

# ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 3-4 (27-28)

ΜΑΡΤΙΟΣ - ΑΠΡΙΛΙΟΣ

1931

## Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

Πρὸ ἐτῶν ὁ μεγαλεπίβολος Μητροπολίτης Ἀθηνῶν Γερμανὸς Καλλιγᾶς ἀποβλέπων εἰς τὴν αὐτούσιον διατήρησιν τῆς ἱερᾶς παρακαταθήκης, ἣν κατέλιπεν ἡμῖν ὁ βυζαντινὸς πολιτισμὸς, ἠθέλησε διὰ συστηματικῆς καὶ ἐπιμελημένης κωδικοποιήσεως τῶν μελῶν τῆς βυζαντινῆς ὕμνολογίας ν' ἀπαλλάξῃ, ἐπισήμως πλέον, αὐτὴν τῶν αὐθαιρέτων παραλλαγῶν εἷς τε τὸ μέλος καὶ τὸ ὕφος, ὧν ἐγίνετο ἔρμαιον ἐκ μέρους ἀδεξίων ἱεροψαλτῶν καὶ ἡμιμαθῶν μουσικοδιδασκάλων καὶ νὰ δημιουργήσῃ μίαν καὶ ἐνιαίαν λειτουργικὴν ὕμνωδιαν πρὸς χρῆσιν τῆς Ὁρθοδόξου ἐκκλησίας. Πρὸς τοῦτο ἀπετάθη πρὸς τινὰ τῶν γνωστῶν μουσουργῶν, εἰς ὃν ἀνέθεσε τὴν ἐργασίαν ταύτην, τὴν συλλογὴν δηλαδὴ τῶν βυζαντινῶν μουσουργημάτων καὶ τὴν συγκριτικὴν ἐκλογὴν ἐκείνων, μεταξὺ αὐτῶν, τὰ ὁποῖα κατόπιν καταλλήλως ἐνηρμονισμένα, θὰ ἀπετέλουν τὴν σκοπούμενην ἐνιαίαν λειτουργικὴν ὕμνωδιαν. Δυστυχῶς ἐκλιπόμενος προῶς τοῦ μεγαλοῖδεάτου ἐκείνου ἱεράρχου, αἱ προθέσεις του ἔμειναν ἐν σχεδίῳ διὰ νὰ μὴν υἱοθετηθοῦν ἀπὸ κανένα τῶν διαδόχων του. Οὕτω ἢ κατὰ τὸ δοκοῦν παραχάραξις καὶ ἐναρμόνισις τῶν λειτουργικῶν ἀσμάτων ἐξακολουθοῦσα τὸν δρόμον τῆς, ἐδημιούργησε βαθμηδὸν ἓνα ὕφος παρδαλὸν ἐκκλησιαστικῆς τετραφωνίας, μὴ ἀνταποκρινόμενον οὔτε πρὸς τὸ θρησκευτικὸν αἴσθημα, ἀλλ' οὐδὲ πρὸς τὰ ἰδανικὰ τῆς μουσικῆς τέχνης.

Οἱ ἐκκλησιαστικοὶ μουσουργοί, οἱ πλείστοι οὐχὶ ἀρτίως μορφωμένοι, ἀναλαμβάνοντες τὴν ἐναρμόνισιν τῶν βυζαντινῶν μελῶν ἀνευ ἐπισταμένης ἐρεῦνης τῆς οὐσίας αὐτῶν καὶ δίχως νὰ ἐξετάσουν ποῖα καὶ πόσα ἐξ αὐτῶν ἐπιδέχονται τὴν εἰς τέσσαρας φωνὰς τεχνικὴν ἐπεξεργασίαν των, ἔγιναν παραίτιοι τῆς τοιαύτης παραμορφώσεως. Δὲν εἶχον ὑπ' ὄψιν των, ὅτι τὰ πλείστα τῶν Ἀσμάτων τούτων μονότονα καὶ ὁμοίομορφα, ὡς πρὸς τὴν μελωδικὴν των



κατασκευήν, προξενούντα δυσφορίαν μᾶλλον ἢ θρησκευτικὴν κατάνυξιν, ἀπότοκα δὲ ἀνατολικῶν χαβιάδων, εἶνε τελείως ἀκατάλληλα πρὸς τετράφωνον ἑναρμόνισιν ἢ ἐντελῶς ἀπορριπτέα. Ὅτι ἄλλα, ἀπ' ἐναντίας, ἀφθονοῦντα εἰς λυρισμὸν καὶ ἔμπνευσιν, ἀληθινὰ ἀριστουργήματα βυζαντινῆς μουσικῆς, πρέπει ν' ἀφεθῶν ὅποια ἢ παράδοσις τὰ μετέδωσε καὶ νὰ ψάλλωνται μονοφώνως μὲ ἀπλήν συνοδείαν τὸ κλασικὸν ἴσον καὶ ὅτι ὀλίγιστα, τῶν ὁποίων ἡ τὸν ἄνταποκρίνεται εἰς τοὺς σημερινοὺς τρόπους, ἠμποροῦν νὰ διαρρυθμισθῶν κατὰ τετραφωνίαν, διατηροῦσαν ὅμως τὸν ἀρχικὸν χαρακτήρα καὶ τὴν θρησκευτικὴν τῶν χοριῶν. Καὶ ὅχι μόνον αὐτό, ἀλλὰ ἐπροχώρησαν πάρα πέρα μελοποιοῦντες ὕμνους καὶ τροπᾶρια ἰδικῆς τῶν ἔμπνεύσεως, ἑναρμονίζοντες αὐτὰ μὲ ἀκαλαισθητοὺς ἀρμονικοὺς συνδυασμοὺς, μόνον διὰ νὰ ἀποτελεσθῇ ἡ περιζήτητος τετραφωνία.

Τὴν πρὸν τὴν πατροπαράδοτον ἑνόφωνον ψαλμωδίαν καὶ τὰ ἀτελεύτητα τετριμὰ προσήλωσιν δὲν ἀνέχεται προφανῶς ἡ σημερινή μας μουσικὴ ἀντίληψις καὶ ἰδιοσυγκρασία, ἀλλ' οὔτε καὶ τὰ τετράφωνα συνονηλεύματα, τὰ ὅποια σεβρίζονται ὑπὸ τύπον θρησκευτικῶν ψαλμῶν εἶνε ἱκανὰ νὰ μᾶς συγκινήσουν. Πρέπει νὰ εὐρεθῇ ὁ κατάλληλος, ὅστις τὸ μελωδικὸν ὑλικὸν, τοὺς τρόπους τῆς βυζαντινῆς ρυθμίζων καὶ ἐπεξεργαζόμενος ἐν καλλιτεχνικῇ εὐσυνειδησίᾳ, νὰ δημιουργήσῃ ἰδιότυπον ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, ἐνιαίαν εἰς ὕψος καὶ ἐκτέλεσιν, ὁποῖαν περίπου ἐφαντάσθη ὁ ἀοίδημος Γερμανός.

Δ. ΛΑΥΡΑΓΚΑΣ







## ΑΡΝΟΛΔ ΣΟΕΝΜΠΕΡΓΚ

### I

Ἐξακολουθεῖ νὰ εἶνε γιὰ τοὺς περισσότερους ἀκόμα ὁ Σοένμπεργκ τὸ προβληματικώτερο μυαλὸ στὴ νέα μουσικὴ.

Καὶ μάλιστα ἀκριβῶς γιὰ ῥεῖνους, ποὺ ἔχουν ὅλη τὴν καλὴ διάθεσι νὰ τὸν ἀκολουθήσουν.

Γιὰ νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια: δὲν τοὺς εὐκόλυνε ποτὲ γιὰ νὰ πραγματοποιήσουν αὐτὸ τους τὸ σκοπὸ.

Οἱ φίλοι θέλουν πάντα κάποια σχετικὴ κολακεία, θέλουν κάποια σχετικὴ ἀμοιβὴ μὲ γεγονότα, τοῦλάχιστον, γιὰ τὴν ὁμολογία πίστεως, γιὰ τὴν ἐπιδοκιμασίαν τους. Δὲν τοὺς ἀρέσει νὰ τοὺς ἀναγκάσῃ ἕξαφνα μιὰ ἀπροσδόκητὴ μεταβολὴ ν' ἀναθεωρήσουν τὴ γνώμη ἢ τὴν κρίσι, ποὺ ἔχουν μιὰ φορὰ μορφώσει καὶ ν' ἀναγνωρίσουν ἔτσι ὅτι κάποτε γελάστηκαν ἢ ἔσφαλαν.

Γι' αὐτὸ καὶ δὲν μπόρεσαν μερικοὶ νὰ τοῦ συγχωρήσουν, ὅτι δὲν τοὺς ἔκανε ποτὲ τὴ μικρὴ αὐτὴ παραχώρησι καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ τοὺς δίνει ὡς τὴν τελευταία στιγμὴ καινούρια προβλήματα, νέα αἰνίγματα πρὸς λύσιν.

Δὲν ἦρθε βέβαια ἀκόμα ὁ καιρὸς γιὰ νὰ μπορέσῃ κανεὶς νὰ ἐκφέρῃ μιὰ τελειωτικὴ γνώμη γιὰ τὸ συνολικὸ ἔργον τοῦ Σοένμπεργκ. Θὰ ἤθελα μᾶλλον νὰ δοκιμάσω ἐδῶ νὰ πῶ μερικὰ γιὰ τὴν ἐξέλιξί του, γιὰ τὴν ἐπίδρασι, ποὺ εἶχε ὡς τώρα καὶ ἴσως αὐτὸ θὰ μπορέσῃ νὰ μᾶς δώσῃ ἓνα κλειδί γιὰ νὰ γείνη δυνατὸ νὰ κατανοήσωμε ὅπωςδήποτε καὶ ἐν μέρει, τοῦλάχιστον, τὴν πολύμορφη αὐτὴ προσωπικότητα.

Ἡ μέχρι τοῦδε δημιουργικὴ ἐργασία τοῦ Σοένμπεργκ μπορεῖ νὰ διαιρεθῇ σὲ τρία αὐτοτελῆ καὶ ἐντελῶς διαφορετικὰ, μεταξὺ τους, μέρη, ποὺ ἂν τὰ ἐξετάσωμε ὡς σύνολον, ἔχομεν ἀμέσως τὴν ἐντύπωσι μιᾶς ἰδιορρυθμῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως, μιᾶς ἐξελίξεως, εἰς τὴν ὁποίαν ἐν μικρογραφίᾳ ἀντανακλᾶται ὁλόκληρη ἡ πνευματικὴ τάσις τῆς νέας Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, ἡ ὁποία, κατὰ συνέπειαν, ἐκφράζει ἐν συνόψει ὅ,τι διανοητικὸν συντελέσθη κατὰ τὰ τελευταία τριάντα χρόνια.

Εἰς τὴν πρώτην του περίοδον, ποὺ περιλαμβάνει ἀπὸ τὰ τραγούδια του, ἔργον I ἕως τὸ στραϊχουαρτέτ, ἔργον X κινεῖται ὁ Σοένμπεργκ σύμφωνα πρὸς τοὺς νόμους καὶ τοὺς κανόνας τῆς μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης συνειθισμένης τοναιτιέ.

Ἡ ὅλη ἡ ἐργασία τῆς περιόδου αὐτῆς θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρισθῇ



σὰν ἓνα εἶδος συμβιβασμοῦ μὲ τὸν Βάγνερ ἢ καλλιτέρα μὲ τοὺς ἀρμονικοὺς κανόνας τοῦ Τριστάν. Ἡ ἐπέκτασις τῆς γκαμ κροματικ, τὴν ὁποίαν ὁ Βάγνερ ἀκριβῶς εἰς τὸν Τριστάν του ἀνέπτυξεν εἰς στοιχεῖον καὶ κύριον κανόνα κινήσεως, εὔρε στὸ Σοένμπεργκ τὸν φανατικώτερον ἐρμηνευτὴν της. Ἦταν φυσικὸ τὴν μὲ τὸν κλονισμό τοῦ κυριαρχοῦντος τόνου, ποῦ ἐπέφερε μοιραίως ἢ γκαμ κροματικ, διὰ τῆς βαθμιαίας ἀπομακρύνσεως τῆς ἀπὸ αὐτόν, νὰ γείνη ἡ πρώτη αἰτία τῆς διαλύσεως τῆς τοναλιτέ, διότι μᾶς ἔκαμε νὰ μὴ βλέπωμε τὴν ἀνάγκη τῆς ὑπάρξεώς της καὶ ἐπομένως τῆς ἐπιστροφῆς εἰς αὐτήν.

Εἶναι λοιπὸν ἢ γκαμ κροματικ, τὴν ὁποίαν ὁ Βάγνερ ἔχει ἀνακαλύψει εἰς τὸν Τριστάν του τὸ κυρίως μικρόβιον τῆς ἀποσυνθέσεως, τὸ ὁποῖον κατόπιν διὰ τοῦ Σοένμπεργκ ἐπέφερε πραγματικῶς τὴν ὀριστικὴν διάλυσιν τῆς τοναλιτέ.

Ἦδη εἰς τὴν «*Ἐξαῦλωμένην Νύχτα*» του καὶ εἰς τὰ «*Γκουρελλντερ*» βλέπομεν σιγὰ-σιγὰ νὰ ἀπομακρύνεται ἡ ἰδέα τῆς τοναλιτέ.

Ἄλλ' οὔτε τὸ συμφωνικόν του ποίημα «*Πελέας καὶ Μελισσόδη*» οὔτε τὸ *Στραῖχκουαρτέτ* του, ἔργον 7, οὔτε ἡ κ α μ ε ρ σ υ μ φ ω ν ῖ, ἔργον 9, ὑπερηπδοῦν ἀρμονικῶς καὶ ὑπὸ ἐποψιν ὕψους τὰ προδιαχωραγμένα ὄρια τῆς τοναλιτέ.

Μόλις στίς δύο τελευταῖες φράσεις τοῦ *Στραῖχκουαρτέτ* του, ἔργον 10, γκρεμίζει τὰ ὄρια αὐτά, χωρὶς μ' ὅλα ταῦτα τὰ παῦη τελειωτικὰ νὰ ρίξη ἄλλου, καὶ ἄλλου μὴ ματιὰ πρὸς τὰ πίσω.

Ἄλλ' ὅμως ἡ ἐλεύθερη μελωδία, τῆς ὁποίας γίνεται γιὰ πρώτη φορὰ χρῆσις στὸ ἔργον αὐτό, εἶνε τόσο θρασεῖα στὸ σχεδιάγραμμα, ὥστε—αὐτὸ τὸ αἰσθάνεται ὁ καθένας—βιάζει σὲ θεμελιώδεις ἀρμονικὰς μεταλλαγὰς, ἐξαναγκάζει στὴ σύνταξι νέων ἀρχιτεκτονικῶν κανόνων.

Τὸ 1909 ἐξεδόθησαν τὰ τρία κομμάτια γιὰ πιάνο ἔργον 11.

Ὡρισμένως ποτὲ ἡ μουσικὴ δὲν ἐπροξένησεν ὡς τότε τόσην αἴσθησιν τόσην ἀγανάκτησιν, θάπρεπε νὰ πῶ, ὅπως τὰ τρία αὐτὰ κομμάτια.

Εἶχεν ἀρχίσει, ὅπως εἶπαμε παραπάνω, στίς δύο τελευταῖες φράσεις τοῦ *Στραῖχκουαρτέτ* του ὁ Σοένμπεργκ νὰ ὑπερηπῆ τὰ ὄρια, ποῦ ἐχάρασσαν ἡ παράδοσις, μ' ὅλα ταῦτα ὅμως κανένας δὲν ἐτολμοῦσε νὰ φαντασθῆ ὅτι θάπεφάσιζε νὰ φθάσῃ στὰ ἄκρα τῶν ἰδεῶν του καὶ μάλιστα μ' ἓνα τέτοιον ριζοσπαστικὸν τρόπον.

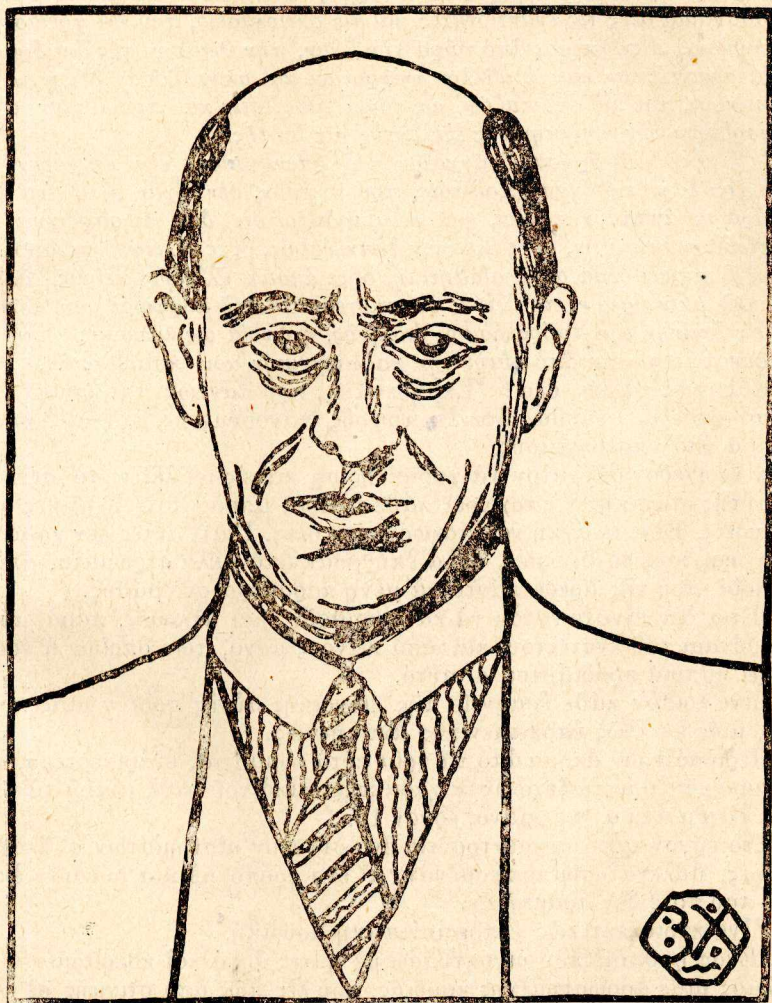
Μονάχα ὅσοι ἐγνώριζαν καὶ πῶς καλλιτέρα τὸν φανατικὸν αὐτὸν λάτριν τῆς Ἀλήθειας, ὁποῖος παρηκολούθησε τοὺς ἀκούραστους ἀγῶνάς του, ποῦ μὲ τόση λογικὴ διεξήγαγεν ἐναντίον νόμων καὶ κανόνων, ποῦ ἐγέγρασαν, ἐξαντλήθησαν καὶ ἐπέθαναν πιά, μονάχα ἐκεῖνοι εἴξεραν πὼς δὲν θὰ ὀπισθοδρομοῦσε μπρὸς στὸ τελευταῖον αὐτὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα.

Ὅ,τι λοιπὸν οἱ ἀπ' ἔξω ἐθεωροῦσαν μὴν ἀστραπὴν σὲ αἴθριον ὀρίζοντα, ἦσαν γιὰ τὸ Σοένμπεργκ καὶ τοὺς μεμνημένους ἢ φυσικὴ συνέπεια ἐσωτερικῆς ἐξελιξεως, ποῦ ἐπῆλθε μόνη της φυσικώτατα καὶ χωρὶς νὰ τὴν βιάσῃ κανεὶς.

Θὰ παραθέσω ἐδῶ μερικὰ λόγια τοῦ ἰδίου, ποῦ πολὺ καλλιτέρα ἀπὸ οἰονδήποτε ἄλλον ἐξηγοῦν ψυχολογικῶς τὰ ριζοσπαστικὰ αὐτὰ σημεῖα τῆς μεταβολῆς.



Τὰ παίρνω ἀπὸ ἓνα πρόλογο, πὸν ἔχει γράψει γιὰ τὴν πρώτη ἐκτέλεσ-  
τῶν τριῶν κομματιῶν γιὰ πιάνο καὶ τῶν τραγουδιῶν του ἐπάνω σὲ στίχους  
τοῦ Στέφαν Γκεόργκι, ποῦ ἀκολούθησαν τὰ τρία κομμάτια :



Arnold Schönberg

(Σχεδιάσμα : Β. Χανιώτη)

«Μὲ τὰ τραγούδια μου αὐτὰ ἐπάνω στὰ ποιήματα τοῦ Στέφαν  
Γκεόργκι κατώρθωσα νὰ πλησιάσω πρὸς τὸ ἰδεῶδες μιᾶς φόρμας καὶ μιᾶς  
ἐκφράσεως, πὸν χρόνια τώρα τίς βλέπω μὲ τὴ φαντιάσια μου. Ὡς τώρα δὲν



είχα τὴ δύναμι καὶ δὲν αἰσθανόμουν τὸν ἑαυτό μου ἀρκετὰ ἀσφαλῆ γιὰ νὰ τὴς πραγματοποιήσῃ. Ἀλλὰ τώρα, ποῦ ἔχω περάσει αὐτὸν τὸν δρόμο, εἶμαι πεπεισμένος, πῶς κατέρριψα ὅλα τὰ τεῖχη μᾶς αἰσθητικῆς, ποῦ ἔχει πεθάνει πιά. Καὶ τώρα, ποῦ ἀποβλέπω πρὸς ἕνα τέρμα, τὸ ὁποῖον μοῦ φαίνεται βέβαιο, προαισθάνομαι ὅλες τὶς ἐναντιότητες καὶ τὶς ἀντιστάσεις, ποῦ θὰ χρειασθῆ νὰ ὑπερπηδήσω. Αἰσθάνομαι ἀπὸ τώρα τὴν ζέσιν, τὴν θέρημν τῆς ἀντιδράσεως, ποῦ θὰ ἀναπτύξουν καὶ οἱ μᾶλλον ψύχραιμοι καὶ φαντάζομαι ὅτι πολλοὶ καὶ ἀπὸ ἐκείνους, ποῦ μὲ ἐκύτταζαν ὡς τώρα μὲ πίστιν καὶ πεποίθησιν δὲν θὰ ἀναγνωρίσουν τὴν ἀνάγκην τῆς ἐξελίξεώς μου αὐτῆς.

Γι' αὐτὸ ἐθεώρησα ἀναγκαῖον νὰ ὑπενθυμίσω τὴν «πρώτην» τῶν «Γκουρελίντερ» μου, ποῦ τότε, πρὸ 8 ἐτῶν, δὲν εἶχαν οὔτε ἕνα φίλον καὶ τώρα τὰ ἀγαποῦν πολλοὶ, γιὰ ν' ἀποδείξω ὅτι δὲν μὲ σπρώχνει πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν, οὔτε ἔλλειψιν ἐμπνεύσεως, οὔτε ἔλλειψιν γνώσεως, ποῦ ἀπαιτεῖ ἢ παρελθούσα αὐτῆ αἰσθητικῆ, οὔτε ἀκόμα ἔλλειψιν πείρας, ἀλλ' ὅτι ἀκολουθῶ μίαν ὁρμὴν, ποῦ εἶναι δυνατώτερη ἀπὸ τὴ μόρφωσί μου, ὅτι ὑπακούω εἰς ἐκείνην τὴν «μόρφωσιν», ἀκριβῶς, ἢ ὅποια ὡς «φυσικῆ, δική μου» εἶναι δυνατώτερη καὶ ἀπὸ αὐτὴν τὴν καλλιτεχνικὴν μου ἐκπαίδευσιν».

Καὶ αὐτὸ τὰ λέει ὅλα! Ἐκμηδενίζει, πρὸ πάντων, τὴν μομφήν, ποῦ τοῦ ἐπιρρίπτεται συνήθως ὅτι εἶνε ψυχρὸς διανοούμενος, ποῦ δὲ διευθύνεται παρὰ ἀπὸ ὑπολογισμούς.

Εἶνε σχεδὸν ἀδύνατον νὰ χαρακτηρίσῃ κανεὶς μὲ λέξεις τὸ στυλ τῆς νέας αὐτῆς μουσικῆς. Ὑποχωρεῖ κάθε θεωρία πρὸς στὶς ἡχητικὰς αὐτῆς ἐμπνεύσεις. Εἶνε ἀνάγκη νὰ ὑποχωρήσουν ὅλες. Γιατὶ αὐτῆς δὲν χρεωστοῦν τὴ γέννησί τους σὲ θεωρίες, ἀλλὰ ἐπήγασαν ἀπὸ ἄλλα στρώματα, ἀπὸ μιὰ φαντασία, ποῦ τῆς ἄρρασε πάντα νὰ μένη παράμερα στὸ βάθος.

Ἔτσι δὲν εἶνε δυνατόν νὰ κατανοηθοῦν καὶ ἄλλοιῶς, παρὰ μονάχα μὲ τὴ δύναμι τοῦ ἐνστίκτου, καὶ ἀπὸ κείνους μόνο, τῶν ὁποίων ἢ νοοτροπία ἔχει κάποια προδιάθεσι γι' αὐτό.

Εἶνε λοιπὸν κάθε ἐρμηνεία τῆς μουσικῆς αὐτῆς προῖον μᾶς προσωπικῆς, μᾶς ἐντελῶς ὑποκειμενικῆς ἀντιλήψεως.

Περισσότερον ἀκόμα ἀπὸ τὰ τρία αὐτὰ κομμάτια, εὐκρινέστερα, ἴσως, μᾶς παρουσιάζουν τὰ ξεχωριστὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ στυλ αὐτοῦ τὰ 6 μικρὰ κομμάτια γιὰ πιάνο, ἔργον 19.

Στὸ ἔργον αὐτὸ συγκεντροῦται ἕνα σύνολον αἰσθημάτων σ' ἐλάχιστες μεζοῦρες, θάλλεγα «συμπιεσμένα», μ' ἕνα τρόπο μὲ μιὰ δύναμιν ἐκφράσεως, ποῦ ποτὲ δὲν προῦπήρξε.

Εἶνε κυριολεκτικῶς ἐξπρεσιονιστικὴ μουσικῆ.

