

ΜΟΥΣΙΚΗ.— Ἡ νέα τεχνοτροπία εἰς τὴν διεθνή συνθετικὴν καὶ ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία, ὑπὸ *Μαν. Καλομοίρη* \*.

Ἀπὸ τὰς ἀρχὰς τοῦ αἰῶνος μας καὶ κυρίως ὕστερα ἀπὸ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον ἐξεδηλώθη ἀρκετὰ σοβαρὰ κινήσεις ὁμάδων μουσουργῶν διὰ νὰ καταλύσουν καὶ τὰ τελευταῖα δεσμὰ τῶν βασικῶν νόμων ποὺ διέπουν τὴν τέχνην τῶν ἤχων καὶ τῶν ρυθμῶν ἀπὸ τὸ Μεσαίωνα ἕως τὰς ἡμέρας μας.

Παρ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς βασικοὺς νόμους ἡ μουσικὴ ἀπὸ τὸν καιρὸν ποὺ οἱ καλόγηροι εἰς τὰ Λυτικά μοναστήρια τοῦ Μεσαίωνα ἐδοκίμαζαν τὰς πρώτας συνηγήσεις ἐπάνω εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ καὶ ἄλλα μουσικὰ ὄργανα τῆς ἐποχῆς ἕως τὰς ἡμέρας μας κατώρθωσε νὰ παρουσιάσῃ τόσον καταπληκτικὴν ποικιλομορφίαν, ἐκφραστικὴν δυναμικότητα καὶ θανμαστὴν ἰκανότητα ἀναπροσαρμογῆς, ὥστε νὰ ἔχῃ χαρίσει εἰς τὴν ἀνθρωπότητα ἀθάνατα ἀριστουργήματα ποὺ δὲν ὑπολείπονται, ἀν δὲν ὑπερέχουν, ἀπὸ τὰ ἐπιτεύγματα καμμιάς ἄλλης Τέχνης.

Αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ διαπιστώσῃ ὁ καθένας, ἀν ἔστω καὶ πρόχειρα θελήσῃ νὰ μελετήσῃ τὴν ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς δημιουργίας ἀπὸ τὰς πρώτας ἀρχὰς τῆς πολυφωνίας ἕως σήμερον.

Αἱ ἀπλάι καὶ πρωτόγονοι συνηγήσεις τοῦ Organum τοῦ Χουκβάλδου ἀναπτύσσονται βαθμηδὸν εἰς ὑπέρολαμπρα ἤχυνα ἀρχιτεκτονικὰ οἰκοδομήματα ποὺ θεμελιώνονται ἐπάνω εἰς τὴν τέχνην τῆς πολυφωνίας.

Μὲ τὸν καιρὸν μᾶζι μὲ τὴν πολυφωνικὴν τεχνικὴν ἀρχίζει νὰ διαγράφεται καὶ νὰ διαμορφώνεται καὶ τὸ λεγόμενον ὁμόφωνον σύστημα\* ἀρχίζει δηλαδὴ δίπλα εἰς τὸν ἰσότημον καὶ ὀριζόντιον συνδυασμὸν ἀπὸ αὐτοτελεῖς μελωδικὰς γραμμὰς διαφόρων φωνῶν νὰ δεσπόζῃ μία κυρίαρχη μελωδικὴ γραμμὴ ποὺ νὰ ὑποστηρίζεται καθέτως ἀπὸ συνηγήσεις ἄλλων συγγενικῶν τῆς φθόγγων. Τὰς συνηγήσεις αὐτὰς ὀνομάζομεν ἁρμονίας.

Ἔτσι μὲ τὴν ὁμοφωνίαν ἡ ἁρμονικὴ τεχνικὴ καθιερώνεται ὀριστικὰ ἀπὸ τὴν ἐμπειρίαν ποὺ μᾶς δίδουν αἱ διάφοροι προσπάθειαι καὶ τὰ ἔργα τῶν μουσουργῶν τῆς ἐποχῆς καὶ διατυπώνονται μερικοὶ βασικοὶ νόμοι ποὺ εὐρίσκονται οἱ περισσότεροι μέσα σ' αὐτὴν τὴν φύσιν τῶν ἀκουστικῶν φαινομένων.

Μὲ τὴν ἁρμονικὴν ἐπιστήμην καὶ τέχνην καθορίζεται πλέον ὀριστικῶς καὶ ἡ βασικὴ σημασία τῆς λειτουργίας τῆς τονικῆς καὶ τῶν κυρίων συγχορδιῶν ποὺ σχη-

\* MAN. KALOMIRIS, Die neugriechische Musik gegenüber der gegenwärtigen Richtung der Musikschöpfung.

ματίζουν την λεγομένην πτώσιν πού αὐτὴ κυρίως ὀρίζει καὶ χαρακτηρίζει μίαν κλίμακα (cadenza) καὶ τὸ θεμέλιόν της.

Ἡ λειτουργία τῶν πτώσεων εἰς μίαν μουσικὴν σύνθεσιν ἐθεωρεῖτο καὶ θεωρεῖται ὄχι μόνον ἀπὸ τοὺς ὀρθοδόξους μουσουργοὺς τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τοὺς νεωτέρους ὡς πρωταρχικῆς σημασίας διὰ τὴν ὅλην διάρθωσιν μιᾶς μουσικῆς συνθέσεως. Θὰ ἠμποροῦσε ἀσφαλῶς νὰ συγκριθῆ αὕτη μὲ τὴν σημασίαν πού εἶχεν ἡ εἰσοχὴ τῆς προοπτικῆς εἰς τὴν ζωγραφικὴν.

Βέβαια δὲν πρέπει τὰ φαντασθῶμεν πὼς μόνον αἱ κλασσικαὶ συνδέσεις I IV V ἀποτελοῦν τὰς πτώσεις πού μποροῦν νὰ καθορίσουν ἓνα τρόπον ἢ ἓνα ἦχον ἢ μίαν κλίμακα. Ἰδιαιτέρως διὰ τοὺς ἔξω τοῦ μείζονος καὶ τοῦ ἐλάσσονος τρόπους ὑπάρχουν ἀρκετὰ ἄλλαι συνδέσεις καὶ ἠχητικὰ συμπλέγματα πού μποροῦν νὰ βοηθήσουν τὸν ἀκροατὴν εἰς τὴν κατανόησιν τοῦ βασικοῦ τονικοῦ φθόγγου.

Ὅμως ἓνα εἶναι βέβαιον, πὼς καὶ εἰς τὰς πλέον νεωτεριστικὰς καὶ τολμηρὰς συνθέσεις καὶ σήμερον ἀκόμη, θὰ εὗρωμεν κατὰ κάποιον τρόπον τὸν σεβασμὸν τοῦ τονικοῦ αἰσθήματος πού ἀναπαύει τὴν ψυχικὴν ἔκτασιν τοῦ ἀκροατοῦ. Εἶναι ἱστορικῶς ἔξηκριβωμένον πὼς μὲ τὴν ἀποκρυστάλλωσιν τοῦ τονικοῦ αἰσθήματος καὶ τὴν καθιέρωσιν τῆς πτώσεως ἀρχίζει καὶ ἡ ὑποκατάστασις τῶν παλαιῶν ἐκκλησιαστικῶν ἠχῶν τῆς Δυτικῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν Μείζονα καὶ τὸν Ἐλάσσονα τρόπον.

