

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ: ΠΟΛΥΜΝΙΑ ΛΑΣΚΑΡΙ: Διοσημική του Χοροδ.— ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ: Ψυχολογία της μελωδίας.— ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ: Οι νέοι ήθοιοι και το θέατρο της πρωτοπορίας.— ΧΡΟΝΙΚΑ: Πέρι Ψευδής.— Οι τελειοφρονίτοι.— Τὰ μαθήματα.— ΚΩΝΣΤ. Α. ΨΑΧΟΣ: Ἀπάντησις εἰς τὰς ἀντιπαρτηρήσεις τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κ. Κ. Μαλιτζού.— ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ: Τὸ θέατρο. Ἐλεύθερο θέατρο.— Τσίχωφ: «Τρεῖς ἀδελφές».— Βρούκνερ: «Ἄρρωστα νεῖατα».— Κάταφ: «Ὁ τετραγωνισμὸς τοῦ κύκλου».— Πανιόλ: «Μάριος».— Θέατρο Μαρτίνας.— Τσίχωφ: «Γλάρος».— Σολομονέξ.— Ἀργυρόπουλος.— Λαϊκὸν θέατρο.— Ἡ Σχολὴ τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου.— Κοινωνικὸς κίνησος.— Ἀμερικανικὸν Κολλέγιο Ἀθηνῶν.— Ὅρνιθες τοῦ Ἀριστοφάνη.— ΧΡΗΣΤΟΣ Γ. ΒΛΑΧΟΣ: Νέος ἱστορικὸς σταθμὸς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.— Ἱερσικὴ θέσσις Ἐπίσκοπου τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.— Τι νὰ ἐπιδιωχθῆ.— Ἀνακαινίσις, ἀναθεώρησις, διαλογὴ καὶ περικράτησις.— Ἐπιτομὴ πολυλογίας ἀκολουθιῶν.— Ἀναθέσις βυζαντινῶν χορῶν ἐπὶ τῇ βάσει τῆς σωζομένης φωνητικῆς παραδόσεως.— Ἡ μουσικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ 1903.— Α. Ν. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ: Μιὰ νύχτα μιὰ ζωή» τοῦ Σπόρου Μελά, στὴν Πόλη.— Γ. Ι. ΜΠΟΥΡΛΟΣ: Ἡ καλλιτεχνικὴ μας κίνησις στὴν Ἀλεξάνδρεια.— Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ: Καλλιτεχνικὴ κίνησις.— Κ. Δ.: Τερψιχόρῃ Κακοῦρου.— Ο ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ: Τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐξετάσεων τῶν ὦθειων μας.— ὦθειον Ἀθηνῶν.— Ἑλληνικὸν ὦθειον.— Ἑθνικὸν ὦθειον.— Μουσικὸν Λύκειον Ἀθηνῶν.— ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.— Βιβλιογραφία.— ΜΙΧ. ΡΟΔΑΣ: Θεατρικὰ Χρονικὰ. (Ὁ «Προμηθεὺς δεσμώτης».— Ἡ μουσικὴ τοῦ «Προμηθεὺς».— Ἡ κριτικὴ εἰς τὸ δικαστήριον.— Ἡ δραματικὴ σχολὴ τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου.— Καλοκαιρινὸς διαγωνισμὸς.— Τὸ ἀμφίθερον θέατρον.— Ὁ πρῶτος σὺλλογος τῶν ἠθοποιῶν.— Ὁ πρῶτος αὐραγγής τοῦ σὺλλόγου.— Ὁ ὕμνος τοῦ σὺλλόγου.— Ἡ οικονομικὴ κατάστασις τοῦ σὺλλόγου.— Ταμεῖον συντάξεων ἠθοποιῶν, μουσικῶν καὶ τεχνικῶν θεάτρου.— Ὁ Ἑρωτόκριτος.— Ἀρχαῖον θέατρον.— Ἀπομνημονεῖα διανοσίου Ταβουλάρη.— Ἰωάννης Παπαϊωάννου.— Περιεχόμενα).— ΣΚΙΤΣΑ: Μαρῖα Κοτοπούλη (Κλ. Κλώνη).— Ἰωάν. Γροπάρης (Κλ. Κλώνη).— Νικολ. Γ. Λάσκαρης (Ντίνου μπάη).— Μιλτιάδης Λιδωρικῆς (Ντίνου μπάη).— Ἰωάννης Παπαϊωάννου (Πίνου Ἀραβαντινοῦ).

ΕΤΟΣ Δ'. ΤΕΥΧΟΣ 55 (41-42)

ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ 1932



“ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,”

ΜΗΝΙΑΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ
ΙΔΡΥΤΗΣ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΙΩΣΗΦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ ΓΡΑΦΕΙΑ ΟΔΟΣ ΑΧΑΡΝΩΝ 13Α

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ :

(Απαραιτήτως προπληρωτέα)

Ἐτησίαι διὰ 12 τεύχη Δρχ. 100.—

Ἐξάμηνος » 6 » » 55.—

Τιμὴ ἐκάστου τεύχους » 10.—

ΑΓΓΕΛΙΑΙ : Δι' ἐλόκληρον σελίδα Δρχ. 500
καὶ κατ' ἀναλογίαν διὰ μικρο-
τέρους χώρους.

Ἐμβάσματα καὶ ἐπιστολαὶ ἐν γένει
δέον νὰ ἀποστέλλωνται πρὸς τὸν κ.
Ἰωσήφ Παπαδόπουλον, Γραμμα-
τοθυρίδα 230 ΑΘΗΝΑΣ.

(Διὰ τὰ ἐνυπόγραφα ἄρθρα εὐθύνονται οἱ γράφοντες, διὰ κάθε ἀνυπόγραφο
ἄρθρο ἢ σημείωμα ἢ διεύθυνσις. Τὰ χειρόγραφα δὲν ἐπιστρέφονται).

“MOUSIKA CHRONIKA,,

REVUE MENSUELLE D'ART
FONDATEUR - DIRECTEUR

JOSEPH PAPADOPULOS

BUREAUX, RUE ACHARNON, NO 13A ATHÈNES

ABONNEMENT ANNUEL :

(Strictement payable d' avance)

GRECE Pour 12 volumes Dr. 100.

ETRANGER Dolar. 3.

Le Numéro Drs. 10.

ANNONCES : La page entière Dol. 10.
Demie, quart de page
etc. en proportion.

Toute la correspondance, remises
d' argent doivent être adressées à
Mr Joseph Papadopoulos - Boîte
Postale No 230—ATHÈNES.

S O M M A I R E

POLYMNIA LASCARI : L'esthétique de la danse.

KONST. OECONOMOU : La psychologie de la mélodie

ALEX. MINOTIS : Les nouveaux acteurs et le théâtre d'avant-garde.

CONST. PSACHOS : Questions de musique byzantine (réponse à m. Maltezos).

JEAN SIDÉRIS : Le théâtre.

CHR. BLACHOS : Une nouvelle étape dans l'histoire de la musique reli-
gieuse.

A. N. PAPAZOGLU : Le théâtre à Constantinople.

G. I. BOURLOS : Le mouvement artistique à Alexandrie.

LES CHRONIQUEUR : Mouvement artistique.

Notes, Bibliographie etc.

MICHEL RODAS : La chronique théâtrale etc.

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΕΥΧΟΣ 5-6 (41-42)

ΜΑΪΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ

1932

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ *

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

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

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

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

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

Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χοροῦ σήμερον ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ δύο μεγάλες

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

σχολές 1) Τῆ γαλλικῆ σχολῆ πού ἀντιλαμβάνεται τὸ χορὸ σὰ καθαρὴ τέχνη καὶ ὅπου οἱ ἐκφραστικὲς ιδιότητες τοῦ σώματος δὲ χρησιμοποιοῦνται καθόλου. Οὔτε συμβολισμὸς ὑφίσταται, οὔτε μίμηση, οὔτε ὑποβολή. Τὸ σῶμα δὲν εἶναι σῶμα. Εἶναι ὄγκος μὲ γραμμὲς καὶ ἐπιφάνειες-σχήμα γεωμετρικόν, καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις γεννᾶται ἀπ' τοὺς συνδυασμοὺς καὶ τὴ γεωμετρικὴ κατανομὴ τοῦ χώρου μέσα στὸν ὁποῖον κινεῖται ὁ ὄγκος αὐτός.

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

Ἄλλὰ πὼς γεννήθηκε αὐτός ὁ ἐξαφνικὸς ἔρωτας τοῦ χοροῦ; Γιατί γυρίζομαι μὲ τόση μανία στὴ πρωτόγονη αὐτὴ ἐκφραση τοῦ λυρισμοῦ; Γιὰ νὰ τὸ καταλάβωμε καλλίτερα ἢς ἐξετάσωμε πρώτα γιατί ὁ ἄνθρωπος χορεύει καὶ πὼς ἡ ἀπλὴ κίνησις κατώρθωσε νὰ φθάσῃ στὸ περίπλοκο ἐπίπεδο τῆς ὀρχηστικῆς τέχνης. Θὰ δοῦμε ἔτσι ἀναλύοντας τὴ κίνησις καὶ τὰ ψυχολογικὰ, φυσιολογικὰ, καὶ κοινωνικὰ τῆς ἐλατήρια, δηλαδὴ τὴ ζωικὴ ἐνεργεια, τὴν ἀνάγκη, τὸ φόβο, τὴν ἡδονή, τὴ μίμηση, τὴ φαντασία καὶ ἐξ ἄλλου ἀναλύοντας τὶς συνθήκας πού συντελοῦν στὸ ν' ἀναπτυχθῇ σὲ ὀρισμένη ἐποχὴ, ὀρισμένη μορφή τέχνης, πὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα δὲν ἐξασκοῦν πάντα τὴν ἴδια ἐπιρροή. Πὼς καιμιά φορὰ ἡ εὐχαρίστησις, ἡ ἀπόλαυσις εἶναι συνέπεια ὄχι ἐλατήριον καὶ ὅτι δὲν κάνομε τὰ πράγματα πάντα γιατί μᾶς ἀρέσουν, ἀλλὰ κατανοοῦν νὰ μᾶς ἀρέσουν ἀπλῶς γιατί τὰ συνηθίσαμε. Ἔτσι ἐξηγεῖται σήμερον καὶ ἡ μόδα. Καὶ προκειμένου περὶ χοροῦ ἐξηγεῖται καὶ τὸ γεγονός, ὅτι στὴν ἐξέλιξη τῆς ὀρχηστικῆς, ἐνῶ ὁ χορὸς μᾶς παρουσιάζεται στὴ γένεσί του μὲ χαρακτηριστὰ λυρικὰ σὰν ἓνα ἄνθισμα τοῦ ἐγώ, κατατατᾶ σὲ ἐποχὰς ἀκριβοῦς κοσμικότητας καὶ μοναρχισμοῦ σὰν τὴν ἐποχὴ τοῦ Louis νὰ συγκεντρῶνῃ τὴν αὐλικὴν ἐθιμοτυπία, τὴν εὐγένεια τῶν τρόπων, τὴ καλὴ συμπεριφορὰ καὶ νὰ συμβολίσῃ ὄχι πειὰ τὸν ὑποκειμενικὸ ἄνθρωπον στὴν ἐξαψή του ἀλλὰ τὸ περίφημον ὄητό τοῦ Pascal «*le moi est haïssable*» «Τὸ ἐγὼ εἶναι μισητό» γιατί ἡ ὑπερτροφία του καταστρέφει τὴν ἁρμονία τῶν κοινωνικῶν σχέσεων.

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

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

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

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

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

Κατ' αὐτὸ τὸ τρόπο ἐπάνω κάτω μαροῦμε νὰ ἐξηγήσωμε τὴ γένεσι, στὴ ἀρχικὴ ἔννοια καὶ τὴ κοινωνικὴ σημασίαν τοῦ χοροῦ ποῦ ὅλες οἱ θρησκείαι καὶ ἡ μυθολογία θεωροῦνε σὰ θεῖο δῶρον. Μποροῦμε δηλαδὴ νὰ θεωρήσωμε τὸ χορὸν ἓνα εἶδος λατρείας, ποῦ εἶχε γιὰ προορισμὸν τὴν ὀργανωμένην αὐτὴν μυϊκὴν μέθη καὶ μανίαν, ἡ ὁποία πάλι προκαλεῖ τὶς ὁμαδικὰς συγκινήσεις καὶ συναρπάζει τὰ πλήθη. Λέγω δὲ ὅτι ἡ ἐξήγησις δὲν εἶναι ἀπίθανη, γιατί εἴτε τοὺς θρησκευτικὸς χοροὺς εἴτε τοὺς πολεμικοὺς ἐξετάσωμε—αὐτὸ δὲ γενικὰ σ' ὅλους τοὺς λαοὺς πολιτισμένους καὶ ἀπολιτίστους— θὰ δοῦμε ὅτι βάση τους εἶναι ὁ θόρυβος, ἡ κλαγγὴ τῶν ὀργάνων, ἢ βοή. Κάθε τι ποῦ κάνει τὸν ἄνθρωπον νὰ χάνη τὴ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του νὰ γίνεταί ἔνθεος.

Συμπέρασμα: Ἡ κίνησις δὲν ἔχει μόνον ἐκφραστικὰς ιδιότητες. Χρησιμεύει καὶ ὡς διεγερτικὸ καὶ ὡς ὑπνωτικόν.

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

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

Ἀργότερα οἱ κινήσεις αὐτὲς σχηματοποιοῦνται, χάνουν τὴν ἀρχικὴν σημασίαν ἀποκτοῦνε χαρακτῆρα συμβολικόν καὶ μπαίνουνε σ' ἓνα συμ-

βατικὸ σύστημα συμβόλων καὶ νευμάτων. Αὐτὴ δὲ ἡ μετάβασις ἀπ' τὸ αὐθόρμητο πρὸ συμβατικὸ ἔχει ἀπέραντη σημασία γιὰ τὴ τέχνη.

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

Καὶ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ εἶνε παγκόσμιον. Γιατί ὅποιους χοροὺς καὶ ἂν ἐξετάσωμε εἴτε ἑλληνικοὺς εἴτε περσικοὺς εἴτε Ἰνδικούς εἴτε πρωτόγονους θ' ἀνακαλύψωμε πῶς περιέχουν πάντα δοξασίες σχετικὰς μὲ τὴν ἀθανασία τῆς ψυχῆς, τὴν μετεμψύχωση καὶ τὴν ἀντίθεση τοῦ ὕλικου καὶ τοῦ πνευματικοῦ κόσμου. Καταντᾷ δηλαδὴ ὁ χορὸς ν' ἀποκτᾷ καὶ χαρακτηριστὰ καθαρμοῦ πού ἐκμεταλλεύεται καὶ ἡ ἱατρικὴ—καὶ ἡ θρησκεία, εἴτε ἐπιτρέποντας στὴν ὑπερδιέγερση νὰ φθάσῃ εἰς ἄκρα ὅπως στὴ λατρεία τῆς Κυβέλης, εἴτε κἀνοντας σὰν τὸν Ὀρφεὸν χρῆσιμον ρυθμῶν κατευναστικῶν.

Τὸ γεγονός αὐτὸ μᾶς δείχνει σὲ πᾶ πηγὴ ἠντλήσῃ ὁ Ἀριστοτέλης τὴν περίφημην θεωρίαν του γιὰ τὴ κάθαρση τῶν παθῶν, πού δὲν ἀπέχει καὶ πολὺ ἀπ' τὶς φροῦδιανῆς θεωρίαις ἢ ἀπ' τὴν σημερινὴν ψυχαναλυτικὴν ἐξήγησιν τῆς τέχνης.

Ἐκεῖνο ὅμως πού θὰ φανῇ ἀξιοπεριεργὸν εἶνε, ὅτι ὅταν τὸν 14ον αἰῶνα ἐνέσκηψε πρὸς τὴν Πῆνον πανώλης, οἱ πληθυσμοὶ κατατρομαγμένοι κατέφυγαν εἰς χοροὺς καθατηρίους θρησκευτικοῦ χαρακτῆρος ὅπου ἐπεκαλοῦντο τὴν Παναγίαν καὶ τὸν Ἅγιον Ἰωάννην.

Γιὰ τὴ λατρεία οἱ θρησκείαι δὲ μεταχειρίσθησαν μόνο τὴν ὀργανιστικὴν μορφήν τοῦ χοροῦ. Σ' ὅλα τὰ ἔθνη βρισκόμε χοροὺς θρησκευτικούς μὲ χαρακτηριστὰ σοβαρὰ καὶ ἀπολλώνιο ὅπως ἦταν ἡ ἀρχαία ἐμμέλεια καὶ ὅπου ἡ **πλαστικότητα** κυριαρχεῖ. Ὅπως ἔχομε καὶ χοροὺς συμβολικοὺς ὅπου ἡ μίμησις χρησιμοποιεῖται, κ' αὐτὴ γιὰ θρησκευτικούς λόγους. Ἡ κίνησις τότε ἀναπαριστᾷ ὀρισμένα πρότυπα, ζῶα, πουλιά, ἀνθρώπους, οὐράνια σώματα. Ὁ ἔρως, ὁ θάνατος, ἡ μάχη, οἱ ἐποχῆς τοῦ ἔτους εἶνε τὰ κυριώτερα θέματα τῶν μιμητικῶν αὐτῶν χορῶν. Καὶ φυσικὰ πάλι κάθε γεγονός πού προκαλεῖ κοινωνικὰς συγκεντρώσεις, θάνατοι, συμπόσια, ἐορτῆς κλπ., νὰ δίδουν ἀφορμὴν εἰς χοροὺς ὅπου ἡ κίνησις βαθμηδὸν κωδικοποιεῖται, τὰ ὁμαδικὰ συναισθήματα διεγείρονται καὶ γεννᾶται ἡ κοινωνικὴ ὁμοιομορφία. Αὐτὸ δὲ σ' ὅλους ἀνεξαρτήτως τοὺς λαοὺς.

Ὅστε εἴτε τὴν λύπην ἐκφράζει ὁ χορὸς, εἴτε τὴν χαρὰν, ἀρχικὰ μπαίνει εἰς τὴν κοινωνικὴν καὶ εἰς τὴν ἰδιωτικὴν ζωὴν μὲ μορφήν θρησκευτικὴν. Καὶ τὰ αἰσθητικὰ τοῦ στοιχείου τὰ ἀντλεῖ μᾶλλον ἀπὸ τὸ συναισθηματικὸν περιεχόμενον παρὰ ἀπὸ τὴν πλαστικότητα τῶν κινήσεων, τὴν ὀργανωμένην,

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

* *
*

Ἄν τώρα λάβωμε ὑπ' ὄψιν τὴν ποιαιλία τῶν στοιχείων ποῦ περιέχει ὁ χορὸς στὰ ἀρχαῖα του στάδια καὶ ὅλες τὶς ιδιότητες ποῦ ἀναλύσαμε θὰ καταλάβωμε γιατί στὴν ἐποχὴ μας δὲν μπορεῖ ν᾿ἄχη τὴ θέση ποῦ εἶχε ἄλλοτε στοὺς ἀρχαίους λαοὺς καὶ ποῦ ἔχει ἀκόμη σὲ μερικὲς πρωτόγονες φυλές. Ἄλλως τε στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ὅπου ὁ χορὸς τόσο καλλιεργήθηκε καὶ ἀπ' τὴν ὁποία γεννήθηκε ἡ τραγωδία, ἡ αἰσθητικὴ του ἦταν συνυφασμένη μὲ φιλοσοφικὰ συστήματα, μὲ θεωρίες γὰρ τὴν οὐσίαν τῆς ψυχῆς καὶ μὲ τὴ συνολικὴ ἀντίληψη τῶν μουσικῶν τεχνῶν.

Ἡ ἀνθρώπινη ψυχὴ, ποῦ ἡ φύση της εἶνε θεϊκὴ, ὀφείλει νὰ ἑναρμονιστῆ σύμφωνα μὲ τὴν ὑπερχόσμη ἀρμονία τῶν οὐρανίων σωμάτων. Ὀλόκληρο τὸ σύμπαν δημιουργήθηκε κατ' εἰκόνα τῶν νόμων τῶν μαθηματικῶν καὶ τῆς μουσικῆς.

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

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, πὼς ἂν παραβάσωμε σ' αὐτὴ τὴν πολυσχιδῆ σημασίαν καὶ τὴν ἀποστολὴν ποῦ ἔχει ὁ χορὸς στὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα τὴν μετέπειτα θέσιν του καὶ τὸ σημερινόν του ρόλον πὼς θὰ μᾶς φανῆ στενὸς καὶ περιορισμένος. Ἐνῶ στοὺς ἀρχαίους λαοὺς παρουσιάζεται σὰν ὁμαδικὴ τέχνη καὶ στοὺς ἀρχαίους λαοὺς σὰ τέχνη μεγάλης κοινωνικῆς ὀκλής, ὅσῳ ὁ πολιτισμὸς ἐξελίσσεται τόσῳ καὶ περιορίζεται ἡ κοινωνικὴ του σημασία. Σ' αὐτὴ

δὲ τὴν ἐξέλιξιν παρατηροῦμε καὶ μιὰ περίεργη λεπτομέρεια. Ἐνῶ στὴν ἀρχαιότητα τὸ δράμα γεννήθηκε ἀπ' τὸ χορό, ἡ σημερινὴ κλασσικὴ μορφή τοῦ χοροῦ, τὸ **μπαλέτο** ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὴν **καθαρὴ τέχνη** τῆς γαλλικῆς σχολῆς προῆλθε ἀπ' τὴν δοκιμὴν ποῦ πρωτογίνηκε στὴν πλατωνικὴ Ἀκαδημία τῆς Φλωρεντίας γιὰ νὰ ἀναστηθῇ ἡ ἀρχαία τραγωδία μετὰ τὴν συνολικὴν τῆς ἐνότητά. Ἄμα ὅμως ἡ κίνησις πέρασε ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ συνεχωνεύθηκε μετὰ ἐγχώρια στοιχεῖα καὶ ὁ Διόνυσος ἀπ' τὴν Θράκην κατέληξε εἰς τὴν Βερσαλλίαν τότε τοῦ φόρουσαν τακούνια, τὸν ἐντύσαν καὶ τὸν ὑπέβαλαν εἰς τὴν ἐθιμοτυπίαν τῆς αὐλῆς.

