

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 6

ΜΑΪΟΣ – ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2010

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ❖ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ
BOURGAULT-DUCOUDRAY ❖ ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΟΥΡΝΑΖΑΚΗΣ, ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ
ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΗΝ ΕΥΑ ΠΑΛΜΕΡ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ ❖ ΧΑΡΗΣ
ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ ΚΑΙ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ ❖ ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΕΩΡΓΟΤΑΣ,
ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ, *FOR VIOLA
AND PIANO* (1994) ❖ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΜΗΣΤΩΡ ❖ ΕΠΙΛΕΚΤΑ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΣΤΗ ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ του έπετειακού 5ου τεύχους του Μουσικού Έλληνομνήμονος, το Έργαστήριο Έλληνικής Μουσικής όργάνωσε την πρώτη φετινή έπετειακή συναυλία στο Μέγαρο Μουσικής Άθηνών, στις 24 Φεβρουαρίου, σε συνεργασία με τον ΟΜΜΑ. Στή συναυλία αυτή ή μεσόφωνος Άγγελική Καθαρίου και ό πιανίστας Θεωδωρής Τζοβανάκης έρμήνευσαν, σε πρώτη εκτέλεση, όλόκληρο τον κύκλο των καβαφικών 14 *Invenzioni* του Μητρόπουλου, ή παρτιτούρα του όποιου εκδόθηκε, την ίδια περίπου εποχή, στη σειρά «Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής», σε μουσικολογική επιμέλεια του Γιάννη Σαμπροβαλάκη και με έκτενη εισαγωγή του Χάρη Ξανθουδάκη. Στο ίδιο ρεσιτάλ παρουσιάστηκαν τά περίφημα *Έξι Τραγούδια* σε ποίηση T.S. Eliot, του Γιάννη Χρήστου, τό *Πρελούντιο και φούγκα* σε ρε έλάσσονα, για δύο πιάνα, του ίδιου συνθέτη (με τή σύμπραξη του πιανίστα Νίκου Κυριόσογλου) και ή πιανιστική *Beatrice* του Μητρόπουλου.

Μητρόπουλος και πάλι, στο παρόν τεύχος, με δύο κείμενα για τον συνθέτη και τις σχέσεις του με τον ποιητή Άγγελο Σικελιανό και την Εύα Πάλμερ. Έπετειακό, επίσης, τό κείμενο του Άνδρέα Γεωργοτά για τό έργο *For viola and piano* του Θόδωρου Άντωνίου, καθώς και τής Στέλλας Κουρμπανά για μιάν άγνωστη έπιστολή του Bourgault-Ducoudray. Στήν τακτική, τέλος, στήλη για την Έλληνική Μουσική Όρολογία, ή ανατύπωση ενός κειμένου που δημοσιεύθηκε τό 1895 στη *Νέα Έφημερίδα*, με την ύπογραφή του αρχαιολόγου και ζωγράφου Άλέξανδρου Φιλαδελφεύς, που εισηγείται την αναβίωση τής όμηρικης λέξης «μήστωρ» για την άπόδοση μιās σειράς συγγενικών αντίδανείων, μεταξύ των όποιων και ή, άθρησαύριστη άκόμη, όνομασία «μαέστρος».

ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ

Bourgault-Ducoudray



offert à la Bibliothèque du Conservatoire
par L. A. Bourgault-Ducoudray. 1890

Αναζητώντας τα ίχνη της παρουσίας του Γάλλου συνθέτη και μουσικολόγου Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) στον ελληνικό τύπο του 19ου αιώνα, με άφορμή την επέτειο των 100 χρόνων από τον θάνατό του – μια επέτειο που όχι μόνο μπορούμε αλλά και οφείλουμε να θεωρήσουμε ελληνική – συναντήσαμε διάφορα ενδιαφέροντα δημοσιεύματα που παρακολουθούν την δράση του σημαντικού για την ιστορία της ελληνικής μουσικής έρευνητή, στην Ελλάδα αλλά και στη γενέτειρά του.¹ Ένα από αυτά αναφέρεται στην επικείμενη, τότε, έκδοση του βιβλίου του Γάλλου συγγραφέα με έναρμονισμένα ελληνικά δημοτικά τραγούδια (*Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Παρίσι 1876), επισημαίνοντας την σημασία

του έγχειρήματος αυτού για την «έγχώρια και δημώδη μουσική [...] άνευ βλάβης του έθνικου στοιχείου»:

Ό διακεκριμένος μουσικός κ. Βουργώ Ducoudray όστις διέτριψεν ένταυθα μῆνας τινάς συνέλεξε δημώδεις παρ' ἡμῖν μελωδίας ἅς ένσκύπτει ἀκολουθῶς νά έκτείνη εἰς ἄρμονίαν. Ἡδὴ ὁ κ. Βουργώ ἐπελάβετο τοῦ ἔργου ἐν Γαλλίᾳ καὶ μετ' ὀλίγον θέλει δημοσιεύσει, ὡς ὁ ἴδιος γράφει πρὸς τὴν ένταυθα γαλλικὴν ἐφημερίδα Ἄγγελον τῶν Ἀθηνῶν. Συλλογὴν Ἑλληνικῶν Ἀσμάτων μετ' ἄρμονίας. Ἡ συλλογὴ αὕτη ἐὰν τύχη καλῆς ὑποδοχῆς ἐν Ἑλλάδι, γράφει ὁ κ. Βουργώ, πολλὴν ἐπιβρόχην δύναται νά ἔχη διότι «θὰ μονιμοποιήσῃ τοὺς εὐγενεῖς τόνους τῆς ἐγχωρίου καὶ δημώδους μουσικῆς». Ὁ αὐτὸς κ. Βουργώ θέλει κοινοποιήσῃ καὶ τὸ πρακτικὸν συμπέρασμα τῶν μελετῶν του καὶ περὶ τοῦ τρόπου τῆς βελτιώσεως τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς άνευ βλάβης τοῦ ἔθνικου στοιχείου.²

Τὸ πολὺ ἐνδιαφέρον αὐτὸ δημοσίευμα πὺ ἐπισημαίνει τὴ σημασία τοῦ ἐγχειρήματος τοῦ «κ. Βουργώ» σχετικὰ μετὴν ἔθνικὴ μας μουσική, μᾶς ὀδήγησε στὴν ἀναζήτηση τοῦ σχετικοῦ ἄρθρου τῆς γαλλόφωνης ἐφημερίδας τῶν Ἀθηνῶν *Messenger d'Athènes*, τὸ ὅποιο περιεῖχε κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ ἀπλὴ δημοσιογραφικὴ δῆλωση τοῦ συγγραφέα. Ἡ ἐφημερίδα δημοσίευε τὴν ἐπιστολὴ τοῦ

1 Βλ. ἐνδεικτικὰ: Ἐφημερίς, 4.2.1875, 13.3.1875, 26.8.1875, 13.12.1876, 9.4.1877, 23.10.1877, 8.9.1878.

2 Ὁ.π., 26.8.1875.

Bourgault-Ducoudray πρὸς τὸν ἀρχισυντάκτη τοῦ ἐντύπου, ὅπου περιγράφεται δι' ὀλίγων ἢ πρόθεση τῆς ἔρευνας ποὺ διεξήγαγε ὁ Γάλλος μουσικολόγος στὴν χώρα μας, συνοδευόμενη ἀπὸ μιὰ μικρὴ εἰσαγωγή:

On n'a pas oublié sans doute M. Bourgault-Ducoudray, le savant musicien qui a passé quelques mois parmi nous pour recueillir des airs populaires qu'il se proposait d'harmoniser. De retour en France, M. Bourgault s'est mis à l'œuvre et tout nous fait espérer qu'il ne tardera pas à publier le résultat de ses travaux si intéressants pour la Grèce. Aussi croyons-nous faire plaisir à nos lecteurs en mettant sous leurs yeux la lettre qu'il vient d'adresser à ce propos de Nantes, où il se trouve actuellement, à notre rédacteur en chef.³

Δὲν ἔχουμε βεβαίως λησμονήσει τὸν κ. Bourgault-Ducoudray, τὸν σοφὸ μουσικὸ ποὺ πέρασε κάποιους μῆνες κοντὰ μας γιὰ νὰ συλλέξει λαϊκὲς μελωδίεσ ποὺ προτίθετο νὰ ἑναρμονίσει. Ἐπιστρέφοντας στὴ Γαλλία, ὁ κ. Ducoudray ἄρχισε νὰ ἐργάζεται και ὅλα μᾶς κάνουν νὰ ἐλπίζουμε πὼς δὲν θὰ ἀργήσει νὰ δημοσιεύσει τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ἐργασιῶν του ποὺ ἔχουν τόσο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Ἐπίσης πιστεύουμε ὅτι θὰ χαροποιήσουμε τοὺς ἀναγνώστεσ μας κοινοποιώντας τοὺσ τὸ γράμμα ποὺ ἀπευθύνει μὲ αὐτὴν τὴν ἀφορμὴ πρὸς τὸν ἀρχισυντάκτη μας ὁ κ. Ducoudray ἀπὸ τὴν Νάντη, ὅπου βρίσκεται αὐτὴ τὴ στιγμὴ.

Ἡ προσωπικὴ σχέση ποὺ διαφαίνεται στὴν ἐπιστολή, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ὑπαρξὴ κάποιων ἀποσιωπητικῶν σὲ αὐτὴν (ποὺ δηλώνουν περικοπή της) μᾶς ὤθησαν στὴν ἀναζήτηση τοῦ πρωτότυπου χειρογράφου τοῦ Bourgault-Ducoudray. Στὸ «Ἄρχειο Στεφανόπολι» τοῦ Μουσείου Μπενάκη,⁴ καὶ συγκεκριμένα στὸν φάκελο μὲ τίς ἀχρονολόγητεσ ἐπιστολὲσ «Διαφόρων» (ἡ ἐπιστολὴ δὲν ἔχει χρονολογία) ἐντοπίσαμε τὴν αὐτόγραφη ἐπιστολὴ αὐτὴ τοῦ Ducoudray, ἡ ὁποία διαφέρει σὲ κάποια σημεῖα ἀπὸ ἐκείνη ποὺ δημοσιεύθηκε στὴν ἐφημερίδα. Τὰ ὅσα ἀφαιροῦνται ἀπὸ τὴν δημοσίευση, προφανῶσ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Στεφανόπολι, εἶναι σημεῖα ποὺ δὲν ἀφοροῦσαν τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ τοῦ *Messageur d' Athènes* (προσωπικὰ ζητήματα, ἡ κατάσταση τῆσ Γαλλίας ἐκείνη τὴν ἐποχὴ). Μεταγράφουμε ἐδῶ τὸ γράμμα θέτοντας ἐντὸσ ἀγκυλῶν τὰ σημεῖα ποὺ ὁ ἀρχισυντάκτησ ἀφαίρεσε ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ ποὺ δημοσίευσε στὸ κοινὸ, ἐνῶ ὅποιεσ ἀλλαγὲσ ἔγιναν ἀπὸ τὸν Στεφανόπολι, σημειῶνεται σὲ ὑποσημείωση (μὲ ἐξαίρεση τὰ ἐξόφθαλμα ὀρθογραφικὰ λάθη γιὰ τὰ ὁποῖα προφανῶσ εὐθύνεται ὁ δαίμων τοῦ τυπογραφείου· αὐτὰ τὰ διορθώνουμε σιωπηρῶσ). Ἐνα σημεῖωμα ποὺ βρίσκεται στὸ πλάι τῆσ πρώτεσ σελίδασ καὶ λειτουργεῖ ὡσ ὑστερόγραφο, τὸ μεταγράφουμε στὸ τέλος:

³ *Messageur d' Athènes*, 14 (24.8/6.9.1875) σ. 2.

⁴ Εὐχαριστοῦμε τὰ Ἱστορικὰ Ἄρχεια τοῦ Μουσείου Μπενάκη γιὰ τὴν ἄδεια ἀναπαραγωγῆσ τῆσ ἐπιστολῆσ αὐτῆσ. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔγγραφο μὲ ἀρ. 257.

254
Nantes, 13 Juillet,

Cher Monsieur Stéphanopoli,

J'ai reçu votre aimable lettre et l'envoi
des Chansons que vous avez
bien voulu me traduire. Je vous sais
bien bon gré de votre obligeance. Vous
avez témoigné tant de sympathie pour
mes études en Grèce, que cela grossit
encore mon désir de succès dans
les travaux qui doivent en résulter.

Mon principal travail, ce sera la
collection des chants grecs harmonisés.
Si cette collection est favorablement
accueillie, elle peut avoir une grande
influence en Grèce, car elle fixera
dans le souvenir de classes dédaigneuses
les nobles accents de la muse indigène
et populaire. — ailleurs aussi, car
si l'on harmonise bien ces mélodies

*d'ici reçu des nouvelles de la famille Bernoulli, depuis que son arrivée à
Cherbourg, il avait fait une bonne traversée, tout de suite de Cherbourg à
Paris par le chemin de fer. Il devait rester à Paris jusqu'au 15 juillet, puis aller en Hongrie.*

Nantes, 13 Juillet,

Cher Monsieur Stéphanopoli,

J'ai reçu votre aimable lettre et l'envoi des chansons⁵ que vous avez bien voulu me traduire. Je vous sais [bien] bon gré de votre obligeance. Vous avez témoigné tant de sympathie pour mes études en Grèce que cela grossit encore mon désir de succès dans les travaux qui doivent en résulter.

Mon principal travail, [ce] sera⁶ la collection des chants grecs *harmonisés*.⁷ Si cette collection est favorablement accueillie, elle peut avoir une grande influence *en Grèce*,⁸ car elle fixera dans le souvenir des classes dédaigneuses les nobles accents de la muse indigène et populaire – *ailleurs aussi*,⁹ car si l'on harmonise bien ces mélodies on enrichit la langue musicale moderne de plusieurs *modes* qui existaient dans l'antiquité et qui n'existent plus aujourd'hui.

Là ne se bornera pas mon travail. J'ai commencé une petite étude sur la musique ecclésiastique, dans le but:

1^o De faire connaître en France les idées que j'ai pu acquérir pendant mon voyage sur une matière qui est mal *connue* partout, même *sur les lieux*,

2^o De donner la conclusion pratique que je tire de ces études, c'est-à-dire un aperçu sur les moyens de perfectionner la musique grecque, sans renoncer à l'élément national, sans bannir l'élément dû au progrès Européen.

Ce travail est difficile; mais il m'intéresse et j'ai à cœur de le terminer.

[Vous avez bien fait de ne pas vous presser davantage. Je suis loin d'avoir harmonisé tous les chants dont j'avais rapporté ici la traduction.] Merci encore une fois de toutes les preuves de zèle et de dévouement données par vous à ce que vous considérez à bon droit comme une cause nationale.¹⁰ Toute conquête scientifique ou artistique ne donne-t-elle pas un relief à la nation qui la provoque?

[Merci aussi des offres de service que vous me faites pour l'avenir.

Je vous promets d'en user à l'occasion. Remerciez de ma part quand vous les rencontrerez, Mrs Politis et +++ qui m'ont fourni les échantillons de myriologues quelques jours avant mon départ.] Pourquoi n'y a-t-il pas d'homme résident en Grèce, capable de faire *tou-*

on enrichit la langue musicale
moderne de plusieurs *modes* qui
existèrent dans l'antiquité et qui
n'existent plus aujourd'hui. —
Là ne se bornera pas mon travail.

J'ai commencé une petite étude sur
la musique ecclésiastique, dans le but

1^o De faire connaître en France les idées
que j'ai pu acquérir pendant mon
voyage, sur une matière qui est mal
connue partout, même *sur les lieux*

2^o De donner la conclusion pratique
que je tire de ces études, c'est-à-dire,
un aperçu sur les moyens de
perfectionner la musique grecque,
sans renoncer à l'élément national,
sans bannir l'élément dû au
progrès Européen.

Ce travail est difficile, mais il
m'intéresse, et j'ai à cœur de
le terminer. — Vous avez bien fait
de ne pas vous presser davantage

5 Chansons

6 sera:

7 collections des chants grecs harmonisés

8 en Grèce

9 ailleurs aussi

10 œuvre nationale hellénique

de mes lois d'union harmonisée tous
 le chant, dont j'ai rapporté ici la
 traduction. Merci encore une fois de
 toutes les preuves de zèle et de dévouement
 que vous m'avez données, par vous à ce feu sans cesse de
 ce bon droit comme une cause nationale.
 Toute conquête scientifique ou artistique
 ne donne-t-elle pas un relief à la
 nation qui la provoque?
 Merci aussi des offres de service que
 vous me faites pour l'avenir.
 Je vous promets d'en user à l'occasion.
 Premièrement de ma part, j'ai vu
 les remerciements, M^{rs} Politis et +++
 qui m'ont fourni les ^{recommandations de} renseignements,
 quelques jours avant mon départ.
 Pourquoi n'y a-t-il pas d'homme
 résident en Grèce, capable de faire
 toujours la besogne que j'ai faite
 pendant 3 mois? - Ains et
 danses se perdent, si on ne les recueille,
 et c'est là une précieuse liqueur

jours la besogne que j'y ai faite pendant 3 mois¹¹ Ains et danses se perdent¹² si on ne les recueille et c'est là une précieuse liqueur¹³ à conserver, celle de la pure Poésie!¹⁴ Notre civilisation n'en est point la nourrice! Avis aux Grecs.

[Vous le dites, nous sommes excellemment éprouvés dans notre France.

Luttes des parties! Luttes des éléments! Rien malheureusement n'est exagéré, dans les désastres causés dans le midi par le fléau des inondations. Mais ces pertes si tristes (en hommes et en valeurs), seraient peu de choses, si notre pays avait une unité de désirs et de conviction. Il n'en est pas malheureusement ainsi. Je vois des intérêts partout, mais la raison nulle part. Tous les partis prêtent le flanc, sans excepter le parti républicain, qui malheureusement commet plus d'une bétuvée.

J'espère que la maladie de Mme Stéphanopoli aura un prompt et heureux dénouement. Elle aussi a une part dans les remerciements que je vous dois. Présentez-lui mes meilleurs compliments et recevez pour vous, cher Monsieur, une très cordiale poignée de main de votre dévoué]

A. Bourgault-Ducoudray

[Ma santé et celle de tous les miens est parfaite.

J'ai reçu des nouvelles de la famille Burnouf, depuis son arrivée à Marseille. Ils avaient fait une bonne traversée, sauf le trajet de Naples à Marseille qui fut très pénible. Ils devaient rester à Paris jusqu'au 12 juillet, puis aller à Nancy.]

à conserver, celle de la pure Poésie!
 Notre civilisation n'en est point la
 nourrice! Avis aux Grecs. —
 Vous le dites, nous sommes excellemment
 éprouvés dans notre France. —
 Luttes des parties! Luttes des éléments!
 Rien malheureusement n'est exagéré!
 Dans les désastres, du midi causés dans le
 midi par le fléau de inondations,
 Mais ces pertes si tristes (en hommes
 et en valeurs,) seraient peu de choses,
 si notre pays avait une unité
 de désirs et de conviction. — Il n'en est
 pas malheureusement ainsi. Je vois
 des intérêts partout, mais la
 raison nulle part. Tous les partis
 prêtent le flanc, sans en excepter
 le parti républicain, qui ^{malheureusement} commet
 plus d'une bétuvée.
 J'espère que la maladie de Mme Stéphanopoli
 aura un prompt et heureux dénouement.
 Elle aussi a une part dans les remerciements que

Ἀγαπητέ κ. Στεφανόπολι,

Ἔλαβα τὴν εὐγενικὴν σας ἐπιστολὴ καὶ τὰ Τραγούδια¹⁵ πού εἶχате τὴν εὐγενῆ προθυμία νὰ μοῦ μεταφράσετε. Σᾶς εἶμαι [ἐξαιρετικὰ] ὑπόχρεως γιὰ τὴν καλοσύνη σας. Δεῖξατε τόση συμπάθεια γιὰ τὶς μελέτες μου στὴν Ἑλλάδα,¹⁶ πού ἡ ἐπιθυμία μου νὰ πετύχουν οἱ ἐργασίες πού θὰ προκύψουν ἀπὸ αὐτὲς αὐξάνεται ἀκόμη περισσότερο.

11 ... Pourquoi quelqu'un ne ferait-il pas la besogne que j'ai faite en Grèce pendant 3 mois?
 12 se perdent
 13 précieuse liqueur
 14 poésie.
 15 τραγούδια
 16 στὴν Ἑλλάδα

Ἡ βασική μου δουλειά θὰ εἶναι: Ἡ συλλογὴ ἑλληνικῶν τραγουδιῶν σὲ ἑναρμόνιση.¹⁷ Ἄν αὐτὴ ἡ συλλογὴ τύχει εὐμενοῦς ὑποδοχῆς, μπορεῖ νὰ ἔχει μεγάλη ἐπίδραση στὴν Ἑλλάδα, καθὼς θὰ ἀποτυπώσει στὴ μνήμη τῶν κατώτερων τάξεων τὰ εὐγενῆ χαρακτηριστικά τῆς γηγενοῦς καὶ λαϊκῆς μούσας· ἀλλὰ καὶ ἄλλοῦ,¹⁸ καθὼς ἂν ἑναρμονίσουμε σωστὰ αὐτὲς τὶς μελωδίες, θὰ ἐμπλουτίσουμε τὴ σύγχρονη μουσικὴ γλῶσσα μὲ πολλοὺς μουσικοὺς τρόπους ποὺ ὑπῆρχαν στὴν ἀρχαιότητα καὶ ποὺ δὲν ὑπάρχουν πλέον σήμερα.

Ἐντούτοις ἡ δουλειά μου δὲν θὰ σταματήσει ἐκεῖ. Ἔχω ξεκινήσει μιὰ μικρὴ μελέτη γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ μὲ στόχο:

1ον Νὰ γνωστοποιήσω στὴ Γαλλία τὶς ιδέες ποὺ σχημάτισα κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ ταξιδιοῦ μου πάνω σὲ ἓνα ἀντικείμενο ποὺ εἶναι ἐλάχιστο γνωστὸ παντοῦ, ἀκόμη καὶ στὸν τόπο του.

2ον Νὰ δώσω τὸ πρακτικὸ συμπέρασμα ποὺ ἀντλήσα ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἔρευνες, δηλαδή μιὰ σύνοψη τῶν μεθόδων γιὰ νὰ τελειοποιηθεῖ ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ, χωρὶς νὰ ἀπαρνηθεῖ τὸ ἐθνικὸ τῆς στοιχεῖο, ἀλλὰ καὶ χωρὶς νὰ ἀπεμπολήσει τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ὀφείλονται στὴν εὐρωπαϊκὴ προόδου.

Αὐτὴ ἡ ἐργασία εἶναι δύσκολη, ἀλλὰ μὲ ἐνδιαφέρει καὶ ἐπιθυμῶ βαθύτατα νὰ τὴν ὀλοκληρώσω. [Κάνετε καλὰ ποὺ δὲν βιαστήκατε περισσότερο. Βρίσκομαι μακρὰν τοῦ νὰ ἔχω ἑναρμονίσει ὅλα τὰ τραγούδια τῶν ὁποίων τὴν μετάφραση ἔχω φέρι μαζὶ μου.] Εὐχαριστῶ καὶ πάλι γιὰ τὰ δείγματα ζήλου καὶ ἀφοσίωσης ποὺ ἐπιδείξατε γιὰ αὐτὸ ποὺ θεωρεῖτε, ὀρθῶς, ὡς ἐθνικὴ ὑπόθεση.¹⁹ Κάθε ἐπιστημονικὴ ἢ καλλιτεχνικὴ κατάρκτηση δὲν δίνει ἄραγε ἀξία στὸ ἔθνος ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέρχεται;

[Εὐχαριστῶ ἀκόμη γιὰ τὴν βοήθεια ποὺ μοῦ προσφέρετε γιὰ τὸ μέλλον.

Σᾶς ὑπόσχομαι νὰ τὴν χρησιμοποιοῦν εὐκαιρίας δοθείσης. Εὐχαριστῆστε ἀπὸ μέρους μου, ὅταν τὶς συναντήσετε, τὶς κ. Πολίτη καὶ *** ποὺ μοῦ ἐξασφάλισαν δείγματα ἀπὸ μοιρολόγια λίγες ἡμέρες πρὶν τὴν ἀναχώρησή μου.] Γιατί νὰ μὴν ὑπάρχει ἓνας κάτοικος τῆς Ἑλλάδας ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ συνεχίσει τὸ ἔργο ποὺ πραγματοποίησα σὲ 3 μῆνες;²⁰ Οἱ μελωδίες καὶ οἱ χοροὶ θὰ χαθοῦν²¹ ἂν δὲν τοὺς συλλέξουμε, καὶ πρόκειται γιὰ ἓνα πολύτιμο νέκταρ²² ποὺ πρέπει νὰ διατηρήσουμε, τὸ νέκταρ τῆς καθαρῆς ποίησης. Καὶ οἱ Ἕλληνες ἂς τὸ γνωρίζουν: δὲν ἦταν ὁ δικὸς μας πολιτισμὸς ποὺ τὸ ἐξέθρεψε!

[Ὅπως λέτε, περνᾶμε μεγάλη δοκιμασία στὴ Γαλλία μας.

Πᾶλη τῶν κομμάτων! Πᾶλη τῶν στοιχείων τῆς φύσης! Δυστυχῶς δὲν εἶναι ὑπερβολή, μέσα στὶς καταστροφὲς ποὺ ἔχει προκαλέσει στὸν Νότο ἡ μάστιγα τῶν πλημμυρῶν. Ἀλλὰ αὐτὲς οἱ τόσο θλιβερὲς ἀπώλειες (σὲ ἀνθρώπους καὶ σὲ ἀγαθά), θὰ ἦταν ἀσήμαντες, ἂν ὑπῆρχε στὴ χώρα μας κοινὴ βούληση καὶ κοινὴ πίστη. Δυστυχῶς δὲν συμβαίνει αὐτό. Βλέπω παντοῦ συμφέροντα, ἀλλὰ πουθενὰ τὴν λογικὴ. Ὅλα τὰ κόμματα δίνουν ἀφορμές, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ δημοκρατικοῦ κόμματος, ποὺ δυστυχῶς δὲν ὑπολείπεται σὲ ἄστοχες πράξεις.

Ἐλπίζω ἡ ἀσθένεια τῆς Κας Στεφανόπολι νὰ ἔχει σύντομη καὶ εὐτυχῆ κατάληξη. Ἐνα μέρος τῶν εὐχαριστιῶν ποὺ σᾶς ὀφείλω ἀνήκει καὶ σ' αὐτήν. Διαβί-

17 Ἡ συλλογὴ ἑλληνικῶν τραγουδιῶν σὲ ἑναρμόνιση.

18 ἀλλὰ καὶ ἄλλοῦ

19 ἑλληνικὸ ἐθνικὸ ἔργο.

20 ... Γιατί νὰ μὴν ἔκανε κάποιος τὴ δουλειά ποὺ πραγματοποίησα στὴν Ἑλλάδα σὲ 3 μῆνες;

21 χάνονται

22 πολύτιμο νέκταρ



βάστε της τις θερμές ευχαριστίες μου και, σε ό,τι σάς αφορά προσωπικά, δεχθείτε, αγαπητέ Κύριε, μια εγκάρδια χειραψία, από τον άφοσιωμένο σας]

A. Bourgault-Ducoudray

[Ἡ υγεία μου και ἡ υγεία τῶν δικῶν μου εἶναι ἄριστη.

Ἐλαβα νέα ἀπὸ τὴν οἰκογένεια Burnouf, ἀφότου ἔφτασε στὴν Μασσαλία. Ἐκαναν ἓνα εὐχάριστο ταξίδι, μὲ ἐξαιρεση τῆ διαδρομῆ ἀπὸ τὴ Νάπολη στὴ Μασσαλία ποὺ ἦταν πολὺ ἐπίπονη. Ἐπρεπε νὰ μείνουν στὸ Παρίσι ἕως τὴν 12η Ἰουλίου, και στὴ συνέχεια νὰ πᾶνε στὸ Νανσύ.]