Ὁ λυδικὸς καὶ ὁ μιξολυδικὸς τρόπος, ὅπως τοὺς ὠνόμαζαν τότε, παραφθείροντες τοὺς ἕρους τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν τετραχόρδων, συγχωνεύονται μὲ τὸν ἰωνικόν, ὁ ὁποῖος εἰς τὴν σειρὰν τῶν διαστημάτων του εἶναι ταυτόσημος μὲ τὸν σημερινὸν Μείζονα. Ὁ δωρικὸς καὶ ὁ αἰολικὸς πάλιν συγχωνεύονται καὶ ἀποτελοῦν τὸν σημερινὸν Ἐλάσσονα.

Ἀφ' ἑτέρου ὁ φρυγικὸς, τοῦ ὁποίου τὰ τετραχόρδα εἶναι τὰ ἴδια μὲ τοῦ δωρικοῦ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς θεωρίας, παρουσιάζεται εἰς ὀρισμένας ἀναπαύσεις ἐπὶ τῆς δεσποζούσης τοῦ Ἐλάσσονος.

Τὴν πρώτην σοβαρὰν μελέτην διὰ τὴν Ἀρμονικὴν τεχνικὴν καὶ διὰ τὴν σημασίαν τῆς τονικῆς εἰς τὴν ὅλην λειτουργίαν τῶν ἀρμονικῶν συνδέσεων τὴν εὗρισκομεν εἰς τὰ θεωρητικὰ ἔργα τοῦ ἰταλοῦ θεωρητικοῦ καὶ συνθέτου Gioseffo Zarlino (1517—1596).

Πρέπει εὐθὺς ἀμέσως νὰ τονίσω πὼς ὁ Zarlino εἰς τὰ συγγράμματά του *Institutione Harmoniche* (1558), *Dimonstrazione Harmoniche* (1571) καὶ *Sopliimenti musicali* (1588) δὲν νομοθετεῖ ἀνθαιρέτως ὁ ἴδιος οὔτε ἐφευρίσκει αὐτὸς τονικὸν σύστημα ἰδικῆς του κατασκευῆς, ἀπλῶς συνοψίζει καὶ διατυπώνει ὅσα ἀπεκόμισεν ἀπὸ τὴν μελέτην καὶ τὴν ἐμπειρίαν τῶν ἔργων τῶν ἰδικῶν του καὶ τῶν ἄλλων μουσουργῶν καὶ τὰ ἐξηγεῖ καὶ τακτοποιεῖ θεωρητικῶς διὰ τὴν γνῶσιν καὶ

τὴν μελέτην τῶν ἐπερχομένων γενεῶν. Κάτι ἀνάλογον ἄλλως τε εἶχε γίνει προηγουμένως καὶ μετὸς νόμους καὶ τοὺς κανόνας ποὺ ἦσαν σχετικοὶ μετὴν τεχνικὴν τῆς πολυφωνίας· τὸ ἴδιο ἔγινε κατόπιν καὶ διὰ τὴν ὅλην ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς τέχνης.

Πάντοτε ἡ θεωρία ἐπεταὶ ἀπὸ τὴν πρᾶξιν καὶ ἀντλεῖ τὰ διδάγματά της ἀπὸ τὰ ἔργα καὶ τὰ μεγαλοεργήματα τῶν μεγάλων μουσουργῶν. Πάντοτε, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ τελευταῖα συστήματα τοῦ ἀτοναλισμοῦ καὶ δωδεκαφθογγισμοῦ, ὅπου παραδόξως ἡ θεωρία προηγῆθη ἀπὸ τὴν πρᾶξιν.

Πρὶν ἀπὸ τὸν ἀτοναλισμὸν ὅμως ὅλοι καὶ οἱ πιὸ τολμηροὶ νεωτερισμοὶ εἰς τὴν τέχνην τῶν ἤχων ἐπεβλήθησαν κατὰ τὸν ἕξῃς περίπου τρόπον.

Οἱ μεγάλοι δημιουργοὶ τῆς μουσικῆς ποὺ ἤθελαν νὰ ἐκφράσουν τὸν ἐσωτερικὸν τῶν κόσμον εὗρισκαν συχνὰ στενόχωρα τὰ τεχνικὰ πλαίσια μέσα εἰς τὰ ὁποῖα ἐκινούντο οἱ πρόδρομοὶ τῶν. Μετὴν δύναμιν τῆς μεγαλοφυΐας καὶ μετὴν διαίσθησιν ἀληθινῶν δραματιστῶν τῆς τέχνης διηυρύνοντο τὰ τεχνικὰ αὐτὰ ὅρια καὶ εὗρισκαν οὗτοι νέους ἠχητικὸς συνδυασμούς, νέας ἐκφραστικὰς μορφὰς καὶ τρόπους καὶ de facto ἐδημιουργοῦσαν νέους νόμους ποὺ τοὺς ἐπέβαλλαν μετὰ πραγματικὰ ἀθάνατα ἀριστουργήματα. Τότε καὶ μόνον τότε, τοὺς νόμους αὐτοὺς ποὺ ἔβγαιναν αὐτομάτως ἀπὸ τὰ μουσικὰ ἔργα καὶ τὴν ἴδιαν τὴν πρᾶξιν ἐμελετοῦσαν οἱ θεωρητικοὶ καὶ τοὺς διετύπωναν εἰς κανόνας καὶ θεωρίας.

Παρ' ὅλα ὅμως τὰ τολμήματα, τοὺς ἀφαντάστους νεωτερισμούς καὶ τοὺς νεολογισμούς μετὰ τοὺς ὁποίους ἐπλούτισαν τὴν τέχνην τῶν ἤχων, τὸ αἶσθημα τῆς τονικότητος κατὰ γενικὸν κανόνα ἔμεινε κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον σεβαστὸν ἀκόμη καὶ εἰς πρωτοποριακὰς συνθέσεις ὅπως τῶν γάλλων ἱμπρεσιονιστῶν ἢ τῶν ρώσων ἐθνικιστῶν καὶ ἢ πτώσις ἐξακολουθεῖ νὰ διαλανθάνῃ καὶ εἰς τὰ πλέον παρακινδυνευμένα εἰς διάφωνον ἁρμονικὴν μουσικὰ ἔργα.

Βεβαίως, ὅπως εἶπα καὶ προηγουμένως, τὰς πτώσεις αὐτὰς σπανιώτατα θὰ τὰς συναντήσωμεν εἰς νεωτέρας συνθέσεις ὑπὸ τὴν συνοπτικὴν καὶ σχολαστικὴν μορφήν ποὺ εὐρίσκομεν εἰς τὰ ἐγχειρίδια σχολικῆς ἁρμονίας.

