

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 7

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ – ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2010

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ❁ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ ΣΤΟ ΝΑΥΠΛΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΟΘΩΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ❁ ΧΑΡΗΣ
ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟ ❁
ΠΕΤΡΟΣ ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ, Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ Α. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ
ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ ❁ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΕΛΛΗ ΓΛΑΡΟΥ, ΣΥΜΠΛΗΡΩ-
ΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΤΑΛΟΓΟ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΛΕΞΙΚΟΝ ΑΓΓΛΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ
ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΛΥΜΕΡΗ ❁ ΕΠΙΛΕΚΤΑ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

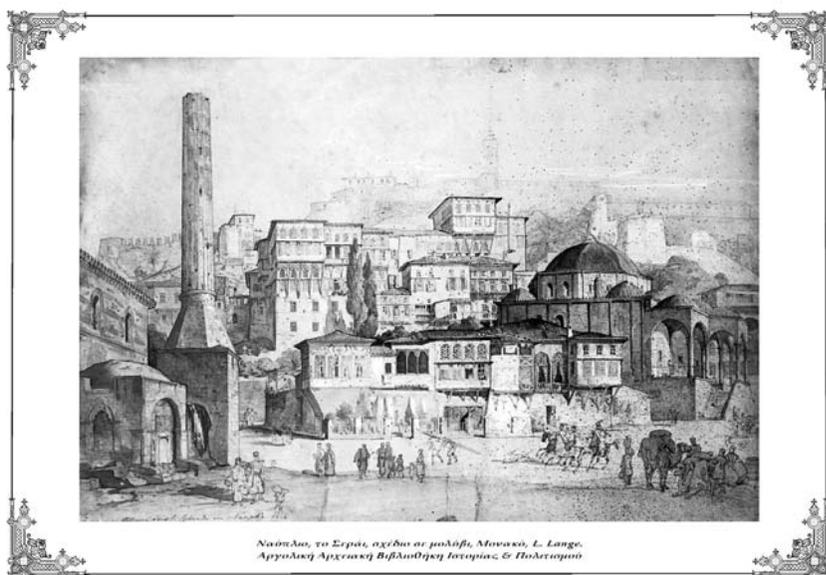
ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Μ Ε Τ Ο Α Ν Α Χ Ε Ι Ρ Α Σ Τ Ρ Ι Τ Ο – και τελευταίο – τεύχος του έτους 2010 ολοκληρώνεται ο κύκλος τῶν ἐπετειακῶν ἀφιερωμάτων σὲ πέντε μορφές πού σημάδεψαν ποικιλοτρόπως τὴν πορεία (κάποιοι θὰ διαβάσουν: «τὴν εξέλιξη») τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς: στὸν Louis Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), στὸν Δημήτρη Μητρόπουλο (1896-1960), στὸν Γιάννη Ἄ. Παπαϊωάννου (1910-1979), στὸν Γιάννη Χρήστου, (1926-1970) καὶ στὸν Θόδωρο Ἀντωνίου, πού γιορτάζει φέτος τὰ ἐβδομήντα πέντε χρόνια του, πλήρης δημιουργικῶν δραστηριοτήτων. Ὁ Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων θὰ εὐχόταν νὰ μποροῦσε νὰ εἶχε καλύψει καὶ τὶς ἐπετείους τῶν ἑκατὸν πενήντα χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Διονυσίου Λαυράγκα (1860-1941) καὶ τῶν ἐξήντα καὶ πενήντα, ἀντίστοιχα, χρόνων ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Θεόφραστου Σακελλαρίδη (1882-1950) καὶ τῆς Ἑλένης Λαμπίρη (1882-1960). Τὸ ἐπόμενο τεύχος, πάντως, θὰ εἶναι ἐρευνητικὰ παρὸν στὴ μεγάλη, ὅπως ἐλπίζουμε, ἐπετειακὴ γιορτὴ γιὰ τὰ ἑκατὸν πενήντα χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Σπύρου Σαμάρρα (1861-1917).

Παραστάσεις ὄπερας στὸ Ναύπλιο τοῦ 19ου αἰώνα; Τὴν ἀπάντηση δίνει στὶς ἐπόμενες σελίδες ἡ μελέτη τοῦ Κωνσταντίνου Σαμπάνη. Τὸ κείμενο τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη συγκεντρώνει ὀρισμένες «διορθωτικὲς» παρατηρήσεις, σχετικὲς μὲ τὰ μουσικὰ ἔργα τοῦ Μητρόπουλου καὶ τὶς ἕως σήμερα ἀπογραφές τους. Ὁ Πέτρος Ἀνδριώτης παρουσιάζει συνοπτικὰ τὴν τυπολογία τῶν πρωτότυπων ἀσκήσεων πού συνέθετε ὁ Παπαϊωάννου γιὰ τοὺς μαθητές του καὶ πού ἀποτελοῦσαν τὸ βασικὸ ἐργαλεῖο μιᾶς ἐμπνευσμένης καὶ καρποφόρας διδασκαλίας. Στὴν ἀτύπως μόνιμη στήλη γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ὀρολογία, τέλος, ἔνα συμπλήρωμα τῆς Ἑλλης Γλαροῦ σὲ προηγούμενη (τεύχος 4) ἀποδελτίωση τῶν μουσικῶν ὄρων πού περιέχονται στὸ Λεξικὸν Ἀγγλοελληνικὸν τοῦ Πολυμέρη.

Προσεχῆς ἔντυπη ἐπικοινωνία μας μὲ τοὺς ἀναγνώστες τοῦ Μουσικὸῦ Ἑλληνομνήμονος τὸν Ἰανουάριο τοῦ 2011. Ἐως τότε, καλὴ ἀνάγνωση τοῦ ἀνά χεῖρας.

ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΟΠΕΡΑΣ ΣΤΟ ΝΑΥΠΛΙΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΟΘΩΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ



Ναύπλιο, το Σερράι, σχέδιο σε μολύβι, Μονακό, L. Lange.
Αργολική Αρχαιολογική Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού

Ἡ πλατεία Πλατάνου (Συντάγματος) με τὸ Σερράι τοῦ Μορά Πασᾶ καὶ τὸ Βουλευτικό, σχέδιο με μολύβι L. Lange 1834.

Εὐχαριστίες στὴν Ἀργολικὴ Ἀρχαιολογικὴ Βιβλιοθήκη Ἱστορίας καὶ Πολιτισμοῦ.

Ο ἀνήλικος ἀκόμη Ὅθωνας ἔφτασε στὸν Ἀργολικὸ Κόλπο στὶς 18/30.1.1833 καὶ ἀποβιβάσθηκε στὸ Ναύπλιο, τὴν τότε πρωτεύουσα τοῦ βασιλείου τῆς Ἑλλάδος, στὶς 25.1/6.2.1833 («Ἀποβατήρια τοῦ Ὅθωνος»). Μόλις πέντε μῆνες ἀργότερα ἔγινε γιὰ πρώτη φορὰ συζήτηση περὶ διοργάνωσης παραστάσεων ὄπερας στὴν πόλη, καθὼς τὸ κτίσιμο θεάτρου καὶ ἡ διενέργεια ὀπερατικῶν σαιζὼν ἦταν ἐμβληματικῆς σημασίας γιὰ ὅλους τοὺς βασιλικούς οἴκους παγκοσμίως. Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι εἶχαν ἤδη γίνεи οἱ πρῶτες σχετικὲς «ζυμώσεις» ὅταν ἡ ἐφημερίδα τοῦ Ναυπλίου Ἕλιος, πού ἐξέδιδε ὁ Παναγιώτης Σοῦτσος, ἔγραψε στὰ τέλη Ἰουνίου τοῦ 1833:

Θέλομεν ἔχει Μελόδραμα Ἰταλικόν! Τοιαύτη ἦτον χθὲς ἡ χαρμύσυνος εἰδήσις, τὴν ὁποῖαν ἀνήγγειλον διακοσιόδραχμοὶ τινες νεανίαι, πλήρεις μόσχων καὶ ἀρωμάτων, πατοῦντες μόλις εἰς τοὺς ὄνυχάς των καὶ ἀπὸ χαρὰν ἔτοιμοι νὰ πετάξωσι. Μελόδραμα Ἰταλικόν εἰς τὴν Ἑλλάδα: εἰς τὴν γῆν ὅπου ἀντηχοῦσιν εἰσέτι αἱ ἀρμάνιαι ἀρμονίαι τῶν Διςχυλικῶν ποιημάτων, ὅπου ἡ κόνις τῶν σφζομένων παλαιῶν Ἀμφιθεάτρων εἶναι ὑγρὰ εἰσέτι ἀπὸ τὰ δάκρυα, τὰ ὁποῖα ὁ Οἰδίπους καὶ ἡ Ἀντιγόνη τοῦ Σοφοκλέους ἀπέσπων ἀπὸ τριάκοντα χιλιάδας ἀκροατῶν

προγόνων μας! Μελόδραμα ιταλικόν, πρὶν ληφθῆ φροντίς περὶ συστάσεως ἑλληνικοῦ θεάτρου, δυναμένου καὶ τὴν γλῶσσάν μας νὰ τελειοποιήσῃ καὶ τὰ ἦθη μας νὰ μορφώσῃ! Μελόδραμα ιταλικόν: ὠραῖον σχολεῖον ἠθικῆς διὰ τοὺς ἀπογόνους τοῦ Λυκούργου καὶ Σόλωνος!¹

Ἡ ἐφημερίδα, πού υἱοθετεῖ μιὰν ἀρνητικὴν στάση ἀπέναντι στοῦ ἐνδεχόμενου ἢ ὄπερα νὰ προηγηθῆ τοῦ θεάτρου στοῦν τόπο πού τὸ γέννησε, φαίνεται νὰ θεωρεῖ ἀξιόπιστες καὶ ἀσφαλεῖς τὶς πληροφορίες περὶ μελλοντικῶν παραστάσεων ὄπερας στοῦ Ναύπλιο.

Τελικῶς, δὲν ἔγιναν οἱ παραστάσεις αὐτὲς τὸ 1833 καὶ πιθανότατα ἢ προεξαγγελτικὴ καταγγελία μιᾶς ἐνδεχόμενης τέτοιας ἐξέλιξης ἀπὸ τὸν Ἥλιο νὰ βασίσθηκε σὲ μιὰ ἀρχικὴ πληροφόρηση, ἢ ὁποία δὲν εἶναι γνωστὸ ἂν στηρίχθηκε σὲ ὑπαρκτὲς πρώιμες σχετικὲς κινήσεις τῆς Ἀντιβασιλείας ἢ σὲ κάποια ἀβάσιμη φημολογία, τὴν ὁποία διέσπειραν στὴν πόλιν ἀναρμόδια ἄτομα πού ἐξέφραζαν ἀπλῶς τὶς ἐπιθυμίες τους. Ἡ διενέργεια σαιζὸν ὄπερας στοῦ Ναύπλιο δὲν ἦταν μιὰ εὐκόλη ὑπόθεση, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ἡ πόλις δὲν διέθετε θεατρικὸ χῶρο. Στὴν περίπτωσιν πάντως πού ἀποφασίζόταν νὰ δοθοῦν παραστάσεις ὄπερας, αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ σὲ πρόχειρο ξύλινο θεατρικὸ παράπηγμα, πού ἦταν δυνατόν νὰ στηθῆ σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα, ἢ σὲ κάποιον ἄλλο χῶρο κατάλληλα διαρρυθμισμένο, ὅπως σ' αὐτὸν πού δίνονταν οἱ βασιλικοὶ χοροί. Ἄν, πάντως, εἶχαν πραγματοποιηθῆ αὐτὲς οἱ παραστάσεις στοῦ Ναύπλιο τοῦ 1833, θὰ ἐπρόκειτο γιὰ τὶς πρώτες παραστάσεις ὄπερας, ὄχι μόνον στοῦ βασιλείου τῆς Ἑλλάδος ἀλλὰ καὶ σὲ ὀλόκληρο τὸ «Levante», ἀφοῦ δὲν εἶχαν ἀκόμα διοργανωθῆ σαιζὸν ὄπερας σὲ Ἀθήνα, Σύρο, Πάτρα, Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου, Σμύρνη καὶ Κωνσταντινούπολη.

Δὲν ξαναέγινε τότε λόγος περὶ παραστάσεων ὄπερας στοῦ Ναύπλιο ἀπὸ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ κατὰ τοὺς ἀμέσως ἐπόμενους μῆνες ἡ ἴδια ἐφημερίδα δημοσίευσε τέσσερα ἄρθρα περὶ μουσικῆς,² σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ διάβασε γιὰ πρώτη φορὰ τὰ ὀνόματα κάποιων μεγάλων θεάτρων ὄπερας τοῦ κόσμου, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ αὐτὰ τῶν λονδρέζικων Covent Garden καὶ Drury Lane, καθὼς καὶ τοῦ ναπολιτάνικου San Carlo.³

1 Ὁ Ἥλιος (Ναυπλίου), 27.6.1833.

2 Ὁ.π., 26.9, 29.9, 6.10 καὶ 10.10.1833.

3 Ὁ.π., 6.10.1833.

Ἐνα ἔτος ἀργότερα, μὲ Βασιλικὸ Διάταγμα τῆς 18.9.1834, ἡ Ἀθήνα ὀρίσθηκε ἀπὸ τὴν 1η.12.1834 νέα πρωτεύουσα τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος, ὁ Ὅθωνας ἐγκατέλειψε τὸ Ναύπλιο καὶ κατέφθασε στὴ νέα τοῦ «καθέδρα» τὴν προκαθορισμένη ἡμερομηνία (1.12.1834). Τὸ Ναύπλιο σταδιακὰ, ἀλλὰ σύντομα, πέρασε στὴν ἀφάνεια καὶ δὲν ὑπῆρξαν παραστάσεις ὄπερας γιὰ τὰ ἐπόμενα δεκαοκτῶ χρόνια. Ὅπως ἦταν ἀναμενόμενο, ἡ βασιλικὴ ἔγνοια καὶ εὐνοια ἔπενε πλέον στὴν Ἀθήνα, ὅπου μετὰ ἀπὸ ἀποτυχίες καὶ ἀνατροπὲς σχεδιασμῶν χτίσθηκε τὸ πρῶτο λιθόκτιστο θέατρο τοῦ βασιλείου κατὰ τὸ β' ἐξάμηνο τοῦ 1839 καὶ ἐγκαινιάσθηκε ἡ πρώτη σαιζὸν ὄπερας στὶς 6.1.1840 μὲ τὴ *Lucia di Lammermoor* τοῦ Gaetano Donizetti.⁴ Ἡ οἰκογενειακὴ Ἑταιρεία Ποικίλων Θεαμάτων τοῦ Ἰταλοῦ Gaetano Mele ἔστησε ἕνα ξύλινο θέατρο στὴν Ἀθήνα τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1837 καὶ ἄρχισε παραστάσεις μὲ σχοινοβασίαις, ἀκροβατικὰ, γυμναστικὲς ἀσκήσεις καὶ παντομίμες.⁵ Στὶς 30.4.1837 ἐμπλούτισε τὸ πρόγραμμά της μὲ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν *Κουρέα τῆς Σεβίλλης* τοῦ Gioacchino Rossini, τὰ ὁποῖα ἐρμήνευσαν ἐρασιτέχνες μονωδοί, μέλη τῆς Ἑταιρείας.⁶ Τὸ θέρος τοῦ 1837 μετακλήθηκε στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸν Mele τὸ ζεῦγος τῶν Ἰταλῶν ἐπαγγελματιῶν μουσικῶν Livio Tosini (maestro concertatore) καὶ Rosa Baldoni-Tosini (contralto), τὸ ὁποῖο πρωταγωνίστησε στὴν πρώτη παράστασιν πλήρους ὄπερας πού δόθηκε ποτὲ στὴν Ἀθήνα, τὸν *Κουρέα τῆς Σεβίλλης*, στὶς 5.8.1837.⁷ Στὶς ἀρχὲς Σεπτεμβρίου κυκλοφόρησε ἡ φήμη ὅτι τὸ ζεῦγος Tosini θὰ ἀναχωροῦσε γιὰ τὴν Κωνσταντινούπολη⁸ καὶ στὶς 12.9.1837 ἡ Rosa Baldoni-Tosini ἔδωσε τὴν εὐεργετικὴ της βραδιά μὲ πρόγραμμα πού περιλάμβανε τὴν παράστασιν ὀλόκληρου τοῦ *Κουρέα* καθὼς καὶ μουσικὰ κομμάτια ἀπὸ τὶς ὄπερες *I Capuleti e i Montecchi* (Bellini), *Tancredi* (Rossini) καὶ *Semiramide* (Rossini), στὰ ὁποῖα συνέβαλαν ὁ σύζυγός της Livio καὶ δύο ἀκόμη ἐρασιτέχνες μονωδοὶ τοῦ

4 Βλ. τὶς ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες Ὁ Φίλος τοῦ Λαοῦ 8.1.1840 καὶ Ἡ Φήμη 10.1.1840. Βλ. καὶ Κωνσταντίνος Σαμπάνης, Ἡ ὄπερα κατὰ τὴν ὀθωνικὴν περίοδο μέσα ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ τύπου καὶ τοὺς περιηγητὲς τῆς ἐποχῆς, διδακτορικὴ διατριβὴ ὑπὸ ὑποστήριξιν, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἰόνιο Πανεπιστήμιον.

5 Ὁ Σωτήρ / *Le Sauveur* (Ἀθηνῶν), 25.4.1837.

6 Ὁ Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος (Ἀθηνῶν), 5.6.1837.

7 Ἡ Φήμη (Ἀθηνῶν), 7.8.1837 καὶ Ὁ Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος (Ἀθηνῶν), 10.8.1837.

8 Ἡ Φήμη (Ἀθηνῶν), 1.9.1837.

θιάσου του Mele.⁹ Τò ζευγος Tosini ἐγκατέλειψε προσωρινά τὴν Ἀθήνα στὶς ἀρχές Ὀκτωβρίου τοῦ 1837 καὶ μετέβη στὸ Ναύπλιο, ὅπου τὴν Πέμπτη 7.10.1837 ἔδωσε ρεσιτάλ, μὲ τὴν Rosa Baldoni-Tosini νὰ ἐρμηνεύει ὀπερατικὰ ἄσματα καὶ τὸν Livio Tosini νὰ τὴ συνοδεύει στὸ πιάνο· ἀκολούθησε χορός.¹⁰ Πρόκειται γιὰ τὴν πρώτη καταγεγραμμένη ἐπαφή τοῦ ναυπλιακοῦ κοινοῦ μὲ τὸν χῶρο τοῦ λυρικοῦ τραγουδιοῦ. Δὲν γνωρίζουμε τὸ πρόγραμμα τοῦ ρεσιτάλ, οὔτε ἂν τὸ ζευγος Tosini προσέφερε καὶ ἄλλη ἀνάλογη ἐκδήλωση κατὰ τὴν παραμονή του στὸ Ναύπλιο. Ἐπέστρεψε στὴν Ἀθήνα πρὶν ἀπὸ τὶς 27.10.1837¹¹ καὶ ἐπανεντάχθηκε στὸν θίασο τοῦ Mele γιὰ μιὰ τελευταία παράσταση τοῦ *Κουρέα* στὶς 31.10.1837.¹²



Ὁ Κωνσταντῖνος Πῶπ¹³ στὸ μηνιαῖο χρονογράφημά του στὸ ἀθηναϊκὸ περιοδικὸ *Ἡ Εὐτέρπη*, τὸ ὁποῖο τιτλοφοροῦσε «Ἔργα καὶ Ἡμέραι» καὶ ὑπέγραφε μὲ τὸ ψευδώνυμο «Γοργίας», καταγράφοντας τὰ κατὰ τὴν κρίση του ἀξιολογούμενα κοσμικὰ-ἐορταστικὰ γεγονότα τοῦ μηνὸς Μαΐου 1852, ἀφοῦ ἔκανε λόγο γιὰ τὰ τῆς Ἀθήνας καὶ τῆς Σύρου, ἀναφέρθηκε τελευταία καὶ σὲ αὐτὰ τοῦ Ναυπλίου:

[...] παρέλθωμεν τὴν καλλιγύναικα Σύρον καὶ πορευθῶμεν εἰς Ναύπλιον, τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν πρωτεύουσαν, ὅπου εἰσέτι πλανᾶται ἀπὸ τοῦ Παλαμήδου ἢ σκια τῆς Ἐπαναστάσεως· εἶναι μὲν ἔρημος καὶ ἐγκαταλελειμμένη σήμερον, ὡς προδοθεῖσά τις μνηστή, ἀλλ' ἔχει τὸ χλοερὸν τῶν περιχώρων τῆς, τὰς ὠραίας τῆς ἐξοχάς, τὰς ὠραίας τῆς κυρίας, καὶ τὸ εὐκοινώνητον τῶν κατοίκων τῆς.

Ἐσχάτως μετέβησαν αὐτοῦ τὰ συντρίμματα τῆς ἐν Ἀθήναις θεατρικῆς ἐταιρείας καὶ αἱ παραστάσεις ἤρχισαν διὰ τοῦ Δὸν Πασχάλη.

9 Ὁ.π., 4 καὶ 11.9.1837, καθὼς καὶ Ὁ Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος (Ἀθηνῶν), 11 καὶ 14.9.1837.

10 *Ἡ Φήμη* (Ἀθηνῶν), 20.10.1837.

11 Ὁ.π., 27.10.1837.

12 Ὁ.π., 30.10.1837.

13 Κωνσταντῖνος Πῶπ (1813-1878): δημοσιογράφος καὶ λογοτέχνης, εἰσηγητὴς τοῦ λογογραφικοῦ εἶδους ποῦ θὰ διαμορφωθεῖ ἀργότερα σὲ «χρονογράφημα». Στὴν *Εὐτέρπη*, ἡ ὁποία ἐκδιδόταν στὶς 1 καὶ 16 κάθε μηνός, δημοσίευε στὸ τεῦχος τῆς 1ης κάθε μηνός ἓνα «χρονογράφημα» μὲ τίτλο «Ἔργα καὶ Ἡμέραι» καὶ ὑπότιτλο τὸ ὄνομα τοῦ μηνός ποῦ προηγῆθηκε, ὑπογράφοντας το μὲ τὸ ψευδώνυμο «Γοργίας».

Αἴθουσα τοῦ θεάτρου ἐγένετο τὸ παλαιὸν βουλευτικόν, κάτωθεν τοῦ ὁποίου εἶναι αἱ φυλακαὶ τῶν καταδίκων καὶ ὑποδίκων. Μετὰ περίοδον λοιπὸν πολλῶν αἰῶνων ἠξιώθη καὶ τὸ Ναύπλιον νὰ ἔχῃ θεάτρον!

Καὶ τοῦτο εἶναι τὸ μόνον τοῦ πράγματος ἀξιοπαρατήρητον, διότι οὔτε σκηνάς, οὔτε παρασκήνια εὐπρεπῆ δυνατὸν ἦτον νὰ ἔχῃσι. Κατὰ τὴν πρώτην παράστασιν κυρίαὶ καὶ κοράσια ὑπῆρχον περὶ τὰς τριάκοντα. Λέγεται δὲ ὅτι ἐκ τῶν κυριῶν δύο πρὸ πάντων διεκρίνοντο, ἡ μὲν ἔχουσα εὐρωπαϊκὴν ἐνδυμασίαν, διὰ τὴν ζωρότητα καὶ χάριν αὐτῆς, ἡ δὲ τὸ χάριεν σμυρναῖον ἐνδυμα φέρουσα, διὰ τὴν καλλονήν τῆς. Οἱ δὲ λέοντες τοῦ Ναυπλίου, σείοντες τὴν χαιτήν των, ἐχειροκρότουν ἀπαύστως, φιλοφρόνησιν πρὸς τὰς κυρίας καὶ αἰσθήματος δεῖγμα θεωροῦντες τοῦτο. Εὐφυστέρα τοῦλάχιστον ἢ νεολαία τῆς Ναυπλίας ἀπὸ τοὺς ἠθέους τῶν Ἀθηνῶν, οἵτινες εὐφυίαν ἐνόμιζον τὸ ἀσχημονεῖν καὶ τὸ συρίζειν.¹⁴

Ἀφήνοντας ἀσχολίαστο τὸ τυπικὸ, σὲ ὅλη τὴν εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ἐπιφυλλιδιογραφία, ὕφος τοῦ Πῶπ, ἀξίζει νὰ ἐπικεντρωθοῦμε στὶς πολύτιμες καὶ μοναδικὲς πληροφορίες ποῦ μᾶς διασώζει περὶ ἐναρξῆς παραστάσεων ὀπερας στὸ Ναύπλιο¹⁵ μὲ

14 *Ἡ Εὐτέρπη*, τ. Ε', φυλλάδιον 115, 1.6.1852, σ. 452.

