

# ΜΟΤΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 3

ΜΑΪΟΣ – ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2009

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ **•** ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ, Η ΣΟΠΡΑΝΟ AVONIA BONNEY ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΟΥ **•** ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, «ΚΙ ΕΓΩ ΘΑ ΉΜΗΝ ΕΥΤΥΧΗΣ ΝΑ ΣΥΝΕΡΓΑΣΘΩ ΜΕΘ' ΎΜΩΝ ΕΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ» ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΦΙΛΙΣΚΟΥ ΣΑΜΑΡΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΡΙΖΟ ΡΑΓΚΑΒΗ **•** ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΜΑΛΗΣ, Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΠΠΟΛΥΤΟ ΚΑΙ ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΤΗΣ ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ **•** ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΟΙ ΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΟ ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ - το ΜΟΥΣΙΚΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΣΑΧΛΙΚΗ **•** ΑΛΕΞΙΟΣ Γ.Κ. ΣΑΒΒΙΔΗΣ, IN MEMORIAM - ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΡ. ΒΑΤΙΚΙΩΤΗΣ (1924-2002) **•** ΕΠΙΛΕΚΤΑ



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

## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Η AVONIA BONNEY ΚΑΙ Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ στήν Ζάκυνθο τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα, ἡ ἀγνωστη ἐπιστολὴ τοῦ Σπύρου Σαμάρα στὸν Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβῆ καὶ ἡ πρόδρομη ἐπισήμανση τῶν μουσικῶν ἐνδιαφερόντων τοῦ τελευταίου, τὸ ὑλικὸ ἀπὸ τὴν μουσικὴν τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὸν Ἰππόλυτο Στεφανηφόρο τοῦ Εὐριπίδη, ποὺ ἐντοπίστηκε στὸ Αρχεῖο τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου, καὶ τὸ μουσικὸ λεξιλόγιο τοῦ πρώιμου ἀναγεννησιακοῦ ποιητῆ Στέφανου Σαχλίκη συγκροτοῦν τὴν θεματικὴν τῶν ἔρευνητικῶν ἀνακοινώσεων τοῦ παρόντος τεύχους. Τὸ μικρὸ *In memoriam* στὸν Ἐλληνα βιολίστα Γιάννη Βατικιώτη ἀποτελεῖ προανάκρουσμα ἀνάλογων μελλοντικῶν πρωτοβουλιῶν τοῦ Μουσικοῦ Ἐλληνομνήμονα μὲ σκοπὸ τὴν ἀπογραφὴν καὶ ἀπαθανάτισην τῶν «διονυσιακῶν τεχνιτῶν» τῆς νεότερης Ἑλλάδας. Ή νεοσύστατη στήλη «Ἐπίλεκτα», τέλος, φιλοδοξεῖ νὰ προωθήσει τὴν εἰδησεογραφικὴν καὶ βιβλιογραφικὴν ἐνημέρωσην τῶν ἀναγνωστῶν, στοὺς ὅποιους εὐχόμαστε Καλὸ Καλοκαίρι.

Η ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

Η ΣΟΠΡΑΝΟ  
ΑΒΩΝΙΑ ΒΟΝΝΕΥ  
ΣΤΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΟΥ

**H** κατεδάφιση του θεάτρου «Απόλων» τὸ 1871, μὲν ἀπόφαση τοῦ δημάρχου Φραγκίσκου Τζουλάτη καὶ ἡ οἰκοδόμηση τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου «Φώσκολος» μεταξὺ 1872 καὶ 1875<sup>1</sup> ὑπῆρξαν οἱ κύριες αἰτίες γιὰ τὴν ἐπὶ σειρὰ ἔτῶν ἀπουσίᾳ μελοδραματικῶν παραστάσεων στὴ Ζάκυνθο. Κατὰ τὴν παραπάνω περίοδο ἡ ὅποια καλλιτεχνικὴ κίνηση περιοριζόταν σὲ παραστάσεις: α) ιταλικῶν θιάσων «ποικιλῶν», οἱ ὅποιοι ἐμφανίζονταν εἴτε στὴν πλατεία Γεωργίου εἴτε στὴν Στράτα Μαρίνα, κυρίως σὲ πρόχειρα κατασκευασμένα θέατρα (μάντρες), ποὺ μαζὶ μὲ τὰ ἔργα πρόζας συμπεριλάμβαναν στὸ πρόγραμμά τους καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ ὅπερες (ὅπως τὸν χειμώνα τοῦ 1873,<sup>2</sup> τὸ φθινόπωρο τοῦ 1874,<sup>3</sup> καὶ τὰ καλοκαριά τοῦ 1875,<sup>4</sup> 1876<sup>5</sup> καὶ 1879<sup>6</sup>), β) συλλόγων καὶ ἐκπαιδευτηρίων<sup>8</sup> γιὰ φιλανθρωπικοὺς σκο-



πούς, γ) τοῦ τοπικοῦ ἐρασιτεχνικοῦ θιάσου μεταξὺ 1872 καὶ 1878, ὅπότε, τὸ 1875, παρουσιάστηκαν καὶ τὰ πρῶτα κωμειδύλλια τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, Ὁ Μαστρομανώλης τοῦ Σωκράτη Α. Ζερβοῦ, Τὸ τύ-

Avonia Bonney (1855-1910).

Ἡ θαυμάσια φωτογραφία τῆς Ἀμερικανίδας σοπράνο εἶναι τραβηγμένη στὴν Ἰταλία, λίγους μῆνες πρὶν ἐμφανισθεῖ στὴ Ζάκυνθο.

μπανον καὶ ἡ σάλπιγξ τοῦ Πίου Λ. Μαρτζώκη, καὶ Τὰ γελοῖα ἀποτελέσματα τῆς ζηλοτυπίας τοῦ Ἰωάννη Τσακασιάνου,<sup>9</sup> δ) τοῦ ἵπποδρομίου Francisco Nava τὸ καλοκαίρι τοῦ 1875<sup>10</sup> καὶ τὸν χειμώνα τοῦ 1876-1877,<sup>11</sup> τὸ ὅποιο, ἐκτός των ἄλλων θεαμάτων, εἶχε στὸ πρόγραμμά του

9 Βλ. Λεωνίδας Χ. Ζώης, «Τὰ πρώιμα κωμειδύλλια (vaudevilles) ἐν Ἑλλάδι», Ἐλπίς, 26-4-1909 καὶ 3-5-1909. Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, Ἰστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, Ἀθήνα, Μ. Βασιλείου καὶ Σία, 1939, τόμ. Β', σ. 30-31. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Τὸ πρώιμο ἐπτανησιακὸ κωμειδύλλιο» στὸ βιβλίο του Τὸ Κωμειδύλλιο, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1981, τόμ. Α', σ. 63-68, 238-241. Διονύσης Ν. Μουσούτης «Θεατρικὴ δραστηριότητα στὴ Ζάκυνθο τὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὴν Ἐνωση (1864-1880)», Ἡ Ἐνωση τῆς Ἐπτανήσου μὲ τὴν Ἑλλάδα 1864-2004, (Πρακτικὰ Συνεδρίου), Ἀθήνα, Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων-Ἀκαδημία Ἀθηγῶν, 2006, σ. 571-587· τοῦ ίδιου Ὁ Πίος Μαρτζώκης καὶ τὸ ζακυνθινὸ κωμειδύλλιο, Ἀθήνα, Τρίμορφο, 2006.

10 Νομιμότης, 30-8-1875.

11 Βλ. Ὁ Μοχλός, 14-12-1876 καὶ 18-1-1877· Ἐλπίς, 16-1-1877, 23-1-1877· Ἐλπίς, 4-1-1877· Ἐλπίς, 16-1-1877, 23-1-1877· Ἐλπίς, 17-9-1877 καὶ Λεωνίδας Χ. Ζώης, «Ἴστορικαὶ σελίδες Ζακύνθου. Τὸ θέατρον», Ἀττικὴ Ἰρις, 10-11 (1-7-1898), σ. 82.

καὶ νούμερα παντομίμας, ε) ὡδικῶν καφενείων, γηνωστῶν καὶ ώς «cafés-chantants» μὲν ὑποτυπώδεις ὁρχῆστρες καὶ περιορισμένων ἀπαιτήσεων Ἰταλίδες, Γαλλίδες ἢ Γερμανίδες τραγουδίστριες,<sup>12</sup> στ) ἐνίστηται ἀξιόλογων καλλιτεχνῶν, ὅπως τὸ ρεσιτάτλ τῆς «περιφήμου ἀοιδοῦ» Pizet, ἢ ὅποια τὸ 1873 τραγούδησε στὴν αἴθουσα τοῦ ἀλλοτε καφενείου Ρόδη,<sup>13</sup> τοῦ «διασήμου Σλάβου ἡθοποιοῦ» Al. Morianovic Dragovic<sup>14</sup> τὸ 1875 καὶ τὴν ἴδια χρονιὰ τοῦ διακριθέντος «εἰς διάφορα θέατρα τῆς Ἰταλίας» τενόρου Alessandro Ponti,<sup>15</sup> ποὺ φιλοξενήθηκαν σὲ αἴθουσα τοῦ ἡμιτελοῦς ἀκόμη θεάτρου καὶ ζ) μουσικές συναυλίες διοργανωμένες ἀπὸ τὸν Παῦλο Καρρέρο σὲ ἴδιωτικοὺς χώρους.<sup>16</sup>

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1879, μετὰ ἀπὸ δέκα χρόνια ἀπουσίας λυρικοῦ θεάτρου, ὁ πολυυπράγμων Ζάκυνθιος, καὶ μεταξὺ ἀλλων καὶ θεατρικὸς ἐργολάβος, Διονύσιος Μονδίνος (1828-;)<sup>17</sup> ζήτησε τὴν ἄδεια τοῦ Δήμου Ζακυνθίων νὰ φέρει μελοδραματικὸ θίασο γιὰ τὴν χειμερινὴ περίοδο 1879-1880. Τὸ αἴτημά του ἐγκρίθηκε καὶ μὲ ἀπόφαση τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου νοικιάστηκε μιὰ σταφιδαποθήκη τῶν ἀδελφῶν Λούντζη στὴν παραλιακὴ ὁδὸν καὶ ἀρχισε ἀμέσως ἡ μετασκευή της σὲ πρόχειρο θέατρο μὲν ὑποτυπώδῃ θεωρεῖα.<sup>18</sup> Ο Μονδίνος συγκρότησε στὴ Νάπολη ἔναν πολυπρόσωπο θίασο ἀπὸ τούς: Avonia Bonney (ἀ' σοπράνο), Alda Boffa (σοπράνο), Giovanna Veri Grillo («ἀνθυψίφωνο»), Adela Galanti (κομπριμάρια), Palmina Trapani (δὲν διευκρινίζεται ἡ φωνή της), Andrea Soffredini (ἀ' τενόρο), Henrico Sallemenon (τενόρο), Giovanni Simeoli («μεσόφωνο»), Sixto Aconzi («μεσόφωνο»), Francisco Corona (βαρύτονο), Gaetano De Dominicis (βαθύφωνο) καὶ Antonio Manchini (κωμικὸ βαθύφωνο).

11 Βλ. Ὁ Μοχλός, 14-12-1876 καὶ 18-1-1877. Ἐλπίς, 16-1-1877, 23-1-1877 καὶ 8-2-1877.

12 Βλ. Ἐπτάνησος, 8-7-1872 καὶ 15-7-1872. Ἡ Δημοτική, 29-7-1872.

13 Ὁφις, 2-12-1873.

14 Πρόσδος, 20-6-1875.

15 Ἐλπίς, 15-11-1875.

16 Βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, Παῦλος Καρρέρο. Ἀπομνημονεύματα καὶ ἐργογραφία, Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη-Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2003, σ. 131, 148-149.

17 Βλ. Λεωνίδας Χ. Ζώνης, Λεξικὸν Ἰστορικὸν καὶ Λαογραφικὸν Ζακύνθου, Ἀθήνα, 1863, τόμ. Α', σ. 432· τοῦ ἴδιου «Διονύσιος Μονδίνος», Απόλλων, 20 (Μάρτιος 1931). Νίκος Μπακουνάκης, Τὸ φάντασμα τῆς Νόρμα, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1991, σ. 62.

18 Ἐλπίς, 28-10-1879.

Ο θίασος ἔφτασε στὴ Ζάκυνθο στὰ τέλη Σεπτεμβρίου καὶ ἡ διδασκαλία τῶν ἔργων ποὺ θὰ παρουσίαζε ἀνατέθηκε στὸν μουσουργὸ Παῦλο Καρρέρο (1829-1896).<sup>19</sup> Ἐπειδὴ οἱ ἐργασίες μετασκευῆς τῆς αἴθουσας σὲ θεατρικὴ σκηνὴ δὲν ἐπέτρεπαν παράλληλα τὴν προετοιμασία τοῦ θιάσου, παραχωρήθηκε ἔνα ὑπόγειο τοῦ ἡμιτελοῦς ἀκόμα θεάτρου. Σύντομα ὅμως διαπιστώθηκε ἀπὸ ὅσους παρακολουθοῦσσαν τὶς πρόβες ὅτι ὁ μελοδραματικὸς θίασος τοῦ Μονδίνου ἦταν ἀνώτερος τῶν προσδοκιῶν, γεγονὸς ποὺ προοικονομοῦσε τὴν ἐπιτυχία του. Ζητήθηκε τότε ἀπὸ τὸν δήμαρχο Λουκᾶ Δ. Καρρέρο νὰ δώσει ἀδεια χρήσης τοῦ θεάτρου, ἐστω καὶ χωρὶς νὰ ἔχουν ὀλοκληρωθεῖ οἱ διακοσμήσεις καὶ τὸ βάψιμό του, δικαιολογίες πού, ὅπως φαίνεται ἀπὸ δημοσιεύματα τῶν ἡμερῶν, ἐπικαλέσθηκε ὁ δήμαρχος, καθὼς μὴ ἔχοντας ἐμπιστοσύνη στὴν ποιότητα τοῦ θιάσου ἀντετίθετο μέχρι τότε στὴν παραχώρηση τοῦ θεάτρου. Τελικὰ ἡ ἄδεια δόθηκε, καὶ τὸ βράδυ τῆς 28ης Οκτωβρίου 1879 ἐγκαινιάστηκε τὸ θέατρο «Φώσκολος» μὲ τὸ πρωτοπαρουσιαζόμενο στὴ Ζάκυνθο μελόδραμα *Ruy Blas*.<sup>20</sup>

Ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τῶν ἐφημερίδων ἀντλοῦμε καὶ τὸ ρεπερτόριο τοῦ θιάσου: *Lucia di Lammermoor* καὶ *Linda di Chamounix* τοῦ Gaetano Donizetti, *Don Checco* τοῦ Nicola de Giosa, *Crispino e la Comare* τῶν ἀδελφῶν Luigi καὶ Federico Ricci, *Ione* τοῦ Enrico Petrella, *Rigoletto*, *I Lombardi*, *Un ballo in maschera* καὶ *Traviata* τοῦ Giuseppe Verdi, *La fille de Madame Angot* τοῦ Charles Lecocq καὶ *Ruy Blas* τοῦ Filippo Marchetti.<sup>21</sup> Τὸν θίασο συνόδευσε ὁ «ἀρίστης τεχνικῆς» σκηνογράφος Salvatore Cerone<sup>22</sup> καὶ ὁ μηχανικὸς σκηνῆς

19 Βλ. Λεωτσάκος, Παῦλος Καρρέρο, ὥ.π., σ. 148.

20 Τελικὰ κατὰ τὴν διάρκεια τῶν παραστάσεων προέκυψαν προβλήματα «ψύχους» καὶ «ύγειας ὑποκριτῶν καὶ θεατῶν», γιατὶ ἡ κύρια εἰσόδος καὶ τὰ παράθυρα ἦταν ἀπὸ πρόχειρες κατασκευές μὲν ἀποτέλεσμα νὰ μὴν κλείνουν καλά, ἐνῶ τὸ στέγαστρο τῆς σκηνῆς ἦταν ἀκόμη ἡμιτελές. Βλ. Ἐλπίς, 14-10-1879, 21-10-1879, 28-10-1879, 11-11-1879, 2-12-1879, 18-1-1880 καὶ 9-3-1880· Αγών, 2-11-1879.

21 Σὲ δημοσίευμα ἀθηναϊκῆς ἐφημερίδας ἀπαντᾶται ἡ εἰδήση καὶ περὶ προσεχοῦς ἀνεβάσματος τοῦ *Don Carlo* τοῦ Verdi, κάτιο δύμας ποὺ δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸν τοπικὸ τύπο, βλ. Ἐφημερὶς (Ἀθηνῶν), 11-2-1880.

22 Τὴν ἴδια περίοδο ὁ Cerone ἀπαντᾶται καὶ ὡς μόνιμος σκηνογράφος τοῦ Δημοτικοῦ θεάτρου Πατρῶν, βλ. Μπακουνάκης, ὥ.π., σ. 40. Πρβλ. καὶ Άγών, 2-11-1879 καὶ 9-11-1879· Ἐλπίς, 4-11-1879.

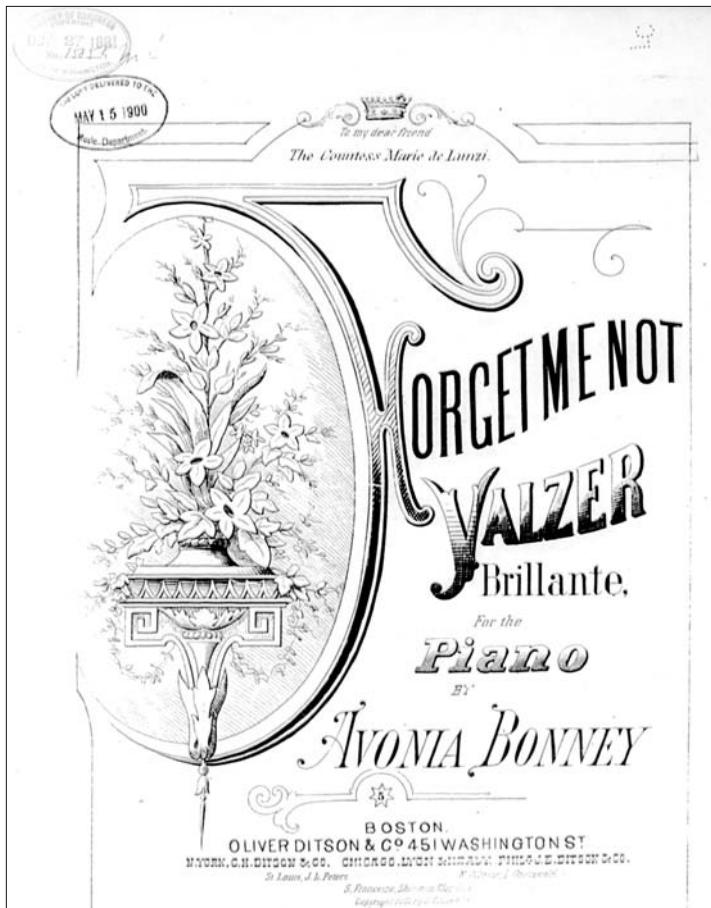
Τὸ ἔξωφύλλο τῆς παρτιτούρας τοῦ βάλς *Forget me not*, σύνθεση γιὰ πιάνο τῆς Avonia Bonney, μὲ ἔντυπη ἀφίερωση «To my dear friend/The Contess Maria de Lunzi».

Pastori. Ή ὁρχήστρα συγκροτήθηκε ἀπὸ Ζακυνθινοὺς μουσικούς, μεταξὺ τῶν ὄποιων ὁ Γιῶργος Φ. Δομενεγίνης (πρῶτο βιολί).

Οἱ παραστάσεις εἶχαν πράγματι μεγάλη ἐπιτυχία, ἐμπορικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ, καὶ διήρκεσαν ὅλοκληρο τὸν χειμώνα καὶ μέχρι τὰ μέσα Μαρτίου τοῦ 1880. Κατὰ τὴν περίοδο αὐτὴ ἡ παρουσία τῆς «πρώτης ὑψιφώνου» τοῦ θιάσου, τῆς Ἀμερικανίδας Avonia Bonney, «έξαιρέτου μουσικῆς τέχνης μὲ φωνὴν πολὺ εὔστροφον», ὅπως ἀναφέρει ὁ Καρρέρ στὰ Ἀπομνημονεύματά του,<sup>23</sup> δὲν θὰ καταγραφεῖ μόνο στὴν ιστορία τοῦ ζακυνθινοῦ

θεάτρου, ἀλλὰ καὶ γενικότερα στὴν ιστορία τοῦ λυρικοῦ θεάτρου στὸν ἑλληνικὸν χῶρο, λόγω τῆς μεγάλης δημοσιότητας, ἀλλὰ καὶ τῶν ὑπερβολικῶν ἐκδηλώσεων θαυμασμοῦ. Ἀπὸ τὴν πληθώρα τῶν σχολίων ποὺ τῆς ἀφιερώνει ὁ τοπικός, ἀλλὰ καὶ ὁ ἀθηναϊκὸς τύπος, πληροφορούμεθα ὅτι ἔλαβε μέρος στὶς παραστάσεις τῶν *Ruy Blas*, *Traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *I Lombardi*, *Un ballo in maschera*, καθὼς καὶ σὲ μιὰ διωδία ἀπὸ τὸ *Crispino e la Comare* σὲ εὐεργετικὴ παράσταση.<sup>24</sup> Ἐκτός τοῦ *Un ballo in maschera*, δὲν ἔδρεψε «στεφάνους νίκης καὶ θριάμβους», γιατὶ «εἰς πολλὰ μέρη, ὅπου ἡ μουσικὴ εἴναι χαμηλή, δὲν ἐπιτυγχάνει»,<sup>25</sup> σὲ ὅλες τὶς ὑπόλοιπες συμμετοχές τῆς ἔλαβε ὑμνητικὰ σχόλια.

Στὸν *Ruy Blas* «ἡ εὔστροφος, ζωηρὰ καὶ μελωδικὴ φωνὴ κατέθελξε τοὺς ἀκροατάς, ἐφελκύσασα αὐτομάτως καὶ ραγδαῖας ὑπὲρ αὐτῆς χειροκροτήσεις καὶ ίδιως εἰς τὴν ἐν τῇ Γ' πράξει διωδίαν «O dolce voluttà» etc., ἥτις κατ' ἐπίμονον ἀπαίτησιν



τοῦ κοινοῦ ἐπανελήφθη».<sup>26</sup> «Ἡ περὶ τὴν ἀπομίμησιν τῆς βασιλικῆς μεγαλειότητος τέχνη, ἀμιλλᾶται πρὸς τὸ εὐαίσθητον καὶ τὰς χάριτας αἰχμαλώτου ἐρωμένης, πρὸς τὴν ταραχὴν ἣν αἰσθάνεται ἡ ἀνθρώπινος καρδία, ὅτε συντρίβεται ὑπὸ αἰφνιδίου συμφορᾶς, πρὸς τὸ συμπαθὲς καὶ ἐρατειὸν αἰσθημα, ὅπερ ἐμπνέει ἡ πρὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Παρθένου ἐπίκλησις τῆς θείας αὐτῆς ἀρωγῆς. Τὴν ποικιλίαν ταύτην τῶν αἰσθημάτων καὶ παθῶν παριστᾶ ἡ δεσποινὶς Bonney ὡς ἀρμονικὸν σύμπλεγμα ἀνθοδέσμης ἀφ' ἣς παρέχει πρὸς τὸ κοινὸν τὸ γλυκὺ ἄρωμα τῆς εὐφύδιας τῶν ἀνθέων τῆς καὶ τὴν παρ' αὐτοῦ ἀνάρτησιν τοῦ ἐνθουσιασμοῦ καὶ τῆς ἴδαινικῆς πρὸς αὐτὴν ἀφοσιώσεως. Ἡ φυσική, τέλος, αὐτὴ μορφή, ἡ περιβολή, τὸ ὅλον αὐτῆς παράστημα ἐμπνέουσιν εἰς τὸν μετὰ προσοχῆς αὐτῆς ἀκροώμενον τὸ συγγενῆ αἰσθήματα ἀληθοῦς ποιητοῦ καὶ τὰς ὑψηλὰς συγκινήσεις τοῦ μουσουργοῦ, οὕτινος τὸ μελόδραμα τοῦτο ἀποτελεῖ ἐν τῶν ἀρίστων αὐτοῦ ἔργων».<sup>27</sup>

Στὴν *Traviata* «ἀρκούμεθα νὰ σημειώσωμεν

23 Λεωτσάκος, σ.π.

24 Αγών, 1-12-1879.

25 Αγών, 13-1-1880.

26 Αγών, 2-11-1879.

27 Ἐλπίς, 4-11-1879.

ότι κύριός τις άκροασθείς τοῦ μελοδράματος τούτου ἐν τῷ θεάτρῳ τοῦ Λονδίνου ὑπὸ τῆς ἐπιφανοῦς Patti, ἐβεβαίωσεν ὅτι δυσκόλως ἡδύνατο τὸ νὰ προτιμήσῃ μεταξύ τῶν δύο ως πρὸς τὸ τελευταῖον μέρος τῆς πρώτης πράξεως».<sup>28</sup> «'Άλλὰ τί νὰ εἴπωμεν διὰ τὴν πρώτην κ. Bonney, ἡτις ὑποκρίνεται τὴν Traviata; "Assez bien" θὰ ἐφώνουν Εύρωπαιοί ἀκούοντες αὐτὴν ἥδουσαν. Εἴχομεν πράγματι δίκαιον νὰ εἴπωμεν ἐν τῷ προλαβόντι, ὅτι ἡ μελωδικὴ αὐτῆς φωνὴ ἀνυψοῖ τὸν νοῦν καὶ καταθέλγει τὴν καρδίαν· νῦν δὲ προσθέτομεν, ὅτι οἱ λαρυγγισμοὶ αὐτῆς καὶ αἱ ἄρσεις καὶ θέσεις τῆς φωνῆς, τὴν ὁποίαν πάνυ τεχνήντως μεταχειρίζεται, καταμαγεύουσι τοὺς ἀκροατάς της, εἰ καὶ φύσει σεμνὴ ἡ δεσποινὶς αὕτη, λίαν ἐπιτηδεύεται ἵνα παιζῇ ἐν τῇ α' πράξει, ὅταν παριστᾶ τὸ πρόσωπον τῆς ἐκδεδικημένης, πρὶν ἡ καρδία αὐτῆς πληγωθῇ ὑπὸ τοῦ θείου τοῦ ἔρωτος αἰσθήματος. Ἐν τῇ τελευταίᾳ ὅμως πράξει, ὅταν παριστᾶ τὴν φθιτικήν, εἶνε θεία. Η στάσις αὐτῆς, ἡ φυσιογνωμία, ἡ παθητικότης καὶ γλυκύτης τῆς φωνῆς, ἐνούμενα μετὰ τοῦ ὑπὸ τῆς μουσικῆς διεγειρούμενου πάθους ἀποσπῶσιν, οὕτως εἰπεῖν, τὰς καρδίας τῶν ἀκροατῶν, οἵτινες προσηλοῦσι ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὰ ὅμματα καὶ ἀκίνητοι γεύονται θείας ἥδυτος. "Όταν μάλιστα μετὰ μεγίστης παθητικότητος ἥδει τὸ "Addio del passato" τὸ κοινὸν συγκινεῖται εἰς ἄκρον. Τὸ ἀληθὲς εἶναι ὅτι ἡ κ. Bonney στολίζει τὸ θεάτρον μας». <sup>29</sup>

Στὴν Lucia di Lammermoor «ἀνεδείχθη κατὰ τὴν παράστασιν ταύτης ἀληθῆς αὐτοκράτειρα τῆς σκηνῆς, μέχρις ἐκστάσεως καταθέλξασα τὸ φιλομουσον κοινὸν τοῦ ἡμετέρου τόπου. Κατὰ τὴν τελευταίαν ἴδιας πρᾶξιν, καθ' ἣν φρενήρης καὶ λυσικομος ἀναφαίνεται ἐπὶ τῆς σκηνῆς, μόνη δὲ ἥδει ὑπὸ τοῦ πλαγιαύλου συνοδεύομενον τὸ καλούμενον rondo, ὁ μετὰ προσοχῆς αὐτῆς ἀκροώμενος ἀνυψοῦται ὑπόπτερος εἰς τοὺς ἀειθαλεῖς παραδείσους τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ποιήσεως, ὡς ἐκ τῆς ἀπαραμίλλου ἐπιτυχίας δι' ἡς παριστᾶ τὸ γοητευτικὸν τοῦτο μέρος. Κατ' αὐτὸν ἡ φωνὴ τῆς δεσποινίδος Bonney παρίσταται ἔξερχομένη ως γλυκυτάτου πλαγιαύλου ἀπήγησις καὶ ἄν τις ἀκροᾶται μόνον αὐτῆς, ἄνευ προσηλώσεως τῶν βλεμμάτων πρὸς τὴν ἔξοχον ἀοιδόν, νομίζει ὅτι τὸ μουσικὸν ἐκεῖνο ὄργανον ἀναδίδει τὰ θελκτικὰ τῆς μουσικῆς ἀρμονίας κύματα, οὐχὶ δ' ἡ ἀνθρωπίνη αὐτῆς λαλιά! Εὔλογως ὅθεν σύσσωμον τὸ παρ' ἥμιν κοινὸν καὶ αὐταὶ αἱ κυρίαι ἐνθουσιωδῶς ἐπε-

κρότουν τὴν Ἀνασσαν τῆς ἡμετέρας σκηνῆς, τινὲς δὲ τῶν εἰς τὰ ἐπιφανέστερα τῆς Εύρωπης θέατρα ἀκροασθέντων τοῦ μελοδράματος τούτου, ἡπόρουν πῶς τοσοῦτον διακεκριμένη ἀοιδὸς ἐπεκόσμει τὴν ἡμετέραν σκηνῆν». <sup>30</sup> «Διέπρεψε καὶ πάλιν ἡ γνωστὴ πλέον καταστᾶσα εἰς τοὺς ἔκτὸς τοῦ τόπου ἀναγνώστας μας πρώτη ὑψίφωνος Ἀβονία Βόνεϋ εἰς μονωδίαν τὴν ὁποίαν ἥδει ἐν τῇ τρίτη πράξει τῆς Λουκίας, ὅταν παριστᾶ ἐπιτυχῶς τὴν τρελλήν, παρακολουθουμένη ὑπὸ τοῦ πλαγιαύλου, τοσοῦτον εύδοκιμεῖ, ὥστε ἀπαν τὸ ἀκροατήριον καταθελγόμενον ἐκ τῆς θείας αὐτῆς μελωδίας, ἐκδηλοὶ τὴν ἐπιδοκιμασίαν αὐτοῦ δι' ἐνθουσιωδῶν χειροκροτημάτων, τὰ ὁποῖα καταπαύουσι μετὰ παρέλευσιν ἰκανοῦ χρόνου». <sup>31</sup>

Ἐχουν διασωθεῖ πολλὲς ἀναφορές στὴν καλιτεχνικὴ ἐπιτυχία τοῦ θιάσου καὶ τῆς πρωταγωνίστριας, οἱ ὁποῖες ξεπερνοῦσαν τὰ στενὰ ὅρια τῆς τοπικῆς ζακυνθινῆς ἐνημέρωσης κάνοντάς τη γνωστή. <sup>32</sup> Παρόμοιες ἀναφορές, ώστόσο, ὑπάρχουν καὶ στὶς ἐκδηλώσεις ἀποδοκιμασίας ὁρισμένων θαμώνων ποὺ θὰ ἔξηγηθοῦν στὴ συνέχεια.

