

# ΕΠΙΦΥΛΛΙΔΕΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΑΙ • ΤΕΧΝΑΙ • ΙΣΤΟΡΙΑ

ΤΟΜΟΣ Α'  
1928

ΤΕΥΧΟΣ ΙΑ'  
ΙΟΥΝΙΟΣ

Γ. ΛΑΜΠΕΛΕΤ

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ

ΚΑΙ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ



ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε.  
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε. ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΛΑΜΠΕΛΕΤ  
(ΕΘΝΙΚΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΟΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ)

Μ Ε Γ Α  
ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΙΚΟΝ ΛΕΞΙΚΟΝ

ΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΝ ΚΑΙ ΠΛΗΡΕΣ ΛΕΞΙΚΟΝ  
ΤΗΣ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ

ΑΠΑΣΑΙ ΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΝΑΙ ΓΝΩΣΕΙΣ  
ΕΙΣ

ΟΓΚΩΔΕΙΣ ΤΟΜΟΥΣ 12 ΣΧΗΜΑΤΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΥ

ΠΕΡΙ ΤΑΣ 150.000 ΑΡΘΡΩΝ  
ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΝΤΟΣ ΚΑΙ ΕΚΤΟΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ  
ΩΣ ΚΑΙ ΑΠΕΙΡΟΙ  
ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟΙ ΚΑΙ ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟΙ ΧΑΡΤΑΙ  
ΠΑΝΤΑ ΤΑ ΑΡΘΡΑ ΣΥΝΟΔΕΥΟΝΤΑΙ ΥΠΟ ΠΛΗΡΟΥΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Τὸ σπουδαιότερον ἔργον τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων  
συντασσόμενον ὑπὸ ἐπιτελείου συνεργατῶν ἐκ τοῦ ἑλληνικοῦ καὶ  
ξένου ἐπιστημονικοῦ κόσμου

ΜΕ ΚΑΘΑΡΩΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΟΣ ΣΤΑΘΜΟΣ ΤΟΥ ΗΜΕΤΕΡΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΕΓΚΥΚΛΙΟΝ

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ  
ΚΑΙ  
Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ



ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε.  
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ

ΚΑΙ Η

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο ΕΘΝΙΚΙΣΜΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗΝ

ΜΟΤΤΟ

*Ἡ τέχνη, ὅταν εἶνε αὐθόρμητος καὶ εἰλικρινής, ὅσον καὶ ἂν ἀνυψῶνεται καὶ εἰς τὰς ὑψηλοτέρας κορυφὰς τοῦ ἰδανικοῦ, πάντοτε φέρει εἰς τὰ βάθη τῆς ὑποστάσεώς της κάτι τὸ ὕλικόν καὶ τὸ γήϊνον, τὸ ὁποῖον ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ καλλιτέχνου δημιουργοῦ καὶ ἀπὸ τὴν φυλὴν εἰς τὴν ὁποίαν αὐτὸς ἀνήκει.*

«Ὁ θεμελιώδης ρυθμὸς ἄς στυλωθῆ εἰς τὸ κέντρο τῆς Ἐθνικότητος καὶ ἄς ἀνυψῶνεται κάθεται».

Εἶνε αὐτὰ λόγια τοῦ κορυφαίου τῶν νεοελλήνων ποιητῶν, τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ, λόγια, τὰ ὁποῖα διὰ δογματικοῦ σχεδὸν ὀρισμοῦ, φανερώνουν τὸ βαθύτερον νόημα καὶ τὸ οὐσιῶδες πνεῦμα, τὸ ὁποῖον διέπει τὸ βαρυσήμαντον ἔργον τοῦ μεγάλου Ζακυνθίου ποιητοῦ, ὁ ὁποῖος βαθέως κατενόησε καὶ ἠσθάνθη ὅτι ἡ τέχνη διὰ νὰ εἶνε ἀληθινὴ πρέπει νὰ ἀντλή ζωὴν καὶ δύναμιν ἀπὸ τὰς ἀγνάς πηγὰς τῆς ἐθνικῆς ζωῆς καὶ ὅτι ὅσον καὶ ἂν ἀνυψῶνεται ἀπομακρυνό-

μένη ἀπὸ αὐτάς, πάντοτε καὶ ἀναγκαστικῶς πρέπει νὰ τὴν συνδέῃ ἓνας βαθὺς ἐσωτερικὸς δεσμός.

Πρὶν ἢ ἀποπειραθῶ νὰ ὁμιλήσω εἰδικώτερον διὰ μερικὰς παρατηρήσεις τὰς ὁποίας ἔτυχε νὰ κάμω ἐπὶ τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, προέταξα τὰς σκέψεις αὐτάς τοῦ Σολωμοῦ διὰ νὰ λάβω ἀφορμὴν νὰ εἰπῶ ὀλίγα γενικὰ λόγια διὰ τὸν νασιοναλισμὸν εἰς τὴν μουσικὴν, ὃ ὁποῖος εἰς τὰ τελευταῖα ἔτη μᾶς παρουσιάζει μίαν πολὺ σημαντικὴν κίνησιν εἰς τὴν παγκόσμιον μουσικὴν. Μελετῶν τὰ νεοελληνικὰ δημῶδη τραγούδια μὲ τὰ τόσο ἐντονα φυλετικά των γνωρίσματα, εἶχα τὴν εὐκαιρίαν νὰ φέρω εἰς τὴν μνήμην μου μίαν ἀντίθετον εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ Σολωμοῦ σχολὴν, τὴν σχολὴν τῆς *παγκοσμιότητος* (*universalité*) εἰς τὴν τέχνην, ἢ ὁποία ἔχει, φαίνεται, ὡς θεμελιώδη ἀρχήν, ὅτι ἡ τέχνη μέσα εἰς τὴν φύσιν εἶνε ἓνα φαινόμενον σχεδὸν ἀπομονωμένον, ἐκδηλούμενον ἕξω ἀπὸ κάθε ἐπίδρασιν καὶ ἀπὸ κάθε ὄριον τόπου καὶ χρόνου. Διὰ τοὺς ὁπαδοὺς τῆς θεωρίας αὐτῆς ἔχω τὴν πεποίθησιν ὅτι ἡ μελέτη καὶ ἡ γνῶσις τῆς νεοελληνικῆς δημῶδους μουσικῆς θὰ ἀπετέλει μίαν πολὺ ἀπογοητευτικὴν διάψευσιν τῶν ἀρχῶν τῆς καλλιτεχνικῆς των πίστεως, καθότι θὰ ἦτο δύσκολον, ἀληθῶς, δι' αὐτοὺς νὰ ἐξηγήσουν τὸ φαινόμενον μιᾶς τέχνης, τῆς ὁποίας καὶ τὸ θεωρητικὸν σύστημα εἰς τὸ ὁποῖον βασιίζεται καὶ ἡ αἰσθητικὴ καὶ ψυχολογικὴ ὑπόστασις (μέτρον, ρυθμὸς, κλίμακες, μορφὴ καὶ ἔκφρασις μελωδίας, ἁρμονία, κ.λ.) πολὺ συχνὰ καὶ οὐσιαστικῶς ἔρχονται εἰς σύγκρουσιν μὲ τὸ θεωρητικὸν καὶ αἰσθητικὸν πνεῦμα, τὸ ὁποῖον διέπει τὴν μουσικὴν ἄλλων φυλῶν.

Ἔρχεται φυσικὰ νὰ ἐρωτήσῃ κανεὶς τὸν ἀνήκοντα εἰς τὴν σχολὴν αὐτήν.—Δὲν ἔχει, λοιπόν, δικαίωμα τῆς ζωῆς μία τέχνη, ἢ ὁποία τόσο πολὺ συνδέεται μὲ τὸ φυσικὸν περιβάλλον καὶ μὲ τὴν παράδοσιν τῆς φυλῆς; Δὲν εἶνε καὶ αὐτὴ

ἓνα φυσικὸν φαινόμενον, ὅπως ὅλα τὰ ἄλλα; Δὲν εἶνε κάτι τι ζωντανὸν καὶ ἀληθὲς καὶ δὲν ἀντιπροσωπεύει μίαν φυσικὴν καὶ πραγματικὴν ἀξίαν;

Ἄλλ' ἴσως οἱ συγκαταβατικώτεροι ὁπαδοὶ τῆς *universalité* αὐτῆς δὲν θὰ ἐδυσκολεύοντο καὶ τόσο νὰ παραδεχθῶν ὅτι θὰ ὑπῆρχε καὶ κάποιος<sup>(1)</sup> ἐθνικὸς χαρακτήρ εἰς τὴν τέχνην, φοβοῦνται ὅμως μήπως αὕτη, δεχομένη νὰ ἐμπνευσθῇ ἀπὸ τὰς πηγὰς τῆς ἐθνικῆς ζωῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἐθνικὴν παράδοσιν, μικρύνῃ τὰ ὅρια τῆς ἐνεργείας της καὶ περιορίσῃ εἰς κύκλον στενὸν τὴν ἀποστολὴν της.

«Ἡ μεγάλη παγκόσμιος ὑπεροχὴ εἶνε σήμερον ἢ τῶν προσωπικοτήτων καὶ ὄχι ἢ τῶν ἐθνῶν. Ὡς ἐκ τούτου θὰ ἦτο μέγα σφάλμα τὸ νὰ ἐπίστευε κανεὶς ὅτι αἱ μεγαλοφυΐαι

(1) Τὸ ἰδανικὸν τῆς τέχνης, κατὰ μίαν βαθυτέραν ἀντίληψιν, δὲν εἶνε ἴσως ὁ νασιοναλισμὸς περὶ τοῦ ὁποίου ὁμιλῶ ἐδῶ. Ἡ τέχνη, ἢ ὁποία ἀπορρέει ἀπὸ τὴν διαίσθησιν τὴν ὁποίαν ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου ἔχει περὶ τῆς ὑπάρξεως ἑνὸς ἰδανικοῦ κόσμου, ἀνωτέρου τῆς πραγματικότητος, εἶνε λογικὸν νὰ εἶνε τόσο περισσότερο μεγάλη ὅσον περισσότερο ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς ἀτελοῦς αὐτῆς πραγματικότητος, τῆς ὁποίας τὴν ἐπίδρασιν ἢ μουσικὴ, περισσότερο ἴσως ὅλων τῶν ἄλλων τεχνῶν, ἔχει τὴν ιδιότητα μέχρις ἑνὸς ὁρίου νὰ ἀποδιώκῃ. Ἀλλὰ τὴν τέχνην τὴν δημιουργοῦν ἄνθρωποι καὶ ὄχι θεοί, ὃ δὲ ἄνθρωπος εἶνε ἓνα φυσικὸν φαινόμενον ὅπως ὅλα τὰ ἄλλα, ὑποκείμενος εἰς ὕλικὰς ἐπιδράσεις, περιβάλλοντος, φυλῆς, κλίματος κ.λ. Ὡς ἐκ τούτου ἡ τέχνη ἢ δημιουργουμένη παρὰ τῶν ἀνθρώπων δὲν ἔμπορεῖ παρὰ νὰ εἶνε ἐθνικὴ, δὲν ἔμπορεῖ, δηλαδή, παρὰ νὰ συνδέεται μὲ τὸν τόπον καὶ μὲ τὴν φυλὴν ἀπὸ τὴν ὁποίαν παράγεται. Τὸ τελευταῖον τοῦτο, — ἐφ' ὅσον ἡ τέχνη θέλει νὰ εἶνε αὐθόρμητος καὶ εἰλικρινής, — εἶνε φυσικῶς ἀναπόφευκτον. Ἐν ἐναντίᾳ περιπτώσει—ἂν δηλαδή ὁ δημιουργὸς καλλιτέχνης πιέσῃ τὸν ἑαυτὸν του εἰς τὸ νὰ δημιουργῇ καλλιτεχνικῶς ὄχι συμφῶνως πρὸς τὰς φυσικὰς του ροπὰς—τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον θὰ στερεῖται *εἰλικρινείας*, ἄνευ τῆς ὁποίας δὲν ἔμπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ ἀληθινὴ τέχνη.

εἶνε οἱ πιστότεροι καὶ οἱ ἐκφραστικώτεροι ἀντιπρόσωποι τῶν ἔθνων ἀπὸ τὰ ὁποῖα προῆλθον».

Αὐτὰ ἔγραφε πρὸ ἑτῶν ἕνας ἀπὸ τοὺς ἑξοχωτέρους Γάλλους σοφοὺς, ὁ Ρομαίν Ρολλάν, ὁμιλῶν ἀναφορικῶς μὲ τὴν γερμανικὴν ἐπίδρασιν εἰς τὸ παγκόσμιον πνεῦμα. Πρὸς ἐνίσχυσιν δὲ τῶν ἰδεῶν του αὐτῶν ἀνέφερε καὶ μίαν γνώμην τοῦ Γκαίτε, ὁ ὁποῖος ἔλεγε κάποτε εἰς τὸν Ἑγκερμαν: «Ἡ ἐθνικὴ φιλολογία δὲν ἔχει πλέον σήμερον μεγάλην σημασίαν καὶ ἔννοιαν. Ἡ ἐποχὴ τῆς παγκοσμίου φιλολογίας (Welt-literatur) ἔρχεται πλέον καὶ ὁ καθεὶς ὀφείλει νὰ ἐργασθῆ διὰ νὰ ἐπιταχύνῃ τὴν ἔλευσιν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς».

Ἄλλὰ ποῖος εἶπεν ὅτι ἡ τέχνη, ἡ ὁποία φέρει τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα μιᾶς ὀρισμένης φυλῆς, δὲν ἠμπορεῖ νὰ εἶνε καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς; Ὁ Σολωμὸς καὶ ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι αἰσθάνονται καὶ ἀντιλαμβάνονται ὅτι ἡ τέχνη πρέπει νὰ ἔχη τὸν χαρακτῆρα τῆς ἐθνικότητος, (καὶ τότε μόνον ἡ τέχνη εἶνε ἀληθινὴ καὶ εἰλικρινής), δὲν ἐννοοῦν βέβαια νὰ ὑποστηρίξουν τὸν τοπικισμὸν εἰς τὴν στενωτέραν του σημασίαν, μὲ τὸ τοπικὸν χρῶμα καὶ τὰ πλέον κτυπητὰ ἐκεῖνα ἑξωτερικὰ γνωρίσματα, τὰ ὁποῖα μᾶς χαρίζει ἡ λαϊκὴ ἔμπνευσις εἰς τὰς πρωτογόνους μορφάς της, ἀλλ' ἐννοοῦν νὰ ἔχουν οἱ καλλιτέχναι δημιουργοὶ ὡς ἀφετηρίαν εἰς τὸ ἔργον των τὸν θεμελιώδη ρυθμὸν, τὴν οὐσίαν τῶν λαϊκῶν αὐτῶν ἐμπνεύσεων<sup>(1)</sup>, εἰς τὰς ὁποίας ἀντανεκλάται ἡ ἐθνικὴ ψυχὴ,

1) Ὡς νασιοναλιστικὴν τέχνην συνήθως ἐννοοῦμεν τὴν τέχνην τὴν ἀντλούσαν τὴν ὑπόστασιν της ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν λαϊκῶν προτύπων, εἰς τὰ ὁποῖα εὐκρινέστερα καὶ ἀγνότερα ἀντανεκλάται ἡ ψυχὴ καὶ ὁ χαρακτῆρ μιᾶς ὀρισμένης φυλῆς. Δὲν ἀποκλείεται ἐν τούτοις ὅτι ἠμπορεῖ μία τέχνη νὰ ἔχη ἐθνικὴν ὑπόστασιν καὶ ἐκφρασιν χωρὶς νὰ ἀπορρέῃ ἀμέσως ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι ἐνός τόπου, ἀλλὰ νὰ παρουσιάξῃ εἰς τὸν ρυθμὸν της καὶ εἰς τὴν ἀρχιτεκτονικὴν της ἕνα ὀρισμένον χαρακτῆρα καὶ μίαν ὀρισμένην ἐκ-

