



Ο ΓΚΑΙΤΕ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Ὁ Γκαϊτε (1749—1832) ἀπὸ μικρᾶς ἡλικίας, ἔτυχε, σχετικῶς, καταλλήλου μουσικῆς μορφώσεως, χάρις εἰς τὴν ἔμμοιήν καὶ τὴν ἰδιαίτεράν ἐπιθυμίαν τῶν γονέων του. Ἐπεκράτει ἄλλως τε συνήθεια, εἰς τὴν γενέτειράν του Φρανκφούρτην, οἱ γονεῖς τῆς ἀνωτέρας καὶ τῆς μεσαίας κοινωνικῆς τάξεως, νὰ μορφώνουν τὰ παιδιὰ των ἐγκυκλοπαιδικῶς καὶ ἰδίως εἰς τὴν τέχνην τῶν τόνων. Οὕτω, ὁ Γκαϊτε, τῇ βοηθείᾳ τοῦ διδασκάλου του Bismann λαμβάνει τὰ πρῶτα μαθήματα εἰς τὸ κλειδοκύμβαλον τῆς ἐποχῆς, εἰς τὸ σπινέττο. Βεβαίως, δὲν πρέπει νὰ φαντασθῇ ὁ ἀναγνώστης, ὅτι ἡ εἰσαγωγή εἰς τὴν ἀνωτέραν τέχνην, εἰς τὴν τέχνην τῆς Τοκκάτας, τῆς Φυγῆς, τῆς Phantasie κ.τ.λ., ἦτο ὁ ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς διδασκαλίας τῶν ἐρασιτεχνῶν ὡς ὁ Γκαϊτε. Κάθε ἄλλο. Ὁ τελευταῖος αὐτός, μὲ τὰς ἀναγκαίας θεωρητικὰς μουσικὰς γνώσεις καὶ ἰδίως τῶν στοιχείων τοῦ «Generalbass» μόλις καὶ μετὰ βίας κατώρθωνε νὰ ἐκτελῇ εἰς τὸ σπινέττο, τὰ ἀγαπητὰ τῆς ἡμέρας τραγούδια καὶ χοροὺς ὡς, Μενουέτα, Polonāse, Ἐμβατήρια καὶ διάφορα ἄλλα μουσικὰ τεμάχια τῆς μόδας. Δὲν ἔστοιχοῦρε τὸν ἑαυτὸν του μὲ τὴν πρακτικὴν ἐξάσκησιν τῶν δακτύλων, δὲν τὸν ἐνδιέφερε ἡ τεχνικὴ, ὅσον ἡ «ἐκτέλεσις» καὶ μόνον τεμαχίων ἀρεστῶν εἰς αὐτὸν καὶ τὸ ἀστικὸν αὐτοῦ περιβάλλον. Συχνάκις ὁμως μετέβαινε μὲ τοὺς γονεῖς του εἰς τὴν ἐκκλησίαν, εἰς τὰς συναυλίας καὶ εἰς τὸ μελόδραμα. Τότε ἀκριβῶς, τὸν Αὐγούστου τοῦ 1763 (ὁ Γκαϊτε ἦτο περίπου 14 ἐτῶν) παρηκολούθησε τὸν ἑπαιετῆ Μότσαρτ εἰς τὸ σπινέττο, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ νέον μελοδραματικὸν εἶδος τὴν Opera buffa τῶν Ἰταλῶν ὡς καὶ τὴν Opéra comique τῶν Γάλλων τῷ 1759 κ. ἔξ. Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, ὅταν ἦλθε εἰς τὴν Λειψίαν τῷ 1765, ἦτο ἕνας ἀρκετὰ καλὸς «ἐρασιτέχνης» (Liebhaber), ὅπως ἔλεγεν ὁ ἴδιος.