Οἱ ὁποίες ἀποδοκιμασίες ἡ τὰ παστὰ ψάρια, τὰ αὐγά, οἱ δεκάρες καὶ οἱ «λαχανίδες ἐν σχήματι κομψῆς ἀνθοδέσμης» ποὺ ἐκσφενδονίζονταν στὴ σκηνὴ δὲν ἥταν συχνὸν φαινόμενο καὶ δὲν προέκυπταν ἀπὸ ἀνεπιτυχεῖς ἐρμηνεῖες, ἀλλὰ ἐπειδὴ «αἱ ἀοιδοὶ αὗται δὲν συνήνεσαν, φαίνεται, νὰ δεχθῶσι τοὺς ἔρωτικοὺς στεναγμούς, καὶ τὰς φιλικάς ἐπισκέψεις τῶν ἀποδοκιμαζόντων». Η σκηνὴ τοῦ θεάτρου «Φώσκολος» μετὰ τὶς παραστάσεις ἥταν γεμάτη ἀπὸ ἀνθοδέσμες καὶ ζαχαρωτά, ἐνῶ τὰ ζωηρὰ χειροκροτήματα καὶ οἱ ἐπευφημίες συνοδεύονταν ἀπὸ ἐλευθέρωση περιστεριῶν. <sup>33</sup> Οἱ ἐκδηλώσεις αὐτὲς ἥταν τόσο ἔντονες, ώστε ὑπῆρχαν δημοσιεύματα μὲ προτροπὲς πρὸς τοὺς ἀρμοδίους «νὰ ἐμποδίσωσι τὴν εἰσαγωγὴν τῶν μεγάλων ἀνθοδέσμων, καὶ τὴν διὰ ζαχαρωτῶν ἐπιδοκιμασίαν, διότι κινδυνεύουσι νὰ τυφλώσωσι τοὺς ἐν τῇ σκηνῇ εὐγλώττους ὄφθαλμοὺς τινῶν ὑποκρινομένων». <sup>34</sup> Όσον ἀφορᾷ τὴν Bonney, τῆς ὁποίας «ἡ μελίρρυτος φωνὴ κατέθελγε καὶ ἥδυνε τὰ ὄτα τῶν

30 Ἐλπίς, 16-12-1879.

31 Αγών, 13-1-1880.

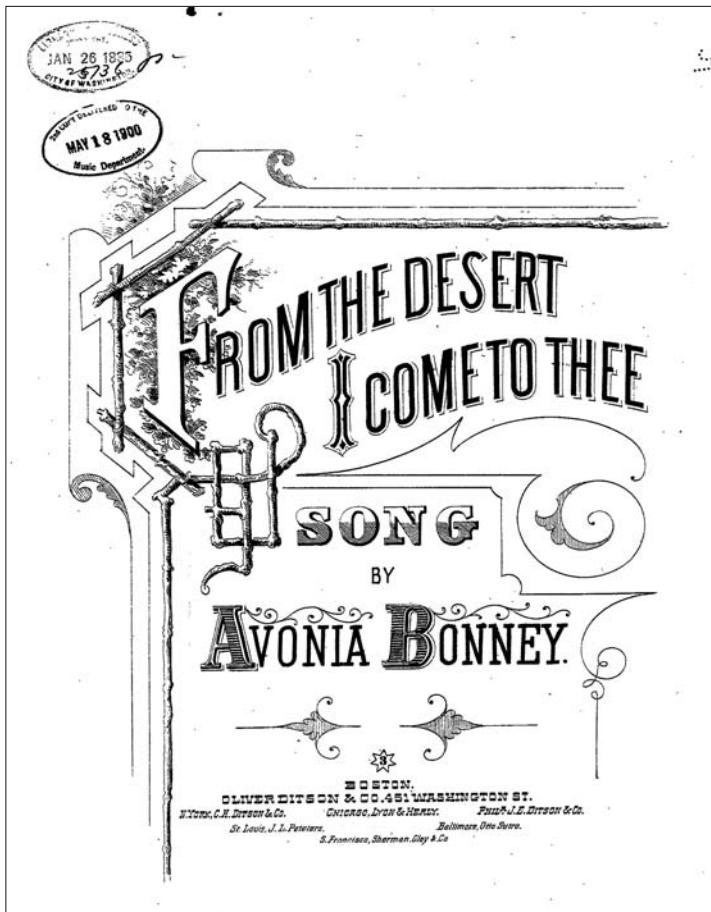
32 Βλ. Ἐφημερίς (Αθηνῶν), 18-11-1879, 8-1-1880 καὶ 8-2-1880· Παλιγγενεσία (Αθηνῶν), 8-12-1879.

33 Βλ. Αγών, 2-11-1879, 13-1-1880· Ζάκυνθος, 15-11-1879 καὶ 8-12-1879.

34 Αγών, 2-11-1879· Ἐλπίς, 2-12-1879, 30-12-1879, 27-1-1880 καὶ 3-2-1880.

Τὸ ἔξωφυλλὸ τῆς παρτιτούρας τοῦ τραγουδίου *From the desert I come to thee* σύνθεση τῆς Bonney ποὺ κυκλοφόρησε στὴ Βοστώνη τὸ 1886.

ἐν τῷ θεάτρῳ φοιτώντων»,<sup>35</sup> στὴν παράσταση τῆς *Lucia di Lammermoor* ποὺ δόθηκε τὰ Χριστούγεννα «προστηνέχθη ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸ δένδρον τῶν Χριστουγέννων» σὲ κάθε κλαδὶ τοῦ ὅποιου ἦταν κρεμασμένα πολύτιμα δῶρα.<sup>36</sup> Στὴν εὐεργετική της παράσταση ποὺ δόθηκε στὰ τέλη Φεβρουαρίου, κυκλοφόρησαν ἡμίφυλλα μὲ στιχουργήματα, ὅπως τὸ «Προχωρῆτε» τοῦ Ιωάννη Τσακασιάνου,<sup>37</sup> καὶ ἔξαντλήθηκαν ἀμέσως δόλα τα εἰσιτήρια, τῆς πλατείας μάλιστα ὑπερτιμημένα ἐπὶ τέσσερα. «Ἄπὸ τῆς μεσημβρίας ἡ ἀπὸ τῆς κατοικίας τῆς δεσποινίδος Bonney μέχρι τοῦ θεάτρου ὁδὸς διεστράθη διὰ μυρσιῶν, ἡ δὲ ὀδηγήθη εἰς τὸ θέατρον ἐπὶ μεσαιωνικοῦ μεγαλοπρεποῦς φορείου, ἐν μέσῳ τῶν ἀρμονικῶν ἥχων τῆς μουσικῆς, τῶν βεγγαλικῶν πυρσῶν καὶ τῶν ζωηροτέρων τοῦ κοινοῦ χειροκροτημάτων. Τὸ θέατρον τὴν ἐσπέραν ἐκείνην ἀπώλεσεν δῆλην αὐτοῦ τὴν εὐρύτητα ἐκ τοῦ πολλοῦ δὲ πλήθους δὲν ἡδύναντο ν' ἀνακινῶσι πολλοὶ τὰς χειράς των καὶ διὰ τῶν συνήθων χειροκροτήσεων ἐκφράζωσι τὴν πρὸς τὴν εὐεργετουμένην ζωηρὰν αὐτῶν ἐπικρότησιν [...]. Ἀξιοσημείωτος ὑπῆρξεν ἡ ἀφθονία τῶν περιστερῶν, τῶν διαφόρων πτηνῶν καὶ τῶν ἀνθέων ἄτινα δαψιλῶς ἐρόπιτοντο ἐπὶ τῆς σκηνῆς, ἀπὸ τοῦ ὕψους τῆς ὁποίας κατήρχετο καὶ χρυσοειδὴς βροχὴ ὠραῖζουσα τὴν χαρίεσσαν μορφὴν τῆς εὐεργετουμένης. Ἡ τιμὴ μόνον τῶν ἀνθέων ἀνῆλθεν εἰς 700 δραχμάς, ἔκπληξιν δ' ιδίως ἐπροξένησαν αἱ καμέλιαι καὶ ἡ ὑπερμεγέθης ἀνθοδέσμη, ἥτις, ἐκ δύο καὶ ἡμισείας χιλιάδων ίάνθων (γιούλια) συγκειμένη, προσηνέχθη τῇ εὐεργετουμένῃ ὑπὸ διακεκριμένης ἐν τῷ



τόπῳ ἡμῶν εὐγενοῦς κυρίας. Πολύτιμα δῶρα προσηνέχθησαν ὑπὸ ἔγκριτων οἰκογενειῶν τοῦ ἡμετέρου τόπου τὸ ὑλικὸν δ' ὑπὲρ αὐτῆς ὡφέλημα ἀντεπεκρίθη πρὸς τὴν ἴκανότητα τῆς ἐπαξίως εὐεργετηθείσης». <sup>38</sup>

Ἡ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς Avonia Bonney στὴ θεατρικὴ σκηνὴ τῆς Ζακύνθου καὶ ἡ ἀπουσία πληροφοριῶν γιὰ τὴν δραστηριότητα καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ τῆς ἔξέλιξη πρὸ τοῦ 1879, εἶχαν καταστήσει τὴν πρωταγωνίστρια ἐμμονή, ιδιαίτερα τῶν ἐντοπίων περὶ τὴν μουσικὴ ἱστορία ἀσχολουμένων.<sup>39</sup> Σὲ παλαιότερη ἔρευνά μου εἴχα ἐντοπίσει τὴν Bonney νὰ πρωταγωνιστεῖ τὴν περίοδο 1878-1879 στὸ θέατρο San Carlo τῆς Νάπολης, ἀποσπώντας καὶ ἐκεῖ ἀκρως κολακευτικὰ σχόλια, ἀφοῦ ὁ ιταλικὸς τύπος τὴν ἀποκαλεῖ Ristori τοῦ μελοδράματος.<sup>40</sup> Ἐπίσης, δημοσιεύματα τοῦ ἀθηναϊκοῦ τύπου, στὰ ὅποια, ἐκτός των συχνῶν ἀνταποκρίσεων γιὰ τὶς παραστάσεις, ὑπάρχουν καὶ πολλὲς κολα-

35 Ἐλπίς, 2-12-1879.

36 Παλιγγενεσία (Αθηνῶν), 8-12-1879.

37 Βλ. Ἐλπίς, 30-12-1879. Ἐφημερὶς (Αθηνῶν), 8-1-1880.

38 Βλ. Διονύσιος Ν. Μουσιούτης, «"Ἐνας ὕμνος τοῦ Γιάννη Τσακασιάνου γιὰ τὴν πριμαντόνα Avonia Bonney», *Ραπόρτο*, 51-52 (2007), σ. 28-29.

39 Ἐλπίς, 3-2-1880.

40 Βλ. Νικίας Λούντζης «"Ἡ Μπόνεϋ», *Ἐτήσια Εἰκονο-*

κευτικές άναφορές στήν ίδια τὴν Bonney, μᾶς πληροφοροῦν ότι εἶχαν γίνει συζητήσεις για έμφαντή της μετά τὴν Ζάκυνθο στὸ θέατρο τοῦ Φαλήρου. Ὡστόσο, ὅστερα ἀπὸ τὴν ἄρνησή της, ὁ ἐπιχειρηματίας τοῦ θεάτρου, Κωστόπουλος, ἀναγκάσθηκε νὰ διαδώσει ότι ματαιώθηκε ἡ συνεργασία τους γιατὶ «δὲν ἀρεσε εἰς τὸ μουσικὸν αὐτὶ του».<sup>41</sup>

Πρόσφατες ἔρευνές μου εἶχαν ως ἀποτέλεσμα, ὅχι μόνο τὴν παρακολούθηση τῆς μετὰ τὴν Ζάκυνθο καλλιτεχνικῆς πορείας της, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνακάλυψη μαρτυριῶν γιὰ τὴν μορφή της καὶ τὴν ἡλικία της. Μετὰ ἀπὸ ἐπιστολή μου πρὸς τὴν βιβλιοθήκη τοῦ Κογκρέσου (Οὐάσιγκτον), ὁ μουσικολόγος R.L.R. – ὑπογράφει μὲ τὰ ἀρχικά του – μὲ πληροφόρησε γραπτῶς, ότι ἡ Avonia Bonney ἀπαντᾶται τὸ 1883 στὸ Ὀδεῖο τῆς Βοστώνης ὡς καθηγήτρια μουσικῆς τοῦ Καίμπριτζ (Μασαχουσέτης). Στὸν κατάλογο ἀπογραφῆς τοῦ 1880 ἔχει καταχωριστεῖ ως «ἐπαγγελματίας τραγουδίστρια» ἡλικίας περίπου εἰκοσιπέντε ἑτῶν, γεγονός ποὺ τοποθετεῖ τὴν γέννησή της περὶ τὸ 1855. Ἐπίσης στήν ἐφημερίδα Boston Daily Globe, στὸ φύλλο τῆς 12ης Δεκεμβρίου 1903, ὑπάρχει δημοσίευμα ποὺ ἀναφέρεται στήν «χαριτωμένη συναυλία» ποὺ δόθηκε ἀπὸ μαθητὲς τῆς κυρίας Avonia Bonney Litchfield στὴ Σχολὴ Bel Canto Bonney-Litchfield (60 Bay State Road). Σύμφωνα μὲ ἀγγελία στήν ἐφημερίδα The New York Times τῆς 10ης Ἀπριλίου 1910, ἡ «κυρία Avonia Bonney, καθηγήτρια ὠδικῆς τῆς ὥπερας καὶ ἡθοποιὸς πέθανε χθὲς στὴ Βοστώνη». Η Avonia Bonney ἀναφέρεται ἀκόμη καὶ ως συνθέτρια, ὅπως μαρτυροῦν δύο ἔργα τῆς:<sup>42</sup> «Ἐνα τραγούδι ὑπὸ τὸν τίτλο From the desert I come to thee καὶ ἔνα brillante βάλς, τὸ Forget me not μὲ ἔντυπη ἀφιέρωση στὸ ἔξωφυλλο τῆς παρτιτούρας «To my dear friend / The Countess Maria de Lunzi». Ἐπίσης, φωτογραφία τῆς δημοσιεύεται στὸ διαδίκτυο, λόγω τοῦ «ἀπίστευτου χτενίσματος».<sup>43</sup> Στὴ λεζάντα ποὺ τὴ συνοδεύει ἡ τραγουδίστρια ἀναφέρεται ως «ώραια Ἰταλίδα», καὶ ὅχι μὲ τὸ ὄνομά της, τὸ ὄποιο, ὡστόσο, εἶναι γραμμένο μὲ

μελάνι στὴν πίσω πλευρὰ τῆς φωτογραφίας, ὅπου ὑπάρχει καὶ ἡ σφραγίδα τοῦ φωτογράφου: C. Rossi, Milano-Genova.

Όλα τα παραπάνω νέα τεκμήρια στοιχειοθετοῦν ἓνα πληρέστερο πλέον βιογραφικό. Η Avonia Bonney (1855;-1910) ἐκτὸς τοῦ θεάτρου San Carlo πρέπει νὰ ἔμφανιστηκε καὶ σὲ θέατρο τοῦ Μιλάνου· νὰ πρόκειται γιὰ τὸ Teatro alla Scala; Ἀμέσως μετὰ τὴν διοκλήρωση τῶν ἔμφανισέων τῆς στὸ θέατρο τῆς Ζακύνθου ἐπέστρεψε στὶς H.P.A., ἀφοῦ συμπεριλαμβάνεται στὴν ἀπογραφὴ καλλιτεχνῶν τοῦ 1880. Ἐκεῖ δὲν ἀσχολήθηκε μὲ τὸ λυρικὸ τραγούδι ως ἐπαγγελματίας ἀοιδός, ἀλλὰ ως καθηγήτρια. Παντρεύτηκε κάποιον Litchfield, ἀγνώστων λοιπῶν στοιχείων καὶ μετὰ τὸ 1883 ἤρυσε πιθανῶς μὲ τὸν σύζυγό της τὴν Σχολὴ Bel Canto Bonney-Litchfield. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δύο ἔργα ποὺ προαναφέραμε δὲν διαθέτουμε ἄλλες πληροφορίες γιὰ τὴ συνθετικὴ τῆς δραστηριότητα. Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει πάντως ἡ ἀφιέρωση στὸ βάλς Forget me not. Πρόκειται χωρὶς ἀμφιβολία γιὰ ἀφιέρωση στὴ Μαρία Λούντζη (1836-1896), πρῶτο παιδὶ τοῦ ἴστορικοῦ τῆς Ἐπτανήσου Ἐρμάνου Λούντζη (1806-1868), γνωστὴ στὴν Εὐρώπη ως «bella Greca» γιὰ τὴν ὄμορφιά της, σύζυγο ἀπὸ τὸ 1858 τοῦ κόμη Alvise Mocenigo-Salle, ἀπόγονου ἐνὸς δόγη, καὶ ἐγκαταστημένη ἀπὸ τότε στὴ Βενετία.<sup>44</sup> Η Μαρία Λούντζη φαίνεται ότι τὸν χειμώνα τοῦ 1879-1880 ἐπισκέφθηκε τοὺς συγγενεῖς τῆς στὴ Ζάκυνθο καὶ ἡ φήμη τῆς Bonney θὰ πρέπει νὰ τὴν ὀδήγησε νὰ παρακολουθήσει παραστάσεις τῆς καὶ ἔτσι νὰ τὴν γνώρισε· μήπως ἡ «διακεκριμένη εὐγενὴς κυρία» ποὺ τῆς δώρισε στὴν τιμητικὴ τῆς τὴν «ὑπερμεγέθη ἀνθοδέσμη» ἀπὸ δυόμισυ χιλιάδες γιούλια<sup>45</sup> εἶναι ἡ Μαρία Λούντζη; Δὲν ἀποκλείεται. Ἐνα εἶναι βέβαιο: ότι ἡ ἀνάμνηση τῆς Ζακύνθου συντρόφευε τὴν Avonia Bonney γιὰ πάντα – πρὸς τοῦτο καὶ ἡ ἀφιέρωση.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΜΟΥΣΙΟΥ ΤΗΣ

γραφημένη Ἐπιθεώρηση Ζάκυνθος '85, Ἀθήνα, 1986, σ. 80-83; Στέλιος Τζερμπίνος, «Σκηνικὴ καὶ ώραία», Ἐβδομάδα, 22-4-1992; Νικίας Λούντζης, «Ἡ πριμαντόνα», Ζάκυνθος 2001: Λογοτεχνικό, Ἰστορικὸ καὶ Λαογραφικὸ Ἡμερολόγιο, ἐπιμέλεια Διονύσης N. Μουσμούτης, ἐκδ. Ἐξερευνητής, 2001, σ. 347-356.

41 Ἐφημερίς (Ἀθηνῶν), 18-11-1879. Βλ. καὶ N. Μουσμούτης, «Ἐνας ὄμνος [...]», δ.π., σ. 28.

42 Βλ. σχετικὰ τεκμήρια στὸν διαδικτυακὸ τόπο <http://memory.loc.gov/ammem/mussm.html/>.

43 [http://hairhistory.blogspot.com/2006\\_02\\_01\\_archiv.html](http://hairhistory.blogspot.com/2006_02_01_archiv.html).

44 Ζήσιμος Χ. Συνοδινός, Αρχεῖα Οἰκογένειας Λούντζη (Εύρετήριο), Ἀθήνα, Περίπλους, 2004. σ. 164-172.

45 Βλ. Ἐλπίς, 3-2-1880.

«Κι ἐγὼ θὰ ἥμην εὐτυχὴς νὰ συνεργασθῶ μεθ' ὑμῶν  
εἰς ἑλληνικὸν μελόδραμα»

ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ  
ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΦΙΛΙΣΚΟΥ ΣΑΜΑΡΑ  
ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΡΙΖΟ ΡΑΓΚΑΒΗ

’Ι διαίτεροί τινες λόγοι τὸν παρεκίνησαν νὰ προσφέρῃ τὴν ὑπηρεσίαν του εἰς τὴν περίστασιν ταύτην. Λυποῦμαι ὅτι δὲν ἔδυνήθην νὰ τοὺς ἔξι-χνιάσω· εἶναι ἀφεύκτως περίεργοι. "Ισως μοι ἔδιδον ὑλην μελοδράματος διὰ τὴν πύλην τοῦ Σαὶν-Μαρτίνου".<sup>1</sup> Τὰ λόγια αὗτὰ τοῦ ἥρωα τοῦ πρώτου διηγήματος τοῦ Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ «Αἱ φυλακαὶ ἡ ἡ κεφαλικὴ ποινὴ» (1836/7), ποὺ θεωρεῖται ὅτι ἀποτελεῖ καὶ τὸ πρῶτο νεοελληνικὸ διήγημα,<sup>2</sup> ἔγκαινιάζουν τὴν παρουσία τῆς ὄπερας στὴν Ἑλληνικὴ πεζογραφικὴ δημιουργία, καὶ προεξαγγέλλουν μιὰ σταθερὰ τῆς ραγκαβικῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς, ἀλλὰ καὶ ὀλόκληρης τῆς ρομαντικῆς Ἑλληνικῆς πεζογραφίας. Όμως μὲ τὰ λόγια αὗτὰ ὁ εἰκοσιεξάχρονος Φαναριώτης συγγραφέας φαίνεται πώς ἔξεφραζε μιὰ προσωπική του ἐπιθυμία,

1 Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, «Αἱ φυλακαὶ, ἡ ἡ κεφαλικὴ ποινὴ», *Διηγήματα*, τ. Α', "Ιδρυμα Κώστα καὶ Ἐλένης Οὐράνη", Ἀθήνα 1999, σ. 148. Σύμφωνα μὲ τὴν μαρτυρία τοῦ Ραγκαβῆ τὸ διήγημα αὗτὸ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη του πεζογραφικὴ ἀπόπειρα καὶ πρωτοδημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ Ἡώς τὸ 1836 (βλ. Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, *Ἀπομνημονεύματα*, Ἀθήνα 1894, τ. Β', σ. 34). Ὁμως τὸ διήγημα δὲν ἐντοπίζεται στὰ σωζόμενα φύλλα τῆς Ἡώς. Δὲν ἀποκλείεται νὰ ἀληθεύει ἡ – ἐπίσης ἀνεπιβεβαίωτη – πληροφορία τοῦ Βαλέτα (βλ. Γεώργιος Βαλέτας, *Τὸ Ἑλληνικὸ διηγῆμα: Ἡ θεωρία καὶ ἡ ἱστορία του*, Φιλιππότης, Ἀθήνα 1983, σ. 77) ὅτι τὸ διήγημα δημοσιεύθηκε στὸ λανθάνον σήμερα περιοδικὸ Ἰρις, στὴν ἔκδοση τοῦ ὄποιου συμμετεῖχε καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς, καὶ τὸ προχωρημένο τῆς ἡλικίας τοῦ συγγραφέα ὅταν συνέτασσε τὰ *Ἀπομνημονεύματα*, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι στὴν ἀμέσως προηγούμενη παράγραφο γίνεται λόγος γιὰ ἔνα θεωρητικὸ κείμενο γιὰ τὴν μετρική, ποὺ πράγματι δημοσιεύθηκε στὴν Ἡώ τοῦ 1836, νὰ εὑθύνεται γιὰ τὴν παραδομὴ τῆς ἀναφορᾶς. Σὲ κάθε περίπτωση τὸ διήγημα συμπεριλήφθηκε ἔνα χρόνο ἀργότερα στὶς σ. 359-397 τοῦ τόμου: Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, *Διάφορα ποιήματα*, Ἀθῆναι, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Α'. Κορομηλᾶ, 1837.

2 Ἐν καὶ δὲν πρόκειται στὴν πραγματικότητα γιὰ τὸ πρῶτο διήγημα (καθὼς τὸ εἶδος καλλιεργήθηκε ἀπὸ τὸν 180 αἰώνα στὸ Ἑλληνικὰ γράμματα), ὁ Ραγκαβῆς θεωρεῖται «ἱστορικὰ καὶ χρονολογικὰ ὁ πρῶτος διηγηματογράφος τῆς νεοελληνικῆς πεζογραφίας» (*Ἀπόστολος Σαχίνης, Παλαιότεροι Πεζογράφοι*, Ἀθήνα, Εστία, [1973], σ. 10), καθὼς τὰ διηγήματα ποὺ προηγήθηκαν (*Ἐρωτος ἀποτελέσματα*) «ἀνήκουν σὲ ὀλότελα διαφορετικὸ κλίμα καὶ σὲ ἄλλη περίοδο τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας» (δ.π.). «Ἐτσι καὶ ὁ Δημαρᾶς σημειώνει πώς τὸ «Αἱ φυλακαὶ ἡ ἡ κεφαλικὴ ποινὴ» τοποθετεῖ τὸν Ραγκαβῆ καὶ στὴν ἀπαρχὴ τῆς Ἑλληνικῆς διηγήματογραφίας» (Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Ἴστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ἀθήνα, Γνώση, 92000, σ. 359). Πρβλ. καὶ Λίτσα Χατζοπούλου, «Εἰσαγωγή», στὸν τόμο Α'. Ρ. Ραγκαβῆς, *Λέιλα καὶ ἄλλα διηγήματα*, Ἀθήνα, Νερέλη 1997, σ. 10: «Δὲν ἀποκλείεται νὰ διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἔαυτὸ του τὸν τίτλο τοῦ εἰσηγητῆ στὰ Ἑλληνικὰ γράμματα τοῦ νέου αὐτοῦ πεζογραφικοῦ εἶδους». Ισως νὰ ἔται πιὸ δόκιμο νὰ τὸν ὄνομάζαμε εἰσηγητὴ τοῦ ρομαντικοῦ διηγήματος.



‘Ο νεαρός Σαμάρας ἀπὸ τὸ ἔξωφυλλο  
τῆς ἑφ. Τὸ Αστυ 178 (8-1-1889).

καθώς ἡ ὄπερα καὶ ἡ μουσικὴ κατεῖχαν μιὰ ἴδιαιτερη θέση στὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του. Σὲ δὴ του τὴν λογοτεχνικὴν παραγωγὴν (ποίηση, πεζογραφία καὶ θέατρο), ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὸ πρῶτο του αὐτὸν πεζογράφημα, οἱ ἀναφορὲς στὴν ὄπερα καὶ τὴν μουσικὴν εἶναι ἐντυπωσιακὰ πολύαριθμες, καὶ, σὲ πολλὲς περιπτώσεις, κεντρικῆς σημασίας γιὰ τὴν ὅλοκλήρωση τοῦ λογοτεχνήματος.<sup>3</sup> Άν καὶ δὲν μᾶς ἔχει ἀφήσει κάποιο λιμπρέτο ὄπερας, ἔρουμε ὅτι μετέφρασε μιὰ σκηνὴν ἀπὸ τὴν ὄπερα Νέρων τοῦ Anton Rubinstein, ἀπὸ τὰ γερμανικὰ στὰ γαλλικά, κατόπιν αἰτήματος τοῦ Γερμανοῦ ἐκδότη Fürstner.<sup>4</sup> Άλλὰ καὶ τὰ θεωρητικά του κείμενα βρίθουν μουσικῶν ἀναφορῶν καὶ παραδειγμάτων ἀπὸ τὸν κόσμο τῆς ὄπερας· ἀρκεῖ νὰ ἀναφέρουμε τό, σύγχρονο μὲ τὸ προαναφερθὲν διήγημα, κείμενό του «Περὶ

τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς προσῳδίας, καὶ παράθεσις αὐτῆς πρὸς τὴν νέαν», ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ Ήώς τὸ 1836,<sup>5</sup> ὅπου στὴν πρώτη κιόλας πρόταση ὁ Ραγκαβῆς δίνει ἔνα παράδειγμα τῆς ἀδύναμίας τοῦ σύγχρονου ἀναγνώστη νὰ αἰσθανθεῖ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ προσῳδία παρομοιάζοντάς τον μὲ τὸν «κωφὸν εἰς τὸ μελόδραμα παρακαθήμενον».<sup>6</sup>

Οἱ σχέσεις τοῦ Ραγκαβῆ μὲ τὴν μουσικὴν δὲν ἔχουν προσεχθεῖ δεόντως. Άν καὶ σημαντικότατο μέρος τοῦ ἔργου του – ἡ σύνθεση ἢ μεταγλώττιση ποιημάτων κατὰ γνωστὲς μελωδίες ἀπὸ ὄπερες, ποὺ καταλαμβάνει τὸ ἔνα τρίτο τοῦ τόμου τῶν Λυρικῶν του ποιημάτων,<sup>7</sup> ἡ ἔκδοση δύο τόμων μὲ γνωστὲς μελωδίες (δηλαδὴ παρτιτούρες) προσαρμοσμένες σὲ ἑλληνικοὺς στίχους<sup>8</sup> «φρονῶν ὅτι ἡ

3 “Οπως, γιὰ παράδειγμα, στὸ διήγημα «Ἐκδρομὴ εἰς Πόρον», ὅπου ἡ μουσικὴ ταυτίζεται μὲ τὴν παρουσία ἐνὸς συγκεκριμένου προσώπου καὶ ἐπέχει ρόλο Leitmotiv.

4 Καὶ μάλιστα ἔναντι ἀμοιβῆς, βλ. Απομνημονεύματα, τ. Δ', σ. 428. Ἡ μετάφραση τυπώθηκε στὸ Βερολίνο ἀπὸ τὸν Fürstner: *Einlage zur Oper Nero. Trinklied – Chanson à boire – für Mezzo-Sopran oder Alt, Chor und Orchester oder Pianoforte. Französische Uebersetzung von A. B. [sic] Rangabé. Berlin 1884.*

5 Ήώς, 4 (30-4-1836) σ. 1-32 καὶ τὸν ἐπόμενο χρόνο στὸν τόμο Διάφορα ποιήματα, δ.π., σ. 399-438.

6 Ο.π., σ. 1 καὶ σ. 399 ἀντιστοίχως.

7 Απαντα, τ. Α', ἐν Ἀθηναῖς, τύποις Ἑλληνικῆς Ἀνεξαρτησίας, 1874. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ποιήματα γραμμένα κατὰ «σκοπὸν» ὑπάρχουν ἥδη στὸν πρῶτο τόμο Διάφορα Ποιήματα τοῦ 1837.

8 Μονσική Ἀνθοδέσμη, Συλλογὴ Μελωδιῶν ἐφηρμοσμένων εἰς ἀσματα τοῦ Α'. Ρ. Ραγκαβῆ, τόμος Α' (Paris Maison G. Flaxland [...], [1873]) καὶ Β' ('Εν Λευψίᾳ, τύποις Κ. Γ. Ροέδερ, [1875]).



Φωτογραφία στὸ περ. Κῆρυξ (1-2-1892) τῆς Κωνσταντινούπολης.

