

ΜΟΤΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 2

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ – ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2009

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ **ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ**, «Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΟΠΟΥ ΑΥΤΟΣ ο ΚΥΡΙΟΣ ΜΠΕΡΓΓΡΕΕΝ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙ ΝΑ ΚΑΜΗ...»: ΕΝΑΣ ΔΑΝΟΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΙ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ **ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ**, Η *ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ* (1893-1896) ΚΑΙ Η ΑΓΝΩΣΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ **ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ**, ΓΙΑ ΤΟ ΧΑΜΟ ΤΗΣ ΜΑΝΑΣ: ΕΝΑ ΠΡΩΤΟΛΕΙΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΛΕΚΟΥ ΞΕΝΟΥ **ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ**, ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΟΝΟΜΑΤΟΘΕΣΙΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΙΜΟΤΗΤΑ - οι ΕΠΙΛΟΓΕΣ

ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΓΡΙΤΣΑΝΗ



ΙΩΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΑΣ ΜΑΣ ΕΠΙΤΡΑΠΕΙ νὰ προτάξουμε τὶς θερμότατες εὐχές μας γιὰ τὸ 2009 πού, γιὰ τὸ Ἐργαστήριο Ἐλληνικῆς Μουσικῆς, ξεκινάει ἐκδοτικὰ μὲ τὸ ἀνὰ χείρας τεῦχος, θυμίζοντας ταυτόχρονα ὅτι ὁ Μουσικὸς Ἐλληνομήμων διατίθεται δωρεὰν καὶ ἀποστέλλεται, ἐπίσης δωρεάν, σὲ ὅσους φίλους ἀναγνῶστες μᾶς ἔχουν κοινοποιήσει τὴν ταχυδρομικὴ τους διεύθυνση.

Μαζὶ μὲ τὶς μελέτες τοῦ Κώστα Καρδάμη καὶ τῆς Στέλλας Κουρμπανᾶ καὶ τή –μόνιμη, ἀπ’ ὅ, πι φαίνεται, πλέον – στήλη γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ὄρολογία τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη, δημοσιεύουμε κι ἔνα μουσικὸ τεκμήριο: ἔνα νεανικὸ χειρόγραφο τοῦ Ἀλέκου Ξένου, παρουσιασμένο ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Χαρκιολάκη. Στὴ μνήμη τοῦ Ζακύνθιου συνθέτη ἡ "Ἐνωση Ἐλλήνων Μουσουργῶν διοργανώνει στὰ τέλη Ιανουαρίου μιὰ συναυλία μὲ μουσικὴ δωματίου καὶ χορωδιακὰ ἔργα του (Αἴθουσα Ὁδείου «Φίλιππος Νάνας»), ἐνῷ τὸ περιοδικὸ Πολύτονο τῆς "Ἐνωσης φιλοξενεῖ, σὲ δύο συνέχειες (Ιανουαρίος, Μάρτιος), ἔνα εἰδικὸ ἀφέρωμα.

Καὶ μιὰ προαναγγελία, ποὺ θὰ χαροποιήσει ἀσφαλῶς τοὺς ρέκτες τῆς Ἀρχαίας Ἐλληνικῆς Μουσικῆς: Στὸ σχετικὸ τμῆμα τῆς Θερινῆς Μουσικῆς Ἀκαδημίας τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου (Κέρκυρα, 6-12 Ιουλίου), ποὺ θὰ εἶναι φέτος ἀφιερωμένο στὸ «Περὶ Ἀκουστῶν» τοῦ Ἀριστοτέλη, ἡ διδακτικὴ ὁμάδα τοῦ σεμιναρίου (E. Pöhlmann, A. Barker, E. Rocconi, A. Meriani) θὰ συμπεριλάβει καὶ τὸν καθηγητὴ M.L. West, συγκεντρώνοντας ἔτσι στὴν Κέρκυρα, καὶ γιὰ πρώτη φορὰ διεθνῶς, τοὺς σημαντικότερους σύγχρονους εἰδικοὺς στὸν τομέα. Τὸ κεντρικὸ σεμινάριο θὰ πλαισιωθεῖ, ὅπως κάθε χρόνο, μὲ διαλέξεις καὶ ἄλλων προσκεκλημένων προσωπικοτήτων. Γιὰ πληροφορίες, πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνακοίνωση τοῦ ἀναλυτικοῦ προγράμματος, ἀπευθυνθεῖτε στὴν ἡλεκτρονικὴ διεύθυνση pvlag@ionio.gr καὶ στὰ τηλ. 26610 87537 καὶ 6937161849.

«Η συλλογή όπου αύτὸς ὁ Κύριος Μπεργγρεὲν προσπαθεῖ νὰ κάμῃ...»

ΕΝΑΣ ΔΑΝΟΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΙ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ



Andreas Peter Berggreen

πλέον χρήσιμο ἐργαλεῖο μελέτης, καὶ ἡ σημασία τους εἰδικὰ σὲ σχέση μὲ τὸν ἑλλαδικὸ χῶρο μόλις ἔχει ἀρχίσει νὰ γίνεται εὐρύτερα κατανοητή.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πλέον ἀξιόλογες τέτοιες συλλογὲς τοῦ 19^{ου} αἰώνα μὲ ἴδιαίτερο ἐνδιαφέρον σὲ σχέση μὲ τὴν ἑλληνικὴ παραδοσιακὴ καὶ δημώδη μουσικὴ εἶναι ἔκεινη ποὺ φέρει τὸν γενικὸ τίτλο *Folke-sange og melodier, faedre landske og fremmede* ποὺ ἐπιμελήθηκε ὁ Δανὸς συνθέτης, λαογράφος καὶ παιδαγωγὸς Andreas Peter Berggreen (1801-1880), ὁ ὄποῖος, παρὰ τὶς πολυσχιδεῖς δραστηριότητές του συνεχίζει σήμερα νὰ εἶναι περισσότερο γνωστὸς ἀκριβῶς γιὰ τὴν παραπάνω πολύτομη συλλογὴ τραγουδιῶν ἀπὸ διάφορες εὐρωπαϊκὲς καὶ μὴ χῶρες. Ή συλλογὴ κυκλοφόρησε σὲ διαδοχικοὺς τόμους ἀπὸ τὸ 1861 ἕως τὸ 1871 καὶ συνεχίζει νὰ ἀποτελεῖ σημαντικὴ πηγὴ πληροφόρησης, παρότι ὁ Berggreen καὶ οἱ πληροφοριοδότες του συχνὰ ἐπεχειρήσαν νὰ διασκευάσουν τὸ ὑλικὸ τους βασιζόμενοι στὴν κλασικὴ ἀρμονία, μὲ ἀποτέλεσμα σὲ ὄρισμένες περιπτώσεις τὴν ἀλλοίωση τῆς πρωτότυπης μελωδίας. Τὸ μουσικὸ ὑλικὸ ποὺ προέρχεται ἀπὸ

H ἀποψη τοῦ χερντερικοῦ ρομαντισμοῦ ποὺ θέλει τὴν οὐσία ἐνὸς ἔθνους νὰ διασώζεται ἀλώβητη στὸν ἔξωαστικὸ πολιτισμό του δὲν ἀφησε ὡς γνωστὸν ἀδιάφορη καὶ τὴ μουσικὴ τῆς εὐρωπαϊκῆς ἡπείρου. Μιὰ λιγότερο προβεβλημένη ἔκφανση τῆς δυναμικῆς αὐτῆς, ὥστόσο, εἶναι οἱ συλλογὲς παραδοσιακῶν ἡ δημωδῶν τραγουδιῶν ποὺ διάφοροι μουσικοὶ ἡ ἀπλῶς φιλόμουσοι συλλέκτες δημιούργησαν καὶ συχνὰ ἔξεδωσαν. Συχνά, μάλιστα, οἱ συλλογὲς αὐτὲς δὲν περιεῖχαν μόνο σκοποὺς τῆς χώρας καταγωγῆς τοῦ ἐπιμελητῆ τους, ἀλλὰ καὶ παραδοσιακὰ ἡ λαϊκὰ τραγούδια ἀλλων χωρῶν. Παρὰ ταῦτα, δὲν εἶναι λίγες οἱ περιπτώσεις, ὅπου γηγενὲς καὶ μὴ μουσικὸ ὑλικὸ παρουσιαζόταν μέσα ἀπὸ τὴν ὅχι ἀναγκαστικὰ ἀκριβῆ ὅπτικὴ τοῦ καταγραφέα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν προσθήκη συνοδείας, κατὰ κανόνα πιανιστικῆς, ἡ ἀπὸ τὶς ἀφοριστικὲς σκέψεις ποὺ συνοδεύουν τὴν παρουσίαση τοῦ ὑλικοῦ. Σὲ κάθε περίπτωση, ὅμως, οἱ συλλογὲς αὐτές, ἀντανακλώντας εἴτε κάποια διάθεση διεθνισμοῦ εἴτε τὸν ἔξωτισμὸ τῆς περιόδου εἴτε ἀπλῶς τὸ φιλοπερίεργο τοῦ ἐπιμελητῆ καὶ τῶν ἀναγνωστῶν του, ἀποτελοῦν

τὸν ἑλληνικὸν χῶρον ἐντοπίζεται σὲ δυὸ τόμους τῆς σειρᾶς, τὰ *Litauiske, Finske, Ungarske og Nygræske Folke-Sange og Melodier* (1869)¹, καθὼς καὶ τὰ *Folkenes Nationalsange* (1870)².

Στὶς σελίδες 147 ἔως 182 τῆς πρώτης συλλογῆς περιέχονται τριάντα ἔνας παραδοσιακοὶ σκοποὶ τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, τοὺς ὁποίους ὁ Berggreen συγκέντρωσε ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπὸ καταγραφὲς περιηγητῶν, ὅπως αὐτὲς ἐμφανίζονται στὰ ταξιδιωτικὰ βιβλία τους. Οἱ ἴδιοι, ἀναφερόμενος στὶς πηγές του, δὲν διστάζει νὰ ὑπογραμμίσει τὶς ὀφειλές του στὶς μουσικές μαρτυρίες ποὺ ἐμφανίζονται σὲ ἕργα τῶν Leop. Schefer (*Taschenbuch zum gesellingen Vergnugen*, 1826), O.M. von Stackelberg (*Der Apollotempel zu Bassä in Arcadien und daselbst ausgegrabene Bildwerke*, 1826), D.H. Sanders (*Das Volksleben der Neugriechen*, 1844), G.A. Villoteau (*Description de l' Égypte*, 1826) καὶ J.L.S. Bartholdy, (*Reise in Griechenland*, 1805). Εἶναι σαφές ὅτι ἡ ἐκτενὴς παρουσίαση καὶ ὁ ἀκόμη πιὸ ἐνδιαφέρων σχολιασμὸς τῆς καταγραφῆς τῶν παραπάνω νεοελληνικῶν σκοπῶν πρέπει νὰ ἀποτελέσῃ ἀντικείμενο ξεχωριστῆς μελλοντικῆς δημοσίευσης, ἡ ὁποία ξεφεύγει ἀπὸ τὶς προθέσεις τῆς παρούσας σύντομης μελέτης. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, δμως, σχετικὰ μὲ τὴν ἄμεση ἐπαφὴν τοῦ Δανοῦ συλλέκτη μὲ τὴν μουσικὴν τῆς νεώτερης Ἑλλάδας καὶ μὲ τοὺς ἀνταποκριτές του στὸν ἑλληνικὸν χῶρον ἔχουν τὰ τραγούδια μὲ αὔξοντα ἀριθμὸ 18 ἔως 23, τὰ ὅποια θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν στὴν συνέχεια. Στὴ δὲ δεύτερη συλλογὴ, ἡ ὁποία εἶναι ἀφιερωμένη ἐξ ὀλοκλήρου σὲ ἐθνικοπατριωτικὰ ἀσματα, τὸ ἑλληνικοῦ ἐνδιαφέροντος ὑλικὸν ἐντοπίζεται στὶς συνθέσεις ποὺ παρουσιάζονται στὶς σελίδες 61 ἔως 65 μὲ αὔξοντες ἀριθμοὺς 33 ἔως 35, ἡ προέλευση τῶν ὅποιων σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὶς καταγραφὲς 18 ἔως 23 τῆς πρώτης συλλογῆς.

Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ὁ ἴδιος ὁ Berggreen εὐχαριστεῖ στὸ μέρος τῶν σχολίων τῶν παραπάνω τόμων τὸν Δανὸν ἱερωμένο Theodor Hansen, ὁ ὁποῖος βρέθηκε στὴν Ἑλλάδα ὡς ἱερέας τοῦ παλατιοῦ τῆς βασιλικῆς οἰκογένειας μεταξὺ 1864 καὶ 1866 καὶ ὁ ὁποῖος μεσολάβησε γιὰ νὰ φτάσουν στὰ

χέρια του οἱ συνολικὰ ἐννέα παραπάνω καταγραφὲς τὸ 1868. Η πληροφορία αὐτὴ θὰ μποροῦσε νὰ περάσει ἀκόμα καὶ ἀπαρατήρητη, ἐὰν τὸ συγκεκριμένο μουσικὸν ὑλικὸν δὲν ἀπαρτίζόταν κυρίως ἀπὸ συνθέσεις συνδεδεμένες ἄμεσα μὲ τὸν ἀστικὸν ἐπιτανησιακὸν (ἰδιαίτερα, κεφαλονίτικο) χῶρο καὶ, κυρίως, ἀν ὁ ἴδιος ὁ Δανὸς συνθέτης δὲν ὀνομάτιζε ὡς πηγὴ τῶν καταγραφῶν αὐτῶν τὴν κόρη τοῦ Ἀνδρέα Λασκαράτου, "Αγγιολα, καὶ τὸν μέλλοντα σύζυγό της, τὸν μουσικοσυνθέτη Γεώργιο Λαμπίρη. Εἶναι, λοιπόν, σαφὲς ὅτι ἡ ἐμφάνιση τῶν συγκεκριμένων ἐννέα μελωδιῶν/καταγραφῶν στὶς δύο συλλογὲς τοῦ Berggreen δὲν ἀντανακλᾶ μόνο τὴν μεθοδικότητα καὶ τὴν ίκανότητα ἐνημέρωσης τοῦ ἐπιμελητῆ, ἀλλὰ καὶ, κατὰ περίπτωση, τὶς ἀπόψεις περὶ τῆς «αὐθεντικῆς» δημιώδους, ἀστικολαϊκῆς, ἐθνικοπατριωτικῆς ἡ παραδοσιακῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς τῶν Ἐπτανήσιων πληροφοριοδοτῶν του. Ταυτόχρονα μπορεῖ πιθανὸν νὰ προσφέρει σήμερα καὶ μία «ἐκ τῶν ἔσω» εἰκόνα τῶν θέσεων ἐνὸς μέρους τῆς ἀστικῆς τάξης τοῦ ἑλληνικοῦ βασιλείου τοῦ ὅψιμου 19^{ου} αἰώνα γιὰ τὴν καθημερινὴ μουσικὴ πράξη τῆς ἐποχῆς.

Τὸ χρονικὸν τῆς πορείας τῶν παραπάνω συνθέσεων ἀπὸ τὰ νησιά τοῦ Ἰονίου πρὸς τὶς ὁμιχλώδεις ἀκτὲς τῆς Δανίας ἀρχισε νὰ ξετυλίγεται μὲ τὴ δημοσίευση τὸ 2006 τῆς ἀλληλογραφίας τῆς δικογένειας τοῦ Ἀνδρέα Λασκαράτου μὲ τὸν Δανὸν ἱερωμένο Theodor Hansen³. "Οπως ἡδη εἰπώθηκε, ὁ συμπατριώτης τοῦ Berggreen παρέμεινε στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ 1864 ἔως τὸ 1866 μὲ τὴν ἴδιότητα τοῦ ἐφημέριου τοῦ βασιλικοῦ παλατιοῦ. Ἀσφαλῶς, ἡ παρουσία ἐνὸς Δανοῦ ἱερέα στὴν αὐλὴ τοῦ Γεωργίου Α' δὲν πρέπει νὰ προκαλεῖ ἔκπληξη, ἀφοῦ ὑπενθυμίζεται ὅτι ὁ νεοενθρόνιος Βασιλιάς τῶν Ἑλλήνων ἦταν Δανός. Ωστόσο, ἡ ἀπογοήτευση τοῦ Hansen γιὰ τὴν ἡθικὴν καὶ θρησκευτικὴν κατάσταση μέσα ἀκριβῶς στὴ βασιλικὴ αὐλὴ τῆς Ἑλλάδας τὸν ὀδήγησαν στὸ τέλος τοῦ 1865 στὴν παραίτησή του ἀπὸ τὸ ἀξίωμα τοῦ ἱερέα τοῦ παλατιοῦ καὶ τοῦ πάστορα τῆς εὐαγγελικῆς κοινότητας τῶν Ἀθηνῶν⁴.

1 A.P. Berggreen, *Litauiske, Finske, Ungarske og Nygræske Folke-Sange og Melodier samt nogle fra tyrkiet, dets nuværende og forhenvoerende provindser*, Kjøbenhavn, C.A. Reitzels Forlag, 1869.

2 A.P. Berggreen, *Folkenes Nationalsange udgivne med ledsgagel af pianoforte* Kjøbenhavn, C.A. Reitzels Forlag, 1870.

3 «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου πρὸς τὸν Δανὸν ἱερέα Θεόδωρο Χάνσεν», Εἰσαγωγή - Φιλολογική, Ἐπιμέλεια: Lars Norgaard, Προλεγόμενα: Θεοδόσης Πυλαρινός, Κερκυραϊκὰ Χρονικὰ Περίοδος Β', Τόμος Γ', Κέρκυρα, Έταιρεία Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, 2006.

4 Lars Nørgaard, «Σύνοψη τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας κατὰ τὸν Ἀνδρέα Λασκαράτο πρὸς χρήση τοῦ φίλου

Nr. 34. Nygræsk Hymne til Friheden.

Moderato.*Τυρος εις την Ἐλευθερίαν.**N. Manzaros.*

Τυρος εις την Ἐλευθερίαν.

N. Manzaros.

1. Se gud - øl - ligt å - nö - tårn
1. Jeg dig kjen - der grant af Svær - dets Tun - ge, frys - te - li - ge Slag,

2. ψη - φιν - τράπει την γῆν.
Blik - ke, Der os lo - ver at - ter Dag.

3. Απ' τὰ κόκ - κα - λα τραγ - μέ - νη Των Ελ - λη - σιν τὰ ιε - ρά καταρατικές μορφές του έπτανησιακού 19ου αιώνα, άν και δικαιωμένος ήθικα περνοῦσε δύσκολες στιγμές έξαιτίας του άρνητικού κλίματος που είχε φέρει ο θρυλικός άφορισμός του άπο την τοπική έκκλησιαστική ήγεσία έξαιτίας τῶν ρηξικέλευθων ίδεολογικῶν άπόψεων του περὶ τοῦ θρησκευτικοῦ σκοταδισμοῦ ποὺ βίωνε στὸν τόπο του. Δὲν ήταν μόνο ή κοινὴ φιλία τῶν δυὸς ἀνδρῶν μὲ τὸν Δανὸ κλασικὸ φιλόλογο καὶ νεοελληνιστὴ Jean Frédéric Guillaume Émile Pio (1833-1884), ἀλλὰ καὶ ή μεταρρυθμιστικὴ παρρησία τοῦ Λασκαράτου, ή όποια ἔφερε τὸν Δανὸ ιερωμένο πιὸ κοντὰ στὸν Κεφαλονίτη ἀριστοκράτη καὶ ή ὅποια ἀποτέλεσε βάση μιᾶς μακρόχρονης φιλίας. Hansen καὶ Λασκαράτος, ὡστόσο, συναντήθηκαν μία καὶ μοναδικὴ φορὰ στὴ ζωὴ τους τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1866, παρότι ή γνωριμία τους μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ νωρίτερα ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτῆς. Ωστόσο, ή σχέση μεταξὺ τῶν δυὸς ἀνδρῶν συνεχίστηκε μέσω μιᾶς μακρᾶς σὲ διάρκεια ἀλληλογραφίας, ή όποια καλύπτει περίοδο τριάντα πέντε ἑτῶν καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ 1866 ἕως τὸ 1901.

4. Αποτέλεσμα τῆς στενῆς αὐτῆς ἐπιστολογραφικῆς ἐπαφῆς τοῦ Hansen ἀρχικὰ μόνο μὲ τὸν Λασκαράτο καὶ ἀργότερα καὶ μὲ τὶς κόρες τοῦ Κεφαλονίτη συγγραφέα, Ἀγγιολα καὶ Ἐλίζα, ηταν καὶ ή διαμεσολάβηση τοῦ ιερέα, ὡστε νὰ ἀποκτήσει ο Berggreen μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐλληνικὰ ἔθνικά, δημώδη καὶ παραδοσιακὰ τραγούδια, ὅρι -

Θεόδωρου Χάνσεν», Πόρφυρας 112 (Ιούλιος-Σεπτεμβρίος 2004), σ. 271-278, (ἰδιαίτ. σ. 272), καθὼς καὶ τοῦ ιδίου, Εισαγωγή, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου [...]», ὥ.π., σ. 29-107 (ἰδιαίτ. σ. 35-41).

5 Lars Nørgaard, Εισαγωγή, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου [...]», ὥ.π., σ. 30.

σμένα ἀπὸ τὰ ὄποια θὰ ἐμφανίζονταν στὶς περίφημες συλλογές του. Μάλιστα, ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία μεταξὺ Λασκαράτου καὶ Hansen προκύπτει, ὅτι ὁ Κεφαλονίτης, πιθανὸν κατὰ παραγγελία τοῦ ἴδιου τοῦ Berggreen, ἔλαβε ἔνα ποσὸ ἀπὸ τὰ χρήματα τῆς πώλησης τοῦ ἑλληνικοῦ μέρους τῆς πρώτης συλλογῆς ἀπὸ τὸ ἀθηναϊκὸ βιβλιοπωλεῖο Wilberg, τὸ ὄποιο φαίνεται ὅτι ἀνακούφισε κάπως τὰ οἰκονομικὰ προβλήματα τοῦ «ἀφορισμένου» διανοούμενου⁶. Σύμφωνα μὲ τὴ δημοσιευμένη ἀλληλογραφία, ἡ πρωιμότερη σαφῆς ἀναφορὰ στὴν παραπάνω ἐπιθυμίᾳ τοῦ Δανοῦ μουσικοῦ ἐντοπίζεται στὶς 23 Αὐγούστου 1867, ὅπότε καὶ ὁ Λασκαράτος πληροφορεῖ τὸν Hansen, ὅτι οἱ κόρες του «λένε νὰ μιλήσουν ἀπόψε μὲ τὸ δάσκαλό τους γιὰ νὰ σᾶς στείλει κάποιες συνθέσεις του, ἀπὸ τὶς ὁποῖες μερικές εἶναι μελοποιημένα ποιήματά μου»⁷. Ὁ δάσκαλος τῶν θυγατέρων τοῦ Λασκαράτου δὲν ἥταν ἄλλος ἀπὸ τὸν Γεώργιο Λαμπίρη, τὸν ὄποιο ὁ Δανὸς ἱερωμένος εἶχε γνωρίσει κατὰ τὴν παραμονή του στὴν Κεφαλονία καὶ ὁ ὄποιος ἐπρόκειτο τὸ 1881 νὰ νυμφευθεῖ τὴν Ἀγγιολα.

Ἡ τελευταία, σὲ ἐπιστολή της πρὸς τὸν Hansen ἐπίσης τὸν Αὔγουστο τοῦ 1867, ἐπιβεβαιώνει τὴν συνεννόησή της μὲ τὸν Λαμπίρη σχετικὰ μὲ τὸ αἴτημα τοῦ Berggreen, τὸ ὄποιο φαίνεται ὅτι στὴ φάση αὐτὴ ἀφοροῦσε ἀποκλειστικὰ τὴν πιθανότητα νὰ τοῦ σταλοῦν ἐθνοπατριωτικὰ τραγούδια τῆς νεώτερης Ἑλλάδας. Ωστόσο, ἡ ἀποστολὴ τους δὲν πραγματοποιήθηκε ἀμέσως, ἀφοῦ, σύμφωνα μὲ τὴν «Ἀγγιολα, «δὲν ἔχουμε νὰ σᾶς στείλωμεν τώρα, ἀλλὰ ἐὰν παρεμπρῶς λάβουμε καὶ ἄλλα θέλει σας τὰ στείλωμεν»⁸. Μάλιστα, στὴ συνέχεια ἡ κόρη τοῦ Λασκαράτου δὲν κρύβει τὸ ἐνδιαφέρον της γιὰ τὴν προσπάθεια τοῦ Δανοῦ

συνθέτη, ἀλλὰ καὶ τὸ πόσο σοβαρὰ εἶχε πάρει τὸν ρόλο της ὡς μεσολαβήτριας καὶ, οὐσιαστικά, ἀνταποκρίτριας τοῦ φίλου τοῦ Hansen: «Ἡ συλλογὴ ὅποιο ἀυτὸς ὁ Κύριος Μπεργγρεέν προσπαθεῖ νὰ κάμη, μοῦ φαίνεται πώς ὅταν τελειώσῃ θὰ εἶναι πολὺ εὔμορφη, καὶ ἐνταυτῷ πολὺ ὠφέλιμη, ἐπὶζουμε πώς τὸ μέρος τὸ Ἑλληνικὸν δὲν θὰ εἶναι τὸ χειρότερον, ἀγκαλὰ καὶ ἐμεῖς δὲν ἡμπορέσαμε νὰ εὕρωμε πολλὰ ἑθνικὰ τραγούδια· ὅμως ἔκεινα ὅποιο σᾶς στέρομεν θὰ σᾶς ἀρέσουν»⁹.

Τελικά, τὰ «έθνικὰ τραγούδια» ποὺ ἐμφανίστηκαν στὴν ἔκδοση τοῦ Berggreen τὸ 1870 (καὶ τὰ ὄποια σύμφωνα μὲ τὸν ἴδιο τὸν ἐπιμελητὴ εἶχαν φθάσει ἀπὸ τὴν Κεφαλονία τὸ 1868) ἥταν τὰ ἀκόλουθα (διατηρεῖται ὁ τρόπος παράθεσης τοῦ πρωτότυπου): N.33: For Georg den Förste, Hellernes Konge / Εἰς Γεώργιον τὸν πρῶτον, βασιλέα τῶν Ἑλλήνων (σὲ μουσικὴ Γεωργίου Λαμπίρη), N.34: Nygræsk Hymne til Friheden / "Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν (σὲ ποίηση Διον. Σολωμοῦ καὶ μουσικὴ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου) καὶ N.35: Nygræsk Frihedssang / Ἄσμα Προτρεπτικὸν (σὲ ποίηση καὶ μουσικὴ ἀγνώστων, οἱ στίχοι τοῦ ὄποιον προέρχονται ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ N. Ἀγγελίδη, Ἀνθολογία ἥτοι συλλογὴ ἀσμάτων ἡρωικῶν, Ἀθήνα, 1864).

Πέρα ἀπὸ τὸ καθαρὰ φιλολογικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ κείμενα καὶ τὶς μεταφράσεις τους (ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἔκεινη τῶν σολωμικῶν στίχων ὑπογράφει ὁ Jean Pio)¹⁰, ἔξιστον ἐνδιαφέρουσες εἶναι κάποιες πρῶτες καὶ σύντομες παρατηρήσεις σὲ σχέση μὲ τὴ μουσικὴ τῶν πατριωτικῶν αὐτῶν συνθέσεων. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ σύνθεση τοῦ Μάντζαρου, αὐτὴ συμπίπτει μὲ τὴ μελωδία τοῦ Ἐθνικοῦ "Ὕμνου". Ἐνδιαφέρον, ώστόσο, παρουσιάζει τὸ ὅτι ὁ Berggreen (καὶ πιθανότατα ὁ Λαμπίρης) δὲν τιτλοφοροῦν τὸ συγκεκριμένο ἔργο μὲ τὴν ἴδιότητα τοῦ Ἐθνικοῦ "Ὕμνου" (ἡ ὄποια ἐπίσημα εἶχε καθιερωθεῖ ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1865), ἀλλὰ μὲ τὸν ἀρχικὸ τίτλο διλόκληρης τῆς σπονδυλωτῆς μαντζαρικῆς σύνθεσης, δηλ. "Ὕμνος

6 «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., σ. 93, 206, 214-217, 225-229, 231.

7 «[...] e dicono di parlare stasera col loro maestro per mandarvi alcune sue composizioni musicali; alcune delle quali sono fatte sopra poesia mia». Ἐπιστολὴ 22, Λασκαράτος πρὸς Hansen, 23 Αὐγούστου 1867, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., 166-168, ὅπου καὶ ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ κειμένου. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ μουσικές ἐπιδόσεις τῶν θυγατέρων τοῦ Λασκαράτου δὲν πέρασαν ἀσχολίαστες τόσο στὴν ἀλληλογραφία τους μὲ τὸν Hansen ὅσο καὶ στὴν περίφημη Αὐτοβιογραφία τοῦ Κεφαλονίτη ἀριστοκράτη.

8 Ἐπιστολὴ 22β, "Ἀγγιολα Λασκαράτου πρὸς Hansen, Αὔγουστος 1867, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., 168.

9 Ὁ.π.

10 Ντίνος Χριστιανόπουλος, «Ο "Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν καὶ 79 μεταφράσεις του σὲ 16 γλῶσσες», Ο "Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ καὶ οἱ ξενόγλωσσες μεταφράσεις του, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ἑλληνικῆς Γλώσσας, 1998, σ. 200-201, καὶ Lars Nørgaard, Εἰσαγωγή, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., σ. 93, 169.

εις τὴν Ἐλευθερίαν. Ἐπίσης, δὲν μπορεῖ νὰ περάσουν ἀπαρατήρητα ἡ τονικότητα τῆς Σὸλ μείζονος, ἡ ὁποία συμπίπτει μὲ ἐκείνη τοῦ ἀρχικοῦ ἐπίσης μέρους τῆς πρώτης δημοσίευσης τοῦ μαντζαρικοῦ ἔργου στὸ Δονδίνο τὸ 1873, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπλοποιημένη μορφὴ τῆς πιανιστικῆς συνοδείας τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, ἡ ὁποία πιθανότατα ἀποδεικνύει τὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιο διευκολυνόταν ἡ διάδοση τοῦ ἔντεχνου μουσικοῦ ρεπερτορίου στὸν ἑπτανησιακό, καὶ ὅχι μόνο, ἀστικὸ χῶρο. Μὲ παρόμοιο τρόπο πρέπει νὰ προσεγγιστεῖ καὶ ἡ σαφής πρόταση τοῦ Λαμπίρη γιὰ ἀπόδοση καὶ ἀλλων στίχων τοῦ σολωμικοῦ ἔργου μὲ τὴν ἴδια μελωδία, παρότι στὴν ἀρχικὴ μαντζαρικὴ μελοποίηση ἀποδίδονται μὲ διαφορετικὴ μουσική.

