

ΜΟΤΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 5

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ – ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2010



ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ♀ ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ο ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ

♀ ΚΩΣΤΗΣ ΖΟΥΛΙΑΤΗΣ, ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΗΣΤΟΥ - T.S. ELIOT - PETER DU SAUTOY:

ΕΠΤΑ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΓΙΑ ΤΑ ΕΞΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ♀ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ,

ΤΟ ΚΤΙΡΙΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΘΗΝΩΝ (1839-1898) ♀ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΑΠΟΒΛΗΤΕΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΛΕΞΕΙΣ ΣΤΟ ΛΕΞΙΚΟΝ

ΤΗΣ ΚΑΘ' ΗΜΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΟΥ ΤΟΥ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ Δ. BYZANTIOΥ (1835)



ΙΩΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΕΤΟΣ ΠΟΛΛΑΠΛΑ ΕΠΕΤΕΙΑΚΟ ΤΟ 2010, έτος ιστορικής μνήμης για τις διάφορες φάσεις και έκφρασης της μουσικής πρωτοπορίας στη χώρα μας. Πενήντα χρόνια από τὸν θάνατο τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, τοῦ εἰσηγητῆ τοῦ μουσικοῦ μοντερνισμοῦ στὴν Ελλάδα. Έκατὸ χρόνια από τὴ γέννηση τοῦ Γιάννη Ἀ. Παπαϊωάννου, τοῦ συνθέτη ποὺ μὲ τὸ ἔργο και τὴ διδασκαλία του γνώρισε σὲ γενιές Ελλήνων δημιουργῶν τὰ νεότερα μουσικὰ συστήματα. Σαράντα χρόνια από τὸν θάνατο τοῦ Γιάννη Χρήστου, μιᾶς απὸ τὶς τρεῖς ἡ τέσσερις σημαντικότερες ἐλληνικὲς μουσικὲς φυσιογνωμίες τοῦ 20οῦ αἰώνα. Εβδομήντα πέντε χρόνια, τέλος, από τὴ γέννηση τοῦ Θόδωρου Ἀντωνίου, τοῦ ζωντανοῦ συμβόλου μιᾶς διαρκοῦς μουσικῆς ἀνανέωσης, ἃξιου συνεχιστῆ τῶν τριῶν πρώτων στὴ δημιουργίᾳ, τὴ μουσικὴ διεύθυνση, τὴ διδασκαλία καὶ τὶς ὄργανωτικὲς πρωτοβουλίες.

Τὰ κείμενα τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη καὶ τοῦ Κωστῆ Ζουλιάτη ἀποδίδουν τιμὲς στὸν Μητρόπουλο καὶ στὸν Χρήστου, ἀντιστοίχως. Τὸ ίδιο καὶ οἱ δύο μνημειώδεις κύκλοι τραγουδιῶν (τοῦ Μητρόπουλου σὲ ποίηση Καβάφη, τοῦ Χρήστου σὲ ποίηση Eliot) ποὺ θὰ παρουσιάσουν στὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν ἡ Ἀγγελικὴ Καθαρίου καὶ ὁ Θοδωρής Τζοβανάκης τὴν 24η Φεβρουαρίου, σὲ εἰδικὴ ἐπετειακὴ συναυλία ὄργανωμένη ἀπὸ τὸ Ἑργαστήριό μας καὶ τὸν ΟΜΜΑ. Θὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλα δημοσιεύματα, ἐπετειακὲς ἐκδηλώσεις καὶ ἐκδόσεις. Ἐπὶ τοῦ παρόντος θὰ εὐχαριστήσουμε τὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη καὶ τὴν κ. Σάντρα Χρήστου γιὰ τὴ βοήθειά τους.

Ἡ μελέτη τοῦ Κώστα Σαμπάνη ἀνασυνθέτει, μὲ διεξοδικὴ τεκμηρίωση, τὴν εἰκόνα τοῦ θεάτρου ποὺ στήριξε τὴν ἀθηναϊκὴ μουσικὴ ζωὴ τοῦ 19ου αἰώνα. Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια ποὺ τὴν συνοδεύουν ὀφείλονται στὴ φιλικὴ ἀνταπόκριση τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἀρη Μαντζουράνη τὸν εὐχαριστοῦμε.

Στὸ ἀνὰ χείρας τεῦχος, τὴ σκυτάλη τῆς «Ἐλληνικῆς Μουσικῆς Ὀρολογίας» κράτησε ἡ Στέλλα Κουρμπανᾶ.

Κι ἔνα ὑστερόγραφο. Κάποιοι προσπαθοῦν, χωρὶς νὰ γνωρίζουν τὴν ἔκβαση τῆς προσπάθειας, νὰ κατορθώσουν τὸ πολὺ δύσκολο: νὰ συνδυάσουν τὴ μουσικὴ δημιουργία καὶ τὴ μουσικὴ ἔρευνα. Κάποιοι ἄλλοι, ώστόσο, ἔχουν ἄκοπα κατορθώσει τὸ πολὺ εὔκολο: νὰ ἀποτύχουν καὶ στὸ ἔνα καὶ στὸ ἄλλο. Ἡ παρατήρηση, μὲ ἀφορμὴ τὴ βράβευση τῆς ἐξαιρετικῆς μονογραφίας τοῦ Κώστα Καρδάμη γιὰ τὸν Μάντζαρο, ἀπὸ τὴν "Ἐνωση τῶν Ελλήνων κριτικῶν θεάτρου καὶ μουσικῆς, καὶ τὴν ζηλόφθονη ἀντίδραση ποὺ ἀκολούθησε. Rumpatur quisquis rumpitur invidia!

Ο ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ



Mετά τὴν ὄλοκλήρωση τῆς μουσικῆς του ἐκπαίδευσης στὴν Ἀθήνα,¹ ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος ἀναχώρησε γιὰ τὶς Βρυξέλλες (Ἰούλιος 1920) «πρὸς τελειοποίήσιν τῶν σπουδῶν του εἰς τὴν σύνθεσιν, ὡς ὑπότροφος τοῦ Ὡδείου [Ἀθηνῶν] μὲν μηνιαίαν χορηγίαν τοῦ φιλομούσου κ. Ἐμμανουὴλ Μπενάκη ἐκ δραχμῶν πεντακοσίων καὶ μὲ ἀβερώφειον συμπληρωματικὴν ὑποτροφίαν ἐκ δραχμῶν διακοσίων».² Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν σύνθεση, τὴν ὥποια μελέτησε ἴδιωτικὰ μὲ τὸν Paul Gilson, στὴ βελγικὴ πρωτεύουσα ὁ εἰκοσιτετραετὴς ὑπότροφος ἐπιδόθηκε καὶ στὴ μελέτη τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὅργανου μὲ δάσκαλο τὸν Alphonse Desmet.³ Ἡ ὑποτροφία κάλυπτε δύο χρόνια σπουδῶν,⁴ ἀλλὰ μὲ τὴν ὄλοκλήρωση ἐνὸς μόλις ἔτους παραμονῆς του στὶς Βρυξέλλες, ὁ Μητρόπουλος «μετέβη εἰς Βερολίνον πρὸς εὐρυτέραν μουσικὴν μόρφωσιν».⁵

Μόλις ἐπέστρεψε στὴν Ἑλλάδα, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1924, ὁ ταλαντοῦχος Ἑλληνας μουσικὸς ἐμφανίστηκε ἐντελῶς ἀνανεωμένος σὲ δύο τομεῖς δραστηριοτήτων. Στὸν τομέα τῆς διεύθυνσης ὅργήστρας, μὲ τὴν ὥποια εἶχε μόνο περιστασιακὰ καταπιαστεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν τετραετὴ, συνολικά, ἐκπαιδευτικὴ ἀποδημία του, ὁ μελλοντικὸς διάστημος μαέστρος προσέφερε στοὺς συμπατριῶτες του ἔργο ἀνάλογο (σὲ ὄγκο, ποικιλίᾳ καὶ ποιότητα) μὲ ἐκεῖνο ποὺ θὰ τοῦ ἐπέτρεπε ἐν συνεχείᾳ νὰ διαπρέψει στὴ Μιννεάπολη, στὴ Νέα Υόρκη καὶ στὰ διεθνῆ λυρικὰ θέατρα. Στὸν τομέα τῆς μουσικῆς δημιουργίας ὁ Μητρόπουλος ἀναδείχθηκε, τὴν ἴδια περίοδο, σὲ εἰσηγητὴ καὶ πρωτεργάτη τῆς μουσικῆς πρωτοπορίας στὴν Ἑλλάδα, χάρις σ' ἔναν μικρὸ ἀριθμὸ συνθέσεων ἔξαιρετικῆς ποιότητας καὶ πρωτοτυπίας, οἱ δόποιες σήμερα μόλις ἀρχίζουν νὰ διεκδικοῦν τὴν ἴστορικὴ καὶ ἀξιολογικὴ θέση ποὺ δικαιοῦνται. Εὔλογα μπορεῖ λοιπὸν κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι ἡ τριετὴς βερολινέζικη ἐμπειρία τοῦ Μητρόπουλου ἦταν καθοριστικὴ γιὰ τὴν ἔξλιξή του καὶ νὰ ἀναζητήσει σ' αὐτὴν τὶς αἰτίες καὶ τὰ ἐρεθίσματα τῆς διπλῆς καλλιτεχνικῆς του μεταστροφῆς.

“Ως σήμερα τὰ καθέκαστα τῆς διαμονῆς τοῦ “Ἑλληνα μετεκπαιδευόμενου στὴ γερμανικὴ μουσικὴ μητρόπολη μᾶς ἤταν γνωστὰ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ χάρις στὴ συνοπτική – καὶ εἰσαγωγική, κατὰ κάποιο τρόπο – σχετικὴ ἀφήγηση τῆς κλασικῆς μονογραφίας τοῦ Κώστιου,⁶ βασισμένη κυρίως σὲ μιὰν ἔξαιρετικὰ

1 Δίπλωμα πιάνου, Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, Ἰούνιος 1919 (‘Απόστολος Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, Ἀθήνα, M.I.E.T., 1985, σ. 29). “Ως τὸ καλοκαίρι τοῦ 1920, ὁ Μητρόπουλος σπούδαζε φούγκα μὲ τὸν Ἀρμάνδο Μαρσίκ (δ.π.), ἀν καὶ σὲ πρόγραμμα τοῦ Ἀπριλίου 1918 ἀναφέρεται ὡς μαθητὴς στὴν «Τάξη Σύνθεσης» τοῦ Μαρσίκ (William R. Trotter, ‘Ο ἱεροφάντης τῆς Μουσικῆς. Ἡ ζωὴ τοῦ Δημήτρου Μητρόπουλου, μτφρ. Ἀλέξης Καλοφωλιᾶς, ἐπιμ. [καὶ συμπληρ. σημειώσεις] Σπάθης Ἀρφάνης, Ἀθήνα, Ποταμός, 1999, σ. 59, σημ. β’).

2 «Δελτίον πεπραγμένων 1919-1920» (‘Ωδεῖο Ἀθηνῶν, 1921), ἀναφ. στὸ Κώστιος, δ.π., σ. 30-31.

3 δ.π., σ. 31-32.

4 δ.π., σ. 32.

5 Μουσικὴ Ἐπιθεώρησις 1 (‘Οκτώβριος 1921), σ. 15.

6 Κώστιος, δ.π.

όψιμη ραδιοφωνική αύτοβιογραφική έκμυστήρευση τοῦ ίδιου τοῦ Μητρόπουλου,⁷ σὲ ἔνα ἡ δύο ἀπὸ τὰ ἐτήσια «Δελτία πεπραγμένων» τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν καὶ στὸ συμβόλαιο ποὺ ὑπέγραψε ὁ βιογραφούμενος μὲ τὴν Ὀπερα «Unter den Linden» τοῦ Βερολίνου τὸ 1922, τὸ ὄποιο, μαζὶ μὲ ὄρισμένα ἀποκόμματα γερμανικῶν ἐφημερίδων τῆς ἐποχῆς, θὰ πρέπει νὰ συμβουλεύθηκε ὁ Κώστιος στὸ Ἀρχεῖο Μητρόπουλο τῆς Γενναδείου Βιβλιοθήκης. Σύμφωνα, λοιπόν, μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ συγκεντρώνει καὶ συνθέτει στὴν ἀρχὴ τῆς μονογραφίας του ὁ – μοναδικός, σχεδόν, μέχρι σήμερα – σοβαρὸς μελετητὴς τοῦ Μητρόπουλου, ὁ πιανίστας Ἀντώνης Σκόκος, στενὸς φίλος καὶ συμμαθητὴς τοῦ τελευταίου στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν,

γνώρισε στὸ δάσκαλό του καὶ πιανίστα Ἐγκον Πέτρι τὸν νεοφερμένο [στὸ Βερολίνο] φίλο του, ποὺ ἐντυπωσίασε τὸν φημισμένο καλλιτέχνη μὲ τὸ παιξιμό του στὸ πιάνο καὶ μὲ τὸ συνθετικό του ἔργο, καὶ τὸν ἔκανε νὰ σκεφτεῖ πῶς ἔπειρε πὰ τὸν παρουσιάσει στὸν Φερρούτσιο Μπουζόνι. Ὁ Μπουζόνι δίδασκε τὰ χρόνια ἐκεῖνα στὴν Ἀκαδημία τοῦ Βερολίνου. Δέχτηκε νὰ ἀκούσει τὸν Μητρόπουλο, ποὺ ἔπαιζε στὸ πιάνο μιὰ δικὴ του σύνθεση, πιθανότατα τὴν Ἑλληνικὴ Σονάτα. Μετὰ τὴν ἀκρόαση, ὁ μεγάλος πιανίστας, μαέστρος, συνθέτης καὶ αἰσθητικὸς τῆς μουσικῆς ἀποφάνθηκε: «Πολὺ πάθος»· καὶ συνέχισε ἀναπτύσσοντας τὶς ἰδέες του γιὰ τὸ πάθος στὴ μουσική.⁸

Ποιά ἦταν ἀκριβῶς ἡ ἔκβαση αὐτῆς τῆς συνάντησης; Ὁ Κώστιος ἀμφισβητεῖ τὶς μεταγενέστερες διαβεβαιώσεις τοῦ ίδιου τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὸ ζήτημα αὐτό, καθὼς καὶ τὴ δευτερεύουσα σχετικὴ φιλολογία, καὶ ὑποθέτει τὴν ἐγκατάσταση μιᾶς χαλαρῆς καὶ ἀτυπῆς σχέσης:

Σὲ πολλὰ βιογραφικὰ σημειώματα, λήμματα λεξιῶν καὶ ἐγκυροποιηθεῖσαν ὁ Μητρόπουλος ἀναφέρεται ὡς μαθητὴς τοῦ Μπουζόνι. Ὁ ίδιος ὁ Μητρόπουλος ἔχει μιλήσει, ἀόριστα, γιὰ μερικὰ χρόνια ποὺ ἤταν στὴν τάξη του. Τὸ ὄνομά του δὲ βρέθηκε πουθενά, οὔτε στὸ Ἀρχεῖο Μπουζόνι οὔτε στὸ μαθητολόγιο τῆς Ἀκαδημίας. «Ἐζησε ὡστόσο στὸν κύκλο τοῦ Μπουζόνι, ποὺ τὸν ἀποτελοῦσαν ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων καὶ τῆς τέχνης, καὶ εἶχε τὴν εὐκαιρία

νὰ ἀκούσει καὶ νὰ συζητήσει γιὰ τὰ προβλήματα τῆς αἰσθητικῆς, γιὰ τὰ νέα τεύματα, νὰ ἀνταλλάξει γνώμες σὲ θέματα ἐρμηνείας καὶ τεχνικῆς, νὰ σκεφτεῖ πάνω στὶς κρίσεις τῶν ἀλλων καὶ νὰ διατυπώσει τὶς δικές του γιὰ ἔργα καὶ ἐκτελέσεις.⁹

Ο Κώστιος ἀναφέρεται προφανῶς σὲ μιὰ φράση ἀπὸ τὸ αύτοβιογραφικὸ ραδιοφωνικὸ κείμενο, ὅπου ὁ Μητρόπουλος μνημονεύει τὴν ἀμέλειά του ὡς μαθητὴ («Στὴ Μουσικὴ Ἀκαδημίᾳ [...] ὁ Busoni γκρίνιαζε: “Τί συμβαίνει μὲ σᾶς; Ἀπὸ τότε ποὺ γίνατε μουσικὸς συνοδὸς [στὴν Ὀπερα] δὲν φέρνετε πιὰ καθόλου ἀσκήσεις σύνθεσης”»),¹⁰ ἀλλὰ, καὶ σὲ μιὰν ἀμεσότερη ἀναφορά, σὲ δήλωσή του στὸν Otto Strasser τὸ 1956, τὴν ὄποια ὁ Κώστιος δημοσίευσε δώδεκα χρόνια μετὰ τὴν α' ἔκδοση τῆς μονογραφίας του: «[...] εἶχα τὴν τύχη νὰ μπῶ καὶ νὰ μαθητεύσω μερικὰ χρόνια δίπλα στὸν Μπουζόνι».¹¹ Σχολιάζοντας τὴ δήλωση, ὁ συγγραφέας ὅχι μόνον ἐπαναλαμβάνει τὴν παλαιότερη ἀμφισβήτηση τοῦ γεγονότος στὸ ὄποιο ἀναφέρεται, ἀλλὰ προσάπτει στὸν Μητρόπουλο καὶ πρόθεση παραποίησης τῆς ἀλήθειας, λόγω ψυχολογικῆς ἀνασφάλειας:

‘Ο Μητρόπουλος δὲν ὑπῆρξε – μὲ τὴ στενὴ ἔννοια – μαθητὴς τοῦ Μπουζόνι: σύγχαζε ὅμως, ὅπως καὶ τόσοι ἄλλοι καλλιτέχνες [...] στὸν κύκλο του. Ὁ λόγος ποὺ τὸν ἔκανε νὰ θέλει νὰ παρουσιάζεται ὡς μαθητὴς τοῦ Μπουζόνι εἶναι ὁ ίδιος ποὺ τὸν ἔκανε νὰ καταφεύγει στὸν ἀναληθῆ ἴσχυρισμὸ ὅτι σπουδάσε στὴν Ἰταλία [...].¹²

Η δεύτερη γνωστή, ἀπὸ τὶς πηγὲς καὶ τὴ συνδυαστικὴ ἀφήγηση τοῦ Κώστιου, δραστηριότητα τοῦ Μητρόπουλου στὸ Βερολίνο ἔχει νὰ κάνει μὲ τὶς ἐπαγγελματικές ἐπιδόσεις του ὡς μουσικοῦ ἐρμηνευτῆ, καὶ ίδιαίτερα μὲ τὴν κατόπιν συμβολαίου πολλαπλὴ ἀπασχόλησή του στὴν Ὀπερα. Διαβάζουμε, λοιπόν, στὴ μονογραφία, ὅπου ἐνσωματώνεται μεταφρασμένο τὸ χωρίο τοῦ αύτοβιογραφικοῦ ραδιοφωνικοῦ κειμένου:

Μὲ τὴν ἔναρξη τῆς σαιζὸν 1922-23, ὁ Μητρόπουλος προσλαμβάνεται ὡς μουσικὸς ἐκγυμναστής (Korresponditor) στὴ Γερμανικὴ Ὀπερα Unter den Linden. Ο ίδιος μᾶς ἀφηγεῖται τὸ περιστατικὸ τῆς πρόσλη-

⁷ «Dimitri Mitropoulos. Missionar der Musik», στὸ Josef Müller-Marein, Hannes Reinhardt, *Das musikalische Selbstportrait von Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten, Sängerinnen und Sängern unserer Zeit*, Hamburg, Nannen-Verlag, 1963, σ. 338-344.

⁸ Κώστιος, ὥ.π., σ. 23.

⁹ ὥ.π., σ. 33-34.

¹⁰ Müller-Marein, Reinhardt, ὥ.π., σ. 340.

¹¹ Ἀπόστολος Κώστιος (ἐπιλογὴ-σχόλια), Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου, Ἀθήνα, Ὁρχήστρα τῶν Χρωμάτων, 1997, σ. 126.

¹² ὥ.π., σ. 137-138.



Normalvertrag.

Deutscher Bühnen-Verein u. Gesellschaft
Deutscher Bühnenangehörigen.)

(Tarifvertrag vom 12. Mai 1919).

Zur Hauptausfertigung ist heute ein Stempel
der Einheit der Preußen (darstellbare Hälfte des
Stempelstempels gesetztes) entwertet worden.

1922

Bertrag,

welcher zwischen der Generalverwaltung der Staatstheater zu Berlin,
vertreten durch den Intendanten der Oper
und Herrn Frau Fräulein Dimitri Mitropulos
abgeschlossen worden ist.

(Bühnenleiter) einerseits
(Bühnenmitglied) andererseits

§ 1.

Herr Frau Fräulein Dimitri Mitropulos

*Bei der Ausfertigung der
Vertragsmuster Fassung I oder Fassung II
mehrheit und ausgefüllt werden.*

für die Kunstgattung als Korrektor
und für das Kunstmach als
für die Kunstgattung als
auf der Grundlage des angeschlossenen Rollenverzeichnisses und für das aus dem Rollenver-
zeichnis sich ergebende Rollengebiet und für das folgende Rollengebiet:

für das die Staatsoper Theater in Berlin
angefest.

§ 2.

Der Vertrag beginnt am 1. September 1922 und endigt mit Ablauf des
31. August 1923.

§ 3.

Das Mitglied verpflichtet sich, die Anordnungen der Leitung, die der künstlerische Betrieb des vor-
genannten Theaters erfordert, zu erfüllen.

Dies gilt auch für Anordnungen von solchen im Vertrage nicht erwähnten Dienstleistungen, die durch
Betriebserweiterungen notwendig werden (Übernahmen weiterer Bühnen, Ensemble-Gaftspiele der Bühne),
wenn die Betriebserweiterung zum Zwecke der Kunstsiege oder Volksbildung vorgenommen wird.

Befreit das Mitglied das Vorliegen dieser Vorausleihungen der Betriebserweiterung, so kann es selbst
die Entscheidung des Tarifausschusses oder eines von dem Tarifausschuss zu bezeichnenden Unterausschusses
herbeiführen. Die Entscheidung ist auf Verlangen des Mitgliedes binnen einer Woche zu fällen.

Der Zweck der Kunstsiege oder Volksbildung kann gegenüber staatlichen oder städtischen Bühnen und
von der Landesregierung als gemeinnützige anerkannte Veranstaltungen nicht bestritten werden.

Das Mitglied hat bei auswärtigem Auftreten Anspruch auf angemessene Entschädigung für seine Mehr-
auslagen durch Gewährung von Tagegeldern.

* Sowohl bei Fassung I wie bei Fassung II muss die Kunstgattung (z. B. Schauspieler, Sänger) unbedingt benannt werden.
Bei Fassung I ist außerdem das Kunstmach genau zu bezeichnen (z. B. jugendlicher Held, Operettentenor).

**) Bei Fassung II ist neben der Bezeichnung der Kunstgattung ein genaues Rollenverzeichnis dem Vertrag anzuhängen.

ψής του: «Οταν μιὰ μέρα ρώτησα τὸν Ἀραβαντινὸν ἀν τοῦ ἔτεν δυνατὸν νὰ μοῦ ἔξασφαλίσει μιὰ ἄδεια, ὥστε νὰ μπορῶ νὰ κάθομαι ἀνάμεσα στοὺς μουσικοὺς τῆς ὁρχήστρας τὴν ὥρα τῆς παράστασης, θεώρησε τὴν ἰδέα μου ὡς καλὴ λύση γιὰ νὰ ἀπαλλαγῶ ἀπὸ τὸ ἔξodo τοῦ εἰσιτηρίου. Η ἄδεια δόθηκε. Σὲ μιὰ παράσταση τοῦ «Πάρσιφαλ» καθόμουν κοντά στὴ θέση τῶν τυμπάνων. Σὲ μιὰ στιγμὴ βλέπει ὁ Στίντερο, ὁ μαέστρος, πῶς ὁ τυμπανίστας ἀπουσίαζε. Ή παράσταση ἀρχίζει, τὰ φῶτα εἰχαν κιόλας σιβήσει. Σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς πρώτης πράξης ἔπαιξα ἐγὼ τὰ τύμπανα, μιὰ τέχνη ποὺ εἶχα μάθει στὴν Ὁρχήστρα τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν. Ύστερα ἀπὸ αὐτό, μὲ κάλεσε ἔνας ἐκπρόσωπος τῆς Διεύθυνσης καὶ μὲ ρώτησε ἀν ἔθελα νὰ δουλέψω ὡς μουσικὸς ἐκγυμναστὴς στὸ Θέατρο αὐτό. Δέχτηκα μὲ χαρά». Σύμφωνα μὲ τὸ συμβόλαιο ποὺ ὑπογράφθηκε τὴν

1η Σεπτεμβρίου 1922 καὶ ἔληγε στὶς 31 Αὐγούστου 1923, στὰ καθήκοντά του περιλαμβάνονταν: νὰ προετοιμάζει, μουσικά, τὰ ἔργα τοῦ ρεπερτορίου, νὰ συνοδεύει ὡς πιανίστας στὶς ἀκροάσεις γιὰ τὴν πρόσληψη νέων καλλιτεχνῶν καὶ στὶς πρόβεις, νὰ παῖζει τὸ Όργανο, τὸ Αρμόνιο, τὸ Πιάνο, τὴν Τσελέστα, κ.τ.λ., ἀνάλογα μὲ τὶς ἀνάγκες τῶν παραστάσεων, νὰ διευθύνει τοὺς μουσικοὺς σκηνῆς, νὰ εῖναι παρὼν στὶς πρόβεις καὶ στὶς παραστάσεις καὶ νὰ καλύπτει τὶς ἀνάγκες σὲ ὅ,τι εἴχε σχέση μὲ τὴ μουσικὴ ἔργων πρόζας. Ἐκ μέρους τοῦ Θεάτρου, τὸ συμβόλαιο ὑπέγραψε ὁ μαέστρος καὶ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς Μάξ φὸν Σιλλινγκ.¹³

13 Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, ὁ.π., σ. 34-35· πρβλ. Müller-Marein, Reinhardt, ὁ.π.

Τὰ καθήκοντα ποὺ ἀπαριθμεῖ τὸ παρατεθὲν ἀπόσπασμα εἶναι ἀκριβῶς αὐτὰ ποὺ ἀναφέρονται στὴν τρίτη σελίδα τοῦ συμβολαίου.¹⁴ Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ, ὡστόσο, ὅτι στὸ σημεῖο 2 τοῦ καταλόγου τῶν ὑποχρεώσεων ποὺ περιλαμβάνεται στὴν §3 τοῦ συμβολαίου, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πιανιστικὴ συνοδεία στὶς ἀκροάσεις καὶ στὶς πρόβεις («Die Klavierbegleitung bei den Prüfungen, Theaterproben»), προβλέπεται ρητὰ ἡ συμμετοχὴ τοῦ πιανίστα συνοδοῦ καὶ σὲ παραστάσεις («[...] und Vorstellungen»): προφανῶς μὲ βάση αὐτὴν τὴ δυνατότητα / ὑποχρέωση ὁ Μητρόπουλος συμμετεῖχε ὡς πιανίστας ὀρχήστρας σὲ συναυλίες καθαρὰ συμφωνικῆς μουσικῆς, ὅπως στὶς δύο περιπτώσεις ποὺ ἀναφέρει ἐνδεικτικὰ ὁ Κώστιος.¹⁵ Ἀναπάντητο, βεβαίως, παραμένει τὸ εὖλογο ἔρωτημα ποὺ γεννᾶ ἡ ἀπουσία ὀποιασδήποτε μνείας τυμπάνων ἢ κρουστῶν στὰ ὄργανα, τὴ χρησιμοποίηση τῶν ὅποιων καθορίζει ὡς ὑποχρέωση τὸ συμβόλαιο, ἐνῷ, ἀντίθετα, ἀναφέρει ρητὰ καὶ ἀποκλειστικὰ τὴν οἰκογένεια τῶν πληκτροφόρων ποὺ παιζονται ὅπως τὸ πιάνο (σημεῖο 3 τῆς §3). Πῶς ἡ – ἵκανο ποιητική, ὅπως φαίνεται, ἀν καὶ ἀπρογραμμάτιστη – ἀναπλήρωση τοῦ τυμπανιστῆ τῆς Ὀπερας ὁδήγησε στὴν ἀπόφαση τῶν ιθυνότων νὰ προσλάβουν τὸν Μητρόπουλο ὡς μουσικὸ συνοδὸ στὰ πληκτροφόρα καὶ ὅχι ὡς (ἢ, τουλάχιστον, καὶ ὡς) τυμπανιστή;

Σημειωτέον ὅτι ἡ χρονικὴ τοποθέτηση τῶν δύο κύριων ἐνασχολήσεων τοῦ Μητρόπουλου κατὰ τὴν τριετὴ διαμονὴ του στὸ Βερολίνο ἔχει θεωρηθεῖ περίπου αὐτονόχτη: ἡ ὄψιμη ἡμερομηνία τοῦ συμβολαίου μὲ τὴν Κρατικὴ Ὀπερα (ἔναν ὀλόκληρο χρόνο μετὰ τὴν ἀφίξη τοῦ νεαροῦ "Ελληνα στὴ Γερμανία") δὲν δημιουργεῖ ἔρωτηματικά, ἀφοῦ ἡ ἀνάγκη γιὰ τὴ συνέχιση τῆς μουσικῆς του ἐκπαίδευσης στὸ νέο καὶ πλουσιότερο, σὲ σχέση μὲ τὶς Βρυξέλλες, περιβάλλον θὰ πρέπει νὰ καλύφθηκε μὲ τὴν ἀμεση γνωριμία τοῦ «νεοφερμένου» παλαιοῦ συμμαθητῆ τοῦ Σκόκου μὲ τὸν Busoni καὶ τὸν κύκλο του, μεσολαβοῦντος τοῦ Petri. Στὸ αὐτοβιογραφικὸ ραδιοφωνικὸ κείμενο, ἔξαλλου, ἡ σειρὰ αὐτὴ τῶν γεγονότων δείχνει νὰ ἐπιβεβαιώνεται: ἡ ὑπογραφὴ τοῦ συμβολαίου γέμισε μὲ χαρὰ τὸν Μητρόπουλο, ἀλλὰ

καὶ μὲ δυσαρέσκεια τὸν Busoni, ἐπειδὴ οἱ νέες ἐπαγγελματικὲς ὑποχρεώσεις τοῦ μαθητευόμενου συνθέτη ἔβλαψαν τὴ συνέπεια τῶν μεταξύ τους ἐπαφῶν, ἀκόμη κι ἀν αὐτὲς ἥταν, ὅπως διατείνεται ὁ Κώστιος, ἀτυπες. Ἡ χρονικὴ αὐτὴ ἀλληλουχία ἐνισχύει, ἐπιπλέον, τὴν ἐντύπωση, ἡ ὅποια ἐπίσης θεωρήθηκε ὡς αὐτονόχτη γεγονός, ὅτι τὸ τραυματικὸ στοιχεῖο στὴν πρώτη συνάντηση τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὸν Busoni (ἡ φράση «πολὺ πάθος» μετὰ τὴν ἀκροάση τῆς Σονάτας) ὥθησε τὸν νεαρὸ μουσικὸ νὰ ἀναστείλει τὶς συνθετικὲς δραστηριότητές του σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς βερολινέζικης περιόδου του καὶ, μακροπρόθεσμα, νὰ ἐγκαταλείψει τὴ σύνθεση καὶ νὰ ἀφιερωθεῖ ὁριστικὰ στὴ διεύθυνση ὀρχήστρας, πρὸς τὴν ὅποια εἶχε στρέψει ἐν τῷ μεταξὺ ὅλο τὸ δημιουργικό του ἐνδιαφέρον καὶ ταλέντο.

"Ἐπει, ἡ παλαιότερη δήλωση τῆς Καίτης Κατσογιάννη, ὅτι ὁ Busoni «κατηγύθυνε» τὸν Μητρόπουλο «πρὸς τὴ διεύθυνση ὀρχήστρας», ἀποσυνδέθηκε ἀπὸ τὴν προσωπικὴ της ἐκτίμηση πώς, ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτό, «ὅπωσδήποτε ἐκεῖ θὰ κατέληγε» ἐπειδὴ «ἵταν γεννημένος μαέστρος»,¹⁶ καὶ ἀπέκτησε καθοριστικότερο αἰτιακὸ βάρος, στὴν ἀφοριστικὴ ἀναδιατύπωση τοῦ Κώστιου: «Μετὰ τὴ συνάντησή του [...] μὲ τὸν Μπουζόνι καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ "κρίση" ποὺ θὰ προξενήσει ἡ συνάντηση αὐτή, ὁ Δ.Μ. στρέφεται πρὸς τὴ διεύθυνση ὀρχήστρας».¹⁷ Μὲ μίαν ἐκτενέστερη ἀναφορά του, ὡστόσο, σ' ἓνα περίπου σύγχρονο κείμενό του, ὁ Ἰδιος συγγραφέας ἀπαλλάσσει τὸν Busoni ἀπὸ τὸ ἡμίσυ τῆς εὐθύνης γιὰ τὴν ὁριστικὴ ἀπομάκρυνση τοῦ Μητρόπουλου ἀπὸ τὴ σύνθεση:

Τὸ ἀγωνιῶδες ἔρωτημα [έννοει τὸ ἔρωτημα: «μουσικὴ χωρὶς πάθος;»] λειτούργησε ἀναστατωτικὰ γιὰ τὴν εύαισθησία τοῦ Μητρόπουλου, καὶ εἶναι ἀξιοπρόσεκτο τὸ γεγονός πώς ὅσο καιρὸ βρισκόταν στὸν κύκλο τοῦ Μπουζόνι, ἀπὸ τὸ φθινόπωρο τοῦ 1921 ἕως τὴν ἀνοίξη τοῦ 1924, δὲν συνέθεσε (ἀπὸ ὅ, τι εἶναι γνωστὸ ἔως σήμερα) ἀποκλειστικὰ δικό του ἔργο, χωρὶς νὰ σημαίνει ὅτι στὸν Μπουζόνι καὶ μόνο ὀφείλεται τὸ ὅτι ἐγκατέλειψε τελικὰ τὴ σύνθεση.¹⁸

¹⁴ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Ἀρχεῖο Δημήτρη Μητρόπουλου, φ. 19, ὑποφ. 1. τεκμ. II. Εὐχαριστοῦμε θερμῶς τὴν ἐπικεφαλῆς τῶν Ἀρχείων κ. Βογκέικοφ γιὰ τὴν εὐγενικὴ παραχώρηση ἡλεκτρονικοῦ ἀντιγράφου τοῦ τεκμηρίου, καθὼς καὶ τῆς ἀδειας γιὰ τὴν δημοσίευσή του ἐδῶ.

¹⁵ Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, σ. π., σ. 35.

¹⁶ Στὴν «Εισαγωγή» της στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος, Ἡ ἀλληλογραφία του μὲ τὴν Καίτη Κατσογιάννη, Ἀθήνα, Ἰκαρος, 1966, σ. 18.

¹⁷ Ἀπόστολος Κώστιος, «Μανώλης Καλομοίρης-Δημήτρης Μητρόπουλος», Ὁ Μανώλης Καλομοίρης καὶ ἡ ἐλληνικὴ μουσική, Κείμενα ἀπὸ καὶ γιὰ τὸν Μανώλη Καλομοίρη, Σάμος, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», 1997, σ. 39-55 (τὸ παράθεμα ἀπὸ τὴ σ. 39).

¹⁸ Ἀπόστολος Κώστιος, «Ο συνθέτης Δημήτρης Μη-

Έπειδή όμως ήδη άπό το πρώτο έργο της νέας συνθετικής του περιόδου (*Passacaglia, Intermezzo e Fuga*, 1924) ο Μητρόπουλος έγκαταλείπει τις «περιγραφικές» δύναμεις των νεανικών του έργων και υιοθετεῖ τὴν δύναματολογία και τοὺς μορφολογικοὺς τύπους τῆς μουσικῆς μπαρόκ, ο Κώστιος θεωρεῖ, στὴν ἴδια μελέτη του, πώς «ὁ Μπουζόνι, ποὺ ἀπέρριπτε τὶς προγραμματικὲς τάσεις τῆς μουσικῆς τοῦ 1900 αἰώνα καὶ ἡταν ὑπέρμαχος τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς συνθετῶν ὄπως ὁ Μπάχ καὶ ὁ Μότσαρτ, ἀσκησε σημαντικὴ ἐπίδραση στὴν ἔξ-λιξη τοῦ Μητρόπουλου καὶ ὡς συνθέτη». ¹⁹ Καὶ ἐπειδή, ἐπιπλέον, στὴ συνέχεια τοῦ κειμένου ὑποστηρίζει ὅτι ὁ ταλαντούχος «Ἐλληνας μουσικὸς συνδυάζει αὐτὴν τὴν νεοκλασικὴ μορφοπλασία μὲ μιὰ προσωπικὴ ἔκφραση, ἔτσι ὥστε «ἡ ἴσορροπία περιεχομένου καὶ μορφῆς» νὰ «ἀποτελεῖ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς δεύτερης συνθετικῆς περιόδου τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου», ²⁰ ἀναπόφευκτα ὅδηγεται στὴν ἀναίρεση τῶν περὶ ἀρνητικοῦ ἀντίκτυπου τῆς συνάντησης μὲ τὸν Busoni καὶ κατὰ τὴν συνθετικὰ μὴ παραγωγικὴ βερολινέζικη περίοδο:

Ἄν λοιπὸν ὁ Μητρόπουλος ἐσιώπησε στὴ διάρκεια τῶν ἑτῶν ποὺ ἔμεινε κοντὰ στὸν Μπουζόνι, αὐτὸ δὲν συνέβη διότι ὁ Μαίτρης Θεωροῦσε πώς «ἡ Μουσικὴ καὶ τὸ Πάθος εἶναι δύο πράγματα ποὺ δὲν θὰ πρέπει νὰ συνυπάρχουν», ἀλλὰ διότι χρειάστηκε χρόνος ὥσπου νὰ βρεῖ «τὴν ἀρμονία ἀνάμεσα στὴν

τρόπουλος», Δημήτρης Μητρόπουλος. Αφιέρωμα στὸ συνθετικό του έργο [Πρόγραμμα τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν γιὰ τὶς συναυλίες τῆς 2ας καὶ 3ης Μαΐου 1996], Ἀθήνα, Σύλλογος «Οἱ Φίλοι τῆς Μουσικῆς» / Μουσικὸ Ἀναλόγιο, 1996, σ. 12-28 (τὸ παράθεμα ἀπὸ τὶς σ. 12-13). Πρβλ. καὶ τὴν Εἰσαγωγὴ τοῦ Κώστιου στὴν παρτιτούρα Δημήτρης Μητρόπουλος, *Πασσακάλια, Ἰντερμέτζο καὶ Φουγάκα*, Ἀθήνα, Τυπουργεῖο Πολιτισμοῦ, 1986, σ. VII-XIII, εἰδικά στὴ σ. IX. Θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ συγγραφέας εἶναι ἐδῶ κατηγορηματικὸς σχετικὰ μὲ τὰ χρονικὰ ὅρια, καὶ τὴ συνακόλουθη διάρκεια, τῆς μαθητείας τοῦ Μητρόπουλου στὸν «κύκλο τοῦ Busoni»: φθινόπωρο 1921 (δηλαδή, ἀμέσως μετὰ τὴν ἀφίξη τοῦ νεαροῦ «Ἐλληνα μουσικοῦ στὸ Βερολίνο») – ἀνοιξη 1924 (δηλαδή, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπιστροφὴ του στὴν Ελλάδα).

¹⁹ Ὁ.π., σ. 18. Η ἴδια εἰκασία ἐπαναλαμβάνεται ὡς βεβαιωμένο γεγονός καὶ στὴ μελέτη τοῦ Γιάννη Μπελάωνη «Δημήτρης Μητρόπουλος: Ὁ μοναχικὸς δρόμος πρὸς τὸν νεωτερισμό», *Πολυφωνία*, 12 (Ἀνοιξη 2008), σ. 119-129, ἡ ὁποία στηρίζεται, οὐσιαστικά, ἐξ ὀλοκλήρου στὰ ἐρευνητικὰ πορίσματα τοῦ Κώστιου.

²⁰ Ὁ.π., σ. 19. Η φράση αὐτὴ εἶναι παραμένη ἀπὸ τὴ σ. XI.

