

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ: ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ: Αισθητική
τῆς μουσικῆς (Α' Θεμελιώδεις ἀρχαί — Τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα —
Τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς—Μορφή και περιεχόμενον—'Ο καλλι-
τέχνης—'Ο ἀκροατής—'Η σύμπραξις τῆς μουσικῆς μετὰ τῶν ἄλλων
καλῶν τεχνῶν). — ΕΡΡΙΚΟΣ ΜΙΣΣΙΡ: Γιά τοὺς τραγουδιστάς. —
ΣΩΚΡ. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ: 'Η ἀγωγή τῆς δμιλλας — 'Η ἀγωγή τῆς δμι-
λλας και ὁ ἠθοποιός—'Η μέθοδος Engel. — ΧΡΟΝΙΚΑ: Τὰ «Μουσικά
Χρονικά»—Γύρω ἀπὸ τοὺς Κρυπτοφερίτας τῆς «Γκρόττα Φεράττα». —
Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ: Καλλιτεχνική κίνησις—Τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐξετά-
σεων τῶν μουσικῶν μας ἰδρυμάτων — 'Ψεῖτον Ἀθηνῶν — Ἑλληνικὸν
'Ψεῖτον—'Ψεῖτον Πειραιῶς. — ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ — ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΑΡΑΡ-
ΤΗΜΑ = ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ: Πρελούδιο και Φοῶγκα γιά δύο
πιάννα (ἔργον 2).—ΘΕΑΤΡΙΚΟΝ ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ = ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ:
Τὸ Κωμειδύλλιον (1888-1896) δοκίμιο ἱστορικὸ και κριτικὸ.

ΕΤΟΣ Ε΄.

ΤΕΥΧΗ 1-6 (49-54)

1933



“ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,,

ΜΗΝΙΑΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ
ΙΔΡΥΤΗΣ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΙΩΣΗΦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ ΓΡΑΦΕΙΑ ΟΔ. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 38

ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ :

(Ἀπαραιτήτως προπληρωτέα)

Ἐτησία διὰ 12 τεύχη Δρχ. 100.—

Ἐξάμηνος » 6 » » 55.—

Τιμὴ ἐκάστου τεύχους » 10.—

ΑΓΓΕΛΙΑΙ : Δι' ἑλόκληρον σελίδα δρχ. 500
καὶ κατ' ἀναλογίαν διὰ μικρο-
τέρους χώρους.

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

“MOUSIKA CHRONIKA,,

REVUE MENSUELLE D'ART
FONDATEUR - DIRECTEUR

JOSEPH PAPADOPULOS

BUREAUX, RUE ARISTOTELES, No 38 ATHÈNES

ABONNEMENT ANNUEL :

(Strictement payable d' avance)

GRECE Pour 12 volumes Dr. 100.

ETRANGER Dolar. 3.

Le Numéro Drs. 10.

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

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

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

S O M M A I R E

ΕΚΟΝΟΜΟΥ CONST.: Esthétique de la musique.

MISSIR HENRI: Pour les chanteurs.

CARANTINOS SOCR.: L'éducation de la parole.

CALOMIRIS EMM.: Fougue pour deux pianos.

SIDÉRIS JEAN: Le Vaudeville.

CHRONIQUE, Nouvelles artistiques, notes etc.



ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΣ

ΙΔΡΥΤΗΣ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ :

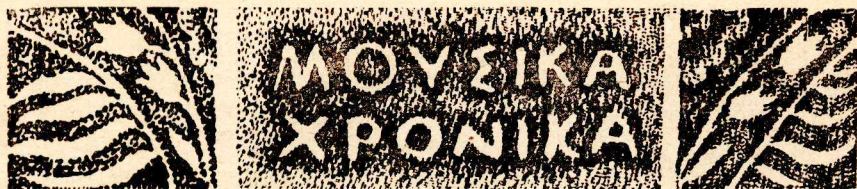
ΙΩΣΗΦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΘΗΝΑΙ



ΤΟΜΟΣ Ε΄

1933



ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Α'. ΘΕΜΕΛΙΩΔΕΙΣ ΑΡΧΑΙ

Α'. Τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα.

Ὁ κόσμος τοῦ καλλιτεχνήματος.—Τὰ εἰς τὸ καλλιτέχνημα συναισθήματα.—Τὸ περιεχόμενον τῶν συναισθημάτων.—Ἡ ἰδέα τοῦ καλλιτεχνήματος.

Β'. Τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς.

Τὸ αἰσθητόν.—Ἡ γενικότης τῆς μουσικῆς.—Ἡ γενικότης τῆς μουσικῆς δὲν εἶναι ἡ γενικότης τοῦ ἀφηρημένου.—Ὁ συμβολισμὸς τῆς μουσικῆς.—Ὁ συμβολισμὸς τῶν (μουσικῶν) ἤχων καὶ τὸ ὥραϊον.—Καὶ ἡ ἐκ τοῦ συμβολισμοῦ ἀναλογία εἶναι γενικὴ.—Αἱ ὑποκειμενικαὶ προσθηकाί.—Ἡ ἀναλογία εἶναι μέσον πρὸς ἀπόδοσιν τῶν ἰδεῶν.—Αἱ ἀναλογίαι καὶ αἱ ἀναμνήσεις.—Τὸ περιεχόμενον καὶ τὸ ἀνώτερον ποιόν.—Τὸ περιεχόμενον καὶ ὁ καλλιτέχνης.—Τὸ ὥραϊον.

Γ'. Μορφή καὶ περιεχόμενον.

Τὸ περιεχόμενον εἰς τὴν ζωὴν.—Τὸ περιεχόμενον εἰς τὰς καλὰς τέχνας.—Ἔτερα παραδείγματα.—Ἡ εὐρυθμία μορφῆς καὶ περιεχομένου.—Ἡ «μορφὴ» τῶν ἀπλῶν στοιχείων.—Ἡ ἀκολουθία τῶν θεμάτων.—Αἱ «μουσικαὶ μορφαί».—Ἡ «ὥραιότης τῆς μορφῆς».—Τὸ ἀλληλένδετον μορφῆς καὶ περιεχομένου.

Δ'. Ὁ καλλιτέχνης.

Ψυχολογία τῆς μουσικῆς παραγωγῆς.—Ἰδιοφυΐα καὶ μεγαλοφυΐα.—Υπερνίκησις τῶν ἀψιθυμιῶν.—Ἡ ἀντικειμενικοποίησις (ἡ ἀπόστασις).—Τὸ ἔργον τοῦ συνθέτου.

Ε'. Ὁ ἀκροατής.

Αἱ ἀπόψεις τοῦ Meumann.—Συμπλήρωσις τῶν ἀνωτέρω.—Ἡ χαρὰ ἐκ τῆς ἀκροάσεως.—Διάφοροι ἀκροάσεις.—Ἡ αἰσθητότης.—Ἡ συγκίνησις.—Ἡ ἀτομικὴ ψυχικὴ κατάστασις τοῦ ἀκροατοῦ καὶ τὸ (μουσικόν) καλλιτέχνημα.—Αἱ βιογραφίαι τῶν συνθετῶν.—Αἱ ἀγγελίαι.—Τὰ προγράμματα.—Οἱ «εἰδικοί».—Ὁ μουσικοκριτικός.—Ὁ δῆθεν μουσικοκριτικός.—Ἔτεροι τύποι.

Στ'. Ἡ σύμπραξις τῆς μουσικῆς μετὰ τῶν ἄλλων καλῶν τεχνῶν.

Τὸ ἔργον τῶν καλῶν τεχνῶν.—Μουσικὴ καὶ ποίησις.—Τὸ μελόδραμα.—Ἡ σύνδεσις.—Τὸ λιμπρέττο.—Περὶ φυσικότητος.

Β'. ΕΦΗΡΜΟΣΜΕΝΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

Α'. Τὰ μουσικὰ στοιχεῖα.

α) Ὁ ἦχος.—Τὰ διαστήματα.—Ὁ μουσικὸς ἦχος.—Τὸ ὕψος.—Ἡ ἔντασις.—Ἡ διάρκεια.—Ἡ χροιά.—Ἡ χροιά τῶν μουσικῶν ὀργάνων.

β) Ὁ ρυθμός.—Τὰ αἷτια τῶν διαφόρων ἐντυπώσεων.—Τὸ περιεχόμενον διαφόρων ρυθμικῶν σχημάτων.—Τὰ παρεστιγμένα.—Ἡ σύμπτυξις τῶν ρυθμικῶν σχημάτων.—Αἱ συγχοπαί.—Ὁ χρόνος.—Ἡ παῦσις.

γ) Ἡ μελωδία.—Τὸ Unisono.—Οἱ τρόποι καὶ αἱ κλίμακες τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

δ) Ἡ ἁρμονία.—Εὐφῶνος καὶ διάφῶνος συγχορδία.—Ἔτεροι περιπτώσεις.—Αἱ ἀπλαῖ τρίφωνοι συγχορδία.—Ἡ συγχορδία τετάρτης ἑκτης.—Αἱ παράλληλοι ὄγδοι καὶ πέμπται.—Αἱ ἠλλοιωμένοι συγχορδία.—Αἱ μετατροπία.—Ὁ Ἰσοκράτης (Pédale).—Τὸ Basso ostinato.

ε) Ἡ ἀντίστιξις.—Ψυχολογία τῆς ἀντιτίξεως.—Ὁ κανὼν.—Συμπέρασμα.

Β'. Τὰ μουσικὰ ὄργανα.

α) Τὰ ἔγχορδα.—Τὸ τετράχορδον.—Ἡ βιόλα.—Τὸ βιολονσέλλο.—Τὸ βαθύχορδον.

β) Τὰ ξύλινα πνευστά.—Τὸ Piccolo.—ἽΟ πλαγίαυλος.—ἽΟ ὀξύαυλος.—Τὸ Oboe d' amore.—Τὸ Ἀγγλικὸν κέρας.—ἽΟ εὐθύαυλος.—ἽΟ βαρὺς εὐθύαυλος.—ἽΟ βαρύαυλος.—ἽΟ ἀντιβαρύαυλος.—Τὸ Σαξόφωνον.

γ) Τὰ χάλκινα πνευστά.—Τὸ Κέρας.—Ἡ Σάλπιγξ.—Ἡ ὀλκωτὴ σάλπιγξ.—Αἱ «Wagnertuben».—Ἡ Bass καὶ ἡ Contrabass-tuba.

δ) Τὰ Κρουστά.—Τὰ τύμπανα.—Ἡ Cassa.—Ἡ Grancassa.—Τὸ tamburo rullante.—Τὸ tamburino.—Ἡ Castagnette.—Τὰ κύμβαλα (Piatti).—Τὸ Gong καὶ τὸ Tamtam.—Τὸ τρίγωνον.—Τὸ κωδώνιον.—Ἡ Rute.—Ἡ Schnarre.—Οἱ κώδωνες.—Τὸ ξυλόφωνον.—Αἱ κωδωνοστοιχίαι (Glockenspiel).

ε) Ἡ Celesta.—Ἡ ἄρπα.—Τὸ κλειδοκύμβαλον.—Τὸ ἄρμόνιον.—Τὸ ὄργανον (Orgue).

στ) Τὸ Μανδολίνον.—Ἡ κιθάρα.

Γ'. Ἡ ἔνορχήστρωσις.

(Γενικαὶ αἰσθητικαὶ παρατηρήσεις)

α) Ἡ ἔνορχήστρωσις τῶν προκλασσικῶν.

β) Ἡ ἔνορχήστρωσις τῶν κλασσικῶν.

γ) Ἡ ἔνορχήστρωσις τῶν ρωμαντικῶν.

δ) Ἡ ἔνορχήστρωσις τῶν μεταπολεμικῶν συνθετῶν.

Δ'. Αἱ μορφαὶ τῆς ἀπολύτου μουσικῆς.

Ψυχολογία τῆς μορφῆς.—Ἡ Σονάτα.—Αἱ ὑπόλοιποι μορφαὶ τῆς ἀπολύτου μουσικῆς.—Αἱ μορφαὶ τῆς πολυφωνικῆς μουσικῆς.—Πολυφωνία ἐν μονοφωνίᾳ.—Ἡ πολυφωνικότης.—Τὸ Quartetto.—Τὶ εἶναι ἀπόλυτος μουσικὴ;

Ε'. Ἡ σύνδεσις τῆς μουσικῆς μετὰ τῆς ποιήσεως.

Γενικαὶ παρατηρήσεις.—Τὸ «τραγούδισμα» καὶ ἡ Deklamation.—Lied, Μελόδραμα, Μουσικόδραμα καὶ Μουσικὴ τραγωδία.

α) Τὸ Lied.—ἽΟ ρόλος τῆς συνοδείας.—Τὸ προσίμιον.—Αἱ (μουσικαὶ) παρεμβολαί.—ἽΟ ἐπίλογος (Coda).—Αἱ ἐπαναλήψεις.—Τὰ Lieder τῆ συνοδείᾳ ὀρχήστρας ἢ μουσικῆς δωματίου κ τ λ.

β) Τὰ Νεοελληνικά δημώδη ἄσματα.

γ) Ἑσχολικὴ μουσικὴ.

δ) Τὸ Μελόδραμα.—Δρᾶμα καὶ Μελόδραμα.—Ἡ δραματικότητα—τὸ δρᾶμα.—Τὰ ποιητικὰ κείμενα.—Ἡ ἐνίασι καὶ λογικὴ δραματικὴ γραμμὴ.—Τὸ «Leitmotiv» τοῦ Wagner.—Ἡ ἄρια.—Τὸ Duetto, terzetto κτλ.—Ἡ χορωδία.—Ἡ χορογραφία.—Τὰ αὐτοτελῆ μουσικὰ μέρη.—(Ἡ αἰσθητικὴ τῆς μουσικῆς καὶ τὸ Μελόδραμα).—Ἡ βαθυτέρα ψυχολογικὴ σημασία τῆς μουσικῆς εἰς διαφόρους σκηνὰς τοῦ μελοδράματος.—Ἡ Εἰσαγωγή.

ε) Ἡ μουσικὴ εἰς δράματα.—Τὸ Melodram.—Τὸ Μιμόδραμα.—(Ὁ μῖμος καὶ ὁ ρόλος τοῦ Μπαλλέτου).

στ) Ἡ Ὀπερέττα.—Τὸ κωμειδύλλιον.—Ἡ ἐπιθεώρησις καὶ ἡ Revue—Ὀπερέττα.—Ὁ ἡχητικὸς κινηματογράφος.

ζ) Τὸ Ὁρατόριον.

η) Ἡ προγραμματικὴ μουσικὴ.

Στ'. Αἰ καλαισθητικαὶ ἀξίαι.

Τὸ ὠραῖον.—Τὸ ὑψηλὸν (Erhaben).—Τὸ τραγικόν.—Τὸ κωμικόν.—Τὸ humor.—Τὸ χαρίεν.—Τὸ ἄσχημον.—Τὸ ἀγοραῖον.

Ζ'. Τὸ Ὑφος (Stil).

τὸ ἀτομικὸν ὕφος.—Ὑφος Α ἐποχῆς.—Ὑφος ἐξ ὠρισμένου καὶ δι' ὠρισμένον ὑλικόν.—Ὑφος Α σχολῆς.—Ἡ ἐθνικὴ μουσικὴ.—Συμπέρασμα.

Η'. Αἰσθητικὴ τῆς μουσικῆς ἐκτελέσεως.

Τελειωτικαὶ «θέσεις».

Α'. ΘΕΜΕΛΙΩΔΕΙΣ ΑΡΧΑΙ

Α'. Τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα

Ὁ κόσμος
τοῦ καλλιτεχνή-
ματος.

Τὰ διάφορα, μεγαλοφυῶν συνθετῶν καλλιτεχνήματα, εἶναι ὑπάρξεις, μακρὰν τῆς κοινῆς καὶ πεζῆς πραγματικότητος κόσμοι, εἰκόνες, ἰδανικαὶ καταστάσεις, ἄνευ συμπαρομαρτούντων τυχὸν συμφερόντων ἢ ἀμέσων ἀτομικῶν, ὑλικῶν γενικῶς, ὠφελειῶν. Τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα, ὑπάρχει ὡς τι συγκεκριμένον καὶ αἰσθητόν, χωρὶς τὸ παράπαν νὰ μιμῆται τι τοῦ ἔξωτερικοῦ κόσμου. ¹⁾ Εἶναι εἷς κόσμος ἰδανικός, κόσμος τῆς φαντασίας. Μὴ λαμβάνων αὐτὸ τι ἐκ τῆς ἔξωτερικῆς ζωῆς, ἀποκτᾷ ἔσωτερικότητα συναισθηματικῆς ὑφῆς ²⁾, χάρις εἰς τὸν ἔσωτερικὸν-ψυχικὸν πλοῦτον τοῦ καλλιτέχνου καὶ τὴν ἀπομάκρυνσιν τοῦ ἀμέσου ἀτομικοῦ καὶ ἐγωϊστικοῦ συμφέροντος. Δὲν ἀποδίδει, διότι ἀδυνατεῖ, τὰ πράγματα, τὰ ἀντικείμενα, τὴν κατάστασιν ἐξ ἧς ἴσως ὤρμήθη, ἀλλὰ τὴν οὐσίαν ἐκάστοτε, τὸν πυρῆνα, τὸ ἄνθος παντὸς ὄντος, τὴν «*Quintessenz*» κατὰ Schopenhauer. ³⁾

Καὶ ὁ ἔσωτερικὸς-συναισθηματικὸς αὐτὸς κόσμος τοῦ καλλιτεχνήματος, μετὰ τῶν ἐν χρήσει διὰ τὴν ἀποδοσίν του ἐκφραστικῶν μουσικῶν στοιχείων, μορφῶν κτλ., δὲν εἶναι οὐδὲ ἀπεικόνισις καὶ ἀντιγραφή τῶν τῆς πραγματικότητος ψυχικῶν διαθέσεων τοῦ παραγωγοῦ, ἀλλ' ἤρεμος καὶ ἐλευθέρως παραγωγή τῆς μουσικῆς σκέψεως καὶ αἰσθήσεως τοῦ δημιουργοῦ καλλιτέχνου, μετὰ σχετικῆς πάντοτε, ἐν γενικαῖς γραμμαῖς, ἀναλογίας πρὸς τὰ συναισθη-

¹⁾ Περὶ τῆς δυνατότητος τῆς «μιμήσεως» ὑπὸ τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἐκ τῆς «μιμήσεως» κατόπιν ἀνωτέρας αἰσθητικῆς ἀξίας τοῦ καλλιτεχνήματος, ἀσχολούμεθα κατωτέρω, τόσον εἰς τὸ Α'. μέρος τοῦ παρόντος ἔργου, ὅσον καὶ εἰς τὸ Β'. ἰδιαιτέρως.

²⁾ Τίνι τρόπῳ ἀποκτᾷ, ἀποδίδει καὶ γνωστοποιεῖ τὸ περιεχόμενον του αὐτοῦ, τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα, τὸ ἐξετάζομεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον.

³⁾ «Die Welt als Wille und Vorstellung». Τὰ «Ἄπαντα» ἐκδόσεως J. Frauenstädt (1922), 2ος τόμος, σελ. 309.

ματα τῆς ζωῆς. Εἰς τὸ συμπληρωμένον μουσικὸν καλλιτέχνημα, δὲν συναντῶμεν δηλαδή, πιστὴν ἀντιγραφὴν τοῦ θυμικοῦ, καθ' ὅσον οὐδὲν τῶν ἐν αὐτῷ ἐν χρήσει μέσων ἀποδόσεως συνταυτίζεται πρὸς τὰς τάσεις ἢ τὰς ὁρμὰς τοῦ ἐν τῇ πραγματικότητι συναισθηματικοῦ ἡμῶν βίου. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς ἐκδηλούμενος, στερεῖται τοῦ ρυθμοῦ, τοῦ μέτρου, τῆς μελωδίας, τῆς ἁρμονίας, τῆς ἀντιστίξεως ἢ τοῦ ὠρισμένου ἤχου τῶν διαφόρων τῆς ὀρχήστρας ὀργάνων. Δὲν προσαρμύζεται, ὡς ἔχει, εἰς τὰς καθαρῶς μουσικὰς μορφὰς τῆς Σονάτας φέρ' εἰπεῖν, τῆς Φυγῆς, τῆς Πασσαργάλιας, τοῦ Κανόνο, τῆς συμφωνίας κτλ. Ὅλα ἄλλως τε τὰ ἀνωτέρω μουσικὰ μέσα ἀποδόσεως, παρήχθησαν ὀλίγον κατ' ὀλίγον, ἄνευ προτύπων εἰς τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον, ἀκόμη καὶ τὰ δυναμικὰ σημεῖα ἀποδόσεως ὡς τὰ forte, piano, crescendo, decrescendo καὶ τὰ παρόμοια. Καὶ ἡ σχέσις ἐπομένως ἠχοῦντος ἢ ἀναγινωσκομένου, διὰ τοὺς μουσικῶς ἀνεπτυγμένους, καλλιτεχνήματος καὶ ἐσωτερικῆς ζωῆς, ἐπέρχεται τρόπον τινὰ αὐτομάτως, ἄνευ συνειδητῆς ἐργασίας, δεδομένου ὅτι ἐκάστη καλλιτεχνικὴ ἀπόδοσις, ἔχει τὴν βάσιν της καὶ ἀπαρχὴν εἰς τὸ ἀσυνείδητον, τὸ συναισθημα, δηλαδή, τὴν γενικὴν θυμικὴν διάθεσιν (Stimmung) κτλ., τοῦ παραγωγοῦ καλλιτέχνου. Παρατηρεῖται βεβαίως ποιά τις ἀναλογία τῶν μέσων αὐτῶν καὶ τοῦ συναισθηματικοῦ κόσμου, ὡς ἀνωτέρω ἐλέχθη, ἀλλὰ τὰ ἐκφραστικὰ διαφόρων καταστάσεων μέσα, εἶναι πρωτίστως μουσικὰ ἐκφράσεως μέσα, ἅτινα καὶ στεροῦνται ὡς τοιαῦτα ἐξωτερικῶν προτύπων.

Τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα, ἐπὶ πλεόν, δὲν παραδίδει οὐδὲ ἀντικείμενα τοῦ ἐξωτερικοῦ ὄρατοῦ κόσμου, ἔστω καὶ ἐξιδανικευμένα ὡς ἡ ζωγραφικὴ ἢ ἡ γλυπτικὴ φέρ' εἰπεῖν, δὲν ἔχει καὶ δὲν ἀποδίδει πρότυπα, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου ἐγκολοῦται τὴν ἐσωτερικότητα, τὴν ὑψὴν τοῦ ἀντικειμένου, εἰσχωρεῖ εἰς τὸν πυρῆνα αὐτοῦ καὶ ἀπηχεῖ εἰς τὸ ἔργον καὶ τὴν ψυχὴν, τὸ γενικὸν συναισθηματικὸν περιεχόμενον, τὴν «Quintessenz». Δεδομένου ὅμως ὅτι, τὸ συναισθημα εἶναι ἀπότοκον ὠρισμένης καταστάσεως, ἡ δὲ μουσικὴ δὲν εἶναι εἰς θέσιν ν' ἀποδώσῃ τὴν ὠρισμένην αὐτὴν κατάστασιν, ὁ εἰς τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα ἐμπεριεχόμενος συναισθηματικὸς κόσμος, στερεῖται τῶν ὠρισμένων παραστάσεων, τῶν ἐννοιῶν, τῶν ὠρισμένων αὐτῶν γενικῶς ἐξωτερικῶν καταστάσεων, διὰ ν' ἀποκτήσῃ οὕτω τὸ καλλιτέχνημα, παντάπασιν, ψυχικότητα-ἐσωτερικότητα, ἀλλὰ καὶ γενικότητα. Τὸ περιεχόμενον τοῦ μουσικοῦ καλλιτεχνήματος εἶναι γενικόν. Ἀποτέλεσμα δὲ τῆς γενικότητος αὐτῆς τοῦ περιεχομένου τῆς μουσικῆς, εἶναι καὶ ἡ γενικότης τοῦ χαρακτηρισμοῦ τοῦ περιεχομένου αὐτοῦ. 1)

1) Σχετικῶς, θὰ ἐπανεέλθωμεν καὶ εἰς τὸ ἀκολουθοῦν Β'. κεφάλαιον.

*Τὰ εἰς τὸ
καλλιτέχνημα
συναισθήματα.*

Τὸ περιεχόμενον ἐπομένως τῆς μουσικῆς ἢ, ὅπερ τὸ αὐτό, τὰ εἰς τὸ καλλιτέχνημα μετὰ τῆς μορφῆς ἐνυπάρχοντα συναισθήματα ¹⁾, εἶναι οὐχὶ πραγματικῶν καταστάσεων, ἀλλὰ καθαρὰ εἰκόνες, ἀπηλλαγμένα παντὸς γήινου πόθου καὶ ἐπιθυμίας. Εἶναι συναισθήματα τῆς φαντασίας διὰ τὴν φαντασίαν. Τοῦ ἀσυνειδήτου, ἀνευ δηλαδὴ χρήσεως τῆς ψυχρᾶς σκέψεως ἢ σειρᾶς συλλογισμῶν. ²⁾ Τὰ εἰς τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα ἐνυπάρχοντα συναισθήματα, δὲν εἶναι πιστὴ ἀντιγραφὴ καὶ ἐπανάληψις διὰ τῶν μουσικῶν μέσων, τῶν αὐτῶν, αὐτουσίων, τῆς πραγματικῆς ζωῆς συναισθημάτων. Ἡ μουσικὴ ἀπόδοσις ἀντικειμενικοποιεῖ καὶ παρουσιάζει εἰς ἡμᾶς τὸν αὐτὸν κόσμον ἀπὸ ἄλλης πλευρᾶς. Τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα δὲν εἶναι δηλαδὴ ἀναπαράστασις, ἐξιδανικεύσις καὶ ἀναπαγωγὴ ἢ πιστὴ γενικῶς ἀπεικόνισις ἐξωτερικῶν φυσικῶν καταστάσεων, ἀλλὰ γενικὴ, καθαρὰ εἰκὼν, κόσμος αὐτὸς καθ' ἑαυτόν. Κόσμος, ἀνώτερος τοῦ πραγματικοῦ τοιούτου.

*Τὸ περιεχόμε-
νον τῶν συν-
αισθημάτων.*

Καὶ ἔνεκα τούτου, ἡ ὅλη ψυχικὴ ἀσυνειδήτος ἐνέργεια καὶ ἡ ἐξ-αὐτῆς ζωὴ καὶ τὰ συναισθήματα εἶναι γενικά, καθὼς ἄλλως τε καὶ πολλὰ τοιαῦτα ἄλλων καλῶν τεχνῶν ὡς, τῆς ποιήσεως ἢ τῆς ζωγραφικῆς κτλ. Εἰς τὴν λυρικὴν ποίησιν φέρ' εἰπεῖν, συναντᾷ τις συχνάκις ποιήματα, εἰς τὰ ὁποῖα παρατηρεῖται εἰς ἀόριστος καὶ γενικὴ ἔκφρασις-ἀπόδοσις, διαφόρων συναισθημάτων ὡς, πόθου, ἐλπίδος, λύπης, (ψυχικοῦ) πόνου, χαρᾶς, ἀφοσιώσεως, πίστεως, περιπαθείας, ἐγκαρδιότητος, οἰκειότητος, μελαγχολίας κτλ., παρὰ τὴν χρῆσιν τῶν «νοητῶν» λέξεων καὶ τῆς «λογικῆς» αὐτῶν συνδέσεως. Ποσάκις δέ, δὲν γεννᾶται εἰς τὴν ψυχὴν φιλοτέχνου ἢ ἀόριστος, ἢ γενικὴ καὶ ἀκαθόριστος ἐκεῖνη κατάστασις, τῆς μὴ διὰ λέξεων ἀποδοτέας ἐσωτερικότητος ἐνὸς γλυπτικοῦ ἔργου ἢ τῆς ζωγραφικῆς τοιούτου;

*Ἡ ἰδέα τοῦ
καλλιτεχνήμα-
τος.*

Τί δὲ εἶναι πολλάκις τὸ «ἀόριστον» τοῦτο καὶ μὴ διὰ λέξεων ἀποδοτέον περιεχόμενον τοῦ καλλιτεχνήματος; Μήπως ἢ ὑπόθεσις; Μήπως ἢ ὕλη; Μήπως ἢ ἐξωτερικὴ ἀπλῶς σύνδεσις; Μήπως τὸ συναίσθημα; Ὅχι βεβαίως. Εἶναι ἢ βαθυτέρα ἔννοια, ἢ ἀνωτέρα καὶ λεπτεπίλεπτος ὑφή, τὸ ποιόν, ἢ ἰδέα. Εἶναι τι τὸ γενικὸν καὶ ἀνέκφραστον, τί διὰ τῆς ἀμέσου ἐποπτείας γενόμενον ἀντιληπτόν. Εἶναι ἢ οὐσία, ἢ διαχωρίζουσα τὰ εἶδη καὶ τὰς ἀξίας. Εἶναι τὸ

¹⁾ Βλέπε κατωτέρω τὸ Γ'. κεφάλαιον τοῦ Α'. μέρους.

²⁾ Σχετικῶς ὁ R. Wagner εἰς τὸ πρῶτον κεφάλαιον «Natur, Mensch und Kunst» τοῦ συγγράματός του «Das Kunstwerk der Zukunft» γράφει ὅτι, «ἡ παραγωγὸς δύναμις εἰς τὴν τέχνην... εὐρίσκειται μακρὰν πάσσης συνειδήτης προθέσεως (Absicht) καὶ ἀυθαιρεσίας (Willkür)».

πνεῦμα, ἡ ἀνωτέρα πνοή, ἡ ποιότης τοῦ καλλιτεχνήματος. Εἶναι ἡ διακρίνουσα τὸ «ἀγοραῖον» ἄσμα ἀπὸ τὸ Lied τοῦ μεγαλοφυοῦς καλλιτέχνου. Καθ' ὅσον, οὐχὶ τόσον τὸ πολυσύνθετον καὶ πολύπλοκον τῶν μέσων, ὅσον τὸ ποιόν, ἡ πνοή, ἡ ἰδέα εἶναι ἐκείνη ἣτις δίδει τὴν πραγματικὴν καλλιτεχνικὴν ἀξίαν καὶ τὴν ζωτικότητα εἰς τὸ ἐκάστοτε μουσικὸν ἔργον. Αὕτη δὲ ἀκριβῶς ἡ ἰδέα εἶναι καὶ ἡ μὴ προσπίπτουσα, κατὰ τὴν παρακολούθησιν ἢ ἀνάγνωσιν ἐνὸς καλλιτεχνήματος, εἰς τὴν ἄμεσον ἀντίληψιν πολλῶν ἐκ τῶν φιλοτέχνων καὶ τῶν φιλομούσων ἢ καὶ τῶν ἐπαγγελματιῶν, τῶν συνθετῶν, τῶν ἐκτελεστῶν κτλ. Μόνον οἱ πραγματικῶς αἰσθητικῶς ἀνεπτυγμένοι καὶ οἱ «ἀνιδιοτελεῖς» κατὰ Kant ¹⁾), κατορθώνουν νὰ διεισδύσουν διὰ τῆς ἐνοράσεως εἰς τὸ ἄφατόν τι τοῦ καλλιτεχνήματος. Αὐτὸ δὲ τοῦτο εἶναι καὶ τὸ ὁμοιόμορφως πάντοτε χρωματίζον τὰ πολυειδῆ μουσικὰ ἔργα τοῦ αὐτοῦ μεγαλοφυοῦς συνθέτου. ²⁾

Β'. Τὸ περιεχόμενον τῆς μουσικῆς

Εἴμεθα ἤδη ὑποχρεωμένοι νὰ ἐξετάσωμεν, τίνι τρόπῳ ἀποδίδει τι ἡ μουσικὴ καὶ πῶς καθίσταται αὐτὸ γνωστόν.

Τὸ αἰσθητόν. Ἡ μουσικὴ, στερουμένη προτύπων εἰς τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον, κατῶρθωσεν ὀλίγον κατ' ὀλίγον, δι' ἀναπτύξεως τῶν διαφόρων καθαρῶς μουσικῶν αὐτῆς μέσων, ν' ἀποκτήσῃ κόσμον στοιχείων, μίαν ἀτομικότητα, πλοῦτον ἐκφραστικῶν μέσων, διὰ τῶν ὁποίων, χάρις εἰς τὴν ἀνωτερότητα ἐπὶ πλέον καὶ τὴν ὅλην πνευματικὴν ἀνάπτυξιν τῶν μεγαλοφυῶν συνθετῶν, κατορθώνει νὰ παραδίδῃ μεγαλειώδη καλλιτεχνήματα, ἐφάμιλλα τῶν ἄλλων «συγκεκριμένων» καλῶν τεχνῶν. Τὰ μουσικὰ αὐτὰ ἔργα, μακρὰν τῆς πραγματικότητος καὶ τοῦ ὄρατου κόσμου, ἀποδίδουν τὸ γενικὸν διὰ τοῦ συγκεκριμένου (τῶν ἤχων), τὸ ὅλον διὰ τοῦ ἰδιαιτέρου. Ὁ τρόπος δὲ τῆς ἐξωτερικεύσεως, τὸ ἀμέσως αἰσθητόν, ἡ πραγματικότης αὕτη, εἶναι τι συγκεκριμένον καὶ μέσον πάντοτε ἀποδόσεως ἀνωτέρας καταστάσεως, ἀκριβῶς τοῦ ἐκάστοτε συνυφασμένου περιεχομένου, κόσμου γενικῶς.

Ἡ γενικότης τῆς μουσικῆς. Τὸ συμπληρωμένον δὲ μουσικὸν καλλιτέχνημα, ἀντικατοπτρισμός, ὡς γνωρίζομεν, τοῦ ἐσωτερικοῦ συναισθηματικοῦ κόσμου τοῦ παραγωγοῦ, εἶναι ἀντικειμενικοποιηθὲν ἤδη ἔργον-κατά-

¹⁾ «Kritik der Urteilskraft», erster Theil «Kritik der ästhetischen Urteilskraft» § 2, σελ. 44 τῆς ἐκδόσεως K. Kehrbach (Reclam).—Κάτι σχετικὸν εἶναι καὶ τὸ «reines willenloses Anschauen» τῆς Αἰσθητικῆς τοῦ Schopenhauer.

²⁾ Σχετικῶς μὲ τὴν τελευταίαν ὡς ἄνω παρατήρησιν, βλέπε καὶ τὸ κεφάλαιον «Τὸ ὕφος» τοῦ Β'. μέρους τοῦ παρόντος ἔργου.

στασις. Παράγωγόν τι τοῦτο τοῦ ἀσυνειδήτου, τῆς ἀμέσου καλλιτεχνικῆς ἐποπτείας, μακρὰν τοῦ συγκεκριμένου (ἐξωτερικοῦ κόσμου), μακρὰν τῶν παραστάσεων καὶ τῶν ἐννοιῶν, αἰσθητοποιεῖ τὴν ψυχὴν τῶν ἀντικειμένων, τὴν ἐσωτερικότητα τῆς πραγματικότητος καὶ ἀποδίδει τι τὸ γενικόν, τὸ ἰδεῶδες καὶ αἰθέριον.

*Ἡ γενικότης
τῆς μουσικῆς
δὲν εἶναι ἡ
γενικότης τοῦ
ἀφηρημένου.*

Ἄλλὰ, ἡ γενικότης αὕτη τοῦ περιεχομένου τῆς μουσικῆς, «δὲν εἶναι οὐδόλως—ὡς λέγει λίαν ὀρθῶς ὁ Schopenhauer—¹⁾ ἡ κενὴ γενικότης τοῦ ἀφηρημένου (Abstraktion), ἀλλὰ διαφόρου μορφῆς καὶ εἶναι συνδεδεμένη μετὰ συνεχοῦς ἐναργοῦς ὀριστικότητος.... Εἶναι αὕτη ἀντίθετόν τι τῶν ἐννοιῶν. Αἱ ἐννοιαὶ περιέχουν τὰς ἐκ τῆς ἐποπτείας ἐξαχθείσας (abstrahieren) μορφάς, τρόπον τινὰ τὸ ἀφαιρεθὲν ἐξωτερικὸν περικάλυμμα (Schale) τῶν πραγμάτων καὶ φυσικῶ τῷ λόγῳ εἶναι καθ' ὅλοκληρίαν ἀφηρημένα (Abstrakta). Ἐν ᾧ ἡ μουσικὴ ἐξ ἀντιθέτου, δίδει τὸν ἐσωτερικόν.... πυρῆνα ἢ τὴν καρδίαν τῶν πραγμάτων. Τὴν σχέσιν αὐτὴν θὰ ἠδύνατό τις ὀρθῶς ν' ἀποδώσῃ εἰς τὴν γλῶσσαν τῶν Σχολαστικῶν, ἐὰν ἔλεγε: Αἱ ἐννοιαὶ εἶναι τὰ *universalia post rem*, ἡ μουσικὴ δίδει τὰ *universalia ante rem* καὶ ἡ πραγματικότης τὰ *universalia in re*».

Ἄ Συμβολισμός τῆς μουσικῆς.

Τίνι τρόπῳ ὁμοῦς κατορθώνει ἡ μουσικὴ ν' ἀποδώσῃ τι διὰ τῶν γενικῶν καὶ παντελῶς ἀτομικῶν, ἰδιαιτέρων αὐτῆς στοιχείων;

Ἡ μουσικὴ στερουμένη, ὡς ἐλέγομεν, προτύπων εἰς τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον, διέπλανε ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὰ ἀναγκαῖα ἐκφραστικά μέσα ἀποδόσεως, διὰ τῶν ὁποίων καθιστᾷ ἡδὴ γνωστὸν (εἰς τοὺς αἰσθητικῶς βεβαίως ἀνεπτυγμένους) τὸ ἀνώτερον, τὸ ἰδανικὸν αὐτῆς περιεχόμενον, τὴν ἐσωτερικότητα τῶν πραγμάτων. Ὁ ἦχος μετὰ τῶν συνυφασμένων ἄλλων μουσικῶν παραγόντων, σύμβολον πλέον τῆς ἐσωτερικῆς συναισθηματικῆς ἀσυνειδήτου ζωῆς, ἀπώλεσε σχεδόν, ἐν τῷ καλλιτεχνήματι, τὴν πρωταρχικὴν αὐτοῦ αἰσθητότητα, τῇ βοηθείᾳ τῆς «λεπτοτάτης καὶ καθαρωτάτης πνευματικῆς οὐσίας» (κατὰ Ἄναξαγόραν), τοῦ νοῦ. Τὸ αἰσθητόν, τὸ συγκεκριμένον τοῦ ἤχου, ὑφίσταται εἰς τὸ συμπληρωμένον μουσικὸν ἔργον, ἐπίτασιν τῆς ἀπλῆς συμβολικότητος αὐτοῦ, διὰ τῆς *de facto* ὑπάρξεως ἀνωτέρου παράγοντος, τοῦ τὰ πάντα ἐνοῦντος νοῦ, τοῦ καθιστῶντος τὸ αἰσθητὸν καὶ τὴν συμβολικότητα τῶν στοιχείων ἀνώτερόν τι, γενικὸν καὶ ἰδανικόν. ²⁾

¹⁾ Ἐνθα ἀνωτέρω, σελ. 309 κ. ἔξ.

