



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΕΡΕΥΝΗΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙ-
ΣΤΙΚΗΣ ΑΝΚΑΘΙΣΤΗΣ ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ

ΙΔΡΥΤΗΣ : ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟΣ ΕΝΑΤΟΣ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ

1951



ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

1.—Ἡ συσχέτισι τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς θάλεγε κανεὶς πὼς θὰ σκοπτάπη στὴ διαφορὰ τῶν κόσμων, ὅπου κινουῦνται οἱ δυὸ αὐτὲς τέχνες. Λένε πὼς ἡ μουσικὴ κινεῖται μέσα στὸν κόσμο τοῦ χρόνου κ' ἡ ζωγραφικὴ, λένε, πὼς ὑπάρχει μέσα στὸν κόσμο τοῦ χώρου. Θὰ μπορούσε νὰ συμπεράνη κανεὶς πὼς ἡ διαφορὰ εἶναι ἀνυπέβλητη. Κι' ὁμως ἡ γλῶσσα μας μεταχειρίζεται μουσικὰς ἐκφράσεις γιὰ τὸν ὄρισμό τῶν τελικῶν ἐντυπώσεων, πού προκαλοῦνε τὰ ζωγραφικὰ ἔργα καὶ ζωγραφικὰς ἐκφράσεις γιὰ τὸν ὄρισμό τῶν τελικῶν ἀποφάσεων, πού προκαλοῦνε τὰ μουσικὰ ἔργα. Τὸ χρῶμα κ' ἡ γραμμὴ μιᾶς μελωδίας κ' ἡ ἀρμονία κι' ὁ τόνος ἑνὸς τοπίου κ' ἡ κλίμακα τῶν χρωμάτων κ' οἱ ἀποχρώσεις τῶν ἤχων εἶναι τόσο συνηθισμένες ἐκφράσεις, κι' ἀντιστοιχοῦνε σὲ τόσο ἀνάλογες ἐκφράσεις στίς περισσότερες πολιτισμένες γλῶσσες, πού ἡ παράθεσι ἄλλων παραδειγμάτων εἶναι περιττὴ. Κ' ἡ γλῶσσα εἶναι πάντα σοφὴ. Ὁ τρόπος τῆς ἐκφράσεως εἶναι πάντα τὸ φανέρωμα τῆς λογικῆς συνειδήσεως ἑνὸς λαοῦ, πούχει διαμορφωθῆ μέσ' ἀπὸ τὴ δοκιμασίαν τοῦ χρόνου. Στὴν περίπτωσι αὐτὴ μάλιστα εἶναι τὸ φανέρωμα τῆς λογικῆς συνειδήσεως τοῦ ἀνθρώπου, ἀφοῦ τὴν ἴδιαν ἐναλλαγὴ τῶν ἐκφράσεων παρατηροῦμε σὲ περισσότερες γλῶσσες. Γι' αὐτὸ καὶ μόνο τὸ στοιχεῖο τῆς ἐναλλαγῆς στὴν ἐκφράσι τῶν μουσικῶν καὶ τῶν ζωγραφικῶν ὀρισμῶν ἀρκεῖ γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ τὴν ἀναζητήσι τῆς ἐσωτέρας σχέσεως τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς κ' ἴσως γιὰ νὰ δώσῃ ἕνα πρῶτο θεμέλιον στὴν ἐξήγησί της.

2.—Ἡ μουσικὴ λένε πὼς κινεῖται μέσα στὸν κόσμο τοῦ χρόνου κ' ἡ ζωγραφικὴ λένε πὼς ὑπάρχει μέσα στὸν κόσμο τοῦ χώρου. Κι' ὁμως τὸ δόγμα τοῦτο τὸ διαχωριστικὸ δὲν εἶναι ἀπόλυτον. Οὔτε ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ ὑπάρξῃ δίχως τὸ στοιχεῖον τοῦ χώρου, οὔτε ἡ ζωγραφικὴ δίχως τὸ στοιχεῖον τοῦ χρόνου. Ἡ μουσικὴ ἐντύπωσι στὴ συνείδησί μας συνδέεται μὲ τὸ αἶ-

σθημα τοῦ χώρου. Ἀνάλογα μὲ τὴν ἐναλλαγὴ τῆς ἐντάσεως τῶν τόνων δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωσι τοῦ μακρυνοῦ καὶ τοῦ κοντινοῦ τῆς μουσικῆς πηγῆς καὶ προκαλεῖται τὸ αἶσθημα τοῦ χώρου, ἑνὸς χώρου μεταβλητοῦ, πού τὴ μεταβολὴ τῶν διαστάσεων τοῦ τὴν ὀρίζει ὁ πιὸ μακρυνὸς κι' ὁ πιὸ κοντινὸς τόνος, ἑνὸς χώρου, πού ἐκτείνεται ὅσο πάει τὸ ἀπλωμα τῶν ἤχων καὶ πού θὰ μπορούσε νὰ ὀνομάζεται ὁ μουσικὸς χώρος¹.

Μὰ κ' ἡ ζωγραφικὴ ἐντύπωσι στὴ συνείδησί μας συνδέεται μὲ τὸ αἶσθημα τοῦ χρόνου. Ἡ τομὴ τοῦ χρόνου, ἡ συγκεκριμένη στιγμή, πού ἀπεικονίζει τὸ ζωγραφικὸ ἔργο, παρεκτείνεται χρονικὰ στὴ συνείδησί μας, ὅχι μόνο γιὰτὶ μὲ τὴν παράτασι τῆς ἐνατενίσεως ὀλοκληρώνεται ἡ ἐντύπωσι τοῦ κ' ἡ βαθμιαία ὀλοκλήρωσι τῆς ἐντυπώσεως προκαλεῖ τὴν ἐντύπωσι τῆς διαρκείας καὶ τῆς κινήσεως, μὰ γιὰτὶ ἀπὸ τὴ στιγμή, πού ἀπεικονίζει τὸ ζωγραφικὸ ἔργο κινεῖται ἡ φαντασία καὶ δημιουργεῖται στὴ συνείδησί μας ἡ ψευδαἶσθησι τῶν προηγουμένων καὶ τῶν ἀκολουθῶν παραστάσεων καὶ βλέπει—φαντάζεται—περισσότερο ἢ λιγότερο, τί προηγείται καὶ τί ἀκολουθεῖ χρονικὰ τὴ δεδομένη στιγμή, πού ἀπεικονίζει μπροστά μας ἡ ζωγραφικὴ παράστασι. Ἔτσι μὲ τὴ λειτουργία τοῦ νόμου τῆς διαδοχῆς στὴν ἀνάπλασι τῶν παραστάσεων δημιουργεῖται ὁ ζωγραφικὸς χρόνος, πού ὑπάρχει, ὅπως ὑπάρχει ὁ μουσικὸς χώρος.

Μὲ τὴ διαπίστωσι τῆς ὑπάρξεως τοῦ μουσικοῦ χώρου καὶ τοῦ ζωγραφικοῦ χρόνου καταρρέει ἕνα παλῆδ δόγμα κ' ἡ διάκρισι τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ χάνει τὸ κυριότερον ἔρεισμά της κι' ἀπὸ διάκρισι ἀπόλυτη γίνεται διάκρισι σχετικὴ.

