλιτέχνες, αλλάζουν σαν τους χειρότερους μπουλουξήδες τους τίτλους των έργων, βλέπει κανείς έργα, που όνομάζονται «Από το μεθυσμένο μαθαίνει την άλήθεια» π. χ. και άλλα χειρότερα, θε-ωρούν το κοινό κουτό και θα μας έπιτραπεί να σημειώσουμε πώς είδαμε άρτιο θίασο στην έπαρχία να παίζει πολύ άσχημα ένα έργο μόνο και μόνο, γιατί φανταζόταν πώς ίκανοποιεί περισσότερο έτσι τις άπαιτήσεις του κοινού, που άλήθεια ήταν πολύ καλύτερο από το Σαβ-βατιάτικο αυτό παίξιμο. Διαλέγουν συνήθως για παλλάδιο ένα θεατρίνο της φάρας που έχει έπιτυχιες, τον βάζουν και παίζει όλα τα έργα, καταργούν το δράμα, γίνονται μονότονοι και ο κόσμος φεύγει. Τα έλληνικά έργα θέλουν τα ποσοστά τους, ή παλιές φάρσες δέν πλη-ρώνονται κι' έτσι στις τουρνέ, που μεταφέρεται το δραματικό θέατρο, οι έλληνες συγγρα-φείς δέν εμφανίζονται καθόλου. Άνάλογο άρθρο άπάνω σ' αυτή τη κατάσταση έγραψε ο κ. Δέλιος, νέος δημοσιογράφος γνωστός στις Θεσσαλονίκη για τη μεγάλη του μόρφωση και την κριτική του ίκανότητα (Μακεδονία 9 Οκτωβρ. 1931). Όλους τους δέρνει: ή έπιθυμία να έχει έπωσθήποτε μία είσπραξη. Πόθος για να καλύτερέσουν την ίδια τους τη δουλειά δέν υπάρχει κανείς. Αυτό το άφηνίασμα, αυτός ο ταμειακός άρριθισμός και ή κακή έχτίμηση για το τί θέλει το κοινό το μαραζώνουν το θέατρο και το ξεφτίζουν. «Βραδυά είναι και θα περάση» — λένε. Δουλέουν άπάνω στα έτοιμα καλούπια, άντιπνευματικοί και άμελέτητοι, αδάμαστοι έχθροι του θεάτρου, οι θεατρίνοι, που τους θιάσους τους τους διοικούν καλλιτεχνικά συνήθως οι πιο άκατάλληλοι. Μακάρι να ήτανε δυνατό, που λέει ο λόγος, να παιζόντου-σαν τα έργα χωρίς ήθοποιούς, που το μεγαλύτερο ταλέντο τους είναι να μαγαρίζουνε το φαί τους.

Γι' αυτό μπροστά σ' αυτό το έσωτερικό και έξωτερικό ζέπεσμό του δραματικού θεά-τρου, χωρίς καθόλου να φανταζόμαστε πώς έπιτρέπεται να λέμε παραδοξολογίες, θα έπρεπε, να στραφεί, άλήθεια, ή προσπάθειά μας στο μουσικό θέατρο. Το ιδανικό να είναι πιά όχι ποίηση στο θέατρο και συγγραφιλίκια, παρά λιμπρέττο και λιμπρετίστες. Κάτι θα μπορούσε πληρέστερο να έκφραστεί και θα ήτανε κι' ο μόνος τρόπος να γλυτώ-σουμε από το θέατρο το μουσικό, αν το κάνουμε κι' αυτό Τέχνη. Γιατί, αν γινότανε Τέχνη και μάλιστα έλληνική (γραμμένη έλληνικά θέλουμε να πούμε) θα βαριότανε το κοινό, θα δυσκολευόντουσαν να το καταλάβουνε οι θεατρίνοι, θα το συχινόντουσαν ή θεατράνες, δέν θα μπορούσε ο πρωταγωνιστής να διατρέψει το ρόλο για να του ταιριάσει περισσότερο, θα ζήτησε κι ο Φαλιέρος τα ποσοστά — κι' έτσι θα έκλεινε κι αυτό. —

Ὡς τόσο ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι σήμερα στὴν ἐποχὴ τοῦ καμπαρέ, μόνο μουσικὸ ἔλαφρό θεάτρο ἔχει ἡ Ἀθήνα μας. Αὐτὸ μὴ μπορεῖ νὰ θρέψει,

Μὰ δὲ θὰ μᾶς στενοχωροῦσε τόσο πολὺ πῶς δὲν ὑπάρχει θεάτρο δραματικὸ ἢ πῶς οἱ θεατρίνοι του οἱ ἴδιοι τὸ καιροματαχειρίζονται. Τὸ μεγάλο δυστύχημα εἶναι τὸ ὅτι δὲν ὑπάρχει κριτικὴ. Ἀληθινὴ κριτικὴ, δηλαδὴ ἀπὸ ἀνθρώπους, ποὺ νὰ ἔχουν σκοπὸ στὴ ζωὴ τους τὴν κριτικὴ, νὰ εἶναι: ἡ ἔκφραση τῆς ψυχῆς τους, νὰ εἶναι ἀνατόμοι, ὀδηγητές, φίλοι ὅταν πρέπει, ἐπιτιμητές ὅταν ἐπιβάλλεται. Συνείδηση κριτικὴ δὲν ἔχομε. Καὶ οἱ ἐφημερίδες περιφρονοῦν τὸ θεάτρο σὰν Τέχνη. Ἐνδιαφέρονται μόνο γι' αὐτὸ οἱ καπεταναῖοι τῆς δημοσιογραφίας μόνον ὅταν εἶναι μουσικὸ, ἀναλόγως τοῦ ἀριθμοῦ τῶν συμπερτετῶν κλπ. Πολλὸ σωστὰ μίλησε γι' αὐτὸ ὁ φίλος Νίκος Λαϊδης σ' ἓνα γράμμα του στὴ «Βραδυνή» (8 Σ) βρ. 1931) Καὶ παλαιότερα μπορεῖ νὰ συναντήσῃ κανεὶς ἐφημερίδες ποὺ δὲ μιλοῦνε καθόλου σχεδὸν γιὰ θεάτρο μέσα σ' ἓναν δλόκληρο χρόνον. Ἀλλὰ τότε ἦταν ἄλλη ἡ περίστασις, τὸ θεάτρο ἦταν πῶς χαμηλὰ, ἦταν πῶς ἀδιάφορο, σήμερα πάντα εἶναι μία σπουδαιότατη κοινωνικὴ ἐκδηλώσις, ἂν ὄχι πάντα καλλιτεχνικὴ: λιγιστέινες καὶ μὲ μικρὸ σχῆμα οἱ ἐφημερίδες, ἀραιεῖς οἱ παραστάσεις. Γράφουν γιὰ θεάτρο μόνον ἂν χρειάζεται νὰ γερμίσει τὸ φύλλο. Οἱ κριτικοὶ οἱ πραγματικοὶ ἀδιαφοροῦν γιὰ τὸ μουσικὸ θεάτρο. Θὰ εἶχε κι αὐτὸ ἀξίωση τέλος πάντων ἀπὸ στοργὴν καὶ ἀπὸ καθοδήγησιν. Κλασσικὸ παράδειγμα γιὰ τὴν ἀδιαφορίαν τούτη εἶναι τὸ σκάνδαλο ἐκεῖνο μὲ τὴν κ. Σπανοῦδη, ποὺ μὴ μπορῶντας νὰ καταλάβει ποῖα εἶναι ἡ «θεατρικὴ» σημασία, ὅποια καὶ νὰ εἶναι, τοῦ κ. Θ. Σακελλαρίδη κἀθήσε κ' ἔγραψε στὴν «Πρωτὰ» γι' αὐτὸν ἓνα ἄρθρον καὶ μίλαγε γιὰ ἓναν ἐργάτη θεατρικὸ σπουδαιότατο, σὰ νὰ μίλαγε γιὰ κανένα καρίστα τῆς Ὀπερέττας. Λεῖπει ἀπὸ μερικῶν ἐντελῶς ἡ ἱστορικὴ κατάρτισις, ἡ συνείδησις τοῦ συνδέσμου μας μὲ τὸ πολὺ κοινὸ παρελθόν, ἡ θέσις τοῦ ἐνός καὶ τοῦ ἄλλου μέσα στὸν πολιτικὸν τὸ νεοελληνικόν, λεῖπει ἡ φιλοσοφικὴ σπουδὴ, ἡ ὀρισμένη κατεύθυνσις, ποὺ θὰ τοὺς ὀδηγοῦσε καὶ ποὺ μὲ τὴ βοήθειαν τῆς θὰ ὀδηγοῦσαν προχειρολόγῳ, ποὺ τρέπουν μὴν τοὺς πει κανεὶς ὅτι δὲν εἶναι σπουδαῖοι κριτικοὶ καὶ ποὺ χαϊδεύονται μικροεγωϊστικὰ γιὰ τὰ δημοσιογραφικὰ προχειρογραφήματά τους, κριτικοὶ τῆς κακῆς ὥρας, ποὺ ἡ κριτικὴ τους ψυχὴ δημιουργήθηκε ἀπὸ δημοσιογραφικὴ ἀνάγκη. Μὰ τὴν ἀλήθειαν, ἴσως δὲν θὰ ντρεπόμαστε νὰ εἶμαστε καθαρευουσιάνοι, κριτικοὶ ὅμως δημοσιογράφοι ἂν εἶμαστε, θὰ παθαίναμε ἀπὸ ντροπὴν μὲ τὴν εὐχὴ νὰ σέρναμε στὸν ἄδοξο τάφο μας τὴν προχειρότητα καὶ τὴν ἀμελετησιὰ δλονῶν τῶν ἐξ ὑποθέσεως γι' αὐτὴ τὴ στιγμή μονάχα—εὐτυχῶς!—συναδέλφων μας!

Σελίδες ὅμως παρουσιάζονται δλόκληρες μὲ σίτιστα μὲ τίς περιγραφὰς γιὰ τίς δῆθεν παραστάσεις τοῦ «Ἀτελιέ», ποὺ δὲν προσφέρουν τίποτα στὸν κόσμον. Καὶ ἀπόλυτο καὶ ἐπιβλητικὸ καθήκον τῆς κριτικῆς εἶναι νὰ βοηθήσῃ τὸ θεάτρο καὶ τὸ κοινόν, νὰ τὰ κατατοπίσει, νὰ τοὺς δείξει: τί πρέπει νὰ κάνουν. Τὸ θεάτρο εἶναι ἡ πιὸ φτηνὴ, ἡ πιὸ πρόχειρη καὶ γενικὰ ἡ πιὸ ἀνέξοδη χαρὰ τοῦ ἀνθρώπου: σπάνια μπορεῖ νὰ κλάψῃ κανεὶς τὰ λεφτὰ ποὺ ἔδωσε ἀκόμα καὶ ὕστερα ἀπὸ μιὰ κακὴ παράστασις. Ἡ χαρὰ τοῦ φτωχοῦ ἀνθρώπου, τὸ θεάτρο, ποὺ ἔχει τόσοσους καὶ τόσοσους φανατισμένους λάτρεις, ποθεῖ τὴν κριτικὴν. Ἄν πάθει σὺνάχι ὁ κ. Φ. Πολίτης καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἐγείνῃ ἀπὸ τὸ δωμάτιόν του ἢ ἂν ὁ Ἄλκιος Θρόλος πάει ταξίδι, ἀφοῦ ἡ μοῖρα τοῦ ἐπιτρέπει νὰ μᾶς ἀφίνει κάθε τόσο, κριτικὴ δὲν ὑπάρχει. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ θλιβερότατον. Οἱ δημοσιογράφοι γράφουν ἐντυπώσεις προσωπικὰ, καὶ προσωποληπτικὰς, φευγαλέας κρίσεις. Κριτικότητι δὲν ὑπάρχει.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΟΣ ΤΑ «Μ. Χ.,»

Η ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ἀξιότιμε κύριε Διευθυντά,

Ἐλπίζω ὅτι θὰ καταδεχθῆτε ν' ἀπασχολήσω λίγο τὸ ἐκλεκτὸ σας περιοδικὸν πιστεύων ὅτι δὲν εἶμαι ἀντίθετος μὲ τὸ πνεῦμα τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» τὰ ὅποια τὴν ἐλευθέρων ἔκφρασιν τῶν γνωμῶν ἐπὶ τῶν διαφόρων ζητημάτων τὴν ἔχουν θέσει ὡς ἀρχήν.

