

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 8

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ – ΜΑΡΤΙΟΣ 2011

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ♣ HEINRICH SCHENKER, ΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΤΟΥ SONZOGNO
ΣΤΗ BIENNE, ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ: ΠΑΝΟΣ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ ♣ Ο FRANK CHOISY ΓΙΑ
ΤΟΝ CAMILLE STAMATY, ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ ♣ Γ.Ν. ΖΩΓΡΑΦΑΚΗΣ,
FERENCZ LISZT ♣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΕΛΛΗ ΓΛΑΡΟΥ, ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ
ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΚΗΣ ΚΑΙ ΓΡΑΙΚΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ
(1827) ΚΑΙ ΤΟ A MODERN GREEK AND ENGLISH LEXICON (1837) ΤΟΥ ISAAC
LOWNDES ♣ ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΣ: ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
«ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ». ΕΝΑΣ ΝΕΟΣ ΧΩΡΟΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ
ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΤΩΝ ΝΕΩΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ
♣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ, Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΤΣΗΣ ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ. ΜΙΑ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΜΕΤΑ ΤΟ ΕΤΟΣ Παπαϊωάννου, Μητρόπουλου, Χρήστου (και Bourgault-Ducoudray), τὸ ἔτος Σαμάρα, Λάλα, Stamaty (και Liszt). Γιατί ὁ Liszt; καὶ γιατί εἰδικὰ αὐτός, ἀπὸ τοὺς ξένους συνθέτες τῶν ὁποίων τὴ μνημὴ τιμᾶ φέτος ἡ μουσικὴ κοινότητα; Διότι ἡ νεκρολογία τοῦ ἀπὸ τὸν Γεώργιο Ζωγραφάκη ποὺ ἀναδημοσιεύεται στὸ παρὸν τεῦχος μᾶς ὑπενθυμίζει τὸ γεγονός ὅτι ἡ μουσικὴ ζωὴ τῆς Ἑλλάδας τοῦ 19ου αἰώνα ἀποτελοῦσε φυσιολογικὰ ἀναπόσπαστο κομμάτι τῆς εὐρωπαϊκῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς· καὶ ὅτι οἱ διεθνεῖς ἐπαφές τῶν Ἑλλήνων ἦταν τόσες καὶ τέτοιες, ὥστε ἓνας Συριανὸς εὐπατρίδης νὰ θεωρεῖ αὐτονόητο πὼς ἡ προσωπικὴ μαρτυρία γιὰ τὴν ἐπαφὴ τοῦ μ' ἓναν μεγάλο τῆς τότε σύγχρονης μουσικῆς, θὰ ἐνδιέφερε τοὺς ἀναγνώστες μιᾶς ἐφημερίδας ἀπὸ τὴν Ἐρμούπολη.

Ὁ Μουσικὸς Ἑλληνομνημῶν θὰ ἐξακολουθήσει, λοιπόν, νὰ θυμᾶται καὶ νὰ μνημονεύει. Μὲ κείμενα ποὺ ἀποτυπώνουν ἢ σχολιάζουν τὸ μουσικὸ μᾶς παρελθόν. Ὅπως αὐτὸ ποὺ ἀνέσυρε ὁ Γιάννης Σαμπροβαλάκης καὶ παρουσιάζει μὲ δική του μετάφραση καὶ ὑπομνηματισμὸ ὁ Πάνος Βλαγκόπουλος. Διαβάστε το προσεκτικὰ: ἡ ἀδιόρατη / ὄρατὴ περιφρόνηση τοῦ παρελθοντολάτρη πατριάρχου τῆς βορειοευρωπαϊκῆς μουσικοθεωρητικῆς σκέψης γιὰ τὸν μουσικὸ πολιτισμὸ τοῦ εὐρωπαϊκοῦ νότου καὶ τοὺς κυριότερους, τότε, ἐκπροσώπους τοῦ προδιαγράφει μιὰν ἀπὸ τίς αἰτίες ποὺ θὰ ὀδηγοῦσαν τὴν Ἑλλάδα νὰ ἀπαρνηθεῖ τὸ ἠλιόλουστο πρόσφατο μουσικὸ της παρελθόν, πειθόμενη στὰ ρήματα τοῦ διεθνοῦς ὀριενταλισμοῦ, τοῦ γερμανικοῦ δογματισμοῦ καὶ τοῦ ἐντόπιου ἐσωστρεφοῦς ἐθνικισμοῦ. Γνωρίστε καὶ τὴν ἄλλη ὄψη, στὸ θερμὸ κείμενο τοῦ φιλέλληνα Ἑλβετοῦ Franck Choisy γιὰ τὸν Camille Stamaty – τὸν Ἑλληνογάλλο (ὁ ἴδιος διεκδικοῦσε ἐμφατικὰ τὴν ἑλληνικὴ του καταγωγὴ) συνθέτη, πιανίστα καὶ κορυφαῖο μουσικοπαιδαγωγὸ τοῦ 19ου αἰώνα: τὸ παρουσιάζει ὁ Κώστας Καρδάμης.

Δύο κείμενα σχετικὰ μὲ τὴν πρόσφατη ἐπικαιρότητα. Τὸ πρῶτο, μὲ τὴ συλλογικὴ ὑπογραφή τῆς συντακτικῆς ομάδας, παρουσιάζει τὸ ἐξαιρετικὸ Μουσεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας, πού, μαζί μὲ τὴ νεοσύστατη Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ ἱστορικοῦ αὐτοῦ σωματείου, ἐπανασυνδέουν τὴ σημερινή, μουσικὰ ζωντανή, Κέρκυρα μὲ τὸ πλούσιο παρελθόν της. Τὸ δεύτερο ἀποτυπώνει μιὰ μαρτυρία τοῦ Δημήτρη Μαραγκόπουλου γιὰ τὸν Γιάννη Μέτση καὶ τὴ συμβολὴ του στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ κίνηση τῶν τελευταίων δεκαετιῶν. Καὶ τέλος, ἓνα ἀκόμη ἀφιέρωμα στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ὁρολογία: τὸ ὑπογράφει καὶ πάλι ἡ Ἑλλη Γλαροῦ.

Σᾶς εὐχόμαστε μιὰ εὐχάριστη ἀνάγνωση, μὲ γόνιμους καὶ ἐποικοδομητικούς μεταστοχασμούς.

Τὸ πανηγύρι τοῦ Sonzogno στὴ Βιέννη¹

HEINRICH SCHENKER

“Lass sie’s nur singen
Denn es wird bald verklingen”

GÖTTE²

H προσπάθεια πού ξεκίνησε δειλά στὴ «Θεατρικὴ καὶ Μουσικὴ Ἔκθεση τῆς Βιέννης» πρὶν ἀπὸ ἕνα χρόνο, ἔχει πλέον ώριμάσει καὶ ἤδη ἔρχεται μὲ νέα ὄρμη καὶ ἀκόμη πιὸ μεγάλη αὐτοπεποίθηση νὰ ἐδραιώσει τὴ σημασία καὶ τὴν ἐπιρροή της στὸ μουσικὸ προσκῆνιο. Μὲ ἀφορμὴ τὴν περυσινὴ ἐπίσκεψη τοῦ ἐκδότη Sonzogno μὲ συνθέτες τοῦ οἴκου του, καὶ μὲ ἀφορμὴ τὸ πρόγραμμα τῆς Ἐκθέσης, ἐνέσκηψε φέτος στὴ Βιέννη – «τὴν πιὸ συμπαθῆ πόλη» (Mascagni) – ὀλόκληρη ἰταλικὴ σαιζόν, πλήρως ἰταλικὴ καὶ ἐκδοτικῶς καθὼς πρέπει.

