

# ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ Ι

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2008

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ❁ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ  
Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ  
❁ ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΜΠΑΤΖΙΟΥ, Η ΦΩΝΑΣΚΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ ❁  
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΜΙΑΝ ΕΙΚΟΝΑ: Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΡΟΔΟ-  
ΘΕΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΣΥΜΦΩΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ❁ ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ,  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΓΙΑ ΤΟ «ΦΛΑΟΥ-  
ΤΟ» ❁ ΕΠΕΤΕΙΑΚΗ ΣΥΝΑΥΛΙΑ, ΣΕ ΠΟΙΗΣΗ ΣΟΛΩΜΟΥ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ ❁ ΦΟΙΤΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



---

Ε Π Ι Κ Ο Ι Ν Ω Ν Η Σ Τ Ε Μ Α Ζ Ι Μ Α Σ

---

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ίονίου Πανεπιστημίου  
Πέτρινο Κτίριο, Παλαιό Φρούριο, Κέρκυρα 49 100

Τηλ.: 26610 87537, 26610 87115 / fax: 26610 87573, 26610 87517  
[www.ionio.gr/~GreekMus](http://www.ionio.gr/~GreekMus)  
e-mail: [eremus@ionio.gr](mailto:eremus@ionio.gr)

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Άττικής

## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΜΕ ΤΟ ΑΝΑ ΧΕΙΡΑΣ ΤΕΥΧΟΣ τὸ Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου ἐγκαινιάζει μία καινούργια ἐκδοτικὴ πρωτοβουλία. Ὁ Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων, ἡ νέα περιοδικὴ ἐκδοση τοῦ ΕΕΜ, ἀποτελεῖ συνέχεια καὶ μετεξέλιξη τοῦ Τριμηνιαίου Δελτίου, τὸ ὁποῖο μετὰ ἀπὸ ἑπτὰ τεύχη αἰσθάνθηκε ἔτοιμο καὶ τὴν ὕλη του νὰ αὐξήσῃ καὶ τὸ χαρακτῆρα του νὰ ἀλλάξῃ. Ἀποφασιστικῆς σημασίας γιὰ τὴν εξέλιξη αὐτὴ ἦταν ἀφενὸς ἡ ποικιλία καὶ ἡ σημασία τοῦ ὕλικου ποὺ καθημερινὰ ἔρχεται στὴν ἐρευνητικὴ ἐπιφάνεια σχετικὰ μὲ τὴν ἔντεχνη μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα καὶ ἀφετέρου ἡ θετικότερη ἀποδοχὴ ποὺ γνώρισε τὸ Δελτίο σὲ αὐτὰ τὰ δύο χρόνια τῆς παρουσίας του. Ἰδιῶτες καὶ φορεῖς, ἐρευνητὲς καὶ ἀπλὰ ἐνδιαφερόμενοι γιὰ τὴ μουσικὴ ἀγκάλιασαν τὴν περιοδικὴ μας ἐκδοση στὴν ἀπερχόμενη μορφή της. Θὰ θέλαμε γιὰ ἀκόμα μία φορὰ νὰ τοὺς εὐχαριστήσουμε γιὰ τὴν ἀμέριστη ἠθικὴ (καὶ ἐνίοτε ὕλική) στήριξή τους.

Ὁ Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων θὰ κυκλοφορεῖ τρεῖς φορές τὸ χρόνο καί, ὅπως εἶναι εὐκόλο νὰ διαπιστώσετε, θὰ ἔχει αὐξημένο ἀριθμὸ σελίδων καὶ θεμάτων, καθὼς καὶ μεγαλύτερες σὲ ἔκταση μελέτες καὶ παρουσιάσεις τεκμηρίων. Ἡ λέξη «Ἑλληνομνήμων» χρησιμοποιοῦντο ὡς τίτλος τοῦ πρωτοποριακοῦ ἑπτανησιακοῦ περιοδικοῦ, ἱστορικῆς καὶ φιλολογικῆς ὕλης, τὸ ὁποῖο ἐξέδιδε ὁ Κερκυραῖος Ἀνδρέας Μουστοξύδης ἀπὸ τὸ 1843 ἕως τὸ 1853 (καὶ ὡς μέρος τίτλου, στὸν πολὺ νεώτερο Νέο Ἑλληνομνήμονα τοῦ ἐπίσης Κερκυραίου Σπυρίδωνος Λάμπρου). Ἐδῶ χρησιμοποιεῖται ὄχι μόνον ὡς προφανῆς φόρος τιμῆς πρὸς τοὺς δύο αὐτοὺς ἐντόπιους ἐκπροσώπους ἐνὸς ἐνδοξοῦ ἐκδοτικοῦ παρελθόντος, ἀλλὰ κυρίως ὡς εὐτυχῆς μονολεκτικὴ παράκαμψη τοῦ προβλήματος ποὺ ἔθετε ἡ ἀκριβὴς ἀπόδοση τῆς γνωστικῆς περιοχῆς, στὴν ὁποία θὰ ἐξακολουθήσει νὰ κινεῖται ἡ ἀνανεωμένη ἐκδοση: ἱστορία τῆς μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα. Ὅσο γιὰ τὸ πολυτονικὸ σύστημα, θεωρήθηκε προσφορότερο γιὰ ἓνα ἔντυπο ποὺ θὰ δημοσιεύει τακτικὰ ἑλληνικὰ κείμενα τοῦ παρελθόντος εἴτε σὲ πλήρη εἴτε σὲ ἀποσπασματικὴ μορφή.

Σὲ αὐτὸ τὸ πρῶτο τεῦχος θὰ διαβάσετε μία μελέτη γιὰ τὰ ἑλληνικὰ θεατρικὰ περιοδικὰ τοῦ 19ου αἰώνα καὶ τίς σημαντικὲς πληροφορίες ποὺ ἀντλοῦνται ἀπὸ αὐτὰ σχετικὰ μὲ τὴ μουσικὴ. Τὰ περιοδικὰ αὐτὰ χρονολογοῦνται ὅλα στὴν περίοδο πρὶν ἐμφανιστεῖ ἡ Μουσικὴ Ἐφημερὶς τοῦ Ναπολέοντος Λαμπελέτ. Ἀκολουθεῖ ἓνα ἄρθρο σχετικὸ μὲ τὴ φωνασκία στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ. Στὰ τεκμήρια παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ ἡ μοναδικὴ γνωστὴ ἀπεικόνιση τοῦ συνθέτη Διονυσίου Ροδοθεάτου, καθὼς καὶ οἱ ἀναλυτικὲς περιγραφὲς τῶν ὀρχηστρικῶν μουσικῶν χειρογράφων τῶν τριῶν συμφωνικῶν ἔργων του. Τὸ τεῦχος ὀλοκληρώνεται μὲ τὴν ἐνημέρωση γιὰ τίς ἐρευνητικὲς δραστηριότητες τοῦ ΕΕΜ στὸ πλαίσιο τῶν ἐκπαιδευτικῶν στόχων του, ἀλλὰ καὶ γιὰ τίς πρόσφατες καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις του.

Ἐλπίζοντας ἡ νέα αὐτὴ μορφή τοῦ περιοδικοῦ μας θὰ ἀνταποκριθεῖ στὸ αὐξημένο ἐνδιαφέρον σας, σᾶς εὐχόμαστε καλὴ ἀνάγνωση.

# ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Σ Τ Η Ν Α Θ Η Ν Α Τ Ο Υ 1 9 Ο Υ Α Ι Ω Ν Α

Παιζότανε ό Φάουστ,

δὲ θυμᾶμαι ἂ σὲ δράμα ἢ σὲ μελόδραμα<sup>1</sup>

**Ἡ** ιστορία τοῦ μουσικοῦ τύπου τῆς Γαλλίας<sup>2</sup> ξεκινάει μὲ ἓνα παράδοξο: τὸ πρῶτο σημαντικό ἔντυπο πού κυκλοφόρησε τὸ ἐξέδιδε ἓνας λογοτέχνης πού ἔγραφε γιὰ τὴ μουσικὴ χωρὶς νὰ ξέρει νὰ διαβάσει οὔτε μία νότα. Ὁ λόγος γιὰ τὸν Julien-Louis Geoffroy καὶ τὴν *Journal des débats* (1800-1814), μιὰ ἐφημερίδα πού ἀσχολοῦνταν μὲ τὸ θεατρικὸ φαινόμενο ἐν γένει καὶ προσέγγιζε τὴν ὄπερα κυρίως ὡς εἶδος λογοτεχνικὸ (δηλαδή ἀντιμετώπιζε τὸ λιμπρέτο ὡς θεατρικὸ κείμενο χωρὶς νὰ ἀσχολεῖται μὲ τὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς), ἐνῶ τὰ τεχνικὰ μουσικὰ σχόλια ἀπουσίαζαν ἐντελῶς. Θὰ χρειαστεῖ νὰ περάσουν ἀρκετὰ χρόνια ὡς τὴ στιγμή πού θὰ ἐμφανιστεῖ στὰ γαλλικὰ τυπογραφεῖα τὸ πρῶτο ἐπὶ τῆς οὐσίας μουσικὸ περιοδικό, ἡ *Revue Musicale* πού ἐξέδιδε ὁ François-Joseph Fétis (1827-1833) καὶ στὴ συνέχεια ὁ γιὸς τοῦ Eduard (1833-1834), μέχρι πού τὸ περιοδικὸ ἀνέλαβε ὁ Maurice Schlesinger καὶ τὸ μετέτρεψε στὴν *La Gazette Musicale* (1834-1880). Ἡ *Revue Musicale* εἶχε στόχους διδακτικούς καὶ δημοσίευε κείμενα θεωρητικά, ἱστορικά, βιογραφίες συνθετῶν, κριτικές.

Στὸν ἐλληνικὸ χῶρο τὰ πράγματα φαίνεται νὰ ἔχουν τὴ δική τους παράδοξη ἱστορία. Καὶ ἐδῶ τὸ μουσικὸ ἔντυπο ξεπηδάει οὐσιαστικά ἀπὸ τὸν χῶρο τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ προσπαθήσουμε νὰ καταλάβουμε τί ἀκριβῶς σήμαινε θέατρο ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸ *Θέατρον*, πού ὁ Γιάννης Σιδέρης<sup>3</sup> θεωρεῖ τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔντυπο πού κυκλοφόρησε, μὲ ἐξώφυλλο καὶ ὀπισθόφυλλο δίγλωσσο (ἐλληνικό-γαλλικό). Στὴν πρώτη σελίδα τοῦ πρώτου

1. Δημήτριος Π. Ταγκόπουλος, *Φιλολογικά πορτραῖτα*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κώστας Καφαντάρης, Ἐκδόσεις Ὀδυσσεύς, Ἀθήνα 1988, σ. 90.
2. Βλ. Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
3. Γιάννης Σιδέρης, *Ἱστορία τοῦ νέου ἐλληνικοῦ θεάτρου, 1794-1944*, τόμος Α' (1794-1908), Μουσεῖο καὶ κέντρο μελέτης τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου, Ἐκδόσεις Καστανιώτη, Ἀθήνα 1990, σ. 220-1, ὅπου καὶ ὅλες οἱ ἀναφορὲς στὸν Σιδέρη. Ὁ σημαντικὸς ἱστορικὸς τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου εἶχε προσέξει τὴν ἰδιαιτερότητα τοῦ συγκεκριμένου περιοδικοῦ, ὅτι δηλαδή τὸ περιεχόμενο δὲν ἀνταποκρινόταν στὸν τίτλο του, ἀλλὰ τὸ ἀνέγνωσε μὲ λανθασμένο τρόπο: ἐξέλαβε τὸ αὐξημένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν μουσικὴ ὡς ἔνδειξη ξενομανίας («Ὀλοφάνερα λοιπὸν πρόκειται νὰ ἐξυπηρετεῖ τοὺς ξένους θιάσους») καὶ ὄχι μελομανίας (οἱ ξένοι θίασοι ἦταν θίασοι ὄπερας, ἀρα τὸ *Θέατρον* ὀλοφάνερα ἐξυπηρετοῦσε τοὺς θιάσους ὄπερας), γεγονός πού ἀποτελεῖ μιὰ σταθερὴ παρεξήγηση στὶς ἱστορίες τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου: ἡ ἔλλειψη ὀπερατικῶν σχημάτων μὲ Ἑλληνες καλλιτέχνες (ἕως τὸ 1888 πού δημιουργήθηκε ὁ πρῶτος ἐπίσημος ἐλληνικὸς μελοδραματικὸς θίασος), ὁδήγησε τὴν πλειονότητα τῶν ἱστορικῶν τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου νὰ συγχέουν τὴν ἔννοια τοῦ «θιάσου ὄπερας, ἢ ὀπερέτας» μὲ ἐκείνη τοῦ «ξένου θιάσου» ἀλλὰ καὶ νὰ ἐρμηνεύουν τὴν ἀγάπη τοῦ κοινοῦ γιὰ τοὺς θιάσους πού θεράπευαν τὸ μουσικὸ θέατρο, ὡς ξενομανία. Γιὰ τὸν θεατρικὸ περιοδικὸ τύπο τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα, βλ. καὶ Ρέα Γρηγορίου, «Περιοδικὰ γιὰ τὸ θέατρο ἀπὸ τὸν προηγούμενο αἰῶνα μέχρι σήμερα», *Περίτεχνον* 1 (1999), σ. 10-12.



φύλλου (26-9-1876) δημοσιοποιούνται οι επιδιώξεις του περιοδικού: «Τὸ Θέατρον, ἐμφανιζόμενον εἰς τὸν δημοσιογραφικὸν ὀρίζοντα σκοπὸν κύριον αὐτοῦ προτίθεται νὰ διατηρῆ ἐνήμερον τὸν ἀναγνώστην αὐτοῦ εἰς τὰ ἀφορῶντα τὸ θέατρον, ἀμερολήπτως κρῖνον τὰς ἐκάστοτε παραστάσεις καὶ περιοριζόμενον ἀποκλειστικῶς εἰς τὸν θεατρικὸν καὶ φιλολογικὸν κόσμον, χωρὶς νὰ λησμονῆ καὶ τὴν Ἑλληνικὴν Σκητὴν ὅπουδῆποτε καὶ ἂν ᾖ, φροντίζον συγχρόνως νὰ ἀναγράφῃ ἐκάστοτε εἰδήσεις περὶ τῶν σπουδαιότερων ἐν Εὐρώπῃ θεατρικῶν παραστάσεων. Τὸ πρόγραμμα τῆς ἐφημερίδος ἀναπτύσσεται ἐν τῇ τελευταίᾳ σελίδι», στὴν ὁποία διαβάζουμε: «Τὸ Θέατρον ἐκδιδόμενον ἅπαξ τῆς ἑβδομάδος ἐπὶ τοῦ παρόντος θὰ περιέχῃ

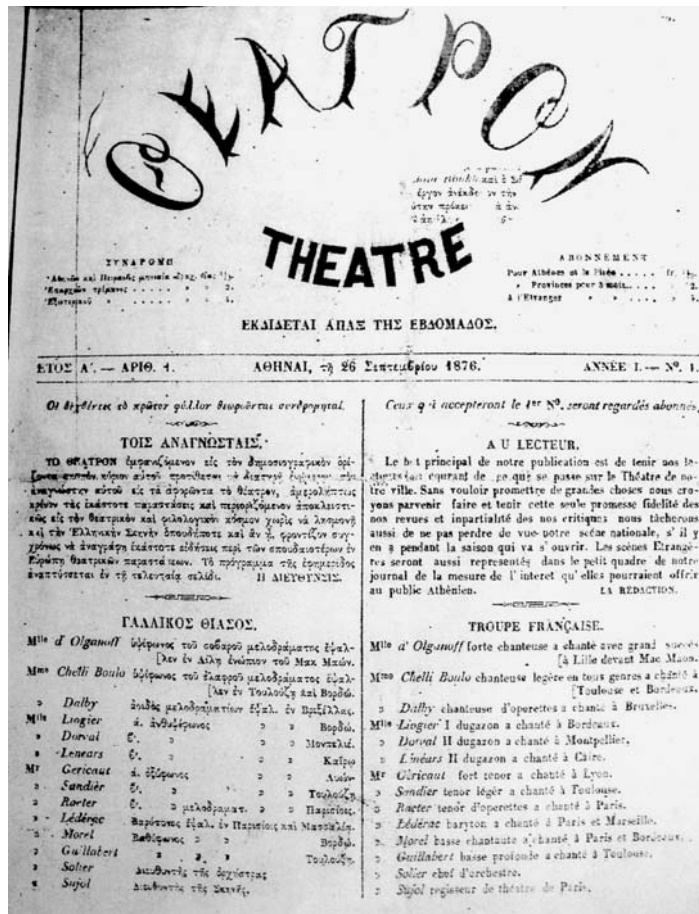
- α) βιογραφίας τῶν διαφόρων μουσουργῶν καὶ δραματοποιῶν
- β) τὴν ὑπόθεσιν τοῦ ἐκάστοτε διδασκομένου μελοδράματος ἢ δράματος
- γ) κρίσεις ἐπὶ τῶν παριστανόμενων μελοδραμάτων

δ) εἰδήσεις καὶ ἀνταποκρίσεις περὶ τῶν ἐν Ἑλλάδι θεάτρων καὶ

ε) ἐπιθεώρησιν τῶν ἐν τοῖς εὐρωπαϊκοῖς θεάτρους παριστανομένων ἔργων.

Τὸ Θέατρον δέχεται δωρεὰν συντόμους διατριβάς ἀφορώσας εἰς τὸ θέατρον καὶ ἰδίως τὸ ἑλληνικὸν συμφώνως πρὸς τὰς ἀρχάς του [...].»

Ἄν στις προγραμματικές ἐξαγγελίες τοῦ περιοδικοῦ τὸ θέατρο ἐρχεται νὰ τοποθετηθεῖ μετὰ ἀπὸ τὴ μουσική, καθὼς οἱ μουσουργοὶ καὶ τὰ μελοδράματα προηγούνται τῶν δραματοποιῶν καὶ τῶν δραμάτων, στὴν τελικὴ ὕλη τοῦ ἐντύπου τὸ θέατρο πρόζας ἀπουσιάζει ἐντελῶς, μὲ μοναδικὴ ἐξαίρεση τὴν δημοσίευση ἐνὸς μόνον θεατρικοῦ μονόπρακτου, ποὺ περιέχει ὅμως μουσικὴ στὸ πιάνο καὶ τραγούδι στὰ γαλλικά<sup>4</sup>, καὶ κάποιες θεατρικὲς εἰδήσεις ἐπικαιρότητας. Στὸν τετράμηνο βίο του (26 Σεπτεμβρίου 1876 - 29 Ἰανουαρίου 1877) τὸ Θέατρον ἐξέδωσε 16 ἑβδομαδιαῖα φύλλα (14 τετράφυλλα, 1 ἐξάφυλλο, 1 ὀκτάφυλλο) καὶ δημοσίευσε 6 βιογραφίες συνθετῶν (Héroid, Donizetti, Offenbach, Halévy, Boieldieu, Auber),



13 ἑκτενεῖς ὑποθέσεις ὀπερῶν μὲ παραθέματα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα σημεῖα, κυρίως ἄριες (Ἡ εὐνοουμένη, Gré-aux-Clercs, Ἡ κυρία Ἀρχιδουξ, Ἡ πλουσία ἀρτοπῶλις, Ἡ Ἰουδαία, Ἡ ἀστραπή, ὁ Γουλιέλμος Τέλλος, Ἡ βωβὴ τῶν Πορτίκων, Ἡ κόρη Ἀγγῶ,<sup>5</sup> Ἡ ὠραία μυροπῶλις, Οἱ Διαμαρτυρόμενοι, Αἱ δύο δίδυμοι Gironflé καὶ Gironfla, Ἡ βασιλις Indigo), κριτικὲς παραστάσεων τοῦ λυρικοῦ, κυρίως, θεάτρου (τὸ ρεπερτόριο τοῦ ὁποῦ οὐσιαστικὰ καθόριζε καὶ τὴν ὕλη τοῦ περιοδικοῦ), ἀνταποκρίσεις μελοδραματικῶν παραστάσεων ἄλλων πόλεων (Κέρκυρα, Κεφαλληνία, Ἰθάκη, Πάτρα, Σύρος), διεθνῆ μουσικὰ νέα, ἐγχώρια μουσικὰ νέα, καθὼς καὶ μουσικὲς διαφημίσεις: γιὰ πωλήσεις «κλειδοκυμβάλων» καὶ «βιολίων», γιὰ χορδιστὲς κλειδοκυμβάλων, γιὰ μουσικὲς

5. Ἐπειδὴ ἡ ὑπόθεση τῆς Κόρης Ἀγγῶ ἦταν γνωστὴ, καταχωρήθηκαν μόνον «οἱ ὠραιότεροι στίχοι τῆς». βλ. ὁ.π. 12 (29-12-1876) σ. 1. Προφανῶς γιὰ τὸν ἴδιο λόγο δὲν παρατέθηκε καὶ βιογραφικὸ τοῦ συνθέτη τοῦ κωμικοῦ αὐτοῦ μελοδράματος, Lecocq, ὅπως ἐπίσης, γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους θὰ πρέπει νὰ ἀπουσιάζει καὶ τὸ βιογραφικὸ τοῦ Rossini ἀπὸ τὴν παρουσίαση τοῦ Guillaume Tell. βλ. καὶ σημ. 6.

4. Ἔρωσ ἐκ συμφέροντος, χαρακτήρ εἰς πράξιν μίαν, Θέατρον 7 καὶ 8 (13 καὶ 23 Νοεμβρίου 1876 ἀντιστοίχως).

ἀναγωγές για πιάνο όλων τῶν ἔργων τοῦ ρεπερτορίου τῆς τρέχουσας σαίζὸν μαζί με τὰ λιμπρέτα τους – πού βεβαίως ἦταν πολύ περισσότερα ἀπὸ αὐτὰ πού παρουσιάζονται στὸ Θέατρον – σὲ ἐκδόση τοῦ μουσικοῦ ἐκδοτικοῦ οἴκου Βελούδιου, ἀπὸ τὸν ὁποῖο μποροῦσε κανεὶς νὰ προμηθεύεται καὶ τὸ περιοδικό.

