

# ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 4

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2009

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ❁ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΝΕΕΣ ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΑΙ ΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΙΟΝΙΟ ΑΚΑΔΗΜΙΑ  
❁ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, *ΤΟΥ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ Ο ΓΑΜΟΣ* ΤΟΥ Α. Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗ ΚΑΙ  
«ΤΟ ΑΛΗΘΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ» ❁ ΤΕΚΜΗΡΙΟ: ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥ-  
ΜΗΣ, ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ Ε. WELLESZ ΣΤΟΝ Κ. ΨΑΧΟ ❁ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΕΛΛΗ ΓΛΑΡΟΥ, ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ *ΛΕΞΙΚΟΝ*  
*ΑΓΓΛΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ* ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΛΥΜΕΡΗ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

**Η** ΕΠΕΤΕΙΟΣ ΤΩΝ 200 ΧΡΟΝΩΝ από τη γέννηση του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1809) δέν θά έπρεπε νά άφορά ιδιαίτέρας τόν Μουσικό Έλληνομνήμονα, άν δέν συνέβαινε ό σημαντικός αυτός καθαρολόγος ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, πεζογράφος, δοκιμιογράφος και διπλωμάτης νά είχε συμμετάσχει ένεργώς στις περι μουσικής συζητήσεις τών λογίων τής έποχής του (μεταξύ άλλων, του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, του Ειρηναίου Άσώπιου και του Δημήτριου Βερναρδάκη), οι όποιες έθιγαν κεντρικά ζητήματα έθνικής μουσικής ιδιοπροσωπίας και πολιτισμικής πρόσληψης. Η μελέτη τής Στέλλας Κουρμπανά για τόν *Γάμο του Κουτρούλη* ως άπόπειρα μουσικοθεατρικής άναβίωσης τής άριστοφανικής κωμωδίας συνεχίζει τή διερεύνηση τών πολυσχιδών μουσικών ένδιαφερόντων και ένασχολήσεων του συγγραφέα, ή όποία ξεκίνησε στο προηγούμενο τεύχος και θά ολοκληρωθεί με τή σχεδιαζόμενη έπίτομη έκδοση του πλουσιότατου μουσικογραφικού του έργου.

Η έπετειακή έπιλογή, έξάλλου, τής γενέθλιας ήμερομηνίας του Ραγκαβή, σύμφωνα με τó παλαιό ήμερολόγιο (27 Δεκεμβρίου 1809), και όχι τής αντίστοιχης σύμφωνα με τó νέο (8 Ιανουαρίου 1810), έξυπηρετεί κυρίως μιá πρακτική σκοπιμότητα: τó έτος 2010 πρόκειται – όπως έλπίζουμε – νά τιμηθοϋν οι έπέτειοι τών 100 χρόνων από τή γέννηση του Γιάννη Ά. Παπαϊωάννου, τών 50 χρόνων από τόν θάνατο του Δημήτρη Μητρόπουλου και τών 40 χρόνων από τόν θάνατο του Γιάννη Χρήστου. Τó Έργαστήριο Έλληνικής Μουσικής του Ίονίου Πανεπιστημίου δηλώνει ότι θά συμμετάσχει πολλαπλώς και όλοθύμως στις έκδηλώσεις μνήμης τών τριών αυτών κορυφαίων μουσικών προσωπικοτήτων τής σύγχρονης Έλλάδας και προειδοποιεί τούς άναγνώστες του *Μουσικού*

*Ἐλληνομνήμονα* ὅτι τὰ τρία ἐπόμενα τεύχη θὰ μετακινηθοῦν ἀπὸ τὴν συγκυριακῶς ἑτεροβαρῆ ἐπικέντρωση σὲ ζητήματα μουσικῆς τοῦ 19ου αἰῶνα στὴν ἐπετειακῶς προνομιακὴ ἐνασχόληση μὲ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ σκηνὴ τοῦ 20οῦ.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ δημοσίευση τῆς ἀγνωστῆς ἐπιστολῆς τοῦ Egon Wellesz στὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο, μεταφρασμένης ἀπὸ τὸν Πάνο Βλαγκόπουλο καὶ παρουσιασμένης ἀπὸ τὸν Μάρκο Δραγούμη (τὸν εὐχαριστοῦμε θερμῶς καὶ γιὰ τὴν παραχώρηση τοῦ τεκμηρίου), καθὼς καὶ τῆς συναγωγῆς τῶν μουσικῶν ὄρων ἀπὸ τὸ λεξικὸ τοῦ Γ. Πολυμέρη, μὲ τὴν ὁποία ἡ Ἑλλη Γλαροῦ παραλαμβάνει τὴ σκυτάλη τῶν ἀναδιφῆσεων στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ὁρολογία, τὸ παρὸν τεῦχος φιλοξενεῖ καὶ τὴ μελέτη τοῦ Κώστα Καρδάμη, ἡ ὁποία ἀνασυνθέτει, μέσα ἀπὸ μεγάλο ἀριθμὸ ἀρχαϊκῶν τεκμηρίων, τὴν ἱστορία καὶ τὴ δράση τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη – τοῦ πρώτου Ἑλληνα πανεπιστημιακοῦ δασκάλου μουσικῆς στὴν Ἴονιο Ἀκαδημία τοῦ Guilford. Ἡ προδρομικὴ αὐτὴ μορφή ἔχει, μεταξὺ ἄλλων, ἐμβληματικὴ ἀξία γιὰ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ σημερινοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου τὸ ὁποῖο, μὲ τὴ θέσπιση προπτυχιακῶν καὶ μεταπτυχιακῶν πανεπιστημιακῶν σπουδῶν στὴν τριπλῆ καὶ ἰσόρροπη κατεύθυνση τῆς μουσικῆς σύνθεσης, τῆς μουσικῆς ἐκτέλεσης καὶ τῶν μουσικῶν ἐπιστημῶν, ἐπιχείρησε τὴ ριζικότερη ἴσως τομὴ στὰ ἑλληνικὰ μουσικοεκπαιδευτικὰ πράγματα μετὰ τὴν ἴδρυση τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν (1871).

Ν Ε Ε Σ Ε Ι Δ Η Σ Ε Ι Σ  
ΓΙΑ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ  
ΚΑΙ ΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΣΤΗΝ ΙΟΝΙΟ ΑΚΑΔΗΜΙΑ

**Ἡ** βούληση τοῦ λόρδου Guilford νὰ συμπεριλάβει τὸ μάθημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ πρόγραμμα σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου ἢ, ὅπως ἔχει περάσει στὴν ἱστορία, τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας,<sup>1</sup> ἔφερε ἀπὸ πρῶς στὸ προσκήνιο τῶν σχεδιασμῶν του τὸ ὄνομα τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων ὀρμώμενου διακόνου, Ἰωάννη Ἀριστείδη (~1786-1828). Ἐτσι, ὁ Ἰωαννίτης ιερωμένος ἀποτέλεσε τελικὰ τὸν πρῶτο δάσκαλο μουσικῆς σὲ ἑλληνικὸ ἀνώτατο ἐκπαιδευτικὸ ἴδρυμα σὲ μιὰ περίοδο, μάλιστα, κατὰ τὴν ὁποία τὸ συγκεκριμένο μάθημα ἀναζητοῦσε βιώσιμη θέση στὰ πανεπιστημιακὰ προγράμματα τῆς ὑπολοίπης Εὐρώπης.

Οἱ κινήσεις τοῦ Guilford ὡς πρὸς τὴν περαιτέρω κατάρτιση τοῦ Ἀριστείδη «στὴ θεωρία τῆς μουσικῆς καὶ στὴν ἀρχαιολογία» ἦταν γνωστὲς στοὺς κυβερνητικοὺς κύκλους τῶν Ἑπτανήσων τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1820,<sup>2</sup> ἐνῶ τὸ ὄνομά του περιλαμβανόταν ἤδη στοὺς πρῶτους καταλόγους τῶν προτεινόμενων ἀπὸ τὸν Guilford καθηγητῶν ἀπὸ τὴν περίοδο ποὺ προγραμματιζόταν ἡ ἐγκατάσταση τῆς Ἀκαδημίας στὴν Ἰθάκη.<sup>3</sup> Ἐξίσου γνωστὲς ἦταν τότε καὶ οἱ σκέψεις τοῦ Guilford γιὰ τὴν θέση τῆς μουσικῆς στὸ ἀκαδημαϊκὸ πρόγραμμα, ἡ ὁποία στὸ ἀρχικὸ αὐτὸ στάδιο φαίνεται νὰ μὴν ἦταν οὔτε περιορισμένη ἀποκλειστικὰ στὴν ἐκκλησιαστικὴ (ἀφοῦ γίνεται λόγος γενικὰ γιὰ «musica»), οὔτε σὲ κάποια συγκεκριμένη σχολὴ τῆς Ἀκαδημίας. Μάλιστα, ὁ Βρετανὸς ἀριστοκράτης πρότεινε ἀρχικὰ τὴν συγκέντρωση ὅλων τῶν δασκάλων τῶν Καλῶν Τεχνῶν σὲ μιὰ σχολή, στὴν ὁποία θὰ συμπεριλαμβανόταν καὶ «ὁ καθηγητὴς τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἀρχαιολογίας».<sup>4</sup>

Πρέπει, ὡστόσο, ἐξ ἀρχῆς νὰ γίνει σαφὲς ὅτι τελικὰ τα μαθήματα τοῦ Ἀριστείδη ἀπέκτησαν μᾶλλον πρακτικὸ-χρηστικὸ χαρακτήρα καὶ ἐξυπηρετοῦσαν κατὰ κύριο λόγο μιὰ ἀπὸ τίς κεντρικὲς ἐκπαιδευτικὲς προτεραιότητες τοῦ λόρδου Guilford, δηλαδὴ τὴ δημιουργία ἐπαρκῶς καταρτισμένων ὀρθόδοξων ἱερέων, οἱ

- 1 Εἰδικὰ γιὰ τὴν πρῶτη ἐξέλιξη τῆς Ἀκαδημίας, ἡ ὁποία χρονικὰ συμπίπτει καὶ μὲ τὴ δράση τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη, βλ. Ἑλένη Ἀγγελομάτη-Τσουγκαράκη, *Ἡ Ἰόνιος Ἀκαδημία: Τὸ χρονικὸ τῆς ἱδρύσεως τοῦ πρῶτου ἑλληνικοῦ πανεπιστημίου*, Ἀθήνα, Ὁ Μικρὸς Ρωμηός, 1997, ὅπου δημοσιεύεται καὶ πλῆθος ἀρχαιολογικῶν τεκμηρίων ποὺ ἀφοροῦν καὶ στὴ μουσικὴ.
- 2 Γενικὰ Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους – Ἀρχεῖα Νομοῦ Κερκύρας (ΓΑΚ-ΑΝΚ), Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, χ.ἀ. (12-4-1820), 23ν.
- 3 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 19 (χ.χ.). Τὸ ὄνομα τοῦ Ἀριστείδη βρίσκεται δίπλα σὲ ἐκεῖνα τοῦ Κωνσταντίνου Ἀσώπιου, τοῦ Θεόκλητου Φαρμακίδη, τοῦ Χριστόφορου Φιλητᾶ, τοῦ Ἰωάννη Καραντινοῦ καὶ ἄλλων.
- 4 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, χ.ἀ. (12-4-1820), 30ν-31ν, ἀλλὰ καὶ Ἀγγελομάτη-Τσουγκαράκη, ὅ.π., σ. 274. Βεβαίως, ὁ καθηγητὴς τῶν δύο αὐτῶν μαθημάτων θὰ ἦταν τότε τὸ ἴδιο καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπο, δηλαδὴ ὁ Ἰωάννης Ἀριστείδης.

όποιοι θὰ μπορούσαν νὰ συμβάλλουν οὐσιαστικά στὴν πνευματικὴ ἐξύψωση τῶν ποιμνίων τους.<sup>5</sup> Στὸ πλαίσιο τῶν προτεραιοτήτων αὐτῶν ὁ Guilford περιόρισε συνειδητὰ τὴν κατεύθυνση τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τῆς Ἀκαδημίας σὲ ἐκείνη ἐνὸς παραγωγικοῦ ἐκπαιδευτηρίου ἀποκλειστικὰ ὀρθόδοξων κληρικῶν, ἐνῶ ἡ ἴδια ἀνάγκη θὰ ὀδηγοῦσε τὸ 1827 στὴ θεσμοθέτηση ἐνὸς Ἱεροσπουδαστηρίου στὴν Κέρκυρα. Παράλληλα, ὁ Guilford ἐπέμεινε στὴν ἐπιστημονικὰ ὀλοκληρωμένη μόρφωση τῶν μελλοντικῶν ἱερέων, πέρα ἀπὸ τίς θεολογικὲς σπουδές τους, καὶ σὲ ἄλλους ἐπιστημονικοὺς κλάδους (π.χ., φιλοσοφία ἢ πειραματικὴ φυσικὴ).

Στὴν ἴδια κατεύθυνση κινοῦνταν καὶ οἱ δραστηριότητες τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη, ὁ ὁποῖος φέρεται νὰ εἶχε λάβει εὐρύτερη παιδεία<sup>6</sup> καὶ φαίνεται ὅτι μπορούσε νὰ συνδυάσει τὴν ἐπιστημονικὴ προσέγγιση τῆς μουσικῆς μὲ τὴν ἐξειδίκευσή της στὶς ἰδιαιτερότητες τῆς ὀρθόδοξης ψαλτικῆς, ἢ σημασία τῆς ὁποίας στὸ πλαίσιο τῆς λατρείας καὶ τοῦ χριστιανικοῦ ἕθους ἦταν γιὰ τὸν συντηρητικῶν φρονημάτων Guilford ἀδιαμφισβήτητη, ὅπως θὰ φανεῖ στὴ συνέχεια. Γιὰ τὸν λόγο αὐτό, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἄλλους ποὺ θὰ ἐκτεθοῦν ἀκολούθως, ὁ Guilford ὑποστήριζε ἠθικὰ καὶ ὕλικά (συχνὰ μάλιστα μὲ δική του οἰκονομικὴ δαπάνη) τὴ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν Ἀκαδημία. Παρὰ ταῦτα, ἡ μορφή τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη καὶ ἡ δράση του δὲν εἶναι ἐπαρκῶς γνωστὲς καὶ τεκμηριωμένες. Καὶ ὅμως, ὁ πρόωρος θάνατος τοῦ Ἰωαννίτη ἱερωμένου λίγους μῆνες μετὰ τὸν ἀπροσδόκητο χαμὸ τοῦ προστάτη του, λόρδου Guilford, φαίνεται ὅτι σήμανε καὶ τὸ τέλος μιᾶς μᾶλλον ταραχώδους πορείας, τόσο στὴν προσωπικὴ ζωὴ ὅσο καὶ στὴν ἐπαγγελματικὴ δράση του. Ὅρισμένες νέες πληροφορίες, οἱ ὁποῖες ἐνδεχομένως συμβάλλουν στὴν ἀνασύνθεση τῆς ἐν γένει πορείας τοῦ Ἀριστείδη καὶ στὴν ἀποσαφήνιση ὀρισμένων ἤδη γνωστῶν στοιχείων, ἐπιχειρεῖ νὰ παρουσιάσει τὸ ἀνὰ χεῖρας κείμενο.

\* \* \*

- 5 Βλ. σχετικὰ, π. Γεώργιος Δ. Μεταλληνός, «Ὁ κόμης Φρειδ.-Δημήτριος Γκίλφορντ καὶ ἡ ἰδεολογικὴ θεμελίωση τῶν θεολογικῶν σπουδῶν τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*, 27 (1986), σ. 27-54.
- 6 Χαρακτηριστικὴ ἢ ἀναφορὰ στὶς ἐπιδόσεις τοῦ Ἀριστείδη καὶ «σὲ ἄλλες ἐπιστῆμες» πλὴν ἐκείνης τῆς μουσικῆς, βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 534 (10/22-3-1828), σ. 1.

«Ἀπέτυχε τῆς παρουσίας ζωῆς ὁ Ἱεροδιάκονος Ἰωάσαφ, ὁ ὁποῖος ἐγνωρίζετο καὶ ὑπὸ τὸ ὄνομα Ἰωάννης Ἀριστείδης».<sup>7</sup> Ἡ συμβατικὴ αὐτὴ καταγραφή στὶς ληξιαρχικὲς πράξεις τοῦ κερκυραϊκοῦ ἱεροῦ ναοῦ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τῶν Στερεωτῶν μὲ ἡμερομηνία 7/19-3-1828 ἀποτελεῖ καὶ τὸ ἀπώτατο χρονικὸ ὄριο τῶν διδακτικῶν δραστηριοτήτων στὴν Ἰόνιο Ἀκαδημία τοῦ σαρανταδύαχρονου Ἰωαννίτη διακόνου. Ἡ χρήση, ὡστόσο, στὴν παραπάνω ἐγγραφή τῆς ἔκφρασης «ἐγνωρίζετο καὶ ὑπὸ τὸ ὄνομα» θέτει ἐν ἀμφιβόλω τὸ ἂν τὸ «Ἰωάννης Ἀριστείδης» ἦταν καὶ τὸ λαϊκὸ ὄνομα τοῦ καθηγητῆ τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας.<sup>8</sup> Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ ἀποκάλυψη τοῦ ἱερατικοῦ ὀνόματος τοῦ Ἀριστείδη ἐπιτρέπει τὴν συγκέντρωση ὀρισμένων συμπληρωματικῶν εἰδήσεων. Ὁ ἱεροδιάκονος Ἰωάσαφ ἦταν, πράγματι, συνδεδεμένος μὲ τὸν ἱερὸ ναὸ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου τῶν Στερεωτῶν. Περισσότερο γνωστὸς μέχρι σήμερα ὡς «ἡ Παναγία τῶν Ξένων», ὁ παραπάνω ναὸς ἀποτελοῦσε κέντρο τῶν ἡπειρωτικῆς καταγωγῆς μετοίκων τῆς πόλης τῆς Κέρκυρας. Ὁ Ἰωάσαφ ἐμφανίζεται νὰ μισθοδοτεῖται ἀπὸ τὴν ἀδελφότητα τοῦ ναοῦ «διὰ τὴν δούλευσιν ὡς διάκος» ἤδη ἀπὸ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1808 μέχρι τουλάχιστον τὸ τέλος τοῦ 1809.<sup>9</sup> Τὸ πιθανότερο εἶναι νὰ ἀνέλαβε τὴ θέση αὐτὴ ἀμέσως μετὰ τὴν χειροτονία του, ἢ ὁποῖα μαρτυρεῖται ὅτι πραγματοποιήθηκε ὅταν αὐτὸς ἦταν σὲ ἡλικία εἰκοσιτριῶν ἐτῶν.<sup>10</sup> Ὡστόσο δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείεται ἡ πρότερη παρουσία του στὸν ἴδιο ναὸ μὲ ἄλλη ιδιότητα.

- 7 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ληξιαρχικὲς Πράξεις Ἐκκλησιῶν, 117 (Ἰ.Θ. τῶν Στερεωτῶν), 7-3-1828 π.ἡ. Τὸν θάνατο τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη πιστοποιοῦσε ὁ ἱατρὸς καὶ καθηγητῆς ἀνατομίας στὴν Ἰόνιο Ἀκαδημία Στυλιανὸς Μαρᾶτος.
- 8 Τὸ ἐνδεχόμενο τὸ «Ἰωάννης Ἀριστείδης» νὰ εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο «ψευδώνυμο» τοῦ Ἰωαννίτη διακόνου ὑπαινίσσεται καὶ ἡ Καίτη Ρωμανοῦ, «Ἐνα ἀρχεῖο κρητικῆς μουσικῆς στὴ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας», *Μουσικολογία*, 12/13 (2000), σ. 175-188, εἰδικότερα σ. 181.
- 9 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἐγγραφα Ἐκκλησιῶν 213 (Ἰ.Θ. τῶν Στερεωτῶν), Ἀποδείξεις. Ὅρισμένα ἀπὸ τὰ τεκμήρια προέρχονται ἀπὸ τὸ χεῖρι τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀριστείδη.
- 10 Σύμφωνα μὲ σχετικὴ μαρτυρία τοῦ λόρδου Guilford σὲ ἐπιστολὴ του (10-5-1827) πρὸς τὸν Βρετανὸ πρεσβευτὴ στὴν Κωνσταντινούπολη, Stratford Canning, βλ. Βασιλικὴ Μπόμπου-Σταμάτη, «Ἀνέκδοτα γράμματα τοῦ λόρδου Γκίλφορντ σὲ χειρόγραφο τῆς Γενναδεῖου Βιβλιοθήκης (MSS 108)», *Ἑλληνικά*, 41 (1990), σ. 59-77, στή σ. 71.

Παρότι δὲν καθίσταται σαφὲς ἀπὸ τὰ ἐγγράφα ἐὰν ὁ Ἰωάσαφ ἀνέλαβε καὶ ψαλτικὸ ἔργο, ἓνα τέτοιο ἐνδεχόμενον δὲν πρέπει νὰ θεωρεῖται ἀπίθανο.<sup>11</sup> Δυστυχῶς, ἢ μὴ ὀνομαστικὴ ἀναφορὰ ἀπὸ τὸ 1810 καὶ μετὰ στίς ἀμοιβὲς ποὺ λάμβαναν οἱ διάκονοι, ἀλλὰ καὶ κάποια κενὰ στὸ διαθέσιμο ἀρχεῖο ὑλικὸ καθιστοῦν γιὰ τὴν ὥρα ἀδύνατη τὴν ἀσφαλῆ πιστοποίησιν τῆς παρουσίας ἢ μὴ τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη στὸν ναὸ μετὰ τὸ 1810. Ὡστόσο, ὑπάρχει ἢ πληροφορία ὅτι ὁ Ἰωαννίτης ἱερωμένος τὸ 1814 βρισκόταν στὸ Λιβόρνο ὡς ψάλτης,<sup>12</sup> ἐνῶ τὸ διαθρυλούμενο πέρασμά του ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος<sup>13</sup> δὲν εἶναι ἀκόμη ἐπακριβῶς τοποθετημένο χρονικά. Ὑπὸ διερεύνησιν εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ παρουσία του στὴ Σχολὴ τῶν Κυδωνιῶν τὸ 1817,<sup>14</sup> ὅπου θὰ μπορούσε νὰ ἔχει γνωρίσει καὶ διδαχθεῖ τὴ μέθοδο τῆς χρυσανθινῆς μεταρρύθμισης.<sup>15</sup> Ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὸ Ἅγιον Ὄρος ὁ Ἰωάσαφ θὰ πρέπει νὰ ἦρθε σὲ ἀμεσότερη ἐπαφὴ μὲ τὴν σχολὴ τοῦ νεοβυζαντινοῦ κωνσταντινουπολίτικο ψαλτικοῦ ὕφους. Πάντως, τὸ 1819 θεωροῦνταν ἤδη γνώστης καὶ τῆς χρυσανθινῆς νέας μεθόδου,<sup>16</sup> γεγονός ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι ὁ Ἰωάννης Ἀριστείδης διδάχθηκε τὴ νεωτερικὴ αὐτὴ μέθοδο μετὰ 1815 καὶ 1819.<sup>17</sup>

Δὲν εἶναι σαφὲς γιὰ τὴν ὥρα πότε καὶ ποῦ ὁ λόρδος Guilford γνωρίστηκε μὲ τὸν Ἰωάννη Ἀριστείδη. Ὁ πρῶτος, μετὰ ἀπὸ τὴν ὀλοκλήρωσιν τῆς δράσης του στὴν Κεϋλάνη, ἔμεινε ἐκτὸς δημόσιας ζωῆς μετὰ 1805 καὶ 1810, ἐπιστρέφοντας στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο μόλις τὴν ἀνοιξὴ τῆς χρονιάς ἐκείνης.<sup>18</sup> Τὰ ἔχνη τοῦ δεύτερου, πάλι, φαίνεται γιὰ τὴν ὥρα νὰ χάνονται ἀπὸ τὴν Κέρκυρα στὰ τέλη τοῦ 1809. Ἄν ὄντως ὁ Ἀριστείδης ἄφησε τὴν Κέρκυρα στίς ἀρχὲς τοῦ 1810 καὶ βρέθηκε σὲ κάποια ἀπὸ τὰ ἐκπαιδευτήρια τῆς ἐλληνικῆς Ἀνατολῆς, τότε ἴσως ὁ δρόμος του νὰ διασταυρώθηκε μὲ ἐκεῖνον τοῦ Guilford στὴν Πάτμο, στίς Κυδωνίες ἢ σὲ κάποιο ἄλλο μέρος.<sup>19</sup> Ἐάν, ὅμως, ἡ γνωριμία μετὰ 1810 καὶ Ἰωάννη Ἀριστείδη πραγματοποιήθηκε στὴν Κέρκυρα, τότε τὸ πιθανότερο εἶναι ὁ ἱερός ναὸς τῶν Στερεωτῶν νὰ τὴ διευκόλυνε σημαντικά. Ἄλλωστε ἡ συγκεκριμένη ἐκκλησία ἦταν ὁ κατεξοχὴν χῶρος στὸ νησί τῆς Κέρκυρας, στὸν ὁποῖο ἀκουγόταν ἢ ψαλτικὴ κατὰ τὸ νεοβυζαντινὸ κωνσταντινουπολίτικο ἴδιωμα, μιᾶς καὶ τὸ βασιμμένο στὴν παραδοσιακὴ αὐτοσχεδιαστικὴ πολυφωνία «κρητικὸ μέλος» χαρακτήριζε τὴν κερκυραϊκὴ ψαλτικὴ. Τὸ νεοβυζαντινὸ κωνσταντινουπολίτικο ὕφος, ἐξάλλου, εἶχε ἐντυπωσιάσει τὸν Guilford στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα.<sup>20</sup>

- 11 Πάντως, ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο ὑλικὸ προκύπτει ὅτι ὁ ναὸς τὴν ἴδια περίοδο μισθοδοτοῦσε ξεχωριστὰ ψάλτες, βλ. ΓΑΚ-ANK, Ἐγγράφα Ἐκκλησιῶν 213 (Ἰ.Θ. τῶν Στερεωτῶν), Ἀποδείξεις.
- 12 Καίτη Ρωμανοῦ, «Μουσικὴ ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάστασιν», *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ: 1770-2000*, 10 τόμοι (Ἀθήνα, Ἑλληνικὰ Γράμματα / Τὰ Νέα, 2003), iii, σ. 345-360, στή σ. 350, ὅπου καὶ παραπομπὴ στὸν τόμο Ι' (1935) τῶν *Ἑπειρωτικῶν Χρονικῶν*.
- 13 Φαίαξ [ψευδώνυμο], «Ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἐν Κερκύρα», *Φόρμιγξ*, 11/12 (15/30-9-1907), σ. 6. Ἀναδημοσιεύθηκε μὲ τὸν ἴδιο τίτλο καὶ στὴν κερκυραϊκὴ ἐφημερίδα *Ἡ Φωνὴ*, 2214 (15-3-1908), 2-3.
- 14 Βλ. ἐνδεικτικά, Τρύφων Εὐαγγελίδης, *Ἡ παιδεία ἐπὶ Τουρκοκρατίας (ἑλληνικὰ σχολεῖα ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως μέχρι Καποδιστρίου)* (Ἀθήνα, τύπ. Χαλκιοπούλου, 1936), τόμος β', σ. 259. Ἐπίσης, Ρωμανοῦ, «Ἐνα ἀρχεῖο κρητικῆς μουσικῆς [...].», ὁ.π., σ. 181.
- 15 Στὴ Σχολὴ τῶν Κυδωνιῶν διδασκόταν τὸ 1817 ἡ νέα μέθοδος τῆς κωνσταντινουπολίτικῆς ψαλτικῆς ἀπὸ τὸν Ζαφειρίου τὸν Συμωναῖο. Βλ. Μανουὴλ Γεδεῶν, *Ἡ πνευματικὴ κίνησις τοῦ Γένους κατὰ τὸν ΙΗ' καὶ ΙΘ' αἰῶνα*, ἐπιμέλεια, Ἄλκης Ἀγγέλου, Φίλιππος Ἡλιοῦ, Ἀθήνα, Ἐρμῆς, 1976, σ. 203 καὶ Ρωμανοῦ, ὁ.π.
- 16 ΓΑΚ-ANK, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 66 (31-3-1823), Guilford πρὸς Γερουσίαν, 21γ.
- 17 Τὸ στοιχεῖο αὐτό, ὅμως, δὲν λύνει τὸ πρόβλημα τοῦ ποῦ διδάχθηκε τὴ μέθοδο τοῦ Χρυσανθοῦ. Τὰ πρῶτα

- ἐπίσημα μαθήματα τῆς μεθόδου αὐτῆς πραγματοποιήθηκαν στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1815, ἀλλὰ μέχρι τὸ 1819 οἱ σχολὲς τῆς νέας μεθόδου ἦταν οὐσιαστικὰ διαδεδομένες μόνο στὸ ἀνατολικὸ μέρος τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου (βλ. Λένια Σέργγη, «Τὸ περιοδικὸ Ἐρμῆς ὁ Λόγιος (1811-1820) καὶ οἱ ἀπαρχὲς τῶν μουσικοπαιδαγωγικῶν ἰδεῶν μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ ἐλληνικοῦ Διαφωτισμοῦ», *Μουσικὸς Λόγος*, 6 (2005), σ. 33-54, ἰδιαίτ. σ. 46-50). Ἴσως ἡ ὑπόθεσις τῆς μετεκπαίδευσιν τοῦ Ἀριστείδη σὲ κάποια ἀπὸ τὶς σχολὲς αὐτὲς (ὅπως στίς Κυδωνίες), ἀφοῦ πρῶτα ἄφησε τὸ γεωγραφικὰ ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα διδακτήρια Λιβόρνο, καθὼς καὶ τῆς μετέπειτα δραστηριοποίησίν του στὴν Κέρκυρα, ὡς γνώστη πλέον ἀμφοτέρων τῶν τεχντροπιῶν, φαίνεται νὰ εἶναι ἀρκετὰ βάσιμη.
- 18 Γιὰ τὸ θέμα αὐτό, βλ. Ἑλένη Ἀγγελομάτη-Τσουγκαράκη, «Οἱ περιηγήσεις τοῦ λόρδου Guilford στὴν Ἑλλάδα», *Πρακτικὰ τοῦ Ε' Διεθνoῦς Πανιoνίου Συνεδρίου (Ἀργοστόλι-Ληξούρι, 17-21 Μαΐου 1986)*, Ἀργοστόλι, Ἐταιρεία Κεφαλληνικῶν Ἱστορικῶν Ἐρευνῶν, 1989, τόμος β', σ. 71-82.
- 19 Γιὰ τοὺς σταθμοὺς τοῦ ταξιδιοῦ τοῦ Guilford, βλ. Ἀγγελομάτη-Τσουγκαράκη, ὁ.π., ἰδιαίτ. σ. 75.
- 20 Ν.Β. Μάνεσης, «Περὶ Νικολάου Ἀρλιώτη καὶ τῶν χειρόγραφων χρονικῶν αὐτοῦ», *Κέρκυρα*, τύπ. Ἀθηναῖ, 1873, ἀνατύπωση στὰ *Κερκυραϊκὰ Χρονικά*, 8 (1960), σ. 69-141, ἰδιαίτ. σ. 96.

Ὡστόσο αὐτὸς εἶχε ἐμπειρία καὶ τοῦ λεγόμενου «ζακυνθινοῦ ὕφους» πρὶν ἀπὸ τῆ μαρτυρούμενη ὀρθόδοξη βάπτισή του, ἀφοῦ στὴ Βενετία παρακολουθοῦσε τὶς ἀκολουθίες στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων.<sup>21</sup> Ὅμως, κάτι τέτοιο δὲ σήμαινε ὅτι ὁ Βρετανὸς ἀριστοκράτης ἦταν σὲ θέση νὰ κρίνει τὶς καθαρὰ μουσικὲς ἐπιδόσεις τῶν ὄποιων ψαλτῶν, πολλῶ δὲ μᾶλλον τοῦ Ἀριστείδη. Ὁ ἴδιος ὁ Guilford, ἄλλωστε, παραδεχόταν ὅτι «τὴ γνώση του [ἐνν. τοῦ Ἀριστείδη] στὴ θεωρία αὐτῆς τῆς ἐπιστήμης [δηλ. τῆς μουσικῆς] μοῦ τὴν ἐγγυήθηκαν ἄλλοι. Σχετικὰ μὲ τὴ γνώση του στὰ Ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ καὶ τὸν ἰδιαίτερο ζῆλο του ἐγγυῶμαι ὁ ἴδιος».<sup>22</sup>

Σὲ κάθε περίπτωση, ὅμως, εἶναι δεδομένο ὅτι ὁ Ἰωαννῆς ἱερωμένος, εἴτε ὡς Ἰωάσαφ εἴτε ὡς Ἰωάννης Ἀριστείδης, εἶχε καταφέρει νὰ προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Guilford τόσο ὡς πρὸς τὶς μουσικὲς ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὶς φιλολογικὲς ἐπιδόσεις του, οἱ ὁποῖες τελικὰ θὰ ἀποδεικνύονταν ἀργότερα ἰδιαίτερα σημαντικὲς γιὰ τὴν παρουσία του στὴν Ἀκαδημία. Ἀμφότερες συντέλεσαν στὴ μετάβαση στὰ 1819 τοῦ Ἑλλήνα κληρικοῦ μὲ ἔξοδα τοῦ Βρετανοῦ ἀριστοκράτη στὴ Νάπολη γιὰ περαιτέρω σπουδὲς στὴν «ἀρχαιολογία» (δηλ. τὴν ἀρχαιοελληνικὴ γραμματεία) καὶ στὴ μουσικὴ θεωρία, χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι ἀκόμη ξεκάθαρο σὲ ποιά ἐκπαιδευτήρια ἢ μὲ ποιούς δασκάλους τῆς κοσμοπολίτικης πρωτεύουσας τοῦ ἰταλικοῦ Νότου μαθήτευσε.<sup>23</sup> Ἀπώτερος σκοπὸς τοῦ Guilford ἦταν ἡ ἐκμετάλλευση τῶν ἱκανοτήτων τοῦ διακόνου γιὰ τὶς διδακτικὲς ἀνάγκες τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας, ἀκολουθώντας μιὰ πρακτικὴ πού ἐφάρμοσε καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις μελλοντικῶν καθηγητῶν τοῦ ἰδρύματος.

Ὁ Guilford εἶναι ἀποκαλυπτικὸς ὡς πρὸς αὐτό. Σὲ ἀναφορὰ του πρὸς τὴ Γερουσία τὸ Μάρτιο τοῦ 1823 περιλαμβάνει τὸ μάθημα τῆς μου-

σικῆς (καίτοι τελευταῖο) στὰ ἀναγκαῖα μαθήματα τῆς Ἀκαδημίας καὶ παρέχει τὴν πληροφορία ὅτι «γιὰ τὴν ἐπιστήμη τῆς μουσικῆς, ἀρχαίας καὶ νέας, ἐκκλησιαστικῆς καὶ κοσμικῆς,<sup>24</sup> ἐδῶ καὶ τέσσερα χρόνια ἀπασχολῶ στὴ Νάπολη τὸν διάκονο Ἰωάννη Ἀριστείδη ἀπὸ τὰ Ἰωάννινα».<sup>25</sup> Μάλιστα, στὸ ἴδιο ἔγγραφο ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ὁ προστατευόμενός του εἶχε ὀλοκληρώσει τότε τὸν κύκλο τῶν σπουδῶν του καὶ ὅτι ἦταν ἔτοιμος νὰ ἀναλάβει τὰ διδακτικὰ του καθήκοντα, ἀφοῦ ὁ Βρετανὸς εὐπατρίδης τοῦ εἶχε ἤδη γράψει νὰ προετοιμάσει τὴν ἐπιστροφή του στὴν Κέρκυρα πρὶν ἀπὸ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1823 στὴν περίπτωση πού ἡ κυβέρνηση τῶν Ἰονίων ἐνέκρινε τὸν διορισμὸ του στὴν καθηγητικὴ θέση.<sup>26</sup>

Μὲ τὴν περίοδο τῆς παραμονῆς τοῦ Ἀριστείδη στὴν Ἰταλία πρέπει νὰ συνδέεται καὶ μιὰ ἄγνωστη προσωπικὴ περιπέτειά του. Τὸν Μάιο τοῦ 1827

24 Τὸ ἴδιο τεκμήριο ἐπικαλεῖται καὶ ὁ Ἄγγελος Ν. Παπακώστας («Ἡπειρώτες καθηγητὲς στὴν Ἰόνιο Ἀκαδημία», *Ἑλληνικὴ Δημιουργία*, τόμ. Γ, 31 (15-5-1949), σ. 752-759, στίς σ. 758-759), ὁ ὁποῖος, ὅμως, προφανῶς ἐπηηρεασμένος ἀπὸ τὴ λαογραφία καὶ τὸ κλίμα πού εἶχε διαμορφώσει ἢ πρόσφατη, τότε, χατζιδακικὴ διάλεξη περὶ ρεμπέτικου συγγέει τὸν ὄρο «κοσμικὸς» μὲ τὸ «λαϊκὸς» καὶ σπεύδει νὰ σχολιάσει ὅτι «ἡ μνεία του [Ἀριστείδη] θὰ δώσει ἀφορμὴ νὰ ἀναζητηθοῦν περισσότερες εἰδήσεις γιὰ τὸν πρωτοπόρο αὐτὸ θιασώτη τῆς λαϊκῆς μουσικῆς καὶ ἀπὸ κύκλους πού μόλις τώρα ἀνακαλύπτουν τὴν ἀξία τῶν θησαυρῶν αὐτῶν».

25 ΓΑΚ-ANK, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 66 (31-3-1823), Guilford πρὸς Γερουσία, 23f. Τὰ λόγια τοῦ Guilford ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ ἱερατικὴ ιδιότητα τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη δὲν ἦταν γνωστὴ μόνο στὸν Βρετανὸ ἀριστοκράτη (πρβλ. Μπόμπου-Σταμάτη, «Ἀνέκδοτα γράμματα τοῦ λόρδου Γκίλφορντ [...], ὁ.π., 72). Ἡ ἀναφορὰ, ἐπίσης, στὰ τέσσερα χρόνια τῶν μουσικῶν σπουδῶν τοῦ Ἀριστείδη πιθανὸν νὰ συγκεκριμενοποιεῖ τὴν μᾶλλον γενικόλογη πληροφορία ὅτι ὁ διάκονος «ἀφιερώθηκε ἐπὶ μακρὸν στὴ σπουδὴ τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς», βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 534 (10/22-3-1828), σ. 1. Ὡστόσο, κάτι τέτοιο δὲ σημαίνει ἀναγκαστικὰ ὅτι ὁ προστατευόμενος τοῦ Guilford δὲν εἶχε λάβει γνώσεις «εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς» καὶ πρὶν τὴ μετάβασή του στὴ Νάπολη.

26 Βλ. καὶ ΓΑΚ-ANK, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 303, Lista dei Professori, contemplati per l' Università per l' anno 1823, στὴν ὁποία προβλέπεται ἡ μισθοδότηση τοῦ Ἀριστείδη μὲ 666 τάληρα ἐτησίως. Ἐπίσης, Ἀγγελομάτη-Τσουγκαράκη, *Ἡ Ἰόνιος Ακαδημία [...]*, ὁ.π., σ. 295.

21 Μεταλληνός, ὁ.π., σ. 33.

22 ΓΑΚ-ANK, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 66 (31-3-1823), Guilford πρὸς Γερουσία, 23f. Πάντως, καὶ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1827 ὁ Guilford ἀναφέρεται ἰδιαίτερα στίς ἐξαιρετικὲς μουσικὲς γνώσεις τοῦ Ἀριστείδη, βλ. Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π., σ. 67.

23 Ἀσφαλῶς, ἡ διασάφηση τῶν ζητημάτων αὐτῶν ἀπαιτεῖ μακρόχρονη ἐπιτόπια ἔρευνα. Ὡστόσο, οἱ σχέσεις τοῦ Guilford μὲ τὸν Κερκυραῖο ἱερέα τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας τῆς Νάπολης, Σπυρίδωνα Ζαβιτσιάνο ἀποτελοῦν, ἐνδεχομένως, ἓνα ἐρευνητικὸ ἐφαλτήριο (βλ. ΓΑΚ-ANK, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 302, 3439 (22-11-1825), Guilford πρὸς Γερουσία).

ὁ Ἀριστείδης φέρεται νὰ βρέθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη, ὄχι γιὰ νὰ ἐνημερωθεῖ σχετικά μὲ θέματα τῆς ειδικότητάς του, ἀλλὰ γιὰ νὰ ζητήσει ἀπὸ τὸν Πατριάρχη νὰ τὸν ἀπαλλάξει ἀπὸ τὸν βαθμὸ τοῦ διακόνου, στὸν ὁποῖο εἶχε χειροτονηθεῖ «ἀπὸ μικρῆ ἡλικία».<sup>27</sup> Σκοπὸς του ἦταν νὰ παντρευτεῖ, μιᾶς καὶ ἡ χειροτονία του σὲ ἡλικία εικοσιτριῶν ἐτῶν εἶχε καταστήσει τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1808 μιὰ τέτοια προοπτικὴ ἀδύνατη, ἐνῶ ἡ ἄρνηση τοῦ μητροπολίτη Κερκύρας νὰ ἀνακαλέσει τὴ χειροτονία συνέχιζε νὰ ἐμποδίζει τὴν πραγματοποίηση τῆς ἐπιθυμίας του. Δὲν εἶναι ἀκόμη γνωστὴ ἡ τύχη τοῦ αἰτήματος τοῦ Ἀριστείδη στὸν Πατριάρχη,<sup>28</sup> αὐτό, ὡστόσο, πού γνωρίζουμε πλέον εἶναι ὅτι ἡ ὑπόθεση τοῦ γάμου ἀπασχολοῦσε τὸν Ἰωαννίτη ἱερωμένο ἀρκετὸν καιρό.