Τὸν καθορισμὸν τῆς τονικότητος ποὺ μᾶς δίδει ἡ πτώσις τὸν εὐρίσκομεν εἰς τὸ βάθος κάθε μουσικοῦ ἔργου ποὺ γράφεται κατὰ τὸ ὁμόφωνον ἢ τὸ ἀνάμικτον ὁμοφωνο - πολύφωνον σύστημα, ἀπὸ τὸ Χαίτην καὶ Μόζαρτ ὡς τὸν Μπετόβεν, τὸν Βάγγερ, τὸν Ντεμπυσσύ καὶ τὸν ἴδιον τὸν πρῶτον Στραβίσκυ. Τὸ ἴδιον θὰ τὸ εὗρωμεν καὶ εἰς τὰς πολυφωνικὰς συνθέσεις τοῦ Σεβαστιανοῦ Μπάχ καὶ τοῦ Χέντελ. Ἀκριβῶς μάλιστα ὁ Johan Sebastian Bach μετὰ τοὺς περιφήμους δύο τόμους τοῦ καλῶς ἁρμονισμένου κυμβάλου, wohltemperiertes klavier, καθιερώνει καὶ καθαγιάζει, θὰ ἔλεγον, τὸ συγγέραςμα τῶν ἤχων ὅπου μετὰ τὴν θυσίαν ἐνὸς ἀκου-



στικοῦ κόμματος ἐξισώνονται τὰ διαστήματα τοῦ μείζονος καὶ τοῦ ἐλάσσονος τόνου, σταθεροποιεῖται τὸ ἡμιτόνιον καὶ γίνεται ἔτσι δυνατὴ ἡ μετατροπία εἰς ὅλας τὰς κλίμακας πὺν ἐπέφερε τὴν τεραστίαν ἐξέλιξιν τῆς μουσικῆς τέχνης εἰς τοὺς κατόπιν χρόνους καὶ τὴν ἐλευθέραν χρησιμοποίησιν τῆς χρωματικῆς κλίμακος εἰς τὴν σύνθεσιν.

Χαρακτηριστικὸν διὰ τὴν κυριαρχίαν τῶν μουσικῶν πτώσεων καὶ τῆς τονικότητος εἰς τὴν ὅλην ὡς σήμερον μουσικὴν δημιουργίαν καὶ τὴν νοοτροπίαν τῶν ὀπαδῶν τῆς ἀνατρεπτικῆς θεωρίας εἶναι ἡ «ἀνακάλυψις», τὴν ὁποίαν διεκλήρυσεν ὁ γνωστὸς ἀτοναλιστῆς βιεννέζος συνθέτης Jos. Hauer (γεννηθεὶς τὸ 1883). Ὁ Jos. Hauer ἀπεκάλυψε μὲ μεγάλην σοβαροφάνειαν πὺν ὅλον τὸ ἔργον τοῦ Beethoven δὲν εἶναι παρὰ μία σειρὰ ἀπὸ ἀρμονικὰς πτώσεις. Καὶ ὁ διάσημος διευθυντῆς ὀρχήστρας Βίλχελμ Φουρτβέγγλερ εἰς τὸ τελευταῖον βιβλίον του «Συνομιλία ἐπὶ τῆς μουσικῆς» ἀπαντᾷ ὅτι τὸ νὰ ἰσχυρίζεται κανεὶς ἕνα τέτοιο πρᾶγμα εἶναι ὡσὰν νὰ θέλῃ νὰ ἀποδείξῃ ὅτι ὁ Ἰούλιος Καῖσαρ ἢ ὁ Ναπολέων δὲν ἦσαν εἰς τὸ βάθος τίποτε ἄλλο παρὰ σύνθετα ὕδρογόνου καὶ ὀξυγόνου. Πρέπει ἀλήθεια, λέγει ὁ Φουρτβέγγλερ, νὰ λείπῃ κανενὸς κάθε τάλαντον διὰ νὰ ὑπερηφανεύεται διὰ μίαν τέτοίαν ἀνακάλυψιν.

Ἐδῶ θὰ ἤθελα νὰ τονίσω πὺν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὅσα ἀνέφερα, τὸ αἶσθημα τῆς τονικότητος πολὺν προτοῦ τὸ μελετήσῃ ὁ Zarlino εὐρίσκετο καὶ εὐρίσκεται πάντοτε μέσα εἰς αὐτὴν τὴν φυσικὴν διαμόρφωσιν τῶν ἤχων, εἰς τὴν ἰδίαν τὴν φύσιν. Ἐνυπάρχει εἰς τοὺς λεγομένους ἀρμονικοὺς φθόγγους πὺν ἀκούομεν ὅταν ἤχῃ ἕνας φθόγγος ἄλλὰ ἐνυπάρχει καὶ εἰς κάθε ἀπλὴν λαϊκὴν μελωδίαν ὅχι μόνον σημερινὴν ἢ τοῦ Μεσαίωνος ἀλλὰ καὶ προχριστιανικὴν ἢ ἀκόμη καὶ εἰς μελωδίας τῶν πρωτογόνων λαῶν καὶ αὐτῶν τῶν ἀγρίων. Τὸ συναντῶμεν ἀκόμη καὶ εἰς τὰς θρησκευτικὰς ὕμνωδίας καὶ τοὺς ψαλμοὺς τόσο τοὺς δυτικούς, τοὺς βυζαντινοὺς ἢ τοὺς ἐβραϊκοὺς. Τὸ ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἤχους καὶ τὰς τονικότητας αὐτὰς διέφεραν καὶ διαφέρουν ἀπὸ τὸν καθιερωμένον μείζονα καὶ ἐλάσσονα τρόπον, αὐτὸ δὲν ἔχει σημασίαν. ὅχι μόνον δὲν ἀντιτίθεται εἰς τὴν θεωρίαν τῆς τονικότητος ἀλλὰ ἀντιθέτως τὴν ἐπικυρῶνει. Ἡ δὲ εἰσδοχὴ τῶν διαφορετικῶν αὐτῶν τρόπων καὶ τῶν ἐξωτικῶν λεγομένων κλιμάκων πὺν ἔχει πρὸ πολλοῦ γίνεῖ παραδεκτὴ εἰς τὴν δυτικὴν μουσικὴν ἀποτελεῖ ἀκριβῶς ἕν σοβαρώτατον στοιχεῖον διὰ τὴν διεύρυνσιν τοῦ τονικοῦ ὀρίζοντος τῆς μουσικῆς τέχνης καὶ πηγὴν διὰ τὴν ἀνανέωσιν τοῦ μελωδικοῦ της πλούτου.

Ἡ μελέτη καὶ ἡ εἰσδοχὴ τῶν ἤχων καὶ ρυθμῶν τῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν συνέτεινεν ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ περασμένου αἰῶνος εἰς τὴν δημιουργίαν τῶν λεγομένων ἐθνικῶν σχολῶν πὺν μελετοῦν καὶ ἀναπτύσσουν τοὺς

ήχους και τούς ρυθμούς τῆς λαϊκῆς μουσικῆς και μὲ τὸν συνδυασμὸν αὐτῶν μὲ τὴν τεχνικὴν και αἰσθητικὴν πρόοδον τῆς Δυτικῆς μουσικῆς ἐδημιούργησαν νέας μουσικὰς ἐκφράσεις ἐξόχως ἀποδοτικὰς τῆς ἐθνικῆς ψυχῆς.