Κατ’ αὐτὸ τὸν τρόπο, ἡ γερμανικὴ λυρικὴ τέχνη βρίσκεται γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ στὸν ἀστερισμὸ τῆς ἰταλόφερτης «stagione»...! Κάθε ἐξέλιξη εἶναι νόμιμη στὴ Φύση καὶ στὴ Ζωή, ἀφοῦ ἀναγκαστικὰ κινεῖται πρὸς τὰ μπρός. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ἡ χρόνια ἐνδημικὴ λυρικὴ ξηρασία εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα πολλῶν αἰτιῶν στὴ Γερμανία· ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ ἴδια ἀποτελεῖ τὴν αἰτία τῆς θυελλώδους ἐπιτυχίας πού ἀπολαμβάνει σὲ μᾶς μιὰ ξένη τέχνη. Μὲ ὅλη τὴν αἰφνιδιαστικὴ εἰσβολή της, ἀκόμη καὶ αὐτὴ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ τόσο ἀπαιτητικὸ βαγκνερικὸ ὕφος καὶ τὸ κάπως πιὸ φιλικὸ ἰταλικό, εἶχε ἄμεσα καὶ ἐντυπωσιακὰ ἀποτελέσματα ὑπὲρ τοῦ τελευταίου. Συνολικά, ὅμως, τόσο στίς περασμένες ὅσο καὶ στίς μελλοντικὲς stagioni, διαβλέπω τὴν πιὸ χαρακτηριστικὴ καὶ ἄμεση ἔκφραση παρακμῆς τῆς τέχνης μας, ἔχω δὲ τὴν ἀποψη, ὅτι θὰ εἴμαστε ἄξιοι κάθε κακοῦ, τὸ ὁποῖο μᾶς ἐπιφυλάσσουν γιὰ τὸ μέλλον ὁ Sonzogno καὶ ὁ Ricordi, μιᾶς καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ πληρωμὴ γιὰ τὴν παραμέληση τῶν μεγάλων προφητῶν τῆς δικῆς μας τέχνης.

Τὸ πρόγραμμα τῆς φετινῆς stagione ἦταν μὲ τὸ παραπάνω περιεκτικό. Ἐξὶ ὅπερες διαδέχθηκαν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη: *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*,

1 Πρωτοδημοσιεύτηκε στὴν ἐπιθεώρηση *Die Zukunft* στίς 5 Αὐγούστου 1893, σ. 282 ἐπ. Στὸ Ἄρχειο Schenker (βλ. τὴ σχετικὴ ἱστοσελίδα *Schenker Documents Online*) ὑπάρχει ἐπιστολὴ τοῦ ἐκδότη τοῦ *Zukunft* Maximilian Harden τῆς 27ης Ἰουνίου, στὴν ὁποία ἐκφράζεται ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ Harden γιὰ προηγούμενο ἄρθρο τοῦ Schenker γιὰ τὸν Smetana, καὶ τοῦ παραγγέλλεται τὸ ἄρθρο γιὰ τὸν Sonzogno στὴ Βιέννη, «δίχως [ἀναφορὰ στὸν] Ρεαλισμὸ». Τὰ κρινόμενα ἔργα εἶναι: *Gellio Benvenuto* τοῦ Coronaro – καὶ ὄχι «Cornaro» – (1863-1916). Τὸ 1893 κέρδισε τὸ α΄ βραβεῖο τοῦ 3ου Διαγωνισμοῦ Sonzogno μὲ τὴν *Festa a marina* μεταξὺ ἐβδομήντα συνυποψηφίων. Ἡ «leggenda» σὲ 3 πράξεις *Flora mirabilis* τοῦ Σπύρου Σαμάρα (1861-1917) πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ 1886 στὸ Μιλάνο μὲ τὴν ὑποστήριξη τοῦ Sonzogno. Οἱ «scene napoletane» σὲ 3 πράξεις *Mala vita* τοῦ Umberto Giordano (1867-1948) πρωτοπαρουσιάστηκαν τὸ 1892 στὴ Ρώμη. Ἡ ὄπερα στὴν ὁποία ἀσκεῖ ἐξοντωτικὴ κριτικὴ ὁ Schenker, ἡ «commedia lirica» *Il piccolo Haydn* τοῦ Gaetano Cipollini (1851-1935) πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ 1893 στὸ Como.

2 «Μόνον ἄς τὴν νὰ τὸ τραγοῦδῆσει / Γιατί, σὲ λίγο, ἡ μουσικὴ θὰ σβῆσει».

Mala vita, Festa a marina, Il piccolo Haydn, και *Flora mirabilis*. Παντελῶς ἄγνωστες ἦταν σὲ μᾶς οἱ τελευταῖες τρεῖς.

Ἡ *Festa a marina* ἐκπροσωπεῖ τὸ εἶδος ἐκεῖνο πού φύτρωσε στὸ ἰταλικὸ λυρικὸ ἔδαφος μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Mascagni, ἀπὸ τὸν σπόρο *Cavalleria rusticana*, ὁ ὁποῖος ἀποδείχτηκε τρομακτικὰ γόνιμος, ἂν καὶ κάπως φτηνός. Ἡ ὄπερα τοῦ Cor[ο]nago – ὅπως εἶναι τὸ ὄνομα τοῦ συνθέτη – προέρχεται ἀπὸ τὴν τελευταία λυρική σοδιά τοῦ Sonzogno καὶ εἶναι δαφνοστεφανωμένη. Ἐν τούτοις, ἡ ἔλλειψη ἰδιοπροσωπίας τοῦ συνθέτη εἶναι τόσο σκανδαλώδης, τόσο προσβλητική, ὥστε δὲν θὰ ἔμπαινα στὸν κόπο νὰ ἀναφερθῶ στὸ ἔργο, παρὰ μόνο γιὰ νὰ καταγγείλω τὸν δημιουργό του. Ἐὰν τουλάχιστον αὐτὸς ὁ τυφλοπόντικας ξένων ἰδεῶν μπορούσε νὰ παραγάγει καλύτερη μουσική – θὰ ἔλπιζε κάποιος ὅτι ἡ πλήρης ταυτότητα τοῦ θέματος μετὰ αὐτὸ τῆς *Cavalleria* θὰ τοῦ ἐπέβαλλε ἱερὸ χρέος ἄμιλλας – τότε θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν κρίνουμε μετὰ βᾶση ἓνα πιὸ ἀξιοπρεπὲς κριτήριον: π.χ., ὅτι τὸ καλύτερο εἶναι ἐχθρὸς τοῦ καλοῦ. Δὲν συμβαίνει ὅμως κάτι τέτοιο.

Ἐναντίον τοῦ συνθέτη τοῦ *Il piccolo Haydn* θὰ ἐξέδιδα εὐχαρίστως ἔνταλμα συλλήψεως. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς εἶναι, πιστέψτε με, κλέφτης μετατροπικῶν σχεδιαγραμμάτων καὶ γενικῶν ἀρμονικῶν σκελετῶν! Συμπτωματικὰ, ἡ μουσική μου μνήμη μου ἐπέτρεψε νὰ ἀντιληφθῶ ἓνα μοναδικὸ ἔγκλημα κλοπῆς – λέω «συμπτωματικὰ», διότι, ποιὸς μπορεῖ νὰ κρατᾶ συνειδητὰ στὴ μνήμη του ὅλα τὰ μετατροπικὰ σχεδιαγράμματα τῆς μουσικῆς φιλολογίας, καὶ ποιὸς ἀγνοεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ἀρμονικὰ σχεδιαγράμματα λανθάνουν ὑπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς μελωδίας, καὶ ὅτι τῆς ἐπιτρέπουν μόνο φαινομενικὰ νὰ εὐθύνεται αὐτὴ γιὰ τὸ ὅλο ἀποτέλεσμα, ἐνῶ μόνο σὲ ἐξαιρετικὲς περιπτώσεις βγαίνουν στὴν ἐπιφάνεια τὰ ἴδια; Πάντως, εἶμαι σίγουρος ὅτι, ἐὰν κάποιος χρησιμοποίησε ἔστω καὶ μία φορὰ δικές του μελωδίες πάνω σὲ ξένο ἀρμονικὸ σκελετό, δὲν θὰ δίσταζε νὰ ἀπλώσει καὶ πάλι χέρι πάνω σὲ ξένη περιουσία. Βάζω στοίχημα, ὅτι στὴν παρτιτούρα τοῦ signor Cipollini ὑπάρχουν πολλὲς παρόμοιες περιπτώσεις κλοπῆς, τῶν ὁποίων στὴν ἐξιχνίαση θὰ βοηθοῦσε μᾶλλον ἡ τύχη παρὰ ἡ γνώση. Πάντως, ἔτυχε νὰ γίνω αὐτήκοος μάρτυς μιᾶς πολὺ πιὸ σύνθετης, ἐπὶ σκηρῆς, κλοπῆς τοῦ Cipollini: ἐντελῶς ἐνευθυρίαστα, λὲς κι εἶναι κάποιος ἀνήλικος χωρὶς καμιά αἴσθηση εὐθύνης, χρησιμοποίησε ὡς πρότυπο τὸ πασίγνωστο καὶ κομψότατο *Μενουέτο* τοῦ Boccherini, σύμφωνα

πρὸς τὸ ὁποῖο φιλοτέχνησε στὴ συνέχεια μιὰ δική του, προσχηματικὴ μελωδία, κρατώντας τὸν ἴδιο δυναμικὸ κυματισμό, σὰν νὰ μὴ συνέβαινε τίποτε, ἀκόμα καὶ τὰ ἴδια σημεῖα κορύφωσης, φτιάχνοντας, ὑποτίθεται, μιὰ νέα σύνθεση. Εἶναι προφανὲς ὅτι ἀντιλαμβάνεται – ὅσο γιὰ τὴν κατανόηση τῶν ἀνθρώπων, γι' αὐτὴ μπορεῖ νὰ εἶναι ὑπερήφανος – ὅτι μιὰ τέτοια κλοπὴ δὲν μπορεῖ νὰ γίνεῖ ἀντιληπτὴ παρὰ μόνον στὸν εἰδικὸ πού μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει καὶ ν' ἀκούσει τὴ δομὴ μιᾶς μελωδίας, καὶ τέτοιοι εἰδικοί εἶναι λίγοι.