15 Τὸ διώροφο κτίριον τοῦ παλαιοῦ Βουλευτικοῦ στὸ Ναύπλιο βρίσκεται στὴν ὁδὸ Σταϊκοπούλου 12 καὶ λειτουργεῖ σήμερα ἀναπαλαιωμένο ὡς Δημοτικὴ Πινακοθήκη (ισόγειο) καὶ χῶρος διαλέξεων, συνεδρίων καὶ συναυλιῶν (ὄροφος). Χτίσθηκε στὰ τέλη τοῦ 18ου - ἀρχῆς 19ου αἰῶνα ἀπὸ τὸν Ἀγὰ Πασά ὡς μουσουλμανικὸ τέμενος μὲ ἰσόδομη λαξευτικὴ τοιχοποιία ἀπὸ ἀσβεστόλιθους. Στὸ ἰσόγειο ὑπῆρχαν 10 ὀρθογώνια δωμάτια, ἐνῶ ὁ ὄροφος - ὅπου λειτουργοῦσε τὸ τέμενος - ἦταν μονόχωρος, σκεπασμένος μὲ ὀγκώδη τροῦλο ὀκτάπλευρον τυμπάνου, ὁ ὁποῖος στηρίζεταν σὲ 8, ἐπίσης, ὀγκώδεις πεσοὺς τοποθετημένους ἀνὰ δύο πλησίον τῶν τοίχων, ἔτσι ὥστε ὁ χῶρος τοῦ ὄροφου νὰ ἐμφανίζεται ἐνιαῖος καὶ ἀδιάσπαστος. Στὴν εἴσοδο ὑπῆρχε κινοστήρικτο προστώο (revak), τὸ ὁποῖο ὅμως κατέπεσε τὸν 20ὸ αἰῶνα μετὰ ἀπὸ σεισμό. Τὸν Ἰούνιο τοῦ 1824 ἀποφασίσθηκε ἡ ἐπισκευὴ τοῦ τεμένους γιὰ νὰ στεγάσει τὸ Βουλευτικὸ τοῦ ἐπαναστατημένου ἔθνους. Ἐγκαινιάσθηκε στὶς 21.9.1825 καὶ λειτούργησε ὡς ἔδρα τοῦ Βουλευτικοῦ μέχρι τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1826. Τὰ ἐπόμενα χρόνια χρησιμοποιήθηκε ὡς φυλακὴ (τὸ ἰσόγειο σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν παρακείμενο Μεντρεσὲ ἢ Φυλακὴς Λεονάρδου), δικαστήριον (χῶρος τῆς δίκης Κολοκοτρώνη καὶ Πλαπούτα τὸ 1826), σχολεῖο, νοσοκομεῖο, στρατώνας, αἴθουσα χοροῦ, μουσεῖο, ἀποθήκη ἀρχαιοτήτων καὶ ὠδεῖο (βλ. *Ἡ Ὀθωμανικὴ ἀρχιτεκτονικὴ στὴν Ἑλλάδα, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, Διεύθυνση Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων*, Ἀθήνα 2008, σ. 126-7). Εἶναι προφανὲς ὅτι οἱ παραστάσεις τοῦ Don Pasquale, καθὼς καὶ οἱ ὑπόλοιπες πα-

τὸν *Don Pasquale* τοῦ Donizetti ἀπὸ τὰ «συντρίμματα τῆς ἐν Ἀθήναις θεατρικῆς ἐταιρείας» στὴν αἴθουσα τοῦ παλαιοῦ Βουλευτικῆς πόλης, καθὼς, ὅπως ρητῶς ἐπεσήμανε ὁ δόκιμος δημοσιογράφος καὶ λογοτέχνης, «μετὰ περίοδον, λοιπὸν, πολλῶν αἰώνων ἠξιώθη καὶ τὸ Ναύπλιον νὰ ἔχη θέατρον!». Προφανῶς δὲν ὑπολογίζεται ἡ παρουσία τῶν θεατρικῶν ἔργων τοῦ Ἰωάννη Ζαμπέλιου *Τιμολέων* καὶ *Σκεντέρμπεης* στὶς 27.12.1836 στὸ Ναύπλιο, λόγω τοῦ ἐρασιτεχνικοῦ-μαθητικοῦ τους χαρακτήρα.¹⁶ Πράγματι, σ' αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ «χρονογράφημα» τοῦ Κωνσταντίνου Πῶπ ἐμπεριέχεται τὸ μοναδικὸ – ἀπ' ὅσο γνωρίζουμε – ἀποδεικτικὸ στοιχείο ἀπὸ ὅλη τὴν ὀθωνικὴ περίοδο περὶ διενέργειας παραστάσεων ὄπερας στὸ Ναύπλιο, καθὼς ἐλλεῖπει ὁποιαδήποτε ἄλλη σχετικὴ πληροφορία ὄχι μόνον γιὰ τὴν πρὸ τοῦ 1852 περίοδο, ποὺ δὲν ὑπῆρξε ὀπερατικὴ δραστηριότητα στὴν πόλη, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ μετὰ τὸ 1852 ἔτη ἕως καὶ τὴν ἔξωση τοῦ Ὀθωνα τὸ 1862.

Ἐνα ἀπὸ τὰ βασικὰ ζητήματα ποὺ ἐγείρονται ἀπὸ τὰ ὅσα ἔγραψε ὁ Πῶπ καὶ ἀξίζει νὰ διερευνηθεῖ εἶναι τὸ ποῖα ἦσαν αὐτὰ τὰ «συντρίμματα τῆς ἐν Ἀθήναις θεατρικῆς ἐταιρείας» ποὺ πῆγαν στὸ Ναύπλιο καὶ ἔδωσαν τὶς πρῶτες παραστάσεις ὄπερας ποὺ ἔγιναν ἐκεῖ. Καταρχάς, πρέπει νὰ λεχθεῖ ὅτι ἡ πλήρης «θεατρικὴ ἐταιρεία» τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν γιὰ τὴν σαιζὸν ὄπερας 1851/2 ἦταν πολυάριθμη, ἀποτελούμενη ἀπὸ 3 μουσικοὺς διευθυντές, 14 μονωδοὺς, 18 χορωδοὺς, 33 μουσικοὺς ὀρχήστρας καὶ 11 ὑπαλλήλους-τεχνικοὺς.¹⁷ Εἰδικότερα, ὡς πρὸς τοὺς μονωδοὺς, αὐτοὶ ἀρχικῶς ἦσαν οἱ ἐξῆς: Emilia Cominotti (prima donna soprano assoluta), Zenaide Rondoni (prima donna soprano assoluta) Giovannina Calvi (prima donna contralto), Annetta Garofalo-Bellini (prima donna buffa), Cristina Plano-Rosati (seconda donna καὶ χορωδός), Giovanni-Benedetto Rossi (primo tenore assoluto), Gaetano Scardovi (primo tenore), Raffaele Ga-

luppini (secondo tenore), Ercole Antico (primo baritono assoluto), Giovanni Chiusuri (primo baritono καὶ basso comprimario), Luigi Canedi (secondo basso), Eugenio Linari Bellini (primo basso buffo), Giuseppe Monari (secondo basso καὶ χορωδός) καὶ Luigi Pirini (secondo basso καὶ χορωδός). Στὴν πορεία τῆς σαιζὸν ἀποχώρησαν λόγω ἀκαταλληλότητος-ἀνικανότητος οἱ Rondoni καὶ Rossi, ἐνῶ προσελήφθησαν οἱ Gaetano Perelli (primo tenore assoluto),¹⁸ Vincenzo Sbrana (primo tenore)¹⁹ Teresa Nicori καὶ Luigia Ponzio (prime donne),²⁰ χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι βέβαιο ὅτι οἱ δύο τελευταῖες ἐμφανίστηκαν στὸ θέατρο Ἀθηνῶν, ἀφοῦ δὲν καταγράφεται στὴν Ἀθήνα ἡ παρουσία τους. Μετὰ τὸ τέλος τῆς περιόδου τῶν Ἀποκρεῶν 1852 καὶ τὴ λήξη τῶν παραστάσεων στὰ θέατρα Πάτρας καὶ Σμύρνης (τελευταῖα Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς 10/22.2.1852), λόγω τῆς πεντάμηνης διάρκειας τῆς σαιζὸν στὴν Ἀθήνα (ὡς 20.4.1852) καὶ τῶν αὐξημένων ἀναγκῶν σὲ θεατρικὸ προσωπικὸ, κατέφθασαν στὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα καὶ ἐντάχθηκαν στὸν θίασο τοῦ θεάτρου τῆς γιὰ ἕναν περίπου μῆνα (μέσα Μαρτίου-20.4.1852) τουλάχιστον οἱ μονωδοὶ Francesco Zecchini (maestro concertatore primo καὶ basso buffo) καὶ Cleofe Zecchini (prima donna buffa) ἀπὸ τὴν Πάτρα, καθὼς καὶ ἡ Zenaide Barberini (prima donna soprano assoluta) ἀπὸ τὴ Σμύρνη,²¹ ἐνῶ θεωροῦμε πολὺ πιθανὴ τὴν ἄφιξη καὶ ἐνσωμάτωση στὸν θίασο τῆς Ἀθήνας καὶ τῶν Ferdinando Banti (primo tenore assoluto) ἀπὸ τὴν Πάτρα καὶ Edwigi Ricci (primo baritono assoluto) ἀπὸ τὴ Σμύρνη.²² Δὲν

παραστάσεις ὄπερας τοῦ 1852 στὸ Ναύπλιο, δόθηκαν στὸν στεγασμένο μὲ τροῦλο ἐνιαῖο χῶρο τοῦ ὀρόφου.

16 Βλ. τὴν ἐφημερίδα τῆς Ἀθήνας *Ὁ Σωτήρ / Le Sauveur*, 31.12.1836.

17 Βλ. στὸ cartello ποὺ κυκλοφόρησε πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη τῶν παραστάσεων (φωτοτυπία ποὺ δημοσιεύει ἡ Κ. Γεωργακάκη, (ὅ.π., παράρτημα κειμένων, σελίδα χωρὶς ἀριθμηση)· τὸ πρωτότυπο στὰ ΓΑΚ, Συλλογὴ Βλαχογιάννη, κυτίο Δ10). Ἐπίσης, στὰ φύλλα ἀθηναϊκῶν ἐφημερίδων τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἀναφέρονται στὶς παραστάσεις καὶ τοὺς πρωταγωνιστές τῆς.

18 *L' Italia Musicale* (στο ἐξῆς *LIM*), Anno IV, N.1, 3.1.1852, σ. 3

19 Βλ. τὴν βεβαιωμένη παρουσία του στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὴν διανομὴ τοῦ λιμπρέτου τῆς ὄπερας *Linda di Chamounix* (Donizetti), ποὺ παίχθηκε στὸ θέατρο Ἀθηνῶν τὸ 1852. (Ἀντίτυπο σώζεται στὸ ΚΝΕ/ΕΙΕ μὲ κωδικὸ Φ/16083).

20 Ὁ.π., Anno IV, N.2, 7.1.1852, σ. 7

21 Βλ. στὴ βεβαιωμένη παρουσία τους στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὴν διανομὴ τοῦ libretto τῆς ὄπερας *I Capuleti e i Montecchi* ποὺ παίχθηκε στὸ θέατρο Ἀθηνῶν τὸ 1852 (Μπενάκειος Βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς).

22 Πιθανολογοῦμε τὴν παρουσία τῶν Ferdinando Banti καὶ Edwigi Ricci στὸν θίασο τῆς Ἀθήνας ἀπὸ τὸν Μάρτιο τοῦ 1852 ἕως καὶ τὴ λήξη τῆς σαιζὸν (20.4.1852) λόγω τοῦ γεγονότος ὅτι, παρότι οἱ παραστάσεις σὲ Πάτρα καὶ Σμύρνη (ποὺ τοὺς εἶχαν προσλάβει ἀντιστοίχως) εἶχαν ἤδη λήξει ἀπὸ τὶς 10.2.1852, ἐκεῖνοι ἐπέστρεψαν στὴν Ἰταλία τὸν Ἰούνιο τοῦ 1852, ὁ μὲν

μπορεί να αποκλεισθεί ή ένταξη στον θίασο της Ἀθήνας και ἄλλων μονωδῶν ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς Πάτρας,²³ ὅπως γιὰ παράδειγμα τοῦ βαρύτονου Luigi Roncagli²⁴ ἢ ἀτόμων ποὺ ἔπαιξαν δευτερεύοντες ρόλους (Luigia Monta[na]zi, Sante Sola, Pietro Montanari καὶ Gaetano Pinelli), καθὼς καὶ ἀπὸ αὐτὸν τῆς Σμύρνης,²⁵ ὅπως ὁ μπάσος Federico Varani καὶ ὁ δευτερεύων τενόρος Ernesto (ἢ Lorenzo) Lorenzini. Ἀπὸ τοὺς θιάσους τῆς Πάτρας καὶ τῆς Σμύρνης δὲν πῆγαν στὴν Ἀθήνα, ἀλλὰ ἀντίθετα ἐπέστρεψαν σίγουρα στὴν Ἰταλία ἀμέσως μετὰ τὸ τέλος τῶν ὀπερατικῶν σαιζόν, στίς ὁποῖες ἐμφανίσθηκαν, οἱ Antonietta Brignoli-Ortolani (prima donna soprano assoluta) καὶ Ginevra Baruzzi (prima donna) (θίασος Πάτρας), καθὼς καὶ οἱ Marietta Mariotti (prima donna soprano assoluta), Gaetano Aducci (primo tenore assoluto) Luigi Giacobini (basso buffo), Laura Ungarelli (comprimaria) καὶ Alessandro Ungarelli (secondo basso) (θίασος Σμύρνης).²⁶

πρῶτος, «ἔχοντας παίξει σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ θεάτρα» τῆς Ἑλλάδος (*Teatri, Arti e Letterature*, (στο εἰς τῆς TAL), Anno 30, tomo 57, N. 1429, 12.7.1852, σ. 168) καὶ ὁ δεύτερος μετὰ ἀπὸ «ἑπτὰ μῆνες στὰ θεάτρα τῆς Ἑλλάδος καὶ Σμύρνης» (TAL, Anno 30, tomo 57, N. 1440, 22.7.1852, σ. 174-175). Μὲ δεδομένο ὅτι ἡ Σύρος δὲν εἶχε παραστάσεις ὀπερας τὸ 1852, πιθανολογοῦμε ὅτι οἱ Banti καὶ Ricci ἐντάχθηκαν γιὰ ἕναν περίπου μῆνα στὸ προσωπικὸ τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν.

- 23 Βλ. τὸν πλήρη θίασο τοῦ θεάτρου Πατρῶν τῆς σαιζόν 1851/2. Ἀποκλείεται νὰ βρέθηκαν στὴν Ἀθήνα τὸ 1852 οἱ πριμαντόνες Antonietta Brignoli-Ortolani καὶ Ginevra Baruzzi, οἱ ὁποῖες συνέχισαν τὴν καριέρα τους ἐπιστρέφοντας στὴν Ἰταλία ἀμέσως μετὰ τὸ τέλος τῶν παραστάσεων στὴν ἀρχαῖκή πρωτεύουσα.
- 24 Ἐπανεμφανίζεται ἀπὸ τὸν Αὐγούστο τοῦ 1852 στὸ Capri.
- 25 Ὁ θίασος τῆς Σμύρνης (σαιζόν 1851/2) ἀπαρτιζόταν ἀπὸ τοὺς Z. Barberini (prima donna soprano assoluta), Marietta Mariotti (prima donna soprano assoluta) Laura Ungarelli (comprimaria) Gaetano Aducci (primo tenore assoluto), Ernesto (ἢ Lorenzo) Lorenzini (secondo tenore), Edwigi Ricci (primo baritono assoluto) Federico Varani (primo basso), Alessandro Ungarelli (secondo basso) καὶ Luigi Giacobini (basso buffo). (Βλ. TAL, Anno 29, tomo 56, N. 1396, 18.9.1851, σ. 24). Παρουσίασαν τὶς ὀπερες: *Maria di Rudenz* καὶ *Lucia di Lammermoor* τοῦ Donizetti, *I Masnadieri* καὶ *Nabucco* τοῦ Verdi, *Beatrice di Tenda* τοῦ Bellini, *Columella* τοῦ Fioravanti καὶ *Chi dura vince* τοῦ L. Ricci.
- 26 TAL, Anno 30, tomo 57, N. 1421, 11.3.1852, σ. 15, N. 1427, 22.4.1852, σ. 68, N. 1428, 29.4.1852, σ. 76, N. 1433, 3.6.1852, σ. 115.

Ἀπὸ τὸν ἴδιο, τώρα, τὸν θίασο τῆς Ἀθήνας ἐπέστρεψαν σίγουρα στὴν Ἰταλία ἀμέσως μετὰ τὸ τέλος τῆς ὀπερατικῆς σαιζόν 1851/2 (20.4.1852) τουλάχιστον οἱ Emilia Cominotti (prima donna soprano assoluta), Luigi Canedi (primo basso) καὶ Giovannina Calvi (prima donna contralto),²⁷ ἐνῶ ἀγνοεῖται ὁ ἀμέσως ἐπόμενος σταθμὸς (περίοδος Μαΐου-Ιουνίου) στὴν καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τῶν Cristina Rosati-Plano (seconda donna καὶ χορωδός),²⁸ Gaetano Scardovi (primo tenore),²⁹ Raffale Galuppini (secondo tenore),³⁰ Ercole Antico (primo baritono assoluto)³¹ καὶ Giovanni Chiusuri (primo baritono καὶ basso comprimario)³² καὶ Vincenzo Sbrana. Τὸ ζεῦγος Eugenio Linari Bellini (basso buffo) καὶ Anetta Garofalo-Bellini (prima donna buffa) συνυπῆρξε ἐπὶ τρίμηνο στὴν Ἀθήνα μετὰ τὸ ἀντιστοιχῶν φωνητικῶν ιδιοτήτων ζεῦγος Francesco καὶ Cleofe Zecchini, καὶ λογικῶς ἀναχώρησε γιὰ τὴν Ἰταλία μετὰ τὸ τέλος τῆς σαιζόν (20.4.1852).³³

Κατὰ συνέπεια, καὶ μετὰ βάση ὅλα τὰ παραπάνω δεδομένα, τὰ «συντρίμματα τῆς ἐν Ἀθήναις θεατρικῆς ἐταιρείας», ποὺ ἀπετέλεσαν τὸν θίασο ποὺ πῆγε στὸ Ναύπλιο γιὰ τὶς πρῶτες παραστάσεις ποὺ δόθηκαν ποτὲ ἐκεῖ, πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν μετὰ τῶν ἐξῆς μονωδῶν: Francesco Zecchini, Cleofe Zecchini, Ferdinando Banti, Vincenzo Sbrana, Luigi Roncagli, Sante Sola, Luigia Monta(na)ri, Pietro Montanari, Gaetano Pinelli, Zenaide Barberini, Federico Varani, Erwigi Ricci, Ernesto (ἢ Lorenzo) Lorenzini, Cristina Rosati-Plano, Gaetano Scardovi, Raffaele Galuppini, Ercole Antico καὶ Giovanni Chiusuri. Πρόκειται γιὰ ἕναν ἀρκετὰ μεγάλο ἀριθμὸ ἀτόμων, ὁ ὁποῖος ὅμως μπορεῖ νὰ μειωθεῖ περαιτέρω, ἂν συνυπολογισθοῦν διάφορα στοιχεῖα.

Καταρχὰς πρέπει, νομίζουμε, νὰ θεωρηθεῖ βέβαιον ὅτι ὁ εὐκαιριακῆς σύνθεσης θίασος ποὺ πῆγε

27 Ὁ.π., Anno 30, tomo 57, N. 1431, 22.5.1852, σ. 101, N. 1436, 26.6.1852, σ. 141, καθὼς καὶ LIM, Anno IV, N. 42, 26.5.1852, σ. 168.

28 Ἐπανεμφανίζεται στὸ Este ἀπὸ τὸν Οκτώβριο τοῦ 1852.

29 Ἐπανεμφανίζεται στὴ Siena ἀπὸ τὴ σαιζόν 1852/3.

30 Ἐπανεμφανίζεται καὶ πάλι στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὴ σαιζόν 1852/3.

31 Ἐπανεμφανίζεται στὴν Macerata ἀπὸ τὸν Αὐγούστο τοῦ 1852.

32 Ἐπανεμφανίζεται στὸ Fermo ἀπὸ τὸν Αὐγούστο τοῦ 1852.

33 Ἐμφανίσθηκαν στὸ Teatro San Benedetto τῆς Βενετίας ἀπὸ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1852.

στο Ναύπλιο τὸ 1852 θὰ πρέπει νὰ ἦταν ὀλιγομελῆς, λόγω ὄχι μόνο τοῦ τρόπου ποὺ συγκροτήθηκε ἀλλὰ καὶ γιὰ λόγους οἰκονομίας, καθὼς καὶ ἐξαιτίας τοῦ γεγονότος ὅτι κατευθυνόταν σὲ μιὰ καινούργια καὶ ἀδαῆ στὰ ὀπερατικὰ ζητήματα καλλιτεχνικὴ «ἀγορὰ» ποὺ δὲν διέθετε κὰν κατὰλληλο θεατρικὸ χῶρο. Πιστεύουμε, λοιπόν, ὅτι ὁ θίασος τοῦ Ναυπλίου δὲν πρέπει νὰ ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἓνα μικρὸ σύνολο μονωδῶν, συγκροτημένο κατὰ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ ἀνταποκρίνεται στις περιορισμένες ἀπαιτήσεις ποὺ εἶχε ἡ ἀναβίβαση καταλλήλως ἐπιλεγμένων καὶ – κυρίως – ὀλιγοπρόσωπων ὀπερῶν. Λογικὰ θὰ ἀπαρτιζόταν ἀπὸ τοὺς βασικοὺς τύπους φωνῶν, στὸν ἐλάχιστο δυνατὸ βαθμὸ ἀριθμητικῆς ἀντιπροσώπευσῆς τους στὸν θίασο, δηλαδή, δὲν πρέπει νὰ διέθετε περισσότερους ἀπὸ ἑννέα μονωδοὺς: δύο πριμαντόνες, μιὰ κομπριμάρια, δύο τενόρους (ἓναν πρῶτο καὶ ἓναν δεῦτερο), ἓναν βαρύτονο, δύο μπάσους (ἓναν πρῶτο καὶ ἓναν δεῦτερο), καί, τέλος, ἓναν κωμικὸ μπάσο. Ἐπίσης, ἡ ἑναρξὴ τῶν παραστάσεων μὲ τὴν κωμικὴ ὄπερα *Don Pasquale* ἀποτελεῖ ἰσχυρὴ ἐνδείξη ὅτι ἐπικεφαλῆς τοῦ θιάσου ἦταν ἓνας κωμικὸς μπάσος, καὶ τέτοιος δὲν μπορούσε νὰ εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν πολυτάλαντο Francesco Zecchini ὁ ὁποῖος ἐπέστρεψε πολὺ καθυστερημένα στὴν Ἰταλία μετὰ τὴ λήξη τῆς ἀθηναϊκῆς ὀπερατικῆς σαιζὸν 1851/2,³⁴ ἐνῶ ὅτι ἡ συγκεκριμένη ὄπερα τοῦ Donizetti ἦταν ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία τῆς σταδιοδρομίας του ὡς μονωδοῦ καὶ τὴν παρουσίαζε σὲ ὅλα τὰ θέατρα στὰ ὁποῖα εἶχε ἐμφανισθεῖ τουλάχιστον τὴν τελευταία πενταετία (συνοδευόμενος πάντα ἀπὸ τὴ σύζυγό του, Cleofe Zecchini, στὸν ρόλο τῆς Norina).