Ὅλοι αὐταὶ αἱ νέαι μουσικαὶ σχολαὶ ἔχουν ὡς κύριον ἔρεισμα και ὁδηγὸν τὸ ἐθνικὸν τονικὸν αἰσθημα τῶν λαῶν ποὺ ἐκπροσωποῦν και χάρις πρωτίστως εἰς αὐτὸ ἠμπόρεσαν νὰ προσδώσουν εἰς τὴν μουσικὴν των μερικὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ ποὺ κάνουν τὰ ἔργα των νὰ ξεχωρίζουν ἀπὸ τὰ μεγάλα πρότυπα τῶν γνωστῶν Δυτικῶν σχολῶν, τῆς Γερμανικῆς, τῆς Ἰταλικῆς και τῆς Γαλλικῆς. Τὸ ἔρεισμα αὐτὸ ἀκριβῶς προσπαθεῖ νὰ καταρτίσῃ τὸ νέον μουσικὸν κίνημα ποὺ ἤρχισε ὕστερα ἀπὸ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον και ἐνετάθη μετὰ τὸν τελευταῖον.

Ὁ ἀτοναλισμὸς προσπαθεῖ νὰ σπάσῃ κάθε δεσμὸν ποὺ συγκρατεῖ τὴν παράδοσιν και τὴν φυσιολογικὴν ἐξέλιξιν τῆς Δυτικῆς μουσικῆς τέχνης περισσότερον ἀπὸ μισὴν χιλιετηρίδα και ἐπιτρέπει τὴν ἀβίαστον ἱστορικὴν της ἐξέλιξιν. Ἐπιζητεῖ εἰς τὴν θέσιν τῆς τονικότητος, τοῦ τονικοῦ αἰσθήματος, νὰ τοποθετήσῃ τὴν ἀτονικότητα, τὴν ἄρνησιν δηλαδὴ κάθε τονικότητος.

Δὲν ὑπάρχει πιά ἐν κεντρικὸν σημεῖον εἰς τὴν σειρὰν τῶν φθόγγων ποὺ νὰ ἔλκῃ τοὺς ἄλλους οὔτε φθόγγος και συγχορδία ποὺ νὰ ἔλκωνται και νὰ βοηθοῦν τὸν ἀκροατὴν εἰς τὴν κατανόησιν τῶν διαφορῶν ἀρμονικῶν συμπλεγμάτων ὅσον διάφωνα και ἂν εἶναι. Ἔτσι δὲν μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ μὲ λογικὴν συνέπειαν ἡ ἔντασις και ἡ ἀνάτασις ποὺ ἡ σχέσις τῶν συγχορδιῶν πρὸς μίαν τοπικὴν βάσιν τὰς ἐναλλάσσει φυσικὰ και ἀβίαστα ἔστω και ἂν ἡ βάσις αὐτὴ μεταλλάσσεται ἡ ἐνυπάρχει ἀπλῶς εἰς λανθάνουσαν κατάστασιν.

Εἰς τὸ ἀτονικὸν σύστημα ἡ κάθε συγχορδία δὲν εὐρίσκειται εἰς καθωρισμένην τονικὴν σχέσιν οὔτε μὲ τὰς προηγουμένας οὔτε μὲ τὰς ἐπομένας ἀρμονικὰς συνδέσεις. Μπορεῖ ἔτσι νὰ συνδέσῃ κανεὶς ἐλεύθερα, σχεδὸν εἰκῆ και ὡς ἔτυχε, τὰ πλέον ἑτερόκλητα ἡχητικὰ συμπλέγματα χωρὶς νὰ ἐπιζητῆ νὰ τὰ συσχετίσῃ τὸ ἐν πρὸς τὸ ἄλλο. Ἄν ὅμως ὁ συνθέτης ἀπαλλάσσεται ἔτσι ἀπὸ τὰς ὑποχρεώσεις ποὺ τοῦ ἐπιβάλλουν τὸ τονικὸν αἰσθημα και αἱ κανονικαὶ ἀρμονικαὶ συνδέσεις, ἀποδεχόμενος τὴν ἀτονικότητα, ὑποκύπτει εἰς πολὺ βαρύτερα και πλέον δύσκαμπτα δεσμά. Οὗτος χιροφαιτεῖται μὲν ἀπὸ τοὺς θεμελιώδεις νόμους, τὴν λογικὴν και τὴν αἰσθητικὴν ἀκόμη, ποὺ ἐκυβέρον τὴν Δυτικὴν μουσικὴν ἐπὶ αἰῶνας και ποὺ ἔδωσαν εἰς τὴν ἀνθρωπότητα τόσα ἀριστουργήματα ἀπὸ τὸν Σεβαστιανὸν Μπάχ, τὸν Μπετόβεν ὡς τοὺς Μουσόρσκι, Ντεμπυσσύ, Ριχάρδο Στράους και τὸν Στραβίνσκι ἀκόμη τοῦ Πετρούσκα και τοῦ Πουλιού τῆς φωτιᾶς, σὲ ἀντάλλαγμα ὅμως πληρώνει σκληρότατον και βαρύτερον τίμημα, διότι ἀπὸ τοὺς νόμους ποὺ διεμορφώθησαν



ἀπὸ τὴν μεγαλοφυΐαν ἀθανάτων μουσουργῶν καὶ ἀπὸ τὴν βαθμιαίαν καὶ ὀργανικὴν ἐξέλιξιν τῶν τεχνικῶν μέσων τῆς τέχνης τῶν ἡχῶν, ὁ συνθέτης ἀπεμπολῶν τὸ παρελθὸν ὑποτίσεται εἰς νέους αὐθαιρέτους καὶ πολλὸν πλεονεξτικὸς κανόνας ποὺ δὲν τοὺς καθιέρωσαν τὰ ἔργα τῶν προγενεστέρων οὔτε ἡ ἐσώτερη ψυχικὴ ἀνάτασις καὶ ἔμπνευσις τῶν μεγάλων ἡρώων τῆς τέχνης ἀλλ' ἐνομοθετήθησαν ἐν ψυχρῷ θεωρητικῶς καὶ κατόπιν ἐξητήθη νὰ τοὺς ἐφαρμόσουν καὶ πρακτικῶς. Καὶ κάτι χειρότερον ἀκόμη· τὰ νέα συστήματα ἐπιβάλλουν εἰς τὸν συνθέτην νὰ ἀπεμπολήσῃ τὸ πολυτιμότερον ἀγαθὸν ποὺ χαρίζει ζωὴν καὶ προσωπικότητα εἰς μίαν σύνθεσιν, τὸν ἀναγκάζουν νὰ θυσιάσῃ αὐτὸ ποὺ λέγομεν ἔμπνευσιν, τὸ αἶσθημα καὶ τὴν χαρὰν τῆς μελωδικῆς γραμμῆς, αὐτὸ ποὺ πρωτίστως ζητεῖ ὁ ἀκροατὴς ἀπὸ τὴν μουσικὴν.

