ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΓΙΑΤΡΑ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΚΡΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ὑπάρχουν στὴν ἱστορία τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης οἱ μεγάλες ἐποχὲς τῆς δημιουργίας ὅπως ὑπάρχουν καὶ οἱ ἐποχὲς τῆς κενῆς μίμησης καὶ τῆς κατάπτωσις, οἱ ἐποχὲς ὅπου διαγραφεται μιὰ σταθερὴ κομπύλη ἀνόδου κι ἄλλες ὅπου τὸ πνεῦμα καὶ ἡ τέχνη χάνεται σὲ ἄγονες ἀναζητήσεις. Τὴν ἐποχή μας εἶμαστε οἱ λιγώτερο ἁρμόδιοι γιὰ νὰ τὴν κρίνωμε γιατὶ μπορεῖ νὰ μᾶς ἐπιρεάσουν οἱ τυμπανοκρουσίες ἐκείνων ποὺ «ἔφτασαν» καὶ μπορεῖ νὰ μὴ διακρίνωμε τάσεις ἀκόμη λανθάνουσες καὶ προσπάθειες ποὺ μένουν στὴν ἀφάνεια, αὐτὲς ποὺ θὰ ἀποτελέσουν ἴσως τὸ ξεκίνημα γιὰ νέες δημιουργίες. Ὡρισμένα ὅμως συμπτώματα εἶνσι τόσο ἔκδηλα ὥστε νὰ μὴν ὑπάρχη ἀμφιβολία ὅτι ἡ ἐποχή μας, τραγικὰ μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς μεταβατική, εἶναι ἐποχὴ πλήρους παρακμῆς τῆς μουσικῆς—καὶ λέμε εἰδικὰ τῆς μουσικῆς γιατὶ ἀσχολούμαστε αὐτὴ τὴ στιγμὴ μὲ τὴ μουσικὴ χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνη ὅτι τὰ συμπτώματα τῆς παρακμῆς δὲν σημειώνονται καὶ ἀλλοῦ—ὅτι πρὸ πολλοῦ ἔχει φθάσει σ' ἕνα ἀδιέξοδο, σ' ἕνα τέλμα, ἀπὸ ὅπου μάταια ἕως τώρα προσπαθεῖ νὰ ξεφύγη. Χωρὶς πιστοὺς ποὺ νὰ τὴν ὑπηρετοῦν ὄχι γιὰ βιοποριστικὸ ἐπάγγελμα, ὄχι γιὰ χρηματισμὸ οὔτε ἀπὸ κενοδοξία ἀλλὰ ἀπὸ βαθύτερη ἀνάγκη, ἔχει περιοριστεῖ στὸ στενὸ κύκλο τῶν ἐπαγγελματιῶν μουσικῶν ἀποξενωμένη ὁλότελα ἀπὸ τὸ κοινὸ καὶ χάνεται στὸ πέλαγος τῶν τεχνικῶν ἀναζητήσεων. Βέβαια, ὑποτίθεται ὅτι ὁ ἐπαγγελματίας μουσικὸς εἶναι ἕνας ἄνθρωπος ποὺ ἀγαπᾶ τὴ μουσικὴ περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἀφοῦ ἀφοσιώνεται ὁλόψυχα σ' αὐτὴν ἀλλὰ καὶ ἔχει ἱκανότητες ποὺ δὲν ἔχουν ἄλλοι ὥστε νὰ γνωρίζη καλλίτερα ἀπὸ ἐκείνους ποιὸ εἶναι τὸ ὡραῖο στὴ μουσική. Καὶ πράγματι, ἔτσι ξεκινᾶ ὁ ἐπαγγελματίας μουσικὸς καί, ὅταν ἀποφασίζη νὰ δημιουργήση, αὐτὸς εἶναι ἁρμόδιος νὰ κρίνη ποιὰ μέσα θὰ χρησιμοποιήση γιὰ νὰ δώση μορφὴ στὰ δημιουργήματά του. Ἀλλὰ τὸν ἀπειλεῖ πάντα ὁ κίνδυνος τῆς ἐπαγγελματικῆς διαστροφῆς ποὺ μπορεῖ νὰ τὸν κάνη νὰ ξεχάση γιατὶ ξεκίνησε. Γιατὶ γιὰ νὰ δημιουργήση πρέπει πρῶτα νὰ γνωρίση τὸ ὑλικὸ μὲ τὸ ὁποῖον θὰ φτιάξη τὸ ἔργο του, νὰ μελετήση τὰ μέσα ἐκφράσεως ποὺ διεμόρφωσαν γενεὲς ὁλόκληρες δημιουργῶν πρὶν ἀπὸ αὐτόν, προσθέτοντας ὁ καθένας καὶ κάτι, καὶ ἀφοῦ τὰ ἀφομοιώση νὰ ἐκφράση ἐκεῖτο ποὺ νοιώθει ὁ ἴδιος εἴτε μὲ τὰ μέσα ἐκφράσεως τῶν προγενεστέρων του εἴτε ἀναζητῶντας καινούργιους τρόπους, παίρνοντας φυσικὰ πάντα ὡς ἀφετηρία τὰ παλαιά.