καρδιὰ καὶ τὸ νοῦ», ὥσπου νὰ ἀφομοιώσει τὶς ἀρχὲς τοῦ «δασκάλου». ²¹

Μὲ τὴν ἀναθεωρημένη αὐτὴ τοποθέτηση τοῦ Κώστιου γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ Busoni στὸν συνθέτη Μητρόπουλο, καθὼς καὶ μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ μᾶς παρέχει γιὰ τὴ σχέση τοῦ τελευταίου μὲ τὸν Καλομοίρη²² καὶ τὰ ἀποσπάσματα τῆς ἀλληλογραφίας του μὲ τὸν Γεώργιο Νάζο,²³ τὰ ὁποῖα ἀναδεικνύουν τὴν προσήλωση τοῦ «Ἐλληνα μουσικοῦ στὶς συμβατικὲς ὑποχρεώσεις πρὸς τὴν Ὁπερα τοῦ Βερολίνου»²⁴ καὶ ἀφοροῦν κυρίως τὶς διαπραγματεύσεις του γιὰ τὴν ἐπιστροφὴ του στὴν Ἀθήνα, ὅλοκληρώνεται ἡ εἰκόνα ποὺ εἴχαμε ἔως σήμερα γιὰ τὰ καθέκαστα τῆς διαμονῆς τοῦ Μητρόπουλου στὴ γερμανικὴ μουσικὴ πρωτεύουσα καὶ γιὰ τὶς ἐμπειρίες ποὺ τὸν ὁδήγησαν στὴ διπλὴ μεταστροφὴ τοῦ 1924. Τὸ μόνο ποὺ προσφέρει ἐν προκειμένῳ ὁ δεύτερος συγγραφέας ποὺ ἔξεδωσε ἐκτενῆ μυογραφία γιὰ τὸν Μητρόπουλο, ο William R. Trotter (βλ. ἐδῶ σημ. 1), εἶναι μιὰ πληροφορία γιὰ τὴ γυνωριμία καὶ τὴ συνεργασία τοῦ νεαροῦ «Ἐλληνα μουσικοῦ μὲ τὸν Béla Bartók, τὴν ὁποία ὁ ἴδιος ἀντλεῖ ἀπὸ ἓνα παλαιότερο ἀρθρο τῆς Gisella Seldon-Smith.²⁵ Κατὰ τὰ λοιπά, σὲ δ.πι ἀφορᾶ τὴν περίοδο τοῦ Βερολίνου, ὁ Ἀμερικανὸς συγγραφέας ἀντλεῖ ἀπὸ τὴ βασικὴ πηγὴ τοῦ Κώστιου (τὸ κείμενο τῶν Müller-Marein καὶ Reinhardt), ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν «Ἐλληνα μουσικολόγο, τοῦ ὄποιου υιοθετεῖ ἀσυζητητὴ τὴν ὑπόθεση περὶ μὴ ἐπίσημης μαθητείας τοῦ Μητρόπουλου στὸν Busoni», ²⁶ ἐνῶ σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ δεύτερου στὴ δημιουργικὴ διάθεση τοῦ πρώτου παραμένει στὴν πα-

21 Κώστιος (ἐπιλογὴ-σχόλια), *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου*, δ.π., σ. 145.

22 Κώστιος, «Μανώλης Καλομοίρης-Δημήτρης Μητρόπουλος», δ.π.

23 Ἀπόστολος Κώστιος, «Παράλληλες διαδρομὲς πρὸς ἀντίθετη κατεύθυνση ... Συγκριτικὴ μελέτη», Χάρης Βρόντος (ἐπιμ.), Νίκος Σκαλκώτας, *Ἐνας Ἐλληνας Εὐρωπαῖος*, Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη, 2008, σ. 195-225. Δυστυχῶς, ὁ Κώστιος δὲν ἀναφέρει τὴν πηγὴ τῶν ἐπιστολιμαίων ἀποσπασμάτων ποὺ δημοσιεύει στὴν – κατὰ τὰ ἄλλα ἀφειδῶς ὑποσημειούμενη – πρόσφατη μελέτη του.

24 Τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ ἐπιβεβαιώνουν ὅριστικὰ ὅτι ὁ Μητρόπουλος ἐργάστηκε στὴν Κρατικὴ Ὁπερα τοῦ Βερολίνου μέχρι τὴν ἐπιστροφὴ του στὴν Ελλάδα. Πρβλ. Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, δ.π., σ. 35.

25 Trotter, δ.π., σ. 77-78.

26 Ὁ.π., σ. 76-77.

λαιότερη ἀντίληψη, ότι τὸ σχόλιο «πολὺ πάθος» ὁδήγησε σταδιακὰ τὸν Μητρόπουλο νὰ ἐγκαταλείψει τὴ σύνθεση.²⁷ Οἱ ἐπιστολές, τέλος, τοῦ Νίκου Σκαλκώτα πρὸς τὴ Νέλλη Ἀσκητοπούλου (ἀργότερα Εὐελπίδη), ποὺ δημοσίευσε ὁ Κωστής Δεμερτζῆς²⁸ καὶ ποὺ χρονολογοῦνται μετὰ τὸ 1924, μιλοῦν γιὰ τὴ γνωριμία τοῦ νεότερου «Ἐλληνα συνθέτη μὲ τὸν κατὰ ἐπτὰ ἔτη πρεσβύτερο Μητρόπουλο, ἀλλὰ ἡ πληροφορία περὶ συγκατοίκησής τους στὸ Βερολίνο κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκεῖ διαμονῆς τοῦ τελευταίου, ποὺ ἀναφέρει ὁ Thornley,²⁹ προέρχεται ἀπὸ προφορικές μαρτυρίες τῆς Ἀσκητοπούλου καὶ τῆς Κατίνας Παρασκευᾶ-Σκόκου, μισὸν αἰώνα μετὰ τὸ μαρτυρούμενο γεγονός.

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ γιὰ τὴ βερολινέζικη περίοδο τοῦ Μητρόπουλου εἶναι ἐσφαλμένη σὲ ὄρισμένα κεντρικά τῆς σημεῖα, ἐπειδὴ κατὰ τὴ σύνθεση τῆς δὲν ἐλήφθησαν ὑπ’ ὄψιν σημαντικὰ ἀρχειακὰ τεκμήρια ἥδη γνωστὰ ἀπὸ τὸ παρελθόν ἢ δημοσιευμένα κατὰ τὴν τελευταία εἰκοσιπενταετία. Στηρίζομενοι στὸ «παραλειπόμενο» αὐτὸ ὑλικό, σὲ μιὰ προσεκτικότερη ἀνάγνωση τῶν πηγῶν τοῦ Κώστιου καὶ σὲ μιὰ διακειμενικὴ ἐξέταση τῶν ἔργων τῆς τελευταίας συνθετικῆς περιόδου τοῦ Μητρόπουλου, θὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ δεῖξουμε ὅτι (α) ὁ νεαρὸς ὑπότροφος τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν δὲν ἐγκαταστάθηκε στὸ Βερολίνο γιὰ νὰ συνεχίσει τὶς σπουδὲς σύνθεσης, ἀλλὰ γιὰ νὰ διευρύνει τὶς γενικότερες μουσικές του γνώσεις, (β) ἡ ἐπαγγελματική του σχέση μὲ τὴν Κρατικὴ Ὁπερα ἔκεινης μετὰ τὴν ἀφίξη του στὴ Γερμανία καὶ εἶναι πολὺ προγενέστερη τῆς γνωριμίας του μὲ τὸν Busoni, (γ) ἔνα χρόνο μετὰ τὴν ἐγκατάστασή

του στὸ Βερολίνο, καὶ ἀφοῦ ἐξέπνευσε ἡ – ἐπισήμως προγραμματισμένη καὶ χρηματοδοτούμενη – διετής ὑποχρέωσή του νὰ σπουδάσει σύνθεση μὲ τὸν Paul Gilson, ἐνεγράφη κανονικὰ στὴν ἀνώτερη τάξη σύνθεσης τοῦ Busoni στὴν Ἀκαδημία Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου, καταβάλλοντας κανονικὰ τὰ ἀπαιτούμενα διδακτρα, (δ) ὁ Μητρόπουλος δὲν ἐνδιαφερόταν οὐσιαστικὰ γιὰ τὶς παραδόσεις τοῦ Busoni, τὶς ὁποῖες παρακολούθησε πλημμελῶς, καὶ (ε) πρότυπο τοῦ «Ἐλληνα συνθέτη γιὰ τὴ μεταστροφή του στὸν μουσικὸ μοντερνισμὸ ὑπῆρξε ἡ ἐξπρεσιονιστικὴ καὶ νεοκλασικὴ ἀτονικότητα τοῦ Schönberg, τὴν ὁποία γνώρισε καὶ μελέτησε στὸ Βερολίνο μὲ μουσικὸ «ξεναγὸ» τὸν Kurt Weill ἦ, ἐνδεχομένως, καὶ τὸν δάσκαλό του (καὶ, ἀργότερα, δάσκαλο τοῦ Σκαλκώτα) Philipp Jarnach.

Προκαταρκτικὰ δηλώνουμε ὅτι στὴν ἐπιχειρηση ἀυτὴ ἀνασύνθεσης τῶν γεγονότων θὰ χρειαστεῖ νὰ ἀναφερθοῦμε συχνὰ στὸ αὐθεντικὸ ραδιοφωνικὸ κείμενο, μὲ τὸ ὁποῖο αὐτοβιογραφήθηκε συνοπτικὰ ὁ Μητρόπουλος. Ἡ ἡχογράφηση τῆς, τελευταίας ἴσως, ραδιοφωνικῆς αὐτῆς συνέντευξης τοῦ «Ἐλληνα μουσικοῦ διασώθηκε ἀπὸ τὸν Στάθη Ἀρφάνη, ἀπομαγνητοφωνήθηκε, μεταφράστηκε στὰ ἐλληνικὰ καὶ δημοσιεύθηκε στὴν ἐλληνικὴ ἔκδοση τῆς μονογραφίας τοῦ Trotter.³⁰ Ἡ ἀντιπαραβολὴ τοῦ κειμένου αὐτοῦ μὲ τὸ κατὰ πολὺ βραχύτερο κείμενο τῆς ἔκδοσης Müller-Marein καὶ Reinhardt δείχνει ὅτι οἱ παρεμβάσεις καὶ περικοπές τῶν Γερμανῶν ἐπιμελητῶν ἀλλοίωσαν τὸ πραγματολογικὸ περιεχόμενο τῆς ραδιοφωνικῆς συνέντευξης σὲ ὄρισμένα σημαντικὰ σημεῖα, μὲ ἀποτέλεσμα τὸν δυνάμει ἀποπροσανατολισμὸ τοῦ ἀπροειδοπόίητου ἡ ἀκριτου ἀναγνώστη.

* * *

27 Ὁ.π., σ. 80. Σημειωτέον ὅτι ὁ Trotter νιοθετώντας ἔνα «μυθιστορηματικὸ» ὄφος, ἐμπλουτίζει τὴν ἀφήγησή του μὲ γλωφυρές «λεπτομέρειες» καὶ «γεγονότα» ποὺ πηγάζουν ἀπ’ εὐθείας ἀπὸ τὴ φαντασία του – ὅπως, λ.χ., ὅτι ὁ Μητρόπουλος προσελήφθη στὴν Κρατικὴ Ὁπερα τοῦ Βερολίνου «μὲ λαμπρὲς συστάσεις τοῦ Stiedry καὶ τοῦ Busoni» (ὅ.π., σ. 83). Ἡ ἐλληνικὴ ἔκδοση τοῦ βιβλίου εἶναι, ἐντούτοις, πολύτιμη, χάρις στὰ σχόλια καὶ τὴ συμπληρωματικὴ τεκμηρίωση τοῦ Στάθη Ἀρφάνη.

28 Κωστής Δεμερτζῆς, «Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Σκαλκωτικοῦ μελετητῆ», Ἡ Τέχνη καὶ ἡ προσφορὰ τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου [Πρακτικὰ τῆς ἡμερίδας τῆς 26ης Νοεμβρίου 1996], Ἀθήνα, Πολετιστικὸς Ὁργανισμὸς Δήμου Ἀθηναίων, [2000], σ. 61-75.

29 John Thonley, «Μιὰ συνάντηση μὲ τὴν «Ἐλληνικὴ καλλιτεχνικὴ πραγματικότητα» – Ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Νίκου Σκαλκώτα στὴν Ἀθήνα τὸ 1933», Βρόντος (ἐπιμ.), Ὁ.π., σ. 335-367.

30 Δημήτρης Μητρόπουλος, «Μουσικὴ αὐτοπροσωπογραφία», Trotter, Ὁ.π., σ. 718-729.

στάτη τυμπανιστή σὲ μιὰ παράσταση. Άντίθετα, μνημονεύει μιὰν ἐπαγγελματικὴ πρόταση, τὴν ὅποια ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι δὲν ἀποδέχθηκε, ἐπειδὴ δὲν ἀνταποκρινόταν στὰ ἐνδιαφέροντα καὶ τὶς ἴκανότητές του:

Κατὰ τὴν περίοδο μὲ τὸν Busoni συνέβη καὶ τὸ ἔξῆς: Στὴν Κρατικὴν Ὀπερα ὑπῆρχε τότε ἔνας "Ελληνας, τοῦ ὄποιου τὸ ὄνομα ἦταν Ἄραβαντινος. Ἡταν πολὺ γνωστὸς ἐκεῖνο τὸν καιρὸν καὶ εἶχε πολλὲς ἐπιτυχίες. Τὸν ρώτησα λοιπόν, ἐπειδὴ ἐργαζόταν ἐκεῖ καὶ ἦξερε πολλούς, ἀν μποροῦσα νὰ πάω κι ἐγὼ στὴν Ὀπερα ν' ἀκούσω καὶ νὰ καθίσω στὴν ὁργήστρα. Μιὰ φορά ἥμουν σὲ μιὰ παράσταση, νομίζω ἦταν ὁ Parsifal, καὶ καθόμουν κοντὰ στὰ κρουστά. Ξαφνικὰ ὁ μαέστρος Fritz Stiedry ἀντελήθη ὅτι ἀπουσίαζε ὁ τυμπανιστής. Εἶχαν ἥδη χαμηλώσει τὰ φῶτα καὶ ὁ τυμπανιστής ἔξακολουθοῦσε νὰ μὴν εἶναι ἐκεῖ. Καὶ τότε τοῦ εἶπα: «Μπορῶ ἐγὼ νὰ παίξω». Καὶ ἔπαιξα σὲ ὅλο τὸ πρῶτο μέρος. Ή ἀλήθεια εἶναι ὅτι στὴν πρώτη μου νιότη εἶχα παίξει κρουστὰ στὴν Ὁργήστρα τοῦ Ὡδείου. "Υστερα ἀπ'" αὐτὸ μοῦ τηλεφώνησαν καὶ μὲ ρώτησαν ἀν μπορῶ νὰ συνεχίσω νὰ παίζω τύμπανο. Τοὺς εἶπα πῶς παίζω πιάνο, μελετῶ καὶ συνθέτω.³¹

"Εχοντας διακρίνει τὸ λογικό (καὶ χρονικό) κενὸ στὸ ἀντίστοιχο ἐδάφιο τῆς συνεπυγμένης καὶ «στρογγυλοποιημένης» ἐκδοχῆς τῶν Müller-Marein καὶ Reinhardt, ὁ Trotter προσθέτει στὴ δραματοποιημένη ἀφήγησή του τὴ φανταστικὴ λεπτομέρεια ὅτι ὁ Μητρόπουλος ὑπέγραψε τὸ συμβόλαιο κατόπιν λαμπρῶν συστάσεων «ἀπὸ τὸν Stiedry καὶ τὸν Busoni».³² Στὴν πραγματικότητα, ἐκεῖνος ποὺ μεσολάβησε ἦταν καὶ πάλι ὁ σκηνογράφος Πάνος Ἄραβαντινός, ὅπως προκύπτει ἀπὸ ἔνα ἀδημοσίευτο «ἀπόκομμα ἐπιστολῆς» του πρὸς τὴν ἀδελφή του, τὸ ὅποιο περιλαμβάνει ὁ Στάθης Ἄρφάνης στὸν ὑπομνηματισμὸ τῆς ἐλληνικῆς ἐκδοσῆς τοῦ Trotter:

Ο Μητρόπουλος, ποὺ μοῦ τὸν ἔφερε ὁ Kahn, ποὺ θέλει νὰ καταφέρω νὰ μπει Reppéiteur [sic] volontaire [=έθελοντὴς πιανίστας-συνοδός] στὴν Ὀπερα. "Ισως τὰ καταφέρω.³³

31 Ὁ.π., σ. 721-722.

32 Trotter, ὁ.π., σ. 83.

33 Ὁ.π., σημ. α'. Ἀναδημοσιεύθηκε στὸν Κατάλογο τῆς "Ἐκθεσης Πάνος Ἄραβαντινὸς 1884-1930. Ζωγραφικὴ γιὰ τὸ θέατρο. Τὰ χρόνια τοῦ Βερολίνου, ποὺ ὀργανώθηκε στὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν (Οκτώβριος 2002-Ιανουάριος 2003), στὸ πλαίσιο τῆς «Πολιτιστικῆς Ὀλυμπιάδας» (Αθήνα, ΟΜΜΑ, [2002], σ. 96, ὑποσημείωση).

Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι μετὰ τὴν πρώτη, ἀπρογραμμάτιστη ἀλλὰ ἐπιτυχῆ, δοκιμασία τοῦ Μητρόπουλου ὡς τυμπανιστὴ καὶ τὴ συνακόλουθη προσφορὰ νὰ ἐργασθεῖ στὴν Ὀπερα ὑπ' αὐτὴν τὴν ἰδιότητα, ὁ νεαρὸς "Ελληνας πιανίστας καὶ συνθέτης παρακάλεσε τὸν πρεσβύτερο καὶ φτασμένο συμπατριώτη του νὰ μεσολαβήσει στοὺς ιθύνοντες τῆς Κρατικῆς Ὀπερας, ὡστε ἡ προτεινόμενη πρόσληψη νὰ ἀφορᾶ τὸν τομέα τῆς προετοιμασίας καὶ πιανιστικῆς συνοδείας τῶν τραγουδιστῶν.

Τὸ πρόβλημα μὲ τὸ ἀποκαλυπτικὸ αὐτὸ ἐπιστολιμακίο τεκμήριο ἔγκειται στὴ χρονολογία «1921», τὴν ὅποια εἶχε ἐπισημειώσει μὲ κόκκινη μελάνη κάποιο χέρι (πιθανότατα, ὅπως πιστεύει ὁ Ἄρφανης, τὸ χέρι τῆς παραλήπτριας τῆς ἐπιστολῆς).³⁴ Δὲν θὰ εἶχε κανεὶς τὴν παραμικρὴ δυσκολία νὰ δεχθεῖ ὅτι κατὰ τοὺς πρώτους μῆνες τῆς ἐγκατάστασῆς του στὸ Βερολίνο (δηλαδή, στὸ διάστημα ποὺ μεσολάβησε ἀπὸ τὸ καλοκαίρι ὃς τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1921) ὁ νεαρὸς "Ελληνας ὑπότροφος σπουδαστὴς χρειάστηκε νὰ προσφύγει στὴ μεσολαβητικὴ βοήθεια τοῦ Ἄραβαντινοῦ, γιὰ νὰ ἔξασφαλίσει εἴτε δωρεάν εἰσόδο στὶς παραστάσεις τῆς Ὀπερας εἴτε καὶ μιὰ θέση ἐργασίας — ἔστω καὶ ἐθελοντικῆς, ἡ ὅποια ὅμως θὰ ἐμπλουτίζει σὲ ἔξαιρετικὸ βαθμὸ τὴν ἐμπειρία καὶ τὶς γνώσεις του. Πόσος καιρὸς ὅμως ἀπαίτηθηκε γιὰ νὰ καρποφορήσουν οἱ ὅποιες μεσολαβητικὲς ἐπαφὲς τοῦ εὐνόποληπτου σκηνογράφου; Τὸ ἐρώτημα εἶναι κρίσιμο, γιατὶ τὸ συμβόλαιο τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὴν Κρατικὴ Ὀπερα ὑπογράφτηκε ἔναν, περίπου, χρόνο μετὰ τὴ φερόμενη ώς χρονολογία τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Ἄραβαντινοῦ.

Η ἀπάντηση βρίσκεται στὸ στοιχεῖο τοῦ «έθελοντισμοῦ» ποὺ περιεῖχε ἡ προσφορὰ τοῦ ἐπίδοξου πιανίστα-συνοδοῦ. Ἀπὸ τὶς ἀρχές τῆς καλλιτεχνικῆς σαιζόν 1921-1922, ὁ νεοφερμένος στὸ Βερολίνο Μητρόπουλος πρέπει νὰ ἀπασχολήθηκε ώς ἐθελοντὴς πιανίστας-συνοδὸς στὴν Κρατικὴ Ὀπερα καὶ ἡ θέση του αὐτὴ νὰ ἐπισημοποιήθηκε μὲ τὸ συμβόλαιο ποὺ ὑπογράφηκε ἔναν χρόνο μετὰ τὶς συστάσεις τοῦ Ἄραβαντινοῦ καὶ τὴν ἔναρξη τῆς — εὐδόκιμης, ὅπως φάνηκε — ἐθελοντικῆς ἐργασίας. Τὸ γεγονός αὐτὸ πιστοποιεῖται χάρις σὲ μιὰν ἀνταπόκριση ἀπὸ τὸ Βερολίνο, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸν Ιούλιο τοῦ 1922 (δύο, δηλαδή, μῆνες πρὶν ἀπὸ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ συμβολαίου) στὸ ἀθηναϊκὸ περιοδικὸ Mousikή Ἐπιθεώρησις. Τὸ ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ γιὰ τὶς πολύτιμες πληροφορίες ποὺ μᾶς παρέχει:

34 Trotter, ὁ.π., σημ. α'.

‘Ο κ. Μητρόπουλος, ό Δημητράκης της έλληνικής συντροφιᾶς τοῦ Λάνκβιτς, ἀφοῦ πῆρε θριαμβευτικὰ τὸ χρυσοῦν μετάλλιον τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, ἔμεινε ἐναὶ χρόνῳ στὰς Βρυξέλλας μὲν ὑποτροφίᾳ τοῦ κ. Μπενάκη καὶ τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν καὶ τώρα μὲ τὴν ἴδια ὑποτροφίᾳ ζῆι μέσα στὸ Βερολίνο. Ὁπως εἰς τὰς Βρυξέλλας ἔτσι καὶ εἰς τὸ Βερολίνον δὲν ἄργηται νὰ γνωρισθῇ μὲ τὸν ἀνώτερο μουσικὸ κόσμο καὶ νὰ ἐλκύσῃ τὴν προσοχὴν τῶν μεγαλυτέρων καλλιτεχνῶν. Ἀρκεῖ νὰ σᾶς ἀναφέρω ὅτι διωρίσθηκε στὴν Opera τοῦ Βερολίνου ὡς Korrepetitor καὶ ἔξησφάλισε πρῶτος “Ἐλληνης μιὰ θέσι ποὺ τὴν ζηλεύουν καὶ οἱ νέοι Γερμανοὶ συνάδελφοί του. Δὲν θὰ ἥτο ὑπερβολικὸ ἀν σᾶς ἔλεγα πῶς αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὁ Μητρόπουλος εἶναι τὸ δεξὶ χέρι τοῦ Διευθυντοῦ τῆς Ὀπερας. Ἡ ἑργασία τὴν ὁποία κάμνει εἶναι ποικιληγό πότε παῖζει στὴν Ὁρχήστρα Celesta ἢ Πιάνο ἢ Τύμπανα ἢ orgue ἐπὶ τῆς σκηνῆς, πότε διευθύνει τὴν Bühne Musik ἢ τὰ Κόρα, πότε προβάρει τοὺς διαφόρους τραγουδιστὰς τῆς Ὀπερας. Πλησιάζουν δέκα μῆνες ἀφότου διωρίσθηκε στὴν Ὀπερα καὶ εἶναι εὔκολο νὰ φαντασθῆτε τί ἔξαισιο ρεπερτουάρ ἐπέρασεν ἀπὸ τὰ χέρια του. Παρ’ ὅλας αὐτὰς τὰς ἀσχολίας δὲν ἀφήσει ποτὲ τὸ Πιάνο του καὶ εἶναι ὁ μόνος εἰς τὴν Ὀπερα ποὺ τὰ βγάζει πέρα καὶ μὲ τὶς πιὸ δύσκολες παρτιτοῦρες. Ἀπέναντι εἰς τὸ σπίτι του, εἰς τὸ Λάνκβιτς, εἶναι μιὰ ὥραία ἐκκλησία· ἔκει πηγαίνει δυὸ φορὲς τὴν ἑβδομάδα καὶ μελετᾷ orgue. «Εἶμαι πολὺ εὐχαριστημένος — μοῦ ἔλεγε προχθές — ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ἔμαθα νὰ παῖζω αὐτὸ τὸ ὅργανο, δὲν προσεύχομαι πιὰ στὸ Θεὸ παρὰ μόνο μ’ αὐτό!». Θὰ ἔπερπε ν’ ἀπασχολήσω ἐναὶ ἴδιαίτερο γράμμα μου μόνο γιὰ νὰ σᾶς γράψω τι ἔχει κάνει «ὁ Δημητράκης» ἀπὸ τότε ποὺ ἔρυγε ἀπὸ τὰς Ἀθήνας. Ἔνα μόνον εὐχάριστο, ποὺ δὲν μπορῶ νὰ μὴ σᾶς τὸ γράψω, εἶναι πῶς λίαν προσεχῶς πρόκειται νὰ παίξῃ ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Richard Strauss ἐναὶ δύσκολο καὶ πρωτεύον μέρος τοῦ Πιάνου, σὲ μιὰ του ὄπερα Ariadne auf Naxos, ἡ ὁποία εἶναι γραμμένη μὲ τρόπο γιὰ πολλὴ μικρὴ ὄρχήστρα καὶ τὸ πιάνο ἔχει παντοῦ τὸν πρωτεύοντα ρόλον. Ἡ χαρά του εἶναι ἀπεριγραπτος κάθε φορὰ ποὺ πρόκειται νὰ γνωρίσῃ ἀπὸ κοντά, μὲ καλλιτεχνικὴ συνεργασία, τοὺς Μεγάλους Καλλιτέχνας ἢ νὰ νοιώσῃ νέα μυστικά τῆς μεγάλης τέχνης. Γιατὶ ἡ τέχνη εἶναι γιὰ τὸν Δημητράκη ἡ μόνη λατρεία ποὺ δὲν ἐγκατέλειψε ποτέ, ἀπ’ αὐτὴν ἀντλεῖ πάντα καὶ στὶς πιὸ δύστυχισμένες του στιγμὲς μιὰ ἀπεριόριστη ἀνακούφιση, χαρὰ καὶ ἐλπίδα!³⁵

35 «“Ἐλληνες μουσικοὶ εἰς τὸ Βερολίνον», ἔρθρο ὑπογεγραμμένο μὲ τὸ ψευδώνυμο «Φήμιος», *Mουσικὴ Ἐπιθεώρησις*, 10 (Ιούλιος 1922), σ. 14-15 (τὸ παράθεμα ἀπὸ τὴ σ. 14).

Σύμφωνα μὲ τὴν παραπάνω μαρτυρία, τὰ καθήκοντα τοῦ Μητρόπουλου στὴν Κρατικὴ Ὀπερα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐθελοντικῆς του ἀπασχόλησης ἔκει, ἥταν ἀκριβῶς τὰ ἴδια, τὰ ὅποια τοῦ ἀνέθετε τὸ συμβόλαιο τοῦ Σεπτεμβρίου 1922 γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ χρονιὰ 1922-1923. Διερωτᾶται μάλιστα κανεὶς μήπως τὸ δακτυλόγραφο ἀπόκομμα ποὺ τὰ περιγράφει λεπτομερῶς, καὶ ποὺ εἶναι ἐπικολλημένο στὴ σελίδα 3 τοῦ συμβόλαιου, ώς παράρτημα τῆς §3, δὲν ἀποτελοῦσε παρὰ ἀπλὸ ἀντίγραφο κάποιου δακτυλόγραφου «πρωτοκόλλου», τὸ ὅποιο ἀπαριθμοῦσε τὶς ὑποχρεώσεις τοῦ ἐθελοντῆ Μητρόπουλου. Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ βοηθητικὴ μουσικὴ διεύθυνση μνημονεύεται ἥδη στὴν ἀνταπόκριση, ὥπως καὶ στὸ συμβόλαιο. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι στὶς ἀναμνήσεις τοῦ Vogel ὁ “Ἐλληνας μουσικὸς ἀναφέρεται «ώς μουσικὸς συνοδὸς καὶ βοηθὸς [Korrepetitor und Assistent] τοῦ Erich Kleiber στὴν Κρατικὴ Ὀπερα»³⁶ — τοῦ μαέστρου, δηλαδή, τὸν ὅποιο ὁ Μητρόπουλος ὄνοματίζει ἐπικεφαλῆς τῶν ἀνθρώπων, ἀπὸ τοὺς ὅποιους, ὥπως ἀναφέρει, ἔμαθε πολλά (οἱ ἄλλοι εἶναι ὁ Stiedry, ὁ Max von Schillings καὶ ὁ Richard Strauss).³⁷ Στὸ ἴδιο ἔξαλλον ἔδάφιο τῆς «Μουσικῆς αὐτοπροσωπογραφίας» ὁ Μητρόπουλος τονίζει: «Στὰ καθήκοντα τοῦ Κορεπετitor περιλαμβάνεται καὶ ἡ διεύθυνση ὄρχήστρας, πράγμα τὸ ὅποιο καὶ ἔκανα».³⁸

Ἡ ἔκτενὴς ἀναφορὰ στὴν ἀγάπη τοῦ νεαροῦ “Ἐλληνα μουσικοῦ γιὰ τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὅργανο, ἀλλὰ καὶ ἡ μνεία τοῦ συγκεκριμένου ὄργάνου στὸ συμβόλαιο μὲ τὴν Κρατικὴ Ὀπερα, διαψεύδουν, φυσικά, τὴν ἀνυπόστατη βεβαιότητα τοῦ Trotter ὅτι ὁ ὑπότροφος τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν σπούδαζε τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὅργανο «καὶ μισή καρδιὰ» καὶ ὅτι «γιὰ ἔναν τόσο δυναμικὸ νεαρὸ μουσικὸ ὥπως ὁ Μητρόπουλος ἡ ἴδεα νὰ γίνει καθηγητὴς ἐκκλησιαστικοῦ ὄργάνου πρέπει νὰ ἔμοιαζε μᾶλλον ζοφερὴ προοπτική».³⁹ Ἀντίθετα, συμπίπτουν μὲ τὴ σχετικὴ ἀναφορὰ μιᾶς ἀπὸ τὶς ἐπιστολές του πρὸς τὸν Νάζο, μὲ ἡμερομηνία 17 Μαΐου 1922,⁴⁰ καὶ ἐνισχύουν τὴν ὑπόθεση τοῦ Κώστιου ὅτι ὁ Μητρόπουλος δὲν διδάξει τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὅργανο στὴν

36 Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik* (Revidiert, herausgegeben und mit einem Nachwort Versehen von Walter Labhart), Zürich, Atlantis, 1977, σ. 175.

37 Μητρόπουλος, ὕπ., σ. 722.

38 Ὅ.π.

39 Trotter, ὕπ., σ. 68.

40 Κώστιος, «Παράλληλες διαδρομές [...]», ὕπ., σ. 205.

Έλλαδα, έπειδή τὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ ἀποκτήσει ἔνα.⁴¹ Σχετικὰ μὲ τὸ πιάνο, τέλος, τὸ δημοσίευμα τοῦ ἀθηναϊκοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ μᾶς ἐνημερώνει ὅτι ὁ Μητρόπουλος διακρίθηκε καὶ σὲ σολιστικοὺς ρόλους, καὶ μάλιστα σὲ δύσκολα ἔργα, παρὰ τὶς πολυσχιδεῖς ὑποχρεώσεις του ὡς «*Korrepertitor*».

Δεδομένου ὅτι ἡ ἀναλυτικὴ ἀνταπόκριση γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση τοῦ Μητρόπουλου στὸ Βερολίνο ἀποιωπά ἐντελῶς τὴν ὄποιαδήποτε μαθησιακὴ ἢ δημιουργικὴ του δράση στὸν τομέα τῆς σύνθεσης, δημιουργεῖται τὸ ἔρωτημα μήπως ἡ «*τραυματικὴ*» ἐμπειρία τῆς συνάντησης τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ μὲ τὸν Busoni, ἡ ὄποια τοποθετεῖται χρονολογικὰ στὴν ἀρχὴ τῆς μετεγκατάστασής του στὴ Γερμανία, ἥταν τόσο ἔντονη, ὥστε ὁ συνθέτης τῆς «*παθητικῆς*» Ἐλληνικῆς *Sonatas* ἀφῆσε νὰ παρέλθει ἔνας τουλάχιστον χρόνος, μέχρι νὰ ἀρχίσει τὶς τακτικὲς ἐπισκέψεις του στὸν τόπο ὃπου πρωτοάκουσε τὰ περὶ ἀσυμβίβαστου μεταξὺ πάθους καὶ μουσικῆς. Ἡ ἐναλλακτικὴ πιθανοφανῆς ὑπόθεση θὰ ἥταν ὅτι ἡ πρώτη συνάντηση ἔγινε μετὰ τὴ σύνταξη τῆς ἀνταπόκρισης, δηλαδὴ μετὰ τὸν Ιούλιο τοῦ 1922. Καὶ τὰ δύο ἐνδεχόμενα συνεπάγονται τὴν παραδοχὴν ὅτι κατὰ τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ τρία ἔτη τῆς παραμονῆς του στὸ Βερολίνο ὁ Μητρόπουλος ἀσχολήθηκε ἐντατικὰ μὲ τὰ πολλαπλὰ καθήκοντα ποὺ τοῦ εἶχαν ἀναθέσει οἱ ιθύνοντες τῆς *Κρατικῆς Όπερας*, μὲ τὴ μελέτη καὶ τὴ δημόσια παρουσίαση δύσκολων (ἀν καὶ ὅχι ἀπαραιτήτως σολιστικῶν) ἔργων γιὰ πιάνο καὶ μὲ τὴ συντήρηση τῆς τεχνικῆς στὸ ἐκκλησιαστικὸ ὅργανο – ὅχι ὅμως καὶ μὲ τὴ συνέχιση τῆς μαθητείας του στὴ σύνθεση ἢ τὴ σοβαρὴ δημιουργικὴ δουλειὰ σ’ αὐτὸν τὸν τομέα. Μιὰ τέτοια εἰκόνα τῶν δραστηριοτήτων τοῦ Μητρόπουλου τὸν πρῶτο καιρὸ τῆς μεταγκατάστασής του ἀνταποκρίνεται στοὺς δηλωμένους λόγους, γιὰ τοὺς ὄποιους ὁ ἴδιος ἐγκατέλειψε τὶς Βρυξέλλες, ὅταν ὁ Paul Gilson τοῦ ἔλεγε: «Ἐγὼ δὲν μπορῶ νὰ σᾶς προσφέρω τίποτε ἄλλο, νὰ πάτε στὴ Γερμανία».⁴² Τὸ ὄψιμο σχόλιό του, ὅτι «ἡ Γερμανία βεβαίως ἥταν τὸ Βερολίνο. Καὶ τὸ Βερολίνο ἥταν τὸ Ἐλντοράντο τῆς νέας μουσικῆς»,⁴³ ἀποκαλύπτει τὴ δίψα τοῦ ὀλοκληρωμένου τεχνικὰ νέου συνθέτη νὰ γνωρίσει μὲ αὐτοψία τὰ νέα ρεύματα καὶ νὰ πλουτίσει τὶς προσλαμ-

βάνουσες μουσικές του παραστάσεις. Αὐτὴν τὴ δίψα – ἦ, ἀκριβέστερα, πείνα – προέβαλε ὁ ἴδιος ὡς αἰτία τῆς μετακίνησής του, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ σχετικὴ εἰδῆση τοῦ ἀθηναϊκοῦ μουσικοῦ περιοδικοῦ, τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1921:

Ο ὑπότροφος τοῦ Ὡδείου κ. Δημ. Μητρόπουλος, μετὰ ἐνὸς ἔτους διαμονὴν ἐν Βρυξέλλαις, μετέβη εἰς Βερολίνο, πρὸς εύρυτέραν μουσικὴν μόρφωσιν. Ο νεαρὸς συνθέτης, τὸν ὅποιον θὰ ἴδωμεν ὅσον οὕπω εἰς τὴν πρώτην σειρὰν τῶν μουσουργῶν τῆς Εὐρώπης, ἐγκατέλειψε τὸ Βέλγιον δι’ ἔλλειψιν μουσικῆς τροφῆς ὡς γράφει.⁴⁴

Ἐτσι, ὁ νεαρὸς ὑπότροφος «πῆγ[ε]» στὸ Βερολίνο χωρὶς νὰ γνωρίζ[ει] τίποτε οὔτε γιὰ τὸν Busoni οὔτε καὶ τίποτε ἄλλο.⁴⁵

Ἐπειδὴ τὴν ἐποχὴ τῆς «*Mουσικῆς αὐτοπροσωπογραφίας*» ὁ Μητρόπουλος διατηροῦσε στὴ μνήμη του τὶς χρονολογίες καὶ τὴ σειρὰ τῶν γεγονότων μόνο κατὰ προσέγγιση, καὶ μάλιστα μὲ βεβαιωμένες παρεκκλίσεις ἀπὸ τὴν πραγματικότητα,⁴⁶ τὰ δύο τυπικῶς ἀνέξάρτητα ἔρωτήματα (πότε ἔγινε ἡ πρώτη προσωπικὴ ἐπαφὴ καὶ πότε ἔκινησαν οἱ τακτικὲς συναντήσεις τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὸν «*κύκλο* τοῦ Busoni» – ὅπως τὸ θέτει ὁ Κώστιος) θὰ πρέπει νὰ διερευνηθοῦν μὲ βάση ἀλλες μαρτυρίες, καὶ πρὶν ἀπ’ ὅλα ἐκεῖνες ποὺ ἀναφέρονται στὶς διδακτικὲς δραστηριότητες τοῦ ἴδιου τοῦ Busoni κατὰ τὴν περίοδο ἀπὸ τὴν ἐπιστροφὴ του στὸ Βερολίνο (Σεπτέμβριος 1920) καὶ τὸν συνακόλουθο διορισμό του ὡς καθηγητῆ σύνθεσης στὴν Ακαδημία Τεχνῶν, μέχρι τὸν θάνατό του (27 Ιουλίου 1924). Οἱ δραστηριότητες αὐτὲς συγκεντρώνονται σὲ τρεῖς περιόδους παραδόσεων: (α) Ἀπὸ τὸν Ιούλιο ἔως καὶ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1921,

44 *Mουσικὴ Ἐπιμεράρησις*, 1 (‘Οκτώβριος 1921), σ. 15.

45 Μητρόπουλος, σ. π.

46 Π.χ., ὅταν τοποθετεῖ συλλήβδην τὴν ἐγκατάστασή του στὸ Βερολίνο καὶ τὴ γνωριμία του μὲ τὸν Busoni τὸ 1920 (σ. π., σ. 720) ἢ ὅταν δηλώνει ὅτι ἥταν «25 χρόνων» τὴν ἐποχὴν ποὺ ἐγκατέλειψε τὴ σύνθεση, ἀφοῦ σημείωσε «τόση μεγάλη ἐπιτυχία ὡς μαέστρος» (σ. π., σ. 724). Τέτοιου εἰδούς σφάλματα καὶ ἀναχρονολογήσεις δὲν εἶναι σπάνιες σὲ ὕστερες ἀναπολήσεις τοῦ παρελθόντος: τέτοια εἶναι, μεταξὺ ἀλλων, ἡ περίπτωση τοῦ ἀναχρονιστικοῦ συνδύασμοῦ γεγονότων τῆς ἴδιας ἐποχῆς καὶ τόπου (Βερολίνο καὶ Busoni) ἀπὸ τὸν Wladimir Vogel, ποὺ ἐπισημαίνει ἡ Tamara Levitz (*Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni’s Master Class in Composition*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, σ. 94).

41 Ὁ.π., σ. 207.

42 Μητρόπουλος, σ. π., σ. 720.

43 Ὁ.π.

(β) ἀπὸ τὸν Ἰούλιο ἔως καὶ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1922 καὶ (γ) ἀπὸ τὸν Ἰανουάριο ἔως τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1923.⁴⁷ Στὸ χρονικὸ κενὸ μεταξὺ Ἰανουαρίου καὶ τέλους Ἰουνίου τοῦ 1922 ἐπαγγελματικὰ καὶ οἰκογενειακὰ ζητήματα, ἀλλὰ καὶ ἕνα σοβαρὸ πρόβλημα ὑγείας, κράτησαν τὸν Busoni μακριὰ ἀπὸ τὴν διδασκαλία,⁴⁸ τὴν ὅποια διέκοψε ὁριστικὰ τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1923.⁴⁹

Ἡ πρώτη συνάντηση τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὸν δάσκαλο τοῦ Egon Petri πρέπει νὰ ἔγινε κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς ἀπὸ τὶς τρεῖς περιόδους διδασκαλίας, ἀφοῦ, σύμφωνα μὲ τὴν ἀπομαγνητοφωνημένη ραδιοφωνικὴ ἀφήγηση, ἡ ἐπίσκεψη αὐτὴ ἐντάχθηκε στὸ κανονικὸ πρόγραμμα τῶν μαθημάτων:

Πῆγα λοιπὸν στὸν Busoni καὶ ἐκεῖ βρισκόταν, ἀν θυμῷ μαι καλά, ὁ Kurt Weill καὶ ὁ Wladimir Vogel, μὲ τοὺς ὅποιους ἔγινα ἀργότερα καλὸς φίλος [...]. Πῆγα ἐκεῖ. Ἡταν ἡ μέρα ποὺ μιὰ φορὰ τὴν ἑβδομάδα, ὁ Busoni ἄκουγε τοὺς μαθητὲς νὰ παιζούν καὶ αὐτὸν κρατοῦσε ἀπὸ τὶς δύο τὸ μεσημέρι μέχρι τὰ μεσάνυχτα. Ἐκείνη ἡ μέρα ἥταν ἀφιερωμένη ἀποκλειστικὰ σὲ μένα καὶ αὐτὴ ἥταν ἡ μεγαλύτερη ἀκρόαση ποὺ μοῦ εἶχαν κάνει ποτέ.⁵⁰

Οἱ πραγματολογικὲς λεπτομέρειες ποὺ ἀναφέρονται στὸ ἐδάφιο αὐτὸ δὲν μᾶς βοηθοῦν στὴν πρόκριση τῆς μιᾶς ἀπὸ τὶς τρεῖς περιόδους. Συγκεκριμένα, ὁ Weill καὶ ὁ Vogel ἥταν οἱ μόνοι μαθητὲς τοῦ Busoni ποὺ παρακολούθησαν ὅλα τὰ μαθήματα καὶ τῶν τριῶν περιόδων,⁵¹ ἐνῶ ἡ ἀντικατάσταση τῶν ἀρχικὰ δύο ἑβδομαδιαίων κανονικῶν συναντήσεων (Δευτέρα καὶ Πέμπτη) ἀπὸ μία πολύωρη μεταμεσημβρινὴ συνάντηση (Τετάρτη) ἔγινε πρὶν ἀπὸ τὴν ἀφίξην τοῦ Μητρόπουλου στὸ Βερολίνο.⁵² Ἔτσι, ἡ κατὰ προσέγγιση χρονολόγηση τῆς ἐπί-

σκεψῆς του στὸ σπίτι τοῦ Busoni, ὅπου γίνονταν τὰ μαθήματα, δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν προσδιορισμὸ τῆς χρονικῆς στιγμῆς, ἀπὸ τὴν ὅποια ἔκεινησε ἡ ταχικὴ προσέλευση τοῦ Μητρόπουλου στὶς συναντήσεις, καὶ ἡ ὅποια ἀποτελεῖ τὸ terminus ante quem τῆς πρώτης ἐπίσκεψης.