Τὸ «Ἀσμα προτρεπτικὸν» δὲν εἶναι παρὰ ἡ γνωστὴ μελοποίηση τοῦ φιλοευρωπαϊκοῦ ἑπαναστατικοῦ στιχουργήματος *Μῆ φοβῆσθε Γραικοῖ*¹¹, τὸ ὅποιο φαίνεται ὅτι ἥταν ἴδιαίτερα διαδεδομένο στὸν ἑλληνικὸ χῶρο κατὰ τὸν 19^ο αἰώνα. Αὐτὸ δὲν προκύπτει μόνο ἀπὸ τὴν ἀποστολὴ τοῦ συγκεκριμένου μουσουργήματος ἀπὸ τὸν Λαμπίρη στὸν Berggreen ἢ ἀπὸ τὴν ἀπόφαση τοῦ Δανοῦ συνθέτη νὰ τὸ συμπεριλάβει στὰ τρία «πατριωτικὰ ἄσματα» ποὺ θὰ ἀντιπροσώπευεν τὴν Ἐλλάδα στὴ συλλογή του. Ἐξίσου χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἴδιου ἄσματος μὲ ἀγγλικοὺς στίχους τὴν φορὰ αὐτὴ καὶ μὲ τὸν τίτλο *«The Greek National Air»* τὸ 1877 στὴ συλλογὴ *War Songs of the East*¹². Τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρουσα εἶναι καὶ ἡ χρήση τῆς συγκεκριμένης μελωδίας ἀπὸ τὴν μπάντα τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς κατὰ τὰ χρόνια ποὺ προηγήθηκαν τῆς ἔνωσης μὲ τὸ ἑλληνικὸ βασίλειο¹³, καθὼς καὶ ἡ μέχρι στιγμῆς μὴ ἐπαρκῶς προβεβλημένη ἐπιβίωση ἐκδοχῆς τοῦ ἴδιου ἄσματος ὡς χαρακτηριστικοῦ ἐμβατηριακοῦ ἀκούσματος στὶς πασχαλινὲς κερκυραϊκὲς ἐκδηλώσεις, ὑπὸ τὸν εὔγλωττο τίτλο *Oi Γραικοί*.

11 Ἐκδοχὴ τοῦ πατριωτικοῦ αὐτοῦ ἄσματος ἡγιογραφήθηκε τὸ 1998 ἀπὸ τὴν Χορωδία τῆς Ἐμπορικῆς Τράπεζας στὴ δισκογραφικὴ ἐκδοση τῆς Ἐμπορικῆς Τράπεζας Ρήγας Φεραίος-Διονύσιου Σολωμούς.

12 *War Songs of the East*, London, Metzel & Co, 1877, σ. 10-13, σὲ ἀγγλικὴ ἀπόδοση τοῦ H.B. Farnie.

13 Ἀλήθεια [ἐφημερίδα Κερκύρας] (2/4/1926), σ. 2, ὅπου γίνεται ἀναφορὰ στὸν πρῶτο ἐπίσημο κερκυραϊκὸ ἐορτασμὸ τὸ 1850 τῆς ἐπετείου τῆς 25^{ης} Μαρτίου, κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ ὄποιου ὁ λαός «κατὰ χιλιάδας μετὰ ἑλληνικῶν σημαιῶν ἥγουμενης τῆς Παλαιᾶς Φιλαρμονικῆς πιανιζούσης ἐθνικὰ ἐμβατήρια, ἐν οἷς καὶ τὸ *Μῆ φοβῆσθε Γραικοί*, μετέβη εἰς τὴν τελετήν.»

Τὸ ἐνδιαφέρον τὸ Berggreen φαίνεται ὅτι ἐπεκτάθηκε, ἀν δὲν ἥταν ἔξαρχης ἥδη ἐκπεφρασμένο, καὶ στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς τοῦ λαοῦ, μιᾶς καὶ τὸν Νοέμβριο τοῦ ἴδιου ἔτους, ὅχι μόνο ὁ Λασκαράτος καὶ ἡ κόρη του ζητοῦν ἀπὸ τὸν Hansen νὰ εὐχαριστήσει τὸν Δανὸ μουσικὸ γιὰ τὴν παρτιτούρα ποὺ πρόκειται νὰ τῆς στείλει (πιθανότατα ὡς δεῖγμα ἀνταπόδοσης γιὰ τὴν ἀποστολὴ κάποιου μουσικοῦ ὑλικοῦ μὲ ἐθνικὰ τραγούδια), ἀλλὰ καὶ ὁ Κεφαλονίτης συγγραφέας διαβεβαιώνει ὅτι μίλησε «μὲ τὸ μαέστρο κ. Λαμπίρη, ὁ ὅποιος, ἀπὸ τὴν φύση τοῦ καλὸς καὶ καλοπροαίρετος, θὰ ἀναλάβει νὰ μαζέψει τὰ λίγα μοτίβα ποὺ τραγουδᾶ ὁ λαός μας καὶ θὰ σᾶς τὰ στείλει μελοποιημένα»¹⁴. Στὸν ἴδιο τόνο καὶ ἡ σύντομη ἀναφορὰ τῆς Ἀγγιολας στὸ αἴτημα τοῦ Hansen, ἡ ὁποία ἀναφέρει ὅτι ὁ πατέρας τῆς «μιλᾶ στὸ γράμμα του γιὰ τὰ δημοτικὰ [sic] τραγούδια, θὰ κάνουμε τὸ καλύτερο δυνατὸ γιὰ νὰ μαζέψουμε ὅσα μποροῦμε»¹⁵.

Τὰ «λίγα μοτίβα» (ἢ τουλάχιστον δρισμένα ἀπὸ αὐτά), τὰ ὅποια συνέλεξε ὁ Λαμπίρης καὶ ποὺ ὁ Berggreen ἀναφέρει ὅτι ὁ πατέρας τῆς «μιλᾶ στὸ γράμμα του γιὰ τὰ δημοτικὰ [sic] τραγούδια, θὰ κάνουνται συνολικὰ τριάντα ἔνα ἑλληνικὰ «παραδοσιακὰ τραγούδια» (Folke-Sange) καὶ σκοποί. Πρόκειται γιὰ τὰ ἔξης μουσουργήματα (ἀκολουθεῖται ὁ τρόπος παράθεσης τοῦ πρωτοτύπου): N.18: Bladrike Rosers skjønne Krands / Τὰ ρόδα, τὰ τριαντάφυλλα, N.19: Tusinde Gange, Elskede / Χίλιαις φοραῖς ἀγάπη μου, N.20: Du min kjære Spillemand

14 «[...] Ho parlato ieri sera col maestro Sig.^r Lambiri, il quale, buono e compiacente di natura, si incarica di raccogliere quei pochi motive per cui canta il nostro popolo, di metterli in musica, e di mandarveli». Ἐπιστολὴ 23, Λασκαράτος πρὸς Hansen, 8 Νοεμβρίου 1867, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., σ. 169-171, ὅπου καὶ ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ κειμένου. Στὴν ἴδια ἐπιστολὴ ὁ Κεφαλονίτης ἀριστοκράτης δὲν παραλείπει νὰ ἀναφέρει καὶ τὶς συνθετικὲς δραστηριότητες τῶν θυγατέρων του μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐπέτειο τοῦ γάμου του.

15 «[...] Papa vi dice nella sua lettera riguardo le canzoni popolari, faremo il nostro possibile per raccogliervi quante potremo». Ἐπιστολὴ 23β, Ἀγγιολα Λασκαράτου πρὸς Hansen, Νοέμβριος 1867, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., σ. 171-172, ὅπου καὶ ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ κειμένου.

/ Έσù φίλε μουσικè (σè ποίηση Ἀθανάσιου Χριστόπουλου), N.21: Vaagn, du min søde Kjærlighed / Ξύπνα, γλυκιά μου ἀγάπη (σè ποίηση Ἰουλίου Τυπάλδου), N.22: Folkedands / Ἐθνικός χορός, Nr.23: En Sangmelodie / Τραγουδάκι.

Στὶς παραπάνω συνθέσεις ποὺ ἐπιλέγει νὰ παρουσιάσει ὁ Δανὸς ἐπιμελητὴς συνυπάρχει τὸ παραδοσιακὸ στοιχεῖο μὲ τὸ ἀστικολαϊκό. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ἡ σύγχυση ποὺ ἐπικρατεῖ ἀκόμη καὶ σήμερα σχετικὰ μὲ τὴ διάκριση μεταξὺ «δημώδους» καὶ «παραδοσιακοῦ». Κομβικὸ ρόλο στὴ σύγχυση αὐτὴ πρέπει νὰ ἔπαιξε ἡ ἀποτυχία κατανόησης τῆς διάκρισης ἀνάμεσα στὴν ἵταλικὴ ἀπόδοση τοῦ ὄρου «ἀστικολαϊκὴ ἢ δημώδης μουσικὴ» (*musica popolare*) καὶ τῆς ἔξωαστικῆς μουσικῆς. Κάποια δεδομένη στιγμὴ φαίνεται ὅτι μὲ τὸν ὄρο «παραδοσιακὴ μουσικὴ» ἀποδόθηκε στὰ ἑλληνικὰ ὁ ὄρος «*musica popolare*», ὁ ὄποιος, ὅμως, ἀφορᾶ στὴ μουσικὴ τῶν ἀστικῶν λαϊκῶν πληθυσμῶν (δηλ. τὴ «δημώδη») καὶ ὅχι ἐκείνη τῶν ἔξωαστικῶν περιοχῶν (δηλ. τὴν «παραδοσιακή»). Ο ὄρος «*musica popolare*» πράγματι ἀποδόθηκε ἀπὸ πολλούς, Ἐπτανήσιους κυρίως, ὡς «δημοτικὴ μουσικὴ»¹⁶, ἀπόδοση λογικὴ καὶ ἐπαρκής στὰ Ἰόνια Νησιά γιὰ τὴν περιγραφὴ τοῦ ἀστικολαϊκοῦ ἰδιώματος, ὅχι, ὅμως καὶ στὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα, ἡ ὄποια ἀντιλήφθηκε (καὶ ἐν πολλοῖς ἀντιλαμβάνεται ἀκόμα) τὸν ὄρο «δημοτικὴ» ὡς συνώνυμο τῆς ἔξωαστικῆς, τῆς «παραδοσιακῆς», μουσικῆς. Η τελευταία, ὅμως, στὰ Ἐπτάνησα τοῦ 19^{ου} αἰώνα ἀποδιδόταν συστηματικὰ μὲ τοὺς ὄρους «*musica nazionale*» ἢ «*musica campestre*»¹⁷ καὶ διακρινόταν ἀπόλυτα ἀπὸ τὴν ἀστικὴ «*musica popolare*»¹⁸.

16 Βλ., ἐνδεικτικά, Ἰάκωβος Πολυλᾶς, «Προλεγόμενα», στὸ Διονυσίου Σολωμού: *Tὰ εὑρισκόμενα, Κέρκυρα, τύπ. Ἐρμῆς, 1859, σ. κή'*. Σπ. Παπαγεώργιος, «Περὶ τῶν ἔργων τοῦ Νικολάου Μαντζάρου», *Κλειά 713 (15-27/2/1875), σ. 2*: Σπ. Δὲ Βιάζης, «Νικόλαος Χαλικίπουλος Μάντζαρος», Ἀπόλλων 61 (Φεβρουάριος 1890), σ. 942-946, ἰδιαίτ. σ. 944: τοῦ ἰδίου, «Ο Σολωμὸς καὶ ὁ Μάντζαρος», *Πανηγυρικὸν τεῦχος ἐπὶ τὴ ἑκατονταετηρίδι ἀπὸ τῆς γεννήσεως τοῦ Ἐθνικοῦ ποιητοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ (1798-1898)*, Ζάκυνθος, 1902, σ. 73-78, ἰδιαίτ. σ. 74.

17 Βλ., ἐνδεικτικά, *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 271 (24/2-8/3/1823), σ. 1-2, 285 (2-14/6/1823), σ. 1, 333 (3-15/5/1824), σ. 2, 441 (29/5-10/6/1826), σ. 1, 548 (16-28/6/1828), σ. 1.

18 Γιὰ μιὰ ἐμβριθῆ προσέγγιση τῶν παραπᾶνω ζητημάτων, βλ. τὴν ἔξαιρετικὴ ἐργασία τοῦ Ἀλέξη Πολίτη,

Μὲ βάσει τὶς συγκεκριμένες παρατηρήσεις, τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῶν παραπάνω συνθέσεων σὲ συνδυασμὸ μὲ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὴν ἀλληλογραφία τῆς οἰκογένειας Λασκαράτου μὲ τὸν Hansen, μποροῦν νὰ ὀδηγήσουν στὸν καλύτερο προσδιορισμὸ τῆς φύσης τοῦ ὄλικοῦ, τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ Berggreen ἀπὸ τοὺς Ἐπτανήσιους ἀνταποκριτές του, ἀλλὰ καὶ τοῦ πῶς αὐτὲς ἔγιναν κατανοητὲς ἀπὸ τοὺς τελευταίους. "Ισως ἡ ρητὴ ἀναφορὰ τῆς "Αγγιολας στὴν ἀποστολὴ ὥρισμένων «canzoni popolari» νὰ εἴναι τόσο περιεκτικὴ καὶ γενικόλογη ὅσο καὶ ἡ ἀναφορὰ τοῦ πατέρα τῆς στὰ τραγούδια τοῦ «λαοῦ μας» («nostro popolo»). Ωστόσο ἡ φύση τῶν μουσουργημάτων δὲν ἀφήνει ἀμφιβολία ὅτι στὶς ἐπιλογὲς τῶν Κεφαλονιτῶν καταγραφέων θέση εἶχαν, ὅχι μόνο ἡ «δημοτικὴ» (βλ. ἔξωαστική), ἀλλὰ καὶ ἡ ἀστικολαϊκὴ μουσικὴ ἔκφραση, καθὼς καὶ οἱ ἀμοιβαῖοι ἐπηρεασμοί τους σὲ ἔκεινες τὶς μουσικὰ «γκρίζες ζώνες», οἱ ὄποιες ἐντοπίζονται κατὰ κανόνα σὲ μέρη παρόμοιας κοινωνικῆς δυναμικῆς μὲ ἔκεινης τῶν Ἐπτανήσων τοῦ 19^{ου} αἰώνα. Η ὑπαρξὴ στιχουργημάτων ἀναγνωρισμένων ποιητῶν τῆς νεότερης Ἑλλάδας, ὅπως τοῦ ὑπέρμαχου τῆς ποιητικῆς χρήσης τῆς δημοτικῆς Ἀθανάσιου Χριστόπουλου καὶ τοῦ Ἰούλιου Τυπάλδου, ἀποτελεῖ ἀδιάψευστο στοιχεῖο τῆς θέσης καὶ τοῦ τρόπου διάδοσης τῆς ἔντεχνης νεοελληνικῆς ποίησης μέσω μιᾶς πραγματικὰ λαϊκῆς μουσικῆς ἔκφρασης, ἡ ὄποια σχετιζόταν στὴ βάση τῆς μὲ τὸν ἀστικὸ χῶρο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἀπόδοση τοῦ τίτλου «Ἐθνικὸς (βλ. «nazionale») χορός» στὰ δανικὰ ὡς «Folkedands» εὔγλωττα παρουσιάζει τὴν σαφῆ διαφοροποίηση στὸ μυαλὸ τοῦ Berggreen καὶ τῶν πληροφοριοδοτῶν του μεταξὺ δημώδους καὶ ἔξωαστικῆς μουσικῆς. "Αλλωστε, ἀνεξαρτήτως κοινωνικῆς καὶ χωροταξικῆς προέλευσης ἡ διττὴ αὐτὴ ἔκφραση τοῦ λαοῦ εὕρισκε τὴν ἐνότητά της στὴ χρήση τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας σὲ μία ἀπὸ τὶς ἔκφραστικότερες χρήσεις της.

Γιὰ συγκεκριμένα, μουσικὰ πλέον, στοιχεῖα ποὺ ὑποστηρίζουν περαιτέρω τὰ παραπάνω ἐπιφυλασσόμαστε νὰ ἀναφερθοῦμε σὲ μελλοντικὴ δημοσίευση. Ωστόσο, ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὴν προσέγγιση τοῦ Berggreen στὸ μουσικὸ ὄλικὸ ποὺ συνέλεξε ὁ Λαμπίρης εἴναι ἡ περίπτωση τῆς σύνθεσης N.19 «Χίλιαις φοραῖς ἀγάπη μου». "Οπως προκύπτει ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα στὰ σχόλια τῆς

"Η ἀνακάλυψη τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, Ἀθήνα, Θεμέλιο, 1984.

συλλογῆς, ὁ Λαμπίρης παραλείπει νὰ ἀναφέρει ὅτι τὸ συγκεκριμένο τραγούδι δὲν εἶναι κάποιου ἀνώνυμου συνθέτη, ἀλλὰ κατὰ πάσα πιθανότητα τοῦ δημοφιλέστατου στὴν ἐποχή του Λεωνίδα Ἀλβάνα (1823-1881)¹⁹. Η ἀπουσία ἀναφορᾶς σὲ ἐπώνυμο δημιουργὸν ἥταν πιθανότατα ὁ κύριος λόγος ποὺ ὀδήγησε τὸν Δανὸν μουσικὸν νὰ κατατάξει τὴν συγκεκριμένη σύνθεση στὸν ἔξωαστικὸ χῶρο καὶ νὰ σπεύσει νὰ ἐντοπίσει ἵσπανικοὺς ἀπόγονους στὴν μελωδία τῆς (ἴσως ἔξαιτίας τῆς ἐλλάσονος τονικότητας) καὶ μαυριτανικὰ στοιχεῖα στὸ ρυθμικὸ στοιχεῖο τῆς συνοδείας (μᾶλλον ὀρμώμενος ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ δεκάτων ἔκτων μὲ ὄγδοα)²⁰. Ἀλλωστε, δὲν ἥταν ἡ πρώτη φορά, ἀλλὰ οὕτε καὶ ἡ τελευταία, ποὺ ἡ συχνὰ παραμορφωτικὴ θεώρηση τοῦ ρομαντισμοῦ (καὶ ὅχι μόνο) θὰ ἐπινοοῦσε τὴν ὑπαρξὴν «ἔξωτικῶν στοιχείων» στὴν μουσικὴ τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου σέρνοντας τὴν, μὲ τὴ βοήθεια καὶ ἡμετέρων, μᾶλλον βεβιασμένα στὸν «ἀδιαφιλονίκητο ἀνατολισμό» ποὺ τὴν κατατρέχει στὶς μέρες μας.

Πέρα, ὡστόσο, ἀπὸ τὶς παραπάνω ἀρχικές παρατηρήσεις γιὰ τὸ δημοσιευμένο ἀπὸ τὸν Berggreen μουσικὸ ὄλικό, πιθανότατα πὸ σημαντικὴ εἶναι ἡ ἀναφορὰ στὴν ἀλληλογραφία σὲ συνθέσεις ἡ καταγραφὲς ποὺ δὲν συμπεριλαμβάνονται ἡ δὲν συμπίπτουν μὲ ἐκεῖνες ποὺ ὁ Δανὸς λαογράφος ἀποφάσισε τελικὰ νὰ συμπεριλάβει στὶς δυὸ ἐκδόσεις του. Πράγματι, οἱ ἐπιστολὲς τῆς Ἀγγιολᾶς Λασκαράτου καὶ τοῦ πατέρα τῆς ρίχνουν ἀμυδρὸ φῶς στὴν πιθανὴ ἀνεύρεση στὴ Δανία ὀρισμένων στοιχείων ποὺ ἀφοροῦν κυρίως στὸ πολύπαθο σήμερα ἐλληνικὸ ἀστικολαϊκὸ τραγούδι καὶ στὸν πρωτόπορους του στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19^{ου} αἰώνα.

Ἡδη τὸν Αὔγουστο τοῦ 1867 ὁ Λασκαράτος συμπεριλαμβάνει στὶς συνθέσεις ποὺ πρόκειται νὰ στείλει ὁ Λαμπίρης στὴ Δανία καὶ μερικὲς ποὺ βασίζονται σὲ μελοποιημένα ποιήματά του²¹, ὁ πιθανὸς ἐντοπισμὸς τῶν ὅποιων, ἀν ὄντως αὐτὲς

19 Γιὰ τὸ συγκεκριμένο ἔργο, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Τὰ εἰκοσιένα τραγούδια τοῦ Λεωνίδα Ἀλβάνα στὰ Γ.Α.Κ. Κερκύρας», ποὺ δημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸ Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου στὸν διαδικτυακὸ τόπο www.ionio.gr/~GreekMus ("Ανοιξη 2001).

20 Berggreen, *Litauiske, Finske, Ungarske og Nygroeske Folke-Sange og Melodier* [...], δ.π., σ. 209.

21 Ἐπιστολὴ 22, Λασκαράτος πρὸς Hansen, 23 Αὔγουστου 1867. «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., σ. 166-168.

τελικὰ ἀπεστάλησαν, θὰ μποροῦσε νὰ προσθέσει κάποια ἐπιπλέον στοιχεῖα στὴν ὑποδοχὴ τοῦ ἔργου τοῦ Λασκαράτου κατὰ τὴν πρώτη περίοδο τοῦ θρυλικοῦ ἀφορισμοῦ του. Ἐπίσης τὸν Αὔγουστο τοῦ 1867 ἡ Ἀγγιολα, ὀρμώμενη ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ τοῦ Hansen γιὰ ἀποστολὴ μουσικοῦ ὄλικοῦ, ἀναφέρει ὅτι «ὅμιλήσαμε διὰ αὐτὴν τοῦ Κυρίου Λαμπύρη [sic], καὶ αὐτός μᾶς ὑποσχέθηκε ὅλα [δική μας ὑπογράμμιση] τὰ ἐδικά του ἐθνικὰ τραγούδια καὶ ἔνα του Μάντζαρου [...]. Ἄναμεσα εἰς αὐτὰ τὰ τραγούδια εἶναι καὶ ἔνα, τὸ ὅποιον ἐγράφη ἐπίτηδες διὰ τὸ ἀηδόνι, διὰ τὴν ἡμέραν τῆς ἑορτῆς του, εἶναι ἔνα πολὺ ὅμορφο τραγούδι καὶ εἴμαι βέβαιη πώς θὰ σᾶς ἀρέσει. [...] 'Ο Κύριος Λαμπύρης σᾶς στέρενε εἰς τὸν εἰδίον [sic] καιρὸν καὶ τὸν κατάλογον ὅλης τῆς μουσικῆς του, καὶ ἀν ἐπιθυμῆτε ἡμπορεῖτε νὰ γράψετε εἰς τὴν Φλωρεντίαν καὶ ἐκεῖθε θέλει τὴν λάβετε²². Ἡθελε σᾶς τὴν στείλει αὐτὸς ὁ εἰδίος, ἀλλὰ ἐδῶ δὲν ἔλαβε παρὰ κάτι λίγα ἀντίτυπα, τὰ ὅποια τὰ ἐμοίρασε εἰς τοὺς φίλους του»²³.

Γιὰ τὴν παραλαβὴ τοῦ μαντζαρικοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Δανὸν συνθέτη δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία. Ὁστόσο, ζήτημα παραμένει ἀν ὁ Λαμπίρης τήρησε τὴν ὑπόσχεσή του νὰ στείλει τὸ σύνολο τῶν μέχρι τότε «ἔθνικῶν τραγουδιῶν» του, καθὼς καὶ ἄλλων συνθέσεών του, ἡ ἡ μελοποίηση τοῦ ὑμνου *Eis Γεώργιον* τὸν πρῶτον, βασιλέα τῶν Ἑλλήνων ἀποτέλεσε τὸ μοναδικὸ μουσιστικόμηνα τοῦ εἰδίους του ποὺ ἔφτασε στὴν πρωτεύουσα τῆς Δανίας. Στὸ παραπάνω ἐρώτημα μόνο ἡ ἐνδελεχὴς ἀρχειακὴ ἔρευνα μπορεῖ νὰ ἀπαντήσει. Τὸ ἴδιο ισχύει καὶ γιὰ τὴ σύνθεση, στὴν ὅποια μὲ τόσο θετικὸ τρόπο ἀναφέρεται ἡ Ἀγγιολα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν χειρόγραφο, προφανῶς, κατάλογο «ὅλης τῆς μουσικῆς» τοῦ Λαμπίρη μέχρι τὸ 1867, ὁ ὅποιος πρέπει νὰ βρίσκεται στὰ κατάλοιπα εἴτε τοῦ Hansen εἴτε τοῦ Berggreen καὶ ὁ ὅποιος θὰ μποροῦσε νὰ δώσει μία «έκ τῶν ἔσω» ματιά στὴν ἀστικὴ μουσικὴ ζωὴ τῶν μεθενωτικῶν Ἐπτανήσων, ἀλλὰ καὶ μιᾶς Ἑλλάδας ποὺ ἐτοιμαζόταν νὰ ζήσει τὸ πρῶτο μεγαλοϊδεατικὸ ξέσπασμά της.

22 Σύμφωνα μὲ τὶς εὑρισκόμενες ἔντυπες παρτιτούρες ἔργων τοῦ Λαμπίρη πρόκειται, πιθανόν, γιὰ ἐκεῖνα ποὺ τυπώθηκαν ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο τοῦ Oreste Morandi. Ἐργα του, ὄμως, ἐκδόθηκαν καὶ στὸ Μιλάνο ἀπὸ τὸν οἶκο Lucca, ὁ ὅποιος ἀλλωστε διατηροῦσε στενὲς σχέσεις καὶ μὲ ἄλλους Ἐπτανήσιους μουσουργούς.

23 Ἐπιστολὴ 22β, Ἀγγιολα Λασκαράτος πρὸς Hansen, Αὔγουστος 1867, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., σ. 168.

Nr. 35. Nygræsk Frihedssang.

Tempo di marcia.

Ἄσμα προτρέπτικόν.

1. 'O και - ρὸς ἀ - δελ - ροὶ τῆς ἐ - λευ - θε - ρί - ας φθά - ρει, Καὶ τὸ γέ - νος ἥ - μῶν τὰς δυ -
1. Bro - dre, Fri - he - dens Ti - me for os er nu op - run - den, See, op - vaag - net er Hel - las, dets
 νά - μεις τῆς λαμ - τά - ρει. 'Ο τύ - ρας νος κλο - στεῖ - ται, Τὴς πτῶ - σίν τον φο - δεῖ - ται; 'Σ τὰ ἄρ - μα - τα, 'σ τα
Kraft ei læn - ger bun - den! Ty - ran - nen bæ - ver, gru - er For Hæv - nen, som ham tru - er. Til Vaa - ben, til
 ἄρ - μα - τα, Με - γά - λοι καὶ μι - κροί, 'Σ τὰ ἄρ - μα - τα, 'σ τὰ ἄρ - μα - τα, Με - γά - λοι καὶ μι - κροί.
Vaa - ben, Gri - be nu En - hver, Til Vaa - ben, til Vaa - ben, Gri - be nu En - hver!

Πάντως, τὴ συστηματικὴ σὲ συχνότητα καὶ ποσότητα, πλὴν μὲν ἀρκετὴ ἀργοπορία, ἀνταπόκριση τοῦ Λαμπίρη στὰ αἰτήματα τοῦ Berggreen ὑπαινίσσεται ὁ ἔδιος ὁ Λασκαράτος τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1867 σὲ γράμμα του πρὸς τὸν Hansen. 'Ο Κεφαλονίτης ἀριστοκράτης, ἀφοῦ εὐχαριστεῖ γιὰ τὴ λήψη τοῦ βιβλίου μουσικῆς τοῦ Δανοῦ συνθέτη, ἀναφέρει ὅτι περιμένει «πάντα τὸν [φίλο] κ. Λαμπίρη νὰ τελειώσει μία νέα συλλογὴ ποὺ τώρα τελευταῖα ἔκανε ἀκριβῶς γιὰ τὸν κ. Berggreen καὶ τὴν ὁποίᾳ τώρα τὸ πρωὶ θὰ φέρω στὸν φίλο μου, τὸν κ. πρόξενο τῆς Δανίας, γιὰ νὰ σᾶς σταλεῖ, καὶ ἐσεῖς μετὰ νὰ τὴν παραδώσετε στὸν κ. Berggreen»²⁴. Ἡ ἀποστροφὴ αὐτὴ τοῦ

κειμένου τοῦ Λασκαράτου δίνει, ἀσφαλῶς, μιὰ σειρὰ ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο ἀποστολῆς τοῦ μουσικοῦ ὑλικοῦ ἀπὸ τὴν Κεφαλονία στὴ Δανία, στὴν ὁποίᾳ ἡ συμμετοχὴ τοῦ Δανοῦ ἱερωμένου εἶχε ξεπεράσει τὴν ἴδιότητα ἐνὸς ἀπλοῦ μεσολαβητῆ, ὅπως ἄλλωστε ἀφήνουν νὰ ἐννοηθεῖ καὶ τὰ σχόλια τοῦ ἔδιου του Berggreen. Ἡ ἀναφορὰ στὴ «νέα συλλογὴ» ποὺ ἐτοίμαζε ὁ Λαμπίρης δείχνει τὶς διαφορετικὲς φάσεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες πέρασε ἡ ικανοποίηση τοῦ αἰτήματος τοῦ Berggreen, ἡ ὁποίᾳ εἶναι σαφὲς ὅτι ξεκίνησε κυρίως ὡς χάρη πρὸς τὸ πρόσωπο τοῦ οἰκογενειακοῦ φίλου τῶν Λασκαράτων, Theodor Hansen. Χωρὶς νὰ εἴναι ἀκόμα ἀπολύτως σαφὲς ἀν «παλαιὰ» (προφανῶς μὲ τὸ ὑλικὸ στὸ ὅποιο γίνεται ἀναφορὰ τὸν Αὔγουστο τοῦ 1867) καὶ «νέα» συλλογὴ ταχυδρομήθηκαν μαζὶ ἡ σὲ διαφορετικὴ χρονικὴ στιγμή, τὸ σίγουρο εἴναι, δεδομένων τῶν μέσων τῆς ἐποχῆς, ὅτι ἡ ἀποστολή, στὴν ὁποίᾳ ἀναφέρεται ὁ

24 «[...] attendendo sempre che l'amico Sig.^r Lambiri terminasse una nuova collezione che ultimamente ha fatto apposta per il Sig.^r Berggreen, e che questa mattina la porterò al mio amico il Sig.^r console Danese, per esservi mandata, e da voi poi consegnata al Sig.^r Berggreen». Ἐπιστολὴ 24, Λασκαράτος πρὸς Hansen, 16 Δεκεμβρίου 1867, «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]»,

δ.π., σ. 172-173, ὅπου καὶ ἡ Ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ κειμένου.