Ἡ Λειψία τοῦ 1765, δὲν ἦτο πλέον ἡ πόλις τοῦ I. Σ. Μπαχ, ἀλλ' ἔξ ἀντιθέτου τὸ κέντρον δράσεως τοῦ γνωστοῦ συνθέτου Γερμανικῶν κο-

μικῶν μελοδραμάτων (Singspiel) καὶ ἰδρυτοῦ τῶν Gewandhauskonzerte, Χίλτερ. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς κατώρθωσε μὲ τὴν ἐλαφράν του μουσικὴν, μὲ τὴν μουσικὴν Ὀπερέττας, ὅπως θὰ ἐλέγομεν σήμερον, νὰ παρασύρῃ τὸ πολὺ κοινὸν μὲ τὸ μέρος του καὶ νὰ καταστήσῃ ὑποχειρίους τῆς διασκεδαστικῆς του μουσικῆς τοὺς νέους, τοὺς φοιτητὰς (καὶ ὁ Γκαίτε ἦτο τότε φοιτητῆς τοῦ Πανεπιστημίου) καὶ τοὺς πολυπληθεῖς κατοίκους τῆς Λειψίας. Ὅτι δὲ εἰς τὸν νεαρὸν μας καὶ ἐνθουσιώδη φοιτητὴν Γκαίτε ἤρесе τὸ νέον αὐτὸ εἶδος τῆς μουσικῆς, φαίνεται ἀπὸ τὴν ὄλην ποιητικὴν του παραγωγὴν τῆς ἐποχῆς (βλέπε ἰδίως «Leipzig'er Liederbuch») εἰς τὴν ὁποίαν διακρίνει τις ἴχνη ἐπιρροῆς τῆς τεχνικῆς τοῦ λιμπερτίστα Βάισσε. (Τὰ 20 αὐτὰ ποιήματα τοῦ Γκαίτε ἐξεδόθησαν τῷ 1769 μὲ μουσικὴν τοῦ ἐκδότου καὶ συνθέτου Μπραύτσκοφ.)—Εἰς τὸ Στράσμπουργκ κατόπιν, ἐλάμβανε ὁ Γκαίτε μαθήματα βιολοντσέλλου ἀπὸ κάποιον βιολοντσέλλιστα Basch, ἃν καὶ τὸ ὄργανον αὐτὸ ἔσπερειτο τὴν ἐποχὴν ἐκείνην τῆς σημερινῆς Cantabilität, δὲν ἦτο δηλαδὴ ἐν χρήσει ὡς σολιστικὸν ὄργανον. Ἦτο τὸ βιολοντσέλλο ἀπλῶς ἓνα μπάσοο.

Τῷ 1773 γράφει ὁ Γκαίτε τὸ πρῶτον αὐτοῦ Γερμανικὸν κωμικὸν μελόδραμα—Singspiel: «Erwin und Elmire» (συνθέτης ὁ Johann André). Ἡ ἐπιρροὴ τοῦ Γάλλου συνθέτου Grétry φαίνεται εἰς πολλὰ σημεῖα τοῦ ἔργου, ἀφ' οὗ ἄλλως τε ὁ Grétry εὑρίσκετο τότε εἰς τὸ ζενιθὶ τῆς δράσεώς του καὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ ἦσαν γνωστά, ὄχι μόνον εἰς Παρισίους, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν Γερμανίαν, Ἰταλίαν, Αὐστρίαν κ. ἄ. Τότε ἀκριθῶς ἐγνωρίσθη ὁ Γκαίτε καὶ μὲ τὸν συνθέτην Κάιζερ (Philipp Christoph Kayser), τὸν αἰσθηματικὸν αὐτὸν μουσικόν, τὸν Βέρθερον τοῦ Γκαίτε.