Συγκεκριμένα, στὶς 22-8-1825 ὁ Ἀριστείδης ζητοῦσε ἀπὸ τὸν Ἐφορο τοῦ Πανεπιστημίου, Ἰωάννη Καραντινό, νὰ τοῦ ἐπιτραπεῖ ἄμεσα ἡ μετάβαση στὴ Μπαρλέτα τῆς Ἰταλίας γιὰ ἐπείγουσα προσωπικὴ ὑπόθεσή του «ἡ καθυστέρηση τῆς ὁποίας τοῦ στοιχίζει χρηματικά».<sup>29</sup> Τὰ διοικητικὰ κωλύματα πού ἐπισήμανε ὁ Καραντινὸς δὲν στάθηκαν ικανὰ νὰ ἐμποδίσουν τὸν Ἀριστείδη, ὁ ὁποῖος τελικὰ ἀναχώρησε ἀφήνοντας ἀπλῶς σχετικὴ ἐπιστολή. Στις 5-11-1825, περίπου μιὰ ἐβδομάδα δηλαδὴ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐναρξὴ τῶν μαθημάτων στὸ Πανεπιστήμιο, ὁ Guilford πληροφοροῦσε τὴ Γερουσία ὅτι ὁ Ἀριστείδης βρισκόταν ἀκόμη στὴν Μπαρλέτα, ὅπου ἐπρόκειτο νὰ παντρευτεῖ συντόμως, καὶ ὅτι θὰ ἐπέστρεφε στὴν Κέρκυρα μόλις λάμβανε χώρα ἡ τελετή.<sup>30</sup> Δὲν εἶναι, ὅμως, σαφές ἂν τελικὰ αὐτὴ πραγματοποιήθηκε καὶ ἂν ὁ Ἀριστείδης ἐπέστρεψε μὲ τὴ σύζυγό του,<sup>31</sup> ἀλλὰ

καὶ ποιὸς ἦταν ὁ σκοπὸς τοῦ ταξιδιοῦ του στὴν Μπαρλέτα στὰ τέλη Νοεμβρίου 1825.<sup>32</sup> Ἀπὸ πουθενά, ἐπίσης, δὲν προκύπτει ἡ ἐθνικότητα τῆς συζύγου, ἡ ὁποία πιθανὸν νὰ ἦταν ἐπίσης ἡπειρωτικῆς καταγωγῆς, ἀφοῦ ὑπῆρχαν ἀρκετοὶ Ἕλληνες μέτοικοι στὴν Μπαρλέτα.<sup>33</sup> Τέλος, δὲν ἔχει ἀποσαφηνιστεῖ ἂν ὁ Ἀριστείδης σκανδάλισε μὲ τὴ συμπεριφορὰ του τὴν τοπικὴ κοινωνία καὶ ἂν κάτι τέτοιο ἔγινε ἀφορμὴ γιὰ νὰ ὑπάρξει ἀνοικτὴ δυσσέσκεια ἀπέναντί του μὲ ἀντίκτυπο καὶ στὶς ἀκαδημαϊκὲς δραστηριότητές του. Ὁ Guilford, πάντως, δὲν εἶχε καμία ἀντίρρηση γιὰ τὴν ἐπιλογή αὐτὴ τοῦ προστατευομένου του.<sup>34</sup>

\* \* \*

Παρὰ τὴν πρόταση τοῦ Guilford πρὸς τὴ Γερουσία τὸ 1823 γιὰ ἄμεση ἀνάληψη τῆς καθηγητικῆς ἑδρας τῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸν Ἀριστείδη, ἡ ἐπιθυμία τοῦ Βρετανοῦ δὲν φαίνεται νὰ ἰκανοποιήθηκε παρὰ μόνο μετὰ τὴν ἄρση τῶν ὅποιων ἀντιρρήσεων γιὰ τὴ δημιουργία τῆς Ἀκαδημίας καὶ τὴν τελικὴ ἐπίσημη ἐναρξὴ τῶν δραστηριοτήτων τῆς τὸν Μάιο τοῦ 1824. Αὐτὸ τουλάχιστον προκύπτει ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Guilford ἐπανεφερε τὸ θέμα τοῦ διορισμοῦ τοῦ Ἀριστείδη δεκαοκτῶ καὶ πλέον μῆνες μετὰ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Μαρτίου τοῦ 1823, καθιστώντας σαφεῖς πλέον καὶ τίς προθέσεις του γιὰ τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς.

Πιὸ συγκεκριμένα, σὲ ἀναφορὰ μὲ ἡμερομηνία 28/10/1824 ὁ Guilford μνημονεύοντας τὴ Θεολογικὴ Σχολὴ τῆς Ἀκαδημίας πληροφορεῖ τὴ Γερουσία ὅτι «ὁ διάκονος Ἀριστείδης, τὸν ὁποῖο ἀπὸ καιρὸ ἀπασχολῶ γιὰ νὰ τελειοποιηθεῖ στὴ μουσικὴ, θὰ φθάσει ἐδῶ σὲ μερικὲς μέρες. Ἐλπίζω νὰ ζητήσω ἀμέσως τὴν ἄδεια τῆς κυβέρνησης γιὰ νὰ

27 Μπόμπου-Σταμάτη, σ. 71. Προφανῶς ὑπαινίσσεται τὴ χειροτονία τοῦ Ἀριστείδη πρὶν ἀπὸ τὸ εικοστὸ πέμπτο ἔτος τῆς ἡλικίας του, ὅπως ὄριζαν οἱ σχετικοὶ κανόνες.

28 Ἀξίζει, ὡστόσο, νὰ σημειωθεῖ ὅτι γενικὰ στὶς ἀρχαῖες πηγὲς γίνονται ἐλάχιστες ἀναφορὲς στὴν ἱερατικὴ ιδιότητα τοῦ Ἀριστείδη, ἐνῶ στὴ νεκρολογία του γίνεται λόγος ἀπλῶς στὸν «Κύριο Δόκτορα Ἰωάννη Ἀριστείδη», βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 534 (10/22-3-1828), σ. 1. Ὡστόσο, ἡ ληξιαρχικὴ πράξη θανάτου του προτάσει τὴν ιδιότητά του ὡς «ιεροδιακόνου».

29 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 3225 (24-9-1825), Ἰωάννης Καραντινὸς πρὸς Lord Sidney Osborne, Γραμματεῖα Γερουσίας.

30 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 3384 (5-11-1825), 9f.

31 Κάτι τέτοιο δὲν προκύπτει μὲ σαφήνεια ἀπὸ τίς ἀφι-

ξεις τῆς περιόδου, βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἐκτελεστικὴ Ἀστυνομία 673.

32 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἐκτελεστικὴ Ἀστυνομία 1813, 22-11-1825. Ὁ «Κύριος Ἰωάννης Ἀριστείδης», Professore di Musica Sacra del Università Jonia ἀναχώρησε γιὰ Μπαρλέτα στὰ τέλη Νοεμβρίου τοῦ 1825 μὲ τὸν ὑπῆρξή του, Ἰωάννη Πρισιάρη. Ἐνδιαφέρον στοιχεῖο τῆς παραπάνω ἐγγραφῆς εἶναι ὅτι ὡς τόπος καταγωγῆς τοῦ Ἀριστείδη δηλώνεται ἡ Ζάκυνθος.

33 Πιθανὸν νὰ σχετίζεται μὲ τὴν ἐπίσης Ἰωαννίτισσα Λαμπρινὴ Κρίκη, χήρα πού δήλωνε οἰκονόμος τοῦ Ἀριστείδη στὰ 1826. Βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἰόνιο Κράτος 76.

34 Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π., σ. 71.



τὸν ἐκλέξω καθηγητὴ τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς. Οἱ τρεῖς διαφορετικὲς τεχνοτροπίες, ἡ παλαιὰ καὶ νέα τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ αὐτὴ τῆς Κρήτης, ἔχουν ἐπιφέρει σύγχυση στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἐδῶ, ἡ ὁποία ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ρύθμιση».<sup>35</sup>

Πράγματι, ἕνα μῆνα ἀργότερα (καὶ δύο ἑβδομάδες μετὰ τὴν ἐπίσημη ἔναρξη τῶν μαθημάτων στὴν Ἀκαδημία) ὁ Guilford πληροφοροῦσε τὴ Γερουσία ὅτι «ὁ Ἰωάννης Ἀριστείδης, τὸν ὁποῖο εἶχα πολλὰς φορές τὴν τιμὴ νὰ προτείνω στὴν ἀρχὴ σας γιὰ τὴ θέση τοῦ καθηγητῆ τῆς μουσικῆς, κατέφθασε ἐδῶ καὶ εἶναι ἕτοιμος νὰ ξεκινήσει τὴν καριέρα του ὡς καθηγητῆς, μόλις ἡ κυβέρνησις ἐπιτρέψει κάτι τέτοιο, καὶ εὐαρεστηθεῖ νὰ δώσει τις ἀναγκαῖες ἐντολὰς γιὰ νὰ λάβει τὸν κανονικὸ μισθὸ τῶν 60 ταλήρων μηνιαίως», προσθέτοντας ἐπίσης ὅτι ὑπῆρχε μεγάλο ἐνδιαφέρον ἀπὸ μέρους τῶν κληρικῶν σπουδαστῶν τῆς Ἀκαδημίας νὰ ὠφεληθοῦν ἀπὸ τὰ μαθήματά του.<sup>36</sup>

Ὁ Ἀριστείδης εἶχε καταφθάσει ἀπὸ τὴ Νάπολη μέσω Μπαρλέτας, βρισκόταν ἤδη στὴν Κέρκυρα στὶς 9-11-1824 καὶ διέμενε στὸ πανδοχεῖο Δούη, περιμένοντας τις ἐξελίξεις μετὰ ἀρκετὴ βεβαιότητα γιὰ τὴν τελικὴ ἔκβασή τους, μιᾶς καὶ δήλωνε ἤδη «καθηγητῆς μουσικῆς στὸ [Ἰόνιο] Πανεπιστήμιο».<sup>37</sup> Ὡστόσο, ἡ καθυστερημένη ἀφιξὴ τοῦ Ἀριστείδου καὶ ἡ μὴ ὑπαρξὴ κάποιας ἀπόφασις γιὰ διορισμὸ του δικαιολογοῦν ἐπαρκῶς τὴν ἀπουσία τοῦ ὀνόματός του ἀπὸ τὸ πρόγραμμα τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας, τὸ ὁποῖο δημοσιεύτηκε στὶς ἀρχὲς Νοεμβρίου 1824.<sup>38</sup> Ἄλλωστε, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1825

τὸ ὄνομα τοῦ Ἀριστείδου συμπεριλαμβανόταν σὲ ἐκεῖνα τῶν ὑπαρχόντων καθηγητῶν τῆς Ἀκαδημίας γιὰ τὸ ἔτος 1824-1825.<sup>39</sup> Ὅπως τὴ φορὰ αὐτὴ ἡ Γερουσία, παρότι τὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔτος εἶχε ἤδη ἀρχίσει, ἔσπευσε μετὰ ἀπόφασή της στὶς 29-11-1824 νὰ ἱκανοποιήσῃ τὸ αἴτημα τοῦ Guilford, ἐξισώνοντας μάλιστα μισθολογικὰ τὸν διάκονο μετὰ τοὺς πλεόν προβεβλημένους καθηγητῆς τῆς Ἀκαδημίας.<sup>40</sup> Ἔτσι, ὁ Ἰωαννῆτις ἱερωμένος ξεκινώντας προφανῶς ἀπὸ τις ἀρχὲς Δεκεμβρίου φέρεται νὰ δίδασκε κατὰ τὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 1824-1825 «μουσικὴ» στὸ Ἐφηβεῖο (τὴν προπαρασκευαστικὴ σχολὴ τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας) καὶ «ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ» στὸ Πανεπιστήμιο.<sup>41</sup> Οἱ μαθητῆς τοῦ Ἀριστείδου στὴν Ἀκαδημία συμπεριλάμβαναν μὲν ὀρισμένους λαϊκοὺς σχετιζόμενους μετὰ ἄλλες σχολὰς, ἀλλὰ κυρίως προέρχονταν ἀπὸ τοὺς κληρικοὺς (ἱερεῖς καὶ ἀναγνώστες) σπουδαστῆς τῆς θεολογίας.<sup>42</sup> Ὡστόσο, ἡ ποσοστιαία συμμετοχὴ τῶν σπουδαστῶν τοῦ Ἐφηβείου καὶ τῆς Ἀκαδημίας στὰ μαθήματα τοῦ Ἀριστείδου φαίνεται νὰ μὴν δικαιολογεῖ τὴν αἰσιοδοξία τοῦ Guilford.<sup>43</sup>

Ὁ ἴδιος ὁ λόρδος σὲ ἀναφορὰ του<sup>44</sup> συνέδεε τὴν πρώτη αὐτῆ χρονιά τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς ἀποκλειστικὰ μετὰ τὴν Θεολογικὴ Σχολή, τὴν εὐρυθμὴ λειτουργία τῆς ὁποίας, ὅπως ἀναφέρθηκε ἤδη, ὑποστήριζε ἰδιαίτερα. Μάλιστα, ὁ Guilford ἦταν τῆς γνώμης ὅτι ἡ παραπάνω σχολὴ «δὲν μπορεῖ

35 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 1955 (28-10-1824), Guilford πρὸς Γραμματέα Ἰονίου Γερουσίας Λόρδο Ponsonby, 4r. Στὸ ἴδιο ἔγγραφο καὶ λίγο πρὶν κάνει λόγο γιὰ τὸν Ἰωαννῆτι διάκονο, ὁ Guilford ἀναφέρεται καὶ στὶς ἐπαφές του μετὰ τὸν Θεόκλητο Φαρμακίδου καὶ τὸν Κωνσταντῖνο Τυπάλδο γιὰ τὴ στελέχωση τῆς θεολογικῆς σχολῆς. Σχετικὰ μετὰ τὴν πρόθεσις τοῦ Ἀριστείδου «γιὰ νὰ διορθώσει καὶ νὰ ρυθμίσει τὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ», βλ. καὶ *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 534 (10/22-3-1828), σ. 1.

36 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 2060 (27-11-1824), Guilford πρὸς Γραμματέα Ἰονίου Γερουσίας Λόρδο Ponsonby. Γιὰ τὴν ἀφιξὴ τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδου, βλ. καὶ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἐκτελεστικὴ Ἀστυνομία, 673.

37 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἐκτελεστικὴ Ἀστυνομία, 373. Καὶ σὲ αὐτὴ τὴν ἐγγραφή ὡς τόπος καταγωγῆς τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδου σημειώνεται ἡ Ζάκυνθος καὶ ὄχι τὰ Ἰωάννινα.

38 G. P. Henderson, *The Ionian Academy*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1988, σ. 28.

39 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 2886 (17-6-1825), Guilford πρὸς Γραμματέα Γερουσίας Sidney Osborne, 4v.

40 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 135: Senato, Processi Verbali 29-11-1824, σ. 490.

41 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 303, ὑποφ. 380 (Κατάλογος σπουδαστῶν καὶ μαθημάτων, 30-5-1825). Βλ. καὶ ὑποφ. 379 καὶ 381.

42 Ὁ.π., καθὼς καὶ ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 79/1, 79/2, 79/3.

43 Σύμφωνα μετὰ τὰ μαθητολόγια τῆς ἀκαδημαϊκῆς χρονιάς 1824-1825 (ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 303, 379-381, 30-5-1825), ὁ Ἀριστείδης δίδασκε «μουσικὴ» σὲ τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἑκατὸν ἑβδομηντατρεῖς μαθητῆς τοῦ Ἐφηβείου καὶ «ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ» σὲ τρεῖς «φιλολόγους» καὶ δέκα κληρικοὺς τῆς Ἀκαδημίας. Ἀπὸ τοὺς τελευταίους, οἱ ὀκτὼ ἦταν κερκυραϊκῆς καταγωγῆς, ἀνάμεσά τους καὶ ὁ ἱερέας Ἐλευθέριος Παλατιανός, ὁ θεωρούμενος καὶ συνεχιστῆς τῶν διδασκῶν τοῦ Ἀριστείδου.

44 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 2886 (17-6-1825), Guilford πρὸς Γραμματέα Γερουσίας Sidney Osborne, 7r.

σίγουρα να απασχολεί περισσότερους από τρεις καθηγητές, συμπεριλαμβανομένου και εκείνου της μουσικής, οι ύπηρεσίες του οποίου μέσα από την προκύπτουσα εμπειρία παρήγαγαν εξαιρετικά αποτελέσματα». Ιδιαίτερης σημασίας είναι και η αναφορά του Guilford στο «εκπαιδευτήριο του Έλληνα [δηλ. ὀρθόδοξου] μητροπολίτη του Κάρλοβιτς στην Ούγγαρία»,<sup>45</sup> όπου ο μουσικοδιδασκαλος συμπεριλαμβάνεται στους τέσσερις καθηγητές του.<sup>46</sup>

Ωστόσο, τα άμεσως επόμενα λόγια του Βρετανού επικεφαλής της Ίονιου Ακαδημίας αφήνουν να εννοηθεί ότι ήδη από αυτή την πρώιμη περίοδο διδασκαλίας της εκκλησιαστικής, κατά κύριο λόγο, μουσικής άρχισαν να εμφανίζονται απόψεις που ήθελαν την κατάργηση της έδρας θεωρώντας την μη αναγκαία. Μια άποστροφή του λόγου του Guilford, άλλωστε, αφήνει ελάχιστα περιθώρια έναλλακτικῶν ἐρμηνειῶν: «Προσθέτω, ὅτι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς κατάργησης τῆς παραπάνω έδρας θὰ ἀποβεί ἐξαιρετικὰ βλαβερὸ γιὰ τὸ ἠθικὸ τοῦ λαοῦ, καθὼς καὶ ἐκεῖνο τοῦ κλήρου». Ἡ χαμηλὴ συμμετοχὴ τῶν σπουδαστῶν σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν

πρακτικὸ χαρακτῆρα τοῦ μαθήματος, τὴ μονοδιάστατη καλλιέργεια τῆς ἐκκλησιαστικῆς, κατὰ κύριο λόγο, μουσικῆς καί, κυρίως, ἡ περιθωριακὴ σχέση τοῦ μαθήματος τῆς μουσικῆς μὲ τὰ ἀκαδημαϊκὰ προγράμματα τῆς ἐποχῆς, ἰδιαίτερος δὲ ἐνὸς ἀρτισύστατου πανεπιστημίου, φαίνεται νὰ συνέβαλλαν στὸ κλίμα σκεπτικισμοῦ ἐντὸς καὶ ἐκτὸς των ἀκαδημαϊκῶν κύκλων. Ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ, λοιπὸν, δημιουργοῦνται οἱ συνθήκες ἐκεῖνες πού, παρὰ τὴν ἀμέριστη ὑποστήριξη τοῦ Guilford στὸν Ἀριστείδη, θὰ ὀδηγήσουν πολλοὺς (ἀκόμα καὶ μέλη τῆς κυβέρνησης τοῦ Ίονιου Κράτους) τὸ ἀμέσως ἐπόμενο διάστημα στὸ νὰ χαρακτηρίσουν τὸν καθηγητὴ τῆς μουσικῆς ὡς «Professore di lusso» (βλ. παρακάτω). Ὁστόσο, ἡ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δὲν πέρασε ἀπαρατήρητη τὸν Μάιο τοῦ 1825 ἀπὸ τὸν λόγο τοῦ Χριστόφορου Φιλητᾶ μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς λήξεως τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους, στὸν ὁποῖο μάλιστα ἐπισημαίνεται ὅτι αὐτὴ «σπουδάζεται εὐμεθόδως».<sup>47</sup>

Τὸ διαφαινόμενο πλαίσιο διδασκαλίας τῆς ψαλτικῆς πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ ἀφενὸς στὰ νέα δεδομένα πού ἔφερε ἡ χρυσαυθινὴ μεταρρύθμιση καὶ ἀφετέρου στὸ γενικότερο κλίμα τοῦ κινήματος πού ἀργότερα θὰ ὀνομαζόταν Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι, ἤδη τὴν περίοδο πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ, ἡ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δὲν ἀπέκλειε καὶ ἐκείνη τῆς λεγόμενης «εὐρωπαϊκῆς». Ἀντιθέτως, ἀρθρογράφοι τοῦ περιοδικοῦ Ἐρμῆς ὁ Λόγιος θεωροῦσαν εὐλόγο ὅτι ἡ καλὴ γνώση τῆς «εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς» καὶ ἡ κατὰ τὸ δυνατόν ἀρτιότερη γνώση τῆς ἀπὸ τοὺς ἱερεῖς καὶ τοὺς ψάλτες θὰ βοηθοῦσε στὴν καλύτερη καὶ ὀρθότερη ἀπόδοση τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν,<sup>48</sup> σὲ μιὰ περίοδο, κατὰ τὴν ὁποία ἦταν διάχυτη ἡ πεποίθηση τῆς ἀλλοίωσης τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τὰ ἀνατολίτικα μέλη, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴ διαχρονικὰ ἑλλιπῆ ἐκπαίδευση τῶν ψαλτῶν. Ἴσως, μάλιστα, αὐτὸς νὰ ἦταν ὁ κύριος λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ

45 Γιὰ τὸν προσανατολισμὸ τῶν θεολογικῶν σπουδῶν τῆς Ίονιου Ακαδημίας στὴν «ὀμόδοξο» Ρωσία καὶ τὴ σημασία πού προσέδιδε ὁ Guilford στὴν θεολογικὴ παιδεία πού παρείχαν οἱ ἱερατικὲς σχολὲς τῆς Ρωσικῆς Αὐτοκρατορίας καί, κατὰ δεύτερο λόγο, τοῦ Κάρλοβιτς, βλ. Μεταλληνός, ὁ.π., ἰδιαίτ. σ. 49-52. Στὸ πλαίσιο αὐτὸ οἱ ἀναφορὲς στὴν πρόοδο τῆς ὀρθοδόξου ἐκκλησίας τῆς «πεφωτισμένης» Ρωσίας ἦταν συνεχεῖς καὶ τὰ ἐπιτεύγματά της θεωροῦνταν ἀπὸ τὸν Guilford ὡς μιὰ αὐτονόητη ἐπιλογή γιὰ τὴν πνευματικὴ ἄνοδο τοῦ κλήρου τῶν Ἑπτανήσων καὶ τῆς ἀναγεννόμενης Ἑλλάδας γενικότερα. Σὲ παραλληλία, σὲ σχέση γενικότερα μὲ τὴ μουσικὴ, καὶ ἡ μαρτυρία ὅτι τὸν Ἰούλιο τοῦ 1827 ἀνάμεσα στὰ ἀρχαιακὰ τεκμήρια πού ὁ Guilford θέλησε νὰ ἀντιγράψει στὴ Φλωρεντία «γιὰ χρῆση τῶν ἀκαδημαϊκῶν καὶ τοῦ κοινοῦ τῆς Κέρκυρας» ἦταν καὶ ἐκεῖνα πού ἀφοροῦσαν στὸ μουσικὸ μέρος τῆς ἀποστολῆς τὸ 1697 στὴν Ἰταλία τοῦ πρίγκιπα Dimitri Galitzine κατόπιν ἐντολῆς τοῦ Μεγάλου Πέτρου (Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία Κερκύρας, Ἀρχεῖο Γκυλφορντ, Κ3, 43).

46 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ίονιου Γερουσίας, 302, 2886 (17-6-1825), Guilford πρὸς Γραμματέα Γερουσίας Sidney Osborne, 7r. Ἡ ἐπιστολὴ (Φεβρουάριος 1827) τοῦ Guilford πρὸς τὸν εὐρισκόμενον στὸ Κάρλοβιτς διάκονο Δανιὴλ Μάγνη ἐπιβεβαιώνει ὡς ἕναν βαθμὸ τίς ἑμμεσες σχέσεις μὲ τὸ παραπάνω ἴδρυμα (Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία Κερκύρας, Ἀρχεῖο Γκυλφορντ Κ1, 143, πρβλ. καὶ μὲ Κ3, 30 καὶ Κ2, 8).

47 Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie, 392, 20-6/2-7-1825, σ. 1 καὶ Ἀνδρέας Παπαδόπουλος Βρετὸς, Βιογραφικὰ-ἱστορικὰ ὑπομνήματα περὶ τοῦ κόμητος Φριδερίχου Γκυλφορντ. Ἀθήνα, Βασιλικὴ Τυπογραφία, 1846, σ. 202, ὅπου ἀναδημοσιεύει τὸν λόγο τοῦ Φιλητᾶ.

48 Γιὰ μιὰ ἐπισκόπηση, βλ. Σέργη, ὁ.π., σ. 47. Ἐμμεση ἀναφορὰ στὴ σύνδεση αὐτὴ τῆς κοσμικῆς μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ στὴ νεκρολογία τοῦ Ἀριστείδη, βλ. Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie, 534 (10/22-3-1828), σ. 1.

Guilford, συνδρομητής και κατά καιρούς άρθρογράφος του Έρμη του Λόγιου και φίλος του Θεόκλητου Φαρμακίδη, θέλησε να στείλει τον Άριστείδη στη Νάπολη, ή οποία βρισκόταν γεωγραφικά κοντά στην Κέρκυρα, κατείχε πανευρωπαϊκή φήμη στο χώρο της μουσικής εκπαίδευσης και επιπλέον είχε μια σημαντική ὀρθόδοξη κοινότητα. Κάτι τέτοιο, ἄλλωστε, μπορεί να συνδεθεί και με τον μόνο περιορισμό της χρήσης της κοσμικής μουσικής στη διδασκαλία της ψαλτικής, ἄφου ἡ πρώτη δὲν ἔπρεπε να ἄλλοιώνει τον παραδοσιακό χαρακτήρα της δεύτερης. Ἔτσι, δὲν πρέπει να θεωρεῖται περιεργό ὅτι πράγματι ὁ Ἄριστείδης δίδαξε τὴν ψαλτική «καὶ κατὰ τὸν εὐρωπαϊκὸν τρόπο καὶ κατὰ τὸν ἀνατολικόν». <sup>49</sup>

Μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ ἀσφαλῶς δὲν πρέπει να προκαλεῖ ἐκπληξή και ἡ χρήση πιάνου στὰ μαθήματα τοῦ Ἄριστείδη ἀπὸ τὴν πρώτη, μάλιστα, στιγμή τῆς διδασκαλίας τῆς μουσικῆς στὸ ἴδρυμα. <sup>50</sup> Μὲ αὐτὸ συνάδει και ἡ μορφή τῶν εὐρισκόμενων, στὴ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Κερκύρας, καταγραφῶν ἐκκλησιαστικῶν μελῶν ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἰωαννίτη διάκονο, στίς ὁποῖες ἡ πιανιστικὴ συνοδεία βοηθᾷ ἀποφασιστικὰ στὴν ὀρθὴ ἐκφορὰ τοῦ μουσικοῦ κειμένου. Κάτι ἀντίστοιχο ἀφήνει να ἐννοηθεῖ και ὁ Guilford, ὅταν ἀναφέρεται στὴ «συνοδεία» («counterpoint») ποῦ ἔβαλε ὁ Ἄριστείδης στὰ κωνσταντινουπολίτικα και στὰ «ἡμι-ἰταλικά» ἑπτανησιακὰ ἐκκλησιαστικὰ μελωδήματα ποῦ δίδασκε. <sup>51</sup> Παράλληλα, ἡ παρουσία τοῦ πιάνου δικαιολογεῖ ἀπόλυτα και συνδέεται ἄμεσα με τὰ συγκριτικὰ διαγράμματα τῶν «βυζαντινῶν» διαστημάτων και ἐκείνων τῆς «εὐρωπαϊκῆς» κλίμακας, καθὼς και με τὰ σκαριφήματα πληκτρολογίου ποῦ ὑπάρχουν στὰ εὐρισκόμενα στὴ Φιλαρμονικὴ τεκμήρια, στοιχεῖα ποῦ ἐνισχύουν περαιτέρω τὴν διαφανιζόμενη σύνδεση τῶν πρακτικῶν τοῦ Ἄριστείδη με τὶς χρυσανθινὲς διδασχές. <sup>52</sup>

Ἀσχέτως ἂν τελικὰ ἡ διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς εἶχε ἐπιτυχία ἢ ὄχι κατὰ τὴν πρώτη χρονιά τῆς λειτουργίας τῆς Ἀκαδημίας, τὸ φθινόπωρο τοῦ 1825 (λίγες μέρες πρὶν τὴν ἔναρξή τῶν μαθη-

μάτων τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ἔτους 1825-1826) μπορούσαν να βρεθοῦν στὰ κερκυραϊκὰ βιβλιοπωλεῖα μιὰ σειρά βιβλίων ποῦ πιθανότατα ἐξυπηρετοῦσαν τὶς διδασκτικὲς ἀνάγκες τοῦ παραπάνω μαθήματος, <sup>53</sup> ἐνῶ παράλληλα ἔρχονται να ἐνισχύσουν περαιτέρω τὴ σχέση τῆς διδασκαλίας τοῦ Ἄριστείδη με τὶς διδασχές τοῦ Χρυσάνθου. Συγκεκριμένα, τὰ βιβλία αὐτὰ ἦταν ἡ Ὀκτώηχος σὲ ἔκδοση τοῦ 1823, τὸ «Δοξαστικάρι» ἐπίσης σὲ ἔκδοση τοῦ 1823, <sup>54</sup> ἢ «Εἰσαγωγή στὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ» (τυπωμένη στὸ Παρίσι τὸ 1822· πρόκειται προφανῶς γιὰ τὴν ιδιαίτερη ἐκπαιδευτικὴ σημασία Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν και πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοῦ Χρυσάνθου σὲ ἐκδοτικὴ ἐπιμέλεια τοῦ Ἀναστάσιου Θάμυρη με τὴ μαρτυρούμενη ἐμπλοκή και τοῦ Κωνσταντίνου Νικολόπουλου) <sup>55</sup> και ἡ δίτομη «Ἑλληνικὴ ἀνθολογία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς» (τυπωμένη στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1824· ταυτίζεται, ἀσφαλῶς, με τὸ Ταμεῖον Ἀνθολογίας τοῦ Χουρμούζιου, στὸ ὁποῖο γίνεται ἐπίσης χρήση τῆς νέας μεθόδου). Ἡ παρουσία αὐτῶν τῶν ἔντυπων βιβλίων ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐνδεχομένως να προσφέρει μιὰ ἐναλλακτικὴ προσέγγιση στὴν πληροφορία ὅτι τὸ

53 *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 411 (31-10/12-11-1825), σ. 3, ὅπου ἐμφανίζονται και οἱ παρακάτω τίτλοι και τοποχρονολογίες. Πρόκειται γιὰ ἀνακοίνωση τοῦ καταστήματος τοῦ Scipione Casali, τὸ ὁποῖο προσέφερε και ἄλλα βιβλία ποῦ σχετίζονταν γενικὰ με τὴν ἐκπαίδευση τῆς περιόδου, ὅπως τὰ λεξικά τοῦ Βεντότη και τοῦ Βλαντὴ ἢ βιβλία στὴ νεοελληνικὴ γλῶσσα.

54 Πρόκειται μάλλον γιὰ τὰ Δοξαστικά του Πέτρου Πελοποννήσιου ποῦ μεταγράφηκαν στὴ νέα μέθοδο και τυπώθηκαν στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1821, παρὰ γιὰ τὸ ἐπίσης μεταγεγραμμένο στὴ νεωτερικὴ μέθοδο *Σύντομον Δοξαστάριον* τοῦ ἴδιου μελωργοῦ, τὸ ὁποῖο κυκλοφόρησε τὸ 1820 στὸ Βουκουρέστι σὲ ἐλάχιστα ἀντίτυπα.

55 Μάλλον ἀπίθανο πρέπει να θεωρεῖται κάποιο ἀπὸ τὰ ἀντίτυπα αὐτὰ να συμπεριλάμβανε και τὸν λογοκριμένο πρόλογο τοῦ ἐπιμελητῆ, ὁ ὁποῖος ὡστόσο συνέπλεε με τὶς διδασκτικὲς ἀρχές τοῦ Ἄριστείδη, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ συμβουλή πρὸς τοὺς φιλόμους μαθητὲς τῆς Ἑλλάδας να μὴ ἀρκοῦνται «μόνον εἰς τὴν ἰδικὴν μας μουσικὴν, ἀλλὰ σπουδάξατε και τὴν εὐρωπαϊκὴν, ἂν θέλητε να φθάση εἰς ἐκείνης τὸν βαθμόν». Γιὰ τὴ μαρτυρούμενη ἐμπλοκή τοῦ Νικολόπουλου, βλ. Γεώργιος Κωνσταντζος, *Κωνσταντίνος Ἀγαθόφρων Νικολόπουλος Διδακτορικὴ Διατριβή*, Κέρκυρα, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο – Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, 2008, σ. 82 και Ρωμανοῦ, «Μουσικὴ ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση», ὁ.π., σ. 347-349.

49 Τυπάλδος-Λασκαράτος, *Ἱστορία τῆς Ἰόνιας Ἀκαδημίας*, ὁ.π., σ. 47.

50 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἄρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 303, 6476 (19-1-1828), ὅπου περιέχεται ἀποκαλυπτικὴ ἀναφορὰ τοῦ ἐπὶ τετραετία χορδιστῆ τοῦ πιάνου (βλ. παρακάτω).

51 Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π., σ. 67.

52 Γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ, βλ. Ρωμανοῦ, «Ἐνα ἀρχεῖο κρητικῆς μουσικῆς [...]», ὁ.π., σ. 182.

ἀκαδημαϊκό έτος 1825-1826 όρισμένοι μαθητές του Άριστείδη άμελοϋσαν νά γράψουν τις παραδόσεις τών μαθημάτων του.<sup>56</sup>

Τό άκαδημαϊκό έτος 1825-1826 ή Θεολογική Σχολή περνοϋσε κρίση, άφοϋ, σύμφωνα με τόν Guilford, ύστερα από την άποχώρηση του Θεόκλητου Φαρμακίδη οϋσιαστικά βασιζόταν μόνο στις δυνατότητες του Άνδρέα Ίδρωμένου.<sup>57</sup> Τελικά λειτούργησε με την έμφάνιση στο καθηγητικό προσκήνιο, από τόν Φεβρουάριο του 1826, του Κωνσταντίνου Τυπάλδου, ό όποιος ανέλαβε εξ ολοκλήρου το διδακτικό έργο της συγκεκριμένης Σχολής.<sup>58</sup> Οί παραπάνω δυσκολίες, άλλα πιθανόν και ή άπόπειρα του Guilford νά προσδώσει στο μάθημα του Άριστείδη έναν ευρύτερο χαρακτήρα, πρέπει νά ήταν οί κύριοι λόγοι που όδήγησαν από την χρονιά εκείνη και μέχρι τό θάνατο του Ίωαννίτη καθηγητή στο νά συμπεριληφθει τό μάθημα της έκκλησιαστικής μουσικής στη Φιλοσοφική Σχολή της Ίονίου Άκαδημίας, τό εκπαιδευτικό πρόγραμμα της όποίας τό 1825 αναδιοργανώθηκε και έμπλουτίστηκε. Έτσι, από την 1-11-1825 ό Άριστείδης φέρεται νά διδάσκει στο πλαίσιο της Φιλοσοφικής «Μουσικήν Έκκλησιαστικήν, ώρας 3-4 μ.μ.»<sup>59</sup> Όστόσο, ή μουσική διδασκαλία του Άριστείδη δέν φαίνεται νά έξελισσόταν κατά τά

άναμενόμενα,<sup>60</sup> κάτι που δέν πρέπει αναγκαστικά νά θεωρείται άποκλειστική αίτια που έφερε στο προσκήνιο την έκμετάλλευση και τών φιλολογικών ικανοτήτων του Άριστείδη.

Η ύπαγωγή του μαθήματος της έκκλησιαστικής μουσικής στη Φιλοσοφική θά πρέπει ένδεχομένως νά προσεγγιστεί και από δύο άλλες όδους. Ό Guilford φαίνεται νά επέκτεινε τή θρησκευτικότητα του Πανεπιστημίου και έκτός της Θεολογικής Σχολής.<sup>61</sup> Έτσι, δέν πρέπει νά περάσει άπαρατήρητη ή άποψη του Guilford για τή σχέση της θρησκείας με την ευρύτερη έννοια της παιδείας, άφοϋ ήδη τό 1819 θεωρεί, ότι «ή θρησκεία βάσις έστι της άληθούς φιλοσοφίας και του πολιτικού βίου»,<sup>62</sup> άποψη που άντανανκλόυσε και την πρό του Διαφωτισμού δυτική πανεπιστημιακή παράδοση.<sup>63</sup> Η ψαλτική, λοιπόν, ως σημαντικό μέρος της έκκλησιαστικής πρακτικής πιθανόν νά φάνταζε στο μυαλό του συντηρητικών φρονημάτων Guilford ως μια λογική έπιλογή ένδυνάμωσης της κατεύθυνσης αυτής σε συλλογικότερο επίπεδο.<sup>64</sup> Από την άλλη, ή συναρίθμηση της μουσικής στο πλαίσιο τών μαθημάτων μιας φιλοσοφικής σχολής, πέρα από τις σύγχρονές μας αναλογίες, ίσως άποκαλύπτει έναν ύποφώσκοντα νεοκλασικισμό, ό όποιος θά μπορούσε νά συνδεθει με μια άπόπειρα αναβίωσης της άρχαιοελληνικής τετρακτύος, με τόν κατά Guilford «νεοελληνικό μουσικό μανδύα» νά άντικαθιστά την μουσική τών Άρχαίων.

56 Τυπάλδος-Λασκαράτος, *Ίστορία της Ίονίας Άκαδημίας*, ό.π., σ. 47.

57 ΓΑΚ-ANK, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 302, 3342 (21-10-1825), Έπιστολή Guilford από τόν Τάραντα προς τή Γερουσία.

58 Άναδημοσίευση του προγράμματος στο Νίκος Κ. Κουρκουμέλης, *Η έκπαίδευση στην Κέρκυρα κατά τή διάρκεια της Βρετανικής Προστασίας (1816-1864)*, Άθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν τών Έλληνικών Γραμμάτων, 2002, σ. 196-200. Ό Κωνσταντίνος Τυπάλδος και ή θέση του στην Ίονία Άκαδημία άποτέλεσε άντικείμενο της έπαφής του Guilford με τόν Ρώσο πρίγκιπα Galitzine σχεδόν έναν χρόνο πριν, βλ. ΓΑΚ-ANK, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 302, 1955 (28-10-1824), Guilford προς Γραμματέα Ίονίου Γερουσίας Δόρδο Ponsonby, βλ. και ΓΑΚ-ANK, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 136, Processi Verballi, 23-5-1825, 77. Λεπτομερής περιγραφή της κατάρτισης του Κωνσταντίνου Τυπάλδου και της πορείας του μέχρι τό 1826 στο π. Γ.Δ. Μεταλληνός, «Οί σπουδές του Κωνσταντίνου Τυπάλδου-Ίακωβάτου (1795-1867)», *Έπιστημονική Έπετηρίδα της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Άθηνών*, Άθήνα, 2001, σ. 371-442. Βλ. και ΓΑΚ-ANK, *Μητροπολίτες*, 64, ύποφ. 13.

59 ΓΑΚ-ANK, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 302, 3384, πρόγραμμα μαθημάτων.

60 Η κύρια μαρτυρία προέρχεται από τόν Γεώργιο Τυπάλδο (Τυπάλδος-Λασκαράτος, *Ίστορία της Ίονίας Άκαδημίας*, ό.π., κυρίως σ. 47, 55, 56), ό όποιος, όμως δέν ήταν αυτόπτης μάρτυρας τών γεγονότων και για τόν λόγο αυτό όί όποιες έπιφυλάξεις είναι δικαιολογημένες.

61 Για τό θέμα αυτό, βλ. Μεταλληνός, «Ό κόμης Φρειδ-Δημήτριος Γκίλφορντ [...], ό.π., ιδιαίτ. σ. 47.

62 «Έπιστολαι του περικλεοϋς και όντως φιλέλληνος Κυρίου Φρειδερίκου Νορθίου, Τανϋν Λώρδου Γκυλφορδίου», *Έρμης ό Λόγιος*, Θ', φ. 5 (1-3-1819), σ. 179-180. Πρόκειται για έπιστολή του λόρδου προς τά μέλη της Φιλομούσου Έταιρείας Άθηνών με την εύκαιρία της έκλογής του ως προέδρου του ιδρύματος.

63 Έκτενης σχολιασμός στο Άγγελομάτη-Γσουγκαράκη, *Η Ίονία Άκαδημία [...]*, ό.π., σ. 224 κ.έξ.

64 Σχετική και ή άνησυχία του Guilford τόν Ίούνιο του 1825 για την πιθανή κατάργηση της έδρας της μουσικής, ένδεχόμενο που πίστευε, ότι μπορούσε νά άποβεί βλαβερό για τό ήθικό κληρικών και λαϊκών, βλ. ΓΑΚ-ANK, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 302, 2886 (17-6-1825), Guilford προς Γραμματέα Γερουσίας Sidney Osborne, 7r.

Ὁ νεοκλασικισμὸς τοῦ Guilford σὲ σχέσηη καὶ μὲ τὴ μουσικὴ φαίνεται, ἄλλωστε, νὰ ἦταν ἤδη ἐκπεφρασμένος. Ὁ Βρετανὸς Πρύτανης τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου ἀποκάλυπτε τὸ 1824 τὴν πεποιθήσῃ του ὅτι ὁ Ἀριστείδης, ὄντας ἕνας ἐξοχος Ἑλληνας μελετητῆς, θὰ καταπιανόταν «ἐπιτυχῶς μὲ τὴν ἀνακάλυψη τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων καὶ τὴν προσαρμογὴ τῆς στῆ μοντέρνα [χρυσανθινὴ] μέθοδο».<sup>65</sup> Ἐπίσης, τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1827 ὁ Guilford, τὴν ὥρα ποὺ σκεπτόταν σοβαρὰ νὰ μεταφέρει τὴν Ἀκαδημία στὴν Ἀθήνα σὲ περίπτωση ποὺ ἡ ἑπτανησιακὴ κυβέρνησις δὲν τὴν βοήθοῦσε οἰκονομικά, ἐξέφραζε τὴν ἀπόφασή του νὰ στηρίζῃ τὸν Ἀριστείδη «μέχρι νὰ βρεθῆ ἡ εὐκαιρία νὰ μεταβῆ στὴν Ἑλλάδα, μιᾶς καί, ἀφοῦ εἶναι καλὸς ἐρευνητῆς καὶ μουσικός, εἶναι πιθανότερο αὐτὸς ἀπὸ ὁποιοδήποτε ἄλλο νὰ συγκεντρώσει ὅ,τι μπορεῖ νὰ συλλεχθῆ σχετικὸ μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ, ἡ ὁποία, τελοσπάντων, ἦταν μᾶλλον πολὺ κατώτερη ἀπὸ τὴν σύγχρονή της ἰταλική».<sup>66</sup> Ἄλλωστε, μερικὲς ἐβδομάδες ἐνωρίτερα δὲν εἶχε κρύψει ἀπὸ τὴν Γερουσία τὴν πεποίθησή του ὅτι ἡ ἔρευνα τῆς μουσικῆς τῶν Ἀρχαίων θὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον ζήτημα σὲ ἕνα ἑλληνικὸ πανεπιστήμιο, ἂν οἱ συνθήκες τὸ ἐπέτρεπαν.<sup>67</sup>

Ὁ Guilford, λοιπόν, ἀποκαλύπτει καὶ ἄλλη μιὰ ἐλπίδα ποὺ εἶχε ἐναποθέσει στὸν Ἀριστείδη πέρα ἀπὸ τὸ καθαρὰ ἐκπαιδευτικὸ ἔργο του, ἐνῶ βρισκόταν καὶ σὲ παραλληλία μὲ τὶς (ὑπεραισιόδοξες, ὅπως ἀποδείχθηκε ἐκ τῶν ὑστέρων) ἀπόψεις ὅσων ὑποστήριζαν ὅτι ἡ μεταρρύθμιση τοῦ Χρυσάνθου ἦταν ἡ πρόδρομη φάση τῆς οὐσιαστικῆς ἔρευνας τῆς «μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων» σὲ ἱστορικὸ καὶ θεωρητικὸ ἐπίπεδο. Ἐπίσης ἀξίζει νὰ σημειωθῆ ὅτι ἡ ιδιότητα τοῦ Ἀριστείδη ὡς γνώστη τῆς «εὐρωπαϊκῆς» μουσικῆς καὶ τῆς ὀρθόδοξης ψαλτικῆς, οἱ ἐπιδόσεις του στὴν ἀρχαιοελληνικὴ γραμματεία καὶ ἡ πιθανὴ γλωσσολογία του ταιριάζουν μὲ τὶς ποιότητες ποὺ

ἔθετε καὶ ὁ Κοραῆς στὰ 1815 ὡς χαρακτηριστικὰ τοῦ «ιδανικοῦ ἐρευνητῆ» τῆς «μουσικῆς ἡμῶν».<sup>68</sup> Ὡστόσο, πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι (ὅπως θὰ συνέβαινε καὶ σὲ ἐπόμενες περιόδους) ἡ φενάκη τῆς ὑποτιθέμενης ἐπιβίωσης τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς μέσα στῆ νεοβυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ ψαλτικὴ ἐνδεχομένως νὰ συνέδεε, ὡς ἕναν βαθμὸ, τὶς ἐρευνητικὲς προοπτικὲς τοῦ Ἀριστείδη μὲ τὶς παιδαγωγικὲς δράσεις του.