Ἡ ἀνανέωση τῶν μέσων ἐκφράσεως εἶναι μιὰ ἀνάγκη ποὺ νοιώθει λίγο ἢ πολὺ κάθε δημιουργὸς σὲ ὁποιαδήποτε ἐποχή. Ἂν ὁ ψυχικὸς κόσμος μένη ἀσάλευτος στὸ πέρασμα τῶν αἰώνων καὶ τῶν χιλιετιῶν, ἂν ἡ ψυχὴ ποὺ ζῆ στὸν Ὅμηρο καὶ τοὺς ἀρχαίους τραγικοὺς εἶναι καὶ σήμερα ἡ ἴδια ψυχή, ὡστόσο τὰ μέσα ἐκφράσεως πέρασαν ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς μακρυνὲς ἐποχὲς ὡς σημεῖα ἀπὸ πολλὲς μεταμορφώσεις· γιατὶ αὐτὰ ἀποτελοῦν τὴν ὕλη ποὺ σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς φύσης ὑφίσταται μιὰν ἀέναη διαφοροποίηση. Ὅταν ὅμως ἡ ὕλη δὲν χρησιμοποιεῖται ὡς μέσον ἐκφράσεως ἢ ὡς μέσον ποὺ μπορεῖ νὰ προκαλέση συγκίνηση, ὅπως ἕνα τοπίο ποὺ χωρὶς μὲν νὰ ἐκφράζη τίποτε ἐν τούτοις μᾶς συγκινεῖ, ἀλλὰ γίνεται ὁ σκοπὸς καὶ τὸ μοναδικὸ στοιχεῖο στὴν τέχνη, ὅταν σβήση τὸ φῶς ποὺ ὁδηγεῖ στὸ δημιουργὸ στὶς ἀναζητήσεις τῶν μέσων μὲ τὰ ὁποῖα ἀγωνίζεται νὰ δώση μορφὴ στὰ συναισθήματά του, τότε πέφτομε στὸ χάος τῶν τεχνικῶν ἀναζητήσεων καὶ εὑρημάτων καὶ φεύγομε ἀνεπανόρθωτα ἀπὸ τὸ νόημα τῆς τέχνης. Σ' αὐτὸ τὸ χάος ἔφτασε ἡ σύγχρονος μουσικὴ ποὺ ἀξίωμά της ἔχει αὐτὸ ποὺ συνώψισε σὲ λίγες λέξεις ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀντιπροσωπευτικοὺς μουσουργούς της, ὁ Στραβίνσκυ, ποὺ εἶπε: «Ἕνας ἦχος εἶναι ἕνας ἦχος». Πολλοὶ βέβαια ἀπὸ τοὺς συγχρόνους μουσουργοὺς δὲν συμφωνοῦν μὲ τὸ πιστεύω τοῦ Στραβίνσκυ κι ὁ ἴδιος συχνὰ τὸ διαψεύδει μὲ τὸ ἔργο του. Ὅλους ὅμως τοὺς ἔχει παρασύρει ἡ δίνη τῶν τεχνικῶν ἀναζητήσεων ὥστε οὐσιαστικὰ νὰ φθάνουν στὸ ἴδιο περίπου ἀποτέλεσμα. Ἔτσι, παρ' ὅλο τὸν ἐντυπωσιακὸ ὀργασμὸ ποὺ σημειώνεται στὴ μουσικὴ καὶ ποὺ γίνεται ἀκόμη πιὸ ἐντυπωσιακὸς μὲ τὰ μέσα ποὺ διαθέτει ὁ σύγχρονος τεχνικὸς πολιτισμός, ἡ μουσικὴ ἔφτασε πρὸ πολλοῦ σ' ἕνα ἀδιέξοδο καὶ κάθε καινούργια προσπάθεια γιὰ νὰ τὴν βγάλη ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἀδιέξοδο, ἐπειδὴ ἀκριβῶς εἶναι συνήθως μία νέα τεχνικὴ ἀναζήτηση, ἕνας νέος πειραματισμός, οὐσιαστικὰ δὲν ἀποτελεῖ παρὰ μία νέα συμβολὴ γιὰ τὴν ἀνύψωση τοῦ συγχρόνου αὐτοῦ Πύργου τῆς Βαβέλ.

Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἡ μουσικὴ βρίσκεται σὲ ἀδιέξοδο. Τέτοιες μεγάλες κρίσεις γνώρισε καὶ ἄλλοτε καὶ συγκεκριμένα τὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ περὶ τὰ τέλη τοῦ μεσαίωνα. Καὶ στὶς δυὸ αὐτὲς μεγάλες κρίσεις, ἰδίως ὅμως στὴ μεγάλη κρίση τῆς ἀρχαιότητας ποὺ ἔληξε μὲ τὴν ἐπικράτηση τοῦ χριστιανισμοῦ, παρατηροῦμε τὰ ἴδια περίπου συμπτώματα καὶ θὰ ἦταν χρήσιμο νὰ ρίξωμε σ' αὐτὲς μιὰ γρήγορη ματιά, ὅσο μᾶς τὸ ἐπιτρέπει ὁ χῶρος, γιὰ νὰ δοῦμε πῶς ἡ μουσικὴ βγῆκε ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο καὶ βρῆκε τὸ δρόμο γιὰ νέα ἄνθηση.

Ἡ μουσικὴ τῆς ἀρχαιότητας δὲν μᾶς εἶναι παρὰ ἐλάχιστα γνωστὴ ἀπὸ λίγα σωζόμενα μουσικὰ κείμενα, τὰ περισσότερα δὲ εἶναι τῆς ἐποχῆς τῆς παρακμῆς. Ἡ ἱστορία της ὅμως καὶ ἡ ἐξέλιξή της μᾶς εἶναι γνωστὲς ἀπὸ θεωρητικὰ συγγράμματα ποὺ κι αὐτὰ εἶναι τῆς ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς καὶ ἀπὸ ἄλλα κείμενα. Ἔτσι, γνωρίζομε τὸν ρόλο ποὺ ἔπαιξε ἡ μουσικὴ στὴ ζωὴ τῶν Ἑλλήνων πολιτῶν, στὴν ἐξέλιξη τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς ζωῆς, καὶ στὴ διαμόρφωση τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ. Γνωρίζομε ποιὰ ἦταν ἡ μορφὴ αὐτῆς

τῆς μουσικῆς, ποιὰ ἦταν τὰ μουσικὰ ὄργανα ποὺ χρησιμοποιήθηκαν, ποιὲς ἦταν οἱ σχέσεις τῆς μουσικῆς μὲ ἄλλες συγγενικὲς τέχνες καὶ τί ζητοῦσαν ἀπὸ τὴ μουσική τους οἱ ἀρχαῖοι φιλόσοφοι. Δὲν πρόκειται τώρα ν' ἀναφέρωμε τὴν ἐξέλιξη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς ἀλλὰ τὰ συμπτώματα καὶ τὰ αἴτια τῆς μεγάλης κρίσης της.