3.—Μὰ πέρ' ἀπὸ τὴν ὑπαρξί τοῦ μουσικοῦ χώρου καὶ τοῦ ζωγραφικοῦ χρόνου συχνὰ φανερώνεται μιᾶ συνειδητὴ προσπάθεια ἡ μουσικὴ νὰ περιγράψῃ ἀντικείμενα αἰσθητά, ὅπως τὸ πέταγμα τῆς μέλισσας, τὸ κλάμα τοῦ παιδιοῦ, τὸ κύμα τῆς θάλασσας, τὴ ροὴ τοῦ ποταμοῦ, τὴν ἀντάρα τῆς

μάχης, κ' ή ζωγραφική να δημιουργήσει την έντύπωσι ενός συγκεκριμένου ήχου, μιᾶς μελωδίας ή μιᾶς μουσικῆς ἀρμονίας, ὅπως εἶναι τὸ χτύπημα τῆς καμπάνας, τὸ γαρ- γάρισμα τῆς βρύσης, ἡ βοή τοῦ ἀνέμου καὶ τὸ τραγούδι τῶν Ἀγγέλων.

Τῆς μουσικῆς περιγραφῆς ἡ τέχνη θεμελιώνεται στοὺς ψυχολογικοὺς νόμους τῆς ἀναπλάσεως τῶν παραστάσεων καὶ εἰδικότερα στὸ νόμο τοῦ συγχρονισμοῦ καὶ στὸ νόμο τῆς διαδοχῆς. Κ' ἡ μουσικὴ περιγραφή δὲν εἶναι στατικὴ, γιατί στηρίζεται στὸ συνδυασμὸ τῆς μελλοποιήσεως ἑνὸς ἤχου, ποὺ σὰν ἠχητικὴ παράστασι συνδέεται μὲ μιὰν ὀρισμένην ὀπτικὴν παράστασι καὶ τοῦ ρυθμοῦ, ποὺ ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰν ὀρισμένην κίνησι. Ὁ μελλοποιημένος ἤχος κ' ὁ ρυθμὸς προκαλοῦνε τὴν κινουμένην ὀπτικὴν παράστασι, τὴν εἰκόνα, ποὺ ζητᾶ ν' ἀποδώσῃ ὁ μουσικός. Κι' ἂν τὰ κουδουνίσματα τοῦ κοπαδιοῦ κ' ὁ σιγανὸς ρυθμὸς τῆς κινήσεως τοῦ ἀρκοῦνε γιὰ νὰ προκαλέσουνε τὴν εἰκόνα τοῦ κοπαδιοῦ, μπορεῖ νὰ προστεθῇ κ' ἡ φλογέρα τοῦ βοσκοῦ καὶ τὸ σφύριμά του γιὰ νὰ προκαλέσουνε τὴν εἰκόνα τοῦ βοσκοῦ κ' ἀκόμα μπορεῖ κ' ὁ τόνος τῆς μελωδίας νὰ τοποθετήσῃ τὴν εἰκόνα τοῦ βοσκοῦ μὲ τὸ κοπάδι στὴν ὥρα τοῦ δειλινοῦ.

Θὰ μπορούσε ν' ἀναφέρῃ κανεὶς πολλὰ μουσικὰ ἔργα, ὅπου τὸ περιγραφικὸ στοιχεῖο εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο ἔντονο.

Ὁ L. v. Beethoven στὴν ἕκτη συμφωνία (Pastoral) μὲ τὸν ἰδιότυπον ἤχο τοῦ αὐλοῦ ξαναφέρνει στὴ μνήμη μας μιὰ παλιὰ γνωστὴ ποιμενικὴ παράστασι.

Ὁ R. Wagner, στὸ «Χρυσὸ τοῦ Ρήνου», ἀποδίδει τὸ κύλισμα τοῦ μεγάλου ποταμοῦ μέσα στὰ μυστικὰ βάθη τῆς κώτης του. Ὁ ἴδιος στὴν τελευταία πράξι τῆς Walküre μεταφέρει σὲ ἤχους τὸ μαγικὸ χορὸ τῆς φλόγας.

Ὁ B. Smetana, στὸ πρῶτο μέρος τῆς συμφωνίας του «ὁ Μολντάβας», μὲ τὸ φλάουτο ζωγραφίζει τὸ κελάρισμα τῶν δυὸ πηγῶν τοῦ ποταμοῦ καὶ μὲ τὴν προσθήκη τοῦ βιολιοῦ, τοῦ κλαρίνου καὶ τῆς βιόλας ἀποδίδει σιγὰ, σιγὰ τὸ μεγάλωμά του. Στὸ τελευταῖο μέρος μελοποιεῖ τὸ ρυθμὸ τῆς μεγαλόπρεπης ροῆς του.

Ὁ Tschaiikowsky, στὸ «1812», ποὺ πρωτοπαίχθηκε στὸ ὕπαιθρο μὲ πραγματικὲς ὁμοβροντίες κανονιῶν ἀντὶ γιὰ τύμπανα, μορφώνει μιὰν εἰκόνα μάχης, ὅπου σιγὰ-σιγὰ ἡ μανιασμένη ὁρμὴ τῆς Marseillaise ὑποχωρεῖ καὶ σβύνει μπρὸς ἀπ' τὸ ἐπίμονο σὰν παλῖρροια τραγούδι τῶν Ρώσων.

Ὁ Aní. Dvorak, στὴ Συμφωνία τοῦ «Νέου Κόσμου», περιγράφει τὸν ὠκεανὸ μὲ τοὺς ρυθμικοὺς του γιγαντένιους κυματισμοὺς.

Ὁ Rimsky Korssakoff, στὸ «Πέταγμα τῆς μέλισσας», ἀπὸ τὸ μελόδραμα «Ὁ Τσάρος Σαλτάν», μελοποιεῖ τὸν ἤχο, τὸ βούϊσμα

τοῦ πετάγματος καὶ μὲ τὸ ρυθμὸ μιμεῖται τὴν κίνησί του.

Ἡ περιγραφή ὁμοίως στὴ μουσικὴ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ περίπτωσι καὶ θάταν ἀντίθετο πρὸς τὴν οὐσία της, ὅπως προσδιορίζεται ἀπὸ τὰ ἐκφραστικὰ της μέσα, νὰ γενικευθῇ. Γοητεύει σὰν ἐπεισόδιο μέσα σ' ἕνα μεγαλύτερο ἔργο, σὰν εἰδικὸ θέμα σ' ἕνα μικρότερο ἔργο. Ἡ ἐπέκτασί του θάταν ὑπερβολή.

Ἀντίστοιχα πρὸς τὴν προσπάθειαν ἡ μουσικὴ νὰ περιγράψῃ ἀντικείμενα αἰσθητά, συναντοῦμε συχνὰ τὴν προσπάθειαν ἡ ζωγραφικὴ ν' ἀποδώσῃ ἕνα ἤχο, μιὰ μελωδίαν, μιὰ μουσικὴν ἀρμονίαν.

Τῆς ζωγραφικῆς ἠχογραφίας ἡ τέχνη θεμελιώνεται στοὺς ἴδιους ψυχολογικοὺς νόμους ὅπως ἡ μουσικὴ περιγραφή, μ' ἀντίστροφη πορεία—ἀπὸ τὴν ὀπτικὴν παράστασι στὴν ἀκουσικὴ—καὶ συγκεκριμένα στὸ συνδυασμὸ τῆς ἀπεικονίσεως τῶν ἀντικειμένων καὶ τοῦ χώρου⁽²⁾, ποὺ σὰν ὀπτικὴ παράστασι συνδέονται μὲ ὀρισμένες ἀκουστικὲς παραστάσεις καὶ τῶν κινήσεων, ποὺ ἀνταποκρίνονται σὲ ὀρισμένο ρυθμὸ.