Σὲ ἀντίθεση μὲ αὐτὸ ποὺ ὑποστηρίζει ὁ Κώστιος, ὑπάρχουν ἀδιάσειστα τεκμήρια ὅτι ὁ Μητρόπουλος εἶχε ἐγγραφεῖ κανονικὰ στὴν τάξη σύνθεσης τοῦ Busoni στὴν Ἀκαδημία Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου. Στὸν πίνακα εἰσπράξεων τοῦ ἔτους 1923, ὁ ὅποιος φυλάσσεται στὸν φάκελο ὑπ' ἀρ. 913 ('Αμοιβές τῶν ἔτῶν 1923-1939) τῆς Ἀκαδημίας καὶ δημοσιεύθηκε πρὸ δεκατετραετίας ἀπὸ τὴν Tamara Levitz,⁵³ σημειώνεται ἡ χρέωση καὶ ἡ ἐξόφληση τῶν διδάκτρων τῶν πέντε μαθητῶν τῆς τάξης τοῦ Busoni: γιὰ τὸ θερινὸ ἔξαμηνο τοῦ 1923, τὸ ποσὸ ζητήθηκε καὶ πληρώθηκε ἀπὸ τοὺς «Hirsch, Weill, Vogel, Mitropulos [sic] καὶ Loch», ἐνῶ γιὰ τὸ χειμερινὸ ἔξαμηνο 1923-1924 τὰ δίδακτρα χρεωθῆκαν στοὺς ἰδιους ἀλλὰ δὲν ἔξοφλήθηκαν, ἐπειδή – ὅπως σημειώνεται – στὸν ἐπικεφαλῆς τῆς τάξης χορηγήθηκε τὴν 1η Ὁκτωβρίου 1923 ἔξαμηνη ἀδεια λόγω ἀσθενείας. Ἐξάλλου, σὲ ἐπιστολὴ τοῦ Busoni πρὸς τὸν Luc Balmer μὲ ἡμερομηνία 11 Ἰανουαρίου 1923, ποὺ πρωτοδημοσιεύει ἡ Levitz,⁵⁴ περιγράφονται οἱ δραστηριότητες, προφανῶς κατὰ τοὺς φθινοπωρινοὺς μῆνες, πέντε μαθητῶν του: τοῦ Vogel, τοῦ Weill, τοῦ Walther Geiser (ποὺ εἶχε ἥδη ἀποχωρήσει καὶ δὲν ἀνανέωσε τὴν ἐγγραφή του γιὰ τὸ ἔτος 1923), τοῦ Hans Hirsch (ποὺ ἐνεγράφη στὴν τάξη τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1922) καὶ τοῦ Μητρόπουλου. Ἀναθυμούμενος τὴν τάξη τοῦ 1922 (β' περίοδος διδασκαλίας τοῦ Busoni), ὁ Vogel ἀναφέρει ὅτι «μερικὲς φορὲς ἐμφανίζοταν ώς “ἀκροατής” καὶ ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος»,⁵⁵ ὁ ὅποιος δύμως, σύμφωνα μὲ τὶς κατηγορηματικὲς μαρτυρίες τοῦ Geiser καὶ τοῦ Robert Blum (ὁ ὅποιος ἐπίσης ἐγκατέλειψε

47 Pietro Cavallotti, «A scuola di Nuova Classicità. Weill allievo di Busoni», Gianmario Borio e Mauro Casadei Turroni Monti (a cura di), *Ferruccio Busoni e la sua Scuola*, Lucca, LIM, 1999, σ. 49-68 (ἡ συγκεκριμένη περιοδολόγηση στὴ σ. 58).

48 Levitz, ὅ.π., σ. 170-179.

49 Ὁ.π., σ. 239 (σημ. 18) καὶ 264.

50 Μητρόπουλος, ὅ.π.

51 Cavallotti, ὅ.π.

52 Levitz, ὅ.π., σ. 103. Ὁ Vogel ἀναθυμᾶται καὶ μνημονεύει τὸ μονοήμερο μάθημα (Vogel, ὅ.π., σ. 174). Ἡ Levitz συγκεντρώνει ἀθησαύριστα στοιχεῖα ἀνέκδοτων, κυρίως, ἐπιστολῶν γιὰ νὰ φιλοτεχνήσει μιὰ συνθετικὴ εἰκόνα τῶν παραδόσεων τοῦ Busoni (Levitz, ὅ.π., σ. 103-105): πρβλ., συμπληρωματικά, τὴ συνοπτικότερη μαρτυρία ἐνὸς αὐτόπτη ποὺ δὲν ἀνῆκε στὸν

κύκλο τοῦ δασκάλου: Ernst Krenek, «Der wandelbare Komponist», Müller-Marein, Reinhardt, ὅ.π., σ. 175-192 (ἡ ἐν λόγῳ μαρτυρία στὴ σ. 177).

53 Levitz, ὅ.π., σ. 239 καὶ σημ. 18.

54 Ὁ.π., σ. 263. Τὴν ἐποχὴ τῆς δημοσίευσης τὸ πρωτότυπο τῆς ἐπιστολῆς βρισκόταν στὴν κατοχὴ τοῦ Balmer, ἐνῶ ἀντίγραφό της φυλασσόταν στὴ «Βιβλιοθήκη τεκμηρίωσης» (Dokumentationsbibliotek) τοῦ Walter Labhart, στὸ Endingen τῆς Ἐλβετίας. Εὔχαριστω τὸν κ. Labhart γιὰ τὴν προθυμία μὲ τὴν ὅποια συνέβαλε στὴ διασταύρωση τῶν πληροφοριῶν αὐτῶν.

55 Vogel, ὅ.π., σ. 175.

τὴν τάξη στὸ τέλος τῆς περιόδου καὶ δὲν ἀνανέωσε τὴν ἐγγραφή του), δὲν παρακολουθοῦσε τὰ μαθήματα τὸ καλοκαίρι τοῦ 1922.⁵⁶ Τὸ συμπέρασμα εἶναι πώς ὁ Μητρόπουλος πρωτεμφανίστηκε στὴν τάξη σύνθεσης τοῦ Busoni τὸ φθινόπωρο τοῦ 1922, παρακολούθησε σποραδικὰ τὰ μαθήματα ἔως τὸ τέλος τῆς περιόδου, ἐνεγράφη ἐπισήμως στὴν Ἀκαδημία γιὰ τὴν περίοδο Ἰανουαρίου – Ὁκτωβρίου 1923 καὶ σκόπευε νὰ συνεχίσει τὶς σπουδές του καὶ τὴν ἐπόμενη περίοδο μαθημάτων, τὰ ὅποια δὲν πραγματοποιήθηκαν ἔξαιτίας τῆς ἀσθένειας τοῦ Busoni – τῆς ἀσθένειας ποὺ τὸν ὀδήγησε στὸν θάνατο τὴν 27η Ιουλίου 1924. Τὸ ἀπίθανο ἐνδεχόμενο ὁ Μητρόπολος νὰ ἔκανε μιὰ πρώτη, μεμονωμένη, ἐπίσκεψη γνωριμίας στὸ σπίτι τοῦ Busoni μέσα στὸ τετράμηνο Σεπτεμβρίου-Δεκεμβρίου 1921 θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ ἀποκλειστεῖ ἐντελῶς, γιατὶ (α) τὸ διάστημα ἥταν πολὺ μικρό, ὡστε νὰ προλάβουν οἱ φίλοι τοῦ Μητρόπουλου νὰ τὸν συστήσουν στὸν καινούργιο τους δάσκαλο Egon Petri,⁵⁷ καὶ αὐτός, μὲ τὴ σειρά του, στὸν Busoni, (β) ἡ πρώτη αὐτὴ ἐπίσκεψη, ποὺ μετατράπηκε σὲ πολύωρη ἀκρόαση τοῦ Μητρόπουλου, θὰ εἴχε ἀφήσει κάποιο ἵχνος στὰ ἀπομνημονεύματα ἡ τὴν ἀλληλογραφία τῶν παρόντων, (γ) θὰ ἔμενε ἀνεξήγητη ἡ αἵτια ποὺ ὠθησε τὸν Μητρόπολο, ἐναν χρόνο μετὰ ἀπ’ αὐτὴν τὴν καθ’ ύπόθεσιν «μεμονωμένη», πρώτη ἐπίσκεψη, νὰ ξεκινήσει, στὸ μέσο τοῦ δεύτερου ἔξαμήνου τοῦ 1922, σποραδικές ἐπισκέψεις σ’ ἐναν δάσκαλο, ἀπὸ τὸν ὅποιο εἴχε ἀπομακρυνθεῖ ἀμέσως μόλις τὸν γνώρισε κατόπιν διαμεσολαβήσεως ἐνὸς σημαντικοῦ μουσικοῦ (Petri).

Ἡ σποραδική, σύμφωνα μὲ τὴν ἀνάμνηση τοῦ Vogel, παρουσία τοῦ Μητρόπουλου στὶς παραδόσεις τῆς β' περιόδου σχολιάζεται καὶ ἀπὸ τὸν ἕδιο τὸν Busoni στὴν ἐπιστολή του πρὸς τὸν Balmer, μέσα σ' ἐναν γενικότερο χιουμοριστικὸ τόνο:

56 Levitz, ὅ.π., σ. 188.

57 Ὁπως εἰδαμε, ὁ Κώστιος ἀναφέρει δύνομαστικὰ τὸν Σκόκο, ἀλλὰ ὁ Μητρόπουλος μιλάει ἀόριστα γιὰ «κάπι τῆς Ελλήνες φοιτητὲς στὴν Ἀνωτάτη Σχολὴ Μουσικῆς, μαθητὲς τοῦ Egon Petri, [οἱ ὅποιοι τὸν] σύστησαν σ’ αὐτόν, λέγοντας ὅτι “βρίσκεται ἐδῶ ἔνας νέος συνθέτης ποὺ θὰ ήθελε νὰ σᾶς δεῖ”» (Μητρόπουλος, ὅ.π.). “Ελλήνες μαθητὲς τοῦ Petri ἥταν τότε ὁ Ἀντώνιος Σκόκος καὶ ἡ Κατίνα Παρασκευᾶ, οἱ ὅποιοι ἐνεγράφησαν στὴν Ἀκαδημία Τεχνῶν στὰ μέσα τοῦ 1922 (βλ. καὶ «Ἐλλήνες μουσικοὶ εἰς τὸ Βερολίνον», *Mουσικὴ Ἐπιθεώρησις*, ὅ.π., σ. 15-16).

Ο Μητρόπουλος βρίσκεται ἀσφαλῶς στὴ φάση τῆς κατάθλιψης μετὰ τὴν «φρεντεγκουντιστική» του εύφορία,⁵⁸ καὶ ἔχει πιθανῶς ἀράξει κάπου, βαθιὰ βυθισμένος, μὲ τὸ κεφάλι στοὺς ἐπιδέσμους. Εὔτυχῶς ποὺ δὲν εἶναι “Ελληνας ὑπουργός (εὔτυχῶς γιὰ τὴν ‘Ελλάδα, θά λεγε ὁ Balmer).⁵⁹

Ο ἕδιος ὁ Μητρόπουλος ἔξομολογήθηκε, πολὺ ἀργότερα, τὴν ἀδυναμία του νὰ εἶναι συνεπής στὸ μάθημα τοῦ Busoni,⁶⁰ καὶ μπορεῖ δικαιολογημένα νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ἡ κατάσταση αὐτὴ συνεχίστηκε καὶ τὸ 1923. Η ἀναζήτηση, ὡστόσο ἐνὸς καλοῦ δασκάλου σύνθεσης, μετὰ τὴν τυπικὴ ἐκπνοὴ τῆς ἐπιδοτημένης διετίας γιὰ τὴ μαθητεία του κοντὰ στὸν Gilson, ἀποτελεῖ ἔνδειξη τῆς ἐπιθυμίας του νὰ «τροφοδοτήσει» καὶ τὴ συνθετική του φαντασία μὲ τὶς πολύχρωμες καὶ πολύγευστες δύπωρες τοῦ «Ἐλντοράντο τῆς νέας μουσικῆς».⁶¹ Καὶ ἡ ἐπιδίωξη τῆς γνωριμίας τοῦ νεαροῦ συνθέτη μὲ τὸν συγκεκριμένο δάσκαλο – εἴτε ἐπρόκειτο γιὰ ίδεα τοῦ πρώτου εἴτε γιὰ ίδεα τοῦ διαμεσολαβητῆ Petri – δὲν ἥταν ἀσχετημένη μὲ τὴν πρώτη μεμονωμένη πρωτοπορίας, ποὺ ἀναπτύχθηκε στὸ Βερολίνο μετὰ τὴ λήξη τοῦ Μεγάλου Πολέμου (κυρίως χάρις στὴ δράση τοῦ Hermann Scherchen)⁶² – σὲ τέτοιο βαθμὸ μάλιστα, ὡστε οἱ συντηρητικοὶ κριτικοὶ νὰ τὸν συνδέουν ὅλο καὶ πιὸ συχνὰ μὲ τὸν κομμουνισμὸ καὶ τὸν ἀναρχισμὸ καὶ νὰ τὸν καταγγέλλουν ως Εβραϊο.⁶³ Εξάλλου ἡ διδασκαλία του εἴχε τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ πιθανῶς ἀναζητοῦσε ἔνας νέος συνθέτης τῆς εύρωπαϊκῆς περιφέ-

58 Ὕπονοούμενο γιὰ τὴ συμμετοχὴ τοῦ Μητρόπουλου στὸ ἀνέβασμα τῆς ὄπερας *Frédigundis* τοῦ Franz Schmidt στὸ Βερολίνο τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1922.

59 Levitz, ὅ.π., σ. 236.

60 «Οπως ὅλοι οἱ μουσικοὶ ἐκγυμναστές, ἦμουν πολὺ ἀπασχολημένος· ἔφτανα, λοιπόν, συχνὰ στὸ μάθημα ἀρκετὰ ἀργά. Τὸ μάθημα τοῦ Μπουζόνι ἀρχίζει κατὰ τὶς δύο καὶ διαρκοῦσε τὶς περισσότερες φορὲς ἔως τὰ μεσάνυχτα». Κώστιος (ἐπιλογὴ-σχόλια), Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου, ὅ.π., σ. 126. «Ο Busoni ἐνδιαφερόταν πολὺ γιὰ μένα. “Τὶ κάνετε τώρα;”, “Γιατὶ δὲν φέρατε τίποτε καινούργιο;” Τοῦ εἶπα ὅτι εἴχα νὰ προετοιμάσω τὶς παραστάσεις τοῦ Ring καὶ ἀλλα» (Μητρόπουλος, ὅ.π., σ. 722).

61 «Σπάνια γινόταν μιὰ συναυλία», γράφει ὁ Levitz γιὰ τὸ Βερολίνο τῆς ἐποχῆς, «ὅπου νὰ μὴν παιζούνταν νέα καὶ πειραματικὰ ἔργα» (Levitz, ὅ.π., σ. 55).

62 Ὁ.π., σ. 59.

63 Ὁ.π., σ. 72.

ρειας μὲ έπαρκη τεχνική κατάρτιση: δύπτική γωνία αἰσθητική μᾶλλον παρὰ τεχνική καὶ ἀντικείμενο ποὺ ἐπεκτείνοταν σὲ γενικότερα ζητήματα φιλοσοφίας, τέχνης καὶ φιλολογίας.⁶⁴

Ἐντούτοις, ὁ Busoni τῆς περιόδου 1921-1924 δὲν ἦταν πλέον ὁ Busoni τῆς α' ἢ τῆς β' ἔκδοσης τοῦ Σχεδιασμάτος μιᾶς νέας Αἰσθητικῆς τῆς Μουσικῆς.⁶⁵ Ἀδυνατώντας νὰ δεχτεῖ τοὺς ριζικοὺς νεωτερισμοὺς ποὺ ἀπέκοπταν τὴν τέχνη τῶν ἥχων ἀπὸ τὴν παράδοση,⁶⁶ εἶχε ἀπορρίψει τὴν ἀτονικότητα καὶ τὸn Schöenberg,⁶⁷ ἀποδοκιμάζοντας τοὺς ὄπαδούς του, μεταξὺ τῶν ὅποιων καὶ τὸn Scherchen.⁶⁸ Ὑπ' αὐτές τὶς συνθῆκες, οἱ μαθητές τοῦ Busoni, τοὺς ὅποιους ὁ ἴδιος προσπαθοῦσε νὰ κρατήσει μακριὰ ἀπὸ τοὺς πρωτοποριακοὺς κύκλους καὶ τὶς ἔκδηλώσεις τους,⁶⁹ ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ ἐνεργοῦν κρυφὰ ἀπὸ τὸn δάσκαλό τους, ἀν ἥθελαν νὰ ἐπικοινωνοῦν μὲ τὰ προοδευτικὰ μουσικὰ ρεύματα τοῦ Βερολίνου.⁷⁰ Χαρακτηριστική, ἐν προκειμένω, ἡ περίπτωση τοῦ Kurt Weill, ὁ ὄποιος, παράλληλα μὲ τὶς «ἐπίσημες» σπουδές του μὲ τὸn Busoni, εἶχε προσφύγει στὴν ἰδιωτικὴ διδασκαλία τοῦ Philipp Jarnach. Ὁ σημαντικότερος βιογράφος τοῦ Weill ἔχει ὑποστηρίξει ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Busoni ὠθήσε τὸn μαθητή του νὰ τελειοποιήσει τὶς γνώσεις του στὴν Ἀντίστιξη, μελετώντας μὲ τὸn Jarnach, ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 1921 ἔως τὰ τέλη τοῦ 1922.⁷¹ Η Tamara Levitz, ὅμως, ἔδειξε μὲ

τεκμήρια ὅτι ἡ παράλληλη αὐτὴ σπουδὴ ἔγινε τὸ 1923, (μάλιστα καὶ ὅχι καθ' ὑπόδειξιν τοῦ Busoni, τοῦ ὅποιου οἱ σχέσεις μὲ τὸn Jarnach εἶχαν ψυχραθεῖ), καθὼς καὶ ὅτι ὁ τελευταῖος ἥταν αὐτὸς ποὺ εἰσήγαγε τὸn Weill στὴ Σύγχρονη Μουσική.⁷² Ἰσως λοιπὸν ἔνας ἀπὸ τοὺς λόγους, γιὰ τοὺς ὅποιους ὁ Μητρόπουλος ὑπῆρξε δύμολογουμένως ἀμελής στὶς παρουσίες καὶ στὶς ἐργασίες του, ἥταν, ἐκτὸς ἀπὸ τὸn φόρτο ἐργασίας, τὸ γεγονός ὅτι ὁ Busoni δὲν μποροῦσε (ἥ δὲν μποροῦσε πιά) νὰ τοῦ μεταλλαμπαδεύσει γνώσεις γιὰ τὸ εἶδος ἐκεῖνο τῆς μουσικῆς ποὺ δὲν εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ γνωρίσει στὴν Ἐλλάδα καὶ στὸ Βέλγιο, ἐνῶ κυριαρχοῦσε στὸ προοδευτικὸ Βερολίνο τῆς ἐποχῆς.

Συναφές καὶ τὸ ζήτημα τῶν ἐπιφροῶν ποὺ δέχθηκε ὁ μετεκπαιδεύμενος στὴ σύνθεση Ἐλληνας καὶ τῶν προτύπων ποὺ ἀκολούθησε ὅταν, μὲ τὴν ἐπιστροφὴ του στὴν Ἐλλάδα, ξανάπιασε τὴ δημιουργικὴ πέννα παράλληλα μὲ τὴν ἐμπνευσμένη μπαγκέτα. Εἶναι γεγονός ὅτι κάποιες ἀπὸ τὶς σταθερές τοῦ δημιουργικοῦ ἔργου καὶ τῆς διδασκαλίας τοῦ Busoni μποροῦν νὰ ἐντοπισθοῦν καὶ στὰ ἔργα ποὺ συνέθεσε ὁ Μητρόπουλος μεταξὺ 1924 καὶ 1928.⁷³ Η ἐμμονὴ στὴν ἀντίστιξη

64 Ὁ.π., σ. 33, 109, 126.

65 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest, C. Schmidl, 1907· 2η ἔκδοση, Leipzig, Insel, 1916.

66 Levitz, Ὁ.π., σ. 102, 251.

67 Ὁ.π., σ. 202. «Ἡ στάση τοῦ Busoni ἀπέναντι στὸn Schöenberg κατὰ τὴν περίοδο 1921-1924», ἔγραφε τὸ 1964 ὁ Vogel στὸn Roman Vlad, «*συνοψιζόταν, μεταξὺ ἄλλων, στὴν ἀκόλουθη φράση: "Οσο στὴν ἀτονικὴ μουσικὴ δὲν διαμορφώνεται κάποιο κέντρο βάρους ἢ ἄλλο διορθωτικὸ στοιχεῖο, τὰ πάντα θὰ ἀκούγονται ἀδιαφοροπόιητα καὶ ἀδρανῆ καὶ σχεδὸν τετριμένα»* (Vogel, Ὁ.π., σ. 169).

68 Levitz, Ὁ.π., σ. 73. Χαρακτηριστικὸ τῆς μεταστροφῆς τοῦ Busoni ἦταν τὸ γεγονός ὅτι ἀγνόησε τὴν παρουσίαση τοῦ Pierrot Lunaire στὸ Βερολίνο ἀπὸ τὸn Schrechen, τὸn Ὁκτώβριο τοῦ 1922, ἐνῶ τὸ 1912 εἶχε ὁ ἴδιος φιλοξενήσει στὸ σπίτι του μιὰν ἀπὸ τὶς πρῶτες ἰδιωτικὲς ἐκτελέσεις τοῦ ἔργου, μὲ μαέστρο, καὶ τότε, τὸn Schrechen (Levitz, Ὁ.π., σ. 220).

69 Ὁ.π., σ. 252.

70 Ὁ.π., σ. 33, 256.

71 Jürgen Schebera, *Kurt Weill. An Illustrated Life*, trans-

lated by Caroline Murphy, New Haven, Yale University Press, 1995, σ. 37 (ἥ ἀμερικανικὴ αὐτὴ ἔκδοση συμπληρώθηκε ἀπὸ τὸn συγγραφέα).

72 Levitz, Ὁ.π., σ. 256-258.

73 Ἀναλυτικὴ καταγραφὴ τῶν ἔργων τοῦ Μητρόπουλου στὸ Απόστολος Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος. *Κατάλογος ἔργων*, Ἀθήνα, Ὁρχήστρα τῶν Χρωμάτων, 1996. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ «περιστασιακό» χορωδιακὸ Άμαλία (1934) καὶ τὶς μουσικές ὑποκρούσεις γιὰ τὴν Ἡλέκτρα (1936) καὶ τὸn Πιπόλυτο (1937), τὰ ἔργα τῆς ὥριμης περιόδου τοῦ Μητρόπουλου γράφτηκαν κατὰ τὴν πενταετία 1924-1928: (1) *Passacaglia, Intemezzo [ἢ Preludium] e Fuga* 26.6.1924, (2) *Αφροδίτη, Ούρανία*, 6.1924, (3) *Τέσσερις Κυθηραϊκοὶ Χοροί*, 1.1926, (4) *Concerto Grosso*, 18.8.1928, (5) *Πᾶν*, (6) 14 *Invenzioni*, (7) [Klavierstück], (8) *Ostinata*. Τὸ ὑπ' ἄρ. (5) θὰ πρέπει νὰ γράφτηκε τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὸ (2), ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ μελοποίησεις ποιημάτων τοῦ Σικελιανοῦ σὲ ἐντελῶς παραπλήσιο μουσικὸ ὄφος, τὸ ὑπ' ἄρ. (6) χρονολογήθηκε ἀπὸ τὸn ὑπογράφοντα μέσα στὸ α' ἔξαμηνο τοῦ 1925 (βλ. «Εἰσαγωγὴ» στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος, 14 *Invenzioni* (Μνημεῖα Νεοελληνικῆς Μουσικῆς 2), Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2010), τὸ ὑπ' ἄρ. (7) τοποθετεῖται ἀπὸ τὴν Καίτη Κατσογιάννη (Ὁ.π., σ. 17) στὸ ἔτος 1925 καὶ τὸ ὑπ' ἄρ. (8) δρῶς θεωρεῖται ἀπὸ τὸ Κώστιο («Παράλληλες διαδρομές [...]», Ὁ.π., σ. 213) ὅτι γράφτηκε «ἀνάμεσα ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 1926 καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 1927».

και στή μορφή τῆς φούγκας⁷⁴ είναι αἰσθητή στὰ ώριμα αὐτά ἔργα τοῦ Μητρόπουλου, πλήν τοῦ Konzertstück καὶ τῶν Κυθηραϊκῶν Χορῶν, καὶ ιδιαίτερα στὸ Passacaglia, Intemezzo e Fuga, στὶς 14 Invenzioni, στὴν Ostinata καὶ στὸ Concerto Grossō. Οἱ μελωδίες του στὰ ὅδια ἔργα, μὲ τὶς ὅδιες ἔξαιρέσεις, ἀκολουθοῦν τὶς δύο ἐπιταγές τοῦ δασκάλου: ἀποδέσμευση ἀπὸ τὴν ἀρμονία⁷⁵ καὶ ἀπὸ τὴν θεματικὴ διάρθρωση.⁷⁶ Καὶ, τέλος, ἡ ἀποστασιοποίηση ἀπὸ τὴν ἀμεση συναισθηματικὴ ἔκφραση (καὶ, κατὰ μείζονα λόγο, ἀπὸ κάθε ἔξωμουσικὴ ἀναφορά), ἡ ὁποία ἐπικρίθηκε κατὰ τὴν πρώτη κιόλας ἐπίσκεψη τοῦ Μητρόπουλου στὸν Busoni, διατρέχει ὅλη αὐτὴ τὴν ὄψιμη μουσικὴ παραγωγή. Ό ἀντίλογος είναι εὔκολος καὶ εὐλογος. Ή ἀντίστιχη καὶ οἱ αὐστηρές πολυφωνικές μορφὲς ἥταν, ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Μεγάλου Πολέμου, κοινὸ κτῆμα ὅλων τῶν παραφύλαδων τοῦ κυρίαρχου νεοκλασικισμοῦ, ὁ ὄποιος ἐπέτασσε, ἔξαλλου, μιὰν ἀποστασιοποίηση στὸν ὅδιο, τουλάχιστον, βαθμὸ μ' ἐκείνη ποὺ τηρεῖ ὁ Μητρόπουλος στὴν ὥρμη περίοδό του. Πολυφωνία καὶ αὐστηρές μορφὲς ὑπάρχουν ἀκόμη καὶ στὸν μουσικὸ Έξπρεσιονισμό, ιδιαίτερα στὸν ἐμβληματικὸ Pierrot Lunaire τοῦ Schönberg, ἐνῶ χαρακτηριστικὸ τοῦ ὕδιου κινήματος ἥταν καὶ ὁ ἀθεματισμὸς στὴ μελωδικὴ γραμμή (καὶ πάλι, στὸ μυαλὸ ἔρχεται ἔνα ἔργο τοῦ Schönberg – τὰ Πέντε κομμάτια γιὰ ὀρχήστρα, op. 16). Τὸ ὕδιο αὐτὸ χαρακτηριστικὸ καὶ, ἀκόμη περισσότερο, ἡ χειραρχέτηση τῆς μελωδίας ἀπὸ τὴν ἀρμονία, είναι αὐτονόητη συνέπεια τῆς ἀτονικότητας.

Ἀκριβῶς, ὅμως, ἡ ἀτονικότητα, τὴν ὁποία ὁ Μητρόπουλος τηρεῖ μὲ συνέπεια στὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ὥρμης περιόδου καὶ ἀπὸ τὴν ὁποία ὁ Busoni προσπαθοῦσε – μὲ αἰσθητή, ὅπως φαίνεται, αὐταρχικότητα – νὰ προφυλάξει τοὺς μαθητές του, είναι τὸ στοιχεῖο ἐκεῖνο ποὺ θέτει σὲ ἀμφισβήτηση κάθε σοβαρὴ ἐπιρροὴ τοῦ δασκάλου στὸν "Ἐλληνα θαμώνα τῶν μαθημάτων του καὶ ὑποδεικνύει ὡς πιθανότερο συνθετικὸ πρότυπο τὸν Arnold Schönberg, τὸν κύριο ἀποσυνάγωγο τῆς ὄψιμης μπουζονικῆς μουσικῆς Οὐτοπίας. Ή ἐπιρροὴ τοῦ προτύπου στὴν παραγωγὴ τοῦ Μητρόπουλου μετὰ τὸν ἐπαναπατρισμό του δὲν περιορίζεται στὴ γενική, καὶ ἀξιοσημείωτα γενικευμένη, ἀποδοχὴ τῆς ἀτονικότητας: ἔξισου γενικευμένη (ιδιαίτερα στὰ ἔργα πρὶν ἀπὸ τὴν

Ostinata – ἀκόμη καὶ στοὺς Κυθηραϊκοὺς Χορούς) είναι καὶ ἡ χρήση τῶν συγχορδῶν μὲ ὑπερκείμενα διαστήματα 4ης, τὶς ὅποιες ὁ Schönberg ἔξηγει θεωρητικὰ στὸ τελευταῖο κεφάλαιο τοῦ Ἐγχειριδίου Αρμονίας του⁷⁷ πού, σύμφωνα μὲ μιὰ μᾶλλον ἀξιόπιστη πληροφορίᾳ,⁷⁸ εἶχε μεταφράσει στὰ ἐλληνικὰ ὁ Μητρόπουλος.

Η χρήση τῆς δωδεκάφθογγης μεθόδου στὴν Ostinata, ποὺ ἔχει ἀπὸ νωρίς ἐπισημανθεῖ, δὲν ἀποτελεῖ, ὅπως θὰ μποροῦσε νὰ ὑποθέσει κανείς, ἀδιάψευστο τεκμήριο ἔξοικείωσης τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὰ ἔργα τοῦ Schönberg. Ό περιορισμὸς τῶν συμμετρικῶν μορφῶν τῆς δωδεκάφθογγης σειρᾶς ἀπὸ τέσσερις σὲ δύο (μὲ ἀποκλεισμὸ τῆς ἀναστροφῆς καὶ τοῦ καρκίνου τῆς) στὸ δωδεκάφθογγο unicum τοῦ Μητρόπουλου θέτει τὸ θέμα τῶν σχέσεών του μὲ τὸν νεότερο συμπατριώτη του (καὶ, ἐνδεχομένως, συγκάτοικο του στὸ Βερολίνο) Niko Skalkotas, ἀμφισβητώντας τὴ βεβαίότητα τοῦ Δεμερτζῆ, ὅτι «ὁ μοντερνισμὸς τοῦ Σκαλκώτα είναι τελείως διάφορος ἀπὸ τοῦ Μητρόπουλου»,⁷⁹ ἀλλὰ καὶ τὴν προφάνεια τῆς ἐπιρροῆς τοῦ δεύτερου στὸν πρῶτο,⁸⁰ λόγω τῆς χρονικῆς προτεραιότητας τῆς Ostinata: τὸ ὅτι ὁ ἀποκλεισμὸς τῶν δύο κατοπτρικῶν σειραῖκῶν μορφῶν πηγάζει ἀπὸ μιὰν ἐντελῶς προσωπικὴ καὶ διαχρονικὴ ἀντίληψη τοῦ Σκαλκώτα πὼς ἡ σειρὰ είναι διάταξη τονικῶν ποιοτήτων καὶ ὅχι διαστημάτων,⁸¹ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν πιθανότητα ὁρισμένα νεανικὰ δωδεκάφθογγα ἔργα του νὰ μὴν ἔχουν διασωθεῖ, ἀφήνει ἀνοιχτὸ τὸ ἐνδεχόμενο ἡ χρονικὴ προτεραιότητα νὰ μὴν ἴσχυει καὶ ἡ ἐπιρροὴ νὰ ἀσκήθηκε ἀντιστρόφως. Σὲ κάθε περίπτωση, ὁ δωδεκαφθογγισμὸς τῆς Ostinata είναι ἔνα μεμονωμένο πείραμα, ποὺ ἐπιχειρήθηκε δύο χρόνια μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Μητρόπουλου ἀπὸ τὸ Βερολίνο καὶ δὲν πρέπει νὰ συνδέεται μὲ γνώσεις ποὺ ἀποκτήθηκαν ἐκεῖ.

77 Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [Wien], Universal, [1966] (7η ἔκδοση), σ. 477-490.

78 Ή πληροφορία προέρχεται ἀπὸ τὸν Κώστα Κυδωνιάτη καὶ καταγράφεται στὸ [Τάκης Καλογερόπουλος], «Ο συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος», *Μνήμη Δημήτρη Μητρόπουλου. Πρόγραμμα-Ἄφιέρωμα, Αθήνα, Κ.Ο.Α. / Φεστιβάλ Αθηνῶν*, 1990, σ. 47-53 (βλ. εἰδικὰ στὴ σ. 48).

79 Δεμερτζῆς, δ.π., σ. 68.

80 Bl. λ.χ. Thorne, «... denn fortgegangen von ihm bin ich nicht» [...], δ.π., σ. 106.

81 Judit Alsmeier, *Komponieren mit Tönen. Nikos Skalkotas und Schönbergs «Komposition mit zwölf Tönen»*, Saarbrücken, Pfau, 2001, σ. 130-132.

Αντίθετα, όπως στήν περίπτωση τῆς ἀτονικότητας καὶ τῶν συγχορδῶν 4ης ποὺ χρησιμοποιοῦνται εὐρύτατα στὰ πρῶτα κιόλας ἔργα τοῦ Μητρόπουλου, μετά τὴν ἐπιστροφή του στήν Ἐλλάδα, ὑπάρχουν ὄρισμένα πολὺ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά τοῦ πρώτου ἔξπρεσιονιστῆ Schönb erg, τὰ ὅποια ὁ Ἐλληνας συνθέτης θὰ πρέπει νὰ γνώρισε στὸ Βερολίνο, πρὶν τὰ χρησιμοποιήσει στὰ ἔργα τῆς διετίας 1924-1925. Τὸ πρῶτο σχετίζεται καὶ πάλι μὲ τὸ διάστημα 4ης, τὸ ὅποιο χρησιμοποιεῖ ὁ Βιεννέζος ἔξπρεσιονιστῆς ὡς ἀποκλειστικὴ δομικὴ μονάδα γιὰ τὸ πρῶτο θέμα (πέντε διαδοχικὰ ἀνιόντα διαστήματα 4ης) τῆς Συμφωνίας Δωματίου, op. 6, ὥπως ἀκριβῶς κάνει καὶ ὁ Μητρόπουλος στὸ θέμα τῆς φούγκας (ἐπίσης πέντε διαδοχικὰ ἀνιόντα διαστήματα 4ης), ἀπὸ τὸ ἔργο *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*⁸²: πρόκειται γιὰ ἔνα ἀμεσο παράθεμα, τὸ ὅποιο δὲν εἶχε προσεχθεῖ μέχρι τώρα. Τὸ δεύτερο στοιχεῖο εἶναι ἡ περίφημη «Schprechstimme» – ἡ «όμιλουμενή μελωδία», ποὺ κυριαρχεῖ στὸν *Pierrot Lunaire* καὶ ποὺ ἐπιστρατεύεται γιὰ τὴν ἐκφορὰ τῆς φωνητικῆς γραμμῆς στὶς 14 *Invenzioni*.⁸³ Τὸ τρίτο, τέλος, στοιχεῖο εἶναι ἡ ἴδια ἡ μορφολογικὴ διάρθρωση τοῦ *Pierrot Lunaire* (διλγομερής ὁμαδοποίηση πολυφωνικῶν μορφῶν), τὴν ὅποια ἀκολουθεῖ ὁ Μητρόπουλος στὴν ἐπιλογὴ καὶ διάταξη τῶν δέκα ἀπὸ τὰ δεκατέσσερα τραγούδια τοῦ κύκλου, γιὰ νὰ διαμορφώσει καὶ νὰ ἐκδώσει τὸ παράγωγο ἀλλὰ αὐτόνομο ἔργο 10 *Inventions*.⁸⁴ Σημειωτέον ὅτι τόσο ἡ Συμφωνία Δωματίου, op. 6, ὅσο καὶ ὁ *Pierrot Lunaire* παίχτηκαν στὸ Βερολίνο τὸ 1923: ἡ πρώτη, σὲ πιανιστικὴ ἀναγωγὴ τοῦ Eduard Steuermann, καὶ ἡ δεύτερη στὴ συναυλία τοῦ Schenchen ποὺ μνημονεύσαμε πιὸ πάνω.⁸⁵

Τὸ παράθεμα ἀπὸ τὴν Συμφωνία Δωματίου ὑπανίστεται ἔναν πιθανὸ δίαυλο προσέγγισης τοῦ ἔξπρεσιονιστῆ Schönb erg ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο. Τὸ ἴδιο θέμα, χτισμένο μὲ διαδοχικὲς ἀνερχόμενες 4ες, εἶχε

χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν Kurt Weill, πρὶν ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο, στήν νεανική του *Sinfonie* (Ιούνιος 1921), ἡ ὥποια ἀποτυπώνει πολλαπλές ἐπιφροές ἀπὸ τὸ op. 6 τοῦ Schönb erg.⁸⁶ Τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸn Schönb erg ὁ ὥποιος σταματάει στὸ πέρας τῆς ἀνιούσας διαδοχῆς, ὁ Μητρόπουλος συνεχίζει τὸ θέμα τῆς φούγκας μὲ τρία διαδοχικὰ κατιόντα ἡμιτόνια, ὥπως ἀκριβῶς κάνει καὶ ὁ Weill στὴ συνέχεια τοῦ δικοῦ του σαμπεργκικοῦ παραθέματος. Εἶναι, λοιπόν, προφανὲς ὅτι ὁ Μητρόπουλος παραβέτει τὸn Schönb erg μιμούμενος τὸ παράδειγμα τοῦ Weill. Ποιὸ παράδειγμα, ὅμως, αὐτὸ τῆς *Sinfonie* ἢ μήπως τῆς *Fantasia, Passacaglia und Hymnus*, ποὺ συνέθεσε ὁ Weill τὸ 1923; «Ἡ παρτιτούρα ἔχει, δυστυχῶς, χαθεῖ, ἀλλὰ τὸ ἔργο θεωρεῖται «ἀπ’ εὐθείας διάδοχος τῆς Συμφωνίας τοῦ 1921»,⁸⁷ ποὺ γράφτηκε σύμφωνα μὲ τὰ ἴδια πρότυπα.⁸⁸ Ἡ ὁμοιότητα τοῦ τίτλου, πάντως, μὲ τὸν τίτλο τοῦ ἔργου τοῦ Μητρόπουλου δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητη.

Μὲ δεδομένην αὐτὴ τὴ συνάφεια, καὶ μὲ βάση τὴν πληροφορία τοῦ – γεννημένου στὴ Θεσσαλονίκη καὶ μαθητῆ τοῦ Weill ἐκείνη τὴν ἐποχή – Maurice Abravanel, ὅτι ὁ μαθητῆς αὐτὸς τοῦ Busoni (ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ θαυμαστῆς τοῦ Schönb erg) ὑποχρέωνται τοὺς μαθητές του νὰ προμηθευτοῦν τὴν *Harmonielehre*,⁸⁹ δημιουργεῖται ἡ εὔλογη ὑπόνοια ὅτι ὁ Μητρόπουλος μελέτησε τὴ μουσικὴ τοῦ Schönb erg τὸ 1923, μὲ τὴν καθοδήγηση τοῦ Weill. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ γεγονός ὅτι ὁ τελευταῖος ἀφιέρωσε τό, χαμένο σήμερα, ἔργο του στὸν Jarnach,⁹⁰ στρέφει τὴ σκέψη μας στὸ ἐνδεχόμενο ὁ Μητρόπουλος νὰ ὑπῆρξε συμμαθητῆς τοῦ Weill στὴ σειρὰ ἐκείνη τῶν ἴδιατερων μαθημάτων, ποὺ κρατήθηκαν μυστικὰ ἀπὸ τὸν Busoni. Ἀλλὰ τὰ ἐνδεχόμενα αὐτὰ παραμένουν ὑποθέσεις ἐργασίας, σὲ μιὰν ἔρευνα ποὺ πρέπει νὰ θεωρεῖται ὅτι βρίσκεται ἀκόμη στὴν ἀρχή της.

