

Η ΣΟΝΑΤΑ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Μέ την ανάλυση της άπασσιονάτας τελειώσαμε την σειρά αυτή των αναλύσεων με τις οποίες προσπαθήσαμε να δώσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά της φόρμας της σονάτας όπως αυτή εξελίχθηκε στο έργο του Μπετόβεν. Βέβαια μια τέτοια μελέτη όταν προορίζεται να δημοσιευθεί σε περιοδικό, έστω και μουσικό, κάθε άλλο παρά πλήρης μπορεί να είναι. Ο χώρος είναι ελάχιστος εν συγκρίσει με τις διαστάσεις που προϋποθέτει μια τέτοια έργασια. Έτσι, ενώ μια μελέτη πάνω στη φόρμα της σονάτας του Μπετόβεν έπρεπε να περιλάβει και άλλα έργα του, τις σονάτες για βιολί ή για βιολοντσέλλο και πιάνο, τα κοντσέρτα του, τις συμφωνίες, τα κουρτέτα του και άλλα, δεν άσχοληθήκαμε παρά με έξη σονάτες γιό πιάνο. Έφ' όσον όμως ο χώρος ήταν περιορισμένος έπρεπε κι' έμεις να περιοριστούμε στα έργα τα πλέον γνωστά άλλα και τα πλέον προσιτά.

Άλλά ακόμη και ως μελέτη της σονάτας γιό πιάνο φαίνεται να είναι ήμιτελής άφοδ σταματά στο κυριώτερο σημείο της δημιουργίας του Μπετόβεν, όταν έχη πιά ώριμάσει ή τεχνική του με την άπασσιονάτα, και άνοιξη τις τελευταίες σονάτες πού θεωρούνται από πολλούς το κορύφωμα της πιανιστικής του δημιουργίας. Οι έξη όμως σονάτες πού αναλύσαμε είναι άρκετες γιό να δείξουν τούς νόμους πού διέπουν τη φόρμα της σονάτας πού Μπετόβεν και οι ίδιοι αυτοί νόμοι είναι εκείνοι πού διέπουν τα άλλα του έργα είτε συμφωνικά είναι είτε έργα μουσικής δωματίου. Όσο γιό τις τελευταίες σονάτες πού γιό πολλά χρόνια μετά τόν θάνατο του δημιουργού τόν ήταν άκατανόητες και γιό τούς μουσικούς ακόμη και θεωρήθηκαν έργα τρελλού, μία μελέτη πάνω σ' αυτές θα μάς τραβούσε πολύ μακριά. Γι' αυτό θά περιοριστούμε να δώσουμε τα κύρια χαρακτηριστικά τους, όσο μπορούμε πού συνοπτικά.

Λέγουν ότι με τις σονάτες έργα 101, 106, 109, 110 και 111 ο Μπετόβεν έσπασε την φόρμα της σονάτας άφοδ προηγούμενος τής έφτασε στο ύψιστο σημείο της τελειότητας. Μου φαίνεται ότι ή λέξη "έσπασε" δεν είναι ή σωστή. Η φόρμα και οι νόμοι δεν άποτελούν σκοπό γιό τόν Μπετόβεν άλλα βοήθημα. Γι' αυτό φαίνεται πολλές φορές να τούς παραβιάζει όταν τόν έμπιστεύουν να έκφρασει όπως νοιάζει, ενώ στην πραγματικότητα κάνει άπλωδ προσαρμογή. Έτσι και στις τελευταίες σονάτες δεν καταστρέφει άλλα προσπαθεί να διευρύνει τα πλαίσια της φόρμας της σονάτας ή να την συγχωνώσει με τις δύο άλλες σπουδαιότερες φόρμες της καθαής μουσικής, την φόρμα γιό την παραλλαγή, ή ακόμη να της ένωματώσει δύο στοιχεία παρένα από τό λυρικό δράμα, τό ρετσιτατίβο και τήν άρια. "Ανάλωση προσπάθειες συναντούμε και στους προγενέστερους κλασικούς, αλλά σ' αυτούς έχουν χαρακτήρα έπεισοδιακό και χωρίς συνέχεια, ενώ στον Μπετόβεν παίρνουν την μορφή έπιμονων άναζητήσεων.