Ἀντιστρέφοντας τὸ προηγούμενο παράδειγμα, παρατηροῦμε πῶς καὶ τὰ κριάρια μὲ τὰ κουδούνια τους, ποὺ ὀδηγοῦνε, σιγὰ, σιγὰ, τὸ κοπάδι, κ' ὁ βοσκός, ποὺ βαστάζει τὴ φλογέρα του, θυμίζουνε τὰ σιγανὰ κουδουνίσματα τοῦ κοπαδιοῦ καὶ τὸ τραγούδι τοῦ ποιμενικοῦ αὐλοῦ.

Οἱ μεγάλοι ζωγράφοι πολλές φορές βρεθήκανε μπρὸς ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς μουσικῆς ἠχογραφίας. Μπορεῖ νὰ θυμηθῇ κανεὶς τοὺς μουσικοὺς ἀγγέλους ἀπ' τὸ τρίπτυχο τῶν H. καὶ J. v. Eyck⁽³⁾, τοὺς μουσικοὺς Ἀγγέλους τοῦ Memling⁽⁴⁾, τὴν Παναγία τοῦ Isenheim M. τοῦ Gnewald⁽⁵⁾, τὸν Ἄγγελο μὲ τὴ βιόλα καὶ τοὺς ἄλλους μουσικοὺς ἀγγέλους τοῦ Melozzo da Forlì⁽⁶⁾ τίς Παναγίες τοῦ Bartolomeo Montagna, τοῦ Fr. Francia καὶ τοῦ G. Bellini μὲ γιὰ στόλισμα μουσικοὺς Ἀγγέλους⁽⁷⁾, τὸν Ἀπόλλωνα στὸν Παρνασσὸ τοῦ Ραφαήλου τῆς Stanza della Signatura, τοῦ ἰδίου τὴν Ἀγ. Καικιλία⁽⁸⁾, τὴν προσωπογραφίαν τῆς Μαρίας Ruthven, τοῦ v. Dyck⁽⁹⁾, τὴν Ἀφροδίτη μὲ τὸν ἱππότη ὀργανοπαίκτη τοῦ Τισιαννοῦ τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου⁽¹⁰⁾, τὴ συναυλία τῶν Ἀγγέλων τοῦ Θεοτοκοπούλου⁽¹¹⁾, τὸ κοντσέρτο γιὰ φλάουτο τοῦ Menzel⁽¹²⁾, τὸ βιολί τοῦ χάρου στὴν αὐτοπροσωπογραφίαν τοῦ Böcklin⁽¹³⁾ τὴν ἀρμονίαν τοῦ Γύζη⁽¹⁴⁾.

Στὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ πάνω στὴν ἐκφρασι μουσικῆς ἐντυπώσεως καὶ πρὸ παντὸς ἀπάνω στὸν ἑμμεσο τρόπο ἔχει θεμελιώσῃ τὸ καλλίτερό του ἔργο ἕνας νέος ζωγράφος, ὁ Β. Σεμερτζίδης.

Εἶναι «Ἡ φλογέρα τοῦ βοσκοῦ».

Ἡ «φλογέρα τοῦ βοσκοῦ» εἶναι μιὰ ποιμενικὴ σκηνὴ γιομάτη ἀπὸ τὴ δύσκολη καὶ σκληρὴν ἀλήθεια τῆς ζωῆς στὰ ἑλληνικά:

βουνά. Ένας βοσκός, πιό νέος απ' τους άλλους, και πιό λεπτοκαμωμένος κάθεται και, βαστώντας με τὰ δυό του χέρια τὴ φλογέρα, παίζει. Λάμπει σὰ χρυσαφένια στὰ χέρια του ἡ φλογέρα μέσα στὸ γρήγορο σκοτεινιάσμα, πὸ ἀπλώνει με τὸ σούρουπο καὶ γιομίζει τὸ βαθὺ λαγκάδι τοῦ βουνοῦ. Καὶ τὰ χέρια τοῦ βοσκοῦ κάτι πέρνουν ἀπὸ τῆς φλογέρας τὸ φῶς καὶ λάμπουν, ὅπως λάμπει ὅ,τι κινεῖται, σὰν ὑπάρχει ἀκόμα λίγο φῶς. Τὸ φωτεινὸ ξεχώρισμα τῆς φλογέρας κ' ἡ ἐξαιρετικὴ ζωντάνια τῶν χεριῶν τοῦ βοσκοῦ, πὸ τὴ βαστὰ καὶ παίζει σοῦ θυμίζουν ἀβίαστα τὸν ἦχο τῆς.

Μὰ τὴν ἄμεση μουσικὴν ἐντύπωση, πὸ προκαλεῖ ἔτσι ὁ Β. Σεμερτζίδης συμπληρώνει κ' ἡ φυσιογνωμία κ' ἡ στάσι τῶν προσώπων, πὸ χουνε σταθεῖ γύρω ἀπὸ τὸν ἀληθινὸ βοσκό. Κοντὰ του κάθονται δυὸ γέροι. Ὁ ἕνας, ὁ λιγότερο γερασμένος, σταμάτησε τὸ κάπνισμα καὶ βαστώντας τὸ τσιμποῦκι του στὸ χέρι γυρίζει καὶ κυττάζει τὸ «παιδί», πὸ παίζει τὴ φλογέρα, με τὴν εὐχάριστη ἐκπληξί ζωγραφισμένη στὸ πρόσωπο τοῦ ἀνθρώπου, πὸ ξαφνικὰ θυμᾶται, πὸ θυμᾶται κάτι πὸ δὲν ἔσβυσε μέσα του. Ὁ πιό γερασμένος ἔχει θολὰ τὰ μάτια καὶ μοιάζουνε νᾶναι θολές, σὰ νᾶτανε μισοξεχασμένες κ' οἱ παληές εἰκόνες, πὸ θυμᾶται. Παραστέκεται ὀρθια βαστώντας τὸ ἀδράχτι μιὰ γυναίκα δυνατὴ, συγκρατημένη πὸ στάθηκε ν' ἀκούση μὰ δὲ φανερώνει περισσότερη προσοχὴ ἀπὸ κείνη, πὸ ἀρμόζει νὰ δείχνη μιὰ γυναίκα στὴν ἡλικία τῆς.

Πίσω ἀπὸ τοὺς δυὸ καθισμένους γέρους δυὸ τσελιγκάδες. Ὁ ἕνας ὀρθιος στέκεται ἀλύγιστος καὶ κυττάζει μακρὰ, ὅπως κάποτε κάποτε στὰ ψηλά βράχια οἱ σταυραετοί. Στῆς φλογέρας τὸ τραγούδι δὲν ὑποτάσσεται, τὸ κυριαρχεῖ, ὅπως μοιάζει νὰ κυριαρχῇ σ' ὄλους καὶ σ' ὄλα γύρω του. Καὶ τόσο εἶναι ἀκατάδεχτος, πὸ γίνεται στολίδι τῆς λεβεντιάς του ὁ ἀπλὸς ἦχος, πὸ ἀκούγεται γύρω του.