Ἡ ἔμπνευσις ἀντικαθίσταται τῶρα ἀπὸ τὴν ἐφευρετικὴν, ποὺ ἄλλως τε τὴν συναντοῦμεν ὡς βοηθητικὸν μέσον καὶ εἰς κάθε ἀξιόλογον τονικὴν σύνθεσιν.

Ὅμως εἰς τὸν ἀτοναλισμὸν ἡ ἐφευρετικὴ καταλαμβάνει πρωταρχικὴν σημασίαν καὶ ἀποτελεῖται ἀπὸ συνδυασμοὺς καὶ ἀνασχηματισμοὺς, δανεισμένους ἀπὸ τὴν παλαιὰν ἀντιστικτικὴν τεχνοτροπίαν καὶ ποὺ κινοῦνται μέσα εἰς μίαν σειρὰν ἀπὸ τοὺς δώδεκα φθόγγους τῆς χρωματικῆς.

Τὴ σειρὰν αὐτὴν θὰ τὴν προκαθορίσῃ ὁ συνθέτης ὡς μαθηματικὸν πρόβλημα πρὸς λύσιν καὶ θὰ τὴν κρατῇ σχεδὸν ἀναλλοίωτην κατόπιν εἰς τοὺς συνδυασμοὺς, ἀνατροπὰς, ἀντιθέτους καὶ ἀντιστροφους κινήσεις κ.λ.π. ποὺ θὰ ἐφευρίσκη.

Δὲν προχωρῶ εἰς τὴν ἀνάλυσιν καὶ ἀνάπτυξιν τοῦ δωδεκαφθόγγου συστήματος ποὺ διετύπωσεν ἕνας πράγματι σπουδαῖος συνθέτης καὶ θεωρητικὸς ὁ Arnold Schönberg καὶ τοῦ ὁποίου ἀκριβῶς αἱ προδωδεκάφθογγοι συνθέσεις ὅπως τὰ *Gurre Lieder* ἢ ἡ *Verklärte Nacht*, ποὺ ἐγράφησαν κατὰ τὰ Βαγνερικὰ πρότυπα, ἐξακολουθοῦν καὶ σήμερον νὰ συγκινοῦν τὸν εὐρύτερον κύκλον ἐνὸς πραγματικοῦ μουσικοῦ ἀκροατηρίου, ἐνῶ αἱ τελευταῖαι συνθέσεις του γραμμέναι αὐστηρῶς εἰς τὸ δωδεκάφθογγον δὲν ἔχουν ξεπεράσει τοὺς ὀλίγους φανατισμένους ὀπαδοὺς καὶ θαναμαστάς.

Δὲν ὑπάρχει, δι' ἐμὲ τουλάχιστον, ἀμφιβολία καμμία πὼς οἱ αὐστηρῶς περιοριστικοὶ νόμοι ποὺ κυβερνοῦν τὴν δωδεκαφωνίαν, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ τραχὺ ἄκουσμα ποὺ προκαλοῦν αἱ διάφωνοι συνηγήσεις, προέρχονται ἀπὸ τὴν καθαρὰν αὐθαιρέτον βούλησιν καὶ σκέψιν ἐνὸς σεβαστοῦ μὲν σοφοῦ καὶ θεωρητικοῦ μουσικοῦ ἀλλὰ δὲν βασίζονται οὔτε εἰς ἐσώτερην ψυχικὴν παρόρμησιν, οὔτε ἠμπόρεσαν νὰ ἐπιβληθοῦν ἕως σήμερον μὲ ἀδιαφιλονίκητα ἀριστουργήματα διὰ νὰ μᾶς πείσουν διὰ τὴν πραγματικὴν καὶ ὄχι τεχνητὴν τῶν καλλιτεχνικῶν ὑπόστασιν καὶ ζωὴν.

Ὁ ἴδιος ὁ μέγας καὶ τολμηρότατος νεωτεριστὴς γερμανὸς μουσουργὸς Χίν-

τειμιθ γράφει σχετικῶς μὲ τὸ δωδεκάφθογγον σύστημα: «Ποιθὲν ἢ φύσις δὲν μᾶς ὑποδεικνύει, πὼς θὰ ἦτο καλὸν νὰ χρησιμοποιήσωμεν ἓνα καθωρισμένον ἀριθμὸν ἤχων μέσα εἰς τὰ ὅρια ἐνὸς περιορισμένου καὶ μιᾶς εἰδικῆς ἀποστάσεως (ambitus) ἤχων».

«Τέτοιον εἶδους αὐθαιρέτους κανόνας ἤμπορεῖ κανεὶς νὰ ἐφεύρη ὅσους θέλει. Καὶ ἐὰν ἤθελε νὰ διαμορφώσῃ ἐπάνω εἰς αὐτοὺς ἐν ἣ περισσότερα ὕφη μουσικῆς συνθέσεως πιστεύω πὼς θὰ ἠδύνατο νὰ ἐφεύρη κανόνας ὀλιγώτερον στενοὺς καὶ πλέον ἐνδιαφέροντας. «Ἡ ἰδέα τοῦ δωδεκαφωνισμοῦ μοῦ φαίνεται ἀκόμη περισσότερο θεωρητικὴ ἀπὸ ὅλας τὰς σχολαστικότητας τῆς παραδεδομένης ἁρμονίας», καταλήγει ὁ Χίντεμιθ.

Βέβαια δὲν μοῦ διαφεύγει ὅτι οἱ ὀπιδιοὶ τοῦ δωδεκαφωνισμοῦ θέλοντες νὰ δημιουργήσουν τὴν ἐντύπωσιν πὼς τὸ σύστημα ἀποτελεῖ συνέχισιν τῆς παραδόσεως ἰσχυρίζονται ὅτι αἱ πηγαὶ καὶ τὸ ξεκίνημά του εὐρίσκονται εἰς τὴν περὶ φημον χρωματικότητα ποὺ συναντοῦμεν εἰς τὴν μουσικὴν ποὺ ἔγραψεν ὁ Ριχάρδος Βάγνερ διὰ τὸν «Τριστᾶνο καὶ Ἰζόλδη». Ὅμως ξεχνοῦν, ὅπως λέγει πάλιν ὁ Φουρτβέγγλερ, ὅτι ὁ Ριχάρδος Βάγνερ ἐμπνεόμενος τὴν μουσικὴν τοῦ Τριστάνου δὲν εἶχε τὴν πρόθεσιν νὰ γράψῃ ὅπως-ὅπως κάτι τὸ νέον ἢ πρωτόκουστον οὔτε νὰ διδάξῃ ἢ ἀναπτύξῃ κανένα νέον ἁρμονικὸν σύστημα. Ἐπροσπάθησε μόνον νὰ εὔρῃ τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ θὰ ἀπέδιδαν τὴν ποιητικὴν του ἐνόρασιν καὶ νὰ δημιουργήσῃ τὴν ἁρμονικὴν ἀτμόσφαιραν μέσα εἰς τὴν ὁποίαν θὰ ἐκινεῖτο ὁ ψυχικὸς κόσμος τοῦ «Τριστάνου καὶ τῆς Ἰζόλδης».