καλλιέργεια τῆς εύρωπαικῆς μουσικῆς ἦν καὶ αὐτὴ ἀναγκαῖα εἰς τὴν πρόδοσον καὶ ἀνάπτυξιν τῆς Ἑλλάδος εἰς τὸν πολιτισμόν»,<sup>9</sup> οἱ ἀπλὲς ἢ σύνθετες ἀναφορὲς στὰ πεζογραφικὰ καὶ δραματικά του κείμενα, οἱ ούσιαστικὲς ἀναφορὲς στὰ θεωρητικά του – ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια του ἡ δράση (οἱ προσπάθειες, π.χ., νὰ ὅργανώσει μιὰ σχολὴ θεάτρου καὶ ὅπερας στὴν Ἀθήνα καὶ οἱ σχετικὲς συνεννοήσεις του μὲ τὸν διευθυντὴ τοῦ Ὡδείου τοῦ Παρισιοῦ Ambroise Thomas τὸ 1873),<sup>10</sup> δὲν δικαιαίογοῦν αὐτὴν τὴν ἀποιώπηση. Τέλος οἱ ἀπόψεις τοῦ Ραγκαβῆ γιὰ τὴν μουσικὴν τοῦ Wagner, καθὼς καὶ ἡ περιγραφὴ τῆς γνωριμίας του μὲ τὸν «ἀποθεώθεντα»,<sup>11</sup> ἥδη ἐν ἔτει 1875, Γερμανὸ συνθέτη καὶ ἡ περὶ τῆς μουσικῆς τοῦ τελευταίου συζήτηση μὲ αὐτόν, ἔτσι ὅπως περιγράφονται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Φαναριώτη λόγιο στὰ Ἀπομνημονεύματά του,<sup>12</sup> ἀξίζουν, νομίζουμε, μεγαλύτερης προσοχῆς.

9 Ἀπομνημονεύματα, τ. Β', σ. 271.

10 Βλ. Ἀπομνημονεύματα, τ. Δ', σ. 60.

11 Ἡ ἔκφραση τοῦ Ραγκαβῆ, βλ. Ἀπομνημονεύματα, τ. Γ', σ. 148.

12 Βλ. ὅ.π. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σχετικὴ συζήτηση ποὺ περιγράφει ὁ Ραγκαβῆς στὰ Ἀπομνημονεύματά του, ἐνδιαφέρον ἔχει καὶ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἑλληνας συγγραφέας εἶχε τὴν τύχη νὰ παρακολουθήσει μεταξὺ ἄλλων βα-

Ἡ ἐπαφὴ τοῦ Ραγκαβῆ μὲ τὸν κόσμο τῆς μουσικῆς ξεκίνησε ἀρκετὰ νωρίς, ὅταν δέκα χρονῶν ἐπισκέφθηκε τὸ θέατρο τοῦ Βουκουρεστίου καὶ «τὸ πρῶτον δρᾶμα εἰς ὃ ποτὲ παρέστη[η] πρὸς μεγάλην ἔκπληξιν καὶ ἐνθουσιασμόν [του] ἦν τοῦ Μοζάρτ ὁ Μαγικὸς αὐλός».<sup>13</sup> Τὸ γεγονός θὰ πρέπει νὰ ἔπαιξε καθοριστικὸ ρόλο στὴν μετέπειτα σχέση του μὲ τὸ εἶδος, τὸ ὅποιο εἶχε τὴν τύχη νὰ γνωρίσει πολὺ καλὰ κατὰ τὶς πολυάριθμες ἐπισκέψεις του στὶς μελοδραματικὲς σκηνὲς τῆς Εὐρώπης καὶ μάλιστα συχνὰ σὲ παραστάσεις ὑψηλῶν καλλιτεχνικῶν προδιαγραφῶν, ὅπως ἐκείνη τοῦ *Roméo et Juliette* τοῦ Gounod στὸ Covent Garden τὸ 1865 μὲ τὴν Patti καὶ τὸν Mario στοὺς πρώτους ρόλους.<sup>14</sup> Όμως ὁ Ραγκαβῆς δὲν ἀρκέστηκε στὴν ἀκουστικὴ μύηση στὸν κόσμο τῆς μουσικῆς, καὶ καθὼς ὡς «συμπλήρωσιν τῆς ἀνατροφῆς [του] ἐνόμιστ[ε] ἀναπόφευκτον τὴν γνῶσιν μέχρι τινὸς τῆς μουσικῆς», φρόντισε νὰ «κιμισθῶσ[η] δάσκαλον αὐλοῦ» ὅχι γιὰ νὰ «κατορθώσ[η] ποτὲ νὰ παιᾶ[η] μετά τινος δεξιότητος», ἀλλὰ ἐπειδὴ ἐπιθυμοῦσε νὰ ἔξοικειωθεῖ μὲ «τὴν θεωρίαν καὶ τὸν ὅργανισμὸν τῆς τέχνης

γνερικῶν ἔργων καὶ παράσταση τοῦ *Lohengrin*, ποὺ διηγήθυνε ὁ ἴδιος ὁ Wagner (βλ. ὅ.π., σ. 181).

13 Ἀπομνημονεύματα, τ. Α', σ. 80.

14 Ὁ.π.. τ. Γ', σ. 350-351.

ταύτης, καὶ ἡ γλῶσσα αὐτῆς νὰ μὴ ἡχῇ ἀκατανόήτως εἰς τὴν ἀκοήν [τὸ]ου».<sup>15</sup>

Όλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν μουσόφιλο Ραγκαβῆ ἀντλοῦνται ἀπὸ δημοσίευμένα τεκμήρια καὶ γνωστὲς προσωπικές του μαρτυρίες. Πλῆθος ἄλλων βρίσκονται ἀκόμα ἀναξιοποίητα στὸ Ἀρχεῖο Ραγκαβῆ ποὺ φυλάσσεται στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν.<sup>16</sup> Ἐκεῖ ἐντοπίσαμε καὶ ἀθησαύριστη ἐπιστολὴ τοῦ Σπύρου Φιλίσκου Σαμάρα, ἀπὸ τὸ Μιλάνο, μὲ ἡμερομηνίᾳ 22 Ἰανουαρίου 1889, πρὸς τὸν Ραγκαβῆ, ὅπου ἀποκαλύπτεται μιὰ ἀγνωστη,

ἔως τώρα, πρόταση συνεργασίας ποὺ εἶχε κάνει ὁ τελευταῖος πρὸς στὸν συνθέτη, μὲ στόχο τὴ δημιουργία «έλληνικοῦ μελοδράματος». Τὸ γράμμα (ποὺ μᾶς παρέχει πολύτιμες πληροφορίες γιὰ τὸν βίο τοῦ Σαμάρα τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ὅπως, π.χ., τὴν διεύθυνσή του στὸ Μιλάνο: 73 Corso Venezia), ἀφήνει νὰ διαφανεῖ καὶ ὁ εὐγενικὸς καὶ χαμηλῶν τόνων χαρακτήρας τοῦ νεαροῦ Κερκυραίου, ἐπιβεβαιώνοντας τὶς σχετικές πληροφορίες τῆς ἐποχῆς ποὺ μιλοῦν γιὰ ἔναν σεμνὸ καὶ μειλίχιο ἀνθρώπο:<sup>17</sup>

Ἐν Μιλάνῳ 22 Ἰανουαρίου '89

Ἄξιότιμε Κύριε Ραγκαβῆ.

Σᾶς ζητῶ μυρίας συγγνώμας ἀν μέχρι τοῦδε δὲν ἀπήντησα εἰς τὴν εὐγενῆ καὶ φιλικὴν ἐπιστολήν σας· ἐλπίζω ὅμως ὅτι θέλετε συγχωρήσει μουσουργὸν ὅστις ἔνεκα τῶν τόσων ἀσχολιῶν καὶ τῶν τόσων δυσκόλων στιγμῶν ἀς ὑφίσταται διὰ τὴν ἀπὸ σκηνῆς ἀναβίβασιν τῶν ἔργων του, ἥργησε τόσον ὅπως πράξῃ τὸ καθῆκόν του.

Καὶ ἐγὼ θὰ ἡμην εὐτυχῆς καὶ τιμήν μου μεγάλην θὰ ἔθεωρον νὰ συνεργασθῶ μεθ' ὑμῶν εἰς ἐλληνικὸν μελοδράμα, ἀλλὰ δυστυχῶς ὑπάρχον μερικαὶ δυσκολίαι ἀς δέον νὰ ὑπερακοντίσω πρὸς τὸ παρόν.

Διότι, ὡς πιθανὸν θὰ εἴναι γνωστὸν εἰς ὑμᾶς, τώρα ἐργάζομαι διὰ λογαριασμὸν τοῦ ἐκδότου μου, προκειμένου νὰ τελειώσω μερικὰ ἔργα, εἰς ὄρισμένην [sic] ἐποχήν. Ἐπειδὴ δὲ δυστυχῶς δὲν δύναμαι νὰ πράξω διαφορετικά, καὶ τοῦτο, διὰ τὸν ἔξεντελιστικὸν καὶ δυσάρεστον ἀλλ' ἀναγκαῖον χρηματικὸν σκοπόν, μὲ δόλην μου τὴν καλὴν διάθεσιν, ὡς καὶ ὑμεῖς βλέπετε, μοῦ εἴναι δύσκολον νὰ τὸ πράξω πρὸς τὸ παρόν. Θὰ ἡμην ὅμως εὐτυχῆς νὰ ἔχω τὴν κωμῳδίαν ὑμᾶν καὶ σπουδάσω αὐτήν.

Μετ' ὀλίγας ἡμέρας ἐλπίζω νὰ ἡμαι εἰς Κέρκυραν ὅπου θὰ δοθῇ διὰ πρώτην φορὰν τὸ ἔργον μου Flora Mirabilis καὶ ἐκεῖθεν πιθανὸν ἔλθω εἰς Ἀθήνας καὶ θὰ ἡμαι εὐτυχῆς νὰ σφίγξω τὴν χείραν [sic] ἐνὸς ἀρχαίου φίλου τοῦ μακαρίτου πατρός μου.

Μεθ' ὀλης τῆς πρὸς ὑμᾶς ἀνηκούσης ὑπολήψεως

“Ολως ὑμέτερος  
Σπύρος Σαμάρας

73 Corso Venezia, Milano.

15 Ο.π., σ. 188-9.

16 Εὐχαριστῶ θερμότατα τὸ Κ.Ε.Ι.Ν.Ε. τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν ποὺ ἐπέτρεψε τὴν φωτογράφηση τῆς ἐπιστολῆς καὶ τὴ δημοσίευσή της στὸν Μουσικὸν Ἐλληνομνήμονα, καθὼς καὶ τὴν ἔξαιρετικὴ διευκόλυνση τῆς ἔρευνάς μου στὸ Ἀρχεῖο. Τὸ γράμμα τοῦ Σαμάρα φυλάσσεται στὸν φάκελο 43 (“Εγγραφαὶ ἐπιστημονικὰ καὶ λογοτεχνικά”: ὑποφάκελλος 2, ἀρ. ἐγγράφου: 52).

17 Βλ. π.χ. τὸ δημοσίευμα στὴν Ἐφημερίδα (ἀρ. 37, 6-2-1889): «Πρέπει λ.χ. νὰ τὸν ἰδῃ τὶς διευθύνοντα τὴν ὁρχήστραν κατὰ τὰς δοκιμάς: μειλίχιος, εὐπροσήγο-

ρος, γλυκὺς περὶ τοὺς τρόπους, διορθώνει τὸν μὲν μὲν λέξιν, πρὸς τὸν δὲ ἀπευθύνει παρατήρησιν, ἥτις οὐδόλως κεντά οὐδὲ ἀποθαρρύνει, διότι σπεύδει πολλάκις νὰ προσθέτῃ μετριοφρόνως ὅτι καὶ ὁ ἴδιος ὑπόκειται εἰς λάθη [...]. Εὰν δ' ἐνίστε συνοφρυοῦται, ἔνεκεν ἐπανειλημμένης τινὸς παραφωνίας, καὶ ἐκφράζει τὴν δυσθυμίαν του ὀλίγον ζωηρότερον τοῦ συνήθους, τοῦτο διαρκεῖ μίαν μόνην στιγμὴν καὶ εὐθὺς καθίσταται ἐκ νέου γαλήνιος καὶ εὐπροσήγορος, κτώμενος ἐν ὑψίστῳ βαθμῷ τὴν δύναμιν νὰ συγκρατῇ τοὺς ὑπ' αὐτόν, ὡς ἔχει τὴν δύναμιν νὰ μετεωρίζῃ καὶ συναρπάζῃ τὸ ἀκροατήριόν του [...].»

1913 - 88 - 32  
a Milano 23 febbraio

Agostino Nifo parla

Sarò subito un po' troppo  
in pelle. Vorrei dire brevemente  
che ho avuto un'esperienza  
tremenda oggi. Volevo spiegare  
questo a me stesso, provando  
dalo a dire tra le mie stesse labbra  
che non c'era danno da temere  
di più, che non c'era pericolo  
che il governo di un solo uomo  
avrebbe potuto essere così  
potente e così impotente.  
Volevo dire che non c'era  
niente di peggio, nulla di più  
che non c'era nulla di peggio  
che non c'era nulla di peggio.

Dicono così di noi in comparsa  
ogni giorno. Sono, dicono, i  
poveri di spirito, i poveri di speranza,  
gli ignoranti, gli illiterati,  
i poveri, i disoccupati, i disperati.  
Proprio come i poveri di speranza  
sono i poveri di speranza.  
Sono i poveri di speranza,  
sai bene che sono i poveri di speranza,  
sai che sono i poveri di speranza.  
Sono i poveri di speranza,  
ma non sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza.  
Sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza.  
Sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza.  
Sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza.  
Sono i poveri di speranza,  
sono i poveri di speranza,

Ma l'esperienza mi ha fatto  
vedere che non è vero che  
non c'è nulla di peggio.  
Mi ha fatto vedere che  
non c'è nulla di peggio.  
Mi ha fatto vedere che  
non c'è nulla di peggio.  
Mi ha fatto vedere che  
non c'è nulla di peggio.  
Mi ha fatto vedere che  
non c'è nulla di peggio.  
Mi ha fatto vedere che  
non c'è nulla di peggio.  
Mi ha fatto vedere che  
non c'è nulla di peggio.  
Mi ha fatto vedere che  
non c'è nulla di peggio.

Ma oggi ho sentito una voce  
che diceva: «Non è vero  
che non c'è nulla di peggio»  
Eugenio Barilli

Foto Carlo Rennella - Milano.

Τὸ 1888 ὑπῆρξε μιὰ χρονιὰ ἐπιτυχίας γιὰ τὸν Σπύρο Φιλίσκο Σαμάρα. Ἐχοντας ἥδη γίνει γνωστὸς ἀπὸ τὸ 1886 στὴν Ἰταλία μὲ τὴν *Flora Mirabilis*, ὁ νεαρὸς Κερκυραῖος μελοδραματοποιὸς μὲ τὴν πρεμιέρα τῆς *Medgé* ἔδρεπε νέες δάφνες στὴν Ρώμη, ὅπου, σύμφωνα μὲ τὸν Ἰταλὸ συνεργάτη τῆς Ἀκροπόλεως, «πλὴν τοῦ Βέρδη, οὐδεὶς ἄλλος ἔτυχεν τοιούτων τιμῶν».<sup>18</sup> Ἔτσι δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὴν ἐποχὴν ἔκεινη, δηλαδὴ στὰ τέλη τοῦ 1888, ὁ Σαμάρας ἦταν ὁ διασημότερος Ἑλληνας συνθέτης, καὶ ὡς ἐκ τούτου, μιὰ πολὺ καλὴ ἐπιλογὴ γιὰ τὸν "Ἑλληνα συγγραφέα ποὺ ἐπιθυμοῦσε νὰ δημιουργήσει ἐλληνικὴ ὥπερα. Παρόλα αὐτὰ, διαβάζοντας κανεὶς τὸ παραπάνω γράμμα μένει μὲ τὴν αἰσθηση ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ τὸν συνθέτη πού, ἔχοντας κατακτήσει τὸ ὥπερατικὸ κοινό, ἀποφασίζει γιὰ τὶς μελλοντικὲς καλλιτεχνικές του ἐπιλογές, ἀλλὰ αἰσθάνεται μᾶλλον ὅτι ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὶς ἔξομοιογήσεις ἐνὸς φτωχοῦ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος διάγει «δυσκόλους στιγμάτα» καὶ «διὰ τὸν ἔξευτελιστικὸν καὶ δυσάρεστον ἄλλ' ἀναγκαῖον χρηματικὸν σκοπὸν» τρέχει νὰ προλάβει τὶς προσυμφωνημένες ὑποχρεώσεις του. Καὶ ὅπως φαίνεται, καθὼς τελικὰ ἡ συνεργασία δὲν εὐδόθηκε, οἱ ὑποχρεώσεις τοῦ Σαμάρα «διὰ λογαριασμὸν τοῦ ἐκδότου» του *Sonzogno* ἦταν πολλές.

"Οπως συνάγεται ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ Σαμάρα, ὁ Ραγκαβῆς θὰ πρέπει νὰ τοῦ εἴχε ἀπευθύνει ἐπιστολή, στὴν ὁποία θὰ τοῦ πρότεινε τὴν μεταξύ τους συνεργασία γιὰ τὴ δημιουργία «ἐλληνικοῦ μελοδράματος» μάλιστα ὁ συγγραφέας θὰ πρέπει νὰ τοῦ μίλησε καὶ γιὰ κάποια ἔτοιμη κωμῳδία του τὴν ὁποία θεωροῦσε κατάλληλη ὅλη γιὰ τὸν σκοπὸν αὐτό. Η ἀνταπόκριση τοῦ Σαμάρα ἀπέναντι στὴν πρόταση τοῦ Ραγκαβῆ, φαίνεται θετικὴ καὶ πιθανὸν ἀν ὁ Σαμάρας δὲν ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ «ύπερακοντίσει» μερικὲς δυσκολίες, δηλαδὴ νὰ ὀλοκληρώσει τὶς προαναφερθεῖσες ὑποχρεώσεις του πρὸς τὸν ἐκδότη του, νὰ εἴχε ἀνταποκριθεῖ ἀμέσως στὴν δελεαστικὴ αὐτὴ πρόταση. Ἀντιθέτως, ἀρκέστηκε στὴν μελλοντικὴ πιθανὴ ἐνασχόλησή του μὲ τὴν κωμῳδία τοῦ Ραγκαβῆ, τὴν ὁποία ὅμως θὰ

18 «Ἡ Μεδḡέ τοῦ Σαμάρα ἐν Ρώμῃ. Ἐκτακτος ἐπιτυχία. Οἱ Ρωμαῖοι τρελλάθηκαν», Ἀκρόπολις, 2357 (1-12-1888). Ἐχει σημασία ὅτι τὸ σχόλιο ἀνήκει σὲ Ἰταλὸ – καὶ ὅχι σὲ "Ἑλληνα – ἀρθρογράφο, γεγονός ποὺ τεκμαίρεται ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ἀντωνυμία «σας» στὴ φράση: «Ἡ ἐπιτυχία τοῦ μελοδράματος τοῦ λαμπροῦ μουσουργοῦ σας ὑπερβαίνει πᾶσαν περιγραφήν. Πλὴν τοῦ Βέρδη οὐδεὶς ἄλλος ἔτυχεν τοιούτων τιμῶν».

ῆταν «εὔτυχης» νὰ τὴν διαβάσει καὶ νὰ τὴν «σπουδάσει». Δὲν γνωρίζουμε ποιὰ ἦταν ἡ περαιτέρω ἔξελιξη τῆς ιστορίας. Πιθανὸν ὁ Ραγκαβῆς νὰ τοῦ ἔστειλε τὴν κωμῳδία καὶ ὁ Σαμάρας νὰ μὴν πρόλαβε νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν μελοποίησή της (ἢ ἵσως νὰ τὴ διάβασε καὶ νὰ μὴν τὸν ἐνδιέφερε). Πιθανὸν πάλι ὁ Ραγκαβῆς νὰ ὑπολόγιζε στὴν ἐκ τοῦ σύνεγγυς συνεργασία του μὲ τὸν Σαμάρα ὁ ὁποῖος, ὅπως τοῦ ἀποκαλύψε, σκεφτόταν νὰ ἐπισκεφτεῖ καὶ τὴν Ἀθήνα, μετὰ τὸ ταξίδι του στὴν Κέρκυρα γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς *Flora Mirabilis*. Η συνάντηση αὐτή, ἐν ὅψει τῆς ὁποίας ἀποκαλύπτεται ἀπὸ τὸν Σαμάρα καὶ μιὰ παλιὰ γνωριμία τοῦ Ραγκαβῆ μὲ τὸν πατέρα τοῦ συνθέτη, πιθανὸν νὰ μὴν ἔγινε ποτέ, καθὼς τὸ ταξίδι τοῦ Σαμάρα στὴν Ἀθήνα ἀναβλήθηκε γιὰ κάποιους μῆνες.<sup>19</sup>



Στὸ γράμμα τοῦ Σαμάρα γίνεται λόγος γιὰ μιὰ κωμῳδία τοῦ Ραγκαβῆ, χωρὶς νὰ ἀναφέρεται ὁ τίτλος της. Δηλαδὴ τὸ «ἔλληνικόν» αὐτὸν «μελόδραμα» θὰ εἴχε κωμικὸ χαρακτήρα – θὰ ἦταν καὶ ἡ πρώτη κωμικὴ ὥπερα ποὺ θὰ συνέθετε ὁ Σαμάρας – ἀλλὰ δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα στὸ γράμμα ποὺ νὰ ἀποκαλύπτουν ποιὰ κωμῳδία του ἥθελε ὁ Ραγκαβῆς νὰ μετατρέψει σὲ ὥπερα. Τὸ γεγονὸς δὲν περιγράφεται οὕτε στὰ Ἀπομνημονεύματά του (τὰ ὁποῖα, σημειωτέον, συντάχθηκαν σὲ προχωρημένη ἡλικία τοῦ συγγραφέα καὶ, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν πλούσιο βίο τοῦ τελευταίου, παραλείπουν ἀναγκαστικὰ κάποια γεγονότα). Σὲ κάθε περίπτωση, ὁ Ραγκαβῆς φαίνεται νὰ προτείνει στὸν Σαμάρα γιὰ μελοποίηση μιὰ ἥδη ἔτοιμη κωμῳδία του καὶ ὅχι κάποιο καινούργιο ἢ ἐπὶ τούτου γραμμένο κείμενο, δεδομένου μάλιστα ὅτι τὴν ἐποχὴ ἔκεινη ὁ Φαναριώτης λόγιος πλησίαζε τὰ ὄγδοντα. Ἔτσι εἴναι ἀρκετὰ ἀσφαλὲς νὰ ἀναζητήσουμε τὸ συγκεκριμένο ἔργο μεταξύ τῶν τριῶν γνωστῶν τυπωμένων κωμῳδιῶν του. Η πρώτη καὶ διασημότερη εἴναι ἡ ἀριστοφανικὴ κωμῳδία *Toū*

19 Ἡ ἀρχικὴ ἀπόφαση τοῦ συνθέτη νὰ μεταβεῖ στὴν Ἀθήνα, ἐν ὅψει παραστάσεων τῆς *Flora Mirabilis* μεταβλήθηκε λόγω δυσχερειῶν ποὺ προκλήθηκαν ἀπὸ τὴν κακὴ συνεννόηση μὲ τὸν ἐργολάβο τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν. Ἔτσι τὸ ταξίδι τοῦ Σαμάρα μετατοπίστηκε κάποιους μῆνες, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐπισκεφθεῖ τὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα τὸ Φθινώπορο τοῦ 1889. Βλ., ἐνδεικτικά: Ἐφημερίς, 25-2-1889, 2-3-1889, 6-7-1889, 18-9-1889, 23-9-1889, 30-10-1889, καὶ Ἀκρόπολις, 11-2-1889, 23-2-1889, 4-3-1889.

Κουτρούλη ό γάμος, τὸ ἔργο ποὺ ἀπασχόλησε τὸν Ραγκαβῆ ἵσως ὅσο κανένα ἄλλο<sup>20</sup> καὶ τὸ ὁποῖο εἶχε γνωρίσει καὶ σκηνικὴ ἐπιτυχία: ὅμως ἡ κωμῳδία αὐτὴ εἶχε ἀξιοποιηθεῖ μουσικὰ ἀπὸ τὸν Γάλλο συνθέτη A. Danhauser καὶ ἡ παρτιτούρα του εἶχε τυπωθεῖ στὴν Γερμανία.<sup>21</sup> Ἀξίζει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ κωμῳδία αὐτὴ ἐνδιέφερε καὶ ἄλλους συνθέτες, μεταξύ τῶν ὅποιών καὶ τὸν Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο, ὁ ὅποιος σὲ συνάντησή του μὲ τὸν συγγραφέα στὴν Κέρκυρα τὸ 1865 τοῦ εἶχε ἐκφράσει τὴν ἐπιθυμία του νὰ μελοποιήσει τοὺς χοροὺς τῆς κωμῳδίας «ἄλλὰ τὴν ἀγαθήν του ταύτην πρόθεσιν δὲν ἔξετέλεσε, προληφθεὶς ὑπὸ τοῦ θανάτου», σημειώνει ὁ Ραγκαβῆς στὰ Ἀπομνημονεύματά του, ἀν καὶ ὁ θάνατος τοῦ Μάντζαρου ἀργοῦντε ἀκόμα.<sup>22</sup> Σὲ κάθε περίπτωση ὑπῆρχε μουσικὴ γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ καὶ εἶναι πιθανότερο ὁ Ραγκαβῆς νὰ ἐνδιαφερόταν νὰ μελοποιηθεῖ ἄλλο ἔργο του. Τὰ δύο ἐναπομείναντα κωμικὰ ἔργα εἶναι Ο μηνστήρη τῆς Ἀρχοντούλας (ἡ ἔμμετρη μεταγραφὴ τοῦ Γάμου ἀνεν νύμφης)<sup>23</sup> καὶ τὸ Διὸς Ἐπίσκεψις. Μεταξύ τῶν δύο αὐτῶν ἐπιλογῶν ἡ

δεύτερη εἶναι πολὺ πιθανότερη γιὰ δύο λόγους. Ὁ πρῶτος λόγος ἀφορᾶ τὴν μορφὴ τῶν ἔργων· ἡ Ἀρχοντούλα εἶναι μιὰ τυπικὴ κωμῳδία, καὶ δὲν ἀπαιτεῖται μουσικὴ γιὰ τὸ ἀνέβασμά της (ἄλλωστε ἡ κωμῳδία εἶχε ηδη δεῖ τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς).<sup>24</sup> Ἐνῶ τὸ Διὸς Ἐπίσκεψις εἶναι ἔνα ἔργο πού, ὅπως καὶ ὁ Κουτρούλης, ἔχει χορὸ ποὺ «ἀδεῖ», ἀρα χρειάζεται ἀπαραιτήτως μουσικὴ ἐπένδυση, προκειμένου νὰ παιχτεῖ στὴ σκηνή. Ὁ δεύτερος λόγος ποὺ συντείνει στὴν ἐνίσχυση τῆς ὑπόθεσης πῶς τὸ μελόδραμα ποὺ θὰ ἔφτιαχναν ὁ Ραγκαβῆς μὲ τὸν Σαμάρα πειθαρίζεται μὲ μιὰ ἔξωγενη πληροφορία. Ὁ Ραγκαβῆς ἔνα χρόνο μετατὰ τὴν συγκεκριμένη συζήτηση καὶ δεδομένου ὅτι ἡ τελευταία δὲν γνωρίζουμε νὰ ὀδήγησε πουθενά, φαίνεται πῶς ἀπευθύνθηκε σὲ κάποιον ἄλλον μουσουργὸ γιὰ νὰ μελοποιήσει τοὺς χοροὺς τοῦ Διὸς Ἐπίσκεψις: Σὲ ἀνέκδοτη ἐπιστολὴ τοῦ νεαροῦ συνθέτη Πέτρου Κ. Ζαχαριάδη (ποὺ φυλάσσεται ἐπίσης στὸ Ἀρχεῖο Ραγκαβῆ), μὲ ἡμερομηνία 14 Αὔγουστου 1890, δηλαδή ὅχι πολὺ μετά τὴ σχετικὴ συζήτηση Ραγκαβῆ-Σαμάρα, διαβάζουμε: «Οσον ἀφορᾶ τοὺς Χοροὺς οὓς μοὶ ὑπεδείξατε διὰ νὰ μελοποιήσω ἐκ τοῦ Διὸς Ἐπίσκεψις, ἀν καὶ μοι φαίνονται ἀσθενεῖς καὶ ἀλλεπάλληλοι, μολαταῦτα θὰ καταγίνω ἐν εὐθέτῳ καιρῷ».<sup>25</sup>

Όπως γίνεται ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῆς ἐπιστολῆς, ὁ νεαρὸς συνθέτης θὰ πρέπει νὰ εἶχε ἀποστείλει γράμμα στὸν Ραγκαβῆ, ἐκφράζοντάς του τὴν ἐπιθυμία ὁ τελευταῖος νὰ τοῦ γράψει λιμπρέτο γιὰ ὅπερα, καθὼς «νηπιόθεν ἔτρεφ[ε] τὸ ὅνειρον τοῦ νὰ μελοποιήσῃ[η]»<sup>26</sup> ἔργο του. Τὸ αἰτημα τοῦ Ζαχαριάδη ἀφοροῦσε τὴν ἐπὶ τούτου σύνθεση λιμπρέτου, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ συνέ-

20 Ἡ ἐντεταμένη ἐνασχόληση τοῦ Ραγκαβῆ μὲ τὴν ἀρχαία μετρικὴ καὶ ἡ προσπάθειά του νὰ ἀναβιώσει – καὶ στιχουργικὰ – τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ κωμῳδία, καθὼς καὶ ἡ ἐπίμονη ἐπανάληψη τοῦ συγγραφέα πῶς «ἡ μετρικὴ ἀλήθεια εἶναι ἡ μόνη ἡνὶ ἡ παροῦσα κωμῳδία ἐπὶ γῆτε» καὶ πῶς «ἄν δὲ ἐπέτυχε καὶ τινα πολιτικήν ἡ κοινωνικὴν σύμπτωσιν, αὕται εἰσὶν ἐκ περισσοῦ» (Πρόλογος τῆς Πρώτης «Ἐκδόσης τοῦ Κουτρούλη, 1845) δὲν θὰ πρέπει νὰ μᾶς παρασύρουν στὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ἀποτελεῖ ἔνα ἀπλὸ μορφολογικὸ πείραμα, καθὼς οἱ πολιτικὲς του προεκτάσεις εἶναι πολὺ περισσότερες ἀπὸ ὅσες ὁ δημιουργός του διμολογεῖ. Βλ. σχετικὰ Δημήτρης Σπάθης, «Ἄλι λυπηραὶ συνέπειαι τῶν ἐπαναστάσεων». Τὰ πολιτικὰ γεγονότα τοῦ 1843 καὶ Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος», Ιστορικά, 2 (Δεκέμβριος 1984), σ. 317-334.

21 *Chöre zum Lustspiel: Die Hochzeit des Kutrulis von A. R. Rangabé. Klavier-Auszug mit deutsch-griechischem Text*, Berlin, Fürstner, Leipzig, [1884].

22 Βλ. Ἀπομνημονεύματα, τ. Γ', σ. 133. Ὁ θάνατος τοῦ Μάντζαρου, σύμφωνα μὲ τὴν προσωπικὴ μαρτυρία τοῦ Σπυρίδωνος Δεβιάζης, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», Ἀπαλλαν., Ε', 1889, σ. 942-946 καὶ 956-962, σ. 960), ὅπου ἡ ἡμερομηνία μὲ τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο. Βλ. καὶ Κώστας Καρδάμης, *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*. «Ἐνότητα μέσα στὴν πολλαπλότητα», Έταιρεία Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, Κερκυραῖοι Δημιουργοί, Κέρκυρα 2008, σ. 89, ὅπου ὁ Καρδάμης ἀναφέρει τὸ γεγονός μὲ τὸ νέο ἡμερολόγιο: 12-4-1872.