Στὸ πρῶτο φύλλο, ἀμέσως μετὰ τὸ editorial ὑπάρχει ἡ σύνθεση τοῦ «Γαλλικοῦ θιάσου» (διάβαζε: τοῦ θιάσου γαλλικῆς ὄπερας) καὶ τοῦ ρεπερτορίου του. Βρισκόμαστε ἀκόμη στὰ πρῶτα χρόνια τῆς ὑποδοχῆς τῆς γαλλικῆς ὄπερας στὴν Ἀθήνα, καὶ καθὼς τὸ ἐλληνικὸ κοινό, γιὰ χρόνια συνηθισμένο στὶς μελωδίες τοῦ Verdi καὶ τοῦ Bellini, θέλει νὰ ἀκούσει καὶ κάτι διαφορετικὸ, ἢ γαλλικὴ ὄπερα ἔχει μεγάλη ἀπήχηση. Ἔτσι τὸ ρεπερτόριο, παρότι δὲν περιορίζεται σὲ ἔργα Γάλλων συνθετῶν, εἶναι “γαλλικῆς” φύσεως: grand-opéra, opéra-comique, opéra bouffe (ἢ Favorite τοῦ Donizetti καὶ ὁ Guillaume Tell τοῦ Rossini ἔχουν πολιτογραφηθεῖ ὡς “γαλλικῆς ὄπερας”). Παρόλα αὐτὰ τὸ περιοδικὸ δὲν ἀσχολεῖται μόνον μὲ τὶς δραστηριότητες τοῦ γαλλικοῦ θιάσου, ἀναφέρεται καὶ σὲ παραστάσεις ἰταλικῆς ὄπερας (ἀναλυτικὰ ἀφιερῶματα δὲν εἶναι ἀπαραίτητα, καθὼς τὸ κοινὸ ξέρεי τὰ ἔργα),<sup>6</sup> ἀλλὰ καὶ σὲ ὀλιγάριθμες παραστάσεις θεάτρον πρόζας καὶ ἐλληνικῶν θιάσων. Τὸ Θέατρον μᾶς δίνει πολὺτιμες πληροφορίες γιὰ τὴν μουσικὴ θεατρικὴ ἱστορία τῆς ἐποχῆς, ξεχασμένες ἢ ἀγνωστες στὶς μέρες μας. Παρακολουθοῦμε, π.χ., τὴν παρουσία τῆς γαλλικῆς ὄπερας στὴν Ἰταλία: «Κατὰ τὸν Trovatore [περιοδικό] τοῦ Μιλάνου 41 νέα μελοδράματα ἐδιδάχθησαν κατὰ τὸ λῆξαν ἔτος ἐν τοῖς Ἰταλικοῖς θεάτροις. Ἐκ τούτων πέντε εἰσὶ τῶν μουσουργῶν Halévy, Ambroise Thomas, Flotor [sic], Duprat, πρῶτον ἤδη διδαχθέντα ἐν Ἰταλίᾳ»,<sup>7</sup> ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ἀφιξὴ ἰταλικῶν μελοδραματικῶν θιάσων στὴν Ἰθάκη,<sup>8</sup> τὴν καριέρα τοῦ Ἑλληνα ὀξύφωνου Κρητικοῦ στὴ Νέα Ὑόρκη<sup>9</sup> «ὑπὸ τοῦ φοιτητοῦ τῆς ἰατρικῆς κ. Ν. Μάγγελ καὶ δεύτερον μουσικὸν ἔργον ἐπιγραφόμενον Ἀνάμνησις, οὗ τὸ πρῶτον αὐτοῦ ἔργον, Τὸ ὄρφανόν, ἔτυχε βραβεῖου, κατὰ τὴν τελευταίαν



τῶν Ὀλυμπίων περιόδον»<sup>10</sup> ἢ τὸ «μουσικὸν τεμάχιον διὰ κλειδοκύμβαλον μελοποιηθὲν ὑπὸ τοῦ κ. Ἀλ. Φορτσίνα ἐπιγραφόμενον δὲ La Chasse»<sup>11</sup> – πού πωλεῖται στὸν μουσικὸ οἶκο τοῦ Βελούδιου καὶ τὸ μουσικὸ βιβλιοπωλεῖο Wilberg – ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν παράστασή τους: «Ὁραιώτατον μουσικὸν τεμάχιον συνέθεσεν ὁ φιλόμουσος κ. Παραμυθιώτης, ἐπὶ ποιηματίου τινὸς τοῦ κ. Μανούσου, ὅπερ θὰ μέλψη ἐν τῷ θεάτρῳ ὁ Κὸς Λεδεράκ βαρύτονος».<sup>12</sup>

Εἶναι λοιπὸν σαφές ὅτι τὸ πρῶτο θεωρούμενο ἐλληνικὸ ἐντυπο μὲ εἰδικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ θέατρο, ἀφιερώνει τὸ μέγιστο μέρος τῆς ὕλης του στὴν κυρίαρχη θεατρικὴ μορφή τῆς ἐποχῆς, τὴν ὄπερα, καὶ μάλιστα τὴν γαλλικὴ, ἢ ὅποια ἦταν, ὅπως εἴπαμε, τῆς μόδας, ἀποτελώντας ἓνα ἄρτιο συμπλήρωμα γιὰ τὸν ὀπερόφιλο θεατὴ τῆς παράστασης. Τὰ ὅποια ἐρωτηματικὰ μπορεῖ νὰ γεννᾷ τὸ γεγονός αὐτό, ὅτι δηλαδή ἡ ὄπερα, καὶ μάλιστα ἡ γαλλικὴ, ὑπερκέρασε τὴν παρουσία τοῦ δραματικοῦ θεάτρο, ἀπαντᾶται μέσα ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες ἐπιλογές τοῦ ἴδιου τοῦ περιοδικοῦ: τὸ γενικευμένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικὴ, πού εἶχε πλέον διαποτίσει τὴν ἀστικὴ κοινωνία τῶν Ἀθηνῶν, ἀποτελεῖ καὶ τὴν αἰτία γιὰ τὴν ὅποια τὰ μουσικὰ ζητήματα

6. Βλ. π.χ.: «Ἐπειδὴ ἡ ὑπόθεσις τοῦ Κουρέως εἶναι γνωστὴ διὰ τοῦτο δημοσιεύομεν τὴν τῆς Mme Archiduc».  
δ.π. 4 (17-10-1876), σ. 4.

7. Ὁ.π. 12 (8-1-1877), σ. 4.

8. Ὁ.π. 7 (13-11-1876), σ. 4.

9. Ὁ.π. 5 (24-10-1876), σ. 4.

10. Ὁ.π. 13 (8-1-1877), σ. 3-4.

11. Ὁ.π. 7 (13-11-1876), σ. 4.

12. Ὁ.π. 11 (18-12-1876), σ. 4.





μονοπωλούν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἐντύπου. Τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς ἦταν μουσικό.<sup>13</sup>

Στὰ ἴχνη τοῦ Θεάτρου φαίνεται νὰ βαδίζει καὶ ἡ Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησης (ἡ ὁποία ἔχει καὶ παρόμοιο λογότυπο) σὲ διεύθυνση Νικολάου Γ. Ἰγγλέ-

13. Ἀπορίες δημιουργεῖ ἡ ἐνσωμάτωση μέρους τοῦ ἐξωφύλλου (τοῦ τίτλου μόνο) τοῦ συγκεκριμένου περιοδικοῦ σὲ θεατρολογικὴ παραστασιολογικὴ ἐργασία ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπουσιάζει ἐντελῶς καὶ συνειδητὰ ἡ ὄπερα. Εἶναι θεμιτὸ ἢ ἔρευνα νὰ δίνει κατ' ἀρχὴν μεγαλύτερο βᾶρος στὴν ἑλληνικὴ παρουσία στὸ σανίδι κι ἔτσι νὰ ἀσχολεῖται ὄχι τόσο μὲ τὸ λυρικὸ θέατρο (ποῦ ὡς τὸ 1888 δὲν εἶχε ἐπισήμως ἐγκώριο θίασο νὰ τὸ θεραπεύει, παρότι παραστάσεις μὲ "Ἑλληνες καλλιτέχνες γίνονταν ἀπὸ τὸ 1880) ἀλλὰ μὲ τὸ δραματικὸ εἶδος. Ὅμως ὁ ἐξοβελισμὸς τοῦ λυρικοῦ θεάτρου ἀπὸ μίᾶ ἐξαντλητικὴ παραστασιογραφία τοῦ θεάτρου πρόζας σὲ συνδυασμὸ μὲ μίᾶ ἀπαξιωτικὴ στάση ἀπέναντι σὲ αὐτὸ (στάση ποῦ δὲν ἐπιστρατεύει καὶ πειστικὰ ἐπιχειρήματα) δημιουργεῖ λανθασμένες ἐντυπώσεις γιὰ τὴν παρουσία τοῦ ἴδιου τοῦ δραματικοῦ θεάτρου, δηλαδή, τοῦ ἀντικειμένου τῆς ἐργασίας, μὲ τρόπο ἀντιεπιστημονικό. Δὲν εἴμαστε λοιπὸν σὲ θέση νὰ ἀντιληφθοῦμε γιατί ἕνας θεατρολόγος ποῦ ἀπορρίπτει τὸ λυρικὸ θέατρο ἀπὸ τὴν ἐργασία του μπορεῖ νὰ βάζει στὴν εἰκονογράφηση τοῦ ἐν λόγῳ βιβλίου του τὸ ἐξώφυλλο τοῦ περιοδικοῦ ἐκείνου ποῦ τόσο ὑποστήριξε τὸ μουσικὸ θέατρο, ὥστε νὰ θεωρεῖται μᾶλλον μουσικὸ παρά θεατρικὸ ἐντυπο· μάλιστα δεδομένου ὅτι στὴν εἰκόνα δὲν περιέχεται ὀλόκληρη ἢ πρώτη σελίδα, ἢ



ση. Τὸ περιοδικὸ αὐτὸ κυκλοφόρησε ἀρχικὰ γιὰ τρεῖς μῆνες (18 Μαΐου 1880 - 17 Αὐγούστου 1880)<sup>14</sup> καὶ ἐξέδωσε 12 τετράφυλλα τεύχη καὶ ἕνα μουσικὸ παράρτημα (τὸ τραγούδι *Μονάχαις ἐορτάσαμεν*, ᾄσμα μετὰ συνοδείας κλειδοκυμβάλου σὲ ποίηση Κ. Γ. Ξένου καὶ μουσικὴ Γ. Λαμπίρη,<sup>15</sup> ὅπως καὶ τὸ τραγούδι «Ὁ Φτωχός» σὲ ποίηση Ν. Γ. Ι. - θὰ πρέπει νὰ εἶναι ὁ ἐκδότης Ν. Γ. Ἰγγλέσης - σὲ μουσικὴ Ι. Κ. - πιθανόν ὁ Ἰωσήφ Καίσαρης<sup>16</sup>). Οἱ προθέσεις τοῦ συγκεκριμένου περιοδικοῦ φαίνονται πιὸ μαχητικὲς ἀπὸ ἐκείνες τοῦ Θεάτρου: «Σκοπὸς ἡμῶν εἶναι πρὸ πάντων ἡ ὑποστήριξις τῆς ἐθνικῆς Σκηπῆς. Τοῦτο εἶναι ἀπλοῦν σαφές, ἀλλ' ὅ,τι ἔχομεν ἀνάγκη νὰ ἐρμηνεύσωμεν καὶ ἴσως νὰ συζητήσωμεν ἀκόμη εἶναι ἂν οἱ ὑπάρχοντες θίασοι ἀντιπροσωπεύουν αὐτὴν, ἐὰν ἔχομεν τωόντι ἐθνικὴν σκηπῆν. Δὲν ἀρκεῖ νὰ λαλῆται ἡ Ἐθνικὴ γλῶσσα ἐκεῖθεν διὰ νὰ δικαιολογηθῇ ὁ τίτλος οὗτος, ὁ τοσαῦτα ἐγκλειῶν γόητρα. Σκοπὸς τῆς ὑπάρξεως τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου δὲν εἶναι νὰ διδαχθῶμεν ἀπὸ σκηπῆς τὰς ξένας

ὁποία περιλαμβάνει τὸν τίτλο, τὸ editorial καὶ τὴ σύνθεση τοῦ γαλλικοῦ θιάσου, ὅπου παρουσιάζονται οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ φωνές τους (δηλαδή χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιὰ θίασο ὄπερας), ἀλλὰ μόνο τὸ πᾶν μέρος τῆς μὲ τὸν λογότυπο, ὁ ἀναγνώστης μένει μὲ τὴν ἐντύπωση πῶς τὸ περιοδικὸ αὐτὸ ἀσχολοῦνταν μὲ τὸ δραματικὸ εἶδος.

14. Ἄν καὶ στὸν συγκεντρωτικὸ τόμο, ὅπου εἶναι σταχωμένα ὅλα τὰ τεύχη μαζὶ ὑπάρχει ἡ χρονολογία 1879.  
15. Τὸ ὁποῖο δημοσιεύθηκε καὶ στὸ τεύχος 7 (29-6-1880).  
16. Στὸ τελευταῖο φύλλο 12 (17-8-1880).

μυθιστορίας. [...] Θὰ μᾶς εἴπωσιν ἴσως ὅτι ζητοῦμεν κοθόρνους ἐπὶ τῆς Σκηνῆς, χλαμύδας [...] Οὐδὲν τούτων. Θέλομεν ἀληθῆς δρᾶμα [...]»<sup>17</sup>.

Τὸ ἐκτενές αὐτὸ κείμενο τοῦ «Προανακρούσματος» ποὺ προασπίζεται τὸ ἐθνικὸ δρᾶμα ἀκολουθεῖ μία βιογραφία τοῦ Haydn ἢ ὁποῖα περιβάλλει μία εἰκόνα τοῦ μικροῦ Ἰωσήφ νὰ μαθαίνει βιολί ἀπὸ τὸν ξάδελφό του, ἐνῶ στὸ κάτω μέρος τῆς σελίδας ὑπάρχει ἡ «Ἐπιφυλλίς» τοῦ Ι. Σκυλίτση «Ἄμανέ ἢ μανέ;», κείμενο ποὺ προτείνει τὴν χρῆση τῆς λέξης «μανέ» ἀντὶ τοῦ «ἀμανέ», ποὺ εἶναι «ἐξοβελιστέος» γιατί θυμίζει «τὰς δουλικὰς τοῦ φοβερῶς δοκιμασθέντος ἔθνους ἡμέρας». Τὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Σκυλίτση ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴν συγγραφὴ τῆς διατριβῆς «Ἡ ἐν Ἑλλάδι Μουσικὴ», ἡ ὁποία συνεχίζοντας «τρόπον τινὰ τὰ ἐν τῷ ἄρθρῳ ἐκείνῳ ἐκτεθειμένα»,<sup>18</sup> δημοσιεύθηκε στὸ δεύτερο τεῦχος τῆς *Θεατρικῆς Ἐπιθεώρησης* «ὑπὸ σεβαστοῦ Μουσικοδιδασκάλου γνωστοῦ ἐν τῇ Ἑλληνικῇ κοινωσίᾳ ἕνεκα πολλῶν Μουσικῶν καὶ Παιδαγωγικῶν ἔργων ἀπάνυ ἀφιλοκερδῶς καὶ δι' ἀτρήτων κόπων προσφέρει πρὸς τὴν ἔμμουσον νεολαίαν ἡμῶν». Ὁ ἐν λόγῳ Μουσικοδιδάσκαλος δὲν ἀποκλείεται νὰ ἦταν ὁ συνεργάτης τοῦ περιοδικοῦ Ἀλέξανδρος Κατακουζηνός, ὁ ὁποῖος ὑπογράφει καὶ τὸ βιογραφικὸ τοῦ Paganini ποὺ ἀκολουθεῖ. Σὲ κάθε περίπτωση, ὁ συγγραφέας τοῦ κειμένου αὐτοῦ, υἱοθετώντας τὴν πρόταση τοῦ Σκυλίτση γιὰ χρῆση τοῦ ὄρου «μανέ» (ἀντὶ τοῦ τουρκικοῦ «ἀμανέ»), φαίνεται ἐπιεικῆς μὲ τοὺς ἀγαπώντας τὴν ρινοφωνία, καθὼς «ὁ ἄνθρωπος εἶναι ζῶον μιμητικὸν καὶ ἐπομένως οἱ ἀκούοντες τὸν ἔρρινως ἄδοντα, ἔρρινον ἐξάγουσι τὸ ἄσμα αὐτῶν· οἱ ἀκούοντες τὰ βάρβαρα μελωδήματα εἰς αὐτὰ συνειθίζουσι καὶ αὐτὰ ἀναγκάζονται νὰ μελωδῶσι [...] ταῦτα ἤκουσαν καὶ γιγνώσκουσι», ἀλλὰ ἐπισημαίνει πῶς ὑπάρχουν καὶ κάποιοι «νεωτερίζοντες, δηλαδή, οἱ τὴν εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν ἀγαπῶντες», χάρις στὴν πρόοδο τῆς μουσικῆς καλλιέργειας στὴν Ἑλλάδα ποὺ συντελέστηκε μὲ τὴν συμβολὴ τοῦ Ὠδεῖου, τῆς τετραφώνης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῶν ἀνακτόρων, τὶς παραστάσεις ὀπερας, τὰ ὠδικὰ καφενεῖα καὶ τὶς μπάντες. Τὸ τεῦχος, ποὺ περιέχει καὶ τὴν πληροφορία γιὰ τὴν ἐκδόση τῶν *Νέων Παιδαγωγικῶν Ἀσμάτων* τοῦ Ἀ. Κατακουζηνοῦ σὲ ἐπιμέλεια Ἰ. Ἐννιγγ ἀπὸ τὴν Φιλεκαπαιδευτικὴ Ἐταιρεία, κλείνει μὲ τὸ πρό-

γραμμα τῶν θεάτρων. Ἄν θὰ μπορούσε κάποιος νὰ κατηγορήσει τὸ *Θέατρον* γιὰ συμπάθεια πρὸς τὴν γαλλικὴ ὄπερα καὶ τὸν γαλλικὸ πολιτισμὸ, ἢ *Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις* παραμένει πιστὴ στὴν «ἐθνικὴν σκηνήν».

Τὸ περιοδικὸ τοῦ Ἰγγλέση ποὺ ἀφιερώνει σημαντικὸ χῶρο καὶ στοὺς ἑλληνικοὺς θιάσους καὶ μὲ ἀμιγῶς θεατρικὴ ὕλη σαφῶς ἀυξημένη σὲ σχέση μὲ τὸ *Θέατρον* (ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κριτικὲς παραστάσεων, ἔχει ἐκτενὴ ἀφιερώματα σὲ σύγχρονους θεατρικοὺς συγγραφεῖς καὶ μεταφραστές),<sup>19</sup> περιέχει κείμενα γιὰ τὸν Mozart,<sup>20</sup> τὸν Schumann,<sup>21</sup> τὸν Offenbach,<sup>22</sup> τὸν Meyerbeer<sup>23</sup> τὸν Lecocq,<sup>24</sup> ἕνα κείμενο τοῦ ἐκδότη γιὰ τὸ Ὠδεῖο,<sup>25</sup> ἐνῶ ὑπάρχουν καὶ ἀρκετὰ κείμενα γιὰ τὴ σύγχρονη μουσικὴ πραγματικότητα καὶ τοὺς πρωταγωνιστὰς της, π.χ. τὸ βιογραφικὸ τοῦ Βέλκερ,<sup>26</sup> ἢ τὴν πληροφορία γιὰ τὴν ἐν Ἰταλία τυπωμένη πόλκα τοῦ Ἰωσήφ Καίσαρη *Ἰωλκὸς Φανερωμένη*.<sup>27</sup> Ἡ *Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις* ἔμεινε πιστὴ στὶς προγραμματικὲς της δηλώσεις καὶ στήριξε τὴν Ἑθνικὴ Σκηνή, παρότι ἀφιέρωνε μέγιστο μέρος τοῦ χώρου της στὴ μουσικὴ, ἀλλὰ στὸ 10<sup>ο</sup> φύλλο της δημοσίευσε τὴν πρόθεσή της νὰ ἀλλάξει προφίλ: «Ἡ διεύθυνσις τῆς *Θεατρικῆς Ἐπιθεώρησης* γνωστοποιεῖ τοῖς ἀναγνώσταις αὐτῆς, ὅτι ὑπέκρουσα εἰς τὰς παρακλήσεις τῶν πλείστων συνδομητῶν καὶ ἄλλων λογίων καὶ φιλομουσῶν, θέλει ἐξακολουθήσει ἐκδιδόμενη διαρκῶς ὡς *Περιοδικὸν Μουσικὸν καὶ Θεατρικόν*».<sup>28</sup> Ἔτσι στὸ τέλος τῆς πρώτης θερινῆς της περιόδου δημο-

17. *Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις* 1 (18-5-1880), σ. 1.

18. *Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις* 2 (25-5-1880), σ. 2-3.

19. Περιέχονται φιλολογικὰ πορτραῖτα γιὰ συγγραφεῖς ὅπως οἱ Δ. Παπαρρηγόπουλος, Ἰ. Φραγκιάς, Δ. Βερναρδάκης, Ἰ. Ζαμπέλιος, Ἀ. Ἀντωνιάδης, γιὰ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους, π.χ., τὸν Ἰ. Φραγκιά, οἱ πληροφορίες εἶναι μοναδικές καὶ γι αὐτὸ πολύτιμες. Ὅσο γιὰ τὸ ζήτημα τῶν θεατρικῶν μεταφράσεων, ἢ *Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις* προβαίνει σὲ μία καταλογογράφηση τῶν ἔργων καὶ τῶν μεταφραστῶν τους, ποὺ ἀποβαίνει ἐντυπωσιακὴ σὲ ἀριθμούς, ἀλλὰ καὶ πολὺ χρήσιμη γιὰ τὴ σύγχρονη ἔρευνα.

20. *Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις* 3 (1-6-1880), σ. 2-3, 4 (8-6-1880), σ. 2-3, 5 (14-6-1880), σ. 2-3, 6 (22-6-1880), σ. 2 καὶ 7 (29-6-1880), σ. 4.

21. Ὁ.π. 4 (8-6-1880), σ. 4.

22. Ὁ.π. 5 (14-6-1880), σ. 3-4.

23. Ὁ.π. 9 (13-7-1880), σ. 2-3 καὶ 10 (2-7-1880), σ. 2.

24. Ὁ.π. 11 (3-8-1880), σ. 2.

25. Ὁ.π. 5 (14-6-1880), σ. 3.

26. Ὁ.π. 9 (13-7-1880), σ. 4.

27. Ὁ.π. 6 (22-6-1880), σ. 4.

28. Ὁ.π. 10 (20-7-1880), σ. 4.



σιεύει τὰ φιλόδοξα σχέδιά της: «Τὸ περιοδικὸν ἡμῶν κατὰ Κυριακὴν ἐκδιδόμενον ὑπὸ τὸν αὐτὸν τίτλον εἰς τὸ σχῆμα τῆς Ἑστίας καὶ ἐκ 12 σελίδων συγκείμενον (μετὰ τοῦ Δελτίου) θὰ περιέχῃ διατριβάς περὶ Μουσικῆς, κρίσεις περὶ τῶν ὑπαρχόντων θεάτρων, ἀνταποκρίσεις ἐκ Γερμανίας, Ἰταλίας, Γαλλίας περὶ τῶν νέων δραμάτων, μελοδραμάτων, παραστάσεων ἐορτῶν, μεταφράσεις κλασικῶν ἔργων, δραμάτων, ποιήσεις, ἀνταποκρίσεις τῶν ἐκλεκτοτέρων ἐλληνικῶν θιάσων ξένων ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἑλλάδος, διατριβάς περὶ Ὠδείου καὶ τῆς καταστάσεως αὐτοῦ, μουσικὴν τρία ἢ τέσσερα τεμάχια τὴν ἑξαμηνίαν πρὸς ἐνίσχυσιν τῶν Ἑλλήνων μουσουργῶν, εἰκόνας ἀρίστας μουσουργῶν, ποιητῶν, ἠθοποιῶν Ἑλλήνων καὶ ξένων καὶ ἐν γένει καλλιτεχνῶν, πραγματείας καλλιτεχνικὰς ἐν τέλει δὲ ἐπιφυλλίδα δραματικὴν καὶ ὅ,τι ἐν γένει ἀφορᾷ τὸν μουσικὸν καὶ θεατρικὸν κόσμον, σπουδαίως δὲ θὰ πραγματευθῶμεν τὸ περὶ Ἐθνικοῦ θεάτρου ζήτημα [...]».<sup>29</sup>

Τὴν πορεία τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ παρακολουθοῦσε ἐκ τοῦ σύνεγγυς ἡ Ἐφημερίς τοῦ Κορομηλαῖ, πολύτιμο βοήθημα γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τῆς Ἀθήνας τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἀναγγελίες γιὰ δημοσιεύσεις συγκεκριμένων ἀρθρῶν<sup>30</sup>, ἡ Ἐφημερίς μᾶς ἐνημερώνει καὶ γιὰ τὶς προθέσεις τοῦ Ν. Ἰγγλέση γιὰ ἀλλαγὴ τοῦ προφίλ τοῦ περιοδικοῦ· ἔτσι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀναδημοσίευση τῆς παραπάνω ἀγγελίας, μαζὶ μὲ τὴν πληροφορία ὅτι τὸ νέο περιοδικὸ θὰ κυκλοφορήσει μὲ τὸν ἴδιο τίτλο τὴν 1<sup>η</sup> Ὀκτωβρίου,<sup>31</sup> σύντομα μαθαίνουμε ὅτι τελικὰ ἡ συνέχεια τῆς Θεατρικῆς Ἐπιθεωρήσεως θὰ ὀνομαστῆ *Καλαὶ τέχναι* καὶ δὲν θὰ περιοριστεῖ «εἰς τὴν ἀναγραφὴν θεατρικῶν δελτίων καὶ τῆς ἐν γένει θεατρικῆς κινήσεως τῆς Εὐρώπης, ἀλλὰ καὶ εἰς καταχωρήσεις πραγματειῶν παντὸς κλάδου τῆς καλλιτεχνίας, ἥτοι ἀναλυτικὰς μελέτας διαφόρων καλλιλογικῶν ἔργων, βιογραφικὰς σημειώσεις τῶν διαφόρων καλλιτεχνῶν καὶ διασήμων ἀριστοτεχνῶν, ποιήσεις, μουσικὰς συνθέσεις Ἑλλήνων μουσουργῶν, καὶ ἐν γένει πραγματείας ἀφορώσας εἰς τὸν αἰσθητικὸν καθόλου κόσμον».<sup>32</sup> Τὸ περιο-

δικὸ θὰ ἔχει συνεργάτες τακτικούς (Α. Προβελέγιος, Κ. Ξένος, Ν. Χατζίσκος) καὶ ἔκτακτους (Γ. καὶ Ἀ. Παράσχος, Ἰ. Καμπούρογλου, Ἀ. Κατακουζηνός, Ἀ. Φραβασίλης, Τ. Ἀμπελάς, Ἰ. Φραγκιάς, Δ. Γρ. Καμπούρογλου, κ.ἄ.), ἀλλὰ καὶ εἰδικὸς στὸ «περὶ θεάτρου» ζήτημα (Δ. Βερναρδάκης, Ἰ. Σκυλίσσης, Ἀ. Ἀσώπιος, Ἀ. Ἀντωνιάδης, Δ. Κορομηλαῖ). Ἡ ἀπόφαση τῆς μετατροπῆς τοῦ «θεατρικοῦ περιοδικοῦ» σὲ «μουσικὸ περιοδικό» ἀνακλήθηκε γιὰ τὴν δημιουργία «καλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ». Δυστυχῶς τὰ ἴχνη τῆς ὅποιας συνέχειας τῆς Θεατρικῆς Ἐπιθεωρήσεως δὲν μποροῦμε νὰ τὰ ἀκολουθήσουμε παρὰ μέσα ἀπὸ τὶς σελίδες τῆς Ἐφημερίδος τοῦ Κορομηλαῖ (ἡ ὁποία, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν συνεργατῶν τοῦ Ἰγγλέση, θὰ πρέπει νὰ ἦταν σωστὰ ἐνημερωμένη: καὶ ὁ διευθυντὴς (Δ. Κορομηλαῖς) καὶ ὁ ἀρχισυντάκτης (Ἰ. Καμπούρογλος) τῆς Ἐφημερίδος φαίνονται νὰ ἐμπλέκονται στὴ σύνταξη τοῦ νέου καλλιτεχνικοῦ ἐντύπου). Δὲν ἐντοπίζεται ὅμως καμία περαιτέρω πληροφορία γιὰ τὸ *Καλαὶ τέχναι*: ἀντιθέτως στὰ τέλη Νοεμβρίου συναντοῦμε τὴν εἶδηση: «Λίαν προσεχῶς ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἔκδοσις τῆς ἐβδομαδιαίας Θεατρικῆς Ἐπιθεωρήσεως, γενικωτέρας νῦν τὰ θέματα, ὑπὸ τοῦ κ. Ἰγγλέση».<sup>33</sup> Δὲν γνωρίζουμε ἂν πρόκειται γιὰ πλήρη ἢ μερικὴ ἀνατροπὴ τῶν σχεδίων περὶ ἀναμορφώσεως τοῦ παλαιοῦ ἐντύπου, ὅμως ἡ καθυστέρηση τῆς ἔκδοσός του, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν μὴ ἐντοπισμὸ του (στὴ νέα του φάση) δημιουργοῦν βάσιμες ὑποψίες ὅτι τελικὰ, πιθανὸν νὰ μὴν κυκλοφόρησε. Ἴσως ἡ φιλόδοξη ἰδέα τοῦ Ἰγγλέση νὰ πραγματοποιήθηκε τελικὰ μὲ τὴν ἔκδοση τοῦ Ἀττικοῦ Μουσείου (1883), ἐνὸς περιοδικοῦ ποῦ πράγματι θεράπευε ὅλους τοὺς καλλιτεχνικοὺς τομεῖς.