Χ ΑΡΗ Σ Ζ ΑΝ Θ Ο Υ Δ Α Κ Η Σ

82 Οἱ ἀναλογίες τοῦ ἔργου μὲ τὴ Συμφωνία Δωματίου, op. 6, τοῦ Schönb erg, ἀλλά – ὥπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια – καὶ μὲ τὴ νεανική *Sinfonie* τοῦ Kurt Weill εἶναι πολλές, καὶ ἡ ἀναπτυξὴ τους ὑπερβαίνει τὸν χῶρο καὶ τὶς στοχεύσεις τῆς παρούσας μελέτης.

83 Βλ. τὴν «Εἰσαγωγή» μου στὸ Μητρόπουλος, 14 *Invenzioni*, ὥ.π., ὅπου καὶ τὸ ἀθηναύριστο κείμενο, μὲ τὸ ὅποιο ὁ συνθέτης περιγράφει, μὲ σαμπεργκικοὺς ὅρους τὴν ἴδιατερη αὐτὴ φωνητικὴ τεχνική, πρὶν τραγουδήσει ὁ ἴδιος, σὲ ἴδιωτικὴ συναυλία, τὸ ἔργο.

84 Ὁ.π.

85 Levitz, ὥ.π., σ. 220, 251.

86 Βλ. σχετικά, Gunther [sic] Diehl, *Der junge Kurt Weill und seine Oper «Der Protagonist»*. Exemplarische Untersuchungen zur Deutung des frühen Kompositorischen Werkes, Kassel, Bärenreiter, [1994], σ. 101-106.

87 David Drew, *Kurt Weill. A handbook*, London, Faber, 1987, σ. 137.

88 Schebera, ὥ.π., σ. 41.

89 Γιὰ τὴν μαρτυρία τοῦ Abravanel, βλ. Kim H. Kowalke (ed.), *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*, New Haven, Yale University Press, [1986], σ. 105.

90 Schebera, ὥ.π.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΧΡΗΣΤΟΥ

T. S. ELIOT

PETER DU SAUTOY

ΕΠΤΑ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΓΙΑ ΤΑ ΕΞΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

«**H**iέα νὰ γράψω τραγούδια πάνω σὲ ποιήματα τοῦ T. S. Eliot μου ἥρθε στὴ Ρώμη τὸ 1950. Τότε ἦταν ποὺ γράφτηκε τὸ “Eyes that Last I Saw in Tears” (καὶ ἐνσωματώθηκε στὴν Πρώτη Συμφωνία) καθὼς καὶ προσχέδια γιὰ τὰ “Mélange Adultère de Tout” καὶ “The Wind Sprang Up at Four o’Clock”. Ἐπίσης, ἡ κεντρικὴ ἰδέα γιὰ τὸν “Φληβᾶ τὸν Φοίνικα” (“Death by Water”) γεννήθηκε περίπου ἑκείνη τὴν περίοδο (τὸ θρηνητικό, ἀπαλὸ καὶ βαθὺ ισοχράτημα καὶ ἡ διαπεραστικὴ θλιψμένη καμπάνα – ἡ τὸ ἐφε μιᾶς καμπάνας-φάντασμα...). Καταπιάστηκα ξανὰ μὲ τὴν ἰδέα αὐτὴ τὸ 1955, τὸ καλοκαίρι, καὶ ἔγραψα τὸ ἔργο ώς Πέντε Τραγούδια. Μόνο ὅταν τὸ “καθαρόγραφα”, συνειδητοποίησα ὅτι ἔπρεπε νὰ προσθέσω ἔνα ἔκτο τραγούδι – κι ὅτι αὐτὸ τὸ ἔκτο ἔπρεπε νὰ ’ναι τὸ “Virginia”. Γράφτηκε μέσα σὲ μία μέρα. Τὰ “Ἐξι Τραγούδια γιὰ μέτζο σοπράνο καὶ πιάνο διλοκληρώθηκαν τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1955. Τὸν ἐπόμενο χρόνο, στὴ Χίο, ἥρθε ἡ ἰδέα ὅτι θὰ μποροῦσαν νὰ τραγουδηθοῦν μὲ ὄρχήστρα, καὶ ἀργότερα, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1957, ὁ Piero Guarino μοῦ πρότεινε νὰ τὸ κάνω. Ξεκινώντας στὶς 22 Αὔγουστου τοῦ 1957 καὶ τελειώνοντας ἔνα μήνα ἀργότερα, ἔγραψα τὴν ὄρχηστρικὴ ἐκδοχή (ποὺ διλοκληρώθηκε τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1957)».¹

Αὐτὰ γράφει ὁ Γιάννης Χρήστου στὶς σημειώσεις του, στὶς 29 Νοεμβρίου τοῦ 1957 στὴν Ἀλεξάνδρεια, ὅπου ἀκόμα διέμενε, δίνοντάς μας μιὰ ἀρκετὰ σαφὴ καὶ περιεκτικὴ εἰκόνα γιὰ τὶς συνθῆκες δημιουργίας καὶ σύλληψης τοῦ ἔργου “Ἐξι Τραγούδια σὲ ποίηση T. S. Eliot – ἀρχικὰ γιὰ πιάνο καὶ μεσόφωνο, μετέπειτα μεταγραμμένα γιὰ ὄρχηστρα”.² Σίγουρα

1 Τὸ κείμενο προέρχεται ἀπὸ σημείωμα τοῦ συνθέτη, γραμμένο στὰ Ἀγγλικά, ὥπως καὶ ἡ πλειονότητα τῶν χειρογράφων τοῦ Γιάννη Χρήστου. Βρίσκεται στὸ προσωπικὸ ἀρχεῖο του, ταξινομημένο ἀντίστοιχα στὸ φάκελο ποὺ φέρει τὸν τίτλο τοῦ συγκεκριμένου ἔργου. Ἐπίσης, ὑπάρχει δημοσιευμένο στὴ βιογραφικὴ μελέτη τῆς Anne-Martine Lucciano, σὲ μετάφραση Γιώργου Λεωτσάκου (Anna-Martine Lucciano, Γιάννης Χρήστου, ἔργο καὶ προσωπικότητα ἐνὸς Ἑλληνα συνθέτη τῆς ἐποχῆς μας, μετάφραση Γιώργος Λεωτσάκος, Βιβλιοσυνεργατική, Ἀθήνα, 1987).

2 Πρόκειται γιὰ τὰ ποιήματα «New Hampshire» [«Νέο Χαμσάιρ»], «Death by Water» [«Θάνατος ἀπὸ νερό»], «Mélange adultère de tout» [«Βέβηλος συμφυρμός»], «Eyes that Last I Saw in Tears» [«Μάτια ποὺ τελευταῖα τὰ εἶδα δακρυσμένα»], «The Wind Sprang Up at Four o’Clock» [«Ξέσπασε στὶς τέσσερις ὁ ἀγέρας»], «Virginia» [«Βιρτζίνια»]. Στὰ ἔλληνικὰ οἱ τίτλοι έχουν ἀποδοθεῖ μὲ ποικίλες ἐκδοχές: ἀκολούθησα τὴ μετάφραση τοῦ Λέανδρου Βατάκα (Thomas Stearns Eliot, Τὰ Ποιήματα 1909-1962, ‘Εξά-

ἀξίζει τὸν κόπο καὶ χρήζει ξεχωριστῆς, συγκριτικῆς, ἵσως, μελέτης ἡ χαρτογράφηση τῆς σχέσης καὶ τῆς ἐπαφῆς τοῦ Γιάννη Χρήστου μὲ τοὺς σύγχρονούς του δημιουργούς – ὅχι ἀπαραίτητα μουσικούς – καὶ διανοητές, κυρίως μὲ ἔκεινους ποὺ στὸν 20ὸ αἰώνα συγκροτοῦν μὲ τὸ ἔργο τους μιὰ ἄτυπη «σχολή», ἓνα καλλιτεχνικὸ καὶ φιλοσοφικὸ «κίνημα» ποὺ ἐπαναφέρει καὶ ἐπεξεργάζεται τὴν ἔννοια τῆς ιερότητας στὴν τέχνη, στὴ σκέψη καὶ στὸ λόγο, καθὼς καὶ τὴ σημασία καὶ τὴ δύναμη τοῦ μάθους: Ludwig Wittgenstein, T. S. Eliot, Samuel Beckett, Mircea Eliade, Søren Kierkegaard – ὁ τελευταῖος, βέβαια, μερικὲς δεκαετίες πρίν. Στὴν περίπτωση Χρήστου, ὁ δοποῖος θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἔνα ἀπὸ τὰ λαμπρότερα μουσικὰ ἀνάλογα αὐτῆς τῆς «σχολῆς», παρουσιάζει ἴδιαίτερο ἐνδιαφέρον τὸ γεγονός ὅτι προκύπτει καὶ ἀμεσητὴ σύνδεση μὲ αὐτὸν τὸν κύκλο, καθ’ ὅτι ὁ ἴδιος ἐπεδίωξε καὶ τὴν προσωπικὴ ἐπαφή: σπουδές στὸ Cambridge μὲ τὸν Wittgenstein (πιθανότατα σὲ διαλέξεις σὲ κύκλο φοιτηῶν, ἀφοῦ ὁ Wittgenstein ἐπίσημα δὲν εἶχε ἔδρα διδασκαλίας), μαθήματα σύνθεσης καὶ ἀντίστηξης μὲ τὸν Hans Ferdinand Redlich (πρῶτο μαθητὴ καὶ βιογράφο τοῦ Alban Berg), παρακολούθηση διαλέξεων τοῦ Carl Gustav Jung στὴν Ἐλβετία (πιθανότατα ὡς ἐλεύθερος ἀκροατής). Ἀκόμα περισσότερο: ἔνας ἀδιάκοπος καὶ οὐσιαστικὸς κοσμοπολιτισμός, εἴτε μέσα ἀπὸ συνεχῆ ταξίδια εἴτε μέσα ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὰ σύγχρονα ρεύματα καὶ κινήματα τῆς τέχνης – μουσικά, εἰκαστικά, θεατρικά, λογοτεχνικά – εἴτε μέσα ἀπὸ τὴ χρήση καὶ ἐπεξεργασία ἔργων τῶν σύγχρονων δημιουργῶν μέσα στὸ δικό του μουσικὸ ἔργο.

Μέσα σ’ αὐτὸν τὸ πλαίσιο τῆς ἀφοσίωσης, οὐσιαστικά, στὸ ἀπόλυτα σύγχρονο καὶ τὸ βαθιὰ ἀρχέγονο καὶ ἀρχαιοῦ – ὁ Χρήστου ἀποφασίζει νὰ μελοποιήσει Eliot. Καὶ τὸ ἀποφασίζει φιλόδοξα καὶ τολμηρά: εἶναι τὸ ποίημα «Eyes that Last I Saw in Tears» ὡς ἔνθετο μέρος στὴν Πρώτη Συμφωνία, ποὺ δλοκλήρωνται τὸ 1951 – διπλὸ τὸ τόλμημα, ἀν ἀναλογιστεῖ κανεὶς ὅτι ἡ χρήση φωνῆς καὶ σολίστ (ἀκόμα περισσότερο πάνω σὲ στίχους ποιήματος) δὲν ἥταν ποτέ, ἀκόμα καὶ στὶς μέρες μας, κάτι τὸ αὐτονόητο ἢ ἔστω σύνηθες ὡς μέρος συμφωνίας μὲ κλασικὴ δομὴ καὶ αισθητικὴ μεγάλης ὀρχήστρας. Ή πρόταση ἔκδοσης τῆς παρτιτούρας τοῦ συμφωνικοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν ιταλικὸ ἔκδοτικὸ οἶκο De Santis τὸ Γενάρη τοῦ 1953 – δύο χρόνια ἥδη ἀπὸ τὴν δλοκλήρωση τῆς Πρώτης Συμφωνίας καὶ τὴν πρώτη παγκόσμια ἐκτέλεσή της³ – «ἀναγκάζει» τὸν Χρήστου νὰ ἐνημερώσει τὸν Eliot γιὰ τὴ μελοποίηση, κάτι ποὺ δὲν εἶχε κάνει νωρίτερα κατὰ πάσα πιθανότητα, καὶ νὰ ζητήσει τὴν ἀδειά του γιὰ τὴν ἐκτύπωση τῶν στίχων τοῦ ποιήματος πάνω στὶς νότες. Ό Eliot ἀπαντᾷ θετικά, διατηρώντας ὅμως ἔναν ἐπιφυλακτικὸ καὶ ἀπόμακρο τόνο στὴ σύντομη ἐπιστολή του. Κάπου ἐδῶ εἰσέρχεται καὶ τὸ μυστηριακό – καὶ μυστηριώδες – στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἐπιστολογραφία τῶν δύο ἀνδρῶν, ἀλλὰ καὶ τὴν ἴδια τὴν τύχη τῶν ἐπιστολῶν αὐτῶν.

Τὸ ἀντίγραφο τῆς μοναδικῆς ἐπιστολῆς πρὸς τὸν Χρήστου ποὺ φέρει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Eliot, αὐτὴ τῆς 5ης Φεβρουαρίου 1953, πρόερχεται ἀπὸ παλιότερη δημοσίευση σὲ πρόγραμμα συναυλίας-ἀφιερώματος⁴ καὶ ὅχι ἀπὸ τὸ προσωπικὸ ἀρχεῖο τοῦ συνθέτη, στὸ ὅποιο ὁ ἴδιος ὁ Χρή-

ντας, Ἀθήνα, 1994). Τὸ «Death by Water» ἀποδίδεται ἀπὸ τὸν Γιῶργο Σεφέρη ὡς «Θάνατος ἀπὸ πνιγμό» (Θ. Σ. Ἐλιοτ, *Η Ἔρημη χώρα, μετάφραση Γιῶργος Σεφέρης, Ικαρος*, Ἀθήνα, 1971 πρβλ. Γιώργος Σεφέρης, Δοκιμὲς Α’, *Ικαρος*, Ἀθήνα, 1984).

3 Α’ παγκόσμια ἐκτέλεση: 29 Ἀπριλίου 1951, Royal Albert Hall, Λονδίνο. New London Orchestra, σολίστ: Eleanor Houston, διεύθυνση: Alec Sherman.

4 Συγκεκριμένα, εἶναι τὸ πρόγραμμα τῆς πρώτης συναυλίας τοῦ 20ου Κύκλου Συναυ-

στου φύλασσε μὲ εὐλάβεια καὶ σχολαστικότητα τὸ σύνολο τῆς ἐπιστολογραφίας του ἀνὰ κατηγορίες καὶ πρόσωπα. Τὸ περιεχόμενο αὐτῆς τῆς ἐπιστολῆς, ποὺ ἔχει γαρακτήρα ἀπάντησης, μαρτυρεῖ καὶ τὴν ὑπαρξὴν μιᾶς προγενέστερης, ἡ ὅποια προφανῶς εἶχε σταλεῖ ἀπὸ τὸν συνθέτη προκειμένου νὰ ζητήσει τὴν ἄδεια γιὰ τὴν ἔκδοση τοῦ «Eyes [...]» μαζὶ μὲ τὴν παρτιτούρα τῆς *Πρώτης Συμφωνίας* – ἐπιστολὴ ποὺ ἐπίσης ἀγνοεῖται καὶ δὲν ἀπαντᾶται σὲ κάποιο ἀρχεῖο, ἀλλὰ θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἡ πρώτη στὴ σειρὰ τῆς ἀλληλογραφίας μεταξὺ Χρήστου καὶ Eliot καὶ νὰ χρονολογηθεῖ κάπου μέσα στὸ Γενάρη τοῦ 1953.

Ἡ ἀλληλογραφία μὲ τὸν Eliot (γιὰ τὴν ἀκρίβεια: πρὸς τὸν Eliot) συνεχίζεται τρία χρόνια μετά, τὸ Φλεβάρη τοῦ 1956, μὲ τὴν εὔκαιρία τῆς ὁλοκλήρωσης τῶν *“Ἐξι Τραγουδιῶν* στὴν ἀρχική τους μορφή (μὲ πιάνο καὶ μεσόφωνο) καὶ ἐνῷ ἔχουν ἥδη πραγματοποιηθεῖ δύο ζωντανές παρουσιάσεις στὴν Αἴγυπτο, τὶς ὅποιες καὶ ἀναφέρει, μαζὶ μὲ ἐγκωμιαστικὰ σχετικὰ ἄρθρα τοῦ τοπικοῦ τύπου. Ἀπὸ τὸ κοσμοπολίτικο ἀθηναϊκὸ ξενοδοχεῖο Μεγάλη Βρετανία ὅπου διαμένει προσωρινά, ὁ Ἀλεξανδρινὸς ἀκόμα Χρήστου γράφει στὸν Ἀγγλο ποιητὴ καὶ ἔκδότη (στὴν ταχυδρομικὴ διεύθυνση τοῦ ἔκδοτικοῦ οἴκου Faber & Faber, τοῦ ὅποιου ἥδη διατελεῖ διευθυντὴς ὁ Eliot), ζητώντας του εύγενικά – καὶ μὲ ἐντέχνως διαδικαστικὸ ὑφος – τὴν ἄδεια γιὰ πιθανὴ ἔκδοση τοῦ ἔργου, οὐσιαστικὰ φέροντας πρὸ τετελεσμένου τὸν ποιητὴ συνδημιουργό. Ὁ Eliot δὲν ἀπαντᾷ ποτέ.

Εἶναι Αὔγουστος τοῦ 1959 καὶ τὰ *“Ἐξι Τραγουδιῶν* ἐπιλέγονται ἀπὸ τὸν ἔκδοτικὸ οἴκο Impero-Verlag, στὸ Βιεμπάντεν τῆς Γερμανίας, γιὰ νὰ κυκλοφορήσουν στὴν ὀρχηστρική τους ἔκδοση, ἡ ὅποια ἔχει ὀλοκληρωθεῖ στὸ διάστημα τῶν τριῶν χρόνων ποὺ μεσολάβησαν. Ὁ συνθέτης, ἐγκατεστημένος πλέον στὴ Χίο, ξαναγράφει στὸν Eliot, ζητώντας του – ἀκόμα πιὸ τυπικὰ ὅσο καὶ εὐγενικά – τὴν ἄδεια γιὰ τὴν ἔκδοση. Ὁ Eliot πάλι δὲν ἀπαντᾷ, τουλάχιστον ὅχι αὐτοπροσώπως. Πλέον, ἀπαντᾶ ἐπίσημα ὁ ἔκδοτικὸς οἴκος καὶ ὅχι ὁ δημιουργός. Ἡ, γιὰ γίνει πιὸ σαφῆς ὁ ὑπαινιγμός: δὲν ἀπαντᾶ ὁ ἀνθρωπὸς ποὺ δημιουργεῖ, ἀλλά – ἔστω καὶ μέσα ἀπὸ τὴ γραφὴ καὶ τὴν ὑπογραφὴ ἐνὸς ὑφιστάμενού του – ὁ ἴδιος ἀνθρωπὸς ὡς ἔμπορος τοῦ ἔργου του. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ὀπτική, δὲν πρέπει νὰ προξενεῖ καμία ἔκπληξη ποὺ ἡ ἀρχικὴ διαφωνία τοῦ Eliot σχετικὰ μὲ τὴ μελοποίηση ἐνὸς ἀπὸ τὰ ποιήματα, τοῦ «Death by Water», ὅπως αὐτὴ διατυπώνεται ρητὰ στὴν ἀπαντητικὴ ἐπιστολὴ τῆς 12ης Αὔγουστου τοῦ 1959, μετατρέπεται μετὰ ἀπὸ δύο ἐπιστολές σὲ ἐμπορικὴ διαπραγμάτευση τῶν πνευματικῶν δικαιωμάτων τοῦ συγγραφέα ἀπὸ τὶς πωλήσεις τοῦ μουσικοῦ ἔργου. Στὴν ἀπαντηση ἐκ μέρους τοῦ οἴκου Faber & Faber, ὁ ὑπογράφων Peter du Sautoy δείχνει κατηγορηματικός. Τὸ ὑφος τῆς ἐπιστολῆς, παρότι εὐγενικὸ καὶ τυπικό, δὲν ἀφήνει καὶ πολλὰ περιθώρια γιὰ νὰ ἐννοηθεῖ συνεργασία ἢ ἔστω συνενόηση μεταξὺ τῶν δημιουργῶν. Ἡ κατακλείδα της ὄμως οὐσιαστικὰ προετοιμάζει τὸ ἔδαφος γιὰ ἐνδεχόμενο ἐμπορικὸ διακανονισμό: οἱ Faber ζητοῦν νὰ μάθουν τοὺς οἰκονομικούς – καὶ μόνο – δρους τῆς ἐπικείμενης ἔκδοσης, μὲ λεπτομερὴ ἀναφορὰ στὰ ποσοστά ἐπὶ τῶν πνευματικῶν δικαιωμάτων καὶ τῶν δικαιωμάτων ἐκτέλεσης τοῦ ἔργου.

λιῶν τῆς ὀρχήστρας τῶν Χρωμάτων, περιόδου 1990-1991 (Παλλάς, 7 Δεκεμβρίου 1990, σολίστ: Μαρία Μαρκέτου, Νέλλη Σεμιτέκολο, διεύθυνση: Μάνος Χατζιόπουλος), σὲ ἐπιμέλεια Ἀλέξανδρου Ἀδαμόπουλου καὶ κείμενα τοῦ μουσικολόγου Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου.

‘Ο Χρήστου, όσο άκραιος έν πολλοῖς εἰκάζεται στὴν ἐποχή του, ἀναφορικὰ μὲ τοὺς μουσικοὺς καὶ ὑφολογικοὺς πειραματισμούς του, τόσο άκραια εὐγενής, ἀλλὰ καὶ ἀπόλυτος ἄρχοντας τοῦ λόγου, ἀποκαλύπτεται στὰ γραπτά του, ιδιαίτερα στὴν ἐπιστολογραφία. Οἱ ἀριστοκρατικοὶ ἀγγλισμοὶ του σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀκριβοδίκαιη εὐγένεια τοῦ λόγου του, εἴναι ἔκαθαροι καὶ ἀφοπλιστικοὶ στὴν ἀπαντητική του ἐπιστολή, μόλις ἔξι μέρες μετά. Ἐπικαλεῖται τὴν ἐπιστολὴν ποὺ εἶχε στείλει ὁ Ἰδιος τὸ 1956 καὶ στὴν ὅποια ποτὲ δὲν ἔλαβε κάποια ἀπάντηση ἐκ μέρους τοῦ ποιητῆ (ἢ τοῦ ἐκδότη), ἐνῶ μέσα ἀπὸ μιὰ μικρὴ παράσταση ἐπιτηδευμένης αὐτολύπησης καὶ τὴν εὐγενική, πλὴν σαφή, ἀπειλὴ γιὰ ἀπόσυρση τῆς ἔκδοσης, ὁ Χρήστου μεταθέτει ἀπλόχερα τὴν εὐθύνη στὸ δύσκαμπτο καὶ ἀγενὴ Ἀγγλο.

‘Η συνέχεια εἴναι ἔκεινη ποὺ οὐσιαστικὰ ἐκβίασε ὁ συνθέτης: ὁ Sautoy ἀπαντᾶ γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Eliot, μὲ τὴ δικαιολογία πώς εἶχε ἔχασει τὴν ἐπιστολὴν τοῦ 1956, προβάλλοντας αὐτὴ τὴν ἀμέλεια ὡς λόγο γιὰ νὰ ἀρθεῖ ἡ ὅποια ἀρνηση ἀπὸ πλευρᾶς Eliot. Οἱ ἐρωτήσεις σχετικὰ μὲ τὴν ἐμπορικὴ συμφωνία μὲ τὸ γερμανικὸ ἐκδοτικὸ οἶκο συνεχίζονται ἀπρόσκοπτα καὶ καταλαμβάνονταν τὸ ἥμισυ τῆς ἐπιστολῆς. Μερικὲς μόνο μέρες μετά, ὁ Χρήστου ἀπαντᾶ εὐγνωμονώντας, γνωρίζοντας βεβαίως πώς ἐνῶ οὐδέποτε πῆρε ρητὴ ἀδεια γιὰ τὴ μελοποίηση ἢ τὴν ἔκδοση τῶν ποιημάτων, κέρδισε πλέον – αὐτὸς ὁ νέος καὶ φέρελπις συνθέτης – μιὰ ἀπολογητικὴ ἐπωδὸ ἀπὸ τὸν «πολὺ» κ. Eliot καὶ τὸ σπουδαῖο οἶκο ἐκδόσεων Faber & Faber.

‘Ακολουθοῦν δύο ἐπιστολές, ἀνάμεσα στὸν οἶκο τῶν Faber καὶ τὴν Impero-Verlag, οἱ ὅποιες ἔχουν διαδικαστικὸ χαρακτήρα, σχετικὰ μὲ τοὺς οἰκονομικοὺς δρους τῆς ἔκδοσης τῶν ‘Ἐξι Τραγουδιῶν, γι’ αὐτὸ καὶ δὲν κρίθηκε σκόπιμο νὰ τὶς παραθέσω καὶ νὰ τὶς μεταφράσω.

1.

5 Φεβρουαρίου 1953
Γ. Χρήστον [sic],
Εενώνας Quattro [Casale di Quattro]
Via Appia Antria 187,
Ρώμη, Ιταλία.

‘Αγαπητὲ Κύριε,

‘Ελαβα τὴ χωρὶς ἡμερομηνία ἐπιστολή σας, μὲ τὴν ὅποια ζητάτε ἀδεια γιὰ τὴν ἔκδοση τῶν στίχων τοῦ ποιήματός μου «Eyes that Last I Saw in Tears», μαζὶ μὲ τὴ μουσικὴ τὴν ὅποια ἔχετε συνθέσει γιὰ τὸ ποίημα. Δὲν προτίθεμαι νὰ ἀρνηθῶ τὴ συγκαταθέση μου, εἰδικὰ σὲ σχέση μὲ ὁτιδήποτε γίνεται μὲ τὴ φροντίδα τῆς Μουσικῆς Ἀκαδημίας Chigiana [Accademia Musicale Chigiana], ἀλλὰ τὰ πνευματικὰ δικαιώματα ἀνήκουν στὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Faber & Faber, καὶ προτοῦ δώσουν τὴν ἔγχριστή τους, θὰ ἐπιθυμοῦσαν νὰ γνωρίζουν ποῦ καὶ ποιοὶ ἐκδότες πρόκειται νὰ κυκλοφορήσουν τὸ μουσικὸ ἔργο.

Δικός σας,
T. S. Eliot.

Geoffrey Faber, Chairman, Richard de la Mare, Vice Chairman
Morley Kennerley, T.S. Eliot, W.J. Crawley, P.F. du Sautoy
FABER AND FABER LIMITED
PUBLISHERS
24 Russell Square London W.C.1
Fabba Westcent London Museum 9543
5th February, 1953.

J. Christon Esqre,
Casale dei Quattro,
Via Appia Antria 187,
Rome,
ITALY

Dear Sir,

I have your undated letter, asking permission for publication of the words of my poem, "Eyes that last I saw in tears" with the score which you have written for the poem. I am not disposed to withhold my consent, especially in connection with anything done under the auspices of the Accademia Musicale Chigiana, but the rights are held by Faber & Faber, and before giving their approval, the firm would like to know where and with what publishers the score is to be produced.

Yours faithfully,

T. S. Eliot

J. Christou
Hotel Grande Bretagne
Athens - Greece (up to 20th February, 1956)

PERMANENT ADDRESS

J. Christou
1, Rue Dagla
Alexandria - Egypt

6th February, 1956

T. S. Eliot, Esq.,
c/o Faber & Faber Ltd.,
24, Russell Square,
London, W.C.1.
England

Dear Mr. Eliot,

I have recently set to music six of your poems from your "Collected Poems, 1909 - 1935 (Faber & Faber)". These are: New Hampshire - Death by Water - Mélange adultere de tout - Eyes that last I saw in tears - The wind sprang up at four o'clock - Virginia.

The work (Six Songs) constitutes a whole and is written for mezzo-soprano and pianoforte. It has been given two performances so far: one in Alexandria on 13th January (1956) at the British Institute and one on 20th January at the British Council Centre in Cairo. I am attaching herewith some press notices on both performances together with a programme of the Cairo concert. I believe that the work will also be presented in Athens and in Paris very shortly.

With regard to the publication of the work, as soon as I shall know where and with what publishers the score will be produced I shall write to you once more in the hope that you shall be so kind as to consent to the publication of the words of your poems with the score.

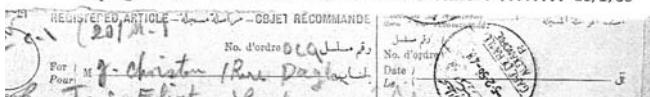
I seize this opportunity to thank you once more for consenting to the publication of the words of your poem "Eyes that last I saw in tears" (which also appears as No. 4 of the above-mentioned six songs) set to music in my Symphony No. 1 (reference: Your letter of 5th February, 1953).

Yours faithfully,



Jani Christou

Cont: 1 article from "The Egyptian Gazette"..... 17/1/56
1 article from "La Réforme" (Alexandria)..... 18/1/56
2 articles from "Le Progrès Egyptien"..... 23/1/56
1 programme of the British Council Centre concert 20/1/56



2.

Γιάννης Χρήστου
Επενδοχείο Μεγάλη Βρετανία
Αθήνα-Ελλάδα (μέχρι 20 Φεβρουαρίου, 1956)
(μόνιμη διεύθυνση)

Γιάννης Χρήστου
1, Rue Dagla
Αλεξάνδρεια - Αίγυπτος
6 Φεβρουαρίου 1956

T. S. Eliot.
u/o Faber & Faber Ltd.,
24, Russel Square,
London, W.C.1.

'Αγαπητέ κύριε Eliot,
Πρόσφατα μελοποίησα ἔξι ἀπὸ τὰ ποιήματά σας
τοῦ ἔργου Collected Poems, 1909-1935, ἔκδοση τῆς
Faber & Faber. Αὐτὰ εἶναι: «New Hampshire»,
«Death by Water», «Mélange adultere de tout»,
«Eyes that Last I Saw in Tears», «The Wind Sprang
Up at Four o'clock», «Virginia».

Τὸ ἔργο (Ἐξι Τραγούδια) ἀποτελεῖ μιὰ ἐνότητα
καὶ εἶναι γραμμένο γιὰ μεσόφωνο καὶ πιάνο. Μέ-
χρι τώρα ἔχουν γίνει δύο ἔκτελέσεις του: μία στὴν
Αλεξάνδρεια στὶς 13 Ιανουαρίου (1956) στὸ Βρετα-
νικὸ Ινστιτοῦτο καὶ μία στὶς 20 Ιανουαρίου στὸ
Βρετανικὸ Συμβούλιο [British Council Centre] στὸ

Κάιρο. Ἐπισυνάπτω ἐδῶ κάποια σημειώματα τοῦ
Τύπου καὶ γιὰ τὶς δύο ἔκτελέσεις, μαζὶ μὲ ἔνα πρό-
γραμμα ἀπὸ τὴ συναυλία τοῦ Καΐρου. Πιστεύω
πὼς τὸ ἔργο θὰ παρουσιαστεῖ ἐπίσης στὴν Αθήνα
καὶ στὸ Παρίσι πολὺ σύντορα.

Ἀναφορικὰ μὲ τὴν ἔκδοση τοῦ ἔργου, μόλις μάθω
ποιοὶ ἔκδότες πρόκειται νὰ τὴν ἀναλάβουν, θὰ σᾶς
γράψω ξανὰ μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ συναινέσετε
εὐγενικὰ στὴν ἔκδοση τῶν στίχων τῶν ποιημάτων
σας μαζὶ μὲ τὴ μουσική.

Δράττομαι τῆς εὐκαιρίας νὰ σᾶς εὐχαριστήσω
γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ γιὰ τὴ συγκατάθεσή σας στὴν
ἔκδοση τῶν στίχων τοῦ ποιήματός σας «Eyes that
Last I Saw in Tears» (τὸ ὅποιο ἐπίσης ἐμφανίζεται
ὡς τὸ τέταρτο ἀπὸ τὰ παραπάνω ἀναφερθέντα ἔξι
τραγούδια), τὸ ὅποιο μελοποιήθηκε γιὰ τὴν Πρώ-
τη Συμφωνία (ἀναφορά: ἡ ἐπιστολή σας τῆς 5ης
Φεβρουαρίου 1953).

Δικός σας,
Γιάννης Χρήστου

Περιεχόμενα:

1 ἄρθρο ἀπὸ τὴν Egyptian Gazette	17.1.56
1 ἄρθρο ἀπὸ τὴν La Réforme (Αλεξάνδρεια)	18.1.56
2 ἄρθρα ἀπὸ τὴν Le Progrès Egyptien	23.1.56
1 πρόγραμμα ἀπὸ τὴ συναυλία στὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο	20.1.56

C O P Y

C H I O S:

Greece

Mr. T. S. Eliot,
Faber and Faber Limited,
24 Russell Square,
London, W.C.I.,
ENGLAND

9th August, 1959.

Dear Mr. Eliot,

My musical composition "Six Songs on Poems by T. S. Eliot for Mezzo Soprano and Orchestra" has been selected by the board of Governors of IMPERO-VERLAG, G.m.b.H., publishers, of Wiesbaden, for publication in their series "Musik der Welt".

The six poems, all of which have been published in your "Collected Poems, 1909 - 1935" (Faber & Faber), are the following:

New Hampshire
Death by Water
Mélange adultère de tout
Eyes that last I saw in tears
The wind sprang up at four o'clock
Virginia

and I do hope that you will consent to the publication of the words of these poems with score which I have written for them.

I am also writing to Messrs. Faber and Faber asking for their kind approval.

Yours faithfully,

Jani Christou

3.

Χίος, Ελλάδα.
9 Αύγουστου 1959
Κρ. T. S. Eliot.
Faber & Faber Ltd.,
24, Russel Square,
Λονδίνο, Αγγλία.

Αγαπητή κύριε Eliot,
Η μουσική μου σύνθεση "Εξι Τραγούδια σε Ποίηση T. S. Eliot για μεσόφωνο και όρχήστρα ἐπιλέχθηκε ἀπὸ τὸ διοικητικὸ συμβούλιο τῶν ἐκδόσεων Impero-Verlag, στὸ Wiesbaden, γιὰ νὰ κυκλοφορήσει στὴ σειρά «Μουσικὴ τοῦ Κόσμου» [«Musik der Welt»].

Τὰ ἔξι ποιήματα, τὰ ὅποια συμπεριλαμβάνονται

στὴν ἔκδοση *Collected Poems, 1909-1935* (Faber & Faber) εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

«New Hampshire»
«Death by Water»
«Mélange adultère de tout»
«Eyes that Last I Saw in Tears»
«The Wind Sprang Up at Four o'Clock»
«Virginia»

καὶ ἐλπίζω ὅτι θὰ συναινέσετε στὴν ἔκδοση τῶν στίχων αὐτῶν τῶν ποιημάτων μαζὶ μὲ τὴ μουσικὴ τὴν ὁποίᾳ ἔχω συνθέσει γι' αὐτά.

Ἐπίσης, γράφω καὶ στοὺς κυρίους τοῦ οίκου Faber & Faber ζητώντας τὴν εὐγενικὴ ἔγχρισή τους.

Δικός σας,
Γιάννης Χρήστου

Sir Geoffrey Faber, Chairman Richard de la Mare, Vice-Chairman
Morley Kennery (USA), T.S. Eliot, W. I. Crawley, P.F. du Sautoy,
Alan Pringle, David Bland, Charles Monteith

FABER AND FABER LIMITED

P U B L I S H E R S

24 Russell Square London W.C.I
Fabbaf Westcent London Museum 9545

PPduS/BG

12th August 1959

Mr. John Christou,
Chios,
Greece.

Dear Sir,

I am writing in reply to your two letters dated 9th August, including that to Mr. Eliot.

It is unfortunate that you did not ask Mr. Eliot's permission to set his poems before you actually carried out the work, as he is not always willing that any poem should be set to music. In the case of the six poems you mention, he cannot give his permission in respect of "Death by Water" (part IV of "The Waste Land"). He would however be willing in the special circumstances to agree to the setting of the five remaining poems provided satisfactory arrangements can be made with regard to publication.

I take it that the setting uses the original English text of the poems and does not use a German translation, in spite of the fact that it is proposed to publish the composition in Germany. If a German translation is concerned it will be necessary to consult Mr. Eliot's German publishers.

We should be glad to hear from Impero-Verlag what their proposals with regard to payment are. Our usual arrangement is for a royalty of 5% of the published price to be payable to Mr. Eliot in respect of all copies of the setting that are sold and for a share to be paid to him of performing rights. Mr. Eliot is a member of the Performing Rights Society. Would you please ask Impero-Verlag to write to us and let us know their terms. It will be necessary to have a contract between them and this firm before the publication of the poems.

Yours very truly,

Peter du Sautoy

P.F. du Sautoy

4.

12 Αύγουστου 1959
Κον Γιάννη Χρήστου,
Χίος, Ελλάδα.

Άγαπητέ Κύριε,

Σας γράφω πρός απάντηση των δύο έπιστολών σας της 9ης Αύγουστου, συμπεριλαμβανομένης και αυτής πρός τὸν κ. Eliot.

Άτυχώς, δὲν ζητήσατε τὴν ἀδεια τοῦ κ. "Ελιοτ γιὰ νὰ μελοποίησετε τὰ ποιήματα προτοῦ οὐσιαστικὰ ὀλοκληρώσετε τὸ ἔργο, καθὼς δὲν εἶναι πάντα σύμφωνος ὅτι κάθε ποίημα μπορεῖ νὰ μελοποιηθεῖ. Στὴν περίπτωση τῶν ἔξι τραγουδιῶν ποὺ ἀναφέρετε, δὲν μπορεῖ νὰ δώσει τὴν ἀδειά του σχετικὰ μὲ τὸ «Death by Water» (μέρος IV τῆς συλλογῆς *The Waste Land*). Παρ' ὅλα αὐτά, θὰ ἡταν πρόθυμος κάτω ἀπὸ τὶς συγκεκριμένες συνθῆκες νὰ συμφωνήσει στὴ μελοποίηση τῶν ὑπολοίπων πέντε ποιημάτων, μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι μποροῦν νὰ γίνουν ίκανοι ηγετικοὶ διακανονισμοὶ σχετικὰ μὲ τὴν ἔκδοση.

Θεωρῶ ὅτι ἡ μελοποίηση χρησιμοποιεῖ τὸ αὐθεντικὸ ἀγγλικὸ κείμενο τῶν ποιημάτων καὶ ὅχι

κάποια γερμανικὴ μετάφραση, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει σχεδιαστεῖ ἡ ἔκδοση τῆς σύνθεσης στὴ Γερμανία. Άν σᾶς ἐνδιαφέρει μιὰ γερμανικὴ μετάφραση, θὰ εἶναι χρήσιμο νὰ συμβουλευτεῖτε τοὺς Γερμανοὺς ἐκδότες τοῦ κ. Eliot.

Θὰ ἥμασταν εὐτυχεῖς νὰ μάθουμε τὶς προτάσεις τῆς Impero-Verlag σχετικὰ μὲ τὴν ἀμοιβή. Ο συνήθης διακανονισμός μας γίνεται γιὰ δικαιώματα τῆς τάξης τοῦ 5% ἐπὶ τῆς τιμῆς ἔκδοσης — γιὰ λογαριασμὸ τοῦ κ. Eliot — γιὰ ὅλα τὰ ἀντίγραφα τῆς σύνθεσης ποὺ πωλοῦνται, καὶ γιὰ ἔνα μερίδιο τοῦ ἴδιου ἀπὸ τὰ δικαιώματα ἐκτέλεσης. Ο κ. Eliot εἶναι μέλος τῆς Έταιρείας Δικαιωμάτων Έκτέλεσης [Performing Rights Society]. Θὰ μπορούσατε σᾶς παρακαλῶ νὰ ζητήσετε ἀπὸ τὴν Impero-Verlag νὰ μᾶς γράψει καὶ νὰ μᾶς κάνει γνωστοὺς τοὺς ὄρους τῆς. Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ὑπάρξει ἔνα συμβόλαιο μεταξὺ αὐτῶν καὶ αὐτῆς τῆς έταιρείας πρὶν τὴν ἔκδοση τῶν ποιημάτων.

Άληθινὰ δικός σας,
Peter F. du Sautoy

CHIOS

Greece

Mr. P. F. du Sautoy,
Faber and Faber Limited,
24 Russell Square,
London, W.C.I.,
ENGLAND

12th August, 1959.

Dear Sir,

Thank you for your very kind reply of 12th August.

I was most distressed to hear that Mr. Eliot feels that he has not been consulted any earlier when in fact I sent him a registered letter over three years ago, dated 6th February, 1956, from Alexandria, where I was staying at the time, informing him that I had just written the six songs in question: and I mentioned all the poems.

It was then that I drew Mr. Eliot's attention to the question of future publication by writing that "with regard to the publication of the work, as soon as I shall know where and with what publishers the score will be produced, I shall write to you once more in the hope that you shall be so kind as to consent to the publication of the words of your poems with the score."