Λοιπὸν εἰς τὸ 6-7ον τεῦχος τῶν Μ.Χ. 1931 εἰς τὸ παράρτημα (150) εἶναι δημοσιευμένον ἓνα ἄρθρον τοῦ κ. Δ. Συνοδίου μὲ τὴν ἐπιγραφὴν «Δραματικαὶ Σχολαὶ ἐν Ἑλλάδι», ὅπου εἶδομεν ὅτι δὲν ἔτυχε νὰ γίνῃται λόγος περὶ τῆς Δραματικῆς Σχολῆς

του Κρατικού Ὁδείου Θεσσαλονίκης, τῆς ὁποίας εἶμαι καὶ διπλωματούχος· δι' αὐτὸ θὰ ἐπιτρέψετε νὰ σημειώσω ἐδῶ μερικὰς πληροφορίας περὶ τῆς Σχολῆς μας ὡς ἐδημοσιεύθησαν καὶ εἰς μίαν χαμπάνιαν τοῦ κ' Ἀ. Καστρινοῦ (ἔφημ. Μακεδονίας).

Ἡ Δραματικὴ Σχολὴ ἰδρύθη στὰ 1923 ὑπὸ τοῦ κ. Γιάννη Κοπανᾶ, ὁ ὁποῖος μέχρι σήμερον εἶναι καὶ ὁ διευθυντῆς τῆς. Κατ' ἀρχὰς ὑπῆρξαν πολλὰ ἀντιδράσεις ἐσωτερικαὶ καὶ ἐξωτερικαί, ἀλλ' ὅμως ἡ πίστις καὶ ἡ πεποίθις τοῦ κ. Κοπανᾶ παρέκαμψαν ὅλας αὐτάς τὰς δυσκολίας καὶ σήμερον ἡ Σχολὴ μας ἀποτελεῖ σπουδαία πνευματικὴν πηγὴν ἐν τῇ Θεσσαλονικίᾳ.

Κατὰ σειρὰν χρονολογικὴν ἐδιδάχθησαν τὰ ἐξῆς ἔργα, τὰ ὁποῖα καὶ ἐπαίχθησαν εἰς τὰ ἐνταῦθα θέατρα ὑπὸ μαθητῶν τῆς Σχολῆς καὶ τῶν μαθητριῶν κατὰ διδασκαλίαν καὶ σκηνοθεσίαν τοῦ κ. Γιάννη Κοπανᾶ καὶ ἐνίοτε καὶ συμμετοχῇ τοῦ ἰδίου — Μονάκριβη, Ἐξαδέλφη μου; Τρικυμία τοῦ Λοσέλ, Μία μέρα ἑορτῆς, Γριαντάφυλλα ὅλο τὸ χρονοῦ, Ξανθὸς Μελαγχορινός, Μυστικὸ τῆς Κοντέσσας Βαλέρινας, Ἐξαδέλφος, Ψυχασάββατο, Κοντὰ ἐν τῇ φωτιᾷ, Ἄλλες ἀντ' ἄλλες, Ἀρλεξιὰνα, Στέλλα Γιολάντη, Φρενοκομεῖον, Πίνες, Σκιά, Κυρὰ Φροσύνη Ἀσπρέα, μουσικὴ Σκλάβου, Μαλλιά Κουβάρια, Ἀντίο Νειάτα.

Στὰ 1929 ὁργανωθῆκαν καὶ ἐπιδείξεις ἀπαγγελίας, ὅπου ἐνεφανίσθησαν αἱ καλύτεραι μαθήτριά καὶ οἱ καλύτεροι μαθηταί, ἐνῶ παραλλήλως κατ' ἔτος δίδεται καὶ εἰδικὸν ρεσιτάλ ἀπαγγελίας τοῦ κ. Γιάννη Κοπανᾶ, τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ ἐξαιρετικὸν καλλιτεχνικὸν καὶ κοσμικὸν γεγονός διὰ τὴν Θεσσαλονίκην.

Ἀκόμη ἡ διευθύνσις τῆς Σχολῆς μετὰ τὴν συμφωνίαν καὶ τὴν ἔγκρισιν τῆς διευθύνσεως τοῦ Ὁδείου, θέλουσα καὶ περισσότερον κῦρος νὰ δώσῃ εἰς τὰς ἐμφανίσεις τῆς καὶ νὰ ἐνισχυθῇ ἠθικῶς καὶ ἐξ Ἀθηνῶν ἐκάλεσε τὸν σεβαστὸν ἱστορικὸν καὶ θεατρικὸν συγγραφεὰ κ. Ν. Ι. Λάσκαρη, ὅστις παρηκολούθησε καὶ τὰ «Μαλλιά κουβάρια» ἐκ τῶν πρεσβυτέρων καὶ τὸν κ. Γιάννη Σιδέρη τὸν συνεργάτην σας διὰ νὰ συντροφεύσῃ τὸ πρῶτον ρεσιτάλ τοῦ κ. Γιάννη Κοπανᾶ εἰσηγούμενος πρὸ τῆς ἀπαγγελίας ἐκάστου ποιήματος. Ὁμοίως ἡ Σχολὴ μας προετοίμασε καὶ μίαν διάλεξιν τοῦ κ. Ν. Ι. Λάσκαρη εἰς τὸ Ἀμφιθέατρον τοῦ Πανεπιστημίου καὶ μίαν τοῦ κ. Σιδέρη εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ Ὁδείου.

Ἐπίσης θὰ ἐπιτρέψετε ν' ἀναφέρω καὶ τὰ ὀνόματα τῶν διακριθειῶν συμμαθητριῶν μου τῆς δ. Παξιμαδᾶ, Στεροῦ, Παπαθανασίου, Ἀθανασιάδου καὶ τῶν καλύτερων συμμαθητῶν μου, τῶν κ.κ. Μπουζάνη καὶ Κρητᾶ.

Μετὰ πολλὰς εὐχαριστίας διὰ τὴν φιλοξενίαν καὶ συγγνώμην, διότι σὰς ἀπασχόλησα, νομίζω ὅτι δὲν εἶσθε ἀντίθετος πρὸς μίαν ἐπανόρθωσιν ἀφορῶσαν τὴν ἐργασίαν μιᾶς δραματικῆς Σχολῆς τόσον ἐκπολιτιστικῶς ἐργαζομένης εἰς τὴν πόλιν μας.

Ν. ΠΑΠΑΚΩΣΤΑΣ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΝΕΑ

Ὁ γνωστὸς ὀξύφωνος κ. Κ. Μυλωνᾶς ἐτραγοῦδησεν μετὰ μεγάλην ἐπιτυχίαν εἰς τὸν ραδιοφωνικὸν σταθμὸν τοῦ Βερολίνου Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ὁ κ. Μυλωνᾶς θὰ τραγουδήσῃ ἐπίσης τὸν προσεχῆ Φεβρουάριον καὶ εἰς τὸν ραδ. σταθμὸν τῆς Βιέννης.

—Ὁ Dr Frieder Weissmann, ὁ ὁποῖος ἕως τὰ 1925 ἦτο καπέλμαϊστερ εἰς τὴν Δημοτικὴν ὄπερα τοῦ Βερολίνου καὶ κατόπιν εἰς τὴν Καϊνίξβέργην καὶ Δρέσδην, ἀνέλαβεν ἀπὸ τὸν παρελθόντα Ὀκτώβριον τὴν δισιν τῆς Συμφ. Ὁρχήστρας τοῦ Βερολίνου.

—Μᾶς γράφουν ἐξ Ἀλεξανδρείας διὰ ἐξαιρετικὴν καλλιτεχνικὴν κίνησιν παρατηρεῖται ἐφέτος ἀπὸ τὸ μουσικὸν καὶ δραματικὸν τμήμα τῆς γνωστῆς Ἑλληνικῆς Ἐνώσεως «Αἰσχύλος—Ἀρίων». Μουσικαὶ καὶ θεατρικαὶ ἐσπερίδες διαδέχονται ἡ μία τὴν ἄλλην εἰς τὴν ὁρασιότατην αἴθουσαν τῆς Ἐνώσεως, τὰς ὁποίας ἐν ἀσφυκτικῷ συνσυστημῶ παρακολουθεῖ τὸ ἐκλεχτότερον κοινὸν ὀμιλουσῆς παροικίας τῆς Ἀλεξανδρείας.

Ψυχὴ τῆς ἐξαιρετικῆς αὐτῆς καλλιτεχνικῆς κινήσεως εἶναι ὁ τμηματάρχης τοῦ καλλιτεχνικοῦ τμήματος τῆς Ἐνώσεως κ. Καντιώτης, ἕνας ἀπὸ τοὺς συμπαθεῖς Ἑλληνας φιλοτέχνους τῆς Αἰγύπτου.

Αἱ θεατρικαὶ ἐπιδείξεις τοῦ δραματικοῦ τμήματος, παρουσίασαν ἕνα ἐξαιρετικὸν ἄλαντον τὴν δεσποινίδα Σεβαστοπούλου γιὰ τὴν ὁποίαν ἐκφράζεται μετὰ μεγάλου ἐνθουσιασμοῦ ὅλος ὁ Ἑλληνικὸς τόπος τῆς Ἀλεξανδρείας, ἔχει ἀποκληθῆ δὲ ὑπὸ τοῦ κοινοῦ «ἡ Κυβέλη τῆς Αἰγύπτου».

TA FESTIVALS TOY SALZBURG

Έχουν πολλά γραφή και λεχθή κατά και υπέρ της ιδέας των Festivals, που σε όρισμένες περιόδους έντοπίζουν σε όρισμένα μέρη μεγάλες και δυνατές καλλιτεχνικές κινήσεις. Κατέκριναν τό ότι με τὰ Festivals δὲν ἀφήνεται ἀνεπηρέαστο τὸ καλλιτεχνικὸ αἰσθητήριο τοῦ κοινού, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὸ δυναμώσουν, προσθέτουν τὸν παράγοντα τῆς ἐξωτερικῆς ἐπιδράσεως, πού προδιαθέτει κάπως τεχνικά τὴν αἰσθαντικότητα τοῦ ἀκροατῆ.

Εἶναι τόσα τὰ υπέρ και τὰ κατὰ τῆς ιδέας αὐτῆς, ὥστε δύσκολα μπορεῖ κανεὶς νὰ πᾶρῃ ὠρισμένη θέσι. Ἄλλ' ὅσο και νὰ ἀσπάζεται κανεὶς τὴν ἰδέα τῶν Festivals, δὲν μπορεῖ νὰ ἀφήσῃ ἀπαρατήρητη τὴν ἐντύπωσιν πῶς τὰ Festivals τοῦ Salzburg δημιουργοῦν ἓνα ἐντατικὸ ἐντοπισμὸ στὸ πλαίσιο μερικῶν ἐβδομάδων τόσης ποικίλης και ἑτερογενοῦς μουσικῆς και τέχνης ἐν γένει, ἐντοπισμὸ, πού βέβαια ἔρχεται σὲ ἀντίθεσι με τὴν ἰδέα τῆς σοβαρότερης παρακολουθήσεως κάθε κατηγορίας ἀπὸ τὴν τέχνη πού προσφέρεται. Τῆς 4-5 βδομάδες καταλαμβάνει πρόγραμμα ἀσφυκτικῶς γεμάτο ἀπὸ ὅλα τὰ εἶδη τῆς Μουσικῆς και τῆς Δραματικῆς.

Ἦπερα, συμφωνικῆς συναυλιῆς, θέατρο, ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, μουσικὴ δωματίου και χορογραφικὴ τέχνη, ἀκόμη, ὅλα ἀντιπροσωπεύονται στὴν ὠραιότατη και γραφικωτάτη πατρίδα τοῦ Mozart. ἐκεῖ πού κάθε πέτρα, κάθε γωνιά ἔχει νὰ μᾶς θυμῆσῃ και κάτι ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ μεγάλου ἀστροιακοῦ συνθέτου.