Λασκαράτος στήν έπιστολή του, δεν θὰ ἔφτασε στὰ χέρια τοῦ Hansen πρὶν ἀπὸ τὶς ἀρχὲς ἢ τὰ μέσα Ιανουαρίου τοῦ 1868, γεγονὸς ποὺ ἔρχεται σὲ συμφωνία μὲ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Berggreen γιὰ λήψη τοῦ μουσικοῦ ὑλικοῦ ἀκριβῶς τὴν παραπάνω χρονιά.

Γιὰ τὴν φύση καὶ τὴν ποσότητα τοῦ ὑλικοῦ τῆς «νέας συλλογῆς» ἀποκαλυπτικὴ εἶναι ἡ συνέχεια τῆς προαναφερθείσας ἐπιστολῆς τοῦ Λασκαράτου: «Μὲ τὴν εὐκαιρία, ὁ κ. Λαμπτίρης ἐπιθυμεῖ νὰ τοῦ πεῖ ὁ κ. Berggreen ποιὸ ἀπὸ τὰ εἴκοσι τραγουδάκια ποὺ τοῦ τὰ στέλνουμε σήμερα, τοῦ ἀρέσει πιὸ πολύ. Κάντε μας τὴν χάρη νὰ τὸ πεῖτε στὸν κ. Berggreen»²⁵. Ή ρητὴ ἀναφορὰ τοῦ Λασκαράτου στὸν ἀριθμὸ τῶν περιεχομένων τῆς «νέας συλλογῆς» σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐμφάνιση καὶ στὶς δυὸ ἐλληνικοῦ ἐνδιαφέροντος συλλογὲς τοῦ Δανοῦ λαογράφου μόλις ἐννέα συνολικὰ συνθέσεων ἢ καταγραφῶν μὲ προέλευση ἀπὸ τὸ περιβάλλον τοῦ Κεφαλονίτη διανοούμενου, ἀποτελεῖ ἐπαρκῆ ἔνδειξη τῶν ὅσων πιθανὸν μπορεῖ νὰ κρύβει σὲ σχέση μὲ τὴν μουσική τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου τοῦ

ὅψιμου 19^{ου} αἰώνα τὸ ὑλικὸ τοῦ ἀρχείου τοῦ Berggreen, καθὼς καὶ ἐκεῖνο τοῦ Hansen. Ζήτημα, ἐπίσης, παραμένει ἀν στὸ παραπάνω ἀρχειακὸ ὑλικὸ ὑπάρχουν καὶ ἄλλα δείγματα ἐλληνικῆς ἢ ἐπτανησιακῆς ἀστικολαϊκῆς καὶ παραδοσιακῆς μουσικῆς, τὰ ὅποια πιθανὸν νὰ παραμένουν ἀθησαύριστα καὶ θὰ μποροῦσαν νὰ συμβάλουν καὶ αὐτὰ στὴν πληρέστερη κατανόηση τοῦ μουσικοῦ τοπίου τῆς Ἐλλάδας τοῦ 19^{ου} αἰώνα.

Μὲ αὐτὰ κατὰ νοῦ φαίνεται νὰ ἐπιβεβαιώνεται ἀπόλυτα ἡ ἀποψη ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Berggreen καὶ τοῦ φίλου του Hansen γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς Ἐλλάδας «ἰσως ἐπιφυλάσσει ἐκπλήξεις γιὰ τοὺς ιστορικοὺς τῆς μουσικῆς μας καὶ πολὺ πιθανὸν νὰ φέρουν στὴν ἐπιφάνεια ἀγνωστα στοιχεῖα καὶ ἀνέκdotο μουσικολογικοῦ ἢ μουσικοῦ περιεχομένου ὑλικό», ἀλλὰ καὶ ὅτι ἡ περίπτωση τοῦ συνόλου τῶν παραπάνω καταγραφῶν «εἶναι δυνατὸ καὶ εὔκταιο νὰ ἀποτελέσει πεδίο ἔρευνας»²⁶.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

25 «[...] A proposito, il Sig.^r Lambiri desidera che il Sig.^r Berggreen gli dica quale delle venti canzonette che oggi gli mandiamo gli piace di più. Fateci dunque il piacere ditelo al Sig.^r Berggreen.», δ.π.

26 Θεοδόσης Πυλαρινός, «Προλεγόμενα», «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου [...]», δ.π., σ. 11-22, ιδιαίτ. σ. 17-18.



ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ 8

ΑΡΘΡΑ:

Χρῆστος Καρρᾶς, Δείγματα καὶ κώδικας: Ἡ ψηφιακὴ διεπαφὴ (Interface) τῆς Μουσικῆς παραγωγῆς

Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Εἰς τὸ Παρίσιο εἶναι ἔνα παιγνίδι καὶ τὸ ὄνομάζοντο ὅπερα».

Ἡ γνωριμία τῆς Ἀνατολῆς μὲ τὴ μουσικὴ Γαλλία τοῦ 1721

Εύσταθος Μακρῆς, Ἡ παραδοσιακὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν Ἐπτανήσων.

Συνολικὴ ιστορικὴ προσέγγιση

Θεόδωρος Κίτσος, Τὸ μαντολίνο στὸν Don Giovanni

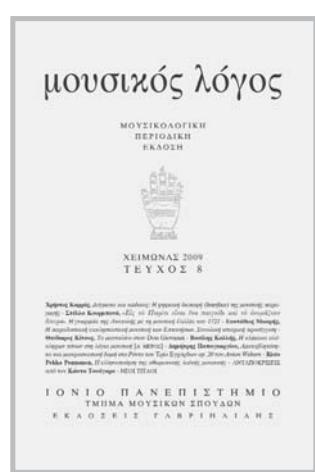
Βασιλής Καλλής, Ἡ κλιμακα ὀλόκληρων τόνων στὴ λόγια μουσικὴ [Α' Μέρος]

Δημήτρης Παπαγεωργίου, Ἀμεταβλητότητα καὶ μαχροσκοπικὴ δομὴ στὸ Ρόντο τοῦ Τριό Εγχόρδων, ορ. 20 τοῦ Anton Webern

Risto Pekka Pennanen, Ἡ ἐλληνοποίηση τῆς ὁθωμανικῆς λαϊκῆς μουσικῆς

ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΕΙΣ: Ἀπὸ τὸν Κώστα Τσούγκρα

ΝΕΟΙ ΤΙΤΛΟΙ: Βιβλία, Παρτιτοῦρες



Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ

(1893 - 1896)

ΚΑΙ Η ΑΓΝΩΣΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ



«Οι φιλόμουσοι είδον εύχαριστως μίαν ἐλλειψιν θεραπευομένην, τὴν ἐμφάνισιν μουσικῆς ἐφημερίδος, ἡς ἐξεδόθη τὸ πρώτον φύλλον, καλλιτεχνικώτατα, ἀξιόλογον. Ἐκδίδεται ὑπὸ τοῦ γνωστοῦ διευθυντοῦ τῆς Φιλοκάλου Πηνελόπης κ. Ἀλεξιάδου, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ γνωστοῦ μουσικοδιδασκάλου κ. Ν. Λαμπελέτ. Ἡ Μουσικὴ Ἐφημερὶς θὰ δημοσιεύῃ τὰ ἐκλεκτότερα καὶ νεώτερα μουσικὰ συνθέματα ζένων τε καὶ Ἑλλήνων μουσουργῶν. Τὸ α' φύλλον περιέχει τὸ Ἐπὶ τοῦ καταστρώματος τοῦ Ροδίκη [sic].»¹

Ἐτσι ὑποδέχεται ἡ Νέα Ἐφημερὶς τοῦ Ἰωάννη Καμπούρογλου τὸ 1893 τὸ νέο μουσικὸ ἔντυπο ποὺ ἐρχόταν νὰ προστεθεῖ στὴν σωρεία τῶν καλλιτεχνικῶν περιοδικῶν τοῦ 19^{ου} αἰώνα. Γιατί ὅμως ὁ δημοσιογράφος μιλάει γιὰ «ἔλλειψη θεραπευομένην»; Ὁ θεατρικὸς τύπος τοῦ 19^{ου} αἰώνα κάλυπτε σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ τὸν τομέα τῆς μουσικῆς καὶ παρότι τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐκδόθηκε ἡ Μουσικὴ Ἐφημερὶς τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατρικοῦ τύπου γιὰ τὴ μουσικὴ εἶχε μειωθεῖ σὲ σχέση μὲ τὶς προηγούμενες δεκαετίες, ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἐκδίδονται εἰδικὰ ἔντυπα ποὺ ἀσχολοῦνταν μὲ τὸ θέατρο, ἀλλὰ καὶ τὴν μουσική.² Ἀλλωστε δὲν ἥταν μόνο τὰ θεατρικὰ ἔντυπα ποὺ κάλυπταν τὶς ἀνάγκες τῆς μουσικῆς, δεδομένου ὅτι καὶ τὰ γενικὰ καὶ φιλολογικὰ περιοδικὰ τῆς ἐποχῆς φρόντιζαν ὥστε τὸ κοινό τῆς Αθήνας νὰ ἐνημερώνεται καὶ νὰ μορφώνεται μουσικὰ μὲ ιστορικὰ κείμενα, κριτικές, μουσικὰ διηγήματα, ἀκόμα καὶ παρτιτούρες: δὲν ἥταν λίγα τὰ περιοδικὰ – θεατρικὰ καὶ μὴ – ποὺ ἐξέδιδαν εύκαιριακά, ἢ καὶ συστηματικά,

1 Νέα Ἐφημερὶς 294 (21 Οκτ. 1893).

2 Βλ. σχετικὰ Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Τὰ θεατρικὰ περιοδικὰ καὶ ἡ μουσικὴ πραγματικότητα στὴν Ἀθήνα τοῦ 19^{ου} αἰώνα», *Μουσικὸς Ἑλληνομονήμων* 1 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2008), σ. 4-13. Μὲ τὴν εὐκαιρία νὰ προσθέσουμε δυὸ ἀκόμη στοιχεῖα ποὺ βρόκαμε μετὰ τὴν ἐκδόση τοῦ παραπάνω κειμένου. Στὴν Ἐφημερίδα τῆς 1895 Σεπτ. 1889 (ἀρ. 261) διαβάζουμε: «Ἄπὸ τῆς προσεχοῦς ἐβδομάδος ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἐβδομαδιαία Ἐφημερὶς τῶν Θεάτρων. Θὰ περιέχῃ τὴν ὑπόθεσιν τῶν ἐκάστοτε ἀναβιβαζομένων γαλλικῶν μελοδραμάτων, τὴν βιογραφίαν τῶν μουσουργῶν, ἀνταποκρίσεις θεατρικάς, εἰδήσεις, ποικίλα καὶ ἐν γένει πᾶν τὸ θέατρον ὅφορῶν. Θὰ πωλήσαι δὲ μόνον ἐν ταῖς ὁδοῖς ἀντὶ λεπτῶν δέκα». Τὸ δημοσίευμα πιθανότατα νὰ ἀναφέρεται σὲ ἐπανέκδοση τῆς γαλλόφωνης *Journal des Théâtres*, ποὺ εἶχε κυκλοφορήσει τὸ φθινόπωρο τοῦ 1888. Δὲν ἀποκλείεται βέβαια νὰ πρόκειται καὶ γιὰ ἄλλο ἔντυπο, ποὺ δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ. Λίγο πρὶν τὴν Μουσικὴ Ἐφημερίδα «ἐξεδόθη ἡ Καλλιτεχνικὴ πολυσελιδος, μὲ πολλὰς εἰκόνας, μουσικὰς συνθέσεις καὶ ποικίλην καὶ πλουσίαν ὥλην», Ἐφημερὶς 113 (23 Απρ. 1893).



Τὸ ἄγνωστο ἔως σήμερα, τὸ τεῦχος τῆς πρώτης περιόδου
(Ιούλιος 1895)

παρτιτούρες (συνήθως σύντομων ἑλληνικῶν ἔργων).³ Άλλα καὶ οἱ ἀμιγῶς μουσικές περιοδικές ἐκδόσεις δὲν ἔλειπαν· θυμίζουμε ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τίς κανονικές ἐκδόσεις μουσικῶν ἔργων, ἔχουμε ἐντοπίσει⁴ καὶ δυὸς τουλάχιστον περιοδικὲς ἐκδόσεις παρτιτουρῶν (τὸ μηνιαῖο *Abonnement musical* ποὺ ἔξεδιδε ἀπὸ τὸ 1869 ὁ Alphonse Holstein καὶ τὴ διμηνιαῖα *Εὐτέρη*, ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1890 σὲ μουσικὴ ἐπιμέλεια Δὲ Μέντου), οἱ όποιες κατὰ πάσα πιθανότητα ἀφοροῦσαν ἀποκλειστικὰ τὸ ρεπερτόριο τοῦ πιάνου.

Ἐτσι ἡ μουσικὴ εἶχε ἀναμφίβολα κυρίαρχη θέση στὰ εἰδικὰ ἀλλά, σὲ μεγάλο βαθμό, καὶ στὰ γενικὰ ἐντυπά τῆς ἐποχῆς, ἀκόμα καὶ στὸν καθημερινὸν τύπο, ὅμως εἶναι γεγονὸς ὅτι δὲν εἶχε κυκλοφορήσει ἀκόμα κάποιο περιοδικὸ ποὺ νὰ

3 Ένδεικτικὰ ἀναφέρουμε φιλολογικὰ ἐντυπα μὲ μουσικὸ παράρτημα: *Εὐτέρη*, Πανδώρα, *Έθνικὸν Ἡμερολόγιον*, κ.ἄ.

4 Βλ. Κουρμπανᾶ, σ.π.

ἀσχολεῖται ἀποκλειστικὰ μὲ τὴ μουσική, δηλαδὴ νὰ συνδυάζει τὴ συστηματικὴ καὶ ἐκτεταμένη μουσικὴ ἐκδοση μὲ τὴ θεωρητικὴ ύλη. Σὲ μία ἐποχὴ κατὰ τὴν ὧδη μουσικὴ ἀκρόαση ἦταν ζήτημα ιδιωτικῆς ἡ δημόσιας ἐκτέλεσης ἔργων – καθὼς δὲν ὑπῆρχε ἀκόμη ἡ δυνατότητα ἡχητικῆς ἀναπαραγγῆς – ἡ διακίνηση τῆς μουσικῆς πρώτης ύλης, δηλαδὴ τῆς παρτιτούρας τῶν ἔργων, ἦταν ζήτημα πρώτιστης σημασίας ἀλλὰ καὶ δείκτης γιὰ τὶς μουσικὲς προτιμήσεις τῶν Ελλήνων τῆς ἐποχῆς.⁵ Ἐτσι τὸ νέο αὐτὸ ἐντυπο, ἡ *Μουσικὴ Έφημερίς* ἀποτελοῦσε μία ἀνθολογία μουσικῶν συνθέσεων, συνήθως τῆς μόδας – καὶ μάλιστα τῆς θεατρικῆς (συχνὰ βλέπουμε νὰ δημοσιεύονται παρτιτούρες τῶν ἔργων ποὺ σημειώσαν πρόσφατη ἐπιτυχία στὸ σανίδι, ὅπως τὴ λεμβαδία τοῦ Ρόδιου ἀπὸ τὸ κωμειδύλλιο *Ἐπὶ τοῦ Καταστρώματος*⁶ ποὺ ἐπιλέγεται ἀνάμεσα στὴν σερενάτα τοῦ Ἀρλεκίνου ἀπὸ τοὺς Παλιάτσους τοῦ Leoncavallo καὶ τὴν *«Sérénade d' enfance»* τοῦ Falkenberg) γιὰ νὰ διαφημίσει τὸ πρῶτο φύλλο – καὶ συνοδευόταν ἀπὸ ἔνα τετράφυλλο ἔξωφυλλο ἀλλου

χρώματος, τὸ ὅποιο σχολίαζε τὶς παρτιτούρες, ἐνημέρων τὸ κοινὸ γιὰ τὰ ἑλληνικὰ ἀλλὰ καὶ ξένα μουσικὰ καὶ θεατρικὰ νέα, παρεῖχε ἐνδιαφέρουσες μουσικὲς εἰδήσεις, ιστορικὰ καὶ θεωρητικὰ κείμενα, ἀκόμα καὶ λογοτεχνικά, πάντα μὲ ἀντικείμενο τὴ μουσική. Άν ἡ *Μουσικὴ Έφημερίς* θεράπευε μίαν ἔλλειψη, ὅπως τόνιζε ὁ συντάκτης τῆς *Néas Έφημερίδος*, δὲν εἶναι γιατὶ ἔφερνε κάτι νέο σὲ σχέση μὲ τὴν μουσική, ὅσο γιατὶ τὸ καινούργιο αὐτὸ ἐντυπο ἦταν οὐσιαστικὰ τὸ πρῶτο ὀλοκληρωμένο μουσικὸ περιοδικὸ ποὺ διαδήλωνε – καὶ μὲ τὸν τίτλο του ἀκόμα – τὴ μουσικὴ του ιδιότητα.⁶

5 Τὸ κωμειδύλλιο αὐτὸ τοῦ Σ. Στεφάνου ἐπενδύθηκε μουσικὰ μὲ τραγούδια γαλλικὰ ἐνορχηστρωμένα ἀπὸ τὸν Ι. Καίσαρη, ἐνῷ ὁ Δ. Ρόδιος ἔγραψε «ώραιοτάτην ναυτικὴν μπαρκαρόλαν» γιὰ τὸν χορὸ τῶν ναυτῶν, βλ. *Έφημερίς* 201 (20 Ιούλ. 1893).

6 Θυμίζουμε ὅτι μὲ ἔξαρτεση τὴν λανθάνουσα σήμερα *Έφημερίδα* τῶν Αοιδῶν, τὰ θεατρικὰ περιοδικὰ ποὺ ἐπεῖχαν οὐσιαστικὰ καὶ ρόλο μουσικοῦ ἐντύπου, εἴχαν

‘Η Μουσική Ἐφημερὶς πρωτοκυκλοφόρησε τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1893 μὲ διεύθυντὴ τὸν Ναπολέοντα Λαμπελέτ καὶ ἐκδότη τὸν Ἀλ. Ἀλεξάδην (γνωστὸ στὸ ἀθηναϊκὸ κοινό, ὅχι μόνο ἀπὸ τὴν Φιλόκαλο Πηγελόπη ποὺ ἀναφέρει τὸ δημοσίευμα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν Εὐτέρη, τὸ μουσικὸ ἔντυπο τοῦ 1890). “Ὕστερα ἀπὸ ἔναν ὄλοκληρο χρόνο συστηματικῆς μηνιαίας κυκλοφορίας (‘Οκτώβριος 1893 – Σεπτέμβριος 1894, φύλλα 1-12), τὸ ἔντυπο ἐπανακυκλοφόρησε τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1895 γιὰ ἑπτὰ μῆνες (‘Ιανουάριος – ‘Ιούλιος 1895, φύλλα 1-7) μὲ τοὺς ἴδιους συντελεστές.” Ὅστερα ἀπὸ πεντάμηνη παύση ἡ Μουσικὴ Ἐφημερὶς ἐπανέλαβε τὴν κυκλοφορία τῆς γιὰ ἔνα ἔτος (ἔχουμε ἔντοπίσει πέντε φύλλα: ‘Ιανουάριος – Αὔγουστος / Σεπτέμβριος / ‘Οκτώβριος 1896, φύλλα 1-10, τὸ πρώτο φύλλο μονό, τὰ ὑπόλοιπα τρία διπλά, διμηνιαῖα, καὶ τὸ τελευταῖο τριπλό, τριμηνιαῖο), ἀλλὰ ἔρουμε ὅτι κυκλοφόρησε τουλάχιστον ἔνα ἀκόμη,⁷ μὲ ἐκδότη τὸν Ἀλεξάδη, ἀλλὰ διεύθυντὴ τὸν Γεώργιο Τσοκόπουλο. Ἡ νέα αὐτὴ φάση τῆς ἐφημερίδας, ἡ δεύτερη περίοδός της, ἡ ὁποία μάλιστα φιλοδοξοῦσε νὰ διαφοροποιηθεῖ ἀπὸ τὴν προηγούμενη, μοιάζει νὰ ἔχει περάσει ἀπαρατήρητη ἀπὸ τὴν σύγχρονη μουσικολογικὴ ἔρευνα, δεδομένου ὅτι κανεὶς δὲν φαίνεται νὰ γνωρίζει τὴν ἐμπλοκὴ τοῦ Τσοκόπουλου στὴν ἐπὶ ἔνα χρόνο διεύθυνση τοῦ ἔντύπου, στὴ θέση τοῦ τέως διεύθυντῆ του Ν. Λαμπελέτ.⁸

τίτλους θεατρικούς (Θέατρον, Θεατρικὴ Ἐπιθεώρησις, Ἐφημερὶς τοῦ Θεάτρου, Θεατρικὸς Ὄριζων, Θεατρικὴ Ἡχώ, Θεατρικὸς Κόσμος, Θεατρικαὶ Νύκται, Αὐλαία, Ἀπόλλων καὶ Φάληρον, *Journal des Théâtres, Le Foyer*), ἡ γενικότερα καλλιτεχνικούς (Ὀρφεύς, Λύρα Ὀρφέως, Ἰλισσός, Ποικίλη Στοά, *Papillon*).

7 Βλ. παρακάτω.

8 Ἡ ἀναφορὰ στὴ Μουσικὴ Ἐφημερίδα ἀπὸ τὴν Καίτην Ρωμανοῦ, στὸν Πρόλογο τοῦ βιβλίου τῆς γιὰ τὰ μουσικὰ περιοδικά (Καίτη Ρωμανοῦ, ‘Ἐθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις, 1901-1912, Ἑλληνικὰ Μουσικὰ Περιοδικά ὡς πηγὴ ἔρευνας τῆς Ἰστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, Μέρος I, Κουλπούρα, Ἀθήνα 1996, σ. XI) περιορίζεται στὰ τεύχη ποὺ ἔξεδωσε ὁ Λαμπελέτ, τὰ ὁποία μάλιστα δὲν ἔταν 18 (‘Οκτώβριος 1893-‘Ιούνιος 1895), ὅπως σημειώνει, ἀλλὰ 19 (‘Οκτώβριος 1893-‘Ιούλιος 1895). Τὸ παραπάνω λάθος μοιραίᾳ ἀναπαράγεται καὶ σὲ ἄλλα σχετικὰ κείμενα, ὅπως, π.χ., στὴν ἰστοσελίδα τῆς Μουσικῆς Βιβλιοθήκης Λίλιαν Βουδούρη (www.mmb.org.gr). Κάτι τὸν ἀνάλογο διαβάζουμε καὶ στὸ Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς τοῦ Καλογερόπουλου (‘Αθήνα, Γιαλλέλης, 1998), ὅπου ἡ Μουσικὴ Ἐφημερὶς χαρακτηρίζεται «ἐξαιρετικὰ ἀξιόλογο μουσικολογικὸ ἔντυπο, ποὺ κυκλοφόρησε στὴν Ἀθήνα τοῦ 19^{ου} αἰ. ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ

Πρῶτος διευθυντὴς τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος, ὁ Ναπολέων, ὁ γνωστότερος ἵσως ἐκπρόσωπος τῆς μεγάλης μουσικῆς κερκυραϊκῆς οἰκογένειας τῶν Λαμπελέτ, εἶχε ἀναπτύξει ἔντονη μουσικὴ δραστηριότητα στὴν Ἀθήνα καὶ τὸν Πειραιά, μετὰ τὸ 1885, βασικὰ ὡς ἀρχιμουσικὸς καὶ ὡς δάσκαλος (τὴν συνθετική του ἰδιότητα καλλιέργησε περισσότερο μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὸ Λονδίνο τὸ 1895). Ἡταν μαέστρος τοῦ πρώτου Ἑλληνικοῦ μελοδραματικοῦ θιάσου, μέλος ἡ καὶ ἐμπνευστῆς μουσικῶν σωματείων (ὅπως τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Ἀθηνῶν), πρωταγωνιστής, ἐν ὀλίγοις, τῆς μουσικῆς ζωῆς τῆς ἐλληνικῆς πρωτεύουσας – καὶ ὅχι μόνο, ἀφοῦ ἡ δράση του ἔφτασε ὡς τὴν Αἴγυπτο.⁹ Ἔτσι ἡ Μουσικὴ Ἐφημερὶς ἔμοιαζε νὰ ἀποτελεῖ τὸ ἐπιστέγασμα τῆς καλλιτεχνικῆς του προσφορᾶς, καὶ ὅπως φαίνεται ἔτυχε θερμῆς ὑποδοχῆς. Ἡ Νέα Ἐφημερὶς μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐπικείμενη κυκλοφορία τοῦ δεύτερου φύλλου τοῦ ἔντύπου, ἐπαινεῖ τὸν Λαμπελέτ ὡς ἀξιο «συγχαρητηρίων ἐνθέρμων διὰ τοὺς κόπους, οὓς κατέβαλε μὴ φεισθεὶς οὐδεμιᾶς δαπάνης, ὅπως καταστήσῃ τὴν Μουσικὴν Ἐφημερίδα του ἐφάμιλλον τῶν εὐρωπαϊκῶν διὰ τὴν φιλοκαλίαν καὶ τὴν ἐκλεκτικότητα τῶν τεμαχίων. Εἶναι καὶ τοῦτο μία πρόοδος διὰ τὴν ‘Ελλάδα» καὶ προτρέπει: «Ἄγοράσατε το!».¹⁰

Βασικὸς συμπαραστάτης τοῦ Ναπολέοντος Λαμπελέτ, ὁ νεότερος ἀδελφός του Γεώργιος, ὁ

Ναπ. Λαμπελέτ (ἀπὸ τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1893 ὡς τὸν ‘Ιούνιο τοῦ 1895);». Οἱ ἀνάχρονιστικὸς χαρακτηρισμὸς «μουσικολογικὸ ἔντυπο» δὲν ταιριάζει βέβαια σὲ μιὰ ἐφημερίδα τοῦ 19ου αἰώνα ποὺ δημοσίευε βασικὰ παρτιτούρες, ἐνῶ ἡ χρονολόγηση «‘Οκτώβριος 1893-‘Ιούνιος 1895»; ἀποδίδεται στὸν Γιώργο Λεωτσάκο, ὁ ὅποιος προφανῶς τοποθετεῖ μὲ ἐπιφύλαξη τὴν λήξη τῆς κυκλοφορίας τοῦ ἔντύπου στὸν ‘Ιούνιο τοῦ 1895, ἐπειδὴ τὸν μήνα ἔκεινο ὁ Λαμπελέτ μετανάστευε στὴν Ἀγγλία. Όσο γιὰ τὰ βιογραφικὰ γιὰ τὸν Τσοκόπουλο, οἱ ἀναφορὲς στὴ σχέση του μὲ τὴ μουσικὴ ἀφοροῦν μόνο τὴ συγγραφὴ λιμπρέτων.

9 Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐμπεριστατωμένο λῆμμα τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου γιὰ τὸν Ναπολέοντα Λαμπελέτ στὸ Πλακόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικό, πολὺ χρήσιμες καὶ ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες μᾶς παρέχει καὶ τὸ ἄρθρο στὴν Μουσικὴ Ἐφημερίδα, ἀφιερωμένο στὸν συνθέτη καὶ δημοσιευμένο στὸ προτελευταῖο φύλλο τῆς περιόδου τῆς δικῆς του διεύθυνσης (φύλλο 6, ‘Ιούνιος 1895), στὸ φύλλο, δηλαδή, ποὺ θεωρεῖτο ἔως τώρα τὸ τελευταῖο ποὺ κυκλοφόρησε, τὸ ὅποιο μάλιστα ἔχει τὸ πορταῖτο τοῦ Ν. Λαμπελέτ στὸ ἔξωφυλλο.

10 Νέα Ἐφημερὶς 323 (19 Νοεμ. 1893).