"Αν αναλύσουμε τις τελευταίες σονάτες θά παρατηρήσει τα έξης κοινά στοιχεία :

Τήν φόρμα της μεταχειρίζεται :

1) Στην σονάτα σε μι μέζιζονα έργον 101 όχι όμως ως άυτοτελή φόρμα άλλα ένωματωμένη στο τελευταίο μέρος υπό μορφήν άνάπτυξη.

2) Στην σονάτα σε σι ύψεις μέζιζονα έργον 106, στο φινάλε της, δεμένη με ένα είδος άυτοσχεδιάσματος πού άκολουθεί άμέσως τό *adagio sostenuto*, στοιχεία δέ της φόρμας συναντούμε στην άνάπτυξη τού πρώτου μέρους.

3) Στην σονάτα σε λα ύψεις μέζιζονα έργον 110 όπου έρχεται σε αντίθεση με τό ρετσιτατίβο και τό άριόσο πού άκολουθεί.

4) Στην σονάτα σε ντό έλάσσονα έργον 111, όπου συναντούμε στοιχεία μόνο της φόρμας πού χρησιμοποιούνται με τρόπο έλεύθερο στην έκθεση και στην άνάπτυξη τού πρώτου μέρους.

Τήν παραλλαγή τήν μεταχειρίζεται σε μία πού εύρεια μορφή.

1) Στην σονάτα έργον 106 συγχωνωμένη με τήν φόρμα σονάτα και τήν φόρμα ληνη στο *adagio sostenuto*.

2) Στην σονάτα έργον 109, στο τελευταίο μέρος.

3) Στην σονάτα έργον 111 επίσης στο τελευταίο μέρος.

Τέλος στην σονάτα έργον 110 εισάγεται τό δραματικό στοιχείο τού ρετσιτατίβου και της άριας. Παρόμοια προσπάθεια συναντήσαμε και στην σονάτα σε ρε έλάσσονα έργον 31.

Παράλληλα με τήν διεύρυνση αυτή της κλασικής φόρμας παρατηρούμε μία προσπάθεια συγχωνώσεως τού άρμονικού ύψους με τό άντιστικτικό. Ο Μπετόβεν κληρονόμησε από τούς προγενέστερους τού άρμονικό γράψιμο, τό *style galant*, με τις εύκολες άρμονίες, τής τετράγωνη φράση και τις συνηθισμένες καταλήξεις της στη δεσπόζουσα, στην τονική ή στον σχετικό τόνο. Ήταν τό ύφος πού ταιρίαζε στα σαλόνια της προεπαναστατικής έποχής. Από αυτό τό ύφος ξεκίνησε άν και πολύ λίγο ταιρίαζε με τήν έκρηκτική φυσιοσύνη του και ήδη από τα πρώτα του έργα βλέπουμε να έμφανίζονται δυναμικοί ρυθμοί και άγρια έξοπάσματα πού φυσικό ήταν να ξεληθούν τούς ραφινάριστους φιλόμους της έποχής. Καί όταν έξήγητλησε ή συνθετότερος τού άρμονικού ύψους, άναζητήσε ένα βαυθότερο τρόπο έκφάσεως και αυτόν τόν βρήκε σιγά - σιγά στην άντιστικτική πολυφωνία. Άλλά ένας μουσογράφος πού μεγάλωσε και ποτίστηκε με τό άρμονικό γράψιμο δεν γίνεται εύκολα κοντραποιντίστας, ακόμη και όταν είναι Μπετόβεν, πόσο μάλλον πού ή αντίτιξη θεωρούνταν στον καιρό του, και γιό πολλά χρόνια άργότερα, μία γλώσσα νεκρή, κάτι άνάλογο με

τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικά καὶ τὰ λατινικά, ἡ δὲ φούγκα μία φόρμα πού ἐπιζοῦσε σάν σχολικό γύμνασμα. Ὁ Μπετόβεν ἀρχοῦ να μελετᾶ τὴν ἀντίστιξη μὲ τὸν **Albrechts-berger** ἀφοῦ εἶχε ἦδη ἐκδόσει: τὰ πρῶτα τὸν ἔργα καὶ ὅπως φαίνεται δὲν εἶδεν πολλὴ προθυμία, ἀνὰ ὑποταγή τοῦ αὐτοῦ ρυθμοῦ νόμου τῆς ἀντίστιξης. Γι' αὐτὸ ἀν καὶ εἶναι καταφανὴς στὸ ἔργο του ἡ σημασία πού δίνει στὴν ἀντίστιξη ὅσο ἀριστερῆ, ποτὲ δὲν ἔφτασε στὴν ἀπόλυτη δεξιότεχνα ἐνὸς Μπαχ ἡ ἀκόμη τὸν σύγχρονο του Κερουμπίνι, διευθυντοῦ τοῦ Κονσερβατοῦαρ τοῦ Παρισίου. Ἔτσι ἐξηγεῖται ὁ ὑπερμετρος θαυμασμός του γιὰ τὸν τελευταῖο πού σήμερὰ εἶναι περισσότερο γνωστός τοῦ αὐτοῦ μαθητῆς τῶν Ὁσείων παρὰ τοῦ αὐτοῦ φιλομούσου. Παρ' ὅλα αὐτὰ μένει κανεὶς κατάπληκτος διαβάζοντας τὸ γράμμα πού ἔστειλε στὸν ὑπεροπτικό Κερουμπίνι στὰ 1823, δηλαδὴ ἀφοῦ εἶχε ἦδη γράψῃ τὴν Ἐπίσημη λειτουργία καὶ τὴν Ἐνάτη συμφωνία του καὶ εἶχε σχεδὸν ὀλοκληρώσει τὴν κολλοσιαία κληρονομία του, ἔνα γράμμα γεμάτο θαυμασμό καὶ ταπεινοφροσύνη. Τὸ παραθέτουμε ὀλόκληρο γιὰ νὰ δεῖξωμε πόσο δύσκολα μπορεῖ ἕνας καλλιτέχνης νὰ κρίνῃ τοὺς σύγχρονους του καὶ ἀκόμη τὸν ἑαυτὸ του τὸν ἴδιον.

«Ἐκτιμῶ τὰ ἔργα σας περισσότερο ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ θεάτρου. Αἰσθάνομαι ἀγαλλίαση κάθε φορὰ πὸ ἀκούω ἕνα νέο ἔργο σας καὶ μὴ κινεῖται τὸ ἐνδιαφέρον περισσότερο παρὰ γιὰ τὰ ἴδια τὰ ἔργα μου. Μὲ δύο λόγια σὰς ἐκτιμῶ καὶ σὰς ἀγαπῶ. Ἀπὸ τοὺς σύγχρονους μου θὰ μείνετε πάντα ἐκεῖνος πὸ ἐκτιμῶ περισσότερο. Θὰ μὴ κἀνετε ἐξαιρετικὴ εὐχαρίστηση ἀν μὴ γράψετε λίγες γραμμές; αὐτὸ θὰ μὲ ἀνακούφιζε πολὺ. Ἡ τέχνη ἐνώνει ὅλα τὸν κόσμο, πόσο μάλλον τοὺς ἀληθινούς καλλιτέχνες καὶ ἰσως θὰ μὴ κἀνετε ἰὴν τιμὴ νὰ μὲ θεωρεῖτε ἕνα ἀπὸ αὐτούς».

Στὸ γράμμα αὐτὸ ὁ Κερουμπίνι δὲν ἀπάντησε.