²⁾ Σχετικῶς βλέπε καὶ τὴν παράγραφον τοῦ Α'. κεφαλαίου «Ἡ ἰδέα τοῦ καλλιτεχνήματος».

Ὁ συμβολισμὸς τῶν (μουσικῶν) ἤχων καὶ τὸ ὠραῖον.

Συμβολισμὸς δὲ τῶν ἤχων, εἶναι ἡ στοιχειώδης καὶ ἀπλῆ ἀναλογία τῶν μουσικῶν φαινομένων γενικῶς καὶ αὐτῶν τῆς ἐμπειρίας. ¹⁾ Ἡ τελευταία διευκρινεῖ τί ἀκριβῶς ἔχει μεταφρευθεῖ ἐκ τοῦ συναισθηματικοῦ πραγματικοῦ κόσμου, εἰς τὸ καλλιτέχνημα, ὅποια δυναμικότης, τίς τονισμὸς ἢ ἀγωγή κτλ., ἂν καὶ —δέον νὰ σημειωθῇ— ἡ ἐμπειρία μόνη δὲν εἶναι ἀρκετὴ πρὸς κατανόησιν καὶ τοῦ εἰς τοὺς ἤχους ἐμπεριεχομένου βαθυτέρου, ἀνωτέρου-ιδανικοῦ περιεχομένου, τοῦ ὠραίου γενικῶς. Ἡ ἀντίληψις τοῦ ὠραίου εἶναι τι ἄσχετον τῆς ἀπλῆς κατανόησεως τοῦ διὰ τῶν ἤχων ἀποδιδόμενου ἐκάστοτε συναισθήματος, δηλαδὴ τοῦ ἀπλοῦ, ἐκ τοῦ συμβολισμοῦ τῶν ἤχων, περιεχομένου.

Καὶ ἡ ἐκ τοῦ συμβολισμοῦ ἀναλογία εἶναι γενική.

Καὶ θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἶπῃ διὰ τὴν μουσικὴν, γενικῶς: Ἡ μουσικὴ δὲν ἰδανικοποιεῖ ποτέ τι τὸ δεδομένον τοῦ ἔξωτερικοῦ κόσμου, δὲν παρουσιάζει δηλαδὴ τὸ ἔξωτερικὸν φαινόμενον ἐξιδανικευμένον ἢ δὲν δίδει διὰ τῶν μουσικῶν μέσων τῆς ἐκ νέου, τὸ αὐτὸ ἔξωτερικὸν γεγονός. Ἡ μουσικὴ ἐκφράζει τὴν βαθυτέραν σημασίαν καὶ ὑφὴν, τὴν «καρδίαν τῶν πραγμάτων» (Schopenhauer), τὴν ἀνωτέραν αἰσθητικὴν ποιότητα τῶν ἔξωτερικῶν φαινομένων γενικῶς, μετὰ τῶν ὁποίων, βεβαίως, εὐρίσκεται ἐν ἔσωτερικῇ κυρίως σχέσει. Καθ' ὅσον, οὐχὶ αἱ ἀναλογίαι καὶ αἱ ὁμοιότητες ἠχοῦντος ἔργου καὶ ἔξωτερικῶν τῆς πραγματικῆς ζωῆς καταστάσεων, εἶναι αἱ δικαιολογοῦσαι συνεχῶς τὴν ἀνωτέραν (αἰσθητικὴν) ἀξίαν τοῦ ἐκάστοτε μουσικοῦ καλλιτεχνήματος. Ἡ ἀναλογία ἄλλως τε εἶναι γενική, ἐν ᾧ ἡ διὰ τῆς ἐνοράσεως ἀντίληψις, ἔσωτερικῆς, συναισθηματικῆς, ἀμέσου καὶ ἀσυνειδήτου φύσεως. Αἱ ὀριστικαὶ παραστάσεις, αἱ ἐκ τοῦ συμβολισμοῦ καὶ τῆς ἀναλογίας προερχόμεναι, εἶναι eo ipso γενικαί, δεδομένου ἐπίσης ὅτι, ἡ ἀπόλυτος μουσικὴ — καὶ περὶ αὐτῆς πρόκειται κυρίως — στερεῖται τοῦ λόγου καὶ τῶν ἐννοιῶν.

Αἱ ὑποκειμενικαὶ προσθήκαι.

Βεβαίως, διάφοροι ἀκροαταί, αἰσθάνονται συχνάκις τὴν ἀνάγκην νὰ καταστήσουν ἀμέσως προσίτον τὸ γενικὸν περιεχόμενον τῆς μουσικῆς. Προσπαθοῦν διὰ προσθηκῶν ἐκ τῆς ἐμπειρίας, ἀσχέτων συνήθως τοῦ ἰδανικοῦ-ἀνωτέρου περιεχομένου τῆς μουσικῆς καὶ τελειῶς ἀντισταθητικῶν, νὰ πραγματοποιήσουν αὐτὸ καὶ νὰ

¹⁾ Σχετικῶς ὁ κ. Χρ. Ἀνδρουτσος εἰς τὴν λέξιν *Σύμβολον* τοῦ «Λεξικοῦ τῆς Φιλοσοφίας» αὐτοῦ, λέγει τὰ ἑξῆς: «Σύνολος ἡ καλλιτεχνία δύναται νὰ κληθῇ σύμβολον, καθόσον παριστᾷ τὰς ἰδέας ἐν αἰσθητῇ ἐμφανίσει».

μετατρέφουν τὸν «νοῦν», τὴν ἰδέαν, εἰς ὕλην, τὸ γενικὸν καὶ ἄφατόν τι εἰς εἰδικόν. Μεταγράφουν οὗτοι τότε τὸ γενικὸν συναισθηματικὸν περιεχόμενον εἰς ἰδιαίτερον, εἰς ὕλικόν (καὶ καθ' ὄλοκληρίαν ἀτομικόν) τοιοῦτον. Αἱ τοιοῦτου εἴδους ὅμως «ἐρμηνεῖαι», εἶναι τελείως ὑποκειμενικαὶ καὶ ἄνευ ἀνωτέρας ἀξίας προσθήκαι, «συμπληρώσεις» κατάλληλοι μόνον διὰ τοὺς μὴ αἰσθητικῶς ἀνεπτυγμένους καὶ ἐπιπολαίους ἀκροατάς. Διότι αἱ διάφοροι «λιμνοθάλασσαι» ἢ «οἱ ψαρόβαρκες στὶς φεγγαρόλουστες βραδυὲς» καὶ «Τὸ Σκέρτσο (τῆς 2ας συμφωνίας τοῦ Beethoven) ἔξορμᾷ σὰν θυμοειδὲς ἀνυπόμονο ἄλογο (sic), μέσα σὲ ἀνθόσπαρτο λιβάδι» ἢ τέλος «Τὸ Λαργκέτο εἶναι ἓνα θεῖο μουσικὸν μεῖδιμα (sic), ποὺ ἀνθίζει ἐπάνω σὲ χεῖλη πικραμένα» ὅπως λέγει ἢ κατ' ἐπίφασιν «μουσικοκριτικός» κ. Σοφία Σπανοῦδη, ¹⁾ δὲν εἶναι ἢ ὑποκειμενικαὶ ἀλλὰ καὶ ἀντισταθμικαὶ ἐξάρσεις, ἄνευ σημασίας διὰ τοὺς αἰσθητικῶς ἀνεπτυγμένους ἀκροατάς, αἰσθητικολογικὰ φληναφήματα καὶ γελοιοποιήσεις τοῦ ἀνωτέρου—ιδανικοῦ περιεχομένου τοῦ μουσικοῦ καλλιτεχνήματος, ὡς ἡ 2α συμφωνία τοῦ Beethoven.

Ἡ ἀναλογία εἶναι μέσον πρὸς ἀπόδοσιν τῶν ἰδεῶν.

Ἐὰν πράγματι ὑπάρχει ἀναλογία ἤχων καὶ ἐμπειρίας —(καὶ ἡ γενικὴ αὕτη ἀναλογία ὑπάρχει, ὡς γνωρίζομεν ὅλοι ἐκ πείρας· π.χ. ἄνευ τονισμοῦ, βραδέως καὶ ὁμοιο-

μόρφως ἐν τῇ ἐκτελέσει προχωροῦν αὐτὸν σύνολον φθογοσῆμων, δὲν αἰσθητοποιεῖ καὶ δὲν ἐκφράζει ὀρμητικὴν ψυχικὴν κατάστασιν κτλ.), ὁ συμβολισμὸς τότε τῶν ἤχων, ἡ ἀναλογία αὕτη, εἶναι ἐσωτερικῆς κυρίως φύσεως, μία ἀναλογία ἀνωτέρων ἀξιῶν καὶ οὐχὶ ἀπλῶς ὁμοιοτήτων.

Ἡ ἀναλογία τῆς μουσικῆς (μορφολογικῶς, δυναμικῶς καὶ ποσοτικῶς ἐν γένει) μετὰ τοῦ ὄρατοῦ—ἐξωτερικοῦ κόσμου, εἶναι ἐσωτερικῆ, πνευματικῆ, ἀνωτέρα ἢ ἡ ἀπλῆς ὁμοιότητος ἀναλογία τῶν καταστάσεων. Διότι ἡ μουσικὴ, δὲν ἔχει πρότυπα εἰς τὸν ἐξωτερικὸν κόσμον (ἄλλως τε γνωρίζομεν ἤδη, ὅτι αὕτη μόνη τῆς παρήγαγε ὀλίγον κατ' ὀλίγον τὰ ἐκφραστικὰ μέσα—στοιχεῖα ἀποδόσεως) καὶ αἱ παρατηρούμεναι τυχὸν γενικαὶ πάντως ἀναλογίαι, χρησιμεύουν—ἐφ' ὅσον δὲν γνωστοποιοῦν ἀμέσως τι τὸ ὀριστικόν—ὡς μέσον, διὰ τὸν γενικὸν χαρακτηρισμὸν, τὸ ἀνώτερόν τι, τὴν ἰδέαν. Αἱ ἀναλογίαι εἶναι μέσον καὶ οὐχὶ σκοπός.

Αἱ ἀναλογίαι καὶ αἱ ἀναμνήσεις.

Καὶ ἐπὶ πλέον, τί θὰ ὠφέλει, ὁμολογουμένως, ἡ ἀπλῆ γνῶσις τοῦ περιεχομένου ἑνὸς μουσικοῦ καλλιτεχνήματος ὡς: ἡ συμφωνικὴ αὕτη πρότασις ἔχει χαρακτῆρα ὀρμητικὸν ἢ λυπητερόν ἢ κωμικόν κτλ., τὴν ὅλην ἀνωτέραν καλλιτεχνικὴν καὶ αἰσθητικὴν τοῦ ἔργου ἀξίαν; Τίποτε ἀπολύτως. Ἡ ἰδέα, ἡ πνοή, τὸ τίτι

¹⁾ «Μπετόβεν», ἐκδοτικὸς οἶκος «Χαραυγή», Ἀθήναι, σελ. 107 καὶ 108.

τρόπῳ ἐξεφράσθη τι (ὁπότε βεβαίως συνυπολογίζονται περιεχόμενον + μουσικά στοιχεῖα), παραμένει πάντοτε ἡ βᾶσις τῆς αἰσθητικῆς. Αἱ ἐκ τῶν διαφόρων δὲ ἐκφραστικῶν μουσικῶν στοιχείων (προξενούμεναι) μετὰ τῶν ἐξωτερικῶν καταστάσεων ἀναλογίαι, δυνατὸν νὰ ὑποβοηθοῦν τὴν ἀπλὴν καὶ ἐπιφανειακὴν ἐν πολλοῖς κατανόησιν καὶ ἀντίληψιν τοῦ περιεχομένου τῆς μουσικῆς συνθέσεως, ἀλλὰ δὲν δίδουν αἱ ἀναλογίαι, αἱ ἀναμνήσεις, αἱ συνειρμικαὶ αὐταὶ παραστάσεις (κατὰ Fechner) τὸ ὑπάρχον (ἐὰν φυσικῶ τῷ λόγῳ ὑπάρχει) ἀνωτέρον τι τοῦ καλλιτεχνήματος. Φέρομεν ἐν παραδείγματι : Γνωρίζομεν ἐκ τῆς καθημερινῆς ἡμῶν ζωῆς τὸν τρόπον ἐξωτερικεύσεως τῆς ἀπογνώσεως καὶ ἀντιλαμβανόμεθα διὰ τῶν (*στιλιζαρισμένων* ἔστω) κινήσεων καὶ ἄλλων ἐκδήλων σχετικῶς καταστάσεων τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ ὑποδομένου τὸν Tristan φέρ' εἰπεῖν τοῦ Wagner, τὴν ἀπελπιστικὴν γενικῶς εἰς τὴν Γ'. πρᾶξιν ψυχικὴν κατάστασιν τοῦ ἥρωος καὶ πρωταγωνιστοῦ τοῦ μουσικοδράματος «Tristan und Isolde» τοῦ συνθέτου αὐτοῦ. Ἐν τούτοις ὅμως, ἡ ἐξωτερικεύσις αὕτη, δὲν λέγει εἰς ἡμᾶς τι καὶ διὰ τὴν ἀνωτέραν καλλιτεχνικὴν οὐσίαν, ὕψην καὶ ποιότητα διὰ τῆς ὁποίας περιέβαλε τὴν γνωστὴν εἰς ἡμᾶς αὐτὴν κατάστασιν, ὁ Wagner. Ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ δώσῃ ὁ τελευταῖος, ἀπλὴν, κοινότυπον, συνήθη, περὶ ὡς λέγεται, ἐν φωτογραφικῇ δηλαδὴ τῆς πραγματικότητος ἀποτυπώσει, ἀπόγνωσιν, νὰ ἐπαναλάβῃ διὰ τῶν μουσικῶν μέσων γνωστὴν καὶ ἀμέσως ἀντιληπτὴν κατάστασιν, τότε, ἀσφαλῶς, δὲν θὰ εἶχομεν πρὸ ἡμῶν μεγαλειῶδες καλλιτεχνίωμα, ἀλλὰ μίμησιν πρᾶξεως, ἀπλὴν ἀναλογίαν, ἢ μὴ ταυτολογίαν ἐν πολλοῖς, ἄνευ βαθυτέρας σημασίας καὶ καλλιτεχνικῆς ἀξίας. Αἱ ἀναμνήσεις, αἱ ἀναλογίαι, αἱ συνειρμικαὶ παραστάσεις ἐν γένει, συντελοῦν διὰ τὴν κατανόησιν τοῦ (ἀπλοῦ) περιεχομένου, ἀλλὰ καὶ δὲν ὑποβοηθοῦν τοὺς ἀκροατάς, ἢ ἀπλῶς ἐν μέρει, εἰς τὴν ἀντίληψιν τοῦ ἀνωτέρου καλλιτεχνικοῦ ποιοῦ, τῆς συνυφασμένης, εἰς ἔργα ὡς τὸ ἀνωτέρου, ἐν τῇ ἐξωτερικεύσει, ιδέας.

Τὸ περιεχόμενον καὶ τὸ ἀνώτερον ποιόν. Καθ' ὅσον, ὁποῖαν βεβαίως σημασίαν θὰ ἔδιδέ τις εἰς τὴν μουσικὴν ὡς καλὴν τέχνην, ἐὰν ἐπρόκειτο αὕτη ἀπλῶς νὰ ἐξωτερικεύσῃ ἢ νὰ ἐπαναλάβῃ ἀμέσως ἀντιληπτὰς καὶ γνωστάς καταστάσεις, ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ παρακολουθήσῃ τις «συναισθήματα» ἀπλῶς, ἢ ἄλλα ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου γνωστά φαινόμενα ; Ὁ συναισθηματικὸς κόσμος τῆς μουσικῆς, εἶναι μέσον πρὸς ἀπόδοσιν τῆς ἀνωτέρας καλλιτεχνικῆς ιδέας, τοῦ «βάθους», τοῦ ἀνωτέρου ποιοῦ, τοῦ χρωματίζοντος τὸ ὅλον καλλιτέχνημα. Ὅτι τὸ περιεχόμενον μιᾶς συνθέσεως εἶναι ὀρμητικοῦ, φέρ' εἰπεῖν, χαρακτηῆρος ἢ μεγαλοπρεπές, εἰδυλιακὸν κτλ., τὸ ἀντιλαμβάνεται καὶ ὁ πλέον σχεδὸν ἄδαῆς τῆς μουσικῆς τέχνης, ἀκροατής. Ὅτι ὅμως κάτωθεν τοῦ (ἐπιφανειακοῦ καὶ αὐτονοήτου ἐν πολλοῖς αὐτοῦ)

περιεχομένου, ὑπάρχει τι ἀνώτερον, ἄφατόν τι, ἀκριβῶς τὸ ἰδανικόν, τὸ ἐξυψῶνον πρὸς στιγμὴν τὸν παρακολουθοῦντα ὑπεράνω προσώπων, πραγμάτων καὶ αὐτῆς ἀκόμη τῆς αἰσθητότητος, ὑπάρχει βάθος, οὐσία, εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει τὴν μουσικὴν ὡς καλὴν τέχνην, ἐφάμιλλον, ἂν μὴ ἀνωτέραν, τῶν ἄλλων καλῶν τεχνῶν.

Τὸ περιεχόμενον καὶ ὁ καλλιτέχνης.

Βεβαίως, ὁ μεγαλοφυῆς καλλιτέχνης, ὁ δημιουργός, ἀντικειμενικοποιεῖ τὸ περιεχόμενον, γενικῶς, καὶ δὲν χρησιμοποιεῖ τὸ καλλιτέχνημα ὡς μέσον ἐξωτερικεύσεως τῶν ἰδιαιτέρων αὐτοῦ ἀτομικῶν συναισθημάτων καὶ ψυχικῶν καταστάσεων. Δι' ἡμᾶς ἄλλως τε τοὺς ἀκροατάς, δὲν ὑπάρχει ἡ περὶ πραγματικότητος (διότι ἐπὶ πλεόν, ἀγνοοῦμεν καὶ τὰ διὰ τὴν παραγωγὴν ἐνδὸς ἔργου αἷτια ἢ τὴν ζωὴν τοῦ καλλιτέχνου), ἀλλὰ τὸ καλλιτέχνημα, ἡ καθαρὰ δηλαδὴ ἀπόδοσις. Εἰς μερικὰς περιπτώσεις, πιθανὸν νὰ γνωρίζωμέν τι διὰ τὴν δημιουργίαν τοῦ αἴργου οἰουδήποτε καλλιτέχνου, ἀλλά, ἐρωτᾶται, μήπως παρακολουθοῦμεν κατὰ τὴν ἀκρόασιν τὴν «ζωὴν» τοῦ τελευταίου ἢ ἐν καλλιτέχνημα; Τὸ τελευταῖον, ἀσφαλῶς, ὑφίσταται δι' ἡμᾶς καὶ οὐχὶ ἡ περὶ ζωὴ τοῦ παραγωγοῦ. Ὅτι ὁ Wagner π. χ., συνεπλήρωσε τὸ μουσικόδραμα αὐτοῦ «Tristan und Isolde» κατὰ τοὺς χρόνους σχεδὸν τῶν ἐρωτικῶν του σχέσεων μετὰ τῆς Mathilde Wesendonk, εἶναι βεβαίως γνωστόν. Ὅτι ὅμως κατὰ τὴν παρακολούθησιν τοῦ μεγαλειώδους αὐτοῦ μουσικοδράματος, ἡ τελευταία αὕτη καὶ αἱ ἐρωτικαὶ ἐν γένει τοῦ Wagner περιπέτειαι, δὲν ὑπάρχουν διὰ τὸν (αἰσθητικῶς ἀνεπτυγμένον) ἀκροατὴν, εἶναι ἐπίσης γνωστόν. Διότι ὁ μεγαλοφυῆς καλλιτέχνης, δημιουργεῖ ἐκ τοῦ πλουσίου συναισθηματικοῦ αὐτοῦ κόσμου καὶ παραδίδει πρωτίστως καλλιτέχνημα, τὸ ὠραῖον ἢ ἄλλας καλαισθητικὰς ἀξίας, βάθος καὶ οὐχὶ αὐτοβιογραφίας ἢ, ὡς λέγουν οἱ Γερμανοί, «lose Blätter» μᾶς πολυκυμάντου ἴσως ζωῆς. Ὁ ποιητὴς Κ. Παλαμᾶς, εἰς τὸ 71ον τετραστίχον τοῦ «Κύκλου τῶν τετραστίχων» του, γράφει σχετικῶς τὰ ἐξῆς λίαν ὀρθά:

*«Τὰ ὄμορφα τ' ἀγάπησα, ποιητής,
δὲν τοὺς ἀπλωσα ποτὲ ζητιάνου δίσκου
Στ' ἀργαστήρι μου ἀναχωρητής,
μέσα μου τὰ βρίσκω».*

Εὐρίσκει δηλαδὴ ἐντὸς του τὸ ὠραῖον καὶ θέλει νὰ δώσῃ τὸ ὠραῖον— ὁ μεγαλοφυῆς καλλιτέχνης.

Τὸ ὠραῖον.

Καὶ ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, τίθεται τὸ ἐρώτημα: Τί εἶναι ὠραῖον;— Ὁραῖον εἶναι ἡ ἁρμονικὴ συνύπαρξις ἰδέας καὶ μορφῆς γενικῶς, νοῦ καὶ ὕλης. Ὁραῖον ἐν τῇ καλλιτεχνίᾳ εἶναι ἡ προαἰσθησις τῆς βαθυτέρας ἁρμονίας τῶν ἐγκοσμίων τῆς μὴ ὄρατης τοῖς

πολλοῖς. Ἀκριβῶς δὲ αὕτη εἶναι ἐκείνη ἣτις προσδίδει συχνάκις τὴν ἀνωτέραν ἰδανικὴν ἀξίαν, εἰς τὸ καλλιτέχνημα. Τὸ τελευταῖον μεταβάλλεται οὕτω εἰς κόσμον ἐν μικρῷ, ἀφ' οὗ προϋποθέτει τὴν ὑπαρξιν κόσμου, δηλαδή ὄντων ἀφισταμένων ἀλλήλων, κόσμον διχονοιῶν, πάλης, ἀγώνων, πόνων καὶ βασάνων. Ὁραῖον εἶναι ἡ εἰρηνικὴ ζωὴ οὐσίας καὶ πνεύματος, μακρὰν τραγικοτήτων. Λαμβάνει δὲ τὴν ἔννοιαν ταύτην, ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν βεβαίως ὑπάρξεως ἀντιθέσεων καὶ ἀγώνων ἐν τῇ ζωῇ ὡς, de facto, ὑπάρχουν. Ἡ ὑπαρξις δὲ τοῦ ὠραίου ἐν τῇ τέχνῃ, ὁ τῆς καλλιτεχνίας μικρόκοσμος, δίδει εἰς ἡμᾶς τὸ ὑπέροχον καὶ ἄφατόν τι τῆς ἀπλῆς ἡμῶν προαισθήσεως ἐν τῷ μακροκόσμῳ. Ὁραῖον εἶναι ἡ ἀνωτέρα, ἡ εἰρηνικὴ καὶ ἰδανικὴ ἀτιόσφαιρα, ἡ γαλήνη τοῦ νοῦ καὶ τῆς ὕλης. Ὁραῖον εἶναι τὸ βάθος τῆς ἐκφράσεως μετὰ τῶν ὀργανικῶς συνυφασμένων στοιχείων, ἀκόμη καὶ τῶν διαφώνων τοιούτων, εἰς τὴν μουσικὴν. Διότι ἡ κακοφωνία εἰς τὸ ὠραῖον, εἶναι ὀργανικῶς συνδεδεμένη, ἐν τῇ ἀρμοζούσῃ θέσει, κατάλληλόν τι διὰ τὸ βάθος τῆς ἐκφράσεως καὶ τὴν ἀνωτερότητα. Ὁραῖον γενικῶς εἶναι τὸ ἰδανικὸν περιεχόμενον, ἡ ἰδέα καὶ ἡ ὕλη, ἀρμονικῶς συνηνωμένα ¹⁾.

Γ'. Μορφή καὶ περιεχόμενον

Ὡς γνωστόν, τόσον τὸ συναισθηματικὸν περιεχόμενον ὅσον καὶ ἡ ἀνωτέρα ἐν αὐτῷ ἰδέα καὶ τὸ βάθος τοῦ καλλιτεχνήματος, καθίστανται γνωστὰ διὰ τῶν αἰσθητῶν στοιχείων ἀποδόσεως. Πρὸ τῆς ἐρευνῆς ὅμως τῶν ἐκφραστικῶν αὐτῶν τῶν διαφορῶν καταστάσεων, στοιχείων, καλὸν εἶναι νὰ ἐξετάσω-

¹⁾ Σχετικῶς, δὲν πρέπει νὰ διαφεύγη τὴν προσοχὴν ἡμῶν τὸ γεγονός, ὅτι, ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τοῦ παραγωγοῦ καλλιτέχνου, εἶναι βεβαίως ἡ ἀπόδοσις τοῦ ὠραίου par excellence. (Καὶ ὑπάρχουν καλλιτέχναι, ἐλάχιστοι πάντως, οἵτινες καὶ ἐπέτυχον τοῦ σκοποῦ τῶν αὐτοῦ). Ἀλλά, συχνάκις, ὡς ἐκ τῆς ὕφης (τῆς αἰσθητότητος) τοῦ μουσικοῦ ἤχου, τῆς ἰδιοσυγκρασίας τοῦ καλλιτέχνου κτλ., χρησιμοποιεῖται ὁ ἦχος αὐτός, ὡς καὶ τὰ ἄλλα, γενικῶς, ἐκφραστικὰ μουσικὰ μέσα ἀποδόσεως, δι' ἄλλους σκοποὺς δι' ἄλλας καλαισθητικὰς ἀξίας, «γι' ἄλλες ὁμορφίεες» ὡς λέγεται, ἐπίσης ἀξιοσημειώτους αἰσθητικῶς. Καὶ εἶναι ἀσφαλῶς βεβιασμένον τι, ὁ ἐπιστήμων αἰσθητικὸς, νὰ ἀναγνωρίζῃ δύο μόνον ἀξίας—τύπους: ὠραῖον, ἄσχημον (βλέπε, Α. Ἐλευθεροπούλου: «Τὸ ὠραῖον, ἡ καλλιτεχνία» σελ. 128 κ. ἐξ.) καὶ νὰ τοποθετῇ τὰς ἄλλας ἀξιολόγους ὁμοίως ἀξίας εἰς ὑποδεστέραν τυχὸν μοῖραν ἢ νὰ θεωρῇ αὐτὰς παράγωγόν τι τῶν ἀνωτέρω δύο καὶ μόνον τύπων. Ἡμεῖς, παρὰ τὸ ὠραῖον ἐν τῇ τέχνῃ, διακρίνομεν σχετικῶς, ὡς ἐκ τοῦ ἰδιάζοντός των χαρακτήρου, καὶ ἄλλας καλαισθητικὰς ἀξίας, «κι' ἄλλες ὁμορφίεες», δι' ἃς καὶ παρατέμπομεν τὸν ἀναγνώστην εἰς τὸ οἰκεῖον κεφάλαιον τοῦ Β'. μέρους τοῦ παρόντος ἔργου, στηριχθέντες πρωτίστως εἰς αὐτὰ τὰ ἔργα τῶν διαφορῶν ἀνά τοὺς αἰῶνας μεγαλοφυῶν συνθετῶν.

μεν τὸ περιεχόμενον καὶ τὴν μορφὴν ἐν γένει, τὰς σχέσεις δηλονότι τῶν δύο αὐτῶν παραγόντων εἰς τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα, ἵνα οὕτω ἀποκτήσωμεν στερεορὰν βάσιν—ἀπὸ ἄλλης πλευρᾶς—κατάλληλον διὰ τὴν περαιτέρω πλεον ἔρευναν τῶν στοιχείων, τῶν μορφῶν, τῶν γενῶν, τῶν καλαισθητικῶν ἀξιών κτλ.

Τὸ περιεχόμενον εἰς τὴν ζωὴν.

Εἰς τὴν καθημερινὴν ἡμῶν ζωὴν, χαρακτηρίζομεν συνήθως ὡς περιεχόμενον ἢ ποιὸν ἑνὸς ἀτόμου, τὴν ἱκανότητα, τὴν ὄλην δρᾶσιν, τὴν ἠθικὴν ἀξίαν, τὰς πράξεις καὶ τὰς ὠφελιμιστικὰς ἐνεργείας γενικῶς, τοῦ ἀτόμου αὐτοῦ.

Ἐκτιμῶμεν π.χ. τὴν πατρικὴν στοργήν, τὸ μητρικὸν φίλτρον, τὸ πατρικὸν ἐνδιαφέρον καὶ τὰ παρόμοια, ἀνεξαρτήτως τῆς ὅλης (ἐξωτερικῆς) ἐμφανίσεως, τῶν περὶ οὗ ὁ λόγος προσώπων. Συμπαθῶμεν τὴν μέγαιραν τὴν μετὰ πάθους καὶ ἀφοσιώσεως φροντίζουσαν διὰ τὸ καλὸν τῶν τέκνων της, δεδομένου ὅτι, παρατηροῦμεν εἰς τὴν ζωὴν, πάντοτε, τὸ πραγματικὸν καὶ ὠφελίμιον ποιόν, τὴν ἀξίαν (πρακτικῶς) τοῦ ἀληθοῦς συναισθήματος, τὴν ἐκάστοτε σκοπιμότητα.

Τὸ περιεχόμενον εἰς τὰς καλὰς τέχνας.

Εἰς τὴν καλλιτεχνίαν ἐξ ἀντιθέτου, παραμένουν οἱ τελευταῖοι ὡς ἄνω πρακτικῆς κυρίως ἀξίας παράγοντες, δευτερεύοντα σημεῖα, ἀφ' οὗ τὸ καλλιτέχνημα (τὸ γνωρίζομεν ἤδη) εἶναι εἰς κόσμος τῆς φαντασίας, ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τοῦ ὁποίου παραμένει τὸ πνεῦμα, ἡ ἰδέα, τὸ ἀνώτερον ποιόν, τὸ ὠραῖον ἢ τὸ χαρακτηριστικόν, μακρὰν τοῦ ἡδέος καὶ τοῦ ὠφελίμιου (ἀπὸ καθαρᾶς ὑλιστικῆς ἀπόψεως).

Τὰ ἀμέσως ἄλλως τε εἰς τὰς αἰσθήσεις προσπίπτοντα στοιχεία ἑνὸς καλλιτεχνήματος, γενικῶς, ὡς ἡ ὑπόθεσις, τὸ ὑλικόν, τὸ θέμα καὶ τὰ τοιαῦτα, δὲν ἀποτελοῦν τὸ ἅπαντον τοῦ περιεχομένου ἢ τὴν (ζητουμένην) ἀνωτέραν αὐτοῦ ποιοτικὴν ἀξίαν, ἀλλὰ τὰ μέσα, πρὸς (ὀλικὴν) μορφοποίησιν, διὰ τὸ συναισθηματικόν—ἐσωτερικόν περιεχόμενον καὶ τὴν ἰδέαν. Παραδείγματος χάριν: Τὸ πρὸς ἀπόδοσιν τοῦ μητρικοῦ φίλτρον περιεχόμενον, εἶναι τὸ θέμα. Αἱ διάφοροι ὑπὸ τῶν καλλιτεχνῶν ἀποδόσεις τοῦ ἰδίου θέματος, τὸ ἀποτέλεσμα. Καὶ εἶναι αὐτὸ πολυποίκιλον, ἀναλόγως τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ αἰσθητικῆς ἀναπτύξεως, ἰδιοσυγκρασίας, ἱκανότητος κτλ., τοῦ ἐκάστοτε καλλιτέχνον. Ἐπομένως, ἡ ἐπιτυχὴς ἢ μὴ, κατ' ἀρχήν, ἀπόδοσις τῆς «μητρικῆς ἀγάπης» αὐτῆς καθ' ἑαυτήν, εἰς τὸ καλλιτέχνημα, δὲν εἶναι καὶ τὸ ἀλάνθαστον κριτήριον ἢ τὸ ἅπαντον διὰ τὴν ἀξίαν τυχόν τοῦ ἔργου τέχνης. Ἡ ἰδέα, ἡ πνοή, τὸ βάθος τῆς ἐκφράσεως κτλ., παραμένουν κυρίως οἱ βασικοὶ αἰσθητικοὶ παράγοντες (ἀποδόσεως καὶ ἀντιλήψεως) τοῦ τελευταίου.

Ἔτερα παραδείγματα.

Οὕτω, περιεχόμενον ἑνὸς μυθιστορήματος, ἑνὸς διηγήματος, ἢ ἑνὸς δράματος, δὲν εἶναι ἀπλῶς αἱ πράξεις, αἱ ἐνεργεῖαι, αἱ περιπέτειαι, ἢ ὅλη (ἐξωτερικὴ-ἐπιφανειακὴ καὶ αὐτονόητος ἐν πολλοῖς) δρᾶσις τῶν κυρίων τοῦ ἔργου προσώπων, ὅσον ἡ ἰδέα, ἡ ἀνω-

τέρα πνοή, τὸ βάθος, ἡ ἐνυπάρχουσα (ἐὰν ὑπάρχη) ζωικότης καὶ ἐσωτερικότης. Καὶ περιεχόμενον ἐπομένως μιᾶς συμφωνίας, δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ ἐπιτυχῆς ἢ μὴ ἀπόδοσις διαφόρων συναισθημάτων, ὅσον, ἐπὶ πλέον, ἡ κάτωθεν τῶν τελευταίων πνοή, ὁ παλμός, ἡ (ἐσωτερικὴ) δύναμις. Αὕτη δὲ ἀκριβῶς εἶναι ἡ αἰτία τῆς ἀποδόσεως τῶν αὐτῶν ἀνὰ τοὺς αἰῶνας συναισθημάτων εἰς τὴν μουσικὴν, μετὰ διαφόρου, ὡς γνωστόν, πάντοτε, ιδέας καὶ πνοῆς. Ἄλλως τε, τὸ συναίσθημα τῆς ἀγάπης φέρ' εἰπεῖν, δὲν εἶναι τι τὸ νέον πρὸς ἀπόδοσιν. Ὁ τρόπος ὅμως τῆς ἀποδόσεως, τὸ «τίνι τρόπῳ» ἐπλάσθη καὶ ἐγνωστοποιήθη ἡ ἀγάπη, εἶναι τὸ νέον. Καὶ ὁ «τρόπος», εἶναι ἐκεῖνος ὅστις παραμένει πάντοτε ἀ λ λ η λ ἔ ν δ ε ι ο ς μετὰ τῶν καθαρῶς τεχνικῶν μέσων, μετὰ τῆς ὕλης, μετὰ τοῦ ἀμέσως αἰσθητοῦ.

Ἡ εὐρυθμία μορφῆς καὶ περιεχομένου. Διότι δὲν ἔχει τις ἢ νὰ μεταθέσῃ διαφοροτρόπως τοὺς συντελεστάς τῆς ἀνωτέρας ἐκφράσεως, δηλαδὴ τὰ καθαρῶς αἰσθητὰ μέσα, τὰ *μοτίβα*, τὰ θέματα, τὴν ἐνορχήστρωσιν, τὴν μορφήν κτλ., διὰ νὰ ἔχη εὐθὺς ἀμέσως καὶ ἄλλοιον περιεχόμενον. Διατί ἄραγε; Μήπως δὲν εἶναι ἀνεξάρτητοι τοῦ περιεχομένου, οἱ διάφοροι παράγοντες συνθέσεως; Μήπως ἡ μορφή δὲν τίθεται ὑπὸ πολλῶν (βλέπε π. χ. τὴν Αἰσθητικὴν τοῦ E. Hanslick: «Vom Musikalisch-Schönen») ἀντιμέτωπος τοῦ περιεχομένου; Μήπως ἡ ἐξωτερικὴ μορφή (σκελετός), τὸ εἶδος, δὲν εἶναι τι τὸ ὡραῖον, μία ἀνωτερότης;—Ὅχι ἀσφαλῶς. Ἡ μορφή αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, εἶναι ἀδύνατον νὰ ὑπάρξῃ ἄνευ συνυφασμένου περιεχομένου. Καθ' ὅσον, ὅταν λέγωμεν ὡραῖαν μορφήν, συνυπολογίζομεν ἀσυνειδητῶς καὶ τὸ εἰς τὸ αἰσθητὸν αὐτὸ μέσον, ἀνώτερον περιεχόμενον.