καὶ νὰ ἀνυψωθοῦν ἀπὸ αὐτάς, δημιουργοῦντες, μὲ τὴν βοήθειαν καὶ τῶν τολμηροτάτων καὶ νεωτάτων τεχνικῶν μέσων, μίαν ἀνωτέραν καὶ παγκόσμιον τέχνην καὶ ἀναζητοῦντες νέας καὶ εὐγενεστέρας μορφάς. Μὲ τὴν ἀντίληψιν λοιπὸν αὐτὴν πῶς ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ καταδικάσῃ ἐπὶ στενότητι ὁρίων τὴν ἐθνικὴν τέχνην; Μήπως ἡ τέχνη γίνεται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἀντιληπτὴ μόνον εἰς τὸν τόπον εἰς τὸν ὁποῖον γεννᾶται καὶ ἐκδηλώνεται καὶ δὲν ἠμπορεῖ νὰ εἶνε καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς; Παντοῦ, ὅπου ἀνεφάνησαν καλλιτεχνικαὶ μεγαλοφυΐαι, τὸ ἔργον των ἔφερε τὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικὰ τῆς ἐθνικότητος, ἄλλοτε ἐντονώτερον καὶ ἄλλοτε ἀσθενέστερον. Τὸ ἔργον τοῦ Ριχάρδου Βάγνερ τί ἄλλο εἶνε παρὰ ἕνα τέλειον δεῖγμα μιᾶς τέχνης, ἡ ὁποία, ἐνῶ μὲ τὰ ἐντονώτερα χρώματα ἀντικατοπτρίζει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ πνεύματος μιᾶς φυλῆς, εἶνε καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς, καὶ κατώρθωσε νὰ ἐπηρεάσῃ τὰς σχολὰς ὅλου τοῦ κόσμου;

Τί νὰ εἴπῃ δὲ κανεὶς διὰ τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν τέχνην; Ποῖος εἰμπορεῖ νὰ ἀρνηθῆ εἰς αὐτὴν τὸν ἰδιαιτέρον χαρακτῆρα καὶ τὴν ἰδιαιτέραν ἐκφρασιν; Ποῖος εἰμπορεῖ νὰ τῆς ἀρνηθῆ ἐθνικότητα; Καὶ ποῖα τέχνη ὑπῆρξε περισσότερον παγκόσμιος ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν; Ὅταν λοιπὸν ὁ Σολωμὸς ἔγραφεν ὅτι ὁ θεμελιώδης ρυθμὸς τῆς τέχνης πρέπει νὰ στυλωθῆ στὸ κέντρο τῆς ἐθνικότητος καὶ νὰ ἀνυψῶνται κάθετα, ἐννοοῦσε, ὅπως καὶ ἀνωτέρω εἶπα, ὁμιλῶν περὶ τῆς ἀνυ-

φρασιν, ἡ ὁποία τὴν κάμνει νὰ ξεχωρίξῃ ἀπὸ τὴν τέχνην ἄλλων φυλῶν.

Ὁ Βετχόβεν π.χ. ἴσως δὲν παρουσιάζει εἰς τὴν μουσικὴν του καμμίαν ἄμεσον σχέσιν μὲ τὸ γερμανικὸν δημῶδες τραγοῦδι. Μολαταῦτα ποῖος—ὑποτιθεμένου ὅτι δὲν θὰ ἐγνώριζεν εἰς ποίαν φυλὴν ἀνήκεν ὁ συνθέτης τῆς Ἐνάτης—λαμβάνων ὑπ' ὄψιν μερικὰ οὐσιώδη χαρακτηριστικὰ τῆς ἐμπνεύσεώς του θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐφαντάζετο ποτὲ ὅτι θὰ ἦτο οὗτος Γάλλος ἢ Ἰταλὸς ἢ Ἰσπανός;

ψώσεως αὐτῆς, ὅτι ἡ τέχνη, ἀπομακρυνομένη ἀπὸ τὰ ἐθνικὰ πρότυπα καὶ μὲ τὴν βοήθειαν καὶ τῶν τολμηροτέρων καὶ ὑπ' ὄλων τῶν σχολῶν παραδεδεγμένων τεχνικῶν καὶ ἐπιστημονικῶν μέσων ἀνερχομένη εἰς ἓνα ὑψηλότερον ἐπίπεδον, γίνεται καὶ παγκοσμίου ἐπιβολῆς. Ὡστε ἐσυμφωνοῦσε καθ' ὅλα μὲ ἐκείνους, οἱ ὅποιοι μὲ τὴν ἰδιαιτέραν τῶν ἀντίληψιν θέλουν τὴν τέχνην παγκόσμιον, μὲ τὴν οὐσιώδη ὅμως διαφορὰν, ὅτι διὰ τὸν Σολωμὸν ἡ τέχνη ὀφείλει μὲν νὰ εἶνε παγκόσμιος, ἀφοῦ λουσοῦν ὅμως πρῶτα εἰς τὰς ἀγνάς πηγὰς τῆς ἐθνικότητος. Δὲν πιστεύω νὰ ὑπάρχω ἄλλη βαθυτέρα καὶ ὑγιεστερα ἀντίληψις τῆς τέχνης ἀπὸ αὐτῆν. Καὶ τὴν ἀντίληψιν αὐτὴν εὐτυχῶς τὴν ἔχουν εἰς τὸν κόσμον τῆς τέχνης πολλαὶ καὶ σημαντικαὶ προσωπικότητες (αἱ περισσότεραι ἴσως), μεταξὺ τῶν ὁποίων ἰδιαιτέρως μ' ἐνδιαφέρει νὰ ἀναφέρω μίαν, τὸν Βενσάν Ντ' Ἐντύ, ὁ ὅποιος μὲ θαυμαστήν εἰλικρίνειαν πνεύματος ἔγραφε κάποτε εἰς μίαν ἐπιστολὴν του:— «Ἐμπορεῖ ὁ καλλιτέχνης ποτὲ εἰς τὸ πείσμα ὄλων τῶν ἐπιδράσεων νὰ παράγῃ ἄλλο τι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν αἰσθάνεται μέσα εἰς τὴν ψυχὴν του; Μήπως ἓνας Γάλλος μουσουργός, συνθέτων σύμφωνα μὲ τὴν ἰταλικὴν τεχνοτροπίαν, θὰ ἠδύνατο νὰ παράγῃ ἄλλο τι τὸ ὁποῖον νὰ μὴ ἦτο κατ' οὐσίαν γαλλικὴ μουσικὴ; (ἰδὲ Ὁμπέρ καὶ Ἐρώλδ). Καὶ ποῖος θὰ ἠδύνατο νὰ ἐμποδίσῃ ἓνα Ἰταλὸν μουσουργόν, ἀκολουθοῦντα τὴν γερμανικὴν τεχνοτροπίαν, νὰ συνθέσῃ μουσικὴν κατ' ἔξοχὴν ἰταλικὴν;...»

Ἐνα ἀνάλογον δεῖγμα ἐθνικῆς κατευθύνσεως εἰς τὴν τέχνην μᾶς τὸ δίδει, ὡς γνωστόν, ἡ γεμάτη σφρίγος καὶ ζωνὴν νεωτέρα σχολὴ τῶν Ρώσων νασιοναλιστῶν, ἀπὸ τὸν Γκλίγκα ἕως τὸν Μουσσόρσκη, τὸν Μποροντίν, τὸν Ρίμσκυ Κορσακόφ, εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων, ἐνῶ εἶνε αἰσθητὴ ἡ ξένη ἐπίδρασις, κυριαρχεῖ ἐντούτοις ἀνόθευτος ὁ ἐθνικὸς χαρακτήρ. Τὸ ὅτι δὲ ἡ τέχνη, ἡ ὁποία ἀγωνίζεται καὶ προσπαθεῖ νὰ

μείνῃ ἔξω ἀπὸ τὸ αἶσθημα τῆς φυλῆς ἀπὸ τὴν ὁποίαν προέρχεται, δὲν ἔχει πραγματικὴν ἀξίαν, τὸ ἀποδεικνύει τὸ ὅτι ἡ ρωσικὴ μουσικὴ ἤρρισε νὰ ἔξῃ σημασίαν καὶ δύναμιν κυρίως ἀπὸ τὴν στιγμὴν ποῦ οἱ Ρῶσοι μουσουργοὶ ἤρρισαν νὰ ἐμπνέωνται ἀπὸ τὰς πηγὰς τῆς ἐθνικῆς ζωῆς, εἶνε δὲ πολὺ κατώτερον καὶ σχεδὸν ἀσήμαντον τὸ ἔργον ἐκείνων, οἱ ὅποιοι ἠκολούθησαν ἀντίθετον δρόμον.

Καὶ μήπως, ἂν ἔλθωμεν καὶ εἰς τὴν ἑλληνικὴν καλλιτεχνικὴν ζωὴν, δὲν συμβαίνει τὸ αὐτό; Ἀπὸ πότε ἤρρισε νὰ ἔξῃ σημασίαν καὶ ἀξίαν ἡ τέχνη μας παρὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴν ποῦ ἡ ποίησις καὶ ἡ φιλολογία μας, καὶ εἰς τὰ τελευταῖα ἔτη ἡ μουσικὴ μας, ἤρρισε νὰ ἐμπνέωνται ἀπὸ τὰς λαϊκὰς πηγὰς καὶ ἀπὸ τὴν ἐθνικὴν παράδοσιν;

## Ἡ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΩΔΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ μουσικὴ, τὴν ὁποίαν αἱ μεγάλα δημιουργικὰ διάνοια ἐπλούτισαν διὰ μέσου τῶν αἰώνων μὲ τὰ ἀνώτερα καὶ τολμηρότερα τεχνικὰ μέσα καὶ τὴν ἀνύψωσαν εἰς ὑπέροχον σημεῖον μεταξὺ τῶν ἄλλων τεχνῶν, εἰς ἓν μόνον προᾶγμα ἔμεινε μὲ ἀκλόνητον πείσμα ἀκίνητος, ὡς μαρμαρωμένη, καὶ δὲν ἐδέχθη καμμίαν τροποποίησιν καὶ ἀλλαγὴν ἐπὶ τὸ εὐρύτερον καὶ προοδευτικώτερον, τοῦτο δὲ εἶνε ἡ παράδοσις τοῦ διατονικοῦ συστήματος, τοῦ συστήματος δηλαδὴ τοῦ σχηματισμοῦ τῶν δύο κλιμάκων, τῆς μεΐζονος καὶ τῆς ἐλάσσονος. (1)

(1) Πολλοὶ ἐκ τῶν νεωτέρων συνθετῶν, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὁ Claude Debussy καὶ κατ' ἔξοχὴν ὁ Arnold Schönberg, ὁ ἐπινοητὴς τοῦ μουσικοῦ συστήματος τῆς ἀτονικότητος, μεταχειρίζονται εἰς τὰ ἔργα των διαστήματα μὴ ἀπορρέοντα ἀπὸ τὸ ἐν χρήσει διατονικὸν σύστημα. Εἶνε πολὺ ἀμφίβολον ὅμως ἂν πρᾶττοντες τοῦτο

Εἰς τὰς δύο αὐτὰς κλίμακας ἡ μουσικὴ ὅλου τοῦ κόσμου ἐστηρίχθη μέχρι καταχρήσεως ἐπὶ ὀλοκλήρους αἰῶνας, αἱ τῶν διαφόρων δὲ ἐποχῶν μουσικαὶ μεγαλοφυΐαι εἰς αὐτὰς μόνον ἐβασίσθησαν διὰ τὰ στηρίζουν τὸ ἔργον των καὶ τὰ ἐκφράσουν τὸν μουσικὸν τῶν κόσμων. Ἡ προσκόλλησις ὁμως αὐτῇ εἰς ἓν πάντοτε καὶ περιορισμένον σύστημα κλιμάκων συνετέλεσεν ὥστε, ἂν εἰς τὸ κολοσσαῖον δημιουργικὸν ἔργον, τὸ ὁποῖον μᾶς ἐκληροδότησεν ἕως τώρα ἡ μουσικὴ, ὑπάρχουν οὐσιώδεις διαφοραὶ ὕφους, δεῖγμα τοῦτο ἐντόνου καὶ ξεχωριστῆς προσωπικότητος τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου μουσουργοῦ, τὰ ὑπάρχει καὶ κάτι τὸ ὁμοειδές, κάτι τὸ ὁμοίμορφον εἰς τὴν μελωδικὴν καὶ ἁρμονικὴν ἐντύπωσιν, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ ἀποδοθῇ εἰς τὸ ὅτι μελωδία καὶ ἁρμονία στηρίζονται εἰς ἓν μόνον πάντοτε ὅμοιον καὶ ὄχι βεβαίως πλούσιον διατονικὸν σύστημα. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν πολλοὶ ἐκ τῶν νεωτέρων θεωρητικῶν συνιστοῦν εἰς τοὺς νέους συνθέτας τὴν μελέτην καὶ ἄλλων μουσικῶν θεωρητικῶν συστημάτων, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι ἀπὸ αὐτὴν κάποια ὠφέλεια ἤμπορεῖ νὰ προκύψῃ διὰ τὴν μουσικὴν, ἡ ὁποία ἤρχισε νὰ ὑποφέρει ἀπὸ ἐξάντησιν καὶ μαρασμὸν σφιχτοδεμένη μέσα εἰς τὰ στενὰ ὄρια τῶν δύο κλιμάκων, τὰς ὁποίας ἀνέφερα.

ὑπακούουν πάντοτε εἰς μίαν φυσικὴν καὶ εἰλικρινῆ ροπὴν τῆς ἐμπνεύσεώς των, μᾶλλον δὲ κάμνουν συχνὰ τοῦτο διὰ τὰ καινοτομήσουν, διὰ μέσων δὲ τεχνητῶν, τὴν σημασίαν καὶ τὸ νόημα τῶν ὁποίων δὲν θὰ ἠδύναντο νὰ δικαιολογήσουν. Ποῖος εἰξεύρει, ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι πιστεύουν ἀκόμη εἰς θεωρίας καταργούσας τὴν ὑπαρξιν οἰασδῆποτε γνωστῆς τονικότητος εἰς τὴν μουσικὴν,—θεωρίας ἐγκαταλειφθείσας ἤδη ὡς μὴ στηριζόμενας ἐπὶ φυσικῶν πηγῶν—ποῖος εἰξεύρει, λέγω, ἂν δὲν ἦτο προτιμότερον ἴσως καὶ γονιμότερον δι' αὐτοὺς νὰ ἔστρεφον τὴν προσοχὴν των πρὸς τὴν ὑπαρξιν νέων τονικότητων, (ὅπως εἶνε π.χ. αἱ στηριζόμεναι εἰς τὰς ἑλληνικὰς κλίμακας), αἱ ὁποῖαι ἐδημιουργήθησαν φυσικῶς ἀπὸ τὴν ἐμπνευσιν καὶ τὸ ἔνστικτον τῶν λαῶν;

Ἦρχισε, λοιπόν, νὰ γίνεται ἀντιληπτὸν ὅτι διὰ τὰ ἀποκτῆσθαι νέον σφριγὸς καὶ νέαν δύναμιν ἡ παγκόσμιος μουσικὴ, εἶνε ἀνάγκη νὰ δεχθῇ καὶ τὴν συνδρομὴν ἄλλων διατονικῶν συστημάτων, τῶν ὁποίων πλουσία καὶ μοναδικὴ πηγὴ εἶνε ἡ μουσικὴ τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἰδιαίτερος ἡ ἑλληνικὴ δημόδης μουσικὴ, ἔχουσα ἓνα ὅλως ἰδιαίτερον καὶ ἔντονον χρῶμα.

Δὲν θὰ ἦτο τολμηρὸν λοιπόν νὰ εἰπῇ κανεὶς ὅτι ἡ ἀνάπτυξις καὶ ἡ ἐξέλιξις τῆς μουσικῆς εἰς τὸ μέλλον, ὅπως καὶ πολλοὶ σύγχρονοι θεωρητικοὶ τὸ προμαντεύουν, κατὰ πολὺ θὰ ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὸ ἔργον τῶν νασιοναλιστῶν μουσουργῶν, οἱ ὁποῖοι εἰς τὰς διαφορὰς καὶ μουσικῶς ἀνεκμεταλλεύτους φυλὰς θὰ δανεισθοῦν ἀπὸ τὴν ψυχὴν τοῦ λαοῦ τὸ πνεῦμα καὶ τὸν χαρακτῆρα τῆς ἀγνῆς καὶ πρωτογόνου τέχνης του διὰ τὰ ἀνέλθουν, ἀναχωροῦντες ἀπὸ αὐτὴν, εἰς τὸ ὑψηλότερον ἐπίπεδον τῆς καλλιτεχνικῆς των δημιουργίας.