Τὸ παραπάνω γράμμα ἔχει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιατί παραθέτει τις βασικές θέσεις τοῦ Bourgault-Ducoudray γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ: ἡ δημοτικὴ μουσικὴ εἶναι ὁ ἐπίγονος τῆς ἀρχαίας («καθὼς θὰ ἀποτυπώσει στὴ μνήμη τῶν κατώτερων τάξεων τὰ εὐγενῆ χαρακτηριστικὰ τῆς γηγενοῦς και λαϊκῆς μούσας») και μπορεῖ νὰ τροφοδοτήσει τὴν σύγχρονη μουσικὴ δημιουργία, ἐνῶ προαναγγέλλει τὴν ἀντίστοιχη ἔρευνα τοῦ Γάλλου μουσικολόγου γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, χωρὶς ὅμως «νὰ ἀπαρνηθεῖ τὸ ἐθνικὸ στοιχεῖο» ἀλλὰ και χωρὶς νὰ ἀπεμπολήσει τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ὀφείλει στὴν εὐρωπαϊκὴ πρόοδο». Ταυτόχρονα ἡ ἐπιστολὴ ἀποκαλύπτει μιὰ ἰδιαίτερη σχέση ἀνάμεσα στὸν Γάλλο ἐρευνητὴ και τὸν Ἑλληνα ἀρχισυντάκτη τῆς ἐφημερίδας, Ἀντώνιο Τζανετάκη Στεφανόπολι (1839-1913), ὁ ὁποῖος ἦταν γεννημένος στὴν Κορσικὴ (μὲ γαλλικὴ ὑπηκοότητα) και εἶχε ἐργασθεῖ και ὡς καθηγητῆς γαλλικῶν, πρὶν νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὴ δημοσιογραφία.²³ Ὁ τελευταῖος συνέβαλε στις ἔρευνες τοῦ Ducoudray, μεταφράζοντάς του τραγούδια ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ στὰ γαλλικά, ἀλλὰ δὲν ἀποκλείεται ἡ συνδρομὴ του στὸ ἔργο τοῦ Γάλλου μουσικοῦ νὰ ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τῆς φιλολογικῆς ἐργασίας: ἄλλωστε ἡ ἐπιστολὴ ἀπευθύνεται προσωπικὰ στὸν Στεφανόπολι (ὄχι οὐδέτερα στὸν ἀρχισυντάκτη τῆς ἐφημερίδας) και ἔχει σαφῶς προσωπικὸ χαρακτήρα, γεγονός ποὺ πιστοποιεῖ τουλάχιστον μιὰ θερμὴ γνωριμία. Μποροῦμε, μάλιστα, νὰ εἰκάσουμε μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια ὅτι ὁ Στεφανόπολι εἶναι ὁ Κορσικανὸς στὸν ὁποῖο ὁ Ducoudray εἶχε παίξει κάποιες ἀπὸ τις ἑλληνικὲς ἐναρμονίσεις του και ὁ ὁποῖος

23 Γιὰ τὴ ζωὴ και τὸ ἔργο τοῦ Στεφανόπολι βλ. τὸ ἐμπειριστατωμένο βιογραφικὸ του στὴν Ἐγκυκλοπαίδεια τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, 1784-1974, ἐπιμ. Λ. Δρούλια, Γ. Κουτσοπανάγου, Ι.Ε.Ε./Ε.Ι.Ε., Ἀθῆνα 2008, ποὺ ὑπογράφει ὁ Ἀθ. Ἀντωνόπουλος.

θυμόταν νὰ εἶχε ἀκούσει κάποιες ἀπὸ αὐτὲς στὸν τόπο του.²⁴

Τὸ ὄφος τῆς ἐπιστολῆς —ἰδιαίτερα στὸ σημεῖο ὅπου ὁ συγγραφέας ἀναρωτιέται ἀν ὑπάρχει κάποιος ἄλλος νὰ συνεχίσει τὴν ἔρευνα αὐτὴ στὴν Ἑλλάδα— ὑπονοεῖ τὴν ὑπαρξὴ ἐκτενέστερης ἀλληλογραφίας μεταξὺ τῶν δύο ἀνδρῶν, καθὼς και περαιτέρω φιλία, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ συμπεριλάμβανε και τὸν Émile-Louis Burnouf (1821-1907), τὸν Γάλλο ὀριενταλιστὴ και ἐθνολόγο, ὁ ὁποῖος διετέλεσε διευθυντῆς τῆς Γαλλικῆς Σχολῆς τῶν Ἀθηνῶν τὸ διάστημα ποὺ ὁ Ducoudray βρισκόταν στὴν Ἑλλάδα.²⁵ Ὁ Burnouf εἶναι ἐκεῖνος στὸν ὁποῖο ὁ Ducoudray ἀφιέρωσε τὸ βιβλίο του μὲ τὰ ἑλληνικὰ τραγούδια ἀλλὰ και ὁ ἄνθρωπος ποὺ τὸν παρακίνησε και τὸν συνέδραμε νὰ μεταγράψει τὸν πίνακα ποὺ συνόψιζε τὴ θεωρία τοῦ Χρύσανθου.²⁶ Μάλιστα, ὅπως δηλώ-

24 «Un Corse auquel je jouai à Athènes quelques-unes des mélodies caractéristiques que j' avais notées, se rappela en avoir entendu chanter plusieurs dans son pays». *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, par L.-A. Bourgault-Ducoudray, Paris, 1876, σ. 30.

25 Συγκεκριμένα τὸ 1867-1875. Μάλιστα στὸ ἀρχεῖο Burnouf ποὺ φυλάσσεται στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Νανσύ, ὑπάρχουν δύο ἐπιστολὲς στις ὁποῖες φαίνεται ὅτι ὁ Burnouf και ὁ Ducoudray μεσολάβησαν ὥστε ἡ Γαλλικὴ Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν νὰ ἀποκτήσει ἓνα πιάνο (<http://www.calames.abes.fr>). Γιὰ τὴν δράση τοῦ Burnouf στὴν Γαλλικὴ Σχολή, βλ. Georges Radet, *L'histoire de l'œuvre de l'École française d'Athènes*, Paris, 1901. Πρὸβλ. και Christine Peltre, «Excursion d'un "Athénien" au XIXe siècle. Les carnets inédits d'Émile Burnouf», *Le Pays Lorrain, Journal de la Société d'Archéologie Lorraine et du Musée Historique Lorrain*, Extrait, 204, 1988, σ. 237-242.

26 «Animé par la plus sympathique bienveillance, le directeur de l'École, M. É. Burnouf me proposa de faire la traduction d'un grand tableau qu'on m'avait prêté et qui renfermait l'abrégé de la théorie de Chrysanthos de Madytos. J'acceptai avec enthousiasme. Ce travail de

νει ο ίδιος ο Ducoudray στον πρόλογο του βιβλίου του για την ελληνική εκκλησιαστική μουσική,²⁷ ή συμβολή του Burnouf στην ένασχόλησή του με την βυζαντινή παρασημαντική ήταν κάτι παραπάνω από καθοριστική χωρίς τη συνδρομή του τελευταίου ο Ducoudray θα είχε ίσως εγκαταλείψει το δύσκολο αυτό έγχείρημα. Η σχέση των δύο ανδρών (πιθανόν και του Στεφανόπολι) συνεχίστηκε και μετά την αποχώρηση του Ducoudray από την Ελλάδα²⁸ (ο Burnouf γύρισε στη Γαλλία το 1875, όπως άλλωστε σημειώνεται και στο γράμμα) και το ενδιαφέρον του τελευταίου για την εκκλησιαστική μουσική κορυφώθηκε με την έκδοση ενός σχετικού βιβλίου (*Restitution des Chants de l'église latine*, Παρίσι, 1887).

Ο έντονος φιλελληνισμός που άπηχε το γράμμα του Ducoudray καθώς και τα εύσημα που αποδίδει στους Νεοέλληνες (ή λαϊκή μούσα μεταφέρει τα ευγενή χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής, δημιουργώντας ένα «πολύτιμο νέκταρ καθαρής ποίησης» που κάνει περήφανο το έθνος που το δημιούργησε, δηλαδή το ελληνικό έθνος) θυμίζουν φράσεις από τα βιβλία του Γάλλου μουσικολόγου. Η πρόταξη της λαϊκής εμπνευσης και της απλότητας των εθνικών τραγουδιών, αλλά και η απερίφραστη εξύμνηση των Ελλήνων, που φτάνει μέχρι του σημείου να έρμηνεύει την φιλοτεχνία των κατοίκων της Μασσαλίας ως προϊόν του ελληνικού αίματος που κυλάει στις φλέβες τους, που διαβάζουμε στο βιβλίο του με τις αναμνήσεις

από το ελληνικό του όδοιπορικό,²⁹ είναι απόψεις που έμπεριέχονται στην σύντομη αυτή, αλλά περικτική, επιστολή. Στο ίδιο μήκος κύματος φαίνεται να κινείται και ο αποδέκτης της επιστολής, ο οποίος, όπως σημειώνει ο Ducoudray στο γράμμα του, θεωρούσε την προσπάθεια του τελευταίου «έθνική υπόθεση» και δεν είναι τυχαίο ότι στην δημοσίευση της επιστολής του στην εφημερίδα ο Στεφανόπολι διορθώνει: «ελληνικό έθνικό έργο». Διότι παρά το γεγονός ότι ο άρχισυντάκτης του Αγγελιαφόρου των Αθηνών, δεν άρνήθηκε ποτέ την γαλλική του υπηκοότητα, υπερασπιζόταν τα ελληνικά συμφέροντα (ή οικογένειά του είχε καταγωγή από την Μάνη και είχε μεταναστεύσει στην Κορσική στα 1675-6) και πίστευε ότι ο σύγχρονος ελληνικός πολιτισμός έπρεπε να πάψει να μιμείται τον δυτικό και να δημιουργήσει πρωτότυπα καλλιτεχνήματα.³⁰

Οι εύχαριστίες που ο Ducoudray αποδίδει στους διάφορους συνεργάτες του κατά τη διάρκεια του ελληνικού όδοιπορικού του έχουν φέρει στο φως όνόματα λίγο πολύ γνωστά (Γερμανός Αφθονίδης, Ήλιος Τανταλίδης, Γεώργιος Βισλάκης, διάφοροι λαϊκοί τραγουδιστές και μουσικοί). Η δημοσιοποίηση της συγκεκριμένης επιστολής μάς γνωστοποίησε άλλη μιιά συνεργασία που μάς ήταν άγνωστη, και έναν άνθρωπο του οποίου η σχέση με τον Γάλλο μουσικολόγο είχε μείνει έως τώρα στη σκιά.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

traduction nous pris huit jours...». *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σ. 5.

27 *Études sur la musique ecclésiastique grecque. Mission musicale en Grèce et en Orient, janvier-mai 1875*, par L.-A. Bourgault-Ducoudray, 1877, vii.

28 «Depuis mon retour il n'a cessé d'être pour nous le plus précieux des conceilleurs, le plus dévoué des collaborateurs», ό.π. Για την σχέση των δύο ανδρών βλ. και Panos Vlagopoulos, «Days in the Life of "M. Aramis" and Louis Albert Bourgault-Ducoudray: A Micro-history of Late Nineteenth-Century Uses of Greek Folk Songs», Keynote speech read at the Cyprus Music Institute 2009 Conference at Nicosia, έστιάζοντας, κυρίως, σε ζητήματα ιδεολογικά που σχετίζονται με τις ρατσιστικές απόψεις του Γάλλου Όριενταλιστή.

29 «Dans les manifestations de la Muse populaire, l'inspiration est tout, la main d'œuvre n'est rien. Voilà pour quoi les mélodies nationales ont, dans leur simplicité une saveur inimitable que défie les efforts des artistes les plus habiles». «Dans la vieille cité phocéenne Mercure n'exclut point les Muses. Qui sait si ce n'est pas le sang

grec dont ils sortent qui inspire aux Marseillais le culte des arts et cette fière indépendance?». *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, ό.π., σ. 8 και 31 άντιστοίχως.

30 Μιλώντας για το ελληνικό μυθιστόρημα: «άμα ήμεις δημιουργήσωμεν πρωτότυπον τινα γραμματεία, και το έθνικόν μυθιστόρημα θέλει αποβή τότε ισχυρόν τι προς διάδοσιν των ήμετέρων ιδεών όπλον». Α. Ζαντάκης Στεφανόπουλος, «Περί του γαλλικού μυθιστορήματος και της έπιτροής αυτού επί τα έν Ελλάδαδι ήθη», *Πανδώρα*, Κ', φ. 460 (15.5.1869), σ. 72-76 — 461 (1.6.1869), σ. 81-86, βλ. σ. 86. Το κείμενο που αποτελεί μετάφραση του γαλλικού πρωτοτύπου, το όποιο άπαγγέλθηκε στις 22 Ιουνίου 1869 στην τελετή βράβευσης των μαθητών του εκπαιδευτηρίου Γ. Γ. Παπαδοπούλου (στο όποιο έργαζόταν ο Στεφανόπολι) και που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *La Grèce* (5/17.7.1869), και στη συνέχεια κυκλοφόρησε αυτόνομα, άναδημοσιεύθηκε στην *Εφημερίδα των Φιλομαθών* τόν Σεπτέμβριο του 1869 (φ. 711-712).

ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ
ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΣΤΗΝ ΕΥΑ ΠΑΛΜΕΡ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ

Η γνωριμία του Ἄγγελου Σικελιανού και τῆς Εὔας Πάλμερ με τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο θὰ ἀνάγεται, εικάζω, στὴ δεύτερη δεκαετία τοῦ 200ῦ αἰώνα. Τὰ χρόνια ἐκεῖνα ὁ Μητρόπουλος βρισκόταν στὸ ξεκίνημά του και ἡ ἐνασχόληση τῆς Εὔας Πάλμερ με τὴ Βυζαντινὴ μουσική, καθὼς και οἱ ἐπαφές της με τὸν κύκλο τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου», ὅπου ἐκινεῖτο ἐκεῖνο τὸν καιρὸ και ὁ Μητρόπουλος, ἀσφαλῶς θὰ εἶχαν δημιουργήσει ἕνα πεδίο οικειότητας ποῦ ἐξελιχθηκε σὲ μακρόχρονη φιλία.

Μὲ τὴν ἔκδοση τῶν *Γραμμάτων* τοῦ Σικελιανού ἔγινε εὐρύτερα γνωστὴ ἡ σχέση τοῦ μετέπειτα διάσημου ἀρχιμουσικοῦ με τὸν ποιητὴ και τὴ σύντροφό του.¹ Στὰ τέλη Ἰουνίου και τὸν Ἰούλιο τοῦ 1924 ὁ Μητρόπουλος φιλοξενεῖται στὸ σπίτι τοῦ Σικελιανού, στὴ Συκιὰ τῆς Κορινθίας.² Τότε μελοποιεῖ τὰ σικελιανὰ ποιήματα: «Ἡ Παναγιά τῆς Σπάρτης», «Ἀφροδίτη Οὐρανία» (χρονολογημένο ἀπὸ τὸν μουσικό: «Ἰούλιος 1924, Συκιὰ») και «Πάν».

Μὲ τὸ γράμμα ποῦ δημοσιεύω σήμερα συμπληρώνονται τὰ γεγονότα: ὁ Μητρόπουλος θὰ μεταβεῖ στὴ Συκιὰ προσκεκλημένος τῆς Εὔας Πάλμερ και, πιθανῶς, παρακινημένος ἀπὸ τὴν ἴδια θὰ συνθέσει μουσικὴ πάνω στοὺς στίχους τοῦ ποιητῆ. Ἡ πρόσκληση ἐκεῖνη ἀνταποδόθηκε· σὲ γράμμα τοῦ Σικελιανού, τῆς 30ῆς Νοεμβρίου 1924, ἀναφέρεται:

[Σημ. τοῦ Χ.Ξ.] Στὸ πλαίσιο τῆς μελέτης μου γιὰ τὸν Μητρόπουλο και τὸν Σικελιανό, ἐντόπισα τέσσερις ἐπιστολές τοῦ συνθέτη πρὸς τὴν Εὔα Πάλμερ, στὰ Ἀρχεῖα τῆς Εὔας και τοῦ Ἄγγελου Σικελιανού τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Ἀπαντώντας στὴν αἴτησή μου, ποῦ κατέθεσα στὶς 2.3.2010, με τὴν ὁποία ζητοῦσα τὴν ἄδεια νὰ δημοσιεύσω τὴ χρονολογικὰ παλαιότερη ἀπὸ τὶς ἐπιστολές, οἱ ὑπεύθυνοι τοῦ Μουσείου Μπενάκη με πληροφόρησαν ὅτι, σύμφωνα με ἐπικοινωνία ποῦ εἶχαν με τὸν κάτοχο τῶν πνευματικῶν δικαιωμάτων τοῦ Ἀρχείου Ἄγγελου Σικελιανού, ὁ ἴδιος εἶχε τὴν πρόθεση νὰ δημοσιεύσει τὸ ἐν λόγω τεκμήριο. Τελικῶς ὁ κ. Μπουρναζάκης εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ ἀποστείλει τὴν ἐργασία του στὸν Μουσικὸ Ἑλληνομνημόνα. Τὴν δημοσιεύουμε, διατηρώντας τὶς ὀρθογραφικές, ἐκδοτικὲς και βιβλιογραφικὲς συμβάσεις ποῦ ἐπέλεξε ὁ διακεκριμένος ἐρευνητὴς τοῦ Σικελιανού. Ὅπως θὰ διαπιστώσει ὁ ἀναγνώστης, ὠστόσο, ὀρισμένα στοιχεῖα ποῦ ἀντλήσε ἀπὸ τὶς παλαιότερες μελέτες τοῦ Ἀπόστολου Κώστιου, ἀνασκευάζονται ἢ συμπληρώνονται στὸ δικό μου δοκίμιο ποῦ δημοσιεύεται στὴ συνέχεια και ποῦ περιλαμβάνει τὴν δεύτερη, χρονολογικὰ, ἀπὸ τὶς ἐπιστολές τοῦ Μητρόπουλου πρὸς τὴν Εὔα, καθὼς κι ἕναν διεξοδικὸ σχολιασμὸ τῶν ὑπολοίπων τριῶν.

1. Τὸ γεγονός ἐπισημαίνει ὁ Στυλιανὸς Ἀλεξίου στὸ ἄρθρο του «Ἡ ποίηση και τὰ Γράμματα τοῦ Ἄγγελου Σικελιανού», περ. *Νέα Ἑστία*, (ἀφιέρωμα στὸν Ἄγγελο Σικελιανό), τόμ. 150, τχ. 1740, Δεκέμβριος 2001, σ. 826-831:830.
2. Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ Μητρόπουλου στὴ Συκιὰ καταγράφει ἡ Εὔα Πάλμερ στὴν αὐτοβιογραφία της, *Ἱερὸς Πανικός*, εἰσαγωγή, μετάφραση, σχόλια: John Anton, «Ἐξάντας», Ἀθήνα 1992, σ. 117.

«[...] ἡ γυναίκα μου βρίσκεται στὰς Ἀθήνας, φιλοξενούμενη στὸ σπίτι τοῦ κ. Μητρόπουλου [...]».³

Στις 27 Φεβρουαρίου 1926, στὴν Ἀθήνα, κατὰ τὴν 9η συναυλία συνδρομητῶν τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Συλλόγου Συναυλιῶν παρουσιάζεται, γιὰ πρώτη φορά, τὸ μελοποιημένο ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο ποίημα τοῦ Σικελιανοῦ, «Ἡ Παναγιά τῆς Σπάρτης» (Δ. Μητρόπουλος, πιάνο – Κίμων Τριανταφύλλου, τενόρος). Οἱ κριτικὲς θὰ εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετες.⁴

Στὸ χρονικὸ διάστημα σχεδιασμοῦ τῶν «Δελφικῶν Ἑορτῶν» ὁ Σικελιανὸς θὰ προτείνει τοὺς Μητρόπουλο καὶ Καλομοίρη γιὰ τὴ μουσικὴ τῶν θεατρικῶν παραστάσεων. Ἡ ἀποψη τῆς Εὐας Πάλμερ ἦταν διαφορετικὴ· ἀναφέρει σχετικῶς στὴν αὐτοβιογραφία της:

«[...] Ὁ Ἄγγελος καὶ ἐγὼ καθόμασταν στὸν Πευκιά κοντὰ στὸ σπίτι μας, πλάι στὴ θάλασσα. Μοῦ εἶπε ὅτι τὸ ἔργο τῆς μουσικῆς τοῦ Προμηθέα Δεσμώτη πίστευε ὅτι μόνο δύο μουσικοὶ σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα ἦταν ἱκανοὶ γιὰ νὰ τὸ ἀποτολήσουν. Ὁ ἓνας ἦταν ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος, ὁ ὁποῖος ἔμεινε τότε μαζί μας, καὶ ὁ ἄλλος ἦταν ὁ Μανώλης Καλομοίρης, Διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν. [...] Πῶς μπορούσα νὰ ἐξηγήσω στὸν Ἄγγελο, μετὰ ἀπὸ τόσα χρόνια, ὅτι αὐτὸ πού με παρορμοῦσε στὴ μελέτη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς ἦταν ἡ πεποίθησή μου ὅτι ἡ μέθοδος, πού παρέλαβε καὶ συνέχιζε ἡ ἑλληνικὴ ἐκκλησία, συνδεόταν σαφῶς μετὰ τὸ ἑλληνικὸ δρᾶμα; Ὅτι αὐτὸς ἦταν ὁ πραγματικὸς ἄξονας γύρω ἀπὸ τὸν ὁποῖο θὰ περιστρεφόταν κάθε ἀληθινὴ ἔρμηνεία, καὶ ὅτι ἦταν ἀδύνατο γιὰ μένα νὰ παραγάγω ἓνα ἑλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο μετὰ ἓναν μουσικό, ἑλληνα ἢ ξένο, πού ἤξερε μονάχα εὐρωπαϊκὴ μουσική;

Ὁ Ἄγγελος εἶπε ὅτι καταλάβαινε τί ἐννοοῦσα, ἀλλὰ δὲν ὑπῆρχαν συνθέτες πού νὰ γινώριζαν ἀρκετὰ τὴν ἑλληνικὴ θεωρία. Τί μπορούσε λοιπὸν νὰ κάνει; Ἐγὼ πρότεινα τὸν καθηγητὴ [Κωνσταντῖνο] Ψάχο[...]».⁵

Πράγματι, στις «Δελφικὲς Ἑορτές» τοῦ 1927 καὶ 1930, τὴ μουσικὴ τῶν παραστάσεων θὰ συνθέσει ὁ

3. Βλ. Ἄγγελου Σικελιανοῦ *Γράμματα*, τόμ. Α' (1902-1930), φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, «Ἰκαρος», Ἀθήνα 2000, σ. 340-341.
4. Βλ. Ἀπόστολος Κώστας *Δημήτρης Μητρόπουλος* (Κατάλογος ἔργων), «Ὀρχήστρα τῶν Χρωμάτων», Ἀθήνα 1996, σ. 112-113.
5. Βλ. Εὐα Πάλμερ Σικελιανοῦ *Ἱερὸς Πανικός*, ὅ.π., σ. 124.

Κωνσταντῖνος Ψάχος. Σύμφωνα με δημοσίευμα πού ἐντοπίζω στὴν ἐφ. *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 7 Μαΐου 1930, ὁ Μητρόπουλος, ὁ ὁποῖος παρευρισκόταν στις Δελφικὲς ἐκδηλώσεις, ἦταν ἐπικριτικὸς γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα· ἀναφέρει ὁ Κώστας Οὐράνης:

«[...] ἄκουσα τὸν κ. Μητρόπουλο νὰ ἐκφράζεται με ἀνεπιφύλακτον ἀγανάκτησιν γιὰ τὴν μουσικὴ τοῦ κ. Ψάχου πού συνόδευε τὶς παραστάσεις [...]».

Προσθέτω ἀκόμη κάποια στοιχεῖα γιὰ τὰ μετέπειτα χρόνια. Τὴ δεκαετία τοῦ 1930 ὁ Σικελιανὸς συνεργάζεται μετὰ τὸν μουσικό. Σὲ γράμμα του, τῆς 20ῆς Μαΐου 1935, ἀναφέρει:

«[...] ἔδωσα διὰ τὴν Ἐπίδουρον εἰς τὸν κ. Μητρόπουλον, τὸ σχετικὸν μετὰ τὸ ἱερὸν τῆς Ἐπιδαύρου ἔργον μου [τὸν *Ἀσκληπιῶ*], διὰ μίαν ἢ δύο παραστάσεις [...]».⁶

Παραμένει βέβαια ἄγνωστο, ποιά μορφή τῆς τραγωδίας εἶχε παραδώσει ὁ ποιητὴς στὸν Μητρόπουλο, καθὼς ἡ παράσταση ἐκείνη δὲν πραγματοποιήθηκε ποτέ.⁷

Πολὺ ἀργότερα, ὅταν ὁ Μητρόπουλος καὶ ἡ Εὐα Πάλμερ βρίσκονταν στὴν Ἀμερικὴ, ὁ Σικελιανὸς ἐξακολουθοῦσε νὰ διατηρεῖ ἐπαφή μετὰ τὸν διάσημο πιά ἀρχιμουσικό τῆς Φιλαρμονικῆς Ὀρχήστρας τῆς Νέας Ὑόρκης, στέλλοντάς του τὰ ἔργα πού μόλις εἶχε ἐκδώσει.⁸

Ἄς ἐπισημάνω, τελειώνοντας, τὴν ἀλλοτινῶν καιρῶν εὐγένεια πού εἶναι φανερὴ στὸ γράμμα τοῦ Μητρόπουλου.

6. Βλ. Ἄγγελου Σικελιανοῦ *Γράμματα*, τόμ. Β' (1931-1951), ὅ.π., σ. 182-183.
7. Ἡ συγγραφή τῆς τραγωδίας αὐτῆς εἶχε ξεκινήσει ἤδη ἀπὸ τὸ 1915 – ἓνα τμήμα της θὰ δημοσιευθεῖ στὸ περ. *Λύρα* (τχ. Ἀπριλίου-Μαΐου 1919, σ. 131-139). Τὸ ἔργο θὰ παραμείνει τελικῶς ἀνολοκλήρωτο καὶ θὰ ἐκδοθεῖ μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Σικελιανοῦ (α' ἐκδ. Δεκέμβριος 1954). Τὴν πορεία τῆς σύνθεσης τοῦ *Ἀσκληπιῶ* καὶ πλῆθος στοιχείων πρόσφατης ἐρευνητικῆς ἐργασίας, βλ. στὴν ἐκδόση: Κώστας Μπουρναζάκης *Χρονογραφία Ἄγγελου Σικελιανοῦ* (1884-1951), «Ἰκαρος», Ἀθήνα 2006, σ. 77, 87, 91, 99, 123, 139, 167, 181.
8. Βλ. Ἄγγελου Σικελιανὸς *Γράμματα στὴν Εὐα Πάλμερ Σικελιανοῦ*, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κώστας Μπουρναζάκης, «Ἰκαρος», Ἀθήνα 2008, σ. 228, 230, 231, 241, 246, 248.

Τὸ χειρόγραφο τῆς ἐπιστολῆς βρίσκεται στὸ Ἀρχεῖο Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ τοῦ Μουσείου Μπενάκη (193/1152). Γιὰ τὴ συνδρομὴ τους ὀφείλω εὐχαρισ-

τίες στὴν ὑπεύθυνη τῶν Ἱστορικῶν Ἀρχείων τοῦ Μουσείου κυρία Βαλεντίνη Τσελίκα, καθὼς καὶ στὶς κυρίες Μαρία Δημητριάδου καὶ Ρενάτα Ζαφειριάδου.

ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Βερολίνον 1.6.1924

Καλή μου, ἀγαπητή μου Κυρία!

Καθὼς ἡ κυρία Μητέρα μου σᾶς εἶχε γράψει ἐπρόκειτο νὰ ῥθω στὰς Βρυξέλλας καὶ Παρίσι καὶ βέβαια θὰ ῥχόμουν νὰ σᾶς ἐβλεπα! Τὸ ταξίδι μου αὐτὸ πραγματικῶς ἔκανα καὶ μάλιστα πρῶτα πῆγα στὰς Βρυξέλλας γιὰ νὰ συναντηθῶ μὲ τὸν ἐκδότην μου καὶ κατόπιν ἦρθα στὸ Παρίσι, ὅπου μὲ εἶχε ζητήσει καὶ προσκαλέσει ἡ Κυρία Χωρέμη,⁹ τῆς ὁποίας καθὼς θὰ ξέρετε εἶχα ἐπὶ τόσο καιρὸ τὴν ὑποτροφίαν, καὶ ἡ ὁποία αὐτὴ τῆ φορὰ ἐπρόκειτο νὰ μοῦ δώσει ἕνα ποσὸν χρημάτων πρὸς ἐκδοσιν καὶ ἄλλων συνθέσεών μου! Εἶχα βέβαια σκοπὸν νὰ μείνω καμὶν ἐβδομάδα στὸ Παρίσι καὶ κανονίζοντας τὰς ὑποθέσεις μου νὰ ἐρχόμουν νὰ σᾶς εὕρισκα, ὅταν ἀποτόμως λαμβάνω τηλεγράφημα ἀπὸ τὸν Κύριον Νάζον¹⁰ διευθυντὴν τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, καὶ μὲ παρακαλεῖ νὰ φθάσω ἂν εἶναι δυνατὸν πρὸ τῆς 8ης Ἰουνίου στὰς Ἀθήνας γιὰ νὰ κανονίσω τὸν διορισμὸν μου καὶ φαντάζομαι ὅτι προτοῦ προφθάσω νὰ κανονίσω τίποτα ἀπὸ τὶς δουλειές μου ἀναγκάσθηκα νὰ φύγω ἀμέσως νὰ γυρίσω στὸ Βερολίνο καὶ νὰ φύγω γιὰ τὰς Ἀθήνας!

Λυπήθηκα τρομερὰ πού δὲν ἔλαβα εὐκαιρία νὰ ῥθω νὰ σᾶς ἐπισκεφθῶ! Ἀναγκάσθηκα μάλιστα νὰ ἀναθέσω τὰς ὑποθέσεις μου στὸν φίλον μου Κύριον Λυκούδην¹¹ ὁ ὁποῖος θὰ φροντίσει τὴν ἐκτύπωσιν τῶν ἔργων μου!

Λοιπὸν ἡ στιγμή πού θὰ κατέβω στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴ Συκιὰ ἦρθε, εἶμαι καταχαρούμενος νὰ πάω νὰ βρῶ τὸν ἀγαπημένο μου Κύριον Ἀγγελο καὶ νὰ μπορέσω νὰ ἐργασθῶ γιὰ τὸν ἑαυτό μου μὲ νέα ὄρεξη καὶ δύναμι!