«Στὴν Ἑλλάδα, γράφει ὁ σοφὸς μελετητὴς τῆς μουσικῆς τῆς ἀρχαιότητας **Maurice Emmanuel**, ὑπῆρξαν δύο τέχνες διαφορετικές, ἡ τέχνη τῶν φιλοσόφων καὶ τοῦ πλήθους—ὄχι τοῦ ἀγράμματου ἀλλὰ τοῦ μορφωμένου πλήθους—καὶ ἡ τέχνη τῆς ἐπαγγελματικῆς μουσικῆς. Οἱ ἐπαγγελματίες μουσικοὶ ἀνεζήτησαν τὶς φινέτσες μὲ τοὺς ἤχους, ὅπως οἱ ρήτορες ἀνεζήτησαν τὶς φινέτσες μὲ τὶς λέξεις, καὶ κατέληξαν στὴ δημιουργία μιᾶς ἠχητικῆς γλώσσας τεχνιτῆς ποὺ ἂν ἤκμασε ἐπὶ πολὺ ἔφερε ὡστόσο μέσα τῆς τὰ σπέρματα τῆς παρακμῆς». Στὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς της ὅμως ἡ μουσικὴ γενικὰ ἦταν κτῆμα ὅλων τῶν ἐλευθέρων πολιτῶν, τὸ δὲ χάσμα μεταξὺ τῆς μουσικῆς τοῦ πλήθους καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἐπαγγελματιῶν γίνεται ἔκδηλο στὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς. «Ἡ ἄνθηση τοῦ χορικοῦ εἴδους στὸν 5ον αἰῶνα, γράφει ὁ **Théodore Reinach**, προϋποθέτει μιὰ ἀξιοσημείωτη ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς καλλιέργειας στὴν ἀστικὴ τάξη τῶν δωρικῶν, ἰωνικῶν καὶ βοιωτικῶν ἄστεων γιατὶ οἱ μεγάλες συνθέσεις τραγουδιῶνταν καὶ χορεύονταν ὄχι ἀπὸ ἐπαγγελματίες καλλιτέχνες ἀλλὰ ἀπὸ ἐρασιτέχνες. . .

Στὴν Ἀθήνα ἐπίσης οἱ τραγικοὶ καὶ κυκλικοὶ χοροὶ ἀπετελοῦντο ἀπὸ πολῖτες ἐκτελεστὲς καὶ μαρτυροῦν τὴν ἄνθηση τῶν μουσικῶν σπουδῶν στὴν ἀττικὴ δημοκρατία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Πεισιστρατιδῶν ἕως τὸν Πελοποννησιακὸ πόλεμο. . . Ὁ 4ος αἰῶνας εἶδε τὴν βαθμιαία παρακμὴ τῆς «ἐρασιτεχνικῆς μουσικῆς» ποὺ συνέπεσε μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ μουσικοῦ ὕφους πρὸς τὸ συνεχῶς πιὸ περίπλοκο». Συνεπῶς ἕνα ἀπὸ τὰ συμπτώματα τῆς παρακμῆς ἦταν ἡ ὁραίωση τῶν ἐρασιτεχνῶν καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μουσικὴ ἀποξενώθηκε ἀπὸ τὸ πλῆθος, τὸ καλλιεργημένο πλῆθος, καὶ κλείστηκε στὸν στενὸ κύκλο τῶν ἐπαγγελματιῶν μουσουργῶν.