Καὶ βέβαια ἡ αἰσθητικὴ του δὲν μπορούσε νὰ μὴ εἶνε συμβατικὴ καὶ νοησιαρχικὴ. Γιατὶ βρισκόμαστε εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Descartes. Κι' ὁ κόσμος ἀγαποῦσε τότε τὴν ἀκριβείαν τοῦ λόγου, τὰ γεωμετρικὰ σχήματα, τὴν διαύγεια εἰς τὴν σκέψιν. Διάβαζε τὸν Boileau, τὸν Corneille καὶ τὸν Racine, καὶ ἔβλεπε μετὰ ἀπόλαυσιν τοὺς κήπους τῶν Βερσαλλίων τὰ νερὰ καὶ τὰ δένδρα ὑπάκουα εἰς τοὺς νόμους τῆς λογικῆς.

Καὶ τώρα ἀπ' οὗ ὁ χορὸς μᾶς ἐπιτρέπει τὰ πηδήματα, ἃς ἔλθωμε εἰς τὴν ἐποχὴν μας καὶ ἃς δοῦμε γιὰτὶ ἂν καὶ τείνει καὶ αὐτὸς νὰ γίνῃ καθαρὴ τέχνη, ἐν τούτοις ὁ σημερινὸς ἄνθρωπος ἐγκαταλείποντας τὸ λυρισμὸν τῆς ποίησης ξαναζητᾷ τὴν λυρικὴν ἔκφρασιν ἀκριβῶς εἰς τὸ χορό.

Οἱ αἰτίαι εἶνε ἄπειρες. Ὅλες ἔχουν ψυχολογικὴ καὶ κοινωνικὴ βάση, ἄλλες πάλι ἀνάγονται εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης. Μία ἀπὸ τῶν βαθύτερων αἰτίαι εἶνε ὅτι ἡ πολυτάραχον ἐποχὴν μας ξέμαθε τὴν κίνησιν. Ἡ ζωὴ μας εἶνε κατ' οὐσίαν καθιστικὴ ἂν καὶ ἐκσφενδονιζόμεσθα εἰς τὸν χρόνον μετὰ μεγάλην ταχύτητα. Μᾶς μεταφέρουν ὅμως τὰ μέσα τῆς συγκοινωνίας. Ἡ στάσις μας εἶνε παθητικὴ. Ἀπ' αὐτὸ προκύπτει μιὰ ἐσωτερικὴ ἀρρυθμίαν καὶ ἕνας ἐκθιασμὸς τῶν ψυχικῶν μας ρυθμῶν ποῦ τείνουν νὰ ἀφομοιωθοῦν εἰς τοὺς ἄκρους ρυθμοὺς τῶν μέσων τῆς μεταφορᾶς. Τὸ σῶμα μας ὅμως δὲν μᾶς ἀνήκει καὶ οὔτε τὸ κατέχομε. Τὸ ἐφιστάμεθα. Μᾶς βαραίνει, μᾶς ἐνοχλεῖ. Ξεμάθαμε καὶ τὴν πλαστικὴν ὁμορφίαν. Ἐξ ἄλλου αἰσθανόμεσθα πειὰ ὅτι καὶ τὸ νευρικὸν μας σύστημα ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ συγκέντρωσιν συνάμα καὶ χαλάρωσιν, ποῦ εἶνε οἱ διὰ βασικὰς ἀρχὰς τῶν νέων συστημάτων τῆς σωματικῆς ἀγωγῆς.

Αὐτὲς λοιπὸν εἶνε οἱ τρεῖς βαθύτατες ἀνάγκαι ποῦ μᾶς ὠθοῦνε εἰς τὴν γυμναστικὴν καὶ εἰς τὸν χορό. Αἰσθανόμεσθα τὴν ἀνάγκη νὰ κινήθομε, νὰ συγκεντρωθοῦμε καὶ νὰ δώσωμε εἰς τοὺς ψυχικοὺς καὶ σωματικοὺς ρυθμοὺς μας κάποια μορφήν φυσιολογικὴν.

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

διαφέρει γὰρ τοὺς λόγους ποὺ ἀνέφερα καὶ τὴν ἱατρικὴ καὶ τὴν θεραπευτικὴν.

Κοντὸ σαυτὰ ἀναφέρω καὶ πάλι τὴν ἀναστάτωση ποὺ ἔφεραν στὸ πεδῖον τῆς τέχνης τὰ ὄψοικὰ μπαλέτα, οἱ καινοτομίαι τῆς Duncan καὶ τοῦ Dalcroze.

Τὴν Duncan χαρακτήρισαν πολλοὶ γιὰ ῥομαντικὴν γιατί θέλησε, χτυπώντας τὴν γαλλικὴ ὀρχηστικὴ τέχνη νὰ ξαναδώσῃ στὸ σῶμα τὴν ἐλευθερίαν του καὶ νὰ σώσῃ τὴν τέχνην ἀπὸ τὸν μαρσασμὸ ποὺ τὴν κατεδίαζε ἡ μανία τοῦ συμβατικοῦ.

Ἐγὼ τὴν βρίσκω κλασικώτατη. Γιατὶ ἡ αἰσθητικὴ τῆς καὶ οἱ θεωρίαι τῆς εἶνε θεωρίαι ἀκριβῶς ποὺ σὰς ἀνέλυσαν πρωτύτερα καὶ ποὺ βρίσκομε στὴν πολιτείαν καὶ στοὺς νόμους τοῦ Πλάτωνος καὶ ὅπως ὁ χορὸς μᾶς παρουσιάζεται σὰ τέχνην συνολικὴν, ἐνιαίαν καὶ ἰδιαίτερα ἀνθρώπινην. Ἄπ' τὴ σχολὴ τῆς Duncan βγήκαν ἄπειρες σχολῆς ἐλευθέρου χοροῦ, μὰ μὲ χαρακτηριστῆρα ἰδιαίτερον καὶ μᾶλλον ὑποκειμενικό.

Ἐναντίον τῶν ἀτόμων ὁ χορὸς γίνεται πλαστικός, μουσικὸς ἢ δραματικός. Δὲν λείπει μάλιστα καὶ ἡ τάσις στὴν ἀκροβασίαν, οὔτε ἡ ὁμοιότητα στὸ music hall.

* *

Καὶ τώρα ποὺ κάπως ἔχομε κατατοπισθῆ στὸ ζήτημα ἄς ποῦμε τί στοιχεῖα μεταχειρίζεται ἡ αἰσθητικὴ τοῦ χοροῦ. Γιὰ νὰ ἐξηγήσωμε τὴν ψυχολογικὴν του ἔννοιαν πήραμε ὡς βάση τὸ σῶμα καὶ τὶς ψυχικὰς καὶ φυσιολογικὰς ὁρμὰς του. Γιὰ νὰ ἐξηγήσωμε τὴν αἰσθητικὴν του πάλι ἀπ' τὸ σῶμα θὰ φύγωμε. Θὰ τὸ πάρωμε γιὰ βάση αἰσθητικὴν, σὰν μιὰ αἰσθητικὴν μονάδα. Ἄλλοιῶς δὲ γίνεται. Γιατὶ θάταν πολὺ περίεργον ἔξαφνα ἂν χωρίζα τὸ σῶμα ἀπ' τὴν γραμμὴν ποὺ ἀκολουθεῖ καὶ τὴν ἐπιφάνειαν ποὺ διαγράφει μόλις κινήθῃ. Κ' ἀκόμη πῶς περίεργον ἂν τὸ χωρίζα ἀπ' τὴν ἴδιαν τὴν κίνησιν καὶ τὸν μηχανισμόν τῆς. Ἄπ' τὴν λειτουργίαν του δηλαδὴ. Γιατὶ ἡ κίνησις γιὰ τὸ σῶμα εἶνε ἓνα ἀνθίσταμα φυσικό, ἀθόρυμητο, ὅταν ὅμως τὸ πνεῦμα παίζει τὸ ρόλον του, τότε ἐκεῖ ἀκριβῶς μποροῦμε νὰ καταλάβωμε τὴν ποικιλίαν καὶ τὴν πληθώραν τῶν στοιχείων, τῶν ἀφηρημένων καὶ τῶν συγκεκριμένων στοιχείων ποὺ παρουσιάζει καὶ ολοκληρώνει ὁ χορὸς.

Μίλησα γιὰ αἰσθητικὴν ἐνότητα. Ἡ ἐνότητα ὅμως δὲν ἀποκλείει τὸν διχασμὸν τοῦ ἐγώ. Ἄπ' ἐναντίας τὸν ἀπαιτεῖ. Γιατὶ αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ μονάδα δὲν εἶνε καμμιά ἀφηρημένη ἔννοια. Εἶνε ὁ ἴδιος ὁ χορευτὴς. Καὶ στὴν ὀρχηστικὴν τέχνην ὁ χορευτὴς εἶνε καὶ ἀντικείμενον καὶ ὑποκείμενον, οὐσία καὶ εἶδος, μορφή καὶ ἔλλοι, καλλιτέχνης καὶ ὄργανον, θέαμα καὶ δράσις. Εἶνε ἡ

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

Αὐτὸ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ χοροῦ ἀνάμεσα στὶς ἄλλες τέχνες, ἢ συγκέντρωσι δηλαδὴ τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ ὄργανου μᾶς δείχνει πῶς μπορεῖ νὰ τὸν ἀναλύσωμε εἴτε ὡς θέαμα εἴτε ὡς κίνηση, εἴτε σὰ θέαμα καὶ σὰν κίνηση συγχρόνως, ἂν πάρωμε ὡς βάση τὸν χορευτή. Ἐπὶ τῆς θεατῆς δὲ θεᾶται μόνον. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι δὲν εἶνε ὀλοτέλα παθητικῆ, ἀφοῦ ὁ χορὸς ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ δημιουργῇ τὴ μορφή ὀλοένα προστάστα μάτια μας, καὶ μᾶς παρέχει τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρακολουθοῦμε τὴν ἐξακολουθητικὴν διάταξιν τῶν συνδυασμῶν. Ὑπάρχουν μάλιστα καὶ αἰσθητικὲς θεωρίαι ποῦ νομίζουν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσι προέρχεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ὁ θεατῆς μιμεῖται τὴν κίνηση ἀσυναίσθητα καὶ ἐσωτερικά.

Ἐπεὶ πάρωμε λοιπὸν τὸ σῶμα γιὰ αἰσθητικὴν βάση. Τί μᾶς παρέχει εἰς αἰσθητικὰ στοιχεῖα; Ὅγκους, ἐπιφάνειαι, ἐπίπεδες γραμμῆς, στάσεις. Στοιχεῖα δηλαδὴ ἀρχιτεκτονικὰ καὶ πλαστικά. Συγκεκριμέναι μορφῆς. Δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχη πρᾶγμα πειὸ συγκεκριμένον ἀπὸ τὸ σῶμα. Εἶναι ἡ ἀφή μεγενθυμένη στὸ ἄπειρον—ἓνα πελώριον αἰσθητήριον ὄργανον. Καὶ ὅμως ἂν αὐτὸ τὸ συγκεκριμένον καὶ ὀλικώτατον κρᾶμα σαρκῶν καὶ μυῶν τὸ ἀντικρύσωμε σὰν ἓνα σύνολον γραμμῶν καὶ μορφῶν—καὶ στὸ χορὸν πρέπει νὰ τὸ ἀντικρύσωμε—ἀμέσως μὲν ὡς ἓνα μαθηματικὸν σχεδὸν σύστημα μὲ τομῆς, ἐπίπεδα, ἄξονας, ἀναλογίας, νόμους ποῦ ἀποτελοῦν τοὺς ὅρθμους τοῦ χοροῦ.

Ἐπὶ τὸ σῶμα, ἔστω καὶ ἀκίνητον, καὶ μὲ μόνον τὴν ἐντασιν τῶν μυῶν ἐκφράζει καὶ ἐσωτερικοὺς ὅρθμους. Τελεία χαλάρωσι δὲν ὑπάρχει παρὰ στὸν θάνατον. Κι' ἐπειδὴ ὁ μινικός τόνος διαφέρει ἀναλόγως τοῦ φύλου καὶ τῶν ἀτόμων ἐπηρεάζεται δὲ πολὺ ἀπὸ τὸ συναίσθημα, τὴ χαρὰ καὶ τὴ λύπη, κατ' ἀνάγκην ἀνταναικῶ τὶς ψυχικὰς μᾶς καταστάσεις, καὶ ἐκφράζει κάθε λανθάνουσα κίνηση. Τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν κοιμόμαστε ὀρθοὶ καὶ δὲν πέφτομε στὸν ἀέρα, συντελεῖ στὸ νὰ ἀποδίδωμε σὲ ὀρισμέναις γραμμῆς, συμβολικὴν ἔννοιαν καὶ ὑποβλητικότητα. Ἡ ὀριζόντια μᾶς φαίνεται ἀναπαυτικὴ μὰ μονότονη καὶ ἡ κάθετος ἀντίθετη στὴ βαρύτητα, γεμάτη ὀρμὴν, σὰν νὰ ὀρθώνεται πρὸς τὰ ὕψη.

Ἐν τῷ χορῷ ἐπικρατοῦσε ἡ ἀπόλυτη γυμνότητι—καὶ λέγω ἐν παρόδῳ ὅτι ἡ σχολὴ Hageman στὴ Γερμανίαν τὴν ἐπιβάλλει—τὰ πλαστικά του στοιχεῖα θὰ ἀποκτιοῦσαν περισσότερην σημασίαν καὶ αἱ ἐλλείψεις τοῦ σώματος θὰ γίνονταν ποῖον φανερόν. Ἐπὶ τὸ ἔνδυμα περιπλέκει τὰ πράγματα. Ἐπὶ τὴν

μιὰ εἰσχωρεῖ σὰ διακοσμητικὸ στοιχεῖο καὶ ζωγραφικόν. Ἄπ' τὴν ἄλλη γεννᾷ τὴν ἠδυσπάθειαν ἢ τοῦναντίον τὴ πνευματοποίηση καὶ τὸ συμβατικόν. Στὴ γαλλικὴ ὀρχηστικὴ π.χ. ἡ κατάργησις τῶν τακουινῶν τὸν XIXον αἰῶνα μεταβάλλει τὴ τεχνικὴν τῆς. Μὰ καὶ τὸ ἴδιον τὸ σῶμα μεταμορφώνεται. Παθαίνει δηλαδὴ ὅ,τι παθαίνει στίς διακοσμητικὰς τέχνας ἡ ὕλη. Ὁ καλλιτέχνης τὴν τυραννὴν τὴν ἐκβιάζει. Τὸ σῶμα παύει νὰ ἔχη τίς φυσικὰς του ἀναλογίας καὶ γὰρ νὰ ὑπακούσῃ στὴν τέχνην, γὰρ νὰ τὴν ἐξυπηρετήσῃ, παραμορφώνεται μεθοδικά.

Ἄλλως τε ἡ οὐσιώδης διαφορὰ πού χωρίζει τὸν ἀρχαῖον ἑλλ. χορὸν ἀπ' τὴ γαλλ. κλασσικὴν σχολὴν εἶνε ἡ ἀντίθετη χρησιμοποίησις τοῦ σώματος.

Ὁ ἀρχαῖος ἑλλ. χορὸς ὅπως τοῦλάχιστον τὸν ξέρομε ἀπὸ τὴν λογοτεχνία καὶ τίς πλαστικὰς τέχνας ἀντλεῖ τοὺς νόμους τοῦ ἀπ' τὴν ἀνθρώπινον ὕλην καὶ ἀνταποκρίνεται στὰ ἰδεώδη φυλῆς πού διαμορφώνει ἓνα ὑπαίθριον καὶ πολὺν συγκεκριμένον κλασικισμόν, κ' ὅπου ἡ σωματικὴ ὠραιότης ἐνσάρκωνε τὴν ἀνώτατην ἔκφραση τοῦ λόγου καὶ τῆς ἐσωτερικῆς πειθαρχίας. Ὁ μὲν ἀπαίδεντος ἀχόρευτος λέγει ὁ Πλάτων. Ὁ χορὸς ὄφειλε νὰ διαπλάσῃ τὸ σῶμα καὶ ὁ χορευτὴς ἦταν πειθαρχημένος μὰ ἐλεύθερος.

Ἡ γαλλ. ὀρχηστικὴ τέχνη ἀντιτάσσεται στὸ σῶμα. Τὸ τυραννῆ, παραμορφώνει τὸ πόδι, ἀναγκάζει τὰ γόνατα νὰ στραφοῦν πρὸς τὰ ἔξω. Ἐπιβάλλει στὴν ὕλη τοὺς νόμους τῆς καὶ φθάνει σὲ μιὰ τέχνην ἀφηρημένην καὶ ἀντιμέτωπὴν καθ' ὅλα πρὸς τὴ φύσιν. Καὶ πού βασίζεται βῆμα πρὸς βῆμα σὲ μιὰ προδιαγεγραμμένην τεχνικὴν.

Ἡ μιὰ αἰσθητικὴ τείνει πρὸς τὴν ἐνότητα τῆς τέχνης καὶ τὴ συγκεκριμένην καὶ πλαστικὴν ἐνότητα τῆς ζωντανῆς μορφῆς πού συγκεντρώνει ὅλες τίς πνευματικὰς καὶ ὕλικὰς ἀξίας. Ἡ ἄλλη διασπᾷ τίς ἀξίας, χωρίζει τὰ εἶδη στὴν τέχνην. Ὁ χορευτὴς παύει νὰ εἶνε μῦθος καὶ ποιητής.

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

Τὸ σῶμα βρίσκεται στὸν χῶρον σὰ πλαστικὸν ἀνάγλυφον εἴτε κινεῖται εἴτε ἀκίνηται. Ἡ ἀκίνησις γὰρ τὸν χορευτὴν εἶνε καὶ αὐτὴ ἐκφραστικόν στοιχεῖον, ὅπως εἶνε ἡ σκιά γὰρ τὸν ζωγράφον, ἢ παύσις γὰρ τὸν μουσικόν. Μὲ τὴν κί-

νηση όμως που είναι η ουσία του χορού και απ' τη μετάβαση απ' τη μιμική στάση στην άλλη, απ' τον ένα πλαστικό συνδυασμό στον άλλο γεννιούνται νέα αισθητικά προβλήματα αντιθέσεων, ισορροπίας, συμμετρίας και ασυμμετρίας που αποτελούν την εσωτερική διοργάνωση των κινήσεων και την εσωτερική ύψη του χορού.

Δεν πρέπει να ξεχνοῦμε επίσης και τον τρόπο που ο χορευτής χρησιμοποιεί και συνδυάζει τις γραμμές. Άλλο χαρακτηῖρα πέρνει ο χορός, ἅμα κυριαρχεί ἡ καμπύλη, ἄλλο ἅμα ἐπικρατεῖ ἡ εὐθυγραμμεία ἢ ἡ σπασμένες γραμμές.

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

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

Καθὼς στὴν ἀκίνησι ἀπογραμμίσουμε τὴν λανθάνουσα κίνησι που ἐκφράζει ὁ μυϊκὸς τόνος ἔτσι καὶ στὴν κίνησι πρέπει νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψιν τὸν ὑποκειμενικὸ ρυθμὸ. Ὁ ρυθμὸς αὐτὸς ὄχι μόνον διαφέρει κατὰ τὰ ἄτομα ἀλλὰ υφίσταται καὶ παροδικὰς μεταβολὰς. Εἶναι ἀτομικὴ μας σχέση πρὸς τὴ διάρκεια, πρὸς τὸ χρόνο. Καὶ ξέρουμε πὼς ὑπάρχουν εὐκίνητοι καὶ βραδυκίνητοι ἄνθρωποι καὶ ὅτι ὅλοι δὲν μποροῦν νὰ γεμίσουν τὸ ἴδιο χρονικὸ διάστημα μὲ τὸ ἴδιο ψυχικὸ περιεχόμενο. Ἄλλον ἢ σκέψη καὶ τὸ σῶμα χορεύουν ἄλλων σέρνεται μὲ κόπο. Ἴσως νὰ μὴ ὑπάρχῃ οὐσιωδέστερο στοιχεῖο ἀπ' τὸν ὑποκειμενικὸ ρυθμὸ γιὰ τὴν διάγνωση τῆς ιδιοσυγκρασίας τῶν χορευτῶν. Ἄν μάλιστα χορεύαμε χωρὶς μουσικὴ θὰ μπορούσαμε νὰ φθάσουμε σὲ πολὺ ἀξιοπερίεργα συμπεράσματα, καθόσον ὁ χορὸς καθὼς εἶπαμε ἐκφράζει μιὰ ψυχικὴ διάθεση κάπως ἐντατικὴ. Καθὼς ὁ ποιητὴς διαφαίνεται καὶ στὸ πεζὸ του λόγου καὶ ὁ χορευτὴς φαίνεται ἀπ' τὸ βᾶδισμά του. Εἶνε δηλαδή ἡ χορευτικὴ ιδιοσυγκρασία σὰν κάτι πολὺ στενὰ συνυφασμένο μὲ τὸν ρυθμὸ τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς.

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

Ἐπιδοῶ ὅμως στὸ χορὸ καὶ μὲ τὴ μουσικὴ φράση μὲ τὴν ἐπανάληψη τῶν θεμάτων, μ' αὐτὸ τὸ παιχνιδιάσμα τῶν τόνων ποὺ φεύγουν ξανάρχονται, συγκρατοῦν τὴν προσοχὴν, κατανέμουν τὴν κίνηση καὶ δίνουνε στὸ σύνολο μιὰ ρυθμικὴ ἐνότητα καὶ ἐσωτερικὴ ἕψη.

Ἡ μουσικὴ λοιπὸν εἶνε καὶ ὑποβλητικὸ στοιχεῖο καὶ διεγερτικὸ. Ὁ χορὸς πάλι μόνις μπορεῖ ἐξαιρέτα νὰ ἐκφράσῃ πλαστικὰ ἀλλ' ὡς ἓνα βαθμὸ μόνον τὴν μουσικὴ καὶ ὄχι βέβαια κάθε μουσικὴ. Ὑπάρχει ἓνα σημεῖο ὅπου ἡ δύο τέχνες χωρίζονται, γιατί ἡ τεχνικὴ τους ἐξέλιξη ἀπαιτεῖ τὸν διχασμὸ.