Τὸ τρίτο παλαιότερο σωζόμενο περιοδικὸ τοῦ θεάτρου εἶναι ἡ *Αὐλαία*, «ἐφημερίς φιλολογικὴ καὶ τῶν θεάτρων», ἐκδιδόμενη τὸ καλοκαίρι τοῦ 1882, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχουμε ἐντοπίσει τὰ πέντε – ἀπὸ τὰ ἑπτὰ ποῦ ἀναφέρει ὁ Σιδέρης – τετράφυλλα ἐβδομαδιαῖα φύλλα<sup>34</sup> καὶ ἡ ὁποία διαφέρει σημαντικὰ ἀπὸ τὶς δυὸ προηγούμενες ἐφημερίδες. Ἐδῶ τὸ ὕφος εἶναι λιγότερο σοβαρό, «ἐπίχαρι τὸ πνεῦμα τῶν ἐν αὐτῇ γραφόντων ἐλληνιστῶν καὶ γαλλιστῶν»,<sup>35</sup> ἐνῶ ὁ στόχος δὲν φαίνεται νὰ σχετι-

29. Ὁ.π. 12 (17-8-1880), σ. 1.

30. Π.χ. γιὰ τὴ βιογραφία τοῦ Mozart (Ἐφημερίς 153, 1-6-1880), ἢ τὸ ἐξώφυλλο μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ρήγα Φεραίου (δ.π. 216, 3-8-1880), ἀλλὰ καὶ ἀφιερώματα σὲ νεαροὺς Ἑλληνας συγγραφεῖς, ὅπως ὁ Ἰ. Φραγκιάς (δ.π., 174, 22-6-1880), ἢ ὁ Ἀ. Ἀντωνιάδης (δ.π. 195, 13-7-1880).

31. Ὁ.π. 231 (18-8-1880).

32. Ὁ.π. 254 (10-9-1880).

33. Ὁ.π. 332 (27-11-1880).

34. Τὰ φύλλα 1 (29-5-1880), 2 (6-6-1882), 5 (28-6-1880), 6 (5-7-1880), 7 (13-7-1880).

35. *Νέα Ἐφημερίς* 182 (5-6-1882).

ζεται με την επιμόρφωση του κοινού, αλλά με την παρουσίαση των θεατρικών τεκταινομένων, σε καλλιτεχνικό και έξωκαλλιτεχνικό πλαίσιο που συχνά δίνει περισσότερο βάρος στην διά της σάτιρας ψυχαγωγία των αναγνωστών, παρά στην κριτική του έργου· βασικός συνεργάτης σε αυτήν την προσπάθεια και ο Έμμανουήλ Ροΐδης (εδῶ με τὸ ψευδώνυμο Lucifer), σχολιάζει σε ἑλληνική και γαλλική γλώσσα με τὸν δικό του χαρακτηριστικό τρόπο τοὺς λυρικούς καλλιτέχνες. Παρὰ τις λιγότερο σοβαρὲς προθέσεις τοῦ περιοδικοῦ, οἱ κριτικὲς του ἔχουν μεγάλο ἐνδιαφέρον και οἱ ἐκτενεῖς παρουσιάσεις τῶν ἔργων (με τὶς ἄριες τυπωμένες) μᾶς μαθαίνουν πολλὰ γιὰ αὐτὰ τὰ ξεχασμένα σήμερα ἔργα.

Ὁ Ἰλισσός, ἡ ἐβδομαδιαία θεατρικὴ ἐφημερίδα τοῦ Γιολδάση, πού δὲν εἶχε ὡς τώρα ἐντοπιστεῖ ἀπὸ τὴν ἔρευνα, κυκλοφόρησε τὸν Ἰούνιο τοῦ 1884 (ἐκδίδοντας τουλάχιστον πέντε φύλλα)<sup>36</sup> και ἔθεσε ὡς στόχο νὰ καλύψει τὸ κενὸ πού δημιουργοῦσε «ἡ μὴ ὑπαρξίς ἐν τῇ πρωτεύουσῃ θεατρικῆς ἐφημερίδος, ἀσχολουμένης ἀποκλειστικῶς περὶ τὴν συζήτησιν θεμάτων τὸ θέατρον ἀφορώτων».<sup>37</sup> Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ περιοδικοῦ ἐπικεντρώνεται κυρίως στὴν ἑλληνικὴ θεατρικὴ δραστηριότητα, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι λείπουν οἱ – ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ἐποχὴ – ἀναφορὲς στὸ λυρικὸ θέατρο, ἐγχώριο και εὐρωπαϊκὸ, και τὰ λιγότερο ἐπιστημονικὰ κείμενα με μουσικὸ ἐνδιαφέρον, ὅπως τὸ ἄρθρο «Φιλόμουσοι κλέπται».<sup>38</sup> πού περιγράφει τὴν πώληση ἐνὸς συμβατικοῦ βιολιοῦ σὲ τιμὴ Στραντιβάρους.

Ἡ *Λύρα τοῦ Ὀρφέως*, ἐφημερίδα πού κυκλοφορεῖ τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1885,<sup>39</sup> με τὸν χαρακτηρισμὸ «ἐβδομαδιαία καλλιτεχνικὴ ἐφημερίς», ἐπικεντρώνει τὸ ἐνδιαφέρον της στὸ θέατρο και ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κανονικὴ κυκλοφορία της, πωλεῖται και «καθ' ἐκάστην εἰς ἅπαντα τὰ θέατρα».<sup>40</sup> Στὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο φύλλα πού ἐντοπίσαμε,<sup>41</sup> τὸ περιοδικὸ ἔχει γιὰ ἐξώφυλλο τὴν εἰκόνα τοῦ Rossini, ἡ ὁποία

ἀκολουθεῖται στὴ δευτέρη σελίδα ἀπὸ σύντομο βιογραφικὸ σημείωμα. Εἶναι προφανὲς ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικὴ ἔχει πλέον ἀρχίσει νὰ μειώνεται στὸν χῶρο τοῦ θεατρικοῦ ἐντύπου. Ἡ *Θεατρικὴ ἐφημερίς* τοῦ Ἀλέξανδρου Π. Σούτσα πού κυκλοφορεῖ λίγο μετὰ τὴ *Λύρα τοῦ Ὀρφέως* διατηρεῖ στήλη «Μελόδραμα» και δημοσιεύει τὴν ὑπόθεση τῆς *Aida*, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ ἔχει πάψει νὰ καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἐντύπου, ὅπως συνέβαινε με τὶς ἐφημερίδες *Θέατρον* και *Θεατρικὴ ἐπιθεώρησις*.

«Οὐδεμία ἄλλη θεατρικὴ περίοδος ηὔτυχησε νὰ ἴδῃ φερομένης εἰς φῶς τσαύτας θεατρικὰς ἐφημερίδας, ὅσας ἡ παρούσα. Τρίμηνον χρονικὸν διάστημα δὲν παρήλθε και τέσσαρες τοιαῦται ἐξεδόθησαν»<sup>42</sup> μᾶς πληροφορεῖ τὸ πρῶτο – και μοναδικὸ ἐντοπισμένο – φύλλο τοῦ *Θεατρικοῦ ὀρίζοντος* (23-8-1885), και συνεχίζουν οἱ διευθυντὲς τοῦ Ἰ. Χ. Μαργαρίτης και Λ. Γ. Σ., ἀναφερόμενοι στὴν βραχύβια *Λύρα τοῦ Ὀρφέως* (τῆς ὁποίας ἡ διάθεση φαίνεται ὅτι εἶχε σταματήσει τὴν ἡμερομηνία κυκλοφορίας τοῦ ἐντύπου), στὴν *Ποικίλη Στοὰ* πού ἐξέδωσε μόνο δύο φύλλα (τὸ πρῶτο τὸν Μάιο τοῦ 1885, σύμφωνα με τὴν *Ἐφημερίδα*)<sup>43</sup> ἐκ τῶν ὁποίων δὲν καταφέραμε νὰ ἐντοπίσουμε κανένα, τὴν *Θεατρικὴ ἠχώ* (ἵχνη τῆς ὁποίας διασώζονται και στὴν *Θεατρικὴ Ἐφημερίδα* λόγω κάποιας διαμάχης πού πρόλαβε νὰ ξεσπάσει) και τὴν *Θεατρικὴ Ἐφημερίδα*, πού προαναφέραμε. Τὸ μοναδικὸ σωζόμενο τετράφυλλο τοῦ *Θεατρικοῦ Ὀρίζοντος* δὲν θὰ περιεῖχε καμία ἀναφορὰ στὴν ὄπερα, ἀν δὲν ὑπῆρχε μία ἀνταπόκριση τοῦ Jean de Syra ἀπὸ τὴν Ἐρμούπολη. Τὸ ἐπίσης μοναδικὸ σωζόμενο τετράφυλλο τοῦ *Θεατρικοῦ Κόσμου* (ἀρ. 7, 23-6-1887) συμπεριλαμβάνει ρεπορτάζ ἀλλὰ και κριτικὴ γιὰ τὸν γαλλικὸ θίασο πού ἐδῶ ἀνεβάζει ὀπερέτα. Ἡ γαλλόφωνη *Journal des Théâtres* κυκλοφοροῦσε δύο φορὲς τὴν ἐβδομάδα και στὸ μοναδικὸ φύλλο πού ἐντοπίσαμε (τὸ 8ο φύλλο, τῆς 3ης Νοεμβρίου 1888) φαίνεται νὰ μοιράζει τὸ ἐνδιαφέρον της μεταξύ δραματικοῦ και λυρικοῦ θεάτρου· ἐκτὸς ἀπὸ μία ἀναφορὰ στὸν γαλλικὸ θίασο ὀπερας, παραθέτει πλήρες πρόγραμμα τῶν Θεάτρων και Συναυλιῶν, ἐνῶ μας μεταφέρει και μία ἐνδιαφέρουσα εἰδηση γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς ὀπερας τοῦ Παύλου Καρρὲρ *Μαραθῶν-Σαλαμὶς* στὸ «Νέο Θέατρον» ἀπὸ τὸν θίασο Lassalle-Charlet, ἀκολουθούμενη ἀπὸ συγχαρητήρια της

36. Βλ. *Ἐφημερίς* 183 (1-7-1884).

37. *Ἰλισσός* 1 (1-6-1884), σ. 1.

38. *Ὁ.π.* 2 (9-6-1884), σ. 3.

39. Σύμφωνα με τὴν *Νέα Ἐφημερίδα*, τὸ πρῶτο φύλλο κυκλοφόρησε στίς 19 Μαΐου τοῦ 1885, βλ. *Νέα Ἐφημερίς* ἀρ. 139 (19-5-1885).

40. Μίνως Ἀνδρουλιδάκης, «Παλαιὸς θεατρικὸς τύπος. Ἡ *Λύρα τοῦ Ὀρφέως*», *Τὰ Παρασκήνια* ἀρ. 11 (23-7-1935), σ. 1-2.

41. Στὸ φύλλο 8 (7-7-1885)· τὸ ἄλλο φύλλο εἶναι τὸ ἐπόμενο, 9 (14-7-1885).

42. *Θεατρικὸς Ὀρίζων* 1 (25-8-1885), σ. 1.

43. Βλ. *Ἐφημερίς* 151 (31-5-1885).

σύνταξης για τὸ ἐγχείρημα ποὺ δὲν ἐμελλε ποτὲ νὰ πραγματοποιηθεῖ. Τέλος οἱ *Θεατρικαὶ Νύκται*, περιοδικὸ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχει ἐντοπισθεῖ μόνον τὸ πρῶτο φύλλο (22-7-1895)<sup>44</sup> ἀφιερώνει λίγες ἀράδες γιὰ τὰ «ξένα θεάματα», δηλαδὴ τὴν ὄπερα καὶ αὐτὲς ἔχουν μὲ ἰδιαίτερα εὐνοϊκὴ διάθεση. Βρισκόμαστε πλέον στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα, καὶ ἡ θεατρικὴ ἀτμόσφαιρα ἔχει ἀλλάξει σημαντικά. Ἴσως νὰ μὴν εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτή, ὅπου ἡ παρουσία τῆς μουσικῆς στὰ θεατρικὰ ἔντυπα ἀρχίζει νὰ ἐξασθενεῖ, εἶναι καὶ ἡ ἐποχὴ ποὺ κυκλοφόρησε τὸ πρῶτο ἀμιγῶς μουσικὸ περιοδικό, ἡ *Μουσικὴ Ἐφημερὶς* ποὺ ἐξέδωσε ὁ Ναπολέον Λαμπελὲτ τὸ 1893.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔντυπα αὐτὰ ποὺ περιγράψαμε φαίνεται πὼς κυκλοφόρησαν στὴν Ἀθήνα πολλὰ ἀκόμη τὰ ὁποῖα δὲν ἔχουν ἐντοπιστεῖ. Ὁ Σιδέρης ἀναφέρει κάποιους τέτοιους τίτλους: *Papillon*, θεατρικὴ ἐφημερίδα ποὺ ἐξέδιδε ὁ Μωρεᾶς (ὄχι γύρω στὰ 1876-77, ὅπως ἀναφέρει ὁ Σιδέρης, ἀλλὰ μετὰ τὸ 1878)<sup>45</sup> ὁ Ὀρφεὺς, γιὰ τὸν ὁποῖο διαβάζουμε στὴν *Ἐφημερίδα* τοῦ 1880: «Ἐκτὸς τῆς *Θεατρικῆς Ἐπιθεωρήσεως* ἐκδίδεται ὑπὸ δυὸ καλῶν καὶ εὐπαιδευτῶν νέων καὶ ἐτέρα θεατρικὴ ἐφημερὶς Ὀρφεὺς καλουμένη, διατυπούσα ἰδέας

καλὰς ἐκτὸς τῶν περὶ Ὀρφεῖου, περὶ τοῦ ὁποῖου οὐ τοῦ παρόντος νὰ γείνη συζήτησις καὶ παρακολούθησα ἐπιμελῶς τὰς παραστάσεις τῶν θερινῶν θεάτρων καὶ δημοσιεύουσα περιλήψεις τῶν διδομένων ἔργων ἐν αὐτοῖς».<sup>46</sup> Δεδομένου ὅτι τὰ θερινὰ θεάτρα τῶν Ἀθηνῶν δὲν ἔζησαν σαίζον χωρὶς ὄπερα ἢ ὄπερέτα, μποροῦμε νὰ υποθέσουμε μὲ ἀσφάλεια ὅτι ἀνάμεσα στὶς υποθέσεις αὐτὲς θὰ βρίσκαμε καὶ τὴν περίληψη τῆς *Perichole*, τῶν *Cloches de Corneville*, τῶν *Canottiers de la Seine* καὶ τῶν ὑπόλοιπων λυρικῶν ἔργων ποὺ ἀνέβηκαν στὴν Ἀθήνα τὸ καλοκαίρι τοῦ 1880. Ὁ Σιδέρης ἀναφέρει ἀκόμη γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὰ σατιρικὰ *Παρασκήνια* (α' φύλλο: 5-12-1881) καὶ μία δίγλωσση, ἑλληνογαλλικὴ, *Ἐφημερίδα τοῦ Θεάτρου* (α' φύλλο: 23-12-1881) ἡ ὁποία «προετοιμάζει τὸ μελόδραμα ποὺ θὰ ἔρθει».<sup>47</sup> Πληροφορίες γιὰ ἄλλη ἑλληνογαλλικὴ θεατρικὴ περιοδικὴ ἔκδοση τὴν ἴδια ἐποχὴ ἀντλοῦμε καὶ ἀπὸ τὴν ἀρτισύστατη, τὴν ἀνοιξή τοῦ 1882, *Νέα Ἐφημερίδα* τοῦ Ἰωάννη Καμπούρογλου: «ἐκδοθήσεται ἐντὸς μικροῦ τοῦ *Θεάτρου*, ἐβδομαδιαῖον φύλλον συντασσόμενον καὶ γαλλιστί, ἀσχολούμενον δὲ περὶ τὰ τοῦ τίτλου του».<sup>48</sup> Τέλος ὁ Σιδέρης ἀναφέρει καὶ μία δεύτερη *Θεατρικὴ Ἐφημερίδα* ποὺ ἐξέδωσαν ὁ Νικόλαος Λάσκαρης μὲ τὸν Δημήτριο Ταγκόπουλο. Γιὰ τὸ ἔντυπο ἔχουμε μία ἄμεση πληροφορία ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Λάσκαρη ὁ ὁποῖος σὲ ἄρθρο του στὴν θεατρικὴ ἐφημερίδα *Παρασκήνια* τοῦ 1938<sup>49</sup> – κείμενο ποὺ συμπληρώνει ἓνα ἄλλο τοῦ Γιάννη Σιδέρη, τὸ ὁποῖο μὲ τὴ σειρά τοῦ ἀπαντᾷ σὲ δημοσίευμα τοῦ Μ. Ροδᾶ γιὰ τὸν θεατρικὸ τύπο<sup>50</sup> –

44. Τὸ φύλλο αὐτὸ τὸ ὁποῖο ἐντοπίστηκε στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου θὰ πρέπει νὰ εἶναι καὶ τὸ μοναδικὸ ποὺ διασώζεται, καθὼς σὲ κείμενο τοῦ 1938 γιὰ τὴν συγκρότηση Μουσείου Θεάτρου ἀπὸ τὸν Γιάννη Σιδέρη ὑπάρχει ἡ φωτογραφία τοῦ ἐξωφύλλου τοῦ συγκεκριμένου φύλλου τῶν *Θεατρικῶν Νυκτῶν*, μὲ τὴν σημείωση πὼς πρόκειται γιὰ τὸ μοναδικὸ διασωζόμενο τῆς ἐφημερίδας, καὶ τὸ ὁποῖο ἐπρόκειτο νὰ δωρηθεῖ στὸ Μουσεῖο. Βλ. *Τὰ Παρασκήνια* 5 (11-6-1938).

45. Ὁ Σιδέρης τοποθετεῖ τὴν κυκλοφορία τῆς *Papillon* στὰ χρόνια τῆς κυκλοφορίας τοῦ Θεάτρου ποὺ σταμάτησε τὴν κυκλοφορία του τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1877: «Στὴν ἴδια ἐποχὴ θ' ἀνήκει καὶ μία πληροφορία τοῦ Χ. Ἄννινου γιὰ τὸν Μωρεᾶς ποὺ ἐξέδωκε τὴν θεατρικὴν ἐφημερίδα παρ' αὐτοῦ συντασσόμενὴν ὑπὸ τὸν τίτλον *Papillon* τῆς ὁποίας ὀλίγιστα μόνον φύλλα ἐξεδόθησαν». Ὅμως τὸ κείμενο τοῦ Ἄννινου ἀπὸ τὸ ὁποῖο ὁ Σιδέρης ἀντλεῖ τὴν πληροφορία, τοποθετεῖ τὴν ἔκδοση τῆς γαλλόφωνης ἐφημερίδας μετὰ τὴν ἐπέμβαση τοῦ Μωρεᾶς στὴν διαμάχη Ροῖδη-Βλάχου τὸ 1878. Βλ. Χ. Ἄννινος, «Τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ Ζᾶν Μωρεᾶς», *Μελέτη* 1911, σσ. 73-86, 144-160, 240-250, 283-289 βλ. σ. 284. (Τὸ κείμενο δημοσιεύεται σὲ συνέχειες καὶ τὸ χρονικὸ πλαίσιο στὸ ὁποῖο τοποθετεῖται ἡ ἔκδοση τῆς *Papillon* δὲν βρίσκεται στὸ σημεῖο ὅπου περιγράφεται ἡ ἔκδοσή της, γι' αὐτὸ πιθανὸν ὁ Σιδέρης συνήγαγε λαθασμένως τὴ χρονολογία).

46. *Ἐφημερὶς* 167 (15-6-1880).

47. Γιάννης Σιδέρης, ὅ.π.

48. *Νέα Ἐφημερὶς* 157 (11-5-1882).

49. «Ὁ Θεατρικὸς τύπος πρὸ τοῦ 1900. Μία προσθήκη τοῦ Ν. Λάσκαρη», *Τὰ Παρασκήνια*, 3 (28-5-1938).