Βέβαια δὲν μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς ὅτι ὅλες οἱ ἐκδηλώσεις τοῦ Salzburg βρίσκονται στὸ ἴδιο ἐπίπεδο· ἀπεναντίας μάλιστα, ἀφοῦ ἡ μὲν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἐμπιστευμένη στὶς δυνάμεις τοῦ τόπου ὑστερεῖ κατὰ πολὺ (ἐξαιρέσει τῆς C. moll Messe Mozart, πολὺ καλά παιγμένης ἀπὸ τὸν Paumgartner) ἢ δὲ μουσικὴ δωματίου και ὀχορὸς θὰ μπορούσαν και νὰ ἔλλειπαν, χωρὶς νὰ ζημιωθῆ καθόλου ἡ ἀριότης τοῦ προγράμματος. Ἐν τούτοις ἓνα εἶναι βέβαιον, ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἀσφαλῆς και προῖουσα τάσις γιὰ μεγαλύτερη ἐνότητα και αὐτὸ εἶναι ἐξαιρετικὸ σημαντικό, γιὰτὶ μόνον ἔτσι τὸ Salzburg πού χωρὶς τὴν καλλιτεχνικὴ του παράδοσι και ἀτιμόσφιαιρα διαλέχθηκε ὡς μιὰ γωνιά Τέχνης, θὰ μπορούσῃ νὰ ἐξελιχθῆ σ' ἓνα δεύτερο Bayreuth και νὰ γίνῃ τὸ καλλιτεχνικὸ προσκύνημα στὴ μεγάλη τέχνη τοῦ Mozart, κοντὰ στὴν ὁποία, ἀλλὰ πάντα στὸ περιθώριον, θὰ βρῆσκαν θέσι και ἄλλες ἀλλὰ ὁμοιογενεῖς καλλιτεχνικῆς ἐκδηλώσεις.

Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ πού στὸ Salzburg ἐδόθησαν πέντε ὅπερες τοῦ Mozart : Don Juan Flute enchantée, Les noces de Figaro, Enlèvement au sérail και Così fan Tutti.

Διευθύνται ὁ ὑπέροχος Bruno Walter, Klemens Krauss και R. Hebert, vedettes τὰ μεγαλύτερα ὀνόματα τῆς γερμανικῆς σκηνῆς Lotte Schöne, Maria Gerhart, Adele Kerù, Karl Kammer. Emanuel List. Σύνολα θαυμαστά, σφυχτοδεμένα ὄπου μουσικὴ ἠθοποιία και σκηνοθεσία φθάνουν τὸ τέλειο. Ξεφεύγει βέβαια ἀπ' τὰ ὄρια τοῦ μικροῦ αὐτοῦ σκίτσου μιὰ βαθύτερη ἀνάλυσις τῶν ἔργων αὐτῶν τοῦ Mozart και τοῦ τρόπου τῆς ἐκτελέσεώς των. Πάντως ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ ἀποσιωπηθῆ πόσο ἰδιαίτερη ἀξία ἀποκτοῦν στὴν ψυχὴ τοῦ ἀκροατῆ ἀπ' τὴν ἰδιαίτερη προδιάθεσι, πού υπέστη πατώντας στὸ Salzburg μόνον με τὴν ἰδέα ὅτι βρίσκεται ἐκεῖ, πού εἶδε τὸ φῶς ὁ μεγάλος μουσικός.

Κοντὰ στὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ Mozart τὸ Salzburg ἔδωσε και ἐφέτος τὸ Fidelio τοῦ Beethoven. Μεγάλῃ ἐντύπωσι προξενεῖ ἡ ὑπέροχη ἀπόδοσις—μοναδικὴ στὸ Salzburg—τοῦ ἔργου πού ἰδιαίτερα με τὴν τόσο συγκλονιστικὰ και τραγικὰ δυσμενῆ σκηνὴ τῶν φυλακισμένων, ἀντηχεῖ βαθειὰ μέσα μας, σὰν ἀπεικόνισις τῆς ἀνθρωπίνης δυστυχίας. Ποσο δυνατὰ ἐκφράζεται στὴ σκηνὴ αὐτῆ ἡ βαθειὰ ἀνθρωπιστικὴ ψυχὴ τοῦ Beethoven και τί ὠραῖος, πού εἶναι ὁ συμβολισμὸς τῆς ἀπολυτρώσεως τοῦ ἀνθρώπου διὰ τῆς ἀγάπης. Ἡ Lotte Lehmann ὡς Leonora ἦταν ἀπολύτως ἀνυπέροβλητη.

Ἡ 10 συμφωνικῆς συναυλιῆς ἐστάθησαν και φέτος στὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ ὕψος ὅπως και τὰ ἄλλα χρόνια και πῶς μπορεῖ νὰ νᾶναι ἀλλοιῶς, ἀφοῦ τῆς ἔχουν ἐμπιστευθῆ στὴ θαυμαστὴ φάλαγγα τῆς φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης με διευθυντὴ ἓναν Bruno Walter και τὸν Rl. Krauss. Ἡ συμφωνίαις τοῦ Mozart, ὅταν τῆς διευθύνει ὁ πρῶ-

τος είναι ἀπ' τῆς ὠραιότερας μουσικῆς ἀπολαύσεις, πού μπορεῖ νά ἔχη κανεῖς. Καί τώρα δὲν μᾶς μῖνει πιά παρὸ νά μιλήσωμε γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Reinhardt, πού δοσκαί νά εἶναι πασίγνωστο, δὲν παῖει κάθε φορὰ πού τὸ ξαναβλέπει κανεῖς νά παρουσιάζεται σὰν μιὰ ἀληθινὴ ἀποκάλυψις πολὺ ἀνώτερη ἀπὸ τὴν μεγάλη ἐντύπωσι πού ἔχει κανεῖς γι' αὐτό. Ἐκεῖνο πού πάντα καταπλήσσει στὸ Θέατρο τοῦ Reinhardt εἶναι οἱ ὑπερβολικὰ χαρακτηρισμένοι, τύποι πού παρουσιάζει καὶ ἡ ἔξαιρητικὴ ὁμοιογένεια τοῦ συνόλου. Ἐν τούτοις πρέπει νά ξεχωρίσωμε ἕναν Moissi, πού στὸ περίφημο Jedermann ἔχει δημιουργήσει ἕνα ρόλο ἐντελῶς θαυμαστό, μιὰ Helene Thimig, τὴν ὑπέροχη Stella, καὶ τὸν Hermann Thimig, πού στὸ «Υψηρέτης δύο κυρίων» εἶναι πραγματικῶς ἀφθαστος. Στὸν Schwierige ὁ Ἕλλην θεατῆς μὲ συγκίνησι βλέπει μπροστὰ του, ἰσότημη μὲ τὸ δυνατὸ περιβάλλον. μιὰ νέα κόρη τῆς Ἀθήνας, τὴν Κατίνα Ἀνδρεάδου, πού ἡ ἑλληνικὴ ψυχὴ τῆς καὶ ὁ μεγάλος ἔρωτας γιὰ τὸ θέατρο κατάφερε σὲ λίγα χρόνια ν' ἀνεβῆ στὴ σκηνὴ τοῦ Salzburg, στὸ θέατρον τοῦ Reinhardt μαζί μ' ἕνα Waidan καὶ μιὰ Hélène Thimig.

Κ. ΠΑΠΑΓ'ΩΑΝΝΟΥ

ΤΟ ΝΤΑΡΟΥΛΜΠΕΝΤΑΪ

Τὸ καλὸ δημοτικὸ μας θέατρο, ἐκαίνισε φέτο τὴ χειμερινὴ του περίοδο μὲ τὸ δυνατὸ δράμα τοῦ Sudermann «Τιμὴ», ὅσο κι' ἂν οἱ ἰδέες τοῦ περασμένου αὐτοῦ ἔργου, ἀνήκουν πιά στὴν ἱστορία, ἢ μαεστρία τοῦ συγγραφέα μπόρεσε καὶ μᾶς χάρισε μερικὲς σκινητικιᾶς στιγμῆς. Πολλῆς φορές, τὸ νά βλέπουμε ἕναν ἥρωα νά υποφέρει δυο-τρεις ὧρες κι' ἔπειτα νά κατορθώνει νά νικᾷ τὸν «κακὸν ἄνθρωπο» καὶ νά πετιέται σὲ καινούργια ζωὴ μὲ τὴν εὐτυχημένη κοπέλλα, πολλῆς φορές, λέγω, αὐτὸ μᾶς κάνει νά χαϊρόμαστε σὰν παιδιὰ. Ἄλλοιῶς δὲν ἐξηγιέται πῶς τόσο κόσμος πὺν παρακολουθοῦσε τὴν πρεμιέρα τοῦ ἔργου, ἔξεσπασε σὲ ζωηρὰ χειροκροτήματα, ὅταν ὁ νεαρὸς Ροβέρτος, πέταξε στὰ μούτρα τοῦ πλούσιου ἐργοστασιάρχου τὰ ἄτιμα χρήματα, ποῦχαν δοθεῖ γιὰ νά ἐξαγορασθεῖ ἡ τιμὴ τῆς φτωχῆς του οἰκογένειας. Τὸ ἔργο, γενικὰ — σὰν ὅλα τὰ ἔργα πού ἀνεβάζει τὸ «Νταρουλμπενταί», — παίχθηκε μὲ μεγάλῃ ἐπιτυχία. Ἡ σκηνὴ κι' οἱ ἠθοποιοὶ κατώρθωσαν νά παραστήσουν τέλεια, μπορῶ νά πῶ, τὸν γερμανὸ ἔργατῆ καὶ τὸν μπουρζουὰ μὲ τὰ σπύτια τους.

Στὸ ρόλο τῆς κυρίας Χαϊνέκε ἡ Χαλιντὲ πολὺ ἐπιτυχημένη. ἴσως μονάχα νάθελε περισσότερο πρόσεγμα τὸ κεφάλι τῆς, Κανένα ἄλλο παραπνοὸν δὲν μποροῦμε νάχομε γιὰ τὸν γέρω-Χαϊνέκε, τὸν Behzat. Πέρα ὡς πέρα, ἕνας γερμανὸς ἐργατῆς. Ὁ Κεμάλ, στὸ ρόλο τοῦ Ροβέρτου ἀμελέτητος. Ἐδειχνε πῶς ἤξαιρε μονάχα τὸν δικὸ του ρόλο. Ὁ ἠθοποιὸς, κατὰ τὴ γνώμη μας, πρέπει νά γνωρίζῃ δὲλᾶκερο τὸ ἔργο. Ἄλλοιῶς κινδυνεύει. — Ἡ Μελαχάτ ὡς Αὐγουστίνα καλὴ. Καλὸς κι' ὁ πάντοτε καλὸς Βασφὴ Ριζά. Κι' ὁ Γκαλήπ, κι' ἡ Νεϊρέ Νετρ. Κι' ὁ Καζίμ, πού μπορεῖ νά περάσει γιὰ πῶς ἐπιτυχημένος ἀπὸ ὅλους στὸ ἔργο αὐτό.

Ἡ ἔλλειψη τοῦ Ἐρτογορὺλ Μουχσίν, πού βρίσκεται στὸ Παρίσι γιὰ τὴν περάτωση τῆς πρώτης τουρκικῆς ἠχητικῆς ταινίας, «Στοὺς δρόμους τῆς Σταμπούλ», δὲ γίνεται καθόλου αἰσθητὴ μὲ τὴ φροντίδα τοῦ γεροῦ καλλιτέχνη I. Γκαλήπ, πού γιὰ τὴν ὥρα ἐκτελεῖ χρεὴ σκηνοθέτη.

Μ' εὐχαρίστησι μεγάλῃ, μαθαίνουμε πῶς φέτο τὸ καλὸ θεατρά μας ἐγκαίνιαζε, σειρά παραστάσεις ἀπὸ μουσικῆς κωμῳδίας, μὲ τὴ σύμπραξη τῆς ὀρχήστρας τοῦ Δήμου κι' ἄλλων ξένων καλλιτεχνῶν. Ἡ πρώτη τέτοια θάνα ἡ «Comédie musicale» τοῦ Raoul Praci, γυρισμένη στὰ τουρκικὰ ἀπὸ τὸν Γκαλήπ, μὲ μουσικὴ τοῦ Δζεμάλ Ρασίτ.