Ἡ μετὰ τὴν ἀπὸ τὸ ἀρμονικό ὄφος, πὸυ χαρακτηρίζεται τῆς πρώτης σονάτης, στὸ ἀρμονικό μαζὶ καὶ ἀντιοπτικὸ ὄφος τῶν τελευταῖων σονατῶν γίνεται βαθμιαία μὲ συχνές ἐπανόρθους στὸ πρῶτο ὄφος καὶ μὲ πολλοὺς κόπους. Ξεῦρομε μὲ πῶσους κόπους γράφτηκε ἡ κολλοσιαία σονάτα σὲ σὶ ὄφ. ἔλασσονα ἔργον 105 καὶ ἡ Ἐπίσημη λειτουργία. Καὶ παρατηροῦμε ὅτι ἐνῶ ὁ Μπετόβεν στὰ πρῶτα του χρόνια εἶχε μία καταπληκτικὴ γονιμότητα γιὰ τὴν ὀπία μάλιστα ὑπερβαίνετο, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι εἰς βάρος τῆς ποιότητος, ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια γίνεται ὀλοένα καὶ πὸ δύστοκος. Ἄλλὰ ἂν συγκρίνωμε τὸ ἀρμονικό ὄφος τῆς σονάτας σὲ τὸν δέκατο μὲζ, ἔργον 27 μὲ τὸ ἀρμονο-ἀντιοπτικὸ ὄφος τῆς σονάτας σὲ σὶ ὄφ. μ. ἔργον 106, θὰ καταλάβωμε γιὰτὶ ἡ δεῦτερη τὸν ἐκούρασε τόσο ἐνῶ ἡ πρώτη βγήκε αὐθόρμητα σάν ἕνα αὐτοσχέδιασμα.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Μπετόβεν πάνω σ' ὄλοους τοὺς μουσουργοὺς τοῦ 19ου αἰῶνα ὑπῆρξε ὄχι μόνο τεράστια ἀλλὰ καὶ συντριπτικὴ γι' αὐτούς. Γιὰ ὄλους ὑπῆρξε ὁ μεγάλος δάσκαλος καὶ στὸ ἔργο του βρῆκαν τὴν ἀφετηρία γιὰ ἕνα νέο ἐκίνημα. Ἄλλὰ ὅσο μεγάλος ὑπῆρξε ὡς δημιουργὸς τόσο κακὸς δάσκαλος στάθηκε γιὰ ἐκείνους πὸυ θέλησαν νὰ συνεχίσουν στὸν δρόμο πὸυ αὐτὸς χάραξε ἐκκινώντας ἀπὸ τὸν Χάιντν καὶ τὸν Μότσαρτ. Ὅπως κάθε ἔργο τέχνης καὶ ἐν γένει κάθε ἔργο ἀνθρώπινου, ὅσο τέλειο καὶ ἂν εἶναι, περιεχί τὰ σπέρματα τῆς παρακμῆς, ἔτσι καὶ τὸ ἔργο

τοῦ Μπετόβεν περιεχί ὄρισμένα στοιχεῖα ἐπικινῶνετα πὸυ ὅσο περνοῦσαν ἀπὸ τὴν ἀφομοιωτικὴ καὶ δημιουργικὴ τὸν πνοὴ φάντασαν σάν μεγαλόπρεπα εὐρήματα, ὅταν ὄμως χρησιμοποιήθηκαν ὄχι σάν ἕνα σύνολο ἀλλὰ σάν ἐξέχωρα στοιχεῖα φάνηκαν σάν ἀβρότιτες.

Ἡ κυριαρχία τοῦ ρυθμοῦ, τοῦ βίαιου ὀλλῶς φορῆς ρυθμοῦ, πὸυ τὸν Μπετόβεν εἶναι ἕνα ἐξέπασμα μιάς ἐκρηκτικῆς Ἰδιοσυγκρασίας, ἐπέφτετο ὄργότερα στὴν μεγαλοφροσύνη κι' ἀκόμη πὸ πέρα τοῦ βάρβαρου ρυθμοῦ μιάς μουσικῆς πὸυ ἔχασε κάθε ἰδέα τοῦ μέτρου. Ἡ «μουσικὴ ἰδέα» ὄδηγεῖ στὴν προγραμματικὴ μουσικὴ καὶ τὸ συμφωνικό ποίημα, πὸυ εἶναι μία ὄμολογία ἀδυναμίας γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ στὸν πολὺπλοκο συμβολισμό τοῦ λάιτ-μότβ ἡ τὸν μυστικιστικό κυκλισμό. Ἡ θεματικὴ ἀνάπτυξη ὄδηγεῖ σὲ ψυχρὴ καὶ ἀνιάρης πολλῆς φορῆς συμβατικότητες πὸυ στέρησαν τὴ μουσικὴ ἀπὸ κάθε αὐθορμητισμό. Ἡ συνεχρῆς ἐπέκταση τῶν διαστάσεων τῶν ἔργων—πὸυ ἀπέτέλεσε τὸ σπουδαιότερο ψεγάδι πὸυ βρῆκαν τὸν Μπετόβεν οἱ σύγχρονοί του, ἀκόμη καὶ οἱ θαυμασταί του— ὄδηγεῖ στῆς τεράστιες διαστάσεις τῶν συμφωνιῶν τοῦ **Bruckner** καὶ τοῦ **Mahler** καὶ τὴν ἐπικράτηση τῆς ἰδέας τοῦ γερμανικοῦ **kolossal**. Ἡ ἀσῆρηση τῶν ὀργάνων τῆς κλασσικῆς ὄρχηστρας, ὄπου κυριαρχοῦσαν τὰ ἔγχωρα, μὲ τὴν προσθήκη ὄλο καὶ περισσότερο χάλκινων, ὄδηγεῖ στῆς τερατώδεις ὄρχηστρες τοῦ Μπερλιόζ. Ἡ ἀναζητήση τῶν ὄρχηστρικών συνδυασμῶν, στῆς ὄρωστικῆς ἡχητικῆς ἀναζητήσεως τῶν ἐμπρεσιονιστικῶν φωτισκίσεων καὶ τὰ βίαια ὄρχηστρικά ἐφέθη τοῦ Στραβίνσκου. Ἡ διόγκωση ὄλων αὐτῶν τῶν στοιχείων εἶχε ὄς ἀποτέλεσμα τὸ ἀδιέλεθο στὸ ὄποῖον βρίσκεται ἡ μουσικὴ στὸν αἰῶνα μας μὲ τὴν στείρα ἀναζητήση μέσον ἐκφράσεως ἐνὸς ψυχικοῦ κόσμου πὸυ φαίνεται νὰ ἐξέλιπε πνιγμένος μέσα σ' αὐτὰ τὰ μέσα πὸυ ἀναζητεῖ γιὰ νὰ ἐκφραστῆ.