Ἰδιαίτερη συγκίνηση προκάλεσε ὁ signor Samara μετὰ τὴν τρίπρακτὴ *Flora mirabilis*. Στὴν ὄπερα αὐτῆ, τῆς ὁποίας ἐξέβαλε τὰ γλυκά, μεγάλα καὶ ὠραῖα μάτια,³ ὁ Samara ἐκόμισε μιὰ μελωδικότητα καὶ κάποια ὀρχηστρικά χαρακτηριστικά, πού ἔχουν συνδεθεῖ μετὰ τὸ ὄνομα καὶ τὴ δημιουργία τοῦ Mascagni. Γιὰ τὸ γεγονὸς αὐτό, ὅτι δηλαδὴ ἐμφανίστηκε νέα πηγὴ, πιὸ πρωτότυπη τῆς μασκανικῆς πρωτοτυπίας, ἄλλοι ἐνθουσιάστηκαν καὶ ἄλλοι σκανδαλίστηκαν, ἀνάλογα μετὰ τὸ βαθμὸ τῆς συμπάθειάς τους πρὸς τὸν Mascagni. Παρ' ὅλα αὐτά, τὸ γεγονὸς εἶναι, ὅπως φρονῶ, ὅτι ὅλες οἱ σχετικὲς ἀποστροφὲς δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἀνώδυνες προϋποθέσεις τῆς μασκανικῆς πρωτοτυπίας, ἡ ὁποία, ὄντας ἐλλιπής, ἐμφανίστηκε μετὰ τὸν ἴδιο καὶ συνεχίζει τὴν ὁδὸ τῆς μετριότητάς της. Κατὰ τὰ λοιπὰ, ὁ Mascagni δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ φοβᾶται τέτοιες συνοριακὲς ἐδαφικὲς διεκδικήσεις: τὸ βασίλειό του ἀπλώνεται πολὺ πέραν τῶν ὀλίγων αὐτῶν ἀποστροφῶν, καὶ σίγουρα μπορεῖ νὰ ἀντέξει μιὰ τόσο μικρὴ ἀδικία.

Ἐν τούτοις, ὁ Mascagni παραμένει ὁ πιὸ ἐνδιαφέρων ἀνάμεσα στοὺς νέους Ἰταλοὺς συνθέτες. Στὴ δευτέρη θέση θὰ τοποθετοῦσα τὸν Giordano, συνθέτη τῆς *Mala vita*, ὁ ὁποῖος παραμένει ἐξαρτημένος ἀπὸ τὴ φαντασία τοῦ πρώτου, στὴν τρίτη δὲ μόνο θέση θὰ τοποθετοῦσα τὸν Leoncavallo, ὁ ὁποῖος κατὰ τὰ λοιπὰ – ὁ μόνος – μοῦ δίνει τὴν αἴσθηση τοῦ maestro, τοῦ ὁποίου ὅμως ἡ συνθετικὴ μέθοδος – καλλίτερα: ὁ διανοητικὸς μηχανισμὸς – μετὰ ἀναγκάζει νὰ τὸν ἀπαριθμήσω τρίτο.

Ὅποιος ἐπιθυμεῖ ν' ἀκούσει μετὰ ποιὸν τρόπο ἡ Ψυχὴ καὶ τὸ Πάθος μεταφράζονται σὲ τραγοῦδι, ἂς ἀκούσει τοὺς Ἰταλοὺς, οἱ ὁποῖοι οὐδέποτε δισταίνουν νὰ θέσουν στὴν ὑπηρεσία τους τοὺς ἤχους τοῦ πραγματικοῦ περιβάλλοντος κόσμου. Τοὺς πα-

3 Ἄγνωστο τί ἐννοεῖ ἐδῶ ὁ Schenker – προφανῶς κάτι σχετικὸ μετὰ συναισθηματικὴ ὑπερβολὴ (ΣτΜ).

ρεμβάλλουν όχι μόνον δίχως σέ τίποτε νά μειώνουν τήν ἀξία τοῦ ἔντεχνου τραγουδιοῦ, ἀλλά μᾶλλον προσδίδοντας τήν ἀξία του σέ αὐτούς. Ἀλίμονο, οἱ περισσότερες ἀπό τίς πιό ὡραίες φωνές πέφτουν θύματα τοῦ *bacillus tremolandi*, ὁ ὁποῖος κατα-

στρέφει ἀναπόφευκτα τήν τονική ἀκρίβεια καί τή δική μας ἀπόλαυση. Ἄς διδαχθοῦμε, ὅμως, τὸ καλὸ τὸ μάθημα ἀπὸ τοὺς Ἴταλούς, ἀλλά καί τὸ κάλλιστο: νά διαδίδουμε μὲ ἐνθουσιασμό τήν δική μας τέχνη.

Ε Π Ι Μ Ε Τ Ρ Ο

Τὸ ὕφος τοῦ μουσικοκριτικοῦ Heinrich Schenker (1868-1935) ἀποτελεῖ ὑψηλὴ πρόκληση γλαφυρότητας, εὐστροφίας καί πολυμάθειας γιὰ τὸν σημερινὸ ἀναγνώστη (τόσο τὸν Γερμανό, ὅσο καί, πολὺ περισσότερο, τὸν ἀπλῶς γερμανομαθῆ). Ὁ λόγος ποὺ ἀπομονώσαμε αὐτὴ τήν κριτική,⁴ ἀπὸ τίς πολλές ποὺ συνέγραψε στὴ διάρκεια τῶν δέκα χρόνων ἀπὸ τὸ 1891 ἕως τὸ 1901,⁵ εἶναι βέβαια, ὅτι σέ αὐτὴν ὁ Schenker ἀναφέρεται στὸν Σπύρο Σαμάρα καί σέ παράσταση τῆς *Flora mirabilis*, μαζὶ μὲ τίς ἄλλες ὅπερες τίς ὁποῖες ἀνέβασε τὸ 1893 στὴ Βιέννη ὁ οἶκος Sonzogno, στὸ πλαίσιο μιᾶς διαφημιστικῆς ἐκστρατείας τοῦ τελευταίου στὴν πρωτεύουσα τῶν Ἀψβούργων. Τὸ ὕφος τοῦ Schenker εἶναι λόγιο, δαιδαλώδες καί «ὑψηλὰ» εἰρωνικό. Γιὰ αὐτόν, ἕναν Αὐστριακὸ ἐβραϊκῆς καταγωγῆς ποὺ εἶχε τὴν τύχη νά πεθάνει προτοῦ ἢ συνυπαρξῆ τῶν δύο αὐτῶν ταυτοτήτων (τῆς Γερμανικῆς καί τῆς Ἑβραϊκῆς) καταστεῖ ἀδύνατη ἢ, ἔστω, προβληματική, ἢ νομιμοφροσύνη του ἀπέναντι στὴν ἐβραϊκὴ παράδοση διόλου δὲν ἐμπόδιζε τὴν ἔκφραση τοῦ γερμανικοῦ ἐθνικισμοῦ του ἀκριβέστερα: τοῦ γερμανικοῦ πολιτισμοῦ ἱμπεριαλισμοῦ του.⁶ Κατὰ τὰ ἄλλα, ὁ

Schenker βιώνει τὸ παρόν του ὡς περίοδο παρακμῆς. Μὲ γλώσσα βιβλικῆς σοβαρότητας, θεωρεῖ ὅτι οἱ μεγάλοι «προφήτες» τοῦ γερμανικοῦ μουσικοῦ ιδεώδους – ὁ Bach, ὁ Mozart, ὁ Beethoven – ἔχουν δώσει τὴ θέση τους, ἀπὸ τὴ μιὰ, στὸ γοῦστο τοῦ συμμοῦ ποὺ εὐθύνεται γιὰ τὴν ἐντυπωσιακὴ ἐπιτυχία τῶν Ἰταλῶν στὴν πατρίδα του, ἀπὸ τὴν ἄλλη, στὴ μουσικὴ τοῦ Wagner, πρὸς τὴν ὁποία, εἶναι ἀλήθεια, ὁ Schenker διατήρησε πάντα μιὰ ἀμφίσημη, σαφῶς ὅμως, ἐπικριτικὴ στάση.