Εἰς τὴν Βαϊμάρην μετέπειτα, ἐγνωρίσθη ὁ ποιητῆς μας μὲ τὸν Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf, τὸν ἀντορα Müller καὶ τὸν Hummel μαθητὴν τοῦ Μότσαρτ καὶ φίλον τοῦ Μπετόβεν. Ἐκεῖ, ἔγραψε τὰ κωμικὰ μελοδράματα «Jery und Bätely» (συνθέτης ὁ Seckendorf) καὶ «Claudine von Villabella» (1775). Τῷ 1784 γράφει ὁ Γκαίτε τὸ Singspiel—κείμενον «Scherz, List und Rache» εἰς τὸ στυλ τῆς Opera buffa τῶν Ἰταλῶν. Καὶ τῷ 1789 γνωρίζεται μὲ τὸν συνθέτην Ράιχαρτ (Joh. Fr. Reichardt). Σχετικῶς μὲ τὴν νέαν του γνωριμίαν, ἠμπορεῖ νὰ λεχθῆ, ὅτι ὁ Γκαίτε ἐφάνη κατ' ἀρχὰς ἐπιφυλακτικὸς καὶ δύσπιστος, ἃν καί, ὀλίγον κατ' ὀλίγον, ἠναγκάσθη νὰ μεταβάλῃ σέψιν, χάρις εἰς τὴν ἐμμονήν καὶ τὴν γενικὴν ἐγκυκλοπαιδικὴν μόρφωσιν τοῦ Ράιχαρτ, πάντως, μέχρι τῆς στιγμῆς καθ' ἣν (1796) ἐξεδόθησαν αἱ «Xenien» τῶν Σίλλερ—Γκαίτε, εἰς τὰς ὁποίας καὶ χαρακτηρίζεται ὁ συνθέτης μας ὡς «βλαβερὸν ἔντομον», ὡς «δημοκρατικὸν κυνάριον» κτλ. (Διὰ τοὺς χαρακτηρισμοὺς αὐτοὺς, συνετέλεσε τὰ μέγιστα καὶ

τὸ μῖσος τοῦ Σίλλερ πρὸς τὸν Ράιχαρτ, ἀφ' οὗ ὁ τελευταῖος, ἐξαγακτήρισε τὸν Σίλλερ καὶ ἄλλους ὡς «σκλάβους τῶν πριγκίπων», «βασιλόφρονες ἐκ συμφέροντος» κτλ.).

Εἰς μόνον ἐκ τῶν συνθετῶν τῆς ἐποχῆς, κατώρθωσε ν' ἀποκτήσῃ ἀμέριστον τὴν ἐμπιστοσύνην καὶ τὴν φιλίαν τοῦ Γκαίτε: ὁ Τσέλτερ (Karl Friedrich Zelter). Ὁ συνθέτης αὐτός, παρέμεινε, μέχρι τοῦ θανάτου τοῦ Γκαίτε, ὁ μόνος συμβοηθὸς καὶ σύμβουλος εἰς τὰ διάφορα μουσικὰ ζητήματα τῆς ἐποχῆς. Ὅχι ὅτι—καὶ αὐτὸ πρέπει νὰ τονισθῇ— ὁ Τσέλτερ εἶχε ἐπιρροὴν τινα ἐπὶ τοῦ Γκαίτε (θὰ ἦτο ἀστεῖον ἄλλως τε), ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου, διότι, ὁ συνθέτης αὐτὸς ἀνεγνώριζε τὴν μεγαλοφυΐαν τοῦ ποιητοῦ καὶ κατώρθωνε νὰ συμβαδίζῃ, χωρὶς τὸ παρᾶπαν νὰ θέλῃ ποτὲ νὰ ἐπιπλεύσῃ γενικῶς ἢ διὰ τῶν συνθέσεων ποιημάτων τοῦ Γκαίτε. Καὶ κάτι ἄλλο: Δὲν ἦτο εἰς θέσιν νὰ εἰσχωρήσῃ εἰς τὰ κατὰβαθα τῆς ψυχῆς τοῦ ποιητοῦ. Ἐπεξηγοῦσε, ἀπλῶς, τεχνικῶς τὰ πολυποίκιλα μουσικὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς, ὡς συνθέτης, ἀλλὰ δὲν ἠδύνατο νὰ ἐπηρεάσῃ τὸν ποιητὴν μας. Καὶ βασικῶς, ἦσαν ἀμφοτέροι τῆς αὐτῆς μουσικῆς νοοτροπίας. Τόσον δηλαδὴ ὁ Γκαίτε ὅσον καὶ ὁ Τσέλτερ ἐθεώρουν τὴν μουσικὴν ὡς «διασκεδαστικὸν μέσον», ὡς «Unterhaltung» καὶ οὐχὶ ὡς μέσον ἐκφράσεως ψυχικῶν ταραχῶν, συγκινήσεων, ὀρισμένων κοσμοθεωριῶν ἢ la Μπετόβεν. Ἦσαν ἀμφοτέροι «παῖδι» τῆς μουσικῆς τοῦ 18ου αἰῶνος, τῆς μουσικῆς τῶν Singspiel καὶ τῶν Suiten. Διὰ;