Δὲν ξέρετε πόσο σᾶς εἶμαι εὐγνώμων γιὰ τὸ καλὸ αὐτὸ πού μοῦ κάνετε νὰ μὲ δεχτεῖτε σπῆτι σας. Ἐλπίζω νὰ σᾶς ικανοποιήσω δημιουργῶντας μερικὰ ἔργα παραπάνω στὴν Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Τέχνη συνεργαζόμενος μάλιστα καὶ μὲ τὸν μεγάλο μου Ἀγγελο!

Εὐχομαι καλὴν ἀντάμωσιν στὴ Συκιὰ καὶ πολλὰ πολλὰ χαιρετίσματα σὲ σᾶς καὶ στὸν ὠραῖο μου Γλαῦκο.¹²

Πάντα δικός σας

Δ. Μητρόπουλος

ΚΩΣΤΑΣ ΜΠΟΥΡΝΑΖΑΚΗΣ

9. Ἡ Ἀλεξάνδρα Χωρέμη (1871-1941) ἦταν κόρη τοῦ Ἐμμ. Μπενάκη. Ὅπως καὶ τὰ ἀδελφία τῆς Ἀντώνης Μπενάκης καὶ Πηνελόπη Δέλτα, ὑπῆρξε ἄνθρωπος μεγάλης προσφορᾶς στὸ κοινωνικὸ καὶ πολιτιστικὸ πεδίο τῆς ἐποχῆς τῆς – ἦταν μάλιστα ἕνας ἀπὸ τοὺς χορηγούς τῶν «Δελφικῶν Ἑορτῶν» τοῦ 1930.

10. Γεώργιος Νάζος (1862-1934). – Ὁ Μητρόπουλος θὰ ἀναλάβει τὸ καλοκαίρι τοῦ 1924 ὡς ἀρχιμουσικὸς τὴν

ὀρχήστρα τοῦ «Ἑλληνικοῦ Ὁδείου», πού τὴν ἐπόμενη χρονιά θὰ μετεξελιχθεῖ σὲ ὀρχήστρα τοῦ «Συλλόγου Συναυλιῶν».

11. Ὁ Γεώργιος Λυκούδης (1895-1955), βιολονίστας, ἀργότερα ἀρχιμουσικὸς· ἐπὶ χρόνια συνεργάτης τοῦ Μητρόπουλου καὶ στενὸς φίλος του.

12. Ὁ γιὸς τῆς παραλήπτριας τοῦ γράμματος, Γλαῦκος, ἦταν τότε δεκαπέντε ἐτῶν (γεν. 1909).

ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ



ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ

Στην έργογραφική μελέτη του για τον Μητρόπουλο ο Άποστολος Κώστιος μνημονεύει τη σχέση του συνθέτη με τον Άγγελο Σικελιανό, χρησιμοποιώντας μια λακωνική αναφορά στη λεζάντα της φωτογραφίας του ποιητή:

Άγγελος Σικελιανός (1884-1951): η ποίησή του ένεπνευσε τον Μητρόπουλο· συνθέτης και ποιητής συνδέθηκαν με βαθιά φιλία.¹

Για τη «βαθιά» αυτή «φιλία» ωστόσο – για την οποία, σημειωτέον, δεν γίνεται ή παραμικρή νύξη στην πρώτη, τη βασικά βιογραφική, μελέτη του ίδιου συγγραφέα² – τα τεκμήρια που μᾶς προσφέρει ο Κατάλογος Ἔργων είναι λιγοστά: τρεις μελοποιήσεις ποιημάτων του Σικελιανού, δύο ακόμη περιπτώσεις –άτελέσφορης, όπως φαίνεται– καλλιτεχνικής συνεργασίας του συνθέτη με τον ποιητή, καθώς και μερικές πληροφορίες που συνάγονται από τις έγγραφες επάνω στις χειρόγραφες παρτιτούρες.

Ο Μητρόπουλος μελοποίησε το σονέτο του Σικελιανού «Ἡ Παναγία τῆς Σπάρτης», που γράφτηκε τὸ 1914 και πρωτοδημοσιεύθηκε τὸ 1918,³ τὸ ποίημα «Πάν», που γράφτηκε ἐπίσης τὸ 1914 και δημοσιεύθηκε τὸν ἴδιο χρόνο,⁴ και τὸ ποίημα «Ἀφροδίτη Οὐρανία», που γράφτηκε τὸ 1917 και δημοσιεύθηκε τὸ 1918⁵ (τὰ δύο τελευταῖα συμπεριελήφθησαν τελικῶς στὸν κύκλο Ἀφροδίτης Οὐρανίας).⁶ Τὸ ποσοστὸ δὲν εἶναι μεγάλο (τρεις με-

1 Ἄποστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος. Κατάλογος Ἔργων*, Ἀθήνα, Ὁρχήστρα τῶν Χρωμάτων, 1996, σ. 110.

2 Ἄποστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985.

3 Για τις χρονολογίες συγγραφῆς τῶν ποιημάτων χρησιμοποίησα τὸν πίνακα τοῦ Γ.Π. Σαββίδη («Πρόταση για μιὰ πρώτη ἀπογραφή τῶν ἐρωτικῶν ποιημάτων τοῦ Σικελιανού», *Λυχνιστάτες για τὸν Σικελιανό*, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 2003, σ. 392-401). Ὡς ἔτος πρώτης δημοσίευσης ὁ Σαββίδης (δ.π.) και ὁ Γιῶργος Μπουρναζάκης (*Χρονογραφία Ἄγγελου Σικελιανού (1884-1951)*, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 2006, σ. 99) δίνουν τὸ 1919, ἀλλὰ ὁ Γ.Κ. Κατσίμπαλης («Βιβλιογραφία Ἄ. Σικελιανού», στὸ *Γεράσιμος Γρηγόρης (σύνθεση-ἐπιμέλεια), Σικελιανός 1884-1951, β' ἔκδοση*, Ἀθήνα, Ἐταιρεία Λευκαδικῶν Μελετῶν / Γρηγόρης, 1981, σ. 197-240) παραπέμπει στὸ περ. *Γράμματα τῆς Ἀλεξανδρείας*, τ. Δ' (Ἰούλιος 1918), σ. 493-494 (βλ. τὸ βιβλιογραφικὸ λήμμα 106).

4 Σαββίδης, δ.π., Μπουρναζάκης, δ.π., σ. 65· Κατσίμπαλης, δ.π. λήμμα 91.

5 Σαββίδης, δ.π., Μπουρναζάκης, δ.π., σ. 97· Κατσίμπαλης, δ.π. λήμμα 105.

6 Ἄγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, Β', φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γ.Π. Σαββίδη, β' ἔκδοση, Ἀθήνα, Ἴκαρος, 1981, σ. 93-149.

Αφροδίτη Ουρανία II, 12 a

Αφροδίτη - Τάυρος

$\text{♩} = (152 - 158)$

11. ἄν ὁ πρῶτος ἦχος, ἀνα-λύει, Μί τω ἱερῶν ἀ νι-μύ-μαν-τι-σο-τή,

12. Πουὶ ὡς φι-λί-ε-εὸ μὲν ἀνὶ λα-χαί-εσι, εὐ-φύ-ρο-σο ἰού-ρα-γώ-ει μὰ δὲν θεο-εῖ,

13. εἰ-λίονά-λα-ρα-χι, θεί-μι ὡς μίρα-σά, ἐρί-να-μονά-να-φαί-κισ θά-φη-λιά,

14. σο-ρ-μὴ, ῥινο-γα-ζο-νὶν ἀν-ί-σα, μί-ρα-ζέ-μ-καλα-ἀργά και μὲν-λιά-

15. εἰν πὸ-δου-ῶν ἡνέ-λοι-ζο-μ-ρα-μυ-θό-νι, ζῶ-μ-ρω-κου μὲν-μω-λι-μὶ ἰσο-φία

Schott Frères, Bruxelles.

λοποιήσεις, σὲ σύνολο εἴκοσι τριῶν τραγουδιῶν γιὰ φωνή καὶ πιάνο,⁷ δύο τραγουδιῶν γιὰ χορωδία καὶ μιᾶς ὄπερας), καὶ πάντως ὄχι τέτοιο πού νὰ προδίδει ἀπὸ μόνο του κάποιαν ιδιαίτερη προ-

τίμηση τοῦ Μητρόπουλου πρὸς τὴν ποίηση τοῦ Σικελιανοῦ, σὲ σχέση πρὸς τοὺς ὑπόλοιπους ποιητὲς πού τὸν ἐνέπνευσαν (Αἰκ. Σπηλιωτοπούλου, Richépin/Βλάχος, Παλαμᾶς, La Fontaine, Ἄχ. Παράσχος, Καβάφης, Πολέμης, Παπαντωνίου, Hugo,⁸ Maeterlinck), πόσο μᾶλλον νὰ τεκμηριώνει

7 Περβλ. Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος. Κατάλογος Ἔργων, ὁ.π., σ. 97-134· προσμετρῶ καὶ τὸ τραγούδι Douleur (ὁ.π., σ. 39-40) πού ὑφίσταται καὶ σὲ ἐνορχηστρωμένη μορφή. Ὁ Κώστιος συμπεριλαμβάνει στίς «χαμένες συνθέσεις» τοῦ Μητρόπουλου τὸ στερνὸ τραγούδι, σὲ ποίηση Ἀχιλλέα Παράσχου, τὸ ὁποῖο εἶχε παρουσιαστεῖ σὲ συναυλία τοῦ Φεβρουαρίου 1917, θεωρώντας ὅτι οἱ «νότες» τοῦ ἔργου «δὲν βρέθηκαν στὰ κατάλοιπα τοῦ συνθέτη, οὔτε περιλαμβάνονταν στὰ αὐτόγραφα τοῦ Μητρόπουλου πού παρεχώρησε ἡ Καίτη Κατσογιάννη στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη» (ὁ.π., σ. 137). Μιά προσεκτικὴ ἀναδρομὴ στὰ Πουήματα τοῦ Ἀχιλλέα Παράσχου, ὡστόσο, ἀποκαλύπτει ὅτι ὁ «ἄγνωστος ποιητὴς» ἐνὸς ἄλλου τραγουδιοῦ πού καταλογογραφεῖ ὁ

Κώστιος (ὁ.π., σ. 111) εἶναι ὁ Παράσχος (Πουήματα, τ. Γ', Ἀθήνα/Κωνσταντινούπολη, Ἀνδρέας Κορομηλάς, 1881, σ. 320-321) καὶ ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ «χαμένο» Στερνὸ Τραγούδι τῆς συναυλίας τοῦ 1917.

8 Στὸ προγραμματικὸ τοῦ ἔργο Ταφή (1915) γιὰ ὄρχηστρα ὁ Μητρόπουλος ἐμπνέεται ἀπὸ ἓνα ἀπόσπασμα τῆς ἐκτενοῦς ποιητικῆς σύνθεσης τοῦ Victor Hugo *La fin de Satan*, τὸ ὁποῖο καὶ παραθέτει ὁ ἴδιος στὴ σ. 2 τοῦ χφ. (βλ., σχετικὰ, Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Πρόλογος», στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος, Ἡ Ταφή, Ἀθήνα, Κέντρο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 2010).

μιάν ιδιαίτερη φιλική σχέση.⁹ Περισσότερο εύγλωττες γι' αυτό το ζήτημα είναι οι δύο περιπτώσεις που δεν κατέληξαν, όπως φαίνεται, σε συγκεκριμένο δημιουργικό αποτέλεσμα: ή σχεδιαζόμενη (άν και ένα δημοσίευμα της εποχής την παρουσιάζει ως τετελεσμένη) μελοποίηση των χορικών της τραγωδίας του Σικελιανού Ασκληπιός¹⁰ και ή αφιέρωση, από τον ποιητή στον μουσικό, ενός χειρογράφου του ποιήματός του «Fuga», το οποίο επίσης περιελήφθη στον κύκλο *Αφροδίτης Ουρανίας*.¹¹ Η –έστω και άνολοκλήρωτη– μελοποίηση χορικών, με σκοπό την παράσταση της τραγωδίας, προϋποθέτει μιὰ στενή συνεργασία των δύο δημιουργών, ενώ ή ιδιόγραφη αφιέρωση, και μάλιστα με τη φράση «Του Τάκη», μαρτυρεί τον βαθμό οικειότητας ανάμεσα σε δύο ανθρώπους που θα πρέπει να γνωρίζονταν ήδη από πιό παλιά.

Από τότε όμως; Σύμφωνα με την επίσης ιδιόγραφη τοποχρονολογική ένδειξη που συνοδεύει την αφιέρωση, το χειρόγραφο του Σικελιανού συντάχθηκε στη Συκιά την 30ή Αύγουστου του 1927, ένα χρόνο πριν από τη δημοσίευση του ποιήματος στην *Αλεξανδρινή Τέχνη* (με αφιέρωση, πλέον, στην διευθύντρια του περιοδικού Ρίκα Σεγκοπούλου).¹² Δεν αποκλείεται μάλιστα ή αφιέρωση να έγινε επειδή ο ποιητής βρισκόταν, πιθανώς, υπό την επίρροή των έντυπων που άσκησε στο κοινό ή πρώτη ακρόαση των νεωτερικότερων έργων του Μητρόπουλου, σε μιὰ συναυλία που δόθηκε στις 5 Ιουνίου του ίδιου έτους,¹³ όπου ή φούγκα, ή έμβληματική αυτή μορφή του μπαρόκ και του νεοκλασικού μοντερνισμού, διεκδικούσε την πρωτοκαθεδρία,¹⁴ και όπου, ως φινάλε της *Ostina-*

ta, «κατέπληξε τους ειδικούς». ¹⁵ Η χρήση, ωστόσο, του υποκοριστικού «Τάκης» και της συνακόλουθης υποδηλούμενης οικειότητας άνιχνεύεται τρία χρόνια νωρίτερα, όταν ο Μητρόπουλος σημείωνε ιδιογράφως την ένδειξη «Άγγελος-Τάκης» στην κεφαλίδα του πρόχειρου χειρογράφου του τραγουδιού *Αφροδίτη Ουρανία*, το οποίο φέρει και την τοποχρονολογική ένδειξη «Συκιά, Ιούλιος 1924», πάνω από την υπογραφή με τα καλλιγραφημένα άρχικα «Δ.Μ.».¹⁶

Στη Συκιά της Κορινθίας, ανατολικά του Ξυλόκαστρου, ο Άγγελος Σικελιανός και ή πρώτη του σύζυγος Evelina Palmer (Εύα Πάλμερ Σικελιανού) διατηρούσαν σπίτι, χτισμένο σε οικόπεδο που είχαν αγοράσει το 1910,¹⁷ το οποίο χρησίμευε για πολλά χρόνια ως τόπος κύριας κατοικίας τους και χώρος υποδοχής και φιλοξενίας φίλων τους.¹⁸ «Δέν ένθυμούμαι ήμέρα», έγραφε ο Γιώργος Μπουρλος μισόν αιώνα μετά την εποχή που μās ενδιαφέρει εδώ, «που να μην έφιλοξενούντο 5 και 10 ξένοι στη βίλλα του Σικελιανού στη Συκιά»,¹⁹

mezzo e Fuga και ή δδγοη από τις 10 *Inventions* για φωνή και πιάνο.

9 Ο Μητρόπουλος μελοποίησε δεκατέσσερα ποιήματα του Καβάφη, με τον οποίο είχε άπλως μιὰ τυπική άλληλογραφία, για την εξασφάλιση της άδειας του ποιητή και τη μετάφραση των ποιημάτων στα γαλλικά (βλ., σχετικά, Ξανθουδάκης, [«Εισαγωγή»], στο Δημήτρης Μητρόπουλος, 14 *Invenzioni*, Κέρκυρα, Ίνιο Πανεπιστήμιο/Τμήμα Μουσικών Σπουδών/Έργαστήριο Έλληνικής Μουσικής, 2010, σ. 13-22).

10 Κώστιος, *δ.π.*, σ. 138.

11 Την ύπαρξη του χφ. στο Άρχειο Μητρόπουλου της Γενναδείου Βιβλιοθήκης έπεσήμανε πρώτος ο Απόστολος Κώστιος (*δ.π.*, σ. 137-138).

12 Σαββίδης, *δ.π.*, σ. 115-116, σημ. 7· πρβλ. Κατσίμπαλης, *δ.π.*, λήμμα 125.

13 Κώστιος, *δ.π.*, σ. 36, 58, 128.

14 Το τρίτο μέρος της *Ostinata* για βιολί και πιάνο, το τρίτο μέρος του πιανιστικού έργου *Passacaglia, Inter-*

15 Σάρτορ [=Γεώργιος Ά. Νάζος], «Μία Συναυλία», *Καθημερινή*, 9 Ιουνίου 1927. Ο λόγιος Γεώργιος Ά. Νάζος (διαφορετικό πρόσωπο από τον Γεώργιο Ν. Νάζο, του Ώδείου Άθηνών), που δημοσίευσε μερικές κριτικές με το ψευδώνυμο «Σάρτορ» (μαρτυρία του Κλέωνος Παράσχου, στο Γ. Ά. Νάζος, *Ίχνη*, Άθήνα, χ.δ.έ., 1950, σ. 32) συνδέοταν φιλικά με τον Άγγελο Σικελιανό και με μερικούς νεωτερικούς ποιητές της Γενιάς του '20, οι όποιοι, όπως λ.χ. ο Τάκης Παπατσώνης, υποστήριζαν τον μοντερνισμό της τελευταίας δημιουργικής περιόδου του Μητρόπουλου.

16 Βλ. και Κώστιος, *δ.π.*, σ. 116. Η άναδημοσίευση της πρώτης σελίδας της παρτιτούρας γίνεται εδώ με την άδεια της Γενναδείου Βιβλιοθήκης. Ευχαριστούμε ιδιαίτερωσ τα Άρχεία της Βιβλιοθήκης και την προϊσταμένη κ. Ναταλία Βογκέικοφ.

17 Βιβέτ Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη, «Ο Άγγελος Σικελιανός στη Συκιά Κορινθίας», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, 2001, σ. 118-123 (ή χρονολογία της πρόσκτησης του οικοπέδου στη σ. 118). Η αξιολόγηση των πλούσιων πληροφοριών που περιέχει το δημοσίευμα είναι προβληματική, επειδή ένα μέρος τους προέρχεται από άρχαιακές πηγές που δεν προσδιορίζονται βιβλιογραφικά, ενώ το υπόλοιπο άποτυπώνει «πολύτιμες πληροφορίες» που παρασχέθησαν στη συγγραφέα από τη φίλη της, κάτοικο Ξυλόκαστρου, Άθηνά Παναγιωτοπούλου (*δ.π.*, σ. 123, σημείωση).

18 *Ό.π.*, σ. 120-121.

19 Γιώργος Μπουρλος, *Μνήμη Άγγελου Σικελιανού*, Άθήνα, Δίφρος, 1971, σ. 14.

και χαρακτηρίζει την ίδια τη φιλοξενία «τόσο πλούσια και τόσο ἐγκάρδια, πού μόνο ένας ἀληθινός ἐκ γενετῆς ἄρχοντας θά μπορούσε νά προσφέρει μέ τέτοιον τρόπο πού νά μὴν ἐνοχλεῖ και νά μὴ βαραίνει τὸν φιλοξενούμενο».²⁰ Ἀπὸ τίς τοποχρονολογικὲς ἐνδείξεις τοῦ τραγουδιοῦ *Ἀφροδίτη Οὐρανία* (Συκιὰ, Ἰούλιος 1924) και τοῦ πιανιστικοῦ ἔργου *Passacaglia, Intermezzo e Fuga* (Συκιὰ, 26 Ἰουνίου 1924),²¹ ὁ Κώστιος συνήγαγε, γιὰ πρώτη φορά τὸ 1986,²² ὅτι ὁ Μητρόπουλος ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς φιλοξενούμενους τῆς οἰκίας Σικελιανοῦ στὴ Συκιὰ, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1924. Ἡ πρόσκληση, ὡστόσο, ἴσως νά μὴν ἔγινε ἀπὸ τὸν ποιητὴ, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν Ἀμερικανίδα σύζυγό του, ὅπως ὑπαινίσσεται ἡ πρώτη ἀπὸ τίς τέσσερις ἀνέκδοτες ἐπιστολὲς τοῦ Μητρόπουλου στὴν Εὐα, τίς ὁποῖες ἐντοπίσαμε στὰ ἀρχεῖα τοῦ Ἀγγελου Σικελιανοῦ και τῆς Εὐας Πάλμερ, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη.²³

Ἡ ἐπιστολὴ αὐτὴ, πού γράφτηκε στὸ Βερολίνο τὴν 1η Ἰουνίου τοῦ 1924, ξεκινάει μέ μίαν ἀπολογία τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὸ γεγονός ὅτι, ἐνῶ ταξίδεψε στὶς Βρυξέλλες («γιὰ νά συνεννοηθ[ῆ] μέ τὸν ἐκδότην [του]»)²⁴ και στὸ Παρίσι (ὅπου τὸν

εἶχε προσκαλέσει ἡ «Κυρία Χωρέμη τῆς ὁποίας [...] εἶχ[ε] ἐπὶ τόσο καιρὸ τὴν ὑποτροφίαν και ἡ ὁποία αὐτὴ τὴν φορά ἐπρόκειτο νά [τοῦ] δώσῃ ἓνα ποσὸν χρημάτων πρὸς ἐκδοσιν και ἄλλων συνθέσεων [του]»), δὲν βρῆκε τὸν χρόνο νά συναντήσῃ τὴν Εὐα. Αἰτία, ἡ συντόμηση τῆς διαμονῆς του στὴ γαλλικὴ πρωτεύουσα μετὰ ἀπὸ τὸ τηλεγράφημα τοῦ Νάζου, μέ τὸ ὁποῖο ὁ διευθυντὴς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν τοῦ ζητοῦσε νά πάει στὴν Ἀθήνα, εἰ δυνατόν πρὶν ἀπὸ τὴν 8η Ἰουνίου «γιὰ νά κανονισ[ῆ] τὸν διορισμόν [του]». Ἡ «Κυρία Χωρέμη» πού μνημονεύεται στὴν ἐπιστολὴ ἦταν, προφανῶς, ἡ Ἀλεξάνδρα Μπενάκη (1871-1941), πρώτη θυγατέρα τοῦ Ἐμμανουὴλ Μπενάκη, ἀδελφῆ τοῦ Ἀντώνη, τοῦ Ἀλέξανδρου, τῆς Πηνελόπης (Δέλτα) και τῆς Ἀργίνης (Σαλβάνου).²⁵ Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ πρώτου τῆς συζύγου, Tom Davies, ἡ Ἀλεξάνδρα παντρεύτηκε τὸν Κωνσταντῖνο Χωρέμη. Μὲ τὸν ἐκπατισμὸ τοῦ Βενιζέλου τὸ 1920, ὁ Ἐμμανουὴλ Μπενάκης και μέλη τῆς οἰκογένειάς του βρέθηκαν στὸ Παρίσι, ὅπου διέμεναν ἀκόμη τὸ 1924. Τὸ ὕφος και τὰ συμφραζόμενα τοῦ συγκεκριμένου χωρίου τῆς ἐπιστολῆς ὑπονοοῦν ὅτι ὁ Μητρόπουλος προϋπέθετε κάποια γνωριμία τῆς Εὐας μέ τὴν Ἀλεξάνδρα Χωρέμη, ἡ τουλάχιστον κάποια γνώση τῆς δράσης τῆς, ἰδιαίτερα σὲ ὅ,τι ἀφοροῦσε τίς σχέσεις τῆς μέ τὸν ἴδιο. Σημειωτέον ὅτι ἡ Ἀλεξάνδρα, μαζί μέ τὰ ἀδελφία τῆς Ἀντώνη Μπενάκη και Πηνελόπη Δέλτα, συνέδραμαν ἀργότερα τὸ ζεῦγος Σικελιανοῦ στὴν πραγματοποίηση τῶν δευτέρων Δελφικῶν Ἑορτῶν.²⁶ Ξεκινώντας τὴ μετεκπαίδευσή του στὸ ἐξωτερικό, ὁ νεαρός ἀπόφοιτος τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν Μητρόπουλος εἶχε ἐξασφαλίσει «μηνιαίαν χορηγίαν τοῦ φιλομούσου κ. Ἐμμ. Μπενάκη ἐκ δρ. πεντακοσίων

20 Ὁ.π., σ. 12.

21 Κώστιος, ὁ.π., σ. 58.

22 Κώστιος, [«Εἰσαγωγή»], στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος, *Πασσακάλια, Ἰντερμέτζο και Φούγκα* (γιὰ πιάνο), Ἀθήνα, Ἰνστιτούτο Πολιτισμοῦ, 1986, σ. VII-XIII, ἰδιαιτ., σ. IX και XII (σημ. 15).

23 Πρόκειται γιὰ τίς ἐξῆς ἐπιστολές: (α) 1.6.1924 (Ἀρχεῖο Ἀγγελου Σικελιανοῦ, φάκ. 35, 1152), (β) 27.4.1940 (Ἀρχεῖο Εὐας Σικελιανοῦ), (γ) 14.11.1949 (Ἀρχεῖο Ἀγγελου Σικελιανοῦ, φάκ. 34, 1070α), (δ) 3.1.1950 (Ἀρχεῖο Εὐας Σικελιανοῦ). Στὴν ἐπιστολὴ πού θά σχολιαστῆ στὴ συνέχεια (α), ἡ φράση «δὲν ξέρετε πόσο σᾶς εἶμαι εὐγνώμων γιὰ τὸ καλὸ αὐτὸ πού μου κάνετε νά μέ δεχτῆτε σπῆτι σας» δὲν ἀνταποκρίνεται ὑποχρεωτικὰ σὲ προσωπικὴ πρόσκληση τῆς Εὐας Σικελιανοῦ, ἀφοῦ τὸ δεύτερο πληθυντικὸ πρόσωπο μπορεῖ νά ἀναφέρεται ἀπὸ κοινού στὴν Εὐα και στὸν Ἀγγελο.

24 Τρία πιανιστικὰ ἔργα τοῦ Μητρόπουλου (*Beatrice, Scherzo, Fête Crétoise*), γραμμένα πρὶν ἀπὸ τὴν ἐγκατάστασή του γιὰ ἓνα χρόνο (1920-1921) στὶς Βρυξέλλες, τυπώθηκαν χωρὶς χρονολογία στὸν οἶκο L' Art Belge, πιθανότατα πρὶν ἀπὸ –ἢ λίγο μετὰ– τὴν μετακίνησή του στὸ Βερολίνο, ἡ ὁποία θά πρέπει νά ἔγινε τὸν Αὐγούστο τοῦ 1921, ὅπως συνάγεται ἀπὸ ἐπιστολὴ τοῦ Μητρόπουλου πρὸς τὸν [Ἀχιλλέα:] Παπαδημητρίου μέ ἡμερομηνία 30.8.1921 (ἡ ἀλληλογραφία τοῦ συνθέτη μέ παράγοντες τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, καθὼς και τὰ πρακτικὰ τοῦ Δ.Σ. πού μνημονεύονται στὴν πα-

ρούσα ἐνότητα ἀποτελοῦν μέρος τῶν ἀγνωστων τεκμηρίων πού ἐντοπίστηκαν ἀπὸ τὸν Ἀρη Γαρουφαλῆ και πρόκειται νά ἐκδοθοῦν ἀπὸ τὸν ἴδιο και τὸν ὑπογράφοντα τὴν ἀνά χείρας μελέτη).

25 Ἐνα ἕκτο παιδί τοῦ Ἐμμανουὴλ Μπενάκη, ὁ Κωνσταντῖνος, πέθανε σὲ ἡλικία δύο ἐτῶν. Σχετικὰ μέ τὰ μέλη τῆς οἰκογένειας, βλ. τὸ εὔρετήριο ὀνομάτων, στὸ Π.Σ. Δέλτα, *Ἀναμνήσεις 1899*, ἐπιμ. Π.Α. Ζάννας-Ἀλ. Π. Ζάννας, Ἀθήνα, Ἐρμῆς 1990 πρβλ. και τὸ οἰκογενειακὸ δέντρο πού σχεδίασε ὁ δεύτερος, στὸ Εὐθύμιος Θ. Σουλογιάννης, *Ἀντώνης Ἐμμ. Μπενάκης 1873-1954. Ὁ εὐπατρίδης, ὁ διανοούμενος, ὁ ἄνθρωπος*, Ἀθήνα, Καστανιώτης/Μουσεῖο Μπενάκη, 2004, σ. 12.

26 Ἀγγελος Σικελιανός, *Γράμματα*, φιλολογικὴ ἐπιμ. Κώστας Μπουρναζάκης, Β', Ἀθήνα, Ἰκαρος, 2000, σ. 439 (σημ. 1).

(ἀριθ. 500) καὶ [...] Ἀβερῶφειον ὑποτροφίαν ἐκ δραχμῶν διακοσίων (ἀριθ. 200). (Πράξεις Δ.Σ. 14.6.1920).²⁷ Εἶναι πιθανὸν ὅτι ἡ ὑποτροφία Μπενάκη ἐξακολούθησε νὰ καταβάλλεται ἀνεπιστήμως καὶ μέσω τῆς πρεσβύτερης θυγατέρας τοῦ εὐεργέτη, ὅταν ὁ τελευταῖος ἔφυγε γιὰ τὸ Παρίσι καὶ κηρύχθηκε, ἕνα χρόνο μετὰ, φυγῶδικος ἀπὸ τὸ φιλοβασιλικὸ καθεστῶς.