όποιος συνεργάστηκε στὸ ἔντυπο ὅχι ὡς συνθέτης (ό δεκαοκτάχρονος τὸ 1893 Γεώργιος, παρότι εἶχε μάθει μουσικὴ κοντὰ στὸν πατέρα του Ἐδουάρδο, δὲν εἶχε ἀκόμη φοιτήσει στὸ Ὡδεῖο τῆς Νάπολης), ἀλλὰ ὡς κριτικός, θεωρητικός, ἀνταποκριτής, λογοτέχνης καὶ ποιητής. Ἡ πρώτη του ἐμφάνιση στὶς σελίδες τῆς *Μουσικῆς Ἐφημερίδος* ἔγινε ὑπὸ τὴν ἰδιότητα τοῦ ποιητῆ – ἔγραψε τοὺς στίχους γιὰ τὸ τραγούδι «Πρῶτος Ἐρως» ποὺ μελοποίησε ὁ Λουδοβίκος Σπινέλλης καὶ δημοσιεύθηκε στὸ φύλλο 4 (Ιανουάριος 1894). Στὸ ἐπόμενο φύλλο ὁ Γεώργιος Λαμπελέτ δημοσίευσε δυὸ ἀκόμα ποιήματα: ἔνα μαζὶ μὲ τὴν μουσικὴ ποὺ συνέθεσε γι’ αὐτὸ ὁ Γ. Ἀξιώτης («Νεότης»), καὶ ἔνα ποίημα στὰ γαλλικὰ «πρὸς μελοποίησιν». Στὸ φύλλο αὐτὸ ὁ νεαρὸς Λαμπελέτ ὑπέγραψε (μὲ τὸ μικρὸ του ὄνομα, «Τζάρτζης») καὶ τὸ κείμενο «Πᾶς Ἐλλην βάρβαρος» κάνοντας οὐσιαστικὰ καὶ τὴν παρθενική του – ἀπὸ ὃσο γνωρίζουμε – ἐμφάνιση στὸν χῶρο τοῦ μουσικοῦ δοκιμίου. Μάλιστα ἀν ἀναλογιστοῦμε πώς ὁ πρεσβύτερος ἀδελφός του, καὶ τύποις διευθυντῆς τῆς ἐφημερίδας, διέμενε στὴν Αἴγυπτο,¹¹ θὰ ἦταν πολὺ λογικὸ νὰ εἰκάσουμε ὅτι ὁ Γεώργιος θὰ πρέπει νὰ κρατοῦσε τὰ ἡνία τῆς διεύθυνσης τοῦ ἔντυπου. Μὲ σταθερὸ ἀνταποκριτή ἀπὸ τὴν Κέρκυρα τὸν Μιχαὴλ Λάνδο, ἡ *Μουσικὴ Ἐφημερίς* ἦταν οὐσιαστικὰ μιὰ οἰκογενειακὴ ὑπόθεση, ἀφοῦ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς συνεργασίες τῶν δυὸ ἀδελφῶν Λαμπελέτ, στὸ ἔντυπο δημοσιεύεται καὶ μουσικὴ

¹¹ Ἡ διαμονὴ τοῦ Ναπολέοντος Λαμπελέτ στὴν Ἀλεξάνδρεια τεκμαίρεται καὶ ἀπὸ σχετικὴ δημοσίευση στὴ *Μουσικὴ Ἐφημερίδα*: στὸ ὄπισθόφυλλο τοῦ τεύχους 11 τοῦ πρώτου ἔτους (Αὔγουστος 1894) δημοσιεύεται διαφήμιση ἔκδοσης μουσικοῦ λευκώματος τοῦ Λαμπελέτ μὲ τίτλο Ἐνθύμιον *Ramlión*, ὃπου δηλώνεται ρητὰ πώς ὁ Λαμπελέτ εἶχε ἔγκατασταθεῖ στὴν Ἀλεξάνδρεια, ἐνῶ ἔκακολουθοῦσε νὰ διευθύνει τὴν ἐφημερίδα («ὅ ἐν Ἀλεξάνδρειᾳ διαμένων διευθυντῆς τῆς *Μουσικῆς Ἐφημερίδος* κ. Ναπολέων Λαμπελέτ...»). Ἐκτὸς αὐτοῦ ὁ ἀθηναϊκὸς τύπος δὲν ἔχανε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπισημαίνει τὴν σημαντικὴ προσφορὰ τοῦ Ἐλληνα μουσικοῦ στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ τῆς αἰγυπτιακῆς πόλης, δηλώνοντας ἀπερίφραστα τὴν ἐκεῖ ἔγκατάστασή του: «Διατρίβει ἀπὸ προχθές ἐν τῇ ἡμετέρᾳ πόλεις [Ἀθήνα] ὁ διεύθυντῆς τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Ἀλεξανδρείας κ. Ναπολέων Λαμπελέτ, ὁ συμπαθῆς μουσικοδιδάσκαλος ὁ ἀπὸ διετίας ἐν Αἰγύπτῳ διαμένων καὶ κατακήσας αὐτὸθι τὰς γενικὰς συμπαθείας, τυχὼν δὲ καὶ τοῦ Κεδιβικοῦ παρασήμου διὰ τοὺς καλοὺς ὑπὲρ τῆς μουσικῆς ἀγῶνας του [...]», *Ἐφημερίς* 143 (3 Ιουν. 1895).

τοῦ Ναπολέοντος,¹² ἀλλὰ καὶ τοῦ πατρὸς Ἐδουάρδου,¹³ ἐνῷ ἐμφανίζονται καὶ κείμενα μὲ τὴν ὑπογραφὴν Δ. Λαμπελέτ, δηλαδὴ τοῦ ἔτερου ἀδελφοῦ, Λουδοβίκου, ὁ ὅποιος ἀπὸ τὸ φύλλο 5 (Φεβρουάριος 1894) καὶ ἔξῆς χρίζεται «ἀνταποκριτής» ἀπὸ τὸν Πειραιά.¹⁴ Δὲν ἀποκλείεται ἡ συμβολὴ τοῦ Λουδοβίκου στὴ σύνταξη τοῦ ἔντυπου νὰ ἦταν σημαντικότερη ἀπὸ ὅ, τι θὰ μποροῦσε νὰ συναγάγει κανεὶς διαβάζοντας τὰ φύλλα τῆς ἐφημερίδας. Δὲν εἶναι ἵσως χωρὶς σημασία τὸ γεγονός ὅτι στὸ φύλλο 10 (Ιούλιος 1894) ὁ Λουδοβίκος Λαμπελέτ φαίνεται νὰ ἐπιμελεῖται ὅλη σχεδὸν τὴ θεωρητικὴ ὥλη τοῦ τεύχους, ὑπογράφοντας (μὲ τὰ ἀρχικά του «Δ. Λ...τ.») ἔνα μακροσκελές ἄρθρο γιὰ τὸν Ἰ. Ἀποστόλου, ἀλλὰ καὶ μίαν ἀνταπόκριση γιὰ τὴ «Φιλαρμονικὴ Σαμάρας» (ὑπογράφοντας Λ. Λαμπελέτ), ἀφήνοντας χῶρο μόνο γιὰ μίαν ἀνύπογραφη κριτικὴ γιὰ τὸν Ὅμνο στὸν Ἀπόλλωνα ποὺ παρουσιάστηκε στὴ Γένοβα. Τέλος ἀς σημειωθεῖ ὅτι ἀπὸ τὰ φύλλα τῆς ἐφημερίδας δὲν λείπουν ἀναφορὲς καὶ σὲ ἄλλα μέλη τῆς μουσικῆς οἰκογένειας, ὅπως στὸ κείμενο γιὰ τὶς ἔξετάσεις μουσικῆς στὸ Παρθεναγωγεῖο Βαμβακάρη στὸν Πειραιά, ὃπου ἐπανεῖται ἡ δασκάλα μουσικῆς κ. Ἐ. Λαμπελέτ.¹⁵ Ἡ κ. Ἐ. Λαμπελέτ δὲν εἶναι ὅλη ἀπὸ τὴν σύζυγο τοῦ Λουδοβίκου, Ἐλπίδα Λαμπελέτ (πρώην Σπεράντζα Καούκη), ἡ ὥποια ἐκτὸς ἀπὸ δασκάλα πιάνου ἔμεινε στὴν ιστορία ὡς ἡ πρώτη Ἐλληνίδα ποὺ κράτησε μπαγκέτα.¹⁶

¹² «Γιατί!!!», σὲ ποίηση Heine καὶ μετάφραση Ἀ. Μάτεση (*Μουσικὴ Ἐφημερίς*, Ἐτος Α', Σεπτέμβριος 1894, φύλλο 12) καὶ «Alle!», σὲ ποίηση Murger (*Ἐτος Β'*, Μάρτιος 1895, φύλλο 3).

¹³ «Scottisch» (*Ἐτος Α'*, Φεβρουάριος 1894, φύλλο 5) καὶ «Peine d' absence» (*Ἐτος Β'*, Ἀπρίλιος 1895, φύλλο 4).

¹⁴ Στὸ συγκεκριμένο μάλιστα φύλλο ὑπογράφει δυὸ ἄρθρα μὲ τὸ ψευδώνυμο «Louies».

¹⁵ Βλ. *Μουσικὴ Ἐφημερίς*, Ἐτος Β', Ιούνιος 1895, φύλλο 4, σ. 4.

¹⁶ Ἡ παρθενικὴ ἐμφάνιση τῆς Ἐλπίδας Λαμπελέτ στὸ πόντιουμ ἔγινε στὴν Σμύρνη τὴν ἀνοιξη τοῦ 1889, ἔξαιτιάς τῆς αἰφνίδιας ἀποχώρησης τοῦ μαέστρου τοῦ ἐλληνικοῦ μελοδραματικοῦ θάσου Σ. Μπεκατώρου. Μάλιστα ἡ νεαρὴ Σπεράντζα κράτησε τὴ θέση τῆς μουσικῆς διεύθυνσης γιὰ ὅλη τὴν ὑπόλοιπη περιοδεία ἔως τὴν ἐπιστροφὴ στὴν Ἀθήνα τὸν Ιούλιο τοῦ 1889 (βλ. Ιωάννης Καραγιάννης, «Ἐργα καὶ ἡμέραι τοῦ πρώτου Ἐλληνικοῦ Μελοδράματος», *Μουσικὰ Χρονικὰ Δ'* (1932), σ. 185-192 (τὰ περὶ Ἐ. Λαμπελέτ στὴν σ. 187) καὶ ὅχι σ. 129 κ.έ., ὅπως λανθασμένα παραπέμπει ὁ Ι. Γκρέκας στὸ Οἱ Λαμπελέτ, μιὰ μεγάλη οἰκογέ-

Μὲ τὸν Ναπολέοντα ἐγκατεστημένο στὴν Αἴγυπτο καὶ τὸν Λουδοβίκο στὸν Πειραιά, ὁ Γεώργιος Δαμπελέτ φαίνεται πῶς συντόνιε ὡσιαστικὰ τὴν ὑλὴ τῆς ἐφημερίδας, τουλάχιστον σὲ ὅ, τι ἀφοροῦσε τὸ θεωρητικὸ τῆς μέρος, τὸ ὄποιο συνέτασσε κατὰ κύριο λόγο μόνος του. Υπογράφοντας ὀλογράφως ἡ μὲ τὸ μικρὸ του ὄνομα («Τζώρτζης»), εἴτε καὶ μὲ τὸ ἀρχικὸ «Τζ.»,¹⁷ ὁ Γεώργιος Δαμπελέτ ἔδινε (ἀπὸ τὸ τεῦχος 5 καὶ ἔξῆς) τὸ «παρών» σὲ ὅλα τὰ φύλλα τῆς ἐφημερίδας, συγνότατα καὶ μὲ δυὸ διαφορετικὰ κείμενα, ἐνῶ μπαροῦμε νὰ εἰκάσουμε μὲ ἀσφάλεια ὅτι ὁ νεαρὸς Τζώρτζης θὰ πρέπει νὰ κρυβόταν καὶ πίσω ἀπὸ τὴν πλειονότητα τῶν ἀνυπόγραφων κειμένων.¹⁸ Ἀνάμεσα στὰ κείμενα ποὺ ὑπογράφει ἐπωνύμως ὁ πολυπράγμων συντάκτης, ἀξίζει νὰ ἔχει ωρίσουμε κάποια στὰ ὄποια ἐκφράζονται θεωρητικὲς ἀπόψεις ποὺ θὰ συναντήσουμε στὴν ὡριμότερη θεωρητικὴ σκέψη του, ὅπως τὸ κείμενο μὲ τίτλο «Ο Τζωνος του Ἀπόλλωνος» ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ τεῦχος 7 τοῦ πρώτου ἔτους (Απρίλιος 1894). Τὸ ἄρθρο ἀποτελεῖ

νεια μουσικῶν στὴν Ἑλλάδα, Πειραιᾶς, 1960, σ. 17. Τὸ ἀπόσπασμα ἀναδημοσιεύεται καὶ στὸ Νεοελληνικὴ Μουσική, Συμβολὴ εἰς τὴν Ἰστορίαν τῆς, τοῦ Σπύρου Μοντεσενίγου, Ἀθῆνα, 1958, σ. 323-5).

17 Ή ἐπιλογὴ τοῦ τρόπου ὑπογραφῆς τῶν κειμένων δὲν σχετίζεται μὲ τὸ εἶδος στὸ ὄποιο ἀνήκουν (ἄν δηλαδὴ τὸ κείμενο εἶναι ἀνταπόκριση, κριτικὴ ἢ λογοτεχνικὸ διήγημα), ἀλλὰ μοιάζει νὰ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸ πόσο ἀντιροσωπευτικὸ θεωροῦσε τὸ κείμενο ὁ νεαρὸς συντάκτης του: τὰ κείμενα ποὺ ὑπογράφει ὡς «Γεώργιος Δαμπελέτ» εἶναι κείμενα ποὺ φαίνεται νὰ τὸν ἐκπροσωποῦν ἀπολύτως (σὲ αὐτὴν τὴν κατηγορία ὑπάρχουν καὶ θεωρητικὰ καὶ λογοτεχνικὰ κείμενα), τὰ κείμενα ποὺ ὑπογράφονται «Τζώρτζης» (ἢ «Τζ.») εἶναι κείμενα ποὺ βασίζονται σὲ ξένα περιοδικά, ἀποτελοῦν μεταφράσεις ξένων διηγημάτων, ἢ πρόκειται γιὰ μικρὲς περιγραφικὲς κριτικὲς ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ κυκλοφορήσουν καὶ ἀνυπόγραφες.

18 Τὸ περιεχόμενο, π.χ., τῆς κριτικῆς γιὰ τὴ Γ' Συναυλία τοῦ Ὁμίλου τῶν Φιλομούσων ποὺ δημοσιεύεται ἀνυπόγραφα στὸ φύλλο 3 (Ἐτος Α', Δεκέμβριος 1893, σ. 3), ὅπου μεταξὺ ἄλλων γίνεται ἀναφορὰ στὸν Σαμάρα καὶ στὴν ὑποτίμησή του ἀπὸ τοὺς συμπατριώτες του παρὰ τὴν διεθνῆ του ἀναγνώριση, συμπίπτει μὲ ἐκεῖνο τοῦ κειμένου «Πάξ Ἐλληνού Βάρβαρος», ποὺ ὑπογράφει ὡς «Τζώρτζης» τοῦ φύλλου 5 (Ἐτος Α', Φεβρουάριος 1894, σ. 3), ὅπου περιγράφεται τὸ ζήτημα τῆς ὑποτίμησης τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν καὶ τῆς ὑπερτίμησης τῶν ξένων, γεγονός ποὺ ἀποδίδεται σὲ μία ἐγγενῆ ξενομανία, καὶ ὅπου στὰ παραδείγματα συναντοῦμε τὰ ὄντα τοῦ Ἀνεμογιάννη, τοῦ Γκιζά, τοῦ Ἀποστόλου καὶ τοῦ Σαμάρα.

κριτικὴ γιὰ μία συναυλία τοῦ Ὁμίλου Φιλομούσων, ἡ ὅποια παρουσίαζε μεταξὺ ἄλλων καὶ τὸν πρόσφατα, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ἀνευρεθέντα «Τζυνο στὸν Ἀπόλλωνα· ἐπρόκειτο γιὰ μία σημαντικὴ ἀνακάλυψη σχετικὰ μὲ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσική, ποὺ ὅμως ἔκανε τὸν Γεώργιο Δαμπελέτ νὰ ἀναρωτηθεῖ: «ἄρα γε αὐτὴ εἶναι ἡ γνησία μελωδία τοῦ πρὸς Ἀπόλλωνα ὕμνου; [...] ὁ ρυθμός;». Ή ἐπιφύλαξη τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ ἦταν δικαιολογημένη: «Ἄν διὰ τὴν πιθανότητα τῆς μὴ γνησιότητος τῆς μελωδίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ τοῦ ἀρχαίου ὕμνου ἡθέλομεν λάβη ἀμυδράν τινα περὶ αὐτοῦ ἰδέαν ἀκούοντες μόνον τὴν μελωδίαν, ἡ πρόσληψις τῆς ὑπὸ τὰς σημερινὰς βάσεις καλλιεργηθείσης ἀρμονίας κατέπνιξε πᾶσαν αὐτῆς ὑπαρξίν!», καθὼς ἡ «προστεθεῖσα τῷ ὕμνῳ ἀρμονίᾳ ἀπέδωκεν αὐτῷ ὅλως εὐρωπαϊκὴν σημερινὴν χροιάν!».¹⁹ Ή ἐναρμόνιση τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ ὕμνου ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ στὸν Γεώργιο Δαμπελέτ νὰ ἐκφράσει κάποιες θεωρητικὲς σκέψεις («ἡ μουσικὴ δὲν ὑπῆρξε καὶ οὔτε εἶναι μία. Η μουσικὴ εἶναι οὕτως εἰπεῖν εἰδῶλον τῶν αἰσθημάτων καὶ παθῶν ἐνὸς λαοῦ εἰς τὰς διαφόρους ἐποχὰς καὶ μεταβαλλομένων τούτων μεταβάλλεται καὶ αὗτη»), ποὺ θὰ συναντήσουμε καὶ στὸ περίφημο κείμενο τῶν Παναθηναίων γιὰ τὴν ἐθνικὴ μουσική, τὸ 1901: «ἄν ἡ τέχνη εἶναι μία εἰς ὅ, τι ἀφορᾶ τὸ ποιὸν τῶν βλέψεων, τῶν ἴδεωδῶν καὶ τὸ σύστημα τῶν τεχνικῶν μέσων μὲ τὰ ὄποια αὐτὴ ἐκδηλοῦται, ὅμως κανεὶς δὲν ἐμπορεῖ νὰ ἀρνηθῇ ὅτι ὑπάρχει καὶ ἐν σημείον εἰς τὸ ὄποιον ἀφίστανται μεταξὺ των αἱ τέχναι τῶν διαφόρων λαῶν καὶ ἐκεὶ βέβαια ὅπου ισχύει ὁ ἐθνικός των χαρακτήρων».²⁰

Οἱ περὶ ἐθνικοῦ μουσικοῦ ὕφους ἀναζητήσεις τοῦ Γ. Δαμπελέτ εἶναι ἐν σπέρματι παροῦσες καὶ σὲ κείμενα ποὺ δὲν σχετίζονται μὲ τὴ θεωρία τῆς μουσικῆς, ὅπως τὸ αὐτοβιογραφικὸ «Νεάπολις», ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ τελευταῖο τεῦχος τῆς πρώτης περιόδου (Ἐτος Β', Ιούλιος 1895, φύλλο 7) καὶ ὅπου περιγράφεται ἡ καθοριστικὴ γιὰ τὴ μετέπειτα πορεία του ἐπίσκεψη στὴν ίταλικὴ πόλη καὶ στὸ Ὁδεῖο τῆς. Στὸ San Pietro a Majella ὁ Γεώργιος Δαμπελέτ συνάντησε τὸν τελειόφοιτο Λαυρέντιο Καμηλιέρη, ὁ ὄποιος ὁραματίζόταν τὴ μουσικὴ «ἀνύψωση» τῆς πατρίδας του, ἔχοντας ως «κύριον ὄνειρόν του [...] νὰ παλαίσῃ, νὰ ἀγωνι-

19 Μουσικὴ Ἐφημερίς, «Ἐτος Α', Απρίλιος 1894, φύλλο 7, σ. 3.

20 Γεώργιος Δαμπελέτ, «Η ἐθνικὴ μουσική», Τὰ Παναθηναίαι, «Ἐτος Β', 15 Νοεμβρίου 1901, σ. 83.

σθή καὶ αὐτὸς εἰς ύψηλόν τινα ἀγῶνα, νὰ συνθέσῃ ἐν μελόδραμα». ²¹ Ο Γεώργιος Λαμπελέτ σχολιάζει θετικά τὰ σχέδια τοῦ συναδέλφου του, πιστεύοντας πώς κάποια στιγμὴ θὰ καταφέρει νὰ «μορφώσῃ μίαν ἔθνικὴν μουσικήν». ²²

Πιὸ σημαντικὸ ὅμως – ἵστως ἡ σημαντικότερη μελέτη ποὺ δημοσιεύεται στὴν *Μουσικὴ Ἐφημερίδα* – εἶναι τὸ κείμενο τοῦ Γεωργίου Λαμπελέτ «Ἡ μουσικὴ καὶ ὁ κύριος Ροῖδης». ²³ Στὸ κείμενο αὐτὸ ὁ εἰκοσάχρονος Κερκυραῖος ἐκκολαπτόμενος θεωρητικὸς ἀντικρούει τὸ αἰνιγματικὸ κείμενο τοῦ Ροῖδη «Μελομανία», τὸ ὄποιο δημοσιεύθηκε στὸ Ἀστυ τὴν 23^η Δεκεμβρίου 1894 (ἀν καὶ ἡ πρώτη του δημοσίευση εἶχε γίνει τὸ 1887) ²⁴ καὶ τὸ ὄποιο φανερώνει ἔναν «μισόμουσο» Ροῖδη, ὅπως τὸν χαρακτηρίζει ὁ νεαρὸς Λαμπελέτ. Οἱ θέσεις τοῦ τελευταίου γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ τὶς μᾶλλον ἀπαξιωτικὲς ἀπόψεις ποὺ ὁ Ροῖδης φαίνεται νὰ ἐκφράζει στὸ κείμενο αὐτό, εἶναι ὀρθές, ἀν καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὄποιο ὁ Λαμπελέτ προσπαθεῖ νὰ τὶς ὑποστηρίζει καὶ νὰ ἀντιταχθεῖ στὰ ἐπιχειρήματα τοῦ κρινόμενου φανερώνου μίαν ἀδυναμία, ἡ ὄποια δὲν φαίνεται νὰ ἐγκατέλειψε ποτὲ τὴν θεωρητικὴ του γραφίδα.

Μὲ τὸ ὄνομά του ὁ διλογράφως ὁ Γεώργιος Λαμπελέτ ὑπογράφει καὶ μία λογοτεχνικὴ του ἀπόπειρα: τὸ μουσικὸ διήγημα «Ἐρως-Μουσική» ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ τεῦχος 11 τοῦ πρώτου ἔτους (Αὔγουστος 1894). Δὲν πρόκειται γιὰ τὸ μόνο ἀνάγνωσμα αὐτοῦ τοῦ εἰδούς ποὺ δημοσιεύει τὸ περιοδικό, καθὼς ὑπάρχει καὶ τὸ «ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ» μεταφρασμένο στὰ Ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸν Γεώργιο Λαμπελέτ «Οἰκογενειακαὶ διασκεδάσεις» ποὺ προηγεῖται («Ἐτος Α', Ιανουάριος 1894, φύλλο 9), ἀλλὰ καὶ τὸ λογοτεχνικὸν ἀξιώσεων ἀφήγημα πάλι τοῦ Γεωργίου Λαμπελέτ «Ζήτωσαν αἱ Ἀπόκρεω!» ποὺ ἔπειται («Ἐτος Β', Φεβρουάριος 1895, φύλλο 2). Όμως τὸ «Ἐρως-Μουσική» ἀποτελεῖ

ἔνα καθαρὰ «μουσικὸ διήγημα» ποὺ φανερώνει τὶς λογοτεχνικὲς τάσεις τοῦ Γεώργιου Λαμπελέτ, ὁ ὄποιος πιθανὸν νὰ μὴν εἶχε ἀκόμη καταλήξει ἀν θὰ τὸν κέρδιζε ἡ μουσικὴ ἡ ἡ λογοτεχνικὴ δημιουργία. Δεῖγμα μουσικοῦ διηγήματος στὴ *Μουσικὴ Ἐφημερίδα* ὑπάρχει καὶ μὲ τὴν ὑπογραφὴ «μιᾶς τῶν ἐγκριτοτέρων ἐν τῷ φιλολογικῷ τῆς Ἀλεξανδρείας κόσμῳ», ²⁵ τῆς Ἐλένης Παπαδάκη, γνωστῆς στὸ ἀναγνωστικὸ κοινό τῆς Αἰγύπτου ἀπὸ τὰ φιλολογικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ἀρθρα ποὺ δημοσίευε στὴν ἀλεξανδρινὴ ἐφημερίδα *Ὀμονοία*. Ο λόγος γιὰ τὴν «Habanera», ἔνα τυπικὸ μουσικὸ διήγημα τὸ ὄποιο δημοσιεύθηκε σὲ δυὸ συνέχειες («Ἐτος Α', Μάρτιος καὶ Ἀπρίλιος 1894, φύλλα 6 καὶ 7).



Ἡ διεύθυνση τῆς *Μουσικῆς Ἐφημερίδος* – εἴτε τελοῦσε ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Ναπολέοντα, τοῦ Λουδοβίκου ἢ τοῦ Γεώργιου – ἀκολούθησε μία βασικὴ γραμμὴ ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἔργων ποὺ δημοσίευε. Οἱ περισσότερες συνθέσεις ποὺ τυπώνονταν ἀφοροῦσαν σὲ μεγάλο βαθμὸ ἔργα ἢ συνθέτες ποὺ ἦταν «τοῦ συρμοῦ». Ἐτσι μαζὶ μὲ τὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἐπιτυχημένο κωμειδύλιο Ἐπὶ τοῦ καταστρώματος ποὺ ἐπελέγη γιὰ νὰ διαφημίσει τὸ ἔντυπο, ὑπάρχει καὶ ἔνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ὄπερα τοῦ Leoncavallo Οἱ Παλιάτσοι ποὺ εἶχε πρωτοπαιχτεῖ στὸ Θέατρο Φαλήρου τὸ καλοκαΐρι τοῦ 1893, ²⁶ ἔνα χρόνο μετὰ τὴν παγκόσμια πρεμιέρα τοῦ ἔργου στὸ Μιλάνο, τὸν Μάϊο τοῦ 1892. Πολὺ συνηθισμένη καὶ ἡ ἐκδόση καὶ διαφήμιση χορῶν, ἴδιαίτερα τὴν περίοδο τοῦ καρναβαλιοῦ, ὅπότε γίνονταν πολλὲς χοροεσπερίδες στὴν Ἀθήνα καὶ ὑπῆρχε ζήτηση γιὰ νέα ἔργα. Χαρακτηριστικὴ ἡ περίπτωση τοῦ Pas de quatre, ἐνὸς χοροῦ ποὺ ἔγινε γνωστὸς στὸ ἀθηναϊκὸ κοινό τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. «Πολλοὶ ἔμαθον τὸν χορὸν Pas de quatre ἀλλὰ δὲν ἔχουσι μουσικήν. Ζητήσατε την εἰς τὸ γραφεῖον τῆς Φιλοκάλου Πηγελόπητης τῆς ὥποιας ὁ ἐκδότης κ. Ἀλ. Ἀλεξιάδης εἶναι ἐκδότης καὶ τῆς *Μουσικῆς Ἐφημερίδος* τὸ τέταρτον φύλλον

21 *Μουσικὴ Ἐφημερίδα*, «Ἐτος Β', Ιούλιος 1895, φύλλο 7, σ. 4.

22 Ο.π.

23 *Μουσικὴ Ἐφημερίδα*, «Ἐτος Β', Μάρτιος 1895, φύλλο 5, σ. 2-4.

24 Βλ. τὸ *Buxantin* τὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1888, «Ἐτος Α', Ἀθήνα 1887, σ. 87-93. Εἶναι μᾶλλον ἀξιοπερίεργο ὅτι ἔνα ἐκκλησιαστικὸ ἔντυπο δημοσίευσε κείμενο τοῦ ἀπὸ χρόνια «ἀποσυνάγωγου» Εμμανουὴλ Ροῖδη. Τὸ θέμα ἔχει ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ εἶναι ἔξαιρετικὰ σύνθετο, ὅπως ἀλλωστε καὶ οἱ ἀπόψεις τοῦ Συριανοῦ λογοτέχνη γιὰ τὴν μουσική, ποὺ κάθε ἄλλο παρὰ «μουσόμισες» εἶναι.

25 *Μουσικὴ Ἐφημερίδα*, «Ἐτος Α', Μάρτιος 1894, φύλλο 6, σ. 3.

26 Ἡ φαληρικὴ πρεμιέρα δόθηκε στὶς 28 Αὔγουστου καὶ παρὰ τὴν μεγάλη προσέλευση τοῦ κοινοῦ τὸ ἔργο παίχθηκε γιὰ λίγες παραστάσεις, λόγω τῆς ἐπικείμενης ἀποχώρησης τοῦ θιάσου στὶς ἀρχές Σεπτεμβρίου. Βλ. *Ἐφημερίδα* 240 (28 Αὔγ. 1893) ἔως καὶ 247 (4 Σεπτ. 1893).