Εἶναι, βέβαια, ἀναμενόμενο, ἢ εὐαίσθησία του ἀπέναντι στὸν βαγκνερικὸ ἀντισημιτισμὸ νά τὸν στρέψει φυσικὰ πρὸς τὸν κοσμοπολιτισμὸ καί τὰ πανανθρώπινα μηνύματα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Φαίνεται ὅμως ὅτι ὁ Schenker εἶχε ἤδη ἀρχίσει νά ἐπεξεργάζεται καί τοὺς θεωρητικὸς λόγους, οἱ ὁποῖοι θεμελίωναν αὐτὴ τὴν αισθητικὸ-ιδεολογικὴ του προτίμηση, καί οἱ ὁποῖοι στὴ συνέχεια θὰ κατέληγαν στίς ρητὰ διατυπωμένες θεωρίες του στὴν *Harmonielehre* (1906), τὸ *Kontrapunkt* (1910 / 1922), τὸ *Der Tonwille* (1921-1924), τὸ *Das Meisterwerk in der Musik* (1925-1930), τοὺς *Fünf Urlinien-Tafeln* (1932), καί τὸ μεταθανάτιο *Der freie Satz* (1935).

Ἄναφέρομαι κυρίως στὸ θεωρητικὸ ὑπόβαθρο τῆς κριτικῆς του στὸν Cipollini: εἶναι ἀπορίας ἄξιο τὸ τί ἦταν σέ θέση νά καταλάβει ὁ ἐπαρκῆς ἀναγνώστης τῆς ἐποχῆς, δίχως τὴ γνώση ποὺ διαθέτουμε σήμερα γιὰ τὴ θεωρητικὴ προσέγγιση τοῦ Schenker. Μὲ λόγια ἀπλά, τὰ ὁποῖα στὸν ἀνυποψίαστο σύγχρονο ἀναγνώστη θὰ ἀκούγονταν μᾶλλον μεταφορικά, ὁ Schenker σχεδιαγραφεῖ μὲ ἀδρὲς γραμμὲς τὴ βασικὴ του ἐνόραση, τὴν ὑπαρξη, δηλαδή, στὴ μουσικὴ ἐπιφάνεια καί βάθους, τὸ ὁποῖο μπορεῖ νά παραμένει τὸ ἴδιο, ἂν καί ἐπιφανειακὰ ἢ μουσικὴ ἀλλάζει. Ἡ κατηγορία τῆς κλοπῆς στὸν Cipollini δὲν εἶναι ἢ συνηθισμένη, τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζουν συνήθως οἱ συνθέτες. Ὁ Ἴταλὸς ἐλάσσων συνθέτης κατηγορεῖται γιὰ κάτι πιὸ βαρὺ: ὅτι ἀντέγραψε τὸ σκελετό, τὸ *baud* ἐπίπεδο ἐνὸς πολὺ γνωστοῦ ἔργου, τοῦ *Μενουέτου*

4 Εὐχαριστῶ τὸν Γιάννη Σαμπροβαλάκη γιὰ τὴν ὑπόδειξη τοῦ κειμένου καί τὸν Χάρη Ξανθουδάκη γιὰ τὴν ἀνάθεση.

5 *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesamtelte Aufsätze, Rezensionen und kleine Berichte aus den Jahren 1891-1901*, Hellmut Federhofer, Hrsg. & Vorwort, Hildesheim, Olms, 1990. Τὸ παρουσιαζόμενο, ἐδῶ, κείμενο βρίσκεται στίς σ. 54-57.

6 Συνήθως, ὁ Schenker δὲν ἀντιμετωπίζεται ἱστορικά, ἀλλὰ συστηματικά, ἄλλοτε θετικὰ ἄλλοτε ὄχι, μέσω τῶν ἀμιγῶς μουσικοθεωρητικῶν του θέσεων. Γιὰ τὴ θέση τοῦ Schenker στὸ κοινωνικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς του βλ. Leon Botstein, "Schenker the Regressive: Observations on the Historical Schenker", *Musical Quarterly* 86/2, 2002, σ. 239-247· ἐπίσης, Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*, New York, Oxford University Press, 2007.

του Boccherini, και ότι μάλιστα ή διαφορετική επιφανειακά μελωδία, με την οποία τὸ έντυσε, δέν είχε άλλο σκοπὸ ἀπὸ τὸ νὰ καλύψει τὸ ἀδίκλημα ἀπὸ τὰ μάτια (ή μᾶλλον τὰ αὐτιά) τοῦ κόσμου – ὄχι ὅμως και ἀπὸ αὐτὰ ἐνὸς ἐπαίοντα, ὅπως ὁ Schenker, τοῦ ὁποίου ή διεισδυτικότητα και ἐμπειρία δέν ξεγελιῶνται εὐκόλα, παρὰ τοὺς ἰσχυρισμοὺς τοῦ τελευταίου περι τῆς ἀγαθῆς του τύχης. Ἡ κριτική αὐτή δίνει τὸ μέτρο τῆς προκατάληψης τοῦ Schenker ἀπέναντι σὲ ὀτιδήποτε μὴ γερμανικὸ – ἰδίως ἰταλικὸ – μιᾶς και δέν ἀντιμετωπίζεται οὔτε στιγμή τὸ ἐνδεχόμενο ὅτι μιὰ παρόμοια ὁμοιότητα εἶναι ἀποτέλεσμα, ὄχι κλοπῆς, ἀλλά, ἔστω, ὑποσυνείδητης μίμησης. Ἡ πάνδημη ἀποδοχή τοῦ ἰταλικοῦ ὕφους και τῶν συγκεκριμένων ἐκπροσώπων του ἀναγκάζει τὸν Schenker νὰ ἐκφράσει τὴν κριτική του με πολὺπλοκα εἰρωνικὸ τρόπο, ὁ ὁποῖος μετατρέπεται σὲ βλοσυρὴ κυριολεξία ὅταν καλεῖ τοὺς συμπατριῶτες του νὰ ἐπιστρέψουν στὴν ἀγνή γερμανικὴ παράδοση και νὰ δεχθοῦν ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς τὸ μόνο διδάγμα πὸ ἀξίζει νὰ πάρουν: τὴν ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ συστηματικὴ και ἐνθουσιῶδη ὑποστήριξη τῆς δικῆς τους [γερμανικῆς] τέχνης.

Στὸν «signor» Σαμάρα ἀναφέρεται ὡς ἕναν ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς [!] συνθέτες, οἱ ὁποῖοι ἀποτελοῦν στόχο τοῦ σαρκασμοῦ του. Ἡ εἰρωνικὴ μεταφορικὴ του γλώσσα γίνεται, στὸ σημεῖο αὐτό, σχεδὸν ἐρμητικὴ γιὰ τὸν σημερινὸ ἀναγνώστη («Στὴν ὄπερα αὐτῆ,

τῆς ὁποίας ἐξέβαλε τὰ γλυκά, μεγάλα και ὠραῖα μάτια [...]). Ἡ ἀποστροφή του, ὅτι τάχα ὁ Mascagni δέν κινδυνεύει ἀπὸ τὴ «διεκδίκηση» ή τὴ μίμηση στοιχείων τοῦ ὕφους του ἀπὸ τὸν Σαμάρα, μιᾶς και τὸ μέγεθος (τῆς κενότητας τοῦ πρώτου) εἶναι τεράστιο, εἶναι ὀξύτατα εἰρωνικὴ. Στὴν «short list» τῶν Ἰταλῶν συνθετῶν πὸ παραθέτει λίγὸ παρακάτω ὁ Schenker, πρῶτος ἀνακηρύσσεται ὁ Mascagni, δεύτερος ὁ Giordano, και τρίτος ὁ Leoncavallo, ἐνῶ ὁ Σαμάρας ἀποσιωπᾶται, με τὴν ἴδια σιωπὴ πὸ ἀφανίζει τὸν ἀτυχῆ Cipollini και τὸν διάττοντα Coronaro. Πάντως, ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ, ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Mascagni ἀντιμετώπιζε μᾶλλον με αἰσθήματα φθόνου τὸν Ἑλληνα συνάδελφό του, ὄχι μόνον γιὰ τὴν ἐπιτυχία του, ἀλλά ἀκόμη και γιὰ τὴν ἐκπληκτικὴ ταχύτητα με τὴν ὁποία αὐτὸς συνέθετε!⁷ Σὲ ἐπιστολὴ τῆς 10ης Ἰουλίου τοῦ 1886 πρὸς τὸν Gianfranceschi, ὁ Mascagni παραπονιέται γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς *Flora*, σὲ ὕφος ἀντάξιο Ἰταλοῦ μελοδραματικοῦ συνθέτη: «Ἐδῶ και μέρες ὁ Dario⁸ μοῦ ἔφερε τὴν *Commedia Umana* τοῦ Sonzogno,⁹ καθὼς μέσα περιεῖχε μουσικὴ. Πράγματι, ὑπῆρχε ἕνα «Πρελούδιο» ἀπὸ τὴ *Flora mirabilis* τοῦ Σαμάρα. Φτωχέ μου *Guglielmo*,¹⁰ πόσο πιὸ ὁμορφος εἶσαι ἐσύ! Καὶ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι τὴ *Flora* τὴν σήκωσαν στοὺς ἐπτὰ οὐρανοὺς!»¹¹