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

* *

Ἄπ' αὐτὰ ποῦ ἀνέφερα ὡς τώρα εἶναι φανερό, ὅτι ὁ χαρακτήρ τοῦ χοροῦ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνας καὶ μοναδικός. Ἡ ἴδια ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης ἀποκλείει τὴν ὁμοιοφία. Καὶ συνάμα ἡ ἔθνικες διαφορὲς καὶ οἱ ἀτομικὲς ἰδιοσυγγρασίαι. Ἄρκει νὰ σ' εἰς θυμίσω τί εἶπα γιὰ τὸ παιδί. Ὁ χορὸς γι' αὐτὸ εἶνε μιὰ ἀκατάσχετη μυϊκὴ τρέλλα, ἓνας μυϊκὸς παροξυσμός. Ἡ πλαστικότητα δὲν παίζει κανένα ῥόλο. Κυριαρχεῖ ἓνα μόνον στοιχεῖο, τὸ ποῖδ' ἀρχέγονο ὁ ρυθμός, αὐτὸ ποῦ συναντοῦμε στοὺς λαϊκοὺς χοροὺς καὶ ὅλους τοὺς ἄγριους λαοὺς καὶ ποὺ ἐκφράζει ὅτι ἀκατάσχετο καὶ πρωτόγονο, ὅσα ὁ ἄνθρωπος ἔχει μέσα του. Κ' ὅταν ἡ θρησκεία ἐκμεταλλεῖται αὐτὴν τὴν τάση στὴ ρυθμικὴ κίνηση καὶ τὴν ἡδονὴ ποῦ προκύπτει ἀπὸ τὴν μονότονη ἐπανάληψη καὶ τὴν ἐντατικὴ, ἔχομε τοὺς ὀργιαστικοὺς χοροὺς. Κι' ἡ μέθη τότε παίρνει μεταφυσικὸ χαρακτήρα γιατί δὲ χορεύει πειὰ τὸ σῶμα, ἀλλὰ ἡ ψυχὴ ποὺ συγχωνεύεται μὲ τὸ σύμπαν καὶ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸν Θεό.

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

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

ται, κάθε περιττό πού παρουσιάζει ή έκφραση αποκλείεται, τὸ συναίσθημα ἑσωτερικεύεται καὶ ὁ λυρισμὸς ἀποκτᾶ μιὰ ἑξαιρετικὴ λεπτότητα πού ἐναρμονίζει τὴν πλαστικὴ κίνηση μὲ τὴν ἑσωτερικὴ ζωὴ.

Γίνεται δηλαδὴ ἡ συγχώνευση τοῦ διονυσιακοῦ καὶ ἀπολλώνιου καὶ ὁ χορὸς ἀντανεκτᾷ τὸ Λόγο, — κυβερνήτης τῆς λυρικῆς μανίας καὶ τοῦ ἀπολλώνιου ὄραματισμοῦ.

Καὶ ἡ αἰσθητικὴ του τότε περνᾷ καὶ ἐκείνη ἀπ' τὴν ἀπλὴ ἐντατικὴ ἑκφραση, στὴν παραστατικὴ τῆς μορφῆς. Γίνεται ποιητικὴ. Δὲν ἐκφράζει ἄμεσα τὸν ἑσωτερικὸ κόσμο, ἀλλὰ πολὺ ἑμμεσώτερα καὶ συμβολικώτερα κάτι πού θὰ ὠνόμαζε ὁ Πλάτων «τὸ διάλογο τῆς ψυχῆς πρὸς ἑαυτήν».

Καὶ προκειμένου περὶ ἑσωτερικότητος καὶ συμβολισμοῦ ἐπανέρχομαι στοὺς λαοὺς τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς, πού ἀνέφερα στὴν ἀρχή.

Καὶ σ' αὐτῶν τὴν μυθολογία βρίσκομε θεοὺς νὰ χορεύουν ὅπως στὸν Ὀλυμπο τὸν Ἑλληνικό. Κ' αὐτῶν οἱ χορευτικοὶ ρυθμοὶ ἀνταποκρίνονται στὴν ἁρμονία τῆς οὐρανιας σφαίρας καὶ στὴ κίνηση τῶν πλανητῶν. Ἐχουν κ' αὐτοὶ τοὺς φιλοσόφους των πού σὰν τὸν Πλάτωνα, φοβοῦνται τὶς καινοτομίαι καὶ ἐπιβάλλουν τὸ ἀδιδασάλευτο τῶν χορευτικῶν ρυθμῶν. Καὶ γενικὰ στοὺς λαοὺς τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς ὁ χορὸς βρίσκεται σ' ἓνα ἐνδιάμεσο σημεῖο ἀνάμεσα στὶς ἀρχαῖαι ἑλληνικὲς θεωρίαι καὶ τὴ γαλλικὴ ὀρχηστικὴ.

Τὸ ἀδιδασάλευτο τῶν κινήσεων, τὸ ἀπαραβίαστο τῶν κανόνων τὸν κάνει νὰ συγγενεῦῃ μὲ τὴν ἀφηρημένη τέχνη τῆς γαλλικῆς ὀρχηστικῆς, καὶ τὴν αὐστηρά της τεχνικὴ.

Ἐξ ἄλλου ἡ πανθειστικὴ μορφὴ του, ἡ κοινωνικὴ του ἔννοια δίνουν στὴν αἰσθητικὴ των μεγάλη ὁμοιότητα στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ αἰσθητικὴ. Σὰν τὸν ποιητὴ, σὰν τὸν φιλόσοφο καὶ ὁ χορευτὴς ἐμπνέεται ἀπὸ τὴ θεία μανία. Εἶναι ὁ φιλανθρωπώτατος δαίμων, ὁ ἀβρὸς παραστάτης πού μᾶς ἐξασφαλίζει τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὰ θεῖα. Κ' ἡ διαλεκτικὴ του ἡ χορευτικὴ μὲ τὰ ἑλαφρά της νεύματα καὶ τὰ ὑπολανθάνοντα νοήματα μοιάζει πολὺ στὴν ὑπερχόσμια διαλεκτικὴ τοῦ πλατωνικοῦ Συμποσίου πού μᾶς μεταφέρει ἀπ' τὰ καλὰ σώματα στὰ ἀγαθὰ ἐπιτηδεύματα ὡς πέρα στὴν ἐπιστήμη τοῦ ἀγαθοῦ. Θᾶπρεπε γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ κανεὶς μὲ λέξεις τὴν ἐντύπωση πού κάνει ὁ χορὸς τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς νὰ δώσῃ στὸ λόγο του τὴν ἄφραστη μουσικότητα τοῦ Bergson πού μᾶς μεταφέρει στὴ καθαρὴ διάρκειαι, στὴν ἄπειρη σὴ τοῦ χρόνου.

Αὐτὲς τὶς διαφορὰς βρίσκομε ὡς πρὸς τοὺς λαοὺς μέσα στὴν ἐξέλιξη τῆς ὀρχηστικῆς τέχνης. Καὶ οἱ διαφορὰς αὐτὲς γίνονται ἀντιληπτὰ καὶ στὴ σχέση τοῦ χοροῦ μὲ τὸ θέατρο. Ὅπως στὴν ἑλληνικὴ τραγωδίαι ἔτσι καὶ στὸ ἰνδικὸ δρᾶμα ὁ χορὸς ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος.

Και αντίθετα πρὸς τὸ μπαλέτο, πού χρησιμεύει μόνο σὰν ἰντερμέδιο διασκεδαστικό, εἶναι καὶ αὐτὸς στενὰ συνδεδεμένος μὲ τὸ θρησκευτικὸ καὶ μυθολογικὸ περιεχόμενον τοῦ δράματος τὸ τελείως ξένο πρὸς τὴν πεζότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Καὶ σήμερον ἀκόμη στὴ νῆσο Γιάβα τὸ θέατρο διατηρεῖ τὴν ἀρχαία ἐνότητα τοῦ λόγου, τοῦ χοροῦ καὶ τῆς μουσικῆς.

Ἡ σχέση τοῦ χοροῦ μὲ τὸ θέατρο εἰσάγει καὶ νέο αἰσθητικὸ στοιχεῖον πὸν προσφέρουν οἱ ομάδες καὶ πὸν δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὸς δίνει ὄγκο καὶ βαρῦτητα στὸ χορὸ. Καὶ ἀντίθετα ἅμα ὁ χορὸς ἐκμεταλλεῖται τὶς ομάδες καὶ τὶς ἀνθρώπινες μάζες γιὰ νὰ πληθύνῃ τοὺς συνδυασμούς του, νὰ δημιουργήσῃ ἀντιθέσεις ρυθμῶν καὶ σὰν μιὰ πολυφωνικὴ κατατομὴ τοῦ χώρου, ἀποκτᾷ μιὰ δραματικότητα καὶ ἓνα μεγαλεῖο πὸν δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ ἓνας μόνος χορευτῆς.

Ἄς μιλήσωμε τέλος καὶ γιὰ τὶς ἀτομικὰς ἰδιοσυγκρασίας πὸν συναντᾷ κανεὶς στὸν ἐλεύθερο χορὸ καὶ ἔξω ἀπὸ κάθε προδιαγεγραμμένη αἰσθητικὴ. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ χοροῦ καὶ μὲ τὰ ἐσωτερικὰ του στοιχεῖα θὰ βροῦμε τύπους πὸν κυμαίνονται ἀπ' τὸν ἄκρο λυρισμὸ τῆς πρωτόγονης συναισθηματικῆς ματίας ὡς τὴν ἀκροβασία τὴν πῦρ ἐξωφρενικὴ. Πολλοὶ καλλιτέχνη ἐπανέρχονται στὸ μιμόδραμα καὶ εἶναι μᾶλλον ἠθοποιοὶ παρὰ χορευταί. Ἄλλοι αἰσθάνονται τὸν χορὸ σὰν πλαστικὴ τέχνη καὶ ἄλλοι πάλι τοῦ δίνουν μουσικώτερη μορφή, καὶ σ' αὐτὸ βέβαια ὁ χορὸς μοιάζει σὶς ἄλλες τέχνες. Γιατὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἂν καὶ κάθε τέχνη ἐπιβάλλει τοὺς νόμους τῆς καὶ τὴν ἰδιαιτέρη χρῆση τῶν στοιχείων τῆς, κάθε καλλιτέχνης πάλι ἐκμεταλλεῖται ὅτι στοιχεῖο ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὴν ἐσωτερικὴν του ζωὴν.

Δὲν ἀποκλείεται ὅμως καὶ ἡ πολυρυθμία καὶ ἡ ἁρμονικὴ συγχώνευση τῶν διαφορῶν.

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

Ὁ χορὸς δὲν ἀφίνει μνημεῖα. Εἶναι ἡ πῦρ ἐφήμερη τέχνη, ὀρθάνοιχτη σὶς πληγὰς τοῦ χρόνου. Σκιά καὶ ὄναρ σὰν τὸν ἄνθρωπο.

Εἶναι καὶ ἡ ἀνθρωπινώτερη. Τεχνητὰ σύμβολα δὲν ἔχει. Ἀποκρυσταλλώνει τὸ θυμὸ μέσα στὸ σῶμα καὶ ἀπ' τὸ σῶμα εἰσχωρεῖ στὸν ἐσωτερικὸ ἄνθρωπο καὶ τὸν διακοσμεῖ.

ΠΟΛΥΜΝΙΑ ΛΑΣΚΑΡΙ



ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΜΕΛΩΔΙΑΣ

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

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

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

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

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



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

Τί εἶναι δὲ τὸ θέμα τῆς Κούντου ἀπὸ τὸν «Πάρζιφαλ» τοῦ Βάγνερ;

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Schnell' and 'ff'. It consists of a treble and bass clef staff with a 4/4 time signature and a key signature of two sharps (D major). The second system is also marked 'ff' and continues the melodic line. The third system is marked 'p' and shows a change in dynamics and texture.

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

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

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



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

Καὶ ἀπὸ τοὺς συγχρόνους συνθέτας:

Nicht zu schnelle Viertel. Mit sehr viel Kraft.





(Χίντεμιε : «Cardillac» — Εισαγωγή)

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

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ



ΟΙ ΝΕΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΕΙΑΣ

Ἀπὸ τὸ μεγάλο πόλεμο κι' ἔδῳ, ἡ τέχνη γενικὰ ἐξεδήλωσαν καινούργιες τάσεις τόσο ὡς τεχνουργία ὅσο κι' ἀπὸ ἀποψη αἰσθητική. Ἡ τέχνη τοῦ θεάτρου φυσικὰ κι' αὐτὴ κινήθηκε πρὸς τὴ δημιουργία καινούργιων μορφῶν πού τὴν ὑπαγόρευε σύγχρονη συναισθηματικὴ ἀνάγκη. Ζήτησε καινούργια καινούργια γιὰ νὰ ἐκφράσῃ τὴν ἀγωνία καὶ τὸν παραδαρμὸ τῆς μεταπολεμικῆς πολυπάθους ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἐτσι παράλληλα πρὸς τὶς ἄλλες τέχνες καὶ ἐιδικότερα τὴ ζωγραφικὴ ἀρχισε ν' ἀνεβαίνει τὸν τραγὸ κι' ἀχάριστο ἀνήφορο τῆς ἀναζήτησης καινούργιων ἐκφραστικῶν μέσων.

Καθὼς ὁ ζωγράφος πολεμᾷ κι' ἀγωνίζεται νὰ περισώσει ἀπὸ τὸ χάος τὸ ἄτομό του, νὰ διατυπώσῃ τὴν ἔννοια τῆς τέχνης του σύμφωνα μὲ τὴν ἰδιορρυθμίαν τοῦ ἐσωτερικοῦ του κόσμου, καὶ τὴ γύρω του πραγματικότητα, τὸ ἴδιο κι' ὁ νέος ἠθοποιὸς (ἀναδημιουργικὸς καλλιτέχνης τοῦτος) μάχεται νὰ συλλάβῃ τὴ ρευστὴ φυσιογνωμίαν τοῦ σημερινοῦ συναισθηματικοῦ ἀνθρώπου καὶ νὰ διαγράψῃ τὴ ψυχικὴ του περιπέτεια, μὲ τὴν κίνηση καὶ τὴν ἀναγκαίαν φαινομενικότητα μιᾶς Νέας Τεχνικῆς. Ὁ σημερινὸς ἀληθινὰ νέος ἠθοποιὸς νοιώθει ἕνα κάποιον κενὸ μέσ' τὴ ψυχὴν του μπροστὰ καὶ στίς ποῦ ἐπιμεμημένους κι' ἐμπνευσμένους ἐκτελέσεις παλιῶν ἠθοποιῶν, μ' ὄλο πού τὶς περισσότερες φορές τὶς θαυμάζει. Αὐτὸ βέβαια δὲ συμβαίνει, ὅπως θὰ σκεφτότανε ἕνας ἀπλοϊκός, ἐπειδὴ ἴσως σ' αὐτὸ νὰ φταίνει οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοί, ἀφοῦ οἱ Εὐρωπαῖοι συναδέλφοί των ἔχοντε φτάσει στὸ παίξιμο αὐτὸ σ' ἀνώτερο βαθμὸ πραγματοποιήσεων. Εἶδαμε πολλοὺς ξένους μεγάλης πείρας καὶ φήμης καλλιτέχνες τοῦ θεάτρου, κι' ἔδῳ καὶ στὸ ἑξωτερικόν, ὅμως καὶ σ' αὐτῶν τὶς ἐκτελέσεις μπροστὰ, τὸ κενὸ τὸ ἴδιο πάντα μένει. Αὐτὸ τὸ ψυχρὸ συναίσθημα πού δοκιμάζουμε, φτάνουμε νὰ πιστέψουμε πῶς ἔχει κάποια διαφορετικὴ σημασίαν γενικώτερη. Τὸ παίξιμο καὶ τὸ ἀριώτερο ἐνὸς παλιοῦ ἠθοποιοῦ, δὲ μᾶς γεμίζει, δὲ μᾶς γητεύει, δὲ μᾶς μαγεύει δὲ μᾶς κρατάει σκλάβους στὴ παραίσθησιν πού θέλει νὰ δημιουργήσῃ. Δὲ μᾶς ἱκανοποιεῖ ἀπόλυτα, μ' ἕνα λόγο. Γιατί; Ἀπλούστατα γιατί δὲ μᾶς συγκινεῖ. Εἴμαστε νέοι καὶ νοιώθουμε μέσα μας ἕνα καινούργιον κόσμον, τὸ δικὸ μας, πού ζητάει μιὰ καινούργιαν ἐκφραση.

Τὸ παίξιμο τοῦ παλιοῦ ἠθοποιοῦ βγαίνει ἀπὸ ἕναν ἄλλο κόσμον πού ἔδωσε πειὰ τὴν ἐκφρασὴν του. Ὅχι πῶς δὲν ὑπάρχει ἀλήθεια κι' εἰλικρίνεια στὸ παίξιμο αὐτό, ἀλλὰ μιὰ καὶ βοήθη τὴν κοίτην του ἔδωσε τόσο ἀπειρες ἐπαναλήψεις τῶν μορφῶν πού κρυστάλλωσε στὴν ἐκφραση, ὥστε ὅση ἀλήθεια κι' ὅση συγκίνηση κι' ἂν βάλῃ, δὲ μπορεῖ πειὰ νὰ μᾶς δώσῃ παρὰ ἀποχρώσεις τῶν καλουπιῶν πού τὸ ὁμαδικὸ ἔργο ὁμάκων γενεῶν ἔχει μορφώσει. Δὲν εἶνε αὐτὸ τὸ φρέσκο ἔδαφος πού τὸ πάτημα τοῦ καινούργιου καλλιτέχνη θ' ἀφήσῃ ἀχνάρι. Εἶνε ἡ χιλοπατημένη λεωφόρος πού μόλις τὴν πατήσῃ, τ' ἀχνάρι θὰ οὐδύσῃ.

Ὁ σημερινὸς τεχνίτης ἀγωνίζεται γιὰ τὴν πνευματικὴν του ὑπαρξιν.

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

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

Ὁ πρωτοπόρος ἠθοποιὸς αἰσθάνεται ἀληθινὴ δυσκολία νὰ παῖξῃ στὸ παλιὸ ρεπερτόριον τῆς ρουτίνας (τῆς μαεστρόζικης τεχνικῆς ὡς ποῦμε) ὄχι γιατί τὸ βρίσκει ἀνώτερο τῶν δυνάμεών του, μὰ γιατί τοῦ εἶνε στενὸ, πολὺ στενὸ, σὰν ἓνα ὄρθιον φέρετρο μέσα στὸ ὁποῖο καὶ μὲ τὸ ὁποῖο τὸν ὑποχρεώνουν νὰ βαδίζει. Εἶνε ἓνα ρεπερτόριον πού βγαίνει ἀπὸ χιλιάδες μιμήσεις κρυσταλωμένης φόρμας. Ρεπερτόριον πού ἔχει κανόνες καὶ συνταγὰς πού εἴτε τὶς ἐμπνυχώνει συγκίνησις εἴτε ὄχι, εἶνε μόνιμες σὰν νάχουν ἐπιβληθῆ ἀπ' τὸν . . . ἴδιον τὸ Θεό. Εἶνε στατικῆς. Ψυχρὰ τελλάρα στενὰ πού στενοχωροῦνε πάρα πολὺ τὴ δυναμικὴ ὀρμὴ ποῦχει κάθε ἄνθρωπος μέσα του. Οἱ νέοι ἠθοποιοὶ ἔχουνε ἀνάγκη ἀπὸ ἓνα ρεπερτόριον δυναμικὸ πού ζητάει κι' αὐτὸ νὰ φτάσῃ σ' ἓνα καλοῦπι. Στὸ καλοῦπι του. Καμωμένο ὅμως ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἀτόφια δύναμη πού νοιώθουμε μέσα μας νὰ γυρεῖ μιὰ ζωντανὴ ἔκφραση.

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

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

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

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

ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ



ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ



ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙ ΩΔΙΚΗΣ.—Σὲ μὰ νεοεκδοθεῖσαν πρωτὴν Ἀθηναϊκὴν ἐφημερίδα καὶ εἰς τὴν στήλην τῆς ἀλληλογραφίας τῆς διαβάσαμε τὴν κατωτέρω ἀπάντησιν τῆς συντάξεως εἰς ἀναγνώστην, γὰρ τὴν «Ὁδικὴν» τῶν Γυμνασίων μας : «Θ. Πετρίδην, συμβολαιογράφον. Φιλιατρά. Ἔχετε ἀπολύτως δίκαιον. Ἀηλαδὴ ὅτι εἰς τοιαύτας στιγμὰς ἢ προσθήκη τοιούτων «ἐδρῶν» εἰς τὸ Γυμνάσιον ἀποτελεῖ πολυτέλειαν καταδικαστέαν. Ἀλλὰ γὰρ νὰ ἐξηγούμεθα. Καὶ ἡ Γυμναστικὴ καὶ ἡ Ὁδικὴ καὶ ἡ Μουσικὴ (sic) ἀποτελοῦν μαθήματα ἀπαραιτήτητα δι' ἕνα νέον. Ἀλλὰ ἀφ' οὗ τόσα χρόνια περάσαμε χωρὶς αὐτὲς τὶς πολυτέλειαι (sic) νομίζω ὅτι δὲν ὑπῆρχε πλέον κανεὶς λόγος ἐπιβαρύνσεως τοῦ προϋπολογισμοῦ διὰ τὸν «καθηγητὴν τῆς Ὁδικῆς». Τὸ νὰ διαμαρτυρηθῇ ἕνας ἐπαρχιακὸς συμβολαιογράφος γὰρ τὴν μουσικὴν εἰς τὰ Γυμνάσια, τὸ καταλαβαίνουμε. Τὸ νὰ ὑπερασπισθῇ ὁμοίως τῆς ἐσφαλμένης ἀπόψεως καὶ ἡ σύνταξις μιᾶς Ἀθηναϊκῆς ἐφημερίδος, αὐτὸ δὲν τὸ καταλαβαίνουμε. Γιατὶ ἂν εἶχε τὴν καλωσύνην ὁ ἀξιότιμος ἰδιοκτῆτης καὶ διευθυντὴς τῆς πρωτῆς ἐφημερίδος νὰ ἐρωτήσῃ τὸν μουσικὸν συντάκτην τῆς ἐφημερίδος του (τὸν ὁποῖον θεωρεῖ καλὸν νὰ μὴ ἔχη ἐπὶ τοῦ παρόντος) σχετικῶς μὲ τὸν ρόλον τῆς μουσικῆς εἰς τὰ Γυμνάσια, δὲν θάγραφε τὶς ἀνοηστὲς τῆς ἀνωτέρω ἀπαντήσεως. Τὸ Σὸν Ὑπουργεῖον, θεωρεῖ καλὸν—καὶ δικαίως—νὰ διορίσῃ καθηγητὰς καὶ νὰ προσθέσῃ τὰς «ἐδρας» τῆς μουσικῆς εἰς τὰ Γυμνάσια. Ὅτι τώρα, εἰς τοὺς διορισμοὺς καὶ μόνον, ἔπεσε συγχρᾶ ἔξω τὸ Ἀνώτατον Ἐκπαιδευτικὸν Διοικητικὸν Συμβούλιον, αὐτὸ εἶναι ἄλλος λογαριασμός. Δὲν πταίει ἡ Κυβέρνησις ἢ ὁ Ὑπουργός, ἀλλὰ πταίουν ἴσως μερικοὶ τοῦ Διοικ. Συμβουλίου ποὺ προτείνουν γὰρ διορισμὸ ὠρισμένους μουζικάντηδες. Αὐτοὶ ἔχουν καταστρέφει τὸ μάθημα καὶ ὄχι τὸ μάθημα τοὺς Γυμνασιῶπαιδας. Βέβαια ἡ πλειονότης τῶν καθηγητῶν τῆς Ὁδικῆς δὲν στέκει εἰς τὸ ὕψος τῆς ἀποστολῆς του. Οἱ περισσότεροι ἀπ' αὐτοὺς στεροῦνται παιδαγωγικῆς μορφώσεως, ἴσως καὶ μουσικῆς ἀκόμη. Δὲν πρέπει ὁμοίως κανεὶς νὰ καταδικάζῃ

τὸ μάθημα, ἀλλὰ τὸν διδάσκαλον. Γιατὶ ἡ μουσικὴ μορφώνει καὶ διαπλάσσει τὴν ψυχὴν τοῦ παιδιοῦ τόσο, ὅσον ἐλάχιστα ἐκ τῶν ἄλλων μαθημάτων. Ἐνας ποὺ ξέρει τὴν μέθοδον διδασκαλίας (γιατὶ κάθε καλλιτέχνης δὲν εἶναι καὶ δάσκαλος), ποὺ ἔχει σύστημα διαπαιδαγωγήσεως, ποὺ κατορθώνει νὰ ἐπιβάλλεται σὰ παιδιὰ μὲ τίς γνώσεις του, ποὺ ἔχει διοικητικὸν γενικά, ὄχι μόνον συντελεῖ, μετὰ τῶν συναδέλφων του τῶν ἄλλων κλάδων, εἰς τὴν γενικὴν τοῦ παιδιοῦ μόρφωσιν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν γενικὴν αἰσθητικὴν τοῦ τελευταίου ἀνάπτυξιν, πρῶγμα λίαν ἐπιθυμητὸν καὶ χρήσιμον διὰ τὸν Γυμνασιόπαιδα. Ἐπομένως, δὲν θὰ ἔπαυε ὁ συντάκτης τῆς προωτῆς ἐφημερίδος νὰ ὀμιλῇ εἰς τὴν ἀπάντησίν του γιὰ «πολυτέλειες», γιὰ τὰ εὐτυχημένα παλιὰ χρόνια κ.τ.λ. Πρόσδος δὲν εἶναι ἡ στασιμότης. Τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς εἶναι καὶ πρέπει νὰ εἶναι εἰς τὰ Γυμνάσια ἐκ τῶν «ὧν οὐκ ἄνευ!»