Ὁ ἄλλος, λίγο ξοπίσω, εἶναι ἄντρας τῆς ἴδιας γενιᾶς, λεβέντης ἀληθινός, μὰ πιό νέος, πιό συνεπαρμένος ἀπὸ τὴν ἀπλὴ μελωδία τοῦ ποιμενικοῦ αὐλοῦ.

Ἀπέναντι ἀπὸ τοὺς ἔξη αὐτοὺς ἀνθρώπους, καθισμένες χάμω στὴ γῆ, πέντε γυναῖκες καὶ δυὸ ἄντρες. Οἱ δυὸ ἄντρες ἀκούνε με προσοχὴ. Ὁ ἕνας, χτὲς ἀκόμα ἦτανε παιδί, γιομάτος ὄνειρα, θὰ συλλογιέται, ποιός ξέρει, μιὰ βοσκοπούλα, μιὰ στάνη μιὰν ὀλόκληρη μελλούμενη ζωὴ. Ὁ ἄλλος, ὄριμος πιά καὶ κουρασμένος, σὰν ταπεινωμένος ἀκούει καὶ ὑποτάσσεται στῆς φλογέρας τὸ τραγούδι.

Οἱ πέντε γυναῖκες εἶναι πέντε σκαλοπάτια μέσα στὴ ζωὴ. Ἡ μία, ὄραία βοσκοπούλα, γαλανομάτα καὶ ξανθὴ ξεχωρίζει με τὴν ὀμορφιά τῆς. Στὰ ὄραία μάτια

τῆς ἀξιοσύνη, προκοπὴ κι' ἀγάπη. Πὸς ταιριάζει τῆς φλογέρας ὁ ἦχος με τὸν κόσμο τῆς! Πίσω τῆς, κοντὰ τῆς, μιὰ γυναίκα κυττάζει πέρα με μάτια γιομάτα πάθος. Κ' οἱ ἄλλες, μιὰ ὄριμη γυναίκα καὶ δυὸ περασμένες πλέκουνε μ' ἀσήκωτα τὰ μάτια κι' ἀτάραχες. Τοὺς ἀρέσει τὸ τραγούδι τῆς φλογέρας, μὰ τ' ἀκούσανε πολλές φορές καὶ θὰ τ' ἀκούσουν, ἂν ὁ Θεὸς θελήσῃ, πολλές φορές ἀκόμα, κ' ἡ ζωὴ εἶναι γιομάτη φροντίδες. Τὰ δέκα τρία πρόσωπα πὸ γιομίζουνε τὸ πρῶτο ἐπίπεδο (plan) τῆς «Φλογέρας τοῦ βοσκοῦ» τοῦ Β. Σεμερτζίδη εἶναι ἀνθρωποὶ ἀληθινοί, τσελιγκάδες ἀληθινοί, ἀκούνε μιὰν ἀληθινὴ μουσικὴ, πὸ τοὺς ταιριάζει.

Καὶ τὰ βουνὰ στὸ βάθος πὸ ὑψώνονται, ἀφήνοντας ὀλίγον οὐρανὸ, κλείνουνε τὸν κόσμο ὅπου ζοῦνε τὴ δικὴ τους ζωὴ ξέχωρ' ἀπ' τοὺς ἄλλους, τὸν χῶρον ἐκεῖνον ὅπου ἀπλώνει κι' ἀντιλαλεῖ τόσο φυσικὰ καὶ σβύνει στὰ ὄρια τοῦ τῆς φλογέρας ὁ ἦχος.

Δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ σκηνοθετημένο στὴν ἀπαράμιλλα δυνατὴν εἰκόνα. Ἡ ἀπόδοσι τοῦ τραγουδιοῦ τῆς φλογέρας δὲν προβάλλει σὰ μοναδικὸς σκοπὸς τοῦ ζωγράφου. Μὰ με τὴν ἐπίμονη ἀναζήτησι τῆς ἀλήθειας, πὸ χαρακτηρίζει ὄλο τὸ ἔργο, τὸ τραγούδι τῆς φλογέρας ὑπάρχει με τὴ σημασία, πὸ ἔχει στὴν ἀληθινὴ ζωὴ, χωρὶς ὑπερβολή, μὰ καὶ χωρὶς τὴν ὑποτίμησι, πὸ ἡ ἀκαταλληλότητα τῶν ζωγραφικῶν μέσων ἦταν εὐκολο νὰ προκαλέσῃ. Ἄμεσα ὁ μουσικὸς καὶ τ' ὄργανό του, ἔμμεσα ἡ ἔκφρασι τῶν προσώπων, πὸ κάθονται κι' ἀκούνε κ' ἡ στάσι τους κι' ὁ χῶρος καὶ τὸ φῶς, προκαλοῦνε μιὰν ἐντύπωση μουσικὴ, ἀπόλυτα ταιριασμένη με τὸ θέμα.

4.— Καὶ στὴ μουσικὴ καὶ στὴ ζωγραφικὴ ὑπάρχει κ' ἕνας ἔμμεσος τρόπος ἐκφράσεως. Στὴ μουσικὴν ὁ ἔμμεσος τρόπος ἐκφράσεως, ἔγκειται στὸ συμπλήρωμα τῆς μουσικῆς εἰκόνας, με τὴ μουσικὴ ἀνάλυσι τοῦ αἰσθήματος, πὸ προκαλεῖ. Ἡ ἀνάλυσι τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος, πὸ προκαλεῖ μιὰ εἰκόνα, δὲν εἶναι «καθ' ἑαυτὴν» στοιχεῖο περιγραφῆς. Ἀλλὰ μπορεῖ νὰ συμπληρώσῃ μιὰ δεδομένη περιγραφή. Στὴ ζωγραφικὴ ὁ ἔμμεσος τρόπος ἐκφράσεως ἔγκειται στὴν ἀπεικόνισι τῆς μουσικῆς ἐντυπώσεως στὰ πρόσωπα, πὸ ἐμφανίζονται στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου. Ἡ ἀπεικόνισι τῆς ἐντυπώσεως, πὸ προκαλεῖ τὸ ἀκουσμα τῆς μουσικῆς κατὰ κανόνα δὲν εἶναι «καθ' ἑαυτὴν» ἱκανὴ νὰ προκαλέσῃ μιὰ μουσικὴν ἐντύπωση. Ἀλλὰ μπορεῖ νὰ συμπληρώσῃ τὴν ἐντύπωση, πὸ χεὶ προκαλέσει ὁ ζωγράφος με τ' ἄλλα μέσα, πὸ διαθέτει.

Ἡ μουσικὴ ἐντύπωση, πὸ μπορεῖ νὰ προκαλέσῃ ἕνα ἔργο ζωγραφικὸ κ' ἡ περιγραφή, πὸ μπορεῖ νὰ δώσῃ ἕνα μουσι-

κός, έχουνε μιάν όμοιότητα. Κ' ή μουσική του ζωγράφου κ' ή περιγραφή του μουσικού είναι κ' οί δυό άναμνήσεις.

Η όμοιότητά τους αυτή προσδιορίζεται από την άναλογία της ψυχολογικής διαδρομής, που προκαλείται από την εικόνα του μουσικού και την ήχογραφία του ζωγράφου.