Ἡ «μορφή» τῶν ἀπλῶν στοιχείων. Ἄλλ' ἐρωτᾶται: Ἐν *μοτίβο* ἢ ἐν μουσικῶν θέμα, δὲν εἶναι τι τὸ ἀντίθετον τοῦ περιεχομένου; Οὐχί. Διότι τίς εἶναι ἡ μορφή εἰς τὸ *μοτίβο*; Τὰ φθογγόσημα; Ἡ ὅλη μελωδικὴ γραμμὴ; Ὁ ρυθμός; Τὸ μέτρον; Ἡ ἁρμονία; Ἡ ἐνορχήστρωσις; Ἡ ὀρισμένη αὐτοῦ θέσις εἰς ἓν ὄργανον; Ἄλλὰ τότε δὲν ἔχομεν ἢ νὰ μεταβάλωμεν ἓνα ἐκ τῶν ὡς ἄνω παραγόντων, διὰ νὰ ἔχωμεν ἀμέσως καὶ διάφορον, ἂν μὴ ἄκρως ἀντίθετον, περιεχόμενον. Καὶ τοῦτο διότι, ἀ κ ρ ι β ὼ ς τὸ γνωστὸν σύνολον τῶν φθογγοσήμων, ὁ καθωρισμένος ρυθμὸς καὶ τὸ μέτρον, ἡ πρωταρχικὴ ὀριστικὴ ἁρμονία, ἡ ἀ ἐνορχήστρωσις μετὰ τῆς ὀρισμένης θέσεως κτλ., ἐμπεριέχουν καὶ δίδουν τὸ ἀ περιεχόμενον. Εἶναι τὰ στοιχεῖα ταῦτα, ἄμεσοι παράγοντες καὶ συντελεσταὶ βεβαίως ἐν συνόλῳ, τοῦ καλλιτεχνικοῦ ποιοῦ τοῦ θέματος, τῆς συνθέσεως, τοῦ περιεχομένου. Καὶ σχετικῶς ὁ Robert Schumann λέγει τὰ ἐξῆς: «Σφάλλει τις ἐὰν νομίζῃ ὅτι, ὁ ἐργαζόμενος ἐπὶ τῇ βάσει μιᾶς ιδέας (περιεχομένου γενικῶς) συνθέτης, τέμνει (νοερώς) τὸ μουσικὸν αὐτοῦ θέμα, τριμερῶς. Καὶ αὐτὸ διότι,

οὐδόλως ὠφελεῖ διὰ περαιτέρω πρόοδον ἐν τῇ συνθέσει, ἢ καθαρὰ μορφολογικῆ λογικῆ. Μόνον ἡ ἀσυνείδητος καὶ αὐθόρμητος ἀνάπτυξις, ἀλληλουχία καὶ συνοχή, δίδουν τὴν ἀξίαν καὶ τὸν ὄρισμένον χαρακτήρα—περιεχόμενον, εἰς ἓνα ἕκαστον τῶν (αἰσθητῶν) παραγόντων καὶ τὸ σύνολον». (1).

Βεβαίως, τὸ αὐτὸ *μοτίβο* ἢ θέμα, ἐκτελούμενον ἀπὸ τὸ *βιολογσέλλο* φέρ' εἰπεῖν ἢ ἀπὸ τὸ Κέρας (Corno) ἢ τὸ κλειδοκύμβαλον κτλ., δὲν μεταβάλλει ἐμφάνισιν—μορφὴν, ἀλλ' ἀπλῶς χροιάν. Ἄλλ' ἀκριβῶς ἢ διάφορος χροιά, συντελεῖ διὰ τὰ δοθῆ ἢ ν' ἀποκτήσῃ τὸ θέμα καὶ διάφορον περιεχόμενον. Ἐπομένως, ἡ μεταβολὴ τῶν φθόγγων ἢ καὶ ἄλλων πρωταρχικῶν—βασικῶν τοῦ θέματος παραγόντων, ἢ ἐναλλαγὴ καὶ τὰ τοιαῦτα, συνεπιφέρουν καὶ τὴν μεταβολὴν τοῦ ὄρισμένου χαρακτήρος καὶ τοῦ περιεχομένου τοῦ θέματος.

*Ἡ ἀκολουθία
τῶν θεμάτων.*

Θὰ ἠδύνατό τις ὅμως ἴσως, εἰς μίαν σύνθεσιν, τὰ μεταβάλλῃ τὴν σειρὰν ἀπλῶς τῶν θεμάτων, τὴν ὀριστικὴν ὑπὸ τοῦ συνθέτου ἀκολουθίαν τῶν μερῶν μιᾶς συμφωνικῆς προτάσεως, χωρὶς οὕτω τὰ μεταβάλλῃ καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς συνθέσεως. Ἄλλ' ὅσον ἐπιτρέπεται ἢ ἀλλαγὴ θέσεων προσώπων ἑνὸς ζωγραφικοῦ πίνακος ἢ ἑνὸς γλυπτικοῦ συμπλέγματος, ἄνευ μεταβολῆς καὶ τοῦ περιεχομένου, τόσον καὶ ἢ διάφορος τοποθέτησις τῆς ὄρισμένης σειρᾶς καὶ ἀκολουθίας τῶν μουσικῶν θεμάτων ἢ περιόδων κτλ., εἰς ἓν μουσικὸν καλλιτέχνημα. Διότι ὁ συνθέτης, ἀκριβῶς δι' αὐτῆς τῆς σειρᾶς τοῦ θεματικοῦ του ὑλικοῦ, δι' αὐτῆς τῆς ταξινομήσεως, δι' αὐτῆς τῆς ἀκολουθίας, ἀποδίδει τι, πλάθει τὸ καλλιτεχνήμα του, δίδει τὸ ἀνώτερον καλλιτεχνικὸν ποιόν, τὴν ἰδέαν. Οἰαδήποτε ἐπομένως μεταλλαγὴ τῆς ὀριστικῆς σειρᾶς τῶν μουσικῶν θεμάτων, συνεπιφέρει καὶ τὴν μεταβολὴν τῆς ὅλης ἐννοίας, τοῦ ὅλου περιεχομένου τοῦ καλλιτεχνήματος. Καὶ τὴν στιγμὴν καθ' ἣν, εἶναι δυνατὴ μία τοιαύτη μετατόπισις θεμάτων εἰς ἓν συμφωνικὸν ἔργον, ἄνευ μεταβολῆς καὶ τοῦ ὅλου ἀρχικοῦ—βασικοῦ περιεχομένου τῆς συνθέσεως, τότε, λέγομεν, ὁ συνθέτης στερεῖται ἀτομικότητος, ἐν ᾧ τὰ θέματα αὐτοῦ εἶναι γενικῶς ἄνευ ἀξίας, κοινότυπα, ἄνευ βάθους, ἄνευ ἐννοίας, ἀπλᾶ σχεδὸν φθογγόσημα, ὡς καὶ ἢ ὅλη σύνθεσις. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, τόσον τὸ περιεχόμενον, ὅσον καὶ τὰ τῆς ἀποδόσεως στοιχεῖα συνθέσεως, εἶναι μηδαμινά, ἄνευ βαθυτέρας σημασίας.

*Αἰ «μουσικαὶ
μορφαί».*

Ἄλλὰ, ὁμιλοῦμεν συνήθως διὰ μουσικὰς μορφάς, μορφολογικῶς καὶ ὑπονοοῦμεν τὴν α ἢ β συσκευὴν, τὸν σκελετὸν ἑνὸς μουσικοῦ τεμαχίου. Ἡ τοιοῦτου εἴδους ὅμως μορφὴ εἶναι, ὡς γνωστόν, ἓν σχῆμα, ποικιλοτρόπως χρησιμοποιοῦμενον ὑπὸ τῶν

1) Ἀπὸ τὰ μαθήματα τοῦ μουσικοῦ ἐπιστήμονος καὶ τέως καθηγητοῦ μου ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ Βιέννης, Dr. Robert Lach.

συνθετῶν. Διότι ἡ τυπική, ἡ ἄνευ ἐσωτερικῆς ζωῆς στεγνὴ διαδοχὴ τῶν διαφόρων θεμάτων, ἡ ἐπεξεργασία, ἡ ἐπανάληψις καὶ τὰ τοιαῦτα, δὲν εἶναι ἀρκετὰ διὰ νὰ μᾶς δώσουν καὶ τὸ ἀνώτερον καλλιτεχνικὸν ποιὸν τὸ ὁποῖον ἐνυπάρχει (πρέπει νὰ ἐνυπάρχη) εἰς τὴν ὅλην σύνθεσιν. Γνωρίζομεν π.χ. ὅτι, ἡ μορφή τῆς Σονάτας, ἀποτελεῖται—συνήθως—ἀπὸ τὴν σύντομον εἰσαγωγὴν, τὸ Α΄. θέμα, τὸ εἰς τὴν δεσπόζουσαν ἢ τὴν mediante Β΄. θέμα, τὴν ἐπεξεργασίαν, τὴν ἐπανάληψιν καὶ τὴν Coda. Ἀλλὰ μήπως, δύναται τις νὰ χαρακτηρίσῃ τὴν ὡς ἄνω καθαρῶς τεχνικὴν αὐτὴν συσκευὴν, τὸν σκελετὸν μιᾶς Σονάτας, ὡς τι τὸ ἰδανικὸν διὰ τὸ μουσικὸν ἔργον, ὡς τὸ ὄραϊον *par excellence*; Ἀσφαλῶς ὄχι. Καὶ αὐτὸ διότι, προϋποθέτει ἡ μορφή Σονάτας ἢ ἡ μορφή γενικῶς, τὸ χαρακτηριστικὸν καὶ κατάλληλον θέμα πρωτίστως. «Τὸ κύριον αὐτὸ θέμα—ὡς λέγει ὁ E. Hanslick—¹⁾ εἶναι τὸ πραγματικὸν ὕλικόν καὶ τὸ ἀντικείμενον τοῦ ὅλου μουσικοῦ τεμαχίου. Τὸ (συμπεπληρωμένον) μουσικὸν τεμάχιον, εἶναι συνέπεια καὶ ἀποτέλεσμα τοῦ θέματος, ἐξαρτᾶται δηλαδὴ πάντοτε καὶ μορφοποιεῖται κυριαρχοῦντος τοῦ θέματος. Εἶναι τὸ θέμα αὐτοτελὲς ἀξίωμα, τὸ ὁποῖον προξενεῖ εὐχαρίστησιν πρὸς στιγμὴν, ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν ὅτι θὰ ὑποστῇ ἐξέλιξιν εἰς τὴν ἐπεξεργασίαν, μίαν λογικὴν μουσικὴν ἀνάπτυξιν, ὡς (συνήθως) συμβαίνει. Καθὼς ἄλλως τε ὁ συγγραφεὺς ἐνὸς μυθιστορήματος, παρουσιάζει τὸν ἥρωα τοῦ ἔργου του εἰς διαφόρους καταστάσεις καὶ θέσεις, οὕτω καὶ ὁ συνθέτης, ἐπεξεργάζεται τὸ θέμα του, διὰ ν' ἀποδώσῃ τὰς πλέον πολυποικίλους διακυμάνσεις καὶ θυμικὰς διαθέσεις—*Stimmungen*». Καὶ περαιτέρω εἰς τὴν σελίδα 171: «Τὴν στιγμὴν καθ' ἣν ὁ Beethoven ἀρχίζει τὴν Εἰσαγωγὴν τοῦ «Leonore» ὡς ἀρχίζει, ἢ, ὁ Mendelssohn τὴν Εἰσαγωγὴν τοῦ «Fingalshöhle», προαισθάνεται εὐθὺς ἀμέσως ἕκαστος μουσικῶς ἀνεπτυγμένος, τὸ μεγαλειῶδες ἀνάκτορον πρὸ τοῦ ὁποίου θὰ ἴσταται, ἔστω καὶ ἂν ἀκόμη, κατ' ἀρχὴν, ἀγνοεῖ τὴν περαιτέρω ἀνάπτυξιν καὶ ἐπεξεργασίαν. Ἦχεῖ ὁμως ἐξ ἀντιθέτου ἐν θέμα ὡς αὐτὸ τῆς «Fausta» Εἰσαγωγῆς τοῦ Donizetti ἢ τῆς «Louise Miller» τοῦ Verdi, τότε, δὲν ὑπάρχει οὐδεὶς ἀπολύτως λόγος εἰσόδου μας εἰς τὸ ἐσωτερικόν, διὰ νὰ πεισθῶμεν ὅτι εὐρισκόμεθα εἰς τὸ κατηλεῖον».

Ἔστω, τὸ κατάλληλον πάντοτε θέμα, εἶναι κυρίως ἡ βᾶσις διὰ τὸ ὅλον μουσικὸν ἔργον, ἐν ᾧ ἡ μορφή δὲν εἶναι ἢ εἰς ἀπλοῦς σκελετός, ὑποκείμενος εἰς διαφόρους μεταβολάς, ἀναλόγως τῆς ὄντοτος τοῦ θέματος καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ ὡσαύτως πλούτου καὶ ἰκανότητος τοῦ συνθέτου. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, τὸ ἀπλοῦν σχῆμα μιᾶς μουσικῆς μορφῆς ὡς τῆς Σονάτας, Φυγῆς, Κανόνος, Rondo κτλ., ὁ σκελετὸς αὐτὸς ἄνευ φθογοσῆμων, δὲν εἶ-

¹⁾ «Vom Musikalisch-Schönen», ἔκδοσις 1918, σελ. 170.

ναι ἢ τὸ τὸ ἀφηρημένον, κατάλληλον βεβαίως διὰ τὸν νεαρὸν μαθητευόμενον τῆς συνθέσεως, ἀλλ' ἄνευ ἀνωτέρας αἰσθητικῆς ἀξίας. Ἡ μορφὴ-σκελετός, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ ὡς αὐτεξούσιον τι παρὰ τὸ περιεχόμενον.

Ἐπιπλοῦν ὅμως καὶ ἡ περίπτωσις καθ' ἣν, ἡ μορφὴ τοποθετεῖται ὡς ἰσοτιμὸς τοῦ γενικοῦ ὠραίου, καθὼς ἀνωτέρω ἤδη ἐξητάσθη, τοῦ συμπληρωμένου μουσικοῦ καλλιτεχνήματος. Ἄλλ' εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν, δὲν πρόκειται πλέον διὰ μορφήν—σχῆμα, διὰ μορφήν—σκελετόν, ὅσον δι' ὠρισμένην μορφικὴν ποιότητα, διὰ σχηματοποιηθῆν ἤδη ὑλικόν, ὅπερ καὶ προϋποθέτει ἐσωτερικὴν πνοήν, παλμόν, ζωὴν, περιεχόμενον. Ἡ εἰς τοὺς Κλασσιτιστάς δὲ κυρίως παρατηρουμένη αὕτη ὠραιότης τῶν γραμμῶν, τῶν συμμετρικῶν συμπλεγμάτων, τῶν ἰσομετριῶν, τῶν κανονικῶν περιόδων καὶ τομῶν, δὲν εἶναι ἢ ἀπλή ὠραιότης, quasi «παιχνίδι» ἢ ἡχῶν, ἄνευ βαθυτέρας ἐννοίας. Ἡ ἀνωτέρα ἀξία, τὸ ποιόν, ἡ ἰδέα, τὸ βάθος, παραμένουν διὰ τὸν παραδίδοντα ὠραίας ἀπλῶς γραμμὰς ἢ μορφήν, δευτερεύοντα σημεῖα. Ἀλλὰ καὶ ὁ συνθέτων κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον (καὶ αὐτὸ ἐνδιαφέρει εἰς τὴν παροῦσαν παράγραφον), δὲν δίδει κενολόγους ὠραίας γραμμὰς κτλ., δὲν δίδει δηλαδὴ τι ἀνεξάρτητον τοῦ περιεχομένου. Τὸ τελευταῖον, ἐνυπάρχει πάντοτε εἰς τὸ θέμα, τὴν γραμμὴν καὶ τὴν ὅλην γενικῶς ἀνάπτυξιν. Διότι ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ θέμα, αὐτὴ ἡ ἀνάπτυξις, αὐτὴ ἡ περαιτέρω πρόοδος, ἐνέχει τὸ α περιεχόμενον, ἀποδίδει τὴν α θυμικὴν διάθεσιν—Stimmung. Οἷαδὴποτε μεταβολὴ τοῦ θέματος ἢ τῆς ἀκολουθίας, τῆς ἐπεξεργασίας κτλ., συνεπιφέρει (τὸ γνωρίζομεν ἤδη) καὶ τὴν μεταβολὴν τοῦ περιεχομένου. Καὶ περὶ αὐτοῦ πρόκειται κυρίως.

Τὸ ἀλληλένδετον μορφῆς καὶ περιεχομένου. Ἐπομένως, αἰσθητικῶς, περιεχόμενον ἑνὸς καλλιτεχνήματος, εἶναι τὸ σχηματοποιηθῆν τι ἐν τῷ καλλιτεχνήματι, τὸ οὕτως ἢ ἄλλως μορφοποιηθῆν ἐν αὐτῷ καὶ μὴ δυνάμενον νὰ μεταβληθῇ. Καὶ μορφὴ—γενικῶς—εἶναι ὁ τρόπος τῆς γνωστοποιήσεως τοῦ περιεχομένου. Δίδω ὠρισμένην μορφήν, σημαίνει: μορφοποιῶ, ἀποδίδω τι διὰ τῶν ἀμέσως αἰσθητῶν μέσων. Ἀμφοτέροι δὲ αὐτοὶ οἱ παράγοντες καλλιτεχνικῆς καὶ αἰσθητικῆς ἀποδόσεως, εἶναι ἀλληλένδετοι καὶ συνυφασμένοι, στερωῶς συνδεδεμένοι εἰς τρόπον ὥστε, ἐκάστη καὶ ἡ ἐλαχίστη μεταβολὴ τοῦ αἰσθητοῦ, νὰ καταστρέφῃ καὶ τὴν ὅλην εὐρυθμίαν τῆς ἐν γένει αἰσθητικῆς ἀποδόσεως: τοῦ ὠραίου ἐν συντόμῳ. Ὡστε, ἡ μορφὴ ἐν τῷ καλλιτεχνήματι δὲν εἶναι τι ἀντίθετον καὶ ἀνεξάρτητον τοῦ περιεχομένου. Μορφὴ καὶ περιεχόμενον εἶναι ἀλληλένδετα ¹⁾.

¹⁾ Σχετικῶς ὁ Paul Mies, εἰς τὸ βιβλίον του «Die Bedeutung der Skizzen Beethovens κτλ.» (σελ. 62) γράφει τὰ ἐξῆς λίαν ὀρθά: «Ἡ συνήθως κατὰ κόρον ἐπιχειρου-

Δ'. Ὁ καλλιτέχνης

Ἐλέγομεν εἰς τὸ Β'. κεφάλαιον ὅτι, ὁ καλλιτέχνης παραγωγὸς δὲν ἀφηγεῖται ἀπλῶς τὰ «σεκλέτια» του ὅπως θὰ ἔγραφεν ὁ Ψυχάρης, δὲν ἀποδίδει δηλαδὴ ἀπλῶς ὅτι αὐτὸς αἰσθάνεται ἢ ἔχει εἰς τὴν ψυχὴν του, ἀλλ' ἀντικειμενικοποιεῖ διὰ τῆς φαντασίας του καὶ ἐξαυλῶνει τὸν συναισθηματικὸν αὐτοῦ κόσμον ἢ τὰ συναισθήματά του γενικῶς, διὰ νὰ παραδώσῃ πρωτίστως καλλιτέχνημα. Ἀλλά, τί εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ἐξαναγκάζει τὸν καλλιτέχνην νὰ συνθέσῃ τι καὶ τίνι τρόπῳ ἐπιτυχάνει αὐτὸς τὴν γνωστοποίησιν;

Ψυχολογία τῆς μουσικῆς παραγωγῆς. Ἐξ ἑνὸς οἰουδήποτε καὶ διὰ πολλοὺς ἴσως ἀσημάντου ἑξωτερικοῦ γεγονότος ἢ καταστάσεως, γεννᾶται εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ συνθέτου ἢ κατάλληλος θυμικὴ διάθεσις, γενικὴ κατ' ἀρχὴν καὶ ἀόριστος, τὴν ὁποῖαν ἀκολουθεῖ, ἀπὸ τὸ πλῆθος τῆς ἐσωτερικῶς ἠχοῦσης μουσικῆς, τὸ ἀρχικὸν σπέρμα—*μοτίβο*, ἐν πρωταρχικῷ σχεδίῳ— ἢ πρώτη καὶ ἄμεσος ἔμπνευσις. Ἡ βάσις αὕτη καὶ τὸ ὅλον ἐξ αὐτῆς ἔργον, λαμβάνει τὴν ὀρισμένην καὶ τελειωτικὴν αὐτοῦ μορφήν, ὀλίγον κατ' ὀλίγον, διὰ τῆς ἀσυνειδήτου ἐσωτερικῆς ἐπεξεργασίας. Ἡ ἀπόδοσις βραδύτερον τοῦ συμπεληρωμένου εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ καλλιτέχνου ἔργου, ἐπέρχεται σχεδὸν αὐτομάτως, ἂν καί, ὁ ἀγὼν ὕλης καὶ ιδέας, ἀρχεται ἀκριβῶς τὴν στιγμὴν τῆς πραγματοποιήσεως τοῦ ἐσωτερικῶς ἠχοῦντος μουσικοῦ κόσμου τῆς φαντασίας. Καὶ ἐδῶ ἀκριβῶς διακρίνομεν τὴν ἰδιοφυϊάν ἀπὸ τὴν μεγαλοφυϊάν.

Ἡ *ἰδιοφυϊα καὶ μεγαλοφυϊα.* Ὁ ἰδιοφυῆς καλλιτέχνης (*talent*), παραδίδει τὸ μουσικὸν τοῦ ἔργου καὶ τὰ «μεγάλα» αὐτοῦ «σχέδια», ἐπὶ τῇ βάσει γνωστῆς ἀπλῶς τεχνικῆς (καὶ ἡ τεχνικὴ—τὸ γνωρίζομεν ἤδη ἀπὸ τὸ προηγούμενον κεφάλαιον—εἶναι ἀλληλένδετος μετὰ τοῦ περιεχομένου καὶ μετὰ τῆς ἐν γένει καλλιτεχνικῆς καὶ αἰσθητικῆς ἀξίας τοῦ ἔργου) ἐν ᾧ, ὁ μεγαλοφυῆς συνθέτης, πλάθει ἀσυνειδήτως καὶ διὰ τῆς ἀμέσου νοητικῆς ἐποπτείας (*Intuition*) τὰς ἀνωτέρας αὐτοῦ ιδέας διὰ πρωτοτύπων καὶ ζωτικῶν στοιχείων, ἐμπνευσμένα. Ὁ πρῶτος χρησιμοποιεῖ τὴν συνειδητὴν πρωτίστως

μένη διάκρισις μορφῆς καὶ περιεχομένου, μὴ φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι δυνατόν νὰ πραγματοποιηθῇ εἰς ἔργα ἀξιολόγων καλλιτεχνῶν—*Meister*. Καθ' ὅσον, ἡ ὀρθὴ μορφή, δίδει τὸ ἐπιθυμητὸν περιεχόμενον. Ἡ ἔκφρασις τὴν ὁποῖαν προτιθέμεθα ν' ἀποδώσωμεν, ἀποκαλύπτεται τότε μόνον, ὅταν εὑρεθῇ ἡ ἀνάλογος μορφή. Ἀμφότεροι δὲ οἱ παράγοντες (μορφή καὶ περιεχόμενον) εἶναι ἀδιασπᾶστος συνδεδεμένοι». Καὶ αὐτὸς ὁ R. Wagner, εἰς τὸ σύγγραμμά του «*Oper und Drama*» (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, ἔκδοσις Wolfgang Golther, τόμος 3ος σελ. 314 καὶ τόμος 4ος σελ. 101 καὶ 197) ὁμιλεῖ ὁμοίως διὰ τὴν ἀνωτέραν ἐνότητα, τὸ ἀλληλένδετον μορφῆς καὶ περιεχομένου.

ἐργασίαν κατὰ τὴν παραγωγὴν, ἐν ᾧ ἡ μεγαλοφυΐα, τὸ ἀσυνείδητον, τὴν ἐνόρασιν. Ὁ ἰδιοφυΐας, ἐργάζεται σκεπτόμενος, ὑπολογίζων, νοητικῶς, ἐν ᾧ ὁ μεγαλοφυΐας, κάτοχος τῶν μέσων, ἀσυνειδήτως σχεδόν ¹⁾). Καθ' ὅσον, τὸ ἀσυνείδητον εἰς τὸν τελευταῖον, μετὰ τοῦ συνειδητοῦ, ἀνωτέρα πλέον ἐνότης, συνεργάζονται ἀδελφικῶς ²⁾).

Ὁ ἰδιοφυΐας, ἔχει ἀναλαμπὰς ἐπιτυχίας εἰς τὸ α ἔργον του, ἐν ᾧ ἡ μεγαλοφυΐα, ἐπιτυχίας παντάπασι. Καὶ αὐτὸ διότι: «Das Talent arbeitet, das Genie schafft»—«Ἡ ἰδιοφυΐα ἐργάζεται, ἡ μεγαλοφυΐα δημιουργεῖ» ὡς λέγει λίαν ὀρθῶς ὁ R. Schumann ³⁾). Ἀρκετὰ χαρακτηριστικὸν παράδειγμα ἐν τῇ συγχρόνῳ Νεοελληνικῇ μουσικῇ, διὰ τὴν πρώτην περίπτωσιν (τῶν μεγάλων σχεδίων ἀλλὰ καὶ τῶν κοινῶν—γνωστῶν μέσων πρὸς ἀπόδοσιν αὐτῶν) εἶναι ὁ κ. Μανώλης Καλομοίρης. Οἱ τίτλοι καὶ μόνον τῶν διαφορῶν συμφωνικῶν του ἔργων, ὡς «Ἡ συμφωνία τῆς λεβεντιάς», «Ἡ συμφωνία τῶν ἀνίδεων καὶ καλῶν ἀνθρώπων», τοῦ μελοδράματός του «Ὁ Πρωτομάστορας» κτλ., ὑποβάλλουν εἰς ἡμᾶς ἐν πολλοῖς ἐν μουσικὸν περιβάλλον μεγαλειῶδες, ἐν ᾧ εἰς τὴν πραγματικότητα κατόπιν, δὲν ἔχομεν ἢ ἐπιτυχημένα μέρη εἰς τὸ α ἔργον του καὶ γενικῶς, σχεδόν, ἀνταισθητικὴν ἐντύπωσιν ἀπὸ τὸ σύνολον τῆς συνθέσεως. Καὶ τοῦτο διότι, στερεῖται ὁ κ. Καλομοίρης ὁμοιογενοῦς ἀτομικοῦ μουσικοῦ ὕφους. Εἶναι ἐκλεκτικός, ἐπιφανειακὸς ἐν πολλοῖς, ἐντυπωσιακὸς ὡς καὶ ὁ κ. Γεώργιος Σκλάβος. Παράδειγμα δέ, καθαρᾶς νοητικῆς συνθετικῆς ἐργασίας εἶναι, ὁ κ. Δημήτριος Μητρόπουλος πρωτίστως καὶ ἐν μέρει οἱ κ. κ. Βάρβογλης, Πετρίδης, Πονηρίδης καὶ Γεώργιος Λαμπελίτ.

¹⁾ Ἀλλά, ὁ καλλιτέχνης γενικῶς, ⁴⁾ εἶναι ὑποχρεωμένος κατὰ τὰς ὥρας ἰδίως τῆς συνθετικῆς του ἐργασίας, νὰ δεσπόζη τῶν διαφορῶν αὐτοῦ αἰφνιδίων ἢ παροδικῶν ἐσωτερικῶν διαταραχῶν, τῶν ἀψιθυμιῶν, τῶν ἐννευρώσεων ἐν γένει κτλ., τῶν ὑπὸ τῶν πολυποικίλων ἐξωτερικῶν καταστάσεων προξενουμένων. Διότι οὐδεὶς καλλιτέχνης, παραγωγὸς ἢ ἐκτελεστής, ἀδιάφορον, εἶναι εἰς θέσιν, κατὰ τὰς ὥρας ἰδίως τῆς διεγέρσεως καὶ τῆς ἐσωτερικῆς αὐτοῦ ψυχικῆς ταραχῆς, νὰ δώσῃ ἀρτίαν καλαισθητικὴν πρᾶξιν. Οὐδέποτε δηλαδὴ δύναται ν' ἀπο-

¹⁾ Σχετικῶς βλέπε καὶ τὸν Βον τόμον τῶν «Ἀπάντων» τοῦ Schopenhauer (ἐκδοσις Frauenstädt), σελ. 307 καὶ 311. («Die Welt als Wille und Vorstellung»).

²⁾ Πρόκειται κυρίως διὰ τὴν λεπτεπίλεπτον αἰσθητικοκορρικτὴν ἐργασίαν μετὰ τὴν συμπλήρωσιν τοῦ ἔργου. Πάντως καὶ τότε, δὲν ἐργάζονται, οἱ μεγαλοφυΐας συνθέται, καθ' ὅλοκληρίαν συνειδητῶς.

³⁾ «Gesammelte Schriften», ἐκδοσις Reclam, Τόμος I, σελ. 38.

⁴⁾ Ὑπονοεῖται βεβαίως καὶ ὁ ἐκτελεστής.

δώση (αἰσθητικῶς), ὁ συνθέτης, ὠρισμένας ψυχικὰς καταστάσεις, εὐρισκό-
 μενος ὑπὸ τὴν ἀπόλυτον κυριαρχίαν καὶ ἐπιρροήν, πραγματικῶν (τῆς
 ζωῆς) τοιούτων. Ἀναλυτικώτερον: Διὰ ν' ἀποδώσῃ τὸ κυριαρχοῦν τὴν ψυ-
 χὴν του συναίσθημα, ὁ συνθέτης, πρέπει ἤδη νὰ ἔχη παρέλθει δι' αὐτὸν ἡ
 περίοδος τοῦ ἐσωτερικοῦ του ἐρεθισμοῦ καὶ τῆς διεγέρσεως, ἵνα οὕτω, ἀπο-
 λύτως ἐλεύθερος, μακρὰν τῆς πραγματικότητος, δυνηθῆ νὰ μετασηματίσῃ τὴν
 τελευταίαν, πρὸς παραγωγὴν τοῦ ἰδανικοῦ, τοῦ καλλιτεχνήματος. Ἡ τῆς
 πραγματικότητος κατάστασις δέον νὰ μεταβληθῆ ὀλίγον κατ' ὀλίγον, εἰς ἀνά-
 μνησιν, εἰκόνα, ἐσωτερικὴν ἐμπειρίαν, ἐξαύλωσιν, ἰδέαν. Τότε καὶ μόνον ὁ
 μεγαλοφυῆς καλλιτέχνης εἶναι eo ipso, ὁ ἀνώτερος ἐπόπτης, ὁ ὑπεράνω προ-
 σώπων καὶ πραγμάτων ἰστάμενος παρατηρητής. Εἶναι ὁ δημιουργός, ὁ πλά-
 στης μιᾶς ζωῆς νέας, ἀνωτέρας καὶ καλυτέρας¹⁾.

Καὶ ἂν ἀκόμη ὡς ἐκ τοῦ εἴδους τοῦ πρὸς σύνθεσιν γεγο-
 νότος, ὁ καλλιτέχνης, δὲν πρόκειται ν' ἀποδώσῃ παντελῶς
 ἀτομικὰς καταστάσεις, ἀλλὰ ξένας τοιαύτας, ἐργάζεται αὐτὸς
 πάντοτε ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἀντικειμενικοποιηθείσης ἀτομικῆς του μουσικῆς
 σκέψεως καὶ αἰσθήσεως, ἀνεξαρτήτως τῆς παραγωγῆς ἄλλων συνθετῶν ἐκ

¹⁾ Σχετικῶς ὁ Goethe εἰς τὸ τρίτον μέρος (11ον βιβλίον) τῆς αὐτοβιογραφίας του
 «Dichtung und Wahrheit» (Gustav Hempel Verlag, XXIIος τόμος τῶν «Ἀπάντων», σελ.
 40) γράφει τὰ ἑξῆς: «Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die
 Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den
 Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt».
 Καὶ ὁ Schiller εἰς τὴν κριτικὴν του τῶν ποιημάτων τοῦ G. A. Bürger (Schillers sämt-
 liche Werke, ἔκδοσις Otto Güntter καὶ Georg Witkowski, 19ος τόμος, σελ. 237 κ.ἑξ.)
 γράφει: «Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredlung, ohne
 welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen. Ihm Kommt es zu, das Vortreffliche
 seines Gegenstandes (mag dieser nun Gestalt, Empfindung oder Handlung sein, in
 ihm oder a u s s e r ihm wohnen) von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen
 zu befreien, die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in
 einem einzigen zu sammeln, einzelne, das Ebenmass störende Züge der Harmonie des
 Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben.
 Alle Ideale, die er auf diese Art im einzelnen bildet, sind gleichsam nur Ausflüsse eines
 innern Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Zu je grösser
 Reinheit und Fülle er dieses innere allgemeine Ideal ausgebildet hat, desto mehr werden
 auch jene einzelnen sich der höchsten Vollkommenheit nähern». Καὶ περαιτέρω:
 «Die neuen Bürgerschen Gedichte... sind nämlich nicht bloss G e m ä l d e (einer)
 Seelenlage, sondern sie sind offenbar auch G e b u r t e n derselben.... Aber die Göt-
 tinnen des Reizes und der Schönheit sind sehr eigensinnige Gottheiten. Sie belohnen
 nur die Leidenschaft, die sie selbst einflössten: sie dulden auf ihrem Altar nicht gern
 ein ander Feuer als das Feuer einer reinen, uneigennütigen Begeisterung. Ein er-
 zürnter Schauspieler wird uns schwerlich ein edler Repräsentant des Unwillens

τοῦ αὐτοῦ ὡς ἄνω γεγονότος. Ὡς ὁ ποιητὴς Κωστῆς Παλαμᾶς λέγει ¹⁾: «Ὁ ποιητὴς (σημειοῦμεν ἡμεῖς γενικῶς: «ὁ καλλιτέχνης») τυχαίνει νὰ ἐμπνέεται μαζύ, ἀράδ' ἀράδα, καὶ κατὰ τίς ὥρες του, ἀπὸ τῆ ζωῆ τῆ συντροφικῆ τῆ γύρω του καὶ ἀπὸ τῆ ζωῆ τῆ μοναχικῆ τῆ μέσα του. Τὰ τριγύρω του τότε χτυπᾶνε κατάκαρδα σὰ νὰ εἶτανε δικά του τὰ δικά του τὰ ζῆ καὶ τὰ θεριεύει ἀπὸ τὰ τριγύρω του. Ὁ ποιητὴς εἶναι, κατὰ τὰ περιστατικά τῆς ζωῆς του, καὶ λάλημα καὶ ἀντίλαλος». Οὕτω, ὁ μουσικοσυνθέτης, προκειμένου νὰ συνθέσῃ, ἔν ποίημα, ἔν ξένον γενικῶς περιεχόμενον, δὲν γράφει ἀπλῶς μουσικὴν εἰς ὑπάρχον τι, δὲν ἐπαναλαμβάνει δηλαδὴ διὰ τῶν καθαρῶς μουσικῶν του στοιχείων συνθέσεως τὰ αὐτά, τὸ ἴδιον περιεχόμενον, ἀλλ' ἔξ ἀντιθέτου διὰ τῆς μελέτης τοῦ ποιήματος ἢ ἄλλης τινὸς ἑξωτερικῆς καταστάσεως, ἀποκτᾶ ὠρισμένην θυμικὴν διάθεσιν (προηγουμένως: τὸ «χτύπημα κατάκαρδα») ἀπὸ τὴν ὁποίαν καὶ γεννᾶται ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἐν τῷ ἀσυνειδήτῳ αὐτοῦ, εἰς τὸν ἐσωτερικόν του κόσμον, ἢ γενικὴ μουσικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ ὁ πρῶτος πυρὴν διὰ περαιτέρω ἐργασίαν. Διὰ τῆς μελέτης δηλαδὴ τοῦ ποιήματος, τοποθετεῖται ὁ συνθέτης εἰς ἓν ὠρισμένον ἀλλὰ καὶ καθ' ὀλοκληρίαν ἀτομικὸν περιβάλλον ²⁾, τοῦ ὁποίου γίνεται κατόπιν θεα-

werden; ein Dichter (ὡς καὶ ὁ συνθέτης βεβαίως) nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. So, wie der Dichter selbst bloss leidender Teil ist, muss seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanfteren und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt; aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns s c h ö n versinnlichen soll. Selbst in Gedichten (καὶ τὰς μουσικὰς συνθέσεις), von denen man zu sagen pflegt, dass die Liebe, die Freundschaft usw. selbst dem Dichter den Pinsel dabei geführt habe, hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbsttätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt». Σχετικὴ, quasi συνέχεια τῶν ἀνωτέρω, εἶναι καὶ ἡ ἀκόλουθος παρατήρησις τοῦ Fr. Stade («Vom Musikalisch-Schönen, mit Bezug auf Dr. E. Hanslicks gleichnamige Schrift», B'. ἐκδοσις, σελ. 10): «Insofern die Musik von den konkreten Stoffen, die sie in ihr Bereich zieht, alle absolut zufälligen Merkmale bis auf den reinen individuellen Kern abstreift, erscheint in ihr das Künstlerische Ideal in reinster, ätherischer Gestalt; (schöner Schein); sie versinnlicht die Seele der konkreten Wirklichkeit im Spiegel der subjektiven Innerlichkeit».

¹⁾ Κ. Παλαμᾶ: «Ἡ πολιτεία καὶ ἡ μοναξιά», σελ. 5.

²⁾ Διότι ἄλλη στροφή ἢ ἄλλος στίχος ἢ διάφορος ὅψις τοῦ ἑξωτερικοῦ γεγονότος «χτυπᾶ κατάκαρδα» τοὺς συνθέτας τῆς αὐτῆς καταστάσεως.