αύτῆς περιέχον τὸ Pas de quatre καὶ ἄλλα δύο τεμάχια τῆς ἐποχῆς τιμᾶται δρ. 1,50 μόνον»,²⁷ γράφει ἡ Νέα Ἐφημερίς, στὴν ὅποια δυὸς ἡμέρες ἀργότερα διαβάζουμε: «Τὸ ἀνυπομόνως ἀναμενόμενον τέταρτον φυλλάδιον τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος ἐν ᾧ ἐμπειρικλείεται καὶ τὸ πολυθρύλητον Pas de quatre ἔξεδόθη κατ’ αὐτὰς καὶ πωλεῖται ἀντὶ 1,50 δραχμῆς ἐν τῷ γραφείῳ τῆς Φιλοκάλου Πηγελόπητης ἔναντι τοῦ νέου Θεάτρου».²⁸ Ὁ νέος αὐτὸς χορὸς εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ θὰ πρέπει νὰ αὐξήσει τὶς πωλήσεις τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος, ἡ ὅποια ὅμως, φαίνεται, δὲν ἤταν ἡ μόνη ποὺ προμήθευε τὴν «πολυθρύλητην» παρτιτούρα, καθὼς στὸν τύπο τῆς ἐποχῆς διαφημίζεται καὶ ἄλλη ἔκδοση τοῦ χοροῦ αὐτοῦ ἀπὸ τὸν Βελούδιο: «Τὸ Pas de quatre ἔφθασεν ἐξ Ἀγγλίας καὶ πωλεῖται παρὰ τῷ κ. Z. Βελούδιῳ, ἀντὶ δραχμ. 1,50».²⁹ Ὁ ἀνταγωνισμὸς θὰ πρέπει νὰ ἤταν μεγάλος, καθὼς τρεῖς ἡμέρες ἀργότερα ἡ διαφήμιση τοῦ Βελούδιου ἐμφανίζεται τρίγλωσση καὶ μὲ δραστικὰ μειωμένη τὴν ἀναγραφόμενη τιμήν: «Τὸ Pas de quatre ἔφθασεν ἐξ Ἀγγλίας καὶ πωλεῖται παρὰ τῷ κ. Z. Βελούδιῳ, ἀντὶ δραχμ. 1. Les commandes se payent d' avance. Ai παραγγελεῖαι προπληρώνονται ἀνεξιαρέτως. Bestellungen sind vorraus zu bezahlen».³⁰ Ἡ Μουσικὴ Ἐφημερίς ἀπαντᾷ στὸ ἐπόμενο φύλλο τῆς (5^ο) μὲ ἔτερο Pas de quatre «νεεώτερον καὶ ὥραιότερον τοῦ ἐν τῷ προηγουμένῳ φυλλαδίῳ δημοσιευθέντος». Ἡ ἐπιτυχία τοῦ ἐν λόγῳ χοροῦ ἀποτυπώνεται καὶ στὸ θεατρικὸ πάλκο, καθὼς ἔνα χρόνο ἀργότερα ὁ Καλαποθάκης γράφει τὸ κωμειδύλλιο Πά ντε κάτρ, ποὺ πρωτοπαρουσιάστηκε ἀπὸ τὸν Θίασο τοῦ Κοτοπούλη στὶς 27 Ιουνίου 1895 καὶ συνεχίστηκε γιὰ πολλὲς παραστάσεις λόγῳ τῆς μεγάλης προσέλευσης τοῦ κοινοῦ.³¹

Οἱ ἐπιλογὲς τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος δὲν ὑπαγορεύονταν ὅμως μόνο ἀπὸ τὶς τάσεις τοῦ συρμοῦ, καθὼς ἐμφανῆς εἶναι καὶ ἡ παιδευτικὴ τῆς πρόθεση. Στὸ δεύτερο φύλλο τῆς ἐφημερίδας, ἡ ὅποια δημοσιεύει καὶ ἔναν «Βαλλισμὸ τοῦ Βετχόβεν» γιὰ πιάνο, προστίθεται ἔνα ἄρθρο ποὺ συμβουλεύει «τοὺς μέλλοντας νὰ ἐπιχειρήσωσι τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ βαλλισμοῦ τούτου κατ’ ἀρχὰς νὰ ἀναγνώσωσι αὐτὸν μεθ’ ὑπομονῆς καὶ εἰς βραδὺν

χρόνον, ἀφ’ οὗ δὲ πεισθῶσι ὅτι ἔξεμαθον αὐτὸν ἐντελῶς, ἀς ἀρχίσωσι τὴν ἐκτέλεσιν εἰς τὸν φυσικὸν αὐτοῦ χρόνον, ρυθμίζοντες ὀλίγον τὴν πρώτην κίνησιν ἐκάστου μέτρου μέχρι τῆς τρίτης γραμμῆς. Τὸ τρίτον μέρος (Trio) καὶ ἡ δευτέρα αὐτοῦ φράσις πρέπει νὰ ἐκτελεσθῶσι μετὰ πολλῆς ρυθμικότητος, ἡ δὲ συνοδείᾳ τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς πολὺ ἐλαφρά».³² Εἶναι σαφὲς πώς ἡ ἐφημερίδα δὲν ἀπευθύνεται σὲ ἐπαγγελματίες μουσικούς, ἀλλὰ στὸν κάθε φιλόμουσο ποὺ θὰ θελεις νὰ δοκιμάσει νὰ παίξει στὸ πιάνο του τὸ βάλς τοῦ Beethoven. Τὸ γεγονός εἶναι σημαντικὸ γιὰ τὴ σκιαγράφηση τῆς εἰκόνας τῆς μουσικῆς ζωῆς τῆς Αθήνας, τὴν ἐποχὴν ἐκείνη.³³ Η εἰκόνα αὐτὴ συμπληρώνεται ἀπὸ τὴν πληροφορία ὅτι οἱ παρτιτούρες ποὺ δημοσιεύει ἡ ἐφημερίδα δὲν ἤταν μόνο γιὰ τὸ πιάνο. Στὸ δεύτερο φύλλο ὑπενθυμίζεται ἡ ὑπόσχεση τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος νὰ δημοσιεύει «τακτικῶς μουσικὴν οὐ μόνον διὰ κλειδοκύμβαλον ἀλλὰ καὶ δι’ οἷον δήποτε ἄλλο ὅργανον»³⁴ ἡ ὅποια ὑλοποιεῖται μὲ τὴν δημοσίευση τοῦ «Adagio διὰ μανδολίνου» τοῦ Λ. Σπινέλλη. Σὲ ἄλλα φύλλα βρίσκουμε ἔργα γιὰ βιολί,³⁵ μαντολίνο,³⁶ καὶ κιθάρα,³⁷ ἐνῶ στὴν περίοδο τῆς διεύθυνσης Τσοκόπουλου ὑπάρχουν καὶ ἔργα γιὰ φλάουτο.³⁸ Εἶναι γεγονός πώς οἱ μουσικὲς ἀπαιτήσεις

32 Μουσικὴ Ἐφημερίς 2, Νοέμβριος 1893, σ. 3.

33 Βλ. ἐνδεικτικὰ τὸ ἄρθρο «Κλειδοκυμβαλομανία», Ἐφημερίς 257 (15 Σεπτ. 1889). Στὶς 21 Οκτωβρίου τοῦ ἴδιου ἔτους (ἄρ. 233) ὁ Δημήτριος Βολωνίης ἔκεινοντες ἔνα ἄρθρο του «Περὶ ὁργανικῆς μουσικῆς» μὲ τὴ φράση: «Τὴν σήμερον δὲν ὑπάρχει σχεδὸν οἰκία, ὅπου δὲν εὑρίσκεται καὶ ἔνα κλειδοκύμβαλον, οὐδὲν δὲ κοινότερον τῶν παιζόντων αὐτό».

34 Ο.π.

35 Φύλλα 7 (Απρίλιος 1894), 8 (Μάιος 1894), 9 (Ιούνιος 1894) τοῦ πρώτου ἔτους καὶ 1 (Ιανουάριος 1895) καὶ 4 (Απρίλιος 1895) τοῦ δεύτερου, καθὼς καὶ στὴν δεύτερη περίοδο, στὰ φύλλα 2-3 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1896), 6-7 (Ιούνιος-Ιούλιος 1896) καὶ 8-9-10 (Αὔγουστος-Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1896).

36 Φύλλα 7 (Απρίλιος 1894), 9 (Ιούνιος 1894) τοῦ πρώτου ἔτους καὶ 1 (Ιανουάριος 1895) καὶ 4 (Απρίλιος 1894) τοῦ δεύτερου. Στὴν δεύτερη περίοδο ὑπάρχει ἔνα ἔργο γιὰ μαντολίνο καὶ κιθάρα στὸ φύλλο 6-7 (Ιούνιος-Ιούλιος 1896).

37 Φύλλα 1 (Ιανουάριος 1895) τοῦ δεύτερου ἔτους καὶ στὰ φύλλα 2-3 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1896) καὶ 6-7 (Ιούνιος-Ιούλιος 1896) τῆς περιόδου Τσοκόπουλου.

38 Στὰ φύλλα 6-7 (Ιούνιος-Ιούλιος 1896), ὅπου μάλιστα ὑπάρχουν δυὸς ἔργα γιὰ φλάουτο καὶ στὸ φύλλο 8-9-10 (Αὔγουστος-Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1896).

27 Νέα Ἐφημερίς 46 (15 Φεβρ. 1894).

28 Νέα Ἐφημερίς 48 (17 Φεβρ. 1894).

29 Νέα Ἐφημερίς 52 (21 Φεβρ. 1894).

30 Νέα Ἐφημερίς 55 (24 Φεβρ. 1894).

31 Βλ. Νέα Ἐφημερίς 165 (14 Ιουν. 1895) καὶ ἔξτις. Λεπτομερής κριτικὴ στὸ φύλλο 203 (22 Ιουλ. 1895).

τῆς ἐποχῆς εἶχαν διευρυνθεῖ. Ή μουσικὴ πράξη δὲν ἀφοροῦσε τοὺς λίγους.

Απὸ τὸ «Ταχυδρομεῖον» τῆς ἐφημερίδας ἀλιεύουμε χρήσιμες πληροφορίες γιὰ τοὺς συνδρομητές της ποὺ διέμεναν σὲ κοντινές ἢ μακρινές πόλεις ἢ χωρὶα τῆς σημερινῆς Έλλάδας καὶ τῆς Κύπρου (Κερατέα, Πειραιᾶς, Πόρος, Χαλκίδα, Κύμη, Θήβα, Βόλος, Λάρισα, Τρίκαλα, Στεφανοσαῖοι, Ἀρτα, Πρέβεζα, Θεσσαλονίκη, Περιστερά, Πάτρα, Αἴγιο, Ξυλόκαστρο, Πύργος, Κατάκολο, Τρίπολη, Σπάρτη, Ἀνδρος, Νάξος, Σύρος, Χίος, Μυτιλήνη, Κρήτη, Ρόδος, Κέρκυρα, Κεφαλληνία, Ζάκυνθος, Λεμεσός, κ.α.) ἀλλὰ καὶ τοῦ ἔξωτερικοῦ – ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ Δύση ὡς τὴν ὁθωμανικὴ Ἀνατολή, τὴν Παλαιστίνη καὶ τὴν Περσία, καὶ ἀπὸ τὸν Εὔξεινο Πόντο καὶ τὸν Καύκασο ὡς τὴν Αἴγυπτο (Γενεύη, Τεργέστη, Μασσαλία, Παρίσι, Κωνσταντινούπολη, Μυριόφυτο, Βεράτιο, Ὁδησός, Βάρνα, Σουλινᾶς, Σμύρνη, Αἰδίνη, Ναζλίο, Ιόππη, Ἀλεξάνδρεια, Κάιρο, Πόρτ-Σαΐδ, Σιμπίν ἐλ Κόμ, Τάντα, Ροστόβιο, Ταϊγάνη, Ἀνδριανούπολη, Βατούμ, Αίκατερινούδάρ, Τραπεζούντα). Ἐνδιαφέρων ὁ κατάλογος γιὰ τοὺς τόπους ἔξαπλωσης τοῦ ἐλληνισμοῦ, καὶ μάλιστα ἐνὸς ἐλληνισμοῦ ποὺ εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ἀγοράζει, νὰ διαβάζει καὶ νὰ ἀξιοποιεῖ ἔνα μουσικὸ ἔντυπο σταλμένο ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα. Ἐνδιαφέροντα καὶ τὰ αἰτήματα τῶν ἀναγνωστῶν: κάποιος συνδρομητὴς ἀπὸ τὸ Αἴγιο ζήτησε τὴ δημοσίευση ὀλόκληρης τῆς *Cavalleria Rusticana* τοῦ Mascagni, κατί ποὺ ἡ διεύθυνση τῆς ἐφημερίδας ὑποσχέθηκε νὰ πραγματοποιήσει «ἔλλειψει χώρου, βαθμηδόν». ³⁹ Στὴν ἀλληλογραφίᾳ τοῦ φύλλου 5 τοῦ Β' «Ἐτους (Μάιος 1895) διαβάζουμε τὴν ἀπάντηση σὲ ἔναν συνδρομητὴ ἀπὸ τὸν Πόρο: «Ἀντίτιμον ἐτήσιας συνδρομῆς σας ἐλήφθη, ὡς καὶ κολακευτικὴ ἐπιστολή. Μυρίας εὐχαριστίας δι' εὐγενῆ σας αἰσθήματα. Δυστυχῶς ὀλίγοι «Ἐλληνες ἀγαποῦν τὰ ἐλληνικά», ἐνῶ στὸ φύλλο 6-7 τῆς δεύτερης περιόδου (Ιούνιος-Ιούλιος 1896) κάποιος συνδρομητὴς ζήτησε νὰ τοῦ ἀποσταλεῖ φωτογραφία τοῦ Σαμάρα, καὶ ἡ ἐφημερίδα τοῦ ἀνακοίνωσε ὅτι στὸ ἀποστελλόμενο τεῦχος θὰ ὑπῆρχε συνημμένη καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ συνθέτη.

Λίγο μετὰ τὴν ἔναρξη τῆς λειτουργίας της ἡ Μουσικὴ ἐφημερίς προκήρυξε καὶ διαγωνισμὸ σύνθεσης μὲ ἀφορμὴ τὴν ἔλευση τῶν Ἀπόκρεω καὶ μὲ «έπαθλο» τὴ δημοσίευση στὸ ἔντυπο τοῦ βραβευόμενου μουσικοῦ συνθέματος, συνοδευόμε-

νου καὶ μὲ φωτογραφία τοῦ συνθέτη του.⁴⁰ Στὸν διαγωνισμὸ βραβεύθηκε τὸ ἔργο τοῦ Γ. Ἄξιωτη «Νεότης» σὲ ποίηση Γεωργίου Λαμπελέτ, τὸ ὃποῖο δημοσιεύθηκε στὴν ἐφημερίδα (στὸ φύλλο 5, Φεβρουάριος 1894), ἀλλὰ χωρὶς φωτογραφία. Πολλὲς εἶναι ὅμως οἱ εἰκόνες Ἐλλήνων δημιουργῶν ποὺ ἐπελέγησαν γιὰ νὰ κοσμήσουν τὰ ἔξωφυλλα τῆς ἐφημερίδας. Ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὸ φύλλο ἀρ. 9 (Ιούνιος 1894) ποὺ ἀπεικονίζει τὸν Μάντζαρο, ἡ ἐφημερίδα μοιάζει νὰ δίνει ὅλο καὶ μεγαλύτερο βάρος στοὺς «Ἐλληνες δημιουργούς». Ἔτσι μετὰ τὸν «Ὕπατον ἐν τῇ τέχνῃ» – ὅπως ἀποκαλοῦσε, σύμφωνα μὲ τὸ σχετικὸ ἄρθρο, ὁ Pacini τὸν Κερκυραϊο συνθέτη – τὰ ἔξωφυλλα τοῦ περιοδικοῦ κοσμοῦ ὁ «Ἐλλην ὁ ἔνθωνος Ἰωάννης Ἀποστόλου», ποὺ ἔκινησε ἀπὸ τὸν Ἐλληνικὸ Μελοδραματικὸ Θίασο γιὰ νὰ ἀποθεωθεῖ στὸ San Carlo τῆς Νάπολης (Ιούλιος 1894, φ. 10), ὁ Ἰωάννης Καραγιάννης, διευθυντὴς τοῦ Ἐλληνικοῦ Μελοδραματικοῦ Θίασου (Αὔγουστος 1894, φ. 1), καὶ, μὲ τὴν ἔναρξη τοῦ νέου ἔτους, μιὰ σειρὰ συνθετῶν: Σπυρίδων Σαμάρας (Ιανουάριος 1895, φ. 1), Παῦλος Καρρέρο (Μάρτιος 1895, φ. 3), Σπυρίδων Ξύνδας (Μάιος 1895, φ. 5), Ναπολέων Λαμπελέτ (Ιούνιος 1895, φ. 6) καὶ Ἰωσήφ Καίσαρης (Ιούλιος 1895, φ. 7). Βεβαίως τὶς εἰκόνες συνοδεύουν σχετικὰ κείμενα, ἐνίστε ἀρκετὰ ἐκτεταμένα, ὅπως ἀλλωστε συνέβαινε καὶ μὲ τοὺς ὑπόλοιπους, ξένους, καλλιτέχνες: «Πέτρος Τσαϊκόφσκης» (Δεκέμβριος 1893, φ. 3), «Κορράδος Περγολέζης»⁴¹ (Ιανουάριος 1894, φ. 4), «Ρουγγέρος Λεών-Καβάλλο», (Μάρτιος 1894, φ. 6), «Tecla Cordové»⁴² (Ἀπρίλιος 1894, φ. 7), «Ο Μέγας Βέρδης» (Μάιος 1894, φ. 8), «Πέτρος Μασκάνης» (Σεπτέμβριος 1894, φ. 12), καθὼς καὶ ὁ Ιταλὸς ἐγκαταστημένος στὴν Ἀθήνα, «Ριχάρδος Βονιτσιόλης» (Απρίλιος 1895, φ. 5).

Ως πρὸς τὴν δεύτερη ὅμως περίοδο, ἡ ἐλληνικὴ παρουσία – παρὰ τὶς σχετικὲς ἔξαγγελίες τοῦ περιοδικοῦ – δὲν φαίνεται νὰ αὐξάνεται: ἀν ἔξαιρέσουμε ἔνα κείμενο γιὰ τὸν Νάζο καὶ τὸ Ωδεῖο Ἀθηνῶν ποὺ ὑπάρχει στὸ πρῶτο φύλλο (Ιανουάριος 1896), καθὼς καὶ ἔνα σύντομο ἄρθρο γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Καρρέρο (Απρίλιος-Μάιος 1896, φ. 4-5), οἱ περισσότερες ἀναφορὲς στὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία ἀφοροῦν τὴν ἐπικαιρότητα καὶ τὴ δράση τῶν

40 Βλ. Νέα ἐφημερὶς 28 (28 Ιαν. 1894).

41 «Ο ἀρχιτέκτων τοῦ νέου θεάτρου τῆς Κέρκυρας.

42 «Ἐλαφρὰ ὑψίφωνος» μὲ καριέρα στὸ bel canto, ἀλλὰ ποὺ τὴν ἐποχὴ ἔκεινη συμμετεῖχε στὸ θίασο κωμείδωλίων ποὺ ἔπαιζε στὴν Ἀθήνα.

39 Μουσικὴ ἐφημερίς, «Ἐτος Α', Ιούλιος 1895, φύλλο 10, σ. 4.

Έλλήνων καλλιτεχνῶν στὴν πρωτεύουσα, δὲν ὑπάρχουν ὅμως ἀφιερώματα ὅπως ἔκεῖνα τῆς πρώτης περιόδου. Ἀντιθέτως ἡ παρουσία τῆς ἐλληνικῆς δημιουργίας παραμένει σταθερή στὶς παριτοῦρες. Συνολικὰ τὰ ἐλληνικὰ ἔργα ποὺ δημοσιεύθηκαν στὴν Μουσικὴ Ἐφημερίδα εἶναι τὰ ἔξῆς:

Ἐτος Α':

Φύλλο 1 (Οκτώβριος 1893): «Λεμβωδία» ἀπὸ τὸ Ἐπὶ τοῦ Καταστρώματος τοῦ Δ. Ρόδιου, σὲ στίχους Σ. Στεφάνου.

Φύλλο 2 (Νοέμβριος 1893): «Adagio γιὰ μανδολίνον καὶ κλειδοκύμβαλον» τοῦ Λουδοβίκου Σπινέλη καὶ ἔνα Δημῶδες ἄσμα ἀπὸ τὴν συλλογὴ τοῦ Bourgault-Ducoudray, «ἔφαρμοσθὲν ἐν τῷ Ἀγαπητικῷ τῆς Βοσκοπούλας» τοῦ Δημητρίου Κορομηλᾶ ἀπὸ τὸν Α. Σάιλλερ.

Φύλλο 3 (Δεκέμβριος 1893): «Διψδία» ἀπὸ τὸ Κωμειδύλλιο Οἱ Υπηρέται τοῦ Ι. Καίσαρη, σὲ στίχους Σ. Παντόπουλου.

Φύλλο 4 (Ιανουάριος 1894): «Ο πρῶτος ἔρως, Romance διὰ ἄσμα καὶ κλειδοκύμβαλον» τοῦ Λουδοβίκου Σπινέλη, σὲ ποίηση Γ. Λαμπελέτ.

Φύλλο 5 (Φεβρουάριος 1894): «Νεότης» τοῦ Γ. Ἀξιώτη, σὲ ποίηση Γ. Λαμπελέτ, καὶ «Scot-tisch» τοῦ Ἐδουάρδου Λαμπελέτ.

Φύλλο 7 (Απρίλιος 1894): «Ἄν μ' ἀγαποῦσες, Νυκτωδία δι' ἄσμα καὶ κλειδοκύμβαλον» τοῦ Δ. Ρόδιου, σὲ στίχους Ι. Πολέμη.

Φύλλο 11 (Αὔγουστος τοῦ 1894): «Νυκτωδία τοῦ Μπάρμπα-Γιώργη» ἀπὸ τοὺς Μυλωνάδες τοῦ Ι. Καίσαρη, καθὼς καὶ τὸ τραγούδι «Σ' ἀγαπῶ» τοῦ Σαμάρα, σὲ ποίηση Ι. Καμπούρογλου, ποὺ δὲν ἀνακοινώνεται στὸ ἔξωφυλλο, ἀλλὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς ἄλλες δύο συνθέσεις.

Φύλλο 12 (Σεπτέμβριος 1894): «Violetta», Polka Mazurka τοῦ Ι. Καίσαρη καὶ «Γιατί!!» τοῦ Ν. Λαμπελέτ, σὲ ποίηση Ε. Ἀϊνε [H. Heine] καὶ μτφρ. Ἄ. Μάτεση.

Ἐτος Β':

Φύλλο 1 (Ιανουάριος 1895): «Ἄσμα τῆς Ἀτμοπλοΐας ἐκ τοῦ Λύγο ἀπ' ὅλα» τοῦ Λ. Βισκάρδη, σὲ στίχους Λάμπρου Ἀστέρη.

Φύλλο 3 (Μάρτιος 1895): «Aelle! Romance δι' ἄσμα καὶ κλειδοκύμβαλον» τοῦ Ν. Λαμπελέτ, σὲ στίχους Η. Murger.

Φύλλο 4 (Απρίλιος 1895): «Peine d' absence, Romance δι' ἄσμα καὶ κλειδοκύμβαλον», σὲ μουσικὴ καὶ στίχους τοῦ Ἐδουάρδου Λαμπελέτ.

Φύλλο 6 (Ιούνιος 1895): «Υμνος εἰς τὸν Γ. Ἀβέρωφ» τοῦ Ναπολέοντος Λαμπελέτ.

Φύλλο 7 (Ιούλιος 1895): «Ἐφεόρτιον Ἐμβατήριον ἐπὶ τοῖς Γάμοις τῆς Α.Β.Υ. τοῦ Διαδόχου Κωνσταντίνου» τοῦ Ι. Καίσαρη καὶ «Θύμηση» τοῦ Λ. Καμηλιέρη, σὲ ποίηση Γ. Μαρκορᾶ.

Ἐτος Γ' (περίοδος Β'):

Φύλλο 1 (Ιανουάριος 1896): «Βραβεῖο. Μελωδία δι' ἄσμα μετὰ συνοδείας κλειδοκυμβάλου» τοῦ Δ. Λαυράγκα, σὲ ποίηση Η. Τσιτσέλη.

Φύλλο 2-3 (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1896): Preludio τῆς Γ' πράξης ἀπὸ τὴ Flora Mirabilis τοῦ Σαμάρα, «Ωδὴ Ὁλυμπιονίκου», ἀπὸ τὸ τρίτο μέρος τοῦ Πεντάθλου, συμφωνικοῦ ποιήματος σὲ τρία μέρη τοῦ Δ. Λαυράγκα (ποίηση Ι. Πολέμη), καὶ «Παναθηναϊκὸν Ἐμβατήριον» τοῦ Ι. Καίσαρη.

Φύλλο 4-5 (Απρίλιος-Μάιος): «Élégie», γιὰ πιάνο, τοῦ Λ. Σπινέλλη.

Φύλλο 8-9-10 (Αὔγουστος-Σεπτέμβριος-Οκτώβριος): «Τὸ Εἰρηνάκι, διὰ βιολίον», καὶ «Χορὸς Καλαματιανός, διὰ βιολίον».



Παρότι τὰ ἔργα ποὺ ἐπιλέγονται ἀγγίζουν ὅλο τὸ φάσμα τῆς μουσικῆς δημιουργίας, ἡ σταθερὴ πρωτοκαθεδρία τῆς ὅπερας γίνεται ἀντιληπτὴ καὶ σὲ κείμενα ποὺ δὲν ἀφοροῦν τὸ εἶδος τοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Ἐπισι, στὸ σύντομο βιογραφικὸ σημείωμα γιὰ τὸν «Tschaikowsky» ποὺ συνοδεύει τὴν «Romance διὰ κλειδοκύμβαλον» στὸ δεύτερο φύλλο τῆς ἐφημερίδας, μετὰ τὶς πληροφορίες γιὰ τὶς σπουδές τοῦ συνθέτη, διαβάζουμε: «Συνέθεσε πλεῖστα μελοδράματα ἐν οἷς Il Voivoda (1867), Apritschnik (1874), Vakout il Magoniere (1876), La donzella di Orléans (1881), Mazzeppa (1884), La Magga (1887), μελοδράματα, ἄτινα ἔτυχον ἐνθουσιώδους ὑπὸ τοῦ Eugenio Onegin (1879), ὅπερ καὶ σήμερον κατέχει μίαν τῶν λαμπροτέρων θέσεων ἐν τοῖς ρωσικοῖς καὶ γερμανικοῖς θεάτροις. Ἐκτὸς τῶν μελοδραμάτων συνέθεσε καὶ συλλογὴν συμφωνῶν, τετραφδιῶν, συναυλιῶν [=κοντσέρτων] τὰς ὅποιας διακρίνει ἔκτακτος πρωτοτυπία καὶ τέχνη».⁴³ Ἐνδιαφέροντας ἔχουν καὶ κάποιες ἀνταποκρίσεις ἀπὸ τὸ ἔξωτερικό, ὅπως τὸ σημείωμα γιὰ τὴν παγκόσμια πρώτη παρουσίαση τῆς ὅπερας I Medici τοῦ Pietro Mascagni στὸ Μιλάνο,⁴⁴ ἡ γιὰ

43 Μουσικὴ Ἐφημερίδα, «Ἐτος Α', Δεκέμβριος 1893, φύλλο 3, σ. 2.

44 Βλ. Μουσικὴ Ἐφημερίδα, «Ἐτος Α', Μάρτιος 1894, φύλλο 6, σ. 2.

τὴν παρισινὴ πρεμιέρα τοῦ *Falstaff* τοῦ Verdi,⁴⁵ ποὺ βασίζονται σὲ δημοσιεύματα τοῦ ξένου τύπου, ἀλλὰ μαρτυροῦν τὸ ἀμείωτο ἐνδιαφέρον τοῦ ἑλληνικοῦ ἀναγνωστικοῦ κοινοῦ γιὰ τὴν ὥπερα.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς συνθέσεις ποὺ δημοσίευε σὲ κάθε τεῦχος τῆς ἡ *Mουσικὴ Ἐφημερίς*, τὸ γραφεῖο τῆς διέθετε καὶ πλήθος ἄλλων ἔργων – ὅπερῶν ἀρχικῶς – τὰ ὅποια μποροῦσαν νὰ ἀγοράσουν οἱ ἐνδιαφερόμενοι. Μάλιστα ἡ ἐφημερίδα ἔκανε μία προσφορὰ ἀγορᾶς διαφόρων μελοδραμάτων μεταγεγραμμένων γιὰ πιάνο, μὲ ἔκπτωση 50%: «*I Capuleti, Roberto il Diavolo, I Puritani, Otello, Norma, Semiramide, Mose, Gemma di Vergy, La Cassa [sic] ladra, L'Elisir d'amore, La Sonnambula, Lucrèce Borgia, Lucia di Lammermoor, Linda di Chamounix, ἀντὶ δραχμῶν 2, καὶ: La princesse des Canaries, Il profeta, Faust, Un ballo in maschera, La fille du tampon Major, Simon Boccanegra, Roméo et Juliette, La Traviata, Boccace, Mascotte, ἀντὶ δραχμῶν 6».⁴⁶ Τὴν περίοδο Τσοκόπουλου ἡ ἐφημερίδα πουλάει διάφορες διασκευές γνωστῶν μελωδιῶν τοῦ Γ. Λ. Ξανθόπουλου, ἐνα ἐμβατήριο, τὴν «Ολυμπιακὴ Πανήγυρη» τοῦ Α. Σάιλλερ, «Τὸ τέλος τῆς Μαρούλας», quadrille τοῦ F. Foscolo, καὶ τρία ἔργα τῆς Δεσποινίδος Ἀθηνᾶς Στελιανίδου: «Fin de siècle», πόλκα διὰ κλειδοκύμβαλον, «Μελπομένη», πόλκα, καὶ «Ἡ λύρα τοῦ Γερω-Νικόλα», quadrille.⁴⁷*



Ἡ μετοίκηση τοῦ Γεώργιου Λαμπελέτ στὴ Νάπολη καὶ ἡ φοίτησή του στὸ Ὡδεῖο, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μετανάστευση τοῦ Ναπολέοντα στὴν Ἀγγλία, θὰ πρέπει νὰ ἀποτέλεσαν τοὺς βασικοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὅποιους διεκόπη ἡ κυκλοφορία τῆς ἐφημερίδας. Δὲν μᾶς εἶναι γνωστὲς οἱ λεπτομέρειες τῆς μετάβασης τοῦ Λαμπελέτ στὴ Γηραιὰ Ἀλβιόνα, ἀλλὰ θὰ μπορούσαμε νὰ εἰκάσουμε, μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια, ὅτι τὰ ἀρχικὰ σχέδια τοῦ Ναπολέοντα ἦταν διαφορετικά: στὸ σχετικὸ κείμενο τῆς *Mουσικῆς Ἐφημερίδος* ποὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὸν διευθυντή τῆς, ἀνακοινώνεται ὅτι τὴν

45 Βλ. *Mουσικὴ Ἐφημερίς*, "Ετος Α'", Μάιος 1894, φύλλο 8, σ. 2.

46 *Mουσικὴ Ἐφημερίς*, "Ετος Α'", Ιούλιος 1894, φύλλο 10, σ. 4.

47 Βλ. *Mουσικὴ Ἐφημερίς*, Περίοδος Β', "Ετος Γ'", Φεβρουάριος-Μάρτιος 1896, φύλλο 2-3, σ. 4, Ἀπρίλιος-Μάιος 1896, φύλλο 4-5, σ. 4 καὶ Αὔγουστος-Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1896, φύλλο 8-9-10, σ. 4.