Ο μουσικός προκαλεί την έντύπωση μιās εικόνας κι' ό ζωγράφος μιιά μουσική έντύπωση, γιατί άναγκάζουν ό πρώτος τόν άκροατή του να θυμηθί (άναπλάση) μιάν εικόνα κι' ό δεύτερος τόν θεατή του να θυμηθί (άναπλάση), έναν ήχο, μιιά μελωδία, μιιά μουσική άρμονία.

5.— Μά πέρ' από τά συγκεκριμένα στοιχεία, που οδηγούνε στο συχνό μά τυχαίο συναπάντημα της μουσικής και της ζωγραφικής υπάρχει μιιά βαθύτερη σχέση, που τις ένώνει σταθερά⁽¹⁵⁾. Η δεδομένη κι' από τή γλώσσα έννοια, ή ένιαία, της άρμονίας⁽¹⁶⁾. Γιατί πέρ' από τή μουσική έννοια της άρμονίας υπάρχει μιιά κοινή πρώτη αρχή, ή πρωταρχική άρμονία. Μά σ' αυτό τó συμπέρασμα δέν οδηγεί μόνο της γλώσσας ή σοφία, που μεταχειρίζεται τους ίδιους δρους για να χαρακτηρίση την έγχρωμη ζωγραφική και τή μουσική. Υπάρχει, σάν άναγκαία για τήν έξήγησι του φαινομένου υπόθεσι, κάποια, άμεσα άγνωστη ακόμα σε μās, άντιστοιχία ήχων και χρωμάτων. Άλλά γνωρίζομε πως όπως υπάρχει μιιά μουσική κλίμακα, κάθε χρώμα επιδέχεται μιιά κλιμάκωσι άνάμεσα στο πρώτο του ξεχώρισμα από τήν άνυπαρξία χρώματος, τó μαύρο και τó έσοχατο φανέρωμά του πριν από τήν πανχρωμία, τó άσπρο. Κάθε ήχος έχει τó δικό του ύψος, τή δική του ένταση και τó δικό του ποιόν και κάθε χρώμα τó δικό του ύψος, τή δική του ένταση και τó δικό του ποιόν. Τó ύψος του ήχου προσδιορίζεται από τή συχνότητα του κραδασμού, που τόν προκαλεί, και τó ύψος του χρώματος προσδιορίζεται από τή συχνότητα του κύματος του φωτός, που τόν προκαλεί. Κι' όπως οί σύγχρωμοι κραδασμοί των ήχων προκαλούν ή παραφωνίες ή άρμονικούς συνδυασμούς, έτσι και των χρωμάτων οί κραδασμοί προκαλούν ή παραφωνίες ή άρμονικούς συνδυασμούς, που έντείνονται ή έλαττώνονται άνάλογα με τήν ένταση και τó ποιόν του.

Όσο είναι τελειότερος ό άρμονικός συνδυασμός των χρωμάτων τόσο είναι μουσικότερη κ' ή έντύπωση, που προκαλούνε⁽¹⁷⁾.

Μά και τά σχήματα έχουνε ρυθμούς αντίστοιχους με τους ρυθμούς της μουσικής ακόμα κ' οί μορφές των φυτών, των ζώων και των ανθρώπων.

Ο ζωγράφος έχει μιιά δύσκολη άποστολή, ίσως τή δυσκολότερη μέσα στον

κόσμο της τέχνης. Να έναρμονίση σχήμα και χρώμα και με τήν άρμονική τους ένότητα να έκφράση τó νόημα, που έχει διαλέξει. Άπερίοριστη ευαισθησία και μεγάλη σοφία είναι οί άπαραίτητες προϋποθέσεις του μεγάλου ζωγραφικού έργου. Και συνήθως ή ευαισθησία έμποδίζει τή σοφία κ' ή σοφία νεκρώνει τήν ευαισθησία. Γι' αυτό είναι δύσκολο τó συναπάντημα των δυό στο ίδιο πρόσωπο. Ο ζωγράφος, που κατ' έξοχήν είχε συνενώσει σοφία κι' ευαισθησία είναι ό Λεονάρδος, σε βαθμό άφθαστο προτιότερα.

Λένε πως ό da Vinci, όταν έζωγράφιζε τή Mona Lisa, έβαζε να παίζουνε βιολί, φλάουτα και κιθάρες. Κι' άλλοι λένε πως ήθελε τή μουσική τήν ώρα της δουλειάς του γιατί μόρφωνε ή άρμονία της τήν ψυχική διάθεσι και τήν έκφρασι της Gioconda. Κι' άλλοι λένε πως ήθελε τή μουσική στην ώρα της δουλειάς του γιατί τόν έβοηθούσε τόν ίδιο στην έπίμονη δημιουργία του. Η μιιά έκδοχή δέν έμποδίζει τήν άλλη. Μά ποια κι' αν είναι άληθινή, κι' ακόμα περισσότερο αν είναι κ' οί δυό, ό Λεονάρδος, που παρατηρεί με τά σοφά του μάτια τή φλωρεντινή άρχόντισσα καθώς ζωγραφίζοντας άκούει κι' αυτός τήν ευγενική μελωδία των μουσικών οργάνων είναι μεγάλο δίδαγμα. Φανερώνει τή βαθύτερη σχέση της μουσικής με τή ζωγραφική άρμονία και τó έπεισόδιο των μουσικών ύποκρούσεων στη δημιουργία του da Vinci, παίρνει τις διαστάσεις μιās μεγάλης πνευματικής τελετής, είναι τó κορύφωμα μιās άληθινά υπεράνθρωπης προσπάθειας να εισχωρήση ό νοός στο βαθύτερο νόημα των όντων και γίνεται σύμβολο μιās μεγάλης άλήθειας.

Μά πέρ' από τó Ιστορημα ή τó μύθο των μουσικών ύποκρούσεων στο ζωγράφισμα της Gioconda και τήν έννοια του τή συμβολική, υπάρχει τó έργο, που με τήν άθάνατη ζωντάνια του εξακολουθεί τετρακόσια χρόνια να προκαλή τήν έκπληξη τó θαυμασμό, και τήν περιέργεια του κόσμου.

Έργο άληθινά τόσο τέλει, που έμφανίζει τόσα προβλήματα όσα είναι τά προβλήματα, που έμφανίζει ό άληθινός άνθρωπος. Προβλήματα, που ή λύσι τους ένυπάρχει μέσα στο έργο του da Vinci, όπως ένυπάρχει στον άνθρωπο τόν άληθινό.

