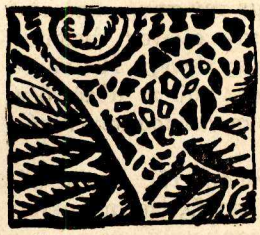


ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΦΑΝΗ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΓΟΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ

ΜΕΡΟΣ Α.'- Η ΜΑΓΕΙΑ

«Ἡ Μουσικὴ πρέπει νὰ ἀναγκάζει τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα νὰ ἐκπηδᾶ.»
BEETHOVEN

I

Ἕνα ἀπὸ τὰ βαθύτερα προβλήματα, ποῦ ἀντίκρυσε ἡ φιλοσοφία τῆς τέχνης εἶνε κι' ἡ γέννηση τοῦ ΤΟΝΟΥ μέσα στὴ Ζωή. Ποιὲς ζωϊκὲς ἀνάγκες ἔρχεται νὰ ἱκανοποιήσει ἡ μουσικὴ μεταξὺ τῶν πρωτόγονων; Εἶνε καθαρῶς «μιμητικὴ» τέχνη ἡ μουσικὴ ἢ εἶνε ἁπλῶς «συναισθηματική»; Ποιὰ ἡ σταδιοδρομία της μέσα στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητος;

Νὰ τὰ προβλήματα, ποῦ μποροῦν νὰ τεθοῦν σήμερα ἀπὸ τὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης, σχετικῶς μὲ τὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς. Γιατὶ ἡ μουσικὴ παρουσιάζει τὸ μοναδικὸ φαινόμενο νὰ παρακολουθεῖ τὸν ἄνθρωπο καθ' ὅλες τὶς ἱστορικὲς ἐποχές, ἀπ' αὐτὴ τὴν πρώτη του ἀναχώρηση ἀπὸ τὴ ζωὴ μέχρι τῆς ἀνυψώσεώς του στὸ σημερινὸ πεδίο τοῦ πολιτισμοῦ του. Ὅταν ἀκόμη γύριζε, σὰ νομάς, πάνω στὰ βουνὰ καὶ μέσα στὰ δάση, ὅταν φεροταν ἐνστικτωδῶς μόνο καὶ μόνο ἀπὸ τὸ συναίσθημα τῆς συντηρήσεως, μὲ κατάπληξη βλέπουμε τὸν ἄνθρωπο νὰ ἀρθρώνει μουσικοὺς τινὰς φθόγγους καὶ νὰ χειρονομεῖ ῥυθμικῶς. Εἴτε κροτῶντας δύο πέτρες κατὰ τὶς στιγμὲς τῆς ἀναπαύσεως, εἴτε χειρονομῶντας καὶ κινῶντας τὰ μέλη του, προσπαθοῦσε νὰ δόσει μιὰ ῥυθμικὴ κίνηση τόσο τὸν ἦχο τῆς φωνῆς του, ὅσο καὶ στὶς κινήσεις τοῦ σώματος. Προτοῦ κἂν σκεφθεῖ τίποτε ἄλλο, προτοῦ κἂν ὀργανωθεῖ σὲ μιὰν ὁποιαδήποτε ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ μέσα στὸ δάσος, τὸ μουσικὸ συναίσθημα ἦταν γεννημένο μέσα του. Παρατηρηταὶ κι' ἐπιστήμονες, ποὺ μελέτησαν πολλοὺς πρωτόγονους λαούς, στὴ διάμεση ἐκείνη κατάσταση μεταξὺ ζώου κι' ἀνθρώπου, ἐξακρίβωσαν, πῶς ἔξω ἀπὸ τὸ συναίσθημα τῆς συντηρήσεως καὶ τὴ γεννετήσια ὁρμή, ὁ πρωτόγονος φέρει μέσα του καὶ τὴν τάση πρὸς ὀργάνωση τῶν ἄρρυθμων φθόγγων του καὶ διαφόρων ἄλλων κινήσεων τοῦ σώματος. (1) Ἀναμφιβόλως ἡ ΓΕΝΝΕΤΗΣΙΑ ΟΡΜΗ, ποῦ τὸν χαροποιεῖ, καθὼς καὶ τὸ σκότωμα πουλιοῦ ἢ ζώου, ποῦ τὸν συντηρεῖ, ὡς καὶ τὸ κόψιμο καρποῦ, ἀκολουθοῦντο ἀπὸ ἀλλόκοτα συναισθήματα, ἀσυνείδητα καὶ συνοδεύοντο ἀπὸ ῥυθμικὲς κραυγὲς καὶ χειρονομίες ἀνάλογες.

Κατὰ τὰ μέσα τοῦ παρελθόντος αἰῶνος ὁ Darwin, κατόπιν ἀπείρων παρατηρήσεων ἐπὶ τοῦ ζωϊκοῦ βασιλείου, παραδεχόταν τὸν ἔρωτα, ὡς τὴν ἀρχὴ τοῦ μουσικοῦ συναισθήματος: «Τὸ ἆσμα ἔχει ὡς ἀρχὴ τὸν ἔρωτα· ἀρχικῶς (àl' origine) ὑπάρχει σόλο

(1) Προβλ. v. Hagen: La Musique des quelques peuples primitifs καὶ J. Combarieu: La musique et la Magie. Ἀλλὰ σὲ δύο γυναῖκες ὀφείλονται οἱ μουσικὲς γνώσεις, ποῦ κατέχουμε, σήμερα γιὰ τοὺς πρωτόγονους: Στὴ Miss Natalie Curtis καὶ στὴ Miss Alice Fletcher, ποῦ περιηγήθηκαν πολλοὺς πρωτόγονους λαοὺς καὶ περιέγραψαν τὴ μουσική τους κατάσταση. Προβλ. The Indians Book τῆς πρώτης καὶ The Hako, Pawnee Ceremony τῆς δεύτερης.

τὸν ἐνόργανο κόσμο, στὴν πρόσκληση τοῦ ἄρρενος πρὸς τὸ θῆλυ»· ἐπίσης ὁ Σπένσερ σὲ «φυσιολογικοὺς νόμους» ἀπέδιδε τὴ γένηση τοῦ μουσικοῦ συναισθήματος· ἄλλοι πάλιν, ὡς ὁ Bücher κι' ὁ Wallachek, ἀπέδοσαν στὴν ἐργασία τὴν ἀρχὴ τῆς μουσικῆς: «Ἡ μουσικὴ γεννήθηκε ἀπὸ τὴν ἀνάγκην τῆς ὀργανώσεως ἀτομικῶν τινῶν ἐνεργειῶν σὲ σύστημα συλλογικῶν προσπαθειῶν» (à des tâches collectives). Ἀλλ' ὁ κολλεκτιβισμὸς στὴν ἐργασία προϋπόθετε ἐξέλιξη ὁλόκληρων χιλιετηρίδων, κατὰ τὶς ὁποῖες τὸ μουσικὸ συναίσθημα προϋπῆρχε στὸ πρωτόγονο. Ἡ θεωρία, τέλος, τοῦ Freud, ποῦ προσπαθεῖ νὰ ἀναγάγει συστηματικώτερα ὅλες τὶς ζωϊκὲς ἐκδηλώσεις σὲ μιὰ μόνη, τὴ ΓΕΝΝΕΤΗΣΙΑ, φαίνεται πῶς ἔλυσε πολλὰ ζητήματα τῆς τέχνης, ὅσον ἀφορᾶ τὴν τεχνικὴ ΜΙΜΗΣΗ. Ἀναμφιβόλως ἡ γεννετήσια ὁρμὴ εἶνε ἡ πηγὴ τόσο τῶν ῥυθμικῶν αὐτῶν κραυγῶν, ὅσο καὶ τῶν ἄλλων ἐκείνων σωματικῶν κινήσεων. Κάθε ἄλλη ἐξήγηση δὲν μπορεῖ νὰ ἱκανοποιήσει τὴν ἀνθρώπινη περιέργεια, στὸ πολύπλοκο αὐτὸ ζήτημα. Συνεπῶς ἡ γέννηση τοῦ μουσικοῦ συναισθήματος εἶνε ἀπολύτως συνδεδεμένη μὲ τὴ γεννετήσια ὁρμὴ καὶ μὲ τὴ χαρά, ποῦ γεννοῦσε κατὰ τὴ θήρα τὸ σκότωμα ζώου τινός πρὸς συντήρηση. Οἱ κραυγὲς καὶ χειρονομίες, ἡ σφοδρότητα τῆς ἀπαγγελίας τῶν φθόγγων κι' ἡ ἐντονότερη σωματικὴ κίνηση, ποῦ συνώδευαν κάθε γεννετήσια πράξη ἢ κάθε πράξη γιὰ τὴν προμήθεια τροφῆς, γέννησαν τὴν πρώτη ἀφετηρία τῆς τέχνης διὰ τῆς ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΩΣ καὶ κατόπιν διὰ τῆς ΜΙΜΗΣΕΩΣ. (Γενικῶς κάθε πάθος περικλείει μέσα του τὸ ἄσμα). Ἀκολούθησε τὸ θέαμα τοῦ νεκροῦ καὶ τὸ λυπητερὸ συναίσθημα τοῦ θανάτου (λυπητερὸ γιατὶ ἔχανε ὄχι τέκνο ἢ φίλο, ἀλλὰ γιατὶ ἔχανε τὸν ἀναγκαῖο σύντροφο, τὸ συνεργάτη, γιὰ τὴν ἄμυνα τῆς ὀρδῆς μέσα στὸν ἀγῶνα κατὰ τῆς ἀγριότητος τῶν στοιχείων τῆς φύσεως, τόσο τῶν ὀργανικῶν, ὅσο καὶ τῶν ἀνόργανων), ποῦ συνεπλήρωσε τὸ πλαίσιο τῶν κύριων συναισθημάτων τοῦ πρωτόγονου, ποῦ συγκεντρώνονται πλέον στὸν ΕΡΩΤΑ, στὴν κατώτατη ἔννοιά του, στὴ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ καὶ στὸ ΘΑΝΑΤΟ. Κάθε ἐξαιρετικὴ συντάραξη τῆς ψυχῆς ἀκολουθεῖτο ἀπὸ ἀνάλογες ἀλλοιώσεις τοῦ σώματος καὶ τῆς γλώσσης. Μέσα στὶς ἐξαιρετικὲς αὐτὲς κινήσεις πρέπει νὰ ζητήσουμε τὴν πηγή, ἀπὸ τὴν ὁποίαν κατὰ τοὺς κατόπιν αἰῶνας ἀνάβρυσαν οἱ μουσικὲς λεγόμενες τέχνες: Ἡ μουσική, ἡ ποίηση κι' ὁ χορός, ποῦ κι' αὐτὸς δὲν εἶνε παρὰ μιὰ πρωτόγονη γλῶσσα συνεννοήσεως.

Σὁποιαδήποτε ἐκδήλωση τῆς τέχνης κι' ἂν στραφοῦμε ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης μέχρι σήμερα, δὲ θὰ βροῦμε παρὰ κεκαλυμμένως ἢ ἀκαλύπτως μιὰ μίμηση πράξεως, ποῦ ἀποβλέπει ἢ στὸν ἔρωτα, στὴ γεννετήσια δηλαδὴ ὁρμή, ἢ στὸ ΣΥΜΦΕΡΟΝ, ἤτοι στὴ συντήρηση, ἢ στὸ ΘΑΝΑΤΟ. Αὐτὴ ἡ θρησκεία, πολὺ κατόπιν, δὲν κατώρθωσε νὰ ἀπαλλαγεῖ ἐντελῶς ἀπὸ τὰ πρωτόγονα αὐτὰ ἔνστικτα κι' ἕνα μέρος τῶν θρησκευτικῶν τελετῶν τῶν ἀρχαίων θρησκειῶν δὲν ἀπέβλεπε παρὰ στὸν διὰ τῶν ὀργίων κατευνασμὸ τῆς βίας καὶ τῆς γονιμότητος ἢ στὴ διὰ τῆς φρίκης τοῦ θανάτου, ὑπόδειξη τῆς ματαιότητος τῶν ἐγκοσμίων. Ὅταν μάλιστα οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, μὲ μοναδικὴ ὀξύτητα, σὰν ἀνώτεροι καλλιτέχνες, διέκριναν, ἀπὸ νωρίς, τὶς τέχνες σὲ ἀποτελεστικὲς καὶ μουσικὲς ἢ πρακτικὲς καὶ στὶς πρῶτες ὑπήγαγαν τὴν ἀρχιτεκτονική, τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ καὶ στὶς δεύτερες τὴ μουσική, τὸ χορὸ καὶ τὴν ποίηση, εἶχαν βαθειὰ συναίσθηση τῆς πρώτης ἀφετηρίας τῶν μουσικῶν τεχνῶν,(²) ποῦ βάση τους ἔχουν τὴν κίνηση. Ἐγνώριζαν πῶς προῆλθαν ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη καὶ τὴ μίμηση ὡρισμένων πρωτόγονων πράξεων, ποῦ ἡ ἐξακολουθητική τους ἀνάμνηση ἔπρεπε νὰ θεωρεῖται σὰν ΙΕΡΑ, γιατὶ θύμιζε αὐτὴ τὴν ἱστορία τῆς καταγωγῆς τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὴ σταδιοδρομία τῆς πάλης του διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Ἰδοὺ ὅλη ἡ συμβολικὴ θρησκευτικὴ ἔννοια τοῦ ἀρχαίου δράματος. Ἀπεκάλυπτε, διὰ τῆς ἀναπτύξεως τοῦ ΜΥΘΟΥ, ὅλη τὴν πρωτόγονη ἀλήθεια τῆς ζωῆς· παρέσυρε τὸν ἄνθρωπο στὴν αὐτογνωσία του διὰ τῆς ἀναπαραστάσεως τῆς φρικτῆς πάλης του ἀπέναντι τῆς ἀγριότητος τῆς φύσεως καὶ τοῦ θανάτου.

Ὅταν συνεχῶς ὁ Ἀριστοτέλης, στὴν ὡριμότερη περίοδο τῆς ἑλληνικῆς σκέψεως, δὲν ἔπαυσε ἀποκαλῶντας τὴν τραγωδία «μίμηση» κι' ὅταν εὑρύνοντας τὴν ἀρχή του, ὑπεστήριζε, πῶς ὅλες οἱ τέχνες δὲν εἶνε παρὰ μιμήσεις ὡρισμένων ἐξαιρετικῶν πράξεων, εἶχε

(²) Προβλ. F. Gevaert Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité, τόμ. Α.' σελ. 22—25.

διαισθανθεῖ, πῶς ἡ τέχνη δὲν εἶνε παρὰ μίμηση τῶν πρωτόγονων ἐκείνων κινήσεων, ὅσον ἀφορᾶ τὸ χορὸ καὶ τῶν πρωτόγονων ἐκείνων φθόγγων, ὅσον ἀφορᾶ τὴν μουσικὴ καὶ τὴν ποίηση. «Τὸ γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἔστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιοῦνται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας καὶ τὸ ΧΑΙΡΕΙΝ τοῖς μιμήμασι πάντας. (3) Ἡ χαρά, τὴν ὁποίαν αἰσθανόταν ὁ ἄνθρωπος στὸ νὰ ἐπαναλαμβάνει καὶ μιμεῖται τὸν ἴδιο του ἑαυτό, ἡ χαρὰ κι' ἡ περιέργεια στὸ νὰ βλέπει τὰ ἴδια του παθήματα, δι' ἄλλων, τὸν ἔφεραν στὶς πρῶτες ἐπαναλήψεις τῶν φθόγγων του, τῶν χειρονομιῶν του καὶ τῶν κινήσεων.

Ὅ,τι μᾶς ἐκληροδότησε ἡ τέχνη δὲν εἶνε παρὰ μίμηση πρωταρχικῶν τινων πράξεων τοῦ ἀνθρώπου, εἴτε στὴν πρωτόγονη μορφή τους, εἴτε ἐξελιγμένων. Τοῦτο παραδέχεται κι' ὁ Ἀριστοτέλης, λέγοντας πῶς μέχρι τῆς ἐποχῆς του ἐλάμβαναν χώραν ἑορτές, ποῦ θύμιζαν τὴν γεννετήσια ὁρμή καὶ πῶς ἡ ποίηση πηγάζει ἀπὸ τὶς ἑορτές, ποῦ ἐξυμνοῦσαν τὰ γεννητικὰ ὄργανα! «Καὶ ἡ μὲν τραγωδία ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ Κωμωδία ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἅ, ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλοῖς διαμένει νομιζόμενα. (4) Ὅταν δὲ παρακατιόντας ὁ αὐτὸς φιλόσοφος λέγει, πῶς οἱ τέχνες ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον «μιμοῦνται ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις», (5) δὲν εἶχεν ὑπ' ὄψη του σύγχρονα μόνο γεγονότα ἀλλὰ καὶ πράξεις καὶ πάθη προγενέστερων ἐποχῶν. Μιλοῦσε γενικῶς, γιὰ ὅλες τὶς ἐποχές. Ἡ δὲ μεγάλη ἐπιμονή του στὴν ἐξήγηση τῆς σημασίας τῆς μιμήσεως δὲν εἶνε ἀδικαιολόγητη. Στὴ μίμηση ὀφείλεται ὁλόκληρος ὁ πολιτισμὸς τῆς ἀνθρωπότητος κι' ἡ ΤΕΧΝΙΚΗ, διὰ τῆς ὁποίας τοῦτο κατορθώνεται στὴ μίμηση ὀφείλει τὰ πρῶτα της βήματα. Ὁλόκληρη ἡ ἐξέλιξη τῆς ἀνθρωπότητος ἀνήκει στὴν τεχνικὴ τῆς μιμήσεως. Γιὰ τοῦτο μὲ σεβασμὸ πάντοτε οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἀπέβλεψαν στὴν τέχνη, καὶ ποτὲ δὲν κατέτμησαν τὶς μουσικὲς λεγόμενες τέχνες. Σαὐτὲς ὠφείλετο ἡ ἀγωγὴ κι' ἡ παίδευση τῶν ἀνθρώπων· σαὐτὲς συνολικῶς ἀνῆκε ἡ ἀνύψωση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν κατάσταση τοῦ ζώου σὲ ἐκείνη τοῦ ἠθικοῦ πλάσματος. Κι' οἱ τρεῖς ἑνωμένες ἀπήρτιζαν τὴν ἄρτια παίδευση. Μόνον ὁ κλῆρος κι' οἱ εὐγενεῖς, μόνον οἱ μεγάλοι νομοθέται τῶν ἄστεων, εἶχαν τὴν ὑψηλότατη ἀποστολὴ τοῦ νἀσχολοῦνται μὲ τὶς τέχνες καὶ μὲ τοὺς μορφωτικοὺς σκοπούς, ποῦ αὐτὲς ἐπεδίωκαν. Ἦταν ἡ εὐγενέστερη κι' ὑψηλότερη ἐνασχόληση τῶν ἐκλεκτῶν καὶ τῶν μεμυημένων· ἡ δὲ παρακολούθηση τῶν μουσικῶν τεχνῶν ἀπὸ τὰ πλήθη ὄχι μόνον ἐπιβαλλόταν ἀλλ' ἦταν καθ' αὐτὸ κι' ὑποχρεωτική. Μουσική, χορὸς καὶ ποίηση ποτὲ δὲν χωρίστησαν ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων κι' ἔτσι σφιχτοδεμένες ἀνυψώθηκαν στὸ ἀπλησίαστο ἐκεῖνο Θαῦμα, ποῦ ὀνομάζουμε Ἀττικὴ Τραγωδία.

Μουσική, χορὸς καὶ ποίηση μ' ὅλα τὰ ἠθικὰ καὶ συναισθηματικά τους ἀποτελέσματα ἐκεῖ τελειωτικῶς ἐμορφώθηκαν κι' ἐκεῖ μέσα ἱκανοποιήθηκε ὁλικῶς τὸ καλλιτεχνικό ἔνστικτο τῶν ἀρχαίων.

II

Ἡ τραγωδία δὲν ἀπευθύνετο μόνο στὴν ἠθικὴ ὀργάνωση τοῦ ἀκροατῆ, ὡς μῦθος, ἀλλὰ καὶ σόλη τὴν ἄλλη αἴσθηση: ὡς λόγος καὶ μουσικὴ στὴν ἀκοὴ κι' ὡς χορὸς καὶ δράση στὴν ὅραση. Ἀπέβλεπε σὲ μιὰ ΠΑΝΑΙΣΘΗΣΙΑΚΗ καλλιτεχνικὴ ἱκανοποίηση. «Ἀναπτύξαμε, λέγει σύγχρονός τις, ἐμεῖς οἱ νεώτεροι τὴ μουσικὴ σὲ ξεχωριστὴ τέχνη καὶ ὑπερβήκαμε κατὰ πολὺ τοὺς Ἕλληνας σὲ τοῦτο ἀλλ' ἀντὶ ποίας φοβερᾶς θυσίας! (6) Διὰ τῆς ἀνεξαρτησίας της ἡ μουσικὴ ἀπομονώθηκε ἀπὸ τὶς ἄλλες συναφεῖς μουσικὲς τέχνες, τὴν ποίηση καὶ τὸ χορό, ἀλλ' ἡ ἀπομόνωση αὐτὴ τὴν ἰσχυροποίησε, τὴν κατέστησε προσωπικώτερη, τὴν τελειοποίησε. Ἀλλὰ μιὰ φορὰ ἡ ἑνότητα εἶχε διασπασθεῖ. Τὸ σύνολο εἶχε θυσιασθεῖ στὴ μερικότητα. Γενικῶς ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ σκέψη, ὡς δράση, ἔτεινε στὴν ἑνότητα, στὴν ὁλοκλήρωση τῆς πνευματικῆς ἀναπτύξεως τοῦ ἀτόμου, ἐνῶ ἡ νεώτερη ἐπιδιώκει μὲ φανατισμὸ τὸν κατακερισμό. Καὶ δὲν μποροῦσε νὰ συμβεῖ ἀλλοιῶς. Ἦταν τόσον εὐρὺς ὁ κόσμος τῶν

(3) Ποιητικῆς σελ. 1447 Bekker.
(4) Ποιητικῆς σελ. 1448 Bekker.
(5) Ποιητικῆς σελ. 1449 Bekker.
(6) Cil Murray. Ἱστορ. Ἑλλ. Φιλολογίας σελ. 79.

συναισθημάτων, ποῦ προτίθετο νὰ ἱκανοποιήσει ἡ μουσικὴ κατὰ τοὺς νεωτέρους χρόνους, ὥστε ἡ ἀπόσπασή της ἀπὸ τὶς ἄλλες μουσικὲς τέχνες πραγματοποιήθηκε μόνη της. Ἡ ἀπομίμηση τῆς Φύσεως κι' οἱ ἄλλες πρωτόγονες ἀπομιμήσεις δὲν ἀρκοῦσαν, ὅπως περιλάβουν τὴν ἐκτεταμένη δράση της· τὸ θρησκευτικὸν αἴσθημα μερικῶς μόνο τὴν ἱκανοποιοῦσε, ἀφοῦ ἡ νεώτερη ἐπιστήμη τοσοῦτον ὑπέσκαψε τὰ θεμέλια τῆς θρησκείας. Τὸ συναίσθημα, συνεπῶς, στὴν εὐρύτατη ἔννοιά του κι' ἡ ἀπεραντότητα τῶν διακυμάνσεών του, ἡ ἐλευθερία κι' ὁ ῥωμαντισμὸς τῶν νεωτέρων, στὴ μουσικὴ βρῆκαν τὸ καταλληλότερο ἐκφραστικὸ μέσο τους. Τέχνη τόσον ἀφηρημένη καὶ μεταφυσική, τέχνη κατ' οὐσίαν μυστική, ἡ μουσικὴ συνδέθηκε ἀναπόσπαστα μὲ τὸν πολυποίκιλο καὶ χαώδη ψυχικὸ κόσμο τοῦ νεωτέρου ἀνθρώπου. Σ' αὐτὴν ἀνατέθηκε, σὰ σκοπός, ἡ μορφοποίηση τῶν ψυχικῶν ῥευστοτήτων, ἡ ἀπόδοση τῶν πιὸ λεπτῶν ἐσωτερικῶν συγκινήσεων καὶ ἡ διὰ τοῦ ΤΟΝΟΥ ἀπομίμηση τῶν πιὸ ἀσύλληπτων ψυχικῶν λειτουργιῶν. Σ' αὐτὴν ἔλαχεν ὁ ὑψηλὸς κλῆρος νὰ διολισθαίνει μέχρι τῶν μυχαιοτάτων τῆς καρδιᾶς μας καὶ νὰ ἀποκομίζει ἐκεῖθε τοὺς λεπτοὺς ἤχους τῆς ἀνείπωτης χαρᾶς καὶ τῆς ἀνέκφραστης θλίψεως. Ἡ συγγένεια τῆς συναισθηματικῆς ἀοριστίας τοῦ νεωτέρου ἀνθρώπου μὲ τὴν ἀφηρημένη ῥευστότητα τῆς μουσικῆς, συνετέλεσε, ὥστε ΨΥΧΗ καὶ ΤΟΝΟΣ νὰ συνδεθοῦν σὲ μιὰν ἀδιάσπαστη ἀμοιβαιότητα. Ἡ μουσικὴ εἶνε πλέον ἡ τέχνη τῶν ψυχικῶν καὶ συναισθηματικῶν ἀποδόσεων· εἶνε ἡ μίμηση, κατὰ προσέγγιση, τῶν ἀορίστων καὶ ἀμορφοποιήτων ψυχικῶν σχέσεων. Ἡ πρωτόγονη μίμηση σχεδὸν ἐξαφανίζεται, μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ εἴδους· ἡ ποίηση κι' ὁ χορὸς ἀπομακρύνονται· τὰ πλαστικὰ στοιχεῖα ἐλαττώνονται· ἡ ἐξωτερικὴ κίνηση μετριάζεται· ἀλλ' εὐρύνθηκε καταπληκτικῶς ὁ κύκλος τῶν ψυχικῶν καὶ συναισθηματικῶν σχέσεων, ἡ ἐσωτερική, δηλαδή, ζωὴ ποῦ ἀνέλαβε νὰ μᾶς ἀποκαλύψει ἡ μουσική. «Ὁ χῶρος τῆς μουσικῆς ἐξαπλοῦται περισσότερον εἰς ἄλλα στάδια καὶ δὲν δύναταί τις νὰ φθάσει εὐκόλως στὸ βασίλειό της» ἔλεγε ὁ Beethoven (7) συγκρίνοντας τὴ μουσικὴ μὲ τὴν ποίηση καὶ τὸ χορό. Ἀλλ' ὅσο κι' ἂν ἀπεριόριστα διείσδυσε σ' ὅλες τὶς ψυχικὲς καταστάσεις, διετήρησε ὅμως τὴν ἀρχικῶς θρησκευτική της ἀποστολὴ σ' ἕνα σημεῖο: διετήρησε τὸ ΜΕΤΡΟ καὶ τὸ ΡΥΘΜΟ ποῦ στὸ βάθος τους βρίσκεται ἡ ΠΕΙΘΑΡΧΙΑ. Κι' ἀκριβῶς σὲ τοῦτο κεῖται ἡ μεγάλη μορφωτική της δύναμη: εἶνε ὁ περιορισμὸς τοῦ ἀπεριόριστου, ἡ ἔκφραση τοῦ ἀνέκφραστου, ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν πρωτόγονη βία, ἡ ἀπολύτρωση κι' ἡ λήθη ἀπὸ τὸ περιβάλλον καὶ τὸν ΠΟΝΟ. Ἡ πρωτόγονη μουσικὴ ἔτεινε τὴ διέγερση τοῦ πάθους, στὴν ἐπίτασή του· ἡ μεταγενέστερη στὸν μετριασμὸ καὶ στὴν ὀργάνωση. Ναί, ὁ Διόνυσος εἶνε τὸ κατ' ἐξοχὴν πνεῦμα τῆς μουσικῆς, τὸ ἔξω παντὸς περιορισμοῦ· εἶνε τὸ μουσικὸ συναίσθημα τοῦ ἐν ἐκστάσει ἀνθρώπου, πρὶν ἐκφρασθεῖ ὁπωσδήποτε. Ἀλλ' ὁ Ἀπόλλων φέρεται ὡς εὑρετὴς τοῦ ΜΕΤΡΟΥ καὶ τοῦ ΡΥΘΜΟΥ, εἶνε ἡ ἔκσταση ἐν «πειθαρχήσει», «ἐν ἡδονικῇ ἀπολαύσει», «ἐν ἠρεμίᾳ», «ἐν ἐκφράσει»: «Τοῦ δὲ ΜΕΤΡΟΥ εὑρετὴς ὁ Ἀπόλλων. Μέτρου δὲ πατὴρ ῥυθμὸς καὶ Θεός· ἀπὸ ῥυθμοῦ γὰρ ἔσχε τὴν ἀρχήν· Θεὸς δὲ τὸ μέτρον ἀνεφθέγξατο». (8)

Ἀλλ' ὡς νὰ φθάσουμε στὸ σημεῖο αὐτό, ἀπὸ ποιὲς περιπέτειες δὲν πέρασε ἡ μουσικὴ ὡς τέχνη; Ἡ ὀργάνωση τοῦ ΛΟΓΟΥ, ὡς μέσου συνεννοήσεως, μαζὶ μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὴ μουσικὴ παρακολούθηση, ἀποτελεῖ τὴ σκοτεινότερη περίοδο τῆς ἀνθρωπότητος· ἄπειρες καταβάλλονται προσπάθειες γιὰ νὰ κατορθώσουμε τὴν ἁπλῆ συνεννόηση δι' ἑκατοντάδος τινῶν λέξεων. Μέσα στὶς ἀκατάβλητες αὐτὲς προσπάθειες, μέσα σ' αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς περιπέτειες θέλουμε παρατηρήσει, πῶς ὁ λόγος, ἔχοντας ὡς σκοπὸ τὴν ἱκανοποίηση ζωϊκῶν τινῶν ἀναγκῶν, τὴν ἐρωτικὴ πρόσκληση τοῦ ἄρρενος πρὸς τὸ θῆλυ, κατέληξε τελευταῖα στὴ τέχνη ὑπὸ τὴ σημερινή της ἔννοια: στὴν ψυχικὴ καὶ συναισθηματικὴ λύτρωση ἀπὸ τὸν ἀνθρώπινο πόνο.

Ἀλλ' ὁ πρωτόγονος ποτὲ δὲ φανταζόταν, πῶς μέσα σ' ἐκεῖνες τὶς ἐξαιρετικὲς χειρονομίες, μέσα σ' ἐκείνους τοὺς ἀλλεπάλληλους μουσικοὺς φθόγγους, μέσα στὶς βίαιες ἐκεῖνες κινήσεις βρισκόταν ὁ πρωταρχικὸς ΠΥΡΗΝΑΣ τοῦ πολιτισμοῦ τῆς ἀνθρωπότητος σ' ὅ,τι ἔχει ἀνώτερο, τὴν τέχνη. Τὸ πῶς ἡ τέχνη ἐπήγασε ἀπὸ καθαρῶς μουσικὰ στοι-

(7) Ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Gerhard.

(8) Λογγίνου προλεγ. εἰς Ἐγχειρ. Ἡφαιστίωνος σελ. 82 ἔκδ. Westphal.

χεῖα δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Προτοῦ κἂν ὀργανωθεῖ ὁ λόγος σὲ γλῶσσα, προϋπῆρχε ὁ μουσικὸς φθόγγος, ὁ ῥυθμός, ἴσως κι' αὐτὸ τὸ τραγοῦδι. Ἐπὶ μακροὺς αἰῶνας, ὁ λόγος, ὁ φραστικὸς ῥυθμὸς κι' ἡ ῥυθμικὴ σωματικὴ κίνηση συνεβάδιζαν, ὅπως κατορθώσουν νὰ ἱκανοποιήσουν κατ' ἀρχὰς μερικὲς ἀνάγκες καὶ κατόπιν, ὅπως ἐξυπηρετήσουν τοὺς ὕψιστους σκοποὺς τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς, ἐκείνους, ποῦ ἐπιδιώκει ἡ μεγάλη τέχνη. Συνεπῶς ἡ παρακολούθηση τῶν περιπετειῶν τῆς μουσικῆς δὲν εἶνε παρὰ ἡ παρακολούθηση αὐτῆς τῆς βαθύτερης ΙΣΤΟΡΙΑΣ τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς καὶ γενικότερα αὐτῆς τῆς ἀνθρώπινης Κοινωνίας. Ἡ ἱστορία μᾶς περιέγραψε μέχρι σήμερα τὴν ἐξωτερικὴ ζωή, τὴν πάλη πρὸς ἐπικράτηση τῶν διαφόρων τάξεων, τὰ συμφέροντα καὶ τὰ πάθη τῶν φατριῶν· ἀλλὰ τῆς διέφευγε ἡ βαθύτερη οὐσία τῆς ἀνθρώπινης δράσεως: ἡ ψυχικὴ καὶ συναισθηματικὴ δράση, ὁ βαθύτερος πόνος της καὶ ἡ μυστικότερη χαρά της. Ὁ λόγος, μερικῶς μόνον, μποροῦσε νὰ παρακολουθήσει καὶ περιγράψει ὅ,τι ὁλικῶς αἰσθάνεται καὶ πάσχει ἡ ἀνθρώπινη ψυχή· ἀλλ' ὁ ΤΟΝΟΣ, ὁ τόσο στενὰ συνδεδεμένος μὲ τὴν ψυχή, ὁ τόνος, αὐτὸς ὁ καθολικευτὴς τῶν συγκινήσεων, διέσπασε τοὺς φραγμοὺς κι' ὑπερέβαλε τὸ λόγο, κάτι περισσότερον τὸν ὑπέταξε στοὺς σκοπούς του. Διὰ τοῦ Τόνου ἡ ζωὴ βρῆκε τὴ τελειωτική τους ἔκφραση, πέραν χρόνου καὶ θανάτου. «Ἡ μουσικὴ μᾶς δείχνει τὴν ἐξακολούθηση τῆς ζωῆς κάτω ἀπὸ τὸ φαινομενικὸ θάνατο, τὴν αἰωνία ἀναγέννηση κάτω ἀπὸ τὰ ἐρείπια τοῦ κόσμου» εἶπε δικαίως ὁ Romain Rolland.

Μέσα σὲ μουσικοὺς τόνους ὁ ἄνθρωπος ἐξεδήλωσε ὅ,τι βαθύτατα τὸν κατεῖχε, εἴτε χαρὰ λεγόταν αὐτό, εἴτε φόβος, εἴτε θλίψη. Μέσα στὸν ΤΟΝΟ ὁλοκλήρωσε τὴν ἱστορία τῶν παθῶν του κι' ἐξέφρασε ὁλόκληρη τὴ μυστική του διάθεση πρὸς τὸ Σύμπαν. Ἀλλὰ προτοῦ ἡ μουσικὴ περιπέσει στὰ χέρια τοῦ Ἱερατείου, προτοῦ κατασταθεῖ τέχνη ἀνεξάρτητη κατὰ τοὺς νεώτερους χρόνους, κληρονομικῶς διῆλθε μακρὰς περιόδους ἀνεξάρτητης ἐξέλιξης, συνοδεύοντας τὸν ἄνθρωπο, σόλες τὶς ζωϊκὲς ἀνάγκες του. Ἀλλ' ἀφήνοντας τοὺς σκοτεινοὺς αὐτοὺς χρόνους τῆς μουσικῆς, ποὺ ποτὲ δὲν θὰ κατορθώσουμε νὰ σκιαγραφήσουμε εὐκρινῶς, ἂς ἔλθουμε στὶς πιὸ συγκεκριμένες ἐποχὲς τῆς δράσεώς της· καὶ τέτοιες χαρακτηρίζουμε:

Τὴν ἐποχὴ τῆς Μαγείας,
Τὴν ἐποχὴ τῆς Θρησκείας,
Τὴν ἐποχὴ τῆς Φυσιοκρατίας.

Α.' ΗΜΑΓΕΙΑ

«Ἡ πρωτόγονη τέχνη ἐξυπηρετεῖ μαγικοὺς σκοποὺς ἢ χρησιμεύει ὡς μέσον συνεννοήσεως τῆς ὁμάδος ἢ τέλος, ὡς στολισμὸς τοῦ σώματος».

WUND

Ἡ ἀνθρωπότης δὲν ἠδύνατο ἐπὶ πολὺ νὰ παραμένει στὴν κατάσταση τῆς ὀρδῆς ἢ τῆς πολεμικῆς ὁμάδος, ποῦ περίτρεχε ἁρπακτικῶς τὶς χῶρες, ὅπως συντηρεῖται. Ἡ ἀρχικὴ δυναμικότης ἄρχισε νὰ κοπάζει κι' ἡ σκέψη τῆς ἐγκαταστάσεως σὲ μιὰ περιοχὴ κυριάρχησε μέσα στὴ διάνοια τῶν πρωτόγονων. Ἡ προστασία τῆς γεννήσεως κι' ἡ ἄμυνα κατὰ τῆς ἀγριότητος τῶν φυσικῶν στοιχείων, ποῦ γεννοῦν τὴν ἀνθρώπινη δυστυχία, καθὼς κι' ἡ ἀνάγκη τῆς συγκεντρώσεως τῶν καρπῶν κατὰ τὸν χειμῶνα, ἐβίασαν τοὺς ἀνθρώπους στὴν ὀργάνωση τῆς ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΖΩΗΣ. Ἀλλ' ἀπὸ τῆς στιγμῆς αὐτῆς, ποῦ σταματᾶ ἡ πολεμικὴ δράση τῆς ὁμάδος, στὸ μυαλὸ μερικῶν ἀπὸ κείνους, ποῦ τὴν ἀπαρτίζουν, χαράζεται ἡ ἰδέα τῆς ἐξηγήσεως τῶν φυσικῶν φαινομένων, ποῦ βλέπουν γύρω τους. Ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς τούτους μιὰ νέα τάξη δημιουργεῖται, ἡ τάξη τῶν ἱερέων. Ἡ ἀργία γεννάει τὸ πρόβλημα· τὸ ἱερατεῖο, ποῦ πλέον δὲν πολεμᾶ καὶ ποῦ μένει στὴ κοινότητα, μελετᾶ τὴν ὀργάνωση καὶ τὴν ἐξήγηση τοῦ γύρου του κόσμου· τὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο ἀρχίζει νὰ ὑποχωρεῖ στὸ σύστημα. Ἡ ΠΡΟΛΗΨΗ, τότε, ἔπαιξε τὸ σπουδαιότερο ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀνθρωπότητος, ἡ πρόληψη, ποῦ δὲν εἶνε παρὰ ἡ παιδικὴ ἐξήγηση τῶν φαινομένων τοῦ κόσμου κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἀντίθετο στὴν Ἐπιστήμη. Ἡ παντελὴς ἄγνοια τῶν φυσικῶν νόμων καὶ φαινομένων ἀπὸ τοὺς πρωτόγονους, ἔφερε τοὺς ἀνθρώπους στὴν πρόληψη. Ἀλλὰ μὴν ξαφνιζόμαστε. Ἀπάνω στὴν πρόληψη βασίζεται ὅ,τι σήμερα χαρακτηρίζουμε, ὡς πολιτισμὸ καὶ στὴν πρόληψη ὀφείλονται οἱ βαθύτερες συγκινήσεις, ποῦ γνώρισε ἡ ἀνθρώπινη ψυχὴ κατὰ τοὺς πρώτους φτερουγισμούς της. Ἡ ἐπιστημονικὴ ἀλήθεια,

ἡ διὰ τῆς ἀνατομίας γνώση τῶν πραγμάτων, ἡ διὰ τῆς αὐτοψίας γνώριση τῶν φαινομένων, ἀπογυμνώνει τὴ ζωὴ ἀπ' τὸ μυστικὸ ἐκεῖνο πέπλο τῆς ΑΓΩΝΙΑΣ, ποῦ τόσον ὁ ἄνθρωπος ἀγάπησε. Ἴσως οἱ βάσεις τοῦ πολιτισμοῦ μας νὰ τέθησαν κακῶς κι' ἀπάνω τους νὰ χτίσαμε τὸ οἰκοδόμημα τοῦ πολιτισμοῦ τῶν προλήψεων· ἀλλ' ἐμεῖς δὲν κατακρίνουμε. Ὅ,τι μᾶς ὡδήγησε στὴ σημερινὴ κοινωνικὴ ζωή, ὅ,τι μᾶς ἐδημιούργησε τὸ ψυχικὸ καὶ συναισθηματικὸ κόσμο μας, ἐκτὸς τοῦ ὅτι εἶνε σεβαστό, ἀκόμη δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ τἀπορρίψουμε· ἔγεινε ζωή μας· ἐκυκλοφόρησε στὶς φλέβες μας· κυριάρχησε στὸν ὀργανισμό μας. Γιὰ τοῦτο ἡ λογικὴ κι' ἐπιστημονικὴ ἐξήγηση τῆς πραγματικότητος ὄχι μόνον δὲν συνεκίνησε τὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ τὸν βρῆκε σὲ πολλὰ σημεῖα καὶ μανιώδη ἀντίπαλο. Ἁπλούστατα, ἡ ἐξήγηση αὐτὴ ἀφήρεσε ἀπὸ τὴ ζωὴ τὸ μυστικό της θέλγητρο κι' ἀπογύμνωσε τὰ πράγματα ἀπὸ τὸ μουσικὸ στοιχεῖο τους, ἀπὸ τὴν αἴγλη τοῦ μυστηρίου, ἀπὸ τὸ θεϊκὸ περίβλημα τῆς ἀγωνίας. Ἂν ὁ ἄνθρωπος, κατόπιν τόσων ἐπιστημονικῶν ἀνακαλύψεων, ἐπιστρέφει σήμερα σὲ παλιές τινὲς θρησκεῖες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ζητεῖ τὴν ἀπολύτρωση· ἂν σήμερα ζητεῖ μιὰ μυστικιστικὴ ἐξήγηση τοῦ κόσμου, εἶνε γιατὶ ἀηδίασε μπροστὰ στὸ θέαμα τῶν γυμνῶν πραγμάτων. Ὁ ὑλικὸς πολιτισμὸς στερημένος προοπτικῆς στερεῖ τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὶς illusions τῆς καλλιτερεύσεως καὶ τῆς ἐλπίδος. Πλάνη ἴσως! Ἀλλὰ ποιὸς ποτὲ θἀρνηθεῖ, πῶς κι' ὁ θετικώτερος τῶν ἀνθρώπων δὲν ἔχει μέσα του μιὰ δόση φαντασιοπληξίας, μιὰ τάση, δηλαδή, στὸ νὰ πλάττει ὄνειρα;

Ἀλλ' ἂν ὁ σημερινὸς ἄνθρωπρς στράφηκε πίσω του, τὶ θέλατε νὰ κάνει ὁ πρωτόγονος, ποῦ σόλα τὰ φαινόμενα τῆς φύσεως δὲν ἔβλεπε παρὰ δυνάμεις ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΤΙΚΕΣ ἢ ΕΚΔΙΚΗΤΗΡΙΕΣ; Τὸ δάσος, ποῦ τὸν προστάτευε ἀπὸ τὴ βροχὴ ἢ τὴθύελλα, ἡ πηγή, ποῦ τοὔδινε τὸ νερό της, ἡ φωτιά, ποῦ τὸν ζέσταινε καὶ κάθε τι ποῦ τοῦ ἐξασφάλιζε τὴν ἀνετότητα στὴ διαβίωση, ἐθεοποιήθησαν μέσα στὴ φαντασία του.—Σ'αὐτὰ ἀνέπεμπε ιὴν εὐχαριστία του. Ἐξ ἄλλου κάθε φυσικὴ βία, ποῦ τὸν στεροῦσε, ἀπὸ τὴν ἀνετότητα τῆς ζωῆς, ποῦ τὸν καθιστοῦσε δυσυχέστερον ἢ τὸν θανάτωνε, θεωρήθηκε παρ' αὐτοῦ σὰ θεότητα, ἐκδικητήρια—Ζητοῦσε τὴν ἱκεσία του γιὰ νὰ παύσει τὴν ὀργή της. Συνεπῶς γύρω τὴν εὐχαριστία καὶ γύρω στὴν ἱκεσία γιὰ τὴν προστασία ἢ τὴ βία τῶν φυσικῶν φαινομένων, ὑψώθηκαν οἱ πρῶτες θρησκευτικὲς ἔννοιες. Ἡ πηγή, τὸ δάσος, τὸ δέντρο, ἡ φωτιά, ὁ ἄνεμος, ἡ βροχὴ κτλ. εἶνε οἱ πρῶτες θεότητες, ποῦ λατρεύθησαν ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους καὶ στὰ ἀντικείμενα αὐτὰ ἐδόθησαν μυστικὲς δυνάμεις ἀνώτερες. Ὅ,τι ἡ σκέψη δὲν μποροῦσε νὰ ἐξηγήσει γινόταν θεότητα. Σὲ κάθε βῆμα τους οἱ ἀρχαῖοι ἐκεῖνοι πρόγονοι ἀνέκραζαν κατάπληκτοι: Quis DEUS ?INCERTUM est; HABITAS DEUS. Πάνω στὰ βουνά, δίπλα στὶς πηγές, μέσα στὸ δάσος, πρέπει νὰ ζητήσουμε τὴν ἀφετηρία τοῦ πρώτου θρησκευτικοῦ ῥίγους κι' ἐκεῖ προφανῶς ὑψώθηκαν οἱ πρῶτες ἱκετήριες εὐχές. Τὸ Ἱερατεῖο, ἡ ἀργόσχολη τάξη τῶν πρώτων ἐκείνων κοινοτήτων, εἶχε καταπληκτικῶς ἐπιρρεάσει τὴ φαντασία καὶ τὴ συνείδηση τῶν πρωτογόνων. Ἡ γεννετήσια ὁρμὴ καὶ τὸ ἐρωτικὸ πάθος, ἡ βία καὶ τὸπροσωπικὸσυμφέρον εἶχαν κἄπως μετριασθεῖ κι' ὑποβληθεῖ σὲ κἄποια πειθαρχία ἀπὸ τὴν ὀργανωμένη τάξη καὶ τὸ ἱερατεῖο. Δι' ἀναλόγου δὲ νομοθεσίας ἐθέτοντο φραγμοὶ σὲ κάθε παράβαση μιᾶς κοινωνικῆς ἔξεως. Τὸ ΗΡΩΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΗΣ ΟΡΔΗΣ ΔΕΝ ΕΙΧΕ ΕΝΤΕΛΩΣ ΔΑΜΑΣΘΕΙ· ὑπῆρχε τόσο στὴ πολεμικὴ τάξη τῆς κοινότητος, καθὼς καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες ψυχικὲς ἐκδηλώσεις τῶν ἀποτελούντων αὐτήν. Καὶ κατ' αὐτὲς βρισκόμαστε σ' ἐξαιρετικὲς ψυχικὲς καταστάσεις, δονιστικὲς τῶν αἰσθήσεων, ὅπως καὶ κατὰ τὴ γεννετήσια ὁρμὴ κι' ἐδὼ βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ χειρονομίες καὶ βηματισμοὺς ἐντοτότερι υς καὶ ἐδὼ ἡ γλῶσσα ἐκφράζεται σφοδρότερα τοὺς πόθους της, ὅπως καλλίτερα ἀνταποκριθεῖ στὸ συναίσθημα. Ἡ γνώμη, πῶς ὁ ῥυθμὸς γεννήθηκε ἀπὸ τοὺς κανονικοὺς βηματισμοὺς κατὰ τὶς θρησκευτικὲς καὶ στρατιωτικὲς τελετὲς δὲν εἶνε ἀδικαιολόγητη. Ἀλλ' ὁ πανθεϊσμὸς κυρίως, ἡ θεοποίηση, δηλαδή, τῶν ἀντικειμένων τῆς φύσεως καὶ ὁ ἐξ αὐτῆς φόβος, ὅπως κάθε ἔννοια μυστικιστική, εἶνε ἡ μήτρα, ποῦ μέσα της ἀναπτύχθηκε ἡ τέχνη κατὰ τὴ ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΟΡΝΩΣΕΩΣ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ. Ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἀρχίζει κι' ἡ μεθοδικότερη ὀργάνωση τῆς μουσικῆς ἀπὸ μιὰ προνομιοῦχο τάξη, τὴν τάξη τῶν ἱερέων. Ὅταν, μάλιστα, ἡ συγκεχυμένη πανθεϊστικὴ