ΟΙ ΤΕΛΕΙΟΦΟΙΤΟΙ.—Κάθε χρόνον, τὸν καιρὸ αὐτό, οἱ μαθηταὶ τῆς τελευταίας τάξεως τῶν μουσικῶν Ἐκπαιδευτησίων μας—νέες ἐπάρξεις, νέα ταλέντα νέοι φιλόμουσοι ἢ επαγγελματίαι—παρουσιάζονται στὸ κοινὸ γιὰ νὰ δείξουν τίς τεχνικὰς ἐνδεξιὰς των ἢ τὰ γενικά καλλιτεχνικά των προσόντα. Γίνεται συνήθως γύρω ἀπὸ τίς ἐπιδείξεις αὐτὰς ἀρκετὸ «σοῦσουρο» σὺς στῆλες τῶν ἐφημερίδων, ἀλλὰ καί... στὰ παρασκήνια τῶν κ.κ. καθηγητῶν καὶ τῶν μαθητῶν τῶν ἄλλων τάξεων γιὰ τοὺς τελειοφοίτους μας. Πάντα βέβαια, ἀλλ' ἰδιαίτερος τώρα τελευταία, θέτουν οἱ ὄλισθαί, τὸ ἐρώτημα: Τί θὰ γίνοντ ὅσοι καὶ ὅσοι πιεχοῦχοι ἢ διπλωματοῦχοι, ὅσοι «σοῦλοιστ», ὅσοι βιολισταὶ ἢ πιανίστα ἢ τραγουδισταί; Γιὰ μᾶς δὲν ἐπάρχει ζήτημα σχετικῶς, δεδομένου ὅτι οἱ περισσότεροι, ἂν μὴ τὰ 90 % δὲν σπουδάζουν στὰ Ῥδεῖα μας γιὰ νὰ γίνοντ επαγγελματίαι μουσικοί, ἀλλὰ γιὰ νὰ μορφωθοῦν ἀπλῶς μουσικῶς. Καὶ γι' αὐτό, τὸ ἀνωτέρω ἐρώτημα, τὸ ἀναστρέφομεν: «Εἶναι ἄραγε οἱ τελειόφοιτοι ἀρκετὰ μουσικῶς μορφωμένοι, εἰς τὸν ὅσον ὥστε, νὰ ἀντιλαμβάνονται αὐτοὶ πραγματικὰ τὴν ἀξίαν ἑνὸς καλλιτεχνήματος, νέου ἢ παλαιοῦ, ἢ μήπως ἡ γενικὴ μουσικὴ διδασκαλία στὰ Ῥδεῖα ἦτο ἀτελής καὶ ἐπομένως καὶ ἡ μόρφωσις τῶν νέων;» Κατὰ τὴν γνώμην μας, ἀφ' οὗ ὅλα γενικῶς τὰ Ῥδεῖα τῆς προτενουσῆς στεροῦνται ὑποχρεωτικῶν στοιχειωδῶν μαθημάτων ὡς, Ὀργανολογίας, Μορφολογίας (τὸ τελευταῖον αὐτὸ μάθημα διδάσκεται τελευταίως μόνον εἰς τὸ Ἐρδεῖον Ἀθηνῶν), Αἰσθητικῆς τῆς μουσικῆς, μουσικῆς ὑλαγορεύσεως, Ἱστορίας τοῦ Lied καὶ τοῦ μελοδράματος ἰδιαίτερος διὰ τοὺς τραγουδιστάς κτλ., φυσικὰ καὶ ἡ ὅλη μουσικὴ διαπαιδαγωγὴς χοιλαίνει ὅπως πρὶν καὶ τώρα. Καὶ ἔπειτα, μερικὰ μαθήματα ὅπως τώρα διδάσκονται, δὲν ἀποφέρουν ὠφελίμους καρπὸς εἰς τοὺς μαθητάς. Ἐκεῖνο τὸ

φονκαραδιάριο το «Σολφέζ» π.χ. με τὸν καθηγητὴν στὸ πιάνο καὶ τοὺς μαθητὰς σεκοιτάροντας δὲν ὠφελεῖ τίποτε ἀπολύτως ὅπως ἔχει, ἀφ' οὗ ἕνας τελειόφοιτος, ζήτημα εἶναι ἂν μορῆ ἢ νὰ τραγουδήσῃ ὀρθά, δίνοντας σαφῶς τὸν μόνον τὸ λα. Ἄς εἶναι ὁμοῦς, γι' αὐτὰ ὅλα θὰ γράψουμε προσεχῶς ἐν ἐκτάσει καὶ πρὸ παντὸς γιὰ τὴν παιδαγωγικὴν τῆς μουσικῆς (κι' αὐτὸ τὸ μάθημα δὲν ἐπάσχει) στὰ Ῥδεῖα καὶ στὰ σχολεῖα ἰδιαίτερος. Τώρα εὐχόμαστε τοὺς κ.κ. τελειοφοίτους καλὴν προκοπὴν καὶ πρὸ παντὸς καλὴν θέλησιν καὶ φανατισμὸν στὴν θεῖαν αὐτὴν τέχνην, στὴν μουσικὴν, ποὺ μᾶς ἀπέμεινε αὐτὴ μόνη πραγματικὴ παρηγορήτρια καὶ ἐλπίδα μᾶς καλύτερας καὶ εὐτυχεστέρας αὔριον!

ΤΑ ΜΑΘΗΜΑΤΑ.— Τώρα τελευταία, τὴν ἐποχὴ αὐτὴ τῶν ἐξετάσεων καὶ τῶν γενικῶν τῆς προόδου ἀποτελεσμάτων, παρατηρεῖται μιὰ ζωηρὰ κίνησις στοὺς κύκλους τῶν μαθητῶν τῶν Ῥδείων ἀλλὰ καὶ τῶν Γυμνασίων. Γιατί, καθὼς λέμε καὶ σὲ προηγούμενο σημείωμά μας, οἱ Γυμνασιόπαιδες ἄρχισαν οὐδ' αὖθις νὰ ὑπολογίζουν τὸν βαθμὸν καὶ τὴν προόδον των καὶ στὴν Ῥδική. Οἱ μαθηταί, τελειόφοιτοι ἢ μὴ, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἀγωνιώδη ἑβδομάδα ἐξετάσεων, στὰ διάφορα ὑποχρεωτικὰ μαθήματά των, περιμένον τὰ ἀποτελέσματα ἀπὸ τίς ὑποτίτες, πολλὰς φορές, ἐπιδόσεις των, μὲ ἀρκετὴν δόσιν ἀνυπομονησίας καὶ ἐγκατεργήσεως ἢ... πύλληκαροσύνης!... Φράσεις ὅπως: «Νὰ πάρῃ τὸ πρῶτο βραβεῖο ἢ... Πῶ, πῶ, ρουσφέι!!...» ἢ «Λὲν ἔπρεπε νὰ φανοῦν τόσο... ἀύστηροί!!...» κτλ., εἶναι εἰς τὴν ἡμεροσημίαν διάταξιν στὰ στόματα τῶν μαθητῶν τῶν Ῥδείων μας καὶ τῶν Γυμνασίων.

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

νά γίνωμε τέλειοι παιδαγωγοὶ καὶ ὄχι νά παραμείνωμε σνόμπ, μουζικάντη-
δες ἢ μποέμ. Νά ἀγαπήσωμε τὸ ἐπάγγελμά μας, νά ἐνθαρρύνωμε τὸ παιδί
καὶ στήν ἐλάχιστη του ἐπίδοσι, νά τὸ καθοδηγοῦμε σὶν ἴσιο πάντα δρόμο
καὶ στήν ἀνωτερότητα. "Ὅχι νά λέμε τυπικῶς καὶ ἐκ συνηθείας ὁ κλασσικὸς
Μπετόβεν καὶ φεύγοντας τὸ παιδί ἀπὸ τὸ μάθημα νά σιγοτραγουδᾷ ἢ νά
παίξῃ στὸ ὄργανό του τῆ «Ριόικα» ἢ δὲν ξέρω τι ἄλλο μουσικὸ πορνογρά-
φημα. Νά εἴμεθα οἱ γονεῖς του καὶ οἱ ἐνθερμοὶ ἀπόστολοὶ τῶν λόγων μας.
Νά συντελοῦμε στήν μουσικὴν του μόρφωσι καὶ τὴν διαπαιδαγώγησι, γιατί—
ἀλλοίμονο!—τὰ χρόνια μας περνᾷν καὶ θὰ μᾶς διαδεχθοῦν αὐτοί, ἡμῶνθεῖς
σᾶν καὶ πολλοὺς τώρα ἀπὸ τοὺς διδάσκοντας τὰ «μαθήματα».





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

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

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

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

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

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

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

Ἄλλ' ἐν ᾧ ἀποφεύγει ν' ἀπαντήσῃ εἰς ἐμέ, παραδόξως ἀναφέρει μίαν ἀπάντησίν του εἰς ἀνακοινώσιν τινα ἑτέρου, ὡς γράφει, μουσικοδίφου, ὡσὰν νὰ εἶχε τι τὸ ἐνδιαφέρον, δι' ἐμὲ τοῦλάχιστον, ἡ παρένθεσίς του αὕτη, ἥτις ὑπερθυμίζει μοι ὀλίγον τὰς καταναγκαστικὰς ἐκείνας συνομιλίαις τοῦ *Ἀββᾶ Παμβῶ* μετὰ τῶν ὑποτακτικῶν του!...

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

Ἄλλ' ἤδη, ἄφ' οὗ μετὰ λύτης μου εἶπω, ὅτι εἶναι ὅλος ἄχαρις ἡ συζητήσις ἐπὶ ζητήματος μουσικοῦ μετ' ἀνδρός, ἀξίου πάσης τιμῆς διὰ τὴν ἐν τῇ μαθηματικῇ ἐπιστήμῃ διαπρεπῆ θέσιν του, πλὴν ἄλλ' ὅμως *μὴ μουσικοῦ*, ἔρχομαι ἐπὶ ἐνός καὶ μόνου σημείου νὰ παρατάξω καὶ ἐγὼ ἀριθμούς τινας καὶ νὰ παρακαλέσω τὸν κ. Μαλιέζον, ἵνα εὐαρεστούμενος εἴπῃ, ἂν εἰς τὰς παρατιθεμένας διαίρεσεις ἔχη ν' ἀντιτάξῃ τὴν αὐτὴν καὶ αὐθις θεω-

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

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

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

Α	262,144
Β	294,912
Γ	331,776
Δ	373,248
Ε	419,904
Ζ	472,392
Η	531,441

ἀποδεικνύει, ὅτι ὁ Η εἶναι μεῖζων ἢ διπλάσιος τοῦ Α, διότι ἀντὶ νὰ ἔχη
 ἀριθμὸν διπλάσιον τοῦ 262,144, ἦτοι 524,288, ὑπερέχει τούτου κατὰ 7,153.
 Ἐξ ἀδυνατοῦ ὅθεν οὔσης τῆς διαιρέσεως τῆς Διαπασῶν εἰς ἕξ ἐπογδόους τόνους,

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

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

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

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

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

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

1ον

ΔΙΑΙΡΕΣΙΣ ΤΗΣ ΔΙΑΠΑΣΩΝ ΕΙΣ 72 ΙΣΟΨΗ ΤΜΗΜΑΤΑ

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

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

2ov

ΔΙΑΙΡΕΣΙΣ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΤΟΝΩΝ ΤΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ
ΕΙΣ ΙΣΟΨΗ ΤΜΗΜΑΤΑ

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

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

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

"Ἡδη, συγκρίνοντες τὰ ὕψη τῶν τριῶν τόνων πρὸς ἀνάλογα τμήματα ἐκ τῶν 72 τῆς Διαπασῶν, εὐρίσκομεν τὰς ἐξῆς διαφορὰς.

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

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

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

Κ. Α. ΨΑΧΟΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ἐλεύθερο Θέατρο—(Θέατρο Κυβέλης—Θέατρο Λούξ).—Κανείς δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶχε παράπονο γιὰ τὰ ἔργα ποὺ ἀνέβασε ὡς τώρα τὸ «Ἐλεύθερο Θέατρο». Μᾶς χάρισε τὴν εὐκαιρία καὶ καλὰ ἔργα νὰ δοῦμε καὶ οἱ καλλιτέχνες του μπορέσανε τίς περισσότερες φορές νὰ δημιουργήσουνε τοὺς ρόλους τους ἀξιόλογα :

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

Καὶ τὸ κοινὸ στεναχωρήθηκε, γιὰτί, καθὼς ἀκούσαμε νὰ λένε «μορφωμένοι» θεατῆς, ἡ βαριά δυστυχία ποὺ ἐξεκλιζέται μέσα στὸ ἔργο, τοὺς ἐπνίγε καὶ θεωροῦσανε πῶς τὸ θέατρο εἶναι γιὰ νὰ ξεσκᾶσει κανεὶς καὶ γιὰ τὸ ξέσκασμα μὲ τὴ θεωρία τῆς ἀνώτερης Τέχνης οὔτε τὸ λογαριάζουνε. Ματκιοπονοῦν ὅλοι ἐκεῖνοι ποὺ δνειρεύονται νὰ γίνουνε ἱεροφάντες τῆς καθαρῆς θεατρικῆς τέχνης· ἐδῶ, σοῦ λέει ὁ ἄλλος, ἢ «Πεισματάρα» στὸ θέατρο Κοτοπούλη, μέσ' στὴ ζέστη καὶ μέσ' στὴν Ὁμόνοια, προχτὲς ἔκοψε 712 εἰσιτήρια!.. Κάθου γύρευε τώρα κι' ἔλπιζε!.. Μὰ οἱ πίννες τοῦ Ἑθνικοῦ; Ἀσφαλῶς ὄχι γιὰ χάρι τοῦ Αἰσχύλου, ἢ κάποια νομπάρια, ἢ πρώτη περίοδο, τὸ φτηνὸ εἰσιτήριο.

Κι' ἐμεῖς λατρεύουμε αὐτὴν τὴν οὐτοπία τῆς «τέχνης», ἀλλὰ καλὸ θὰ ἦταν νὰ εὐρίσκω κανεὶς ἕνα τρόπο νὰ πεῖ τὰ λόγια τῆς «τέχνης» βουλευσαδίερικα καὶ τι δηλαδὴ ποὺ κάνει ὁ Πανιόλ κι' ὁ Λενορμάν· ἀλλιῶς πρόκειται νὰ γυρίσει κανεὶς στοὺς ὄρμους μὲ παρέα τὰ δνειρά του καὶ τὴν ἀμφίβολην ὑπερόχην του, ποὺ δὲν θὰ μπορεῖ νὰ παρουσιάσει καὶ τὰ δικαιώματά της...

ΒΡΟΙΚΝΕΡ : «Ἀρρώστα νεῖατα» : Ἐνα ἔργο μὲ ἀρίστη τεχνικὴ καὶ πιὸ σπουδαῖο ἀκόμη, γιὰτί ἀργότερα θὰ τόχουνε γιὰ ντοκουμέντο γιὰ νὰ μιλάνε γιὰ τὴ φαῦλη μας ἐποχὴ, ἀν καὶ κατὰ τὴν «Ἔστια» οἱ διάφορες ἀρρώστιας τῆς νεότητος δὲν ἔχουν κυριέψει τὴν Ἑλλάδα μας, γιὰτί, καθὼς φαίνεται, ἢ «Ἔστια» δὲν θὰ διαβάσει ἐφημερίδα, γιὰτί ἀλλιῶς θὰ ἔδλεπε γέροντες σατύρους, νέους σατύρους γιαιτροῦς, τόσους καὶ τόσους ἄλλους νὰ περιφέρονται ἀνενόχλητοι.

Ἐδῶ ὁ «σκηνοθέτης» ἔκανε πάλι τὴ δουλειὰ τοῦ ἔκοψε τίς σκηνές ποὺ δὲν ἐνδιαφέρουνε τὸν Ἕλληνα θεατὴν γιὰ νὰ γίνει τὸ ἔργο πιὸ ἠθικὸ καὶ δὲν καταλάβαμε καὶ πολλὰ πράγματα παρὰ τὰ μαντεύαμε.

Ἡ κ. Κυβέλη, ποὺ στίς «Τρεῖς ἀδελφές», ἔπαιξε μὲ τὸν καλύτερο τρόπο, τὸν πιὸ βαθιὰ καλλιτεχνικὸ, μεγάλην θεατρίνα, προικισμένη ἀπὸ τὴ φύση μὲ προσόντα σπάνια ποὺ αὐτὴ τὰ δούλεψε καὶ τὰ ἔφερε σὲ φηλό σημειο—ἔπαιξε καὶ δῶ πολὺ καλὰ καὶ δίπλα τῆς ἢ Ἀλίκη ἔφθασε μὲ μιὰ φῖνα τεχνικὴ καὶ μὲ μιὰ πραγματικὴν αἰσθησὴ καὶ ἀντίληψι τοῦ ρόλου νὰ γίνει ἢ ἠρωίδα τῆς βραδυᾶς. Ἀπὸ τοὺς κυρίους ἐκπληξῆ ἔκανε ὁ Μουσοῦρης, ἰδίως στὴν τελευταία πράξη καὶ ὁ Ἀποστολίδης, ποὺ τὸν μικρὸ καὶ σχεδὸν ἄφωνο ρόλο του τὸν ἔπαιξε μὲ προσοχὴ, μὲ σύσσειδησιὰ καὶ μὲ σαφήνεια.

ΚΑΤΑΕΦ : Ὁ τετραγωνισμὸς τοῦ κύκλου : Ὁ «σκηνοθέτης» πάλι θριάμβεψε. Τὸ ἔκοψε τὸ ἔργο καὶ μᾶς τὸ παρουσίασε σὲ τρόπο ποὺ δὲν ἔκανε καθόλου καλὴ ἐντύπωση· γιὰτί δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ πιστέψει κανεὶς πῶς τὸ ἔργο παίχθηκε στὴ Ρωσία

δπως τὸ ἀκούσαμε μᾶς; ἔδω' ἔφευγα πὺς τὸ θέατρο ἔκει βρέσκαται σὰ ἀνθρώπῃ θέσθι καὶ πὺς τὰ ἔργα τὰ ἐξῆταζον πρὶν τ' ἀνεβάσων' ἔμορθε ποτὴ νὰ ἐπιτρέψαναι νὰ παίζῃται ἔργο ἔτσι οὐχὺ καὶ μάλιστα νὰ βγαί καὶ σὰ ἄλλα κράτη; Οὕτω πάλι μεροπρία νὰ ποῦμε ὅτι οἱ ῥώσοι θεατικῆς εἶναι ἀργόσχολοὶ, ὅπως θὰ ἦταν ἀν παύχαινε δ' «Τετραγωνισμὸς» ὅπως ἀπαίχθηκα ἔδω. Ἀγῶριστο κι' αὐτό!