Ὁ «Ὁρθολογισμὸς» (Rationalismus), ἡ ἐπικρατοῦσα ἀπὸ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος μέχρι τοῦ 1750 περίπου, φιλοσοφικὴ κατεύθυνσις, ἐπεξίτηι πάντοτε νὰ δώσῃ, κάποιον «λογικὸν καὶ χρήσιμον διὰ τὴν κοινωνίαν σκοπὸν» εἰς ὅλας τὰς πνευματικὰς καὶ γενικῶς τὰς καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις τῆς ἐποχῆς. Ὁ «Ὁρθολογισμὸς» π. χ. τοῦ Λάιμπνιτς, ἐξαγακτήριζε τὴν μουσικὴν ὡς «ἀσυνείδητον ἀριθμητικὴν ἐξάσκησιν τῆς ψυχῆς»—(unbewussten Rechenübung der Seele) καὶ, φρικτῶ τῷ λόγῳ, δὲν ἐξίτηι ἀπὸ τὸν συνθέτην ἢ τὴν ἐκτελεστὴν ἀπλῶς ἐνὸς «λογικοῦ (vernünftig) σκοποῦ.» Ἡ μουσικὴ ἔπρεπε νὰ «διδάσκῃ», νὰ «εὐχαριστῇ», νὰ «τέρπῃ τὴν ἀκοήν.» Ἐπετυγχάνετο δὲ τὸ τοιοῦτον (κατὰ τὰς ἀπόψεις πάντοτε τῶν Ὁρθολογιστῶν), διὰ τῆς αὐστηρᾶς διαφυλάξεως ὀρισμένων κανόνων συνθέσεως. Καὶ σχετικῶς, ἀρκετὰ χαρακτηριστικόν, εἶναι τὸ ἐξῆς: Πρὶν ἢ γράψῃ ὁ συνθέτης ἓνα τραγοῦδι, ἔπρεπε νὰ κατέχῃ τοὺς ὀρισμένους νόμους καὶ τὴν γνωστὴν θεωρίαν συνθέσεως ἄσματος. Ἐπρεπε, πάντοτε, νὰ γράφῃ προηγουμένως τὸ «πλάνο», ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ὁποίου θὰ συνθέτετε κατόπιν. Ἐπρεπε νὰ σκεφθῇ προηγουμένως, διὰ νὰ συνθέσῃ. Ἐνεκα τούτου, ὁ συνθέτης Γκλόουκ ἔλεγε: «Ὅταν γράφω, ξεχνῶ πῶς εἶμαι μουσικός.» Καὶ αὐτό, διότι, δὲν συνῆθετε τίποτε ἀπολύτως, ἐὰν δὲν ἐμελετοῦσε, ἐὰν δὲν ὑπελόγιζε διὰ τῆς ψυχ-

ράς σκέψεως καὶ μόνον τὴν α ἢ β σκηνὴν εἰς τὰ μελοδράματά του, τὸ α ἢ β πρόσωπον καὶ τὰ τεχνικά, συγχρόνως, μέσα συνθέσεως. Ἐξαγατῆριζε διὰ τῆς μουσικῆς του κάτι, ἄλλα μὲ βάσιν τὸ προοπτολογισθὲν «πλάνο.» Ἀπέδιδε διὰ τῆς μουσικῆς του, λίαν ἐπιτυχῶς, μίαν σκηνήν, ἄλλα μὲ βάσιν πάντοτε τὸ «λογικὸν» σχέδιόν του. Γενικὴ ἀρχὴ τῶν συνθετῶν, ἦτο, πρὸ παντός, ἡ ψυχρὰ ἀντικειμενικὴ σκέψις καὶ οὐχὶ ἡ ὑποκειμενικὴ ἐσωτερικὴ ζωὴ ἢ τὸ αἰθόρητον.