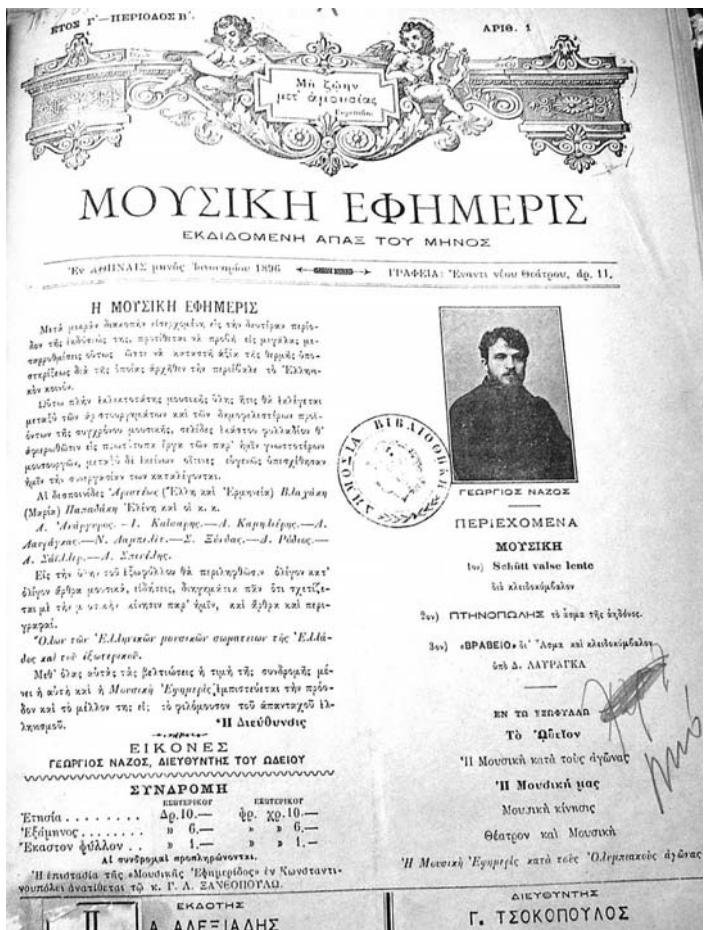
ἐποχὴ ἐκείνη, δηλαδὴ τὸν Ιούνιο τοῦ 1895, ὁ N. Λαμπελέτ βρισκόταν στὸ Λονδίνο γιὰ νὰ ἔκδώσει κάποια ἔργα του ἀλλὰ ὅτι σκόπευε νὰ ἐγκατασταθεῖ τὸν ἐπόμενο Σεπτέμβριο «ὅριστικῶς εἰς Μιλάνον τῆς Ἰταλίας, ὅπως ἐπιδοθῇ εἰς τὴν σύνθεσιν μελοδραμάτων».⁴⁸ Πιθανὸν μάλιστα ὁ Λαμπελέτ νὰ μὴν εἶχε σκοπὸ νὰ διακόψει τὴν ἔκδοση τῆς ἐφημερίδας, εὐρισκόμενος στὴ γειτονικὴ Ἰταλία καὶ βασιζόμενος στὴν ἔως τότε συνδρομὴ τῶν ἀδελφῶν του, ὑπόθεση ποὺ συνάδει καὶ μὲ τὸ γεγονός ὅτι τὸ κλείσιμο τῆς ἐφημερίδας φαίνεται νὰ ἔγινε ἀπροειδοποίητα: τὸ τελευταῖο φύλλο τῆς πρώτης περιόδου (τὸ φύλλο ἀρ. 7) δὲν ὀλοκληρώνει βεβαίως κάποιον κύκλο, οὕτε ὑπάρχει κάποια ἀνακοίνωση πρὸς τὸ ἀναγνωστικὸ κοινό· ἀπεναντίας στὸ πρώτο φύλλο τῆς νέας περιόδου,⁴⁹ ὑπάρχει σημείωση τῆς νέας διεύθυνσης, ἡ ὅποια ἀπευθυνόμενη στοὺς συνδρομητὲς (ποὺ εἶχαν προπληρώσει τὴν συνδρομὴ ὅλου τοῦ ἔτους τῆς προτηρούμενης περιόδου καὶ ἔλαβαν μόνο τὰ ἐπτὰ φυλλάδια ποὺ κυκλοφόρησαν) ἐνημερώνει πώς οἱ συνδρομητὲς αὐτοὶ ἐπρόκειτο νὰ λάβουν τὰ νέα φύλλα τῆς ἐφημερίδας μέχρι νὰ ἔξαντληθεῖ τὸ ποσὸ τῆς συνδρομῆς τους. Τὸ γεγονός ἐπιβεβαιώνει τὸ ἀπροσδόκητο τῆς ἀναστολῆς τῆς ἔκδοσης.

Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ *Mουσικὴ Ἐφημερίς* συνέχισε τὴν κυκλοφορία τῆς μὲ τὴν ἔναρξη τοῦ νέου ἔτους καὶ μὲ νέα διεύθυνση: «Ἡ *Mουσικὴ Ἐφημερίς* μετὰ μικρὰν διακοπὴν εἰσερχομένη εἰς τὴν δευτέραν περίοδον τῆς ἔκδοσεώς της προτίθεται νὰ προβῇ εἰς μεγάλας μεταρρυθμίσεις οὕτως ὥστε νὰ καταστῇ ἀξία τῆς θερμῆς ὑποστηρίξεως διὰ τῆς ὅποιας ἀρχῆθεν τὴν περιέβαλε τὸ Ἐλληνικὸν κοινόν. Οὕτω πλὴν ἐκλεκτοτάτης μουσικῆς ὑλῆς, ἥτις θὰ ἐκλέγηται μεταξὺ τῶν ἀριστουργημάτων καὶ τῶν δημοφιλεστέρων προϊόντων τῆς συγχρόνου μουσικῆς, σελίδες ἐκάστου φυλλαδίου θ' ἀφιερωθῶσιν εἰς πρωτότυπα ἔργα τῶν παρ' ἡμῖν γνωστοτέρων μουσουργῶν, μεταξὺ δὲ ἐκεί-

48 *Mουσικὴ Ἐφημερίς*, "Ετος Β'", Ιούνιος 1895, φύλλο 6, σ.

3. Στὴν ἀναφορά του στὸν Ναπολέοντα Λαμπελέτ ὁ Ἰωσήφ Γκρέκας μᾶς παραδίδει ὅτι στὴν Αἴγυπτο ὁ Ἐλληνας συνθέτης γνωρίστηκε μὲ Ἀγγλο εὐπατρίδη ὁ ὅποιος ἐκτίμησε τὸ ταλέντο του καὶ «ἔπεισε τὸν Λαμπελέτ νὰ ἐγκαταλείψῃ τὴν Αἴγυπτο καὶ κατὰ τὸν Ιούνιο τοῦ 1895 ἀνεγάρησα μᾶζι γιὰ τὴν Ἀγγλία» (Ι. Γκρέκας, δ.π., σ. 14) χωρὶς νὰ ἀναφέρει τὸ μέγεθος τῆς συμβολῆς τοῦ Ἀγγλου φιλόμουσου στὴν τελικὴ ἐγκατάσταση τοῦ Ναπολέοντα στὸ Λονδίνο.

49 *Mουσικὴ Ἐφημερίς*, Περίοδος Β', "Ετος Γ'", Ιανουάριος 1896, φύλλο 1, σ. 4.



Τὸ πρῶτο φύλλο τῆς δεύτερης περιόδου
(Ιανουάριος 1896)

νων οἵτινες εὐγενῶς ὑπεσχέθησαν ἡμῖν τὴν συνεργασίαν των καταλέγονται: Αἱ δεσποινίδες Ἀριστέως ("Ἐλλην καὶ Ἐρμηνεία"), Βλαχάκη (Μαρία), Παπαδάκη Ἐλένη καὶ οἱ κ.κ. Ἄ. Ἀνάργυρος, Ἱ. Καίσαρης, Δ. Καμηλέρης, Δ. Λαμπέλης, Σ. Ξενίας, Δ. Ρόδιος, Δ. Σάιλλερ, Δ. Σπιτέλη. Εἰς τὴν ὥραν τοῦ Ιανουαρίου ήταν περιθέματα πρόσφατα μεταξύ των πολιτικών, εθνικών, διεργατικών πολιτικών τοῦ θερινού περιόδου, μεταξύ της πολιτικής σφραγίδας της Ελληνικῆς Δημοκρατίας καὶ της συγχρόνης πολιτικής της Ελληνικῆς Δημοκρατίας.

EIKONEΣ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΝΑΖΟΣ, ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΟΥ ΟΔΕΙΟΥ
ΣΤΑΡΑΡΟΜΗ
ΕΚΠΤΩΤΙΚΟΣ ΕΚΠΤΩΤΙΚΟΣ
Ἐπινοία Δρ. 10.— Δρ. 10.—
Ἐξόδιον 6.— 6.—
Ἐκαστον φύλλον 1.— 1.—
Αἱ συνδρομαὶ προκήρυξαν.
Ἡ επιταύτια τῆς Μουσικῆς ἐν Κωνσταντινούπολις διανείπεται τῷ κ. Γ. Λ. ΣΑΝΟΠΟΤΑ.

ΕΚΔΟΤΗΣ
Α. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
Γ. ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ

ματα τῶν Σπ. Καίσαρη, Π. Καρρέρη,
Σπ. Σαμάρα, Λ. Δὲ Μέντου.

Οἱ ἀλλαγὲς ποὺ προεξαγγέλλει τὸ μήνυμα τῆς νέας διεύθυνσης ἀφοροῦν κυριότερα τὴν ἐλληνικὴν δημιουργία, ἡ ὁποίᾳ ὅμως δὲν ἔλειπε ἀπὸ τὴν πρώτη φάση τῆς κυκλοφορίας τῆς ἐφημερίδας, ἐνῶ ἀπὸ τὸ φύλλο 6-7 (Ιούνιος-Ιούλιος 1896) ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἡ ἐλληνικὴ συμβολή. Πιὸ ἐνδιαφέρουσα φαίνεται ἡ συνεργασία μὲ ἐκπροσώπους τοῦ ὥραίου φύλου, ὅπως μὲ τὶς ἀδελφὲς Ἀριστέως, τῶν ὅποιων ὅμως τὰ ἔργα δὲν εὐτύχησαν νὰ ἐκδοθοῦν ἀπὸ τὰ τεύχη τοῦ συγκεκριμένου ἐντύπου. Η "Ἐλλην Ἀριστέως" ἦταν «μουσουργός» της ὅποιας συνθέσεις εἶχαν παιχτεῖ στὴν Ἀθήνα, ἀπὸ τὸ 1893, ὅπως μας πληροφορεῖ ὁ τύπος τῆς ἐποχῆς.⁵¹ Τὸ ἄλλο γνωστὸ ὄνομα εἶναι ἐκεῖνο τῆς Ἐλένης Παπαδάκη, τῆς ὅποιας τὸ μουσικὸ διήγημα «Habanera» εἶχε δημοσιευθεῖ στὴν πρώτη περίοδο τοῦ ἐντύπου, ἀλλὰ καὶ ἡ ὅποια πάλι δὲν ἔχει, φανερὴ τουλάχιστον, παρουσία στὴ νέα Μουσικὴ Ἐφημερίδα. Οὔτε καὶ ὅλα τὰ ὀνόματα ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἀγγελίᾳ — μὲ ἔξαιρεση ἐκεῖνο τοῦ Λαυράγκα⁵² — δίνουν τὸ «παρών» στὰ σωζόμενα φύλλα. Θὰ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ὁ νέος διευθυντὴς εἶχε σκοπὸ νὰ ἔξασφαλίσει κάποια συνεργασία μὲ αὐτοὺς σὲ βάθος χρόνου. Ἀλλωστε τὴν ἐποχὴ ποὺ κυκλοφόρησε τὸ πρῶτο τεύχος τῆς δεύτερης περιόδου, δηλαδὴ τὸν Ἰανουάριο του 1896, τὸ μεγαλύτερο θέμα τῆς ἐπικαιρότητας ἦταν οἱ Ὀλυμπιακοὶ Ἀγῶνες, καὶ ἦταν φυσικὸ τὸ ἐνδιαφέρον νὰ κλίνει πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση. Ἔτσι στὸ δεύτερο φύλλο τῆς νέας περιόδου (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1896), ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πληροφορίες γιὰ τὴν «Μουσικὴ κατὰ τοὺς Ἀγῶνας», δημοσιεύονται τὸ Παναθηναϊκὸν Ἐμβατήριον τοῦ Σπυρίδωνος Καίσαρη⁵³

51 «Ἡ μουσικὴ τῆς Φρουρᾶς διευθυνομένη ὑπὸ τοῦ ἀρχιμουσικοῦ κ. Ἄ. Σάιλλερ θὰ ἐκτελέσῃ σήμερον κατὰ τὴν 5 μ.μ. ὥραν πρωτότυπον καὶ ἐπαγωγὴν Σότις (danse anglaise) τῆς νεαρᾶς μουσουργοῦ δεσποινίδος "Ἐλλην Ἀριστέως", Ἐφημερὶς 269 (26 Σεπτ. 1893).

52 Στὸ φύλλο 4-5 (Ἀπρίλιος-Μάιος 1896) τὸ κείμενο «Τὸ ἔργον τοῦ Καρρέρη» ὑπογράφει ὁ Λ.Σ.Λ.

53 Στὸ ἔξωφυλλο τὸ ἔργο ἀποδίδεται στὸν Ἰωσήφ Καί-

καὶ ἡ «'Ωδὴ τοῦ Ὀλυμπιονίκου» ἀπὸ τὸ Πένταθλον τοῦ Λαυράγκα. Μάλιστα ὁ τύπος τῆς ἐποχῆς ποὺ χαιρετίζει τὴν ἐπανέκδοση τῆς ἑφημερίδας, προαναγγέλλει τὴν ἔκδοση τοῦ δεύτερου τεύχους διαφημίζοντας τὸ ἔντυπο διὰ τοῦ Πεντάθλου τοῦ Λαυράγκα καὶ διὰ τοῦ Ὀλυμπιακοῦ Τύμνου τοῦ Σαμάρα.⁵⁴ Οἱ Ὀλυμπιακὸς Τύμνος, παρότι παιζόταν συχνά, δὲν δημοσιεύθηκε οὔτε στὸ δεύτερο αὐτὸ φύλλο, οὔτε καὶ σὲ κάποιο ἐπόμενο. Δὲν γνωρίζουμε ἀν πρόκειται γιὰ λάθος τοῦ δημοσιογράφου ποὺ διαφήμιζε τὴν Μουσικὴ Ἐφημερίδα ἢ ἀν ὄντως ἐπρόκειτο νὰ δημοσιευθεῖ ὁ Ὀλυμπιακὸς Τύμνος, ἀλλὰ τελικὰ προτιμήθηκε τὸ πρελούδιο τῆς Γ' πράξης τῆς *Flora Mirabilis* τοῦ ἴδιου συνθέτη.

Οἱ νέοι διεύθυντῆς τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος ἥταν ὁ γνωστὸς δημοσιογράφος – καὶ θεατρικὸς συγγραφέας – Γεώργιος Τσοκόπουλος, τοῦ ὅποιου ἡ σχέση μὲ τὴν μουσικὴ ζεικινοῦσε ἀρκετὰ χρόνια πρὶν τὴν ἀνάληψη τῆς διεύθυνσης τοῦ μουσικοῦ ἐντύπου. Γνωστότερος στὸν μουσικὸ χῶρο γιὰ τὴ συγγραφὴ τῶν λιμπρέτων τῶν ὀπερετῶν τοῦ Θ. Σακελλαρίδη Περουζέ καὶ Στοιχειωμένο γεφύρι, καθὼς καὶ γιὰ τὴν σύν-συγγραφὴ (μὲ τὸν Δεληκατερίνη) τοῦ λιμπρέτου τῆς ὀπερέτας τοῦ Σαμάρα Πόλεμος ἐν πολέμῳ, ὁ Γεώργιος Τσοκόπουλος συμμετεῖχε στὴ μουσικὴ ζωὴ τῆς πρωτεύουσας ποικιλοτρόπως. Σπουδαστὴς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ μαθητὴς ἀκόμη τοῦ γυμνασίου, ὑπῆρξε τὸ νεώτερο ἰδρυτικὸ μέλος τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Ἀθηνῶν,⁵⁵ ἐνῶ ἡ ἰδιαίτερη σχέση του μὲ τὴ μουσικὴ δὲν περιορίστηκε στὴν διεύθυνση τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος. Σύμφωνα μὲ δημοσίευμα στὸ Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1902 τοῦ Κ. Σκόκου, ὁ Τσοκόπουλος «ἀπὸ ἐτῶν ἥδη καταγίνεται εἰς συγγραφὴν μεγάλης ιστο-

σαρη, ἀλλὰ στὴν παριτούρᾳ ὑπάρχει τὸ ὄνομα τοῦ ἀδελφοῦ του Σπυρίδωνος.

54 Βλ. Ἐφημερὶς 78 (18 Μάρτ. 1896).

55 Παρότι ὁ Σπύρος Μοντσενίγος καὶ ὁ Θεόδωρος Συναδινὸς δὲν τὸν ἀναφέρουν, ὁ πρῶτος ἀριθμεῖ 12 ἰδρυτές (Μοντσενίγος, σ.π., σ. 330-1), ὁ δεύτερος 11 (Συναδινός, Ἰστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, 1824-1919, Ἀθήνα 1919, σ. 231), ἡ προσωπικὴ μαρτυρία τοῦ Τσοκόπουλου γιὰ τὴν ἰδρυση τῆς Φιλαρμονικῆς ποὺ δημοσιεύεται στὸ λεύκωμα Ἐλλὰς κατὰ τοὺς Ὀλυμπιακὸν Ἀγῶνας τοῦ 1896. Πανελλήνιον Εἰκονογραφημένον Λεύκωμα, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Ἐστίας, 1896 (σ. 348) ἀνεβάζει τὸν ἀριθμὸ τῶν ἰδρυτῶν στοὺς 19 καὶ συμπεριλαμβάνει σὲ αὐτοὺς καὶ τὸν ἑαυτό του, μαθητὴ γυμνασίου ἐν ἔτει 1889.

ρίας τῆς Μουσικῆς ἐν Ἑλλάδι», ἡ ὁποία ὅμως «δὲν ἀπεπερατώθη εἰσέτι», καὶ ἔτσι τὸ Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον δημοσίευσε τμῆμα του μὲ τίτλο «Ἡ μουσικὴ ἐν Ἀθήναις ἐπὶ τῆς πρώτης δυναστείας».⁵⁶ Ἄλλὰ καὶ τὸ κείμενο ποὺ συνέταξε μὲ ἀφοριμὴ τοὺς Ὀλυμπιακὸν Ἀγῶνες καὶ δημοσίευσε στὸ σχετικὸ λεύκωμα,⁵⁷ τὴν περίοδο μάλιστα ποὺ ὁ νεαρὸς δημοσιογράφος εἶχε ἥδη ἀναλάβει τὴ διεύθυνση τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος, εἶναι πολὺ σημαντικό, καθὼς μᾶς δίνει μοναδικές, ἐνίστε, πληροφορίες γιὰ τὴν ιστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς, ὅπως, π.χ., τὴν πληροφορία γιὰ τὴν ἐμπλοκὴ τοῦ ἴδιου στὴν ἰδρυση τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Ἀθηνῶν. Στὸ κείμενο αὐτὸ ὁ Τσοκόπουλος ἀποκαλύπτει καὶ τὴ φοίτησή του στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, γεγονὸς ποὺ ἔξηγει τὴν κάποια συμπάθεια γιὰ τὸν Γ. Νάζο καὶ τὸ ἔργο του, συμπάθεια ποὺ καθίσταται φανερὴ καὶ ἀπὸ τὸ σχετικὸ ἐκτεταμένο ἀρθρο, μὲ τὸ ὅποιο ἐγκαινιάζεται ἡ νέα φάση τῆς ἑφημερίδας, μὲ φωτογραφία τοῦ Νάζου στὸ ἔξωφυλλο.⁵⁸

Ἡ γνωριμία τοῦ Τσοκόπουλου μὲ τὸν Ναπολέοντα Λαμπελέτη θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὰ χρόνια τῆς ἰδρυσης τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας, καὶ δὲν θὰ ἥταν ἀστοχο γὰρ στὴν διετὴ παραμονὴ καὶ τῶν δύο στὸν Ἅλεξάνδρεια, τὸ 1893-95.⁵⁹ Θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἐμπλοκὴ τοῦ είκοσιπεντάχρονου, ἐν ἔτει 1896, δημοσιογρά-

56 Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1902, Ἀθήνα 1902, σ. 275-282. Δὲν γνωρίζουμε ἀν τελικὰ ὁ Τσοκόπουλος περάτωσε τὴν συγγραφὴ τῆς μουσικῆς ιστορίας ποὺ σχεδίαζε νὰ γράψει, πάντως δὲν ἔχει βρεθεῖ πρὸς τὸ παρὸν ἐνα συγκεντρωτικὸ ἐκτεταμένο κείμενο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ ἀποτελεῖ, καὶ τὸ πρόπλασμα ἔστω, αὐτοῦ τοῦ ἔγχειρήματος.

57 Ἡ Ἑλλὰς κατὰ τὸν Ὀλυμπιακὸν Ἀγῶνας τοῦ 1896, Πανελλήνιον Εἰκονογραφημένον Λεύκωμα, 1896, δ.π., σ. 346-349.

58 Δὲν εἶναι ἵσως τυχαῖο τὸ γεγονὸς πῶς ὁ Νάζος εἶναι ὁ μόνος συνθέτης ποὺ κοσμεῖ ἔξωφυλλο τῆς Β' περιόδου τῆς Μουσικῆς Ἐφημερίδος, καὶ ἀν ἔξαρέσουμε τὸ φύλλο 4-5 (Απρίλιος-Μάιος 1896), ὅπου ὑπάρχει ἡ φωτογραφία τῆς ἡθοποιοῦ Αἰκατερίνης Βερώνη, ἡ ἑφημερίδη δὲν δημοσιεύει ἀλλες εἰκόνες καλλιτεχνῶν. Οπως δὲν θὰ πρέπει νὰ εἶναι τυχαῖα καὶ ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ἄρθρου στὸ λεύκωμα τῶν Ὀλυμπιακῶν ἀγώνων γιὰ τὴν ὄποια ἐπιλέγονται οἱ εἰκόνες τῶν Φιλαρμονικῶν Κερκύρας καὶ Ἀθηνῶν, τοῦ Μάντζαρου, τοῦ Ξένδρα καὶ τοῦ Νάζου.

59 Ο Τσοκόπουλος διάθυνε τὸ διάστημα 1893-95 τὴν ἀλεξανδρινὴ ἑφημερίδα Όμονοια.

φου στὴν ἔκδοση τῆς *Mουσικῆς Ἐφημερίδος* δὲν ἦταν τυχαῖα: ὁ Τσοκόπουλος θὰ μποροῦσε νὰ εἴχε παρακινηθεῖ ἀπὸ τὸν Λαμπελέτ νὰ συνεχίσει τὸ ἔργο ποὺ ὁ τελευταῖος θὰ διέκοπτε φεύγοντας στὸ ἔξωτερικό.

Τὸ τελευταῖο εὐρισκόμενο φύλλο τῆς *Mουσικῆς Ἐφημερίδος* εἶναι τὸ τέταρτο (φύλλο 8-9-10, Αὔγουστος-Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1896), ἀλλὰ στὸν τύπο τῆς ἐποχῆς ὑπάρχει ἡ ἀναγγελία ἔκδοσης καὶ ἄλλου, ἀρκετὰ καταποιστική: «Τῆς παρ’ ἡμῖν μηνιαίας *Mουσικῆς Ἐφημερίδος* ἣν διευθύνει ὁ συνάδελφος κ. Γ. Τσοκόπουλος, ἔχομεν ὑπ’ ὅψιν τὸ νεώτερον τεῦχος καλλιτεχνικώτατον ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τέλους, ἀποτελοῦν δὲ μίαν ἀληθῆ καὶ μεγάλην πρόοδον διὰ τὴν πρωτεύουσάν μας. Περιέχει ὀκτὼ σελίδας ἐκλεκτῆς μουσικῆς, τέσσαρας ἔξωφύλλου καὶ τὸν νέον χορὸν τοῦ συρμοῦ, *pas des patineurs*, δστις παίζει ρόλον εἰς τὸ Παρίσι καὶ θὰ ἐπισκιάσῃ καὶ τὸ παρ’ ἡμῖν τὸ χαῖδεμένον πὰ ντὲ κατρ. Ἀπὸ τοῦδε ἐνθουσιωδῶς χορεύεται εἰς ἐκλεκτὰ σαλόνια τὸ *pas des patineurs*. Ὅποστηροίξατε

λοιπὸν τὴν *Mουσικήν* ἐφημερίδα διότι τῆς πρέπει».⁶⁰ Η ἀντίστοιχη ἀγγελία ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ φύλλο τῆς 30ης Νοεμβρίου 1896 τῆς *Ἐφημερίδος* μᾶς ἐνημερώνει ὅτι ἀφ’ ἐνὸς μὲν τὸ τεῦχος ἐκδόθηκε πρὶν τελειώσει ὁ *Νοέμβριος*, ἀφ’ ἑτέρου ὅτι ἦταν διμηνιαῖο, γεγονὸς ποὺ σημαίνει ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ τὸ τελευταῖο τοῦ ἔτους.⁶¹ Μὲ τὸ λανθάνον αὐτό, σήμερα, τεῦχος θὰ πρέπει νὰ ὀλοκληρώθηκε ἡ ἔκδοση τῆς *Mουσικῆς Ἐφημερίδος*, καθὼς τὸ 1897 καὶ ἡ δίνη τοῦ πολέμου καὶ τῆς ἥττας δὲν θὰ ἐπέτρεψαν τὴν ἔκδοση καὶ κυκλοφορίᾳ ἄλλου φύλλου. Ἔτσι ἡ καταστροφὴ τοῦ ’97 σκίασε καὶ τὸ λυκαυγὲς τοῦ «καθαρῶς» μουσικοῦ περιοδικοῦ τύπου στὴν Ἑλλάδα, καθὼς τὸ μοναδικὸ αὐτό, στὸ εἶδος του, ἐντυπο⁶² ἔμεινε οὐσιαστικὰ χωρὶς κληρονόμους: τὰ μουσικὰ περιοδικὰ τοῦ 20^{οῦ} αἰώνα ἀσχολήθηκαν λιγότερο μὲ τὴ μουσικὴ καὶ περισσότερο μὲ τὴ μουσικολογία, ἀκολουθώντας διαφορετικοὺς ιδεολογικοὺς προσανατολισμούς.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

60 *Nέα Ἐφημερίς* 339 (4 Δέκ. 1896).

61 «Η *Mουσικὴ Ἐφημερίς*, ἡ διευθυνομένη παρὰ τοῦ συναδέλφου κ. Γ. Τσοκοπούλου, ἐξεδόθη χθές [δήλ. 29 Νοεμ.] ἐν διπλῷ φυλλαδίῳ μὲ ὑλην πάντοτε ποικιλην, τερπνήν, πλουσίαν. Πλὴν τῶν ἄλλων μουσικῶν συνθεμάτων τῆς τελευταίας ἐποχῆς περιέχει καὶ τὸ περίφημον Πὰ δὲ πατινέρ, τὸν νέον ρωσσικὸν χορόν, δστις

ἀπὸ τοὺς Παρισίους εἰσάγεται πλέον καὶ εἰς τὰ ἀθηναϊκὰ σαλόνια». *Ἐφημερίς* 335 (30 Νοεμ. 1896).

62 Η ιδιαιτερότητα τῆς *Mουσικῆς Ἐφημερίδος* εἴχε ἐπισημανθεῖ καὶ ἀπὸ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς, βλ. ἐνδεικτικὰ *Nέα Ἐφημερίς* 29 (29 Ιαν. 1895) γιὰ τὴν περίοδο Λαμπελέτ καὶ *Ἐφημερίς* 131 (10 Μαΐου 1896), γιὰ τὴν περίοδο Τσοκόπουλου.



Γιὰ τὸ χαμὸ τῆς μάνας

ΕΝΑ ΠΡΩΤΟΛΕΙΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΑΛΕΚΟΥ ΞΕΝΟΥ

Hζωὴ τοῦ Ζακυνθίνοῦ συνθέτη Ἀλέκου Ξένου θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηριστεῖ πολυκύμαντη καὶ μὲ πολλὲς ἀνακατατάξεις, οἱ ὅποιες ὀφείλονται κυρίως στὶς γενναιὲς ἐπιλογές του. Στὸ παρὸν ἀρθροθὰ παρουσιάσουμε ἓνα ἀπὸ τὰ πρωτόλεια ἔργα τοῦ συνθέτη, τὸ ὅποιο βασίζεται πάνω στὴν ἀνάμνηση ἐνὸς τραγικοῦ συμβάντος ἀπὸ τὴν παιδική του ἡλικία.

Ο Ξένος ἔχασε τὸν πατέρα του Διονύσιο Ξένο ὅταν ἦταν ἀκόμη παιδί, ἔνα συμβάν ποὺ ἀποτυπώθηκε μὲ γλαφυρὸ τρόπο στὰ ἀδημοσίευτα ἀπομνημονεύματά του: «Ἄναπάντεχα χτύπησε τὸ σπιτικό μας ἡ δυστυχία. Ὁ πατέρας μου πέθανε ἀπὸ ἐγκεφαλικὴ συμφόρηση, ἀνήμερα τῶν Βαΐων. Γυρίζαμε μὲ τὴν ἄμαξα ἀπὸ προσκύνημα στὸν "Ἄγιο Διονύσιο. Κατέβηκε κοντὰ στὸ ἄγαλμα τοῦ Κάλβου γιὰ νὰ χαρετήσει τὸ νονὸ μου, τὸν Δρόσο καὶ ἄξαφνα ζαλίστηκε, ἔπειτα καὶ ξεψύχησε»¹. Τὸ δυσαναπλήρωτο κενὸ ποὺ ἀφήσει ὁ πατέρας ἀναγκάστηκε ἐκ τῶν συνθηκῶν νὰ τὸ ἀναπληρώσει ἡ μητέρα Ἀγγελικὴ Ξένου. «Ομως καὶ πάλι ἡ μοίρα δὲν στάθηκε εὐμενὴς γιὰ τὸν Ἀλέκο Ξένο καὶ τὸν ἀδερφὸ τοῦ Γιάννη. Ἡ μητέρα τους ἀσθένησε βαριὰ καὶ δὲν μποροῦσε νὰ ἀντεπεξέλθῃ στὶς βιοτικὲς ὑποχρεώσεις τῶν παιδιῶν της. Ἡ ἀπελπισία της τὴν ἐσπρωξε πρὸς τὸ ἀπονεονομένο διάβημα τῆς αὐτοκτονίας διὰ τοῦ πνιγμοῦ, μιὰ πράξη ποὺ ἔκρυψε αὐταπάρνηση καὶ ἀλτρουισμὸ διότι ἡ Ἀγγελικὴ Ξένου σκέφτηκε ὅτι μετὰ τὸ θάνατό της τὰ παιδιά της θὰ τίθονταν ὑπὸ τὴν προστασία εἴτε συγγενῶν εἴτε τοῦ κράτους καὶ τουλάχιστον θὰ εἶχαν τὰ ἀπαραίτητα γιὰ νὰ ζήσουν. Γιὰ τὴν προσχεδιασμένη πράξη τῆς μητέρας του ὁ Ξένος λέει στὰ ἀπομνημονεύματά του: «Συγνὰ ἀλλάζαμε χαμόσπιτα γιατί δὲν εἶχε νὰ πληρώσει τὸ νοίκι. Ἡ ἀνέχεια, οἱ κακουχίεις, ἡ ἀγωνία γιὰ τὴ ζωὴ μας καὶ ἡ ἐξάντληση τὴν ἐφερναν σιγὰ-σιγὰ στὸν τάφο. Τελευταῖα, ὅλο καὶ πιὸ συχνὰ ἀκουγα τὸ σπαραχτικὸ μοτίβο: Θὰ σᾶς ἀφήσω παιδιά μου, θὰ σᾶς ἀφήσω γιὰ νὰ ζήσετε ἐσεῖς»².