ἀντίληψη, τροποποιήθηκε μὲ τὴν παρέλευση τοῦ χρόνου, ὅταν ὁ κόσμος θεωρήθηκε γιομάτος πνεύματα προστατευτικὰ ἢ ἐκδικητήρια, τότε ἡ ΜΑΓΕΙΑ ἔλαβε τὴ θέση τοῦ φυσικοῦ πανθεϊσμοῦ καὶ καταστάθηκε ἡ πραγματικὴ θρησκεία τῶν ἀνθρώπων. Οἱ φυσικὲς δυνάμεις εἶχαν πλέον νικηθεῖ κι' ὑποταχθεῖ στὴν ἐπιτηδειότητα τοῦ ἀνθρώπου. Εἶχαν σχετικῶς ἐξηγηθεῖ κατ' ἄλλον τρόπον. Ἡ θεότητα συνεπῶς ζητήθηκε σάλλες σφαῖρες, ἔξω τῆς φύσεως. Κι' ἰδοὺ ἡ ΜΑΓΕΙΑ, Η ΘΡΗΣΚΕΙΑ, ΠΟΥ ΘΕΩΡΕΙ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΠΛΗΡΗ ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ, Η ΔΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΚΛΗΣΕΩΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΟΥΣΑ ΜΕΤΑΞΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΤΗΤΟΣ. Δὲν ἔχει σημασία, ἂν ἡ μαγεία γεννήθηκε στὴν Περσία ἢ στὴν Αἴγυπτο. Τὸ γεγονὸς εἶνε, πῶς ἡ σταδιοδρομία τῶν πρωτογόνων τόσο κατὰ τὴν πρώτη, ὅσο καὶ κατὰ τὴ δεύτερη περίοδο τῆς ὀργανώσεώς των, παρουσιάζει, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, τὰ ἴδια κοινὰ συμπτώματα, μὲλάχιστες διακριτικὲς διαφορές. Κατ' αὐτοὺς τοὺς Ὁμηρικοὺς χρόνους ἡ μαγεία ἦταν γνωστὴ κι' ἐχαρακτηρίζετο ὡς «Ἡ ἐπίκλησις δαιμόνων ἀγαθοποιῶν ἢ κακοποιῶν πρὸς ἀγαθοῦ ἢ κακοῦ τινος σύστασιν». (9) Ὁ Δημόκριτος τὴν ἔννοια τῆς Θεότητος τὴ θεωρεῖ, ὡς ἐκφυλισμένη ἰδέα τῶν κακῶν κι' ἀγαθῶν πνευμάτων «Δημόκριτος δὲ εἴδωλά τινα φησὶν ἐμπελάζειν τοῖς ἀνθρώποις καὶ τούτων τὰ μὲν ἀγαθοποιὰ εἶναι, τὰ δὲ κακοποιά, προσημαίνειν τε τὰ μέλλοντα τοῖς ἀνθρώποις θεωρούμενα καὶ φωνὰς ἀφιέντα. Ὅθεν τούτων αὐτῶν φαντασίαν λαβόντες οἱ παλαιοὶ ἐπίστευσαν θεοὺς εἶναι», (10) ὁ δὲ Πλάτων «ΘΕΩΝ ΘΕΡΑΠΕΙΑΝ» ὠνόμασε τὴ μαγεία. (11) Ὅλες αὐτὲς οἱ σκέψεις τῶν Ἑλλήνων φιλοσόφων δὲν ἀπηχοῦν παρὰ πρωτόγονες ἀντιλήψεις ποῦ μέχρι τῆς ἐποχῆς τους κυκλοφοροῦσαν εὐρέως στὰ λαϊκὰ στρώματα. Ἀλλὰ πῶς διὰ τῆς μαγείας ἡ μουσικὴ δημιουργήθηκε;—ἴσως ἐρωτήσει κανεὶς—Κατά τινας εἰδικοὺς ἡ μαγεία ἔχει χαρακτηριστικὰ τινὰ γνωρίσματα: Χαράζει διάφορα ἀνθρώπινα σχήματα· φτιάνει ὁμοιώματα· ἀνακατώνει ἢ καίει διάφορες ζῶσες οὐσίες. ἔχει φίλτρα. Κάνει ἐξαιρετικὲς τινὲς χειρονομίες, μιμεῖται δηλαδή, ἢ ἀνθρώπινα τινὰ σχήματα ἢ ὁμοιώματα ζωϊκὰ κτλ. καὶ τὰ μεταχειρίζεται στὶς τελετές της. Ἀλλὰ ΧΩΡΙΣ τὸ ΑΣΜΑ, ποὺ συνοδεύει τὶς τελετὲς αὐτὲς τίποτε δὲν κατορθώνεται. Ἡ «μαγικὴ συνεπῶς ἐπωδὴ», ἡ ἱκετήρια ἢ εὐχαριστήρια ἐπίκληση τῶν ἱερέων καὶ τῶν πιστῶν πρὸς τὰ πνεύματα, ὅπως ἀποτραπεῖ τι ἢ κατορθωθεῖ, ἀποτελεῖ τὴν ἀφετηρία ἀπὸ ὁποίαν γεννήθηκε ἡ σημερινὴ μουσικὴ τέχνη. «Ὅλα ἀπ' αὐτὴν ἐγεννήθησαν, ἡ τεχνικὴ τοῦ τραγουδιοῦ, ἡ ἐπιστήμη τοῦ Ρυθμοῦ, ὁ λυρισμός». (12)

Ἕνα πλῆθος τραγουδιῶν, ποῦ συνωδεύοντο ἀπὸ τὴν κρούση διαφόρων ἀντικειμένων, ἀναπτύχθηκε γιὰ ὅλα τὰ εἴδη τῶν ἐπικλήσεων πρὸς τὰ πνεύματα. Ἔχουμε τραγούδια, ποῦ ἀποβλέπουν στὴ καταδάμαση τῶν ἀγρίων ζώων, πρὸς κατευνασμὸ τῶν κακοποιῶν πνευμάτων, τραγούδια γιὰ νὰ βρέξει τὴν ἐποχὴ τῆς ἀνομβρίας, τραγούδια γιὰ νὰ γνωρίσουμε τὸν ἔρωτα, γιὰ τὴν ταχεία κι' ἀνώδινη γέννα τῶν γυναικῶν, γιὰ τὴν ἐκδίκησην, ἔχουμε, τέλος, τραγούδια γιὰ νὰ κατωρθώσουμε τὴν ἐπικοινωνία μὲ τοὺς νεκρούς. Ὅλος ὁ κόσμος τῶν πιὸ ποικίλων καὶ διαφορετικῶν ψυχικῶν συναισθημάτων βρῆκε τὴν ἱκανοποίησή του μέσα στὶς μαγικὲς αὐτὲς ἐπικλήσεις, ὁποῦ ἡ ζωὴ τῶν προτόγονων ἀναπτύχθηκε κι' ἀνατράφηκε. «Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ μαγικοῦ τραγουδιοῦ οἱ πρωτόγονοι ἐπίστευσαν, πῶς δύνανται νὰ κατορθώσουν τὰ πάντα· δι' αὐτῶν ἐκολακεύοντο, πὼς θὰ κάνουν θαύματα, πῶς θὰ πραγματοποιήσουν τὰ πιὸ παράδοξα κι' ὑπερφυσικὰ τερατωδήματα». (13) Ἀναμφιβόλως διὰ τῶν ἐπικλήσεων αὐτῶν κατὰ τὴ γνώμη μας τίποτε ἄλλο δὲ ζητοῦσαν παρὰ νὰ γλυκάνουν τὸν ἀνθρώπινο πόνο, νὰ μετριάσουν τὴ βία τῶν φυσικῶν στοιχείων καὶ νὰ διατυπώσουν εὐχὲς γιὰ τὴν καλλιτέρευση τῆς ζωῆς. Ἐπὶ μακροὺς αἰῶνας ἡ θρησκεία δὲν εἶχε ἄλλο

(9) Σχόλια Βενετίας εἰς Ὀδύσσειαν τομ. Α σελ. 137

(10) Democriti Fragmenta σελ. 207 ἐκδ. Mullach

(11) Ἀλκιβιάδης Μείζων σελ. 122.

(12) J. Combarieu Histoire de la Musique τομ. Α σελ. 3.

(13) J. Combarieu τομ. Α'. σελ. 20.

σκοπὸ παρὰ τοῦτο: νὰ ὑποβάλλει στοὺς ἀνθρώπους τὴν ἰδέα τῆς καλλιτερεύσεως τοῦ γένους, διὰ τῆς κυριαρχίας ἐπὶ τῶν φυσικῶν στοιχείων. Ἐπὶ αἰῶνας σὲ τοῦτο ἀπέβλεπε: στὴν πειθάρχηση τῆς βίας διὰ τῆς ὀργανώσεως τῶν θεσμῶν καὶ τοῦ δικαίου. Ὅλα τὰ μέσα, διὰ τῶν ὁποίων τοῦτο θὰ κατωρθώνετο, ὅλα τὰ μέσα τῆς ὑποβολῆς καὶ τῆς ἐπιβολῆς ἐμηχανεύθησαν παρὰ τῆς θρησκείας, ὅπως φθάσει στὸ σκοπό της τὸ συντομότερο. Ἀλλ' ὁ λόγος, κυρίως, ἦταν τὸ ἀποτελεσματικότερο μέσο κι' ἡ μουσικὴ κατόπιν διὰ τῆς μαγικῆς ὑποβολῆς της ἐπὶ τοῦ συναισθηματικοῦ κόσμου. Ἀλλ' ἡ μουσική, ὅπως τὴν ἤθελε ἡ θρησκεία, ἦταν ὅλως ἀντίθετη τῶν πρωτόγονων ὀργιαστικῶν κραυγῶν καὶ κινήσεων. Ἡ μουσικὴ ἄρθρωση τῶν πρώτων ἀνθρώπων ἀπέβλεπε στὴ διέγερση ἢ τῆς γεννετήσιας ὁρμῆς, ἢ τῆς πολεμικῆς βίας ἢ τῆς ἔξαλλης χαρᾶς· ἀπεναντίας ἡ μουσικὴ τῆς θρησκείας ἐπιζητοῦσε ἀντίθετα ἀποτελέσματα: τὴ κατεύναση, τὴ συγκράτηση, τὴ πειθαρχία, τὴν ὀργάνωση. Ὅλες οἱ μαγικὲς ἐπωδές, ὅλοι οἱ θρησκευτικοὶ ὕμνοι σὲ τοῦτο κατέληγαν. Ἡ δὲ μουσικὴ παρακολούθηση εἴτε διὰ τῆς φωνῆς, εἴτε δι' ἄλλου τινὸς ὀργάνου, ἀποτελοῦσε προσαύξηση τῶν μυστικῶν ἐνεργειῶν τῆς ἐπικλήσεως καὶ περιέβαλε τὰ τραγούδια αὐτὰ μὲ τὴ μεταφυσικὴ ἐκείνη μεταρσίωση, τὴν ἀναγκαία σὲ κάθε θρησκεία, ὅπως καταστάθεῖ μυστικώτερη. Ἀλλ' ἡ πρωτόγονη παράδοση δὲν εἶχε τελείως λησμονηθεῖ, οὔτε ἠδύνατο τόσον γλήγορα νὰ δαμασθεῖ· τὰ ὄργια, ποῦ συνώδευαν πολλὲς πρωτόγονες θρησκεῖες κατὰ τὶς τελετές των δὲν εἶνε παρὰ μακρυνὴ ἀπήχηση τῆς πρώτης ὀργιαστικῆς ἐποχῆς τῆς ἀνθρωπότητος. Δὲν ἠδύναντο οἱ θρησκεῖες νὰ παραβλέψουν τὴν ἀνθρώπινη φύση καὶ νὰ τὴν ὑποτάξουν τελειωτικῶς· ἐκεῖ ὅμως ἔτειναν.

Γιὰ τοῦτο κάθε μουσική τῶν μεταγενεστέρων ἰδίως χρόνων δὲν εἶχε ἄλλο σκοπὸ παρὰ τὴν ἀποχὴ καὶ τὴ ΘΕΡΑΠΕΙΑ, τὴ λήθη καὶ τὴν ἀνακούφιση ἀπὸ τὸν αἰώνιο πόνο, ποῦ σὰν ἀναγκαία συνέπεια ἀκολουθεῖ τὴ γέννηση τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ ἐπίκληση τῶν κακοποιῶν ἢ ἀγαθοποιῶν πνευμάτων, ποῦ πλανῶνται παντοῦ στὸ κόσμο, δὲν εἶνε παρὰ ἡ μυστικὴ κραυγὴ πρὸς προστασία τοῦ ἀνθρώπου κατὰ τῆς βίας κι' ἡ ἀνακούφιση, ποῦ αἰσθανόταν στὸ δυνατὸ τῆς προστασίας αὐτῆς ἄνωθεν— Πλάνη ἀναμφιβόλως ἀλλὰ πόσο ζωντανὴ πλάνη γιὰ τὴν πρόοδο τῆς ἀνθρωπότητος; Δι' αὐτῆς ὁ ἄνθρωπος ἀνελάμβανε νέο θάρρος, ὅπως ἀντιμετωπίσει καὶ πάλι τὴ ζωή, μὲ τὴν ἐλπίδα τῆς καλλιτερεύσεως· ἡ ἀπαγοήτευση πρὸς στιγμὴν εἶχε παρέλθει διὰ τῶν μεταφυσικῶν μέσων τῆς ἐπικλήσεως.

Ἀλλὰ μὲ ποιὸ μέσο κατορθώνοντο τὰ θαυμαστὰ ἀποτελέσματα στὸ πεδίο τῆς μαγείας; Γενικῶς διὰ τοῦ ΛΟΓΟΥ, διὰ τῆς θερμῆς κι' ἐμπνευσμένης ἐπικλήσεως, διὰ τῆς ἐντόνου ἀπαγγελίας τῶν λέξεων, ἐνομίζετο, πῶς ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὰ πνεύματα ἦταν ἀμεσώτερη καὶ συνεπῶς εὐρύτερη σ' ἀποτελέσματα. Ὁ δυνατὸς καὶ μυστικὸς λόγος ἐχαρακτήριζε πάντοτε τὸ περιεχόμενο τῶν ἐπικλητικῶν αὐτῶν τραγουδιῶν, ποῦ ἀπηγγέλοντο εἴτε μὲ σκοποὺς θεραπευτικοὺς εἴτε μὲ σκοποὺς ἱκετηρίους. Χωρὶς τὴν περίτεχνη κι' ἐσκεμμένη πλοκὴ τῶν λέξεων, χωρὶς τὴν καλλίφωνη ἀπαγγελία, δὲν ἠδύνατο τίποτε νὰ κατορθωθεῖ κατὰ τὶς μυστικὲς αὐτὲς ἐπικοινωνίες μὲ τὰ πνεύματα Γιὰ τοῦτο ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ καὶ μάλιστα ἡ ὡραία καὶ δυνατή, θεωρήθηκε παρ' ὅλων τῶν πρωτόγονων λαῶν σὰν ἐξαιρετικὸ φαινόμενο καὶ σὰν καθ' αὐτὸ δῶρο τοῦ Θεοῦ. Στὴ φράση «ἐν Ἀρχῇ ἦν ὁ ΛΟΓΟΣ», ἡ λέξη λόγος εἶνε μυστικὴ καὶ δείχνει τὴν βαρύτητα, τὴν ὁποίαν καὶ κατὰ τοὺς κατόπιν αἰῶνες ἐξακολούθησαν οἱ λαοὶ νὰ δίνουν στὴ λέξη ΛΟΓΟΣ. Εἶνε σχεδὸν ταυτισμένη μὲ τὴ φωνὴ τοῦ Θεοῦ ἢ τοῦ μυστικοῦ μάγου, ποῦ μὲ τὸ λόγο κατόρθωνε τὸ πᾶν τόσο ἀπέναντιτῆς φυσικῆς βίας, ὅσο καὶ ἀπέναντι τῶν ἀνθρώπινων παθῶν. Ἀπὸ τὸ Χάος καὶ τοὺς λαίλαπας, ἀπὸ τὶς παντοτεινὲς θύελλες καὶ τὴν νύκτα, ποῦ βασίλευαν πρὶν στὸν κόσμο, διὰ τοῦ Λόγου, ἐγένετο τὸ Φῶς καὶ ἡ Ἡμέρα κι' ἐπῆλθε ἡ ἁρμονικὴ Δημιουργία τοῦ Σύμπαντος κατὰ τὴ Γραφή. Στὴν Αἰγυπτιακὴ ἐπίσης μυθολογία ὁ θεὸς ΤΟΤ ἐδημιούργησε τὸν κόσμο διὰ τῆς σκέψεως, ἀλλὰ τὸν ἔπλασε διὰ τοῦ Λόγου «en poussant un grand cri» Ὥστε ὁ Λόγος εἶναι μία ἀπὸ τὶς μυστικότερες δυνάμεις διὰ τῶν ὁποίων φθάσαμε στὴν κατανόηση τῆς ζωῆς μας· διὰ τοῦ Λόγου κατορθώσαμε τὴ συνεννόηση μεταξύ μας καὶ τοῦτο δικαίως, κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους, θεωρήθηκε σὰν ἔργο τοῦ Θεοῦ.

(Ἀκολουθεῖ)

ΦΑΝΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙ ΥΠΟΔΙΑΙΡΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΝΟΥ

(ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ κ. ΕΛΙΣΑΙΟΥ ΓΙΑΝΝΙΔΗ)

Α'.

Σὲ διάφορες ἐποχὲς στὸ παρελθὸν μοῦ δόθηκε ἀφορμὴ νὰ γράψῳ γιὰ τὸν πλοῦτο τῆς ἑλληνικῆς, δημώδους μουσικῆς, γιὰ τὶς χαρακτηριστικὲς καλλιτεχνικὲς ἐκφραστικὲς ἰδιότητες ποῦ περιέχει, ποῦ ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ποικιλία τῶν κλιμάκων στὶς ὁποῖες στηρίζονται τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἀπὸ τὰ πρωτότυπα μέτρα της, ποῦ ἔχουν κάποτε πρωτότυπον ἐπίσης τονισμὸ κτλ.

Οἱ ἰδιότητες αὐτὲς τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς, καθιστοῦν αὐτὴν μίαν ἀπὸ τὶς πλουσιώτερες καὶ ἐκφραστικώτερες ὅλου τοῦ κόσμου.

Ὑπάρχει ἀκόμα στὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ —τὴν δημώδη καὶ τὴν βυζαντινὴ— καὶ ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ συστατικό, ποὺ σπάνια συναντᾶται στὴ μουσικὴ ἄλλων λαῶν, εἶνε δὲ τοῦτο, ὡς σὲ ὅλους εἶνε γνωστό, ἡ ὕπαρξις σ' αὐτὴν ὡρισμένων μελῳδιῶν, ποὺ σὲ ὡρισμένα σημεῖα γεννοῦν στὴν ἀκοὴ τὴν ἀόριστην αἴσθηση, ὅτι περιέχουν μουσικὰ διαστήματα μικότερα τοῦ ἡμιτονίου.

Εἶνε γνωστὸν ὅτι καὶ στὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν ἐποχή, ἐγίνετο, φαίνεται, χρῆσις τῶν διαστημάτων αὐτῶν (τοῦ τετάρτου τόνου π. χ.) στὸ ἐναρμόνιον εἶδος, γιὰ τὸ ὁποῖον ὅμως ὁ Πλούταχος ἀναφέρει, ὅτι στὴν ἐποχή του, δὲν τὸ μεταχειρίζοντο τιά, καθότι τὸ ἐθεωροῦσαν ὡς θηλυπρεπές. Ἐπίσης ἀπηχήσεις τῶν διαστημάτων αὐτῶν συναντῶντο καὶ στὸ γρηγοριανὸν ᾄσμα, πολὺ γνωστὴ δὲ εἶνε ἡ παράδοσις τῆς ἀρχαίας μουσικῆς τῶν Ἰνδῶν, ἡ ὁποῖα διαιροῦσε τὸν τόνο τῆς διατονικῆς κλίμακος. σὲ ἡμιτόνια, τέταρτα τοῦ τόνου καὶ σὲ ἄλλες μικρότερες ὑποδιαιρέσεις, μέχρι σημείου, ὥστε ἐπάνω στὸ πολυσύνθετο μουσικὸ τοῦτο θεωρητικὸ σύστημα ἐβασίζοντο 960 διάφορες τονικότητες!

Σήμερα, ἐκτὸς τῆς ἑλληνικῆς δημώδους μουσικῆς καὶ ἄλλες μουσικές, ἄλλων φυλῶν, κάνουν νὰ ἀκουσθοῦν συχνὰ στὰ λαϊκὰ τραγούδια, διαστήματα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶνε τὰ tempèrès, τὰ βασιζόμενα στὶς δυὸ γνωστὲς κλίμακες, τὴν majeure καὶ τὴν mineure. Ἀρκεῖ ἀπ' αὐτὲς νὰ ἀναφέρῃ κανεὶς τὰ λαϊκὰ σικελικὰ τραγούδια καὶ ἐκεῖνα τῶν μεσημβρινῶν ἐπαρχιῶν τῆς Ἰταλίας, καθὼς καὶ πολλὲς ἰνδικὲς μελῳδίες.

Τὰ διαστήματα, τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου δὲν ἐστάθη δυνατὸν ἕως τώρα νὰ ἀποτελέσουν μέρος οὐσιῶδες ἑνὸς θεωρητικοῦ συστήματος καὶ νὰ καθιερωθῇ ἡ χρῆσις τους στὴ διεθνῆ μουσική. Ἐν τούτοις ἄλλοτε, σὲ παλαιὰ ἐποχή, οἱ Βυζαντινοὶ εἶχαν στὴ θρησκευτική τους μουσικὴ ἰδιαίτερα σημεῖα διέσεων καὶ ὑφέσεων γι' αὐτά, τὰ ὁποῖα σώζονται καὶ σήμερα, ἀλλὰ «ἔχουν τὴν ἴδια σημασία, ποῦ ἔχουν στὴ γλῶσσα μας ἡ δασεῖα καὶ ἡ περισπωμένη» ὡς λέγει ὁ κ. Ἐλισαῖος Γιαννίδης (Σ. Σταματιάδης) στὴ θαυμαστὴ μελέτη του «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἐναρμόνισή της». Εἶνε γνωστὸν ὅτι σήμερα στὴν Εὐρώπη μιὰ ὁμάδα νεωτεριστῶν μουσικῶν, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Aloys Haba ξανάφερε καὶ πάλιν τὸ ζήτημα τῆς καθιερώσεως τοῦ τετάρτου τοῦ τόνου στὴ μουσική, ὑποστηρί-

ζει δὲ τὸ νέο σύστημα μὲ θεωρητικὲς μελέτες, παράγουσα καὶ μουσικὲς συνθέσεις γραμμένες ἐπάνω στὴ βάσι νέων κλιμάκων, ποῦ περιλαμβάνουν τέταρτα τοῦ τόνου. Θὰ ἦταν περιττὸν ἴσως νὰ ἐπρόσθετα, ὅτι οἱ προσπάθειες τῆς ὁμάδος αὐτῆς τῶν μουσικῶν (ἀπὸ ὅ,τι διαβάζω σὲ ξένες κριτικὲς) φαίνεται, ὅτι ἀπέτυχαν ἐντελῶς, καθότι ὅ,τι ἔγινεν ἕως τώρα ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶνε τεχνητὸ καὶ δὲν ἀπορρέει ἀπὸ μιὰν ἀνάγκη, τὴν ὁποίαν ἐδημιούργησε καὶ ἐπέβαλε τὸ μουσικὸν αἴσθημα καὶ ἡ αἴσθησις τῆς ἀκοῆς.

Γεννᾶται τώρα τὸ ἐρώτημα: Ποιὰ νέα ἐκφραστικὴ ἀξία θὰ εἰμποροῦσε νὰ προσθέση στὴ μουσικὴ ἡ εἰσαγωγὴ σ' αὐτὴν διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου;

Ἄλλοτε, ὁμολογῶ ὅτι ἐπίστευσα στὴν πιθανότητα, ὅτι κάτι θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἐπρόσθετε σ' αὐτὴν π.χ. ἡ χρῆσις τοῦ τετάρτου τοῦ τόνου σὲ συνθέσεις δὲ εἰδικοῦ χαρακτῆρος καὶ σὲ ὡρισμένα σ' αὐτὲς σημεῖα.

Τώρα ὅμως, ὕστερα ἀπὸ μιὰ βαθύτερη μελέτη τοῦ ζητήματος αὐτοῦ, ἔφθασα νὰ πιστεύσω, ὅτι ἡ προσθήκη διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου στὴ μουσικὴ εἶνε μία οὐτοπία καὶ κάτι ἐντελῶς σχεδὸν ἀπραγματοποίητο.

Δύο πράγματα κυρίως μὲ ἔκαναν νὰ σχηματίσω αὐτὴν τὴν πεποίθησι, πρῶτον τὸ ὅτι ἐνῷ ἡ αἴσθησις τῆς ὑπάρξεως τῶν μικροτέρων τοῦ ἡμινονίου αὐτῶν διαστημάτων συναντᾶται ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν ἐποχὴν ἕως σήμερα, ἔμειναν αὐτὰ πάντα ἔξω ἀπὸ τὸ τονικὸ σύστημα ἐπάνω στὴ βάσι τοῦ ὁποίου ἐδημιουργήθηκαν τὰ ἀθάνατα ἀριστουργήματα τῆς μουσικῆς τέχνης κάθε ἐποχῆς, καὶ δεύτερον, διότι σήμερα τὰ διαστήματα αὐτὰ ἀρχίζουν νὰ ὑποχωροῦν καὶ νὰ ἐκλείπουν, παράγοντα στὴν αἴσθησι τῆς ἀκοῆς συνήθως τὴν ἐντύπωσι μιᾶς παραφωνίας, ἐκεῖνο δὲ τὸ ὁποῖον πραγματικῶς μένει εἶνε π.χ. ἡ εἰς τὰ τραγούδια αἴσθησις συχνὰ διαστημάτων μὴ tempèrès, ποῦ δὲν ἀνήκουν δηλαδὴ στὴ συγκερασμένη κλίμακα, ὡς καὶ προηγουμένως εἶπα.

Καὶ στὴ δική μας μουσικὴ τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου αὐτὰ διαστήματα ἀρχίζουν, ὡς εἶπα, νὰ ἀκούωνται ἀραιότατα καὶ νὰ ἐκλείπουν, ἄλλωστε στὰ δημοτικὰ τραγούδια συναντῶνται σὲ σπανιώτατες περιπτώσεις καὶ μόνο συνειθέστερα τὰ συναντᾷ κανεὶς στὸν λάρυγγα μερικῶν ψαλτῶν τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ὡς λέγει στὴν προμνημονευθεῖσα μελέτη του ὁ συγγραφεύς της κ. Σταματιάδης τοῦ ὁποίου πολὺ ἐκτιμῶ τὴ βαθειὰ παρατηρητικότητα. «Κάπου-κάπου—γράφει ὁ κ. Σταματιάδης—ἀκούονται βέβαια μερικὲς ἐλαφρὲς παραφωνίες. Ἴσως κάποια λείψανα τῆς παληᾶς κλίμακος νὰ σώζωνται στὸν λάρυγγα μερικῶν ψαλτῶν, ἀλλὰ δὲν σώζονται στὸ αὐτὶ τῶν ἀκροατῶν· καὶ ἡ μουσικὴ, βέβαια, ἕδρα καὶ κριτήριο ἔχει τὴν ἀκοὴ καὶ ὄχι τὸν λάρυγγα. Ὅταν ἕνα διάστημα χαρακτηρίζεται ἀπ' τὴν ἀκοὴ ὡς παραφωνία, τὸ διάστημα ἐκεῖνο ἔπαψε νὰ ὑπάρχη στὴ μουσικὴ, ἀδιάφορο ἂν κάποια φωνὴ ἠμπορεῖ νὰ τὸ ἐκτελέση. Μπορεῖ ἀκόμη μερικοὶ ψάλτες, ἀπὸ θεωρητικοὺς λόγους ὡδηγημένοι, νὰ προσπαθοῦν κάποτε τεχνητῶς νὰ κάμουν ἕνα τριτημόριο ἢ τεταρτημόριο τοῦ τόνου. Ὁ ἀκροατὴς ἕν' ἀπὸ τὰ δύο θὰ κάμη: ἢ ὁ φθόγγος θὰ εἶνε μέσα στὸ ὅριο τῆς ἀνοχῆς του καὶ τότε θὰ τὸν συγχύση μὲ τὸν γειτονικό του φθόγγο, ἢ θὰ εἶνε ἔξω ἀπὸ τὸ ὅριο, καὶ τότε θὰ τὸν χαρακτηρίση ὡς παραφωνία. Στὴν πρώτη περίπτωση ἡ προσπάθεια τοῦ ψάλτη εἶνε ἄσκοπη, στὴ δεύτερη βλαβερή.

Οἱ ψάλτες μας εἶνε πολὺ πίσω στὴ γενικὴ καλαισθησία. Ἀπορροφημένοι ἀπὸ νεκροὺς κανόνες, ποῦ μάθαν ἀπὸ τὰ θεωρητικά, φαίνονται νὰ πιστεύουν πῶς σώνει νὰ ἐκτελοῦν πιστὰ καὶ τυπικὰ ἐκεῖνες τὶς παραγγελίες γιὰ νὰ προκύψη καλλιτεχνία. Καὶ ὅταν καμμιὰ φορὰ ἐκφράζονται γραπτῶς ἐπάνω σ' αὐτὰ τὰ ζητήματα βλέπει κανεὶς, ὅτι κολακεύεται ἡ ἐθνική τους φιλοτιμία ἐπειδὴ ἡ μουσική μας τέχνη ἔχει μικρότερες ὑποδιαιρέσεις τοῦ τόνου ἀπ' τὴν εὐρωπαϊκή. Ἡ αἴσθησή μας, λοιπόν, εἶνε πιὸ λεπτή, ἐνῷ τῶν ἄλλων εἶνε ἐκφυλισμένη, μόνο χοντρὰ πράματα μπορεῖ ν' ἀντιληφθῇ. Εἶναι ἀνίκανοι νὰ καταλάβουν ὅτι ἡ μουσικὴ καὶ κάθε καλλιτεχνία, δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ στοιχεῖα, ποῦ νὰ ἐκπληρώνουν ὡρισμένες θεωρητικὲς ἀπαιτήσεις παρὰ ἀπὸ στοιχεῖα, ποῦ ἀνταποκρίνονται σὲ ὡρισμένη αἰσθητικὴ ἀνάγκη. Ἂν ἦταν ἀλλοιῶς, ἂν ἡ ἀξία τῆς μουσικῆς ἦταν ἐξαρτημένη ἀπ' τὸν βαθμὸ, ποῦ θὰ ὑποδιαιρέσουμε τὰ διαστήματα, τότε βέβαια θὰ συνερχόταν ἕνα παγκόσμιο συνέδριο ἀπὸ μουσικοὺς γιὰ νὰ ἀποφασίση τὴ διαίρεση τοῦ τόνου σὲ δέκα μέρη, ποῦ νὰ γίνη ἔτσι ἡ μουσικὴ τελειότερη.»

Β'.

Εἶπα προηγουμένως, ὅτι τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα (τριτημόρια, τεταρτημόρια τοῦ τόνου κτλ.), ἀρχίζουν νὰ ἀκούων-

ται ἀραιότατα καὶ ὅλοένα νὰ ἐξαφανίζωνται καὶ ἀπὸ τὴ δική μας λαϊκὴ μουσική. Τοῦτο, νομίζω, ὅτι εἶνε γεγονός. Ἀλλὰ καὶ νὰ μή, συνέβαιμεν αὐτό, δὲν εἶνε βέβαια τὰ τέταρτα τοῦ τόνου κτλ. τὰ ὁποῖα προσδίδουν στὰ δημοτικὰ τραγούδια τὴν ἐκφραστικὴ δύναμι, καὶ τὴν αἰσθητικὴ ἀξία ποῦ ἔχουν, ὁσάκις εἰς πολὺ σπανίας περιπτώσεις συναντῶνται σ' αὐτά. Τὰ ἐννέα δέκατα τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς, ἔχουν μεγάλην καλλιτεχνικὴν ἀξία γιὰ ἄλλες χαρακτηριστικώτατες καὶ σημαντικώτατες ἐκφραστικὲς ἰδιότητες, ποῦ περιλαμβάνουν, ἡ ἀτομικὴ δὲ ἀντίληψίς μου εἶνε ὅτι τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα, ὁσάκις σπανίως φαίνεται ὅτι, συναντῶνται στὰ δημοτικά μας τραγούδια, πολλὲς φορὲς, ἂν ὄχι πάντοτε, προσδίδουν σ' αὐτὰ ἕνα μονότονο χρωματικὸ ὕφος, τὸ ὁποῖον εἶνε χαρακτηριστικὸ συχνὰ τῆς ἀνατολικῆς μουσικῆς καὶ τοῦ τουρκικοῦ ἀμανέ.

Φαίνεται ὅτι ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ—ὁ ἀνεκτίμητος αὐτὸς ἐθνικὸς καὶ καλλιτεχνικὸς θησαυρός—εἶχεν ὡς εἶπα, ἄλλοτε μερικὰ τέτοια διαστήματα Αὐτὰ ὅμως—ὅπως μᾶς λέει καὶ ὁ Σταματιάδης—σωζονται σήμερα στὸν λάρυγγα μερικῶν ψαλτῶν, ἀλλὰ δὲν σώζονται καὶ στὸ αὐτὶ τῶν ἀκροατῶν.

Δὲν φαντάζομαι, ὅτι θὰ ἦταν σημαντικὴ ζημία γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ τὸ νὰ ἔλειπαν ἀπ' αὐτὴν τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα, ποῦ ἀποδίδουν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μὲ τὴ φωνή τους τεχνητὰ μερικοὶ ψάλτες, «ἀπὸ θεωρητικοὺς λόγους ὡδηγημένοι», τὰ ὁποῖα ἔπαυσαν νὰ ὑπάρχουν γιὰ τὴν μουσικὴν αἴσθησι τῶν ἀκροατῶν, ἀδιάφορον ἂν κάποια φωνὴ εἰμπορεῖ νὰ τὰ ἐκτελέσῃ. Τὸ νὰ ἐζητούσαμεν δὲ νὰ ξαναφέρωμεν στὴ ζωὴ τὰ παλιὰ αὐτὰ διαστήματα—ἀρχίζω νὰ συμφωνῶ σὲ τοῦτο μὲ ὅ,τι ὑποστηρίζει ὁ κ. Σταματιάδης—θὰ ἐσήμαινε «σὰν νὰ θέλαμε νὰ ξαναφέρναμε στὴ γλῶσσα μας τὴν προφορὰ τῆς δασείας, τὴ διάκριση ὀξείας καὶ περισπωμένης μακρόχρονων καὶ κοντόχρονων συλλαβῶν.

Μὲ τὸν πῆχυ καὶ μὲ ἀριθμοὺς δὲν γίνεται μουσική... Ἡ μουσική, ὡς φυσικὸ φαινόμενο ἔχει βέβαια ἀντικειμενικὴ ὑπόσταση, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ ὡς τέχνη ἔχει μόνο ὑποκειμενικὴ ὑπόσταση καὶ παύει νὰ εἶνε μουσική, μόλις παύει νὰ εἶναι σὲ στενὴ ἀνταπόκριση μὲ τὴν αἴσθησί μας».

Τὰ πολύτιμα αὐτὰ λόγια τοῦ κ. Γιαννίδη δὲν κατώρθωσε νὰ τὰ ἐννοήσῃ ὁ μουσικὸς δασκαλισμὸς, ὁ ὁποῖος ὑπάρχει στὸν τόπο μας καὶ ὁ ὁποῖος εἶνε λυπηρὸν ὅτι ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ μίαν ὡρισμένη κατηγορία ψαλτῶν δασκάλων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Εὐτυχῶς, ὅτι μεταξὺ αὐτῶν ὑπάρχουν καὶ ἐξαιρέσεις καθηγητῶν, οἱ ὁποῖοι εἶνε καὶ ψάλτες, καὶ ἄλλων, ἁπλῶς ψαλτῶν, οἱ ὁποῖοι, μὲ φιλοπροόδους διαθέσεις, ἐλεύθεροι ἀπὸ κάθε σχολαστικισμό, παρακολουθοῦν τὸ πνεῦμα, ποῦ κυριαρχεῖ στὴν μουσικὴ αἴσθησι τοῦ πολιτισμένου ἀνθρώπου. Οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ εἶναι βέβαια χρησιμώτατοι στὸν κλάδο τους καὶ ἄξιοι τῆς ἐκτιμήσεως καὶ τοῦ σεβασμοῦ μας.

Μερικοὶ ὅμως ἀπ' αὐτοὺς «οἱ ἀπορροφημένοι ἀπὸ τοὺς νεκροὺς κανόνες ποῦ μάθαν ἀπὸ τὰ θεωρητικὰ» δὲν ἐννοοῦν ν' ἀποχωρισθοῦν ἀπὸ τὶς δασκαλικές τους συνταγές. Τὸ μουσικὸν ἅπαντό τους εἶνε τὰ τριτημόρια καὶ τεταρτημόρια τοῦ τόνου, νὰ ὁποῖα ἀντιπροσωπεύουν γι' αὐτοὺς τὴν οὐσία καὶ τὴν... τιμὴ τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς. Χωρὶς αὐτὰ δὲν εἶνε δυνατὸν γι' αὐτοὺς νὰ ὑπάρξῃ ἡ τελευταία, ἐκεῖνοι δὲ ποῦ ἔχουν ἀντίθετη μὲ τὴ δική τους γνώμη, εἶνε «Ζωΐλλοι» εἶνε «χελῶναι θρασύδειλοι», ἂν θέλουν δὲ νὰ ἐναρμονίσουν τὴ βυζαντινὴ μουσική, ἡ πρᾶξις τους σημαίνει «ὑποδούλωσιν αὐτῆς εἰς ἀλλοτρίους καὶ ὀθνείους νόμους... («Φόρμιγξ Ἀθηνῶν» 15—30 Ἰουνίου 1911)... «ἔχουν σκοποὺς ὑπούλους καὶ πονηρούς»... «πονήρως καὶ κακοβούλως προσπαθοῦντες νὰ «διακωμωδήσωσι καὶ διαπομπεύσωσι τὴν βυζαντινὴν μουσικήν... «ἄλλους σκοποὺς ὑποκρύπτοντες». (Κ. Ψάχου, ὑπόμνημα πρὸς τὸν Πατριάρχην).

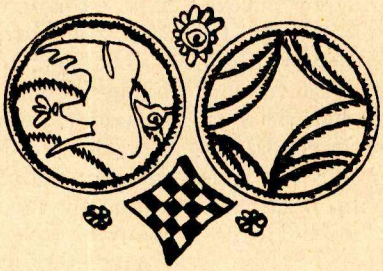
Ὁ στόχος τῶν μουσικῶν αὐτῶν γιὰ τοὺς ὁποίους ὁμιλῶ εἶναι οἱ Ἕλληνες συνθέται, οἱ ὁποῖοι, χωρὶς νὰ πέρνουν τὴν ἄδειά τους καὶ χωρὶς νὰ ξέρουν τὴν μαθηματικὴν ἀπόδειξι τῆς ὑπάρξεως τριτημορίων καὶ τεταρτημορίων τοῦ τόνου, τολμοῦν νὰ συνθέτουν ἑλληνικὰ ἔργα νεωτέρας τέχνης, ἐξευρωπαΐζοντες—ὡς λέγουν—τὴν ἑλληνικὴ μουσική.

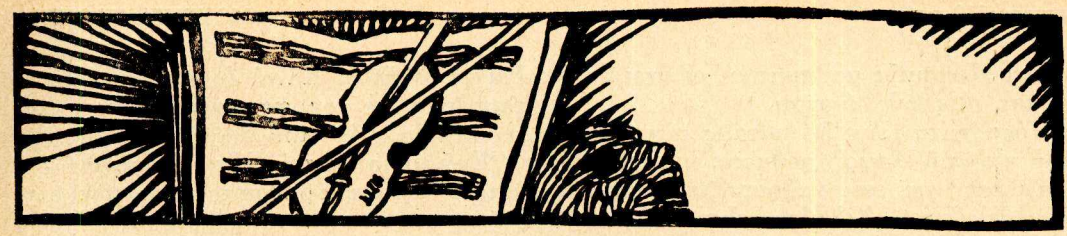
Ἀνήκουστον ἱεροσυλίαν θεωροῦν τὴν ἐναρμόνισι ἑνὸς βυζαντινοῦ μέλους, ὑποστηρίζοντες μὲ σχολαστικὰ καὶ ἀστήρικτα ἐπιχειρήματα, ὅτι ἡ μουσικὴ τῶν βυζαντινῶν δὲν εἰμπορεῖ νὰ ἐναρμονισθῇ γιὰ λόγους, ποῦ ἔχουν στενὴ σχέσι μὲ τὰ περίφημα τριτημόρια καὶ τεταρτημόρια τοῦ τόνου. Εἶναι σ' αὐτοὺς ἀδύνατο νὰ ἐννοήσουν ὅτι, ὅπως βροντοφωνεῖ ὁ Σταματιάδης «Σήμερα ἡ βυ-

ζαντινὴ μουσικὴ ψάλλεται στὴ φυσικὴ κλίμακα» καὶ ὅτι ἑπομένως εἰμπορεῖ νὰ ἐναρμονισθῇ καὶ νὰ ἐκτελεσθῇ ἀπὸ φωνὲς, ποῦ εἶναι τὰ μόνα ὄργανα τῶν ὁποίων παραδέχεται τὴ χρῆσι ἡ ἑλληνικὴ ἐκκλησία. Δὲν εἰμποροῦν νὰ ἐννοήσουν, ὅτι τὰ παλαιὰ διαστήματα ὑπεχώρησαν πρὸ τῆς ἐπιδράσεως τῆς φυσικῆς κλίμακος, ἡ ὁποία κυριαρχεῖ στὴν αἴσθησι τοῦ πολιτισμένου ἀνθρώπου, ὅτι πραγματικότης εἶνε ἡ φυσικὴ κλίμαξ, ἡ δὲ ὑποδιαίρεσις τοῦ ἡμιτονίου δὲν ὑπάρχει πραγματικῶς σήμερα στὴ βυζαντινὴ μουσική, ἀφοῦ ἀρχίζει νὰ μὴν ὑπάρχῃ, ἢ δὲν ὑπάρχει πειὰ στὸ αὐτὶ καὶ στὴν αἴσθησι τῶν ἀκροατῶν, τὸ μόνον δὲ φαινόμενο, τὸ ὁποῖον εἰμπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἕνα λείψανο κάποιας προγενεστέρας μορφῆς τῆς βυζαντινῆς κλίμακος εἶνε οἱ λεγόμενες ἔλξεις, συναντώμενες καὶ στὰ δημοτικὰ τραγούδια, γιὰ τὶς ὁποῖες μᾶς μιλεῖ στὴ μελέτη του ὁ κ. Σταματιάδης καὶ οἱ ὁποῖες εἶναι κάτι «πρόσκαιροι μετακινήσεις τῶν φθόγγων πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ πρὸς στὰ κάτω» οἱ ὁποῖες δὲν σημειώνονταν καὶ ἑπομένως ὁ καθένας τὶς ἐκτελεῖ ὅπω θέλει καὶ ὅταν θέλει καὶ οἱ ὁποῖες ἀποδίδονται τελείως στὴν φυσικὴ κλίμακα, τὴν ὁποίαν στὴν ἁρμονίαν ἀκολουθοῦν οἱ ἐλεύθερες φωνές. Ἐπίσης τὸ τριημιτόνιο διάστημα τὸ συναντώμενο στὴν συγκερασμένη κλίμακα (τὴν mineure) κάτι ἀφίνει τὸ ἀνικανοποίητο στὸ αὐτί, ἐνῶ στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ ἀκούεται μὲ τὴ φυσική του μορφὴ τῆς φυσικῆς κλίμακος. «Ἂν δὲ—λέγει ὁ κ. Σταματιάδης—καμμιὰ φορὰ συνέβαινε νὰ μπῇ στὴν ἐκκλησία μας τὸ ἁρμόνιο, ὅπως εἶναι σήμερα, δηλαδὴ μὲ τὴ συγκερασμένη κλίμακα, θαρρῶ θὰ γινόταν αἰτία νὰ ἀποκλειστοῦν σιγὰ σιγὰ αὐτοὶ οἱ ἦχοι ἀπὸ τὸ μουσικό μας σύστημα, ποῦ θὰ εἴτανε ζημία. Γιατὶ ἡ ἐφαρμογὴ ποῦ ἔκαμα ἕως τώρα δείχνει στὴν φωνητικὴ ἐκτέλεσι ἠχοῦν πολὺ ὡραία καὶ ἔχουν πολλὴ πρωτοτυπία. Γι' αὐτὸ—ἐξακολουθεῖ ὁ Σταματιάδης—εἶναι καιρὸς ποῦ βρίσκεται στὴ μελέτη τὸ τεχνικὸ πρόβλημα νὰ κατασκευασθοῦν ὄργανα κατὰ τὴ φυσικὴ κλίμακα, ἀλλὰ κάποια λύση ἔχει βρεθῇ μόνο γιὰ τὸ ἁρμόνιο.»

Ἂν δὲν ἀπατῶμαι, αὐτὴ εἶνε ἡ ἀληθινὴ καὶ πραγματικὴ θέσις τοῦ ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν μελετωμένου μουσικοῦ ζητήματος τῆς ὑπάρξεως διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου καὶ τῆς χρησιμοποιήσεώς των στὴ μουσική.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ





FELIX PETYREK

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΦΟΥΓΚΑΣ ΣΤΟΝ ΜΠΑΧ

Μέσα στὸ ἔργο τοῦ Μπὰχ ὑπάρχει ἕνα μνημεῖο, ποῦ μᾶς κάνει νὰ συγκεντρωνόμαστε στὸν ἑαυτό μας καὶ νὰ παραδινόμαστε σ ἕνα βαθὺ στοχασμό, ὅπως μὲ μερικὰ θέματα, ποῦ κρύβουν μέσα τους μιὰ βαθειὰ πνευματικότητα. Εἶνε τὸ ἔργο, ποῦ ἔγραψε στὸ τέλος τῆς ζωῆς του καὶ ποῦ τὸ ἐπέγραψε «Ἡ τέχνη τῆς φούγκας».

Ἕνα ἔργο τόσο πολύπλοκο καὶ τόσο συγκεντρωμένο, ποῦ γιὰ νὰ μᾶς δείξῃ ὅλη του τὴν δυναμικότητα, πρέπει νὰ τὸ μελετήσῃ κανεὶς στὶς λεπτομέρειές του, νὰ τὸ ξαναδιαβάζῃ ἀδιάκοπα, νὰ ζῇ μαζύ του, γιὰ νὰ μπορέσῃ κανεὶς νὰ πιάσῃ τὴ δυνατή του σύλληψι σὲ ὅλη της τὴν ἀγνότητα. Οἱ γραμμὲς αὐτὲς δὲν μποροῦν νἆναι παρὰ μιὰ ὑπόδειξις γιὰ μιὰ τέτοιου εἴδους ἐργασία. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ εἶνε κοντὰ στὸν οὐρανό, σὰ μιὰ κορυφὴ βουνοῦ, περισσότερο ἀπὸ ὅλα τἄλλα ἔργα τοῦ Μπάχ. Σ' ὅλες του τὶς συνθέσεις ὁ Μπὰχ φαίνεται διαμαρτυρόμενος, ἢ τοὐλάχιστο προσκολλημένος σὲ μιὰ ἰδιαίτερη ὁμολογία πίστεως : ἐδῶ, ἡ θρησκευτικὴ πνοή, ποῦ ἐμψυχώνει τὸ ἔργο τὸ ἀνεβάζει πάνω ἀπὸ κάθε φόρμα ὁμολογίας δόγματος πάνω ἀπὸ τὴ μόδα ὅλων τῶν καιρῶν, πάνω ἀπὸ τὸ συνηθισμένο ὕφος τῆς ἐποχῆς του.

Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶνε ἡ μουσικὴ διαθήκη τοῦ Μπάχ. Πραγματικά, δυὸ βδομάδες μετὰ τὴ διακοπὴ τῆς ὑπαγορεύσεως ποῦ ἔκανε, ἄρρωστος καὶ τυφλός, στοὺς γιούς του, πέθανε καὶ εἶνε ἡ μουσικὴ Διαθήκη ὄχι μόνο τοῦ Μπάχ, ἀλλὰ μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς.

*
* *

Ἐξωτερικά, ἀποτελεῖται ἀπὸ δεκαπέντε φοῦγκες καὶ τέσσαρους κανόνες (Canons) σ' ἕνα θέμα.

Κι' ἀκόμα, ἀπὸ μιὰ τελικὴ φούγκα ποὺ ἔμεινε ἀτελείωτη. Γραμμένο στὰ 1750, τυπώθηκε μόλις στὰ 1752.

Δὲν ἐπέσυρε τὴν προσοχὴ ὥς τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Czerny ἔκανε μιὰ δεύτερη ἔκδοσι.

Δὲν τολμοῦσαν νὰ τὸ ἐγγίσουν τὸ ἔργο, τὄβρισκαν ξερό, ἀκατάλληλο γιὰ παίξιμο, τὴν ἀναστροφὴ τῶν κανόνων ὅτι ἔμοιαζε μιὰ στείρα ἀφῃρημένη ἔννοια κι' ὁ δέκατος ἔνατος αἰὼν τὸν ἐχαρακτήρισεν ὅτι εἶνε «ὁ Κὰντ σὲ μουσική». Ἔμεινε ὥς μὲ τὶς μέρες μας τὸ ἔργο του ἀπόρθητο, σὰν τὸ φρούριο τοῦ Graal, μελετώμενον ἀπὸ λίγους μουσικοὺς λίγο—πολὺ σκοτεινούς.

Ὁ Μπουζόνι ἦταν ὁ πρῶτος, ποὺ τὸ παρουσίασε στὸ κοινό. Καὶ δὲν προσπάθησε μόνο νὰ λύσῃ τὸ πρόβλημα τῆς ἐκτελέσεώς του, στὸ κοντσέρτο, μὰ τὸν τράβηξε πολὺ καὶ ἡ ἀποκάλυψις στὸ κοινὸ τῆς συνθέσεώς του. Προσπάθησε μάλιστα νὰ τελειώσῃ τὴν τελικὴ φούγκα. Ἡ προσπάθειά του ἐκρίθη διαφορετικὰ ἀπὸ πολλούς. Ὁ Μπουζόνι ἐξαπολύει δυνατὰ κύματα ἤχων, μὰ δὲν κατορθώνει νὰ ἐπιβάλῃ τὴν τελεία φόρμα, τὴν πειθαρχία τοῦ Μπάχ. Ἀμαρταίνει ἀπὸ τὴν πολλὴ ἐξυπνάδα καὶ τὴν αἰσθηματικότητα. Δέν καταφέρνει νὰ δειχτῇ σὰν τὸ Μπάχ, ἕνα ἁπλοϊκὸ παιδὶ τοῦ Θεοῦ, ποῦ ἀκούει ταπεινά, ὅ,τι ἀντηχεῖ μέσα του. Στὸ μοτίβο ζητεῖ τὸ ἐπεισόδιο: δὲν βλέπει τὴν ἐσωτερικὴ πλοκή. Ἦταν πολὺ διαφορετικὴ φύσις ἀπὸ τὸν Μπὰχ καὶ ἡ μεταγραφή, ποῦ ἔκανε γιὰ δύο πιάνα περισσότερο παραλλάζει παρὰ φανερώνει τὴν ἀρχικὴν ἀγνότητα τοῦ ἔργου.

*
* *

-Από τὴν ἄποψι τῆς συνθέσεως ,«Ἡ τέχνη τῆς φούγκας» εἶνε ὥς τὶς τελευταῖες της λεπτομέρειες ἡ ἐπιβολὴ τῆς ars nova στὸ τονικὸ σύστημα. Μὲ μιὰ ἀλύγιστη ἀ-

νάγκη, εἰλικρινῶς μαθηματική, οἱ ἦχοι ἑνώνονται, οἱ φωνὲς δένονται.

Τόσο δυνατὴ εἶνε ἡ διάταξις τῶν μερῶν, ποὺ κ' ἡ πιὸ ἐλαφρὴ ρυθμικὴ, ἢ μελωδικὴ παραλλαγὴ τοῦ ἑνὸς καθρεφτίζεται ὕποπτα στὰ ἄλλα μέρη. Κι' αὐτὸ εἶνε ποὺ μέσα σ' ὅλο τὸ ἔργο κάνει νὰ γυροφέρνῃ μιὰ πνοὴ πνευματικῆς διαυγείας ἐντατικῆς, ἕνα Φῶς ἀπολύτου εὐθύτητος.

Μιὰ τέτοια μουσικὴ ἔχει ἀναζωγονητικὴ καὶ ἠθοπλαστικὴν ἐπίδρασιν.

Μὲς σ' ὅλο τὸ ἔργο παρακολουθεῖ κανεὶς τὴ διασταύρωσι τῶν μοτίβων.

Αὐτὴ ἡ δύναμις μὲ τὴν ὁποία τὰ μοτίβα διασταυρώνοντα σὰν τὰ φυτὰ μὲς τὸ φυτικὸ βασίλειο, εἶνε μιὰ δημιουργία, ποῦ πρέπει νὰ τὴν ἀναγνωρίζουμε μὲς στὴν Ἱστορία τῆς Μουσικῆς.

Κάθε μοτίβο εἶνε κι' ἕνας σπόρος, ποῦ ἔχει δικό του ἐσώτερο νόμο καὶ ποῦ ὅσο αὐξάνει, τόσο τὸ ἔργο ξετυλίγεται.

Ἂν καὶ ἡ ἔμπνευσις ἔρχεται στὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὸν ἀστρικὸ κόσμο, στὸ σχηματισμό της, ὅπως καὶ στὸ φυτικὸ κόσμο, ἀντικρύζει κανεὶς αἰθέριες δυνάμεις. Ὅπως τὸ ἔδαφος καὶ τὸ κλῖμα ἐπιδροῦν στὸ σπόρο, ἔτσι καὶ ὁ συνθέτης μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μεταχειρίζεται τὸ μοτίβο, τὸ ἀλλάζει· ἀλλὰ στὸ σπόρο του τὸ μοτίβο αὐτὸ εἶναι ἕνα πνευματικὸν ἀπόσταγμα, καὶ ἀκριβῶς γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἔχει μέσα του τὴν δική του ἐξέλιξι.

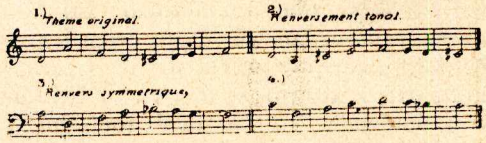
Ὁ μουσικὸς φαίνεται ἀκριβῶς μὲ τὸν τρόπο, ποῦ μεταχειρίζεται τὰ μοτίβα. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο στὸ Μπετόβεν καὶ στὸ Μόζαρτ εἶναι πολὺ συμπτωματικὰ τὰ μοτίβα τους, εἶναι στὴ σύστασί τους διαφορετικά.

Στὸ Μπετόβεν, τὸ μοτίβο εἶναι συνήθως μιὰ ἀρχή, ἕνας σπόρος ἁπλός, μοναδικὸς καὶ δυνατὸς (π. χ. ἡ ἀρχὴ τῆς πέμπτης συμφωνίας) καὶ ποῦ, ἢ ξακολουθεῖ στὴν ἴδια γραμμή, ἢ σταματᾷ γιὰ νὰ ξανάρθῃ στὴ δεσπόζουσα (domirante). Κι' αὐτὸ εἶναι ἐκεῖνο, ποῦ ταιριάζει στὴ φύσι τοῦ Μπετόβεν τὴν τραχειὰ καὶ γιγαντώδη.

Ἐνῷ στὰ μοτίβα τοῦ Μόζαρτ βλέπει κανεὶς συνήθως δυὸ διαφορετικὰ σπέρματα. Τυπικὰ παραδείγματα βρίσκουνται στὴ Fantaisie en do mineur, στὴ Ronde en fa majeur, στὴ Σονάτα en do mineur κλ.

Στὰ μοτίβα αὐτὰ κυκλοφορεῖ μιὰ δύναμις ἁρμονική, μιὰ φωτιά, ποῦ φανερώνεται ἀκόμα καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο δένονται τὸ ἕνα μὲ τὸ ἄλλο. Καὶ ἡ ἁρμονία αὐτὴ συνταυτίζεται μὲ τὸν φαινομενικὰ εὔκολο καὶ τόσο ἄνετο τρόπο τοῦ Μόζαρτ.

Ἐνῷ τὸ μοτίβο τοῦ Μπετόβεν κρατεῖ δυνατὰ τὰ ἁρμονικὰ βάθρα τοῦ τεμαχίου, στηρίζεται στερεὰ στὴν τονική, στὴ δεσπόζουσα (à la dominante) τὰ μοτίβα τοῦ Μόζαρτ πετοῦν καὶ ἀρχίζουν ἀμέσως νὰ μελῳδοῦν ἀπὸ τόνο σὲ τόνο. Ἀλλ' ἂς ἐπιστρέψουμε στὸ Μπάχ. Αὐτὸς γιὰ ἕνα μοτίβο μπορεῖ νὰ γράψῃ ἕνα ὁλόκληρο τεμάχιο, καὶ μάλιστα πολλά, ὅπως τὸ δείχνει «Ἡ Τέχνη τῆς Φούγκας». Μπορεῖ νὰ τὸ μεταχειρίζεται ἀτέλειωτα, νὰ ἀναποδογυρίζει τὸ θέμα, νὰ δίδῃ σὲ κάθε νότα του μιὰ ἢ καὶ περισσότερες κόντρα νότες, (dé clanches des rythmes sousjacents) νὰ τὸ στηρίζῃ μὲ ἁρμονίες δανεισμένες ἀπὸ ἄλλες τονικότητες. Ἢ ἀκόμα ἀλλάζει κι' αὐτὸ τὸ θέμα, τὸ ἀποσυνθέτει στὸ χρόνο, τὸ ἀναστρέφει μέσα στὸ διάστημα, τὸ ἀναπτύσσει μὲ συγκοπὲς κ. λ.



Αὐτὴ ἡ ἐξέλιξις τῶν μοτίβων, ἡ μεταμόρφωσις αὐτή, δίνει ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ εὐκαιρία σὲ περίεργες συμπτώσεις. Ἔτσι συμβαίνει, ὥστε τὰ κύρια θέματα τοῦ ἔργου τοῦ Βάγνερ συναντῶνται ἐδῶ: π. χ. τὸ τέταρτο μοτίβο ἀπ' αὐτά, ποῦ δείχνουμε εἶνε στὶς πέντε πρῶτες του νότες τὸ ἴδιο μὲ τοῦ Πάρσιφαλ: do fa la do ré ré κ. λ.

Σ' ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Μπὰχ «ἡ τέχνη τῆς φούγκας» εἶνε μιὰ στιγμὴ μουσικῆς ἐξελίξεως, ποῦ φτάνει σ' ἕνα σταθερὸ σημεῖο.

Πάνω ἀπὸ αὐτὲς τὶς μεταμορφώσεις τῶν μοτίβων τὸ θέμα παρουσιάζεται σὰν αἰώνιο μὲς στὴ δύναμι τοῦ στοιχείου του.

Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τοῦ θέματος τὸ βλέπει κανεὶς νὰ πλανιέται σ' ὅλα τὰ Κορυφαῖα σημεῖα τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς.

Βρίσκεται στὴ φλαμανδικὴ Σχολή, πηγὴ τῶν ἀντιστικτικῶν κανόνων της τῶν πολυφωνικῶν, βασιλεύει μέσα στὸ σύστημα τῶν ἑπτὰ τόνων, ἀλλὰ δὲν ἐπιδέχεται μήτε Passage, μήτε μετατροπία (modulation).

Βρίσκεται στὸν Μπὰχ ὅπου θριαμβεύει ἡ τονικότης (tonalité), ἀλλὰ ὑποτασσόμενο στὸ χρωματισμὸ καὶ στὴ modulation

Ὑπάρχει στὴ νέα Σχολή, στὸ Schœnberg ἀλλὰ ξαναβρίσκεται ἐκεῖ μέσα σ' ἕνα ἀτονικὸ σύστημα ποῦ δὲν ἐπιδέχεται πειὰ μετατροπία (; modulation). Ὁ Schoenberg, ὅταν σπουδάζει τὸν τρόπο νὰ ξετυλίγῃ τὴ φράσι ἀρνούμενος τὴν τονικότηνα, φθάνει ἀναγκαστικὰ στοὺς τρόπους, ποῦ μεταχειρίζεται ὁ Μπάχ. Μεταβάλλει τὰ θέματά του. Ἀλλὰ κι' ἂν τὸ κάνει αὐτό, δὲν κρατᾷ ἕνα σύστημα, γιατὶ ὅταν ἐγκαταλείπει κανείς, ὅπως αὐτός, τὴν τονικότητα δὲν ὑπάρχει ἄλλο σύστημα παρὰ νὰ εἶσαι ὁ ἑαυτός σου.

Λὲς κ' εἶναι τρεῖς κορυφὲς μέσα στὴν ἱστορία τῆς Μουσικῆς. Καὶ στὴ βάσι τῆς κάθε μιᾶς βρίσκουμε τὸ θρίαμβο τοῦ θέματος, τοὺς ἴδιους νόμους γιὰ τὴν ἀντίστιξι γιὰ τὴν ἐξέλιξι τῶν μοτίβων, γιὰ τὶς ἀρχὲς καὶ τοὺς κανόνες τῆς μιμήσεως (imitation).

*
* *

Ἀπὸ τώρα καταλαβαίνει κανεὶς πῶς «ἡ τέχνη τῆς φούγκας» ἦταν ἀδύνατο νὰ γραφῇ ἄλλοτε παρὰ στὸ 1750, τὸν τελευταῖο χρόνο τῆς βασιλείας τῆς πολυφωνίας.

Ἡ πολυφωνία ἦταν μία ἀντικειμενική, μία τέχνη ἀστρικὴ (stellaire). Εὐθὺς κατόπιν φαίνεται ἕνα καινούργιο ὕφος καὶ τὸ γοῦστο ἀλλάζει ἕνας καινούργιος μουσικὸς πολιτισμὸς συνεχίζει τὸν τῆς πολυφωνίας. Τὴν ἔκφρασι τὴν ἀκόμα ἀντικειμενικὴν τῶν καθαρῶν μουσικῶν νόμων, τὸ τελευταῖο αὐτὸ σημεῖο ἀπ' ὅπου μπορεῖ κανεὶς νὰ βγάλῃ ἀπὸ ἕνα θέμα ὅλες τὶς ἀναπτύξεις, ποῦ περιέκλειε ὁ σπόρος, τὸ διαδέχεται ἡ μελωδία, ἡ ἔκφρασις τοῦ ἀτόμου, ἡ μονωδια, ἡ ὁποία δὲν παραδέχεται πιὰ τὴν ἁρμονία παρὰ μόνο γιὰ τὴ συνοδεία της. Τὴν «ψυχὴ τῆς κρίσεως» ποῦ ἀντανακλοῦσε σχέσεις τοῦ νοῦ, δεσίματα συνεπειῶν καὶ τὶς αὐστηρὲς ἐκεῖνες ἐκφράσεις τῆς σκέψεως, ποῦ φανερώνονται σ' ἔργα φιλοσοφικὰ σὰν τὴν «Ἠθικὴ» τοῦ Σπινόζα, ἢ σ' ἔργα μουσικὰ σὰν αὐτὴ τὴν «Τέχνη τῆς φούγκας», διαδέχεται «ἡ ψυχὴ τῆς συνειδήσεως», ἡ θέλησις νὰ ἐκφράσῃς τὸν ἑαυτό σου, νὰ τραγουδήσῃς τὸν ἑαυτό σου διὰ τῆς μελωδίας, μουσικὴ φόρμα προσωπική. Ἀπὸ τότε ἡ φούγκα γίνεται λίγο-πολὺ στείρα. Τέχνη ἀστρικὴ (stellaire) δὲ ζῇ στὴ μοντέρνα μουσικὴ παρὰ σὰ μιὰ ἀνάμνησις, μιὰ ἐπανάληψις ἀπὸ περασμένου καιροῦ φόρμες. Τὰ ἁρμονικὰ κατασκευάσματα, ποῦ φανερώνονται, ὅσο πᾶνε καὶ λεπτύνονται περισσότερο, τόσο ποῦ τὸ πολυπλοκό τους φέρνει τὴν διάλυσι τοῦ τονικοῦ συστήματος.

Πραγματικά, στὶς μέρες μας ἡ τονικὴ ἔφθασε σ' ἕνα σημεῖο, ποῦ δὲ μπορεῖ νὰ τὸ προσπεράσῃ παρὰ καταστρέφοντας τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό της. Φθάνει στὸ τέρμα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ποῦ ἄρχισε ὅταν ὁ Μπὰχ πεθαίνοντας συγκέντρωσε στὸ στερνό του ἔργο ὅλες τὶς ἀξίες, ποῦ ἡ βασιλεία τους τελείωνε. «Αὐτὸ ποῦ θὰ μείνῃ ἀπ' τὴν ἐποχὴ τῆς πολυφωνίας «τὸ δίνω στὸ ἔργο μου αὐτὸ» εἶπε.

*
* *

Ὅταν ζεῖ κανεὶς στὴν οἰκειότητα μιᾶς συνθέσεως τόσο συμπτωματικῆς μέσα στὴν Ἱστορία τῆς μουσικῆς, τόσον αὐστηρῆς στὴν κατάταξι, τόσο ἀναγκαίας στὴν ἐξέλιξί της ὅπως «ἡ τέχνη τῆς φούγκας», νοιώθει τὸ αἴσθημα τῆς εὐθύνης, ποῦ ἕνας συνθέτης σὰν τὸ Μπὰχ θάχε μπροστὰ σὲ κάθε μιὰ νότα, ποὺ μεταχειρίζονταν.

Κάθε νότα ἔχει τὴν ἀχώριστή της λογική, ποὺ πρέπει νὰ τὴν ξανάβρῃς σὰν τὸ θεῖο μυστικό, ποῦ ὁ τεχνίτης βρίσκει στὸ βυθὸ τῆς φύσεως. Τὸ ξαναβρίσκει ὅταν ἡ ἐσωτερική του ὕπαρξις, ποὺ εἶναι δεμένη στὴν ὕπαρξι τῶν Θεῶν, γεμίζει ἀπὸ τὴ σοβαρότητα, ἀπὸ τὴν εὐθύτητα, ἀπὸ τὴν ἠθικὴ ἐκείνην συνείδησι, ποῦ τὸν σπρώχνει νὰ φθάσῃ στὴν τέχνη του, στὸ ἀνώτατο σημεῖο τῆς τεχνικῆς καὶ νὰ αἰσθάνεται τὸν ἑαυτό του ὑπεύθυνο γιὰ ὅ,τι δημιούργησε, γιὰ ὅ,τι ἔγραψε, ἢ ἐξετέλεσε.

Ἡ ὠφέλεια καὶ τὸ καλὸ, ποῦ κάνουν τὰ μουσικὰ κογκρέσα σὰν κι' αὐτὰ τοῦ Dornach, εἶνε νὰ μᾶς φέρνουν ἀντιμετώπους μὲ τὸν ἑαυτό μας καὶ νὰ μὰς παροτρύνουν στὴν τιμιότητα γιὰ νἄμαστε ὅλο καὶ πειὸ ἀπαιτητικοὶ ἀπὸ τὸν ἑαυτό μας. Ἐκεῖ δὲν εἴμαστε τριγυρισμένοι ἀπὸ κριτικούς, ποῦ δουλειά τους ἔχουν νὰ ἐπικρίνουν, ἢ νὰ ἐπαινέσουν καὶ ποῦ ἔχει κανεὶς ἀνάγκη νὰ κερδίσῃ τὴν εὔνοιά τους. Εἴμαστε κατάντικρυ στὸν ἑαυτό μας καὶ δουλειὰ δική μας εἶνε νὰ γίνουμε κριτικοὶ τοῦ ἑαυτοῦ μας, νὰ βροῦμε τὶς ἀδυναμίες, ἢ τὴν πρόοδο ποῦ κάναμε σ' ἕνα ἰδανικὸ τῆς μουσικῆς, ποῦ ἐμπνέεται ἀπὸ ὑψηλὲς πνευματικὲς ἀλήθειες.

(Μετάφρασις Δ. Ν. Οἰκονομίδου)

ΦΕΛΙΞ ΠΕΤΥΡΕΚ

ΣΤΑΥΡΟΥ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

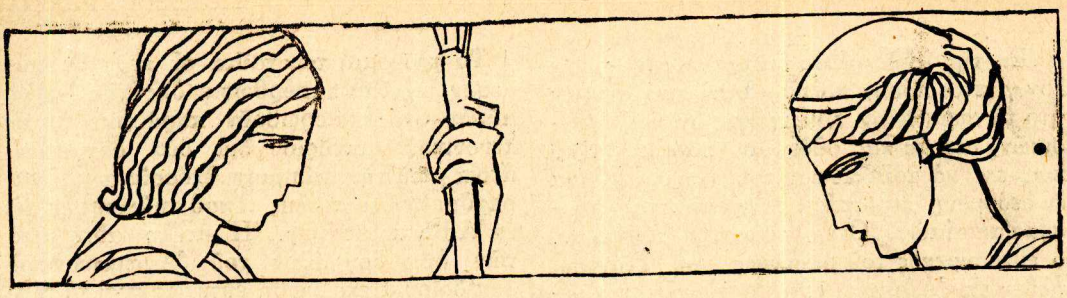
ΤΟ ΠΡΟΣΚΥΝΗΜΑ ΤΟΥ ΒΑΓΝΕΡ

Ἡ ἐννάτη Συμφωνία εἶχεν ἤδη γραφῆ— τὸ μοιραῖο ἔργο τοῦ κωφοῦ Τιτᾶνος εἶχεν ἤδη ἐπισφραγισθῆ μὲ τὴν ὡραιότερη Μοῦσα, ἐνῷ ὁ ὑπερφυὴς Μπετόβεν ἄρρωστος καὶ δυστυχής, ἔμελλε σὲ λίγο νὰ πεθάνῃ κι' αὐτὸς σὰν θνητός, ποὺ ἦταν. Περὶ τὰ τέλη ἀκριβῶς τοῦ βίου του συνέβη κάτι (ὁ συνθέτης τῆς τετραλογίας τὸ διηγήθη ἀργότερα ὁ ἴδιος στὴν παρισινὴ Μουσικὴ ἐπιθεώρησι τοῦ 1840) ποὺ θὰ μείνῃ ὡς ἡ μοναδικώτερη εἰκόνα μέσα στὴ φιλολογικὴ σταδιοδρομία τῆς Τέχνης. Κατὰ τὸ 1826 συναντῶντο γιὰ πρώτη φορὰ δύο κολοσσοί, ὁ ἕνας δύων, ὁ ἄλλος ἀνατέλλων. Τὸν πατέρα τῆς ἐννάτης Συμφωνίας καὶ τῆς Missa Solemnis, ἐρχότανε νὰ ἰδῆ, ὡς σὲ προσκύνημα, ἕνα ὑπερφυὲς παιδάκι, ποὺ ἔμελλε ἀργότερα νὰ γείνῃ ὁ γεννήτορας τοῦ Τριστάνου καὶ τοῦ Πάρσιφαλ.

Ὁ Βάγνερ ἀπὸ τὴν τρυφερότερη ἡλικία εἶχε παρακολουθήσει στὴ γεννέτειρά του τὶς ὀκτὼ συμφωνίες τοῦ Μπετόβεν. Ἂν καὶ παιδὶ ἄμοιρο ἀκόμη ἀπὸ κάθε τεχνικὴ γνῶσι, ἐμυήθηκε μολοντοῦτο ἀπὸ τὴν ἐξαιρετική του φύσι, μέσα στοὺς αἰωνίους νόμους ἐπάνω στοὺς ὁποίους στηρίζεται κάθε μεγάλη Τέχνη, κι' ἔτσι δεκαετὴς ἀκόμη διαισθάνετο τὴν ἀρχικὴν μουσικὴν ἰδέα, ὅσον τὴν θεματικὴν ἐπεξεργασία, ὅσον ἀκόμη τὴν φόρμα καὶ τὸν ρυθμὸ, ποὺ δίνουν τὴν πρωτοτυπία καὶ τὴν ζωὴ σὲ κάθε ἀληθινὸ ἔργο. Ἀλλὰ πλὴν αὐτῶν τὸ μπετόβειο ἔργο γέννησε μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ Βάγνερ καὶ τὴν ἄδολη ἐκείνη ἀγάπη, ποὺ σιγὰ σιγὰ ἐξελίχτηκε σὲ ἐνθουσιασμὸ ἄπειρο γιὰ τὸν συνθέτη τῶν ἐννέα Συμφωνιῶν. Σὲ μιὰ τέτοια ψυχικὴ κατάστασι εὑρῆκε τὸν δεύτερον αὐτὸν Τιτᾶνα τοῦ Μπάϋρωτ, ἡ πρώτη ἐκτέλεσις στὴ Βιέννη τῆς Ἐννάτης Συμφωνίας, μετὰ τὴν ὁποίαν ὁ Μπετόβεν ἐωρτάσθη πλέον ὡς Εὐρωπαϊκὴ δόξα.

Γιὰ τὸν μικρὸ Ριχάρδο, ὁ κωφὸς ἔγινε τότε Ἰδεῶδες, πρὸς τὸ ὁποῖον ἀπὸ μοιραῖο γιὰ κάθε μεγάλο καλλιτέχνη προορισμό, ὤφειλε ν' ἀνέβῃ, νὰ πλησιάσῃ νὰ ἰδῆ ἐπὶ τέλους κατὰ πρόσωπον. Μὲ τὶ ἐνθουσιασμὸ ἐξεπλήρωσε τὸν πόθον του! Ἀφοῦ ἑτοιμάσθηκε ὅπως ὅπως, ἔφευγε ἕνα πρωῒ λάθρα ἀπὸ τὴν πατρική του στέγη, κι' ἔπαιρνε πεζὸς τὴν ἄγουσα νὰ πάῃ στὴ Βιέννη ὡς προσκυνητὴς τοῦ Μπετόβεν. Οὔτε ὁ κίνδυνος, λέει ὁ ἴδιος, οὔτε ἡ περιπέτεια μ' ἐπτόησαν, κι' ἀφίνοντας τὸν τόπο μου προχώρησα πρὸς νότον. Ἀναμφισβήτητα αἱ περιπέτειαί του ἕως ὅτου φθάσῃ (ἂν καὶ τῆς παρέρχεται χωρὶς νὰ πῇ λέξι) θὰ ἦσαν πολλαί, μὰ διερχόμενος τὶς γελαστὲς ἐξοχὲς τῆς Βοεμίας, τὶς τόσο πολυσύχναστες ἀπὸ μουσικοὺς τροβαδούρους, ποῦ τὶς διέρχονται νομαδικὰ τραγουδοῦντες καὶ παίζοντες χορούς, συνήντησε μιὰ μέρα ἐκεῖ στὸν ἐξοχικὸ δρόμο ποῦ πήγαινε, μιὰ τέτοια τροῦπα, ποὺ ἔτρωγε κάτω ἀπὸ ἕνα πλάτανο. Οἱ τρουβαδοῦροι ἦσαν οἱ ἴδιοι, ποῦ εἶχε συναντήσει πρὸ δύο ἡμερῶν παίζοντας σὲ κάποιο χωριό, καὶ πλησιάζοντας τοὺς λέει μὲ τὴν ἀφέλεια μικροῦ παιδιοῦ. Ἔρετε; κι' ἐγὼ κάνω τὴν ἴδια δουλειὰ μὲ σᾶς, λοιπὸν στὸ ρεπερτόριό σας δὲν ἔχετε παρὰ μόνο χορούς; Ἔχουμε κι' ἄλλα μικρέ μου, τοῦ ἀπαντοῦν μὲ μειδίαμα, μὰ αὐτὰ τὰ παίζουμε πάντοτε μεταξύ μας καὶ ὄχι μπροστὰ στὸν κόσμο· ἂν ὁ Ἰωσὴφ ποὺ παίζει βιολὶ δὲν ἦταν ἄρρωστος θὰ σοῦ παίζαμε αὐτὸ τὸ σέπτουορ κάποιου Μπετόβεν, ἂν ἔχεις ἀκούσει. Μὰ ὁ Βάγνερ ἀκούοντας τὸ μαγικὸ ὄνομα, ρίχνεται ἀμέσως ἐπάνω στὸ βιολί, τὸ κουρδίζει νευρικὰ καὶ στρεφόμενος ἔπειτα στοὺς τροβαδούρους, ποῦ τὸν βλέπανε χαροποί, τοὺς λέει. Ἐλᾶτε, ἐλᾶτε λοιπὸν νὰ τὸ παίξουμε μαζύ, κι' ἐγὼ ὅσω μπορῶ θ' ἀντικαταστήσω τὸν Ἰωσήφ σας, κι' ὅλη αὐτὴ ἡ συμμορία ἄρχισε νὰ παίζῃ ἔξω στὸ ὕπαιθρο τὸ σέπτουορ τοῦ Μπετόβεν, μὲ βιολονίστα τὸν μικρὸν Βάγνερ! Ἅμα ἔφθασε στὴ Βιέννη κατώρθωσε τέλος, μὲ πολλοὺς κόπους νὰ πλησιάσῃ τὸ ἀπρόσιτο ἐκεῖνο gènie, τὸ ὁποῖον αὐτοεγκάθειρκτο καὶ σὲ ἡμιαγρία κατάστασι, δὲν θέλει πλέον τίποτε νὰ ἰδῆ οὔτε νὰ ἀκούσῃ. Στὴ συνάντησι ὁ μὲν Μπετόβεν ἠρκέσθη μόλις ν' ἀτενίσῃ τὸν μείρακα, ἐνῷ αὐτὸς γεμᾶτος σεβασμὸ καὶ ἄφωνος μόλις εἶχε τὴν δύναμι ν' ἀτενίσῃ τὸ Ἰδεῶδες του. Σὲ παληά μου μελέτη στὴν «Πολιτεία», μίλησα ἐκτενῶς γιὰ τὴ μεγάλη ἐπίδρασι ποὺ εἶχεν ὁ Μπετόβεν ἐπὶ τοῦ Βαγνερικοῦ ἔργου καὶ ἡ ὁποία κατὰ μέγα μέρος ὀφειλεται στὴν ἄγρια γοητεία τῆς ἀλησμονήτου ἐκείνης συναντήσεως.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ



ΝΙΚΟΛΑΟΥ Ι. ΛΑΣΚΑΡΗ

ΣΩΜΑΤΕΙΑ ΥΠΟΚΡΙΤΩΝ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

(ΠΑΡΑ ΤΟΙΣ ΑΡΧΑΙΟΙΣ)

Κατὰ τὰ τέλη τοῦ πέμπτου πρὸ Χριστοῦ αἰῶνος, οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται, οἱ ὑποκριταὶ τοὐτέστι καὶ μουσικοὶ παντὸς εἴδους, ἵδρυσαν, ὅπως καὶ οἱ σημερινοὶ συνάδελφοί των, σωματεῖον, τὸ μὲν πρὸς ὑποστήριξιν τῶν συμφερόντων των, τὸ δὲ ὅπως προσδώσουν μείζονα εἰς τὴν τέχνην των σπουδαιότητα. Ἱστορικοί τινες, βασιζόμενοι ἐπί τινος μαρτυρίας τοῦ βιογράφου τοῦ Σοφοκλέους (¹) ὑποστηρίζουν, ὅτι πρόδρομος τοῦ σωματείου αὐτοῦ ὑπῆρξεν ἕνα εἶδος θιάσου ἢ θεατρικῆς λέσχης τῶν πεπαιδευμένων ἢ τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, ὃν εἶχεν ἱδρύσει ὁ Σοφοκλῆς. Ἐναντίαν γνώμην ἔχει ὁ Köhler, ὑποστηρίζων ὅτι ἡ ὑπὸ τοῦ Σοφοκλέους ἱδρυθεῖσα λέσχη ἦτο ἐντελῶς διάφορος τοῦ σωματείου των ὑποκριτῶν. Ὅπως καὶ ἂν ἔχῃ τὸ πρᾶγμα, τὸ σωματεῖον τῶν ὑποκριτῶν καὶ μουσικῶν εὑρίσκετο ἐν πλήρει δράσει ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀριστοτέλους. παρ᾽ οὗ καὶ μνημονεύεται. (²)

Τὰ μέλη τοῦ σωματείου εἶχον κοινὴν κατοικίαν, «κοινὸν» καλουμένην, ἄλλοτε μὲν ἐν Ἀθήναις, ἄλλοτε δὲ ἐν Θήβαις, ἐν ᾧ συναθροιζόμενα διέμενον μετὰ τὸ πέρας τῶν θεατρικῶν των περιοδειῶν, ἢ tournées, ὅπως λέγομεν σήμερον. Πρὸς δὲ εἶχον καὶ ἱερὸν ἄλσος ἐν Ἐλευσῖνι ἐν ᾧ ἐτέλουν θυσίας, σπονδάς, προσευχὰς καὶ γεύματα· ἐντεῦθεν καὶ οἱ τίτλοι ἱερεὺς καὶ ἀρχιερεὺς συνόδου οὓς ἐλάμβανον κατ᾽ ἐκλογὴν μέλη τινα τοῦ σωματείου. (¹)

Ὁποιοσδήποτε ἐν τούτοις καὶ ἂν ἦτο ὁ τόπος τῆς διαμονῆς τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, τὰ μέλη τοῦ σωματείου των ἦσαν πάντοτε ἀλληλέγγυα μεταξύ των καὶ ἕτοιμα νὰ προστατεύσωσι καὶ βοηθήσωσιν οἱονδήποτε τῶν συναδέλφων των. Παράδειγμα τοιαύτης ὁμαδικῆς προστασίας μᾶς παρέχει ὁ Ἀθήναιος. Κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς θαλασσοκρατίας τῶν Ἀθηνῶν ἀναφέρει οὗτος, ὅτι οἱ κάτοικοι τῶν νήσων ὤφειλον νὰ δικάζωνται ἐν Ἀθήναις ὅπου ἠναγκάσθη νὰ μεταβῇ, κατηγορηθεὶς ποτὲ καὶ ὁ ὑποκριτὴς Ἡγήμων. Οὗτος, λαβὼν μεθ᾽ ἑαυτοῦ πάντα τὰ μέλη τοῦ σωματείου τῶν ὑποκριτῶν, μετέβη καὶ ἐζήτησε τὴν προστασίαν τοῦ Ἀλκιβιάδου, ὅστις πάλιν, συμπαραλαβὼν ὅλους τοὺς ὑποκριτὰς μετέβη εἰς τὸ Μητρῶον «ὅπου τῶν δικῶν ἦσαν αἱ γραφαὶ καὶ βρέξας τὸν δάκτυλον ἐκ τοῦ στόματος» διέγραψεν ἐκ τοῦ πίνακος τὴν κατὰ τοῦ Ἡγήμονος κατηγορίαν, μεθ᾽ ὅλας τὰς παρατηρήσεις τοῦ τε γραμματέως καὶ τοῦ ἄρχοντος. (²)

(¹) Ἐν βίῳ Σοφοκλ. παρὰ Westermann, σελ. 128: «ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν».

(²) Ἀριστοτ. Προβλ. XXX, 10·

(¹) Φαίνεται, ὅτι κατὰ τὰς ἐπιδρομὰς τοῦ Σύλλα, ὁ βωμὸς ἐφ᾽ οὗ ἐτέλουν τὰς θυσίας των οἱ περὶ τὸν Δ. τεχνῖται κατεστράφη καὶ αἱ τελεταί των διεκόπησαν. Τοῦτο μανθάνομεν ἔκ τινος ἐπιγραφῆς (CIAΠ. 552) δι᾽ ἧς τὸ σωματεῖον τῶν περὶ τὸν Δ. τεχνιτῶν εὐχαριστεῖ Φιλήμονα τινα διὰ τὰς ἐνεργείας του πρὸς ἀνοικοδόμησιν τοῦ βωμοῦ καὶ ἐπανάληψιν τῶν τελετῶν,

(²) Ἀσήν. IX. 407,

Ἐκ τῆς αὐθαιρέτου ταύτης πράξεως, δῆλον γίνεται πόσον πολυάριθμον καὶ ἰσχυρὸν ἦτο τὸ σωματεῖον τῶν ὑποκριτῶν καὶ μουσικῶν, οἵτινες καὶ οὐδεμίαν παρέλειπον εὐκαιρίαν νὰ κολακεύωσι τοὺς ἰσχυρούς, ἵνα ἐν δεδομένῃ περιστάσει τυγχάνωσι τῆς προστασίας αὐτῶν. Ὅτε ὁ σοφιστὴς Ἀθηνίων, ὁ εὐνοούμενος τοῦ βασιλέως τοῦ Πόντου, ἦλθεν εἰς Ἀθήνας, «σχεδὸν τὸ πλεῖστον μέρος τῆς πόλεως» ἥτις πολλὰ ἤλπιζεν ἐκ τῆς προστασίας τοῦ Μιθριδάτου, ἐδέχθη τὸν εὐνοούμενόν του ἐν μέσῳ ζωηροτάτων ἀνευφημιῶν, ἀμέσως δὲ κατόπιν οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται ἔσπευσαν καὶ τὸν προσεκάλεσαν «ὡς ἄγγελον τοῦ νέου Διονύσου» νὰ ἐπισκεφθῇ τὴν «κοινὴν ἑστίαν των», ὅπερ καὶ ἔπραξεν οὗτος παρευρεθεὶς καὶ εἰς τὰς ἐν τῷ ἱερῷ τεμένει πρὸς τιμὴν του τελεσθείσας θυσίας καὶ σπονδάς. (¹)

*
* *

Κύριος σκοπὸς τοῦ σωματείου τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν ἦτο ἡ ἐκ μέρους τῆς Πολιτείας διατήρησις τῶν προνομίων, ἅτινα ἐξαιρετικῶς ἀπελάμβανον, λόγῳ τοῦ ὅτι ἡ συμμετοχὴ αὐτῶν εἰς τὰς θρησκευτικὰς τελετάς, ὅπως ἐθεωροῦντο οἱ δραματικοὶ ἀγῶνες, ἐλογίζετο ὡς ἐκτέλεσις ἱερᾶς πρὸς τὴν Πολιτείαν ὑποχρεώσεως. Τούτου ἕνεκα, πολλοὶ τῶν κοινῶν νόμων ἠτόνουν χάριν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μουσικῶν, οἵτινες ἐξῃροῦντο τῆς στρατιωτικῆς καὶ ναυτικῆς ὑπηρεσίας, (²) ἐδικαιοῦντο νὰ ταξειδεύωσιν ἀκωλύτως διὰ μέσου τῶν ξένων καὶ ἐχθρικῶν χωρῶν, διὰ νὰ δύνανται νὰ παρευρίσκωνται κατὰ τὴν ὡρισμένην ἐποχὴν εἰς τὰς πρὸς τιμὴν τοῦ Διονύσου διδομένας ἑορτὰς καὶ τέλος παρέμενον ἀσύλληπτοι διὰ πᾶν χρέος των εἴτε πρὸς πόλιν, εἴτε πρὸς ἰδιώτην.

(¹) Ἀθὴν. ν 212.

(²) Τοῦ αὐτοῦ προνομίου ἀπελάμβανον καὶ οἱ χορευταί. Ἐν τούτοις τὸ προνόμιον τῆς ἀστρατίας τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, φαίνεται, ὅτι δὲν ἦτο γενικὸν ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Δημοσθένους, καθόσον οὗτος ἀναφέρει, ὅτι ἐτιμωρήθησαν αὐστηρότατα ἐπὶ λιποστρατίᾳ δύο τῶν συγχρόνων του, ὁ χοροδιδάσκαλος Σαννίων καὶ ὁ χορευτὴς Ἀριστείδης. Μεταγενεστέρως ὅμως οἱ περὶ τὸν Δ. τεχνῖται κατώρθωσαν ὥστε διὰ τοῦ δόγματος τοῦ Ἀμφικτυονικοῦ συνεδρίου περὶ οὗ κατωτέρω γίνεται λόγος, τὸ προνόμιον νὰ γενικευθῇ.

Τὰ προνόμιά των ταῦτα οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται κατώρθωσαν διὰ τῆς ἰσχύος αὐτῶν νὰ ἐπικυρωθοῦν παρὰ τοῦ Ἀμφικτυονικοῦ συνεδρίου διὰ δύο δογμάτων, ἅτινα μετὰ τὴν ἐπίσημον ἔκδοσίν των, ἐχαράχθησαν ἐπὶ στήλης τοποθετηθείσης ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις θεάτρῳ. Ἡ στήλη αὕτη μετὰ τῶν δύω δογμάτων τοῦ Ἀμφικτυονικοῦ συνεδρίου ἀνεκαλύφθη εὐτυχῶς περὶ τὰ τέλη τοῦ 1865 κατὰ τὰς γενομένας τότε ὑπὸ τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας ἀνασκαφὰς περὶ τὸ θέατρον τοῦ Διονύσου. Τὰ ἀνακαλυφθέντα δύω δόγματα πρῶτος ἐδημοσίευσεν ὁ μακαρίτης Στέφ. Α. Κουμανούδης ἐν τῇ «Χρυσαλίδι» τῆς 15 Ἰανουαρίου 1866.

Τὰ κυριώτερα μέρη τῶν δύω δογμάτων, ὡς συνεπλήρωσε ταῦτα ὁ Κουμανούδης, ἔχουν ὡς ἑξῆς:

«...ἔδοξ(αν
τοῖς Ἀμφικτ(ίοσιν καὶ τοῖ)ς ἱερομν(άμοσ)ιν κα)ὶ
τοῖς ἀγορατ)ροῖς...(ς παντ(... ἀσυλία καὶ ἀτέ(λεια...) ιστ...
καὶ μὴ ηἶ ἀγώγιμ(ος... μήτε πολέμου μήτε εἰρήνης μήτε...
αὐτοῖς ἀτέλεια καὶ ἀσφάλε(ια... ἡ συγκεχωρημένη ὑπὸ πάντων τῶν ἑλλ(ήνων... εἶμεν
δὲ τοὺς τεχνίτας ἀτελεῖς στρατε(ίας πάσας, πεζᾶς τε
καὶ ναυτικᾶς, ὅπως τοῖς θεοῖς αἷ τιμα(ὶ πᾶσαι, ἐ-
φ᾽ ἃ εἰσι τεταγμένοι οἱ τεχνῖται, συντελῶνται ἐν
τοῖς καθήκουσι χρόνοις, ὄντων αὐτῶ(ν ἀπολυπραγμονήτων καὶ ἱερῶν πρὸς ταῖς τῶν θεῶν (λατρειρις· μὴ ἐξέστω δὲ μηδενὶ ἄγειν τὸν τ)εχνίταν μήτε
πολέμου μήτε εἰρήνας μηδὲ συλᾶν...
οσεχων πόλει ηἶ ὑπόχρεως καὶ ἐὰν ἰδ)ί
ου ὑπόχρεος ὁ τεχνίτας, ἐὰν δέ τι(ς παρὰ ταῦτα ποιηῖ, ὑπόδικος ἔστω ἐν Ἀμφικτίοσιν,
(ὡσαύτως δὲ καὶ ἀπόλις, ἐν αἷ ἂν τὸ ἀδίκημα κατὰ τοῦ τ)εχνίτου συντελεσθηῖ, εἶμεν δὲ τὰν ἀτέλειαν καὶ τὰ(ν ἀσφάλειαν τὰν
δεδομέναν ὑπὸ Ἀμφικτυόνων τ)οῖς ἐν Ἀθήναις τε-

χνίταις εἰς τὸν ἀεὶ χρόνον, οὔσι(ν ἀνεπιβαρήτοις...» (1)

*
* *

Ἰδιαίτερον σωματεῖον εἶχον ἐπὶ Φιλίππου τοῦ Μακεδόνος καὶ οἱ Γελωτοποιοί, οἵτινες ἐκ τῶν δημοσίων πλατειῶν, ἔνθα ἐξήσκουν τὴν τέχνην των, μετέβαινον προσκαλούμενοι ἢ καὶ αὐτόκλητοι, εἰς τὰ συμπόσια τῶν πλουσίων. Αἱ συνελεύσεις τοῦ σωματείου των ἐγίνοντο ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Ἡρακλέους. Ὡς ἐκ τοῦ ἀριθμοῦ δὲ τῶν μελῶν τοῦ σωματείου των, ὠνομάζοντο «οἱ ἑξήκοντα». (2) Σωματεῖα ὑποκριτῶν καὶ ἐν γένει τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν ὑπῆρχον καὶ ἐν Μικρᾷ Ἀσίᾳ. Παρὰ τοῦ Στράβωνος μανθάνομεν, ὅτι ἡ Λέβεδος ἦτο ἡ κατοικία καὶ ἡ σύνοδος ὅλων τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῆς Ἰωνίας μέχρις Ἑλλησπόντου. Ἐκεῖ συνήρχοντο καθ' ἕκαστον ἔτος εἰς ἐπίσημον συνέλευσιν, ἐτέλουν δὲ καὶ ἀγῶνας πρὸς τιμὴν τοῦ Βάκχου. Ἄλλοτε οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται κατῴκουν ἐν Τέῳ, ἀλλὰ στάσις τις τοὺς ἠνάγκασε ν' ἀποσυρθῶσιν εἰς τὴν Ἔφεσον.

Μεταγενεστέρως ὁ Ἄτταλος—πρὸς τιμὴν τοῦ ὁποίου ὅλοι οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται ὠνομάσθησαν Ἀτταλισταί, συστήσαντες καὶ ἰδιαίτερον σωματεῖον ὑπὸ τὸν ἐπίσημον τίτλον «Κοινὸν τῶν Ἀτταλιστῶν»—τοὺς ἐγκατέστησεν εἰς Μυόννησον μεταξὺ Τέω καὶ Λεβέδου. Φαίνεται δὲ ὅτι ἦσαν τόσον πολλοί, ὥστε οἱ Τήϊοι, φοβηθέντες μὴ ἐκ τῆς αὐξήσεως τοῦ πληθυσμοῦ τῆς Μυοννήσου ἀπειληθῇ ἡ ἀσφάλεια τῆς πόλεώς των, παρεκάλεσαν τοὺς Ρωμαίους νὰ ἐμποδίσωσι τὴν ἐκεῖ ἐγκατάστασίν των, ὅπερ καὶ ἐγένετο, προσδιορισθέντος ὡς τόπου διαμονῆς των τῆς Λεβέδου, ὁ πληθυσμὸς τῆς ὁποίας ἦτο ἐλάχιστος. Μετὰ ἕνα αἰῶνα, ὁ Ἀντώνιος προσδιώρισεν ὡς διαμονὴν τῶν περὶ τὸν Διόν. τεχνιτῶν τὴν Πριήνην: «τοῖς μὲν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις Πριήνην ἔδωκεν οἰκητήριον. (2)

(1) Κατὰ τὸ αὐτὸ ὡς ἄνω δόγμα, ἐν περιπτώσει καθ' ἣν συνελαμβάνετό τις τῶν περὶ τὸν Δ. τεχνιτῶν διὰ τὴν πληρωμὴν τῶν χρεῶν του, καὶ ἐκεῖνος ὅστις τὸν συνέλαβε καὶ ἡ πόλις ἐν ᾗ ἐγένετο ἡ παράβασις τοῦ δόγματος, ἐνήγοντο ἐνώπιον τοῦ Ἀμφικτυονικοῦ συνεδρίου. Ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸν νόμον τοῦ Εὐηγόρου. (βλ. Τόμ. Α'. σελ. 73) καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τῶν Διονυσιακῶν ἑορτῶν ἀπηγορεύοντο γενικῶς καὶ ρητῶς «πᾶσα συναλλαγή χρέους ἀναζήτησις καὶ πᾶσα ἐκτέλεσις ἀποφάσεως.