Παράλληλα διαπλάσθηκε μία ἰδεώδης μορφή μουσουργοῦ πάνω στὸ καλοῦπι τοῦ Μπετόβεν, μία μορφή πὸυ τὴν ζωντανεῖ οἱ **Romain Rolland** στὸ δεκάτομο **Jean Christophe** του. Εἶναι ὁ δυνατός μὲ τὰ τρομερὰ σγόνια, ὁ ἀπότομος καὶ βίαιος πὸυ βάζει μέσα στὸ ἔργο του ὄλα τὰ ἀγαλινάτα πάθη του, πὸυ κρμεῖται χωρὶς τύφηση γιὰ νὰ φτιάξῃ κάτι ὀλότελα δικό του, πὸυ δὲν γνωρίζῃ κανένα φραγμό ἔξω ἀπὸ τὸν δικό του τὸν νόμο. Τέτοιους «τιτάνιους» μουσουργοὺς γνώρισε πολλοὺς ὁ 19ος αἰῶνας ἀκόμη καὶ ὁ 20ός χωρὶς ὄμως νὰ γνωρίζῃ νέες πέμπτες, νέες ἔβθομες καὶ νέες ἐνατες συμφωνίες. Δὲν ξέρουμε κατὰ πόσον αὐτὴ ἡ μορφή εἶναι ἡ ἀκριβὴς ἀπεικόνιση τῆς τόσο ἀνθρώπινης φυσιογνωμίας τοῦ Μπετόβεν καὶ μὴ κἀνοντας τὴν βιογραφία του ἕνα τέτοιο θέμα δὲν μὰς ἀπασχολεῖ τώρα. Μελετώντας ὄμως τὸ ἔργο του δὲν βλέπομε κανένα ἐπαναστάτη ἀλλὰ ἕνα συνεχιστὴ πὸυ ἴσως νὰ προχώρησε πάρα πολὺ. ἴσως νὰ μὴν εἶδεν ἀπερίοριστο σεβασμό στὴν φόρμα πὸυ κληρονόμησε. Πίστετε ὄμως εἰ ἡ φόρμα πὸυ εἶναι κατὰ τὸ εὐπλαστο—εὐπλαστὴ γίνεται καὶ γιὰ τὸν Μπαχ ἡ ὄκαμπη φούγκα—ἀποτελεῖ μία πρωταρχικὴ ἀνάγκη γιὰ κάθε ἔργο τέχνης. Αὐτὴ ἡ φόρμα πὸυ ἐπέτρεπε νὰ ἐκφραστῆ μὲ πλαστικότητα τὸν πλοῖσο ψυχικό τοῦ κόσμου, ἡ ἀπαλῆ τῆς ἐκκρήψεως τοῦ πάθους του ὄστε νὰ μὴν εἶναι μόνο τυφλὸ πάθος ἀλλὰ καὶ ὄμορφιά.