Εἶναι εὐλόγο, λοιπόν, νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ὁ Francesco Zecchini, maestro concertatore καὶ basso buffo, πῆρε μαζί του, ὡς ἐπικεφαλῆς τοῦ θιάσου, μονωδοὺς μὲ τοὺς ὁποίους εἶχε συνεργασθεῖ στὴν Πάτρα κατὰ τὴν τριετία 1850-1852 καὶ εἶχε ἀναβιβάσει μαζί τους σειρὰ ὀπερῶν. Ἔτσι, συνυπολογίζοντας καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ Banti καὶ Ricci ἐπέστρεψαν καθυστερημένα στὴν Ἰταλία τὸ θέρος τοῦ 1852, πιστεύουμε ὅτι στὸν θίασο ποὺ πῆγε γιὰ παραστάσεις στὸ Ναύπλιο τὸ 1852³⁵ συμμετεῖχαν σίγουρα ὁ Francesco Zecchini (maestro concer-

tatore καὶ basso buffo) καὶ Cleofe Zecchini (prima donna buffa) καὶ πιθανότατα οἱ Ferdinando Banti (primo tenore assoluto) καὶ Edwigi Ricci (primo baritono assoluto). Ἄν στὸ πρόγραμμά τους ὑπῆρξαν καὶ σοβαρὲς ὄπερες (opere serie), τότε ἴσως μαζί τους ἦταν ἡ Zenaide Barberini (prima donna soprano assoluta), γινώριμη τοῦ Zecchini ἀπὸ τὰ θέατρα Πατρῶν (σαιζὸν 1850/1) καὶ Ἀθηνῶν (σαιζὸν 1851/2), ἡ ὁποία ἐπίσης καθυστέρησε πολὺ νὰ γυρίσει στὴν πατρίδα της, τὸ Fabriano,³⁶ μετὰ τὸ τέλος τῶν υποχρεώσεών της στὰ θέατρα Σμύρνης καὶ Ἀθηνῶν. Basso profondo τοῦ θιάσου πρέπει νὰ ἦταν ὁ Federico Varani³⁷ ἢ ὁ Sante Sola,³⁸ μὲ πιθανότερο τὸν πρῶτο, χωρὶς ὅμως νὰ ἀποκλείεται ἡ παρουσία στὸ Ναύπλιο καὶ τῶν δύο ὡς ἀναγκαιῶν στοὺς καλλιτεχνικοὺς σχεδιασμοὺς τοῦ Zecchini. Ὁ Ernesto (ἢ Lorenzo) Lorenzini (secondo tenore) ἐπέστρεψε ἐπίσης καθυστερημένα στὴν Ἰταλία³⁹ καὶ θὰ μπορούσε νὰ εἶχε ἀποτελέσει μέλος τοῦ θιάσου τοῦ Ναυπλίου, ἐνῶ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους 10 μονωδοὺς δὲν ὑπάρχει κάποια εἰδικότερη ἐνδείξη ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ αὐξήσει τὸν βαθμὸ πιθανολόγησῆς τῆς συμμετοχῆς κάποιων – λίγων πάντως – ἀπὸ αὐτοὺς στὰ «συντρίμματα» τοῦ ἀθηναϊκοῦ θιάσου ποὺ πῆγε στὸ Ναύπλιο τὸ 1852.⁴⁰ Τέλος, ἡ ἀναπόδραστη ἀνάγκη παρουσίας μιᾶς κομπριμάριας καὶ ἑνὸς δευτέρου τενόρου παραπέμπει πρὸς τὸ ἰσχυρὸ ἐνδεχόμενο νὰ πῆγαν στὸ Ναύπλιο ἡ Cristina Rosati-Plano ἢ ἡ Luigia Monta(na)ri, μὲ πιθανότερη τὴν πρώτη ἐξ αὐτῶν, ποὺ ὑπῆρξε σίγουρα μέλος τοῦ θιάσου Ἀθηνῶν τῆς σαιζὸν 1851/2, καὶ ὁ Raffale Galuppini ἢ ὁ Ernesto (ἢ Lorenzo) Lorenzini, μὲ πιθανότερο

36 *TAL*, Anno 30, tomo 57, N. 1437, 1.7.1852, σ. 151.

37 Τὰ ἔγγραφα τοῦ Varani χάνονται μετὰ τὸ τέλος τῶν παραστάσεων στὴ Σμύρνη (10.2.1851). Ἐπέστρεψε καὶ αὐτὸς καθυστερημένα στὴν Ἰταλία (βλ. *TAL*, Anno 30, tomo 57, N. 1437, 1.7.1852, σ. 151) καὶ ἡ ἐπόμενη ἐπανεμφάνισή του καταγράφεται στὸ Teatro della Pergola τῆς Φλωρεντίας τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1852.

38 Ἐπανεμφανίζεται στὴν Ἀθήνα (σαιζὸν 1852/3).

39 Βλ. *TAL*, Anno 30, tomo 57, N. 1440, 22.7.1852, σ. 174.

40 Μετὰ τὸ τέλος τῶν παραστάσεων σὲ Πάτρα, Σμύρνη καὶ Ἀθήνα φέρονται νὰ ἐπανεμφανίζονται ὁ Roncagli σὲ Capri (Αὐγούστος 1852), ὁ Pietro Montanari σὲ Luzzara (Ὀκτώβριος 1852), Rosati-Plano σὲ Este (Φθινόπωρο 1852), Scardovi σὲ Siena (1852/3), Galuppini σὲ Ἀθήνα (1852/3), Antico σὲ Macerata (Αὐγούστος 1852) καὶ Chiusuri σὲ Rimini (1852/3). Ἐλλείπουν οἱ σχετικὲς ἐνδείξεις γιὰ Luigia Monta(na)ri καὶ Gaetano Pinelli.

34 Τὸ ζεῦγος Zeccini ἐπέστρεψε στὴν Μπολὼνια «μετὰ ἀπὸ τρία χρόνια ἀπουσίας στὸ Levante». Βλ. *TAL*, Anno 30, tomo 58, N. 1447, 9.9.1852, σ. 15.

35 *Ἐντέρηπη*, ὁ.π.

Luigi Lalbanche,
ὁ πρῶτος Don Pasquale, 1843.



τὸν πρῶτο, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε συχνότατος συνεργάτης τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 1850). Maestro concertatore τοῦ θιάσου θὰ πρέπει νὰ ἦταν ὁ Francesco Zecchini, ἐνῶ δὲν μπορεῖ νὰ προσδιορισθεῖ ποιός ἦταν primo violino e direttore d' orchestra.⁴¹ Ἐπίσης, δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ τὸ πόσα καὶ ποιὰ ἦταν τὰ μέλη τῆς ὀρχήστρας καὶ τῆς χορωδίας, ἀλλὰ θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ οἱ δύο ὀλιγομελεῖς καὶ ὑποτυπώδεις, ὄχι μόνο γιὰ οικονομικούς λόγους, ἀλλὰ καὶ διότι ὁ χῶρος ποῦ φιλοξενήθηκαν οἱ παραστάσεις στὸ Ναύπλιο ἦταν μικρός.

Ἡ σαιζὸν ὄπερας 1851/2 τοῦ θεάτρου Ἀθηνῶν ἔληξε τὴν Κυριακὴ 20.4.1852 καὶ τὴν ἐπομένη, Δευτέρα 21.4.1852, «οἱ πλείστοι τῶν ὑποκριτῶν ἀνεχώρησαν»,⁴² μὲ τὸ ἀτμόπλοιο γιὰ τὴν Ἀγκώνα. Οἱ ἐναπομείναντες μονωδοί, τὰ κατὰ τὸν Πῶπ «συντρίμματα τῆς ἐν Ἀθήναις θεατρικῆς ἐταιρείας», πρέπει λογικὰ νὰ ἀναχώρησαν μὲ τὸ πρῶτο ἀτμόπλοιο γιὰ τὸ Ναύπλιο τὶς ἀμέσως προσεχεῖς ἡμέρες, πιθανότατα μεταξὺ Παρασκευῆς 25.4 καὶ Δευτέρας 28.4.1852, διότι τὸ ἐπόμενο πλοῖο θὰ ἔφευγε γιὰ τὸ Ναύπλιο μετὰ ἀπὸ 14 ἡμέρες. Ἐάν, λοιπόν, ἀληθεύουν οἱ ὑποθέσεις μας, ὁ θιάσος θὰ εἶχε φτάσει στὴν ἀργολικὴ πρωτεύουσα ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη Αὐγούστου τοῦ 1852, ὅποτε οἱ παραστάσεις, λογικῶς τῷ τρόπῳ, θὰ ἄρχισαν λίγες ἡμέρες μετὰ ἀπὸ τὴν ἀφικεῖν του, δηλαδὴ κατὰ τὴν πρώτη ἑβδομάδα τοῦ Μαΐου, καθὼς πιθανολογοῦμε ὅτι

ἀνέβηκαν ὄπερες ποῦ δὲν εἶχαν ἰδιαιτερές ἀπαιτήσεις παραγωγῆς καὶ ἦταν ἤδη γνωστὲς στὰ ἐναπομείναντα μέλη τοῦ θιάσου.

Ὡς θεατρικὸς χῶρος ἐπελέγη ὁ ἐπάνω ὄροφος τοῦ παλαιοῦ Βουλευτικοῦ, καὶ οἱ παραστάσεις ἄρχισαν μὲ τὸν Don Pasquale τοῦ Donizetti, πιθανότατα τὴν πρώτη ἑβδομάδα τοῦ Μαΐου τοῦ 1852. Μὲ βάση τοὺς συλλογισμοὺς ποῦ ἐκθέσαμε γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ προσωπικοῦ τοῦ θιάσου, πιστεύουμε ὅτι ἡ διανομὴ τῆς πρώτης ὄπερας ἦταν ἡ ἑξῆς:⁴³

Don Pasquale	Francesco Zecchini (basso buffo)
Norina	Cleofe Zecchini (prima donna buffa)
[Ernesto	Ferdinando Banti (primo tenore assoluto)]
[Dottore Malatesta	Erdwigi Ricci (primo baritono assoluto)]
[Un Notaro	Federico Varani ἢ Sante Sola (primo basso)]

Μὲ δεδομένο ὅτι ὁ τενόρος Banti, ποῦ πιθανολογοῦμε βάσιμα ὅτι συμμετεῖχε στὸν θιάσο τοῦ Ναυ-

41 Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς σαιζὸν ὄπερας 1851/2 αὐτὸ τὸ πόστο κατεῖχαν ὁ Luigi Adani στὴν Ἀθήνα, ὁ Raffaele Sarti στὴν Πάτρα καὶ ὁ Angelo Lambertini στὴ Σμύρνη. Ἐνας ἐξ αὐτῶν πρέπει νὰ ἐπαιξε αὐτὸν τὸν ρόλο στὸ Ναύπλιο, μὲ πιθανότερο τὸν Lambertini, ὁ ὁποῖος ἦταν ἡμιμόνιμος κάτοικος Ἀθηνῶν τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1842 καὶ εἶχε συνεργασθεῖ μὲ τὸν Zecchini στὴν Πάτρα κατὰ τὴν ἐκεῖ σαιζὸν ὄπερας 1850/1.

42 Ἡ Ταχύπτερος Φήμη, 22.4.1852.

43 Ἐκτός ἀγκύλης οἱ μονωδοὶ ποῦ σίγουρα συμμετεῖχαν καὶ ἐντὸς ἀγκύλης οἱ πιθανολογούμενοι.

πλίου, είχε επιστρέψει στην Μπολώνια ήδη στις 30.6/12.7.1852, και συνυπολογίζοντας ότι απαιτείτο ένα ατμοπλοϊκό ταξίδι επιστροφής στην Αθήνα δύο ημερών, μία εβδομαδιαία αναγκαστική παραμονή στην ελληνική πρωτεύουσα, ένα επτάήμερο ταξίδι με το ατμόπλοιο έως την Αγκώνα και μιάδου ημέρες για να φτάσει κανείς στην Μπολώνια με άμαξα, συμπεραίνουμε ότι οι παραστάσεις στο Ναύπλιο πρέπει να έληξαν λίγο πριν από τη συμπλήρωση του πρώτου δεκαημέρου του Ιουνίου του 1852.⁴⁴ Εάν οι υπολογισμοί μας είναι σωστοί, τότε η σαιζόν όπερας 1852 του Ναυπλίου διήρξε 4-5 εβδομάδες, δηλαδή από τις αρχές Μαΐου έως και το πρώτο επτάήμερο του Ιουνίου του 1852. Σε κάθε περίπτωση δεν νομίζουμε ότι μπορεί ο θίασος να παρέμεινε στο Ναύπλιο για λιγότερο από ένα μήνα παραστάσεων, διότι κάτι τέτοιο δεν θα συνέφερε οικονομικά τα μέλη του. Τα αύξημένα και πάγια ναύλα μετάβασης και αναχώρησης, τα έξοδα παραμονής και το κόστος τής μισθοδοσίας του προσωπικού σε συνδυασμό με τις χαμηλές ημερήσιες εισπράξεις από τις παραστάσεις λόγω μικρής χωρητικότητας θεατών του ύποτυπώδους «θέατρου» του παλαιού Βουλευτικού,⁴⁵ καθιστούσαν ασύμφορη τη διενέργεια παραστάσεων για χρονικό διάστημα μικρότερο του ενός μηνός. Μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα των 4-5 εβδομάδων, και εάν ο θίασος άργούσε, όπως συνήθως συνέβαινε, δύο ημέρες την εβδομάδα, θα πρέπει να δόθηκαν 20-25 παραστάσεις όπερας. Με εξαίρεση τον *Don Pasquale* δεν υπάρχει κάποια άλλη συγκεκριμένη πληροφορία για το ποιές άλλες όπερες παρουσιάστηκαν στο κοινό του Ναυπλίου. Αν επρό-

κειτο για κανονική όπερατική σαιζόν, σε κανονικό θέατρο μιας πόλης με σταθερό κοινό, θα μπορούσε κανείς να υπολογίσει ότι κατά τη διάρκεια αυτών των 4-5 εβδομάδων παρουσιάστηκαν συνολικά 2-3 όπερες. Ειδικά όμως επειδή η περίπτωση του Ναυπλίου ήταν ιδιαίτερη, ο θίασος ήταν ευκαιριακός, το κοινό ολιγάριθμο και οι απαιτήσεις των παραγωγών περίπου ανύπαρκτες, δεν αποκλείουμε το ενδεχόμενο να παρουσιάστηκαν περισσότερες όπερες (ίσως έως 4), για λίγες παραστάσεις ή καθεμία από αυτές.

Στο σημαντικό ερώτημα ποιές μπορεί να ήταν αυτές οι όπερες, μία απάντηση θα ήταν δυνατόν να υποδείξει η ήγητική παρουσία του Francesco Zecchini ως κωμικού μπάσου, αφού δεν θα ήταν άστοχο να υποθέσει κανείς ότι την πρώτη υποψηφιότητα πιθανής αναβίβασης θέτουν οι κωμικές όπερες στις οποίες ειδικευόταν ο πολυτάλαντος μουσικός, όπως άλλωστε αποδεικνύεται και από την έναρξη των παραστάσεων με τον *Don Pasquale*, την όπερα που αποτελούσε τότε τη μεγαλύτερη καλλιτεχνική του επιτυχία. Με αυτό το σκεπτικό, οι όπερες που μπορεί να αναβιάστηκαν στο Ναύπλιο το 1852 μπορούσαν να αναζητηθούν μεταξύ των κωμικών (*buffe*) ή ήμισοβαρών (*semiserie*) όπερών *Chi dura vince* (Luigi Ricci), *Chiara di Rosembergh* (Luigi Ricci), *Columella* (Vincenzo Fioravanti), *I falsi monetari* (Lauro Rossi), *Elisir d'amore* (Gaetano Donizetti) και *Betly* (Gaetano Donizetti), τις οποίες ο Zecchini και η σύζυγός του Cleofe γνώριζαν άριστα και τις είχαν παρουσιάσει συχνά στα θέατρα που είχαν εμφανιστεί, τα προηγούμενα χρόνια, αλλά και μετά από την παρουσία τους στο Ναύπλιο.⁴⁶ Επιπροσθέτως, αυτές οι όπερες πληροῦσαν και δύο σημαντικές προδιαγραφές, κρίσιμες για τον μικρό θίασο του Ναυπλίου: ήταν ολιγοπρόσωπες και δεν απαιτούσαν ειδικές σκηνογραφίες ή ενδύματα προκειμένου να αναβιβαστούν με στοιχειώδη αξιοπρέπεια από έναν ευκαιριακό, έλλιπη θίασο περιορισμένων δυνατοτήτων σε έναν ακατάλληλο χώρο με ανύπαρκτες ανέσεις.

Στή χορεία των παραπάνω όπερών, κάποιες από τις οποίες μπορεί να παίχθηκαν στο Ναύπλιο το 1852, μπορούν να προστεθούν και λίγες ακόμα, πάντοτε ολιγοπρόσωπες, εάν μέλος του θιάσου ήταν και η

44 Το ατμόπλοιο τής γραμμής Πειραιάς-Ναύπλιο-Πειραιάς κινήθηκε μεταξύ Παρασκευής 6.6 – Δευτέρας 9.6.1852, ενώ το ατμόπλοιο για Αγκώνα έφευγε από τον Πειραιά τη Δευτέρα 16.6.1852.

45 Η αφαίρεση χώρου από την αίθουσα του παλαιού Βουλευτηρίου για το στήσιμο πρόχειρου παλκοσένικου και την εγκατάσταση τής ολιγομελούς ορχήστρας δεν επιτρέπει σκέψεις για χωρητικότητα μεγαλύτερη των 150 θεατών. Συνυπολογίζοντας την απουσία θεωρείων, τα οποία πάντοτε προσέφεραν αύξημένα έσοδα στις θεατρικές έργολαβίες, καθώς και ένα εϋλόγου ύψους εισιτήριο 1,50 δραχμής (όπως το αντίστοιχο του θεάτρου Αθηνών για τη σαιζόν 1851/2), σε συνδυασμό με το πολύ μικρό πελατειακό βάθος τής μικρής πόλεως του Ναυπλίου, πιστεύουμε ότι οι ημερήσιες εισπράξεις δεν πρέπει να ξεπέρασαν – στην καλύτερη περίπτωση, δηλαδή με γεμάτο το «θέατρο» – τις 225 δραχμές.

46 Ancona (Θέρος 1849), Κεφαλονιά (Φθιν. και Απρίκιου 1849/50), Πάτρα (3 σαιζόν 1850-1852), Σμύρνη (Ανοιξη 1851), Αθήνα (Ανοιξη 1852), Faenza (Φθιν. 1852), Ljubliana (Σαρακοστή και Ανοιξη 1853), Reggio Emilia-Novellara-Brascello (Θέρος και Φθιν. 1853).

Zenaide Barberini, πριμαντόνα κατάλληλη για σοβαρές (serie) όπερες. Κατά πρώτο λόγο, τέτοιες θα μπορούσαν να είναι οι έξι: *Nabucco* (Verdi), που γνώριζαν τόσο η Barberini όσο και η Cleofe Zecchini,⁴⁷ και *I Capuleti e i Montecchi* (Bellini), την οποία έπαιξαν οι Barberini και Cleofe Zecchini στην Αθήνα την Άνοιξη του 1852,⁴⁸ πολύ λίγο δηλαδή πριν δοθούν οι παραστάσεις στο Ναύπλιο. Κατά δεύτερο λόγο, θα μπορούσαν να είναι άλλες όλιγο-πρόσωπες όπερες, στις οποίες είχε πρωταγωνιστήσει η Barberini κατά τις σαιζόν Φθινοπώρου και Άπόκρεω 1850/1 στην Πάτρα και Άνοιξης 1851 στη Σμύρνη υπό τη μουσική διδασκαλία του Francesco Zecchini και τη συμμετοχή ή μη σ' αυτές της συζύγου του, Cleofe Zecchini, ως κομπριμάρις, έφόσον τó απαιτούσε ή διανομή. Τέτοιες ήταν οι όπερες *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *Norma* (Bellini), *Gemma di Vergy* (Donizetti), *I due Foscari* (Verdi) και *La Sonnambula* (Bellini). Ειδικά για τη *Lucia* υπάρχει και μία ενδιαφέρουσα ένδειξη που ενισχύει τó σοβαρό ένδεχόμενο ή διάσημη όπερα του Donizetti να έγινε γνωστή – και δημοφιλής – στους Ναυπλιείς, παιζόμενη στην άργολική πρωτεύουσα τó 1852: ή έκδοση έλληνικής versione ritmica τó 1854 στο Ναύπλιο από την Εύφροσύνη Βικέλα,⁴⁹

ή οποία μετέφρασε στην έλληνική με τó ίδιο μέτρο της μουσικής τó ιταλικό ποιητικό κείμενο (λιμπρέτο) της *Lucia* που είχε γράψει ó Salvatore Cammarano.⁵⁰

Μετά τó 1852 και έως τó τέλος της όθωνικής περιόδου δέν υπάρχουν ένδείξεις ότι παρουσιάστηκαν και πάλι όπερες στο Ναύπλιο, καθώς, απ' ό,τι φαίνεται, ή πόλη δέν παρουσίαζε έμπορικό ένδιαφέρον για τις κομπανίες των Ίταλών λυρικών μονωδών, στερείτο του κατάλληλου θεατρικού χώρου και δέν διέθετε τις δυνάμεις εκείνες που θα ανάλαμβάναν από έπιχειρηματικής πλευράς τη διοργάνωση μιās κανονικής σαιζόν όπερατικών παραστάσεων, έστω και για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Συνεπώς, οι μόνες έπιβεβαιωμένες παραστάσεις όπερας που δόθηκαν στο Ναύπλιο κατά την όθωνική περίοδο είναι εκείνες του 1852 και όφείλονται στην άκάματη δραστηριότητα του Francesco Zecchini. Ό πολυπράγμων και πολυτάλαντος Ίταλός μουσικός εκτός από άνάδοχος της Πάτρας στον κόσμο της όπερας φανερώνεται άνάδοχος και του Ναυπλίου, καθώς μύησε την άργολική πρωτεύουσα στον κόσμο της όπερας.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ

47 Η Barberini ως Abigaille στη Σμύρνη (σαιζόν 1851/2) και ή Zecchini ως Fenena στην Κεφαλονιά (σαιζόν 1849/50).

48 Βλ. τó σχετικό λιμπρέτο με διανομή στην Μπενάκειο Βιβλιοθήκη της Βουλής (κωδικός Η11).