(2) Ἀθήν. XIV, 614.

(2) Πλουτάρχ. Ἀντών. LVII.

ΝΙΚ. Ι. ΛΑΣΚΑΡΗΣ

FER. BUSONI

ΠΩΣ ΣΚΕΠΤΟΜΑΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΟΤΣΑΡΤ

Ἀποτελεῖ ὡς τώρα τὴν τελειότερη ἐνσάρκωσι τῆς μουσικῆς ἰδιοφυΐας.

Πρὸς αὐτὸν ἀτενίζει ὁ μουσικὸς ἀφωπλισμένος, ἱκανοποιημένος.

Ὁ βραχύς του βίος καὶ ἡ παραγωγικότης του ἐξυψώνουν τὴν τελειότητά του στὸ ἐπίπεδον τοῦ φαινομένου.

Ἡ ὀμορφιά του, ποὺ ποτὲ δὲν εἶνε θαμπὴ γοητεύει.

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀντιλαμβάνεται τὴ φόρμα εἶναι σχεδὸν ὑπεράνθρωπος.

Ἡ τέχνη του ἔχει κάτι ἀπὸ τὰ ἀριστούργήματα τῆς Γλυπτικῆς—ἀπὸ ὁποιαδήποτε πλευρὰ καὶ ἂν ἐξετασθῇ ἡ εἰκόνα εἶνε τέλεια.

Κατορθώνει μὲ τὸ ἔνστικτο τοῦ θηρίου νὰ ἐπιβάλῃ στὸν ἑαυτό του καθήκοντα ποῦ δὲν περνοῦν τὰ ὅρια τῆς ἱκανότητός του.

Δὲν ἐπιχειρεῖ τίποτα τὸ παράτολμο.

Βρίσκει χωρὶς νὰ ζητάῃ. Καὶ δὲν ζητάει τίποτα, ποῦ δὲν θὰ μποροῦσε ναύρῃ (ἴσως ποὺ δὲν θά μποροῦσε νἄυρῃ Αὐτός).

Οἱ πνευματικοί του πόροι εἶνε ἀμέτρητοι, ποτὲ ὅμως δὲν τοὺς ἐξαντλεῖ.

Μπορεῖ νὰ πῇ πολλά, ποτὲ ὅμως δὲν φλυαρεῖ.

Εἶνε παράφορος, διατηρεῖται ὅμως στὴν ἔκφρασί του ἱππότης.

Ἔχει μέσα του ὅλους τοὺς χαρακτῆρας ἀλλὰ μονάχα σὰν ἠθοποιὸς ἢ σὰν πορτραιτίστας.

Σοῦ δίνει μὲ τὸ αἴνιγμα τὴ λύσι.

Ὅ,τι κάνει εἶνε φτειαγμένο μὲ καταπληκτικὴν ἀκρίβεια στὰ μέτρα, ἀλλ' ὅμως ἐπιδέχεται ἐξέτασι, μπορεῖ ὁ καθένας νὰ τὸ ἐξελέγξῃ.

Διαθέτει φῶς καὶ σκιές, ὅμως τὸ φῶς του δὲν πληγώνει τὴν ὅρασι καὶ στὸ σκοτάδι του ἔχει ἕνα φωτεινὸ διάγραμμα.

Καὶ στὴν τραγικώτερη περίστασι τοῦ περισσεύει ἕνα ἀστεῖο καὶ μπορεῖ νὰ τραβήξῃ καὶ στὴν πιὸ εὔθυμη μιὰ φιλοσοφικὴ ρυτίδα.

Ἔγεινε παγκόσμιος μὲ τὴν εὐκινησία του.

Ἀπὸ κάθε ποτῆρι του θὰ μποροῦσε νἄβρῃ κάτι μὲ τὸ ὁποῖον θὰ κατόρθωνε νὰ δημιουργήσῃ, γιατὶ ποτὲ δὲν ἄδειαζε τίποτα ὡς τὴν τελευταία του σταλιά.

Στέκει τόσο ψηλὰ, ὥστε μπορεῖ νὰ δῇ μακρύτερα ἀπὸ ὅλους γι' αὐτὸ ὅμως καὶ ὅλα κἄπως μινιατουρίστικα.

Ἀπέραντο εἶνε τὸ παλάτι του, ὅμως ποτὲ δὲν πηδάει τὰ τείχη του.

Ἀπὸ τὰ παράθυρά του βλέπει τὴ φύσι καὶ πλαίσιό της γίνεται τὸ περιθώριο τοῦ παραθύρου.

Ἡ εὐθυμία του εἶνε τὸ κυριώτερο χαρακτηριστικό του. Καὶ στὴν πιὸ δυσάρεστη στιγμὴ κατορθώνει νὰ ῥίξῃ τὸ φῶς ἑνὸς μειδιάματος

Τὸ χαμόγελό του δὲ θυμίζει οὔτε διπλωμάτη, οὔτε ἠθοποιὸ, ἀλλὰ μονάχα ἕνα καθαρὸ αἴσθημα εὐδιαθεσίας καὶ ὅμως εἶνε κοσμικώτατο.

Ἡ εὐδιαθεσία του δὲν εἶνε ἀποτέλεσμα ἀγνοίας.

Δὲν ἔμεινε ἁπλοϊκὸς καὶ δὲν ἔγεινε ἐπιτήδειος.

Εἶνε γεμᾶτος ταμπεραμὰν χωρὶς νευρικότητες—ἰδανιστὴς χωρὶς νὰ ἐξαϋλώνεται, ρεαλιστὴς χωρὶς ἀσχήμιες.

Εἶνε ἀστὸς καὶ ἀριστοκράτης, ἀλλὰ ποτὲ χωρικὸς ἢ ἐπαναστάτης,

Εἶνε φίλος τῆς τάξεως. Εἶνε ἕνα θαῦμα λεπτολογίας τὰ 16 καὶ 32 μέτρα του.

Εἶνε θρῆσκος ὅσο ἡ θρησκεία συνταυτίζεται μὲ τὴν ἁρμονία.

Σ' αὐτὸν συνενώνονται ἡ ἀρχαία Τέχνη μὲ τὸ Ροκοκὸ χωρὶς μ' αὐτὸ νὰ γεννιέται μιὰ καινούρια ἀρχιτεκτονική

Ἡ ἀρχιτεκνονικὴ εἶνε τὸ πλησιέστερο συγγενικὸ στοιχεῖο, ποῦ ἔχει ἡ Τέχνη του.

Δὲν εἶνε Δαίμων καὶ δὲν εἶνε ὀπαδὸς τῆς μεταφυσικῆς. Τὸ Βασίλειό του εἶνε στὰ ἐγκόσμεια.

Εἶνε ἕνας στρογγυλὸς τέλειος ἀριθμός, ἕνα Ἄθροισμα, ἕνας ἰσολογισμὸς χωρὶς νὰ φαίνεται ἡ ἀρχή.

Εἶνε νέος, δροσερὸς σἂν ἔφηβος καὶ πολύπειρος σἂν γέρος.—Πότε γερασμένος καὶ πότε νεωτεριστής.

Ἔχει ταφεῖ καὶ ὅμως ζῇ. Τὸ τόσο ἀνθρώπινο γέλοιο του μᾶς φωτίζει ἀκόμα καὶ μᾶς ὁδηγεῖ σέ ἀποκαλύψεις.

(Ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Φερρούτσιο Μπουζόνι.)

Μετάφρασι ΓΑΛΑΤΕΙΑΣ Α. ΤΟΥΡΝΑΊΣΣΕΝ

JEAN COCTEAU

Ο ΠΕΤΕΙΝΟΣ ΚΙ' Ο ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ

(Σημειώματα γύρω άπ' τὴ μουσικὴ)

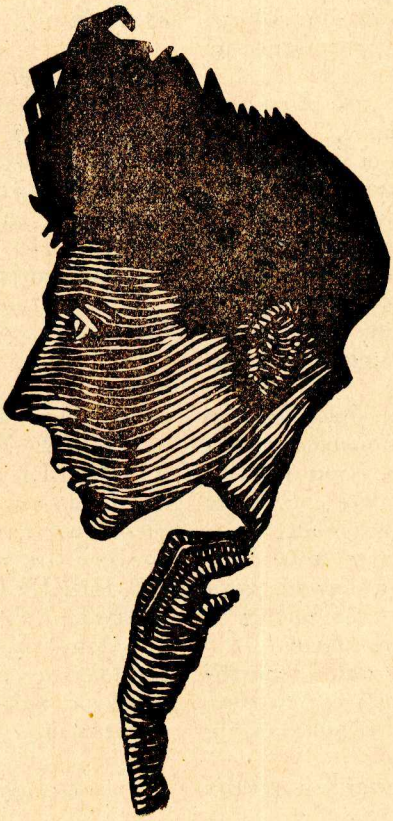
* Ἡ τέχνη εἶνε ἡ ἐπιστήμη ἐνσαρκωμένη.

* Ὁ καλλιτέχνης, εἶν' ὁ ἀληθινὸς πλούσιος. Κυκλοφορεῖ μὲ αὐτοκίνητο. Τὸ κοινὸ ἀκολουθεῖ μὲ λεωφορεῖο. Γιατὶ νὰ ξαφνιάζεται κανεὶς ἐπειδὴ ἀκολουθεῖ ἐξ ἀποστάσεως ;

* ΟΤΑΝ ΕΝΑ ΕΡΓΟ ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΟΤΙ ΕΙΝΕ ΠΡΟΧΩΡΗΜΕΝΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ, ΑΥΤΟ ΣΗΜΑΙΝΕΙ ΑΠΛΟΥΣΤΑΤΑΤΑ ΟΤΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΕΙΝΕ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΜΕΝΗ.

* Κλείνουμε σιγὰ σιγὰ τὰ μάτια τῶν νεκρῶν· ἔτσι, σιγὰ σιγά, πρέπει ν' ἀνοίγουμε τὰ μάτια τῶν ζωντανῶν.

* Ἂς ξαναδιαβάσουμε ΤΗΝ ΥΠΟΘΕΣΗ ΒΑΓΝΕΡ τοῦ Νίτσε. Ποτὲ δὲν εἰπώθηκαν πράγματα πιὸ ἐλαφρὰ καὶ πιὸ βαθειά. Ὁ Νίτσε ἐπαινῶντας τὴν ΚΑΡΜΕΝ, ἐπαινεῖ τὴν εἰλικρίνεια, ποῦ ἡ γενεά μας γυρεύει στὸ μιοῦζικ—χώλλ. Κρῖμα μόνο, ποῦ ἀντιτάσσει στὸ Βάγνερ ἕνα ἔργο τέχνης κατώτερο ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Βάγνερ στὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο. Ἐκεῖνο ποῦ σαρώνει τὴν ἰμπρεσσιονιστικὴ μουσική, εἶνε, π. χ., κάποιος ἀμερικάνικος χορὸς ποῦ εἶδα στὸ Καζῖνο τοῦ Παρισιοῦ.



Γιάννης Κοκτῶ

(Ὑπὸ Κλ. Κλώνη)

* Νὸ ὑπερασπιστεῖ κανεὶς τὸ Βάγνερ, ἐπειδὴ ὁ Σαὶν—Σὰνς τοῦ ρίχνεται, εἶνε πολὺ ἁπλό. Φτάνει νὰ φωνάζει : «Κάτω ὁ Βάγνερ!» μαζὶ μὲ τὸν Σαὶν—Σάνς. Αὐτὸ εἶνε ὁ ἀληθινὸς ἡρωϊσμός.

* Στὴ μουσικὴ ἡ γραμμὴ εἶνε ἡ μελωδία. Ἡ ἐπιστροφὴ στὸ σχέδιο θὰ εἶχε ἀναγκαῖο ἐπακόλουθο καὶ τὴν ἐπιστροφὴ στὴ μελωδία.

* Κάποιος φίλος μου μοῦ ἔλεγε ὅτι ἅμα γυρίζει κανεὶς ἀπ' τὴ Νέα Ὑόρκη, νομίζει πῶς μπορεῖ νὰ πιάσει τὰ σπίτια τοῦ Παρισιοῦ στὰ χέρια του. Τὸ Παρίσι σας, μοῦ πρόσθεσε, εἶνε ὡραῖο γιατ' εἶνε χτισμένο μὲ ἀνθρώπινα μέτρα.

Καὶ ἡ μουσική μας πρέπει νὰ γίνεται μὲ ἀνθρώπινα μέτρα.

* ΤΟ ΚΑΦΕ — ΚΟΝΣΕΡ ΕΙΝΕ ΣΥΧΝΑ ΑΓΝΟ· ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΙΝΕ ΠΑΝΤΟΤΕ ΔΙΕΦΘΑΡΜΕΝΟ.

* Μερικὰ ἀριστουργήματα τοῦ θεάτρου δὲν εἶνε τοῦ «θεάτρου» μὲ τὴν κυρία σημασία τῆς λέξεως, μὰ σκηνικὲς συμφωνίες χωρὶς καμμία διακοσμητικὴ παραχώρηση.

Παράδειγμα Ο ΒΟΡΙΣ ΓΚΟΝΤΟΥΝΩΦ.

* Ὅταν λέω γιὰ μερικὰ θεάματα τοῦ ἱπποδρομίου ἢ τοῦ μιοῦζικ—χὼλλ ὅτι τὰ προτιμῶ ἀπὸ τὸ κάθε τι ποῦ δίνεται στὸ θέατρο, δὲ θέλω νὰ πῶ ὅτι τὰ προτιμῶ ἀπὸ τὸ κάθε τι, ποῦ θὰ μποροῦσε νὰ δοθῇ στὸ θέατρο.

* ΤΟ ΕΣΧΑΤΟ ΟΡΙΟ ΤΗΣ ΦΡΟΝΗΣΕΩΣ, ΝΑ ΕΚΕΙΝΟ ΠΟΥ ΤΟ ΚΟΙΝΟ ΒΑΠΤΙΖΕΙ ΤΡΕΛΛΑ.

* Τὸ κοινὸ θέλει νὰ αἰσθάνεται πρῶτα, νὰ καταλαβαίνει κατόπι.

* Ἂν πρέπει νὰ διαλέξει ἕναν ἐσταυρωμένο, τὸ πλῆθος σώζει πάντοτε τὸ Βαραββᾶ.

* Ὁ Ντεμπυσσὺ ἔπαιξε γαλλικά, μὰ χρησιμοποίησε, τὸ ρωσσικὸ πεντάλ.

* ΜΗΝ ΚΑΝΕΤΕ ΤΕΧΝΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ.

* Ἡ ἰμπρεσσιονιστικὴ σχολὴ ἀντικαθιστᾶ τὸν ἥλιο μὲ τὸ φῶς καὶ τὴν ἠχητικότητα μὲ τοὺς ρυθμούς.

* Κάθε καινούργιο ἔργο τοῦ Σατὺ εἶν ἕνα παράδειγμα αὐταπαρνήσεως.

* Φτάνουν πιὰ οἱ κούνιες, οἱ γιρλάντες, οἱ γόνδολες! Θέλω νὰ μοῦ φτιάξουν μιὰ μουσικὴ ὅπου νὰ κατοικῶ σὰ στὸ σπῆτι μου.

* Ὁ καλλιτέχνης, ποῦ ἔχει τὸ αἴσθημα τῆς πραγματικότητος δὲν πρέπει νὰ φοβᾶται ποτὲ νὰ γίνει λυρικός. Ὁ πραγματικὸς κόσμος διατηρεῖ τὴ δύναμί του στὸ ἔργο του ὁποιεσδήποτε κι' ἂν εἶναι οἱ μεταμορφώσεις, ποὺ τοῦ ἐπιφέρει ὁ λυρισμός.

* Ὑπάρχει μόδα αὐστηρή, ὅπως ὑπάρχει καὶ μόδα ἐπιπόλαιη. Ἕνας μουσικὸς πρέπει νὰ ὑφίσταται αὐτὴ τὴ μόδα ἢ νὰ τὴν δημιουργεῖ σύμφωνα μὲ τὴν πνοή του. Κάθε ἀριστούργημα, ἀφοῦ γίνει τῆς μόδας, παύει νὰ εἶνε κατόπι καὶ ξαναβρίσκει πολὺ ἀργὰ ἔπειτα μιὰ αἰωνία ἰσορροπία. Γενικά, κατὰ τὴν περίοδο, ποῦ δὲν εἶνε τῆς μόδας, τὸ ἀριστούργημα προσεγγίζει τὸ κοινόν.

* Κοινά. — Ἐκεῖνοι ποῦ ὑπερασπίζονται τὸ σήμερα χρησιμοποιῶντας τὸ χθές, καὶ ποῦ προαισθάνονται τὸ αὔριο (1 στοὺς ἑκατό).

Ἐκεῖνοι ποῦ ὑπερασπίζονται τὸ σήμερα ἀφανίζοντας τὸ χθές, καὶ ποῦ θὰ ἀρνηθοῦν τὸ αὔριο (4 στοὺς ἑκατό).

Ἐκεῖνοι ποῦ ἀρνοῦνται τὸ σήμερα γιὰ νὰ ὑπερασπίσουν τὸ χθές, τὸ σήμερά τους (10 στοὺς ἑκατό).

Ἐκεῖνοι ποῦ φανταζονται ὅτι τὸ σήμερα εἶνε μιὰ πλάνη καὶ δίνουν ραντεβοῦ γιὰ μεθαύριο (12 στοὺς ἑκατό).

Ἐκεῖνοι τοῦ προχθὲς ποῦ υἱοθετοῦν τὸ χθὲς γιὰ ν' ἀποδείξουν ὅτι τὸ σήμερα βγαίνει ἀπὸ τὰ ἐπιτρεπόμενα ὅρια (20 στοὺς ἑκατό).

Ἐκεῖνοι ποῦ δὲν ἔχουν ἀκόμα καταλάβει ὅτι ἡ τέχνη εἶνε συνεχὴς καὶ φαντάζονται ὅτι ἡ τέχνη σταμάτησε χθὲς γιὰ νὰ ξαναρχίσει ἴσως αὔριο (60 στοὺς ἑκατό).

Ἐκεῖνοι ποῦ δὲν ἐξελέγχουν οὔτε τὸ προχθές, οὔτε τὸ χθές, οὔτε τὸ σήμερα (100 στοὺς ἑκατό).

* Ἡ πηγὴ ἀποδοκιμάζει σχεδὸν πάντοτε τὸ δρόμο τοῦ ποταμιοῦ.

* Ἕνας καλλιτέχνης μπορεῖ ν' ἀνοίξει, ψαχουλεύοντας στὸ σκοτάδι, μιὰ πόρτα καὶ νὰ μὴν καταλάβει ποτὲ ὅτι αὐτὴ ἡ πόρτα ἔκρυβε ἕναν κόσμο.

* Ἕνας καλλιτέχνης δὲν πηδάει σκαλοπάτια· κι' ἂν τὰ πηδάει χάνει τὸν καιρό του γιατὶ πρέπει νὰ τὰ ξανανεβῇ κατόπιν.

* Ἕνας καλλιτέχνης ποῦ ὀπισθοδρομεῖ δὲν προδίδει. Προδίδεται.

* Ἔχουμε ὅλοι μας ἐπιδερμίδα εὐαίσθητη στοὺς τσιγγάνους καὶ στὰ στρατιωτικὰ ἐμβατήρια.

* ΕΝΑΣ ΝΕΟΣ ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ Ν' ΑΓΟΡΑΖΕΙ ΑΣΦΑΛΕΙΣ ΑΞΙΕΣ.

* Μέσα στὸ δημιουργό, ὑπάρχουν ἀναγκαστικὰ ἕνας ἄντρας καὶ μία γυναῖκα, καὶ ἡ γυναῖκα εἶνε σχεδὸν πάντοτε ἀνυπόφορη.

* ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΘΕΣΑΙ ΠΡΩΤΑ, ΕΠΕΙΤΑ ΝΑ ΣΚΕΠΤΕΣΑΙ.

* Αὐτὸ τὸ ἀξίωμα δὲν χρησιμεύει ὡς δικαιολογία στοὺς καθιστούς. Ἕνας ἀληθινὸς καλλιτέχνης βρίσκεται πάντοτε σ' ἀναστάτωση.

Μετάφρ. ΜΗΤΣΟΥ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ

ΚΑΙ

ΚΥΠΑΡΙΣΣΙ

ΣΤΙΧΟΙ

ΚΩΣΤΗ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

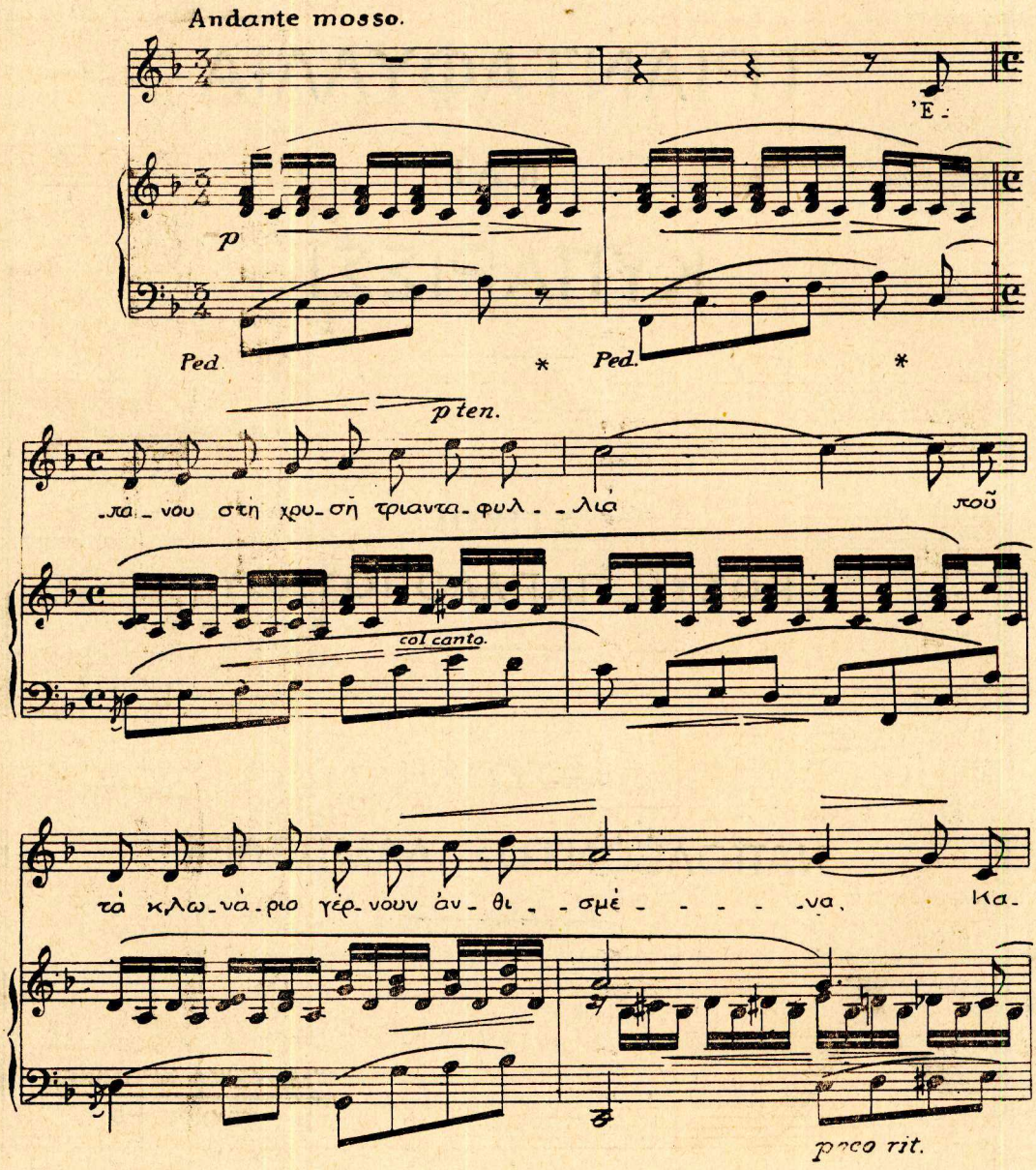
ΜΟΥΣΙΚΗ

ΝΑΠΟΛΕΟΝΤΟΣ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

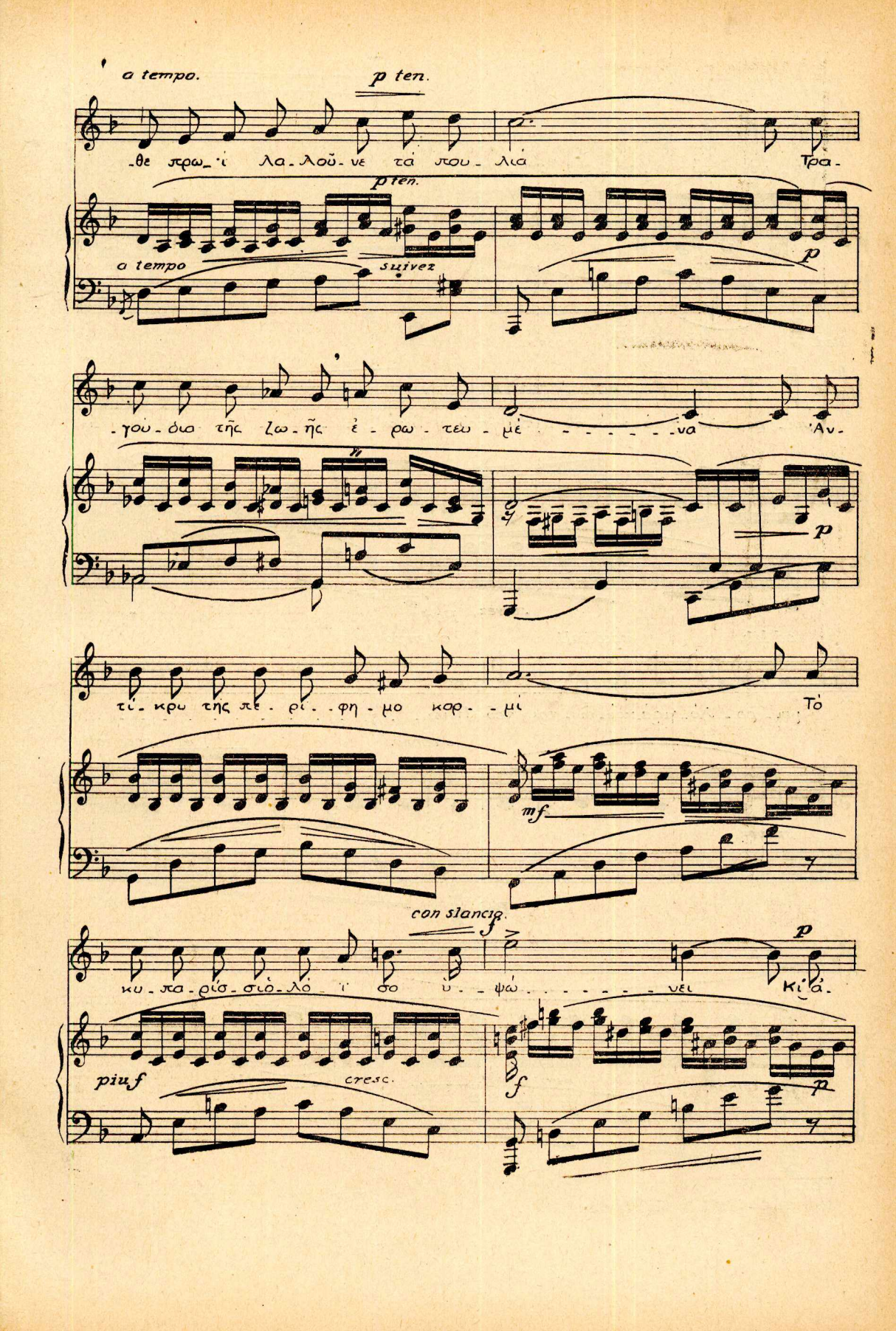
"ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ..
ΤΕΥΧΟΣ 4-5

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑ & ΚΥΠΑΡΙΣΣΙ

Μουσική
N. LAMBELET



Copyright by N. Lambelet


a tempo.
p ten.
-θε πρω-ἰ λα-λοῦ-νε τά που-λιά
Τρα-
p ten.
a tempo
suivez
p
-γου-ὸια τῆς ζω-ῆς ἐ-ρω-τεύ-μέ - - - - - - -να
Ἀν-
p
τί-κρυ τῆς πε-ρί-φη-μο κορ-μί
Τό
mf
con slancio
f
p
κυ-πα-ρίσ-σιό-λό-ἰ σο ὑ-ψώ - - - - - - -νει
Κι-ά-
piu f
cresc.
f
p

cresc. mf f

-πά - νου τοῦ θα - νά - του στε - ναγ - μοί Τά

cresc. mf. f

Ped. * Ped. poco rit. * Ped.

pp p

μαι - ρο - λό - γιαά - κού - ου - ται τοῦ Γκιώ - - - - - - - - νη Τά

mg. rit. pp p

suivez Ped

ad lib. poco rall a tempo

μαι - ρο - λό - γιαά - κού - ου - ται τοῦ Γκιώ - - - - - - - - - - - - - - -

a tempo. poco rall.

suivez.

Ped. *

-νη

mg.

p a tempo. dim. rall. ppp

Ped. * Ped. pp *

ΜΟΥΣΙΚΟΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΑ

Η ΟΡΘΗ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΔΙΑΙΡΕΣΙΣ ΤΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΔΙΑΤΟΝΙΚΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ ΚΑΙ ΣΥΓΚΡΙΣΙΣ ΑΥΤΗΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΣΥΓΚΕΚΡΑΜΕΝΗΝ ΤΟΙΑΥΤΗΝ

Ἀπέδειξα μαθηματικῶς τε καὶ πειραματικῶς τὸ ἀδύνατον τῆς διαιρέσεως τῆς διαπασῶν κλίμακος εἰς ἓξ μείζονας ἢ ἐπογδόους τόνους διὰ τῆς εἰς τὸ 3ον τεῦχος τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» δημοσιευθείσης πραγματείας μου· ἐπειδὴ δὲ ὡς ἐκ τούτου ἐκινήθη ἡ περιέργεια πολλῶν, οἱ ὁποῖοι ἐπεθύμουν νὰ μάθουν ποία εἶνε ἡ ὀρθὴ καὶ ἐπιστημονικὴ διαίρεσις τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος, προσῆλθον εἰς ἐμὲ καὶ μὲ παρεκάλεσαν νὰ γράψω περὶ τῆς ὀρθῆς καὶ ἀκριβοῦς διαιρέσεως τῆς κλίμακος ταύτης.

Τὴν δικαίαν αὐτῶν ἐπιθυμίαν, ὡς καὶ τὴν παράκλησιν δὲν ἠδυνάμην νὰ μὴ λάβω ὑπ' ὄψιν. Ὅθεν ἐκπληρῶν αὐτὴν προθυμότατα χάριν αὐτῶν τε καὶ τῶν ἀναγνωστῶν τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν», προβαίνω εἰς τὴν διαίρεσιν τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος πρῶτον καὶ ἔπειτα εἰς τὴν σύγκρισιν αὐτῆς πρὸς τὴν συγκεκραμένην τοιαύτην.

Α'. διαίρεσις τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος

Εἰς τὴν φύσιν καὶ εἰς τὴν μουσικὴν ὑπάρχουν, ὡς γνωστόν, δύο διατονικαὶ κλίμακες, ἡ φυσικὴ καὶ ἡ συγκεκραμένη. Τὴν συγκεκραμένην κλίμακα μεταχειρίζεται ἡ Εὐρωπαϊκὴ μουσική, ἐνῷ ἡ ἡμετέρα μουσική, Ἐκκλησιαστικὴ καὶ δημώδης, ἔχει ἐν χρήσει τὴν φυσικὴν διαίρεσιν τῆς κλίμακος, ἡ ὁποία ἀποτελεῖται ἐκ δύο ὁμοειδῶν τετραχόρδων, διεζευγμένων κατὰ τόνον μείζονα καὶ συγκειμένων ἐξ ἑνὸς μείζονος ἢ ἐπογδόου τόνου, ἔχοντος ἀξίαν μήκους χορδῆς $\frac{8}{9}$, ἐξ ἑνὸς ἐλάσσονος ἢ ἐπιενάτου, ἔχοντος ἀξίας μήκους χορδῆς $\frac{9}{10}$ καὶ ἐξ ἑνὸς ἐλαχίστου ἢ ἐπιδεκατοπέμπτου τόνου, ἔχοντος ἀξίαν μήκους χορδῆς $\frac{15}{16}$ οἵτινες τόνοι ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς τὸ ἐπὶ τῆς χορδῆς μῆκος τοῦ τετραχόρδου $\frac{3}{4}$, διότι $\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\times\frac{15}{16}=\frac{3}{4}$. Τὰ δὲ δύο τετράχορδα τῆς κλίμακος, μετὰ τοῦ διαζευκτικοῦ μείζονος ἢ ἐπογδόου τόνου ($=\frac{8}{9}$) ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς τὸ $\frac{1}{2}$, ἤτοι πρὸς τὸ ἥμισυ τῆς χορδῆς, διότι $\frac{3}{4}\times\frac{3}{4}\times\frac{8}{9}=\frac{1}{2}$

Ἡ διαίρεσις αὕτη τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος ἔχουσα τὴν ἀρχὴν αὐτῆς ἀπὸ τοῦ περὶ τὰ τέλη τοῦ Α' μετὰ Χριστὸν αἰῶνος ἀκμάσαντος Διδύμου τοῦ Ἀλεξανδρέως, καθὼς Κλαύδιος ὁ Πτολεμαῖος ὁμολογεῖ καὶ παραδέχεται, εἶναι ὀρθὴ καὶ ἀκριβὴς ἀκουστικῶς, ἀριθμητικῶς καὶ πειραματικῶς, γνωστὴ δὲ εἰς τοὺς μελετήσαντας τὸ περὶ μουσικῆς σύγγραμμα Κλαυδίου τοῦ Πτολεμαίου, ἀκμάσαντος ἀπὸ τοῦ 125—161 μετὰ Χριστόν.

Ἡ μουσικὴ κλίμαξ ἢ διαπασῶν ἀποτελεῖται ἐξ ὀκτὼ φθόγγων. Κυρίως ὅμως ἀποτελεῖται ἐξ ἑπτὰ τοιούτων, διότι ὁ ὄγδοος φθόγγος τῆς κλίμακος ἀποτελεῖ τὴν βάσιν τῆς δευτέρας διαπασῶν, ἤτοι τὴν βάσιν τῆς δὶς διαπασῶν. Ἐκ τῶν ἑπτὰ δὲ τούτων φθόγγων τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος παράγονται ἑπτὰ κλίμακες διάφοροι ἀπ' ἀλλήλων κατά τε τὸ μέλος καὶ τὸ ὕψος, καθότι ἑκάστη ἐξ αὐτῶν ἔχει βάσιν ἕνα ἐκ τῶν φθόγγων τῆς κλίμακος.

Οἱ ὀκτὼ φθόγγοι τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος ἢ διαπασῶν περικλείουν ἑπτὰ τοιαῦτα διαστήματατα, ἤτοι τρεῖς μείζονας ἢ ἐπογδόους τόνους, δύο ἐλάσσονας ἢ ἐπιενάτους καὶ δύο ἐλαχίστους ἢ ἐπιδεκατοπέμπτους τόνους, οἵτινες τόνοι παράγουν τὰς ἑξῆς ἑπτὰ συμφώνους συμφωνίας ἢ συγχορδίας (accord's consonnants):

Α΄. Τὴν δ α π α σ ῶ ν σ υ μ φ ω ν ί α ν,

Β΄. τὴν δ ι ὰ π έ ν τ ε τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν,

Γ΄. τὴν δ ι ὰ τ ε σ σ ά ρ ω ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν,

Δ΄. τὴν δ ι ὰ τ ρ ι ῶ ν μ ε γ ά λ η ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν,

Ε΄. τὴν δ ι ὰ τ ρ ι ῶ ν μ ι κ ρ ὰ ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν,

ΣΤ΄. τὴν δ ι ' ἕ ξ μ ε γ ά λ η ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν καὶ

Ζ΄. τὴν δ ι ' ἕ ξ μ ι κ ρ ὰ ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν.

Πρὸς καλλιτέραν κατανόησιν τῶν ἀνωτέρω συμφωνιῶν παραθέτω διάγραμμα τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος ἢ διαπασῶν ἀπὸ τοῦ φθόγγου Νη (do), εἰς τὸ ὁποῖον διάγραμμα σημειοῦνται τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκη τῶν τονιαίων διαστημάτων, τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκη τῶν συμφωνιῶν (=χορδῶν) συμφώνων τε καὶ διαφώνων καὶ οἱ ἀριθμοὶ τῶν δονήσεων.

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος

ὑπὸ τοὺς ἀριθμούς

Διαπασῶν	Νη do 4860		Πα re 4320		Βου mi 3888		Γα fa 3645		Δι sol 3240		Κε la 2880		Ζω si 2592		Νη do 2430
Μήκη τον. διαστημάτων		9/8	8	10/9	4	16/15	3	9/8	2	9/8	16	10/9	8	16/15	1
» συμφωνιῶν	1		9		5		4		3		27		15		2
Ἀριθμ. δονήσεων	1		9/8		5/4		4/3		3/2		27/16		15/8		2

Ὡς εἰς τὸ παρατιθέμενον διάγραμμα βλέπομεν, ἡ ἀπὸ τοῦ φθόγγου Νη (do) φυσικὴ διατονικὴ κλῖμαξ ἢ διαπασῶν παράγει τέσσαρας συμφώνους συμφωνίας καὶ δύο διαφώνους τοιαύτας.

Αἱ τέσσαρες σύμφωνοι συμφωνίαι ἢ συγχορδίαι εἶνε αἱ ἑξῆς:

α΄.) Ἡ δ ι ὰ τ ρ ι ῶ ν Νη—Βου (do mi) μ ε γ ά λ η τ ε λ ε ί α σ υ μ φ ω ν ί α (μῆκος χορδῆς $^4/_5$). (*)

τ ε λ ε ί α συμφωνία (μῆκος χορδῆς $\frac{3}{4}$).

γ΄.) ἡ δ ι ὰ π έ ν τ ε Νη—Δι (Δο—sol) τελεία συμφωνία (μῆκος χορδῆς $\frac{2}{3}$) καὶ

δ΄.) ἡ δι' ὀ κ τ ὼ Νη—Νη (do—do) τελεία συμφωνία (μῆκος χορδῆς $\frac{1}{2}$).

(*) Τὴν δ ι ὰ τ ρ ι ῶ ν μ ι κ ρ ὰ ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν ὅρα ἐν σελ. 5) παράγουν αἱ ἀπὸ τῶν φθόγγων Βου (mi) καὶ Ζω (si) κλίμακες, ὡς Βου—Δε (mi—sol) καὶ Ζω—Πα (si—re). Ἔχει δὲ ἡ συμφωνία αὕτη λόγον ἀριθμητικὸν καὶ ἁρμονικὸν πρὸς τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τὸν ἐπίπεμπτον, ὡς 6 πρὸς 5 ἢ $\frac{5}{6}$· Παλμικαὶ δονήσ. $\frac{6}{5}$·

β΄.) ἡ δ ι ὰ τ ε σ σ ά ρ ω ν Νη—Γα (do—fa)

Αἱ δὲ δύο διάφωνοι συμφωνίαι εἶνε αἱ ἑξῆς:

α΄.) ἡ δι' ἕξ Νη—Κε (do—la) διάφωνος συμφωνία (μῆκος χορδῆς $\frac{16}{27}$) (*) καὶ

β΄.) ἡ δι' ἑ π τ ά Νη—Ζω (do—si) διάφωνος συμφωνία (μῆκος χορδῆς $\frac{8}{15}$).

Β΄. Σύγκρισις τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος πρὸς τὴν συγκεκραμένην τοιαύτην.

Ἐὰν συγκρίνωμεν τὴν φυσικὴν διατονικὴν κλίμακα πρὸς τὴν συγκεκραμένην τοιαύτην, θὰ ἴδωμεν ὅτι ὑπάρχουν μεταξὺ αὐτῶν διαφοραί. Πρὸς διευκόλυνσιν δὲ τῆς συγκρί-

(*) Αἱ ἀπὸ τῶν φθόγγων Πα (re) καὶ Δι (sol) κλίμακες ἔχουν τὴν δι' ἕξ συμφωνίαν σύμφωνον, παράγουν δηλ. τὴν δι' ἕξ μ ε γ ά λ η ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν Πα—Ζω (re—si) καὶ Δι—Βου (sol—mi), ἔχουσαν λόγον ἀριθμητικὸν καὶ ἁρμονικὸν πρὸς τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τὸν ἐ π ι δ ι μ ε ρ ῆ, ὡς 5 πρὸς 3 ἢ $\frac{3}{5}$ Παλμ. δον. $\frac{5}{3}$. Τὴν δὲ δι' ἕξ μ ι κ ρ ὰ ν τ ε λ ε ί α ν σ υ μ φ ω ν ί α ν παράγει ἡ ἀπὸ τοῦ φθόγγου Ζω (si) κλῖμαξ, ὡς Ζω—Δι (si—sol). Ἔχει δὲ ἡ συμφωνία αὕτη λόγον ἀριθμητικὸν καὶ ἁρμονικὸν πρὸς τὸ μῆκος τῆς χορδῆς τὸν ἐ π ι τ ρ ι μ ε ρ ῆ, ὡς 8 πρὸς 5 ἢ $\frac{5}{8}$. Παλμ. δον. $\frac{8}{5}$.

σεως καὶ ἐξακρίβωσιν τῶν μεταξὺ τῶν δύο κλιμάκων ὑπαρχουσῶν διαφορῶν παραθεὶς ἀνωτέρω διάγραμμα τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος, παραθέτω ἐνταῦθα καὶ διάγραμμα τῆς συγκεκραμένης τοιαύτης ὡσαύτως ἀπὸ τοῦ φθόγγου Νη (do), εἰς τὸ ὁποῖον διάγραμμα σημειοῦνται ὅσα καὶ εἰς τὸ πρῶτον, ἤτοι τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκη τῶν τονιαίων διαστημάτων καὶ τὰ τῶν συμφώνων τε καὶ διαφώνων συμφωνιῶν (=χορδῶν) τοιαῦτα καὶ οἱ ἀριθμοὶ τῶν δονήσεων.

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

τῆς συγκεκραμένης κλίμακος

ὑπὸ τοὺς ἀριθμοὺς

Διαπασῶν	Νη do 4860		Πα re 4320		Βου mi 3840		Γα fa 3645		Δι sol 3240		Κε la 2880		Ζω si 2560		Νη do 2430
		9		9		256		9		9		9		256	
Μήκη τον. διαστημάτων		8	8	8	64	243	3	8	2	8	16	8	128	243	1
» συμφωνιῶν	1		9		81		4		3		27		243		2
Ἀριθμ. δονήσεων	1				81		4		3		27		243		
					64		3		2		16		128		2

Συγκρίνοντες ἤδη ἀμφοτέρας τὰς κλίμακας, φυσικὴν διατονικὴν καὶ συγκεκραμένην, εὑρίσκομεν αὐτὰς νὰ συμφωνῶσι μὲν ὡς πρὸς τὰ τετράχορδα, διότι ἀμφότεραι ἀποτελοῦνται ἐκ δύο ὁμοειδῶν τετραχόρδων, διεξευγμένων κατὰ τόνον μείζονα, νὰ διαφέρωσιν ὅμως ἀπ' ἀλλήλων ὡς πρὸς τὰ τονιαῖα διαστήματα τῶν τετραχόρδων αὐτῶν, διότι τὰ μὲν τετράχορδα τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος σύγκεινται, ὡς εἴδομεν, ἐξ ἑνὸς μείζονος ἢ ἐπογδόου ($=\frac{8}{9}$) τόνου, ἐξ ἑνὸς ἐλάσσονος ἢ ἐπιενάτου ($=\frac{9}{10}$) καὶ ἐξ ἑνὸς ἐλαχίστου ἢ ἐπιδεκατοπέμπτου ($=\frac{15}{16}$) τόνου, τὰ δὲ τῆς συγκεκραμένης τοιαῦτα σύγκεινται ἐκ δύο ἐπογδόων ($=\frac{8}{9}$) τόνων μεθ' ἑνὸς λείμματος, ὄντος μικροτέρου τοῦ ἡμιτονίου κατά τι καὶ ἔχοντος ἀξίαν μήκους χορδῆς $\frac{243}{256}$ (*), ἐξ οὗ ἡ μεταξὺ τῶν ἀριθμῶν τῶν δύο διαγραμμάτων παρατηρουμένη διαφορά, καθόσον οἱ ἀριθμοὶ οὗτοι ἐξάγονται, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς, μήκη τῶν τονιαίων διαστημάτων.

Πρὸς τούτοις εἰς τὸ παρατιθέμενον διάγραμμα βλέπομεν, ὅτι ἡ συγκεκραμένη κλῖμαξ ἔχει τρεῖς μόνον συμφώνους συμφωνίας ἢ συγχορδίας (accords consonants), ἤτοι τὴν διαπασῶν (octave) ἢ δι' ὀκτὼ (μῆκος χορδῆς $\frac{1}{2}$), τὴν διὰ πέντε (μῆκος χορδ. $\frac{2}{3}$) καὶ τὴν διὰ τεσσάρων (μῆκος χορδῆς $\frac{3}{4}$), τὰς δὲ ἄλλας τρεῖς, ἤτοι τὴν δι' ἓξ

(*). Τὸ λεῖμμα ὠνομάσθη τοιουτοτρόπως, διότι δύο λείμματα συμπαρακείμενα ἐν τῇ κλίμακι παρουσιάζουν ἔλλειμμα μὴ συναποτελοῦντα ἕνα τόνον ἐπόγδοον. Εἰς τοῦτο συμφωνοῦν μετ' ἐμοῦ καὶ οἱ ἀρχαῖοι ἁρμονικοὶ συγγραφεῖς:

α') Γαυδέντιος ὁ φιλόσοφος λέγων: «Τὸ δὲ ἡμιτόνιον καλούμενον οὐκ' ἔστιν ἡμιτόνιον· λέγεται δὲ κοινῶς ἡμιτόνιον, ἰδίως δὲ λεῖμμα καὶ ἔχει λόγον, ὄντα 256 πρὸς τὰ 248... ἔλαττον ἄρα τὰ λεγόμενα τοῦ ἀληθῶς ἡμιτονίου, διόπερ λεῖμμα ἐκλήθη». (Γαυδεντίου εἰσαγωγὴ σελὶς 15, § 13).