23 Ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ραγκαβῆ. Τὸ ἔργο ποὺ σημείωσε με-

γάλη ἐπιτυχία κυκλοφόρησε καὶ μὲ τὸν τίτλο Ο Ἀγροικογιάννης καὶ ὀδήγησε τὸν Μ. Λάμπρου νὰ διανειστεῖ τὸν κεντρικὸ ἥρωα τῆς κωμῳδίας γιὰ τὴν ἐπιθεώρησή του Λίγο ἀπ' ὅλα ποὺ γνώρισε τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ τὸν Αὔγουστο τοῦ 1894 σὲ μουσικὴ τοῦ Ι. Καϊσαρη. (Βλ. Ἡ Ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση, ἐπιμέλεια Θ. Χατζηπανταζῆς - Λ. Μαράκα, τ. Α2, Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη, Αθήνα, Έρμην., χ.χ., ὅπου δημοσιεύεται τὸ ἔργο. Γιὰ τὶς διαφορετικὲς ἐκδοσῖες τῆς κωμῳδίας τοῦ Ραγκαβῆ, βλ. Κ. Ριτσάτου, Ἡ συμβολὴ τοῦ Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ στὴν ἀνάπτυξη τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, Διδακτορικὴ διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2004, σ.168-171).

24 Βλ. Ριτσάτου, σ.π., σ. 178-179.

25 Βλ. τὴν σχετικὴ ἐπιστολὴ τοῦ Ζαχαριάδη στὸ Ἀρχεῖο Ραγκαβῆ (φάκελος 44, ὑποφάκελλος 1, ἀρ. ἐγγράφου 28).

26 Ὁ.π.

χεια τῆς ἐπιστολῆς· ὁ Ραγκαβῆς θὰ πρέπει νὰ τοῦ ἀπάντησε ἀρνητικά, προφασίζόμενος αὐξημένες ὑποχρεώσεις καί, ἀντ’ αὐτοῦ, νὰ τοῦ πρότεινε τὴν μελοποίηση τῶν χορῶν τοῦ Διὸς Ἐπίσκεψις. Ὁ Ζαχαριάδης δὲν ἀρνήθηκε μὲν τὴν συγκεκριμένη πρόταση συνεργασίας, παρότι δὲν φαίνεται νὰ τὸν ἐνθουσίασε ἴδιαιτερα, ἀλλὰ ἐπέμενε νὰ ἔξηγήσει στὸν Ραγκαβῆ, πῶς πρέπει νὰ εἶναι ἕνα κείμενο «κατάλληλον διὰ μελόδραμα»<sup>27</sup>: ἔτσι θὰ τοῦ ἔστελνε (μέσω τοῦ νιοῦ του Εύγενιου Ραγκαβῆ), τὰ λιμπρέτα τοῦ *Freischütz* καὶ τοῦ *Vampyr*, «ύπόθεσιν δηλ. οὐχὶ ξηρῶς ἴστορικὴν ἀλλὰ ρομαντικὴν καὶ φαντασμαγορικὴν»<sup>28</sup> (οἱ ύπογραμμίσεις τοῦ Ζαχαριάδη), γιὰ νὰ κατανοήσει ὁ Ραγκαβῆς τὶς αἰσθητικές ἀναζητήσεις τοῦ συνθέτη, οἱ ὅποιες κινοῦνται σὲ διαφορετικὸ πλαίσιο ἀπὸ τὴν ἀλληγορικὴ κωμῳδία Διὸς Ἐπίσκεψις· πι-

θανὸν αὐτὴ ἡ αἰσθητικῆς φύσεως διαφωνία νὰ εὐθύνεται καὶ γιὰ τὴν ἀποτυχία – ὅπως φαίνεται – καὶ αὐτῆς τῆς συνεργασίας.

Ἡ συνανάγνωση τῆς παραπάνω ἐπιστολῆς μὲ ἐκείνην τοῦ Σαμάρα μᾶς βοηθάει νὰ καταλήξουμε σὲ ἀσφαλέστερα συμπεράσματα: Κατ’ ἀρχὰς ἡ ἀρνητική τοῦ ὄγδοντάχρονου Ραγκαβῆ πρὸς τὸν Ζαχαριάδην νὰ συγγράψει νέο ἔργο, ἐνισχύει τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ πρόταση πρὸς τὸν Σαμάρα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀφοροῦσε κάποιο ἔτοιμο κείμενο τοῦ Ραγκαβῆ. Ὕστερα, ἡ πρόταση ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ραγκαβῆ τῆς μελοποίησης τῶν χορῶν τοῦ Διὸς Ἐπίσκεψις, λίγο μετὰ τὴν ἀτελέσφορη συνεργασία μὲ τὸν Σαμάρα ἐνισχύει τὴν εἰκασία ὅτι αὐτὸς ἥταν τὸ ἔργο ποὺ ὁ Ραγκαβῆς ἐπιθυμοῦσε νὰ μετατρέψει σὲ μελόδραμα. Τὸ Διὸς Ἐπίσκεψις εἶχε ὀλοκληρωθεῖ πολλὰ χρόνια πρὶν, ὅταν «κατὰ τὰς στιγμὰς δὲ τῆς ἀνέσεως [...] ἐπεδόθ[η] εἰς τὴν σύνταξιν ἐμμέτρου τινὸς κωμῳδίας ἢν ἐκάλεσ[ε] τοῦ Διὸς ἐπάνοδον, περατώσας δὲ αὐτὴν τὴν 1/13 Νοεμβρίου 1874»,<sup>29</sup> καὶ εἶχε κυκλοφορήσει ἀμέσως μετὰ τὴν συγγραφή του, τὸ 1874, στὸν τέταρτο τόμο τῶν Ἀπάντων του συγγραφέα (μαζὶ μὲ τὸ δράμα Ἡ Παραμονὴ καὶ τὴν κωμῳδία τοῦ Κουτρούλη).<sup>30</sup> Στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα ὁ Ραγκαβῆς ὀνομάζει τὸ ἔργο τοῦ Διὸς Ἐπάνοδος καὶ ὅχι Διὸς Ἐπίσκεψις, ποὺ εἶναι ὁ τίτλος μὲ τὸν ὅποιο τυπώθηκε τὸ ἔργο ἀλλὰ καὶ ὁ τίτλος τὸν ὅποιο ἀναφέρει ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς στὰ σχετικὰ σχόλια του στὶς ἴστορίες του τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας.<sup>31</sup> Ἡ παραδρομὴ αὐτὴ ἐνδεχομένως νὰ πηγάζει ἀπὸ τὸν συσχετισμὸ ποὺ ὑπάρχει μεταξύ τοῦ ὑποψήφιου αὐτοῦ μελοδράματος τοῦ Ραγκαβῆ καὶ τοῦ πρώτου πρωτότυπου ἐλληνικοῦ μελοδράματος ποὺ δὲν εἶναι ἀλλο ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ πατέρα τοῦ Ἄλεξανδρου, Ἰάκωβου Ρίζου Ραγκαβῆ, ἡ Ἐπάνοδος τῶν Μουσῶν. Τὸ ἔργο αὐτὸς κυκλοφόρησε τὸ 1836 στὴν δίτομη ἔκδοση τῶν Ποιημάτων τοῦ Ἰάκωβου Ρίζου Ραγκαβῆ, ἀνάμεσα σὲ μεταφράσεις γαλλικῶν τραγωδιῶν καὶ σὲ πρωτότυπα ποιήματα καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συγγρα-

29 Ἀπομνημονεύματα, τ. Δ', σ. 151.

30 Ἀπαντα, τ. Δ', σ. 329-410.

31 Βλ. Περιληψις Ιστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Φιλολογίας ὑπὸ Α.·Ρ. Ραγκαβῆ, Ἐν Ἀθήναις, Γ. Μπάρτ, χ.χ., σ.

74 Histoire littéraire de la Grèce moderne, par A.-R. Rangabé, I-II, Paris, C. Lévy, 1877, σ. 98 καὶ Geschichte der neugriechischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von A. R. Rangabé und Daniel Santers, Leipzig, W. Friedrich, [1884], σ. 149.

27 Ο.π.

28 Ο.π. Ὁ Ζαχαριάδης ἀναφέρεται σὲ δύο κατεξοχὴν ρομαντικὲς γερμανικὲς ὅπερες, τῶν ὅποιων ἡ δημιουργία τοποθετεῖται ἀρκετὲς δεκαετίες νωρίτερα: τὸν *Freischütz* (1821) τοῦ C. M. von Weber ποὺ ἀπὸ πολλοὺς θεωρεῖται ἡ πρώτη γερμανικὴ ὅπερα καὶ τὸν *Vampyr* (1828) τοῦ Heinrich Marschner, ἔργο ἐνὸς συνθέτη ποὺ καταγράφεται ὡς ὁ σημαντικότερος ἐκπρόσωπος τῆς γερμανικῆς ὅπερας τῆς γενιᾶς μεταξύ τοῦ Weber καὶ τοῦ Wagner. Οἱ ἐπιλογὲς τοῦ Ζαχαριάδη ἵστως μοιάζουν ἀναχρονιστικές, μποροῦν ὅμως νὰ ἐρμηνευθοῦν καλύτερα, ἀν εἰδωθοῦν σὲ σχέση μὲ τὶς σπουδές τοῦ συνθέτη ποὺ ὀλοκληρώθηκαν στὴ Βιέννη, ὅπως διαβάζουμε σὲ μιὰ μεταγενέστερη ἐργασία τοῦ ἴδιου: *Tὰ θεμέλια τῆς Ψδίκης*, κατὰ τὸ νέον τῆς διδασκαλίας σύστημα, ὑπὸ Πέτρου Κ. Ζαχαριάδου, Πτυχιούχου τοῦ ἐν Βιέννη Conservatorium für Musik, Καθηγητοῦ τῆς Θεωρίας τῆς Μουσικῆς καὶ τοῦ Κλειδοκυμβάλου, Πρῶται γνώσεις τῆς Μουσικῆς, Ἐν Κωνσταντινουπόλει 1897 (2 τόμοι). Μάλιστα ἀπὸ δημοσίευμα τοῦ περιοδικοῦ *Ἐβδομάς* τῆς 15-7-1889 (ἀρ. 28), πληροφορούμαστε ὅτι ὁ Ζαχαριάδης ἀρίστευσε στὶς μουσικές του σπουδές ὡς συνθέτης: «Σύνθεσις τοῦ ἐν τῷ Ψδείῳ τῆς Βιέννης σπουδαζόντος Ἐλληνος κ. Π. Ζαχαριάδου ἐκτελεσθεῖσα ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας τοῦ Ψδείου, ἦν διηγύθεν αὐτὸς ὁ μελοποιός, καὶ μεγάλως ἐπιτυχοῦσα ἔτυχε διπλώματος μετὰ τοῦ βαθμοῦ ἀριστα». Τὸ 1901 ὁ Κωνσταντινουπόλιτης συνθέτης βραβεύθηκε ἀπὸ τὴν «Ἐταιρία πρὸς διδασκαλίαν ἀρχαίων Γραμμάτων» γιὰ τὴν μελοποίηση τῶν χορικῶν τοῦ *Oἰδίποδα Τυράννου* τοῦ Σοφοκλῆ. Βλ. Καιροὶ 4354, 16-1-1901 (καὶ ὅχι 15-1-1901 ὅπως ἔκ παραδρομῆς ἀναφέρεται στὸ Κάιτη Ρωμανού, Ἐθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις, 1901-1912, Ἐλληνικὰ μουσικὰ περιοδικά ὡς πηγὴ ἔρευνας τῆς Ιστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, Μέρος 1, Κουλτούρα, 1996, σ. 266).

φέα «μελόδραμα εἰς τρεῖς πράξεις». Τὸ μυθολογικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου τοῦ πατρὸς Ραγκαβῆ ἔχει ἀρκετὰ κοινὰ μὲ τὴν κωμῳδία τοῦ νιοῦ, καθὼς ἀμφότερα τὰ ἔργα τοποθετοῦν ἥρωες τῆς ἀρχαίας ἐποχῆς στὴν σύγχρονή τους Ἑλλάδα καὶ τὰ ἐπενδύουν μὲ τὸν μανδύα τοῦ μουσικοῦ θεάτρου.

‘Ως πρὸς τὸ Διὸς Ἐπίσκεψις ἀς διαβάσουμε τὴν περιγραφὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Ραγκαβῆ ἀπὸ τὶς ἱστορίες του τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας (ποὺ ἀποτελοῦν καὶ τὴν μοναδικὴν πηγὴν ἀναφορᾶς καὶ σχολιασμοῦ τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἀπὸ τὸν δημιουργό του): «Ἀπὸ τὴν ἄκρη τοῦ πλανήτη ὃπου βρίσκεται ἔξοριστος ὁ πατέρας τῶν θεῶν καὶ τῶν ἀνθρώπων ἀκούσε ἔναν ποιητὴν ποὺ φέλνει κάθε νύχτα τὰ θέλγητρα μιᾶς νεαρῆς κοπέλας, τὴν ὅποια θεωρεῖ πιὸ ὄμορφη ἀπὸ τὴν Λήδα ἢ τὴν Σεμέλην. Ὁ Δίας ἔξακολουθεῖ νὰ εἶναι σὲ κάποια ζητήματα ἔξισου περίεργος ὅσο ἦταν καὶ στὸ παρελθόν. Κατεβαίνει στὴ γῆ γιὰ νὰ δεῖ αὐτὸ τὸ θαῦμα. Ἐκεῖ συναντᾶ τὸν πιστό του Ἐρμῆ, βλέπει τὴν νεαρὴν Ἀθηναία καὶ τὴν βρίσκει ἀξιὰ των ἐγκωμιών τοῦ ὑμνητῆ τῆς καὶ κυρίως ἀξιὰ τῶν δικῶν τοῦ χαρίτων. Προσπαθεῖ νὰ τὴν δελεάσει ἐπιδεικνύοντάς της ὅλα τὰ πλούτη καὶ τὰ ὑλικὰ ἀγαθὰ ποὺ μπορεῖ νὰ τῆς προσφέρει. Ὁ Ἐρμῆς κοιμίζει τὴν ὄμορφη κοπέλα καὶ οἱ χοροὶ τῶν θεῶν παρουσάζονται στὰ ὄνειρά της προσπαθώντας νὰ τὴν προσελκύσουν μὲ τὰ τραγούδια καὶ τὸν χορό τους. Ἡ κοπέλα γοητεύεται, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ τῆς ἐκκλησίας ποὺ τὴν ὡρα τῆς Ἀνάστασης φτάνει ὡς τὰ αὐτιά της καὶ τῆς μιλᾶ γιὰ ἔνα ὑψηλότερο ἀγαθό, τὴν ὁδηγεῖ σὲ ἀνώτερα συναισθήματα. Ἡ ἔντιμη ἀγάπη τῆς γιὰ τὸν νέο καὶ φτωχὸ ποιητὴ ὑπερισχύει καὶ στὸ τέλος δέχεται νὰ τὸν παντρευτεῖ».<sup>32</sup> Τὸ ἔργο ἔχει ὡς στόχο «τὴν διακωμῷδησιν διαφόρων ἐκ τῶν ἀξιοχλευάστων παρ' ἡμῖν ἥθιῶν καὶ περιστάσεων».<sup>33</sup>

Τὰ δύο αὐτά, ἀγνωστα ὡς τώρα, γράμματα τῶν νεαρῶν Ἕλλήνων συνθετῶν πρὸς τὸν σεβάσμιο Φαναριώτη λόγιο, μᾶς ἀποκαλύπτουν μιὰ κρυμμένη πτυχὴ τῆς συγγραφικῆς δημιουργίας τοῦ τελευταίου. Ὄπως εἴπαμε, ἡ δράση τοῦ Ραγκαβῆ σχετικὰ μὲ τὴ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας ἦταν ἰδιαιτέρως σημαντική, ἀλλὰ φαίνεται πώς τὸ ἐνδιαφέρον του ἔφτανε μέχρι καὶ τὴν προσωπική του ἀνάμιξη στὴ δημιουργία ἑλληνικοῦ μελοδράματος. Ἀν καὶ τὸ ὄνειρό του δὲν πραγματοποιήθηκε ποτέ, καθὼς οὔτε καὶ αὐτὴ ἡ δεύτερη συνεργασία φαίνεται νὰ εύδωθηκε (καὶ τὸ Διὸς Ἐπίσκεψις δὲν ἀνέβηκε ποτὲ στὸ θεατρικὸ σανδί), ὁ Ραγκαβῆς εἶχε τὴν τύχη νὰ παρακολουθήσει παράσταση τοῦ Κουτρούλη μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Danhauser, καὶ μάλιστα κάποιες ἡμέρες πρὶν νὰ γραφεῖ τὸ ἀπαντητικὸ γράμμα τοῦ Ζαχαριάδη (Ιούλιος 1890). Τὸ γεγονός ἐνδέχεται νὰ μὴν εἶναι ἀσχετο μὲ τὴν ἀλληλογραφία τοῦ Ραγκαβῆ μὲ τὸν νεαρὸ συνθέτη, καθὼς τὸ σκηνικὸ ἀνέβασμα τοῦ Κουτρούλη πιθανὸν νὰ ἐνδυνάμωσε τὴν ἐπιθυμία τοῦ ἡλικιωμένου συγγραφέα νὰ δεῖ καὶ ἄλλο ἔργο του μουσικῶς ἀποκατεστημένο. Ἡ συγκεκριμένη παράσταση τοῦ Κουτρούλη δὲν φάνηκε νὰ εἴχε τὴν ὑπόδοχη ποὺ θὰ ἐπιθυμοῦσε ὁ δημιουργός του, καθὼς σύμφωνα μὲ τὴν ἀποψή τοῦ ἴδιου τοῦ Ραγκαβῆ, τὸ κοινό τῆς πρωτεύουσας τοῦ 1890 περίμενε νὰ παρακολουθήσει ἔνα ἀκόμη ἐλαφρὸν κωμειδύλιο.<sup>34</sup> Ἱσως ὁ συγγραφέας νὰ ἦταν περισσότερο ἵκανοποιημένος μὲ τὴν κριτικὴ ποὺ κέρδισε ἡ πρώτη παρουσίαση τοῦ ἔργου μὲ τὴν μουσικὴ τοῦ Danhauser τὸ 1874, ὅπότε οἱ ἐρασιτέχνες ἡθοποιοὶ τῆς παράστασης ἐπαινέθηκαν γιατί «ένεκαίνισαν οὕτω πρῶτον νῦν τὸ ἀληθὲς ἑλληνικὸν μελόδραμα».<sup>35</sup>

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ



<sup>32</sup> *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, δ.π. Γιὰ τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Ραγκαβῆ βλ. καὶ K. Ριτσάτου, «Διὸς ἔρωτες στὸ νεοελληνικὸ θέατρο τοῦ 19ου αἰώνα», στὸν τόμο *Ζητήματα Ιστορίας τῶν Νεοελληνικοῦ Θεάτρου. Μελέτες ἀφιερωμένες στὸν Δημήτρη Σπάθη*, ἐπιμέλεια Νικηφόρου Παπανδρέου – "Εφη Βαφειάδη, Ήρά-

χλειο, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, 2007, σ. 177-191.

<sup>33</sup> *Περιληφτικὸς Ιστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Φιλολογίας*, δ.π.

<sup>34</sup> Βλ. *Ἀπομνημονεύματα*, τ. Δ'. σ. 544.

<sup>35</sup> *Ἐφημερίς*, 457 (31-12-1874).

Η ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ  
ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΠΠΟΛΥΤΟ ΚΑΙ ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΤΗΣ  
ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

---

*O*ταν τὸ 1934 ὁ Δημήτρης Ροντήρης διαδέχτηκε τὸν Φῶτο Πολίτη στὴν διεύθυνση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἡ συνεργασία του μὲ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο ἔδωσε λύσεις σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόδοση τῆς μουσικότητας τοῦ Χοροῦ στὴ νεότερη ἐποχή. Σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις ποὺ ἔχει ἐπανειλημμένως ἐκθέσει ὁ Ροντήρης, τὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ δράματος ὅφείλουν νὰ ἀντλοῦνται ἀπὸ τὴ λαϊκὴ παράδοση ὥστε νὰ δημιουργεῖται μιὰ νεοσύστατη τελετουργία ὡχι πολυφωνικῆς χορωδίας, ἀλλὰ ἐλαφρᾶς ψαλμωδίας, ἐνα εἶδος ρυθμικῆς ἀπαγγελίας βασισμένης πάνω στὴ ἐναλλαγὴ ρυθμικῶν στοιχείων λαϊκῆς προέλευσης:

“Ἄς ἀνατρέξουμε στὴ σύγχρονη μουσική, τὴ λαϊκὴ μουσικὴ κι ἃς δανεισθοῦμε ἀπ’ αὐτὴν ρυθμούς. Μὰ πότε πέντε τέταρτα γιὰ νὰ ἐκφράσουμε ἔνα συναίσθημα, μὰ πότε δύο τέταρτα, τρία, ἔξι ὄγδοα, τὰ πάντα [...]. Προσοχὴ ὅμως. Δὲν θὰ δώσωμε φανερὰ τὰ ἐπτὰ ὄγδοα ποὺ θὰ μᾶς θυμίζουν Καλαματιανό, ἀλλὰ θὰ τὰ ὑποτάξωμε αὐτὰ τὰ ἐπτὰ ὄγδοα σὲ τέτοια μελωδία, ὥστε ὁ ρυθμὸς νὰ παραμένῃ ἐσωτερικὸς χωρὶς ἀμεση ἐκδήλωσι.<sup>1</sup>

Οι πρῶτες προσπάθειες ἀναβίωσης τοῦ ἀρχαίου δράματος ἀπὸ τὸν Ροντήρη, ἐνδεχομένως οἱ κατεξοχὴν ρητικέλευθες, ἥταν οἱ παραγωγὲς μὲ τὸν ὑποστηρικτὴ τῆς Ἐθνικῆς Σχολῆς, ἀν καὶ ἐλάχιστα συνδεδεμένο μὲ αὐτήν, Δημήτρη Μητρόπουλο (1896-1960). Ο Μητρόπουλος, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἀπόστολος Κώστιος, μὲ τὸ συνθετικό του ἔργο μέχρι τὸ 1920 δὲν εἶχε ὑποσχεθεῖ ὅτι θὰ συμμετεῖχε ἢ ὅτι προετοιμαζόταν νὰ συμμετάσχει στὸν ἀγώνα γιὰ τὴ θεμελίωση τῆς Ἐθνικῆς Μουσικῆς Σχολῆς.<sup>2</sup>

Ἡ συνεργασία τοῦ Ροντήρη μὲ τὸν Μητρόπουλο καὶ τὴν Παξινοῦ ὑπῆρξε ἴδιαίτερα παραγωγικὴ κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 1930 στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Οἱ μουσικὲς ἐπενδύσεις τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς Ἡλέκτρας τὸ 1936<sup>3</sup> καὶ τοῦ Ἰππόλυτον τὸ 1937 θεωροῦνται ἴδιαίτερα ἐπιτυχεῖς, ἀν ἀναλογιστοῦμε ὅτι ἀπέσπασαν εύνοικὲς κριτικές, παρὰ τὶς πρῶτες ἀντιδράσεις, ἀλλὰ καὶ ὅτι, ἔκποτε, χρησιμοποιήθηκαν σὲ περιοδεῖες τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὸ ἔξωτερικὸ καθὼς καὶ

<sup>1</sup> «Ο Δημήτρης Ροντήρης γιὰ τὴν σκηνοθεσία τοῦ Ιππολύτου». Συνέντευξη ποὺ παραχώρησε ὁ Δημήτρης Ροντήρης στὸν Δημήτρη Γιαννουκάκη, Βραδυνή, 17-3-1954.

<sup>2</sup> Ἀπόστολος Κώστιος, Μουσικολογικά, Ἀθῆνα, Παπαγγεργούριο-Νάκας, 1999, σ. 85.

<sup>3</sup> Ἡ παρτιτούρα τῆς Ἡλέκτρας ὑπάρχει σὲ ἀντίγραφο στὸ Ἀρχεῖο Μητρόπουλου στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Στὸ ἀντίγραφο ἀναφέρεται ὅτι «τὸ πρωτότυπο ὑπάρχει στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», ὡστόσο τὸ πρωτότυπο δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ.

σὲ νεότερες παραγωγές. Η παράσταση τῆς Ἡλέκτρας κατὰ τὴν πέμπτη χρονικὴ περίοδο λειτουργίας τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἐνέχει μιὰ ἔχει μιὰ ἔχει σπουδαιότητα γιὰ τὰ πολιτιστικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς γιατὶ συνέπεσε μὲ τὴν ἐναρξὴ διοργάνωσης παραστάσεων ἀττικοῦ δράματος σὲ ὑπαίθριο χῶρο, καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὸ Θέατρο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ.<sup>4</sup>

Στὶς 5 Ἰουλίου 1937 δόθηκε ἡ παράσταση τοῦ Ἰππόλυτου τοῦ Εὐριπίδη σὲ σκηνοθεσία Ροντήρη καὶ μουσικὴ Μητρόπουλου. “Οπως καὶ στὴν παράσταση τῆς Ἡλέκτρας, ἡ μουσικὴ εἶναι γραμμένη γιὰ μεγάλη ὄρχήστρα, ἡ ὅποια ἀναλαμβάνει πρωταγωνιστικὸ ρόλο. Η διεύθυνση τῆς ὄρχήστρας ἀνατέθηκε στὸν Γιωργὸ Λυκούδη. Τὸ ἔργο ἀπεικάζει τὸν παραγωγικὸ μουσικὸ πλοῦτο τοῦ συνθέτη. Η μουσικὴ τοῦ Μητρόπουλου ἐγγράφεται σ’ αὐτὴν τὴν παράδοση τῶν ἐπιδράσεων τῶν μεγάλων μεταρομαντικῶν Γερμανῶν μουσουργῶν καὶ τῶν σύγχρονων νεοκλασικιστικῶν τάσεων τοῦ μεσοπολέμου. Ἀπὸ τὶς πρῶτες σελίδες ἡ παρτιτούρα ἀποδίδει τὴ βαρείᾳ ἀτμόσφαιρα τοῦ δράματος καὶ παρακολουθεῖ τὴν ψυχολογία τοῦ ἥρωα. Η θεατρικότητα τῆς μουσικῆς ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸν μετρικὸ πλοῦτο, τὶς τονισμένες ἀρμονίες, τὶς ἀντιθέσεις καὶ λεπτές διαφοροποιήσεις τοῦ τέμπο (Allegro, Lento, Lento, Tempo di Marcia Funebre), τὶς δυναμικές ἐναλλαγὲς καὶ κορυφώσεις (στὸ 100 ἐπεισόδιο μὲ τὸν θάνατο τοῦ Ἰππόλυτου, ἡ μουσικὴ προσεγγίζει τὴν πένθιμη λυρικοδραματικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ Mahler, ξεκινάει ἀπὸ πιανιστίσιμο pppp καὶ μὲ ἔνα διαρκές κρεσέντο κορυφώνεται μὲ τὴ συμμετοχὴ ὅλης τῆς ὄρχήστρας σὲ φορτιστίσιμο ffff) καὶ τὶς φράσεις τροπικοῦ χαρακτήρα ποὺ ἐκφέρονται ἀπὸ τὸν χορό.

Μετὰ τὴν παράσταση τοῦ 1937 ἡ μουσικὴ τοῦ Μητρόπουλου προκάλεσε κύμα συζητήσεων καὶ ἀντεγκλήσεων μεταξὺ φιλολόγων, συνθετῶν καὶ ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου. Ο ποιητὴς καὶ μεταφραστὴς ἀρχαίων Ἑλληνικῶν θεατρικῶν ἔργων Νικόλαος Ποριώτης (1870-1945), σὲ ἄρθρο του στὴν ἐφημερίδα Ἐθνος, θέτει τὸ πρόβλημα τῆς σχέσης τοῦ Χοροῦ μὲ τὴ μουσικὴ, συστήνοντας τὴν ἀρχαῖζουσα ἀποκατάσταση ἔτσι ὅπως ἀποδίδεται στὰ σωζόμενα περὶ μουσικῆς θεωρητικὰ κείμενα:

Νομίζω [...] πὼς τίποτε δὲν εἶναι ἄλυτο, πὼς τὸ πρόβλημα εἶνε λυμένο ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ἔγραψε ὁ Ἀριστοτέλης τὰ Μουσικὰ Προβλήματά του, ὁ Ἀριστόξενος τὰ Ἀρμονικά του καὶ ἀκολουθήσανε ὁ Πλούταρχος [...]. Δῶστε, λοιπόν, σ’ ἔναν ἀξιο μουσουργό, σωστὸ τὸ μουσικὸ διάγραμμα (χρόνους, μέτρο καὶ ρυθμικὴ ἀγωγή), πῆγε του σὲ ποιὸν «τόνο» ή «τρόπο» θὰ τὸ γράφανε οἱ ἀρχαῖοι ἀνάλογα μὲ τὴν ἔννοια τοῦ κειμένου, κανονίστε του τὴν ἔκταση τῆς φωνῆς, πληροφορήστε τον πὼς ἔνας καὶ μόνος διπλὸς αὐλός συνώδευε τὸν ἀρχαῖο χορὸ – δὲ λόγος εὐνόητος: ἀπλῶς γιὰ νὰ μὴ στονάρουνε! – καὶ ἀν ὁ μουσουργὸς ἔχῃ μέσα του κάτι ἀπὸ τὸ θεῖο δῶρο ποὺ ζήλευε ὁ Βάγνερ στὸ Μπελλίνι, τὴ μελωδικὴ ἔροια – ἔγινε σχεδὸν ἡ ἀρχαία μουσικὴ. Θὰ κινηθῇ μέσα σὲ ὥρισμένα μουσικὰ διαστήματα, ἀναγκαστικά.

4 Στὴν ἀναβίωση τῆς παράστασης τῆς Ἡλέκτρας σὲ μουσικὴ Μητρόπουλου δύο χρόνια ἀργότερα συνέβαλε ὁ τότε Γενικὸς Διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Κωστῆς Μπαστιάς, ὁ ὅποιος ἀνέλαβε τὴν εύθυνη νὰ ἐπαναλάβει τὴν παράσταση αὐτὴ τὴ φορὰ στὸ Ἡρώδειο καὶ τὸ ἀρχαῖο Θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου: «Στὰ 1938 πῆρα ἐγὼ τὴν εύθυνη καὶ παρ’ ὅλες τὶς ἀντιλογίες καὶ τοὺς φόβους καὶ τὴν κατακραυγὴν τῆς Ἡλέκτρα ἀπέτυχε δύο χρονίες, ξανάβαλα τὴν Ἡλέκτρα μὲ εἰσιτήριο 20 καὶ 10 δραχμές. Ἐπὶ ἔνα μῆνα τὸ ἔργο παίχτηκε σὲ σαρανταδύ χιλιάδες θεατὲς ἀπὸ κάθε γωνιὰ τῆς Ἀθήνας καὶ πέντε χιλιάδες θεατὲς στὴν Ἐπιδαύρῳ κλαψάνε, θαυμάσανε καὶ χειροκροτήσανε». Βλ. Τὸ Νέον Κράτος, τχ. 24, Αὔγουστος 1939. Ἄναφέρεται στὸ Γιάννης Κ. Μπαστιάς, Ό Κωστῆς Μπαστιάς στὰ χρόνια τοῦ Μεσοπολέμου, τ. Α’, Ἀθήνα, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν 1997, σ. 393.