Χαιρόμαστε ἀκόμα πού διαβάζουμε στὸ φετινὸν δραματολόγιον ἔργα σὰν τὰ: «Τὸ κερί ἔσβυσε» τοῦ Μολιέρου τῆς Τουρκίας Μουσαχίπ Ζαντὲ Δζεμάλ, «Ρομάντισμο» τοῦ Edward Sheldon. «Οἰδίπους Τύραννος» σὲ μετάφραση Νιγιαζή Χουσνὴ. «Ἄτιμοι» τοῦ Rovetta, «Οἱ δίχως ξίφα» τοῦ Βενιάτ Νεντίμ. «Δυὸ βάζανα σὲ μιὰ καρδιά» καὶ «Συγγραφέας» τοῦ Ναχίτ Σιρρη. «Ντανιὰλ καὶ Σάρα» τοῦ Δζεβνιέτ Κουντρέτ. «Τὰ ὠραιότερα μάτια τοῦ κόσμου» τοῦ Sarmel. «Ὁ γάμος τοῦ Φιγκαρώ» τοῦ Baumrachsais. «Μάκβεθ» τοῦ Σαίξπηρ. «Ἡ ζωὴ τ' ἀνθρώπου» τοῦ Andreif σὲ μετάφραση Ἐρτογορὺλ Μουχσίν κ. ἄ. Καὶ εὐχόμαστε νά βλέπουμε πάντα τὸ καλὸ μας «Νταρουλμπενταί» νά κάνει βήματα, πηδήματα καλλίτερα, πρὸς τὰ ἐμπρός.

Πόλη.

A. N. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

ΤΟ ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Τὸ Ἐ' διεθνὲς συνέδριον τῆς κριτικῆς ἔλαβε χώραν εἰς Λισσαβῶνα. Εἰς αὐτὸ παρευρέθησαν ἀντιπρόσωποι τῶν ὀργανώσεων τῶν κριτικῶν ὀλοκλήρου τοῦ κόσμου, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ διάσημος ἰταλὸς συγγραφεὺς Πιραντέλλο. Κατὰ τὴν ἑναεξιν τῶν συνεδριάσεων ἐτονίσθη ἰδιαίτερος ἡ πολιτικὴ σημασία τοῦ συνεδρίου, ὅσον ἀφορᾷ τὴν σύσφιγξιν τῶν διεθνῶν πνευματικῶν δεσμῶν.

Αἱ συνεδριάσεις ἐγένοντο ἐντὸς τοῦ θεάτρου τοῦ Ἑστορίλ, ὃ δὲ Πρόεδρος τῆς Κυβερνήσεως ἐκήρυξε τὴν ἑναεξιν αὐτῶν. Κατὰ τὴν πρώτην συνεδρίασιν ὄρισθησαν διάφοροι ἐπιτροπαί, διὰ τὴν ἐξέτασιν τῶν κυριωτέρων ζητημάτων ἐκ τῶν ἀναγορευμένων εἰς τὴν ἡμερησίαν διάταξιν, καὶ τὴν διατύπωσιν εὐχῶν. Αἱ ἐπιτροπαὶ αὗται ἐξήτασαν τὰ ἐξῆς πέντε ζητήματα: 1) Τὸ διεθνὲς δελτίον ταυτότητος, 2) Ἡ δραματικὴ τέχνη, 3) Ἡ μουσικὴ τέχνη, 4) Αἱ μηχανικαὶ τέχναι καὶ 5) Αἱ δημοσιεύσεις.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν κινηματογραφικὴν τέχνην ἐγένετο δεκτικὴ ἄνευ συζητήσεως ἡ πρότασις τῆς κ. Κ. Οὐράνη (Ἄλκη Θρούλου), ἡ ὁποία ἐπεκαλέσθη τὴν εὐσυνειδησίαν τῶν διευθυντῶν τῶν ἐφημερίδων, καὶ ἐξήτησε ν' ἀνατίθεται ἡ κριτικὴ τῶν ταινιῶν εἰς σοβαροὺς δημοσιογράφους, ἰκανοὺς νὰ πληροφορήσουν τὸ κοινὸν περὶ τῆς ἀξίας τῶν κινηματογραφικῶν προϊόντων καὶ προλάβουν τὴν τελειαν διαφθορὰν τῆς καλαισθησίας του, ἐκ τῆς ἐπαφῆς του πρὸς ἔργα σπερούμενα πάσης καλλιτεχνικῆς ἀξίας.

Κατὰ τὴν λῆξιν τοῦ συνεδρίου καὶ κατόπιν προτάσεως ἐπίσης τῆς κυρίας Οὐράνης, οἱ σύεδροι ἀπεφάσισαν ὁμοθυμῶς καὶ ὥρισαν ὡς τόπον τοῦ προσεχοῦς συνεδρίου, τὸ ὄποιον θὰ λάβῃ χώραν τῷ 1933. τὰς Ἀθήνας.

Ἡ ἐπὶ τῆς μουσικῆς τέχνης ἐπιτροπὴ ἐξέφερε τὴν εὐχὴν νὰ ληφθοῦν μέτρα ἐναντίον τῶν καλλιτεχνῶν ἐκείνων, οἱ ὁποῖοι δὲν διστάζουν νὰ θέσουν τὸ ὄνομα γνωστοῦ κριτικοῦ ὑπὸ ἄρθρον ὑπὸ τῶν ἰδίων γεγραμμένον, ἢ νὰ περικόπτουν τὰς κριτικὰς τῶν ἐφημερίδων, ὥστε νὰ ἀλλοιῶνεται τὸ νόημά των.

Ἐπίσης ἐξεφράσθη ἡ εὐχὴ νὰ δοθῇ μεγάλη προσοχὴ εἰς τὴν σύστασιν τῶν πρὸς ἐκμετάλλευσιν τῶν φωνογραφικῶν δίσκων ἢ τοῦ ραδιοφώνου ἐταιριῶν, ὥστε νὰ παρουσιάσουν αὗται τὰ ἀπαιτούμενα ἠθικὰ ἐγγύγια κατὰ τὸ ὑπόδειγμα τῶν εἰς Λονδίνον Παρισίους καὶ Βερολίνον, ὑπαρχουσῶν ἤδη τοιοῦτων ὀργανώσεων.

Τὸ συνέδριον ἐφιστᾷ ἐπίσης τὴν προσοχὴν τῶν συγγραφεῶν καὶ συνθετῶν ἐπὶ τῶν ὑπηρεσιῶν, τὰς ὁποίας δύναται νὰ προσφέρῃ εἰς αὐτοὺς ἡ Διεθνὴς Συνομοσπονδία τῆς Κριτικῆς, καθιστῶσα γνωστὰς εἰς ὅλας τὰς μετ' αὐτῆς συνδεομένας ὀργανώσεις, τὰς παραμορφώσεις, ἀκρωτηριασμούς καὶ σοβαρὰς παρερμηνείας, τὰς ὁποίας πολλάκις ὑφίστανται τὰ ἔργα τῶν καὶ παρέχουσα οὕτω εἰς αὐτοὺς τὰ μέσα πρὸς ἀποτελεσματικὴν προστασίαν τῆς σκέψεώς των.

Σπουδαιοτάτη ὑπῆρξεν ἡ κάτωθι πρότασις τοῦ συνεδρίου Σααράτι:

Ἐχοντες ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ γόητρον τῆς κριτικῆς ἐξαρτᾶται κατὰ τὸ πλεῖστον ἐκ τῆς ὑπὸ κρίσιν ὕλης καὶ ὅτι τὸ παρὸν συνέδριον, εἰς τὸ ὁποῖον τοιαύτη κατέχει θέσιν ἡ δραματικὴ κριτικὴ, δὲν θὰ ἠδύνατο ν' ἀδιαφορήσῃ διὰ τὰς τύχας καὶ τοὺς ὄρους τῆς ζωῆς τῆς τέχνης πρὸς τὴν ὁποίαν τοσοῦτον στενῶς συνδέεται ὁ λόγος τῆς ὑπάρξεώς της.

Ἐχοντες ὑπ' ὄψιν ὅτι, διὰ νὰ ἐξασφαλίσωμεν τὴν ἐκπολιτιστικὴν ἐπίδρασιν τῆς δραματικῆς ποιήσεως, πρέπει ἀπαραιτήτως νὰ προστατεύσωμεν αὐτὴν ἐναντίον πάσης αἰτίας φθοροποιοῦ καταπτώσεως, ὅσον ἀφορᾷ τὴν κοινωνικὴν σημασίαν τοῦ θεάτρου.

Ἐχοντες ὑπ' ὄψιν ὅτι κατὰ τὴν παρούσαν στιγμὴν εἰς πολλὰς χώρας κυριαρχεῖ, ὡς πρὸς τὴν δραματικὴν τέχνην, ἐσχάτη βιομηχανοποίησις καὶ ἐμποροποιήσις ἀξιῶν, ὅπερ ἐπικίνδυνον διὰ τὴν καλλιέργειαν τῶν μαζῶν διὰ τὰς εὐγενικωτέρας πρωτοβουλίας.

Ἐφιστῶμεν τὴν προσοχὴν τῶν Κυβερνήσεων τῶν ἐν τῷ Συνεδρίῳ τούτῳ ἀντιπροσωπευόμενων Ἐθνῶν, ἐπὶ τοῦ προβλήματος τῆς δραμ. τέχνης καὶ ὑποβάλλομεν τὴν εὐχὴν.

1) νὰ προστατεύωνται οὐσιαστικώτερον αἱ ὑψηλοῦ καλλιτεχνικοῦ χαρακτῆρος πρωτοβουλίαί, καὶ

2) προκειμένου περὶ τῆς νομοθεσίας ἐκάστης χώρας, νὰ μὴ θεωρῶνται ὡς ἔχουσαι ἐθνικὸν ἐνδιαφέρον μόνον αἱ τυχὸν ἐπιχορηγούμεναι ὑπὸ τοῦ Κράτους σχημαί, ἀλλὰ νὰ λαμβάνεται ὑπ' ὄψιν ὅτι πᾶν θεάτρον εἶναι, τρόπον τινα, ἐθνικόν, ὡς πᾶσα δραματικὴ ποιήσις ἀνήκει εἰς τὴν κληρονομίαν τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος.

W.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙ

— Η έφετερινή μουσική περίοδος ήρχισε με ένα ρεσιτάλ πιάνου του γνωστού καλλιτέχνου και διευθυντού της συμφωνικής ορχήστρας του Ώδείου Ἀθηνών κ. Δ. Μητροπούλου με έργα Χαΐνδν, Μότσαρτ, Σούμπερτ και Μπετόβεν.

Γιά τή συναυλία αὐτή ήκούσθησαν πολλαί και διάφοροι κρίσεις, εκ τών οποίων οί περισσότερες ήσαν επικριτικές γιά τήν τεχνική και διεργηνευτική άπόδοσι τών συνθέσεων συνολικά.

— Έπηρεολούθησε συναυλία του κ. Φαραντάτου με έργα Μπράμς, κατά τήν οποίαν ό καθηγητής του πιάνου εφάνερωσε αξιόλογη τεχνική και καλήν αντίληψη στυλ.

— Άρκετά ενδιαφέρουσαι ήσαν και αί συναυλιαί τής νεαρωτάτης καλλιτέχνιδος του πιάνου δεσποινίδος Λέλας Λαλαούνη, που έδόθησαν στα « Ολύμπια ». Στις συναυλίες αυτές ή δ-νις Λαλαούνη στην εκτέλεσι πολυ έκλεκτου προγράμματος έδειξε άλλη μιá φορά τήν σπανία μουσικότητα και τήν ξελελιγμένη τεχνική της. Ἀναμφίβολα έχει εύρύτατο καλλιτεχνικό μέλλον, άν, έννοείται, καλλιεργήση συστηματικώτερα τό έμφυτο τσλέντο της, ιδίως άπό μουσικοτεχνικής άπόψεως.

— Λαμπρά έπιτυχία έσημείωσε και ή συναυλία—διάλεξις Μότσαρτ, που έδόθη άπό τις άδελφές Μπουκουβάλα στον « Παρνασό ».