β') Ἀριστείδης ὁ Κοϊντιλιανὸς λέγων: «Τοῦτον δὲ εἰρήκασι μερίζεσθαι τὸν τόνον εἰς ἡμιτόνια. Εὑρίσκεται δὲ ταῦτ' οὐκ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ἀλλ' ἔς τε μεῖζον καὶ ἔλαττον... ὅθεν καὶ λεῖμμα τοῦτο τὸ διάστημα διὰ τὸ δυστέκμαρτον τῆς ἰσότητος ἐκάλεσαν οἱ παλαιοί». (Ἀριστείδου Κοϊντιλιανοῦ βιβλίον Γ' σελ. 114) καὶ

γ') Νικόμαχος ὁ Γερασηνὸς λέγων: «Σύστημα δὲ οὖσα ἡ διαπασῶν εἴτε ὑπὲρ μέσης ἕως προσλαμβανομένου, εἴτε ὑπὸ μέσης ἕως νήτης ὑπερβολαίων ἐν ὀκτὼ χορδαῖς —τῆς τε διὰ τεσσάρων δύο τόνων καὶ ἡμιτονίου οὔσης, τῆς τε διὰ πέντε τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ὑπαρχούσης,— οὐκ εὐθὺς ἐξ ἓξ τόνων, ὡς οἱ νεώτεροι νομίζουσιν, ἀποτελεῖται. ἀλλ' ἐκ πέντε τόνων καὶ δύο τῶν λεγομένων ἡμιτονίων, ἅπερ, εἰ ὡς ἀληθῶς ἡμίση τόνων ὑπῆρχε, τὶ ἐκώλυε τόνον ἐξ αὐτῶν ἀποτελεῖσθαι καὶ ἓξ τόνων ὑπάρ-

Νη—Κε (do—la) (μῆκος χορδῆς $\frac{16}{27}$), τὴν δι' ἑπτὰ Νη—Ζω (do—si) μῆκος χορδῆς $\frac{128}{243}$) καὶ τὴν διὰ τριῶν Νη—Βου (do-mi) (μῆκ. χορδ. $\frac{64}{81}$) ἔχει διαφώνους (accords dissonants) ἀδυνατοῦσα νὰ παραγάγῃ πλείονας τῶν τριῶν συμφώνους συμφωνίας, ἐνῷ ἡ φυσικὴ κλῖμαξ, πλὴν τῶν συμφώνων συμφωνιῶν τούτων, τὰς ὁποίας παράγει καὶ ἡ συγκεκραμένη κλῖμαξ, παράγει, ὡς εἴδομεν, ἐπὶ πλέον καὶ τέσσαρας ἀκόμη τοιαύτας, ἤτοι Α'. τὴν διὰ τριῶν μεγάλην συμφωνίαν, Β'. τὴν διὰ τριῶν μικρὰν τελείαν συμφωνίαν, Γ'. τὴν δι' ἓξ μεγάλην τελείαν συμφωνίαν καὶ Δ'. τὴν δι' ἓξ μικρὰν τελείαν συμφωνίαν, τὰς ὁποίας, ὡς καὶ τὰ ἐπὶ τῆς χορδῆς μήκη αὐτῶν ὅρα ἀνωτέρω.

Ὥστε ἡ φυσικὴ διατονικὴ κλῖμαξ εἶνε πλουσιωτέρα τῆς συγκεκραμένης κλίμακος κατὰ τέσσαρας ουμφώνους συμφωνίας. Συμβαίνει δὲ τοῦτο ὡς ἐκ τῆς διαφορᾶς τῶν τονιαίων διαστημάτων τῆς μιᾶς κλίμακος ἀπὸ τῆς ἄλλης τῆς διαφορᾶς ταύτης συνισταμένης κυρίως εἰς τὴν κατὰ κόμμα (μῆκ. χορδ. $\frac{80}{81}$) διαφορὰν τοῦ ἐλάσσονος ἢ ἐπιενάτου ($\frac{9}{10}$) τόνου ἀπὸ τὸν μείζονα ἢ ἐπόγδοον ($=\frac{8}{9}$) τόνον καὶ τοῦ λείματος (μῆκος χορδῆς $\frac{243}{256}$) ἀπὸ τὸν ἐλάχιστον ἢ ἐπιδεκατόπεμπτον ($\frac{15}{16}$) τόνον (*). Εἶνε ἀληθὲς ὅτι ἡ κατὰ κόμμα ($-\frac{80}{81}$) διαφορὰ εἶνε ἐλαχίστη. Καίτοι ὅμως εἶνε τοσοῦτον μικρὰ ἡ διαφορά, ἐν τούτοις συντελεῖ εἰς τὸ νὰ διαφέρῃ ἡ μία κλῖμαξ ἀπὸ τῆς ἄλλης καὶ νὰ ὀνομάζηται ἡ μὲν μία φυσική, ἡ δὲ ἄλλη συγκεκραμένη.

Τὰ ἀνωτέρω, ἕνεκα φειδοῦς τοῦ χώρου τοῦ καλοῦ καὶ φιλοξένου περιοδικοῦ τούτου, ἐν συντομίᾳ ἐκτεθέντα πιστεύω νὰ ἱκανοποίησαν ἀρκούντως τὴν περιέργειαν καὶ τὴν ἐπαινετὴν φιλομάθειαν τῶν ζητησάντων παρ' ἐμοῦ νὰ γράψω περὶ τῆς ὀρθῆς καὶ ἐπιστημονικῆς διαιρέσεως τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακος, διαβεβαιῶ δὲ αὐτούς, ὡς καὶ τοὺς ἀναγνώστας τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν» ὅτι ἐφεξῆς θὰ δημοσιεύωνται εἰς τὰς σελίδας τοῦ περιοδικοῦ τούτου ἄρθρα μου περὶ τῆς ἐπιστημονικῆς διαιρέσεως καὶ ἄλλων κλιμάκων τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς, ἐννοεῖται ἐν συντομίᾳ πάντοτε.

Ἐν ἐκτάσει δὲ καὶ ἐν πάσῃ σαφηνείᾳ καὶ λεπτομερείᾳ περὶ τῆς ἐπιστημονικῆς διαιρέσεως ἁπασῶν τῶν κλιμάκων τῆς καθ' ἡμᾶς μουσικῆς, ὡς καὶ περὶ τῶν τονιαίων διαστημάτων αὐτῶν, μηδὲ καὶ αὐτῶν ἀκόμη τῶν ἐχόντων μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα ὑφέσεων καὶ διέσεων ἢ ἕλξεων ἐξαιρουμένων, θὰ ἴδῃ ὁ μουσικὸς κόσμος, εἰς τὰ 6 τὸν ἀριθμὸν μουσικοεπιστημονικὰ συγγράμματά μου ἐπὶ τῆς ἐθνικῆς ἡμῶν Μουσικῆς, Ἐκκλησιαστικῆς τε καὶ Δημώδους, τὰ ὁποῖα μένοντα, ἀνέκδοτα ἀτυχῶς, ἂς εὐχηθῶμεν νὰ μὴ βραδύνουν νὰ ἐκδωθοῦν ἐπ' ἀγαθῷ τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς, τὴν ὁποίαν ἐκ νεότητός μου ἠγάπησα καὶ κατὰ δύναμιν ἐκαλλιέργησα.

† ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΘΩΪΔΗΣ

χειν αὐτήν; τὴν δὲ τούτου ἀπόδειξιν ἐν τοῖς κατὰ πλάτος ποικιλώτατα σαφηνιοῦμεν· συμφήσει δὲ ἡμῖν καὶ ἐν τῇ προκειμένῃ λέξει Φιλόλαος λέγων· ἁρμονία (τὴν διαπασῶν οἱ ἀρχαῖοι ὠνόμαζαν ἁρμονίαν) δὲ πέντε ἐπόγδοα καὶ δύο διέσιες, τουτέστι δύο ἡμιτόνια, ἃ πεποιήκει ἂν ἕνα τόνον, εἴπερ ἦν ὡς ἀληθῶς ἡμίση τόνων». (Νικόμαχος σελ. 27, § 12). Τὰ ὑπὸ τῶν ἀρχαίων ἁρμονικῶν συγγραφέων λεγόμενα ἀποδεικνύουν ἀκόμη μίαν φορὰν περιτράνως, ὅτι εἶνε ἀδύνατος ἡ διαίρεσις τῆς διαπασῶν κλίμακος εἰς ἓξ μείζονας ἢ ἐπογδόους τόνους καὶ ὅτι τὸ λεῖμμα καταχρηστικῶς λέγεται ἡμιτόνιον. Ἄλλως τε καὶ ἡ Εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἐν τῇ θεωρίᾳ διὰ τὰ διαστήματα mi—fa καὶ si—do μεταχειρίζεται τὸ λεῖμμα, τὸ ὁποῖον ἐν τῇ πράξει ὀνομάζει ἡμιτόνιον, διότι ἄλλως δὲν δύναται νὰ εὐοδωθῇ μαθηματικῶς οὔτε ἡ διαπασῶν, οὔτε τὸ τετράχορδον.

(*) Σημειωτέον ὅτι εἷς ἐλάσσων τόνος καὶ ἓν κόμμα ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς ἕνα ἐπόγδοον τόνον διότι $\frac{9}{10}\times\frac{80}{81}=\frac{8}{9}$. Καὶ ἓν λεῖμμα καὶ ἓν κόμμα ἰσοῦνται ἀκριβῶς πρὸς ἕνα ἐλάχιστον ἢ ἐπιδεκατόπεμπτον τόνον, διότι $\frac{243}{256}\times\frac{80}{81}=\frac{15}{16}$

Β. ΚΑΡΑΤΙΓΚΙΝ

ΤΟ ΗΡΩΪΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

[Συνέχεια καὶ τέλος]

Ζητῶντας συγγνώμη γιὰ τὴν κάπως ἐκτεταμένη, ἀλλὰ μεγάλης σπουδαιότητος παραπάνω παρέκβασιν ἐπανέρχομαι στὸ θέμα τῆς ἐκδηλώσεως τοῦ ἡρωϊκοῦ στοιχείου στὸ Βάγνερ.

Εἶν' ἀλήθεια, ὅτι οἱ σκέψεις, ποῦ ἀνέπτυξα τώρα ἦσαν ἀπόρροια, κυρίως καθαρῶς θεωρητικῆς ἐξετάσεως ἀπὸ τὴν ἀντιπαραβολὴ τοῦ χρωματισμοῦ μὲ τὸν διατονισμὸν ἀφ' ἑνός, καὶ ἀπὸ τὴν ψυχολογικὴ σύγκρισί τους ἀφ' ἑτέρου, ποῦ ἐκφράζουν τὴν τρυφερὴ ἁβροπρέπειαν (ὁ χρωματισμὸς) καὶ τὴ δυναμικότητα (ὁ διατονισμός).

Ρίξετε τώρα ἕνα βλέμμα στὶς παρτιτοῦρες τοῦ Βάγνερ. Εἶνε ἀληθινὰ καταπληκτικὸ μὲ πόση ἀκρίβεια ἀνταποκρίνονται οἱ τρόποι τοῦ Βαγνεριοῦ γραψήματος στοὺς ψυχολογικοὺς ὅρους τοῦ χρωματισμοῦ καὶ διατονισμοῦ.

Ὁ φλογερὸς ἔρως τοῦ Τριστάνου καὶ τῆς Ἰζόλδης, ἡ δολιότης τοῦ πονηροῦ Λόζ, οἱ ραδιουργίες τοῦ Μίμ, ἔχουν ἀπεικονισθῇ στὴ μουσικὴ μὲ τὴν κυριαρχία τοῦ χρωματισμοῦ.

Ἀλλὰ πάρτε τὴν αὐστηρὴ καὶ μεγαλοπρεπῆ μουσικὴ τοῦ Βαλχάλ τὴν ἐναρμονισμένη μὲ μεγάλες τρίτες, ἢ τὸν «ὑπερδιατονικὸ» καλπασμὸ τῶν Βαλκυριῶν μὲ μόνα τὰ ρωμαλέως ἀνεπτυγμένα τρίηχα, ἢ τὶς ηὐξημένες τρίτες τῆς πολεμικῆς κραυγῆς τῶν Βαλκυριῶν, ἢ τὸ μοτίβο τῆς κοιμισμένης Μπρουνχίλδης, τὸ βασιζόμενο στὴν κινέζικη κλίμακα.

Ἀναρίθμητα εἶνε τὰ παραδείγματα, ποῦ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον καταφαίνεται, ὅτι τὸ ἡρωϊκὸ χρῶμα τοῦ διατονικοῦ, ἢ τοῦ ὑπερδιατονικοῦ μέλους τοῦ Βάγνερ ὑπογραμμίζεται ἀκόμα μὲ τὸ ρωμαλέως πρωτόγονο χαρακτῆρα τῆς ἁρμονίας, τῆς ἔντονης καὶ χυπητῆς ρυθμικότητος καὶ μὲ τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἐντόνων καὶ μεγαλοπρεπῶν ὀρχηστρικῶν τέμπρων.

Πολὺ χαρακτηριστικὴ καὶ ἀξία ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶνε ἡ διατονικότης τοῦ «Πάρσιφαλ». Οἱ ἄθλοι τοῦ πολέμου εἶνε ἀπαραίτητοι στοὺς ἱππότας τοῦ Γκράαλ μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἠθικῆς τελειοποιήσεως.

Κατ' ἀναλογία μὲ τὴν κυριαρχοῦσα στὴν ἰδεολογία τοῦ Πάρσιφαλ ἠθικὴ στιγμή, ἡ διατοτικότης του ἔχει πολὺ ἁπαλό, μάλιστα τρυφερὸ χαρακτῆρα. Εἶνε πολὺ ἐνδιαφέρον τὸ γεγονός, ὅτι στὸ δικό μας τὸ Μουσσόρσκη ὁ ἡρωϊσμὸς μὲ τὴν ἠθικοθρησκευτική του ἀπόχρωσι ἐκφράζεται μὲ τρόπους ὄχι μόνον διατονικούς, ἀλλὰ καὶ μελωδικῶς παραπλησίους μὲ τὸ «μοτίβο τῆς Πίστεως» στὸ Πάρσιφαλ. Ἐκεῖνοι, ποῦ θέλουν νὰ βεβαιωθοῦν γι' αὐτὸ εἰμποροῦν νὰ πᾶνε στὴ δημοσία βιβλιοθήκη, ὅπου βρίσκεται τὸ χειρόγραφο τῆς μισοτελειωμένης ἀνέκδοτης (ἐκτὸς δύο ἀποσπασμάτων) ὄπερας τοῦ Μουσσόρσκη «Σαλαμπώ».

Τὸ ἐπεισόδιον ἐκεῖνο, ὅταν ἡ γενναιόκαρδη ἡρωΐς τοῦ Φλομπὲρ—Μουσσόρσκη ἀποφασίζει νὰ εἰσχωρίσῃ στὸ ἐχθρικὸ στρατόπεδο γιὰ νὰ ἐπιστρέψῃ στὴ χώρα της τὸν ἱερὸν πέπλο τῆς θεᾶς Τανίτας, ποῦ εἶχαν ἁρπάσει ἀπὸ τοὺς Καρχηδονίους, ἀποκαλύπτει στὶς ξεχωριστὲς φράσεις ἀναμφισβήτητη συγγένεια μὲ τὸ «Πάρσιφαλ».

***

Μετὰ τὸ Βάγνερ τὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο βαθμηδὸν ἐξασθενίζει στὴ γερμανικὴ μουσική.

Γιὰ τὸ Μπετόβεν ἐν γένει ἦταν πολὺ λίγο δυνατὴ καὶ προσιτή ἡ ἐπίδρασις τοῦ χρωματισμοῦ. Σ' αὐτὸν πάντοτε τόσον ἡ διατονικὴ καὶ ἡ ὑπερδιατονικὴ (τὰ φαμφαροειδῆ θέματα) ὅσον καὶ ἡ ἀντιηρωϊκὴ ἀκόμα μουσικὴ—σύμφωνα μὲ τὰ σύγχρονα κριτήρια σχετικῶς μὲ τὴν ψυχολογία τοῦ διατονισμοῦ—καὶ τὰ ἁπλᾶ αἰσθηματικὰ μέρη προσλαμβάνουν ἡρωϊκὴν χροιάν.

Ὁ Βάγνερ εἶνε ἐξ ἴσου κυρίαρχος καὶ στὶς δύο σφαῖρες: Τὶς ἀκέραιες καὶ δυνατὲς συγκινήσεις ζωγραφίζει μὲ τὴ μουσικὴ ἐντελῶς ἄλλου εἴδους ἀπὸ τοὺς συγκλονισμοὺς τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους καὶ τὶς δραματικὲς συγκρούσεις τῶν ἀντιθέτων αἰσθημάτων.

Μετὰ τὸ Βάγνερ καὶ ἐν μέρει συγχρόνως μ' αὐτὸν στὴ γερμανικὴ μουσικὴ ἀρχίζει τάσις ἀντιμπετοβενικοῦ χαρακτῆρος: ὄχι πιὰ τὸ ἡρωϊκὸ καταυγάζει, τὸ κοινὸ καὶ πεζό, ἀλλὰ τὸ ἀντίθετο συμβαίνει: ὁ χρωματισμὸς κυρίαρχος εἰσχωρεῖ σ' ὅλες τὶς σφαῖρες τῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Τελικῶς τὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο καταπίπτει ἕως τὸ κοινοτοπικό, ἂν καὶ τὸ τελευταῖο ἔχει πολλάκις ἁδρή, δραματικὴ ἀπόχρωση.

Ὁ Λίστ καὶ ὁ Στράους εἶναι οἱ τυπικοὶ ἀντιμπετοβενισταὶ ὑπὸ τὴν ἔννοιαν αὐτήν.

Τὰ συμφωνικὰ ποιήματα τοῦ Λίστ «Ὁ Προμηθεύς», «Ἡ μάχη τῶν Οὔννων» καὶ «Héroide

funèbre»; «Ἡ ζωὴ τοῦ ἥρωος» τοῦ Στράους καθὼς καὶ ἡ ὅπερά του «Ἠλέκτρα» καὶ μερικὲς ἄλλες συνθέσεις καταφανῶς μαρτυροῦν γιὰ τὴν ἐπιθυμία τῶν συνθετῶν αὐτῶν νὰ γράψουν ἡρωϊκὴ μουσική. Ἀλλὰ τὸ ἡρωϊκό τους στοιχεῖο συχνὰ μεταπίπτει στὴν παραφορά, τὸ πάθος τους συχνὰ παίρνει ρητορικομελοδραματικὸ χαρακτῆρα, οἱ διατονικὲς καὶ ὑπερδιατονικές τους στροφὲς πολλάκις ἀποπνέουν ἐκζήτησι καὶ ἄλλοτε κοινοτοπία.

Μ' ὅλα ταῦτα ἡ ἡρωϊκὴ πνοὴ δὲν εἶναι ἐντελῶς ξένη στὸ Λίστ καὶ στὸ Στράους. Στὴν «Ἠλέκτρα» εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ συναντήσῃ ὁπωσδήποτε ἀρκετὰ θέματα καὶ μοτίβα πολὺ χαρακτηριστικὰ κατὰ τὴ μορφή τους ὡς πρὸς τὴ δυνατότητα τῆς φυσικῆς των προσαρμογῆς στὶς ἡρωϊκὲς διαθέσεις τῶν κυριωτέρων Σοφοκλο-χοφμανσταλικῶν ἡρώων τοῦ Στράους.

Ὁ Λίστ μ' ὅλη του τὴν τάσι στὴν ρητορικότητα καὶ τὰ ἰμπρεσσιονιστικὰ ἐφφὲ στὰ καλύτερά του ἔργα, ποῦ ἀναπτύσσει τεράστια δύναμι ποιητικῆς ἐμπνεύσεως, παρουσιάζει ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς Ρώσσους μουσικοὺς ὡς συνθέτης, ποῦ εἶχε ἰσχυροτάτην τριπλῆν ἐπίδρασι στὴ ρωσσικὴ μουσική.

Εἶναι γνωστόν, ὅτι οἱ ἱσπανικὲς οὐβερτοῦρες τοῦ Γκλίνκα ἐδημιουργήθηκαν στὸ ἔδαφος τῶν συμπαθειῶν—ποῦ πρῶτα στὸν Λίστ γεννήθηκαν—στὴν προγραμματικὴ μουσική. Ἐπίσης εἶναι πασίγνωστη ἡ γοητεία, τὴν ὁποίαν ἐξασκοῦσε ὁ Λίστ (ὅπως καὶ ὁ Μπερλιὸζ καὶ ὁ Σοῦμαν) στοὺς συνθέτας τοῦ κύκλου τοῦ Μπαλακίρεφ.

Τέλος στὴν τρίτη περίπτωσι βλέπουμε τὸ μεγαλοφυῆ ἐθνικό μας συνθέτη τὸ Σκριάμπιν ἐπηρεαζόμενον ἀπὸ τὸ διάσημο συνθέτη τοῦ «Βάλς-μεφιστό».

Ἐδῶ ἡ ἐπίδρασις τοῦ Λίστ ἦταν ἡ πιὸ σοβαρή. Διότι ὁ Σκριάμπιν δὲν ἐπηρεάσθηκε μόνον ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς φόρμες τοῦ γραψήματος τοῦ Λίστ καὶ ἀπὸ τὶς καλλιτεχνικές του ἰδίες, ὅπως αὐτὸ παρετηρήθη στὴ «λιστοφιλία τοῦ Γ'κλίνκα» καὶ στοὺς μπαλακιρεβιστάς.

Ὁ Σκριάμπιν ἐνεποτίσθη ἐν μέρει ἀπὸ τὸ παθητικὰ τρικυμιῶδες πνεῦμα τοῦ Λίστ. Καὶ τὸν ἡρωϊσμὸ τοῦ Λίστ, τὸν σημαντικὰ χαλαρωμένο, τὸν συγκερασμένο μὲ τὸ μελοδραματισμό, τὰ τσακίσματα, τὸ δαιμονισμὸ μὲ τὴν ἔκφρασι τοῦ πάθους ποῦ φθάνει στὸν αἰσθηματικὸ παροξισμό, αὐτὸν τὸν ἰδιόρρυθμο καὶ παθητικὸν ἡρωϊσμὸ ἐδέχθη ὁ Σκριάμπιν καὶ ἔστησε πρὸς τιμὴν τοῦ ἡρωϊσμοῦ αὐτοῦ ἤχινο μνημεῖον—τὸν «Προμηθέα» του.

Ἀλλὰ γιὰ τὸ Σκριάμπιν καὶ τὴν ἰδιόρρυθμη ἡρωϊστική του τάσι θὰ μιλήσω πάρα κάτω. Πρὸς τὸ παρὸν ὅμως σχετικὰ μὲ τὴ γερμανικὴ μουσικὴ ἀπομένει νὰ συμπληρώσω τὴν ἀρχικῶς διατυπωθεῖσα γνώμη γιὰ τὸν ἐκφυλισμὸ τοῦ μουσικοῦ ἡρωϊσμοῦ στὴ μεταβαγνερικὴ περίοδο.

Εἶναι ἀναμφίβολο, ὅτι ὄχι μόνο στὸ Λίστ καὶ στὸ Στράους, ἀλλὰ καὶ σ' ὅλους τοὺς ἄλλους νεογερμανοὺς συνθέτας εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνῃ ἀπολύτως τὴν ὁλοένα αὐξάνουσαν ἐξασθένισι τοῦ μουσικοηρωϊκοῦ στοιχείου.

Ἡ 1η Συμφωνία τοῦ Μπράμς, μερικὰ τραγούδια τοῦ Βὸλφ καὶ τοῦ Ρέγγερ κλείνουν μέσα τους ἀκόμα κάτι ἀπὸ τὸ ἡρωϊκὸ πνεῦμα. Γενικῶς ὅμως οἱ ἰμπρεσσιονιστικὲς τάσεις, ποῦ εἶναι ἀπολύτως ἐχθρικὲς στὸν ἡρωϊσμὸ ὅλο καὶ περισσότερο κυριαρχοῦν στὴ νεώτερη γερμανικὴ τέχνη.

=Τὸ ἰμπρεσσιονιστικὸ ρεῦμα ἀκόμα ζωηρότερα εἶναι αἰσθητὸ στὴ σύγχρονη γαλλικὴ μουσική. Γι' αὐτὸ θᾶταν ἐντελῶς περιττὸ νὰ ἀναζητήσῃ κανεὶς τὴν ἡρωϊκὴ μουσικὴ στὴ νεωτάτη γαλλικὴ μουσικὴ φιλολογία.

Ἀξιοσημείωτον εἶναι τὸ γεγονός, ὅτι οἱ Γάλλοι ἂν καὶ στὴν πρᾶξι εἶναι ἱκανοὶ νὰ κάμουν τοὺς μεγαλυτέρους ἡρωϊσμοὺς ἀνδρείας καὶ αὐτυθυσίας (ὅπως ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὸν πανευρωπαϊκὸ πόλεμο), μ' ὅλα ταῦτα, ὡς φαίνεται, δὲν ἔχουν καμμίαν ἰδιαίτερη κλίσι στὴ μουσικοδημιουργικὴ μετουσίωσι τῶν ἡρωϊκῶν συγκινήσεων σὲ καλλιτεχνικὲς μορφές.

Κανένα, ἴσως, ἄλλο ἔθνος στὴ σφαῖρα τῆς τέχνης ἐν γένει, καὶ εἰδικῶς τῆς μουσικῆς, δὲν εἰμπόρεσε νὰ ὑπερβῇ μέχρι σήμερον τοὺς Γάλλους, στὴ χάρι, στὴν κομψότητα, στὴν αἰσθητικὴ γοητεία. Ἀλλὰ οἱ Γάλλοι ἐκ φύσεως εἶναι ψυχολογικοὶ «ἰμπρεσσιονισταί». Τὰ αἰσθήματά τους ἠμποροῦν νὰ φθάσουν σὲ μεγάλη ἔντασι καὶ ὀξύτητα—διαφορετικὰ εἰμποροῦσαν ποτὲ νὰ ὑπάρξουν οἱ πρακτικὲς ἐκδηλώσεις τοῦ ἡρωϊσμοῦ; —Αὐτὰ τὰ αἰσθήματα ὅμως σπανίως φθάνουν σὲ πολὺ βάθος καὶ σταθερότητα, ἐνῷ ἡ μετουσίωσις τῶν ὀξείας ἐντάσεως ἀνωτέρων συγκινήσεων σὲ μορφὲς τῆς μουσικῆς τέχνης ἀπαιτεῖ τεράστιο αἰσθηματικοδημιουργικὸ ἐμποτισμὸ καὶ μεγάλη σταθερότητα.

Καὶ οἱ παλαιοὶ Γάλλοι — ὁ Λιουλλὶ καὶ ὁ Ραμώ, καὶ οἱ τῆς μεσαίας ἱστορικῆς περιόδου, ὅπως ὁ Σαὶν-Σάνς, ὁ Μασσενέ, ἀκόμα καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς νεωτάτους συνθέτας ὄχι σπανίως σταματοῦσαν τὴν προσοχή τους στὰ ἡρωϊκὰ θέματα.

Ἀπὸ τὶς πιὸ γνωστὲς ὅπερες εἶναι ἡ «Ἅλωσις τῆς Τροίας», οἱ «Τρῶες» τοῦ Μπερλιὸζ, «Σαμψὼν καὶ Δαλιδὰ» τοῦ Σαὶν-Σάνς.

Ἀλλὰ νὰ δώσῃ στὴ μελοδραματικὴ μουσικὴ τὴν ἠχητικὴ ἀναλογία τοῦ ἡρωϊκοῦ πνεύματος κανεὶς δὲν τὸ κατώρθωσε.

Μερικὴν ἐξαίρεσι τοῦ πράγματος παρουσιάζει ὁ Μπερλιόζ. Σὲ μερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεώς του, τῆς συγγενικῆς μὲ τὸ Λίστ, ὁ ρωμαντικῶν διαθέσεων συνθέτης τῆς Φανταστικῆς Συμφωνίας παρουσίασε ἐνίοτε στὶς ὅπερες καὶ τὰ συμφωνικὰ του ἔργα ψυχολογικὲς ἰδιότητες παρεμφερεῖς στὸ ἡρωϊκοδαιμονικὸ καὶ ἡρωϊκοθρησκευτικὸ πάθος.

Ἀλλὰ ἡ ἐξωτερικὴ κατὰ τὸ πλεῖστον τέχνη τοῦ Σαὶν—Σάνς καὶ ὁ ἐλαφρὸς σαλονιακὸς βαγνερισμὸς τοῦ Μασσενὲ εἶναι ἐντελῶς ξένα στὸ μουσικοηρωϊσμό.

Γιὰ τὴ συμφωνικὴ μουσικὴ δὲν ἔχει κανεὶς νὰ μακρυγορήσῃ διότι μέχρι τῆς ἐμφανίσεως στὴ Γαλλία τῶν νεοκλασικῶν (Φράγκ, Ντουκᾶς, Δ' Ἐντὶ καὶ τῶν μαθητῶν τους) καὶ τῶν ἰμπρεσσιονιστῶν (Ντεμπυσσί, Ραβέλ, Ρὸζ Ντουκὰς) δηλαδὴ μέχρι σχετικῶς πολὺ προχωρημένης ἐποχῆς ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ κατεῖχε στὴ Γαλλία ἐντελῶς δευτερεύουσα θέσι (καὶ πάλιν ἐξαιροῦνται ὁ Μπερλιόζ, ὁ Δαβίδ, τὰ ὀλιγάριθμα ὀρχηστρικὰ ἔργα τοῦ Μπιζὲ καὶ Μασσενέ, οἱ συμφωνίες καὶ τὰ συμφωνικὰ ποιήματα τοῦ Σαὶν—Σάνς).

Οἱ νεοκλασικοὶ ἀπεδείχθησαν ἀπὸ ἀπόψεως τοῦ μουσικοηρωϊστικοῦ στοιχείου ἀρκετὰ πενιχροί, ὅπως καὶ ἡ προγενέστερή τους γενεά, τῶν συνθετῶν (εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ ἐξαιρέσῃ μόνο τὸ ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸ συμφωνικὸ ποίημα—τριλογία. Ὁ Βαλλενστάϊν τοῦ Ντ' Ἐντί).

Ὅσο καὶ ἂν φαίνεται περίεργο εἶναι ἐν τούτοις γεγονὸς, ὅτι στὸ μπαλέτο τοῦ Ροζ Ντουκὰς «Ὀρφεὺς» ὁ συνθέτης κατώρθωσε περισσότερο ἀπὸ ὅλους τοὺς Γάλλους συνθέτας νὰ πλησιάσῃ στὸ πρόβλημα τοῦ μουσικοῦ ἡρωϊσμοῦ.

Εἶναι ἀλήθεια, ὅτι τὰ στοιχεῖα τοῦ μουσικοῦ ἡρωϊσμοῦ συνδέονται ὄχι μὲ τὸν καθ' ἑαυτὸ ἥρωα τοῦ ἔργου ἀλλὰ μὲ τὸ φθονερὸ καὶ ἐδυσώπητο ἐχθρό του τὸ θάνατο. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἀλλάζει τὴν οὐσία τοῦ πράγματος. Τὰ ζωφερῶς δυσοίωνα, τὰ βαρειὰ ρυθμικὰ καὶ ἐξαιρετικῆς δυνάμεως ἐκφρασμένα τρίηχα ποῦ ἀποτελοῦν, τὸ «λάϊτ—μοτὶβ» τοῦ θανάτου ἀπηχοῦν πιὰ ὄχι λυρικὲς διαχύσεις, ὄχι δραματική, κάποτε ἐξεζητητημένη, τάσι– πέραν τῶν ὁποίων συνήθως δὲν προχωροῦν στὴ μουσικὴν ἐκδήλωσι καὶ ἡ πιὸ δυνατοῦ τεμπεραμέντου Γάλλοι—ἀλλὰ ἀποπνέουν ἕνα τραγικὸ πάθος, συγκλονίζουν μὲ τὴ γιγαντικὴ δύναμι, τὴν ἡρωϊκὴ ρωμαλεότητα.

Ὁπωσδήποτε ὁ ἡρωϊσμὸς τοῦ συνθέτου κάθε ἄλλο παρὰ κατωτέρου ποιοῦ εἰμπορεῖ νὰ θεωρηθῆ. Στὸν Ὀρφέα, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες συνθέσεις του ὁ Ρὸζ Ντουκὰς σημαντικὰ πιὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ καθαροῦ ἰμπρεσσιονισμοῦ, ἀκόμα δὲ καὶ μὲ τὴν ψυχολογία ἐν γένει τῆς Γαλλικῆς μουσικῆς δημιουργίας.

Ἡ ἐπίδρασις στὸ Ρὸζ Ντουκὰς τοῦ Μπὰχ καὶ τοῦ Βάγνερ εἶναι βαθύτερη καὶ σοβαρώτερη ἀπ' ὅ,τι ἀκόμα καὶ στὴν πλειονότητα τῶν πραγματικῶν Γάλλων «νεοκλασσικῶν» ἐξαιρέσει ἴσως μόνον τοῦ βαθειᾶς ἀνατάσεως στὰ ἔργα του μεγαλοφυοῦς θεμελιωτοῦ τοῦ γαλλικοῦ νεοκλασσικισμοῦ Φράγκ.

Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ στὴ δική του μουσική, ὅσο κι' ἂν εἶναι καθ' ἑαυτὴν ἐξαισία, τέτοιο ἡρωϊκὸ —τραγικὸ τόνο, ὅπως στὸ Ρὸζ Ντουκὰς δὲν θὰ συναντήσετε.

***

Ἡ ἰδιοσυγκρασία τοῦ συνθέτου μὲ τὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου ἀρχίζει ἡ ἱστορία τῆς Ρωσσικῆς μουσικῆς—ἡ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Γκλίνκα δὲν ἔχει τίποτε τὸ ἡρωϊκό.

Ἀντιθέτως μὲ τοὺς γρανιτώδεις χαρακτῆρας τοῦ Μπετόβεν καὶ τοῦ Βάγνερ, τῶν ὁποίων τὴν πανίσχυρη βούλησι, αὐτοκυριαρχία καὶ τὴν ἀκοίμητη δραστηριότητα πνεύματος δὲν εἰμποροῦσαν νὰ κλονίσουν οἱαδήποτε χτυπήματα τῆς Μοίρας,—ὁ Γκλίνκα, παρουσιάζεται ἄνθρωπος μὲ ἀδύνατο χαρακτῆρα, ἐπιρρεπὴς σὲ πικρὲς ἀπογοητεύσεις μὲ τὴν παραμικρὴ δυσαρέσκεια καὶ ὀνεπιτυχία, μὲ ἀρκετὰ περιωρισμένο διανοητικὸν ὁρίζοντα, μὲ ψυχὴ νωθρὴ καὶ εὐπαθῆ.

Θαρρεῖ κανείς, ὅτι εἰς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του δὲν εἶχε πολὺ σαφῆ τὴ συνείδησι τῶν τεραστίας ἱστορικῆς ἐκτάσεως μουσικῶν ἄθλων, ποῦ εἶχεν ἐπιτελέσει.

Κι' ὅμως ἐκεῖνο, ποῦ ἔκαμεν ὁ Γκλίνκα γιὰ τὴ Ρωσσικὴ μουσικὴ ὡμοίαζεν ἀληθινὰ μὲ ἄθλον ὑπερανθρώπου δημιουγικοῦ ἡρωϊσμοῦ. Διότι ἂν καὶ ἡ ἐμφάνησίς του εἰς τὸν κόσμο δὲν προῆλθε ἀπὸ τὸ ἀπόλυτο μηδέν, ἂν καὶ εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνῃ κάποια σχέσι μεταξὺ τῆς πλειάδος ποῦ προηγήθη τοῦ Γκλίνκα, τῶν «φωτισμένων»... ἐρασιτεχνιῶν, καὶ αὐτοῦ τοῦ ἰδίου, μ' ὅλα ταῦτα δὲν εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ παρίδῃ, ὅτι ἡ συνάφεια αὐτὴ ἦταν σὲ ὑπέρτατο σημεῖο ἀσήμαντη καὶ χαλαρή, ὅτι τὸ γιγάντιο πήδημα πάνω ἀπὸ τὸ χάσμα ποῦ χωρίζει τὸν Ἀλάμπιεβ, Γουρίλιεβ, Βαρλάμοβ, Καβὰς ἀπὸ τὴν πραγματικὴ πολιτισμένη (ἂς τὴν ὀνομάσουμε) Ρωσσικὴ μουσικὴ τέχνη, ποῦ ἐπετέλεσε ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Γκλίνκα, ἀληθινὰ ἀναδίδει κάτι τὸ ἡρωϊκό, ἐντελῶς ἀπρόσιτο γιὰ τὶς κοινὲς ἰδιοφυΐες.

Μ' ὅλο τὸν κοινοτοπικὸν ἐμπειρικό του χαρακτῆρα εἰς τὰ βάθη τῆς δημιουργικῆς του ψυχῆς ἀναμφίβολα ἔχοντας κάποια μυστικὴ σχέσι μὲ τὸ ἡρωϊκὸ καὶ τιτανικὸ στοιχεῖο, ὁ Γκλίνκα μὲ τὴν ἀνταύγεια τῆς ἐπαφῆς αὐτῆς τοῦ πνεύματός του ἐδημιούργησε τὴν ἡρωϊστικὴ τέχνη στὶς σελίδες τῶν ἀθανάτων του παρτισιόνων.

Ἀνοίξετε τὶς σελίδες τοῦ «Ἡ ζωὴ γιὰ τὸν Αὐτοκράτορα» ἢ τὸ «Ρουσλάν». Πόσες θὰ συναντήσετε καὶ στὸ πρῶτο καὶ στὸ δεύτερο ἔντονες καὶ βαρειὲς μπετοβενικὲς μελωδίες; πόσο πλατειὰ ἐξεμεταλλεύθη ὁ Γκλίνκα τοὺς διατονικοὺς συγκλονισμούς; μὲ πόση τέχνη ἔχει μεταχειρισθῆ ἀρχαίους φρυγικούς, αἰολικοὺς κ. λ. τρόπους καὶ καταλήξεις; Τὸ μιξολύδιο θέμα τοῦ «Δόξα σοι» μὲ τὴν ἐπικοηρωϊκή του ὁρμητικότητα ἀξίζει νὰ σταθῇ πλάϊ στὸ περίφημο θέμα τοῦ φινάλε τοῦ Μπετόβεν. Καὶ ἡ ὑπέροχη «ὁλότονη» μάχη τοῦ Ρουσλὰν μὲ τὸ μυθικὸ θεὸ τῆς Μαύρης Θαλάσσης! Μόνον ὁ Νταργομίζσκη στὸν «Πέτρινον ἐπισκέπτη» καὶ ὁ Ρίμσκη—Κορτσακὼφ στὸ «Χρυσὸ Πετεινὸ» ἠμπόρεσαν νὰ ἀντλήσουν ἀπὸ τὴν ὁλότονη κλίμακα τέτοια ἐκφραστικὴ δύναμι. Ἀλλὰ αὐτὴ τὴν ἑρμήνευσαν ἐντελῶς διαφορετικά, ζητῶντας νὰ προσαρμόσουν τοὺς ὁλοτόνους συνδυασμοὺς στὸ χαρακτῆρα τοῦ φρικτοῦ καὶ μυστηριώδους. Ἐνῷ ὁ Γκλίνκα κατώρθωσε νὰ ἀναδείξῃ στὴν πρώτη μοίρα τὴ μεγάλη ἱκανότητα αὐτῆς τῆς περίεργης κλίμακος νὰ χρησιμεύῃ στὴν παραστατικὴ ἀπεικόνισιν τῆς γιγαντικῆς γενναιότητος καὶ τοῦ ἡρωϊσμοῦ. Ἀλλὰ καὶ στὰ στενώτερα ὅρια τῶν φωνητικῶν καὶ ὀρχηστρικῶν τέμπρων ὁ Γκλίνκα ἐφανέρωσε τὶς ἴδιες συμπάθειες στὸ ἡρωϊκὸ πνεῦμα καὶ τὸ χάρισμα τῆς ἀναμφισβήτητης ἱκανότητός του νὰ καθρεφτίζῃ τὸ ἡρωϊκὸ μέσα στοὺς ἤχους. Ὡς παραδείγματα μποροῦν νὰ χρησιμεύσουν τὸ «Ἱπποτικὸ ρωμάντζο» καὶ ἡ μουσικὴ στὸ «Πρίγκηπα Χόλμσκη», ἰδίως στὸ μεγαλοπρεπὲς ἐμβατήριο (C—dur) καὶ τὸ ἐξαίσιο «Ἑβραϊκὸ τραγοῦδι» ποῦβασίζονται στὸν αἰολικὸ τρόπο.

Ὁ πλησιέστερος διάδοχος τοῦ Γκλίνκα ὁ Νταργομίζσκη στὰ δημιουργήματά του εἶνε ἐντελῶς ξένος στὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο.

Ἀπὸ τοὺς συνθέτας τῆς ὁμάδος τοῦ Μπαλακίρεφ σημαντικὰ «ἀντιηρωϊκοὶ» εἶνε ὁ ἴδιος ὁ Μπαλακίρεφ, ὁ Κούϊ καὶ ὁ Ρίμσκη—Κορτσακὼφ ἂν καὶ ὁ πρῶτος καὶ ὁ τελευταῖος ἐγνώριζαν πολὺ καλὰ τὴν ἀξία τῶν ἀρχαίων διατονικῶν τρόπων. Σ' αὐτὴ τὴν φαινομενικὴν ἀντίφασι ἀξίζει νὰ σταματήσῃ κανεὶς μὲ κάποια λεπτολογία, τοσούτῳ μᾶλλον καθ' ὅσον ὑπάρχει φόβος μήπως οἱ ἀναγνῶσται ἐξαγάγουν πολὺ μονομερῆ καὶ βιαστικὰ συμπεράσματα ἀπὸ τὰ προηγουμένως λεχθέντα.

Ὁ διατονισμὸς καὶ ὁ «ὑπερδιατονισμός», οἱ ἀρχαῖοι τρόποι, οἱ φαμφαροειδεῖς στροφαί, οἱ μεγαλοπρεπεῖς ἠχηρότητες, ἡ μελωδικὴ εὐκρίνεια καὶ ἁπλότης, καὶ ἡ φυσικότης τῆς ἁρμονίας κλ. τρόποι, εἶναι ἀναμφιβόλως στοιχεῖα ἱκανὰ σὲ ὕψιστο βαθμὸ

νὰ συνδέουν μὲ τὴ μουσικὴν αὐτὴ διαθέσεις ὑψηλοῦ ἐπικοηρωϊκοῦ χαρακτῆρος.

Δὲν πρέπει νὰ ξεχνοῦμε ὅμως, ὅτι αὐτὸ εἶναι μόνον ἡ ἐξωτερικὴ ἀνάλυσις, ὅτι στὶς μύχιες βάσεις τους ἡ ἐλεύθερη δημιουργία εἶναι ἀσύλληπτη ἀντιορθολογιστικὴ τόσον στὰ καθαρῶς δημιουργικά, ὅσον καὶ στὰ στάδια τῆς μορφοποιήσεως. Στὸν τελικὸν ἀπολογισμὸ ὡρισμένοι τρόποι τοῦ γραψήματος εἶναι συντελεσταί, ὄχι τόσον καθορίζοντες τὸν ψυχολογικὸ τύπο τῶν μουσικῶν μορφῶν καὶ ὑψηλῶν συγκινήσεων, ὅσον εὐνοϊκοὶ ὅροι στὴ διαμόρφωσι τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου τύπου.

Ὁ διατονισμὸς τοῦ Γκλίνκα κατ' οὐσίαν εἶναι στοιχεῖο λαϊκοαρχαϊκό. Ἀναμφισβητήτως ὁ διατονισμὸς πάντοτε προσδίδει στὴ μουσικὴ ἐπικὴ χροιά. Ὅτι ὁ χαρακτὴρ τοῦ Γκλίνκα στολίζεται μὲ τοὺς τόνους τοῦ ἡρωϊσμοῦ — αὐτὸ ὀφείλεται στὴν ἐπαφὴ τῆς μουσικοδημιουργικῆς του ψυχῆς μὲ τὴ σφαῖρα τοῦ ἡρωϊσμοῦ.

Στὸν Μπαλακήρεβ καὶ τὸ Ρίμση Κορτσακὼφ περισσότερο ἰδιάζει, ἐξ αἰτίας τῆς ψυχοσυνθέσεώς τους, ἡ κλίσις πρὸς τὴν πλευρὰ τῶν λυρικοεπικῶν διαθέσεων, ποῦ στὸν Ρ. Κορτσακὼφ ἐν μέρει ἐναρμονίζονται μὲ τὴ νεθνικορρωμαντικὴ φανταστικότητα. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους Μπαλακιρεβιστὰς ὁ Μποροντὶν καὶ ὁ Μουσσόρσκη ἔτρεφαν ἐξαιρετικὴν ἀγάπη στοὺς διατονικοὺς τρόπους καὶ τὴν ψυχολογία τῶν συνδεομένων μ' αὐτοὺς ἐπικῶν δισθέσεων.

Ὁ Μποροντὶν εἶναι ἀμιγὴς ἠθικιστής. Οἱ μεταπτώσεις στοὺς λυρικοὺς, δραματικοὺς χιουμοριστικοὺς τόνους δὲν παραλλάζουν τὸν γενικὸ μεγαλοπρεπῆ καὶ ἤρεμο τόνο τῆς μουσικοψυχολογικῆς του γλώσσας. Ὁ κόσμος τοῦ Μποροντὶν, ὅπως ἔχει ἐκδηλωθῆ στὸν «Πρίγκηπα Ἰγκὸρ» καὶ στὶς δύο Συμφωνίες (ἰδίως χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ δευτέρα) στὸ «Τραγοῦδι τοῦ σκοτεινοῦ δάσους», στὴν «Κοιμωμένη Πριγκηπέσσα»— εἶνσι κόσμος γιγαντικῆς δυνάμεως καὶ λεβεντοσύνης, ἀλλὰ κόσμος ὄχι δρῶν, ἀλλὰ σὰν νὰ βρίσκεται σὲ ἀκινησία, ὄχι τόσον φανερώνων ἐνεργητικὰ τὰ θυελλώδη στοιχεῖα, ποῦ μυστικὰ κρύβονται σ' αὐτὸν, ὅσον ἀδρανῶν ἀσάλευτα μὲ τὴν ὑπερήφανη συναίσθησι τοῦ ἀπείρου τῶν στοιχείων αὐτῶν καὶ τῆς δυνατότητος νὰ ἀναπτύξουν σὲ δεδομένη στιγμὴ ὅλη τὴν ἡρωϊκή τους ἔντασι καὶ ἀδρότητα.

Ὁ Μουσσόρσκη στὸ «Χοβανισμὸ» ἔδωσε τὴ μουσικὴ ἐνσάρκωσι τοῦ ἠθικοθρησκευτικοῦ ἡρωϊσμοῦ, ποῦ φθάνει στὴν τελευταία πρᾶξι ἐντελῶς ἐξαιρετικὴ ψυχικὴ ἀνάτασι.

Οἱ ἀρχαῖοι τρόποι, ὁ ἁρμονικὸς πλοῦτος συνδυασμένα μὲ σπάνιο βάθος δημιουργικῆς πνοῆς, ποῦ καταυγάζει τὸ ἔργον τοῦ Μουσσόρσκη, προσδίδει στοὺς αἰρετικοὺς μὲ τὸν ἀσκητὴν Δοσιφαῖον ἐπὶ κεφαλῆς τὸν φωτοστέφανον τοῦ ἠθικο-θρησκευτικοῦ μαρτυρισμοῦ ἔντονα συγκλονιστικοῦ μεγαλείου. Ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ τῶν ἐκστατικῶν δεήσεων ἐκείνων, ποῦ προσεφέρθησαν ὁλοκαύτωμα καὶ τῶν ὁρμητικῶν ἤχων τοῦ ἐμβατηρίου τῆς μεταμορφώσεως τῶν στρατευμάτων δημιουργεῖ μουσικὸν ἐφφὲ ἀλησμόνητο γιὰ καθένα ποῦ παρηκολούθησε τὴν παράστασι τοῦ «Ὀβανισμοῦ».

Ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Μουσσόρσκη ὁ μουσικοηρωϊκὸς χαρακτὴρ διαυγέστερα ἔχει ἐκφρασθεῖ στὸ «Βασιλέα Σαοὺλ» καὶ στὸ «Στρατηλάτη». Στὸ τελευταῖο, ὅπως καὶ στὸ Ρὸζ Ντουκὰς τὸ ἡρωϊκὸ στοιχεῖο ἔχει μετατοπισθῆ στὴ μορφὴ τοῦ θανάτου, ποῦ περιέρχεται τὸ στρατόπεδο τοῦ πολέμου νοιώθοντας τὸν ἑαυτό του ὁριστικὸ νικητή.

Ὁ μεμονωμένος μέσα στὴν ρωσσικὴ μουσικὴ Σέροβ ἔδωσε μοναδικὸ, ἀλλὰ ἐξαιρετικὰ εὔγλωττο δεῖγμα ἡρωϊκῆς μουσικῆς: τὸ ποτισμένο ἀπὸ μεγάλη δύναμι παραστατικὸ μάρς τοῦ Ὁλοφέρνου στὴν «Ἰουδήθ». Ἐπίσης μὲ τὴν πνοὴ τοῦ ἡρωϊσμοῦ εἶναι γραμμένη ἡ περίφημη «Βαριαγινὴ μπαλάντα» στὸ «Ρογνέδο».

Ὁ πιὸ τυπικὸς «ἀντιηρωϊστὴς» σ' ὅλη τὴ ρωσσικὴ μουσικὴ νομίζω ὅτι πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὁ Τσαϊκόφσκη. Τὸ θέμα «Τὸ μοιραῖον» ὁ Τσαϊκόφσκη ἐπανειλημένως εἶχεν ἐπεξεργασθῆ. Πάντοτε ὅμως ἐπεξεργαζόταν κατὰ τὸν ἀκόλουθον τρόπον: ἔβαζε τὰ θέματά του τῆς μοίρας ποῦ ἐνίοτε αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ ἦσαν ἀναγλυφικὰ στὸ πλαίσιο τέτοιου τόνου, ποῦ στὴν πρώτη μοῖρα ἐπρόβαλλε ἡ λυρικομελαγχολικὴ ψυχολογία, ἡ ὑποταγὴ στὶς ἐλάχιστες ἐνατιότητες τῆς μοίρας καὶ ὄχι ὁ μανιώδης ἀγὼν ἐναντίον της, ὄχι ἡ ἡρωϊκὴ ὑπερίσχισις ἐναντίον της.

Ὁ Τσαϊκόφσκη ἔχει μιὰ ὄπερα μὲ συγκεκριμένο ἡρωϊκὸ θέμα «Ἡ κόρη τῆς Ὀρλεάνης». Ἀλλὰ καὶ στὴν ὄπερα αὐτὴ ὁ λυρισμὸς κυριαρχεῖ ἀπολύτως στὴ δραματικότητα, χωρὶς νὰ γίνεται κἂν λόγος γιὰ τοὺς ἀναγκαίους γιὰ τὸ χαρακτηρισμὸ τῆς προσωπικότητος τῆς Ζαντ ντ' Αρκ τραγικοὺς τόνους ἐντελῶς ἀπροσίτους γιὰ τὸν Τσαϊκόφσκη.

Ἡ «Μάχη τῆς Πολτάβας» στὸ «Μαζέπα» εἶναι ἔργον ἀνεπιτυχὲς, ὑπὸ τὴν ἔννοια δὲ τοῦ μουσικοῦ περιεχομένου κατωτέρου ποιοῦ. Μόνο στὴ σκηνὴ τῆς θανατώσεως τοῦ Κοτσουμπέϊ (παρόμοια ὅπως στὴν ἀνάλογη σκηνὴ τοῦ «Ἐμπόρου Καλάσσνικοφ» τοῦ Ρουμπινστάϊν) ἔχει φθάσει ὡρισμένη ἔντασι μουσικοδραματικοῦ πάθους.

Στὸν κάπως ψυχρὸ Γκλαζούνωφ ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνακαλύψῃ ἡρωϊκὸ πάθος μετρίας ἐντάσεως σὲ μερικὰ Allegro «μαεστόζα» π.χ. στὸ φινάλε τῆς 6ης Συμφωνίας.

***

Ἡ νέα ρωσσικὴ μουσικὴ, ὅπως καὶ ἡ νεογερμανικὴ, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲν παρουσιάζει χαρακτηριστικὰ ἡρωϊστικὰ στοιχεῖα. Μοναδικὴν ἐξαίρεσι τοῦ πράγματος παρουσιάζει ὁ Σκριάμπιν. Ἐκ πρώτης ὄψεως ἠμπορεῖ νὰ φανῇ παράδοξο νὰ ἐπιχειρήσῃ κανεὶς νὰ κατατάξῃ τὴν τέχνη τοῦ Σκριάμπιν στὴν κατηγορία τῆς βασικὰ ἡρωϊκῆς. Ἡ μουσική του εἶναι νευρικὰ παθητική, ὀξείας αἰσθηματικότητος νοσηρὰ ἀνήσυχη, ποῦ ἐνίοτε φθάνει τὰ ὅρια τοῦ ποροξισμοῦ, τοῦ ὑστερισμοῦ, μουσικὴ βασισμένη στοὺς πιὸ ἐξεζητημένους «ὑπερχρωματικοὺς» ἠχητικοὺς συνδυασμούς. Τί σχέσι εἰμπορεῖ νὰ ἔχῃ μὲ τὸν ἡρωϊσμό;

Ἀλλὰ τὸ «Ποίημα τῆς ἐκστάσεως», ἀλλὰ ὁ «Προμηθεὺς» εἰς τὰ ὁποῖα (ἀντιπαρερχόμενος μάλιστα κανεὶς τὰ περίπλοκα καὶ ὁμιχλώδη προγράμματα τῶν συμφωνικῶν ἔργων τοῦ Σκριάμπιν) εἶναι ζωηρὰ αἰσθητὴ ἡ βαθειὰ ψυχικὴ πάλι, ποῦ καταλήγει μὲ τὸ θρίαμβο τῶν φωτεινῶν ἰδεαλιστιστικῶν στοιχείων τοῦ πνεύματος ἐναντίον ὅλων του τῶν ἀμφιβολιῶν, δισταγμῶν, πτώσεων καὶ καταστροφῶν!

Γιὰ ποιὲς ἀμφιβολίες, γιὰ ποιὲς πτώσεις καὶ καταστροφὲς πρόκειται δὲν τὸ γνωρίζουμε. Ἀλλὰ ἡ μουσική του ἐγκλείει τὴν ἰδέα τῆς ἐλεύθερης δημιουργικῆς, ἀντικειμενικῆς αὐτοπεποιθήσεως, τὸν

ἐκστατικὸν ἐνθουσιασμὸν ἀπέναντι τῶν ἀπείρων στοιχείων τῆς αὐτοκυρίαρχης μουσικῆς δημιουργίας, δηλαδὴ αὐτὰ φυσικὰ ὑποβάλλονται στὴ φαντασία, σὰν τὸ ψυχολογικὸν ἔδαφος, ποῦ μεγαλουργικὰ ἐξέθρεψε τὴν νεολιστικὴ τέχνη τοῦ Σκριάμπιν. Καὶ παρομοίως φυσικὰ συνδέονται οἱ ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴ μουσικὴ αὐτὴ μὲ τὶς παραστάσεις κάποιων τιτανικῶν συγκρούσεων πάλης στὰ μύχια τοῦ δημιουργικοῦ πνεύματος, πάλης ἀπὸ τὴν ὁποία ἔπρεπε κανεὶς νὰ βγῇ νικητὴς γιὰ νὰ ψάλῃ τέτοιους ἐκστατικοὺς ὕμνους πρὸς τιμὴν τῆς καλλιτεχνικῆς αὐτοπεποιθήσεως, ὅπως στὰ σημεῖα λοῦ μεσουρανήματος στὴν «Ἔκστασι» καὶ στὸν «Προμηθέα».

Μήπως αὐτὸ δὲν εἶναι ἡρωϊσμός; Ἀλλὰ ἡρωϊσμὸς ἐντελῶς ἐσωτερικοῦ χαρακτῆρος: ἡ ἐνδοπάλη, ἡ αὐτοκριτική, ὁ σκληρὸς ἀγὼν μεταξὺ τῶν ἀντιθέτων καὶ ἀντιφατικῶν στοιχείων ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ δημιουργικοῦ πνεύματος. Γι' αὐτὸ ὑπάρχουν καὶ ὁ «ὑπερχρωματισμὸς» γι' αὐτὸ καὶ ὁ «δαιμονισμὸς» καὶ οἱ ψυχικοὶ συγκλονισμοὶ καὶ σπαραγμοὶ στὴν περίπτωσι αὐτοὶ ταιριάζουν μὲ τὸν ἡρωϊσμόν, διότι ὁ ἡρωϊσμὸς αὐτὸς εἶνε τελείως ἰδιότυπος, διότι ὁ καλλιτέχνης βρίσκεται σὲ ὑπέρτατο ἐσωτερικὸν ἀγῶνα μὲ τὸ φρικτὸ διχασμὸ τῆς ψυχῆς του, τῆς ὁποίας ἡ μία πλευρὰ γεμάτη ἀπὸ ὁρμὴ πρὸς τὸν ἀκέραιο, δυνατὸ κόσμο καὶ τὴν μουσικὴ μετουσίωσί του, διεξάγει μανιώδη ἐπίθεσι ἐναντίον τῆς ἄλλης πλευρᾶς τῆς ἰδίας ψυχῆς, τῆς δηλητηριασμένης μὲ τὰ δηλητήρια τῆς ἀνισορροπίας τῶν παραφόρων πόθων, τῶν νοσηρῶν αἰσθηματικῶν κλονισμῶν καὶ σπαραγμῶν.

Οἱ σημαντικώτεροι ἀπὸ τοὺς ἄλλους συγχρόνους Ρώσσους συνθέτας Στραβίνσκη, Προκόφιεβ, Γναίσην, Μέτνερ, Βασιλένκο πρὸς τὸ παρὸν δὲν εἶπαν οὔτε μία ὡρισμένη λέξι στὴ σφαῖρα τοῦ μουσικοηρωϊσμοῦ. Τὰ τωρινὰ γεγονότα τοῦ πανευρωπαϊκοῦ πολέμου εἶχαν στὴ μουσική μας τὴν πιὸ ἀδύνατην ἀπήχησι. Ἡ μουσικὴ ἀγορὰ ἐπλημμύρισεν ἀπὸ ἀπιστεύτως πολυάριθμες ψευτοηρωϊκὲς καὶ ψευτοπατριωτικὲς ρωμάνσες καὶ μουσικοποιήματα τοῦ πιὸ ἀγοραίου τύπου. Ἀλλὰ περιμένετε. Ἀφήστε νὰ ἀποκρυσταλλωθοῦν στὴν πληθωρικὴ λαϊκὴ ψυχὴ οἱ ἐξαιρετικὲς ἐντυπώσεις τῶν ἡμερῶν μας, Ὅταν δημιουργηθῇ ἡ ἀναγκαία προοπτικὴ σχετικὰ μὲ τὸν τωρινὸ μέγιστο πόλεμο, ὅταν μέσα ἀπὸ τὴν τρικυμισμένη θάλασσα—τῶν κοχλαζόντων στὴν καρδιὰ κάθε Ρώσσου καλλιτέχνου αἰσθημάτων καὶ παθῶν—διαμορφωθοῦν γενικὲς βαθυστόχαστες συνθέσεις, τότε ἴσως καὶ ἡ μουσική μας δημιουργία θὰ ξαναβρῇ τὴν ἐπικὴ δύναμι τῆς μουσικῆς γλώσσας τοῦ Γλίνκα, τοῦ Μποροντίν, τοῦ Μουσσόρσκη.

(Ἀπὸ τὸ Ρωσσικὸ)

Ν. ΒΕΡΓΩΤΗΣ

Η ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ ΤΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

(ΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ)

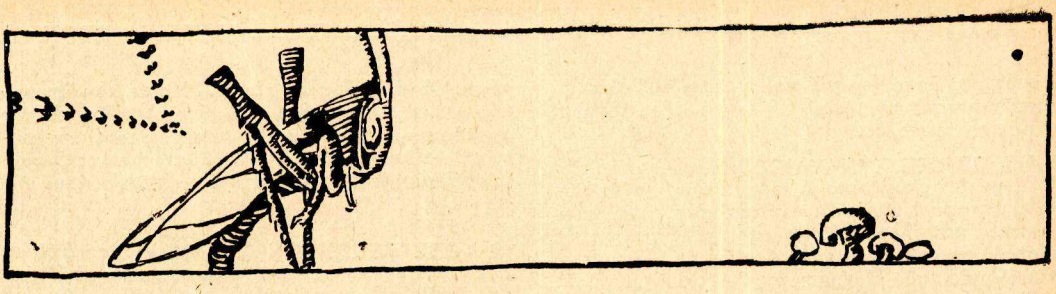
Τί διακρίνει τοὺς σημερινοὺς διευθυντὰς ὀρχήστρας ἀπὸ τοὺς παληοὺς εἶναι σ' ὅλους γνωστό. Τότε περιορίζοντο στὸ νὰ κρατοῦν καὶ νὰ δίδουν τὸν χρόνο συμπράττοντες συχνὰ καὶ οἱ ἴδιοι σ' ἕνα ὄργανο. Ὁ Διευθυντὴς ὀρχήστρας δὲν ἦταν παρὰ ἕνα ρυθμικὸ κέντρο, ἔξω ἀπ' αὐτὸ ἡ συμβολή του ἦταν ἀσήμαντη. Ἡ ὀρχῆστρες ἄφηναν τὴ δική τους καρδιὰ νὰ παίζῃ, ἡ ἁρμονία πολλῶν παλμῶν συγκεντρόνωνταν σ' ἕνα κοινὸ παλμό. Αὐτὸ ἦταν τὴν ἐποχὴ ποῦ ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ δὲν ἀπῆχε πολὺ τῆς μουσικῆς δωματίου.

Σήμερα εἶναι οὐσιωδῶς διαφορετικὰ τὰ πράγματα. Τὴν ὀρχήστρα καὶ τὴν μουσικὴ δωματίου χωρίζει ἄβυσσος. Τὸ πλῆθος τῶν μελῶν τῆς ὀρχήστρας εἶναι ὑποτεταγμένο στὴ θέλησι τοῦ διευθυντοῦ του, ὄχι μόνον ἡ κίνησις τῆς μπαγκέτας ἀλλὰ καὶ ἡ πειὸ ἀσήμαντη γραμμὴ στὴν κίνησί του, τὸ παίξιμο τῶν ματιῶν του, τὸ εὐμετάβλητο τῶν χαρακτηριστικῶν του, ἡ στάσις του, ὅλα ἐκφράζουνε τὴν ἐπιτακτική του ἀπαίτησι. Ὅσο γιὰ τὰ καλὰ τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου τρόπου, πολλοὶ ἔχουν μιλήσει καὶ μαλώσει ὡς τώρα. Ὅπου γίνεται συζήτησις γι' αὐτὸ τὸ θέμα εἶναι ὅρος ν' ἀναφέρεται ἀμέσως τὸ δικαίωμα τῆς μουσικῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀτόμου. Εἶναι φανερὸ πὼς ἐκεῖ ὅπου παρουσιάζεται ὁ διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας μόνον ὡς καθοδηγητικὸς παράγων οἱ μουσικοὶ μποροῦνε κάθε ἕνας ξεχωριστὰ νὰ ζήσουν ψυχικά. Καὶ ἀνπαίζουν μὲ χρόνο καὶ ἂν ἐκτελοῦνε ὡρισμένους χρωματισμούς, τὸ ἀποτέλεσμα ἀνήκει στὴ θέλησί τους καὶ στὸ αἴσθημά τους. Κατὰ τὸ νεώτερο τρόπο τοῦ διευθύνειν ποῦ εἶναι σήμερα ὁ ἐπικρατέστερος, ἰσχὺν ἔχει μόνο ἡ θέλησις καὶ τὸ συναίσθημα τοῦ ἀρχηγοῦ μὲ τὴν μπαγκέτα στὸ χέρι. Ἂν αὐτὸς ἔχῃ τὴ δύναμι τῆς ἐπιβολῆς, τότε αὐθόρμητα ὁλόκληρη ἡ ὀρχήστρα τοῦ ὑποτάσσεται, καὶ ὁ ἀσθενέστερος χρωματισμὸς στὴ μᾶζα τῶν ἐγχόρδων ἔχει μιὰ ψυχολογικὴ σχεδὸν μυστηριώδη ἑνότητα, τὸ σύνολο φέρνει στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τὴ σφραγῖδα μιᾶς μόνης προσωπικότητος, τοῦ διευθυντοῦ, τοῦ ὁποίου ἡ δικτατορικὴ θέλησις στέκεται ἀπάνω ἀπ' τὴν ὀρχήστρα. Ὁ σκοπὸς αὐτῶν τῶν παρατηρήσεών μας δὲν εἶναι νὰ φωτίσωμε τὰ προτερήματα καὶ τὰ ἐλαττώματα τῶν δύο αὐτῶν μεθόδων. Συνοπτικὰ μποροῦμε μὲ τὶς ἑπόμενες σκέψεις ν' ἀντιπαρέλθωμε ὁλόκληρο αὐτὸ τὸ πρόβλημα. Μεγάλες καλλιτεχνικὲς ἀξίες ἀνήκουνε πάντα στοὺς ὀλίγους, στοὺς ἐκλεκτούς. Ὥστε ἡ ἀνώτερη καλλιτεχνικὴ ἐκτέλεσις στὴν ὀρχήστρα μπορεῖ μόνον ἀπὸ ἕνα διευθυντὴ πρώτης γραμμῆς, κατὰ τὴ σημερινή μας ἀντίληψι νὰ κατορθωθῇ. Ὅσο πειὸ μικρὴ εἶναι μιὰ ὀρχήστρα τόσο πλησιάζει τὴν ἔννοια τῆς μουσικῆς δωματίου, τόσο πειὸ ἀντιληπτὴ γίνεται καὶ ἡ προσωπικότης καθενὸς μουσικοῦ ξεχωριστά. Μικρὴ ὀρχήστρα μὲ ἕνα διευθύνοντα (Imporator)

μοιάζει μ' ἕνα σῶμα μὲ ὑπερτροφικὸ κεφάλι καὶ ἀτροφικὰ μέλη. Ἐδῶ πρέπει ὁ διευθύνων νὰ ἐμφανισθῇ διακριτικώτερα, ἡ ὁμαδικὴ καλλιτεχνικὴ ἔκφρασις τῆς ὀρχήστρας πρέπει νὰ ἐπικρατήσῃ. Καὶ στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη περίπτωσι ἡ ψυχολογία τοῦ μαέστρου παραμένει πρόβλημα, ποῦ τόσο εὔκολα δὲν μπορεῖ νὰ λυθῇ. Πῶς ἐπενεργεῖ ὁ διευντὴς τῆς ὀρχήστρας; Μὲ τὶς κινήσεις του. Ἡ ἀπάντησις αὐτὴ δὲν εἶναι πλήρης γιατὶ ἄλλοι ἐξ ἴσου μεγάλοι διευθυνταὶ κινοῦνται περισσότερο καὶ ἄλλοι λιγώτερο. Τὸ περίεργο flouide ποῦ ἐκπέμπεται ἀπὸ τὸν διευθυντὴ τῆς ὀρχήστρας ἔγεινεν ἀρκετὲς φορὲς ἀφορμὴ γιὰ ἐπιστημονικὲς θεωρίες. Κανένας ἀκόμη δὲν μπόρεσε ἐπακριβῶς νὰ τὸ καθορίσῃ. Οὔτε καὶ οἱ ἴδιοι οἱ chefs ὅσες φορὲς ἐρωτήθηκαν. Ὁ Nikisch μᾶς μιλεῖ μὲ ὑπνοτιστικὸ χρωματισμό. Μὲ αὐτὸ παρατήρησε χωρὶς ἀμφιβολία κάτι σωστό, ἂν συμπεριλάβωμε καὶ τὶς τηλεπαθητικὲς ἐπιδράσεις στὸν κύκλο ὑπνωτιστικῶν φαινομένων. Μὲ αὐτὸν ὅμως τὸν ὁρισμὸ δὲν διαγράφονται τὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν λειτουργιῶν τοῦ διευθύνοντος. Ἂς φανταστοῦμε τὸν μαέστρο!... Στέκεται ἐμπρὸς στὸ ἀναλόγιό του, τὰ χέρια του κάνουνε ρυθμικὲς κινήσεις καὶ ἡ μιμική του προδίδει μιὰ ὡρισμένη μουσικὴ θέλησι στὴν ὁποία ἡ ὀρχήστρα ὑποκύπτει. Ἤδη αὐτὰ τά καθαρὰ ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐνεργείας ἑνὸς διευθυντοῦ εἶνε δύσκολο νὰ ἐρευνηθοῦν ἐπιστημονικά. Ἀναμφισβήτητα ἐδῶ πρόκειται περὶ ἠθοποιΐας. Ὁ διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας εἶνε ἕνας ἠθοποιός, ποῦ παριστάνει τὰ αἰσθήματα καὶ ὁράματα προκαλεῖ μέσα του ἕνα συμφωνικὸ ἔργο. καὶ συνάμα διὰ τῆς μιμικῆς του τέχνης μεταδίδει αὐτά του τὰ αἰσθήματα καὶ τὶς ἐντυπώσεις στὴν ὀρχήστρα. Βρισκόμαστε λοιπὸν μπρὸς σ' ἕνα εἰδικὸ ψυχολογικὸ πεδίον τοῦ ὁποίου ἡ ἔρευνα θὰ εἶχε μεγάλη μουσικοψυχολογικὴ σημασία. Ἐδῶ πρόκειται περὶ μιᾶς συνδέσεως ἀφῃρημένων ἐννοιῶν καὶ μιμικῆς. Παρακολουθῶντας τὸν διευθυντή, ὅσο παίζει ἡ ὀρχήστρα, δὲν βρίσκομε σ' αὐτὸ τίποτε τὸ περίεργο. Τοὐναντίον ὅσο ἀκριβέστερα παρακολουθεῖ ἡ ὀρχήστρα τὴ θέλησι τοῦ διευθυντοῦ της, τόσο πειὸ φυσικὲς μᾶς φαίνονται ἡ κινήσεις του. Ἂν ὅμως γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀφαιρέσωμε τὸν ἦχο, ἢ ἂν πάρῃ ἕνας κινηματογράφος τὸν διευθυντὴ ἐνῷ διευθύνει καὶ ἔπειτα ἐκτυλιχθῇ ἡ ταινία ἐμπρός μας χωρὶς μουσική, τότε μόνον θὰ μποροῦμε νὰ κρίνωμε τὴν ἰδιορρυθμία τοῦ μηχανισμοῦ τῶν κινήσεων γιὰ νὰ βγάλωμε ἀποτελέσματα καὶ συμπεράσματα γιὰ τὶς ψυχολογικὲς λειτουργίες, ποῦ βρίσκονται στὸν κύκλο τῆς ἔρευνας ἀκόμα. Ἡ ψυχικὲς αὐτὲς nuances: χαρά, λύπη, ἐνθουσιασμός, θυμός, κατάπτωσις, ἔκπληξις, θὰ διαβάζονταν μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια ἴσως, ἀπ' τὸ πρόσωπο τοῦ διευθυντοῦ ἂν ἀφαιρούσαμε τὴν μουσική, γιατὶ αὐτὴ ἐπενεργεῖ μόνον στὸ αἴσθημα καὶ ὄχι στὴ σκέψι. Ἂν θέλαμε νὰ συλλάβωμε τὸ νόημα τῆς ψυχολογίας ἑνὸς διευθυντοῦ ὀρχήστρας ὡς ἠθοποιοῦ, τότε θὰ ἔβγαιναν στὸ φῶς τῆς ἡμέρας νέες γνώσεις καὶ ἀποδείξεις γιὰ τὴν ἕνωσι μουσικοαισθητικῆς κινήσεως καὶ μιμητικῆς ἐκφράσεως, καθὼς καὶ ὄχι μόνον γι' αὐτές, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἴδια ψυχικὴ κίνησι ποῦ ὁ ἦχος διευθύνει.

Ἀπ' τὸ Γερμανικὸ

Μ. Λ-ερ



ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

ΑΣΥΛΟΝ ΑΠΟΜΑΧΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ. — Πλησίον τοῦ Μιλάνου ὑπάρχει ἀπὸ ἐτῶν λειτουργοῦν εὐαγὲς ἵδρυμα, τὸ ἄσυλον τῶν ἀπομάχων καλλιτεχνῶν τοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Τραγουδισταὶ καὶ ἄλλοι μουσικοὶ καλλιτέχναι γηράσαντες εἰς τὸν δεινὸν ἀγῶνα τῆς βιοπάλης καὶ ἀνίκανοι πλέον νὰ ἐργασθοῦν εὑρίσκουν ὑπὸ τὸ ἵδρυμα τοῦτο φιλόστοργον στέγην, ἥτις ἐξασφαλίζει εἰς αὐτοὺς διὰ τὰς ὑπολοίπους ἡμέρας τοῦ βίου των τὴν βεβαιότητα τῆς σήμερον καὶ τὴν sine curœ τῆς αὔριον. Ἐρνάνηδες, Δον Σύλβα, Δον Ἀλφόνσοι, ἀγέρωχοι ἄλλοτε ἱππόται μαρκήσιοι καὶ βασιλεῖς τῆς σκηνῆς, περιβεβλημένοι τώρα τὴν ὁμοιόμορφον στολὴν τῶν τροφίμων τοῦ ἀσύλου διάγουν ἐκεῖ μέσα μίαν ζωὴν ἥρεμον, ἀναπαυτικὴν μὲ μίαν καὶ μόνην ἀπασχόλησιν, τὴν ἀναπόλησιν τῶν ἐφημέρων θριάμβων τοῦ παρελθόντος. Τὸ πρυτανεῖον τοῦτο τὸ τόσον εὐεργετικὸν διὰ τὸν ἀπόμαχον μουσικὸν κόσμον ἵδρυσε διὰ διαθήκης του ὁ μέγας Τζιουζέπε Βέρδης καταλιπὼν πρὸς συντήρησίν του ὁλόκληρον τὴν περιουσίαν του. Ἡ φιλάνθρωπος χειρονομία τοῦ μεγάλου Μουσουργοῦ δὲν ἐβράδυνε νὰ εὕρῃ καὶ ἄλλαχοῦ φιλοτίμους μιμητὰς καὶ ἤδη πολλοὶ σύλλογοι καὶ σωματεῖα ἱδρύθησαν μὲ τὸν σκοπὸν τῆς βιωτικῆς ἀποκαταστάσεως τῶν ἀνικάνων πρὸς ἐργασίαν πτωχῶν καλλιτεχνῶν. Μεταξὺ ἄλλων καὶ ὁ ἡμέτερος Πανελλήνιος Μουσικὸς Σύλλογος δὲν ὑστέρησε εἰς τὸν εὐγενῆ ἀγῶνα. Πλὴν τῶν ἄλλων εὐεργετημάτων, τὰ ὁποῖα παρέχει εἰς τὰ μέλη του, ἐσκέφθη καὶ τὴν ἵδρυσιν ἑνὸς παρομοίου ἀσύλου διὰ τοὺς Ἕλληνας μουσικούς. Πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦτον προέβη ἤδη εἰς τὴν ἀγορὰν γηπέδου 4 στρεμμάτων πλησίον τῶν Ἀθηνῶν καὶ καταγίνεται ἀνενδότως διὰ τὴν ἐξεύρεσιν τοῦ ἀπαιτουμένου κεφαλαίου διὰ τὴν ἀνέγερσιν καὶ συντήρησίν του. Τὴν σκοπιμότητα τῶν εὐγενῶν τούτων προσπαθειῶν τοῦ Π. Μ. Σ. πᾶς τις ἀντιλαμβάνεται καὶ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, ὅτι θὰ ἐνισχύσουν αὐτὰς προσηκόντως ἡ τε κρατικὴ καὶ ἰδιωτικὴ ἀρωγὴ πρὸς ἐπίτευξιν τοῦ ποθουμένου.

Δ. ΛΑΥΡΑΓΚΑΣ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΑΣ ΑΘΗΝΑΣ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΕΠΑΡΧΙΕΣ. — Ἡ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς στὰς Ἀθήνας ὑπερέβη τὸ ὅριο τοῦ ἐπιθυμητοῦ εἰμπορεῖ δὲ νὰ λεχθῇ, ὅτι στὰ τελευταῖα χρόνια ἡ πρωτεύουσά μας πάσχει σχεδὸν ἀπὸ μουσικὴν... ὑπεραιμίαν. Ἄπειρες εἶνε οἱ συναυλίες—συμφωνικὲς καὶ ἄλλου χαρακτῆρος—ποῦ δίνονται κάθε χρόνο, τὰ δὲ ᾠδεῖα μας γεμίζονται ἀπὸ χιλιάδες μαθητριῶν, οἱ περισσότερες τῶν ὁποίων ὅμως σπουδάζουν τὴ μουσικὴ δυστυχῶς μόνον ἐρασιτεχνικῶς.

Τὸ τελευταῖον τοῦτο ὑπῆρξεν ἀφορμὴ τοῦ μεγάλου κακοῦ, ὅτι ἐνῷ ἀπὸ τὰ ᾠδεῖα μας βγαίνουν ἑκατοντάδες διπλωματούχων μαθητριῶν, ὀλίγιστες ἐπιδίδονται ἐξ ἐπαγγέλματος στὴ μουσική, οἱ περισσότερες δὲ δὲν ἀποβαίνουν σοβαροὶ παράγοντες μουσικῆς μορφώσεως στὸν τόπο μας, κι' ἔτσι ἐξηγεῖται ἐν μέρει ποῦ, ἐνῷ στὴν πρωτεύουσά μας γίνεται ὑπερτροφικὴ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς—ἔστω καὶ ἐρασιτεχνικῶς—ἡ λοιπὴ Ἑλλὰς πλέει στὸ μουσικὸ σκότος καὶ στὶς περισσότερες ἐπαρχίες ἡ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς περιορίζεται στὴ διδασκαλία τοῦ... ἀμανέ.

Γιατί, ποῦ θὰ βρεθοῦν οἱ ἄξιοι μουσικῶς μορφωταί, ποῦ θὰ διασκορπισθοῦν σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα καὶ θὰ διδάξουν στὸ λαὸ τὴν καλὴ μουσική;

Πολλὲς φορὲς στὸν τύπο ἔχει ὑποδειχθῇ ἀπὸ τοὺς εἰδικοὺς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ ἐδιορθώνετο τὸ κακὸν αὐτὸ εἰς τρόπον, ὥστε ἡ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα νὰ μὴν ἀποτελοῦσε τὸ προνόμιο σχεδὸν μιᾶς ὡρισμένης τάξεως. Οἱ ὑποδείξεις αὐτὲς ὅμως δὲν ἔφεραν ὡς τώρα δυστυχῶς κανένα θετικὸν ἀποτέλεσμα.

Πρῶτος καὶ σημαντικώτερος παράγων μουσικῆς μορφώσεως στὶς ἐπαρχίες θὰ ἦταν, βέβαια, τὸ σχολεῖον, ὅπου εἰσρέουν ὅλων τῶν κοινωνικῶν τάξεων τὰ παιδιά. Τὸ Κράτος ὅμως δὲν δίχνει καμμιὰ φροντίδα γιὰ τὸν κλάδο τῆς διδασκαλίας τῆς μουσικῆς στὰ σχολεῖα, οἱ δὲ μουσικοὶ μορφωταὶ καὶ οἱ μουσικοὶ παιδαγωγοί, ποῦ θὰ εἰμποροῦσαν νὰ ἀνελάμβαναν τὴν διδασκαλία τῆς μουσικῆς στὶς ἐπαρχίες εἶνε ὀλίγιστοι καὶ ἀνεπαρκέστατοι.

Μένει μόνον ἡ ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία, ποῦ θὰ εἰμποροῦσε μόνη νὰ ἔκανε κάτι γιὰ τὴν ἐξάπλωσι τῆς μουσικῆς σὲ μιὰν εὐρύτερη ἀκτίνα στὸν τόπο μας. Δυστυχῶς ὅμως καὶ αὐτὴ δὲν δείχνει κανένα ἐνδιαφέρον ὡς τώρα γιὰ τὸν ἐξόχως μορφωτικὸ κλάδο τῆς μουσικῆς διδασκαλίας σ' ὅλο τὸ λαό, μέχρις ὅτου δὲ ἀφυπνισθῇ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κράτους καὶ τῆς ἰδιωτικῆς πρωτοβουλίας γιὰ τὸ σπουδαῖον αὐτὸ ζήτημα, ἐνῷ στὰς Ἀθήνας θὰ ἀκούωμε κατὰ κόρον ἐκτελουμένη τὴ μουσικὴ τοῦ Σκριαμπὶν καὶ τοῦ Ραβέλ, στὶς πε-

ρισσότερες έπαρχίες γιὰ πολὺν καιρὸν ἀκόμα ὡς μοναδικὴ μουσικὴ τροφὴ θὰ ἔχῃ ὁ λαὸς τὸ ἀμανεδίστικο τραγοῦδι.

Υ ΠΑΙΘΡΙΕΣ ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ.— Πρὸ καιροῦ εἶχε ριφθῆ στὸν τύπο ἡ ἰδέα, στοὺς καλοκαιρινοὺς μῆνας νὰ δίνωνται τακτικὰ συναυλίες, συμφωνικὲς καὶ ἄλλου χαρακτῆρος, στὸ ὕπαιθρο, σὲ μέρη δὲ ὅπου εἶνε καλὴ ἡ ἀκουστικὴ (ὅπως π. χ. στὸ Ὠδεῖο τοῦ Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ).

Συμπαθοῦμε πολὺ τὴν ἰδέαν αὐτὴ καὶ βρίσκουμε, ὅτι κανένα ἄλλο μέρος τοῦ κόσμου δὲν προσφέρεται ἴσως τόσο γιὰ τὴν ἐμφάνισι τῆς τέχνης στὸ ὕπαιθρο ὅσον ὁ δικός μας τόπος· τοῦτο δέ, βέβαια κυρίως γιὰ λόγους, ποῦ ἔχουν σχέσι μὲ τὸ γλυκὺ τοῦ κλίματός μας καὶ μὲ τὴν ὡραιότητα τοῦ οὐρανοῦ μας. Κάτι εἴξεραν, βέβαια οἱ ἀρχαῖοι Ἀθηναῖοι, ποῦ τὴν τέχνη τους τὴν ἐμφάνιζαν συνήθως στὸ ὕπαιθρο μὲ πλαίσιο τὸν γλυκὸν ἀττικὸν οὐρανὸ καὶ τὴν ἀπέρριτη ἀττικὴ φύσι· εἶνε εὔκολο δὲ στὸν καθένα νὰ φανταστῇ τί μεγάλη αἰσθητικὴ ἀπόλαυσις θὰ ἦταν γιὰ τὸν ἀρχαῖον ἀκροατὴ καὶ θεατή, ἡ παράστασις π. χ. μιᾶς ἀρχαίας τραγῳδίας στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου, κυρίως δὲ γιὰ τὴν ἐπιβλητικὴν ἐκτέλεσι τῶν χορικῶν της.

Ν Α ΕΝΙΣΧΥΘΟΥΝ ΟΙ ΑΝΑΜΟΡΦΩΤΑΙ Μίαν πρώτης τάξεως καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισι συνολικῶς, ἀπὸ τὶς σπανιώτατες, ποῦ εἰμπορεῖ ν' ἀκούσῃ κανεὶς στὸν τόπο μας, μᾶς παρουσίασε ἡ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ διακεκριμένου ἀρχιμουσικοῦ Ζανέττι νεοσυσταθεῖσα μπάντα τοῦ Δήμου Ἀθηναίων.

Οἱ μοναδικὲς γιὰ τὸν τόπο μας ἐκτελέσεις τῆς μπάντας, στὴν πλατεία τοῦ Συντάγματος ὀφείλονται πρωτίστως στὸν ἀκαταπόνητο ζῆλο καὶ τὴν ἐξαιρετικὴ μεθοδικότητα τοῦ μετακληθέντος ὠργανωτοῦ, ποῦ κατώρθωσε σ' ἐλάχιστο χρονικὸ διάστημα καὶ μὲ σχετικῶς πενιχρὰ μέσα, καταπληκτικὰ ἀποτελέσματα.

Τὸ μόνο, ποῦ μειώνει σημαντικὰ τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἐπιτυχίας τῶν ἐκτελέσεων αὐτῶν τῆς πλατείας τοῦ Συντάγματος εἶναι ἡ ἀκατάλληλη τοποθέτησις τῆς μπάντας, εἰς τρόπον ὥστε νὰ χάνῃ πολὺ ἡ ἐκτέλεσις ἀπὸ ἀκουστικῆς ἀπόψεως.

Γιὰ τὴν ἐντονώτερη ἤχησι, στὸ πολυθόρυβο ἄλλωστε αὐτὸ κέντρο, τῆς μπάντας ἐπιβάλλεται ἀμέσως ἡ τοποθέτησις τῶν ἐκτελεστῶν μουσικῶν σὲ μιὰ ἐξέδρα, πρᾶγμα, ποῦ πρέπει νὰ ἐννοήσουν οἱ ἁρμόδιοι, καὶ χωρὶς γραφειοκρατικὲς κωλυσιεργίες νὰ διαθέσουν τὸ ἀπαραίτητο ποσὸ γιὰ τὴν κατασκευή της.

Ὅσον ἀφορᾶ τὸν ἐξαίρετο μαέστρο κ. Ζανέττι, ποῦ ἐσημείωσεν εἰς τὸ Ἐξωτερικὸ πρώτης τάξεως μουσικὴ καριέρα, εἶναι προφανές, ὅτι ἔχει ὅλα τὰ στοιχεῖα νὰ ἀποβῇ στὸν τόπο μας πολύτιμος δημιουργικὸς ἀναμορφωτὴς εἰς τὸ εἶδος του—κατ' ἀναλογία μὲ τὴν ἀνεκτίμητη γιὰ μᾶς καλλιτεχνικὴ δράσι τοῦ ἀλησμονήτου καὶ δυσαναπληρώτου πρώην διευθυντοῦ τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν κ. Μαρσίκ,—ἄν, ἐννοεῖται, οἱ αἰώνιοι μικροεπιτήδειοι συνάδελφοι δὲν τὸν ὑπονομεύσουν μὲ τὶς πολυειδεῖς καὶ πολλαπλές τους μηχανορραφίες καὶ μανοῦβρες στὶς ὁποῖες εἶναι μεγάλοι ἀριστοτέχναι—παρεμβάλλοντες ἀνυπέρβλητα ἐμπόδια εἰς τὸ ἔργον του μέχρις ὅτου, ὅπως καὶ τὸν κ. Μαρσίκ, τὸν ἐξαναγκάσουν νὰ ἀποχωρήσῃ πρὸς μεγάλην ζημίαν τῆς προόδου τοῦ τόπου μας, γιὰ νὰ μπορέσουν κατόπιν νὰ ἐπιπλεύσουν καὶ νὰ ὀρθώσουν τὰ μικρά τους ἀναστήματα οἱ ἐπιτήδειοι παρείσακτοι τῆς τέχνης.

Α Ι ΕΞΕΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΩΔΕΙΩΝ.—Ἕνα ἀπὸ τὰ σοβαρώτερα τοπικὰ καλλιτεχνικά μας ζητήματα εἶνε καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον γίνονται αἱ ἐξετάσεις εἰς τὰ Ὠδεῖα μας.

Ἐξ ἀφορμῆς τῶν ἀποτελεσμάτων τῶν ἐξετάσεων ποῦ ἐδημοσιεύθησαν στὸν τύπο—καὶ μὲ τὰ ὁποῖα τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» εἰς ἄλλη στήλην ἀσχολοῦνται λεπτομερέστερα — πρέπει νὰ παρατηρήσουμε, ὅτι στὰ περισσότερα μουσικά μας ἱδρύματα, μ' ὅλη τὴ θεατρικὴ σοβαροφάνειά τους, οἱ ἐξετάσεις γίνονται κατὰ τρόπον, ποῦ τὰ διπλώματα, μετάλλια κ.λ. νὰ χάνουν τὶς περισσότερες φορὲς κάθε κῦρος καὶ ἀξία.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς συγκροτήσεως κυρίως τῆς ἐξεταστικῆς ἐπιτροπῆς, μέχρι τῆς ἐκδόσεως τῶν ἀποτελεσμάτων μεσολαβεῖ ὁλόκληρη σειρὰ ἀκατονομάστων παρασκηνιακῶν ἐπεμβάσεων, ραδιουργιῶν, πιέσεων καὶ ποικιλομόρφων ἐκβιασμῶν εἰς τὰ μέλη τῆς ἐξεταστικῆς ἐπιτροπῆς γιὰ νὰ ἐκδώσουν ἀποτελέσματα σύμφωνα μὲ τὶς ὀρέξεις τῶν ἐνδιαφερομένων καθηγητῶν ἢ χορηγῶν τῶν μουσικῶν ἱδρυμάτων. Ἀφήνουμε πειὰ τὸ σκάνδαλο, ποῦ γίνεται σὲ μερικὰ ἐπιχειρηματικὰ μουσικὰ ἱδρύματα νὰ ὁρίζωνται ὡς μέλη τῆς ἐξεταστικῆς ἐπιτροπῆς πρόσωπα ἀφ' ἑνὸς ἄμοιρα κάθε καλλιτεχνικῆς εἰδικότητος καὶ ἀφ' ἑτέρου πασίγνωστα γιὰ τὴ διανοητική τους ἀναπηρία καὶ τὴν ἐλαστικότητα τῆς συνειδήσεως, ἄτομα τὰ ὁποῖα πολλὲς φορὲς ἐμπορεύονται ἀσυνειδήτως τὴν θέσι τους στὴν ἐξεταστικὴν ἐπιτροπή.

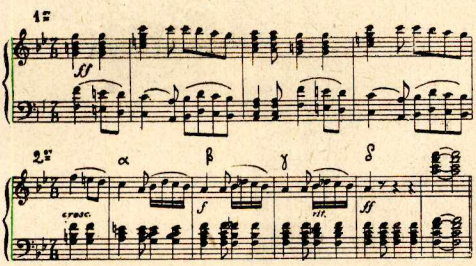
Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον στὰ ἀποτελέσματα αὐτὰ τῶν ἐξετάσεων, ἐνῷ ἀφ' ἑνὸς κάποτε ἀδικοῦνται ὑποβιβαζόμενα μερικὰ πρώτης τάξεως ταλέντα, λόγῳ παρασκηνιακῶν ἐνεργειῶν τῶν ἐνδιαφερομένων γιὰ ἄλλους μαθητὰς καθηγητῶν, ἀφ' ἑτέρου, πρᾶγμα ποῦ συχνότερα συμβαίνει, ἀπονέμονται παρ' ἀξίαν διπλώματα καὶ μετάλλια σὲ ἄτομα ποῦ μόλις θὰ ἄξιζε νὰ πάρουν πτυχίο. Φθάνουν δὲ ἀκόμα στὸ πρωτοφανὲς σκάνδαλο—ὅπως συνέβη τώρα τελευταία σὲ γνωστὸ ὑπερεπιχειρηματικὸ Ὠδεῖον (; !) —νὰ δίδωνται διπλώματα σολίστ μὲ χρυσοῦν βραβεῖο—κατὰ παράβασιν κάθε κανονισμοῦ καὶ τῶν κατωτάτων ἀκόμη μουσικῶν σχολῶν—σὲ πρόσωπα ἐντελῶς ἄμοιρα καὶ τῶν στοιχείων τῆς θεωρίας, σολφέζ, ἱστορίας μουσικῆς κ.λ. !!

Γιὰ νὰ τεθῇ τέρμα στὴν ἀνήκουστη αὐτὴ ἀσχημία τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ ἠθικῆς καταπτώσεως, τῆς συστηματικῆς διαφθορᾶς τῶν συνειδήσεων καὶ τοῦ διασυρμοῦ τοῦ μουσικοῦ ἐπαγγέλματος, εἶναι πλέον καιρὸς νὰ ἐπέμβῃ τὸ Κράτος καὶ κατόπιν ἐξελέγξεως τῶν ἀποτελεσμάτων αὐτῶν ἀπὸ πρόσωπα ἀπολύτως αὐθεντικὰ καὶ ἀνεξάρτητα, μὲ συμμετοχὴν ἐν ἀνάγκῃ μερικῶν ξένων καλλιτεχνῶν περιωπῆς, νὰ ἐφαρμόσῃ τοὺς κειμένους νόμους στοὺς ἀνθρώπους ποῦ ἔχουν ὡς ἐπάγγελμα τὸν ἀριβισμό, καὶ τὴν ἀγυρτεία.

Ν. Β.

Ο κ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ἰδοὺ ποία εἶνε ἡ coda, τὴν ὁποίαν προσθέτει ὁ κ. Καλομοίρης στὸ τέλος τοῦ Μαύρου Γεμενιοῦ, στὴν ὁποία τὴν τελευταία φράσι τοῦ τραγουδιοῦ φαίνεται σὰ νὰ τὴν ἔχῃ ἐμπιστευθῆ στὰ .... τρομπόνια μ' ἕνα ff σὰν νὰ ἐπρόκειτο γιὰ τὸ τέλος μιᾶς θορυβώδους εἰσαγωγῆς μελοδράματος. (Παράδειγμα 1ον).



Ἀλλὰ τὸ καταπληκτικώτερο καὶ τὸ κωμικότερον ἀπὸ ὅλα στὴν coda αὐτὴ εἶνε οἱ μπαττοῦτες α. β. γ. δ. μὲ τὶς ὁποῖες τελειώνει ὁ κ. Καλομοίρης τὸ Μαῦρο Γεμενί,(παράδειγμα 2ον)ἐπαναλαμβάνει τρεῖς φορές, con ostinagione μ' ἕνα crescendo ἕνα κλάσμα μιᾶς φράσεως τοῦ τραγουδιοῦ, μέχρις ὅτου μὲ κωμικὴ μεγαλοπρέπεια μ' ἕνα ritenuto ξεσπᾷ μὲ θριαμβευτικὸ ὕφος σ' ἕνα fortissimo, γιὰ τὴν ἀπόδοσι τοῦ ὁποίου δὲν θὰ λείπῃ, βέβαια στὴν ὀρχήστρα, καὶ ἡ χρῆσις τοῦ Tam - Tam! Ὅλα αὐτὰ δὲ γιατί; Γιὰ νὰ ἀποδοθῇ τὸ πνεῦμα καὶ ἡ ἔκφρασις ἑνὸς ἀφελοῦς, ἁπλοῦ καὶ ἀπέριττου ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ! (Τὶ εἶνε αὐτὰ κ. Καλομοίρη!)

Μὲ τὸ ἑτερογενὲς αὐτὸ καὶ μελοδραματικὸν μουσικὸν ἐπικόλλημα, ποῦ μὲ ἀφάνταστην ἐπιπολαιότητα βάζει ὁ κ. Καλομοίρης στὸ τέλος τοῦ Μαύρου Γεμενιοῦ, γίνεται φανερὴ ἡ φαμφαρονικὴ πρόθεσίς του νὰ κάνῃ φασαρία καὶ θόρυβο γιὰ νὰ δώσῃ ἕνα ὁποιοδήποτε effet, καὶ νὰ καταπλήξῃ ἔτσι τοὺς μουσικῶς ἀφελεῖς καὶ ἀμαθεῖς.