Αύτά δημιουργία τα μετρικά, ρυθμικά και μουσικά «προβλήματα» τα άθετούν, ίσως και νὰ τὰ ἀγνοοῦν, οἱ σοφοὶ μας ποὺ μεταφράζουνε ἀρχαίους, και οἱ σοφάτεροι, ποὺ τοὺς ντύνουνε μὲ βαρβαρόφωνες συγχορδίες.<sup>5</sup>

Ἡ ἐντονη διαφωνία τοῦ Καλομοίρη διατυπώθηκε τέσσερις μέρες ἀργότερα στὴν ἴδια ἔφημερίδα: ὁ μεγάλος μουσουργὸς ἀπορρίπτει κάθε ἀναζήτηση πρὸς τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ γιὰ νὰ ἐπενδυθεῖ τὸ ἀρχαῖο δράμα, ἀναφέρεται στὴν ἐμπνευση ποὺ ἐνδέχεται νὰ προκληθεῖ σ' ἕναν μουσικὸ δημιουργὸ ἀπὸ τὴν ἀνάγνωση τῶν ἀρχαίων κλασικῶν, χωρὶς ὑποδείξεις και περιορισμοὺς ἀπὸ σκηνοθέτες ἢ τυχὸν σωζόμενες θεωρητικὲς προσεγγίσεις. Σύμφωνα μὲ τὸν Καλομοίρη, ἡ μουσικὴ δὲν γράφεται κατὰ παραγγελία πάνω σε συγκεκριμένα μέτρα, ὅφείλει νὰ εἶναι μιὰ μουσικὴ ἐμπνευσμένη στὰ πρότυπα τῆς Ἡλέκτρας τοῦ R. Strauss. Κάθε προσπάθεια ἀποκατάστασης τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς εἶναι καταδικασμένη, γιατί τὴ σημερινὴ ἐποχὴ δὲν ἔχουμε σαφῆ ἀντίληψη τῆς ἀρχαίας μουσικῆς πράξης:

[Ἡ κατὰ παραγγελία] μουσικὴ αὐτὴ πρέπει νὰ εἶναι ἀρχαιοπρεπῆς και γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἀς τῆς κόψωμε τὰ βιολιὰ και τὶς βιόλες, ἀς χτυποῦνε περισσότερο τὰ κρουστὰ κι ἀς ἔχῃ ποὺ και ποῦ — ἐφέτος — κανένα βυζαντινὸ μοτίβο δίπλα στὰ κόρνα τοῦ Σίγκφρηδ και στὸ θάνατο τῆς Τζόλδης. Ἐπειτα τὴ μουσικὴ αὐτὴ τὴν κλείνουμε σ' ἕνα κουτὶ και ἀπὸ κεῖ τὴ σκορπάμε στοὺς αἰθέρες, ἀδιαφορώντας ἀν ἔτσι δὲν ἐναρμονίζεται οὔτε μὲ τὴ χορωδία ἢ μὲ τὴν ἀπαγγελία.

Ἄς μοῦ πιτραπῆ νὰ ἔχω ἐντελῶς ἀντίθετη ἰδέα γιὰ τὸν ρόλο τῆς μουσικῆς στὸ θέατρο. Γιατὶ ἡ μουσικὴ θὰ περιορισθῇ στὸ ρόλο ἐνὸς ἀπλοῦ μελωδικοῦ ἢ ρυθμικοῦ θορύβου γιὰ καθαρὰ σκηνικοὺς σκοποὺς χωρὶς καμμίαν ἀξίωση [...]. [Ἡ μουσικὴ] γράφεται γιατὶ ὁ συνθέτης μόνος του ἀπὸ τὴν ψυχή του διάθεση ἀποφάσισε νὰ καταπιασθῇ μὲ τὸ θέμα ἐνὸς ἀρχαίου δράματος, γιατὶ δὲν μποροῦσε νὰ κάνῃ ἀλλοιώς ἀπὸ τὴν κάποια βαθύτερη ἐσωτερικὴ παρόρμηση ποὺ κάνει τὸν συνθέτη νὰ γράφη, οὔτε γιὰ τὸ ὄλικό, οὔτε και κἄν γιὰ τὸ ἥθικὸ κέρδος, ἀλλὰ μόνο γιὰ νὰ ἐκδηλώσῃ δικαίωση τοῦ κρύβει μέσα στὴν ψυχή του γιὰ νὰ ἀποδώσῃ τὴ συγκίνηση ποὺ τοῦ ἔχάρισε τὸ παληὸ δραματικὸ ἀριστούργημα.

Ἐννοεῖται δημιουργία πώς τότε δὲν θὰ ὑποταχτῇ ὁ μουσικὸς στὸν σκηνοθέτη, ἀλλὰ μᾶλλον ὁ σκηνοθέτης θὰ προσαρμοστῇ στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ μουσικοῦ και ἔνα τέτοιο ἔργο θὰ ξεφύγῃ ίσως ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς μουσικῆς ὑπόκρουσης και θὰ φτάσῃ τὸ μουσικὸ δράμα, ὅπως ἔκανε ὁ Στράους στὴν Ἡλέκτρα. Νομίζω δημιουργία πώς ἔτσι μόνο θὰ ἀποδοθῇ ἀλγητικὰ και φωτεινὰ ἀπὸ ἕναν πραγματικὸ συνθέτη τὸ πνεῦμα, ἡ ψυχὴ τῆς μουσικῆς τοῦ ἀρχαίου δράματος, γιατὶ ἡ προσπάθεια νὰ ἀποδοθῇ τὸ γράμμα (ΣτΑ) τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς εἶναι καταδικασμένη ἐκ τῶν προτέρων σὲ ἀποτυχία, ἀφοῦ ἀν ἔρωμε ἀρκετὰ γιὰ τὴν ἀρχαία μουσικὴ «Θεωρία», δὲν ξέρομε τίποτε γιὰ τὴν ἀρχαία μουσικὴ «Πράξη», ποὺ χωρὶς αὐτὴ δὲν θὰ μπορέσωμε νὰ ἔχωμε καμμία σαφῆ ἀντίληψη τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς.

Ἄς ἀφήσουν λοιπὸν οἱ συνθέτες μας τὶς ἀρχαιολογικὲς ἀναδιφήσεις κι ἀς ἐμπνευστοῦν ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο δράμα, γράφοντας μουσικὴ και μόνο μουσική,

5 Νικόλαος Ποριώτης, «Ο χορὸς τοῦ ἀρχαίου δράματος», *Ἐθνος*, 10-7-1937. Η ἀποψη αὐτὴ τοῦ Ποριώτη φαίνεται ὅτι ἐνισχύθηκε ἀπὸ τὴν παράσταση ποὺ δόθηκε τὴν ἴδια χρονιὰ στὸ θέατρο Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ, ἀπὸ φοιτητὲς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Σορβόννης ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Jacques Chailley.

τέτοια, όπως ο Μέντελσον μᾶς έδωσε μὲ τὰ ἀθάνατα «χορικὰ» τῆς Ἀντιγόνης, ποὺ χωρὶς νὰ προσπαθοῦνε νὰ ἀρχαῖσουνε μὲ τεχνικὰ μέσα, μᾶς δίνουν ὅλο τὸ ἀρχαῖο κάλλος, γιατὶ εἶναι ἐμπνευσμένα καὶ συντονισμένα στὸ πνεῦμα καὶ ὅχι τὸ γράμμα τοῦ ἀρχαίου δράματος.<sup>6</sup>

Τὴν ἐπομένη τῆς δημοσίευσης τῶν θέσεων τοῦ Καλομοίρη γιὰ τὴ σχέση τῶν μουσικῶν μὲ τὸ ἀρχαῖο δράμα ἀκολούθησε ἔνα ἀκόμη σχόλιο ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη, δημοσιογράφο καὶ ἐκδότη θεατρικῶν περιοδικῶν Μιχαήλ Ροδᾶ (1884-1948). Ό Ροδᾶς, ἀντὶ τῆς προτεραιότητας τῆς μουσικῆς ἔναντι τοῦ λόγου, προκρίνει τὴν καθαρότητα καὶ τὴ διαιγῆ ἀπαγγελία τοῦ κειμένου ἔναντι τῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ τὸν δευτερεύοντα καὶ συνοδευτικὸ ρόλο ποὺ αὐτὴ καλεῖται νὰ ἐπιτελέσει ὡς μουσικὴ ὑπόκρουση. Ό Ροδᾶς καταλήγει ἀναφέροντας ὅτι ἡ ὑπόθεση τῶν κειμένων τῆς ἀρχαίας τραγῳδίας εἶναι ἐθνικὴ ὑπόθεση τῶν Ἑλλήνων, πνευματικὴ κληρονομιὰ ποὺ ὀφείλει νὰ δριοθετηθεῖ καὶ νὰ μὴ μετατραπεῖ σὲ μουσικὸ δράμα:

“Οταν παιζεται ἡ ἀρχαία τραγῳδία, ὅταν πρόκειται ν' ἀκουσθῇ ὁ λόγος τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλέους καὶ τοῦ Εύριπίδου, ἡ μουσικὴ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶνε «ὑποβοηθητική» στὰ μέρη τοῦ χοροῦ καὶ νὰ παραμένῃ ὡς «ὑποκρουσις» σὲ ἄλλα σημεῖα.

Σέβομαι καὶ ἔκτιμῶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ κ. Καλομοίρη, ἀλλὰ τὸ «δόγμα» τοῦ νὰ ὑποταχθῇ ὁ σκηνοθέτης, ποὺ ἐμμέσως ἐρμηνεύει τὸν συγγραφέα, στὸν μουσικό, εἴνε ἀπαράδεκτο, καὶ εἴμαι βέβαιος ὅτι θὰ βρῇ πολλοὺς νὰ σταθοῦν ἀντιμέτωποι στὴν ὑπερβολικὴ αὐτὴ πρόθεσι καὶ τάσι.

“Οταν παιζεται ἀρχαία τραγῳδία δὲν μποροῦμε νὰ ξεφύγουμε ἀπὸ τὸ μέτρο καὶ τὴν πρωτοκυριαρχία τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Άν θέλουμε νὰ κάνουμε μελόδραμα θ' ἀκολουθήσουμε ἄλλους δρόμους, ἀλλὰ θὰ ξεχωρίσουμε τὴν τραγῳδία καὶ θὰ μείνουμε πιστοὶ στὴν παράδοσι, θὰ σεβαστοῦμε ἐκεῖνα ποὺ ἀφησαν ἀθικτὰ οἱ αἰώνες σὰν μιὰ ὑπέρτατη πνευματικὴ κληρονομιά ὅλου του κόσμου [...]. Καὶ ἀσφαλῶς ἀπὸ μᾶς τοὺς “Ἐλληνας θὰ καταπολεμηθῇ εἰς τὸ μέλλον αὐτὴ ἡ τάσις τοῦ νὰ ἔξελιχθῇ ἡ «Τραγῳδία» σὲ «μουσικὸ δρᾶμα», αὐτὸς ὁ «ἔλιγμὸς» γύρω ἀπὸ τὸν ποιητικὸ λόγο, ποὺ μοιραῖται, ἀν ἐπρόκειτο νὰ ἐπικρατήσῃ τὸ δόγμα τῆς «μουσικοποίησεως» θὰ ἔχανε τὴν πνευματικὴ ὑπόστασι καὶ τὸ φωτεινὸν χρῶμα. Δὲν ξέρουμε βέβαια τὸν ἀκριβῆ τρόπο παραστάσεων τῆς ἀρχαίας τραγῳδίας ἐν σχέσει μὲ τὴ μουσική. Ξέρουμε ὅμως ἀπόλυτα τὸν πρωταρχικὸ ρόλο τοῦ ποιητικοῦ λόγου, ξέρουμε ὅτι πρῶτα ὑπῆρξε ὁ συνθέτης τοῦ λόγου, τοῦ δράματος καὶ ἐπειτα ὁ μουσικός. Τὸ ξέρουμε γιατὶ εἶναι διοφάνερο ἀπὸ αὐτὴ τὴν καθολικὴ ἀξία τοῦ ἀρχαίου κειμένου.<sup>7</sup>

Θὰ μπορούσαμε νὰ ἀποφανθοῦμε ὅτι βαθύτερα στὴ διαμάχη αὐτὴ ἐμφωλεύει τὸ πρόβλημα τῆς προτεραιότητας τοῦ λόγου ἔναντι τῆς μουσικῆς, μὰ διαμάχη ποὺ ἔχει κατὰ καιροὺς ἀναβιώσει στὴν ιστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς ὥπερας. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση, ἡ διαμάχη αὐτή, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σαφῆ καταδίκη τῆς μουσικῆς τοῦ Μητρόπουλου, ἀναγνωρίζει τὴν προτεραιότητα στὰ κείμενα τῆς ἀρχαίας τραγῳδίας καὶ στὴ σπουδαιότητα ποὺ ἔχουν γιὰ τοὺς “Ἐλληνες ὡς πνευματικὴ κληρονομιά, ἀφήνοντας σὲ δεύτερη μοίρα τὴ μουσική καὶ τοὺς ἄλλους παράγοντες τῆς πρόσληψης τοῦ ἀρχαίου δράματος – καὶ οὐσιαστικὰ τὴ θεατρικὴ πρόσληψη καθ' αὐτή.

Η λύση ποὺ ἐπέφερε ὁ πρωτοπόρος Μητρόπουλος, σύμφωνα μὲ τὸν Μινωτή, στὸ θέμα τοῦ Χοροῦ στὴν παράσταση τοῦ Ἰππόλυτου ἦταν μουσικὰ διαφορετικὴ

6 Μανώλης Καλομοίρης, «Ἡ μουσικὴ στὸ ἀρχαῖο θέατρο», *Ἐθνος*, 14-7-1937.

7 Μιχαήλ Ροδᾶς, «Τραγῳδία καὶ μουσική», *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 15-7-1937.

άπο έκεινη της Ἡλέκτρας, ἐφόσον εἰσήγαγε τὸ μελωδικὸ στοιχεῖο. Πράγματι τὰ δυὸ ἀπὸ τὰ χορικὰ τραγουδιοῦνται μονοφωνικὰ ἐνῶ τὰ ἄλλα ἀπαγγέλλονται ρυθμικὰ μὲ ὑπόκρουση ὁρχήστρας. Ἀρκετοὶ πνευματικοὶ ἄνθρωποι τῆς ἐποχῆς, παρὰ τίς ἀντιδράσεις, ἀναγνώρισαν τὴ σημασία καὶ τὴ θεμελίωση ἐνὸς βαθύτερου τρόπου σύνδεσης τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ λόγου:

Τὸ 1936 ὁ Μητρόπουλος συνέθεσε τὴν μουσικὴ τῆς Ἡλέκτρας τοῦ Σοφοκλῆ ὅχι πιὰ σὰν ὑπόκρουση ὅπως γίνονταν στὶς περισσότερες προηγούμενες προσπάθειες, ἀλλὰ μὲ μουσικὴ βασισμένη στὸ ρυθμὸ τοῦ στίχου, στὶς κινητιολογικὲς ἀπαιτήσεις τῶν ἀνελίξεων τοῦ χοροῦ, κι ἀκόμα καὶ στὴ ρυθμικὴ ἀπαγγελία, ὅχι μόνο τῶν χορικῶν ἀλλὰ καὶ τῶν μονολόγων ἀκόμα τῆς Τραγῳδίας αὐτῆς, ὅπως εἶναι ὁ ἐναρκτήριος «ὦ ἄγιο φῶς τοῦ οὐρανοῦ». Οἱ θρῆνοι τῆς Ἡλέκτρας γιὰ τὸν ὑποτιθέμενο νεκρὸ Όρέστη ἦταν ἔνα καθαρὸ μοιρολόι, μιὰ ἄρια μπορεῖ κανεὶς νὰ πῇ ποὺ τραγουδιόταν ἀπὸ τὴν ἡθοποιὸ ποὺ βέβαια ἦταν σὲ θέση νὰ τραγουδήσῃ. Κι αὐτὸ τὸ ἔχε στὸ νοῦ του ὁ Μητρόπουλος γράφοντας τὴ μουσικὴ αὐτή, ποὺ ἦταν τὸ πρῶτο ὑπόδειγμα γνήσιας λυρικῆς ἔκφρασης, ποὺ μᾶς ἔβαλε ἔκποτε στὸ αὐλάκι τοῦ σωστοῦ, ὅπως πιστεύουμε, δρόμου ποὺ τραβοῦμε ὅλοι σήμερα, ἔχοντας πιὰ τὸ μουσικὸ στοιχεῖο σὰν θεμέλιο, γιὰ τὴν ἀνάδειξη τοῦ ποιητικοῦ λόγου, ποὺ δὲν βγαίνει ἀλλοιῶς μὲ πενιχρὲς μικρικές καὶ ὀρθοφωνικές τάχατες ἡθοποιίες.

Μὲ τὴ λύση αὐτὴ ἀπελευθερώθηκε ὁ χορός, ἀρχικὰ ἀπ’ τὰ δεσμὰ τῆς κουδουνιστικῆς ἀπαγγελίας, ἀλλὰ περιέπεσε στὴν ὀλοκληρωτικὴ ρυθμικὴ συνεκφώνηση, ποὺ στὴν ὑπερβολὴ τῆς εἶχε κάτι τὸ βαρβαρικό, γι’ αὐτὸ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Μητρόπουλος, μέσα σ’ ἔνα χρόνο, βλέποντας τὸν κίνδυνο τοῦ τευτονικοῦ ἀγελαίου Sprechkor τὴν παράλλαξη γοργὰ σὲ τραγούδημα τῶν στασιμῶν στὸν Ἰππόλυτο τοῦ Εὔριπιδη. Ο χορὸς μὲ τὸ τραγούδι ἔσαναρθῆκε τὴν ἐλληνικότητά του, κι αὐτὸ χωρὶς τὸν Μητρόπουλο δὲν μπορῶ νὰ φανταστῶ πῶς θὰ μποροῦσε νὰ ἔχῃ γίνει τόσο ἐγκαίρως.<sup>8</sup>

Ωστόσο, οἱ ἔκφραστικὲς δεξιότητες καὶ ἡ ὑψηλὴ μουσικὴ προετοιμασία ποὺ ἀπαιτοῦσε ἡ ἐκμάθηση τῶν χορικῶν καθιστοῦσαν σχεδὸν ἀπαγορευτικὴ τὴν ἐκπαίδευση τῶν συντελεστῶν τοῦ Χοροῦ, ἀν δὲν διέθεταν μουσικὴ παιδεία, ὅπως ἐπιβεβαίωνε ἡ ἡθοποιὸς Μαρία Ἀλκαίου.<sup>9</sup> Μετὰ ἀπὸ τὰ δύο σκηνικὰ ἔργα τῆς Ἡλέκτρας καὶ τοῦ Ἰππόλυτου καὶ τὴν παγκόσμια καταξίωση τοῦ Μητρόπουλου ὡς διευθυντὴ ὁρχήστρας περατώθηκε ἡ ἐνασχόλησή του μὲ τὴ σύνθεση καθὼς καὶ ἡ ἐπαφή του μὲ τὸ ἀρχαϊο ἐλληνικὸ δράμα.



Ἡ παρτιτούρα τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὸν Ἰππόλυτο Στεφανηφόρο του Εύριπιδη καὶ τὸ χρονικό των ἐκτελέσεών της θὰ μπαροῦσε νὰ χωριστεῖ σὲ τρεῖς ἰστορικὲς φάσεις. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ περίοδος ποὺ συνδέεται μὲ τὶς παραγωγές τοῦ Εθνικοῦ Θεάτρου, ὅπου τὴ διεύθυνση ὁρχήστρας εἶχε ἀναλάβει ὁ Γιώργος Λυκούδης. Ἡ περίοδος αὐτὴ δριθετεῖται ἀπὸ τὴν πρεμιέρα τῆς θεατρικῆς παράστασης τὸν

8 Αλέξης Μινωτής, «Γιὰ Ἡλέκτρα καὶ Ἰππόλυτο», Έλευθερία 6-11-1960.

9 «Δὲν ἦταν ἀπαγγελία τοῦ χορικοῦ, ἀπλὰ ἔπρεπε ν’ ἀκοῦμε τὴ μουσικὴ κι ἀπάνω στὸ ρυθμὸ τῆς μουσικῆς, σὲ ὄρισμένα μέτρα τῆς μουσικῆς ἦταν ἡ κουβέντα μας. Αὐτὸ εἶναι μιὰ φοβερὴ δυσκολία ἀν δὲν ἔχερες μουσική. Γιατὶ ἔπρεπε νὰ συγχρονίσεις τὴν παύση σου μέσα στὸν ρυθμὸ τῆς μουσικῆς. Ἔπρεπε νὰ ξέρεις μουσικὴ ὁ ἡθοποιὸς ποὺ μίλαγε ἔτσι. Ο Ροντήρης εἶχε βάλει νὰ κάνουμε ὄρισμένα βήματα ποὺ ἦταν ἔξω ἀπὸ τὸ ρυθμό». Συνέντευξη τῆς Μαρίας Ἀλκαίου στὸν Γ. Λεωτσάκο: «Γιὰ τὸν Ἰππόλυτο», Θέατρο, τχ. 59-60, 9-12-1977, σ. 90.

Ίούλιο του 1937 και στή συνέχεια, μετά την άποχωρηση του Μητρόπουλου, τὸ τέλος τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τὶς ἐπαναλήψεις τῆς παραγωγῆς ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τὸ 1953, 1954 και 1955. Ιστορικὴ θεωρεῖται ἐκείνη τοῦ Ίουλίου τοῦ 1954, μὲ τὴν ὁποίᾳ ξεκίνησαν οἱ παραστάσεις στὸ Ἀρχαῖο Θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου. Σύμφωνα μὲ τὶς ὑπογραφές τοῦ Λυκούδη στὴν τελευταία σελίδα τῆς παρτιτούρας, ὅλες οἱ μουσικὲς ἐκτελέσεις βασίστηκαν στὴν ἴδια παρτιτούρα ποὺ εἶχε στὰ χέρια του ἀπὸ τὸ 1937 μέχρι τὸ 1955 και ἡ ὁποίᾳ βρέθηκε στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου σὲ ἀρνητικὴ ἀναπαραγωγή. Τὴ μουσικὴ διεύθυνση τῆς τελευταίας παράστασης τῶν Ἐπιδαυρίων ποὺ δόθηκε τὸν Ίουλιο 1955, μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Λυκούδη, ἀνέλαβε ὁ Μενέλαος Παλλάντιος. Ἐκτοτε, ἀπὸ τὴν ἀποχώρηση τοῦ Ροντήρη ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τὸ 1955 και μέχρι τὸ 2004, ἡ μουσικὴ δὲν ἐπαναλήφθηκε ἀπὸ τὸν Ὁργανισμὸ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου.

Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Μητρόπουλου ξεκίνησε μιὰ δεύτερη περίοδος, ὅπου ἡ παράσταση τοῦ Ἰππόλυτου μὲ μουσικὴ τοῦ ἴδιου σὲ σκηνοθεσία Ροντήρη ξαναῆλθε στὸ φῶς. Ο Ροντήρης, ὁ ὁποῖος κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 1960 συνεργάστηκε μὲ τὸν Κωνσταντίνο Κυδωνιάτη στὸ Πειραικὸ Ὁδεῖο, ἀνέβασε τὴν παράσταση τοῦ Ἰππόλυτου στὶς 9 Σεπτεμβρίου 1965 μὲ ἀφορμὴ τὸν θάνατο τοῦ διάσημου μαέστρου.<sup>10</sup> Τὸ ἴδιο καλοκαίρι προηγήθηκε τὸ ταξίδι τοῦ Κυδωνιάτη στὴ Γερμανία, ὅπου διηγήθη τὴ Συμφωνικὴ Ὁρχήστρα τῆς Ραδιοφωνίας τοῦ Βερολίνου, μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Μητρόπουλου μεταγραμμένη γιὰ 72 μουσικούς. Γιὰ πρώτη φορὰ ἡ μουσικὴ τοῦ Μητρόπουλου ἡχογραφήθηκε.<sup>11</sup> Ο Κυδωνιάτης προφανῶς εἶχε ἔξασταλίσει ἀντίγραφο τῆς παρτιτούρας τοῦ Μητρόπουλου. Ἡ παράσταση τοῦ Ἰππόλυτου σὲ μουσικὴ τοῦ Μητρόπουλου και διεύθυνση ὥρχήστρας τοῦ Κυδωνιάτη ἐπαναλήφθηκε τὸ 1966, σὲ περιοδεία τοῦ Πειραιϊκοῦ Θεάτρου στὴν Κύπρο (11/3-1/4), καθὼς και στὸ Ὁδεῖο Ἡράδου τοῦ Ἀττικοῦ στὶς 21 Ιουλίου 1967 και 20 Ιουλίου 1968.<sup>12</sup> Μιὰ συναυλία τῆς μουσικῆς τοῦ Μητρόπουλου χρονολογεῖται ἀπὸ τὶς 23 Μαΐου 1971 στὸ θέατρο Ρέξ ἀπὸ τὸ μουσικὸ σύνολο «Παναρμόνια», ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Τάκη Καλογερόπουλου και τὴ συμμετοχὴ 44 μουσικών.<sup>13</sup>

Μετὰ τὴν παρέλευση 30 περίου ἐτῶν ἡ μουσικὴ τοῦ Ἰππόλυτου ἐπανῆλθε στὸ προσκήνιο. Τὸ 2003 στὸ πλαίσιο ἐκδήλωσεων τοῦ φεστιβάλ «Μουσικὸς Ίούλιος», διοργανώθηκε διήμερο ἀφιερωμένο στὶς μουσικὲς ἐπενδύσεις τοῦ ἀρχαίου δράματος. Τὴν ἐκδήλωση διοργάνωσε ὁ Θόδωρος Ἀντωνίου μὲ τὸ συγκρότημα Alea III, ὅπου παρουσιάστηκαν ἀποσπάσματα τῆς μουσικῆς τοῦ Μητρόπουλου, σὲ προσαρμογὴ και ἐνορχήστρωση τοῦ κλαρινετίστα και μουσικολόγου Γιάννη Σαμπροβαλάκη. Τὸ 2004 μὲ ἀφορμὴ τὴ συμπλήρωση 50 χρόνων τῶν Ἐπιδαυρίων ἐπαναλήφθηκε ὀλόκληρη ἡ μουσικὴ τοῦ Ἰππόλυτου στὴν ὁμώνυμη παράσταση. Ἡ πρεμιέρα της δόθηκε στὶς 3 Ιουλίου 2004 στὸ Ἀρχαῖο Θέατρο τῆς Δωδώνης. Ἡ μετάφραση ἦταν τοῦ Στρατῆ Πασχάλη, ἡ σκηνοθεσία τοῦ Βασίλη Νικολαΐδη, ἡ χορογραφία τῆς Ἐρσης Πήττα, τὰ σκηνικά του Γιώργου Πάτσα,

<sup>10</sup> «[...] Τελικά, ἀποφασίσαμε νὰ δώσουμε τὴν παράσταση στὴν Ἐπιδαυρο, σὲ συνεργασία μὲ τὴν Περιηγητικὴ Λέσχη, γιὰ νὰ τιμήσουμε τὴ μνήμη τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, μὲ προτομὴ τοῦ Μητρόπουλου και παράσταση τοῦ Ἰππόλυτου σὲ μουσικὴ τοῦ Μητρόπουλου [...].» Δημήτρης Ροντήρης, Σελίδες αὐτοβιογραφίας, ἐπιμ. Δηλό Καγγελάρη, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1999, σ. 154.

<sup>11</sup> Γ. Κατραλής, Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης, Ἡ ζωὴ και τὸ ἔργο του, Αθήνα, Παρουσία, 2004, σ. 206.

<sup>12</sup> Ροντήρης, δ.π., σ. 230.

<sup>13</sup> Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, «Ιππόλυτος στεφανηφόρος», Λεξικὸ τῆς Ἐλληνικῆς Μουσικῆς, στὴν ίστοσελίδα: [www.musipedia.gr/index.php/Ιππόλυτος\\_στεφανηφόρος](http://www.musipedia.gr/index.php/Ιππόλυτος_στεφανηφόρος). Βλ. ἐπίσης, Καλογερόπουλος, λῆμμα «Παναρμόνια», δ.π., [www.musipedia.gr/](http://www.musipedia.gr/) Παναρμόνια.

ένω τη διδασκαλία τῆς μουσικῆς τοῦ Μητρόπουλου ἀνέλαβε ἡ Μελίνα Παιονίδου. Η μουσικὴ προετοιμάστηκε ἀπὸ τὸν Γιάννη Σαμπροβαλάκη, ποὺ τὴν προσάρμοσε στὴ νέα μετάφραση καὶ ἐκτελέστηκε ἀπὸ τὴν Ὀρχήστρα τῶν Χρωμάτων σὲ μουσικὴ διεύθυνση τοῦ Μίλτου Λογιάδη. Ο Σαμπροβαλάκης θεωρεῖ ὅτι ἡ ἴδιόχειρη παρτιτούρα τοῦ Μητρόπουλου, τὴν ὁποίᾳ χρησιμοποιοῦσε ὁ διευθυντὴς ὄρχήστρας Γεώργιος Λυκούδης στὶς πρῶτες παραστάσεις, εἶναι χαμένη.<sup>14</sup> Η παρτιτούρα ποὺ ἐπεξεργάστηκε ὁ ἴδιος τοῦ παραχωρήθηκε ἀπὸ τὸν συντάκτη τοῦ καταλόγου τῶν ἔργων τοῦ Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη, Χρῆστο Ήλία Κολοβό, ὁ ὁποῖος μὲ τὴ σειρὰ τοῦ τὴν εἶχε παραλάβει ἀπὸ τὴ χήρα Κυδωνιάτη.<sup>15</sup> Ωστόσο τὸ χειρόγραφο ποὺ συμβουλεύεται εἶχε πολλὲς διορθώσεις καὶ παρεμβάσεις ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Κυδωνιάτη, ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει ὁ μουσικὸς ἐπιμελητής.<sup>16</sup> Η παράσταση ἡχογραφήθηκε στὸ Ήχογραφικὸ Κέντρο τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς καὶ κυκλοφόρησε σὲ μορφὴ ψηφιακοῦ δίσκου τὸ 2006.<sup>17</sup>

Απὸ τὸ 2005 ἔκεινης ἡ ταξιθέτηση καὶ καταλογογράφηση τῶν μουσικῶν χειρογράφων του Εθνικοῦ Θεάτρου. Ανάμεσα στὸ ὄλικὸ ποὺ σταχυολογήσαμε συγκαταλέγονται καὶ οἱ πάρτες των ὀργάνων τῆς μουσικῆς τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὴν τραγωδία τοῦ Εύριπιδη Ἰππόλυτος Στεφανηφόρος. Μόλις πρόσφατα, τὸ Μάιο τοῦ 2009, ἐντοπίσαμε τὴν ἴδιόχειρη χαμένη παρτιτούρα ὄρχήστρας τοῦ Ἰππόλυτου, τῆς παράστασης τοῦ 1937 ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Λυκούδης, σὲ ἀρνητικὴ ἀναπαραγωγὴ. Φωτοαντίγραφο τῆς παρτιτούρας σώζεται στὸ ἀρχεῖο Μητρόπουλου τῆς Γενναδείου Βιβλιοθήκης.<sup>18</sup> Ο διευθυντὴς ὄρχήστρας Γεώργιος Λυκούδης φαίνεται ὅτι συμβουλεύεται αὐτὸ τὸ χειρόγραφο μέχρι τὸ 1955, γιατὶ ὑπέγραψε ὁ ἴδιος μετὰ ἀπὸ κάθε παραγωγὴ στὴν τελευταία σελίδα. Η χρονολόγηση τῆς φωτογράφησης τοῦ μουσικοῦ ὄλικοῦ ἀνάγεται στὴ δεκαετία τοῦ '50: ἡ ἀναπαραγωγὴ πρέπει νὰ ἔγινε μετὰ τὴν τελευταία χρονολογημένη ὑπογραφὴ τοῦ Λυκούδη (1955), ἀλλὰ πρὶν τὴν ἐπικράτηση, κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ '60, σύγχρονων τρόπων φωτοτύπησης.