Πάντως ἡ δυσπιστία, ποὺ φαίνεται ὅτι συνέχισε νὰ ὑπάρχει ἀπέναντι στὸ μάθημα τῆς μουσικῆς, πρέπει νὰ ὀδήγησε τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1825 τὸν Guilford στὴν παρακάτω εἰδικὴ παρέμβαση πρὸς ὄφελος τοῦ Ἀριστείδη: Ἄναφερόμενος στὴν μὴ ἀπουσία δραστηριότητος τῶν διδασκόντων τῆς Ἀκαδημίας, «πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ὁποίους παραδίδουν μαθήματα ἕξι φορές τὴν ἐβδομάδα καὶ κανεὶς λιγότερο ἀπὸ πέντε», σπεύδει νὰ προσθέσει ἐμφατικὰ ὅτι εἰδικὰ «ὁ καθηγητῆς Ἀριστείδης, πέρα ἀπὸ τὰ τρία μαθήματά του τῆς μουσικῆς ὀρίστηκε νὰ παραδίδει καὶ τρία ἀνω στὸν Δημοσθένη καὶ νὰ ἐπιβλέπει τὴν σύνθεσι τῶν θεμάτων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς, τὴν ὁποία πραγματοποιοῦσε τὸ προηγούμενο ἔτος ὁ καθηγητῆς [Γεώργιος] Ἰωαννίδης».<sup>69</sup>

Δὲν εἶναι σαφὲς ἂν ἡ δραστηριοποίησις τῆς φιλολογικῆς ιδιότητος τοῦ Ἰωαννίτη διακόνου ὀφειλόταν στὴ διαφαινόμενη ἐντατικοποίησις τῶν δραστηριοτήτων ὅλων τῶν διδασκόντων τῆς Ἀκαδημίας ἐν ὄψει καὶ τῆς ἀνάπτυξης τοῦ προγράμματος σπουδῶν ἢ ἂν ἐπρόκειτο γιὰ ἀντίβαρο τοῦ Guilford στοὺς ἐπικριτὲς τῆς ὑπαρξῆς τῆς ἔδρας τῆς μουσικῆς στὸ ἴδρυμα. Ὡστόσο, πρέπει νὰ σημειωθῆ ὅτι ὁ Βρετανὸς εὐπατρίδης ἔκανε ὀνομαστικὴ ἀναφορὰ μόνον στὸν Ἀριστείδη. Ἄλλωστε, δὲν ἦταν οὔτε ἡ πρώτη οὔτε ἡ τελευταία

65 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 1955 (28-10-1824), Guilford πρὸς Γραμματέα Ἰονίου Γερουσίας Λόρδο Ponsonby, 4r.

66 Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π., σ. 67. Ὁ σχολιασμὸς τῶν ὁποίων παρατηρήσεων μποροῦν νὰ προκύψουν σχετικὰ μὲ τὴ γνώμη αὐτῆ τοῦ Βρετανοῦ Λόρδου γιὰ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ μουσικὴ ξεπερνᾷ τὶς προθέσεις τοῦ παρόντος κειμένου.

67 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 303, 6303 (13-2-1827).

68 Συνθετικὴ παρουσίασις τῶν κοραϊκῶν ἀπόψεων περὶ μουσικῆς στὸ Ἐμμανουὴλ Φραγκίσκος, «Παραεμβάσεις τοῦ Κοραῆ στὰ μουσικὰ πράγματα καὶ τὴ μουσικὴ ἀγωγή τῶν Ἑλλήνων», Ὁ Ἐραριστῆς, 26 (2007), σ. 175-210. Γιὰ τὶς σχέσεις Guilford-Κοραῆ, παρὰ τὶς διαφορετικὲς πολιτικὲς προσεγγίσεις τους, βλ. Ἐλένη Ἀγγελομάτη-Τσουγκαράκη, «Κοραῆς καὶ Guilford», Ὁ Ἐραριστῆς, 20 (1995), σ. 58-65.

69 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 3577 (19-12-1825). Ἐνδεικτικῆς τῆς μετέπειτα σύγχυσης εἶναι ἡ ἀναφορὰ στὸν Ἀριστείδη ὡς διαδόχου τὸ 1825 τοῦ Νικολάου Πίκολου στὴ διδασκαλία τῆς φιλοσοφίας, παράλληλα μὲ τὰ μαθήματα ρητορικῆς, ἀλλὰ καὶ ἡ παντελής ἀπουσία ἐπισήμανσης τῶν παραδόσεων ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, βλ. Εὐαγγελίδης, ὁ.π., σ. 210.

φορά που ο Πρύτανης τῆς Ἀκαδημίας θὰ προσέ-  
τρεχε σὲ ἐνίσχυση τόσο τῆς παρουσίας τῆς μου-  
σικῆς στὸ πρόγραμμα τοῦ πανεπιστημίου ὅσο  
καὶ τοῦ προστατευομένου του. Σὲ κάθε περίπτω-  
ση, ἡ διττὴ αὐτὴ διδακτικὴ δραστηριοποίηση τοῦ  
Ἰωάννη Ἀριστείδη παγιώθηκε καὶ ἔτσι ἀπὸ τὸ  
1825 μέχρι τὸν θάνατό του δίδασκε στὴν Ἀκαδη-  
μία «ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ» καὶ «ρητορικὴ»,  
ἐνῶ ὡς καθηγητὴς αὐτῶν τῶν δύο ἀναφέρεται  
καὶ στὴ σύντομη νεκρολογία του.<sup>70</sup> Ταυτόχρονα  
φέρεται νὰ συνέχιζε τὴ διδασκαλία «μουσικῆς»  
στὸ Ἐφηβεῖο.<sup>71</sup>

Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ ἐπιση-  
μανθεῖ ὅτι ἓνα ἀπὸ τὰ desiderata τῆς μελλοντικῆς  
ἔρευνας εἶναι καὶ οἱ πιθανὲς σχέσεις τοῦ Ἰωάννη  
Ἀριστείδη μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Τυπάλδο. Ὁ τε-  
λευταῖος, πέρα ἀπὸ τὶς θεολογικὲς σπουδὲς του  
ἐνδιαφέρθηκε καὶ γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσι-  
κὴ. Δάσκαλός του στὴν Κεφαλονιά τουλάχιστον  
μεταξὺ 1817 καὶ 1819 ἦταν ὁ διάκονος Σπυρίδων  
Δαφαράνας, ἓνας ἀπὸ τοὺς εἰσηγητὲς τῆς Νέας  
Μεθόδου στὸν χῶρο τῶν Ἰονίων.<sup>72</sup> Ὁ Τυπάλδος  
ὑπῆρξε λαμπαδάριος στὴν Κεφαλονιά, καθὼς καὶ  
ἐπὶ πενταετία διάκονος καὶ ψάλτης τῆς ἐκκλησίας  
τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων στὴ Βενετία.  
Δὲν παρέλειπε, μάλιστα, νὰ ἐπισημάνει τὴν προτί-  
μηση τοῦ ἑλληνικοῦ ποιμνίου τῆς Βενετίας στὸ  
«ῦφος τῶν Ζακυνθίων» καὶ ὄχι στὸ κωνσταντι-  
νουπολίτικο πού πρέσβευε ὁ ἴδιος, ὁ ὁποῖος, ὅμως,  
ὅπως καὶ ὁ Ἀριστείδης, φαίνεται ὅτι ἦταν γνώ-  
στης καὶ τῶν δύο τεχνοτροπιῶν. Ἐνδιαφέρουσα  
καὶ ἡ ἀποψη τοῦ Τυπάλδου μὲ ἀφορμὴ τὶς ψαλ-  
τικὲς προτιμήσεις τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τῆς  
Βενετίας, ὅτι «κατὰ τοῦτο ἔχουσιν δίκαιον, ἐπειδὴ,  
λέγουσι, τί ἄλλο εἶναι τὸ ῦφος τῶν ἡμετέρων, εἰμὴ  
τουρκικόν;».<sup>73</sup> Ποιὰ θέση, λοιπόν, μπορεῖ νὰ ἔλαβε  
ὁ Τυπάλδος στὸ ζήτημα τῆς χρησιμότητος ἢ μὴ  
τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ Πανεπιστήμιο  
καὶ εἰδικὰ στὴ Θεολογικὴ Σχολὴ γιὰ τὴν ὁποία  
ἦταν ὑπεύθυνος; Ποιὰ ἡ γνώμη του γιὰ τὶς δι-  
δαχὲς τοῦ Ἀριστείδη; Ἡ παράλληλη δράση τῶν

δύο ἀνδρῶν γιὰ δύο καὶ πλέον χρόνια στὴν Ἀκα-  
δημία, μιὰ περίοδο ιδιαίτερης σημασίας γιὰ τὸ μά-  
θημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐκεῖ (ὅπως  
θὰ φανεῖ ἀμέσως παρακάτω) ἀνοίγει, ἐνδεχομέ-  
νως, ἓνα καινούριο πεδίο ἔρευνας.

\* \* \*

Παρὰ ταῦτα, ἡ μεγαλύτερη ἀντίθεση στὴ διδα-  
σκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς δὲν προῆλθε  
οὔτε ἀπὸ τοὺς, δικαιολογημένα ὡς ἓναν βαθμὸ,  
ἀκαδημαϊκοὺς ἢ μὴ σκεπτικιστὲς, οὔτε ἀπὸ τὴ  
στάση τῶν σπουδαστῶν τοῦ Πανεπιστημίου, ἀλλὰ  
ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ μητροπολίτη Κερκύρας, Μα-  
κάρου Δαμασκηνοῦ. Πράγματι, στίς 28-5-1826  
κατὰ τὴ διάρκεια προσωπικῆς συζήτησης τοῦ  
Guilford μὲ τὸν μητροπολίτη μὲ ἀντικείμενο τὴν  
ἐκπαίδευση τῶν ἱερέων τοῦ νησιοῦ, ὁ ἀνώτατος  
αὐτὸς ἱερωμένος ἐξέφρασε τὴν ἀποψη ὅτι ἔπρεπε  
νὰ σταματήσῃ ἡ διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς στοὺς  
Κερκυραίους «ἀναγνώστες» ποὺ εἶχαν σκοπὸ νὰ  
ἀκολουθήσουν τὸν δρόμο τῆς ἱεροσύνης. Τὴν ἐπο-  
μένη ὁ Guilford ζήτησε ἀπὸ τὸν μητροπολίτη νὰ  
καταθέσῃ γραπτὰ τὶς ἀπόψεις του γιὰ νὰ μπορέ-  
σῃ νὰ πληροφορήσῃ ἀναλόγως τὰ κυβερνητικὰ  
κλιμάκια τοῦ Ἰονίου Κράτους. Ἡ ἀπάντηση τοῦ  
μητροπολίτη μὲ ἡμερομηνία 16/31-5-1826 εἶναι  
ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα, τόσο σὲ σχέση μὲ τὰ  
τότε δεδομένα ὅσο καὶ μὲ τὰ σημερινά.<sup>74</sup> Ὁ μη-  
τροπολίτης, συμφωνώντας ἀρχικὰ μὲ τὸν Guil-  
ford ὅτι ἡ μόρφωση τῶν ὑποψήφιων ἱερέων ἦταν  
πράγματι ἐλλιπής, πίστευε ὅτι αὐτοὶ ἔχουν ἀνά-  
γκη «πολυειδῶν μαθημάτων οὐσιωδῶς χρησίμων  
εἰς τὸν ὄν ὑπόσχονται νὰ ἀναδυοῦν χαρακτήρα»  
καὶ μὲ τὸ δεδομένο αὐτὸ περιγράφει ὡς «πάντη  
ἄχρηστον τὴν σπουδὴν τῆς μουσικῆς εἰς τὴν πα-  
ροῦσαν αὐτῶν κατάστασιν». Πιὸ συγκεκριμένα,  
μάλιστα, ἀναφέρει ὅτι ἀφενὸς μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ οἱ  
μελλοντικοὶ ἱερωμένοι χάνουν χρόνο ἀπὸ τὴ μελέ-  
τη ἄλλων μαθημάτων καὶ ἀφετέρου ἡ μουσικὴ  
σπουδὴ «μὲ τὰ θέλγητρα ὅπου δίδει» τοὺς ἀποσπᾶ  
«ἀπὸ τὰς μελέτας ἐκείνας ὅπου ἀπαιτοῦν ὄλην  
τὴν προσήλωσιν τῆς σκέψεως καὶ τοῦ νοός». Ὁ  
μητροπολίτης καταλήγει λέγοντας ὅτι δὲν θὰ εἶχε  
καμία ἀντίρρηση γιὰ τὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς

70 Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie, 534 (10/22-3-1828), σ. 1. Περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βασιζόμενα στὰ εὐρισκόμενα προγράμματα τῆς Ἀκαδημίας σὲ ὑπὸ δημοσίευση κείμενο τοῦ γράφοντος.

71 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 4309.

72 Γιὰ τὶς μουσικὲς σπουδὲς τοῦ Τυπάλδου καὶ τὶς ἀπόψεις τοῦ περὶ μουσικῆς σημαντικὲς πληροφορίες προσφέρονται στὸ Μεταλληνός, «Οἱ σπουδὲς τοῦ Κωνσταντίνου Τυπάλδου [...], ὁ.π., ἰδιαίτ. σ. 374-376, 384, 387-389.

73 Μεταλληνός, ὁ.π., σ. 388.

74 Τὸ αἴτημα τοῦ Guilford καὶ ἡ ἀπάντησή τοῦ Μακάρου ἀποκεῖνται στὰ ΓΑΚ-ΑΝΚ καὶ δημοσιεύονται στὸ Δημήτριος Καπάδοχος, «Ὁ Γυῖλφορντ καὶ ἡ πρώτη ἱερατικὴ σχολὴ στὰ Ἐπτάνησα», Παρνασσός, 21 (1979), σ. 592-627, στίς σ. 604-605.

ἀν ὑπῆρχε χρόνος ικανός, ἀλλὰ οἱ προτεραιότερες ὁδηγοῦσαν ἀναγκαστικά σὲ ἄλλες ἀποφάσεις.

Οἱ ἀπόψεις τοῦ μητροπολίτη βρίσκονται ὡς κάποιον βαθμὸν σὲ ἀντιστοιχία μὲ παρόμοιες σκέψεις τῶν Ἑπτανησίων ἀστῶν γιὰ τὴ θέση γενικά τοῦ μαθήματος τῆς μουσικῆς στὴν ἐκπαίδευση.<sup>75</sup> Ἡ ὑποβάθμιση τῆς σημασίας τῆς ψαλτικῆς ὡς σημαντικῆς γνώσης γιὰ ἓναν ἱερέα θὰ μπορούσε νὰ βρεῖ ἐνδεχομένως ἐπαρκῆ αἰτιολόγηση στὶς σημαντικὲς ἐλλείψεις τῆς πνευματικῆς καλλιέργειας τοῦ ἑπτανησιακοῦ (καὶ ὄχι μόνο) κλήρου. Ἐνα ἐπιπλέον ὑπαρκτὸ ζήτημα ἦταν καὶ ἡ μεγάλη ἡλικιακὴ διαφορά μεταξὺ τῶν παραπάνω τροφίμων, οἱ ὅποιοι ἦταν μεταξὺ 17 καὶ 30 ἐτῶν.<sup>76</sup> Ὡστόσο, ἡ ἀναφορά τοῦ Μακάριου στὰ «θέλγητρα ὅπου δίδει» ἡ μουσικὴ δρᾶ παραπληρωματικά μὲ τὴν κατακλείδα τῆς ἐπιστολῆς του: «Ἡ ἐκκλησία μου ἔκαμε πάντοτε διάκρισιν μεταξὺ ἱερέως καὶ ψάλτου καὶ ἐνόμισεν ὅτι ἡ μουσικὴ δὲν εἶναι ἀναγκαία σπουδὴ τοῦ ἱερέως, μάλιστα τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς περὶ οὗ ὁ λόγος, ὅπου εἶναι πάτη διάφορον καὶ ἀλλοῖον, ἀφ' ὅτι ἄνθρωπος μεταχειρίζεται καὶ γνωρίζη».

Ἡ συγκεκριμένη φράση ἐρμηνεύτηκε ὡς ἐνδειξὴ ὅτι ὁ Guilford πρότεινε νὰ διδάσκονται οἱ μελλοντικοὶ ἱερεῖς «τὴν κλασσικὴ μουσικὴ, ποὺ ἦταν γνωστὴ τότε στὴν Κέρκυρα καὶ ἀπὸ τὸ θεατρὸ της».<sup>77</sup> Παρὰ ταῦτα, ὁ Βρετανὸς ἀριστοκράτης στέλλοντας τὴν 1-6-1826 στὴ Γερουσία τὸ αἴτημα τοῦ Μακάριου, στὸ διαβιβαστικὸ σημείωμα ἀφενὸς κάνει ρητὰ λόγο γιὰ διδασκαλία ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ ἀφετέρου δρᾶττεται τῆς εὐκαιρίας νὰ ἐκθέσει τίς ἀπόψεις του γιὰ τὴ φύση καὶ τὸν σκοπὸ τοῦ μαθήματος.<sup>78</sup> Πράγματι, ὁ Guilford προωθοῦσε μεταφρασμένη στὰ ἰταλικά ἐπιστολὴ «τῆς Αὐτοῦ Ἐξοχότητος τοῦ

Μητροπολίτη Κερκύρας, μὲ τὴν ὁποία διατάζει οἱ Κερκυραῖοι κληρικοὶ νὰ σταματήσουν νὰ παρακολουθοῦν τὰ μαθήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ζητῶ τὴν ἄδεια νὰ παρατηρήσω, ὅτι ποτὲ δὲν σκέφτηκα νὰ τοὺς ἐκπαιδεύσω ὡς τραγουδιστές, ἀλλὰ μόνο νὰ τοὺς δώσω τέτοια γνώση τῆς μουσικῆς, ὥστε νὰ τοὺς καταστήσω ἱκανοὺς νὰ ρυθμίζουν κατὰ τὸ πρέπον τὴν λειτουργία τῶν ναῶν τους, στοὺς ὁποίους ἡ ψαλμωδία ἔχει σημαντικὸ ρόλο».<sup>79</sup> Στὴ συνέχεια, καὶ ἀφοῦ ἐκφράζει τὴ λύπη του γιὰ τὴ μεταστροφή τοῦ μητροπολίτη, παρότι τὸ μάθημα τῆς μουσικῆς συμπεριλήφθηκε στὸ πρόγραμμα σπουδῶν τῶν ἱερέων μὲ τὴν ἐγκρισή του, προσθέτει, ὅτι ἡ διδασκαλία ἀφορᾶ μουσικὴ «ἀποκλειστικά φωνητικὴ καὶ δὲν διαφέρει σὲ κανένα βασικὸ σημεῖο (ὅπως μὲ διαβεβαίωσαν) ἀπὸ ἐκείνη τῆς Κωνσταντινούπολης».

Σύμφωνα μὲ τὰ προαναφερθέντα, καὶ παρὰ τὴν γιὰ ἀκόμη μιὰ φορὰ διαφαινόμενη ἀδυναμία τοῦ Guilford νὰ ἐλέγξει ἄμεσα ἀπὸ ἐπιστημονικῆς πλευρᾶς τὰ ἀφορῶντα τὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς στὴν Ἀκαδημία, καθίσταται σαφές ὅτι οἱ ἀντιρρήσεις τοῦ Μακάριου σχετίζονταν μὲ τὸ εἶδος τῆς ψαλτικῆς ποὺ διδασκόταν καὶ ἦταν τόσο σημαντικὲς, ὥστε νὰ τὸν ὁδηγήσουν στὴν ἀνάκληση τῆς ὑποστήριξής του. Φαίνεται, ὅμως, νὰ συνδέονται καὶ μὲ τὸν τρόπο διδασκαλίας τοῦ Ἀριστείδη, ὅπως ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ἓναν σχεδὸν χρόνον ἀργότερα ὁ Guilford. Σὲ προσωπικὴ ἐπιστολὴ του μὲ ἡμερομηνία 8-4-1827 πρὸς τὸν ἐξάδελφό του καὶ Ὑπουργὸ Ἀποικιῶν, λόρδο Bathurst,<sup>80</sup> ὁ Guilford, ἐκφράζοντας τὰ παράπονά του, γιατί ἡ ἑπτανησιακὴ κυβέρνησις χαρακτηρίσεν τὸν Ἀριστείδη «καθηγητὴ πολυτελείας», ἀναφέρει ὅτι αὐτὸς ἔβαλε στὴν κωνσταντινουπολίτικη «ρηνοφωνία»

75 Μιὰ ἀρχικὴ προσέγγιση στὸ Κώστας Καρδάμης, «Ἡ μουσικὴ στὴν ἐκπαίδευση τῶν Ἑπτανήσων τῆς Βρετανικῆς Προστασίας», ἀνακοίνωση στὴν ἐπιστημονικὴ ἡμερίδα Ἡ μουσικὴ στὸ ἐλληνικὸ σχολεῖο ἀπὸ τὸ χθὲς στὸ αὔριο, Ἀθήνα, Ἀνωτάτη Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, 9-6-2007, ὑπὸ δημοσίευση.

76 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 4277 (2-6-1826), Guilford πρὸς Γερουσία.

77 Καπάδοχος, «Ὁ Γυῖλφορντ καὶ ἡ πρώτη ἱερατικὴ σχολὴ στὰ Ἑπτάνησα», ὁ.π., σ. 605.

78 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 4272 (1-6-1826), Guilford πρὸς Crawford, Γραμματεὰ Ἰονίου Γερουσίας. Ἡ ἐπιστολὴ ἔφτασε στὴ Γερουσία στὶς 3-6-1826 καὶ ἡ γλαφυρὴ γλώσσα τῆς περίληψης τοῦ ἐγγράφου εἶναι χαρακτηριστικὴ: «Ὁ Πρύτανης πλη-

ροφορεῖ ὅτι ἐπειδὴ δὲν ἀρέσει στὸν ἀρχιεπίσκοπο τὸ εἶδος τῆς μουσικῆς ποὺ διδάσκεται στὸ Πανεπιστήμιο, ζητᾶ νὰ ἀπαλλαχθοῦν οἱ Κερκυραῖοι κληρικοὶ ἀπὸ τὴ σπουδὴ αὐτῆ».

79 Σὲ παραλληλία καὶ τὰ ὅσα ἀναφέρει ὁ Guilford τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1827 στὸν λόρδο Bathurst (βλ. Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π., σ. 67), στὸν ὁποῖο ἐξομολογεῖται ὅτι ἡ ἀπόφασή του νὰ στηρίξει ἀκόμη καὶ μὲ προσωπικὸ οἰκονομικὸ κόστος τὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς προέρχεται «μᾶλλον ἀπὸ τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν ἐπιστήμη, παρὰ ἀπὸ κάποια προσωπικὴ εὐχαρίστηση, μιᾶς καὶ οἱ μελωδικὲς ἀσκήσεις εἴκοσι χονδρῶν παπᾶδων στὸ διπλανὸ ἀπὸ ἐμένα δωμάτιο καθημερινὰ ἐπὶ δύο ὥρες σὲ καμία περίπτωσι δὲν εἶναι κάτι εὐχάριστο».

80 Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π.

(«nose music») συνοδεία και «καθώς ο μητροπολίτης μας εδώ, του όποιου [ο Άριστείδης] δέν έχει την εϋνοια, την απέριψε ως έτερόδοξη, έβαλε συνοδεία στην κρητική ήμι-ιταλική μουσική, ή όποια χρησιμοποιείται εδώ».

Η κατηγορηματική μητροπολιτική άρνηση, λοιπόν, ένδεχομένων να σχετίζεται και με την εκπαιδευτική μέθοδο του Άριστείδη, ο όποιος χρησιμοποιούσε οργανική συνοδεία στη διδασκαλία του ή με την άδυναμία του Μακάριου λόγω ήλικίας να αποδεχτεί τὰ της χρυσανθινής μεταρρύθμισης. Επίσης, δέν πρέπει να θεωρείται άπίθανο ο Άριστείδης να πρότεινε άλλες υπό τή μορφή «ρυθμίσεων» στο κωνσταντινουπολίτικο ιδίωμα ή, κυρίως, στο «κρητικό μέλος» των Έπτανήσων, οι όποιες να ξένισαν τον άνωτατο κληρικό.<sup>81</sup> Επιπλέον, δέν πρέπει να υποτιμηθεί και ή άμηχανία του όρθόδοξου ιερατείου έναντι στις γενικότερες εξελίξεις που έφερνε στον έλλαδικό χώρο ή εξελισσόμενη ελληνική επανάσταση, άμηχανία που από εκπαιδευτικής πλευράς σηματοδεύτηκε από μιá συντηρητική στροφή, την απομάκρυνση από τον Διαφωτισμό και την σκλήρυνση της στάσης της εκκλησιαστικής ήγερσίας απέναντι στα νεωτερικά κινήματα. Τέλος, δέν πρέπει να θεωρείται άπίθανο ή μεταστροφή του Κερκυραίου μητροπολίτη να όφείλεται και στην πρόθεση του Άριστείδη να έγκαταλείψει τους ιερατικούς κύκλους και να ακολουθήσει (άν δέν ακολουθούσε ήδη) τή ζωή λαϊκού, και ή «άνορθόδοξη» διδασκαλία της ψαλτικής να ήταν άπλως μιá πρόφαση, όπως αφήνει να έννοηθεί ο Guilford στην παραπάνω έπιστολή του. Σε κάθε περίπτωση, όμως, ή θέση του Μακάριου άποτελοϋσε άνασταλτικό παράγοντα για τή συστηματοποίηση της διδασκαλίας της εκκλησιαστικής μουσικής και εϋνοούσε τή διαιώνιση της όμηρίας της όρθόδοξης ψαλτικής στις όποιες πρακτικές και με μεγάλη δόση ύποκειμενικότητας γνώσεις «κάθε άναιδούς ψάλτου».

Όποιες και άν ήταν οι αίτιες που όδήγησαν σε αυτή τήν άλλαγή στάσης εκ μέρους του μητροπολίτη, γεγονός παραμένει ότι ο Guilford προώθησε άμεσα τις θέσεις του Μακάριου στη Γερουσία ζη-

τώντας τήν γνωμοδότησή της. Πράγματι, στις 5-6-1826 ή Γερουσία συζήτησε έπίσημα τὰ της έπιστολής του αρχιεπισκόπου, με τήν όποία «άποδοκιμάζει τή σπουδή της μουσικής από τον κλήρο του πανεπιστημίου και διατάζει τους ιερωμένους σπουδαστές με καταγωγή από τήν Κέρκυρα να σταματήσουν τή συμμετοχή τους στα μαθήματα της μουσικής». Η άπάντηση της Γερουσίας, άνεξαρτήτως των λόγων που όδήγησαν σε αυτή, άποτελεί άκόμη και (άν όχι, ιδιαίτέρως) σήμερα έξαιρετικό δείγμα πολιτικής παρησίας: «Η Γερουσία θεωρεί, ότι ο κανονισμός των σπουδών άπόκειται στον Πρύτανη [δηλ. στον Guilford], όπως έγκρίθηκε και έπιδοκιμάστηκε από τήν Κυβέρνηση [και] κανένα άλλο άτομο δέν μπορεί να παρέμβει προς τήν κατεύθυνση αυτή».<sup>82</sup> Με παρόμοια άυστηρότητα, αλλά με πιό εϋσχημο τρόπο είναι διατυπωμένη ή έπιστολή που έστειλε δύο μέρες άργότερα στον Guilford εκ μέρους της Γερουσίας ο Γραμματέας της John Crawford, με τήν όποία έπισημαίνεται με ξεχωριστό τρόπο ή έμπιστοσύνη της Κυβέρνησης στις έπιλογές του Βρετανού επικεφαλής της Ίονίου Άκαδημίας.<sup>83</sup>

Η τελική έκβαση αυτής της πρώιμης στην ιστορία του νεώτερου έλληνισμού ιερατικής παρέμβασης στα διδασκτικά ζητήματα ένός τριτοβάθμιου εκπαιδευτικού ιδρύματος φαίνεται να καταγράφεται τον Φεβρουάριο του 1827 στην ιδιαίτερη μνεία του μαθήματος της μουσικής στο όργανόγραμμα της Άκαδημίας. Άνάμεσα σε όσα αναφέρονται για τó δεύτερο έτος σπουδών ξεχωρίζει ή παρακάτω έκτεταμένη σημείωση: «Μουσική: τó συγκεκριμένο μάθημα είναι άνοιχτό σε όλους [τους σπουδαστές], αλλά στους κληρικούς ύποχρεωτικό μόνο μέχρι ένός σημείου».<sup>84</sup> Η σύντομη αυτή άναφορά ίσως άποτελεί ένδειξη ένός συμβιβασμού μεταξύ της άκραίας άρνησης του Μακάριου και των άπόψεων του Guilford. Επιπλέον, όμως, άποδεικνύει τον εύρύτερο χαρακτήρα της διδασκαλίας της μουσικής, αλλά ταυτόχρονα και τή μη πρωτεύουσα θέση της στις συνολικές μαθησιακές προτεραιότητες του ιδρύματος.<sup>85</sup>

81 Ύπενθυμίζεται, άλλωστε, ότι ή «ρύθμιση» της κερκυραϊκής ψαλτικής τεχνοτροπίας άποτελοϋσε, σύμφωνα με τον Guilford, έξαρχής μιá από τις κύριες προτεραιότητες του Άριστείδη, βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 302, 1955 (28-10-1824).

82 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 136, Senato: Processi Verbali 5-6-1826, σ. 336.

83 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 201, Βιβλίο Άλληλογραφίας 20 Κοινοβούλιο ΙΙΙ, Έξερχόμενα, σ. 318: John Crawford προς Guilford (7-6-1827).

84 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 303, 5318 (21-2-1827).

85 Για τήν άνάλογη θέση της διδασκαλίας της εκκλη-



Ὡστόσο, οἱ ἀντιρρήσεις τοῦ μητροπολίτη δὲν φαίνεται νὰ κάμφθηκαν καὶ τὸ πιθανότερο εἶναι νὰ συνεχίστηκαν μέχρι τὸν θάνατό του, τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1827, ὁ ὁποῖος προηγήθηκε κατὰ ἓνα μῆνα ἐκείνου τοῦ Guilford. Ἡ στάση τοῦ μητροπολίτη, μάλιστα, φαίνεται νὰ ἀποτελέσει ἐπίσης τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1827 τὴν κύρια αἰτία μιᾶς ἀρκετὰ ἐκτεταμένης ἀναφορᾶς τοῦ Guilford στὸ μάθημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ πλαίσιο μιᾶς εὐρύτερης παρουσίας τῶν δραστηριοτήτων τῆς Ἀκαδημίας, ἡ τύχη τῆς ὁποίας τότε βρισκόταν σὲ κρίσιμη φάση σὲ βαθμὸ πού ὁ Βρετανὸς λόρδος σκεφτόταν νὰ μεταφέρει τὸ ἴδρυμα στὴν Ἀθήνα. Ἀπὸ τὰ ὅσα ἀναφέρει ὁ Guilford καθίστανται, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, σαφεῖς ἡ θέση τῆς μουσικῆς στὴ φιλοσοφικὴ σχολή, ἡ πλήρης ἐξίσωση τῆς διδασκαλίας τῆς μουσικῆς μὲ ἐκείνη τῆς ἐκκλησιαστικῆς, οἱ συνεχιζόμενες ἀντιρρήσεις τοῦ μητροπολίτη, ἀλλὰ καὶ ὁ σκεπτικισμὸς γιὰ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ συγκεκριμένου μαθήματος σὲ ἓνα ἀκαδημαϊκὸ πρόγραμμα σπουδῶν:

Ἡ μουσικὴ πού διδάσκεται στὸ Πανεπιστήμιο<sup>86</sup> εἶναι πάντοτε περιορισμένη στὴν ὑπηρεσία τὴν ἐκκλησίας. Καί, καθὼς αὕτη πού διδάσκει ὁ καθηγητὴς Ἀριστείδης δὲν ἀντιτίθεται στὴ σκέψη τοῦ μητροπολίτη Κερκύρας, αὐτὸς ὁ καθηγητὴς ρύθμισε τὴ μουσικὴ πού ἀκούγεται στὶς ἐκκλησίες τῆς τοπικῆς ἀρχιεπισκοπῆς [δηλ. τὸ λεγόμενο «κερκυραϊκὸ μέλος»], καὶ τὴν διδάσκει μαζί μὲ τὴν κωνσταντινουπολίτικη πέντε φορές τὴν ἐβδομάδα. Γνωρίζω καλὰ ὅτι αὕτη ἡ σπουδὴ θεωρεῖται ἀπὸ πολλοὺς ἓνα ἀντικείμενο πολυτελείας, τὸ ὁποῖο δὲν ἀξίζει τὸ ποσὸ τῶν χρημάτων πού κοστίζει στὴν κυβέρνηση. Πρέπει, ὅμως, νὰ παρατηρήσω ὅτι αὕτη ἡ δαπάνη εἶναι μόνο ὁ μισὸς μισθὸς ἑνὸς καθηγητῆ, δηλαδὴ ἐβδομήντα ὀκτὼ λίρες στερλίνες<sup>87</sup> ἑτησίως καὶ ὅτι ὁ σκοπὸς του εἶναι ὁ εὐπρεπισμὸς τῆς ἱεραῆ ψαλμωδίας. Ἡ κυβέρνηση θὰ κρίνει ὀρθά, ἂν ἓνας τέτοιος σκοπὸς

σιαστικῆς μουσικῆς στὶς μαθησιακὲς προτεραιότητες καὶ σὲ ἄλλα ἐκπαιδευτήρια τοῦ ἑλληνισμοῦ, βλ. Γεδεῶν, ὁ.π., σ. 204.

86 Ὅχι, ὅμως, καὶ στὸ Ἐφηβεῖο, ὅπου φαίνεται ὅτι διδάσκονταν στοιχεῖα τῆς κοσμικῆς μουσικῆς μὲ σκοπὸ, προφανῶς, νὰ προετοιμάσουν τοὺς ἀπόφοιτους τῆς προπαρασκευαστικῆς αὐτῆς σχολῆς γιὰ τὴ συστηματικὴ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὸ πλαίσιο τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας.

87 Τὸ ἴδιο παρατηρεῖ ὁ Guilford καὶ στὴν ἐπιστολὴ πρὸς

ἀξίζει ἓνα τέτοιο ποσό. Δὲν εἶμαι τόσο παθιασμένος μὲ τὴν σπουδὴ τῆς μουσικῆς, ὅπως εἶναι οἱ Γερμανοί, οἱ ὁποῖοι ὄχι μόνο θεωροῦν μιὰ ἔδρα τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς ἀπαραίτητη σὲ κάθε πανεπιστήμιο, ἀλλὰ καὶ τὴν ἔχουν ὡς ἀπαραίτητο καὶ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς δημόσιας ἐκπαίδευσης. Δὲν ἀρνοῦμαι ὅμως ὅτι, ἂν οἱ ἀρχὲς στὶς ὁποῖες εἶναι ἀφιερωμένο τὸ Πανεπιστήμιο τὸ ἐπέτρεπαν, ἡ καλλιέργεια τῆς κοσμικῆς μουσικῆς θὰ ἦταν ἓνα ἀντικείμενο μεγάλης σημασίας, καὶ οἱ ἔρευνοι γιὰ τὴ χαμένη μουσικὴ τῶν Ἀρχαίων θὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες σὲ ἓνα ἑλληνικὸ πανεπιστήμιο, ἀλλὰ δὲν μπορῶ νὰ μιλήσω γι' αὐτὸ ὑπὸ τις παρούσες συνθῆκες. Ὁ καθηγητὴς Ἀριστείδης παραδίδει ἐπίσης κάθε ἐβδομάδα τέσσερα μαθήματα ρητορικῆς.<sup>88</sup>

Παρά, λοιπόν, τὶς διαβεβαιώσεις ὅτι τὸ ἀκαδημαϊκὸ ἔτος 1826-1827 ὁ Ἀριστείδης δὲν εἶχε καθόλου μαθητὲς στὴ μουσικὴ καὶ περιορίστηκε στὸ «νὰ πάρει ρητορικὴ ἐφαρμόζοντάς τη στὸν Ὀλυμπιακὸ λόγος, μὲ τὸν ὁποῖον ἐπέρασε καὶ τὸ χρόνος»,<sup>89</sup> ὁ ἴδιος ὁ Guilford τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1827 ἀναφέρεται σὲ ἄλλο ἔγγραφο ὀνομαστικὰ σὲ σπουδαστὲς τῆς Ἀκαδημίας, καὶ μάλιστα Κερκυραίους

τὸν Bathurst (8-4-1827), ἀπὸ τὴν ὁποία προκύπτει ὅτι ὁ Ἀριστείδης πληρωνόταν ἤδη τότε προσωπικὰ ἀπὸ τὸν λόρδο Guilford καὶ ὄχι ἀπὸ τὸν προϋπολογισμὸ τοῦ Πανεπιστημίου (βλ. Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π., σ. 67), γεγονός πού ἀποτελεῖ ἄλλη μιὰ ἐνδειξὴ τοῦ ἀρνητικοῦ κλίματος, ἀλλὰ καὶ τοῦ προσωπικοῦ ἐνδιαφέροντος τοῦ λόρδου γιὰ τὶς δραστηριότητες τοῦ Ἀριστείδη. Πιθανὸν ἡ ἀλλαγὴ αὕτη νὰ προέκυψε ἀκριβῶς τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1827, ἀφοῦ στὸν πανεπιστημιακὸ προϋπολογισμὸ τῆς περιόδου Φεβρουαρίου-Οκτωβρίου 1827 προβλεπόταν ὁ Ἀριστείδης νὰ πληρώνεται ἐξολοκλήρου ἀπὸ τὸ δημόσιο ταμεῖο (ΓΑΚ-ANK, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 302, 4309).

88 ΓΑΚ-ANK, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 303, 6303 (13-2-1827), Guilford πρὸς Crawford, Γραμματέα Γερουσίας, 40-41. Μικρὸ ἀπόσπασμα ἀγγλικῆς ἐκδοχῆς τοῦ παραπάνω κειμένου προερχόμενο ἀπὸ τὰ Βρετανικὰ Ἐθνικὰ Ἀρχεῖα δημοσιεύεται στὸ Μεταλληνός, «Ὁ κόμης Φρειδ.-Δημήτριος Γκίλφορντ [...], ὁ.π., σ. 53, ὑποσ. 109. Ἐκδήλη καὶ μὲ ποικίλες ἀναγνώσεις ἡ ἀνησυχία τοῦ Guilford γιὰ τὴν τύχη τοῦ Πανεπιστημίου, ὅπως ἐκφράζεται καὶ σὲ προσωπικὴ ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν λόρδο Bathurst στὶς 26-1-1827, Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία Κερκύρας, Ἀρχεῖο Γκίλφορντ, Κ1, σ. 105-114.

89 Τυπάλδος-Λασκαράτος, Ἱστορία τῆς Ἰονίας Ἀκαδημίας, ὁ.π., σ. 56.

κληρικούς, οι οποίοι παρακολουθούσαν μαθήματα μουσικής.<sup>90</sup> Ο ίδιος, επίσης, δύο μήνες αργότερα κάνει λόγο στα καθημερινά δίωρα μαθήματα ψαλτικής του Άριστειδή στο διπλανό από το δικό του δωμάτιο.<sup>91</sup> Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί, ότι στις 17-2-1827 (τέσσερις μέρες, δηλαδή, μετά την παραπάνω αναφορά του Guilford) ο Ανδρέας Κάλβος δεν παράλειψε να αναφέρει την ύπαρξη της έδρας της μουσικής (χωρίς να την εξειδικεύει, ωστόσο, σε εκείνη της εκκλησιαστικής) στην αναφορά του στο Ίόνιο Πανεπιστήμιο, την οποία έκανε με την ευκαιρία μιας ευρύτερης επιστολιμαίας παρουσίας των Έπτανήσων.<sup>92</sup>

\* \* \*

Είναι σαφές, όμως, ότι οι δραστηριότητες του Άριστειδή συνάντησαν πάμπολλες αντιδράσεις από ακαδημαϊκούς, έξωπανεπιστημιακούς, κυβερνητικούς και εκκλησιαστικούς κύκλους, σε μια εποχή, κατά την οποία η εκμάθηση φωνητικής και οργανικής μουσικής στο πλαίσιο της γενικής παιδείας θεωρούνταν ούτως ή άλλως «μάθημα πολυτελείας». Δεν θά ήταν, μάλιστα, υπερβολικό να ισχυριστεί κανείς ότι, τουλάχιστον σε επίπεδο αποφάσεων, ο μόνος που υποστήριζε το μάθημα της μουσικής στο χώρο της Ακαδημίας ήταν ο λόρδος Guilford. Μετά τον θάνατο του τελευταίου ήταν μάλλον θέμα χρόνου η κατάργηση της έδρας της μουσικής. Αυτό φαίνεται ανάγλυφα στον τρόπο με τον οποίο περιγράφει τις δραστηριότητες του Άριστειδή ο μαθηματικός, Έφορος της Ακαδημίας και ουσιαστικά διάδοχος του Guilford, Ιωάννης Καραντινός, τον Νοέμβριο του 1827, λίγες εβδομάδες μετά τον θάνατο του Βρετανού εύπατρίδη. Με μια πολυσέλιδη αναφορά του προσωπικά προς στον Βρετανό άρμοστή Frederick Adam ο Καραντινός παραθέτει λεπτομερώς την

κατάσταση της έπτανησιακής παιδείας και ιδιαίτερα της Ίονιου Ακαδημίας μετά τον χαμό του ιδρυτή της. Παρουσιάζοντας το διδακτικό προσωπικό της τελευταίας κάνει αρκετά εκτεταμένες αναφορές σε όλους, όταν όμως φτάνει να αναφερθεί στον «Δόκτορα Άριστειδή [καθηγητή] της εκκλησιαστικής μουσικής», με σχεδόν επιγραμματικό τρόπο εκφράζει την άποψη ότι «αυτός θά ήταν καλύτερο να διδάσκει ελληνική λογοτεχνία».<sup>93</sup>

Η στάση αυτή ούτε τυχαία φαίνεται να ήταν ούτε μεμονωμένη. Στις 19-1-1828 ο Καραντινός προωθούσε στη Γερουσία την αίτηση του χορδιστή πιάνων Antonio Tognoli,<sup>94</sup> σύμφωνα με την οποία αυτός είχε αναλάβει με πρόταση του Guilford από την πρώτη στιγμή της λειτουργίας του Πανεπιστημίου και της έναρξης των μουσικών μαθημάτων την επ' αμοιβή συντήρηση του πιάνου του ιδρύματος. Από την αρχή του ακαδημαϊκού έτους 1827-1828, όμως, δεν είχε λάβει την αμοιβή του, παρότι συνέχιζε κανονικά τις εργασίες του. Ο Καραντινός, παρά ταύτα, εισηγείται στη Γερουσία ότι «ο καθηγητής της μουσικής μπορεί να συνεχίσει να διδάσκει τους μαθητές του μόνο με την φωνή του»<sup>95</sup> και να εξοικονομηθούν έτσι «είκοσιτέσσερα κολονάτα έτησίως». Ασφαλώς δυσκολεύεται κανείς πιστέψει ότι ο Έφορος του ιδρύματος δεν κατανοούσε πώς μια τέτοια απόφαση στερούσε τον Άριστειδή από ένα ουσιαστικό εκπαιδευτικό μέσο. Ωστόσο, δεν είναι ακόμη σαφές αν ο Καραντινός με τις ενέργειες αυτές εκφράζε πε-

90 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 303, 5298 (19-2-1827), Guilford προς Crawford, Γραμματέα Γερουσίας.