Δὲν ἐδημιούργησεν οὗτος ἐν ψυχρῷ, προσθέτω ἐγὼ, κανόνας καὶ νόμους διὰ νὰ συνδυάσῃ ἐπάνω τους χρωματικὰς ἁρμονίας καὶ ἤχητικὰ συμπλέγματα, οὔτε ἔβαλεν ὁ ἴδιος ἢ ἐδέχθη ἀπὸ ἄλλους τροχοπέδας ποὺ νὰ ἐκανόνιζαν ἢ νὰ καθωδηγοῦσαν κατὰ οἰονδήποτε τρόπον τὴν ἔμπνευσίν του.

Καὶ ἡ ἀπόδειξις εἶναι ὅτι εἰς μεταγενέστερά του ἔργα ὅπου δὲν ἦτο ἐνδεδειγμένος ὁ χρωματισμὸς διὰ νὰ ἐκφράσῃ τὴν ποιητικὴν του διάθεσιν ὁ Βάγνερ δὲν τὸν μεταχειρίζεται μὲ τὴν ἰδίαν συστηματικότητα καὶ ἔκτασιν.

Οἱ «Μαστόροι Τραγουδιστές», μάλιστα τῆς Νυρεμβέργης «Meister Singer von Nürnberg», παρουσιάζουν λόγῳ τοῦ θέματος συχνὰ καθαρὰν διατονικότητα καὶ ἔμμονὴν εἰς ἀρχαῖκὰ συμπλέγματα συγχορδιῶν καὶ ἀντιστικτικῶν θεματικῶν συνδυασμῶν.

Θὰ ἤθελα ἐδῶ νὰ τονίσω ὅτι τὴν ἐπισκόπησιν αὐτὴν καὶ τὰς ἀντιλήψεις μου διὰ τὰς τεχνικὰς καὶ αἰσθητικὰς ἐξελίξεις εἰς τὴν σύγχρονην μουσικὴν δημιουργίαν δὲν τὰς ἐμπνέει οὔτε ἀντιδραστικὴ διάθεσις οὔτε ὑπερβολικὸς συντηρητισμὸς.

Θὰ ἤμποροῦσε πιστεύω νὰ εὔρῃ τις νὰ μοῦ προσάψῃ ἀρκετά, ἐπικρίνων τὴν



μακράν μου καλλιτεχνικήν σταδιοδρομίαν, ὑποθέτω ὅμως, πὼς δύσκολα θὰ εὔρισκε στοιχεῖα διὰ νὰ μὲ θεωρήσῃ ἀντιδραστικὸν ἢ ὑπερσυντηρητικόν.

Ἀπέναντι τοῦ ἀτοναλισμοῦ καὶ τοῦ δωδεκαφωνισμοῦ ὅχι μόνον δὲν κινουῖμαι ἀπὸ πνεῦμα ἀντιδράσεως ἀλλὰ ἀντιθέτως μελετῶ, ὅσον μοῦ εἶναι δυνατόν, τὰς νέας θεωρίας καὶ συστήματα καὶ ἐπιζητῶ νὰ τὰ κατανοήσω καὶ ἀκόμη ἕως εἰς ἓνα σημεῖον νὰ τὰ ἀφομοιώσω εἰς τὴν ὅλην μου μουσικὴν ἰδιοσυγκρασίαν.

Πρὸ πάντων ὅμως προσπαθῶ νὰ σταθμίσω καὶ ἐκτιμῶ τὰς ἀντιδράσεις ποὺ εἶναι δυνατόν τὰ καινὰ αὐτὰ μουσικὰ δαιμόνια νὰ ἐξασκήσουν εἰς τὴν νέαν ἑλληνικὴν μουσικὴν δημιουργίαν.

Δὲν παραγνωρίζω ὅτι ὁ ἀτοναλισμὸς καὶ ὁ δωδεκαφωνισμὸς ἀποτελοῦν μίαν ἀπόλυτα χαρακτηριστικὴν καλλιτεχνικὴν ἐκδήλωσιν τῆς ἀνήσυχης καὶ ταραγμένης ἐποχῆς ποὺ ἐπέρασε καὶ περνᾷ ἢ ἀνθρωπότητος. Μιᾶς ἐποχῆς ποὺ θυσιάζει τὸ αἶσθημα, τὴν χάριν, τὴν συγκίνησιν, τὴν λεβεντιάν, τὴν ψυχὴν, ὅλα αὐτὰ ποὺ τὰ συνοψίζομεν εἰς τὴν λέξιν ἔμπνευσις καὶ ἐπιζητεῖ νὰ τὰ ἀντικαταστήσῃ μὲ τὴν δυναμικότητα, τὴν ταχύτητα καὶ τὴν τραχύτητα καὶ εἰδικότερα εἰς τὴν μουσικὴν μὲ τὴν ἠχητικὴν καὶ ρυθμικὴν ὑπερδιέγερσιν τῶν νεύρων καὶ τῶν αἰσθήσεων.

Πιστεύω ἀκόμη πὼς οἱ διάφοροι νόμοι καὶ κανόνες τοῦ δωδεκαφθόγγου, ἂν ἐφαρμοσθοῦν καὶ ἀφομοιωθοῦν, ὅχι μὲ τὴν ἀπόλυτον συνέχειαν καὶ συνέπειαν τῶν φανατικῶν του ὀπαδῶν, θὰ ἠμποροῦσαν καὶ αὐτοὶ νὰ διευρύνουν τοὺς ὁρίζοντας τῶν νέων μουσικῶν καὶ νὰ πλουτίσουν τὴν μουσικὴν μὲ ἓν ἐπὶ πλέον τεχνικὸν μέσον διὰ τὴν ἀπόδοσιν ὠρισμένων συναισθημάτων. Ὅμως νομίζω πὼς τὰ καινὰ αὐτὰ δαιμόνια, ἔτσι ἀπόλυτα καὶ φανατικὰ ἐφαρμοζόμενα καὶ μὲ τὴν ἄρνησιν καὶ πλήρη ἀνατροπὴν τῶν μέχρι σήμερον παραδεδεγμένων, εἶναι ἀδύνατον νὰ μᾶς δώσουν τὰ ἀθάνατα ἐκεῖνα ἀριστουργήματα ποὺ μόνον αὐτὰ ἀποτελοῦν τὴν δικαιολογίαν καὶ τὴν ἀπολογίαν κάθε τεχνικοῦ ἢ αἰσθητικοῦ νεωτερισμοῦ εἰς τὴν περιοχὴν τῆς τέχνης.

Τὸ βάσιμον τῶν ἰσχυρισμῶν μου φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὸ κοινὸν εἰς ὅλον τὸν κόσμον ἀντὶ νὰ κερδίζεται ἀπὸ τὴν πρακτικὴν ἐφαρμογὴν τοῦ δωδεκαφθόγγου ὅλον καὶ ἀπομακρύνεται περισσότερον.