As Mr. Eliot did not write back objecting, I took it that everything would be alright. At the time, the score was tentatively written for mezzo-soprano and pianoforte, but I subsequently felt sufficiently encouraged to re-cast it in its final form and to score the work for mezzo-soprano and full orchestra.

In my 1956 letter I also reported that the work had been given two performances (British Council) and that others were scheduled to follow. In 1958 the orchestral version was broadcast over Athens radio and a private, non-commercial tape recording was made during that radio concert. I have just been informed that that tape recording of the composition has found its way into the archives of the Kranichsteiner Musikinstitut in Darmstadt (where summer courses and lectures on contemporary music are held each year). Moreover, another copy of that tape recording was played during a lecture on new contemporary music at the Hellenic-American Union in Athens earlier this year.

./. .

5.

Χίος, Ελλάδα.
18 Αύγουστου 1959

Kon Peter F. du Sautoy
Faber & Faber Ltd.,
24 Russell Square,
London, Αγγλία.

Άγαπητέ Κύριε,
Σας εύχαριστω για τὴν πολὺ εύγενική σας ἀπάντηση τῆς 12ης Αύγουστου.

Στεναχωρήθηκα πολὺ ὅταν ἔμαθα ὅτι ὁ κ. Eliot ἐνιωσε πώς δὲν εἶχε ἐνημερωθεῖ νωρίτερα, ὅταν πράγματι εἶχα στείλει σὲ ἑκεῖνον μιὰ συστημένη ἐπιστολὴ ἐδῶ καὶ τρία χρόνια, μὲν ἡμερομηνία 6 Φεβρουαρίου 1956, ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρεια, ὅπου ἔμενα τότε, πληροφορώντας τὸν ὅτι μόλις εἶχα συνθέσει τὰ ἔξι τραγούδια: καὶ ἀνέφερα ὅλα τὰ ποιήματα.

Ἡταν τότε ποὺ εἶχα ἐπιστήσει τὴν προσοχὴ τοῦ κ. Eliot στὴν πιθανότητα μελλοντικῆς ἐκδοσης, γράφοντας «ἀναφορικὰ μὲ τὴν ἐκδοση τοῦ ἔργου,

μόλις μάθω ποιοί ἐκδότες πρόκειται νὰ τὴν ἀναλάβουν, θὰ σᾶς γράψω ξανὰ μὲ τὴν ἐλπίδα πώς θὰ συνανέσετε εὐγενικὰ στὴν ἐκδοση τῶν στίχων τῶν ποιημάτων σας μαζὶ μὲ τὴ μουσική».

Καθὼς ὁ κ. Eliot δὲν ἀπάντησε ποτὲ προβάλλοντας κάποια ἀντίρρηση, θεώρησα ὅτι θὰ εἶναι ἐντάξει.

Στὴν ἐπιστολὴ τοῦ 1956 ἀνέφερα ἐπίσης ὅτι εἶχαν δοθεῖ δύο ἐκτελέσεις τοῦ ἔργου (Βρετανικὸ Συμβούλιο) καὶ πώς εἶχαν σχεδιαστεῖ νὰ ἀκολουθήσουν κι ἄλλες. Τὸ 1958, ἡ ὄρχηστρικὴ ἐκδοση μεταδόθηκε στὸ ἀθηναϊκὸ ραδιόφωνο καὶ μιὰ ἴδιωτικὴ – ὅχι γιὰ ἐμπορικοὺς σκοπούς – ἡχογράφηση ἔγινε κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ραδιοφωνικοῦ κοντσέρτου. Ἔχω μόλις πληροφορηθεῖ πώς αὐτὴ ἡ ἡχογράφηση τῆς σύνθεσης ἔχει βρεῖ τὴ θέση τῆς στὰ ἀρχεῖα τοῦ Μουσικοῦ Ἰνστιτούτου Kranichsteiner στὸ Ντάρμσταντ [Kranichsteiner Musikinstitut] (ὅπου καλοκαιρινὰ τμήματα καὶ διαλέξεις στὴ σύγχρονη μουσικὴ γίνονται κάθε χρόνο). Ἐπιπλέον, ἔνα ἄλλο ἀντίγραφο αὐτῆς τῆς μαγνητοφώνησης

The whole affair is indeed most unfortunate and I beg to be forgiven. The six songs form a tight musical sequence which would be seriously unbalanced by the removal of "Death by Water", so much so that the composition should remain unpublished rather than appear without the setting of that poem. Do you think there is any chance of Mr. Eliot reconsidering the plight I am in?

The setting of the six poems uses the original English text and Impero-Verlag will be delighted to come to terms with your firm and to sign a contract satisfactory to you covering royalties and performing rights payable to Mr. Eliot. In this connection I should perhaps mention that the performing rights for the Athenian radio concert have not been collected by the Performing Rights Society in Rome of which I am a member. This is, I believe, due to technical difficulties with the payments question between Italy and Greece. If the work is published, the matter may be taken up by the editor. If not, we can settle the matter directly between your firm and myself.

In conclusion I wish to state again how sorry I am that all this has happened. It is particularly to be regretted that the setting of "Death by Water" forms an integral part of the composition and I can only hope that Mr. Eliot and yourselves can forgive the performance and allow the composition to be published as a whole.

I will write to Impero-Verlag as soon as I have your reply.

Yours very faithfully,

Jani Christou

παιχτηκε κατά τὴ διάρκεια μιᾶς διάλεξης γιὰ τὴ νέα σύγχρονη μουσικὴ στὴν Ἑλληνο-Ἀμερικανικὴ Ἔνωση στὴν Ἀθήνα, νωρίτερα αὐτὸ τὸ χρόνο.

Τὸ ὅλο ζήτημα εἶναι πράγματι ἀτυχὲς καὶ παρακαλῶ νὰ μὲ συγχωρήσετε. Τὰ ἔξι τραγούδια συγκροτοῦν μιὰ στιβαρὴ μουσικὴ ἀκολουθία, τοῦ ὅποιού ἡ ἰσορροπία θὰ ἀποδυναμώνοταν σημαντικὰ ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση τοῦ «Death by Water», σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ ἡ σύνθεση θὰ ἔπρεπε νὰ παραμείνει ἀνέκδοτη παρὰ νὰ ἐμφανιστεῖ χωρὶς τὴ μελοποίηση αὐτοῦ τοῦ ποιήματος. Πιστεύετε πῶς ὑπάρχει κάποια πιθανότητα νὰ ἐπαναθεωρήσει ὁ κ. Eliot σχετικὰ μὲ τὴ δυσχέρεια στὴν ὅποια βρίσκομαι;

Ἡ μελοποίηση τῶν ἔξι ποιημάτων χρησιμοποιεῖ τὸ αὐθεντικὸ ἀγγλικὸ κείμενο καὶ ἡ Impero-Verlag θὰ εἶναι εὐτυχῆς νὰ ἔρθει σὲ συμφωνία μὲ τὴν ἑταῖρεία σας καὶ νὰ ὑπογράψει ἔνα συμβόλαιο ἵκανοποιητικὸ γιὰ σᾶς, ποὺ νὰ καλύπτει πνευματικὰ δικαιώματα καὶ δικαιώματα ἐκτέλεσης, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ κ. Eliot. Σχετικὰ μὲ αὐτό, θὰ ἔπρεπε ἴσως νὰ ἀναφέρω ὅτι τὰ δικαιώματα ἐκτέ-

λεσης γιὰ τὸ ραδιοφωνικὸ κοντσέρτο τῆς Ἀθήνας δὲν ἔχουν ἀποδοθεῖ στὴν Ἐταιρεία Δικαιωμάτων Ἐκτέλεσης στὴ Ρώμη, τῆς ὥποιας εἴμαι μέλος. Αὐτὸ συνέβη, πιστεύω, λόγω τεχνικῶν δυσκολιῶν μὲ τὸ θέμα τῶν πληρωμῶν μεταξὺ Ἰταλίας καὶ Ἐλλάδας. Ἄν τὸ ἔργο ἔχει ἐκδοθεῖ, τὸ ζήτημα μπορεῖ νὰ κανονιστεῖ ἀπὸ τὸν ἐκδότη. Ἄν ὅχι, μποροῦμε νὰ τὸ ρυθμίσουμε ἀπευθείας μεταξὺ τῆς ἑταῖρείας σας καὶ ἐμοῦ τοῦ ἴδιου.

Συμπερασματικά, θὰ ἥθελα νὰ σᾶς δηλώσω καὶ πάλι πόσο λυπᾶμαι γιὰ ὅλο αὐτὸ ποὺ συνέβη. Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ γίνει κατανοητὸ πῶς συγκεκριμένα ἡ μελοποίηση τοῦ «Death by Water» ἀποτελεῖ ἔνα ζωτικὸ καὶ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς σύνθεσης καὶ μπορῶ μόνο νὰ ἐλπίζω ὅτι ὁ κ. Eliot, καθὼς καὶ ἔσεις, θὰ μὲ συγχωρήσετε γιὰ τὴν ἐκτέλεση καὶ θὰ ἐπιτρέψετε νὰ ἐκδοθεῖ ἡ σύνθεση ὅλοκληρωμένα.

Θὰ γράψω στὴν Impero-Verlag ἀμέσως μόλις ἔχω τὴν ἀπάντησή σας.

Πραγματικὰ δικός σας,
Γιάννης Χρήστου

6.

9 Σεπτεμβρίου 1959

Κον Γιάννη Χρήστου,
Χίος, Ελλάδα.

Άγαπητέ Κύριε,
Σᾶς εύχαριστώ για τὸ γράμμα τῆς 18ης Αύγουστου,
τὸ ὅποιο ἔδειξα ἐπίσης στὸν κ. Eliot. Εἶχε λησμονή-
σει τὶς συνθήκες τῆς προηγούμενης ἀλληλογραφίας
σας, καὶ ἐγὼ δὲν ἤμουν ἐπίσης ἐνήμερος, καὶ γι' αὐτό
— κάτω ἀπὸ αὐτὴ τὴν περίσταση — ὁ κ. Eliot αἰσθά-
νεται πώς πρέπει νὰ παραμερίσει τὴν ἄρνησή του καὶ
νὰ συμφωνήσει μὲ αὐτὸ ποὺ προτείνατε.

Ἐνδεχομένως νὰ εἴχατε τὴν καλοσύνη νὰ ζητήσε-
τε ἀπὸ τοὺς ἐκδότες σας νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μαζί
μας ἀναφορικὰ μὲ ἔνα συμβόλαιο ποὺ θὰ καλύπτει
τὴν ἔκδοση. Ο κ. Eliot εἶναι μέλος τῆς Έταιρείας
Δικαιωμάτων Ἐκτέλεσης, γι' αὐτὸ φαντάζομαι πὼς
τὰ δικαιώματα ἐκτέλεσης θὰ φροντιστοῦν αὐτόματα.

Ἐλπίζω ὅτι αὐτοὶ οἱ διακανονισμοὶ πλέον θὰ
λειτουργήσουν ικανοποιητικὰ καὶ λυπᾶμαι γιὰ
τὴν ταλαιπωρία σας.

Ἄληθινὰ δικός σας,
Peter F. du Sautoy

Sir Geoffrey Faber, Chairman Richard de la Mare Vice-Chairman
Morley Kennerley (USA) T.S. Eliot, W.I. Crawley, P.F. du Sautoy,
Alan Pringle, David Bland, Charles Monteith

FABER AND FABER LIMITED

PUBLISHERS

24 Russell Square London W.C.I
Fabbaf Westcent London Museum 9545

PFduS/BG

9th September 1959

Mr. John Christou,
Chios,
Greece.

Dear Sir,

Thank you for your letter of 18th August which I have shown also
to Mr. Eliot. He had forgotten the circumstances of your earlier
correspondence, and I was not aware of them, and therefore in the
circumstances Mr. Eliot feels that he must set aside his objection and
agree to what you have proposed.

Perhaps you would be good enough to ask your publishers to get in
touch with us with regard to a contract covering publication. Mr.
Eliot is a member of the Performing Right Society, so I imagine that
performing fees will be taken care of automatically.

I hope these arrangements will now work out satisfactorily and am
sorry that you have been put to inconvenience.

Yours very truly,

Peter du Sautoy

CHIOS

Greece

Mr. P. F. du Sautoy,
Faber & Faber Limited,
24 Russell Square,
London, W.C.I.,
ENGLAND

22nd September, 1959.

Dear Sir,

Back from Athens I had the pleasant surprise of finding your
letter of 9th September authorising the publication of all of
the poems in question, for which I am most grateful.

I am writing to Impero-Verlag asking them to get in touch with
you with regard to their separate agreement with you over this
matter.

Many thanks.

Yours very sincerely,

JC
Jani Christou

7.

Χίος, Ελλάδα.
22 Σεπτεμβρίου 1959
Κον Peter F. du Sautoy
Faber & Faber Ltd.,
24 Russell Square,
Λονδίνο, Αγγλία.

Άγαπητέ Κύριε,
Γυρίζοντας ἀπὸ Ἀθήνα, εἴχα τὴν εὐχάριστη ἔκπλη-
ξη νὰ βρῶ τὸ γράμμα τῆς 9ης Σεπτεμβρίου, μὲ τὸ

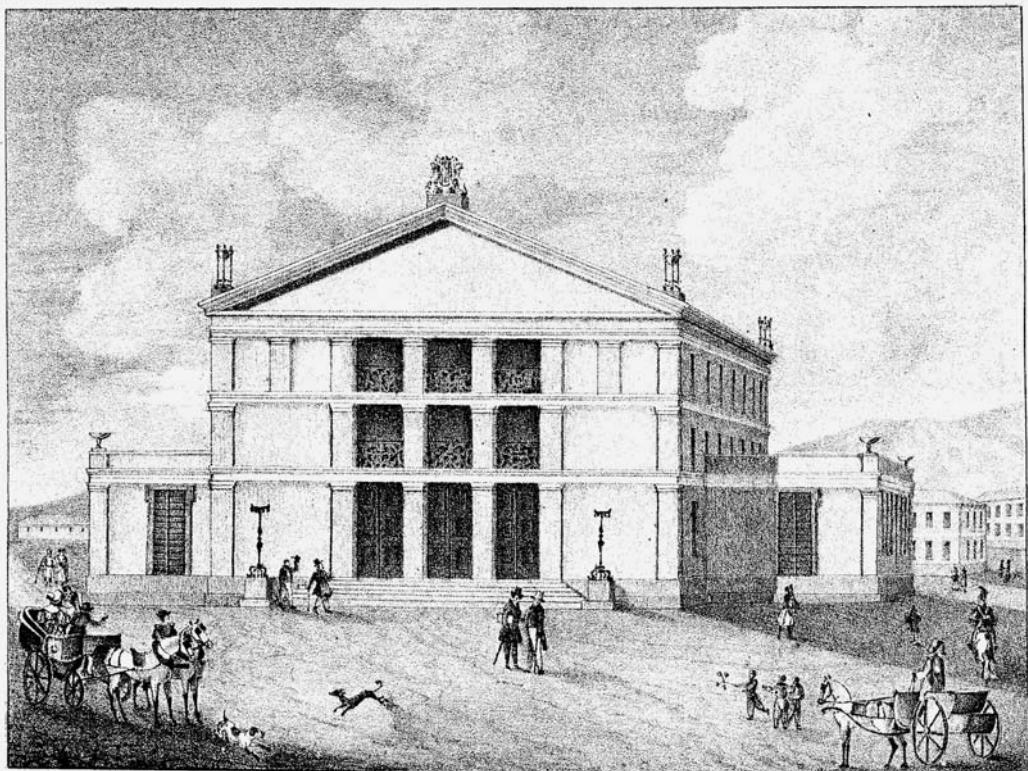
ὅποιο ἐγκρίνετε τὴν ἔκδοση ὅλων τῶν ποιημάτων,
κάτι γιὰ τὸ ὅποιο σᾶς εἴμαι ιδιαίτερα εὐγνώμων.

Γράφω στὴν Impero-Verlag γιὰ νὰ τοὺς ζητήσω
νὰ ἔρθουν σὲ ἐπαφὴ μαζί σας ἀναφορικὰ μὲ τὴν
ἔγχωριστὴ συμφωνία τους μὲ σᾶς σχετικὰ μὲ τὸ
ζήτημα.

Εἰλικρινὰ δικός σας,
Γιάννης Χρήστου

ΚΩΣΤΗΣ ΖΟΥΛΙΑΤΗΣ

ΤΟ ΚΤΙΡΙΟ
ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
(1839-1898)



THEATRE D'ATHENES

Εικ. 1

Tὸ Θέατρο Ἀθηνῶν κτίσθηκε σὲ οἰκόπεδο 1.821 m² ποὺ βρισκόταν σὲ ἔνα μικρὸ ύψωμα κοντά στὴν πλατεία Λουδοβίκου¹ στὴν περιοχὴ τοῦ Γερανίου, καὶ πιὸ συγκεκριμένα ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἡροδότου² (σημερινῆς ὁδοῦ Μενάνδρου), στὸ ύψος μεταξὺ τῶν σημερινῶν ὁδῶν Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου, δεξιὰ ὅπως μεταβαίνει κανεὶς σήμερα ἀπὸ τὴν Μενάνδρου πρὸς τὴν ὁδὸν Πειραιῶς. Τὸ οἰκόπεδο αὐτὸ παραχωρήθηκε δωρεὰν ἀπὸ τὸ κράτος στὸν Ἰταλὸ Basilio Sansoni,³ ὃ ὅποιος ἔκτισε τὸ 1839 τὸ Θέατρο Ἀθηνῶν ἐπάνω σὲ σχέδια ποὺ τοῦ δόθηκαν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν Κυβέρνηση.⁴ Οἱ πύλες τοῦ θεάτρου ἄνοιξαν στὶς 6.1.1840 μὲ τὴν *Lucia di Lammermoor* τοῦ Gaetano Donizetti καὶ τὴν Ἰταλίδα σοπράνο Rita

1 Ἀνεξάρτητος, 31.5.1845.

2 Β.Δ. τῆς 19/31.5.1838 καὶ Β.Δ. τῆς 29.3/10.4.1839.

3 Ὁ.π., καὶ Ὁ Φίλος τοῦ Λαοῦ, 11.9.1839.

4 Ὁ.π.

Basso στὸν ρόλο τῆς ὁμώνυμης τραγικῆς ἡρωιδίας,⁵ σὲ μιὰ σειρὰ παραστάσεων ποὺ ἀφησε ἐποχή. Τὸ κτίριο κατεδαφίστηκε τὸ 1898,⁶ ἀφήνοντας στὴν θέση του ἔναν κενὸν ἀκτιστο χῶρο, ποὺ ἔκτοτε ὄνομάσθηκε Πλατεία Θεάτρου.

“Οταν κτίσθηκε τὸ θέατρο, ἡ περιοχὴ τοῦ Γερανίου ἦταν ἔξαιρετικὰ ἀραιοκατοικημένη καὶ μάλιστα ἀπόμερη ὡς πρὸς τὸ κέντρο τῆς τότε Ἀθήνας,⁷ ἐνῷ κοντὰ στὸ κτίριο ὑπῆρχε καὶ μία «ρευματαρία»⁸ [= ρεματιά]. Ἡ ὁδὸς Ἡροδότου ἦταν ἔνας ἀστρωτος ἀφύτιστος χωματόδρομος, ποὺ μετατρεπόταν σὲ λασπότοπο τὸν χειμώνα ἀπὸ τὶς βροχές, δυσχεραίνοντας τὴν πρόσβαση τῶν πεζῶν στὸ θέατρο.⁹ Ἐργασίες στρωσίματος καὶ φωτισμοῦ τῶν ὁδῶν Σοφοκλέους, Εὐριπίδου καὶ Ἀριστοφάνους, «ἄγουσῶν πρὸς τὸ θέατρον», μὲ φανοὺς ἔγιναν τὸ φινίρωρο τοῦ 1856, διευκολύνοντας ἔτσι τοὺς θαμῶνες τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν.¹⁰ “Οσοι θεατὲς ἔφταναν ἐποχούμενοι στὸ θέατρο, ἀποβιβάζονταν μπροστὰ σ’ αὐτὸ καὶ κατόπιν οἱ ὑπηρέτες ἀμαξηλάτες τοποθετοῦσαν τὶς ἀμαξες μὲ τάξη καὶ σειρὰ ἀπέναντι ἀπὸ τὴν εἰσόδο τοῦ Θεάτρου ἀναμένοντας τὸ τέλος τῆς παράστασης.¹¹

Αξιολογώντας τὸ Θέατρο Ἀθηνῶν συνολικῶς ὡς κτίριο, ἔνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐπισκέπτες του, ὁ παλαιὸς Ἀγωνιστὴς τῆς Ἐπανάστασης τοῦ 1821 καὶ Φιλέλληνας Edgar Garston, ἔγραψε γι αὐτὸ τὸ 1840, χαρακτηρίζοντάς το «μικρό, ἀλλὰ καλῶν ἀναλογιῶν καὶ ὅχι ὑπερφορτωμένο μὲ στολίδια. [...] Ἐξωτερικῶς δὲν εἶναι μεγάλων ἀρχιτεκτονικῶν ἀξιώσεων».¹² Στὸν Raoul de Malherbe τὸ κτίριο τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν φάνηκε «κάποιου μεσαίου μεγέθους» καὶ «συνηθισμένο».¹³ Στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο

γράφτηκε ὅτι ἦταν «ἀρκετὰ εὐρύχωρον»¹⁴ καὶ «καλῶς κατεσκευασμένον»,¹⁵ ἐνῷ ἀπὸ τοῦ βήματος τῆς Βουλῆς τῶν Ἑλλήνων ὁ Ὑπουργὸς Οἰκονομικῶν Νικόλαος Σιλήβεργος εἶπε στὸ Σῶμα ὅτι ἡ οἰκοδομὴ τοῦ θεάτρου ἦταν «λίαν σμικρά».¹⁶

Οι πληροφορίες ποὺ ὑπάρχουν γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ κτίριου εἶναι λιγοστές, διάσπαρτες καὶ ἐλλιπεῖς, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν βοηθοῦν στὸν σχηματισμὸ μιᾶς πληρέστατης εἰκόνας γι’ αὐτό. Ἄς σημειώθει, μάλιστα, ὅτι δὲν ὑπάρχουν ἡ δὲν ἔχουν διασωθεῖ φωτογραφίες ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ ἢ τὸ ἔξωτερικὸ τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν πρὸιν αὐτὸ κατεδαφισθεῖ, οὕτε καὶ ἔχουν ἐντοπισθεῖ τὰ ἀρχιτεκτονικὰ του σχέδια. Τὰ μόνα στοιχεῖα ποὺ μποροῦν νὰ προσανατολίσουν καὶ νὰ καθοδηγήσουν σήμερα τὴν ἔρευνα εἶναι:

- α) Τὸ ἐμβαδὸν τοῦ οἰκοπέδου (1.821m^2).
- β) Μία γραβούρα τοῦ 1840, πρώτου ἔτους λειτουργίας τοῦ θεάτρου, φιλοτεχνημένη ἀπὸ τὸν Louis Kaestl (Ludwig Kästl;) καὶ ἐκτυπωμένη στὴν Βασιλικὴ Τυπογραφία,¹⁷ ἡ ὥποια πιστεύουμε ὅτι ἀναπαριστᾶ πιστῶς τὴν ἔξωτερη τὴν ὅψη τοῦ κτίριου καὶ προδίδει ἀρκετὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα πρὸς ἀξιοποίηση (βλ. εἰκ. 1).
- γ) Δύο τοπογραφικὰ σχέδια τοῦ 1845, στὰ ὥποια φαίνεται τὸ διάγραμμα κάλυψης τοῦ οἰκοπέδου, ἐντὸς τοῦ ὥποιου κτίσθηκε τὸ θέατρο¹⁸ (βλ. εἰκ. 2).
- δ) Μία γελοιογραφικὴ ἀπεικόνιση τοῦ ἐμπρόσθιου τμήματος τῆς πλατείας, τοῦ σκάμματος τῆς ὁρχήστρας, τοῦ προσκηνίου, τῆς σκηνῆς καὶ λίγων θεωρείων τῆς α’ σειρᾶς, δημοσιευμένη τὸ 1852 στὸ ἀθηναϊκὸ σατιρικὸ περιοδικὸ Δημόκριτος ὁ Ἀβδηρίτης¹⁹ (βλ. εἰκ. 3). Παρατηρεῖται ἔμφαση στὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν, ἀξιόλογη σχεδιαστικὴ ἀκρίβεια καὶ ικανοποιητικὴ κατοχὴ τῆς προοπτικῆς ἀπὸ τὸν ἀγνωστὸ σχεδιαστή. Πρόκειται γιὰ μοναδικὸ καὶ ὑπερ-

5 Ὁ.π., 8.11.1840.

6 Ὁδοστεύς Ἰάλεμος, «Τὸ κατεδαφισθὲν ἴστορικὸν κτίριον τῶν Ἀθηνῶν», Ποικίλη Στοά, ἔτος ΙΓ' (1898), σ. 385-395.

7 Χάνς Κρίστιαν Ἀντερσεν, Ὁδοιπορικὸ στὴν Ἑλλάδα, Ἀθήνα, Ἐστία, χ.χ., σ. 41.

8 Μέλισσα, 10.5.1841.

9 Courrier d’Athènes, 8.2.1851.

10 Ἡλιος, 13.10.1856.

11 Βλ. τὶς περὶ λειτουργίας τοῦ θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Κωνστάντζα Γεωργακάκη, Ἡ θεατρικὴ πολιτικὴ κατὰ τὴν ὁδωνικὴ περίοδο, διδακτορικὴ διατριβὴ, Ἀθήνα 1997, Παράρτημα κειμένων, σ. 97-111.

12 Edgar Garston, *Greece revisited and sketches in Lower Egypt in 1840 with thirty-six hours of a campaign in Greece in 1825*, Vol. I, London, Saunders & Otley, 1842, σ. 29.

13 Raoul de Malherbe, *L’Orient 1718-1845, Histoire, politi-*

que, religion, mœurs, etc., t. I, Paris, Gide et Cie, 1846, σ. 101.

14 Ὁ Φίλος τοῦ Λαοῦ, δ.π., καὶ Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος, 11.1.1840.

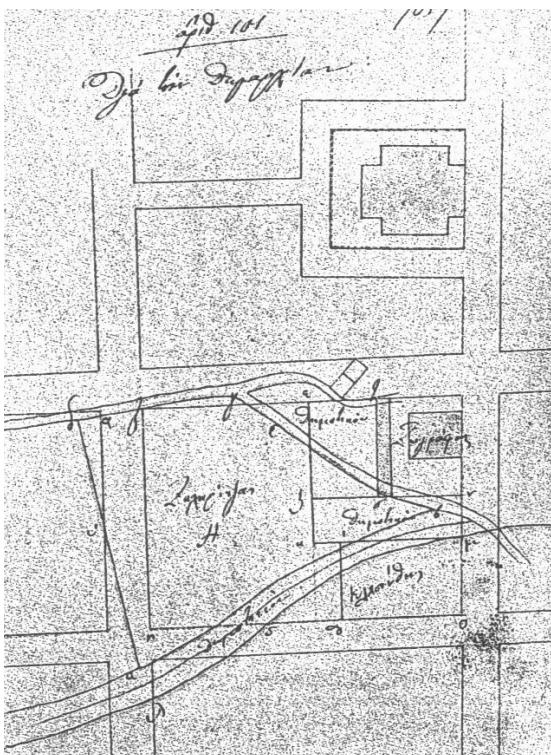
15 Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος, δ.π.

16 Πρακτικὰ τῆς Βουλῆς, 1.9.1856, σ. 753.

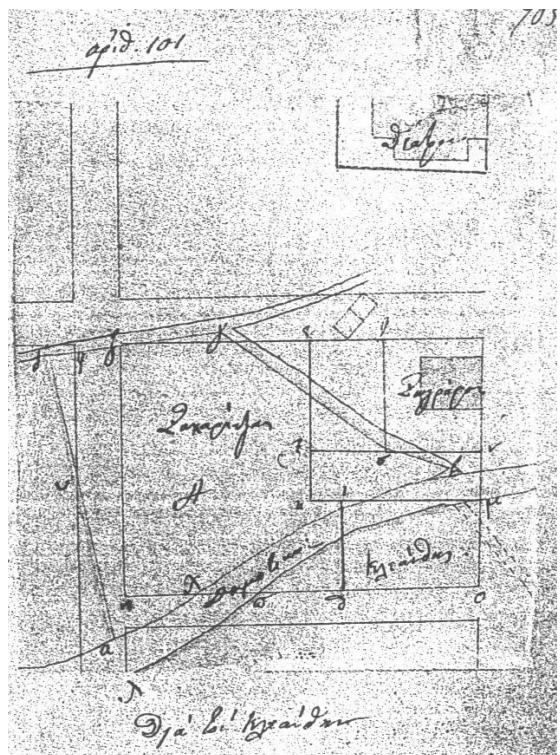
17 Γενικὰ ἀρχεῖα τοῦ Κράτους (Γ.Α.Κ.), Συλλογὴ Βλαχογιάννη, κυτίο ΔΙΟ.

18 Ἐλένη Φεσσᾶ-Ἐμμανουήλ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου, τόμος Α’, Ἀθήνα, 1994, σ. 277.

19 Δημόκριτος ὁ Ἀβδηρίτης, ἔτος Α’, ἀρ. 7, 29.11.1852. Στὴν γελοιογραφία παραδούνται ἡ ὥπερα *La Sonnambula* τοῦ Bellini καὶ οἱ «ἄρπαγες» Ἰταλοὶ μονωδοί.



Eix. 2α



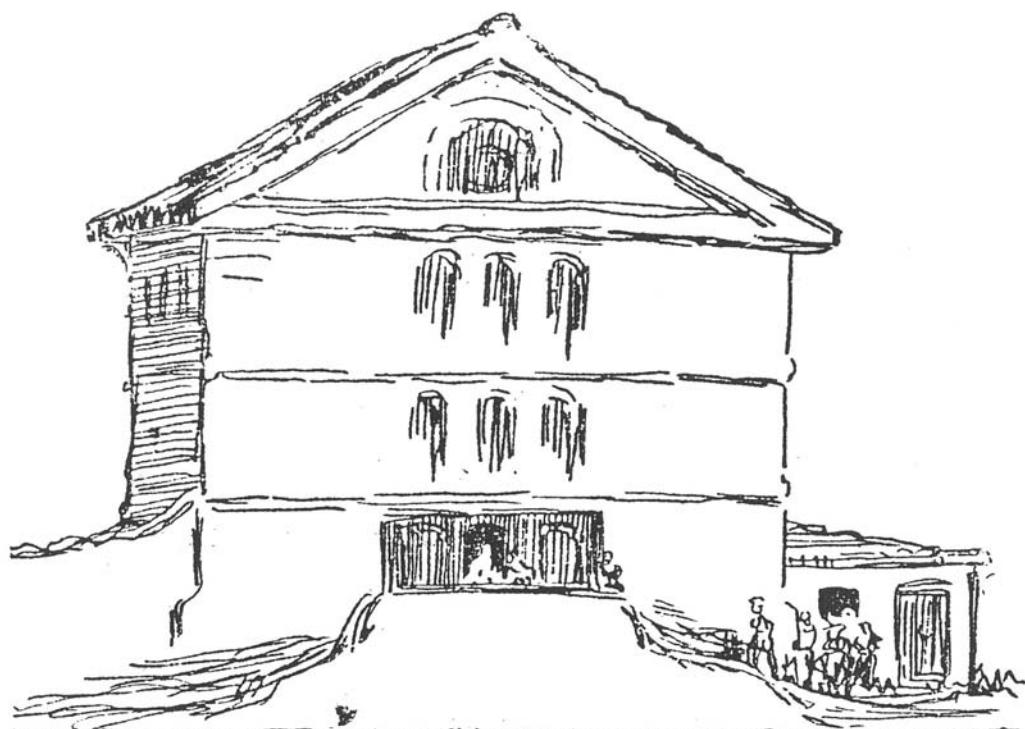
Eix. 2β



Eix. 3

Καθημετρώντας Αλυσοπίτισμα	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
Σεριά Α:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
Σεριά Β:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
Σεριά Γ:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
Σεριά Δ:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
Σεριά Ε:	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Eix. 4



Eix. 5

πολύτιμο στοιχεῖο στὴν προσπάθειά μας νὰ ἀναπαραστήσουμε τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ θεάτρου ἀπὸ ἀρχιτεκτονικῆς πλευρᾶς.

- ε) "Ἐνα σχεδιαστικὸ σκαρίφημα τοῦ Νικολάου Λάσκαρη γιὰ τὸ σχῆμα τῆς πλατείας τοῦ θεάτρου, καθὼς καὶ γιὰ τὸν ἀριθμὸ καὶ τὴ διάταξη τῶν θέσεών της²⁰ (βλ. εἰκ. 4), τὸ ὄποιο πιστεύουμε ὅτι εἶναι ἐντελῶς ἀνακριβές, ὥπως θὰ δειχθεῖ παρακάτω.
- στ) "Ἐνα πρόχειρο σχεδίασμα τῆς ἐξωτερικῆς ὁψῆς τοῦ θεάτρου, φτιαγμένο ἀπὸ τὸν γιὸ ἐνὸς ἐπιστάτη τοῦ θεάτρου, τοῦ Μίμη Πομόνη, ὁ ὄποιος ἐφέρετο ως «μηχανικὸς» καὶ τὸ φιλοτέχνησε γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Νικολάου Λάσκαρη ἀρκετὰ χρόνια – ἀγνωστον πόσα – μετὰ ἀπὸ τὴν κατεδάφιση τοῦ κτιρίου²¹ (βλ. εἰκ. 5). Παρουσιάζει ἀρκετὲς ὁμοιότητες μὲ τὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl, ἀλλὰ καὶ κάποιες ἀξιοσημείωτες διαφορές. Ἰσως νὰ ἀπηχεῖ τὴν ὁψὴ ποὺ εἶχε τὸ θέατρο κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια πρὶν αὐτὸ κατεδαφισθεῖ καὶ ἀφοῦ, πιθανῶς, εἶχε ὑποστεῖ κάποιες μετατροπές σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρχικὴ του μορφή. Ἐξίσου ὅμως πιθανὸ εἶναι νὰ ἀποτελεῖ μία ἐν μέρει ἀνακριβή καὶ συναισθηματικὰ φορτισμένη ἀνάμνηση τῶν παιδικῶν χρόνων τοῦ Πομόνη. Σὲ κάθε πάντως περίπτωση, πιστεύουμε ὅτι ἡ ἀκριβέστερη ἀπεικόνιση τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν, ὥπως αὐτὸ ἦταν τουλάχιστον κατὰ τὴν ὀθωνικὴ περίοδο, εἶναι αὐτὴ τοῦ Kaestl.

Λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν κυρίως τὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl, καθὼς καὶ τὰ δύο διαγράμματα κάλυψης, ἀξίζει νὰ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι ἡ κάτοψη τοῦ ὅλου κτιρίου ἦταν σταυρόσχημη, καθὼς ἀπὸ τὸ κτίριο φαίνονται νὰ ἔξέχουν τέσσερα δομημένα τμῆματα σὰν τὶς κεραίες ἐνὸς σταυροῦ. Ἡ πρὸς τὴν ὁδὸν Ἡροδότου δυτικὴ κεραία τοῦ σταυροῦ ἀντιστοιχοῦσε στὸ δυτικὸ τμῆμα τοῦ κτιρίου, δηλαδὴ στὸν ἰσόγειο χῶρο τοῦ φουαγιέ, στοὺς ὑπερκείμενους χώρους ὑποδοχῆς τοῦ α' καὶ τοῦ β' ὄρόφου, καθὼς καὶ σὲ τμῆμα τοῦ ὑπερώου. Ἡ ἀνατολικὴ πίσω κεραία ἀντιστοιχοῦσε στὸν εὐρὺν χῶρο τῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου καὶ ἔφτανε σὲ ὑψὸς ὥπωσδήποτε ἔως τὴν ἀρχὴ τῆς ἀετωματικῆς στέγης τοῦ κτιρίου. Τὴν αἰσθηση τοῦ σταυροῦ δίνουν κυρίως τὰ δύο «πλάγια κτίρια»:²² τὸ ἀρκτικό (βορεινό)

πλάγιο κτίριο-κεραία, ποὺ ἔφτανε σὲ ὑψὸς ἔως τὴν ἀρχὴ τοῦ α' ὄρόφου τοῦ κυρίως κτιρίου καὶ ἀποτελοῦσε βοηθητικὸ χῶρο, καθὼς καὶ τὸ μεσημβρινό (νότιο) πλάγιο κτίριο-κεραία τοῦ σταυροῦ, ποὺ ἐπίσης ἔφτανε σὲ ὑψὸς ἔως τὴν ἀρχὴ τοῦ α' ὄρόφου τοῦ κυρίως κτιρίου, καὶ ἀποτελοῦσε καὶ αὐτὸ βοηθητικὸ χῶρο. Μέσω κλιμάκων ποὺ ἀναπτύσσονταν στὸν νότιο τοῦχο τοῦ κυρίως κτιρίου, καθὼς καὶ τῆς ταράτσας τοῦ νοτίου πλαγίου κτιρίου-κεραίας, εἰσερχόταν τὸ βασιλικὸ ζεῦγος Ὅθωνα καὶ Ἀμαλίας ἀπὸ τὴν βασιλικὴ είσοδο ἀπευθείας στὸν α' ὄροφο, ὥπου βρίσκονταν τὰ θεωρεῖα τῆς β' σειρᾶς καὶ μεταξὺ αὐτῶν τὸ μεγάλο βασιλικὸ θεωρεῖο.

Μελετώντας κανεὶς κατὰ κύριο λόγο τὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl ἀλλὰ καὶ δευτερεύοντας τὸ σκαρίφημα τοῦ Πομόνη, διαπιστώνει ὅτι τὸ κυρίως κτίριο τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν ἀποτελεῖτο ἀπὸ ἴσογειο, δύο ὄρόφους καὶ ἀετωματικὴ στεγαστικὴ ἐπίστεψη. Σύμφωνα μὲ τὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl, τὸ ἴσογειο ἦταν πιὸ ὑψηλὸ ἀπὸ τὸν α' καὶ β' ὄροφο που ἦταν ἴσοϋψεις μεταξύ τους, ἐνῶ τὸ ὑψὸς τοῦ ἀετώματος φαίνεται περίπου ἵστο μὲ αὐτὸ τοῦ ἴσογείου. Στὸ πρόχειρο σκαρίφημα τοῦ Πομόνη δὲν ἔχει δοθεῖ σημασία σὲ τέτοιες λεπτομέρειες καὶ ὡς ἐκ τούτου ὅλα τὰ ἐπίπεδα φαίνονται ἴσοϋψη μεταξύ τους, κατί τὸ ὄποιο, βεβαίως, δὲν εἶναι ἀκριβὲς ἀπὸ ἀρχιτεκτονικῆς πλευρᾶς.

Πρὸ τῆς ὑπερψωμένης σὲ σχέση μὲ τὴν ὁδὸν Ἡροδότου τριπλῆς εἰσόδου ὑπῆρχε σκάλα ἀποτελούμενη ἀπὸ ἕξι σκαλιά, σύμφωνα πάντα μὲ τὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl. Αὐτὰ τὰ σκαλιά εἶχαν δυτικὸ προσανατολισμό, ἦταν δηλαδὴ παράλληλα πρὸς τὴν πλευρὰ τῆς εἰσόδου τοῦ κτιρίου, ἐνῶ ὁ Πομόνης παρουσιάζει μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ εἰκόνα, καθὼς θυμόταν ὅτι, γιὰ νὰ φτάσει κανεὶς ἀμέσως πρὸ τῆς εἰσόδου τοῦ θεάτρου, μποροῦσε νὰ ἀνεβεῖ δύο κλίμακες, μία βορειοῦ καὶ μία νότιου προσανατολισμοῦ, προσκτισμένες στὴν δυτικὴ πλευρὰ τοῦ κτιρίου ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς τριπλῆς εἰσόδου. Ἡ πλήρης διαφοροποίηση μεταξὺ Kaestl καὶ Πομόνη ὀφείλεται πιθανότατα σὲ μεταγενέστερες ἐργασίες που κατέβασαν τὸ ἐπίπεδο τῆς ὁδοῦ Ἡροδότου, ἀνέδειξαν ἔτσι περισσότερο τὸ μικρὸ ὑψωμα ἐπὶ τοῦ ὄποιον εἶχε κτισθεῖ τὸ θέατρο καὶ ὀδήγησαν στὴν κατάργηση τῆς ἐμπρόσθιας ἀρχικῆς κλίμακας καὶ στὴν δημιουργία δύο πιὸ μεγάλων καὶ ὑψηλῶν πλευρικῶν κλιμάκων, προφανῶς ἐπὶ τοῦ πεζοδρομίου τῆς στενῆς πιὰ ὁδοῦ Ἡροδότου καὶ παράλληλων μ' αὐτήν.

Ἡ είσοδος τοῦ θεάτρου ἦταν, ὥπως εἴπαμε, τρι-

20 Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου*, τόμος Β', Αθῆνα, Βασιλείου, 1939, σ. 245.

21 Ὁ.π., σ. 247.

22 Αθηνᾶ, 22.6.1840 καὶ Αἰών, 26.6.1840.