91 Μπόμπου-Σταμάτη, *δ.π.*

92 Δημοσίευση της επιστολής υπό τον τίτλο «Iles Ioniennes: Corfou», *Revue Encyclopédique*, 34 (avril 1827), σ. 260-265. Βλ. και Γεώργιος Ζώρας, «Η Κέρκυρα και η Ίονιος Ακαδημία εις μίαν ανταπόκρισιν του Κάλβου», *Ελληνική Δημοουργία*, Γ', φ. 31 (15-5-1949), σ. 743-746, στη σ. 745, καθώς και Λεύκιος Ζαφειρίου, «Μια λανθάνουσα μετάφραση στα αγγλικά της ανταπόκρισης του Ανδρέα Κάλβου για τα Έπτανησα», *Πόρφυρας*, 132 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2009), σ. 151-158, στη σ. 156.

93 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 303, 355 (26-11-1827), Καραντινός προς άρμοστή Frederick Adam.

94 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Άρχείο Ίονίου Γερουσίας, 303, 6476 (19-1-1828). Η πληρωμή του Tognoli άπευθείας από έμπιστους συνεργάτες του λόρδου άποτελεί ικανή ένδειξη ότι και η συντήρηση του πιάνου της Ακαδημίας φαίνεται να βάρυνε οικονομικά τον ίδιο τον Guilford, υπογραμμίζοντας περαιτέρω το προσωπικό ενδιαφέρον του για τη μουσική διδασκαλία στην Ακαδημία. Κάποιες πρώτες πληροφορίες για τον Tognoli, παλαιό μουσικό του κερκυραϊκού θεάτρου San Giacomo, στο Κώστας Καρδάμης, *Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του, Διδακτορική Διατριβή, Κέρκυρα, Ίόνιο Πανεπιστήμιο – Τμήμα Μουσικών Σπουδών*, 2006, σ. 103, 233, 333.

95 Η πρόταση του Καραντινού ίσως να κρύβει και έναν βαθμό ειρωνείας σχετιζόμενης με το ιδιαίτερο ήχο-χρώμα της φωνής του Άριστειδή. Άλλωστε, τον Άπρίλιο του 1827 ο Guilford σε επιστολή του δεν διαψεύδει τους άρνητικούς ισχυρισμούς των έπικριτών του προστατευόμενου του σε σχέση με τη φωνή του, εκθειάζοντας παράλληλα τις μουσικές γνώσεις του

ποιθήσεις μιᾶς εὐρύτερης ομάδας σκεπτικιστῶν, ἂν ὑπογράμμιζε τις διαρθρωτικές προτεραιότητες ἑνὸς ἐκπαιδευτικοῦ ἰδρύματος ποῦ ἀντιμετώπιζε σοβαρὰ οἰκονομικὰ προβλήματα, ἢ ἂν ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ προσωπική ἀρνητική στάση ἑνὸς θεράποντος τῶν μαθηματικῶν καὶ τοῦ ὀρθολογισμοῦ.

Παρὰ τὸ ἀρνητικὸ κλίμα γιὰ τίς μουσικὲς παρὰδόσεις ὁ Ἰωαννίτης διάκονος δραστηριοποιήθηκε στὴν Ἀκαδημία κατὰ τὸ ἔτος 1827-1828 μὲ καθεστῶς παρόμοιο τῶν δύο προηγουμένων. Πράγματι στὸ πρόγραμμα ποῦ ἀνακοινώθηκε στίς 29-10-1827 ὁ Ἀριστείδης προβλεπόταν νὰ διδάσκει ρητορική (Τρίτη καὶ Πέμπτη, 10-11 π.μ.) καὶ ἐκκλησιαστικὴ μουσική (χωρὶς νὰ ἀναφέρονται συγκεκριμένες μέρες).<sup>96</sup> Ὁ τρόπος δημοσιοποίησης τοῦ παραπάνω προγράμματος λίγες μέρες μετὰ τὴν ἀναγγελία στὴν Κέρκυρα τοῦ θανάτου τοῦ Guilford σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀναφορὰ τοῦ Καραντινοῦ ἕνα σχεδὸν μῆνα ἀργότερα ἴσως νὰ εἶναι μιὰ ἀκόμη ἐπαρκὴς ἔνδειξη μιᾶς μεθοδευμένης προσπάθειας κατάρτησης τῆς ἔδρας τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ συνέχιση τῆς παραμονῆς τοῦ Ἀριστείδη στὸ διδακτικὸ προσωπικὸ μὲ τὴ διπλὴ ιδιότητά του ἦταν ἀσφαλῶς πρόταση τοῦ Guilford, ὁ θάνατος τοῦ ὁποίου, ὅμως, ἔδρασε καταλυτικά. Ὡστόσο ὁ ἴδιος ὁ Καραντινὸς ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι τουλάχιστον τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1828 ὁ Ἀριστείδης εἶχε σπουδαστὲς στὸ μάθημα τῆς μουσικῆς.<sup>97</sup>

(βλ. Μπόμπου-Σταμάτη, ὁ.π.). Ἔνα καὶ πλέον χρόνο, ὅμως, ἀργότερα στὴ νεκρολογία τοῦ Ἀριστείδη γίνεται ἀπλὰ λόγος στὴν «εὐχηχὴ φωνή» του, *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 534 (10/22-3-1828), σ. 1.

96 Τυπάλδος-Λασκαράτος, *Ἱστορία τῆς Ἰόνιας Ἀκαδημίας*, ὁ.π., σ. 167-168.

97 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 303, 6476 (19-1-1828).

Παρὰ ταῦτα, τὴν τελευταία σελίδα γιὰ τὴ δράση τοῦ Ἰωάννη Ἀριστείδη στὴν Ἰόνιο Ἀκαδημία ἐμελλε νὰ γράψει ὁ θάνατός του στίς 6/18-3-1828. Τὸ τραγικὸ αὐτὸ γεγονὸς φέρνει στὸ προσκῆνιο τῶν σχετικῶν μὲ τὸν Ἀριστείδη ἐρευνητικῶν ζητημάτων ἕνα ἀκόμα πρόσωπο. Στίς 28-3-1828 προωθείται στὴν Ἰόνιο Γερουσία αἴτημα τοῦ Ἀνδρέα Παπαδόπουλου, κληρονόμου τοῦ Ἰωαννίτη ἱερωμένου, μὲ τὴν ὁποία ζητᾶ νὰ τοῦ ἀποδοθεῖ ὁ μισθὸς τοῦ Ἀριστείδη,<sup>98</sup> πιθανὸν γιὰ τὴν κάλυψη κάποιων ἐξόδων ἢ χρεῶν. Τὸ πιθανότερο εἶναι ὁ κληρονόμος τοῦ Ἀριστείδη νὰ ταυτίζεται μὲ τὸν βιβλιοθηκᾶριο τῆς Ἀκαδημίας, Ἀνδρέα Παπαδόπουλο-Βρετό, παρὰ μὲ κάποιον ἄλλο συνονόματό του.<sup>99</sup> Ὁ ἴδιος ἐνδεχομένως νὰ εἶναι καὶ ὁ «ἀγαπημένος φίλος Ἀνδρέας» ποῦ ὑπέγραφε, λίγες μέρες μετὰ τὸ μοιραῖο, τὴ νεκρολογία τοῦ Ἰωαννίτη καθηγητῆ τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας.<sup>100</sup> Ἡ πιθανὴ φιλικὴ σχέση τοῦ Ἀριστείδη μὲ τὸν Λευκάδιο λόγιο, στὸν ὁποῖο φαίνεται ὅτι ἐμπιστευτήκε τίς τελευταῖες ἐπιθυμίες του, ἐνδεχομένως νὰ ὀδηγήσει στὸν ἐντοπισμὸ περισσότερων στοιχείων γιὰ τὸν Ἰωαννίτη καθηγητὴ μουσικῆς στὸ ἀρχεῖο Βρετοῦ τῶν Γενικῶν Ἀρχείων τοῦ Κράτους.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

98 ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 378, 73 (28-3-1828). Ἡ Γερουσία ἀποφάσισε νὰ τοῦ ἀποδώσει τοὺς μισθοὺς τοῦ Ἀριστείδη μέχρι τὴν ἡμέρα τοῦ θανάτου τοῦ τελευταίου (ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας, 137 Processi Verbali. Συνεδρίαση 7: 10-4-1828, 19).

99 Ὁ βιβλιοθηκᾶριος, ἐμπιστος καὶ αὐτὸς τοῦ Guilford, ἐμφανίζεται ὡς «Ἀνδρέας Παπαδόπουλος» σὲ ἐπίσημα ἔγγραφα τοῦ Ἰονίου Κράτους, ὅπως στὴν ἀπογραφή τοῦ 1826, βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἰόνιο Κράτος, 76.

100 *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 534 (10/22-3-1828), σ. 1.



# ΤΟΥ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ Ο ΓΑΜΟΣ

ΤΟΥ Α. Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗ

ΚΑΙ «ΤΟ ΑΛΗΘΕΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ»

*Εἶμαι τραγωδίας λυρικής  
θρηνώδης ἤρωος.<sup>1</sup>*

**Τ**ὸν ἀληθινὸν Ραγκαβὴν δὲν πρέπει νὰ τὸν ἀναζητήσωμεν μέσα εἰς τὰς ἀρχαιο-  
λογικὰς τοῦ συγγραφέα, τὰς διπλωματικὰς ἀνακοινώσεις, καὶ τὰς εὐφυολόγους  
ἀπαντήσεις του, ἀλλὰ μέσα στὰ ποιήματά του· ἐντὸς αὐτῶν εὐρίσκεται ὁλόκληρος ὁ  
Ραγκαβῆς<sup>2</sup> σημείωνε στὴν νεκρολογία τοῦ ποιητῆ Ὁ Κωστῆς Παλαμᾶς, ἐπισημαίνο-  
ντας πῶς «τὸ μέγα ὄνειρον τοῦ Ραγκαβῆ [...] ἦτο τὸ ὄνειρον τῆς ποιητικῆς δόξης».<sup>3</sup> Ἡ  
πολυσχιδῆς προσωπικότητα τοῦ Φαναριώτη ποιητῆ, πεζογράφου, μεταφραστῆ, φιλολό-  
γου, ἀρχαιολόγου, καθηγητῆ πανεπιστημίου, ὑπουργοῦ καὶ διπλωμάτη – γιὰ νὰ ἀναφέ-  
ρουμε τίς ιδιότητες μὲ τίς ὁποῖες εἶναι γνωστότερος ὁ Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς –  
δὲν θὰ μπορούσε παρὰ νὰ προτάσσει τὴν ποιητικὴ δραστηριότητα, μιὰ δραστηριότητα  
ποῦ βρισκόταν σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὴν ἀντίστοιχὴ θεωρία του. Ἡ ποιητικὴ θεωρία  
τοῦ Ραγκαβῆ, ἡ ὁποία βασίστηκε σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ μελέτες του γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλλη-  
νικὴ προσωδία καὶ τὴν ἀντιστοιχία τῆς πρὸς τὴν νέα ἑλληνικὴ (καὶ ἡ ὁποία διαμόρφωσε  
ἐν πολλοῖς καὶ τὴν μετρικὴ θεωρία καὶ πράξι τῆς ἐποχῆς του),<sup>4</sup> εἶχε ὡς «συνεπέστερη  
ἐφαρμογὴ τῆς»<sup>5</sup> τὴν ἀριστοφανικὴ κωμῶδιᾶ *Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος* (1845).

Τὸ 1845 κυκλοφόρησε σὲ λίγα ἀντίτυπα ἡ κωμῶδιᾶ *Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος* ὑπο-  
γεγραμμένη ἀπὸ τὸν Χρηστοφάνη Νεολογίδη. Τὸ ἔργο εἶχε ἔντονα πολιτικὸ περιεχό-  
μενο καὶ ἡ δημιουργία του σχετιζόταν μὲ τὰ γεγονότα τῆς 1<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου τοῦ 1843  
ποῦ εἶχαν ἐπηρεάσει ἄμεσα τὴν ζωὴ τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα ποῦ δὲν ἦταν ἄλλος  
ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβῆ.<sup>6</sup> Ἡ ἐπιλογή τοῦ συγκεκριμένου ψευδωνύμου  
ἦταν χαρακτηριστικὴ: τὸ Χρηστοφάνης παρέπεμπε στὸν Ἀριστοφάνη, μὲ μιὰ διάθε-  
ση παιδευτικὴ,<sup>7</sup> καὶ τὸ Νεολογίδης ὑπογράμμιζε τὴν τοποθέτηση τοῦ ἔργου στὴν νε-

1 Χρηστοφάνης Νεολογίδης [=Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆς], *Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος*, Ἐν Ἀθήναις ἐκ τῆς Τυπογραφίας Κ. Ἀντωνιάδου, σ. 39 (καὶ στ. 581-582 γιὰ τίς μεταγενέστερες ἐκδόσεις στίς ὁποῖες ἀριθμοῦνται οἱ στίχοι).

2 Κωστῆς Παλαμᾶς, «Τὸ ἔργον τοῦ Ραγκαβῆ», *Ἄπαντα Β'*, Γκοβόστης, Ἀθήνα, χ.χ., σ. 406.

3 Ὁ.π., σ. 405.

4 Γιὰ τὴν μετρικὴ θεωρία τοῦ Ραγκαβῆ καὶ τὴν ἐπιρροή τῆς στὴν στιχουργία τῶν συγχρόνων του, βλ. Εὐριπίδης Γαραντούδης, «Ἡ ἀναβίωση τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μετρικῆς τὸν 19ο αἰῶνα. Ἡ μετρικὴ θεωρία καὶ πράξι τοῦ Ἀλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβῆ», *Μολυβοκονδυλοπελεκητής*, 7 (2000), σ. 28-74.

5 Ὁ.π., σ. 44.

6 Γιὰ τίς ἐπιπτώσεις τῶν γεγονότων στὴ ζωὴ τοῦ Ραγκαβῆ βλ. ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σχετικὴ περιγραφή στὰ *Ἀπομνημονεύματά του* (Ἀλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβῆ, *Ἀπομνημονεύματα*, Βιβλιόγραμμα, χ.χ. τόμοι Α' - Δ', τ. Β', σ. 127-134) καὶ τὸ κείμενο τοῦ Δημήτρη Σπάθη «Ἐπιπλοὶ συνέπειαι τῶν ἐπαναστάσεων.» Τὰ πολιτικὰ γεγονότα τοῦ 1843 καὶ *Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος*» (*Ἱστορικά*, 2 (Δεκέμβριος 1984), σ. 317-334), ὅπου διαπιστώνεται ἀκόμα καὶ ἡ ταύτιση ἡρώων τοῦ ἔργου μὲ πραγματικὰ πρόσωπα.

7 Ὅπως ἐπισημαίνει ἡ Λίτσα Χατζοπούλου στὸ «Ὁ Ἀριστοφάνης, ὁ Μολιέρους καὶ ἡ ἀρχαία

ότερη εποχή. Παρά την έντονη κριτική που άσκει το έργο στην σύγχρονή του πολιτική πραγματικότητα, ή πρόθεση του Ραγκαβή είχε σαφώς και φιλολογική διάσταση: «ἀπομίμησις οὐχι εἰς ὅ,τι ὁ ἀθάνατος ποιητῆς εἶχε ἀμίμητον, τὴν δαιμόνιον κωμικὴν εὐφυΐαν καὶ ποιητικὴν μεγαλοφυΐαν του ἀλλὰ εἰς τὸν ἐξωτερικὸν τύπον τῶν ἀριστουργημάτων αὐτοῦ»<sup>8</sup> με στόχο «νὰ ἐξοικειώσω τὸ ὀλίγον ἀναγιγνώσκον αὐτὰ κοινόν τῆς Ἑλλάδος».<sup>9</sup> Ὁ παιδευτικὸς, λοιπόν, στόχος τοῦ συγγραφέα ἦταν νὰ συστήσει στὸ λιγότερο μορφωμένο κοινὸ τὸ ὕφος τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς κωμωδίας. Ἡ ὑπερβολικὴ ἔμφαση στὴν μορφὴ ἐναντι τοῦ περιεχομένου πού προσπαθεῖ νὰ δώσει ὁ Ραγκαβῆς στὸν πρόλογο τοῦ ἔργου («ἢ μετρικὴ ἀλήθεια εἶναι ἢ μόνη ἢ παροῦσα κωμωδία ἐπιζητεῖ ἂν δ' ἐπέτυχε καὶ τινὰ πολιτικὴν ἢ κοινωνικὴν κατὰ σύμπτωσιν, αὗται εἰσὶν ἐκ περισσοῦ») <sup>10</sup> μάλλον θέλουν νὰ υπερτονίσουν τὴν διάθεση τοῦ συγγραφέα νὰ ἀναβιώσει τοὺς τρόπους τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς κωμωδίας καὶ ὄχι τόσο νὰ ὑποβιάσει τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Ἄλλωστε δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Ραγκαβῆς σχεδίαζε ἀργότερα νὰ ἐντάξει τὸν Κουτρούλη στὴν ἐκδοσὴ τῶν μεταφράσεων τῶν ἀρχαίων δραμάτων «διότι ἢ μικρὰ αὕτη κωμωδία δύναται νὰ θεωρηθῆ ὡς σχολίον, ὡς ἐφαρμογὴ καὶ διὰ παραδειγμάτων ἐξήγησις τῆς στιχουργίας καὶ τῆς οἰκονομίας τῶν ἀρχαίων δραμάτων».<sup>11</sup> Δὲν γνωρίζουμε

γιατί τελικῶς ἡ νεοαριστοφανικὴ κωμωδία ἐκδόθηκε αὐτοτελῶς, παρότι, σύμφωνα με τὴν ἀναγγελία τῆς ἐκδόσεως τὸν Ἰούνιο τοῦ 1860, «τὸ βιβλίον τοῦτο περιέχον μίαν τραγωδίαν τοῦ Σοφοκλέους, τρεῖς κωμωδίας τοῦ Ἀριστοφάνους καὶ τὸν Γάμον τοῦ Κουτρούλη εἶναι ἤδη εἰς τὰ πιεστήρια καὶ θέλει ἰδῆ τὸ φῶς περὶ τὸν Αὐγούστον».<sup>12</sup>

Ἄν καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς σημείωνε στὰ Ἀπομνημονεύματά του ὅτι «παρῆλθεν ὅμως καὶ τὸ μικρὸν τοῦτο ἔργον ἀπαρατήρητον»<sup>13</sup> δὲν εἶναι λίγο τὸ μελάνι πού χύθηκε γιὰ τὴν κωμωδία αὕτη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ μιὰ κριτικὴ πού δημοσιεύθηκε ἀνυπόγραφη ἀμέσως μετὰ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου (τὸν Ἀπρίλιο τοῦ ἴδιου ἔτους) στὴν ἐφημερίδα Χρόνος, καὶ ἡ ὁποία σχολιάζει ὅτι «ὁ νεολόγος οὗτος ποιητῆς κύριον εἰς τὴν κωμωδίαν του αὐτὴν προτίθεται ν' ἀποδείξῃ ὅτι ἡ ἀρχαία μετρικὴ οὐδὲν σχεδὸν διαφέρει ὡς πρὸς τὴν ἀρχὴν τῆς ἀπὸ τὴν καθ' ἡμᾶς καὶ ὅτι ὁ παρ' ἡμῖν τόνος εἶναι αὐτὸς τῶν ἀρχαίων ὁ χρόνος».<sup>14</sup> Ὅπως ἔχει ὑποστηρίξει ὁ Δημήτρης Σπάθης,<sup>15</sup> ἡ πρώτη αὕτη κριτικὴ τοῦ Κου-

μο νὰ θεωρήσουμε ὅτι, ἀκόμα καὶ ἂν δὲν τὸ συνέταξε ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας τοῦ Κουτρούλη, πάντως δὲν θὰ διαφωνοῦσε μετὰ τὸ περιεχόμενό του.

12 Ὁ.π.

13 Ἀπομνημονεύματα, Β', σ. 142.

14 Χρόνος 39 (21-4-1845).

15 Ὁ Σπάθης ἀποδίδει τὴν πατρότητα τῆς κριτικῆς στὸν ἴδιο τὸν Ραγκαβῆ, στηριζόμενος ὄχι μόνο στὴ σχετικὴ περιγραφή τοῦ συγγραφέα στὰ Ἀπομνημονεύματα, ἀλλὰ καὶ σὲ στοιχεῖα τῆς ἴδιας τῆς κριτικῆς πού συνάδουν μετὰ τὴν ἀπόψιν τοῦ Χρηστοφάνη Νεολογίδη (βλ. Σπάθης, ὁ.π., σ. 334). Ἐνῶ στὰ Ἀπομνημονεύματα τοῦ Ραγκαβῆ διαβάζουμε: «Ἐν ἀντιτύπον [τοῦ Κουτρούλη] δ' ἐπεμψα ἀνωνώμως καὶ εἰς τὸν κ. Ζωχιόν, ἐκδίδοντα τότε δὲν ἐνθυμούμαι τίνα ἐφημερίδα, καὶ τιμῶντά με κατ' ἐκείνην τὴν ἐποχὴν διὰ τῆς φιλίας του ἡς, ἀγνωῶ διατί, μ' ἐστέρησεν ἔπειτα. Μετὰ τινος δ' ἡμέρας ὁ κ. Ζωχιὸς μοὶ ἐπεμψε τὴν κωμωδίαν, γράφων μοὶ ὅτι ἔλαβε τὸ ἔργον τοῦτο ἡγνόει παρά τίνος παρακαλοῦντος νὰ ποιήσῃται μνεῖα αὐτοῦ εἰς τὰς στήλας του ἐπειδὴ δ' ὁ ἴδιος δὲν ἦν λίαν τρίβων περὶ τὴν ποίησιν, μοὶ ἐζήτηε νὰ τὸ ἀναγνώσω, καὶ νὰ γράψω μικρὰν ἐπιφυλλίδα περὶ αὐτοῦ. Ἡ θέσις μου ἀπέβαινε δύσκολος, καὶ ὅπως οὐκ ἄστυα· ἀλλὰ δὲν ἠρνήθη, καὶ τῷ ἐπεμψα μακρὰν ἐπίκρισιν, ἢ μάλλον αὐστηροτάτην κατάκρισιν τοῦ ἔργου τοῦ παραβαίνοντος, ὡς διίσχυρίσθη, πάντας τοὺς κοινούς καὶ πασιγνώστους κανόνας τῆς στιχουργίας καὶ τῆς δραματικῆς. Τὴν κατάκρισιν δὲ ταύτην ὁ κ. Ζωχιὸς, εἰς ἐμὲ πληρέστατα πιστευθεὶς, κατεχώρησε μετὰ πάσης προθυμίας εἰς τὴν ἐφημερίδα του». Ἀπομνημονεύματα, τ. Β', σ. 142-143. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ καταλάβει κανεὶς γιατί ὁ Ζωχιὸς ἔπαψε νὰ τιμᾷ τὸν Ραγκαβῆ μετὰ τὴν φιλία του, ὅταν ἔμαθε τὴν

ἐλληνικὴ κωμωδία τοῦ κ. Χρηστοφάνους Νεολογίδου» (*Bulletin de liaison Néo-Hellénique*, 15, Centre d'Études Balkaniques, INALCO, Paris, Δεκέμβριος 1997, σ. 23-32). Ὁ Εὐριπίδης Γαραντούδης διαβάζει τὸ πρῶτο συνθετικὸ τοῦ ὀνόματος ὡς χαρακτηριστικὸ τῆς μεσολάβησιν τοῦ χριστιανισμοῦ (Γαραντούδης, ὁ.π., σ. 43). Δὲν ἀποκλείεται ὁ Ραγκαβῆς νὰ εἶχε στὸ μυαλό του καὶ τὴν δύο συνδηλώσεις.

8 Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, Ἀπομνημονεύματα, Β', σ. 141.

9 Ὁ.π.

10 Πρόλογος τῆς πρώτης ἐκδόσεως (πού ἐπαναδημοσιεύεται καὶ στίς ὑπόλοιπες ἐκδόσεις τῆς κωμωδίας: 1856, 1861 καὶ 1874 ἢ τελευταία στὴ σειρά τῶν Ἀπάντων). Ἄν καὶ ὁ Δημήτρης Σπάθης (ὁ.π.) καταδεικνύει τὴν σημασία καὶ τῆς πολιτικῆς διάστασης τοῦ ἔργου πού ἡ παραπάνω φράση μοιάζει νὰ ὑποβιάζει. Ἄλλωστε ἡ κωμωδία συχνὰ συσχετίστηκε μετὰ πολιτικὴς καταστάσεις τῆς ἐποχῆς βλ. π.χ. τὸ κείμενο στὴν ἐλληνικὴ ἐφημερίδα τῆς Τεργέστης, *Ἡμέρα* (15/27-3-1857) καὶ τὴν σὲ δύο συνέχεις συνομιλία μετὰ αὐτὸ πού δημοσιεύθηκε στὸν Αἰῶνα (ἀρ. 1510, 28-3-1857 καὶ 1511, 1-4-1857) πού μάλιστα τιτλοφορεῖται «Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος».

11 «Δραματικὰ παραφράσεις ὑπὸ Ἄ. Ρ. Ραγκαβῆ», *Πανδώρα*, ΙΑ', 245 (1-6-1860), σ. 120. Τὸ κείμενο δημοσιεύεται ἀνυπόγραφο ἀλλὰ δεδομένου ὅτι ἡ Πανδώρα διευθυνόταν βασικὰ ἀπὸ τὸν Ραγκαβῆ, εἶναι δόκι-

**ΔΗΜΟΦΙΛΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ**  
**ΘΕΑΤΡΟΝ**

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΙΚΟΛΥΡΙΚΟΣΑΤΥΡΙΚΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΥΝΤΡΟΦΙΑ ΑΠΟΒΛΗΠΟΥΣΑ ΕΙΣ ΤΟ ΠΑΡΟΝ  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Σ ΠΟΛΥΚΕΦΑΛΟΣ**  
ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΜΟΝΑΔΙΚΗ 7882 ΕΤΗ ΑΠΟ ΚΤΙΣΕΩΣ ΚΟΣΜΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ 0'.  
ΔΙΑ ΤΗΝ ΕΣΠΕΡΑΝ ΤΗΣ 28 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1874  
ΕΝ ΤΗ ΟΙΚΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ  
**ΛΟΥΚΙΑΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΟΥ Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗ**  
**ΤΟΥ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ Ο ΓΑΜΟΣ**  
ΚΩΜΩΔΙΑ ΕΙΣ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ  
ΥΠΟ  
**ΑΔΕΞΑΝΔΡΟΥ Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗ**  
**ΜΕΤΑ ΧΟΡΩΝ**  
ΕΝΔΥΜΑΤΑ ΚΑΙΝΟΥΡΓΗ ΤΑ ΠΛΕΙΣΤΑ ΔΑΝΕΙΑ — ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ ΝΕΑΙ ΑΛΛΑ ΓΟΣΤΑΙ.  
**ΤΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΠΡΟΣΩΠΑ**

|  |   |
|--|---|
| <p><b>Μινώλης Κουτρούλης</b> βέπτης εκ Σύρας<br/><b>Σπύρος</b>, ξενοδόχος εν Αθήναις<br/><b>Άνθουσα</b> θυγάτηρ του Σπύρου<br/><b>Στροβίλης</b> μαθητευόμενος του Κουτρούλη<br/><b>Λεωνίδης Ξανθούλης</b> ιστονομικός γραφεύς<br/><b>Μισθοφύξ</b><br/><b>Φουδίσκος</b><br/><b>Σφηκίτης</b><br/><b>Κορομφάκος Α'</b> ήμιχορδίου<br/><b>Κορομφάκος Β'</b> ήμιχορδίου<br/><b>Κορομφάκος Γ'</b> ήμιχορδίου</p> | <p><b>Δημήτριος Α. Κορηλιάς</b><br/><b>Ευγένειος Α. Ρ. Ραγκαβής</b><br/><b>Μπίλω Δαμασ'</b><br/><b>Μιχαήλ Π. Λίπρος</b><br/><b>Άρστέιδης Γ' Ραγκαβής</b><br/><b>Άλ. Σαπουντζάκης</b><br/><b>Ιωάννης Κιμπούρογλος</b><br/><b>Άρστέιδης Ρ. Ραγκαβής</b><br/><b>Άλ. Σαποτζάκης</b><br/><b>Ιωάννης αμπίρογλος</b><br/><b>Δημήτρι Καμπούρογλος</b></p> |
|--|---|

Ἡ σκηνή ἐν Αθήναις ἐν τῇ κερκενίῳ του Σπύρι  
Ἡ γράφει τῶν ροιτηρῶν του κερκενίου του Σπύρου ἀποτελεῖται ἐκ τῶν φηρῶν **Ζωῆς Ἐβελτατζή**,  
**Γεωργίου Ρίζου**, **Λουκίας Ραγκαβῆ**, καὶ τῶν διαποιεῖται **Θιάμης Χαϊδενισταν** καὶ  
**Αρτέμιδος Νίκου**, καὶ τῶν κερκενίων **Δημητρίου Μ. Καλλυρονῶ**, **Νικολίου Ψῶν**,  
**Καρύλου Ψοστογιῶ**, **Δημητρίου Κιμπούρογλου**, **Πατριῶτος Καζδαβῆ** καὶ  
**Ανδρέου Σπηλιωτοπούλου**.  
Τὸν χορὸν ἀποτελεῖ ὁ ἱπότης κ. **Γεωργίου Ἐκαρτζίνης**.  
Τὴν ἄρχιστραν ἡ κυρία **Σταματίνη Ἐβελτατζή**.  
Ἡ μουσικὴ ἡ διαποιεῖται **Ἐσλῆς Ἐβελτατζή**.

**ΕΙΣΟΔΟΣ ΔΟΡΕΑΝ**  
ΑΝΑΓΟΡΕΥΟΝΤΑΙ ΤΑ ΣΥΡΡΙΜΑΤΑ ΑΝΑΓΟΡΕΥΟΝΤΑΙ ΔΕ ΧΕΙΡΟΚΡΟΤΗΜΑΤΑ  
ΣΠΙΡΕΣ ΚΑΙ ΕΙΣΚΡΕΜΙΣΕΣ ΓΙΝΟΝΤΑΙ ΔΕΚΤΑΙ Η ΕΝΔΙΕΙΟΝ  
Ο ΤΕΛΟΣ ΜΟΝΕ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΟΝ  
ΟΙ ΕΠΑΝΟΙ ΕΠΙΔΕΥΟΝΤΑΙ ΕΝΙ ΕΝΔΙΕΙΟΝ ΕΝΙ ΤΟΝ 5/.

Ἡ διαφήμιση τῆς παράστασης τοῦ Κουτρούλη στὴν Ἐφημερίδα (454, 28-12-1874).

τρούλη ἀνήκει στὸν ἴδιον τὸν Ραγκαβῆ, ποὺ ἀνταποκρίθηκε σὲ σχετικὸ αἴτημα τοῦ ἐκδότη τῆς ἐφημερίδας, Γ. Ζωχωῦ, ὁ ὁποῖος εἶχε κάνει αὐτὴν τὴν πρόταση στὸν Ραγκαβῆ χωρὶς νὰ γνωρίζει πὼς ἦταν ἐκεῖνος ὁ Χρηστοφάνης Νεολογίδης. Ἐτσι δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ πρώτη αὐτῆ βιβλιοκρισία τῆς κωμωδίας προβάλλει περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο τὸ μετρικὸ πείραμα τοῦ δημιουργοῦ τῆς.

Ἡ δευτέρη ἐντοπισμένη ἀναφορὰ στὸν *Γάμο* τοῦ Κουτρούλη δὲν ἀποτελεῖ κριτικὴ γιὰ τὸ ἔργο, ἀλλὰ στοχεύει στὸν συγγραφέα του, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ 1851 ἦταν – σχεδὸν ἀδιαλείπτως – μέλος (καὶ συνήθως ὁ εἰσηγητής) τῆς ἐπιτροπῆς τῶν πανεπιστημιακῶν ποιητικῶν διαγωνισμῶν, ἐνῶ ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 1856 εἶχε καταλάβει τὸν θῶκο τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτε-

ρικῶν. Ἡ πνευματικὴ καὶ πολιτικὴ του δράση ἦταν ἐπόμενο νὰ ἀποτελεῖ στόχο τῶν ἐχθρῶν του καὶ νὰ δίνει ἀφορμές γιὰ κάθε εἶδους σχόλια. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀναφορὰ αὐτῆ στὴν κωμωδία τοῦ Κουτρούλη, ἀν καὶ σαφέστατα εἰρωνικὴ, φαίνεται νὰ ἔχει ἀγγίξει τὸν πυρήνα τοῦ ζητήματος τῆς ταυτότητας τοῦ εἶδους:

Ἠλπίζομεν ὅτι ἡ πρόνοια ἐμελλε νὰ γείνη περὶ ἑλληνικοῦ μελοδράματος, ἔστω καὶ περὶ ἑλληνικοῦ θεάτρου ἀπλῶς [...]. Ἀλλὰ δὲν πρέπει προῖκα νὰ ἀποδίδωμεν ἄδικον εἰς τὸν ἄνδρα· ὁ κ. Ραγκαβῆς συγκατένευσεν εἰς τὴν ἀπόφασιν αὐτὴν τοῦ Ὑπουργείου, βεβαίως μὲ τὴν πρόθεσιν νὰ μελοποιθῶσι μεταφρασθέντα εἰς τὸ ἰταλικὸν καὶ τινὰ ἐκ τῶν ἑλληνικῶν δραμάτων, τῶν ὁποίων εὐτυχῶς δὲν ἀμοιρεῖ ἡ νεωτέρα ἑλληνικὴ φιλολογία. Ὑπάρχει π.χ., κωμωδία τὶς ὀνομαζομένη *Τοῦ Κουτρούλη* ὁ *Γάμος*, μεταφρασθεῖσα καὶ εἰς τὸ γερμανικόν· ἡ κωμωδία αὕτη ἀν μετεγλωττίζετο καὶ εἰς τὸ ἰταλικόν, συγχρόνως δὲ ἀν ἐμελοποιεῖτο εἰς τὴν

πραγματικὴ ταυτότητα τοῦ Χρηστοφάνη Νεολογίδη. Ἐπίσης ἀναπάντητη μένει ἡ ἀπορία τοῦ Σπάθη (δ.π.) γιὰ τὸ ποῦ βρίσκεται ἡ σχετικὴ «αὐστηροτάτη κατάκρισις» στὴν κριτικὴ τοῦ Χρόνου.

ώραίαν ταύτην γλώσσαν, αναντιρρήτως θά ἦτον ἀριστούργημα. Ὁ κ. Ραγκαβῆς δὲν πρέπει νὰ διαστάση παντάπασιν νὰ συστήσῃ πρὸς μελοποίησιν τὸ δρᾶμα τοῦτο κινούμενος ὑπὸ τοῦ αἰσθήματος τῆς μετριωπαθείας καὶ ὑπὸ τοῦ φόβου μήπως τὸν κατηγόρησιν διότι τὸ συνιστώμενον εἶναι ἔργον του.<sup>16</sup>

Τὸ εἰρωνικὸ ὕφος τοῦ παραπάνω σχολίου (ποῦ δὲν ἀποκλείεται νὰ σχετίζεται μὲ τὴν δεύτερη ἔκδοσιν τῆς κωμωδίας τὸ 1856),<sup>17</sup> ἀντιμετωπίζει ἀπαξιωτικὰ τὸν Κουτρούλη ὡς ποιητικὸ κείμενον, δὲν ἀστοχεῖ ὅμως ὡς πρὸς τὴν δυνατότητά του νὰ εἰδωθεῖ ὡς ὕλη μελοδράματος. Στόχος τοῦ ἀρθρογράφου εἶναι νὰ εἰρωνευτεῖ τὴν διάθεσιν τοῦ Ραγκαβῆ νὰ βοηθήσῃ τὸν φίλο του Γρηγόριο Καμπούρογλου νὰ ὀργανώσει μελοδραματικὰ παραστάσεις τὴν στιγμὴν ποῦ ἡ ἑλληνικὴ σκηνὴ – εἶναι ἡ ἀλήθεια – βρισκόταν στὴν ἔσχατη ἔνδεια, ἀλλὰ δὲν εἶναι τυχαῖο, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ συγκεκριμένη κωμωδία τοῦ Ραγκαβῆ συσχετίζεται μὲ τὴν ὄπερα.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν καὶ τὰ σχόλια τοῦ Γερμανοῦ μεταφραστῆ τοῦ ἔργου, D. Sanders,<sup>18</sup> στὸν πρόλογο τῆς δευτέρας γερμανικῆς ἔκδοσιν τοῦ ἔργου, μέρος τοῦ ὁποῖου ἀναδημοσιεύτηκε στὴν Πανδώρα, στὴ θέση τῆς κριτικῆς γιὰ τὴν δεύτερη – ἐπώνυμη αὐτὴ τὴ φορά – ἑλληνικὴ ἔκδοσιν.<sup>19</sup> Τὸ ἔργο ἐπιβεβαιώνεται ὡς «γνήσιον καὶ πρωτότυπον δρᾶμα [...] κάτοπτρον τῆς πολιτικῆς ἐκάστου λαοῦ καταστάσεως»<sup>20</sup>

καὶ χαρακτηρίζεται «ἐντελέστερον μέχρι τοῦδε προῖον τῆς νεοελληνικῆς ποιήσεως».<sup>21</sup> Ἐνα παρόμοιο σχόλιο συναντοῦμε καὶ στὴν ἐκτενέστατη καὶ οὐσιαστικότερη ἑλληνικὴ κριτικὴ γιὰ τὴν δεύτερη ἔκδοσιν τοῦ Κουτρούλη, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὸ ἔργο ὡς «τὸ ἐντελέστερον προῖον τῆς νεωτέρας φιλολογίας μας».<sup>22</sup> Πίσω ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ Α. Σ. Β., ποῦ ὑπέγραψαν τὴν κριτικὴν, δὲν βρισκόταν ὁ Ἄγγελος Σ. Βλάχος, ὅπως ἀτεκμηρίωτα ἀναφέρει ὁ Γιάννης Σιδέρης,<sup>23</sup> οὔτε ὁ δεκαπεντάχρονος Ἀλέξανδρος Σ. Βυζάντιος, στὸν ὁποῖο ἀποδίδει τὴν κριτικὴν ἡ Λίτσα Χατζοπούλου,<sup>24</sup> ἀλλὰ ὁ κατὰ δύο ἔτη μεγαλύτερος

21 Ὁ.π.

22 «Βιβλιογραφία», Πανδώρα, Η', 185 (1-12-1857), σ. 392. Ἡ κριτικὴ δημοσιεύθηκε σὲ δύο συνέχειες στὰ φύλλα 184 (15-11-1857: 375-379) καὶ 185 (1-12-1857: 396-399).

23 Γιάννης Σιδέρης, Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου 1794-1944, τ. Α' (1794-1908), Μουσεῖο καὶ Κέντρο Μελέτης τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου, Ἐκδόσεις Καστανιώτη, Ἀθήνα 1990, σ. 123, ὑπ. 27. Τὸ σχόλιο τοῦ Σιδέρη γιὰ τὴν κωμωδίαν τοῦ Ραγκαβῆ βροῖται λαθῶν: ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀσπληκτικὴν ἀπόδοσιν τῆς κριτικῆς στὸν Βλάχο (ποῦ παρέσυρε καὶ ἄλλους μελετητὰς ὅπως τὸν Εὐ. Γαρανούδη, βλ. ὅ.π., σ. 46), ὁ Σιδέρης ὑποστηρίζει ὅτι τὸ ἔργο ὑποβλήθηκε στὸν Βουτυναῖο ποιητικὸ διαγωνισμό τοῦ 1868 χωρὶς νὰ βραβευθεῖ. Τὸ ἔργο αὐτὸ οὐδέποτε ὑποβλήθηκε σὲ πανεπιστημιακὸ διαγωνισμό. Τὰ ἔργα ποῦ εἶχε ὑποβάλει ὁ Ραγκαβῆς, σὲ χρονιὰς στίς ὁποῖες ἀπέιχε βεβαίως ἀπὸ τὴν ἐπιτροπὴν, ἦταν ἡ μετάφρασις τῆς Ἐλευθερωμένης Ἱερουσαλὴμ τοῦ Tasso τὸ 1857, τὸ Διονύσου Πλοῦς τὸ 1864, ἔτος ποῦ ματαιώθηκε ὁ διαγωνισμός, καὶ τὸ Γοργὸς Ἰέραξ τὸ 1871, βλ. σχετικὰ P. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque, Secrétariat Général de la Jeunesse, Athènes 1989) ἀκόμη ὁ Σιδέρης παραπέμπει λαθασμένα στὴ σ. 143 τοῦ Α' τόμου τῶν Ἀπάντων τοῦ Ραγκαβῆ γιὰ τὴν γερμανικὴν μετάφρασιν τοῦ ἔργου, ἐνῶ ἡ σχετικὴ ἀναφορὰ βρίσκεται στὴν σ. 143 τοῦ Β' τόμου. Δύσκολα δὲν θὰ ἐρμήνευε κανεὶς τὰ λάθη αὐτὰ τοῦ Σιδέρη, ἰδωμένα ὑπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἀπαξιωτικῆς στάσεως ποῦ κρατοῦσε ὁ ἱστορικὸς τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου γιὰ τὸν Φαναριώτη συγγραφέα, καθὼς χαρακτηρίζει τὸν Κουτρούλη «πρωτοφανέρωτη κακὴ κατεύθυνσις τοῦ ἀριστοφανισμοῦ» (Σιδέρης, ὅ.π., σ. 123). Πιὸ γενναῖο δωρος φανερόνεται ὁ ἕτερος ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου Νικόλαος Λάσκαρις: «Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος καὶ ὁ Γάμος ἄνευ νύμφης τοῦ κ. Ραγκαβῆ δύνανται νὰ ληφθῶσιν ὡς πρότυπα συγγραφῆς κωμωδιῶν», Leviathan-Berphog [=Νικόλαος Λάσκαρις], *Ἡ Κωμωδία ἐν τῷ νεοελληνικῷ θεάτρῳ*, Ἀθήνα 1890, σ. 14.