Εἰς τὰ προγράμματα τῶν καθιερωμένων συμφωνικῶν συναυλιῶν, εἰς ὅλα τὰ διεθνή μουσικὰ κέντρα, ποτὲ σχεδὸν δὲν ἐμφανίζονται καὶ δωδεκάφθογγοὶ συνθέσεις μαζὶ μὲ κλασσικὰ ρωμαντικά, ἱμπρεσιονιστικά ἢ ἔθνικιστικῶν σχολῶν μουσικὰ ἔργα.

Τὸ νέον σύστημα παρουσιάζεται βεβαίως πρὸ τοῦ κοινοῦ ἀλλὰ σχεδὸν πάντοτε εἰς κλειστάς, οὕτως εἰπεῖν, συναυλίας, ἀφιερωμένας ἀποκλειστικῶς εἰς ὑπερνεωτεριστικὰ ἔργα καὶ εἰς ἓνα, τὸ ἴδιο εἰς κάθε πόλιν, μικρὸν κοινὸν φανατικῶν



όπαδῶν, καὶ ὀλίγων σὸνμπ τῆς μουσικῆς ποὺ πιστεύουν ἔτσι πὼς στηρίζουν τὴν μουσικὴν τοῦ μέλλοντος καὶ παίζουν ρόλον μικρῶν Λουδοβίκων τῆς Βαυαρίας.

Ἄν ὅμως τὸ δωδεκάφθογγον εἶναι ἀμφιβόλου ἢ ἀμφισβητησίμου ἰξίας διὰ μεγάλας Μουσικὰς σχολὰς μὲ πανένδοξον παρελθὸν ποὺ προπορεύονται ἱστορικῶς εἰς τὴν διεθνή μουσικὴν ἐξέλιξιν, πιστεύω πὼς θὰ ἦτο ἐξαιρετικὰ ἐπικίνδυνον καὶ καταστρεπτικόν, ἂν ἐγίνετο ἀβασανίστως παραδεκτὸν ἀπὸ νέας Ἐθνικὰς σχολὰς ποὺ μόλις σήμερον προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν ἰδικὴν τῶν ἰδιότυπην μουσικὴν γλῶσσαν. Μίαν γλῶσσαν ποὺ νὰ ἀντλή, ποὺ νὰ ἐκπηγάξῃ ἀπὸ τὴν λαϊκὴν ψυχὴν, τοὺς ἐθνικοὺς θρούλους, τὰς παραδόσεις, τὰ δημοτικὰ μέλη, τοὺς λαϊκοὺς ρυθμούς, τοὺς ἐθνικοὺς τρόπους καὶ ἤχους καὶ τὰς πατροπαραδότους μουσικὰς αὐτῶν κλίμακας.

Ὁ Ἄτοναλισμὸς καὶ ὁ Δωδεκαφωνισμὸς ἀπὸ τὴν ἴδιαν τὴν φύσιν καὶ τοὺς περιοριστικοὺς ἰδιότυπους νόμους τῶν εἶναι ἀντεθνικός, εἶναι καθαρὰ διεθνιστικός.

Τὴν στιγμὴν ποὺ καταργεῖ τὸ αἶσθημα τῆς τονικότητος καὶ ἐπιβάλλει τὴν θεματικὴν ἀνάπτυξιν ἐπάνω εἰς τὴν σειρὰν τῶν δώδεκα φθόγγων, καταργεῖ αὐτομάτως τὸ δημοτικὸ τραγούδι, κάθε ἐλεύθερον μελωδικὴν ἔμπνευσιν καὶ κάθε ἐπεξεργασίαν ἤχων καὶ τρόπων ἄλλων ἀπὸ τὴν ἀμείλικτον δωδεκάφθογγον σειρὰν.

Κάθε προσωπικὴ καὶ ἐθνικὴ ἔκφρασις θὰ καταπέσῃ μοιραίως ἐμπρὸς εἰς τὴν ὁμοιομορφίαν ποὺ ἐπιβάλλει ἡ νέα τεχνικὴ καὶ ὅλη ἡ ποίησις τοῦ θρούλου, τοῦ παραμυθιοῦ ποὺ θὰ ἠμπορούσανε νὰ ἀποδοθοῦν μὲ τὴν εὐωδίαν τῆς λαϊκῆς μουσικῆς θὰ ὑποχωρήσῃ ἐμπρὸς εἰς τὴν ἐπιστημονικὴν καὶ τεχνικὴν ἐπιβολὴν ἐνὸς ξερόφερτου μουσικοῦ μηχανισμοῦ.

Ἐξ ἄλλου ἡ χρησιμοποίησις ἐνὸς συστήματος ποὺ βασίζεται ἀπόλυτα εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ μηχανοποιεῖ καὶ αὐτὴν τὴν θεματικὴν ἔμπνευσιν δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐπιφέρῃ καὶ τὴν στειρότητα εἰς τὴν δημιουργικὴν πνοὴν ἐνὸς συνθέτου.

Ἐνας διαπρεπὴς μουσικός, διαπρύσιος θαυμαστής ἐνὸς ἐξαιρετικοῦ δωδεκάφθογγου συνθέτου, ὁ ὁποῖος εἶχεν ὅμως συνθέσει καὶ ἀρκετὰ ἔργα γραμμένα κατὰ τὸν συνήθη τρόπον τῆς Δυτικῆς μουσικῆς, μοῦ ὠμολογοῦσεν ὅτι ἐνῶ τὰ δωδεκάφθογγα ἔργα τοῦ ἐν λόγῳ συνθέτου ἦσαν ἐξαιρετὰ καὶ ἀπολύτως ὄριμα, τὰ μὴ δωδεκάφθογγα ἐπὶ πρωτοτύπων θεματικῶν ἔμπνεύσεών του ἦσαν παραδόξως πολὺ κατώτερα καὶ ἀπετέλουν μουσικὴν κινηματογράφου κακοῦ γούστου.

Δι' ὅλα αὐτὰ πιστεύω πὼς ἂν ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ, παρασυρομένη ἀπὸ τὸ πρόσκαιρον κατὰ τὴν γνώμην μου διεθνὲς ρεῦμα τοῦ δωδεκαφθογγισμοῦ, ἀκολουθήσῃ τυφλῶς τὸ ξενότροπον αὐτὸ σύστημα, θὰ κατέληγεν ἀσφαλῶς εἰς δουλικὴν ἀπομίμησιν καὶ ἀντιγραφὴν μερικῶν προτύπων του καὶ θὰ ἀπέδιδεν ἔργα ἀπρόσωπα καὶ θνησιγενῆ.

Ἡ νέα Ἑλληνικὴ μουσικὴ μόλις τὰ τελευταῖα αὐτὰ χρόνια κατορθώνει χάρις εἰς τὴν ἔμπνευσιν, τὴν πίστιν καὶ τὴν ἐργασίαν ὀλίγων πρωτοπόρων νὰ ἀποκτήσῃ συνείδησιν τῆς μεγάλης ἐθνικῆς τῆς ἀποστολῆς καὶ νὰ δημιουργήσῃ ἰδικὴν τῆς προσωπικότητα.