49 Η λογία Εύφροσύνη Βικέλα-Δόκου (Ίωάννα 1820-Αθήνα 1905) ήταν κόρη του Ήπειρώτη μεγαλειπόρου και τραπεζίτη Κωνσταντίνου Δόκου. Μορφώθηκε μουσικά και φιλολογικά στην Τερζέστη και την Άγκώνα. Παντρεύτηκε στην Πάτρα τó 1840 τόν τότε δικαστικό και μετέπειτα δικηγόρο Κωνσταντίνο Βικέλα, με τόν οποίο έζησαν στο Ναύπλιο τó άργότερο από τó 1841 έως και τó 1860, όποτε έγκαταστάθηκαν όριστικά στην Αθήνα. Η Εύφροσύνη Βικέλα έγραψε διάφορα λυρικά

ποιήματα, δύο λιμπρέτα όπερας (*Εύφροσύνη* τó 1876 και *Ελβίρα* τó 1886), που δέν φαίνεται να μελοποιήθηκαν, καθώς και την έλληνική versione ritmica δύο όπερών του Donizetti, της *Lucia di Lammermoor* (Ναύπλιο, 1854) και του *Belisario* (Αθήνα, 1895). (Βλ. *Νεώτερον Έγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν του Ήλίου*, τ. Δ', σ. 503, Αθήνα, χ.χ., λήμμα «Βικέλα-Δόκου, Εύφροσύνη»).

50 Λουκία του Λαμερμούρ, Τραγωδία εις πράξεις 3 ποιηθείσα μέν υπό Σ. Καμαράνου, τονισθείσα δέ υπό Γ. Δονιζέτου και μεταφρασθείσα κατά τó αυτόν μέτρον της μουσικής υπό Εύφροσύνης Βικέλα. Έν Ναυπλίω, τυπ. Κ. Ίωαννίδου, 1854 (άντίτυπο σώζεται στη Γεννάειο Βιβλιοθήκη, με κωδικό MGL 923.6).

ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟ

Ἡ ἔρευνα γιὰ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο καὶ τὸ ἔργο του, ποὺ μὲ ἀπασχόλησε τὰ τελευταῖα χρόνια, ἔφερε στὸ φῶς ἀρκετὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐπιτρέπουν ἐκτεταμένες, σχετικὰ, διορθώσεις καὶ συμπληρώσεις τοῦ ἐργογραφικοῦ καταλόγου ποὺ ἔχει δημοσιεύσει ὁ Ἀπόστολος Κώστιος.¹ Ἡ προτεινόμενη ἀναθεώρηση συνίσταται κυρίως στὴ χρονολόγηση μὴ χρονολογημένων ἔργων, στὴ ἀναχρονολόγηση ὀρισμένων ποὺ εἶχαν χρονολογηθεῖ κατὰ προσέγγιση ἢ ἀνακριβῶς, καὶ στὴν προσθήκη κάποιων τίτλων ποὺ δὲν συμπεριελήφθησαν στὸν κατάλογο – συνεπῶς, καὶ στὴν ταυτοποίηση ἔργων γιὰ τὰ ὁποῖα ὑπάρχει ἀσαφές στίγμα ἢ παντελῆς ἀποσιώπηση. Στὴ συνέχεια θὰ ἐπιχειρήσω νὰ παρουσιάσω συγκεντρωτικὰ, σὲ δεκατέσσερις παραγράφους, τὰ ἀναθεωρητέα σημεῖα καὶ τὶς ἀντίστοιχες διορθωτικὲς ἀλλαγές, συμπεριλαμβάνοντας καὶ τὶς παρατηρήσεις ποὺ ἔχω ἤδη δημοσιεύσει σὲ τρεῖς προηγούμενες μελέτες.² Οἱ προτεινόμενες διορθώσεις ἀφοροῦν συνολικὰ τὰ μισὰ καὶ πλέον ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ περιλαμβάνονται στὸ βιβλίο τοῦ Κώστιου, καθὼς καὶ ὀρισμένα τὰ ὁποῖα ἀποσιωπᾶ, ἀλλὰ εἴτε μνημονεύονται στὶς συνοπτικὲς ἐργογραφίες τῆς Χριστοπούλου καὶ τῆς Κατσογιάννη³ εἴτε καὶ περιλαμβάνονται στὸ Ἀρχεῖο Μητρόπουλου τῆς Γενναδεῖου Βιβλιοθήκης.

1. Στὸ Κεφάλαιο «Χαμένες συνθέσεις», ποὺ λειτουργεῖ ὡς ἐπίμετρο στὸν κυρίως κατάλογο τῶν πρωτότυπων ἔργων τοῦ Μητρόπουλου,⁴ ὁ Κώστιος ἀναφέρει τρεῖς τίτλους, οἱ ὁποῖοι περιλαμβάνονται μεταξὺ ἄλλων στὸ πρόγραμμα μιᾶς συναυλίας ποὺ δόθηκε στὶς 18 Φεβρουαρίου (3 Μαρτίου) 1917⁵ στὸ Βασιλικὸ Θέατρο τῆς Ἀθήνας, ἀποκλειστικὰ μὲ ἔργα Μητρόπουλου. Ἡ παρτιτούρα τῆς *Σονάτας* γιὰ πιάνο σὲ μι ὕφεση μείζονα, ποὺ ἀντιστοιχεῖ στὸν τρίτο ἀπὸ τοὺς τίτλους αὐτοὺς καὶ

- 1 Ἀπόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος. Κατάλογος Ἔργων*, Ἀθήνα, Ὁρχήστρα τῶν Χρωμάτων, 1996.
- 2 Χάρης Ἐανθουδάκης [«Εἰσαγωγή»], στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος, *14 Invenzioni*, Κέρκυρα, Ἴονιο Πανεπιστήμιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 2010, σ. 13-22· Ἐανθουδάκης, «Ὁ Μητρόπουλος στὸ Βερολίνο», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων*, 5 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2010), σ. 3-16· Ἐανθουδάκης, «Μητρόπουλος καὶ Σικελιανός», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων*, 6 (Μάιος – Αὐγούστος 2010), σ. 13-28.
- 3 Μαρία Χριστοπούλου, *Δημήτρης Μητρόπουλος. Ζωὴ καὶ Ἔργο*, Ἀθήνα, χ.ῥ.ῆ., 1971, σ. 240-241· Δημήτρης Μητρόπουλος, *Ἡ Ἀλληλογραφία του μὲ τὴν Κατὴ Κατσογιάννη (1929-1960)*, σ. 16-17. Καὶ οἱ δύο ἐργογραφίες (ἰδίως ἡ πρώτη) ἰδιαίτερα ἀναξιόπιστες σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὶς χρονολογίες.
- 4 Κώστιος, ὁ.π., σ. 137-138.
- 5 Σὲ παρένθεση οἱ ἡμερομηνίες σύμφωνα μὲ τὸ Νέο Ἡμερολόγιο.

L'oublié VII

Com-me font les a-
- maits qui nous ont sur un ar-bre Deux d'un nouf en la-

Demetris Thematis Via Francesco
Carm. A. Sikelianos & S. Sikelianos

Ἡ πρώτη σελίδα ἀπὸ τὸ
νεανικὸ τραγούδι *L'oublié*.
Εὐχαριστίες στὰ Ἀρχεῖα τῆς
Γενναδεῖου Βιβλιοθήκης.

φέρει τὸν προγραμματικὸ ὑπότιτλο «Ἡ Ψυχὴ μου», δὲν μπορεῖ νὰ θεωρεῖται χαμένη, ἀφοῦ ὁ ἴδιος ὁ συντάκτης τοῦ ἐργογραφικοῦ καταλόγου ὀρθῶς ἀναγνώρισε σ' ἓνα ἀπὸ τὰ χειρόγραφα τοῦ συνθέτη (σήμερα βρίσκεται στὸν ὑποφ. 3 τοῦ Φακέλου 2 τοῦ Ἀρχείου Μητρόπουλου) τὴν αὐτόγραφη παρτιτούρα τοῦ ἔργου, ἢ ὁποῖα, μολονότι κολοβή (λείπουν οἱ πρῶτες τέσσερις ἀπὸ τὶς δεκαεξί ἀριθμημένες σελίδες, καὶ κάποια ἢ κάποιες εἰκαζόμενες σελίδες ποὺ θὰ πρέπει νὰ συμπληρωθῶν τὴν παρτιτούρα), περιλαμβάνει τὸ τέλος τοῦ πρώτου μέρους, ὀλόκληρο τὸ δεύτερο μέρος καὶ ἓνα μεγάλο κομμάτι τοῦ τρίτου.⁶ Συνεπῶς, τὸ ἔργο θὰ πρέπει νὰ ἀναφέρεται στὸ κυρίως τμῆμα τῆς ἐργογραφίας. Ἐξωτερικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ χρονολόγησή δὲν διαθέτουμε· ὁ γραφικὸς χαρακτήρας τῆς παρτιτούρας, ὡστόσο, καὶ τὸ ὕφος τῆς

μουσικῆς μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ τοποθετήσουμε τὸ ἔργο στὴν πρώτη δημιουργικὴ περίοδο τοῦ Μητρόπουλου, ἐνῶ ὁ ὑπότιτλος τῆς Σονάτας καὶ οἱ τίτλοι τῶν μερῶν («Ἀγάπη», «Πόνος», «Πίστις») παραπέμπουν σὲ μιὰν ἐφηβικὴ εὐαισθησία καὶ ὑποδεικνύουν ὅτι ἡ χρονολογία σύνθεσης τοῦ ἔργου θὰ πρέπει μᾶλλον νὰ ἀναζητηθεῖ μέσα στὴν τριετία 1912-1914.

2. Ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς θεωρούμενες ὡς «χαμένες συνθέσεις» εἶναι ἓνα ἔργο γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο, σὲ ποίηση Ἀχιλλέα Παράσχου, μὲ τίτλο *Τὸ στερνὸ τραγούδι*. Ὅπως ὑποσημειῶνω στὴ μελέτη «Μητρόπουλος καὶ Σικελιανός»,⁷ τὸ φερόμενο ὡς «ἀγνώστου ποιητῆ» τραγούδι, ποὺ καταχωρίζεται ὁ Κώστιος στὸ ὑπὸ τὸν τίτλο *Κλεισθῆτε μάτια μου*,⁸ εἶναι ἓνα «στερ-

6 Κώστιος, ὁ.π.

7 Ἐανθουδάκης, «Μητρόπουλος καὶ Σικελιανός», ὁ.π., σ. 14 (σημ. 7).

8 Κώστιος, ὁ.π., σ. 111.

νό τραγουδι», όπως προκύπτει από τους μελοποιούμενους στίχους, οι οποίοι υπογράφονται από τον Άχιλλέα Παράσχο.⁹ Πρόκειται, λοιπόν, και στις δύο περιπτώσεις, για το ίδιο έργο. Η χρονολόγησή του μπορεί να επιβεβαιωθεί μόνο με τη βοήθεια έσωτερικών κριτηρίων: γι' αυτό δεν μπορεί να εξειδικευθεί περισσότερο από την παρατήρηση ότι ο έμπρεσιονισμός της συγχροδιακής συνοδείας και η ρυθμική ελεύθερη μελωδική γραμμή το τοποθετούν στην τετραετία 1916-1919 (βλ., *εδώ*, και παράγραφο 8).

3. Η κατά τον Κώστιο δεύτερη «χαμένη σύνθεση» του Μητρόπουλου – μια *Σονάτα* σε ντό ελάσσονα, για βιολί και πιάνο – πιστεύω ότι είναι το έργο που γράφτηκε το 1913, πρωτοπαίχτηκε την άνοιξη της ίδιας χρονιάς στο Παλαιό Φάληρο (πιθανότατα σε ιδιωτική συναυλία), από τον συνθέτη και τον δάσκαλό του Armand Marsick, και καταχωρίζεται στον κατάλογο Κώστιου υπό τον τίτλο *Un morceau de concert*.¹⁰ Στην κεφαλίδα της σωζόμενης παρτιτούρας του συγκεκριμένου έργου είναι πράγματι σημειωμένα τα εξής: «Un morceau de concert / pour violon / par / D.M. / 1913 / Exécuté pour la première fois en Vieux Phalère par M.M. Marsick / et l'auteur le 22 Mars 1913».¹¹ Η έκφραση, λοιπόν, «un morceau de concert» δεν είναι ακριβώς τίτλος του κομματιού, αλλά μέρος της ευρύτερης φράσης που προσδιορίζει όλες τις συντεταγμένες του έργου, συμπεριλαμβανομένου και του μορφολογικού τύπου. Ο νεαρός συνθέτης πιθανόν να είχε τη φιλόδοξη πρόθεση να το ένορχηστρώσει και, όταν το σχέδιο αυτό δεν πραγματοποιήθηκε και το έργο χρειάστηκε να παιχτεί (στη συναυλία του Μαρτίου 1917) στην αρχική του μορφή, χρησιμοποιήθηκε ο τίτλος *Σονάτα* που ανταποκρίνεται στο συγκεκριμένο έργο – γραμμένο, σημειωτέον, σε τονικότητα ντό ελάσσονα – ακριβέστερα απ' ό,τι ένας τίτλος που παραπέμπει σε σολιστικό κομμάτι με συνοδεία όρχηστρας. Και δεν είναι, ίσως, άσχετο το γεγονός ότι το πρώτο θέμα του έργου χρησιμοποιήθηκε το 1920 ως θέμα του δεύτερου μέρους της *Ελληνικής Σονάτας* για πιάνο.

9 Άχιλλεύς Παράσχος, *Ποιήματα*, τ. Γ', Αθήνα / Κωνσταντινούπολη, Τυπ. Ανδρέου Κορομηλά, σ. 320-321.

10 Κώστιος, *ό.π.*, σ. 29-30.

11 Κώστιος, *ό.π.*: Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Άρχαιο Μητρόπουλου, Φάκελος 5, ύποφ. 2. Ευχαριστώ και πάλι τα Άρχαια της Γενναδείου Βιβλιοθήκης, και ιδιαιτέρως την κ. Βογκνέικωφ για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης *εδώ* των τεκμηρίων από το Άρχαιο Μητρόπουλου.

4. Στα πρωιμότερα έργα θα πρέπει να συμπεριληφθεί κι ένα πρωτόλειο τραγουδι σε γαλλικούς στίχους, με τον τίτλο *L'oublié*, δύο καθαρογραμμένα χειρόγραφα του οποίου περιλαμβάνονται στον υποφάκελο 2 του Φακέλου 11 του Άρχαιου Μητρόπουλου. Ο νεανικός γραφικός χαρακτήρας του συνθέτη είναι εύκολα αναγνωρίσιμος και πιστοποιεί την πατρότητα και το πρώιμο της σύνθεσης του τραγουδιού. Ο Κώστιος άγνοεί ή άποσιωπά το έργο. Άν, ωστόσο, αΐτια της παράλειψής του από τον κατάλογο έργων του Μητρόπουλου είναι το γεγονός ότι η παρτιτούρα είναι άνυπόγραφη (άν και, όπως είπαμε, ιδιόγραφη και μάλιστα σε δύο αντίτυπα), τότε κατά μείζονα λόγο θα έπρεπε να είχε παραληφθεί και το άνυπόγραφο *Κομμάτι για πιάνο*, που καταχωρίζεται υπό τον τίτλο [*Klavierstück*]¹² – για το οποίο περισσότερα στην παράγραφο 13. Άντίθετα, στις χαμένες παρτιτούρες του συνθέτη θα πρέπει να συγκαταλεχθεί η παρτιτούρα του τραγουδιού *Romance d'Esmeralda*, σε ποίηση Victor Hugo, το οποίο μνημονεύει η Χριστοπούλου, χρονολογώντας το το 1911.¹³ Το τραγουδι αυτό δεν είναι, κατά τα φαινόμενα, το τιτλοφορούμενο *L'oublié*, άφου το άταύτιστο ποίημα του τελευταίου δεν έχει αναγνωριστεί μέχρι στιγμής στα γνωστά ποιήματα του Hugo.

5. Τό – επίσης προφανώς νεανικό – τραγουδι *Ο θάνατος του ναύτη*, το οποίο ο Κώστιος δεν χρονολογεί,¹⁴ μπορεί να θεωρηθεί ότι γράφτηκε το 1912. Τό καλοκαίρι της χρονιάς αυτής ο Μητρόπουλος φιλοξενήθηκε στο σπίτι του Marsick και της Ίταλίδας σύζυγου του στη Ρώμη.¹⁵ Στο τέλος της εκεί παραμονής του συνέθεσε το *Scherzo* σε μι ύφεση μείζονα, για πιάνο. Η χειρόγραφη παρτιτούρα του φέρει την υπογραφή «Mitrakys» και την τοποχρονολογική ένδειξη «A Roma il 4 Ottobre 1912 / giorno Venerdì». Είναι λοιπόν εξαιρετικά πιθανό ότι ο Μητρόπουλος συνέθεσε την ίδια εποχή το τραγουδι *Ο θάνατος του ναύτη*, το οποίο τυπώθηκε στη Ρώμη (Laboratorio Grafico Musicale – Carlo Carocci) και του οποίου το μοναδικό γνωστό αντίτυπο (το χειρόγραφο δεν σώζεται: μάλλον δόθηκε απ' ευθείας στον Ρωμαίο τυπογράφο) έχει την άκόλουθη χειρόγραφη αφιέρωση – σε ανταπόδοση ίσως της φιλοξενίας ή και κάποιας χορηγίας για την έκδοση: «Τῆ Άγαπητῆ μου και Σεβαστῆ μου Κυρία Paola Sampieri Marsick».

12 Κώστιος, *ό.π.*, σ. 60.

13 Χριστοπούλου, *ό.π.*, σ. 240.

14 Κώστιος, *ό.π.*, σ. 103.

15 Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985, σ. 25.

6. Ἀχρονολόγητο επίσης καταχωρίζεται στην έργογραφία τοῦ Κώστιου τὸ πιανιστικὸ ἔργο *Réveries au Bord de la Mer*.¹⁶ Ἡ ὑπογραφή «Mitraky», ὡστόσο, στὸ τέλος τῆς χειρόγραφης παρτιτούρας, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὸ θεωρήσουμε χρονολογικὰ συναφές μὲ τὸ *Scherzo* σὲ μὴ ὕφεση μείζονα τοῦ 1912.

7. Ἡ πρώτη ἐκτέλεση τῆς ὄπερας *Sœur Béatrice* ἔγινε τμηματικά, σὲ δύο περιστάσεις: ἡ α' Πράξι παίχθηκε σὲ συναυλιακὴ μορφή (concertante) στὶς 12 (25) Ἀπριλίου 1918,¹⁷ ἐνῶ ὀλόκληρο τὸ ἔργο πρωτοπαρουσιάστηκε, σὲ κανονικὴ σκηρικὴ παράσταση, στὶς 11 (24) Μαΐου 1920. Ἀπὸ τὴν πρώτη ἡμερομηνία ὁ Κώστιος συνάγει ὡς ἔτος σύνθεσης τῆς ὄπερας τὸ 1918. Ἡ αὐτοψία, ὡστόσο, τῶν χειρογράφων ποὺ φυλάσσονται στὸ Ἀρχεῖο Μητρόπουλου (Φάκελος 7) ἀμφισβητεῖ τὸ κύρος τῆς συναγωγῆς. Τὸ παλαιότερο σπαρτίτο περιέχει ὀλόκληρη τὴν α' Πράξι καὶ σχεδιασμένη τὴν ἀρχὴ τῆς β' Πράξης· ἡ ἴδια αὐτὴ α' Πράξι ὑπάρχει σὲ πλήρη παρτιτούρα ὀρχήστρας μεγάλου μεγέθους, μὲ ἐνδείξεις ἐκτέλεσης· ἡ β' καὶ ἡ γ' Πράξεις, τέλος, ὑπάρχουν σὲ τετράδια μεσαίου μεγέθους. Φαίνεται, λοιπὸν, ὅτι τὸ ἔργο ξεκίνησε νὰ γράφεται πρὶν ἀπὸ τὴ συναυλία τοῦ 1918 (γιὰ τὴν ὁποία χρησιμοποιήθηκε ἡ μεγάλου σχήματος παρτιτούρα τῆς α' Πράξης) καὶ ὀλοκληρώθηκε πρὶν ἀπὸ τὴ σκηρικὴ παράσταση τοῦ 1920 (γιὰ τὴν ὁποία θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιήθηκαν καὶ τὰ δύο τετράδια μεσαίου μεγέθους). Διορθωτέα ἐπίσης ἡ χρονολογία (1902) τοῦ λιμπρέτου τοῦ Maeterlinck, τὴν ὁποία ὁ Κώστιος¹⁸ πιθανότατα δανεῖζεται ἀπὸ τὴν ἐγκυκλοπαίδεια *New Grove*.¹⁹ Τὸ κείμενο τοῦ Βέλγου δραματουργοῦ καὶ ποιητῆ δημοσιεύθηκε στὰ γαλλικὰ τὸ 1901,²⁰ ἀλλὰ εἶχε πρωτοδημοσιευθεῖ σὲ γερμανικὴ μετάφραση ἕναν χρόνον νωρίτερα.²¹

8. Ἀπὸ τὰ τρία τραγούδια τοῦ Μητρόπουλου σὲ ποίηση Σικελιανού²² τὸ μόνο χρονολογημένο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη εἶναι τὸ Ἀφροδίτη Οὐρανία (Ἰούλιος 1924). Μὲ ἀσφάλεια μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε καὶ τὸ τραγούδι Ἡ Παναγία τῆς Σπάρτης, βραβευμένο στὸν Τρίτο Ἀβερῶφειο Μουσικὸ Διαγωνισμό, ὁ ὁποῖος προκηρύχθηκε τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1916, μὲ προθεσμία ὑποβολῆς τῶν ἔργων ἕως τὴν 31η Δεκεμβρίου τοῦ ἴδιου ἔτους.²³ Κατὰ συνέπεια, τὸ τραγούδι, θὰ πρέπει νὰ γράφτηκε κάποια στιγμή τοῦ καλοκαιριοῦ ἢ τοῦ φθινοπώρου τοῦ 1916.

9. Προτοῦ ἐκθέσω μερικοὺς συλλογισμοὺς σχετικοὺς μὲ τὴ χρονολόγηση τῆς τρίτης μελοποίησης ποιήματος τοῦ Σικελιανοῦ, θὰ παραπέμψω τὸν ἀναγνώστη στὴν ἀνάπτυξη τῶν λόγων, γιὰ τοὺς ὁποῖους πιστεύω ὅτι τὸ πιανιστικὸ ἔργο *Passacaglia, Intermezzo e Fuga*, ἢ παρτιτούρα τοῦ ὁποίου φέρει τὴ χρονολογικὴ ἐνδειξη «24 Ἰουνίου 1924», πρέπει νὰ σχεδιάστηκε νωρίτερα τὴν ἴδια χρονία, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή τοῦ Μητρόπουλου ἀπὸ τὸ Βερολίνο στὴν Ἑλλάδα.²⁴

10. Στὴ μελέτη μου γιὰ τὸν Μητρόπουλο καὶ τὸν Σικελιανὸ ὑποστήριξα ἐπίσης ὅτι καὶ τὸ τραγούδι *Πάν* θὰ πρέπει νὰ γράφτηκε πρὶν ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1924.²⁵ Θὰ προσθέσω ἐδῶ ὅτι τὸ συγκεκριμένο τραγούδι χρησιμοποιεῖ ἐκτενῶς τὶς συνηχίσεις διπλοῦ διαστήματος καθαρῆς 4ης, ὅπως κάνει καὶ στὴν *Passacaglia* [...], ὅπου ὅμως ἐπεκτείνει τὴ λογικὴ σχηματισμοῦ διάφωνων συγχορδιῶν, τὴν ὁποία ἐκθέτει ὁ Arnold Schönberg στὸ βιβλίο του *Harmonielehre*,²⁶ καὶ σὲ συγχορδίες σχηματισμένες ἀπὸ ἐπάλληλες 2^{ες} ἢ ἐπάλληλες 3^{ες}. Τὸ τραγούδι λοιπὸν *Πάν*, ὡς εἶδος προπλάσματος τοῦ ἐκτενέστερου καὶ πολυπλοκότερου πιανιστικοῦ ἔργου, πιθανὸν νὰ προηγεῖται χρονολογικά.