Ἡ πρόθεση τῆς Ἀλεξάνδρας Χωρέμη νὰ χρηματοδοτήσει τὴν ἐκδοσὴ «καὶ ἄλλων συνθέσεων» τοῦ Μητρόπουλου, φαίνεται ὅτι ὑλοποιήθηκε ἀργότερα, ὅταν ὁ συνθέτης τύπωσε ἰδιωτικὰ στὴν Ἀθήνα τὸ νεανικὸ του τραγούδι, *Κασσιανὴ* (1919), μὲ χάραξη σὲ ριζόχαρτο ἀπὸ τὸν R. Frezza (Ριχάρδο Φρέντζα) καὶ μὲ ἀφιέρωση, στὴν ἐντυπη μόνον παρτιτούρα, «Στὴν Κυρία / Ἀλ. Χωρέμη μὲ ἀπειρὴ εὐγνωμοσύνη / Δ. Μητρόπουλος». Τὸ γεγονός ὅτι δύο ἄλλες ἰδιωτικὲς ἐκδόσεις ἔργων του, σὲ χάραξη καὶ πάλι ἀπὸ τὸν R. Frezza, ἐκδόθηκαν τὸ 1926 (*Τέσσερις Κυθηραϊκοὶ Χοροὶ*) ἢ τὴν ἴδια περίπου χρονιά (*10 Inventiones*), μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἐκδοτικὴ χορηγία τῆς Ἀλ. Χωρέμη ἀξιοποιήθηκε κατὰ τὴν περίοδο 1925-1926, ἐνδεχομένως ὄχι μόνον γιὰ τὴν ἐκτύπωση τῆς *Κασσιανῆς*, ἀλλὰ καὶ τῶν δύο ἄλλων ἔργων ποὺ ἐκδόθηκαν ἰδιωτικῶς καί, κατὰ συνέπεια, μὲ ἰδιωτικὴ χρηματοδότηση.

Ἡ ἀναφορὰ στὸ τηλεγράφημα τοῦ Νάζου εἶναι ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ, ἐπειδὴ ἀνατρέπει τὴν ἄποψη ὅτι ὁ Μητρόπουλος «ἀναγκάστηκε [...] νὰ ἐγκαταλείψει ὀριστικὰ τὴ θέση τοῦ Korrepetitor» στὸ Βερολίνο, ἀλλὰ ὅταν ἐπέστρεψε στὴν Ἀθήνα «βρῆκε τίς πόρτες τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν κλειστές», ὁπότε δέχτηκε τὴν πρόταση τοῦ Καλομοίρη καὶ ἀνέλαβε τὴ διεύθυνση τῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου.²⁸ Ὁ Μητρόπουλος διαπραγματευτὰν ἀπὸ καιρὸ τὸν μελλοντικὸ του ἐπαναπατρισμό, συζητώντας καὶ μὲ τὸν Νάζο καὶ μὲ τὸν Καλομοίρη²⁹ καὶ προσπαθώντας νὰ ἐξασφαλίσει

τίς καλύτερες οικονομικὲς καὶ ἐπαγγελματικὲς συνθῆκες, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀναβάλλοντας ὅσο μποροῦσε τὴν ἀναχώρησή του ἀπὸ τὸ Βερολίνο. Τὸ τηλεγράφημα τὸν αἰφνιδίασε: ἔχοντας ἀνανεώσει τὸ συμβόλαιό του μὲ τὴν Κρατικὴ Ὀπερα γιὰ τὴν περίοδο 1924-1925³⁰ καὶ ἔχοντας ἐξασφαλίσει τὴν ὑποτροφία τοῦ Ὁδείου γιὰ τὴν ἴδια περίοδο,³¹ ζήτησε ἀπλῶς ἄδεια «ἀνευ ἀποδοχῶν» γιὰ ἕνα ἔτος ἀπὸ τὴ διοίκηση τῆς Ὀπερας,³² ἀνταποκρίθηκε στὴν πρόσκληση τοῦ Νάζου καί, ἀφοῦ ἀποδέχθηκε τοὺς ὅρους συνεργασίας μὲ τὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, κατάληξε τελικῶς νὰ συνεργασθεῖ μὲ τὸ «ἀντίπαλο» Ἑλληνικὸ Ὁδεῖο,³³ προφασιζόμενος λόγους ὑγείας γιὰ τὴν τελικὴ ἐκ μέρους του ἀθέτηση τῆς συμφωνίας μὲ τὸν Νάζο – γεγονός ποὺ προκάλεσε τὴν ἀγανάκτηση τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ὁδείου, τὸ ὁποῖο τοῦ εἶχε ἐξασφαλίσει τὴν ἐπιδότηση τῶν σπουδῶν του.³⁴

ὅποια ἐντόπισε ὁ Ἄρης Γαρουφαλῆς, καὶ τὸ ἐπιβεβαιώνει ὁ Ἀντώνης Σκόκος σὲ ἐπιστολὴ του δημοσιευμένη στὸ *Ἐλεύθερον Βῆμα* τῆς 27ης Αὐγούστου 1926, τὴν ὅποια μνημονεύει ὁ Κώστιος (Κώστιος, «Μανώλης Καλομοίρης-Δημήτρης Μητρόπουλος» στὸ *Ὁ Μανώλης Καλομοίρης καὶ ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ. Κείμενα ἀπὸ καὶ γιὰ τὸν Μανώλη Καλομοίρη, Σάμος, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», 1997, σ. 39-55, ἐιδικότερα σ. 44).*

30 Μητρόπουλος, ἀνέκδοτη ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Νάζο, 27 Ἀπριλίου 1924.

31 Ἡ *Εἰκοστὴ Ὀγδοῆ Λεπτομερῆς Ἐκθεσὶς (1923-1924)* τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν (Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου, 1924) μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ἡ ὑποτροφία ἀνανεώθηκε καὶ γιὰ τὸ ἔτος 1924-1925 (σ. 14).

32 Ἀνέκδοτη ἐπιστολὴ πρὸς Νάζο, 27 Ἀπριλίου 1924.

33 «Ἐνας Ἑλληὴν μουσικός, πλούσιος ἐφοδιασμένος, ὁ κ. Μητρόπουλος, θρέμμα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, καμάρι τῆς κρατικῆς ὄπερας τοῦ Βερολίνου, ἦλθε γεμάτος ἐνθουσιασμὸ νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν πατρίδα του ὡς συνθέτης, διευθυντὴς ὀρχήστρας, καθηγητὴς καὶ ὀργανίστας· καὶ ἐπειδὴ ἡ ὁδὸς Πειραιῶς κατὰ σύμπτωσιν ἐπισκευάζεται ἐμπῆκε εἰς τὸν μουσικὸν μας κόσμον διὰ τῆς ὁδοῦ Φειδίου...» (Μάριος Βάρβογλης, «Ὁ Μητρόπουλος», *Ἐλεύθερος Λόγος*, 15 Ἰουνίου 1924). Ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Πειραιῶς βρισκόταν τότε τὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, ἐπὶ τῆς ὁδοῦ Φειδίου τὸ Ἑλληνικὸ Ὁδεῖο. Ὁ Βάρβογλης συνεργάτης τοῦ (ἀποχωρήσαντος ἀπὸ τὸ πρῶτο καὶ ἰδρυτῆ τοῦ δευτέρου) Μανώλη Καλομοίρη τονίζει τὴ μετωνυμικὴ εἰρωνεία μὲ τὰ ἀποσιωπητικὰ τοῦ τέλους τῆς φράσης καὶ τὴν ὑπογράμμιση τῆς λέξης «ἐπισκευάζεται», ἡ ὅποια ὑπονοεῖ τὰ προβλήματα ὑγείας ποὺ ἐμπόδιζαν τὸν Νάζο νὰ ἀσκεῖ πλήρως καὶ ἐπαρκῶς τὰ καθήκοντα τοῦ διευθυντῆ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν (βλ. σχετικὰ, Γεώργιος Νάζος καὶ τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν, ἐπιμ. Γ. Δροσίνης, Ἀθήνα, χ.δ.ε., 1938, σ. 210-211).

34 Πρακτικὰ Δ.Σ., 13ης Ἰουνίου 1924.

27 *Εἰκοστὴ Τετάρτη Λεπτομερῆς Ἐκθεσὶς τῶν κατὰ τὸ σχολικὸν ἔτος 1919-1920 τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν*, Ἐν Ἀθήναις, τύποις Π.Σ. Σακελλαρίου, 1920, σ. 12. Πρβλ. Πρακτικὰ τοῦ Δ.Σ. τῆς 12ης Ἰουνίου 1920.

28 Κώστιος, «Παράλληλες διαδρομὲς πρὸς ἀντίθετη κατεύθυνση... Συγκριτικὴ μελέτη», στὸ *Νίκος Σκαλκώτας. Ἐνας Ἑλληὴν Εὐρωπαῖος, ἐπιμέλεια Χάρης Βρόντος*, Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη 2008, σ. 195-225 (τὰ παραθέματα ἀπὸ τίς σ. 207-209).

29 Τὸ παραδέχεται ὁ ἴδιος ὁ Μητρόπουλος σὲ ἀνέκδοτη ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Νάζο (27 Ἀπριλίου 1924), τὴν

Τὸ τελευταῖο μέρος τῆς ἐπιστολῆς ἐπιβεβαιώνει τὴ σκέψη, τὴν ὁποία εὐλόγα μποροῦσε νὰ γεννήσει ἓνα παλαιότερο γράμμα πρὸς τὸν Νάζο, ὅτι ὁ Μητρόπουλος ἐβλεπε τὸ ταξίδι του στὴν Ἑλλάδα κυρίως ὡς ἀπαλλαγὴ, προσωρινὴ ἢ ὀριστικὴ, ἀπὸ τὶς δεσμεύσεις του στὸ Βερολίνο καὶ ἀπὸ τὸν φόρτο ἐργασίας πὺ τὸν ἐμπόδιζε νὰ ἀφιερώνει χρόνο στὴ σύνθεση.³⁵ Παράλληλα, οἱ ἐκφράσεις μετὰ τὶς ὁποῖες ὁ ἴδιος ἀναφέρεται στὸν ποιητὴ καὶ τὰ «πολλὰ πολλὰ χαιρετίσματα» πὺ στέλνει στὸν Γλαῦκο —τὸν δεκαπεντράχρονο, τότε, γυιὸ τοῦ ζεύγους— φανερῶνουν μίαν ἤδη ἐδραιωμένη σχέση, ἢ ὁποία θὰ ἀποκοῦσε ἐνδεχομένως μεγαλύτερο βαθμὸ οἰκειότητος κατὰ τὴν περίοδο τῆς φιλοξενίας στὴ Συκιά, ὅπου τὸ προσηγορικὸ «Κύριος» εἶχε ἴσως καταργηθεῖ καὶ στὶς καθημερινὲς στιχομυθίες.

Στὴν παρούσα φάση τῆς ἔρευνας δὲν γνωρίζουμε ἀκόμη γιὰ τὴ γνωριμία ἢ τὴν πρώτη συνάντηση τοῦ Μητρόπουλου μετὰ τὸν Σικελιανό. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ παλαιότερη μελοποίησις —τὸ τραγούδι *Ἡ Παναγία τῆς Σπάρτης*— χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ ἔτος 1916,³⁶ δύο χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν πρώτη δημοσίευσή του τοῦ ποιήματος, ἀποτελεῖ μίαν ἀσαφῆ ἔνδειξη γιὰ μιὰ πρώτη ἐπικοινωνία, πὺ θὰ μποροῦσε ἐνδεχομένως νὰ ἦταν καὶ ἔμμεση. Ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 1924, πάντως, ὁ Μητρόπουλος εἶχε εὐκαιρίες νὰ συναντήσῃ τοὺς Σικελιανούς στὴ Γερμανία — καὶ μάλιστα στὸ Βερολίνο, ὅπου τὸ ζεῦγος διέμενε τὸν Φεβρουάριο ἐκείνης τῆς χρονιάς.³⁷



Τὴν παραμονὴ τοῦ Μητρόπουλου στὴ Συκιά μνημονεύει ἡ Εὐα στὸ αὐτοβιογραφικὸ τῆς ἔργο *Ἱερὸς Πανικός*. Ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἀναφορὰ ἢ ἰστορία τῆς

35 Στὴν ἀνέκδοτη ἐπιστολὴ τῆς 27ης Ἀπριλίου 1924 ὁ Μητρόπουλος ἐκμυστηρεύεται στὸν Νάζο: «[...] ἡ ἐπιθυμία μου ἦταν νὰ κατέβω γιὰ λίγο καιρὸ στὸν ἤσυχο τόπο μου νὰ μπορέσω νὰ αὐτοσυγκεντρωθῶ καὶ νὰ ἐργασθῶ γιὰ τὸν ἑαυτό μου παραγωγικῶς, καθ' ὅσον ἐδῶ λόγῳ τῆς μεγάλης, δρακοντίου ἐργασίας εἰς τὴν Opera δὲν μοῦ ἔμεινε σχεδὸν καθόλου ἀρκετὸς καιρὸς νὰ αὐτοσυγκεντρωθῶ καὶ νὰ συνθέσω [...]».

36 Γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ τραγουδιοῦ βλ. τὴν ἐπόμενη ἐνότητα τῆς παρούσας μελέτης.

37 Μπουρναζάκης, ὁ.π., σ. 121. Ὁ Κωνσταντῖνος Ψάχος, ὁ ὁποῖος συνεργάστηκε τὴν ἴδια χρονιά μετὰ τὴν Εὐα στὴ Γερμανία, φαίνεται ὅτι εἶχε συναντήσῃ τὸν ἀπόδημο Ἑλληνα μουσικὸ (βλ. τὴ συνέντευξή τοῦ Ψάχου στὸν Ν. Βεργωτῆ, ἐφ. *Καθημερινή*, 5.12.1925).

γνωριμίας τῆς μετὰ τὴ νεαρὴ Ἰνδὴ μουσικὸ Kurshed Naoroji. Μαθήτρια καὶ ὁπαδὸς τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου, ἡ Σικελιανοῦ χρηματοδότησε τὴν κατασκευὴ, στὸ Μόναχο, ἑνὸς ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου μετὰ σύνθετο πληκτρολόγιο, ἱκανοῦ νὰ ἀποδίδει τὰ μικροδιαστήματα τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καί, κατ' ἐπέκτασι, τὰ γένη καὶ ἄλλων ἐξευρωπαϊκῶν παραδόσεων.³⁸ Τὴν ἀνοίξη τοῦ 1924 βρέθηκε στὴν πρωτεύουσα τῆς Βαυαρίας, ὅπου διαπίστωσε ὅτι ἡ κατασκευὴ δὲν εἶχε ἀκόμη ὀλοκληρωθεῖ. Μετακινήθηκε, λοιπόν, γιὰ λίγο στὸ Παρίσι:³⁹ ἐκεῖ γνώρισε τὴ νεαρὴ Ἰνδὴ, ἢ ὁποία, ἀπογοητευμένη ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ παραδοσιακὴ μουσικὴ τῆς πατρίδας τῆς καταστρεφόταν μετὰ «τὴν εἰσροὴ τῶν φωνογράφων, ραδιοφώνου καὶ τζάζ»,

εἶχε ἔρθῃ στὸ Παρίσι νὰ μάθει πιάνο καὶ σύνθεσι, μετὰ τὴν ἐλπίδα νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς ἀνάγκες τοῦ ἔθνους γράφοντας τραγούδια ἰνδικά. Ἦταν ὅμως τρομακτικὰ ἀποκαρδιωμένη. Ἔμεινε στὸ Παρίσι πέντε χρόνια. Μποροῦσε νὰ παίξει Μπετόβεν ἀρκετὰ καλὰ καὶ Σοπὲν πραγματικὰ θαυμάσια. Εἶχε ἀσκηθεῖ ἀρκετὰ πάνω στὴ σύνθεσι.⁴⁰

Ἡ ἀσυμβατότητα, ὡστόσο, τῶν δύο συστημάτων ἐμπόδιζε τὴν Ἰνδὴ μουσικὸ νὰ θέσει τὶς ἀποκτηθεῖσες γνώσεις καὶ ἱκανότητές τῆς στὴν ὑπηρεσία τοῦ πρωταρχικοῦ τῆς στόχου.

Ἡ Εὐα μίλησε στὴ νεαρὴ φίλη τῆς γιὰ τὴν πεποίθησή τῆς ὅτι ἡ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ παρέχει τὸ πολὺτιμο μέσο πὺ θὰ ἐπέτρεπε «ὄχι μόνο τὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ ἴσως ὅλα τὰ ἀρχαῖα ἔθνη, νὰ διατηρήσουν τὶς προφορικὰς τὸς παραδόσεις»,⁴¹ τῆς ζήτησε νὰ ἐπιστρέψουν μαζὶ στὸ Μόναχο καί, μετὰ ἀπὸ μίαν ἀπὸ κοινὸν δοκιμὴ τοῦ ἀρτιπαγοῦς ὄργανου, ἢ ὁποία θεωρήθηκε ἐπιτυχής, τὴν ἔπεισε νὰ τὴν ἀκολουθήσῃ στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ μελετήσῃ τὴ «βυζαντινὴ παρασημαντικὴ».⁴² Οἱ δύο φίλες ἔφτασαν στὴν Πάτρα, ὅπου τὶς ὑποδέχθηκε ὁ Σικελιανός, καὶ στὴ συνέχεια κατέληξαν στὴ Συκιά σιδηροδρομικῶς.⁴³

38 Εὐα Πάλμερ Σικελιανοῦ, *Ἱερὸς Πανικός*, Εἰσαγωγὴ —μετάφρασις—σχόλια John P. Anton, Ἀθήνα, Ἐξάντας 1992, σ. 115.

39 Ὁ.π., Πρόκειται γιὰ τὴν παραμονὴ στὴ γαλλικὴ πρωτεύουσα, τὴν ὁποία μνημονεύει ὁ Μητρόπουλος στὴν ἐπιστολὴ του πρὸς τὴν Εὐα.

40 Ὁ.π.

41 Ὁ.π., σ. 116.

42 Ὁ.π., σ. 116-117.

43 Ὁ.π., σ. 117, 120.

Ἡ σύζυγος τοῦ ποιητῆ συνεχίζει τὴν ἀφήγησή, με ἐπίκεντρο πάντα τὴν Kurshed Naoroji, παρεμβάλλοντας ὅμως καὶ λίγα λόγια γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Μητρόπουλου:

Χαιρόμασταν νὰ τὴ βλέπουμε καὶ νὰ τὴν ἀκοῦμε νὰ τραγουδάει, καθισμένη σ' ἓνα μαξιλάρι, με τὰ μικρά της ἰνδικὰ τύμπανα, ἓνα ἀνάμεσα στὰ γόνατά της καὶ ἓνα στὸ πάτωμα, δίπλα της. Τὰ μικρά της χέρια καὶ οἱ λεπτοὶ καρποὶ της δημιουργοῦσαν καταπληκτικὲς ἀντηχήσεις ἀπὸ αὐτὰ τὰ συναρπαστικὰ ὄργανα. Καμιά φορά χόρευε γιὰ μᾶς στὸ μικρὸ μας ἐξώστη πὺ ἀγνάντευε τὸν Κορινθιακὸ Κόλπο, τραγουδώντας τὴ δική της μουσικὴ καὶ κρατώντας τὸ ρυθμὸ με τὰ γυμνὰ πόδια της, με πλουμιστὰ βραχιόλια μικρῶν κουδουνιῶν στοὺς ἀστραγάλους της. Κάπου κάπου τραγουδοῦσε τραγούδια τοῦ Ραβέλ, με τὸν Μητρόπουλο στὸ πιάνο. Ἔμεινε καὶ αὐτὸς μαζί μας ἐκεῖνο τὸ καλοκαίρι, μετὰ τὴν κουραστικὴ δουλειά του ὡς βοηθοῦ διευθυντῆ τῆς Ὀπερας τοῦ Βερολίνου. Τὸν ἐπόμενο χειμῶνα ἔγινε διευθυντῆς τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν. Ἀπὸ τότε, πρὸς μεγάλη μας χαρά, βάδισε ἀπὸ τὸν ἓναν θρίαμβο στὸν ἄλλο, πρῶτα σὲ διάφορες πόλεις στὸ ἐξωτερικὸ καὶ μετὰ στὴν Ἀμερικὴ ὡς διευθυντῆς τῆς Ὀρχήστρας τῆς Μιννεάπολης καὶ ὡς προσκεκλημένος διευθυντῆς ὀρχήστρας τῆς Φιλαρμονικῆς τῆς Νέας Ὑόρκης.⁴⁴

Ἡ ἀφήγηση, πὺ παρεμβάλλεται στὸ γενικότερο κεφάλαιο γιὰ τὴν «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ»,⁴⁵ ὀλοκληρώνεται μ' ἓναν μικρὸ «ἰνδικὸ» ἐπίλογο:

Ἡ Kurshed ἔμεινε μαζί μας γιὰ ἀρκετοὺς μῆνες, ἀλλὰ ὄχι ἀρκετὰ γιὰ νὰ κατακτήσει τὴν τεχνικὴ νὰ γράφει τὴ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ, κάτι πὺ τῆς χρειαζόταν γιὰ τὴ μουσικὴ ἀποστολή της στὴν Ἰνδία. Οἱ περιστάσεις μᾶς ἐμπόδισαν νὰ συνεχίσουμε με αὐτὴ τὴ δουλειά μας. Μιὰ ἄλλη ἀποστολή γιὰ τὴν Ἰνδία τὴν ἀπορόφησε. Εἶναι ἀφοσιωμένη ὀπαδὸς τοῦ Γκάντι ὀπως τὸν ἀποκαλεῖ, καὶ ἔχει περάσει ἀρκετὸ διάστημα σὲ φυλακή.⁴⁶

Ἀπὸ τὴν τοποχρονολογικὴ ἔνδειξη στὸ χειρόγραφο τοῦ ἔργου *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*, γνωρίζουμε ὅτι ὁ Μητρόπουλος βρισκόταν ἤδη στὴ Συκιὰ στίς 26 Ἰουνίου τοῦ 1924. Σύμφωνα με τὰ πρακτικὰ τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν τῆς 13ης Ἰουνίου, ἐξάλλου, ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ συνθέτη στὴν Ἀθήνα, οἱ διαπραγματεύσεις του με τὸν Καλομοίρη καὶ ἡ ὀριστικὴ συμφωνία του με τὸ Ἑλληνικὸ

Ὀδεῖο θὰ πρέπει νὰ ἔλαβαν χώρα στὸ διάστημα μετὰξὺ 3 ἢ 4 Ἰουνίου (ὑποθέτουμε ὅτι τὸ ταξίδι ἀπὸ τὸ Βερολῖνο στὴν Ἀθήνα ἔγινε μετὰ τὴ συνταξὴ τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Μητρόπουλου στὴν Εὔα) καὶ 11 ἢ 12 τοῦ ἴδιου μήνα, διάστημα μετὰ τὸ ὀποῖο ὁ προσκεκλημένος τῶν Σικελιανῶν ἐγκαταστάθηκε στὴ Συκιὰ. Δὲν γνωρίζουμε ἀν ἡ διαμονὴ του στὸ φιλικὸ σπίτι διήρκεσε ἔως τὸ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ, δεδομένου ὅτι ἡ ὀργάνωση τῶν συναυλιῶν τοῦ φθινοπώρου καὶ ἡ τελικὴ ἐγκατάσταση στὴν Ἀθήνα προῦπέθεταν ἀρκετὰ μεγάλη προσωπικὴ καὶ ἐπαγγελματικὴ προεργασία. Τὸ βέβαιο εἶναι, πάντως, ὅτι ἡ καθημερινὴ ζωὴ στὴ Συκιὰ –ιδιαίτερα μετὰ τὴν ἀφιξὴ τοῦ ζεύγους Σικελιανοῦ καὶ τῆς Ἰνδῆς φίλης στίς ἀρχὲς Ἰουλίου⁴⁷– θὰ πρέπει νὰ δημιουργοῦσε περισσότερὸ ἀτμόσφαιρα ἀνέμελων διακοπῶν, παρὰ συνθήκες αὐτοσυγκέντρωσης καὶ ἀπερίσπαστης πνευματικῆς ἐργασίας. Τὸ κλίμα αὐτὸ ἀποτυπώνεται στὸ ἀόσπασμα τοῦ αὐτοβιογραφικοῦ ἔργου πὺ παραθέσαμε καὶ συμπληρώνεται με τὴ λακωνικὴ ὑπόμνηση ὅτι ὁ κουρασμένος συνεργάτης τῆς Ὀπερας τοῦ Βερολίνου ξέδινε παίζοντας μουσικὴ τοῦ Ravel:

Πέρασα τὸ ὑπόλοιπο καλοκαίρι ἀκούγοντας τὴν Kurshed ἢ τὸν Μητρόπουλο (πὺ πέρα ἀπὸ μεγάλο ταλέντο ὡς διευθυντῆς ὀρχήστρας εἶναι καὶ ἔξοχος πιανίστας), ἢ καὶ τοὺς δύο μαζί νὰ μελετοῦν Ραβέλ.⁴⁸

Ἀτεκμηρίωτος παραμένει ὁ ἰσχυρισμὸς τῆς Λίας Παπαδάκη ὅτι, ἐκμεταλλεῦμένη τὴ συνάντησή τους στὴ Συκιὰ, ἡ Kurshed «πειραματιζόταν μαζί με τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο γιὰ τὴν καταγραφὴ τῶν λαϊκῶν ἰνδικῶν τραγουδιῶν».⁴⁹ Ἐνδιαφέρουσα, ἀντίθετα, εἶναι ἡ πληροφορία τῆς Τσαρλαμπᾶ-Κακλαμάνη, σχετικὰ με τὴν παρουσία τοῦ μαέστρου στὸ σπίτι τῶν Σικελιανῶν, πὺ ἀποτυπώνει κάποια ἀπὸ τίς παιδικὲς ἀναμνήσεις τῆς Ἀθηνᾶς Παναγιωτοπούλου ἀπὸ τὸ Εὐλόκαστρο:

Συγκέντρωνε τὰ παιδιά τοῦ χωριοῦ πὺ τύχαινε νὰ παίζουν κάποιο ὄργανο – πίπιζα, σουραῦλι, φλογέ-

44 Ὀ.π., σ. 117.

45 Κεφ. 16 (ὀ.π., σ. 111-119).

46 Ὀ.π., σ. 117.

47 Ἀπὸ μιὰ ἐπιστολὴ πρὸς τὴν παιδικὴ της φίλη Clifford Barney πληροφοροῦμαστε ὅτι ἡ Εὔα ἦταν καθ' ὀδὸν πρὸς τὴ Συκιὰ στίς 4 Ἰουλίου 1924. Βλ. *Γράμματα τῆς Εὔας Palmer Σικελιανοῦ στὴ Natalie Clifford Barney*, Ἐπιμέλεια-μετάφραση-σχόλια Λία Παπαδάκη, Ἀθήνα, Καστανιώτης 1995, σ. 291.

48 Πάλμερ Σικελιανοῦ, *Ἰερὸς Πανικός*, ὀ.π., σ. 125.

49 *Γράμματα τῆς Εὔας Palmer Σικελιανοῦ στὴ Natalie Clifford Barney*, ὀ.π., σ. 293, σημ. 2.

ρα, δημιουργούσε μίαν αυτοσχέδια, κεφάλη όρχηστρα στην αύλη τής βίλας, και κρατούσε τὸ τέμπο με τὴν παλαιά ρόκα τής μητέρας τοῦ Ἄγγελου, τής Χαρίκλειας πού ζούσε ἐπίσης ἐκεῖ.⁵⁰

Περισσότερο και καταλληλότερο χρόνο για νὰ αὐτοσυγκεντρώνεται και νὰ συνθέτει θὰ πρέπει νὰ εἶχε ὁ Μητρόπουλος κατὰ τὴν πρώτη περίοδο τής διαμονῆς του στή Συκιά – πρὶν ἀπὸ τὴν ἀφιξή τής Εὔας και τής Naoroji ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό, ὅταν κι ὁ ἴδιος ὁ οἰκοδεσπότης ποιητῆς δὲν ἦταν (ἢ, τουλάχιστον, δὲν ἦταν συνεχῶς) παρὼν στὸ κορινθιακό του ἐνδιαίτημα. Πράγματι, μετὰ τὴν περιοδεία του στήν Πελοπόννησο με τὸν Κώστα Οὐράνη και τὸν Πορτογάλο ποιητῆ J. de Barros στὶς ἀρχές Ἰουνίου τοῦ 1924,⁵¹ ὁ Σικελιανὸς ἐπέστρεψε στήν Ἀθήνα, ἀπ' ὅπου εἶναι πιθανὸν ὅτι ξαναγύρισε στήν Κορινθία για νὰ ὑποδεχθεῖ τὸν Μητρόπουλο (τὸ πιθανότερο περὶ τὰ μέσα Ἰουνίου, ὅπως εἶδαμε). Ἀνεξάρτητα, ὅμως, ἀπὸ τὸ ἂν εἶχε ἢ ὄχι τὴν πρόθεση νὰ παραμείνει ἐκεῖ για νὰ κρατήσει συντροφιά στὸν φιλοξενούμενο,⁵² τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι στὶς 22 Ἰουνίου δὲν εἶχε ἀκόμη πρόσβαση στὰ χειρόγραφα του πού βρίσκονταν στή Συκιά, ὅπως ὁ ἴδιος ὁμολογεῖ σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Νικό Καζαντζάκη.⁵³

50 Τσαρλαμπᾶ-Κακλαμάνη, ὁ.π., σ. 121.