—Γιὰ νὰ ποῦμα καὶ τὴ μῆρῃ ἀλήθεια τὸ «σκηνοθετικὸ» ἄστρο τοῦ κ. Μελά ἔχει σδῶσι πιά λούφασι' δὲν θοροβαί' μόνο κἂναι τὸν καλὸ, κολακάσι τοῦς κριτικῶς, τοῦς χαϊδεῖσι σὸ «Ἦημα» καὶ φανταζόμεσσι πὺς γιὰ τὰ χρονογραφημῆματα τοῦτα θὰ παίρνει διαταχῆς ἀπὸ τὸν κ. Φαλλέρο ποδ ἔχει τὴ διακρίμῃσι τοῦ θεάτρον' ἰδίως ἀξιοπαρα- τήρητος εἶναι ὁ «σκηνοθέτης», ὅταν κἂναι τὸν ἀγαθὸ' ἄμῃζι τὴν ἄλεποδ ποδ φέρεσι ῥᾶσο' φαίνεται πὺς ἔχασε πιά καὶ τὴν ἐλπίδα τοῦ «Ἐθνικοῦ», μπροστὰ στήν Κυδῆλῃ εἶναι φρεσικὸ πὺς δὲν μερεῖ νὰ κἂναι ὅσα ἔκῆνε τῆς Μαρίκας καὶ θὰ ἦταν ἔξοχο θέαμα νὰ δει κανεὶς τὸν κ. Μελά νὰ στάει σοῦζα. Κι' οὔτε ποδ θ' ἄξιζε νὰ μιλάει πάλι γιὰ τὸν κ. «σκηνοθέτη», ἂν δὲν πιστεύαμε βαθιά πὺς ὁ κ. Μελάς εἶναι ὁ χειρότερος Ἕλλην, ὁ ποδ βλαβερός ἐγθρός τοῦ θεάτρον μας, ποδ μαζί μὲ τὴν ἀμάθειά του ἔχει τὴν καταφερτζοσύνην τοῦ σπουδαία καὶ τὸ νὰ δείχνουμε κάθε τόσο τὰ σφάλματά του τὸ θεσπορῃσι ἀπαρχάτο καθήκον μας κι' ἔχομε τὴν ἰδέα πὺς ἐξυπρετοβῃσι καὶ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Κῶστα Μου- σοῦρη μὲ τὴ σκυλία φιλεργία καὶ στόν ποδὺ γνεσὸ πρῶτο μηχανικὸν τοῦ θέσσο τὸν κ. Πέτρο Φρεμαντίτη, ἀξιολογῶτατο μεταξὺ τῶν συναδέλφων του καὶ ἄς μὴν παραξενου- ται κανεὶς, γιὰτὶ οἱ καλύτεροι σκηνοθέταις ἔδω στήν Ἑλλάδα εἶναι οἱ μηχανικοὶ, οἱ φρον- τιστῆς καὶ οἱ ἡλεκτρολόγοι.

Κι' ὅσο γιὰ κάτι γρήγορας ἀλλαγῆς, γιὰ κάτι πετυχημῆνα στηρίγματα καὶ γιὰ κάτι ἄλλας λεπτομέρειας, εἶναι ἀπολύτως δικαιο καὶ ἀναγκαῖο νὰ σημειώσομε πὺς αὐτὰ τὰ χροστώμα πὺ ποδὺ στήν πρῆμῃν νουκοκυρωσῃν καὶ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ Κῶστα Μου- σοῦρη μὲ τὴ σκυλία φιλεργία καὶ στόν ποδὺ γνεσὸ πρῶτο μηχανικὸν τοῦ θέσσο τὸν κ. Πέτρο Φρεμαντίτη, ἀξιολογῶτατο μεταξὺ τῶν συναδέλφων του καὶ ἄς μὴν παραξενου- ται κανεὶς, γιὰτὶ οἱ καλύτεροι σκηνοθέταις ἔδω στήν Ἑλλάδα εἶναι οἱ μηχανικοὶ, οἱ φρον- τιστῆς καὶ οἱ ἡλεκτρολόγοι.

ΠΑΝΙΟΔ: Μᾶριος. Γιὰ νὰ ξεκαθαριστοῦν μερικῆς ἀντιλήψεις θὰ τοιμοῦσαμε νὰ ποῦμα πὺς ἀπὸ σκηνοθετικῆ ἀποφῃ, ἐγλ. ἀπὸ τὴν ἀποφῃ τῆς ἐρημνίας τοῦ ἔργου μὲ τίς σκηνογραφίας, δὲν εἶδαμε τίποτα σπουδαίῳ' τὸ λιμῆνι ἀρχίσε στριμωγμένο ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ μαγαζιῶδ καὶ ἀκόμα ὀπῆρῃαν καὶ κάτι κατάρτια σὰν παλοῦκια σ' ἕνα φόντο χωρῆς προοπτικῆ' τὸ πὺ ἀξιοθῆμασσο εἶνε πὺς μερικοὶ δημοσιογράφοι βρέθηκαν πὺς ἡ σκηνο- γραφία αὐτῆ θῆμας Μασσαλία!

Ἐὸ «Μᾶριος» λοιπὸν εἶναι μιὰ πρωτίστης γραμμῆς ἡθογραφία, ποδ ἐπειδὴ ὁ συγγρα- φῆας ἔχει γράφει κι' ἄλλα ἔργα μὲ «ἰδέας», πῆρε ἐξωτερικῆ καὶ ἀίτῃνα τὴν «ἰδέα» γιὰ τὸν ἀκταμῆτρητο πῶθο τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὸ ἄπειρο κλπ. κλπ. Γιὰτὶ αὐτός ὁ πῶθος σὸ ἔργο εἶναι τὸ πὺ ἀδύνατο τοῦ σημῆσι' ὁ Μᾶριος μὲ ἕνα φρόδο φανερωῖσι ὄνειροπολῶντας ἀπάνω σ' αὐτό, τὸν πῶθο τοῦ κι' ἀκόμα μὲ τὸ νὰ κἂναι λάθος στίς λερονῶδες' στιγμῆς γε- λοῖσι! Εἶναι ὅμως τόσο ἔξοχο γραμμῆνο στὰ ἡθογραφικὰ τοῦ μέρῃ — καὶ μάλιστα ἡ πρῆτη πρᾶξῃ — ποδ ξεχνιοῦνται ὅσα φαίνεται ὁ συγγραφεὺς μὲ τὴν ἐκτακτῃ τενικῃ, ποδ ἀρῆνει πιά νὰ κουργεῖνται οἱ «ἰδέας», καὶ ἡ «ποίηση» καὶ τὰ τοιαῦτα. Κἂναι ἕνα σπορ παραστά- σεις, γίνεται ταῖνια καὶ θριαμβεῖται κι' ἔδω. Τι λῆνε οἱ «εἰροφάντες» ποδ λέγαμε; Τίποτα ἄλλο παρὰ πὺς ὁ χειρότερος καιρός γιὰ τὴν «Τέχνη» εἶναι ὁ δικός μας.

Κι' εὐχόμεσσι τὴν τύχη τοῦ «Μᾶριου» νὰ τὴν εἶχανε ὅλα τὰ ἔργα! Πρῶτα-πρῶτα: ἡ Ἄλκιη! Γράφαμε τόσο οἱ κριτικῆς τῶν ἐρημνισθῶν, ποδ δὲν θὰ εἶχε κανεὶς τίποτα ἄλλο νὰ πεῖ παρὰ νὰ τὰ ὑπερβάλλει ὅσο μερεῖ πὺς ποδὺ, γιὰτὶ τὸ πιστεύομε ἀπολύτως πὺς ὅταν κανεὶς ἔχει τὴν εὐκαρία νὰ θαυμάσει κάτι, πρῆπει νὰ μὴ λυπέται τίς λέξεις καὶ νὰ μὴ σημεῖναι ἀκόμη καὶ τὰ ψεγάδια, — γενικά μιλῶμε, στήν Ἄλκιη εἶναι ποδὺ δὺκολο καὶ δὲν μὲ σημεῖναι τίς λέξεις ποδ χρεῖζονται γιὰ νὰ θαυμάσομε τὴν Ἄλκιη. Ὁ κ. Χρ. Νεῖερ χάρμα καὶ ἀπόλαυση, περιφνηρός ὁ κ. Ἄλ. Μπουμπῆς, ἀξιόλογος στόν τεμπέλιμο ρόλο τοῦ ὁ κ. Κουκούλης, τὸ ἴδιο ὁ κ. Βλαχόπουλος ὁ πρῶτος ποδὺ καὶ ποδὺ στὴ θέσθι τοῦ ὁ νεῶ-

παρος. Η κ. Μηλιάδη καλή γυνίκα, άν και τό μεταξωτό φουστάνι της τό μαύρο, δέν ταίριαζε μέ τό ρόλο· και δέν τό λίμε αυτό γιά νά πούμε γιά τήν κ. Μηλιάδη—Ισα-Ισα ή κ. Μηλιάδη είναι: θεατρίνα από κεινες, πού μάς γοητεύουν άπάνω στή σκηνή—παρά δε, τό θιατρό έχει και ρεζισιόρ... Άξιοσημείωτος στις δύο μικρές του έμφανίσεις και συμπαιθητικός ό νέος κ. Μ. Παπαδάκης. Σημειώνω τελευταίον τόν Κώστα Μουσούρης, γιατί στό ρόλο του Μάριου μπάρσα νά πραγματοποιήσαι μίαν έπιτυχία του πάρα πολύ σημαντική, από εκείνας πού θά τις θυμάμαστε· είναι στό στόλ του Κώστα Μουσούρης άυτόι οι άνεπιροπαρήνοι λαϊκοί νέοι· μάλιστα, θά λέγαμε, και τό θεατρούμα σημαντικότατο πώς μπάρσα νά παρουσιάσαι: ένα λαϊκό παιδί χωρίς καθύλου νά τό κάνει ρωμαϊκό· κι' ό ρόλος του Μάριου μπορεί νά είναι ό πρωταγωνιστής, άλλα είναι: ό χειρότερος άκείνος πρέπει νά παί όλες τις ψευτιές κι' όλες τις κακογραμμένες σαλιές του συγγραφέα περί Μαγύρας, περί καραβιού πού φεύγει, περί Μαδραγοσκάρης κλπ. Κι' ό Κώστας Μουσούρης έκανε πολλά γιά τό καλό του συγγραφέα σ' αυτές τις δύσκολες στιγμές της Μούσας του, όποτε ή ψευτιά δέν φάνηκε στήν ένταση, πού είχε.

Τά έργα τά ξίνα κακοπαθαίνουν στή μεταφράση έδω στό θιατρό μας. Ό «Μάριος» είχε και δώ τόχη. Τόν μεταφράσε ό κ. Κωστής Βαλιώρας. Και ή περίφημη λεπτή του αίσθηση, ή ελληνομάθειά του και ή μέρωση του μαζί μέ μίαν πατρα νοναδική σχεδόν και μέ μιά μελέτη θεατρική σπάνια άνάμεσα στους νέους, θιατριέφανα και μάς παρουσίασαν ένα κείμενο πλοσίον, πολύχρωμο, μιά όργανιστική διάθεση και χωρίς τόν κ. Κωστή Βαλιώρα και παρ' όλη τήν αξία τώσων άρίστων ήθοποιών, πού τό παίξανε, ή έπιτυχία του θά ήτανε πολύ λιγότερη.

Θέατρο Μαρίκας.— Τή θερινή της περίοδο τήν άρχισε ή Μαρίκα και: μέ φιλολογικό έργο· μέ τό «Γλάρος», του ΤΣΕΚΩΦ κι' έδω. Ό «Γλάρος» δέν είχε πάλι καμιάν σχεδόν έπιτυχία γιά τό κοινό και έπασε πολύ γρήγορα σάν τις «Τρεις άδελφές». Όταν, παλαιότερα, πέτυχε στήν Ευρώπη και τό άνέκασμά του θά ήταν κάτι άπληρίστα στή ρωμαϊκή φαντασία τή θεατρική και τότε όλες οι προποθέσεις θά τό βοηθούσαν γιατί σήμερα ό «Γλάρος» στέκεται πολύ πιο κάτω από τις «Τρεις άδελφές». Τό θέμα του είναι πό εϊδικό, πό περιωρισμένο και σχεδόν τά πρόσωπά του άντικαθητικά· τέτια έργα μέ καλλιτέχνες πού παίζουν κλπ. δέν άρέσουν, γιατί παίρνουν ένα κάποιο πολύ άτομιοιστικό χαρακτήρα, και δέν άνδιαφέρταται κανείς. Έμεισε άπορούμε τόρα γι' αυτή τήν παλιάν έπιτυχία και δέν θά έπρεπε νά παηχθεί και έδω. Γιατί τά έργα τά σπουδαία, πού δέν έχουν άντίξει στό πάροχα του χρόνου συγκρατούν και προβόδων και βλάπτουν τήν έννοια της Τέχνης.

Τό μόνο εύχάριστο ήταν ότι στο «Γλάρο» έπαίξε αξιολογώτατα ό κ. Μαρτί υός, ό κ. Τογανέας, και ό κ. Γαβριηλίδης υός καθώς και ό κ. Γιαννίδης. Και δέν ύστερήσε καθύλου ή δις Παπαδάκη και ή κ. Ν. Βιτσιώση και μάλιστα ή δις Καζέβηναγιώτου.

Έίσιος όμως θά έπιθυμούσαμε νά ύπογραμμίσουμε, γιατί είναι δικαιο, τό παίξιμο του κ. Μαρτί, πού είναι πάρα πολλές ύποσχέσεις ύστερα από τόν ρόλον αυτόν.

Τό έργο γυνίκα πείχθηκε καλύτερα από τις «Τρεις άδελφές». Δέν ύπηρχε κανείς νά τό κάνει θάλασσα, ή Μαρίκα τό κανόνισε όλα καλά— και καιρός είναι φανταζόμεστε, νά γυρίσουμε στή παλαιότερη έποχή πού τό δραματικά θιατρα δουλεύανε χωρίς σκηνοθέτη. Σκηνοθέτης χρειάζεται στο «Εθνικό» μόνο και Ιωσή και στήν Όπερίττα γιά νά τήν άνανηνήσει.

Σολομονές. Μιά πολύ κοινή και βαρετή—έξω από τήν πρώτη πράξη—αμερικάνικη φάρα μέ περιπέσια παριζιάνικα, μίμηση καλή της γαλλικής τεχντροπίας, πού δέν θ' άξίζε νά τήν άναφέρουμε, άν δέν έμφανιζότανε σ' αυτήν και ή Μαρίκα. Είναι τόσο τό ταλάντο και ή θεατρικότητα της θιας αυτής γυνίκας, πού χωρίς νά βρισκαται στή είκοσι χρόνια της, ράξει κάτω όλες τις νέες και τις ώραιες του θιάσου της—και δέν έχει λίγες φίτες. Τάτια άχρη, τέτια κομψότητα και τέτιο γυναικισμό δύσκολα βλάπαι κανείς και ούτε ή Μαζά δέν έχει τή λυγεράδα και τήν εδκίνησία της Μαρίκας. Άναγκάζεται κανείς νά μη σκηνοίται τά μάτια από πάνω της και άν δέν φοβόμαστε μή θεωρηθεί αίσθησια και άσομ-δίδατο στο μέγιστο θεαμακό μας στήν άγαπημένη Μάρικα, θά λέγαμε πως άν ένας νέος έπρόκειτο νά συγκληνθή έρωτικά από μιά γυνίκα του δραματικού θιατρου, θά προτιμούσε χωρίς διαταγή αυτή τή νεωρόδη και τήν κομψοτή ή σιλουίτα της Μαρίκας μέ τό

πνευματικό και δυνατό πρόσωπο, που θα μπορούσε να σκορπίζει την αισιοδοξία και στον πιο απογοητευμένο. Ασφαλώς η μεγάλη αυτή θεατρίνα είναι η κομψότερη γυναίκα της 'Αθήνας, βοηθημένη άπαιδων στη σκηνή από το θαύμα έκεινο που λέγεται ταλέντο, πάρα πολύ μεγάλο ταλέντο, μέσα σε μία δουλεύτρια και άνησυχη ψυχή.

ΑΡΓΥΡΟΠΟΛΟΣ.—“Ο έκτακτος αυτός ήθοποιός παίζει τώρα σε” “Αστρα” αλλάζοντας πρόγραμμα κάθε μέρα. Παρακολούθησα δύο παραστάσεις που και τόν θυμόρατα αυτή τη στιγμή, γιατί θέλωμα να πωμε το πόσο πατρικές, πόσο προσεγμένες ήταν, άν και σε συναισθηματικό και πόσο βοηθεία τη θεατρική διαπαιδαγώγηση του κοινού με το ύπεροχο ταλέντο και με το νοικοκυρεμένο και παιδαρχικό ήθος του.

ΔΑΥΚΟ ΘΕΑΤΡΟ.—Το Παγκράτι δικαιώνεται όταν ανέβαζει καινούργια έργα πολύ νέων. Φέτος μόνο για να συντηρηθή αγωνίζεται το δούχομασε θερμότατα και κρίμα που δέν είδαμε φιλολογικές Τατάρες, έξω από μία του κ. *Τ. Μαυροκέφαλου* τούς «Μεσολογίτικους καύμοις».

Βέβαια το έργο δέν είχε καμιάν αξία. Όλα καν σκηνηκίνη οικονομία, μία που δ ουχ γραφείο είναι και υποβολεία, και καλός υποβολεία μάλιστα. Οι ήθοποιοί το παίχσανε καλά και θα μπορούσαν να παίξουνε και άλλα έργα καλύτερα, γιατί όλα το κέρ: τούς λείπει ούτε και η ικανότητα. Μία παράσταση μάλιστα που είδαμε «η Δίκη της Μαρίας Ντάγκαν» ήταν άριστη ως παράσταση. Έχει έναν ήθοποιό που πρωτοεμφανίζεται σε διαρκή οικίζον στην 'Αθήνα. Τόν κ. Μορίδη που έχει πολλές δυνατότητες—έκανε ήδη ένα πολύ καλό Βαλεντίνο στο «Φόουστ». Οι άλλοι ήθοποιοί όλοι είναι πολύ γνωστοί στην 'Αθήνα και μέλη κεντρικών θεάτρων. Ο κ. Β. Ρώτας πρέπει να φροντίσει: χωρίς φιλολογικές πρώτες δέν έχει λόγο το Λαϊκό θέατρο.

Η ΣΧΟΛΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ—ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΣ.—Δημοσιεύθηκαν τελευταία τ' αποτελέσματα της Σχολής του 'Εθνικού θεάτρου και είδαμε πολλούς άριστούχους που ξεδιέψανε πολλά χρόνια για ν' αποδείξουνε πώς δέν έχει να περιμένει τίποτα από αυτός το δραματικό θέατρο. Αυτό σύμφωνα με το νόμο, θα διοριτούν στο 'Εθνικό με πολύ μισθό, τη στιγμή που άρνηθήκανε ένα χιλιάριο περισσότερο στον κ. Χρ. Νέζερ. Θα παίρνουν μάλιστα σχεδόν όσο παίρνει εκείνος. Τι θα γίνει; Σιγά-σιγά οι άσημαντοί μαθητές και άριστοχοί θα διώξουνε τούς καλούς που έχει σήμερα το «Εθνικό» και θα έχουσε έτσι μία κυριαρχία ερασιτεχνισμού και ρατίδων πρόδο. Οι άλλοι θα μεταχτούν έξω με τούς τόσους και τόσους «νόμιμους» τρόπους που βρίσκονται στο θέατρο, ή και οι άσημαντοί αυτοί δέν θα βρίσκουν δουλειά, θα περιφέρονται στους δρόμους και θα διώχνουν τον κόσμο από το ήθεσο που παίχουν. Νέος παρασιτισμός και κοινωνικός κίνδυνος. Αυτόν λοιπόν τον δρμητικό κατήφορο δέν τόν βλέπουν; Οι ήθοποιοί πρέπει να διαμαρτυρηθούν (έννοομα τούς πραγματικούς ήθοποιούς του «Εθνικού») αλλά σε ποιόν να διαμαρτυρηθούν; Ο κ. Γρυπάρης το δήλωσε πώς δέν τόν νοιάζει άν φύγουν όλοι οι ήθοποιοί από το «Εθνικό» και ουστά από έχουσε τούς ερασιτέχνες και τις χερμαροφάσσες τις κοσμικές κυρίες, που όταν βαριούνται να πηγαίνουν στο Ατελιέ πηγαίνουν στη Σχολή. Κανείς εργοδότης δέν τούς πονάει τούς θεατρίνους και πό πολύ ή φασιστική διοίκηση του 'Εθνικού θεάτρου, που ξέρει και «τιμωρεί» κιάλας» δ κ. πρώην Γενικός Επιθεωρητής φαντάζεται πως οι θεατρίνοι είναι στραβόβουλα, φυγόπονα δασκαλάκια, βποταγμένα στην Ισραχία και δέν οσέεται το τι ύπόφερε δ καθένας για να γίνει Βακχης, Παρασκευας, Γληρός, Μινωτής ούτε μπορεί να αισθανθεί τι δικαίωμα είναι να είναι θεατρίνος, που στο γνώρισε το κοινό. Κρούουν τόν κώμανα του επαγγελματικού κινδύνου και ειδοποιούμα τούς άξιους ήθοποιούς του 'Εθνικού, πώς όταν αβριο βρεθούν έξω, να μην τούς φανεί παράξενο. Έκει μέσα παίρνουν 5000 και 6000 δραχμ., άνθρωποι που δ κ. Σαρματζής δέν θα τούς είχε ούτε για το κόρο.

Ζήτω λοιπόν δ κοσμικός και δ μη ερασιτεχνισμός!... Η Σχολή του «Εθνικού» πρέπει να ριχτεί στην Καιάδα, γιατί δημιουργεί δυστοχημένους ανθρώπους και δ νόμος που δίνει δικαιώματα στους «άριστούχους» να οσεται. Εδώ στήθος με στήθος οι άλλοι καλλιτέχνες άποχτούνε τη θέση τους, όχι να λένε δυο λόγια, και να παίρνουν το φουί των άλλων, που μπορεί να πούμε δλόκληρες τράντες και που έχουν βγάλει έργα οπουδαία. Ο σύγχρονος παρασιτισμός πρέπει να λείψει, να λείψει!...

ΣΤΟ ΚΟΛΛΕΓΙΟ ΑΘΗΝΩΝ.—**Θρηνοί** του 'Αριστοφάνη. Φυσικά ούτε μ'ας νοιάζουν κι' ούτε άξιζει καθόλου νά γάνει κανείς τόν καιρό γιά τούς έρασιτέχνες, τόσες παραστάσεις κίνανε διάφορα σχολεία στις έξωτερικές τους, και θά μιλήσουμε τώρα έμεις γιά μία παράσταση του Κολλεγίου 'Αθηνών όχι γι'ατί προάγει άμεσα τή θεατρική κίνηση, μη γι'ατί έμμεσα προστομαίζει φίλους τής θεατρικής τέχνης, ανθρώπους με γερή ψυχή με τή βοήθειά της.