50. Συγκεκριμένα ὁ Μ. Ροδᾶς δημοσίευσε στὸ πρῶτο φύλλο (4-5-1938) τῆς θεατρικῆς ἐφημερίδας *Παρασκήνια* (ποὺ κυκλοφόρησε σὲ διεύθυνση Δ. Μοσχονᾶ καὶ δὲν ταυτίζεται μὲ τὸ ὁμώνυμο ἔντυπο τοῦ Ν. Λάσκαρη) ἓνα κείμενο γιὰ τὸν θεατρικὸ τύπο, ὅπου ὑποστήριξε πὼς τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔντυπο ἦταν ἡ *Νυχτερίδα* τοῦ 1900. Ὁ Γιάννης Σιδέρης, θέλοντας νὰ ἀποκαταστήσει τὴν πραγματικότητα τοῦ ἀπάντησε μὲ ἓνα κείμενο στὸ ὁποῖο ἀνέφερε ἐν πολλοῖς τὰ ὅσα θὰ ἔγραφε λίγο μετὰ στὴν *Ἱστορία του*, ἂν καὶ στὸ πρῶτο αὐτὸ κείμενο γιὰ τὸν θεατρικὸ τύπο τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα ὑπάρχει ἓνα ἐνδιαφέρον σχόλιο ποὺ παραλείπεται ἢ διασκευάζεται στὸ μετέπειτα κείμενο τῆς *Ἱστορίας*: «Κυρίως βγαίνανε [οἱ θεατρικὲς ἐφημερίδες] ὡς διαφημιστικὰ γιὰ νὰ βοηθήσουν τὴ δουλειὰ τῶν ξένων



ἀναφέρει ότι ἡ Θεατρικὴ τοῦ Ἐφημερίδης κυκλοφόρησε δυο φορές, μία τὸ 1886 καὶ μία τὸ 1887 (τὴν δεύτερη σὲ συνεργασία μὲ τὸν Δημήτρη Ταγκόπουλο) καὶ παραπέμπει στὰ Φιλολογικὰ πορτραῖτα τοῦ τελευταίου γιὰ τὴν περιγραφή τῆς κυκλοφορίας τῆς ἐφημερίδας. Ἐκεῖ ὁ Ταγκόπουλος μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ ἔντυπο κυκλοφόρησε τὸν Μάιο τοῦ 1887, δὲν εἶχε ἀπήχηση καὶ γιὰ αὐτὸ ἔβγαλε μόνον δυο φύλλα.<sup>51</sup> Ὁ Λάσκαρης ἐπιβεβαιώνει τὶς σχετικὲς πληροφορίες τοῦ Ταγκόπουλου προσθέτοντας ὅτι ἡ ἐπιτυχία τῆς ἐφημερίδας ἐκδηλώθηκε μετὰ τὴν παύση τῆς κυκλοφορίας της, γιὰ αὐτὸ οὕτως ὁ ἴδιος ὁ Λάσκαρης εἶχε κρατήσει στὸ ἀρχεῖο του κάποιον φύλλον. Εἶναι πιθανὸν ἡ ἀποτυχία τοῦ ἐντύπου αὐτοῦ νὰ ὀδήγησε τὸν Λάσκαρη καὶ στὴν ἐκδοσὴ ἕτερου θεατρικοῦ περιοδικοῦ τὸ ἴδιο ἔτος, τῆς *Θυμῆλης*, σὲ συνεργασία μὲ τὸν Νικόλαο Καρδοβίλλη.<sup>52</sup> Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1887 κυκλοφόρησε, σύμφωνα μὲ τὴν Ἐφημερίδα τοῦ Κορομηλά, ἡ Ἐφημερίς τῶν Ἀοιδῶν, σὲ διεύθυνση Νίνας Μολινάρη,<sup>53</sup> ἕνα ἔντυπο πού δυστυχῶς λανθάνει, ἐνῶ ὁ τύπος τῆς ἐποχῆς προαναγγέλλει ἐκδόσεις καὶ ἄλλων θεατρικῶν ἐντύπων, ὅπως τὴν ἐκδοσὴ, τὸ 1883, «νέας θεατρικῆς ἐφημερίδος ἐν Πειραιεῖ»,<sup>54</sup> ἢ τὴ γαλλόφωνη ἐφημερίδα *Le Foyer*, ἡ ὁποία θὰ κυκλοφοροῦσε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1891 «ἅμα τῇ ἐνάρξει τῶν παραστάσεων τοῦ γαλλικοῦ μελοδραματικοῦ θιάσου»,<sup>55</sup> καὶ μάλιστα «καθ' ἐκάστην».<sup>56</sup>

Ἀπὸ τὴ σημαντικὴ ἀπαρίθμηση τοῦ Σιδέρη ἀπουσιάζει μιὰ παλαιότερη θεατρικὴ ἐφημερίδα, ἡ ὁποία κυκλοφόρησε τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1875 καὶ εἶχε τίτλο *Ἀπόλλων καὶ Φάληρον*: «Ἐξεδόθη προχθὲς ὁ πρῶτος ἀριθμὸς νέας θεατρικῆς ἐφημερίδος ὀνομαζομένης Ἀπόλλων καὶ Φάληρον. Προορισμὸς της νὰ τέρηται τρίς τῆς ἐβδομάδος τὸ συχνάζον εἰς

μελοδραματικῶν θιάσων», βλ. «Ὁ θεατρικὸς τύπος πρὸ τοῦ 1900», *Παρασκήνια* 2, (21-5-1935), σ. 2. Πουθενὰ στὴν Ἱστορία δὲν γίνεται τέτοιο γενικὸ σχόλιο γιὰ τὰ πρῶτα θεατρικὰ ἔντυπα, ὑπάρχει μόνον ἕνας σχετικὸς σχολιασμὸς γιὰ ἕνα καὶ μόνον ἔντυπο, τὸ *Θέατρον*.

51. Δημήτριος Ταγκόπουλος, ὅ.π., σ. 113-114.

52. Παρότι ὁ Λάσκαρης στὸ κείμενό του στὰ *Παρασκήνια* δὲν ἀναφέρεται στὸ ἐν λόγω ἔντυπο ἢ πληροφορία τοῦ Σιδέρη ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς, βλ. *Νέα Ἐφημερίς* 269 (26-9-1887).

53. *Ἐφημερίς* 269 (26-9-1887).

54. Ὁ.π. 305 (1-11-1883).

55. *Νέα Ἐφημερίς* 285 (12-10-1891).

56. Ὁ.π. 317 (13-11-1891).

τὰ θερινὰ ταῦτα θέατρα κοινόν, καὶ νὰ παράσχη αὐτῶ δι' ἀναλύσεων τῶν ἔργων καὶ δικαίων κρίσεων πᾶσαν εὐκολίαν πρὸς εὐκολωτέραν κατανόησιν τῶν θεαμάτων ὑφ' ὅλας τὰς ἀπόψεις. Συντάκτης αὐτῆς εἶναι ὁ κ. Ἄντ. Φραβασίλης, γνωστὸς παρ' ἡμῖν λόγιος νέος, γλωσσομαθῆς καὶ ἐντριβῆς εἰς τὰ περὶ μουσικῆς καὶ θεάτρων».<sup>57</sup> Τὸ θέατρο Φαλήρου, κατ' ἐξοχὴν χῶρος παραστάσεων ὄπερας (καὶ δὴ γαλλικῆς), καὶ τὸ θέατρο Ἀπόλλωνος τὴν περίοδο πού κυκλοφόρησε τὸ περιοδικὸ αὐτὸ φιλοξενούσαν ἀμφότερα μελοδραματικὲς παραστάσεις (καὶ μάλιστα συνέβαινε τὸ ἴδιο βράδυ νὰ παίζον τὴν ἴδια ὄπερα μὲ ἄλλο θίασο).<sup>58</sup> Ὁ ἐκδότης τῆς, Ἀντώνιος Φραβασίλης, γνωστότερος στὸν φιλολογικὸ χῶρο γιὰ τὶς ἰταλικὲς μεταφράσεις τοῦ Σολωμοῦ καὶ τῆς *Πάπισσας Ἰωάννας* τοῦ Ροῦδη, συνεργάτης σὲ ἄλλα ἔντυπα (ὅπως ἐκεῖνο τοῦ Ἰγγλέση), ἀλλὰ καὶ ἐκδότης τοῦ ἰταλόγλωσσου ἑλληνικοῦ φιλολογικοῦ περιοδικοῦ (*Rassegna Ellenica* 1883)<sup>59</sup> εἶχε ἰδιαιτέρες σχέσεις μὲ τὴν ὄπερα, ὅχι μόνον λόγῳ τῆς ἰταλικῆς καταγωγῆς του, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ συνέθεσε τὸ λιμπρέτο τῆς ὄπερας *Ὀλὰς τοῦ Σαμάρα*. Ἀπὸ τὸ περιοδικὸ αὐτό, τὸ πρῶτο τεῦχος τοῦ ὁποίου κυκλοφόρησε στὶς 26 Μαΐου 1875<sup>60</sup> καὶ τὸ ὁποῖο φιλοδοξοῦσε νὰ βγαίνει τρεῖς φορές τὴν ἐβδομάδα, δὲν ἔχει βρεθεῖ κανένα φύλλον. Σὲ κάθε περίπτωση θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τὸ πρῶτο περιοδικὸ γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὴν μουσικὴ πού ἔχει ἀναφερθεῖ, ἀλλὰ ὅχι καὶ τὸ πρῶτο πού κυκλοφόρησε ἂν ἐπρόκειτο πράγματι γιὰ τὸ παλαιότερο θεατρικὸ ἔντυπο περιοδικῆς κυκλοφορίας, ὁ συντάκτης τῆς ἐφημερίδας δὲν θὰ τὸ χαιρέτιζε μὲ τὸν ἀνάλογο τρόπο, ἐπισημαίνοντας τὴν πρωτοτυπία τῆς κυκλοφορίας θεατρικοῦ περιοδικοῦ, ἀντὶ νὰ μιλήσει γιὰ «νέα θεατρικὴ ἐφημερίδα», ὡς ἐὰν ἐπρόκειτο γιὰ κάτι συνηθισμένο;

Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ περιοδικὰ αὐτὰ πού κυκλοφόρησαν τὴν ἐποχὴ αὐτῇ, ὑπάρχουν καὶ κάποια περιοδικὰ μὲ καθαρὰ μουσικὸ περιεχόμενο· δὲν ἀναφερόμαστε σὲ κανονικὲς μουσικὲς ἐκδόσεις παρτιτούρας, ὅπως ἐκεῖνες πού ἐξέδιδε ὁ οἶκος τοῦ

57. *Ἐφημερίς* 150 (30-5-1875).

58. Βλ. π.χ. ὅ.π. 141 (21-5-1875), 142 (22-5-1875), 143 (23-5-1875), 145 (25-5-1875) καὶ 153 (2-6-1875) ὅπου καὶ στὰ δυο θέατρα παίζονται οἱ *Λομβαρδοὶ* τοῦ Verdi, βεβαίως ἀπὸ διαφορετικὸ θίασο.

59. Βλ. *Ἐφημερίς* 241 (29-8-1883).

60. Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, Πάβλος Καρρέρ, Ἀπομνημονεύματα καὶ Ἐργογραφία, Μουσεῖο Μπενάκη – Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἀθήνα 2003, σ. 164, σημ. 5.

Βελούδιου στην Αθήνα, αλλά στο «μουσικόν περιοδικόν σύγγραμμα, τεμάχια παιανιστά διὰ τοῦ κλειδοκυμβάλου περιέχον»<sup>61</sup> *Abonnement musical*, τὸ ὁποῖο ἐξέδιδε μηνιαίως στὴν Αθήνα ἀπὸ τὸ 1869 ὁ Alphonse Holstein καὶ τὸ ὁποῖο ἀπευθυνόταν στοὺς «κλειδοκυμβαλισταῖς καὶ κλειδοκυμβαλιστρίαις» ὅλης τῆς Ἑλλάδος, καθὼς λειτουργοῦσε μὲ συνδρομητές. Τὸ περιοδικὸ αὐτό, τεύχη τοῦ ὁποίου δὲν καταφέραμε νὰ ἐντοπίσουμε, εἶναι τὸ παλαιότερο περιοδικὸ ἔντυπο μουσικοῦ περιεχομένου, πού ὅπως φαίνεται κυκλοφόρησε πρὶν ἀκόμη καὶ τὰ πρῶτα ἐντοπισμένα θεατρικὰ ἔντυπα.<sup>62</sup> Παρόμοιο συνδρομητικὸ μουσικὸ περιοδικὸ ἦταν καὶ ἡ διμηνιαία *Εὐτέρπη*, πού κυκλοφόρησε στὴν Αθήνα τὸ 1890 ἀπὸ τοὺς Ἀλεξιάδη καὶ Καλφὸγλου, σὲ μουσικὴ ἐπιμέλεια τοῦ Λ. Σ. Δὲ Μέντου. Σύμφωνα μὲ τὸ δημοσίευμα τῆς ἐφημερίδας *Πατρὶς Ἑρμοπόλως* τὸ περιοδικὸ αὐτὸ δὲν περιεῖχε μόνον γνωστὰ εὐρωπαϊκὰ ἔργα σὲ ἀναγωγές γιὰ πιάνο, ἀλλὰ καὶ «ἐλληνικοὺς χοροὺς καὶ δημῶδη ἐλληνικὰ ἄσματα».<sup>63</sup> Ἐκτός

ἀπὸ τὰ μουσικὰ ἔντυπα πού τυπώνονταν στὴν Ἑλλάδα, τὸ φιλόμουσο κοινὸ τῆς Αθήνας εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφή καὶ μὲ ξενόγλωσσα περιοδικὰ τὰ ὁποῖα ἀποστέλλονταν ταχυδρομικῶς σὲ βιβλιοπωλεῖα, ὅπως ἦταν τὸ πολυσέλιδο μηνιαῖο γαλλικὸ περιοδικὸ *Figaro musical*, τὰ φύλλα τοῦ ὁποίου ξεπερνοῦσαν τὶς ἑκατὸ σελίδες καὶ τὸ ὁποῖο μποροῦσε κανεὶς νὰ προμηθευτεῖ ἀπὸ τὸ μουσικὸ βιβλιοπωλεῖο τοῦ Βίλμπερκ.<sup>64</sup>

Ἡ περιδιάβαση στὴν Αθήνα στὰ τέλη τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα μέσα ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες καὶ τὰ περιοδικὰ ἀποτελεῖ ἴσως τὸ πιὸ συναρπαστικὸ κομμάτι τῆς ἔρευνας γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή, γιατί τὸ ταξίδι στὸ χρόνο δὲν κομίζει μόνον πολύτιμους ἐρευνητικὸς καρπούς, ἀλλὰ καὶ μία οὐσιαστικὴ γνωριμία μὲ τὴν ἐποχὴ, γνωριμία πού μόνη μπορεῖ νὰ ἀπαντήσει σὲ ἐρωτήματα στὰ ὁποῖα ἡ ἔρευνα ἀδυνατεῖ νὰ δώσει ἀπαντήσεις, ὅπως τὸ ἐρώτημα τοῦ Ταγκόπουλου «ἂ ἦταν δρᾶμα ἢ μελόδραμα».

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

61. Νόμος Ἑρμοπόλεως 252 (4-10-1869).

62. Κάτι ἀντίστοιχο στὸν χῶρο τοῦ θεάτρου ἦταν τὸ «περιοδικὸν μοναδικὸν εἰς τὸ εἶδος του καθ' ὅλην τὴν Ἀνατολήν», ὅπως τὸ διαφήμιζε τὸ *Ἡμερολόγιον τῆς Ανατολῆς*, μὲ τίτλο *Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη* πού ἐβγαζε ὁ Γ. Λ. Ξανθόπουλος στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὸ 1880. Πρόκειται γιὰ συλλογὴ θεατρικῶν ἔργων πού κυκλοφοροῦσαν αὐτόνομα ἢ δεμένα σὲ τόμους. Βλ. *Ἡμερολόγιον Ανατολῆς* τοῦ 1883 ὑπὸ Ἀθ. Παλαιολόγου, ἔτος

Β', Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1882, διαφήμιση στὸ τέλος τοῦ ἐντύπου.

63. *Πατρὶς Ἑρμοπόλεως* 1278 (22-12-1890). Γιὰ τὴν *Εὐτέρπη* καὶ τὰ μουσικὰ ἔργα πού ἐξέδιδε ὑπάρχουν πολλὰ στοιχεῖα στὰ φύλλα τῆς *Νέας Ἐφημερίδας* τοῦ 1891, βλ. ἐνδεικτικὰ τὰ φύλλα 39 (8-2-1891), 46 (15-2-1891), 57 (26-2-1891), 109 (10-4-1891), 278 (5-10-1891), 285 (12-10-1891).

64. *Νέα Ἐφημερίς* 330 (26-11-1891).



ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Ἡ εἰκόνα γιὰ τὸν μουσικὸ-θεατρικὸ τύπο τοῦ ἐλληνικοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα ὁλοκληρώνεται μὲ μιὰ πληροφόρια πού λάβαμε μετὰ τὴ σύνταξη τοῦ παραπάνω κειμένου καὶ πού ὁμως ἀξίζει νὰ ἀναφέρουμε. Σύμφωνα μὲ τὴν ἔρευνα τοῦ συναδέλφου καὶ φίλου Κώστα Σαμπάνη, ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἐκδόσεως θεατρικοῦ ἐντύπου –καὶ μάλιστα μὲ μελοδραματικὸ περιεχόμενο– τοποθετεῖται στὰ 1840 καὶ συγκεκριμένα τὸν Μάρτιο, δηλαδὴ 3 μῶλις μῆνες μετὰ τὴ θριαμβευτικὴ ὑποδοχὴ τοῦ πρώτου θιάσου ὅπερας στὴν Αθήνα. Τὸ ἔντυπο αὐτὸ θὰ κυκλοφοροῦσε ἀπὸ τὰ πιεστήρια τοῦ τυπογραφείου Ν. Παπαδοπούλου (πού, σημειωτέον, τύπωνε καὶ λιμπρέτα), καὶ θὰ εἶχε τίτλο «Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἑλληνικὸν θέατρον» ἢ «Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἰταλικὸν θέατρον» καὶ συντάκτη ἕναν Ἰταλὸ ἐγκατεστημένο στὴν Αθήνα. Παρὰ τὴν προαγγελία τῆς ἐκδόσεως τὸ ἔντυπο δὲν φαίνεται νὰ κυκλοφόρησε. Σὲ κάθε περίπτωση ἐπρόκειτο γιὰ τὴν πρώτη ἀπόπειρα ἐκδόσεως ἐλληνικοῦ θεατρικοῦ ἐντύπου μὲ ἀντικείμενο τὴν ὅπερα.

Σ. Κ.

# Η ΦΩΝΑΣΚΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

**Σ**τὴ νεώτερη ἐποχῇ ὁ ὅρος «φωνασμία» χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ σημάνει τὴν ἐκβολὴν κραυγῶν, τὴ διάτορη φωνὴ ἢ τὴ φλυαρία μὲ φωνὴ διαπεραστική. Ὡστόσο ὁ ὅρος αὐτός (λάτ. «Declamatio») κατὰ τοὺς ἀρχαίους χρόνους ἀπαντᾷ τόσο μὲ τὴν κυριολεκτικὴν σημασίαν τῆς λέξεως, ἥτοι ὡς ἡ ἀσκήσις καὶ ἐκγύμνασις τῆς φωνῆς στὴν αἰοιδίαν καὶ στὴν ἀπαγγελίαν (φωνασμία = φωνῆς ἀσκήσις), ὅσο καὶ μὲ τὴ μεταφορικὴν, ὑπὸ τὴν ἔννοιαν δηλαδὴ τῆς μεγαλοστομίας, τῆς μεγαλόφωνης ὁμιλίας, τοῦ πομπώδους ὕφους, τῆς κομπορρημοσύνης. Ἡ φωνασμία μὲ τὴν κυριολεκτικὴν τῆς σημασίαν συνιστᾷ τὸ ἀντικείμενον τῆς παρούσης ἐργασίας.

Σὲ σχετικὰ λήμματα λεξικῶν ἢ φωνασμία ὀρίζεται ὡς «φωνῆς ἐπιμέλεια» καὶ «ἀσκήσις στὴν εὐφωλία» (βλ. ἀντιστοιχῶς Ἡσύχιον καὶ Σούδα). Ὡς ἐκ τούτου, στὴ φωνασμία θὰ ὑποβάλλονταν, ὅσοι - μεταξύ ἄλλων ἐνδεχομένως - ἀσχολοῦνταν μὲ τὴ φωνητικὴν ἐκτέλεσιν μελῶν καὶ τὸν δημόσιον λόγον, δηλαδὴ οἱ τραγουδισταί, οἱ ὑποκριταί τοῦ δράματος, οἱ ῥήτορες καὶ οἱ κήρυκες (βλ. Ἄετ., Ἰατρ., 8, 55, 26-28). Ὁ Δημοσθένης (Περὶ στεφ., 280, 2) ἀναφέρεται, ἐπὶ παραδείγματι, σὲ ἐπίδειξιν φωνασμίας τοῦ ῥήτορα Αἰσχίνου. Ἐπιπλέον, ὁ Πλούταρχος (Τ Γ, 2, 6, 1-8) στὴν περιγραφὴν τῆς ἐκφορᾶς τῶν λόγων τοῦ Γαίου Γράκκου, ἀναφέρεται, ὅτι στὴν παράλληλῃ συνοδείᾳ αὐλοῦ κατὰ τὴ μαρτυρίαν τοῦ Δίωνος τοῦ Κασσίου (Ρώμ. Ἰστ., 25, 85, 2), ἀλλὰ σὲ φωναστικὸν ὄργανον, μὲ τὸν ἦχον τοῦ ὁποίου καταπραϋνόνταν τὸ σφοδρὸν ὕφος τοῦ Ῥωμαίου ῥήτορα. Κατὰ τὴ διάρκειαν, δηλαδὴ, τῶν ἀγορεύσεων τοῦ Γαίου, ἕνας νοήμων δοῦλος του, ὁ Λικίνιος, στεκόταν ὀπισθὲν τοῦ κρατῶντος φωναστικὸν ὄργανον καὶ, κάθε φορὰ πού ὁ ῥήτορας ἐξετρέπετο ἀπὸ πάθος καὶ ἡ φωνὴ του ἀκουγόταν ὡς νὰ τραχύνεται καὶ νὰ θραύεται ἀπὸ ὀργήν, τοῦ ἐνέδιδε τόνον μαλακόν, προκειμένου νὰ τὸν καταστήσει εὐανάκλητον. Ἡ ταύτισις τοῦ φωναστικοῦ ὄργανου μὲ τὸ βούκιον (Ἡσύχιος, Σούδα) εἶναι μάλλον ἀστοχῆ, ἐφόσον δὲν φαίνεται, λόγῳ τοῦ ἦχου τοῦ βουκίνου, νὰ συμφωνεῖ τόσο μὲ τὴν προαναφερθεῖσα μαρτυρία τῆς Σούδας γιὰ τὴ φωνασμία, ὅσο καὶ μὲ τὰ συμφραζόμενα τοῦ Πλουτάρχου, ἀλλὰ καὶ τοῦ Δίωνος τοῦ Κασσίου.

Οἱ διδάσκαλοι τῆς ὠδικῆς ἢ τῆς ἀπαγγελίας εἶναι γνωστοὶ ὡς φωναστικοὶ (βλ. ἐνδεικτ. Εὐστ., Ἰλ., 1, 624, 16). Μνημονεύεται ὁ φωναστικὸς Θεόδωρος, τοῦ ὁποίου τὸ φωναστικὸν βιβλίον χαρακτηρίζεται ὡς πάγκαλον (Διογ. Λαέρ., Β. Φιλ., 2, 103-104).

Ὡστόσο, ἂς σημειωθεῖ ὅτι, παρὰ τὴς εὐεργεσίας πού προσφέρει ἡ φωνασμία, ἡ ὑπερβολὴ τῶν ἐκάστοτε ἀγωνιζομένων στὴν ἐκγύμνασιν τῆς φωνῆς τοὺς ὀδηγεῖ σὲ ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα (καταστροφὴ τῆς φωνῆς, προβλήματα τοῦ ἀναπνευστικοῦ κ.λπ.). Τόσο οἱ κίνδυνοι, πού ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ἐν λόγῳ κατάχρησιν, ὅσο καὶ θεραπευτικὲς συμβουλὲς καὶ ὀδηγίαι (ἰδιαιτέρως φυτικὰ ἐκχυλίσματα καὶ λουτρά), δίδονται ἢ περιγράφονται λεπτομερῶς ἀπὸ πλείστους ἀρχαίους συγγραφεῖς, φιλοσόφους, ῥήτορες καὶ ἰατροὺς (π.χ. ψ.-Ἀριστοτ., Προβλ., 901ε, 1 / Θεόφρ., Περὶ φύτ., 9, 9, 2 / Πόρφ., Εἰς Ἄρμ., 26, 14 / Παλλὰδ., Σχ. Ἐκτῆς Ἐπιδημ. ἀπὸ



φων., 2, 93, 31 / Γεωπον., 12, 17, 13 / Όρειβ., Ίατρ. Σύλλ., 6, 10 / Άέτ., Ίατρ., 8, 55-56 / Παύλ., Ίατρ. Ήπιτ., 3, 28, 10 / Γαλην., Περὶ Σύνθ. Φάρμ., 13 κ.λπ.).