51 Ὁ J. de Barros ἦρθε στήν Ἑλλάδα στὶς 19 Μαΐου (Ἐλεύθερος Λόγος, 27.5.1924). Σύμφωνα με τὴν ἴδια ἡμερίδα, «πῆγε στήν Ὀλυμπία, πρὶν ἔλθῃ στὰς Ἀθήνας και ἔμεινε, καθὼς μᾶς εἶπε, ἐκστατικός ἀπὸ τὸ θέαμα πού εἶδε. Με ξαναγόν του τὸν Κ. Οὐράνη ἀνεπόλησε ὅλη τὴ μεγαλοπρέπεια τής ἀρχαίας Ὀλυμπίας» (Ἐλεύθερος Λόγος, 3.6.1924). Ὁ Οὐράνης γνώρισε τὸν ξένο ἐπισκέπτη στὸν Σικελιανό, ὁ ὁποῖος τὸν προσκάλεσε «σ' ἕνα αὐτοκινητιστικό γύρο (εἶχε, τότε, δικό του αὐτοκίνητο και σωφὲρ με πηλίκιο και στολή) τῶν ἀρχαιοτήτων τής Κορίνθου, τῶν Μυκηνῶν, τής Ἐπιδαύρου και τής Ὀλυμπίας» – ἕνα γύρο πού «κράτησε πέντε μέρες» (Κώστας Οὐράνης, «Ἀναμνήσεις Ζουάο ντὲ Μπάρρος και Σικελιανός», Νέα Ἐστία, ἔτος ΚΕ', τ. 50 (1951), σ. 1404-1407, τὸ παράθεμα ἀπὸ τὴ σ. 1405). Ἀπὸ λάθος, ὁ Οὐράνης τοποθετεῖ τὴν περιοδεία στὶς ἀρχές τοῦ φθινοπώρου τοῦ 1924.

52 Σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Καζαντζάκη, με ἡμερομηνία 10 Ἰουνίου 1924 και ἄγνωστο τόπο σύνταξης και ἀποστολῆς, ὁ Σικελιανὸς προσθέτει σὲ ὑστερόγραφο τὴ φράση «ἀπάντησέ μου στή Συκιά». Βλ. Παντελῆς Πρεβελάκης, Ἄγγελος Σικελιανός. Τρία Κεφάλαια βιογραφίας κι ἕνας Πρόλογος, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1984, σ. 213-217· πρβλ. Σικελιανός, Γράμματα, ὁ.π., Α', σ. 314-317.

53 «Λυπᾶμαι πού δὲν ἔχω νὰ σοῦ στείλω ἀμέσως –τὰ χειρόγραφα μου τὰ ἔχω στή Συκιά– τὴν προβολή του-μέσαθὲ μου» (Πρεβελάκης, ὁ.π., σ. 218-223· πρβλ. Σι-

Μὲ αὐτὰ τὰ δεδομένα μπορούμε νὰ ἐξετάσουμε σὲ ποῖο βαθμὸ ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος τήρησε τὴ δέσμευσή του πρὸς τὴν Εὔα Σικελιανοῦ, νὰ δημιουργήσει «μερικὰ ἔργα παραπάνω στήν Ἑλληνική Μουσική τέχνη», συνεργαζόμενος μάλιστα με τὸν Σικελιανό, ὅπως δήλωνε καταληκτικὰ στήν ἐπιστολή του τής 1ης Ἰουνίου 1924.

Ὅπως εἶπαμε, μπορούμε νὰ γνωρίζουμε με βεβαιότητα ὅτι δύο ἔργα τοῦ Μητρόπουλου δημιουργήθηκαν στή Συκιά τὸ καλοκαίρι τοῦ 1924: τὸ πιανιστικό *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*, με χρονολογικὴ ἔνδειξη «26 Ἰουνίου 1924», και τὸ τραγούδι *Ἀφροδίτη Οὐρανία*, με χρονολογικὴ ἔνδειξη «Ἰούλιος 1924». Τοῦ δεύτερου σώζονται τρία χειρόγραφα, στὰ Ἀρχεῖα τής Γενναδεῖου Βιβλιοθήκης: τὸ πρωτόγραφο, με τὰ ὀνόματα «Ἄγγελος-Τάκης» στήν πρώτη σελίδα και τὴν τοποχρονολογικὴ ἔνδειξη στήν τελευταία, εἶναι γραμμένο για γυναικεία ἢ ἀνδρική φωνή (μέτζο-σοπράνο ἢ βαρύτονο, σὲ κλειδὶ τοῦ σὸλ) και πιάνο, με μολύβι (μουσικό κείμενο) και μελάνη (ποιητικό κείμενο), σὲ δίφυλλο χαρτί μουσικῆς τῶν 12 πενταγράμμων, με τὸ σῆμα «Schott Frères, Bruxelles» τυπωμένο στήν πρώτη ἀπὸ τίς τέσσερις σελίδες: ἕνα πλήρες ἀντίγραφο με μελάνη, για φωνή τενόρου (κλειδὶ τοῦ φά) και πιάνο, χωρίς τὸ ποιητικό κείμενο και χωρίς τοποχρονολογικὴ ἢ ὀνομαστικὴ ἐγγραφή, σὲ δίφυλλο τῶν τριάντα πενταγράμμων, χωρίς σῆμα: μιὰ πάρτα τής φωνῆς τοῦ τενόρου με τὸ κείμενο, γραμμένη με μελάνη, ἐπίσης χωρίς ἐγγραφὴς (πλὴν τοῦ τίτλου),⁵⁴ σὲ σελίδες μικροῦ σχήματος κομμένες ἀπὸ φύλλα μεγάλου σχήματος.⁵⁵ Ἀπὸ τὴν πρωτόγραφη παρτιτούρα τοῦ πρώτου σώζεται ἡ κατακλειδα στήν ἀρχὴ τής πρώτης σελίδας ἐνὸς δεύτερου φύλλου κομμένου (με τὸ

κελιανός, ὁ.π., σ. 319-325). Σὲ ὑστερόγραφο, και πάλι: «Γράψε μου στή Συκιά».

54 Καὶ στὰ τρία χφ. τοῦ τραγουδιοῦ ὁ τίτλος εἶναι σημειωμένος χωρίς τίς ὑπογεγραμμένες τής δοτικῆς: φαίνεται ὅτι ἡ συνεργασία τοῦ Τάκη με τὸν Ἄγγελο στή Συκιά ἦταν τόσο περιορισμένη, ὥστε ὁ δεύτερος νὰ μὴν εἶδε ποτὲ τὴν παρτιτούρα τοῦ πρώτου.

55 Τὸ φωνητικό αὐτὸ μέρος ἔχει ἐνδείξεις δυναμικῆς και χρωματισμοῦ, σημειωμένες με πιὸ πρόχειρη και βιαστικὴ γραφή (ἄρα, πιθανὸν προστεθειμένες ἐκ τῶν ὑστέρων για μιαν ἐνδεχόμενη ἢ σχεδιαζόμενη ἐκτέλεση τοῦ ἔργου).

χέρι ή με χαρτοκόπτη) από δίφυλλο τῶν δώδεκα πενταγράμμων, πανομοιότυπο με τὸ δίφυλλο, στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένη ἡ πρωτότυπη παρτιτούρα τοῦ Ἀφροδίτη Οὐρανία· ἡ σελίδα αὐτὴ φέρει καὶ τὴν τοποχρονολογικὴ ἔνδειξη (ὑπενθυμίζουμε ὅτι ἡ ταύτιση τῆς σωζόμενης αὐτῆς σελίδας με τὴν κατακλείδα τοῦ ἔργου ὀφείλεται στὸν Ἀπόστολο Κώστιο).

Ἡ χρονικὴ συγγένεια τῆς σύνθεσης τῶν δύο ἔργων, τὴν ὁποία τεκμηριώνουν οἱ δύο ὑστερόγραφοι (καὶ ἰδιόγραφοι) χρονολογήσεις, ἐπιβεβαιώνεται ἐμμέσως καὶ ἀπὸ τὴν ἀπόλυτη ὁμοιότητα τῆς γραφῆς καὶ ἀπὸ τὴ χρήση ἴδιου τύπου (καὶ προφανῶς ἴδιας προέλευσης) μουσικῶν φύλλων παρτιτούρας. Ἡ ἀναγραφή τῆς ἡμέρας («26») στὴ χρονολογικὴ ἔνδειξη τοῦ πιανιστικοῦ ἔργου, ἐνῶ σ' ἐκείνη τοῦ τραγουδιοῦ σημειώνεται μόνον ὁ μῆνας καὶ τὸ ἔτος, δημιουργοῦν τὴν εὐλογία καὶ βάσιμη ὑπόνοια ὅτι ἡ καθεμία ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς χρονολογήσεις δηλώνει κάτι διαφορετικὸ: στὴν πρώτη περίπτωση, ὅτι τὸ πιανιστικὸ ἔργο εἶχε ξεκινήσει νὰ γράφεται πρὶν ἀπὸ τὴν ἀφιξὴ τοῦ Μητρόπουλου στὴ Σουκιὰ καὶ ὅτι ὀλοκληρώθηκε ἐκεῖ τὴν 26ῃ Ἰουνίου 1924· στὴ δευτέρῃ περίπτωση, ὅτι ὁ Μητρόπουλος, ἀφοῦ μελέτησε γιὰ λίγο τὸ ποίημα «Ἀφροδίτη Οὐρανία» καὶ κράτησε ἐνδεχομένως μερικὲς γενικὲς (μορφολογικὲς, πιθανότατα) σημειώσεις ἐπάνω στὸ ποιητικὸ κείμενο, ξεκίνησε καὶ τελείωσε τὴ σύνθεση τοῦ ὁμώνυμου τραγουδιοῦ του μέσα στὸν μῆνα Ἰούλιο.

Ἡ ὑπόνοια αὐτὴ ἐνισχύεται ἀπὸ δύο ἐπιφυλάξεις καὶ μία παρατήρηση. Ἡ πρώτη ἐπιφυλάξη ἀφορᾷ στὴ δυνατότητα τοῦ Μητρόπουλου νὰ συνέθεσε τὸ μακροσκελές, καὶ πυκνὸ σὲ μουσικὲς ιδέες, πιανιστικὸ του ἔργο σὲ διάστημα τὸ πολὺ δύο ἐβδομάδων: τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ἡ σύνθεσή του εἶχε ξεκινήσει πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὴν ἀφιξὴ στὴν Ἀθήνα καί, συνεπῶς, καὶ πρὶν ἀπὸ τὸ πολυάσχολο—ὅπως τὸ περιγράφει στὴν ἐπιστολή του πρὸς τὴν Εὐα— ταξίδι του στὶς Βρυξέλλες καὶ στὸ Παρίσι. Ἡ δευτέρῃ ἐπιφυλάξη ἀφορᾷ στὸ μᾶλλον ἀπίθανο ἐνδεχόμενον ὁ προσκεκλημένος νὰ ξεκίνησε τὴ δημιουργικὴ του δουλειὰ στὴ Σουκιὰ συνθέτοντας ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἓνα ἔργο γιὰ πιάνο κι ὄχι ἓνα τραγουδὶ σὲ ποίηση τοῦ οἰκοδεσπότη, ὅπως εἶχε ἄλλωστε δεσμευθεῖ στὴν ἐπιστολή του πρὸς τὴν οἰκοδέσποινα: εἶναι περισσότερο ἀπὸ πιθανὸ ὅτι ὁ Μητρόπουλος ἀφιέρωσε τὶς πρῶτες ἡμέρες τῆς διαμονῆς του στὸ σπίτι τῶν Σικελιανῶν στὴ διεκπεραίωση τῆς ἐκκρεμότητος ἐνὸς ἡμιτελοῦς πιανιστικοῦ ἔργου, προτοῦ καταπιαστεῖ στὴν ἐξαρχῆς μελοποίησιν ἐνὸς ποιήματος τοῦ Ἀγγελοῦ. Ἡ πα-

ρατήρησι ἀφορᾷ στὴν συνάφεια τοῦ συγκεκριμένου πιανιστικοῦ ἔργου μετὰ προγενέστερη σύνθεση τοῦ Kurt Weill: ὅπως ἔχουμε ὑποστηρίξει ἄλλοῦ,⁵⁶ τὸ ἔργο *Passacaglia, Intermezzo e Fuga* ἀποτελεῖ μᾶλλον προῖον μιᾶς ἄτυπης μαθητείας τοῦ Μητρόπουλου στὸν νεαρὸ Γερμανὸ φίλο του ἢ στὸν «ἀνεπίσημο» δάσκαλο τοῦ τελευταίου (καὶ μελλοντικὸ δάσκαλο τοῦ Σκαλκώτα) Philipp Jarnach. Συμπερασματικά: ὁ Μητρόπουλος ἦρθε στὴν Ἑλλάδα φέρνοντας μαζί του ἡμιτελές τὸ νέο πιανιστικὸ του ἔργο (καὶ φύλλα μουσικῆς ποὺ φρόντισε μᾶλλον νὰ προμηθευθεῖ κατὰ τὸ πρόσφατο ταξίδι του στὶς Βρυξέλλες)⁵⁷ καί, ἀφοῦ τὸ ὀλοκλήρωσε στὴ Σουκιὰ στὶς 26 Ἰουνίου, ἀφιερῶθηκε στὴ σύνθεση τοῦ τραγουδιοῦ Ἀφροδίτη Οὐρανία ποὺ τὸν ἀπασχόλησε καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ Ἰουλίου.

Ἐπάρχουν, ὅμως, δύο ἀκόμη ἔργα, ὑποψήφια νὰ θεωρηθοῦν παράγωγα τῆς δημιουργικῆς δραστηριότητος τοῦ Μητρόπουλου στὴ Σουκιὰ. Ὑποκύπτοντας στὸ εὐλογο τῆς ὑπόθεσης—τὸ ὁποῖο ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν ἐπιστολιμαία δέσμευση τοῦ συνθέτη πρὸς τὴν Εὐα— ὅτι καὶ οἱ τρεῖς μελοποιήσεις ποιημάτων τοῦ Σικελιανοῦ ἔγιναν στὸν ἴδιο τόπο καὶ χρόνον, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ χρονοθετήσῃ τὴ σύνθεση καὶ τῶν τραγουδιῶν Ἡ Παναγιὰ τῆς Σπάρτης καὶ Πάν τὸ ἴδιο καλοκαίρι τοῦ 1924, ὅπως πιθανολογεῖ ὁ Κώστιος⁵⁸ καὶ ἀποφαίνεται ὁ Μπουναζάκης.⁵⁹ Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ὁ συντάκτης τῆς Ἐργογραφίας τοῦ Μητρόπουλου, σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ βιβλίου του, ἀντιφάσκει ἀναπτύσσοντας μιὰ διαφορετικὴ ἐπιχειρηματολογία, βασισμένη στὴ σειρά μετὰ τὴν ὁποία παρατίθενται οἱ τίτλοι ἑξὶ τραγουδιῶν τοῦ Μητρόπουλου σὲ ἰδιόγραφῃ σημεῖωση: I. *Κασσιανή*, II. *L'Alouette et ses petits*, III. *Κλεισθῆτε μάτια μου* [= *Τὸ στερνὸ τραγοῦδι*], Ἡ Παναγιὰ τῆς Σπάρτης, V. *Πάν*, IV. *Ἀφροδίτη Οὐρανία*.⁶⁰ Παρατηρώντας τὶς γνωστές, σ' αὐτὸν, χρονολογίες τῶν ὑπ' ἀριθμὸν I (1919), II (1920) καὶ VI (1924), ὁ Κώστιος συνάγει ὅτι ἡ ἀπαρίθμηση τῶν ἑξὶ τίτλων ἀκολουθεῖ τὴ χρονολογικὴ σειρά μετὰ τὴν ὁποία γράφτηκαν τὰ τραγοῦδια καὶ ὅτι, συνεπῶς, «τὰ III, IV καὶ V ἔχουν συνθεθεῖ

56 Χάρης Ξανθοδάκης, «Ὁ Μητρόπουλος στὸ Βερολίνο», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων*, 5 (Ἰαν.- Ἀπρ. 2010), σ. 3-16, ἰδιαίτ. στὶς σ. 14 καὶ 16.

57 Ἐνδεχομένως μετὰ ἔκπτωση ἢ καὶ δωρεάν, μέσω τοῦ Βέλγου ἐκδότη του.

58 Κώστιος, ὁ.π., σ. 151, σημ. 39.

59 Μπουναζάκης, ὁ.π., σ. 123.

60 Κώστιος, ὁ.π.

ανάμεσα στο 1920 και το 1924», με πιθανότερη χρονολογία για το Πάν (V) το 1923 ή το 1924,⁶¹ και σύμφωνα με τον ίδιο συλλογισμό, το τραγούδι *Ἡ Παναγιά τῆς Σπάρτης* (IV) πρέπει να είναι ἀκόμη παλαιότερο.⁶² Σ' ένα τρίτο, τέλος, σημείο του καταλόγου ὁ συγγραφέας παραθέτει τὴν πληροφορία πὺν περιελήφθη σὲ κριτικὴ τῆς πρώτης, ὅπως θεωρεῖ, ἐκτέλεσης τοῦ τραγουδιοῦ *Ἡ Παναγιά τῆς Σπάρτης* (27.2.1926),⁶³ σύμφωνα με τὴν ὁποία ἐπρόκειτο γιὰ «ἔργο νεανικό», γραμμένο «πρὸ δεκαετίας ἀπὸ τὸν 18ετῆ συνθέτη»,⁶⁴ καὶ παρατηρεῖ, με κάποια ἐπιφύλαξη, ὅτι «σύμφωνα με τοὺς ἰσχυρισμοὺς αὐτοὺς τὸ ἔργο θὰ πρέπει νὰ ἔχει συντεθεῖ ἀνάμεσα στὸ 1914 (ὅταν δηλ. ὁ Μητρόπουλος ἦταν 18 ἐτῶν) καὶ τὸ 1916 (τὸ χρονο [ἐννοεῖ: μιὰ δεκαετία πρὶν ἀπὸ τὸν χρόνο] τῆς Π[ρώτης] Ἐ[κτέλεσης] καὶ τῆς δημοσίευσης τῶν ἐν λόγω κριτικῶν σημειωμάτων».⁶⁵

Ἡ πληροφορία τῆς κριτικῆς εἶναι κατὰ τὸ ἥμισυ ἀκριβής: σύμφωνα με τὰ πρακτικὰ τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν τῆς 9ης Μαΐου 1917, ἀνάμεσα στὰ «βραβευθέντα ἄσματα» τοῦ Τρίτου Ἀβερῶφειου Διαγωνισμοῦ ἦταν καὶ «Ἡ Παναγιά τῆς Σπάρτης, σύνθεσις τοῦ κ. Δημητρίου Μητροπούλου, μαθητοῦ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν», σὲ ποίηση «τοῦ κ. Ἀγγ. Σικελιανοῦ». Τὸ ἔργο λοιπὸν δὲν γράφτηκε στὴ Συκιὰ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1924, ἀλλὰ στὴν Ἀθήνα, μετὰ τὴν προκήρυξη τοῦ συγκεκριμένου Διαγωνισμοῦ (1926)⁶⁶ καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν κοινοποίηση τῶν ἀποτελεσμάτων ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ στὸ Δ.Σ. (Μάιος 1917) — τὸ πιθανότερο, περὶ τὰ τέλη τοῦ 1926. Ἡ χρονολόγηση αὐτὴ συμφωνεῖ καὶ με τὸ μουσικὸ ὕφος τοῦ ἔργου, παραπλήσιο με τὸν —ἐλαφρῶς ὠριμότερο— ἱμπερσιονισμό τῆς ὄπερας *Scour Béatrice* (1918) καὶ τοῦ τραγουδιοῦ *Κασσιανή* (1919).

61 Ὁ.π., σ. 115.

62 Ἡ ὑπόθεση περὶ χρονολογικῆς σειρᾶς ἀναγραφῆς τῶν τίτλων ἀνατρέπεται ἐδῶ, ἐξαιτίας τῆς ταύτισης τοῦ ὑπ' ἀρ. III με τὸ θεωρούμενο ἀπὸ τὸν Κώστιο «γαμένο» *Στερνὸ τραγούδι* (1917) καὶ τῆς χρονολόγησης (ἐδῶ, στὴ συνέχεια) τοῦ τραγουδιοῦ *Ἡ Παναγιά τῆς Σπάρτης* (1916).

63 Ἀπὸ παραδρομὴ ὁ Κώστιος γράφει «27 Φεβ. 1927» (ὁ.π., σ. 113). Τὸ ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ τὴν «9η συναυλία συνδρομητῶν τῆς Συμφωνικῆς Ὁρχήστρας τοῦ Συλλόγου Συναυλιῶν» (ὁ.π.) εἶναι ἐπίσης λάθος, τὸ ὁποῖο ἀναπαράγει καὶ ὁ Μπουρναζάκης (Μπουρναζάκης, ὁ.π., σ. 129): πρόκειται γιὰ τὴν 19η Συναυλία.

64 Κώστιος, ὁ.π., σ. 152, σημ. 67.

65 Ὁ.π.

66 *Γεώργιος Νάζος καὶ τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν*, ὁ.π., σ. 167.

Στὸ Ἀρχεῖο Μητρόπουλου τῆς Γενναδαίου Βιβλιοθήκης φυλάσσονται τρία χειρόγραφα τοῦ τραγουδιοῦ Πάν, γραμμένα ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ συνθέτη: (α) ἓνα —προφανῶς πρωτόγραφο— σὲ δίφυλλο 28 πενταγράμμων, γερμανικῆς φέρμας Edition Rum, με τὸ μέρος τῆς φωνῆς στὸ κλειδί τοῦ σόλ, (β) ἀντίγραφο με τρανσπόρτο γιὰ χαμηλὴ ἀντρικὴ φωνὴ (γραμμένη στὸ κλειδί τοῦ φά) στὴν πρώτη σελίδα τοῦ δίφυλλου 32 πενταγράμμων, στὸ ὁποῖο γράφτηκε ἐν συνεχείᾳ τὸ ἀντίστοιχο τρανσπόρτο τοῦ τραγουδιοῦ *Ἀφροδίτη Οὐρανία*, (γ) ἡ πάρτα τῆς ἀντρικῆς φωνῆς σὲ σελίδες μικροῦ σχήματος, ὅπως καὶ στὴν ἀντίστοιχη περίπτωση τῆς πάρτας τοῦ τραγουδιοῦ *Ἀφροδίτη Οὐρανία*.⁶⁷ Ὁ Κώστιος χρονολογεῖ τὴ σύνθεση τοῦ ἔργου «ἀνάμεσα στὸ 1920 καὶ τὸ 1924 καὶ πιθανῶς τὸ 1923 ἢ 1924»,⁶⁸ στηριζόμενος στὴν ὁμοιότητα γραφῆς καὶ τεχνοπροπίας τῶν δύο τραγουδιῶν, τῶν ὁποίων τὰ ἀντίστοιχα τρανσπόρτα γιὰ ἀντρικὴ φωνὴ καθαρογράφηκαν με τὴ συγκεκριμένη διαδοχὴ στὰ δύο ὅμοια δίφυλλα μουσικῆς, καὶ στὸ γεγονός ὅτι ὁ ιδιόγραφος κατάλογος τίτλων, ὁ ὁποῖος ὑποτίθεται ὅτι ἀποτυπώνει τὴ χρονικὴ σειρὰ σύνθεσης τῶν τραγουδιῶν τοῦ καταλόγου, ἐμφανίζει τὸ τραγούδι Πάν (ἀρ. V) ἀμέσως πρὶν τὸ τραγούδι *Ἀφροδίτη Οὐρανία* (ἀρ. VI).⁶⁹ Ἡ ἀτονικὴ μουσικὴ γλῶσσα τῶν δύο ἔργων, ὡστόσο, πιστοποιεῖ ἀπλῶς ὅτι καὶ τὰ δύο γράφτηκαν τὴν ἴδια περίοδο (συγκεκριμένα, μετὰ τὴ μύηση τοῦ Μητρόπουλου στὴ σύγχρονη μουσικὴ, στὸ Βερολίνο), ἢ ὑπόθεση τῆς ἀπαρίθμησης τῶν τραγουδιῶν κατὰ τὴ χρονικὴ τους διαδοχὴ διαψεύδεται, ὅπως εἶδαμε, σὲ δύο περιπτώσεις, ἐνῶ ἡ ἀντιγραφή τῶν —μεταγενέστερων— τρανσπόρτων γιὰ ἀντρικὴ φωνὴ δηλώνει τὴ χρονικὴ τάξη τῶν ἀντιγράφων. Ἐντούτοις, «ἡ ὑπόθεση ὅτι τὸ τραγούδι Πάν ἔχει συντεθεῖ τὸ 1923 ἢ τὸ 1924»,⁷⁰ εἶναι σωστὴ, γιὰ διαφορετικοὺς λόγους.

Ὁ πρῶτος λόγος ἔχει νὰ κάνει με τὴν ἐμφανὴ διαφορὰ παλαιότητας τῶν πρωτογράφων τῶν δύο τραγουδιῶν: τὸ γερμανικὸ δίφυλλο Edition Rum, με

67 Τὸ μουσικὸ «incipit» καὶ ἡ περιγραφή τῶν χειρογράφων ἀπὸ τὸν Κώστιο (Κώστιος, ὁ.π., σ. 114) εἶναι τελειῶς λανθασμένα. Σημειωτέον ὅτι οἱ ἐνδείξεις δυναμικῆς καὶ χρωματισμοῦ στὴν πάρτα, γραμμένες πρὸ χειρα με μπλὲ μολύβι, ἀποτελοῦν σαφεῖς ἐνδείξεις κάποιας δημόσιας ἢ ἰδιωτικῆς ἐκτέλεσης τοῦ ἔργου.

68 Ὁ.π.

69 Ὁ.π., σ. 115.

70 Ὁ.π.

τά πολλαπλά στίγματα ύγρασίας που φέρει, έχει υποστεί μεγαλύτερη χρονική φθορά απ' ό,τι το βελγικό δίφυλλο Schott Frères. 'Ο δεύτερος λόγος αφορά στην όρθογραφία των αντίστοιχων χειρογράφων: ή φωνητική γραμμή του εικαζόμενου ως προγενέστερου τραγουδιού είναι σημειωμένη σύμφωνα με την παλαιότερη όρθογραφική σύμβαση, την όποία ό Μητρόπουλος ακολούθησε σ' όλα τα προηγούμενα τραγούδια του – σε αντίθεση με τó μέρος του πιάνου, οί «ούρες» των μικρότερης αξίας φθογοσώμων δέν ένώνονται, έφóσον καθένα από τά φθογοσώματα αυτά άντιστοιχεί σε διαφορετική συλλαβή του ποιητικού κειμένου· αντίθετα, στο *Άφροδίτη Ούρανια* και στις μεταγενέστερες (1925) καβαφικές 14 *Invenzioni*, ή φωνητική μελωδία είναι γραμμένη με ένωμένες τις «ούρες» των φθογοσώμων, όπως και οί υπόλοιπες όργανικές μελωδικές γραμμές, με τις όποιες σχηματίζει μίαν «έπι ίσοις όροις» όμοιογενή πολυφωνία. Σημειωτέον ότι ή όρθογραφία αυτή, που φέρνει τó χρονολογημένο τραγούδι κοντά στο επίσης χρονολογημένο πιανιστικό έργο της Συκιάς, παραπέμπει στην όμοιότητα των δύο αυτών «κορινθιακών» έργων ως πρòς τόν γραφικό χαρακτήρα, ό όποιος είναι έμφανώς διαφορετικός από εκείνον του πρωτογράφου του *Πάν*. Σημειωτέον, επίσης, ότι τά αντίγραφα του τελευταίου δέν έχουν αυτήν τή διαφορά γραφικού χαρακτήρα και ότι ακολούθουν τή σύμβαση των «ένωμένων φθογοσώμων» των πρωτόγραφων των έργων *Passacaglia* [...] και *Άφροδίτη Ούρανια*.