Έχουμε δίκιο νά πιστεύουμε πως φέρεται άστοργα ό γονιός που γράφει τά παιδιά του σέ σχολείο ιδιωτικό' τό ξέρουμε αυτό πάρα πολύ καλά και δέν είχαμε ποτέ τραγικότερες στιγμές γιά παιδιά παρά σ' ένα μεγαλοσχολείο ιδιωτικό που κατά κακή μας τύχη συντέλεσαμε και μες στό στραπατσόρισμα τόσων πολυαγαπημένων παιδιών. 'Η άληθινή παιδική ζήη, γίνεται στά δημοσία σχολεία με όλες τις έλλείψεις, γι'ατί υπάρχει άνθρωπιά, σεβασμός του ανθρώπου του καθηγγητή στό νεαρό του συνάνθρωπο τόν μαθητή. 'Αγδιασμένοι λοιπόν από αυτή τήν κατάσταση, πήγαμε στό Κολλέγιο γιά νά παρακολουθήσουμε τό έργο του 'Αριστοφάνη. Κακόμοιρο έργο! 'Η «'Ελευθέρα Σπηνή» σου τσάκισε, σου μάδησε τά φτερά σου!...

Μά έδώ τά πράγματα ήταν διαφορετικά. Τό Κολλέγιο βρίσκεται σέ μία τοποθεσία έξοχη και άπτικότερη—Ψυχικό!—μία αναγάλλισχη γεμίζει τήν ψυχή και τήν άνοχη πρós τή χαρά. Ένα χτίριο καινούργιο και λαμπρό' μ'ας οδηγούν στή θέση μας με άπροσολήγητη σθένεια κάτι μεγάλα παιδιά' πιάνουμε κουβέντα με δύο τρεις μικρούς' μ'ας δίνουν όλες τις πληροφορίες που ζητήσαμε χωρίς νά μ'ας κοροϊδέσουν όπως θά τό κάνουν τά παιδιά ένός σχολείου μεσαιωνικού' καταλαβαίνουμε ότι μέσα σ' αυτή τήν άνατροφή που παίρνουν τά παιδιά δέν μπορεί παρά και τήν ποίηση και τήν έπιστήμη νά νοιώσουν βαθύτερα. 'Ο τρόμος, τό μάλωμα, ή άσπληρη ματιά τά παγώνουν τά κακόμοιρα τά παιδιά και ό πόνος, τό μέλωμα, ή άσπληρη ματιά τά παγώνουν τά κακόμοιρα τά παιδιά και ό πόνος, τό μέλωμα, ή άσπληρη ματιά τά παγώνουν τά κακόμοιρα τά παιδιά και ό πόνος είναι εφωτισμένη άριστα με τούς τελευταίους φωτιστικούς τρόπους και μόλις άνοιξε ή άπλή αύλαία μείναμε' τό τονίζουμε, δέ λέμε καμιά υπερβολή' ένα φόντο, κάτι σκάλες δεξιά και άριστερά με πλατιά σκαλιά δίνουν τήν έννοια του άπειρου και όταν ξεπροβάλανε τά Πουλιά με τό άξιόλογο και θαυμαστό έκείνο έξπρεσιονιστικό—νά ποημα, ντύσιμο, ό θαυμασμός μας κορυφώθηκε: πιο μοντέρνα, πιο συγχρονισμένη παράσταση δέν έγινε στήν 'Ελλάδα, στό θέατρο μ'ας' ούτε και μπορούσε νά γίνει. 'Εδώ ή πρόοδος τής 'Αμερικής μεταφράζεται, άναρμονίζεται με τό νεοελληνικό περιβάλλον και δημιουργεί στά παιδιά μία αίσθηση μοναδική και χρησιμότερη' τό κείμενο—παιδιά τής γ' του Γυμν. δηλ. 13-14 χρόνων—τό νοιώθανε και τό άπαγγέλανε χωρίς καμιά υπερβολή και χωρίς καμιά έκζητηση' όποιος έπιχείρησε νά μάθει άπαγγελία στά παιδιά, δηλαδή πως πρέπει νά μιλάνε, ξέρει τί στοιχίζει αυτό τό πράμα. Οι φωνές των άγοριών είναι τό πιο μοναδικό χάλδι γιά τήν άκοή—και όχι μόνο στό τραγούδι (ας θυμηθούμε τά περίφημα έκείνα Βιεννεζόπουλα του χειμώνα) αλλά και στήν πρόζα και στό Κολλέγιο έχουν διακορρωθεί παιδιά που μεταχειρίζονται τή φωνή τους άριστα, πάντως τούς τήν έχουν τοποθετήσει με μασοτρία. 'Όλα τά παιδιά ξέρανε τί κάνανε και μερικά τά βοηθούσε και ή φύση και στεκόντουσαν πολύ καλά στή σκηνή.

Τό έργο δέν κούρασε καθόλου και φεύγαμε με μία πίκρα. Καθμένα έλληνόπουλα! 'Εσείς με τις άπειρες ώρες που ο'ας μαθαίνουν τήν άμύθητη Γραμματική—8 (όχτώ!!!!) ώρες τήν εβδομάδα—δέν έχετε καιρό, μά ούτε και ο'ας μείνει και θροσά γιά τέτα πράματα. Και όμως τό θέατρο, άν τό έξέτασει κανείς καλά, είναι άπόλυτα καθαρά παιδική. Μεθόσι αληθινό είχε πιόσοι και παραλήρημα 130 παιδιά μικρά 11 ως 12 χρόνων σάν είδανε τόν «'Αγαμέμνονα» τόν 'Ιούλιο Καίσαρα». Μερικές φορές βασανίζονται οι δασκάλοι νά δώσουν στά παιδιά νά καταλάβουν κάτι και δέν τό κατορθώνουν' μά άόρια και σήμερα και ό πιο μέτριος μαθητής θά μπορούσε νά συζητήσει λεπτομερώς γιά τό κάθε τι που είδε σ' αυτά τά έργα. 'Εμεις, που είμαστε μεγάλοι στήν ηλικία δέν μπορούμε νά αισθανθούμε τή χαρά ένός παιδιού στό θέατρο. Κάθε Πέμπτη του χειμώνα τό άπόγευμα στό «'Εθνικό» πηγαίνανε μαθητές και μαθήτρες' γέμισε τό θέατρο' δηλαδή 1000 παιδιά' στό σχολείο και δέκα παιδιά στή τάξη δέν ήσυχάζουν ούτε κάτω από τήν πιο άσπληρη έπίβλεψη' μ'ας λέγαμε οι ήθοποιόι του «'Εθνικού» πως τόση ήσυχία υπήρχε στις μαθητικές παραστάσεις, που δέν τό καταλαβαίνανε, άν είχαμε θεατές όλο παιδιά και μόνο από τό γέλιό τους σέ καμιά κωμική σκηνή, που ξεχόντουσε όρημητικά και χωρίς έπιφύλαξη αί-

οθανόντουσαν ότι έχουν μπροστά τους τόσους τυχερούς θεατές. Αυτός ο έκοιός τους συγκρατημένος και μόνο είναι: μεγάλο παιδαγωγικό κέρδος και θά έφτανε να δικαιώσει τις παραστάσεις του «Εθνικού».

Σε λίγες μέρες παρυσρεθήκαμε σε μιá παράσταση διαφόρων έργων που παίζανε Καθηγητές και Καθηγήτριες του Κολλεγίου. "Αν τό κάνανε τέτοιο πράμα Έλληνες συνάελφοί τους—άσε που δέν θά τό κάνανε—θά γινόντανε πρόγμα σπουδαία, γιατί άγάπη άνάμεσα καθηγητών και παιδιών δέν υπάρχει: πολλοί σοφοί ήθονικούντανε όταν τους τυχαίνει να βάζουν κακό βαθμό στους μικρούς και άκόμα μές κάνουν κι' ανατριχιάζουμε κάτι ματιές που ρίχνουνε στο μεσοκωνικό σχολείο τό ιδιωτικό που είπαμε πριν, οι δάσκαλοι οι καθαρουσιάνοι! ...

Στό Κολλέγιο τά παιδιά καμαρώνανε τους Καθηγητές τους, όπως και έκείνοι τά είχανε καμαρώσει, όταν παίζανε αυτά. Κι' έδω πρόκειται για κάτι τι σημαντικό' τά παιδιά που εκπαιδούνται έτσι παίρνουν θάρρος στη ζωή και την αντιμετώπιζουν γερά' τώρα τόν άνθρωπο τόν πλάθουν πιο πολύ οι περιστάσεις, μέ κάποια προετοιμασία από τά πριν, ώφελει άπείρως.

Κρίμα μόνο που τό Κολλέγιο είναι για τά πολύ πλούσια παιδιά και πάλι κρίμα που δέν μπορεί όλα τά δημόσια σχολεία να γίνουν Κολλέγια! Έμεις, άν ή τύχη μές χάριζε άγόρια δικά μας και χρήματα, θά τά γράφαμε στο Κολλέγιο 'Αθηνών, έξόν άν έως τότε γίνει τόση πρόοδος και κάθε Γυμνάσιο της 'Αθήνας γίνει κι' αυτό ένα τέτοιο σχολείο.

Και τελειώνοντας πρέπει να σημειώσουμε πως τις «Ορνίθες» τις είχε προετοιμάσει ο κ. Charles Coon και τού άξιζει κάθε έπαινος και για τό άνάθεσμα και για τή γερή θεατρική μόρφωση που έχει και που φάνηκε πιο έντονη και στο πως έπαιξε ο ίδιος τήν «Αρκούδα» τού Τσάιφωφ και στο πως είχε προετοιμάσει γι' αυτό τό μονόπραχτο ένα σιλιέζικουμένου ρωσικού σαλόκι που ήτανε ένας θριαμβικός συνδυασμός έμπροσπινοτικών χρωμάτων και έρωρητιές.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΝΕΟΣ ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑ- ΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1. "Ιδρυσις θέσεως 'Επόπου της 'Εκκλησιαστικής μονοικίας.
2. Τι θά επιδιωχθή—Ανακαίνισις, αναθεώρησις, διαλογη και παρακράτησις—'Επιτομή Πολυλογίας άκολουθιών—Αναβίωσις Βυζαντινών χορών επί τή ββάσει της σωζομένης φωνητικής παραδόσεως—Η Μουσική 'Επιτροπή του 1905.

'Ηγγέληθι ότι ο κ. Κ. Α. Ψάχος διορίσθη 'Επίτιμος της 'Εκκλησιαστικής Μουσικής. Τοιαύτη δέ θέσις τό πρώτον νυν συνιστάται έν 'Ελλάδι. Δέν έντιμε να αναγνώσωμε τόν νόμον ή κανονισμόν, δυνάμει του οποίου ώρίσθη ή θέσις του τοιούτου 'Επόπου και κατά τόν όποιον κανονίζονται τά δικαιώματα και τά καθήκοντά του. Έκ του άρθρου όμοιο του κ. Κ. Νικολάου, του δημοσιευθέντος έν τοις «Μουσικοίς Χρονικοίς» (Δ' 1932 σελ. 111) ειδικώς γραφέντος περί τούτου, μανθάνομεν ότι σκοπός του 'Επόπου θά είναι: «Ανακαίνισις, αναθεώρησις, διαλογη και παρακράτησις επί πάσης προς τό θρησκευτικό μας παρελθόν συνοχής μετά τήν δέουσαν άνασκόπισιν», διά τακτικής λ. χ. και γενικής επισκέψεώς του εις τους ναούς, διά συνοχής προς τάς προϊσταμένας άρχιερατικές άρχάς, τοις έπιτρόποις και ψάλταις τών διαφόρων ένοριών.

Ειδικώς δέ και προσωπικώς από τόν διορισθέντα ο κ. Νικολάου άναμένει να μάθη 1) άν θά παραμεινουν αι νυν έν χόρσει τρεις λειτουργία Χρυσοστόμου, Βασίλειου και 'Ιακώβου, 2) άν θά συντημυθή ή πολυλογία του 'Ορθρου, 'Εσπεριου, τών προηγουμένων και Παρακλητικών και πάσης άλλης άκολουθίας, και 3) άν, τό και σπουδαιότερον, θά άνανθίση ο Βυζαντινός Χόρος με πρωτοψάλτην και βαστακτάς. 'Όν πάντων τήν πραγματοποίησιν ευχεται με άργόν 'Αμήν και έκδηλοί τήν χαράν του επί

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

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

Ἐπιθετῶς ὁμῶς ὅτι ἐκτός τῶν, ὡς ἄνω, ἀναφερομένων ζητημάτων, τὰ ἅποια ἐνδεικτικῶς προβάλλει ὁ κ. Νικολάου, ὁ κ. Ψάχος θὰ ἀσχοληθῆ ἐιδικώτερον περὶ τῆς μελέτης παντὸς μουσικοῦ θέματος σχετικῶς πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, καὶ εἰς τὸν καταρτισμὸν ὁμοιομόρφου ψαλτικῶν οὐστήματος ἐπὶ τῇ βάσει τῆς σφωζομένης φωνητικῆς παραδόσεως, συμφώνως πρὸς τὸ ἀνάκαθεν ἐν τῇ Μεγάλῃ τῷ Χριστῷ Ἐκκλησίᾳ παραδεγμένον ὕψος τοῦ ἱεροῦ μέλους. Τοῦτο δὲ ἐξάγῃ ἀπὸ τὸ παρελθόν. Διότι ὅτε κατὰ τὸ 1904 περίπου μετεκλήθη ἐκ Κωνσταντινουπόλεως εἰς Ἀθήνας ὁ κ. Ψάχος, ὡς καθηγητῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἐν τῷ Ὁδείῳ Ἀθηνῶν, τῇ ὑποδείξει του τότε (κατὰ τὸ 1905) ὁ τότε ἀείμνητος καὶ θερμὸς προστάτης τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς Μητροπολίτης Ἀθηνῶν Θεόκλητος συνέστησεν ὑπὸ τὴν ἰδίαν αὐτοῦ προεδρίαν Μουσικὴν Ἐπιτροπὴν ἐκ τοῦ Σεβ. Ἀρχιεπισκόπου Ζακύνθου Διονυσίου, τοῦ Σεβ. Μητροπολίτου Πενταπόλεως καὶ Διευθυντοῦ τῆς Ριζαρίου Σχολῆς Νεκταρίου, Γ. Νάζου, Διευθυντοῦ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, Φραγκίσκου Σουαζῶ, καθηγητοῦ τοῦ Ὁδείου, Κ. Ψάχου, καθηγητοῦ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἐν τῷ Ὁδείῳ, Νικολάου Κανακάκη α' φίλου Μητροπόλεως Ἀθηνῶν, Χριστοῦ Βλάχου, διχηγῶρου καὶ μουσικοῦ καὶ Ἰω. Τασάκη, διευθυντοῦ τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγγος», ὡς γραμματέως τῆς Ἐπιτροπῆς πρὸς τὸν, ὡς ἄνω, σκοπὸν. Ἀτυχῶς ὁμῶς ἡ Ἐπιτροπὴ αὕτη ἐργασθεῖσα κατὰ τὸ πρῶτον ἔτος διεκλήθη μετὰ ταῦτα σιωπηρῶς, ἔνεκα διαφορῶν ἐνίων ἐκ τῶν μελῶν τῆς πρὸς τὸν κ. Ψάχον ἐξ αἰτίας τοῦ ὅτι ὁ κ. Ψάχος, εἰς ὃν ἀνετέθη ἡ σύνταξις Λειτουργικοῦ βιβλίου ἐκ καταλλήλων ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων καὶ μελῶν ἐπ' ὀνόματι τῆς Ἐπιτροπῆς, ἐδημοσίωσε τοῦτο ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῆς «Φόρμιγγος» ὡς προερχόμενον ἐκ τῆς Ἐπιτροπῆς, χωρὶς νὰ εἶχεν ὑποβληθῆ προηγουμένως εἰς αὐτὴν πρὸς ἐγκρίσιν. Διότι δὲν ἐδέχετο ὁ κ. Ψάχος νὰ θέσῃ τοῦτο ὑπὸ τὸν ἔλεγχον τῆς Ἐπιτροπῆς, πράγμα τὸ ὁποῖον πρωτοστατῶν ὁ κ. Κανακάκης, κατ' οὐδένα λόγον ἐδέχετο καὶ ἀπέκρησσε τὸ βιβλίον ὡς μὴ προερχόμενον ἐκ τῆς Ἐπιτροπῆς. Παρὰ δὲ τὰς ἐπιμύσεις προσπαθείας του ὁ ἀείμνητος Μητροπολίτης Θεόκλητος καὶ Πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς δὲν ἠδυνήθη νὰ συμβιβάσῃ τὰ διεστώτα, λόφῃ τῆς ἐκατέρωθεν ἐπιμονῆς Κανακάκη καὶ Ψάχου.

Χάρῃ δὲ τοῦ ἱστορικοῦ τούτου σταθμοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους, ἦτοι πρὸ 27 ἐτῶν, παραθέτω κατωτέρω τὸ ὕλ' ἀριθ. 3429 (1905) ἔγγραφον τοῦ Σ. Μητροπολίτου Ἀθηνῶν πρὸς τὰ μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς, ἀνεκδοτὸν μέχρι σήμερον, διαλαμβάνον τὸν σκοπὸν τῆς τότε σωματικῆς Ἐπιτροπῆς, ἦτις πολλὰ πράγματα θὰ ἐξαμεν πρὸς ἐπιτυχίαν τοῦ σκοποῦ τῆς, ἐάν δὲν εἰσεχώρει τὸ, ὡς ἄνω, λυπηρὸν γεγονός.

• Ἀριθ. 3429.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 23 Φεβρουαρίου 1905.

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

• Ὁ Μητροπολίτης Ἀθηνῶν

Πρὸς τὸν ἀξιόμιμον κείνον Χριστὸν Βλάχου

Λαμβάνομεν τὴν τιμὴν, ἵνα ἀνακοινώσωμεν Ἐγίν, ὅτι διορισθῆτε μέλος τῆς ὑπὸ τὴν προεδρίαν ἡμῶν καταρτισθεῖσας Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς, σκοπούσης τὴν καθόλου μὲν μελέτην παντὸς μουσικοῦ θέματος, πρὸς τὴν ἡμετέραν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν σχετιζομένην, ἰδίᾳ δὲ τὸν μετ' ἐπιστημονικῆς ἀκριβείας καθορισμὸν ἀμφισβητούμενων τιμῶν σημείων τῆς θεωρίας τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς σφωζομένης

φωνητικής παραδόσεως, πρὸς δὲ καὶ τὸν καταρτισμὸν ὁμοιομόρφου ἐν τῷ ψάλλειν μουσικοῦ συστήματος, συμφωνῶς πρὸς τὸ ἀνάκειν ἐν τῇ Μεγάλῃ τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίᾳ παραδεχόμενον σεμνὸν καὶ κατασκευτικὸν τοῦ Ἱεροῦ μέλους υἱοῦ.

Δὲν ἀμφιβάλλομεν ὅτι ἀποδεχόμενοι τὸν διορισμὸν προθύμως θέλετε συνεργασθῆ μετ' ἡμῶν ὑπὲρ τοῦ ἐπιδικουμένου ἱεροῦ σχολοῦ.

(Τ. Σ.)

† Ὁ Ἀθηνῶν ΘΕΟΚΛΗΤΟΣ·

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

Ἐν Καρταίην.

ΧΡΙΣΤΟΣ Γ. ΒΛΑΧΟΣ
Διευθγός

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

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

(Απόσπασμα ἀπὸ γράμμα στὸν διευθυντῆ τοῦ περιοδικοῦ).

Ὅταν πρὶν δύο χρόνια εἶχε πρωτοεῖρθε ἐδῶ θίασος ἑλληνικός, ροιτιόμασταν πότε ἐπὶ τέλους θὰ μᾶς παρουσιάξῃ ἓνα καθαρὸ ἑλληνικὸ ἔργο. Ὅτι ἀνεβάξῃ τότε ἦταν ἔργα ξένα μεταφρασμένα πρόχειρα καὶ βιαστικά, ἢ τὸ πολὺ, κομποδίας τοῦ Μολιέρου ζωντανάμεθα ἀπ' τὸν ἀμίμητο Νέξερ. Ποτὴ μὲ τὴν ἀλήθεια δὲν φανταζόμεσταν πὸς ἔργο ἑλληνικὸ θὰ βλέπαμε μονάχα ἀπ' τὴν τουρκικὴ σκηνή, μεταφρασμένο καὶ παιγμένο ἀπὸ Τούρκους ἠθοπολοῦς. Ἦταν κάτι ποὺ περιμέναμε βέβαια μὰ μέρα, μὰ ἔχι τόσο σύντομα καὶ μάλιστα τόσο πετυχημένα. Γιατί, γιατί νὰ τὸ κρῶθῃ; Ἀμφέβαλλα κ' ἔγω ὁ ἴδιος ἀνθάταν δυνατό, ἑλληνικὸ ἔργο ν' ἀνεβάζοταν ἀπὸ τούρκους ἠθοποιοῦς καὶ τὸ κυριώτερο, νὰ καταλαβαίνονταν ἀπὸ τὸ τουρκικὸ κοινόν. Κι' ὅμως αὐτὸ γίνηκε. Ὁ Σπύρος Μελάς στάθηκε ὁ τυχερὸς τοῦ ἔργου αὐτοῦ κ' ἦ διαλεχτῆ μας καλλιτέχνης. Δις Ἐλενα Χαλκούση κ' ἡ εὐτυχισμένη τοῦ πρώτου στὰ τουρκικὰ μεταφρασμένον θεατρικὸν κομματιὸν ἐμφυχιώτρια.

Εἶπε τὴν πολλὴ πετυχημένη πρωτοβουλία, νὰ συνεργαστῆ μετ' ὅν γερὸ τούρκου καλλιτέχνη Raçit Rıza καὶ ν' ἀνεβάσῃ τὸ «Μιά νύχτα μὰ ζωή...» ποὺ παρουσιάστηκε πολὺ καλλιτέρα ἴσως κ' ἀπ' ὅτι θὰ παρουσιαζόταν σ' ἑλληνικὴ σκηνή. Δὲ θέλω μ' αὐτὸ ν' ἀμφισβητήσω τὴν ἀξία κανενὸς ἑλληνικοῦ θιάσου. Κάθε ἄλλο. Ἐμεις οἱ πολῖτες ἐδῶ δὲν τοὺς καλονομιζοῦμε αὐτούς. Ὅμως μοῦ φαίνεται προσόντο σπάνιο στοὺς ἀθηναϊκοὺς θιάσους, ἢ παρθαρία κ' ἢ εὐκίρηνεια καὶ πρὸ παντὸς ὁ σεβασμὸς στὸ κοινόν, ἀνεβάζοντάς κάποιο ἔργο, πράγμα ποὺ κυριώρηνος στὴ τουρκικὴ παράστασι τοῦ «Μιά νύχτα μὰ ζωή...» (Bir gece ve bir hayat...).