Ἐνας ρυθμὸς, ποῦ σιγοκτυπάει μὲ τρίτες ἀργὰ καὶ κουρασμένα, ὅπως ὁ παλμὸς μᾶς ἀρρωστημένης καρδιάς, ποῦ λὲς πῶς ἀπὸ στιγμῆς σὲ στιγμὴ θὰ πάυσῃ. Ἀπάνω ἀπ' αὐτὸ μιὰ μελωδία μικρῆς διαρκείας ἀπὸ τὶς ὑψηλὰς πρὸς τὶς χαμηλὰς νότες, σὰν κάτι ποῦ πέφτει ἀπὸ τὰ ὕψη πρὸς τὰ βάθη ἐνὸς πόνου, μιὰ μελωδία, ποῦ προσπαθεῖ νὰ μᾶς καθησυχάσῃ ἂν καὶ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν ἔχει κάτι τὸ θρηνηῶδες. Ἐνας μικρὸς ἀναστεναγμὸς πάλι μὲ τὶς τρίτες, ἕνα ξανακύλισμα ἐξαντλήσεως καὶ ἔπειτα τὸ σιγανὸ κτύπημα, ὁ ἀργὸς παλμὸς ὀλοένα ἀσθενέστερος, ὀλοένα λιγώτερο αἰσθητὸς ἕως ὅτου σβύσῃ.



Στὸ τέλος ἓνα παράξενα τρυφερὸ ἀκὸρ στὶς ψηλὲς νότες καὶ μαζί του λὲς χάνεται στὸ ἄπειρο μιὰ ψυχὴ!

Ξέρω πῶς μὲ ὅσα εἶπα, μόλις κατώρθωσα νὰ σκιαγραφήσω ὅ,τι ψυχολογικὸ μὲ τόση σαφήνεια ζωγραφίζεται μέσα σὲ ἑννῆ μὲζοῦρες μονάχα.

Ἦθελα μόνο νὰ δώσω νὰ κατανοηθῆ πῶς στὴν περίπτωσι αὐτὴ μὲ ἐπιγραμματικὴ συντομία δίνεται ἡ περίληψις μιᾶς ὀλόκληρης καταστάσεως, πῶς διασώζεται, πῶς ἀποθανατίζεται σὰν ἓνα στυγμιότυπο, ἓνα ψυχικὸ περιστατικὸ καὶ ἀποκαλύπτονται ἀπόκρυφοι στοχασμοί.

Μονόλογοι ἑνὸς μονάζοντος, ποὺ ἐξέσπασαν μόνοι τους, θάλαγα, καὶ τῶν ὁποίων ἡ προβολὴ ἐπὶ τῶν πλήκτρων δίνει στοὺς τόνους κᾶτι τόσο τὸ ἐξαυλωμένο, τὸ ξένο πρὸς τὸν κόσμον, ὥστε εἰς ἐλάχιστα αὐτιὰ εἶνε εὐχάριστοι.

Κανεὶς ὅμως δὲν θὰ περάσῃ χωρὶς ν' ἀντιληφθῆ τὴν τραγικότητα, ποὺ προβάλλει πίσω ἀπὸ τοὺς τόνους αὐτοὺς, ὅπου φαίνεται ὀλόκληρη ἡ εὐρωπαϊκὴ πνευματικὴ καταστροφὴ, ποὺ ἐπηκολούθησε τὸ δρᾶμα τοῦ θανάτου γηρασμένων, παλαιῶν ιδεῶν καὶ αὐτὸ πολλὰ χρόνιο πρὶν πραγματικῶς συντελεσθῶν.

Τώρα γὰρ νὰ ἐξηγήσῃ κανεὶς τὴν ἐπικράτησι, τῆς ντισονάνς στὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ Σοένμπεργκ, πρέπει ν' ἀκούσῃ τίς ἀπόψεις τοῦ ἰδίου γιὰ τίς ντισονάνς καὶ γιὰ τὴν σχέσιν τους πρὸς τὴν κονσονάνς.

Ἄλλ' αὐτὸ πάλι εἶνε δύκτιο ἀπὸ ἐρωτήσεις ἐντελῶς ξεχωριστό, ποὺ θὰ μᾶς ἀνάγκαζε νὰ ἐκταθοῦμε πολὺ, ἐνῶ ἡ πρόθεσις μᾶς εἶνε νὰ ἐξηγήσωμεν ἀπλῶς τὴν οὐσίαν αὐτῆς τῆς μουσικῆς.

Εἰς τὴν δευτέραν αὐτὴν περίοδον τῆς δημιουργικότητός του μᾶς ἔδωσεν εἰς ἐλάχιστον χρονικὸν διάστημα μιὰ σειρά ἀκίμα ἔργων, τὰ ὅποια μὲ τὴν ἰδιογνωμοσύνην τους καὶ τὴν ἀποκλειστικότητά τους ἀπέναντι τοῦ κόσμου, δείχνουν μιὰ φανατικώτατη θέλησι, μιὰ γενναιότητα πίστεως, ποὺ πραγματικῶς δὲν βρισκομε σὲ κανένα ἄλλον.

Ἐνα ἔργον ὅπως τὰ «**τρεῖς φορὲς ἐπὶ τραγούδια**» τοῦ Ἄλμπερτ Ζιρὼ ὁ **Πιερὸ Δουναιρ**, γιὰ μιὰ φωνή, ποὺ μιλεῖ μᾶλλον φλάουτο κλαρινέττο, βιολί, βιολόντσέλλο καὶ πιάνο, ἔργον 21, ἢ τὰ δύο δραματικά του «**Ἡ προσδοκία καὶ τὸ δυστυχημένον χέρι**» εἶνε ἀναμφισβητήτως τὰ δυνατώτερα, ποὺ μᾶς ἔδωσεν ὡς τώρα ὁ Σοένμπεργκ.

Αὐτὰ ὅλα καὶ ἄλλα ἀκόμα ἦσαν ἔτοιμα τὸ 1914.

Ἄλλὰ κανεὶς δὲν ἐφαντάζετο τότε ὅτι θὰ τοῦ ἐχρειάζοντο ἄλλα δέκα χρόνια γιὰ νὰ ἀποφασίσῃ νὰ ξαναπαίσῃ τὴν πένναν καὶ ν' ἀρχίσῃ τὴν τρίτην περίοδον τῆς ἐργασίας του στὰ 1924.

Ἦταν ἐν τούτοις φυσικό! Ὑστερα ἀπὸ μιὰ πυρετώδη παραγωγικότητι διαρκοῦς ἐξελίξεως τῶν ἐτῶν 1908—1915, κατὰ τὴν ὁποίαν συνετελέσθησαν τόσο σημαντικὰ σχετικὰ πρὸς τὴν πρόοδον τῆς Μουσικῆς, ἐχρειάζετο τὸ πνεῦμα του καιρὸν πρὸς ἐσωτερικὴν συγκέντρωσιν γιὰ νὰ κατορθώσῃ νὰ προετοιμασθῆ γιὰ νέα καθήκοντα.

Γιατὶ βέβαια δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ παραδεχθῆ ὅτι ὁ ἀκούραστος αὐτὸς ἐρευνητὴς θὰ μποροῦσε ν' ἀρχεσθῆ σ' ὅ,τι εἶχε δημιουργήσει ἕως τὴν ἐποχὴν ἐκείνην.

Ἦταν ὅμως πάρα πολὺ δυνατὴ ἡ ἀναστάσις, ποὺ εἶχε κάνει ἡ μου-



σική μέσα του. Το νέο, πολύ νέο ακόμα για να μοροῖ ν᾿ἄχη ἀμέσως τὰ σχετικά συμπεράσματα. Ἦταν ακόμα πάρα πολύ βυθισμένος στις πρώτες ἐντυπώσεις τῶν ἀνακαλύψεων του για να μπορεῖ να ἐλευθερωθῇ πνευματικῶς ἀπὸ τὴν ἐπήρειά τῶν.

Ἐτσι ἔπρεπε να σχηματίσουν τὰ χρόνια μιὰν ἀπόστασι μεταξὺ αὐτοῦ τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ ἔργου του, ἢ ὁποῖα τοῦ ἦταν ἀποραϊτήτη για ν' ἀνασκοπήσῃ, να ταξιθετήσῃ τὸ νέον ὑλικὸν καὶ ν' ἀρχίσῃ να δημιουργῇ με αὐτό.

Γιατὶ σ' ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα ὁ Σοένμπεργκ ἀσχολήθηκε με τὸ ἀκόλουθο πρόβλημα: «Νὰ ἐξεύρω με βᾶσιν τοὺς νέους θεμελιώδεις κανόνας» ἔνα σχῆμα, ποῦ θὰ προέκυπτεν ἀπὸ ἕνα ὀρισμένον ὑλικὸν, ὅσον ἀβίαστα καὶ βέβαια θὰ συνέβαινεν αὐτὸ με τὸ παλαιὸ σχῆμα.

Ἐκεῖ, μπορεῖ να πῆ κανεῖς, ἐγεννήθηκεν ἡ φόρμα σχεδὸν ὁλομόναχη. Οἱ ἁρμονικοὶ συνδυασμοὶ τῆς τοναλιτέ κατὰ βάθος εἶχαν μέσα τους ὅλες τὶς δυνατότητες τοῦ σχήματος καὶ δὲν ὑπῆρχεν ἀνάγκη ν' ἀναζητηθοῦν. Ἡ κάθε τόσο νέα ἐπιστροφὴ στοῦ βασικῶ τόνου ἔδινε, αὐτὴ καθ' ἑαυτὴν, τὴν ἐντύπωσιν τῆς φόρμας, διέγραφεν ἕνα σχῆμα ποῦ ἐπεβάλλετο, με τὴν ἀκαταμάχητον λογικὴν του.

Ἐλες ἡ φόρμες τῆς Παλαιᾶς Μουσικῆς, ἂν καλοεξετάσωμε, περιστροφονται γύρω στὴν ἐντύπωσιν τῆς ἐναλλαγῆς τῆς τόνικα καὶ τῆς ντομινάντε καὶ ἡ ἕκτασις τους ἐξαρτᾶται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὴν ἀπόστασι, ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ ἀπομάκρυνσι ἀπὸ τὸν βασικὸ τόνου.

Ἀλλὰ συγχρόνως με τὴν διάλυσιν τῆς τοναλιτέ ἐξαντλήθηκαν, φυσικὰ, ὅλα τὰ μέσα τοῦ σχήματος, ποῦ διέθετε καὶ γεννᾶται τώρα τὸ ἐρώτημα: ἂν ἡ παλαιὰς φόρμες, φούγκα καὶ ρόντο, σονάτα κτλ. ἀντιπροσωπεύουν ἕνα κόσμον ἀπονεκρωμένο, ἂν δηλαδὴ τὸ νέο ὑλικὸν, ποῦ εὐρέθηκε προσαρμόζεται καὶ σ' αὐτές, ἢ ἀπαιτοῦνται φυσικῶς νέοι τρόποι για τὴν ἐκφρασί του.

Θὰ ἔπρεπε να ἐκταθοῦμε πάρα πολὺ, για ν' ἀπαντήσωμε στὴν ἐρώτησι αὐτή. Ἡ ἱστορία τοῦ πολὺ προσεχοῦς μέλλοντος θὰ μᾶς δώσῃ τὴν ἀπάντησι, ποῦ ζητάμε.

Ὅ,τι μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ εἶνε: να ἐξετάσωμε πῶς ὁ Σοένμπεργκ προσπαθεῖ μονάχος του καὶ με τὰ μέσα, ποῦ ὁ ἴδιος διαθέτει, να λύσῃ τὸ πρόβλημα τοῦ σχήματος.

Στις ἀρχὲς τοῦ 1924 ἐξεδόθησαν τὰ πέντε ἐκεῖνα κομματάκια για πιάνο, ἔργον 23, ποῦ ἐγεννήθηκαν ἀπὸ τὴν πρώτη δοκιμὴ συνθέσεως με τὸ παράδοξο σύστημα ἐπάνω σὲ 12 αὐτοτελεῖς τόνους.

Ἀλλὰ μονάχα τὸ τελευταῖο εἶνε γραμμένο αὐστηρὰ με τὴ θεωρία αὐτή: ἕνα βάλς! Ἐνῶ τὰ ἄλλα τέσσερα, ποῦ προηγούνται, θὰ μποροῦσαν να χαρακτηρισθοῦν σὰν ἕνα εἶδος προπονήσεως για τὸ τελευταῖο αὐτό.

Τὶ ἐννοεῖ, λοιπόν, ὁ Σοένμπεργκ με τὸ σύστημα καὶ τὴ θεωρία του τῶν 12 τόνων;

Ὁ Διδάσκαλος ἐσκέφθηκε ὀρθότατα, ὅτι ἀντὶ τῆς ἐξαντλημένης πιὰ διατονικῆς κλίμακος, ποῦ ἔδωσε ὅλες τὶς δυνατὰς ἐκδηλώσεις της, θὰ ἔπρεπε να ἀρῶμε ὡς βᾶσιν τὴν χρωματικὴν κλίμακα με τὰ 12 αὐτοτελεῖς της ἡμι-



τόνια, ἡ ὁποία περιλαμβάνει καὶ τοὺς δώδεκα ἐν χρήσει τόνους μιὰ μονάχα φορά.

Τὸ κατόπιν μακρῶς σκέψευος συμπέρασμα αὐτό, εἰς τὸ ὁποῖον φαίνεται νὰ καταλήγῃ, εἶνε ἀναντιρρήτως τόσο λογικὸ καὶ ἔχει τόσην δύναμιν ὑποβολῆς, ὥστε δὲν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀντιλέξῃ, θεωρητικῶς τοῦλάχιστον ὄχι. Ἐνῶ πρακτικῶς ἐπὶ τοῦ παρόντος δὲν ἰκανοποιεῖ ὀλοκληρωτικά.

᾿Ωστε ὁ νέος νόμος τοῦ συστήματος μὲ 12 τόνους συνίσταται, ἀπλούστατα, σὲ μιὰν ἀλλαγὴν βάσεως, ἐπὶ τῆς ὁποίας νὰ συντελεῖται ἡ νέα ἀρχιτεκτονικὴ τῆς μουσικῆς.

Ἀπὸ τὴν δωδεκάτονον αὐτὴν κλίμακα παίρνουμε ἓνα θέμα, ποῦ θὰ μπορῇ νάχη καὶ τοὺς δώδεκα τόνους, ἀλλὰ τὸν καθένα μιὰ μονάχα φορά.

Καὶ ἀπὸ τὸν θεμελιώδη αὐτὸν σκελετὸν ἐξελισσονται ὕστερα ὅλα τὰ θέματα. ᾿Ολες ἡ δυνατὲς μεταλλαγῆς ἐπιτρέπονται. Καὶ ὡς δεσμὸς μένει πάντα ἡ ἴδια σειρὰ τῶν τόνων.

Ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρον εἶνε ὅτι ἀπὸ τὴν βασικὴν αὐτὴν ρίζαν ἐξελισσονται ὄχι μονάχα ὅλα τὰ θέματα, ἀλλὰ καὶ αὐτὲς ἡ συγχορδίες. ᾿Ωστε ἡ ἐνέργεια τοῦ θεμελιώδους θέματος εἶνε καὶ κάθετος καὶ ὀριζοντία.

Μὲ τὴν κανονικὴν διαδοχὴν τῶν μουσικῶν αὐτῶν ἐνεργειῶν, μὲ τὸν περιορισμὸν τῆς μιᾶς μόνης ἐμφανίσεως ἐκάστου τόνου καὶ τῆς διατηρήσεως τῆς σειρᾶς ὡς νόμου, ἐπέτυχε πραγματικῶς ὁ Σοένμπεργ καὶ πάλι μιὰ φόρμα συγκεντρωμένη, ἡ ὁποία, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἔχει ὅλα τὰ προσόντα γιὰ ν' ἀντικαταστήσῃ ἐκείνην, τὴν ὁποίαν θέτει ἐν ἀχρηστία.

᾿Οτι τὸ κυρίως ἔργον του, ὅπου μεταχειρίζεται καὶ θέτει εἰς ἐνέργειαν τὴν θεωρίαν του, τὸ κουϊντέττο γιὰ φλάουτο, ὄμποε, κλαρινέττο, φαγκόττο καὶ κόρνο, ἔργον 26, δὲν φαίνεται νάχη ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς ζωῆς, ποῦ θὰ ἐχρειάζοντο γιὰ νὰ ἐπιβληθῇ, δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμεύσῃ ὡς αἰτία καταδίκης τοῦ συστήματος. Αὐτὸ ὀφείλεται μᾶλλον στὴν ὑπερβολικὴν ἐξαύλωσι τῶν τόνων, παρὰ στὸ σύστημα, πρόκειται περὶ ὑπερβολῆς ἀνεκτῆς ἀπὸ πολὺ λίγα αὐτιά.

᾿Ασφαλῶς ὁ Σοένμπεργ ἐπεδίωξε μὲ τὸ ἔργον αὐτὸ μονάχα νὰ δοκιμάσῃ τὰ νέα μέσα τῆς τεχνικῆς του σ' ἓνα μεγάλο παράδειγμα. Καὶ ὑπὸ τὴν ἀποψιν αὐτὴν μπορούμε νὰ θεωρήσωμε τὴ δοκιμὴ ὡς κατὰ ἀπολύτως ἐπιτυχῆς. ᾿Ο,τι ἐδῶ διαγράφηκε ὡς φόρμα, δείχνουν, καὶ ἂν ἀκόμα δὲν ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ἡ καινοφανὴς βάσις τους, μιὰν ἀυστηρότητα καὶ μιὰ λογικὴ, ποῦ δὲν εἶνε διόλου κατωτέρα ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς παλαιᾶς μουσικῆς.

Τώρα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ μιλήσῃ καὶ γιὰ τὸ κουαρτέττο, ποῦ ἔτελειώσε τὸν Μάρτιον τοῦ 1927. Αὐτὸ χάρις στὴν ἀπαλότερη καὶ, νὰ ποῦμε ἔτσι, πιὸ συμφιλιωτικὴ ἠχητικὴ γλῶσσα του ἐκπλήσσει κυριολεκτικῶς.

᾿Αν καὶ γραμμένο μὲ ἴσην ἀυστηρότητα στὸ σύστημα καὶ μὲ τοὺς νόμους τῶν δώδεκα αὐτοτελῶν τόνων, δὲν πληγώνει τὸ αὐτὸ καὶ πρὸ πάντων δὲν τοῦ δίδει προβλήματα. Φαίνεται—καὶ αὐτὸ δείχνει μιὰ μεγάλη πρόοδος σχετικῶς πρὸς τὸ κουϊντέττο—ὅτι τὸ κάπως ἀλύγιστο δογματικὸ μέρος τοῦ νόμου παρεχώρησε τὴ θέσι του σὲ κάποια ἐλαστικότητα, ποῦ κερδίζει κανεὶς μὲ τὴν χοῆσιν, ποῦ τώρα ὄχι μονάχα δὲν ἐμποδίζει τὴν ἐλευθερίαν



τῆς φαντασίας, ἀλλὰ τὴν βοηθεῖ νὰ καρποφορήσῃ.

Ὡστε, μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ ἐλπίζωμε, ἂν τὰ σημεῖα δὲν μᾶς ἀπατοῦν, ὅτι πολὺ προσεχῶς θὰ μιλῆσωμε γιὰ μιὰ τετάρτη περίοδο τῆς δημιουργικότητος τοῦ Σοένμπεργκ, τῆς ὁποίας τὰ ἀποτελέσματα, φυσικά, μᾶς εἶνε ἀδύνατον ἀπὸ τώρα νὰ προῖδωμεν καὶ νὰ προεἰπομεν, ἢ ὁποῖα ὁμῶς ἀσφαλῶς μᾶς ἐπιφυλάσσει νέας ἐκπλήξεις.

Καὶ τώρα, ποῦ κοντεύω νὰ τελειώσω ὅ,τι ἐσκόπευα νὰ πῶ, βρίσκω σχεδὸν ἀστεῖο νὰ ἰσχυρισθῶ πῶς μίλησα γιὰ τὸν Σοένμπεργκ. Γιατὶ περιορίσθηκα σὲ τόσο λίγα, τόσο συνεπτυγμένα θέλησα νὰ ἐκφρασθῶ, ποῦ μόλις μπορῶ νὰ πιστέψω πῶς ἔθιξα τὰ κυριώτερα σημεῖα.

Πόσα θᾶχε ἀκόμα κανεῖς νὰ πῆ γιὰ τὸν μεγαλοφυῆ διδάσκαλον, τὸν πνευματώδη Πειραμισιστὴν, τὸν συγγραφέα μιᾶς φιλοσοφικῆς βαθύτατης «**ἀρμονίας**», τὸν ποιητὴν ἐνὸς δραματοῦ, τὸν ἰδιορρυθμὸν ζωγράφον, τὸν γοητευτικὸν Διευθυντὴν ὀρχήστρας μὲ τὴν ὑποβλητικὴν δύναμιν.

Ἄπὸ ὅλα αὐτὰ εἶνε ἀνάγκη νὰ παραιτηθῶμε, ἂν καὶ εἶνε τόσο σημαντικά. Ὅποσδήποτε ὁμῶς ὄλοι, ὅσοι κηρύσσονται ὑπὲρ ἢ κατὰ τοῦ Σοένμπεργκ, ὀφείλουσιν νὰ ὁμολογήσουσιν καὶ νὰ τοῦ ἀναγνωρίσουσιν ἓνα πρᾶγμα. Ἔχει τὴν μεγαλειότερη ἀρετὴν, ποῦ μπορεῖ νὰ ἐπιθυμήσῃ κανεῖς γιὰ ἓνα καλλιτέχνη. Εἶνε Ἄ λ η θ ι ν ὄ ς.

Θέλει καὶ ζητᾷ μονάχα τὴν Ἀλήθεια. Δὲν ρωτᾷ ποτὲ ἂν αὐτὴ εἶνε εὐχάριστη στοὺς ἄλλους.

Δὲν μπόρεσε ποτὲ στὴ ζωὴ του ὁ φανατικὸς αὐτὸς ἐρευνητὴς τῆς Ἀλήθειας νὰ κἀνῃ κἀτι ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἀκολουθήσῃ τὴν ἐσωτερικὴν του φωνήν, δὲν παρεξέκλινε ποτέ, ποτὲ ἀπὸ τὸν δρόμον, ποῦ τοῦ ἐχάραξε τὸ πεπωμένον. Ποτέ! Οὔτε ἀκόμα γιὰ χάριν τῆς ἀναγνωρίσεως ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

Ἄν ἔτσι κάποτε σὲ μερικὰ πρᾶγματα ἀπιτύθηκε στίς γνώμες του, δὲν ἔχει καμμιά σημασίαν, οὔτε θέλομε νὰ τὸ συζητήσωμε ἐδῶ.

Ἄπάνω ἀπ' ὅλα στέκεται ὁ Ἄ ν θ ρ ω π ο ς, ποῦ μὲ ἀπόλυτη πεποίθησι στὸν ἑαυτὸν καὶ στὴν τέχνην του, ἀδιάφορος γιὰ ὅ,τιδήποτε ἄλλο, περνᾷ μέσα ἀπὸ τὴν ζωὴν.

Ἄλλὰ τὸ παράδειγμα αὐτὸ τῆς βαθειᾶς καὶ ἀκλόνητης πίστεως σὲ κἀτι ἀνώτερον μέσα σὲ μιὰν ἐποχὴν, ποῦ τὴν χαρακτηρίζει ὁ σκεπτικισμὸς καὶ ἡ συνθηκολογία πρὸς τὶς δυσκολίας, εἶνε τὸ πιὸ πολύτιμον, ποῦ μπορεῖ νὰ μᾶς χαρίσῃ ὁ Σοένμπεργκ.

Ἐμεῖς οἱ νέοι δὲν θὰ τὸ λησμονήσωμε ποτὲ ἀκόμα καὶ ἂν πρόκειται σήμερον ἢ αὔριον νὰ ἀκολουθήσωμε στὴν Τέχνην νόμους καὶ δρόμον ἐντελῶς διάφορον.

ALEX THURNEYSSEN





## ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ LISZT ΣΤΗ ΒΑΪΜΑΡΗ

Ένας μεγάλος κήπος είναι ὅλη ἡ Βαϊμάρη ἢ μᾶλλον ἓνα ἱερὸ ἄλσος. Μέσα του ὑψώνονται ναοὶ—ὄχι ἀπὸ περήφανο μάρμαρο ποῦ περιφρονεῖ τὰ χρόνια, ὄχι ἀπὸ χρυσάφι ἀστραφτερό, μὰ ταπεινοὶ κι' ὅμως τὶ μεγάλοι ναοί, κοινὰ χτισμένοι ἀπὸ ὕλικό, ποῦ τὸ τρώει ὁ Χρόνος. Κι' ἂν στέκουν ἀκόμα ὄρθιοι, κι' ἂν μαζεύουν στρατοὺς προσκυνητὰς ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου, εἶναι ἐπειδὴ σὲ κάθε μισοσεριπωμένη γωνιά τους κάτι μένει ἀπὸ τὴν φυλὴ τῶν ἡμιθέων, ποῦζῆσαν ἐκεῖ μέσα.

Προσκυνητὰι κι' ἐμεῖς, περνοῦμε τὰ καταπράσινα, ὀλόδροσα μονοπάτια. Ἐδῶ τὸ πελώριο σπίτι τοῦ Goethe, κοντὰ ἐκεῖ τὸ φτωχικὸ σπίτι τοῦ Schiller, πάρα πέρα τὸ ἐξοχικὸ σπίτι τοῦ Goethe, καὶ στὴν ἄκρη τοῦ ἀπεράντου πάρκου, χωμένο κι' αὐτὸ βαθειὰ σ' ἓναν ἀνθισμένο κήπο, τὸ σπίτι τοῦ Liszt.

Κι' ἄξαφνα σβύνονται γιὰ μιὰ στιγμή τὰ τωρινὰ τὰ χρόνια καὶ μιὰ ἐποχὴ μεγάλῃ κι' ὄμορφῃ ζωντανεὺε μπροστὰ μας. Εἶναι τόσο εὔκολο νὰ ζωντανέψουν τὰ παλὰ στὴ Βαϊμάρη. Δὲν εἶδαμε πρὶν τὸ Liszt ὀλοζώντανο—κατάλευκο, μαρμάρينو βέβαια, ἀλλὰ καθὼς ἄκουγε τὸ τραγοῦδι τῶν πουλιῶν μέσα στὸ πάρκο, ὅπου ἔχουν στήσει τὸ ἄγαλμά του, καθὼς τὸ μακρὺ του κράσο σιγοφτερούγιζε στὸ φύσημα τοῦ ἀνέμου καὶ τὰ φλογερά του μάτια κύτταζαν μακρὰ πολὺ, ζοῦσε!—μιὰν ἄῦλη κι' ἀλλόκοτη ζωή.