Ἀποτελεῖ δὲ μίαν ἀσυγχώρητη καλλιτεχνικὴ ἱεροσυλία, ποῦ προδίδει μίαν ἐντελῶς κωμικὴν ἀντίληψι τέχνης εἶναι τὸ ὅτι, ἐνῷ ἡ πρόθεσις τοῦ κ. Καλομοίρη στὴν ἐργασία, ποῦ ἔκανε ἐπάνω στὸ Μαῦρο Γεμενὶ καὶ στὰ ἄλλα τραγούδια ποῦ ἐξέδωκε εἶνε νὰ προσθέσῃ ἁπλῶς τὴν ἁρμονικὴ συνοδεία σ' αὐτὰ—ὅπως καὶ στὸ ἐξώφυλλο τῆς ἐκδόσεως τους τὸ γράφει—ἐνῷ θέλει νὰ μᾶς δείξῃ ἀντικειμενικὰ τὸ τὶ εἶνε ἐναρμονισμένο τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι—τὸ ὁποῖον ἐπεξεργάζεται ὡς ἐναρμονιστὴς ἁπλῶς καὶ ὄχι ὡς συνθέτης ποῦ ἐκμεταλεύεται μιὰ λαϊκὴ μελῳδία ὡς θέμα πρὸς ἀνάπτυξιν στὴ μουσικὴ του δημιουργία—ἐνῷ στὴ συνοδεία του γιὰ πιάνο δὲν ἔχει ἴχνος θεματικῆς ἀναπτύξεως, ἔξαφνα π. χ. στὸ τέλος τοῦ τραγουδιοῦ μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ κάνῃ φασαρία καὶ γιὰ νὰ προκαλέσῃ μιὰ ψεύτικη μουσικὴν ἐντύπωσι, προσθέτει τὸ κωμικὸν ἐκεῖνο ἐπικόλλημα γιὰ τὸ ὁποῖον ἐμίλησα παραπάνω!

Γιὰ νὰ ἀποδειχθῇ ἀκόμα φανερώτερα τὸ ὅτι ὁ κ. Καλομοίρης δὲν ξέρει καὶ δὲν αἰσθάνεται τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγοῦδι, γιὰ νὰ φανερωθοῦν ἀκόμα τὰ παιδαριώδη καὶ κωμικὰ μέσα, ποῦ μεταχειρίζεται στὴν ἐναρμόνισι μὲ τὸν σκοπὸ νὰ παράγῃ ψεύτικα effets μὲ τὰ μουσικά του κατασκευάσματα, θὰ μεταφέρω ἐδῶ ἕνα ἀπόσπασμα ἑνὸς ἄλλου δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μὲ τὴ συνοδεία πιάνου, ποῦ τοῦ ἔβαλεν ὁ κ. Καλομοίρης.

Ποιὸς δὲν ξέρει τὸ χαριτωμένο τραγοῦδι «Καράβιν ἕνα ἀπὸ τὴ Χιό, μὲ τὶς βαρκοῦλες του τὶς δυό;», τὸ μοναδικὸ αὐτὸ δεῖγμα ἄγνοῦ νησιώτικου τραγουδιοῦ θὰ εἰμποροῦσε κανεὶς νὰ φαντασθῇ ποτὲ ὅτι θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ εὑρίσκετο μία τόσο βάρβαρη καλλιτεχνικὴ ἀντίληψις, ποῦ νὰ ἔκανε τὸ καλλιτεχνικὸν ἔγκλημα νὰ φορτώσῃ στὴν ἁρμονικὴ συνοδεία τὴν ἁπλῆ καὶ ἀπέριττη μελῳδία του μὲ τὸν καταρράκτη αὐτὸν τῶν ἤχων μὲ τὸν ὁποῖον τὴν φορτώνει ὁ κ. Καλομοίρης; (ὡς φαίνεται στὸ παράδειγμα 3ον).

Καὶ ἂς μὴ νομισθῇ ὅτι ἡ καταρρακτώδης αὐτὴ κίνησις τῶν ἤχων στὴ συνοδεία—ποῦ ἐνθυμίζει τὴν κίνησι τῶν βιολιῶν μὲ τὴν ὁποίαν σὲ ὡρισμένο σημεῖο τῆς εἰσαγωγῆς τοῦ Ταγχόϋζερ συνοδεύει ὁ Βάγνερ τὴν ἀρχικὴ φράσι τοῦ ἔργου—καὶ ἂς μὴ νομισθῇ, λέγω, ὅτι ἡ κίνησις αὐτὴ σταματᾷ ἔστω καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ στὸ χαριτωμένο δημοτικὸ τραγοῦδι, ποῦ ὁ κ. Καλομοίρης ἀπεφάσισε νά... χαντακώσῃ μὲ τὴν κινέζικη ἐπεξεργασία ποῦ τοῦ ἔκανε! Ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία νότα του, μὲ λανθασμένη ἁρμο-

νία καὶ ἀντίστιξι, παρακολουθεῖ, ἐπάνω κάτω κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο τὴν μελῳδία, τὴν ὁποία καθιστᾷ σκοτεινὴ καὶ σὲ ἀνυπόφορο σημεῖο βαρειὰ καὶ ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀφαιρεῖ ὅλη τὴν ἁπλότητά της, ὅλη τὴν ἐλαφρότητά της καὶ τὴ χάρι της! Αὐτὸ δὲ λέγεται κατὰ τὸν κ. Καλομοίρη ἐναρμόνισις τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ ἀπόδοσις τοῦ πνεύματος καὶ τοῦ χαρακτῆρος του.

Ἀλλὰ φθάνει ἕως ἐδῶ, Νομίζω ὅτι αὐτὰ ποῦ ἐξέθεσα εἶνε ἀρκετὰ γιὰ νὰ ἀποκαλύψουν τὴν καλλιτεχνικὴ διανοητικότητα καὶ τὰ μουσικὰ τρούκ τοῦ κ. Καλομοίρη, καὶ γιὰ νὰ φανερώσουν, ὅτι ὁ συνθέτης τοῦ Πρωτομάστορα ὄχι μόνο δὲν ἔχει τὴν παραμικρὴ ἰδέα τοῦ τί εἶναι τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγοῦδι, ἀλλὰ δὲν ξέρει ἀκόμα οὔτε τὴν στοιχειώδη ἁρμονία. Καὶ τὰ τελευταῖα αὐτὰ ποῦ λέγω, τὰ λέγω μὲ τὴν ἀπόλυτη πεποίθησι, ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τὴν γυμνὴ ἀλήθεια, μὴ φοβούμενος νὰ διαψευσθῶ ἀπὸ ὅσους ἔχουν μέσα τους τὸ πραγματικὸ αἴσθημα τοῦ ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ καὶ ξέρουν πραγματικῶς την μουσικὴν ἐπιστήμην.

Τὸ ἴδιο τώρα ἐπιπολαιότατο πνεῦμα ποῦ συναντᾶται στὴν ἐναρμόνισι τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ποῦ ἔκανε ὁ κ. Καλομοίρης, ἡ ἴδια παιδαριωδία καὶ ἡ ἴδια μουσικὴ ἀμάθεια, συναντᾶται καὶ σὲ ὅλη τὴ συνθετικὴ ἐργασία του ἀπὸ τὴν πρώτη νότα ὡς τὴν τελευταία, καὶ μόνο ποῦ καὶ ποῦ, σὲ δυὸ ἢ τρία τραγούδια του, εἰμπορεῖ νὰ βρῇ κανεὶς μερικὲς μπαττοῦτες συμπαθοῦς ἀνατολίτικης μελῳδίας, τὶς ὁποῖες δὲν εἶνε ἀπίθανο νὰ τὶς ἐδανείσθη ἀπὸ λαϊκὲς πηγές, οἱ ὁποῖες δὲν ἀποτελοῦν βέβαια, τέχνη.

Ἀλλὰ γιὰ τὸ δημιουργικὸ ἔργο τοῦ κ. Καλομοίρη θὰ γράψω ἐκτενῶς σ' ἕνα μόνον ἄρθρο, ὅταν τελειώσῃ τὸ μουσικὸ Festival του τὸ ὁποῖον θὰ διαρκέσῃ, ὡς γνωστόν, ὡς τὰ τέλη Δεκεμβρίου.

Γ. Λ.

Ο ΒΑΡΥΤΟΝΟΣ κ. Σ. ΞΗΡΕΛΛΗΣ

Τὶς ἡμέρες αὐτὲς πέρασεν ἀπὸ τὰς Ἀθήνας, ὅπου ἔμεινε λίγες μέρες, καὶ ξαναέφυγε γιὰ τὸ Ἐξωτερικὸ ὁ διακεκριμένος βαρύτονος τοῦ μελοδράματος κ. Σ. Ξηρέλλης.

Ὁ κ. Ξηρέλλης εἶναι εὐφήμως γνωστὸς στὸν τόπο μας κυρίως ἀπὸ τὶς λαμπρὲς καλλιτεχνικές του ἐμφανίσεις στὸ Ἑλληνικὸ Μελόδραμα κατὰ τὶς ὁποῖες ἐφανέρωσεν ξεχωριστὴ μουσικότητα, τέχνη καὶ ὑπόκρισι.

Ἐπίσης ὁ κ. Ξηρέλλης εἶναι γνωστὸς ὡς συνθέτης ὡραίων τραγουδιῶν, μερικὰ τῶν ὁποίων ἔχουν παιχθῇ σὲ συναυλίες, ὅπως τὸ «Ψυχοφίλημα», τὸ «Μούχρωμα», «Ὁ θρῆνος τοῦ Γκιώνη» κ. λ.

Στὸ ἐξωτερικό, ὅπου ἔμεινε ἀρκετὸ διάστημα ἐσημείωσε σημαντικὲς καλλιτεχνικὲς ἐπιτυχίες, ἰδίως δὲ στὴ Γερμανία, ὅπου ἐσταδιοδρόμησε πολὺ τιμητικῶς γιὰ τὴν πατρίδα του. Στὸ Βερολῖνον ἐνεφανίσθη στὴν μεγάλη Ὄπερα σὲ πρώτους ρόλους, στὸ «Ριγολέττο», «Τροβατόρε». «Τόσκα» καὶ «Φάουστ», ἀποσπάσας ἐγκωμιαστικὲς κρίσεις διαπρεπῶν Γερμανῶν κριτικῶν.

Ὁ πολὺς doctor Wandners ἔγραψεν, ὅτι ἐκρεάρησε τὴν α'. πρᾶξι τοῦ «Ριγολέττου» καὶ ὅτι «ἡ φωνή του ἔχει ἐξαιρετικὴν ἠχητικότητα» συνεχάρη δὲ τὴ διεύθυνσι γιὰ τὴν ἐμφάνισι τοῦ κ. Ξηρέλλη στὸν ὁποῖον ἀφιέρωσε καὶ τὸ μέγιστο μέρος τῆς κριτικῆς του.

Στὴ Δρέσδη ἡ κριτικὴ ἔγραψεν ἐπίσης μὲ ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὴν ἐκ μέρους του ἐκτέλεσιν Ἑλληνικῶν τραγουδιῶν εἰς τὴν Ἑλλην. ἑβδομάδα ὅτι «μετέτρεψε τὰ μικρὰ αὐτὰ κομματάκια εἰς ἀριστουργήματα μὲ τὴν ὡραία του φωνὴ καί τὴν ἰδιόρρυθμη τέχνη του».

Στὸ περίφημο ὀρατόριο Johannes - Passion τοῦ Schütz ὁ Ξηρέλλης ἐτραγούδησε τὸ μέρος τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὁποίου ὁ περίφημος κριτικὸς κ. Μαρσὰλ ἐξεχώρισε τὸν Ἕλληνα καλλιτέχνη ἀπὸ ὅλους τοὺς ἐκτελεστὰς τοῦ ἔργου.

Εἰς τὸ Ἀμβοῦργον ἡ κριτικὴ ἔγραψεν κολα-

Ὁ κ. Ξηρέλλης ὡς «Ριγολέττος»

κευτικώτατα γι' αὐτὸν, ὅτι «ἀπέδωσε θαυμασίως ἀπὸ τὰ μελοδραματικὰ τοῦ Βέρδι μέχρι τῶν λεπτοτάτων τραγουδιῶν» (λίντ) καὶ ὅτι «εἶνε ὁ ἄνθρωπος τῆς βραδυᾶς». Ὁ δὲ διακεκριμένος καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου κ. Γσίπαρτ εἶπε γιὰ τὸν κ. Ξ. ὅτι τιμᾷ τὴν Ἑλλάδα.

Ἐκτὸς αὐτῶν ἐτραγούδησεν ὁ κ, Ξηρέλλης ἐπανειλημμένως εἰς τὸ Ράδιο τοῦ Ἀμβούργου, καθὼς καὶ εἰς τὴν ἑταιρείαν φωνογράφων «Odeon»· οἱ δίσκοι του δὲ ἔχουν μεγάλην διάδοσιν. Ἐπίσης κυκλοφοροῦν ἀρκετὰ δίσκοι ἰδικῶν του κομματιῶν. Πρέπει δὲ νὰ σημειωθῇ, ὅτι εἰς κάθε εὐκαιρίαν ὁ κ. Ξηρέλλης ἐκτελεῖ εἰς τὸ ἐξωτερικὸν ἑλληνικὰ τραγούδια μὲ πολλὴν πάντοτε ἐπιτυχία.

Αὐτὴ ὑπῆρξε ἐν συντομίᾳ ἡ μέχρι τοῦδε δρᾶσις εἰς τὸ Ἐξωτερικὸ τοῦ ἀληθινοῦ καὶ ἁγνοῦ καλλιτέχνου κ. Ξηρέλλη, ὁ ὁποῖος ὑπὸ δυσμενέστατες βιωτικὲς συνθῆκες καὶ σκληρὸν ἀγῶνα κατώρθωσε νὰ φθάσῃ στὶς ἀνώτερες σφαῖρες τῆς τέχνης—καὶ ἀσφαλῶς θὰ φθάσῃ πολὺ ὑψηλότερα ἀκόμη—μὲ τὸ θερμὸ ζωογόνημα τῆς σταθερᾶς πίστεως καὶ ἀγάπης στὸ Ἰδανικό του.

Ὁ Χρονικὸς

Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΑΙ ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ

Καταντᾶ ἕνα εὐτύχημα πλέον κάθε φορά, ποῦ τὰ θέατρά μας ἀποφασίζουν νὰ δώσουν στὸ κοινὸ κοντὰ στοὺς στερεοτύπους γαλλικοὺς σαλονοδιαλόγους καὶ κοντὰ στὶς γερμανικὲς σαχλοφάρσες, καὶ κάτι ποῦ ἂν συμβῇ κιόλα νὰ μὴν ἔχῃ ἐξαιρετικὲς σοβαρὲς ἀξιώσεις τοῦ βρίσκεται ὅμως μ' ὅλα ταῦτα μιὰ σχετικὴ πρωτοτυπία καὶ ἴσως καὶ κάποια τάσις γιὰ τὴν ἀναζήτησι τοῦ νέου—ἂν καὶ τὸ θέατρό μας δὲν ἔχει ἀκόμη τὴν ἀνάγκη τῶν προσπαθειῶν αὐτῶν τῆς δραματουργικῆς πρωτοπορείας. Θὰ εἶχε ἕναν τέτοιον ὄγκον ἀκόμη δραματουργικῆς καὶ σκηνοθετικῆς παραγωγῆς κλασσικῆς καὶ νεωτέρας, παλαιᾶς καὶ συγχρόνου νὰ ἐκμεταλευθῇ ἐὰν ἤθελεν, ὥστε ἡ σπουδὴ μερικῶν θεάτρων γιὰ τὴν παρουσίασι στὸ κοινό τους τῶν πολὺ λίγων γνωστῶν ὡς σήμερα νεωτεριστικῶν ἔργων κινδυνεύει νὰ ἐκληφθῇ ὡς μιὰ ἁπλὴ ἐκμετάλευσις μόδας, ἴσως ἕνας νεοπλουτισμός, ἢ καὶ τὸ λιγότερο, ὡς ἕνας ἁπλὸς σνομπισμὸς ἔστω.

Ἕνα τέτοιο ἔργο πρωτοπορείας ἦταν καὶ τὸ «Στ' ἀνοιχτὰ» τοῦ Ἄγγλου Σοῦτον Βάνε πού' παιξε ὁ θίασος Κυβέλης στὰ «Διονύσια». Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως ἡ διεύθυνσις τοῦ θιάσου εἶνε ἀξιέπαινη γιατὶ μᾶς ἔδωσε μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ μιὰ παράστασι, ἀπὸ τῆς πειὸ φροντισμένες καὶ τὶς πειὸ καλοβαλμένες ἀπ' αὐτὲς ποῦ ἐξαιρετικὰ σπάνια συναντᾶ κανεὶς στὰ θέατρα τῶν Ἀθηνῶν.

Ἡ πρωτοτυπία τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶνε ἀξιοθαύμαστη. Εἶνε μιὰ σάτυρα ἀρκετὰ ἐπιτυχημένη τῆς σημερινῆς κοινωνίας, τῶν ἀντιπροσωπευτικωτέρων της τύπων ποῦ ὁ συγγραφεύς, εἶχε τὴν ἐπιτυχῆ ἰδέα νὰ τοὺς τοποθετήσῃ ὅλους, ἑπτὰ ἢ ὀκτὼ διαφόρους τύπους, μέσα σ' ἕνα βαπόρι ποῦ τραβᾶ πρὸς ἕνα ταξεῖδι ἄγνωστο γιὰ ὅλους. Οἱ ταξειδιῶται τοῦ βαποριοῦ αὐτοῦ εἶνε νεκροὶ καὶ τὸ βαπόρι κυβερνᾶτσι ἀπὸ ἕναν καὶ μόνο ἀπὸ τὸν παράξενο Σκράμπυ τὸν μπάρμαν τοῦ βαποριοῦ.

Ὁ Σοῦτον Βάνε βάζει ἐπάνω στὴ σκηνὴ ἕναν νέο ἀχέρωνα μὲ τὴ βάρκα του. Καὶ ἡ ἰδέα του αὐτὴ δὲν εἶνε μιὰ ἁπλῆ σύμπτωσις ἢ μιὰ προσπάθεια ἁπλῶς πρωτοτυπίας. Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν ὁ Σοῦτον Βάνε ἀπογυμνώνει τοὺς ἥρωάς του εὐκολώτερα ἀπὸ κάθε γήϊνο δεσμὸ ἔτσι, ὥστε τὸ ξεσκέπασμα τῆς ἀνθρώπινης ἀδυναμίας νὰ παρουσιάζεται πειὸ ἄμεσο καὶ πειὸ σύμφωνο συνάμα μὲ τὴν ἀφέλεια σὲ πολλὰ καὶ μὲ τὸ κέφι τοῦ συγγραφέως.

Ἡ ἐκτέλεσις γενικῶς πολὺ καλή. Οἱ κ.κ. Βεάκης Παρασκευᾶς, Μουσούρης, Γιαννίδης καὶ ἡ κ. Ἀλκαίου πολὺ καλοί. Ἡ κ. Ἀλκαίου μάλιστα μὲ τὸ μετρημένο της καὶ τεχνικὸ παίξιμο εἶχε ξεχωρίσει. Ὁ κ. Γιαννίδης ἐπίσης μὲ τὴν ὀρθή του ἀπόδοσι στὸ ρόλο τοῦ μοιραίου μπάρμαν ἔδειξε ὅτι δὲν εἶνε ἄξιος τῆς καταδίκης τῶν ἐπεισοδιακῶν μόνο ρόλων. Ὁ κ. Μουσούρης μόνο καὶ πάλι μονότονος καὶ ἀνειλικρινὴς στὶς παθητικές του σκηνές.

Μετὰ τὸ «Στ' ἀνοιχτὰ» ὁ θίασος Κυβέλης παρουσίασε τὸ νέο ἔργο τοῦ Μπουρντὲ «Ἄρτι ἐκδοθέν.» Ἡ τετράπρακτη αὐτὴ κωμωδία δὲν ἔχει βέβαια καμμιὰ σοβαρὴ ἀξίωσι. Πάντως ὅμως θὰ ἐδικαίωνε τὸν χαρακτηρισμὸ του τὸ ἔργο ὡς κωμωδία καὶ δὲν θὰ ἐκινδύνευε νὰ μεταβληθῇ σὲ εἶδος φάρσας στὸ τέλος ἂν δὲν παραφορτώνονταν τὸ κατὰ τὰ ἄλλα ἔξυπνό του θέμα μὲ βεβιασμένης ἐκπλήξεις καὶ ἐπεισοδιακὰ παραφορτώματα ποῦ δίδουν καὶ στὴν ὅλην ὑπόθεσιν, ἄλλωστε, ἕνα βαρετὸ πειά, ὕστερ' ἀπὸ τὴν δευτέρα πράξη, τετράπρακτο μάκρος.

Ἕνας ὑπάλληλος ὑπουργείου ἔτυχε νὰ γίνῃ συγγραφεὺς βάζοντας στὸ χαρτὶ μιὰ του αἰσθηματικὴ περιπέτεια. Τὸ ἔργο βραβεύεται καὶ ὁ ἐρασιτέχνης μυθιστοριογράφος γίνεται χωρὶς νὰ θέλῃ περίφημος. Ὁ ἐκδότης του διαβλέπει στὸ πρόσωπό του μιὰ πηγὴ ἐκμεταλεύσεως ἀλλὰ ὁ φτωχὸς ὑπάλληλος σταματᾶ στὸ πρῶτο τοῦ ἔργο, γιατὶ μετὰ τὸ γάμο του ἡ ζωή του ἤρεμη καὶ κανονική ὅπως περνᾶ, δὲν τοῦ παρουσιάζει καμμιὰ ἀφορμὴ καὶ κανένα θέμα. Δὲν μπορεῖ νὰ γράψῃ ἂν δὲν πονέσῃ ὁ ἴδιος. Ὁ φοβερός ἐκδότης του τὸ καταλαβαίνει καὶ δὲν διστάζει νὰ τοῦ δημιουργήσῃ ὁ ἴδιος τὴ νέα του περιπέτεια ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ βγῇ τὸ δεύτερο μυθιστόρημα. Καὶ τοῦτο εἰς βάρος τῆς συζυγικῆς του γαλήνης καὶ εὐτυχίας.

Τὸ θέμα, ὅπως βλέπει καθένας, δὲν στερεῖται οὔτε ἐξυπνάδας, οὔτε κάποιας πολὺ καλῆς σατυρικῆς ὁρμῆς, οὔτε καὶ σχετικῆς πρωτοτυπίας. Ὁ Μπουρντὲ ὅμως αὐτὴ τὴ φορὰ δὲν ἐφάνηκε τεχνίτης, ὅπως θέλησα νά δείξω παραπάνω. Ἐργάσθηκε στὸ θέμα του ἐπάνω μὲ τὴ νοοτροπία ἁπλῶς καὶ

μόνο τοῦ κάθε βουλεβαρδιέρου κωμωδιογράφου. Ἐκεῖνον, ποῦ πρέπει ν' ἀναφέρω ἰδιαιτέρως ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐκτέλεσι εἶνε ὁ κ. Βεάκης, ὁ ὁποῖος καὶ ὡς ἐμφάνισις καὶ ὡς παίξιμο ἦταν πράγματι ὅ,τι ἔπρεπε.

Μιὰ ἀτυχὴς ἐμφάνισις σκηνικὴ τελευταίως ἦταν ὁ νεοσυσταθεὶς θίασος τῆς «Ἀλάμπρας» μὲ μία νέα ἀποτυχία τοῦ κ. Χόρν. Καὶ ἡ ἀποτυχία αὐτὴ, πολὺ φοβοῦμαι, ὅτι πῆρε στὸ λαιμό της τόσο τὸν νεοσυσταθέντα θίασο, ποῦ ἄλλωστε δὲν παρουσιάζεται καὶ μὲ πολὺ στερεὲς βάσεις οἰκονομικὲς καὶ καλλιτεχνικές, ὅσο καὶ τὴν πρωταγωνίστριά του, τὴν νέαν μας ἠθοποιὸ δ)α Παπαδάκη, ἡ ὁποῖα τώρα μόλις προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσῃ κάποια θέσι στὴν ἐκτίμησι τοῦ θεατρικοῦ κόσμου καὶ γι' αὐτὸ θὰ ἔπρεπε ὄχι μόνο νὰ μὴν ἄφινε τὴν ἐργασία τῆς συστηματικῆς προπονήσεως, παρὰ νὰ ἐδείχνονταν περισσότερο προσεκτικὴ σὲ κάθε ἐμφάνησί της ἀναφορικῶς μὲ τὴν ἐκλογὴ τῶν ρόλων της.

Γιὰ τὸ νέο αὐτὸ ἔργο τοῦ κ. Χόρν τὸ ὀνομαζόμενο «Γυναῖκα θάλασσα» δὲν θὰ ἄξιζε νὰ ξανακάνω λόγο. Θὰ ἔπρεπε μόνο νὰ παρατηρήσω, ὅτι ἡ νέα αὐτὴ «κομεντὶ» τοῦ συγγραφέως τοῦ «Σκρὰπ» ξανάδειξε μιὰ βασικὴ ἀλήθεια ἀναφορικῶς μὲ τὴ δραματουργικὴ ἱκανότητα τοῦ κ. Χόρν. Καὶ τὴν ἀλήθειαν αὐτὴν γιὰ νὰ τὴν διατυπώσω, θὰ μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ ἐπαναλάβω ἐκεῖνο, ποῦ ἔγραψα καὶ ἀλλοῦ: Ὁ κ. Χόρν ἔχει φαντασία· δὲν εἶνε ὅμως οὔτε ὁ καλλιτέχνης ἀλλὰ οὔτε καὶ ὁ τεχνίτης, δὲν εἶναι ὁ δημιουργὸς ποιητὴς, ἀλλὰ οὔτε καὶ ὁ ἱκανὸς δραματουργὸς, ποῦ θὰ δώσῃ τὴ δραματουργικὴ—σκηνικὴ πραγμάτωσι στὴν φαντασίαν αὐτήν. Καὶ αὐτὸ εἶνε τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ, ἀλλὰ καὶ τὸ βασικὸ καὶ τεράστιο μειονέκτημα τοῦ κ. Χόρν ὡς δραματικοῦ συγγραφέως. Ἡ δραματουργικὴ του τέχνη δὲν μπόρεσε ποτὲ ὡς τώρα νὰ ἀνταποκριθῇ πρὸς τὶς ἀπαιτήσεις τόσο τῆς φαντασίας του, ποῦ οὔτε πρωτοτυπία, οὔτε εὐρύτης τῆς λείπει, ὅσο καὶ τῆς σκέψεώς του. Οὔτε κἄν τόσο, ὅσο θὰ ἐπέτρεπαν στὸν κ. Χόρν νὰ ὑπάρχῃ ὡς ἕνας καλὸς ἁπλῶς θεατρικὸς συγγραφεὺς σήμερα.

Μ. ΚΟΥΝΕΛΑΚΗΣ

ΟΙ ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΥΧΟΙ ΤΩΝ ΩΔΕΙΩΝ

Ἡ ἐφετεινὴ μουσικὴ περίοδος δὲν ὑστέρησεν ἀπὸ τὶς προηγούμενες ἀπὸ ἀπόψεως ἀριθμητικῆς στὴν ἀπόδοσιν διπλωματούχων.

Εἰς τὸ Ὠδεῖον Ἀθηνῶν ἔλαβον ἀπολυτήριον δίπλωμα σολίστ εἰς τὸ πιάνο:

Ἡ δὶς Μ. Χωραφᾶ (τ. κ. Βελουδίου) β'. βραβεῖον. Ὁ κ. Ι. Τριαντάκης (τ. κ. Πετύρεκ) β'. βραβεῖον καὶ ἡ δὶς Φιλιπποπούλου (τ. κ. Βελουδίου) λίαν καλῶς.

Στὴ δραματικὴ δὲ σχολὴ ἀπολυτήριο δίπλωμα δραματικῆς ὑποκρίσεως καὶ σκηνικῆς ἡ δὶς Μαρσέλλου(β'. βραβεῖον) καὶ ἡ δὶς Αἰκ. Νασίου (λίαν καλῶς) (μαθήτριαι τοῦ κ. Κουνελάκη).

Ὡς πρὸς τὴν ἀπονομὴν τῶν διακρίσεων ἔχομεν νὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι ὁ κ. Τριαντάκης θὰ εἰμποροῦσε νὰ πάρῃ καὶ α' βραβεῖο, διότι μουσικῶς καὶ τεχνικῶς παρουσίαζε τὰ γνωρίσματα ἐξαιρετικοῦ καλλιτέχνου.

Ἐπίσης μᾶς φαίνεται, ὅτι ἡ δις Φιλιπποπούλου ἀδικήθηκε εἰς τὴν διαβάθμισιν τοῦ διπλώματός της.

***

Στὸ «Ἑλληνικὸν Ὠδεῖον» ἐπῆραν δίπλωμα σολίστ πιάνου ἡ

Κα Α. Σωμερίτου (α'. βραβεῖον παμψηφεί), ἡ δὶς Πην. Κουρουπὼ (α'. βρ. κατὰ πλειονοψηφίαν) μαθήτριαι τῆς δος Ἤβης Πανᾶ.

Ἡ δὶς Π. Μελέκου (τ. κ. Σκόκου β'. βραβεῖον). (Ἡ δὶς Κ. Βεργωτῆ ἡ ὁποία ἦτο ἕτοιμη νὰ δώσῃ διπλωματικὰς ἐξετάσεις ἀπεσύρθη λόγῳ σοβαρᾶς ἀσθενείας.)

Γιὰ τὰ διπλώματα αὐτὰ ἔχομεν νὰ παρατηρήσουμε, ὅτι ἡ κ. Σωμερίτου ἦτο ἀξία ἀπολύτως τοῦ πρώτου βραβείου ἑνὸς σοβαροῦ μουσικοῦ ἱδρύματος.

***

Εἰς τὸ «Ἐθνικὸν Ὠδεῖον» ἔλαβαν διπλώματα σολίστ εἰς τὸ πιάνο αἱ δες Κούρτοβικ (α'. βραβεῖον), Κόλια (β'. βραβεῖον) καὶ ἡ κ. Ἀντύπα Μεταξᾶ (β'. βραβεῖον) μαθήτριαι τοῦ κ. Φρῆμαν) καὶ ἡ δὶς Φωτιάδου (β'. βραβεῖον τ. κ. Παπαδιαμαντοπούλου.

Εἰς τὸ τραγοῦδι δὲ ὁ κ. Μπονάτης (α'. βρ. τάξ. δος Κυριαζῆ.

Ὡς πρὸς τὴν ἀπονομὴν τῶν διπλωμάτων αὐτῶν ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε, ὅτι ἐντελῶς δικαιολογημένα μᾶς φαίνονται τὰ διπλώματα τῶν μαθητριῶν τοῦ κ. Φρῆμαν, (οἱ ὁποῖες σημειωτέον οὐσιαστικῶς πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς μαθήτριαί του ἀνεξαρτήτως ὠδείου διότι, ὡς γνωστὸν ὁ καθηγητής τους διωρίσθη εἰς τὸ μέσον τοῦ τελευταίου χρόνου εἰς τὸ Ἐθνικὸν Ὠδεῖον, ὅλως προσωρινῶς γιὰ νὰ δώσῃ διπλώματα στὶς ἀπὸ καιροῦ μαθήτριές του αὐτές).

Πρὸς τιμὴν δὲ τοῦ καθηγητοῦ των πρέπει νὰ ἀναφερθῇ πρᾶγμα ποῦ ἐγράφη καὶ στὸν ἡμερήσιο τύπο, ὅτι ὁ κ. Φρῆμαν ἀξίωσε νὰ δοθῇ στὶς μαθήτριές του ἡ διάκρισις μὲ τὴν παραπάνω διαβάθμισι μὴ δεχθεὶς δικαίως τὸ πρῶτο βραβεῖο σὲ δύο ἀπὸ τὶς μαθήτριές του, στὶς ὁποῖες ἡ ἐπιτροπὴ ἐλαφρᾶ τῇ συνειδήσει καὶ γιὰ λόγους ταπεινῆς πολιτικῆς ἐπρότεινε νὰ δοθῇ.

Πρωτοφανὲς ὅμως σκάνδαλο ἀποτελεῖ ἡ χορήγησις διπλώματος σολίστ μὲ α.' μάλιστα βραβεῖο στὸν μαθητὴ τοῦ τραγουδιοῦ ποῦ δὲν γνωρίζει τὰ στοιχεῖα τῆς θεωρίας, σολφέζ, ἱστορίας μουσικῆς καὶ οὔτε κανονικὲς ἐξετάσεις στὰ θεωρητικὰ ἔδωσε.

Δυστυχῶς δὲν εἶνε ἡ πρώτη φορὰ ποῦ τὸ «Ἐθνικὸν Ὠδεῖον» ἀπένημεν σκανδαλωδῶς παρ' ἀξίαν διπλώματα. Ἔχομεν ὑπ' ὄψει τὴν πληθωρικὴν ἀπονομὴν πέρυσι χρυσῶν μεταλλίων σὲ μερικὰ πρόσωπα ποῦ εἶνε ζήτημα ἂν ἦσαν ἄξια πτυχίου.

Γι' αὐτὸ θὰ ἔπρεπε τὸ Κράτος νὰ ἐπέμβῃ καὶ χάριν τῆς ἀξιοπρεπείας τῆς τέχνης νὰ ἀφαιρέσῃ τοὐλάχιστο τὸ δικαίωμα τοῦ νὰ δίνουν διπλώματα οἱ ἄνθρωποι, ποῦ τὸ ἐμπορεύονται σὰν τὰ συγχωροχάρτια !!

***

Τὸ Ὠδεῖον Πειραιῶς (τοῦ ΠειραϊκοῦΣυνδέσμου) ἀπένειμεν ἐφέτως ἕνα δίπλωμα σολίστ πιάνον στὴ δα Μαρίαν Περράκη (τ. κ. Βελουδίου).

ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ

ΕΝΑ ΜΟΥΣΙΚΟΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ ΖΗΤΗΜΑ

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικά», ποῦ ἔχουν ὡς πρόγραμμα τὴν τελείως ἀμερόληπτη κριτικὴ γιὰ τὰ πρόσωπα καὶ πράγματα, τὴν ἀναγνώρισι καὶ ἐνίσχυσι κάθε εὐγενικῆς καλλιτεχνικῆς ἐκδηλώσεως, ὅπως καὶ τὴν ἐπίκρισι καὶ τὸ καυτηρίσσμα κάθε σαθρότητος—χάριν τῆς καλλιτεχνικῆς προόδου τοῦ τόπου μας– διατηρῶντας δὲ ἀπόλυτη ἀνεξαρτησία ἀπέναντι ὅλων τῶν μουσικῶν μας ἱδρυμάτων, δημοσιεύουν κατὰ καθῆκον εἰς τὸ φύλλον αὐτὸ τὴν παρακάτω ἐπιστολὴν τοῦ κ. Φ. Σακελλαρίδη, ἡ ὁποία θίγει, ὡς φαίνεται, ὡρισμένες καλιτεχνικὲς ἀνωμαλίες τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν.

Ἀναμφιβόλως τὰ «Μουσικὸ Χρονικὰ» ἀναγνωρίζουν πάντοτε, ὅτι τὸ παλαιὸν Ὠδεῖον λόγῳ τῆς μακρᾶς σοβαρῆς καλλιτεχνικῆς του παραδόσεως, ποῦ ἔφερε σὲ πολλὰ λαμπροὺς καρποὺς σ τὴν καλλιτεχνικοπαιδαγωγική του δρᾶσι, εἶναι δίκαιον, ἀναδιοργανούμενο πάντοτε καὶ ἐνισχύον ἐκλεκτικῶς τὸ προσωπικό του καὶ μὲ διεύθυνσι ἀπόλυτης καλλιτεχνικῆς ἁρμοδιότητος καὶ ἀκεραιότητος χαρακτῆρος (ἐν ἀνάγκη δὲ μὲ ἐπὶ κεφαλῆς ξένον καλλιτέχνην περιωπῆς) εἶναι δίκαιον λέγομεν νὰ εἶναι τὸ ἐπίσημο μουσικὸν ἵδρυμα τῆς Ἑλλάδος.

Συγχρόνως ὅμως ὀφείλουμε νὰ ὁμολογήσωμεν, ὅτι ἡ σημερινή του λειτουργία μ' ὅλη τὴ συνέχισι τῆς παραδόσεως καὶ τὴν σὲ πολλὰ καρποφόρο ἐργασία του, παρουσιάζει κάποια τρωτά, ἰδίως στὸν τρόπο τῆς διευθύνσεώς του καὶ ὅσον ἀφορᾶ τὴν κατάλληλη χρησιμοποίησι μερικῶν διδακτικῶν του στελεχῶν.

Ὁ κ. Σακελλαρίδης εἰς τὴν δημοσιευομένην ἐπιστολήν του καταγγέλλει μερικὲς ἀνωμαλίες ἐξ αἰτίας τῶν τρωτῶν αὐτῶν, τοῦ ἱδρύματος τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς (τῶν ὁποίων προφανῶς ἔλαβε πικρὰν πεῖραν) ὑποστηρίζων τὰ γραφόμενά του μὲ σοβαρὰ ντοκουμέντα.

Τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» ἐν ἀναμονῇ τῆς ἀπαντήσεως τῶν ἁρμοδίων τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν εἰς τὴν ἐπιστολὴν αὐτήν, ἐπιφυλάσσονται νὰ διατυπώσουν τελικῶς τὴ γνώμη τους γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ— μαζὺ μὲ τὰ σχετικά, γενικώτερα ἐξ αὐτοῦ συμπεράσματα—ζήτημα, ποῦ φαίνεται ἐξαιρετικῆς σοβαρότητος.

Πρὸς τὴν

Διεύθυνσιν τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν».

Ἀξιότιμε κύριε Διευθυντά,

Ἐὰν τὸ πρόγραμμα τῶν ἀγαπητῶν μας «Μουσικῶν Χρονικῶν» εἶναι αὐτό, ποῦ μᾶς τὸ ἐπαρουσιάσατε καὶ ἐὰν ἐξακολουθῆτε νὰ τηρῆτε τὴν καλὴ καὶ τίμια γιὰ τὴν ἐνδεικνυομένην μουσικὴ κατεύθυνσι τοῦ τόπου μας πορεία σας, δημοσιεύσατε τὴν παροῦσάν μου,κρατῶντας καὶ ὑποσημείωσιν τοῦ τὶ πρέπει περαιτέρω νὰ κάνῃ ἡ Δ)νσις τοῦ περιοδικοῦ, γιὰ τὸ ἀνηλεὲς, ἀλλὰ ἐπιβεβλημένον χτύπημα κάθε ἀντιμουσικῆς κλίκας, ποῦ φωλιάζει «σὰν συσπειρωμένες ἔχιδνες» (φράσις Μαρσὶκ) στὰ διάφορα ᾠδεῖα κλπ. Ἐὰν νομίζετε, ὅτι κάθε ἀληθινὸς μουσικός, ἀλλὰ καὶ κάθε τίμιος ἄνθρωπος, σεβόμενος τὸν ἑαυτόν του καὶ τὴ μουσικὴ κοινωνία, ὅπως σεῖς, ἔχει τὴν ὑποχρέωσι νὰ χτυπήσῃ τὶς μουσικὲς ἀσημότητες, ποῦ ἐνεθρονίσθησαν στὸν τόπο μας, ἀποστραγγίζουσαι κάθε μουσικὴν ἰκμάδα ὄχι μόνον διὰ τῆς ἐντέχνου παραγκωνίσεως τῶν πραγματικῶν ἀξιῶν, ἀλλὰ καὶ διὰ τῆς ἐξουθενώσεώς των, χτυπῆστε ἀποφασιστικὰ μιὰ γιὰ πάντα τὶς ἀσημότητες αὐτές, τοὺς ἐκμεταλλευτὰς τῆς ἀνεκτικότητος τῶν πραγματικῶν καλλιτεχνῶν, γιὰ νὰ διορθωθοῦν τὰ κακῶς κείμενα καὶ ἀποκατασταθῇ ἔτσι τὸ κλονισθὲν γόητρον τῶν μουσικῶν μας ἱδρυμάτων.

Καὶ εἰσέρχομαι στὸ θέμα μου :

Σᾶς καθιστῶ γνωστὸν, ὅτι προσελθὼν εἰς διπλωματικὰς ἐξετάσεις κατὰ Ἰούνιον τοῦ 1926, μαθητὴς κατὰ τὰ πρῶτα μὲν πέντε ἔτη τῶν σπουδῶν μου(ἁρμονία) τοῦ διαπρεποῦς κ. Μαρσίκ, κατὰ τὰ λοιπὰ δὲ ἔτη (Contre Point, Imitations, Canons, Fugues κλ.) τοῦ κ. Μπούτνικωφ, ἀπερρίφθην καὶ ἐγὼ καὶ ὁ κ.Μπούτνικωφ,αὐτὸς μὲν διότι ἠγνόει τὰ στοιχεῖα τῆς fugue, ἐγὼ δὲ διότι ἐξέμαθα ἀπταίστως ὅσα ἐκεῖνος ἐσφαλμένως ἐγνώριζεν, ἀπέστεργεν ὅμως νὰ γνωρίζῃ ὄχι μόνον ὁ Dubois, ἐκδίδων τὸ Traité de Contre Point et de Fugue, ἀλλὰ καὶ κάθε ἄλλος ἔχων καλὰς σχέσεις μὲ τὴν Fugue.

Δηλαδή : (γιὰ νὰ κατανοήσῃ ὅλος ὁ κόσμος).

Οἱ ἔχοντες σχέσιν μὲ τὴν Fugue γνωρίζουν τὴν β α σ ι κ ὴ ν καὶ ο ὐ σ ι ώ δ η διάκρισιν αὐτῆς εἰς Fugue réelle καὶ Fugue tonale καὶ τὴν διαφορὰν τῆς μιᾶς ἀπὸ τὴν ἄλλην. Ὁ κ. Μπούτνικωφ ὅμως ἀ γ ν ο ε ῖ τ ὴ ν β α σ ι κ ὴ ν τ α ύ τ η ν δ ι ά κ ρ ι σ ι ν, καὶ ὡς ἐκ τούτου προγράφει τὴν Fugue tonale. Ὁ Διδάσκαλος δ ι α τ ά σ σ ε ι ὅθεν τὴν λύσιν πάσης fugue ὡς F. réelle καὶ οὕτω γίνεται. Δὲν ἤξερε ὁ καϋμένος ! Ἐγὼ ὅμως ἐπὶ ἓν ἔτος βλέπων κλασσικῆς μορφῆς F. tonales νὰ πέρνουν ἐπιταγῇ τοῦ Διδασκάλου τὴ μορφὴ τῆς F. réelle, κάτι « μ υ ρ ί ζ ο μ α ι », μόλις περὶ τὸ τέρμα τοῦ ἔτους δυστυχῶς, ὥστε νὰ μὴν προφθάσω νὰ 'πῶ εἰς τὸν Διδάσκαλον «κάτι», διότι ἔρχονται ἀμέσως ἡ ἐνιαύσιες ἐξετάσεις τοῦ ἔτους ἐκείνου (προηγουμένου τῶν διπλωματικῶν ἐξετάσεων).

Στὶς ἐξετάσεις ἐκεῖνες, λοιπόν, νὰ πάλι μιὰ f. tonale, γιὰ τὸν Διδάσκαλον πάντοτε, f. réelle, ἑπομένως καὶ γιὰ μένα τὸ ἴδιο, καὶ ἔτσι καὶ τὴν γράφω.

Θυμᾶμαι ὅμως περὶ τὸ ἀπόγευμα,—ποῦ κλεισμένος τότε ἔγραφα καὶ εἶχα σχεδὸν τελειώσει τὴν fugue μου τῶν ἐξετάσεων αὐτῶν,—νὰ ὁ καλὸς μουσικὸς καὶ ἄνθρωπος κ. Βαλτετσιώτης, ποῦ ρίχνει μιὰ ματιὰ στὴν fugue καὶ ὕστερα ἀπ' τὴν πρώτην αὐτὴ ματιὰ (θὰ εἶχε ἀντικρύσει φαίνεται τὴ réponse) ἕνα «στραβομουτσούνιασμα». Ἀμέσως ἐγώ, ποῦ—ὅπως λίγο πάρα-πάνω γράφω—κάτι ἐσχάτως (τότε) εἶχα «μυριστῆ», δὲν 'μπόρεσα βέβαια ν' ἀντιταχθῶ, καὶ δὴ σὲ θέμα ἐξετάσεων, στὴ θέλησι τοῦ Διδασκάλου, ἐπιμείναντος ἕως τότε εἰς τὴν ἄγνοιαν τῶν fugues tonales· κάμνων ὅμως χρῆσιν τοῦ πνεύματος τῆς νομικῆς ἐπιστήμης, ἢ μᾶλλον τῆς δικηγορικῆς τέχνης, γράφω ἀμέσως 'πάνω— 'πάνω ἀπ' τὴν fugue μου «fugue à 4 parties réalisée c o m m e r e e l l e».

Ἡ Fugue μου αὐτὴ ἀπορρίπτεται διὰ τὴν αἰτίαν αὐτὴν καὶ τότε πειὰ ἀναγκάζεται καὶ μαθαίνει ὁ κ. Μπούτνικωφ πρῶτος καὶ ἐγὼ κατόπιν πῶς ὑπάρχει ἡ βασικὴ διάκρισις τῶν Fugues εἰς réelles καὶ tonales. Εὑρίσκόμεθα ἔτσι στὸ ἔτος

1925—26, ποῦ ὁ κ. Μπούτνικωφ καὶ ἐγὼ τὸ ἐμάθαμε αὐτό.

Ἀλλὰ ἀφ' οὗ ὁ κ. Μπούτνικωφ τὸ ἔμαθε ἐπὶ τέλους στὸ κεφάλι τοῦ κασσίδη, ἀπὸ δῶ καὶ πέρα φαίνεται πῶς μπερδεύεται ὁ καϋμένος, τὰ χάνει καὶ νομίζει πῶς ἡ réponse στὴν f. tonale γίνεται ὁλόκληρη στὴν ἴδια τονικότητα τοῦ sujet (ἐκεῖ ἤδη βρίσκει καὶ τὴ διάκρισι μεταξὺ F. rélle καὶ tonale !!). Ἔτσι λοιπόν, ἀπὸ τοῦ ὕψους τῆς Καθηγηρικῆς Ἕδρας του, ἐπιτάσσει προκειμένου περὶ f. tonale: Do majeur τὸ sujet—Do majeur ἡ réponse. (Εἴδατε κ. Λαμπελέτ, ἕνα fa naturale, τόσο δὰ μεγάλο!)—La mineur τὸ sujet τῆς f. tonale—La mineur ἡ réponse (Ἐνθυμεῖσθε, κ. Λαμπελέτ, πῶς εἴχαμε στὴ réponse αὐτὴ fa φυσικό, re φυσικὸ κ.λ.π.)—Fa majeur τὸ sujet τῆς f. tonale Fa majeur καὶ ἡ réponse (τὸ εἴδατε καὶ αὐτὸ κ. Λαμπελὲτ) κ.λ.π. Καὶ ἔτσι τώρα προχωροῦμε καθ' ὅλον τὸ ἔτος 1925—26, ποῦ ὡρίσθη ἀπ' αὐτὸν τὸν κ. Μπούτνικωφ τὸ ἔτος τῶν διπλωματικῶν ἐξετάσεων, ὅπου θὰ «ἠρίστευα» κ α τ ὰ τ ὰ ς π ε π ο ι θ ή σ ε ι ς τ ο υ.

Καὶ πράγματι τὸν Ἰούνιον τοῦ 1926 δίδω τὰς διπλωματικάς μου ἐξετάσεις ἐπάνω σὲ μιὰ fugue tonale, εἰς τὴν ὁποίαν, φυσικά, πρῶτα—πρῶτα ἐφιγουράριζεν ἡ réponse τῆς ὑποδειγματικῆς του διδασκαλίας!.. Καὶ ἡ fugue μου ἀπορρίπτεται.

Ὁ ὑποδειγματικὸς Καθηγητὴς στὴ διαμαρτυρία μου δὲν ξέρει κυριολεκτικῶς τὶ λέει! Ἐπληροφορήθη καὶ τὴ νέα του ἄγνοια, ἀλλὰ ἀκόμη δὲν ἔχει καταλάβει καλὰ—καλὰ τὰ πράγματα καὶ δὲν ξέρει τὶ νὰ μοῦ πῇ.