Εἶδη τῆς μουσικῆς, τὰ ὁποῖα ἐπροτίμων οἱ τελευταῖοι, ἦσαν, κυρίως, τὸ ἄσμα καὶ τὸ μελόδραμα. Βεβαίως: Ὁ στίχος, ἠμπόδιζε τοὺς συνθέτας (κατὰ τὴν αἰσθητικὴν τοῦ Ὁρθολογισμοῦ) νὰ ἀπομακρυνθοῦν τοῦ ὀρισμένου περιεχομένου τῶν ποιημάτων ἢ τῶν ποιητικῶν κειμένων καὶ νὰ ἀποκτήσουν προτεραιότητα. Καὶ ἀκριβῶς, αὐτὴν πάντοτε τὴν αἰσθητικὴν, ὑπεστήριξε καὶ ὁ Γκαίτε, εἰς ὅλην τὴν ζωὴν. Ἔλεγε: «Ὁ συνθέτης πρέπει νὰ δυναμοποιῇ, νὰ κίμη ἐντόνους ἐμφαντικὸς τοὺς στίχους τοῦ ποιητοῦ. Δὲν πρέπει νὰ συνθέτῃ ὅ,τι αὐτὸς ἐσωτερικῶς αἰσθάνεται, ἀλλ' ἀπλῶς, ὅ,τι ἀποδίδει, ὅ,τι λέγει ὁ ποιητής». Φυσικῶς τῷ λόγῳ, γίνω ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν αὐτὴν, αἱ συνθέσεις ἐνὸς Σούμπερτ, δὲν ἦσαν αἱ κατ'ἄλληλοι διὰ τὸν Γκαίτε.

Καὶ ἐρχόμεθα εἰς τὴν ἀπόλυτον μουσικὴν: Δεδομένου ὅτι, εἰς τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μουσικῆς, ἔλλείπουν οἱ βοηθητικοὶ τῆς ἐννοίας τοῦ περιεχομένου στίχοι ὡς καὶ τὸ «πρόγραμμα», ἔπρεπε, de facto, ἡ μουσικὴ αὐτὴ, νὰ εἶναι μουσικὴ διασκεδάσεως, ἀπλῆς εὐχαριστήσεως, παιγνίδι—Spiel, διὰ νὰ μεταχειρισθῶμεν τὸν ὄρον τοῦ συγχρόνου καὶ φίλου τοῦ Γκαίτε, Σίλλερ. Αἱ ἐκφραζόμενα εἰς τὸ εἶδος αὐτὸ ψυχικαὶ καταστάσεις, ἦσαν γενικαί, τυπικαὶ καὶ οὐχὶ ἀτομικαί. Τὸ ἄτομον, ὡς συνθέτης, δὲν εἶχε τὸν λόγον. Αἱ ἀδημονίαι, αἱ ψυχικαὶ ταραχαί, αἱ ἀμφιταλαντεύσεις, αἱ τύψεις συνειδήσεως, τὸ πάθος, ἡ μανία, ὁ ἄκρατος ἐνθουσιασμός, αἱ μεγάλαι, αἱ τραγικαὶ ἀντιθέσεις τοῦ τελευταίου, δὲν ἐνδιέφερον τοὺς ἀκροατάς. Αὐστηρὰ ἐνόητος ἐν τῇ ποιικίᾳ ἦτο ὁ κανὼν. Διαφύλαξις τῆς γενικῆς γραμμῆς, εἰς ὅλα τὰ εἶδη, ἦτο ὁ πόθος. Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ οὐχὶ ποιικίαι τραγικαὶ ψυχικαὶ καταστάσεις καὶ ταραχαί. Παράλλαγι ἀλλ' οὐχὶ μεταλλαγῆ. Variation καὶ Suite ἦσαν, ὡς ἐκ τούτου, αἱ ἀγαπηταὶ καὶ προτιμητέαι μορφαὶ τῆς ἀπολύτου μουσικῆς. Βεβαίως, μὲ τὰς ἀπόψεις αὐτάς τῆς ὅλης ἐποχῆς καὶ τῶν Γκαίτε—Τσέιτερ, δὲν ἦτο δυνατόν, ὁ Μπετόβεν, ὁ συνθέτης τῆς τραγικῆς μοίρας, νὰ ἔλθῃ εἰς συμβιβασμόν: ὁ τελευταῖος ἠγνοήθη ἀπὸ τὸν Γκαίτε. Παρέμεινε ἡ «ὀλότελα ἀδέσμευτη προσωπικότης»—(ganz ungebändigte Persönlichkeit).