Στήν άρχή ή δ-νις Ἰωάννα Μπουκουβάλα όμίλησε με άκριβεια και εύφράδεια γιά τή ζωή και τό έργο του μεγάλου βιενναίζου συνθέτου· κατόπιν δέ ή δ-νις Ἰόλη Μπουκουβάλα έπαιξε με έξαιρετική μουσικότητα και τεχνική άκριβεια δύο σονάτες και τό Ἐντάτιο εις *σι μιν*. του Μότσαρτ.

— Η εκλεκτή καλλιτέχνις και καθηγήτρια του πιάνου Κα Ἐβελ Μίχα έδωσε στα « Ολύμπια » μιάν ενδιαφέρουσαν συναυλία με πρόγραμμα αίσθητως καλλιτεχνικόν.

Η Κα Μίχα στην εκτέλεσι έργων Μπάχ, Μπετόβεν, Σούμαν, Σοπέν κ. λ. εφάνερωσε λεπτή μουσικότητα και άρκετή τεχνική άκριβεια.

— Αξιόλογη έπιτυχία έσημείωσε και ή α' συναυλία του νεοσυστάτου Ώδείου Καλλιθέας, που έδόθη τελευταίως, στην αίθουσα του εκει συλλόγου Κων'λιτών.

Στή συναυλία αὐτή έπαιχθη άπό ορχήστρα υπό τή διεύθυνσι του κ. Φραγκοπούλου ή 2α Σουίτα τής Ἀρλεζιάνας του Μπιζέ, ή ήμιτελής Συμφωνία του Σούμπερτ και ή 2α Ραφωδία του Λίστ, τή συμπράξει εις τό πιάνο τής Κας Φραγκοπούλου άρκετά ίκανοποιητικά συνολικά.

Ἐπίσης ή άνδρική χορωδία έτραγούδησε δύο τραγούδια του Κοκκίνου και τήν Κεφαλονιτοπούλα του κ. Φραγκοπούλου με άνάλογη έπιτυχία.

— Ἐπ' εύκαιρία τής έναρξεως του μαθήματος τής ρυθμικής γυμναστικής εις τό Ώδειον Πειραιώς (του Πειραιϊκού Συνδέσμου), που είχε τήν εύτυχή έμπνευσι να έγκαιναισι τήν διδασκαλίαν άπό έγέτος, ή διακεκριμένη καθηγήτρια του μαθήματος αὐτου δνις Μ. Ζορντάν (τής σχολής Νταλκρόζ) έδωσε μιάν επίδειξιν ρυθμικής γυμναστικής εις τό Δημ. Θεάτρον Πειραιώς, ή οποία έσημείωσε μιá λαμπρή έπιτυχία.

— Επίσης έδόθη τελευταίως και ή πρώτη μαθητική άσκησις του Ώδείου Πειραιώς εις τήν νεόδημη αίθουσα συναυλιών (βαρώνων Κίμωνος Ράλλη) του μεγαλοπρεπούς μεγάρου του Πειραιϊκού Συνδέσμου.

Ἐκείνο που εκάμε σ' όλους άρίστην έντύπωσι είναι ή θαυμασία άκουστική τής αϊθούσης και αξίζουσι ιδιαίτερος συγχαρητήρια στον αρχιτέκτονα κ. Ζολώταν, γιά τήν έπιτυχία να κατασκευάση μιá μοναδική, στην Ἀνατολή, αίθουσα συναυλιών.

— Άπό τις τελευταίες συναυλίες έξαιρετικά ενδιαφέρουσαι ήταν και ή συναυλία τής εκλεκτής καλλιτέχνιδος του πιάνου συνθέτιδος κ. Α. Μακρυγιάννη Παπαμικροπούλου (άνώτατον βραβείον τής Βασιλικής Μουσικής Ἀκαδημίας του Λονδίνου), που δόθηκε στον « Παρνασό » υπέρ τών σχολών του τών άπόρων.

Στή συναυλία αὐτή, κατά τήν οποία ή Κα Μακρυγιάννη έπαιξε κατά τό πλείστον συνθέσεις της, μεταξυ τών οποίων και άρκετες νέες, μιá έδόθη άλλη μιá φορά εύκαιρία να εκτιμήσωμε τό σπάνιο δημιουργικό της ταλέντο και τήν έξαιρετική της αξία ως πιανιστριάς υπό τήν εύρυτέρα έννοια.

Ἐπίσης τα έργα της ξεχωρίζουμε γιά τήν υποβλητικότητα και τήν άριότητα τής φόρμας τους, τό « Πρελούντιο », « Σάν πέφτουν τά φύλλα », « Παράπονο », « Κου-κου ».

«'Αγωνία», «'Τώρα τὰ πουλιά τώρα, τὰ χελιδόνια» καὶ τὴν «Καλαβρυτινὴ σουίτα». Τὸ ἐκλεκτὸ ἀκροατήριον τὴν ἔχειροκρότησε θερμότατα.

— Ἡ εὐφήμος γνωστὴ καλλιτέχνης τοῦ τραγουδιοῦ—καθηγήτρια τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου κ. Καμπανᾶκη ἔδωσε στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν μιὰ ἐνδιαφέρουσα συναυλία τῆ συμπεράξει μαθητῶν της.

Στὴ συναυλία αὐτὴ διεκρίθησαν γιὰ τὴ μουσικότητα καὶ τέχνην τοῦ τραγουδιοῦ τῆς ἡ κ. Μαυροπούλου, Ἀρζοῦ, ἡ δὲ Δεϊμέζη καὶ οἱ κ.κ. Πολιτάκης καὶ Πετρούλιας.

Ἰδιαιτέρως ἤρесе τὸ μουσικώτατο καὶ ἀμεμπτο τεχνικῶς τραγοῦδι τῆς Κας Καμπανᾶκη μετὰ τὴν εὐγενικὴ φωνὴ τῆς λυρικῆς σοπράνο, προπᾶντων στὴν περιφρημῆ καβατίνα ἀπὸ τὸν Κουρέα τῆς Σεβίλλης τοῦ Ροσσίνι. Στὴν ἐπιτυχία τῆς συναυλίας συνέβαλε καὶ τὸ μουσικατῶτο ἀκομπανιάρισμα στὸ πιάνο τῆς κ. Καμίνσκη.

— Ἀρχετὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσε καὶ ἡ ἀ' συναυλία καὶ μελοδραματικῆ τοῦ λαϊκοῦ Ὁδείου Παγκρατίου κατὰ τὴν ὁποία διεκρίθη ἐν πρώτοις ὁ διευθυντὴς του κ. Βλυσίδης στὴν ἀπόδοσι ἀποσπάσματος ἀπὸ τὸν «Κουρέα τῆς Σεβίλλης», ὁ τενόρος κ. Θωμᾶκος, τὸ κουαρτέτο τῶν ἀδελφῶν Ρουμπέση καὶ τὸ ὑπὸ τὸν κ. Κορίνθιον συγκρότημα χαβάγιας.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

Η ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΛΟΜΠΑΡΔΟ - ΡΑΝΤΖΑΤΟ : Ἡ Τσιν-τσι-λά. πρ. 3. Θ. ΠΑΠΑΓΩΑΝΝΟΥ. Θέσος Οἰκονόμου : — Ἡ ὀπερέττα αὐτὴ τῶν Λομπάρδο καὶ Ραντζάτο εἶναι γραμμένη στὸ παλιὸ στὺλ βέβαια ὅμως τὴν διακρίνει μιὰ ἐμπνευσις ἀδιάκοπος, μιὰ συνέχεια καὶ τὸ ἐξωτικό μέρος, πὺ γίνεται ἢ ὑπόθεσις, δὲν ἔμεινε ἀνεκμετάλλευτο ἀπὸ τοὺς συνθέτας, οἱ ὅποιοι ἔδωσαν εἰς τὸν θεατὴν ἔτσι μιαν ἰλλυζιὸν ἀξιόλογον.

Ὁ κ. Οἰκονόμου ἀνέβασε τὸ ἔργο μετὰ πάρα πολλὴν εὐσυνειδησία καὶ μετὰ ὅσον πλοῦτον συνηθίζεται στὴν ἑλληνικὴ ὀπερέττα καὶ ἀπέσπασε τὸν θαυμασμὸν τῶν θεατῶν, διότι εἶναι ὁ μόνος θιασάρχης, πὺ ἐργάζεται καλὰ χωρὶς νὰ στηρίζεται εἰς χρηματικὰ κεφάλαια. Ἀκόμη καὶ τὸν ρόλον του στὴν Τσιν-τσι-λά τὸν ἀπέδωκε ἀκριτὰ κομψὰ καὶ πολὺ εὐχάριστα.

Τὸ ἔργον αὐτὸ εὐτύχησε στὴ σκηνὴν μας ἀκόμη, γιὰτὶ, ἀν ἐξαίρεσομε τὴν ὁμορφίαν καὶ τὰ νεῖατα πὺ παρουσίας ἢ συμπερέτα κ. Κρεβατὰ μαζί μετὰ μιὰ ἐπαινετὴ προσπάθειαν ἠθοποιίας—τὸ τραγουδῆσανε πολὺ σωστὰ δυὸ νεοὶ καλλιτέχνη τῆς ὀπερέττας, ἡ πριμαντόνα κ. Π. Νικολέσκο καὶ ὁ τενόρος κ. Ν. Περδίκης, στοὺς ρόλους τῶν ὁποίων ἐξαιρετικὰ εἶχαν προσέξει μουσικῶς οἱ συνθέται καὶ τοὺς ἔχουν δώσει τὸ καλύτερον μέρος τῆς ἐργασίας των. Τὰ Μ.Χ. ἐνδιαφέρονται βεβαίως περισσώτερον γιὰ τοὺς αἰτιδούς καὶ νομίζουσι ὅτι ἐπιβάλλεται νὰ γίνῃ πλατύτερος λόγος διὰ τοὺς προαναφερθέντας μουσικῶς πρωταγωνιστάς τῆς Ὁπερέττας Οἰκονόμου.

Ἡ κ. Π. Νικολέσκο ἦταν γνωστὴ ἀπὸ τὰ τραγοῦδια τῆς στὴ Μάντρα τοῦ κ. Ἀττίκα καὶ ἀπὸ τὴν «Ἀτλαντίδα». Εἶχε πολὺ ἐκτιμηθῆ ἢ φωνὴ τῆς εἰς τὴν Τσιν-τσι-λά ὁμολογουμένως ἔδειξε πολλὰ προσόντα καὶ φωνῆς καὶ ἰδίως θεατρικότητος εἰς τὴν φωνὴν τῆς πὺ θεβαίως μετὰ τὸν καιρὸν θὰ τῆς δώσουν τὴν εὐκαιρίαν νὰ γίνῃ μοναδικὴ εἰς τὴν Ὁπερέτταν μας. Ἐπίσης ἐνθουσιαστικὴ ἦτο ἢ ἐμφάνισις τῆς διότι καιρὸς ἦτο πλέον νὰ πλουτισθῆ τὸν ἐλαφρόν μας θέατρον ἀπὸ σπουδασμένους καλλιτέχνας. Καὶ ἡ Π. Νικολέσκο μαθήτρια τοῦ κ. Νικολάου, ἔδειξε ὅτι πάρα πολὺ συντελεῖ ἢ μὲρφοσις πλάι μετὰ τὸ φυσικὸν χάρισμα τῆς φωνῆς.

Ὁ κ. Ν. Περδίκης ἦτο γνωστὸς ἀπὸ τὴν προπερσυνὴν συνεργασίαν του πάλιν μετὰ τὸν κ. Οἰκονόμου καὶ μετὰ τὴν Ὁπερέτταν Σαμαρτζῆ καὶ στὴν Τσιν-τσι-λά ἔδειξε φωνὴν ἐκτάκτως εὐστροφον καὶ σωστὴν, πράγματα, πὺ δὲν εἶναι πολὺ συχνὰ εἰς ἑλληνικὴν Ὁπερέτταν. Κανένας ἀπὸ τοὺς τενόρους μας δὲν θὰ μπορούσε νὰ τραγουδήσῃ τὸν Κινέζον πρίγκηπα τῆς Τσιν-τσι-λά μετὰ ὅσην μουσικότητα τὰ ἐτραγοῦδησεν ὁ κ. Ν. Περδίκης μαζί μετὰ μιαν ἠθοποιίαν πάρα πολὺ σαφὴ καὶ εὐσυνειδητον.