Ἡ μουσικὴ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἦταν, ὅπως ξεύρομε, ἀπόλυτα ὁμόφωνη. Ρυθμός, μελωδία, ἁρμονία μὲ τὴν ἀρχαία της ἔννοια, ἦταν συγκεντρωμένες στὴν μοναδικὴ μελωδικὴ γραμμή. Ἡ μελωδικὴ αὐτὴ γραμμή, βασιζόμενη στὸν δώριο διατονικὸ τρόπο καὶ μὲ προσφυγὲς στοὺς ὑπόλοιπους γνωστοὺς ὡς ἀρχαίους τρόπους, πού, ἂν καὶ ξενόφερτοι, εἶχαν μπεῖ στὴν πειθαρχία τοῦ δώριου τρόπου, ἀπετέλεσε μία πλήρη καὶ αὐτάρκη ἠχητικὴ ὕλη ποὺ ἱκανοποιοῦσε ἀπόλυτα τὸ ἀρχαῖο αὐτί. Ὅσο οἱ μουσουργοὶ γίνονται σοφώτεροι τόσο ἡ μελωδικὴ γραμμὴ πλουτίζεται μὲ νέους ρυθμούς, μὲ νέους τρόπους καὶ μὲ καινούργια διαστήματα. Ὁ σύστηρὸς διατονικὸς δώριος ἐγκαταλείπεται ἢ παραμορφώνεται μὲ τὸν ἐναρμόνιο—στὸν ὁποῖον χρησιμοποιοῦνται διαστήματα μικρότερα ἢ μεγαλύτερα τοῦ ἡμιτονίου καὶ τοῦ τόνου—ἢ μὲ τὸν χρωματικὸ τρόπο, ποὺ φυσικὰ δὲν μποροῦσαν νὰ τραγουδηθοῦν παρὰ ἀπὸ ἐπαγγελματίες μουσικούς. Ἡ μουσικὴ χάνει ἔτσι τὴν ἁπλότητά της καὶ χάνεται στὶς τεχνικὲς ἀναζητήσεις τοῦ τεχνητοῦ, τοῦ περίπλοκου καὶ τοῦ καινούργιου μὲ κάθε θυσία.

Γνωρίζομεν ἐξ ἄλλου πόσο δεμένη μὲ τὸ τόνο ὑπῆρξε ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς της. Τὰ ὄργανα, λιτὰ κι αὐτά, ἦσαν γιὰ νὰ στηρίζουν φωνὲς ποὺ ἦταν ἀπόλυτα κυρίαρχες. Λόγος γιὰ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες δὲν ἦταν ἡ λέξη ἀλλὰ τὸ νόημα. Ἡ ἰσορροπία τοῦ λόγου καὶ τῆς μουσικῆς ἦταν γιὰ τοὺς Ἕλληνες ὅ,τι καὶ ἡ ἰσορροπία τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ὕλης. Λόγος εἶναι ἡ ἰδέα σχηματοποιημένη στὰ μέτρα τοῦ ἀνθρώπου καὶ ὁ λόγος ἐπέτρεψε στὴ μουσικὴ νὰ μείνη στὰ μέτρα τῆς ἀνθρώπινης κατανόησης καὶ νὰ μὴ χαθῆ στὸ χάος καὶ στὸ ἀσυνάρτητο. Οἱ ἀρχαῖοι φοβοῦνταν ν' ἀφήσουν τὴν μουσικὴ ἐλεύθερη ἀπὸ τὸν χαλινό του λόγου γιατὶ ἤξευραν ὅτι θὰ ἄφηναν ἔτσι ἐλεύθερες ὅλες τὶς τυφλὲς δυνάμεις τῆς καταστροφῆς ποὺ κρύβει μέσα του ὁ ἄνθρωπος. Γι' αὐτὸ δὲν ἤθελαν τὴν μουσικὴ χωρὶς τὸ λόγο καὶ ἀντίστροφα δὲν ἤθελαν τὸν ποιητικὸ λόγο χωρὶς τὴν μαγεία τῆς μουσικῆς. Ἀλλὰ στὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς, ἡ θαυμαστὴ αὐτὴ ἰσορροπία λόγου καὶ μουσικῆς κλονίζεται. Ἡ κατάπτωση τῆς ἀρχαίας τέχνης, γράφει ὁ **Gevaert** στὸ μνημειῶδες σύγγραμμά του «Ἱστορία καὶ θεωρία τῆς μουσικῆς τῆς ἀρχαιότητας» ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ἐμφάνιση μιᾶς τεχνητῆς λυρικῆς ποὺ προορίζεται γιὰ τὴν ἀτομικὴ ἀνάγνωση, δημιούργημα νόθο ποὺ ἡ γερασμένη ἀρχαιότης κληροδότησε στὰ ἔθνη τῆς χριστιανικῆς Δύσης. Πολλὰ ἀπὸ τὰ μονωδικὰ ποιήματα ποὺ ἄλλοτε τραγουδιῶνταν, ἀπαγγέλλονταν στὸ ἑξῆς χωρὶς μουσική.