Ἄλλὰ, ἡ περὶ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνος «διδασκαλία ἐκφράσεως» (Affektenlehre), συνετέλεσεν ὥστε, ὁ ψυχρὸς ἔπολογισμὸς τοῦ Ὁρθολογισ-

ομοῦ, νὰ ὑποστῇ κλωνισμόν τινα, ἂν καί, ὁ τελευταῖος αὐτός, ἀμέσως, παρέδωσε—πρὸς σωτηρίαν του!—μερικοὺς μουσικοὺς πίνακας μὲ διάφορα μοτίβα, πρὸς χρῆσιν τῶν συνθετῶν... Δηλαδή: Ἐν περιπτώσει καθ' ἣν, ὁ α συνθέτης, ἤθελε νὰ ἐκφράσῃ διὰ τῆς μουσικῆς του τὴν α ψυχικὴν κατάστασιν, δὲν εἶχε ἢ νὰ παρατηρήσῃ τὸν ἔτοιμον τῶν Ρατσιοναλιστῶν πίνακα τῶν μουσικῶν μοτίβων, διὰ νὰ λάβῃ οὕτω τὸ ἀρεστὸν καὶ χαρακτηριστικὸν τῆς ζητουμένης «ἐκφράσεως» θέμα καὶ γίνῃ ἀντιληπτός (περὶ αὐτοῦ ἐπρόκειτο πάντοτε...) ἀπὸ τὸ ἀκροατήριόν του. Βεβαίως, ἡ τοιοῦτου εἴδους συνθετικὴ ἐργασία, ἢ κατὰ παραγγελίαν, δὲν ἦτο δυνατόν νὰ ἐπικρατήσῃ, ἀπ' οὐ ἄλλως τε τὸ «Affetto» καὶ ἰδίως τὸ νέον Crescendo (Μάγγιμι!) ἐκυριάζει ἤδη εἰς τὴν Γερμανίαν ἰδίως, ἀλλὰ καὶ ἄλλαχού μετ' ὀλίγον. Τόση μάλιστα ἦτο ἡ ἐπιρροή τῆς νέας διδασκαλίας, ὥστε, συνέβαινε συχνάκις, εἰς τὰς συναυλίας, κατὰ τὴν ἀκρόασιν μιᾶς ἀσημάντου δι' ἡμᾶς τοὺς συγχρόνους, συνθέσεως, νὰ ἐγείρωνται οἱ ἀκροαταὶ τῶν θεσεῶν των ἐξ ἐνθουσιασμοῦ ἢ νὰ κλαίουν καὶ νὰ θρηνοῦν. Sensibilität δηλαδή, παθολογικῆς σχεδὸν φύσεως. Τότε ἀκριβῶς, ἔγραψε καὶ ὁ Γκαίτε τὸν αἰσθηματικὸν του «Βέρθερον». Ἄρκετὰ δὲ χαρακτηριστικὴ σχετικῶς, εἶναι, ἡ περὶ τὸ τέλος τοῦ μυθιστορήματος (Ἐπιστολὴ 4ης Δεκεμβρίου) περιγραφή τῆς σκηνῆς τῆς μουσικῆς:

«Heute sass ich bei ihr—sass, sie spielte auf ihrem Klavier mannichfaltige Melodien und all den Ausdruck! all!—all!—Was willst Du? (Παρακαλῶ τὸν ἀναγνώστην νὰ προσέξῃ τὴν ὡς ἄνω quasi εἰς σίχον μεγαλειώδη ἀφήγησιν τοῦ Γκαίτε—τὸ θαυμάσιον πεζοτρᾶγουδο ὡς «Ἐισαγωγή» διὰ τὴν μουσικὴν σκηνήν)... Mir kamen die Thränen in die Augen. Ich neigte mich und ihr Trauring fiel mir ins Gesicht—meine Thränen flossen. Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüsse Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann—Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen».