ΠΑΝΟΣ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ

7 «Δέν θὰ γίνω Boito πὸ κλωσάει εἰκοσιπέντε χρόνια ἕνα *Νέρινα*· ἀλλά οὔτε και Σαμάρας πὸ ἀμολάει μιὰ *Martire* μέσα σὲ τριάντα μέρες· δέν μπορῶ ὅμως νὰ προσδιορίσω πότε θὰ τελειῶσω τὴν *Irís*», ἐπιστολὴ στὸν φίλο του μηχανικὸ Vittorio Gianfranceschi τῆς 27ης Ὀκτωβρίου 1896. Βλ. Pietro Mascagni, *Epistolario*, ἐπιμ. M. Morini, R. Iovino και A. Paloscia, τ. 1, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996, σ. 183.

8 Πρόκειται γιὰ τὸν Dario Acconci, τενόρο, παιδικὸ φίλο τοῦ Mascagni.

9 Δεκαπενθήμερη ἐπιθεώρηση πὸ ἐξέδιδε ὁ Sonzogno.

10 Ἡ ὄπερα *Guglielmo Ratcliff*, πάνω στὴ «δραματικὴ μπαλάντα» τοῦ Henry Heine, ἐκτελέστηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1895, ή πρώτη τῆς μορφῆ ὅμως εἶχε γραφτεῖ

πολὺ ἐνωρίτερα, μᾶλλον περι τὸ 1882. Ὁ Mascagni τὴ θεωροῦσε πάντα τὴν ἀγαπημένη ὄπερα, ἕνα «παιδὶ ἔρωτα», ὅπως ἔγραφε πολὺ ἀργότερα (1942) στὸν Salvatore de Carlo, ἕνα νεαρὸ δημοσιογράφου ἀπὸ τὸ Λιβόρνο, βλ. Roger Flury, *Pietro Mascagni, A Bio-Bibliography* Westport, CT, Greenwood Press, 2001, σ. 99.

11 Βλ. Mascagni, ὁ.π., σ. 64. Σημειωτέον, ὅτι ή πρώτη τῆς *Cavalleria*, ή ἐπιτυχία τῆς ὁποίας καθιέρωσε ὀριστικὰ τὸν Mascagni στὴν πρώτη γραμμὴ τῶν Ἰταλῶν συνθετῶν τῆς ἐποχῆς του, δόθηκε περίπου τέσσερα ἔτη μετὰ τὴν ἐπιστολὴ αὐτῆ, στις 17 Μαΐου τοῦ 1890. Ἡ ἐπιτυχία τῆς *Cavalleria* ὀδήγησε στὴν ὑπογραφή συμβολαίου με τὸν Sonzogno και ἐπέτρεψε τὸ ἀνάβασμα και τοῦ *Guglielmo* τὸ 1895.



Ο FRANK CHOISY ΓΙΑ ΤΟΝ CAMILLE STAMATY

J.A.D. Ingres,
Ἡ οἰκογένεια Stamaty, 1818,
Μουσείο τοῦ Λούβρου.



Τὸ ὄνομα τοῦ Camille-Marie Stamaty (1811-1870) εἶναι γνωστὸ κατὰ κύριο λόγο στους συνεπεῖς ἀκροατὲς τῆς δισκογραφίας τῆς ἐντε-
χνης ἑλληνικῆς μουσικῆς μέσα ἀπὸ τὸν δίσκο *Ἑλληνες συνθέτες τῆς
διασπορᾶς* (Ἀθήνα, Lyra 1992, CD0086), τὸν ὁποῖο ἐπιμελήθηκε ὁ Ἀλέξης
Ζακυθινός. Ἐλάχιστοι, ὅμως, ἀναγνωρίζουν σήμερα στὸν Stamaty ἓνα
ἀπὸ τὰ πλέον ἐνδιαφέροντα πρόσωπα τοῦ πρὸ τοῦ Γαλλοπρωσικοῦ Πολέ-
μου μουσικοῦ γίνεσθαι, τοῦ ὁποῖου τὸ παιδαγωγικὸ ἔργο, οἱ συναυλιακὲς
δραστηριότητες, οἱ συνθέσεις καὶ ὁ πρᾶος χαρακτήρας συνέβαλαν μὲ τὸν
τρόπο τους στὴν ἐξέλιξη τοῦ πιάνου στὴ Γαλλία μεταξύ 1835 καὶ 1870.
Ὡστόσο, ἀκόμη καὶ σήμερα ὁ Stamaty διατηρεῖ μιὰ θέση στὶς μουσικοί-
στορικὲς ἀφηγήσεις χάρις στὴ διδασκαλία ποὺ προσέφερε στὸν νεαρὸ
Camille Saint-Saëns (1835-1921), καθὼς οἱ ὅποιες ἀναφορὲς σὲ αὐτὸν συ-
νη-
θως περιστρέφονται γύρω ἀπὸ τὸ ἄστρο τοῦ χαρισματικοῦ συνθέτη τοῦ
Samson et Dalila. Ἀκόμη λιγότεροι, ὅμως, ἀναγνωρίζουν στὸν Stamaty
μιὰ θέση στὴν οὕτως ἢ ἄλλως terra incognita τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς
διασπορᾶς, παρότι ἢ κατὰ τὸ ἥμισυ ἑλληνικὴ καταγωγὴ του, ὄχι μόνον

Ήταν ευρύτερα γνωστή κατά τον 19ο αιώνα, αλλά φαίνεται πώς την προέβαλε ιδιαίτερα και ο ίδιος.

Ο νεαρότερος γιός, λοιπόν, του Κωνσταντινουπολίτη πατριώτη Κωνσταντίνου Σταμάτη (1764-1817), έμελε να τύχει ευρύτερης αναγνώρισης στους μουσικούς κύκλους της Γαλλίας, να δημιουργήσει σχολή στην πιανιστική διδασκαλία, να δει τις μεθόδους του να υιοθετούνται από το παρισινό Κονσερβατόριο, να λάβει εξαιρετικές κριτικές ως έρμηνευτής, συνθέτης και δάσκαλος από ανθρώπους, όπως ο Schumann και ο Berlioz, να συμβάλει στην εδραίωση του γερμανικού πιανιστικού ρεπερτορίου στη Γαλλία και να γίνει έμβληματική μορφή της παρισινής ύψηλης κοινωνίας, μια ιδιότητα που δεν πέρασε απαρατήρητη ακόμη και από τα αφηγηματικά υποκείμενα του Marcel Proust. Ο Stamaty, όμως, είχε και την άτυχία να είναι ουσιαστικά ο τελευταίος εκπρόσωπος της πιανιστικής τεχνικής του πρώιμου 19ου αιώνα και να ζήσει σε μια περίοδο, κατά την οποία οι αλλαγές στην κατασκευή και στην τεχνική του πιάνου θα εδραίωναν την σύγχρονη έκτελεστική πρακτική του. Η μετέπειτα αδυναμία κατανόησης της μεταβατικής αυτής περιόδου, καθώς και της χρησιμότητας και των ζητούμενων της πρώιμης πιανιστικής πρακτικής, όπως και οι μεταβολές στην τεχνική του πιάνου οδήγησαν συχνά σε παρανοήσεις και επέτρεψαν μόνο ορισμένα από τα έργα του Stamaty να παραμείνουν στο παιδαγωγικό πιανιστικό ρεπερτόριο κατά τον 20ό αιώνα.