\* \* \*

Εἶπα προηγουμένως ὅτι ἡ ἑλληνικὴ δημόδης μουσικὴ παρουσιάζει ἑξαιρετικὸν πλοῦτον διατονικῶν κλιμάκων. Ὅτι δὲ εἶνε ἄξιον ἰδιαίτερας προσοχῆς εἶνε τὸ ὅτι τὰ περισσότερα τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν στηρίζονται εἰς τὸ ἴδιον διατονικὸν σύστημα τῶν ἀρχαίων, αἱ ἑπτὰ δὲ ἀπὸ τὰς δώδεκα ἑλληνικὰς κλίμακας, τῶν ὁποίων ἐγένετο περισσότερα χρῆσις εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν, δηλαδὴ ἡ δωρική, ἡ ὑποδωρική, ἡ φρυγικὴ, ἡ ὑποφρυγικὴ, ἡ λυδικὴ, ἡ ὑπολυδικὴ καὶ ἡ μίξολυδικὴ, συναντῶνται μερικαὶ περισσότερον καὶ ἄλλαι ὀλιγώτερον καὶ εἰς τὰ σύγχρονα δημοτικὰ μας τραγούδια. Νὰ εἶνε τάχα τοῦτο μία ἀπόδειξις ἐνισχύουσα τὴν ἰδέαν τοῦ δεσμοῦ, ὃ ὁποῖος ὑπάρχει μεταξὺ τῶν δύο ἀπομεμαρυσμένων ἀπ' ἀλλήλων ἐποχῶν καὶ τοῦ πνεύματος *συνεχίας*, τὸ ὁποῖον τὰς συνδέει;

Αἱ κλίμακες μείζων καὶ ἐλάσσων τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως ἀναλογοῦν, ὡς γνωστόν, εἰς τὴν νεοελληνικὴν μουσικὴν, ἢ μὲν πρώτη μὲ τὴν ὑπολυδικὴν κλίμακα κατὰ τὸ *συνεξευγμένον* σύστημα, ἢ δὲ δευτέρα μὲ τὴν ὑποδορικὴν, μὲ τὴν διαφορὰν μόνον ὅτι εἰς τὴν τελευταίαν ἡ ἑβδόμη βαθμὴς (*sensible*) ἀπέχει ἓνα τόνον ἀπὸ τὴν τονικὴν.

Ἐν σχέσει μὲ τὴν ἐλάσσονα τονικότητα τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως, μία μεγάλη ὑπεροχὴ τῆς παρομοίας φύσεως ὑποδορικῆς τονικότητος τῆς νεοελληνικῆς δημώδους μουσικῆς εἶνε τὸ ὅτι ἡ τελευταία συναντᾶται εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια κατὰ διαφόρους τρόπους καὶ μὲ μεγάλην ποικιλίαν. Ἡ ποικιλία αὐτὴ εὐρίσκεται εἰς τὰς ἑτεροφυεῖς (*hybrides*) κλίμακας, αἱ ὁποῖαι σχηματίζονται ἀπὸ τὴν ἔνωσιν δύο ἀποσπασμάτων (τεταρτῶν) δύο κλιμάκων, αἱ ὁποῖαι ἀνήκουν εἰς διαφορετικὰ εἶδη. Εἶνε ὅμως δύσκολος κάποτε ἡ κατάταξις τῶν κλιμάκων αὐτῶν.

Ἴδου τώρα μερικαὶ ἀπὸ τὰς πλέον συνήθεις κλίμακας, συναντωμένas εἰς τὴν δημώδη μουσικὴν.



Ἡ ὑπ' ἀρ. 7 κλίμαξ εἶνε ὀλιγώτερον τῶν ἄλλων συνήθης, φέρει δὲ κάπως ἐντονώτερον ἀνατολικὸν χαρακτήρα.

Ἡ ὑπ' ἀρ. 6 χρωματικὴ ἀνατολικὴ κλίμαξ ἀνήκει κυρίως εἰς τὴν βυζαντινὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν. Συχνὰ ὅμως τὴν ἀπαντᾶ κανεὶς καὶ εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια,

ὅπου συνηθέστερον κομματιασμένη ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς ἑτεροφυοῦς κλίμακος.

Ἡ χρωματικὴ αὐτὴ κλίμαξ εἶνε ἡ ψυχὴ τῆς τουρκικῆς μουσικῆς καὶ τοῦ τουρκικοῦ ἀμανέ. Ὁ μελαγχολικὸς καὶ ἠδυπαθὴς χαρακτὴρ τῆς, ὁ ὁποῖος συγκρούεται μὲ τὸ ἀγνὸν καὶ σεμνὸν αἶσθημα, τὸ ὁποῖον διακρίνει τὰ πλεῖστα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, μαρτυρεῖ τὴν ἀνατολικὴν καταγωγὴν τῆς. Κατώρθωσεν ὅμως μὲ τὸν χρόνον νὰ εἰσχωρήσῃ εἰς τὴν νεοελληνικὴν μουσικὴν, χωρὶς βεβαίως τοῦτο νὰ εἶνε ζημία δι' αὐτήν, ἀλλὰ κέρδος, ἐκεῖ πού ἡ λαϊκὴ ἔμπνευσις ἐδέχθη τὴν ἐπίδρασίν τῆς μέχρι τοῦ ὁρίου ἐκείνου κατὰ τὸ ὁποῖον δὲν ἐνόθευσε τὴν ἔκφρασίν τῆς, ἀλλὰ πού τὴν ἐπλούτισε μὲ ἓνα νέον χρῶμα.

Παραθέτομεν μερικὰ δείγματα δημοτικῶν μελωδιῶν διὰ νὰ καταστήσωμεν πλέον ἀντιληπτὰς μερικὰς παρατηρήσεις, τὰς ὁποίας ἐκάμαμεν ἀνωτέρω.



Ἡ ἀνωτέρω μελωδία, ἡ πασίγνωστος «Παππαδιά»), (1) ἀνήκουσα εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν τραγουδιστῶν χορῶν ἡμ-

(1) Ἐκ πρώτης ὄψεως ἡ μελωδία αὐτὴ φαίνεται ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἐξετελεῖτο ἐπὶ τοῦ ἑλληνικοῦ μέτρου τῶν  $\frac{1}{8}$ . Καὶ πραγματικῶς, ὅταν χορεύεται, γεννᾷ τὴν αἴσθησιν ὅτι εἶν' ἔμπνευσμένη ἐπάνω εἰς τὸ μέτρον αὐτό. Ἐν τούτοις, ὅταν ἄδεται μόνον ὑπὸ τοῦ λαοῦ, ἔκαμα τὴν παρατήρησιν ὅτι ἐκτελεῖται κατὰ τοιοῦτον τρόπον, μαζὶ μὲ τὰ λόγια, ὥστε νὰ φαίνεται ὅτι φυσικώτερον βασίζεται μᾶλλον εἰς τὸ μέτρον τῶν  $\frac{1}{4}$ .



πορεῖ νὰ χρησιμεύσῃ ὡς δεῖγμα μελωδίας συντεθειμένης ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν ὑπ' ἀρ. (1), τοῦ ἀνωτέρου πίνακος τῶν ἑλληνικῶν κλιμάκων, ὑποδώριον κλίμακα, ἡ ὁποία, ὡς προ- εἶπαμεν, συγγενεῦει μὲ τὴν ἐλάσσονα κλίμακα τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως.

Ἰδιαιτέραν, βέβαια, ἐντύπωσιν εἰς τὴν κλίμακα αὐτὴν παράγει εἰς τὸν ἀκροατὴν τὸ μεταξὺ ἐβδόμης καὶ ὀγδῆς βαθμίδος χαρακτηριστικὸν διάστημα ὀλοκλήρου τόνου.



Ἡ μελωδία αὐτή, (ἡ περίφημος «Πενταγλώττισσα»), ἢμπορεῖ νὰ ληφθῆ καὶ ὡς στηριζομένη εἰς μίαν ὑποδώριον κλίμακα μὲ ἀνιούσαν ἀλλοίωσιν εἰς τὴν τετάρτην καὶ ἕκτην βαθμίδα.



Ἡ μελωδία αὐτή, ἀνήκουσα εἰς τὴν σειρὰν τῶν μελωδιῶν, πού ἀποτελοῦν τὸ διάσημον εἰς τὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν λαογραφίαν ποιμενικὸν εἰδύλλιον «Λαΐαρον», βασίζεται εἰς τὴν ἰδίαν κλίμακα εἰς τὴν ὁποίαν στηρίζεται καὶ ἡ μελωδία τῆς «Πενταγλώττισσας», μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἡ τετάρτη βαθμὶς τῆς ἄλλοτε εἶνε καθαρά, ὅπως εἰς τὴν ὑποδώριον κλίμακα, καὶ ἄλλοτε φέρει ἀνιούσαν ἀλλοίωσιν.

Ἀπὸ τὰ ὀλίγα αὐτὰ δείγματα δημοτικῶν μελωδιῶν δύ-

νεται κανεῖς εὐκόλως νὰ φαντασθῆ τὸν πλοῦτον, τὸν ὁποῖον παρουσιάζουν, δι' ὅσον ἀφορᾷ τὴν χρῆσιν νέων διατονικῶν διαστημάτων, αἱ ἑλληνικαὶ κλίμακες.

\* \* \*

Μία ἐκ τῶν χαρακτηριστικῶν ἰδιοτήτων τῆς νεοελληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς εἶνε καὶ ἡ ὑπαρξὶς εἰς αὐτὴν ὄρισμένων μελωδιῶν, αἱ ὁποῖαι εἰς ὄρισμένα σημεῖα γεννοῦν εἰς τὴν ἀκοὴν τὴν αἴσθησιν τῆς ὑπάρξεως μουσικῶν διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου. Εἶνε γνωστὸν ὅτι καὶ εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν ἐποχὴν ἐγίνετο, φαίνεται, χρῆσις τῶν τοιούτων διαστημάτων (τῶν τετάρτων τοῦ τόνου π.χ.) ἐπίσης ἀπηχῆσις αὐτῶν συνητῶντο καὶ εἰς τὸ γρηγοριανὸν ᾄσμα κ.λ., σήμερον δέ, ἐκτὸς τῆς ἑλληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς, καὶ ἄλλαι μουσικαὶ, ἄλλων φυλῶν, κάμνουν συχνὰ νὰ ἀκουσθοῦν εἰς τὰ λαϊκὰ τραγούδια διαστήματα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶνε τὰ τεμπρέες, τὰ βασιζόμενα εἰς τὰς δύο γνωστὰς κλίμακας, τὴν μείζονα καὶ τὴν ἐλάσσονα, ἀρκεῖ δὲ ἐξ αὐτῶν νὰ ἀναφέρῃ κανεῖς τὰ λαϊκὰ Σικελικὰ τραγούδια καὶ ἐκεῖνα τῶν μεσημβρινῶν ἐπαρχιῶν τῆς Ἰταλίας, καθὼς καὶ πολλὰς Ἰνδικὰς μελωδίας.

Τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα δὲν ἐστάθη δυνατὸν ἕως τῶρα νὰ ἀποτελέσουν μέρος οὐσιῶδες ἐνὸς θεωρητικοῦ συστήματος καὶ νὰ καθιερωθῆ ἡ χρῆσις των εἰς τὴν διεθνή μουσικὴν. (1)

(1) Μία ὁμάς μελετητῶν ἐρευνητῶν μουσικῶν, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Aloys Haba, ἐπανεφέρε σήμερον εἰς τὴν Εὐρώπην τὸ ζήτημα τῆς καθιερώσεως τοῦ τετάρτου τοῦ τόνου εἰς τὴν μουσικὴν, ὑποστηρίζουσα τὸ νέον τονικὸν σύστημα διὰ θεωρητικῶν μελετῶν καὶ παράγουσα καὶ μουσικὰς συνθέσεις ἐπὶ τῆ βάσει τοῦ τετάρτου τοῦ τόνου. Θὰ ἦτο περιττὸν ἐπίσης νὰ προσέθετα ὅτι αἱ προ-

Ἐν τούτοις ἄλλοτε, εἰς παλαιὰν ἐποχὴν, οἱ Βυζαντινοὶ εἶχαν εἰς τὴν θρησκευτικὴν των μουσικὴν ἰδιαίτερα σημεῖα διέσεων καὶ ὑφέσεων δι' αὐτά, τὰ ὁποῖα σφύζονται καὶ σήμερον, ἀλλὰ «ἔχουν τὴν ἴδια σημασίαν, πού ἔχουνε στὴ γλῶσσά μας ἢ δασεῖα καὶ ἢ περισπωμένη», ὡς λέγει εἰς τὴν ὑπὸ τὸν τίτλον «Ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ ἡ ἑναρμόνισή της» μελέτην τοῦ ὁ κ. Ἐλισσαῖος Γιαννίδης (Σταματιάδης).

Γεννάται τώρα τὸ ἐρώτημα: Ὅποιαν ἐκφραστικὴν ἀξίαν δύνανται νὰ ἔχουν τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα εἰς τὴν νεοελληνικὴν δημώδη μουσικὴν;

Ἔχω τὴν πεποίθησιν ὅτι δὲν εἶνε διόλου αὐτά, βεβαίως, τὰ ὁποῖα προσδίδουν εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια τὴν ἐκφραστικὴν δύναμιν τὴν ὁποῖαν ἔχουν, ὡσάκις εἰς πολὺ σπανίας περιπτώσεις ἀκούονται. Τὰ ἐννέα δέκατα τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς ἔχουν μεγάλην καλλιτεχνικὴν ἀξίαν δι' ἄλλας χαρακτηριστικὰ καὶ σημαντικὰ ἐκφραστικὰ ἰδιότητάς τὰς ὁποίας περιλαμβάνουν, ἢ ἀτομικὴ δὲ ἀντίληψίς μου εἶνε, ὅτι τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα, ὡσάκις σπανίως συναντῶνται εἰς τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια, προσδίδουν εἰς αὐτὰ ἓνα μονότονον, διὰ τὴν σημερινὴν αἴσθησίν μας, ὕψος, κάποτε ἴσως καὶ θηλυπρεπές. Ἐν πάσῃ περιπτώσει εἶνε γεγονός, ὅτι τὰ τριτημόρια καὶ τὰ τεταρτημόρια τοῦ τόνου, τὰ ὁποῖα ἱκανοποιοῦν ἴσως τὴν αἴσθησιν τῶν παλαιῶν, σήμερον ἀντιπροσωπεύουν διὰ τὴν μουσικὴν μας αἴσθησιν ἠχητικὰς, παραφώνους μόνον ἀξίας καὶ ὄχι μουσικὰς καὶ αἰσθητικὰς. Πρὸς ἐνίσχυσιν τῶν ὅσων ὑποστηρίζω θὰ μοῦ ἐπιτραπῇ νὰ μεταφέρω ἐδῶ μερικὰ διαφωτιστικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ

σπάθειας τῆς ομάδος αὐτῆς τῶν μουσικῶν (ἐξ ὅσων διαβάξω εἰς ξένας κριτικὰς) φαίνεται ὅτι ἀπέβησαν ἄκαρποι, καθότι πᾶν ὅ,τι ἐγένετο ἐπὶ τοῦ προκειμένου ἕως τώρα εἶνε τεχνητὸν καὶ δὲν ἀπορρέει ἀπὸ μίαν ἀνάγκην, τὴν ὁποῖαν ἐδημιούργησε τὸ μουσικὸν αἶσθημα καὶ ἡ αἴσθησις τῆς ἀκοῆς.