24 Χατζοπούλου, ὅ.π., σ. 27. Καὶ αὐτὴ ἡ ταύτισις γίνεται χωρὶς ἐπιχειρήματα, ἐνῶ δὲν θὰ συμφωνήσουμε ὅτι ὁ κριτικὸς τῆς Πανδώρας ἐπικρίνει τὸν Ραγκαβῆ γιὰ τὴν χρῆσιν ὄλων τῶν ἀριστοφανικῶν μέτρων.

16 *Πρωϊνὸς Κῆρυξ*, 327 (18-3-1856).

17 Ἡ δεύτερη ἔκδοσις ἔχει χρονολογία 1856 ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ κυκλοφόρησε στίς ἀρχὰς τοῦ 1857, καθὼς σημειώνεται καὶ στὴν κριτικὴ τῆς Ἡμέρας ποῦ δημοσιεύθηκε στίς 15/27-3-1857, μὲ ἡμερομηνία 9/21-3-1857: «Πρὸ δύο ἡμερῶν ἐδημοσιεύθη ἐν Ἀθήναις ἡ δευτέρα ἔκδοσις τῆς γνωστῆς κωμωδίας τοῦ κ. Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆ, τῆς ἐπιγραφομένης μὲν τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος [...]». Δὲν ἀποκλείεται ὁ ἀρθρογράφος νὰ γινώριζε γιὰ τὴν ἐπικείμενη ἐκτύπωσιν τοῦ ἔργου. Σὲ κάθε περίπτωσιν ἡ ταυτότητα τοῦ συγγραφέα εἶχε ἤδη ἀποκαλυφθεῖ στὴν δευτέραν ἔκδοσιν τῆς γερμανικῆς μετάφρασεως τὸ 1851.

18 Ὁ Ραγκαβῆς δὲν ἦταν ἱκανοποιημένος μὲ τὴν ἔμμετρην μετάφρασιν τοῦ Sanders, τὴν ὁποία χαρακτήριζε «ἀτελεῖ ἔνεκα τῶν εἰς ξένον δυσκαλῆπτων ἰδιωματισμῶν καὶ λεπτοτήτων τῆς νεοελληνικῆς» (Απομνημονεύματα, τ. Β', σ. 143), γι' αὐτὸ καὶ φρόντισε νὰ ἀσχοληθεῖ προσωπικῶς μὲ τὴν γερμανικὴν μετάφρασιν τοῦ ἔργου. Σημειωτέον ὅτι ὁ συγγραφέας θεωροῦσε «ἀποτυχοῦσαν» καὶ τὴν πεζὴν γαλλικὴν μετάφρασιν τοῦ ἔργου ποῦ εἶχε φιλοτεχνήσει ὁ νεαρὸς Marquis de Saint-Hilaire. Βλ. Απομνημονεύματα, τ. Γ', σ. 550.

19 «Βιβλιογραφία», Πανδώρα, Η', 159 (1-4-1857), σ. 23-24.

20 Ὁ.π., σ. 24.

ἀδελφός του τελευταίου, Ἀναστάσιος Σ. Βυζάντιος. Μάλιστα, ὅπως σημειώνει ὁ Ἀλέξανδρος, στὸ βιογραφικὸ σημεῖωμα ποὺ προλογίζει τὴν ἔκδοση τῶν ἔργων τοῦ ἀδελφοῦ του Ἀναστάσιου Σ. Βυζάντιου, ἡ μελέτη του αὐτὴ «εἴλκυσε τὸ πρῶτον τὴν προσοχὴν τῶν λογίων ἐπὶ τοῦ Βυζαντίου».<sup>25</sup> Οἱ στενὲς οἰκογενειακὲς σχέσεις τοῦ νεαροῦ κριτικοῦ μὲ τὸν φίλο τοῦ πατέρα του, Ἀλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβῆ, καθὼς καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ραγκαβῆς διηύθυνε τὸ ἔντυπο στὸ ὁποῖο δημοσιευόταν τὸ ἄρθρο, δὲν ἄφηγε πιθανὸν πολλὰ περιθώρια οὐσιαστικῆς κριτικῆς. Παρόλα αὐτὰ ὁ «φημιζόμενος παιδιόθεν ἐπὶ εὐφυῖα καὶ φιλομαθεία»<sup>26</sup> δεκαεπτάχρονος υἱὸς τοῦ Σκαρλάτου Βυζάντιου, ὑπέγραφε τὴν ἀναλυτικότερη καὶ ἐκτενέστερη κριτικὴ ποὺ δημοσιεύθηκε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη γιὰ τὸν Κουτρούλη, ἐνῶ ὁ θαυμασμὸς ποὺ ἔτρεφε γιὰ τὸν πατρικὸ φίλο δὲν ἐμπόδιζεν μιὰν οὐσιαστικὴν προσέγγιση τῆς κωμωδίας καὶ δὲν τὸν ἀπέτρεψε ἀπὸ τὸ νὰ ἐκφράσει καὶ τὴν διαφωνία του σχετικὰ μὲ τὴν ἀναβίωση τῶν ἀρχαίων μέτρων.<sup>27</sup> Ἀπειναντίας εἶναι πιθανὸν ἡ φιλικὴ σχέση ποὺ συνέδεε τὸν νεαρὸ Ἀναστάσιο μὲ τὸν συγγραφέα νὰ εἶχε λειτουργήσει εὐεργετικὰ ὡς πρὸς τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου καὶ τῶν στόχων του.<sup>28</sup> Ἔτσι στὴν κριτικὴ αὐτὴ τῆς Πανδώρας ἐπισημαίνεται ὅτι Ὁ γάμος τοῦ Κουτρούλη εἶναι ἡ πρώτη νεοελληνικὴ κωμωδία στὴν ὁποία ὑπάρχουν χοροί, καὶ μάλιστα «γνήσια τέκνα τῶν ἀρχαίων»,<sup>29</sup> δηλαδή, μὲ ἐνεργὸ ρόλο στὴν δράση καὶ μὲ ἄμεσο λόγο πρὸς τὸ κοινὸ μέσω τῆς παράβασης, ὅπως στὴν ἀρχαία κωμωδία· σημειώνεται ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ἀποτελέσει τὸ πείραμα τοῦ Ραγκαβῆ «νὰ ὑποστηρίξῃ διὰ παραδείγματος τὴν ἰδέαν, ἣν καὶ ἄλλοτε ἀνέπτυξε, περὶ ταυτότητος τόνου καὶ χρόνου».<sup>30</sup> Ἡ ἐκτενὴς κριτικὴ τελειώνει μὲ τὴν εὐχὴ «ταχεῶς νὰ λάβῃ τὸ βιβλίον ζωὴν ἐπὶ τοῦ θεάτρου»,<sup>31</sup> ἐνῶ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ἡ ἐπισήμανση

ὅτι «ὅταν εὐρεθῇ ὁ κατάλληλος μουσικός, δύνανται [οἱ χοροί] νὰ προξενήσωσι μεγάλην ἐντύπωσιν ἐπὶ τοῦ θεάτρου»<sup>32</sup> — δεῖγμα τῆς ἀναγκαιότητος τῆς μουσικῆς ἐπέδουσας τοῦ ἔργου.

Μιὰ λιγότερο σημαντικὴ κριτικὴ ὑπάρχει σὲ μιὰ βιβλιοκρισία τῆς Πανδώρας τῆς 15ης Μαρτίου 1860 γιὰ τὸν Γ' τόμο τῶν ἔργων τοῦ Ραγκαβῆ *Διάφορα Δηγήματα καὶ Ποιήματα*, ποὺ εἶχε κυκλοφορήσει στὴν Ἀθήνα τὸ προηγούμενο ἔτος. Ἡ «Βιβλιογραφία» αὐτὴ, ὅπως ἀποκαλοῦνταν τότε ἡ βιβλιοκρισία, ἀναφερόταν καὶ στὶς δύο, μέχρι τότε, γραμμένες κωμωδίες τοῦ Ραγκαβῆ: «Ὁ ποιήσας τὸν πρὸ καιροῦ γνωστὸν *Γάμον τοῦ Κουτρούλη* ἀφῆκε ταύτην τὴν φορὰν τὸν κόθορνον καὶ τὰς διατυπώσεις τῆς ἀριστοφανείου σκηνῆς καὶ ἐνεδύθη τὰ φυσικώτερα καὶ πραγματικώτερα ἱμάτια τῆς Σχολῆς τοῦ Μολιέρου καὶ τοῦ Γολδόνη. Πολυμάθεια, εὐφυῖα, δεινότης περὶ τὰ μέτρα τῶν ἀρχαίων, καὶ διθυραμβικὸν ὕφος εἰς τὰ χορικά ἄσματα χαρακτηρίζουσι τὸν *Γάμον* τοῦ Κουτρούλη ἀπλότης φυσικῆ, ἀφθονώτερον ἄλλας κωμικόν, καὶ ἀλήθεια περὶ τοὺς χαρακτήρας τῶν δρώντων προσώπων χαρακτηρίζουσι τὸν *Γάμον ἄνευ νύμφης*. Ἡ πρώτη καὶ ἐκ τῆς διασκευῆς τοῦ μύθου καὶ ἐκ τῶν μέτρων, καὶ ἐκ τῆς ὑποθέσεως οὔσης πολιτικῆς, διότι ὁ ῥάπτης Κουτρούλης γίνεται ὑπουργός, ἀνήκει εἰς τὴν μέσην κωμωδίαν, ἡ δευτέρα, ὡς κωμωδοῦσα ἐλάττωμα ἀνθρώπινον ἀνήκει, ὡς εἶπομεν, εἰς τὴν νεωτέραν».<sup>33</sup> Ἄν καὶ ὁ ὑπογράφων ὡς «Α» τὴν κριτικὴ αὐτὴ, Θεόδωρος Ὀρφανίδης, λίγο μετὰ τὴν ἀρνητικὴν στάση τοῦ Ραγκαβῆ ἀπέναντί του στοὺς πανεπιστημακοὺς ποιητικοὺς διαγωνισμοὺς, ἀπαρνήθηκε τὰ θετικὰ σχόλιά του, διατεινόμενος ὅτι ὑπέστη πιέσεις ἀπὸ τὴν διεύθυνση τῆς Πανδώρας νὰ γράψῃ εὐεργετικὴ κριτικὴ,<sup>34</sup> κάνει μιὰ ἐνδιαφέρουσα ἀντιπαραβολὴ τῶν δύο κωμωδιῶν, ἂν καὶ δὲν γίνεται ἀντιληπτὸ γιὰ τοιοῦν λόγο, ἐνῶ ἀναφέρεται στὸν Ἀριστοφάνη, χαρακτηρίζει τὸν Κουτρούλη «μέση κωμωδία».

Οἱ παραπάνω κριτικὲς ἀφοροῦν τὴν κωμωδία τοῦ Ραγκαβῆ μόνον ὡς ἀνάγνωσμα, γιὰτι ἔως τὸ 1863 δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ κανένα στοιχεῖο γιὰ θεατρικὴ ἀπόδοση τοῦ ἔργου. Ἡ σκηνικὴ ὀλοκλήρωση τῆς κωμωδίας ποὺ εὐχόταν ὁ Ἀναστάσιος Βυζάντιος τὸ 1857, καθὼς καὶ ἡ εὐρεση τοῦ κατάλληλου μουσικοσυνθέτη ἦταν ἓνα ζήτημα ποὺ ἀπασχολοῦσε τὸν Ραγκαβῆ, καθὼς ἡ μίμηση «τοῦ ἐξωτερικοῦ τύπου τῶν ἀριστοουργημάτων»<sup>35</sup> τοῦ Ἀριστοφάνη δὲν σήμαινε βεβαίως μιὰ φιλολογικὴ καὶ μόνον ἀπομίμηση τοῦ ὕφους τοῦ ἀρχαί-

25 Ἔργα Ἀναστασίου Σ. Βυζαντίου, ἐκδίδονται ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Σ. Βυζαντίου, Ἐν Τεργέστη, Τύποις τοῦ Αὐστριακοῦ Λόυδ, 1893, σ. η'.

26 Ὁ.π., σ. α'.

27 Πανδώρα, Η', 185 (1-12-1857: 396-399), σ. 397.

28 Ἡ στενὴ οἰκογενειακὴ σχέση τοῦ Ραγκαβῆ μὲ τὴν οἰκογένεια Βυζαντίου περιγράφεται ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Βυζάντιο: «ὁ πατρικὸς οἶκος ἦτο ἐντευκτήριον λογίων φίλων, ἐν μέσῳ δ' αὐτῶν ἐξεῖχεν ὁ Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς εὐεργετικῶς ἐπιδράσας διὰ τῶν συμβολῶν αὐτοῦ καὶ τοῦ παραδείγματος ἐπὶ τῆς πνευματικῆς μορφώσεως τοῦ Ἀναστασίου καὶ τῶν λοιπῶν αὐτοῦ ἀδελφῶν». Ἔργα Ἀναστασίου Σ. Βυζαντίου, ὁ.π., σ. α'.

29 Πανδώρα, ὁ.π., σ. 396.

30 Ὁ.π., σ. 397.

31 Ὁ.π., σ. 399.

32 Ὁ.π.

33 «Βιβλιογραφία», Πανδώρα, Γ', 240 (15-3-1860), σ. 579-582: 581.

34 Σὲ κείμενο δημοσιευμένο στὴν *Αὐγή* στίς 10-5-1860, βλ. Moullas, ὁ.π., σ. 155-7.

35 Ἀπομνημονεύματα, τ. Α', σ. 141.





A. Danhauser

ου κωμωδιογράφου· σέ ένα ανέβασμα τοῦ ἔργου ἡ μουσική ἀπόδοση τῶν χορικῶν θά εἶχε κεντρική σημασία γιά τήν ὀλοκλήρωση τοῦ ἐγχειρήματος, γι' αὐτό και σέ μιὰ ἀπό τίς πολυάριθμες ἀναφορές του στά περὶ τῆς μουσικῆς τοῦ *Κουτρούλη* στά *Ἀπομνημονεύματά* του φροντίζει νά σημειώσει: «Εἰς συμπλήρωσιν δ' ἐνός τῶν ἔργων μου συνετέλεσεν ὁ διακεκριμένος διευθυντής τῆς μουσικῆς διδασκαλίας τῶν δημοτικῶν σχολείων τῶν Παρισίων κ. A. Danhauser ὅστις, πληροφορηθεὶς περὶ *Κουτρούλη* ὅτι ἡ σύνθεσις ἀπέβλεπεν εἰς τὸ νά παραστήσῃ τὴν μορφήν τῶν ἀρχαίων κωμωδιῶν ἠθέλησε νά δοκιμάσῃ τὴν μελοποίησιν τῶν χορῶν αὐτοῦ και ἔπραξε τοῦτο ἐπιτυχέστατα, ὡς οἱ εἰδότες ἔκριναν».<sup>36</sup>

36 *Ἀπομνημονεύματα*, τ. Δ', σ. 75. Ὁ Ραγκαβῆς εἶχε μιὰ ιδιαίτερη σχέση μετὰ τὸ ἔργο αὐτό. Μάλιστα ἀπὸ τίς δεκαεννέα ἀναφορές ποὺ γίνονται γιά τὴν ἐν λόγω κωμωδία στά *Ἀπομνημονεύματά* του (τ. Α', σ. 141-143, τ. Γ', σ. 133, 185, 478, 550, τ. Δ', σ. 75, 81, 119, 138, 145, 177, 221, 285-286, 356, 391, 405, 470, 473, 544-545) στίς ἐννέα (τ. Α', σ. 143, τ. Γ', σ. 133, τ. Δ', σ. 75, 81, 119, 145, 356, 391, 544) ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ Danhauser. Ἡ λανθασμένη μεταγραφή σέ δύο περιπτώσεις στὴν ἐκδόση τῶν *Ἀπομνημονευμάτων* («Danhausen»: τ. Γ', σ. 133 και τ. Δ', σ. 356) θά πρέπει νά ὀφείλεται στὴν ιδιαίτερα ἔντονη κακογραφία τοῦ συγγραφέα. Ἡ σύνδεση τοῦ *Κουτρούλη* μετὰ τὸν Γάλλο μουσικὸ περνάει

Ἡ ἔλλειψη μουσικῆς δὲν ἀποκλείεται νὰ ἦταν και ὁ λόγος γιά τὸν ὅποιο τὸ ἔργο καθυστέρησε τόσο νὰ δεῖ τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς, ἀν και τελικῶς, ὅπως ὅλα δείχνουν, τὰ πρῶτα ἀνεβάσματα τοῦ ἔργου ἔγιναν χωρὶς μουσική, παρὰ τίς προσπάθειες τοῦ Ραγκαβῆ γιά ὀλοκληρωμένη παρουσίαση. Ὁ Danhauser δὲν ἦταν ὁ πρῶτος, οὔτε ὁ μόνος, συνθέτης ποὺ ἀσχολήθηκε μετὰ τὴν μελοποίηση τοῦ *Κουτρούλη* – γιά τὴν ἀκρίβεια ἦταν ὁ τελευταῖος. Καθὼς ὁ Ραγκαβῆς δὲν ὀραματιζόταν σκηNIKὸ ἀνέβασμα τῆς κωμωδίας του χωρὶς μουσική, προσπάθησε ἀπὸ νωρὶς νὰ βρεῖ κάποιον συνθέτη γιά νὰ τοῦ μελοποιήσει τὰ χορικά. Ἴσως δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι τὸ 1863, τὴ χρονιά ποὺ ἐντοπιζεται ἡ πρώτη παράσταση τοῦ *Κουτρούλη* στὴν Κωνσταντινούπολη, ὑπάρχει ἡ πληροφορία ὅτι ὁ Ραγκαβῆς, ἐπισκεπτόμενος τὴν Κέρκυρα, συνάντησε τὸν Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο, ὁ ὅποιος τοῦ «εἶπεν ὅτι ἐγνώριζε *Τοῦ Κουτρούλη* τὸν γάμον και ἠθέλε νὰ συνθέσῃ τὴν μουσικὴν διὰ τοὺς χορούς αὐτοῦ· ἀλλὰ τὴν ἀγαθὴν του ταύτην πρόθεσιν δὲν ἐξετέλεσε, προληφθεὶς ὑπὸ τοῦ θανάτου».<sup>37</sup> Δυστυχῶς ἡ παραπάνω πληροφορία τοῦ Ραγκαβῆ δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ ἄλλη πηγὴ και δεδομένου ὅτι μετὰ τὸ 1863, ὁπότε ἔλαβε χώρα ἡ συνάντηση Ραγκαβῆ-Μάντζαρου, και τοῦ 1872, ὅταν ἀπεβίωσε ὁ Κερκυραῖος συνθέτης, μεσολάβησε χρονικὸ διάστημα ἰκανὸ ὥστε νὰ συντεθεῖ ἡ μουσική γιά τὰ χορικά μιᾶς κωμωδίας, εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ διαβάσουμε τὴν πληροφορία τοῦ Ραγκαβῆ μετὰ ἐπιφύλαξη, ἀν και δὲν ἀποκλείεται ὁ Μάντζαρος νὰ σκεφτόταν νὰ μελοποιήσει τὰ χορικά τῆς κωμωδίας και ἀπλῶς νὰ τὸ εἶχε ἀμελήσει, μέχρι ποὺ «τὸν πρόλαβε ὁ θάνατος».

Ἐτσι τὸ πρῶτο σκηNIKὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἔλαβε χώρα στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ φθινόπωρο τοῦ 1863 χωρὶς μουσική, ἀν και σύμφωνα μετὰ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς τὸ ἔργο «συγκαταριθμεῖται μετὰ παρασταθησόμενα δράματα μετὰ χορῶν μουσικῆς»,<sup>38</sup> ἀνάμεσα στα ὅποια ἦταν και ἡ *Ἀντιγόνη* τοῦ Σοφοκλῆ (σέ μετάφραση Ραγκαβῆ) μετὰ μουσική τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτη A. Foschini. Μάλιστα ἀπὸ δημοσίευμα τῆς κωνσταντινουπολίτικης ἔφημερίδας *Ὁμόνοια*, πληροφοροῦμαστε ὅτι σέ ἐκδήλωση τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου ὑπὲρ τῆς ἐνώσεως τῆς Ἐπτανήσου ἐκτός

ἀκόμα και στὸ γραμμένο ἀπὸ τὸν Εὐγένιο Ραγκαβῆ, υἱὸ τοῦ Ἀλέξανδρου, λῆμμα τῆς *Μεγάλης Ἑλληνικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας* γιά τὸν Ραγκαβῆ: «Τὸ ἐπιὸν ἔτος [1845] συνέταξε και ἐξέδωσε τὴν κωμωδίαν *Τοῦ Κουτρούλη* ὁ γάμος μεταφρασθεῖσαν και εἰς τὴν γερμανικὴν και ἐκδοθεῖσαν μετὰ μουσικῆς ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ Δανχάουζερ τοῦ ἐν Παρισίοις Ἰδείου».

37 *Ἀπομνημονεύματα*, τ. Γ', σ. 133.

38 *Τηλέγραφος* τοῦ Βοσπόρου και Βυζαντίς, 710 (25-9-1863).

ἀπὸ τὸ θεατρικὸ μέρος «θέλουν ψάλλει τινὲς τῆς ἑταιρίας τοῦ μελλοδράματος [sic] εὐγενῶς προσφερόμενοι χάριν τῆς ἑορτῆς»<sup>39</sup> καὶ «ἡ μουσική, πλήρους οὔσης τῆς ὀρχήστρας θέλει παίνισι διάφορα ἑλληνικὰ τεμάχια καὶ ὕμνους».<sup>40</sup> Ἡ ὑπαρξὴ τῆς μουσικῆς στὶς παραστάσεις τοῦ θιάσου σημαίνει ὅτι τεχνικῶς θὰ μπορούσε νὰ ἀνέβει καὶ ὁ Κουτρούλης μὲ τὰ χορικά μελοποιημένα, ὅμως ἡ διαφήμιση τοῦ ἔργου στὴν ἐφημερίδα δύο μῆνες ἀργότερα ὡς «κωμωδία εἰς πράξεις 4»<sup>41</sup> ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἔργο παίχθηκε χωρὶς τὰ χορικά. Κάτι ἀνάλογο θὰ πρέπει νὰ συνέβη καὶ τρία χρόνια ἀργότερα, ὅταν ὁ ἑλληνικὸς θιάσος ἀνέβασε, κατὰ πάσα πιθανότητα, καὶ πάλι τὴν κωμωδία αὐτὴ τοῦ Ραγκαβῆ.<sup>42</sup>

Ἡ πρώτη πραγματοποιημένη μελοποίηση τῶν χορικῶν τοῦ Κουτρούλη δὲν προῆλθε τελικῶς ἀπὸ τὸν ἐθνικὸ μας συνθέτη, ἀλλὰ ἀπὸ ἓνα Βρετανό. Ὅπως διαβάζουμε στὰ *Απομνημονεύματα* τοῦ Ραγκαβῆ: «Προσεκλήθην ὑπὸ τῆς οἰκογενείας τοῦ φίλου ἱατροῦ Κώνστ. Καραθεοδωρῆ εἰς συναναστροφὴν εἰς ἣν μοι εἶχε παρασκευασθῆ ἡ ἀπροσδόκητος χαρὰ τοῦ ν' ἀκούσω τὴν χαριεστάτην θυγατέραν τοῦ οἰκοδεσπότη Κων' Ἀββὸτ, ψάλλουσαν τοὺς ἑμοὺς χοροὺς τοῦ Κουτρούλη κατὰ μουσικὴν ἐν ἀγνοίᾳ μου συνθεθεῖσαν ὑπὸ τοῦ συζύγου της».<sup>43</sup> Τὸ γεγονός εἶλαβε χώρα στὴν Κωνσταντινούπολη τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1870. Ἡ Κων' Ἀββὸτ, ἦταν ἡ μία ἀπὸ τὶς δύο κόρες τοῦ ἱατροῦ καὶ φίλου τοῦ Ραγκαβῆ, Κωνσταντίνου Καραθεοδωρῆ, τῆ μουσικῆ τέχνη τῆς ὁποίας ὁ συγγραφέας εἶχε τὴν τύχη νὰ ἀπολαύσει καὶ τὸν προηγούμενο χρόνο στὴν Κωνσταντινούπολη: «Παρὰ τῷ ἱατρῷ κ. Κων. Καραθεοδωρῆ εἰς μουσικὴν συναναστροφὴν, ἐσπέραν τινὰ ἠκούσαμεν παίζουσαν θαυμασίως συγγενῆ τινὰ τοῦ Meyerbeer. Μετ' αὐτῆς δ' ἐπαίξαν, λίαν ἐκτιμηθεῖσαι, καὶ αἱ δύο θυγατέρες τοῦ οἰκοδεσπότη, ἡ Κων' Καλλιὰ καὶ ἡ Κων' Ἀββὸτ».<sup>44</sup> Γιὰ τὸν σύζυγο τῆς Ἄννας Καραθεοδωρῆ, ὅπως ἦταν τὸ πατρικὸ τῆς μικρῆς κόρης τοῦ Κωνσταντίνου Καραθεοδωρῆ, διαβάζουμε: «Ταύτης ὁ σύζυγος, νέος ὑπολήψεως καὶ ἀγάπης ἄξιος, ἀρίστης δ' ἀγωγῆς λαχών, ἕνεκα ἐπιτοπιῶν συμφερόντων ἐπεθύμει, καὶ οἱ συγγενεῖς του μὲ παρεκάλεσαν, ἵνα, με-

σιτεύσω νὰ διορισθῆ Πρόξενος τῆς Ἀμερικῆς εἰς Θεσσαλονίκην, τὴν πόλιν τῆς γεννησέως του. Καὶ ὁ μὲν Ἀμερικανὸς συνάδελφός μου κ. Morris,<sup>45</sup> εἰς ὃν κατέφυγον, μοι ἀπήντησεν ὅτι μετὰ λύπης δὲν ἐδύνατο νὰ μ' εὐχαριστήσῃ, καθόσον εἶχεν ἤδη ἄλλον προτείνῃ, ἀλλ' εὐτυχέστερος ὑπῆρξεν, ὡς πρὸς τὸ Προξενεῖον τῆς Πρωσσίας, ἡ μᾶλλον δυστυχέστερος: διότι, ὡς γνωστόν, μετὰ τινὰ ἔτη, ἐν ἐκτελέσει τῶν καθηκόντων του ἔπεσε θῦμα τοῦ θηριώδους φανατισμοῦ τοῦ τουρκικοῦ ὄχλου».<sup>46</sup> Παρὰ τὴν κακὴ μοῖρα ποὺ ἐπεφύλασσε ἡ Ἱστορία στὸν νεαρὸ συνθέτη καὶ διπλωμάτη – καθὼς ὑπῆρξε ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς δύο προξένους ποὺ σφαγιαστικῶς ἀπὸ τὸν ὀθωμανικὸ ὄχλο στὴν Θεσσαλονίκη στὶς 6 Μαΐου τοῦ 1876<sup>47</sup> – ἡ

45 Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ Ραγκαβῆς ἦταν πρεσβευτὴς στὸ Παρίσι, ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ εἶχε καλὲς σχέσεις καὶ μὲ τὴν ἀμερικανικὴ πρεσβεία, δεδομένου ὅτι πρὶν πάει στὴ γαλλικὴ πρωτεύουσα, διετέλεσε πρεσβευτὴς στὴν Ἀμερικὴ.

46 *Απομνημονεύματα*, τ. Γ', σ. 468.

47 Στὶς 6 Μαΐου τοῦ 1876 ἔλαβε χώρα στὴν Θεσσαλονικὴ ἡ περιώνυμη σφαγὴ τῶν προξένων (τοῦ προξένου τῆς Γερμανίας Henry Abbot καὶ τοῦ σύγαμβροῦ του, προξένου τῆς Γαλλίας, Jules Moulin) ἀπὸ τὸ ἑξαλλο ὀθωμανικὸ πλῆθος μέσα στὸ Σαατλί τζαμί, σὲ ἓνα ξέσπασμα θρησκευτικοῦ φανατισμοῦ, ποὺ εἶχε ὡς θύματα δύο Εὐρωπαίους διπλωμάτες ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ λειτουργήσουν ὡς διαμεσολαβητὲς γιὰ νὰ ἡρεμήσουν τὰ πνεύματα. Τὶς λεπτομέρειες περιγράφει μὲ ρεαλισμὸ ἀλλὰ καὶ ἀρτια τεκμηρίωση ὁ Ἀπόστολος Βακαλόπουλος στὸ κείμενό του «Τὰ δραματικὰ γεγονότα τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τὸν Μάιο 1876 καὶ οἱ ἐπιδράσεις τους στὸ ἀνατολικὸ ζήτημα», *Μακεδονικά*, 2 (1941-1952), Θεσσαλονίκη, 1953, σ. 192-262· τὸ χρονικὸ τῆς σφαγῆς στὶς σ. 209-212. Ὁ Ἑρρίκος Ἄμπος, γεννημένος στὴν Θεσσαλονικὴ μὲ βρετανικὴ ὑπηκοότητα, καταγόταν ἀπὸ τὴν οἰκογένεια Ἄμπος, τῆς ὁποίας ἡ παρουσία καὶ ἐπιχειρηματικὴ δράση στὴν Θεσσαλονικὴ μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ 1771, ὅποτε ὁ γενάρχη Βαρθολομαῖος Ἐδουάρδος Ἄμπος, ἔδρυσεν τὴν Levant Company. Ὅμως ἔχνη τῆς οἰκογένειας Ἄμπος βρισκόμε καὶ στὸν Βόλο ὅταν δύο ἔτη πρὶν τὰ ἀποτρόπαια γεγονότα τοῦ λιντσαρίσματος, διαβάζουμε: «Τὴν 29 Ἰανουαρίου ἀπεβίωσεν ἐν Βόλῳ, παραδοὺς τὸ πνεῦμα εἰς τὰς ἀγκάλας τῆς θυγατρὸς του, ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῦ γαμβροῦ τοῦ Λαζάρου Χ. Λαζάρου ὁ ἐκ Θεσσαλονίκης Ῥόμπερτ Ἄμπος ὁ γηραιότερος, ὁ ἐπονομαζόμενος «Μπάμπης» [...]. Τ' ὄνομα τοῦ Μπάμπη δὲν θέλει λησμονηθῆ παρὰ Θεσσαλονικεῦσι τόσῳ μᾶλλον ὅσῳ τὰ τέκνα αὐτοῦ ἄρρενα τε καὶ θήλεα, καὶ μάλιστα ὁ κύριος Χαρίτων, ὁ καὶ τῆς Πρωσσίας ὑποπρόξενος τυγχάνων [...]» (*Ἀνεξάρτητος Σκαπανεὺς*, Ἐν Ἀθήναις 13-2-1874, ἀρ. 1). Δυστυχῶς δὲν ἔχουν ἐντοπιστεῖ περαιτέρω στοιχεῖα γιὰ τὸν βίο καὶ κυρίως γιὰ τὴν

39 Ὁμόνοια, 144 (19-10-1863).

40 Ὁ.π.

41 Ὁμόνοια, (4-12-1863).

42 Βλ. Ἀρμονία, 248 (27-5-1866). Γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ 1863 καὶ τοῦ 1866 στὴν Κωνσταντινούπολη βλ. καὶ Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο στὴν Κωνσταντινούπολη τὸν 19ο αἰῶνα*, τ. Β' (Παραστάσεις), Ἀθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτῶν, 1996, σ. 15 καὶ 19 ἀντιστοίχως.

43 *Απομνημονεύματα*, τ. Γ', σ. 478.

44 *Απομνημονεύματα*, τ. Γ', σ. 468.

κίνηση του Ραγκαβή το 1869 για την προώθησή του στην θέση του πρόξενου τής Πρωσίας στην Θεσσαλονίκη δὲν θὰ μπορούσε παρὰ νὰ δημιουργήσει συναισθήματα εὐγνωμοσύνης στὸν Abbot, ὁ ὁποῖος πιθανὸν νὰ συνέθεσε τὴν μουσικὴ τοῦ Κουτρούλη στὴν προσπάθειά του νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν πρεσβύτερο συνάδελφο καὶ φίλο τῆς οἰκογένειας τῆς συζύγου του. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ, ἔχνη τῆς ὁποίας δὲν ἔχουν ἀκόμη ἐντοπιστεῖ, ἀποτελεῖ τὴν πρώτη γνωστὴ μελοποίησιν τῶν χορῶν τῆς κωμωδίας τοῦ Ραγκαβῆ.

Δὲν εἶναι ἴσως χωρὶς σημασία ὅτι ἕναν χρόνον μετὰ τὴν κλειστὴ αὐτὴ πρώτη παρουσίαση τῆς μελοποίησης τῶν χορῶν τοῦ Κουτρούλη (στὶς 8 Δεκεμβρίου 1870) ὁ Ραγκαβῆς ἀπέστειλε γράμμα στὸν Μιχαὴλ Π. Λάμπρο, στὸ ὁποῖο ἔκανε λόγο γιὰ «τὴν μουσικὴν τοῦ Κουτρούλη». Ὅπως γίνεταί ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὴν ἀπαντητικὴ ἐπιστολὴ τοῦ Λάμπρου μὲ ἡμερομηνία 26 Ἰανουαρίου τοῦ 1871 (ποῦ φυλάσσεται στὸ Ἀρχεῖο Ραγκαβῆ,<sup>48</sup> καὶ ἡ ὁποία ἀποτελεῖ καὶ τὴν πηγὴ τῆς σχετικῆς πληροφόρησής μας, καθὼς τὸ γράμμα τοῦ Ραγκαβῆ πρὸς τὸν Λάμπρο δὲν ἔχει ἀκόμη ἐντοπιστεῖ) ὁ ἀποστολέας θὰ πρέπει νὰ εἶχε προτείνει τὸ ἀνέβασμα τοῦ Κουτρούλη μὲ μουσικὴ, ἔχοντας βεβαίως ὑπ' ὄψιν του κάποιον συγκεκριμένο συνθέτη – πιθανὸν τὸν Abbot – ἐνῶ δὲν ἀποκλείεται νὰ τοῦ εἶχε ἀποστείλει καὶ τὴν παρτιτούρα. Ἡ ἀπάντησις τοῦ Λάμπρου ἦταν ἡ ἑξῆς: «Δὲν ἔμεινεν ὁ ὑλικὸς καιρὸς ὅπως γίνῃ καὶ ἡ μουσικὴ καὶ ἐπομένως, ἐπειδὴ τὴν Τεσσαρακοστὴν θὰ ἐξακολουθήσῃ τὸ θέατρον ἀπεφασίσθη νῦν μὲν νὰ δοθῇ οὕτω, τοῦ χορικοῦ ἀπαγγελλομένου, τὴν δὲ Τεσσαρακοστὴν νὰ ἐπαναληφθῇ μετὰ τῆς μουσικῆς».<sup>49</sup>

Δὲν εἶναι γνωστὸ ἂν τελικῶς πραγματοποιήθηκε τὸ ἀνέβασμα μὲ τὴν μουσικὴ ὅπως ὑποσχέθηκε ὁ Λάμπρος στὸν συγγραφέα τοῦ Κουτρούλη, ὅμως ἡ ἔλλειψη στοιχείων, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπουσία τῆς σχετικῆς ἀναφορᾶς ποὺ σίγουρα θὰ ἔκανε ὁ Ραγκαβῆς στὰ Ἀπομνημονεύματά του, καθὼς ἕνα τέτοιο γεγονός δὲν θὰ μπορούσε νὰ περάσει ἀσχολίαστο, καθιστοῦν σχεδὸν βέβαιο ὅτι δὲν πραγματοποιήθηκε ἀνέβασμα τοῦ ἔργου μὲ μουσικὴ. Ἐτσι, σύμφωνα μὲ τὸ γράμμα τοῦ Λάμπρου ὁ Κουτρούλης ἀνέβηκε στὴν Ἀθήνα λίγες ἡμέρες πρὶν τὴν 26 Ἰανουαρίου

1871 ἐνώπιον τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους μὲ πρωταγωνιστὲς τοὺς Π. Σούτσα (Κουτρούλη), Σοφία Ταβουλάρη (Ἀνθοῦσα), Σπυρίδωνα Ταβουλάρη (Στροβίλη), Δ. Ταβουλάρη (Λεωνίδα) καὶ Ἀ. Τασσόγλου (Σφηρία). Ὁ Γιάννης Σιδέρης ἀναφέρει μιὰ παράσταση τοῦ Κουτρούλη μὲ τοὺς ἴδιους συντελεστὲς, χωρὶς τὰ χρονικά, στὰ 1870.<sup>50</sup> Δεδομένου ὅτι ὁ Λάμπρος μιλάει καθαρὰ γιὰ πρεμιέρα τοῦ ἔργου («παρεστάθη λοιπὸν τὸ πρῶτον τὴν παρελθοῦσαν Πέμπτην» – ἡ ὑπογράμμισις δική μας) θὰ πρέπει νὰ θεωρήσουμε πιθανότερο ὅτι ἡ ἀναφορὰ τοῦ Σιδέρη εἶναι λαθασμένη, καὶ ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια παράσταση, ἡ ὁποία ἔλαβε χώρα λίγες ἐβδομάδες μετὰ τὴν ἡμερομηνία ποὺ δίνει ὁ Σιδέρης· ἂν καὶ δὲν μπορούμε νὰ τὸ ἀποκλείσουμε, εἶναι μᾶλλον ἀπίθανο νὰ πρόκειται γιὰ ἄλλο ἀνέβασμα τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν ἴδιο θίασον μὲ διαφορά κάποιων μηνῶν. Ὅσο γιὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ 1871, ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ δημοσίευμα τοῦ τύπου τῆς 7ης Φεβρουαρίου 1871.<sup>51</sup> Πάντως ὁ θίασος Μένανδρος (τῶν Σούτσα-Ταβουλάρη) ἐντάσσει τὸ ἔργο στὸ ρεπερτόριό του γιὰ τὶς παραστάσεις στὴν Κωνσταντινούπολη κατὰ τὴν σαϊζὸν 1872-73.<sup>52</sup> Τέλος, ὑπάρχει ἡ πληροφορία ὅτι τὸν Αὐγούστο τοῦ 1874 παίχθηκε καὶ πάλι στὴν Κωνσταντινούπολη ἡ κωμωδία τοῦ Ραγκαβῆ ἀπὸ ἄγνωστο θίασον.<sup>53</sup>

Ὅλες αὐτὲς οἱ παραστάσεις τοῦ Κουτρούλη ἔγιναν, κατὰ τὰ φαινόμενα, χωρὶς μουσικὴ, τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ μουσικὴ ἀποκατάσταση τοῦ ἔργου ἀπασχολοῦσε πραγματικὰ τὸν συγγραφέα ποὺ ἐβλεπε τὴν κωμωδία του νὰ ἀνεβαίνει στὸ σανίδι λειψή, προδίδοντας οὐσιαστικὰ τὸ πνεῦμα τοῦ δημιουργοῦ τῆς, καθὼς γιὰ τὸν Ραγκαβῆ ὁ Κουτρούλης δὲν ἦταν μιὰ ἀπλὴ κωμωδία. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὸ καλοκαίρι τοῦ 1870 συναντοῦμε στὰ ἀδημοσίευτα ἡμερολόγια τοῦ συγγραφέα κάποιες σημειώσεις – ποὺ δὲν πέρασαν στὰ ἐπίσημα Ἀπομνημονεύματά του – οἱ ὁποῖες προδίδουν κάποια ἐπικοινωνία μὲ τὸν συνθέτη Jacques Offenbach: «Γράφω τῷ Offenbach» (28-7-1870), «Γράφω τῷ Offenbach περὶ Κουτρούλη» (29-7-1870), ἀλλὰ καὶ ἄλλες ἀναφορὲς στὸ ὄνομα τοῦ Γάλλου συνθέτη ἀρκετὲς ἡμέρες ἀργότερα (14-8-1870).<sup>54</sup> Ὅπως φαίνεται ὁ Ραγκαβῆς διατηροῦσε ἀλληλογραφία μὲ τὸν περιώνυμο συνθέτη καὶ εἶχε αἰσθανθεῖ τὴν ἀνάγκη νὰ μοιραστεῖ μαζί του τὶς σκέψεις του καὶ τὶς φιλοδοξίες του σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο ποὺ προσπαθοῦσε νὰ ἀναβιώσει τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ κωμωδία. Ἡ ἐξαιρετικὰ δυσανά-

μουσικὴ δρᾶσις τοῦ Ἄμποτ. Δὲν ἀποκλείεται μιὰ συλλογὴ μὲ βάλς μὲ τίτλο Rossendale Hunt Walzers ποὺ τυπώθηκε στὸ Λονδίνο τὸ 1878 καὶ φυλάσσεται στὴν Βρετανικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἀγγλίας νὰ εἶναι δικό του ἔργο.

48 Φάκελος 41, ὑποφάκελος 1, ἔγγραφο 1. Εὐχαριστῶ τὸ Κ.Ε.Ι.Ν.Ε. τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν γιὰ τὴν οὐσιαστικὴ διευκόλυνση τῆς ἔρευνάς μου στὸ Ἀρχεῖο Ραγκαβῆ.

49 Ὁ.π.

50 Σιδέρης, ὁ.π., σ. 123.

51 Ὁ Σατανᾶς, 7-2-1871.

52 Κωνσταντινούπολις, 11/13-10-1872 καὶ 11/13-11-1872.

53 Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ὁ.π., τ. Β', σ. 59.

54 Στὸ ἡμερολόγιο τῶν ἐτῶν 1870-72 ποὺ φυλάσσεται στὸν φάκελο 60, ὑποφάκελο 7 τοῦ Ἀρχείου Ραγκαβῆ.