Ὁ κ. Οἰκονομίδης, μέλος τῆς ἐξεταστικῆς Ἐπιτροπῆς, εἰς τὸ σπῆτι τοῦ ὁποίου διεμαρτυρήθην γιὰ τὴν ἀπόρριψιν τῆς λανθασμένης fugue μου, δηλῶν καὶ ἀξιῶν ὅπως μετ' ἐμοῦ ἀπορριφθῇ καὶ ὁ πολὺς κ. Μπούτνικωφ κατὰ τὴν ὑποδειγματικὴν διδασκαλίαν τοῦ ὁποίου ἔγραψα, προσκομίσας μάλιστα καὶ ὅλα μου τὰ cahiers, τὰ ὁποῖα καὶ εἶδε, ὅπως τώρα καὶ σεῖς κ. Λαμπελέτ, μ ο ῦ ἔ δ ω κ ε μ ὲ ν ν ὰ κ α τ α λ ά β ω π ῶ ς εἶ χ α δ ί κ η ο, ἀλλὰ μὲ παρέπεμψε διὰ τὰ περαιτέρω εἰς τὸν κ. Διευθυντὴν τοῦ Ὠδείου, ἁρμόδιον νὰ ἐπέμβῃ.

Ὁ κ. Νικολάου, Διευθυντὴς τοῦ Ὠδείου, καπνίζων πελώριο πόῦρο, μὲ ἐδέχθη στὸ σπῆτι του καὶ μὲ ἤκουσε μὲ ὑποχρεωτικωτάτην προθυμίαν καὶ εὐγένειαν, μὲ συνεχάρη γιὰ «τὸ ρητορικόν μου ταλέντο καὶ τὴν μόρφωσίν μου», ἀλλὰ καὶ μοῦ ἐδήλωσεν ἐπισήμως ἀπὸ τῆς περιωπῆς τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ὠδείου, ὅτι αὐτὸς « δ ὲ ν ἔ χ ε ι ἰ δ έ α ν ἀ π ὸ τ έ τ ο ι α π ρ ά γ μ α τ α καὶ ἑπομένως δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβῃ, ἂν ἔχω δίκηο διαμαρτυρόμενος κατὰ τῆς ἀμαθείας του κ. Καθηγητοῦ».

Ἐπηκολούθησαν διάφοροι συνεννοήσεις μεταξὺ τοῦ μεγαλοσχήμου Διευθυντοῦ (;!), τοῦ ἀμαθοῦς καθηγητοῦ κλπ. καὶ παρεκλήθην νὰ ἐπαναλάβω τὰς ἐξετάσεις μου μετά τινας μῆνας. Ὑπεχώρησα γιὰ νὰ μὴ γίνῃ ἕνα τόσο μεγάλο σ κ ά ν δ α λ ο καὶ πράγματι τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1927 ἐπανέλαβα τὰς διπλωματικάς μου ἐξετάσεις, ἀφ' οὗ ὅμως ἐν τῷ μεταξὺ ἕως τότε ἄρχισα πλέον μόνος μου νὰ συμβουλεύωμαι καὶ τὸ Traité τοῦ Dubois γιὰ τὶς ἀμάθειες τοῦ κ. Μπούτνικωφ.

Ἔγραψα μιὰ νέα Fugue· ἀλλὰ καὶ πάλιν μέχρι σήμερα μοῦ κατακρατεῖται τὸ δίπλωμά μου, χωρὶς αὐτὴ τὴ φορὰ νὰ γνωρίζω τὸν εἰδικὸ λόγο.

Ὁ κ. Μπούτνικωφ μοῦ ἔλεγε, ὅτι αὐτὸς καὶ ὁ κ. Πετύρεκ ἦσαν ὑπὲρ τῆς ἀπονομῆς τοῦ διπλώματος, διεφώνει ὅμως ὁ κ. Οἰκονομίδης, πρὸς τὴν γνώμην τοῦ ὁποίου θὰ ἐτάσσετο καὶ ὁ κ. Σκλάβος. Πρόεδρος τῆς ἐξεταστικῆς Ἐπιτροπῆς—ὅπως ὅλων—ἦτο ὁ κ. Νικολάου, ὁ ὁποῖος ὅμως «δ ὲ ν εἶ χ ε ἰ δ έ α ἀ π ὸ τ έ τ ο ι α π ρ ά γ μ α τ α», ὅπως μόνος του μοῦ ἐδήλωσεν. Ἀντιπαρερχόμενος λοιπὸν κανεὶς μὲ οἶκτο τὸν κ. Πρόεδρον, ὁ ὁποῖος μόνο ποῦρο φαίνεται, ὅτι ἔχει ἰδέα νὰ καπνίζῃ, σταματῶ στὰς δύο διαφωνούσας παρατάξεις.

(Τὸν ἀξιότιμον κ. Πετύρεκ δὲν ἔχω τὴν τιμὴ νὰ γνωρίζω ἐξ ἰδίας ἀντιλήψεως. Πλεῖστα καλὰ περὶ αὐτοῦ ἐλέχθησαν καὶ λέγονται ἐξακολουθητικῶς μέχρι τοῦδε, ὥστε νὰ σχηματίζῃ κανεὶς ἀρίστην κρίσιν περὶ τοῦ διαπρεποῦς αὐτοῦ καλλιτέχνου-μουσικοῦ. Ὥστε διὰ τὸν κ. Πετύρεκ οὐδὲν προτίθεμαι νὰ εἴπω).

Ἀλλὰ τὶ παρατάξεις !! Ἔχει δίκαιον λοιπὸν ἡ παράταξις Οἰκονομίδου;

Ἀλλὰ τότε τί συμβαίνει ; Οὔτε μέχρι τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1927 ὁ πολὺς κ. Μπούτνικωφ δὲν κατώρθωσε νὰ μάθῃ τὰ στοιχεῖα τῆς Fugue ;! Ἐντοιαύτῃ περιπτώσει ὅμως δὲν πταίω ἐγώ, ὁ δύσμοιρος, κ. Οἰκονομίδη, κ. Νικολάου, κ. Ἀβέρωφ, Ὠδεῖον Ἀθηνῶν, Μουσικὴ Κοινωνία τῶν Ἀθηνῶν καὶ ἁπάσης Ἑλλάδος ! Ἀπαλλαγῆτε τοῦ ἀστοιχειώτου αὐτοῦ κ. Καθηγητοῦ (;;!!). Διότι αὐτὸς ἔγραψε αὐτὸς ἐξητάσθη καὶ αὐτὸς ἀπερρίφθη ἐν τῷ προσώπῳ μου. Καὶ περὶ αὐτοῦ, ἐφ' ὅσον ἔτσι ὄντως ἔχουν τὰ πράγματα, πρέπει νὰ ἔχετε πεισθῆ.

Ἀλλὰ μήπως πράγματι τὴν τελευταίαναὐτὴ φορὰ ἡ Fugue μου ἄξιζε ἕνα, οἱονδήποτε ἐπὶ τέλους, δίπλωμα,ὅπως ἔλεγε ἡ παράταξις Πετύρεκ—Μπούτνικωφ, ἀφ' οὗ μάλιστα τὴν τελευταία αὐτὴ φορὰ γράφων εἶχα ὑπ' ὄψιν μου πειὰ καὶ τὸ Traité de Fugue τοῦ Dubois ; Ἴσως νὰ εἶναι καὶ ἔτσι,ἀφ'οὗ καὶ ὁ κ. Πετύρεκ μάλιστα εἶχε τὴ γνώμην αὐτή. Ὁπότε παραμένει ἡ κρίσις τοῦ κ. Οἰκονομίδου, ὁ ὁποῖος οὔτε δίπλωμα fugue ἔχει, οὔτε καμμίαν fugue ἔγραψε ποτέ, καὶ τοῦ δημοδιδασκάλου τῆς τέχνης κ. Σκλάβου, ὁ ὁποῖος δὲν διετύπωσε γνώμην ἰδικήν του, ἀλλὰ συνεταυτίσθη μὲ τὸν κ. Οἰκονομίδην, διότι μετ' αὐτοῦ ἔχει συνταυτίσει καὶ τὴν μουσικὴν τύχην του φαίνεται, ὥστε ἐν τῷ μείζονι καὶ τὸ ἔλασσον.

Τὸ γεγονὸς εἶναι, ὅτι ἐγὼ μέχρι τῆς στιγμῆς δὲν ἐπῆρα τὸ δίπλωμά μου, διότι ἐπὶ μῆνας ἀπὸ τῶν τελευταίων μου ἐξετάσεων ἐξηκολούθει ἡ διαφωνία τῶν μελῶν τῆς Ἐπιτροπῆς, τοῦ Προέδρου, ἐννοεῖται, πάντοτε « μ ὴ ἔ χ ο ν τ ο ς κ α ὶ μὴ δ υ ν α μ έ ν ο υ π ο τ ὲ ν' ἀ π ο κ τ ή σ η ἰ δ έ α ν γ ι ὰ τ έ τ ο ι α π ρ ά γ μ α τ α, ὁπότε μὲ κατέλαβε μία πλήρης ἀηδία καὶ ἀγανάκτησις ἐναντίον τοῦ οἰκτροῦ αὐτοῦ συγκροτήματος, ἡ ὁποία δὲν μὲ ἄφησε ἔκτοτε νὰ πληροφορηθῶ ποῦ κατέληξαν αἱ διαφωνίαι τῶν μελῶν αὐτῶν τῆς Μουσικῆς Κοινωνίας τῶν Ἐθνῶν, ἤτοι τῶν ἀνθρώπων τῶν ἀστοιχειώτων, οἱ ὁποῖοι χωρὶς νὰ ἔχουν ὄχι δίπλωμα, ἀλλ' οὔτε καὶ καμμίαν σχέσι μὲ τὴν Fugue, ἐτάχθησαν καὶ ἀνέλαβαν νὰ κρίνουν, ἐὰν ἔπρεπε νὰ δώσουν καὶ εἰς ἐμὲ τὸ δίπλωμα, τοῦ ὁποίου αὐτοί... στεροῦνται !! Μόνον ἔκτοτε εἰδοποίησα δι' ἐπιστολῆς μου καὶ τὸν κ. Καθηγητὴν καὶ τὸν κ. Διευθυντήν, ὅτι ἐπιφυλάσσομαι νὰ ἐπιδιώξω τὴν διὰ τῆς δικαστικῆς

ὁδοῦ ἀναγνώρισιν τοῦ δικαίου μου, τὴν ὁποίαν καὶ μετ' οὐ πολὺ θέλω ἐνασκήσει.

Καὶ ἤδη, σεβαστέ μου κ. Λαμπελέτ, δίδω πλέον τὸν λόγον εἰς σᾶς, τὸν καλλιτεχνικὸν Διευθυντὴν τῶν «Μ. Χ.» καὶ σᾶς καθιστῶ προσεκτικὸν εἰς τὸ ὅτι τὸ θράσος τῶν ἀμαθῶν ὑπερβαίνει κάθε ὅριον καὶ ὅτι αὐτοὶ οἱ κύριοι ἴσως ἐν τῇ ἀπεγνωσμένῃ προσπαθείᾳ των νὰ περισώσουν τὸ κλονισθὲν καλλιτεχνικόν τους γόητρον, τολμήσουν νὰ φθάσουν στὸ σημεῖο νὰ μὲ βγάλουν καὶ ἐντελῶς «σκάρτον» χωρὶς νὰ θυμηθοῦν, ὅτι μὲ φθάνουν πάντως καὶ μοῦ περισσεύουν ᾗ κρίσεις γιὰ μένα τοῦ διαπρεποῦς διδασκάλου μου κ. Μαρσίκ, ποῦ ἔχω ἰδιόχειρα γραμμένες ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὸ Bilbao. Ἀλλὰ μοῦ προκαλεῖ εἰρωνικὴ θυμηδία ἡ ἀνάμνησις τῆς κρίσεως τοῦ κ. Μπούτνικωφ, τὴν ὁποία μοῦ ἀπηύθυνε ἕνα χρόνο μετὰ τὴν ἔναρξιν τῶν σπουδῶν μου μαζί του: «Deja, mon vieux je peux constater que vous êtes un taleut».

Κύριε Λαμπελέτ, ἔχετε τώρα σεῖς τὸν λόγον. Σύρατε τὸν πέπλον καὶ ἀποκαλύψατε ὅ,τι πρέπει ν' ἀποκαλυφθῇ. Τὰ ντοκουμέντα μου γιὰ ὅ.τι ἔγραψα τὰ θέτω καὶ πάλιν εἰς τὴν διάθεσίν σας καὶ εἰς τὴν διάθεσιν παντὸς ἀληθινοῦ μουσικοῦ, ἂν χρειασθῇ. Ἐπὶ τέλους εἶναι καιρὸς πειὰ νὰ δειχθῇ ὁλοφάνερα ποῖοι ἔχουν σχέσιν μὲ τὴ μουσικὴ καὶ ποῖοι εἶναι μονάχα οἱ ἐκμεταλλευταί της.

Αὔγουστος 1928 Μὲ ἄπειρη ἐκτίμησι

ΦΑΝΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗΣ

ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΦΙΛΜ

Εἶνε ἀναμφισβήτητον, ὅτι στὴν κινηματογραφικὴ προβολὴ ἡ συμβολὴ τῆς μουσικῆς εἶνε ἀπαραίτητη, ἀναμφισβήτητον εἶνε ἀκόμα, ὅτι ὅλες οἱ ἀπόπειρες, ποῦ ἔγιναν ἕως τώρα γιὰ νὰ φθάσῃ κανεὶς στὸ σημεῖον, ὥστε νὰ ἐπιτύχῃ νὰ προχωροῦν μὲ τὸ αὐτὸ βῆμα καὶ ἐκ παραλλήλου τὰ δύο στοιχεῖα: ὀπτικὸ καὶ ἠχητικό, δὲν ἔδωσαν καλὰ ἀποτελέσματα.

Ὅλοι ξέρουν, ὅτι σὲ πολλὰ ἐργαστήρια μηχανικῆς μελετᾶται ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον θὰ εἶνε δυνατὸν στὸ ἴδιο φίλμ, δίπλα στὶς εἰκόνες νὰ ἀποτυπωθῇ καὶ ἡ μουσική, ποῦ θὰ τὶς ἐσυνόδευε γιὰ νὰ ἦταν κατόπιν στὸ σύνολον ἡ ἀπόδοσις ἀπολύτως ταὐτόχρονη. Τὰ τεχνικὰ προβλήματα (ἠλεκτρικά, ραδιοφωνικὰ κ.λ.) ποῦ συνδέονται μὲ τὶς μελέτες αὐτὲς εἶνε ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος σὲ μεγάλο βαθμὸ δύσκολα καὶ ἀπὸ ἕνα ἄλλο μέρος ἑλκυστικά. Ἀλλ' εἶνε προβλήματα εἰδικὰ καὶ πολύπλοκα, ποῦ ἀφοροῦν τὴ μουσικὴ τέχνη μόνον ἐμμέσως, μένουν δὲ ἀπρόσιτα στὴν ἀντίληψι τῆς μεγαλειτέρας μερίδος τῶν μουσικῶν.

Μολαταῦτα, ἐνδιαφέρει νὰ γνωρίσῃ κανείς, τὸ ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ ἠχοῦντος φίλμ εἶνε ἡ ἑξῆς: «Οἱ ἠχητικὲς δονήσεις μετατρέπονται εἰς ἠλεκτρικὰ κύματα καὶ ταῦτα εἰς φωτεινὲς δονήσεις, ποῦ ἀποτυπώνονται δίπλα στὶς κινηματογραφικὲς εἰκόνες σὲ ἕνα μέρος τοῦ φίλμ, μὲ μικροσκοπικὰ μαῦρα σημεῖα.

Ὁ δόκτωρ Guido Bagier στὸ Auftake γράφει ἀναφορικῶς μὲ τὰ μουσικὰ φίλμ τὰ ἑξῆς: «Στὰ ἠλεκτρικὰ ἐργαστήρια τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς γίνεται πυρετώδης ἐργασία γιὰ τὴν τελειοποίησιν αὐτὴ τοῦ «φίλμ»· μία ἀρχικὴ λύσις τῶν προβλημάτων αὐτῶν ἔχει ἤδη δοθῇ, καὶ τὸ πᾶν ἐγγυᾶται, ὅτι δὲν θὰ ἀργήσουν νὰ πραγματοποιηθοῦν καὶ νέαι τελειοποιήσεις εἰς τρόπον, ὥστε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα σὲ μιὰ ὄχι πολὺ μακρυνὴν ἐποχὴν ἡ χρῆσις τῶν ἠχούντων φίλμ θὰ εἶνε ἕνα γεγονὸς τετελεσμένον. Γιὰ τὴν πρακτικὴ καὶ οἰκονομικὴν ἀξία μιᾶς τέτοιας ἐφευρέσεως, δὲν ὑπάρχει καμμία συζήτησις. Θὰ εἶνε κυριολεκτικῶς μεγίστης ὠφελείας. Ὑπάρχουν ὅμως πολλοὶ μελετηταὶ καὶ αἰσθητικοί, οἱ ὁποῖοι διερωτῶνται ποία θὰ εἶνε ἡ πραγματική της καλλιτεχνικὴ ἀξία. Μὲ αὐτὸ τὸ πνεῦμα ἔγραψεν ὁ Hans Gutman στὸ Melos ὅτι «ὅσον καὶ ἂν εἶνε σήμερα σὲ ἀξιοθαύμαστο σημεῖο τελειοποιημένα, τὸ γραμμόφωνο καὶ ἡ ραδιοφωνία εἶνε ἁπλῶς ἀντικαταστάται τῆς αὐτονόμου καὶ πρωτοτύπου τέχνης. Μὲ τὸ ἠχοῦν φίλμ ἡ κινηματογραφικὴ μουσικὴ θὰ βγῇ ἀπὸ τὴν κατάστασιν αὐτήν;» Γιὰ νὰ ἀπαντήσῃ σ' αὐτὴν τὴν ἐρώτησιν ὁ γράφων ἀπαριθμοῖ τὶς διάφορες ὑπηρεσίες, τὶς ὁποῖες τὸ μουσικὸ φίλμ θὰ δυνηθῇ νὰ προσφέρῃ. Ἀναφέρει πρῶτα τὸ πῶς θὰ εἶνε δυνατὸν νὰ ἀποτυπώσῃ κανεὶς μουσικὲς ὁποιασδήποτε διαρκείας (πρᾶγμα ἀδύνατο σήμερα, μὲ τὸ γραμμόφωνο), ὕστερα θὰ εἶνε δυνατὸν νὰ ἔχῃ κανεὶς ἀποτελέσματα παιδαγωγικῆς καὶ ἱστορικῆς ἀξίας. «Ἡ ἀξία τοῦ γραμμοφώνου γιὰ τὴ διδασκαλία εἶνε ἤδη μεγάλη (ἀξία ποῦ δὲν ὀλιγοστεύει ἐξ ἀφορμῆς τῆς ὀλίγης πρακτικῆς χρήσεως, ποῦ ἔγινεν ἕως τώρα). Φυσικὸν εἶνε ὅτι τὸ φίλμ θὰ εἶνε καὶ χρησιμώτερο, καθότι ἐνισχύει τὴν ἐντύπωσι τῆς ἀκοῆς μὲ τὴν ταυτόχρονη τῆς ὁράσεως. Γιὰ κείνους, ποῦ σπουδάζουν τραγοῦδι π. χ. εἶνε βέβαια πολὺ διδακτικὸ τὸ νὰ εἶνε δυνατὸν νὰ ἔχῃ κανεὶς μπροστά του ὅσες φορὲς θελήσει τὸ παράδειγμα τελείων φωνῶν. Τοῦτο δὲ θὰ εἶνε ἀκόμα ἀποτελεσματικώτερον ὅταν θὰ εἰμπορεῖ κανεὶς νὰ βλέπῃ τὴ στάσι τοῦ σώματος, τὸν τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖον ἀναπνέει κανείς. Σημαντικὴ εἶνε ἡ ἀποστολὴ τοῦ ἠχοῦντος φίλμ καὶ ἀπὸ ἀπόψεως ἱστορικῆς. Γεγονότα, τὰ ὁποῖα εἰμπορεῖ κανεὶς σήμερα νὰ τὰ ἀποτυπώσῃ μόνον ἀπὸ τὴν ὁρατή τους ὄψι θὰ φυλαχθοῦν καὶ θὰ διατηρηθοῦν στὸ μέλλον, ὡς π.χ. ὁμιλίες, ἦχοι, κρότοι ἢ καὶ ἄλλο.

Ἀλλὰ τὰ φαινόμενα μᾶς ἀπατοῦν. Στὸ γύρισμα τῆς ταινίας, ποῦ ξετυλίγεται θὰ μᾶς ξεφεύγῃ ἕνα στοιχεῖον, ἡ ἐμφάνισις τοῦ ζωντανοῦ ἀνθρώπου. Ξέρω, ὅτι τοῦτο σήμερα δὲν εἶνε στοιχεῖον, ποῦ τὸ λογαριάζουν πολύ, ἀπεναντίας τὸ ἰδανικὸ μερικῶν καλλιτεχνῶν εἶνε ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἐγκατάλειψίς του ἀπὸ τὴν τέχνην ἐκείνη, ποῦ εἶνε ὅμοια πάντα δημιουργημένη ἀπὸ ἀνθρώπους γιὰ τοὺς ἀνθρώπους... Ἀλλ' εἶνε ἀνάγκη νὰ ὁμολογηθῇ, ὅτι ὅλες οἱ σκηνικὲς τέχνες ὡς τώρα, ὄχι μόνο λογαριάζουν τὴν ἐμφάνισι ποῦ ἔχει αἴσθησιν ἀλλὰ καὶ σ' αὐτὴν στηρίζουν τὴ βάσι τους. Ἡ τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ, ἡ κωμωδία τοῦ Μολιέρου, τὸ μελόδραμα τοῦ Βέρδη, τὸ μουσικόδραμα τοῦ Βάγνερ, τὸ κάθε τι, γιὰ νὰ ἔχῃ μορφή, ἔχει ἀνάγκην ἑνὸς μέσου, ποῦ νὰ μιλάῃ, ποῦ νὰ τραγουδῇ, ποῦ νὰ δρᾷ, ἔχει ἀνάγκη τέλος τοῦ ζωντανοῦ ἀνθρώπου. Τὸ φίλμ ἠμπορεῖ νὰ ἠχῇ ὅπως θέλει, ἀλλὰ δὲν θὰ εἶνε ποτὲ κάτι τι τὸ ζωντανό.

Αἱ ὑλικαὶ ὠφέλειαι θὰ εἶνε μέγισται, ἀλλὰ δὲν πρέπει ποτὲ νὰ θεωρήσῃ κανεὶς ἕνα ἔτσι καμωμένο μουσικὸ φίλμ ὡς ἕνα πλουτισμὸ τῆς τέχνης. Θὰ εἶνε τοῦτο καὶ ὀλιγώτερο ἀκόμα ἀπὸ ὅ,τι εἶνε ἡ φωτογραφικὴ ἀναπαραγωγὴ ἀπέναντι στὴν εἰκόνα...»

Ο ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΝΕΑ

Η ΔΙΣ ΒΙΒΙΕΝ ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Στὶς 27 Ἰουνίου στὸ Χάϊντ—Πὰρκ τοῦ Λονδίνου ἡ εὐφήμως γνωστὴ στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τοῦ Λονδίνου διακεκριμένη καλλιτέχνις δὶς Βιβιὲν Λαμπελὲτ, κόρη τοῦ κ. Ναπολέοντος Λαμπελὲτ, ἔδωσε συναυλία μὲ ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχία.

Μεταξὺ τῶν ἄλλων ἐτραγούδησε τὴν «Ἐξομολόγησι» τοῦ Σαμάρα, τὸ «Λάκριμε ρέρουμ» τοῦ κ. Γ. Λαμπελὲτ ὡς καὶ τραγούδια τοῦ διαπρεπεστέρου τῶν Ἄγγλων συνθετῶν Σαρὺλ Σκὸτ ὁ ὁποῖος καὶ συνώδευσε εἰς τὸ πιάνο στὰ τραγούδια του.

Στὰ ἄλλα τραγούδια συνώδευσεν ἡ δὶς Σεοὺλ Ντίξον. Στὴ συναυλία αὐτὴ συνέπραξε καὶ ὁ διακεκριμένος βιολονίστας Ντοῦσκο Γιοβάνοβιτς.

ΕΝΑ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ ΤΟΥ PETYREK

Ὁ γερμανὸς μουσικοκριτικὸς Alfred Brüggemann, σὲ μιὰ ἀνταπόκρισί του ἀπὸ τὴ Γερμανία ποὺ ἐδημοσιεύθη στὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ «Ἡ μουσικὴ τῆς σήμερον»; μιλῶν γιὰ μιὰ σειρὰ μουσικῶν ἐκτελέσεων ποὺ ἔδωσε στὴν πρωτεύουσα τοῦ Μεκλεμβούργου Schwerin ἡ «Γενικὴ γερμανικὴ μουσικὴ ἕνωσις» (τμῆμα τῆς Sociète Internationale de la musigue moderne, τῆς ὁποίας ψυχὴ εἶνε ὁ Strawinsky καὶ ὁ Schönberg; ἀφιερώνει ἐγκωμιαστικὰ λόγια στὴν ἐκτέλεσι ἑνὸς μελοδράματος (opèra legente) τοῦ ἐγκρίτου συνεργάτου μας, καθηγητοῦ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν κ. Felix Petyrek «τοῦ γνωστοῦ αὐστριακοῦ συνθέτου ποὺ ζῆ στὰς Ἀθήνας» ὅπως γράφει γι' αὐτὸν ὁ Brüggemann. Τὸ μελόδραμα φέρνει τὸν τίτλο «Ἡ μητέρα καὶ ὁ θάνατος» ἡ ὑπόθεσίς του δὲ εἶνε παρμένη ἀπὸ ἕνα διήγημα τοῦ Ἄντερσεν.

***

Στὸ Festival ποὺ θὰ δοθῆ στὴ Σιένα τῆς Ἰταλίας τὰ μέσα Σεπτεμβρίου ὑπὸ τοῦ «Διεθνοῦς Συλλόγου γιὰ τὴ νέα μουσικὴ» θὰ ἀναπτύξῃ ὁ Aloys Haba τὴν θεωρία του γιὰ τὴ μουσικὴ μὲ τέταρτα τοῦ τόνου καὶ θὰ ἐκτελέσῃ καὶ ἔργα, ποὺ θὰ περιέχουν τὰ τέταρτα αὐτὰ τοῦ τόνου.

***

Ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Molinari ἐξετελέσθησαν στὸ «Αὐγουσταῖον» τῆς Ρώμης οἱ Beatitudes τοῦ Cèsar Franck. Τὸ ἐξαίσιο καὶ ἐμπνευσμένο ἔργον συνεκίνησε βαθύτατα τὸ Κοινὸν, τὸ ὁποῖον κατεχειροκρότησε τὸν διευθυντὴ Molinari γιὰ τὴν σοβαρὰ προπαρασκευαστικὴ ἐργασία ποὺ ἔκανεν ὅπως ἐκτελέσῃ τὶς Beatitudes ὅσον τὸ δυνατὸν τελειότερον.

***

Τὰ ἐγκαίνια τῶν ἀναμνηστικῶν ἑορτῶν γιὰ τὴν ἑκατονταετηρίδα τοῦ Σοῦμπερτ ἔγιναν στὴ Βιέννη μὲ μία συναυλία τῆς φιλαρμονικῆς, τὴν ὁποίαν διηύθυνεν ὁ Schalk, μὲ μίαν ἐκτέλεσι μπάντας, ἀποτελουμένης ἀπὸ 200 ἐκτελεστὰς καὶ μιὰν ἄλλη ἀπὸ δικές του Messes σὲ διάφορες ἐκκλησίες.

***

Γιὰ τὴ θεατρικὴ περίοδο 1928—29 τὸ Metropolitan τῆς Νέας Ὑόρκης ἀναγγέλλει τὴν ἐκτέλεσι τῶν ἑξῆς νέων ἔργων: Τὸ John spieltauf τοῦ Krenek, τὴν «Ἑλένη στὴν Αἴγυπτο» τοῦ Strauss, τὸν Fra Gherardo τοῦ Pizzetti καὶ τὴν «Βουλιαγμένη Καμπάνα» τοῦ Respighi.

ΠΕΝΝΙΕΣ

Ἐνῷ στὰς Ἀθήνας μόλις τώρα τελευταία ἐδέησε νὰ συγκροτηθῆ μία ἀξιόλογη μπάντα τοῦ Δήμου, στὸν Πειραιᾶ, κατ' εὐτυχῆ ἔμπνευσιν τοῦ φιλοτέχνου Δημάρχου του, ἡ ἀναδιοργάνωσις τῆς φιλαρμονικῆς τοῦ Δήμου προηγήθηκε κατὰ πολύ.

Αἱ καθημεριναὶ ἐμφανίσεις τοῦ συγκροτήματος αὐτοῦ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ γνωστοῦ ἀρχιμουσικοῦ, πρώην ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν γενικοῦ ἐπιθεωρητοῦ τῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν κ. Σ. Καίσαρη, μαρτυροῦν γιὰ τὴν ἐπιμελημένη καλλιτεχνικὴ ἐργασία, ποὺ γίνεται.

Εἶναι πολὺ τιμητικὸ γιὰ τὸν Πειραιᾶ, ἐν ἀντιθέσει μὲ τὴν πόλι μας, ποὺ στὸ ζήτημα τῆς μπάντας, ὅπως καὶ στὸ ζήτημα τοῦ Δημοτικοῦ του Θεάτρου κ.λ. τοῦ ὁποίου πρὸ ἑνὸς καὶ πλέον ἔτους ἐτελείωσεν ἡ ἀνακαίνισις—ἐνῷ τὸ Δημοτικὸν Ἀθηνῶν παραμένει ἀκόμα σὲ ἀξιοθρήνητη κατάστασι—παρουσιάζεται περισσότερο προοδευτικὸς καὶ πολιτισμένος ἀπὸ τὴν πρωτεύουσαν τοῦ Ἑλληνικοῦ Κράτους.

—Ἡ ἐνΒασιγκτῶνι Ἑλληνικὴ Πρεσβεία δι' ἐγγράφου αὐτῆς πρὸς τὸ Ὑπουργεῖον τῶν Ἐξωτερικῶν, ἀνακοινοῖ, ὅτι ἡ Βιβλιοθήκη τοῦ Κονγκρέσσου τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν τῆς Ἀμερικῆς (τμῆμα μουσικῆς) προκηρύσσει διαγωνισμὸν διὰ τὴν σύνθεσιν μουσικῆς δωματίου γραμμένης διὰ πέντε πνευστὰ ὄργανα ἢ διὰ κλειδοκύμβαλον καὶ τέσσαρα ἢ πέντε πνευστὰ ὄργανα. Τοῦ διαγωνισμοῦ εἰμποροῦν νὰ μετάσχουν συνθέται πάσης ἐθνικότητος, τὸ δὲ βραβεῖον εἶναι χιλίων δολλαρίων.

Ὁ διαγωνισμὸς λήγει τὴν 15ην Ἀπριλίου 1929. Αἱ συνθέσεις, αἱ ὁποῖαι πρέπει νὰ εἶναι ὅλως πρωτότυποι, δέον ν' ἀποσταλοῦν ἀνωνύμως (μετὰ τοῦ ὀνόματος καὶ τῆς διευθύνσεως τοῦ συνθέτου ἐν κλειστῷ φακέλλῳ), εἰς «Music Division, Library of Congress, Washington».

—Μιὰ μεγάλη καλλιτεχνικὴν ἐπιτυχία ἐσημείωσεν ἡ εὐφήμως γνωστὴ καλλιτέχνις τοῦ βιολιοῦ δ)ις Ε. Χριστοδουλάτου κατὰ τὴ συμπραξί της μὲ τοὺς τελειοφοίτους τῆς μουσικῆς δωματίου τῆς τάξεως τοῦ κ. Μπουστιντούϊ.

Ἡ δὶς Χριστοδουλάτου ἀπὸ τὰ σπανιώτερα μουσικὰ ταλέντα μας, παρουσιάζουσα πάντοτε μιὰ γοργὴ καλλιτεχνικὴν ἀνέλιξι, συγκεντρώνει σήμερα ὅλα τὰ στοιχεῖα, ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν πρόβλεψι, ὅτι εἰμπορεῖ νὰ τιμήσῃ μιὰ φορὰ τὸ ἑλληνικὸν ὄνομα.

—Γενομένων ἀρχαιρεσιῶν τοῦ λαμπροῦ σωματείου «Πειραϊκὸς Σύνδεσμος» ἐξελέγησαν καὶ πάλιν ὡς μελη τῆς ἐφορίας τοῦ Ὠδείου Πειραιῶς οἱ κ.κ. Κων. Ἀφεντούλης, Ἰωσὴφ Παπαδόπουλος, Ι. Σακαλῆς καὶ Χ. Μάστσλος.

— Εἰς τὸ προηγούμενον φύλλον πέρασαν μερικὰ τυπογραφικὰ λάθη. Ἔτσι εἰς τὴν «Καλλιτεχνικὴν ἐπισκόπησιν» τοῦ κ. Ν. Β. ἐτέθη «Ὁ κ. Βλάϊκος θὰ ἦτο πολὺ περισσότερο στὸ ρόλο του ὡς Φίγκαρο, ὡς λυρικὸς βαρύτονος, καὶ ὄχι εἰς τὸ μέρος τοῦ δραματικοῦ τενόρου, ποὺ ἔπαιξε» ὅπως καὶ «στὴν Αἴντα πέρυσι παρουσιάσθηκε πάλιν ὁ κ. Βλάϊκος ὡς δραματικὸς τενόρος» ἐνῷ πρέπει νὰ διαβασθῆ: «Ὁ κ. Βλάϊκος θὰ ἦτο πολὺ περισσότερο στὸ ρόλο του ὡς Φίγκαρο ὡς λυρικὸς βαρύτονος καὶ ὄχι εἰς τὸ μέρος τοῦ δραματικοῦ βαρυτόνου, ποὺ ἔπαιξεν» ὅπως καὶ «στὴν Αἴντα πέρυσι παρουσιάσθηκε πάλιν ὁ κ. Βλάϊκος ὡς δραματικὸς βαρύτονος» κ. λ.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

«Ὁ Λάρυγξ καὶ τὸ τραγοῦδι».—«Ἰατρικαὶ συμβουλαὶ περὶ ὑγιεινῆς καὶ διατηρήσεως τῆς φωνῆς τοῦ καλλιτέχνου ἀοιδοῦ» ὑπὸ Ι. Ν. Παπαγιαννοπούλου.

Ἐπιστημονικὸ βιβλίον, μοναδικὸ στὸ εἶδος του, ποῦ θὰ ἔπρεπε νὰ ἦταν ὁ ἀπαραίτητος ὁδηγὸς καὶ σύμβουλος ὅλων τῶν ἀοιδῶν καὶ τῶν καθηγητῶν τῆς ᾠδικῆς.

Ὅπως ὁ ἴδιος ὁ συγγραφεύς του ἀναφέρει στὸν πρόλογο, σκοπὸς τῆς ἐκδόσεώς του εἶνε «ἡ παροχὴ ὅσον τὸ δυνατὸν ἁπλῆς καὶ σαφοῦς εἰκόνος τῶν ἀπαιτουμένων γνώσεων καὶ συμβουλῶν εἰς ἐκείνους, οἱ ὁποῖοι προτίθενται νὰ ἐξαρτήσουν τὴν ζωήν τους ἀπὸ τὴν φωνήν, καθὼς καὶ εἰς ἐκείνους, οἱ ὁποῖοι θὰ ἀναλάβουν νὰ διδάξουν τὴν τέχνην τοῦ ἄσματος».

Γιὰ τὴν ἄγνοια τῶν ἰδικῶν μας καὶ τῶν ξένων καθηγητῶν τῆς ᾠδικῆς, κάθε ἐπιστημονικῆς γνώσεως σχετικῶς μὲ τὴν ἀνατομία καὶ τὴν φυσιολογία τοῦ λάρυγγος, θὰ μᾶς δοθῇ ἡ εὐκαιρία ἴσως νὰ γράψουμε, ὅταν τὰ «Μουσικὰ Χρονικὰ» θὰ πραγματευθοῦν στὸ μέλλον τὸ ζήτημα τοῦ τρόπου καὶ τοῦ συστήματος μὲ τὸ ὁποῖον γίνεται ἡ διδασκαλία τῆς ᾠδικῆς στὸν τόπο μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

(Ἀναγράφεται κάθε βιβλίο, ἢ μουσικὴ ἔκδοσις ποῦ στέλλεται στὴν διεύθυνσιν τοῦ περιοδικοῦ «Μουσικὰ Χρονικά». Γραμματοθυρίδα 230. Ἀθήνας).

Ἐξεδόθησαν: **Ἀνδρέα Νεζερίτη:** «Σὰ μιὰ σκιὰ χιμαιρική»— «Ἡ ἀγριοβιολέττα»— «Κοιμήσου». (Τρία τραγούδια γιὰ μιὰ φωνὴ καὶ πιάνο, ἐπὶ στίχων τῶν κ. κ. Λάμπρου Πορφύρα καὶ Γ. Δροσίνη).

Γιάννη Φραγκοπούλου: «Ἑλληνικὸ σκίτσο» (σύνθεσις γιὰ πιάνο μόνο).

ΒΙΒΛΙΑ

Ἀλεξάνδρου Φιλαδελφέως: «Νικόπολις»—Συνοπτικὴ ἱστορία καὶ περιγραφὴ τῶν ἀνασκαφῶν (1913—1927) τῶν μνημείων καὶ ἐρειπίων της, (μετὰ πολλῶν εἰκόνων τῶν περιφήμων ψηφιδωτῶν τῆς Βασιλικῆς Δουμετίου κ. λ.)

Γ. Κ. Σταμπολῆ: «Ἡδονικὰ σονέττα». Νέα ποιητικὴ συλλογή—Ἔκδοσις Α. Ράλλη. Ἀθῆναι.

«Ἑλληνικὸς Ὁδηγός». Ἐκδίδεται κατ' αὐτὰς ὁ πρῶτος τόμος τοῦ μοναδικοῦ τούτου Ἐμπορικοῦ Βιομηχανικοῦ καὶ Ἐπιστημονικοῦ ἐγκολπίου περιλαμβάνων πάντας τοὺς ἐπαγγελματίας ἀλφαβητικῶς καὶ λεξικολογικῶς καὶ πλείστας ὅσας πολυτίμους ἄλλας πληροφορίας, καθὼς καὶ δύο μεγάλους τοπογραφικοὺς χάρτας Ἀθηνῶν—Πειραιῶς.

Ἔκδοσις Ι. Ε. Δασκαλάκη. Γραφεῖα Σταδίου καὶ Ἐδουάρδου Λῶ 8. Ὁ τόμος χρυσόδετος δρχ. 75. Πᾶσαι αἱ διευθύνσεις τῶν κατοίκων δημοσιεύονται δωρεάν.

Προσεχῶς κυκλοφορεῖ σὲ κομψὸ τόμο ἕνα καιτούργιο ρομάντζο τοῦ κ. Νίκου Ι. Μαράκη, μὲ τὸν τίτλο «Μποέμικες Ἀγάπες».

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

«Libre». Ἐλάβαμε τὰ τελευταῖα τεύχη τοῦ τόσον σοβαροῦ αὐτοῦ γαλλοφώνου περιοδικοῦ, ποῦ τὸ διευθύνει ὁ ἔγκριτος καθηγητὴς κ. Louis Roussel. Οἱ Κριτικές, οἱ μελέτες, οἱ κριτικὲς ἐπισκοπήσεις τοῦ φιλολογικοῦ περιοδικοῦ τὰ ἄρθρα κ.τ.λ. ποῦ περιλαμβάνονται στὰ τεύχη αὐτὰ ὅλα εἶνε γραμμένα μὲ θετικὸ καὶ ἐπιστημονικὸ πνεῦμα καὶ μὲ μεγάλην ἄν ὄχι τέλεια γνῶσι ὅλων τῶν ἐκδηλώσεων τῆς φιλολογικῆς καὶ γενικὰ τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς.

Τὶ μαθήματα ἀλήθεια θὰ εἰμποροῦσαν νὰ πάρουν ἀπὸ τὸ Libre μερικὰ ἀπὸ τὰ δικά μας φιλολογικὰ περιοδικὰ τῶν ὁποίων τὸ κύριο χαρακτηριστικὸν εἶναι ἡ ἐπιπόλαιη κριτικὴ προχειρολογία!

«Ἰόνιος Ἀνθολογία». Μηνιαῖο Ἱστορικό, Φιλολογικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ περιοδικό. (Ζάκυνθος). Τεῦχ. Μαΐου—Ἰουνίου (ἀρ. 14—15)—Διευθύντρια κ. Μαριέττα Μινώτου. Συνεργασία: κ. κ. Μαρίνου Σιγούρου, Βουτιερίδη, Μυρτιώτισσας, Μινώτου, Φλώρου, Γ. Λαμπελέτ, Κουβαρᾶ, Μπούμη, Μπονίκου κ. λ.

«Ἑλληνικὰ Γράμματα». Δεκαπενθήμερο περιοδικό. Τεῦχ. Ἰουλίου (ἀριθ. 3)—Διευθυνταὶ Κ. Μπαστιᾶς καὶ Β. Μαλατάκης. Συνεργασία: κ. κ. Ε. Σταμάτη, Ἑλένης Ρώτα, Ἀγ. Χατζημιχάλη, Α. Δοξιάδη, Ν. Γρηγοριάδου κ. λ.

«Νεοελληνικὰ Γράμματα». Μην. λογοτεχν. περιοδικό. Τεῦχ. Ἰουνίου (ἀρ. 21)—Διευθυντής: Γιάννης Μουρέλλος. Συνεργασία: κ. κ. Πετρίδη, Δασκαλάκη, Μουρέλλου, Ἀλεξίου, Γ. Πράτσικα κ. λ.

«Καινούργια ζωή». Μην. λογοτεχν. περιοδικὸ τεῦχ. Ἰουλίου—Ἐπιμελητὲς Θ. Προδρόμου—Μ. Παύλου. Συνεργασία: Κ. Θεοτότη, Α. Παπαδήμα, Κοτζιοῦλα Μοναξιώτη κ. λ.

«Ἑλληνικὴ Ἐπιθεώρησις». Μην. φιλολ. περιοδικό. Διευθύντρια Εὐγενία Ζωγράφου. Ἐλάβαμε τὰ τεύχη τῆς πρώτης ἑξαμηνίας. Περιέχουν συνεργασίαν τῶν κ. κ. Μαριέττας Μινώτου, Ζωγράφου, Ν. Λάσκαρη, Π. Γνευτοῦ, Σταμπολῆ, Καμπούρογλου, Ν. Λούβαρη, Κ. Μαρκίνα κ. λ.

«Ἡ σύγχρονη σκέψη». Λογοτεχνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιθεώρηση. (Σικάγον). Τεῦχ. Μαρτίου—Ἀπριλίου (ἀριθ. 2)— Διευθυνταὶ Γιάννης Βουβάκης καὶ Μ. Βισάνθης. Συνεργασία: κ. κ. Παλαμᾶ, Μαλακάση, Σπεράντζα, Λαπαθιώτη, Παπανικολάου, Παπαδήμα, Βάλσα, κ. λ,

«Ἀλεξανδρινὴ Τέχνη». Μην. φιλολ. περιοδικὸ (Ἀλεξάνδρεια). Τεῦχ. Ἰουνίου (ἀρ. 7).—Διεύθυνσις Ρίκας Σεγκοπούλου. Συνεργασία: κ. κ. Ἀπ. Λεοντῆ, Τέλλου Ἄγρα, Βρισιμιτζάκη, Μίμη Παπαδημητρίου, Μήτσου Παπανικολάου κτλ.

«Διάλεξις». Τευχ. Ἰουνίου (ἀρ. 8-9).—Διεύθυνσις κ. Διον. Βλαχογιάννη. Περιεχόμενα: Τρεῖς διαλέξεις τῶν κ. κ. Δ, Συμβουλίδου, Γιάγκου Ἀργυροπούλου καὶ Φώτου Γιοφύλλη.

«Παρθενών». Μην. ἐγκυκλ. περιοδικὸν τεῦχος Ἰουλίου—Αὐγούστου (ἀρ. 5).—Διεύθυνσις κ. Ἀγησ. Ράλλη. Συνεργασία κ. κ. Παλαμᾶ, Στεφανίδου, Καμπούρογλου, Βλαβιανοῦ, Σπαταλᾶ, Καλογεροπούλου κτλ.

«Ἰατρικὰ Χρονικά». Μην. Ἰατρ. περιοδικόν. Τεῦχ. Ἰουλίου (ἀρ. 1).—Διεύθυνσις Dr Βαλερίου Μαρσέλου. Ἄρθρα τῶν κ. κ. Μελισσηνοῦ, Οἰκονομοπούλου, Βέρα, Μαρσέλου κλπ.

«Φιλοτέλεια». Μην. γραμματοσημολογικὸν περιοδικὸν—μοναδικὸν εἰς τὸ εἶδος του—ἐπίσημον ὄργανον τῆς Ἑλλην. φιλοτελικῆς ἑταιρίας. Τεῦχος Ἰουλίου (ἀρ. 42).

ΚΛΙΝΙΚΗ
"Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΡΑΠΩΝ"

Ἐν Πειραιεῖ, ὁδὸς Νοταρᾶ 65. (Πάροδος Γεωργίου Α.')

ΤΜΗΜΑΤΑ ΔΙ' ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΝΟΣΟΥΣ

ΚΛΙΝΑΙ Α΄. Β΄. Γ΄. ΘΕΣΕΩΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ - ΤΜΗΜΑΤΑΡΧΑΙ

ΟΙ ΚΟΡΥΦΑΙΟΙ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ

Μασσάζ, Ἠλεκτρισμοὶ κλπ. διὰ τὰς παθήσεις τῶν Νευρῶν—Κρυοθεραπεία Ἠλεκτρολύσεις κλπ.

Μ. Σ. ΜΑΤΣΑΣ

ΠΡΟΜΗΘΕΙΑΙ—ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑΙ

ΓΡΑΦΕΙΑ: ΟΔΟΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ 36

Ταχυδρ. Διεύθυνσις: Γραμματοθυρὶς 79.

ΑΘΗΝΑΙ

ΠΑΡΑΚΑΤΑΘΗΚΗ:

ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

«ODEON» «MANDOLA» κλ. Τὰ τελειότερα εἰς τὰς συμφεροτέρας τιμὰς τοῖς ΜΕΤΡΗΤΟΙΣ καὶ μὲ ΔΟΣΕΙΣ.

ΗΛΕΚΤΡΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΩΝ

Ὅλαι αἱ τελευταῖαι ἐπιτυχίαι: Ὄπεραι, ὀπερέτται, χοροί, Μανέδες, ἐκκλησιαστικὰ κλπ. π. χ. Νέα Ὑόρκη, Prends mon coeur, Minaret, Γυναῖκα ποῦ σκοτώνει, Γλυκό μου ἀγόρι, Μὶς Τσάρλεστον, Czardas Fürstin, κ.λ.π.

ΡΑΠΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΠΛΕΚΤΟΜΗΧΑΝΑΙ - ΚΑΛΤΣΟΜΗΧΑΝΑΙ

VERITAS ΓΕΡΜΑΝΙΚΑΙ HARRISON

Τιμαὶ ἀφάνταστοι.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΒΟΥΛΓΑΡΗΣ

Χορδιστὴς καὶ ἐπιδιορθωτὴς Πιάνων καὶ Πιανόλων. Χορδιστὴς τῶν Πιάνων τοῦ Ὠδείου Πειραιῶς (Πειραϊκοῦ Συνδέσμου) τῆς Χορῳδίας Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὠδείου.

Πληροφορίαι: Στοὰ Ἀρσακείου 1. Μουσικὸς Οἶκος Κωνσταντινίδου. Μουσ. Οἶκος Ζ. Μακρῆ.