τὴν μελέτην τὴν ὁποῖαν προανέφερα τοῦ κ. Γιαννίδη (Σταματιάδης), τοῦ ὁποίου ἐκτιμῶ τὴν σοφὴν καλλιτεχνικὴν διανοητικότητα. Κάμνει λόγον ὁ συγγραφεὺς τῆς εἰς ὄρισμένον σημεῖον περὶ τῆς χρῆσεως τῶν κατωτέρων τοῦ ἡμιτονίου διαστημάτων εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν. «Κάπου-κάπου, γράφει, ἀκούονται, βέβαια, μερικὲς ἐλαφροὺς παραφωνίες. Ἴσως κάποια λείψανα τῆς παλιᾶς κλίμακος νὰ σφύζονται στὸν λάρυγγα μερικῶν ψαλτῶν, ἀλλὰ δὲν σφύζονται στὸ αὐτὸ τῶν ἀκροατῶν. Καὶ ἡ μουσικὴ, βέβαια, ἔδρα καὶ κριτήριον ἔχει τὴν ἀκοὴν καὶ ὄχι τὸν λάρυγγα. Ὅταν ἓνα διάστημα χαρακτηρίζεται ἀπ' τὴν ἀκοὴν ὡς παραφωνία, τὸ διάστημα ἐκεῖνο ἔπαυσε νὰ ὑπάρχῃ στὴ μουσικὴν, ἀδιάφορο ἂν κάποια φωνὴ ἤμπορῇ νὰ τὸ ἐκτελέσῃ. Μπορεῖ ἀκόμη μερικοὶ ψάλτες, ἀπὸ θεωρητικὸς λόγους ὠδηγημένοι, νὰ προσπαθοῦν κάποτε τεχνητῶς νὰ κάμουν ἓνα τριτημόριον ἢ τεταρτημόριον τοῦ τόνου. Ὁ ἀκροατὴς ἔν' ἀπὸ τὰ δύο θὰ κάμῃ: ἢ ὁ φθόγγος θὰ εἶνε μέσα στὸ ὄριον τῆς ἀνοχῆς του, καὶ τότε θὰ τὸν συγχύσῃ μὲ τὸ γειτονικὸν του φθόγγον, ἢ θὰ εἶνε ἔξω ἀπὸ τὸ ὄριον, καὶ τότε θὰ τὸν χαρακτηρίσῃ ὡς παραφωνία. Στὴν πρώτη περίπτωσιν ἡ προσπάθεια εἶνε ἄσκοπη, στὴ δεύτερην, βλαβερή. Οἱ ψάλτες μας εἶνε πολὺ πίσω στὴ γενικὴ καλαισθησία. Ἀπορροφημένοι ἀπὸ τοὺς νεκροὺς κανόνες πού μάθαν' ἀπὸ τὰ θεωρητικά, φαίνονται νὰ πιστεύουν πὼς σώνει νὰ ἐκτελοῦν πιστὰ καὶ τυπικὰ ἐκεῖνες τὶς παραγγελίες γιὰ νὰ προκύψῃ καλλιτεχνία. Καὶ ὅταν καμμιά φορὰ ἐκφράζονται γραπτῶς ἀπάνω σ' αὐτὰ τὰ ζητήματα, βλέπει κανεὶς ὅτι κολακεύεται ἡ ἐθνικὴ τους φιλοτιμία ἐπειδὴ ἡ μουσικὴ μας τάχα ἔχει μικρότερες ὑποδιαίρέσεις τοῦ τόνου ἀπ' τὴν εὐρωπαϊκὴν. Ἡ αἴσθησίς μας, λοιπόν, εἶνε πιὸ λεπτή, ἐνῶ τῶν ἄλλων εἶνε ἐκφυλισμένη, μόνον χοντρὰ πράγματα μπορεῖ ν' ἀντιληφθῇ. Εἶνε ἀνίκανοι νὰ καταλάβουν ὅτι ἡ μουσικὴ καὶ κάθε καλλιτεχνία δὲν ἀποτελεῖται ἀπὸ στοιχεῖα πού νὰ ἐκπληρῶνουν

ὄρισμένες θεωρητικὲς ἀπαιτήσεις, παρὰ ἀπὸ στοιχεῖα πὸν ἀνταποκρίνονται σὲ ὄρισμένη αἰσθητικὴ ἀνάγκη. Ἐάν ἦταν ἄλλοιῶς, ἂν ἡ ἀξία τῆς μουσικῆς ἦταν ἐξαρτημένη ἀπ' τὸν βαθμὸ πὸν θὰ ὑποδιαίρεσουμε τὰ διαστήματα, τότε, βέβαια, θὰ συνερχόταν ἓνα παγκόσμιο συνέδριο ἀπὸ μουσικούς γιὰ νὰ ἀποφασίσῃ τὴ διαίρεση τοῦ τόνου σὲ δέκα μέρη, πὸν νὰ γίνῃ ἔτσι ἡ μουσικὴ τελειότερη.»

Εἰς αὐτὰς τὰς πολυτίμους παρατηρήσεις προσθέτει ὁ Σταματιάδης προχωρῶν, ὡς συμπέρασμα ὅτι:

«Ἡ μουσικὴ ὡς φυσικὸ φαινόμενο ἔχει, βέβαια, ἀντικειμενικὴ ὑπόσταση, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ ὡς τέχνη ἔχει μόνον ὑποκειμενικὴ ὑπόσταση καὶ παύει νὰ εἶνε μουσικὴ μόλις πάσῃ νὰ εἶνε σὲ στενὴ ἀνταπόκριση μὲ τὴν αἰσθησὶν ἡμῶν.»

Εἶνε γεγονός ὅτι τὰ μικρότερα αὐτὰ τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα ἀρχίζουν νὰ ὑποχωροῦν καὶ νὰ ἐκλείπουν εἰς τὴν δημώδη μας μουσικὴν, παράγοντα συχνὰ εἰς τὴν αἰσθησιν τῆς ἀκοῆς τὴν ἐντύπωσιν μιᾶς παραφωνίας, ἐκεῖνο δὲ τὸ ὅποῖον μένει εἶνε τὸ ὅτι τὰ τραγούδια ἀφίνουν νὰ ἀκουσθοῦν ἐνίοτε διαστήματα τὰ ὅποια δὲν εἶνε τὰ *tempérés*, τὰ βασιζόμενα εἰς τὰς δύο γνωστὰς κλίμακας, εἶνε δὲ γνωστὸν ὅτι σήμερον ξεχωρίζει κανεὶς π.χ. τὸ *ντὸ δίεσις* ἀπὸ τὸ *ρε ὕφεσις* ἀκόμα καὶ εἰς αὐτὸ τὸ *πιάνο*, ἀναλόγως τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὅποῖον ταῦτα παρουσιάζονται. Γράφει ὁ Σταματιάδης εἰς τὴν μελέτην του: «Σήμερον ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ψάλλεται στὴ φυσικὴ κλίμακα, τὰ δὲ παλαιὰ διαστήματα ὑπεχώρησαν πρὸ τῆς ἰσχυρᾶς ἐπιδράσεως τῆς φυσικῆς κλίμακος, ἡ ὅποια κυριαρχεῖ σήμερον στὴν αἰσθησιν τοῦ πολιτισμένου ἀνθρώπου». Πραγματικότης εἶνε ἡ *φυσικὴ κλίμαξ*, ἡ δὲ ὑποδιαίρεσις τοῦ ἡμιτονίου δὲν ὑπάρχει πραγματικῶς σήμερον εἰς τὴν βυζαντινὴν καὶ εἰς τὴν δημώδη μουσικὴν, ἀφοῦ ἀρχίζει νὰ μὴ ὑπάρχῃ ἢ δὲν ὑπάρχει πλέον εἰς τὸ αὐτὸ καὶ εἰς τὴν αἰσθησιν τῶν ἀκροατῶν, τὸ μόνον

δὲ φαινόμενον, τὸ ὅποῖον ἡμπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἓνα λείψανον προγενεστέρας μορφῆς τῆς βυζαντινῆς κλίμακος—ὡς μᾶς λέγει ὁ Σταματιάδης—εἶνε αἱ λεγόμεναι *ἐξέσεις*, καὶ πρόσκαιροι δηλαδὴ μετακινήσεις τῶν φθόγγων πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ πρὸς τὰ κάτω, αἱ ὅποια δὲν *σημειώνονται* καὶ ἐπομένως ὁ καθένας τὰς ἐκτελεῖ ὅπως θέλει καὶ εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν, καὶ, κατ' ἀναλογίαν, καὶ εἰς τὴν δημώδη, καὶ αἱ ὅποια ἀποδίδονται τελείως εἰς τὴν *φυσικὴν κλίμακα*. (1)

Νομίζω ὅτι αὐτὴ εἶνε, ἂν δὲν ἀπατώμαι, ἡ ἀληθινὴ καὶ πραγματικὴ θέσις τοῦ ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν μελετωμένου μουσικοῦ ζητήματος τῆς ὑπάρξεως διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου εἰς τὴν δημώδη καὶ εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν.

\* \* \*

Ἡ ἑλληνικὴ λαϊκὴ μουσικὴ παρουσιάζει μεγάλην πρωτοτυπίαν καὶ ποικιλίαν εἰς τὸν σχηματισμὸν τῶν μέτρων καὶ εἰς τὴν ἔκφρασιν τῶν ρυθμῶν. Ἡ κατὰ παράδοσιν ἰσχύουσα θεωρία τῆς κατασκευῆς τῶν μέτρων τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως προσκρούει ἐνίοτε οὐσιωδῶς εἰς τοὺς κανόνας, εἰς τοὺς ὁποίους στηρίζεται ὁ σχηματισμὸς πολλῶν μέτρων εἰς τὴν

(1) Προσθέτει ἀκόμη ὁ κ. Σταματιάδης ὅτι—τὸ τριημιτόνιον διάστημα τὸ συναντώμενον εἰς τὴν συγκεκριμένην κλίμακα (τὴν ἐλάσσονα) καὶ ἀφίνει τὸ ἀνικανοποίητον εἰς τὸ αὐτὸ, ἐνῶ εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικὴν ἀκούεται μὲ τὴν φυσικὴν του μορφὴν τῆς φυσικῆς κλίμακος.—Ἐάν δὲ καμμιά φορὰ συνέβαινε νὰ μῆν' μέσα στὴν ἐκκλησία μας τὸ ἀρμόνιο ὅπως εἶνε σήμερον, δηλαδὴ μὲ τὴν συγκεκριμένην κλίμακα, αὐτὸ θαρρῶ θὰ γινόταν αἰτία νὰ ἀποκλεισθοῦν σιγά-σιγά αὐτοὶ οἱ ἤχοι ἀπὸ τὸ μουσικὸν μας σύστημα, πὸν θὰ ἦτανε ζημία. Δι' αὐτὸ—ἐξακολουθεῖ ὁ κ. Στ.—«εἶνε καιρὸς πὸν βρισκεται στὴ μελέτη τὸ τεχνικὸ πρόβλημα νὰ κατασκευασθοῦν ὄργανα κατὰ τὴν φυσικὴν κλίμακα, ἀλλὰ κάποια λύση ἔχει βρεθῆ μόνον γιὰ τὸ ἀρμόνιο.»

νεοελληνικήν μουσικήν. Μελωδίαι π.χ. συντεθειμένοι εις μέτρα  $\frac{7}{8}$  και  $\frac{5}{8}$ , μέτρα συχνά συναντώμενα εις την δημόδη μουσικήν, θα ἦσαν ἱκαναί να ἐμβάλουν εις μεγάλην ἀπορίαν τὸν ξένον θεωρητικόν. Ἰδίως ὁ τονισμὸς εις μερικά μέτρα εἰδικοῦ σχηματισμοῦ εις τὴν νεοελληνικήν μουσικήν θα παρουσίαζε δυσκολίας διὰ τὸν ξένον μελετητὴν και τοῦτο διότι διὰ να ἐννοηθῆ καλῶς ὅ,τι λέγεται *cantate* μιᾶς φράσεως ἢ ἀρχιτεκτονικῆ μιᾶς μουσικῆς περιόδου εις τὰ πλείστα δημοτικὰ τραγούδια, θα ἔπρεπε πρὸ παντὸς ἄλλου να ἠσθάνετο κανεὶς αὐτὰ ὅπως τὰ αἰσθάνεται και τὰ τραγουδεῖ ὁ λαός, ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ὁποίου θα ὠδηγεῖτο διὰ να εὔρη τὸν ἀκριβῆ τονισμὸν. Ἐν ἐναντία περιπτώσει θα διέτρεχε τὸν κίνδυνον να παραμορφώση τὴν φράσιν και να ἀλλοιώση τὴν μουσικὴν ιδέα. Εἶνε εὐνόητον, ὡς ἐκ τούτου, ὅτι καταλληλότεροι ὄλων τῶν ἄλλων διὰ τὴν κατανόησιν τῶν εἰδικῶν αὐτῶν λεπτομερειῶν, τὰς ὁποίας ἐξεθέσαμεν, θα ἦσαν οἱ Ἕλληνες θεωρητικοὶ συνθέται, οἱ ὁποιοὶ ἔζησαν και ἀνετράφησαν με αὐτὴν τὴν μουσικήν.

Παραθέτομεν τώρα μερικά δείγματα δημοτικῶν μελωδιῶν χαρακτηριστικῶν διὰ τὴν πρωτοτυπίαν τῶν μέτρων των και διὰ τὴν ποικιλίαν τοῦ ρυθμοῦ των και τοῦ τονισμοῦ των.

*Allegro moderato.*

4.  $\frac{7}{8}$

Εἰς τὴν ἀρχικὴν κίνησιν τῆς μελωδίας αὐτῆς, ἢ ὁποία

εἶνε ὁ γνωστὸς τραγουδιστὸς χορὸς «Μαῦρο γεμενὶ», συντεθειμένος εις τὸ μέτρον τῶν  $\frac{7}{8}$  (τὸ συχνότερον συναντώμενον εις τὴν δημόδη μουσικήν) τὰ κάτωθι τοῦ σημείου + τρία ὄγδοα, δυνατὸν να γεννοῦν εις τὸν μὴ εἰδικὸν τὴν αἰσθησιν ἐνὸς τριήχου (*triolet*) ἐκτελουμένον διὰ μιᾶς κινήσεως τῆς χειρός, ὁπότεν ἢ μελωδία θα ἐφαίνετο στηριζομένη εις τὸ μέτρον τῶν  $\frac{3}{4}$ . Συμφώνως ὅμως με τὸ πνεῦμα τῆς δημόδους μουσικῆς και τὰ ἐπτὰ ὄγδοα ἐκάστου μέτρου πρέπει να εἶνε ἴσης διαρκείας. Ἐπομένως τοῦτο θα ἠδύνατο εὐκόλως να ἀποδοθῆ ἂν ἢ μελωδία ἐξετελεῖτο με ἐπτὰ ἰσοχρόνους κινήσεις. Προτιμότερον ὅμως και φυσικώτερον εἶνε να ἐκτελεσθῆ εις τρεῖς κινήσεις, (εἰς μέτρον δηλαδὴ  $\frac{3}{4}$ ), ἢ πρώτη τῶν ὁποίων θα εἶνε κατὰ ἓνα ὄγδοον μεγαλυτέρας διαρκείας τῶν ἄλλων.

5.  $\frac{7}{8}$

Ὁ ἀνωτέρω χαρακτηριστικὸς κρητικὸς χορὸς, συντεθειμένος εις μέτρον  $\frac{5}{8}$ , ἐκτελεῖται εις πέντε ἰσοχρόνους κινήσεις, ἐκάστη τῶν ὁποίων ἀναλογεῖ εις ἓν ὄγδοον. Ὁ τονισμὸς ἀκούεται εις τὸ πρῶτον μέρος τοῦ μέτρου (ἰσχυρότερον) και εις τὸ τέταρτον (ὀλιγώτερον ἰσχυρόν) ἐκεῖ ὅπου εὐρίσκονται οἱ δύο σταυροί.

*Scherzoso.*

6.  $\frac{5}{8}$

Ἡ ἀνωτέρω μελωδία φαίνεται ὅτι θα ἦτο κανονικὸν

νά εξετελειτο εις τρεις κινήσεις (τρία ὄγδοα εις ἐκάστην κίνησιν), τῶν ὁποίων ἡ πρώτη καὶ ἡ δευτέρα, ἐκεῖ πού φέρονται οἱ σταυροί, εἶνε τὰ ἰσχυρὰ μέρη τοῦ μέτρου. (Τὸ δεύτερον ἰσχυρότερον τοῦ πρώτου). Δὲν ἀποδίδεται ὅμως κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἀκριβῶς τὸ ρυθμικὸν πνεῦμά της. Ἄν δὲ ἦτο δυνατόν θὰ ἦτο προτιμότερον πρὸς ἀπόδοσιν τοῦ χαρακτῆρός της νὰ εξετελειτο εις ἑννέα ἰσοχρόνους κινήσεις (ἑν ὄγδοον εις ἐκάστην κίνησιν). Τὰ ἰσχυρὰ τότε μέρη τοῦ μέτρου θὰ ἦσαν τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον. (Τὸ τέταρτον ἰσχυρότερον τοῦ πρώτου).