πλή – ἀποτελεῖτο δηλαδὴ ἀπὸ τρεῖς μεγάλες δίφυλλες θύρες παραλληλόγραμμου σχήματος. Ἐπάλληλα μ’ αὐτὲς τὶς τρεῖς θύρες καὶ συμμετρικὰ τοποθετημένα σὲ καθέναν ἀπὸ τοὺς δύο ὄρόφους ὑπῆρχαν ἐπίσης ἀπὸ τρία μεγάλα ἀνοίγματα ἐν εἰδεὶ παραθύρων. Φαίνεται ὅτι αὐτὰ τὰ ἀνοίγματα ἥταν ἀρχικῶς παραλληλόγραμμα, ἐνῶ ἀργότερα ὑπέστησαν μετατροπές καὶ ἀπέκτησαν τελικῶς τοξικὴ ἐπίστεψη. Ἀνοίγματα παραλληλόγραμμων παραθύρων ὑπῆρχαν καὶ στὶς δύο πλάγιες ὅψεις, ἀρκτικὴ καὶ μεσημβρινή, τόσο στὸν α' ὄσο καὶ στὸν β' ὄροφο. Σύμφωνα μὲ τὸν Kaestl ὑπῆρχαν ἀπὸ ἕπτα τέτοια ἀνοίγματα σὲ καθέναν ἀπὸ τοὺς δύο αὐτοὺς ὄρόφους, τουλάχιστον στὴν μεσημβρινή πλευρὰ ποὺ εἰκονίζεται στὴν γκραβούρα του. Ἄς σημειώθει ὅτι τὰ ἀνοίγματα-παράθυρα τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν δέθεταν τζάμια.²³ Πιθανότατα τὸ ἔνα ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα τοῦ α' ὄροφου ἀπὸ τὴν μεσημβρινή πλευρὰ πρέπει νὰ ἥταν ἡ βασιλικὴ είσοδος, καθὼς βρισκόταν στὸ ἴδιο ἀκριβῶς ὅψος μὲ τὴν ταράτσα ποὺ διαμορφώνεται ὑπεράνω τῆς μεσημβρινῆς κεραίας τοῦ σταυροῦ. Ἐπίσης, εἰκονίζεται καὶ ἔνα παράθυρο στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἰσογείου, προφανέστατα στὸν χῶρο ποὺ βρισκόταν τὸ φουαγὶέ τοῦ Θεάτρου. Στὴν δυτικὴν πλευρὰ τοῦ μεσημβρινοῦ πλάγιου κτίσματος, ποὺ ἀποτελοῦσε τὴν μεσημβρινή κεραία τοῦ σταυροῦ, παριστάνεται ἔνα εὐρύτατο παραλληλόγραμμο ἀνοίγμα σὰν θύρα, ἐνῶ στὴν μεσημβρινή πλευρὰ τοῦ ἴδιου κτίσματος ἔχουν ἀποδοθεῖ σχεδιαστικὰ ἔξι: ἡ ἕπτα παραλληλόγραμμα ἀνοίγματα ἐν εἰδεὶ ἐπιμήκων παραθύρων. Παρότι ἀπὸ τὴν ἀρκτικὴν πλευρὰ τοῦ κτιρίου καὶ ἀπὸ τὸ ἀρκτικὸν πλάγιο κτίσμα-κεραία τοῦ σταυροῦ φαίνεται μόνο ἡ δυτικὴ ὅψη, ποὺ διαθέτει καὶ αὐτὴ ἔνα εὐρύτατο παραλληλόγραμμο ἀνοίγμα σὰν θύρα ὅμοιο μὲ ἐκεῖνο τῆς δυτικῆς ὅψης τοῦ μεσημβρινοῦ πλάγιου κτιρίου-κεραίας, πιστεύουμε ὅτι καὶ σ' αὐτὰ θὰ ὑπῆρχαν ἀνάλογα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα μὲ ἐκεῖνα τῆς μεσημβρινῆς πλευρᾶς τοῦ κτιρίου καὶ τοῦ μεσημβρινοῦ πλάγιου κτιρίου-κεραίας. Στὸ σκαρίφημα τοῦ Πομόνη, τὸ ὅποιο ἀπηγγεῖ ὄπωσδήποτε μιὰ μεταγενέστερη εἰκόνα τοῦ κτιρίου, δῆλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα (ἀνοίγματα, θύρες, πλευρές κ.λπ.) ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ τρόπο ἔξαιρετικὰ ἀφαιρετικό, πρόχειρο καὶ ἀδιάφορο ὡς πρὸς τὴν ἀκρίβεια. Ἐνδιαφέρον ἔχει μόνο ἡ σχεδιαστικὴ τοῦ παρατήρηση ὅτι ὑπῆρχε μεγάλο τοξωτὸ ἀνοίγμα στὸ τύμπανο τῆς ἀετωματικῆς ἐπίστε-

ψης, στοιχεῖο τὸ ὅποιο δὲν συνάδει μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Kaestl, ὅπου τὸ τύμπανο τῆς ἀετωματικῆς ἐπίστεψης σχεδιάστηκε τυφλό, ὅπως δηλαδὴ φαίνεται ὅτι ἥταν στὰ πρῶτα χρόνια λειτουργίας τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν.

Τὸ κυρίως κτίριο χωριζόταν ἀπὸ τρία ὁρίζοντια γείσα σὲ τέσσερις ζῶνες, αὐτὲς τοῦ ἰσογείου, τοῦ α' ὄροφου, τοῦ β' ὄροφου καὶ τῆς ἀετωματικῆς ἐπίστεψης. Στὶς γωνίες τοῦ κτιρίου, σὲ κάθε μία ἀπὸ τὶς τρεῖς πρῶτες ζῶνες, ὑπῆρχαν κτιστοὶ πεσσοί. Ἐπίσης, ἀριστερά, δεξιὰ καὶ ἀνάμεσα στὰ ἀνοίγματα καὶ στὶς θύρες καὶ στὶς τρεῖς πρῶτες ζῶνες τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ κυρίως κτιρίου ὑπῆρχαν τέσσερεις ὄμοιοι μὲ τοὺς προηγούμενους κτιστοὶ πεσσοί ποὺ διατάσσονταν συμμετρικὰ καὶ ἐπάλληλα, ἐνῶ στὴν τρίτη ζώνη, αὐτὴ τοῦ β' ὄροφου, ὑπῆρχαν δύο ἀκόμη τέτοιους εἰδίους πεσσούς. Ἡ στέγη τοῦ κυρίως κτιρίου φαίνεται δίρρυτη.

Η ἀρχιτεκτονικὴ τάση ἥταν σαφῶς ἀπλὴ καὶ λιτή, μὲ ἔμφαση στὶς κάθετες καὶ ὁρίζοντιες γραμμές, καθὼς καὶ στὶς παραλληλόγραμμες διατυπώσεις, στοιχεῖα ποὺ παραπέμπουν σὲ ἔνα νεοκλασικὸ ὄφος ἀπολύτως συμβατὸ μὲ ἄλλα κτίρια ποὺ ἔκεινη τὴν ἐποχὴν ἀνεγείρονταν στὴν ὁθωνικὴ Ἀθήνα. Τὸ τελικὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ ἔξωτερηκοῦ τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν χαρακτηρίσθηκε ώραϊο.²⁴ Μάλιστα ἔκανε καλὴ ἐντύπωση καὶ στὸν Δανὸ παραμυθά Hans Christian Andersen, ὁ ὄποιος, ὅταν τὸ εἶδε καὶ τὸ ἐπισκέψθηκε τὴν ἀνοιξή τοῦ 1841, ἔγραψε ὅτι ἥταν «ώραϊα διακοσμημένο».²⁵

‘Ως πρὸς τὰ ἀριθμητικὰ-μετρικὰ δεδομένα τοῦ κτιρίου, ἐπειδὴ ἀπουσιάζουν τὰ ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ βασισθοῦμε γιὰ ὅλους τοὺς σχετικοὺς πιθανολογικοὺς ὑπολογισμούς μόνο στὸ γνωστὸ ἐμβαδὸν τοῦ οἰκοπέδου (1.821m^2), στοὺς λόγους (ἀναλογίες) ποὺ μποροῦν νὰ προκύψουν τόσο ἀπὸ τὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl (1840) ὡσοῦ καὶ ἀπὸ τὰ διαγράμματα κάλυψης (1845), στὶς ἀρχιτεκτονικὲς λύσεις ποὺ δίνονταν τότε στὰ ἵταλικὰ θέατρα καὶ, τέλος, στὶς ἀποσπασματικές, διάσπαρτες καὶ ἀσαφεῖς πληροφορίες τῆς ἐποχῆς, ἔτσι ωστε νὰ ἀντιληφθοῦμε τὴν τάξη τῶν διαφόρων μεγεθῶν, δηλαδὴ νὰ πιθανολογήσουμε βάσιμα τὶς κατὰ προσέγγιση διαστάσεις τοῦ κτιρίου καὶ τῶν ἐπιμέρους χώρων του.

Γνωρίζοντας ὅτι τὸ οἰκόπεδο, ἐντὸς τοῦ ὅποιου κτίσθηκε τὸ θέατρο, εἶχε ἐμβαδὸν 1.821m^2 καὶ ἀξιοπιώ-

24 Ἀνεξάρτητος, ὅ.π.

25 Χάνς Κρίστιαν Ἀντερσεν, ὅ.π., σ. 40.

ντας τὸν λόγο ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν σχέση τῶν δύο πλευρῶν τοῦ οἰκοπέδου, ὅπως αὐτὲς φαίνονται στὰ διαγράμματα κάλυψης, προκύπτει ὅτι τὸ οἰκόπεδο ποὺ παραχωρήθηκε στὸν Sansoni εἶχε πρόσοψη (πλάτος) ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Ἡροδότου 40,25m περίπου, ἐνῶ τὸ βάθος (μῆκος) του ἦταν 45,25m περίπου.²⁶

Τὸ πολογίζοντας ὅτι κάθε χιλιοστὸ τοῦ διαγράμματος κάλυψης ἀντιστοιχοῦσε σὲ 3,50m περίπου, μποροῦμε νὰ πιθανολογήσουμε ὅτι οἱ διαστάσεις τοῦ κυρίως κτιρίου τοῦ θεάτρου (χωρὶς δηλαδὴ τὴν ἀρκτικὴ καὶ τὴν μεσημβρινὴ κεραία τοῦ σταυροῦ) ἦταν 17,50m περίπου (πλάτος, πρόσοψη πρὸς τὴν ὁδὸν Ἡροδότου) ἐπὶ 34,75m περίπου (βάθος), ἐνῶ τὸ ὑψος του φαίνεται νὰ εἴναι 15m περίπου (γιὰ τὸ ὑψος βλ. παρακάτω). Τὰ δύο πλάγια κτίρια-κεραῖες τοῦ σταυροῦ, τὸ ἀρκτικό (βοηθητικὸς χῶρος) καὶ τὸ μεσημβρινό (βοηθητικὸς χῶρος καὶ βασιλικὴ εἰσόδος) εἶχαν διαστάσεις 7,00m περίπου (πλάτος) ἐπὶ 20,75m περίπου (βάθος) τὸ καθένα, ἐνῶ τὸ ὑψος τους ἦσαν μὲ αὐτὸ τοῦ ἰσογείου τοῦ κτιρίου, δηλαδὴ 3,80m περίπου (βλ. παρακάτω). Η συνολικὴ κάλυψη τοῦ οἰκοπέδου προκύπτει ἔτσι ὅτι ἦταν 898,625m² περίπου.

Λαμβάνοντας ὑπὸ δόψιν ὅτι ἡ πρόσοψη τοῦ κτιρίου τοῦ θεάτρου ἦταν 17,50m περίπου, καὶ ὅτι κάθε ἑκατοστὸ τῆς γκραβούρας τοῦ Kaestl ἀντιστοιχεῖ σὲ 1,85m περίπου, προκύπτουν ἀναλογικῶς οἱ ἔξι τοις συγκεντρωτικές μερικές ἐνδείξεις, πάντοτε κατ’ ἑκτίμηση καὶ προσέγγιση, σχετικὰ μὲ τὸ κυρίως κτίριο τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν:

Πρόσοψη:	17,50m
Βάθος:	34,75m
“Ψύος:	15,00m
“Ψύος σκαλῶν εἰσόδου:	1,00m
Συνολικὸ πλάτος σκαλῶν εἰσόδου:	2,00m
“Ψύος ἰσογείου:	3,80m
“Ψύος α' ὄρόφου:	2,50m
“Ψύος β' ὄρόφου	2,50m

26 Κατὰ προσέγγιση λόγος πρόσοψη/βάθος = 11,50 / 13,00 = 0,89 περίπου. Άν x εἴναι ἡ πλευρὰ τοῦ βάθους, τότε: $(x \cdot 0,89) \cdot x = 1.821\text{m}^2 \Rightarrow 0,89 \cdot x^2 = 1.821\text{m}^2 \Rightarrow x = 45,23\text{m}$.

Ἀντιστοίχως, ἡ πλευρὰ τῆς πρόσοψης εἴναι $0,89 \cdot x = 0,89 \cdot 45,23\text{m} = 40,27\text{m}$.

Πράγματι: $40,27\text{m} \cdot 45,23\text{m} = 1.821,4\text{m}^2$.

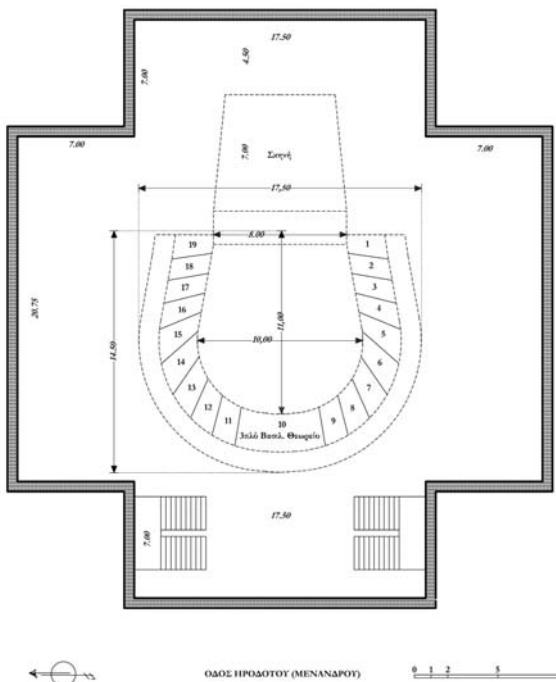
Κάθε χιλιοστὸ τοῦ διαγράμματος κάλυψης, ὅπως αὐτὸ δημοσιεύθηκε, ἀντιστοιχεῖ σὲ 3,50m περίπου, ἐνῶ κάθε ἑκατοστὸ τῆς γκραβούρας τοῦ Kaestl ἀντιστοιχεῖ σὲ 1,85m περίπου.

”Ψύος ἀετώματος:
Συνολικὸ πάχος ἐπιμέρους
ἀετώματος καὶ στέγης:

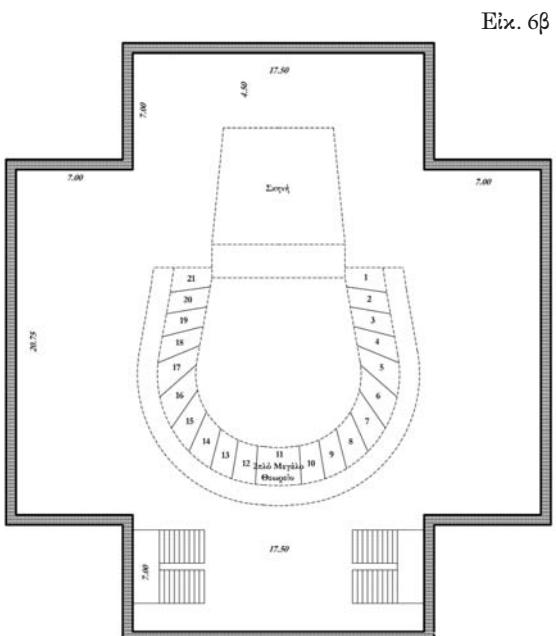
3,80m

1,40m

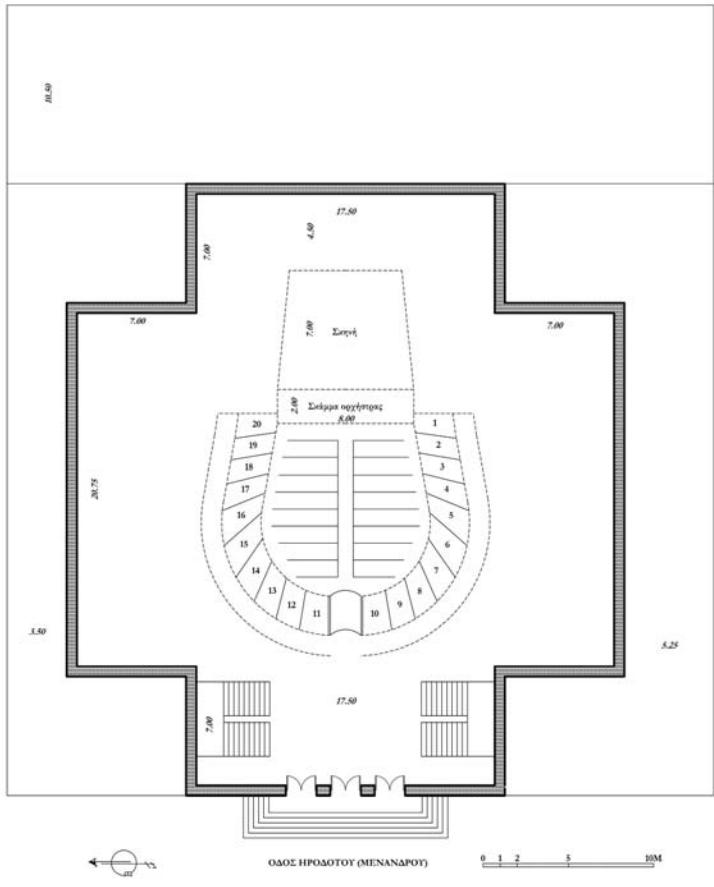
Γιὰ τὰ ὑπόλοιπα, πάντοτε κατ’ ἑκτίμηση καὶ προσέγγιση, ἀριθμητικὰ στοιχεῖα τοῦ οἰκοπέδου βλ. εἰκ. 6(α-δ).



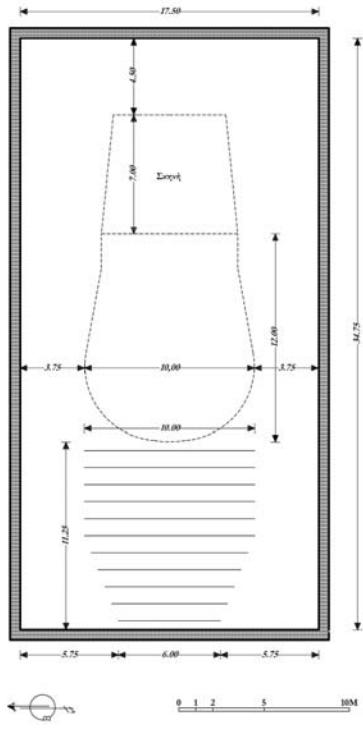
Eik. 6α



Eik. 6β



Eix. 6γ



ΘΕΑΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ - ΥΠΕΡΩΝ ΚΛ. 1:200

Eix. 6δ

Οι διαστάσεις τῶν τριῶν δίφυλλων θυρῶν τοῦ ισογείου φαίνονται νὰ εἶναι 3,50m περίπου (ύψος) ἐπὶ 1,70m περίπου (πλάτος), ἐνῶ τὰ δυτικὰ ἀνοίγματα τοῦ α' ὄρόφου 2,40m περίπου (ύψος) ἐπὶ 1,70m περίπου (πλάτος) καὶ ἔκεινα τοῦ β' ὄρόφου 2,10m περίπου (ύψος) ἐπὶ 1,70 m περίπου (πλάτος). Οἱ πλευρικὲς θύρες τόσο στὸ ἀρκτικὸ δσο καὶ στὸ μεσημβρινὸ πλάγιο κτίριο-κεραίᾳ φαίνονται νὰ ἔχουν διαστάσεις 3,30m περίπου (ύψος) ἐπὶ 1,60m περίπου (πλάτος), ἐνῶ γιὰ τὰ πλευρικὰ παράθυρα τοῦ κυρίως κτιρίου δὲν μπορεῖ νὰ ὑποτεθεῖ τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸ ὅτι φαίνονται νὰ εἶναι στενόμακρα καὶ νὰ ἔχουν ύψος 1,70m περίπου.

Μὲ πρωτόκολλο ποὺ συνέταξε στὶς 14.11.1851 ἡ Ἐπιτροπὴ τοῦ Θεάτρου εἰσηγήθηκε πρὸς τὴν Διεύθυνση τῆς Διοικητικῆς Ἀστυνομίας Ἀθηνῶν καὶ Πειραιῶς τὴν ἀνέγερση ἐνὸς παραπήγματος «ἐκτὸς τοῦ θεάτρου πρὸς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς εἰσόδου αὐτοῦ χρησιμεύον[τος] πρὸς στάθμευσιν τῆς φρουρᾶς [τοῦ θεάτρου]».²⁷ Εἶναι ἄγνωστον

ἔὰν ὑλοποιήθηκε αὐτὴ ἢ εἰσήγηση τῆς Ἐπιτροπῆς, μάλλον ὅμως δὲν πρέπει νὰ συνέβη κάτι τέτοιο, καθὼς ἐλλείπουν καὶ οἱ σχετικὲς πληροφορίες.

Εἰσερχόμενος κανεὶς στὸ κτίριο τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὶς τρεῖς θύρες τῆς εἰσόδου βρισκόταν σὲ ἔναν εὐρὺ χῶρο, τὸ φουαγιέ («πρόστον»),²⁸ τὸ ὅποιο ἦταν στρωμένο πιθανότατα μὲ μάρμαρα, καθὼς τὸ δάπεδό του δὲν ἦταν οὔτε πλακόστρωτο οὔτε ξύλινο.²⁹ Ως χῶρος δὲν ἐντυπωσίαζε· ὁ A. Grenier τὸ χαρακτήρισε «τρώγλη»,³⁰ ἐνῶ ὁ Hans Christian Andersen παρατήρησε: «Δὲν ὑπῆρχε καμμία διακόσμηση». Ἐπάνω στὴν ὄροφὴ καὶ σὲ ὅλες τὶς πλευρές της δὲν ἔβλε-

28 Βλ. τὶς περὶ λειτουργίας τοῦ θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, ὅ.π., Παράτημα κειμένων, σ. 97.

29 A. Grenier, *La Grèce en 1863*, Paris, 1863, σ. 54. (Περιγράφονται περιστατικὰ διαφόρων ἐτῶν καὶ πάντως προγενέστερων τοῦ 1863).

30 Ὁ.π.

27 Γεωργακάκη, ὅ.π., σ. Παράτημα κειμένων, σ. 107.

πες παρὰ ἀκάλυπτα δοκάρια».³¹ Στὸ φουαγὶὲ ὑπῆρχε τὸ ταμεῖο τῶν εἰσιτηρίων, ἐνῷ λειτουργοῦσε καὶ καφενεῖο μὲ καφέδες, ἀναψυκτικά (Λεμονάδες, σουμάδες) καὶ πόντες,³² τὰ ὅποια οἱ θαμῶνες ἀκουμποῦσαν σὲ ἔναν μακρὺ πάγκο φτιαγμένο ἀπὸ σανίδες.³³ Οἱ ὑπάλληλοι τοῦ καφενείου μποροῦσαν νὰ πωλοῦν τὰ εἰδὴ του καὶ ἐντὸς τῆς πλατείας κατὰ τὰ διαλείμματα μεταξὺ τῶν πράξεων.³⁴ Στὸν χῶρο τοῦ φουαγὶὲ, καὶ μάλιστα κοντὰ στὴν εἰσόδο τῆς πλατείας, στεκόταν κατὰ τὴν εὐεργετική του βραδία ὁ τιμώμενος μονωδός, ἔχοντας μπροστά του ἔναν μεγάλο ἀργυρὸ δίσκο («βαντιέρα»), ἔτοιμο νὰ δεχθεῖ τὰ δῶρα τῶν εἰσερχομένων θεατῶν.³⁵ Τέλος, ὁ χῶρος τοῦ φουαγὶὲ διέθετε πιθανότατα δύο παράθυρα, ἐνα στὴν ἀρχὴ τοῦ μεσημβρινοῦ τοίχου, ὅπως φαίνεται στὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl, καὶ, προφανῶς, ἐνα ὅμοιο στὴν ἀρχὴ τοῦ ἀρκτικοῦ τοίχου, ἐὰν ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ὑπῆρξε συμμετρικὴ λογικὴ. Ἀπὸ τὴν γκραβούρα τοῦ Kaestl τὸ ὄψος αὐτῶν τῶν παραθύρων φαίνεται νὰ ἦταν 2,10m περίπου.

Λογικῶ τῶν τρόπων, ἀπὸ τὸ φουαγὶὲ θὰ ἔκεινοῦσε καὶ ἡ διαμόρφωση τῶν κλιμακοστασίων ποὺ θὰ ὀδηγοῦσαν στοὺς δύο ὁρόφους καὶ στὸ ὑπερῶ. Γιὰ πρακτικοὺς λόγους πιστεύουμε ὅτι οἱ κλίμακες θὰ ἦταν δύο καὶ μάλιστα στριφτές (έλικοιςεις) καὶ ὅτι θὰ ἔκκινοῦσαν ἀπὸ τὶς δύο μπροστινὲς γωνίες τοῦ φουαγὶὲ, δηλαδὴ θὰ βρίσκονταν ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς τριπλῆς εἰσόδου. Τὸν φωτισμὸ τῶν κλιμακοστασίων πρέπει νὰ ἔξυπηρετοῦσαν τὰ δύο παράθυρα τοῦ φουαγὶὲ, γιὰ τὰ ὅποια ἔγινε λόγος μόλις πρωτύτερα, καθὼς καὶ τὸ πρώτο (δυτικό) ἀπὸ τὰ παράθυρα καθενὸς ἀπὸ τοὺς δύο ὁρόφους τόσο στὴν ἀρκτικὴ ὅστι καὶ στὴν μεσημβρινὴ πλευρὰ τοῦ κυρίως κτιρίου.

Γιὰ νὰ εἰσέλθει κανεὶς στὴν πλατεία τοῦ θεάτρου ἔπειτε νὰ περάσει ἀπὸ μία στοά, ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπὸ τὴν τριπλὴ εἰσόδο. Τὸ μῆκος αὐτῆς τῆς στοᾶς ἦταν ἵσο μὲ τὸ βάθος τοῦ βασιλικοῦ θεαρείου τὸ ὅποιο βρισκόταν ἐν μέρει ὑπεράνω αὐτῆς, ἐνῷ, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ὄνομασία της, θύμιζε μικρὴ γαλαρία καὶ εἶχε τοξωτὴ στεγαστικὴ διαμόρφωση.³⁶

³¹ X. K. Ἀντερσεν, δ.π., σ. 41.

³² Ὁ.π., καὶ A. Grenier, δ.π.

³³ X. K. Ἀντερσεν, δ.π.

³⁴ Βλ. τὶς περὶ λειτουργίας τοῦ θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, δ.π., Παράρτημα κειμένων, σ. 97.

³⁵ Ἡλιος, 1.1.1856

³⁶ Βλ. τὶς περὶ λειτουργίας τοῦ θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, δ.π., σ. 110.

Ἡ πλατεία τοῦ θεάτρου ἀπὸ ἄλλους χαρακτηρίσθηκε «εὔρύχωρος»³⁷ καὶ «λογικῶν διαστάσεων»,³⁸ καὶ ἀπὸ ἄλλους «μὴ εὐρύχωρος».³⁹ Η αἴθουσα ἦταν «βαμμένη μὲ ὑδρόχρωμα μὲ μιὰ ἀξιοσημείωτη ἀπλότητα»⁴⁰ καὶ «κατασκευασμένη ὅπως οἱ ἵταλικὲς αἴθουσες [θεάτρου]»,⁴¹ δηλαδὴ πεταλόσχημη, ὅπως ἦταν ἡ τότε πάγια ἵταλικὴ συνήθεια, κάτι τὸ ὅποιο φαίνεται καὶ στὴν γελοιογραφία τοῦ Δημοκρίτου τοῦ Αβδηρίτου καὶ ἔρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὸ ἀνακριβές καὶ φανταστικὸ σκαρίφημα τοῦ N. Λάσκαρη, ὁ ὅποιος τὴν παρουσίαζε σὲ σχῆμα ὁρθογωνίου παραλληλογράμμου, μὲ ἐπτὰ σειρὲς τῶν δεκαέξι θέσεων ἐκάστη καὶ μάλιστα μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικῶν ἀνορθόδοξη «λύση» τοῦ νὰ εῖναι μεγαλύτερες σὲ μῆκος (σχεδὸν διπλάσιες) οἱ πλευρὲς πρὸς τὴν σκηνὴν καὶ τὸ φουαγὶὲ σὲ σχέση μὲ ἑκεῖνες πού, ὑποτίθεται, ὅτι βρίσκονταν πρὸς τὴν ἀρκτικὴ καὶ μεσημβρινὴ πλευρὰ τοῦ θεάτρου.

Ο φωτισμὸς τῆς πλατείας ἐπιτυγχανόταν μὲ ἔναν μεγάλο πολυέλαιο, ὁ ὅποιος εἶχε λάμπες λαδιοῦ,⁴² καθὼς καὶ μὲ λύχνους ὅπως καὶ μὲ κερά, ποὺ ἦταν τοποθετημένα σὲ περιφερειακὰ κηροπήγια.⁴³ Κατὰ τὶς ἐπισκευὲς ποὺ ἔγιναν τὸ 1862 τὸ Θέατρο Ἀθηνῶν φωτίσθηκε μὲ φωταέριο (γκάζ).⁴⁴

Η πλατεία διέθετε ἑκατὸν δέκα θέσεις καθημένων, μὲ βάση τὸν ἀριθμὸ τῶν εἰσιτηρίων ποὺ ἐκδίδονταν γι' αὐτήν.⁴⁵ Κατὰ καιροὺς οἱ θεατὲς κάθονταν σὲ καθίσματα,⁴⁶ σκαμνιὰ⁴⁷ καὶ πάγκους («θρανία»).⁴⁸ Τὸ 1843 ὁ Raoul de Malherbe ἐντυπωσιάσθηκε ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι στὴν πλατεία τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν δὲν ὑπῆρχαν καθόλου καθίσματα,⁴⁹

³⁷ Αἰών, 27.11.1840.

³⁸ A. Grenier, δ.π., σ. 53.

³⁹ Πρακτικὰ τῆς Βουλῆς, 1.9.1856, σ. 753.

⁴⁰ Edmond About, *La Grèce contemporaine*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1854, σ. 363-364.

⁴¹ Ὁ.π.

⁴² Γεωργακάκη, δ.π., Παράρτημα κειμένων, σ. 51, καθὼς καὶ *Courrier d'Athènes*, 8.2.1851, Ἡ Εὐτέρη, τ. Δ', φύλλαδίον 83, 1.2.1851, σ. 261, Αθηνᾶ, 27.8.1858, *L'Espérance*, 1.12.1857, Χρυσαλλή, ἔτος Α', τόμος Α', φύλλαδίον 1, 1.1.1863, σ. 24.

⁴³ Ἐλληνικὸς Παραπηρῆς, 7.4.1843, *Courrier d'Athènes*, 8 καὶ 18.2.1851.

⁴⁴ Χρυσαλλή, δ.π.

⁴⁵ Βλ. παρακάτω στὰ τῆς χωρητικότητας τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν.

⁴⁶ Ἡ Φήμη, 3.4.1840 καὶ Αθηνᾶ, 27.8.1858.

⁴⁷ Αθηνᾶ, δ.π.

⁴⁸ Βλ. τὶς περὶ λειτουργίας τοῦ θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, δ.π., σ. 98, 99, 101, 104, 105.

⁴⁹ Raoul de Malherbe, δ.π.

ένω τὸ 1852 ἀπὸ τὴν γελοιογραφία τοῦ Δημοκρίτου τοῦ Ἀβδηρίτου εἶναι σαφὲς ὅτι ὑπῆρχαν πάγκοι διατεταγμένοι σὲ ὄριζόντιες σειρὲς παραλλήλως πρὸς τὴν σκηνήν. Μὲ δεδομένο ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν σειρῶν τῶν καθημένων τῆς πλατείας στὰ ἵταλικὰ θέατρα καὶ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἡταν κατὰ τι μικρότερος ἔκεινου τῶν θεωρείων τῆς μιᾶς πλευρᾶς τῆς πλατείας, πιστεύουμε ὅτι οἱ πάγκοι ἡταν διατεταγμένοι σὲ ὄκτω ἔως ἔννεα τὸ πολὺ σειρές, μὲ πιθανότερο τὸ δεύτερο ἐνδεχόμενο. Ἐπίσης, κατὰ τὴν πάγια τότε πρακτική, ἡ πλατεία τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν διέθετε ἔναν κεντρικὸ διάδρομο, μέσω τοῦ ὁποίου ἔφταναν στὶς θέσεις τους τόσο οἱ θεατὲς ὃσο καὶ οἱ μουσικοὶ τῆς ὄρχήστρας,⁵⁰ ἐνῷ εἶναι ἀπολύτως λογικὸ ἔνας ἀνάλογος πλευρικὸς διάδρομος νὰ διέτρεχε περιμετρικὰ ὅλο τὸ πέταλο τῆς πλατείας, καὶ πάλι γιὰ λόγους πρακτικοὺς καὶ ἔξυπηρετικοὺς τοῦ φιλοθεάμονος κοινοῦ.

Ἐὰν οἱ σειρὲς τῶν πάγκων τῆς πλατείας τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἡταν ἐννέα καὶ μὲ δεδομένο ὅτι γ' αὐτοὺς ὑπολογίζεται συνήθως ἔνα πλάτος 0,50m περίπου, ἐνῷ ἡ συνολικὴ ἀπόσταση τῆς μιᾶς σειρᾶς πάγκων ἀπὸ τὴν ἄλλη πρέπει νὰ ὑπολογισθεῖ ἐπίσης σὲ 0,50m περίπου, πιθανολογοῦμε ὅτι μαζὶ μὲ τὰ κενὰ πρόσβασης καὶ χάριτος τὸ μέγιστο μῆκος τῆς καθαυτὸ πλατείας ἡταν ἔως 11,00m περίπου. Ἐπίσης, λόγω τοῦ πεταλοειδοῦς σχήματος τῆς πλατείας καὶ τῆς ἀντίστοιχης διάταξης τῶν πάγκων ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου, ὁ ἀριθμὸς τῶν καθημένων θεατῶν ἀνὰ σειρὰ μποροῦσε νὰ εἶναι κατὰ προσέγγιση:

1η σειρά: 10 θεατές

(5 + 5 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

2η σειρά: 12 θεατές

(6 + 6 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

3η σειρά: 14 θεατές

(7 + 7 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

4η σειρά: 14 θεατές

(7 + 7 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

5η σειρά: 16 θεατές

(8 + 8 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

6η σειρά: 14 θεατές

(7 + 7 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

7η σειρά: 12 θεατές

(6 + 6 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

8η σειρά: 10 θεατές

(5 + 5 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

9η σειρά: 8 θεατές

(4 + 4 ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ κεντρικοῦ διαδρόμου)

Σύνολο καθημένων θεατῶν πλατείας: 110

Τὸ μέγιστο πλάτος τῆς πλατείας (στὴν σειρὰ τῶν 16 θέσεων) θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι κατὰ προσέγγιση 10,00m περίπου:

πλευρικὸς διάδρομος	1,00m
θέσεις 8 ἀτόμων	4,00m
κεντρικὸς διάδρομος	1,00m
θέσεις 8 ἀτόμων	4,00m
πλευρικὸς διάδρομος	1,00m
μέγιστο πλάτος πλατείας	10,00m

Τὰ θεωρεῖα τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἡταν συνολικῶς 60 καὶ διατάσσονταν σὲ τρεῖς ἐπάλληλες σειρές. 'Η α' σειρὰ εἶχε 20 θεωρεῖα, ἡ β' σειρὰ 19 καὶ ἡ γ' σειρὰ 21 θεωρεῖα, ἐνῷ ἡ ἀριθμησή τους γινόταν ἀπὸ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερά, ὅπως ἔβλεπε κανεὶς τὴν σκηνὴν ἀπὸ τὴν πλατεία, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὸ θεωρεῖο ποὺ βρισκόταν ἀμέσως δεξιὰ τῆς σκηνῆς ὅπως ἔβλεπε αὐτὴν ὁ θεατής.⁵¹

"Ολα τὰ θεωρεῖα τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν, ποὺ χαρακτηρίσθηκαν «εὔρυχωρα»,⁵² ἡταν τῶν τεσσάρων ἀτόμων, εἴχαν ξύλινα μεταξύ τους χωρίσματα, ξύλινους στύλους ὑποστήριξης,⁵³ ξύλινο δάπεδο καὶ, ἐπίσης ξύλινη, ὄροφη ἀπὸ τάβλες.⁵⁴ Η πόρτα τους ἀποτελεῖτο ἀπὸ σανίδες⁵⁵ καὶ εἶχε κλειδαριά.⁵⁶ Ἐπίσης, διέθεταν στοιχειώδη ἐπίπλωση (σκαμνιά, πάγκους, καναπέδες).⁵⁷ Διατάσσονταν κατὰ τέ-

51 Στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο τῆς διθωνικῆς περιόδου δημοσιεύθηκαν κατὰ καιροὺς πάρα πολλὲς ἀγγελίες ἐνοικιάσεως ἢ πωλήσεως θεωρείων. Σὲ αὐτὰ τὰ πολλὰ δημοσιεύματα ἀναφέρονται ἀπὸ τὴν α' σειρὰ θεωρείων τὰ ὑπ' ἀρ. 5, 6, 8, 9, 12, 18, 19 καὶ 20, ἀπὸ τὴν β' σειρὰ τὰ ὑπ' ἀρ. 7, 8, 13, 15, 16, 17 καὶ τὸ βασιλικὸ θεωρεῖο (ὑπ' ἀρ. 10), ἐνῷ ἀπὸ τὴν γ' σειρὰ τὰ ὑπ' ἀρ. 4, 14, 16, 17, 18, 19, 20 καὶ 21 (βλ. τὸν πίνακα μὲ τὶς ἀγγελίες ἐνοικιάσεως θεωρείων στὴν ὑπὸ ὑποστήριξη δισκατορικὴ διατριβὴ τοῦ γράφοντος μὲ τίτλῳ Ἡ ὄπερα στὴν Αθήνα κατὰ τὴν ὀδωνικὴν περιόδο (1833-1862) μέσα ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ τύπου καὶ τοὺς περιηγητὲς τῆς ἐποχῆς.) Μνημονεύονται καὶ ἄλλα θεωρεῖα, χωρὶς ὅμως ἀναφορὰ στὸν ἀριθμό τους. Ἀπὸ τὰ παραπάνω προκύπτει ὅτι δὲν ὑπῆρχαν ἀπὸ 20 θεωρεῖα σὲ ὅλες τὶς σειρές. Άν ἔξαιρεθεὶ ἡ α' σειρά (20 θεωρεῖα), τῆς ὁποίας ἡ συνέχεια διεκόπητο ἀπὸ τὴν εἰσόδῳ τῆς πλατείας, ἡ β' σειρά, στὴν ὁποίᾳ ὑπῆρχε τὸ μεγάλο (τριπλό) βασιλικὸ θεωρεῖο, εἴχε 19 συνολικῶς θεωρεῖα, ἐνῷ ἡ γ' σειρά, στὴν ὁποίᾳ ὑπῆρχε ἔνα μεγάλο (διπλό) θεωρεῖο, εἴχε συνολικῶς 21 θεωρεῖα.

52 Αἰών, 27.11.1840.

53 Ὁδυσσεὺς Ἰάλεμος, ὅ.π., σ. 394.

54 Αθηνᾶ, 18.11.1852.

55 Ὅ.π.

56 Αθηνᾶ, ὅ.π., Αἰών, 13.12.1850, Αὐγή, 22.2.1858.

57 Αἰών, Ὅ.π., Αὐγή, σ. 394, καθὼς καὶ τὶς περὶ λειτουρ-

τοιο τρόπο περιμετρικῶς τῆς πεταλοειδοῦς πλατείας, ὡστε νὰ ἔχουν θέα πρὸς τὴν σκηνὴ⁵⁸ οἱ ἔνοικοι τους. Πάντως, οἱ δύο ἀπὸ αὐτοὺς σὲ κάθε θεωρεῖο ἥταν ἀναγκασμένοι νὰ ἔχουν στραμμένα τὰ νῶτα τους πρὸς τὴν σκηνήν, κάτι τὸ ὅποιο συνέβαινε μὲ τὰ θεωρεῖα ὅλων τῶν ἵταλικῶν θεάτρων ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἀπολύτως μετωπικὴ θέαση πρὸς τὴν σκηνὴν εἶχαν μόνο τὸ μεγάλο (τριπλό) θεωρεῖο τῆς β' σειρᾶς καὶ τὸ ἀντίστοιχο μεγάλο (διπλό) θεωρεῖο τῆς γ' σειρᾶς. Τὸ στηθαῖο («παραπέτασμα») τῶν θεωρείων ἥταν ἐπενδεδυμένο μὲ μπλὲ ύφασμα, ἐνῶ τὸ προσκέφαλο («προσκεφάλαιον») μὲ κόκκινο.⁵⁹ Ο φωτισμός τους γινόταν μὲ λάμπες λαδιοῦ καὶ κερία τοποθετημένα σὲ κηροπήγια.⁶⁰

Ἡ πρόσοψή τῶν θεωρείων ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἥταν συνήθως 1,20m περίπου, ἀριθμητικὸ στοιχεῖο ποὺ συνάδει μὲ τὴν ὑπόθεσή μας ὅτι τὸ μέγιστο μῆκος τῆς πλατείας τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἥταν 11,00m περίπου σὲ εὐθεία γραμμή, ἀφοῦ πρέπει νὰ ληφθεῖ ὑπὸ ὅψιν ὅτι τὰ ὑποτιθέμενα 12,00m περίπου τῆς περιμέτρου τῶν θεωρείων τῆς μᾶς πλευρᾶς τῆς α' σειρᾶς τουλάχιστον (10 θεωρεῖα ἐπὶ 1,20m περίπου ἔκαστο) ἀφοροῦν πεταλοειδὴ διατάξην, ἐνῶ ταυτόχρονα πρέπει νὰ συνυπολογισθεῖ προσθετικῶς σὲ αὐτὰ καὶ τὸ κενὸ τῆς στοᾶς εἰδόδου πρὸς τὴν πλατεία.