Με την ευκαιρία της φετινής συμπλήρωσης διακοσίων ετών από τη γέννηση του Έλληνογάλλου μουσικοπαιδαγωγού και συνθέτη παρουσιάζεται εδώ η σχετική με τον Stamaty σύντομη ερευνητική εργασία του Frank Choisy (1872-1949[;]),¹ του Βελγο-Έλβετου αρχιμουσικού, συνθέτη, καθηγητή του Ωδείου Αθηνών (1897-1907) και σημαντικού παράγοντα της αθηναϊκής μουσικής

ζωής του «γυρίσματος του αιώνα». Ο Choisy, μετά την δεκαετή θητεία του στο Ωδείο Αθηνών και την ακόλουθη είκοσαετή διαμονή του στη Γενεύη, είχε επιστρέψει στην Αθήνα το 1927 μαζί με την οικογένειά του. Δεν είναι ακόμη σαφές εάν το ενδιαφέρον του για τον Stamaty ανάγεται στην περίοδο των σπουδών του στο Βέλγιο, στα χρόνια της πρώτης διαμονής του στην Αθήνα ή υπήρξε αποτέλεσμα έρευνας του κατά την περίοδο πριν το 1930. Σε κάθε περίπτωση, το φθινόπωρο του 1931 ο Choisy δημοσίευσε στο γαλλικό περιοδικό *Acropole* σχετικό με τον Stamaty άρθρο.² Λίγους μήνες αργότερα, στις 16.6.1932, κατά τη διάρκεια της 146ης ολομέλειας της Ακαδημίας Αθηνών ο Choisy θα παρουσίαζε με έπαυξημένα στοιχεία τη δράση και τη ζωή του Έλληνογάλλου μουσικού.³ Το δεύτερο αυτό κείμενο του Choisy, που θα δημοσιευόταν, επίσης στα γαλλικά, στα *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* του έτους 1932, αναδημοσιεύουμε εδώ σε μετάφραση, επισημαίνοντας σε υποσημειώσεις τις μικρές διαφορές με το δακτυλόγραφο (Δ.Φ.) που φυλάσσεται στο αρχείο Choisy.⁴ Η ελληνική μετάφραση του τελευταίου κειμένου, που έγινε από την συνάδελφο και φίλη Στέλλα Κουρμπανά (την οποία και ιδιαίτερω ευχαριστώ), παρουσιάζεται εδώ σχολιασμένη επιλεκτικά, ώστε να δώσει μια πρώτη – και εκ των πραγμάτων άτελη – εικόνα του Stamaty, αλλά και των πηγών του Choisy. Επιφυλασόμεστε κατά τη διάρκεια του έτους να παρουσιάσουμε, πέρα από μερικές ακόμη πηγές σχετικές με τις δραστηριότητες του Έλληνογάλλου μουσικοπαιδαγωγού, και μια απόπειρα ενός αναλυτικότερου βιογραφικού σχεδιάσματος.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ



1 Πλήρως ένθεμα κείμενο βιογραφικό κείμενο για τον Frank Choisy στο Κωνσταντίνου Σταματογιαννάκη, Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού, *Αρχείο Frank Choisy: Εύρετήριο*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2010, σ. 5-6 (διαθέσιμο και στην ιστοσελίδα του Ε.Λ.Ι.Α.). Η παραπάνω εργασία άντλεί την πληροφορία για τη χρονιά θανάτου του Choisy από το άρθρο του Άλκιβιάδη Μαργαρίτη, «Μπουασσονά παραλειπόμενα», *Νέα Έστία* 134/1584 (1.7.1993), σ. 865-868. Τα μέχρι στιγμής γνωστά βιογραφικά σχέδια για τον Choisy αναφέρουν ως χρονιά θανάτου του το 1949.

2 Frank Choisy, «Le maître de Saint-Saëns: Camille Stamaty», *L'Acropole* 6 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1931), σ. 296-300.

3 «Η Ακαδημία», *Νέα Έστία* 6/133 (1.7.1932), σ. 727. Το πλήρες δακτυλόγραφο (Δ.Φ.) κείμενο της διάλεξης, γραμμένο στα γαλλικά, βρίσκεται στο «Αρχείο Σουαζό» του Ε.Λ.Ι.Α., Φάκελος 5, Ύποφ 5.1 (βλ. Σταματογιαννάκη, Lerch-Καλαβρυτινού *ό.π.*, σ. 14).

4 Frank Choisy, «Camille Stamaty, Le maître de Saint-Saëns», *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, Έτος 1932, Τόμος 7, Αθήνα, 1932, σ. 297-301.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
CAMILLE STAMATY, Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΟΥ SAINT-SAËNS⁵

Ἡ ζωὴ τοῦ Ἑλληνα⁶ πιανίστα-συνθέτη Camille-Marie Stamaty δὲν εἶναι γνωστὴ μὲ ἐξαιρέση λίγες γραμμὲς σὲ λεξικά τῆς μουσικῆς,⁷ ἢ μὲ ἀφορμὴ

5 Δ.Φ.: ΥΠΟΜΝΗΜΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ
(16 Ἰουνίου 1932)

CAMILLE STAMATY, ὁ δάσκαλος τοῦ Saint-Saëns

Κύριε Πρόεδρε,

Μέλη τῆς Ἀκαδημίας,

Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1930 εἶχε τὴν καλοσύνη νὰ ἐνδιαφερθεῖ γιὰ ἓνα ὑπόμνημα ποῦ παρουσιάστηκε ἐδῶ, γιὰ τὸν «Ρίχαρντ Βάγκνερ καὶ τὴν ἑλληνικὴ σκέψη», ὑπόμνημα ποῦ μεταφράστηκε ἀμέσως καὶ δημοσιεύθηκε κατ' ἀρχὰς σὲ μιὰ καθημερινὴ ἀπογευματινὴ ἐφημερίδα, καὶ προσφάτως σὲ μιὰ μουσικὴ ἐφημερίδα τῶν Ἀθηνῶν. Δημοσιεύθηκε ἐπίσης στὰ γαλλικά στὴν ἐφημερίδα Ἀκρόπολις τῶν Παρισίων καὶ ἀναδημοσιεύθηκε στὸν *Tachydromo τῶν Ἀθηνῶν*. Πιστεύω ὅτι τὸ ἐν μέρει ἀδημοσίευτο ὑπόμνημα γιὰ τὸν Camille Stamaty, δὲν ἔχει λιγότερο ἐνδιαφέρον, καθὼς, τιμώντας τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες τιμοῦμε καὶ τὴν πατρίδα μας καὶ ἐμᾶς τοὺς ἴδιους. Ἀποδεχόμενη τὴν ἀνακοίνωσή μου γιὰ τὸν Stamaty, ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν θὰ ἐπανορθώσει μιὰ ἀδικία, καθὼς κάποιοι εἶχαν τὴν κακοπροαίρετη χαρὰ νὰ ὑποτιμῆσουν τὸ ταλέντο αὐτοῦ τοῦ διακεκριμένου μουσικοῦ, τοῦ ὁποίου ἡ σεμνότητα συνέβαλε στὸ νὰ παραγνωριστῆ ἐντελῶς τὸ ἔργο του.

6 Ἡ πρόταξη τῆς ἑλληνικῆς καταγωγῆς τοῦ Stamaty ἀπὸ τὸν Choisy δὲν εἶναι μόνον ἀποτέλεσμα τοῦ φιλελληνισμοῦ τοῦ Ἑλβετοῦ ἀρχιμουσικοῦ καὶ συνθέτη. Τὶς ἑλληνικὲς ρίζες τοῦ Stamaty προέβαλλαν ἐξίσου μαρτυρίες σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 19ου αἰώνα, βιογραφικὰ σημειώματα, καθὼς καὶ μὲ σχεδὸν ἀπόλυτη βεβαιότητα καὶ ὁ ἴδιος Stamaty. Ὁ Schumann, μάλιστα (Karl Storck (ἐπιμ.), *The letters of Robert Schumann*, New York, Arno Press, 1979, σ. 104-105 καὶ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, Georg Wigand, 1854, τ. 2, σ. 156, 203) ἀνέφερε ὅτι ἀμφότεροι οἱ γονεῖς τοῦ Stamaty ἦταν Ἑλληνες. Ἡ παρανόηση ἐνδεχομένως νὰ οφείλεται στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Ἑλληνογάλλος συστήθηκε στὸν Γερμανὸ μουσουργό, ἀλλὰ καὶ στὶς δυσκολίες ἐπικοινωνίας μεταξὺ τῶν δύο μουσικῶν ποῦ ὑπαινίσσεται ὁ Schumann (ὁ Stamaty δὲν μιλοῦσε καλὰ γερμανικά, ἀλλὰ καὶ ὁ Schumann εἶδε τὴν παρουσία τοῦ Stamaty ὡς εὐκαιρία ἐξάσκησης τῶν γαλλικῶν του).