16 Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος. Κατάλογος Ἔργων*, ὅ.π., σ. 39.

17 Ὁ.π., σ. 79.

18 Ὁ.π., σ. 151 (σημ. 44).

19 Paul Griffiths, Richard Langham Smith, λῆμμα «Maeterlinck».

20 Maurice Maeterlinck, *Théâtre III: Aglavaine et Sélysette, Ariane et Barbe-Bleue ou la Délivrance inutile, Sœur Béatrice*, Bruxelles / Paris, Paul Lacomblez-Perlamm, 1901· πρβλ. καὶ Armand Ryker, *Maurice Maeterlinck*, Paris / Rome, Memini, 1998, σ. 72 (λῆμμα 445).

21 *Schwester Beatrix*, μτφρ. F. von Oppeln-Bronikowski, Berlin, Insel Verlag, 1900, ὡς ἀνάτυπο τῆς δημοσίευσης στὸ περιοδικὸ *Die Insel* (Μάρτιος 1900, σ. 253-313)· πρβλ. Ryker, ὅ.π., σ. 110 (λῆμμα 730). Ἀπὸ τὴν ἀνέκδοτη ἀλληλογραφία τοῦ Maeterlinck μὲ τὸν Γερμανὸ μεταφραστὴ του συνάγεται ὅτι ἡ *Sœur Béatrice*

γράφτηκε τὸ καλοκαίρι τοῦ 1899· βλ. W. D. Halls, «Les débuts du Théâtre nouveau chez Maeterlinck», *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 3(1957), σ. 45-58 (εἰδικὰ τὶς σ. 51-52).

22 Βλ. ἀναλυτικά, Ξανθοῦδάκης, «Μητρόπουλος καὶ Σικελιανός», ὅ.π.

23 Πρακτικὰ τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν· τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα καὶ τὰ σχετικὰ κείμενα ἐντοπίστηκαν ἀπὸ τὸν Ἄρη Γαρουφαλὴ καὶ περιλαμβάνονται στὸ ὑπὸ ἐκδοσὴ βιβλίο *Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος καὶ τὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν*, σὲ ἐπιμέλεια τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ γράφοντος.

24 Ξανθοῦδάκης, ὅ.π., σ. 20-21.

25 Ὁ.π., σ. 22-23.

26 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, 7η ἐκδοσὴ [Wien], Universal, [1966], σ. 477-490.



Κομμάτι για πιάνο (1925).
 'Ανυπόγραφο χειρόγραφο
 του Μητρόπουλου.
 Εύχαριστίες στά 'Αρχεία της
 Γενναδείου Βιβλιοθήκης.

11. Σχετικά με τόν χρόνο σύνθεσης τών 14 *Invenzioni*, θά παραπέμψω τόν αναγνώστη στή διεξοδική έπιχειρηματολογία και στα συμπεράσματα που έκθέτω στήν Είσαγωγή τής κριτικής έκδοσης του έργου,²⁷ και που χρονολογούν τή σύνθεσή του στο πρώτο εξάμηνο του 1925.

12. 'Ασφαλές *terminus ante quem* για τή σύνθεση τής άχρονολόγητης *Ostinata* για βιολί και πιάνο είναι, βεβαίως, ή ήμερομηνία τής πρώτης έκτελεσης (5 'Ιουνίου 1927),²⁸ ενώ για τόν καθορισμό ενός *terminus post quem* πρέπει νά ληφθεί ύπ' όψη τó γεγονός ότι τó έργο χρησιμοποιεί – για πρώτη φορά στήν 'Ελλάδα, σύμφωνα με τά όσα γνωρίζουμε – τó δωδεκάφθογγο σύστημα.²⁹ 'Ο είση-

γητής του συστήματος αυτού Arnold Schönberg τó έφάρμοσε για πρώτη φορά, με μερικό τρόπο, στα Πέντε Κομμάτια για πιάνο, op. 23, στή Σερενάτα για ένοργανο σύνολο, op. 24, που ολοκληρώθηκαν τó 1923, και, με καθολικό τρόπο, στή Σουίτα για πιάνο, op. 25,³⁰ και στο Κουίντέτο για ξύλινα πνευστά, op. 26, που συνέθεσε τó 1924.³¹ Χάρη στήν άλληλογραφία του με τήν Καίτη Κατσογιάννη, από τήν

λος, *Όστινάτα σε τρία μέρη*, 'Αθήνα, 'Υπουργείο Πολιτισμού και 'Επιστημών, 1984, σ. VII-XI, ιδιαίτερα, σ. X.

30 «'Η Σουίτα op. 25 [...] πρέπει νά θεωρείται τó πρώτο έργο του Schönberg, στο όποιο ό δωδεκαφθογγισμός εφαρμόζεται καθολικά και συνειδητά», Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonìa*, [Torino], Einaudi, 1954, σ. 103.

31 'Ο Roman Vlad (*Storia della dodecafonìa*, Milano Suvini Zerboni, [1958]) μνημονεύει και σχολιάζει τά δύο πρώτα στο τρίτο Κεφάλαιο («Applicazioni parziali del

27 Μητρόπουλος, 14 *Invenzioni*, ό.π., σ. 19-21

28 Κώστιος, ό.π., σ. 35.

29 Κώστιος, [«Είσαγωγή»], στο Δημήτρης Μητρόπου-

Κομμάτι για πιάνο (1925);
Συνέχεια και τέλος.

όποια ζητάει να του στείλει στις Η.Π.Α. παρτιτούρες που υπήρχαν στην προσωπική του βιβλιοθήκη στην Ελλάδα συνάγουμε ότι ο Μητρόπουλος είχε αποκτήσει (προφανώς για προσωπική μελέτη, αφού ποτέ δεν είχε παρουσιάσει τα έργα αυτά στην Ελλάδα) τις παρτιτούρες της *Serenatas*³² και του *Κουιντέτου*.³³ Το παράδειγμα του Schönberg ακολουθήσαν οι μαθητές του Alban Berg (άλλα με τρόπο έντελως έμβρυακό, στο τραγούδι *Schliesse mir*

die Augen Beide του 1925 και τη *Λυρική Σουίτα* του 1927) και Anton Webern (ουσιαστικά για πρώτη φορά, αλλά με πλήρη εφαρμογή του συστήματος, στο *Τρίο για έγχορδα* του 1927). Η κρίσιμη έκ των υστέρων «αιρετική» χρήση του δωδεκάφθογγου στην *Ostinata* (αποκλεισμός των δύο ανεστραμμένων από τις τέσσερις μορφές της σειράς, χρήση διαφορετικής σειράς στο καθένα από τα τρία μέρη, μή «σειραϊκή» ανάπτυξη του δωδεκάφθογγου θέματος του μεσαίου μέρους) παραπέμπει στα σαιμπεργκικά έργα του 1923, αλλά ταυτόχρονα και στο πρώτο χρονολογικά (και εκτενέστερο) από τα πρώιμα άρθρα που εξηγήσαν τη νέα μέθοδο σύνθεσης του Schönberg.³⁴ Η

metodo dodecafonico», σ. 33-43) και τα δύο τελευταία στο τέταρτο Κεφάλαιο («Prime applicazioni integrali del metodo dodecafonico», σ. 45-58).

32 Κατσογιάννη, *ό.π.*, σ. 198 (έπιστολή Μητρόπουλου, 8.11.1949).

33 *Ό.π.*, σ. 139 (έπιστολή Μητρόπουλου, 1.10.1947) στο βιβλίο ή Κατσογιάννη μεταφράζει «Κουαρτέτο για πνευστά», αλλά το αγγλικό πρωτότυπο, που φυλάσσεται στα Αρχεία Μητρόπουλου, γράφει «Quintet».

34 Erwin Stein, «Neue Formprinzipien», *Musikblätter des Anbruch* 6 (1925), σ. 286-303; αναδημοσιεύθηκε στο *Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der Neuzeitlichen Tonkunst*, Köln, Marcan-Verlag, 1925, σ. 59-77.

ὑπόθεση τῆς ἀνάγνωσης τοῦ μυητικοῦ αὐτοῦ κειμένου (πού, χάρις στὴν ἀρκετὰ ἀσαφῆ διαφοροποίηση τῶν ἐννοιῶν «σειρά», «θέμα» καὶ «θεμελιώδεις σχῆμα» – Grundgestalt, δὲν ἀποκλείει τὴν «αἰρετική» κατανόηση τῆς μεθόδου) καὶ τῆς, προφανῶς συνακόλουθης, μελέτης τῆς Σερενάτας ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι στὶς 14 *Invenzioni* δὲν ὑπάρχει τὸ παραμικρὸ ἴχνος τοῦ συστήματος στὰ θέματα ἢ στὴν ἐπεξεργασία, τοποθετοῦν χρονικὰ τὴ σύνθεση τῆς *Ostinata* τὸ νωρίτερο στὰ τέλη τοῦ 1925 ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 1926.

13. Τὸ σωζόμενο ἀχρονολόγητο χειρόγραφο τοῦ ἔργου ποὺ καταχωρίζει ὁ Κώστιος ὑπὸ τὸν τίτλο [*Klavierstück*],³⁵ παρουσιάζει προβλήματα καὶ ὡς πρὸς τὴν ταυτοποίηση (ἀφοῦ, ὅπως ἔγραψα πρὸ πάντων, εἶναι ἀνυπόγραφο) καὶ ὡς πρὸς τὴ χρονολόγηση. Τὸ ἔργο βασίζεται σὲ παράλληλες τῆς λεγόμενης «ὀκτατονικῆς» (στὰ ἑλληνικὰ θὰ λέγαμε σωστότερα: «ὀκτάφθογγης») κλίμακας, δηλαδὴ τῆς κλίμακας ποὺ διατρέχει τὴν ὀκτάβα μὲ ἐναλλακτικὰ βήματα τόνου καὶ ἡμιτονίου, ἢ ὅποια ἐδῶ χρησιμοποιεῖται «δομικὰ» καὶ ὄχι «περιστασιακὰ» (δανεῖζομαι τὴ διάκριση ἀπὸ τὸν Boulay),³⁶ ὅπως συμβαίνει μὲ τὶς διάφορες σποραδικὲς παραλλαγμένες ἐμφανίσεις τῆς στὰ ὑπόλοιπα χρωματικὰ καὶ ἀτονικὰ ἔργα τοῦ Μητρόπουλου – ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Σονάτα (1920) ἕως τὸ *Concerto Grosso* (1928). Πρόκειται ἄραγε γιὰ μιὰν ἰδιαίτερη καὶ μοναδικὴ διεξόδου τοῦ Ἑλληνα συνθέτη στὸν παράξενο κόσμος τῆς ὀκτατονικότητας, τὴν ὅποια, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ μουσικοῦ αὐτοχαρακτηρισμοῦ τοῦ Messiaen,³⁷ ὄλο καὶ περισσότεροι θεωρητικοὶ προβάλλουν ὡς ἀναλυτικὸ ἐργαλεῖο ἢ ὡς σύστημα παράλληλο καὶ ἐναλλακτικὸ πρὸς τὰ λοιπὰ τονικὰ συστήματα τοῦ 20οῦ αἰῶνα;³⁸ Ὁ Μητρόπουλος γινώριζε καλὰ τὸν

ὀκτατονικὸ Προμηθέα, ὁρ. 60, τοῦ Skriabin, στὴν ἐκτέλεση τοῦ ὁποίου εἶχε συμμετάσχει ὡς πιανίστας, δύο, τουλάχιστον, φορὲς στὴ Γερμανία³⁹ καὶ

JAMS 38 (1985), σ. 72-142. Γιὰ μιὰν «ὀκτατονική» θεωρηση τῆς μουσικῆς τοῦ Stravinsky, Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Yale University Press, 1983. Γιὰ τὴν πρακτικὴ τοῦ Skriabin, γενικότερα, Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjabins*, München / Salzburg, Musikverlag Emil Katzschler, 1978, σ. 99-110· καὶ ειδικότερα, Cheong Wai-Ling, «Skriabin's Octatonic Sonatas», *Journal of the Royal Musical Association* 121 (1996), σ. 206-228. Γιὰ τοὺς πρῶτους Ρώσους πρωτοπόρους ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν ὀκτατονικὴ πρακτικὴ τοῦ Skriabin (Krehn, Melkich, Mosolov, Aleksandrov, Saporin, Cemberdzi, Schillinger, Zitomirskij, Fejnberg, Protopopov), Detlef Gojowy, «Die transmentale Sprache der Neuen Musik», *Musik-Konzepte* 32/33 (Σεπτ. 1983, «Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten»), σ. 127-144, ἰδιαίτ. σ. 132-133. Γιὰ τὴν πρακτικὴ στὸν Béla Bartók καὶ ἄλλους, Elliott Antokoletz, *Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1984· Richard Cohn, «Bartók's Octatonic Strategies. A Motivic Approach», *JAMS* 44 (1991), σ. 262-300· Allen Forte, «Debussy and the Octatonic», *Music Analysis* 10 (1991), σ. 125-165· Tomas Kabisch, «Oktatonik, Tonalität und Form in der Musik Maurice Ravels», *Musiktheorie* 5 (1990), σ. 117-136. Γενικότερα, Fred Lerdahl, *Tonal Pitch Space*, Oxford, Oxford University Press, 2001, σ. 50-51 καὶ 252-258. Ἡ «ἐναλλακτικότητα» τοῦ συστήματος ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Schönberg ἀποσιωπᾷ ἐντελῶς τὴ συγκεκριμένη κλίμακα καὶ, ὅπως ἔχει παρατηρηθεῖ (Mauro Mastropasqua, *L'evoluzione della tonalità nel XX secolo. L'atonalità in Schönberg*, Bologna, CLUEB, 2004, σ. 31), τὴν ἀποφεύγει ἐπιμελῶς στὴν πράξη.

39 Στὸν Φάκελο 20 (ὑποφ. 1) φυλάσσονται, μεταξὺ ἄλλων, ἀποκόμματα ἀπὸ τὸν γερμανικὸ τύπο τῆς περιόδου παραμονῆς τοῦ Μητρόπουλου στὸ Βερολίνο ποὺ ἐπαινοῦν τὶς ἐπιδόσεις του ὡς πιανίστα ὀρχήστρας, ὑπὸ τὸν Gustav Brecher, στὴν ἐρμηνεία τοῦ Προμηθέα καί, ἐνδεχομένως, καὶ στὸ Ἀμβούργο τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1922 (ἐξαιτίας τῆς ἀποσπασματικότητας τῶν ἀποκομμάτων δὲν μπορεῖ νὰ καταλάβει κανεὶς ἂν ὁ περιφέρημος Βερολινέζος συντηρητικὸς κριτικὸς σχολιάζει τὴ συναυλία τοῦ Ἀμβούργου ἢ μιὰ διαφορετικὴ συναυλία τῆς ἑταιρείας «Anbruch», μὲ τοὺς ἴδιους συντελεστές, ποὺ δόθηκε στὸ Βερολίνο). Στὰ Κρατικὰ Ἀρχεῖα (Landsarchiv) τοῦ Βερολίνου, ἐξάλλου, ἐντόπισα ἐντυπὴ ἀναγγελία τῆς «4ης Συμφωνικῆς Συναυλίας» τῆς Ὁρχήστρας τῆς Κρατικῆς Ὁπερας στὸ Θέατρο «Under den Linden», ποὺ δόθηκε τὸ μεσημέρι καὶ τὸ βράδυ τῆς 19ης Δεκεμβρίου 1923, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Erich Kleiber, μὲ τὸν

35 Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος. Κατάλογος ἔργων*, ὅ.π., σ. 60.

36 Jean Michel Boulay, «Octatonicism and Chromatic Harmony», *Canadian University Music Review* 17 (1996), σ. 40-55· ἢ διάκριση «decorative» / «structural» στὴ σ. 41.

37 Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, χ.χ., τ. 1, σ. 52-53 καὶ τ. 2, σ. 50-51 (παραδ. 312-318).

38 Γιὰ τὴν προϊστορία τῆς «ὀκτατονικῆς» κλίμακας καὶ τὴ θέση τῆς στὴ ρωσικὴ παράδοση, βλ. Richard Taruskin, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 1997· τοῦ ἴδιου, «Khenomor to Kascheri: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's "angle"»,

μία στην Ελλάδα:⁴⁰ Τὸ ἀνυπόγραφο χειρόγραφο θὰ μπορούσε, λοιπόν, νὰ εἶναι τὸ Κομμάτι γιὰ πιάνο τοῦ 1925, ποῦ μνημονεύει ἡ Κατσογιάννη στὸν κατάλογο ἔργων τοῦ Μητρόπουλου ποῦ παραθέτει στὴν Ἑλληνογραφία,⁴¹ ἢ τὴ (μοναδικὴ σωζόμενη) πρώτη ἀπὸ τὶς Τρεῖς Συνθέσεις γιὰ πιάνο ποῦ ἀναφέρει στὴ δική της σκιώδη ἐργογραφία ἡ Χριστοπούλου.⁴² Θὰ μπορούσε, ὅμως, νὰ εἶναι καὶ ἔργο ἄλλου συνθέτη, τὸ ὁποῖο ὁ Μητρόπουλος εἶχε ἀντιγράψει ἰδιοχείρως, μὲ σκοπὸ νὰ τὸ μελετήσει καὶ νὰ τὸ παρουσιάσει στὸ κοινό. Ἡ ἐναλλακτικὴ αὐτὴ ὑπόθεση δὲν ἀποτελεῖ σχολαστικὴ ἐπιφύλαξη, ἀλλὰ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ πιανίστας καὶ συνθέτης Felix Petyrek, κάτοικος Ἀθηνῶν μεταξὺ Νοεμβρίου 1926 καὶ Ἀπριλίου 1930 καὶ φίλος τοῦ Μητρόπουλου,⁴³ συνέθεσε τὸ 1928 μιὰ Σονάτα γιὰ πιάνο «πάνω στὴ νέα [μουσικὴ] κλίμακα τῶν 8 (ἀντὶ 7) βαθμίδων», ὅπως ἔγραφε ὁ ἴδιος σὲ ἐπιστολὴ του στὸν Hans Reinhart (21.5.1928) καὶ ἐπιβεβαίωσε στὸ ἡμερολόγιό του.⁴⁴ Συνεπῶς, τὸ δεύτερο ἐνδεχόμενο θὰ παραμείνει στὴν περιοχὴ τοῦ πιθανοῦ, μέχρις ὅτου τὸ χειρόγραφο τοῦ Μητρόπουλου ἀντιπαραβληθεῖ μ' ἐκεῖνο τοῦ Petyrek. Κατὰ τὴ δεκαετία, πάντως, 1920-1930 τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν κλίμακα τῶν ὀκτῶ φθόγγων εἶχε γενικευθεῖ, κι ἔνα ἔργο, ὅπως ἡ «ὀκτατονικὴ» δευτέρη Σονάτα γιὰ πιάνο ποῦ συνέθεσε ὁ Protopopov τὸ 1924 καὶ ἐξέδωσε ὁ οἶκος Universal,⁴⁵ ἦταν εὐκόλα προσβάσιμο καὶ ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο καὶ ἀπὸ τὸν Petyrek.

14. Στὰ κατάλοιπα τοῦ Μητρόπουλου ὑπάρχει ἀκόμη ἓνας ἀριθμὸς ἰδιογράφων, ὑπὸ μορφὴ ἀναγωγῶν σὲ δύο («σπαρτίτο») ἢ περισσότερα πεντάγραμμα («παρτισέλ»), μὲ συνοπτικὲς ἢ ἀναλυτικὲς ἐνορχηστρωτικὲς ἐνδείξεις. Ἐπιχειρώνοντας ἓνα πρῶτο βῆμα στὴν ταυτοποίησή τους, ἡ ὁποία προϋποθέτει ξεχωριστὴ διεξοδικὴ ἔρευνα, περιορίζομαι νὰ σημειώσω ὅτι τὸ «παρτισέλ» ἑνὸς συμφωνικοῦ ἔργου, ποῦ τιτλοφορεῖται *Im Spiel der Wellen* καὶ βρίσκεται καταχωρισμένο στὸν Φάκελο 5 (ὑποφ. 1) τοῦ Ἀρχείου Μητρόπουλου καὶ μνημονεύεται ἀπὸ τὴν Χριστοπούλου μεταξὺ τῶν ἔργων μουσικῆς δωματίου,⁴⁶ ἀποτελεῖ ἀναγωγή, γραμμμένη ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Μητρόπουλου, τοῦ Δεύτερου ἀπὸ τὰ Τέσσερα Συμφωνικὰ Ποιήματα ἐπάνω σὲ πύνακες τοῦ Arnold Böcklin (*Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin*), ἔργο 128 (1913) τοῦ Max Reger.⁴⁷ Τὰ δύο «παρτισέλ» τοῦ Φακέλου 10 (ὑποφ. 8 καὶ 5) ἔχουν, κατὰ φθίνοντα λόγο, μερικὲς πιθανότητες νὰ ἀποτελοῦν ἔργα τοῦ Μητρόπουλου, καὶ μάλιστα τῆς μεταβερολίνειας περιόδου του, ποῦ δὲν ἔχουν μεταφερθεῖ σὲ κανονικὴ παρτιτούρα ὀρχήστρας, ἀλλὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ συνθέτης καὶ μαέστρος ἀντέγραψε μὲ τὸ χέρι του ἔργα ἄλλων, θὰ πρέπει νὰ μᾶς καθιστᾷ ἰδιαίτερος ἐπιφυλακτικὸς καὶ ἀπέναντι στις συγκεκριμένες περιπτώσεις καὶ ἀπέναντι – γενικότερα – στὰ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα τοῦ Ἀρχείου Μητρόπουλου.

ΧΑΡΗΣ ΕΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Προμηθέα, ὁρ. 60 καὶ τὸ Ποίημα τῆς Ἑκστασης, ὁρ. 54 τοῦ Skriabin. Τὸ ὄνομα τοῦ πιανίστα δὲν ἀναφέρεται, ἀλλὰ δὲν θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἄλλος (ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περίπτωση τῆς ἀσθένειας), παρὰ ὁ ἴδιος ὁ μόνιμος πιανίστας τῆς συγκεκριμένης ὀρχήστρας – καὶ στενὸς συνεργάτης τοῦ Kleiber – Μητρόπουλος.

40 Μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ του στὴν Ἀθήνα, ὁ Μητρόπουλος παρουσίασε τὸν Προμηθέα, συμμετέχοντας ὡς πιανίστας στὴν 15ῃ Συναυλία τῆς Ὀρχήστρας τῶν Συνδρομητῶν, στὸ Θέατρο «Κεντρικόν» στὶς 30 Ἰανουαρίου 1926, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Ivan Boutnikoff.

41 Κατσογιάννη, ὁ.π., σ. 17.

42 Χριστοπούλου, ὁ.π., σ. 240.

43 Lisa Mahn, *Felix Petyrek. Lebensbild eines "vergessenen" Kompositen*, Tutzing, Hans Schneider, 1998 108-115· στὶς

8 Ὀκτωβρίου 1926, ὁ Petyrek διορίστηκε «Καθηγητὴς Α' τοῦ Κλειδοκυμβάλου» στὸ Ὀδεῖο Ἀθηνῶν, ὅπου ἀνέλαβε καὶ μιὰ τάξη «Μουσικῆς Ἑρμηνείας καὶ Φιλολογίας τοῦ Κλειδοκυμβάλου» (*Πεπραγμένα τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν*, 1926-1927, σ. 8).