Ἐπίσης, ὑποθέτουμε ὅτι τὸ βάθος κάθε θεωρείου τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἥταν 2,30m περίπου, ἐνῶ τὸ ὕψος τους πρέπει νὰ ἥταν περίπου 2,50m, ὅσο δηλαδὴ τὸ καθαρὸ ὕψος ἐκάστου δρόφου. Τὶς σειρὲς τῶν θεωρείων κάθε δρόφου περιέτρεχε παραλλήλως καὶ περιμετρικῶς ἀπὸ τὴν ἐξωτερική τους πλευρὰ ἔνας διάδρομος («στοά», «διάδομος», «μεσόδομος», «πρόδομος»),⁶¹ ποὺ ἥταν στενός.⁶² Ἐκτιμοῦμε τὸ πλάτος του στὸ 1,00m περίπου.

Πράγματι, ἐπειδὴ τόσο ἡ πλατεία ὅσο καὶ τὰ θεωρεῖα ἐγγράφονταν ἀποκλειστικῶς μέσα στὸ κυρίως κτίριο τοῦ Θεάτρου, δὲν ἐλάμβαναν δηλαδὴ χῶρο ἀπὸ τὶς δύο κεραίες τοῦ σταυροῦ (ἀρκτικὴ καὶ μεσημβρινή), ἀν προσθέσουμε τὰ πλάτη δύο περι-

μετρικῶν διαδρόμων (1,00m + 1,00m) καὶ δύο θεωρείων (2,30m + 2,30m), καθὼς καὶ τὸ πιθανολογούμενο μέγιστο πλάτος τῆς πλατείας (10,00m) καὶ συνυπολογίσουμε καὶ τὸ πάχος τοῦ ἐξωτερικοῦ τοίχου τοῦ κυρίως κτιρίου, ἔχουμε κατὰ μεγάλη προσέγγιση ἐνα συνολικὸ πλάτος ποὺ πλησιάζει αὐτὸ τοῦ κυρίως κτιρίου, δηλαδὴ τὰ 17,50m περίπου.

Εἰδικῶς ἡ α' σειρὰ θεωρείων, αὐτὴ τοῦ ἰσογείου, διέθετε 20 θεωρεῖα, τὰ ὅποια ἥταν διατεταγμένα ἀπὸ 10 ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς στοᾶς εἰσόδου τῆς πλατείας. Ἡταν λίγο ὑπερυψωμένα σὲ σχέση μὲ τὸ επίπεδο τῆς πλατείας, ὅπως φαίνεται καὶ στὴν γελοιογραφία τοῦ Δημοκρίτου τοῦ Ἀβδηρίτου, καὶ βρίσκονταν στὸ ἴδιο ὕψος μὲ τὴν, ἐπίσης ὑπερυψωμένη, σκηνὴ τοῦ θεάτρου.

Τὸ σκάμμα τῆς ὄρχήστρας φαίνεται στὴν προαναφερθείσα γελοιογραφία νὰ καλύπτει μία ἀπόσταση περίπου 2,00m μεταξὺ πλατείας καὶ σκηνῆς, κάτι ποὺ συνάδει μὲ τὴν συνήθη τότε ἀρχιτεκτονικὴ πρακτική, ἐνῶ ἡ πρόσοψή του φαίνεται νὰ εἴναι λίγο μεγαλύτερη ἀπὸ τὸ ἀνοιγμα τῆς σκηνῆς στὴν πλευρὰ ποὺ αὐτὸ συνορεύει μὲ τὴν πλατεία, καὶ ἵσο μὲ τὸ ἀνοιγμα τῆς σκηνῆς στὴν πλευρὰ ποὺ αὐτὸ συνορεύει μὲ τὴν ἴδια τὴν σκηνήν. Πιστεύουμε, λοιπόν, ὅτι ἡ πρόσοψη τοῦ σκάμματος τῆς ὄρχήστρας ἥταν περίπου 8m, δηλαδὴ ἡ ὄρχήστρα περιορίζόταν σὲ ἐναν χῶρο μὲ ἐμβαδὸν περίπου 16m². Οἱ μουσικοὶ κάθονταν σὲ πάγκους, ὅπως φαίνεται ξεκάθαρα στὴν γελοιογραφία ποὺ δημοσίευσε ὁ Δημόκριτος ὁ Ἀβδηρίτης. Μὲ δεδομένο ὅτι ἡ ὄρχήστρα τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἥταν σχεδὸν πάντοτε ὀλιγομελής, οἱ παραπάνω διαστάσεις φαντάζουν ἐπαρκεῖς καὶ λογικές. Τὸ σκάμμα τῆς ὄρχήστρας ἥταν, ὅπως ἐλέχθη πρωτύτερα, στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὴν πλατεία, λίγο δηλαδὴ ὑποβαθμισμένο σὲ σχέση μὲ τὸ ἐπίπεδο τῆς σκηνῆς, καὶ γιὰ νὰ εἰσέλθουν σ' αὐτὸ οἱ μουσικοὶ διέσχιζαν τὴν πλατεία.⁶³

Ἡ σκηνὴ τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν, ποὺ ἥταν ὑπερυψωμένη σὲ σχέση μὲ τὸ ἐπίπεδο τῆς πλατείας,⁶⁴ περιγράφεται ως «πολὺ μεγάλη»,⁶⁵ «κεκαλλωπισμένη μὲ τεχνικὴν ἐργασίαν»⁶⁶ καὶ «εὐρύχωρος».⁶⁷ Απὸ τὸ πλάτος τῆς πλατείας καὶ τῶν θεωρείων, καθὼς καὶ ἀπὸ τὴν ὅλη πεταλόσχημη διά-

γίας τοῦ Θεάτρου Ἀστυνομικές Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, ὁ.π., σ. 111.

58 Edmond About, ὁ.π.

59 Αἰών, ὁ.π.

60 Αἰών, 26.1.1841 καὶ Ἑλληνικὸς Παρατηρητής, 7.4.1843.

61 Βλ. τὶς περὶ λειτουργίας τοῦ Θεάτρου Ἀστυνομικές Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, ὁ.π., σ. 98, 99, 108, Αἴθηνα, 22.6.1840, Αἰών, 26.6.1840, Χρυσαλλίς, ὁ.π., σ. 23.

62 Αἴθηνα, 18.11.1852.

63 Αἴθηνα, 27.8.1858.

64 Αἰών, 3.2.1858 καὶ Δημόκριτος ὁ Ἀβδηρίτης, ἔτος Α', ὁρ. 7, 29.11.1852.

65 Julie von Nordenflycht, ὁ.π., σ. 494.

66 Αἰών, 27.11.1840.

67 Julie von Nordenflycht, ὁ.π.

ταξη̄ προκύπτει ώς εϋλογο̄ ̄να ἄνοιγμα 8,00m περίου γιὰ τὴν πρόσοψη τῆς σκηνῆς. Η μόνη ὑπόθεση ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει γιὰ τὸ βάθος τῆς σκηνῆς εἶναι ὅτι αὐτὸ πρέπει νὰ ἥταν λίγο μικρότερο ἀπὸ τὸ ἄνοιγμά της, ὅπως συνέβαινε σὲ ὅλες τὶς ιταλικοῦ τύπου σκηνές. Θὰ μποροῦσε, δηλαδή, τὸ βάθος τῆς σκηνῆς νὰ ἥταν περὶ τὰ 7,00m, ἐνῶ τὸ ὕψος τῆς μπορεῖ νὰ ὑπολογισθεῖ ὡς ἵσο μὲ αὐτὸ τοῦ ταβανιοῦ τῆς ὑψηλότερης σειρᾶς τῶν θεωρέων (γ'), ὅπως συνηθίζοταν στὰ ιταλικὰ θέατρα τῆς ἐποχῆς, νὰ ἥταν δηλαδὴ περὶ τὰ 11,00m.

Η σκηνὴ ἥταν στρωμένη μὲ σανίδες ποὺ ἥταν τοποθετημένες παραλλήλως πρὸς τὸ ἄνοιγμά της.⁶⁸ Στὸ ἐμπρόσθιο τμῆμα τῆς, αὐτὸ δηλαδὴ ποὺ βρισκόταν ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὸ σκάμμα τῆς ὄρχήστρας, ὑπῆρχε προσκήνιο μὲ ὑποβολεῖο.⁶⁹ Ο φωτισμός τῆς ἐπιτυγχανόταν μὲ πλῆθος κεριῶν τοποθετημένων τόσο στὴν ἀρχὴ τοῦ προσκηνίου ὅσο καὶ στοὺς πεσσοὺς ποὺ ἥταν κτισμένοι ἐνθεν καὶ ἐνθεν τοῦ ἀνοίγματός της.⁷⁰ Η κουρτίνα τῆς σκηνῆς ἄνοιγε ἀνεβαίνοντας ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἐπάνω.⁷¹ Ἐπίσης, τὰ παρασκήνια⁷² χωρίζονταν ἀπὸ τὴν σκηνὴν μὲ κουρτίνες («παραβάν»⁷³). Η ράμπα ἥταν διακοσμημένη μὲ κόκκινο βελούδο, ἐνῶ οἱ κουρτίνες ἥταν φωτεινοῦ μπλὲ χρώματος.⁷⁴ Ἐπειδὴ στὴν αἴθουσα ὑπῆρχε θυρεὸς μὲ τὸ βασιλικὸ στέμμα, ὁ ὅποιος ἀφαιρέθηκε ἀμέσως μετὰ ἀπὸ τὴν ἀποχώρηση τοῦ Ὀθωνα,⁷⁵ πιθανολογοῦμε ὅτι αὐτὸς ἥταν τοποθετημένος ψηλά, στὸ μέτωπο τῆς σκηνῆς, καὶ σὲ κοινὴ θέα ὅλων τῶν θεατῶν, ὅπως εἴθιστο τότε σὲ ὅλα τὰ βασιλικὰ θέατρα ἀνὰ τὸν κόσμο.⁷⁶

Ἐὰν ἔκλαβουμε τὴν σκηνή, τὸ σκάμμα τῆς ὄρχήστρας, τὴν πλατεία, τὰ θεωρεῖα καὶ τοὺς διαδρόμους ποὺ τὰ περιέτρεχαν ὡς ἄνα «συγκρότημα» καὶ τοποθετήσουμε τὴν ἀρχὴ του 7,00m ἀπὸ τὴν τριπλὴ εἰσόδο τοῦ θεάτρου, δηλαδὴ στὸ βάθος

68 Βλ. τὴν γελοιογραφία στὸν Δημόκριτο τὸν Ἀβδηρίτη, ὅ.π.

69 Ὅ.π.

70 Ὅ.π.

71 Βλ. τὶς περὶ τῆς λειτουργίας του θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, ὅ.π., σ. 97, 98, 99, 103, καθὼς καὶ Ἡλιος, ὅ.π. καὶ Χρυσαλλής, ὅ.π.

72 Ὅ.π., καὶ Courrier d'Athènes, 18.2.1851.

73 Βλ. τὴν γελοιογραφία στὸν Δημόκριτο τὸν Ἀβδηρίτη, ὅ.π.

74 Courrier d'Athènes, 28.12.1850.

75 Ἐθνοσυνέλευσις, 22.10.1862.

76 Ἐὰν πάντως ὁ θυρεὸς μὲ τὸ βασιλικὸ στέμμα δὲν βρισκόταν στὸ μέτωπο τῆς σκηνῆς, τότε θὰ ἥταν τοποθετημένος στὸ βασιλικὸ θεωρεῖο τῆς β' σειρᾶς.

τοῦ φουαγιέ, τότε πίσω ἀπὸ τὸ τέλος τῆς σκηνῆς καὶ μέχρι τὸν ἀνατολικὸ τοῦχο ἀπομένει ἔνας ὅπισθιος παρασκηνιακὸς χῶρος διαστάσεων 17,50m ἐπὶ 4,00m περίου, ἐνῶ ταυτόχρονα προκύπτει καὶ ίκανὸς παρασκηνιακὸς χῶρος ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς σκηνῆς, ὁ ὅποιος ἐπικοινωνοῦσε ἀνέτως καὶ μὲ τοὺς βοηθητικοὺς χώρους ποὺ βρίσκονταν στὰ δύο πλάγια κτίρια-κεραῖες (ἀρκτικὸ καὶ μεσημβρινό) τοῦ ἰσογείου.

Στὸν α' ὅροφο τοῦ κτιρίου ὑπῆρχαν τὰ 19 θεωρεῖα τῆς β' σειρᾶς, ἀπὸ ἐννέα ἔνθεν καὶ ἔνθεν τοῦ μεγάλου (τριπλοῦ) βασιλικοῦ θεωρείου, τὸ ὅποιο βρισκόταν στὸν μυχὸ τοῦ πετάλου, δηλαδὴ ὑπεράνω τῆς στοᾶς-εἰσόδου τῆς πλατείας καὶ κατέναντι τῆς σκηνῆς.⁷⁷ Οἱ βασιλεῖς ἔφταναν σ' αὐτὸ μέσω τῆς βασιλικῆς εἰσόδου ποὺ βρισκόταν στὴν ταράτσα τοῦ μεσημβρινοῦ πλαγίου κτιρίου-κεραίας. Ἀργότερα, σὲ ἄγνωστο χρόνο καὶ, ὅπως πιστεύουμε, γιὰ λόγους ἀσφαλείας,⁷⁸ οἱ βασιλεῖς μετακινήθηκαν σὲ ἄλλο θεωρεῖο τῆς ἴδιας σειρᾶς, μπροστὰ στὴν βασιλικὴ εἰσόδο. Αὐτὸ τὸ θεωρεῖο πρέπει νὰ ἥταν τὸ ὑπὸ ἀριθμὸν 4 τῆς β' σειρᾶς, διότι τὸ 1862 ὡς βασιλικὸ θεωρεῖο χαρακτηρίζοταν ἥδη αὐτὸ ποὺ βρισκόταν ἐναντὶ τοῦ θεωρείου ὑπὸ ἀριθμὸν 16 τῆς ἴδιας σειρᾶς.⁷⁹ Αξίζει νὰ προστεθεῖ ὅτι στὸ βασιλικὸ θεωρεῖο ὑπῆρχε τζάμι.⁸⁰ Τέλος, οἱ ὑπόλοιποι θεωρειοῦχοι τῆς β' σειρᾶς ἔφταναν στοὺς χώρους τους μέσω τῶν δύο κλιμακοστασίων καὶ τοῦ στενοῦ διαδρόμου ποὺ περιέτρεχε παραλλήλως καὶ ἔξωτερικῶς τὰ θεωρεῖα αὐτῆς τῆς σειρᾶς.

Στὸν β' ὅροφο ὑπῆρχαν τὰ 21 θεωρεῖα τῆς γ' σει-

77 Julie von Nordenflycht, ὁ.π., σ. 493.

78 Ἡ φήμη ὅτι ἡ μετακίνηση τῶν βασιλέων σὲ ἄλλο θεωρεῖο ὀφειλόταν σὲ βαρυκοῖα τοῦ Ὀθωνα δὲν φαντάζει πειστική, διότι ὁ μικρὸς χῶρος τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἀπέκλειε τὸ ἐνδεχόμενο τῆς κακῆς ἀκουστικῆς. Ἰσως αὐτὸς ἥταν τὸ πρόσχημα ποὺ μεταχειρίσθηκε τὸ βασιλικὸ ζεῦγος γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὴν μετακίνησή του σὲ θεωρεῖο ἀκριβῶς μπροστὰ στὴν βασιλικὴ εἰσόδο. Η ἀλήθεια πιστεύουμε ὅτι ἥταν ὁ κίνδυνος καὶ ἡ ἀνασφάλεια ποὺ αἰσθάνονταν οἱ βασιλεῖς ἀπὸ τὸ ἐναντίον τους διογκούμενο κύμα δυσαρέσκειας τῆς κοινῆς γνώμης καὶ ἡ συνακόλουθη ἀνάγκη τους νὰ εἰσέρχονται καὶ νὰ ἔξερχονται ἀμέσως καὶ ταχέως ἀπὸ τὸν χώρο τοῦ θεάτρου γιὰ λόγους ἀσφαλείας τους.

79 Ἐθνοφύλαξ, 17.8.1859.

80 Valérie (Boissier) Comtesse de Gasparin, *Journal d'un voyage au Levant*, tome I *La Grèce*, Paris, Marc Ducloux, 1848, σ. 316. Ἀναδημοσιεύεται αὐτούσιο στὸ Adolphe Joanne, *Voyage en Égypt et en Grèce*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1850, σ. 147.

ρᾶς, ἀπὸ δέκα ἔνθεν καὶ ἔνθεν ἐνὸς μεγάλου (διπλοῦ) θεωρείου ποὺ βρισκόταν ἐν μέρει ὑπεράνω τοῦ βασιλικοῦ.⁸¹ Καὶ αὐτὰ τὰ περιέτρεχε ἔνας στενὸς διάδρομος καὶ ἡ πρόσβαση ἐπιτυγχανόταν μέσω τῶν δύο κλιμακοστασίων.

Γιὰ τὸ ὑπερῷο τοῦ θεάτρου, τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ εἶχε χωρητικότητα 200 θεατῶν,⁸² δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες. Σίγουρα πάντως εἶχε διαμορφωθεῖ στὸν χῶρο τοῦ ἀετώματος καὶ βρισκόταν σὲ ἐπίπεδο ὑψηλότερο αὐτοῦ τοῦ ἀνοίγματος τῆς σκηνῆς. Κατὰ τὴν πάγια ἵταλικὴ θεατρικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἐποχῆς οἱ πάγκοι τῶν θεατῶν θὰ εἶχαν, λοιγικῶς τῷ τρόπῳ, τοποθετηθεῖ ἀποκλειστικῶς στὸ δυτικὸ τμῆμα τοῦ ὄρόφου τοῦ ὑπερώου, ὑπεράνω δηλαδὴ τόσο ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ θεωρεῖα τῆς γ' σειρᾶς ποὺ βρίσκονταν στὸν μυχὸ τοῦ πετάλου, δοῦ καὶ, προοπτικῶς, ἀπὸ τὸν χῶρο τοῦ φουαγίου τοῦ θεάτρου. Υπολογίζουμε ὅτι οἱ 200 θεατὲς τοῦ ὑπερώου πρέπει νὰ κάθονταν σὲ ἐκφορικῶς τοποθετημένους πάγκους, ποὺ θὰ διατάσσονταν σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση σὲ 10-11 περίπου σειρὲς τῶν 15-25 ἀτόμων ἑκάστη. Οἱ τελευταῖς, ὑψηλότερες, σειρὲς πάγκων θὰ ἦσαν προοδευτικῶς ὅλο καὶ πιὸ μικρὲς λόγω τῆς σταδιακῶς αὔξανομένης ἐγγύτητάς τους στὴν δίρυτη στέγη τοῦ κτιρίου.

Στὸ πίσω μέρος τῆς σκηνῆς καὶ πλευρικῶς αὐτῆς, καθὼς καὶ στὰ διαμερίσματα ποὺ διαμορφώνονταν στὰ δύο πλάγια κτίρια-κεραίες (ἀρκτικὸ καὶ μεσημβρινό), τῶν ὅποιων καὶ ἀγνοοῦμε τὴν διαρρύθμιση, βρίσκονταν παρασκηνιακοὶ καὶ βοηθητικοὶ χῶροι, ὅπως τὰ δωμάτια τῶν «ὑποκριτῶν», τὸ δωμάτιο τοῦ «διανομέως τῶν εἰσιτηρίων», γραφεῖο, ἀποθήκες ὑλικοῦ, σκηνογραφιῶν καὶ θεατρικῶν μηχανῶν, καθὼς καὶ δεξαμενὴ νεροῦ μὲ ἀντλία γιὰ τὴν ἀμεσητική πιεστική τοῦ θεάτρου.⁸³

Ἡ ὁροφὴ τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν ἴσως νὰ ἦταν σανιδωμένη, ἔτσι ώστε νὰ μὴν εἶναι ὁρατὲς οἱ ξυλοδεστὲς τῆς στέγης. Ἡδη τὸ 1858 ἡ ὁροφὴ ἦταν πλέον «ρυπαρὰ καὶ ἀθλία» καὶ χρειάστηκε νὰ καλυφθεῖ «διὰ λευκοῦ καὶ κυανοῦ ὑφάσματος (χασσέ)» προκειμένου νὰ δοθεῖ στὴν αἴθουσα ὁ Δημοτικὸς Χορὸς τῆς 30.1.1858.⁸⁴ Εἶναι ἀγνωστον ἀντὶ τοῦ ἔξαρχης διακοσμημένη, μὲ πιθανότερο τὸ ἀρνητικὸ ἐνδεχόμενο. «Οταν τὸ 1862 ἔγιναν ἐπι-

σκευαστικὲς ἐργασίες, διότι ἀπὸ ἐπῶν ἔμπαιναν ἀπὸ τὴν στέγη νερὰ τῆς βροχῆς στὴν πλατεία,⁸⁵ ἡ ὁροφὴ διακοσμήθηκε καὶ στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο τῆς ἐποχῆς γράφθηκε ὅτι «αἱ τοιχογραφίαι τῆς ὁροφῆς ἐπερατώθησαν, καὶ δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν ὅτι ὁ χρωματισμὸς τῆς ὁροφῆς ταύτης εἶναι ἐπιτυχέστατος καὶ ἀρμονικώτατος».⁸⁶ Ἐπρόκειτο γιὰ παραστάσεις μὲ προσωπογραφίες διασήμων μουσουργῶν καὶ θεατρικῶν συγγραφέων.⁸⁷

Ἄρχικῶς, σὲ δλους τοὺς κάθερους τοῦ θεάτρου, ἀκόμα καὶ στὴν πλατεία, ἐπιτρεπόταν τὸ κάπνισμα.⁸⁸ Ἀπὸ τὸ 1849 ὅμως, τὸ ἀργότερο, καὶ μὲ ἀστυνομικὴ διατάξη ἀπαγορεύθηκε ὁριστικῶς αὐτὴ ἡ συνήθεια «ἐπὶ τῆς σκηνῆς, ἐπὶ τῆς αἰθούσης, ἐπὶ τῶν θεωρείων, ἐπὶ τοῦ ὑπερώου καὶ ἐν τοῖς μεσοδόμοις τῶν θεωρείων διά τε τὴν κοσμιότητα καὶ πρὸς ἀποφυγὴν ἐνδεχομένης πυρκαϊᾶς».⁸⁹ Προφανῶς τὸ κάπνισμα ἐπιτρεπόταν πλέον μόνο στὸν χῶρο τοῦ καφενείου (φουαγίε). Ἡδη, πάντως, ἀπὸ τὸ 1843 εἶχε παρατηρηθεῖ ὅτι ὁ καπνὸς τοῦ καπνίσματος ξέφευγε ἀπὸ τὸ φουαγίε, εἰσερχόταν στὴν πλατεία καὶ ἐνωνόταν μὲ αὐτὸν ἀπὸ τοὺς λύχνους καὶ τὰ κηροπήγια, δημιουργώντας ἀποπνιξία σὲ μονωδοὺς καὶ θεατές.⁹⁰

Ἐν καταλείποντας, ἀντὶ ἀναζητούσαμε ἔναν γενικὸ χαρακτηρισμὸ γιὰ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν, αὐτὸ ἦταν «πράγματι πολὺ ώραῖον» κατὰ τὴν Julie von Nordenflycht, Κυρία τῶν Τιμῶν τῆς Ἀμαλίας, ἡ ὥποια τὸ εἶδε στὶς ἀρχές Ιανουαρίου τοῦ 1840, ὅταν τὸ θέατρο ἀνοίξει τὶς πύλες του γιὰ πρώτη φορά, καὶ δήλωσε «πολὺ εὐχαριστημένη»,⁹¹ ἐνῶ στὸν ἀθηναϊκὸ τύπο γράφτηκε ὅτι τὸ θέατρο ἦταν μὲν ἐσωτερικῶς μικρό,⁹² ὁ διάκοσμός του ὅμως ἦταν καλοφτιαγμένος.⁹³

* * *

‘Ο Νικόλαος Λάσκαρης δημοσίευσε ἔναν διπλὸ πίνακα εἰσπράξεων δύο εὐεργετικῶν παραστάσεων τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν, μᾶς τῆς prima donna soprano assoluta τοῦ θιάσου τῆς σαιζὸν ὅπερας

81 Ταχύτερος Φήμη, 4.11.1853.

82 Βλ. παρακάτω στὰ τῆς χωρητικότητας τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν.

83 Βλ. τὶς περὶ τῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, δ.π., σ. 97, 99, 102, 103.

84 Αἰών, 3.2.1858.

85 Χρυσαλλίς, δ.π., σ. 24.

86 Ἐθνοφύλαξ, 4.8.1862.

87 Χρυσαλλίς, δ.π., καὶ Ἐθνοφύλαξ, 8.8.1862.

88 A. Grenier, δ.π., σ. 53.

89 Βλ. τὶς περὶ τῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρου Ἀστυνομικὲς Διατάξεις στὸ Γεωργακάκη, δ.π., σ. 66, 98, 99.

90 Ἐλληνικὸς Παρατηρητής, 7.4.1843.

91 Julie von Nordenflycht, δ.π., σ. 494.

92 Ἐλληνικὸς Παρατηρητής, 28.12.1841.

93 Ἐλληνικὸς Ταχυδρόμος, 11.1.1840 (γαλλόφωνο κείμενο).

1843/4, της Amalia Mattioli (15.12.1843)⁹⁴ και μιᾶς ὑπὲρ τῶν Ἑλλήνων ἡθοποιῶν (27.12.1843). Γιὰ μία σημαντικὴ μουσικὴ ἐκδήλωση ποὺ ἀφορᾶ τὴν prima donna, δηλαδὴ τὴν κορυφαία καὶ ἐμβληματικὴ φυσιογνωμία ἐνὸς θιάσου ὅπερας, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ διερόφιλου κοινοῦ τῆς Ἀθήνας ἦταν πάντοτε ἴδιαιτέρως αὐξημένο, ὅπότε ἡ ἐργολαβία τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἔξεδιδε τὸ σύνολο τῶν εἰσιτηρίων ποὺ μποροῦσε νὰ ἐκδώσει, εὐελπιστώντας σὲ ἔκτακτες ὑψηλὲς εἰσπράξεις. Ἐὰν λάβουμε, λοιπόν, τὶς μέγιστες ποσότητες ἐκδοθέντων εἰσιτηρίων ἀνὰ περίπτωση, ὅπως αὐτὲς ἐμφανίζονται στὸν προαναφερθέντα διπλὸ πίνακα εἰσπράξεων, προκύπτουν οἱ ἔξης μέγιστοι ἀριθμοὶ εἰσιτηρίων ποὺ ἔξεδόθησαν γιὰ ὅλες τὶς θέσεις τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν:

Εἰσιτήρια πλατείας:	300
(συμπεριλαμβάνονται τὰ θεωρεῖα)	
Εἰσιτήρια ἀξιωματικῶν:	50
Εἰσιτήρια ὑπερώου:	200

Μὲ δεδομένο ὅτι οἱ θέσεις τῶν 60 θεωρείων ἦταν 240 (60 θεωρεῖα ἐπὶ 4 θέσεις ἕκαστο) καὶ ὅτι οἱ ἀξιωματικοὶ κάθονταν σὲ θέσεις τῆς πλατείας, προκύπτει ὅτι ἡ μέγιστη χωρητικότητα τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἦταν:

Θέσεις πλατείας:	110
Θέσεις θεωρείων:	240
Θέσεις ὑπερώου:	200
Σύνολο θέσεων:	550

Ἀπὸ τὶς 110 θέσεις τῆς πλατείας οἱ 50 ποὺ βρίσκονταν στὶς 4 πρῶτες σειρὲς προορίζονταν γιὰ τοὺς ἀξιωματικούς (τὴν σαιζὸν ὅπερας 1843/4), κάτι ποὺ προκαλοῦσε τὶς ἀντιδράσεις τῶν ὑπολοίπων θαμώνων τοῦ Θεάτρου.⁹⁵ Ἡδη τὴν σαιζὸν ὅπερας 1852/3 φαίνεται ὅτι οἱ θέσεις τῶν ἀξιωματικῶν εἶχαν μειωθεῖ καὶ περιορισθεῖ στὶς 4 πρῶτες σειρὲς μόνο τοῦ δεξιοῦ τμήματος τῆς πλατείας.⁹⁶ Τέλος, ἐὰν ἡ κοσμοσυρροή στὸ θέατρο ἦταν μεγαλύτερη τοῦ ἀναμενομένου, ὑπῆρχαν καὶ ὅρθιοι θεατές.⁹⁷

Δὲν εἶναι γνωστὸ τὸ ἀκριβὲς κόστος ἀνέγερσης καὶ ἀρχικοῦ ἔξοπλισμοῦ τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν,

καθὼς ὁ Basilio Sansoni, μὴ ἔχοντας ἐπαρκῆ ἴδια κεφάλαια καὶ λόγω ἀπούσιας χρηματοπιστωτικοῦ ἰδρύματος στὴν Ἑλλάδα τοῦ 1839, στράφηκε στὸν ἴδιωτικὸ δανεισμὸ καὶ ἀναζήτησε κεφάλαια ἀπὸ πλῆθος πιστωτῶν. Ἐπίσης, μέρος τῶν ἀπαιτουμένων χρημάτων ἔξηρε ἀπὸ τὴν προπώληση τουλάχιστον 20 θεωρείων τοῦ ὑπὸ κατασκευὴν θεάτρου πρὸς 2.000 δραχμὲς ἔκαστο σὲ ἐνδιαφερομένους ἴδιῶτες, ἀπὸ τὴν ἐκ τῶν ὑστέρων πώληση τουλάχιστον ἀκόμα 20 θεωρείων σὲ ἄγνωστες τιμὲς μετὰ ἀπὸ τὴν ἀποπεράτωση τοῦ κτιρίου, καθὼς καὶ ἀπὸ ἴδιωτικὰ δάνεια μὲ ὑποθήκευση ἀγνώστου ἀριθμοῦ θεωρείων.⁹⁸ Κατὰ συνέπεια, εἶναι ἀδύνατον, ἐλλείψει ἵκανοῦ ἀριθμοῦ στοιχείων, νὰ ὑπολογισθεῖ τὸ ἀκριβὲς κόστος τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν, ἀν βασισθεῖ κανεὶς στὰ λιγοστὰ γνωστὰ οἰκονομικὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν γιὰ τὰ πολλὰ καὶ διαδοχικὰ δάνεια ποὺ ἔλαβε ὁ Sansoni, καθὼς καὶ στὶς πωλήσεις ἡ ὑποθηκεύσεις θεωρείων.

“Οταν στὶς 17.1.1840 ὁ Sansoni ζήτησε ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Κυβέρνηση νὰ τοῦ χορηγηθεῖ ἐνυπόθηκο δάνειο 30.000 δραχμῶν γιὰ νὰ ἔξοφλήσει τοὺς ἀρχικοὺς πιστωτές του, ὁ ἀρμόδιος «ἀρχιτέκτων τῆς πόλεως», κατ’ ἐντολὴν τῆς Γραμματείας [= ‘Ὑπουργείου] τῶν Ἐσωτερικῶν, ἔξετίμησε ὅτι ἡ ἀξία ὀλοκλήρου τοῦ κτιρίου τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἦταν 99.699,17 δραχμές, ἐνῷ δεύτερη καὶ ἀκριβέστερη ἐκτίμηση ποὺ παραγγέλθηκε ἀπὸ τὸν «σύμβουλο τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ τμήματος», τὸν Schaubert, κατέβασε τελικῶς τὸ ποσὸ αὐτὸ διπλὸ στὶς 88.381,17 δραχμές, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν ἔως τότε πωληθέντων θεωρείων, τῶν ὅποιων ὁ Schaubert ὑπολόγισε τὴν ἀξία στὶς 25.000 δραχμές.⁹⁹

‘Αντιθέτως, ὁ Frederick Strong, ὁ ὅποιος βρισκόταν στὴν Ἀθήνα ως Πρόξενος τῶν Βασιλέων τῆς Βαυαρίας καὶ τοῦ Ἀννοβέρου, κατέγραψε ὅτι τὸ Θέατρο Ἀθηνῶν εἶχε κοστίσει 140.000 δραχμές.¹⁰⁰ Ἐπειδὴ οἱ πληροφορίες τοῦ Strong προέρχονται ἀπὸ ἐπίσημες κρατικὲς πηγὲς καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ παραθέτει στὸ ἔργο του εἶναι ἀξιόπιστα, συγκεκριμένα καὶ ἀκριβῆ, πιστεύουμε ὅτι τὸ κόστος κτίσεως τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν πρέπει νὰ ἦταν ἐκεῖνο ποὺ αὐτὸς ἀνέφερε. Η ἐκτίμηση τοῦ Schaubert μπορεῖ μὲν νὰ φαίνεται ἀριθμητικῶς πιὸ συ-

94 Ν. Λάσκαρης, ὅ.π., σ. 321.

95 Edmond About, ὅ.π., σ. 361-362.

96 Ὅ.π.

97 Ταχύπτερος Φήμη, 14.3.1851, ‘Η Εὐτέρπη, τόμος Δ’, φυλλάδιον 83, 1.2.1851, σ. 860-861.

98 Βλ. τὰ τῆς Σαιζὸν ὅπερας 1840 καὶ ἴδιαιτέρως τὴν ἐνότητα σχετικὰ μὲ τὰ οἰκονομικὰ προβλήματα τοῦ Sansoni στὴν ὑπὸ ἔγχριση διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ γράφοντος, Ὅ.π.

99 Ὅ.π.

100 Frederick Strong, ὅ.π., σ. 38.

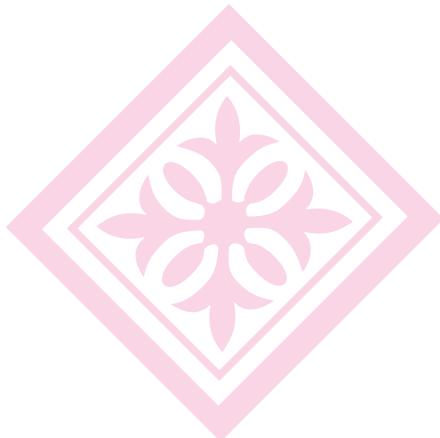
γκεκριμένη και νὰ ἐδράζεται, πιθανῶς, σὲ ὑπολογισμοὺς τῶν ἀγοραίων ἀξιῶν ὑλικῶν και ἐργατικῶν, πιστεύουμε ὅμως ὅτι δὲν ἥταν ρεαλιστικὴ και δὲν ἀπεικόνιζε τὸ πραγματικὸ τελικὸ κόστος ἀνέγερσης τοῦ κτιρίου, τὸ ποσὸν δηλαδὴ ποὺ τελικῶς δαπάνησε ὁ Sansoni, διότι ὁ «σύμβουλος τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ τμήματος» τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος εἶχε κάθε λόγο νὰ ὑποτιμήσει τὴν πραγματικὴ ἀξία τοῦ ἀκινήτου, προστατεύοντας ἔτσι τὰ συμφέροντα τοῦ Δημοσίου, τὸ ὄποιο θὰ μποροῦσε μ' αὐτὸν τὸν τρόπο νὰ ἀπαιτήσει ἀπὸ τὸν Sansoni τὴν ὑποθήκευση ὀλοκλήρου τοῦ κτιρίου και ὅχι μέρους του γιὰ τὴν χορήγηση και ἐκταμίευση τοῦ αἰτουμένου δανείου. Υπάρχει, ἐπίσης,

και μία ἀκόμη σχετικὴ πληροφορία ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν τότε ἀσφαλιστικὴ «ἀγορά»: τὸ κτίριο τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν, μετὰ ἀπὸ ἀπαίτηση τοῦ Δημοσίου τὸ ὄποιο ἦθελε νὰ ἔξασφαλίσει τὸ ἀντικείμενο τῆς ὑποθήκης, ἐκτιμήθηκε και ἀσφαλίσθηκε ἔναντι τοῦ κινδύνου τῆς πυρκαγιᾶς μὲ ἀσφαλιζόμενο κεφάλαιο τὶς 85.000 δραχμές,¹⁰¹ ἔνα ποσὸν πού, κατὰ τὰ ἀσφαλιστικὰ εἰωθότα και γιὰ λόγους ποὺ σχετίζονται μὲ τὰ συμφέροντα τοῦ ἀσφαλιζοντος και ὅχι τοῦ ἀσφαλιζομένου, ἥταν ὅπωσδήποτε καταφανῶς κατώτερο τῆς πραγματικῆς ἀγοραίας ἀξίας τοῦ ἀκινήτου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ

101 Βλ. τὰ τῆς Σαιζὸν ὄπερας 1840 και ἴδιαιτέρως τὴν ἐνότητα σχετικὰ μὲ τὰ οἰκονομικὰ προβλήματα τοῦ

Sansoni στὴν ὑπὸ ἔγκριση διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ γράφοντος, ὅ.π.



ΑΠΟΒΛΗΤΕΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΛΕΞΕΙΣ
 ΣΤΟ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΚΑΘ' ΗΜΑΣ
 ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΙΑΛΕΚΤΟΥ
 ΤΟΥ ΣΚΑΡΛΑΤΟΥ Δ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ
 (1835)



Σκαρλάτος Δ. Βυζάντιος

Tο 1835 έκδόθηκε το Λεξικόν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑληνικῆς διαλέκτου, μεθηρμηνευμένης εἰς τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικόν καὶ τὸ Γαλλικόν τοῦ Σκαρλάτου Δ. Βυζάντιου (1798-1878), ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο λεξικὸ ποὺ τυπώθηκε ἐντὸς τῶν ὁρίων τοῦ νέου κράτους καὶ μὲ ἔξοδα τῆς βασιλικῆς τυπογραφίας. Τὸ λεξικὸ αὐτὸ ἔκανε ἄλλες δύο ἔκδόσεις μὲ διορθώσεις καὶ προσθήκες (²1857, ³1874), ἐκ τῶν ὁποίων ἡ τρίτη ἔκδοση χαρακτηρίστηκε «τὸ πληρέστερον καὶ τελειότερον λεξικὸν τοῦ αἰῶνος».¹ Ο στόχος τοῦ συγγραφέα, ὁ ὁποῖος ἀφιέρωντε τὸ ἔργο του στὴν νεολαία τῆς Ἑλλάδος, ἥταν νὰ προσφέρει ἐνα πρόχειρο «βοήθημα διὰ τοὺς πρωτομαθεῖς σπουδαστὰς τῆς ἀρχαίας Ἑληνικῆς»² γι' αὐτὸ καὶ ἡ γαλλικὴ «προσετέθη ἐν εἴδει ἐπεισοδίου καὶ κατὰ δεύτερον λόγον».³

Στὰ προλεγόμενα τῆς πρώτης ἔκδοσης τοῦ λεξικοῦ αὐτοῦ (τοῦ πρώτου ἀπὸ τὰ τρία λεξικὰ ποὺ συνέθεσε ὁ Σκαρλάτος Βυζάντιος),⁴ ὁ συγγραφέας στὴν προσπάθειά του νὰ μᾶς περιγράψει τὰ προβλήματα ἄλλα καὶ τοὺς στόχους τοῦ ἔργου του σκιαγραφεῖ τὴ γλωσσικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς του, ἐξηγώντας πόσο ἐπιτακτικὸ ἥταν νὰ «κανονίσωμεν τὴν γλῶσσάν μας».⁵ Ή πολυγλωσσία ποὺ χαρακτήριζε τὸν ἐκτὸς ἄλλα καὶ ἐντὸς ἑλληνικοῦ κράτους ἐλληνι-

1 Ανθίμος Ἀ. Παπαδόπουλος, «Προλεγόμενα» στὸ Ιστορικὸν λεξικὸν ἑλληνικῆς γλώσσης, Α', Ἀκαδημίᾳ Ἀθηνῶν, Τυπογραφεῖον τῆς Ἐστίας 1933, στ'.

2 Λεξικὸν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑληνικῆς διαλέκτου, μεθηρμηνευμένης εἰς τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικόν καὶ τὸ Γαλλικόν, μετὰ προσθήκης γεωγραφικοῦ πίνακος τῶν νεωτέρων καὶ παλαιῶν ὄνομάτων ὑπὸ Σκαρλάτου Δ. τοῦ Βυζάντιου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ ἐπὶ τῶν ιδιωτ. ἔργων τμήματος τῆς Βασιλ. Τυπογραφίας, 1835, α'.