7 Ὡστόσο, ἰδιαίτερα ἐκτετατωμένα καὶ ἀρκοῦντως διαφωτιστικὰ εἶναι τὰ σχετικὰ κείμενα τοῦ Fétis (François-Josef Fétis, «Stamaty (Camille-Marie)», *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*,

τὴν ἀφήγηση τῆς καριέρας τοῦ μαθητῆ του, τοῦ Γάλλου δημιουργοῦ Camille Saint-Saëns. Ὁ Stamaty ἀναπαρίσταται,⁸ σὲ γενικὲς γραμμὲς, ὑπὸ ἓνα φῶς ἀρκετὰ θαμπό, κάτι ποῦ ὁ ἴδιος ὁ Saint-Saëns φαίνεται πὼς ἐνίσχυε χωρὶς προφανῆ αἰτία. Ὁ θρύλος ποῦ ἔχει ἐπικρατήσῃ τὸν θέλει ἓναν ἀξιοσέβαστο μουσικό, ὁ ὁποῖος εἶχε τὴν τιμὴ νὰ δίνει μαθήματα σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς δόξες τῆς γαλλικῆς μουσικῆς. Ἡ πραγματικότητα εἶναι ὅμως διαφορετικὴ, καὶ πιστεύω πὼς θὰ ὑπηρετήσω τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, διευκρινίζοντας τὸν ρόλο ποῦ ἔπαιξε αὐτὸς ὁ καλλιτέχνης στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, ἓνας καλλιτέχνης μὲ διττὴ ὑπόσταση, τοῦ ὁποίου ἡ εὐγένεια ἔστρεκε στὸ ὕψος τοῦ ταλέντου του.⁹

Δὲν λείπουν τὰ τεκμήρια γιὰ νὰ περιγράψουμε τὴν δόξουσα τῆς οἰκογένειας Stamaty, τῆς ὁποίας ἓνας ἀπὸ τοὺς ἐκπροσώπους, ὁ πατέρας τοῦ συνθέτη, Κωνσταντῖνος, εἰσήλθε στὴν ὑπηρεσία τῆς γαλλικῆς διπλωματίας καὶ πέθανε ὑποπρόξενος στὴν Civita-Vecchia.¹⁰ Σὲ αὐτὲς τὶς δευτερεύουσες πληροφορίες,

Paris, Firmin-Didot, 1868, σ. 110-111) καὶ τοῦ Antoine Marmontel (*Les pianistes célèbres: Silhouettes & médaillons*, Paris, Heugel et fils, 1878, σ. 214-224). Νὰ σημειωθεῖ, ὅτι τὸ κείμενο τοῦ Marmontel εἶχε δημοσιευθεῖ ἓνα σχεδὸν χρόνο νωρίτερα στὸ *Le Ménestrel* (A. Marmontel, «Les pianistes célèbres: Silhouettes & médaillons. XXIII: Camille Stamaty», *Le Ménestrel* XXXXIII/51 (18.11.1877), σ. 404-405). Ἐνδεχομένως ὁ Choisy νὰ μὴν εἶχε ὑπόψη του (καὶ σὲ κάθε περίπτωση δὲν χρησιμοποίησε) τὰ συγκεκριμένα κείμενα στὴν ἐργασία του.

8 Δ.Φ.: παρουσιάζεται (présenté ἀντὶ représenté).

9 Δ.Φ.: ἡ εὐγένεια ἦταν ἰσάξια τοῦ ταλέντου του (*égalité le talent ἀντὶ fût à l' hauteur du talent*).

10 Γιὰ τὸν Κωνσταντινουπόλιτη πατριώτη, φίλο τοῦ Κοδρικᾶ καὶ τοῦ Σατωμβριάνδου, Κωνσταντῖνο Σταμάτη, βλ. κυρίως Sp. Pappas, «Deux Grecs au service diplomatique français: Constantin Stamaty», *Messenger d' Athènes* (14.11.1931), σ. 1-2· Τρύφων Εὐαγγελίδης, Γ.Λ. Ἀρβανιτάκης, Νικόλαος Καλομενόπουλος, «Σταμάτης, Κωνσταντῖνος», *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια*, Ἀθήνα, Πυρσός, 1933· R.R. Palmer, «A revolutionary Republican: M.B. Mangourit», *The William and Mary Quarterly*, III-9/4 (1952), σ. 483-496· βλ. σ. 484, 493 κ. ἐξ.: R.R. Palmer, «Notes on the use of the word "Democracy" 1789-1799», *Political Science Quarterly* 68/2 (1953), σ. 203-226, Αἰκατερίνη Κουμαριανοῦ, «Νέα στοιχεῖα γιὰ

που είχα χρησιμοποιήσει για να ανασυνθέσω την πορεία του Camille Stamaty, ήρθαν να προστεθούν και οι έρευνες που είχε την καλοσύνη να μου διαβιάσει ο κ. Σπ. Παππᾶς,¹¹ πολύτιμη συμβολή, για την οποία¹² δὲν ἔχω λόγια να τὸν εὐχαριστήσω.

Ἄς ανατρέξουμε λίγο στὰ παλαιότερα χρόνια, για να ἀναζητήσουμε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς τουρκικῆς κυριαρχίας τὴν Ἑλλάδα ἔξω ἀπὸ τὸν γεωγραφικό της ἠώρο. Βρισκόμαστε στὴν Κωνσταντινούπολη, σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς ἐστίες τοῦ ἑλληνισμοῦ. Ἐκεῖ ζοῦσε ἡ οἰκογένεια Σταμάτη, ἐκεῖ γεννήθηκε στίς 3 Ἰανουαρίου τοῦ 1764 ὁ Κωνσταντῖνος Σταμάτης.* Ὅπως πολλοὶ συμπατριῶτες του, ὁ Κωνσταντῖνος Σταμάτης φλεγόταν ἀπὸ τὸν ἱερό πόθο για ἐλευθερία καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία να τελειοποιήσει τὶς σπουδές του στὸ ἔξωτερικό. Διαλέγει τὴν Γαλλία ὡς τόπο¹³ διαμονῆς καί, παρακολουθώντας σπουδές ἱατρικῆς, ἐνθουσιάζεται¹⁴ μὲ τὶς νέες ἰδέες αὐτῆς τῆς ταραγμένης περιόδου τῆς ἱστορίας. Ὅταν ἔγινε Γάλλος πολίτης, ὁ Κωνσταντῖνος Σταμάτης ἀνέλαβε διάφορες πολιτικὲς¹⁵ ἀποστολές, ἀρκετὰ δύσκολες, τῶν ὁποίων τὰ ὄφελῃ ὑπῆρξαν ἐνίοτε ἰδιαίτερος πεινχρά. Ὁ γάμος του τὸ 1798 μὲ μιὰ Γαλλίδα, τὴν Marie-Thérèse Surdin,¹⁶ λειτούργησε ὡς ἀντίδοτο στὸ βαρὺ λειτούργημά του καὶ μετὰ ἀπὸ διάφορες περιπέτειες, πέθανε – τὸ ἐπαναλαμβάνω – μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ ὑποπρόξενου, στὴν Civita-Vecchia, τὴν 1η Ἰανουαρίου 1817, τιμημένος ἀπὸ ὄλους ἐκείνους που τὸν εἶχαν πλησιάσει, ἰδιαίτερος ἀπὸ τὴν γαλλικὴ παροικία τῆς Ρώμης, ὅπου καὶ τελέστηκε ἡ κηδεία του.

τὸν Κωνσταντῖνο Σταμάτη», Ὁ Ἐρανιστῆς Α-1, Φεβρουάριος 1963, σ. 13-22, Αἰκατερίνη Κουμαριανοῦ, «Ἐνέργειες τοῦ Κωνσταντῖνου Σταμάτη για τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδος, 1798-1799», Πρακτικὰ Τρίτου Πανιωνίου Συνεδρίου, 2 τόμοι, Ἀθήνα, 1967, τ. α', σ. 154-174.

11 Δ.Φ.: Σπυρίδων Παππᾶς.

12 Δ.Φ.: pour la quelle ἀντὶ dont.

* Σπυρίδων Παππᾶς, «Δύο Ἑλληνες στὴν ὑπηρεσία τῆς γαλλικῆς διπλωματίας», στὸν Ταχυδρόμο τῶν Ἀθηνῶν, 14 Νοεμβρίου 1931. [Ἡ ὑποσημείωση δὲν ὑπάρχει στὸ Δ.Φ. τοῦ ἀρχείου].

13 Δ.Φ.: terre ἀντὶ lieu.