Σύμφωνα μὲ τις σωζόμενες μαρτυρίες τοῦ Ἀριστείδη Κοϊντιλιανοῦ (Περὶ Μουσ., 2, 13-14) καὶ τῶν χειρογράφων τοῦ Ἄωνόμου τοῦ Bellermann (77), ἡ φωνασκία συνιστοῦσε πιθανότατα μία μέθοδο μελωδικῆς ἀνάγνωσης βάσει τοῦ τετραχόρδου.

Πιο συγκεκριμένα, ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανὸς ἀναφέρει ὅτι, ἐφόσον ὁ χαρακτήρας τῆς μελωδίας, τόσο στὴ φωνητικὴ ὅσο καὶ στὴν ὀργανικὴ μουσικὴ, γίνεται ἀντιληπτὸς διὰ τῆς ὁμοιότητάς του πρὸς τοὺς παραγόμενους ἀπὸ τὰ φωνητικὰ ὄργανα τοῦ ἀνθρώπου ἤχους, γιὰ τὴ φωνητικὴ ἐκτέλεση μέλους ἔχουν ἐπιλεχθεῖ τὰ θεωρούμενα ὡς τὰ καταλληλότερα γράμματα τῆς ἀλφαβήτου. Πρόκειται γιὰ τὰ τέσσερα φωνήεντα α, η, ω, ε, μπροστὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα τοποθετοῦσαν τὸ καλύτερο ἀπὸ τὰ σύμφωνα, ἦτοι τὸ -τ-, προκειμένου νὰ ἀποφεύγεται ἡ χασμωδία. Προφανῶς, οἱ παραδιδόμενες ἀπὸ τὸν Ἀριστείδη ὀνομασίες γιὰ τοὺς φθόγγους τοῦ τετραχόρδου, ξεκινώντας ἀπὸ τὸν χαμηλότερο καὶ καταλήγοντας στὸν ὑψηλότερο, τε, τα, τη, τω, δὲν εἶναι ὀρθές, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ συνέχεια τῆς ἴδιας παραγράφου τοῦ κειμένου του, ὅπου ἡ ὀνομασία -τε- παραδίδεται μόνον γιὰ τὸν Προσλαμβανόμενο καὶ τὴ Μέση, ὅταν αὐτῆς ἔπεται ὁ διαζευκτικὸς τόνος. Ὡς ἐκ τούτου, φαίνεται πὺς ὁ Ἀριστείδης εἶχε στὸν νοῦ του ἓνα σύστημα ἀοιδῆς τῶν φθόγγων τοῦ βασικοῦ συστήματος τοῦ τετραχόρδου μὲ τις ὀνομασίες, ὅπως προαναφέρθηκε, τα, τη, τω, τε. Στὰ συνημμένα τετράχορδα, γιὰ τὸν ὑψηλότερο φθόγγο τοῦ χαμηλότερου τετραχόρδου – ὁ ὁποῖος ταυτίζεται μὲ τὴ βάση τοῦ ὑψηλότερου τετραχόρδου – ἐχρησιμοποιεῖτο ἡ συλλαβὴ -τα-. Ἐπομένως, σὲ δυὸ συνημμένα τετράχορδα διαμορφωνόταν τὸ σχῆμα τῶν συλλαβῶν τα, τη, τω, τα, τη, τω, τε.

Ἡ χειρόγραφη παράδοση τοῦ Ἄωνόμου τοῦ Bellermann (77) ὀρίζει τὸ σχῆμα τὰ, τή, τώ, τὲ (τὸ τ ἀποτελεῖ προσθήκη ἐδῶ), παρότι τὸ καλύτερο χειρόγραφο χρησιμοποιεῖ γιὰ τὸν Προσλαμβανόμενο τὴ συλλαβὴ -τω- ἀντὶ γιὰ -τε-, ἡ ὁποῖα δημιουργεῖ ἀνωμαλίες καὶ δὲν εἶναι ἀποδεκτὴ ἀπὸ τοὺς περισσότερους σχολιαστὲς.

Συνεπῶς, ἀπὸ τὰ σχετικὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ἀριστείδη Κοϊντιλιανοῦ καὶ τοῦ Ἄωνόμου τοῦ Bellermann συμπεραίνεται ὅτι γιὰ τοὺς φθόγγους τοῦ Τελείου Μείζονος Συστήματος – τὸ ὁποῖο, ὡς γνωστὸν, ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν Προσλαμβανόμενο καὶ τὰ δυὸ ζεύγη συνημμένων τετραχόρδων, χωρισμένα μεταξὺ τους μὲ τὸν διαζευκτικὸ τόνος – οἱ συλλαβὲς ὀρίζονται ὡς ἐξῆς: Ὁ Προσλαμβανόμενος -τε-, ἐφόσον θὰ ἀποτελοῦσε τὴν κορυφὴ χαμηλότερου τετραχόρδου, οἱ ὑπάτες -τα-, οἱ παρυπάτες -τη-, οἱ λιχανοὶ -τω-, οἱ μέσες -τε-, οἱ παραμέσες -τα-, οἱ τρίτες -τη-, οἱ παρανήτες -τω- καὶ οἱ νῆτες -τα-. Στὸ τετράχορδο συνημμένων τοῦ Τελείου Ἐλάσσονος Συστήματος ὀρίζεται γιὰ τὴ μέση -τα-, γιὰ τὴν τρίτη -τη-, γιὰ τὴν παρανήτη -τω- καὶ γιὰ τὴ νῆτη -τα-. Ἐκ τῶν ἀνωτέρω προκύπτει τὸ παρακάτω σχῆμα γιὰ τὸ Τέλειο Ἀμετάβολο Σύστημα.

Π						M								
/	/	ύπατῶν /	μέσων /	/	διαζευγμένων /	ὑπερβολαίων /								
τε	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τα	τη	τω	τα				
										τα	τη	τω	τα	
													/	συνημμένων /

(ὅπου Π = Προσλαμβανόμενος καὶ Μ = Μέση)

Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἐπιλογή τῶν τεσσάρων φωνηέντων, τὸ στοιχειῶδες σύστημα μελωδικῆς ἀνάγνωσης, τὸ ὁποῖο περιγράφει ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός, συνοδεύ-

εται από μία θεωρία με «χαρακτήρες» για τους φθόγγους ἐν εἶδει μιᾶς – τρόπον τινά – σημειογραφίας ἤθους. Ἄν ἡ συγκεκριμένη θεωρία δὲν ἀποτελεῖ ἐπινόηση τοῦ ἰδίου τοῦ Ἀριστείδη, ἐνδεχομένως μπορεῖ νὰ συσχετισθεῖ με τὶς περὶ ἤθους ἀντιλήψεις τοῦ Δάμωνος γιὰ τὸ ἀνδροπρεπές καὶ τὸ θηλυπρεπές, τὸν ὁποῖον ὁ συγγραφέας ἀναφέρει ἀμέσως παρακάτω στὸ κείμενό του (14, 80, 25).

Συγκεκριμένα, ὁ Ἀριστείδης (13) διακρίνει τὰ φωνήεντα, τόσο τὰ μακρὰ ὅσο καὶ τὰ βραχέα, σὲ ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα παράγονται διὰ τῆς καθέτου ἐκτάσεως τοῦ στόματος («κατὰ μῆκος») καὶ ὁ ἦχος τους εἶναι ἐπιβλητικός καὶ ἀνδροπρεπῆς καὶ σὲ ἐκεῖνα τῶν ὁποίων ὁ ἦχος εἶναι κατώτερος καὶ θηλυπρεπῆς, ἐφόσον κατὰ τὴν παραγωγή τους τὸ στόμα ἐκτείνεται ὀριζοντίως («κατὰ πλάτος»). Ἀπὸ τὰ μακρὰ ὁ ἦχος τοῦ -ω-, ὡς στρογγύλος καὶ συνεστραμμένος, θεωρεῖται ἀνδροπρεπῆς, ἐνῶ ὁ ἦχος τοῦ -η- εἶναι θηλυπρεπῆς, ἐπειδὴ, στὴ διάρκεια τῆς παραγωγῆς του, τὸ «πνεῦμα» (πνοή) κατὰ κάποιον τρόπο διαχέεται καὶ διηθεῖται. Ἀπὸ τὰ βραχέα τὸ -ο- ἐπιδεικνύει ἀνδροπρέπεια, καθὼς συμπίπτει τὸ φωνητικὸ ὄργανο καὶ ἀποσπᾷ βιαίως τὸν ἦχο του πρὸ τῆς ὀλοκληρωτικῆς ἐκβολῆς του, ἐνῶ τὸ -ε-, ἔχοντας ἕναν τρόπο νὰ μεγαλώνει τὸ ἀνοιγμα τοῦ στόματος κατὰ τὴν ἐκφώνησή του, εἶναι θηλυπρεπές. Ἀπὸ τὰ δίχρονα φωνήεντα (εἴτε μακρᾶς εἴτε βραχείας διαρκείας) τὸ -α- εἶναι προτιμητέον στὴ μελώδηση, ἐφόσον ἡ παράτασή του διευκολύνεται ἀπὸ τὸ πλάτος τῆς ἠχήσεώς του. Ἐν συνεχείᾳ, ὁ Ἀριστείδης ἀναφέρεται στὸν ἐνδιάμεσο «χαρακτήρα» ὀρισμένων φωνηέντων, ὅπως τοῦ -α-, τὸ ὁποῖο, ὡς ἐλαφρῶς πιὸ ἀνδροπρεπές ἀπὸ τὸ -η-, προτιμᾶται στὴ δωρική διάλεκτο καὶ ἀποφεύγεται στὴν ἰωνική, ἢ ὅπως τοῦ -ε-, τὸ ὁποῖο, ὅταν παρατείνεται, παράγει ἕναν ἦχο ὅμοιο πρὸς τὸν δίφθογγο -αι- καὶ ἀποκτᾷ ἕνα ἴχνος ἀπὸ τὴν πιὸ ἀρρενωπὴ ποιότητα τοῦ -α-. Ἐπιπλέον, ὁ συγγραφέας συνδέει τὶς – σχετιζόμενες με τὸ ἀρσενικό, θηλυκὸ καὶ οὐδέτερο στοιχεῖο – ποιότητες τῶν φωνηέντων με τὴν χρῆση τους στὰ γραμματικὰ ἄρθρα καὶ στὶς καταλήξεις τῶν ὀνομάτων τῶν τριῶν γενῶν ἢ ἐν λόγῳ ἐρμηνευτικῆ παρατήρηση ἀποδεικνύεται μόνον ἐν μέρει ὀρθὴ καὶ ἰδιαιτέρως στὴν περίπτωση τῶν ἀρσενικῶν καὶ θηλυκῶν ἄρθρων καὶ ὀνομάτων τῆς Α' καὶ Β' κλίσεως.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ καλλίστου – ὡς χαρακτηρίζεται – συμφώνου -τ- (14), τοῦ ὁποῖου, σημειωτέον, ἡ χρῆση ἀπαντᾷ καὶ στὰ γραμματικὰ ἄρθρα, ὀφείλεται στὸ ὅτι ὁ ἦχος του εἶναι λεῖος, δὲν τραχύνεται ἀπὸ τὴν ποσότητα τοῦ πνεύματος (ὅπως συμβαίνει με τὰ δασύπνοα), θέτει σὲ κίνηση τὴ γλώσσα (ἐν ἀντιθέσει με τὰ ἄλλα ψιλόπνοα), δὲν ἀναδίδει συριγμὸ (ὅπως τὰ διπλὰ σύμφωνα καὶ τὸ ἰδιάζον) (βλ. τὴν πρακτικὴ τῆς σύνθεσης «ἄσιγμων» ποιημάτων, ὅπως ὁ ἀφιερωμένος στὴ θεὰ Δήμητρα ὕμνος ποῦ ἀποδίδεται στὸν Λάσο τὸν Ἑρμιονέα), οὔτε εἶναι λεπτὸ καὶ ἀδύναμο (ὅπως τὰ ὑγρά). Ἐπιπλέον, ὁ Ἀριστείδης παρατηρεῖ ὅτι τὸ σύμφωνο -τ- εἶναι τὸ μόνον, τὸ ὁποῖο ἠγεῖ ὁμοίως πρὸς τὶς χορδὲς ἐνὸς ὄργανου, ἐννοώντας, ἐνδεχομένως, τὶς κρουόμενες με πλῆκτρο χορδὲς τῆς λύρας καὶ τῆς κιθάρας, ἐφόσον, μάλιστα, σὲ ἄλλο χωρίο τοῦ ἔργου του (3, 130, 9-15) ἀναφέρεται σὲ συμβολισμό τοῦ -τ- καὶ στὴν παραβολὴ τοῦ σχήματός του με ἐκεῖνο τοῦ πλήκτρου. Ὅπως, δηλαδή, ὁ αἰθέρας συνδέεται με τὰ τέσσερα στοιχεῖα (γῆ, νερό, ἀέρα, φωτιά), ἔτσι καὶ τὸ γράμμα -τ-, λόγῳ τῆς ὁμοιότητάς του με τὸ πλῆκτρο (ἀφιερωμένο στὸν θεὸ Ἀπόλλωνα, ὁ ὁποῖος εἶναι, κατὰ τοὺς σοφοὺς, τὸ πλῆκτρο τοῦ σύμπαντος), προσκολλᾶται στὰ φωνήεντα (ε, α, η, ω), ὅταν αὐτὰ δηλώνουν μουσικούς φθόγγους, καὶ τοὺς μεταφέρει τὴ δύναμή του (βλ. καὶ 3, 21 γιὰ ἀνάλογους συμβολισμοὺς καὶ σχέσεις τῶν τεσσάρων φωνηέντων καὶ τῶν πλανητῶν).

Μία ἄλλου εἶδους μαρτυρία γιὰ τὴν ἐκπαίδευση τῶν φωνασκούντων, ἢ ὁποῖα, ὡστόσο, κινεῖται στὸ πλαίσιο τῆς σχέσης Μουσικῆς καὶ Ἀστρολογίας, προέρχεται ἀπὸ τὸν Κλαύδιο Πτολεμαῖο (Αρμ., 3, 10). Ὁ συγγραφέας περιγράφει τὴν ὁμοιότητα τῆς συνεχοῦς ἀκουλουθίας τῶν μουσικῶν φθόγγων με τὴν κατὰ

μῆκος κίνηση τῶν οὐρανίων σωμάτων (κίνηση πρὸς τὰ ἔμπρὸς ἢ πρὸς τὰ πίσω, ἀναλόγως πρὸς τὶς διαφορὲς ποὺ σημειώνονται στὸ διάστημα μεταξύ τῶν ἀνατολῶν καὶ τῶν δύσεων). Οἱ ἐπιδιδόμενοι στὴ φωνασκία ξεκινοῦν καὶ καταπαύουν τὴ μελώδηση ἀπὸ καὶ στίς «βαρύτερες τάσεις» (τὰ χαμηλότερα τονικά ὕψη), ἐφόσον οἱ τάσεις αὐτὲς εἶναι οἱ πιὸ κοντινὲς στὴν «ἀρχή» τῆς φωνῆς καὶ στὴ σιωπῆ. Κατὰ συνέπεια οἱ βαρύτερες τάσεις ἀντιστοιχοῦν στὶς ἀνατολὲς καὶ στίς δύσεις (ταπεινότεραι), ἐνῶ οἱ ὀξύτερες στίς μεσουρανήσεις (ὕψηλότεραι). Παρομοίως, τὰ μέρη τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν παραγωγὴ τῶν βαρυτέρων καὶ ὀξυτέρων ἤχων, βρίσκονται ἀντιστοίχως κάτω χαμηλά, δηλαδή οἱ λαγόνες, καὶ ἐπάνω ψηλά, οἱ κρόταφοι. Ἡ τελευταία αὐτὴ παρατήρηση τοῦ Πτολεμαίου, ἀν καὶ κατ' οὐσίαν στηρίζεται σὲ μία σημαντικὴ θεωρία Φυσιολογίας (βλ. Ἀρμ., 1, 3, 8-9, καθὼς καὶ Πόρφ., *Eis Ἀρμ.*, 26, 14 ὅπου ἡ διάκριση τῶν «ὀργανικῶν» καὶ «φωνασκικῶν» ἀπὸ τοὺς Πυθαγορείους), ὡς φαίνεται, ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν πρακτικὴ ἐπαγγελματιῶν-διδασκάλων φωνασκίας.

Τέλος, ὅσον ἀφορᾷ στὴ χρονολόγηση τοῦ ὡς ἀνωτέρω περιγραφέντος συστήματος ἀοιδῆς τῶν φθόγγων, σχετικῶς πρόσφατη ἔρευνα τῆς Bélis (1984) ἔτεινε νὰ ἀναγάγει τὶς ἀρχὲς διαμόρφωσης τοῦ συστήματος στοὺς ὕστερους ἀρχαῖκούς/πρώιμους κλασικοὺς χρόνους βάσει τῆς εἰκονογραφίας πῆλινου μελανόμορφου ἐπινήτρου ἀπὸ τὸ ἱερὸ τῆς Δήμητρας στὴν Ἐλευσίνα, τὸ ὁποῖο χρονολογεῖται στίς ἀρχὲς τοῦ 5<sup>ου</sup> π.Χ. αἰ. Ἡ παράσταση τοῦ ἀγγείου, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ζωγράφου τῆς Σαπφούς, ἀπεικονίζει Ἀμαζόνες, μία ἐκ τῶν ὁποίων ἐκτελεῖ σάλπιγγα. Ἐκατέρωθεν τῆς μορφῆς ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή TOTH (τὸ T τῆς δεύτερης συλλαβῆς ἔχει συμπληρωθεῖ) TOTOTE. Ἡ Bélis ἐπιχείρησε νὰ ἐρμηνεύσει τὶς συλλαβὲς μὲ βάση τὸ σύστημα ἀοιδῆς τῶν φθόγγων (τα, τη, τω, τε), τὸ ὁποῖο, βεβαίως, περιγράφεται σὲ πολὺ μεταγενέστερους χρόνους (Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός, Ἀνώνυμος τοῦ Bellenmann). Ἄν καὶ πιθανότατα τὸ ἐν λόγῳ σύστημα μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ ἀπὸ τοὺς χρόνους πρὸ τοῦ 4<sup>ου</sup> π.Χ. αἰ., ἡ ἀναγωγὴ τοῦ πλησίον τῆς περιόδου χρονολόγησης τοῦ συγκεκριμένου ἀγγείου δὲν ἔχει γίνῃ ὡς ἀποψη ἀνεπιφυλάκτως δεκτὴ. Ἡ δυσπιστία τῶν ἐρευνητῶν στηρίζεται σὲ καίρια ἐπιχειρήματα, ὅπως ἡ πληθώρα ἀγγειογραφῶν τοῦ τέλους 6<sup>ου</sup> / ἀρχὲς 5<sup>ου</sup> π.Χ. αἰ. μὲ ἀκατάληπτες ἐπιγραφὲς ποὺ πιθανότατα ἀποδίδουν τὸν ἦχο μουσικῶν ὀργάνων ἢ ἀοιδῆς, ἀλλὰ καὶ ἡ πρακτικὴ τῆς μίμησης τοῦ ἤχου τῆς σάλπιγγας μὲ τὴ χρήση τοῦ ἀφώνου ὀδοντικῶ συμφώνου -τ- σημειωτέον ὅτι ὁ Quintus Ennius (Ann., 451 Skutsch) ἀποδίδει μὲ τὴ λέξη *taratantara* τὸν ἦχο πολεμικοῦ σαλπίσματος στὸν στίχο *at tuba terribili sonitu taratantara dixit*. Ἐπομένως, γιὰ τὴν παλαιότητα τοῦ ἐν λόγῳ συστήματος φωνασκίας εἶναι προτιμητέον νὰ διατηρηθοῦν ἐπιφυλάξεις καὶ νὰ ἀποφευχθεῖ – πρὸς τὸ παρὸν τουλάχιστον – ἡ ἐξαγωγή ἀπόλυτων συμπερασμάτων.

ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΜΠΑΤΖΙΟΥ



#### BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Barker A., *Greek Musical Writings II*, Cambridge 1989. Bélis, *Un Nouveau Document musical*, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 108, 1984, 99-109. Pöhlmann E. - West M. L., *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001. West M. L., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.



## Ο ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΡΟΔΟΘΕΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΣΥΜΦΩΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ



Ὁ Διονύσιος Ροδοθεάτος, μιὰ κομβικὴ μορφή στὴν ἱστορικὴ ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα τοῦ τέλους τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα, παραμένει κατ' οὐσίαν ἐρευνητικὰ ἀνεκμετάλλευτος καὶ ἄγνωστος, θύμα τῶν μακροχρόνιων ἀγκυλώσεων στίς προσεγγίσεις τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς. Ψῆφίδες στὴ δημιουργία μιᾶς πληρέστερης εἰκόνας τοῦ μουσουργοῦ ἔρχονται νὰ προσθέσουν δυὸ πρόσφατες ἀρχειακὲς ἀνακαλύψεις καὶ συγκεκριμένα ὁ ἐντοπισμὸς τῆς φωτογραφίας του, καθὼς καὶ ἡ ἀνακάλυψη στὸ ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας τῶν χειρογράφων τῶν συμφωνικῶν ἔργων του στὴν ὀρχηστρική ἐκδοχή τους.

Ὁ Ροδοθεάτος στὴ μουσική, ὅπως ὁ Κάλβος στὴν ποίηση, δὲν ἐπέδειξε μόνον ἓνα μοναδικῆς δυναμικῆς καὶ ἰδιαίτερου χαρακτήρα ἔργο στὸ πλαίσιο τῆς ἑπτανησιακῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς, ἀλλὰ εἶχε ἐπίσης μέχρι πρόσφατα τὸ «προνόμιο» νὰ μὴν ἔχει ἐντοπιστεῖ κάποια φωτογραφικὴ ἢ ζωγραφικὴ ἀπεικόνισή του. Ἡ ἀνακάλυψη ὅμως στὰ Ἀρχεῖα τοῦ Νομοῦ Κερκύρας (Ἀρχεῖο Δαφνῆ 285) ἀντιγράφου μιᾶς φωτογραφίας τοῦ συνθέτη, καὶ μάλιστα ἐνουπόγραφης, ἤρθε νὰ καλύψει τὸ συγκεκριμένο κενό. Στὸ πίσω μέρος τῆς φωτογραφίας, ἡ ὁποία δημοσιεύεται στὸ παρὸν τεῦχος, ὑπάρχει ἐντυπὴ ἢ ὀνομασία τοῦ ναπολιτάνικου φωτογραφικοῦ ἀτελιέ στὸ ὁποῖο τραβήχτηκε (Exposizione / di / Belle Arti / Studio Fotografico / Arena / 7, Strada Pace / Napoli), καθὼς καὶ ἡ ἀκόλουθη ιδιόγραφη ἀφιέρωση τοῦ ἴδιου του συνθέτη: «Τῷ φιλάτῳ μοὶ Λαυρεντίῳ / Βροκίνη τεκμήριον ἀγάπης / Διονύσιος Ροδοθεᾶτος / Νεάπολι τῆ 11. Νοεμβρίου / 1869 Ε.Ν.». Ἔτσι, τὸ συγκεκριμένο τεκμήριον, πέρα ἀπὸ τὴν «προσωπικὴ γνωριμία» μὲ τὸν Ροδοθεάτο, προσφέρει, καὶ μάλιστα διὰ χειρὸς τοῦ ἴδιου τοῦ μουσουργοῦ, δυὸ σημαντικὲς πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ του: μιὰ συγκεκριμένη ἡμερομηνία παραμονῆς του στὴ Νάπολη καὶ τὴ φιλικὴ σχέση του μὲ τὸν γνωστὸ Κερκυραῖο ἱστοριοδίφην Λαυρέντιο Βροκίνη (1850-1911).