Τὰ χειρόγραφα ποὺ συγκεντρώθηκαν στὸ Εθνικὸ Θέατρο εἶναι ἔκεινα ποὺ ἀποτέλεσαν τὸ πρωτότυπο ὄλικὸ γιὰ τὶς πρῶτες παραστάσεις τοῦ ὄμώνυμου ἔργου, σὲ διεύθυνση Γεωργίου Λυκούδη. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὰ αὐτόγραφα τοῦ Μητρόπουλου παραχωρήθηκαν τὸ 1963 ἀπὸ τὴν Καίτη Κατσογιάννη στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Ανάμεσα σ' αὐτὰ προσφέρθηκε καὶ ἀντίγραφο τῆς παρτιτούρας τοῦ Ἰππόλυτου. Η φωτοτύπηση εἶναι παλαιᾶς μορφῆς καὶ ως ἐκ τούτου δὲν ἀποτυπώνει ἐναργῶς τὸ πρωτότυπο. Τὸ 1996, μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν 100 χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ συνθέτη, ὁ Απόστολος Κώστιος ἀνέλαβε τὴν καταλογογράφηση τοῦ ἔργου τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, ὅπου συμπεριέλαβε καὶ παρουσίασε περιγραφὴ τῆς παρτιτούρας ὄρχήστρας τοῦ Ἰππόλυτου.<sup>19</sup> Ωστόσο, σύμφωνα μὲ τὴν ἔρευνά μας, ἡ παρτιτούρα ποὺ συμβουλεύεται ὁ Κώστιος φαίνεται ὅτι εἶναι τὸ

<sup>14</sup> Γιάννης Σαμπροβαλάκης, «Η μουσικὴ τοῦ Δ. Μητρόπουλου γιὰ τὸν Ἰππόλυτο τοῦ Εύριπιδη καὶ ἡ προσαρμογὴ τῆς στὶς ἀνάγκες μιᾶς σύγχρονης θεατρικῆς παράστασης», Πρόγραμμα Εθνικοῦ Θεάτρου Εύριπιδη Ιππόλυτος, 2004, σ. 24.

<sup>15</sup> Ο.π., σ. 22.

<sup>16</sup> Ο.π.

<sup>17</sup> Δημήτρης Μητρόπουλος, Μουσικὴ γιὰ τὸν Ἰππόλυτο τοῦ Εύριπιδη, Ορχήστρα τῶν Χρωμάτων, Μίλτος Λογιάδης, Λέσχη τοῦ δίσκου 2402-2, 2006.

<sup>18</sup> Φάκ. 8, [MITP MN 002.2].

<sup>19</sup> Απόστολος Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος. Κατάλογος ἔργων, Αθήνα, Έστία, 1996, σ. 87-90.

άντιγραφο ποὺ ύπάρχει στή Γεννάδειο και ὅχι τὸ ὄλικὸ ποὺ ἀνακαλύφθηκε πρόσφατα στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Ὡς ἐκ τούτου τὰ στοιχεῖα ποὺ βρέθηκαν συνοδευόμενα ἀπὸ τὰ πρόσθετα χειρόγραφα, τὰ ὅποια ἦταν ἀπαραίτητα γιὰ μιὰ παράσταση μουσικῆς και θεάτρου, μᾶς διαφωτίζουν ἐπακριβῶς γιὰ τὸ ἔργο.

(α) Ἡ διανομὴ τῆς παράστασης τῆς 5ης Ἰουλίου 1937 (παγκόσμια πρώτη): Ρένα Ροζάν (Αφροδίτη), Μιράντα Μυράτ (Ἄρτεμη), Νικόλαος Ροζάν (Θησέας), Κατίνα Παξινοῦ (Φαιδρα), Ἀλέξης Μινωτῆς (Ιππόλυτος), Μάνος Κατράκης (Ὕπηρέτης), Ἀθανασία Μουστάκα (Παραμάνα), Θάνος Κωτσόπουλος (Ἄγγελαφόρος), Θάλεια Καλλιγᾶ, Νέλλη Μαρσέλλου, Ἐλένη Ζαφειρίου, Μαρία Ἀλκαίου, Τιτίκα Νικηφοράκη, Μαίρη Λεκκοῦ (Κορυφαῖες), χορὸς (37 μέλη), ὄρχήστρα (39 μέλη).

(β) Ἐνορχήστρωση: Σύμφωνα μὲ τὴν παρτιτούρα τῆς πρώτης ἐκτέλεσης τοῦ 1937<sup>20</sup> ἡ ὄρχήστρα περιλαμβάνει 39 μουσικούς: 1 φλάσουτο πίκολο, 2 μεγάλα φλάσουτα, 2 ὅμποες, 1 Ἀγγλικὸ κόρον, 3 φαγκότα, 2 κλαρινέτα, 6 κόρνα, 4 τρομπέτες, 3 τρομπόνια, 1 τούμπα, 8 ἑρμηνευτὲς κρουστῶν (τρίγωνο, ντέφι και 4 στρατιωτικὰ τύμπανα, 1 γιὰ μεγάλη κάσα, πιάτι, τὰμ τάμ), 3 βιολοντσέλα και 3 κόντρα μπάσα. Σὲ σημείωση τοῦ συνθέτη ἀναφέρεται ἔνας ἐκτελεστὴς γιὰ τρίγωνο και τὰμ τὰμ και ἔνας γιὰ στρατιωτικὸ τύμπανο και ντέφι.<sup>21</sup> Στὸν ὁδηγὸ σκηνῆς γιὰ τὴν παράσταση ποὺ δόθηκε στὸ Βισμπάντεν, ἀναφέρονται 31 μουσικοὶ (ἀντὶ γιὰ 6 ἀναφέρονται 4 γιὰ τὰ κόρνα, ἀντὶ γιὰ 8 ἀναφέρονται 4 ἐκτελεστὲς κρουστῶν, ἀντὶ γιὰ 3 μόνο 1 κόντρα-μπάσα).

(γ) Ἡ μουσικὴ δομὴ τοῦ ἔργου:

No 1 Allegro- Lento Maestoso, No 2 Allegro ritmico e con brio Ιππόλυτος inc. «Ἀκολουθᾶτε, Ἀκολουθᾶτε, ὑμνώντας τὸν Δία».

No 3 Allegretto Moderato, Πάροδος Χοροῦ, Χορὸς Τροιζηνίων γυναικῶν 3/4, «Στὴν πέτρα ποὺ τ' ὥκεανοῦ λέγουν νερὸ ἀναβρύζει», No. 4 Adagio, Andante con moto (3/4).

No 5 Andante Maestoso e con moto (3/4) Α' Στάσιμο, Χορός: inc. («Ω Ἐρωτα, Ἐρωτα, ποὺ πόθο στάζεις», No 6 Adagio (C), Allegro moderato Β' Στάσιμο, Χορός, inc. «Σ' ἀπάτητες σπηλιές».

No 7 ἴδια μουσικὴ μὲ τὸ No 4, Κομμὸς Β', Στροφὴ χορὸς inc. «Ω δόλια μὲ τὴ μαύρη συμφορὰ σου» No 8 Andante Lento, Γ' Στάσιμο, Στροφὴ I, Χορός: inc. «Τῇ Θείᾳ Πρόνοια σὰ σκεφτῷ, ξεχνῶ κάθε μου λύπη».

No 9a Lento Solene, Ἀρτεμη (πρόζα): inc. «Ω τοῦ Αἰγέα παιδὶ» No 9β. Andante Ιππόλυτος: inc. «Ἐχάθηκα ἀπὸ τ' ἀδικου πατέρα μου». Ἀρ. 10 Lento, Tempo di Marcia Funebre (Lento), Ιππόλυτος: inc. «Χαιρε και σὺ παρθένα μου καλότυχη».

(δ) Διαδικασίες:

Πρώτη ἐκτέλεση, Ὁδεῖον Ἡρώδου Ἀττικοῦ, 5-7-1937 (Στὴν τελευταία σελίδα τῆς παρτιτούρας ὄ Δυκούδης ὑπογράφει λανθασμένα ὅτι ἡ πρεμιέρα δόθηκε στὶς 5-6-1937).

Ἀθήνα, Ὁδεῖον Ἡρώδου Ἀττικοῦ, 16-9-1953, Ἀθήνα, Βασιλικὸν Θέατρον, 17-3-1954, Ἐπίδαιρος, Ἀρχαιὸν Θέατρον,<sup>22</sup> 10 και 11 Ἰουλίου 1954, Ἐπίδαιρος, Ἀρχαιὸν Θέατρον, 8-8-1954, Ἐπίδαιρος, Ἀρχαιὸν Θέατρον, 31-8-1954, Ἀθήνα, Ὁδεῖον Ἡρώδου Ἀττικοῦ 10-9-1954, 26-9-1954, Ἀθήνα, Βασιλικὸ Θέατρον, 13-4-

20 Βλ. Δημήτρης Μητρόπουλος, Ιππόλυτος, Παρτιτούρα Ὁρχήστρας, σ. 28.

21 «Triangle et Tam Tam: un exécutant. ι tambourin militaire et un tambour de Basque: un exécutant». Ο.π. Στὸν κατάλογο ὄργάνων τοῦ Κώστιου δὲν ἀναφέρονται ὅλα τα κρουστὰ τῆς πρωτότυπης παρτιτούρας. Βλ. Κώστιος, 1996, ὅ.π., σ. 88.

22 Στὴν παράθεση τῶν ἐκτελέσεων διατηρήσαμε τὸν τρόπο καταγραφῆς τοῦ Δυκούδη.

55, Wiesbaden Staatstheater Mai Festspiel 1955. Βισμπάντεν, 15 Μαΐου 1955, 'Επίδαιυρος, Άρχαιον Θέατρον, 26-6-1955.<sup>23</sup> Μια πρόσθετη πληροφορία πού ἀντλείται ἀπὸ τὶς πάρτες των δργάνων εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ Ἰππόλυτου ἐρμηνεύθηκε σὲ κρουαζίέρα τῶν βασιλέων κατὰ τὴν θερινὴ περίοδο τοῦ 1954.

'Ολες οἱ διδασκαλίες τῆς συγκεκριμένης παρτιτούρας ἔγιναν σὲ μετάφραση Δημήτρη Μ. Σάρρου, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη, σκηνογραφία Κλεόβουλου Κλώνη, κοστούμια Ἀντώνη Φωκᾶ καὶ διεύθυνση ὁρχήστρας, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τελευταία ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὸν Μενέλαο Παλλάντιο, Γεωργίου Λυκούδη. Γιὰ τὴν παράσταση τοῦ 1937 τὴ χορογραφία ἀνέλαβε ἡ Πολυξένη Ματέου, ἐνῶ γιὰ ὅλες τὶς ὑπόλοιπες ἀπὸ τὸ 1953 μέχρι τὸ 1955 ὑπεύθυνη χορογραφίας ἦταν ἡ Λουκία. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ Λυκούδη σὲ ὅλες τὶς παραστάσεις ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἴδιος ὑπέγραψε στὴν τελευταία σελίδα τῆς παρτιτούρας κάθε μουσικὴ ἐκτέλεση, γεγονός ποὺ συνηθίζόταν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τοὺς μουσικούς. Ὁ Λυκούδης πέθανε ἀπρόοπτα λίγες μέρες μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὸ Βισμπάντεν, τὸν Ιούνιο τοῦ 1955. Ὁ Μίνως Δούνιας ἀναφέρει τὴ σύντομη συνάντησή τους μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ Ἀρχιμουσικοῦ ἀπὸ τὴ Γερμανία καὶ τὴν ἰκανοποίησή του γιὰ τοὺς μουσικούς ποὺ διηγήθησαν.<sup>24</sup> Στὴν τελευταία ἐκτέλεση ποὺ δόθηκε στὸ Άρχαιο Θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου, μετὰ τὸν θάνατό του Λυκούδη, τὴ διεύθυνση ἀνέλαβε ὁ συνθέτης καὶ ἀργότερα Ἀκαδημαϊκός Μενέλαος Παλλάντιος (γένν. 1914).

Στὸ Άρχειο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου σώζονται τὰ παρακάτω χειρόγραφα:

(α) Τὰ ύποβολεῖα τῶν παραστάσεων: Τὰ κείμενα περιλαμβάνουν χειρόγραφες ὑποδείξεις γιὰ τὶς μουσικὲς προσθῆκες.

(β) 'Υλικὸ (πάρτες): Σώζονται ὅλες οἱ πάρτες δργάνων καλλιγραφημένες μὲ μελάνι, περίπου 100 δίφυλλα, δεμένα σὲ ντοσιέ γιὰ κάθε μουσικὸ δργανό. Σὲ κάθε ντοσιὲ ἀναγράφεται ὁ τίτλος τοῦ μουσικοῦ ἔργου καὶ τὸ δργανό πρὸς τὸ ὅποιο ἀπευθύνεται, ἐνῶ ὅλα φέρουν τὴ σφραγίδα τοῦ Καμηλέρη. Ὁλες οἱ πάρτες εἶναι γραμμένες σὲ χαρτὶ 12 πενταγράμμων διαστάσεων 33,5 X 26 ἑκ. μὲ ἔξωφυλλο. Πολλὲς πάρτες ύπογράφονται ἀπὸ τοὺς ἴδιους τους ἐκτελεστές ἀπὸ τὸ 1937 μέχρι τὸ 1956.

(γ) Παρτιτούρα ὁρχήστρας: Τὰ φύλλα τῆς παρτιτούρας (Ms 3)<sup>25</sup> βρέθηκαν ἀνακατεμένα, φωτογραφημένα στὴν ἀρνητικὴ τους μορφῇ σὲ χαρτί. Ἡ τοποθέτηση τῶν φύλλων στὴ σωστὴ σειρὰ ἔγινε σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὶς πάρτες. Ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς τῶν φύλλων εἶναι 62. Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν φύλλων φαίνεται ὅτι λείπουν τρεῖς σελίδες παρτιτούρας. Ἡ σελιδοποίηση ἀρχίζει ἀπὸ τὴ σελίδα 2 μέχρι τὴν 57.<sup>26</sup> Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι ἡ παρτιτούρα ὀλοκληρώνεται στὴ σελίδα 58 ἡ ὅποια δὲν ὑπάρχει. Ἡ τελευταία σελίδα ἡ ὅποια φέρει καὶ τὶς ύπογραφές τοῦ Λυκούδη εἶναι χωρὶς ἀριθμηση. Ἐλάχιστα εἶναι τὰ φύλλα ποὺ εἶναι φθαρμένα στὴν ἄκρη ἡ στὸ μέσον ὥστε νὰ μὴν διακρίνεται ὁ ἀριθμὸς τῆς σελίδας. Τὸ ἔξωφυλλο ἀναφέρει τὰ ἔξης: «Ιππόλυτος Στεφανηφόρος, Μουσικὴ Δ. Μητρόπουλου, Partitura». Μὲ

23 Ἡ ἐρμηνεία τῆς 26-6-1954 σὲ διεύθυνση Παλλάντιου, καθὼς καὶ οἱ μεταγενέστερες σὲ διεύθυνση Κυδωνιάτη δὲν ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Κώστιο. Βλ. Κώστιος, δ.π., σ. 88.

24 Μίνως Δούνιας, Μουσικοκριτικά, Άθήνα, Εστία 1963, σ. 190.

25 Ὁ κωδικὸς Ms 3 ἀποτελεῖ τὸν αὐξόντα ἀριθμὸ καταλογογράφησης τῶν μουσικῶν χειρογράφων τοῦ Άρχείου τοῦ Εθνικοῦ Θεάτρου.

26 Ἡ ἀναφορὰ τοῦ Κώστιου ὅτι τὸ 1996 στὸ ἀρχεῖο τοῦ Εθνικοῦ Θεάτρου σωζόταν τὸ μουσικὸ κείμενο σὲ 55 σελίδες διαστάσεων 400X285 πιπ, εἶναι προφανῶς λανθασμένη. Ωστόσο ἀνά κρίνουμε ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς τελευταίας σελίδας ποὺ μᾶς μεταφέρει ὁ συγγραφέας, ὅπου ἀναγράφονται οἱ μουσικὲς ἐκτέλεσεις τοῦ Λυκούδη, ὁ ὅποιος ἐκ παραδρομῆς ἔγραψε ὅτι ἡ πρεμιέρα δόθηκε στὶς 5 Ιουνίου ἀντὶ τῆς ὁρθῆς 5ης Ιουλίου 1937, διαπιστώνουμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο μουσικὸ χειρόγραφο. Βλ. Κώστιος, δ.π., σ. 87-88.



Eix. 1.

Η πρώτη σελίδα τῆς παρτιτούρας τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, *Ιππόλυτος “Στεφανηφόρος”*, 10 μέρος, Allegro, Lento-Maestoso (πνευματικά δικαιώματα Έθνικοῦ Θεάτρου).

μελάνι, κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο ιδιογράφως ἔχει συμπληρωθεῖ: «Μουσικὴ γιὰ τὸν Ἰππόλυτο τοῦ Εύριπίδη». Κάτω δεξιὰ εἶναι ὑπογραμμισμένα τὰ ἀρχικά του μουσουργοῦ «Δ. Μ.». Όλες οἱ σελίδες εἶναι γραμμένες σὲ σχῆμα «ἐπίμηκες», 32 πενταγράμμων.<sup>27</sup> Τὰ 9 ἀπὸ τὰ 10 μέρη (τὸ 7ο εἶναι ἐπανάληψη τοῦ 4ου) τὰ ὅποια μορφοποιήθηκαν σὲ ψηφιακὴ μορφὴ εἶναι τὰ ἔξης:

Άρ. 1 Allegro-Lento maestoso: σσ. 1, πλῆρες. 2. Άρ. 2. Allegro ritmico con

27 Ο Κώστιος ἀναφέρει 30 σειρὲς πενταγράμμων. Βλ. δ.π., σ. 87.

brio: σσ. 5, πλήρες (σύμφωνα μὲ τὴ σελιδαρίθμηση ἀπὸ σελ. 2 μέχρι 6, ὁ ἀριθμὸς 3 ἐπαναλαμβάνεται σὲ δυὸ σελίδες). Ἀρ. 3 Allegretto Moderato: σσ. 10. (7-17), ἐλλειπές. Λείπει ἡ σελίδα 15. Ἀρ. 4. καὶ Ἀρ. 7 Adagio. σσ. 2 (18-19) πλήρες. Ἀρ. 5. Con moto. σσ. 7 (20-26). Ἡ σελίδα 27 πιθανὸν νὰ εἶναι λευκὴ ἢ ἔξωφυλλο τοῦ Ἀρ. 6. Στὴ σελίδα 28 ἀναφέρονται τὰ μουσικὰ ὅργανα στὰ γαλλικὰ καθὼς καὶ τὸ σύνολο τῶν μουσικῶν (“Total 39 musiciens”). Ἀρ. 6 σσ. 5 (29-34), ἐλλειπῆς. Λείπει ἡ σελίδα 30. Ἀρ. 7. (ἀναφέρεται Répétition du No 4). Ἀρ. 8. Andante Lento Chœur: σσ. 10 (ἀπὸ 34-43) πλήρες. Ἀρ. 9. Lento Solenne-Andante: σσ. 4 (44-47) πλήρες. Ἀρ. 10 Tempo di Marcia Funebre, Lento: σσ. 10 (ἀπὸ 48 μέχρι 57) ἐλλειπῆς. Λείπει ἡ σελίδα 57. Στὴν τελευταία σελίδα (χωρὶς ἀρίθμηση) ἀναγράφονται χειρογράφως ὁ τόπος καὶ ἡ ἡμερομηνία ποὺ πραγματοποιήθηκαν οἱ παραστάσεις· ὅλες φέρουν τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Γεωργίου Λυκούδη.

Στὴν παρτιτούρᾳ ὑπάρχουν ἰδιόχειρες σημειώσεις τοῦ συνθέτη ποὺ ἀπευθύνονται στὸν διευθυντὴν ὄρχήστρας στὰ γαλλικὰ (N.B. Pour le chef d' orchestre, σ. 48). Τὸ 20 μέρος τῆς μουσικῆς σώζεται σὲ 2 μορφές. Ἡ πρώτη εἶναι γραμμένη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη ἐνῶ ἡ δεύτερη ἀποτελεῖ ἀντίγραφο καὶ φέρει τὴ σφραγίδα τοῦ οἴκου ἀντιγραφῆς «I. Καμηλιέρης». Μεταξὺ τοῦ πρωτοτύπου καὶ τοῦ ἀντιγράφου δὲν ὑπάρχουν οὐσιώδεις διαφορές ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἀντίγραφο εἶναι πιὸ καλιγραφικό. Τὸ 1 ἀπὸ τὰ 3 ἀντίγραφα φέρει ἡμερομηνία 10-5-1937.

(δ) Ἀναγωγὴ γιὰ πάνω: Βρέθηκαν 40 φύλλα σὲ ἀρνητικὸ (φωτοτυπία). Τὰ φύλλα φέρουν τὴν ὑπογραφὴν τοῦ συνθέτη Γιώργου Σισιλιάνου (1920-2005) καὶ ἀναφέρουν ὡς τόπο καὶ χρόνο συγγραφῆς τους τὴν Κηφισιὰ τὸν Ιούλιο καὶ Αὔγουστο τοῦ 1953. Ἡ παραγγελία τῆς διασκευῆς συμπίπτει μὲ τὴν ἀναβίωση τῆς παράστασης τοῦ Σεπτεμβρίου τοῦ 1953, πιθανὸν νὰ ἀνατέθηκε στὸν Σισιλιάνο, ὅστε νὰ ἔχουπηρετεῖ τὶς ἀνάγκες διασκολίας γιὰ τὴν ἀναβίωση τῆς θεατρικῆς παράστασης τοῦ Ἰππόλυτου Στεφανηφόρου τὸν Σεπτέμβριο 1953 στὸ Όδειο Ήρώδου Ἀττικοῦ. Ωστόσο, στὰ προγράμματα τῶν παράστασεων δὲν ἀναφέρεται ὁ Σισιλιάνος μεταξὺ τῶν συντελεστῶν.

Ἀπὸ ὅσα ἔκθέσαμε πιὸ πάνω καὶ σύμφωνα μὲ τὶς ὑπάρχουσες μαρτυρίες, καταλήγουμε ὅτι τὸ ὑλικὸ ἀπὸ σωζόμενες πάρτες ὄργανων, καθὼς καὶ τὸ ἰδιόχειρο χειρόγραφο τῆς παρτιτούρας ὄρχήστρας ποὺ ἔφτασε στὰ χέρια μας σὲ ἀρνητικὴ φωτογραφικὴ μορφή, ἀποτελοῦν τὸ πρωτογενὲς ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὶς παραστάσεις τὶς ὅποιες διηγήθησαν στὸν Πειραιά τὸν Αύγουστο τοῦ 1955. Ἡ διασταύρωση ποὺ ἔγινε σὲ ἀντιπαραβολὴ μὲ τὶς πάρτες, συνέβαλε ὥστε νὰ ἀποκατασταθεῖ ἡ ὀλοκληρωμένη μορφὴ τῆς παρτιτούρας ὄρχήστρας καὶ νὰ διασωθεῖ σὲ ψηφιακὴ μορφή. Ἡ διαπίστωση τῆς ἀπώλειας τριῶν φύλλων ἀπὸ τὴν παρτιτούρᾳ ὄρχήστρας δὲν ἀποτελεῖ σοβαρὸ πρόβλημα, καθότι εἶναι ἐφικτὸ νὰ ἀποκατασταθοῦν ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο ἀρχειακὸ ὑλικὸ γιὰ μελλοντικὴ ἔκδοση τῆς παρτιτούρας. Ελπίζουμε ὅτι τὰ συγκεκριμένα χειρόγραφα θὰ ἀποβοῦν χρήσιμα γιὰ τὴν περαιτέρω ἔρευνα τῶν σύγχρονων μελετητῶν.

Θὰ ἥθελα νὰ εὐχαριστήσω ἰδιαίτερα τὴν διεύθυνση τοῦ Ἀρχείου τοῦ Εθνικοῦ Θεάτρου καὶ τὸν κο Σάββα Κυριακίδη, ποὺ ἐπέτρεψε τὴν ἀναπαραγωγὴν τῆς παρτιτούρας τῆς «Εἰσαγωγῆς» τοῦ μουσικοῦ ζέργου.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΜΑΛΗΣ

ΟΙ ΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗΝ  
ΚΡΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΟ  
ΤΗΣ ΠΡΩΙΜΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ:  
ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΛΕΞΙΔΟΓΙΟ ΤΟΥ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΣΑΧΛΙΚΗ

**O**κρητικὸς ποιητὴς Στέφανος Σαχλίκης – «κάτι ἀνάμεσα στὸν François Villon καὶ τὸν Ἀρετίνο»,<sup>1</sup> παρ’ ὅτι θεωρούμε σήμερα μὲ βεβαιότητα ὅτι ἔζησε ἐναν αἰώνα πρὶν ἀπὸ τὰ δύο ὑποτιθέμενα αὐτὰ «πρότυπά» του<sup>2</sup> – ἀπεικονίζει μὲ γλωσσικὸ καὶ περιγραφικὸ ρεαλισμὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῆς ἐνετοκρατούμενης πατρίδας του κατὰ τὸν 14<sup>ο</sup> αἰώνα. Τὰ στιχουργήματά του, ἐνδεχομένως συμπιλήματα μικρότερων ποιημάτων, σώζονται σήμερα σὲ τρία χειρόγραφα: στὸν κώδικα *Parisinus Gr. 2909* (στὸ ἔξης: P) τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (Bibliothèque Nationale de France), στὸν κώδικα *Montepessulanus 405* (στὸ ἔξης: M) τῆς Ἰατρικῆς Σχολῆς (Bibliothèque de la Faculté de Médecine) τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Montpellier καὶ στὸν κώδικα *Neapolitanus III A.a.9.* (στὸ ἔξης: N) τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Νάπολης (Biblioteca Nazionale di Napoli).<sup>3</sup> Ο ἴδιος ὁ Σαχλίκης ὑποδηλῶνει ἀρκετὲς φορὲς ὅτι τὰ ποιήματά του κυκλοφοροῦσαν σὲ χειρόγραφη μορφῇ<sup>4</sup> ἀλλὰ οἱ σωζόμενοι κώδικες πρέπει νὰ «ἀντιγράφηται ἐνάμιση αἰώνα μετά τὴ σύνθεση τῶν στιχουργημάτων»<sup>5</sup> καὶ εἶναι ἐντελῶς ἀνεξάρτητοι μεταξύ τους, παρ’ ὅλο ποὺ ἡ πανομοιότυπη σειρὰ τῶν περιεχόμενων ποιημάτων ἐπιτρέπει τὴν ὑπόνοια γιὰ τὴν ὑπαρξη κάποιου μακρινοῦ κοινοῦ ἀρχετύπου.<sup>6</sup>

Στὴν πληρέστερη ἔως σήμερα ἔκδοση, βασισμένη στοὺς κώδικες P καὶ M,<sup>7</sup> ἐντόπισα τὰ ἀκόλουθα χωρία ποὺ περιέχουν λέξεις ἀναφερόμενες στὴ μουσική – καὶ ἰδιαίτερα τὴν ἀσματική – πράξη:

- 1 Λίνος Πολίτης, *Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1978, σ. 45.
- 2 Βλ. κυρίως Arnold van Gemert, «Ο Στέφανος Σαχλίκης καὶ ἡ ἐποχὴ του», Θησαρίσματα, 17 (1980), σ. 36-130 καὶ M. Μανούσακας, «Ο Στέφανος Σαχλίκης ποιητής τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰώνα (ὅριστικὴ τοποθέτηση)», *Ἐλληνικά*, 41 (1990), σ. 120-127. Ο Σαχλίκης γεννήθηκε τὸ 1331 ἢ τὸ 1332 καὶ πέθανε μετὰ τὸ 1391 καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ 1403.
- 3 Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Μελετήματα περὶ Σαχλίκη», *Κρητικά Χρονικά*, 27 (1987), σ. 7-58, ἰδιαίτερα σ. 7-8. Γιὰ τοὺς κώδικες αὐτοὺς καὶ τὶς μερικές, ἔως σήμερα, ἐκδόσεις τῶν στιχουργημάτων, βλ. καὶ Π. Δ. Μαστροδημάτης, *Εισαγωγὴ στὴ Νεοελληνικὴ Φιλολογία*, ἔκτη ἔκδοση, Ἀθήνα, Δόμος, 1996, σ. 98, σημ. 2 καὶ σ. 99, σημ. 1 καὶ 2.
- 4 Παναγιωτάκης, δ.π., σ. 15.
- 5 δ.π., σ. 10.
- 6 δ.π., σ. 18.
- 7 *Carmina Graeca Medii Aevi*, edidit Guilelmus Wagner [...], Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1874.

- I. Τραγουδιστάδες περπατοῦν, παιγνιῶτες κατακροῦσιν  
καὶ συναντοῦνται, χαίρουνται, γελοῦν καὶ τραγουδοῦσιν.<sup>8</sup>
- II. Κροῦν ἡ καμπάναις δυνατά, μαζόνουνται παπάδες,  
καὶ φάλλουν ἔως τὸν οὐρανόν, καὶ πᾶν καὶ θάπτουσίν τον.<sup>9</sup>
- III. Ἀγάλι' ἀγάλια φάλλουσι, καμπάναις δὲν τὸν κροῦσιν.<sup>10</sup>
- IV. Καὶ κεῖνοι εἰς μίαν ἥρχιζαν νὰ τρώγουν καὶ νὰ πίνουν,  
νὰ τραγῳδοῦν λατινικὰ καὶ νὰ μὲ πεσκαντάρουν.<sup>11</sup>
- IVa. [ἀ]λλήλως τὸν φωνάσουσιν κι ἀλλήλως κατακροῦσιν.<sup>12</sup>
- V. Ἐρχήσασι νὰ τραγῳδοῦν εἰς ὅσαις καὶ ἀν ἥσαν.  
Καὶ τότε τὸ τραγοῦδι των τὸ πῶς τὸ πετονίσαν.<sup>13</sup>

Μολονότι τὸ ούσιαστικό «τραγουδιστάδες» τοῦ I συνάπτεται, ώς ύποκείμενο, μὲ τὸ ρῆμα «περπατοῦν», ὅλοκληρο τὸ δίστιχο στηρίζεται στὴν ύποδηλούμενη σημασιακὴ συμμετρία τῶν ζευγῶν «τραγουδιστάδες» / «τραγουδοῦσιν» καὶ «παιγνιῶτες» / «κατακροῦσιν». Σὲ ἀντίθεση ὅμως μὲ τὸ πρῶτο, τὸ δεύτερο ζεῦγος δὲν περιλαμβάνει ὅμορφιζα μέλη. Τὸ σύνθετο ρῆμα «κατακρούω» ἐτυμολογεῖται ἀπό τὸ «κρούω», ἀλλὰ διαφέρει ἀπό αὐτὸ δχι μόνο κατὰ τὸ ὅτι τὸ δεύτερο χρησιμοποιεῖται στὸ χωρίο II ώς ἀμετάβατο, μέσης ούσιαστικὰ διαθέσεως, ρῆμα («κροῦν ἡ καμπάναις» – «παιγνιῶτες κατακροῦσιν [τὰ ὄργανα]»), ἀλλὰ καὶ κατὰ τὸ ὅτι τὸ πρῶτο συνθετικὸ τοῦ «κατακρούω» προσαυξάνει τὸ βασικὸ νόημα τοῦ «κρούω» μὲ μιὰ παλαιογενῆ συνδήλωση «γοντείας». <sup>14</sup> Τὸ «παιγνιώτης» εἶναι νεότερη λέξη, μὲ προφανῆ ἐτυμολογία τὸ «παιίγνιο» ἢ «παιγνίδι», που δήλωνε τὸ «μουσικὸ ὄργανο» ἔως τουλάχιστον τὴν ἐποχὴ τοῦ Κοραῆ.<sup>15</sup> Καὶ ἡ σύζευξη τοῦ «παιγνιῶτες» μὲ τὸ «κατακροῦσιν» δημιουργεῖ τὴν ύπο-

νοια ὅτι ἡ συνήθης σημερινὴ μουσικὴ σημασία τοῦ ρήματος «παιίζω» («παιίζω κιθάρα», «παιίζω ἔνα κομμάτι στὴν κιθάρα», «παιίζω μουσική») εἶναι μεταγενέστερη τῆς μουσικῆς σημασίας τοῦ «παιίγνιο» καὶ τοῦ «παιγνιώτης».