Εἶναι γεγονὸς ἀναμφισβήτητο ὅτι ὁ δημιουργὸς πολλὲς φορὲς βρίσκει τὴν ἔμπνευση μέσα ἀπὸ τὶς διασκολότερες καταστάσεις. Σίγουρα ὁ Ἀλέκος Ξένος θὰ ἦταν ἔνας διαφορετικὸς συνθέτης ἂν δὲν εἶχε ὑποστεῖ ὅλες αὐτὲς τὶς δοκιμασίες καὶ δὲν εἶχε ζήσει σὲ μία δύσκολη ἀλλὰ μεγαλειώδη ἐποχή, ὅπου τὰ κελεύσματα τῶν καιρῶν ἦταν ίσχυρά.

Τὸ ἐν λόγῳ τραγούδι γιὰ ὁρχήστρα εἶναι ἡ πρώτη, χρονικά, σύνθεση τοῦ Ξένου παρόλο ποὺ ἀπ’ ὅ,τι φαίνεται ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης δὲν τὸ θεωροῦσε ὡς ἔργο ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ συμπεριλαμβάνεται στὴν ἐργογραφία του. Ἀπόδειξη αὐτοῦ τοῦ

1 Ἀλέκος Ξένος, Αὐτοβιογραφία, χειρόγραφο, σ. 1.

2 Ξένος, δ.π., σ. 3.

ισχυρισμοῦ μας εἶναι μία φράση ἀπὸ τὴν αὐτοβιογραφία του, στὸ σημεῖο ποὺ ἀναφέρει τὸ πῶς καὶ ὑπὸ ποιὲς συνθῆκες συνέθεσε τὸ συμφωνικό του ποίημα Νέοι Σουλιῶτες τὸ Νοέμβριο τοῦ 1940. “Οπως ἀναφέρει ἐκεῖ: «Μέσα σὲ μία ἔβδομάδα “βγῆκε”» τὸ πρῶτο μου ἔργο. Τὸ ὄνόμασα Εἰσαγωγὴ στὴ Λευτεριὰ ἢ Νέοι Σουλιῶτες καὶ παιχτηκε ἀπὸ τὴν Ὁρχήστρα τοῦ Ραδιοφώνου τὸ 1941 μὲ διευθυντὴ τὸν Θεόδωρο Βαθαγιάννη». Γίνεται εὔκολα κατανοητὸ ὅτι ὁ Ξένος θεωροῦσε ως πρῶτο ἀντιπροσωπευτικό του ἔργο τοὺς Νέους Σουλιῶτες, ἵσως καὶ λόγω ἴστορικῆς συγκυρίας (τὸ ἔργο ξεκίνησε νὰ γράφεται ἀνήμερα τῆς 28ης Ὁκτωβρίου 1940).

Τὸ Γιὰ τὸ χαμὸ τῆς μάνας εἶναι ἔνα τραγούδι 28 μέτρων γιὰ κοντράλτο καὶ ὄρχήστρα, τὸ ὄποιο γράφτηκε τὸ 1939³ καὶ ἀπὸ ὅτι ἀναφέρεται στὸν κατάλογο ποὺ συνέταξε ὁ Διονύσης Μπουκουβάλας ὑπῆρχε καὶ σὲ μορφὴ φωνῆς μὲ συνοδεία πιάνου, ἡ ὅποια, πρὸς τὸ παρὸν τουλάχιστον, δὲν σώζεται. Ἡ παρτιτούρα ποὺ βρίσκεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ συνθέτη, τὸ ὄποιο πλέον φυλάσσεται στὸ τμῆμα ἴστορικῶν ἀρχείων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, εἶναι μία καθαρογραμμένη παρτιτούρα ἡ ὅποια ὀλοκληρώθηκε στὶς 15 Αύγουστου τοῦ 1942 ἀπὸ τὸν ἀντιγραφέα Καμιλλιέρη [sic]. Ἐδῶ διερέουμε νὰ ἀναφέρουμε ὅτι ὁ ἀντιγραφέας αὐτὸς δὲν θὰ πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὸν συνθέτη Λαυρέντιο Καμηλιέρη, ὁ ὄποιος εἶχε ἥδη μεταναστεύσει στὴν Ἀμερικὴ ἀπὸ τὸ 1905.⁴ Ἀλλωστε, τὸ ὄνομα I. Καμηλιέρης (μὲ αὐτὴ τὴν ὄρθογραφία πλέον) ἀναφέρεται καὶ σὲ μία ἀνέκδοτη ἐνορχηστρωμένη ἐκδοχὴ τοῦ Όλυμπιακοῦ Τμημονού Σπυρίδωνος Σαμάρα, ὅπως ἀναφέρει καὶ ἡ Στεφανία Μεράκου⁵ στὸ ἄρθρο της γιὰ τὴ μουσικὴ στοὺς Όλυμπιακοὺς Ἅγῶνες. Δυστυχῶς, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Ξένου, μὲ σημαντικότερη ἀπώλεια τὴν Συμφωνία ἀρ. 1 «τῆς Ἀντίστασης», δὲν ἔχει βρεθεῖ μέχρι στιγμῆς ἡ χειρόγραφη παρτιτούρα τοῦ συνθέτη.

‘Ο Διονύσης Μπουκουβάλας μας ἐνημερώνει ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι μία «προγενέστερη γραφὴ»⁶ τοῦ πρώτου τραγουδιοῦ μὲ τίτλο Θάλασσα σὲ ποίηση Κώστα Βάρναλη ἀπὸ τὸ ἔργο 4 Τραγούδια γιὰ δραματικὴ σοπράνο καὶ ὄρχήστρα ἐγγόρδων, τὸ ὄποιο ὑπάρχει καὶ σὲ ἐκδοχὴ γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο. Πράγματι, συγκρίνοντας κανεὶς τὴν ἐκδοχὴ γιὰ πιάνο καὶ φωνὴ τῆς Θάλασσας μὲ τὸ Γιὰ τὸ χαμὸ τῆς μάνας παρατηρεῖ ὅτι τὸ μουσικὸ ὑλικὸ εἶναι οὐσιαστικὰ κοινό, παρ’ ὅλο ποὺ στὴ Θάλασσα γίνεται ἐκτενέστερη ἐπεξεργασία τοῦ θεματικοῦ ὑλικοῦ, ἡ ὅποια ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴν παραγωγὴ ἐνὸς πιὸ ὀλοκληρωμένου μουσικοῦ ἀκούσματος, δεῖγμα τῆς συνθετικῆς ωριμότητας τοῦ Ἀλέκου Ξένου τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔγραψε τὴν Θάλασσα. Οἱ διαφορὲς ἐντοπίζονται στὶς συγχέες ἐναλλαγές τοῦ μέτρου ἀπὸ 9/8 σὲ 7/8 καὶ τανάπαλιν, τὶς διαφορετικὲς μετρονομικές ἐνδείξεις καθὼς καὶ τὶς ἐν γένει ἀρμονικὲς καὶ μελωδικὲς ἐπεξεργασίες τοῦ ἀρχικοῦ μοτιβικοῦ ὑλικοῦ.

Τὸ κείμενο τοῦ Κώστα Βάρναλη πάνω στὸ ὄποιο βασίζεται ἡ Θάλασσα προέρχεται ἀπὸ τὸ ποίημα Νὰ σ’ ἀγναντεύω θάλασσα ἀπὸ τὸν πρόλογο στὴν ποιητικὴ σύνθεση (ὅπως τὴν τιτλοφορεῖ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας) Φῶς ποὺ καίει, ἔνα

3 Διονύσης Μπουκουβάλας, «Κατάλογος ἔργων Ἀλέκου Ξένου (1912-1995)», *Mουσικολογία*, 18, σ. 169.

4 George Leotsakos. “Camilieri, Lorenzo,” στὸ *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04659> (accessed November 21, 2008).

5 Στεφανία Μεράκου. «Μουσικὴ καὶ Μουσικοὶ στοὺς Όλυμπιακοὺς Ἅγῶνες τῆς Ἀθήνας τὸ 1896», στὸ Τετράδιο, <http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=2088&la=1> (πρόσβαση 21 Νοεμβρίου 2008).

6 Μπουκουβάλας, ὅ.π., σ. 184.

7 Νεοελληνικὴ ποιητικὴ ἀνθολογία Παπύρου, Ἀθήνα, Πάπυρος, 1995, σ. 52-53.

βιβλίο που έκδόθηκε τὸ 1922 καὶ ἀνατυπώθηκε τὸ 1933 μὲ ἀναθεωρήσεις. Κανεὶς δὲν πρέπει νὰ παραγνωρίζει καὶ τὴ συγγενῆ ἴδεολογικὴ καὶ πολιτικὴ κατεύθυνση τῶν Βάρναλη καὶ Ξένου, ἡ ὅποια ἵσως νὰ ἔπαιξε ρόλο στὴν ἐπιλογὴ τοῦ κειμένου γιὰ τὴν Θάλασσα. Ἀντιθέτως, τὸ κείμενο ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὸ Γιὰ τὸ χαμὸ τῆς μάνας δὲν εἶναι ἐνυπόγραφο, ἐνῶ ὁ συνθέτης δὲν ἀναγράφει στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου ποιὸς εἶναι ὁ στιχουργός, ὁ ὅποιος θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἀλέκος Ξένος, μιὰ εἰκασία ποὺ φάνεται ἀρκετὰ πιθανή. Η ἀπλότητα καὶ τὸ περιορισμένο εὗρος τοῦ κειμένου ἐνισχύουν τὴν ἀποψή αὐτή. Παραθέτουμε τοὺς στίχους διατηρώντας τὴν ὄρθογραφία:

Πλατειά μου θάλασσα ποὺ κρύβεις τὴ δόλια μάνα μου
Κύμα, κύμα ποιὸ μνῆμα πού μου τὴν σκέπασες
[δυσανάγνωστες δυὸ λέξεις] ἔφερες λίγα λουλούδια νὰ τῆς ρίξω
Πλατειά μου θάλασσα ποὺ κρύβεις τὴ δόλια μάνα μου
Τὴ δόλια μάνα μου
Μάνα μου

Τὸ κείμενο εἶναι συγκινησιακὰ φορτισμένο μὲ ἔντονα αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα, ἐνῶ σίγουρα δὲν διεκδικεῖ δάφνες ποιητικῆς ποιότητας. Σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ μουσικὸ κείμενο ἔκφράζει μὲ τὸν πλέον προφανῆ τρόπο τὸν προσωπικὸ χαρακτήρα τοῦ κομματιοῦ.

Τὰ πρωτόλεια ἔργα, ἔστια ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωση ποὺ εἶναι «ἀποκηρυγμένα» ἀπὸ τοὺς δημιουργούς τους, καθίστανται κάποιες φορὲς κομβικῆς σημασίας ἀναφορὲς διότι δύνανται νὰ ἐμπεριέχουν σημαντικὸ ὑλικό, εἰδικὰ γιὰ τὸν ἔρευνητή. Μελετώντας ἔργα τῆς ἀτυπικῆς, πρώτης δημιουργικῆς περιόδου ἐνὸς συνθέτη μπορεῖ κανεὶς νὰ ἔξαγάγει συμπεράσματα καὶ νὰ κατανοήσει πρακτικὲς ποὺ ἀκολουθήθηκαν ἀργότερα καὶ μάλιστα νὰ δεῖ τὶς πρῶτες ἄγουρες προσπάθειες καὶ πειραματισμούς. Γιὰ παράδειγμα, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τυχαῖο γεγονὸς ὅτι ὁ Ἀλέκος Ξένος ἔγραψε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του ἐνα σημαντικὸ ἀριθμὸ ἔργων γιὰ φωνή, ὅπως ἀλλωστε φαίνεται ἀπὸ τὴν ἔργογραφία του⁸, ὅταν τὸ πρῶτο του ούσιαστικὰ γνωστὸ ἔργο εἶναι ἐνα τραγούδι γιὰ κοντράλτο καὶ ὄρχήστρα. Ἐρευνώντας λοιπὸν τὰ πρωτόλεια ἔργα δὲν εἶναι σὲ καμία περίπτωση χαμένος χρόνος γιὰ τὸ μουσικολόγο ἀλλὰ μία ἐνατένιση στὴ μετέπειτα συνθετικὴ πορεία ἐνὸς δημιουργοῦ ποὺ εἶναι πιθανὸ νὰ τὸν ἀνταμείψει πολλαπλῶς δίνοντας ἀπαντήσεις σὲ ἔρωτήματα ποὺ κάποιες φορὲς ταλανίζουν τὸν ἔρευνητή.

Α ΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ



8 Βλέπε τὸν «Κατάλογο ἔργων Ἀλέκου Ξένου» ἀπὸ τὸν Διονύση Μπουκουβάλα, στὸ Μπουκουβάλας, ὥ.π.

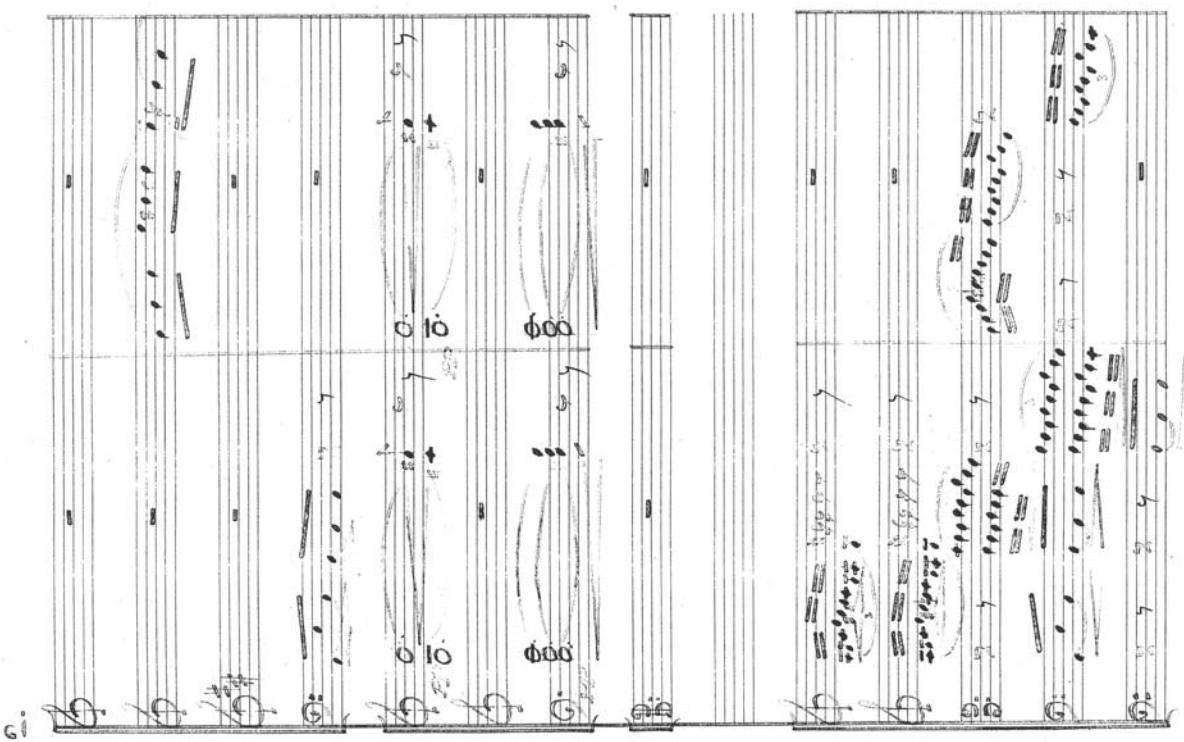
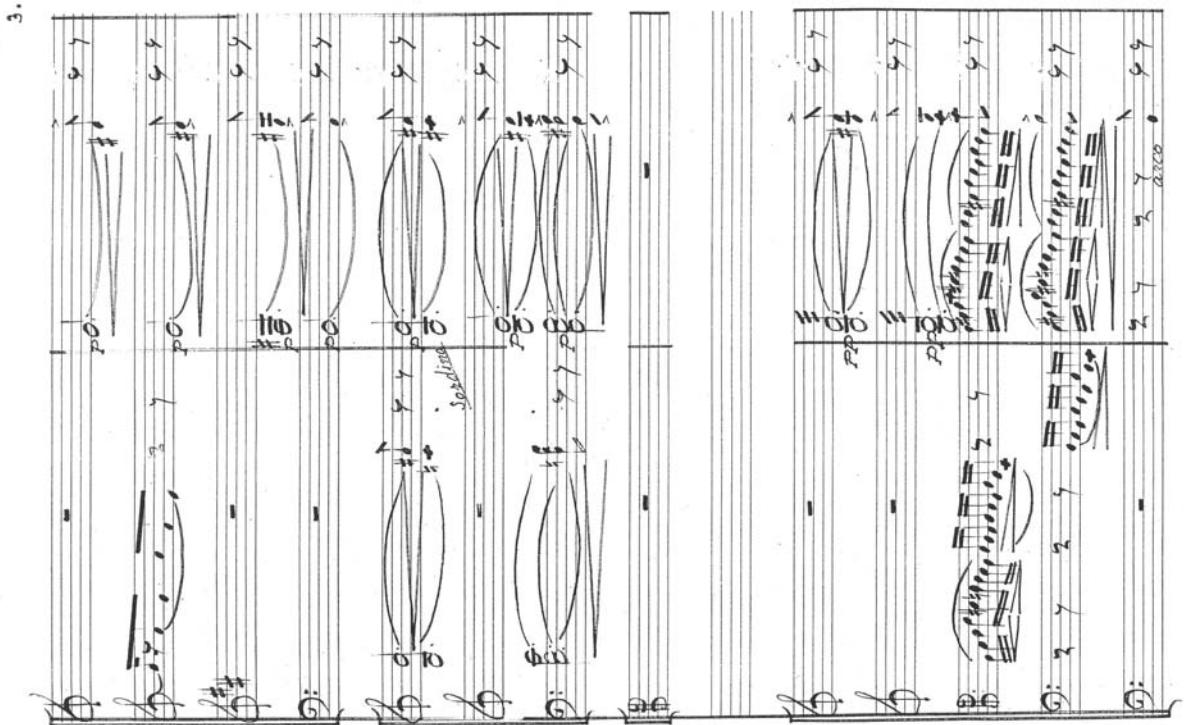
A handwritten musical score for piano in 2/4 time. The score consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It includes measures for Bassoon, E♭ Clarinet, Flute, Violin I, Violin II, Cello, and Bassoon. The second system begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It includes measures for Bassoon, E♭ Clarinet, Flute, Violin I, Violin II, Cello, and Bassoon.

A handwritten musical score for piano in 2/4 time. The score consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It includes measures for Bassoon, E♭ Clarinet, Flute, Violin I, Violin II, Cello, and Bassoon. The second system begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It includes measures for Bassoon, E♭ Clarinet, Flute, Violin I, Violin II, Cello, and Bassoon.

TITO TO XEΛWOTΗΣ ΜΑΝΕΣ

G. G. ENOY

PARTITURA



5

Handwritten musical score for two voices. The top staff is for the Alto (A) and the bottom staff is for the Soprano (S). The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature is common time (indicated by 'C'). The vocal parts are mostly empty, with some melodic lines consisting of vertical stems and short horizontal dashes. The Alto part has a melodic line starting at measure 10. The Soprano part has a melodic line starting at measure 10. There are several fermatas (dots over notes) and a repeat sign with a '2' above it.

4.

Handwritten musical score for two voices. The top staff is for the Alto (A) and the bottom staff is for the Soprano (S). The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature is common time (indicated by 'C'). The vocal parts are mostly empty, with some melodic lines consisting of vertical stems and short horizontal dashes. The Alto part has a melodic line starting at measure 10. The Soprano part has a melodic line starting at measure 10. There are several fermatas (dots over notes) and a repeat sign with a '2' above it.

7.

This page contains two systems of music. The first system has six measures. The second system has four measures. Measures 1-3 feature eighth-note patterns with various dynamics like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). Measures 4-6 show sixteenth-note patterns with dynamics. Measure 7 starts with a forte dynamic and includes a fermata over the first note. Measure 8 concludes with a dynamic marking of 4/4.

6.

This page contains two systems of music. The first system has six measures. The second system has four measures. Measures 1-3 feature eighth-note patterns with dynamics. Measures 4-6 show sixteenth-note patterns with dynamics. Measure 7 starts with a forte dynamic and includes a fermata over the first note. Measure 8 concludes with a dynamic marking of 4/4.

Partitura de la Obertura de Dvóřák.

Più Animato

8.

41.

A. Tempo mezzo Lento

Oboe.

10. *W/V*

A. Tempo mezzo Lento

Cong. Sings.

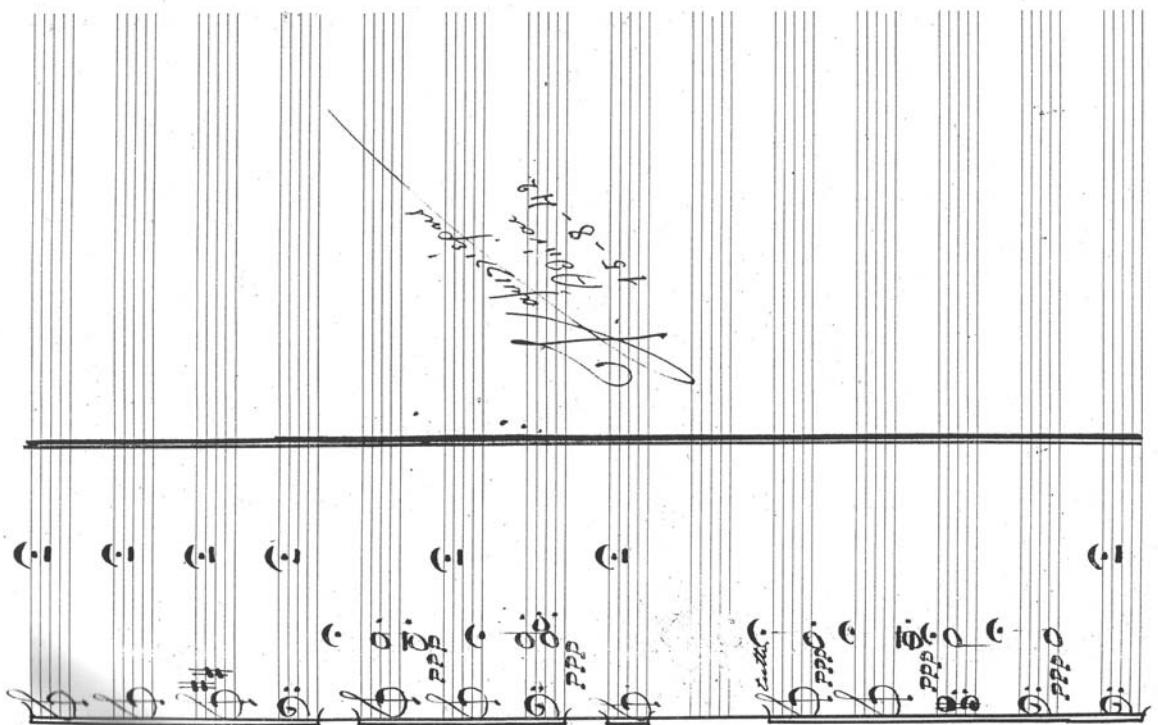
1st. T. Solo

13.

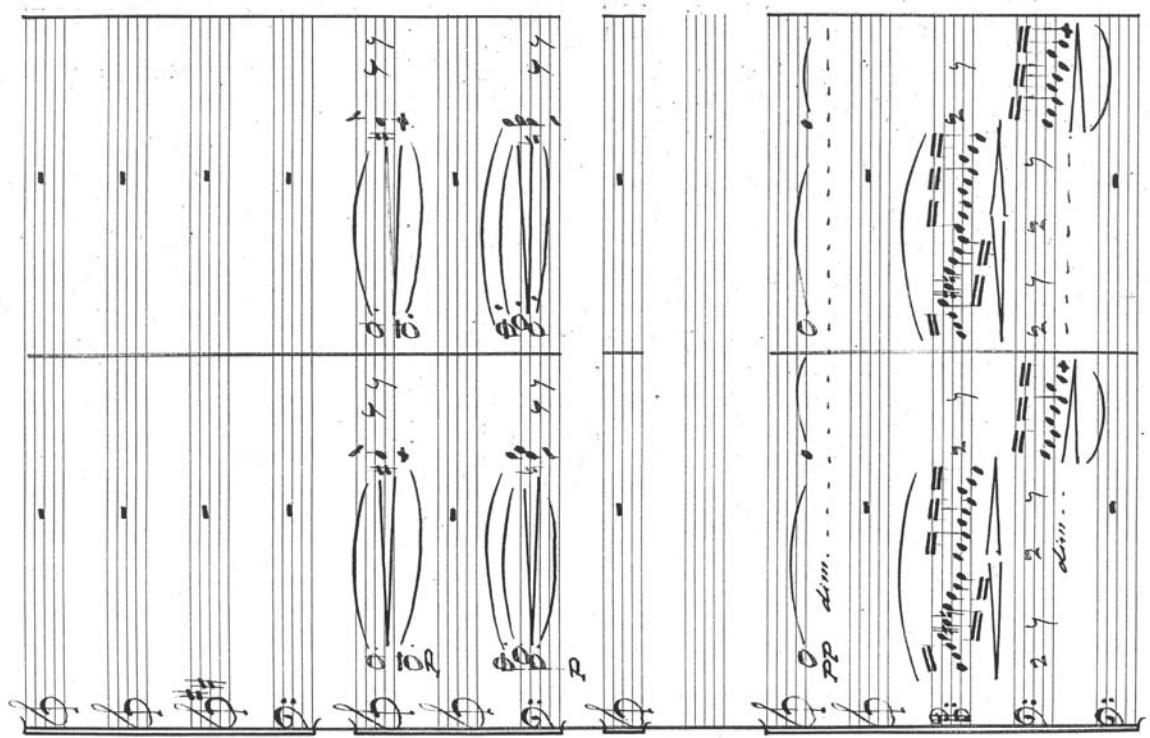
Handwritten musical score for four voices. The score consists of four systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line (indicated by a bass clef and a 'C' symbol). The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and basso. The basso continuo part includes a basso line with slurs and grace notes, and a keyboard line with vertical stems and grace notes. Measure numbers 1 through 4 are present above the vocal parts. The score is written on five-line staff paper.

12.

Handwritten musical score for four voices. The score consists of four systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and basso. The basso continuo part includes a basso line with slurs and grace notes, and a keyboard line with vertical stems and grace notes. Measure numbers 1 through 4 are present above the vocal parts. The score is written on five-line staff paper.



14.



ΟΝΟΜΑΤΟΘΕΣΙΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΙΜΟΤΗΤΑ ΟΙ ΕΠΙΛΟΓΕΣ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΓΡΙΤΣΑΝΗ

Στὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ νεοελληνικὴ ὄνομασία τοῦ φλάουτου, ποὺ δημοσιεύθηκαν στὸ προηγούμενο τεῦχος τοῦ Μουσικοῦ Ἐλληνομονήμονα,¹ ἀναφέρθηκαν δυὸ περιπτώσεις καθαρολογικῶν κειμένων τοῦ 19^{ου} αἰώνα, κατὰ τὶς ὁποῖες οἱ νεολογικὲς ὄνομασίες τῶν μουσικῶν ὄργάνων συνοδεύονταν, εἴτε σὲ παρένθεση εἴτε ὡς ἐπεξηγήσεις, ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες λεκτικὲς (φωνολογικὲς καὶ γραμματικὲς) προσαρμογές τῶν ἵταλικῶν ὅρων. Οἱ περιπτώσεις αὐτὲς ἀξιολογήθηκαν ὡς ἔνδειξεις γιὰ τὴν ἐπιβίωση, στὴν καθομιλουμένη τῆς ἐποχῆς, μιᾶς παράλληλης ἵταλογενοῦς μουσικῆς ὄρολογίας ποὺ παρέκαμπτε τὸ κριτήριο τῆς παλαιότητας (καὶ τὸ παρεπόμενο τῆς «έθνικῆς καθαρότητας»), σὲ ὅφελος τῆς ἀναγνωρισμότητας² – καὶ, κατὰ συνέπεια, τῆς ἄμεσης καὶ χωρὶς διφρούμενα συνενόησης. Πράγματι, εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ φανταστοῦμε τοὺς ὄργανοπαῖκτες τῶν Ἑλληνικῶν ἀστικῶν κέντρων τοῦ 1880 ἢ τοῦ 1890 νὰ μιλοῦν γιὰ «ὁφιαύλους», «κέρατα» καὶ «βαρυβαρβίτους», στὴν καθημερινή τους προφορικὴ ἐπικοινωνίᾳ μὲ συναδέλφους, μαέστρους καὶ εἰσαγωγεῖς ἢ ἐπισκευαστές ὄργάνων: ὁ δύσπιστος ἀναγνώστης ἀς ἀναλογιστεῖ τὸ κόστος, σὲ ἀσυνεννοησία καὶ σὲ συνακόλουθο χρόνο μουσικῶν δοκιμῶν, ποὺ θὰ κατέβαλλε ὁ καθαρολόγος ἀρχιμουσικός, ἀν εἴχε τὴν ἀτυχῆ ἔμπινευση νὰ χρησιμοποιήσει τὶς παραπάνω ὄνομασίες γιὰ νὰ ἐπισημάνει ἔνα φάλτσο τοῦ σερπεντόνε ἢ νὰ ζητήσει ἀπὸ τὰ κόρνα περισσότερη ἔνταση ἢ νὰ προτρέψει τὰ τσέλα νὰ παιζούν τὴ μουσικὴ φράση μὲ ἐντονότερο βιμπράτο.