44 Ὁ.π., σ. 111· ἐπίσης, σ. 188, γιὰ μιὰν ἀποτύπωση τῆς συγκεκριμένης μορφῆς τῆς κλίμακας ποῦ χρησιμοποίησε ὁ Petyrek.

45 Gojowy, ὁ.π., 132-133.

46 Χριστοπούλου, ὁ.π., σ. 241.

47 Ὁ Μητρόπουλος παρουσίασε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Reger στὴν Ἀθήνα ἐπικεφαλῆς τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀδείου, σὲ συναυλία ποῦ δόθηκε στὸ θέατρο «Ὀλύμπια» τὴν 21ῃ Ὀκτωβρίου τοῦ 1924.



Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ Α. ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ

ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ

Ο Γιάννης Α. Παπαϊωάννου άφησε ανεξίτηλη τή σφραγίδα του στην ιστορία τής Έλληνικής Μουσικής του είκοστού αιώνα όχι μόνο ως ένας κορυφαίος συνθέτης σύγχρονης μουσικής, αλλά και ως σπουδαίος δάσκαλος. Ο μακρὺς κατάλογος τῶν μαθητῶν του,¹ οί περισσότεροι ἐκ τῶν ὁποίων εἶναι κορυφαίοι μουσικοί και συνθέτες σήμερα, ἀποτελεῖ σπουδαία κληρονομιά και σημαίνουσα συμβολή στο μουσικό γίγνεσθαι τῶν ἡμερῶν μας. Ἡ μοναδικότητα τῆς προσωπικότητάς του ως συνθέτη ἀντικατοπτριζόταν, σύμφωνα με τοὺς μαθητές του, στην εἰδική διδακτική δραστηριότητά του, ἡ ὁποία ἀσκήτο πάντα και ἀποκλειστικά στο πλαίσιο τοῦ μαθήματος, τῆς διαδικασίας ἐπαφῆς δασκάλου και μαθητή, με ἕναν ιδιαίτερα ἄμεσο τρόπο. Μοναδικά τεκμήρια τῆς διδακτικῆς του πρακτικῆς παραμένουν οί ἀναμνήσεις τῶν μαθητῶν του, οί ἀσκήσεις πρὸς ἐπίλυση πού τοὺς μοίραζε, καθώς και ιδιόγραφες σημειώσεις διὰ τῶν ὁποίων ἐξηγοῦνται ὀρισμένα φαινόμενα στη μουσική με λιτό και ἐπιγραμματικό τρόπο. Ἡ ιδιαίτερη ἀξία τῶν ἀσκήσεων τοῦ Παπαϊωάννου ὀφείλεται ἀφ' ἑνὸς στο γεγονός ὅτι πρόκειται για προπλάσματα μουσικῶν ἔργων ὑψηλῆς αἰσθητικῆς στάθμης, ἀφ' ἑτέρου για στοχευμένα γυμνάσματα, ἐπινοημένα για τὴν ἐκπαίδευση συγκεκριμένων μαθητῶν με συγκεκριμένες ἀνάγκες.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, «ὁ Παπαϊωάννου, και ως δάσκαλος, δὲν συμπαθοῦσε, και ἀπέφευγε τίς ἀφηρημένες διδασκαλίες τῆς σύνθεσης, ἐκεῖνες πού δὲν εἶχαν νὰ ἐπιδείξουν ιστορική κατοχύρωσή τους σὲ μιὰ ἀναγνωρισμένη, δόκιμη δημιουργία μιᾶς ιστορικῆς περιόδου. Ἰπ' αὐτὴν τὴν ἔννοια, λ.χ., δὲν ἐκτιμοῦσε και δὲ δίδασκε, τὸ *Unterweisung im Tonsatz* τοῦ Χίντεμπετ. Ἀντίθετα, ἐκτιμοῦσε, και δίδασκε, συστήματα διδασκαλίας τῆς σύνθεσης τὰ ὁποῖα ἀντλοῦσαν ἀπὸ ἕνα δόκι-

1 Κοντὰ στο Γιάννη Παπαϊωάννου μαθήτευσαν, μεταξύ ἄλλων και οί: Δ. Ἀγραφιῶτης, Μ. Ἀδάμης, Ν. Ἀθηναῖος, Σπ. Ἀλεξανδράτος, Χ. Ἀνδρεάδης, Χρ. Ἀντωνάτου, Θ. Ἀντωνίου, Γ. Ἀπέργης, Σπ. Ἀργύρης, Λ. Βαλενστάιν, Στ. Βασιλειάδης, Π. Βεντούρας, Γ. Βλαχόπουλος, Χ. Βρόντος, Τ. Γεωργίου, Δ. Γιάννου, Γ. Γλέζος, Δ. Γράψας, Μ. Γρηγορίου, Β. Δέλλιος, Κ. Δεμερτζής, Χρ. Δενατάλης, Σπ. Δήμας, Μ. Φ. Δραγούμης, Ἀ. Χρ. Ζυγούρης, Ἰων Ζῶτος, Μπ. Κανάς, Κ. Καπνίσσης, Τ. Καρακατσάνης, Κ. Καραλής, Σπ. Γ. Καρδάμης, Ἀ. Β. Καρμπόνε, Β. Καρποδίνης, Δ. Κατσιμπας, Β. Κατσούλης, Κ. Κλάββας, Στ. Κουγιουμτζής, Π. Κοῦκος, Γ. Κουμεντάκης, Ἀ. Κουνάδης, Ν. Κυπουργός, Ντ. Κωνσταντινίδης, Ἀ. Λαϊνᾶς, Χρ. Λεοντῆς, Γ. Λεωτσάκος, Κ. Ἀ. Λιγνός, Γ. Μάντακας, Δ. Μαραγκόπουλος, Γ. Μαρκόπουλος, Γ. Μεταλληγός, Δ. Μηνακάκης, Θ. Μικρούτσικος, Δ. Μπαζός, Θ. Μπαϊρακτάρης, Μπ. Γαϊτάνου-Μπαρζούκα, Ἰ. Μπενάκης, Χρ. Μποζίκης, Γ. Νιάρχος, Χ. Ξανθοδάκης, Ἀ. Οἰκονόμου, Ἀ. Παναγιωτόπουλος, Χρ. Παπαγεωργίου, Γ. Πατεράκης, Μ. Πλέσσας, Ἀν. Ρεμοῦνδος, Γ. Σταματόπουλος, Μ. Σφακιανᾶκη, Β. Τενίδης, Δ. Τερζάκης, Μ. Τραυλός, Ν. Τσοῦγλος, Ἐπ. Σ. Φασιανός, Ν. Χριστοδούλου.

μο και ιστορικά αναγνωρισμένο ιστορικό στύλ: τὸν Παλεστρίνα, τὸν Μπάχ, τὸν Μπετόβεν, τὸν Σοπέν».² Συνεπῶς, οἱ ἀσκήσεις πού ἔδινε εἶχαν ὡς πηγὴ ἔμπνευσης κάθε φορά τὸ ὕφος τῆς μουσικῆς τὴν ὁποία ἐπιθυμοῦσε νὰ διδάξει ἀφενὸς καὶ ἀφετέρου τὸ πρόσωπο πού εἶχε ἀπέναντί του καὶ τὶς ιδιαίτερες μαθησιακές του ἀνάγκες. Ἔτσι στὸ πλαίσιο τῶν συγκεκριμένων καθορισμῶν ἐκπόνησε μιὰ πλειάδα ἀσκήσεων, γραμμένων κατὰ κανόνα σὲ μικρὰ κομμάτια χαρτιοῦ (στὸ ἐξῆς: μ.κ.χ.) πενταγράμμων ἢ κοινουῦ χαρτιοῦ μὲ πεντάγραμμο χαραγμένα ἀπὸ τὸ συνθέτη. Τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ κομμάτια περιελάμβανε μιὰ ποιικιλία ἀσκήσεων σὲ διάφορους κλάδους, προορισμένους νὰ καλύψουν τὶς πρακτικὲς ἀνάγκες μιᾶς συγκεκριμένης ἑβδομαδιαίας παράδοσης πρὸς συγκεκριμένο μαθητὴ. Τὰ ἐν λόγω μ.κ.χ. ἔγιναν σύντομα ἓνα εἶδος «κρυφοῦ μυστικοῦ»³ τῆς διδακτικῆς τέχνης τοῦ Παπαϊωάννου. Ξεφεύγοντας ἀπὸ τὰ παραδοσιακὰ γυμνάσματα κλασικοῦ καὶ ρομαντικοῦ ὕφους πού ἦταν ἐν χρήσει στὰ στερεότυπα διδακτικὰ ἐγχειρίδια, οἱ συγκεκριμένες ἀσκήσεις ὠθοῦσαν τὸ μαθητὴ νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ πρωτότυπα ἀντικείμενα πέραν τῶν αὐστηρῶν ὁρίων πού σηματοδοτοῦν τὰ ἀντικείμενα τῆς ἁρμονίας, ἀντίστιξης καὶ σύνθεσης. Τέτοια ἀντικείμενα ἦταν ἡ ρυθμικὴ ἐπεξεργασία ἑνὸς μουσικοῦ κομματιοῦ, ἡ ἐξοικείωση μὲ ζητήματα ὅπως ἡ πιανιστικὴ συνοδεία καὶ ἡ ἑνορχήστρωση, καθὼς καὶ ἀσκήσεις μὲ τὶς ὁποῖες ὁ μαθητὴς ἐμβαθύνει στὴ χρῆση νέων στύλ μουσικῆς γραφῆς πού ἄφησαν ἐποχὴ τὸν εἰκοστὸ αἰῶνα ὅπως ἡ διτονικότητα, ἡ πολυτονικότητα, ὁ δωδεκαφθογγισμὸς καὶ εἰδικότερα ἡ σειραϊκὴ μουσικὴ. Τὰ διασωθέντα μ.κ.χ. μποροῦν νὰ δώσουν μιὰ σαφῆ ἂν καὶ ἐξαιρετικὰ ἀποσπασματικὴ κατανόηση τοῦ διδακτικοῦ τοῦ ἔργου δεδομένου ὅτι ὁ Παπαϊωάννου εἶχε τὴν ἀντίληψη ὡς δάσκαλος καὶ ὡς συνθέτης ὅτι τὸ μεγαλύτερο σχολεῖο σύνθεσης εἶναι, τελικὰ, ἡ ἀνάλυση τῶν ἰδίων τῶν ἔργων τῶν συνθετῶν.

Τὰ μ.κ.χ. πού βρέθηκαν στὸ προσωπικὸ του ἀρχεῖο ἔχουν καταλογογραφηθεῖ καὶ κωδικοποιηθεῖ ἀπὸ ὁμάδα ἐρευνητῶν τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἄριστοτελείου Πανεπιστημίου καὶ φυλάσσονται στὸ «Ἀρχεῖο Παπαϊωάννου» τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Μικρότερος ἀριθμὸς (περίπου 400) ἔχει συγκεντρωθεῖ ἀπὸ τοὺς πολυἀριθμοὺς μαθητὲς τοῦ συνθέτη καὶ συγκροτεῖ μιὰ μικρὴ συλλογὴ πού φυλάσσεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου.



Ὁ ἐκκολαπτόμενος συνθέτης, μαθητὴς τοῦ Παπαϊωάννου, διδασκόταν Ἄρμονία, Ἀντίστιξη, Φούγκα καὶ διάφορες τεχνικὲς σύνθεσης. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ πρόγραμμα σπουδῶν τῶν Ὁδείων, ὅπου τὰ Ἀνώτερα Θεωρητικὰ (Ἄρμονία, Ἀντίστιξη, Φούγκα, Σύνθεση) διδάσκονται αὐτόνομα καὶ διαδοχικὰ, ὁ Παπαϊωάννου τὰ ἀντιμετώπιζε ὡς μιὰ ἐνότητα, τῆς ὁποίας τὰ στοιχεῖα ὀρίζονταν ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο γνώσεων καὶ τὰ ἐνδιαφέροντα τοῦ μαθητευόμενου. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο στὴν πρώτη ὄψη ἑνὸς σημειώματος μὲ ἀσκήσεις, στὸ πάνω μέρος δεξιά, ὑπάρχει μιὰ προσφώνηση μὲ τὸ ὄνομα τοῦ μαθητῆ στὸν ὁποῖο ἀπευθύνεται ἡ ἐνότητα τῶν ἀσκήσεων (π.χ. κ. Γιάννου, κ. Νιάρχον κ.ο.κ.).

- 2 Κωστής Δεμερτζής, «Ζητήματα ἑνταξῆς τοῦ Γ.Α. Παπαϊωάννου στὴν Ἑθνικὴ Μουσικὴ Σχολὴ μὲ ἀφορμὴ μιὰν ἀνάλυση τοῦ Βασίλη τοῦ Ἀρβανίτη», Γιάννης, Α. Παπαϊωάννου, ὁ συνθέτης, ὁ δάσκαλος, Πρωτοπορία, Ἔκδ. Μουσείου Μπενάκη, Ἀθήνα 2004, σ. 44.
- 3 Πρβλ., Δημήτρης Γιάννου, «Ὁ Γιάννης Ἀνδρέου Παπαϊωάννου ὡς Δάσκαλος», Γιάννης, Α. Παπαϊωάννου, ὁ συνθέτης, ὁ δάσκαλος, ὅ.π., σ. 122.

Bezifferte Bäume W. S. M. 1024

Andante

1)

Allto

2)

Falsung ~~(pizz)~~ with piano-accompaniment.

Beziffertes Bass

Ἔτσι λοιπὸν σὲ ἓνα μ.κ.χ. συναντᾶμε, πλεόν τῶν ἀσκήσεων ἁρμονίας, διάφορες ἄλλες ἀσκήσεις, ὅπως: ἀσκήσεις ἐναρμόνισης βάσει ἁρμονικοῦ σκελετοῦ, ἀσκήσεις ἐναρμόνισης βάσει ρυθμικοῦ σκελετοῦ, ἀσκήσεις δόμησης chorale, ἀσκήσεις ἁρμονίας μὲ δόμηση πιανιστικῆς συνοδείας, ἀσκήσεις ἀντίστιξης, θέματα φούγκας, δωδεκάφθογγες σειρές καθὼς καὶ ἀσκήσεις μετατροπιῶν, κατὰ τίς ὁποῖες ὁ σπουδαστὴς ἐκπαιδεύεται ταυτόχρονα καὶ στὴν ἐνοργάνωση (βλ. κατωτέρω).

Τὰ μ.κ.χ. τοῦ Παπαϊωάννου ταξινομοῦνται σὲ δύο κατηγορίες μὲ βάση τὸ περιεχόμενό τους: πρόκειται γιὰ σημειώματα ποὺ περιλαμβάνουν ἀσκήσεις καὶ ἄλλα ποὺ περιλαμβάνουν θεωρητικὰ κείμενα στὰ ὁποῖα ἀναλύονται τεχνικὲς σύνθεσης. Ὁ μελετητὴς τῶν ἀσκήσεων διακρίνει μιὰ ζωντάνια, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Παπαϊωάννου δὲν συνθέτει μόνον ἓνα συγκεκριμένο τύπο ἀσκήσεων κατὰ τὰ πρότυπα μουσικοθεωρητικῶν ἐγχειριδίων. Ἀντίθετα συνθέτει καὶ δικούς του τύπους γυμνασμάτων, οἱ ὁποῖοι ἀνανεώνονται μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, ἀνάλογα μὲ τίς ἀνάγκες τῶν μαθητῶν του ἀλλὰ καὶ τίς προσλαμβάνουσες καὶ τὰ ἐνδιαφέροντα ποὺ ἔχει ὁ συνθέτης τῆ συγκεκριμένη χρονικὴ στιγμή κατὰ τὴν ὁποία συντίθενται τὰ ἐν λόγω γυμνάσματα.

Οἱ προσλαμβάνουσές του αὐτὲς συνδέονται μὲ τὰ συγγράμματα ποὺ ὁ ἴδιος μελετᾷ καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ βίου του. Προφανῶς δὲν εἶναι δυνατό νὰ ἀναδείξουμε τὴ σύνδεση συγκεκριμένων συγγραμμάτων ποὺ μελετᾷ ὁ Παπαϊωάννου μὲ τίς ἀσκήσεις ποὺ συνθέτει τὴν ἀντίστοιχη χρονικὴ στιγμή. Ὡστόσο, ὅροι καὶ ἐκφράσεις στὰ Γερμανικά, στὰ Ἀγγλικά ἢ στὰ Γαλλικά, οἱ ὁποῖοι ἐμφανίζονται

στά μ.κ.χ. με τις ασκήσεις, προέρχονται από μουσικοθεωρητικά συγγράμματα που μελετά τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Τις εν λόγω εκφράσεις μεταχειρίζεται και κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας χωρίς να τις μεταφράζει στα ελληνικά. Έπίσης όροι που συνδέονται με την έννοια του βάσιμου, τής μελωδίας, του θέματος τής φούγκας, είναι δυνατό να εμφανίζονται σε διάφορες γλώσσες (όχι στην ελληνική) και προφανώς συνδέονται με τη γλώσσα των βιβλίων που μελετούσε εκείνη την εποχή ο δάσκαλος.



Άναφορικά με τὰ μ.κ.χ., στα οποία καταγράφονται θεωρητικά θέματα, θα βρούμε σημειώσεις για την έννοια τής μετατροπίας, και μιὰ έκτεταμένη ένότητα σημειώσεων για τὸ σειραϊσμό, στις οποίες δὲν περιγράφονται ἀναλυτικὰ οἱ βασικὲς ἀρχὲς τοῦ σειραϊσμοῦ, ἤτοι ἡ έννοια τής ἀνάδρομης σειρᾶς ἢ τής καρκινικῆς ἀναστροφῆς. Ἐκείνο πού τὸν ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ δημιουργία σειρῶν στις οποίες συνδέεται συμμετρικά τὸ πρῶτο ἐξάχροδο τής σειρᾶς με τὸ δεύτερο. Γιὰ τὸν προχωρημένο σειραϊσμό πού διδάσκει ὁ Παπαϊωάννου χρησιμοποιεῖ κατὰ κύριο λόγο γερμανικὴ ὀρολογία, βασιζόμενος στὸ σύγγραμμα *Lehrbuch der Zwölftontechnik* τοῦ Herbert Eimert.⁴ Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἂν καὶ ὑπῆρξε πρωτοπόρος ὅσον ἀφορᾷ στὴ διδασκαλία νέων τεχνικῶν σύνθεσης, πού δὲ συνδέονται με τὴ διδασκαλία τής κλασικῆς ἀρμονίας καὶ τής ἀντίστιξης (ὁ λόγος γιὰ τὴ διδασκαλία τής ἀτονικῆς καὶ εἰδικότερα τής σειραϊκῆς μουσικῆς, καθὼς καὶ τής ἀλεατορικῆς μουσικῆς), ὁ ἴδιος ἐπέμενε στὴ διδασκαλία τῶν κλασικῶν τεχνικῶν ὁμοφωνικῆς καὶ ἀντιστικτικῆς σύνθεσης.⁵

Κλασικὲς ἀσκήσεις ἀρμονίας (βάσιμο-μελωδία)

Οἱ μαθητὲς τοῦ Γ.Α. Παπαϊωάννου ἐξασκοῦντο σὲ κλασικοῦ τύπου ἀσκήσεις ἀρμονίας, ἤτοι στὴ δοσμένη μελωδία, στὸ δοσμένο ἐνάριθμο βάσιμο καὶ στὸ δοσμένο ἀνάριθμο βάσιμο πρὸς ἐναρμόνιση γιὰ τετράφωνη μεικτὴ χορωδία.

Οἱ κλασικοῦ τύπου ἀσκήσεις ἀρμονίας δίνονται πολλὲς φορές γιὰ ἐναρμόνιση στὸ πιάνο, ἐνῶ ὁ σπουδαστὴς καλεῖται, πλέον τής ἐξάσκησης του ἐπὶ τῶν γυμνασμάτων, νὰ ἐκτελεῖ στὸ πιάνο τὰ ἀποτελέσματα τής ἐργασίας του.

Πιανιστικὴ συνοδεία

Σὲ ἓνα δεύτερο ἐπίπεδο, καὶ ἔχοντας πολὺ καλὴ γνώση ἀρμονίας, ὁ μαθητὴς τοῦ Παπαϊωάννου ἐξασκεῖται στὴ σύνθεση πιανιστικῆς συνοδείας γιὰ δοσμένη μελωδία.

Δίδεται μιὰ μελωδία ἀπὸ ἓνα τραγούδι παραδοσιακοῦ συνήθως, ἐλληνικὸ ἢ μὴ, τὸ ὁποῖο ὁ σπουδαστὴς καλεῖται νὰ ἐπεξεργαστεῖ. Οἱ ἀσκήσεις σύνθεσης πιανιστικῆς συνοδείας συμβάλλουν στὴν ἀπελευθέρωση τοῦ μαθητῆ ὅσον ἀφορᾷ τὴ

4 Herbert Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden 1950.

5 Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ, ἀκόμη ὅτι σὲ γενικὲς γραμμὲς στὴν Ἑλλάδα δὲ διδασκόταν ἡ ἀτονικὴ μουσικὴ τὴν ἐποχὴ πού διδάσκει καὶ πού δραστηριοποιεῖτο ὡς συνθέτης ὁ Παπαϊωάννου. Ἀντίθετα ὑπῆρχε ἓνας διάχυτος προβληματισμὸς ὅσον ἀφορᾷ στὴν αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ δωδεκάφθογγου συστήματος. Ὁ Μανώλης Καλομοίρης γιὰ παράδειγμα στὸ δεύτερο τεῦχος τής *Μουσικῆς Μορφολογίας* (σ. 51-56) ἀσκεῖ μιὰ κριτικὴ γιὰ τὸ «δωδεκαφωνισμό», ἡ ὁποία λίγο ὡς πολὺ ἐκφράζει μιὰ γενικότερη ἀντίληψη πού ὑπῆρχε γιὰ τὴν ἀτονικὴ μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα τῶν μέσων τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα.

Moderato *Unbezifferter Baß* (am Klavier)

AAB }
AAB }
A1B }

am Klavier *Bezifferter Baß*

Volkstied *vivo*

Solo voice with primo-accomp
(of sowed seeds of love)
(english)

μουσική γραφή, καθότι καλείται να γράψει μουσική έχοντας υπόψιν του τις τεχνικές δυνατότητες του πιάνου.

Πολλές φορές ο σπουδαστής καλείται να δημιουργήσει ένα *accompanimento* αυτοσχεδιάζοντας στο πιάνο. Για την *prima vista* πιανιστική έναρμόνιση ή οδήγία είτε καταγράφεται σε μ.κ.χ. είτε δίδεται προφορικά.

Κάποιες φορές ο Παπαϊωάννου ζητά, πέραν της πιανιστικής συνοδείας, τη σύνθεση στοιχείων προς επέκταση του δοσμένου κομματιού, όπως για παράδειγμα τη σύνθεση μιās εισαγωγής.

Volkslied (mit Klavierbegleitung) (Introduction)

Άλλες φορές δίδεται και αρμονικός σκελετός (βλ. παρακάτω) προκειμένου να δοθούν σαφείς οδηγίες για τις συγχορδίες που θα αξιοποιηθούν κατά τη σύνθεση πιανιστικής συνοδείας σε δοσμένη μελωδία.

Melody with Piano-accompaniment
Andante con moto

Folk-song

Συμπληρωτέ ως άρμονικό σκελετό
(Muller) 5^b6^b7⁺T
Αccoμπανιμάντ είναι η σχηματιστική (figuration) των άρμονικών οργάνων δι' ρυθμικών μερών (κάτω και φόρμουλας)

Άρμονικός σκελετός

Στις ασκήσεις αρμονίας του Γ.Α. Παπαϊωάννου συγκαταλέγονται γυμνάσματα στα όποια δίδεται ο αρμονικός σκελετός, επί του οποίου ο σπουδαστής καλείται να στήσει ένα μουσικό κομμάτι, έχοντας δοσμένη την τονικότητα και το ύλικό με το οποίο θα στηθεί το έν λόγω.