Ἡ διπλοτυπία τῆς λέξης «τραγου(-γω-)δοῦν» δὲν σημαίνει ἀπαραιτήτως ὅτι ὁ Σαχλίκης χρησιμοποιοῦσε τὸν ἀρχαιοπρεπέστερο τύπο («-γω-») στὰ πρωϊμότερα, ἀνομοιοκατάληκτα, ποιήματά του (χωρίο IV) καὶ τὸν νεότερο («-γου-») στὰ ὡριμότερα, τὰ ὅμοιοκατάληκτα (χωρίο I). «Οχι μόνο ἐπειδὴ τὸ «τραγοῦδι» συνυπάρχει μὲ τὸ «τραγῳδοῦν» στὸ χωρίο V, κατὰ τὸν κώδικα P (ὅπως σημειώσαμε, ὅμως, ὁ κώδικας M ἔχει «τραγουδοῦν»), ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ὁ τύπος «-γω-» ἀπαντᾷ ἀκόμη στὰ μέσα τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰώνα.<sup>16</sup> Τὸ ἐνδεχόμενο, ώστόσο, ὁ Σαχλίκης νὰ ἔχησε τὴν ἐποχὴ τῆς μετάβασης ἀπό τὸν ἔναν τύπο στὸν ἄλλο δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ, ἀφοῦ τὸ «Τραγῳδιστής» ἦταν μιὰ συνειδητὰ λόγια ἐπιλογή, τὴν ὅποια ἔκανε ὁ Ιερώνυμος ὁ Κύπριος, σύγχρονος τοῦ Zarlino, ἀποκλειστικὰ γιὰ τὴν ύπογραφὴ τῆς θεωρητικῆς τοῦ πραγματείας, πράγμα ποὺ ύποδηλώνει ὅτι ἡ χρησιμοποίηση τοῦ ἀρχαιότερου τύπου ἦταν ἥδη – καὶ ἵσως πρὸ πολλοῦ – ἐκδήλωση «λογιωτατισμοῦ». Μιὰ ἀλλή ύποθεση φυσικὰ θὰ ἦταν ὅτι ὁ (ἀντι)γραφέας τοῦ P ἡ κάποιου πρόγονου χειρογράφου «ἔξευγένισε» τὸν ἀρχικὸ τύπο «τραγοῦδῶ» τοῦ Σαχλίκη. «Οσο γιὰ τὸ ρῆμα «ψάλλω» δὲν χρειάζεται κανένα ἴδιαίτερο σχολιασμό, ἀφοῦ ἡ ση-

<sup>8</sup> Wagner (ed.), *Carmina*, [...], δ.π., σ. 66 (στίχοι 98-99).

<sup>9</sup> Ο.π., σ. 83 (στ. 134-135).

<sup>10</sup> Ο.π., σ. 84 (στ. 163).

<sup>11</sup> Ο.π., σ. 91 (στ. 357-358).

<sup>12</sup> Ο.π., σ. 91, κριτικὸ ύπομνημα. Πρόκειται γιὰ τὸν 3<sup>ο</sup> στίχο ἐνὸς συμπληρώματος τοῦ στ. 358, τὸ ὄποιο ὑπάρχει μόνον στὸν κώδικα M.

<sup>13</sup> Ο.π., σ. 99-100 (στ. 577-578). Στὸν P : «τραγῳδοῦν» στὸν M: «τραγουδοῦν».

<sup>14</sup> Κατὰ τὸν Φρύνιχο (Ἐπιτομή, ed. Johannes de Borries, Leipzig, Teubner, σ. 79) ἡ σημασία τοῦ «καταφέιν» εἶναι «γοντεύειν καὶ πείθειν»· γιὰ τὸ συνώνυμό του «κατεπάθειν», βλ. Πλάτων, Μένων, 80Α.

<sup>15</sup> Σύμφωνα μὲ τὴν μαρτυρία τοῦ αὐτήκου Σταμάτη Πέτρου, ὁ δάσκαλος τοῦ νεαροῦ Ἄδαμαντιου στὴν Όλλανδία τὸν μάθαινε «τὴν κιθάρα, ἓνα ἐγγλέζικο παιχνίδι καὶ εἰς τὸν ἴδιον καιρὸν [...] φραντζέζικα

τραγούδια μὲ τὴν μουσική» (Σταμάτης Πέτρου, *Γράμματα ἀπὸ τὸ Ἀμστερνταμ*, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1976, σ.7).

<sup>16</sup> Ιερώνυμος Τραγῳδιστής, *Περὶ χρείας μουσικῆς Γραμμῶν χαρακτήρων*. Ἐκδ. Bjarne Schartau, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, [1990].

μερινή του σημασία, μὲ τὴν ὁποίᾳ χρησιμοποιεῖται στὰ ἀποσπάσματα II καὶ III («τραγουδῶ θρησκευτικοὺς ὑμνους») εἶχε ἥδη παγιωθεῖ ἀπό τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους, ἐνῶ τὸ ρῆμα «φωνάσω» (IVa) χρησιμοποιεῖται μὲ τὴν τρέχουσα σημασία του.

Ἄπομένουν δύο ὅροι ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντες, ὅσο καὶ προβληματικοί. Ὁ πρῶτος («πετονίσαν») ἀπαντᾶ στὸ χωρίο V καὶ ἀποτελεῖ «ἀπαξ λεγόμενον». Νομίζω ὅτι πρόκειται γιὰ παραφθορὰ τοῦ ρήματος «έπιτονίζω», τὸ ὄποιο θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἡμιτεχνικὸς ὅρος τῆς μουσικῆς, ἀφού συνδέεται ἐτυμολογικὰ μὲ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ λέξη «έπιτονιον», ποὺ σημαίνει τὸ «κλειδί» μὲ τὸ ὄποιο κούρδοιζαν τὶς χορδὲς ἢ τὸν «τονοδότη» («διαπασῶν») ποὺ ἔδινε τὸν φθόγγο ἀναφοράς γιὰ τὸ κούρδισμα τῶν ὄργάνων ἢ τὴν ἔναρξη τοῦ χορωδιακοῦ τραγουδού.<sup>17</sup> Στὴ σχέση του ἔξαλλου μὲ τὴ χορωδιακή, ἀκριβῶς, πρακτικὴ τῆς δυτικότροπης προαναγεννησιακῆς καὶ ἀναγεννησιακῆς Κρήτης τὸ ρῆμα «έπιτονίζω/πιτονίζω» θὰ πρέπει νὰ ἀκολουθησε τὶς σημασιολογικὲς μεταπτώσεις τοῦ ἐντελῶς ἀνάλογου καὶ ἐτυμολογικῶς ὁμόλογου λατινικοῦ, καὶ ἐν συνεχείᾳ ἰταλικοῦ, ρήματος «intonare»-«προσαρμόζω τὴ φωνὴ στὸν σωστὸ μουσικὸ τόνο», «ἐκτελῶ τὴν ἀρχὴν ἐνὸς μουσικοῦ κομματιοῦ», «ἐκτελῶ ἔνα φωνητικὸ κομμάτι»: τὸ νόημα τοῦ ἐλληνικοῦ ὅρου στὸ ἀπόσπασμα V θὰ πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ ἀνάμεσα στὶς δύο τελευταῖς ἀπό τὶς τρεῖς αὐτὲς σημασίες.

«Ἀπαξ λεγόμενον» ἐπίσης, ἀλλὰ καὶ ἐντελῶς δυσδιάκριτης ἐτυμολογίας, τὸ «πεσκαντάρουν» προβλημάτισε τοὺς λογίους ἀπὸ τὶς πρῶτες κιῦλας φιλολογικὲς ἀναγνώσεις τοῦ Σαχλίκη, στὸν βαθμὸ μάλιστα ποὺ τίποτε δὲν φαινόταν νὰ συνδέει τὴ λέξη μὲ κάποια – γνωστὴ ἢ ἄγνωστη – μουσικὴ δραστηριότητα. «Ἐτοι, στὸ «Γλωσσογραφικῆς Ὑλῆς Δοκίμιον», τυπωμένο στὸν δεύτερο τόμο τῶν Ἀτάκτων του,<sup>18</sup> ὁ Ἀδαμάντιος Κοραῆς, ποὺ πρέπει νὰ γνώριζε τὸν P ἢ τὸν M (ἀπὸ τὴν ἐποχή, ἐνδεχομένως, ποὺ σπύδαζε ἱατρικὴ στὸ Montpellier), παραθέτει τοὺς στίχους τοῦ ἀποσπάσματος IV καὶ σχολιάζει, σὲ ὑποσημείωση, τὸ δυσνόητο ρῆμα: «Ἀγνοῶ τὴν

<sup>17</sup> Σόλων Μιχαηλίδης, Ἐγκυλοπαιδεία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Ἀθήνα, M.I.E.T., 1981, λῆμμα «έπιτονιον».

<sup>18</sup> Παρίσι, Ἐκ τῆς Τυπογραφίας Κ. Ἐβεράρτου, 1829.

λέξιν Πεσκαντάρουν. «Αν εἴναι ἀπὸ τὸ ἴταλικόν pescare, σημαίνει νὰ μὲ σύφαρεύουσι, μεταφορικῶς, νὰ μὲ ἐρευνῶσι, ζητοῦντες νὰ μοῦ σύρωσι λόγους καὶ ἔξομολογήσεις βλαβεράς εἰς ἐμέ». <sup>19</sup> Η ὑπόθεση δὲν εἴναι καθόλου αὐθαίρετη, ἀφοῦ ἡ ἐτυμολογικὴ σχέση τῆς λέξης μὲ τὸν ρηματικὸ τύπο pescando (<pescare> φαίνεται εὔλογη, ἐνῶ ἡ μεταφορικὴ σημασία τοῦ «ψαρεύω» ταιριάζει πολὺ καλὰ στὴν συγκεκριμένη περίσταση, ὅπου ὁ δεσμοφύλακας καὶ ἡ ἐνοχλητικὴ παρέα του ὀργανώνουν ἔνα θορυβώδες φαγοπότι στὸ κελὶ τοῦ ἀφηγητῆ κρατουμένου, χωρὶς τὴν ἀδειά του ἀλλὰ πρὸς δική του ταλαιπωρία. Τὸ πρόβλημα ώστόσο ἔγκειται στὸ μέρος, ἀκριβῶς, ἐκεῖνο τῆς ὑπόθεσης ποὺ θέλει τὴ σημερινὴ μεταφορικὴ σημασία τῆς ἐλληνικῆς λέξης «ψαρεύω» νὰ ὑφίσταται στὴν ἴταλικὴ ἢ τὴν ἴταλογενὴ λέξη τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαχλίκη, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα τὸ pescare καὶ τὰ παράγωγά του δὲν συνδέθηκαν ποτὲ νοηματικῶς μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀλίευσης πληροφοριῶν.

Οπως καὶ νά ἔχει τὸ πράγμα, ἡ προσεκτικὰ διατυπωμένη ὑπόθεση τοῦ Κοραῆ ξεχάστηκε καὶ δὲν βρῆκε θέση σὲ καμία ἀπὸ τὶς νεότερες περὶ Σαχλίκη φιλολογικές συζητήσεις, ἐνῶ δὲν ἦταν περισσότερο ἀτοπη, λ.χ., ἀπὸ τὴ «νόστιμη διόρθωση» ποὺ πρότεινε «δοκιμαστικά» ὁ Μανούσακας στὸν Πολίτη: «καὶ νά μ’ ἔπεις καντάρουν (=νά λεγες δῆθεν πώς τραγουδοῦσαν)». <sup>20</sup> Κάποια διόρθωση, ώστόσο, θεωρήθηκε ἐπιβεβλημένη καὶ ἐπιχειρήθηκε, ἀλλὰ μὲ τρόπο αὐστηρότερα ἐπιστημονικό: ἡ ἐπίμαχη λέξη ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὴν ὁμόλογή της τοῦ κώδικα N, τῆς ὅποιας ἡ ἐτυμολογία καὶ, συνακόλουθα, ἡ σημασία ἦταν εύκολότερα ἀνιχνεύσιμες. Πράγματι, στὸ ναπολιτανικὸ χειρόγραφο, μετὰ ἀπὸ ἐνάμιστη στίχῳ ἀπὸ τὴν ἀρχὴν τοῦ ἀποσπάσματος IV, ἔρχεται ἡ μεμονωμένη φράση «διὰ νὰ μοῦ μπισκαντάρουν». Ο Συνόδης Παπαδημητρίου, ἐκδότης τοῦ N, ταύτισε τὸ ρῆμα, σ’ αὐτὴν τὴν μορφή, μὲ τὸ ἴταλικὸ biscantare, ποὺ σήμαινε, τὴν ἐποχὴ τῆς ἔκδοσης, «σιγοτραγουδῶ», «μουρμουρίζω», <sup>21</sup> καὶ ἡ συ-

<sup>19</sup> Ἀδαμάντιος Κοραῆς, Προλεγόμενα στὸν Ἀρχαίους Ἑλληνικὲς Συγγραφεῖς, τ. 4, Ἀθήνα, M.I.E.T., 1995, σ. 213 (σημ. 2).

<sup>20</sup> Λίνος Πολίτης, Ποιητικὴ Ἀνθολογία, τ. 2 (Μετὰ τὴν Ἀλωση), Ἀθήνα, Γαλαξίας, 1965, σ. 69.

<sup>21</sup> Συνόδης Παπαδημητρίου, Ο Στέφανος Σαχλίκης καὶ τὸ στιχούργημά του “Αφήγησις παράξενος”, Όδησσός,

γκεκριμένη μορφή, μαζί με τὸ μουσικό της νόημα, ἀρχισε νὰ ἀντικαθιστᾶ τὸ ἀκατάληπτο «πεσκαντάρω» ἀπὸ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1970, ὅταν τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ στιχουργήματα τοῦ Σαχλίκη ἀνανεώθηκε. *“Ετσι ὁ Πολίτης, στὴν δεύτερη ἔκδοση τῆς Ανθολογίας του, γράφει «μπισκαντάρουν» καὶ προτείνει τὴν τρέχουσα μουσικὴ ἐρμηνεία («μουρμουρίζω, σιγουτραγουδῶ ἐνα σκοπό»),<sup>22</sup> ὁ Κριαρᾶς ἀποθησαυρίζει τὸ ρῆμα σ' αὐτὴν τὴ μορφὴ καὶ μὲ τὴν ἴδια ἐρμηνεία,<sup>23</sup> ἐνῶ ὁ Vitti, ὁ ὄποιος στὶς πρῶτες ἔκδοσεις τῆς Ιστορίας του χρησιμοποιεῖ τὴν ἔκδοχὴ τοῦ Wagner καὶ γράφει «πεσκαντάρουν»,<sup>24</sup> στὸ δύμοτιτλο – ἀλλὰ οὐσιαστικὰ νέο – βιβλίο του τοῦ 2003 ἔξακολουθεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ τὴν ἔκδοση τοῦ Wagner, διορθώνει δύμας τὸ «πεσκαντάρουν», χωρὶς σχόλιο σὲ «μπισκαντάρουν».<sup>25</sup>*

Ἐν τῷ μεταξύ, τὸ 1990, στὸ πλαίσιο τῆς δημοσίευσης τεκμηρίων γιὰ τὴ μουσικὴ ζωὴ στὴ Βενετοκρατούμενη Κρήτη, ὁ Νικόλαος Παναγιωτάκης, ὁ ὄποιος προκρίνει ἐπίσης τὴ λεκτική μορφὴ τοῦ κώδικα *N* στὸ συγκεκριμένο χωρίο, προτείνει μιὰ παραλλαγμένη ἐρμηνεία τοῦ ἐπίμαχου ρήματος, βασισμένη στὴν τεχνικὴ μουσικὴ σημασία ποὺ εἶχε ὁ ιταλικός ὄρος τὴν ἐποχὴ τοῦ Σαχλίκη:

Τὸ ρῆμα μπισκαντάρουν, ποὺ δὲν ἔχει ὡς τώρα ἐρμηνευθεῖ ἵκανοποιητικά, προέρχεται προφανῶς ἀπὸ τὸ λατινικὸ/ιταλικὸ *biscantare*

Τυπογραφεῖον «Οἰκονομικόν», 1896 (στὰ ρωσικά), σ. 169-170. Στὸ Adam's New Musical Dictionary (New York, S.T. Gordon and Son, 1865) ὁ ὄρισμὸς ποὺ δίνεται γιὰ τὴ λεξῆ *«biscantare»* εἶναι «to hum, to sing low, again and again» (σ. 33). Τὰ γενικὰ λεξικὰ τῆς ιταλικῆς γλώσσας δίνουν στὴ λέξη αὐτὴ, τὴν ὄποια θεωροῦν ἀρχαϊσμό, αὐτὴν ἀκριβῶς, ἀποκλειστικά, τὴν διπλὴ ἔννοια: «canterellare, canticchiare», «ripetere con insistenza, ribadire». Τὸ Grande Dizionario della Lingua Italiana τοῦ Salvatore Battaglia (Τορίνο, UTET, 1967) ἀπὸ τὸ ὄποιο διανειστήκαμε τὸν διπλὸ αὐτὸν ὄρισμό, δίνει παραδείγματα, καὶ γιὰ τὰ δύο σκέλη του, ἀπὸ τὸν Ἀρετίνο (15<sup>ος</sup> αἰώνας).

22 Λίνος Πολίτης, *Ποιητικὴ Ανθολογία*, τ. 2 (Μετὰ τὴν Ἀλωσή), δεύτερη ἀναθεωρημένη ἔκδοση, Ἀθήνα, Δωδώνη [1975], σ. 72.

23 Ἐμμανουὴλ Κριαρᾶς, Λεξικὸ τῆς Μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς Δημόδους Γραμματείας 1100-1669, τ. 11, Θεσσαλονίκη, χ.δ.ἐ., 1990, λῆμμα «μπισκαντάρω».

24 Mario Vitti, *Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ἀθήνα, Ὁδυσσέας, 1978, 1987, σ. 38.

25 Mario Vitti, *Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*, Ἀθήνα, Ὁδυσσέας, 2003, σ. 29.

*<biscantus* (σπανιότερο τύπο τοῦ συνηθέστερου *discantus*), ποὺ δήλωνε, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, καὶ τὴν ἐκτέλεση ἑκκλησιαστικοῦ μέλους διφωνικά. Η ἐρμηνεία αὐτὴ ταιριάζει θαυμάσια μὲ τὰ συμφραζόμενα τοῦ στιχουργήματος: καμιὰ φορὰ ὁ «φυλακάτορας» [=δεσμοφύλακας] ἐπισκεπτόταν τὸν φυλακισμένο Σαχλίκη καὶ συνοδεύομενος ἀπὸ «ἀγροίκους ταμπάκους, σκουτέρους καὶ παιδόπουλα, Λουμπάρδους καὶ Τουδέσκους» (σ. 354-455) [τῆς ἔκδοσης Wagner]), ποὺ τρωγοπίνοντας τραγουδοῦσαν ιταλικά τραγούδια, δῆλοι μαζί (δύο δύο ἢ χωρισμένοι σὲ δύο ὄμάδες), ὅπως οἱ ψάλτες διφωνικῶν μελῶν στὴν ἑκκλησία.<sup>26</sup>

Πρὸιν ἔξετάσουμε τὴ διαβεβαίωση τοῦ σχολιαστῆ ὅτι «ἡ ἐρμηνεία αὐτὴ ταιριάζει θαυμάσια μὲ τὰ συμφραζόμενα», θὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸν Cristiano Luciani ὅτι εἶναι ὀπωσδήποτε εὐτυχέστερη ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία ποὺ θέλει μιὰν ὄμάδα «ἀγροίκων» νὰ «σιγοτραγουδοῦν» κι ὅχι – ὅπως ὑπονοεῖ ὁ ποιητὴς – νὰ τὸν ἐνοχλοῦν τραγουδώντας μὲ δυνατὲς φωνὲς τὰ ιταλικά τους τραγούδια.<sup>27</sup> Ταιριάζουν ὡστόσο καλύτερα μὲ τὴν εἰκόνα αὐτὴ οἱ θρησκευτικὲς συνδηλώσεις τῆς τεχνικῆς μουσικῆς σημασίας τοῦ ὄρου; Καὶ πόσο πιθανὸ θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται ὅτι ἡ λατινική/ιταλική λέξη ποὺ δινομάτιζε μιὰν ἴδιαιτερη καὶ σχετικὰ σπάνια λειτουργικὴ πρακτικὴ τῆς καθολικῆς ἑκκλησίας<sup>28</sup> ἐλληνοποιηθῆκε χάρις στὴ συχνή της χρήση ἀπὸ τοὺς – κατὰ πλειονότητα ὀρθόδοξους – Κρητικούς; Η ἀπάντηση βρίσκεται στὴ μερικὴ τροπο-

26 Νικόλαος Παναγιωτάκης, «Μαρτυρίες γιὰ τὴ μουσικὴ στὴν Κρήτη κατὰ τὴ Βενετοκρατία», Θησαυρίσματα, 20 (1990), σ. 9-196 (τὸ παράθεμα ἀπὸ τὴ σ. 36).

27 Cristiano Luciani, «Il poema “Περὶ τοῦ φυλακάτορά του” di Sachlikis e i suoi alloglotti italiani», *Rivista di studi bizantini e neocellenici*, 35 (1998 [1999]), σ. 77-94, ἴδιαιτερα σ. 90-91.

28 Ἡ ἑκκλησιαστικὴ πολυφωνία, λόγω τῶν ἴδιαιτερων ἐκτελεστικῶν της δυσκολῶν καὶ τοῦ κόστους ποὺ συνεπαγόταν, προορίζοταν γιὰ τὶς ἐντελῶς ἴδιαιτερες λειτουργικὲς περιστάσεις. Σχετικὰ μὲ τὸ *biscantare*, γνωρίζουμε, λ.χ., ὅτι γιὰ τὴν εἰδικὴ αὐτὴ τεχνικὴ ἐκτέλεσης μᾶς «δεύτερης φωνῆς» πάνω στὸ ἑκκλησιαστικὸ μέλος οἱ ἑκκλησιαστικὲς ἀρχὲς τοῦ Μιλάνου εἶχαν προσλάβει τὸν Matteo da Perugia ὡς *magister capella* ἀπὸ τὸ 1402 ἕως τὸ 1407 (Ursula Günther καὶ Anne Seone, λῆμμα «Matteo da Perugia», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Standlay Sadie, 2η ἔκδοση, London, MacMillan, 2000).

ποίηση τῆς ὑπόθεσης τοῦ Παναγιωτάκη: τὸ biscantare ἀποτελοῦσε μιὰ γενικευμένη συνήθεια δημιουργίας αὐτοσχέδιας διφωνίας, τόσο κοινὴ στὴν καθημερινὴ πράξη, ὡστε νὰ ταυτίζεται κάποτε καὶ μὲ τὴν ἀτεχνη φωνητικὴ παρέμβαση, τὴν ὁποία δήλωναν φράσεις, ὅπως αὐτὴ τοῦ Cavalca, χρονολογημένη στὰ 1342: «voci false e altri biscantarelli»<sup>29</sup> καὶ ὡστε νὰ ἔχει περάσει στὶς διάφορες ιταλικὲς διαλέκτους τῆς ἐποχῆς μὲ διαφορετικὲς λεκτικὲς μορφές, ὅπως τὸ μπολωνιέζικης καταγωγῆς bescantare (ή προσθήκη μιᾶς αὐτο-

σχέδιας «δεύτερης» φωνῆς στὴν «πρώτη»),<sup>30</sup> που ἀπαντᾶ στὸ ποίημα *Paradiso* (1324-1328) τοῦ Jacopo della Lana.<sup>31</sup> Η ὑπαρξὴ, ἐξ ἄλλου, μιᾶς τέτοιας πολυτυπίας καθιστᾶ περιττὴ τὴν «διόρθωση» τοῦ ἀρτιότερου<sup>32</sup> κώδικα *P*, μὲ τὴ βιαστικὴ καὶ ἀβασάνιστη τοποθέτηση τοῦ «μπισκαντάρω» <biscantare στὴ θέση τοῦ ἐξ ἵσου νόμιμου «πεσκαντάρω» <bescantare.

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

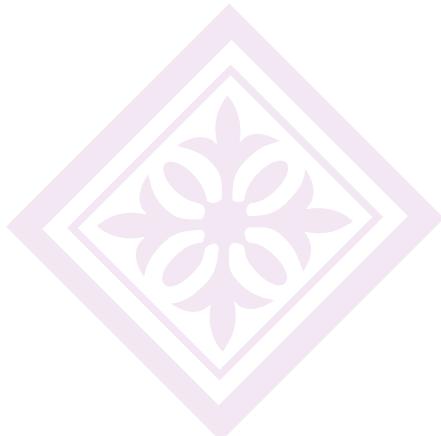
29 Βλ. τὸ λῆμμα «Biscantarello» στὸ *Tesoro della Lingua Italiana delle origini*, <http://tlio.ovvi.cnr.it/>.

30 Ἄς θυμηθοῦμε στὸ σημεῖο αὐτὸ τὸν τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο πέρασε στὰ ἑλληνικὰ ἡ φράση «primo-secondo»

do» δίνοντας καὶ παράγωγα μεταφορικῆς σημασίας (λ.χ., «σιγοντάρω»).

31 *Tesoro*, δ.π., λῆμμα «Biscantare».

32 Παναγιωτάκης, «Μελετήματα περὶ Σαχλίκη», δ.π., σ. 18.



## ΓΙΑΝΝΗΣ ΓΕΡ. ΒΑΤΙΚΙΩΤΗΣ

(1924-2002)



**Σ**υμπληρώνονται έφετος έπτα χρόνια από το θάνατο του Γιάννη Βατικιώτη, κορυφαίου σολίστα της βιόλας και βασικού μέλους για πολλές δεκαετίες των κυριότερων άθηναϊκών όρχηστρών (Κρατικής Όρχήστρας 'Αθηνῶν, 'Εθνικής Συμφωνικής Όρχήστρας της ΕΡΤ, Όρχήστρας 'Εθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς), καθώς και άναγνωρισμένου ως ένδικος από τούς σημαντικότερους μουσικούς δασκαλούς στήν Ελλάδα.

"Οσοι είχαν τήν τύχη νὰ γνωρίσουν τὸν Γιάννη Βατικιώτη, ἀσχετα μὲ τὸ βάθος χρόνου τῆς γνωριμίας τους μαζὶ του, θὰ πρέπει νὰ αἰσθάνονται ἓνα τεράστιο κενὸ ἀπὸ τότε ποὺ ἔψυγε, τελείως ἀναπάντεχα και ἀνεξήγητα, σὲ μιὰ φάση δημιουργικὴ τῆς ζωῆς του — μιᾶς ζωῆς πάντα γεμάτης ἀπὸ μουσικὴ και ἀγάπη γιὰ τοὺς συνανθρώπους του, ἰδιαίτερα τοὺς νέους μαθητές του. Καὶ αὐτό, γιατί πάντα ὁ Γιάννης Βατικιώτης θεωροῦσε δεδομένο ὅτι ἡ προσφορὰ τοῦ μουσικοῦ δάσκαλου, τοῦ μουσικοῦ παιδαγωγοῦ, δὲν τελειώνει ποτέ, ἀφοῦ πρώτιστα σχετίζεται μὲ τὴ μεγάλη πείρα ποὺ προσκτάται μὲ τὰ χρόνια — μιὰ πείρα ποὺ δὲν ἔχει σχέση βέβαια μὲ τήν ὑποχρεωτικὴ συνταξιοδότηση τοῦ ἐλληνικοῦ Δημοσίου, ποὺ συμπεριλαμβάνει ἀνάμεσα σὲ ὅλα τὰ ἐπαγγέλματα και ἐκεῖνο τοῦ μουσικοῦ, τοῦ ὅποιου ἡ

ἀπώτατη ὥριμότητα ὅμως ξεδιπλώνεται στήν τελευταία περίοδο τῆς ζωῆς του.

Οἱ συνάδελφοι και ὁμότεχνοι τοῦ Γιάννη Βατικιώτη θὰ πρέπει ἀναμφίβολα νὰ ἔχουν πλήρη συνείδηση τῆς μεγάλης ἀπώλειας ἐδῶ και ἔξι χρόνια, ὅταν ὁ μεγάλος αὐτὸς καλλιτέχνης και ἀνθρωπος μᾶς ἀφῆσε, στὶς 15 Αὔγουστου τοῦ 2002. Υπῆρξε ἔνας δημιουργὸς ἀστείευτης προσφορᾶς πρὸς ὅλους, ἔνας ἀνθρωπος ποὺ χαιρόταν νὰ δίνει, νὰ προσφέρει μουσικὴ γνώση, τεχνικὴ κατάρτιση, παιδεία, μὲ ἔνα πραγματικὰ παροιμιακὸ πνεῦμα ὀλύμπιας ἡρεμίας, ἀλλὰ και πρωτόγνωρης στὴ σημερινὴ καταναλωτικὴ κοινωνίᾳ ἀπλότητας. Ἐχοντας τὸ προνόμιο και τήν τύχη λόγω τοῦ συγγενικοῦ μας δεσμοῦ νὰ ἔχω ζήσει ἀπὸ κοντὰ τὴ σχέση του μὲ ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς μαθητές του, πιστεύω ὅτι δὲν μπορῶ νὰ συγχρίνω τὴ σχέση αὐτὴν μὲ καμμίᾳ ἄλλῃ ἀπὸ ὅσες μπορῶ νὰ φέρω στὴ μνήμη μου. Πολλοὶ ἀπὸ τὶς μαθήτριες και τοὺς μαθητές του, ποὺ σήμερα διαπρέπουν στὰ γνωστότερα ἐλληνικὰ σύνολα ἔντεχνης μουσικῆς ἀλλὰ και στὰ σημαντικότερα Ὡδεῖα τῆς χώρας, εἶναι σὲ θέση νὰ ἐπιβεβαιώσουν τήν πεποίθησή μου αὐτὴ ἀπὸ τήν ὑπεύθυνη σκοπιὰ τῶν ἐπαγγελματιῶν. Θὰ εἶναι ἐπίσης σὲ θέση νὰ ἐπιβεβαιώσουν τὸ μεγάλο ποσοστὸ τῆς μέθεξης ποὺ αἰσθανόταν ὁ συναρριστὴς ἢ ὁ συνομιλητὴς τοῦ Γιάννη Βατικιώτη πάνω σὲ θέματα μουσικῆς κουλτούρας, εἴτε ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ γενικὴ τοποθετηση σχετικά μὲ τήν ἐν γένει πορεία τῆς μουσικῆς παιδείας στήν Ελλάδα, εἴτε γιὰ διεξοδικὴ συζήτηση και ἀνάλυση τῶν ἐρμηνειῶν μιᾶς σονάτας γιὰ βιόλα και πιάνο τοῦ Brahms μὲ ἐκτέλεση τοῦ Primrose ἢ τοῦ Trampler, εἴτε ἐπρόκειτο γιὰ μία ζωηρὴ περιγραφὴ τῶν σκηνῶν ποὺ σχετίζονταν μὲ τήν ἐρμηνεία ἀπὸ τὸν Oistrakh τοῦ ἐπικοῦ Xáρολτ στήν Ιταλία τοῦ Berlioz — ἀναλογίζομαι ἐδῶ τήν ἐρμηνεία τοῦ Ἰδιου τοῦ Γιάννη Βατικιώτη στὸ ἔργο αὐτό, τὸ 1984, στήν αἰθουσα τοῦ Θεάτρου τῆς Έταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν τῆς Θεσσαλονίκης, μὲ τήν Εθνικὴ Συμφωνικὴ Όρχήστρα τῆς EPT (πρώην EIP/ EPA) και διευθυντὴ τὸν ἀείμνηστο Εύθυμιο Καβαλλιεράτο (1938-1995), ποὺ κι αὐτὸς ἔψυγε τόσο νωρὶς πρὶν ἀπὸ δώδεκα χρόνια. Κανεὶς στήν Ελλάδα δὲν γνώριζε σὲ τόσο βάθος τὰ μυστικὰ τῆς ἐρμηνείας τῆς βιόλας, ἀλλὰ και τὴ σχετικὴ μὲ αὐτὴν μουσικὴ φιλολογία, δόσο ὁ Γιάννης Βατικιώτης.