Η άντιπαραβολή των δύο τραγουδιών ως πρòς τή μουσική γλώσσα έπιβεβαιώνει τó εύλογο, πλέον, συμπέρασμα, ότι τó τραγούδι *Πάν* γράφτηκε πριν από τó πιανιστικό έργο που ό Μητρόπουλος ξεκίνησε νά συνθέτει έκτός Ελλάδας και τó ολοκλήρωσε στη Συκιά στις 26 Ιουνίου 1924. Άπό άρμονικής πλευράς, τó πολυφωνικότερο *Άφροδίτη Ούρανια* έντάσσεται στην περίοδο που ξεκινάει με τó *Passacaglia*, *Intermezzo e Fuga* και φτάνει έως τó *Concerto Grosso* (1928), κατά την όποία ό συνθέτης προεκτείνει τά διδάγματα του πρώιμου έξπρεσιονιστή Arnold Schönberg και όργανώνει τις συνηγήσεις του σε σχηματισμούς όμοειδών διαστημάτων, τούς όποιους έκθέτει με άλγοριθμική σχεδόν μεθοδικότητα,⁷¹ ένω τó όμοφωνικότερο *Πάν* χρησιμο-

ποιεί έλεύθερους άτονικούς συγχορδιακούς σχηματισμούς, με ad hoc ύπολογισμό του (ούτως ή άλλως ύψηλου) βαθμού διαφωνίας του καθενός. Άπό πλευράς ρυθμικής, ή ποιητική πολυμετρία του Σικελιανού άντιμετωπίζεται με δύο άντιδιαμετρικές μεθόδους «ίσοσυλλαβικής» μελοποίησης. Στην περίπτωση του *Πάν*, ό Μητρόπουλος διατηρεί ένα κλασικότερο πλαίσιο, βασισμένο στις τρίσημες ή τετράσημες όμαδοποιήσεις αξιών τετάρτου ή των άρτιων ύποπολλαπλάσιων (όγδών, δεκάτων έκτων) και χρησιμοποιεί ισόρρυθμες μουσικές φράσεις διαφορετικής «ταχύτητας» (δέκατα έκτα, τρίγηχα, τετράγηχα, πεντάγηχα, κ.ο.κ.) για τόν καθένα από τούς πολυτρόπους σικελιανούς στίχους, ώστε ό χρόνος τής ποιητικής έκφοράς νά προσαρμόζεται στον μουσικό χρόνο και οί ποιητικοί τονισμοί νά συμπίπτουν με τούς προκαθορισμένους μουσικούς τονισμούς. Στο *Άφροδίτη Ούρανια*, αντίθετα, υίοθετείται μιά γενική γραμμική ισόρρυθμία, μιά νεοκλασικότερη «μηχανική» ρυθμική κίνηση δεκάτων έκτων, κατά τó παράδειγμα του πιανιστικού *Passacaglia* [...], στην όποία ό ποιητικός στίχος προβάλλει τόν δικό του ρυθμό, ύποχρώνοντας τόν συνθέτη νά έναλλάσσει μουσικά μέτρα έντελώς άντισυμβατικά και άσύμμετρα μεταξύ τους (10/16, 11/16, 13/16, 14/16, κ.ο.κ.). Άξίζει νά σημειωθεί ότι ό Μητρόπουλος έπρόκειτο νά έπαναλάβει τήν ίδια τεχνική στα 14 καβαφικά του τραγούδια του 1925, ξαναθέτοντας μάλιστα, μέσω αυτής, τó ζήτημα τής μουσικής «έλληνικότητας», μέσα σ' ένα περιβάλλον άκράιου μοντερνισμού.⁷²

Φαίνεται, λοιπόν, ότι τó τραγούδι *Πάν* άνήκει στη βερολινέζικη περίοδο του Μητρόπουλου και ότι γράφτηκε πριν από τó κομβικό, για τήν εξέλιξη του συνθέτη, πιανιστικό έργο *Passacaglia*, *Intermezzo e Fuga* – δηλαδή, κατά πάσα πιθανότητα, τó 1923. Έτσι, ή δημιουργική παραγωγή του φιλοξενούμενου των Σικελιανών, δείχνει νά περιορίστηκε στην ολοκλήρωση ενός πιανιστικού κομματιού, στην έξαρχής και έξολοκλήρου σύνθεση ενός τραγουδιού σε ποίημα του οίκοδεσπότη, και στην καθαρογραφή και «μεταφορά» (τρανσπόρτο) του ίδιου τραγουδιού και ενός –βαβειωμένα πλέον– παλαιότερου.

71 Τó *Άφροδίτη Ούρανια* ξεκινάει με μιά διαδοχή άρμονικών διαστημάτων 2ης μικρής, τά όποία σταδιακά διευρύνονται, ένω παράλληλα οί συνηγήσεις πυκνώνουν, με προσθήκη νέων άντιστικτικών φωνών.

72 Βλ., σχετικά, Έανθουδάκης [Είσαγωγή], στο Μητρόπουλος, 14 *Invenzioni*, ό.π., ιδιαίτερα, σ. 17-19.

Σε επιστολή του πρὸς τὴν Ἰωάννα Κωνσταντίνου, με ἡμερομηνία 30 Νοεμβρίου 1924, ὁ Σικελιανὸς πληροφοροῦσε τὴν παραλήπτρια πὺς ἡ γυναίκα του βρισκόταν στὴν Ἀθήνα, φιλοξενούμενη στὸ σπίτι τοῦ Μητρόπουλου:⁷³ ἐπρόκειτο γιὰ χειρονομία μικρῆς ἀλλὰ ἀμεσῆς ἀνταπόδοσης τῆς θερινῆς φιλοξενίας στὸ σπίτι τῆς Συκιάς. Ἀντίστοιχο χαρακτηριστὴρα ἀνταπόδοσης τῆς μελοποίησης, ἀπὸ τὸν Τάκη, ποιημάτων τοῦ Ἄγγελου θὰ πρέπει νὰ εἶχε καὶ ἡ ἀφιέρωση τοῦ ποιήματος «Fuga» στὸν Μητρόπουλο, ἐνδεχομένως ὑπὸ τὴν ἐπήρεια, ὅπως εἶπαμε, τῶν ἐντυπώσεων ἀπὸ τὴν ἀκρόαση ἔργων τοῦ συνθέτη, δομημένων ἐπάνω στὴ φερώνυμη μουσικὴ μορφή. Ὁ Κώστιος ἀφήνει ἀνοιχτὸ τὸ ἐρώτημα, ἀν ὁ Μητρόπουλος ἐπιχείρησε ποτὲ νὰ μελοποιήσει τὸ ποίημα αὐτό,⁷⁴ ἀλλὰ οἱ ὑπογραμμίσεις, με μολύβι, ὀρισμένων λέξεων τοῦ χειρογράφου ἐπιτρέπουν τὴν ὑπόνοια ὅτι ὁ ἀποδέκτης τῆς ἀφιέρωσης εἶχε ἀρχίσει νὰ φαντάζεται τίς γενικὲς μορφολογικὲς γραμμὲς μιᾶς ἐνδεχόμενης μελοποίησης, ἡ ὁποία δὲν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

Ἐνα ἄλλο σχέδιο συνεργασίας πού φαίνεται ὅτι δὲν εὐδώθηκε εἶναι ἡ σύνθεση μουσικῆς γιὰ τὰ χορικά τοῦ Ἀσκληπιῦ – τῆς τραγωδίας τοῦ Σικελιανοῦ πού γνώρισε τίς περισσότερες προδημοσιεύσεις⁷⁵ καὶ παρουσίασε τὴ μεγαλύτερη δυσκολία νὰ ὀλοκληρωθεῖ.⁷⁶ Ἡ πρώτη δημοσίευση ἀποσπασμάτων τοῦ ἔργου, τὸ ὁποῖο ἤδη μνημόνευε ὁ ποιητὴς σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Ἰωάννα Δραγούμη στίς 20 Μαρτίου 1916,⁷⁷ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1919,⁷⁸ ἐνῶ στίς 22 Ἰουνίου 1924 ὁ ποιητὴς ἔγραφε στὸν Νίκο Καζαντζάκη γιὰ τὸν «Ἀσκληπιὸ καὶ τὸ Δαίδαλο πού τελειώσ[ε], δὲν πάει πολὺς καιρὸς».⁷⁹ Τρία χρόνια ἀργότερα, σὲ βιογραφικὸ σημείωμα τοῦ Σικελιανοῦ πού ἐντόπισε ὁ Μπουρναζάκης δημοσιευμένο στὸ ἀλεξανδρινὸ περιοδικὸ *Παναγύπτια* (11 Ἰου-

νίου 1927),⁸⁰ ὁ Ἀσκληπιὸς μνημονεύεται μεταξύ τῶν τεσσάρων ὀλοκληρωμένων, ἀλλὰ ἀνεκδοτῶν ἀκόμη, τραγωδιῶν του, ἐνῶ στίς 22 Δεκεμβρίου τοῦ ἴδιου ἔτους ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς, σὲ ἐπιστολή του πρὸς τὸν Edouard Schuré, περιλαμβάνει τὸν Ἀσκληπιὸ στίς «πέντε τραγωδίαις [του] πού δὲν γνωρίζεις καὶ ἀκόμη καὶ Θεοῦ θέλοντος θὰ δοῦνε τὸ φῶς, χωρὶς βία, στὰ ἀρχαῖα θεάτρα τῆς Ἑλλάδας».⁸¹

Φαίνεται λοιπὸν ὅτι, περὶ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1920-1930, ὁ Ἀσκληπιὸς εἶχε ἀποκτήσει ἤδη μιὰ μορφή, τὴν ὁποία ὁ συγγραφέας του θεωροῦσε λίγο-πολύ τελικὴ, ὥστε σχεδίαζε νὰ ἀνεβάσει τὴν τραγωδία στὸ θέατρο τῆς Ἐπιδαύρου.⁸² Φαίνεται, ἐπίσης, ὅτι τὸ σχέδιο αὐτὸ χρειάστηκε ὀκτὼ χρόνια γιὰ νὰ ὀρμάσει: τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1935 διέρρευσε στὸν τύπο, μαζί με τὴν πληροφορία ὅτι ὁ Σικελιανὸς ἀνέθεσε στὸν Μητρόπουλο τὴ σύνθεση τῆς μουσικῆς. Τὸ γεγονός ἀναφέρεται σὲ ἐπιστολή τοῦ ποιητῆ, ὁ ὁποῖος, ἀνήσυχος ὅτι ἡ προοπτικὴ τῆς Ἐπιδαύρου θὰ μπορούσε νὰ ἀνησυχῆσει κάποιους ὑποστηρικτὲς τῆς Δελφικῆς Ἰδέας, παρακάλεσε τὸν Ἀλέκο Κολομβότσο νὰ καθυστερήσει τοὺς πιθανοὺς φόβους:

Ἐπειδὴ σήμερα οἱ ἐφημερίδες ἀνέγραψαν ὅτι παρέδωσα εἰς τὸν κ. Μητρόπουλον τραγωδίαν μου διὰ τὴν Ἐπίδαυρον, φοβοῦμαι δὲ ὅτι με τὸν τρόπον πού τὸν ἀνήγγειλαν ἴσως προέλθη καὶ ἡ παραμικροτέρα σύγχισις ἢ παρεξήγησις διὰ τὸ ζήτημά μας τὸ Δελφικόν, σπεύδω νὰ σοῦ γράψω διὰ νὰ Σὲ παρακαλέσω ν' ἀναγγείλῃς εἰς ὅλους ὅτι πράγματι μὲν ἔδωσα διὰ τὴν Ἐπίδαυρον εἰς τὸν κ. Μητρόπουλον, τὸ σχετικὸν με τὸ ἱερόν τῆς Ἐπιδαύρου ἔργον μου, διὰ μίαν ἢ δύο παραστάσεις, ἀλλ' ὅτι οὔτε στιγμὴν ἔπαυσα ἢ παύω νὰ ἔχω ὅλην μου τὴν ψυχὴν καὶ τὸν ἀγῶνα ἐστραμμένα εἰς τοὺς λατρευτοὺς μου Δελφούς.

Φρόντισε με κάθε τρόπον νὰ ἄρῃς τὴν πιθανὴν παρεξήγησιν.⁸³

Ἐξί μῆνες ἀργότερα, καὶ συγκεκριμένα στίς 17 Ὀκτωβρίου 1935, τὰ *Ἀθηναϊκὰ Νέα* δημοσίευσαν κεί-

73 Σικελιανός, *Γράμματα*, Α', ὁ.π., σ. 340.

74 Κώστιος, ὁ.π., σ. 138.

75 Μπουρναζάκης, στὸ Σικελιανός, *Γράμματα*, Β', ὁ.π., σ. 422, σημ. 1.

76 Σύμφωνα με τὸν Σαββίδη, τὸ ἐν λόγω ἔργο «δὲν ἄρχισε νὰ λαβαίνει τὴν ἐνδεχομένης τελικὴ μορφή του παρά γύρω στὰ 1950» (Σαββίδης, ὁ.π., σ. 39) καὶ ὁ συγγραφέας του «πέθανε ἐνῶ ἀγωνιζόταν νὰ τελειώσει (ἢ νὰ ξαναγράψει:) τὸν Ἀσκληπιὸ», ὁ.π., σ. 372, σημ. 13.

77 Σικελιανός, *Γράμματα*, Α', ὁ.π., σ. 176-177.

78 Σαββίδης, ὁ.π., σ. 30. Βλ. καὶ τὴν ἔκδοση τοῦ ἀποσπάσματος, στὸ Σικελιανός, *Θυμέλη*, Γ', Ἀθήνα, Ἰκαρος 1975, σ. 155-169.

79 Πρεβελάκης, ὁ.π., σ. 223· πρβλ. Σικελιανός, *Γράμματα*, Α', ὁ.π., σ. 324.

80 Σικελιανός, ὁ.π., σ. 471, σημ. 2.

81 Ὁ.π., σ. 469 (τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο στὴ σ. 466· πρβλ. Σαββίδης, ὁ.π., σ. 89. Γιὰ τὴν ἱστορία τῆς συγγραφῆς τοῦ Ἀσκληπιῦ, βλ. καὶ τὴ συνοπτικὴ ἀφήγησις τοῦ Μπουρναζάκη, στὸ Σικελιανός, *Γράμματα* στὴν *Εὔα Πάλμερ* Σικελιανοῦ, ὁ.π., σ. 107, σημ. 4.

82 Σικελιανός, *Γράμματα* Α', ὁ.π., σ. 469 (τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο στὴ σ. 466).

83 Κυριάκος Μητσοτάκης, «3 Ἀνεκδοτὰ γράμματα τῆς Εὔας καὶ τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ γιὰ τοὺς Δελφούς», [ἐπιμ. I. Μ. Χατζηφώτης], *Κριτικὰ Φύλλα*, τ. Δ',

μενο του Μ[ιχάλη] Κυρ[ιακίδη], σύμφωνα με το οποίο ο Μητρόπουλος είχε ήδη συνθέσει τη μουσική και ή παράσταση της Έπιδάουρου είχε προγραμματιστεί:

«Ο Μητρόπουλος άνηκει από το 1930 εις [τὸ φυσιο-
λατρικὸ σωματεῖο] Ἑταιρεία Ζωή [...] Ἡ Ἑται-
ρεία Ζωή ἔχει ἐτοιμάσει ἕνα πρόγραμμα δράσεως
ποῦ ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἀπλή ὀργάνωση ἐκδρομῶν,
πεζοποριῶν, κ.λπ. Ἐτοιμάζει εἰδικὲς ἐκδρομὲς με
διαλέξεις καὶ ἐπειδὴ αἱ ἀρχαὶ τοῦ σωματείου συμπί-
πτουν πρὸς τὸ ἰδεολογικὸ πρόγραμμα τοῦ ποιητοῦ
κ. Σικελιανοῦ, ἀπεφασίσθη νὰ παιχθῆ εἰς τὴν Ἐπί-
δαυρον ὁ Ἀσκληπιός, τὰ χορικά τοῦ ὁποίου συνθέ-
σεν ὁ κ. Μητρόπουλος [...]»⁸⁴

Δὲν γνωρίζουμε ἂν ὁ Μητρόπουλος πράγματι συ-
νέθεσε τὴ μουσικὴ τῶν χορικῶν, ἐπειδὴ ἡ πληρο-
φορία εἶναι μοναδικὴ καὶ τὰ ὁποιαδήποτε ἀρχαι-
κὰ τεκμήρια λανθάνουν. Ἡ παράσταση, πάντως,
δὲν ἔγινε, ἀφοῦ δύο χρόνια ἀργότερα δημοσιεύθη-
καν δύο ἐπιστολὲς τοῦ Philéas Lebèsgue, στὴ μία
ἀπὸ τίς ὁποῖες γίνεται καὶ πάλι λόγος γιὰ παρά-
σταση στὴν Ἐπίδαυρο – αὐτὴ τὴ φορά ὅμως γιὰ
ἕνα αὐτοτελὲς μέρος τῆς τραγωδίας:

Ἔμαθα πὼς ὁ ἀγαπητὸς μου καὶ μεγάλος Σικε-
λιανὸς ἐτοιμάζεται νὰ δώσει στὸ θαυμαστὸ θέατρο
τῆς Ἐπιδάουρου τὴν τραγωδίαν τοῦ Ἡγεσίας (ἀπό-
σπασμα τοῦ Ἀσκληπιῶ). Αὐτὸ εἶναι ἐξαιρετὴ ἰδέα
καὶ εἶμαι βέβαιος πὼς πλήθη ἄπειρα θὰ συρρεύσουν,
στὸ μεγάλο περιβόλο, ποῦ ἦτανε ἄλλοτε ἱερός.⁸⁵

28-30 (Δεκέμβριος 1975), σ. 46-467 (ἡ συγκεκριμένη
ἐπιστολή, στὴ σ. 466) ἀναδημ. στὸ Σικελιανός, *Γράμ-
ματα*, Β', ὁ.π., σ. 182 (διατηρῶ τὴν ὀρθογραφίαν τῆς
πρώτης ἐκδοσης). Στὴν ἐκδόσή του ὁ Μπουρναζάκης
διορθώνει τὴν ἡμερομηνία σὲ 20.5, θεωρώντας ὅτι ὁ
Σικελιανὸς ἀναφερόταν σὲ δημοσίευμα τοῦ Μιχάλη
Κυριακίδη στὰ *Ἀθηναϊκὰ Νέα* τῆς 18ης Μαΐου 1935
(Σικελιανός, ὁ.π., σ. 183) ἐντούτοις, τὸ συγκεκριμένο
φύλλο δὲν δημοσιεύει τίποτε σχετικὸ, εἴτε τοῦ Κυρια-
κίδη εἴτε κάποιου ἄλλου. Εἶναι πιθανὸν ἡ ἡμερομηνία
τῆς ἐπιστολῆς στὸ ἀντίγραφο τοῦ Ἀρχείου Μητροστά-
κη νὰ εἶναι λανθασμένη, θὰ πρέπει ὡστόσο νὰ διατηρη-
θεῖ, ἕως ὅτου ἐντοπισθοῦν τὰ δημοσιεύματα, στὰ ὁποῖα
ἀναφέρεται ἡ ἐπιστολή τοῦ Σικελιανοῦ.

84 Παραθέτουμε τὸ ἀπόσπασμα τοῦ κεμένου, ὅπως τὸ
ἀναδημοσιεύει ὁ Κώστας (Δημήτρης) Μητρόπουλος. *Κα-
τάλογος Ἔργων*, ὁ.π., σ. 138), ὁ ὁποῖος καὶ τὸ ἐντόπισε.
Ἡ αὐτοψία δὲν ἔχει γίνει, ἐπειδὴ οἱ μικροταινίες τῆς Βι-
βλιοθήκης τῆς Βουλῆς δὲν περιέχουν τὸ συγκεκριμένο
τεῦχος τῶν *Ἀθηναϊκῶν Νέων* καὶ ἐπειδὴ ἐδῶ καὶ καιρὸ
ἡ Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη ἔχει ἀποκλείσει τὴν πρόσβαση
στὶς ἐφημερίδες, λόγω μεταφορᾶς τους σὲ νέο χῶρο.

85 «Ἐξένες γνώμες», *Τὰ Νέα Γράμματα*, χρ. Γ', 2 (Φεβρου-
άριος 1937), σ. 162-164 (τὸ παράθεμα στὴ σ. 164).

Ἐν τῷ μεταξύ, τὸ Βασιλικὸ Θέατρο καὶ ὁ Δημή-
τρης Ροντήρης εἶχαν παρουσιάσει τὸν Ὀκτώβρι-
οῦ 1936, στὸ Ἡρώδειο, τὴν *Ἠλέκτρα* τοῦ Σοφοκλῆ
σὲ μουσικὴ Μητρόπουλου, ἐνῶ μερικὸς μῆνες
μετὰ, τὸν Ἰούλιο τοῦ 1937, οἱ ἴδιοι συντελεστὲς θὰ
ἀνέβραζαν, στὸ ἴδιο θέατρο, τὸν *Ἰππόλυτο* τοῦ Εὐρι-
πίδου σὲ μουσικὴ καὶ πάλι τοῦ Μητρόπουλου, ποῦ
θὰ ἀποτελοῦσε καὶ τὴν τελευταία γνωστὴ δημι-
ουργικὴ δουλειὰ ἐνὸς συνθέτη, τὸν ὁποῖο εἶχε πλέ-
ον ὀριστικὰ κερδίσει τὸ πόντιο τοῦ μαέστρου.⁸⁶

Ἄπ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ φάση τῆς καλλιτεχνικῆς
ἐξέλιξης τοῦ Μητρόπουλου, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν
«ἀμερικάνικη» του περίοδο, χρονολογεῖται ἡ τελευ-
ταία συνεργασία του μετὰ τὸν Σικελιανό. Ἡ ἱστορία,
ἐξωκαλλιτεχνικὴ αὐτὴ τὴ φορά, ἐπικεντρώνεται καὶ
πάλι σ' ἕνα θεατρικὸ ἔργο τοῦ ποιητῆ καὶ ξαναφέρει
στὸ προσκήνιο τὴν πρώτη του σύζυγο. Δύο χρό-
νια μετὰ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ Ἑλληνα ἀρχιμου-
σικοῦ στὶς Η.Π.Α.,⁸⁷ ἡ Εὐα τοῦ ἔστειλε ἐπιστολὴ
στὰ ἀγγλικά, γλῶσσα στὴν ὁποία ὁ ἴδιος συνέταξε
–κάπως καθυστερημένα, ὅπως φαίνεται– καὶ τὴν
ἀπάντησή του.⁸⁸ Μεταφράζουμε.⁸⁹

86 Ἡ ἰδέα τοῦ Μητρόπουλου νὰ ἀσχοληθεῖ μετὰ μουσικὴ
γιὰ ἀρχαῖες ἐλληνικὲς τραγωδίες φαίνεται ὅτι γεννή-
θηκε ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὸ Βερολί-
νο: σὲ δημοσίευμα τῆς ἐφ. *Ἡ Βραδυνή* (30 Ὀκτωβρίου
1924), βασισμένο σὲ συνέντευξη τῆς Μαρίκας Κοτο-
πούλη, ἀναφέρεται ὅτι «ὁ διακεκριμένος μουσικὸς καὶ
ἐμπνευσμένος συνθέτης κ. Μητρόπουλος μελετᾷ τὴν
Ἐκάβην τοῦ Εὐριπίδου», ἡ ὁποία παίχτηκε, τελικῶς,
τὸν Σεπτέμβριο καὶ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1927 μετὰ μου-
σικὴ τοῦ Αἰμίλιου Ριάδη (Γιάννης Σιδέρης, *Τὸ ἀρχαῖο
θέατρο στὴ νέα σκηνὴ 1817-1932*, Ἀθήνα, Ἰκαρος
[1976], σ. 382). Ἡ πληροφορία τοῦ Σιδέρη ὅτι ἡ Κοτο-
πούλη ἐπρόκειτο νὰ παίξει τὸν *Προμηθεὺς Δεσμώτη* σὲ
μουσικὴ τοῦ Μητρόπουλου (ὁ.π., σ. 300), εἶναι ἀτεκ-
μηρήωτη καὶ ὀφείλεται, ἐνδεχομένως, σὲ παρανάγω-
ση τῆς εἰδησης ποῦ δημοσίευσε ἡ *Βραδυνή*.

87 Ὁ Μητρόπουλος ἀναχώρησε ὀριστικὰ ἀπὸ τὴν Ἑλλά-
δα τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1938 (Κώστας, *Δημήτρης Μη-
τρόπουλος*, ὁ.π., σ. 65).

88 Μετὰ τὴν ἐπιανεγκατάσταση στὴν πατρίδα της, τὸν
Αὐγούστο τοῦ 1933 (Μπουρναζάκης, *Χρονογραφία
Ἄγγελου Σικελιανοῦ [...]*, ὁ.π., σ. 171), ἡ Εὐα θὰ πρέπει
νὰ ἀντιμετώπιζε σταδιακὰ αὐξανόμενη δυσκολία στὴ
χρήση τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας γιὰ τὴν ἀλληλογραφία
της. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ σωζόμενες ἐπιστολὲς
τοῦ Σικελιανοῦ πρὸς τὴν Εὐα εἶναι γραμμένες, ἐκτὸς
ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, στὰ γαλλικά.

89 Θερμὲς εὐχαριστίες στὸ Μουσεῖο Μπενάκη γιὰ τὴν
ἄδεια δημοσίευσης καὶ ἰδιαίτερως στὴν κ. Βαλεντίνη
Τσελίκα γιὰ τὴν ἀμέριστη καὶ πολυτιμὴ βοήθειά της.

THE ORCHESTRAL ASSOCIATION OF MINNEAPOLIS, INC.

ELBERT L. CARPENTER, PRESIDENT
 JOHN S. PILLSBURY, VICE PRESIDENT
 C. O. KALMAN, VICE PRESIDENT

ARTHUR J. GAINES, SECRETARY-MANAGER
 SUMNER T. MCKNIGHT, TREASURER
 WILLIAM E. BAST, ASST. TREASURER

MINNEAPOLIS SYMPHONY ORCHESTRA

DIMITRI MITROPOULOS, CONDUCTOR

CYRUS NORTHROP MEMORIAL AUDITORIUM
 UNIVERSITY OF MINNESOTA
 MINNEAPOLIS, MINNESOTA

TELEPHONE: MAIN 8177

April 27, 1940

Miss Eva Sikelianou
 Eustis, Florida

Dear Miss Sikelianou:

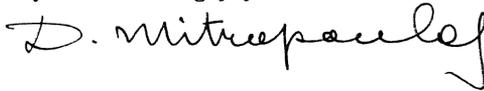
Although it was a very agreeable ^{surprise} to receive a letter from you, since I have not heard from you for such a long time; I could not answer you at once to tell you how much I enjoyed a letter from you.

How many wonderful days I remember again that we passed together, and a wonderful part of my country appears to me through your letter. I can say that I hardly noticed the contents of your letter. I was always thinking of days passed in happy and hopeful surroundings.

It is a pity that I hadn't the chance until today to meet you in this blessed country of the world and to live again for some minutes some wonderful old remembrances.

I wish to meet you one day, and I shall be very happy if, by chance, in one of my concerts which I am conducting in New York during December 16/40 to January 12/40, I could see you coming back stage to greet me.

Always friendly and admiringly yours.



27 'Απριλίου 1940

Κυρίαν Εύα Σικελιανού
 Eustis, Florida

'Αγαπητή Κυρία Σικελιανού:

Παρότι ή επιστολή σας υπήρξε μια πολύ ευχάριστη έκπληξη για μένα, δεδομένου ότι δεν είχα νέα σας για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα, δεν κατόρθωσα να απαντήσω άμέσως και να σας διαμηνύσω πόσο πολύ χάρηκα που έλαβα γράμμα σας.

Ξαναθυμάμαι τις αναρίθμητες θαυμάσιες μέρες που περάσαμε μαζί, κι ένα υπέροχο κομμάτι της πατρίδας μου εμφανίζεται μπροστά μου μέσ' από το γράμμα σας. Τολμώ να πω ότι μετά βίας πρόσεξα το περιεχόμενο της επιστολής σας. Το μυαλό μου βρισκόταν συνεχώς στα παρασμένα, μέσα σ' ένα κλίμα εὐτυχίας και ελπίδας.

Λυπάμαι που δεν είχα την τύχη ως σήμερα να σας συναντήσω εδώ, στην ευλογημένη αυτή χώρα του κόσμου, και να ξαναζήσω για κάποια λεπτά μερικές υπέροχες παλιές αναμνήσεις. Εύχομαι να σας συναντήσω κάποια μέρα και θα ήμουν πολύ εὐτυχής αν, κατά τύχη, σε μια από τις συναυλίες που διευθύνω στη Νέα Υόρκη, μεταξύ 16 προσεχούς Δεκεμβρίου και 12 προσεχούς Ιανουαρίου, σας έβλεπα να έρχεστε στα παρασκήνια να με χαιρετήσετε.

Πάντοτε φίλος και θαυμαστής σας.

Δ. Μητρόπουλος

Δέν γνωρίζουμε αν μια τέτοια συνάντηση έγινε ποτέ. Στην πρώτη, πάντως, αυτή αμερικανική επικοινωνία των παλιών γνώριμων ο Άγγελος παραμένει στην άγνωστια μιὰς από τις ευτυχισμένες αναμνήσεις του παρελθόντος. Θα επανέλθει ονομαστικά στην επόμενη γνωστή ανταλλαγή επιστολών του Μητρόπουλου και της Εύας, που χρονολογείται μετά τη διακοπή (1941) και την αποκατάσταση (1945) της επαφής μεταξύ των Σικελιανών,⁹⁰ όταν ο Άγγελος θα αρχίσει να υφίσταται στην προσωπική του ζωή τις συνέπειες του Έμφυλου, οι οποίες αποτυπώνονται σποραδικά στην ύψιμη αλληλογραφία με την πρώτη σύζυγό του. Για μίαν από τις συνέπειες αυτές ο ποιητής θα ζητήσει τη βοήθεια του έκπατρισμένου μουσικού, με τη διαμεσολάβηση της Εύας. Επρόκειτο, συγκεκριμένα, για την περίπτωση της τραγωδίας του *Ο Θάνατος του Διγενή*, η οποία τυπώθηκε τον Δεκέμβριο του 1947 στο τυπογραφείο του Μηνά Μυρτίδη για λογαριασμό του Γαλλικού Ίνστιτούτου Αθηνών,⁹¹ αλλά έμποδίστηκε να φτάσει στα βιβλιοπωλεία, για πολιτικούς λόγους.⁹² Σε ύστερόγραφο μιὰς επιστολής του προς την Εύα, με ημερομηνία 28 Νοεμβρίου 1948, ο Σικελιανός την προτρέπει να στείλει το κείμενο (πιθανότατα στην δική της αμερικανική μετάφραση, η οποία σώζεται στο Αρχείο της στο Μουσείο Μπενάκη) στον Μητρόπουλο, με τελικό αποδέκτη τον Henry Wallace και με σκοπό την έκδοσή του στις Η.Π.Α.:

Κι ο Διγενής; Δέν θα έκδοθει; Ξέρω ότι ο Μητρόπουλος βρίσκεται στη Νέα Υόρκη. Είναι φίλος με τον Wallace. Μήπως τὸ μάθαιναν. Σκέψου και πές μου. Περιμένω.⁹³

Έναν περίπου χρόνο αργότερα (στις 27 Οκτωβρίου 1949) τὸ αίτημα γίνεται σαφέστερο και έπιτακτικότερο:

90 Σύμφωνα με τον Μπουρναζάκη· βλ. Σικελιανός, *Γράμματα στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού*, δ.π., σ. 15.