Κ' ή θέα της Mona Lisa, που χαμογελάει τόσο ευγενικά, τόσο ήρεμα και τόσο στοχαστικά, γεννά πραγματικά τó αίσθημα μιās άρμονίας, που δέ διακόπτεται ούτε από τήν παραμικρότερη παραφωνία, τó αίσθημα μιās άρμονίας άλάθητης. Κι' ακόμα περισσότερο: Πείθει τó έργο του da Vinci πως ή φλωρεντινή άρχόντισσα, που είκόνησε, περιβάλλεται από μιάν ευγενική, ήρεμη και στοχαστική μουσική. Μά περισσότερο από κάθε άλλο πείθει πως ή Mona Lisa περιβάλλεται από μιιά τέτοια μουσική

τὸ περίφημο χαμόγελό της, πού δὲν εἶναι χαμόγελο γιὰ κάτι πού βλέπουμε τὰ μάτια της, μὰ γιὰ κάτι πού ἀκούει, ὡς μέσα στὴν ψυχὴ της. Συμβαίνει, θάλεγε κανεὶς κάτι περίεργο: ὅπως τὸ φῶς ἀντανάκλαται ἔτσι, σὰ μετουσιωμένη ἠχώ, ξανάρχεται δοσμένη ἀπὸ τὴ ζωγραφιὰ της ὡς σὲ μᾶς ἡ ἀρμονία, πού ἀκούγε τὸ 1536 ἡ Giogonda, καθὼς τὴ ζωγράφιζε ὁ Λεονάρδος. Κι' ἀφοβα μπορεῖ κανεὶς νὰ πῆ πὼς ἡ προσωπογραφία τῆς Mona Lisa εἶναι τὸ μουσικότερον ἔργο πού ἔπλασε ποτὲ ζωγράφος. Κι' ἄς σημειωθῆ: χωρὶς κανέναν ἄμεσο τρόπο μουσικῆς ἐκφράσεως (παράστασι μουσικοῦ ὄργάνου κλπ.).

Ἡ μουσικότητα τῆς Giogonda ἴσως ξεσκεπάζει τὸ πυκνότερο πέπλο τοῦ μυστηρίου της (18).

Τὸ μέγα ἔργο τοῦ Helmholtz ἔδωσε μιὰν ἀριθμητικὴ μορφή στὴ θεωρία τῆς ἀρμονίας τῶν ἠχῶν, μορφή, πού ὁ Πυθαγόρας εἶχε πρωτοσυλλαβεῖ (19).

Γιὰ τὴν ἀρμονία στὴ σύνθεσι τῶν ἐπιπέδων καὶ τῶν στερεῶν σχημάτων ὑπάρχουν σημαντικὲς ἀνάλογες ἐργασίες. Μὰ ἡ ζωγραφικὴ πέρ' ἀπὸ τὸ σχέδιο εἶναι ἀρμονία χρωμάτων. Καὶ γιὰ τὴν ἀρμονία τῶν χρωμάτων δὲν ὑπάρχει ἀντίστοιχο ἔργο.

Ἴσως ὁμως ν' ἀποδειχθῆ μιὰ μέρα πὼς

ὄχι μόνο τὰ χρώματα, παράλληλα πρὸς τὸν ἠχόν, εἶναι σύνθετα καὶ κάθε χρῶμα συντίθεται ἀπὸ τὸ βασικὸ καὶ τ' ἀρμονικά του, πού διαιροῦνται σὲ ἀρμονικὰ χρώματα ἐξ ἀφαιρέσεως κι' ἀρμονικὰ χρώματα ἐκ προσθέσεως, πὼς ὄχι μόνο παράλληλα πρὸς τὴ συμφωνία καὶ τὴν παραφωνία ὑπάρχει συγχρωμία καὶ παραχρωμία, μὰ πὼς ἡ ἀριθμητικὴ διατύπωσι τῶν νόμων τῆς χρωματικῆς ἀρμονίας τελικὰ ταυτίζεται μὲ τὴν ἀριθμητικὴ διατύπωσι τῶν νόμων τῆς μουσικῆς ἀρμονίας.

Ἡ νομοτέλεια τῶν ἠχῶν τῶν σχημάτων καὶ τῶν χρωμάτων στοὺς ἴδιους ἀρμονικοὺς κανόνες, δηλαδὴ στοὺς ἴδιους ἀριθμητικοὺς τύπους, θὰ προσδώσῃ στὴν πυθαγόρειον ἀριθμολογία μιὰ νέαν ὑπόστασι, οἱ ἀριθμοὶ θὰ ἐνώσουνε τὰ χωρικὰ φαινόμενα, τὰ σχήματα καὶ τὰ χρώματα, μὲ τὰ χρονικὰ φαινόμενα, τοὺς ἠχούς, σ' ἓναν ἐνιαῖο «κόσμον», πού τὴν τάξι του δεσπόζει ἡ ἀρμονία τῶν ἀριθμῶν. «Ἐν ἀρχὰ πάντων».

Καὶ «Ἴδοις δ' ἂν οὐ μόνον ἐν τοῖς δαιμονίοις καὶ θείοις πράγμασι τὴν τοῦ ἀριθμοῦ φύσιν καὶ τὴν δύναμιν ἰσχύουσαν, ἀλλὰ καὶ ἐν τοῖς ἀνθρωπικοῖς ἔργοις καὶ λόγοις πᾶσι πανταχοῦ καὶ κατὰ τὰς δημιουργίας τὰς τεχνικὰς πάσας καὶ κατὰ τὴν μουσικὴν» (Φιλόλαος).

Θ. Δ. ΤΣΑΤΣΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τὴ δημιουργία τοῦ μουσικοῦ χώρου περιγράφει θαυμάσια ὁ P. Valery στὸν Εὐπαλίνο (μετάφ. Λαμπρίδη, σελ. 35-37) ἀναζητώντας νὰ συσχετίσῃ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ μουσικὴ. Καὶ ἡ σχέση, πού ἀνακαλύπτει ἀναφέρεται στὴν οὐσία τῆς μουσικῆς ἐν γένει καὶ παραμερίζει τὴν εἰδικὴ περίπτωση τῆς περιγραφικῆς μουσικῆς, ὅπου ἡ μουσικὴ παύει νὰ εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου ὑποκειμενικὴ τέχνη, ὅπως ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, γιὰτὶ στὴν εἰδικὴ αὐτὴ περιπτώσει τὸ πρότυπο της ὑπάρχει στὴ φύσι ἢ τὸν ἐξω κόσμον.

Ὁ νοητὸς καὶ μεταβλητὸς χώρος, πού δημιουργεῖ γύρω μας ἡ μουσικὴ, εἶναι χώρος, πού μᾶς τριγυρίζει καὶ ὑπάρχομε μέσα του, ὅπως ὁ χώρος, πού βλέπομε, καθὼς βηματίζομε μέσα σ' ἓνον ἀπέραντο γοτθικὸ καθεδρικό ναό. Μόνον ἡ μουσικὴ κ' ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δημιουργοῦνε τέτοιο χώρο, δηλαδὴ χώρο, πού περιβάλλει ὀλοῦθε τὸν ἄνθρωπον, χώρο καθολικό. Ἡ ζωγραφικὴ, λέγει ὁ P. Valery, ὅπως ἡ γλυπτικὴ, δὲν ὁμορφαίνει παρὰ μόνον ἓνα τμήμα τοῦ ὀπτικοῦ μας πεδίου.

Ἡ παρατήρησι τοῦ P. Valery εἶναι ὀρθή. Μὰ παρομοιάζει τὴ μουσικὴ μὲ τὴν ἐσωτερικὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Ἡ ἐξωτερικὴ ὅψις τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἔργου δὲν ἐπιδέχεται παρὰ σπάνια μόνον τὴν ἴδια παρομοίωσι, γιὰτὶ κι' αὐτὴ δὲν ὁμορφαίνει πορὰ ἓνα τμήμα τοῦ ὀπτικοῦ μας πεδίου.