Καὶ μέσα στὸ σπίτι του δὲ λύθησαν τὰ μάγια. Νά, στὴν πόρτα ἡ Frau Pauline, ζωντανὴ αὐτὴ στ' ἀλήθεια, ἀλλὰ τόσο ἄῦλη κι' αὐτὴ μὲ τὰ ὀγδόντα ἔξη τῆς χρόνια, ἔρχεται μπροστὰ μας, μᾶς ὑποδέχεται μ' ὅλη τὴν ἀξιοπρέπεια καὶ τὸ μεγαλεῖο, ποῦ τῆς χαρίζουν τῆς περασμένης ἐποχῆς οἱ λάμπεις, καὶ μᾶς λέει :

«Ἐγὼ εἶμαι ἡ Frau Pauline, στὴν ὑπηρεσία τοῦ Liszt ἀπὸ τὸν καιρὸ ποῦ ἤμουν κοπέλλα δεκαἕξη χρόνων». Μᾶς ἀφίνει νὰ μοῦμε μέσα κι' ἀρχίζει νὰ διηγῆται. Τὰ λόγια τῆς, ρυθμικὰ καὶ μονότονα, ἤχουν σὰν χλιοειπωμένο τραγοῦδι, ἀλλὰ μέσα στὸ σπίτι τοῦ Liszt ποὺς ἔχει αὐτιά γιὰ ν' ἀκούσῃ ἤχους, ποῦρχονται ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμον; Κυττάζουμε ἀπληστα τριγύρω. Ἄθικτα ὅλα, ὅπως τᾶφησε ὁ μουσικός: τὰ δύο τὰ σαλόνια, τὰ ἐπιπλα, τὰ κάδρα, οἱ βιβλιοθήκες, τ' ἀπειρα δῶρα, ποῦ τοῦ χάριζαν ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ κόσμου—ταμπακιέρες, κοσμῆματα διάφορα—καὶ τὰ δύο πιάνο. Πρῶτῃ ἡ Frau Pauline μᾶς ἀνοίγει τὸ ἓνα πιάνο. Περιμένει νὰ τὸ δοκιμάσουμε; Δὲν ξέρω ἂν κανεὶς ἐτόλμησε ποτὲ ν' ἀκουμπήσῃ τὰ χέρια

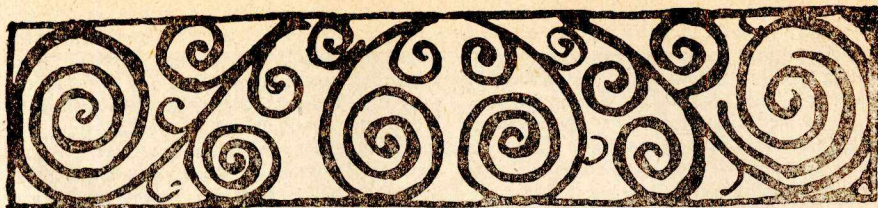


του στά κιτρινισμένα παληὰ πλήκτρα, μὰ φραντάζομαι πῶς τόσο μεγάλη ἱεροσουλία, ἄνθρωπος δὲ μποροῦσε νὰ τὴν κἀνη. Ἄδύνατον! Ἀνέγγιχτα, ἱερά, εἶναι τὰ πλήκτρα καὶ βουβά—τὸ τελευταῖο τους τραγοῦδι τὸ εἶπαν κάτω ἀπὸ τὰ μαγικά δάχτυλα τοῦ Liszt. Νὰ βρίσκονταν ἕνας μάγος νὰ κἀνη τὰ ξύλα καὶ τὰ κόκκαλα νὰ μιλήσουν, ν' ἀρχίσουν μιὰ ἱστορία ἀτέλειωτη! Μὰ τί θέλει ὁ μάγος; Μόνο του μιλεῖ τὸ δοξασμένο ὄργανο, φθάνει νάχη κανεῖς αὐτὰ ν' ἀκούσῃ τὴν ἀπόκοσμη φωνή του. Καὶ λέει γιὰ τὸ παίξιμο τοῦ Διδασκάλου—καὶ λέει—πῶς μποροῦν ὁμως ἀνθρώπινα χεῖλια νὰ ξαναποῦν τὰ λόγια του! Μὰ κι' ἄλλα χέρια ἄγγιξαν ἄλλοτε τὰ κόκκαλα του, κι' ἐδῶ τὸ παραμῦθι γίνεται πῶς ἀνθρώπινο. Ἀπὸ τὰ πέρατα τοῦ κόσμου μαθητὲς μαζεῦονταν τριγύρω του, κι' ὅταν ὁ Liszt, σὰ Θεὸς περῶντας μπροστά τους κι' ἐξετάζοντάς τους διαπεραστικά μὲ τὰ φλογερά του μάτια, πρόφερε ἄξαφνα ἕνα ὄνομα, σηκώνονταν κάποιος γλωμὸς νέος ἢ κάποια δειλὴ κοπέλλα κι' ἐκάθονταν στὸ πιάνο. Κι' ἂν τὰ ὀνόματα, ποῦ πρόφερε ἦσαν τέτοια: Hans von Bülow, Carl Tausig, Franz Bendel, Carl Kludworth, ὀνόματα, ποῦ ἔμειναν φωτεινὰ στὴν ἱστορία τοῦ πιάνου, τί μ' αὐτό; Τότε, τὰ χέρια ἔτρεμαν, τὸ κεφάλι ζαλίζονταν κι' ὅλοι τους φαίνονταν μικροί. Μὰ ὁ ἄββᾶς Liszt ἦταν καλὸς καὶ μεγάλθυμος. Δὲν ἐφώναζε, δὲν ἐνευρίαζε, ἕνα ἀπροσδιόριστο χαμόγελο ἀνθοῦσε γιὰ μιὰ στιγμὴ στὰ χεῖλη του καὶ χωρὶς νὰ πῆ μιὰ λέξι, σήκωνε τὸ μαθητὴ κι' ἐκάθονταν στὸ πιάνο ὁ ἴδιος. Κι' ἔνοιωθαν ὅλοι τότε τὸν ἑαυτὸ τους ἀκόμα πῶς μικρὸ γιὰ μιὰ στιγμὴ, ἔπειτα ὁμως ὁ χεῖμαρρος τῶν ἤχων ἄρπαζε τὴν ψυχὴ τους, τὴν ὕψωνε θέλοντας καὶ μὴ σ' ὀλοκάθαρον ὕψη, ἐκεῖ ποῦ δὲν ὑπάρχουν πιά χίλια μικρὰ ἐγῶ, ἀλλὰ μιὰ μεγάλη, ἤρημη καὶ φῶτεινὴ Ἰδέα. Καὶ μέσα στὴ λατρεία, ποῦ ἔνοιωθαν ὅλοι τους γιὰ τὴ μουσικὴ, αἰσθάνονταν μιὰ ἀπέραντη, θεία ἀγάπη καὶ γιὰ τὸ Δάσκαλο, ποῦ τοὺς ἀνοίγε τᾶγνωστα κι' ἀφάνταστα αὐτὰ βασίλεια. Τὸν ἀγαποῦσαν σὰ θεό· μὰ καὶ σὰν ἀνθρώπο ἂν τὸν ἐλογάζονταν, ἂν ἤθελαν γιὰ μιὰ στιγμὴ, ξεχνῶντας ὅτι εἶχαν μπροστά τους ἕνα ὑπερφυσικὸν ὄν, νὰ τὸν κρίνουν μὲ τὰ κοινὰ μέτρα τῶν ἀνθρώπων, πάλι ἢ καρδιά τους θὰ πλημμύριζε ἀπὸ εὐγνωμοσύνην κι' ἀγάπη, γιὰτὶ αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος θυσίαζε γι' αὐτοὺς τίς πῶς πολὺτιμες ὥρες του, χωρὶς νὰ ζητήσῃ ποτε ἀπὸ κανένα τὴν ἐλαχίστη ἀμοιβή. Κι' αὐτό, ἐπειδὴ δὲν ἦταν Δάσκαλος μόνον, ἦταν Ἀπόστολος, ἦταν κάτι πάρα πάνω: ἰδρυτὴς θρησκείας καὶ τί ἀμοιβὴ μποροῦσε νὰ ζητήσῃ, ποῦ νὰ μὴν ἔπεφτε βαρεῖα καὶ στὸν πῶς πλούσιο Κροῖσο τοῦ κόσμου;

Μπορεῖ κανεῖς νὰ γυρίσῃς τοῦ κόσμου τὰ μουσεῖα, νὰ ἰδῇ τὰ πλούτη τῶν αἰῶνων στιβαγμένα σ' ἀπέραντες αἰθουσες, νὰ θαυμάσῃ πλαῖ-πλαῖ τίς κορῶνες δέκα αὐτοκρατόρων, τὰ ἐπιπλα εἴκοσι παλατιῶν, τ' ἀριστοτεχνήματα ἑκατοντάδων ζωγράφων, εἶναι βέβαια ἐνδιαφέρον κι' ὠραῖον θέαμα, ἀλλὰ τίποτε δὲν φθάνει τὴ συγκίνησι, ποῦ δίνει μιὰ γωνίτσα, ἔστω καὶ φτωχικὴ, ἀλλὰ ζωντανὰ διατηρημένη, ἄθικτη ἀπ' τὸν καιρὸ, ποῦ τὴν κατοικοῦσε ἕνας μάγος. Κι' ἂν μέσα σ' ἕνα πλούσιο μουσεῖο μορφώνεται ἢ σκέψῃς καὶ μεγαλῶνει ὁ ὀρίζων τῆς διανοίας, μέσα στὸ σπῆτι τοῦ Liszt ἢ ψυχὴ ξεφεύγει γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀπὸ τὰ γῆινα δεσμά της καὶ ταξιδεύει, νοσταλγικά ζητῶντας τὴ θεία ἀρμονία μέσα στῶν ξεχασμένων χρόνων τὸ ζωντάνεμα.

ΙΩΑΝΝΑ ΜΠΟΥΚΟΥΒΑΛΑ





## ΣΠΟΥΔΑΣΩΜΕΝ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΝ - ΒΥΖΑΝΤΙ- ΝΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗΝ

- *Εἶνε πηγὴ ἀκένωτος μουσικοῦ θησαυροῦ καὶ ἐθνικὸν κειμήλιον.*
- *Τότε θὰ λυθῶσι τὰ ζητήματα τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς.*
- *Τότε οἱ μουσουργοὶ μας ἐξ αὐτῆς ἐμπνεόμενοι καὶ ἐμπνέοντες θὰ ἀνεγεί-  
ρωσι σταθμὸν Προόδου καὶ στήσωσι μουσικὰ τρόπαια.*
- *Ἰθαγενεῖς καὶ ὄχι μόνον ξένοι.*

Τὸ πανηγυρικὸν (ὕπ' ἀριθ. 24) τεῦχος τοῦ λήξαντος Β' ἔτους τῶν «Μουσικῶν Χρο-  
νικῶν» περιέχον πλουσίαν μουσικοφιλολογικὴν ὕλην περὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἱκανοποίη-  
σεν εἰς ἄκρον κυρίως τοὺς ἀσχολουμένους εἰδικώτερον περὶ τοῦ κλάδου τούτου τῆς Ἑλληνικῆς  
μουσικῆς. Δὲν ἀμφιβάλλω δ' ὅτι διερμηνεύω τὴν γνώμην τούτων καὶ ἑλῶν ἡμῶν, ἀπευθύ-  
νων θερμὰ συγχαρητήρια εἰς τὴν διεύθυνσιν διὰ τὴν ὄντως ἀνακίνησιν σπουδαιοτάτων ζητη-  
μάτων τῆς μουσικῆς ταύτης ὑπὸ ἐκλεκτῶν συνεργατῶν πρὸς λύσιν, εἰς ἣν συμβάλλει καὶ  
πλειοδοτεῖ ἡ Διεύθυνσις παροτρύνουσα τοὺς συνεργάτας τῆς εἰς ἐξακολουθήσιν. Καὶ ὄντως  
δὲν ἠπατήθη (εἶμεθα βέβαιοι περὶ τούτου, διότι θὰ τὸ δείξῃ ὁ χρόνος) εἰς τὰς κρίσεις τῆς,  
ὅτι ἡ μοναδικὴ αὕτη προσπάθειά τῆς ἐπὶ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς θὰ ἔχῃ «ζωηρὸν ἀντί-  
κτυπον εἰς τοὺς εἰδικούς κύκλους καὶ τοὺς φίλους ἐν γένει τῆς ἑλληνικῆς μου-  
σικῆς καὶ θὰ προαλέσῃ συζητήσεις καὶ σχόλια ἐξωπηρετικὰ τῆς προόδου καὶ  
ὀρθῆς λύσεως τοῦ σοβαροτάτου ζητήματος τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς».

Δι' ἑλληνικὸν μουσικὸν περιοδικὸν σύγγραμμα ὡς τὰ «Μ. Χ.», ἡ ἔρευνα, σπουδὴ  
καὶ μελέτη τοῦ ἐθνικοῦ ἡμῶν τούτου κειμήλιου, τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἱεράς τε καὶ κο-  
σμικῆς, ἀποτελεῖ θέμα συζητήσεως ὑψίστης σπουδαιότητος. Τὰ δὲ διάφορα ἅλута ἢ ἀτελῶς  
λελυμένα, οὐσιώδη, ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον, ζητήματα, ὡς τὰ περὶ κλιμάκων, γενῶν, τονιαίων  
διαστημάτων, μουσικῆς γραφῆς κλπ., φρονοῦμεν ὅτι δὲν θὰ λυθῶσιν ὀρθῶς ὑπὸ ξένων μόνων  
μουσικολόγων, ἀλλὰ καὶ ὑπὸ Ἑλλήνων, διότι μόνον Ἑλληγες ἔχουσιν τὴν ψυχολογικὴν  
διαίσθησιν καὶ ἱκανότητα ν' ἀναλύσῃσι καὶ ἀποδώσῃσιν ὀρθῶς ἐξωτερικῶς ὅτι αἰσθάνονται  
ἔσωτερικῶς διὰ τὴν ἐθνικὴν τῶν μουσικῶν, εἰς τὴν ὅποιαν ἀπὸ τοῦ λίκνου τοῦ μητρικοῦ  
ἀνετράφησαν, καὶ μεθ' ἧς συνηξήθησαν. Παράδειγμα δὲ εἰς τοῦτο ἔστω τὸ πρό τινος ἐγερ-  
θὲν ζήτημα τῆς συλλογῆς τῶν δημοτικῶν μας ᾠμάτων ὑπὸ τοῦ Γάλλου καθηγητοῦ κ.  
Περνώ, διὰ τὸν ὅποιον τὸ Ἑλληνικὸν κράτος ἐψήφισε πίστωσιν 500.000 δραχμῶν διὰ τὴν  
ὑπ' αὐτοῦ συλλογὴν καὶ δισκοποίησιν τῶν δημοτικῶν μας ᾠμάτων. Κατὰ τῆς ἀποφάσεως  
ταύτης τῆς ἑλληνικῆς κυβερνήσεως δικαίως ἐξηγέρθη ὁ Ἑλληνικὸς μουσικὸς, παρ' ἡμῖν, κό-  
σμος διὰ τὴν ἀτυχῆ ἀπόφασιν τῆς ταύτης, διότι ὁ ξένος εἶνε ἀδύνατον νὰ μὴ κάμῃ  
σφάλματα, καὶ χωρὶς νὰ τὸ θέλῃ, ὡς ἔκαμαν καὶ οἱ μέχρι τοῦ νῦν ἀποπειραθέντες ἐκά-  
στοτε εἰς παρομοίας ἐργασίας καὶ συλλογὰς, τὸσον ἐπὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς, ὅσον καὶ ἐπὶ  
τῆς κοσμικῆς μουσικῆς μας καὶ τὸσον εἰς τὴν γλωσσικὴν, ὅσον καὶ εἰς τὴν μουσικὴν  
ἐκφρασιν.

Εἶνε δ' ἀποδεδειγμένον ὅτι τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, εἰς τὴν ὅποιαν παιδιόθεν ἀνατρέφε-  
ται τις καὶ μετ' αὐτῆς συναῖσται, κυριαρχεῖ ἐπ' αὐτοῦ καὶ γονιμοποιεῖ σχετικῶς εἰς  
εὐρύτερους μουσικικοὺς ὄριζοντας τοὺς ἐμπνευσμένους μελωδοὺς καὶ μουσουργοὺς. Καὶ ἔστω-



σαν περί τῶν λεγομένων μου, ὡς παραδείγματα οἱ κλασσικοὶ μουσουργοὶ τὸσον οἱ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν (βυζαντινῆς) μουσικῆς, ὅσον καὶ οἱ παγκοσμίου φήμης τῆς εὐρωπαϊκῆς.

Παρ' ἡμῖν ἔμως τοῖς νεωτέροις ἔλλησι τὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσως, ἀνατροφῆς καὶ μελέτης εἶνε ἀνάγκη νὰ λάβῃ διάφορον τροπὴν καὶ ὄθησιν ἀπὸ τὴν τῆς δυτικῆς Εὐρώπης (Ἰταλίας, Γαλλίας, Γερμανίας κ.λ.) Ἐκεῖ σπουδάζουσι μονομερῶς τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν, ἢς ἡ ἔκφρασις εἰς τὴν μονωδίαν καὶ πολυφωνίαν, ἢ μελωδίαν καὶ ἄρμονίαν, εἶνε διάφορος, διότι διάφοροι εἶνε καὶ οἱ κανόνες τῆς μουσικῆς θεωρίας καὶ αἱ βιοτικαὶ τῶν συνθῆκαι, δὲν σπουδάζουσι δὲ, ἐκτὸς ἐλαχίστων, καὶ τὴν Ἑλληνικὴν Μουσικὴν (βυζαντινὴν) κατὰ τὴ θεωρίαν καὶ πράξιν, ἢς ἡ ἔκφρασις διαφέρει, ὡς εἶπομεν. Ὅσοι δὲ καὶ τῶν διακριθέντων Ἑλλήνων μουσουργῶν ἠκολούθησαν μόνον τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν ἐκπαίδευσιν, παρ' ὅλην τὴν καλὴν τῶν διαθέσιν εἰς τὰ ἀξιόλογα ἔργα τῶν νὰ δώσουσιν καθαρῶς ἑλληνικὴν χροίαν, εἰς εἰδικὰς θέσεις ἐν αὐτοῖς, ἐπὶ τῇ βάσει λαϊκῶν ἢ δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, φρονῶ ὅτι δὲν ἐπίτευχον, διὰ τοῦς ἀνωτέρω λόγους. Ὡς παράδειγμα δὲ δύνανμαι νὰ ἀναφέρω τὸν ἐξοχὸν μουσουργὸν μας καὶ ἀξιμνηστον φίλον Σ. Σαμαράν, ἵνα μὴ ἀναφέρω ζῶντας, οἵτινες ἐπίσης δὲν θὰ ἐπίτευχον τὸ τοιοῦτον παρ' ὅλην τὴν καλὴν τῶν διαθέσιν, ἐὰν δὲν σπουδάζουσι καὶ τὴν Ἑλληνικὴν (βυζαντινὴν) μουσικὴν.

Διὰ νὰ ἐπιτύχωμεν τὸ ποθοῦμενον καὶ νὰ ἔχωμεν ἄριστα ἀποτελέσματα παρ' ἡμῖν, δὲν διατάξω νὰ συστήσω καὶ παρακαλέσω τοὺς παρ' ἡμῖν διακεκριμένους μουσικολογιστάτους καὶ μουσουργοὺς μας νὰ μελετήσωσιν ἐπισταμένως καὶ ἐμειθρῶς τὴν τε θεωρίαν καὶ πράξιν τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἀρχαίας τε καὶ νεωτέρας. Νὰ μελετήσωσι καλῶς, οὐ μόνον τὴν ἐκκλησιαστικὴν μας (βυζαντινὴν) μουσικὴν, ἀλλὰ καὶ τὴν λαϊκὴν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν συλλεγέντων καὶ συλλεχθησομένων δημοτικῶν μας φομάτων. Νὰ μελετήσωσι καλῶς τοὺς πλούσιωτάτους ἤχους καὶ ρυθμούς τῆς καὶ τὰ γένη τῆς καὶ τὰς πλούσιωτάτας μελωδίας τῆς. Διότι καὶ αὐτοὶ ἔχουν νὰ ὠρεληθῶσιν ἀνυπολόγιστος, ἀλλὰ καὶ ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ θὰ ἐπανεύρῃ τοὺς φυσικοὺς καὶ αὐτοχθονας μύστας τῆς, τοὺς ἐνδόξους μουσικοὺς τοῦ μέλλοντος, οἵτινες ἐγκύπτουτες εἰς ἐμειθρῆτες μελέτας, θὰ δυνθῶσι νὰ λύσωσι τὰ, ὡς ἄνω, δυσεπίλυτα προβλήματα τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ παρ' ἡμῖν εἶνε τὸ ἔθνικόν μας κειμήλιον. Εἶνε πηγὴ ἀκένωτος μουσικοῦ θησαυροῦ, ὃ ὁποῖος θὰ φωτίσῃ τὸν παγκόσμιον μουσικὸν δρίζοντα καὶ τὸν παρ' ἡμῖν κάπως σκοτεινόν.

Ἐὰν ἐπὶ τῇ βάσει τοιοῦτων μελετῶν καὶ ἐργασιῶν τῶν ἐμπνέωνται καὶ ἐμπνέουσι τὰ ἔργα τῶν ἐν τῷ μέλλοντι οἱ μουσουργοὶ μας, ὡς λ.χ. οἱ φίλοι κ. κ. Λαυράγκας, Λαμπιπέτ Σακελλαρίδης (υἱός), καὶ οἱ λοιποὶ παλαιοὶ τε καὶ νέοι, εἶμαι βέβαιος ὅτι πολὺ ταχέως θὰ εὐρεθῶμεν εἰς σταθμὸν ἀνώτερον μουσικῆς προόδου. Καὶ τότε ἴσως δυνθῶμεν νὰ ἔχωμεν λύση καὶ τὸ ἄλυτον ζήτημα τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς πολυφωνίας, καὶ λάβωμεν ἰδέαν περὶ τοῦ πῶς ἐφαλλε καὶ πῶς ἠκούετο ὁ πολυμελής ἐκκλησιαστικὸς χορὸς ἐν τῇ Ἁγίᾳ Σοφίᾳ, ὃ ἀποτελούμενος ἀπὸ 185 φάλτας, οἱ ὁποῖοι εσδαίως δὲν θὰ ἐφαλλον ὁμοφώνως καὶ ὁμοτόνως, ἀλλ' ἄρμονικῶς καὶ διατόνως, κατὰ τοὺς γνωστοὺς τότε κανόνες τῆς μουσικῆς ἐν τῇ πολυφωνίᾳ.

Ἐνθυμῶμαι τὰ ῥίγη τοῦ ἐνθουσιασμοῦ τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ, ὅτε τὸ πρῶτον ὃ φίλος κ. Ν. Λάβδας ἐξετέλεσε μὲ τὴν «Ἀθηναϊκὴν Μηνθολινάταν» του πρὸ ἑτῶν ἐν Ἀθῆναις τὴν «Ἑλληνικὴν Συμφωνίαν» του ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ δημοτικοῦ ἄσματος «Ἐνας ἀετός καθόταν», τοῦ ἐνθουσιασμοῦ, λέγω, τοῦ κοινοῦ, τὸν ὁποῖον προκαλέσεν ἡ ἐκτέλεσις τῆς. Καὶ ἐν τούτῳ ὃ κ. Λάβδας δὲν ἦτο καὶ ἐκ τῶν σπουδαστῶν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Ἐὰν ἦτο, βεβαίως τὸ ἔργον του θὰ ἦτο ἀκρίμην τελειότερον, διότι θὰ ἐπηρεάζετο ἐξ αὐτῆς ἔτι μάλλον.

Ἀντιθέτως δὲ συνιστῶ καὶ εἰς τοὺς βυζαντινοὺς φάλτας νὰ σπουδάζωσι τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν, διότι καὶ οὗτοι πολλὰ ἔχουσι νὰ ὠρεληθῶσιν ἐκ τῆς σπουδῆς τῶν ταύτης, ἢν ἄλλως τε καὶ δὲν θὰ κοπιᾶσωσι πολὺ νὰ τὴν σπουδάσωσι. Τότε θὰ ἐννοῶνται καλύτερον οἱ ἐκατέρωθεν γράφοντες περὶ τῶν ὑπὸ λύσιν ζητημάτων τούτων.

ΧΡΙΣΤΟΣ Γ. ΒΛΑΧΟΣ

Δικηγόρος

Ἰανουάριος 1931.





## ΧΡΟΝΙΚΑ

**ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΦΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΤΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΚΑΙ ΣΥΝΑΥΛΙΩΝ**  
Με τὴν ἐκ νέου (ἀπὸ 1ης Ἀπριλίου) ἐφαρμογὴ τῆς ἐνοικιάσεως ἀπὸ ἰδιώτας τοῦ φόρου τῶν δημοσίων θεαμάτων, ἀνακύπτει καὶ πάλιν τὸ πολὺ-κροτον ζήτημα—ποῦ κατήντησε πιά σχεδὸν χρόνιο γὰρ μᾶς—τοῦ φόρου τῶν θεατρικῶν παραστάσεων καὶ συναυλιῶν.

Ὡς γνωστὸν, κατὰ τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια μαζὺ μὲ τὰ πολλαπλᾶ δεινά, ποῦ ἔχει ὑποσιτῆ ἢ κοινωνία μας, ἐνέσκυνε ὡς τρομερῇ πληγῇ καὶ ἡ βαρυντάτη ἐκ μέρους τοῦ Κράτους φορολογία τῶν καλλιτεχνικῶν ἐκτελέσεων (θεατρικῶν παραστάσεων-συναυλιῶν) σὲ βαθμὸν νὰ δημιουργῆ μὰ δυσχερεσιτάτη καὶ καταθλιπτικῇ, γιὰ τὴν Τέχνην, κατάστασι, ποῦ ἰσοδυναμοῦσε μὲ ἀληθινὸ ἐκ μέρους τοῦ Κράτους διωγμὸν.