Τὸ πρόβλημα ὃσων θέλησαν νὰ ἀκολουθήσουν τὸ πρώτῳ παράδειγμα τοῦ Φλογαῖτη (ποὺ «έπροσπάθησ[ε] νὰ μεταχειρισθ[ῇ] παλαιὰ ὄνόματα, ὃσων ἐγνώριζ[ε] ταυτότητα τῆς σημασίας»³), ἀλλὰ καὶ τῶν «νεοφωτίστων τῆς γλώσσης καθαριστῶν» (ποὺ χαρακτηρίστηκαν ἔτσι ἀπὸ τὸν Ἀγγελο Βλάχο,⁴ προφανῶς λόγω τοῦ ζήλου μὲ τὸν ὅποιο ἐπιδόθηκαν στὴν ἀναζήτηση ἔθνοπρεπῶν ὅρων), ἥταν ὅτι τὰ ἀρχαιοελληνικὰ ὄνόματα τῶν μουσικῶν ὄργάνων ἀναφέρονταν σὲ ἀντικείμενα ἐν πολλοῖς ἄγνωστα ἢ ξεχασμένα καὶ, πάντως, ἀσύμβατα μὲ τὰ ἐν χρήσει ἀπὸ τὶς νεώτερες κοινωνίες, ἀνατολικές ἢ δυτικές. Σὲ ἀντίθεση, λ.χ., μὲ τὰ νεότερα ξύλινα πνευστά, τὰ ὅποια θὰ μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι κατάγονται ἀπὸ (ἢ, τουλάχιστον, ὅτι σχετίζονται, κατασκευαστικὰ καὶ τεχνικά, μὲ) τὸν ἀρχαιοελληνικὸ αὐλό, τὰ νεότερα ἔγχορδα μὲ δοξάρι δὲν μποροῦσαν νὰ ἀναζητήσουν τὸ ὄνοματολογικό τους πρότυπο στὸ ὄργανολόγιο τῆς Ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας. Ἐνδεικτικὴ ἀυτῆς τῆς ἀδυναμίας, ἡ διαμάχη μεταξὺ τοῦ ποιητῆ, μεταφραστῆ καὶ λόγιου Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίτση (1819-1890) καὶ τοῦ μουσικοῦ – καὶ μουσικολόγου – Θεμιστοκλῆ Πολυχράτη (1862-1926). Σὲ μιὰ μελέτη του γιὰ τὴ σωστὴ χρήση τῶν ρημάτων «παιανίζω», «κρούω» καὶ «ἀνηγῶ», ὁ Σκυλίτσης φάνηκε νὰ ταυτίζει τὰ ἀρχαϊκὰ ὄργανα «μάγαδιν» καὶ «βάρβιτον» μὲ τὰ νεότερα

¹ Χάρης Ξανθουδάκης, «Ἐλληνικὴ μουσικὴ ὄρολογία. Συμπληρωματικὰ γιὰ τὸ “φλάουτο”, Μουσικὸς Ἐλληνομονήμων 1 (Σεπτ.-Δεκ. 2008), σ. 24-25.

² Γιὰ τὰ κριτήρια ἔξελληνισμοῦ τῆς μουσικῆς ὄρολογίας, βλ. Ξανθουδάκης, «Ἐλληνικὴ μουσικὴ ὄρολογία. Ἡ Νεολογικὴ μουσικὴ ὄνοματοθεσία καὶ τὸ παράδειγμα τῶν Εὔλινων Πνευστῶν», Τριμηνιαῖ Δελτίο Ἐργαστηρίου Ἐλληνικῆς Μουσικῆς 3 (Ιούλ.-Σεπτ. 2006), σ. 12-14.

³ Ἄναφέρεται στὸ δ.π., σ. 12.

⁴ Ἄναφέρεται στὸ Ξανθουδάκης, «[...] Συμπληρωματικὰ γιὰ τὸ “φλάουτο”», δ.π., σ. 25.

«βιολί» και «λαοῦτον», άντιστοιχα.⁵ Μὲ ἀφορμὴ τὴν παρενθετικὴν αὐτὴν ἀντιπαραβολή, ὁ Πολυκράτης δημοσίευσε ἐκτενῆ μελέτη περὶ τῶν ἀρχαιοελληνικῶν ἔγχρόδων,⁶ στὴν ὥποια μεταξὺ ἄλλων ἀμφισβητοῦσε τὴν ἀναλογία, ἐπικαλούμενος μορφολογικὲς καὶ χρηστικὲς διαφορές,⁷ ἐπέκρινε τὴν χρησιμοποίηση τῆς γενικῆς λέξης «τετράχορδον» γιὰ τὴν ὀνομασία τοῦ βιολοῦ,⁸ ἀποδεχόταν τὴν νεοελληνικὴν ἀπόδοση τοῦ «violoncello» μὲ τὴν ἀρχαιοελληνικὴν λέξην «βάρβιτος»⁹ – ἀπόδοση, ποὺ πρέπει νὰ ἦταν ἡδη διαδεδομένη¹⁰ – καὶ κατέληγε στὴν τριάδα τῶν ὅρων «βιολίον», «βιόλα» καὶ «βάρβιτος» γιὰ τὴν ἀντίστοιχη ἵταλικὴ τριάδα «violino», «viola» καὶ «violoncello»,¹¹ ἀποφεύγοντας νὰ ἀσχοληθῇ μὲ τὴν ἐλληνικὴν ἀπόδοση τοῦ «contrabasso».¹² Ο Πολυκράτης διατήρησε τὴν

5 Ι. Ἰσιδωρίδης Σκυλίσσης, «Παιανίζω», Ποικίλη Στοά 5 (1885), σ. 389-392.

6 Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης, «Ἡ Μάγαδις καὶ τὸ Βιολίον», Ἐβδομάς 126-130 (1886), σ. 353-355, 363-365, 376-378, 389-391, 401-403.

7 Ὁ.π., σ. 354.

8 Ὁ.π. σ. 403. Τὴ λέξη εἰσήγαγε, μαζὶ μὲ τὴ δημώδη «τὸ βιολί», ὁ Γεώργιος Βεντότης (Λεξικὸν τρίγλωσσον, Βιέννη, τυπ. Ἰωσήφ Βαουμεϊστέρου, 1770), ὡς ἐλληνικὴν ἀπόδοση τῆς ἵταλικῆς «violin» καὶ τῆς γαλλικῆς «violon». Η διπλὴ αὐτὴ ἀπόδοση ἐπιβιώνει στὴ λέξικογραφικὴ παράδοση (π.χ. Ἀντώνιος Θ. Ἡπίτης, Λεξικὸν Γαλλοελληνικόν, Ἀθήνα, τυπ. Π. Α. Πετράκου, 1911, λ. «violon»), ἐνῶ ἡ λ. «τετράχορδον», ἀντὶ τῆς δημώδους «βιολί» διατηρεῖται τουλάχιστον μέχρι τὸ 1930 (βλ. πὸ κάτω). Ἀποκλειστικὰ μὲ τὴ λ. «βιολί(ον)» ή «βιολίνο(ν)» ἀπόδιδον τὸν ἔνοργλωσσο ὅρο, μεταξὺ ἄλλων, τὰ λεξικὰ τοῦ Γεωργίου Πολυμέρου (Λεξικὸν Ἀγγλο-ελληνικόν, Ἐρμούπολη, τυπ. Γ. Πολυμέρου, 1854), τοῦ Σκαρλάτου Βυζάντιου (Dictionnaire Français-grec, 2^η ἔκδοση, Αθήνα, τυπ. Ἀνδρέου Κορομηλᾶ, 1856· ὁ συγγραφέας προτάσσει τὴν ἐμφηνεία «λύρα τετράχορδος») καὶ τοῦ Κωνσταντίνου Βαρβάτη (Λεξικὸν Γαλλο-ελληνικόν, Ἀθήνα, Γ. Στ. Γεωργαντᾶς, 1860).

9 Πολυκράτης, Ὁ.π., σ. 363. Ἡ ἀντίστοιχία ἀπαντᾶ καὶ στὸ Ἡπίτης, Ὁ.π., λ. «violoncelle» («βάρβιτος, μέγα βιολίον, βιολοντσέλον»), ἐνῶ ὁ Βαρβάτης, (ὅ.π., λ. «alto»), χρησιμοποιεῖ τὸ «βάρβιτος» ὡς συνώνυμο του «βιολίον» («alto· ὑψίτονον, ὅργανον παρομοιάζον τὴν βάρβιτον (violon), ἀλλὰ παχύτερον, καὶ ὑψηλότερον») καὶ προτιμᾶ νὰ ἀποδῷσει τὴ γαλλικὴ λ. «violoncelle» μὲ τοὺς ὅρους «βιολίον κοιλόφθοιγγον, κοῖλον». Ο Λαυράγκας, ὅπως θὰ δοῦμε, δονομάζει «βάρβιτον» τὴ βιόλα.

10 Συνάγεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Πολυκράτης θεωρεῖ τὴν ἀπόδοση αὐτονόητη καὶ δὲν τὴν αἰτιολογεῖ.

11 Πολυκράτης, Ὁ.π., σ. 403.

12 Περιορίζεται ἀπλῶς νὰ ἀπορρίψῃ τὴν ὑποδιαιρέση σὲ «ἔλαφρὰν βάρβιτον» (violoncello) καὶ «βαρείαν βάρβιτον» (contrabasso), Ὁ.π. Γιὰ τὸ βιολοντσέλο ὁ Βασίλειος Λάκων (Στοιχεῖα Φυσικῆς, 2^η ἔκδοση, Ἀθήνα, τυπ. Α. Κτενᾶς καὶ Π. Σούτσα, 1863, σ. 285) χρησιμοποιεῖ τὴν περίφραση «βαρύτονον τετράχορδον», ἀπὸ τὴ σύντημση τῆς ὥποιας πιθανὸν νὰ παράγονται τὸ «βαρύχορδον» τοῦ

μικτὴ αὐτὴ τριάδα καὶ σὲ πολὺ μεταγενέστερα κείμενα,¹³ παραβλέποντας τὴν ἔνσταση τοῦ Σκυλίτση¹⁴ γιὰ τὴ νομιμότητα ἀπόδοσης τοῦ «violoncello» μὲ τὸν ἀρχαιοελληνικὸν ὅρο «βάρβιτος» – νομιμότητα ἀσυμβίβαστη πρὸς τὴν ἐπιχειρηματολογία ποὺ εἶχε ἀναπτύξει ὁ ἀρχαιοιγενώστης μουσικός. Σημειώτεον ὅτι τὸ ἴδιο κεντρικὸ πρόβλημα ὑποχρέωσε τὸν Γεώργιο Σκιάθῳ νὰ ὀνοματίσει τὰ ἔγχροδα μὲ δοξάρι, ὅχι κατ’ ἀναλογίαν τῆς ἐλληνογενοῦς ὄρολογίας τῶν ξύλινων πνευστῶν,¹⁵ ἀλλὰ νίοθετώντας, ἐδὼ, μιὰν ἐπέκταση τῆς μικτῆς τριάδας τοῦ Πολυκράτη, σὲ μικτὴ τετράδα («βιολίον», «βιόλα», «βιολοντσέλλον», «βαθύχορδον»)¹⁶ καὶ ἀφήνοντας γιὰ τὸν Διονύσιο Λαυράγκα τὴν τελευταῖα, χρονολογικά, διατύπωση μᾶς συστηματοποιημένης (ἀν καὶ λιγότερο συστηματικῆς, ἀπ’ ὅτι στὴν περίπτωση τῶν ξύλινων πνευστῶν) ἐλληνογενοῦς καὶ ἐθνοπρεποῦς τετράδας ὅρων μὲ ἐμφανές, ὅπως πιστοποιοῦν οἱ παρενθέσεις, τὸ πρόβλημα τῆς ἀναγνωρισμότητας: «τετράχορδον (βιολί)», «βάρβιτος (βιόλα)», «βαρυβάρβιτος (βιολοντσέλλον)», «βαθύχορδον (κοντραμπάσο[sic])».¹⁷

Η θεωρητικὴ ἀναγωγὴ τῆς ἀναγνωρισμότητας σὲ πρώτιστο κριτήριο ἔξελληνισμοῦ τῶν ἵταλογενῶν μουσικῶν ὅρων καὶ ἡ ἐμπρακτὴ ἀναβάθμιση τῶν ὀνομασιῶν ποὺ εἰδαμε νὰ διαδραματίζουν παρενθετικὸ ἐπεξηγηματικὸ ρόλο σὲ κείμενα γραμμένα σὲ καθαρεύουσα, μέχρι καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20^{οῦ} αἰώνα, ἀπαντᾶ, γιὰ πρώτη πιθανότατα φορά, σ’ ἕνα μικρὸ διδακτικὸ πόνημα τοῦ Παναγιώτη Γριτσάνη (1835-1898), γραμμένο στὴν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου τὸ 1888 καὶ τυπωμένο τὴν ἴδια χρονιά

Γριτσάνη, ποὺ θὰ συναντήσουμε στὴ συνέχεια· ἀντίθετα, ὁ Κουμανούδης ἔρμηνει τὸ ἀποθηραυρισμένο «βαρύχορδον» ὡς «φραγκιστὶ κοντραμπάσο» (Σπέφανος Α. Κουμανούδης, Συναγωγὴ νέων λέξεων, τ. Α’, Ἀθήνα, τυπ. Π.Δ. Σακελλαρίου, 1900, λ. «βαρύχορδον»).

13 «Ἐκ τῆς ἱστορίας τῆς μουσικῆς, Ἐγχορδα ὅργανα», Ἀνατολή Εἰκοστοῦ Αἰῶνος 1 (1902), σ. 27-28· Ἀρμονική. Ἐπὶ τὴ βάσει τῶν δοκιμωτέρων τῆς νεωτέρας μουσικῆς συγγραφέων, Ἀθήνα, τυπ. Σπ. Κουσουλίνου, 1909, σ. 304 καὶ 305. Στὴ μελέτη τοῦ 1902 τὸ κοντραμπάσο ἐμφανίζεται ὑπὸ τὴν ὀνομασία «βαρύχορδον»· εἶναι δῆμως ἀξιοσημείωτο ὅτι, στὶς κεφαλίδες τῶν δυὸς σχετικῶν παραγράφων, τὰ ὀνόματα τῶν δυὸς βαθύτερων ἔγχροδων συνοδεύονται ἀπὸ τὶς ἐντὸς παρενθέσεως πρωτότυπες ἵταλικὲς λέξεις – «ΒΑΡΒΙΤΟΣ (violoncello)», «ΒΑΡΥΧΟΡΔΟΝ (contrabasso)».

14 Ι. Ἰσιδωρίδης Σκυλίσσης, «Ἐπιστολή», Ἐβδομάς 132 (1886), σ. 425-527· ἡ ἐν λόγω ἔνσταση διατυπώνεται στὴ σ. 426.

15 Ξανθουσδάκης, [...] Συμπληρωματικὰ γιὰ τὸ «φλάουτο», Ὁ.π., σ. 13-14.

16 Hugo Riemann, Ἐπίτομος Ἰστορία τῆς Μουσικῆς, μτφρ. Γεώργιος Κ. Σκλάβος, Ἀθήνα, Μουσικὰ Χρονικά, 1933, σ. 43-44.

17 Διονύσιος Λαυράγκας, Ἐγκόπλιτον Μουσικῆς Τέχνης, Ἀθήνα, Γαϊτάνος, 1937, σ. 99 καὶ 132α.

στήν Αθήνα.¹⁸ Ο Ζακύνθιος συγγραφέας, περισσότερο γνωστός για την έμπλοκή του στη συζήτηση περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς¹⁹ και γιὰ τὴ συγκριτικὴ μελέτη τῶν ἀρχαιοελληνικῶν καὶ νεοελληνικῶν ποιητικῶν μέτρων,²⁰ ήταν ἀναμφίβολα βαθὺς ἀρχαιογνώστης,²¹ ἀλλὰ οἱ δόκιμοι ρωμένες ἐπαγγελματικὲς μουσικὲς του σπουδές στήν Ιταλία²² δὲν τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ ὑποτιμᾶ τὴν ἀξία τῆς ἀκριβολογίας καὶ τῆς ἀμεσότητας στὴ μουσικὴ ἐπικοινωνίᾳ.

Ἐτοι, στὸν «Πρόλογο» τοῦ διδακτικοῦ του ἔγχειρι δίου δηλώνει:

Ἐν τῇ ἔξελληνίσει τῶν ὅρων, δσον τὸ δυνατὸν ἐτήρησα προσέγγισίν τινα πρὸς τοὺς ἥδη καθιερωμένους ὅρους

ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἐσπερίᾳ πρωτουργῶν τῆς μουσικῆς ταύτης, διότι καὶ ἡ ἔννοια αὐτῶν καλῶς δηλοῦται καὶ συνενόησις κρέσσων μεταξύ ἡμῶν καὶ τῶν ξένων ἐπιτυγχάνεται.²³

Στὸ τέταρτο Κεφάλαιο τοῦ θεωρητικοῦ μέρους, ὅπου πραγματεύεται τὰ «Οργανα ἐκφράσεως τῆς μουσικῆς», ὁ Γριτσάνης παραθέτει κατάλογο μὲ τὰ ὄργανα «τὰ γνωστότερα καὶ τὰ μᾶλλον ἐν χρήσει σήμερον ἐν τῇ εὐρωπαϊκῇ μουσικῇ», σὲ τρεῖς στῆλες· ἡ μεσαία περιλαμβάνει τὶς ἴταλικές ὄνομασίες, ἡ ἀριστερὴ τὴν ἑλληνόγλωσση προσαρμογή τους καὶ ἡ δεξιάτερη τοὺς ἑλληνογενεῖς ὄμιλογους ὅρους:

Βιολίνον.	Violino.	Ὑψίχορδον.
Βιόλα.	Viola.	Παρυψίχοδον.
Βιολοντσέλλον.	Violoncello.	Βαρύχορδον.
Κοντραβάσον.	Contrabasso.	Βαθύχορδον.
Φλάουτον.	Flauto.	Πλαγίαυλος.
Ὀκταβῖνον.	Ottavino.	Πλαγιαυλίσκος.
Ὀβσό.	Oboe.	(Οξυβόας).
Κόρονον.	Corno.	Κέρας.
Κλαρινέτον.	Clarinetto.	Αὔλός.
Φαγότον.	Fagotto.	Βαρύαυλος.
Τρόμβα.	Tromba.	Σάλπιγξ.
Τρομβόνε.	Trombone.	Σάλπιγξ βαθύτονος.
Ὀφικλέιδε.	Oficleide.	Σάλπιγξ βαθύτονος. [sic]
Σερπεντόνε.	Serpentone.	Ὀφίαυλος.
Κύμβαλον. Τυμπάλον.	Timballo.	Ημιτύμπανον, Λέβης.
Τύμπανον. Ταμπούρον.	Timpano. Tamburo.	(Ταμπούρον).
Γκράν-κάσσα.	Gran-cassa.	Μέγα τύμπανον.
Πιάτα.	Piatti.	Κύμβαλα.
Τρίγωνον.	Triangolo.	(Σκάρα).
Κλειδοκύμβαλον.	Piano-forte. Clavicembalo.	
Ὀργανον.	Organo.	Κινύρα, Λύρα, (Σαμβύκη).
Φυσαρμονική.	Fisarmonica.	(Φόρμιγξ).
Ἄρπα.	arpa.	Μάγαδις (Ταμπουρᾶς). ²⁴
Κιθάρα.	Citara.	
Μανδολίνον.	Mandolino.	

18 Παναγιώτης Γριτσάνης, *Στοιχεῖα Φωνητικῆς Μουσικῆς* μετὰ καταλλήλων ἀσμάτων, Αθήνα, τυπ. τῶν Καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1888. Λανθάνει ἔνα προγενέστερο σχετικὸ ἔγχειριδιο τοῦ ἔδου (Στοιχεῖα τῆς Εὐρωπαϊκῆς Μουσικῆς, Ἀλεξάδρεια, 1871).

19 Παναγιώτης Γριτσάνης, *Τὸ περὶ τῆς μουσικῆς τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας ζῆτημα*, Νεάπολη, τυπ. Καιετάνου Νόβιλε, 1870, καὶ διάφορα μεταγενέστερα ἀρθρα.

20 Παναγιώτης Γριτσάνης, *Στιχουργικὴ τῆς καθ' ἡμᾶς νεωτέρας ἑλληνικῆς ποιήσεως καὶ ἀντιπαράθεσις τῶν στίχων αὐτῆς πρὸς τὸν τῆς ἀρχαίας, Ἀλεξάνδρεια, τυπ. τοῦ «Ταχυδρόμου» Γ. Τρύπου, 1891.*

21 Χάρις σὲ μία σύνθεση τοῦ Γεώργιου Παχτίκου, δημοσιευμένη στὸ περιοδικὸ *Μουσικὴ* 42-43 (Ιοῦν.-Ιούλ.

1915), σ. 88, γνωρίζουμε μία τουλάχιστον μετάφραση ἀρχαίου ἑλληνικοῦ ποιήματος (συγκεκριμένα, μᾶς Ὁδῆς τοῦ Πινδάρου) ἀπὸ τὸν Γριτσάνη.

22 Στὴ σελίδα τίτλου τῆς *Στιχουργικῆς* [...], ὁ π.π., ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται ως «πτυχιοῦχος τοῦ ἐν Νεαπόλει τῆς Ιταλίας Ὡδείου»: πρβλ. καὶ Παναγιώτης Ξιώτης, *Ιστορικὰ Ἀπομνημονεύματα Ἐπτανήσου*, τ. 6, Ζάκυνθος, τυπ. ὁ «Φώσκολος», 1887, σ. 377. 'Ο Σπύρος Γ. Μοντσενίγος (*Νεοελληνικὴ Μουσικὴ*. Συμβολὴ εἰς τὴν ιστορίαν τῆς, Αθήνα, χ.δ.ε., 1958, σ. 90, ὑποσημ.) γράφει ὅτι στὸ ἐν λόγῳ Ὡδεῖο ὁ Γριτσάνης σπούδασε «ἐπὶ ὀκταετίαν θεωρητικῶν καὶ πρακτικῶν τὴν Εὐρωπαϊκὴν μουσικήν».

23 Γριτσάνης, *Στοιχεῖα Φωνητικῆς Μουσικῆς*, ὁ.π., σ. δ'.

24 Ὁ.π., σ. 101.

Σὲ δὲ ὅτι ἀφορᾶ τὴν μεσαία στήλην, μπορεῖ κανεὶς νὰ παρατηρήσει τὴν ἐγγραφή, δίπλα στὸ «piano-forte», τοῦ «clavicembalo», ἡ ὁποίᾳ ἔγινε μᾶλλον γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὴν καταχώρηση τοῦ ὄρου «κλειδοκύμβαλον» στὴν πρώτη στήλη, ὡς προϊόντος φωνολογικῆς καὶ ἐτυμολογικῆς προσαρμογῆς, καὶ ὃχι γιατὶ ὁ συγγραφέας μπορεῖ νὰ θεωροῦσε ὅτι τὸ παλαιὸ αὐτὸ πληκτροφόρο ἀνῆκε, ἐν ἔτει 1888, στὰ «μᾶλλον ἐν χρήσει σήμερον» ὅργανα. Ἡ ἀναλυτικότερη, πάντως, γραφὴ «piano-forte» καὶ «grancassa», ἀντὶ τῆς σημερινῆς μονολεκτικῆς γραφῆς «pianoforte» (ἢ «piano») καὶ «grancassa» εἶναι ἀρχαικότερη, ὥστις ἀρχαικότερη εἶναι καὶ ἡ ὁρθογραφία (καὶ ἔκφορα) «οboe», ἀντὶ τῆς σημερινῆς «oboe», ἐνῶ γιὰ τὴ σημερινὴ «κιθάρα» ἐπελέγη ὅχι ὁ ὁρθὸς ἵταλικὸς ὄρος «chitarra», ἀλλὰ ἡ ἴστορικὴ γραφὴ «cittara» ποὺ ἀποδίδει στὰ ἵταλικὰ τὴν ἀρχαιοελληνικῆς λύρας). Ἀξίζει, τέλος, νὰ σημειωθεῖ μία ἀντιστροφὴ τῆς σημασίας δυὸς ἵταλικῶν ὄρων, ἡ ὁποίᾳ ἀποτυπώνεται στὴν ἐπιλογὴ τῶν ἀντίστοιχων ἑλληνικῶν ὄρων ποὺ περιλαμβάνονται στὶς δυὸς ἀντιδιαμετρικὲς στήλες: ἡ λέξη «timballo» ὀνομάτιζε ἀρχικὰ τὸ ἡμισφαιρικὸ συμφωνικὸ τύμπανο («ἡμιτύμπανον» ἢ «λέβητος» τῆς δεξιᾶς στήλης), ἐνῶ ἡ λέξη «tamburo», ὡς συνώνυμη τοῦ «tamburo», δήλωνε τὸ μικρὸ μεμβρανόφωνο ἀκαθόριστου τονικοῦ ὕψους («ταμποῦρλο», στὴ δεξιὰ στήλη καὶ στὴν κοινὴ νεοελληνικῇ)· μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, καὶ μὲ τὴ διεθνοποίηση τῆς ἵταλικῆς ὁρολογίας, τὸ συμφωνικὸ τύμπανο κατέληξε νὰ ἀποκαλεῖται «timpano» («τύμπανο», στὴ νεοελληνική), ἐνῶ τὰ μεμβρανόφωνα ἀκαθόριστου ὕψους ὀνομάζονται σήμερα μὲ τὸν γενικὸ ὄρο «timballo» («τυμπάλον» τῆς ἀριστερῆς στήλης).²⁵

Απὸ τὶς ὀνομασίες τῆς δεξιᾶς στήλης ἀξιοσημείωτοι εἶναι οἱ νεολογισμοὶ «ὑψίχορδον» καὶ «παρυψίχορδον»: ἡ πρόθεση «παρά», ὡς πρῶτο συνθετικὸ τῆς ὀνομασίας τῆς βιόλας, ἀπηχεῖ τὴν «ὑψωτική» χρήση τῆς ἰδιας πρόθεσης στὶς ὀνομασίες τῶν χορδῶν τῆς ἀρχαιοελληνικῆς λύρας καὶ, συνεκδοχικά, τῶν φθόγγων τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ συστήματος («νήτη-παρανήτη»). Τὰ πρῶτα συνθετικὰ «βαρύ» καὶ «βαθύ», γιὰ τὰ δυὸ χαμηλότερα ἔγχορδα μὲ

δοξάρι, χρησιμοποιοῦνται ὥπως καὶ στὶς ἑλληνοπρεπεῖς νεολογικές ὀνομασίες τῶν χαμηλῶν ἔύλινων ὄργάνων («βαρύαυλος», «βαθύαυλος»)²⁶ ἢ τῶν δυὸ χαμηλότερων ἀνδρικῶν φωνῶν («βαρύτονος», «βαθύφωνος»). Οἱ ὄροι τῆς ἰδιας στήλης ποὺ βρίσκονται σὲ παρένθεση εἶναι εἴτε λέξεις τῆς δημοτικῆς («ταμποῦρλον», «σκάρα», «ταμπουράς») εἴτε ὀνομασίες ἀρχαιοελληνικῶν ὄργάνων («σαμβύκη», «φόρμιγξ»), τὰ ὁποία διατηροῦν ὄρισμένες μόνον διοιότητες μὲ τὰ ἀντίστοιχα σύγχρονα ὄργανα: ὅσο γιὰ τὴν παρένθεση στὴ λέξη «δέξυβόας», πιθανότατα ὑποδηλώνει τὸ νεόκοπον τοῦ νεολογισμοῦ²⁷ – δὲν ἀποκλείεται, μάλιστα, νὰ πρόκειται γιὰ νεολογικὴ πρόταση τοῦ ἰδιου του ἀρχαιομαθοῦς Γριτσάνη. Ἡ ἀπουσία, τέλος, τριῶν ὄρων ἀπὸ τὴ δεξιὰ στήλη ὀφείλεται προφανῶς στὸ ὅτι ἡ λόγια γλώσσα χρησιμοποιοῦσε τὶς τρεῖς λέξεις ποὺ παρατίθενται στὴν ἀριστερὴ στήλη («κλειδοκύμβαλον», «ὅργανον», «φυσαρμονική»).

Ἡ ἀριστερὴ στήλη περιλαμβάνει ἀποκλειστικὰ φωνολογικές προσαρμογές τῶν ἵταλικῶν ὄρων, μὲ ἔξαρτεση τὸ «κλειδοκύμβαλον», ποὺ ἀποδίδει φωνολογικὰ (καὶ μὲ τὴ βούθεια τῆς ἐτυμολογικῆς συγγένειας τοῦ ἑλληνικοῦ «κλείς» μὲ τὸ λατινικὸ «clavis») μόνο τὸ «clavicembalo» καὶ ὅχι τὸ «piano-forte» ἢ τὸ «κύμβαλον», ποὺ προστίθεται – ὡς συνώνυμο – στὸ ἡγητικὰ συγγενικὸ «τυμπάλον». Ἡ γραμματικὴ προσαρμογὴ ὀδηγεῖ σὲ μορφές κατὰ κύριο λόγο δευτερόκλιτων οὐδετέρων (–ον, πληθ. –α) καὶ κατὰ δεύτερο λόγο πρωτόκλιτων θηλυκῶν (–α, –η), ποὺ μεταγράφουν, ἀντίστοιχα, τὰ ἵταλικὰ ἀρσενικόληκτα (–ο) καὶ θηλυκόληκτα (–α). Τὰ ἀρσενικόληκτα σὲ –ε, ὡστόσο, παραμένουν γραμματικὰ ἀναφοροίωτα καὶ ἀκλιτα: ἡ παρουσία τῶν λεξημάτων «όβοέ», «τρομβόνε», «όφικλείδε» σ' ἔνα κείμενο συνεποῦς καὶ κομψῆς καθαρεύουσας εἶναι τὸ τίμημα ποὺ καταβάλλει ὁ Παναγιώτης Γριτσάνης γιὰ νὰ παραμείνει πιστὸς στὸν διακηρυγμένο πραγματισμό του, ὁ ὁποῖος οὐσιαστικὰ παραχωρεῖ στὴν ἀναγνωρισμότητα τὴν προτεραιότητα ἀπέναντι σ' ὅλα τὰ ἄλλα κριτήρια ἔξελληνισμοῦ τῆς μουσικῆς ὄρολογίας.

Χ ΑΡΗ Σ Ζ ΑΝ Θ Ο Υ Δ Α Κ Η Σ

²⁵ Στὴν ἰδιόλεκτο τὴν Ἑλλήνων μουσικῶν της Τζάζ τὰ μεμβρανόφωνα ὀνομάζονται «τυμπάλες».

²⁶ Ξανθουδάκης, «[...] Συμπληρωματικὰ γιὰ τὸ “φλάουτο”», ὅ.π., σ. 14.

²⁷ Ὅ.π.





ISSN 1791-7859

ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΗΣΤΕ ΜΑΖΙ ΜΑΣ

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν Ιονίου Πανεπιστημίου
Πέτρινο Κτίριο, Παλαιό Φρούριο, Κέρκυρα 49 100

Τηλ.: 26610 87537, 26610 87115 / fax: 26610 87573, 26610 87517

www.ionio.gr/~GreekMus

e-mail: eremus@ionio.gr

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Αττικής