Ὁ λόγος ἐγκατέλειψε τὴ μουσικὴ καὶ ἡ μουσικὴ ἐλεύθερη πιὰ καὶ χωρὶς κανένα χαλινὸ ἔγινε ὀργανική. Τὰ χρόνια τῆς παρακμῆς τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς εἶναι καὶ τὰ χρόνια τῆς ἀκμῆς τῆς ὀργανικῆς μουσικῆς. Στὴν ἑλληνιστικὴ Ἀλεξάνδρεια γίνονται ἐκτελέσεις ἀπὸ τεράστιες ὀρχῆστρες μὲ ἑκατοντάδες ἐκτελεστὲς καὶ στὴ Ρώμη, ὅπως ἦταν ἐπόμενο, οἱ ὄγκοι αὐτοὶ ξεπερνοῦν κάθε μέτρο. Παράλληλα, σημειώνεται ἡ ἄνοδος τοῦ δεξιοτέχνου εἰς βάρος τοῦ δημιουργοῦ. «Ὕστερα ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη καὶ τὸν Τιμόθεο. γράφει ὁ **Gevaert**, κλείνει ὁ αἰῶνας τῶν δημιουργῶν καλλιτεχνῶν καὶ ἀρχινᾶ ὁ αἰῶνας τῶν δεξιοτεχνῶν ὀργανοπαικτῶν. Δὲν βραβεύεται πιὰ ἡ δημιουργία συνδεδεμένη μὲ τὴν ἐκτέλεση ἀλλὰ μονάχα ἡ ἐκτέλεση».

Τὸν κατήφορο ποὺ ἔπαιρνε ἡ μουσικὴ βρέθηκαν πολλοί, φιλόσοφοι πρὸ παντός, κι ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὁ Πλάτων—νὰ καταδικάσουν. Ἀργότερα, στὴν Ἑλληνιστικὴ ἐποχή, ὁ μεγάλος θεωρητικὸς τῆς μουσικῆς Ἀριστοξένης στάθηκε ὁ σφοδρότερος πολέμιος τῆς «μοντέρνας» μουσικῆς καὶ στὴν πολεμική του συμπεριέλαβε ἀκόμη καὶ τοὺς δυὸ μεγάλους τραγικούς, τὸν Σοφοκλῆ καὶ τὸν Εὐριπίδη, μὴ ἀναγνωρίζοντας παρὰ μονάχα τοὺς μεγάλους κλασσικούς, τὸν Πίνδαρο, τὸν Σιμονίδη τὸν Φρύνιχο, καὶ τὸν Αἰσχύλο. Ἀλλὰ ἡ μουσικὴ δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ σταματήση στὸν κατήφορο ποὺ εἶχε πάρει.

Σ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς σημειώνεται ἕνας πρωτοφανὴς μουσικὸς ὀργασμός. Μουσικὲς σχολὲς ἱδρύονται μὲ πλῆθος μαθητῶν, ὀργανώνονται μουσικοὶ ἀγῶνες, φεστιβάλ, καὶ τὴ μουσικὴ φαίνεται νὰ γνωρίζη τὴν πιὸ θαυμαστὴ ἀκμή της. Οἱ Πτολεμαῖοι εἶναι μανιώδεις ἐρασιτέχνες, τὸ ἴδιο δὲ συμβαίνει καὶ μὲ τοὺς Ρωμαίους αὐτοκράτορες. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 2ου μ.Χ. αἰῶνα, ὁ Ἀθηναῖος θεωρεῖ τοὺς Ἀλεξανδρινοὺς σὰν τὸν πιὸ μουσικὸ λαό, ὅπου καὶ ὁ πιὸ ἀμόρφωτος ἀπὸ τὸν ὄχλο εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἀντιληφθῆ καὶ τὸ ἐλάχιστο λάθος στὴν ἐκτέλεση ἑνὸς κομματιοῦ. Κι ὅμως, ὅλη αὐτὴ ἡ φανταχτερὴ εἰκόνα εἶναι ἀπατηλή. Ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ ξεψυχᾶ καὶ τὸ χριστικὸ χτύπημα θὰ τῆς τὸ δώση ὁ Χριστιανισμός.

(Τὸ τέλος στὸ ἑπόμενο)