Ὁ θίασος τοῦ Raçit Rıza, τοῦ κολοσσῶ αὐτοῦ τοῦ τουρκικοῦ θεάτρου, κ' ἡ Δίδα Ἐλενα Χαλκούση βγήκαν πέρα γιὰ πέρα ἀσπροπρόσωποι ἀπὸ τὴν τελημένη τούτη δοκιμασία τους. Κι' οἱ θεὸ παρουσίασαν τὸ ἔργο μ' ὅση μπορούσαν τελειότητα καὶ καταχειροκροτήθηκαν. Ἄν μάλιστα πρόσχαν λίγο περισσότερο τὴ μετάφρασι—ποὺ κ' ἔτσι ποῦταν, ἦτον καλὴ πάλι— θὰ λέγαμε δίχως διαταγμὸ πὸς πρώτη φορά ἔργο ἑλληνικὸ παίζονταν μὲ τόσο ἐπιτυχία.

Εἶμαι: κάθε ἄλλο παρὰ κατάλληλος ἐδῶ, νὰ κρίνω τὴν παράστασι τούτη. Δὲν ἦταν ἄλλωστε αὐτὸς ὁ σχολὸς μου. Θέλησα νὰ σᾶς μεταδώσω ὅσο μπορούσα τὸν ἐνθουσιασμὸ μου, βλέποντας, χάρις στὴν καλὴν μας φίλην κ' ἐκλεχτῆ μας ἠθοποιὸν Δίδα Χαλκούση, πλὴν πλᾶϊ, νὰ συνεργάζονται, θεὸ θεάτρα, τὸ τουρκικὸν καὶ τὸ ἑλληνικόν, ποὺ τόσο ἀγαπῶ καὶ παρακολουθῶ.

(Πόλη)

Α. Ν. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΜΑΣ ΚΙΝΗΣΙ ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Αν υπάρχει κάποια σοβαρή καλλιτεχνική κίνηση στην Αλεξάνδρεια, στην ελληνικότερη αυτή πόλη της Αιγύπτου, οφείλεται αναμφισβήτητος κατά μέγα μέρος στη δράση της γνωστής φιλανθρωπικής και καλλιτεχνικής Ένώσεως «Αισχύλου-Αρίων». Δεν ξέρω αν οδλή την Ελλάδα και στις μεγαλύτερες Ελληνικές κοινότητες του εξωτερικού υπάρχουν κοινωφελή σωματεία παρομοίας δράσεως. Συντήρησις όργανοτροφείων, άσπλον άρρένων, ημερησίου και νυκτερινού σχολού, παράλληλα με μιá αξιολόγη και ζήλευτη πνευματική και καλλιτεχνική δράση.

Η ώραία και μεγάλη αίθουσα του έντευκτηρίου της Ένώσεως σένα κεντρικώτατο μέγαρο επί της πλατείας του Μωχάμετ Άλυ—είναι συγχρόνως τόπος διαλέξεων, συναυλιών και θεατρικών παραστάσεων, που διαδέχονται ή μία την άλλη καθ' όλη τη διάρκεια της χειμερινής οαιζόν, συγκεντρώνοντας τό έκλεκτοτερο κοινό της Έλληνικής παροικίας.

Εκεί έδωσα την πρώτη μου διάλεξη γιά τη «Δελφική προσπάθεια» έδώ και δύο χρόνια όταν γιά πρώτη φορά επισκέφθηκα την Αλεξάνδρεια. Η ίδια αίθουσα με την κοινή σκηνοϋλα και τό θαυμάσιο πιάνο Steinway, που παραχωρήθηκε ευγενικά φέτος τό χειμώνα γιά νά έκτελέσω δύο φορές τόν «Ένός Άρντεν» του Strauss. Στο ίδιο μέρος έπαιξα τόν «Πατέρα» του Στρίντμπεργκ με τούς έρασιτέχνες του δραματικού τμήματος της Ένώσεως. Έρασιτέχνες με πραγματικό ένθουσιασμό και άγάπη γιά την τέχνη. Ένας κόσμος από νέους και νέες που έργάζονται καθημερινώς με τούς προπονητές τους, τόν καθηγητή κ. Pasquarello γιά τό μουσικό τμήμα και τόν κ. Αύγερινό γιά τό δραματικό, γιά τις μουσικές και θεατρικές έπιδείξεις της Έλληνικής μας Ένώσεως. Ένα πνεύμα συναδελφώσεως κ' ένα κέφι γιά δουλειά, που σπάνια συναντά κανείς σέ έρασιτεχνικές προσπάθειες. Και ταλέντα άληθινά. Η Σεβαστοπούλου, πηγαίο ταλέντο, με ζώη, με μόρφωση, με έξαιρετική άντίληψη, με άρίστην σκηνικήν έμφάνιση, πάστα θεατρική αναμφισβήτητη και γιά την κομωδία και γιά τό δράμα που θά ταιρνε άμέσως μιá έξεχουσα θέση αν ήθελε νά βγής στο Έλληνικό θέατρο. Κι' ακόμα ό Ρούσος, ό Μπόλλας, ό Φραγμαδάκης, ό Μαλλιάρakis. νέοι με τίλαντο πραγματικό και με άγάπη μεγάλη κι' άληθινή γιά τό θέατρο. Ένας άρτιος Έλληνικός θιασός με όμοιογένεια και πειθαρχία που θά εξήλειαν πολλοί έπαγγελματικοί θιασοί.

Ανέβασαν τό χειμώνα που μας πέρασεν, με έπιτυχία που ξεπερνούσε κατά πολύ τά όρια έρασιτεχνικών παραστάσεων, έργα, σαν τό «Γάντι» του Μπύροσον, τούς «Μαλφιλάτο» του Πόρτο-Ρίς, τούς «Δύο περφότους» του Ροστάν, τούς «Φοιτητάς» του Ξενοπούλου, τό «Πέπλο» του Αλεξανδρινού συγγραφέως κ. Γιώργου Βιδάλη, τόν «Πατέρα» του Στρίντμπεργκ με τη σύμπραξη μου. Εδής έργο θά ήτανε νά άποκοτουμε ή Ένωσις μια σχολή συστηματικώτερης καλλιέργειας της άπαγγελίας του Έλληνικού λόγου, και της δραματικής τέχνης μέταν καλό καθηγητή. Υπάρχουν ταλέντα τό όποια με μιá καλή διδασκαλία θά μπορούσαν νά κάνουν πολλά πράγματα. Και κάποια τέτοια σέξφι άκούσα νά έπικρατή από τόν διευθυντή του καλλιτεχνικού τμήματος κ. Έμ. Καντιώτη, έναν έξαιρετικό άνθρωπο με μόρφωση μεγάλη, με σωστή καλλιτεχνική άντίληψη και πρό παντός με έλικρινή ένθουσιασμό. Μαζί με τό φιλότεγο και φιλοπρόδο πρόεδρο της Ένώσεως κ. Γ. Άναστασιάδη, άποτελοϋν την ψυχή του μόνου πραγματικά τιμώντος τό Έλληνικόν όνομα καλλιτεχνικού και φιλανθρωπικού συγχρόνως αυτού σωματείου, σ' ένα άπό τά μεγαλύτερα πολιτισμένα Έλληνικά κέντρα του έξωτερικού όπως ή Αλεξάνδρεια.

Αλλά και τό μουσικό τμήμα της Ένώσεως δέν ύστερεί καθόλου σέ δράση. Τακτικά, κάθε δεκαπενθήμερο δίνει συναυλίες στις όποιες παρουσιάζονται ό,τι έκλεκτότερα ταλέντα έχει νά έπιδείξη ή Έλληνική παροικία της Αλεξανδρείας. Στο πιάνο, στο τραγούδι, σέ άλλα όργανα. Η αίθουσα του «Αισχύλου» είναι τό μόνο μέρος που

710.20
10.40
221.70
1000
721
279

μπορεί ν' άκούσθαι κανείς λίγη καλή μουσική από Έλληνας έκτελεστάς. Σημειώνω τό τραγούδι τής κ. Άντίτα, του κ. Χρ. Φραγκιαδάκη, ένα ξεχάριτο μεταλλο βαρυτόνου. Τό πιάνο τών Δόδων Μαρίας και Ίωάννας Τσιμώνων δύο ξεαιρετικών ταλέντων, μαθητριών του καθηγητού κ. Σ. Κριτικού ενός πρώτης τάξεως καλλιτέχου με εύρητατη μουσική και φιλολογική μόρφωση.

Δυστυχώς ή δράση αυτή μένει περιορισμένη στά στενά όρια ενός μικρού μόνου Άλεξανδρινού 'κίρκου. Για νά καρποφορήσουν οι αξιόλογες αυτές προσπάθειες, χρειάζεται μιá έπαφή με τά σπουδαιότερα Έλληνικά κέντρα τής Αίγύπτου και κυρίως με τήν Έλλάδα. Ένας πνευματικός και καλλιτεχνικός σύνδεσμος με τās Άθήνας, τό καλλιτεχνικό κέντρον του Έλληνισμού, θά μπορούσε άσφαλώς νά δώσθι μιá μεγάλη ώθηση στην εξέλιξη άναμφισβήτητων ταλέντων, τά όποια καταδικάζονται στό μαρμαρό και τήν άράνεια.

Μιá τέτοια πρωτοβουλία καλλιτεχνικής έπαφής μεταξύ τών Άθηνών και διαφόρων σοβαρών καλλιτεχνικών κέντρων τής Έλλάδος και τών Έλληνικών κοινοτήτων του έξωτερικού, από όπουδήποτε προερχόμενη, θά προσέφερε άναμφίβολως μεγίστη υπηρεσία στην προαγωγή πλήθους άφανών καλλιτεχνικών δυνάμεων του Έλληνισμού και στην έξύψωση του γούστου του Έλληνος καλλιτέχου, στην κατ' έξοχην πάσχουσαν από ξενολατρείαν Έλληνική φυλή.

Γ. Ι. ΜΠΟΥΡΛΟΣ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Στην διάλεξη τής κ. Π. Λάσκαρη στό «Κεντρικόν» με θέμα «Αίσθητική του χορού», ή Δίς Ίβρόνη Μονζέν ξετέλεσε διάφορους χορούς, από τους όποιους ξεχώρισαν ιδιαίτερα οι επί του Etude εις λα ύφεο. και τής Polonaise εις λα του Σοπέν. Είς τους χορούς αυτούς μάς έδειξε ή Δίς Μονζέν όλην τήν λεπτή τέχνη και ευγένεια τής άποδόσεως με τήν άριστοσυρρηματική εκτέλεσι και άρμονίαν τών κινήσεων. Είς τό πιάνο, ή νεαρά καλλιτέχνης Δίς Μ. Χωραφά.

— Στην μαθητικήν επίδειξιν τής καθηγητρίδας του «Έθνικού Όδείου» Κας Σμαράγδας Ν. Γεννάδη (21 Άπριλίου) παρακολούθησαμε ένα πλήθος μαθητών και μαθητριών του τραγουδιού με άρκετά καλά καλλιτεχνικά άποτελέσματα. Άναφέρομεν τά όνόματά των: Κυρία Μαριάννα Λάζου, Διονυσία Μοΐδη, Μαρία Παπαντωνίου, Δίδες Διδό Δραγάση, Εύθυμία Κιτάντη, Ρετταh Maltass, Κάκια Σενοπούλου, Εύθυμία Σηρουγάκη, Φανή Παπαναστασίου, Νίτσα Πολυκαρδιώτη, Άννα Τασοπούλου, Κύρια Μιχαήλ Γελανταής, Κώστας Δράκος, Τάσος Έρμμανουήλ, Λεωνίδας Κοτομάτης, Βάσος Σεΐτανιδης, Τότης Στεφανιδης.

— Η διάλεξις του συνεργάτου μας κ. Κωνστ. Παπαδημητρίου στην αίθουσα τής Άρχαιολογικής Έταιρείας με θέμα «Λείψανα Βυζαντινής μουσικής έν τή Δύσει» εστέφηθη υπό πλήρους επιτυχίας. Έξετελέσθησαν σχετικά όραματα από τήν χορφήδιαν του «Μουσικού Λυκείου Άθηνών» του όποιου διευθυντής είναι ό αξιότιμος συνεργάτης μας.

— Στο ώρασι πρόγραμμα τής Συνaulίας τών τελειοφόρων του «Έλληνικού Όδείου» (12 Μαΐου) παρακολούθησαμε διαφόρους μαθητάς και μαθητρίδας, μεταξύ τών όποιων διεκρίθησαν ή Δίς Θ. Κολάση (πιάνο—τάξις κ. Θ. Πινδιού με τό ώρασιον μουσικόν τεμάχιον του Ραβέλ: «Gaspard de la nuit» και ή Κο Μ. Άνδροντισσοπούλου (τραγουδι—τάξις κ. Τριανταφύλλου). Άναφέρομεν και τήν επιτυχημένη άπαγγελίαν τής Δίδος Βουτινά και τής Δίδος Μπουρέτη—τάξις Κας Τερέντιου. Άρκετά καλοί και οι άλλοι συμπράξαντες: ή Δίς Νικολαΐδου και ή Δίς Ζυγομαλά.

— Στις 14 Μαΐου δύο εκλεκτοί καλλιτέχνη, ό κ. Φρειδ. Βολωνίνης (βιολι) και ό κ. Στ. Φαρανάτος (πιάνο) μάς χάρισαν δύο ώρες καλλιτεχνικής χαράς με τό ώρασιον πρόγραμμά των: Vivaldi—Kreisler Κοντσέρτο εις ντο, Περγολέζι—Στραβίνσκι Σουΐτα και με ένα-δύο άλλα μικρά κομμάτια τών Ντεπισού, Μπετόβεν κλπ.

—'Η «Ελληνική Χορφή» του κ. Π. Γλυκοφρίδη μπορεί νά είναι εθγαριστή-
μένη γιά τήν συστηματικήν ἐργασίαν της καί τήν ὥραιαν ἐμφάνισιν τοῦ συνόλου τῆς
συναυλίας της στή «Ὀλὺμπια» μέ συνθέσεις τῶν Ἑλλήνων Σερουμπούλη, Κόκκινου,
Γλυκοφρίδη, Ροδίου, Ν. Ασπελέτ, Δαυράγκα καί τῶν ξένων Otto, Adler πολύ
καλή ἡ μετάφρασις ἀπό τόν κ. Βάρβογλη) Marschner καί Schumann. Τῆς εὐχό-
μας καλῆν προκοπῆν καί ἐπιτυχίαν πάντοτε ὅπως καί στήν συναυλίαν τῆς 15ης
Μαίου.

—'Η ἐπίδειξις μαθητριῶν τοῦ κ. Β. Φημίαν (πίانو στόν «Παρνασσό» μᾶς πα-
ρουσίασε τήν γνωστήν πλὴν καλλιτέχνηδα Δίδα Μπαζάουερ ἀλλά καί τὰς Δίδας Κυ-
ριακοπούλου καί Ἰωαννίδου. Πολύ καλή ἐπίσης ἡ Δίς Μαρία Ἄδாம் στή κοντιόρτο
εἰς λα μείζ. τοῦ Μότσαρτ καθώς καί αἱ Δίδες Ζαρχάδου, Πουρνάρα, Χαροτουλάρη
καί Λεβεντάκου στή διάφορα ἔργα πού ἐξετέλεσαν.

—'Η τρίτη συναυλία τοῦ «Τρίο» τοῦ «Ὁδείου Ἀθηνῶν»—Φαραντάτος (πίانو),
Βολανίνης (βιολί), Κουρούκλη (βιολοντσέλλο)—μέ ἔργα τῶν Μπετόβεν, Μπεντελζον
καί Σωσόν (δέν μποροῦσε νά λείψῃ αὐτό τὸ τελευταίον ;) εἶχε ἀρκετὴ ἐπιτυχία, ἀν
καί, σὲ μερικὰ μέρη, ἄκουε κανεῖς τὴν προσπάθειαν... Πάντως μᾶς ἀφῆσε καλὴ ἐντύ-
πωσις ἡ ὅλη συναυλία.

—Στὸ Δημοτικὸ θέατρο Πειραιῶς παρακολοθησαμε τὴν Α'. Μαθητικὴ συναυλία
καί τὴν ἐμφάνισιν τῆς Ρυθμικῆς τοῦ νεοσοῦτάτου (1930) Ὁδείου Κοινοτήτος Ν. Φα-
λίηρου πού μᾶς ἔδωσε ἀρχετὰς ἐλπίδας γιά μελλοντικὴν πρόοδον καὶ συστηματικὴν
διπαιδαγωγίαν τῶν νέων μας τοῦ ὥραιου αὐτοῦ προσοπίου.

Ἀπὸ τὸν ἄξιον διευθυντὴ του κ. Ἀλέκον Ἀλβέρτην θά περιμένουμε πολλά.

Στις 29 καί 30 Μαΐου ἡ κ. Μάγνη Καρατζά μᾶς παρουσίασε διάφορες πράξεις
ἀπὸ τὴν Μπάττερφλαϊ τοῦ Πουτσίνι, τὸν Ριγκολέττο τοῦ Βέρδι, τὸν Βέθθεον τοῦ
Μασσέου καί τὴν τρίτην πράξιν τοῦ «Ὁρφέως» τοῦ Γκλουκ με μασθιτὰς καί μαθητρίσας
τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου». Ἡ κ. Καρατζά εἶναι ἀξία συγχαρητηρίων γιά τὴν ὄλην καλ-
λιτεχνικὴν ἐμφάνισιν καί τὴν ἐπιτυχὴ «δράσιν» τῆς σκηνῆς στίς διάφορες πράξεις τῶν
ὡς ἀνω μελοδραμάτων. Τὸ μουσικὸν μέρος ὑπὸ τῆς Κας Ρ. Καμίνου.

—Στὴν 4η συναυλία μουσικῆς δωματίου τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου»—Τουρνάτισεν
Σουλῆς, Ἀβρατάγγελος, Κούλιας καί Ἀντωνίου—παρακολοθησαμε Τοεχοσλοβάκιαν
μουσικὴν μέ ἔργα τῶν συνθετῶν Σμέτανα, Νόβακ καί Νεβόρζακ. Ὅπως πάντοτε καί
τώρα μᾶς ἔδωσαν ὄχι καλὸν καί ὥραιον οἱ συμπράξαντες καθηγηταὶ τοῦ «Ἑλληνι-
κοῦ Ὁδείου». (Ν. Β. Ἐκείνο τὸ geb. 1870 τοῦ Νόβακ δέν μποροῦσε νά γραφῆ
σὸ πρόγραμμα, ἔγεν. 1870.)

—Ἀναφέρομεν τὴν ἐπίδειξιν Ρυθμικῆς τῆς καθηγητρίσας τοῦ «Ἑλληνικοῦ
Ὁδείου» Διδος Μ. Jordan μέ μαθητρίσας τῶν τάξεων της, κατὰ τὸ σύστημα Dalegoze.
Βέβαια ἡ ἐκτέλεσις ἦταν καλὴ, ἀλλ' ἐκεῖνο πού θά εἶχαμε νά παρατηρήσομε εἶναι τὸ
ἐξῆς: Δέν π. εἶπει ποτὲ νά εἰμθα μονόπλευροι στίς ἀπόψεις μας καί μάλιστα νά θέ-
λωμεν νά ἐξηγήσομεν τὰ διάφορα μουσικὰ φαινόμενα διὰ τοῦ «συστήματός» μας καί
ἰδίως τῆς Ρυθμικῆς. Ἡ Ρυθμικὴ μᾶς φτιάκει καλὰ σώματα, μᾶς ὑποβοηθεῖ γιά τίς
διάφορες πλαστικὰς—καλλιτεχνικὰς ἀποδόσεις, ἀλλὰ δέν μᾶς κάνει νά καταλάβομε
ψυχολογικῶς τὸ φαινόμενον τοῦ ρυθμοῦ. Διότι αὐτὴ στηρίζεται σὸ μουσικὸν ἤδη δε-
δομένον δηλαδὴ τὰ ὀλόκληρα, στή ἡμῶν, τὰ τέταρτα κτλ., δέν μᾶς λέγει ὅμως πῶς
ἐφῆσσε ἡ ἀνθρωπότης στίς ὑποδιαίρεσεις αὐτές, πῶς ἀντιλαμβάνονται καί οἱ ἄλλοι
μουσικοὶ τὴν ἀξίον, τὴν ἐσωτερικὴν δυναμικότητα καί τὴν ψυχολογίαν τοῦ ρυθμοῦ.
Αὐτὰ, σὶντομα-σὶντομα, ἐπῆρε νά εἶχε ἕπ' ὄψιν του ὁ γράφων εἰς τὸ πρόγραμμά
γιά τὸ σύστημα Dalegoze, γιά νά μὴ λέγῃ ἐπιτολαιότητες ὅπως, ὅτι «ἡ θεωρία καί
ἀκόμη ἡ πιὸ βαθειὰ ἐκμάθησις ἐνὸς μουσικοῦ ὄργανου, σπάνια μποροῦν νά δώσουν
ἀσφαλὴ κατοχὴ τοῦ μουσικοῦ ρυθμοῦ». Αὐτὰ εἶναι ἀλλῶς λόγῳ κατάλληλα γιά ῥε-
κλάμα. Ἡ ρυθμικὴ εἶναι ὄργανον ὅπως κάθε μουσικὸν ὄργανον, μέ ἀντικειμενικόν
σκοπὸν τὴν ἀπόδοσιν τοῦ περιεχομένου τῆς μουσικῆς, ἐφ' ὅσον ἡμπορεῖ νά τ' ἀποδώσῃ.
Ἐκτελεῖ αὐτὴ τὸ δεδομένον—τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα, τὸ ὅποιον δέν μπορεῖ νά ἐξη-
γήσῃ. Γιατί ἄλλο εἶναι ἐπεξηγῶ—ἀποδίδω διὰ τῆς τέχνης μου καί καί ἄλλο ἐξηγῶ—
ἐξημνεῶ τὰ διάφορα μουσικὰ αἰτία. Πράγμα πού δέν εἶναι γιά τὴν Ρυθμικὴν κατὰ
Dalegoze ἡ μή.