Μὰ καὶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι ἀπόλυτα ὀρθὴ τοῦ εὐστρόφου καὶ λεπτολόγου γάλλου ἡ γνώμη. Ἡ ζωγραφία βέβαια σκεπάζει μόνον μιὰν ἐπιφάνεια. Μὰ τοῦτο οὐ σημαίνει πὼς δὲ δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωσι τοῦ καθολικοῦ χώρου, τοῦ χώρου, πού ὑπάρχει ὄχι μόνο μπρὸς μας μὰ καὶ γύρω μας.

Τὸ μικρὸ σχῆμα τῶν ἔργων τῆς ζωγραφικῆς, συνάρτημα καὶ τῶν νέων μορφῶν τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς δύσκολης τεχνικῆς τῆς peinture à cheval, εἶναι ἀληθεῖα πὼς δὲν ἐπιτρέπει στὰ ἔργα ὁμορφα νὰ δίδουν ἄλλην ἐντύπωσι ἀπὸ κεινὴ πού δίδει τὸ

ἀνοικτὸ παράθυρο. Μὰ ἡ μεγάλη τοιχογραφία καὶ οἱ συνθέσεις σὲ μεγάλη διάστασι, πού ἀπὸ τὴν Ἀναγέννησι ὡς στὴν ἐποχὴ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ καὶ τοῦ ρωμαντισμοῦ ἀκόμα, τόσο ἀπασχολοῦσαν τοὺς ζωγράφους, δημιουργοῦνε πολλὰς φορές συνειδητὰ τὴν ἐντύπωσι τοῦ καθολικοῦ χώρου κ' ἡ ζωγραφία μοιάζει νὰ προεκτείνεται πρὸς τὸν θεατὴ κι' ὁ θεατὴς ἔχει τὴν ἐντύπωσι ὄχι πὼς βλέπει μπρὸς του μὰ πὼς βρίσκεται ἀνάμεσα στὸ χώρο πού εἰκονίζει ὁ ζωγράφος. Γι' αὐτὸ ἡ παρατήρησι τοῦ P. Valery γιὰ τὴ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι ἀπόλυτα ὀρθή.

Εἶναι ὁμοῦ ὀρθὸ πὼς ἡ μουσικὴ ἔκφρασι, πού γενικὰ εἶναι ἀφήρημένη, εἶναι ἀμεσότερα δεκτικὴ μετουσιώσεως σὲ γραφικὰ παραστάσεις, σ' ἓνα εἶδος ἀρχιτεκτονικῆς φαντασίας καὶ πὼς, κι' ἀντίστροφα ἡ ἀρχιτεκτονικὴ διάστασι εἶναι δεκτικὴ μετουσιώσεως σὲ μουσικὴν ἔκφρασι. Ἡ νομοτέλεια τῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ τῆς μουσικῆς σὲ ἀριθμητικοὺς νόμους δίδει τὴν ἐξήγησι τοῦ φαινομένου.

Ὁ E. Παπανοῦτσος γράφει σχετικὰ (Αἰσθητικὴ, σελ. 358): «Ἡ τελειοποίησι τῆς μορφῆς μαζί μὲ τὴν καθολικότητα εἶναι τὰ γνωρίσματα, πού συνδέουν τὴν Ἀρχιτεκτονικὴ μὲ τὴ Μουσικὴ πρὸς τὴν καθαρὰ ἐπιστήμη τῶν σχημάτων καὶ τῶν ἀριθμῶν, δηλαδὴ πρὸς τὴν Γεωμετρίαν καὶ τὴν Ἀλγεβραν. Ὅπως μὲ τὰ μαθηματικὰ σύμβολα ἐκφράζεται τὸ λογικὸ Ἀπόλυτο, ἡ λογικὴ πειθαρχία τῆς ἀνθρώπινης νόησης μέσα σὲ τύπους ἀνυπερβλήτης ἀκρίβειας, ἔτσι καὶ μὲ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ καὶ μουσικὰ σύμβολα ἐκφράζονται τυπικὲς κινήσεις τῆς ψυχῆς, διαθέσεις καὶ τάσεις στὴν ἀφήρημένη, στὴ σχηματικὴ τους γενικότητα μέσα σὲ τέλειες μορφές».

Ὅρθα, μὰ μπορεῖ νὰ προσθήσῃ κανεὶς ὅτι ὅπως ἡ Γεωμετρία συνδέει τὴν ἀντίληψιν τοῦ χώρου μὲ τὴν Ἀλγεβραν ἔτσι κ' οἱ νόμοι τῆς ἀκουστικῆς ἀρμονίας συνδέουνε τὴν ἀντίληψιν τῶν ἠχῶν μὲ τὴν Ἀλγεβραν. Ἀπὸ τὴν ἰκανότητα τῶν ἀφήρημένων ἀριθμῶν νὰ ἐκ-

φράσσουνε και να προσδιορίσουνε τούς ήχους όπως και τὰ σχήματα και τούς όγκους αποδεικνύεται πως είναι μία ή βαθύτερη ούσια τοῦ κόσμου τῶν ήχων, πού ἀναπτύσσεται μέσα στό χρόνο και τοῦ κόσμου τῶν σχημάτων και τῶν όγκων, πού ἀναπτύσσεται μέσα στό χώρο.

Ὁ Ε. Παπανούτσος ἀναφέρει πως ὁ Bouriau δημοσίευσε στή Revue philosophique (Σεπτ. 1927) τή γραφική παράτασι μερικῶν ἀριστουργημάτων τοῦ Beethoven και τοῦ Bach και στό περιοδικό Art et Esthétique (1935) τή γραφική πάλι παράτασι μερικῶν μουσικῶν σελίδων τοῦ Chopin. Τίς δύο αὐτές μελέτες δέν εἶχα τήν εὐκαιρία νά τίς διαβάσω. Γιά τή συσχέτισι μουσικῆς κι' ἀρχιτεκτονικῆς βλέπε και τίς ἄλλες ἀξιόλογες παρατηρήσεις τοῦ Ε. Παπανούτσου, στήν Αἰσθητική του, σελ. 357-359. Μά τό θέμα τῆς σχέσεως μουσικῆς κι' ἀρχιτεκτονικῆς ἔχει καταπιαστή πολλές φορές ὁ Π. Μιχαήλ. Βλ. Αἰσθητική Τριλογία, σελ. 19, 22, 35 κ.ά. και τίς Αἰσθητικές παρατηρήσεις στή Νέα Ἀρχιτεκτονική, Τεχνικά Χρονικά, 1938, σελ. 874-877.

2. Εἶναι σχεδόν ἀπίστευτο πόσο ἐντονότερα προκαλεῖται ἡ ἀνάπλασι τῆς μουσικῆς παραστάσεως όταν ἡ συγκεκριμένη ἀφορμή στήν τοποθέτησι γίνεται ἀπό τόν ζωγράφο, μέσα στόν κατάλληλο χώρο.

3. Οἱ Ἀγγελοὶ Τραγουδιστές κι' ὁ Ἀγγελος Ὀργανοπαίχτης ἀπό τήν ἀπάνω σειρά τοῦ ἔργου γνωστή σάν οὐράνιος κόσμος. Τόσο πιστή εἶναι ἡ ἀναπαράτασι τοῦ ἀγγέλου πού παίζει τ' ὄργανο, πού μπορεῖ νά διακριθῆ κανεῖς καθαρά ποιὰ πληκτρα πατάει γιά νά πιάσῃ τή συγχορδία τοῦ Ντό μείζονος. Βλ. σχετικᾶ Lübke-Semrau, III, 1912, σελ. 364.