3 Ὁ.π., λγ'.

4 Τὰ ἄλλα δύο ἥταν ἐνα ἑλληνικὸν καὶ Γαλλικὸν λεξικόν (1846, ²1856) καὶ ἐνα Λεξικὸν τῆς Ἑληνικῆς γλώσσης (1839, ²1852), δηλαδὴ τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς, τὸ ὁποῖο εἶναι καὶ τὸ γνωστότερο ἀπὸ τὰ τρία λεξικὰ ποὺ ἔγραψε ὁ Βυζάντιος.

5 Λεξικὸν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑληνικῆς διαλέκτου, Ὁ.π., ζ'.

σμὸ καθιστοῦσε ἀναγκαία τὴ δημιουργία μιᾶς ἔννιαίας γλώσσας, μὲ κανόνες προκαθορισμένους καὶ μὲ γνώμονα «τὰ συγγράμματα τῶν ἀθανάτων προγόνων μας: αὐτὰ ἃς λάβωμεν ως βάσιν καὶ πρὸς αὐτὰ βαθμηδὸν ἃς κανονίσωμεν τὴν γλῶσσάν μας: τοῦτο φρονῶ διόρθωσιν γλώσσης».⁶ Καθὼς ὁ Βυζάντιος πίστευε πώς ἡ νέα ἑλληνικὴ δὲν βρίσκεται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀρχαία, θεωροῦσε πώς αὐτὴ ἡ «διόρθωσις» θὰ ἐπιτυγχανόταν μὲ τὸ νὰ ἀφαιρέσουμε «τὸ μεταξὺ θυγατρὸς καὶ μητρὸς πολυχρόνιον τοῦτο μεσοτοίχιον», δηλαδὴ «νὰ πλησιάσωμεν βαθμηδὸν τὴν νέαν πρὸς τὴν

ἀρχαίαν».⁷ Στὸ λεξικό του δὲν συμπεριέλαβε καμία ἀσυνήθιστη λέξη καὶ «ἔξωρισ[ε]» καὶ τὰς ξενικὰς καὶ ἐτερογλώσσους λέξεις, ὅσαι μολύνουν ἀκόμη τὴν γλῶσσάν μας, κατατάξας αὐτὰς πρὸς ὥραν, ως ἐν παραρτήματι εἰδει, εἰς τὸ τέλος τοῦ βιβλίου, καὶ ἡ τὰς ἐρμήνευσ[ε] μὲ ἄλλας ἀρχαίας, ἡ παραπέμπ[ει] τὸν ἀναγνώστην εἰς ἄλλην λέξιν γνησίαν, σωζομένην εἰς ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος, τὴν ὥσπιαν κατεχώρισ[εν] εἰς τὸν τόπον της».⁸ Ας δοῦμε ποιές λέξεις ποὺ ἀφοροῦν τὴ μουσικὴ συμπεριλαμβάνει ὁ Βυζάντιος στὸν πίνακα αὐτόν:

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΕΡΙΕΧΟΝ

ΤΑΣ

ΕΚΦΥΛΛΟΦΟΡΗΤΕΑΣ ΕΤΕΡΟΓΛΩΣΣΟΥΣ ΛΕΞΕΙΣ

Ἄρπα: ὄργ. (μουσ.) νάβλα, σαμβύκη, ψαλτήριον, πηκτίς, harpe.

Βάλσι: (γερμ:) walzen, περιδινεῖσθαι, καὶ τοῦτο ἵσως ἀπὸ τοῦ βαλλίζειν, ὅθεν ὁ) βαλλισμός (όμοιάζει καὶ μὲ τῶν παλαιῶν τόν) στρόβιλον, walse.

Βιολί: ὄργ. (μουσ.) τετράχορδον, violon.

Γκάιδα ἢ γκάιδα (ἄν εἶναι καθὼς λέγουν ἐκ τοῦ ἀείδω): ὄργ. (μουσ.) ἴδ. ἀσκομαντοῦρα.

Γκιρίφι: ὄργ. (μουσ.) βόμβυξ, espèce de fifre, ἴδ. καὶ παγιαῦλι.

Δαβοῦλι: ὄργ. (μουσ.) ἀπὸ τοῦ τάβαλα (τά), περσικόν τι ὄργανον, ἴδ. τούμπανον.

Δαιρές: ὄργ. (μουσ.) σεῖστον (εἴχε διαφορετικὸν σχῆμα ἴδ. Πλουτ. ἐν τῷ περὶ Ἱσ. καὶ Ὀσίρ.), tambour de basque.

Ζίλι: ὄργ. (μουσ.) κύμβαλον, πέλυξ, bassin [sic = basson].

Ζουρνᾶς: ὄργ. (μουσ.) haut-bois.

Λαγοῦτο: ὄργ. (μουσ.) βάρβιτος (ή), luth.

Μπερδές: [...] (τὸ σημαδί ὅπου βάλλεται εἰς τὸ πιάσιμον μερικῶν ὄργάνων μουσικῶν) ἀγκών, touche.

Νέι: ὄργ. (μουσ.) ἴδ. παγιαῦλι.

Πατινάδα: κῶμος, sérénade / κάμνω πατινάδα: κωμάζω πρός, ἔδω τὸ παραχλαυσίθυρον, donner une sérenade.

Ταμποῦρι: ὄργ. (μουσ.) πηκτίς, ἢ μαγάδις ἢ κινύρα, luth.

Τουμπελέκι: ὄργ. (μουσ.) κύμβαλον, timbale.

Φλάουτον: ὄργ. (μουσ.) ἴδ. παγιαῦλι.

Οἱ περισσότεροι ὄροι ποὺ ἀπαρτίζουν τὸν πίνακα μὲ τὶς ἐκφυλλοφορητέες λέξεις – καὶ ὅχι μόνο ὅσοι ἀφοροῦν τὴ μουσικὴ – εἶναι τουρκικῆς προέλευσης, γεγονὸς ποὺ σχετίζεται βεβαίως μὲ τὴν ἰστορικὴ καὶ γλωσσικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς. Τὸ 1835 τὸ ἑλληνικὸ κράτος ἀριθμοῦσε ἐλάχιστα χρόνια ἐλεύθερον βίου καὶ αὐτὸ ἀφοροῦσε μιὰ μικρὴ μερίδα τοῦ ἑλληνισμοῦ, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ τουρκικὸ στοιχεῖο νὰ εἶναι ἀκόμη πολὺ ἔντονο. Μάλιστα, ὅπως εἴχε δηλώσει καὶ ὁ Βυζάντιος στὰ προλεγόμενά του «μερικαὶ τῶν ἐπεισάκτων εἴνε τόσον κοιναὶ καὶ τόσον βαθειὰ ῥίζωμέναι εἰς τὴν γλῶσσάν μας, ὥστε ἐσχηματίσθησαν ἀπ' αὐτῶν

καὶ ἄλλαι, καὶ ἀπλαῖ καὶ σύνθετοι, καὶ ἐπομένως δὲν ἦτον δυνατὸν νὰ ξερβίζωθοῦν μόναι, ἀλλὰ συνανεσπῶντο καὶ αἱ παραφύάδες των».⁹ Παρὰ τὴν ἔντονη παρουσία τουρκικῶν ὄρων δὲν λείπουν ἀπὸ τὸν πίνακα καὶ οἱ εὐρωπαϊκὲς λέξεις (ἄρπα, βιολί, λαγοῦτο, πατινάδα, φλάουτο, βάλσ), ποὺ μαρτυροῦν τὴν ὑπαρξην εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς στὴν προεπαναστατικὴ Ἑλλάδα. Τὸ πρόβλημα τῆς ὀνοματοθεσίας τῶν ξενικῆς προέλευσης ὄργάνων ἀναγκάζει τὸν Βυζάντιο εἴτε νὰ καταφύγει στὴν ἀρχαία ἑλληνική (νάβλα, σαμβύκη, πηκτίς, βόμβυξ, κ.τ.λ.)

⁷ "O.π., i'.

⁸ "O.π., λ'.

⁹ "O.π., λ'-λα'.

είτε νὰ παραπέμψει σὲ μιὰ συνώνυμη λέξη που βρίσκεται στὸ κύριο σῶμα τοῦ λεξικοῦ, ἀν καὶ κάποιοι ὄροι που παρατίθενται στὸν πίνακα δὲν ἔχουν τὸ γλωσσικό τους ἀντίστοιχο στὴν ἑλληνική, οὔτε στὴν νέα, οὔτε στὴν ἀρχαία, (ὅπως, π.χ., ὁ ζουρνᾶς), ἐνῶ συχνὰ χρησιμοποιεῖται ἡ ἴδια λέξη γιὰ νὰ δηλώσει διαφορετικὰ ὅργανα: γιὰ παράδειγμα, γιὰ τὶς τουρκικὲς λέξεις γκιρίφι, νέῃ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ ἵταλικὸ φλάουτο ὁ Βυζάντιος παραπέμπει στὸ λεξικό του στὸ λῆμμα παγιαῦλι, ὅπου διαβάζουμε:

Παγιαῦλι (καλὸν νὰ γενικευθῇ ἡ λέξις, προσδιορίζομένη δὰ τὸ τουρκ. νέῃ καὶ τὸ εύρωπ. φλάουτο), ὅργ. (μουσ.): Πλαγίαυλος, πλάγιος αὐλὸς, frageolet, [διόρθωση τέλους: flageolet] flûte (traversière), fifre.

Ο Βυζάντιος χρησιμοποιεῖ τὸν ὄρο παγιαῦλι γιὰ νὰ δηλώσει τὸ ξύλινο πνευστὸ ὅργανο που παίζεται στὸ πλάι, ἀνεξαρτήτως ἐκτάσεως καὶ ἡχοχρώματος, καθὼς οὐσιαστικὰ ταυτίζει τὸ νεΐ μὲ ὅργανα που παίζονται σὲ ἄλλο τονικὸ ὕψος (flageolet, fifre), ἐνῶ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ὁ ἀρχαιοπρεπέστερος πλαγίαυλος χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τὸν δημοτικότερο ὄρο παγιαῦλι, που ἀποτελεῖ τὸ κανονικὸ λῆμμα τοῦ λεξικοῦ, που «καλὸν» θὰ ἥταν «νὰ γενικευθῇ». Ἀλλωστε, ὁ πλαγίαυλος εἶχε ἐμφανιστεῖ στὴν ἑλληνικὴ γραμματεία πολὺ πρόσφατα, πιθανὸν γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1832 στὴν ἔκδοση τοῦ Μεγάλου Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου,¹⁰ γεγονὸς που ἐξήγει τὴν πρόταξη τοῦ ἐν χρήσει, ἀν καὶ δημοτικότερου, ὄρου παγιαῦλι. Γιὰ τὴν τουρκικὴ γκαϊδα ὁ λεξικογράφος μᾶς παραπέμπει στὸ λῆμμα ἀσκομαντοῦρα: «ἡ χύδ. γκαϊδα ἡ καΐδα ὅργ. (μουσ.) ἀσκός, (‘Αύλειν ταῖς μασχάλαις ἀσκὸν ὑποβάλλοντας’ Δίων Κάσ.) ἀσκαρος, ἀσκαύλιον, musette, corne-muse··· ἐνῶ γιὰ τὸ ἐπίσης τουρκικὸ δαβοῦλι διαβάζουμε στὸ λῆμμα τούμπανον: «(τὸ τουρκ. δαβούλι) ὅργ. (μουσ.) τύμπανον, tambour». Καὶ ἐδῶ παρουσιάζει ἐνδιαφέροντας ἡ προτίμηση τοῦ δημοτικότερου τούμπανον ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο τύμπανον, καὶ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία μιὰ σχετικὴ ἐπισήμανση τοῦ Βυζάντιου στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ λεξικοῦ του, ὅπου σχολιάζει τὴν χρησιμότητα τῶν παροιμιῶν γιὰ τὴν ἐπιλογὴ τῶν δόκιμων ὄρων: «Ἡ φυσικωτάτη, καθὸ πεποιημένη, λέξις τύμπανον, περιτυμπανισθεῖσα εἰς τὸ δύστηχον νταβοῦλι, ἀναφαίνεται μὲ τὴν κυρίαν τοῦ

-υ- προφορὰν εἰς τὴν παροιμίαν: “δ κόσμος τάχει τούμπανο, κ’ ἐμεῖς κρυφό καμάρι”».¹¹ Παρὰ τὴν προτίμηση τοῦ ὄρου τούμπανον ἔναντι τοῦ τύμπανον, ἡ τουρκικὴ λέξη νταβοῦλι καταχωρίζεται στὸ λεξικὸ ὡς δαβοῦλι. Ο δαιρὲς ἐρμηνεύεται ὡς σεῖστρο μὲ διαφορετικὸ σχῆμα, τὸ ζῆλι ὡς κύμβαλον ἢ πέληξ, τὸ ταμπούρι ὡς κινύρα, τὸ τουμπελέκι πάλι ὡς κύμβαλον, ἐνῶ γιὰ τὸν ζουρνᾶ δὲν βρίσκεται ἑλληνικὸς ὄρος, παρὰ μεταφράζεται μόνο στὰ γαλλικά (haut-bois).

Στὰ προλεγόμενα τῆς δεύτερης ἔκδοσης τοῦ λεξικοῦ, που πραγματοποιήθηκε εἴκοσι δύο χρόνια μετὰ τὴν πρώτη, ὁ Βυζάντιος δήλωνε μὲ εὐχαρίστηση ὅτι «τὰ πράγματα ὑπερέβησαν τὰς ἐλπίδας [τού]»,¹² καθὼς «οἱ λόγιοι τοῦ ἔθνους ἀμιλλώμενοι πρὸς ἄλλήλους καὶ ἐπιδιώκοντες ἐν πολλοῖς τοῖς ἔνειζουσι τὸ καθαρεῦον καὶ κανονικὸν τῆς φράσεως, ἀπῆλλαξαν τὴν γλῶσσαν τῶν παραφώνων καὶ ἀμύσων ἐκείνων ὀνθυλευμάτων, ὅσα τὴν ἔχωρίζον κυρίως τοῦ πρωτογόνου καὶ ἀκριβοῦς αὐτῆς τύπου».¹³ Παρ’ ὅλα αὐτὰ ὁ πίνακας μὲ «τὰς ἐκφυλλοφορητέας ἑτερογλώσσους λέξεις» παραμένει, καὶ μάλιστα ἐμπλουτίζεται μὲ ὄρους ἀλλὰ καὶ μὲ σημασίες. Στὸ λῆμμα γκιρίφι προστίθεται ἡ σημειώση ὅτι πρόκειται γιὰ εἶδος αὐλοῦ· γιὰ τὸν μπερδὲ ὁ συγγραφέας παραπέμπει στὸν περδέ (ὅπου διαβάζουμε ἀκριβῶς τὴν ἴδια ἐρμηνεία μὲ ἐκείνη τῆς πρώτης ἔκδοσης), ἐνῶ πιὸ ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἀλλαγὴ στὸ λῆμμα νέῃ: ἡ παραπομπὴ στὸ παγιαῦλι γίνεται βοηθητική: «ἴδ. καὶ παγιαῦλι» καὶ ἡ βασικὴ ἀπόδοση εἶναι ὁ νεολογισμὸς βαρύαυλος καὶ ὁ γαλλικὸς ὄρος basson. Στὸν ὄρο πατινάδα προστίθεται ἡ ἐτυμολόγηση: «ἐκ τοῦ ἵταλ. matinada», καθὼς καὶ ἡ γαλλικὴ λέξη aubade, που κρίνεται ἀρμοδιότερη τῆς sérenade καὶ ἀντιστοίχως στὸ ταμπούρι ὑπάρχει ἡ πιθανὴ ἐτυμολόγηση: «ἴσ. ἐκ τοῦ πανδούρη(ρα)». Ή πιὸ ἐνδιαφέρουσα ὅμως διαφοροποίηση τῆς β’ ἔκδοσης εἶναι ἡ προσθήκη ἐνὸς λήμματος. Στὸν πίνακα ἐμφανίζεται ἡ λέξη σαντοῦρι, ἡ ὁποία καὶ παρετυμολογεῖται ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ ψαλτήριον: «σα-

11 Λεξικὸν τῆς καθ’ ἡμᾶς Ἑλληνικῆς διαλέκτου, ὦ.π., ἱῃ’.

12 Λεξικὸν τῆς καθ’ ἡμᾶς Ἑλληνικῆς διαλέκτου, μεθηρηματευμένης εἰς τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικὸν καὶ τὸ Γαλλικόν, μετὰ προσθήκης γεωγραφικοῦ πίνακος τῶν νεωτέρων καὶ παλαιῶν ὄνομάτων ὑπὸ Σκαρλάτου Δ. τοῦ Βυζαντίου, Ἐκδόσις Δευτέρα ἐπηγέμενη καὶ διωρθωμένη, Δαπάνη Δ. Βαρβάτη, Ἀθήνησι, Τύποις Ἀλεξάνδρου Γκαρπολᾶ, 1857, α’.

13 ὦ.π.

10 “Οπως ἔχει ὑποστηρίζει ὁ Χάρης Ξανθουδάκης σὲ σχετικὸ κείμενό του: «Ἐλληνικὴ Μουσικὴ Ὁρολογία. Συμπληρωματικὰ γιὰ τὸ ‘φλάουτο’», Μουσικὸς Ἐλληνομνήμων 1 (Σεπτ.-Δεκ. 2008), σ. 24-25.

ντοῦρι: ὅργ. (μουσ.) κατὰ παραφθορ. ἐκ τοῦ ψαλτήριον, psaltérion». Διαφοροποιήσεις στὴν β' ἔκδοση ὑπάρχουν καὶ στὸ βασικὸ σῶμα τοῦ λεξικοῦ, ὅπως π.χ. στὸ λῆμμα παγιαῦλι, ὅπου προστίθεται ἡ ἐτυμολόγηση: «εἰς τὰ γλωσσάρ. γράφεται πηδιάβλιν, τὸ ὄποιον ὁ Douins ἐτυμολογεῖ ἀπιθάνως ἀπὸ τοῦ πυθιαύλου».

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν καὶ οἱ ἀλλαγὲς τῆς γ' ἔκδοσης τοῦ λεξικοῦ ποὺ πραγματοποιήθηκε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα (1874). Παρὰ τὴν παρέλευση σαράντα περίου ἐτῶν, ὁ συγγραφέας ἀποφασίζει νὰ ἐπαναλάβει τὸν πρόλογο τῆς πρώτης ἔκδοσης «μετὰ μικρῶν τινῶν προσθηκῶν καὶ σημειώσεων ὅσα ἵσως ἀπαιτεῖ ἡ ἔκτοτε πρόδοσις τῆς γλώσσης καὶ ἡ παράθεσις μεταξὺ τῆς νῦν καὶ τῆς τότε καταστάσεως αὐτῆς».¹⁴ Ἔτσι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προσθήκη τοῦ ἀρχαίου παραθέματος στὸ ταμποῦρι: «“τρίχορδον δὲ ὅπερ Ἄσσυριοι πανδοῦραν ὠνόμαζον”» Πολυδ. Δ', 9» καὶ τὴν παραπομπὴ στὸ λῆμμα λαοῦτο γιὰ τὸ λαγοῦτο, καθὼς ἡ ἐτυμολόγησή του ἀποδίδεται στὸ γερμανικὸ Laute, ὁ Βυζάντιος προσθέτει καὶ τὸ λῆμμα κοντσέρτο: «(ιταλ.) συμφωνία (“ἴκουσε συμφωνίας καὶ χορῶν” Εὔαγγ.), concert».

Ἡ σύγκριση τῶν τριῶν διαφορετικῶν ἔκδόσεων τοῦ ἴδιου λεξικοῦ εἶναι πολὺ χρήσιμη ὅχι μόνο γιὰ τὴν ἀποτίμηση τοῦ Βυζάντιου ὡς λεξικογράφου ἀλλὰ καὶ ὡς πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τὴ μουσικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς καὶ τὴν ἐξέλιξή της ἀπὸ τὸ 1835 ποὺ εκδίδεται γιὰ πρώτη φορὰ τὸ λεξικό, ἔως τὸ 1874 ποὺ κάνει τὴν τρίτη καὶ τελευταία ἔκδοσή του, ὅσο βρισκόταν ἀκόμη ἐν ζωῇ ὁ συγγραφέας του. Ἔτσι, οἱ μουσικοὶ ὅροι ποὺ ὑπάρχουν στὸν πίνακα τῶν ἀποβλητέων λέξεων στὸν τόμο τοῦ 1835 ἀφοροῦν κατὰ κύριο λόγο μουσικὰ ὅργανα καὶ μάλιστα τουρκικά (γκάιντα, γκιρίφι, δαβοῦλι, ζίλι, ζουρνᾶς, νέι, ταμποῦρι, τουμπελέκι καὶ ὁ μπερδές τοῦ ὄργανου)· μόνο ἡ ἄρπα, τὸ βιολί, τὸ λαγοῦτο καὶ τὸ φλάουτο εἶναι εὐρωπαϊκά, ἀλλὰ ἡ ὑπαρξὴ τους στὸν προεπαναστατικὸ Ἑλλαδικὸ χώρῳ μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν 160 αἰώνα καὶ σχετίζεται μὲ τὴν κρητικὴ Ἀναγέννηση.¹⁵ Οἱ μόνοι ὅροι ποὺ δὲν ἀφοροῦν ὑλικὰ ἀντικείμενα εἶναι ἡ πατινάδα καὶ τὸ βάλσι. Ἡ κα-

ταγωγὴ τῆς πατινάδας, δηλαδὴ τῆς κοινῶς λεγόμενης καντάδας, θὰ πρέπει καὶ αὐτὴ νὰ ἀνέρχεται τουλάχιστον στὴν ἀναγεννησιακὴ Κρήτη, ἀν ὅχι καὶ παλαιότερα, ἐνῶ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ ἔνταξη τοῦ εὐρωπαϊκοῦ βάλς, ποὺ θὰ πρέπει νὰ εἰσῆλθε στὴ ζωὴ τοῦ νεοσύστατου εὐρωπαϊκοῦ κράτους μὲ τὴν ἔλευση τῶν Βαυαρῶν, δηλαδὴ περὶ τὰ δύο ἔτη πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ λεξικοῦ.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ πνευστοῦ ὄργανου νέῃ μὲ τὸν νεολογικὸ ὅρο βαρύναυλος ποὺ προστίθεται στὴν ἔκδοση τοῦ 1857 μᾶς εἰσάγει στὸν χῶρο τῶν νεολογισμῶν ποὺ εἶχαν πλέον ἀρχίσει νὰ καθιερώνονται.¹⁶ Καθὼς ὁ Βυζάντιος ἀπέρριπτε τὶς ξένες λέξεις, καὶ δεδομένου ὅτι οἱ ὑπάρχουσες ἐλληνικές, ἀρχαῖες ἢ νεότερες, δὲν κάλυπταν τὶς ἀνάγκες τῆς ὄνοματολογίας κάποιων ὅρων, ἡ δημιουργία νέων λέξεων καθίστατο ἀναγκαία, γεγονός ποὺ φαίνεται πώς γνώριζε καὶ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας. Διαβάζουμε στὸ λῆμμα Φλογέρα:

Φλογέρα (κυρ. ἡ τουρκ. δουσδοῦκα ἢ τσιγιρτμᾶς) : Φώτιγκ-ιγγος (τὸ ὄποιον ὁ Ἡσύχ. ἐρμηνεύει) φλόγιος αὐλός. (Σημ. Οἱ παλαιοὶ δὲν ἔγνωριζαν ἢ δὲν ἤξευρομεν ἀν ἔγνωριζαν τὰ δύναματα τῶν διαφόρων ἐμπινευστῶν λεγομένων ὄργάνων μας, τὰ ὅποια περιλάμβαναν εἰς τὸ γενικόν ὄνομα): Αὐλός καὶ κάλαμος (ἥμετς ἔχομεν ἀνάγκην νὰ ὄνοματοθετήσωμεν ὅχι μόνον τὸ φλάουτον) flûte (καὶ τὴν κλαρινέτταν) clarinette (τῶν Εὐρωπαίων, ἀλλ' ἵσως καὶ τὸν ζουρνᾶν, καὶ τὸ μησκάλι, καὶ τὸ νέι, καὶ τὸν τσιγιρτμᾶν, καὶ τὸ γκιρίφι τῶν Ἀσιανῶν. Εἰς μερικὰ ἐξ αὐτῶν προσδώρισα λέξεις ἀρχαῖας ἢ καὶ νεωτέρας, ἴδ. Παράρτημα).¹⁷

Παρ' ὅλα αὐτὰ ὁ Βυζάντιος δὲν θὰ κάνει κάποιες μεταφραστικὲς προτάσεις: μοιάζει περισσότερο νὰ ἐντάσσει στὸ λεξικὸ του ὅρους ποὺ ἔχουν ἥδη καθιερωθεῖ στὴν καθομιλουμένη. Ἀλλωστε, τὸ εἶχε δηλώσει στὰ προλεγόμενά του: «έφιλοτιμήθην νὰ μὴ κατατάξω καμμίαν, οὔτε ἀσυνήθιστον οὔτε ἀνύπαρκτον λέξιν». ¹⁸ Ἔτσι, δταν τὸ 1874 προσθέτει στὸν πίνακα μὲ τὶς ἐκφυλλοφορητέες λέξεις τὸν ὅρο κοντσέρτο, ἡ μουσικὴ ζωὴ τῆς ἐλληνικῆς πρωτεύουσας ἔχει ἀρχίσει νὰ ἐκτείνεται καὶ ἔξω

14 Λεξικὸν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλληνικῆς διαλέκτου, μεθηρυνευμένης εἰς τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικόν καὶ τὸ Γαλλικόν, μετὰ προσθήκης γεωγραφικοῦ πίνακος τῶν νεωτέρων καὶ παλαιῶν ὄνομάτων ὑπὸ Σκαρλάτου Δ. τοῦ Βυζαντίου, «Ἐκδοσίς Τρίτη ἐπηρεξμένη καὶ διωρθωμένη, Ἀ. Κορομηλᾶς ἐκδότης, Ἐν Ἀθήναις / Ἐν Κωσταντινουπόλει, 1874. α'.

15 Βλ. Ξανθουδάκης, δ.π.

16 Βλ. σχετικὰ τὸ κείμενο τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὁρολογία». Η Νεολογικὴ μουσικὴ ὄνοματοθεσία καὶ τὸ παράδειγμα τῶν Εὖλινων Πνευστῶν, Τριμηνιαῖο Δελτίο Εργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς 3 (Ιούλ.-Σεπτ. 2006), σ. 12-14.

17 Λεξικὸν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλληνικῆς διαλέκτου, δ.π., 1835, λῆμμα «Φλογέρα».

18 δ.π., λ'.

ἀπὸ τὸν χῶρο τοῦ θεάτρου καὶ τῆς ὅπερας, καὶ ὁ ὄρος συμφωνία μὲ τὴν ἔννοια τοῦ μουσικοῦ κοντσέρτου ἦταν ἥδη ἐν χρήσει.¹⁹

Οἱ γλωσσικὲς θέσεις τοῦ Βυζάντιος καὶ οἱ ἀντίστοιχες ἐπιλογές του ἀκολουθοῦν τὶς ἴδιες ἀρχές καὶ στὸ Ἑλληνικὸν καὶ Γαλλικὸν λεξικὸν ποὺ ἔξέδωσε ὁ συγγραφέας τὸ 1846, δηλαδὴ ἐννέα χρόνια μετὰ ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς καθ'²⁰ ἡμᾶς Ἑλληνικῆς. Καὶ ὑπάρχει σὲ αὐτὸ τὸ λεξικὸ καὶ ἔνας πίνακας μέ «ξένες καὶ ἀποβλητέες λέξεις», ὁ δόποιος ἀν καὶ δὲν εἶναι ταυτόσημος μὲ τὸν ἀντίστοιχο τοῦ Λεξικοῦ τῆς καθ'²¹ ἡμᾶς Ἑλληνικῆς, συμπίπτει σὲ μεγάλο βαθμό. Οἱ λέξεις ποὺ λείπουν δὲν ἔχουν μετακινηθεῖ στὸ βασικὸ σῶμα τοῦ λεξικοῦ, ἀπλὰ γιὰ κάποιον λόγο ποὺ πιθανὸν νὰ σχετίζεται μὲ τὸν τρόπο σύνθεσης τοῦ πονήματος (ἴσως νὰ γράφτηκε μὲ γνώμονα κάποιο γαλλικὸ πρότυπο) ἀπουσιάζουν.²² Στὸν πρόλογο τοῦ δίγλωσσου αὐτοῦ λεξικοῦ ὁ Βυζάντιος ἔξακολουθεῖ νὰ ἐπισημάνει ὅτι «σήμερον ἡ γλώσσα ρύθμιζεται ἀκόμη, δὲν ἔχει ὅρον ἀκριβείας ὥητὸν [...] ἵνα ρύθμισθῇ ἐντελῶς ἡ γλώσσα, ἀπαιτεῖται νὰ ρύθμισθῇ πρῶτον ἡ κοινωνία, νὰ σχηματισθῇ ἐθνικὸν πνεῦμα»²³ καὶ μόνο «ὅταν ἔξαπλωθῇ ἡ παιδεία καὶ εἰς τὰς ὑποδεεστέρας καὶ ἐργατικὰς τάξεις καὶ ἡ ἀνάγνωσις γένη κοινοτέρα [...] τότε ίσως ὁ περὶ τὴν γλώσσαν Καθαρισμὸς (Purisme) δὲν εἶνε ἀτοπος».²⁴

Οἱ προτάσεις τοῦ Βυζάντιου μοιάζουν νὰ ἀκολουθοῦν μιὰ μέση ὁδό: ἀπορρίπτει τὴν «προφορὰν τῶν χυδαίων» ἀλλὰ καὶ ἀποδοκιμάζει τὶς «στομφώδεις καὶ ἀπηρχαιωμένας» λέξεις, ποὺ μάλλον ἐμποδίζουν παρὰ βοηθοῦν στὴ «μόρφωσιν» τῆς γλώσσας μας καὶ προτείνει ἡ «διάρθωσις» αὐτὴ νὰ γίνει «βαθμηδὸν» καὶ «οὕτω ἀμέσως». Κινούμενος στὴ γραμμὴ ποὺ εἶχε χαράξει ὁ «μακάριος

Κοραής»,²⁵ ὁ Βυζάντιος δὲν τάσσεται ὑπὲρ τοῦ ἔξαρχαῖσμοῦ τῆς γλώσσας οὔτε θεωρεῖ πῶς «γραπτὴ καὶ προφορικὴ γλώσσα τοῦ ἐλευθέρου ἑλληνικοῦ κράτους πρέπει νὰ γίνει σταδιακῶς ἡ ἀρχαία Ἑλληνική», ὅπως ἔχει ὑποστηριχθεῖ.²⁶ Ἀντιθέτως, μιὰ ἀπὸ τὶς θέσεις ποὺ ἐκφράζονται στὸν πρόλογο τοῦ λεξικοῦ εἶναι πῶς γραπτὴ καὶ προφορικὴ γλώσσα δὲν θὰ πρέπει νὰ ταυτίζονται,²⁷ ἐνῶ γρακτηρίζει «κενοσπουδία» καὶ τὸ «μεγαλύτερον παρεμπόδισμα» στὴ «μόρφωσιν» τῆς γλώσσας τὸ νὰ χρησιμοποιεῖ κανεὶς ἀπαρχαιωμένες λέξεις καὶ ὅχι τοὺς ὅρους τῆς καθομιλουμένης.²⁸ Ἀλλωστε, ὁ Βυζάντιος δὲν χρησιμοποιεῖ μόνο τὴν ἀρχαία ἑλληνική γιὰ νὰ ὑποκαταστήσει τὶς ξένες λέξεις ἀλλὰ ἐρανίζεται καὶ ὅρους ἀπὸ τὶς τοπικὲς διαλέκτους,²⁹ ὅπως εἶδαμε καὶ στὸν πίνακα μὲ τὶς ἀποβλητέες λέξεις. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι πολλοὶ ὅροι ποὺ προτείνει εἶναι δημώδεις: ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τούμπανο καὶ τὸ παγιαῦλι, ποὺ συναντήσαμε στὸ παράρτημα, ὑπάρχει καὶ πλήθος ἄλλων, μουσικῶν (π.χ. τραβοῦδι) ἢ μή, λέξεων τῆς δημοτικῆς, ποὺ δὲν ἐπιτρέπουν νὰ τοῦ ἐπικολλήσουμε τὸν γρακτηρισμὸ τοῦ ἀρχαῖστη. Ἀλλωστε, ὁ ἴδιος δήλωνε ρητά: «πολλοὶ τύποι τῆς καθ'²⁰ ἡμᾶς Ἑλληνικῆς πρέπει, καθὼς καὶ ἄλλοτε εἶπον, νὰ προτιμῶνται τῶν ἀρχαίων».³⁰

Οἱ Βυζάντιος ὅταν μιλοῦσε γιὰ καθαρισμὸ δὲν ἐννοοῦσε ἔξαρχαῖσμὸ τῆς γλώσσας. Οἱ λεξικογράφοις γνώριζε πῶς ἡ γλώσσα εἶναι ἔνας ζωντανὸς

23 Ὁ.π., β.

24 Γ. Μπαμπινιώτης, «Λεξικογραφικὸ Ἐπίμετρο» στὸ Λεξικὸ τῆς νέας ἑλληνικῆς γλώσσας, Ἀθήνα 1998, σ. 2043. Τὸ κείμενο πρωτόδημοισεύθηκε στὸ Βῆμα (8.3.1998) καὶ ἀναδημοσιεύθηκε στὸ τχ. 106 τῆς Βιβλιοφιλίας (Οκτ.-Δεκ. 2004, σ. 28-30). Ἀκόμη, ἀς σημειώσουμε πῶς τὸ μικρὸ ὄνομα τοῦ Βυζάντιου ἦταν Σκαρλάτος καὶ ὅχι Δημήτριος Σκαρλάτος, ὅπως σημειώνει ὁ Μπαμπινιώτης στὸ ἐν λόγω κείμενό του· τὸ Δημήτριος ἦταν τὸ πατρώνυμο τοῦ λεξικογράφου· βλ. τὸ αὐτοβιογραφικὸ σημείωμα τοῦ ἴδιου τοῦ Βυζάντιου στὸ βιβλίο Ο Σκαρλάτος, εἰ κατὰ Χρυσοβέργην, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Ν. Ἀγγελίδου, 1856· (τὰ περὶ πατρωνύμου στὴ σ. 18). Ὁ γρακτηρισμὸς τοῦ Βυζάντιου ὡς ἀρχαῖστη δὲν ἐκφράζεται γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Μπαμπινιώτη ἀλλὰ ἀπαντᾷ καὶ στὸν πρόλογο τοῦ Ἰστορικοῦ λεξικοῦ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης ποὺ ὑπέγραψε τὸ 1933 ὁ Ἀνθίμιος Παπαδόπουλος (ὅ.π.).

25 Λεξικὸν τῆς καθ'²⁰ ἡμᾶς Ἑλληνικῆς διαλέκτου, ὅ.π., θ'.

26 Ὁ.π., ια'.

27 Ὁ.π., λ'.

28 Λεξικὸν Ἑλληνικὸν καὶ Γαλλικόν, ὅ.π., ιθ'.

19 Τὸ γεγονός ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς· διαβάζουμε στὴν ἀθηναϊκὴ Ἐφημερίδα τῆς 3ης Αὔγουστου 1874 (ἀρ. 215) μιὰ εἰδῆση γιὰ τὴ «Μεγάλη Μουσικὴ Συμφωνία» ποὺ διοργάνωνε ἡ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία «Εὔτερπη».

20 Τὰ μουσικὰ λήμματα τοῦ πίνακα τῶν «ξένων καὶ ἔξοβελιστέων λέξεων» αὐτοῦ τοῦ λεξικοῦ εἶναι τὰ ἀκόλουθα: Βιολί, Γκάιδα, Δαϊρές, Δέφι, Ζίλι, Ζουρνᾶς, Λαγοῦτον, Πατινάδα, Περδές, Σαντούρι [sic], Τέλι τῆς κιθάρας, Τουμπελέκι, Φλάοντον.

21 Λεξικὸν Ἑλληνικὸν καὶ Γαλλικόν, Συνταχθὲν μὲν ὑπὸ Σκαρλάτου Δ. Βυζάντιου, Ἐκδοθέν δὲ ὑπὸ Ἀνδρέου Κορομηλᾶ, Ἀθήναισιν, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀνδρέου Κορομηλᾶ, 1846, ιγ'.

22 Λεξικὸν τῆς καθ'²⁰ ἡμᾶς Ἑλληνικῆς διαλέκτου, ὅ.π., ιθ'.

όργανισμάς που ᔁχει τή δική του δυναμική και εἶχε άντιληφθεῖ ότι ἔπρεπε πρῶτα νὰ «έξαπλωθῇ ἡ παιδεία καὶ εἰς τὰς ὑποδεεστέρας καὶ ἐργατικὰς τάξεις», δηλαδὴ νὰ «φύθμισθῇ ἡ κοινωνία» καὶ νὰ «σχηματισθῇ ἐθνικὸν πνεῦμα», γιὰ νὰ μπορέσει νὰ φτιαχτεῖ καὶ ἡ γλώσσα. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ Βυζαντιος δὲν δημιουργεῖ νέες λέξεις, τὸ λεξικὸ του δὲν προτείνει νέους ὄρους: ἀκόμη καὶ οἱ νεολογισμοὶ ἐντάσσονται στὸ λεξικὸ ἀφότου περάσουν στὴ γλωσσικὴ χρήση, καὶ εἰδικὰ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ μουσικὴ ὄρολογία, οἱ ὄροι ἀργησαν ἀρκετὰ νὰ παγιωθοῦν.²⁹ Ή διάθεση τοῦ Βυζαντίου εἶναι μάλλον παιδευτική· ἀλλωστε, τὸ λεξικὸ του ξεχώρισε ἀκριβῶς γιατὶ ᔁχει τὴ δομὴ τοῦ σύγχρονου λεξικοῦ: δὲν ἀρκεῖται, δηλαδή, σὲ μιὰ μετάφραση, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ ἐτυμολογήσει, νὰ εξηγήσει καὶ νὰ καταδεῖξει τὴ χρήση τῶν ὄρων μὲ παραδείγματα.³⁰ Τὸ ὄραμα τοῦ Βυζαντίου – ποὺ ἦταν ὑπάλληλος τοῦ Υπουργείου Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως καὶ Ἐκκλησιαστικῶν – εἶχε διαστάσεις ἐκπαιδευτικῆς πολιτικῆς· στὸν πρόλογο τοῦ 1835

ἔκανε συγκεκριμένες προτάσεις: νὰ μεταφραστεῖ τὸ λεξικὸ τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας καὶ νὰ δημοσιεύονται σὲ φιλολογικὴ ἐφημερίδα μίᾳ ἢ δύο φορὲς τὸν μήνα διάφορες γαλλικές λέξεις σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση, γιὰ τὴν ὅποια νὰ ζητεῖται ἡ γνώμη τῶν ἐντὸς καὶ ἐκτὸς ἑλληνικοῦ κράτους λογίων· καὶ βέβαια καμία λέξη «έμφαίνουσα χαρακτῆρα νοθείας ἡ ξενισμοῦ νὰ μὴ λαμβάνῃ χώραν εἰς τὸ ληξιαρχικὸν τοῦτο κατάστιχον, ἀλλὰ ἀδυσωπήτως νὰ ἐκφυλλοφορῆται».³¹

Ἡ σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Σκαρλάτου Βυζάντιου γιὰ τὴν ἱστορία τῆς γλώσσας μας εἶναι πολύτιμη, ὅχι μόνο γιατὶ στὰ λεξικά του ἀποτύπωνε τὴ γλωσσικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ καὶ γιατὶ μὲ τὴ θεωρία του – χωρὶς ὁ ἴδιος νὰ εἶναι γλωσσοπλάστης – προετοίμαζε τὴν ἔλευση τῆς νεολογίας, γιατί, ὅπως δήλωνε καὶ ὁ ἴδιος, «ἔχομεν ἀνάγκην νὰ ὀνοματοθετήσωμεν».³²

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

29 Ἀκόμη καὶ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα οἱ μεταφραστικὲς προτάσεις γιὰ τὰ μουσικὰ ὄργανα δὲν συμφωνοῦν. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὸ κείμενο τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη «Ἐλληνικὴ Μουσικὴ ὄρολογία. Ὀνοματοθεσία τῶν μουσικῶν ὄργάνων καὶ ἀναγνωρισμότητα. Οἱ ἐπιλογὲς

τοῦ Παναγιώτη Γριτσάνη», *Μουσικὸς Ἐλληνομνήμων* 2 (Ιαν.-’Απρ. 2009), σ. 36-39.

30 Πλαπαδόπουλος, ὅ.π.

31 Λεξικὸν τῆς καθ’ ἡμᾶς Ἐλληνικῆς διαλέκτου, ὅ.π., i.

32 “Ο.π., λῆμμα «Φλογέρα».





ISSN 1791-7859

ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΗΣ ΤΕ ΜΑΖΙ ΜΑΣ

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

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

www.ionio.gr/~GreekMus

e-mail: eremus@ionio.gr

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Αττικής