Τὸ πρῶγμα, σημειώοντες, εἶχε βαρυντάτη γιὰ τὸν τόπο μας ἀλήχησι, γιὰτὶ ἡ Πολιτεία μας κανένα σοβαρὸν ἐνδιαφέρον δὲν ἔδειξε τόσα χρόνια ὑπὲρ τῆς τέχνης καὶ τῶν γραμμάτων, ἀλλ' ἀπεναντίας ἔχει κατ' ἐπανάληψιν, μὲ τίς διάφορες ἐπαχθεῖς φορολογίες, δείξει διαθέσεις καθαρῶς ἐχθρικές, σὰν νὰ θεωρῆ τὴν πνευματικὴν ἐκδήλωσιν, ἀντιθέτως μ' ὅ,τι συμβαίνει σ' ὅλα τὰ πολιτισμένα μέρη, ὡς περιττὴ πολυτέλεια.

Ἡ κατάχρησις, μάλιστα, στὴ βαρυντάτη φορολογία τῶν θεατρικῶν παραστάσεων καὶ συναυλιῶν, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, ποῦ ἔγινε ἀπὸ τοὺς διάφορους ἰδιώτας φορατζήδες, οἱ ὁποῖοι ἔφθασαν νὰ παίρνουν καὶ 60 ο/ο ἀπὸ τίς ἀκαθάριστες εἰσπράξεις—προκαταβολικῶς δὲ—ἐδημιούργησε μὰ ἀποπνικτικὴν κατάστασι γιὰ τίς δημόσιες καλλιτεχνικές μας ἐκδηλώσεις, ἀφοῦ οἱ φτωχοὶ καλλιτέχνηαι ἦσαν ὑποχρεωμένοι νὰ δίνουν τὰ 3/4 σχεδὸν τοῦ εἰσπραττομένου ποσοῦ γιὰ τὸ φόρο, χωρὶς νὰ ὑπολογισθοῦν τὰ ἄλλα ἔξοδα, ποῦ πολλὰς φορές ὑπερβαίνουν κατὰ πολὺ τίς εἰσπράξεις.

Καὶ αὐτὸ συνέβαινε—καὶ δυστυχῶς φαίνεται πῶς σὲ μεγάλο βαθμὸν θὰ συμβαίη καὶ στὸ μέλλον—στὸν τόπο μας τὴ στιγμῇ, ποῦ ὅλα τὰ προηγμένα κράτη ἔχουν περιορίσει στὸ ἐλάχιστο τὴ φορολογία τῶν καλλιτεχνικῶν παρασεων κλ. μὲ τὴν ἀντίληψιν ὅτι αὐτὲς συντελοῦν πολὺ στὴν πνευματικοαισθητικὴ ἀνάπτυξιν τοῦ κοινοῦ,



Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς βαρυντάτης, σὲ σημεῖο βαρβαρότητος, φορολογίας τῶν δημοσίων καλλιτεχνικῶν ἐπιτελέσεων ἔχει γίνει κατ' ἐπανάληψιν ἀρκετὸς θόρυβος στὸν Τύπο. Πέρον δέ, ὁ κ. Πρωθυπουργὸς ἐδήλωσεν ὅτι ἡ φορολογία αὐτὴ θὰ μειωσθῇ κατὰ πολὺ σὲ ἀνάλογο βαθμὸν μὲ τὰ κρατοῦντα, στὸ ζήτημα αὐτό, στὴν Εὐρώπη. Ἡ ἀπόφασις τῆς Κυβερνήσεως διευτυλιώθη καὶ ἐγκωμιάσθη ἀπὸ τὸν Τύπο. Ἀνὲν ξέρομε ὅμως τί ἐμεσολάβησεν ἀπὸ τότε καὶ τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τὰ πράγματα ἔμειναν στὴν θέσιν, ποῦ ἦσαν πρωτίτερα. Ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴν ἱστορίαν τῆς σοβαρᾶς ἐλαττώσεως τῆς φορολογίας, καθὼς φαίνεται, ἔμεινε μόνο ὁ δημοκοπικὸς θόρυβος.

Ἔχομε ἐπ' ὄψει καὶ τὴ διακήρυξιν τοῦ οικονομικοῦ ἐφόρου (γιὰ τὴν περίοδο 1<sup>η</sup> Ἀπριλίου 1931—31 Μαρτίου 1932) γιὰ «τὴν ἐνοικίαν τῶν τελῶν τῶν δημοσίων θεαμάτων», ὅπου πονθερὰ δὲ γίνεται λόγος περὶ ἐλαττώσεως γενικὰ τῆς φορολογίας, ἀλλὰ μόνον ἀναφέρεται ὅτι ἐξαιροῦνται τοῦ φόρου ὡρισμένα κοινωφελῆ ἰδρύματα καὶ σωματεῖα—ὅπως λ.χ. τὸ Ῥαδιόφ. Ἀθηνῶν, τὸ Ἐθνικὸν Μελόδραμα—τὰ δὲ ἄλλα ἀνεγνωρισμένα, ἐν γένει, καλλιτεχνικὰ κ.λ. σωματεῖα καὶ ἰδρύματα πληρῶνουν φόρο 10 ο).ο.

Ἐκτὸς τῶν ἐλαχίστων αὐτῶν περιπτώσεων, τὰ δημόσια θεάματα ἢ ἀκροάματα, τὰ ὀργανούμενα ἀπὸ ἰδιώτας καλλιτέχνας ἢ ἐπιχειρηματίας, κατὰ συνέπειαν, ὑπόκεινται στὸ αὐτὸ φορολογικὸ καθεστῶς, μένον δηλ. στὴν διάκρισιν, στὴν ἀγαλίνωτη ἀπληροσία τῶν ἀπαισίων φοροαζήτων—ἐπιχειρηματιῶν, ποῦ ἀπομιζοῦν τὸ αἶμα τῶν πτωχῶν βιοπαλαιστῶν καλλιτεχνῶν, δημιουργῶν μὰ κυριολεκτικὰ ἐξουθενωτικῆς κατάστασι γιὰ κάθε ἀξιόλογη δημοσίαν πνευματικοκαλλιτεχνικὴν ἐκδήλωσιν τοῦ τόπου μας.

Ἀνὲν προέκειται βέβαια στὸ σημεῖόν μιν αὐτὸ νὰ λύσουμε τὸ ζήτημα, οὔτε ὑποθέτομε πῶς καὶ ἡ φωνὴ μας θὰ βροῖ καμμίαν ἀπήχησιν στοὺς ἀρμόδιους—ποῦ δὲν ἰδρῶνει τὸ αὐτί τους γιὰ τέτοια μικροπράγματα!—νομίζομε ὅμως ὅτι πρωτίτως ἐμποροῦσε μὲ λίγη καλὴ θέλησιν νὰ γίνῃ μὰ διάκρισις μεταξὺ τῶν σοβαρῶν καὶ τῶν ἐλαφρῶν θεαμάτων καὶ ἀκροαμάτων.

Κατὰ τὴ γνώμην μας τὰ τῆς πρώτης κατηγορίας (συναυλία, δραματικὰ παραστάσεις κ.λ.) θὰ ἔπρεπε γενικὰ νὰ φορολογηθοῦν ἐλάχιστα (ὄχι περισσότερον ἀπὸ 10 %<sub>ο</sub>) ἐνῶ τῆς δευτέρας κατηγορίας (ἐπιθεωρήσεις, ὀπερέτες, κινηματογράφοι κ.λ.) θὰ ἐμποροῦσαν νὰ φορολογηθοῦν περισσότερον. Καὶ αὐτὸ, γιὰτὶ νομίζομε ὅτι ἡ σοβαρὴ Τέχνη—ἐν ἀντιστιθέσει στὴν ἐλαφρὴ—εἶναι κατ' ἐξοχὴν συντελεστικὴ στὴν αἰσθητικοπνευματικὴν διαπαιδαγώγησιν τοῦ κοινῆ καὶ, κατὰ συνέπειαν, αὐτὴ πρωτίτως πρέπει νὰ ἐνισχύεται, τοῦλάχιστον ἐμμέσως, ἀπὸ τὴν Πολιτείαν, ἀφοῦ καμμίαν ἄλλην θετικὴν ἐνίσχυσιν δὲν τῆς παρέχεται.

Αὐτὴ εἶναι ἡ γνώμην μας γιὰ τὴν ὑπόθεσιν, ἐν γένει, τῆς φορολογίας τῶν δημοσίων θεαμάτων καὶ ἀκροαμάτων, τὴν ὁποία διατυπώνομε ἁπλῶς ἀπὸ καθῆκον, μὲ τὴν ἐλπίδα, ὅτι ἴσως συμβάλομε σ' ἓνα βαθμὸν στὴν μελλοντικὴν λύσιν τοῦ σοβαρωτάτου καὶ ζωτικοτάτου, γιὰ τὴν πρόδοτον τοῦ τόπου μας, ζητήματος, ποῦ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε γίνει πια πρὸ πολλοῦ.





## ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ

Φίλε κύριε Παπαδόπουλε,

Ὁ κ. Ἐλισσαῖος Γιανίδης, σὺν σημειωμᾶ του τοῦ περασμένου τεύχους «Πάλι γὰρ τῆ γλώσσα» σχολιάζοντας τὴν πολὺ σωστὴ γιὰ μένα γνώμη τοῦ φίλου ποιητοῦ κ. Λαπαθιώτη, σχετικὰ μὲ τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα, ὅτι ἡ ὑπόθεσις τῆς δημοτικῆς θὰ προχωροῦσε πολὺ πρὸς γρηγόρα «ἀν εἶχε τὴν τύχη γὰρ πέση σὲ χέρια μουσικὰ καὶ θετικώτερα», κάνει μία—πῶς γὰρ τὴν πῶ;—ἀπεριγραπτὴ παρεξήγησι. Φαντάζεται δηλαδὴ ὅτι ὁ κ. Λαπαθιώτης—ποῦ ἔγραφε βέβαια μὲ μιὰν εὐρύτερη σημασίαν: **θετικώτερα μουσικὰ χέρια**—ἐννοεῖ μόνο τὰ χέρια τῶν ἐξ επαγγέλματος μουσικῶν, γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ κ. Γιανίδης καταλαμβάνεται ἔξαφνα ἀπὸ μιὰν ἀδικαιολόγητη ἀντιπάθεια, σὲ σημεῖο, ὥστε γὰρ θεωρῆ εὐτύχημα, ὅτι ἡ γλωσσικὴ ἀναγέννησις—ὅπως λέει—δὲν ἀφῆθη στὰ χέρια τῶν μουσικῶν, ἀλλὰ στὰ ἀρμοδιώτερα τῶν ποιητῶν κτλ. Ὡς τώρα ἡ συζήτησις μου μὲ τὸν φίλο κ. Γιανίδη γιὰ τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα εἶχεν ὅλα τὰ συστατικὰ μᾶς σοβαρᾶς συζητήσεως. Στὸ σημεῖον ὁμως αὐτό, θὰ μὲ συγχωρήσῃ γὰρ τοῦ πῶ, ἀρχίζει ἡ συζήτησις μας γὰρ τὴν χάνη τὴν σοβαρότητα αὐτὴν. Καὶ ἀρχίζει γὰρ τὴν χάνη μεταξὺ τῶν ἄλλων, καὶ γιὰ τὸ ὅτι ὁ κ. Γιανίδης διατυπώνει τὴν παράδοξον γνώμη, ὅτι οἱ ποιηταὶ π. χ. ἔχουν περισσότερα δικαιώματα ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς σὺν γὰρ κρίνουν καὶ γὰρ ἐκφέρουν τὴν γνώμη τους γιὰ τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα.

Τὸ γιὰτὶ αὐτοῦ τοῦ πράγματος δὲν εἴμπορῶ γὰρ τὸ μαντεύσω, θὰ ἐπιθυμοῦσα δὲ πολὺ γὰρ μᾶς ἀναπτύξῃ ὁ κ. Γιανίδης τοὺς λόγους, στοὺς ὁποίους στηρίζει τὴν ἰδέαν του αὐτῆ, γιὰτὶ βέβαια εἶνε ἀστείον, οὔτε δὲ εἴμπορῶ γὰρ τὸ πιστεύσω, ὅτι ὁ κ. Γιανίδης θεωρεῖ εὐτύχημα ὅτι ἡ γλωσσικὴ ἀναγέννησις δὲν ἀφῆθη στὰ χέρια τῶν μουσικῶν μόνο καὶ μόνο διότι ἔτυχε γὰρ διαβάσῃ στὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» τίς φράσεις: **ἐκ τῆς ἀπλῆς ἀκροάσεως, ἀπὸ πάσης ἐπόψεως**, ποῦ, ὅπως λέει, δὲν προσαρμόζονται σὺν πηγαῖο γλωσσικὸ αἴσθημά του.

Ἀλλὰ δὲν ἐσκέφθηκεν ὁ κ. Γιανίδης ὅτι, ἂν οἱ φράσεις αὐτῆς, ποῦ ἀνέφερε δὲν προσαρμόζονται σὺν πηγαῖο γλωσσικὸν αἴσθημά του, σὲ ποῖο βαθμὸν δὲν προσαρμόζονται σὺν πηγαῖο γλωσσικὸν αἴσθημα ὅλων τῶν μουσικῶν καὶ ἴσως ὅλων τῶν δημοτικιστῶν μερικῆς φράσεως, ποῦ ἔγραψεν αὐτὸς καὶ ποῦ συναγνῶνται στὰ βιβλία του, ὅπως π. χ. ἡ φράσις: **«ἡ θεμελιανὴ ἀρχὴ τῆς ἐκπαιδεύσεως μας»**. Ἄν ἦταν δυνατὸν, ἄς ἐρωτοῦσεν ὁ κ. Γιανίδης τοὺς καταγενομένους μὲ τὴν γλωσσολογίαν δημοτικιστᾶς, **ἔχι τῶν ἀκρῶν**, ὀλοκλήρου τῆς Ἑλλάδος (ἰδίως δὲ τοὺς νεωτέρους), οἱ ὁποῖοι σήμερον μελετοῦν μὲ διαφορετικὴν ἀπὸ ἄλλοτε ἀντίληψιν τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα—καὶ οἱ ὁποῖοι γιὰ ὅσον ἀφορᾶ τὸ ζήτημα τῆς γενικῆς τῶν τριτοκλιτικῶν δὲν ἀκολουθοῦν σὲ ὅλες τίς περιστάσεις τὴν ἀρχή, ποῦ ἀκολουθεῖ ὁ κ. Γιανίδης—ποῖος ἔχει περισσότερα δικαιώματα γὰρ μιλῆσῃ γιὰ τὸ γλωσσικὸ μας ζήτημα, ὁ γλωσσολόγος, ὁ ὁποῖος γιὰ γὰρ ἀκολουθῆσῃ πιστὰ μὲ συνταγὴν τοῦ Ψυχάρη, ποῦ γράφει ὅτι ἡ δημοτικὴ δὲν ἔχει τοὺς πλαγινοὺς ἤχους φς, κατασκευάζει τεχνικὰ τὴ λέξιν τῆς ἐκπαιδεύσεως



μας, ἢ ὁ μουσικός, ποῦ πολλὰ, φορὲς μὲ γρῶσι τῶν γλωσσικῶν πραγμάτων καὶ μὲ βοηθὸν τοῦ ἀκόμα τὸ μουσικὸν τοῦ αὐτοῦ δὲν θ' ἄγραφε ποτὲ «ἢ θεμελιακὴ ἀρχὴ τῆς ἐκπαιδεύσεώς μας», ἀλλὰ «ἢ θεμελιακὴ ἀρχὴ τῆς ἐκπαιδεύσεώς μας»; Θάβλεπε στὴν ἐρώτησί του αὐτὴ τί θὰ τοῦ ἀπαντοῦσαν ὅλοι καὶ κατὰ πόσον ἢ ἀπάντησίς τους θὰ ἦταν ἐκανοποιητικὴ γι' αὐτόν.

Θὰ μοῦ ἐπιτραπῆ τώρα νὰ κάνω μὴν ἄλλη παρατήρησι στὸν κ. Γιαρίδη. Στὸ τελευταῖον σημείωμά του μοῦ ἔκανε ἐντύπωσιν ὅτι δὲν ἀπαντᾷ στὰ ἐννέα δέκατα τῶν ὄσων ἀνέπτυξα ὡς τώρα στὰ Μ. Χ, γὰρ τὸ γλωσσικὸν μας ζήτημα, περιοριζόμενος στὸ νὰ σχολιάσῃ μερικὰς ἐποισιώδεις λεπτομέρειας. Ἀλλὰ, κ. Γιαρίδη, σκοπὸς τῆς μελέτης μου, νομίζω, ὅτι δὲν ἦταν ἂν τὰ δύο πλαγιὰ ὅμοια σύμφωνα προφέρονται ἢ δὲν προφέρονται, ἀλλ' ἦταν νὰ προσπαθῶ νὰ ἀποδείξω ὅτι ἡ ὁμοιομορφία στὴ γλῶσσα, μὲ βάσι τὸ τυπικὸν τῆς δημοτικῆς, εἶναι ἀκόμα πρόωρον, ὅτι κυριαρχεῖ βέβαια, στὴ γλῶσσα τὸ τυπικὸν τῆς δημοτικῆς, ἀλλ' ὅτι μερικοὶ, πολὺ ὀλίγοι, τύποι τῆς καθαρουόσης ζοῦν ἀκόμα καὶ ἴσως εἶνε προωρισμένοι νὰ ζήσουν καὶ στὸ μέλλον, χωρὶς μὲ τοῦτο νὰ ἀλλοιωθῇ ἡ μουσικὴ ἔκφρασις τῆς γλώσσας, ποῦ γενικὰ, εἶνε ἐκείνη τῆς δημοτικῆς. Ἀκόμα σκοπὸς τῆς μελέτης μου, ἦταν νὰ προσπαθῶ νὰ ἀποδείξω ὅτι κατὰ τὴ γνώμη μου **μικτὴ** γλῶσσα δὲν ὑπάρχει, ἀλλὰ μόνον δημοτικὴ μὲ μερικὰς ἔξαιρέσεις στὸ τυπικὸν καὶ ὅτι ἕνας ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς παραγόντας στὴ δημιουργία μᾶς γλώσσας εἶνε τὸ ἐκφραστικὸν καὶ αἰσθητικὸν στοιχεῖον, τὸ ὅποιον μὲ μεγάλη καθυστέρησιν ἀναφέρει στὸ τελευταῖον σημείωμά του ὁ κ. Γιαρίδης καὶ τὸ ὅποιον ἀναντίρρητα, εἶνε **μουσικόν**.

Σ' αὐτὰ θὰ εἶχε γὰρ μένα πολὺν ἐνδιαφέρον νὰ ἀπαντοῦσεν ὁ κ. Γιαρίδης, τὰ ὅποια ἀντιπροσωπεύουν τὰ οὐσιώδη καὶ κύρια σημεῖα τῆς μελέτης μου.

Ὅσο γὰρ τὰ δύο ὅμοια σύμφωνα καὶ γὰρ τὴν προφορὰν τους, θὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ ὁ κ. Γιαρίδης νὰ τοῦ πῶ, πῶς, ὑποστηρίζοντας ὅτι στὴ γλῶσσα μας τὰ δύο **σσ** ἢ τὰ δύο **νν** ἢ τὰ δύο **κκ** καὶ γενικὰ τὰ δύο ὅμοια σύμφωνα προφέρονται μὲ τὴν αὐτὴν ἔντασι, ποῦ προφέρεται τὸ ἕνα μόνον σύμφωνον, νομίζω ὅτι μὲ ὄση δὲν πρέπει, ἴσως, εὐκόλως λύνει τὸ ζήτημα αὐτό. Σ' ἐμένα τὸ μουσικὸν μου αὐτὸ μοῦ λέει ὅτι ἡ ἐντύπωσις τῶν δύο ὁμοίων συμφώνων δὲν εἶνε μόνον **ὀπτικὴ**, ὅπως νομίζει ὁ κ. Γιαρίδης, ἀλλὰ καὶ **ἠχητικὴ**, ὑπάρχει δὲ κάποια διαφορὰ στὴν ἠχητικὴν ἔντασί τους, σχετικὰ μὲ τὴν ἔντασι μὲ τὴν ὁποίαν προφέρεται τὸ ἕνα μόνον σύμφωνον, ἢ ὁποῖα δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ὀρισθῇ ἀκριβῶς. Τὸ βέβαιον ὅμως εἶναι ὅτι, ἀπὸ ὅ,τι βλέπω καὶ ἀντιλαμβάνομαι τὸ ζήτημα τῆς προφορᾶς τῶν δύο ὁμοίων συμφώνων καὶ τῆς προφορᾶς τους μοῦ φαίνεται ὅτι δὲν ἔχει μελετηθῇ ὡς τώρα ὅπως πρέπει, θὰ ἦταν δὲ ἀνάγκη ἴσως νὰ ἐμελετᾶτο καλλίτερα. Ἔχω παρατηρήσει ὅτι ὁ μορφωμένος, ἐπηρεαζόμενος ἴσως καὶ ἀπὸ τὴν **ὀπτικὴν** ἐντύπωσι τῶν δύο ὁμοίων συμφώνων εἶνε ἀναντίρρητον ὅτι π. χ. στὶς λέξεις:

ἢ λίμα καὶ τὸ λειμμα  
τὸ αἷμα καὶ ἡ Ἐμμα  
ἢ πρόθεσις ἀνα καὶ ἡ Ἄννα  
ἐκεῖνο καὶ ἐκκεῖνῶ  
κεντρικὸς καὶ ἐκκεντρικὸς  
ὁ καλὸς καὶ τὸ κάλλος κτλ.



δὲν προφέρει τὰ δύο **μμ**, τὰ δύο **νν**, τὰ δύο **κκ** καὶ τὰ δύο **λλ** μὲ τὸν ἴδιον τρόπο, ποῦ προφέρει τὸ ἓνα μόνον **μ**, **ν**, **κ**, καὶ **λ**, ἀλλὰ στὰ δύο ὅμοια σύμφωνα ἐνισχύει λίγο τὴν ἔντασιν στὴν προφορὰ. Τὸ ἴδιον κάνει καὶ ὁ ἀμόρφωτος λαὸς π. χ. στὶς λέξεις :

ἡ **μανοῦλα** καὶ ἡ **Γιαννοῦλα**  
ἡ **μάννα** καὶ τὸ **μάννα**  
ἡ **καμπάνα** καὶ ἡ **Ἄννα**  
ἡ **ρίζα** καὶ **σύρρουζα** κτλ.

Τὰ δύο ὅμοια πλαγινὰ σύμφωνα στὴ γλῶσσα μας δὲν συγκαταλέγονται, γιὰ μένα, στὰ γράμματα ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα διατηροῦν μόνον τὴν **ιστορικὴν**, ὅπως τὴν **λένε**, ὀρθογραφία. Τὰ δύο ὅμοια σύμφωνα **ζοῦν** στὸ στόμα τοῦ λαοῦ καὶ προφέρονται, μένει μόνον νὰ μελετηθοῦν οἱ διάφορες ἀποχρώσεις, ποῦ παρουσιάζει στὴν ἔντασιν ἢ προφορὰ τοὺς στὰ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδος. Ἄν ἔχω λάθος στὸ τελευταῖον αὐτό, ποῦ γράφω, θὰ ἤμουν εὐγνώμων σ' ἐκείνους ἀπὸ τοὺς καταγινομένους στὴ μελέτη τοῦ γλωσσικοῦ μας ζητήματος, ποῦ θὰ εἶχαν τὴν καλωσύνη μὲ θετικὰ ἐπιχειρήματα νὰ μὲ διεφώτιζαν στὸ πολὺ ἐνδιαφέρον τοῦτο γλωσσικὸ ζήτημα.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

## ΠΡΟΣ

Τὸν Διευθυντὴ τῶν «**Μουσικῶν Χρονικῶν**»

Ἄγαπητέ μου,

Διαβάζω τὸ γράμμα τοῦ κ. Γιανίδη καὶ μένω κατάπληκτος μὲ τὴν παρανόησιν ποῦ ἔγινε, γύρω στὴ φράση μου : «σὲ χέρια μουσικά!» Ἄν πρόκειται νὰ γίνονται τέτιες παρανοήσεις, γύρω ἀπὸ τόσο ἀπλά πράγματα, καὶ τὸ : «σὲ χέρια μουσικά», νὰ ἐκλαμβάνεται ὡς : «χέρια...μουσικῶν»—τότε δὲ χωρεῖ καμμιά συζήτηση...

Ἐπιμένω στὸ διὸ ἡ γλωσσολογία, τὸ μόνον ποῦ μπορεῖ νὰ κάνει, εἶναι νὰ ταχιοποιήσει τὴν ὀρθογραφία τῆς δημοτικῆς—πάντα πρὸς μίαν αὐξουσαν ἀπλούστευσιν, ὅπως ὀρθῶς ἐργάζεται ὁ κ. Γιανίδης—καὶ τίποτ' ἄλλο. Ὅσον ἀφορᾷ τὴ λεκτικὴ καὶ φραστικὴ τελειοποίησίν της, αὐτὴ εἶνε ἔργο τῶν λογοτεχνῶν, καὶ τῆς καθαρῆς αἰσθητικῆς των.

Ἐπιμένω, ἐπίσης, στὸ διὸ ὁ Ψυχάρης ἐπεβράδυνε τὴ φυσικὴ ἐξέλιξιν τῆς γλώσσας. Τὴν ἐπεβράδυνε μὲ τὰ καμώματά του, μὲ τὶς αἰσθητικὰς ἀπροσεξίαις του, μὲ τὴν ἀνυχολόγητη παρέμβαση τῆς ἀτομικῆς πρωτοβουλίας του, μὲ τὴ μονομανῆ προσπάθειά του νὰ τὴν ὀριμάσει μὲ τὴ βία...

Εἶναι αὐτὸ παραδοξολογία ; Ἐγὼ τὸ πιστεύω ὡς ἀλήθεια.