Ἡ ἀνωτέρω μελωδία εἶνε ὁ γνωστὸς Πεντοζάλης, ἕνας ἀπὸ τοὺς πλέον χαρακτηριστικὸς χοροὺς. Παρουσιάζει τὴν ἰδιορρυθμίαν ὅτι εις τὰς καταλήξεις τῶν φράσεων (ἐκεῖ πού φέρεται ὁ ἐν παρενθέσει σταυρὸς) τονίζει αἰσθητῶς τὸ δευτερεῖον μέρος τοῦ ἀσθενοῦς μέρους τοῦ μέτρου τῶν  $\frac{2}{4}$ .

Συνήθεις εις τὴν νεοελληνικὴν δημώδη μουσικὴν εἶνε αἱ μελωδίαί αἱ συντεθειμέναι εις δύο ἢ καὶ περισσότερα μέτρα, ὁ καθορισμὸς τῶν ὁποίων κατὰ πολὺν ἔξαρτάται ἀπὸ τὴν ἀκριβῆ αἰσθησιν τοῦ τονισμοῦ, τὸν ὅποιον ζητεῖ ὁ λαὸς ὁ τραγουδῶν ἢ παίζων τὰς μελωδίας αὐτάς. Ὁ τονισμὸς αὐτός, ὡς καὶ ἀνωτέρω εἶπα, ἀκολουθεῖ συχνὰ καγόνας ἀπομακρυνομένους ἀπὸ τὴν στερεοτυπίαν τοῦ τονιστικοῦ συστήματος τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως.

Ἴδου παράδειγμα τιαυτῆς μελωδίας:



Διὰ νὰ ἀποδοθῇ ὁ ρυθμικὸς χαρακτῆρ τῆς ἀνωτέρω μελωδίας εἶνε ἀνάγκη, ἂν τοῦτο ἦτο δυνατόν, αἱ συνοδεύουσαι αὐτὴν κινήσεις νὰ εἶνε κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἀνάλογοι μετὰ τὰ μέρη ἐνὸς ἐκάστου μέτρου, κάθε κίνησις δηλαδὴ νὰ ἀναλογῇ εις ἑν ὄγδοον. Τὰ ἰσχυρὰ μέρη τοῦ μέτρου εἶνε τὰ φέροντα ἕνα σταυρὸν. (Ὁ δεύτερος σταυρὸς εις κάθε μέτρον σημειώνει τὸ μέρος τὸ ὀλιγώτερον ἰσχυρόν).

Εἶνε ἀνάγκη νὰ δηλώσω ὅτι αἱ ὑπ' ἀριθ. 6 καὶ 8 μελωδίαὶ δὲν ἀνήκουν εις τὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν λαογραφίαν. Τὰς ἐδαλείσθη ἀπὸ δύο θεατρικὰ ἔργα τοῦ πρὸ πολλοῦ ἀποθανόντος Ἑλληνος κωμειδουλιογράφου Δημητρίου Κόκκου, ὁ ὁποῖος εἶνε καὶ ὁ δημιουργὸς των, ἀποκλειστικῶς δὲ καὶ μόνον διὰ τὴν ρυθμικὴν των πρωτοτυπίαν, τὰς παρουσιάζω δέ, ὄχι βέβαια ὡς δημώδεις μελωδίας, ἀλλ' ὡς δημοτικοφανεῖς τιαυτάς. Ὁ Κόκκος δὲν ἐγνώριζε μουσικὴν, ἢ ψυχὴν του ὅμως ἦτο ποτισμένη ἀπὸ τὴν λαϊκὴν μῦσαν, μερικαὶ δέ, πολὺ εὐάριθμοι μελωδίαὶ, συναντώμεναι εις τὰ ἔργα του, παρουσιάζουν μεγάλας ἀναλογίας μετὰ τὰς λαϊκάς.

Κάμνω τὴν δῆλωσιν αὐτὴν διὰ νὰ μὴ με... λιθοβολήσουν οἱ αὐστηρῶς κρίνοντες τὰ τῆς μουσικῆς μας λαογραφίας.

Δὲν εἶνε βέβαια μικροῦ ἐνδιαφέροντος τὰ ἀνωτέρω παραδείγματα μελωδιῶν (ὡς αἱ ὑπ' ἀρ. 6 καὶ 8), ἀσυνήθων, καὶ ὑπὸ ἔποψιν κατασκευῆς μέτρων καὶ ὑπὸ ἔποψιν τονισμοῦ.

Ὅτι ἔχει νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς εἶνε τὸ ὅτι αἱ μελωδίαὶ αὐταὶ ἐνῶ φεύγουν ἀπὸ τὴν στερεοτυπίαν τῶν γνωστῶν μέτρων, εἰς τὸν ἀριθμὸν τῶν μερῶν καὶ εἰς τὸν τονισμόν, ἢ structure των ὅμως ὑπακούει εἰς νόμους ἀναλογίας καὶ συμμετρικῆς διαδοχῆς τονισμοῦ καὶ εἰδῶν μέτρων, ὡς ἀνέφερα καὶ ἀνωτέρω, καὶ ἐπομένως ἡ ἀρχιτεκτονικὴ των εἶνε λογικὴ καὶ μαθηματικῶς ὀρθή<sup>(1)</sup>.

\*  
\*\*

Τὰ δημώδη τραγούδια ἐπειδὴ στηρίζονται συχνά, ὡς εἶπα, εἰς κλίμακας, αἱ ὁποῖαι διαφέρουν ἀπὸ τὰς γνωστὰς τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως, εἶνε εὐνόητον ὅτι, προκειμένου νὰ συνοδευθοῦν ἀπὸ μίαν ἀρμονικὴν βάσιν, παρουσιάζουν κάποτε μεγάλας δυσκολίας δι' ἐκείνους κυρίως, οἱ ὁποῖοι δὲν ἔχουν εἰσδύσει ἐπαρκῶς εἰς τὸ πνεῦμά των. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν πολὺ ὀλίγη ἀρμονιστικὴ ἐργασία ἔγινεν ἕως τώρα, ὅχι δὲ καὶ καλὴ. Ἡ δυσκολία ἔγκειται εἰς τὸ νὰ μὴ νοθευθῇ διὰ τῆς ἐναρμονίσεως ὁ χαρακτήρ τῆς μελωδίας, εἰς τὰς πρωτοτύπους ιδιότητας τῆς ὁποίας εἶνε ἀνάγκη νὰ ὑποταχθῇ ἢ ἀρμονία. Ὡς ἐκ τούτου χρειάζεται βαθεῖα εἴσδυσις εἰς

1) Ἐτυχε κάποτε νὰ ἀκούσω ὅτι μερικαὶ ἀπὸ τὰς μελωδίας τοῦ Κόζικου ἐνθυμίζουσιν σερβικὰ λαϊκὰ τραγούδια, καὶ ὅτι εἶνε ἐνδεχόμενον νὰ εἶνε αὐταί... σερβικῆς προελεύσεως! Τοῦτο μοῦ δίδει ἀφορμὴν νὰ σημειώσω ἐδῶ, ὅτι, ὑπὸ τῶν μελετητῶν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ γίνεται συχνὰ λόγος περὶ τῶν διαφορῶν ἐπιδράσεων (σλαβικῶν, τουρκικῶν κ.λ.), τὰς ὁποίας ὑπέστη τοῦτο ἐν τῇ ἔξελίξει του κατὰ τὰς διαφορὰς ἐποχάς, πρέπει δὲ νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι, προκειμένου περὶ τῆς λαϊκῆς μας μουσικῆς, εἰς τὰς πλείστας τῶν περιπτώσεων, ἡ ἐπίδρασις δὲν σημαίνει νοθεΐαν, καὶ ὅτι ἡ ἑλληνικὴ καλλιτεχνικὴ ιδιοσυγκρασία, πᾶν τὸ εἰς τὴν λαϊκὴν ἔμπνευσιν εἰσχωρήσαν ξένον μουσικὸν στοιχεῖον, τὸ ὑπέταξεν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον εἰς αὐτὴν καὶ τὸ ἀφωμοίωσε μετὰ τὸ πνεῦμά της.

τὸ πνεῦμα καὶ εἰς τὸ αἶσθημα τοῦ δημιουργοῦ λαοῦ ἄνευ τῆς ὁποίας ριφοκινδυνεύει κανεὶς νὰ παρερμηνεύσῃ τὴν ἐννοιαν τῶν μελωδιῶν του, ὡς πολὺ συχνὰ συμβαίνει. Ἐπὶ παραδείγματι εἰς μίαν δημώδη μελωδίαν στηριζομένην εἰς τὴν ὑποδώριον κλίμακα (ἢ ὁποία εἶνε, ὡς εἶπα, ἡ ἐλάσσων τῆς μουσικῆς τῆς Δύσεως μετὰ τὴν ἐβδόμην βαθμίδα ἀπέχουσαν ἓνα τόνον ἀπὸ τὴν τονικὴν), συχνά, καὶ ἰδιαίτερος διὰ τὸν ξένον ἀρμονιστὴν, ὁ ὁποῖος δὲν ἔχει εἰσδύσει ἐπαρκῶς εἰς τὸ λαϊκὸν αἶσθημα, εἶνε δυσδιάκριτος ἢ ἐβδόμη βαθμὶς (sensible) ἢ δύσκολος εἰς αὐτὸν ἢ ἐναρμονίσις της μετὰ τὰ γνωστὰ καὶ συνήθη μέσα, εἶνε δυνατὸν δέ, ὡς ἐκ τῆς ξένης καὶ ἐσφαλμένης ἀρμονικῆς βάσεως μετὰ τὴν ὁποίαν ἠμπορεῖ νὰ τὴν συνοδεύσῃ, νὰ προσλάβῃ ὀλωσδιόλου ἄλλην ἔκφρασιν καὶ νὰ ἀλλοιώσῃ ριζικῶς τὴν ἐννοιαν τῆς μελωδίας.

Ὁ διαπρεπὴς Γάλλος θεωρητικὸς, L. A. Bourgault-Dy-coudray, εἰς τὴν συλλογὴν του τῶν ἑλληνικῶν μελωδιῶν, τὴν ὁποίαν ἀνωτέρω ἀνέφερα, μᾶς δίδει κάποτε δείγματα βαθείας θεωρητικῆς μορφώσεως εἰς τὴν ἐναρμόνισιν πολλῶν ἐκ τῶν μελωδιῶν αὐτῶν. Ἀλλὰ καὶ ὁ θεωρητικὸς οὗτος δὲν ἠδυνήθη, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, νὰ ἀποφύγῃ τὴν παρερμηνείαν περὶ τῆς ὁποίας προεἶπα εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς μελωδίας ποὺ ἐνηρμόνισεν.

con molto sentimento.

Κλα-ψε - τε μα - κάρτετε μάκιανά-ψε ... τε etc.

Ἡ ἀρχικὴ φράσις τῆς μελωδίας αὐτῆς τῆς συλλογῆς τοῦ Ντυκουντραί, εἰς τὸν ἔχοντα βαθὺ τὸ αἶσθημα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, στηρίζεται ἔξ ὀλοκλήρου εἰς τὴν ὑπο-

δώριον κλίμακα τοῦ λά. Ἄλλ' ὁ Γάλλος ἁρμονιστὴς φεύγει ἀπὸ τὴν τονικότητα τοῦ λά, εἰς τὸ τέταρτον δὲ μέτρον (ὅπου φέρεται ὁ σταυρός), ἐκείνο τὸ σὸλ φυσικόν, τὸ ὁποῖον εἶνε ἡ ἑβδόμη βαθμὶς τοῦ λά, χάνει, ὅπως εἶνε ἐνηρμονισμένον, ὄλον του τὸν χαρακτῆρα καὶ τὴν ἔκφρασίν του, ὡς ἐκ τούτου δὲ ἀλλοιοῦται καὶ καταστρέφεται ἡ ἀληθὴς ἔννοια τῆς μελωδίας.

Ἴδου τώρα ποίαν ἁρμονικὴν βᾶσιν νομίζω ὅτι θὰ ἐξήγει τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ τῆς μελωδίας διὰ νὰ εἶνε αὕτη φυσικῶς συνδεδεμένη μετὰ τὸ νόημα τῆς μελωδίας.

10.

con sentimento.

κλά-ψε-τε μο-κλά-ψε-τε μά-τια κλά-ψε-τε

Εἰς τὸ τέταρτον μέτρον, τὸ σὸλ, τὸ ὁποῖον φέρει ἄνωθεν τὸν σταυρόν, δὲν χάνει, οὕτω ἐνηρμονισμένον, τὸν χαρακτῆρα μᾶς ἑβδόμης βαθμίδος, ἐν γένει δὲ ὅλη ἡ φράσις βασιζέται εἰς τὴν ὑποδωρικὴν τονικότητα τοῦ λά<sup>(1)</sup>.

1) Τὸ νὰ μὴ κατώρθωσαν ἕως τώρα νὰ εἰσδύσουν εἰς τὸ πνεῦμα τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ οἱ ξένοι ἁρμονισταί, εἶνε πᾶγμα εὐεξήγητον. Παραδοξότατον ὅμως εἶνε, ταῦτοχρόνος δὲ καὶ θλιβερόν, τὸ ὅτι καὶ οἱ Ἕλληνες συνθέται δὲν παρουσίασαν μέχρι τοῦδε καμμίαν ἀξίαν λόγου ἐργασίαν ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἁρμόνισιν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, φαίνεται δὲ ὅτι οὗτοι οὐδέποτε ἐμελέτησάν σοβαρῶς τὸ ζήτημα τῆς ἑλληνικῆς ἁρμονίας, τὸ δὲ ἁρμονιστικὸν ἔργον των, ἀπὸ ἑλληνικῆς ἀπόψεως, εἶνε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δυστυχῶς ἔξω ἀπὸ τὸν χαρακτῆρα καὶ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς μελωδίας καὶ ἐντελῶς λανθασμένον, ὡς θὰ προσπαθήσω νὰ ἀποδείξω εἰς εἰδικὴν μελέτην περὶ τῆς ἑλληνικῆς ἁρμονίας εἰς τὸ μέλλον.

\* \* \*

Πολλὰ ἀπὸ τὰ δημόδη τραγούδια ἄδονται καὶ χορεύονται συγχρόνως, τόσον δὲ συχνὰ συναντῶνται εἰς τὴν λαϊκὴν μουσικὴν αἱ τοιοῦτου χαρακτῆρος μελωδίαί, ὥστε γεννοῦν τὴν σκέψιν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ σύλληψις εἰς τὴν ψυχὴν τοῦ δημιουργοῦ λαοῦ εἶνε τρισυπόστατος, εἶνε δηλαδὴ ποίησις, μουσικὴ καὶ ὄρχησις.

Οἱ ἑλληνικοὶ χοροί, εἴτε συνοδευόμενοι ἀπὸ τὸ τραγούδι, εἴτε ἀπὸ τὰ ὄργανα, παρδουσιάζουν μέγιστον καὶ πρωτότυπον μελωδικὸν καὶ ρυθμικὸν πλοῦτον. Φέρουν συνήθως, ὡς ὅλοι γνωρίζομεν, τὸ ὄνομα τοῦ τόπου ὅπου ὁ λαὸς τοὺς ἐνεπνεύσθη τὸ πρῶτον, ὡς *Κουλουριώτικος*, *Σαμιώτικος* (τῶν νήσων Κούλουρης καὶ Σάμου κ.λ.), ἄλλοτε τὸ ὄνομα ὠρισμένης κατηγορίας ἀνθρώπων ἢ ὠρισμένου ἐπαγγέλματος, ὡς *κλέφτικος* (τῶν κλεφτῶν) *χασάπικος* <sup>(1)</sup> τῶν κρεοπωλῶν, ἄλλοτε καὶ ἄλλα ποικίλα ὀνόματα.