τῆς καὶ κριτῆς διὰ τῆς ἀμέσου νοητικῆς ἐποπτείας—ἀσυνειδήτως. Ἡ ἀπόστασις αὕτη, εἶναι ἡ στιγμή τῆς ἐσωτερικῆς καὶ αὐτομάτου τρόπου τινὰ ζωῆς. Εἶναι ἡ γένεσις ἐκ τοῦ χάους, τῶν πρώτων συγκεκριμένων φθογοσῆμων. Τὸ τοιοῦτον, εἶναι ἀρκετόν, διὰ νὰ παύσῃ πλέον πᾶσα περαιτέρω ἀπασχόλησις μετὰ τοῦ συγκεκριμένου ἐξωτερικοῦ γεγονότος. Τὸ τελευταῖον αὐτὸ καὶ τὸ «χτύπημα», μεταβάλλονται πλέον εἰς ἀντικείμενον, εἰκόνα, μακρυνὴν ἤχῳ καὶ μετ' ὀλίγον—ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ συνθέτου μετὰ πόσον χρόνον—εἰς καλλιτέχνημα. Καθ' ὅσον—ἐπαναλαμβάνομεν—μόνον ἡ ὀρισμένη ἀπόστασις ἐξ ἑνὸς γεγονότος, εἶναι ἐκείνη ἣτις δίδει τὴν ἀναγκαίαν καὶ ὀριστικὴν καλλιτεχνικὴν καὶ αἰσθητικὴν μορφήν εἰς τὸ πρὸς παραγωγὴν ἔργον. Οὐχὶ ἡ «συγκίνησις» ἀπλῶς, ἀλλ' ἡ ἀντικειμενικοποιηθεῖσα τοιαύτη, παράγει τὸ καλλιτέχνημα. Διότι, ὅταν εὐρίσκηται ὁ καλλιτέχνης, ὡς εἰς τὴν πραγματικὴν του, συνήθη ζωὴν, ἐν ἐσωτερικῇ ταραχῇ καὶ συγκινήσει, δὲν δύναται οὗτος βεβαίως νὰ ἐργασθῇ, οὐδὲ δύναται ν' ἀποδώσῃ τι. Εὐρίσκεται ἐν ἀνωμάλῳ ψυχικῇ καταστάσει καὶ οὐχὶ ἐν ἡρεμίᾳ. Καὶ ἐπομένως, δὲν δύναται τότε παντάπασιν νὰ γίνῃ λόγος δι' ἀνωτέραν καλλιτεχνικὴν ἢ ἄλλην τινὰ πνευματικὴν παραγωγὴν.

Τὸ ἔργον τοῦ
συνθέτου.

Ἄλλ' ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, τίθεται τὸ ἐρώτημα: Τί καὶ διατὶ γράφει ὁ συνθέτης; Ἀτομικά, τῆς ζωῆς του, «σεκλέτια», δὲν δύναται ν' ἀποδώσῃ, ὀρισμένας ἐξωτερικὰς καταστάσεις, ὁμοίως, ἐφ' ὅσον ἡ μουσικὴ στερεῖται τοῦ λόγου, τῶν ἐννοιῶν κτλ. Κατ' ἀκολουθίαν, δὲν ὑπολείπεται ἢ νὰ παραδώσῃ αὐτὸς «μουσικὴν μόνον», ὡς ζητεῖ καὶ ὁ κ. Γεώργιος Λαμπελὲτ εἰς τὴν ἐπιφυλλίδα του μετὸν τίτλον «Μουσικὴ καὶ ποίησις». ¹⁾ Δηλαδή: Ὁ κ. Λαμπελὲτ ²⁾, εἰς τὰς πρώτας σελίδας τῆς ὡς ἄνω συντόμου μελέτης του, παρανοῶν κατ' ἀρχὴν τὴν γενικότητα τοῦ περιεχομένου τῆς μουσικῆς, ἀκόμη καὶ τὰς ἀπόψεις τοῦ Schopenhauer γράφει ὅτι, ἡ μουσικὴ εἶναι «ἀόριστος καὶ ἀφηρημένη» (σελ. 2) καὶ ὅτι ὁ συνθέτης, πρέπει νὰ παραδίδῃ «μουσικὴν μόνον» (σελ. 42). Τί εἶναι ἄραγε αὕτη ἡ «μουσικὴ μόνον» τοῦ δημιουργοῦ καλλιτέχνου; Ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἄλλη ἢ αἱ «*tönend bewegte Formen*» τοῦ *φορμαλίστα* Hanslick. Τόσον ὁ τελευταῖος, ὅσον καὶ ὁ ἐν Ἑλλάδι διάδοχός του κ. Γεώργιος Λαμπελὲτ, λέγουν: Ἐφ' ὅσον τὸ ὑπὸ τῆς μουσικῆς διὰ τοῦ καλλιτέχνου ἐκφραζόμενον, τὸ περιεχόμενον γενικῶς, εἶναι συνδεδεμένον καὶ ἀληθένδετον μετὰ τῶν μουσικῶν ἤχων, ἐπομένως, περιεχόμενον τῆς μουσικῆς

¹⁾ Ἐκδοτικὸς οἶκος «Ἐλευθερουδάκης», Τεῦχος Β'.

²⁾ Θὰ μᾶς ἐπιτραπῇ μικρὰ παρένθεσις, ἐφ' ὅσον ἄλλως τε εἶναι αὕτη σχετικὴ πῶς μετὰ τῆς παρουσίας παραγράφου.

εἶναι αὐτοὶ οἱ μουσικοὶ ἦχοι—ἡ μουσική, τοῦ καλλιτέχνου παραδίδοντος οὕτω «μουσικὴν μόνον». Ἐν αὐτῷ εἶναι σόφισμα. Βεβαίως, τὸ ἐκφραζόμενον, ὁ ἔσωτερικὸς κόσμος τοῦ καλλιτεχνήματος, εἶναι ἀλληλένδετος μετὰ τῶν μουσικῶν ἐκφραστικῶν στοιχείων, ἀφ' οὗ, καθὼς εἶδομεν εἰς τὸ κεφάλαιον «Μορφή καὶ περιεχόμενον», οἰαδήποτε καὶ ἡ ἐλαχίστη παραλλαγή τῶν τελευταίων, συνεπιφέρει καὶ τὴν μεταβολὴν τοῦ περιεχομένου. Ἐνθάδε, τὸ περιεχόμενον δὲν εἶναι τι τῆς «προσκολλήσεως» ὡς θὰ ἔλεγεν ὁ στρατιωτικὸς. Εἶναι ἀναπόσπαστον μέρος τῶν στοιχείων καὶ τῆς μορφῆς γενικῶς. Εἶναι τὸ ἀπαραίτητόν τι τοῦ μουσικοῦ καλλιτεχνήματος, τὸ συνυπάρχον τι, ὁ νοῦς εἰς τὸ ἔξωτερικὸν σῶμα—τὸ ἀμέσως αἰσθητόν. Τὸ σῶμα δέ, τὸ αἰσθητόν, εἶναι τὸ μέσον πρὸς γνωστοποίησιν, καὶ οἱ μουσικοὶ ἐπομένως ἦχοι, ἢ προϋπόθεσις διὰ τὴν ὑπαρξίν, εἰς τὸ μουσικὸν ἔργον, ἀνωτέρας ζωῆς καὶ πνοῆς. Καὶ ἀκριβῶς αὐτὴν τὴν ἀνωτέραν ζωὴν, ἀγνοεῖ ἡ θεωρία περὶ «μουσικῆς μόνον» τῶν Hanslick καὶ Γ. Λαμπελέτ. Ἐν τούτοις, ὑπάρχει εἰς τὴν πραγματικότητά τοιοῦτου εἴδους «μουσικὴ μόνον»: Εἶναι τὰ διάφορα τεχνικὰ γυμνάσματα (Etüden) τῶν Czerny (διὰ τὸ κλειδοκύμβαλον) καὶ Sevcik (διὰ τὸ τετραχορδον) καὶ ἄλλων ¹⁾).

Ὡστε, ὁ καλλιτέχνης, δίδει πρωτίστως ἓν τελείως συμπεληρωμένον μουσικὸν καλλιτέχνημα, ἓν ἔργον, εἰς τὸ ὁποῖον εἰργάσθη ἕξ ἔσωτερικῆς ἀνάγκης, διὰ τὴν ἀποδόσιν τι, τὸ ἀνώτερον καὶ ἰδανικόν, τὴν μακρὰν τῆς περὶ τὴν πραγματικότητος ἁρμονίαν, τὸ ὥραϊον ἓν γένει. Διότι «der nächste und wahrhaftigste trieb—ὡς λέγει ὁ R. Wagner—²⁾ offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk; denn es ist der Drang, das Unbewusste, Unwillkürliche im Leben sich als notwendig zum Verständnis und zur Anerkennung zu bringen». Δι' αὐτὸ καὶ ἐργάζεται ὁ καλλιτέχνης, ζῆ εἰς ἄλλους κόσμους. Δίδει τὸ «καλὸν κάγαθόν» διότι ἔχει τι ἐντὸς του. Εἶναι δημιουργὸς κόσμων ἰδανικῶν, κόσμων τῆς φαντασίας. Εἶναι αὐτὸς «λάλημα καὶ ἀντίλαλος». ³⁾ Τὸ ἐκ τῆς δημιουργικῆς δὲ ἐργασίας του ἔργον τέχνης, τὸ ἀποτέλεσμα, ἢ κατὰ R. Wagner: ⁴⁾ «Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten

¹⁾ Σχετικῶς βλέπε καὶ Fr. Stade, ἔνθα ἀνωτέρω, σελ. 12 κ. ἔξ.

²⁾ R. Wagner: «Das Kunstwerk der Zukunft»—«Gesammelte Schriften und Dichtungen», 3ος τόμος, σελ. 162 κ. ἔξ. (Ἐκδοσις Wolfgang Golther).

³⁾ Βλέπε κατωτέρω καὶ τὰς τελευταίας παρατηρήσεις τῆς παραγράφου «Ἡ συγκίνησις».

⁴⁾ Ἐνθα ἀνωτέρω, σελ. 46.

Erscheinung, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben». Καθ' ὅσον «ἡ τέχνη, δὲν εἶναι ἀπολύτως τεχνητόν τι προϊόν» ¹⁾—«Die Kunst (ist) nicht ein Künstliches Produkt, (sondern die) reinste, vollendetste Befriedigung (σελ. 54-55) des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen» ²⁾.

Ε'. Ὁ ἀκροατῆς

Αἱ ἀπόψεις τοῦ
Meumann.

Ὁ γνωστός ὁπαδὸς τῆς πειραματικῆς Ψυχολογίας καὶ τῆς Παιδαγωγικῆς ἐν Γερμανίᾳ, Ernst Meumann, δίδει εἰς τὸ «System der Ästhetik» αὐτοῦ, ³⁾ τὰς κατωτέρω βαθμίδας κρίσεως καὶ ἀντιλήψεως ἑνὸς καλλιτεχνήματος: «1ον) Ἀπλῆ κρίσις τοῦ περιεχομένου, ἐπὶ τῇ βάσει ἑνὸς οἰουδήποτε καθ' ὁλοκληρίαν ἐπουσιώδους στοιχείου. 2ον) Ὁρθὴ κρίσις τοῦ περιεχομένου, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπολογισθῇ τὸ περιεχόμενον αὐτό, ὡς περιεχόμενον καλλιτεχνήματος. (N. B. Περιεχόμενον εἰς τὰς δύο αὐτὰς περιπτώσεις εἶναι, τὸ sujet, ἢ ὑπόθεσις, ὁ ἦρωσ, τὰ κατορθώματα, αἱ ἐνέργειαι, αἱ πράξεις κτλ., τοῦ τελευταίου, ἀλλ' οὐχὶ ὁ συναισθηματικὸς κόσμος ἢ μᾶλλον τὸ ἰδανικὸν καὶ ἀνώτερόν τι τοῦ καλλιτεχνήματος. Ἐπομένως τί τὸ δευτερεῖον). 3ον) Τὸ περιεχόμενον συντελεῖ ὥστε, ὁ κρίνων νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψει τοῦ τὸν παραγωγὸν καλλιτέχνην, νὰ κρίνῃ δηλαδὴ τὸ ἔργον τοῦ δημιουργοῦ, ὡς καλλιτέχνημα καὶ νὰ συνυπολογίσῃ βεβαίως καὶ τὰ στοιχεῖα μορφοποιήσεως. Βάσις τότε τοῦ κρίνοντος εἶναι ἡ θυμικὴ διάθεσις (Stimmung) τοῦ ἔργου ἢ αἱ γενικαὶ αὐτοῦ παραστάσεις. 4ον) Ἡ κρίσις στηρίζεται εἰς τὰ μορφοποιήσεως (στοιχεῖα) καὶ διὲν εἰς τὰς τεχνικὰς ιδιότητας τοῦ καλλιτεχνήματος, χωρὶς νὰ λαμβάνεται παντάπασιν ὑπ' ὄψει τὸ περιεχόμενον. 5ον) Ἡ κρίσις στηρίζεται τόσον εἰς τὸ περιεχόμε-

¹⁾ R. Wagner, ἐνθα ἀνωτέρω, σελ. 62 καὶ 54-55.

²⁾ Πρὸς συμπλήρωσιν τῶν ὡς ἄνω ἀπόψεων διὰ τὸ ἔργον τοῦ καλλιτέχνου καὶ τὴν ἐν γένει κατόπιν ἀξίαν τοῦ ἐξ ἐσωτερικῆς ἀνάγκης παραδοθέντος καλλιτεχνήματος, ἀναφέρομεν καὶ τὴν κατωτέρω φράσιν τοῦ R. Schumann («Briefe», ἔκδοσις F. Gustav Jansen, σελ. 242): «Nur was aus dem Herzen kömmt (σχετικῶς, παρακαλῶ τὸν ἀναγνώστην νὰ ἐπαναφέρῃ εἰς τὴν μνήμην του, ὅ,τι παρόμοιον σχεδὸν ἐγράφη ἀπὸ τὸν Beethoven εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς «Missa Solemnis» αὐτοῦ), nur was innerlich geschaffen und gesungen, hat Bestand und überdauert die Zeit».

³⁾ Γ'. ἔκδοσις, σελ. 111 κ. ἐξ.

μενον ὅσον καὶ εἰς τὰ μορφοποιήσεως στοιχεῖα καὶ κρίνονται, τὸ μὲν πρό-
τον ἐπὶ τῇ βάσει τῆς αἰσθητικῆς αὐτοῦ ἀξίας ἦν ἀπέκτησε διὰ τοῦ τρόπου
τῆς ἀποδόσεώς του ὑπὸ τοῦ καλλιτέχνου, τὰ δὲ μορφοποιήσεως στοιχεῖα
ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ «τίνι τρόπῳ» ἐπέρχεται δι' αὐτῶν ἡ ὀλικὴ αἰσθητικὴ
ἐντύπωσις. Καὶ ὅν) Κρίσις τοῦ γνωστοῦ τύπου, τοῦ ἐμμένοντος (der sich
kapriziert) εἰς ἐπουσιώδη καὶ μονομερῆ σημεῖα ἐνὸς καλλιτεχνήματος, ὡς
ἐπὶ ἐνὸς ὀρισμένου τρόπου τεχνικῆς, τοῦ ἐμμένοντος εἰς τὸν παραγωγόν,
τὸν χρόνον καὶ τόπον παραγωγῆς καὶ τὰ τοιαῦτα».

*Συμπλήρωσις
τῶν ἀνωτέρω.*

Ἄλλά, εἰς τὴν ἀνωτέρω διαίρεσιν, ὁ Meumann, ὡς ψυ-
χολόγος κυρίως καὶ μετ' αὐτοῦ ἄλλοι, ὡς ὁ Lipps ¹⁾, ὁ
Witasek ²⁾, καὶ ἐν πολλοῖς καὶ ὁ Volkelt ³⁾, δὲν δίδουν
δυστυχῶς τὸν ιδεώδη ἀκροατὴν ἢ γενικῶς τὸν κριτὴν ἐνὸς καλλιτεχνήματος.
Διὰ τῆς λεπτεπιλέπτου κυρίως «ἀναλύσεως», λησμονοῦν ἢ παραμελοῦν οἱ
διάφοροι φανατικοὶ ψυχολόγοι καὶ ἐρευνηταί, τὴν σύνθεσιν καὶ ἰδίως τὴν
ἐπεξήγησιν τοῦ φαινομένου τοῦ ὀραίου, τῶν ιδεῶν ἐν τῇ ἐμφανίσει. Καὶ
αὐτὸ ἴσως διότι, ἡ ἐν τῷ καλλιτεχνήματι τῆς μεγαλοφυΐας ὑπάρχουσα ἀνωτέρα
ἐκφρασις, ἡ ἰδέα, τὸ βάθος εἶναι τι ἀσυνειδήτως γενόμενον ἀντιληπτόν, διὰ τῆς
ἀμέσου ἐποπτείας (Intuition). Δὲν εἶναι «κάτι τὸ χειροπιαστὸ» ὡς λέγεται.
Ἐὸ δὲ (ιδανικὸς) κόσμος τοῦ καλλιτεχνήματος, εἶναι εἰς κόσμος τῆς παρα-
στάσεως, κόσμος τῆς φαντασίας, ἀντίθετόν τι καὶ ἀνώτερον τῆς καθημερινῆς
ἡμῶν ζωῆς. Καὶ ἐπομένως, ἡ μὴ «ἀναλύσιμος» ἰδέα, εἶναι μὲν τι ἔμμονον
(Immanent) τῆς αἰσθητικότητος, ἀλλὰ τί τὸ ὁποῖον γίνεται ἀντιληπτὸν διὰ
τῆς ἀμέσου ἐποπτείας. Αὐτὸ δὲ τοῦτο τὸ ἀνώτερον ποιὸν τοῦ καλλιτεχνή-
ματος, ἡ ἰδέα, ἡ πνοή, ἡ ζωτικότης του—τὸ μὴ δυνάμενόν τι, συχνάκις, ν'
ἀποδοθῆ—τὸ ἄφατόν τι, εἶναι καὶ τὸ προξενοῦν τὴν καλλιτεχνικὴν ἠδονήν,
τὸ ἐκ τῆς καλλιτεχνίας πραγματικόν τι πλεόν.

Καὶ σχετικῶς, ἔχομεν νὰ προσθέσωμεν τὰ ἐξῆς: Ἐὸ ἀκροα-
τῆς, ζῆ κατὰ τὴν παρακολούθησιν ἐνὸς ἔργου, εἰς μίαν μα-
κρὰν τῆς πεζῆς πραγματικότητος κατάστασιν—ἀτιμόσφαιραν,
ἀφ' οὗ τὰ ὑπὸ τῆς μουσικῆς ἐκφραζόμενα συναισθήματα ἢ ὁ συναισθηματικὸς

¹⁾ «Grundlegung der Ästhetik», «Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst» Βος τόμος τῆς Αἰσθητικῆς τοῦ Lipps ἢ δὲν ἐξεδόθη ὁ τρίτος τόμος. Γενικῶς, λαμβάνει τις ἰδέαν τοῦ συστήματος τοῦ Γερμανοῦ αὐτοῦ αἰσθητικοῦ (στηρίζεται κυρίως ἐπὶ τῆς Einfühlung—καλαισθητικῆς συμπαθείας) εἰς τὴν σύντομον Αἰσθητικὴν αὐτοῦ ἐν «Kultur der Gegenwart», Teil I, Abteilung VI, Systematische Philosophie, B'. ἔκδοσις, σελ. 351 κ. ἐξ. (1908).

²⁾ «Grundzüge der allgemeinen Ästhetik» 1904.

³⁾ «System der Ästhetik», 3 τόμοι, 1905-14.

αὐτῆς κόσμος, δὲν εἶναι ἄμεσος παρουσιάσις ὄρισμένων (ὡς ἐν τῇ ζωῇ) τοιούτων. Εἶναι ὁ κόσμος τοῦ καλλιτεχνήματος, σκιά τις καὶ ἀντανάγκαις τῆς πραγματικότητος. Εἶναι κόσμος τῆς φαντασίας. Ὅσον ὅμως ἰστάμεθα ἀδιάφοροι πρὸ τῶν παθημάτων, βασάνων, ψυχικῶν ταραχῶν, πόθων κτλ., ἐνὸς ἐπὶ τῆς σκηνης ἤρωος δράματος (ἂν καὶ γνωρίζομεν ὅτι εὐρισκόμεθα εἰς τὸ «θέατρον») τόσον καὶ πρὸ τῶν ἁρμονικῶς συνδεδεμένων ἤχων τοῦ μεγαλειώδους μουσικοῦ καλλιτεχνήματος. Ἄλλ' αἱ ἐκ τοῦ τελευταίου παραγόμεναι (ἐφ' ὅσον καὶ δίδονται) γενικαὶ παραστάσεις, ὁ τῆς φαντασίας, γενικῶς, κόσμος τοῦ καλλιτεχνήματος, λαμβάνει τρόπον τινὰ σάρκα καὶ ὄστα, διὰ τῆς καλλιτεχνικῆς χαρᾶς καὶ ἡδονῆς, τῆς ἀνιδιοτελοῦς μακρὰν τοῦ ἡδέος καὶ τῆς σκοπιμότητος ἀπολαύσεως τοῦ ἀκροατοῦ. Τὰ πραγματικὰ συναισθήματα τῆς γαλήνης ἢ τῆς εὐθυμίας, τοῦ κλονισμοῦ ἢ τῆς ἐξυψώσεως κτλ., τοῦ τελευταίου, ἢ ἐκ τῆς ἀκροάσεως ἐσωτερικῆ τέρψις (ὑπὸ τὴν προϋπόθεσιν βεβαίως ὅτι δὲν πρόκειται δι' ἄσχημον ἢ δι' ἀγοραίαν καλαισθητικὴν ἀξίαν καὶ ἔργον) ἀνεξαρκῆτως τάσεως (ἢ κοσμοθεωρίας) τοῦ ὅλου περιεχομένου τοῦ ἔργου, εἶναι ζωή, χαρὰ, καλλιτεχνικὴ ἀπόλαυσις—μία πραγματικότης, «γιατὶ ἡ Τέχνη μᾶς προσφέρεται ὡς Ὁμορφία, μὲ σάρκα καὶ μὲ μορφή» ¹⁾. Ἡ χαρὰ δὲ αὕτη (διότι «ὑπάρχει παρὰλληλα πρὸς τὴν χαρὰ τῆς ζωῆς, ἢ χαρὰ τῆς τέχνης» ὡς λέγει λιὰν ὀρθῶς ὁ ποιητὴς Κ. Παλαμᾶς) ²⁾, πραγματικότης, εἶναι ἡ αἰσθητικὴ, ἢ ἀνωτέρα, ἢ κατὰ Kant «ἀνιδιοτελής εὐχαρίστησις». «Γιατὶ ἡ τέχνη—συνεχίζει ὁ ποιητὴς μας—ἡ ἀληθινὴ ἢ μεγάλη τέχνη, στὰ δημιουργήματά της καὶ τὰ ἰδιαίτερα καλλιτεχνικά, καὶ γενικώτατα στὰ πνευματικά της τὰ δημιουργήματα, στὰ ὁποιαδήποτε, ὅσον κι' ἂν φέρουν τὴ σφραγίδα τῆς μελαγχολίας καὶ τὸ συνοφρύωμα τοῦ πεσσιμισμοῦ εἶνε χαρὰ, χαρὰ. Χαρὰ ἢ Ἀττικὴ Τραγωδία, χαρὰ ὁ Ἰώβ τῆς Γραφῆς, χαρὰ οἱ γόοι τῆς Κασσάνδρας, ἢ Κόλαση τοῦ Δάντη..... ὁ Μπετόβεν, ὅλοι οἱ μάγοι τῆς Τέχνης ἄσχετα μὲ τὴ φιλοσοφία των». Ἄλλά, ἂν καὶ αὐτονόητον ἴσως, «χρειάζεται καὶ προσπάθεια—προσθέτει ὀρθῶς ὁ ποιητὴς—γιὰ τὴν ἀπόχτησίν της».

Δυστυχῶς ὅμως, πολλοὶ ἐκ τῶν ἀκροατῶν χρησιμοποιοῦν τὸ καλλιτέχνημα ὡς ἐν ἀντικείμενον ἀπλῶς τῆς ζωῆς των, δι' ἀτομικὰς ὑποθέσεις καὶ ἀπόψεις των ἢ ὡς «διεγερτικὸν τῶν νεύρων» καὶ οὐχὶ διὰ τὴν ἀνωτέραν, τὴν μακρὰν τοῦ ἡδέος καὶ τῆς σκοπιμότητος, χαρὰν. «Ἡ μουσικὴ—γράφει π. χ. ἢ κ. Σοφία Σπανοῦδη—³⁾

¹⁾ Κ. Παλαμᾶ : «Ἡ χαρὰ τῆς τέχνης»—«Μουσικὴ Ζωή» Τεύχος 4, Ἰανουάριος 1931, σελ. 93.

²⁾ Ἐνθα ἀνωτέρω, σελ. 93.

³⁾ Ἐφημερίς «Πρωτῆ», 27ης Ὀκτωβρίου 1932.

προκαλοῦσα τὴν ὁμαδικὴν φρικίασι τῆς μεγάλης συγκινήσεως (sic), ἀφήνει συγχρόνως καὶ τὸν καθένα ἐλεύθερον νὰ παρακολουθῇ μὲ τὸ ἀκρόαμα τῆς τὰ ἐνδύμνα ὄνειρά του, τὶς χαρὲς του καὶ τὰ πάθη του». Ὅμοιως εἰς τὴν «Πρωίαν» τῆς 17ης Νοεμβρίου 1932: «Ἡ μουσικὴ ἀπολυτρώνει τὸν ἄνθρωπο καὶ τοῦ χαρίζει πᾶσαν ἐλευθερίαν νὰ ἐρμηνεύσῃ ἐκείνος κατὰ τὸν τρόπο πὺ θέλει ὅ,τι ἀκούει. Νὰ ὄνειρευθῇ τὸ ὄνειρο τοῦ Μουσικοῦ κατὰ τὴ δική του διάθεση»: Ἄκρατος δηλαδὴ καὶ ἀντιαισθητικὸς ὑποκειμενισμὸς. Ὁ δὲ κ. Μανώλης Καλομοίρης, ἀκούει εἰς τὴν IXην συμφωνίαν τοῦ Beethoven, τὰ ἐξῆς: 1) «Χαμένες ἀγάπες, ἐλπίδες γελασμένες, σπασμένα ἰδανικά, ὅλες οἱ πίκρες, τὰ βάσανα, ἡ ἀπογοήτευσίς μιᾶς ζωῆς πὺ ἐξῆσε μὲ τὴν πίστι καὶ τὴν ἀφοσίωσι στὰ πιὸ ἀγνὰ ἰδεώδη, ὅλα εἶναι χυμένα (!) στὸ ἀπαράβλητο αὐτὸ μουσικὸ δημιούργημα». Συγγέει δηλαδὴ ὁ κ. Καλομοίρης ἀτομικὴν ἰδιωτικὴν ζωὴν τοῦ Beethoven καὶ ἀνώτερον ἰδανικὸν κόσμον τοῦ καλλιτεχνήματος, ὡς ἡ IXη συμφωνία τοῦ συνθέτου αὐτοῦ. Ἐὰν ἐπρόκειτο ὁ Beethoven νὰ «χύσῃ» ἀπλῶς εἰς τὸ ἔργον του «ὅλα τὰ βάσανα, τὶς χαρὲς του» κτλ., τότε δὲν θὰ παρέδιδε καλλιτέχνημα, ἀλλὰ πεζὴν αὐτοβιογραφίαν. Καὶ ἡ αὐτοβιογραφία εἶναι ὡς γνωστὸν, *οὐκίπο* μιᾶς πραγματικῆς ζωῆς, ἐν ᾧ τὸ καλλιτέχνημα, ἔργον μιᾶς ἀνωτερότητος, ἐνὸς νέου κόσμου 2). Ὁ «φιλόμουσος» (ψευδώνυμον τοῦ ἐτέρου τῶν διευθυντῶν τῆς ἐφημερίδος «Ἐστία») γράφει διὰ τὴν μουσικὴν τοῦ Beethoven: 3) «Ἡ μουσικὴ τοῦ Μπετόβεν ἀνέβλυζε μὲ σπασμοὺς (sic), ἀπὸ τὸν ἐν νευρικῇ ὑπερδιεγέρσει (!) διατελοῦντα συνθέτην. Ἡ ψυχὴ του ἦτο ἠφαίστειον ἐν ἐκρήξει (:), ὅταν ἔγραφε τὰ μεγάλα—τὰ περισσότερα σχεδὸν—συμφωνικά του ἔργα. Ὅτι διὰ τὰ γραφῆ, ἡ IXη φέρῃ εἰπεῖν συμφωνία τοῦ Beethoven, παρῆλθον ἀρκετὰ ἔτη, ὅτι ὁ Beethoven ἦτο ἀδύνατον νὰ ἦτο ἐν τῇ καλλιτεχνικῇ του τοῦλάχιστον παραγωγῇ «ἠφαίστειον ἐν ἐκρήξει» 4), ὅτι τέλος ἐν «ὑπερδιεγέρσει» δὲν γράφονται ὄχι μόνον μεγαλειώδη καλλιτεχνήματα, ἀλλ' οὐδὲ κἂν κοινότυπα τοιαῦτα καὶ ἐπὶ πλέον ὅτι, τὸ καλλιτέχνημα εἶναι μία νέα κατάστασις «χωρὶς σπασμοὺς» ἢ «νευρικὰς ὑπερδιεγέρσεις», τὰ ἀγνοεῖ ὁ ὑπὸ ψευδώνυμον κρυπτόμενος δημοσιογράφος κ. Κύρου. Ὁ κ. Κύρου διαπιστοῖ, ζητεῖ καὶ ἀκούει βεβαίως, εἰς τὰς συμφωνίας τοῦ Beethoven, «νευρικὰς ὑπερδιεγέρσεις» καὶ «σπασμοὺς». Ἄλλ' ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, θὰ ἠδύνατο,

1) «Μπετόβεν», σελ. 98 (Ἐκδοτικὸς οἶκος «Χαραυγή»).

2) Βλέπε ἐπίσης κατωτέρω τὰς παραγράφους «Ἡ αἰσθητότης» καὶ «Αἱ βιογραφίαι τῶν συνθετῶν».

3) «Μπετόβεν» ἐνθα ἀνωτέρω, σελ. 120.

4) Ἡ φανταστικὴ βιογραφία τοῦ συνθέτου αὐτοῦ ἀπὸ τὸν Α. Schindler, μᾶς εἶναι γνωστῆ.

ὁ δημοσιογράφος αὐτός, νὰ κάμη χρῆσιν καὶ οἰουδήποτε ναρκωτικοῦ, ἀφ' οὗ θὰ εἶχεν ὡς γνωστὸν ὁμοίως, «χειροπιαστά», «σπασμούς» καὶ «νευρικὰς ὑπερδιεγέρσεις». Πρὸς τί αἱ συμφωνίαι τοῦ Beethoven ;..... Τέλος, ὁ κ. Γεώργιος Λαμπελέτ, ἀκούει μουσικὴν ὡς ἀκολούθως: ¹⁾ «Εἰς αὐτὴν δὲ (τὴν ιδιότητα τοῦ ἀορίστου καὶ ἀφρημένου τῆς μουσικῆς) ²⁾ ὀφείλεται τὸ ὅτι, οἱ ἰδανικοὶ ὀρίζοντες εἰς τοὺς ὁποίους ἐκδηλοῦται ἡ μουσικὴ, οἱ μακρὰν πάσης ἐπαφῆς εὐρισκόμενοι μὲ τὰς ἐπιφανείας τοῦ ὕλικου κόσμου, εἶναι ἱκανοὶ νὰ παραδώσουν τὴν ψυχὴν τοῦ ἀνθρώπου εἰς μίαν ἐξυψωτικὴν καὶ ὀνειρώδη ἔκστασιν». Πρόκειται καὶ εἰς τὴν παρατήρησιν αὐτὴν τοῦ κ. Γ. Λαμπελέτ, δι' ἄλλην μορφήν τῆς αὐτῆς ὡς ἄνω περιπτώσεως περὶ «διεγέρσεων», «σπασμῶν» κτλ., τοῦ κ. Κύρου. Καὶ τίθεται ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, τὸ ἐρώτημα: Ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ παρακολουθῆ τις μουσικὴν διὰ νὰ ἀκούῃ «τις πίκρες καὶ τὰ βάσανα» τοῦ Beethoven, ἢ διὰ νὰ μεταλίπτη εἰς «ὄνειρώδεις ἐκστάσεις» ἢ «νευρικὰς ὑπερδιεγέρσεις» καὶ τὰ τοιαῦτα, τότε, διατὶ νὰ ἀποκαλῆται ἡ μουσικὴ συνεχῶς «καλὴ τέχνη» καὶ τις ἢ ἀξία αὐτῆς; Ἀσφαλῶς θὰ ἦτο προτιμότερον νὰ μὴ ὑπῆρχε μουσικὴ. Αἱ παθολογικαὶ αὐταὶ ἀκροάσεις, συντελοῦν ὥστε, νὰ λησμονηθῆ πρωτίστως, τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα τῆς μεγαλοφυΐας, τὸ ἀνώτερόν τι αὐτοῦ, διὰ νὰ ἀκούῃ ὁ ἀκροατὴς—κατὰ τὰς ἀπόψεις βεβαίως τῶν προαναφερθέντων—τὴν τερπνὴν, ἂν μὴ τὴν «γλυκεῖαν» καὶ μόνον ἀλληλουχίαν τῶν μουσικῶν ἤχων—καὶ νὰ ὄνειροπολῆ!...³⁾

¹⁾ «Μουσικὴ καὶ ποίησις» σελ. 3.

²⁾ Σχετικῶς βλέπε ἀνωτέρω τὸ Β'. κεφάλαιον.

³⁾ Διὰ τὰς παθολογικὰς αὐτὰς ἀκροάσεις ὁ Hanslick, εἰς τὸ προμνησθὲν βιβλίον του «Vom Musikalisch—Schönen» (σελ. 121) σημειοῖ τὰ κατωτέρω λίαν χαρακτηριστικὰ: «Indem sie (διάφοροι ἀκροαταὶ) das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, geraten sie in eine vage, nur durch den ganz allgemeinen Charakter des Tonstücks bestimmte übersinnlich sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in Klingendem nichts». Καὶ περαιτέρω εἰς τὴν σελίδα 122 κ. ἐξ.: «Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachlässt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt, sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das «dankbarste» Publicum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu diskreditieren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Zigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewusst, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der einen bis zur tollten Verzückung der andern ist das Prinzip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik. Die neue Zeit hat übrigens eine herrliche Entdeckung gebracht, welche für Hö-

Ἡ αἰσθητότης. Ἄλλ' οἱ μουσικοὶ ἦχοι, ἡ ὕλη, εἶναι ἀπλῶς τὸ μέσον ὡς γνωστόν, δι' ἐξωτερικέουσιν ἐνὸς α περιεχομένου. Τὸ τελευταῖον αὐτό, ἀντανάκλασις τοῦ πλουσίου ἐσωτερικοῦ συναισθηματικοῦ κόσμου τοῦ καλλιτέχνου δημιουργοῦ, δὲν ἔχει βεβαίως, διὰ τῶν καταλλήλων ἐκφραστικῶν μουσικῶν στοιχείων, ἐξωτερικευόμενον τί τὸ ὑλικὸν ἢ τὸ ἀτομικόν, τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς τοῦ συνθέτου. Τὰ «σεκλέτια» τοῦ τελευταίου, δὲν δύνανται νὰ μεταφρευθοῦν αὐτούσια, εἰς τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα. Ἡ μουσικὴ ἄλλως τε (καὶ ἐὰν ἤθελεν ἀκόμη ὁ συνθέτης) δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ τ' ἀποδώσῃ. Γενικῶς μόνον αὐτῶν ἀπηχήσεις καὶ ἀναλογίας ἀκούει καὶ παρακολουθεῖ ὁ ἀκροατῆς. Καὶ ἔπειτα τί θὰ ἐκέρδιζε τὸ καλλιτέχνημα ὡς καλλιτέχνημα, ἐὰν ἐγνωρίζομεν ἢ ἀντιλαμβανόμεθα ὅτι ἡ α σύνθεσις, ἡ ἐκφραστικότης τῶν μελωδικῶν γραμμῶν, ὡς καὶ τῶν ἄλλων μουσικῶν στοιχείων, ἡ αἰσθητότης γενικῶς, λέγει εἰς ἡμᾶς τί τὸ καθωρισμένον ἢ ὅτι εἶναι ὁ καθρέπτης τῆς α πραγματικῆς (πεζῆς) ψυχικῆς καταστάσεως τοῦ συνθέτου; Τίποτε ἀσφαλῶς. Καθ' ὅσον, ἡ ἰδιωτικὴ ζωὴ τοῦ συνθέτου εἶναι ἐξωτερικόν τι, μία πεζότης, ἣτις προκαλεῖ ἴσως τὸ ἐνδιαφέρον τῶν διαφόρων κοσμικῶν κύκλων ἢ τῶν δεσποινίδων κτλ., οὐδέποτε ὅμως καὶ τῶν καθαρῶς αἰσθητικῶς παρακολουθούντων τὴν αἰσθητότητα, τὸ ἔργον, διὰ τὸ ἀνώτερόν τι, τὴν ἰδέαν καὶ τὴν «geistigen Genuss». Καὶ ἀκριβῶς αὕτη ἡ ἰδανικὴ, ἡ πνευματικὴ καὶ ἀνιδιοτελεῖς ἀπόλαυσις εἶναι ἐκείνη ἣτις ἴσταται πάντοτε ὑπεράνω προσώπων καὶ πραγμάτων, ὑπεράνω τῆς αἰσθητότητος, ὑπεράνω τῆς «γλυκείας» μελωδίας καὶ τῶν ἐξ αὐτῆς συγκινήσεων.....

Ἡ συγκίνησης. Συχνάκις ὅμως δυστυχῶς, ἀν μὴ πάντοτε, ὠρισμένοι ἀκροαταί, κρίνουν ἐν μουσικὸν καλλιτέχνημα ἢ ἐν ἔργον τέχνης ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἀτομικῶν αὐτῶν συγκινήσεων καὶ μόνον. Ἄλλὰ τὸ καλλιτέχνημα, δὲν εἶναι μέσον διὰ συγκινήσεις, δὲν παραδίδεται δηλαδὴ ὑπὸ τοῦ μεγαλοφυοῦς δημιουργοῦ διὰ νὰ προκαλῆ τὰ δάκρυα ἢ «τὴν ὁμαδικὴν φριξίασι τῆς μεγάλης συγκινήσεως» ¹⁾, ὅσον, διὰ τὴν παραγωγὴν καὶ δημιουργίαν ἀνωτέρου κόσμου, τῆς ἰδανικῆς ἀτμοσφαιρας, τοῦ ὠραίου γενικῶς.

rer, die ohne alle Geistesbetätigung nur den Gefühlsniederschlag der Musik suchen, diese Kunst weit überbietet. Wir meinen den Schwefeläther, das Chloroform. In der Tat zaubern uns diese Mittel einen, den ganzen Organismus süsstraumhaft durchbebenden Rausch ohne die Gemeinheit des Weintrinkens, welches auch nicht ohne musikalische Wirkung ist». **Παραμφερεῖς ἀπόψεις καὶ ἄλλων ἀκροατῶν, εὐρίσκει ὁ ἀναγνώστης εἰς τὴν σύντομον μελέτην μου :** «Πῶς ἀκούομεν μουσικὴν ; »—«Ἐθνικὴ Ἐπιθεώρησις τῆς Ἑλλάδος», Ὀκτώβριος 1929, σελ. 84 κ.ἐξ. Βλέπε ἐπίσης ἀνωτέρω καὶ τὴν παρῶραφον «Ἵποκειμενικαὶ προσθήκαι» τοῦ Β' κεφαλαίου.