Ὁ συνθέτης ἦταν γιὸς τοῦ Ἰθακήσιου δικαστικοῦ Σπυρίδωνος Ροδοθεάτου, ὁ

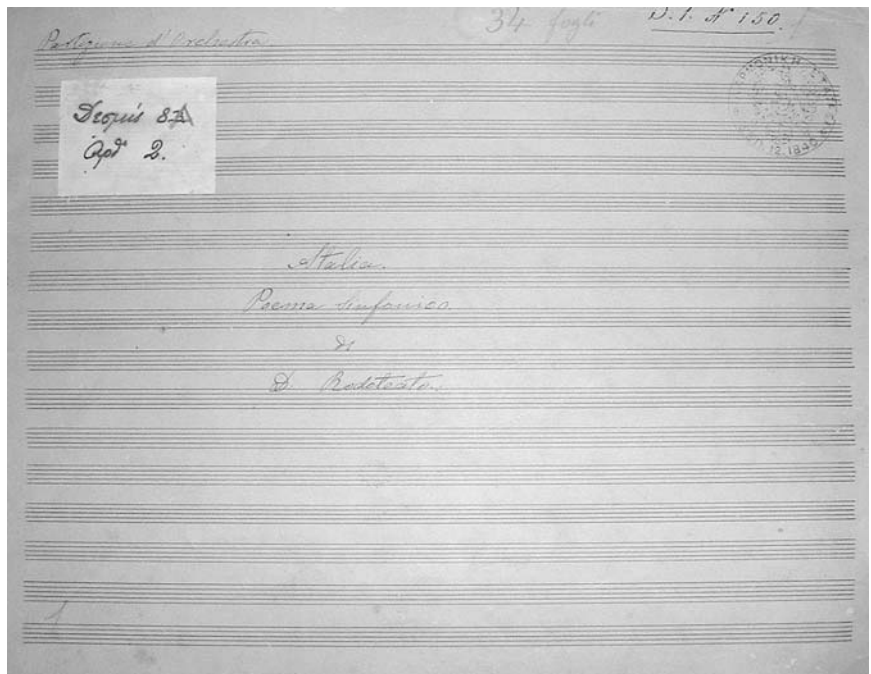
όποιος είχε διοριστεί διαδοχικά στα Κύθηρα (1834, 1845), στη Λευκάδα (1844), στην Κεφαλονιά (1845), στους Παξούς (1848) και στην Κέρκυρα (όπου το 1856 υπηρέτουσε ήδη ως Πρωτοδίκης), και ο οποίος εξακολούθησε να θεωρείται σημαίνουσα μορφή στα νομικά ζητήματα και μετά την ένωση (1864). Ο Διονύσιος γεννήθηκε το 1849 και οι υπηρεσιακές υποχρεώσεις του πατέρα του, έδωσαν στον έκκολαπτόμενο συνθέτη την ευκαιρία να έρθει σε άμεση επαφή με το τόσο γόνιμο μουσικά περιβάλλον της Κέρκυρας της εποχής. Εκεί άρχισε τη μουσική εκπαίδευσή του στο πλευρό του Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου. Δάσκαλος και μαθητής ήταν άμφότεροι γόνοι αριστοκρατικών οικογενειών της Επτανήσου, καθώς και γιοί δικαστικών. Η μεγάλη διαφορά όμως μεταξύ τους έντοπιζεται στο ότι ενώ ο Μάντζαρος δια βίου ασχολούνταν με τη μουσική χωρίς βιοποριστικά όφελη, ο Ροδοθεάτος ήρθε να προστεθεί τελικά σε εκείνους τους μαθητές του Κερκυραίου μουσουργού, οι οποίοι παρά την κοινωνική τους θέση άκολούθησαν επαγγελματική πορεία στο χώρο της μουσικής.

Ο Μάντζαρος πάντως πρέπει να θεωρείται η κύρια αιτία της συνέχισης των σπουδών του Ροδοθεάτου στη Νάπολη. Η παρουσιαζόμενη φωτογραφία παρέχει ένα σαφέστατο χρονικό στίγμα της παρουσίας του Ροδοθεάτου στην κοσμοπολίτικη πρωτεύουσα του ιταλικού νότου, όπου μαρτυρίες θέλουν να πέρασε επτά χρόνια της ζωής του. Άλλωστε, η έκδοση έργων του στο άμεσως επόμενο χρονικό διάστημα από ναπολιτάνικους εκδοτικούς οίκους αποδεικνύει ότι οι σχέσεις του συνθέτη με τη Νάπολη δεν άτόνησαν.

Αν όμως η Νάπολη αποτέλεσε την πρώτη άμεση επαφή του Ροδοθεάτου με τα μουσικά τεκταινόμενα εκτός επτανησιακού χώρου, ήταν η συνέχιση των σπουδών του στο Μιλάνο που διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό τον ιδιαίτερο για τα έλληνικά δεδομένα χαρακτήρα του έργου του. Η

πρωτεύουσα της Λομβαρδίας, η οποία ήδη από το 1859 αποτελούσε μέρος του νεοσύστατου ιταλικού βασιλείου, είχε εξαιτίας της πολύχρονης πολιτικής εξάρτησής της από την Αυστρία άμεσες σχέσεις με τις κεντροευρωπαϊκές πολιτισμικές εξελίξεις. Στο πλαίσιο αυτό η οργανική μουσική έπαιζε σημαντικό ρόλο και δεν είναι τυχαία η ένασχόληση του Ροδοθεάτου πέρα από το μελόδραμα και με την συμφωνική μουσική.

Στο Μιλάνο, πόλη στην οποία ο Ροδοθεάτος βρέθηκε σίγουρα πριν το 1874 και η οποία θεωρούνταν ήδη τότε το σημαντικότερο μουσικό



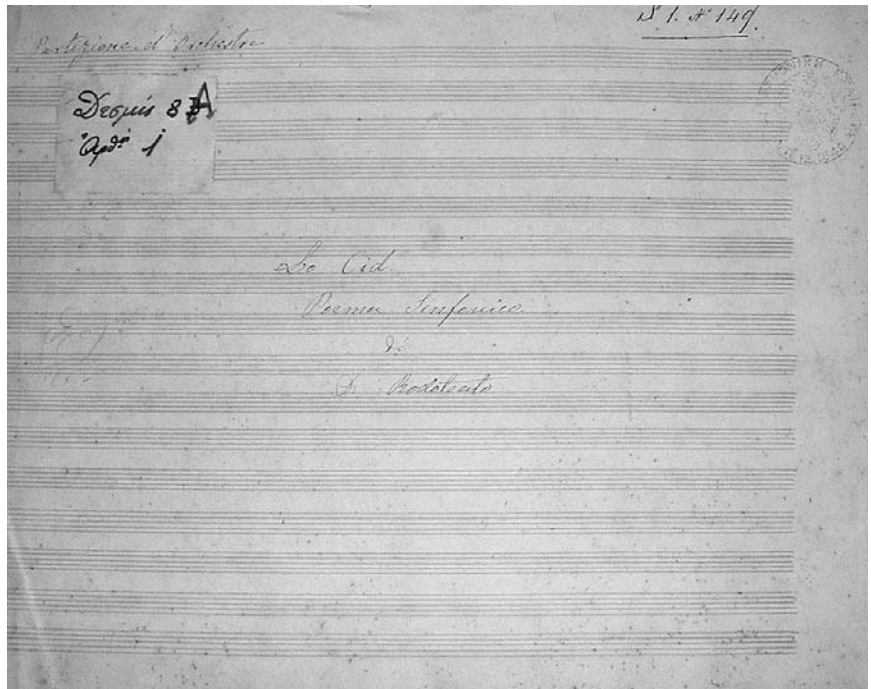
κέντρο της Ιταλίας, οι συνθήκες ήταν σαφώς ευνοϊκές για τα νεωτερικά μουσικά δεδομένα της εποχής. Ο ιταλικός βορράς είχε δεχθεί τις πρώτες παραστάσεις έργων του Wagner (Bologna, 1871), ενώ από τη δεκαετία του 1850 είχε εκδηλωθεί εκεί ένα σταθερά κλιμακούμενο ενδιαφέρον για τα έργα του Beethoven. Επιπλέον, η αύξηση του αριθμού των μουσικών σχολών κατά τη δεκαετία του 1870 ενδυνάμωσε το ενδιαφέρον για την όρχηστρική μουσική. Έτσι, δεν προκαλεί έκπληξη ότι το Μιλάνο θεωρούνταν ως η κατεξοχήν πόλη της ιταλικής χερσονήσου, όπου καλλιεργούνταν η οργανική μουσική και το ενδιαφέρον για τις νεωτερικές τάσεις.

Παρά τις όποιες αντιδράσεις, οι κεντροευρωπαϊκές μουσικοαισθητικές θεωρήσεις άρχισαν να βρίσκουν ολοένα περισσότερους υποστηρικτές ανάμεσα στους νεώτερους σε ηλικία μουσικούς,

πολλοί από τους οποίους συχνά κατηγορήθηκαν ως άρνητές της ιταλικής μουσικής παράδοσης. Στο χώρο του περιφημου Ωδείου του Μιλάνου, κεντρικής σημασίας προς την εδραίωση του ενδιαφέροντος για τις κεντροευρωπαϊκές μουσικές αναγνώσεις ήταν η διδασκαλία και οι απόψεις του διάσημου καθηγητή και μετέπειτα διευθυντή του ιδρύματος, Alberto Mazzucato (1813-1877). Ο τελευταίος υπήρξε πιθανότατα και δάσκαλος του Ροδοθεάτου, μιὰς και τὴ γνωριμία τους αποδεικνύουν τὰ ἐπαινετικά σχόλια του Ἰταλοῦ γιὰ τὴν ὄπερα τοῦ Ἑπτανήσιου *Roberta di Gherardini*. Μάλιστα, ὁ Mazzucato πρέπει νὰ ἐπαιξε καταλυτικὸ ρόλο καὶ στὴν εἰσαγωγή τοῦ Ροδοθεάτου στὸ χῶρο τῆς ρομαντικῆς συμφωνικῆς μουσικῆς. Συνδεδεμένη μὲ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Ἑπτανήσιου συνθέτη γιὰ τις κεντροευρωπαϊκὲς προτάσεις εἶναι καὶ ἡ παραδιδόμενη μετάβασή του στὴν Αὐστρία καὶ στὴ Γερμανία, χῶρες οἱ ὁποῖες ὀλοένα θεωροῦνταν στὴν Ἰταλία συνώνυμες μὲ τὴν τεχνικὴ μουσικὴ ἀρτιότητα καὶ τις ὁποῖες οἱ ὀπαδοὶ τῶν νεωτερικῶν ιδεῶν θεωροῦσαν ἐπιβεβλημένο νὰ ἐπισκεφθοῦν ἐν εἴδει «προσκυνήματος».

Μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ ἡ στενὴ σχέση τοῦ Ροδοθεάτου μὲ τὸν Βροκίνη ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία. Ὁ Κερκυραῖος ἱστοριοδίφης δὲν διστάζει στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1870, καὶ πιθανότατα ἐκφράζοντας μίαν εὐρύτερη πεποίθηση τῶν συντοπιτῶν του, νὰ θεωρεῖ τὸν Ροδοθεάτο αὐθεντία σὲ ὅτι ἀφορᾷ τις βαγκνερικὲς προτάσεις, οἱ ὁποῖες τότε ἀποτελοῦσαν τὴν ὑψίστη ἐκφραση τοῦ μουσικοῦ νεωτερισμοῦ. Πράγματι, ὁ Βροκίνης τὸ 1877 σὲ μίαν βιογραφικὴ ἀναφορά του στὴ Μαργαρίτα Ἀλβάνα Μηνιατή («Λαυρεντίου Βροκίνη Ἔργα: Βιογραφικὰ σχεδάρια, Τεῦχος Α' & Β'», Ἐπιμέλεια, Προλεγόμενα: Κώστας Δαφνῆς, *Κερκυραϊκὰ Χρονικὰ XVI* (Κέρκυρα, 1972), 173-178) καὶ ἀναφερόμενος εἰδικὰ στὸ ἔργο της μὲ τίτλο *Le théâtre de Bayreuth et la reforme*

*musicale de Richard Wagner*, ὁμολογεῖ τὴν ἀδυναμία του νὰ ἀξιολογήσει ὁ ἴδιος κάτι τόσο ἐξειδικευμένο καὶ νεωτερικὸ στὸν ἰταλικὸ μουσικὸ χῶρο, ὅπως ἦταν οἱ βαγκνερικὴ τεχνοτροπία, καὶ μάλιστα δὲ διστάζει νὰ καταφύγει στὴ γνώμη ἑνὸς συμπολίτη του, ὁ ὁποῖος ἦταν «μεμυημένος εἰς τὰ ἀπόρρητα τῆς ἐπιστήμης ταύτης μυστήρια». Ἡ ἰδιαίτερα ἐκτεταμένη ὑποσημείωση τοῦ κειμένου ἀποδεικνύει ὅτι ὁ Βροκίνης ἀναφερόταν στὸν Διονύσιο Ροδοθεάτο, συνθέτη ὁ ὁποῖος στὴν Κέρκυρα τῆς ἐποχῆς, ἐκτὸς ἀπὸ αὐθεντία στὶς κεντροευρωπαϊκὲς μουσικὲς τάσεις καὶ ιδέες

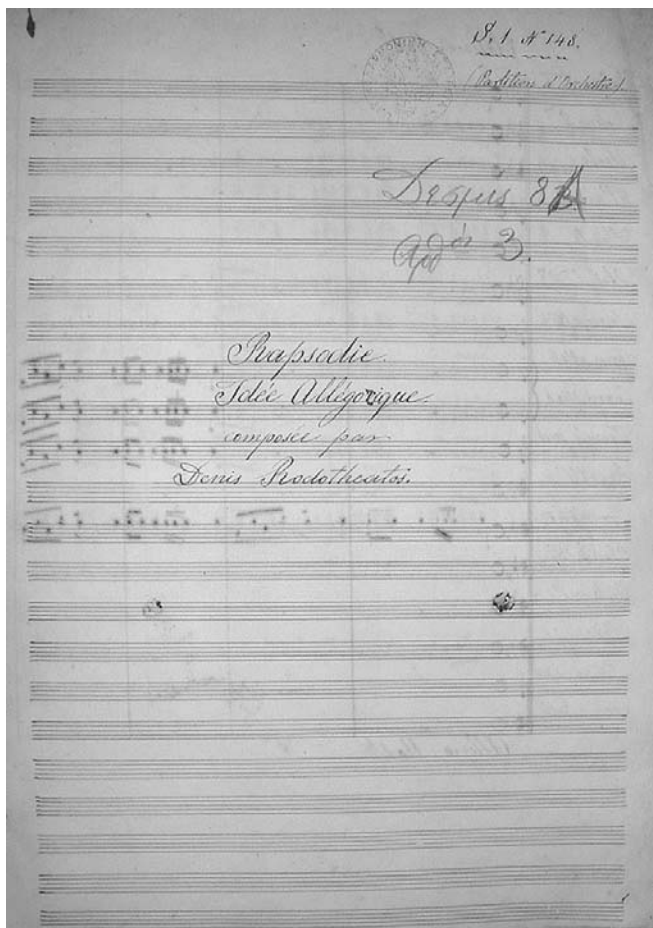


(ὅπως αὐτὲς τουλάχιστον γίνονταν κατανοητὲς τότε στὸν εὐρωπαϊκὸ νότο), ἦταν γνωστὸς γιὰ τὸ πλῆθος τῶν μουσικῶν ἔργων του, μερικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶχαν ἐκδοθεῖ στὴν Νάπολη καὶ στὴν Κέρκυρα, τις δυὸ ὀπερὲς του (*Roberta di Gherardini* καὶ τὴν πρόσφατα (1876) παρουσιασμένη *Oitona*) καὶ γιὰ τὸ χρυσὸ ἀριστεῖο τῆς β'τάξεως ποῦ τοῦ ἀπονεμήθηκε στὴν τρίτη περίοδο τῶν Ὀλυμπίων του Ζάππα (1875). Ἐπιπλέον, ὁ Βροκίνης στὸ ἴδιο κείμενο δίνει καὶ μίαν πολύτιμη πληροφορία σχετικὰ μὲ τὴν τυπωμένη τελικὰ τὸ 1886 *Πραγματεία περὶ ἀρμονίας*, ἀναφέροντας ὅτι ὁ Ροδοθεάτος τὸ 1876 εἶχε ἤδη συγγράψει τὸ παραπάνω ἐγχειρίδιο στὰ ἰταλικά, ἀλλὰ δὲν προχώρησε στὴν ἐκδόσή του «ἀρμονιώτερον νομίσας τὴν ἐκ τῆς ἰταλικῆς ἐν ἧ συνετάχθη, ἐν τῇ καθ' ἡμᾶς μεταγλώττισιν αὐτῆς». Ἡ διαφανὴ προσωπικὴ σχέση τοῦ συνθέτη μὲ τὸν Βροκίνη δίνει στίς



παραπάνω θέσεις και πληροφορίες του ιστοριοδί-  
φου ιδιαίτερο βάρος.

Δέν μπορεί κανείς νά πεί μὲ βεβαιότητα ἂν ἡ  
ἀναφορά τοῦ Βροκίνης στὰ δημοσιευμένα ἢ μὴ  
ἔργα τοῦ συνθέτη ἀφοροῦσε καὶ στὶς συμφωνικὲς  
συνθέσεις του. Ἡ ἀπουσία, ὅμως, ιδιαίτερης ἀνα-



φορᾶς στὰ συγκεκριμένα ἔργα τοῦ Ροδοθεάτου  
δείχνει ὅτι ὁ Βροκίνης, καὶ κυρίως τὸ κερκυραϊκὸ  
κοινό, δὲν ἦταν συνηθισμένοι στὰ ἀκούσματα  
αὐτὰ ἢ ὅτι τὰ συμφωνικὰ αὐτὰ ἔργα, εἴτε στὴν  
πρωτότυπη μορφή τους εἴτε στὴν ἐκδοχή τους γιὰ  
ὄρχηστρα πνευστῶν, δὲν εἶχαν βρεῖ ἀκόμα διέξοδο  
στοὺς κερκυραϊκοὺς συναυλιακοὺς χώρους καί,  
κατὰ συνέπεια ἦταν τότε παντελῶς ἄγνωστα.

Εἶναι, ὅμως, ἀναμφισβήτητο, ὅτι ἀποτέλεσμα  
τῆς σχέσης τοῦ Ροδοθεάτου μὲ τὴν προγραμμα-  
τικὴ μουσικὴ ἦταν ἡ σύνθεση τριῶν συμφωνικῶν  
ἔργων: μιᾶς ραψωδίας (*Rapsodie: Idée  
allégorique*) καὶ δυὸ συμφωνικῶν ποιημάτων, τῆς  
*Atalia* (βασισμένου στὴν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ  
J. Racine) καὶ τοῦ *Lo Cid* (βασισμένου στὸ ὁμώνυ-  
μο ἔργο τοῦ P. Corneille). Τὰ παραπάνω ἔργα  
πιθανότατα συντέθηκαν στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας  
τοῦ 1870 κατὰ τὴ διάρκεια τῆς διαμονῆς τοῦ συν-

θέτη τους στὸ Μιλάνο. Μετὰ τὴν ἐπιστροφή του  
στὴν Κέρκυρα ὁ Ροδοθεάτος τὰ διασκεύασε γιὰ  
μπάντα, προσβλέποντας πιθανότατα στὴ δημοφι-  
λία τοῦ συγκεκριμένου συνόλου, ὥστε νὰ ἀκου-  
στεῖ ἡ μουσικὴ του στὴν πατρίδα του. Τὶς ἀπὸ  
δεκαετίες λανθάνουσες ὄρχηστρικές παρτιτούρες  
τῶν ἔργων αὐτῶν ἐντοπίσαμε πρόσφατα  
στὸ ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας  
Κερκύρας, τὴ φυσικὴ περιγραφή τῶν  
ὁποίων παραθέτουμε στὴ συνέχεια:

– *Atalia*: Μὴ ιδιόγραφο τοῦ Ροδοθεά-  
του. Πλάγιο σχῆμα διαστάσεων 22,2 ἐκ. x  
28,5 ἐκ. μὲ 16 πεντάγραμμα ἀνὰ σελίδα.  
Συνολικὸς ἀριθμὸς φύλλων: 67. Ἐνοργά-  
νωση (διατηρεῖται ἡ σειρά τοῦ πρωτοτύ-  
που): Βιολιά 1α καὶ 2α, Βιόλες, Πίκολο,  
Φλάουτο, 2 Ὀμποε, 2 Κλαρινέττα σὲ  
Ντό, 2 Κόρνα σὲ Σόλ, 2 Κόρνα σὲ Ντό, 2  
Τρομπέτες σὲ Ρέ, 2 Φαγκότα, 3 Τρομπό-  
νια, Ὀφικλεῖδα, Βιολοντσέλα, Κοντρα-  
μπάσα, Τύμπανα, Γκρᾶν Κάσα καὶ  
Πιάτα. Ὑπάρχουν καὶ ξεχωριστὰ μέρη  
ὀργάνων.

Στὸ τελευταῖο φύλλο τῆς παρτιτούρας  
ὑπάρχει ἡ ἐξῆς σημείωση ποὺ ἀφορᾶ τὶς  
ἑξι τελευταῖες σελίδες τῆς παρτιτούρας:  
«συνεπληρώθησαν, σέλ. 6, 21/10/[18]93».  
Ἡ παραπάνω χρονικὴ ἐνδειξὴ ἀσφαλῶς  
δὲν ἀποτελεῖ ἡμερομηνία σύνθεσης τοῦ  
ἔργου.

[1r] *Atalia* / Poema Sinfonico / di / D.  
Rodoteato. Στὸ περιθώριο: Partizione d'

Orchestra

[1v] *Atalia* / Poema Sinfonico / di / D.  
Rodoteato / Canto 1mo / Parte 1ma. Andante un  
poco Mosso / Parte 2da. Andantino Religioso /  
Parte 3za. Allegro Agitato / Canto 2do / Parte 4a.  
Il sogno. Larghetto / Parte 5a. L incontro. Larghetto  
un poco mosso / Parte 6a. Allegro Feroce / Parte  
7a. Tempo di Marcia.

Στὴν ιδιόγραφη ἐκδοχή γιὰ ὄρχηστρα πνευ-  
στῶν του ἰδίου ἔργου (Κέρκυρα, 1879), ἡ ὁποία  
φυλάσσεται ἐπίσης στὸ ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς,  
σημειώνονται ὅλες οἱ ἀντιστοιχίες μεταξὺ τῆς  
λογοτεχνικῆς βάσης καὶ τῆς μουσικῆς κάθε  
μέρους τοῦ ἔργου.

– *Lo Cid*. Ἰδιόγραφο τοῦ Ροδοθεάτου. Πλάγιο  
σχῆμα διαστάσεων 23 ἐκ. x 31,7 ἐκ. μὲ 16 πεντά-  
γραμμα ἀνὰ σελίδα. Συνολικὸς ἀριθμὸς φύλλων:

59. Ένοργάνωση (διατηρείται ή σειρά του πρωτοτύπου): Βιολιά 1α και 2α, Βιόλες, Πίκολο, Φλάουτο, 2 Όμποε, 2 Κλαρινέττα σε Σί / ύφ., 2 Κόρνα σε Φά, 2 Κόρνα σε Ντό, 2 Τρομπέτες σε Σί ύφ., 2 Φαγκότα, 3 Τρομπόνια, Όφικλείδα, Βιολοντσέλα, Κοντραμπάσα, Τύμπανα, Γκράν Κάσα και Πιάτα.

[1r] Lo Cid / Poema Sinfonico / di / D. Rodoteato. Στο περιθώριο: Partizione d' Orchestra

[1v] Parte 1ma. Andante / Parte 2da. Moderato un poco Mosso / Parte 3za. Allegro Mosso / Parte 4ta. Larghetto / Parte 5ta. Andante un poco Mosso / Parte 6ta. Vivace.

Στην ιδιόγραφη έκδοχή για όρχηστρα πνευστών του ίδιου έργου (Κέρκυρα, 1881), την οποία επίσης έντοπίσαμε στο αρχείο της Φιλαρμονικής, σημειώνονται όλες οι αντίστοιχες μεταξύ της λογοτεχνικής βάσης και της μουσικής κάθε μέρους του έργου.

– *Rapsodie: Idee allegorique*. Μή ιδιόγραφο του Ροδοθεάτου. Όρθιο σχήμα διαστάσεων 36 εκ. x 27,3 εκ. με 22 πεντάγραμματα ανά σελίδα. Συνολικός αριθμός φύλλων: 53. Ένοργάνωση (διατηρείται ή σειρά του πρωτοτύπου): Βιολιά 1α και 2α, Βιόλες, Πίκολο, Φλάουτο, 2 Όμποε, 2 Κλαρινέττα σε Σί ύφ., 4 Κόρνα σε Μί ύφ., 2 Τρομπέτες σε Μί ύφ., 2 Φαγκότα, 3 Τρομπόνια, Όφικλείδα, Βιολοντσέλα, Κοντραμπάσα, Τύμπανα, Γκράν Κάσα και Πιάτα. Υπάρχουν και ξεχωριστά μέρη οργάνων.