Γενικῶς ἢ Τσιν-τσι-λά ἐσημείωσε πραγματικὴν ἐπιτυχίαν καὶ προσέφερε χαρὰν καὶ λήθην εἰς πολλοὺς Ἀθηναίους.

Τὸ μουσικὸν θέατρον ἄς τὸ ἔχῃ ὅπ' ὄψιν του. Ἔργα καλὰ, ἀνέβασμα ἐπιμελημένο καὶ ἐκτέλεσις, μουσικὴ ἰδίως, καλὴ. Αὐτὰ θὰ τοῦ ἐξασφαλίσουν ἐπιτυχίαν εἰς τὴν δύσκολον ἐποχὴν μας.

Τὸ τελευταίον, ἄλλως τε, καταφύγιον τῆς θεατρικῆς τέχνης αὐτῆς τίς μέρες εἶναι ἢ Ὁπερέττα.

P. —

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Τὸ παρὸν τεῦχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» καθυστέρησε νὰ ἐκδοθῆ, λόγῳ τῆς ἀπασχολήσεώς μας μετὰ τὴν ἐγκατάστασι τοῦ νέου μας τυπογραφείου στὴν ὁδὸ Ἀριστοτέλους 36, ποῦ ἀπῆλθε ἀρκετὸ καιρὸ καὶ τὸ ὁποῖον ἐπλουτίσθη μετὰ ἀφθονίαν ποικίλων στοιχείων καὶ μηχανημάτων ἀγορασθέντων ἀπὸ τὸ διαλυθὲν τυπογραφεῖον Σακελλαρίου, τὸ ἀξιολογώτερον τῆς Ἑλλάδος.

—Προσχωρῶ θὰ δοθῆ ὑπὸ τῶν Μ. Χ. μίᾳ διάλεξις—συναυλία. Ὀμιλητῆς θὰ εἶναι ὁ κ. Γιόχαν Οἰκονομίδης μετὰ θέμα «**Ἡ ποίησις τοῦ Γκαίτε στὴ μουσικῆ**», καὶ ἡ κ. Σοφία Κενταύρου—Οἰκονομίδου θὰ τραγουδήσῃ διάφορες συνθέσεις ἐπὶ στίχων τοῦ Γκαίτε.

—Ἀπὸ τῆ Θεσσαλονικῆ μᾶς γράφουν ὅτι ἐδόθη ἐκεῖ μετὰ λαμπρῆ ἐπιτυχία μίᾳ συναυλία τοῦ εὐφήμεως γνωστοῦ τυφλοῦ φλαουτίστα κ. Βδαγ. Πλουμιστοῦ, ποῦ διεκρίθη γιὰ τὴ μουσικότητά καὶ τὴ λαμπρῆ τεχνικὴ του συγκρότησι.

—Τελευταίως καὶ στὴν Κέρκυρα παρετηρήθη μίᾳ ἐντονωτέρα καλλιτεχνικὴ κίνησις. Πλὴν τῶν δύο ἀξιολογωτάτων φιλαρμονικῶν τῆς πόλεως, ποῦ ἐγαλοῦχισαν πλείστους μουσικοὺς γνωστοὺς καὶ στὰς Ἀθήνας ἰδίως τῶν πνευστῶν ὀργάνων, ἐνδιαφέρουσαν ὄρασιν παρρουσιάσει καὶ ἡ μουσικὴ σχολὴ τοῦ κ. Ρομποτῆ, ἡ ὁποία πρὸ ὀλίγου ἔκαμε μίᾳ καλὴν ἐμφάνισιν εἰς τὸ δημοτικὸ θέατρο τῆς πόλεως μετὰ μίᾳ συναυλία ἐκλεκτῆς κλασικῆς μουσικῆς.

—Ἀξίζει ἐπίσης νὰ ἀναφερθῆ καὶ ἡ ἐκτέλεσις κατὰ τὸν περασμένον Αὐγουστο ἀπὸ τοῦς μαθητὰς τῆς σχολῆς μίᾳ μονόπρακτης ὄπερας ἡ «**Κόρη τοῦ φονηᾶ**», μετὰ λιμπρέτο καὶ μουσικὴ τῶν ἀδελφῶν Σ. καὶ Γ. Ρομποτῆ ποῦ ἔκαμεν στὸ κοινὸ πολὺ καλὴν ἐντύπωσιν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

(Ἀναγράφεται κάθε βιβλίον, περιοδικὸν ἢ μουσικὴ ἐκδοσις, ποῦ στέλλεται στὴ διεύθυνσιν τοῦ περιοδικοῦ «**Μουσικὰ Χρονικὰ**», Γραμματοθυρίδα 230 Ἀθήνας).

ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ :

Θεοδ. Σπάθη : «Δὲν μ' ἀγαπᾶς» στίχοι Δ. Σολωμοῦ. Ἐκδόσις «Μουσικῶν Χρονικῶν».
Σ. Ξηρέλλη : «Γιὰ τὴν ἀγάπη μου» στίχοι Χάινε κατὰ μετάφρασιν κ. Λ. Κουκούλα.
Σ. Ξηρέλλη : «Δὲν λαχταρῶ» στίχοι κ. Π. Μενεστρέλ. Ἐκδόσις «Μουσικῶν Χρονικῶν».

Ν. Σταθεροῦ : Τοῦ χωρισμοῦ ὁ πόνος.

» » : Τὴν εἶδα μ' ἄλλον (ταγκό).

» » : Μπαμπᾶ θέλω γυναῖκα (ταγκό). Σὲ στίχους τοῦ κ. Μίνως Μάτσα.

Ἐκδόσις τοῦ οἴκου Μιχαὴλ Κωνσταντινίδου, ὁδὸς Γλάδωνος 3, Ἀθήναι.

Νικ. Χατζηαποστόλου : Γιατὶ σ' ἀγάπησα (Romanza).

» » : Σὲ ποθῶ (Ταγκό).

» » : Φτοῦ σου ! Φτοῦ σου ! (Τσαρλסטον). Ἀπὸ τὴν νέα ὄπερῆττα «**Γιόλα**».

Ἐκδόσις μουσικοῦ οἴκου Μιχ. Κωνσταντινίδου, ὁδὸς Γλάδωνος 3 Ἀθήναι.

Τζούλιο Κοφίνο : Ἀχ ! Σιμόνη (Φόξ-τροτ).

» » : Ἀντρώ (Φόξ-τροτ). Ἀπὸ τὴν ὄπερῆττα «**Ἄν με θέλεις ἔλα σύ**»

στίχοι Νάσου Γεωργακάου.

Σώσου Ἰωαννίδη : Μὴ μ' ἐρωτᾶς (Ταγκό). Στίχοι Γιάννη Θεοδορίδη.

Ἐκδόσις τοῦ μουσικοῦ οἴκου Μιχ. Κωνσταντινίδου, ὁδὸς Γλάδωνος 3, Ἀθήναι.

Arthur Honegger : Concerto, pour Violoncelle et orchestre.

Jean Rivier : Adagio γιὰ ὀρχήστρα ἐγχόρδων.

Jean Rivier : Ouverture, pour une opérette imaginaire, γιὰ ὀρχήστρα.

Tibor Harsányi : Concertstück, γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα.

Tibor Harsanyi: Ouverture symphonique, για ὀρχήστρα.
Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Maurice Senart, 20 Rue du Dragon, Paris. = Matériel d'orchestre en location.

Federico Longas: Aragon, για πιάνο.

» » : Habanera, για πιάνο.

» » : Espanola, για τραγούδι καὶ πιάνο.

Louis Cortése: Trois Pièces, για πιάνο.

» » : Trois Poèmes, για τραγούδι καὶ πιάνο.

» » : Heures d'Été, για τραγούδι καὶ πιάνο.

Lazare Saminsky: Litanies des femmes, για μιὰ φωνή καὶ ὀρχήστρα
δωματίου.

Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Maurice Senart, 20, Rue du Dragon, Paris.

J. Jongen: Fantaisie Rhapsodique, για βιολοντσέλλο καὶ πιάνο.

A. de Herve: 10 προλουδία τοῦ Μπάχ για τρομπέττα καὶ πιάνο.

Fr. Illig: Au lac de grundlsee, τρία εἰσόλλια για πιάνο.

Ἐκδόσεις τοῦ οἴκου Schott Frères, Bruxelles - Βέλγιον.

BIBLIA

I. Ν. Γρυπάρη: Αισχύλου - «Προμηθεὺς δεσμώτης» (ἐκδοσις δευτέρα) Ἐκδ. περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ἐπὶ ἀρίστου χάρτου. Τιμὴ δρχ. 25.

Νίκου Παπαγεωργίου: 50 Αἰσωπικοὶ μῦθοι, καμωμένοι σὲ στίχους. Ἐκδοσις περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικὰ». Τιμὴ δρχ. 25.

Γ. Κ. Σταμπολῆ: Ἡ συμφωνία τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου. (Στίχοι). Ἐκδοσις περιοδ. «Μουσικὰ Χρονικὰ» τιμὴ 35.

Μιχ. Γ. Μιχαηλίδου-Νουάρου: Νομικὰ ἔθιμα τῆς νήσου Καρπάθου τῆς Δωδεκανήσου.

Μιχ. Γ. Μιχαηλίδου-Νουάρου: Δημοτικὰ τραγούδια Καρπάθου (Συλλογὴ ἀπάντων τῶν ἐκθεσθέντων καὶ ἀνεκδότων Καρπαθιακῶν τραγουδιῶν, μετὰ εἰσαγωγῆς περὶ τῆς Καρπαθίας διαλέκτου).

Κας Ρὺς Νταίβιντς: Βουδισμός, μετάφρασις Β. Ράτα. Ἐκδοτικὸς οἶκος «Ἐλευθεροδάκης». Ἐν Ἀθήναις σελ. 223.

Π. Λανδορμύ: Ἱστορία τῆς μουσικῆς. (Μετάφρασις κ. Σοφίας Κ. Σπανοῦδη). Τόμοι δύο, σελίδες 612. Ἐκδοτικὸς οἶκος «Ἐλευθεροδάκης» Ἐν Ἀθήναις.

Μιχ. Α. Ροδά: Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Κώστα Κρυστάλλη. Ἐκδοτικὸς οἶκος «Γράμματα» Ἀλεξάνδρεια. Σελίδες 52, Τιμὴ δρ. 25.

Φιλολογικὴ πρωτοχρονιά 1932: Λεύκωμα πρὸ βγαίνει κάθε χρόνο στὴν Πόλη. (Τὴν συγκέντρωσι τῆς ὕλης καὶ τὴν ἐκδοσί τοῦ ἐπιμελήθηκεν ὁ κ. Ἄδρ. Ν. Παπάζογλου).

Ἀντώνη Γιαλοῦρη: Σκέτσα ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. Ἐκδοσις «Φιλολογικῆς Πρωτοχρονιάς». Πόλη 1931. Εἰκονογράφηση καὶ ἐξώφυλλο κ. Ἀρχῆ Κόδα.

Ἰδιαίτερος γιὰ τὴν ἐκδοσιν αὐτὴν ὅσο καὶ γιὰ τίς ἄλλες τίς τόσο φροντισμένες ἐκδόσεις τῆς «Φιλολογικῆς Πρωτοχρονιάς» θὰ γράψουμε σὲ ἄλλο τεῦχος τῶν Μ. Χ. ἐκτενέστερα).

Κ. Φαλτάιτς: Ἱστορίες τοῦ καραβιοῦ. Ἐκδοσις περιοδικοῦ «Ναυτικὴ Ἑλλάς». Τιμὴ δρχ. 30.

Μελῆ Νικολαΐδη: Ὁ ἄνθρωπος ποῦ ἐπούλησε τὴ γυναῖκα του (Νουβέλλα). Ἐκδοσις «Ἀνατολῆς».

Ἀναστασίου Δρίβα: Μικρὰ ἐλεγεία (ποιήματα). Σελ. 64.