¹⁾ Βλέπε ἀνωτέρω τὴν παράγραφον «Διάφοροι ἀκροάσεις».

Ἐὰν καὶ κατὰ πόσον ἐπέτυχεν τοῦ ὡς ἄνω σκοποῦ του ὁ συνθέτης, ν' ἀποδώσῃ τι διὰ τῆς τερπνῆς ἔστω κατ' ἀρχὴν μελωδίας του, εἶναι τὸ σημαντικὸν καὶ ἢ διὰ τὴν ἀκοὴν ἐπομένως εὐχάριστος καὶ μόνον μελωδία, ἀπλῶς τὸ μέσον. Ἡ πλέον ἄλλως τε κακόφωνος μελωδικὴ γραμμὴ ἢ συγχορδία, ἢ καὶ εὐχάρις σχεδόν, (εἶναι καὶ ζήτημα συνηθείας τῆς ἀκοῆς) τὴν στιγμὴν καθ' ἣν χρησιμοποιεῖται αὕτη ἐν τῇ καταλλήλῳ θέσει, τὸ ἀρμόζον περιβάλλον κτλ., διὰ τὸ α περιεχόμενον. Ἡ συγκίνησις δέ, εἶναι κυρίως ἀπότοκος εὐαισθησίας καὶ δὲν λαμβάνεται παντάπασιν, ἀπὸ τοὺς αἰσθητικῶς ἀνεπτυγμένους, ὡς κριτήριον τῆς τυχὸν μουσικῆς ἀναπτύξεως τοῦ ἀκροατοῦ ἢ τῆς ἀξίας καὶ τοῦ ποιοῦ μιᾶς συνθέσεως. Διότι τί εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον συγκινεῖ τὸν τελευταῖον; Ἐπιβεβαιῶ δὲν εἶναι ἄλλο τι ἢ ἡ αἰσθητότης τῶν στοιχείων καὶ μόνον. Ὁ ἦχος. Τὸ ἐξωτερικὸν δηλαδή, τὸ ἐπιφανειακὸν περικάλυμμα, ἢ «äussere Schale» τοῦ Schopenhauer ἢ αἱ ἀτομικαί, φανταστικαὶ καὶ καθ' ὁλοκληρίαν ἀντιαισθητικαὶ προσθήκαι τοῦ ἀκροατοῦ. Ἡ φράσις: «Δὲν συγκινεῖ διόλου αὐτὸς ὁ συνθέτης, εἶναι τόσον ψυχρὸς κτλ.», σημαίνει ὅτι, ὁ μεγαλοφυῆς συνθέτης, ὁ ἐργαζόμενος διὰ τὴν ἀνωτερότητα πάντοτε, δὲν μεταχειρίζεται ἀμέσως νοητὰς ἢ τερπνὰς μελωδίας κτλ., ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου πολὺπλοκα καὶ ἐν πολλοῖς πρωτότυπα τεχνικὰ μέσα, στοιχεῖα, ἀπαιτοῦντα δι' ἀντίληψιν, πρωτίστως, (θεωρητικὴν) μουσικὴν καὶ αἰσθητικὴν μόρφωσιν τοῦ παρακολουθοῦντος, ἣς καὶ στερεῖται συνήθως ὁ τὴν προμνησθεῖσαν φράσιν χρησιμοποιῶν ἀκροατής. 1) Ἐὰν τὰ τεχνικὰ αὐτὰ μέσα τὰ διὰ τὸ ἀνώτερόν τι τοῦ καλλιτεχνήματος χρησιμοποιούμενα, εἶναι καὶ τὰ προκαλοῦντα εἰς τοὺς εὐαισθητοὺς (ἐλέγχθη ἤδη ἀνωτέρω), τὰς «συγκινήσεις»—καὶ περὶ αὐτοῦ πρόκειται κυρίως. Ὅτι, ἐπὶ πλέον, εἶναι καὶ ἀστεῖον νὰ κρίνεται ἡ ἀξία ἐνὸς καλλιτεχνήματος ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ βαθμοῦ τῆς συγκινήσεως τοῦ ἀκροατοῦ, τὸ σημειοῦμεν ἐν παρόδῳ. Ἡ συγκίνησις ἄλλως τε, εἶναι μία καθ' ὁλοκληρίαν ἀτομικὴ κατάστασις, ἄνευ (γενικῆς) ἀξίας, δεδομένου ὅτι, ἀφήνει ἀδιαφόρους συνθέτας καὶ αἰσθητικούς. Καὶ τοῦτο διότι, ὁ παραδίδων ἐξ ἐσωτερικῆς ἀνάγκης κτλ., τὸ ἔργον του μεγαλοφυῆς συνθέτης, δὲν γράφει ὁ ταλαίπωρος διὰ νὰ προκαλέσῃ τὰς συγκινήσεις καὶ τὰ δάκρυα ἴσως, εὐαισθητῶν ἀκροατῶν ἢ θεατῶν του (τὸ τοιοῦτον συμβαίνει μόνον ἀπὸ τοὺς ἐκμεταλλευτὰς καὶ τοὺς δεκαρολόγους τῆς τέχνης), ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου διὰ νὰ παραδώσῃ μίαν ἀνωτερότητα, μίαν νέαν ζωὴν, «τὴν ὁμορφιὰ καὶ τὴν χαρὰ» ὡς θὰ ἔλεγεν ὁ ποιητής. Διακηρύττει διὰ τοῦ ἔργου του ὁ μεγαλοφυῆς καλλιτέχνης:

1) Τὴν φράσιν αὐτὴν ἤκουσα ἀπὸ διαφόρους ἀκροατὰς ἐπανελημμένως, εἰς συναυλίαν τῶν Ἀθηναίων καὶ δὴ μετὰ ἢ καὶ πρὸ τῆς ἐκτελέσεως (ἐκ προκαταλήψεως), ἔργων τῶν Wagner, Brahms Bruckner, Franck κτλ.

«Αὐτὸς πρέπει νὰ εἶναι ὁ κόσμος. Αὐτὴ εἶναι ζωὴ καὶ ὄχι ἡ καθημερινή μας βιοπάλη καὶ τὰ θάσανα—ἡ πεζότης!» Βεβαίως —ἐλέγχθη ἤδη— «χρειάζεται καὶ προσπάθεια» διὰ τὴν κατανόησιν τῆς ἀνωτερότητος καὶ τῆς ἐσωτερικῆς πνοῆς, τοῦ παλμοῦ, τῆς «ὁμορφιάς», καὶ τῆς ζωῆς αὐτῆς τοῦ μεγαλειώδους καλλιτεχνήματος.

Ἡ ἀτομικὴ ψυχικὴ κατάστασις τοῦ ἀκροατοῦ καὶ τὸ (μουσικὸν) καλλιτέχνημα.

Ἄλλοι πάλιν ἀκροαταί, ζητοῦν ἀπὸ τὸ καλλιτέχνημα μεταβολὴν πὼς τῆς στιγμιαίας αὐτῶν θυμικῆς διαθέσεως ἢ μετατροπὴν τῆς ἐκάστοτε συναισθηματικῆς ἢ ψυχικῆς των καταστάσεως, κατὰ τὴν ἀκρόασιν α ἔργου τέχνης. Ἐπιθυμοῦν δηλαδὴ, ὅταν αὐτοὶ ἐκ τῶν διαφόρων ἀτομικῶν των, ἰδιωτικῶν γενικῶς, ἀσχολιῶν, εὐρίσκονται εἰς δυσάρεστον καὶ ἀνώμαλον ἐν πολλοῖς ψυχικῆν κατάστασιν, εἶναι μελαγχολικοί, δύσθυμοι, στενοχωρημένοι κτλ., νὰ συντελέσῃ τὸ μουσικὸν καλλιτέχνημα ὡς καταπραῦντικὸν τῆς ἐκάστοτε τραγικῆς καταστάσεώς των. Ἄλλὰ τὸ μεγαλειῶδες ἔργον τῆς μεγαλοφυΐας, δὲν εἶναι μέσον πρὸς θεραπείαν ψυχικῶν ἢ ἄλλων παθήσεων τῶν ἀκροατῶν, δὲν εἶναι ἰατρικὸν φάρμακον. Δὲν ἔχει σκοπὸν ἢ α συμφωνία τοῦ Beethoven φέρ' εἰπεῖν ἢ τῶν Bruckner, Brahms κτλ., νὰ χρησιμοποιηθῆται ὡς φάρμακον «ἀντιμελαγχολίας» παραδείγματος χάριν, οὐδὲ ἐγράφη διὰ τοιαύτην αἰτίαν. Οἱ μεγαλοφυεῖς συνθέται, παραδίδουν πρωτίστως καλλιτέχνημα, μίαν ζωὴν, τί τὸ ἀνώτερον τῶν στιγμιαίων αὐτῶν διαθέσεων καὶ τῶν ἀκροατῶν. Διότι ἐὰν συνέβαινε τὸ ἀντίθετον, νὰ μετεβάλλοντο δηλαδὴ οἱ μεγαλοφυεῖς συνθέται εἰς... ψυχιάτρους, τότε, δὲν θὰ ἦσαν πλέον οὗτοι καλλιτέχνη καὶ δὲν θὰ παρέδιδον καλλιτεχνήματα, ἀλλ' ἀπλῶς... ἰατρικὰς συνταγὰς!... Βεβαίως, ἡ μουσικὴ τῆς μεγαλοφυΐας, ἐπενεργεῖ πολλάκις σχετικῶς: Εὐχαριστεῖ ἢ ἀναζωογονεῖ τὸν «λυπημένον» π.χ., ἐν περιπτώσει καθ' ἣν καὶ δὲν εὐρίσκεται οὗτος εἰς παντελῶς ἀπελπιστικὴν κατάστασιν. Ἄλλὰ τὸ τοιοῦτον, εἶναι τι τὸ τυχαῖον καὶ οὐχὶ ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τοῦ α καλλιτεχνήματος. Καὶ τοῦτο διότι, ὁ συνθέτης, γράφων τὸ καλλιτέχνημά του, δὲν εἶχεν ὁ δυστυχῆς ὑπ' ὄψει του, τὸν δύσθυμον ἢ τὸν «λυπημένον», τὸν «στενοχωρημένον» κτλ., ἀκροατὴν. Ἐγραφε τὴν εὐχάριστον καὶ «χαρούμενη» σύνθεσίν του, τὸ ἔργον του, διότι ἔπρεπε νὰ γραφῆ, ἀνεξαρτήτως τῆς ἀτομικῆς αὐτοῦ διαθέσεως καὶ τῶν μελλοντικῶν ἀκροατῶν του. Γενικῶς, ἡ συνταύτισις ἀτομικῆς θυμικῆς διαθέσεως ἀκροατοῦ καὶ καλλιτεχνήματος, εἶναι τυχαῖον τι καὶ ἄνευ αἰσθητικῆς ἀξίας, τί τὸ δευτερεῦον καὶ ἀντικαλλιτεχνικόν, τί τὸ ὁποῖον ἐπίσης, δὲν δύναται νὰ χρησιμοποιηθῆ ὡς μέτρον καταμετρήσεως τῆς ἀξίας καὶ τῆς ἀνωτερότητος, ἀκροατοῦ καὶ καλλιτεχνήματος. Ἡ συμφωνία, ἢ συνταύτισις, εἶναι καθ' ὀλοκληρίαν, καθαρῶς ἀτομικὴ σύμπτωσις.

Αἱ βιογραφίαι τῶν συνθετῶν. Τινὲς ἐξ ἀντιθέτου ἀκροαταί, παρακολουθοῦν μουσικὴν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν βιβλίων—βιογραφιῶν, τῶν συνθετῶν. Προκειμένου π. χ., νὰ παρακολουθήσουν μίαν συμφωνίαν τοῦ Beethoven, ἀκούουν κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν «ὄλες τις πίκρες, τὰ βάσανα καὶ τὶς χαρὲς» τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς τοῦ συνθέτου (ἢ προαναφερθεῖσα περίπτωσις τοῦ κ. Καλομοίρη καὶ ἄλλων μετ' αὐτοῦ) καὶ κρίνουν οὕτω καὶ τὴν ἀξίαν τοῦ μουσικοῦ ἔργου. Τὸ τοιοῦτον ὁμοίως, εἶναι τελείως ἀνταισθητικόν, καθ' ὅσον, ὄχι μόνον δὲν ἀκούομεν σχετικόν τι εἰς τὸ καλλιτέχνημα (ἄλλως τε καὶ ἡ μουσικὴ μόνη δὲν εἶναι εἰς θέσιν νὰ τ' ἀποδώσῃ), ἀλλ' οὐδὲ κἂν ἐγράφη τὸ ἔργον μὲ βάσιν τὰς στιγμιαίας ἢ μὴ, διαθέσεις τοῦ συνθέτου. Καὶ διὰ νὰ γίνωμεν ἀντιληπτότεροι: Διὰ νὰ συνθέσῃ ὁ καλλιτέχνης μουσουργὸς ἓν πένθιμον π. χ. ἐμβατήριον, δὲν εἶναι παντάπασιν ἀναγκαῖον νὰ ἔχη ἀποθάνει συγγενὴς αὐτοῦ ἢ ἀγαπητόν του πρόσωπον. Βεβαίως ὑπάρχουν περιπτώσεις καθ' ἃς, ὁ συνθέτης, ὠρμήθη ἐξ ἑνὸς ἐξωτερικοῦ γεγονότος, διὰ νὰ γράψῃ ἢ νὰ συμπληρώσῃ τι. Παραδείγματος χάριν: Ὁ Wagner τὸν «Tristan». Ἄλλ' ὁ συνθέτης, γενικῶς, γράφων τὸ ἔργον του, δὲν μεταγράφει ἢ δὲν ἀντιγράφει διὰ τῶν γενικῶν μουσικῶν ἐκφραστικῶν στοιχείων τὴν ζωὴν του, εἰς τὸ καλλιτέχνημα. Καὶ ἐπομένως—(διὰ νὰ ἔλθωμεν εἰς τὴν συγκεκριμένην περίπτωσιν τοῦ Wagner) —δὲν δύναται ὁ ἀκροατὴς ὁ παρακολουθῶν τὸ μουσικόδραμα τοῦ τελευταίου, «Tristan und Isolde», νὰ εἴπῃ ὅτι, ἡ Isolde τοῦ ἔργου αὐτοῦ εἶναι ἡ ἔρωμένη τοῦ Wagner, Mathilde Wesendonk. Καὶ τοῦτο διότι, οὔτε ἡ μουσικὴ, πολὺ δὲ ὀλιγώτερον τὸ ποιητικὸν κείμενον τοῦ ἀνωτέρω μουσικοδράματος, λέγουν τι σχετικῶς. Τὸ ἐξωτερικὸν αὐτὸ γεγονὸς (τὸ «ἐπεισόδιον» ἀπλῶς, ὡς ἔλεγεν ἀργότερον ὁ Wagner) ἐχρησίμευσεν ὡς τελειωτικὴ παρόρμησις διὰ τὴν συμπλήρωσιν τοῦ ἔργου—καὶ πλέον οὐ. Καὶ ἐπὶ πλέον: Τὸ καλλιτέχνημα «Tristan und Isolde» πρέπει νὰ κριθῇ ἐπὶ τῇ βάσει καὶ μόνον τῶν γνωστῶν αὐτῶν, ἐκ τῆς ζωῆς τοῦ Wagner, γεγονότων; Ἀσφαλῶς ὄχι. Καθ' ὅσον, δὲν θὰ εἶχε τὴν ἀξίαν, ἢν ἔχει ἡδὴ, τὸ μεγαλειῶδες ὡς ἄνω μουσικοδράμα, ἐὰν ἦτο αὐτὸ ἀπλῶς μεταγραφὴ ἰδιωτικῶν ἐρωτικῶν ὑποθέσεων τοῦ συνθέτου. Θὰ ἦτο ἴσως μία ἀτομικὴ, ἐπιτυχὴς ἢ μὴ ἀδιάφορον, ἐξομολόγησις ἐρωτικῆς περιπετειᾶς (ἀπὸ τὰς πολλὰς τοῦ Wagner, εἰρήσθω ἓν παρόδω), ἄνευ βαθυτέρας σημασίας καὶ ἀξίας. Πρᾶγμα τὸ ὁποῖον καὶ δὲν συμβαίνει. Ἔτερον παράδειγμα: Γνωρίζοντες πολλοὶ ἀκροαταί, ἐκ βιογραφιῶν, τὰ τοῦ προῶρου θανάτου τοῦ Schubert, ἀνακαλύπτουν κατὰ τὴν παρακολούθησιν ἔργων τοῦ τελευταίου, ὡς, *Lieder* ἢ *Κουαρτέτων* ἢ τῆς «Unvollendete» εἰς σὶ ἔλατ. συμφωνίας του κτλ., «προαισθήσεις συντόμου θανάτου», «κύκνεια ἄσματα», «κρυμμένες μελαγχολίες» κτλ., τοῦ συνθέτου, περὶ ἀδηλαδί, ἀνούσια καὶ κοινότυπα περιεχόμενα,

χωρίς αὐτοὶ νὰ προσέχουν τὸ περιεχόμενον, γενικῶς, τοῦ καλλιτεχνήματος προωτίστως, καὶ τὸ ἐνυπάρχον ἀνώτερόν τι αὐτοῦ ¹⁾).

Αἱ ἀγγελίαι. Μεγάλην ἐπίσης ἀσκοῦν ἐπιρροήν, διὰ τὴν κρίσιν καὶ τὴν ἀξίαν ἐνὸς ἔργου καὶ αὐτοῦ τοῦ καλλιτέχνου, εἰς πολλοὺς ἐκ τῶν ἀκροατῶν, αἱ διάφοροι ἀγγελίαι συναυλιῶν, παραστάσεων κτλ., εἰς τὰς ἐφημερίδας καὶ τὰ περιοδικά. Ἡ ἐπὶ ἡμέρας π. χ., δημοσιευομένη ἀγγελία διὰ τὸ α ἔργον «τοῦ γνωστοῦ Ἑλληνοσ μουσικοσυνθέτου τοῦ ἐν Παρισίοις, ἐν Βερολίῳ καὶ ἀλλαχοῦ διαπρέψαντος, τοῦ ὁποίου αἱ συνθέσεις ἐξετελέσθησαν ἀπὸ τὰς μεγαλυτέρας συμφωνικὰς ὀρχήστρας τῆς Εὐρώπης καὶ τὰς ὁποίας αὐτὸς ὁ ἴδιος διηύθυνε κτλ.» ²⁾, ἀσκεῖ τρομερὰν ἐπίδρασιν εἰς τὸ πολὺ κοινόν, τὸ ὁποῖον καὶ «ἐνθουσιάζεται» εἰς τὴν συναυλίαν (τῇ βοήθειᾳ ἐπὶ πλεόν καὶ τῶν ἐγκαθέτων) ἀπὸ τὴν «ἀξίαν» τοῦ ἐκτελουμένου ἔργου τοῦ «μεγαλοφυοῦς» συνθέτου, καὶ ἀποθεώνει ἐν τέλει τὸν λαμπρὸν καλλιτέχνην... Εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως, τὸ νοῆμον κοινόν, δὲν παρηκολούθησε τὸ ἔργον ἢ τὸν διευθύνοντα τὴν ὀρχήστραν Kapellmeister, ὡς λέγουσιν σχετικῶς οἱ Γερμανοί, ἀλλὰ τὰς ἐκ τῶν ἀγγελιῶν (κατόπιν τῆς προσηγηθείσης δι' αὐτῶν ἐμμέσου ψυχολογικῆς πιέσεως) εἰκόνας τῆς φαντασίας του. Ἡ ἀντικειμενικὴ δηλαδὴ κρίσις τοῦ ἔργου καὶ τοῦ καλλιτέχνου, παρημελήθησαν, χάριν τῆς ἀτομικῆς, ἐκ τῶν ἀγγελιῶν πάντως, ἐπιφανειακῆς καὶ ἐπιπολαίου «συγκινήσεως» καὶ «ἐνθουσιασμοῦ...»

Τὰ προγράμματα. Δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ παραλείψωμεν σχετικῶς καὶ τὴν ἐπίδρασιν τῶν «ἀναλυτικῶν» προγραμμάτων. Οἱ ἀδαεῖς συνήθως ἀκροαταί, ἀναγινώσκοντες εἰς τὰ τελευταῖα, τὰ ὀνόματα γνωστῶν «κλασσικῶν» συνθετῶν ὡς τῶν Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Liszt κτλ., μετὰ τῶν σχετικῶν, ἐπιπολαίων συνήθως, «ἀναλύσεων» τῶν ἔργων αὐτῶν καὶ παραπλεύρως ἴσως, τὸν τίτλον συνθέσεως ἀγνώστου τῶν συνθέτου, παρακολουθοῦν τὴν ὅλην ἐκτέλεσιν τῶν ἔργων «μὲ τὰ αὐτιά τῶν κλασσικῶν» ὡς λέγεται, δηλαδὴ τῶν καθ' ὀλοκληρίαν παραδεδεγμένων ἀξιῶν κυρίως. Φυσικῶ τῷ λόγῳ, ὁ «ἀποτολμήσας τὴν βεβήλωσιν τοῦ ὀραίου προγράμματος τῶν κλασσικῶν νεαρός», μόλις καὶ μετὰ βίας κατορθώνει ν' ἀποκτήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὰ χειροκροτήματα κατόπιν τοῦ «ἐνθουσιῶντος» κοινοῦ, τοῦ ἀκροατηρίου, τοῦ γνωρίζοντος (ὡς προσθέσωμεν : μόνον!) τὴν ἀνω-

¹⁾ Σχετικῶς βλέπε καὶ τὴν παράγραφον «Ἐποκειμενικαὶ προσθήκαι» τοῦ Β' κεφαλαίου.

²⁾ Ἡ ἀγγελία αὕτη, δυστυχῶς, δὲν μᾶς πληροφορεῖ καὶ διὰ τὰ χρηματικὰ ποσὰ τὰ ὁποῖα διετέθησαν δι' ἐνοικίασιν τῆς Εὐρωπαϊκῆς ὀρχήστρας, ὡς καὶ διὰ τὴν πληρωμὴν τῶν ἀγγελιῶν...

τέραν ἀξίαν καὶ τὴν «εὐγένειαν» τοῦ ὕφους τῶν κλασικῶν... Ἐὰν δέ, ἀντὶ τῶν πομπωδῶς ἀναγγελθέντων ἔργων τῶν τελευταίων, γίνῃ ποιά τις μεταβολὴ ἢ ἀλλαγὴ τῶν συνθέσεων, τότε, τὸ κοινὸν—ἐφ' ὅσον θὰ γνωστοποιηθῇ βεβαίως ἢ ἀλλαγὴ—ἐκσιᾶ εἰς διαμαρτυρίας, διὰ τὴν «περιφρόνησιν πρὸς τὰ ἀθάνατα ἔργα τῶν μεγάλων διδασκάλων, χάριν τοῦ ἐπὶ ἡλῦδος καὶ μαθητευομένου (;) νεαροῦ, δυστυχῶς, Ἕλληνος συνθέτου». Ὅτι βεβαίως, σημειοῦμεν ἐν παρόδῳ, αἱ ἀλλαγαὶ εἰς τὰ προγράμματα δέον νὰ καθίστανται ἐγκαίρως γνωσταί, εἶναι αὐτονόητον: Ὁ προαναφερθεὶς «κλασσικὸς» ἀκροατὴς, μετὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ προγράμματος, ἀποκτᾶ καὶ τὰ σχετικὰ ὄτα. Οἰαδήποτε ἐπομένως μεταβολή, καταστρέφει καὶ τὴν θυμικὴν αὐτοῦ διάθεσιν. Ἀλλά, γενικῶς, διὰ τὴν α ἢ β κρίσιν, τοῦ πιστῶς τὸ «ἀναλυτικὸν» πρόγραμμα ἀκολουθοῦντος ἀκροατοῦ, παίζει κυρίως τόσον τὸ τελευταῖον αὐτὸ περιβόητον πρόγραμμα, ὅσον καὶ τὸ οὖς τῆς κλασσικῆς μουσικῆς ἀνικανότητός του...

Ἄλλ' ὑπάρχουν καὶ οἱ ἐπαγγελματίαι ἢ μὴ «εἰδικοί ἀκροαταί» ¹⁾, οἱ ὅποιοι ²⁾, ἀνεξαρτήτως μεταβολῆς ἢ μὴ, προγράμματος, ὡς «εἰδικοί», πλέουν πάντοτε εἰς τὸ πέλαγος τῆς πλέον τολμηρᾶς φαντασίας των καὶ γράφουν—συνήθως καὶ διὰ σύνθεσιν ἣτις δὲν ἐξετελέσθη ἢ δὲν παρηκολούθησαν—τὰ ἑξῆς: «Ἡ ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἕλληνικοὶ Χοροὶ» Σουῖτα τοῦ..... μᾶς μετέφερε σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα γιομάτῃ Ἕλληνικῇ λεβεντιά καὶ χάρι. Τὰ βουνὰ μὲ τὰ ἀγριολούλουδα πὺρ χύνουν τὴ μεθυστικὴν τους εὐωδιά στὴ γύρω χώρα, εὐρῆκαν κ' αὐτὰ τὴν πιὸ κατάλληλη ἀπόδοσί τους στὰ χέρια τοῦ συνθέτου μας.... Τὰ εὐσταλῆ σώματα τῶν χωρικῶν τοῦ Ὀλύμπου, τῆς Κλείσοβας, τῆς λεβεντιάς, τοῦ θυμαριοῦ κτλ.» ³⁾. Ἐκεῖνο τὸ ὀποῖον δὲν ἀναφέρουν οἱ «εἰδικοί» ἐνὸς ὄργάνου, διὰ τὴν ἐκτελεσθεῖσαν ἢ μὴ σύνθεσιν, εἶναι ἀκριβῶς ἢ ἰδέα, τὸ καλλιτεχνικὸν ποιόν, τὸ ἀνώτερόν τι, τὸ τίνι τρόπῳ ἀπεδόθη τι καὶ ἂν εἶναι τοῦτο πρωτότυπον ἢ ἀπλῶς ἐπεξεργασία, ἀντιγραφή κτλ., δεδομένου καὶ γνωστοῦ μουσικοῦ ὕλικου ἢ ὕφους ἐν ὀλίγοις.

Καὶ ἐρχόμεθα τέλος εἰς τὸν γνωστὸν «τρομοκρατήν» τῶν νεαρῶν καλλιτεχνῶν καὶ τὸν «περιφρονημένον» ἀπὸ τοὺς «μεγαλοφυεῖς» συνθέτας, κριτὴν τῶν πάντων καὶ ἀπάντων: Τὸν μουσικοκριτικόν. Ὁ τελευταῖος αὐτός, διὰ νὰ φέρῃ ἐπαξίως τὸν τίτλον του, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ γνωρίζῃ ἀρτίως, τὸ θεωρητικὸν μέρος τῆς μου-

¹⁾ Πρόκειται κυρίως διὰ τοὺς ἐκτελεστὰς ἐνὸς οἰουδήποτε μουσικοῦ ὄργάνου.

²⁾ Συνήθως εἶναι καὶ μουσικοκριτικοί. Βλέπε σχετικῶς κατωτέρω καὶ τὴν παράγραφον «Ὁ δῆθεν μουσικοκριτικὸς».

³⁾ Σχετικῶς παραπέμπομεν τὸν ἀναγνώστην εἰς τὰς «κριτικὰς» τῆς κ. Σοφίας Σπανούδη.

σικῆς, τὰς διαφόρους μουσικὰς σχολὰς, τὰ ἔργα (ὅσον εἶναι δυνατόν περισσότερα) καὶ τὸν βίον τῶν συνθετῶν, τὴν τεχνικὴν καὶ τὸν ἦχον τῶν ὀργάνων, ἔστω καὶ ἂν δὲν δύναται νὰ ἐκτελέσῃ τι εἰς ἓνα ἕκαστον ἐξ αὐτῶν, νὰ εἶναι αἰσθητικῶς ἀνεπτυγμένος, νὰ γνωρίζῃ ἐπὶ πλέον τὰς τάσεις τῆς ὅλης πνευματικῆς κινήσεως τῆς ἐποχῆς του καὶ νὰ κατέχῃ πλούσιον καὶ ἄφθονον λεξιλόγιον, κατάλληλον πρὸς χαρακτηρισμὸν οἰασθῆποτε κρινομένης ἐργασίας εἶναι ὑποχρεωμένος ἐπίσης: Ν' ἀποφεύγῃ τὴν καθαρῶς στεγνὴν τεχνικὴν ἐξέτασιν μιᾶς συνθέσεως, ἀλλὰ καὶ τὴν ποιητικὴν ἀτομικὴν φανταστικὴν τοιαύτην. Ν' ἀποδίδῃ τι ὡς ἂν ἦτο αὐτὸς ὁ παραγωγὸς καλλιτέχνης. Δηλαδή—Ν' ἀντικειμενικοποιῇ τὰς ἀτομικὰς του ἐντυπώσεις, νὰ ἴσταιται ὑπεράνω προσώπων καὶ πραγμάτων (αἰσθητότητος, περιεχομένου, συνθέτου, σχολῆς, τάσεως καὶ ἐκτελεστοῦ), νὰ ἀναφέρῃ—ἐφ' ὅσον βεβαίως ὑπάρχουν—τὰς ἐπιρροάς, ἀπηχήσεις, ἀντιγραφὰς *μοτίβων*, θεμάτων, ἠχητικῶν συνδυασμῶν κτλ., καὶ ἐπὶ πλέον νὰ διακρίνῃ τὴν κρινομένην σύνθεσιν, ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν. Τοιοῦτος τις πρέπει νὰ εἶναι ὁ πραγματικὸς μουσικοκριτικὸς, διὰ νὰ εἶναι ἄλλως τε χρήσιμος καὶ ὠφέλιμος καὶ εἰς τὴν κοινωνίαν.

Ἐπὶ τούτοις ὅμως δυστυχῶς καὶ οἱ αὐτοτιλοφοροῦμενοι μουσικοκριτικοί, οἱ ὁποῖοι δὲν διαφέρουν τὸ παράπαν ἀπὸ τοὺς ἀδαεῖς τῶν πάντων φιλομούσους καὶ «εἰδικούς». Οἱ «κριτικοί» τῆς σειρᾶς αὐτῆς—συνήθως ἐρασιτέχνηται *παινίσται* ἢ τραγουδισταί, ἀσημαντοὶ μικροσυνθέται ἢ «καθηγηταί» εἰς τι Ὁρδεῖον—μεταχειρίζονται τὰς γνωστὰς πλέον κενολόγους ποιητικὰς ἐξάρσεις (βλέπε τὴν παράγραφον «Οἱ εἰδικοί») ἢ τὰς ἄνευ ἐννοιῶν, ἀκαταλήπτους καὶ ἐν πολλοῖς ἀσχετοὺς πρὸς τὸ κρινόμενον ἔργον, ἐκφράσεις, ὡς: «ὄριμος προσωπικότης», «μουζικάντικο ταλέντο», «Στραβίνσκη τῆς Ἑλλάδος», «ἀττικιστὴς καὶ αὐθόρητος συνθέτης», «φρικιαστικὴ μουσικὴ ἀνατριχίλα» κτλ., διὰ τὰ ὁποῖα καὶ παραπέμπομεν τὸν ἀναγνώστην εἰς τὰς διαφόρους «κριτικὰς» τῆς κ. Σοφίας Σπανοῦδη καὶ πάλιν. Ἐν ᾧ ἐξ ἀντιθέτου ὁ κ. Ἰωάννης Ψαρούδας—ἕτερος τύπος κριτικοῦ—ἱκανοποιεῖται συνήθως μὲ τὴν ἀπλὴν εἰς τὰς «κριτικὰς» του ἀναγραφὴν Standard λέξεων καὶ φράσεών του, καθὼς: 1) «Τὸ Andante θὰ τὸ ἤθελον ὀλίγον ταχύτερον. Ἐν πάσει περιπτώσει καὶ ὡς ἐξετελέσθη, ἦτο ἀρκετὰ καλὸν τὸ ἔργον, δεδομένου ὅτι ὁ maître Poulenc—ὁ γνωστὸς τῶν six—καθὼς καὶ ὁ διδάσκαλός μου εἰς τὸ Paris, maître Massenet κτλ.» Ὁ αὐτός, εἶναι ἐπίσης, ἀντιπροσωπευτικὸς τύπος τῶν «μουσικοκριτικῶν» τῶν ὀρισμένων μουσικῶν σχολῶν. Κρίνουν δηλαδή τὸ ἔργον, οἱ τῆς σειρᾶς αὐτῆς ἀποτυχημένοι, ἂν μὴ ἡμιμαθεῖς καλλιτέχνηται, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν

1) Βλέπε τὰς κριτικὰς του εἰς τὴν ἐφημερίδα «Ἐλεύθερον Βῆμα».

καθ' ὀλοκλήριαν (ἐσφαλμένων δὲ) ἀτομικῶν των ὀρέξεων καὶ τάσεων. Γράφουν: «Εἶναι παντελῶς ἀδύνατον νὰ ἐκτελεσθῇ εἰς τὰς Ἀθήνας ὁ Bruckner ἢ ὁ «ψυχρὸς» Brahms, ἀφ' οὗ δὲν ἐκτελοῦνται ἢ σπανιώτατα καὶ εἰς... Παρισίους!...» Προκειμένου ὅμως νὰ κριθῇ ὁ maître Massenet ἢ ἄλλοι τις ἀγαπητὸς των (Γάλλος) συνθέτης, δὲν ὑπάρχει λέξις καὶ φράσις θαυμασμοῦ, ἢ ὁποία νὰ μὴ γραφῇ σχετικῶς. Τὸ αὐτὸ βεβαίως συμβαίνει καὶ μὲ τοὺς Ἰταλοπλήκτους, Ρωσσοπλήκτους ἢ τοὺς Μπετοβενοπλήκτους, Βαγνεροπλήκτους, Στραουσοπλήκτους καὶ λοιποὺς σχετικοὺς «μουσικοκριτικούς».

Ἔτεροι τύποι. Εἰς τοὺς ἀνωτέρω αὐτοὺς τύπους τῶν διαφόρων ἀκροατῶν

(διότι, κατ' ἀρχὴν, καὶ ὁ μουσικοκριτικὸς εἶναι ἀκροατὴς), δέον νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ ἀκόλουθοι: Οἱ ἐξετάζοντες ὄρισμένην τεχνικὴν ἢ οἱ ζητοῦντες «à tout prix nouveau» ὡς λέγεται. Ὑπάρχουν δηλαδὴ ἀκροαταί, διὰ τοὺς ὁποίους οἱ διάφοροι, ἐπιτυχεῖς ἢ μὴ, ἠχητικοὶ συνδυασμοὶ ἑνὸς συμφωνικοῦ π.χ. ἔργου, εἶναι τὸ ἅπαντον διὰ τὴν κριτικὴν των ἐργασίαν, τὸ κάτωθεν δὲ τῶν φθογγοσήμων «τι», δευτερεῦον καὶ ἄνευ βαθυτέρας σημασίας «πρόσθετον». Ἡ καθαρῶς τεχνικὴ αὕτη ἀκρόασις, εἶναι χαρακτηριστικὴ τῶν ἐπαγγελματιῶν μουσικῶν καὶ τῶν διαφόρων συνθετῶν κυρίως. Ἡ τεχνικὴ δηλαδὴ, δὲν λαμβάνεται ὑπ' αὐτῶν ὡς μέσον ἀποδόσεως μιᾶς ἀνωτέρας ἀξίας, μιᾶς ζωῆς, ἑνὸς κόσμου, ἀλλ' ὡς τὸ κύριον σημεῖον δράσεως, ὡς τὸ ἅπαντον ἐν ὀλίγοις, τοῦ ἔργου. Παραμένει αὕτη πάντοτε, ὁ κύριος μοχλὸς τῆς ὅλης αὐτῶν ἀκροάσεως καὶ ἀντιλήψεως. Ἡ στεγνὴ τεχνικὴ, εἶναι κατ' αὐτοὺς, τὸ πᾶν.

Ἐξ ἀντιθέτου, οἱ ζητοῦντες διηνεκῶς τὸ νέον, παραμελοῦν τὸ παλαιόν, ὡς ἔὰν τὸ τελευταῖον, νὰ ἔχη ἤδη ἀπωλέσει τὴν ἀνωτέραν αὐτοῦ καλλιτεχνικὴν καὶ αἰσθητικὴν ἀξίαν. Μία συμφωνία φέρ' εἰπεῖν τοῦ Haydn, εἶναι πάντοτε τί τὸ ἄξιον λόγου, συγκρινομένη πρὸς ἓν ὑπόπτου περιεχομένου καὶ ἀξίας συνονθύλευμα «πρωτοπορειακοῦ» νεαροῦ συνθέτου. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς—σχεδὸν πάντοτε—μόλις καὶ μετὰ βίας κατορθώνει, ὡς συνήθως λέγεται, «νὰ φτιάσῃ κάτι», παρ' ὅλον ὅτι, θεωρεῖται τὸ ἔργον τοῦ, ἀπὸ τοὺς θορυβοποιοῦς, δῆθεν πρωτοπόρους, κριτικοὺς (καὶ εἰς τὴν πραγματικότητα οἱ «κριτικοὶ» οὗτοι δὲν εἶναι ἢ ἐπιπόλαιοι καὶ ἡμιμαθεῖς *σνὸμπ*) ὡς «θαῦμα μεγαλοφροῦς ἐμπνεύσεως». Ἀντιθέτως, οἱ ὁπαδοὶ ἑνὸς παλαιοῦ ἢ νέου, συγχρόνου συνθέτου, εἰς τὴν «κριτικὴν» των, ἀφ' οὗ ἀναλύσουν» τὴν ὑπὸ κρίσιν σύνθεσιν ἑτέρου «πρωτοπόρου», καταλήγουν εἰς τὸ γνωστὸν συμπέρασμα: «Καὶ τώρα, πίσω, στὰ ἄφθαστα καὶ ἀθάνατα μεγαλοεργήματα τοῦ.... (ἀκολουθεῖ τὸ ὄνομα τοῦ ἀγαπητοῦ των παλαιοῦ ἢ «πρωτοπόρου» συνθέτου) τοῦ μεγάλου διδασκάλου ποῦ τόσον καλὰ γνωρίζει νὰ συγκινή μὲ τοὺς μεγαλόπρεπους καὶ μεγαλόπνοους ἠχητικὸς συνδυασμοὺς του καὶ τὴν.... *Üdee!*»

Οὕτω, οἱ ἀκροαταί, δύνανται νὰ διαιρεθοῦν ὡς ἀκολούθως: Ὑπάρχουν (καὶ εἶναι ἐλάχιστοι) οἱ ἀνιδιοτελεῖς, οἱ αἰσθητικῶς ἀνεπτυγμένοι ἀκροαταί. 2ον) Οἱ ἐπαγγελματία καὶ οἱ εἰδικοί ἐνὸς ὄργανου. 3ον) Οἱ μουσικοκριτικοὶ καὶ 4ον) Οἱ δῆθεν μουσικοκριτικοὶ—ἢ πλειονότης.