[1r] Rapsodie / Idée allégorique / composée par / Denis Rodotheatos. Στο περιθώριο: Partition d' Orchestre

Η ύπαρξη των παραπάνω τεκμηρίων στο μουσικό αρχείο της κερκυραϊκής Φιλαρμονικής δεν πρέπει βέβαια να προκαλεί έκπληξη, μιας και ο Ροδοθεάτος ήταν άμεσα συνδεδεμένος με τις καλλιτεχνικές και εκπαιδευτικές δραστηριότητες του παλαιού αυτού μουσικού ιδρύματος. Η αφιέρωση της έκδοχης για όρχηστρα πνευστών της *Rapsodie* στη Φιλαρμονική Έταιρεία τον Αύγουστο του 1874 αποτελεί ικανή απόδειξη ότι ο Ροδοθεάτος ήθελε να αποκτήσει άμεσότερες επαφές με τον μόνο μουσικοεκπαιδευτικό οργανισμό που κάτω από την καθοδήγηση του μαθητή του Μάντζαρου, Δομένικου Παδοβάνη, ήταν τότε ικανός να έγυθηθεί την όποια μουσική ανάπτυξη της μεθενωτικής Κέρκυρας. Η αφιέρωση του 1874, αλλά και η απουσία του ονόματος του Ροδο-

θεάτου από αρχειακές πηγές της Φιλαρμονικής πριν από τη χρονιά αυτή, επιτρέπει την υπόθεση, ότι η έναρξη της μόνιμης παρουσίας του νεαρού συνθέτη στην Κέρκυρα θα μπορούσε να τοποθετηθεί στη συγκεκριμένη περίοδο. Η παραπάνω χειρονομία του Ροδοθεάτου έγινε άφορμη άμεσότερων επαφών με το ίδρυμα, αφού δυο μήνες αργότερα ο συνθέτης αναδείχτηκε σε «φιλαρμονικό έταίρο» ως ένδειξη αναγνώρισης «της αξίας του στην τέχνη της μουσικής» [Διοικητικό Αρχείο Φιλαρμονικής Έταιρείας Κερκύρας (Φ.Ε.Κ./Δ.Α.), Βιβλίο Έπιστολών 5, 591 (27/10/1874)]. Η χειρονομία αυτή της φιλαρμονικής θα μπορούσε βέβαια να θεωρηθεί ακόμα και συμβατική ένδειξη άβροφροσύνης. Η αναγόρευση του εικοσιεξάχρονου Ροδοθεάτου όμως σε «θεμελιωτή της εταιρείας» τον Σεπτέμβριο του 1875 [Φ.Ε.Κ./Δ.Α., Βιβλίο Έπιστολών 5, 637 (2/9/1875)] και, κυρίως, ο ορισμός του ακριβώς ένα μήνα αργότερα στη θέση του «Αντιπροέδρου της Μουσικής» [Φ.Ε.Κ./Δ.Α., Βιβλίο Έπιστολών 5, 646 (2/10/1875)], δηλαδή του καλλιτεχνικού υποδιευθυντή του ιδρύματος, αποδεικνύουν ότι οι σχέσεις μεταξύ των δυο πλευρών είχαν ξεπεράσει τις όποιες κοινωνικές συμβατικότητες.

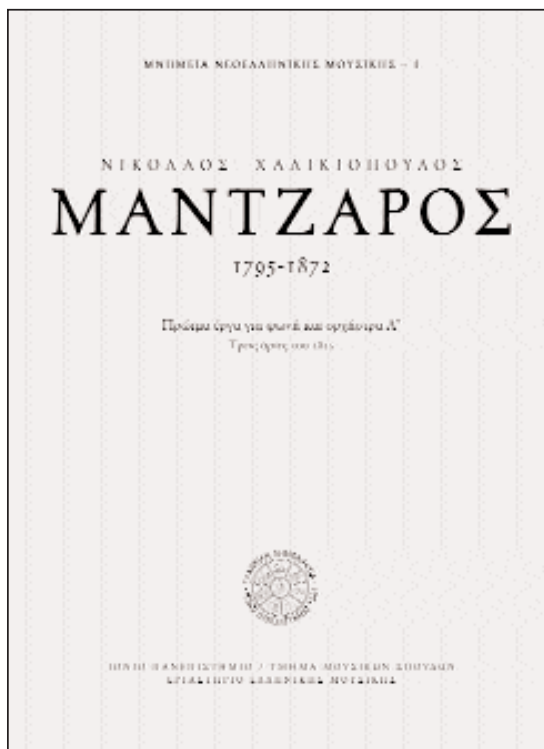
Πράγματι, ο Ροδοθεάτος ανέλαβε το 1875 τη δεύτερη πιο σημαντική θέση στο οργάνογραμμα του καλλιτεχνικού μέρους του ιδρύματος σε μία ηλικία πού, ακόμα και με τα δεδομένα της εποχής, θα πρέπει να θεωρούνταν πολύ νεαρή. Το νεαρό της ηλικίας, όμως, δεν τον εμπόδισε να κατέχει «βαθιά μουσική γνώση», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται σε σχετική επιστολή που του απέστειλε η Φιλαρμονική, γεγονός που πρέπει να έπαιξε κεντρικό ρόλο στην απόφαση του συμβουλίου. Επιπλέον, ήταν ακριβώς η ηλικία του που έγγουονταν τη συνέχεια της καλλιτεχνικής ήγεςίας της Φιλαρμονικής (σε μια περίοδο, κατά την οποία ο Παδοβάνης ήταν ήδη αρκετά ηλικιωμένος), καθώς και την έπαφή της Έταιρείας με τα νέα, και άγνωστα στον έπτανησιακό χώρο, μουσικά δεδομένα. Η σχέση, πάντως, του Ροδοθεάτου με τη Φιλαρμονική, αλλά και με το έπτανησιακό κοινό, κάθε άλλο παρά ανέφελη ήταν, ενώ ο δημιουργικός αναπροσανατολισμός του στη δεκαετία του 1880 ήταν άμεσο αποτέλεσμα του μουσικού έγκλωβισμού του στις πιο πεζές πολιτικοϊστορικές προτεραιότητες της Ελλάδας της περιόδου. Όμως ή έστω και επιγραμματική αναφορά στα παραπάνω ξεφεύγει από τους στόχους της ανά χείρας παρουσίαισης. Βέβαιο πάντως είναι

ὅτι ὁ θάνατος τοῦ Ροδοθεάτου στὸ ψυχιατρικὸ κατάστημα τῆς Κέρκυρας στὶς 28/6/1892 σπέρησε τὴ μουσικὴ ζωὴ τῆς Ἑλλάδας ἀπὸ ἓναν συνθέτη καὶ παιδαγωγὸ πού, ἂν οἱ προσωπικὲς περιπέτειές του καὶ οἱ πολιτισμικὲς συνθήκες εἶχαν ἐπιτρέψει, θὰ μπορούσε νὰ ἀναδιατάξει τὴν ἐξέλιξή της.

Εὐτυχῶς, ἓνας δημιουργὸς ἔντεχνης μουσικῆς μπορεῖ νὰ ἀναστρέψει καὶ μετὰ θάνατον τὴ λήθη τοῦ χρόνου μὲ τίς παρτιτούρες τῶν ἔργων του. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὁ Ροδοθεάτος ἀνήκει στοὺς προνομιούχους τῆς λεγόμενης «Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς», ἀφοῦ μὲ τὸν πρόσφατο ἐντοπισμὸ τῶν ὀρχηστρικῶν ἐκδοχῶν τῶν συμφωνικῶν ἔργων του καλύφθηκε ἓνα σοβαρὸ κενὸ στὴν ἐργογραφία τοῦ συνθέτη, ἀλλὰ καὶ στὸ ρεπερτόριο τῆς νεώτερης ἔντεχνης μουσικῆς δημιουργίας τῆς Ἑλλάδας.

Ἀπὸ τίς συγκεκριμένους παρτιτούρες προέρχονται καὶ τὰ πολὺ μεταγενέστερα χειρόγραφα ἀντίγραφα τους πού περιέχονται στὸ Μοτσενίγειο Ἀρχεῖο τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος, στὰ ὁποῖα βασίστηκαν ἡ ἠχογράφηση τοῦ *Lo Cid* (Ἀντίς γιὰ ὄνειρο, δισκογραφικὴ ἐκδόση τῆς Πολιτιστικῆς Ὀλυμπιάδας, 2004, Δίσκος ἄρ. 1, Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα Βόλου, διευθ. Συμεὼν Κόγκαν) καὶ ἡ συναυλιακὴ παρουσίαση τῆς *Atalia* ἀπὸ τὴν Κρατικὴ Ὀρχήστρα Ἀθηνῶν ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Βύρωνα Φιδετζῆ (6/5/2005, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν στὸ πλαίσιο τῶν Ἑλληνικῶν Μουσικῶν Ἑορτῶν). Ὁ ἐντοπισμὸς τῶν πρωτότυπων ὀρχηστρικῶν χειρογράφων ἐλπίζουμε νὰ ὀδηγήσει σύντομα στὸν ἔλεγχο τῶν ἀντιγράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης, στὰ ὁποῖα ἐντοπίζονται οὐκ ὀλίγες ἀβλεψίες, καί, κυρίως, στὴ δισκογράφηση τοῦ συνόλου τῶν τόσο σημαντικῶν γιὰ τὴ μουσικὴ ἱστορία τῆς Ἑλλάδας συμφωνικῶν ἔργων.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ



ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΟΜΟΣ Α'

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ

**MANTZAROS**

(1795-1872)

ΠΡΩΪΜΑ ἜΡΓΑ ΓΙΑ ΦΩΝΗ ΚΑΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑ Α'  
ΤΡΕΙΣ ΑΡΙΕΣ ΤΟΥ 1815

Ἐπιμ.: Ἰριμγκαρντ Λέρχ-Καλαβρυτινοῦ

Ἴονιο Πανεπιστήμιο - Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν -  
Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 2006.

Ὁ πρῶτος τόμος τῆς σειρᾶς *Μνημεῖα Νεοελληνικῆς Μουσικῆς* περιλαμβάνει τὰ τρία μικρότερα ἔργα πού συνέθεσε ὁ Μάντζαρος τὸ 1815 (ἡ μονόπρακτὴ κωμικὴ ὄπερα *Don Crepuscolo* θὰ ἐκδοθεῖ σὲ ξεχωριστὸ τόμο): *Come augellin che canta, Bella speme lusinghiera, Sono inquieto ed agitato*. Πρόκειται γιὰ τίς πρῶτες εὐρισκόμενες ἑλληνικὲς συνθέσεις γιὰ φωνὴ μὲ συνοδεία ὀρχήστρας καὶ ταυτόχρονα γιὰ τὰ πρῶτα σωζόμενα ἔργα νεοελληνικῆς μουσικῆς. Τὰ ἔργα αὐτὰ ἀναδεικνύουν τίς ἀξιοσημειώτες συνθετικὲς ικανότητες τοῦ μόλις εἰκοσάχρονου Κερκυραίου συνθέτη καὶ προσδιορίζουν τίς πολλαπλὲς ἐπιρροὲς ἐνὸς μορφωμένου ἀριστοκράτη μουσικοῦ, ὁ ὁποῖος διατηροῦσε ἐπαφὲς ὄχι μόνον μὲ τὴν γεωγραφικὰ καὶ πολιτιστικὰ κοντινὴ Ἴταλία, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν γαλλικὸ καὶ τὸν γερμανικὸ μουσικὸ πολιτισμὸ. Ἡ ἐκδόση ἔγινε μὲ χορηγία τῆς Andreas Tsavlis Shipping Ltd.



ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΓΙΑ  
ΤΟ «ΦΛΑΟΥΤΟ»

Σ τὸ 3ο τεύχος τοῦ Τριμηνιαίου Δελτίου τοῦ Ἐργαστηρίου (καλοκαίρι 2006) ἀσχοληθήκαμε μετὰ τὴ νεολογικὴ ὀνοματοθεσίᾳ τῶν Εὐλίγων Πνευστῶν (σ. 12-14) καὶ παραθέσαμε (σ.14, σημ. 9), μεταξὺ ἄλλων, τὴ μετάφραση τῆς ἰταλικῆς λέξης «flauto» (γαλλ. «flûte») ποὺ πρότεινε ὁ Γεώργιος Βεντότης στὸ τρίγλωσσο Λεξικόν του (1790): «σύριγγ, αὐλός, φλαούτα [sic], φλογέρα». Ἀπὸ τὶς τέσσερις αὐτὲς ἐρμηνευτικὲς καταγραφές οἱ δύο πρῶτες ἐκφράζουν τὴν τάση τοῦ Νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ νὰ ἀποδίδει ὀνομασίες καὶ ὄρους τῆς σύγχρονης πρακτικῆς ἐπαναφέροντας, ἐπικαιροποιημένες, τὶς ἀντίστοιχες ἀρχαιοελληνικὲς λέξεις μετὰ τὶς κοντινότερες σημασίες. Ἡ λέξη «φλογέρα» φανερώνει τὴ βουλήση τοῦ λεξικογράφου νὰ συμπεριλάβει τὸν σημασιολογικὰ πλησιέστερο ὄρο τῆς σύγχρονης λαϊκῆς πρακτικῆς, ἐνῶ ἡ λέξη «φλαούτα» καταγράφει μιὰ, προφανῶς τρέχουσα, αὐθεντικὴ (ἂν καὶ ἐλαφρῶς ἰδιωτικὴ) μεταγλώττιση τῆς ἰταλικῆς λέξης. Παρόμοιοι ξενισμοὶ ἀπαντοῦν, ὡστόσο, καὶ σὲ παλαιότερα γραπτὰ τεκμήρια: στὸ ἀνώνυμο κρητικὸ ποίημα τοῦ 16ου αἰῶνα Θρηῆνος τοῦ Φαλλίδου τοῦ πτωχοῦ ἢ πληθυντικὴ μορφή «φιαούτα» προδίδει τὴν ἐνετοκρατικὴ γλωσσικὴ τῆς καταγωγῆς καὶ μιὰν ἐνδεχόμενη τονικὴ προσαρμογὴ στὸ ποιητικὸ μέτρο καὶ τὴ ρίμα («τίστερες, βιολιά, λαγοῦτα/ἄρπες, μπάσσα καὶ φιαοῦτα»),<sup>1</sup> ἐνῶ ἡ σημερινὴ ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ὄρου χρησιμοποιεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν Σταμάτη Πέτρου, ὁ ὁποῖος τὸ 1772 πληροφορεῖ σὲ ἐπιστολῆς του τὸν πατέρα τοῦ Ἀδαμάντιου Κοραῆ ὅτι ὁ νεαρὸς βλαστὸς του καὶ ἓνας φίλος του «μαθαίνουν παιχνίδια, ὁ ἓνας τὴν κιθάρα καὶ ὁ ἄλλος τὸ φλάουτο».<sup>2</sup>

Τὸ 1815, ἀκολουθώντας τὴν νεοκλασικὴ πρακτικὴ τοῦ Διαφωτισμοῦ, ὁ μεταφραστὴς ἐνὸς γερμανικοῦ λήμματος τοῦ Georg Sulzer μεταχειρίζεται τὴ λέξη «αὐλός» γιὰ νὰ ἀποδώσει στὰ τρέχοντα ἑλληνικὰ τὴ λέξη «Flöte».<sup>3</sup> Μετὰ τὴν περίφραση «αὐλὸς πλάγιος» τοῦ Νικόλαου Φλογαῖτη, τὴν ὁποία ἀναφέραμε στὸ προηγούμενο ἄρθρο μας (σ. 13), ὁ μονολεκτικὸς «πλαγίαυλος» ἀπαντᾷ, γιὰ πρώτη ἴσως φορὰ στὴν ἑλληνικὴ γραμματεία, στὶς σ. 193 καὶ 195 τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου,<sup>4</sup> ὡς ἑλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ γαλλικοῦ ὄρου «flûte traversière», καὶ ἐγκαινιάζει τὴ συστηματικὴ ἀπόδοση τῆς οἰκογένειας τῶν Εὐλίγων Πνευστῶν μέσω τοῦ λεκτικοῦ συστήματος τῶν ὄρων μετὰ β' συνθετικὸ τὸ «αὐλός». Τὸ ὅτι, ὡστόσο, ἡ καθομιλουμένη ἐξακολούθησε, σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 19ου αἰῶνα, νὰ προκρίνει τὴν ἑλληνικὴ μορφολογικὴ προ-

1. Νικόλαος Παναγιωτάκης, *Κρητικὸ Θέατρο*, Ἀθήνα, Στιγμὴ, 1998, σ. 198 (στ. 96-97).
2. Σταμάτης Πέτρου, *Γράμματα ἀπὸ τὸ Ἄμστερνταμ*, ἐπιμ. Φ. Ἡλιοῦ, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1976, σ. 19.
3. Ἐρμῆς ὁ Λόγιος, 5(1815), σ. 67· ὁ λόγος ἐδῶ, ὅμως, εἶναι «περὶ τῶν αὐλῶν τῶν Ἀρχαίων» («von den Flöten der Alten», στὸ γερμανικὸ πρωτότυπο).
4. Χρυσάνθου, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη, Μιχαὴλ Βαῖς (Michele Weis), 1832.

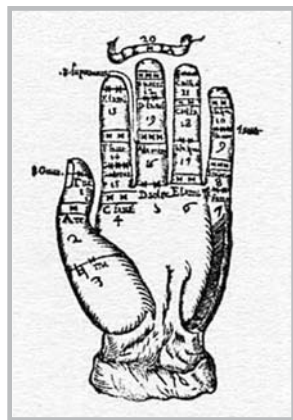
σαρμογή τῶν ἰταλικῶν λέξεων, τεκμαίρεται ἐμμέσως ἀπὸ τὶς περιπτώσεις (καὶ μιὰ τέτοια ἀποτυπώνει ἡ Ἐφημερίς τοῦ Κορομηλαῖ. ἀρ. 5, τῆς 5ης Ὀκτωβρίου 1873),<sup>5</sup> κατὰ τὶς ὁποῖες οἱ ἑλληνικοὶ νεολογισμοὶ γιὰ τὰ Εὐλίνα, ἢ καὶ γιὰ τὰ ὑπόλοιπα ὄργανα, συνοδεύονται ἀπὸ τοὺς πρωτότυπους ξενόγλωσσους ὄρους σὲ παρένθεση: στὶς περιπτώσεις αὐτὲς εἶναι προφανὴς ὁ φόβος (ἂν ὄχι ἢ βεβαιότητα) τοῦ Ἕλληνα συντάκτη πὼς οἱ ἀναγνώστες δὲν θὰ ἀναγνώριζαν τὰ νεολογικῶς κατονομαζόμενα ὄργανα, παρὰ μόνον χάρις στὴν παράλληλη καταγραφή τῶν ξενόγλωσσων ὀνομασιῶν τους. Ἐξάλλου, σ' ἓνα ἄρθρο ποὺ καταγίνεται ἐξ ὀλοκλήρου μὲ τὸν «πλαγιάυλον, τὸ ξενικῆς καταγωγῆς καὶ δημῶδους γενεαλογίας «φλάουτο» κατορθώνει νὰ περάσει μέσα στὸ καθαρολογικὸ κείμενο, χάρις στὸ Δούρειο Ἴππο ἐνὸς λαϊκοῦ παραθέματος: «Τὸ φλάουτο βλάπτει στὸ στῆθος».<sup>6</sup> Ἀμεσώτερο ὡστόσο τεκμήριο γιὰ τὴν ἐπιβίωση τῶν ξενικῶν ὀνομάτων μὲ ἀπλῆ μορφο-

λογικὴ καὶ φωνολογικὴ προσαρμογὴ εἶναι ἓνα κείμενο τοῦ Ἁγγελοῦ Βλάχου, δημοσιευμένο στὸ Ἀθηναϊκὸ Ἡμερολόγιο τοῦ 1975: τὸ ἐν λόγῳ χωρίο ἀναφέρεται στὴν παράκληση κάποιου διοργανωτῆ ἐσπερίδας πρὸς «ὑπαξιωματικόν τινα φίλον του νὰ τῷ προμηθεύσῃ ἐκ τῆς στρατιωτικῆς μουσικῆς ἓν φλάουτον, ἓν κλαρινέτον καὶ ἓν τρομπόνι, ἧτοι ἓνα πλαγιάυλον, ἓνα ὀξύαυλον καὶ μίαν βαρυσάλπιγγα, ὡς γράφουσι σήμερον οἱ νεοφώτιστοι τῆς γλώσσης καθαρισται [...]».<sup>7</sup> Ὁπαδὸς τοῦ γλωσσικοῦ πραγματισμοῦ, ὁ ἀντικειμενικὸς αὐτὸς «χρονογράφος τῆς γλώσσας», ὅπως τὸν περιγράφει ὁ ἐγγονὸς καὶ συνονόματός του,<sup>8</sup> εἶχε ἀσφαλῶς παρατηρήσει ὅτι ἡ καθομιλουμένη τῆς ἐποχῆς τοῦ γνώριζε τὸ «φλάουτον» καὶ τὰ παρόμοια, ἐνῶ ἐπέμενε νὰ ἀγνοεῖ τὸν «πλαγιάυλον καὶ τὰ λοιπὰ καθαρολογικὰ ἀντίστοιχα.

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

5. «Βαρυβάριτον (contre basse)», «ὀξύαυλον (haut-bois)», «πλαγιάυλον (flûte)», «εὐθύαυλον (clarinette)», «βαρύαυλον (basson)», «κέρας (cor)».
6. Θ. Ξ. Ζ., «Ὅλιγα τινὰ περὶ πλαγιάυλου», Κλειώ, 4(1888), σ. 310.

7. Ἁγγελος Βλάχος, Ἀνάλεκτα, Α', Ἀθήνα, 1901, σ. 62.
8. Ἁγγελος Βλάχος [νεότερος]. «Ὁ Ἁγγελος Βλάχος λεξικογράφος», Νέα Ἑστία, 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 69-71.



## μουσικὸς λόγος

Τεύχος 7

### ΑΡΘΡΑ:

Ἰουλία Λαζαρίδου Ἑλμαλόγλου, Richard Strauss-Miguel Cervantes: Don Quixote

### Ἀφιέρωμα στὸν Νικόλαο Μάντζαρο

Χάρης Ξανθοῦδακης, Ὁ ποιητὴς τῆς Aria Greca

Δημήτρης Μπρόβας, Ἡ φούγκα καὶ ἡ σημασία της γιὰ τὸν Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο μέσα ἀπὸ τὸ Rapportο του

Κώστας Καρδάμης, Μιὰ ἄγνωστη νεκρολογία τοῦ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου γιὰ τὸν Antonio Liberali

N.X. Μάντζαρος, Madrigale primo (ἐπιμ. Κ. Καρδάμης)

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: Judith and Alton Becker, Μιὰ μουσικὴ εἰκόνα: Ἴσχυς καὶ νόημα στὴ μουσικὴ γκαμελὰν τῆς Ἰάβας (μτφ. Παναγιώτης Πανόπουλος)

ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ: Γιάννης Πλεμμένος, Συνέδριο: Μουσικὴ καὶ χορὸς ὡς παράσταση: Διαπολιτισμικὲς προσεγγίσεις, SOAS (13-16/4/2005)

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΤΙΚΗ: The Cambridge History of Western Music Theory (Cambridge University Press, 2002). Γράφει ὁ Παναγιώτης Ἀδάμ.