91 Σικελιανός, *Γράμματα Β'*, δ.π., σ. 496, 503, 506· πρβλ. σ. 497 σημ. 5 και Σικελιανός *Γράμματα στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού*, δ.π., σ. 230, σημ. 3.

92 Άσημάκης Πανσέληνος, Άγγελος Σικελιανός ή τὰ πολιτικά πρόσωπα των Θεών, Αθήνα, Κέδρος, 1981, σ. 26-27· πρβλ. Σικελιανός, *Γράμματα Β'*, δ.π., σ. 536 σημ. 2. Τὸ έργο κυκλοφόρησε, τελικῶς, τὸ 1950.

93 Σικελιανός, *Γράμματα στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού*, δ.π., σ. 230· με τὴ φράση «μήπως τὸ μάθαιναν» μεταφράζεται ἡ αναλυτικότερη πρωτότυπη διατύπωση «si ceux-là prenaient connaissance de cette oeuvre» (δ.π., σ. 229).

Στείλε στον Δημήτρη Μητρόπουλο τὸν Διγενή και παρακάλεσέ τον να τὸν στείλει στον Wallace (είναι φίλος του). Νομίζω ότι θὰ συλλάβουν τὸ πνεῦμα του – και ὁ ένας και ὁ ἄλλος.⁹⁴

Ὁ Ἄμερικανός πολιτικός και δραματιστής Henry A. Wallace (1888-1965) ὑπηρέτησε ὡς Ὑπουργός Γεωργίας (1933-1940) και Ἐμπορίου (1945-1946) τῶν κυβερνήσεων τοῦ Roosevelt και τοῦ Truman, ἐνῶ τὸ 1941 ἐξελέγη για μιὰ τετραετία Ἄντιπρόεδρος τῶν Η.Π.Α. (με πρόεδρο τὸν Roosevelt). Μετά τὴ λήξη τῆς δεύτερης ὑπουργικῆς θητείας του ἀποχώρησε ἀπὸ τὸ Δημοκρατικὸ Κόμμα, ἐξέδωσε τὴν πολιτικὴ ἐπιθεώρηση *The New Republic*, ἴδρυσε τὸ Προοδευτικὸ Κόμμα (1946-1948) και συμμετείχε, ὡς ἐκπρόσωπός του, στις προεδρικές ἐκλογές τοῦ 1948, με πολιτικὴ πλατφόρμα τὴν ἀποκατάσταση τῶν φιλικῶν σχέσεων με τὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση και τὴ λήξη τοῦ ψυχροῦ πολέμου, τὴν ὀριστικὴ ἄρση τῶν φυλετικῶν διακρίσεων, τὴν ἀπόδοση ἴσων πολιτικῶν δικαιωμάτων στους ἐγχρωμους Ἄμερικανούς (ιδιαίτερα τὰ δικαιώματα τοῦ ἐκλέγειν και ἐκλέγεσθαι) και τὴν καθιέρωση ὀλοκληρωμένου συστήματος Δημόσιας Ὑγείας.⁹⁵ Ἡ γνωριμία τοῦ Μητρόπουλου με τὸν Wallace και τὴ θερμὴ ὑποστήριξη τοῦ προεκλογικοῦ του ἀγώνα τὸ 1948 (ἡ ὁποία τοῦ κόστισε, τελικῶς, τὴ θέση τοῦ Διευθυντῆ τῆς Ὀρχήστρας τῆς Μιννεάπολης,⁹⁶ ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι τοὺς φόβους τῆς Καίτης Κατσογιάννη),⁹⁷ ὀφειλόταν ἀσφαλῶς στις προοδευτικὲς πολιτικὲς ἀπόψεις τοῦ Ἑλληνα με-

94 Ὁ.π., σ. 241· σὴν ἴδια σελίδα και τὸ πρωτότυπο.

95 Ἀναλυτικὰ στοιχεῖα, σὴν ἐκτενέστατη πρόσφατη μονογραφία τῶν John C. Culver και John Hyde, *American Dreamer: The life and Times of Henry A. Wallace*, New York, Norton, 2000.

96 William R. Trotter, *Ὁ Ἱεροφάντης τῆς Μουσικῆς. Ἡ ζῶη τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, μετάφραση Ἀλέξης Καλοφωλιάς, ἐπιμέλεια Στάθης Ἀρφάνης*, Αθήνα, Ποταμός, 2000, σ. 401-403.

97 Σὲ ἐπιστολὴ του τῆς 2ας Ἰουλίου 1948 ὁ Μητρόπουλος, καθισύχαζε τοὺς φόβους τῆς φίλης του, σχετικὰ με τὴ συγκεκριμένη πολιτικὴ του ἐπιλογή: «Εὐτυχῶς τοῦτο ὁ τόπος προστατεύεται ὀριστικὰ ἀπὸ ὅποιο τέτοιο ὄξυ και φανατικὸ μίσος, ποὺ θὰ μπορούσε να φθάσει στο σημείο να καταστρέψει ἕνα καλλιτέχνη για πολιτικὲς διαφορές [...]. Καὶ μὰ τὴν ἀλήθεια, ποιός σκοτίζεται για τὸ τί φρονεῖ ἕνας ἐρμηνευτῆς πολὺπλοκῶν κομματιῶν, τὰ ὁποῖα ἄλλωστε δέν ἐνδιαφέρουν παρα τοὺς ὀλίγους – ποιός σκοτίζεται αν εἶναι με τὸν Wallace ἢ ὄχι (Δημήτρης Μητρόπουλος, *Ἡ Ἀλληλο-*

τοίκου,⁹⁸ αλλά πιθανόν και σε κάποιες κοινές θεοσοφικές συμπάθειες,⁹⁹ τις οποίες ίσως ύπονοι ό Σικελιανός όταν εκφράζει την πεποίθηση ότι και οι δύο θα καταλάβουν τό πνεύμα του Διγενή. Ο Trotter έχει διαβάσει έπιστολή του Wallace στον Μητρόπουλο, στην οποία ό Άμερικανός πολιτικός μιλάει για «συνθέτες [...] οι όποιοι ίσως είναι για τή μουσική, ό,τι ό Einstein για τήν έπιστήμη» και ζητάει από τον Έλληνα άρχιμουσικό να του στείλει έναν κατάλογο με τά όνόματά τους.¹⁰⁰ ό τελευταίος είχε, λοιπόν, τή δυνατότητα να του μιλήσει για τόν συμπατριώτη του ποιητή και οικουμενικό όραματιστή και να ύποστηρίξει τό εκδοτικό του αίτημα.

Στίς 14 Νοεμβρίου του 1949 ό Μητρόπουλος εύχαριστούσε τήν «άγαπητή κ. Σικελιανού» για τήν άποστολή του κειμένου «τής τραγωδίας του Άγγελου», τό όποιο ύποσχόταν ότι θα διάβαζε με εύχαρίστηση και ότι «άσφαλώς θα προσπαθούσε να διαβιβάσει στον κ. Wallace με τήν πρώτη εύκαιρία».¹⁰¹ Φαίνεται ότι ή Εύα έπιχείρησε να συναντήρησει τόν παλιό Έλληνα φίλο των Σικελιανών στη Νέα Υόρκη, γιατί στό τελευταίο σωζόμενο

γράμμα του προς εκείνη, με ήμερομηνία 3 Φεβρουαρίου 1950, ό Μητρόπουλος άπολογείται στην «πολυαγαπημένη φίλη» ότι οι έπαγγελματικές του δεσμεύσεις, ως προσκεκλημένου μαέστρου, τόν ύποχρέωναν να άναχωρήσει άμεσα και να επιστρέψει τόν Μάιο.¹⁰² Τόν Άπρίλιο του 1950 ό Σικελιανός παραπονιόταν στην Εύα ότι δέν του είχε στείλει νέα για τό διάβημα.¹⁰³ αύτη ήταν ή τελευταία φορά που γινόταν λόγος γι' αύτό στις έπιστολές του προς τήν πρώτη του σύζυγο. Τήν ίδια έποχή ό Θάνατος του Διγενή κυκλοφορούσε, έπιτέλους, στην Άθήνα, ό Μητρόπουλος άφιερωνόταν στα νέα του καθήκοντα ως διευθυντής τής Φιλαρμονικής Όρχήστρας τής Νέας Υόρκης,¹⁰⁴ και τό σχέδιο για τήν άμερικανική εκδοσή τής τραγωδίας φαίνεται ότι έγκαταλείπόταν – αν είχε ποτέ πραγματικά ένεργοποιηθεί. Και ό θάνατος του ποιητή, ένα χρόνο άργότερα (19 Ίουνίου 1951) άφηνε ένα έμμεσο ίχνος στη δημοσιευμένη άλληλογραφία του Δημήτρη Μητρόπουλου με τήν Καίτη Κατσογιάννη.¹⁰⁵

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

γραφία του με τήν Καίτη Κατσογιάννη (1929-1960), Άθήνα, Ίκαρος, 1966, σ. 172-173).

- 98 «Έδω ή μερίδα του λαού που κυβερνά τις Ήνωμένες Πολιτείες, εκτός ενός, και ξέρεις ποιόν έννοώ [=Wallace], πιστεύει άκράδαντα ότι τό κακό του κομμουνισμού, και ιδιαίτερα του Σοβιετικού, θα μπορούσε να λυθεί άπλούςτατα με τήν εξαφάνιση, με όπλα καταστρεπτικά, του λαού που μάς ένοχλεί. Μπορεί αυτός να είναι ένας τρόπος να επιτύχεις τήν ειρήνη, αλλά βεβαίως άναρωτιέμαι αν σ' αυτόν τόν κόσμο τής σύγχυσης δέν θα ήταν δυνατό να γίνουν κάποιες παραχωρήσεις ώστε να επιτευχθεί μια καλύτερη ίσορροπία στην κατάσταση του κόσμου» (άπό έπιστολή του Μητρόπουλου στην Κατσογιάννη, 22 Μαΐου 1948, ό.π., σ. 168).
- 99 Ο Wallace ύπήρξε όπαδός του Ρώσου μουσικιστή ζωγράφου και στοχαστή Nikolai Roerich (1874-1947).
- 100 Trotter, ό.π., σ. 401.
- 101 Έπιστολή του Μητρόπουλου στην Εύα Σικελιανού, 14 Νοεμβρίου 1949, Μουσείο Μπενάκη, Άρχείο Σικελιανού, άρ. 1070α.

- 102 Έπιστολή του Μητρόπουλου στην Εύα Σικελιανού, 3 Φεβρουαρίου 1950, Μουσείο Μπενάκη, Άρχείο Εύας Σικελιανού.
- 103 «Δέν ξέρω τί γίνεται στην Άμερική και δέν μου έγγραφες τίποτε για τήν τύχη που είχε τό ένδιαφέρον του Μητρόπουλου και τά πιθανά του διαβήματα προς τόν Willson [έννοεί τόν Wallace]», Σικελιανός, Γράμματα στην Εύα Πάλμερ Σικελιανού, ό.π., σ. 248 (τό γαλλικό πρωτότυπο στη σ. 246).
- 104 Τό φθινόπωρο του 1949 ό Μητρόπουλος ξεκίνησε ως συνδιευθυντής τής Όρχήστρας, μαζί με τόν Leopold Stokowski. Για τήν περίοδο αύτή, βλ. Κώστας, Δημήτρης Μητρόπουλος, ό.π., σ. 91-131 και Trotter, ό.π., σ. 462-684.
- 105 «Μετά τόν Σικελιανό και τόν Schönberg, να τώρα και ό Schnabel!» άπό έπιστολή τής Κατσογιάννη στον Μητρόπουλο, 27 Αυγούστου 1951 (Μητρόπουλος, Άλληλογραφία του [...], ό.π., σ. 243).



ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ
ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ
For viola and piano (1994)

Η συγκεκριμένη μελέτη έχει σαν στόχο την κριτική παρουσίαση του έργου *For viola and piano* (1994) του Θόδωρου Άντωνίου, αξιολογώντας το με βάση α) τη χρήση των τεχνικών της βιόλας, δηλαδή πώς εξερευνά ο συνθέτης τις τεχνικές και τα ήχητικά χαρακτηριστικά του όργανου, με ποιούς τρόπους εκμεταλλεύεται τις ήχητικές δυνατότητες της βιόλας, και β) την εκπαιδευτική του σημασία, δηλαδή το μέγεθος της συνεισφοράς του έργου στην εκπαίδευση των σπουδαστών της βιόλας.

Το έργο *For viola and piano* γράφτηκε στη Βοστώνη το 1994. Είναι αφιερωμένο στον βιολίστα Michael Zarefsky και στον πιανίστα Thomas Stumpf. Έρμηνεύτηκε για πρώτη φορά στις 14 Μαρτίου του 1994 στη Βοστώνη από τους παραπάνω έρμηνευτές στα πλαίσια σειράς συναυλιών που διοργάνωσε το πανεπιστήμιο της Βοστώνης. Η ζωντανή ήχογράφηση του έργου σε DAT, βρίσκεται στα αρχεία του συνθέτη. Το έργο εκδόθηκε το 1994 από τον εκδοτικό οίκο GUNMAR, στο Newton της πολιτείας της Μασαχουσέτης των ΗΠΑ. Αποτελείται από δύο μέρη και έχει διάρκεια 15 λεπτά.

Σύμφωνα με τον συνθέτη, τα δύο όργανα παίζουν ανάλογο ρόλο με τους δραματικούς χαρακτήρες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Η βιόλα είναι κύριος υποκριτής (πρωταγωνιστής) και το πιάνο ο δευτερεύων υποκριτής (δευτεραγωνιστής). Συνδιαλέγονται, συμφωνούν, διαφωνούν, φάσκουν και αντίφασκουν. Δεν είναι τυχαίο ότι η κύρια ενεργητική ιδέα του έργου είναι δανεισμένη από τη μουσική του για την *Ορέστεια* του Αίσχύλου και συγκεκριμένα για την παράσταση του Άνοιχτου Θεάτρου του Γ. Μιχαηλίδη. Αισθητικά, ανήκει στις κατηγορίες της «δραματικής μουσικής» και του μεταμοντέρνου. Η δραματική μουσική είναι ένα είδος «προγραμματικής» μουσικής γραφής ή οποία εξελίσσεται σε μεταφορική σχέση με την πλοκή ενός θεατρικού δράμενου, το οποίο, αντίστοιχα μπορεί να είναι υπαρκτό ή απλώς κάποια αφηρημένη ιδέα στο μυαλό του συνθέτη.¹

Το έργο είναι τονικά, μορφολογικά και ύφολογικά «ελεύθερο». Γίνεται συχνή χρήση φράσεων με καταληκτικό χαρακτήρα ανάλογο των πτώσεων, με καθαρές συνηχήσεις. Παρά την τονική του ελευθερία, υπάρχει στο έργο αυτό συμμετρικά αμφίροπη οργάνωση των συνηχήσεων με συχνή χρήση διαστημάτων τετάρτης. Το σύστημα οργάνωσης της σύνθεσης, έχει ως κύριο χαρακτηριστικό ελεύθερες τονικές και ρυθμικές σειρές που όμως υπαγορεύουν και τις ανάλογες κάθετες συνηχήσεις.

¹ Οι πληροφορίες δόθηκαν σε συνέντευξη του Θ. Άντωνίου στον υπογράφοντα.

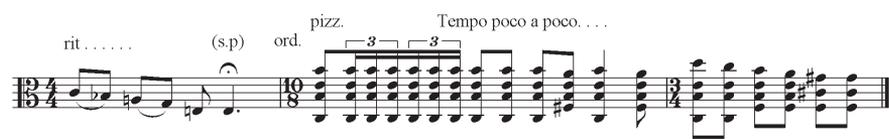
Ἡ βιόλα, εἶναι τὸ ὄργανο πού τις περισσότερες φορές εἰσάγει τις θεματικές ιδέες, ἀλλαγές καὶ παραλλαγές τοῦ θεματικοῦ ὕλικου μὲ πολύπλοκο καὶ δεξιοτεχνικό τρόπο. Τὸ πρῶτο μέρος ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν εἰσαγωγή (μέτρα 1-7) καὶ τὸ κύριο μέρος (μέτρα 8 μέχρι τὸ τέλος). Τὸ κύριο χαρακτηριστικό τῆς εἰσαγωγῆς, εἶναι μιὰ διαδοχὴ ἰσορυθμικῶν τονικῶν ὑψῶν πού ἐμφανίζονται κάθε φορά σὲ διαφόρων εἰδῶν σμικρύνσεις. Ἡ ιδέα τοῦ κυρίου μέρους πού ἀκολουθεῖ, μὲ συνδυασμούς μικτῶν μέτρων, ἔχει ἀντίθετο χαρακτήρα ἀπὸ τὴν εἰσαγωγή. Ὑπάρχει μιὰ συχνὴ ἐπαναφορὰ τῆς ἀρχικῆς ιδέας, λιγότερο ἢ περισσότερο παραλλαγμένη, πού συνεχῶς ἐξελλίσσεται καὶ μορφοποιεῖται μέχρι τὴν πλήρη ἐμφάνιση τοῦ θέματος στὸ Presto (μέτρο 66) καὶ ἕνας σαφῆς φρασεολογικὸς-μορφολογικὸς διαχωρισμὸς ὕλικου. Ἀπὸ τὸ μέτρο 154 καὶ μέχρι τὸ τέλος μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς μιὰ καταληκτικὴ, λυρικὴ διάθεση πού χρησιμοποιεῖται ὡς «ἐπίλογος». Τὸ δεύτερο μέρος ἔχει ἕναν ἐλεύθερο-ἀφηγηματικὸ χαρακτήρα, κάτι σὰν ρετσιτατίβο.

Τὸ ἔργο *For viola and piano* ἀποτελεῖ ἕνα ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό ἔργο. Ἡ βιόλα ἐμφανίζεται σὲ ὅλο το φάσμα τῶν ἡχητικῶν καὶ τεχνικῶν δυνατοτήτων της. Ὑπάρχει μεγάλη ποικιλία ἡχοχρωματικῶν διαφοροποιήσεων, πού πραγματοποιοῦνται εἴτε προοδευτικὰ εἴτε ἀπτόμα. Χρησιμοποιοῦνται σχεδὸν ὅλοι οἱ τρόποι παιξίματος καὶ μάλιστα στὶς πιὸ πολύπλοκες καὶ δεξιοτεχνικὲς μορφές.

Πιὸ συγκεκριμένα:

Νύξη τῶν χορδῶν μὲ τὰ δάκτυλα (pizzicato)

Ὁ συνθέτης χρησιμοποιεῖ σὲ ἀρκετὰ σημεῖα τοῦ ἔργου τὴν τεχνικὴ τῆς νύξης τῶν χορδῶν μὲ τὰ δάκτυλα (pizzicato), σὲ δύο μορφές: νύξη μὲ τὰ δάκτυλα τοῦ δεξιῦ χεριοῦ, καὶ ἀντίστοιχη μὲ τὰ δάκτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ. Ὁ συνθέτης χρησιμοποιεῖ αὐτὲς τις δύο διαφορετικὲς μορφές, ἀνάλογα μὲ τις ἰδιαιτερότητες τῆς κάθε περίπτωσης. Στὸ πρῶτο μέρος (μ. 94-95) γιὰ παράδειγμα, παρατηροῦμε χρῆση τῆς τεχνικῆς pizzicato μὲ τὴ χρῆση τοῦ δεξιῦ χεριοῦ, πάνω σὲ τετράφωνες συγχορδίες, οἱ ὁποῖες χρειάζονται δύναμη καὶ ἡχητικὸ ὄγκο:



Πρῶτο μέρος: μέτρα 93-95.

Στὸ δεύτερο μέρος (μ. 53-54) χρησιμοποιεῖται ἡ τεχνικὴ pizzicato μὲ τὰ δάκτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ. Παρόλο πού τὸ pizzicato μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι παρουσιάζει μεγαλύτερη τεχνικὴ δυσκολία σὲ σχέση μὲ αὐτὸ τοῦ δεξιῦ, βοηθαίει ιδιαίτερα τὸν ἐκτελεστή νὰ πραγματοποιήσῃ πολὺ πιὸ γρήγορη μετάβαση ἀπὸ τὸ παίξιμο μὲ δοξάρι στὸ παίξιμο μὲ τὰ δάκτυλα, λόγω τῆς ἀνεξαρτησίας τῶν δύο χεριῶν. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση κρίνεται ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ἀκριβῆ (ρυθμικὰ) ἀπόδοση τοῦ κειμένου.



Δεύτερο μέρος: μέτρα 51-56.

Άλλη περίπτωση χρήσης του pizzicato με τὰ δάκτυλα τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ εἶναι ἡ ταυτόχρονη ἐκτέλεση arco καὶ pizzicato, πού ἐντοπίζεται στοῦ μέτρο 83 τοῦ δευτέρου μέρους.



Δεύτερο μέρος: μέτρα 81-87.

Χρήση Ἀρμονικῶν

Στὸ ἔργο παρατηροῦμε ἐκτεταμένη χρήση φυσικῶν καὶ τεχνητῶν ἀρμονικῶν (ὅπως στὰ μέτρα 16- 20 καὶ 134- 142 τοῦ πρώτου μέρους). Εἶναι δεδομένο, ὅτι ἡ παραγωγή ἀρμονικῶν, ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν ἐκτελεστή περισσότερο χρόνο προετοιμασίας ἀπὸ ὅ,τι τὸ φυσικὸ παίξιμο. Ὁ συνθέτης, δίνει πάντα τὸν ἀπαραίτητο χρόνο στὸν ἐκτελεστή νὰ προετοιμάσει καλύτερα τοὺς ἀρμονικούς εἴτε χρησιμοποιώντας τους σὲ σημεία πού τὸ τέμπο εἶναι ἀργό (γιὰ παράδειγμα στὰ μέτρα 59-62 τοῦ δευτέρου μέρους), εἴτε σὲ θέσεις πού εἶναι ιδιαίτερα ἀπλὸ νὰ παραχθοῦν (μέτρα 16-19 καὶ 134-142 τοῦ πρώτου μέρους).



Πρῶτο μέρος: μέτρα 16-20.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 39-43.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 130-134.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 135-141.

Sul Ponticello

Ἡ ὑπόδειξη πρὸς τὸν ἐκτελεστή νὰ παίξει πολὺ κοντὰ στὸν καβαλάρη (Sul Ponticello), εἶτε μὲ τὸ δοξάρι εἶτε μὲ τὰ δάκτυλα παρατηρεῖται σὲ ἀρκετὰ σημεῖα τοῦ κομματιοῦ. Τὸ Sul Ponticello ἔχει πολὺ καλύτερα ἀποτελέσματα στὶς χαμηλότερες φωνές τῆς βιόλας, τὶς ὁποῖες καὶ ἐπιλέγει πολὺ σωστὰ ὁ συνθέτης ὡς πρὸς τὴν χρῆση τῆς συγκεκριμένης τεχνικῆς παιξίματος.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 154-157

Sul tasto – Flautando

Σκοπὸς τοῦ ἐκτελεστή ὅταν ὑπάρχει ἡ ἔνδειξη flautando εἶναι νὰ παίξει στὴ βιόλα μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ παραχθεῖ τὸ ἠχόχρωμα τοῦ φλάουτου. Αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται ἂν παίξει πολὺ ἐλαφρὰ μὲ τὸ δοξάρι κοντὰ στὴν ταστιέρα (sul tasto), χωρὶς νὰ χρησιμοποιεῖται vibrato. Ἡ συγκεκριμένη τεχνικὴ παιξίματος ἔχει ἓνα πολὺ ἐνδιαφέρον ἠχητικὸ ἀποτέλεσμα, ὅμως πολὺ μικρὴ ἔνταση. Στὰ σημεῖα πού χρησιμοποιεῖται ἐδῶ, ἡ συνοδεία τοῦ πιάνου εἶναι τόσο διακριτικὴ – ἕως ἀνύπαρκτη – ὥστε νὰ ἐπιτρέψει τὸ ἄκουσμα τοῦ «ἀσθενῆ» αὐτοῦ ἤχου μὲ εὐκολία.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 33-38.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 166-169.

Vibrato

Ὁ συνθέτης κάνει ἐπισημάνσεις σχετικὰ μὲ τὸ vibrato σὲ κάποια σημεῖα τοῦ ἔργου. Ἡ ἔνδειξη αὐτὴ σὲ αὐτὰ τὰ σημεῖα θὰ πρέπει λογικὰ νὰ ἔχει σχέση κυρίως μὲ τὴν διάρκεια καὶ τὴν ἔνταση τῆς νότας πάνω στὴν ὁποία χρησιμοποιεῖται καὶ ὄχι τόσο μὲ τὸ «στόλισμα» τοῦ ἠχητικοῦ ἀποτελέσματος. Στὴν ἀρχὴ τοῦ πρώτου μέρους (μέτρο 2) παρατηροῦμε τὴν ἐπισήμανση molto vibrato καὶ τὸ σύμβολο ~ πού χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν μεταβολὴ ὡς πρὸς τὸ εὖρος καὶ τὴν κατεύθυνση τοῦ vibrato. Ὁ χρόνος διάρκειας καθὼς καὶ ἡ ἔνταση τοῦ pizzicato στὸ μέτρο αὐτὸ αὐξάνεται αἰσθητὰ παίζοντας molto vibrato, κάτι πού ὁ συνθέτης θέλει, σύμφωνα μὲ τὴν παρτιτούρα, νὰ πετύχει καὶ τὸ καταφέρνει ἀπόλυτα χρησιμοποιώντας σωστὰ τὴν συγκεκριμένη τεχνικὴ.

Πρώτο μέρος: μέτρα 2-4.

Έπαναλαμβανόμενες δοξαριές (Repeated strokes)

Ό πολύ σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στις νότες και μία σειρά από διαδοχικές δοξαριές που ξεκινούν από τη βάση του δοξαριού, οι οποίες έχουν ένα πολύ βαρύ και έντονο ήχητικό αποτέλεσμα παρατηρείται σε αρκετά σημεία του έργου (μέτρα 68, 71, 74, 101, 103, 119) Οι έπαναλαμβανόμενες δοξαριές προς τα κάτω απαιτούν από τον εκτελεστή ένα συγκεκριμένο χρόνο προετοιμασίας, χρόνος που δίνεται (στα όρια της τεχνικής βέβαια) από τον συνθέτη.

Presto ♩ = 156

Πρώτο μέρος: μέτρα 66-73.

Πρώτο μέρος: μέτρα 74-77.

Πρώτο μέρος: μέτρα 100-107.

Σουρντίνα

Η χρήση της σουρντίνας, ή οποία καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου μέρους, εκτός από την ελάττωση της έντασης, διαφοροποιεί ήχοχρωματικά το μουσικό κείμενο. Έτσι, στο δεύτερο μέρος μπορεί να ακούσει κανείς όλες σχεδόν τις τεχνικές παιξίματος που χρησιμοποιήθηκαν στο πρώτο μέρος, ήχοχρωματικά παραλλαγμένες, όμως, λόγω της χρήσης της σουρντίνας.



Δεύτερο μέρος: μέτρα 1-5.

Glissando

Τὸ glissando, τὸ ὁποῖο χρησιμοποιεῖται, καὶ τὶς περισσότερες φορές πάνω σὲ διπλὲς νότες καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ ἄλλες ἠχητικές τεχνικές (μαζί μὲ flautando στὰ μέτρα 36-38, ἢ sul ponticello στὰ μέτρα 56 καὶ 58, ἢ μὲ tremolo στὸ μέτρο 38 τοῦ δευτέρου μέρους, κ.ἄ.) κρίνεται σχεδὸν πάντα ἰδιαίτερα δύσκολο τεχνικά –ἀλλὰ ὄχι ἀκατόρθωτο– νὰ ἐπιτευχθεῖ μὲ ἀκρίβεια.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 33-38.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 53-57.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 58-65.



Πρῶτο μέρος: μέτρα 81-83.