Στ'. Ἡ σύμπραξις τῆς μουσικῆς μετὰ τῶν ἄλλων καλῶν τεχνῶν.

Συνήθης τῆς μουσικῆς σύμπραξις μετὰ τῶν ἄλλων καλῶν τεχνῶν, εἶναι κυρίως ἢ μετὰ τῆς ποιήσεως σύνδεσις αὐτῆς, ὡς καὶ ἢ μεθ' ὠρισμένου προγράμματος ἢ τοῦ χοροῦ τοιαύτη. Κυρίως πρόκειται νὰ ἐξετασθῇ σχετικῶς, ἢ προϋπὸθεσις καὶ τὰ αἷτια τῆς συνδέσεως μουσικῆς καὶ ποιήσεως πρωτίτως. Δηλαδή: Τίς εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς συμπράξεως καὶ ὅποιον τὸ ἀποτελεσμα;

Τὸ ἔργον τῶν καλῶν τεχνῶν. Ἐκάστη τέχνη, ἀποδίδει τι ὡς γνωστόν, ἀναλόγως τῆς δυναμικότητος καὶ τῆς ἰκανότητος τῶν τεχνικῶν της ἐκάστοτε μέσων ¹⁾. Μία καὶ ἢ αὐτὴ δηλαδή κατάστασις, ἐν καὶ τὸ αὐτὸ φαινόμενον, ἀποδίδεται ὑπὸ τῆς α τέχνης κατ' ἄλλον τρόπον ἢ τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἄλλης τέχνης. Αἱ διάφοροι αὗται ἀποδόσεις ὑπενθυμίζουν βεβαίως πως, ἔχουν ποῖαν τινα ἀναλογίαν μετὰ τοῦ ἐξωτερικοῦ ἀντικειμένου, ἀλλὰ τὸ περιεχόμενον γενικῶς, ἢ ἰδέα, εἶναι διάφορόν τι ἢ τὸ τῆς ἄλλης π.χ., τέχνης, ἣτις ἀπέδωσε καὶ αὐτὴ τὴν ἰδίαν ἐξωτερικὴν κατάστασιν. Παραδείγματος χάριν: Ποίημα γραφὲν ἐπὶ τῇ βάσει ἐντυπώσεων ἐκ ζωγραφικοῦ πίνακος, ἔχει φυσικῶς τῷ λόγῳ ἀναλογίας καὶ ὑπενθυμίζει εἰς ἡμᾶς τὸν πίνακα τοῦτον, ἀλλὰ μήπως, ἢ ἀποδίδουσα τὸ περιεχόμενον τῆς ὡς ἄνω ζωγραφικῆς ποιήσεως, δύναται νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ὁ πραγματικὸς ζωγραφικὸς πίναξ αὐτὸς καθ' ἑαυτόν, δύναται νὰ τὸν... ἀντικαταστήσῃ; Ὁχι βεβαίως. Διότι ὁ ποιητὴς, ἀπέδωσε τὸ περιεχόμενον τῆς ζωγραφικῆς, μὲ βάσιν τὴν ἀτομικὴν αὐτοῦ ἰδιαιτέραν ἔμπνευσιν, ἀντίληψιν, ἰκανότητα καὶ πρὸ παντὸς συνυπολογίζων καὶ τὴν χαρακτηριστικὴν ὄντοτητα καὶ δυναμικότητα τῶν, διαφόρων πάντως, μέσων τῆς τέχνης του. Ἡ: Ἡ α συμφωνία ἢ συμφωνικὴ Εἰσαγωγή κτλ., ἀποδίδει κατὰ τοιοῦτον τρόπον τὸ περιεχόμενον ἐνὸς ποιητικοῦ ἔργου, ὥστε, νὰ ἔχωμεν μὲν τὴν ἐντύπωσιν τοῦ περιεχομένου τοῦ πραγματικοῦ ποιήματος (τῇ βοήθειᾳ καὶ τοῦ τίτλου) ἀλλὰ συγχρόνως καὶ μουσικὸν καλλιτέχνημα, δηλαδή τί τὸ νέον. Ἐπομένως, ἀποδίδουσά τι μία καλὴ τέχνη, ἀποδίδει διὰ τῶν μέσων

1) Ὁ καλλιτέχνης ἔχει πάντοτε ὑπ' ὄψει του τὴν δυναμικότητα αὐτὴν τῶν «στοιχείων» τῆς τέχνης του.

της κυρίως οὐχὶ τὸ αὐτὸ περιεχόμενον, τὸ ἀνώτερόν τι ἄλλης καταστάσεως, ἀλλὰ διάφορόν τι, ἔστω καὶ ἂν αἱ γενικαὶ ἀναλογίαι, αἱ «ἐκλεκτικαὶ συγγένειαι» ὡς θὰ ἔλεγεν ὁ Goethe, ὑπενθυμίζουν ἀπλῶς εἰς ἡμᾶς τὸ «πόθεν ὠρμήθη» ὁ δημιουργός, διὰ τὴν νέαν αὐτοῦ καὶ ἴσως ἀνωτέραν κατάστασιν. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ὁ ἠθοποιὸς φέρ' εἰπεῖν, ὁρμώμενος ἀπὸ τὸ ἔργον καὶ τὴν σκηρὴν εἰς τὴν ὁποίαν λαμβάνει μέρος, ἐξωτερικεῦει τι τὸ ὁποῖον δὲν ὑπάρχει σχεδὸν εἰς τὸ κείμενον τοῦ συγγραφέως. Ὅμοιως καὶ ἡ μουσικὴ, ἐκφράζει ἐσωτερικότητα καὶ ἄμεσόν τι, τὸ ὁποῖον δὲν ἀποδίδεται διὰ τῶν στίχων τοῦ ποιητοῦ ἢ τοῦ *λιμπρετίστα*.

Μουσικὴ καὶ ποίησις. Καὶ ἐρχόμεθα ἀκριβῶς εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν περίπτωσιν: Ἔχομεν ἓν α ποῖημα μετὰ μουσικῆς. Ἡ μουσικὴ ὡς γνωστόν, δὲν δύναται ν' ἀποδώσῃ τὰς ἐννοίας, τὸν λόγον, τὴν ψυχρὰν σκέψιν, ἀλλ' ἀποδίδει βαθύτερα καὶ ἐσωτερικώτερα ἢ ἡ ποίησις, τὸ ἀνώτερόν τι αὐτῆς, τὸ συναισθηματικὸν περιεχόμενον ἐν γένει. Διὰ τῆς ἐνώσεώς των δέ, ἔχομεν μίαν τρίτην κατάστασιν, τὴν νέον, τὸ ὁποῖον ἐμπερικλείει ἐν ἑαυτῷ, τόσον τὴν ὠραιότητα τῆς ποιήσεως ὅσον καὶ τῆς μουσικῆς. Τὸ νέον τοῦτο, συνισταμένη τῆς ἐνώσεως, εἶναι καὶ μία νέα κατάστασις. Καὶ τοῦτο διότι, ὁ κόσμος τῆς ποιήσεως ἐπενδύεται οὐχὶ νέον καὶ περιττὸν μανδύαν, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου νέον σῶμα, μετὰ τοῦ ὁποίου καὶ ζῆ εἰς νέον περιβάλλον. Τὸ ἄσμα πλέον, εἶναι τὸ τέκνον τῆς συνδέσεως μουσικῆς καὶ ποιήσεως. Βεβαίως, κατὰ τὴν ἐνωσίν των (πρὸς ἀπόδοσιν α περιεχομένου διὰ διαφόρων μέσων) δὲν ἐξαφανίζεται τελείως ἡ ἰκανότης καὶ τὸ στάδιον δράσεως τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης καλῆς τέχνης. Συνεργάζονται αἱ δύο «ἀδελφαὶ τέχναι» διὰ νὰ δώσουν τὸ νέον: τὸ *Lied*, τὸ μελόδραμα, τὸ *μπαλλέττο* κτλ. Συμπληρῶνει ἡ μία τὴν ἄλλην, διὰ τὴν γένεσιν καὶ παραγωγὴν τῆς τρίτης, τῆς νέας αὐτῆς καταστάσεως ¹⁾.

Τὸ μελόδραμα. Καὶ εἰς τὴν ἐνωσιν τῆς μουσικῆς μετὰ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου (*λιμπρέττου*), δὲν πρόκειται κυρίως δι' ὑποταγὴν τοῦ τελευταίου εἰς τοὺς νόμους τῆς ἀπολύτου μουσικῆς. Καθ' ὅσον, τόσον ἡ μουσικὴ ὅσον καὶ ἡ ποίησις, ὑποχωροῦν σχετικῶς, δεδομένου ὅτι, τὸ μὲν *λιμπρέττο* γράφεται διὰ συμπλήρωσίν του ὑπὸ τῆς μουσικῆς, ἡ δὲ μουσικὴ ἀπαρ-

¹⁾ Ὅτι σχετικῶς, ἡ μουσικὴ τῆς μεγαλοφυΐας ἀποκτᾷ ἐνάργειαν καὶ παραστατικότητα οὐχὶ εὐκαταφρόνητον, φαίνεται ἀπὸ τὰ διάφορα *Lieder*, εἰς τὰ ὁποῖα, ἡ μουσικὴ οικιαγραφεῖ ἢ μιμεῖται, ὅσον δύναται βεβαίως διὰ τῶν μέσων τῆς, ἐξωτερικὰ τινα φαινόμενα ὡς, τὸν καλπάζοντα ἵππον, τὴν βροντήν, τὸν ἦχον λαϊκῶν μουσικῶν ὀργάνων κτλ. Ἀλλὰ θὰ ἐπανέλθωμεν λεπτομερέστερον εἰς τὸ Ε'. κεφάλαιον τοῦ Β' μέρους τοῦ παρόντος ἔργου.

νεῖται σχεδὸν τὰς μορφὰς καὶ τὸν τρόπον ἐργασίας τῆς ἀπολύτου μουσικῆς. Συνεργάζονται «ἀδελφικῶς» ὡς λέγεται, οἱ δυὸ αὐτοὶ παράγοντες, διὰ τὴν νέαν κατάστασιν: τὸ μελόδραμα. Καὶ ἐπὶ πλέον, τὰ ἐσωτερικῆς φύσεως μοτίβα μιᾶς δραματικῆς ὑποθέσεως, δὲν εἶναι καθαρῶς πνευματικῆς ὕφης, κάτι τῆς ψυχρᾶς σκέψεως καὶ μόνον, ἀλλὰ καὶ θυμικῆς τοιαύτης. Ἐπομένως ἡ μουσική, εὐρίσκει κατάλληλον τρόπον τινὰ ἔδαφος δράσεως, ἔστω καὶ ἄν μόνη τῆς, ἄνευ τίτλου ἢ ποιητικοῦ κειμένου, δὲν δύναται νὰ μιᾶς εἴπη (ἐκτὸς ἐλαχίστων περιπτώσεων, συνειρμικῶς) ὅτι πρόκειται δι' αὐτὰς κατάστασιν. Ἡ μουσική, διατηρεῖ βεβαίως πάντοτε, τὴν γενικότητα τοῦ συναισθηματικοῦ τῆς περιεχομένου. Δὲν μιμεῖται ἀπλῶς τι, ἀλλ' ἐγκολποῦται τὸν πυρῆνα καὶ τὴν ἐσωτερικότητα τῶν συγκεκριμένων πραγμάτων, διὰ ν' ἀποδώσῃ τὴν ὕφην, τὸ γενικὸν διὰ τοῦ συγκεκριμένου τῶν ἤχων. Εἰς τὸ μελόδραμα δέ, ἡ μουσική, εὐρίσκεται εἰς ἄμεσον σχέσιν πρὸς τε τὴν ψυχὴν καὶ τὴν ἐξωτερικευσιν τῆς ψυχικῆς καταστάσεως, δηλαδή, πρὸς αὐτὰ τὰ κύρια στοιχεῖα ἐνὸς δράματος. Καὶ εἶναι ἔτι γνωστὸν ὅτι, ἡ ἀπόλυτος μουσικὴ δύναται νὰ ὑποβάλλῃ εἰς ἡμᾶς δι' ἀναλογιῶν ἢ ἀναμνήσεων καὶ συνειρμικῶν παραστάσεων, τὸν αὐτὸν ἐκαστοτε χαρακτηριστὴρα καὶ περιεχόμενον αὐτῆς. Λέγομεν π.χ.: Ἡ συμφωνικὴ αὐτῆ πρότασις εἶναι—ἀναλόγως—παθητικὴ, ποιμενικὴ, δραματικὴ, λυρική, ἐπική κτλ. Ὡστε αἱ «ἐκλεκτικαὶ συγγένειαι» τῶν δύο καλῶν τεχνῶν, ὑπάρχουν εο ἴψο καὶ ἡ Αἰσθητικὴ δὲν ἔχει σκοπὸν ἢ νὰ διαπιστώσῃ τὰ αἷτια καὶ τὰς προϋποθέσεις τῆς «ἀδελφικῆς» αὐτῶν συνεργασίας καὶ οὐχὶ ν' ἀπαρνηθῇ τὴν δυνατότητα τῆς συνδέσεως μουσικῆς καὶ ποιήσεως, ὡς πράττει ὁ κ. Γεώργιος Λαμπελέτ¹⁾. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι, ὁ τελευταῖος, ἀναπτύσσων, τὰς μὴ πρωτοτύπους ἄλλως τε θεωρίας του, «ὄνειρεύεται» ὡς λέγει (σελ. 48). Ἄλλ' εἴμεθα δυστυχῶς ὑποχρεωμένοι ν' ἀσχοληθῶμεν καὶ μὲ τὰ «ὄνειρα» τοῦ κ. Λαμπελέτ, ἐφ' ὅσον ὁ ἴδιος ἐν συνεχείᾳ σημειοῖ: «Εἰς τοὺς ὀρίζοντας... τῶν καλλιτεχνικῶν ὀνειρῶν καὶ τῶν αἰσθητικῶν ἐρευνῶν ἐπιτρέπονται καὶ αἱ τολμηρότεραι πνευματικαὶ συλλήψεις», διὰ ν' ἀποδείξωμεν ἀκριβῶς, ὡς καθ' ὀλοκληρίαν ἐσφαλμένας τὰς «πνευματικὰς συλλήψεις» τοῦ κ. Γ. Λαμπελέτ.

Ἡ σύνδεσις. Καὶ ἰδοὺ πόθεν αὐτὸς ἐκκινεῖ: Διὰ τῆς συνδέσεως μουσικῆς καὶ ποιήσεως, ἐπέρχεται «μείωσις τῆς ἐκφραστικῆς δυνάμεως» τῆς μουσικῆς. Ἄλλὰ τὸ τοιοῦτον εἶναι ἐσφαλμένον, διότι, κατὰ τὴν σύνδεσιν, δὲν πρόκειται δι' ὑποταγὴν τῆς μιᾶς καλῆς τέχνης εἰς τὴν ἄλλην, ἀλλ' ἀπλῶς δι' ἀδελφικὴν συνεργασίαν πρὸς γένεσιν μιᾶς νέας κα-

¹⁾ Γ. Λαμπελέτ: «Μουσικὴ καὶ ποίησις». Πρὸ αὐτοῦ (διότι δὲν πρόκειται περὶ νέας θεωρίας) ὁ Kirchmann, ὁ Schasler καὶ ἄλλοι, ἀπηγοῦντο ἐπίσης τὴν δυνατότητα τῆς συνδέσεως μουσικῆς καὶ ποιήσεως.

ταστάσεως. Τὸ ἐὰν ἢ ποιήσις εἶναι ἢ ὄχι, τέχνη αὐτοτελῆς—καὶ τὴν αὐτοτέλειαν τῆς ποιήσεως ἀπαρνεῖται ὁμοίως ὁ κ. Γ. Λαμπελὲτ—εἶναι διὰ τὸν μουσικὸν δευτερευούσης σχεδὸν σημασίας ζήτημα, δεδομένου ὅτι, ἢ ποιήσις δὲν ἐπενδύεται ἀπλῶς μουσικὴν διὰ τὰ «στηρίξῃ τὴν φωνὴν τοῦ τραγουδιστοῦ καθότι χωρὶς λόγια δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ τραγουδήσῃ ὁ τελευταῖος», ἀλλὰ διὰ τὰ σχηματισθῆ νέον τι, τὸ νέον εἶδος, ἢ τρίτη κατάστασις: τὸ Lied. «Ἡ ποιήσις—γράφει ὁ κ. Λαμπελὲτ (σελ. 15)—διὰ τὰ ἀποδώσῃ τὸ ἰδανικόν της περιεχόμενον, εὐρίσκεται εἰς τὴν ἀνάγκην νὰ προστρέξῃ εἰς συνδρομὴν λέξεων σχετιζομένων μὲ ὕλικὰ πράγματα ὡς εἶνε αἱ εἰς τὸ ἀνωτέρω ποίημα (πρόκειται δι' ἓν τραγοῦδι τοῦ λαοῦ μας: «Τ' ἀγαπημένα ἀδέφτρα κ' ἢ κακὴ γυναῖκα») ἀναφερόμεναι,—λουτρό, μπαρμπέρη, σοκάκι, χτήμα, ὄχτος κτλ. Ἡ μουσικὴ—συνεχίζει ὁ κ. Λαμπελὲτ—εἶναι ἀναμφισβήτητον ὅτι ὄχι μόνον δὲν εἰμπορεῖ ν' ἀποδώσῃ, ἢ νὰ ἐνισχύσῃ εἰς ἔκφρασιν τὴν ἔννοιαν αὐτῶν τῶν λέξεων, ἀλλὰ, ὡς ἐκ τῆς φύσεώς της, ἀποδιώκει καὶ νὰ ἔλθῃ εἰς οἰανδήποτε ἐπαφὴν μὲ αὐτάς». Καὶ ἐρωτᾷ: «Ποῖος ὁ λόγος τῆς μελοποιήσεως τῶν λέξεων αὐτῶν;» Ὡ, τῆς μετριότητος! Ἄλλὰ ποιήσις ὡς γνωστόν, δὲν εἶναι λέξεις ἀπλῶς, ὅσον ἁρμονικὴ, ἐμπνευσμένη καὶ εἰς κατὰλληλον θέσιν χρησιμοποίησις τῶν νοητῶν αὐτῶν λέξεων, εἰς εἰκόνας πρωτίστως τῆς φαντασίας, διὰ τὸ ἀνώτερόν «τι». Ἐὰν ἐπρόκειτο νὰ λάβω μερικὰς λέξεις διὰ τὰ σχηματίσω «ποίημα» ἢ νὰ διακρίνω μερικὰς «πεζὰς» λέξεις διὰ τὰ κατακρίνω τὸ ποίημα καὶ τὴν ποίησιν γενικῶς, τότε, ἢ θέσις μου ὡς δημιουργοῦ καλλιτέχνου ἢ ὡς κριτικοῦ μιᾶς καλῆς τέχνης, θὰ ἦτο εἰς τὸ... Ψυχιαρεῖον!...¹⁾ Καὶ ἔπειτα, τίνι τρόπῳ συμβιβάζεται, ἀφ' ἑνὸς μὲν εἰς τὴν 12ην σελίδα τῆς μελέτης του νὰ γράφῃ ὁ κ. Λαμπελὲτ, διὰ τὸ ἀνωτέρω τραγοῦδι: «Τὸ κατώτερον ποίημα ἔνα ἀπὸ τὰ θαυμασιώτερα προϊόντα τῆς λαϊκῆς ἐμπνεύσεως», εἰς δὲ τὴν 15ην σελίδα νὰ λαμβάνῃ λέξεις τινὰς αὐτοῦ ὡς «λουτρό, μπαρμπέρη κτλ.», διὰ τὰ εἰρωνευθῆ, ἐμμέσως ἔστω, τὸ ὅλον ποίημα καὶ τὴν ποίησιν κατόπιν; Ἄλλὰ, δὲν πρόκειται περὶ αὐτοῦ μόνον: Ὁ συνθέτης δὲν θὰ «διερμηνεύσῃ τὴν ἔννοιαν τῶν λέξεων», ἀλλ' οὐδὲ κἄν ἀπλῶς «τὰ κάτωθι αὐτῶν συναισθήματα». Διότι ἢ μουσικὴ, δὲν εἶναι λεξικόν, τί ἐρμηνευτικὸν τρόπον τινὰ τῶν νοητῶν ἄλλως τε λέξεων, οὐδὲ πιθηκίζει ἢ ἐπαναλαμβάνει ἐκ νέου τὰ ἐκ τῶν λέξεων γνωστὰ ἴσως συναισθήματα. Ἡ μουσικὴ καὶ τὸ ποίημα θὰ ἐνωθοῦν διὰ τὰ δώσουν μίαν νέαν κατάστασιν, ἓν νέον εἶδος: **Τὸ** Lied. Ἡ μουσικὴ θ' ἀποδώσῃ διὰ τῶν ἐκφραστικῶν της στοιχείων, τὸ ἄφατον, τὴν ἐσωτερικότητα, βαθύτερα, ἀμειώτερα

¹⁾ Σχετικῶς βλέπε: Κ. Δ. Οἰκονόμου «Αἱ συνθέσεις ἑνὸς ψυχοπαθοῦς»—«Μουσικὰ Χρονικά» Ἔτος Δ', Τεύχος 2, Φεβρουάριος 1932, σελ. 53 κ. ἔξ.

καὶ ἐντονώτερα ἢ ἡ ποίησις, ἡ δὲ τελευταία διὰ τῶν ἐννοιῶν, θὰ δώσῃ τὴν ὄρισμένην ἐν πολλοῖς περιπτώσιν ἢ κατεύθυνσιν. Θὰ ἀποδώσῃ ἡ μουσική, ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον λέγει τόσον ὥραϊα ὁ λογοτέχνης κ. Δ. Μπόργης, διὰ τοῦ στόματος τοῦ ἠρωῶς του *Λεμπέση* εἰς τὰ « Ἐρραβωνιάσματα » του: « Σκέφθηκες ποτὲ σ' ἄν βαρῶς τὸ ξύλο (ὕπνοσεῖ τὸ τετράχορδον τοῦ μουσικοῦ τοῦ δράματος, *Κουτσοῦκου*) σκέφθηκες... πόσος βαθὺς μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ πόνος τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ τὸν διαλαλοῦνε οἱ χορδῆς καὶ τὸ τοξάρι σου... » Ἄ!... (βαθὺς ἀναστεναγμός). Λένε πῶς ἀπὸ τὰ ἔγκατα τῆς γῆς βγαίνουνε φωτιές... Ἡθελα ν' ἄξερα ἡ φωτιά ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὰ τρισβάθα τῆς ἀνθρώπινης καρδιάς ποῖος μπορεῖ νὰ τὴν ἰδῇ... Τὴν ἀκοῦμε στὸ βιολὶ μονάχα (εἰς τὴν μουσικὴν, θὰ ἠδύνατό τις ὁμοίως νὰ εἶπῃ γενικῶς), καὶ μένε *Κουτσοῦκο*, καὶ τὴν καταλαβαίνουμε... Δὲν τὴν βλέπουμε... » Ὁ συνθέτης ἐπομένως, δὲν θὰ γράφῃ ἐπὶ τῆ βάσει τῶν νόμων τῆς ἀπολύτου μουσικῆς καὶ ἡ ποίησις θὰ ἀναγκασθῇ νὰ ὑποχωρήσῃ πως ἐκ τοῦ ἀπολύτου ὥραϊου τοῦ εἶδους της. Ἡ ποίησις καὶ ἡ μουσικὴ εἰς τὸ *Lied* ἔργάζονται, ἀλλὰ καὶ συνεργάζονται, μὲ διάφορα μέσα διὰ τὸν αὐτὸν ἀντικειμενικὸν σκοπὸν, διὰ τὸ ἀνώτερόν τι ἢ τὸ χαρακτηριστικόν, τὴν ἰδέαν κτλ., τοῦ νέου εἶδους. Τὸ ἀνώτερόν τι πλέον, ἡ ἰδανικὴ ἀτμόσφαιρα ἐκ τῆς συνδέσεως, δὲν ἀντιπροσωπεύεται διὰ τῆς μουσικῆς μόνης, ἀλλ' οὐδὲ καὶ διὰ τῆς ποιήσεως. Ἄμφοτεροὶ οἱ παράγοντες, συντελοῦν διὰ τὴν γένεσιν καὶ παραγωγὴν τῆς νέας καταστάσεως: **Τοῦ** ὥραϊου καὶ ἐπιτυχοῦς *Lied*, ἄσματος, μελοδράματος κτλ. ¹⁾.

Τὸ λιμπρέττο. Καὶ ἐφ' ὅσον ὁ κ. Λαμπелέτ, ποίησιν ἐννοεῖ πρωτίστως τὰς λέξεις, « ἄλιεύει » (εἶναι ἡ ἔκφρασις του) περαιτέρω καὶ ἄλλας παρεμφερεῖς τῶν ἀνωτέρω « πεζῶς » φράσεις, ἀπὸ διάφορα πλέον *λιμπρέττα*: « Κλείσατε καλὰ τὴν πόρτα. Τὸ καλαμάρι εἶναι ἐπάνω στὸ τραπέζι. Ὁ κῆπος εἶναι ἀνοικτὸς κτλ. » Καὶ ἐρωτᾷ ἐκ νέου: « Ποίαν σχέσιν τώρα εἰμπορεῖ νὰ ἔχη ἡ μουσικὴ μὲ τὰ ἀνούσια αὐτὰ πεζολογήματα; »

Διὰ νὰ κρίνῃ δηλαδὴ ἡ μᾶλλον κατακρίνῃ τὴν ποίησιν ὁ κ. Λαμπелέτ, « ἠλίευσε » λέξεις, καὶ διὰ νὰ ἀναιρέσῃ τὴν ἀνωτέραν καλαισθητικὴν ἀξίαν ἐνὸς *λιμπρέττου* ἢ τοῦ μελοδράματος γενικῶς, « ἄλιεύει » καὶ πάλιν λέ-

¹⁾ Μόνον εἰς πολλὰ ἐκ τῶν Ἰταλικῶν ἄσμάτων ἢ καὶ μελοδραμάτων, παρατηρεῖται κυριαρχία τις τῆς μουσικῆς ἐπὶ τῆς ποιήσεως. Ἐξ ἀντιθέτου οἱ Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Hugo Wolff, R. Strauss, Josef Marx, Pfitzner κτλ., κατορθώνουν νὰ ἰσοφαρίσουν ἐν πολλοῖς, ποίησιν καὶ μουσικὴν, καὶ νὰ ἀποφύγουν τὴν κυριαρχίαν τῆς μίας ἐπὶ τῆς ἄλλης. Ἀλλὰ σχετικῶς θὰ ἐπανεέλθωμεν λεπτομερῶς εἰς τὸ Ε' κεφάλαιον τοῦ Β' μέρους.

ξεις ἢ φράσεις, παραμελῶν οὕτω τὸ δράμα. Ἐν λιμπρέττο ὅμως, εἶναι πρωτίστως μία λογικὴ ἀλληλουχία σκηνῶν, (αἱ λέξεις εἶναι τὸ μέσον ἀπλῶς) ἐσωτερικῶς ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον συνδεδεμένων, εἶναι ἀπόδοσις μιᾶς δράσεως, μιᾶς ἐνεργείας, μιᾶς πράξεως. ¹⁾ Καὶ ἐφ' ὅσον τὸ ποιητικὸν κείμενον εἶναι ἐνιαῖον τι σχετικῶς, εὐρίσκει τις, διότι ὑπάρχουν, καὶ τὰ κυριαρχοῦντα τοῦ ὅλου δράματος χαρακτηριστικὰ μοτίβα τῆς τοιαύτης ἢ τοιαύτης ἐνεργείας καὶ πράξεως, εἴτε ἐκ τῶν χαρακτήρων τῶν προσώπων ἢ ἐκ τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς ὅλης ἀτμοσφαιρας τοῦ ἔργου κτλ., ὅποτε καὶ δύνανται βεβαίως τὰ τελευταῖα νὰ χρησιμεύσουν ὡς βάσις τῆς μουσικῆς, ἀφ' οὔ ἡ μουσικὴ, τὸ γνωρίζομεν ἤδη, εἶναι εἰς θέσιν ν' ἀποδώσῃ βαθύτερον ἢ ἡ ποίησις τὰς γενικὰς καταστάσεις, τὴν ὅλην σχετικὴν ἀτμόσφαιραν, τοὺς χαρακτήρας κτλ. ²⁾ Αἱ φράσεις ἐπομένως «Κλείσατε καλὰ τὴν πόρτα» κτλ., χάνονται διὰ τοὺς αἰσθητικῶς παρακολουθοῦντας τὸ μελόδραμα, δεδομένου ὅτι, παρακολουθεῖ ὁ ἀκροατὴς αὐτὸς τὰς πράξεις καὶ τὰς ἐνεργείας τῶν δρώντων προσώπων τοῦ μελοδράματος, τὰς γενικὰς καταστάσεις-γραμμάς, τὰ ἐπακόλουθα τοῦ οὕτως ἢ ἄλλως πλασθέντος ἐνιαίου, σχεδὸν πάντοτε, χαρακτήρος (ἐξαιρέσειν ἀποτελεῖ ὁ Wotan, ὅστις ὡς ἐκ τῶν ἐνεργειῶν καὶ τῆς ὅλης δράσεως τῶν ἄλλων τῆς τετραλογίας προσώπων καὶ δὴ ἀπὸ τῶν «Βαλκυριῶν» ἀκόμη, μεταπίπτει εἰς παθητικὸν ἥρωα, μετὴν ἀναφώνησιν εἰς τὸν μονόλογόν του: «Der traurigste bin ich von allen!»), τὴν ὅλην γενικῶς δράσιν καὶ οὐχὶ ἀπλῶς τὸ κείμενον ἢ τὰς φράσεις του. Ποσάκις δέ, μία τοιούτου εἴδους φράσις, ὅπως ἡ ἀνωτέρω, δὲν ἐχρησίμειυσεν ὡς χαρακτηριστικόν τι α ψυχικῆς καταστάσεως τοῦ πρωταγωνιστοῦ ἢ ἄλλων τοῦ ἔργου προσώπων; Ἄλλως τε, ὑπάρχει εἰς ἕν ἐπιτυχὲς λιμπρέττο, φράσις ἢ λέξις περιττὴ ἢ τί τὸ διακοσμητικὸν ἀπλῶς; Ὅχι βεβαίως. Δὲν ἔχομεν σχετικῶς ἢ νὰ ἀναγνώσωμεν ἕν ποιητικὸν κείμενον τοῦ Wagner ἢ τοῦ τελευταίου Verdi καὶ ἄλλων. Μόνον εἰς τὰ κωμικὰ μελοδράματα τῶν Ἰταλῶν ἢ τῶν Γάλλων καὶ τῶν Γερμανῶν ἀκόμη, συναντᾷ τις λέξεις ἢ καὶ σκηνὰς περιττὰς καὶ ἐν μέρει ἀντιαισθητικὰς. Ἄλλὰ τὸ τοιοῦτον, δικαιολογεῖται πάλιν, ἐκ τῆς ἐλαφρᾶς καὶ διασκεδαστικῆς ὑποθέσεως τοῦ ὅλου ἔργου ³⁾.

¹⁾ Βλέπε καὶ τὴν παράγραφον «Ἡ δραματικότης—τὸ δράμα» τοῦ Ε'. κεφαλαίου τοῦ Β'. μέρους—(δ'. Τὸ μελόδραμα).

²⁾ Βλέπε π. χ. τὴν μουσικὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτήρων, τοῦ περιβάλλοντος, τῆς σκηνῆς κτλ., εἰς τὰ μουσικοδράματα τοῦ Wagner ἢ τοῦ Pfitzner, τοῦ R. Strauss ἢ τῶν Verdi, Puccini καὶ ἄλλων.

³⁾ Ὅτι καὶ εἰς τὰ δράματα τῶν μεγαλυτέρων δραματοργῶν ὡς τῶν Shakespeare, Schiller, Ibsen κτλ., δύνανται τις εὐκόλως νὰ «ἀλιεύσῃ» τοιούτου εἴδους «πεζολογῆ»

Περὶ φυσικότητος.

Ἐπάρχουν ὅμως καὶ τινες—καὶ μετ' αὐτῶν καὶ ὁ κ. Γ. Λαμπελὲτ—οἱ ὁποῖοι χαρακτηρίζουν τὴν σύνδεσιν μουσικῆς καὶ ποιήσεως, γενικῶς, καὶ δὴ τὸ μελόδραμα ὡς τι «ἀφύσικον». Διότι—λέγουν—«πῶς εἶναι δυνατόν ν' ἀρέσῃ εἰς ἓν πρόσωπον ἀνωτέρας (;) αἰσθητικῆς μορφώσεως, ἢ κατάστασις καθ' ἣν, ὁ Δὸν Ζουὰν ἢ ἡ βασίλισσα τῆς Ἀγγλίας ἢ ὁ α πρίγκηψ κτλ., μεταφερόμενοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὡς ἥρωες ἑνὸς (μελο)-δράματος, ἀρχίζουν νὰ τραγουδοῦν;» Ἡ: «Εἶναι δυνατόν ποτέ, νὰ ἐκφράζῃ τὰ συναισθήματά της ἢ κυρία τῆς ἀνωτάτης κοινωνίας, τραγουδιστά;» Ὅποια ἀφέλεια! Τὸ μελόδραμα, ἀλλὰ καὶ ἡ τέχνη γενικῶς, δὲν εἶναι τι τὸ «φυσικόν», διότι δὲν εἶναι μίμησις πράξεως. Εἶναι μία νέα κατάσταση, μακρὰν τῆς πραγματικότητος, εἰς νέος κόσμος ἰδιαιτέρας ὅλως συσκευῆς. Ἡ τέχνη δηλαδὴ καὶ ἰδίως τὸ δράμα, περιφρονεῖ τὰ λεπτομερειακὰ ἀνάξια λόγου δι' αὐτήν, γεγονότα, διὰ νὰ περιορισθῇ εἰς τὰ κύρια καὶ μόνον σημεῖα, τὰς γενικὰς γραμμὰς, καὶ ἀποκτῆσθαι οὕτω συγκεντροτικότητα καὶ ἐνιαίαν κατεύθυνσιν. Ἡ τέχνη—ὡς λέγουν—συνήθως—*σιλιζάρε*. Τελευταῖος δέ, τρόπον τινὰ σταθμὸς, *σιλιζαρίσματος* εἰς τὸ δράμα, εἶναι τὸ ἄσμα ¹⁾. Ἐπομένως, τὸ τελευταῖον, εἶναι ἓν εἶδος πλέον, καλλιτεχνικῆς ἀποδόσεως, δεδικαιολογημένον δέ. Ἡ «φυσικότης» ἄλλως τε ἢ ἡ ἀναγκαιότης διὰ τὸ ἄσμα, ὡς καὶ διὰ τὴν τέχνην βεβαίως, ἔχει ὑπερνικηθῆ ἤδη ἀπὸ τὴν «ἀφύσικότητα» τοῦ ἀνωτέρου ὥραιου ἢ τοῦ χαρακτηριστικοῦ τῆς καλλιτεχνίας. Ἡ καλλιτεχνία καὶ δὴ ἡ μουσική, δὲν μιμεῖται καθ' ὁλοκληρίαν τι διὰ νὰ συγκριθῇ μετὰ τοῦ πρωτοτύπου. Εἶναι μία ἀνεξάρτητος τῆς φύσεως κατάσταση ἢ, μία νέα κατάσταση, ἓν νέον εἶδος, ἀφ' οὗ καὶ διὰ τὸ ὥραιον, τὸ ὑψηλὸν (*Erhaben*) κτλ., τῆς φύσεως, λαμβάνονται ὡς γνωστὸν ὑπ' ὄψει, οἱ νόμοι καὶ οἱ αἰσθητικοὶ κανόνες τῆς καλλιτεχνίας καὶ οὐχὶ τὰνάπαλιν ²⁾. Καὶ ἐπομένως, ἄδουσα εἰς τὸ μελόδραμα ἢ ἐκ τοῦ *sujet* πριγκίπισσα ἢ κυρία τῆς ἀνωτάτης κοινωνίας, δὲν ἀπαρνεῖται τὴν καταγωγὴν της (ἔστω καὶ ἂν ἐν τῇ πραγματικότητι εἶναι ἀριστοκράτις), ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου συνεργάζεται, συμβάλλει καὶ αὐτὴ διὰ τῆς ὅλης ἐμφανισεῶς της, εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς ἰδανικῆς ἀτμοσφαιρας, τῆς ἰδέας, τοῦ ὥραιου

ματα», εἶναι αὐτονόητον. Ὅτι δὲ αἱ φράσεις αὗται δὲν καταστρέφουν τὴν ἐνότητα, τὴν καλαισθητικὴν ἀξίαν καὶ τὸ ἀνώτερόν «τι» τῶν ἔργων τούτων, εἶναι ἐπίσης γνωστὸν.