Γενικῶς, ὁ Γκαίτε, εἶχε πάντοτε ἰδιαίτερον συμπάθειαν εἰς τὸ ἄσμα, δεδομένου ὅτι, κατέχεν ἐκεῖ κάτι τὸ «νοητόν», τὸ ποιητικὸν κείμενον, τὸ ὁποῖον καὶ καθοδῆγει αὐτὸν εἰς τὴν κατανόησιν τοῦ «περιεχομένου» τῆς μουσικῆς. Ἐξήτει ἕνα στήριγμα διὰ τὴν κριτικὴν τῆς μουσικῆς συνθέσεως, διότι: «Τὸ μουσικὸν ὄργανον πρέπει μόνον νὰ συνοδεύῃ καὶ ἰδίως τραγοῦδι. Καθ' ὅσον, μελωδίαις χωρὶς λόγια, μιμᾶσθαι σὰν πεταλοῦδες ποῦ

πετοῦν εἰς τὸ κενόν». (1) Ἐκ τῆν ἀπόλυτον δὲ μουσικὴν ἐπροτίμα τὸ κονα-
 τέττο «διότι βλέπει κανεὶς τέσσαρες ἀνθρώπους νὰ διασκεδάζουν ἡσύχως καὶ
 νομίζει πῶς ἀκούει τὴν συζήτησιν καὶ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῶν τεσσα-
 ρων ὀργάνων» (2) Ἐπεθαύμαζε τὸ ἀριστοτεχνικὸν σύμπλεγμα τῶν μελωδιῶν καὶ
 τὴν ὄλην ἀρχιτεκτονικὴν ἀπλῶς γραμμὴν, ἰδίως εἰς τὸν I. Σ. Μπάχ καὶ
 ἐπροτίμα τὴν εὐχάριστον καὶ μὴ «προβληματικὴν—dämonisch» μουσικὴν
 θεματικὴν ἀνάπτυξιν, τὴν διασκεδαστικὴν πάντοτε καὶ τερπνὴν, τὴν εὐθυμον
 καὶ εὐκολονόητον μελωδίαν. Ἦθελε τὴν μουσικὴν «ἀκόλουθον», ἀλλ' οὐχὶ
 αὐτοτελὴ καὶ ἀνεξάρτητον τέχνην. Ἐνεγνώριζε εἰς αὐτὴν τὴν ἰκανότητα
 ἐκφράσεως, ἀλλ' ἐπεζήτει καὶ τὸν περιορισμὸν τῆς. Εἰς τὰ «Sprüche in
 Prosa» (Τόμος 19, σελ. 138) γράφει: «Ἡ μουσικὴ εἶναι ἡ θρησκευτικοῦ
 περιεχομένου ἢ κοσμικῆ. Ἡ θρησκευτικότης εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς ἀξιο-
 πρεπείας τῆς καὶ ἀριβῶς ἐδῶ εἶχε πάντοτε (!;) τὴν μεγαλυτέραν ἐπι-
 τυχίαν καὶ ἐπίδρασιν ἐπὶ τῶν ἀνθρώπων. Ἡ κοσμικὴ μουσικὴ ἐξ ἀντι-
 θέτου, πρέπει νὰ εἶναι τερπνὴ, εὐθυμος καὶ εὐχάριστος». Φυσικῶ τῶ
 λόγῳ, αἱ συμφωνίαι, αἱ Σονάται, τὰ τραγούδια ἢ τὰ κονατέττα τῶν Μπετό-
 βεν, Σούμπερτ καὶ τὰ μελοδράματα τοῦ Βέμπτερ δὲν ἦτο δυνατόν νὰ εὗρον
 θέσιν, εἰς τὴν ὡς ἄνω διαίρεσιν τοῦ Γκαίτε. Καί, ἕνεκα τούτου, ὁ κολοσσὸς
 αὐτός, ὁ πρωτοπόρος εἰς τὴν ποίησιν, παρέμεινε διὰ τὴν μουσικὴν, μέχρι
 τοῦ θανάτου του, ὁ ἀντιπροσωπευτικώτερος τύπος τῆς μουσικῆς νοστορ-
 πίας τοῦ 18ου αἰῶνος, par excellence!

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

(1) «Wilhelm Meister's Lehrjahre» — Gustav Hempel Verlag, Τόμ. 17,
 σελ. 132.

(2) «Goethe—Zelter Briefwechsel» — Ἐκδοσις Reclam, Τόμ. 3, σελ. 194.