Εἶναι φανερὸν πὼς ἂν ἡ νέα Ἑλληνικὴ μουσικὴ ἀπέβαλλεν ἔτσι προώρως τὰ ἐθνικὰ τῆς χαρακτηριστικὰ χωρὶς ἀκόμη νὰ ἔχῃ δημιουργήσῃ τὸν συνδυαστικὸν κριτικὸν μιᾶς μακρᾶς παραδόσεως, τότε ἡ ὥραία Ἑλληνικὴ μουσικὴ ἰδέα θὰ ἐθάπτετο ὀριστικῶς.

Καὶ ἂν, ὅπως πιστεύω, μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου ἀπεδεικνύετο ἀπὸ τὴν πράξιν πὼς τὸ δωδεκάφθογγον σύστημα δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιβληθῇ καὶ νὰ δώσῃ τὰ ἔργα πού φαντᾶζονται οἱ ὀπαδοὶ του, τότε ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ, ἂν τὸ εἶχεν ἐνστερνισθῇ, θὰ ἐξηφανίζετο μέσα εἰς τὸ κύμα τοῦ διεθνισμοῦ πού θὰ τὴν περιέβαλλε.

Θὰ ἐπεστρέψαμεν ἔτσι εἰς τὴν ἐποχὴν ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωσιν τοῦ γένους, ὅτε οἱ μουσουργοὶ μας, μουσουργοὶ τῶν Ἰονίων νήσων, ἐσκέπτοντο, ἠσθάνοντο καὶ ἔγραφαν μουσικὴν ὡσὰν νὰ ἦσαν Ἴταλοι συνθέται. Μουσικὴν ἰταλικὴν. Ἡ μόνη διαφορὰ θὰ ἦτο ὅτι τώρα οἱ μουσουργοὶ μας θὰ ἀπέδιδαν γερμανικὴν, γαλλικὴν ἢ δὲν ξεύρω ποίαν ἄλλην μουσικὴν, ὄχι ὅμως Ἑλληνικὴν.

Ὁ μέγας θεωρητικὸς καὶ συνθέτης τοῦ δωδεκαφωνισμοῦ, ὁ Arnold Schoenberg, εἶπε κάποτε: «Ὁ καλλιτέχνης ἀρκεῖται εἰς τὸ νὰ ἐκφρασθῇ. Νὰ εἴπῃ ὅ,τι πρέπει νὰ εἴπῃ κατὰ τοὺς νόμους πού τοῦ ὑπαγορεύει ἡ φύσις του. Οἱ νόμοι ὅμως τῆς φύσεως τοῦ μεγαλοφυοῦς ἀνθρώπου εἶναι οἱ νόμοι τῆς μελλούσης ἀνθρωπότητος». (Die Gesetze der Natur des genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit).

Δὲν ξεύρω ἂν ἡ Ἑλληνικὴ μουσικὴ ἔχῃ ἢ εἶχε τὰς μεγαλοφυΐας ἐκείνας πού θὰ ἠμπορούσαν νὰ ὀραματισθοῦν τοὺς νόμους τῆς μελλοντικῆς ἀνθρωπότητος.

Δὲν ξεύρω ὅμως καὶ ἂν τὰς χρειάζεται ἐπὶ τοῦ παρόντος.

Πιστεύω ὅτι ἡ νέα Ἑλληνικὴ μουσικὴ ἔτσι ὅπως εὐρίσκεται εἰς τὴν πρώτην τῆς ἐξόρμησιν ἔχει πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀνάγκην ὄχι ἀπὸ μέλλον ἀλλὰ ἀπὸ παρὸν διὰ νὰ δημιουργήσῃ ἔτσι παρελθὸν καὶ παράδοσιν, διὰ νὰ μπορέσῃ ὕστερα νὰ προχωρήσῃ μὲ σταθερὸν καὶ ἀσφαλὲς βῆμα πρὸς τὸ μέλλον.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Schon vom Anfang des laufenden Jahrhunderts und zwar, nach dem ersten Weltkrieg, hat sich, von der Seite einiger Komponistengruppen, eine bedeutende Strebung geäußert, die sich zum Ziele setzte Ton und



Rhythmus von den übrigen Fesseln, der bisher geltenden musikalischen Grundgesetze, zu befreien.

Insbesondere, selbige Komponisten suchen die Tonalität abzuschaffen und verstellen sie mit den Regeln eines neuen Zwölftonmusiksystems, wie sie Schönberg festgestellt hat.

Diese neuen Regeln sind, vielleicht mehr bändigend als die vorhergeltenden. Von Natur selbst sind sie wider- und internationalistisch. Sie vertragen die Tönenbenutzung irgend einer Volksmusik nicht und infolgedessen verhindern sie die Entwicklung einer neuen Nationalmusikschule, die, ohne aus einem sicheren Attavismus quellen zu können, eine eigene Musik mit eigenartiger Personalität, wie sie die heutige neugriechische Musik, zu schaffen versucht.

---

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΜΗ ΜΕΛΩΝ

**BIOXHMEIA.— Beiträge zur Kenntnis der Natur der Proteine von Seetieren. Mitteilung IV. Über die Farbstoffe der *Aplysia depilans* \***, von *Anast. A. Christomanos* \*\*. Ἀνεκοινώθη ὑπὸ τοῦ κ. Γεωργ. Ἰωακείμογλου.

Die zu den Meeresschnecken bzw. Kugelschnecken gehörende Aplysien (*Apl. punctata*, *Apl. depilans*, *Apl. limacina*) sezernieren aus bestimmten Drüsen einen violeten Farbstoff, über dessen Natur noch Ungewissheit besteht.

Ziegler<sup>1</sup> hielt dieses Pigment als eine Mischung von Anilinfarbstoffen, Moseley<sup>2</sup> und Mc. Munn<sup>3</sup> äussern sich im Sinne eines kompliziert gebauten Stoffes und Derrien und Turchini<sup>4</sup> wollen dagegen in Aplysiafarbstoff einen Pyrrolabkömmling erkennen. Fontaine und Raffy<sup>5</sup>, und neuerdings

---

\* Aus dem Forschungslaboratorium für Biochemie der Meerestiere. St. Georg, Limni, Euboea.

\*\* ΑΝΑΣΤ. Α. ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ, Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τῶν πρωτεϊνῶν τῶν θαλασσίων ζῴων. Ἀνακοίνωσις IV. Αἱ χρωστικαὶ τῆς *Aplysia depilans*.

1. Nach *E. Lederer*, Les Pigments des invertébrés. *Biol. Rev.* Vol. 15. p. 273. 1940.

2. *Ibidem*.

3. *Journ. Physiol.* 17, 245.

4. *Compt. rend. Soc. Biol. Paris.* 92, 1030.

5. *Bull. Soc. Zool. Franc.* 61, 49.