Κωστῆ Κοκόροβιτς (Κοκκοράκη): Ἐρωτικοὶ ξέφυροι (Μέρος Α') — Χιμαιρικὲς φλόγες (Μέρος Β'). Στίχοι.

Πέτρου Σ. Σπανδωνίδη: Ἡ διδασκαλία τῶν Νέων ἐλληνικῶν. Σελ. 52. Θεσσαλονίκη 1931.

Ἀναστ. Ν. Φράγκου: Οἱ δωδεκανήσιοι λόγιοι στὴ Νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Ἐκδοσις Π. Καστρούνη καὶ Ζ. Χαλκιᾶδη, Ἀλεξάνδρεια 1931.

Α. Α. Παπανδρέου: Ὁ Ρόδιος ποιητῆς Κ. Ν. Κωνσταντινίδης. (Ὁμιλία). Σελ. 48. Τιμὴ δρχ. 10.

Θέμου Ποταμιάνου: Ἀχρογιάλια. Ἐκδοσις Ὁμίλου φίλων τῆς ἀκτῆς. Ἀθήναι.

Θέμου Ἀμούργη: Σταλαματιές. (Στίχοι). Σελ. 122. Τιμὴ δρχ. 25. Ἀθήναι.



THÈME A VARIATIONS
ET SCHERZO

(POUR PIANO)

PAR
GEORGES LAMBELET

"ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,,
ΤΕΥΧΟΣ 29

Theme & Variations

Μουσική Γ. Λαμπελέρ

Andante

Piano

p

cres.

dim.

cres.

dim. e *roll.*

Var 1

The musical score for 'Var 1' is presented in two systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Performance instructions include *p* (piano), *rit.* (ritardando), *a. tempo* (ad libitum tempo), *cres.* (crescendo), *rall.* (rallentando), and *molto* (molto). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the bass part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Var. 2

The musical score for 'Var. 2' is written in 6/8 time and consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The score includes various dynamic and tempo markings: *cres.*, *rit.*, *tempo*, *dim.*, and *a tempo*. The piano part features melodic lines with slurs and accents, while the bass part provides a steady accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures with notes and rests, including accents (>) over some notes. The bass staff contains a continuous line of notes.

Second system of musical notation. Performance markings include *rit.* (ritardando), *a tempo*, *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *cres.* (crescendo).

Third system of musical notation. Performance markings include *rit.* and *a tempo*.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains notes with accents (>) and rests. The bass staff contains a continuous line of notes.

Fifth system of musical notation. Performance markings include *rit.*, *a tempo*, *dim.*, and *p*.

Sixth system of musical notation. Performance markings include *cres.* and *rallentando*. The system concludes with a double bar line and repeat signs (two vertical lines with dots).

6

Var 3
Allegro

mg

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The piece begins with a piano introduction marked *mg*. The first system shows the main melodic line in the right hand, starting with a half note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B-flat4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B-flat5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B-flat6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B-flat7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B-flat8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B-flat9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B-flat10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B-flat11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B-flat12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B-flat13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B-flat14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B-flat15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B-flat16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B-flat17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B-flat18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B-flat19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B-flat20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B-flat21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B-flat22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B-flat23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B-flat24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B-flat25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B-flat26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B-flat27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B-flat28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B-flat29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B-flat30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B-flat31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B-flat32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B-flat33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B-flat34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B-flat35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B-flat36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B-flat37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B-flat38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B-flat39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B-flat40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B-flat41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B-flat42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B-flat43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B-flat44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B-flat45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B-flat46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B-flat47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B-flat48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B-flat49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B-flat50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B-flat51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B-flat52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B-flat53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B-flat54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B-flat55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B-flat56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B-flat57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B-flat58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B-flat59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B-flat60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B-flat61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B-flat62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B-flat63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B-flat64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B-flat65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B-flat66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B-flat67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B-flat68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B-flat69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B-flat70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B-flat71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B-flat72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B-flat73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B-flat74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B-flat75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B-flat76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B-flat77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B-flat78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B-flat79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B-flat80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B-flat81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B-flat82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B-flat83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B-flat84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B-flat85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B-flat86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B-flat87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B-flat88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B-flat89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B-flat90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B-flat91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B-flat92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B-flat93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B-flat94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B-flat95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B-flat96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B-flat97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B-flat98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B-flat99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B-flat100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B-flat101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B-flat102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B-flat103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B-flat104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B-flat105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B-flat106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B-flat107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B-flat108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B-flat109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B-flat110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B-flat111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B-flat112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B-flat113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B-flat114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B-flat115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B-flat116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B-flat117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B-flat118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B-flat119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B-flat120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B-flat121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B-flat122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B-flat123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B-flat124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B-flat125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B-flat126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B-flat127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B-flat128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B-flat129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B-flat130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B-flat131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B-flat132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B-flat133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B-flat134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B-flat135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B-flat136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B-flat137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B-flat138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B-flat139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B-flat140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B-flat141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B-flat142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B-flat143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B-flat144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B-flat145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B-flat146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B-flat147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B-flat148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B-flat149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B-flat150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B-flat151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B-flat152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B-flat153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B-flat154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B-flat155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B-flat156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B-flat157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B-flat158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B-flat159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B-flat160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B-flat161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B-flat162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B-flat163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B-flat164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B-flat165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B-flat166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B-flat167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B-flat168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B-flat169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B-flat170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B-flat171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B-flat172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B-flat173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B-flat174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B-flat175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B-flat176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B-flat177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B-flat178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B-flat179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B-flat180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B-flat181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B-flat182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B-flat183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B-flat184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B-flat185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B-flat186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B-flat187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B-flat188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B-flat189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B-flat190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B-flat191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B-flat192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B-flat193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B-flat194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B-flat195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B-flat196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B-flat197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B-flat198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B-flat199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B-flat200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B-flat201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B-flat202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B-flat203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B-flat204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B-flat205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B-flat206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B-flat207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B-flat208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B-flat209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B-flat210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B-flat211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B-flat212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B-flat213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B-flat214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B-flat215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B-flat216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B-flat217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B-flat218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B-flat219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B-flat220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B-flat221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B-flat222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B-flat223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B-flat224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B-flat225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B-flat226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B-flat227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B-flat228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B-flat229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B-flat230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B-flat231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B-flat232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B-flat233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B-flat234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B-flat235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B-flat236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B-flat237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B-flat238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B-flat239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B-flat240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B-flat241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B-flat242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B-flat243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B-flat244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B-flat245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B-flat246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B-flat247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B-flat248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B-flat249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B-flat250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B-flat251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B-flat252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B-flat253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B-flat254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B-flat255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B-flat256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B-flat257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B-flat258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B-flat259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B-flat260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B-flat261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B-flat262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B-flat263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B-flat264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B-flat265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B-flat266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B-flat267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B-flat268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B-flat269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B-flat270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B-flat271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B-flat272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B-flat273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B-flat274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B-flat275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B-flat276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B-flat277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B-flat278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B-flat279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B-flat280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B-flat281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B-flat282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B-flat283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B-flat284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B-flat285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B-flat286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B-flat287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B-flat288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B-flat289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B-flat290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B-flat291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B-flat292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B-flat293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B-flat294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B-flat295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B-flat296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B-flat297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B-flat298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B-flat299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B-flat300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B-flat301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B-flat302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B-flat303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B-flat304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B-flat305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B-flat306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B-flat307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B-flat308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B-flat309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B-flat310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B-flat311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B-flat312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B-flat313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B-flat314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B-flat315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B-flat316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B-flat317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B-flat318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B-flat319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B-flat320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B-flat321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B-flat322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B-flat323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B-flat324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B-flat325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B-flat326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B-flat327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B-flat328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B-flat329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B-flat330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B-flat331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B-flat332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B-flat333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B-flat334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B-flat335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B-flat336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B-flat337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B-flat338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B-flat339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B-flat340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B-flat341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B-flat342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B-flat343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B-flat344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B-flat345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B-flat346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B-flat347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B-flat348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B-flat349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B-flat350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B-flat351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B-flat352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B-flat353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B-flat354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B-flat355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B-flat356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B-flat357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B-flat358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B-flat359, C360,

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The music is in a minor key and includes various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same grand staff structure and includes dynamic markings such as *p* and *f*.

Third system of musical notation, featuring a *rit.* (ritardando) marking over the first measure and an *α tempo* (allegretto tempo) marking at the start of the second measure.

Fourth system of musical notation, including a *p* (piano) dynamic marking in the first measure.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and bass line development.

Sixth system of musical notation, featuring a *rit.* marking in the first measure and an *α tempo* marking at the beginning of the second measure.

dim. rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

8.....

dim. *a. tempo*

cres.

rit.

8.....

6

cres.

rit. 8.....

Var. 4
Allegro non troppo

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a forte dynamic marking 'f'. The melody in the right hand features eighth-note patterns and chords, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The notation is consistent with the first system, showing the continuation of the melodic and accompanimental lines in both hands.

The third system of musical notation includes two staves. It features dynamic markings 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' (return to tempo). The musical notation continues with eighth-note patterns and chords in both staves.

The fourth system of musical notation consists of two staves, concluding the piece. The notation remains consistent with the previous systems, showing the final melodic and accompanimental phrases.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The music features a series of chords and melodic lines. A dynamic marking of *cres. rit.* is placed above the first measure of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The music continues with various chordal textures. Dynamic markings include *cres. rit.* above the first measure, *a tempo* above the third measure, and *dim.* above the fifth measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The music features several chords marked with an *8va* (octave) symbol above them, indicating an octave displacement.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. The music concludes with various chordal textures. Dynamic markings include *rit.* above the first measure, *cres.* above the second measure, *a tempo* above the third measure, and *dim.* below the fourth measure.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features complex chordal textures with many beamed notes. The first measure has an '8.' above the treble staff. The second measure has a 'cres.' marking above the bass staff. The third measure has a 'rit.' marking above the bass staff. The fourth measure has a 'dim' marking above the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex chordal textures and rhythmic patterns as the first system. The notation includes many beamed notes and rests.

Third system of musical notation. The texture continues with complex chords and rhythmic figures. The notation is dense with many beamed notes.

Fourth system of musical notation. The first measure has a 'cres.' marking above the bass staff. The second measure has a 'rall' marking above the bass staff. The third measure has a 'molto' marking above the bass staff. The system concludes with a final chordal structure.

Scherzo

Allegro

p *dim.* *rit.....* *a. tempo.*

rit. *tempo* *rall.....*

dim. *rit.* *a. tempo* *3* *dim.* *rit.* *a. tempo*

rit. *a. tempo* *cres.* *8* *8* *dim.* *rall.*

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a *rall.* marking, followed by *a tempo*. A dashed box encloses a group of notes in the treble staff, with an '8' above it. The system concludes with *dim. rit.* and *tempo.* markings.

Second system of musical notation. It begins with a *dim.* marking. The system concludes with a *crescendo* marking.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a *rall.* marking, followed by *a tempo*. A dashed box encloses a group of notes in the treble staff, with an '8' above it. The system concludes with *dim.* and *tempo* markings.

Fourth system of musical notation. It begins with a *dim.* marking. The system concludes with *crescendo e* and *rallendo* markings.

Fifth system of musical notation. It begins with a *tempo* marking. The system concludes with a *rit.* marking.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation. It includes two *ten.* (tension) markings above the treble staff. The melodic line continues with similar rhythmic patterns, and the bass line remains consistent.

Third system of musical notation. It features a *rit.* (ritardando) marking above the treble staff and a *sf.* (sforzando) marking below the bass staff. The music concludes this system with a final chord.

Fourth system of musical notation. It includes markings for *come prima*, *rit.*, and *α tempo*. The melody in the treble staff shows a change in phrasing, and the bass line continues with its accompaniment.

Fifth system of musical notation. It includes markings for *rit.*, *α tempo*, and *rall.* (rallentando). The piece concludes with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass line.

tempo *rit.* *a tempo*

rit. *a tempo* *ff* *crescendo*

cresc.

p

Α. Βαρθολιέτης
Κουμπούριώτου 150
Πειραιεύς

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,
ΤΕΥΧΟΣ 30 - 31

PARTITA N^o 6

BACH - MITROPOULOS

(POUR VIOLON ET PIANO)



Χ. Ν. 1. 280/1901

Partita N^o 6

Pour violon et piano

Bach-Mitropoulos.