‘Ο Γιάννης Βατικιώτης, τοῦ Γερασίμου καὶ τῆς Παρασκευῆς, γεννήθηκε τὸ 1924 στὴ Χάϊφα τῆς Παλαιστίνης, ἔνα τέταρτο τοῦ αἰώνα πρὶν τὴ δημιουργία τοῦ σύγχρονου κράτους τοῦ Ἰσραὴλ (τὸ 1948). Ή οἰκογένειά του ὑπῆρξε ἀπὸ τὶς σημαντικότερές τῆς ἐλληνικῆς παροικίας τῆς Χάϊφας, ὅπου κατὰ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα διέπρεψε ἡ ἐλληνικὴ δημογένεια. Τὶς ἀρχικές του μουσικὲς σπουδὲς βιολιοῦ καὶ βιόλας τὶς πῆρε στὴ γενέτειρά του, ἐνῶ ἀργότερα συνέχισε τὶς μελέτες του στὴν Ἀθήνα καὶ κατόπιν στὶς Η.Π.Α., στὸ γνωστὸ γιὰ τὶς ὑψηλοῦ ἐπιπέδου μουσικὲς σπουδὲς Πανεπιστήμιο τῆς Ἰνδιάνας, στὸ Bloomington. Ἐκεῖ εἶχε τὴν τύχην νὰ μαθητεύσει κοντὰ στοὺς Nat Gordon καὶ David Dawson, λαμβάνοντας μάλιστα καὶ εἰδικὴ ὑποτροφία βοηθοῦ διδασκαλίας κατὰ τὴ διάρκεια τῆς σολιστικῆς του ἔξειδίκευσης – κάτι ποὺ ἔξηγει τὴ μεγάλη του διδασκαλικὴ ἐμπειρία.

Ἐπιστρέφοντας στὴν Ἐλλάδα ὁ Γιάννης Βατικιώτης ἀφιέρωσε ὅλη του τὴ δραστηρότητα καὶ ίκμάδα στὴ μουσικὴ – ἐκτέλεστη-έρμηνεία καὶ διδασκαλία. Υπῆρξε γιὰ διάστημα πάνω ἀπὸ τρεῖς δεκαετίες μέλος τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν καὶ τῆς Ἐθνικῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας τῆς EPT (EIP), τῶν ὅποιών διετέλεσε ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν ἀρχικορυφαῖος τῆς βιόλας. Συμμετεῖχε ἐπίσης συχνὰ στὴν Ὀρχήστρα τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Διοχετεύοντας μεγάλο μέρος τῆς δημιουργικότητάς του στὴν ἀγαπημένη του μουσικὴ δωματίου, ὑπῆρξε μέλος τοῦ σπουδαίου Ἐλληνικοῦ Κουαρτέτου «Γεώργιος Λυκούδης» μαζὶ μὲ τοὺς Τάτση Ἀποστολίδη, "Ἐρση Καγκελάρη καὶ τὸν ἀείμνηστο Τέλη Κατσικάκη, συναδέλφους του καὶ ἀγαπημένους του φίλους. Εἶναι πραγματικὰ δύσκολο νὰ συνειδητοποιήσει κανεὶς ὅτι ἔχουν περάσει ἥδη σχεδὸν δεκαεπτὰ χρόνια ἀπὸ τὴν πρόωρη ἐκδημία τοῦ Τέλη, ἀναπολώντας τὶς ἀνεπανάληπτες συζητήσεις του μὲ τὸν Γιάννη, ποὺ μοιάζουν νὰ διακόπηκαν μόλις χθὲς τὸ βράδυ γιὰ νὰ συνεχιστοῦν σὲ μία ἐπόμενη μουσικὴ βραδυά. Ἀκόμη, δύσκολα μπορεῖ νὰ ξεχάσει κανεὶς τὴν ἀνεπανάληπτη ἐρμηνεία τοῦ σπουδαίου αὐτοῦ συνόλου, στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη, στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1980, στὸ πέμπτο κουαρτέτο τοῦ Shostakovich.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς συχνές του ἐμφανίσεις σὲ ρεσιτάλ στὴν Ἐλλάδα, τὴν Εύρωπη καὶ τὶς Η.Π.Α., ὁ Γιάννης Βατικιώτης πραγματοποίησε πολλὲς ἡχογραφήσεις μὲ τὴν Ἐθνικὴ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τῆς EPT ὡς σολίστ, παρουσιάζοντας συχνὰ σὲ πρώτη ἐκτέλεση σπάνια ἐκτελούμενα ἔργα, ὅπως τοῦ Ernst Bloch, ἐνῶ καὶ σὲ ἡχογραφήσεις μουσικῆς δωματίου πάντοτε πρωτοστατοῦσε στὴν παρουσίαση σπάνιων ἔργων καὶ Ἐλλήνων μουσουργῶν, ὅπως τοῦ Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962). Συνεργάστηκε μὲ ἀρκετοὺς "Ἐλλήνες ἀρχιμουσικούς, ὅπως τὸν ἐπίσης ἀγαπημένο του φίλο Κωνσταντίνο Νόνη (1929-

2003), ποὺ καὶ ἐκεῖνος μᾶς ἄφησε πρόωρα, λίγο μετὰ τὸν Γιάννη Βατικιώτη. Μὲ τὸν Νόνη ὁ Βατικιώτης συνεργάστηκε ἀρμονικὰ καὶ στὰ πλαίσια τοῦ «'Ορφείου» Ὡδείου τῶν Ἀθηνῶν – συνεργασία στὴν ὁποίᾳ μὲ τόση μεγάλη ἀγάπη ἀναφερόταν μέσα στὴν τελευταία δεκαετία τῆς ζωῆς του. Ή παρουσία τοῦ Γιάννη Βατικιώτη καὶ σὲ ἄλλα ἐλληνικά Ὡδεῖα, ὅπως τὸ Ἐλληνικὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν, τὸ Ὡδεῖο Λεούση Ἀθηνῶν καὶ τὸ Ὡδεῖο Κερκύρας, ἔχει ἀφήσει ἀνεξήτηλη τὴ μνήμη του ὡς δασκάλου σπάνιας διειδυτικότητας καὶ εὐαίσθησίας. Παρόμοια ἀνάμνηση ἔχει ἀφήσει καὶ ἡ διδασκαλία του στὶς τάξεις μουσικῆς δωματίου στὴν Κοζάνη μὲ τὴν πρωτοβουλία τῆς ἔκει Μητρόπολης. Ή παρουσία τῶν μαθητῶν του, συνεχιστῶν τοῦ ἔργου καὶ τῆς ἀνιδιοτελούς παράδοσής του, ἀποτελοῦν ἐδῶ ἀδιάψευστο τεκμήριο.

Σημαντικές εἶναι καὶ δρισμένες ἡχογραφήσεις δίσκων ποὺ ὁ Γιάννης Βατικιώτης πραγματοποίησε στὴν Ἐλλάδα καὶ στὸ ἔξωτερικό. Ή οι παράδειγμα θὰ ἀναφέραμε ἐδῶ τὸν θαυμαστὸ δίσκο μὲ τίτλο *Le Duo*, ποὺ πραγματοποίησε στὴ Ζυρίχη τῆς Ἐλβετίας σὲ συνεργασία μὲ τὸν σολίστ τῆς κιθάρας Σπύρο Θωμάτο, μὲ σπάνια ἐκτελούμενα ἔργα τῶν Benedetto Marcello, Chopin, Nίκου Σκαλκώτα, καὶ ἄλλων. Ἐπίσης, θὰ ἐπρεπε νὰ ποῦμε ὅτι δὲν ἔλειψαν καὶ οἱ μεγάλες διακρίσεις, ἀν καὶ ὁ Γιάννης Βατικιώτης, ἀπλὸς καὶ χαμηλῶν τόνων ὅπως ἦταν, ἀπέφυγε νὰ τὶς προβάλλει, ὅπως γιὰ παράδειγμα τὴν ἐπιλογή του γιὰ ἐκπροσώπιση τῆς Ἐλλάδος, τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1985, στὴ Στοκχόλμη τῆς Σουηδίας, στὸ τμῆμα βιόλας τῆς τότε νεοιδρυμένης ἀπὸ τὸν Ὀργανισμὸ Ήνωμένων Ἐθνῶν Παγκόσμιας Φιλαρμονικῆς Ὀρχήστρας / World Philharmonic Orchestra. Ή πρεμιέρα τῆς ὀρχήστρας αὐτῆς στὴν αἴθουσα συναυλιῶν (Konserthus) τῆς σουηδικῆς πρωτεύουσας στὶς 8 Δεκεμβρίου τοῦ 1985, μὲ τὸν ἐπικὸ Carlo Maria Giulini (1914-2005) στὸ πόντιουμ σὲ μιὰ σπουδαία ἐρμηνεία τῆς ὅγδοης Συμφωνίας τοῦ Bruckner, ἔχει ἀποθησαυριστεῖ σὲ DVD τῆς ἑταρείας Euroarts τοῦ 2006.

Ἄν θὰ μποροῦσε νὰ ὑποστηριχθεῖ ὅτι ἡ ὑστεροφημία ἐνὸς δημιουργοῦ καλλιτέχνη κρίνεται ἀπὸ τὸ καθολικὸ ποσοστὸ ἀποδοχῆς του ἐκ μέρους τῶν ὁμοτέχνων του, τότε δὲν νομίζω ὅτι θὰ θεωρηθεῖ ὑπερβολὴ ὅτι ὁ Γιάννης Βατικιώτης ἔγινε ἀποδεκτός, ἀγαπήθηκε καὶ ἐκτιμήθηκε ὅσο λίγοι ἀνθρώποι στὸν κλάδο του. Ή ἐκδήλωση ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴ μνήμη του στὸ Ἰνστιτοῦ Γκαϊτε τὸ Μάρτιο τοῦ 2003, μισὸ χρόνο μετὰ τὸ θάνατό του, ἀποδεικνύει ὅτι ἡ τιμὴ ποὺ τοῦ ἀποδίδεται καθρεφτίζει ἀπόλυτα τὴν ἀγάπην καὶ τὴ ἐκτίμησή, ποὺ λίγοι δημιουργοὶ καὶ ἀνθρώποι ἀξιζοῦν ὅσο ὁ Γιάννης Βατικιώτης.

# ΕΠΙΛΕΚΤΑ

## ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΜΕΛΩΔΙΩΝ ΤΟΥ A. P. BERGGREEN

Η δημοσίευση στὸ προηγούμενο τεῦχος τοῦ *Mουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα* τῆς σύντομης μελέτης γιὰ τὶς μουσικὲς ἐπαφὲς τοῦ Δανοῦ συνθέτη καὶ μουσικοπαιδαγωγοῦ A. P. Berggreen μὲ τὴν Ἑλλάδα καὶ ιδιαίτερα μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ Ανδρέα Λασκαράτου ἔγινε ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἐπισήμανση ἐνὸς ἀκόμη τεκμηρίου ποὺ ἀφορᾶ στὴν πορεία τῆς συλλογῆς τοῦ Δανοῦ συλλέκτη στὸν ἐλληνικὸ χῶρο. Συγκεκριμένα, ἡ Ἐπίκουρη Καθηγήτρια τοῦ ΤΜΣ τοῦ ΕΚΠΑ, κ. Αἰκατερίνη Ρωμανοῦ εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ μᾶς κοινοποιήσει τὴν ὑπαρξὴν ἐνὸς τόμου μὲ τὶς καταγραφὲς τῶν ἐλληνικῶν παραδοσιακῶν τραγουδιῶν ἀπὸ τὸν Berggreen, τεκμήριο τὸ ὅποιο ἐντόπισε στὴ συλλογὴ τῆς Δημόσιας Κεντρικῆς Ιστορικῆς Βιβλιοθήκης Χίου «Κοραῆς». Λαμβάνω τὴν εὐκαιρία νὰ εὐχαριστήσω ἀπὸ βάθους καρδίας τὴν κ. Ρωμανοῦ γιὰ τὴν καλή της διάθεση, τὶς ἐπισημάνσεις τῆς καὶ τὴν ἀποστολὴ τοῦ ὄλικου, ἡ ἔξέταση τοῦ ὅποιου ὁδήγησε ἥδη σὲ ὄρισμένα ἀρχικὰ συμπεράσματα.

Ο παραπάνω τόμος ἀποτελεῖ πιστὴ ἀνατύπωση τοῦ «ἐλληνικοῦ μέρους» τῆς εὐρύτερου γεωγραφικοῦ καὶ μουσικοῦ ἐνδιαφέροντος συλλογῆς παραδοσιακῶν τραγουδιῶν τοῦ Berggreen, γιὰ τὴν ὅποια ἔγινε λόγος στὸ προηγούμενο τεῦχος (A.P. Berggreen, *Litauiske, Finske, Ungarske og Nygrøeske Folke-Sange og Melodier samt nogle fra tyrkiet, dets nuvoerende og forhenvoerende præ vindser*, Kjøbenhavn, C.A. Reitzels Forlag, 1869). Η μόνη διαφορὰ ἔγκειται στὸ ὅτι τοῦ δανικοῦ ἔξωφύλλου (*Nygræske Folke-Sange og Melodier udsatte for pianoforte af A.P. Berggreen*, Kjøbenhavn: C.A. Reitzels Forlag, 1869) προηγεῖται ἐλληνόγλωσσο, πιθανότατα τυπωμένο ἐπὶ τούτου, μὲ τὰ ἔξῆς στοιχεῖα:

«Δημοτικὰ Ἀσματα / τῶν νῦν Ἑλλήνων / Αἱ μελωδίαι ἔκδιδόμεναι μετὰ συνοδίας [sic] τοῦ

κλειδοχυμβάλου / ὑπὸ / Ἄ. Π. Μπέργρεν / Καθηγητοῦ / Τὰ κείμενα διωρθωμένα καὶ εἰς τὴν δανικὴν γλῶσσαν ποιητικῶς μεταφρασμένα / κατὰ τὴν ἔξήγησιν τοῦ Γυμνασιάρχου / Ιωάνου [sic] Πίου / Ἐν Κοπεγχάγη 1869 / Κ. Ἀ. Τέπτσελ».

Τὸ πιθανότερο εἶναι τὸ τεκμήριο τῆς βιβλιοθήκης τῆς Χίου νὰ εἶναι ἔνα ἀπὸ τὰ ἀντίτυπα τοῦ ἐλληνικοῦ μέρους τῆς συλλογῆς τοῦ Berggreen, τὰ ὅποια, ὅπως ἐπισημάνθηκε στὸ προηγούμενο τεῦχος, δέθετε τὸ ἀθηναϊκὸ βιβλιοπωλεῖο Wilberg. Μάλιστα, ἀπὸ τὴν πώληση ἀντιτύπων αὐτῆς τῆς ἀποκλειστικὰ ἐλληνικοῦ ἐνδιαφέροντος ἔκδοσης ὁ Λασκαράτος ἔλαβε τὸ 1871 ὡς οἰκονομικὴ ὑποστήριξη καὶ ὡς δεῖγμα ἐκτίμησης ἀπὸ τὸν Berggreen συγκεκριμένο χρηματικὸ ποσό, ὅχι ὅμως χωρὶς δυσκολίες ἀπὸ πλευρᾶς τοῦ βιβλιοπώλη τῶν Αθηνῶν (βλ. «Τὰ γράμματα τῆς οἰκογένειας Ἀνδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου πρὸς τὸν Δανὸν ἱερέα Θεόδωρο Χάνσεν», Εἰσαγωγή-Φιλολογικὴ Ἐπιμέλεια: Lars Nørgaard, Προλεγόμενα: Θεοδόσιος Πυλαρινός, Κερκυραϊκὰ Χρονικὰ Περίοδος Β', Τόμος Γ', Κέρκυρα, Ἐταιρεία Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, 2006, σ. 214-217, 225-229, 231). «Οσο γιὰ τὸ ἐλληνόγλωσσο ἔξωφυλλο τῆς συγκεκριμένης ἔκδοσης, εἶναι προφανές, ὅτι κάτι τέτοιο ἀποτελοῦσε ἔναν ἀποτελεσματικὸ τρόπο προώθησης τοῦ πονήματος τοῦ Δανοῦ μουσικολόγου στοὺς ἐλληνόφωνους κύκλους φιλόμουσων ἐντὸς καὶ ἐκτός τῆς Ἑλλάδας τοῦ νεοενθρονισθέντος βασιλιά Γεωργίου Α'.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κ. Αἰκατερίνη Ρωμανοῦ θὰ ἥθελα νὰ εὐχαριστήσω ἐκ καρδίας καὶ τὴν ὑποψήφια διδάκτορα τοῦ ΤΜΣ τοῦ ΕΚΠΑ, κ. Ἀναστασία Κακάρογλου, μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς ὅποιας ἀναπαράγθηκε φωτογραφικά τὸ τεκμήριο.

K. K.



Ο ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ  
ΕΚΤΟΣ ΣΥΝΟΡΩΝ

Ίσως ή μεγαλύτερη ίκανοποίηση για την έρευνητικό φορέα, όπως το EEM, να είναι ή έκμετάλλευση τῶν έρευνητικῶν ἀποτελεσμάτων του ἀπό τὴν ἀκαδημαϊκὴ κοινότητα, καθώς καὶ ἀπὸ ἄλλους έρευνητὲς ποὺ συμμερίζονται τὴν ίκανοποίηση τῆς ἀνακάλυψης καὶ τὴ δημιουργικὴ χρήση μιᾶς νέας πληροφορίας. Πρόσφατα, λοιπόν, εἴχαμε τὴν χαρὰ νὰ δοῦμε ὅρισμένα ἀπὸ τὰ πορίσματα τῶν δράστεών μας νὰ ἔχουν προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον συναδέλφων τοῦ ἑξωτερικοῦ, τόσο ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ὅσο καὶ ἀπὸ έρευνητικῆς πλευρᾶς.

Πιὸ συγκεκριμένα, ή Ἐλληνοαμερικανίδα μέτζο-σοπράνο καὶ καθηγήτρια τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βοστώνης, Penelope Bitzas, παρουσίασε στὶς 20 Ιανουαρίου 2009 τὴν μαντζαρικὴ Aria Greca (1827), τὸ πρωιμότερο ἔργο τοῦ εἰδους του σὲ ἐλληνικὴ (καὶ μάλιστα, δημοτικὴ) γλώσσα. Ἡταν ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἀκούστηκε συναυλιακὰ στὶς Ἕνωμένες Πολιτεῖες τὸ συγκεκριμένο μουσούργημα τοῦ Μάντζαρου, τὸ ὅποιο ἦταν (ὅπως καὶ ἄλλα παρόμοια τῆς πρώιμης παραγωγῆς τοῦ συνθέτη) ἄγνωστο μέχρι πρόσφατα, ἐπισήμανση ποὺ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ τονιστεῖ τὸ έρευνητικὸ ἔργο τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου. Η συναυλία τῆς Βοστώνης περιελάμβανε, ἐπίσης, ἔργα Σαμάρα, Σπάθη, Πετρίδη, Ριάδη, Παλλάντιου, Καλομοίρη, Εὐαγγελάτου, Κωνσταντινίδη, καθώς καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ ἐλληνικὲς ὀπερέτες. Τὰ προσεκτικὰ ἐπιλεγμένα ἔργα τῆς συναυλίας ἔδωσαν μιὰ γλαφυρὴ εἰκόνα τῆς μουσικῆς παραγωγῆς τῆς Ἐλλάδας τοῦ 19ου καὶ τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἐνῶ ἡ πρωτοβουλία τῆς κ. Bitzas ἀποδεικνύει γιὰ ἀκόμη μιὰ φορά, ὅτι ἡ ὁμογένεια μας ἐπιθυμεῖ νὰ διατηρήσει τοὺς μουσικοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν Ἐλλάδα, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀναδεῖξει τὴν ποικιλομορφία τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς, ὅχι ἀναγκαστικὰ καὶ ἀποκλειστικὰ μέσω τῶν ὄψιμης ἐλληνικότητας καὶ ἀμφιβόλου ποιότητας «λαοφιλῶν» ἀκουσμάτων.

Ο Μάντζαρος εἶναι, ἐπίσης, ἡ αἰτία τοῦ ἐλληνικοῦ ἐνδιαφέροντος τῆς ἐπόμενης εἰδησης. Τὸν Απρίλιο τοῦ 2009 κυκλοφόρησε ἀπὸ τὶς Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις τῆς Ὀξφόρδης τὸ νέο βιβλίο τοῦ Δρ Albert R. Rice μὲ τίτλο *From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass: A History of the Large Size Clarinets: 1740-1860*. Ο Δρ. Rice ἔχει ἀναδειχθεῖ ἐδῶ καὶ χρόνια σὲ αὐθεντία σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὸ κλαρινέτο καὶ τὴν ιστορία του, ὅπως μαρτυροῦν τὰ λήμματά του στὸ *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, καθώς καὶ τὰ βιβλία *The Baroque Clarinet* καὶ *The Clarinet in the Classical Period* (ἀμφότερα ἐπίσης ἀπὸ τὶς Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις τῆς Ὀξφόρδης).

Ἡ ἐνδελεχὴς έρευνα τοῦ Δρ. Rice ἐντόπισε τὴν περίπτωση τοῦ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου καὶ τὴ χρήση τοῦ κλαρινέτου ἀπὸ τὸν Κερκυραῖο μουσουργὸ στὸ πλαίσιο τῶν πρώιμων ἔργων του γιὰ φωνὴ καὶ ὀρχήστρα. Τὸ κέντρο βάρους τοῦ πρόσφατου βιβλίου τοῦ Δρ. Rice ἔφερε στὸ προσκήνιο εἰδικὰ τὴ χρήση τοῦ *corno di bassetto* στὸ μαντζαρικὸ ντουέτο *Si, ti credo amato bene* (1818), τὴν ἐπιμέλεια τοῦ ὅποιου ἔχει ἥδη ὀλοκληρώσει τὸ EEM. Ο Αμερικανὸς μουσικολόγος ζήτησε καὶ ἔλαβε ἀπὸ τὸ Ἰόνιο Πανεπιστήμιο ἀντίγραφο τῆς τελικῆς μορφῆς τῆς παρτιτούρας τοῦ ἔργου, τὴν ὅποια καὶ χρησιμοποίησε γιὰ τὴ σύνταξη σχετικοῦ μὲ τὸ Μάντζαρο κεφαλαίου, στὸ ὅποιο ἐπισημαίνεται ἡ χρήση καὶ ἡ τεχνικὴ δυσκολία τοῦ μέρους τοῦ *corno di bassetto* στὴν παραπάνω σύνθεση. Αξίζει, ἐνδεχομένως, νὰ σημειωθεῖ, ὅτι καὶ ἡ πραγματολογικὴ τεκμηρίωση τοῦ κεφαλαίου στηρίζεται σὲ μεγάλο μέρος σὲ ἀγγλόφωνες δημοσιεύσεις ἐρευνητῶν τοῦ EEM. Ἔτσι, μὲ τὴν ἐμβρίθεια καὶ τὴ συνθετικὴ σκέψη τοῦ Δρ. Rice ὁ Μάντζαρος ἔλαβε στὸ νέο αὐτὸ βιβλίο μιὰ θέση, τουλάχιστον ἀπὸ ἐνορχηστρωτικῆς ἀποψης, δίπλα σὲ μουσουργούς, ὅπως, ὁ J.C. Bach, ὁ Mozart, ὁ Beethoven, ὁ Mayr, ὁ Mendelssohn.



## ΚΑΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ

Χαιρετίζουμε τήν έξαιρετική έκδοση της τετράτομης Έγκυκλοπαιδείας του Ελληνικού Τύπου του Εθνικού Ίδρυματος Έρευνών, που κυκλοφόρησε (χρονολογημένη τό 2008) στις αρχές του 2009. Μέχαρά μας διαπιστώσαμε ότι ή έκδοση συμπεριέλαβε και μουσικά έντυπα, γεγονός σημαντικό, καθώς, παρότι ή καταγραφή δὲν εἶναι πλήρης, ο μουσικός τύπος δὲν έξιστηκε άποτόσ σημαντικό έκδοτικό έγχειρημα, άπεναντίας έλαβε – έπιτέλους – έπαξια θέση άναμεσα στὰ άλλα έντυπα. Μὲ τήν εύκαιρια νὰ σημειώσουμε ότι ή Μουσική Εφημερίδας του N. Λαμπελέτ, γιὰ τήν όποια εἴχαμε έκτενές ἄρθρο στὸ προηγούμενο τεῦχος μας, παρουσιάζεται μὲ πληρέστερο, ἀπ' ὅπιος τῶρα, τρόπο – συμπεριλαμβάνεται, δηλαδή, και ή δεύτερη περίοδος τοῦ περιοδικοῦ, σὲ διεύθυνση Γ. Τσοκόπουλου. Δύο έπισημάνσεις, έντούτοις: τὸ τελευταῖο τεῦχος ποὺ κυκλοφόρησε δὲν ήταν τοῦ Μαΐου 1896, ὥπως σημειώνεται, μὲ έπιφύλαξη, στὸ σχετικὸ λῆμμα τῆς Έγκυκλοπαιδείας («Μάιος; 1896»), καθὼς ἔχουν βρεθεῖ δύο ἀκόμα τεύχη (τεῦχος 6-7: Ιούνιος-Ιούλιος 1896 και τεῦχος 8-9-10: Αὔγουστος-Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1896) και κατὰ πάσα πιθανότητα κυκλοφόρησε και ἐν τρίτο και τελευταῖο τεῦχος: 11-12 Νοέμβριος-Δεκέμβριος

1896 (βλ. τὸ σχετικὸ ἄρθρο μας). Έπίσης ἀς σημειωθεῖ ὅτι τὸ μουσικὸ περιεχόμενο τοῦ ἐντύπου δὲν ήταν πάντοτε ὀκτασέλιδο.

Μὲ τήν εύκαιρια νὰ ἀπαντήσουμε και σὲ ἐρώτημα φίλου ἀναγνώστη, ὁ ὅποιος θὰ ἥθελε νὰ μάθει ποὺ μπορεῖ νὰ συμβουλευθεῖ τὴν Μουσικὴ Εφημερίδα και τὰ θεατρικὰ έντυπα τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα (γιὰ τὰ ὅποια ὑπάρχει σχετικὸ ἄρθρο στὸ 1<sup>ο</sup> τεῦχος μας). «Οσον ἀφορᾶ τὴν Μουσικὴ Εφημερίδα η πλήρης σειρὰ βρίσκεται στήν Εθνικὴ Βιβλιοθήκη, ὁ κατάλογος τῆς όποιας εἶναι και ἡλεκτρονικὰ προσβάσιμος (<http://www.nlg.gr>). «Οσο γιὰ τὰ θεατρικὰ έντυπα του 19<sup>ου</sup> αἰώνα, βρίσκονται στήν πλειονότητά τους μικροφωτογραφημένα στὴ συλλογὴ περιοδικῶν τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς, η όποια ἀποτελεῖ τὴν σημαντικότερη συλλογὴ ἐντύπων που μπορεῖ νὰ συμβουλευθεῖ ἔνας ἐρευνητής, και τῆς όποιας ὁ κατάλογος εἶναι ἐπίσης προσβάσιμος ἡλεκτρονικὰ (<http://catalog.parliament.gr>). Τέλος, θεατρικὰ περιοδικὰ ὑπάρχουν και στήν Εθνικὴ Βιβλιοθήκη, ἀλλὰ και στήν Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη (τῆς όποιας ὅμως δὲν ὑπάρχει κατάλογος ἡλεκτρονικὰ προσβάσιμος).

Σ. Κ.



E ὁ χαριστικός

Εὐχαριστοῦμε θερμὰ τήν κ. Αλίκη Ξένου και τοὺς κ. Εὐάγγελο Θεοδόση και Andrew Hanley γιὰ τὴν χρηματική τους δωρεά.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ 8

# μουσικός λόγος

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ  
ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ  
ΕΚΔΟΣΗ



ΧΕΙΜΩΝΑΣ 2009  
Τ Ε Υ Χ Ο Σ 8

**Χριστος Καρράς, Δεήματα και κώδικας: Η ψηφιακή διεπαφή (Interface) της μουσικής πλατφορμής - Στέλλα Κονυμπανά, «Εἰς τὸ Παρίσι είναι ἔτι παγνῖδι καὶ τὸ ὄνομάζουν ὅπερο». Η γνωριμία της Ανατολής με τη μουσική Γαλλία του 1721 - Ενοτάθιος Μαζοής, Η παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική των Επτανήσων. Σινολική ιστορική προσέγγιση - Θεόδωρος Κίτσος, Το μαντολόνι στον Don Giovanni - Βασιλης Καλλής, Η κλήμακα ολόκληρων τόνων στη λόγια μουσική [Α' ΜΕΡΟΣ] - Δημήτρης Παπαγεωργίου, Αμεταβλητότητα και μακροσκοπική δομή στο Rondo των Tief Εγχόδων op. 20 του Anton Webern - Risto Pekka Pennanen, Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής - ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΕΙΣ από τον Κώστα Τσούγκρα - ΝΕΟΙ ΤΙΤΛΟΙ**

Ι Ο Ν Ι Ο Π Α Ν Ε Π Ι Σ Τ Η Μ Ι Ο  
Τ Μ Η Μ Α Μ ΟΥ Σ Ι Κ Ω Ν Σ Ρ Ο Υ Δ Ω Ν  
Ε Κ Δ Ο Σ Ε Ι Σ Γ Α Β Ρ Ι Η Λ Ι Δ Η Σ

[www.ionio.gr/~mlog](http://www.ionio.gr/~mlog)



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](http://www.ionio.gr/~GreekMus)

e-mail: [eremus@ionio.gr](mailto:eremus@ionio.gr)

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Αττικής