¹⁾ Παρακαλῶ τὸν ἀναγνώστην, νὰ μὴ συγχίσῃ τὴν συγκεντροτικότητα αὐτὴν καὶ τὸ *σιλιζάρισμα*, μετὰ τὴν ἐπιλογὴν τοῦ ἡχητικοῦ ἢ μὴ, κινηματογράφου.—Βλέπε τὸ σχετικὸν κεφάλαιον εἰς τὸ Β'. μέρος τοῦ παρόντος ἔργου.

²⁾ Σχετικῶς θὰ ἐπανέλθωμεν καὶ πάλιν εἰς τὸ Β'. μέρος.

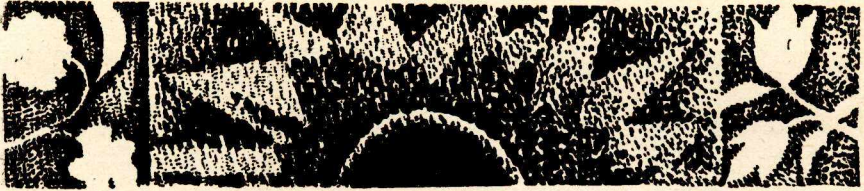
κτλ., τῆς τέχνης. Καὶ ἡ μουσικὴ μετὰ τῆς ποιήσεως, ἐν τοιαύτῃ περι-
πτώσει, δίδουν τὸ Lied, τὸ μελόδραμα κτλ., τὴν τελευταίαν δηλαδὴ προ-
σπάθειαν (καθ' ὅσον, ἔξαρτᾶται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς συνδέσεως) **στιλι-
ζαρίσματος**.

Δεδομένου ὅτι, ἀνεπτύχθησαν ἤδη, ἐν γενικαῖς γραμμαῖς, τὰ βασικά
προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς τῆς μουσικῆς, δὲν ὑπολείπεται πλέον ἢ νὰ ἐξε-
τάσωμεν ἐν συνεχείᾳ λεπτομερῶς, τὰ ἐκφραστικὰ μουσικὰ στοιχεῖα ἀποδό-
σεως, τὰ ὄργανα κατόπιν, τὰς μορφάς, τὰς καλαισθητικὰς ἀξίας, τὸ ὕφος,
τὴν ἐκτέλεσιν κτλ.

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικὸς ἐπιστήμων

Δρ τοῦ Πανεπιστημίου Βιέννης



ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΑΣ

Μόνο οί τραγουδισταί γνωρίζουν την πραγματική αγωνία πού τούς βασανίζει όταν πρόκειται νά τραγουδίσουν δημοσία και εἶναι δυστυχῶς βραχνοί ἢ ἔχουν τήν φωνή τους κουρασμένη. Τò φοβερό τραγ, πού φυσικά νοιώθει κάθε καλλιτέχνης, αὐξάνεται κ' ἔτσι ἡ ἐκτέλεση δέν μπορεῖ παρὰ νά εἶναι μετρία.



Ὁ κ. D. Wicart

Οί τραγουδισταί ὅμως θά χαροῦν ὅταν μάθουν ὅτι ὑπάρχει σήμερα στό Παρίσι ἕνας γιατρός, πραγματικῶς καλλιτέχνης, πού δύναται νά τούς ἀνακουφίσῃ, ὡς ἐκ θαύματος, κ' ἀκόμα νά τούς γιατρέψῃ μὲ μία μόνο ἐπίσκεψη, αὐτὸ τὸ βράχνιασμα ἢ τὸ κρύωμα : εἶναι ὁ γιατρός D. Wicart πού ὀλόκληρο τὸ Παρίσι ὀνόμασε, μὲ τὸ δίκιο «docteur miracle» δηλαδή ὁ γιατρός τοῦ θαύματος.

Ὁ κ. Wicart δέν εἶναι μόνο ἐπιστήμων τῆς ἰατρικῆς ἀλλὰ συγχρόνως συγγραφεὺς καὶ εὐχάριστος ὀμιλητῆς (conférencier). Κάθε, πραγματικῶς τραγουδιστῆς καὶ καλλιτέχνης, θάπρεπε νά ἔχει διαβάσῃ τὸ περιφημὸ του ἔργο εἰς δύο τόμους «Le Chanteur» (ὁ τραγουδιστῆς) ὅπου ὁ συγγραφεὺς δέν μεταχειρίζεται τὸ ζήτημα τῆς φωνῆς μόνο ἀπὸ ἐπιστημονικῆς ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως. Ἐνα πρῶι, λέγει ὁ πρόλογος τοῦ ἔργου τούτου, τὸν κ. Wicart ξύπνησε

βιαστικά ὁ ὑπηρέτης του. Ἐνας κύριος περιτυλιγμένος μ' ἓνα μεγάλο κα-
σκὸλ τὸν ζητοῦσε ἐπιμόνως. Ἦταν ὁ κ. Clemenceau, ὁ πρωθυπουργὸς τῆς
Γαλλίας.

— Γιατρέ, τοῦ λέγει μ' ἀγωνία, εἶμαι φοβερὰ βραχνὸς καὶ σήμερα
τὸ βράδυ ἔχω ἓνα σπουδαῖο ζήτημα νὰ συζητήσω στὴ Βουλὴ. Ὅλοι οἱ
ἀντίπαλοί μου ποὺ γνωρίζουν τὴν ἀδιαθεσίᾳ μου ἐλπίζουν μ' αὐτὸ νὰ μὲ
νικήσουν. Ἐσὺ μόνον μπορεῖς νὰ μὲ κάνῃς καλά.

Μετὰ μίαν ὥρα ὁ πρωθυπουργὸς τῆς Γαλλίας ἀναχωροῦσε ἀπὸ τὸ
ιατρεῖον χαρούμενος· τὸ βράδυ στὴ Βουλὴ ἡ φωνὴ του ἔλαμπε σὰν τοῦ
λεονταριοῦ.

Καὶ τώρα, ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ τραγουδιστὴς ποὺ δὲν θὰ ποθοῦσε
νὰ γνωρίσῃ αὐτὸν τὸν γιατρὸν καλλιτέχνην; Ἄς μὴ ἀνυπομονοῦν καὶ ἄς
ἐλπίζουν ὅτι ὁ ὥρατος μας οὐρανὸς καὶ ἡ λαμπερὴ μας Ἀκρόπολις θὰ τὸν
ἐλκύσουν κ' ἔτσι θὰ ἔχουμε ὅλοι οἱ καλλιτέχναι τὴν χαρὰν νὰ τὸν γνωρί-
σουμε καὶ νὰ τὸν ἀκούσουμε σὲ μερικὲς ἐνδιαφέρουσες διαλέξεις.

ΕΡΡΙΚΟΣ ΜΙΣΣΙΡ

Υ. Γ. Ὁ κύριος Wicart μοῦ γράφει, ὅτι ἐλπίζει νὰ ἔλθῃ κατὰ τὴν ἀνοιξί.

E. M.





Η ΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΟΜΙΛΙΑΣ

Η ΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΟΜΙΛΙΑΣ ΚΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ. — Η ΜΕΘΟΔΟΣ ENGEL.

Ἡ Ἄγωγή τῆς ὁμιλίας σ' ἐμᾶς ἐδῶ εἶναι σχεδὸν ἄγνωστη μ' ὄλο ποῦ κανεῖς δὲ μπορεῖ ν' ἀμφισβητήσῃ ὅτι, πρὸ παντὸς γιὰ τὸν ἠθοποιό, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν ἀγορητή, τὸ δάσκαλο, τὸν κύρηκα τὸν παπᾶ κ.λπ., εἶναι ἀπαραίτητο στοιχεῖο γιὰ τὴν ἐξάσκηση τοῦ ἐπαγγέλματός τους. Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς στὴν Αὐστρία καὶ τὴν Γερμανία — ἴσως καὶ σ' ἄλλες χῶρες — τὸ διδάσκονται ἀπ' τοὺς δασκάλους τῶν θεατρικῶν σχολῶν ἢ στὰ εἰδικὰ κοῦρσα ποῦ κρατοῦν λέκτορες στὰ διάφορα Πανεπιστήμια.

Ἐδῶ τὸ λέμε Ὁρθοφωνία (ὄρος ποῦ καθιέρωσε νομίζω ὁ Κωστής Νικολάου) καὶ «ἄρθρωσι». Στὴ Γαλλία «diction». Στὴ Γερμανία «ἀγωγή τῆς ὁμιλίας» (Sprecherziehung). Οἱ Γερμανοὶ ἰδιαίτερα, τὸ ἔχουν ἀναγάγει σὲ ἐπιστήμη. Γιατροί, δικηγόροι, ἠθοποιοί, μεγάλοι παιδαγωγοὶ τῆς φωνῆς, καθηγητὲς τοῦ Πανεπιστημίου καὶ δάσκαλοι τοῦ δημοτικοῦ, ἔχουν ἀσχοληθεῖ κι' ἔχουν μελετήσει τὴ μιλιὰ. Φημισμένα εἶναι τὰ ὀνόματα τῶν καθηγητῶν Holzmann, Gutzmann, Flatau, τοῦ Froeschel, τοῦ ὑφηγητῆ Dr. Stern τῆς Βιέννης, τοῦ Dr. Stein καὶ τόσων ἄλλων. Ἔχουν βρεῖ μηχανήματα ἀπειρα, ποῦ ἐξετάζουν τὸ φωνητικὸ μηχανισμό μας καὶ παρακολουθοῦν τὴ λειτουργία του. Παραλληλίζουν, βρίσκουν τὸ κακό, δείχνουν ποῖο εἶναι τὸ σωστό. Ἔχουν ἰδρῦση σὲ πολλὰ πανεπιστήμια λαμπορατόρια καὶ στὸ σύλλογο τῶν δασκάλων τῆς μεθόδου «Engel» ποῦ ἔχει τὸ πλουσιώτερο. Ἡ βιβλιογραφία στὸ εἶδος εἶναι ἀφάνταστα πλούσια καὶ ὄλο πλουτίζεται.

Ἡ Μέθοδος τοῦ καθηγητῆ Engel μαζί μ' ἐκείνη τοῦ Χάι εἶναι ποῦ ἐπιβληθήκανε τὸ περισσότερο καὶ πιὸ πολὺ ἢ πρώτη.

Ὁ Eduard Engel ποῦ εἶχε συμπληρώσει τὶς μουσικὲς του σπουδὲς στὴν Ἰταλία παρουσιάσθηκε πρὶν ἀπὸ 40 χρόνια δάσκαλος τοῦ τραγουδιοῦ

και τῆς μιλιᾶς στὴ Γερμανία. Ἦταν τότε ἡ ἐποχὴ ποῦ οἱ καθηγητὲς τοῦ Πανεπιστημίου, Gutzmann καὶ Flatau μελετοῦσαν τὰ προβλήματα τοῦ λόγου μὲ τὰ σφάλματά του καὶ τὶς ἀρρώστειες του καὶ ἐδημιουργοῦσαν τὸν κλάδον τῆς Ἱατρικῆς ποῦ σήμερα ὀνομάζεται Λογοπαιδεία (Logopädie). Πρὶν αὐτοὶ ἀκόμα φθάσουν σ' ἀποτελέσματα σχετικὰ μὲ κάποιες ἀρρώστειες τῆς φωνῆς (φωνασθένεια, ὠρισμένες περιπτώσεις κατάρρων κλπ) μὰ πρὸ παντὸς γενικὰ τῆς ἀγωγῆς τῆς μιλιᾶς, ὁ Engel πειραματιζόμενος κι' αὐτὸς στοὺς μαθητὲς του δημιούργησε τὴ μέθοδό του ποῦ κι' ἐκεῖνοι (Gutzmann καὶ Flatau) τὴν ἀνεγνώρισαν καὶ ὁ κόσμος ὡς καὶ οἱ ἀρχές. Ἡ μέθοδος αὕτη ἔχει εἰσαχθῆ καὶ εἰς τὰ σχολεῖα τῆς Γερμανίας ἰδιαίτερα δὲ τῆς Σαξωνίας. (¹) Στὸ σύλλογο τῶν δασκάλων τῆς μεθόδου Engel ἔχει δοθῆ ἐπιχορήγησι γιὰ τὴν ἴδρυσιν καὶ συντήρησιν μιανῆς Arbeitstelle, τοῦ πιὸ τέλειου πειραματικοῦ φωνητικοῦ ἐργαστηρίου, ὅπου οἱ ὑποψήφιοι τῶν ἐξετάσεων γιὰ δίπλωμα τοῦ δασκάλου τῆς ὀμιλίας, κατὰ τὴ μέθοδό του, εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ φοιτήσουν ἓνα ὠρισμένο χρονικὸ διάστημα.

Στὸ πρῶτο ὅπως καὶ στὸ τρίτο συνέδριον φωνιατρίας καὶ λογοπαιδείας ποῦ ἔγιναν στὴ Βιέννη, ἡ μέθοδος Engel ἐκτιμῆθηκε γιὰ τὴν ἀπλότητα καὶ τὴν βασικότητά της καὶ ἰδιαίτερα στὸ κεφάλαιον τῆς ἄσκησης καὶ προπαρασκευῆς τοῦ καλλιτεχνικοῦ λόγου.

Γι' αὐτὸ μπῆκε σ' ὅλες τὶς θεατρικὰς σχολὰς καὶ τὸ μᾶθημα τῆς ἀγωγῆς τῆς ὀμιλίας ἔχει πρώτη θέσιν στὸ πρόγραμμα. Ὁ ἠθοποιὸς πρέπει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον νὰ ἔχη ἀγωγήν στὴν ὀμιλίαν του γιὰτὶ τότε ξέρει πῶς πρέπει νὰ μεταχειρίζεται τὰ φωνητικὰ του ὄργανα γιὰ νὰ τοῦ δώσουν καθαροῦς, ὠραίους, εὐχαρίστους, μὰ πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὑγιεῖς τόνους καὶ κοντὰ σ' αὐτὸ πῶς ν' ἀρθρῶνῃ στρογγυλά, καθαρὰ κι' ἀβίαστα γιὰ νὰ κερδίξῃ ὁ λόγος του σὲ παλμό, ἐνότητα κι' εὐκρίνεια.

Τὸ μεγάλο πρόβλημα τοῦ ξεφωνητοῦ ἔξω ἀπὸ ρυθμὸν καὶ νόημα, γιὰ ν' ἀκουστῆ στὸ μεγάλο χῶρον, τὸ λύνει μιὰ λεπτὴ ἀρθρωσις καὶ μιὰ μορφοβαλμένη φωνή.

Ὁ ἠθοποιὸς ἀκούεται ὡς τὸ τελευταῖον κάθισμα καὶ παίζει τὸ πιὸ δύσκολον ρόλον ξεκούραστα. Ἄμα ξέρει ν' ἀναπνεύσῃ καὶ νὰ μιλήσῃ, μετὰ τὴ

¹) Γιὰ τὸ δάσκαλον, τῶν πρώτων χρόνων τοῦ δημοτικοῦ μάλιστα, ποῦ πρέπει νὰ κερδίξῃ τὰ παιδιὰ του μὲ τὸ παραμῦθον τῆς διδασκαλείας του, ὅπως θέλει ἡ σύγχρονη παιδαγωγικὴ, ἡ ἀγωγή τῆς ὀμιλίας ἔχει ἐξαιρετικὴν σημασίαν. Αὐτὸ ἐκτιμώντας καὶ ἡ διεύθυνσις τοῦ Μαρσέλιου διδασκαλείου τῆς Ἀθήνας, καθιέρωσε τὸ μᾶθημα τῆς ὀρθοφωνίας καὶ ἀρθρωσις καὶ μοῦ ἀνέθεσε ἀπ' τὴν ἀρχὴν τῆς περασμένης χρονίας τὴ διδασκαλίαν του.

παράσταση είναι έτοιμος ν' άρχισή μιάν άλλη. Κι' άμα δέ ξέρει, είναι βραχνός, κατάκοπος, λαχανιασμένος κι' άνόρεχτος.

Ο ήθοποιός πού δέν κυβερνάει τó λόγο του σέ μιá βαριά σκηνή-μεγάλου θυμού άς πούμε-γίνεται κατακόκκινος, σφίγγεται, λαχανιάζει και τá μάτια του πετιούνται έξω· ó θεατής έχει τότε τó συναίσθημα ότι ó θεατρίνος πάει νά σκάσει κι' αυτό βέβαια δέν προσθέτει στό καλλιτεχνικό άποτέλεσμα.

Άν όμως ξέρει ó ήθοποιός νά χειρισθῆ τó λόγο του, νά παίξῃ μέ τῆ φωνή του, ν' άρθρώσῃ ώραϊα, και μεγάλο ταλέντο νά μὴν εἶναι, κερδίζει τó κοινό και στέκεται. Ένας ήθοποιός πού εἶναι μεγάλο ταλέντο, δείχνει τó μισό άπ' όσο αξίζει γιατί δέν εἶναι κύριος τῆς μιλιᾶς του.

Έχουμε παραδείγματα ήθοποιών πού ξεαφνα αισθάνθηκαν νά τούς έγκαταλείπῃ ἡ φωνή τους σέ μιá άπό τῖς πιό δυνατές σκηνές τού ρόλου τους. Άγωνίστηκαν, κούνησαν άπεγνωσμένα τó στόμα τους, φούσκωσαν τá πλεμόνια τους, μá τίποτα. Φωνή δέν άκουότανε. Ἡ άλλων πού άρχισαν σιγά-σιγά νά χάνουν τῆ φωνή τους ώσπου μιá μέρα τὴν έχασαν óλοτελα (μιλῶ πάντα για ήθοποιούς πρόζας). Στῆ Βιέννη ένας τέτοιος πού τώρα εἶναι πάλι στό Burgtheater, πρὶν άπό δυό-τρία χρόνια, άναγκάστηκε μ' όλο πού εἶχε εἴκοσι χρόνια στῆ σκηνή, νά πάρῃ ένα ειδικό κούρσο για νά μπορέσῃ νά ξαναεβῆ στό θέατρο· ἦταν λίγο άργά και γι' αυτό τού ἔμεινε μιá αδυναμία στῆ φωνή.

Άς ξεετάσουμε ώστόσο τῆ μέθοδο τού Engel στῖς γενικές τῆς γραμμές

Ἡ καλή όμιλία, πρεσβεύει, βασίζεται σέ καλά τοποθετημένη φωνή. Άρχίζει λοιπόν άπό τῆ μόρφωση τῆς φωνῆς (Stimmbildung) Αὐτῆ συνίσταται α'. σέ σωστή άναπνοή β'. σέ σωστό μπάσιμο τού τόνου και γ'. στῆ πλήρη χρησιμοποίηση τῆς άπήχησης (Resonanz), τῶν χώρων πού μποροῦν νά ἔχουν τέτοια (φάρυγγας, στόμα, ρουθούνια, και οἱ διάφορες ἔσωτερικῆς σπηλιές τῆς κεφαλῆς).

Ἡ άναπνοή εἶναι τó κυριώτερο στοιχείο για τῆ παραγωγή τού τόνου. Γι' αυτό κι' άπ' τούς παιδαγωγούς τῆς φωνῆς δίνεται ιδιαίτερη σημασία στό κεφάλαιο αυτό. Ἡ μέθοδος Engel διδάσκει τὴν άναπνοή τού διαφράγματος και τῶν κάτω πλευρῶν (Zwerchfell-unteren Rippenatmung) πού εἶναι κιόλας παραδεγμένη άνεπιφύλαχτα άπ' όλους τούς δασκάλους τῆς μιλιᾶς (Sprechlehrer) και τούς λαρυγγολόγους ειδικούς γιατρούς πάλι τῆς μιλιᾶς (Spracharzt). Τά «ὕπέρ» αὐτοῦ τού τρόπου άναπνοῆς εἶναι πρῶτο και κυριώτερο, πού μέ τῆ συστολή τού διαφράγματος και τó σήκωμα τῶν κάτω πλευρῶν, ó χώρος πού ἔχουμε νά γεμίσουμε μέ άέρα κατá τὴν εἰσπνοή γίνεται μεγάλος. Πολύ μεγαλύτερος παρὰ σέ κάθε άλλο τρόπο άνα-

πνοῆς. Ἔτσι ἔχουμε μεγαλύτερης διάρκειας ἐκπνοή. Δεύτερο, δὲν κουράζει τοὺς μῦς τοῦ λαιμοῦ πρᾶγμα ποῦ μποροῦσε νὰ βλάψῃ τὴν παραγωγή τοῦ τόνου, δηλαδὴ τῆς φωνῆς. Τρίτον ἐξασφαλίζει κανονικώτερη ἐκπνοή καὶ γενικὰ ξεκούραστη ἀναπνοή γιὰ λόγους ποῦ θὰ τραβοῦσε πολὺ ἂν γυρεῖται νὰ τοὺς ἀναφέρουμε ἔδῳ. Ὡστόσο καθαρὰ ἀναπνευστικὲς ἀσκήσεις δηλαδὴ βουβῆς δὲ γίνονται. Ἡ ἀναπνοή στὸ μάθημα τῆς μιλιᾶς δὲ χωρίζεται ἀπ' τὴ φωνή.

Ἄσκεται λοιπὸν μεθοδικά, σύγχρονα μὲ τὴν παραγωγή τοῦ τόνου καὶ ἀργότερα μὲ τὴν ἄρθρωσι, τὴν προφορὰ τῆς λέξης καὶ τῆς φράσης.

Τὸ σωστὸ μπάσιμο (Einsetzen) τοῦ τόνου, ἀσκεῖται μὲ ὅλα τὰ φωνήεντα κ' ἔχει πολλή σημασία, γιὰτὶ ἂν εἶναι σκληρὸ—τὸ περίφημο coup de glotte τῶν παλαιῶν καιρῶν—μπορεῖ νὰ κάνει κακὸ στὰ φωνητικὰ χεῖλη (stimmlippen καὶ ὄχι Stimmbaender, γιὰτὶ δὲν εἶναι ταινίες ἀλλὰ χεῖλη, ὑποστηρίζει ὁ Froeschel). Ἄν εἶναι πάλι ἀστήριχτο καὶ φουσητὸ (Gehauchtes) τότε ὁ τόνος χάνει σὲ διαύγεια, ἔνταση καὶ εἶναι ἀνταισθητικὸς—αὐτὸ ποῦ λέμε: αὐτὸς φυσάει ἀέρα ὅταν μιλάει ἢ τραγουδάει. Ἡ ἀναπνοή σπαταλιέται πολὺ τότε.

Τῶν ἀπηχητικῶν χώρων (Resonatoren) ἡ ἐκμετάλλευσι ἀσκεῖται γιὰ κάθε φθόγγο ὡς καὶ γιὰ τὰ πειὸ θαμπὰ σύμφωνα καὶ ἰδιαίτερα στὸ δέσιμό τους μὲ φωνήεντο, ἐνῶ ζητώντας μὲ τὴν ἄσκησι νὰ φέρουμε τὸν τόνο μπροστὰ καὶ ἀπαιτῶντας νὰ χτυπήσει στὸ παραδεγμένο ἀπ' ὅλους «Anschlagspunkt» ποῦ τὸ τοποθετοῦμε στὸ κέντρο τῆς μάσκας, κατορθώνεται νὰ βγῆ ἡ φωνή ἀπὸ τὸ στόμα καὶ τὸ λαρυγγί νὰ ἐλευθερωθῆ ἐντελῶς.

Μιλιά ὅμως εἶναι ἡ διαμόρφωσι φθόγγων, ἡ προφορὰ δύο τριῶν μαζὺ ποῦ ἀποτελοῦνε τὴ συλλαβή, τὸ δέσιμο τῆς συλλαβῆς σὲ λέξι καὶ τῆς λέξης σὲ φράσι.

Ἡ ὑγιεινὴ τῆς μιλιᾶς κατὰ τὸν Engel ἀπαιτεῖ, ὁ φθόγγος, εἴτε φωνήεντο εἶναι εἴτε σύμφωνο, νὰ διαμορφώνεται ἔμπρὸς στὸ χῶρο τοῦ σκληροῦ οὐρανίσκου ὡς στὶς ἄκρες τῶν χειλιῶν, γιὰ νὰ μὴ ἐρεθίζεται ὁ μαλακὸς οὐρανίσκος ἢ καὶ τὰ φωνητικὰ χεῖλη, ὁ δὲ τόνος θὰ βγαίῃ πρὸς τὰ ἔξω καὶ νὰ μὴ γίνεται αὐτὸ ποῦ παρατηροῦμε λέγοντας: «αὐτὸς καταπίνει τὰ λόγια του». Τὰ χεῖλια καὶ ἡ γλῶσσα, ποῦ στὴ διαμόρφωσι—καὶ ἰδιαίτερα στὴ σωστὴ διαμόρφωσι—τοῦ φθόγγου λαβαίνουν τὸ πειὸ ἐνεργὸ μέρος, ἀσκοῦνται στὴ γοργὴ κίνησι καὶ τὴν ἐναλλαγὴ τῆς θέσης καὶ τοῦ σχήματός τους, ἀνάλογα μὲ τὴ διαδοχὴ τῶν φθόγγων. Τὸ στόμα ἀσκεῖται νὰ μένῃ ὅσο τὸ δυνατὸ ἀνοιχτὸ καὶ ἀκίνητο (φυσικὰ ὄχι σπασμωδικὰ σφυγμένο μὰ ἐλεύθερο) γιὰτὶ αὐτὸ βοηθάει πολὺ, ἰδιαίτερα στὴ ταχυλογία ἢ σὲ στιγμῆς ὀρμῆς, τὴ σαφήνεια τοῦ λόγου ὅπως καὶ τὴ διατήρησι τῆς ἡχητικῆς ἐνότη-

τας. Τὴ διατήρηση τῆς ἠχητικῆς ἐνότητος τὴ βοηθάει ἀκόμα καὶ ἡ κυρίαρχη θέση στὴ συλλαβή, στὴ λέξη, γενικὰ τὸ λόγο, τοῦ φωνήεντου, ποῦ ἀπαιτεῖ ἡ μέθοδος Engel.

Τὸ τελευταῖο τοῦτο, ποῦ ἐκεῖνος τὸ ξεσήκωσε ἀπὸ τὴν Ἰταλικὴ γλῶσσα συνετέλεσε πολὺ στὴν ἐπικράτηση τῆς μεθόδου του, ποῦ δίνει στὴ συλλαβὴ καὶ τὴ λέξη ἀέρα, τὴν λύνει ἀπὸ τὸ σφίξιμο τῶν δύο τριῶν συμφώνων ποῦ τόσο συχνὰ συναντιοῦνται στὴ Γερμανικὴ γλῶσσα, κομματιάζοντας τὴν ἐνότητα τοῦ ἤχου καὶ χαρίζει στὸ λόγο μουσικότητα. Ἀλλὰ καὶ αὐτὸ εἶναι ποῦ κάνει τὴ μέθοδο Engel νὰ προσαρμόζεται περίφημα στὴν Ἑλληνικὴ σπουδὴ ὅπου ἡ γλῶσσα ἀπὸ μόνη της δίνει στὸ φωνήεντο ἐξαιρετικὴ θέση στὴ συλλαβή. Καὶ γενικὰ ἡ βάση τῆς ὅλης θεωρίας στεραιωμένη στὴ φυσιολογία τῆς μιλιᾶς καὶ τῆς ὑγιεινῆς τῆς φωνητικῆς μηχανῆς, λύνει τὸ ζήτημα τῆς ἀγωγῆς τοῦ λόγου γιὰ ὅλες ἴσως τὶς εὐρωπαϊκὰς γλῶσσας. (Στοὺς Γαλλοὺς βέβαια δὲ θὰ ταίριαζε καθόλου).

Μιὰ πιὸ ἐκτεταμένη ἀνάλυση τῆς ὅλης διδασκαλίας θὰ μάκραινε πολὺ καὶ θὰ ξεπερνοῦσε τὸ σημερινὸ μας σκοπὸ.

ΣΩΚΡ. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ



ΧΡΟΝΙΚΑ

ΤΑ "ΜΟΥΣΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ,..—Τὰ «Μ. Χ.» ὑπολογίζοντας στὸν σοβαρὸ κύκλο τῶν ἀναγνωστῶν των, κυκλοφοροῦν τὸ πρῶτον ἡμῶν τοῦ Ε'. τόμου μὲ τὴν πλέον ἐκλεκτὴν ὕλην, ἀρχίζοντας συγχρόνως καὶ τὴν δημοσίευσιν τῆς «Αἰσθητικῆς τῆς μουσικῆς» τοῦ ἀξιότιμου συνεργάτου μας κ. Κ. Α. Οἰκονόμου. Τὸ ἐκ 380 περίπου σελίδων βιβλίον τοῦ τακτικοῦ μας συνεργάτου, πρωτότυπος μουσικοεπιστημονικὴ μελέτη, ἐξετάζει ὅλα τὰ προβλήματα τῆς Εὐρωπαϊκῆς καὶ τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς ἀπὸ αἰσθητικῆς καὶ ψυχολογικῆς ἀπόψεως. Χωρὶς νὰ δίδῃ μὰ μονόπλευρην ψυχολογικὴν ἔρευνα στὰ προβλήματα, ὅπως κάμουν ἄλλοι Εὐρωπαῖοι αἰσθητικοὶ (βλέπε π. χ. τὰς Γενικὰς αἰσθητικὰς τῶν Lipps, Witasch καὶ ἄλλων, ἢ τὰς μουσικὰς αἰσθητικὰς τῶν Schmitz, Mersmann, Riemann κτλ.), ἀλλ' οὐδὲ καὶ κοινωνιολογικὴν τοιαύτην (βλέπε τὰς Αἰσθητικὰς τῶν Lalo, Bekker καὶ ἄλλων) κατορθώνει ὁ συνεργάτης μας, στηριζόμενος στὰ ψυχολογικὰ ἐλατήρια τῶν διαφορῶν μουσικῶν φαινομένων, νὰ ἐμβαθύνῃ ἐπὶ πλέον στὰ αἷτια καὶ τὰ φαινόμενα αὐτὰ καὶ νὰ ἀποκαλύψῃ τὴν βαθυτέραν οὐσίαν καὶ ὕφην τῶν μουσικῶν φαινομένων, αἰτίων καὶ καταστάσεων. Γύρω δηλαδὴ ἀπὸ μὴ ἀπλὴ μελωδικὴ γραμμὴ ἢ ἀκολουθίαν συγχορδιῶν ἢ ἐνορχήστρωσιν κτλ., νὰ εὔρη τὴν ἐνεργὸν (ἑσωτερικὴν) δύναμιν, τὰ αἷτια τῆς οὕτως ἢ ἄλλως πλασθεΐσης μουσικῆς φράσεως καὶ τὴν ὑποκρουπιτομένην ἐπὶ πλέον εἰς τὴν μουσικὴν αὐτὴν καλλιτεχνικὴν ἔκφασιν, βαθυτέραν οὐσίαν καὶ ἰδέαν τῆς συνθέσεως. Τὸ πλῆθος τῶν μουσικῶν παραδειγμάτων τοῦ Β'. μέρους τῆς «Αἰσθητικῆς» του, ἀπὸ τὴν διεθνή μουσικὴν παραγωγὴν, ὡς καὶ αἱ ἄλλαι παραπομπαὶ εἰς τὴν ἐπιστημονικὴν κυρίως βιβλιογραφίαν, γὰρ τὰ διάφορα προβλήματα, θὰ καταστήσουν τὸ βιβλίον τοῦ συνεργάτου μας ἀσφαλῶς βάσιν διὰ περαιτέρω ἔρευναν οἰοδηγήποτε ἄλλου θεωρητικοῦ ἢ πρακτικοῦ βιβλίου καὶ θέματος γύρω ἀπὸ τὴν μουσικὴν. Ἀπὸ τοῦ προσεχοῦς δὲ τόμου τῶν

«Μ. Χ.» θὰ ἀρχίσῃ ἡ δημοσίευσίς τοῦ Β'. μέρους τῆς «Αἰσθητικῆς τῆς μουσικῆς», ἡ πρακτικὴ πλέον, ἡ ἐφηρμοσμένη αἰσθητικὴ.

Καὶ σημειοῦμεν ἐπίσης ὅτι, στὸ προσεχὲς τεῦχος, θὰ δημοσιευθῇ ἡ ἐξηγητὴ ἐπισημειωμένη ἤδη ἔκδοσις τῆς μοναδικῆς ἐπιστημονικῆς ἐργασίας «Ἡ παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς» τοῦ διαπρεποῦς συνεργάτου μας κ. Κ. Ψάχου, διὰ τὴν ὁποίαν τόσον εὐμενῶς ἐξεφράσθησαν, κατὰ τὴν πρῶ-
την ἔκδοσίν της, ἡμέτεροι καὶ ξένοι ἐπιστήμονες.

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΚΡΥΠΤΟΦΕΡΙΤΑΣ ΤΗΣ "ΓΚΡΟΤΤΑ ΦΕΡΑΤΤΑ,...—Ἡ Μονὴ τῆς «Γκρόττα Φεράττα» (Κρυπτοφέρης), ποὺ ἀπέχει ἀπὸ τὴ Ρώμη περίπου 25 χιλιόμετρα, ἰδρῦθη στὰ 1004 ἀπὸ τὸν ἐκ Ροσσάνου τῆς Καλαβρίας ὄσιον Νεῖλον τὸν Νέον. Ἡ Μονὴ τῆς Κρυπτοφέρης ἦταν ἀνέκαθεν κέντρον τῶν ἐλληνορρυθμῶν Καθολικῶν, ἣ ὅπως λέγονται: τῶν Οὐνιτῶν, ποὺ ἐπιδιώκουν τὴν ἔνωσιν τῆς Ὁρθοδόξου καὶ τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας ὑπὸ τὸν Πάπα Ρώμης πάντοτε. Στὴν «Γκρόττα Φεράττα» διεσώθησαν μερικὰ ἴχνη, πάντως ἐλάχιστα, καὶ αὐτὰ παρεφθαρμένα, Βυζαντινῆς μουσικῆς, ἀπὸ τοῦ ΙΔ'.—ΙΕ'. κυρίως αἰῶνος, ἀκριβῶς ἀπὸ τότε ποὺ μετανάστευσαν εἰς τὴν Ἰταλίαν μερικοὶ Ἄλθανοὶ καλόγηροι, γιὰ νὰ μᾶς δείχνουν πῶς τὰ ἴχνη αὐτά, δὲν ἔχουν καμιὰ τεχνικὴ ἀξία καὶ νὰ μᾶς θυμίσουν μόνον τὴν ἐπίδρασιν τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας, στὰ ἴθνη καὶ τὰς παραδόσεις τῆς Μονῆς αὐτῆς.

Ἄλλὰ, καὶ αὐτὸ μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδιαιτέρα, ἀπὸ τὴν παρεφθαρμένη αὐτὴ μουσικὴ, δημοσιεύθησαν στὰ 1906, μερικῆς μελωδίας εἰς τὴν τότε «Φόρμιγγα», ὕστερα ἀπὸ σχετικὴ αἴτησιν τοῦ κ. Κ. Ψάχου στὸ μακαρίτην Hugo Gaisser διευθυντὴ τοῦ Κολλεγίου Ρώμης «Ἅγιος Ἀθανάσιος» καὶ διδασκάλου συγχρόνως τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Ὁ Gaisser αὐτός, ἐξέδωκε τότε καὶ ἰδιαιτέραν μελέτην γιὰ τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἐλληνοἰταλικά ἄσματα μὲ τὸν τίτλον: «Canti ecclesiastici Italo-greci»—1905 Καὶ ἔτσι, ὅποτε γινόνταν λόγος γιὰ τὴν «Γκρόττα Φεράττα», γινόνταν πάντα γύρω ἀπὸ τὸ ἐλληνορρυθμῶν αὐτῆς καὶ τὰ πενιχρὰ διασωθέντα σ' αὐτὴν ἴχνη ἐλληνοφانوῦς παραδόσεως.

Τελευταία ὅμως, δημοσιεύθηκε ἡ εἰδησις (καὶ ποὺ βγήκε ἀπ' αὐτὴν τὴν Μονὴ) πῶς ἀνακαλύφθηκε τάχα «ἡ κλεῖς» μὲ τὴν ὁποίαν ὁ μουσικοδιδάσκαλος κ. Λαυρέντιος Τάρδι, ἀναγινώσκει τὴν εἰς τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς κώδικας Βυζαντινὴν μουσικὴν παρασημαντικὴν. Ἄλλὰ, καὶ εἶναι ἀναγκαῖον νὰ σημειωθῇ, γιὰ μιὰ τέτοια ἀνάγνωσι, προηγήθησαν καὶ ἄλλοι, καὶ μάλιστα ὁ προαναφερθεὶς Hugo Gaisser (ὅπως καὶ διδάσκαλος τοῦ κ. Λαυρέντιου) ποὺ δημοσίευσεν στὰ 1905 μελέτην του μουσικορρυθμικὴν μὲ τὸν τίτλον: «Heimpoi de Pâques dans l'office Grec», δηλαδὴ «Ἐίρημοὶ τοῦ Πάσχα εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ὀρθόδοξον λειτουργίαν». Σ' αὐτὴν ὁ Gaisser, ἀπὸ πλάνης καὶ ἄγνοια συγχίξει τοὺς εἰς ἄργον μέλος εἰρημοῦς τοῦ Πάσχα (Ἀναστάσεως ἡμέρα κτλ.) μὲ τοὺς εἰς σύντομον τοιοῦτον καὶ προσπαθεῖ ν' ἀποδείξῃ πῶς ἡ μουσικὴ γραφὴ τῶν ἀρχαίων κωδίκων εἶναι διάφορος τῆς σημερινῆς. Ἐπομένως, δείγματα τοῦ τρόπου κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ κ. Λαυρέντιος ἀναγινώσκει τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν στενογραφίαν, προλαβόντας αὐτόν, ἔδωκεν ἴθνη ὁ μακαρίτης Gaisser.