γνωστη γραφή του Ραγκαβή και ο στενογραφικός χαρακτήρας των σημειώσεων αφήνουν πολλά ερωτηματικά σχετικά με την φύση της σχέσης ή της συνεργασίας του με τον συνθέτη του Όρφεία στον Άδη. Αν και δεν μπορεί να αποκλειστεί ως ένδεχομενο, ή συνομιλία των δύο ανδρών δεν θα πρέπει να σχετιζόταν εύθως με μουσική των χορικών του Κουτρούλη. Η τελευταία έμελλε να πραγματοποιηθεί λίγα χρόνια αργότερα από έναν άλλο Γάλλο δημιουργό, γνωστότερο μάλλον για το μουσικοθεωρητικό και εκπαιδευτικό του έργο και όχι τόσο για τις μουσικές φωνητικές του συνθέσεις.<sup>55</sup>

Δεν είναι γνωστές οι λεπτομέρειες της συνεργασίας του Ραγκαβή με τον Danhauser. Η μόνη πληροφορία που μας δίνει ο συγγραφέας είναι ότι προκειμένου να διευκολύνει τον συνθέτη «ήναγκάσθ[η] να μεταφράσ[η] τους χορούς πρώτον κατ' έννοιαν, δεύτερον κατὰ λέξιν και τρίτον να γράψ[η] αυτούς κατὰ προσωδίαν, ώστε ή μελωδία ν' ανταποκρίνηται εις τὸ κείμενον έντελῶς»,<sup>56</sup> ενώ ο συνθέτης φαίνεται ότι παρέδιδε τήν δουλειά του τμηματικά. Έτσι, σύμφωνα με τὰ Άπομνημονεύματα του Ραγκαβή, ο Danhauser έστειλε τήν τελευταία παρτιτούρα του Κουτρούλη στις 27 Ιουλίου/ 6 Αύγουστου [sic] του 1873 και ένόσω ο Ραγκαβής περνούσε τις τελευταίες του ήμέρες στην πρεσβεία του Παρισίου πριν μεταταθεί στην αντίστοιχη του Βερολίνου. Στην γερμανική πρωτεύουσα «τηλεγραφικῶς [του] άνηγγέλθη ότι τήν αὐτήν έσπέραν [29 Δεκεμβρίου 1874]<sup>57</sup> έδιδάχθη Του Κουτρούλη ο γάμος μετά της μουσικής του Danhauser εις τήν οικίαν της κ. Σμαράγδας Βαλτατζή και ότι επέτυχε».<sup>58</sup>

Το πολυπόθητο λοιπόν άνεβασμα του Κουτρούλη με τὰ χορικά του μελοποιημένα έλαβε χώρα τὰ Χρι-

στούγεννα του 1874 σε κλειστό κύκλο στο σπίτι της Λουκίας Ραγκαβή, τὸ γένος Βαλτατζή, κόρης της Σμαράγδας και συζύγου του Άριστείδη Ραγκαβή, υίου του Άλέξανδρου. Τὸν πρωταγωνιστικό ρόλο του Κουτρούλη υποδύθηκε ο γνωστότερος για τὰ κωμειδύλλια του Δημήτριος Κορομηλάς, ο οποίος πριν ένα χρόνο είχε ξεκινήσει τήν έκδοση της πρώτης καθημερινής (επταήμερης) εφημερίδας Έφημερίς, μαζί με τὸν φίλο και συνεργάτη του Ιωάννη Καμπούρογλου, ο οποίος επίσης έλαβε μέρος στην παράσταση αὐτή του Κουτρούλη (στὸν ρόλο του Φοιβίσκου και του β' κορυφαίου), καθώς και ο συνονόματός του ποιητής Δημήτριος Καμπούρογλου, γιὸς του Γρηγόριου Καμπούρογλου, παλαιῦ συμμαθητῆ και φίλου του Ραγκαβή, και για ένα διάστημα έργολάβου του θεάτρου Άθηνῶν, ὡς γ' κορυφαίος. Ο Μιχαήλ Π. Λάμπρος (ο άποστολέας του άπαντητικῶ γράμματος πρὸς τὸν Ραγκαβή υποσχόμενος τὸ μουσικό άνέβασμα του έργου μετά τήν Σαρακοστή του 1871) και αργότερα γνωστότερος για τήν συγγραφή της πρώτης ελληνικής επιθεώρησης Δίγιο άπ' ὄλα (ή ὁποία σημειωτέον έμπνέεται από άλλη κωμωδία του Ραγκαβή, τὸν Γάμο άνευ νύμφης) κράτησε τὸν ρόλο του Στροβίλη. Τὸν ρόλο της Άνθούσας υποδύθηκε ή Μπίλιω Δαμιανῶ, ο Άλ. Σαπουντζάκης έπαιξε τὸς ρόλους του Μισθοφά και του α' κορυφαίου. Τὸς ὑπόλοιπους ρόλους μοιράστηκαν μέλη της οικογένειας Ραγκαβή και της οικογένειας Βαλτατζή: ο οικοδεσπότης Άριστείδης (ὡς Λεωνίδας Ξανθούλης και Σφηκίας), ο μικρότερος άδελφός του Εὐγένιος (ὡς Σπύρος) ή Λουκία Ραγκαβή συμμετείχε στὸν χορὸ μαζί με τήν Ζωή Βαλτατζή και τή Ρωξάνη Ρίζου ενώ ή Έλένη Βαλτατζή κράτησε τὸ ὑποβολείο. Τὸν χορὸ (που άποτελεῖτο από τὸς κ. Δ. Καλλιφρονά, Ν. Ρώκ, Κ. Ροτσιλῶ, Π. Καββαδία, Ά. Σπηλιωτόπουλο, και Δ. Καμπούρογλου – μέλη της Φιλαρμονικῆς Έταιρείας «Εὐτέρπη» – και τις δίδες Έ. Χαίδενσταν και Άρτεμη Νάζου – άδελφή του Γεωργίου) διηύθυνε ο Ραφαήλ Παριζίνι. Τὸ ὄλο έγκλειρημα είχε ὀργανώσει ή Σμαράγδα Βαλτατζή.

Η Σμαράγδα Βαλτατζή φαίνεται πὸς συμμετείχε ενεργά στην λειτουργία της Φιλαρμονικῆς Έταιρείας «Εὐτέρπη», καθώς μιὰ έβδομάδα πριν τήν παράσταση του Κουτρούλη τήν συναντούμε ὡς μέλος της επιτροπῆς συγκέντρωσης χρημάτων πρὸς ὄφελος της λειτουργίας της εταιρείας.<sup>59</sup> Έτσι ή παράσταση αὐτή του Κουτρούλη θα πρέπει να πραγματοποιήθηκε χάρη στην συνεργασία των νέων αὐτῶν έρασιτεχνῶν με τὰ μέλη της εταιρείας που είχε ιδρύσει ο Ραφαήλ Παριζίνι λίγα χρόνια πριν (1871). Οί καλλιτέχνες της «Εὐτέρπης» ὁμως δέν ἦταν έρασιτέχνες. Τὸν ὀξύφωνο Δ. Καλλιφρονά (που ἦταν και ταμίας της «Εὐτέρ-

55 Ο Adolphe-Léopold Danhauser γεννήθηκε στο Παρίσι τὸ 1835 και σπούδασε στὸν Ὡδεῖο του Παρισίου (ἔπου είχε δάσκαλο στην φούγκα και τή σύνθεση τὸν F. Halévy) και τὸ 1862 κέρδισε τὸ δεύτερο γαλλικὸ «Βραβείο της Ρώμης». Από νωρίς ὁμως άσχολήθηκε με τήν διδασκαλία, ή ὁποία του χάρισε και τήν ἔως σήμερα ὑστεροφημία του, καθώς ή θεωρία της μουσικής του ἔμεινε στην Ἱστορία, σε αντίδιαστολή με τὰ μουσικά του έργα, που είναι σχεδὸν άγνωστα. Τὸ 1875 έγινε επιθεωρητής της μουσικής εκπαίδευσης στις σχολές του Παρισίου. Πέθανε τὸ 1896. Τὰ πληρέστερα βιογραφικά για τὸν Danhauser στὸ F. J. Fétis, *Biographie Universelle des musiciens, et Biographie générale de la Musique*, Supplément 1, ed. par A. Pougin, 1878.

56 Άπομνημονεύματα, τ. Δ', σ. 75.

57 Η πραγματικῆ ήμερομηνία της παράστασης ἦταν 28 Δεκεμβρίου 1874, ὅπως μαρτυρεῖται από τὸν τύπο (βλ. *Έφημερίς*, 454, 28-12-1874).

58 Άπομνημονεύματα, τ. Δ', σ. 45.

59 Βλ. *Νεολόγος*, 114 (21-2-1874).

πης») τὸν συναντοῦμε σὲ συναυλίες τοῦ συλλόγου νὰ τραγουδάει ἄριες τοῦ Mercadante, καὶ τὸν βαθύφωνο Ρῶκ σὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ ὅπερες τοῦ Adam καὶ τοῦ Meyerbeer.<sup>60</sup> Ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ γεγονός ὅτι στὰ μέλη τῆς «Εὐτέρπης» συγκαταλέγεται καὶ ὁ Δημήτριος Καμπούρογλου, ὁ ὁποῖος μετὰ ἀπὸ χρόνια θὰ συμμετάσχει σὲ ἐπιτροπὴ γιὰ τὴν μελέτῃ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.<sup>61</sup> Τέλος ὁ ἴδιος ὁ Παριζῖνι, ἂν καὶ Ἰταλός, συνέβαλε ὅσο λίγοι στὴν ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς παιδείας στὸν τόπο μας. Ἀπὸ τίς κυρίες, ἡ Ζωὴ Βαλτατζῆ ἐπρόκειτο νὰ καταγράψει καὶ νὰ ἐναρμονίσει «Τὸ φίλημα», ἓνα ἀπὸ τὰ τριάντα τραγούδια ποὺ συμπεριέλαβε στὸ βιβλίον ποὺ ἐξέδωσε ὁ Bourgault-Ducoudray<sup>62</sup> κάποια χρόνια ἀργότερα, ἐνῶ ἦταν «μουσικὴ [sic] δ' ἀρίστη, ἔχουσα φωνὴν ἐξαισίον, ἧς τὴν ἀξίαν ἠῤῥαζαν ἐτι ἡ ἀπαράμιλλος αἴσθησις, ἣν εἶχε τῆς τέχνης, καὶ ἡ ἐκφρασις, ἣν ἐδιδεν, εἰς ὅ,τι ἔπαιζεν ἐπὶ τοῦ κυμβάλου, εἰς ὅ,τι ἐψαλλεν»,<sup>63</sup> ὅπως σημειώνει ὁ Ραγκαβῆς γιὰ τὴν ἀδελφὴ τῆς συμπεθέρας τοῦ Σμαράγδα. Τὴν τελευταία, θὰ τὴν συναντήσουμε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, μαζί με τὴν Ρωξάνη Ρίζου, στὸ διοικητικὸ συμβούλιον τοῦ Ὡδείου,<sup>64</sup> ἐνῶ σύμφωνα μετὰ διαφήμιση ποὺ δημοσιεύθηκε τὴν προηγούμενη τῆς παράστασης στὸν τύπο<sup>65</sup> ἦταν ἐκεῖνη ποὺ «διηύθυνε τὴν ὀρχήστρα».

Γιὰ τὴν μουσικὴ ποὺ συνέθεσε ὁ Danhauser ξέρουμε ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Ραγκαβῆ ὅτι ἐκδόθηκε στὸ Βερολίνο «ἄνευ τοῦ ὀργανικοῦ μέρους (partitions), ὃν χειρόγραφον μένει ἐν τοῖς βιβλίοις [τ]ου»,<sup>66</sup> δηλαδή ὅτι τὸ ἔργο ὑπῆρχε σὲ δύο μορφές, μιὰ πλήρως ἐνορχηστρωμένη ποὺ εἶχε ὁ Ραγκαβῆς στὴν κατοχὴ του, καὶ μιὰ ἀναγωγὴ γιὰ πιάνο, ἡ ὁποία καὶ ἐκδό-

θηκε στὴν Γερμανία καὶ σώζεται ἕως σήμερα.<sup>67</sup> Παρότι λοιπὸν ἡ διαφήμιση σημειώνει ὅτι ἡ Σμαράγδα Βαλτατζῆ «διηύθυνε τὴν ὀρχήστρα», ἡ περιγραφή τῆς παράστασης ἀπὸ τὸν τύπο θέλει τὴν Βαλτατζῆ νὰ συνοδεύει «διὰ τοῦ κλειδοκυμβάλου»,<sup>68</sup> δηλαδή νὰ «ὑποδύεται» τὸν ρόλο τῆς ὀρχήστρας, κάτι ποὺ εἶναι καὶ πιὸ λογικὸ νὰ συνέβη στὴν συγκεκριμένη παράσταση τοῦ ἔργου.

Μολονότι τὸ γεγονός ἔλαβε χώρα σὲ κλειστὸ κύκλο, «πάντες οἱ προσκεκλημένοι, ἱκανοὶ τὸν ἀριθμὸν, ἐν οἷς πλεῖσται κυρίαί, αἱ κυρίαί τῆς Αὐλῆς, ὁ αὐλάρχης, ξένοι ἀντιπρόσωποι, ἄνδρες διπλωμάται, πολιτικοί, τραπεζῖται, πάντες οἱ λόγοι, ἀνήκοντες εἰς τὴν ἐκλεκτοτέραν μερίδα τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας, ἐχαίρετσαν τὴν λαμπρὰν ταύτην ἐμφάνισιν τῶν ἐλληνίδων τεχνῶν»<sup>69</sup> ἐνῶ ἡ ἐκδήλωση θεωρήθηκε πῶς ἐγκαινίασε «ἀληθῶς ἐποχὴν ἀναγεννήσεως τῶν ὠραίων τεχνῶν ἐνταῦθα».<sup>70</sup> Ὡς πρὸς τοὺς συμμετέχοντες σημειώθηκε ἀπὸ τὸν τύπο ὅτι «οἱ ὑποκριθέντες τὰ διάφορα πρόσωπα τῆς κωμῳδίας ἦταν νέοι ἔρασταὶ τῶν τοιούτων, δεσποινίδες δὲ καὶ κυρίαὶ διακρινόμεναι ἐπὶ μουσικῇ ἱκανότητι ἐτραγουδῆσαν ἐν χορῷ τὰ ὠραῖα ἐκεῖνα λυρικά τεμάχια ἐν περιφανεί ἔργῳ τῆς νέας ἐλληνικῆς φιλολογίας, τῇ συνδρομῇ ἄλλων μουσικῶν νέων, μελῶν τῆς φιλαρμονικῆς ἐταιρίας *Εὐτέρπης*. Οἱ χοροὶ οὗτοι ἐμελοποιήθησαν ἐπιτυχῶς ἔχοντες τὸ ἀρχαῖκόν καὶ ἐπιβάλλον ἐν τῇ μελωδίᾳ ὑπὸ τοῦ μελοποιοῦ Τανχάουζεν [sic]».<sup>71</sup> Ὅπως φαίνεται, ὅσοι παρέστησαν στὴν ἐκδήλωση «ἠσθάνθησαν ἄλλο τι αἰσθημα ἢ τὸ σύνθηδες ἐν τῷ θεάτρῳ, ὅτε εἶδον νέους ἔραστας τῶν καλῶν τεχνῶν τόσοσον εὐδοκιμοῦντας καὶ ἤκουσαν εἰς καθαρὰν ἐλληνικὴν γλῶσσαν νὰ ἀντηχῆ ἔμμελις τοῦ χοροῦ μουσικὴ ἐνέχουσα τὸ ὕψος καὶ τὴν χάριτα τὴν ἀρχαιοπρεπῆ σύμφωνον πρὸς τὴν ὑπόθεσιν. Εὐτυχεστέρα μελοποιήσις τῶν ὠραίων λυρικῶν τεμαχίων ἐν τῷ *Γάμῳ τοῦ Κουτρούλη* δὲν ἠδύνατο νὰ γείνη ἢ αὕτη».<sup>72</sup> Ἡ «ἀρχαιοπρεπῆς μουσικὴ» ποὺ ἀντηχοῦσε σὲ «καθαρὰν ἐλληνικὴν γλῶσσαν» θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ ἡ βασικὴ αἰτία γιὰ τὴν ὁποία θεωρήθηκε πῶς οἱ κυρίες τοῦ χοροῦ «ἐνεκαίνισαν οὕτω πρῶτον νῦν τὸ ἀληθὲς ἐλληνικὸν μελόδραμα»,<sup>73</sup> παρότι δὲν ἀποκλείεται ὁ κύκλος αὐτὸς τῶν ἔρασιτε-

60 Βλ. *Ἐφημερίς*, 437 (11-12-1874) καὶ 447 (21-12-1874).

61 Τὸ 1907. Βλ. Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἐθνικῆς Μουσικῆς Περιήγησις 1901-1912. Ἑλληνικὰ Μουσικὰ Περιοδικὰ ὡς πηγὴ ἔρευνας τῆς Ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς*, Μέρος I, Κουλτούρα 1996, σ. 192.

62 Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d' Orient*, Paris, Lemoine, 1885, αρ. 30 (σ. 108-110), τὸ ποίημα σὲ στίχους Γ. Χ. Ζαλοκώστα τυπώνεται ἐλληνικὰ καὶ ἰταλικά («Il baccio»), ἐνῶ στὸ τέλος τῆς παρτιτούρας ὑπάρχει καὶ πεζὴ γαλλικὴ μετάφραση τοῦ ποιήματος.

63 *Ἀπομνημονεύματα*, τ. Γ', σ. 436.

64 Βλ. *Ἐφημερίς*, 159 (8-6-1891), ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνυπόγραφο κείμενο «Τὸ ἐν Ἀθήναις Ὡδεῖον», στὸν τόμο Γ. Δροσίνη καὶ Γ. Κασδόνη, *Νέα Ἑλλάς, Εἰκονογραφημένον Ἑθνικὸν Ἡμερολόγιον*, ἔτος Α', 1894, σ. 390-399, σ. 398.

65 *Ἐφημερίς*, 454 (28-12-1874).

66 *Ἀπομνημονεύματα*, τ. Δ', σ. 356. Στὰ κατάλοιπα τοῦ Ραγκαβῆ δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ καμία παρτιτούρα. Πρβλ. τὴν λεζάντα τῆς φωτογραφίας τῆς σελ. τίτλου.

67 *Chöre zum Lustspiel: Die Hochzeit des Kutrulis von A. R. Rangabé. Klavier-Auszug mit deutsch-griechischem Text*, Berlin / Leipzig, [1884]. Ἀντίτυπα σώζονται στὴν Βρετανικὴ Βιβλιοθήκη. Βλ., ἐδῶ, φωτογραφία ἐξωφύλλου.

68 *Ἐφημερίς*, 454 (28-12-1874).

69 *Ἐφημερίς*, 456 (30-12-1874).

70 *Ὁ.π.*

71 *Ὁ.π.*

72 Στοά, 30-12-1874 καὶ ἀναδημοσίευση στὴν *Ἐφημερίδα*, 457 (31-12-1874).

73 *Ὁ.π.*

χνών να θύμιζε σε κάποιους την γενεαλογία τῆς ὄπερας, τὴν γένεση τοῦ εἴδους ἀπὸ τὴν φλωρεντινὴν Καμεράτα, τὸν κύκλο αὐτῶν τῶν ἐρασιτεχνῶν μουσικῶν ποὺ δημιούργησε τὴν ὄπερα στὴν προσπάθειά του νὰ ἀναβιώσει τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία.

Ἄν καὶ ἡ πλειονότητα τοῦ τύπου εἶδε τὸ ἔργο σὰν ἀναβίωση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, δὲν ἔλειψε καὶ ἡ διαφορτικὴ προσέγγιση ποὺ ἔδινε ἔμφαση στὴν σύγχρονη διάσταση τοῦ ἔργου, χωρὶς ὅμως ποτέ νὰ χάνεται ἡ σχέση μὲ τὴν μουσική: «Ἦτο δὲ ἡμιμελόδραμα, ἤγουν, κατὰ τὸ ἥμισυ ὄπερα καὶ καθόλου [=καθ' ὁλοκληρίαν] μπουφά». <sup>74</sup> Σὲ κάθε περίπτωση ἡ ἀπήχηση τῆς παράστασης αὐτῆς ἦταν σημαντικὴ, εἰδικὰ ἂν ἀναλογιστεῖ κανεὶς ὅτι ἐπρόκειτο οὐσιαστικὰ γιὰ μιὰ παρουσίαση κεκλισμένων τῶν θυρῶν. Λίγες ἡμέρες μετὰ τὴν παράσταση, στίς 22 Ἰανουαρίου τοῦ 1875, ἡ «Ἐλεῆμων Ἑταιρεία Ἀθηνῶν» ἀπέστειλε γράμμα <sup>75</sup> πρὸς τὴν Σμαράγδα Βαλτατζῆ, ἡ ὁποία εἶχε ὀργανώσει οὐσιαστικὰ τὴν παρουσίαση τοῦ Κουτρούλη, ζητώντας τῆς νὰ ἐπαναλάβει τὴν ἐπιτυχητὴ αὐτῆ πρωτοβουλία στὴν αἴθουσα τῆς ἐταιρείας γιὰ φιλανθρωπικούς σκοπούς. Ἄν καὶ δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε τὸ ἐνδεχόμενο ἡ Βαλτατζῆ νὰ ἀποδέχθηκε τὴν πρόταση τῆς «Ἐλεῆμονος Ἑταιρείας», ἡ ἔλλειψη στοιχείων γιὰ κάτι τέτοιο μᾶς ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι κατὰ πάσα πιθανότητα ἡ παράσταση αὐτῆ τοῦ Κουτρούλη ὑπῆρξε μιὰ καὶ μοναδική. Τὸ γεγονός ὅμως αὐτὸ σε καμία περίπτωση δὲν σήμαινε καὶ τὴν γρήγορη λήθη τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ καλλιτεχνικοῦ γεγονότος. Ἴσως δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι λιγότερο ἀπὸ ἓναν μῆνα ἀργότερα διαβάζουμε στὸν τύπο τῆς ἐποχῆς <sup>76</sup> ὅτι ὁ Κουτρούλης εἶχε ἐπιλεγεῖ γιὰ νὰ ἐκπροσωπήσει τὴν ἑλληνικὴ φιλολογία στοὺς Ὀλυμπιακοὺς ἀγῶνες· ἂν καὶ τελικῶς ἀπορρίφθηκε λόγω τοῦ πολιτικοῦ του περιεχομένου, ἡ παράσταση στὸ σπῆτι τῆς Σ. Βαλτατζῆ πιθανὸν νὰ εἶχε συμβάλει στὴν προβολὴ τῆς ἀριστοφανικῆς αὐτῆς κωμωδίας. Ἄλλωστε, ἀκόμη καὶ ἓνα χρόνον μετὰ ἦταν νωπὴ ἡ ἀνάμνηση τῆς παράστασης αὐτῆς, ἀφοῦ μνημονεύθηκε μὲ ἀφορμὴ μιὰ ἄλλη καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση ὀργανωμένη ἀπὸ τὴν οἰκογένεια Βαλτατζῆ. <sup>77</sup> Ἐνδιαφέρον ἔχουν καὶ τὰ σχόλια τοῦ σατιρικοῦ τύπου ποὺ θέλει τὸν Κορομηλᾶ νὰ

«δημοσιεῖ μονογραφία περὶ Κουτρούλη» <sup>78</sup> καὶ νὰ βαπτίζει ἓνα παιδάκι «Κουτρούλη» «εἰς ἀνάμνησιν τῶν δαφνῶν τὰς ὁποίας ἔδρεψε» <sup>79</sup> στὴν παράσταση.

Τὸ γεγονός τῆς ἀναβίβασης αὐτῆς τοῦ Κουτρούλη ἦταν πολυσήμαντο· ὄχι μόνο ἀνέβαινε, ἔστω καὶ ἀπὸ ἐρασιτεχνικὸ θίασο, ἡ νεοαριστοφανικὴ κωμωδία ἔτσι ὅπως τὴν εἶχε ὀραματιστεῖ ὁ δημιουργὸς τῆς, ἀλλὰ καὶ πολλοὶ ἀπὸ ἐκείνους ποὺ συμμετεῖχαν στὴν συγκεκριμένη ἀπόπειρα συνέβαινε νὰ εἶναι ἄνθρωποι τῶν ὁποίων ἡ μετέπειτα δράση ἐπηρέασε σημαντικὰ τὴν πνευματικὴ, θεατρικὴ καὶ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ ἐρασιτέχνης ἠθοποιὸς καὶ ἐπαγγελματίας θεατρικὸς συγγραφέας, ὁ δημιουργὸς δραματικῶν εἰδυλλίων καὶ κωμειδυλλίων Δημήτριος Κορομηλᾶς, ὁ ὁποῖος «ἤρρεσε πολὺ ὡς Κουτρούλης, δεῖξας ὅτι καὶ παίζων καὶ σπουδάζων εἶναι ἀξιόλογος», <sup>80</sup> πρωταγωνιστοῦσε σὲ αὐτὴν τὴν παράσταση· οὔτε μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαῖο ὅτι συμμετεῖχε καὶ ὁ μετέπειτα δημιουργὸς τῆς ἑλληνικῆς ἐπιθεώρησης Μιχαὴλ Π. Λάμπρος. Τὸ ἀνέβασμα τοῦ Κουτρούλη μὲ μουσικὴ ἀποτελοῦσε πλέον ἓνα εἶδος μουσικοῦ θεάτρου, πολὺ κοντὰ σὲ αὐτὸ ποὺ δημιούργησε ἀργότερα ὁ Κορομηλᾶς ἢ ὁ Λάμπρος, ἐνῶ ἡ σφραγίδα τοῦ Ἀριστοφάνη σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν μουσικὴ ἀπόδοση τῶν χορικῶν στὰ ἑλληνικὰ εὐκόλα ὀδήγησαν τὴν κριτικὴ νὰ μιλήσει γιὰ «ἀληθὲς ἑλληνικὸ μελόδραμα». Ἦταν ὅμως ἡ κωμωδία τοῦ Ραγκαβῆ ἓνα δυνάμει λιμπρέτο γιὰ ὄπερα; Ἦ μήπως ἡ ὀπερομανία τῆς ἐποχῆς ἐπέτρεπε ἓναν χαλαρότερον διαχωρισμὸ τῶν εἰδῶν, μὲ ἀποτέλεσμα μιὰ θεατρικὴ παράσταση μὲ ἔντονον μουσικὸ στοιχεῖο νὰ μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ μελόδραμα; Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι τὸ πρῶτο δημόσιο ἀνέβασμα τοῦ ἔργου μὲ μουσικὴ, ποὺ ἔλαβε χώρα πολλὰ χρόνια ἀργότερα, καὶ τὸ ὁποῖο παρακολούθησε καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς, συσχετίστηκε μὲ ἓνα ἄλλο δημοφιλὲς εἶδος τῆς ἐποχῆς, τὸ κωμειδύλλιο.

Παρὰ τὴν μεγάλη ἐπιτυχία ποὺ εἶχε τὸ ἐγχείρημα τῆς ἀναβίβασης τοῦ Κουτρούλη μὲ μουσικὴ, ἡ πρώτη πραγματικὴ δημόσια πρεμιέρα τοῦ ἔργου ἄρρηξε δεκαπέντε χρόνια, καὶ φαίνεται πὼς ὀργανώθηκε ἀπὸ τὴν Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Ἀθηνῶν, πρὸς τιμὴν τοῦ ἐπίτιμου προέδρου τῆς Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆ. Τὸ γεγονός ἔλαβε χώρα τὸν Ἰούλιο τοῦ 1890 στὸ θέατρο «Ὀμόνοια», <sup>81</sup> οἱ ἠθοποιοὶ ἀνῆκαν στὸν θίασο τοῦ Δ. Ταβουλάρη, τὸν ρόλο τοῦ Κουτρούλη

74 Ἐκλεκτικὴ, 451 (4-1-1875). Οἱ ὑπόλοιπες ἐντοπισμένες ἀναφορὲς τοῦ τύπου οὐσιαστικὰ ἀκολουθοῦν τὸ ἀρχικὸ δημοσίευμα τῆς Στοῦας: ἡ Ἐφημερὶς ἀναδημοσιεῖ τὸ κείμενο τῆς Στοῦας (δ.π.), καὶ οἱ Καιροὶ (222, 1-1-1875) ἐκεῖνο τῆς Ἐφημερίδος (δ.π.).

75 Τὸ γράμμα φυλάσσεται στὸ Ἀρχεῖο Ραγκαβῆ, Φάκελος 32, ὑποφάκελος 1, ἀριθμὸς ἐγγράφου 15.

76 Βλ. Ἐφημερὶς, 25 (25-1-1875).

77 Βλ. Ἐφημερὶς, 37 (6-2-1876).

78 Ἀγορά, 17 (12-1-1875).

79 Ὅ.π.

80 Ἐκλεκτικὴ, δ.π.

81 Βλ. ἐνδεικτικὰ Νέα Ἐφημερὶς, 200 (19-7-1890) καὶ 201 (20-7-1890), Καιροὶ, 347 (19-7-1890) καὶ 348 (20-7-1890), Πρωΐα, 3476 (19-7-1890) καὶ 3477 (20-7-1890). Ἡ πληροφορία γιὰ παράσταση τοῦ ἔργου στὸ θέατρο

υποδύθηκε ο Εύ. Παντόπουλος, τὰ χορικά αποδόθηκαν από μέλη τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας, ἐνῶ τὴν μουσικὴ διεύθυνση κρατοῦσε καὶ πάλι μιὰ ἐκπρόσωπος τοῦ ὠραίου φύλου, ἡ Ἐλπίδα Λαμπελέτ. Στὴν παράσταση αὐτὴ ἡ Λαμπελέτ – γνωστὴ καὶ ὡς ἡ πρώτη Ἑλληνίδα ἀρχιμουσικός – διηύθυνε κανονικὴ ὀρχήστρα, καθὼς τὸ ἔργο παίχθηκε στὴν πλήρη ὀρχηστρική μορφὴ του, ἀλλὰ καὶ χορὸ «ἐξήκοντα προσώπων ἀνδρῶν, γυναικῶν καὶ παιδῶν».<sup>82</sup> Ὅπως διηγείται ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ποὺ ὑπῆρξε θεατὴς τῆς παράστασης αὐτῆς:

καὶ τὸ μὲν θέατρον, κατὰ τὴν ἐσπέραν τῆς παραστάσεως ἦν πλήρες θεατῶν· ἀλλ' ἡ ἐμὴ ἐντύπωσις ὑπῆρξεν ὅτι ἡ ἐπ' αὐτῶν ἐντύπωσις καὶ ἡ ἐπιτυχία ὑπῆρξε μετριωτάτη, ὅ βεβαίως πρέπει ν' ἀποδοθῆ καὶ εἰς τὴν τοῦ ἔργου, ἴσως καὶ εἰς τὴν τῆς παρασκευῆς αὐτοῦ ἀτέλειαν, προσέτι ὅμως καὶ εἰς τὸ ὅτι δὲν ἀνῆκεν εἰς τὴν τάξιν τῶν τὸ ἡμέτερον κοινὸν σήμερον καλοῦντων ἑλαφρῶν κωμειδουλῶν καὶ ὅτι οἱ πλείστοι τῶν θεατῶν δὲν εἶχον εἰδοποιηθῆ, οὐδ' ὑπόπτειον ὅτι εἶχον κληθῆ ἵνα ἴδωσιν ἀπομίμημά τι τοῦ τρόπου τῆς συντάξεως τῶν ἀρχαίων δραμάτων καὶ ἤκουσα κυρίας τινάς, ὀπίσω μου καθημένας, νὰ ἐρωτῶσιν ἀλλήλας, ὅτε ἔψαλλεν ὁ χορὸς, πρὸς τί ἦσαν καὶ τί ἤθελον τὰ ἄσματα ταῦτα. Οὐχ' ἦττον ἐγὼ, ἅμα περατωθείσης τῆς παραστάσεως, ἔσπευσα, ἀναμιγείς εἰς τὸ πλῆθος νὰ ἐξέλθω ἐκ τῶν πρώτων καὶ ἐξωθεν ἤκουον τὰς συνήθεις κραυγὰς τὰς καλοῦσας με εἰς τὴν σκηνήν, εἰς ἣν καλῶς ποιῶν δὲν ἐνεφανίστην. Ἐπαυελήφθη δ' ἡ παράστασις καὶ μετὰ δύο ἡμέρας· ἀγνοῶ δ' ἂν ὑπῆρχε καὶ τότε συρροή, καὶ πόση διότι ἐγὼ δὲν παρευρέθην. Ἐκτοτε δὲ πλέον ἡ κωμωδία δὲν ἐδιδάχθη καὶ ἀμέσως ἐλησμονήθη.<sup>83</sup>

Σύμφωνα μὲ μιὰ μερίδα τοῦ τύπου, ἡ παρουσίαση τοῦ Κουτρούλη στο κοινὸ στίς 19 καὶ 20 Ἰουλίου 1890 στο θέατρο Ὁμόνοιας «γενικῶς ἀπεδοκιμάσθη»,<sup>84</sup> καὶ «εἰς τὴν δευτέραν δὲ παράστασιν εὐάριθμοι ἦσαν θεαταί».<sup>85</sup> Ἡ ἐξήγηση τοῦ Ραγκαβῆ γιὰ τὴν ἀποτυχία συνάδει μὲ ἐκεῖνη τοῦ σχολιαστῆ τῆς Ἐπιθεωρήσεως: «ἡ διαστροφὴ πολλῶν μερῶν τοῦ ἔργου, ἡ ἀποτυχία τῶν κυρίων προσώπων ἐπεβεβαίωσαν καὶ πάλιν ὅτι πᾶν καλὸν ἔργον ἀναβιβαζόμενον ἐν τῷ θεάτρῳ Μενάνδρῳ παραμορφοῦται διότι δὲν γίνεται ἡ δέουσα μελέτη αὐτοῦ».<sup>86</sup> Ἡ ἀποτυχία θὰ πρέπει νὰ ἀφοροῦσε τὸ θεατρικὸ

Φαλήρου πρὸς τιμὴν τῆς πριγκίπισσας Σοφίας (Παλιγγενεσία, 28-6-1890) δὲν ἐπιβεβαιώθηκε.

82 Ἐφημερίς, 197 (16-7-1890).

83 Ἀπομνημονεύματα, τ. Δ', σ. 545.

84 Ἐπιθεωρήσεις, 19 (22-7-1890).

85 Ὁ.π.

86 Ὁ.π.

σκέλος καθὼς ὁ χορὸς εἶχε προετοιμαστῆ ἀπὸ τὴν Ἐλπίδα Λαμπελέτ «ἐπὶ τριμήνον».<sup>87</sup> Ἡ Νέα Ἐφημερίς θεώρησε τὴν παράσταση ἐπιτυχή,<sup>88</sup> ἀλλὰ ἐπιβεβαίωσε τὴν πληροφορία περὶ «διαστροφῆς» τοῦ ἔργου: «διὰ τὴν εὐκολίαν τῆς παραστάσεως τινὰ τεμάχια ἀπεκόπησαν, καὶ μάλιστα αἱ λεγόμεναι παραβάσεις, ἵνα τὸ δρᾶμα διαιρεθῆ εἰς τρεῖς πράξεις, ὅπως δὲν ἦσαν τὰ ἀρχαῖα δράματα»,<sup>89</sup> καὶ ἐξέφρασε τὴν ἐπιθυμία ὁ θίασος «νὰ διδάξῃ καὶ ἀκεραίαν τὴν κωμωδίαν, ὡς ἐγράφη, διότι πλείστοι τῶν θεατῶν ἔχουν τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴν περιέργειαν νὰ ἴδωσιν ἀπὸ σκηνῆς καὶ ν' ἀντιληφθῶσι δι' εὐκαταλήπτου παραδείγματος ὅποια τις ἦτο ἡ διάθεσις καὶ ἡ οἰκονομία τῶν τοῦ Ἀριστοφάνους κωμωδιῶν».<sup>90</sup> Ἡ παρουσίαση λοιπὸν αὐτῆ τοῦ Κουτρούλη διατήρησε τὰ μελοποιημένα χορικά του Danhauser (τὰ ὅποια τὸ βράδυ τῆς παράστασης διηύθυνε «σχεδὸν ἐπὶ σκηνῆς ὁ κ. Σπάθης»),<sup>91</sup> ἀλλὰ ἐξοβέλισε τὶς παραβάσεις μὲ ἀποτέλεσμα νὰ γίνῃ τὸ ἔργο μιὰ τρίπρακτὴ κωμωδία μετ' ἄσμάτων, ὅπως διαφημίστηκε καὶ στὸν τύπο.<sup>92</sup> Δὲν εἶναι λοιπὸν παράξενο ποὺ τὸ κοινὸ παραξευεύτηκε μὲ τὰ χορικά νομίζοντας ὅτι θὰ παρακολουθῆσει ἕνα ἀκόμη κωμειδούλιο.

Ἡ παράσταση αὐτὴ δὲν ἦταν αὐτὸ ποὺ εἶχε ὀραματιστεῖ ὁ Ραγκαβῆς ὅταν συνέθεσε τὸ ἔργο, γι' αὐτὸ καὶ ἔσπευσε νὰ φύγῃ πρὶν τὸ τέλος τῆς.<sup>93</sup> Σίγουρα θὰ ἦταν πιὸ ἱκανοποιημένος ἂν εἶχε ὑπάρξει θεατὴς τῆς πρώτης παρουσίας τοῦ ἔργου στὸ στίτι τῆς Σμαράγδας Βαλτατζῆ, ἐκεῖνης τῆς παράστασης ποὺ χαρακτηρίστηκε «ἀληθὲς ἑλληνικὸν μελόδραμα». Ἐν ἔτει 1875 δὲν ἦταν λίγα τα ἔργα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν «πρῶτο ἑλληνικὸ μελόδραμα», καθὼς ὑπῆρχαν Ἑλληγες συνθέτες ποὺ εἶχαν συνθέσει ὅπερες, καὶ μάλιστα μὲ ἑλληνικὸ θέμα (ὅπως ὁ Μάρκος Βότζαρης τοῦ Καρρέρ, 1858), ἢ μὲ ἑλληνικὸ θέμα καὶ λιμπρέτο γραμμένο στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα (ὅπως ὁ Ὑποψήφιος τοῦ Ξύνδα, 1867). Τί ἦταν λοιπὸν αὐτὸ

87 Καιροί, 345 (12-7-1890), Νέα Ἐφημερίς, 199 (18-7-1890).

88 Νέα Ἐφημερίς, 201 (20-7-1890).

89 Ὁ.π., 203 (22-7-1890).

90 Ὁ.π.

91 Ὁ.π., 201 (20-7-1890). Ἄν καὶ δὲν διευκρινίζεται ποιὸς ἀπὸ τὰ μέλη τῆς μουσικῆς οἰκογένειας Σπάθης ἦταν ἐκεῖνος ποὺ συμμετεῖχε στὴν παράσταση ὡς διευθυντῆς χορωδίας, εἶναι πιθανότερο νὰ πρόκειται γιὰ τὸν Σπυρίδωνα Σπάθη, ἰδρυτικὸ μέλος τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας.

92 «Ὁ Γάμος τοῦ Κουτρούλη, τρίπρακτος κωμωδία», Πρωΐα, 3476 (19-7-1890), «Ὁ Γάμος τοῦ Κουτρούλη, κωμωδία τοῦ κ. Ἀλ. Ραγκαβῆ, μετ' ἄσμάτων», Καιροί, 347 (19-7-1890) καὶ Νέα Ἐφημερίς, 200 (19-7-1890).

93 Ἀπομνημονεύματα, τ. Δ', σ. 545. Ἡ πληροφορία ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸν τύπο, βλ. Νέα Ἐφημερίς, 201 (20-7-1890).