# « Σ Ε Π Ο Ι Η Σ Η Σ Ο Λ Ω Μ Ο Υ Κ Α Ι Μ Ο Υ Σ Ι Κ Η Μ Α Ν Τ Ζ Α Ρ Ο Υ »

Ε Π Ε Τ Ε Ι Α Κ Η Σ Υ Ν Α Υ Λ Ι Α  
Σ Τ Η Ν Α Κ Α Δ Η Μ Ι Α Α Θ Η Ν Ω Ν  
Γ Ι Α Τ Α 1 5 0 Χ Ρ Ο Ν Ι Α  
Α Π Ο Τ Ο Ν Θ Α Ν Α Τ Ο Τ Ο Υ Π Ο Ι Η Τ Η

(Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 4/12/2007)

**Τ**ὸ πρωινὸ τῆς 9/21 Φεβρουαρίου 1857 ἡ εἶδηση τοῦ θανάτου τοῦ κόμη Διονυσίου Σολωμοῦ ἀναστάτωσε τὴν κοινωνία τῆς πόλης τῆς Κέρκυρας καὶ ταυτόχρονα σήμανε τὸ τέλος τῆς ἀρχῆς τῆς νεώτατης ἐλληνικῆς ποιήσης. Τὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ ἑκατὸν πενήντα χρόνια μετὰ τὸν θάνατο τοῦ ποιητῆ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ὅσο ποτὲ ἄλλοτε ἐπίκαιρο καὶ ἔτσι δικαίως ἡ Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων, καθὼς καὶ μία σειρά φορέων τῆς Ζακύνθου καὶ τῆς Κέρκυρας, ἀνακήρυξαν τὸ 2007 σὲ «Ἔτος Διονυσίου Σολωμοῦ». Σχετικὰ συνέδρια, ἡμερίδες καὶ ὁμιλίες σὲ Κέρκυρα καὶ Ζάκυνθο ἀπέδειξαν ὅτι τὰ Ἐπτάνησα συνεχίζουν νὰ τιμοῦν τῆς μορφῆς ἐκεῖνες ποὺ διαμόρφωσαν τὸν πολιτισμὸ τους.

Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν πλευρὰ της, ὡς ὁ κατεξοχὴν πνευματικὸς πόλος τῆς Ἑλλάδας, ἀνταποκρίθηκε καὶ αὐτὴ στὴν τόσο σημαντικὴ ἐπέτειο τῆς χρονιάς ποὺ πέρασε μὲ ἓναν πράγματι πρωτότυπο τρόπο. Σὲ συνεργασία μὲ τὸ ΕΕΜ ὀργάνωσε συναυλία μὲ ἔργα τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ μελοποιημένα ἀπὸ τὸν Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο. Σκοπὸς τῆς ἐκδήλωσης ἦταν ἡ ἀνάδειξη τῆς δημιουργικῆς σχέσης μεταξὺ τοῦ ποιητῆ καὶ τοῦ συνθέτη πέρα ἀπὸ τὴ στερεότυπη προβολὴ τῆς μελοποίησης τοῦ Ἕγνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν καὶ νὰ καταδείξει τὴν κοινωνικὴ διεισδυτικότητά τῆς ἐλληνογλωσσῆς σολωμικῆς ποιήσης μέσω τῆς μελοθέτησής της ἀπὸ τὸν Μάντζαρο. Τὰ ἔργα τῆς συναυλίας ἐρμήνευσε ἡ σοπράνο Μαρίνα Θεοδωροπούλου, ἐνῶ τὸν κωλυόμενον βαρύτονον Παντελῆ Κοντὸ ἀντικατέστησε, ἀκολουθώντας ἀντίστοιχες πρακτικὲς τοῦ 19ου αἰώνα, ὁ τσελίστας Γιάννης Τουλῆς. Τὴν πιανιστικὴ συνοδεία ἀνέλαβε ἡ Ἑλενα Μουζάλα, ἡ ὁποία ἀπέδωσε γιὰ πρώτη φορὰ καὶ δυὸ πρώιμες μαντζαρικὲς πιανιστικὲς εἰσαγωγὰς ποὺ ἐντοπίστηκαν πρόσφατα στὴ Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας. Ἀλλὰ καὶ τὰ φωνητικὰ ἔργα τῆς συναυλίας παρουσιάστηκαν στὴν πλειονότητά τους γιὰ πρώτη φορὰ σὲ σύγχρονη ἐκτέλεση ἀντιπροσωπεύοντας τὴν ποιικιλία τῶν μουσικῶν ἐπιλογῶν τῆς μαντζαρικῆς ὠριμότητος. Ἀκούστηκαν δυὸ ἐκδοχὲς τῆς Ξανθούλας (ἐντελῶς διαφορετικὲς ἀπὸ τὴ γνωστὴ ποὺ ἐπίσης ἀποδίδεται στὸν Μάντζαρο), τρεῖς ἐκδοχὲς τῆς γεμάτης ρομαντικῆς ἀναφορῆς Φαρμακωμένης, δυὸ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν Λάμπρο, τὸ ποίημα *Eis monachin* καὶ ἡ σολωμικὴ μετάφραση τῆς ὁδῆς τοῦ Πετράρχη *Chiare, fresche e dolci acque*.

Τὴν ἐκδήλωση, τὴν ὁποία τίμησε μὲ τὴν παρουσία του ὁ πρώην Πρόεδρος τῆς



Δημοκρατίας Κωστής Στεφανόπουλος, προσφώνησε ο Πρόεδρος τής 'Ακαδημίας 'Αθηνών Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος. Στη συνέχεια ο Χάρης Ξανθουδάκης, 'Αντιπρύτανης του 'Ιονίου Πανεπιστημίου και Διευθυντής του ΕΕΜ με μιὰ σύντομη óμιλία παρουσίασε τὸ πρόγραμμα καὶ τὴν ἐξέλιξη τῶν ἐρευνῶν σχετικά μετὰ τὴ μουσικὴ τῶν 'Επτανήσων στὸ 'Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Παρακάτω ἀναδημοσιεύουμε τὸ κείμενο τοῦ προγράμματος, τὸ ὁποῖο ἐπιμελήθηκε ὁ Κώστας Καρδάμης.

#### Ο ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ ΚΑΙ Η ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΣΟΛΩΜΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ὁ Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος προβάλεται, καὶ ὄχι ἀδικαιολόγητα, ὡς ὁ κατεξοχὴν μελοποιὸς ποιημάτων τοῦ Διονύσιου Σολωμοῦ. Ὁ Κερκυραῖος μουσουργὸς συναντήθηκε μετὰ τὸν Ζακύνθιο ποιητὴ λίγο πρὶν τὸ τέλος τοῦ 1828, ὅταν ὁ δεύτερος ἀποφάσισε νὰ ἀφήσει τὸ νησί του καὶ νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Κέρκυρα, μακριὰ ἀπὸ τίς δύσκολες οἰκογενειακὲς καταστάσεις ποὺ τὸν ταλάνιζαν. Ἡ γνωριμία αὐτὴ ἀποτελέσει τὴν ἀρχὴ μιᾶς μακρόχρονης καὶ βαθιᾶς φιλίας. Τὸ 1828 ὁ Σολωμὸς ἦταν ἤδη γνωστὸς στὴν Ἐπτανήσο, ἀλλὰ καὶ ἐκτὸς αὐτῆς, ὡς ὁ δημιουργὸς τοῦ Ἕθνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν. Ἔτσι, ὁ Μάντζαρος

θα γινώριζε τὸ ὄνομα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Σολωμοῦ πολὺ πρὶν τὸν συναντήσει. Μάλιστα ὁ Ἰάκωβος Πολυλαῖς, ἐξ ἀγχιστείας συγγενὴς τοῦ Κερκυραίου μουσουργοῦ, διασώζει τὴν πληροφορία ὅτι ὁ Μάντζαρος τὸ 1828 εἶχε ἤδη μελοποιήσει τὴν *Φαρμακωμένη*, ἓνα ποίημα ποὺ φέρει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ρομαντισμοῦ ποὺ ἔφτανε ὀρμητικὸς καὶ στὰ Ἰόνια Νησιά.

Ὁ Κερκυραῖος μουσουργὸς ὅμως τὸ 1828 εἶχε ἀποκτήσει μιὰ σημαντικότερη ἐμπειρία στὴ μελοθέτηση ποιητικοῦ λόγου, σὲ ἰταλικὴ βέβαια γλῶσσα. Μεταξὺ 1815 καὶ 1827 εἶχε συνθέσει μιὰ σειρά ἀπὸ συναυλιακὲς ἄριες μετὰ συνοδεία ὀρχήστρας, καθὼς καὶ μιὰ πλειάδα ἔργων φωνητικῆς μουσικῆς μετὰ συνοδεία πιάνου βασισμένους σὲ ποίηση, μετὰξὺ ἄλλων, τοῦ Μεταστάζιο, τοῦ Γιάκομπο Ἀντρέα Βιτορόλλι, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἰδίου τοῦ Μάντζαρου. Ἔτσι, ἡ πείρα τοῦ Κερκυραίου μουσουργοῦ ἦρθε νὰ συναντηθεῖ μετὰ τὴν τέχνη τοῦ Ζακύνθιου ποιητῆ, τῆς ὁποίας ἄλλωστε οἱ ὀφειλὲς στὴν ἰταλικὴ ποιητικὴ ἦταν ἐπίσης ὀρατές.

Τὰ παραπάνω στοιχεῖα δὲν ἀποτελοῦν βεβαίως τοὺς μόνους παράγοντες ποὺ προετοίμασαν τὴν συνάντηση τοῦ ποιητῆ μετὰ τὸν μουσουργό. Καίρια σημασία εἶχε καὶ ἡ ἐκτίμηση ποὺ ἔτρεφαν ἀμφοτέρωθεν στὴν ἑλληνικὴ δημοτικὴ γλῶσσα. Μάλιστα, ὁ Μάντζαρος θεωροῦσε τὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ ὡς τὴν καταλληλότερη γιὰ μελοθέτηση. Αὐτὸ ἐπίσης ὑποστήριζε τὸ 1827 καὶ ὁ ἀνώνυμος ἀρθρογράφος





150 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ

## ΣΥΝΑΥΛΙΑ

ΕΡΓΑ Δ. ΣΟΛΩΜΟΥ ΣΕ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΗ Ν. ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ

Με τη συμμετοχή του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου

Τρίτη, 4 Δεκεμβρίου 2007, ώρα 19:00  
Ανατολική Αίθουσα Ακαδημίας Αθηνών

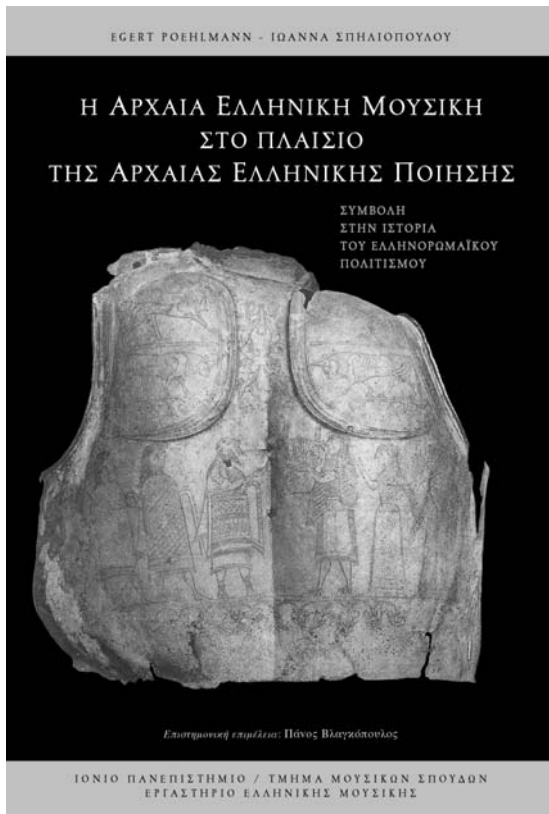
της κυβερνητικής Gazzetta σχολιάζοντας την παρουσίαση της μαντζαριτικής *Aria Greca*. Το συγκεκριμένο έργο, βασισμένο σε ελληνική ποίηση του Ίταλου πολιτικού πρόσφυγα Βιντσέντσο Ναννούτσι, αποτελεί το πρωιμότερο γνωστό έργο για φωνή με όρχηστρική συνοδεία σε ελληνική γλώσσα και ταυτόχρονα ένα σημείο καμπής στη μαντζαριτική δημιουργία. Μετά το 1827 ο Μάντζαρος, σάν έτοιμος από καιρό, στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά στη μελοθέτηση ελληνικής ποίησης. Ήταν ένας δημιουργικός επαναπροσδιορισμός που τροφοδοτήθηκε και χαλυβδώθηκε από τη σχέση του με το Σολωμό, αλλά και με τον Γεώργιο Κανδιάνο Ρώμα και τον ισόβιο φίλο του Γεώργιο Μαρκορά.

Την ίδια περίοδο ο Μάντζαρος εγκατέλειψε έντελως τον χώρο του θεάτρου και βρήκε δημιουργική διέξοδο για τη μελοποιημένη ελληνική ποίηση στους χώρους, όπου μπορούσε να βρει

ελληνόφωνους τραγουδιστές, αλλά και από όπου εκπορευόταν το αίτημα για έντεχνα μελοποιημένη νεοελληνική ποίηση. Αυτοί ήταν από τη μία οι πλατύτερες κοινωνικές ομάδες με την λαϊκή πολυφωνία μετουσιωμένη πλέον σε χορωδιακή πράξη (άπτα δείγματα είναι οι πολλαπλές μελοποιήσεις του σολωμικού Ύμνου για τέτοια φωνητικά σύνολα), και από την άλλη ή αστική τάξη με τη μουσική των σαλονιών της. Ταυτόχρονα, ο Μάντζαρος δεν δίστασε να προσεγγίσει τη νεοελληνική ποίηση και με την έσωτερικότητα της αισθητικής σκέψης του χρησιμοποιώντας εξεζητημένες, και ξένες προς τον κοινώς έννοούμενο μουσικό ρομαντισμό, αντιιστικτικές τεχνικές για να εκφράσει το ρομαντικό Ύψηλό. Η μετέπειτα παρανόηση της προσέγγισης αυτής θα συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό στον χαρακτηρισμό του ως «ακαδημαϊκού» συνθέτη.

Η αποψινή συναυλία θα κινηθεί στο μουσικό χώρο ενός έπτανησιακού αστικού σαλονιού του 19ου αιώνα και στο δίπολο της προσέγγισης της σολωμικής μελοποιημένης ποίησης από τον Μάντζαρο αφενός ως αιτούμενο των Έπτανήσιων αστών και αφετέρου ως εκδήλωση της έσωτερικότητας του συνθέτη. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι διαφορετικές εκδοχές της *Ξανθούλας* και της *Φαρμακωμένης*, και η μελοποίηση της σολωμικής μετάφρασης της ωδής του Πετράρχη *Chiare, fresche e dolci acque*, όπου κυριαρχούν η μελωδική απλότητα και εύρηματικότητα, καθώς και οι στροφικές φόρμες. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι δυο επιπλέον εκδοχές της *Φαρμακωμένης*, ή μελοποίηση του *Είς μοναχήν* και το έτερο απόσπασμα του *Λάμπρου* «Στην κορυφή της θάλασσας», όπου κυριαρχούν οι αντιιστικτικές τεχνικές. Το μουσικό κλίμα συμπληρώνει ή απόδοση δυο μαντζαριτικών πιανιστικών εισαγωγών, ενός είδους που αποτελούσε επίσης μέρος των μουσικών βραδυνών της εποχής. Το μεγαλύτερο μέρος των παρουσιαζόμενων έργων ακούγεται απόψε για πρώτη φορά.





## ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ

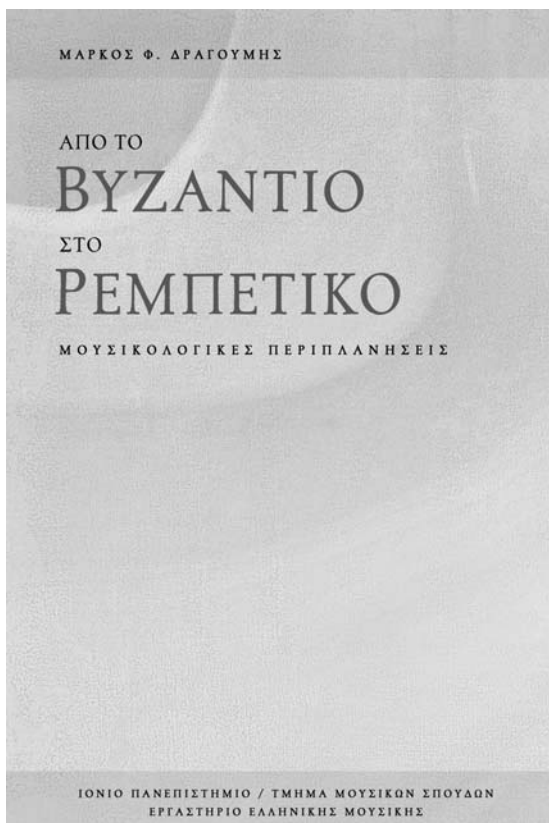
EGERT ROEHLMANN - ΙΩΑΝΝΑ ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ

### Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ

Ίονιο Πανεπιστήμιο -  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών -  
Έργαστήριο Έλληνικής Μουσικής

Έπιστημονική επιμέλεια:  
Πάνος Βλαγκόπουλος

Έκτενης παρουσίαση του βιβλίου  
σέ επόμενο τεύχος του Δελτίου.



## ΝΕΑ ΕΚΔΟΣΗ

ΜΑΡΚΟΣ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

### ΑΠΟ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΣΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΕΙΣ

Ίονιο Πανεπιστήμιο -  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών -  
Έργαστήριο Έλληνικής Μουσικής

Σε προηγούμενο άπánθισμα κειμένων του (Παραδοσιακή Μουσική, τόμος Ι, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Άθήνα 2003), ό Μάρκος Δραγούμης άσχολήθηκε με την προβολή του έργου προσωπικοτήτων που έδρασαν ως δάσκαλοι, έρευνητές και συχνά δημιουργοί στο χώρο τής ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Ό παρών τόμος άποτελεί συναγωγή μελετών με διαφορετική θεματική, όπως ό καθορισμός τής μουσικής φυσιολογίας του Έλληνα προεπαναστατικά, ή ή διερεύνηση του χαρακτήρα τής μουσικής συγκεκριμένων περιοχών του έλληνισμού ή κοινωνικών ομάδων.



## Φ Ο Ι Τ Η Τ Ι Κ Ε Σ Ε Ρ Γ Α Σ Ι Ε Σ

— Ναυσικᾶ Δεβετζῆ-Ἀθανασιάδου,  
Ἀποδελτίωση μουσικῶν εἰδήσεων τῶν ἐτῶν 1954-1956 τοῦ περιοδικοῦ Ἐπιθεώρηση Τέχνης.

— Ἀντωνία Ἀνυφαντή,  
Ἀποδελτίωση μουσικῶν εἰδήσεων τοῦ ἔτους 1950 τοῦ περιοδικοῦ Ἑλληνικὴ Δημιουργία.

— Ἑλλη Καλουτσάκη,  
Καταγραφή καὶ ἀρχειοθέτηση τοῦ μουσικοῦ ἀρχείου τοῦ Ὁδείου Κερκύρας,  
Πτυχιακὸ Μάθημα.

— Διονύσιος-Ἰωάννης Κυριακούλης,  
Ἡ ἑλληνικὴ ἀστικὴ μουσικὴ κατὰ τὴν περίοδο 1900-1917 στὰ κυριότερα ἑλληνικὰ ἀστικά κέντρα,  
Πτυχιακὸ Μάθημα.

— Σοφία Μαρίνη, Κυβέλη Τσαντίλα, Αἰκατερίνη-Μυρτῶ Φατούρου,  
Οἱ μαντολινάτες τῆς Ἑλλάδας καὶ τῶν ἑλληνικῶν παροικιῶν (1890-1950),  
Πτυχιακὸ Μάθημα.

— Νίκος Μαχαιρᾶς,  
Ἀποδελτίωση μουσικῶν εἰδήσεων τοῦ ἔτους 1967 τῆς κερκυραϊκῆς ἐφημερίδας Τηλέγραφος.

— Κώστας Ξάνθου, Henry Holland,  
*Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly* (London, 1815) / N. P. Willis, *Pencilings by the way*  
(London, 1846): Συναγωγὴ μουσικῶν εἰδήσεων.

— Δήμητρα Τακέλα,  
Ἡ κιθάρα στὰ Ἑπτάνησα τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα,  
Πτυχιακὸ Μάθημα.

— Δήμητρα Τακέλα,  
Ἀποδελτίωση μουσικῶν εἰδήσεων τοῦ ἔτους 1949 τοῦ περιοδικοῦ Ἑλληνικὴ Δημιουργία.

— Κυβέλη Τσαντίλα,  
Ἀποδελτίωση τοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ TAR (1982-1987).

— Αἰκατερίνη-Μυρτῶ Φατούρου,  
Φιλαρμονικὴ Πρέβεζας «Ὀρφεὺς»: Εὐρετηρίαση τῶν πρακτικῶν τοῦ Δ. Σ. (1949-1959).



# Δ Ι Ε Θ Ν Ε Σ Σ Υ Ν Ε Δ Ρ Ι Ο

«Έλληνική μουσική δημιουργία του 200ῦ αἰώνα  
για τὸ λυρικό θέατρο καὶ ἄλλες παραστατικές τέχνες»

Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν

27-28 Μαρτίου 2009

## ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ ΥΠΟΒΟΛΗΣ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Στὸ πλαίσιο τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ 5ου κύκλου τῶν Ἑλληνικῶν Μουσικῶν Γιορτῶν,  
ἡ Μεγάλη Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος «Δίλιαν Βουδούρη»,  
σὲ συνεργασία μὲ τὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, τὴν Κρατικὴ Ὀρχήστρα Ἀθηνῶν  
καὶ τὴν Ἑνωσὴ Ἑλλήνων Μουσουργῶν διοργανῶναι διεθνὲς συνέδριο μὲ θέμα  
«Ἑλληνική μουσική δημιουργία τοῦ 200ῦ αἰώνα για τὸ λυρικό θέατρο καὶ ἄλλες παραστατικές τέχνες».  
Τὸ συνέδριο θὰ διεξαχθεῖ στὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν στὶς 27 καὶ 28 Μαρτίου 2009.  
Οἱ ἐπίσημες γλώσσες τοῦ συνεδρίου θὰ εἶναι ἡ ἑλληνικὴ καὶ ἡ ἀγγλική.

Ἀντικείμενο τοῦ συνεδρίου εἶναι ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ τοῦ 200ῦ αἰώνα στὴ σύνδεσή της μὲ διαφορετικὲς μορφὲς  
σκηνηκῆς δράσης. Στόχος εἶναι νὰ φωτιστοῦν πέρα ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ γένη καὶ εἶδη, νεότερα εἶδη μουσικῆς ὅπως  
συσχετίζονται μὲ διαφορετικὲς ὄψεις, ἱστορικὲς καὶ νεότερες, τῶν παραστατικῶν τεχνῶν. Εἰσηγήσεις ποὺ ἀφο-  
ροῦν ἄγνωστα ἔργα καὶ τὶς νεότερες ἐξελίξεις μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 21<sup>ου</sup> αἰώνα εἶναι εὐπρόσδεκτες. Οἱ ἀνακοινώ-  
σεις μποροῦν νὰ ἐντάσσονται ἐνδεικτικὰ σὲ μία ἀπὸ τὶς παρακάτω θεματικὲς ἐνότητες:

- ὄπερα, ὀπερέτα, μιούζικαλ
- σκηνηκὴ μουσικὴ
- μουσικὴ χοροῦ, μπαλέτο
- μουσικὸ θέατρο, πειραματικὸ μουσικὸ θέατρο, ἐνόργανο θέατρο
- μουσικὴ κινηματογράφου
- νέα εἶδη (ἡχητικὲς ἐγκαταστάσεις, μουσικὴ καὶ video-art)

Οἱ ἀνακοινώσεις, γραμμένες στὰ ἑλληνικὰ ἢ στὰ ἀγγλικά, δὲν πρέπει νὰ ξεπερνοῦν σὲ διάρκεια τὰ εἴκοσι  
λεπτά. Οἱ περιλήψεις τῶν ἀνακοινώσεων, στὰ ἑλληνικὰ ἢ στὰ ἀγγλικά (ἕως 250 λέξεις) θὰ πρέπει νὰ  
συνοδεύονται ἀπὸ βιογραφικὸ σημεῖωμα καὶ νὰ ἀποσταλοῦν ἠλεκτρονικὰ στὴν διεύθυνση:  
conference2009@megaron.gr, ἕως τὶς 10 Νοεμβρίου 2008. Τὸ πρόγραμμα τῶν ἐπιλεγμένων ἀνακοινώσε-  
ων θὰ κοινοποιηθεῖ μέχρι τὶς 15 Ἰανουαρίου 2009.

Πληροφορίες συνεδρίου

<http://www.mmb.org.gr> (ἐπιλογή «Συνέδριο 2009»)

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Θ. Ἀντωνίου, Π. Βλαγκόπουλος, Ἡ. Γιαννόπουλος, Δ. Γιάννου, Σ. Μεράκου,  
Μ. Τσέτσος, Ν. Τσοῦχλος, Β. Φιδετζῆς

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Σ. Μεράκου