Τώρα πάλιν, ἀπὸ τηλεγράφημα τοῦ «Ἀθηναϊκοῦ Πρακτορείου» ποὺ δημοσιεύθηκε πρὶν ἀπὸ δυὸ μῆνες περίπου, εἶνε γνωστὸν ὅτι, ὁ ἡγούμενος τῆς «Γκρόττα Φεράττα»

Ἰσιδωρος Κρότος μετὰ τοῦ μουσικοδιδασκάλου αὐτῆς Λαυρεντίου Τάρδι ἐπεσεκέφθησαν τὸν Οἰκουμενικὸν Πατριάρχην Φώτιον τὸν Β'. Εἰς τὸν Πατριάρχην μας, λέγει τὸ τηλεγράφημα, ἀνέπτυξαν οἱ δύο αὐτοὶ καλόγηροι τὰς δοξασίας των καὶ συνεζήτησαν μὲ τοὺς Συνοδικοὺς καὶ τοὺς ἄλλους Μητροπολίτας καὶ ὅτι, ἐπὶ πλέον, ἀφ' οὗ ἐφοδιάσθησαν μὲ Πατριαρχικὰ συστατικὰ γράμματα, πῆγαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος διὰ νὰ ἔλθουν κατόπιν καὶ εἰς τὰς Ἀθήνας. (Εἰς τὴν πόλιν μας μάλιστα ἀνηγγέλθη ἡ ἀφίξις τῶν δύο καλογηρῶν καὶ αἱ ἐνέργειαι τῶν ἐδῶ, μὲ ἓνα ὁμοίωμα ἀνακοινωθέν). Καὶ ἔτσι, πληροφορηθήκαμε ἀπὸ τὸ τελευταῖο, τὰ ἑξῆς: Ὁ ἀρχιεπίσκοπος Ἀθηνῶν ἐρωτηθεὶς σχετικῶς μὲ τὸ ἔργον τῶν δύο προαναφερθέντων Κρυπτοφεριτῶν, ἀπήντησεν: «**Ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἑλλάδος παρακολουθεῖ μετ' ἐνδιαφέροντος τὴν ἐπιστημονικὴν συζήτησιν (;) ἐπὶ τοῦ τρόπου τῆς ἀναγνώσεως τῶν παλαιωτάτων μουσικῶν κωδίκων, δὲν πρόκειται ὅμως νὰ ταχθῇ μὲ ταύτην ἢ ἐκείνην τὴν ἄποψιν...**» καὶ ὅτι «**ὄσα θὰ εἴπουν καὶ θὰ γράψουν οἱ μέλλοντες νὰ συζητήσωσι μετὰ τῶν Κρυπτοφεριτῶν θὰ ἀντιπροσωπεύουν τὰς καθαρῶς ἀτομικὰς ἐπιστημονικὰς τῶν γνώμας, χωρὶς αὐταὶ νὰ θεωρηθοῦν ἀπηχοῦσαι γνώμας τῆς Ἐκκλησίας μας, ἢ ὅποια τηρεῖ, ἐπὶ τοῦ σοβαροτάτου τούτου, ἀλλ' ἀλύτου (;!) μέχρι τῆς στιγμῆς, προβλήματος τῆς ἀναγνώσεως τῶν ἀρχαιοτάτων μουσικῶν Βυζαντινῶν κωδίκων τῆς Κρυπτοφέρης, ἐπιβεβλημένην οὐδετερότητα.**»

Ὁ κ. Κ. Ψάχος ἐδημοσίευσεν ἀμέσως εἰς τὴν «**Καθημερινήν**» ἐπιστολὴν του (καὶ ἀπόσπασμα τῆς ἐπιστολῆς αὐτῆς ἐδημοσιεύθη ἤδη εἰς τὰ τελευταῖα ἐκδοθέντα «**Μουσικὰ Χρονικὰ**») διὰ τῆς ὁποίας, διαφωτίζων τὸ κοινὸν γύρω ἀπὸ τὸ ζήτημα αὐτό, προέτεινε νὰ γίνῃ, ἐπὶ παρουσίᾳ ἀντιπροσώπων τῆς Ἐκκλησίας, τῆς Πολιτείας, τοῦ Τύπου καὶ τοῦ ἐπιστημονικοῦ καὶ ἀρχαιολογικοῦ κόσμου, μιὰ δημοσία συζήτησις γιὰ ν' ἀναιρέσῃ μιάν πρὸς μιάν τὰς δοξασίας τοῦ κ. Λαυρεντίου καὶ τῶν ἄλλων πού τυχόν συμφωνοῦν μὲ αὐτόν, καὶ νὰ τελειώσῃ πλέον ἢ ὑπόθεσις αὐτή, πού μερικαὶ θορυβοποιοὶ ἡμιμαθεῖς, ἐκ τῶν ἐν Ἀθῆναις, ἐκμεταλλεζόμενοι, δημοσκοποῦν αὐτορεκλαμαριζόμενοι.

Ἄλλὰ καὶ ἡ ἑφημερίς «**Ἑλληνική**» σὲ συνέντευξι συντάκτου τῆς μετὰ τοῦ κ. Ψάχου, ἐδημοσίευσεν ἐν ἐκτάσει τὰς γνώμας αὐτοῦ, γιὰ νὰ χαρακτηρίσῃ ὅπως ἔπρεπε εἰς τὸ τέλος ἡ «**Ἑλληνική**»—καὶ δικαίως—τὰς προθέσεις καὶ τοὺς προπαγανδιστικοὺς σκοποὺς τῶν ὀυνετιῶν καλογηρῶν τῆς Κρυπτοφέρης. Ὡς μόνη δὲ ἀπάντησις εἰς τὰ ὑπὸ τοῦ κ. Ψάχου γραφέντα, ἐδημοσιεύθη μιὰ ἐπιστολὴ τοῦ κ. Λαυρεντίου Τάρδι, διὰ τῆς ὁποίας ὑπόσχεται ὁ κ. Λαυρέντιος νὰ ἐπανέλθῃ τὸν Ὀκτώβριον εἰς Ἀθήνας, γιὰ νὰ κάμῃ διάλεξιν καὶ συζήτησιν ἐπὶ τοῦ ζητήματος αὐτοῦ.

Τὰ «**Μουσικὰ Χρονικὰ**» πού ἀποδίδουν μεγάλην σημασίαν καὶ βαρύτητα εἰς τὸ πρόβλημα τῆς Βυζαντινῆς σημειογραφίας, ἐκ τῆς διασαφηνήσεως τοῦ ὁποίου διὰ μιάν ἀκόμη φοράν θὰ ἐπισημοποιηθῇ ἡ πρὸ αἰῶνος γενομένη ἐξήγησις τῶν μουσουργημάτων τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς ἐκ τῆς ἀρχαίας στενογραφίας εἰς τὸ σημερινὸν γραφικὸν σύστημα, ἀνέλαβον αὐτὰ νὰ διοργανώσουν τὴν ὑπὸ τοῦ κ. Ψάχου προταθεῖσαν δημοσίαν συζήτησιν εἰς μιάν τῶν ἐνταῦθα αἰθουσῶν, τοῦ «**Παρασσού**» ἢ ἄλλην καὶ νὰ κρατηθοῦν ἐστενογραφημένα Πρακτικὰ, τὰ ὅποια καὶ θὰ δημοσιευθοῦν εἰς τὸ ἀμέσως μετὰ τὴν συζήτησιν πρῶτον ἐκδοθρόμενον τεῦχος αὐτῶν.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ

Ἐν ἀπὸ τὰ ἀξιολογώτερα γεγονότα τῆς καλλιτεχνικῆς μας κινήσεως ἴητο, ἡ ἐπὶ τῷ αὐτῷ ἐμφάνισις εἰς ἰδίαν συναυλίαν ἑμάδα τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν ἐκ τῶν ἀποτελούντων τὴν «Ἐνωσιν Ἑλλήνων μουσουργῶν». Εἰς τὴν ἀρχὴν ὠμίλησε ὁ πρόεδρος τῆς ἐνώσεως κ. Δ. Λαυράγκας, ὅστις καὶ εἶπε τὰ κατωτέρω :

Κυρίες καὶ Κύριοι,

«Δὲν εἶνε ἡ πρώτη φορὰ ποῦ οἱ Ἕλληνες μουσουργοὶ ἀποφασίζουσι τὴν ἰδρουν Ἐνώσεως μεταξὺ τῶν διὰ τὴν προστασίαν τῶν καλλιτεχνικῶν καὶ οἰκονομικῶν συμφερόντων τῶν. Ἡ πρώτη ἀπόπειρα τοιαύτης ἐνώσεως ἔγινε πρὸ δώδεκα ἀκριβῶς ἐτῶν τῇ εἰσηγήσει τοῦ μακαρίτου Σαμάρα. Ἀυστυχῶς ἔνεκα τοῦ τότε στενοῦ μουσικοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς περιωρισμένης μουσικῆς κινήσεως δὲν ἠδυνήθη νὰ πραγματοποιήσῃ τοὺς σκοποὺς πρὸς οὓς ἀπέβλεπαν οἱ εὐαριθιοὶ μουσουργοὶ οἱ ἀποτελέσαντες τὸν πρῶτον ἐκείνον σύλλογον τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν, καὶ μετὰ μίαν συναυλίαν ἡ ὁποία μετὰ πολλοῦ κόπου κατορθώθη νὰ δοθῇ ὁ σύλλογος ἐκοιμήθη τὸν ἔτιον τῶν αἰώνιων τῶν ἀνευ ὀνειρώτων. Τῆς πρώτης ἐκείνης ἀποπειρας ἀπέτοκε εἶνε ἡ τωρινή «Ἐνωσις Ἑλλήνων Μουσουργῶν» με βάσει ὁμοῦ σταθερωτέρας καὶ γενικωτέρας ἀντιλήψεις ὡς πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν κατεύθυνσίν τ.ς. Ἡ διάδοσις εἰς ὅσον τὸ δυνατόν εὐρύτεραν κλίμακα τῆς συνθετικῆς παραγωγῆς καὶ ἐν γένει τῆς μουσικῆς ἐργασίας τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν, διὰ συναυλιῶν, ἐκδόσεων, θεατρικῶν παραστάσεων, διαλέξεων, καταλλήλων δημοσιευμάτων κλπ, ἡ ἀποτελεσματικὴ προστασία καὶ περιφρούρησις τῶν δικαιωμάτων τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας καὶ παντὸς ἄλλου συμφερόντος μας, ἡ δημιουργία σχέσεων ἀλληλεγγύης με ἄλλα παρεμφερῆ σωματεία τοῦ ἑσωτερικοῦ καὶ ἐξωτερικοῦ, ἀποτελοῦν κυρίως τοὺς βασικοὺς σκοποὺς τῆς ἡμετέρας Ἐνώσεως. Τὰ μέλη αὐτῆς διαπνεόμενα ἀπὸ εἰλικρινῆ ἐνθουσιασμόν πρὸς τὴν ἰδέαν, ἐργάζονται ἡδὴ καὶ θὰ ἐργασθοῦν με ζῆλον ὅπως, παρὰ πᾶσαν τυχὸν ἀντίδρασιν, πραγματοποιήσουσι κατὰ τὸ ἐνὸν τοὺς ἀντικειμενικοὺς τούτους σκοποὺς. Ἡ σημερινὴ συναυλία εἶναι ἡ πρωτόλειος ἀπαρχή, ἡ ἐπίσημος οὗτως εἰπεῖν φανέρωσις τῆς μέχρι τοῦδε δράσεως τῆς Ἐνώσεώς μας καὶ εἰμὲθα εὐτυχεῖς παρουσιάζοντες εἰς τὸ κοινόν, πρῶτην ἤδη φορᾶν, ἐργασίαν ἀκραιφνῶς ἐλληνικὴν, πρωτότυπον κατὰ εἶδος, μορφὴν καὶ τεχνικὴν κατάστρωσιν, ἀξίαν πάσης ἐκτιμῆσεως».

Ἀμέσως κατόπιν ἐξετελέσθησαν ἔργα τῶν Λαυράγκα, Καλομοίρη, Βάρβογλη, Κόντη, Βαλτεταιώτη, Προκοπίου, Ἀλιμπέρτη, Σκλάβου, Σπάθη, Λάβδα, Ζῆρα καὶ ἄλλων.

— Ἀπὸ Ἰανουαρίου μέχρι Ἰουνίου 1933 ἐδόθησαν μεταξὺ ἄλλων καὶ αἱ κατωτέρω σημειούμενα ἀξιόλογοι συναυλίας :

Συμφωνικὴ ὀρχήστρα. Τὸ «Ὁδεῖον Ἀθηνῶν» με τὴν γνωστὴν συμφωνικὴν τοῦ ὀρχήστραν ἔδωσε, ὡς συνήθως, κατὰ τὰς Κυριακάς, προγράμματα τῆς διεθοῦς μουσικῆς παραγωγῆς. Συνέπραξαν ὡς σολίστ : Ἡ Δίς Παπαϊωάννου (πιάνο), ὁ κ. Ν. Παπαγεωργίου (φλάουτο), ὁ κ. Ἐηρέλης (τραγοῦδι), ἡ Δίς Λαλαούνη (πιάνο), ἡ Δίς Κουρδύκλη (βιολοντσέλλο), ἡ Δίς Ραγκαθῆ (πιάνο), ὁ κ. Τριαντάκης (πιάνο) καὶ ἐκ τῶν ξένων ὁ κ. Theodor Scheidl (βαθύφωνος τῆς κρατικῆς Ὀπερας τοῦ Βερολίνου) καὶ ἡ παγκοσμίου φήμης καλλιτέχνης τοῦ τραγοῦδοῦ κ. Elis. Schumann. Τὰς συναυλίας αὐτάς διηύθυναν οἱ κ.κ. Μητρόπουλος καὶ Οἰκονομίδης. Ἰδιαιτέρως σημειοῦμεν τὴν ἐκτέλεσιν, εἰς μίαν τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τοῦ Ὁδεῖου Ἀθηνῶν, τῆς πρώτης συμφωνίας (ἔργον ἀρ. 9) τοῦ κ. Περτρίδη ὡς καὶ τῆς Ἑλληνικῆς Σουίτας τοῦ αὐτοῦ.

Ἡ «Χορωδία Ἀθηνῶν» τοῦ κ. Οἰκονομίδη συνέπραξε, ἐπὶ τῇ 50στηρικτῇ ἀπὸ τοῦ θανάτου τοῦ Βάγνερ, εἰς τὴν 7ην συναυλίαν συνδρομητῶν τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδεῖου Ἀθηνῶν, με ἔργα τοῦ συνθέτου αὐτοῦ. Ἐπίσης εἰς τὴν 4ην λαϊκὴν συναυλίαν τῆς ὀρχήστρας, μετὰ τῆς ὁποίας ἐξετέλεσε τρία βυζαντινὰ μέλη (διὰ φωνῶν, τρίφωνον γυναικειαν χορωδία καὶ ὀρχήστραν) τοῦ γνωστοῦ Ἑλλήνου συνθέτου κ. Γ. Πονηρίδη. — Εἰς ἑκτακτον συναυλίαν τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὁδεῖου Ἀθηνῶν παρουσιάσθη ὡς διευθυντῆς ὁ κ. Stevan Christitch διευθυντῆς τῆς κρατικῆς Ὀπερας καὶ τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν τοῦ Βελιγραδίου.

— Ἡ «Νέα συμφωνικὴ ὀρχήστρα» τοῦ Πανελληνίου μουσικοῦ συλλόγου» με διευθυντὴν τὸν κ. Ἀντίοχον Εὐαγγελᾶτον, ἔδωσε σειρὰν συναυλιῶν, εἰς τὰς ὁποίας πάντοτε

συνέπραττον Ἑλληνες σολίστ, ἐξετελοῦντο δὲ καὶ ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν, ὅπως τοῦ Ααυράγκου «Ἰη Ἑλληνικῆ Σουίτα», Καλομοίρη «Ἐημέρωμα τῶν Χριστουγέννων», Βάρβογλη «Ἐισαγωγή τῆς Ἀγ. Βαρβάρας», Σαμάρα «Ἐισαγωγή τῆς Ρέας», Γ. Λαμπελέτ «Ἡ γιορτὴ», Πονηρίδη «Τρία τραγούδια» κτλ. Σολίστ τῶν συναυλιῶν αὐτῶν ἦσαν οἱ ἐξῆς : Φρήμαν, Μαρίνα Κούρτοβικ, Κατίνα Κυριακοπούλου, Μάγγη Καρατζᾶ, Μιρέττ Φλερού, Γρηγόριος Καρατζᾶς, Χρηστίνα Τσιμπούκη, Ἡλέκτρα Ἀργυροπούλου, Ἐλένη Νικολαίδου καὶ ἄλλοι.

— Ἡ «Παλλάδιος Χορῳδία», τὸ νέον αὐτὸ χορῳδικὸν ὁματευθὲν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Ἀλέκου Κόντη, ἔκαμε τὴν πρώτην ἐμφάνισίν του εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Ἑλληνικοῦ ᾠδείου» τὴν 15ην Ἰανουαρίου, μὲ ἔργα Σούμπερτ, Μπετόβεν, Ἄμπτ καὶ Κόντη. Ὁμοίως δὲ εἰς ἄλλην συναυλίαν του τὸν Μάρτιον, ἐξετέλεσε εἰς τὰ «Ὀλύμπια», τὰ δύο πρῶτα μέρη τοῦ Ὁρατορίου τοῦ Χάϋδν «Αἱ ἐποχαὶ τοῦ ἔτους». Ἡ ἐκτέλεσις αὐτῆ ἱκανοποίησε πλήρως τὸν πυκνὸν ἀκροατήριον τῆς συναυλιας, εἰς τρόπον ὅστε, νὰ ἀναγκασθῆ ἡ διεύθυνσις τοῦ Σωματείου νὰ ἐπαναλάβῃ τὸ ἔργον αὐτό. Ἡ ἐπανάληψις μᾶς ἔδωσε τὴν εὐκαιρίαν νὰ γνωρίσουμε τὴν μοναδικὴν αἴθουσαν τοῦ κινηματοθεάτρου «Πάλλας» (Μέγαρον Μετοχικῶν Ταμιεῶν) ἀπ' οὗ ἐξετελέσθη τὸ ἔργον τοῦ Χάϋδν εἰς αὐτήν, ἡ ὁποία καὶ ἔχει ἀσφαλῶς θαυμασίαν ἀκουστικὴν.

Ἡ «Ἑλληνικὴ Χορῳδία» ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Π. Γλυκοφρίδη ἔδωσε τρεῖς συναυλιας μὲ ἔργα Ἑλλήνων καὶ ξένων συνθετῶν. Εἰς τὴν τρίτην συναυλίαν τῆς ἐξετέλεσε τὸ «Stabat mater» τοῦ Ροσσίνι, εἰς δὲ τὴν 2αν συναυλίαν ὅπου συνέπραξε ἡ Δις Μίνα Ἀργυροκαστριτοῦ, διηύθυνε ἡ τελευταία, μίαν συμφωνίαν τοῦ Μότσαρτ καὶ τὴν 1ην συμφωνίαν τοῦ Μπετόβεν. Ἐπίσης ἡ ἀρμενικὴ χορῳδία «Χαϊ-Κινάρ» (Δουρρούτη) ἔδωσε στὰς 7 Ματοῦ εἰς τὸ «Κεντρικόν» συναυλίαν ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Γκαρβαρέντε, ἐκτέλεσασα ἔργα τῶν Σουνί, Γαζαριάν, καὶ ἀρκετὰ ἀξιολογώτατα ἀρμενικὰ δημοτικὰ τραγούδια κατὰ μεταγραφὴν τοῦ ἀρχιμανδριτοῦ Κομιτάς Βαρταπέτ.

— Ἡ «Ἀθηναϊκὴ Μανδολινατά» κατὰ τὴν συναυλίαν τῆς 14ης Ματοῦ ἐξετέλεσεν ἔργα Μότσαρτ, Μπράμς, Σαμάρα καὶ Λάβδα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ διευθυντοῦ τῆς κ. Ν. Λάβδα.

— Τὸ «ᾠδεῖον Πειραιῶς» τὴν 4ην Φεβρουαρίου εἰς συναυλίαν ὀρχήστρας ἐγχόρδων μὲ διευθυντὴν τῆς ὀρχήστρας τὸν κ. Μπουστίντοῦ ἔδωσε ἔργα τοῦ κ. Βάρβογλη καὶ τῶν Σαίν-Σάνς, Τσαϊκόφσκι, Χαϊντελ καὶ ἄλλων. Σολίστ οἱ κ. κ. Σπ. Φαραντάτος καὶ Κίμων Τριανταφύλλου.

— Αἱ μελοδραματικαὶ ἐπιδείξεις τῆς περιόδου αὐτῆς ἦσαν αἱ ἐξῆς : Τοῦ «Ἑλληνικοῦ ᾠδείου» ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Τριανταφύλλου καὶ μὲ διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν κ. Α. Κυπαρίσσην εἰς τὸ θέατρον «Ὀλύμπια». Ἐξετελέσθησαν σκηναὶ ἀπὸ τὰ μελοδράματα «Κουρὺς τῆς Σεβίλλης», «Μποέμ», «Σαμφὼν καὶ Δαλιᾶ», «Ἄγντα» καὶ «Βέρθερος». Ἐπίσης ἡ τάξις τῆς κ. Μ. Καρατζᾶ ἔδωσε εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Ἑλληνικοῦ ᾠδείου» σκηνας ἀπὸ τοὺς «Γάμους τοῦ Φίγκαρο», «Μανόν», «Μπάτερφλαϊ», «Μποέμ» κτλ.

Τὸ «Ἐθνικὸν ᾠδεῖον» εἰς μαθητικὴν του ἐπίδειξιν, κατὰ διδασκαλίαν τῆς κ. Ὀλγας Βαλτεσιώτου καὶ μουσικὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Στεφ. Βαλτεσιώτου, παρουσίασε ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ μελοδράματα «Φαβορίτα», «Τραβιάτα», «Ἄγντα», «Φάουστ», «Ριγκολέττο» κτλ. Εἰς σειρὰν δὲ παραστάσεων εἰς τὸ θέατρον «Ὀλύμπια» ἐδόθη τὸ μελοδράμα τοῦ κ. Μ. Καλομοίρη «Τὸ δαχτυλίδι τῆς μάνας», μὲ διευθυντὴν ὀρχήστρας τὸν κ. Α. Ζώφραν.

— Ἡ μελοδραματικὴ σχολὴ τοῦ «ᾠδείου Πειραιῶς» κατὰ διδασκαλίαν τοῦ κ. Τ. Μπουστίντοῦ ἔδωσε μίαν εὐπαρουσίαστον παράστασιν τοῦ «Ριγκολέττου».

— Ἀπὸ τὰς συναυλιας μουσικῆς δωματίου ἀναφέρομεν τὸ Τρίο Φαραντάτου, Βολωνίη καὶ Κουρούκλη μὲ ἔργα Σούμαν, Βιβάλντη, Μπράμς καὶ τὸ κουαρτέτο τοῦ «Ἑλληνικοῦ ᾠδείου» μὲ τοὺς Σούλτες, Ἀθατάγγελον, Κούλαν, Ἄντωνίου σὲ ἔργα Σούμπερτ, Ντεπισσὸ καὶ τῆ συμπτᾶξις τοῦ κ. Τουρνάισσην σὲ κουίντετο τοῦ Μπράμς opus 34. Ὁμοίως ἀναφέρομεν τὴν συναυλίαν μουσικῆς δωματίου ἀπὸ τὰς κυρίας Ἐβελ Μίχα (πιάνο) καὶ Σύλβας Κυπριώτου (βιολί).

— Ἀπὸ τὴν σειρὰν τῶν ρεσιτᾶλ τὰ ὁποία ἐδόθησαν, ἀναφέρομεν τὰ κυριώτερα : Τοῦ βαθυφώνου Scheidl τῆ συνοδεία πιάνου ὑπὸ τοῦ κ. Σπ. Φαραντάτου, τῆς παρακοσμίου φήμης καλλιτέχνιδος τοῦ ἄματος Schumann, τῆς Δίδος Λούλας Μαύτα ποῦ ἐξετέλεσε τὴνσειρὰν τῶν τραγουδιῶν τοῦ Σούμπερτ «Ἡ ὦρατα Μυλωνοῦ», τῆς Δίδος Μ. Χωραφᾶ (πιάνο), τῆς Δίδος Χ. Τσιμπούκη (πιάνο), τοῦ κ. Φαραντάτου (πιάνο), τοῦ κ. Βολωνίη (βιολί), τοῦ κ. Ἀχιλ. Παπαδημητρίου (βιολοντέλλο), τῆς Δίδος Τζίνιας Μπαχσοερ, τῶν Ἡδης

Πανᾶ καὶ Γ. Ξανθοπούλῃ διὰ δύο πιάνο, τῆς Δίδος Λ. Κοτσάμπαση (πιάνο), τῆς Δίδος Νέλλης Ἀσκητοπούλου (βιολί), τῆς Δίδος Λίτσας Παπᾶ (βιολί) κλπ. Ἰδιαιτέρως ἀναφέρομεν τὸ ρεσιτάλ τραγουδιῶν τοῦ κ. Π. Πετρόδῃ, μὲ ἐκτελεστρίαν τὴν κ. Κλειῶ Καραντινοῦ τῇ συνοδείᾳ πιάνου ὑπὸ τοῦ συνθέτου ὡς καὶ τὸ ρεσιτάλ ἔργων τοῦ κ. Πονηρίδῃ μὲ ἐκτελεστὰς τὴν Δίδα Μαύτα, τὸν κ. Δ. Μητρόπουλον καὶ μικρὰν ὀρχήστραν. Ἐπίσης καὶ τὸ ρεσιτάλ τοῦ διακεκριμένου εἰσαυφώνου κ. Θέμου Ἀμούργῃ καὶ τῆς κ. Φ. Φουρνέζου μὲ τὴν συμπαρᾶξιν τοῦ κ. Γ. Μπούρουλου.

— Ἀπὸ τὰς συναυλίας τοῦ ἐδόθησαν εἰς τὴν Θεσσαλονικίην, ἀξίξει ἰδιαιτέρως γὰ ἀναφέρωμεν τὸ ρεσιτάλ τῆς κ. Σύλβας Ρόζενκραντς-Κυπριώτου (βιολί) μὲ συνοδείαν πιάνου ἀπὸ τὴν κ. Ἰδα Ρόζενκραντς-Μαργαρίτη καὶ τὸ ρεσιτάλ διὰ δύο πιάνο τοῦ ζεύγους Μαργαρίτη.

— Ἀναφέρομεν τὴν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τῆς τάξεως τοῦ καθηγητοῦ Φρήμαν, τῆς μαθητικῆς ὀρχήστρας τοῦ Ὑδρείου Καλλιθέας ὡς καὶ τὴν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τοῦ Ὑδρείου Φαλήρου.

— Διαλέξεις μουσικοῦ ἐνδιαφέροντος ἐγένοντο ἐπίσης ἀρκεταί, ἰδιαιτέρως δὲ σημειοῦμεν τὴν διάλεξιν τοῦ κ. Κ. Ψάκου εἰς τὸ «Λύκειον τῶν Ἑλληνίδων» μὲ θέμα «Ἡ μουσικὴ κατὰ τοὺς ἀρχαίους καὶ νεωτέρους χρόνους», ὡς καὶ τὴν δευτέραν τοιαύτην εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Παρνασσού» μὲ θέμα «Παράδοσις, Τέχνη καὶ ἐναρμονίαις τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς». Ἐπίσης καὶ τὰς τέσσαρας διαλέξεις - συναυλίας τῆς κ. Αὔρας Θεοδοροπούλου εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὑδρείου» μὲ θέματα : Ἀον «Ἡ μουσικὴ ἀναγέννησις», Βον «Ἡ κλασσικὴ σχολή», Γον «Ὁ ρωμαντισμός» καὶ Δον «Αἱ ἐθνικαὶ σχολαί», ὡς καὶ τὴν διάλεξιν τοῦ κ. Κ. Παπαδημητρίου εἰς τὸ «Λύκειον τῶν Ἑλληνίδων» μὲ θέμα : «Τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς ἀγάπης». Αἱ διαλέξεις αὗται εἶχαν ἐξαιρετικὴν ἐπιτυχίαν.

Κατὰ τὴν πανηγυρικὴν συναυλίαν ἔργων Σοπὲν, ἣ ὁποία ἐδόθη ὑπὸ τοῦ «Μουσικοῦ Λυκείου» εἰς τὸν «Παρνασσόν» καὶ ὑπὸ τὴν ὑψηλὴν προστασίαν τῆς Α. Ε. τοῦ πρεσβευτοῦ τῆς Πολωνίας, ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῶν ἐν Πολωνίᾳ διοργανουμένων ἑορτῶν εἰς μνήμην τοῦ Σοπὲν καὶ μὲ ἐκτελεστὰς τὸν κ. Β. Φρήμαν καὶ τὰς Δίδας Κούρτοβικ, Δελμουλῆ, Ἰωαννίδου καὶ Θεοδωράκη, ὁ κ. Νικολάου ὠμίλησε διὰ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τοῦ συνθέτου αὐτοῦ. — Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ δὲ τῶν ἑορτῶν τοῦ Βάγνερ, εἰς τὴν αἴθουσαν τῆς «Παλατιᾶς Χορφοδίας» ὠμίλησε διὰ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ, ὁ διευθυντὴς μας κ. Ἰωσήφ Παπαδόπουλος. Ὁμοίως καὶ εἰς τὴν συναυλίαν τῆς κ. Σοφίας Κενταύρου - Οἰκονομίδου, εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ «Ὑδρείου Ἀθηνῶν», ὅπου ἐτραγούδησε ἔργα Ἱταλῶν συνθετῶν τοῦ 17ου αἰῶνος, ὁ κ. Παπαδόπουλος ὠμίλησε διὰ τὸ παλαιὸν Ἱταλικὸν τραγούδι.

Ο ΧΡΟΝΙΚΟΣ

ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΩΝ ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΜΑΣ ΙΔΡΥΜΑΤΩΝ

ΩΔΕΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ὑπὸ τὴν προεδρίαν τοῦ Ἰνδοιευθυντοῦ τοῦ Ὑδρείου Ἀθηνῶν κ. Φ. Οἰκονομίδῃ αἱ ἐξεταστικαὶ ἐπιτροπαὶ τῶν ἀπολυτηρίων ἐξετάσεων τοῦ λήξαντος σχολικοῦ ἔτους, ἀπένευμαν τὰ κάτωθι διπλώματα :

Σχολὴ Κλειδοκυμβάλου : Εἰς τὸν κ. Κωνστ. Π. Κυδωνιάτην ἐξ Ἀθηνῶν (τῆς τάξεως τοῦ κ. Α. Σκόκου) Δίπλωμα, μὲ τὸν βαθμὸν : Ἀριστα παμφηφί καὶ διὰ τὴν ἐξαιρετικὴν αὐτοῦ ἱκανότητα καὶ ἰδιοφυίαν εἰς τὸ κλειδοκύμβαλον τοῦ ἀπενεμήθη τὸ πρῶτον βραβεῖον.

Εἰς τὴν διδα Μαρίαν Γ. Ἡλιοπούλου ἐκ Πειραιῶς (τῆς τάξεως τοῦ κ. Σ. Φαραντάτου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἀριστα παμφηφί καὶ διὰ τὴν ἐξαιρετικὴν αὐτῆς ἐπιμέλειαν, πρόδον καὶ ἱκανότητα εἰς τὸ κλειδοκύμβαλον τῆς ἀπενεμήθη τὸ Πρῶτον βραβεῖον.

Εἰς τὴν διδα Ζωὴν Α. Ἀγαλάστου ἐξ Ἀθηνῶν (τῆς τάξεως τοῦ κ. Σ. Φαραντάτου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἀριστα παμφηφί καὶ διὰ τὴν ἐξαιρετικὴν ἐπιμέλειαν, πρόδον καὶ ἱκανότητα αὐτῆς εἰς τὸ κλειδοκύμβαλον τῆς ἀπενεμήθη τὸ Δεύτερον βραβεῖον.

Εἰς τὸν κ. Γεράσι. Ε. Κουντούρην ἐκ Ρωσσίας (τῆς τάξεως τοῦ κ. Σ. Φαραντάτου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἀριστα παμφηφί.

Σχολὴ Μορφῶδης : Εἰς τὴν κ. Σοφίαν Π. Μύλωφ ἐκ Ρωσσίας (τῆς τάξεως κ. Ε. Βαράταση) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἀριστα παμφηφί.

Εἰς τὴν κ. Ἐλένη Ν. Εἰθουμίου-Ζαχαρία ἐκ Κατακόλου (τῆς τάξεως διδος Ε. Μαύτα) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Λίαν Καλῶς.

Σχολή Βιολίου : Εἰς τὸν κ. Βασ. Ν. Σταυριανὸν ἐκ Πειραιῶς (τῆς τάξεως τοῦ κ. Ι. Μπουστίντου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἄριστα παμφηφί καὶ διὰ τὴν ἐξαιρετικὴν αὐτοῦ ἱκανότητα καὶ ἰδιοφυίαν εἰς τὸ βιολίον, τοῦ ἀπνευμήθη τὸ Πρῶτον βραβεῖον παμφηφί.

Εἰς τὸν κ. Γεωργ. Χ. Παπαθασισεῖου ἐκ Πατρῶν (τῆς τάξεως τοῦ κ. Ι. Μπουστίντου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἄριστα παμφηφί καὶ διὰ ἐξαιρετον ἐπιμέλειαν, πρόδον καὶ ἱκανότητα αὐτοῦ εἰς τὸ βιολίον τοῦ ἀπνευμήθη τὸ Δεύτερον βραβεῖον.

Εἰς τὸν κ. Ἄντ. Α. Παπόλαν ἐκ Κερκύρας (τῆς τάξεως τοῦ κ. Φ. Βολωνίη) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἄριστα παμφηφί.

Εἰς τὸν κ. Γουλιέλμον Ι. Κοφίνο ἐκ Πατρῶν (τῆς τάξεως τοῦ κ. Ι. Μπουστίντου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Λίαν Καλῶς.

Σχολή Πλαγιαλύου : Εἰς τὸν κ. Ἄγκοπ Α. Παπαζιάν ἐκ Σμύρνης (τῆς τάξεως τοῦ κ. Ν. Παπαγεωργίου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἄριστα παμφηφί.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΩΔΕΙΟΝ

Σχολή Κλειδοκυμβάλου : Εἰς τὴν διδα Ἥλέκτρα Γουδῆ (τῆς τάξεως τοῦ κ. Θ. Πινδίου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν : Ἄριστα καὶ Β'. Βραβεῖον.

Εἰς τὴν διδα Μαριὰν Γιώρτζου (τῆς τάξεως τῆς διδος Η. Πανᾶ) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν Ἄριστα.

Σχολή Μονοδίας καὶ Μελοδραματικῆς : Εἰς τὴν διδα Νίκην Γαλαζοῦδη, (τῆς τάξεως τοῦ κ. Κ. Τριανταφύλλου), Δίπλωμα μονοδίας καὶ μελοδραματικῆς μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα καὶ Α'. Βραβεῖον.

Εἰς τὴν διδα Ὁδῆτιν Ζυγομαλά (τῆς τάξεως τοῦ κ. Κ. Τριανταφύλλου) Α'. Βραβεῖον μελοδραματικῆς.

Σχολή Βιολιῶ : Εἰς τὸν κ. Παν. Παπαγεωργίου (τῆς τάξεως τοῦ κ. Μπαμιέρου) Δίπλωμα μὲ τὸν βαθμὸν καλῶς.

Σχολή ἁνωτέρων Θεωρητικῶν : Εἰς τὸν Ἰωάν. Παπαϊωάννου (τῆς τάξεως τοῦ κ. Α. Κόντη), Δίπλωμα φούγκας μὲ τὸν βαθμὸν λίαν καλῶς.

ΩΔΕΙΟΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Κατὰ τὴν τελευταίαν μαθητικὴν ἐπίδειξιν τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς, παρουσίᾳ τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Πειραικοῦ Συνδέσμου, τοῦ καθηγητικοῦ καὶ διδασκαλικοῦ προσωπικοῦ τοῦ ἰδρύματος καὶ ἐκλεκτῆς μερίδος τῆς κοινωνίας τῆς γείτονος, ἐκ μέρους τῆς ἐφορείας ὁ κ. Ἰωσήφ Παπαδόπουλος ἔκαμε τὸν ἀπολογισμὸν τοῦ λήξαντος ἔτους καὶ ἐκτὸς τῶν ἄλλων ἀνεκοίνωσε καὶ τὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐφετεινῶν ἐξετάσεων.

Ὅστω ἔτυχον πτυχίου κλειδοκυμβάλου αἱ μαθήτριά : Ἀγγελικὴ Μάγου (τῆς τάξεως τοῦ κ. Σ. Φαραντάτου) μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν καὶ τὴν ἐκτέλεσιν, Εὐαγγελία Κουραχάνη (τῆς τάξεως τοῦ κ. Μ. Βελουδίου) μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα εἰς τὴν διδασκαλίαν. Χρηστίνα Ἀντόρνο (τῆς τάξεως τοῦ κ. Ι. Μπουστίντου) πτυχίον βιολίου μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα καὶ Σαπῶ Χανθάνου-Νοταρᾶ (τῆς τάξεως τοῦ κ. Β. Ρῶτα) Δίπλωμα δραματικῆς μὲ τὸν βαθμὸν ἄριστα εἰς τὴν ἀπαγγελίαν καὶ λίαν καλῶς εἰς τὴν ὑποκριτικὴν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Ἡ Βιβλιογραφία καὶ αἱ ἄλλαι μουσικαὶ ἐκδόσεις, ἡ καλλιτεχνικὴ κίνησις τοῦ ἐξωτερικοῦ κλπ., ἐλλείψει χώρου θὰ δημοσιευθοῦν εἰς τὸν προσεχῆ τόμον τῶν «Μουσικῶν Χρονικῶν».

—Δόγῳ τῶν μεγάλων ἐξόδων, τὰ «Μ. Χ.» δὲν θὰ ἀποσταλοῦν εἰς οὐδένα ἀπολύτως, παρὰ μόνον εἰς τοὺς προπληρώνοντάς τὴν ἐκ δρχ. 100 ἔτησιαν συνδρομῆν τῶν.

—Τὰ ἀνά χεῖρας τεύχη τῶν «Μ. Χ.» μετὰ τοῦ μουσικοῦ καὶ θεατρικοῦ παραρτήματος τῶν κ.κ. Μανώλη Καλομοίρη καὶ Γιάννη Σιδέρη, ἀντιπροσωπεύουν τὴν Α' ἐξαμηνίαν καὶ τιμῶνται δρχ. 50.