Ὁ συνηθέστερος καὶ ὁ πλέον διαδεδομένος εἶνε ὁ *στροφός*, *χαρακτηριστικὸς* διὰ τὴν σεμνότητα καὶ ἁρμονικότητα τῶν κινήσεών του, παρουσιάζων κάποιαν ἀναλογίαν μετὰ ἕνα χορὸν Ὀμηρικῆς παραδόσεως, χορευόμενος δὲ (ὅπως ἄλλο-

1) Ὁ *χασάπικος* κατάγεται ἴσως ἀπὸ τὸν *Μακελλαρικόν*, παλαιὸν βυζαντινὸν παντομμικὸν χορὸν, περὶ τοῦ ὁποίου ὁ ἱστορικὸς Κ. Ν. Σάθας εἰς τὸ περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν ἱστορικὸν δοκίμιόν του γράφει. «Ὁ *Μακελλαρικὸς*, διατηρηθεὶς μέχρι τῆς ἐνεστώσης ἑκατονταετηρίδος παρὰ τῆ συντεχνίαν τῶν βυζαντινῶν κρεοπωλῶν, περιεγράφη λεπτομερῶς ὑπὸ τῆς ἑλληνίδος κυρίας Chenier (μητρὸς τοῦ περιηρέμου Γάλλου ποιητοῦ) ἣτις, καίπερ ἀγνοοῦσα τὴν ἐπὶ τῶν Βυζαντινῶν ὑπαρξίν τοῦ αὐτοῦ χοροῦ, οὐδὲν ἤττον μετ' ὀξυδερκείας ἀνεγνώρισε τὴν ἀρχαιότητα αὐτοῦ καὶ πειστικῶς ἰσχυρίσθη ὅτι ἐν τούτῳ διεδραματίζετο ἡ κατὰ Δαρείου ἐκστρατεία τοῦ Ἀλεξάνδρου».

στε και οἱ περισσότεροι ἑλληνικοὶ χοροὶ) ὁμαδικῶς ἀπὸ πολλοὺς χωρικοὺς ἢ χωρικός, μὲ ἓνα πάντοτε *πρωταγωνιστὴν* τοῦ χοροῦ, τὸν ὁποῖον ἀντικαθιστοῦν, ἂν θέλουν, διαδοχικῶς ὅλοι οἱ ἄλλοι χορευταί.

Οἱ ἑλληνικοὶ χοροὶ συνοδεύονται εἰς τὴν ἐκτέλεσιν ἀπὸ ὠρισμένα ὄργανα, ὡς ὅλοι γνωρίζομεν. Ἄλλοτε ἀπλῶς ἀπὸ μίαν *πίπιζαν* καὶ ἓνα *νταούλι*, ἄλλοτε ἀπὸ ἓνα σύνολον ὀργάνων, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν μίαν μικρὰν χαρακτηριστικὴν καὶ τυπικὴν ὀρχήστραν, δηλαδὴ βιολί, κλαρίνο, μπουζούκι, σαντούρι, τὸ τελευταῖον τοῦτο χαρακτηριστικὸν ἀνατολίτικον ὄργανον παιζόμενον μὲ εἰδικὰ πλῆκτρα.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς τραγουδιστοὺς αὐτοὺς χοροὺς εἶνε ἄξιοι ὅλως ἰδιαιτέρου ἐνδιαφέροντος διὰ τὴν χαρακτηριστικὴν λεπτομέρειαν, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν, ὅτι οἱ στίχοι των εἶνε συντεθειμένοι ἄλλοτε ἐπὶ ὠρισμένου θέματος, ἱστορικοῦ χαρακτῆρος, ὅπως ὁ *χορὸς τοῦ Ζαλόγγου*, ἄλλοτε ἐπὶ ἐρωτικοῦ θέματος, ὅπως ὁ *Μπάλος*, καὶ ἄλλοτε μιμοῦνται κάποιαν πράξιν ἢ κάποιαν σκηνὴν ἀπὸ τὴν καθημερινὴν ζωὴν, ὅπως ἡ *Τράτα*.

Λαογραφικῶς ὁ χορὸς τοῦ Ζαλόγγου δὲν ἠμπορεῖ νὰ καταταχθῇ εἰς τοὺς τραγουδιστοὺς χοροὺς λαϊκῆς καθαρῶς ἐμπνεύσεως, καθότι, ὡς ποίησις καὶ ὡς μουσική, φαίνεται μᾶλλον ὡς κατ' ἀπομίμησιν κατασκευαστός. Ἐπειδὴ ὅμως συναντᾶται μὲ τὸ λαϊκὸν πνεῦμα καὶ δὲν στερεεῖται βεβαίως καλλιτεχνικῆς ἀξίας, δὲν θεωροῦμεν ἄσκοπον νὰ τὸν ἀναφέρωμεν.

Ἐὸ χορὸς, λοιπόν, τοῦ Ζαλόγγου, εἶνε ἓνας τραγικὸς χορὸς τὸν ὁποῖον—ὅπως τοῦλάχιστον μᾶς λέγουν οἱ στίχοι πού τὸν συνοδεύουν—ἐχόρευσαν αἱ ἠρωϊκαὶ Σουλιώτισσαι, εὗρισκόμεναι εἰς τὴν σκληρὰν ἀνάγκην νὰ παραδοθοῦν εἰς τοὺς κατακτητὰς Τούρκους. Εἰς τὴν ἄκραν ἐνὸς κρημοῦ, κρατούμεναι ἀπὸ τὰ χέρια καὶ σχηματίζουσαι μίαν μεγάλην ἄλυσον, ἐτραγουδοῦσαν χορεύουσαι ἓνα θλιβερόν καὶ

συγκινητικὸν τραγοῦδι, πού ἀποχαιρετοῦσε τὸν κόσμον, τὴν ζωὴν καὶ τὴν δυστυχησμένην πατρίδα. Ὄταν δὲ ἡ πρώτη τῆς ὄλης σειρᾶς ἔφθανεν εἰς τὰ χεῖλη τοῦ κρημοῦ, ἀπεσπάτο ἀπὸ τὰς ἄλλας καὶ ἐρρίπτετο εἰς τὸ κενόν, τὸ ἴδιον δὲ ἔκαμναν μὲ τὴν σειράν των καὶ αἱ λοιπαί, προτιμῶσαι τὸν φρικτὸν μὲν, ἀλλ' ἠρωϊκὸν καὶ ἐνδοξον αὐτὸν θάνατον, ἀπὸ τὴν ἐντροπὴν καὶ τὴν ἀτιμίαν νὰ παραδοθοῦν εἰς τοὺς Τούρκους.

Ἐὸ Μπάλος χορεύεται ἀπὸ ἓνα ζευγὸς χορευτῶν ἀμφοτέρων τῶν φύλων. Ἡ ἐρωτικὴ ἔλξις εἶνε ἡ βάσις τῆς ὑποθέσεώς του περὶ τὴν ὁποίαν ἐκτυλίσσεται, καὶ ἀναφέρω τὴν λέξιν *ὑπόθεσις* καθότι πρόκειται σχεδὸν περὶ μιᾶς μικρᾶς—πῶς νὰ εἰπῶ;—σκηνικῆς ἐκτελέσεως ἀπὸ τὴν ὁποίαν δὲν λείπει οὔτε ἡ δραῖσις οὔτε ἡ μιμική.

Ἐὸ χορευτῆς νέος, κατὰ τὴν διάρκειαν τοῦ χοροῦ ἐκφράζει τὴν ἐρωτικὴν του διάθεσιν πρὸς τὴν νεαρὰν κόρην, ἢ ὁποία μὲ χάριν ξεγλιστρᾷ ἀπὸ τὰς ἀθώας ἐπιθέσεις του χωρὶς νὰ παραλείπη ἐν τῷ μεταξύ, μὲ κάποιαν δόσιν γυναικείας φιλαρεσκείας καὶ πονηρίας, νὰ μεταχειρισθῇ ὅσα τεχνικὰ μέσα ἐχάρισεν ὁ Θεὸς εἰς τὸ αἰώνιον θῆλυ διὰ νὰ σαγηνεύσῃ ὅσον τὸ δυνατόν περισσότερον τὸν ἄνδρα.

Ἡ μουσικὴ, ποικίλλουσα, ἀναλόγως τῆς ψυχολογικῆς θέσεως τοῦ χοροῦ, εἶνε ἄλλοτε τερπνὴ, ἄλλοτε ἐκφραστικὴ καὶ γεμάτη ἀπὸ μίαν λεπτὴν αἰσθηματικότητα.

Ἡ σκηνὴ γενικῶς εἶνε χαριτωμένη, οὐδέποτε δὲ καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ χοροῦ, οὐδ' ἢ παραμικρὰ τραχεῖα ἢ δυσαρμονικὴ κίνησις ἐκ μέρους τῶν χορευτῶν δὲν ἀσχημίζει τὴν ὠραίαν εἰκόνα, τῆς ὁποίας τὸ ἰδιαιτέρον χαρακτηριστικὸν εἶνε πάντοτε ἡ σεμνότης καὶ ἡ χάρις.

Ἡ Τράτα εἶνε ἓνας ψαράδικος χορὸς, κατὰ τὸν ὁποῖον οἱ χορευταὶ ἢ αἱ χορεύτριαι, κρατούμεναι ἀπὸ τὰ χέρια κατ' ἰδιαιτέρον σταυρωτὸν τρόπον, μιμοῦνται τὴν κίνησιν τῶν ψαράδων κατὰ τὴν ὥραν πού τραβοῦν τὴν τράτα.



Ἡ μουσική του, με τὴν μονότονον, ἀλλὰ χαρακτηριστικὴν κίνησίν της, ἐμπυχώνει θαυμασίως τὴν σκηνὴν.

Ὁ περίεργος αὐτὸς χορὸς, τακτικῶς κατ' ἔτος καὶ κατὰ τὰς ἡμέρας τοῦ Πάσχα, χορεύεται με ἰδιαίτερον τέχνην καὶ χάριν εἰς τὰ Μέγαρα ἀπὸ τὰς χωρικὰς τοῦ τόπου.

\* \* \*

Ὅλος ἰδιαίτερον ἔκφρασιν ἔχουν εἰς τὴν ἑλληνικὴν μουσικὴν λαογραφίαν καὶ αἱ μελωδίαί αἱ ἐμπνευσμέναι ἀπὸ τὸν ἦχον καὶ ἀπὸ τὸν χαρακτῆρα τῆς φλογέρας. Ἡ φλογέρα εἶνε ὁ πιστὸς σύντροφος τοῦ τσομπάνη πὺν συνοδεύει τὸ ποίμνιον εἰς τὰ βουνά. Οὗτος, καθισμένος κοντὰ εἰς τὰς σκιερὰς πηγὰς ἢ κάτω ἀπὸ τὰ πεῦκα, παίζει καὶ τραγουδεῖ συνήθως διαδοχικῶς, τὸ δὲ τραγοῦδι του μιμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὸ γεμᾶτον ἀπὸ μελωδικὰς διανθίσεις, δυσκολωτάτης διὰ τὴν φωνὴν ἐκτελέσεως, ὕφος τῆς φλογέρας. Ἡ φλογέρα, ἠμπορεῖ νὰ εἰπῆ κανεῖς, εἶνε σχεδὸν ἓνα σύμβολον τῆς νεοελληνικῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Αἱ μελωδίαί της ἐνθυμίζουν τὸν μορμωρισμὸν τῶν πηγῶν, τὴν μουσικὴν τοῦ ζεφύρου καὶ τὸ τραγοῦδι τῶν πουλιῶν. Μετὰ τὴν φλογέραν ἐπαναζῆ ὁ Πᾶν εἰς τὰς κορυφὰς τῶν βουνῶν.

Ἄλλη ἐπίσης κατηγορία τραγουδιῶν εἶνε καὶ τὰ ἀρματολικά καὶ τὰ κλέφτικα, τὰ ὁποῖα ἔχουν κάποτε ἓνα ἐλεγειακὸν μεγαλεῖον καὶ τῶν ὁποίων ἡ ποίησις εἶνε μεγίστης ἱστορικῆς σημασίας, διερμηνεύουσα τὴν ἀπὸ τῆς πτώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἡρωϊκὴν ἀντίστασιν κατὰ τοῦ τουρκικοῦ ζυγοῦ καὶ τὴν διατήρησιν τῶν μεγάλων πατριωτικῶν ἰδεωδῶν τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς.

Ἐπίσης ἐκφραστικώτατα εἶνε καὶ τὰ μοιρολόγια, τῶν ὁποίων ἡ μουσικὴ στρέφει ἄθρα τὸ πνεῦμα πρὸς τὰς ἀρχαίας νεκρικὰς πομπὰς, καὶ ἄλλα.

Ἐνα ἰδιαίτερον cachet καὶ μίαν ἰδιαίτερον χάριν ἔχουν

συχνὰ ἐπίσης καὶ τὰ νησιώτικα τραγοῦδια καὶ οἱ νησιώτικοι χοροί, καθὼς ὁ Πεντοζάλης, κρητικὸς αὐτὸς χορὸς, γεμᾶτος ἀπὸ ζωηρὰν κίνησιν, ὁ χαριέστατος Μπάλος, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι δὲν εἶνε ἀπηλλαγμένος ξενικῆς ἐπιδράσεως, ἢ Τρόατα κ.λ.

Εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν ἰδιορρυθμοτέρων νησιώτικων τραγουδιῶν καὶ χορῶν, τῶν στενωῶς συνδεδεμένων μετὰ τὸν χαρακτῆρα τοῦ τόπου εἰς τὸν ὁποῖον ἐδήμιουργήθησαν, εἶνε τὰ κρητικὰ τραγοῦδια καὶ οἱ κρητικοὶ χοροί.

Τὰ εἶδη τῶν κρητικῶν τραγουδιῶν εἶνε πολλὰ, φέροντα δὲ διαφόρους τίτλους, ὡς ἡρωϊκά, πολεμικά, τοῦ γάμου, ἐρωτικά, τοῦ χοροῦ, δίστιχα τῆς λύρας, παρατσάφαρα, μαντινέδες κ.λ. Διακρίνονται μετὰ τῶν αὐτῶν τὰ τραγοῦδια τὰ λεγόμενα τῆς τάβλας, τὰ ἐπιτραπέζια δηλαδή, τὰ ὁποῖα ἄδονται κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν κρητικῶν γάμων, εἰς τὸ τέλος τοῦ γαμηλίου γεύματος, κατὰ περίεργον δὲ τρόπον. Ἀρχίζει ἓνας τὸ τραγοῦδι, τὸν ὁποῖον ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ καθήμενοι πρὸς τὴν μίαν πλευρὰν τῆς τραπέζης. Ὅταν δὲ οὗτοι τελειώσουν, συνεχίζουν τὸ τραγοῦδι οἱ καθήμενοι εἰς τὴν ἀντίθετον πλευρὰν.

Ἡ μουσικὴ τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν, τὰ ὁποῖα οἱ Κρητικοὶ ἐκτιμοῦν ὡς λείψανα προγονικά, διακρίνονται διὰ τὸ ἀνδροπρεπὲς τῶν ὕφους καὶ διὰ τὴν σεμνὴν των χάριν.

Πολλὰ καὶ ποικίλα τραγοῦδια ἄδονται κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν κρητικῶν ἀρραβόνων καὶ τῶν περιφήμων κρητικῶν γάμων, τὰ ὁποῖα εἶνε ἄξια ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος διὰ τὸν πλοῦτόν των καὶ διὰ τὴν γραφικότητά των. Μεταξὺ δὲ αὐτῶν ἀκούονται ἐνίοτε καὶ μερικὰ συντεθειμένα ἐπὶ εὐτραπέλων καὶ μετὰ πνεῦμα ἀστείότητος συντεταγμένων στίχων, τὰ ὁποῖα ὁ κρητικὸς λαὸς ἀρέσκειται ἐξαιρετικῶς νὰ ἀκούη.