—Στις 29 Μαΐου έγινε ἡ ἐπίδειξις τοῦ τυφλοῦ τελειοφοίτου τῆς βυζαντινῆς Σχολῆς τοῦ «Μουσικοῦ Λυκείου Ἀθηνῶν» κ. Δ. Χρυσαιτίδου, ἑφευρέτου εἰδικῆς μεθόδου, δι' ἧς γράφεται καὶ ἀναγινώσκειται ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ. Μετὰ μικρὰν εἰσήγησιν τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου, ὁ κ. Χρυσαιτίδης ἐξέτελεσε κατ' ἐκλογὴν Ἐπιτροπῆς ἑξάρματα μεταγραφέντα παρ' αὐτοῦ ἐκ τῶν ἐπισημῶν μουσικῶν κειμένων τῆς Ἐκκλησίας. Ὁ κ. Χρυσαιτίδης εἶναι ἀξίος συγκαταριθμῶν διὰ τὰς προσπάθειάς του καὶ τὴν ἔμμονήν του.

—Ὁ συνεργάτης μας κ. Παπαδημητρίου ἔκοψε καὶ νέαν διάλεξιν γιὰ «Τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς ἀγάπης» στὸ Δόκειον τῶν Ἑλληνίδων μετὰ τραγοῦδι (ἡ Δις Γεωργιά) πιάνο (ἡ Δις Γουναροπούλου) καὶ ἀπαγγελία (ἡ Δις Ἀρβανιτάκη) ποῦ μᾶς παρουσίασε ὄλην τὴν λεβεντιά καὶ τὴν μεγαλοπρέπειαν τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν. Εἶναι ἀξίος ἐπαίνου γιὰ τίς εὐγενεῖς του προσπάθειαι.

—Ὅτι τὸ «Ῥεῖθρον Πειραιῶς» ἐργάζεται συστηματικὰ καὶ μετὰ πρόγραμμα αὐστηρῶς διαιταγωγικήσεως στὴν ἀνωτέρα τέχνη, εἶναι ἤδη γνωστὸν στοὺς ἀναγνώστας τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» ἀπὸ σημειώματα καὶ κριτικὰς στὸ περιοδικὸν μας. Γι' αὐτὸ ἀναφέρουμε ἄλλως τῶρα τὴν ὥραιαν ἐκτέλεσιν τοῦ «Κουρῶς τῆς Σεβίλλης» τοῦ Ροσσίνι καὶ τοῦ μελοδράματος «Σαμφῶν καὶ Δαλιδᾶ» τοῦ Σαιν - Σάνς, κατὰ μουσικὴν καὶ σκηρικὴν διδασκαλίαν τοῦ κ. Τριανταφύλλου. Ὁρχήστρα ὑπὸ τῆν διεύθυνσιν τοῦ κ. Κυπαρισσοῦ. Ἐλαβον μέρος αἱ Δίδες Παρασκευά, Σμυρνοῦδῃ, καὶ Τοκολοῦλου καὶ οἱ κ. Τσαλίτζης, Σπ. Καλογεράς, Σουπίλας, Βασ. Καλογεράς, Λογοθέτης καὶ Κατοῦλης.

—Στὴν «Λέσχη καλλιτεχνῶν» μᾶς παρουσίασε μερικὰ ἔργα τοῦ ὁ γνωστῶς Ἑλλῆν συνθέτης κ. Δ. Λεβιδῆς, τῆ συμπράξει τῆς Δίδος Ἀ Μαῦτα (ὄψιφῶνος) καὶ τοῦ κ. Μ. Εὐστρατίου - πιάνο. Στὸ περασμένον τεῦχος ἀσχοληθήκαμε ἀρκητὰ μετὰ τὴν λαμπρὰν τέχνην τοῦ κ. Λεβιδῆ καὶ δὲν ἀπομένει παρὰ νὰ γράψουμε τῶρα ἄλλως μερικὰ ἀπὸ τὰ πλέον ἐπιτυχημένα ἔργα του: Σονάτα εἰς φα εἰλατ. γιὰ πιάνο. Divertissement γιὰ ὄσλο Cor - Anglais καὶ Αἰολικὴ ὀρχήστρα. Le Talisman des Dieux γιὰ Αἰολικὴ ὀρχήστρα. Καὶ τὰ τραγοῦδι: Hommage, ma fille κτλ. Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν μυσταγωγίαν στὴν «Λέσχῃ» ἐκφράζουμε στὸν κ. Λεβιδῆ τὰς ἐγκαρδίους μας εὐχαριστίας καὶ τοῦ εὐχόμεσθε πάντα ὄπως καὶ τῶρα νὰ βγαίη νικητὴς καὶ δοξασιμῶνος στὶς συναυλίας του.

—Ἀρκητὰ ταλέντα μᾶς παρουσίασε στὴν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τῆς τάξεως τῆς (πιάνο) ἡ Κ. Α. Εὐλαμπίου - Vauthier τῆ συμπράξει τῆς Δίδος Δίτης Πάνου. Ἀναφέρομεν τὰ ὄνματα τῶν μαθητριῶν: Παπαδημητρίου, Ζαβερδίνου, Λαυραγὰ Διδῶ μετὰ τὴν ὥραιαν ἐκτέλεσιν τοῦ πρώτου μέρους τοῦ κοντσέρτου τοῦ Μότσαρτ, Μ. Κριεζῆ, Ρ. Κριεζῆ, Μουμούρη, Φ. Κριεζῆ, καὶ Βόγγη Ἡ Κα Νίνα Πούλου ἔπαιξε μετὰ ἀρκητὸ ρομαντισμὸ τὸ πρῶτον μέρος τοῦ κοντσέρτου εἰς μι εἰλατ. τοῦ Σοπέν Ἡ ὄλη ἐκτέλεσις ἦταν πολὺ ἐπιτυχής.

—Βέβαια θὰ μπορούσε νὰ μᾶς δώσῃ ὁ κ. Τριανταφύλλου κατὰ καλύτερον ἀπὸ τὸ παλαιὸν ὀλότελα—καὶ ὡς σκέψις καὶ ὡς μουσικὴ—μελοδράμα «Louise» τοῦ Σαρπαντιέ Ἡμπορεῖ νὰ ἦταν ἔθνικὸ Παριζιανικὸ τὸ ἔργον, ἀλλὰ γιὰ μᾶς δὲν ἔχει καμμίαν καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, ἀπ' οὗ ἡ κεντρικὴ ἰδέα τοῦ ἐλευθέρου ἔρωτος—σὶδ λιμπρέττο, ἔχει καταρριβεῖ πλέον, ὅπως καὶ οἱ μερικὰ σχετικὰ δραματικὰ ἔργα τῶν Ἴψεν καὶ Στριντμπεργκ. Ἡ δὲ μουσικὴ ἦταν κενὴ ἔστω καὶ μετὰ τὸ Βιεννέζικον βόλς σὲ Παριζιανικὴν ὑπόθεσιν... Τὸ ὅλον ἔργον εἶναι παρατραβηγμένον, κουργαστικὸ γιὰτὸ τοῦ λείπει ἡ ῥαϊκία, ὑπερλορικὸν, μετ' ὀλίγας δραματικὰς σκηναίς. Κατὰ δὲ θὰ ἔκομε ὁ κ. Τριανταφύλλου νὰ προσπαθῶσε νὰ δώσῃ ζωὴν καὶ ψυχικότητα στὸ ἔργον αὐτὸ, παρὰ νὰ καταπιισθῇ μετὰ ἐπιφανειακά τρικ ρεζισιὸν ὅπως π. χ. τῆς μικρῆς ραφτίτσας, ποῦ μᾶς θυμίζει τὸν ἄλλον ἡθοποιὸν στὴν περσικὴ ἐκτέλεση τῶν «Παραμοθίων τοῦ Ὁρμαν» ποῦ σκότωσε μῦτιγες!.. Ἡ Κ. Ἀνδρουτοπούλου ὡς Λουίζα ἀρκητὰ καλὴ καὶ ἰδίως ὁ κ. Εὐστρατίου ὡς Πατέρας, κωθῶς καὶ ὁ Julien ἀπὸ τὸν κ. Γληνῶ. Ἡ Μιτσερὸ ὑποφέρει. Γενικὰ παρατηροῦσε κανεὶς μιὰ ἐπιμελημένην προσπάθειαν, ποῦ ἤγιναν πάντα χαμεντῆ—στὸ παλῆν αὐτὸ ἔργον.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΚΑΚΟΥΡΟΥ

Βέβαια, δὲν μπορεί ν' ἀρνηθῆ κανεὶς πῶς στὶς διάφορες διπλωματικὲς ἢ πτυχίον ἐξετάσεις στὰ Ὁδῆα μας, στὶς μαθητικὲς ἐπιδείξεις των, συναντᾷ κανεὶς κάθε χρόνο, μερικὲς ἐξαιρέσεις ἰδιαίτερας καλλιτεχνικῆς ἰδιοφυΐας πού θά εὐχόταν νά μὴν πύγανον χαμένες, ὅσοτερά μάλιστα ἀπὸ τόσον λαμπρὸς καὶ ἐπιτυχεὶ ἐνδείξεις στὶς δημόσιες «ἐξετάσεις» των. Οἱ διάφοροι αὐτοὶ τελειόφοιτοι, πού ἐκτελοῦν συνήθως ἀρκετὰ δύσκολα τεχνικῶς καὶ αἰσθητικῶς μουσικὰ τεμάχια τοῦ διεθνoῦς ρεπερτορίου, μὲ τὸν ἰδιόσχητον εἰς τοὺς νέους ἐνθουσιασμόν, ἔχουν ἀνάγκην ἰδιαίτερας προσοχῆς καὶ πρὸ παντὸς ἐνθαρρύνσεως, τώρα ἰδιαίτερα στὴν ὕλιστι-κὴ ἐποχὴ μας, στὴν ἐποχὴ τοῦ «tempo—tempo» καὶ τοῦ εὐκόλου σχηματισμοῦ. Οἱ νέοι καὶ πρὸ παντὸς τὰ κορίτσια μας, πού προτιμοῦν τὸν μικρὸν χρόνον τοῦ δωματίου μὲ τὸ μουσικὸν των ὄργανον, παρὰ τὰ ὑπόπτου περιεχομένου καὶ ψυχροφθόρα κέντρα «διασκεδάσεως», ἔχουν ἀνάγκην ὑποστηρίξεως γιὰ τὴν πληρεστέραν ἀνοπτυξίν των καλλιτεχνικῶν αὐτῶν ἰδιοτήτων καὶ τῆς ὅλης αὐτῶν διαπαιδαγωγώσεως. Ἔτσι καὶ ἡ Δίς Κακούρου πού στὶς ἐξετάσεις τοῦ «Ὁδείου Ἀθηνῶν» (πιάνο, τὰξις Φαραντάτου) ἐξετέλεσε μὲ μπριό, μὲ ἐνθουσιασμόν, μὲ ἀγάπην, μὲ θαυμασίον *toucher* τὸ δύσκολο κοντσέρτο τοῦ μοντέρνου Γάλλου συνθέτου Rouleis, κοντὰ στὸ πρελούντιο καὶ φούγκα στὴν ντο δισο μζ. τοινκό-τητα τοῦ Μπάχ, δὲν μπορεί παρὰ νά προκαλῆσθ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ εἰδικoῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ κοινoῦ γιὰ τὴν τελειότητα τῆς ἐκτελέσεως, πού μᾶς ἔδειξε ὀλοκάθαρα τὴν μουσικότητα καὶ τὴν ἰδιαιτέραν αὐτῆς ἰδιοφυΐαν, ὅπως γράφουμε γενικὰ στὴν ἀρχὴ τοῦ παρόντος σημειώματος. Λυπούμεθα πού ὁ χρόνος δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νά ἀσχοληθοῦμε λεπτομερῶς μὲ τὴν νεαρὰν καλλιτέχνην καὶ γι' αὐτὸ τελειώνομε μὲ μιὰ ἐρώτησι στὸν καλλιτέχνη διευθυντὴ τοῦ τμήματος καλῶν τεχνῶν τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας κ. Μπέρον: Δὲν θὰ μπορούσε νά εὐρεθῆ ἀπὸ κανένα κληροδότημα ἓνα μικρὸ ποσὸ γιὰ τὴν Δίδα Κακούρου πρὸς συνέχισιν τῶν σπουδῶν τῆς στὴν Βιέννη ἢ τὸ Βερολίνον; Θὰ ἦταν ἀσφαλῶς ἓνα ἀπὸ τὰ πλέον ὠφέλιμα καὶ ἐνθαρρυντικὰ ἐπιδόματα.

Κ. Δ.

ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΩΔΕΙΩΝ ΜΑΣ

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

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

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

Β' Πτυχία. Σχολὴ Πιάνου.— Ἀλίκη Ἀλαράνου, ἐκ Κερκίρας (τάξις τῆς καθηγήτριας Δ-δος Τ. Φίλτσου) πτυχίον κλειδοκουμβάλου διδασκαλίας τῆς Προκαταρκτικῆς. Κατωτέρως καὶ Μέσης τάξεως μὲ τὸς βαθμοὺς: Διδασκαλία Ἄριστα. Ἐκτέλεισις Λίαν καλῶς.

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

Ἐλένη Γ. Βαργαπούλου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Φ. Βολωνίνῃ) πτυχίον βιολίου διδασκαλίας τῆς Προκαταρκτικῆς, Κατωτέρως καὶ Μέσης τάξεως μὲ τὸς βαθμοὺς: Διδασκαλία Ἄριστα. Ἐκτέλεισις καλῶς.

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

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Ἐνώπιον τῶν οἰκίων ἐξεταστικῶν ἀπιτροπῶν ἐγένοντο αἱ ἐπὶ διπλώματι καὶ πτυχίῳ ἀπολυτήριον ἐξετάσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁψείου. Τὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν, ἔχουν ὡς ἑξῆς :

Α' Διπλώματα, Σχολή πιδίου.—Ἐλένη Νικολαίδου, ἐκ Μικρᾶς Ἀσίας (τάξις τῆς καθηγήτριας Δοκ Κ. Παπαϊωάννου) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν ἀριστα καὶ Α' βραβεῖον. Ἰρίκα Κολάση, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Πινδίου) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν ἀριστα καὶ Α' βραβεῖον.

Πόπη Κυριαζή, ἐκ Παιραιῶς (τάξις τῆς καθηγήτριας Δοκ Η. Πανᾶ) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν λίαν καλῶς.

Ντόρα Μπουφῆτη, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγήτριας Δοκ Η. Πανᾶ) δίπλωμα σολίστ μετὸν βαθμῶν λίαν καλῶς.

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

Ὁδῆττι Ζογομαλά, ἐκ Κωνσταντινουπόλεως (τοῦ καθηγητοῦ κ. Κ. Τριανταφύλλου) δίπλωμα μονωδίας μετὸν βαθμῶν ἀριστα καὶ Α' βραβεῖον.

Σαπφὸ Βραχνού, ἐκ Σμύρνης (τάξις τῆς καθηγήτριας Κας Μάγγης Καρατζᾶ) δίπλωμα μονωδίας καὶ μελοδραματικῆς μετὸν βαθμῶν ἀριστα καὶ Β' βραβεῖον.

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

Β' Πτυχία.—Σχολή πιδίου.—Α. Πίπα, ἐξ Ἀλεξανδρείας (τάξις τοῦ καθηγητοῦ Τουρνάτσου) πτυχίον διδασκαλίας κατωτέρας καὶ μέσης σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς ἀριστα εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Ρ. Τρίχα, ἐκ Βόλου (τάξις τῆς καθηγήτριας Δοκ Η. Πανᾶ) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρκτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς λίαν καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ λίαν καλῶς εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Μ. Πιζάνη, ἐκ Κατροῦ (τάξις τῆς καθηγήτριας Κας Α. Θεοδοροπούλου) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρκτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς λίαν καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Τ. Κούση, ἐκ Ρουσίας (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Α. Τουρνάτσου) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρκτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Ι. Ἐλευθεριάδου, ἐκ Σόφου (τάξις τῆς καθηγήτριας Δοκ Η. Πανᾶ) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρκτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς λίαν καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Β. Πλατοπούλου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγήτριας Κας Ν. Γκρινιάτσου) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρκτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Μ. Παπαλάκη, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγήτριας Κας Ν. Γκρινιάτσου) πτυχίον διδασκαλίας προκαταρκτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ ἀριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Μ. Λάμπρου, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγήτριας Κας Ν. Γκρινιάτσου) πτυχίον προκαταρκτικῆς καὶ κατωτέρας σχολῆς πιδίου μετὸν βαθμοὺς καλῶς εἰς τὴν ἐκτέλεσιν καὶ λίαν καλῶς εἰς τὴν διδασκαλίαν.

Σχολή ἀνωτέρων Θεωρητικῶν μαθημάτων.—Ι. Παπαϊωάννου, ἐκ Καβάλλας (τάξις τοῦ Καθηγητοῦ κ. Α. Κόντη) πτυχίον ἀντιστίξεως μετὸν βαθμῶν ἀριστα.

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

Σχολή Ἀπαγγελίας.—Γ. Μπουφῆτη, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγήτριας Κας Τ. Τερτίσιου) πτυχίον ἀπαγγελίας μετὸν βαθμῶν ἀριστα.

Ζ. Βουσιανᾶ, ἐξ Ἀθηνῶν (τάξις τῆς καθηγήτριας Κας Τ. Τερτίσιου) πτυχίον ἀπαγγελίας μετὸν βαθμῶν ἀριστα.

Διαγωνισμοὶ ὄψης τάξεως Σολφέζ.—Ἐλισα Φερλάττου (τάξις τοῦ καθηγητοῦ κ. Α. Κόντη) λίαν καλῶς.

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

ΕΘΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Τὴν 26ην Ἰουνίου εἰς τὸ θέατρον «Κεντρικόν» ἐδόθη μουσικὴ συναυλία, ἣ ὅποια συνκέντρωσε πολλὸν κόσμον. Τὸ Ἐθνικὸν ὄρειον παρουσίασε τοὺς ἐφεταμένους τολμοφόρους του καὶ ὁ Διευθυντὴς του κ. Μανώλης Καλομοίρης, ἀνεκρίνας τὰ ἀποτελέσματα τῶν διπλωματικῶν ἐξετάσεων. Ἀναγράφομεν τὰ ὀνόματα τῶν μαθητῶν κατὰ τὴν σειράν ποῦ τὰ ἐξεφώνησε ὁ κ. Διευθυντής.

Διπλώματα Σολίστ Πιάνου.—1. Πηνελόπη Ραγκαβῆ, Τάξις κ. Σπανοῦδη. Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυίας μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα καὶ εἰς ὅλα τὰ γενικὰ ὀποχρεωτικὰ μαθήματα ἄριστα. Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυίας.

2. Τασία Μιχαλακία, (τάξις κ. Γ. Ξανθοπούλῃ). Πρῶτον βραβεῖον.

Διπλώματα Τραγουδιῶ—Σολίστ Μονωδίας καὶ Μελοδράματος : 1. Ἑλένη Νικολαίδου, τάξις κ. Γκίνη. Ἀριστεῖον ἐξαιρετικῆς ἰδιοφυίας. Ἐπίσης τῆς ἀπονέμονται καὶ τὰ τρία χρυσοδράχμα βραβεῖα τῶν κ. κ. Γ. Κορινῶ, Μ. Ἐλλαμπίου καὶ Τοαμουρτζῆ.

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

3. Δημήτριος Καραβίας, τάξις κ. Ν. Φωκῆ. Β' βραβεῖον σολίστ μονωδίας καὶ μελοδράματος.

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

5. Ἐλευθερία Παπακωνσταντινίου, τάξις κ. Φωκῆ. Β' βραβεῖον μελοδραματικῆς κονσέρτας.

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

7. Εὐθυσία Κιτάνη, τάξις Δίδος Γεννάδη. Α' ἔπικνος μονωδίας καὶ μελοδράματος.

8. Πολυξένη Ματσούκη, τάξις κ. Φωκῆ. Α' ἔπικνος μονωδίας καὶ μελοδράματος.

Ἐπίσης ἀπενεμήθησαν πτυχία διδακτικῆς εἰς τὰς κάτωθι :

Πιάνο : Κρινῶ Καλομοίρη, Λίλα Καράμλλη, Φ. Μουμούρη, Α. Ἰωαννίδου, Ε. Χριστοδούλου, Θ. Μπαχᾶ, Εὐρ. Βέργου, Α. Φραγκοπούλου, Ἐλ. Νικήτα, Ν. Ποσαντζῆ, Δ. Παχουῆ, Π. Παντοδάνου, Σ. Κουρτίδου, Ε. Τζώτζη, Ε. Κωνσταντινίδου, Π. Κυριακοῦ, Μ. Καλαμτζοπούλου, Κ. Νάλτσα καὶ Εὐρ. Μαυρογιαννοπούλου.

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

Ἄρπα : Τ. Ζουρούδη.

Βιολί : Ν. Ποτοδμπνι.

Ἀπαγγελία : Ν. Πολυκαρδιώτου.

Ἀρμονία : Ι. Καραγεωργίου καὶ Φ. Ἀϊβαλί.

Βυζ. Μουσικῆς : Γ. Ἀθανασόπουλος.

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

ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΛΥΚΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

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

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

Πτυχίον Ὁδικῆς.—Ὁ κ. Ἰωάν. Νούσιος, ἐξ Ἠπείρου (τάξις κ. Α. Ἀλδέρτη) πτυχίον Ὁδικῆς.

ΔΗΛΩΣΙΣ ΤΩΝ "ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΧΡΟΝΙΚΩΝ,,

Πληροφορούμεθα, ὅτι πρόσωπα ξένα ἐντελῶς πρὸς τὸ ἡμέτερον περιοδικὸν ἀπευθύνονται πρὸς διαφόρους πρὸς ἔγγραφὴν συνδρομητῶν, εἰσπράττοντες καὶ τὸ σχετικὸν ἀντίτιμον. Τὰ «Μουσικὰ Χρονικά» δηλοῦν ὅτι τ' ἄτομα αὐτὰ εἶναι κοινοὶ ἀπατεῶνες καὶ δέον νὰ συλλαμβάνονται καὶ παραδίδονται εἰς τὴν Ἀστυνομίαν.

Συνδρομὰς τοῦ ἡμετέρου περιοδικοῦ δικαιούται νὰ εἰσπράτῃ μόνον ὁ κ. Ἡλίας Φανός, καταλλήλως ἐφοδιασμένος παρ' ἡμῶν καὶ διὰ διαπιστευτήριον.

Η ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