Φίλος σου

Ἀθῆναι 10.3.31

ΝΑΠΟΛΕΩΝ ΛΑΠΑΘΙΩΤΗΣ



# ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Ο ΜΟΥΣΑΧΙΠ ΖΑΝΤΕ ΔΖΕΛΑΛ

Κάθε έθνος έχει τή θεατρική του φιλολογία, πού αποτελείται από έργα παραστατικά τών ιδανικών, τής σκέψης και τών συνηθειών του. Κι' ή πιό αισθητή διαφορά τών εντόπιων αυτών έργων από τ' άλλα είναι τó ακατόρθωτο, τó μη βολικό τους για μετάφραση ή διασκευή. Τά κομμάτια πού παρουσιάζουν τά ήθη κι' έθιμα ενός έθνους όσον κι' αν παίζονται άλλοι μεταφρασμένα, δέ μπορούν νά σημειώσουν τήν ίδια μέ τόν τόπο τους επιτυχία. Γιατί, όρισμένος, οι δυό νοοτροπίες—έργου και κοινού—δέν συμφωνούν καθόλου. Έχει μεγάλη σημασία ή έντόπια θεατρική φιλολογία. Γιατί τά τέτοιου είδους έργα ζωντανεύοντας συνηθιστες τής εποχής ή και παρασμένης ακόμα, κρατούν θέση ιστορίας και χώρα απ' τή φιλολογική τους αξία έχουν και κοινωνική τέτοια.

Ένας απ' τούς λιγοστούς συγγραφείς καθαρών τούρκικων έργων, ό μόνος μπορούμε νά πούμε, αν βγάλουμε τόν Ρεσάτ Νουρή μέ τά δυό μονάχα έργα του (Τάς παρτασι και Χαντσέρ), είναι ό Μουσαχίπ Ζαντέ Δζελάλ πού, εξαιρώντας τις διάφορες όπερέττες του, χάρισε στην τουρκική σκηνή τέσσερα έργα: «Φερμανλή Ντελή Χαζρετλερή» (‘Η αυτου' έξοχότης ό προνομιούχος τρελλός), «Αϊναρόζ Καντισι» (‘Ο καθής του άγιου δρους) «Καφές άρκασιντά» (Πίσω από τά καφάσια) και «Μπίρ καθούκ ντεβριλντι» (‘Αναποδογύριος ένα καθούκι). Τά τέσσερα αυτά κομμάτια μαζεύοντας τα όλα μαζί μπορούμε, σαν τό έργο του Προδστ, νά τά ονομάσουμε «Κυνηγώντας τόν παλιό καλό καιρό». Πραγματικά όλα τά έργα του Δζελάλ Βέη πέρνουν χώρα σ' έποχές πώχουν πιά ανακατωθεί στην ιστορία. Δέν μπορούμε δέβαινα νά τά ονομάσουμε ιστορικά, καθαυτό, καθιού, γιατί νά πρόσωπά του, δέν τά θανατίζεται από τις περιφημες φυσιογνωμίες κι' ούτε τά θέματα του έχουν τίποτε τό κοινό μέ παλιά ιστορικά γεγονότα. ‘Ο Μουσαχίπ Ζαντέ εφαρμόζει όλη του τήν προσοχή και τήν πείρα ζωντανεύοντας σκηνές από τήν παλιή έθνική ιστορία και τήν παλιά γλώσσα και τής παλιές έκφράσεις τής πατρίδος του, έχει μελετήσει τόσο καλά τις παλιές συνηθιστες τών συμπατριωτών του και προσέχει τόσο πολύ στό ζωντανέμα τους, ώστε πολλές φορές δέν διατάζει νά θυσιάσει κι' αυτή ακόμα τήν ένόστητα τών κοιμηματιών του.

‘Ο Μουσαχίπ Ζαντέ Δζελάλ είναι συγγραφέας μ' όλη τή σημασία τής λέξης ρεαλιστής. Στα έργα του δέν έχει θέση ό έρωτας κι' ή φαντασία. Τό μόνο του ελάττωμα, μπορεί νά πει κανείς, είναι ή έλλειψη ένότητας στα θέματά του.

Στόν «Φερμανλή Ντελή Χαζρετλερή» μάς δείχνει τόσο μεγάλο ρόλο παίζαν στην εποχή τών σουλτάνων και τών γενιταράων, οι μαγείες και τά κόλπα διάφορων τύπων συνηθισμένων νά ζούν στη ράχη τών εύκολόπιστων. Στο «Αϊναρόζ Καντισι» βλέπουμε τήν πραγματική όψη όποικριτών χωτζάδων και τών φαρισαίων παπάδων. Στο «Καφές άρκασιντά» αντίλαβθανόμαστε τις κακές συνέπειες τής πολυγαμίας και τά τεχνάσματα, πού σοφίζόντουσαν οι κλισιμένες στα χαρέμια γυναίκες για νά συναντούν τούς έραστές τους, και τέλος τό «Μπίρ καθούκ ντεβριλντι», πού ανέβαστηκε φέτο στη σκηνή του «Νταρουμπεντατ», βρισκόμαστε αντίκρυ-αντίκρυ μέ τήν άμάθεια και τήν άγγραμματοσύνη τών παληοκαιρινών ανθρώπων του κράτους.

‘Η τεχνική του Δζελάλ βέη είναι δυνατή κι' οι σύλληψές του πετυχημένες. Προτιμά νά γυρνά σε κωμωδίες, σατυρίζοντας κάπως, δλοίδια όπως κι' ό Μολιέρος, τά ήθη τής παρασμένης του εποχής. Χώρα απ' αυτό κι' άλλη μιá συμβολή για τό τουρκικό θέατρο είχαν τά έργα του διαλεχτου' αυτου' συγγραφέα: οσάθηκαν αίτιοι νά εκτιμήσουμε τό ταλέντο και τήν αξία τών καλλιτεχνών του «Νταρουμπεντατ». ‘Αληθινά στα έργα του βλέπουμε τόσο διαλεχτοι τεχνίτες είναι: οι Μ. Κεμάλ, Μπεχζάτ, Χαζίμ και Βασφι Ριζά, και καταλαβαίνουμε ακόμα, ότι για νά δείξουν οι ήθοποιοι αυτοί τή δυνατή τους τέχνη, τους χρειάζονται έργα δικά τους, τύποι γνωστοί τους. Κι' όσο κι' αν οι τύποι αυτοί δέ θάγαι άθνατοι και ζωντανοί σαν αυτοί του Μολιέρο, για μάς στέκονται πολύ καλά ζωγραφισμένοι και τέλεια καρικατουρίζε.

‘Ο Μουσαχίπ Ζαντέ Δζελάλ είναι όρισμένως συγγραφέας δυνατός και δίκαια θεωρείται ό κλασικός του Τούρκικου θεάτρου.

Πόλη, Φλεβάρης 1931

Α. Ν. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ





## ΔΙΜΗΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΙΣ

Ἡ παραζάλη τῶν ἀπροκρηάτικων γλεντιῶν παρέλυσε πᾶσαν μουσικὴν κίνησιν κατὰ τὸν παρελθόντα Φεβρουάριον. Σοβαρὸν καὶ ἐλαφρὸν μουσικὸν θέατρον εἰσίγησαν ἢ σχεδόν. Αἱ δοθεῖσαι κατ' ἄρσιν διαστήματα συμφωνικαὶ συναυλίαι δὲν παρουσιάσαν τι τὸ ἐξαιρετικὸν διὰ τὰ γίνη λόγος εἰδικὸς περὶ αὐτῶν καὶ αἱ παρεισφύσασαι συναυλιακαὶ μικροεπιχειρήσεις —λέγε ρεσιτάλ— μὴ ἐξαρθεῖσαι ὑπὲρ τὸ μέτριον δὲν εἶναι εὐκαιρὸν νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν σοβαρῶν.

Τὸ μόνον ἄξιον λόγου μουσικὸν γεγονός τοῦ μηνὸς περιορίζεται εἰς τὴν ἐμφάνισιν τοῦ κ. Φλέτα τοῦ παγκοσμίου φήμης ἴσπανοῦ τενόρου. Νέος ἀκόμη τὴν ἡλικίαν τραγουδεῖ ἀπὸ δεκαετίας, ἐθεωρήθη δὲ ὡς ὁ πρῶτος δξύφωνος τοῦ κόσμου, ἐφάμιλλος τοῦ Γκεγιαρέ, τοῦ Καρούζο κτλ. Ἐν τούτοις τὰ πράγματα δὲν ἀνταπεκρίθησαν πρὸς τὴν προηγηθεῖσαν φήμην. Τὸ διαρκὲς τρέμολό του, ἡ ἀστάθεια τῆς φωνῆς του, παρὰ τὰ ὁμολογούμενως τέλεια πιανίσιμα καὶ κρεσέντα ἀφῆκαν πολλὰς ἀγαθὰς προσδοκίας ἀνικανοποίητους καὶ ἐκρίθη ἂν μὴ ἀνεπαρκῆς ὄχι ἄξιος ὅμως τοῦ τριακοσιοδράχμου εἰσιτηρίου ποῦ ἐπλήρωσεν ὁ κόσμος καὶ ὁ κοσμάς, διὰ τὰ τὸν ἀκούσῃ. Καὶ εἰς αὐτὰ ἀκόμη τὰ τραγουδάκια τῆς πατρίδος του, ποῦ ἀπετέλουν τὸ πλεῖστον τοῦ προγράμματος τῆς πρώτης ἐμφανίσεώς του ὑπέρησε φωνητικῶς τόσον ὥστε ἀθέλητα ν' ἀποζητήσῃ κανεὶς τοὺς δικούς μας, ὅπως τὸν Ἀποστόλου, καὶ ἄλλους ὅταν εἰς τὴν πρώτην τῶν ἀνθῆσιν ἐτραγουδοῦσαν τὰ τραγουδάκια τοῦ Ροδίου, τοῦ Κοκκίνου, τοῦ Στρουμπούλη εἰς τὸ Ἀττικὸν ὑπαιθρον ἄνευ ρεσιτάλ, προγραμμάτων, ρεκλαμῶν, φωτογραφιῶν, ἰντερβιου καὶ λοιπῶν ἀγκυστρωμένων δολωμάτων διὰ τὸ ψάρεμα τῶν χαζῶν.

Εἰς μίαν ἐκ τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τοῦ Ω. Α. ἐξετελέσθησαν καὶ δύο νέα ἑλληνικὰ συνθέσεις, ἡ μὴ τοῦ κ. Ἀντιόχου Εὐαγγελάτου, καὶ ἡ ἄλλη τοῦ κ. Γ. Σκλάβου, κατὰ σύμπτωσιν καὶ τῶν δύο Κεφαλλήνων. Καλὴ ἀρχή. Φαίνεται, ὅτι εἰς τὸ ἀπροσπέλαστον σινικὸν τεῖχος ἀνοίγεται, ἐπὶ τέλους, μία ὄπη διὰ τὰ εἰσελθόντων εἰς τὴν χαρὰν τοῦ Κυρίου καὶ νέου Ἑλληνες συνθέται. Τὸ **Ἐπιτύμβιον** τοῦ κ. Εὐαγγελάτου, σύνθεμα λογικῆς ἐκτάσεως, συμμετρικόν, νεοτεχνικῶς ἐνηρμονισμένον, ἐνορχηστρωμένον δὲ ἐν μέτρῳ ὁμαλῶ, φανερώνει ἀρκετὸν αὐθορμητισμὸν ἐμπνεύσεως καὶ διαθέσιν ἐπιτρέπουσαν τὰς ἀγαθωτέρας προσδοκίας διὰ τὸ μέλλον τοῦ νεοροῦ συνθέτου. Ἡ ἐπὶ εἰδυλλίου τινὸς τοῦ Θεοφράστου μουσικὴ προσαρ-



μογή τοῦ κ. Σκλάβου, ἂν καὶ γραμμένη μὲ ἀρκετὴν ἐπιμέλειαν, δὲν φαίνεται ἔχουσα ἐπαρκῶς τὸν ἀρμόζοντα χαρακτήρα πρὸς τὸ θέμα. Περισσότερα εἰλικρίνεια εἰς τὴν ἔμπνευσιν καὶ ὀλιγώτερος φόβος εἰς τὴν ὀρχήστραν δὲν θὰ ἔβλαπτον τὸ κατὰ τὰ ἄλλα ἀξιόλογον τοῦτο ἔργον τοῦ γνωστοῦ μας συνθέτου.

Μᾶς ἐπεσεκέφθη περὶ τὰ μέσα Μαρτίου ἡ Ἑλισ. Σιοῦμαν, λυρική ὑπίφωνος τοῦ Γερμανικοῦ θεάτρου, κατόπιν προσκλήσεως τοῦ Ω. Α. καὶ ἐνεφανίσθη εἰς δύο ρεσιτάλ Γερμανικῆς μουσικῆς ἐν τῷ θεάτρῳ «Ὀλύμπια». Μὲ τὴν σχετικῶς περιορισμένης ἐκτάσεως καὶ ἐντάσεως φωνήν της, ἀλλὰ μὲ περισσὴν ὠδικὴν τέχνην ἀπέδωσεν ἀριστοτεχνικῶς τὰ νούμερα τῶν δύο προγραμμάτων της, ἱκανοποιήσασα πλήρως καὶ αὐτοὺς τοὺς πλέον ἀπαιτητικούς ἐκ τῶν ἀκροατῶν της. Εἶνε γνωστὸν ὅτι μερικοὶ γρουσουζήδες δὲν λείπουν ἀπὸ κάθε συναυλίαν διὰ νὰ θορυβήσουν καὶ νὰ ἐπικρίνουν τοὺς πάντας καὶ τὰ πάντα. Καὶ αὐτοὺς ἀκόμη ἀπεστόμωσεν ἡ Σιοῦμαν μὲ τὴν ὑπέροχον τέχνην της.

Ὁλόως ἀπροσδοκῆτως ἐνέσκηψε καὶ πάλιν ὁ Τίττα Ροῦφο ὁ *μέγας βαρῦτονος τοῦ κόσμου*, ὅπως διεφημίσθη εἰς τὰ προγράμματα ἀπὸ τοὺς ἐνδιαφερομένους διὰ μίαν καὶ *μόνην* συναυλίαν. Ἡ συναυλία δὲν ἐδόθη ἔνεκα ἀσθενίας τοῦ... ταμείου, τριακοσιόδραχμον γὰρ τὸ εἰαιτήριο, ἐνεφανίσθη ὅμως τὴν ἐπομένην εἰς τὸν ὄλον τοῦ Μαρκέλλου τῶν «*Μποἴμ*» τῆ συμπαρᾶξι τοῦ Ἑλλ. Μελοδράματος. Ὡς γνωστὸν εἰς τὸν ὄλον τοῦτον ὁ βαρῦτονος ἔχει ἐλάχιστα νὰ ἐπιδείξῃ φωνητικῶς, διὰ νὰ τραγουδήσῃ ὅμως κἀτὶ ὁ πρῶτος βαρῦτονος τοῦ κόσμου, ἐκρίθη σκόπιμον νὰ παρεμβληθῶσιν εἰς τὴν β' παρᾶξιν καὶ εἰς πείσμα τοῦ μακαρίτου Πουτσίνι, μερικὰ τραγουδάκια Ναπολιτάνικα καὶ ἰσπανικά. Ὁμολογουμένως τὶς καντσονέττες αὐτὲς ἀπέδωσεν ὁ Τίττα Ροῦφο μὲ μαεστρίαν μεγάλου καλλιτέχνου ἀλλὰ φεῦ· δὲν ἐμπόδισεν ἡ ἀριστοτεχνικὴ ἀπόδοσις, εἰς τὸ νὰ μὴ μετατραπεῖ, ὁ Καφὲ Μηνὴ εἰς καφεσαντάν. Εὐκταῖον θὰ ἦτον οἱ διάσημοι ἀστέρες νὰ μᾶς ἐπεσεκέπτοντο κατ' ἀραιότερα διαστήματα πρωτίστως δὲ ὅταν εὐρίσκονται ἐν τῇ δύσει των διὰ νὰ μὴ εὐρίσκειται τὸ φιλόμουσο κοινὸ καὶ μαζὺ καὶ οἱ σὸνμπ πρὸ ἀπροσδοκῆτων ἀπογοητεύσεων.

Ἡ Ἀνδρική Χορωδία τῆς Πράγας ἐνεφανίσθη σχεδὸν alla Sordina. Ὁλίγιστος κόσμος παρευρέθη εἰς τὴν πρώτην της ἐμφάνισιν ἔνεκα τῆς κακοκαιρίας. Κοῖμα! Εἶνε τόσο καλὰ γυμνασμένοι καὶ τραγουδοῦν τόσο εὐμορφα οἱ τσεχοσλοβάκοι ἑρασιτέχνη, ποῦ ἔπρεπε νὰ τοὺς ἀκούσῃ ὅλος ὁ κόσμος καὶ tutti guanti. Εἰς ποιότητα φωνῶν δὲν εἶνε τόσο σπουδαῖοι. Ἡμεῖς ἔχομεν καλλιτέρας. Ἀλλὰ τὶ ἐκτέλεσις, τὶ πειθαρχία, τὶ ρυθμικὴ ἰσότης ἐκυριαρχοῦσε εἰς τὴν ἐν γένει ἀπόδοσιν, καὶ τὶ λεπτοὶ χρωματισμοὶ ὑπογράμμιζαν τὰς φράσεις τοῦ συνόλου; Ἐτραγουδίσαν καὶ δύο τραγούδια τοῦ Ροδίου ἑλληνιστί, μὲ ἀρκετὴν χάριν καὶ ἀκρίβειαν—ὡς πρὸς τὴν μουσικὴν ἐννοεῖται, διότι τὰ ἑλληνικά των ἦσαν τσεχοσλοβάκικα.

ΔΗΜ. ΔΕΜΟΣΤΟΥΦΗΣ



## ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΑ, ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

Ἡ ραδιοφωνία ἀπασχολεῖ πάλι κατ' αὐτὰς τὸν τύπο, τὴν φορά αὐτή, ἐπ' εὐκαιρία τῆς ἐκπτώσεως τοῦ ἀναδόχου τῆς συμβάσεως, Οἱ... γεροντότεροι θὰ θυμούνται ἴσως ὅτι εἶχε προκηρυχθῆ κατὰ μεθοδία γιὰ τὴν ἐγκατάστασι πομποῦ καὶ τὴν ἐκμετάλλευσί τῆς ραδιοφωνίας στὴν Ἑλλάδα καὶ ὁ μειοδότης ἀνέλαβε τὴν ὑποχρέωσι νὰ εἶνε ἐτοιμος 9 μῆνες, ἂν δὲν ἀπατώμα:, ἐπειτα ἀπὸ τὴν κύρωσι τῆς συμβάσεως. Τὶ συνέβη ἄραγε ἐν τῷ μεταξύ, ὥστε νὰ ζητητῆα τώρα νὰ διαπιστωθῆ ἂν ὁ ἀνάδοχος εἶνε ἐκπτώτος ἢ ὄχι;

Δὲν ξεῦρω ἂν ἐνεκρίθη ὀριστικῶς τὸ σχέδιον τοῦ θυρεοῦ τῆς Ἑλλ. Δημοκρατίας καὶ ἂν, ἐπομένως, ἡ ὑπόδειξις μου ἔρχεται ἀργά. Πάντως προτείνω ν' ἀντικατασταθῆ ὁ μυθικός Φοῖνιξ ἀπὸ τὴν χελώνη, καὶ ν' ἀναγραφῆ εἰς τὴν ταινίαν ἀντὶ τοῦ ἐκπεσόντος: «Ἰσχύς μου... κτλ» τὸ «Σπαῦδε βραδέως». Γιατὶ νὰ ζητοῦμαι νὰ βροῦμε στὴν μυθολογία ἀλληγορίες καὶ συμβολισμοὺς καὶ νὰ μὴ χρησιμοποιήσωμε τὴν νεοελληνικώτατη πραγματικότητα;

Ἐν τῷ μεταξύ, ἐλλείψει ἐλληνικῶν ἀκροαμάτων, ἀρκούμεθα στὰ ξένα. Φυσικὰ δὲν ἔχει κανεὶς ἀντίρρηση οὔτε γιὰ τὸ ποσὸν τῶν προσφερομένων, οὔτε γιὰ τὴν ποιοτικὴ σύνθεσι τῶν προγραμμάτων' εἶνε ὁμως γεγονός ὅτι αἱ μεγάλα ἀποστάσεις, ποῦ μᾶς χωρίζουν ἀπὸ τοὺς πομποὺς ἐπιδρῶν δυσμενῶς εἰς τὸ ποιὸν τῆς ἀποδόσεως. Ὀλίγη εἶνε σχετικῶς τὰ θράδια πραγματικῶν ἀπολαύσεων καλλιτεχνικῶς. Γι' αὐτὸ ἀκριθῶς μόνον οἱ κάτοχοι ραδιοφῶνων μποροῦν ν' ἀντιληφθῶν, ἂν ἡ ραδιοφωνία μπορεῖ ἢ ὄχι ν' ἀποδώσῃ τὸ συναίσθημα τῆς ἀπολύτου πραγματικότητος. Οἱ ἄλλοι οἱ «φίλοι μας» εἶνε πάντοτε ἀτυχοι. Περίεργοι συμπτώσεις! Ὅταν κανένα θράδι ἐπισκεφθοῦν τὸν φίλον τους, ποῦ ἔχει ραδιόφωνο, τότε θὰ ὑπάρχῃ κατακλυσμός παρασίτων, τότε ἡ μεταβίβασις θὰ εἶνε κακὴ, τότε θὰ ὀργιάσῃ ὁ Βοτανικός, ἢ Βάρη κ.τ.λ. Σημειωτέον ὅτι τὸ ἴδιο συμβαίνει παντοῦ καὶ ὄχι μόνον στὴν Ἑλλάδα.

Εἶνε πραγματικῶς θαυμαστὸ τὸ σημεῖο τελειότητος εἰς τὸ ὁποῖο ἐφθασαν ἡ τεχνικὴ τῆς ραδιοφωνίας, τόσο στὴν ἐκπομπή, ὅσο καὶ στὴ λήψι. Ὑπὸ εὐνοϊκῆ συνθήκας καὶ μὲ δέκτη ἐφωδιασμένο μὲ τὰς νεωτέρας τελειοποιήσεις, ἰδίως ἐνισχύσεως χαμηλῆς συχνότητος καὶ ὀργάνου ἀποδόσεως, ἡ ἀναπαραγωγὴ ὄλων τῶν ἤχων, ἀπὸ τοῦ θαυτέρου μέχρι τοῦ ὑψηλοτέρου, τόσο εἰς τὰ μέλις ἀκουστὰ pianissima, ὅσο καὶ εἰς τὰ forte ποῦ προκαλοῦν τὴν δόνησι τῶν ἀντικειμένων, ποῦ βρίσκονται μέσα στὸ δωμάτιο, εἶνε τελεία, τόσο, ὥστε νὰ ἱκανοποιῆ καὶ τὸ ἀπαιτητικώτερο μουσικὸ αὐτί.

Ὅπως εἶπα ὁμως προηγουμένως, αἱ περιπτώσεις τόσοσ καθαρῶς λήψεως εἶνε σχετικῶς σπάνια: ἀκόμη στὴν Ἑλλάδα, λόγῳ τῶν εἰδικῶν συνθηκῶν τῆς, καὶ γι' αὐτὸ ἡ περὶ μουσικότητος τῶν ραδιοακροαμάτων γνώμη τῶν περισσοτέρων, ἐπαναλαμβάνω ἐκείνων ποῦ δὲν ἔχουν ραδιόφωνο, κάθε ἄλλο εἶναι παρὰ εὐνοϊκή. Θὰ προσέλθουν ὁμως καὶ οἱ ἀπιστοὶ αὐτοί, ἔστω καὶ τὴν δωδεκάτην.

Ἀκούονται ὁμως ἐνίοτε καὶ μερικῶς παράξενες προφητείες, ὅτι δηλαδὴ ἡ ραδιοφωνία θὰ σκοτώσῃ τὴν μουσικὴ καὶ τὸ θέατρο κτλ. Τὶ κίνδυνο νὰ διατρέχῃ ἄραγε ἡ μουσικὴ; Μήπως ὑπάρχει φόβος νὰ τὴν συχαθοῦμε, λόγῳ τῶν παρεμβολῶν καὶ τῶν παρασίτων; Ἄσπετο καὶ νὰ λέγεται ἀκόμη. Ἐπισημαίνεται ὁμως καὶ κάποιος ἄλλος κίνδυνος, ἡ ἐπίτασις τῆς ἀνεργίας τῶν μουσικῶν. Κίνδυνος ἀπολύτος ἀνυπαρκτος, διότι ὄχι μόνον τὸ ραδιόφωνο δὲν μπορεῖ ν' ἀντικαταστήσῃ τὴν ὀρχήστρα τῶν διαφόρων κέντρων, ποῦ χρειάζονται ὠρισμένη μουσικὴ σὲ ὠρισμένη ὥρα, ἀλλ' ἀπ' ἐναντίας θὰ δώσῃ ἐργασία σὲ πολλοὺς μουσικοὺς, ἀφοῦ τὰ 40 0/0 μόνον τῶν προγραμμάτων ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἀνακρινώσεις καὶ διαλέξεις τὰ δὲ 60 0/0 ἀπὸ μουσικῆ. Δεδομένου δὲ ὅτι ἐκτὸς τῶν τακτικῶν μουσικῶν τοῦ σταθμοῦ θ' ἀπασχολοῦνται συνεχῶς καὶ ἑκτακτοὶ (solistes κ.τ.λ.), ἡ ραδιοφωνία ὄχι μόνον δὲν θὰ ἐπιτείνῃ τὴν ἀνεργίαν, ποῦ προκαλεσε ὁ ἠχητικὸς κινηματογράφος, ἀλλ' ἐπεναντίας θὰ δημιουργήσῃ ἐντονὸν αἰ μουσικὴ κίνησι, τῆς ὁποίας οἱ μουσικοὶ θὰ ἐπωφεληθῶν ἁμέσως ἢ ἐμμέσως.

Τὸ θέατρο ἐπίσης θὰ εὐεργετηθῆ, κυριολεκτικῶς ἀπὸ τὴν ραδιοφωνία, στὸ θέατρο δὲ συμπεριλαμβάνο καὶ τὸ μελόδραμα. Ἄς ἀρχίσωμε ἀπ' αὐτὸ.