Μία χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια μερικῶν κρητικῶν μελωδιῶν εἶνε ὅτι συναντῶνται συντεθειμέναι εἰς τὸ ἀσύνηδες μέτρον τῶν  $\frac{5}{8}$ , ἐπίσης δὲ τὸ ὅτι ἐνίοτε εἶνε μικροτάτων διαστάσεων, ἐπαναλαμβανόμεναι ἀπὸ τὸν τραγουδιστὴν συνεχῶς

καὶ ἐπὶ πολὺ. Ὁ Γάλλος συγγραφεὺς Μ. Μπουρκελώ, ἐπισκεφθεὶς τὴν Κρήτην τῷ 1861, γράφει, ὑπὸ τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀκροάσεως μιᾶς τοιαύτης μελωδίας: «Ὁ σκοπὸς τῆς εἶνε μικρότατος, ἀλλὰ τὸν ἐπαναλαμβάνουν ἀτελευτήτως, εἰς τρόπον ὥστε εὐκόλα ἠδυνήθηεν νὰ τὸν μάθω καὶ νὰ τὸν σημειώσω.» Ἄξιοι ὅμως νὰ ἐλκύσουν εἰς μέγαν βαθμὸν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ μελετητοῦ εἶνε οἱ κρητικοὶ χοροί, τοὺς ὁποίους λατρεῖε ὁ κρητικὸς λαὸς καὶ οἱ ὁποῖοι ἀντιπροσωπεύουν τὴν συνηθεστέραν ψυχαγωγίαν καὶ διασκέδασίν του. Οἱ χαρακτηριστικώτεροι κρητικοὶ χοροὶ εἶνε οἱ φέροντες ἠρωϊκὸν καὶ πολεμικὸν χαρακτῆρα, ὅπως ὁ *Πυρρίχιος χορὸς*, τὸν ὁποῖον μὲ ἰδιαίτερον ἐνθουσιασμὸν χορεῖε ὁ λαός.

Ὁ Πυρρίχιος ἐπακολουθεῖ συνήθως τὰ τραγούδια τῆς τάβλας, εἰς τὸ τέλος τῶν γαμηλίων γευμάτων, θεωρεῖται δὲ ὁ χορὸς οὗτος ὑπὸ τῶν Κρητικῶν ὡς ἐντελὼς ἀρχαία κληρονομία. Πραγματικῶς δὲ εἶνε ἀξία πολλῆς προσοχῆς ἡ σχέση τὴν ὁποίαν παρουσιάζει μὲ τὸν ὁμηρικὸν πυρρίχιον, ὑπὸ θεαματικὴν τοῦλάχιστον ἔποψιν.

Δίδομεν, ἐν συνόψει, μίαν εἰκόνα τοῦ συγχρόνου κρητικοῦ πυρρίχιου καὶ τοῦ περιγραφομένου ἀπὸ τὸν Ὅμηρον, πρὸς πιστοποίησιν τῶν ὄσων λέγομεν.

Εἰς τὸν κρητικὸν Πυρρίχιον σχηματίζεται κύκλος ἀπὸ χορευτὰς ἀμφοτέρων τῶν φύλων, εἰς τὸν ὁποῖον λαμβάνουν μέρος καὶ γέροντες, ἐνίοτε δὲ καὶ αὐτὸς ὁ ἱερεὺς. Ὁ παίζων τὴν λύραν <sup>(1)</sup> λυρωδός, καλούμενος *λυραντζῆς*, ἵσταται εἰς τὸ μέσον. <sup>(2)</sup>

(1) Ἡ λύρα εἶνε τὸ κατ' ἔξοχὴν τοπικὸν κρητικὸν ὄργανον. Εἶνε ἓνα εἶδος βιολιοῦ μὲ τρεῖς χορδὰς, παιζόμενον ἐπὶ τῶν γονάτων, μὲ ἰδιαιτέραν κίνησιν τοῦ τόξου, διὰ πλαγίας δὲ ἐπαφῆς τῶν δακτύλων τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς ἐπὶ τῶν χορδῶν καὶ ὄχι διὰ πίεσεως αὐτῶν ἐκ τῶν ἄνω, ὅπως εἰς τὸ βιολί.

(2) Ἐκ τῆς ἱστορίας τῶν Σφακιῶν ὑπὸ Γ. Παπαδοπετράκη.

«Ὁ κύκλος ἔχει δύο ἄκρα. Οἱ δύο τῶν δεξιῶν, ἄνδρες ἢ γυναῖκες ἢ ἀνάμικτοι, ἄρχονται πρῶτοι τοῦ χοροῦ, μὲ τὸν λυραντζῆν εἰς τὸ μέσον. Ἀφοῦ χορεύσωσιν ἱκανῶς οἱ δύο, ἐγκαταλείπει ὁ τελευταῖος ἀκόλουθος τὴν ἀριστερὰν ἄκραν καὶ προτάσσεται τῷ πρώτῳ χορεύοντι, γινόμενος πρῶτος, καὶ ὁ πρῶτος γίνεται νῦν δεύτερος, ὁ δὲ πρόην δεύτερος παύει μὲν χορεύων ἀλλ' ἀκολουθεῖ τὸν κύκλον κ.λ.».

Ἴδον τώρα καὶ ἡ περιγραφή τοῦ Πυρρίχιου ἀπὸ τὸν Ὅμηρον (Σ.Γ.στ. 590). «Αἱ παρθένοι ἐχόρευον τὸν Πυρρίχιον χορὸν ἐστολισμέναι μὲ ὠραίους στεφάνους καὶ μὲ λιναῖα ἱμάτια, οἱ δὲ νέοι εἶχον κρεμαμένας χουσαῖς μαχαίρας δι' ἀργυροειδῶν ταινιῶν, καὶ κρατοῦντες τὰς ἀλλήλων χεῖρας ἔτρεχον κυκλοτερῶς καὶ λίαν ἐλαφρῶς ὡς ὁ τροχὸς τοῦ κεραιῶς. Ἄλλοτε δὲ πάλιν ἵσαντο κατὰ στίχους ἀντιμέτωποι. Ἐν τῷ μεταξὺ δὲ αὐτῶν ἱστάμενος ὁ ἀοιδὸς ἐτραγῶδει συνάμα καὶ ἔπαιζε τὴν φόρμιγγά του. Οὕτως, ἀρχομένου τοῦ ἀοιδοῦ, προσήρχοντο ἀνὰ δύο οἱ χορευταὶ ἐν τῷ μέσῳ καὶ ἐχόρευον».

Εἶνε καταφανές, νομίζομεν, ἡ ἀναλογία τῶν δύο Πυρρίχιων, πιστοποιοῦσα διὰ τὸ πνεῦμα ἐνότητος καὶ συνοχῆς τῶν δύο ἀπομιμακρουσμένων ἀπ' ἀλλήλας ἐποχῶν.

Παρελείψαμεν δὲ νὰ ἀναφέρωμεν ὅτι, ὅπως εἰς τὸν Ὅμηρικὸν Πυρρίχιον οἱ νέοι ἐχόρευον ἔχοντες κρεμαμένας χουσαῖς μαχαίρας, ἤτοι ἦσαν ὀπλισμένοι, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον καὶ εἰς τὸν κρητικὸν Πυρρίχιον οἱ ἄνδρες φέρουν ὄπλα, ἐν γένει δὲ εἰς κάθε χορὸν οἱ Κρητικοὶ θεωροῦν ὡς ἐντροπήν νὰ χορεύουν ἄοπλοι, τιμὴν δὲ τὸ νὰ φέρουν ὄπλα, δεῖγμα τοῦτο τοῦ πολεμικοῦ χαρακτῆρος τῶν ἀνδροπρεπεστάτων βλαστῶν τῆς ἠρωϊκῆς νήσου, τῶν ὁποίων ἢ πρὸς τὸν χορὸν λατρεία εἶνε τόσον μεγάλη, ὥστε ἡ λαϊκὴ φαντασία ἔπλασε μέσα εἰς τοὺς μύθους τὶς γνωστὰς ὠραιότατες, ξανθόκομες καὶ στὰ κάτασπρα ντυμένες Κρητικὰς νεραΐδες, φα-

νατισμένες διὰ τὸν χορόν, ὡς ἀναφέρει εἰς ἓνα σημειώμα του ὁ Ἰωάννης Κονδυλάκης «ἐνεκα τοῦ ὁποίου ἀρπάζουσι πολλάκις εὐειδεῖς ποιμένας καὶ τοὺς φέρουσιν εἰς κατασκίους ὄχθας ποταμῶν καὶ ἐκεῖ τοὺς ἀναγκάζουσι νὰ παίζωσι τὴν λύραν ἵνα αὐταὶ χορεύωσιν».

\* \* \*

Οἱ χοροὶ καὶ τὰ τραγούδια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, ἀντιπροσωπεύοντα μίαν σημαντικωτάτην εἰς ἔκφρασιν καὶ εἰς πλοῦτον κατηγορίαν, ἄλλοτε φαίνονται ἀφομοιούμενα τελείως μὲ τὸν χαρακτῆρα τῶν χορῶν καὶ τραγουδιῶν τῆς λοιπῆς Ἑλλάδος καὶ ἄλλοτε φέρουν κάποιον ἀνατολικὸν χαρακτῆρα, ὀφειλόμενον εἰς ἀραβοτουρκικὰς ἐπίδράσεις. Αἱ ἐπίδράσεις ὅμως αὐταὶ συνετέλεσαν ὥστε νὰ δημιουργηθῇ ἓνας νέος τύπος τραγουδιοῦ, τὸ ὁποῖον, ἐνῶ παρέμεινε κατ' οὐσίαν ἑλληνικόν, διακρίνεται καὶ διὰ τὴν ἑλαφρὰν ἀνατολικὴν χροιάν του. Αἱ δεχθεῖσαι τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν μελωδία συναντῶνται συνήθως συντεθειμέναι εἰς τὴν ἀνατολικὴν χρωματικὴν κλίμακα, ἐπὶ τῆς ὁποίας στηρίζεται καὶ ὁ τουρκικὸς ἄμανές.

Εἰς τὰ συμφωναῖα τραγούδια, γραμμένα συνήθως εἰς τὸ μέτρον τῶν  $\frac{7}{8}$  καὶ ἔχοντα ἓνα ἰδιαίτερον cachet, διακρίνεται κανεὶς συνήθως τὴν τοπικὴν αὐτὴν ἐπίδρασιν, ἀλλὰ συγχρόνως ἀναγνωρίζει καὶ τὸν ἐντόνως ἑλληνικὸν χαρακτῆρα.

Λαμβάνω ἀφορμὴν ἀπὸ τὸ συμφωναῖο τραγούδι διὰ νὰ ἀναφέρω μίαν ἄλλην, πολυτιμοτάτην ἐπίσης καὶ πλουσιωτάτην κατηγορίαν τραγουδιῶν, τὰ ὁποῖα θὰ ὀνομάσω ἀστικά, ὡς ἀκουόμενα συνήθως καὶ δημιουργούμενα εἰς τὰς πόλεις.

Τὰ ἀστικά αὐτὰ τραγούδια, ὡς π.χ. «Ἡ Ἀντριάνα», «Ἀπὸ ξένο τόπο», «Πάλι μεθυσμένος θάσαι» κ.λ. συνήθως φαίνονται ἀφομοιούμενα, ὑπὸ ἔποψιν χαρακτῆρος καὶ μορ-

φῆς, μὲ ἐκεῖνα τοῦ βουνοῦ καὶ τοῦ κάμπου, μὲ τὰ ὁποῖα στενῶς συνδέονται καὶ ἀπὸ τὰ ὁποῖα προέρχονται, φέρουν ὅμως καὶ κάποιαν τοπικὴν ἐπίδρασιν, ἢ ὁποῖα προσδίδει εἰς αὐτὰ μίαν νέαν ἔκφρασιν. Ταῦτα, ἀφθονώτατα καὶ ποιήματα, ἀντιπροσωπεύουν μίαν ἄλλην πολυτιμὸν ἐκδήλωσιν τῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, εὐκόλως δὲ πολλάκις διακρίνονται τῶν καθαρῶς βονίσιων τραγουδιῶν καὶ ἀπὸ τοὺς στίχους, οἱ ὁποῖοι τὰ συνοδεύουν, ἀναφερομένους συχνὰ εἰς πράγματα καὶ γεγονότα μᾶλλον σχετιζόμενα μὲ τὴν ζωὴν τῶν πόλεων.

\* \* \*

Αὐταὶ εἶνε, ἐν συνόψει, αἱ διάφοροι κατηγορίαι τῶν τραγουδιῶν τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὰ ὁποῖα ἀντιπροσωπεύουν ἓναν ἀληθῆ λαογραφικὸν θησαυρόν, ἀπὸ τὴν μελέτην τοῦ ὁποῖου εἶμαι πεπεισμένος ὅτι ὄχι μόνον ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ τέχνη θὰ ἠδύνατο ἀπείρως νὰ ὠφεληθῇ, ἀλλὰ καὶ ἡ διεθνὴς τοιαύτη κατὰ πολὺ θὰ ἐνισχύετο καὶ θὰ ἐπλουτίζετο.

Ἐκ τοῦ θησαυροῦ δὲ αὐτοῦ τῶν δημοδῶν τραγουδιῶν, εἰς τὰ ὁποῖα ἀντανακλῶνται ὅλα τὰ πλούσια συστατικά τῆς ἐκτάκτου καλλιτεχνικῆς δημιουργικῆς φαντασίας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, αἱ ἐκφραστικώτεραι δι' ἐμὲ καὶ βαθύτερον ἀποδίδουσαι τὸ ἑλληνικὸν αἶσθημα μελωδία εἶνε αἱ προερχόμεναι ἀπὸ τὴν ἠρωϊκὴν Ἡπειρον, εἶνε τὰ λεβέντικα τραγούδια, τὰ ὁποῖα διακρίνει ἀνωτέρα πνοὴ ἐμπνεύσεως καὶ ἀνωτέρα ἔξαρσις.

\* \* \*

Εἰς τοὺς μελετητὰς καὶ συλλέκτας τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν γεννῶνται, ὡς γνωστόν, συχνὰ ὄχι ὀλίγα ἀμφιβολία καὶ ἀπορία διὰ τὸ γνήσιον ἢ μὴ τῶν τραγουδιῶν τὰ ὁποῖα συλλέγουν.

Εἶνε φυσικὸν ὅτι τὰ παλαιὰ δημοτικὰ τραγούδια—τῶν ὁποίων ἢ μέχρι τῶν ἡμερῶν μας διατήρησις ὀφείλεται εἰς τὴν διὰ τῆς ἀκοῆς ὑπὸ τῶν τραγουδιστῶν μεταφορᾶν τῶν ἀπὸ στόματος εἰς στόμα—εἶνε φυσικόν, λέγομεν, νὰ ὑπέστησαν μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου πολλὰς μετατροπὰς καὶ ἀλλοιώσεις, αἱ ὁποῖαι θὰ τὰ ἀπεμάκρυναν, ἐνίοτε καὶ πολύ, ἀπὸ τὴν μορφήν καὶ ἀπὸ τὴν ἔκφρασιν τῆς ἀρχικῆς τῶν σιλλήφως.

Καὶ εἶνε μὲν εὐκόλον κάποτε εἰς τὸν ἐνσυνείδητον μελετητὴν νὰ διακρίνῃ τὰ μέρη τῆς μελωδίας ὅπου παρεισέφρησαν καὶ προσεκολλήθησαν ξένα καὶ ἑτερογενῆ στοιχεῖα καὶ νὰ ἐπιφέρῃ, ἂν τοῦ εἶνε δυνατόν, τὴν διόρθωσιν εἰς τὴν μελωδίαν, ἀλλὰ πολλάκις ἓνα δημοτικὸν τραγούδι—τοῦ ὁποίου εἶνε φανεραὶ ἴσως αἱ ἀλλοιώσεις τὰς ὁποίας μὲ τὸν χρόνον ὑπέστη—ἤμπορεῖ νὰ παρουσιάσῃ ὅλα τὰ συστατικὰ μιᾶς μελωδίας ἑλληνικοῦ χαρακτῆρος καὶ ὑπὸ ἔποψιν μορφῆς καὶ ὑπὸ ἔποψιν περιεχομένου καὶ νὰ ἔχῃ, ὅπως εἶνε καὶ εὐρίσκειται, μίαν ἀπόλυτον αἰσθητικὴν ἀξίαν.

Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει τί πρέπει ὁ συλλέκτης νὰ κάμῃ; Ἐπειδὴ ἡ μελωδία τοῦ φαίνεται ὅτι ὑπέστη τὰς ἀλλοιώσεις αὐτάς, πρέπει διὰ τὸν λόγον τοῦτον νὰ τὸ ξεγράψῃ καὶ νὰ τὸ ἀπορρίψῃ; Βεβαίως νομίζομεν ὅτι ὄχι, διότι ἐν ἐναντία περιπτώσει θὰ εἴμεθα ἴσως ἠναγκασμένοι νὰ ξεγράφαμεν καὶ νὰ ἀπερρίπταμεν τὰ ὀκτὼ δέκατα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ χορῶν.

Τοὺς συλλέκτας τῶν λαϊκῶν μελωδιῶν πρέπει, νομίζομεν, ν' ἀπασχολῇ κυρίως ἡ ἑλληνικότης τῶν τραγουδιῶν ἢ χορῶν ποὺ συλλέγουν. Ὄταν δὲ ἓνα τραγούδι ἢ ἓνας χορὸς περιέχῃ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτῆς τῆς ἑλληνικότητος, ἔχει δὲ ἀκόμη ἀρτίαν τὴν μορφήν καὶ ἀναμφισβήτητον καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, δικαιοῦται νὰ καθιερωθῇ, ἔστω καὶ ἂν φαίνεται ὅτι ὑπέστη ἐπιρροὰς καὶ ἀλλοιώσεις. Εἶνε δὲ

δυνατόν, πολλάκις ἓνα παλαιὸν τραγούδι, διὰ τῶν ἀλλοιώσεων τὰς ὁποίας ὑπέστη καὶ διὰ τῆς ἀπομακρύνσεώς του ἀπὸ τοῦ ἀρχικοῦ του τύπου, νὰ διεμορφώθῃ σὺν τῷ χρόνῳ ἐπὶ τὸ ἀρτιώτερον καὶ τὸ καλλιτεχνικώτερον, φιλτραρισθὲν διὰ μέσου τῆς φαντασίας καὶ τῆς σκέψεως λαϊκῶν καλλιτεχνικῶν ἰδιοσυγκρασιῶν, ἀνωτέρων ἐκείνης μὲ τὴν ὁποίαν ἦτο προικισμένος ὁ πρῶτος συλλαβὼν τὴν μελωδίαν τοῦ τραγουδιοῦ λαϊκὸς δημιουργός.

Ἐνα ἄλλο ἀκόμη ζήτημα τὸ ὁποῖον ἐμβάλλει εἰς ἀπορίαν τοὺς μελετητὰς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς λαογραφίας εἶνε καὶ ἡ περίπτωσις κατὰ τὴν ὁποίαν ἐν καὶ τὸ αὐτὸ δημοτικὸν τραγούδι, ἐκτελεσμένον χωριστὰ ἀπὸ δέκα π.χ. τραγουδιστὰς, διαφόρων τόπων, ἤμπορεῖ νὰ παρουσιάσῃ δέκα διαφορετικὸς μελωδικὸς τύπος. Τὸ γεγονός τοῦτο ὀφείλεται κατὰ πολὺ βεβαίως καὶ εἰς τὰς τοπικὰς ἐπιρροὰς, τὰς ὁποίας ὑπέστη τὸ τραγούδι, μεταφερθὲν εἰς διαφόρους ἐποχὰς ἀπὸ τόπου εἰς τόπον.

Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει εἶνε φυσικὸν ὅτι ὁ συλλέκτης πρέπει ἀπὸ τοὺς δέκα αὐτοὺς διαφόρους μελωδικὸς τύπους νὰ ἐκλέξῃ τὸν ἀρτιώτερον καὶ ἑλληνικώτερον ἐξ ὅλων. ἤμπορεῖ δὲ νὰ ἐκλέξῃ καὶ περισσοτέρους τοῦ ἐνός, ἔστω καὶ ἂν παρουσιάζουν οὗτοι μεταξὺ τῶν οὐσιώδεις διαφορὰς, ἀρκεῖ νὰ εἶνε ἀρτιοὶ κατὰ τὴν μορφήν καὶ νὰ ἔχουν ὅλα τὰ βásiμα συστατικὰ μιᾶς μελωδίας ἑλληνικοῦ χαρακτῆρος. Διότι, ἐπαναλαμβάνομεν, ὅτι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον κατὰ πρῶτον λόγον πρέπει νὰ ἐνδιαφέρῃ τὸν μελετητὴν καὶ συλλέκτην τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ χορῶν εἶνε τὸ ἀρτιον τῆς μορφῆς ὁ ἑλληνικὸς χαρακτῆρ καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία αὐτῶν, κατὰ δεύτερον δὲ λόγον τὸ ἂν τὰ τραγούδια καὶ οἱ χοροὶ αὐτοὶ ἔφθασαν μέχρις ἡμῶν ἠλλοιωμένα καὶ ἀπομακρυσμένα ὀλίγον ἢ πολὺ ἀπὸ τοῦ ἀρχικοῦ τῶν τύπου. Ἄν κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ συλλέκτου ἐν οἴονδῃποτε δημοτικὸν τραγούδι

φαίνεται εἰς αὐτὸν ὅτι ὑπέστη μὲ τὸν χρόνον διαφόρους ἀλλοιώσεις, ἢμπορεῖ, ἐκδίδων αὐτό, νὰ συνοδεύσῃ τὴν ἔκδοσίν του μὲ σχετικὰ σχόλια, διὰ τῶν ὁποίων νὰ ἐκφέρῃ λεπτομερῶς τὰς παρατηρήσεις τὰς ὁποίας ἐπ' αὐτοῦ ἔκαμε καὶ νὰ ὑποδείξῃ τὰ μέρη ὅπου ἢ μελωδία, κατὰ τὴν ἀντίληψίν του πάντοτε, παρουσιάζει τὰς ἀλλοιώσεις αὐτάς. Πέραν τούτου ὁμως τίποτε ἄλλο δὲν τοῦ ἐπιτρέπεται νὰ κάμῃ, τὸ δὲ τραγοῦδι, ὡς μορφή καὶ ὡς περιεχόμενον, ἂν διατηρῇ τὸν ἑλληνικὸν χαρακτῆρά του, καὶ ἂν εἶνε ταυτοχρόνως καὶ ὠραῖον, δικαιούται, ὡς καὶ προηγουμένως εἴπομεν, νὰ καθιερωθῇ ὅπως εἶνε καὶ εὗρίσκεται, ἔστω καὶ ἂν θὰ ἦτο δυνατὸν καὶ μαθηματικῶς ἀκόμη νὰ ὑπεδεικνύετο ὅτι πρὶν ἢ φθάσῃ μέχρις ἡμῶν ὑπέστη διαφόρους ἐπιρροὰς καὶ πολυειδεῖς ἀλλοιώσεις.

\* \* \*

Περὶ τῶν χορῶν ἢ καὶ ἄλλων μουσικῶν χαρακτηριστικῶν ἐμπνεύσεων τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, ἐκτελουμένων μόνον διὰ τῆς φλογέρας ἢ τῆς λύρας ἢ καὶ ἀπὸ ἑνα σύνολον ἄλλων διαφόρων ὀργάνων, θὰ ἐχρειάζετο μία εἰδικὴ μελέτη τὴν ὁποίαν ἐλπίζω ὅτι θὰ μοῦ εἶνε δυνατὸν νὰ κάμω εἰς τὸ μέλλον. Εἰς τὴν παροῦσαν μικρὰν μελέτην ἐπεχείρησα νὰ δώσω μίαν ἰδέαν κυρίως τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ τῶν τραγουδιστῶν χορῶν. Τὰ ἑλληνικὰ τραγοῦδια, παρατηροῦμεν ὅτι γενικῶς ἢμποροῦν νὰ διαιρεθοῦν εἰς δύο κατηγορίας, εἰς τὰ τραγοῦδια τὰ ὁποῖα ἄδονται μόνον καὶ εἰς τοὺς τραγουδιστοὺς χορούς. Ἡ κατάταξις ὠρισμένων εἰδῶν τραγουδιῶν εἰς τὴν μὲν ἢ εἰς τὴν δὲ κατηγορίαν θὰ ἦτο πρᾶγμα δύσκολον, καθότι τὰ πλεῖστα ἐξ αὐτῶν δύνανται νὰ συναντηθοῦν καὶ εἰς τὰς δύο κατηγορίας. ἢμπορεῖ νὰ λεχθῇ ὁμως ὅτι τὰ ἀρματολικὰ τραγοῦδια π.χ. ἀνήκουν εἰς τὴν πρώτην κατηγορίαν, καθὼς πολλὰ ἀφηγηματικοῦ καὶ ἐπικολυρικοῦ χαρακτῆρος.

Τὰ ἑλληνικὰ τραγοῦδια ἢμπορεῖ ἀκόμη νὰ διαιρεθοῦν καὶ εἰς δύο ἄλλας κατηγορίας, εἰς τὰ νησιώτικα καὶ εἰς τὰ στεριανά, ἢτοι τοῦ βουνοῦ ἢ τοῦ κάμπου. Ἡ διάκρισις τῶν μὲν ἀπὸ τῶν δὲ ἔγκειται εἰς κάποιαν διαφορὰν αἰσθήματος καὶ ἐκφράσεως, ὀφειλομένην βεβαίως εἰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ διαφοροῦ περιβάλλοντος.

\* \* \*

Πᾶν ὅ,τι ἀνέπτυξα ἕως τὸ σημεῖον τοῦτο διὰ τὰ ἑλληνικὰ τραγοῦδια δὲν ἢμπορῶ νὰ εἰπῶ βέβαια ὅτι ἱκανοποιεῖ τελείως τὸν ἐνδιαφερόμενον νὰ εἰσδύσῃ εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἑλληνικῆς δημώδους μουσικῆς. Θὰ ἐχρησίμειεν ἴσως τοῦτο καλλίτερον διὰ μίαν εἰσήγησιν εἰς μίαν ἐκτεταμένην καὶ εἰδικὴν μελέτην, ἢ ὁποία ὅλοι θὰ ἠυχόμεθα νὰ ἐγράφετο μίαν ἡμέραν.

Τελειῶνω μὲ μίαν σύστασιν τὴν ὁποίαν ἀπευθύνω εἰς τοὺς Ἕλληνας συνθέτας: Τὸ αἶσθημα, τὸ ὁποῖον ὠδήγησε καὶ ὠδηγεῖ πάντοτε τὸν ἀληθινὸν Ἕλληνα καλλιτέχνην εἰς τὸ δημιουργικὸν τοῦ ἔργου ὑπῆρξε καὶ εἶνε κατ' ἔξοχὴν φυσιολογικόν. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶνε ὁ καρπὸς τῆς βαθυτέρας ἀγάπης τὴν ὁποίαν ἠσθάνθη ποτὲ λαὸς πρὸς τὴν φύσιν καὶ πρὸς τὴν ζωὴν. Τὸ φυσιολογικὸν αὐτὸ αἶσθημα εἶνε ἐσκορπισμένον ἀφθόνως εἰς τὰ νεοελληνικὰ δημοτικὰ τραγοῦδια, τὰ ὁποῖα ἀντιπροσωπεύουν τὴν μεγάλην πηγὴν ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὁ ἐθνικιστὴς Ἕλληνας συνθέτης θὰ ἀντλήσῃ εἰς τὸ μέλλον τὴν ὑπόστασιν τῆς τέχνης του.

Εἶμαι βέβαιος ὅτι οἱ νεοἝλληνες συνθέται, οἱ ὁποῖοι θὰ θελήσουν νὰ δημιουργήσουν ἑλληνικὴν τέχνην, φυσικῶς θὰ αἰσθανθοῦν ὅτι πρέπει νὰ ἐργασθοῦν ἔχοντες ὡς ὠδηγὸν αὐτὰς τὰς ἀρχάς.

Νὰ μελετήσουν ὅλας τὰς σχολὰς καὶ πᾶν ὅ,τι μέγα πα-

ρήγαγεν ἕως τώρα ἡ παγκόσμιος μουσική. Νὰ πλουτίσουν τὴν τεχνικὴν των ἀκόμη καὶ μὲ τὰ τολμηρότερα σύγχρονα μέσα. Νὰ φροντίσουν ὅμως ὥστε αἱ ἐπιδράσεις, τὰς ὁποίας θὰ δεχθοῦν, νὰ μείνουν μόνον ἐντὸς τῶν ὁρίων τῶν ἀπλῶν ἐπιδράσεων, τὰς ὁποίας αἱ ἰσχυραὶ καλλιτεχνικαὶ προσωπικότητες κατορθώνουν νὰ υποτάσσουν εἰς τὰς αἰσθητικὰς των ἀρχάς. Καὶ ὅταν φθάσουν εἰς τὸ ὄριον ἐκεῖνο τῆς καλλιτεχνικῆς ὠριμότητος, τὸ ὁποῖον θὰ δώσῃ εἰς αὐτοὺς τὸ δικαίωμα νὰ ἀντιμετωπίσουν τὰς ἀνωτέρας μορφὰς τῆς τέχνης, ἂν εἶναι ἀληθῶς δυνατοί, ὑπεράνω ὅλων τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν καὶ ὅλων τῶν σχολῶν, ἀκολουθοῦντες μόνον τὸν ἑαυτὸν των, θὰ δημιουργήσουν τότε φυσικῶς μίαν τέχνην, ἡ ὁποία θὰ ἔχῃ ὡς κύρια χαρακτηριστικὰ τὴν διαύγειαν, τὴν βαθεῖαν ἀπλότητα, τὴν πλαστικότητα τῆς μορφῆς καὶ τὸ βαθὺ αἶσθημα τῆς φύσεως, καὶ ἡ τέχνη αὐτὴ θὰ εἶνε κατ' ἐξοχὴν ἑλληνική.

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΔΑΚΗΣ,, Α. Ε. ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΜΝΗΜΕΙΩΔΕΣ ΕΡΓΟΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

ΚΩΝΣΤ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ

# ΙΣΤΟΡΙΑ

ΤΟΥ

# ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΘΝΟΥΣ

ΑΠΟ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΑΤΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ Α'

ΕΚΔΟΣΙΣ ΠΕΜΠΤΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ

ΜΕΤΑ ΠΡΟΣΘΗΚΩΝ, ΣΗΜΕΙΩΣΕΩΝ ΚΑΙ ΒΕΛΤΙΩΣΕΩΝ

ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΣΕΙ

ΤΩΝ ΝΕΩΤΑΤΩΝ ΠΟΡΙΣΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΗΣ

ΥΠΟ

ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΡΟΛΙΔΟΥ

ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΕΝ ΤΩ ΕΘΝΙΚΩΙ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΩΙ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΩΙ

## ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ :

### ΤΟΜΟΣ Α΄

- 1) ΜΙΛΛΕΡ — Τὰ πρῶτα ἔτη τῶν νεωτέρων Ἀθηνῶν.
- 2) ΛΑΜΠΕΛΕΤ — Μουσικὴ καὶ ποίησις.
- 3) ΓΚΑΪΓΚΕΡ — Ἡ φιλοσοφικὴ σημασία τῆς θεωρίας τῆς σχετικότητος.
- 4) Χρονολογικὸς πίναξ τῆς Ἑλληνικῆς Ἱστορίας.
- 5) Βιογραφία καὶ κρίσεις περὶ τοῦ Κ. Παπαρηγοπούλου.
- 6) ΛΑΣΚΑΡΗ — Ὁ φιλελληνισμὸς ἐν Ἀμερικῇ κατὰ τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπανάστασιν.
- 7) ΒΛΑΝΤΗ — Τὸ γλωσσικὸν ζήτημα τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Ἰταλῶν.
- 8) ANNINOY — Αἱ Ἀθῆναι τοῦ 1850.  
ΛΥΚΟΥΔΗ — Τὸ κατὰ τὴν Ἐθνικὴν Τραπέζην.
- 9) ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΥ — Κριτικὴ τοῦ ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ.
- 10) Δεξιῶσις Ἀκαδημαϊκοῦ Παύλου Νιρβάνου.
- 11) ΛΑΜΠΕΛΕΤ — Ὁ ἐθνικισμὸς εἰς τὴν τέχνην καὶ ἡ ἑλληνικὴ δημῶδης μουσικὴ.
- 12) ΣΑΡΑΤΣΗ — Τὰ μεταψυχικὰ φαινόμενα.

### ΤΟΜΟΣ Β΄

- 1) ΚΟΥΣΙΔΟΥ — Θεὸς καὶ ἐπιστήμη.