LENTO *Bezifferter Bass*

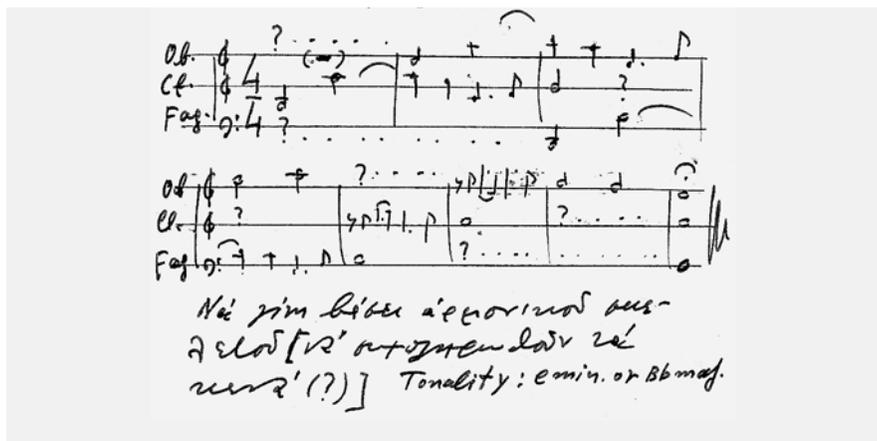
Unbezifferter Bass

Modulation: G major → C# minor (8 chords) - 1 Choral

Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται για τη δόμηση ενός αρμονικού σκελετού είναι τα σύμβολα της Λειτουργικής Άρμονίας του Hugo Riemann. Οί τέτοιου τύπου ασκήσεις συμβάλλουν και στη διδασκαλία της ένορχήστρωσης, αφού πολλές φορές ο σπουδαστής καλείται να αξιοποιήσει έναν αρμονικό σκελετό για τη δόμηση, όχι μόνο ενός χορωδιακού, αλλά και ενός οργανικού κομματιού. Σε δοσμένο αρμονικό σκελετό ο Παπαϊωάννου υποδεικνύει συνήθως διαφορετική τονικότητα για την έναρμόνισή του για χορωδία και διαφορετική για την έναρμόνισή του για σύνολο οργάνων.

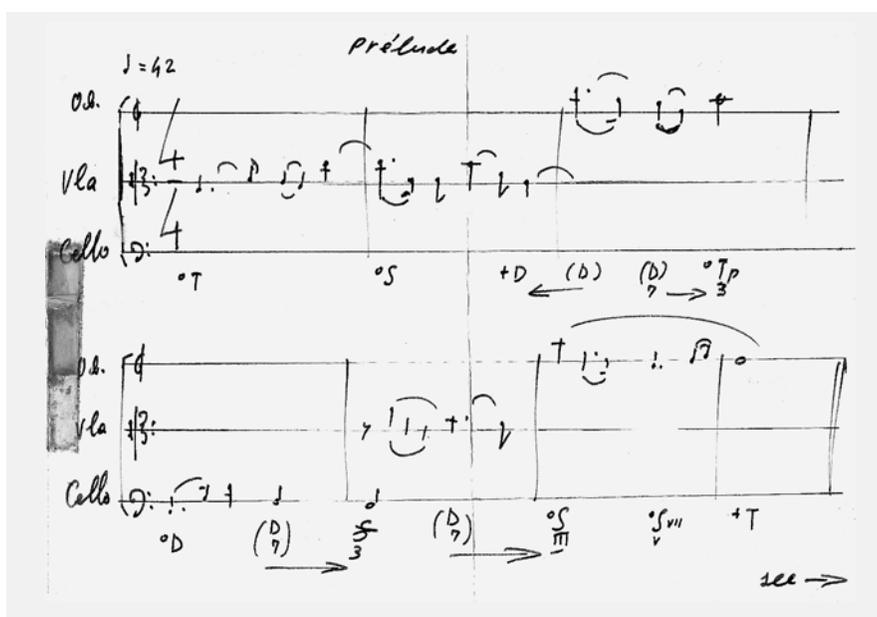
Ρυθμικός σκελετός

Οι ασκήσεις με δοσμένο ρυθμικό σκελετό θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μια εισαγωγή στη σύνθεση και στην ένορχήστρωση. Προϋποτίθεται ότι ο σπουδαστής κατέχει την κλασική αρμονία και την αντίστιξη. Στις ασκήσεις αυτές, βάσει των οποίων θα πρέπει να συντεθεί είτε ένα οργανικό, είτε, σπανιότερα, ένα φωνητικό κομμάτι, δίδεται το ρυθμικό σχήμα που θα ακολουθεί ή μελωδία του κάθε όργανου ή της κάθε φωνής, ή κατεύθυνση της μελωδίας καθώς και ή τονικότητα του κομματιού.



Να γίνι βίβει α'ερμονικώς μελωδία [ν' α'ποσμελωδών γέ μιν α' (?)]. Tonality: e min. or Bb maj.

Επίσης θα παρατηρήσουμε πολλές φορές ότι καταγράφονται σύμβολα λειτουργικής αρμονίας προκειμένου να αξιοποιηθούν συγκεκριμένες συγχορδίες σε τμήματα του ρυθμικού σκελετού. Υπάρχουν δέ περιπτώσεις ρυθμικών σκελετών στις οποίες ο σπουδαστής είναι ελεύθερος να προσθέσει σε κενά μέρη του σκελετού ρυθμικό σχήμα δικής του έμπνευσεως.



Prélude
♩ = 42

ob.
vla.
Cello

ob.
vla.
Cello

see →

→) Νά' αυτοσχευωθούν παλιόμοδα 2ο' αυτί' μέτρα. 2ο' Αδασ
 2η Viola και 2ο' Cello, βάση 2ο' ερμηνευτικό σκελετό

(2) Νά' γιν' σε polytonal style.

3) Νά' γιν' σε 12Tone-Technique βάση septiesim' ερμηνευτικό βασ.

Μά' τίν' ίδια septiesim' νά' μο'σχευ' ένα 2ο' αυτί
 Canon με' accompagnement ενός 2ο' αυτί σε
 Cans (έναν' κανόν'ο) γιν'.

Flute
 Vibraphone
 Cello

Flute } Canon
 Cello } Vibraphone : accompagnement

Σπανιότερα ο ρυθμικός σκελετός διαθέτει μόνο μία γραμμή στην οποία παρουσιάζεται ο ρυθμός, ενώ σπάνια εμφανίζεται ρυθμικός σκελετός στον όποιο να μην ορίζεται ή κατεύθυνση τής μελωδίας.

Theme u. Βαρβαρδικού x Flauto

1) Νά' 4 αυτί' σε C minor
 2) γιν' { Αδασ, Violin, Viola, Cello } σε F# minor Viola

Οί ρυθμικοί σκελετοί δίδονται κυρίως για γραφή τονικής μουσικής, ωστόσο θα βρούμε ρυθμικούς σκελετούς για σύνθεση άτονικής μουσικής, ενώ σπανιότερα θα συναντήσουμε ρυθμικούς σκελετούς επί τών όποιων ζητείται ή σύνθεση και όμοφωνικού και άτονικού κομματιού.

Μετατροπία

Στά μ.κ.χ. του Παπαϊωάννου υπάρχει ένας τύπος ασκήσεων κάτω από τόν τίτλο «Modulation».

Modulation
d# minor . . . = Bb major
with 6-7 chords

Modulation
with given Theme

Mod^{to}

e minor . . . ? . . . ? . Ab major
(12-16 bars)

for { *Flute*
Viola
Harp

Οι ασκήσεις μετατροπιῶν αὐτὲς εἶναι δύο τύπων: ὁ πρῶτος τύπος φέρει τὸν τίτλο «Modulation». Ὁ σπουδαστὴς καλεῖται νὰ ἐξασκηθεῖ στὴ μετάβαση ἀπὸ μιὰ τονικότητα σὲ μιὰ ἄλλη μὲ τὴν ἀξιοποίηση συγκεκριμένου ἀριθμοῦ συγχορδιῶν.

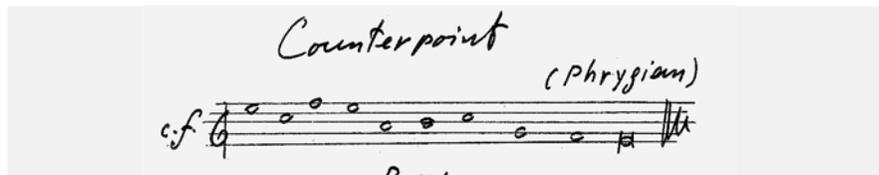
Στὸ δεύτερο τύπο μὲ τίτλο «Modulation with given theme» ὁ σπουδαστὴς ἔχει ἓνα δοσμένο θέμα καὶ ὁδηγίες γιὰ τὴ σύνθεση ἑνὸς κομματιοῦ συγκεκριμένων μέτρων μὲ σκοπὸ τὴν ἐπέκταση τῆς δοσμένης μελωδίας μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ μεταβεῖ ἀπὸ συγκεκριμένες τονικότητες. Συνήθως σὲ τέτοιου τύπου ασκήσεις γίνεται διπλὴ ἐργασία καθότι ὁ σπουδαστὴς, πέραν τῆς μετάβασης ἀπὸ τονικότητα σὲ τονικότητα, καλεῖται νὰ συνθέσει τὴ μελωδία ἐπὶ τῆς ὁποίας θὰ γίνονται οἱ μετατροπιές, μελωδία ἢ ὁποία θὰ συντεθεῖ γιὰ συγκεκριμένο ὄργανο καὶ θὰ ἐνοργανωθεῖ γιὰ συγκεκριμένο ὄργανικὸ σύνολο βάσει τῶν ὁδηγιῶν. Ἐπομένως, ὁ σπουδαστὴς συγχρόνως ἐξασκεῖται στὶς μετατροπιές καὶ στὴν ἐνορχήστρωση. Ἡ τελευταία προϋποθέτει γνώσεις ὀργανογνωσίας.

Χορικὸ

Ὁ Γ. Α. Παπαϊωάννου ἐπιμένει στὴν ἐναρμόνιση δοσμένου χορικοῦ. Τὶς περισσότερες φορές ἀναφέρεται στὰ μ.κ.χ. ἢ λέξη «CHORALE» ἀπλῶς. Ἄλλες φορές πάλι δίδεται δοσμένο χορικὸ. Σύμφωνα μὲ μαρτυρίες μαθητῶν του, ὅλα τὰ χορικά πού δίδονται πρὸς ἐναρμόνιση, ἀκόμα καὶ αὐτὰ πού δίδονται στὶς σημειώσεις του, εἶναι αὐθεντικὰ χορικά τοῦ Bach, τὰ ὁποία κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τους θὰ δώσουν εἴτε ἓνα χορικὸ σὲ ἀπλὴ συγχορδιακὴ ἐναρμόνιση, εἴτε ἓνα χορικὸ μὲ ἀντιστικτικὴ ἐπεξεργασία.

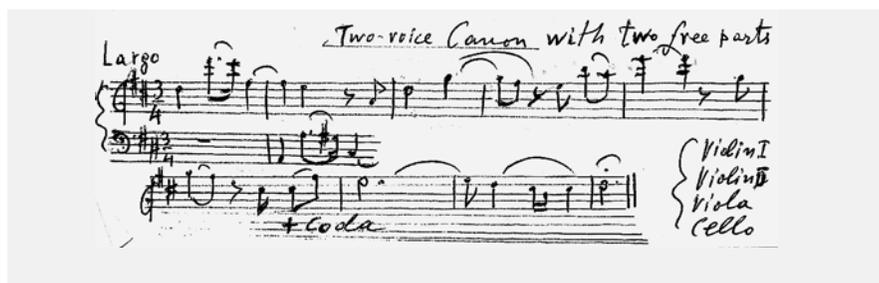
Ἀντίστιξη

Γιὰ τὸν τρόπο καὶ τὴ μέθοδο διδασκαλίας τῆς ἀντίστιξης τοῦ Παπαϊωάννου δὲν μπορούμε νὰ βγάλουμε πολλὰ συμπεράσματα μελετώντας μόνον τὰ μ.κ.χ. Αὐτὸ ὡστόσο πού μπορούμε νὰ ἐπισημάνουμε εἶναι ὅτι ὅλα σχεδὸν τὰ θέματα ἀντίστιξης πού παραθέτει εἶναι θέματα τροπικῆς ἀντίστιξης. Στὰ θέματα αὐτὰ πάντοτε καταγράφεται ὁ τρόπος στὸν ὁποῖο ἀνήκουν.



Κανόνας

Ο Γ.Α. Παπαϊωάννου διδάσκει τις βασικές αρχές του κανόνα κατά το πρότυπο της ωδειακής διδασκαλίας της εποχής του. Εκείνο που καθιστά ιδιαίτερη τη διδασκαλία του κανόνα είναι η αποδέσμευση του σπουδαστή από τα στεγανά της φωνητικής γραφής. Και στη διδασκαλία του κανόνα ο Παπαϊωάννου υποδεικνύει την αξιοποίηση οργάνων, προκειμένου ο σπουδαστής να εξοικειωθεί με τις δυνατότητες του οργάνου κατά την ανάπτυξη ενός κανόνα. Υπάρχουν δέ και περιπτώσεις κατά τις οποίες μια άσκηση κανόνα οδηγεί σε ένα πλήρες μουσικό κομμάτι, δεδομένου ότι ζητούνται και άλλα στοιχεία πλέον των βασικών συστατικών στοιχείων του κανόνα, όπως η coda.



Φούγκα (Φυγή)

Οι ασκήσεις φούγκας που δίνει ο Γ.Α. Παπαϊωάννου στους μαθητές του δέν απέχουν από τον καθιερωμένο ωδειακό τύπο.



Ωστόσο πολλές φορές δίδονται οδηγίες για σύνθεση, εκτός τετράφωνης, και τρίφωνης φούγκας.



Άλλες φορές πάλι ο Παπαϊωάννου υποδεικνύει τη σύνθεση φούγκας για σύνολο οργάνων ή τη σύνθεση φούγκας για πιάνο.

Sujet de Fugue classique

pour { Flûte
Hautbois
~~Viola~~
Violoncelle

Άξιοσημείωτο, ένα συνοπτικό σχεδιάγραμμα, με το οποίο παρουσιάζεται η δομή μιας φούγκας.

Fugue classique

I) Exposition R. C.S. P.L. 2

T.	C.S.	P.L. 1	R.	EPISODE
T	C.S.			

II) Exposition au Ton relatif III) Exposition au ton P.L. de la 5^e C.S. en mineur

C.S.	P.L.	EPISODE	T	C.S.
P.L.	R.		C.S.	T à la 5 ^e (5 ^e Sp en mineur)

T = Thema (sujet) P.L. = Partie libre
C.S. = Contre-sujet
R = Réponse (Comes)

Άτονική μουσική

Όπως είπαμε ο Γ.Α. Παπαϊωάννου υπήρξε πρωτοπόρος όσον αφορά στη διδασκαλία νέων τεχνικών σύνθεσης, που δε συνδέονται με την κλασική διδασκαλία της αρμονίας και της αντίστιξης. Δεν έγραψε ένα εγχειρίδιο, στο οποίο να περιλαμβάνεται ή συστηματικοποίηση των τεχνικών αυτών προς χρήση των σπουδαστών σύνθεσης, ωστόσο υπάρχουν πάρα πολλές σημειώσεις επί των τεχνικών σειραϊκής μουσικής, οι οποίες αποτελούν απόρροια μελέτης αγγλόφωνων, γαλλόφωνων και γερμανόφωνων συγγραμμάτων, τα οποία βρίσκονται στη βιβλιοθήκη του.⁶

Όπως είναι επόμενο, υπάρχει μια πλειάδα ασκήσεων άτονικής μουσικής στα μ.κ.χ.

⁶ Η βιβλιοθήκη του Γ.Α. Παπαϊωάννου δωρήθηκε στη βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ίονίου Πανεπιστημίου από την Ειρήνη Παπαϊωάννου.

1) ~~Κεφάλαιο~~ Test

Lento

N° 1^o m

1^o) *En style tonal*

Βασικός αλφαριθμητικός συγγραφέας:

$$+ T - (D^7) + D - - - (+D^7) + D_p - - + D + S + T$$

$$+ T - (D^7) + D_p - - - S (+D^7) + D_p - - - D + S + T$$

2^o) *En technique atonale¹ ou dodeca-
phonique*

(1^o free atonal₂)

Στη διδασκαλία του Γ.Α. Παπαϊωάννου γίνεται λόγος και για τις συμμετρικές συγχορδίες, και υπάρχουν ασκήσεις που συνδέονται με τη αξιοποίηση αυτών.

Όσον αφορά τέλος τη σειραϊκή μουσική, οι μαθητές του Γ.Α. Παπαϊωάννου εξασκούντο επί δοσμένων σειρών, οι οποίες είτε προέρχονταν από έργα μεγάλων συνθετών του εικοστού αιώνα (Berg, Schönberg, Boulez, Webern κ.λπ.), είτε από έργα του Παπαϊωάννου. Στις ασκήσεις του Παπαϊωάννου θα εντοπίσουμε και πρωτότυπες σειρές, που δομούνται από τον ίδιο, προς εξέταση των μαθητών του.

Άλεατορική μουσική

Για την άλεατορική μουσική δεν έχουμε βρει μέχρι στιγμής σημειώσεις που να την ορίζουν και να την περιγράφουν. Στη διάθεσή μας ωστόσο υπάρχουν ασκήσεις άλεατορικής μουσικής ακαθόριστης σημειογραφίας, στις οποίες δεν υπάρχουν συμβατικά σύμβολα, με αποτέλεσμα να μειώνεται ο έλεγχος των ήχων από το συνθέτη σε ένα έργο με σκοπό να δημιουργούνται καταστάσεις που επιθυμεί ο συνθέτης, οι οποίες προβαίνει στην αξιοποίηση των λεγόμενων «γραφικών παρτιτουρών», επί των οποίων τίθενται υποδείξεις προς τους εκτελεστές με την καταγραφή διάφορων σχημάτων στο χαρτί που συνδέονται με το tempo ή τις δυναμικές.

Επίσης στις σημειώσεις του Παπαϊωάννου θα βρούμε και ασκήσεις αλεατορικής μουσικής, όπου το σκεπτικό είναι η παρείσφρηση τυχαίων χαρακτηριστικών και διαδικασιών σέ μιὰ συμβατική σύνθεση.

Alcatory "Ερωτικό"

tee ->

high registre
 middle "
 low "

for example

Flute →

Clar. →

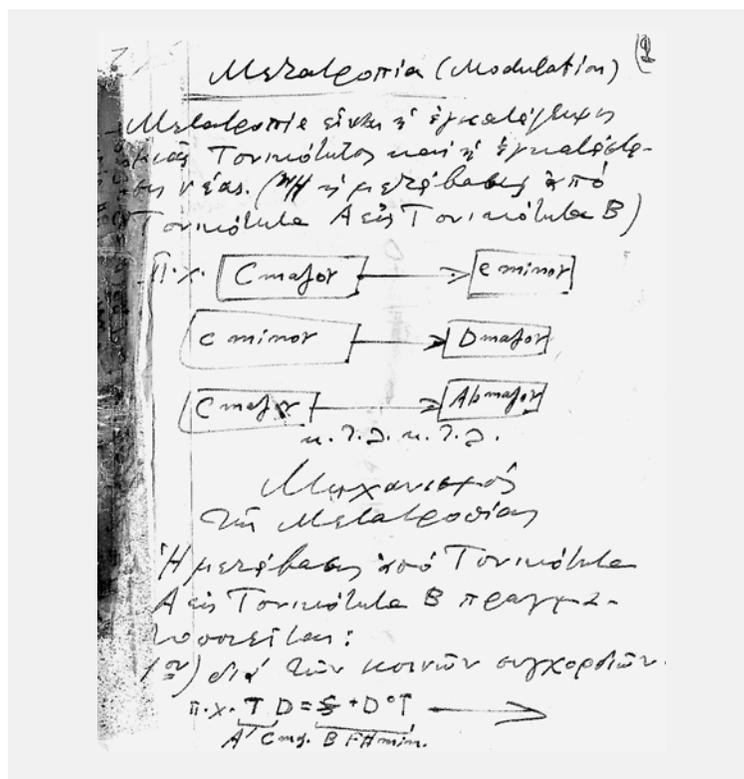
Cello →

♦ = pizz.
 ≡ (tremolo) *S* (gliss)

Οι σημειώσεις

Στά μ.κ.χ. του Γ.Α. Παπαϊωάννου θα βρούμε σημειώσεις που αφορούν σε κάποιο άρμονικό, αντιστικτικό ή άλλο φαινόμενο. Το δυστύχημα είναι ότι η διδασκαλία του ήταν προφορική, και κατά συνέπεια οι σημειώσεις που έχουμε στη διάθεσή μας, μέρος όσων είχε δώσει κατά καιρούς στους μαθητές του, δεν αποτυπώνουν λεπτομερώς τη μέθοδο διδασκαλίας του. Μελετώντας τα σημειώματα που βρίσκονται στο αρχείο του Έργαστηρίου Έλληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ίονίου Πανεπιστημίου και στο Αρχείο Παπαϊωάννου του Μουσείου Μπενάκη ανασύραμε σημειώσεις με αντικείμενο τις μετατροπίες, την πιανιστική συνοδεία και τη σειραϊκή μουσική.

Έκ των σημειώσεων του Παπαϊωάννου μπορούμε με εύληπτο τρόπο να γίνουμε κοινωνοί του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόταν και δίδασκε την έννοια της μετατροπίας. Με πρωτότυπα σχήματα και παραδείγματα παρουσιάζει με πολύ κατανοητό τρόπο την έννοια της χρωματικής, της διατονικής και της έναρμόνιας μετατροπίας.



Ένδιαφέρον παρουσιάζουν οι σημειώσεις περί την πιανιστική συνοδεία, στις οποίες δίνεται ανάγλυφα ή έννοια της συνοδείας και οι τρόποι σύνθεσής της.

Με άπλο και λιτό τρόπο ο Παπαϊωάννου, μέσα σε ένα κομμάτι χαρτί, παρουσιάζει πλήθος δυνατοτήτων, τις οποίες μπορεί να αξιοποιήσει ο σπουδαστής για τη σύνθεση ενός έργου με συνοδεία πιάνου.

Στά μ.κ.χ. του Παπαϊωάννου υπάρχει μια πληθώρα σημειώσεων πάνω στη σειραϊκή μουσική. Δεν περιγράφονται αναλυτικά στις σημειώσεις του οι βασικές αρχές του σειραϊσμού. Έκείνο που τον ενδιαφέρει, όπως είπαμε, είναι η δημιουργία σειρών στις οποίες συνδέεται συμμετρικά το πρώτο έξαγχορδο της σειράς με το δεύ-

ζόντιο άξονα και συνδέονται με την περιστροφή μιās σειράς κατά 90°, 180° και 270° στο όρθογώνιο σύστημα άξόνων.

Στις σημειώσεις του Γ.Α. Παπαϊωάννου γίνεται λόγος και για τις ρυθμικές σειρές, οι οποίες δεν είναι τίποτε άλλο από την αντικατάσταση τών φθόγγων μιās δωδεκάφθογγης σειράς με ρυθμικά σχήματα. Αυτό πολύ άπλά σημαίνει ότι μιā ρυθμική σειρά αποτελείται από δώδεκα ρυθμικά σχήματα.