Εἶνε γνωστὴ γενικῶς ἡ δυσφορία τοῦ κοινοῦ διὰ τὸν περιορισμὸν τῶν μελοδραματικῶν ἐκτελέσεων ἀποκλειστικῶς σχεδὸν ἐντὸς τοῦ κύκλου τοῦ bel canto μὲ ἐλαχίστας ἐξαιρέσεις, ἀλλ' ἀνεξαρτήτως τοῦ εἶδους καθ' ἑκαστὴ τῆς μουσικῆς, ὁ περιορισμένος ἀριθμὸς τῶν συνεχῶς ἐπαναλαμβανόμενων μελοδραμάτων ἀπομακρύνει μοιραίως τοὺς ἀκροατὰς, κύριον παράγοντα προκοπῆς κάθε θεατρικῆς ἐπιχειρήσεως.

Σὲ τί ὀφείλετε ἢ κατάστασις αὐτῆ; Γιατὶ οἱ ἐκάστοτε σχηματιζόμενοι ὁμίλοι περιορί-



ζονται πάντοτε σ' ένα φτωχό ρεπερτόριο, που απέδωσε, δι, του ήτο δυνατόν; Δέν φαντάζομαί να μη έχουν μελετήσει οι καλλιτέχνη: μας άλλες όπερες από τον Rigolétto, Tosca και Σία. Ασφαλώς όχι. Υποθέτω ότι οι λόγοι είναι μάλλον τεχνικοί: έλλειψις καταλλήλου σκηνης με τās απαιτούμενας τεχνικάς τελειοποιήσεις, σκηνικά κλπ. και.....οικογενειακοί, δηλαδή όργανοις και σύμπνοια τών συνεργαζομένων. Η ραδιοφωνία καταργεί όλες αυτές τις δυσκολίες. Η υπό μορφήν όρατορίων εκτέλεσις των μελοδραμάτων εις τό studio τού σταθμοῦ χωρίς ν' απαιτή όυτε, σκηνικά ούτε άνδυμασίες, περιορίζεται εις τήν έκλογήν καλών solistes και καλοῦ κόρου. Και οι μὲν πρώτοι ασφαλώς δέν λείπουν, διότι εκτός τών γνωστών μας έξ επαγγέλματος καλλιτεχνῶν υπάρχουν πολλές, πάρα πολλές άλλες θαυμάσιες φωνές, που για τόν ένα ή τόν άλλο λόγο δέν θέλουν να εμφανισθοῦν από σκηνης, τοῦλάχιστον σάν τή σημερινή έλληνική. Τό ίδιο συμβαίνει και με τό κόρο. Φαντάζεσθε τί μπορεί ν' αποφέρει ή συνεργασία τών καλών μας καλλιτεχνῶν με τήν Χορωδίαν Ἀθηνῶν π. χ; Ὅσοι παρηκολούθησαν τās εκτελέσεις τῆς Καταδίκης τού Φάουστ, που εδόθησαν πέρ.ου, ή άλλες, θά καταλάβουν.

Μένει βέβαια τό θαυματικό μέρος... Ὅμοιογῶ όμως ότι προτιμῶ, και ασφαλώς δέν είμαι ὁ μόνος, μιὰ ἀρτία εκτέλεσις υπό μορφήν όρατορίου, από μ.ά παράστασι από σκηνης με τόν άκατανόμαστο εκείνο τραγέλαφο κοστουμιῶν και επιπλώσεων. Ὅταν πλέον ἀργότερα κατορθωθῆ διὰ τῆς συμπήξεως μιᾶς εθνικῆς σκηνης, ισχυρᾶς οικονομικῶς και με τ' απαιτούμενα τεχνικά μέσα, ή κατάρτισις ἀρτίου μελοδραματικοῦ θιάσου, τότε βέβαια ή μεταβίβασις θά γίνεται από αὐτή τή σκηνή, όπως και άλλοῦ. Δέν υπάρχει κίνδυνος να μένουν τά εἰθώλια κενά, τοῦλάχιστον όμως και οι εκτός τῆς πρωτευούσης Ἑλληνες θά μπορούν ν' ἀπολαύσουν μιὰ πραγματικῶς καλλιτεχνικήν εκτέλεσι.

Ὅσο για τό καθ' αὐτό θέατρο, τό τόσο χειμαζόμενο κατ' αὐτάς, έχει και αὐτό να κερδίσι. Ἐδῶ βεβαίως ή δρασις παίζει ἀσυγκρίτως σπουδαιότερο ρόλο παρά στό μελόδραμα. Ἐν τούτοις όμως οι ξένοι σταθμοί ἀνεβάξουν συχνότατα τά έργα τού διεθνοῦς δραματολογίου ελαφρῶς διαρρυθμισμένα, ὥστε να προσαρμόζωνται πρὸς τās νέας συνθήκας. Ἐργα δὲ ἀνάλογα, ιδίως με τό δραματολόγιο τῆς Ἐλευθέρας Σκηνης, ἀποδίδονται θαυμάσια. Σημειωτέον ότι ή ραδιοφωνία ἐπροκάλεσε τήν δημιουργία νέας τάξεως ἔργων τών Radio-pieces, γραμμένων ειδικῶς ὑ αὐτήν, που ἀπαρχολοῦν μίαν ή δύο φορές τήν ἐβδομάδα τού πρόγραμμα τών μεγάλων ξένων πομπῶν. Ἰδοῦ λοιπόν νέον πεδίου δράσεως διὰ τούς λογογράφους και τούς ήθοποιούς μας, παλαιούς και νέους.

Τό τρωτόν τού νέου θεσμοῦ θά εἶνε ότι θά δημιουργηθῆ και νέα τάξις κριτικῶν, τών ποίων, φυσικά, ή κρίσις θά ἐξαρτάται, ἐν μέρει, και από τήν καλήν ή κακήν ἀπόδοσι τού δέκτου των. Ἄν δὲ ή κριτική αὐτή γίνεται διὰ τού ραδιοφώνου, και ἂν οι κρινόμενοι συγγραφεῖς έχουν τό δικαίωμα τῆς ἀπαντήσεως διὰ τού αὐτοῦ μέσου τότε.....ὁ θεός να βάλῃ τό χέρι του!

Π. ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο ΒΕΑΚΗΣ.—Τόν περασμένο μήνα ἐορτάσαμε τά τριάντα χρόνια τού Βεάκη. Η ὥρα τῆς παράστασης ἦτανε για ὅλους μας μιὰ πολύτιμη χαρά, γιατί εκείνο που εἶχε τονισθεῖ πολλές φορές, ότι δηλ. ὁ Βεάκης είναι «ὁ καλύτερος ἔλλην ήθοποιός», φανερώθηκε πῶς ἦτανε γνώμη και ὅλου τού κόσμου, που γέμισε δίκαια κι' αισιόδοξα τό θέατρο.

Γιατί ὁ Βεάκης είναι ὁ θεατρινός με τά πολλά προσόντα, που τά καλλιέργησε ἀκριετὰ μέσα στά χρόνια, που περάσανε.

Ἐνας ἄνθρωπος γλυκός κάτω από τή σκηνή, γλυκύτερος όταν παίζει, σαφέστατος και στίς λεπτομέρειες και στό σύνολο, ή ὠραιότερη ἀνδρική φωνή τού θεάτρου μας, που είναι υπερφάνεια για ἕνα ρωμιό να τόν ἀκούει πῶς μιλάει ἀξιοθαύμαστα τή γλώσσα μας, ὥστε θά μπορούσε κανείς με τή λάμψη που παίρνει ή δημοτική στό στόμα του να δείξει τελειωτικά τήν ἀξία τῆς.

Ταλέντο ἀξιο για ὕμνους και για θαυμασμούς. Μᾶς ὠφελει όμως περισσότερο να δοῦμε και σέ τί δυνάμωσε τό θέατρό μας γενικά ὁ Βεάκης, γιατί πάντα τό να ξέρει κανείς καθαρά τί έχει να θαυμάσει στό κάθε τι βέβαια είναι πολὺ καλύτερο από τό να θαυμάζει ἀόριστα.

Διαφωνοῦμε πάρα πολὺ μ' εκείνους, που εἶπανε ότι ὁ Βεάκης θυσίαστηκε για τό θέα-



τρο. Και λέμε ότι δὲν θυσιάστηκε καθόλου· μόνο ἔκανε τὴ δουλειά του σὰ θεατρίνος, ὅπως κάνει ὅλος ὁ κόσμος. Θυσιάζομαι θὰ πῆ θάζω πὸ κάτω καὶ τὸ πλὸ μικρὸ ἀπὸ τὴ δικῆς μου ἀρέσκεις; ζητῶ νὰ σπάσω τὸ ἐμπόδιο ὅλα καὶ ἀνεβάξω ψηλά τὴ δουλειά μου καὶ τοὺς συνεργάτες μου, δδηγῶ, δημιουργῶ ἐποχὴ, μαθητῆς, παράδοση. Ὁ Βεάκης δὲν ἔκανε τίποτε ἄλλο, παρὰ νὰ ὑψώσῃ τὸ Βεάκη ὅσο μπορούσε καὶ μάλιστα ὄχι μὲ τοὺς καλύτερους τρόπους κάθε φορά. Θεατρικὴ ζωὴ δὲν δημιουργῆτος. Πότε στάθηκε μόνος του στὴν Ἀθήνα, ἔξω ἀπὸ ἕνα καλοκαίρι τὸν τυχερὸ «Ἀθῆναιο». Πότε ἔγινε πυρήνας καὶ πότε ἔδωσε φτερά σὲ νέους ἠθοποιούς; Ἐνα μπουλουὶ μὲ τὸ Βεάκη ἀρχηγό· αὐτὸς εἶναι ὁ Βεάκης ὡς μέρος τοῦ συνόλου. Ποιοὶ εἶναι οἱ μαθητῆς του, ποιοὶ συγγραφεῖς ἐρήκανε ὑποστήριξη ἀπὸ τὸ Βεάκη; Ποιοὶ θεατρίνοι τὸν ἀγαπάνε; Καπατὰν ἕνας! Μόνος! Μεγάλος ἠθοποιὸς θὰ πει δημιουργὸς θεάτρου, ἠθοποιῶν, συγγραφέων. Βέβαια πολλοὶ γράφανε γι' αὐτόν, πολλοὶ τὸν μιμοῦνται στὸ παίξιμο, δυστυχῶς γι' αὐτούς. Τοῦτο ὅμως εἶναι ἄλλο.

Νά, τί θὰ ποθοῦσαμε· τὴν ἐλευθέρη καὶ ζωογόνα πνοή, πὸν πλάθει τὸν κόσμο ἐκ τοῦ μηδενός. Καὶ ὁ πόθος μας δὲν βρίσκει κανένα σημεῖο στὸ Βεάκη γιὰ νὰ χαρῆ τὴν ἐκπλήρωσή του.

Ὁ Βεάκης εἶναι ταλέντο, πολὺ σπουδαῖο ταλέντο. Ἔχει ὅμως ὅλα τὰ πνευματικὰ καὶ τὰ ψυχικὰ γνωρίσματα τοῦ καιροῦ του, πὸν δὲν εἶναι βέβαια στοχεῖα γιὰ πρόοδο. Δὲν ἀγαπάει πνευματικὰ, δὲν ἔχει ἀγαπήσει κανένα. Ἔχει μεγάλο ἀτομικισμό, ἀσυγκράτητο, πὸν τὸν κάνει νὰ ξεχνᾷ τὸ θεατρίνο καὶ νὰ γράφει στὸ «Μπουκέτο» καὶ νὰ σαφῶνει καὶ δράματα. Ἡ φιλολογία! Δὲν εἶναι μόνο εἶσο ἢ σπῶρ, εἶναι ἡ ἐνοπάθεια ἢ τρομερή, πὸν τόσο τὴν ἔχει γνωρίσει· τὸ Ἑλληνικὸ θέατρο, πὸν τὸν κάνει νὰ βλέπει ἐχθροὺς τριγύρω. Εἶναι φριχτὸ καὶ θλαθερὸ πρᾶγμα ὁ μέτριος λογοτέχνης. Κι' ὁ Βεάκης εἶναι μέτριος λογοτέχνης. Νά εἶναι κανεὶς σπουδαῖος θεατρίνος καὶ νὰ κάνει φιλολογία. Χρησιμεῖει βέβαια ἡ λογιότητα στὴν κατανάλωση, ἀλλὰ ὁ δραματογράφος ἔφαγε σὲ πολλὰς περιόδους τὸ θεατρίνο.

Τώρα ὁ Βεάκης εἶναι περιοδεῖα. Τί προσφέρει στὴν Τέχνη; Μιστὸ σὲ κάμποσους ἀνθρώπους; Μάλιστα. Ἔχει ὅμως τὴν εὐκαιρία νὰ παίξει ὅλες τὶς ψυχοπαίδες. Τίποτα πὸν πολὺ. Κι' ἂν τὸ ἑλληνικὸ θέατρο βρίσκεται σὲ τέτλια κατάσταση, πὸν νὰ στέλνει τὸ Βεάκη του περιοδεῖα, φταίει σ' αὐτὸ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Βεάκης.

Τοῦ Βεάκη ἡ ἀξία φαίνεται μόνο σὰν δουλεύει σὲ ἄλλο θίασο· μὲ τὴ Μαρίκα καὶ μὲ τὸ Θεοδωρίδη (αὐτῶν οἱ δυὸ προσέφεραν πολλὰ στὸ θέατρο, χωρὶς ἀμφιβολία). Καὶ ὄχι ὅλες τὶς φορές· γιατί θέλεις ἡ λογιότητα, θέλεις ἡ περίσταση κάνουν τὸ Βεάκη νὰ παίξει καὶ Σαίξπηρ.

Παράδειγμα: Ὁλος ὁ κόσμος περίμενε βέβαια τὸ Βεάκη· περίμενε ὅμως κι' ἕνα ἔργο καὶ εἶδε μιὰ πινάκρια σαχλαμάρα κι' ἀγωνίστηκε νὰ μὴν ξεχᾷσει ὅτι πρέπει νὰ θαυμάσει τὸ Βεάκη. Ἐπαίξε, λέει, καλά στὴν τουνὲν ὁ Βεάκης καὶ γι' αὐτὸ ἔδωσε αὐτὸ τὸ ἔργο. Κάνει λάθος ὁ ἔξοχος φίλος μου. Δὲν ἔπαιξε καθόλου καλά. Μόλις γέγηκε ἦτανε ὄχι καλός. Δὲν εἶχε τὶς ἄλλες του ἐπιτυχίες· ἐκεῖνες τὶς συγκλονιστικῆς, τὶς μεγάλες. Τὰ γελοῖα ἔργα, πὸν συνήθως τ' ἀγαποῦν οἱ θεατρίνοι, γιατί φαντάζονται πὸς ἔχουν ρόλο, μποροῦνε νὰ ρίξουν δέκα Βεάκηδες. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦτανε μιὰ πίκρα, μιὰ στενοχώρια, μιὰ πλήξη κάθε φορά πὸν δὲν ἦτανε στὴ σκηνὴ ὁ Βεάκης καὶ στὸ τέλος, μόλις γέγηκε ἡ Κυβέλη στὴ «Ζουμπιρί» ὁ Βεάκης εἶχε ξεχαστεῖ.

Καὶ τὸ χειρότερο εἶναι πὸς τὸ ἔργο τὸ εἶχε διασκευάσει ὁ ἴδιος ὁ Βεάκης καὶ τὸ παρουσίασε πὸς ἦταν τοῦ Πορτορί; ὕστερα ὅμως, ἀφοῦ δὲν τόφαγε κανεὶς, τὸ ἔργο ἀποδόθηκε κατακρεουργημένο στὸ συγγραφέα του. Πνευματικὴ δηλαδὴ λοβιτοῦρα ἢ ελαφρότητα; Καὶ στὴν τριακονταετηρίδα !!

Ἀξιοσημείωτο εἶναι καὶ τὸ ὅτι οἱ διάφοροι ρήτορες, πὸν ἀνεβήκανε στὴ σκηνὴ γιὰ νὰ προσφέρουν τὶς δάφνες, δὲν μπορούσαν στὶς προσφωνήσεις τους νὰ ποῦνε μιὰ λέξη σωστή. Λίγα μαθήματα ἀπαγγελίας σὲ καμιά συνοικιακὴ δραματικὴ σχολὴ καὶ μερικῆς προφορικῆς ἀκρίβειας τῆς ὄης δημοτικῆς θὰ ἦταν ἀπαραίτητες.

Περίεργος ἦτανε ὁ κ. Μελάς. Μᾶς τάραξε τόσο ὥρα μὲ μιὰν ἀταίριαστη βιογραφικὴ φλυαρία καὶ κάπου εἶπε καὶ κάτι τι γι' ἀριστεῖο κλπ., πὸν θὰ μπορούσε νὰ πάρει καὶ τὴν ἐξήγησι ὅτι θέλει νὰ πειράξει τὴν Κυβέρνηση. Ὁ Πρωθυπουργὸς ἦτανε σ' ἕνα θεωρεῖο κι' ὁ ὑπουργὸς τῆς Παιδείας στὴν πλατεῖα. Ὁ κ. Μελάς, πὸν δὲν θὰ πρόφτασε πὸν πρὶν νὰ διορθῶσει αὐτὸ τὸ μέρος, τὰ ἔχασε, ἔπαθε τράκ, διάβαζε τὸ χειρόγραφο του σὰν κακὸς μαθητῆς καὶ τὴν ἄλλη μέρα, ἡ δευτέρα σελίδα τοῦ «Ἐλευθέρου Βήματος» προσπάθησε νὰ τὰ μπαλώσει, γράφοντας «...ὁ ὑπαινιγμὸς... δὲν ἐστρέφετο οὔτε κατὰ τῆς Κυβερνήσεως οὔτε κατὰ τοῦ ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας...» Ὁχι, παίζουμε! Βαρδαῖε τὸ Πολιτικὸ γράφειο καὶ δὲ



συμφέρι να τὰ χαλάσει κανείς με τὸ ὑπουργεῖο τῆς Παιδείας; αὐριο θὰ ξαναγίνει τὸ Ἑθνικὸ θέατρο—(ἔδῳ, ἄς μοῦ ἐπιτραπεί νὰ πῶ, ὅτι ἂν ὁ ὑπουργὸς εἶχε καλύτερους συνεργάτες, τώρα θὰ εἶχαν γίνει θαύματα· πάλι θὰ τοῦ τὸ χαλάσουν τὸ Ἑθνικὸ)—ὕστερα ὁ κ. Μελάς εἶπε σὰ νὰ ἐπρόκειτο νὰ θίξει τὸν κ. Χόρν ὅτι τὸ «Φυντανάκι» χρωστάει πάρα πολλὰ στὸ Βεάκη. Βεβαίως χρωστάει καθήκον τοῦ ἡθοιοποιοῦ εἶναι νὰ κάνει τὰ θεατρικὰ ἔργα νὰ φαίνονται καλύτερα. Ὅμως ὁ Τηλέμαχος, πῶς τὸν λέν, τῆς νύχτας καὶ τῆς ζωῆς δὲν χρωστάει τίποτα στὸ Βεάκη; Ἰσα-ἴσα ὁ Βεάκης τὶς ἐπιτυχίες του τὶς ἔχει περισσότερο σὲ κάτ. ἔργα τυποτένια καὶ πῶς χειρότερα ἀπὸ τοὺς Ἰάμους τῆς Ὀλγας. Προχωρώντας πάλι ὁ κ. Μελάς εἶπε ὅτι ὁ Βεάκης εἶναι ἐχθρὸς τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ. Ἀλλὰ ἡ κ. Κροντηρᾶ ἐπαίξε νομίζω στὴν παράστασή του καὶ στὸ θιάσὸ του τώρα ἔχει καὶ τὸν κ. Δεστούνη.

Τὰ σημειώσαμε αὐτὰ, γιατί εἶναι κομμάτια ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Βεάκη, γιατί μέσα στὴν κατάστασιν αὐτῆ ἐξῆς, συνεργάστηκε καὶ μπορεῖ καὶ νὰ τὴν ἐγκρίνει.

Ὅμως ἐμεῖς κρατᾶμε τώρα γιὰ κέρδος μᾶς ἀναφαίρετο τὶς μεγάλες χαρὲς, πὺ μᾶς ἔδωσε ὁ Βεάκης, ἡ μεγάλη τέχνη του, μετὴν ἀλήθειαν τῆς καὶ μετὴν θερμότητά τῆς.

Κι' εὐχόμαστε νὰ τὸν χαροῦμε στὸ Ἑθνικὸ θέατρο ἀπερίσπαστο, ἐλεύθερο ἐσκουῖραστο, χωρὶς φιλολογίαις, δικὸ μᾶς, λατρεία μᾶς καὶ καύχημά μᾶς, ὁδηγητὴ αὐτὴν τὴν φορά, βοήθῃ καὶ ὄχι ἀντίθετο στὰ νέα ταλέντα τὰ θεατρικὰ, πὺ ὑπάρχουν γύρω μᾶς καὶ πὺ μόνον μετὰ αὐτὰ θὰ μπορέσῃ κι' ὁ Βεάκης νὰ σταθεῖ. Τὰ σημειώων γιὰ νὰ τὰ μάθῃ κι' ὁ κ. Μελάς, πὺ κάνει πῶς δὲν τὰ ξέρει: Ἀλίκη, Παπαδάκη, Γληνός, Μουσοῦρης. Ἀλλὰ, ξέχασα, στὸ Ἑθνικὸ θέατρο θὰ εἶναι ὁ κ. Ροζάν, ὁ κ. Λούης καὶ ἄλλοι. Ἐτοιμὴ λοιπὸν ἡ κλίκα. Ἐναντίον τους ἄς δοῦμε νικηφόρο τὸ Βεάκη, τὸν Αἰσχύλο τῆς νεοελληνικῆς ἡθοιοποιίας.

**Ο ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ:** Ἡ κριτικὴ τοῦ καθημερινοῦ τύπου συμφώνησε γενικὰ, πῶς δὲν μποροῦμε νὰ κρίνουμε τὸν Τουρκικὸν θιάσον τοῦ Ρασήτ-Ριζᾶ μπεή, μετὰ ὅση δεσποσύνητα θὰ ταίριαζε στὴν ἀξία τῆς προσπάθειάς του, γιατί δὲν ξέρουμε καθόλου τὰ τουρκικὰ, καὶ μᾶς λείπει ἔτσι τὸ πῶς ἀλάνθαστο κριτήριον, πὺ σ' αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ στηρίξουμε τὸ τι θαρῶνουν οἱ Τούρκοι καλλιτέχνες στὶς λεπτομέρειες. Καὶ φαίνεται, ἀλήθεια, πῶς ἐκφράζανε μετὰ τὴ γλώσσα τους ὅπως ἔπρεπε τὰ νοήματα τοῦ συγγραφέα, γιατί καὶ στὸ δράμα τῆς πρώτης βραδυᾶς καὶ στὴν κωμωδία τῆς δευτέρας, οἱ τουρκομαθεῖς παρακολουθοῦσαν πολὺ καλὰ καὶ ἀμέσως τὰ ἔργα. Καὶ ὑπῆρχαν στιγμῆς, πὺ τὸ θέατρο κράταγε τὴν ἀναπνοή του ἀπὸ τὴ συγκίνησιν κι' ἄλλες πὺ ξεπαύανε βουερά γέλια σκόρπια στὴν πλατεία καὶ πικνὰ στὸ ὑπερῶ, ὅπου μαζευτήκανε ἀνεξίλικα οἱ πρόσφυγες τῶν περιχώρων.

Καὶ ὅλοι πάλι συμφωνήσανε πῶς ὁ πρωταγωνιστὴς Ρασήτ-Ριζᾶ μπεή εἶναι ἀξιόλογος, προικισμένος μετὰ ἀφθονα προσόντα, πὺ δὲν μείνανε μόνον προσόντα, παρὰ ἔχουνε φτάσει σ' ἕνα σημεῖο ψηλὸ καὶ ἀποτελεσματικὸ. Εἶναι λεπτός, εὐγενικός καὶ φυσικός, εὐρωπαϊκὸς ἀληθινὸς σὰ νὰ μὴν εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους ἡθοιοποιούς τῆς πατρίδας του, παρὰ σὰ νὰ εἶναι καρπὸς μακροχρόνης παράδοσης.

Ὅτε πρέπει νὰ ξεχάσει κανεὶς τὸ σοβαρὸ καὶ τὸ μετρημένον παίξιμον τῆς Φατιμέ Ντουριέρ, καθὼς καὶ τῆς ἀξιολογῆς Λεϊλά χανοῦμ καὶ τῆς Νερζάν χανοῦμ καὶ τοῦ Ἐρτογρούλ Σαντελνίν.

Τὸ καινούργιον Τουρκικὸ ἔθνος ἀπὸ τὴν ἐπίσκεψιν τοῦ θιάσου αὐτοῦ βγήκε πάρα πολὺ κερδισμένον καὶ ἀσπροπρόσωπον καὶ δὲν θὰ περάσει πολλὸς καιρὸς, πὺ θὰ ἔχουμε νὰ θαυμάσομε πῶς ἀνώτερες ἐκδηλώσεις τοῦ ἀξιολογοῦ θιάσου Ρασήτ-Ριζᾶ, ὅταν μᾶς κάνουν κι' ἄλλη μιὰ φορά τὴν τιμὴ νὰ μᾶς ἐπισκεφθοῦνε.

Θὰ τῆς ἀραγε περὶστασιον εὐνοϊκῆ, νὰ γνωρίσουμε καὶ τὸ «Νταρομπενατλ»;  
**Θ. ΜΟΝΤΙΑΔ,** θεατρικὰ ἐπιχειρήσεις **Α. ΜΑΚΕΔΟΥ.**—**ΤΙΜΟΓ ΜΩΡΑΙ-ΤΙΝΗ:**  
«**Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ**». Σκηνοθεσία **ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΑ.** Μουσικὴ **Ι. ΡΙΤΣΙΑΡΔΗ.**  
Ὡς τώρα ὁ κ. Μωρ. εἶχε πάρα πολλὰς ἐπιτυχίαις, γιατί ἔγραφε κωμωδίας ἀπάνω σὲ δοκιμασμένον παλαιότατον στυλ, ἔκανε φιλοσοφία φτηνὴ καὶ συνειθισμένη, τέλος πάντων ἔδειχνε κάποιον καλὸν γράψιμον, χωρὶς βέβαιον καλλιτεχνικὴν ὑπόστασιν, καὶ εἶχε πολυτιμότερα βουερά σὲ ρόλους γραμμένους ἐπίτηδες γι' αὐτούς. Ἐτσι, πηγαίναμε πάντα στὶς πρεμιέρας του μετὰ χαρὰ καὶ μ' εὐχαρίστησιν, ὅσο κι' ἂν μᾶς ἐνοχλοῦσε ἡ τεχνικὴ του καὶ ἡ νοστορπία του, βέβαιον πῶς δὲν θ' ἀκούγαμε ἀπόλυτες βλακειάς. Ἄλλως τε 100 παραστάσεις κάθε καλοκαίρι γραμμὴ πολὺ σωστὰ εἶναι δικαίωσιν πάρα πολὺ μεγάλη κι' ἄς πάει νὰ κουρεύεται ἡ λογοτεχνία καὶ ἡ ποίησιν.