4. Βρίσκεται στό Μουσεῖο τῆς Ἀμβέρσας. Οἱ πέντε ἄγγελοι παίζουνε ψαλτήριο, διχορδο μέ δοξάρι, λαγούτο, σάλπιγγα και βομβάρδα.

5. Βρίσκεται στό Μουσεῖο τοῦ Κοίμμου. Οἱ μουσικοί ἄγγελοι δοξάζουνε μιά Παναγία βρεφοκρατοῦσα.

6. Οἱ τοιχογραφημένες (si fresco) μορφές τῶν δέκα μουσικῶν ἀγγέλων τοῦ Mallozo σάζονται στόν Ἅγιο Πέτρο, στή Ρώμη, στό σκευοφυλάκειο.

7. Τοῦ Bartolomeo Montagna ἡ Παναγία στό θρόνο μέ ἄγιους, γνωστή σάν Παναγία τοῦ Brera βρίσκεται στό Monte Berico κονιά στή Vicenza. Τή στολίζουνε τρεῖς ἄγγελοι, ὁ ἕνας παίζει βιολί, οἱ δύο ἄλλοι κιθάρες.

Τοῦ Francesco Francia ἡ Παναγία τοῦ S. Giacomo Maggiore βρίσκεται στή Bologna. Τή στολίζουνε δύο ἄγγελοι. Ὁ ἕνας παίζει βιολί κι' ὁ ἄλλος κιθάρα. Τοῦ Giovanni Bellini τήν Παναγία ἀπ' τό τρίπτυχο τῆς S. Maria dei Freri, στή Βενετία, τή στολίζουνε δύο ἄγγελοι, ὁ ἕνας παίζει κιθάρα κι' ὁ ἄλλος φλάουτο.

8. Ἡ ἅγια Καικιλία τοῦ Ραφαήλου βρίσκεται στήν Πινακοθήκη τῆς Βολωνίας. Ἀπό τήν ἀποψι τῆς μελέτης αὐτῆς σημασία δέν ἔχει τό πρόσωπο τῆς Ἀγίας, ἀλλά ἡ ομάδα τῶν τραγουδιστῶν ἀγγέλων στόν οὐρανό.

9. Ἡ προσωπογραφία τῆς Μαρίας Ruthven τοῦ v. Dyck εἶναι ἀπό τά εὐγενέστερα ἔργα τῆς ζω-

γραφικῆς. Βρισκότανε στήν Παλαιά Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου.

10. Τό ἴδιο θέμα ὁ Τισιονός τόχει ζωγραφίσει τό λιγότερο τρεῖς φορές. Ὁ ἕνας πίνακας ἦτανε πρῖν ἀπό τόν πόλεμο στό Βερολίνο. Οἱ ἄλλοι δύο βρίσκονται στό Μουσεῖο τοῦ Prado. Γιά τή μελέτη αὐτή περισσότερο ἐνδιαφέρον ἔχει ὁ πίνακας τοῦ Βερολίνου, ὅπου δέν ἐμφανίζεται τό μικρό σκυλί, πού φαίνεται σά νά διακόπητῃ τή μουσικήν ἐντύπωσι.

11. Ἡ Συναυλία τῶν Ἀγγέλων ἀνήκει στήν Πινακοθήκη τῶν Ἀθηνῶν.

12. Παριστάνει τό Φρειδερίκο τῶν Μεγάλῶν νά παίζει φ' αὐτο μέ μίαν μικρῆ ὀρχήστρα μέσα στ' ἀνάκτορο τοῦ Sanssouci. Πρῖν ἀπό τόν πόλεμο βρισκότανε στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τοῦ Βερολίνου.

13. Βρισκότανε πρῖν ἀπό τόν πόλεμο στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τοῦ Βερολίνου. Ἔργο τοῦ 1872. Τό ἔργο ἔχει συγκριθῆ πολλές φορές μέ τήν προσωπογραφία τοῦ θησαυροφύλακα Bryan Tukey τοῦ v. Dyck, ὅπου και πάλι ἀπό τό σκοτεινό βάθος προβαίνει τό σκέλεθρο τοῦ θανάτου. Μά τό βιολί στό χέρι τοῦ Χόρου ἀποτελεῖ ἕνα στοιχεῖο, πού μεταβάλλει τήν παρουσία τοῦ θανάτου ἀπό σκέψι σ' αἰσθησι.

14. Ἡ «Ἀρμονία» τοῦ Νι Γύζη εἶναι πασιγνωστό ἔργο, ὅπου μέ τό χρῶμα μά πρῶτ' ἀπ' ὅλα μέ τό σχέδιο προσπαθεῖ ὁ ζωγράφος νά ἐξυψωθῆ σέ μιά μορφή, πού νά ἐκφράζη μαζί μέ τή ζωγραφική και τή μουσικήν ἁρμονία.

15. Βλ. τ' ὠραῖο μά σύντομο ἄρθρο τοῦ M. Brion, Giorgione, L'ar vivante, 1928, Janvier, σελ. 11.

16. Ὁ Π. Μιχαήλ ἔκαμε μίαν ἀξιόλογη προσπάθεια, πού ἀναφέρεται πρὸ παντός στήν ἀρχιτεκτονική γιά τόν ὄρισμό τῆς ἁρμονίας, μιά προσπάθεια, πού θάπρεπε νάχε βρῆ μιά μεγαλύτερη ἀναγνώρισι στόν τόπο μας. Βλ. τό ἔργο του: Ἡ ἀρχιτεκτονική ὡς τέχνη, 1940, σελ. 75 κ.έ.

17. Πολύτιμο βοήθημα εἶναι γιά ὅποιον ἐνδιαφέρεται γιά τό θέμα τό διάβασμα τῆς Ἀκουστικῆς (Α' τόμος) και τῆς Ὀπτικῆς (Β' τόμος) στα Μαθηματα Φυσικῆς τοῦ Δ. Χόνδρου.

18. Βλ. σχετικᾶ τό ἄρθρο, πού μνημονεύεται παραπάνω, τοῦ Μ. Βρίον, σελ. 12.

19. Κι' ὁ Ραμπ. Ταγκὸρ ἔχει τονίσει τήν ἰδιαίτερη σχέση μουσικῆς και μαθηματικῶν. Βλ. ὅσα μνημονεύει σχετικᾶ ὁ Ε. Παπανούτσος, Αἰσθητική σελ. 342 και 343, πού γράφει ὅτι «Μαθηματικά και Μουσική παρουσιάζουν τοῦτο τό κοινό χαρακτηριστικό, ὅτι μέ τή συμβολική τους γλώσσα ἐκφράζεται κάτι τό καθολικό στήν ἀφηρημένη γενικότητα τοῦ κύρους του, ἡ ἰδέα λοιπόν, και ὅχι τά «φαινόμενα».

Γιά τόν Πυθαγόρα βλ. ὅσα γράφει ὁ Β. Ἀντωνιάδης, Ἐγχειρίδιον Ἱστορίας τῆς Φιλοσοφίας, Α', 1907, σελ. 57-70, και πρὸ παντός τό μεγάλο ἔργο τοῦ Vincenzo Caparelli, La scienza di Pythagora, 1942, πού ἀναγράφει ὅλη τή σχετική βιβλιογραφία ὡς στήν ἐποχή τῆς ἐκδόσεως του.