Ὅταν φτάνωμε τῆς ἀναλύσεως στὰ προηγούμενα σημειώματα, προσπαθήσαμε νὰ περιοριστοῦμε στὴν κα-

βαρῶς τεχνική πλευρά μὲ κίνδυνο νὰ πῶσμε σὲ μίᾶ ἀνιαρὴ στεγνότητα καὶ σχολαστικότητα. Μᾶς ἀπασχόλησε ἡ ὕλη καὶ ἡ λεπτομέρεια τῆς. Κι' ὁ ἀνατόμος ποῦ σχιζεῖ τὶς σάρκες ἐνὸς ἀνθρώπινου κορμιοῦ μπορεῖ ἴσως νὰ ξεχάσῃ πῶς λίγες ὥρες πρὶν αὐτὸ τὸ κορμὶ τὸ θέρμαινε ἡ ζωὴ, ὅτι αὐτὲς οἱ πετρωμένες σάρκες σπαρτάρισαν κάποτε ἀπὸ τὸν πόθο, ὅτι αὐτὸ τὸ ἀκίνητο στήθος τὸ γέμισε ἡ ἀνάσα τῶν αἰώνιων συναισθημάτων καὶ τῶν ὥραίων ἐνθουσιασμῶν καὶ τῶσφιξεν ὁ πόνος, ὅτι στὴν ἁμορφὴ αὐτῆ μᾶζα τοῦ μυαλοῦ θρόνισσε ἡ σκέψῃ ποῦ θέλησε νὰ συλλάβῃ τὸ μυστήριον τῆς ζωῆς καὶ τοῦ οὐπαντος. "Εἶσι κι' ἡμεῖς καθὼς κομματιαζοῦμε ἓνα ἔργον τέχνης γιὰ νὰ μελετήσωμε τὴν ὕλικήν του λεπτομέρεια μπορεῖ νὰ ξεχάσωμε πῶς ὅταν τὸ συνέλαβε ὁ δημιουργὸς του ἦταν κι' αὐτὸ ἓνα ὄν γεμᾶτο ζωῇ καὶ πόθους καὶ αἰσθήματα καὶ ὅτι ἓνα ἀπολλῶνιον πνεῦμα τοῦ ἔδωσε τὴν πλαστικότητα τῆς ὕφῃς καὶ τὴν ἁρμονία τῶν ἀναλογιῶν. Ἡ ζωὴ τῶν συναισθημάτων εἶναι ἐκεῖνη ποῦ δίνει νόημα στὸ ἔργον τέ-

χνης καὶ ὄχι ἡ ὕλική λεπτομέρεια, ὅσο σοφὴ κι' ἂν εἶναι αὐτή. Τὰ τεχνικὰ εὑρήματα καὶ ἡ πλαστικότητα τῆς μορφῆς μπορεῖ ν' ἀποτελοῦν στοιχεῖα σημαντικώτατα σ' ἓνα ἔργον τέχνης ἐφ' ὅσον ὑπάρχει τὸ συναισθημα ποῦ θὰ τοῦ δώσῃ τὸ βαθύτερον νόημα. Τὸ συναισθημα ὁμοῦ εἶναι ὁ ἀλάνθαστος ὀδηγητὴς καὶ κριτής. Τὸ πνεῦμα συχνὰ παραπαίει καὶ ἡ τεχνικὴ ἐξελίσσεται. Ἡ ἱστορία γινώρισε στὸ πεδίου τῆς σκέψῃς καὶ τῆς ἐπιστήμης, θεωρίες ποῦ μέσοῦράνησαν καὶ ποῦ ξέπεσαν καὶ ξεχάστηκαν καὶ τεχνικὲς ποῦ ὁ χρόνος ξεπέρασε. Ἀλλὰ ἡ τέχνη, ποῦ τοῦ αἰσθηματος εἶναι ἡ πλαστικὴ ἐκδήλωσις, ζεῖ μίᾳ αἰώνια νεότητι. Κι' ὁ Ὅμηρος, ὁ Αἰσχύλος, ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Σαίξπηρ, ὁ Μπάχ, ὁ Μότσαρτ κι' ὁ Μπετόβεν, ποῦ ἔζησαν σὲ κόσμους τόσο διαφορετικοὺς ἀπὸ τὸ δικὸ μας, μᾶς μιλοῦν μίᾳ γλώσσᾳ γνώριμῃ καὶ μποροῦμε μέσα στὸ ἔργον τοῦς νὰ ζοῦμε μὲ τὴν ἴδια ἐντασι τὰ συναισθηματα ποῦ τοῦς ἐνέπνευσαν.

Τ Ἐ Λ Ο ς