πού μπορεί να ώθησε τον άρθρογράφο του 1875 να χαρακτηρίσει μιὰ κωμωδία με μελοποιημένα χορικά «πρώτο ἑλληνικό μελοδράμα»; Ίσως ὁ ἴδιος ἀκριβῶς λόγος πού ὤθησε καί τὸν ἀγωνοθέτη Γεώργιο Λασσάνη νὰ θέσει ὡς πρότυπο ἑλληνικῆς κωμωδίας γιὰ τοὺς θεατρικοὺς διαγωνισμοὺς τὸν Κουτρούλη, χαρακτηρίζοντας τὸν «ὡς μόνην κωμωδίαν ἔθνικὴν μέχρι τοῦδε ὑπάρχουσαν».<sup>94</sup> Ἡ ἀπάντησή σὲ ὅλα αὐτὰ σχετίζεται μετὰ τὸν Ἀριστοφάνη καί μετὰ τὴν προσπάθεια ἀνασύνθεσης τῆς ἀρχαίας κωμωδίας. Ἡ ἐμμονὴ τοῦ Ραγκαβῆ στὴν μελέτη καί ἀναδημιουργία τοῦ «ἐξωτερικοῦ τύπου» τῶν ἔργων τοῦ Ἀριστοφάνη, ἡ συνειδητὴ αὐτῆ προσπάθεια ἀναβίωσης τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς κωμωδίας ἦταν ἐκεῖνο πού καθιστοῦσε τὸν Κουτρούλη ἔργο μοναδικό. Ἄλλωστε ὁ Ραγκαβῆς εἶχε ἀπολύτως ἀποκρυσταλλωμένες ἀπόψεις γιὰ τὸ πῶς θὰ πρέπει νὰ εἶναι μιὰ σύγχρονη παράσταση ἀρχαίου δράματος, ὅπως πιστοποιεῖ ἡ λεπτομερὴς περιγραφή ἐνὸς σύγχρονου ἀνεβάσματος τῆς Ἀντιγόνης, πού ὑπάρχει στὸ προοίμιο τῶν μεταφράσεων τοῦ τῶν ἀρχαίων δραμάτων.<sup>95</sup> Καί δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι στὸ κείμενο αὐτὸ πού προλογίζει τὰ «ἀμυδρὰ φωτογραφήματα»,<sup>96</sup> ὅπως ἀποκαλεῖ ὁ Ραγκαβῆς τὶς μεταφράσεις τοῦ τῶν ἀρχαίων δραμάτων, δὲν εἶναι λίγα τὰ σημεῖα ὅπου ὁ συγγραφέας δίνει παραδείγματα ἀπὸ τὴν ὄπερα, στὴν προσπάθειά του νὰ βοηθήσει τὸν σύγχρονο ἀναγνώστη νὰ καταλάβει κάποια πράγματα: «Τὰ τοιαῦτα λυρικά ποιήματα, ἀκριβῆ ἔχοντα τὸν ῥυθμὸν καί εἰς τὴν ἀπλῆν ἀνάγνωσιν αἰσθητοῦ, ἦσαν πρόσφορα εἰς μελωδίαν πυκνὴν καί ἀντιστιχοῦσι πρὸς τὰς σημερινὰς φερ' εἰπεῖν canzone ἢ ariette τῆς ἰταλικῆς μελοποιίας»,<sup>97</sup> ἐξηγεῖ γιὰ

ἓνα εἶδος λυρικῶν στροφῶν τοῦ Ἀριστοφάνη. Ἐνῶ παρομοιάζοντας τοὺς χοροὺς τῆς τραγωδίας μετὰ τοὺς χοροὺς τῆς ὄπερας: «οὔτω καί ἐν τοῖς καθ' ἡμᾶς μελοδράμασιν οἱ μὲν χοροὶ συνήθως ἄδουσι πρὸς τὸ μέλος ἀκριβῆς καί πυκνὸν τοῖς δὲ πρωταγωνισταῖς ἀνήκουσι τὰ μεγάλα ἄσματα λελυμένου καί ἀνέτου ῥυθμοῦ (airs de bravure)».<sup>98</sup>

Ὁ Ραγκαβῆς δὲν ἦταν μόνον ὀπαδὸς τοῦ θεάτρου, ἦταν καί φανατικὸς ὑποστηρικτὴς τῆς λυρικῆς σκηνῆς, γι' αὐτὸ καί ἡ δράση του μαρτυρεῖ πραγματικὲς προσπάθειες νὰ συμβάλει «εἰς τὴν μουσικὴν διαμόρφωσιν τῶν Ἑλλήνων»<sup>99</sup> τὴν ὁποία θεωροῦσε «ἀναγκαϊότατον στοιχεῖον τοῦ ἐκπολιτισμοῦ».<sup>100</sup> Δὲν μοιάζει τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι μετὰ τὸν Κουτρούλη, ὁ Ραγκαβῆς προσπάθησε νὰ ἀποκαταστήσει μουσικὰ καί ἄλλη κωμωδία του, ἡ ὁποία ἔχει ἐπίσης χορικά πρὸς μελοποίησιν. Ὁ λόγος γιὰ τὸ Διὸς Ἐπίσκεψις, πού γράφτηκε στὰ τέλη τοῦ 1874, καί τοῦ ὁποίου ἡ μελοποίηση φαίνεται πῶς ἀπασχόλησε δύο τουλάχιστον συνθέτες, τὸν Σπύρο Φιλίσκο Σαμάρα καί τὸν Πέτρο Ζαχαριάδη. Ἄν καί οἱ συνεργασίες αὐτὲς τοῦ Ραγκαβῆ μετὰ τοὺς Ἑλληνας συνθέτες δὲν εὐοδώθηκαν, ἀπὸ τὴν σχετικὴ ἀλληλογραφία φαίνεται ὅτι ὁ Ραγκαβῆς σκεφτόταν νὰ μετατρέψει τὸ ἔργο του σὲ ἓνα εἶδος «ἑλληνικοῦ μελοδράματος».<sup>101</sup> Τί ἐννοοῦσε ὅμως ὁ Ραγκαβῆς μετὰ τὸν ὄρο «ἑλληνικό μελοδράμα»; Ίσως ἡ ἀπάντησή νὰ βρίσκεται στὰ ἴδια τὰ λόγια τοῦ συγγραφέα: «ἀπομίμημά τι τοῦ τρόπου τῆς συντάξεως τῶν ἀρχαίων δραμάτων».

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

94 Στὴν διαθέκη του τὴν ὁποία συνέθεσε ἐν ἔτει 1865, καί ἡ ὁποία δημοσιεύθηκε ὅταν ἀπεβίωσε ὁ Γεώργιος Λασσάνης τὸ 1870 (βλ. *Αἰών*, 6-8-1870), προκήρυσσε θεατρικὸ διαγωνισμὸ μετὰ στόχο νὰ ἐνισχύσει τὸ ἑλληνικὸ θέατρο. Ἐπειδὴ ὁ διαγωνισμὸς δὲν προκηρύχθηκε ἀμέσως, τὰ περὶ τοῦ διαγωνισμοῦ ἀναδημοσιεύθηκαν καί στὴν *Ἑβδομάδα* (14-11-1887). Τελικὰ ὁ πρῶτος διαγωνισμὸς ἔλαβε χώρα τὸ 1889. Σχετικὰ μετὰ τὸν Λασσάνειο διαγωνισμὸ Κυριακῆ Πετράκου, βλ. *Οἱ θεατρικοὶ διαγωνισμοὶ* (1870-1925), Ἑλληνικὰ Γράμματα, Ἀθήνα, 1999, σ. 171-180.

95 Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, *Ἄπαντα τὰ Φιλολογικά*, τ. Ε', *Μεταφράσεις Ἀρχαίων Δραμάτων*, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Ἑλληνικῆς Ἀνεξαρτησίας, 1875, Προοίμιον, σ. ξξ'-σα'.

96 Ὁ.π., σ. ε'.

97 Ὁ.π., σ. να'.

98 Ὁ.π., σ. νγ'.

99 *Απομνημονεύματα*, τ. Δ', σ. 75.

100 Ὁ.π.

101 Βλ. σχετικὰ Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Κι ἐγὼ θὰ ἤμην εὐτυχὴς νὰ συνεργασθῶ μετ' ὑμῶν εἰς ἑλληνικὸν μελοδράμα», μιὰ ἀγνωστὴ ἐπιστολὴ τοῦ Σπύρου Φιλίσκου Σαμάρα πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβῆ», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων*, Περιοδικὴ ἔκδοσις τοῦ Ἑργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 3 (Μάιος-Αὐγούστου 2009), Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, σ. 9-17.



**ΧΟΡΟΙ**  
 Τῆς Κομωδίας  
**“Ὁ Ἰάμος τοῦ Κουτρούλη**  
 τοῦ  
**A. P. ΡΑΓΚΑΒΗ.**

**ΜΟΥΣΙΚΗ**  
 ὑπὸ

**CHÖRE**  
 zum Lustspiel:  
**Die Hochzeit des Kutralis**  
 von  
**A. R. RANGABÉ.**

**MUSIK**  
 von



**A. DANHAUSER.**

Γεν. Ἐφόρος τῆς διδασκαλίας τῆς Μουσικῆς ἐν  
 τοῖς δημοτ. σχολείοις τῶν Παρισίων.

General-Inspector des musikalischen Unterrichts in den  
 Pariser Volksschulen.

**Klavier-Auszug mit deutsch-griechischem Text.**

Τιμᾶται Δρ. N. 12, 50.

Pr. 10 Mark netto.

Die Orchester Partitur wie die Orchesterstimmen (*Manuscript*) sind durch die Verlagshandlung zu beziehen.

*Eigenthum des Verlegers für alle Länder.*

**BERLIN UND LEIPZIG,**  
**Adolph Fürstner**

(C. F. Meser) Königlich Sächsische Hof-Musikalienhandlung

Ent. Stat. Hall. Déposé.

Ἰστορ. Ἄρχειο. Ἰστορ. Ἄρχειο.

Ἐξώφυλλο τῆς παρτιτούρας γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο τοῦ Alphonse Danhauser γιὰ τὰ χορικά τοῦ Κουτρούλη. Διακρίνεται ἡ γερμανικὴ σημείωση ὅτι «ἡ παρτιτούρα γιὰ ὀρχήστρα καθὼς καὶ οἱ πάρτες

τῶν ὀργάνων διατίθενται σὲ χειρόγραφη μορφή μέσω τοῦ ἐκδότη» ἡ ἴδια πληροφορία, στὰ ἑλληνικά, ὑπάρχει στὴ σελίδα περιεχομένων. (Γιὰ τὸ τεκμήριο, εὐχαριστίες στὴ Βρετανικὴ βιβλιοθήκη).

ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ EGON WELLESZ  
ΣΤΟΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΨΑΧΟ



Κωνσταντίνος Ψάχος

Τὸ γράμμα αὐτὸ τοῦ Wellesz πρὸς τὸν Ψάχο βρέθηκε στὰ κατάλοιπα τῆς Μέλπως Μερλιέ πού φυλάγονται στὸ ἰδρυμένο ἀπὸ τὴν ἴδια Μουσικὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο, κι ὄχι ὅπως θὰ ἦταν φυσικὸ στὸ ἀρχεῖο τοῦ Ψάχου. Ἡ θὰ πρέπει νὰ τὸ ἔλαβε ὁ Ψάχος καὶ νὰ τὸ ἔδωσε στὴ Μερλιέ νὰ τοῦ τὸ μεταφράσει, ἢ θὰ ταχυδρομήθηκε στὴ Μερλιέ γιὰ νὰ τὸ διαβιβάσει στὸν Ψάχο. Ὅποτε ἡ Μερλιέ (ἂν τὸ διεβίβασε) ὡς γερμανομαθὴς θὰ παρέδωσε τὴ μετάφραση στὸν Ψάχο καὶ θὰ κράτησε τὸ πρωτότυπο. Ὅλα αὐτὰ μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ὁ Ψάχος δὲν γνώριζε γερμανικά. Ὑπάρχει τῶρα ἡ πιθανότητα τὸ γράμμα νὰ ἀπαντήθηκε; Ἄν ὄντως ἔτσι ἔγινε, ἡ ἀπάντηση θὰ πρέπει νὰ συντάχθηκε ἀπὸ τὴν Μερλιέ σὲ συνεργασία μὲ τὸν Ψάχο. Τὸ τί ἔλεγε αὐτὴ ἡ ἀπάντηση θὰ μπορέσουμε νὰ τὸ μάθουμε μόνο

ὅταν ἐρευνηθεῖ τὸ Ἀρχεῖο Wellesz στὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βιέννης. Μιὰ τέτοια ἐρευνα θὰ ἦταν πολὺ χρήσιμη, γιατί στὴν περίπτωσή πού θὰ εἶχε θετικὰ ἀποτελέσματα θὰ ἀποκάλυπτε σὲ ὅλο τῆς τὸ μέγεθος τὴ διαφορὰ πού χωρίζε τοὺς Ἕλληνες ἀπὸ τοὺς Δυτικούς βυζαντινομουσικολόγους στὰ χρόνια τοῦ μεσοπολέμου, καθὼς ὁ Ψάχος ἦταν φανατικὸς πολέμιος τῶν θεωριῶν τῶν Wellesz καὶ Tillyard. Ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες μόνο ἡ Μερλιέ κρατοῦσε ἀπέναντι στοὺς Δυτικούς μιὰ καλοπροαίρετη στάση ἀλληλογραφώντας μὲ τὸν Hoeg καὶ συνδιαλεγόμενη μὲ τὸν Tillyard στὴν Ἀθήνα κατὰ τὰ ἔτη 1933-34. Οἱ Hoeg, Tillyard καὶ Wellesz πού τὸ 1930 ἴδρυσαν στὴν Κοπεγχάγη τὰ Monumenta Musicae Byzantinae ἦταν ἀγνοὶ φιλέλληνες καὶ ὅπως φανερώνει τὸ γράμμα τοῦ Wellesz μᾶς ὑπολόγιζαν. Ἐμεῖς ὅμως ἐπιδεικνύαμε ἀδιαλλαξία καὶ μὲ τὴν κάθετα ἀρνητικὴ μας στάση (μὲ πρωτοστάτες τοὺς Ψάχο, Καρὰ καὶ Θρασύβουλο Γεωργιάδη) κλείσαμε κάθε δίαυλο ἐπικοινωνίας. Τὸ μίσος τοῦ Ψάχου γιὰ τοὺς περὶ τὴν μουσικὴν μας ἀσχολούμενους Δυτικούς συναδέλφους του φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι ὅταν κλήθηκε ἀπὸ τὴν Μερλιέ καὶ τὸν Pernot νὰ προσφέρει τίς πολύτιμες ὑπηρεσίες καὶ γνώσεις του στὴν προσπάθειά τους τοῦ 1930 νὰ δισκογραφήσουν δείγματα τῆς παραδοσιακῆς μας μουσικῆς, ἀπάντησε ἀρνητικὰ στέλνοντάς τους ἓνα γράμμα ἀρκετὰ προσβλητικὸ.

Μιὰ ἐγκαιρὴ συνεργασία Ψάχου καὶ Wellesz θὰ βοηθοῦσε νὰ ἀπαλλαγοῦν οἱ Δυτικοὶ ἀπὸ ὀρισμένες παρανοήσεις πού ἔβλαψαν τίς μεταγραφές τους καὶ τίς κατέστησαν χρήσιμες γιὰ μελέτη ἀλλὰ ἀκατάλληλες γιὰ ἐκτέλεση. Εὐτυχῶς πού στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰῶνα μὲ πρωτοβουλία τοῦ ἀξέχαστου Jorgen

Raasted οἱ δυὸ πλευρὲς κατέθεσαν τὰ ὄπλα τους καὶ ἄρχισαν νὰ συνομιλοῦν σὰν ἄνθρωποι πολιτισμένοι, ὅπως ἔπρεπε ἀπ' τὴν ἀρχή.

Τὸ βιβλίο στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται ὁ Wellesz στὴν ἀρχὴ τοῦ γράμματός του ἐκδόθηκε στὸ Breslau τὸ 1927 μὲ τίτλο *Byzantinische Musik*. Οἱ μελέτες περὶ ρυθμικῆς ποὺ ἀναφέρονται πρὸ κάτω στὴ μέση τῆς δεύτερης παραγράφου δημοσιεύτηκαν μὲ τίτλο “Die Rythmik der byzantinischen Neumen”, στὸ *Zeitschrift für Musikwissenschaft*: II (1920) 617-38; III (1921), 321-36. Ὁ Wellesz γνώριζε γιὰ τὸν Ψάχο καὶ τὶς μελέτες του ἀπὸ τὸ βιβλίο του *Παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 1917 (δεύτερη ἔκδοση μὲ πρόλογο τοῦ Γ. Χατζηθεοδώρου, Ἀθήνα 1978).

ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ

7. Sept. [1929]

Altaussee No. 32 [?]  
Österreich

Sehr verehrter Herr Professor!

Ich liess Ihnen vor einiger Zeit mein Buch über “Byzantinische Musik” zu letzt den Aufsatz über die Lektionzeichen zugehen und hoffe, dass Sie diese erhalten haben.

Unterdessen habe ich mit Ihrem ausserordentlich wertvollen Buch zu beschäftigen begonnen.

Ich empfinde es ungemein schön, dass durch Ihre Leistung und Ihr Wirken der byzantinische Gesang neu belebt wird und dass man zu den Wurzeln des eigenen Vergangenen zurückkehrt. Wie Sie aus meinem Buch gemerkt haben werden, beschäftige ich mich vornehmlich mit der Zeit vor dem Aufkommen der grossen Hypostasen und glaube mit Ihnen darin übereinzustimmen, dass die rote Notierung eine viel wesentlichere Bedeutung hat, als ihr bisher zugeschrieben wurde; dass also die Ausführung reicher war als es die Notierung der Intervalle angibt. Ich muss Ihnen aber sagen, dass wir genau den Vorgang im 15. Jahrhundert überall [,] auch in der abendländischen Musik finden. Auch hier steht die Notation einfach vor uns, und die Ausführung war bedeutend reicher. Was die runde Notation betrifft, so muss ich Sie bitten, meine ausführlicheren Studien über die Rhythmik anzusehen; in diese Epoche war die Notation – wie auch im gregorianischen Choral – von grösster Exaktheit (soweit sich überhaupt Musik exakt fixieren lässt). Ich habe 15 Jahre die Arbeiten der Mönche von Solesmes (*Paléographie Musicale*) verfolgt, auf deren Arbeiten die heutige Restauration des gregorianischen Chorals zurückgeht und die Anregungen empfangen, gleichzeitig im armenischen Kloster in Wien jahrelang den armenischen Kirchengesang studiert, die Sprache studiert u.s.w. um nicht einseitig das Phänomen des byzantinischen Kirchengesanges aufzufassen. Und hier wie dort finde ich, dass die Zeit von 1000-1300 einfachere Melodien hat, dass aber dann allmählich das Bedürfnis erwacht, die Melodien zu bereichern, zu verzieren, neue zu erfinden. Sicher geht manches, was heute gesungen wird, auf die ältesten Zeiten zurück, aber ich glaube, es wird

ähnlicher Arbeit, wie sie die Mönche von Solesmes geleistet haben – und mit welchen Mitteln! – bedürfen, um dem byzantinischen Gesang seine ursprüngliche Gestalt in der goldenen Glanzzeit der Kirche wiederzugeben.

Nun wollte ich Sie fragen, ob Sie dem zustimmen können und wie Ihre Meinung heute von der Rolle, welche die türkische Fremdherrschaft auf die Reinheit der Überlieferung ausgeübt hat. Wenn selbst der gregorianische Gesang, der stets vom Staate gefördert wurde und durch die lateinische Sprache in einer Isolierung gehalten wurde, im 19. Jahrhundert so korrumpiert war, dass man auf Grund der alten Manuskripte jede Antiphon, jede Hymne auf Grund der Vergleichung vieler Manuskripte neu herausgab, so muss der <fremde> Einfluss auf <die> durch die Türkenherrschaft bedrückte griechische Musik meiner Meinung nach diese stark verändert haben. Ich bitte Sie, sich der Mühe zu unterziehen und mir zu schreiben. Denn da heute so wenige Forscher sich mit der byzantinischen Musik befassen, scheint es mir wichtig, im Interesse der Sache die uns am Herzen liegt, möglichst zusammen zu arbeiten. Ich selbst möchte im April gern zum Kongress der Byzantinisten nach Athen komme[n], wenn mir von unserer Universität dazu die Mittel gegeben werden; aber ich fürchte, dass dies auf Schwierigkeiten stossen dürfte!

Nehmen Sie, verehrter Herr Professor, den Ausdruck meiner besonderen Wertschätzung entgegen!

Ihr ergebener



Egon Wellesz

7 Σεπτεμβρίου [1929]

Altaussee No. 32 [?]

Αυστρία

Ἀξιότιμε κ. Καθηγητά,

Σᾶς ἀπέστειλα πρὸ ὀλίγου καιροῦ τὸ βιβλίό μου περὶ «Βυζαντινῆς Μουσικῆς», καὶ προσφάτως τὸ ἄρθρο μου περὶ ἐκφωνητικῶν σημαδιῶν, καὶ ἐλπίζω νὰ τὰ ἔχετε λάβει. Ἐν τῷ μεταξύ, ἔχω ξεκινήσει νὰ ἀσχολοῦμαι μὲ τὸ πολὺτιμο βιβλίό Σας.

Τὸ βρίσκω ὑπέροχο, ὅτι μὲ τὸ ἔργο καὶ τὴν ἐπιρροή Σας τὸ Βυζαντινὸ μέλος ἀναβιοῖ, καὶ ὅτι ἐπιστρέφετε στὶς ρίζες τοῦ ἰδίου παρελθόντος. Ὅπως θὰ ἔχετε παρατηρήσει, στὸ βιβλίό μου μὲ ἀπασχολεῖ ιδιαίτερα ἡ ἐποχὴ πρὶν τὴν ἐμφάνιση τῶν μεγάλων ὑποστάσεων καὶ πιστεύω νὰ συμφωνοῦμε στὸ ὅτι ἡ κόκκινη σημειογραφία ἔχει πολὺ πῶ οὐσιαστικὴ σημασία ἀπὸ αὐτὴ ποὺ τῆς ἀποδιδόταν ἕως τώρα· ὅτι δηλαδή ἡ ἐκτέλεση ἦταν πολὺ πλουσιότερη ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἀφήνει νὰ φανεῖ ἡ σημειογραφία. Πρέπει ὅμως νὰ Σᾶς πῶ, ὅτι ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν τακτικὴ

τὴ βρίσκουμε τὸν 15ο αἰῶνα παντοῦ, ἀκόμη καὶ στὴ δυτικοευρωπαϊκὴ μουσικὴ. Καὶ ἐδῶ, ἀπὸ τὴ μιὰ ἔχουμε μπροστὰ μας τὴ σημειογραφία, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἐκτέλεση ἦταν πολὺ πιὸ πλούσια. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ στρογγυλὴ σημειογραφία, Σᾶς παρακαλῶ νὰ ρίξετε μιὰ ματιὰ στὶς διεξοδικότερες μελέτες μου περὶ ρυθμικῆς· κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, ἡ σημειογραφία –ὅπως καὶ στὸ Γρηγοριανὸ μέλος– ἦταν ἐξαιρετικῆς ἀκριβείας (ὅσο ἀκριβῆς μπορεῖ βέβαια νὰ εἶναι ἡ καταγραφή τῆς μουσικῆς). Παρακολουθῶ ἐπὶ δεκαπενταετία τὴν ἐργασία τῶν μοναχῶν τῆς Solesmes (Paléographie Musicale), στοὺς ὁποίους ὀφείλεται ἡ σημερινὴ ἀποκατάσταση τοῦ Γρηγοριανοῦ μέλους, δεχόμενος τὰ ἐρεθίσματά τους, καὶ συγχρόνως ἔχω μελετήσει ἐπὶ σειρά ἐτῶν, στὸ ἀρμενικὸ μοναστήρι στὴ Βιέννη, τὸ ἀρμενικὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος, τὴ γλῶσσα κ.λπ., ἔτσι ὥστε νὰ μπορέσω νὰ ἀποφύγω τὴ μονομέρεια στὴν κατανόηση τοῦ Βυζαντινοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους. Παντοῦ βρίσκω, ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴ μεταξὺ 1000 καὶ 1300 ὑπῆρχαν ἀπλούστερες μελωδίες, καὶ ὅτι ἀνέκυψε σταδιακὰ ἡ ἀναγκαιότητα οἱ μὲν ὑπάρχουσες νὰ ἐμπλουτισθοῦν, νὰ ποικιλοῦν, νέες δὲ μελωδίες νὰ ἐπινοηθοῦν. Σίγουρα, κάποια ἀπὸ αὐτὰ ποὺ ψάλλονται σήμερα ἀνάγονται σὲ παλαιότατες ἐποχές, πιστεύω, ὅμως, ὅτι χρειάζεται ἔργο ἀνάλογο μὲ αὐτὸ ποὺ κατόρθωσαν νὰ ἐπιτελέσουν οἱ μοναχοὶ τῆς Solesmes –καὶ μὲ τί μέσα!– ὥστε νὰ μπορέσουμε νὰ ἀποκαταστήσουμε τὴν πρωταρχικὴ μορφή τοῦ Βυζαντινοῦ μέλους κατὰ τὸν χρυσοῦν αἰῶνα τῆς Ἐκκλησίας.

Θὰ ἤθελα, σὲ αὐτὸ τὸ σημεῖο, νὰ Σᾶς ἐρωτήσω, ἐὰν Σᾶς εἶναι δυνατὸν νὰ συμφωνήσετε σὲ αὐτὸ, καὶ ποιὰ εἶναι ἡ γνώμη Σας σχετικὰ, μὲ τὸ ρόλο, τὸν ὁποῖο ἔπαιξε ἡ τουρκικὴ κυριαρχία ὡς πρὸς τὴν καθαρότητα τῆς παράδοσης. Ἐὰν ἀκόμη καὶ τὸ Γρηγοριανὸ μέλος, τὸ ὁποῖο πάντοτε εὐρίσκετο ὑπὸ τὴν προστασία τοῦ κράτους, καί, μέσω τῆς λατινικῆς γλώσσας, κρατήθηκε πάντα σὲ ἀπομόνωση, ἔφτασε νὰ εἶναι τόσο παρεφθαρμένο κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα, ὥστε ἦταν ἀναγκαία ἡ κριτικὴ ἐπανεκδόση, ἐπὶ τῆ βάσει τῆς συγκρίσεως πολλῶν χειρογράφων, κάθε ἀντιφώνου, κάθε ὕμνου, τότε ἡ ξένη ἐπιρροή στὴν ὑπὸ τὸν τουρκικὸ ζυγὸ στενάζουσα ἑλληνικὴ μουσικὴ πρέπει νὰ ἐπέφερε, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἰσχυρὲς τροποποιήσεις. Σᾶς παρακαλῶ νὰ μπεῖτε στὸν κόπο καὶ νὰ μοῦ γράψετε. Καθὼς σήμερα εἶναι λίγοι οἱ ἐρευνητὲς ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ, εἶναι, νομίζω, σπουδαῖο, ἐπ' ὠφελεία ἐνὸς ζητήματος προσφιλοῦς καὶ στοὺς δύο, νὰ ἐργαστοῦμε, εἰ δυνατόν, ἀπὸ κοινοῦ. Ἀπὸ τὴ μεριά μου, θὰ ἐπιθυμοῦσα πολὺ νὰ ἔλθω τὸν Ἀπρίλιο στὸ Συνέδριο τῶν Βυζαντινιστῶν στὴν Ἀθήνα, ἐὰν λάβω ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιό μας τὰ κατάλληλα πρὸς τοῦτο μέσα· πιστεύω, ὅμως, ὅτι κάτι τέτοιο θὰ προσκρούσει σὲ δυσκολίες! Δεχθεῖτε, ἀξιότιμε κ. Καθηγητά, τὴν ἔκφραση τῆς ιδιαίτερης ἐκτιμῆσεώς μου!

Υμέτερος

EGON WELLESZ

Μετάφραση: Πάνος Βλαγκόπουλος



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ  
ΑΠΟ ΤΟ  
ΛΕΞΙΚΟΝ ΑΓΓΛΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ  
ΣΥΝΤΑΧΘΕΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΘΕΝ  
ΠΡΟΣ ΧΡΗΣΙΝ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΖΟΝΤΩΝ  
ΤΗΝ ΑΓΓΛΙΚΗΝ ΓΛΩΣΣΑΝ  
ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΛΥΜΕΡΗ

**Τ**ὸ Λεξικὸν Ἀγγλοελληνικὸν (Ἑρμούπολη, τυπ. Γεωργίου Πολυμέρη, 1854) παρουσιάζει ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πρώιμη χρῆση τῆς μουσικῆς ὀρολογίας στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα, γιατί εἶναι μόλις τὸ δεύτερο τοῦ εἴδους του, μετὰ ἀπὸ αὐτὸ τοῦ ἱερωμένου Isaac Lowndes (Κέρκυρα, 1827),<sup>1</sup> ποὺ τυπώνεται στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο. Ἡ παρούσα ἐργασία καταγράφει τοὺς μουσικοὺς ὄρους τοῦ Λεξικοῦ καὶ φιλοδοξεῖ νὰ συμβάλει μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν σὲ μιὰ συνολικότερη ἐρευνα σχετιζόμενη μὲ τὴν διαμόρφωση τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς ὀρολογίας.

Ὁ συγγραφέας (1811;-1858;)<sup>2</sup> ἦταν ιδιαίτερα γνωστὸς κατὰ τὴν ὀθωνικὴ περίοδο ὡς τυπογράφος, ἐκδότης καὶ βιβλιοπώλης ἀρχικὰ στὴν Ἀθήνα, ἀλλὰ κυρίως στὴν Ἑρμούπολη τῆς Σύρου. Ἀρθρογράφησε σὲ ἐφημερίδες καὶ παρουσίασε σημαντικὸ συγγραφικὸ ἔργο, στὸ ὁποῖο ξεχωριστὴ θέση κατεῖχαν οἱ *Διατριβές* του.<sup>3</sup> Ὁ Πολυμέρης, ὁ ὁποῖος διδάχτηκε τὴν τέχνη τῆς τυπογραφίας στὴ Βοστώνη, ὑπῆρξε ἓνα ἀπὸ τὰ χιλιάδες παιδιὰ ποὺ ἔχασαν τὴν οἰκογένειά τους κατὰ τὴν διάρκεια τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης καὶ ἐστάλησαν γιὰ περίθαλψη στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες. Γνώριζε ἀγγλικά, γαλλικά καὶ ἄλλες γλώσσες, ἐνῶ εἶχε ἐπίσης πτυχίον Νομικῆς.<sup>4</sup> Στὴν Ἑρμούπολη βρέθηκε τὸ 1834, ἐνῶ δύο χρόνια νωρίτερα ζοῦσε στὴν Ἀθήνα. Ἐκεῖ, τὸν Φεβρουάριον τοῦ 1833 εἶχε ἀναλάβει τὴ λειτουργία τοῦ τυπογραφείου τῶν Ἀμερικανῶν ἱεραποστόλων John J. Robertson καὶ John H. Hill, τὸ ὁποῖο τὸ 1834 μεταφέρθηκε στὴν Ἑρμούπολη, καὶ στὸ ὁποῖο συ-

1 Isaac Lowndes, *Λεξικὸν τῆς Ἀγγλικῆς καὶ Γραικικῆς Γλώσσης*, Κέρκυρα, 1827. Τὴν ιδιαίτερη θέση τοῦ Λεξικοῦ του ὡς πρὸς ἐκεῖνο τοῦ Lowndes δὲν παραλείπει νὰ τονίσει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Πολυμέρης στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ πονήματός του (Πολυμέρης, *Ἀγγλοελληνικὸν Λεξικόν*, Ἑρμούπολη, τυπ. Γεωργίου Πολυμέρη, 1854, α').

2 Τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα ἀντλήθηκαν ἀπὸ τὸ ἄρθρο τῆς Ἀθανασίας Κ. Ἀβδάλη, «Γεώργιος Πολυμέρης: Ἕνας λόγιος τυπογράφος ἀπὸ τὴν Ἠπειρο (1811;-1858;)), *Δωδώνη*, 21 (1992), σ. 385-412.

3 Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρονται: *Αὐτοσχέδιον Διατριβὴ περὶ τῆς σημερινῆς καταστάσεως τῶν ἰδιωτικῶν τυπογραφεῶν εἰς τὴν Ἑλλάδα. Ἀποτεινομένη πρὸς τὸν Γραμματέα τῆς Οἰκονομίας* (1838), *Αὐτοσχέδιον Διατριβὴ [...] περὶ τοῦ μονοπωλίου τῶν διδασκτικῶν βιβλίων* (1855).

4 Ἀ. Κ. Χούμης, *Περὶ τυπογραφίας ἐν Σύρῳ*, Σύρος, 1901, σ. 10-11.

νέχισε να εργάζεται μέχρι και το 1835.<sup>5</sup> Παρά την πρώτη, και χωρίς συνέχεια,<sup>6</sup> έκδοτική του προσπάθεια το φθινόπωρο του 1834, ή συστηματοποίηση του έκδοτικού του έργου ξεκίνησε το 1836 στην Αθήνα, όποτε και εξέδωσε την *Γραμματική της Ιταλικής Γλώσσας* του Ί. Δε Κιγάλλα. Ωστόσο, η παραμονή του στην πρωτεύουσα ήταν σύντομη και από το φθινόπωρο του 1838 εγκαταστάθηκε οριστικά στην Ερμούπολη, όπου και θα λειτουργούσε το τυπογραφείο του μέχρι τον θάνατό του. Παράλληλα με τις εκδόσεις ασχολήθηκε από το 1840 συστηματικά και με το εμπόριο βιβλίων. Ο θάνατος τον βρήκε μάλλον αιφνίδια είτε στο τέλος του 1857 είτε μέσα στο 1858.<sup>7</sup>

Το ήμισυ περίπου των εκδόσεων του Πολυμέρη ανήκουν στην κατηγορία των διδακτικών βιβλίων, ενώ είναι φανερό το ενδιαφέρον του και για τὰ πολιτικά και κοινωνικά πράγματα της εποχής του.<sup>8</sup> Έπηρέαστηκε από τον Κοραή, καθώς και από τις εμπειρίες του στην Αμερική και πίστευε, μάλιστα, ότι οι διδασκαλίες της Αγίας Γραφής και των αρχαίων Ελλήνων μπορούσαν να επιλύσουν τὰ προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας.<sup>9</sup> Ανάμεσα στα τυπωμένα από αυτόν βιβλία ιδιαίτερη θέση κατέχει η συστηματική σειρά εκδόσεων σχετικών με την αγγλική γλώσσα, οι οποίες είδαν το φως κατά την δεκαετία του 1850. Αξίζει να σημειωθεί ότι την συγκεκριμένη περίοδο το ενδιαφέρον των εκδοτών επικεντρωνόταν ιδιαίτερα στην ιταλική και στην γαλλική γλώσσα.<sup>10</sup> Μάλιστα το πιό πρόσφατο αγγλοελληνικό λεξικό, αυτό του ιερωμένου Isaac Lowndes, ήταν πια εξαντλημένο. Οι εκδόσεις του Πολυμέρη για την αγγλική γλώσσα, όλες τυπωμένες στην Ερμούπολη, ήταν: τὸ *Ἀλφαβητάριον Ἀγγλικόν* (1851), τὸ *Λεξικὸν Ἀγγλοελληνικόν* (1854), ἡ *Ἐπιτομὴ Ἀγγλικῆς Γραμματικῆς* (1857), και οἱ *Ἀγγλο-Ἑλληνικαὶ Συνθέσεις* (1858).

Στὰ προλεγόμενα τοῦ *Λεξικοῦ* σχολιάζεται ὅτι «ὄντως ἡ ὡραία Γαλλικὴ Γλῶσσα κατέστη ἐπὶ τῶν ἡμερῶν ἡμῶν γλῶσσα κοινὴ ἐφ' ἅπασαν τὴν ὑφ' ἥλιον, ἢ μᾶλλον, γλῶσσα τοῦ συρμοῦ». Αντίθετα, και σὲ συνάρτηση με μιὰ ἐμπορικὰ ἀκμάζουσα Ερμούπολη, ὑπογραμμίζεται ὅτι τὰ ἀγγλικά εἶναι ἡ γλῶσσα τοῦ ἐμπορίου «τὰ δὲ πλεονεκτήματα, τὰ ὅποια [...] δύναται νὰ παρέξῃ εἰς τὴν ἀνθρωπότητα, εἶναι μεγάλα και ἀκαταλόγιστα!». Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἐπισημαίνεται και στὴν βιβλιοκριτικὴ τοῦ λεξικοῦ στὸ περιοδικὸ *Πανδώρα*: «Τὸ στάδιον και ἡ ἐλπίς ἡμῶν [τῶν Ἑλλήνων] εἶναι τὸ ἐμπόριον, ἡ δὲ Ἀγγλία εἶναι τὸ ταμεῖον τοῦ ἐμπορίου τῆς γῆς. Προσέτι ἡ Ἀγγλία παρέχει τὰ ἄριστα ὑποδείγματα τῶν πολιτικῶν ἐλευθεριῶν, ἐφ' ὧν φιλοτιμεῖται ἡ Ἑλλάς νὰ βαδίζῃ· αὕτη προπορεύεται ἤδη τοῦ ἀνθρωπίνου γένους εἰς πᾶσαν ἀνακάλυψιν και εἰς πᾶσαν πρόοδον, και ἡ φιλολογία αὐτῆς περιέχει θησαυροὺς οὐδεμιᾶς ἄλλης φιλολογίας ἐντελεστερόους».<sup>11</sup>

Ὁ Πολυμέρης ἀφιερώνει τὸ *Λεξικὸ* του στὸν Ἀμερικάνο φιλέλληνα Edward Everett (1794-1865), ὁ ὁποῖος στὰ χρόνια τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης ὕψωσε

5 Ἀβδάλη, ὁ.π., σ. 393.

6 Ἀβδάλη, ὁ.π.

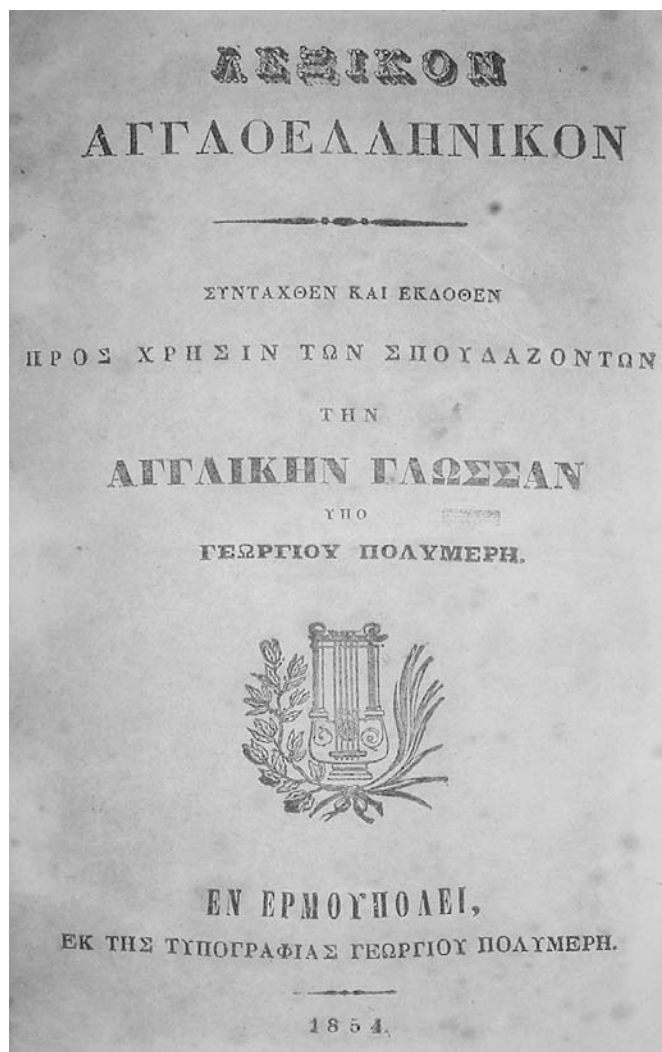
7 Ἀβδάλη, ὁ.π., σ. 398.

8 Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρονται: *Παρατηρήσεις περὶ ξένης Τραπεζίης εἰς τὴν Ἑλλάδα* (1837), *Γραμματικὴ [...] τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσας*, ὑπὸ Ί. Δε Κιγάλλα (1839), *Δοκίμιον περὶ ἀρχῆς και φύσεως τῆς Ναυτιλίας*, ὑπὸ Ν. Χ. Βελτάκη (1841), *Περὶ γῆσις ἐν Κριμαίᾳ [...]* ὑπὸ Γ. Πολυμέρη (1856).

9 Ἀβδάλη, ὁ.π., σ. 399-340.

10 Μιὰ ἀπλὴ ἀναδίφηση στὴν *Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863* τοῦ Δημητρίου Γκίνη και Βαλερίου Μέξα, (Ἀθήνα, 1941, τόμος δεύτερος 1840-1855), ἀρκεῖ νὰ δώσει μιὰ ἐπαρκῆ εἰκόνα τῶν προτεραιοτήτων τῶν ἐκδοτῶν τῆς ἐποχῆς.

11 «Βιβλιογραφία: *Λεξικὸν Ἀγγλοελληνικόν* ὑπὸ Γεωργίου Πολυμέρη, ἐν Ἐρμούπολει, 1854», *Πανδώρα*, Ε', 114 (15-12-1854), σ. 431.



«ἐντονον φωνὴν ἐν τῇ Γερουσίᾳ ὑπὲρ τῶν ἀγωνισθέντων κατὰ τῆς δουλείας πατέρων ἡμῶν!».<sup>12</sup> Ὁ ἀριθμὸς τῶν λέξεων ποὺ περιλαμβάνονται στὸ Λεξικὸ ἀντιπροσωπεύει μιὰ μεσαίου μεγέθους ἔκδοση μὲ τὰ σημερινὰ δεδομένα, ἀλλὰ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας τοῦ ἀναφέρει πὼς θέλησε νὰ συντάξει «λεξικὸν πλήρες ὡς πρὸς τὰς σημασίας, περιεκτικὸν ὡς πρὸς τὰς λέξεις, χρησίμων καὶ ἀναγκαῖον ὡς πρὸς τοὺς ἰδιωματισμοὺς καὶ τὰς φράσεις τῆς γλώσσης, καὶ τέλος πάντων, διδακτικὸν ὡς πρὸς τὴν ἐξηγητικὴν γλῶσσαν αὐτοῦ...».<sup>13</sup> Ἡ ἀποψη αὐτῆ τοῦ Πολυμέρη ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία ὡς πρὸς τοὺς μουσικούς ὄρους ποὺ ἐπιλέγει νὰ συμπεριλάβει.

Ὁ συγγραφέας παραθέτει μὲ ἰδιαίτερη λεπτομέρεια τὶς πηγές του: «Ὡς ὑπογραμμὸν εἰς τὴν σύνταξιν τοῦ Λεξικοῦ μου ἔλαβον τὸ Ἀγγλογαλλικὸν λεξικὸν τοῦ Οὐίλσονος (Wilson),<sup>14</sup> συντεταγμένον ἐπὶ τῇ βάσει τῶν καλητέρων Ἀγγλικῶν λεξικῶν, ἔχων συγχρόνως ὑπ' ὄψιν καὶ τὸ κατέχον τὴν πρώτην θέσιν σήμερον ἐν Ἀγγλίᾳ καὶ ἐν Ἀμερικῇ τοῦ Οὐέμπστερ (Websters).<sup>15</sup> Ὡς βοήθημα

12 Πολυμέρης, Ἀγγλοελληνικὸν Λεξικόν, [σελίδα ἀφιέρωσης].

13 Ὁ.π., γ'.

14 Πιθανότατα ἡ ἔκδοση ποὺ χρησιμοποίησε ἦταν ἡ Rev. Joseph Wilson, A French and English dictionary, London, Joseph Ogle Robinson, 1833.

15 Ἐνδεχομένως ὁ Πολυμέρης ἐννοεῖ τὴν ἔκδοση τοῦ 1851 (Noah Webster, An American



δὲ εἶχον τὰ Ἀγγλοελληνικά τοῦ Δούνπαρ,<sup>16</sup> καὶ Οὐράϊτ<sup>17</sup> (Dunbar and Wright)· τὸ ἐπίτομον τοῦ Οὐόκερ (Walkers)<sup>18</sup> τὸ Λατινικόν του Οὐλερίχου<sup>19</sup> τὰ ὑπὸ τοῦ κ. Βυζαντίου Σκαρλάτου<sup>20</sup> ἐκδοθέντα· τὸ τοῦ Γαζῆ<sup>21</sup> τὸ τοῦ κ. Ἐμμ. Ἀντωνιάδου<sup>22</sup> τὸ τοῦ Κ. Παπαῤῥηγοπούλου Ἑλληνογαλλικὸν ἐπίτομον,<sup>23</sup> καὶ τὸ ὑπὸ τῶν κ.κ. Ῥαγκαβῆ, Σαμουρκάση καὶ Λεβαδέως ἐκδοθὲν Γαλλοελληνικόν».<sup>24</sup> Ὡστόσο, ὁ Πολυμέρης δὲν διστάζει νὰ ἀναγνωρίσει τις ὀφειλές του στὰ λεξικά τῆς γαλλικῆς, τὴν ἀδυναμία του στὸν ἔλεγχο τῆς γλώσσας αὐτῆς καὶ νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν γαλλομαθῆ φίλο του καὶ «ἐν Κορίνθῳ διορισθέντα δευτεροβάθμιον Ἑλληνοδιδάσκαλον» Μ. Κουτσούδη γιὰ τὴν καθοριστικὴ συμβολή του στὸ ἔργο αὐτό.

Σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν λέξεων, ὅπως ἐπισημαίνεται στὸν ἀγγλικὰ γραμμένο πρόλογο τοῦ Λεξικοῦ, ἡ ἀρχαιοελληνικὴ ἀπόδοση τῶν ἀγγλικῶν ὄρων προηγεῖται κάθε νεότερης ἔννοιας. Ἔτσι βλέπουμε, γιὰ παράδειγμα, στὴν λέξη «crowder» νὰ προηγεῖται ἡ νεοκλασικῶν ἀποχρώσεων ἀπόδοση «βαρβιτοπαίκτης», ἀπὸ τὴν μᾶλλον διαδεδομένη τὴν ἐποχὴ τοῦ Πολυμέρη λέξη «βιολιτζής».

Γιὰ τὴν καταγραφή τῶν λέξεων ποὺ σχετίζονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὴν μουσικὴ καὶ τὸν ἦχο διατηρήθηκε ἡ ὀρθογραφία ἐκτὸς ἀπὸ τις περιπτώσεις ποὺ ἐπρόκειτο καταφανῶς γιὰ τυπογραφικὸ λάθος τοῦ πρωτοτύπου. Δύο μόνον τυπογραφικὲς παρεκκλίσεις ἀπὸ τὸ πρωτότυπο πιστεύουμε ὅτι καθιστοῦν τὸν παρόντα κατάλογο πιὸ εὐανάγνωστο: γιὰ τὴν καταγραφή τῶν ἀγγλικῶν λέξεων προτιμήθηκαν τὰ πλάγια στοιχεῖα, ἐνῶ ἡ ἐπιλογή τῶν πεζῶν γιὰ τὸ μόριο «to» ὅταν ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ τοῦ λήμματος (στὸ πρωτότυπο, «To»), πιστεύουμε ὅτι ἐξυπηρετεῖ καλύτερα τὸ πνεῦμα καὶ τὸ γράμμα τῆς ἀλφαβητικῆς ταξινομήσεως. Στις περιπτώσεις ποὺ μιὰ λέξη ἀποδίδεται μὲ πολλαπλὲς ἔννοιες, αὐτὲς κατὰ κανόνα παραλείπονται, καὶ παρατίθεται μόνον ἡ μουσικὴ τῆς ἐρμηνεία. Ἐπίσης, καταγράφονται οἱ παραδειγματικὲς φράσεις λέξεων ποὺ χρησιμοποιοῦν μουσικοὺς ὄρους, μιᾶς καὶ ἡ πτυχὴ αὐτῆ τῶν ἐπιλογῶν τοῦ Πολυμέρη δίνει μιὰ ἀκόμη εἰκόνα τῶν προθέσεων του.

*Dictionary of the English Language*, New York, Huntigton and Savage, Mason and Law, 1851), παρότι τὸ ἴδιο λεξικὸ ἐκδόθηκε καὶ τὸ 1853 καὶ τὸ 1854.

16 Πιθανότατα ἀναφέρεται στὸ George Dunbar, *English-Greek lexicon*, 3η ἔκδοση, Maclachlan & Stewart, 1850.

17 Ἐνδεχομένως νὰ ἀναφέρεται στὴν 7η ἔκδοση τοῦ Μ. Wright, *A Greek and English Lexicon*, London, Thomas Tegg, 1843.

18 Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὸ John Walker, *A critical pronouncing dictionary of English language*, London, 1852, τὸ ὁποῖο μετὰ τὴν πρώτη του ἔκδοση τὸ 1791 εἶχε ἐπανεκδοθεῖ ἀρκετὲς φορὲς μέχρι τότε.

19 *Γραμματικὴ τῆς λατινικῆς γλώσσης*, συγγραφεῖσα ὑπὸ Ἐνρ. Νικ. Οὐλερίχου Δ. Φ. ἐκ Βρέμης τῆς Γερμανίας, Ἀθήνα, τύπ. Κ. Ἀντωνιάδου, 1845.

20 Λεξικὸν Ἑλληνικὸν καὶ Γαλλικόν, συνταχθὲν ὑπὸ Σκαρλάτου Δ. Βυζαντίου, Ἀθήνα, τύπ. Ἀνδρέου Κορομηλά, 1846.

21 *Ἀνθίμου Γαζῆ Λεξικὸν ἑλληνικόν*, ἐπιστασία καὶ διορθώσεις Σπυρίδωνος Βλαντιῆ, 1η ἔκδοση, Βενετία, τύπ. Γλυκὺ, 1809-1816.

22 Ἐνδεχομένως ὁ Πολυμέρης ἔννοεῖ τὸ Ἄλφαβητάριον Γαλλικόν, ὑπὸ Ζ. Μ., Ἀθήνα, τύπ. Κ. Ἀντωνιάδου, 1846.

23 Ἐπίτομον λεξικὸν τῆς Γαλλικῆς γλώσσης, ὑπὸ Κ. Παπαῤῥηγοπούλου, Ἀθήνα, τύπ. Κ. Ἀντωνιάδου, 1846.

24 Λεξικὸν Γαλλοελληνικόν. Συνταχθὲν μὲν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν λεξικῶν τοῦ Λαβῶ καὶ τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας, τοῦ 1835, ὑπὸ Ἀ. Ῥαγκαβῆ, Ἀ. Σαμουρκάση, καὶ Ἰ. Νικολαΐδου Λεβαδέως, Ἀθήνα, τύπ. Κ. Γκαρπολά, 1842.

## A

A: (μουσ.) ἔκτος τόνος τῆς διανοητικῆς καὶ μουσικῆς κλίμακος, ὁ ἄλλως λεγόμενος La.  
*Absonant, Absonous*: ἐπ. ἀπωδός, ἀπηγής, ἀνάρμωστος, παράχρδος, παράφωνος.  
*Accent*: οὐσ. τόνος, προσωδία, προφορὰ.  
*Accens*: (μουσ.) ἄσμα.  
*Accenting καὶ Accentuation*: οὐσ. τονισμός, προσωδία.  
*Accentor*: οὐσ. (μουσ.) πρωτοψάλτης.  
*Accompaniment*: οὐσ. συνοδία (μουσ.) προσωδία, (ἐκκλ.) τὸ ἴσον.  
*to Accompany*: ῥ. (μουσ.) ὑποκρούω.  
*Accord*: οὐσ. συμφωνία, ἄρμονία, συμμετρία of one accord, ὁμοφώνως.  
*Accordance*: οὐσ. συγκατάθεσις, συμφωνία, ἄρμονία.  
*Accordant*: ἐπ. σύμφωνος, συνάδων.  
*Acousma*: οὐσ. ἄκουσμα, βοή.  
*Acousticks*: οὐσ. ἀκουστική, ἡ περὶ ἀκοῆς καὶ ἤχων τέχνη.  
*Act*: οὐσ. act of a play, δράμα.  
*to Act*: ῥ. οὐδ. προσφέρομαι, δραματίζω to act as a player, ὑποκρίνομαι.  
*Action*: μεταφ. θεατρικὴ ὑπόκρισις, παράστασις.  
*Actor καὶ Actress*: ἀρσ. καὶ θηλ. οὐσ. κωμωδός.  
*Adagis*: ἐπ. ἀργός (μουσ.) τὸ ἀργὸν μέλος.  
*Air*: (μουσ.) ἦχος, μέλος.  
*to Allow*: ῥ. the power of music all our hearts allow, ὅλων ἡμῶν αἱ καρδίαι ἀναγνωρίζουσι, αἰσθάνονται, ὁμολογοῦσι τὴν δύναμιν τῆς μουσικῆς.  
*Andante*: ἐπίρ. ἀναβηλημένως, (μουσ.) οὐσ. ἀναβηλημένον, τὸ μῆτε ἀργὸν μῆτε γρήγορον μέλος.  
*Angelot*: οὐσ. ὄργανον μουσικόν.  
*Antiphonary*: οὐσ. ἀντιφωνάριον, μουσικὸν βιβλίον τῶν ἀντιφώνων.  
*Appearance*: to make one's first appearance in the stage, πρωτοπαριστάνω, ἀναβαίνω πρῶτος εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ θεάτρου.  
*Arietta*: οὐσ. ἄσματιον.  
*Aroura*: οὐσ. ἄρουρα, μέτρον ἀρχαῖον.  
*Arpeggio*: οὐσ. (μουσ.) στικτὸν κροῦσμα.  
*Art*: οὐσ. τέχνη· τουτέστιν, ἡ ἀκριβὴς ἐπιστήμη καὶ ἐμπειρία πράγματός τινος, οἷον μουσική, ῥητορικὴ, ἰατρικὴ, μαθηματικὴ, γεωργικὴ, ναυτικὴ, τεκτονικὴ, χαλκευτικὴ καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ παντοῖα ἐπιτηδεύματα· εἶναι δὲ δύο διαφοραὶ τεχνῶν ἐλευθερίῳ ἢ λογικαῖς τέχλαι, καὶ πρακτικαῖς ἢ βαναυσικαῖς τέχλαι· θεωρία ἢ

ἀντίκειται ἢ πράξις· τέχνη καλεῖται κατ' ἐξοχὴν καὶ ἡ ῥητορικὴ καὶ γραμματικὴ· τὸ τεχνούργημα, τέχνημα· ὁ τρόπος τοῦ πράττειν εἴτε καλὰ εἴτε κακὰ· ἀρετὴ, ἐπιμέλεια, δόλος, πανουργία, ἀπάτη, τέχνασμα· mechanical art, μηχανικὴ τέχνη· of the same art, ὁμότεχνος· art of printing, ἡ τυπογραφικὴ τέχνη· with art, ἐντέχνως· a master of arts, ἀρχιτέχνης.  
*Artist*: οὐσ. καλλιτέχνης, ὁ περὶ τὰς καλὰς, τὰς ὠραίας, τὰς ἐλευθερίου τέχνας ἀσχολούμενος, ἀριστοτέχνης, ὁ ἐξοχος καλλιτέχνης.  
*Awning*: οὐσ. σκηνή, παραπέτασμα.

## B

*Bagpipe*: οὐσ. ἄσκαρος, αὐλός, ἀσκός, χύδ. γαίδα.  
*Bagpiper*: οὐσ. αὐλητής, ὁ παίζων τὴν γαῖδαν.  
*Ball*: οὐσ. ὄρχησις, χορός, ὁμήγουρις, ὄμιλος χορευτῶν· to give a ball, δίδω χορόν.  
*Ballad*: οὐσ. ἄσμα, ᾠδὴ, τραγῳδῖον.  
*Ballad singer*: οὐσ. ῥαψωδός.  
*Ballette*: οὐσ. χορός, παντομίμος χορός, εἶδος μελοδράματος.  
*Bard*: οὐσ. αἰδός, ψάλτης, ποιητής.  
*Barytone*: ἐπ. βαρύτονος - οὐσ. (μουσ.) μελωδικὸς ἦχος.  
*Base*: the base sounds of a viol, οἱ θλιβεροὶ ἦχοι τοῦ βιολίου.  
*Baseness*: baseness of a tune, θλιβερός ἦχος.  
*to Bass*: ῥ. ἐν. (μουσ.) παίζω θλιβερούς ἦχους.  
*Bass-viol*: οὐσ. (μουσ.) ἐπτάχορδον βαρύφωνον καὶ πασαβιόλα.  
*Bassoon*: οὐσ. (μουσ.) βαρύαυλος, μουσικὸν ὄργανον· ὁ βαρυαυλητής, ὁ παίζων βαρύαυλον  
*to Batter*: ῥ. ἐν. τύπτω, κτυπῶ, κρούω (τὸ τύμπανον).  
*Battery*: οὐσ. κοπάνισμα, τυμπανοκρουσία.  
*Beat*: οὐσ. κτύπος, κτύπημα, παλμός· the beat of pulse, ὁ κτύπος τοῦ παλμοῦ· the beat of the drum, τὸ κτύπημα τοῦ τυμπάνου.  
*Beauty*: οὐσ. κάλλος, καλλώπισμα, καλλονή, εὐπρέπεια, εὐσχημοσύνη, ἐπιστ. συμμετρία, ἄρμονία.  
*Bell*: οὐσ. κώδων, κρόταλον, κουδοῦν· little bell, κωδωνίσκος· timber or frame supporting the bells, κωδωνοστάσιον· to set the bells agoing, ἀτάκτως κρούω τοὺς κώδωνας· to ring the bell, κωδωνίζω, σημαίνω τὸν κώδωνα· the bell clinks, ὁ κώδων σημαίνει· a ring of bells, κωδωνοκρουσία· a chime of bells, κωδωνόρρυθμον· an alarm bell, τὸ διεγερτικόν, ἦχος τοῦ κώδωνος κατεσπευσμένος διὰ νὰ διε-

γείρη, ὡς ἐν καιρῷ ἐπαναστάσεων, πυρκαϊῶν, κ.τ.λ.: a passing bell, κωδωνόκρουσμα ἐπικη-  
δειον.

Bell-founder: οὐσ. κωδωνοχύτης, κωδωνοποιός.

Bell-man: οὐσ. κωδωνοκρούστης.

Board: οὐσ. πλάξ, σανίς, δέλτος· board of a  
harpichord, μοχλός, μπάρα· board of an  
organ, ἄσχος (μέρος τοῦ μουσικοῦ ὄργανου, δι'  
ὃ ὁ ἄνεμος εἰσέρχεται εἰς τοὺς σωληνίσκους).

Bouré ἢ Bourée: οὐσ. χορὸς (παρὰ Γάλλοις).

Button: οὐσ. ὑπομαγάδιον (κιθάρας).

By-stander: οὐσ. θεατής.

## C

Canorous: ἐπ. εὐήχος, εὐφθογγος, ἡχητικός· λιγυ-  
ρός, λιγύφθογγος, ἐναρμόνιος.

Cantata: οὐσ. εἶδος ἄσματος, ὠδή· a little cantata,  
ἄσματιον.

Cantation: οὐσ. ὠδή, ψάλσιμον, τραγῶδημα.

Canticle: οὐσ. ᾄσμα (θρησκευτικόν), ὠδή.

Canto: οὐσ. ὠδή, ῥαψωδία.

Canzonet: οὐσ. ἄσματιον.

Carol: οὐσ. ᾄσμα χαρμύσυνον, ὠδή, ᾄσμα εἰς τὴν  
τοῦ Χριστοῦ γέννησιν, καὶ Χριστοῦγεννα.

to Carol: ῥ. ἐν ἄδῳ ᾄσμα χαρᾶς, τραγῶδῳ, ἐορτά-  
ζω.

Castanets: οὐσ. (πληθ.) κρόταλα, εἶδος ξύλινων  
ὀργάνων.

Catcall: οὐσ. σύριγξ, καὶ σφυρίκτρα.

Catpipe: οὐσ. σύριγξ, καὶ σφυρίκτρα.

Chant: οὐσ. ᾄσμα, ὠδή, μέλισμα, μέλος, μελωδία,  
ῥυθμός.

to Chant: ῥ. ἐν. καὶ οὐδ. ἄδῳ, ψάλλω, αἰνῶ.

Chanter: οὐσ. αἰδός, ψαλμωδός, ψάλτης, ὑμνητής  
— θηλ. chantress.

Chanting: οὐσ. τόνωσις, τονισμός ἄσματος ἢ  
ὠδῆς· ψαλμωδία, ψάλσιμον.

Chantor: οὐσ. ψάλτης, πρωτοψάλτης, ἀρχιμουσι-  
κός.

Chime: οὐσ. ἄρμονία, συνήχησις, συμφωνία, ἀνα-  
λογία, ἀνταπόκρισις· chime of bells, κωδω-  
νόρρυθμον.

to chime: ῥ. ἐν. ἡχῶ ἐναρμόνιος, μετὰ ρυθμοῦ.

Chimer: οὐσ. κωδωνοκρούστης.

to Chink: ῥ. οὐδ. ἡχῶ, σημαίνω, κωδωνίζω,  
ῥήγνυμαι, καὶ σχάζω, σκῶ.

Choir: οὐσ. χορὸς ψαλτῶν.

Choral: ἐπ. χόριος, χορικός (ἐκκλ.).

Chord: οὐσ. χορδή.

to Chord: ῥ. ἐν. χορδίζω.

Chorus: οὐσ. χορὸς.

Claricord: οὐσ. κύμβαλον.

Clarion: οὐσ. σάλπιγξ, (κλαρινέτο).

Clef: οὐσ. (μουσ.) κλείς, σημεῖον ἐμφαίνον τὸ μέ-  
λος καὶ τὸν τόνον.

Clink: οὐσ. ἦχος, βόμβος, ἀντήχησις.

to Clink: ῥ. ἐν. ἡχῶ, κωδωνίζω. — οὐδ. ἡχῶ, ἐκπέ-  
μπω ἦχον, ἀντηχῶ.

to Compose: ῥ. ἐν. συντίθημι, συνθέτω, συγγρά-  
φω, συντάττω.

Composer: οὐσ. συνθέτης, συντάκτης, συγγρα-  
φεύς, ποιητής, μελοποιός.

Composing: οὐσ. σύνθεσις.

Composition: οὐσ. σύνθεσις, σύνθεμα, σύγγραμ-  
μα, ποίησις· σύγκραμα, σύνολον.

Concent: οὐσ. ἄρμονία, συνήχησις, συμφωνία.

Concert: οὐσ. ἄρμονία, συναυδία, συμφωνία.

Concerting: οὐσ. συναυδία.

Concerting: οὐσ. συναυλία, χορωδία.

Conflation: οὐσ. συνήχησις, συμφωνία πολλῶν  
μουσικῶν ὀργάνων.

Consonance, consonancy: οὐσ. συνήχησις, συμφω-  
νία, ἄρμονία· σχέσις, ἀναλογία.

Consonous: ἐπ. σύμφωνος, ἐναρμόνιος, συνηχητι-  
κός.

Cornet: οὐσ. κερατίνη, βούκινον, εἶδος σάλπιγγος.

Cornetter: οὐσ. βουκινιστής, αὐλητής βουκίνου.

Counterpoint: οὐσ. (μουσ.) σύνθεσις, ἄρμονία δια-  
φόρων μελῶν.

Crotchet: οὐσ. (μουσ.) τὸ τέταρτον τόνου.

Crowd: οὐσ. εἶδος βιολίου.

Crowder: οὐσ. βαρβιτοπαίκτης, καὶ βιολιτζής.

Cymbal: οὐσ. κύμβαλον.

## D

Deep: ἐπ. βαρὺς, χαμηλός (ἐπὶ ἡχου), a deep  
sound, ἦχος βαρὺς.

Deepness: οὐσ. βαθύτης· deepness of sound, βαθύ-  
της ἡχου.

Descant: (μουσ.) συμφωνία, κανών, ὠδή.

Diapason: οὐσ. ἡ διαπασών, μουσικὴ ὀκταφωνία.

Diastole: οὐσ. διαστολή.

Diatesseron: οὐσ. (μουσ.) τὸ διατεσσάρων, τετρά-  
φωνον.

Diatonic: ἐπ. διατονικός.

Diesis: οὐσ. δίεσις, ἡμιτόνιον (μουσικῶς).

Diff: οὐσ. (παρ' Ἀράβοις) τρίγενον, ὄργανον μου-  
σικόν.

Ding-dong: οὐσ. ὁ ἦχος τοῦ κώδωνος.

Discord: οὐσ. (μουσ.) παρήχησις, παραφωνία.

to Discord: ῥ. (μουσ.) παραφωνῶ.

Disharmony: οὐσ. ἀναρμονία.

*Disharmonious*: ἐπ. ἀναρμόνιος.

*Disposition*: he has a disposition to music, ἔχει κλίσιν πρὸς τὴν μουσικὴν.

*Ditty*: οὐσ. ᾄσμα, ᾠδή.

*Drum*: οὐσ. τύμπανον· *drum maker*, τυμπανουργός· *drum stick*, τυμπανόξυλον· *drum strings*, χορδαὶ τοῦ τυμπάνου· *drummajor*, ἀρχιτυμπανιστής.

*to Drum*: ῥ. ἐν. τυμπανίζω.

*Drummer*: οὐσ. τυμπανιστής.

## E

*Earth-trumpet*: οὐσ. βούκινον, κερατίνη, μικρὰ σάλπιγξ.

*Echo*: οὐσ. ἠχώ.

*to Echo*: ῥ. ἐν. καὶ οὐδ. ἠχῶ, ἀντηχῶ· *to echo around*, περιηχῶ, περιθυλλῶ.

*Echometer*: οὐσ. ἠχόμετρον.

*Echometry*: οὐσ. ἠχομετρία.

*Enguish*: οὐσ. στόμιον τῆς σάλπιγγος.

*Enharmonic*: ἐπ. ἐναρμονικός, ἐναρμόνιος.

## F

*Fa*: οὐσ. τὸ τέταρτον σημεῖον τῆς μουσικῆς.

*Fiddle*: οὐσ. βάρβιτος, τὸ βιολί.

*to Fiddle*: ῥ. ἐν. βαρβιτίζω, παίζω τὸ βιολί· μεταφ. ματαιοσχολῶ.

*Fiddler*: οὐσ. βαρβιτιστής, βιολιτζής.

*Fiddle-stick*: οὐσ. πλῆκτρον, καὶ τὸ δοξάρι τοῦ βιολίου· μεταφ. μάταιον, εὐτελές πράγμα.

*Fiddle-string*: οὐσ. χορδή (βιολίου).

*Fife*: οὐσ. σύριγξ, φλογέρα.

*Fifer*: οὐσ. συριγκτής, ὁ παίζων τὴν φλογέραν.

*Flagelet*: οὐσ. παγιάλιον, μικρὸς αὐλός.

*Flat*: οὐσ. (μουσ.) ὕφεις.

*Flute*: οὐσ. αὐλός, φλογέρα.

## G

*Gamut*: οὐσ. κλίμαξ μουσικῆς.

*Gleek*: οὐσ. μουσικός.

*To Gleek*: ῥ. ἐν. καὶ οὐδ. ἀστειεύομαι, παίζω, χλευάζω, περιπαίζω.

## H

*Halsening*: ἐπ. ἀναρμόνιος.

*Harmonical, Harmonic*: ἐπ. ἁρμονικός.

*Harmonious*: ἐπ. ἐναρμόνιος, μελωδικός, εὐχάριστος, σύμφωνος, ἀνάλογος.

*Harmoniously*: ἐπίρ. ἐναρμονίως, συμφώνως.

*Harmoniousness*: οὐσ. ἁρμονία, συμφωνία, ἀναλογία.

*To Harmonize*: ῥ. ἐν. συμφωνῶ, συνάδω.

*Harmony*: οὐσ. ἁρμονία, μέλος, μελωδία, συμφωνία, ρυθμός, συμμετρία.

*Harp*: οὐσ. κινύρα, ἄρπα.

*to Harp*: ῥ. οὐδ. κινυρίζω, παίζω τὴν ἄρπαν· μεταφ. συζητῶ· *what do you harp at?* περὶ τίνος λέγεις; τί θέλεις νὰ εἴπης;

*Harper*: οὐσ. κινυριστής.

*Harping*: οὐσ. κινυρίσις, κιθάρισις.

*Harpichord*: οὐσ. κύμβαλον.

*Hexachord*: οὐσ. ἑξάχορδον (ὄργανον).

*Horn*: οὐσ. κέρας· (μουσ.) κερατίνη, βούκινον· *to strike with the horn*, κερατίζω.

*Hymn*: οὐσ. ὕμνος, ᾠδή, ᾄσμα.

*to Hymn*: ῥ. ἐν. ὕμνῶ, ἄδω, ψάλλω, τραγουδῶ.

## I

*Instrument*: οὐσ. ὄργανον, ἐργαλεῖον, σύνεργον.

*Instrumental*: ἐπ. ὄργανικός.

*Interval*: οὐσ. διάλειμμα, διάστημα.

## J

*Jar*: οὐσ. παραφωνία, παρακροῦσμα

*to Jar*: ῥ. ἐν. παραχορδῶ, παρακρούω, παραφωνῶ, παίζω ἀηδῶς πως (μουσικῶς)· *a jarring voice*, ἦχος παράχορδος, παραφωνία.

*Jarring*: οὐσ. παραφωνία.

*Jews-harp*: οὐσ. (μουσ.) σάλπιγξ.

## K

*Knell*: οὐσ. θλιβερά, νεκρική ἤχησις (κώδωνος).

## L

*La*: οὐσ. (μουσ.) ἡ ἕκτη φωνὴ τῆς κλίμακος.

*Lover*: οὐσ. ἐραστής· *a lover of music*, φίλος τῆς μουσικῆς.

*Lutanist*: οὐσ. βιολιτζής, λαουτιάρης

*Lute*: οὐσ. χέλυς, καὶ βιολί, λαοῦτο.

*to Lute*: ῥ. ἐν. παίζω τὸ λαοῦτο.

*Lyre*: οὐσ. λύρα.

*Lyrical, Lyric*: ἐπ. λυρικός.

*Lyrical*: οὐσ. λυριστής.

## M

*Manicordion*: οὐσ. κύμβαλον.

*Mass*: οὐσ. λειτουργία.

*to Mass*: ῥ. λειτουργῶ.

*Measure*: οὐσ. (μουσ.) ρυθμός.

*Mediant*: οὐσ. ἡ μέση χορδή.

*Melodious*: ἐπ. ἁρμονικός, μελωδικός, ἐναρμόνιος, ἐμμελής, λιγυρός, ἔναυλος.

*Melodiously*: ἐπίρ. μελωδικῶς, ἀρμονικῶς, εὐρύθμως.

*Melodiousness, Melody*: οὐσ. μελωδία, ἀρμονία, ῥυθμός, μέλος· *without melody*, ἄῤῥυθμος, ἀνάρμωστος.

*Melodrama*: οὐσ. μελόδραμα.

*Metre*: οὐσ. μέτρον (στίχου).

*Metrical*: οὐσ. ἡ μετρική.

*Metrical*: ἐπ. μετρικός.

*Minstrel*: οὐσ. βαρβιστής, βιολιτζής, κιθαριστής, ἀὐλητής, ραψωδός.

*Minstrelsy*: οὐσ. μουσική, ἀρμονία μουσικῶν ὀργάνων.

*Minuet*: οὐσ. μενουέτον, εἶδος χοροῦ.

*to Modulate*: ῥ. ἐν. μελωδῶ, μελίζω.

*Modulation*: οὐσ. μελωδία, ῥυθμός.

*Module*: οὐσ. ἐμβάτης· μέτρον.

*Modulator*: οὐσ. μελωδός.

*Monochord*: οὐσ. μονόχορδον.

*Monody*: οὐσ. μονωδία.

*Music*: οὐσ. μουσική.

*Musical*, ἐπ., *Musician*, οὐσ.: μουσικός, ἀρμονικός, μελωδικός.

*Musicalness*: οὐσ. ἀρμονία, μελωδία.

*Musically*: ἐπίρ. ἐναρμονίως, μελωδικῶς.

## N

*Noise*: οὐσ. ἤχος, φωνή, ἀραγμός, πάταγος, δοῦπος, κτύπος, κρότος, ψόφος, θόρυβος, βρόμος.

*to Noise*: ῥ. οὐδ. ἡχῶ, θορυβῶ, βρέμω — ἐν. περιθρυλλῶ, διαδίδω, κοινοποιῶ.

*Noiseful*: ἐπ. ἡχητικός, θορυβώδης.

*Noiseless*: ἐπ. ἀτάραχος, ἀθόρυβος, ἤσυχος.

*Noise-maker*: οὐσ. θορυβοποιός, ταραχοποιός.

*Noisiness*: οὐσ. κρότος, θόρυβος, ταραχή.

*Noisily*: ἐπίρ. θορυβωδῶς, ἀτάκτως.

*Noisy*: ἐπ. θορυβώδης, ταραχώδης, ἄτακτος, βαρῦφωνος, ἡχώδης.

*Note*: οὐσ. (μουσ.) τόνος.

## O

*Octave*: οὐσ. ὀγδοάς· μουσική ὀκταφωνία.

*Ode*: οὐσ. ᾠδή.

*Opera*: οὐσ. μελόδραμα.

*Oratorio*: οὐσ. ἱερὸν δράμα.

*Orchestre, Orchestra*: οὐσ. ὀρχήστρα.

*Organ*: οὐσ. ὄργανον· *organ loft*, ὀργανοθήκη· *bird-organ*, κελάδιστρον· *spring of an organ-pipe*, ἐλατήριο τῶν ὀργάνων.

*Organist*: οὐσ. ὀργανιστής.

## P

*Pandor*: οὐσ. πανδοῦρα (ὄργανον μουσικόν).

*Passage*: (μουσ.) κάμψις.

*Pentachord*: οὐσ. πεντάχορδον.

*Piano*: ἐπίρ. σιγά, ἀγάλια· *piano-forte*, κλειδοκύμβαλον, καὶ φορτεπιάνο.

*Pipe*: οὐσ. σύριγξ, σωλήν· τὸ ὄργανον τῆς φωνῆς καὶ τῆς ἀναπνοῆς· σύριγξ, σφυρίχτρα, αὐλός· *a fine pipe*, καλὴ φωνή· *bag-pipe*, ἄσκαλος, αὐλός, ἄσκός, καὶ γαίδα.

*to Pipe*: ῥ. οὐδ. αὐλῶ, συρίζω.

*Piper*: οὐσ. αὐλητής, παιγνιδιάτορας.

*Play*: οὐσ. διασκέδασις· παράστασις, θέαμα, κωμωδία· *to go to a play*, ὑπάγω εἰς τὸ θέατρον.

*to Play*: ῥ. (θεατρικῶς) παριστῶ, ὑποκρίνομαι· *to play the flute*, παίζω τὸν αὐλόν, αὐλίζω.

*Play-book*: οὐσ. σύλλαβος τῶν εἰς τὸ θέατρον δραμάτων.

*Player*: οὐσ. παίκτης, μίμος, ὑποκριτής, θεατρίνος· ὀκνηρός, νωθρός.

*Play-ful*: ἐπ. παικτικός, φιλοπαίγμων, ἀστεῖος, καὶ καραγκιόζης, παλιάτσος.

*Play-house*: ἐπ. θέατρον.

*Play-thing*: ἐπ. κρόταλον, κρέμβαλον.

*Point*: (μουσ.) βόλος, καὶ σῶντος.

*Polyphonisme*: οὐσ. πολυφωνία.

*Pop*: οὐσ. ὑπόκωφος καὶ ὀξὺς ἤχος.

*Precentor*: οὐσ. πρωτοψάλτης, ἀρχιμουσικός.

*Prolation*: οὐσ. προφορά, ἐπέκτασις, ὑπέρθεσις· (μουσ.) λαρυγγισμός.

*Psalms*: οὐσ. ψαλμός· *psalm-book*, ψαλτήριον.

*Psalmody*: οὐσ. ψαλμωδία.

*Psalmist*: οὐσ. ψαλμωδός.

*Psalmody*: οὐσ. ψαλμογραφία.

*Psalter, Psaltery*: οὐσ. ψαλτήριον.

## Q

*Quaver*: οὐσ. τερέτισμα (μουσικῶς).

*Quire*: οὐσ. ἀρμονία, χορὸς (μουσικῶς).

*Quirister*: οὐσ. χορίτης, ψάλτης, ἀποτελῶν μέρος τοῦ χοροῦ.

## R

*Rebeck*: οὐσ. εἶδος βιολίου.

*to Rebel*: ῥ. οὐδ. ἀντηγῶ, ἀντιβοῶ.

*Reboation*: οὐσ. ἀντήχησις.

*Recitative, Recitativo*: οὐσ. εἶδος ἄσματος ἀμέτρου.

*Reed*: οὐσ. κάλαμος, δόναξ, καὶ καλάμι· *reed of a musical instrument*, σύριγξ, γλωττίς μουσικοῦ ὀργάνου.

*Regal*: ἐπ. βασιλικός, αὐλικός – οὐσ. ὄργανόν τι μουσικόν.  
*Repeat*: οὐσ. (μουσ.) χαρακτήρ ἐπαναλήψεως, σημεῖον ἐπαναληπτικόν.  
*Resonance*: οὐσ. ἤχος, ἀντήχησις, βόμβος.  
*Resonant*: ἐπ. ἠχητικός, ἀντηχητικός.  
*to Resound*: ῥ. ἐν. ἀντηχῶ, ἀντιβοῶ, ἐπαναλαμβάνω.  
*Resound, Resounding*: οὐσ. ἀντήχησις.  
*Resoundingly*: ἐπίρ. ἀντηχητικῶς.  
*Rhythm*: οὐσ. ῥυθμός.  
*Rhythmical*: ἐπ. ῥυθμικός, ἄρμονικός.  
*Rythme*: οὐσ. ῥυθμός.

## S

*Sackbut*: οὐσ. αὐλός, ὄργανον μουσικόν.  
*Sancebell*: οὐσ. κωδωνίσκος.  
*Scene*: οὐσ. σκηνή, θέατρον· σκηνή, μέρος παραστάσεως θεατρικῆς, δρᾶμα.  
*Score*: οὐσ. κοπή, σημεῖον, στίγμα· λογαριασμός, χρέος· τίτλος· αἰτία, σκοπὸς ἀφορμή· μουσικὸν σημεῖον.  
*Semibrief, Semibreve*: οὐσ. (μουσ.) τὸ ἡμιβραχύ.  
*Semitone*: οὐσ. (μουσ.) ἡμιτόνον.  
*Shake*: οὐσ. (μουσ.) τερετίσμα, τρεμούλιασμα τῆς φωνῆς.  
*to Shake*: ῥ. (μουσ.) τερετίζω.  
*Sharp*: οὐσ. ὄξυς ἤχος.  
*Shawn*: οὐσ. αὐλός, καὶ πλαγιάυλι.  
*Singer*: οὐσ. ψάλτης, αἰοιδός, μουσικός, ψάλτρια, τραγωδιστής.  
*Singing*: οὐσ. ᾄσμα, ᾠδή, τραγῳδί, ὕμνος.  
*Slur*: οὐσ. (μουσ.) στροφή, μέλος, δρᾶμα, καὶ κομμάτι.  
*to Slur*: ῥ. ἐν. παίζω ἐν μέλος.  
*to Sol*: ῥ. ἐν. ψάλλω παραλλαγὴν, προφέρω τὰς φωνὰς τῆς κλίμακος.  
*Sonata*: οὐσ. ἤχος.  
*Song*: οὐσ. τραγῳδίων, ᾄσμα, ὕμνος, ποίημα, μέλος, ψαλμός· *a mournful song*, ψαλμός θρηνητικός.  
*Songish*: ἐπ. ψαλμωδικός.  
*Songster*: οὐσ. ψάλτης, τραγωδιστής – θηλ.  
*Songstress*.  
*Sonnet*: οὐσ. ἄσματιον, ποιημάτιον.  
*Soniferous, Sonorific*: ἐπ. βαρῦβρομος, ἠχητικός, ἠχώδης.  
*Sonorous*: ἐπ. εὐήχος, εὐφθογγος, εὐφωνος, ἄρμονικός.  
*Sonorously*: ἐπίρ. εὐήχως, εὐθόγκως.  
*Sonorousness*: οὐσ. εὐηχία, ἠχητικότης.

*Sound*: οὐσ. ἤχος, φωνή, φθόγγος, κτύπος, φώνημα, ἄκουσμα, *sound of water* φλοῖσβος.  
*to Sound*: ῥ. ἐν. ἠχῶ, φθέγγομαι, φωνάζω, βρῶ· ἀντηχῶ, ἀντιβοῶ.  
*Sounding*: ἐπ. ἠχώδης, βαρῦφθογγος, βαρῦφωνος, πολυηχῆς.  
*Spinnet*: οὐσ. ὄργανόν τι μουσικόν.  
*Stage*: οὐσ. σκηνή, θέατρον· παράστασις θεατρική· *stage-play*, παράστασις· *to go off the stage*, ἀφίνω τὸν κόσμον, ἀποθνήσκω.  
*Stanza*: οὐσ. στίχος, ὄρμαθός μελῶν, στροφή ποιητική, ᾠδή.  
*Stave*: οὐσ. μέτρον, στίχος.  
*String*: οὐσ. χορδή.  
*to String*: ῥ. τεντόνω τὴν χορδήν.  
*Stringless*: ἐπ. ἄχορδος.  
*Strophe*: οὐσ. στροφή, ᾠδή.  
*Symphonious*: ἐπ. ἐναρμόνιος, σύμφωνος.  
*Symphony*: οὐσ. συμφωνία, ἄρμονία· *with symphony*, συμφῶνως,

## T

*Tablature*: οὐσ. τοιχογραφία· πίναξ, βιβλίον μουσικόν.  
*Tabour*: οὐσ. τύμπανον, τυμπάνιον.  
*to Tabour*: ῥ. ἐν. τυμπανίζω.  
*Tabouret*: οὐσ. τυμπανιστής.  
*Tabouret, Tabourine*: οὐσ. τυμπανάκι καὶ τουμπάκι.  
*Tabret*: οὐσ. τύμπανον.  
*Tambarine*: οὐσ. τυμπάνιον.  
*Tenor, Tenour*: οὐσ. ἤχος μουσικός.  
*Tetrachord*: οὐσ. τετράχορδον.  
*Theatre*: οὐσ. θέατρον.  
*Ting*: οὐσ. βόμβος τοῦ κώδωνος.  
*to Tingle, to Tink*: ῥ. οὐδ. ἠχῶ, βομβῶ, κωδωνίζω.  
*to Toll*: ῥ. ἐν. καὶ οὐδ. κωδωνίζω, ἠχῶ.  
*Tolling*: οὐσ. βόμβος, ἤχος.  
*Tonic, Tonical*: ἐπ. τονικός.  
*to Touch*: ῥ. ἐν. (μουσ.) κρούω, παίζω.  
*Treble*: οὐσ. (μουσ.) ἡ ἀνιούσα.  
*Trump*: οὐσ. σάλπιγξ, βούκινον· θρίαμβος (ἐπὶ χαιτροπαιγνίων).  
*Trumpet*: οὐσ. σάλπιγξ, καὶ τρομπέτα· *the sound of the trumpet*, ἡ φωνὴ τῆς σάλπιγγος· *to sound the trumpet*, σαλπίζω.  
*to Trumpet*: ῥ. ἐν. σαλπίζω, δημοσιεύω, κηρύττω.  
*Trumpeter*: οὐσ. σαλπιστής, σαλπιγκτής.  
*Tunable*: ἐπ. ἔντονος, ἐναρμόνιος, μελωδικός.  
*Tunableness*: οὐσ. ἄρμονία, μελωδία, μέλος.  
*Tunably*: ἐπίρ. ἐναρμονίως, μελωδικῶς.

*Tune*: οὐσ. τόνος, συμφωνία, ἄρμονία, μέλος, μελωδία, ἤχος· διάθεσις· *the tune of a hymn or song*, ὁ ἤχος μιᾶς ᾠδῆς· *to sing in tune*, μελωδῶ, ἐπαυλῶ, ψάλλω ἢ τραγωδῶ με ἄρμονίαν· *out of tune*, ἀσύμφωνος, ἀναρμόνιος, παράμουσος· *I am out of tune*, ἀπηχῶ.

*to Tune*: ῥ. ἐν. συμφωνῶ, τονίζω μέλος – οὐδ. κρατῶ ἄρμονίαν.

*Tuneful*: ἐπ. εὐρυθμος, ἐναρμόνιος, μελωδικός, μουσικός.

*Tunefully*: ἐπίρ. ῥυθμικῶς, εὐρύθμως, ἐναρμονίως, μελωδικῶς.

*Tuneless*: ἐπ. ἀναρμόνιος, παράχορδος, παράφωνος, ἀσύμφωνος.

*Tuner*: οὐσ. τονιστής, μελωδός, μουσικός.

*Tuning*: οὐσ. τόνισις, συμφωνία, ἄρμονία, μελωδία.

*Twang*: οὐσ. ἤχος ὀξύς· παραφωνία, ἐλαττωματώδης προφορά.

*to Twang*: ῥ. ἐν. κλώζω, κάμνω ὀξὺν ἤχον, βροντῶ, βούζω.

*to Tweedle*: ῥ. ἐν. παίζω τὸ βιβλίον [βιολίον;] ἢ τὸν αὐλόν, μεταχειρίζομαι, ἐγγίζω ἐλαφρά.

*Tymbal*: οὐσ. τύμπανον, κύμβαλον.

*Tympanum*: οὐσ. τύμπανον, καὶ τουμπί.

## U

*Undersong*: οὐσ. (μουσ.) χορός.

*Unharmonious*: ἐπ. ἀναρμόνιος, ἀσύμφωνος.

*to Unlearn*: ῥ. ἐν. ἀπομανθάνω, ξεμαθαίνω, λη-

σμονῶ· μετ. *Unlearned*, ἀπαίδευτος, ἀγράμματος, ἀμαθής, ἄμουσος.

*Unmusical*: ἐπ. παράφωνος, ἀσύμφωνος, παράμουσος, ἄῤῥυθμος.

*Untunable*: ἐπ. δύσσηχος, ἀναρμόνιος, ἀσύμφωνος.  
*to Untune*: ῥ. ἐν. δυσηχῶ, παρηχῶ, ἀσυμφωνῶ.

## V

*Vaudeville*: οὐσ. τραγούδι.

*Viol*: οὐσ. βιολί, ὄργανον μουσικόν (ἑπτάχορδον).

*Violin*: οὐσ. βιολίνο, βιολί.

*Violicello*: οὐσ. εἶδος μεγάλου βιολίου.

*Violist*: οὐσ. βιολιστής.

*Vocal*: ἐπ. φωνητικός.

*Vociferation*: οὐσ. φωνή, φήμη, κραυγή, φωναί, θόρυβος.

*Vociferous*: ἐπ. κραυγαστικός, θορυβώδης, καὶ φωνακλάς.

*Voice*: οὐσ. φωνή, ἤχος· *to raise the voice*, ὑψώνω τὴν φωνήν· *with a loud voice*, μεγαλοφώνως· *with a low voice*, σιγαλά· *with one voice*, ἐν μιᾷ φωνῇ, ὁμοφώνως.

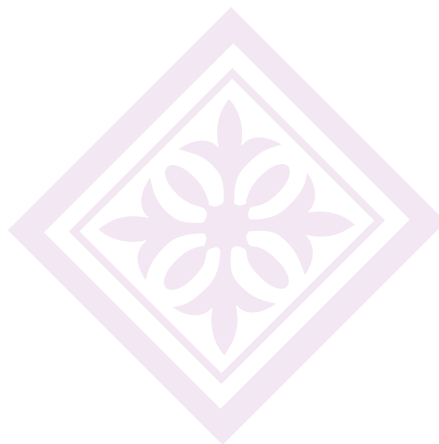
## W

*to Warble*: ῥ. οὐδ. ἄδω, ψάλλω, κελαδῶ, τερετίζω.

*Warbler*: οὐσ. ἀοιδός, ψάλτης, τερετιστής.

*Warbling*: οὐσ. ψάλσιμον, τερέτισμα.

ΕΛΛΗ ΓΛΑΡΟΥ





ISSN 1791-7859

---

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

---

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν Ἴονίου Πανεπιστημίου  
Πέτρινο Κτίριο, Παλαιὸ 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 Ἀττικῆς