Βασικὸ ἐπίσης χαρακτηριστικὸ στὴν γραφή τῆς βιόλας στὸ συγκεκριμένο ἔργο, δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ χρῆση τῶν τεχνικῶν παιξίματος ἀλλὰ κυρίως ὁ συνδυασμὸς αὐτῶν, ὁ ὁποῖος εἶναι ἰδιαίτερα ἐμφανῆς σὲ πολλὲς περιπτώσεις. Παρατηροῦμε τοὺς ἐξῆς συνδυασμοὺς: Συγχορδίες ἀποτελούμενες ἀπὸ φυσικὲς νότες καὶ ἄρμονικούς (μέτρα 2-3 πρώτου μέρους), διπλὸ glissando μαζί μὲ flautando (36-38 πρώτου μέρους) διπλὸ glissando μαζί μὲ sul ponticello (μέτρα 56 καὶ 58 πρώτου μέρους), flautando τὸ ὁποῖο γίνεται poco a poco ordinario πάνω σὲ τεχνητὲς ἄρμονικὲς στὸ μέτρο 61 τοῦ πρώτου μέρους, glissando ἄρμονικῶν (μέτρα 96-97

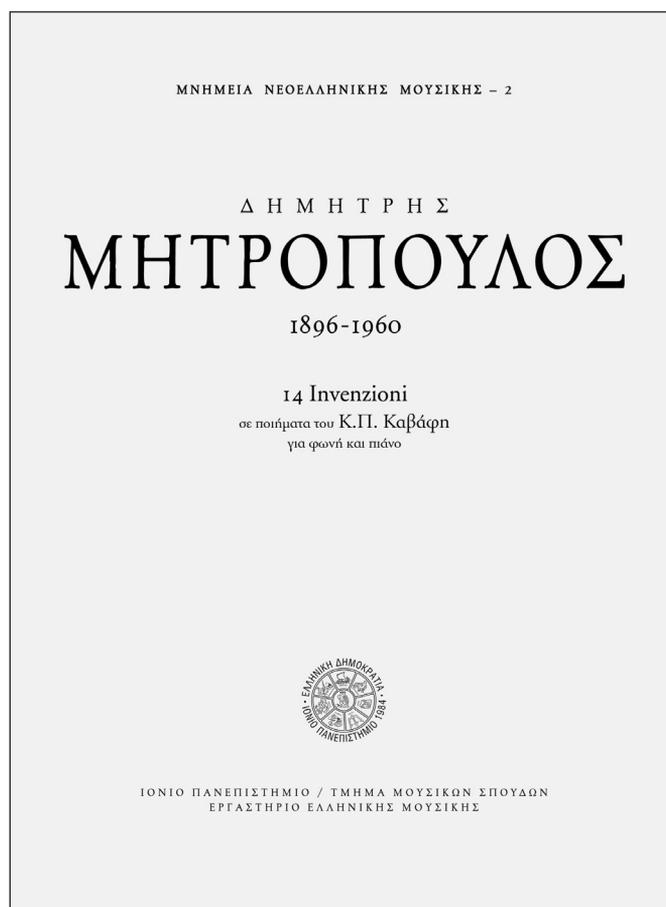
και 109 του πρώτου μέρους) tremolo glissando (μέτρο 112 πρώτου μέρους), arco και pizzicato (μέτρο 83 δευτέρου μέρους).

Η χρήση όλων αυτών των τεχνικών παιξίματος καθώς και ο ιδιαίτερα δεξιοτεχνικός χαρακτήρας του κειμένου καθιστούν τη μελέτη του κομματιού ιδιαίτερα δύσκολη. Παράλληλα, όμως, και άκρως ωφέλιμη διότι όλες αυτές οι τεχνικές και οι τρόποι παιξίματος, καθώς και η συνολική γραφή του συνθέτη για τη βιόλα, είναι απόλυτα έναρμωσιμένα με τη φυσιολογία του παιξίματος του

όργανου, αναδεικνύοντας με σαφή τρόπο τις ήχητικές του άρετές. Τα χαρακτηριστικά αυτά (που με δυσκολία τα συναντά κανείς τόσο καλά «δουλεμένα» στο σύγχρονο διεθνές ρεπερτόριο για βιόλα) υποδεικνύουν όχι μόνο την καταλληλότητα του έργου αυτού στην εκπαίδευση της βιόλας, αλλά και την υποχρεωτική, κατά την άποψή μου, ένασχόληση του σπουδαστή του όργανου με αυτό.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥΤΑΣ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ
ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
« ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ »



ΜΗΣΤΩΡ

ἀντὶ τοῦ γαλλικοῦ Maître, τοῦ ἰταλικοῦ Maestro,
τοῦ γερμανικοῦ Meister, κ.λπ.

Ομίλουμένος καθ' ἡμᾶς λόγος καθ' ἐκάστην καὶ κομψότερος καὶ πλουσιώτερος γίνεται. Νέαι δὲ λέξεις καὶ ὠραῖαι φράσεις τῆς ἀθανάτου ἀρχαίας, παραλαμβάνονται εἰς τὴν συνήθη ἡμῶν ὁμιλίαν εἰσάγονται καὶ οἰκεῖται καὶ τοῖς οἰκέταις ἀκόμη καθίστανται. Διὰ τοῦτο νομίζω ὅτι δὲν εἶνε μάταιος κόπος ἐὰν ἐκάστοτε σπουδάζωμεν νὰ ἀναπληρώσωμεν τὰ πολλὰ εἰσέτι κενὰ καὶ ἐὰν προτείνωμεν ἑλληνικὰς ἀντὶ τῶν ξένων λέξεων. Οὕτω μέχρι τοῦδε τὸ ἐπίθετον Maestro καὶ Maître, ὅπερ οἱ ἐσπέριοι λαοὶ δίδουσιν εἰς τοὺς σοφοὺς καὶ τοὺς τόσον τελείως κατέχοντας τέχνην τινὰ ἢ ἐπιστήμην, ὥστε νὰ διδάσκωσιν αὐτήν, ἦτο παρ' ἡμῖν ἀμετάφραστον. Μερικοὶ τὸ ἀποδίδουσι διὰ τοῦ «διδάσκαλος». Ἄλλὰ φανερόν ὅτι εἶνε λίαν ἀτυχῆς ἢ ἀπόδοσις. Ἡ λέξις παρ' ἡμῖν εἶνε λίαν κοινὴ καὶ δὴ—φρικτὸν εἰπεῖν—ἐκ τῆς κακοδιοικησίας ἡμῶν καί... ἐξευτελιστικὴ! Πῶς λοιπὸν γεραίροντες τὸν Βέρδην, τὸν Δουμᾶν, τὸν Παστέρ, τὸν Ἐδισσον, τὸν Μεσσιονιέ, τὸν Φαλγκιέρ, τὸν Λεμαίτρ, τὸν Ζολά, τὸν Γκουνώ, τὸν Σεμιτέλον, τὸν Μιστριώτην, τὸν Ψαρᾶν, τὸν Διομήδην, τὸν Κουμανούδην ἢ τινὰ ἄλλον ἐξέχοντα ἐκ τῶν ἡμετέρων, ὡς τὸν Σουρῆν π.χ. νὰ ὀνομάσωμεν αὐτὸν διδάσκαλον; Ἡ τιμὴ θὰ εἶναι λίαν ἰσχνὴ ὡς οἱ πλάνητες δημοδιδάσκαλοί μας...

Διὰ τοῦτο τολμῶ νὰ προτείνω ὅπως τὸν τίτλον τοῦτον ἀποδίδωμεν εἰς τὸ ἐξῆς διὰ τοῦ ἑλληνικωτάτου ἀπὸ Ὀμήρου μέχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν

διασωθέντος με ἀπλουστάτην τροπὴν μόνον τοῦ φωνήεντος, δηλ. τοῦ: *Μήστωρ*, ὅρος τοῦ παραφθαρέντος εἰς τὸ *μάστορης*. Ὁ Ὀμηρος δι' αὐτοῦ χαρακτηρίζει τοὺς ὑπερόχους ἀρχηγούς καὶ τοὺς κρατίστους στρατηγούς. Οὕτω ὁ Διομήδης καλεῖται πολλάκις «μήστωρ φόβοιο» ὡς γνώστης τῆς πολεμικῆς τέχνης καὶ δυνάμενος νὰ ἐπιτηδεύῃ ὡς μάστορης νὰ τρέπη πάντοτε τοὺς ἐχθρούς εἰς φυγὴν.

Μήστωρες λοιπὸν καθ' ἡμᾶς θὰ καλοῦνται πάντες οἱ κεκτημένοι κατὰ βᾶθος πᾶσαν τέχνην ἢ ἐπιστήμην, καθὰ καὶ ὁ λαὸς τοὺς βιοτέχνους, τοὺς τελείους καὶ τοὺς προϊσταμένους ἐν τοῖς ἔργοις «μαστόρους» καλεῖ.

Συμπίπτει δὲ ἡ λέξις καὶ κατὰ τὴν ἐτυμολογίαν καὶ κατὰ τὸν ἦχον πρὸς πάσας τὰς τῶν ἐσπερίων καὶ βορείων λαῶν. Εἶνε ἡ φυσικωτάτη καὶ σχεδὸν ἐπιβαλλομένη μετάφρασις. Τί φυσικώτερον τὸν Maestro Boniciolli νὰ τὸν λέγωμεν ἑλληνιστὶ *Μήστωρα Βονιτσιόλην*; Πλεῖστα ἄλλα ἡδυνάμην νὰ προσθέσω πρὸς ἐπίρρωσιν τῆς ταπεινῆς μου γνώμης πλὴν τοῦτο θὰ ὑπερέβαινε τὰ ὄρια ἀπλουστάτης δημοσιογραφικῆς ἀνακοινώσεως. Ἄς κρίνωσι νῦν οἱ εἰδότες καὶ οἱ καλλωπισταὶ τῆς γλυκυτάτης ἡμῶν ὁμιλουμένης.

Μεθ' ὑπολήψεως Ἀλέξ. Φιλαδελεφεὺς Δ.Φ.
Νέα Ἐφημερίς 182 (1.7.1895).



Ε Π Ι Λ Ε Κ Τ Α

Ε Π Τ Α Ν Η Σ Ι Α Κ Η Ο Π Ε Ρ Α Κ Α Ι Μ Ο Υ Σ Ι Κ Ο Θ Ε Α Τ Ρ Ο Ε Ω Σ Τ Ο 1953

Στὸ πλαίσιο τοῦ Ἑκτου Κύκλου τῶν Ἑλληνικῶν Μουσικῶν Γιορτῶν (23-30.4.2010), ποὺ παρουσίασε ἡ ΚΟΑ σὲ συνεργασία μὲ τὸν ΟΜΜΑ, ὁργανώθηκε συνέδριο μὲ τίτλο «Ἑπτανησιακὴ Ὅπερα καὶ Μουσικὸ Θέατρο ἕως τὸ 1953». Τὸ συνέδριο αὐτὸ ποὺ ἔλαβε χώρα στὸ Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν (23 καὶ 24 Ἀπριλίου 2010) ὁργανώθηκε ἀπὸ τὸ Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

Ὁ τίτλος τοῦ συνεδρίου εἶναι εὐγλωττος: ἡ ὄπερα καὶ τὸ μουσικὸ θέατρο ἔπαιξαν κεντρικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῶν μουσικῶν ἐρεθισμάτων τῶν Ἑπτανησίων. Εἴτε μέσω τῆς ἀμεσης παρακολούθησης μελοδραματικῶν παραστάσεων εἴτε μέσω τῶν διασκευῶν ποὺ ἐνσωματώθηκαν στὸ ρεπερτόριο τῶν τοπικῶν μουσικῶν σχημάτων (μπάντες, χορωδίες, μαντολινάτες), εἴτε μέσα ἀπὸ τὴν παρουσία ἀνάλογων διασκευῶν στὰ σαλόνια τῶν Ἰονίων Νήσων, ἡ ὄπερα ἔγινε προοδευτικὰ ἕνα οἰκεῖο διακοινωνικὸ ἄκουσμα στὴν περιοχή. Παράλληλα, λειτούργησε (ὅπως καὶ στὴν ὑπόλοιπη Εὐρώπη) ὡς μιὰ μουσικὴ lingua franca, ἡ δημιουργικὴ ἀφομοίωση τῆς ὁποίας ἔδωσε ἦδη ἀπὸ τὸ 1827 τὰ πρωιμότερα ἐλληνόγλωσσα φωνητικὰ ἔργα μὲ συνοδεία ὀρχήστρας, τὰ πρῶτα ἔργα αὐτοῦ ποὺ ἀργότερα θὰ ὀνομαζόταν «ἐθνικὴ μουσικὴ» (*L'orfano di Sulli*, 1837), τὸ πρωιμότερο corpus ὀλοκληρωμένων μελοδραματικῶν ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν (ἦδη ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1850), καθὼς καὶ τὴν πρώτη ὀλοκληρωμένη ὄπερα στὴ νέα, καὶ μάλιστα δημοτικὴ, ἐλληνικὴ γλῶσσα (*Ὁ ὑποψήφιος*, 1867). Ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὸ 1953 ἀποτελεῖ ἕνα προφανές, καὶ ταυτόχρονα τραγικὸ, χρονικὸ ὄριο. Οἱ σεισοὶ τῆς χρονιάς ἐκείνης ἔδωσαν ἕνα ἀκόμη ἀποφασιστικὸ πλήγμα στὴν κοινωνικὴ καὶ πολιτισμικὴ ζωὴ τῆς Ζακύνθου καὶ τῆς Κεφαλονιάς, ἐνῶ ἡ Κέρκυρα, ἂν καὶ δὲν ἐπλήγη ἀπὸ τοὺς σεισοὺς τοῦ 1953, εἶχε ἦδη χάσει τὸ θέατρο τῆς δέκα χρόνια νωρίτερα.

Σ' αὐτὸ λοιπὸν τὸ πλαίσιο κινήθηκε τὸ συνέ-

δριο, ἡ θεματολογία τοῦ ὁποίου προσέλκυσε γνωστούς μουσικολόγους καὶ θεατρολόγους, καθὼς καὶ νεώτερους ἐρευνητὲς τῆς ἐπτανησιακῆς μουσικῆς καὶ μουσικοθεατρικῆς σκηνῆς. Ἡ συμμετοχὴ τους ἀποτελεῖ ἱκανὴ ἀπόδειξη τοῦ συνεχοῦς καὶ αὐξανόμενου ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ θέμα.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πρώτης συνεδρίας ἡ Καίτη Ρωμανοῦ προσέγγισε τὴ μουσικὴ ἐνασχόληση τοῦ ἰταλικοῦ (καὶ ὄχι μόνο) φιλελληνισμοῦ καὶ τῆς ἐπτανησιακῆς δημιουργίας μὲ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1821 ὡς συστατικὸ, ἀντιστοίχως, τῆς ἐτεροδιαμόρφωσης καὶ τῆς ἐνδοδιαμόρφωσης τῆς νεοελληνικῆς ταυτότητας κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα (μὲ εὐθεῖες, ὅμως, ἀναφορὰς καὶ στὴ σύγχρονή μας πραγματικότητα). Στὴ συνέχεια ὁ Ἀλέξανδρος Χατζηκυριάκος, μελετητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Sapienza τῆς Ρώμης, περιέγραψε μὲ περιεκτικὸ τρόπο τὸν ἀμφίδρομο μουσικὸ διάυλο μεταξὺ Κέρκυρας καὶ Νάπολης, προσφέροντας μίαν ἐναλλακτικὴν προσέγγιση τῆς περιφημῆς «ἰταλικότητος» τῶν Ἑπτανησίων. Ἡ προβολὴ τῶν μελοδραματικῶν δραστηριοτήτων στὸ κερκυραϊκὸ θέατρο San Giacomo κατὰ τὴ «σκοτεινὴ» καὶ, μέχρι πρόσφατα, ἐντελῶς ἀχαρτογράφητη περίοδο 1799-1823 ἀποτελέσει τὸ θέμα τῆς παρουσίας τοῦ μουσικολόγου Κώστα Καρδάμη, ὁ ὁποῖος, βασιζόμενος σὲ ἀρχαιολογικὴ ἔρευνα, προσέφερε πλῆθος νέων πληροφοριῶν. Τέλος, ὁ Πλάτων Μαυρομούστακος, παραμένοντας στὸ χῶρο τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου, προσέφερε ἕνα πανόραμα τῶν ἀρχιτεκτονικῶν μεταβολῶν του καὶ τῆς κοινωνικῆς σημασίας του κατὰ τὸν 18ο καὶ τὸν 19ο αἰῶνα.

Τὴ δεύτερη συνεδρία ἀνοίξε ὁ Νίκος Κουρκουμέλης, ὁ ὁποῖος προσέγγισε μιά, ἐν πολλοῖς, ἀγνωστη πτυχὴ τῆς ἐπτανησιακῆς πνευματικῆς πραγματικότητας, δηλαδή τοὺς Ἴταλους λόγιους ποὺ κατέφυγαν στὴν Κέρκυρα κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα καὶ τὴ σχέση τους μὲ τὸ μουσικὸ θέατρο. Στὴ συνέχεια ὁ γνωστὸς συγγραφέας καὶ ἐρευνητὴς Νίκιας Λούντζης ἐπιχείρησε μιὰ προσέγγιση τῶν

κοινωνικών διαδράσεων και επιδράσεων τῆς ὄπερας στὴ Ζάκυνθο μέχρι τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰώνα. Παραπληρωματικὴ ἦταν ἡ ἀνακοίνωση τοῦ ἐπίσης Ζακυνθίου ἐρευνητῆ Διονύση Μουσομούτη, ἡ ὁποία ἀφοροῦσε τὶς δραστηριότητες τοῦ περίφημου θεάτρου «Ἀπόλλων» τῆς γεννέτειρας μεταξύ 1836 καὶ 1870, ἀποκαλύπτοντας μιὰ σειρά νέων στοιχείων, ἰδιαίτερα γιὰ τὴν πρώτη δεκαετία τῆς λυρικῆς αὐτῆς σκηνῆς. Τὴν συνεδρία ἐκλείσει ἡ Χρυσοθέμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου μὲ τὴν ἀνακοίνωσή της σχετικὰ μὲ ἕνα μᾶλλον παρεξηγημένο, παρότι κομβικῆς σημασίας, corpus τοῦ μουσικοῦ θεάτρου τῶν Ἰονίων, τὶς κωμωδίες «μετ' ἀσμάτων» καὶ τὰ κωμειδύλλια.

Στὴν ἀπογευματινὴ (καὶ τρίτη) συνεδρία ἡ Κεφαλονιά κατεῖχε τὴ μερίδα τοῦ λέοντος: ἡ Κατερίνα Διακουμοπούλου παρουσίασε τὶς μυθιστορηματικὲς μορφές τῶν Κεφαλλήνων ἠθοποιῶν τοῦ μουσικοῦ θεάτρου, Γεράσιμου Κουρούκλη καὶ Παναγῆ Σβορώνου. Ἡ ἐπίσης θεατρολόγος Βαρβάρα Γεωργοπούλου ἐξέτασε τὶς ὄπερατικὲς παραστάσεις τόσο τῶν ἰταλικῶν ὅσο καὶ τῶν ἐλληνικῶν μελοδραματικῶν θιάσων στὴν Κεφαλονιά τοῦ 20οῦ αἰώνα. Στὴ συνέχεια, ὁ μουσικολόγος Γιάννης Τσελίκας ἀναφέρθηκε στὴν ὄπερα *Φρόσω* τοῦ Διον. Λαυράγκα, τὴν ἐκδοσὴ τῆς ὁποίας ἐπιμελήθηκε καὶ ἡ ὁποία παρουσιάστηκε σὲ παγκόσμια «πρώτη» τὸ ἴδιο βράδυ στὸ Μέγαρο Μουσικῆς. Τελευταία, ἡ ὁμιλία τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου, ὁ ὁποῖος μὲ ἀφορμὴ τὰ Ἐπτάνησα θέλησε νὰ τονίσει, σὲ ἀντιδιαστολή, τὴν πλούσια μελοδραματικὴ κίνησιν στὴν Ἀθήνα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 19οῦ αἰώνα.

Ἡ τέταρτη συνεδρία εἶχε ὡς ἄξονα ἀναφορᾶς τὴ μελοδραματικὴ παραγωγὴ τῆς Ἐπτανήσου κατὰ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19οῦ αἰώνα. Ὁ θεατρολόγος Μανώλης Σειραγάκης φώτισε διάφορες πτυχές τῶν ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἑλλάδος δραστηριοτήτων τοῦ Ναπολέοντος Λαμπελέτ, ἐνὸς μουσουργοῦ ποῦ εὐστοχα χαρακτήρισε ὡς «ἀνέστιο κοσμοπολίτη». Στὴ συνέχεια, ὁ Χάρης Ξανθουδάκης ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ἐλάχιστη ἐρευνημένη θέση ποῦ κατεῖχε ὁ ρεαλισμὸς καὶ ὁ νατουραλισμὸς στὴν ἐπτανησιακὴ ὄπερα τοῦ 19οῦ αἰώνα. Τὸ δεύτερο μέρος τῆς συνεδρίας ἀφιερώθηκε στὸν Σπύρο Σαμάρα: ὁ μουσικολόγος Ἀλέξανδρος Χαркиολάκης ἀσχολήθηκε μὲ τὴν παρουσίαση μιᾶς νεοανακαλυφθείσας, στὴν Αὐστραλία, πιανιστικῆς ἀναγωγῆς τῆς ὄπερας *Ἡ πριγκίπισσα τῆς Σασσῶνος*, ἐνῶ ὁ τενόρος καὶ μουσικολόγος Δημοσθένης Φιστουρῆς σχολίασε μὲ κριτικὸ τρόπο τὴ συμβολὴ τοῦ Σαμάρα στὸ βερνικὸ-νατουραλιστικὸ ὄπερατικὸ κίνημα.

Στὴν πέμπτη καὶ τελευταία συνεδρία κυριάρχησε ἡ προσωπικότητα τοῦ Παύλου Καρρέρ. Ἡ ἀνακοίνωση τῆς μουσικολόγου Σταματίας Γεροθανάση σχολίασε καὶ ἀνέδειξε τὸν μουσικοδραματικὸ ρόλο τοῦ ντουέτου στὶς ὄπερες τόσο τοῦ Σαμάρα ὅσο καὶ τοῦ Καρρέρ. Στὴ συνέχεια ἡ θεατρολόγος Αὔρα Ξεπαπαδάκου ἀσχολήθηκε διεξοδικὰ μὲ τὴν ὄπερα *Maria Antonietta* (1873), ἕνα ἀπὸ τὰ λιγότερο γνωστὰ ἔργα τοῦ Ζακύνθιου συνθέτη, τὸ ὁποῖο φαίνεται νὰ συνδέεται καὶ μὲ μιὰν ἀπόπειρα ἀπεμπλοκῆς τοῦ μουσουργοῦ ἀπὸ τὸ ἀδιέξοδο περιβάλλον τῆς Ἑλλάδας τῆς ἐποχῆς. Τὴ σκυτάλη πῆρε ὁ μουσικολόγος Θανάσης Τρικκύης, ὁ ὁποῖος ἀνίχνευσε τὶς συνθετικὲς προθέσεις τοῦ Καρρέρ στὴ *Δέσπω*, τεκμηριώνοντας ταυτόχρονα καὶ τοὺς τρόπους τῆς ὑλοποίησης τοῦ αἰτήματος γιὰ «ἐθνικὴ μουσικὴ» μέσα στὸ συγκεκριμένο ἔργο. Τέλος ὁ Μηνᾶς Ἀλεξιάδης (ὁ ὁποῖος εἶχε ἀναλάβει καὶ τὸν συντονισμό ὅλου τοῦ συνεδρίου) ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ἀνέβασμα τῆς ὄπερας *Μαραθῶν-Σαλαμὶς* στὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ τὸ 2003, τὸ ὁποῖο ἀποτέλεσε καὶ τὴν παγκόσμια «πρώτη» τῆς συγκεκριμένης τοῦ ἔργου μετὰ ἀπὸ καθυστέρηση ἑκατὸν δεκαπέντε ἐτῶν.

Στὶς συναυλίες τοῦ κύκλου οἱ ἀκροατὲς τοῦ συνεδρίου εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ ἀκούσουν, ὄχι μόνον ὄρχηστρική καὶ φωνητικὴ μουσικὴ Ἐπτανησίων μουσουργῶν, ἀλλὰ καὶ μερικὰ ἀπὸ παγκοσμίως πρωτοπαιγμένα (ἂν καὶ σὲ συναυλιακὴ μορφή) ἐπτανησιακὰ ὄπερατικὰ ἔργα. Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν *Φρόσω* τοῦ Λαυράγκα, τὸν *Dop Ciruscolo* τοῦ Μάντζαρου (σὲ ἀθηναϊκὴ πρώτη), τὴν ὄπερα *Il ciarlatano preso per principe* τοῦ Δομένικου Παδοβάνη, καθὼς τὴν πρώτη πράξη ἀπὸ τὴν *Tigra* τοῦ Σαμάρα (ἐνορχηστρωμένη ἀπὸ τὸν Βύρωνα Φιδετζή). Ἰδιαίτερη μνεία ἀξίζει νὰ γίνει στὴν παράλληλη παράσταση τῆς ὄπερας *La martire* τοῦ Σαμάρα, στὶς 25.4.2010, στὸ Βούπερταλ ἀπὸ τὴν ὄπερα τῆς πόλης. Ἡ παραγωγὴ αὐτὴ ἀποτελεῖ μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη ὅτι τὸ ἐλληνικὸ μελοδραματικὸ ρεπερτόριο μπορεῖ νὰ βρεῖ διέξοδο σὲ διεθνεῖς σκηνές, ἐφόσον ἀποκατασταθεῖ μουσικολογικὰ καὶ προβληθεῖ δισκογραφικὰ.



ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

Διαθέσιμη στην ιστοσελίδα της Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» είναι η ηλεκτρονική έκδοση των πρακτικών του διεθνούς συνεδρίου με θέμα «Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες» που διεξήχθη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών στις 27, 28 και 29 Μαρτίου 2009, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του 5ου κύκλου των Έλληνικών Μουσικών Γιορτών. Το συνέδριο συνδιοργανώθηκε από τη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, την Κρατική Όρχηστρα Αθηνών και την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών και συγκέντρωσε ομιλητές από την Ευρώπη την Αμερική και την Αυστραλία. Αντικείμενο του συνεδρίου ήταν η ελληνική μουσική του 20ού αιώνα στη σύνδεσή της με διαφορετικές μορφές σκηνηκής δράσης. Στόχο είχε να φωτιστούν, πέρα από τα ιστορικά γένη, νεότερα είδη μουσικής όπως συσχετίζονται με διαφορετικές όψεις, παλαιότερες και νεότερες, των παραστατικών τεχνών. Τα πενήντα όκτώ κείμενα Έλλήνων και ξένων διακεκριμένων μουσικολόγων, συνθετών και θεατρολόγων εντάσσονται στις επιμέρους θεματικές ενότητες του συνεδρίου: Όπερα - Όπερέτα - Μιούζικαλ, Σκηνηκή Μουσική, Μουσική Χορού - Μπαλέτο, Μουσικό Θέατρο - Πειραματικό Μουσικό Θέατρο, Μουσική Κινηματογράφου και νεότερα είδη. Τα πρακτικά είναι προσβάσιμα σε μορφή pdf μέσω της ιστοσελίδας της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (<http://www.mmb.org.gr> <Συνέδριο Έλληνικών Μουσικών Γιορτών>) και διαθέσιμα σε CD το οποίο οι ενδιαφερόμενοι μπορούν να παραλαμβάνουν από τη Βιβλιοθήκη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.



ΤΙΜΗ ΣΤΟΥΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥΣ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΥΣ ΤΕΧΝΙΤΕΣ

Απόσα η πολιτεία από την εκδήλωση που όργωνε ο Σύλλογος Πρωταγωνιστών της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στις 28 Απριλίου 2010 στο φουαγιέ του Θεάτρου «Όλύμπια» για να τιμήσει καλλιτέχνες της όπερας που με την προσφορά τους συνέβαλαν στην λειτουργία του μοναδικού εθνικού λυρικού ιδρύματος στον τόπο μας. Η εκδήλωση δεν είχε στόχο την αναγνώριση της καλλιτεχνικής αξίας, αλλά την επιβράβευση της προσφοράς των τραγουδιστών, που με το έργο τους στηρίζαν ένα είδος, έναν θεσμό και ένα ίδρυμα, του οποίου η τύχη είναι σήμερα άβεβαιη. Έτσι ανάμεσα στους 32 καλλιτέχνες που βραβεύθηκαν συναντούμε άκνους εργάτες της τέχνης πλάι σε διεθνούς φήμης λυρικούς πρωταγωνιστές. Τους αναφέρουμε αλφαβητικά: Κατερίνα Αποστολάκη, Μάκης Γαβριηλίδης, Βασίλης Γιαννουλάκος, Βαρβάρα Γκαβάκου, Κωστής Δημητρακόπουλος, Μυρτώ Δουλῆ, Αλεξάνδρα Δρακοπούλου, Νίκος Καπέτας, Μαρία Κορομάντζου, Ανδρέας Κουλουμπής, Φιλίτσα Κωνσταντινίδου, Λούης Μανίκας, Αγγέλα Λαλαούνη, Τζών Μοδινός, Κική Μορφωνιού, Μαρία Μουτσίου, Ρένα Νομικού, Γιολάντα ντι Τάσσο, Γιώργος Παππάς, Γιώργος Ναπ. Παππάς, Σώτος Παπούλιας, Στέλλα Παυλάκη, Θάνος Πετράκης, Παῦλος Ράπτης, Θέμης Σερμιέ, Λέλα Στάμος-Κολάση, Δημήτρης Στεφάνου, Λίνα Τέντζερη, Διονύσης Τρούσσας, Αχιλλέας Τσάνταλος, Λάζαρος Τσελεπίδης, Νίκος Χατζηνικολάου. Η βραδιά, που διανθίστηκε μουσικά χάρη στη συμμετοχή των μαθητών του Studio Όπερας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, υπό την διεύθυνση του Άρη Χριστοφέλλη, ήταν ιδιαίτερα συγκινητική και για τους βραβευόμενους, αλλά και για το κοινό. Θα κρατήσουμε μια κουβέντα που είπε η Γιολάντα ντι Τάσσο, όταν παρέλαβε το δικό της βραβείο: «Ευχαριστούμε πολύ. Κανείς μέχρι τώρα δεν σκέφτηκε να μᾶς τιμήσει».





ISSN 1791-7859

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

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