Μετὰ τὴν «Ἱστορίαν τῆς Ἀθήνας» ὅμως ἀλλάζουν τὰ πράγματα. Οἱ καλλιὸι πρωταγωνι-



στές δὲν ὑπάρχουν βέβαια οὔτε ρόλοι θὰ ὑπάρχουν γι' αὐτούς, ὁ συγγραφέας δραματοῦει ἀπὸ τὸν χιλιποτατημένο, τὸ γνωστὸ του τὸ μονοπάτι, γιὰτι «... ὁ Τίμος φαίνεται νὰ ἔχει διδαχθεῖ πολλά ἀπὸ τὴν πείρα τῆς τελευταίας θεατρικῆς τεχνικῆς» (Ν. Ἐστ. 101 σ. 257 Μελάς) ὅσο κι' ἂν ὁ «Τίμος» δηλώνει, πὼς τὸ ἔργο ἔχει γραφτεῖ πρὶν γίνεῖ γνωστὴ στῆν Ἑλλάδα ἢ «τελευταία τεχνικῆ».

(Ὁ κ. Μελάς φαντάζεται, πὼς «ἡ τελευταία τεχνικῆ» στηρίζεται μόνο στὸ νὰ εἶναι χωρισμένο τὸ ἔργο σὲ εἰκόνες καὶ ὄχι σὲ πράξεις! Καὶ δὲν εἶναι μόνος του, δυστυχῶς, πού δὲν ἔχει καταλάβει μὲ ὅλα τὰ Παρίσια του τὸ γιὰτι καὶ τὸ πῶς, πού ἔχουν τὰ νεώτερα ἔργα!)

Οἱ φόβοι λοιπὸν φουντόνανε ὅσο προχωροῦσε τὸ ἔργο καὶ ὅλοι θρηνοῦσαν τὸν κ. Μακέδο, πού τοῦ τῆ σκάσανε κι' εἶχε ἀναλάβει νὰ πληρώσει τὸ ἀνέδασμα; Ἡ Μαρίκα, ὁ Θεοδωρίδης, ὁ Φύρστ καὶ ὁ Ἀργυρόπουλος διαβάσανε τὸ χειρόγραφο καὶ τοῦ τὸ στείλανε πίσω τὸ ἀρνηθῆκανε μὲ τὴ δικαιολογία πὼς φοβόντουσαν τὰ ἔξοδα· μὰ ποιὸς θεατρῶνης θὰ λυπότανε τὰ ἔξοδα, ὅταν πρόβλεπε κέρδη; καὶ μάλιστα ὁ κ. Ἀργυρ. εἰδικῶς γιὰ τὸν κ. Μωρ. Ἀπλοῦστατα οἱ πάρα πάνω εἶδαν ἀμέσως μίαν ἀποτυχία καὶ γλυτώσανε. Ὁ κ. Μακέδος ὅμως γιὰ νὰ τὸ ἀνεβάσει τὰ κατὰφερε νὰ φέρει σὲ ἀνασάτωση τὸ θέατρο του. Τὸν κ. Ἀρτάντωφ τὸν διαδέχεται ὁ κ. Οἰκονόμου καὶ τὸν κ. Οἰκονόμου ὁ κ. Μελάς.

Λέγανε μάλιστα ὅτι τὸν κ. Χέλμη τὸν πήρανε τρεῖς μῆνες πρὶν, εἰδικῶς γιὰτι θὰ εἶχε σπουδαῖο ρόλο στῆν Ἱστορία (κανένα ρόλο δὲν εἶχε).

Ἄλλὰ τι εἶναι τὸ ἔργο; Τίποτα! Ὅχι, γιὰτι τὸ θέμα ἔβαζε μεγάλα ἐμπόδια στὸ συγγραφέα, παρὰ γιὰτι σὲ καμιά φράση, σὲ καμιά εἰκόνα, σὲ καμιά στιγμή δὲν ὑπάρχει ἔχνος ἀπὸ συγκίνηση, ἀπὸ ποίηση. Πῶς νὰ συγκινηθεῖ ὁ κόσμος, ἀφοῦ πρὶν δὲν εἶχε συγκινηθεῖ ὁ συγγραφέας; Οἱ θεατῆς βογγούσανε, τὰ σουταρίσματα παίρνανε καὶ θίνανε καὶ οἱ πιὸ θαρραλοὶ λέγανε ἀστεία μεταξύ τους γιὰ νὰ περάσουν τίς θλιβερῆς ὥρες τῆς παράστασης. Πλήξη ἓνα κενὸ σὰ νὰ μὴ γινότανε τίποτα στῆ σκηνή. Λίγο ἀκόμη καὶ θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι ἔρρισκεται στῆ χειρότερη πρεμιέρα τοῦ θιάσου τῶν Νέων (1929).

Π. χ. Ἡ σκηνὴ τοῦ Δία καὶ τῆς Σεμέλης τί θέλει νὰ πεῖ; Τι μᾶς δίνει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Φραγκοκρατίας; Μπροστὰ στὸ φοβερὸ παιδομάζωμα ὁ συγγραφέας δὲν αἰσθάνεται τίποτα παρὰ τῆ δῆθεν γρίνια τὸν δύο κομπέρ. Δὲν τοῦ μιλάει στῆν ψυχὴ του κανένα γεγονός. Ἀδιάφορα λόγια. Φλυαρίες μόνο ἀσύστατες. Καὶ ἰσχυρίζεται, ὅτι ἀνήκει σὲ κείνους, πού σέβονται τὴν ἱστορία! Τὸ ἔργο δείχνει ἐντελῶς τὸ ἀντίθετο. Ὁ κ. Μωρ. εἶδε τὴν ἱστορία τῆς Ἀθήνας ὅπως περνάει ἀπὸ μπροστὰ μας, χωρὶς νὰ μᾶς ἐγγίσει, ἢ πιὸ χαμένηται νὰ στὸν κινηματογράφο. Ἀλήθεια, τὸ ἔγραψε τὸ ἔργο πάρα πολὺ «ἀμερόληπτα». Τὰ χαμίνια δὲν δίνουν τίποτα πραγματικὸ καὶ τὰ σαλόνια τοῦ 1880 δὲν μᾶς ἠθογραφεῖ παρὰ μᾶς κουράζει μὲ χιλιεπιπυμένα καλαμπούρια, πού δὲν βγαίνουν ὀργανικά μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο γιὰ νὰ συντελέσουν κ.· αὐτὰ στὸ νὰ μᾶς παρουσιάσουν τὴν ψυχὴ τοῦ συγγραφέα (εἶπαμε ὅτι ἡ ψυχὴ τοῦ συγγραφέα, ὅποια κι' ἂν ἔχει τέλος πάντων, δὲν ὑπάρχει στὸ ἔργο) μόνο λέγοντας ἔτσι, ἀπλῶς γιὰ νὰ εἰπωθοῦν, πρόχειρο δημοσιογραφικὸ πνεῦμα! Τῆ σύγχρονη ἐποχὴ τῆ ἐλπίει μοναχὰ ὡς θάρουο τοῦ ραδιοφώνου, πού εἶναι τοῦτο κοινὸς τύπος τῶν ἐπιθεωρήσεων. Τὸ «πνεῦμα» εἶναι τόσο σνηθησιμένο, πού μέσα στὸ διάλογο μαντεύει κανένας τὴ συνέχεια πρὶν τὴν ποῦν. Ἡ κοινοτοπία εἶναι θαυμάσια. Χειρότερη ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ψευτιά τοῦ ἔργου. Ὁ κ. Μωρ. δὲν εἶναι νοσταλγὸς τῆς παλαιᾶς ἐποχῆς· εἶναι ἄνθρωπος τῆς παλαιᾶς ἐποχῆς ἴδιος καὶ ἀπαράλλαχτος. Χωρὶς διανόηση. Ἐλαφριά μόνο δῆθεν ποίηση, λιγοῦρα καὶ κουφότητα. Ὅπως ὅλοι οἱ νεοἑλληνεῖς θεατρικοὶ συγγραφεῖς, πήρε μιά ὑπόθεση, χωρὶς αἰσθημα καὶ τὴν ἔγραψε ἐξωτερικά. Ὁμολογῶ πὼς παραξενεύομαι, ὅταν λένε μερικοὶ ἄλλοι ἄνθρωποι ὅτι ὁ κ. Μωρ. ἔχει πνεῦμα καὶ σκέψη. Μπορεῖ νὰ ἔχει· δὲν λέω· μὰ τοῦτο δὲν φαίνεται στὰ ἔργα του. Εἶναι ἓνα μεγάλο ταλέντο γιὰ τὴν ἐπιθεώρηση· μάλιστα ὅμως φεύγει καὶ χάνεται μὲ τὴν ἐπιθυμία νὰ κάνει μεγάλα ἔργα. Ὅταν εἶχαμε τὴν ἐξχωριστὴ τιμὴ νὰ μιλήσουμε γιὰ πρώτη φορά μὲ τὸν κ. Μωρ. μὲ πολλή μας κατάπληξη τὸν ἀκούσαμε νὰ μιλάει μὲ περιφρόνηση γιὰ τὴν ἐπιθεώρηση. Μὰ, εἶπαμε μέσα μας, γιὰτι αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος δὲν λογάριζε τὴ μόνη του ἀξία, μεγάλη ἀξία· τὸ ξαναλέμε εἶναι πολὺ σπουδαῖο τὸ νὰ γράφει κανεὶς τόσο πολὺ ὥρατα νοῦμερα. Γιὰτι γενικά ὁ κ. Μωρ. εἶναι κι' ἐξυπνος (δὲν ἐννοῶ πνευματώδης). Ἐμεῖς μάλιστα θέλομε τώρα νὰ θυμηθοῦμε μὲ πόσο ἐνδιαφέρον παρακολούθησε ὁ κ. Μωρ. κάτι ἀσήμαντες πρῶτες μας ἐκδηλώσεις. Καὶ τοῦτο φανερώνει, πὼς τὸν ἐνδιαφέρει κάτι τι, πού πρωτοβγαίνει καὶ μεταχειρίζεται τὸ κύρος του γιὰ νὰ τὸ καθοδηγήσει. Ὅμως ἡ πίκρα μας εἶναι ἀβάσταχτη, γιὰτι στὸ θέατρο μας δὲν βλέπομε καμιά ἰσχυρὴ διάνοια, καμιά ὑψηλὴ στιγμή, καμιά ὑπέροχη μορφὴ. Ἄς μιλήσουμε λοιπὸν στὸ σεβαστὸ κ. Μωρ. καθαρά, προτιμώντας τὸ σεβασμὸ στῆν Τέχνη ἀπὸ τὰ



μασημένα λόγια κι' από τον φεύτικο σεβασμό στους αδέξιους τεχνίτες. Ύστερα έμεις δέν είμαστε δημοσιογράφοι με ιδανικό τόν κ. Μωρ. Και μιά φορά πού δέν έχουμε νά θαυμάσουμε, άς διαμαρτυρόμαστε' σάν για ν' απολυμαίνουμε τήν ψυχή μας, πρίν πάρε: κι' αὐτή τόν κατήφορο τής νεοελληνικής θεατρικής λογοτεχνίας.

Και για νά ξεγηγηθούμε καλύτερα, άς πούμε σχετικά μέ τό «πνεύμα» ότι ή φράση, πού έγραφε για τόν κ. Άάρη, αὐτή μάλιστα είναι σάτυρα μοναδική. Κάτι τι τέτιο πηγαίο, αλληθινό, σωστό, παιητικό μ' ένα λόγο δέν είχε δόλοκληρη ή «Ίστορία τής Ἀθήνας».

Ἀκόμα και ή γλώσσα τοῦ έργου ήταν πάρα πολύ κακή' μάλλον καθαρεύουσα και όχι για ήθογραφικούς λόγους' ή δ. Παπαδάκη μάλιστα σά δημοτικίστρια τής ξέφυγε κι' έκανε πολλούς τύπους τοῦ έργου δημοτικούς, κάνοντας έτσι πιό χτυπητή τήν κακή γλώσσα τοῦ έργου και φέρνοντας ακόμα κι' άλλη μιά δυσκολία στους ρόλους τής, πού ήταν και ανύπαρκτοι ρόλοι.

Ἢ ο κ. Ροδάς είχε τή σκληρότητα νά βάλει στην κριτική του μερικούς στίχους από τό φινάλε' άς αντιγράψουμε κι' έμεις λίγους:

Ἰστορία.

Τά παλιά εκείνα χρόνια τής Ἑλλάδος  
ήταν χρόνια δοξασμένα και ώραϊα  
και τό άστυ τής Παλλάδος  
ήταν φώς, ιδέα.

Ἦτο κόσμος αθανάτων

κι' έφιλοσοφοῦσε ο Πλάτων,

έγραψεν ο Εὐριπίδης και ή τέχνη ήτο Φειδίας.

Τώρα ο Δελλαπατριδης δμιλεῖ εἰς τās πλατείας.

Γέρος.

Ἰστορία.

Τι καιροί χρυσοῖ κι' ώραϊοι

πόσοι ἕμνωδοί Τυρταῖοι

στεφανώματα Πινδάρων

μέ τās δάφνας τās νωπάς...

Ἢς δοῦμε λοιπόν, άν μέσα στους στίχους αὐτούς υπάρχει μέτρο τής προκοπής (στό μέτρο αὐτό δέν τό γράφει κανείς πιά σήμερα' τό έγραφε ο Βασιλειάδης και ο Σουρής) άν υπάρχει αίσθημα καθόλου, άρμονία τοῦ στίχου τίποτε δέν υπάρχει' άφθονες χασμωδίες, ανακατωμένη γλώσσα και νόημα πάλι τίποτα. Νοσταλγία δήθεν για τόν πάντα παλαιότερο καιρό. Και ο Δελλαπατριδης! Πάμε άμείωσθ στή χειρότερη συνοικιακή επιθεώρηση. Και τό άπόσπασμα τοῦτο είναι χαρακτηριστικό για τό έργο. Οἱ στίχοι αὐτοί, καθώς και οἱ στίχοι πού έχει στό τέλος τό πρόγραμμα, είναι προφανώς, από τούς χειρότερους στίχους, πού έχουν γραφεί έλληνικά.

Ἢ σκηνοθεσία κι' αὐτή δέν ήτανε παρά ένα τίποτα, και συμφωνοῦσε σ' αὐτό τοῦλάχιστον μέ τό έργο. Μερικές εικόνες ήταν ώρατες (Κλώνης) οἱ περισσότερες άάρθραρες σά μελόδραμα τοῦ Καλομοίρη ('Αμπελάς). Ἢ ηλεκτρολόγος έδινε τό φωτισμό, πού έλεγαν οἱ σημειώσεις και πού είχαν όρίσει οἱ ζωγράφοι' τό άνακάτεμα τοῦτο έκανε χειρότερη εντύπωση και είδαμε κάτι Ἀκροπόλεις, κάτι Καπνικαρές και κάτι άγορές φριχτές' ο σκηνοθέτης, πού έπρεπε νά τό φροντίσει απολύτως τοῦτο, δέν έκανε τίποτα. Τό πρώτο φινάλε μέ τόν Κανάρη δέν θά μπορούσε νά τό ξεπεράσει στά χάλια πού είχε οὔτε μιά συνοικιακή επιθεώρηση. Ἀπό δω κι' από κει τό μπαλλέττο και στή μέση ένα φόντο και κάτι φάσφορα' σεβασμός στό γούστο τοῦ κοινού κανέναν κι' ακόμα πολλή άναίδεια στον ήρωα και στή σκηνοθετική. Και πώς μάς τούς Κατάντησε ο κ. Μελάς τόν Κολοκοτρώνη και τούς άλλους σέ κείνη τήν εικόνα τών Χριστογέννων! Κάτι θά έχει μέ τόν Κολοκοτρώνη ο κ. Μελάς! Κανέναν συντονισμό στό παίξιμο τών ήθοποιών' φράσεις κακοειπωμένες, μισές, άπαγγελία μισερή κι' οἱ θεατρίνοι δέν πήραν τίποτα—δηλαδή δέν τούς έδωσε τίποτα νά πάρουν ο κ. Μελάς. Ὡς τόσο οἱ θεατρίνοι όσο μπορούσαν κάτι κάνανε' οτι δηλαδή θά παρουσιάζανε και μονάχοι τους. Οἱ άλλες τών σκηνογραφιών γίνοντουσαν πολύ άσκημα και πολλά πόδια μηχανικών κι' άνεθοκατεβάσματα φόντων δειχτήκανε στην πρεμιέρα' ένα σταχτό ριντώ μάς άλλαξε τήν Παναγία, κλεινοντας κι' ανοίγοντας όλη τήν ώρα. Κι' άφού τοῦ ξέφυγε τοῦ κ. Μελά τό άψυχο όλικό, σκηνογραφίες κλπ., δέν μπόρεσε νά βολέψει τό έμφυχο.

Τόν κ. Πέτρο Κυριακό, πού έκανε τόν ένα μάγκα μέ πολύ φινέτσα δέν τόν διδάξε βέβαια ο κ. Μελάς Ἢ δ. Παπαδάκη όταν τήν είχε ή δ. Χαλκούση στά 1926 έπαιξε άλληθια μερικούς ρόλους ωραιότατα' ύστερα σχεδόν έσβυσε στό θίασο τοῦ κ. Ἀμηρά και θά έπρεπε, σάν έρασιτέχνης πού είναι, νά έμφανιστεῖ καλύτερα στην Ἀθήνα. Γιατί, για μάς τούς φίλους τής, ήτανε πάρα πολύ δδυνηρό νά τήν βλέπουμε νά μὴν μπορεί νά κάνει τίποτα.



Ούτε πυργόδεσποινα ήτανε, ούτε Ἀθηναία τοῦ 1880, οὔτε κόρη τῶν Ἀθηνῶν. Δὲν φρόντισε ὁ κ. Μελάς νὰ τῆς πεί δυὸ λόγια; Γιατί τὸν πῆρε ὁ κ. Μακέδος; Ἡ κ. Κρεββατᾶ καὶ ἡ δ. Σ. Βερώνη, ποῦ δὲν τίς ἔγραφε τὸ πρόγραμμα μὲ κεφαλαία γράμματα, στεκόντουσαν πολὺ πρὸ ψηλά. Ἡ πρώτη μάλιστα ὡς Σιμέλη καὶ ἡ δευτέρα μὲ τὸ σταμνὶ μάς δῶσανε πολὺ καλὺτερες ἐμφανίσεις ἦτανε καὶ ὠραίες ἐνῶ πάρα πολλὰ ἱερωνικά σχόλια γινίχανε γιὰ τὴ δ. Παπαδάκη στὴ σκηνὴ τοῦ καρὲ σαντάν' ἀπόδειξις ὅτι τὴν ἄλλη μέρα κόπηκε ἡ σκηνή, ἂν καί, καθὼς τὸ εἶπαν ὅλοι, ἦτανε ἀπὸ τίς καλύτερες τοῦ ἔργου. Ἡ χειρότερη ὅμως ἐμφανισὴ τῆς ἦταν στὸ φινάλε, ποῦ ἀπάγγειλε τὸς στίχους ποῦ σημειώσαμε πάρα πάνω μαθητικά ἐντελῶς καὶ ψεύτικα, χωρὶς κανένα αἰσθημα καὶ χωρὶς καμμιά τέχνη. Μὰ πῶς τὴν ἔπαθε καὶ ἀγωνίσθηκε τόσο νὰ καταστρέφει μιὰ καλὴ φήμη, ποῦ εἶχε;—Τὸ Ἀτελιέ!—ἡ ονομασία, ποῦ μέλος τῆς εἶνε ὁ κ. Μωρ. θὰ τὴν πείσανε, θὰ τῆς δείξανε πόσο ἐξαιρετικὸ θὰ ἦτανε νὰ βγῆι νὰ τραγουδήσει μιὰ νέα θεατρίνα τῆς πρόζας ἴσως θὰ τῆς ἄρεσε καὶ τῆς ἴδιας θὰ πληρώθηκε καὶ καλὰ καὶ βγήκε νὰ ρεζιλευτεῖ. Τὴν ἄλλη μέρα μάλιστα μιὰ πληρωμένη ρευλάμα τοῦ θεάτρου τὴν ἔλεγε σπουδαία πρωταγωνίστρια τοῦ μουσικοῦ θεάτρου (εἶχε ρίξει τὴν καλύτερη σκηνή). Τίποτα καὶ ἡ δ. Παπαδάκη σὺν τὸ ἔργο καὶ ἀντὴν δέβαινα. Οὔτε καὶ τὸ τραγοῦδι τῆς ἦταν τίποτε τὸ ἐξαιρετικόν' δὲν ἔκανε καθόλου καλύτερη ἐντύπωση ἀπὸ τὸ τραγοῦδι τῆς κ. Κρεββατᾶ ἢ τῆς κ. Φωφῶς Λουκά. Εἴμαστε δυσαρεστημένοι ἀπὸ τὴ δ. Παπαδάκη, γιατί βλέπουμε ὅτι δὲν ἔχουμε νὰ ἐλπίσουμε τίποτε ἀπὸ αὐτὴν δέβαινα ὅτι τῆς τύχει περιστοασὴ καὶ καλὰ νὰ παίξει καὶ φήμη ν' ἀποχτήσει. Ὅμως ζητάει δόξες ξαφνικὰς καὶ γὰ θεάτρο δὲν θὰ τὴν νοιάζει καθόλου' θὰ μοιάσει σ' αὐτὸ τοῦλάχιστο μὲ τὴν κ. Κυβέλη, ποῦ παίζει ὄχ. ὅταν πρέπει, παρὰ ὅποτε τῆς καπνίσει.

—(Ἔσοι κρατᾶνε σὴ μνήμη τοὺς τὰ γελοῖα, θὰ θυμῶνται ἴσως ὅτι στὸν παλαιὸ χορὸ τοῦ Ἀτελιέ βγήκε ἡ γκαμήλα, τὸ Γαϊτανάκι κλπ., δηλαδή, ἡ ζωὴ τῆς Ἀθήνας μὲ ὅλες τῆς τίς παλιὰς βαρβαρότητες κατὰ τέτοιον σὸ δάθος εἶναι καὶ ἡ Ἱστορία τῆς Ἀθήνας. Ἀθηνοκρατεία δῆθεν, Ἀθηνοκαπηλεία καλύτερα).

Μονάχα ὁ κ. Γληνός, ποῦ σὺν κανονικὸς ἠθοποιὸς θὰ μπορούσε νὰ παίξει, ἀφοῦ δὲν εἶχε δουλειά, καὶ σὴν χειρότερη ὀπέρεττα—αὐτὸ θὰ πεί θεατρίνος—μύρρος νὰ κρατηθῆ σὲ ἀνώτερον ὕψος μετρημένες καὶ καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις, σωστὰς καὶ πρὸ πολὺ ἔδειχνε τὴν ἀξία του σὸ πῶς εἶπε τὸ ποιῆμα στὸν Μεντρεσέ, κάνοντας τὸν Παράχο' εἶχε μίαν ἠθοποιὰ τῆς ἀπαγγελίας θαυτάτα καλλιτεχνική. Τὸ ποιητικὸ θεάτρο θὰ ἔχει πολλὰ νὰ ὠφεληθῆ ἀπὸ αὐτόν, φτάνει νὰ ἔρθουνε τόσο καλὰ τὰ πράγματα, ὥστε νὰ ὄρει τοὺς πρωταγωνιστὰς ποῦ χρειάζεται καὶ τὸ θέατρο ποῦ ἀξίζει. Ὁ κ. Μαρίας ἀξιόλογος, ἂν καὶ ὁ ρόλος τοῦ Μανωλάκη δὲν ἦτανε γι' αὐτόν, καὶ φροντισμένοι ὅσο μπορούσαν οἱ κ.κ. Μαρτίκος, Βάχλας, Πέννας, Χατζηχρίστος, Σπαρίδης καὶ ὁ κ. Στ. Νέζερ.