Τέλος, όσον άφορā στη σειρά τών δυναμικών ισχύουν όσα έχουν άναφερθει για τις ρυθμικές σειρές. Δώδεκα δυναμικές περιλαμβάνονται σε μιā σειρά δυναμικών ενώ δεν ύπάρχει καμία άσκηση του Παπαϊωάννου ειδικά για τις σειρές δυναμικών.



Άναμφισβήτητα ή μέθοδος διδασκαλίας Άνώτερων Θεωρητικών και Σύνθεσης του Γ.Α. Παπαϊωάννου ύπηρξε μοναδική και άνεπανάληπτη. "Ένα βασικό στοιχείο της είναι ότι δεν άναγνώριζε στεγανά. Οί τεχνικές σύνθεσης διδάσκονταν ως μιā όλότητα. Η έξάσκηση στην άρμονία και την αντίστιξη δε συνέβαλλε άπλως στην άφομοίωση τής τεχνικής. Ό Παπαϊωάννου άφήνει με τή μέθοδό του μεγάλα περιθώρια δημιουργικής έπεξεργασίας όλων τών παραδοσιακών κανόνων με σκοπό τήν έπινόηση νέων δυνατοτήτων σύνθεσης, που όφείλει νά κάνει πράξη ό μελλοντικός συνθέτης. Η έπίπονη έξάσκηση στην τεχνική συνεπάγεται τή δημιουργία και όχι άπλως τήν άρτια γνώση της. Έξελίσσει τις δυνατότητες έξάσκησης στις τεχνικές σύνθεσης, χωρίς νά άπορρίπτει και νά παραγκωνίζει παλαιότερες πρακτικές. Και τó κυριότερο: φροντίζει νά μεταδώσει μιā ένιαία αντίληψη για τή μουσική προσανατολίζοντας παράλληλα τή διδασκαλία του στις άνάγκες και τις δυνατότητες ένός εκάστου σπουδαστή.

Ό Παπαϊωάννου έχει μιā έποπτεία πλήθους συγγραμμάτων για τή μουσική, και ειδικότερα για τή σύνθεση, τά όποια κυκλοφορούν διεθνώς. Οί μαθητές του γίνονται κοινωνοί του περιεχομένου τών κειμένων αυτών με ένα μοναδικό και άπαραμίλλο τρόπο. Τους άνοίγονται νέοι δρόμοι άναφορικά με τήν αντίληψή τους για τή μουσική. Καταρτίζονται άρτια σε θεωρητικό έπίπεδο, άποκτούν μουσικολογικές γνώσεις, άπαραίτητες για νά γίνουν οί ίδιοι μουσικοί δημιουργοί και, παράλληλα, έξασκούνται στην πράξη με γυμνάσματα τά όποια συμβάλλουν στην άπελευθέρωση του μουσικού τους χαρακτήρα. Στις πρωτότυπες άσκήσεις που παρουσιάσαμε άνωτέρω πολλές φορές δεν μπορούμε νά αντίληφθούμε άν ό σκοπός τους είναι ή έξάσκηση στην άρμονία και στην αντίστιξη ή στη σύνθεση. Προφανώς ό σκοπός είναι διττός. Και οί κοινωνοί τής διδασκαλίας του είναι άρτια καταρτισμένοι θεωρητικοί και ταυτόχρονα πολλοί από αυτούς, συνθέτες άξιόλογοι, πρωτοπόροι, άκόμη και άνατρεπτικοί.

ΠΕΤΡΟΣ ΑΝΔΡΙΩΤΗΣ



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

ΑΠΟ ΤΟ

ΛΕΞΙΚΟΝ ΑΓΓΛΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ

ΣΥΝΤΑΧΘΕΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΘΕΝ

ΠΡΟΣ ΧΡΗΣΙΝ ΤΩΝ ΣΠΟΥΔΑΖΟΝΤΩΝ

ΤΗΝ ΑΓΓΛΙΚΗΝ ΓΛΩΣΣΑΝ

ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΟΛΥΜΕΡΗ

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ

Σ ἐ συνέχεια τοῦ καταλόγου μουσικῶν ὄρων τοῦ Λεξικοῦ Ἀγγλοελληνικοῦ (Ἑρμούπολη, 1854) τοῦ Γεωργίου Πολυμέρη (Μουσικός Ἑλληνομνήμων 4, Σεπτ-Δεκ. 2009, σ. 38-47) καταγράφονται παρακάτω μερικοὶ ἀκόμα, ποὺ ἀπὸ παραδρομὴ παραλήφθηκαν. Ἡ λεξικογραφικὴ αὐτὴ συμπλήρωση δίνει τὴν εὐκαιρίαν νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ ἐπόμενο τεῦχος θὰ παρουσιαστεῖ ὁ κατάλογος τῶν μουσικῶν ὄρων τοῦ Λεξικοῦ τῆς Ἀγγλικῆς καὶ Γραικικῆς γλώσσης (Κέρκυρα, 1827), τοῦ πρώτου ἀγγλοελληνικοῦ λεξικοῦ ποὺ ἐκδόθηκε στὸν ἑλληνικὸ χῶρο ἀπὸ τὸν προτεστάντη ἱερωμένο Isaac Lowndes (~1790-1873). Τὸ παραπάνω λεξικογραφικὸ πόνημα ἐπηρέασε σὲ σημαντικὸ βαθμὸ τὶς λημματογραφικὰς ἐπιλογὰς τοῦ Πολυμέρη, κάτι ποὺ καθίσταται σαφὲς ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἐπιμελητὴ τῆς ἐρμουπολίτικης ἐκδόσεως, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν σύγκριση τῶν δύο λεξικῶν.

A

Alarm: οὐσ. εἶδησις κινδύνου, εἰς τὰ ὄπλα! φόβος, τρόμος, ἔκπληξις, θόρυβος· *alarm-bell*, κώδων, σήμαντρον, (ἀναγγέλλων κίνδυνόν τινα)· *alarm-watch*, ἐξυπνητήριον, (ὠρολόγιον).

Allegro, καὶ *Allegretto*: ἐπίρ. (μουσ.) γοργά, φαιδρά· *to play an allegro*, παίζω γοργά.

Aloud: ἐπίρ. μεγαλοφώνως, γεγρονεία τῆ φωνῆ· *speak aloud*, ὠμίλει δυνατά, μεγαλοφώνως.

Altisonant: ἐπ. ὑψηλῆς, ἠγώδης, πομπώδης.

Anthem: οὐσ. ἀντίφωνα, εἶδος ἐκκλησιαστικῶν τροπαρίων.

Arch-chanter: οὐσ. πρωτοψάλτης.

Assonance: οὐσ. συνήχησις, ὁμοιοφωνία.

B

Belman: οὐσ. δημόσιος κήρυξ.

Belmetal: οὐσ. κωδωνομέταλλον.

Bow: οὐσ. βέλος, τόξον, κ. δοξάρι, μαθ. ἡμικύκλιον· *bow of a violin*, τόξον, κ. δοξάρι βιολίου.

C

Cacophony: οὐσ. κακοφωνία.

Cadence, cadency: οὐσ. πέσιμον, πτώσις· ῥυθμός, κατάληξις ἀρμονικὴ μιᾶς περιόδου· *to give a cadence*, ῥυθμίζω, δίδω ῥυθμόν.

Catling: οὐσ. (χειρ.) μαχαίριον πρὸς ἀνατομὴν· ἢ ἐξ ἐντέρων χορδῆ τοῦ βιολίου.

Chamade: οὐσ. σάλπισμα ἐπὶ αἰτήσεως συμβιβασμοῦ.

Cithern: οὐσ. σεῖστρον, εἶδος μουσικοῦ ὄργάνου.

Clapper: οὐσ. χειροκροτητής, ἐπευφημητής, ἐπαινέτης· *clapper of a bell*, κωδωνοκρούστης· *clapper of a door*, κρουστήρ τῆς θύρας, κορώνη· *clapper of a mill*, κρόταλον τοῦ μύλου.

Counterfuge: οὐσ. κανὼν κατ' ἄρσιν καὶ θέσιν ἢ

ἀντίστροφον, ἀντιμίμησις ἄσματος ἢ ᾠδῆς.

Curtain: οὐσ. παραπέτασμα, κ. κουρτίνα, μπερδές·
bed curtain, κωνωπιέρα· *curtain of the theatre*,
σκηνή τοῦ θεάτρου.

D

Diacousticks: οὐσ. διακουστική, τέχνη τοῦ διακρί-
νειν τοὺς ἤχους διὰ τῶν ὑγρῶν, δι' ὧν διέρχονται.

Dissonance: οὐσ. παραφωνία, ἀπήχησις, δυσαρμο-
νία, ἀσυμφωνία· μεταφ. ἀντίθεσις, ἐναντιότης.

Dissonant: ἐπ. παράφωνος, ἀπηχῆς, ἀσύμφωνος·
μεταφ. ἀντίθετος, ἐναντίος.

Dulcimer: οὐσ. τύμπανον.

G

Gingle: οὐσ. βόμβος (τοῦ κώδωνος).

to Gingle: ῥ. ἐν. καὶ οὐδ. βομβῶ, ἤχῳ, ἀντηχῶ.

Gingling: οὐσ. βομβισμός, ἤχησις, ἀντήχησις.

Guitar: οὐσ. κιθάρα.

H

Hand-bell: οὐσ. κωδωνίσκος.

Haut-boy: οὐσ. βαρύαυλος, μουσικὸν ὄργανον.

I

Immusical: ἐπ. ἀναρμόνιος, ἀσύμφωνος, παράχορδος.

J

Jig: οὐσ. ποῦς· χορός τις εὐθυμος καὶ γοργός· εἶδος
μουσικῆς.

to Jig: ῥ. οὐσ. πηδῶ, χορεύω ῥαθύμως, ἀμελῶς.

to Jingle: ῥ. οὐσ. κωδωνίζω, βομβέω, ἀνταποκρίνο-
μαι διὰ σημάντρου.

M

Minim: οὐσ. πυγμαῖος, νάννος· μουσ. δύο τέταρτα
τόνου.

Multisonous: ἐπ. πολύφθογγος.

N

Night: οὐσ. νύξ, ἑσπέρα· *night-warbling*, ὁ τρα-
γυδῶν ἐν ὥρᾳ νυκτός, κ. ὁ κάμνων μπατινάδας.

P

Paeon: οὐσ. παιάν.

Peal: οὐσ. ἤχος δυνατός, πάταγος, θόρυβος, βρό-
μος, βρόντος, ταραχή.

to Peal: ῥ. ἐν. σημαίνω δυνατὰ τοὺς κώδωνας, κρο-
τῶ, βροντῶ· καταθορυβῶ, καταζαλίζω.

Playwright: οὐσ. κωμωδιογράφος.

Q

to Quaver: ῥ. οὐδ. τερετίζω, τρεμουλιάζω τὴν φω-
νὴν ψάλλων.

Quaverer: οὐσ. τερετιστής.

R

Rattle: οὐσ. ψόφος, κρότος, κουδουνάκι, κρόταλον·
μεταφ. μωρολογία, φλυαρία.

to Reecho: ῥ. οὐδ. ἀντηχῶ, ἀντιφθέγγομαι, ἀντι-
λαλῶ.

Ring, Ringing: οὐσ. ἤχος, κωδωνόκρουσμα, κωδώ-
νισμα, θόρυβος.

to Ring: ῥ. ἐν. καὶ οὐδ. ἤχῳ, ἀντηχῶ, κρούω, κωδώ-
νίζω· *to ring the bells*, σημαίνω τοὺς κώδωνας.

Ringer: οὐσ. κωδωνοκρούστης.

S

Shrill: ἐπ. δριμύς, ὀξύς, λιγύς, λιγυρός, λαμπρόφω-
νος, λιγύφθογγος.

Shrilly: ἐπίρ. ὀξέως, δριμέως, λιγέως, λιγυφθόγγως.

Shrillness: οὐσ. ὀξύτης τῆς φωνῆς, λιγυφθογγία.

to Sing: ῥ. ἐν. ᾄδω, ψάλλω, ὑμνῶ, τραγουδῶ, διη-
γοῦμαι· *to sing a child to sleep*, ναναρίζω παιδίον.

Stager, Stageplayer: οὐσ. ὑποκριτής, θεατρίνος, μί-
μος· *an inferior stage player*, τριταγωνιστής· *a*
second rate player, δευτεραγωνιστής· *a first rate*
stage player, πρωταγωνιστής,

Subchanter: οὐσ. ὑποψάλτης.

T

Tattoo: οὐσ. τυμπανόκρουσμα προσκαλοῦν τοὺς
στρατιώτας.

Timbrel: οὐσ. κύμβαλον, τύμπανον.

Trill: οὐσ. τερέτισμα.

to Trill: ῥ. ἐν. καὶ οὐδ. τερετίζω· *to trill down*, στα-
λάζω, στάζω.

Trilling: οὐσ. τερέτισμα.

U

to Unstring: ρ. ἐν. κάμνω ἀσύμφωνον, λύω, ἀνίημι,
χαλαρῶ, ξεσφίγγω τὰς χορδὰς.

Unsung: ἐπ. ἀδοξολόγητος, ἄψαλτος.

W

Whiff: οὐσ. πνοή, φύσημα.

Whiffler: οὐσ. αὐλητής.

Wood-note: μουσικὴ ἀγροτικὴ.

Ε Π Ι Λ Ε Κ Τ Α

ΓΙΑ ΤΗ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Στή μελέτη μου για τον Μητρόπουλο στο Βερολίνο που δημοσιεύθηκε στο τεύχος 5 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2010) του *Μουσικού Έλληνομνήμονα*, αναφερόμενος σε ραδιοφωνική συνέντευξη που είχε παραχωρήσει ο συνθέτης λίγο πριν από το θάνατό του και δημοσιεύθηκε αργότερα με αλλοιώσεις και περικοπές σε βιβλίο των Müller-Marein και Reinhardt, έγραφα: «Ἡ ἠχογράφηση τῆς, τελευταίας ἴσως, ραδιοφωνικῆς αὐτῆς συνέντευξης τοῦ Ἑλληνα μουσικοῦ διασώθηκε ἀπὸ τὸν Στάθη Ἀρφάνη, ἀπομαγνητοφωνήθηκε, μεταφράστηκε στὰ ἑλληνικὰ καὶ δημοσιεύθηκε στὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση τῆς μονογραφίας τοῦ Trotter». Ὅπως μᾶς πληροφόρησε ὁ κ. Γιώργος Κουσουρῆς μὲ ἐπιστολή του ἀπὸ τὸ Μόναχο (29 Μαΐου 2010), ἡ «διάσωση» ἔγινε ἀπὸ τὸν ἴδιο, «ὅταν ἦ[ταν] μόνιμος συνεργάτης τῆς Βαυαρικῆς Ραδιοφωνίας καὶ

εἶχ[ε] πρόσβαση σὲ ὅλα τὰ ραδιοφωνικὰ ἀρχεῖα τῆς Γερμανίας». Ἐκφράζοντας τὴ λύπη μου γιὰ τὴν ἀνακρίβεια, ὀφειλόμενη σὲ προσωπικὴ μου παρανόηση τῶν δεδομένων, ἀποδίδω ἐδῶ τὰ τοῦ Καίσαρος τῷ Καίσαρι, ἀναδιατυπώνοντας τὴν ἐπίμαχη φράση: «Ἡ ἠχογράφηση τῆς, τελευταίας ἴσως, ραδιοφωνικῆς αὐτῆς συνέντευξης τοῦ Ἑλληνα μουσικοῦ διασώθηκε ἀπὸ τὸν Γιώργο Κουσουρῆ, πού διετέλεσε στὸ παρελθὸν μόνιμος συνεργάτης τῆς Βαυαρικῆς Ραδιοφωνίας, καί, μὲ φροντίδες τοῦ Στάθη Ἀρφάνη, ἀπομαγνητοφωνήθηκε, μεταφράστηκε στὰ ἑλληνικὰ ἀπὸ τὴ Νένα Ρήγα καὶ τὸν Ρήγα Ρήγα (ἐπιμέλεια μετάφρασης: Ἀλέξανδρος Ρήγας) καὶ δημοσιεύθηκε στὴν ἑλληνικὴ ἔκδοση τῆς μονογραφίας τοῦ Trotter».

X. Ξ.

ΚΑΙ ΔΥΟ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΕΣ ΕΠΑΝΟΡΘΩΣΕΙΣ

Στὸ προηγούμενο τεύχος τοῦ *Μουσικού Έλληνομνήμονα* (6, Μάιος-Αύγουστος 2010) δημοσίευσα μιὰ ἐπιστολή τοῦ Bourgault-Ducoudray πρὸς τὸν Ἀντώνιο Στεφανόπουλο, στὴν ὁποία ὁ Γάλλος μουσικολόγος μιλοῦσε γιὰ τὴν ἔρευνά του στὴν Ἑλλάδα, ἐκθέτοντας τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσική. Ὁ Πάνος Βλαγκόπουλος μοῦ ἐπεσήμανε δύο μεταφραστικὲς ἀβλεψίες: Οἱ «Mrs Politis et +++» δὲν εἶναι οἱ «κυρίες Πολίτη καὶ +++» ἀλλὰ οἱ «κύριοι Πολίτης καὶ +++», ἐπειδὴ τὸ «Mrs» θὰ πρέπει νὰ ἀποδίδει συντομογραφικὰ τὸν πληθυντικό «Messieurs». Ἡ δευτέρη ἐπισήμανση εἶναι πιὸ οὐσιαστικὴ: ἡ μετάφραση τοῦ ὅρου *classes dédaigneuses* στὴ φράση «car elle fixera dans le souvenir des classes dédaigneuses les nobles accents de la muse indigène et populaire» δὲν ἀναφέρεται

στὶς περιφρονημένες, κατώτερες τάξεις («καθὼς θὰ ἀποτυπώσει στὴ μνήμη τῶν κατώτερων τάξεων τὰ εὐγενῆ χαρακτηριστικὰ τῆς γηγενοῦς καὶ λαϊκῆς μούσας») ὅπως τὸ ἀπέδωσα ἐγώ, ἀλλὰ στὶς τάξεις πού περιφρονοῦν. Δηλαδή ο Bourgault-Ducoudray δὲν πίστευε ὅτι τὸ ἔργο του θὰ ἔδινε στὶς κατώτερες τάξεις αὐτοπεποίθηση ὡς πρὸς τὴν ποιότητα τῆς λαϊκῆς δημιουργίας, ἀλλὰ ὅτι θὰ ἐπειθε τὶς ἀνώτερες τάξεις, πού περιφρονοῦν τὴ λαϊκὴ μούσα, ὅτι ἡ τελευταία ἔχει εὐγενῆ καταγωγή. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἐνδιαφέρουσα πληροφορία γιὰ μιὰ μερίδα τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς πού δὲν ἔχει ἀκόμα ἐρευνηθεῖ. Εὐχαριστῶ τὸν Πάνο Βλαγκόπουλο γιὰ τὴν τόσο χρήσιμη παρέμβαση.

Σ. Κ.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΤΣΗΣ
(1931 - 2010)

Μὲ τὴν ἀπώλεια τοῦ Γιάννη Μέτση στὶς 5 Αυγούστου 2010, ἡ σύγχρονη ἑλληνικὴ μουσικὴ μπαλέτου ἔχασε τὸν βασικὸ ἔμπνευστὴ καὶ ὑποστηρικτὴ τῆς. Περιοριζόμεσθε ἐδῶ στὴ δημοσίευση τῆς ἐπιστολῆς ποὺ μᾶς ἔστειλε ὁ Daniel Lommel, στὴν ὁποία καταγράφει τὴν «ἐν θερμῷ» ἀντίδρασή του στὴν εἶδηση τοῦ θανάτου τῆς μεγάλης αὐτῆς προσωπικότητας τοῦ ἑλληνικοῦ κλασικοῦ καὶ σύγχρονου χοροῦ. Θὰ ἐπανέλθουμε στὸ προσεχὲς τεῦχος.

Ὅταν τὸν πρωτογνώρισα, πρὶν τριάντα χρόνια, δὲν ἔδινε τὴν ἐντύπωση ὅτι ἦταν χορευτὴς καὶ χορογράφος. Ἦταν ἕνας ἀπλὸς ἄνθρωπος, συνεσταλμένος, μὲ καλοσυνάτο πρόσωπο, ποὺ ὅμως διακατεχόταν ἀπὸ ἕναν πυρετώδη ἐνθουσιασμό. Μιὰ φανερὴ

προσωπικὴ του ἐμπλοκὴ ἐκδηλωνόταν ὅταν τοῦ μιλοῦσε κανεὶς γιὰ χορὸ, ἐννοῶ γιὰ τὸ κλασικὸ μπαλέτο (κάθε εἶδους).

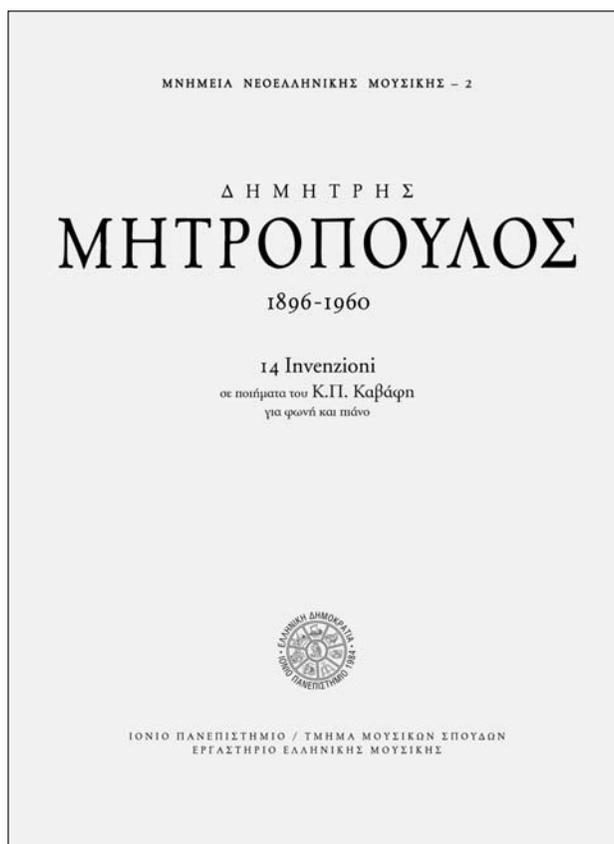
Δάσκαλος σχολαστικὸς καὶ ἐπιμελής, ποτὲ κουρασμένος, ἀπόλυτα ἀφοσιωμένος στοὺς μαθητὲς καὶ τοὺς χορευτὲς του, ἔγινε μέσα ἀπὸ τὴν ἀφοσίωσή του στὸν χορὸ ἕνας ἄνθρωπος εὐαίσθητος καὶ γεμάτος εὐγένεια.

Μαζί του χάνεται ὁ τελευταῖος πρωταγωνιστὴς τῆς γενιᾶς ποὺ ἐργάστηκε γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ Ἑλληνικοῦ Μπαλέτου. Πάντοτε ἀναζητώντας νέα ταλέντα – συνθέτες, σκηνογράφους καὶ χορευτὲς – ἀκολουθῆσε μὲ τὴν γνωστὴ καλλιτεχνικὴ ἐπιμονὴ του τὸν δρόμο του γιὰ τὸ ποιητικὸ.

Μὲ ὄλο μου τὸν σεβασμὸ γιὰ τὸ ἔργο του.

DANIEL LOMMEL

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ
ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
« ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ »





ISSN 1791-7859

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

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν Ἴονίου Πανεπιστημίου
Πέτρινο Κτίριο, Παλαιὸ Φρούριο, Κέρκυρα 49 100

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

www.ionio.gr/~GreekMus

e-mail: eremus@ionio.gr

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Ἀττικῆς