Violino
Allegro

Prelude

PIANO

The image shows a page of musical notation for the Prelude of Partita No. 6 by J.S. Bach, as arranged by Dmitri Mitropoulos. The score is written for Violin and Piano. It begins with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic 'PIANO'. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, featuring a piano dynamic marking 'p'. The third system shows a mezzo-forte 'mf' dynamic marking and includes a 'cresc.' (crescendo) instruction for the piano part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

This musical score consists of eight systems of staves. The first system features a violin line with a trill-like figure and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with a *p* marking. The third system shows the violin line with a *cresc.* marking. The fourth system continues the piano accompaniment with a *cresc.* marking. The fifth system features the violin line with a *dim. Sempre.* marking. The sixth system continues the piano accompaniment with a *dim. Sempre.* marking. The seventh system shows the violin line with a *dim. Sempre.* marking. The eighth system continues the piano accompaniment with a *dim. Sempre.* marking. At the bottom of the page, there are three bass clef staves, each containing a single note with a fermata and the marking *B...j*.

This page of handwritten musical notation consists of six systems, each with a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Violin staff features a series of eighth-note slurs. Piano staff has a few notes with an *8...1* marking.
- System 2:** Similar to the first system, with eighth-note slurs in the violin and piano accompaniment.
- System 3:** Violin staff continues with eighth-note slurs. Piano staff has notes with *8...1* markings.
- System 4:** Violin staff has a *pp* marking and a *Cresc.* marking. Piano staff has a *pp* marking and a *Cresc.* marking.
- System 5:** Violin staff has a *Legg.* marking and a *mf* marking. Piano staff has a *mf* marking.
- System 6:** Violin staff has a *mf* marking. Piano staff has a *mf* marking.

This page of musical notation consists of eight systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff, with a brace on the left side. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings are used throughout, including *sf* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). Accents (>) and slurs are also present, indicating phrasing and emphasis. The paper shows signs of age, with some yellowing and minor stains.

This page of musical notation consists of ten systems of staves. The first system has a treble clef and a dynamic marking of *p*. The second system has a treble and bass clef with a dynamic marking of *p*. The third system has a treble clef with a dynamic marking of *p* and a *f* marking. The fourth system has a treble and bass clef with a dynamic marking of *p*. The fifth system has a treble clef with a dynamic marking of *f*. The sixth system has a treble and bass clef with a dynamic marking of *fp*. The seventh system has a treble clef with a dynamic marking of *p*. The eighth system has a treble and bass clef with a dynamic marking of *f* and a *cresc.* marking. The ninth system has a treble and bass clef with a dynamic marking of *f* and a *cresc.* marking. The tenth system has a treble and bass clef with a dynamic marking of *f* and a *cresc.* marking.

f *sempre dim.*

f *sempre dim.*

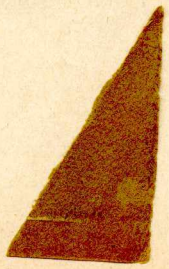
dim.

dim.

pp *pp Legg.* *cresc.*

cresc.

A musical score for piano, consisting of five systems of three staves each (treble, middle, and bass clefs). The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first system includes a *p* (piano) marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The second system includes a *p* marking and a *cresc.* marking. The third system includes a *p* marking and a *cresc.* marking. The fourth system includes a *p* marking and a *cresc.* marking. The fifth system includes a *p* marking and a *cresc.* marking. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also some rests and slurs throughout the piece.



First system of musical notation. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) in both staves.

Second system of musical notation. The upper staff is marked with a dynamic of *p* (piano). The lower staff is marked with a dynamic of *p* and includes the instruction *cresc.* (crescendo).

Third system of musical notation. The upper staff features a *cresc.* instruction and a dynamic of *ff* (fortissimo). The lower staff includes *cresc.* instructions and dynamics of *ff*, *f*, and *p*.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes dynamics of *ff*, *p*, and *sfz.* (sforzando). The lower staff includes dynamics of *ff*, *p*, and *dim.* (diminuendo).

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first system features accents (>) and a 'rit.' marking in the bass staff. The second system includes a 'p' (piano) marking in the treble staff. The third system has 'fp' (fortissimo piano) markings in both staves. The fourth system also features 'fp' markings. The fifth system includes a 'p' marking in the bass staff. The sixth system has 'p' markings in both staves. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

f *fp* *f* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

The musical score is written for violin and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems. The first system begins with a dynamic marking of *f* for the violin and *fp* for the piano. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line. The violin part consists of a melodic line with frequent slurs and accents. The second system includes a *cresc.* marking. The third system continues the melodic development. The fourth system features a *cresc.* marking. The fifth system has *cresc.* markings in both the violin and piano parts. The sixth system concludes the page with a *cresc.* marking.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The notation includes treble and bass clefs, with various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system features a complex melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system includes the instruction *poco rall.* in both hands. The third system also features *poco rall.* and a *ff* marking in the right hand. The fourth system is marked *a tempo* and *ff*. The fifth system begins with *pp*. The sixth system is labeled *Louré* and features a large slur over the right-hand melody. The paper is aged and shows some staining.

The musical score on page 14 is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *cresc...*, *poco*, and *p*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The piano part includes arpeggiated chords and rhythmic patterns. The vocal line is melodic and expressive, with some notes marked with a wavy line above them. The overall texture is rich and detailed.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. It features a first ending bracket with a double bar line and a '1.' marking, and a second ending bracket with a double bar line and a '2.' marking. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a *p* dynamic marking. The music includes various rhythmic patterns and rests.

The third system of musical notation shows a melodic line in the upper staff with a *mf* dynamic marking. The lower staff features a harmonic accompaniment with a *p* dynamic marking. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the lower staff, indicating a gradual increase in volume. A *p* dynamic marking is also present in the lower staff.

The fourth system of musical notation continues the melodic and harmonic development. The upper staff has a melodic line with a *p* dynamic marking. The lower staff features a harmonic accompaniment with a *cresc.* dynamic marking. The system concludes with a final cadence.

Musical score for piano and voice, page 16. The score consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music features various dynamics including piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and crescendo (*cresc.*). There are also markings for accents (*x*) and slurs. The piano part includes some complex chords and arpeggiated figures. The vocal line has some rests and slurs. The score ends with a double bar line and some final notes in the piano part.

Savotte
(Rondo)

First system of musical notation for Savotte (Rondo). It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The first measure includes a fermata over a half note.

Second system of musical notation for Savotte (Rondo). It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music continues with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The first measure includes a fermata over a half note.

Third system of musical notation for Savotte (Rondo). It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The system is divided into two measures by a repeat sign. The first measure is marked with a first ending bracket (I) and the second with a second ending bracket (II). Dynamics include piano (p) and forte (f).

Fourth system of musical notation for Savotte (Rondo). It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music continues with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics include piano (p) and forte (f).

This page of musical notation consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

The first system shows the beginning of the piece with a vocal line starting on a high note and a piano accompaniment of chords and moving bass lines. The second system continues the vocal melody with some grace notes and a piano accompaniment with more complex chordal textures. The third system features a vocal line with a *mf* marking and a piano accompaniment with a *mf* marking. The fourth system shows a vocal line with a *p* marking and a piano accompaniment with a *fz* marking. The fifth system concludes the page with a vocal line and a piano accompaniment featuring a *c* marking.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff is marked with *p* (piano) and includes accents. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with *p* markings and accents. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff melody is marked *mf* (mezzo-forte). The bass staff also has *mf* markings. The music maintains its rhythmic and melodic flow.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *poco riten.* (poco ritardando), and *a tempo*. The treble staff ends with a *f* (forte) dynamic. The bass staff also features *cresc.* and *poco riten.* markings.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staff with slurs and a wavy line above it, and a more rhythmic accompaniment in the lower staff. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *ff*. The lower staff also begins with *ff* and contains several eighth notes with a fermata over the final one. The text *col 8° Sempre* is written below the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *mf*. The lower staff also has a dynamic marking of *mf*. The music continues with melodic and accompaniment lines.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *ff* and ends with a dynamic marking of *p*. The lower staff also begins with *ff* and ends with a dynamic marking of *p*. The music concludes with a final chord in both staves.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle and bottom staves are grand staff notation (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps. They provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, featuring some slurs and dynamic markings. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment, with some notes marked with accents.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The middle and bottom staves also feature a *cresc.* marking, indicating a dynamic increase in the accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment, with some notes marked with accents.

poco riten. *a tempo*

poco riten. *a tempo*

ff

p

This page of a musical score, numbered 22, features four systems of music. Each system consists of a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system includes the tempo markings *poco riten.* and *a tempo*. The second system also includes *poco riten.* and *a tempo*. The third system features a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fourth system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *cresc.* and *f*.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The bass line includes a sequence of eighth notes with the number '8' written below them.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *riten.* (ritardando) and *pp* (pianissimo) in both the treble and bass staves.

Mozart
I, II

Third system of musical notation, starting with the instruction *mf et p la 2^e fois* (mezzo-forte and piano the second time) in both staves. The time signature is 3/4.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features first and second endings marked with '1.' and '2.' in the treble staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

The second system continues the piece. It features a crescendo (*cresc.*) in both the upper and lower staves, indicated by dashed lines. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

The third system shows a melodic line in the upper staff with slurs and accents, and a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving bass lines. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

The fourth system features a melodic line in the upper staff with a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving bass lines. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a *pp* dynamic marking. The system concludes with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'.

Arnold II

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a *pp* dynamic marking. The system concludes with a *rit.* marking.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a *pp* dynamic marking. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a *mf* dynamic marking. The system concludes with a *rit.* marking.

The first system of music features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in both staves.

The second system continues the piece, with the treble staff showing more complex melodic phrasing and the bass staff providing harmonic support. A piano (*p*) dynamic marking is present in both staves.

The third system introduces a crescendo in both staves, indicated by the word *cresc.* written above the treble staff and below the bass staff. The melodic line in the treble staff becomes more active.

The fourth system concludes the page with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The piano (*p*) dynamic marking is maintained throughout. The piece ends with a final cadence in the bass staff.

Allegro.

Bourrée

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/2. The tempo is marked 'Allegro.' and the piece is titled 'Bourrée'. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning, *p* (piano) and *f* (forte) throughout, and *sf* (sforzando) in the second system. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are first and second endings marked with '1' and '2' in the fourth system. The piece concludes with a final cadence.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *sf*.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a *pp* marking. The bass staff includes the instruction *en dehors* and dynamic markings *sf*, *pp*, and *mf*.

Third system of musical notation. The treble staff has dynamic markings *p* and *mf*. The bass staff includes the instruction *en dehors* and dynamic markings *f* and *mf*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a dynamic marking *f*. The bass staff has a dynamic marking *f*.

poco riten.

poco riten.

This system contains the first two staves of music. The top staff is for the violin and the bottom for the piano. Both parts begin with a melodic line in the key of D major. The tempo is marked *poco riten.* (poco ritardando). The music features eighth and sixteenth notes with accents. A first ending bracket is shown above the violin staff, and a second ending bracket is shown below the piano staff. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Moderato.

Giya.

f *p*

f *p*

This system contains the third and fourth staves. The tempo is marked *Moderato.* The word *Giya.* is written to the left of the piano staff. The music continues with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

p *Sempre Staccato* *p*

p *p*

This system contains the fifth and sixth staves. The tempo remains *Moderato.* The marking *Sempre Staccato* (always staccato) is written above the piano staff. The music consists of rapid sixteenth-note passages. Dynamics include *p* (piano).

This system contains the seventh and eighth staves. The music continues with rapid sixteenth-note passages in both parts. Dynamics include *p* (piano).

This page of musical notation consists of four systems of staves, each system containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *p* marking in the first staff and a *f* marking in the second staff. The third system features first and second endings, with a *f* marking in the first staff. The fourth system continues the piece with various rhythmic patterns and dynamics. The notation includes slurs, ties, and various note values such as eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The notation features complex rhythmic patterns and slurs.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The piece continues with intricate melodic and harmonic textures.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It includes performance instructions such as *poco riten.* (poco ritardando) and *ff* (fortissimo). The system ends with first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes.