Τὸ «Ντελίριο» γενικά δὲν εἶχε ἀνεβαστεῖ πρὸ ἀσκήμα κα' ἀλλαγές του—τὸ ἅπαντο ποῦ καυχήται διαρκῶς ὁ κ. Μελάς—γινόντουσαν τὸ ἴδιο γρήγορα. Πέριου ὁ Οἰκονόμου σὸ «Τριανόν» ἀνέβασε τὴν «Ἀθάνατη Ἀθήνα» τῶν κ. κ. Βελιούρα—Μπουφίδη καὶ Εὐαγγελίδη, ποῦ δὲν ἦτανε καθόλου κατώτερη ἀπὸ τὴν Ἱστορία τῆς Ἀθήνας' παρὰ πολὺ καλύτερη. Ὁ κ. Μελάς πῆρε τὸ ψωμὶ τοῦ Οἰκονόμου χωρὶς νὰ τὸν ξεπεράσει σὲ τίποτα, ἂν καὶ ἀνέκαθεν εἶχανε φαντασθεῖ ὅτι ὁ κ. Μελάς κατὰ θὰ μπορούσε νὰ κάνει στὴν ἐπιθεώρηση' τὰ περισσότερα φῶτα, οἱ σκηνογράφοι, οἱ ἀλλαγές, ἡ φαντασμαρά καὶ ἡ ἐπίδειξις εἶνε τοῦ στυλ του' ἐνῶ τὸ δρᾶμα θέλει ἀπλότητα καὶ στοχασμό' μήπως τὸ «Σιμόν» δὲν τὸ ἀνέβασε ἐπιθεωρησιακά; Ὁ Λενορμάν θὰ μπορούσε νὰ τὸ βεβαιώσει. Ὁ κ. Μακέδος ὀδηγημένος φυσικά ἀπὸ τὸν κ. Μωρ. τὸν πῆρε τὸν κ. Μελά γιὰ ντόρο' καὶ ἀκόμα γιατί ὁ κ. Μωρ. ἤθελε νὰ δοθεῖ στὴν Ἱστορία τῆς Ἀθήνας' χαραχτήρας πρόζας. Γιατί ἀλλιῶς εἶχανε ποῦ εἶχανε τὸν κ. Οἰκονόμου ἢ ἂν δὲν τοὺς ἄρεσε αὐτὸς, γιατί δὲν καλοῦσαν, δὲ λέω τὸν κ. Βώττη, τὸν ἀξιολογώτατο ἀφανῆ ρεζισέρ τῶσων καὶ τῶσων μουσικῶν ἐπιτυχιῶν, παρὰ τὸν κ. Ἀρνάντωφ; Ἀλλὰ καὶ Μαρτίκα τὸν πῆρε τὸν κ. Μελά γιὰ ντόρο' οἱ δημοσιογράφοι εἶναι οἱ ἄνθρωποι τοῦ θορύβου, ποῦ δὲν ἔχει ἀντίσηκωμα κανένα ὡς ἀξία' ἡ Μαρτίκα ἀνέβαζε τὰ ἔργα' στὴν Ἱστορία τῆς Ἀθήνας', ὅμως ἡ θέλα πνοὴ τῆς Μαρτίκας ἔλειπε' (ὁ κ. Μελάς τὴν ἔστειλε στὴν Ἀμερικὴ γιὰ νὰ βγάλει τὴ ζημία τῆς «Ἐλευθέρας Σικηνῆς»). Τοῦ χρειάζότανε ὅμως καὶ τοῦ κ. Μελά μιὰ φασαρία' τὰ σπαξιμένα μιὰ φορὰ θὰ τὰ πλήρωνε ἄλλος. Ἐπρεπε νὰ δείξει ὅτι ζεῖ, ὅτι χωρὶς αὐτὸν δὲν μπορεί νὰ γίνε ἐπιθεώρηση' ἔθνικὸ θεάτρο γίνεταί' πρέπει νὰ ἔχουμε αὐξήσει τὰ φόντα μας! Κι' ἔχει δίκιο' ἀποτυχημένος δραματικὸς συγγραφέας, ποῦ ὅταν οἱ θεατρίνοι παίζουν κανένα ἔργο του, σκάνε σὰ γέλια σὰ παρασκήνια γιὰ τὰ λόγια ποῦ εἶπανε στὴ σκηνή, βρίζει: τὴ σκηνοθετικὴ γι' ἀποκομπί' χάνει σιγά-σιγά τὴν ἔξοχη δροσιά, τὴ μοναδικὴ δροσιά, ποῦ εἶχε σὸ χρονογράφημα, γίνεται πιὰ



βαρετός και θά τὸ νοιώσει στὸ τέλος κι' ὁ κ. Λαμπράκης. Ἐκανε θόρυβο γύρω ἀπὸ τὴν «Ἱστορία τῆς Ἀθήνας», τὴν παράστησε γιὰ κάτι τι μεγάλο, μπέρδεψε τοὺς θεατρίνους, πάλυσε τὰ μπαλέττα, ζημίωσε τὸν κ. Μωρ. ἀπόλυτα ἴσως ἄλλη θά ἦταν ἡ τύχη τοῦ ἔργου, χωρὶς τὸν κ. Μελά. Ὑστερα παράσυρε τὸν κ. Μωρ. στὸν κατήφορο. Ἀπάντησε στοὺς ἐπικριτές του ὁ κ. Μωρ. καὶ ζημίωσε τὸν ἑαυτό του στὴν κρίση ὅλων τῶν Ἀθηναίων. Στὰ ἐπιχειρήματα τοῦ κ. Πολίτη ἀντίταξε ὑστερισμούς καὶ ἀπλούστατα καλαμπουράκια καὶ στὸ τέλος τὸ ἔρριξε στὸν πατριωτισμὸ κι' ὅποιος δηλ. δὲν παραδέχεται τὴν ἀξία τοῦ ἔργου του δὲν εἶναι φιλόπατρις. Φαντάζεται στὴ σύγκρισή του ὅτι ἡ «Ἱστορία τῆς Ἀθήνας» εἶναι πατριωτικὸ ἔργο. Μά, φίλε κ. Μωρ., πατριωτ. κὰ ἔργα, ποὺ δὲν προσβάλλουν τὴν ἰδέα, ποὺ ἀναπτύσσουν εἶναι μόνον τοῦ Κάλβου καὶ τοῦ Σολωμοῦ. Ἐχει καμμιά σχέση τὸ αἶσθημα τὸ δικό σας μὲ αὐτούς; Καὶ τί νὰ πῆ κανεὶς γιὰ τὴν ἐπιστολὴ τοῦ κ. Μελά στὸ «Ἐλ. Βῆμα». Ὅλοι τὸν ζηλεύουνε! Ἡ καλύτερ., λύση γιὰ κάθε ἀποτυχία. Τὶ θαῦμα! Αὐτὸ τὸ γράμμα δὲν εἶχε καμμιά σχέση μὲ ὅ,τι ὁ κοινὸς κόσμος ἐννοεῖ μὲ τίς λέξεις εὐπρέπεια, ἐξυπνάδα καὶ καλὴ ἀνατροφή.

Στὸ τέλος, γιὰ ρεκλάμα τοῦ ἔργου, ὁ κ. Μελάς ἔγραψε δύο χρονολογήματα γιὰ τὸ γαῖθαρα, ποὺ βγαίνει, σὰ νὰ ἦταν ἡ πρώτη φορά, ποὺ γνώρισαν τὰ παρασκήνια τέτια ζῶα! Καὶ ἡ «Ἱστορία τῆς Ἀθήνας» τελείωσεν ἔτσι...

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

## Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΗΣ κ. ΣΠΑΝΔΩΝΙΔΟΥ

Ἀπὸ τὰ πλέον ἐνδιαφέροντα μουσικὰ γεγονότα τῆς περιόδου εἶναι καὶ ἡ συναυλία τῆς ξεχωριστῆς μες καλλιτέχνης τοῦ πιάνου Κας Ἐλ. Σπανδωνίδου, ποὺ ἐδόθη πρό ἡμερῶν στὸ «Κεντρικὸ».

Στὴ συναυλία αὐτῆ ἡ κ. Σπανδωνίδου—μετὰ πολυετῆ ἀπουσία ἀπὸ τὸ Ἐξωτερικὸ, ὅπου κατ' ἐπανάληψιν ἔχει ἐξαιρετικὰ τιμῆσει τὸ ἑλληνικὸν ὄνομα μὲ τίς καλλιτεχνικὰς τῆς περιοδείας—μὰς παρουσιάσθη, ἐκτελέσασα ἕνα ἐκλεκτότατο, αὐστηρῶς καλλιτεχνικὸ πρόγραμμα, σὰν μὴ πιανίστρια πρῶτης γραμμῆς ὑπὸ τὴν εὐρύτεραν ἔννοϊαν.

Τὸ παίξιμό της χαρακτηρίζει, ἐν γένει, μίαν ἐντελῶς σπανία μουσικότης, ἕνα πλοῦσιον, θαυτὸ καὶ ραφ.ναρισμένον μουσικὸν αἶσθημα, μίαν εὐγενικὴν καὶ ἰδιόρρυθμην ἀτομικότης συνδυαζομένη μὲ μεγάλη δεξιότητι καὶ ἀκριβείαν, μέχρι σημείου νὰ εἰμπορεῖ τὸ παίξιμό της ἀπὸ μουσικοτεχνικῆς ἀπόψεως, νὰ παραβληθῆ μὲ διαπρεπεῖς εὐρωπαϊοὺς συναδέλφους τῆς.

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἔπαιξε τὴν ἐπιδητικὴν τοκάτα τοῦ Μπάχ, ἱκανοποιητικώτατα ἀπὸ πάσης ἀπόψεως, ὅπως σπανίως εἶναι δυνατόν ν' ἀκούσῃ κανεὶς στὸν τόπον μας Μπάχ. Ἐπίσης ἀξιοθαύμαστη, θὰ ἐλέγαμεν ὑποδειγματικῆ, ἦταν ἡ ἐκ μέρους τῆς ἀπόδοσις τῆς ὠραίας καὶ χαριτωμένης σονάτας εἰς μί μπερ. τοῦ Μότσαρτ μὲ τὸν λεπτότατον, αἰθέριον λυρισμὸ τῆς.

Πρέπει νὰ τονίσουμε ὅτι ἡ κ. Σπανδωνίδου, ἡ ἀνταξία μαθήτρια τοῦ Ζάουερ καὶ τῆς κ. Βάντας Λαντόφσκα, παίζει ἔργα τῶν μεγάλων κλασικῶν μὲ μίαν ἀνώτερην, αὐστηρῆν, ἀλλὰ καὶ ταῦτοχρόνως ζωντανὴν καὶ ἀληθινὴν ἀντίληψιν περὶ κλασικισμοῦ—ποῦ ἐνῶ δὲν ἀπομακρύνεται, μὲ εὐλάβεια, ἀπὸ τὴν κλασικὴν παράδοσιν, ἐκδηλώνει στὸ παίξιμό της ἕναν σπάνιον, εὐγενικώτατον συναισθηματικὸν πλοῦτον, ἀναδημιουργεῖ τὴν ὑπέροχην μουσικὴν τῶν μεγάλων συνθετῶν. Εἰμποροῦμε, χωρὶς ἀμφιβολία, νὰ ποῦμε ὅτι κλασικὰ ἔργα, καὶ ἰδίως Μότσαρτ δὲν ἔχουν παιχθῆ στὸν τόπον μας μουσικώτερα καὶ ἀπὸ διασήμους καλλιτέχνους.

Κατὰ δεῦτερον λόγον ἐσημείωσεν ἐξαιρετικὴν, ἀπὸ μουσικοτεχνικῆς ἀπόψεως, ἐπιτυχία στὴν περίφημην Σονάταν τοῦ Σοπὲν εἰς σί μιν., καθὼς καὶ στὸ ὑπόλοιπον μέρος τοῦ προγράμματός της Προκόπιον Ραβέλ κ.λ.

Κλείνοντας τὸ σύντομον αὐτὸ σημείωμά μας γιὰ τὴν κ. Σπανδωνίδου, πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ ἐμφάνισις στὸν τόπον μας—σὲ ἐποχὴν τόσο στεῖρα σὲ ἀνώτερας πνευματικὰς ἐκδηλώσεις καὶ σὲ περιβάλλον σχεδὸν πρωτόγονον καλλιτεχνικῶς—παρομοίωσεν θαυμασίω καλλιτεχνικῶν φυσιογνωμιῶν εἶναι ἐξαιρετικὰ εὐχάριστον γεγονός, μίαν φωτιστὴν ἀναλαμπὴν στὴ γύρω μας πεζὴν καὶ τεσματώδη μουσικοκαλλιτεχνικὴν ζωὴν.

ΡΟΥΤΖΙΝ



## ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙ

Ἐκτός τῶν σχολιασθέντων ἀπό τοὺς συνεργάτας τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» κ. κ. Δερσοπούνην καὶ Ροῦτζην καλλιτεχνικῶν γεγονότων, ἀξίζει νὰ ἀναφερθοῦν καὶ μερικές ἄλλες συναυλίες.

—Ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέρουσα ἦτο ἡ συναυλία τῶν διακεκριμένων καλλιτεχνῶν τοῦ τραγουδιοῦ Κας Μ. Ταμπάση καὶ τοῦ κ. Ν. Οἰκονόμου, ποῦ ἐδόθη στὸν «Παρνασσόν».

Στῆ συναυλία αὐτῆ ἡ Κα Ταμπάση ἐτραγοῦθησε ἱκανοποιητικῶτα, ἀπὸ πάσης ἀπόψεως, μὲ τὴν ὥραία καὶ ἐκφραστικωτάτη φωνή της λυρικῆς σοπράνο, καθὼς καὶ ὁ κ. Οἰκονόμου, ὁ λαμπρὸς λυρικοδραματικὸς τενόρος, ποῦ ὑπῆρξεν ἐξαιρετὸς γενικά. Ἐπίσης ἀριστοτεχνικά ἀπήγγειλε ἐκλεκτὰ ποιήματα ἡ δ-ις Μ. Ἀρβανιτάκη καὶ ἀκομπανιάρισε μουσικῶτα ὁ κ. Σ. Βαλτετσιώτης.

—Ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσεν καὶ ἡ συναυλία τῶν ἐκλεκτῶν καλλιτεχνίδων κυριῶν Χέλμη—Παράσχου (πιάνο) καὶ Καραντινοῦ—Βρασιδανοπούλου (τραγοῦδι), ποῦ ἐδόθη στὸ «Κεντρικόν».

Στῆ συναυλία αὐτῆ ἡ κ. Χέλμη ἔπαιξε ἔργα Μπάχ—Στραντάλ, Λοῦλι—Γκοντόφσκη, Σοπὲν καὶ Σοπὲν—Λιστ μὲ θαυμαστὴ μουσικότητα καὶ τεχνικὴν ἀκρίβεια καὶ ἡ κ. Καραντινοῦ ἐτραγοῦθησεν ὠραιώτατα ἐκλεκτὰ ἔργα.

—Ἀρίστην ἐντύπωσιν ἔκανε ἡ 2α συναυλία τῆς ἀνασυγκροτηθείσης μαθητικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ὑπὸ τὸν κ. Μπουστίντου. Ἐπαίχθησαν στὸ κονσέρτο αὐτὸ ἀπὸ πάσης ἀπόψεως ἀριστοτεχνικά, ἔργα Μότσαρτ, Κορῆλλι, Γκρικ καὶ Σαϊν-Σάνς, γιὰ τὸ ὁποῖον ὀφείλονται συγχαρητήρια στὸ διακεκριμένον καθηγητὴ κ. Μπουστίντου.

—Ἐπίσης σὲ μιὰ μαθητικὴ συναυλία τοῦ «Ἑλλην. Ὁδείου» ἤρσε πολὺ ἡ ἐμφάνισις τῆς μαθητικῆς ὀρχήστρας ἐγχόρδων, ἡ ὁποία ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Κόντη ἔπαιξε ἐπιμελημένα 5 τεμάχια τοῦ Γερμανοῦ νεωτεριστοῦ συνθέτου Χίντμεϊτ.

—Ἀξιοσημειωτὴ ἦταν ἡ συναυλία τοῦ γνωστοῦ τενόρου κ. Οἰκονομοπούλου, ποῦ ἐδόθη στὸ «Κεντρικόν», κατὰ τὴν ὁποίαν ἐτραγοῦθησε μὲ πολλὴν ἐπιτυχία ἐκλεκτὰ ἔργα. Ἐπίσης ἀνάλογη ἐπιτυχία ἐσημείωσαν καὶ οἱ ἄλλοι συμπράξαντες ἐπὶ συναυλία. Ἰδιαιτέρως ἐξευμήθη τὸ μουσικὸ παίξιμο τῶν κ. κ. Φύλλα (βιολί) καὶ Μισοῖρ (πιάνο ἀκομ.)

—Ἐπίσης ἀξιόλογη ἐπιτυχία ἐσημείωσεν ἡ δ-ις Φέρρι ἐπὶ συναυλία, ποῦ ἔδωκε ἐπὶ αἴθουσα τῆς ἐδῶ ἰταλικῆς σχολῆς, ἀποκαλύψασα, ἰδίως ἐπὶ τὴν ὥραία καὶ ἐκφραστικὴ φωνὴ λυρικῆς σοπράνο. Μὲ πολλὴν ἐπιτυχία συνῆδευσε στὸ πιάνο ἡ κ. Καμίνσκη.

—Τελευταίως ἔδωκε στὸ «Κεντρικόν» ἓνα ρεσιτάλ καὶ ὁ βιολιστὴς κ. Φ. Βολωνίνης. Ἐπίσης ἡ καλλιτέχνης τοῦ τραγουδιοῦ δ-ις Φ. Γιάνναπα.

—Κατὰ πληροφωρίαν μας, θριαμβευτικὴν ἐπιτυχίαν ἐσημείωσεν ἡ μοναδικὴ μας βιολοντσελίστρια δ-ις Λίθα Κουρούκλη, στὸ τελευταῖο τῆς ρεσιτάλ, ποῦ ἔδωκε ἐπὶ τῆς ἑσσεολογικῆς, ἐπὶ τῆς μεγάλης αἴθουσα τοῦ Ξενοδοχείου Μεντιτεράνσον.

Ἡ δ-ις Κουρούκλη ἔπειτα ἀπὸ τὴν μνημειώδη ἀπόδοσιν τοῦ αὐστηρῶς καλλιτεχνικοῦ τῆς προγράμματος ἀπεθεώθη ἀπὸ τὸ ἐκλεκτὸ καὶ πυκνὸ ἀκροατήριον. Ἐπίσης ὁ Τύπος ἀφιέρωσε ἐνθουσιώδη σχόλια, γιὰ τὸ ὑπέροχον παίξιμον τῆς ἑλληνίδος καλλιτέχνιδος, ποῦ προμηνύει τὴν λίαν προσεχῆ διεθνῶς ἐπιβολὴν τῆς ὡς διασήμου.

—Τὰ μουσικὰ μας ἰδρύματα ἐξακολουθοῦν, ἀνεξαρτήτως ἀξίας, γοργῶς αὐξανόμενα καὶ πληθυνόμενα σὲ βαθμὸν, ποῦ σὲ κανένα ἄλλο μέρος δὲν παρατηρεῖται.

Τώρα τελευταῖα καὶ ἡ Καλλιθέα ἀπέκτησε Ὁδεῖο, ποῦ θὰ λειτουργήσῃ μὲ στελέχη γνωστῶν καλλιτεχνῶν, ἐντελῶς δὲ ἀνεξάρτητον ἀπὸ τὰ ἄλλα ἰδρύματα.

Στὸ μουσικὸ αὐτὸ ἴδρυμα θὰ συμπράξουν μεταξὺ τῶν ἄλλων ἡ Κα Φραγκοπούλου (πιάνο) οἱ δ-ις Ματσούκη (μονωδία), Κοτσάλη (ἀπαγγελία) κ.λ., καὶ οἱ κ.κ. Ι. Φραγκόπουλος (ἀνώτερα θεωρητικά—γεν. ἐπόπτης), Κρασσάς, Κούλας, Μαγειρόπουλος (βιολί), Γιαννόπουλος, Βουτρινᾶς (τσέλλο), Σταθόπουλος (φλάουτο), Εὐαγγελίδης (δῦμοσι), Λάξαρὸς (κλαρίνο), Σπηλιωτάκης (κάρνο), Λαζαράτος (σαξόφωνο) κ.λ. Ὁ κ. Ν. Λάβδας θὰ ἀναλάβῃ τὴν ὀργάνωσιν Τμήματος Μανδολινάτας. Ἐπίσης ἱστορικὸν τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας καὶ σιτουαριζικὴν ὁ ἐκλεκτὸς ποιητὴς καὶ λόγιος κ. Γ. Σπαταλάς. Ὁ δὲ κ. Σκίπης θὰ κάμῃ ο-ράν φιλολογικῶν διαλέξεων.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ



## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Τὰ «Μουσικά Χρονικά» συμμετέχοντα τῶν εἰς μνήμην τοῦ Μότσαρτ γινομένων παγκοσμίως ἑορτῶν κατὰ τὸ 1931, ὀργάνωσαν μιὰ διάλεξι—συναυλία, ἣ ὅποια θὰ δοθῆ στὰς 19 Ἀπριλίου (Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ) ὥραν 7 μ. μ. εἰς τὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Θὰ ἠμιλήσῃ ὁ κ. Ι. Οἰκονομίδης καὶ θὰ τραγουδήσῃ ἔργα τοῦ μεγάλου συνθέτου ἡ κ. Σοφία Κενταύρου—Οἰκονομίδη μὲ συνοδεία πιάνου τοῦ κ. Μαρή.

Ἡ τιμὴ εἰσιτηρίου ὄρισθη δρχ. 30. Εἰς τοὺς κ. κ. Συνδρομητὰς τῶν Μ. Χ. θὰ σταλοῦν εἰδικαὶ προσκλήσεις, αἱ ὅποια θὰ ἀνταλλάσσωνται εἰς τὸ Ταμεῖον τοῦ Ὁδείου ἀντὶ εἰσιτηρίου δρχ. 10.

—Εἰς τὴν δημοσιευθεῖσαν εἰς τὸ προηγούμενον τεύχος τῶν Μ. Χ. μελέτην τοῦ κ. Μαλαγάρη, περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς, ἔγιναν μερικά τυπογραφικὰ λάθη. Ἐξ αὐτῶν σημειώνομε τὰ κυριώτερα: (σελ. 5 στιχ. 27) ἀντὶ καθ' ὅσον σημαίνει, νὰ διαβασθῇ καθ' ὅσον δὲν σημαίνει, — (σελ. 6 στιχ. 11) ἀντὶ ἀκολουθῶν, νὰ διαβασθῇ ἀνακολουθῶν, — (σελ. 12 στιχ. 13) ἀντὶ ἔλλαμφεν, ἔλλαμψιν, — (σελ. 12 στιχ. 21) ἀντὶ ἰδίοις μέλοις, ἰδιομέλοις, — (σελ. 13 στ. 6) ἀντὶ Νεφέλων, Νεφέλην, — (σελ. 13 στιχ. 28) ἀντὶ δρόμον, τρόπον, — (σελ. 14 στιχ. 7) ἀντὶ ἴδε, δίδει, — (σελ. 15 στιχ. 39) ἀντὶ ἐμάθαμε, μάθημα κ.λ.

—Εἰς τὸ παρὸν τεύχος δημοσιεύομε ἕκτος τῶν ἄλλων, καὶ ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον ἄρθρον τοῦ ἐκλεκτοῦ συνεργάτου μας καλλιτέχνου καὶ κριτικοῦ κ. Α. Τουρνάτσου γιὰ τὸν Σοῦμπεργκ, ποῦ ἀποτελεῖ, ὡς τὸ εἶπεν, αὐτοτελὲς μέρος μιᾶς εὐρυτέρας μελέτης του γιὰ τὸν περίφημον Γερμανὸν συνθέτην, ποῦ θὰ δημοσιευθῇ προσεχῶς.

—Δόγω πληθώρας ὕλης παραλείψαμεν νὰ σχολιάσωμεν στὸ τεύχος αὐτὸ τὰ ἀπονεμηθέντα φιλολογικοκαλλιτεχνικὰ βραβεῖα τῆς Ἀκαδημίας, τὰ ὅποια, δυστυχῶς, κατὰ τὸ πλεῖστον, δὲν μᾶς ἐφάνησαν νὰ ἱκανοποιῶν τὸ αἶσθημα τῆς δικαιοσύνης, ἐπιφυλασσόμενοι νὰ γράφομε στὸ ἐρχόμενο τεύχος.

Ἐπίσης, λόγῳ ἑλλείψεως χώρου ἀναβάλαμεν διὰ τὸ ἐπόμενο φύλλο τὴν κριτικὴν ἐπὶ ὀρισμένων μουσικοφιλολογικῶν ἐκδόσεων. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγον θὰ σχολιάσωμεν στὸ ἐρχόμενο τεύχος καὶ τίς τελευταῖες συναυλίαι τῶν διασήμων καλλιτεχνῶν Σνάμπελ, Μορίνι, κ.λ.

Εἰς τὸ ἐπόμενο τεύχος ἐπίσης θὰ δημοσιεύσωμεν, ἕκτος τῶν ἄλλων, ἐνδιαφέροντα ἄρθρα τῆς Κας Α. Θεοδοροπούλου, καὶ τῶν κ.κ. Γ. Λαμπελέτι, Φ. Σουαζὶ κ.λ., μίαν σονάταν διὰ βιολί καὶ πιάνο τοῦ Μπάχ (κατὰ μεταγραφὴν τοῦ κ. Μητροπούλου), ὡς μουσικὸν παράρτημα, ὡς καὶ τὴν συνέχειαν τῆς ἀπὸ τοῦ Α' τεύχους τοῦ τρέχοντος ἔτους τῶν Μ. Χ. δημοσιευομένης εἰς ἰδιαίτερον παράρτημα ἐπισκοπήσεως τῆς θεατρικῆς μας κινήσεως τοῦ κ. Μ. Ροδά, ὑπὸ τὸν τίτλον «Θεατρικὰ Χρονικά».

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

(Ἀναγράφεται κάθε βιβλίον, περιοδικὸν ἢ μουσικὴ ἐκδόσις, ποῦ στέλλεται στὴ δευτέρου τοῦ περιοδικοῦ «Μουσικά Χρονικά», Γραμματοθυρίδα 230 Ἀθήνας).

### ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ:

Edgar Manas: Danses populaires Turques (Σὲ φόρμα μικρῆς σουίτας γιὰ πιάνο. Ἑπτὰ λαϊκοὶ Τυρκοὶ Χοροί).

Lazare—Lévy: Δύο σονατίνες γιὰ πιάνο.

José André: Elogio de la Rosas γιὰ τραγοῦδι καὶ πιάνο.

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

Ὁ ὄγος Ἀραβαντινός: Ἡ καινούργια Ἀθήνα.

Ἐνανθίσαν τὰ ρόδα στὴν Ἀθήνα (Ἀθηναϊκὴ καντάδα σὲ στίχους τοῦ συνθέτου).

### ΒΙΒΛΙΑ

Γ. Χωροφᾶ καὶ Ι. Μαργαζιώτη: Μέθοδος μουσικῆς (Τεύχος Α') Σύστημα θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν πρὸς διδασκαλίαν τῆς μουσικῆς εἰς τὰ γυμνάσια καὶ διδασκαλεῖα, μετὰ μελωδικῶν ἀσκήσεων. Ἐκδοτικὸς Οἶκος Δημητράκου Ἀθήνας.

Νίκου Σκέντερη: Ἡ ἔαρχα τοῦ παποῦ. Εἰκονογρ. νησιώτικα διηγήματα. Ἀθήνα.

Παύλου Ζανέ: Ὁ χαρακτήρ καὶ ἡ ἀρετὴ. (Μεταφρ. Ἰωάν. Μ. Παναγιωτοπούλου). Ἐκδοτ. Οἴκου Α. Κασσιόγη Ἀλεξάνδρεια.