14 Δ.Φ.: Διάλεξε... ἐνθουσιάστηκε (*Il choisit... s'enthousiasma ἀντὶ Il choisit... s'enthousiasme*).

15 Δ.Φ.: ἐπίσημες (*officielles ἀντὶ politiques*).

16 Ἡ πληροφορία ἀντὶλεῖται ἀπὸ τὶς ἐργασίες τοῦ Σπυρίδωνος Παππᾶ. Ἡ Marie-Thérèse Surdin γεννήθηκε τὸ 1778 καὶ πέθανε τὸ 1846. Ὁ γάμος της μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Σταμάτη, ὅμως, φαίνεται να εἶχε τελεστεῖ ἤδη τὴν ἀνοίξη τοῦ 1796, βλ. Κουμαριανοῦ, «Ἐνέργειες τοῦ Κωνσταντῖνου Σταμάτη ...», ὁ.π., σ. 154-155.

Ἄπὸ τὸν γάμο του γεννήθηκαν δύο γιοὶ καὶ μιὰ κόρη, ἀπὸ τοὺς ὁποίους θὰ ἀναφερθῶ μόνο στὸν νεώτερο, τὸν Camille-Marie, ὁ ὁποῖος γεννήθηκε στὴν Ρώμη στίς 23 Μαρτίου 1811.¹⁷ Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ συζύγου της, ἡ κυρία Stamaty ἐπέστρεψε στὸ Παρίσι καί, ἂν ανατρέξουμε στὸν ὑπηρεσιακὸ φάκελο που συμβουλευθήκε ὁ κ. Παππᾶς στὸ Quai d'Orsay [Ἰπουργεῖο Ἐξωτερικῶν], θὰ δοῦμε ὅτι ἡ κυρία Stamaty, ἀπηύθυνε πρὸς τὸ Ἰπουργεῖο Ἐξωτερικῶν, στίς 15 Φεβρουαρίου τοῦ 1829, μιὰ αἴτηση ζητώντας τὴν ἐγγραφή τοῦ υἱοῦ της Camille, στὸν κατάλογο τῶν ὑποψηφίων για τὶς θέσεις μαθητευόμενων προξένων. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, ὁ μέλλων μουσικὸς ἦταν ἀκόλουθος στὸ γραφεῖο τοῦ Κόμη de Chabrol, Διοικητῆ τῆς περιφέρειας τοῦ Σηκουάνα, καὶ θὰ πρέπει να ἀμφιταλαντευόταν για τὸ ποιά πορεία θὰ ἔπρεπε να ἀκολουθήσει.

Στὴ Ρώμη, τῆς ὁποίας ἡ Civita-Vecchia ἦταν τὸ ἐπίγειο, ἡ οἰκογένεια Stamaty, εἶχε ζήσει σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἀτμόσφαιρα που ὅπωςδὴποτε θὰ ἐπηρέασε τὶς διαθέσεις τοῦ Camille Stamaty. Μάλιστα ἦταν ὁ Châteaubriand καὶ ἡ φίλη του κυρία Beaumont που βάφτισαν τὴν ἀδελφὴ του, Pauline.¹⁸ Ἄπὸ τὴν Ρώμη χρονολογεῖται καὶ μιὰ ἐξαιρετικὴ

17 Σύμφωνα μὲ ἄλλες πηγές ὁ Camille Stamaty γεννήθηκε στίς 13 Μαρτίου 1811, γεγονός που ὀφεί ἀκόμη καὶ νεώτερες ἐργασίες να ἀναφέρουν καὶ τὶς δύο ἡμερομηνίες (George Grove / R, «Stamaty, Camille (Marie)», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd, 1980), Katharine Ellis, «Stamaty, Camille-Marie», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd, 2001, καὶ Manuela Jahrmarker, «Stamaty, Camille-Marie» *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel und Basel, Bärenreiter, 2006).

18 Ὅστόσο, ὁ Σατωμβριάνδος τῆς ἔδωσε καὶ τὸ ὄνομα Atala ἐφορμούμενος ἀπὸ τὸ ὀμότιμο μυθιστόρημά του, τὸ ὁποῖο εἶχε μεταφράσει στὰ ἑλληνικὰ ὁ Κωνσταντῖνος Σταμάτης καὶ εἶχε τυπώσει στὴ Βενετία τὸ 1805 (βλ. Κουμαριανοῦ, «Νέα στοιχεία για τὸν Κωνσταντῖνο Σταμάτη», ὁ.π., σ. 19-20 καὶ Κ.Θ. Δημαρᾶς, «Ὁ Châteaubriand στὴν Ἑλλάδα», *Ἑλληνικὸς Ρομαντισμός*, Ἀθήνα, Ἑρμῆς, 2004, σ. 255-269 βλ. σ. 255-258). Ἡ Atala Stamaty-Varkolier (1803-1885) ἔμεινε γνωστὴ για τὶς βιολονιστικὲς ἱκανότητές της καὶ κυρίως ὡς ἐξαιρετικὴ ζωγράφος, μαθήτρια τοῦ Ingres. Τὸ 1819 παντρεύτηκε τὸν συγγραφέα Michel-Augustin Varcollier, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε μετὰξὺ 1831 καὶ 1853 Διευθυντῆς τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τῆς πόλης τῶν Παρισίων. Βλ. Ghislaine Plessier, «Atala Stamaty: Filleule de Châteaubriand et élève d'Ingres», *Bulletin Societe Châteaubriand* 36 (1993), σ. 51-58.

λιθογραφία του Ingres,¹⁹ στενοῦ φίλου τῆς οἰκογένειας Stamaty, ὅπου ἀναπαριστῶνται ὁ κύριος καὶ ἡ κυρία Stamaty καθὼς καὶ τὰ τρία παιδιά τους, ἡ Pauline, ὁ Emmanuel καὶ ὁ Camille. Βλέπουμε τὴ νεαρὴ κόρη νὰ κάθεται στὸ πιάνο καὶ ξέρουμε ὅτι εἶχε κάνει μαθήματα ζωγραφικῆς μὲ τὸν Ingres.²⁰ Στὸ Παρίσι, ὁ Camille Stamaty εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει ἐξαιρετικούς μουσικούς πού βρῆκαν τὸ ταλέντο του ὡς πιανίστα καὶ τὸ μουσικὸ του ὕφος στὴ σύνθεση ἀξία νὰ καλλιεργηθοῦν σοβαρά.

Τὸ Παρίσι προσέφερε, τὴν ἐποχὴ γιὰ τὴν ὁποία μιλάμε, ἕνα καλλιτεχνικὸ θέαμα μὲ ιδιαίτερη σημασία. Ὁ Berlioz, ὁ Meyerbeer, ὁ Rossini, ὁ Liszt, ὁ Chopin, ὁ Paganini ἦταν τὰ τέρατα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, στοὺς ὁποίους μποροῦμε νὰ προσθέσουμε καὶ τὸν περιώνυμο δεξιότεχνη καὶ παιδαγωγὸ Friedrich-Wilhelm Kalkbrenner. Ὁ τελευταῖος διέκρινε τίς ικανότητες τοῦ Camille Stamaty καί, ὅπως οἱ μεγάλοι δάσκαλοι κρύβουν πάντα λαμπροὺς μαθητές, ὁ Stamaty ἔγινε ὁ ἀγαπημένος του, καθὼς βασιζόταν σὲ αὐτὸν γιὰ νὰ τὸν ἀνακηρύξει²¹ ἀργότερα τὸν καλλιτεχνικὸ του συνεχιστῆ. Ὁ νεαρὸς Ἑλληνας πιανίστας πῆγε τότε νὰ τελειοποιήσει τίς σπουδές του στὴν Γερμανία,²² μὲ τὸν Schumann καὶ τὸν Mendelssohn,²³ καὶ ἐπέστρεψε ὀριστικά

στὸ Παρίσι, γιὰ νὰ γίνεῖ ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀγαπημένους μουσικούς του. Στὴ πρώτη του συναυλία, τὸ 1835,²⁴ ἔπαιξε μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία ἕνα κοντσέρτο δικῆς του σύνθεσης.²⁵ Πρὶν ἀπὸ αὐτὴν τὴ μέρα, εἶχε τὴν μεγάλη τιμὴ νὰ παίξει μὲ τὸν Chopin, κάτι πού ἀξίζει λεπτομερέστερης ἀναφορᾶς.

Ὁ Kalkbrenner, λησμονημένος σήμερα, θεωροῦνταν πρὶν τὴν ἔλευση τοῦ Liszt, ὁ πιὸ μεγάλος πιανίστας τῆς ἐποχῆς. Θεωροῦσε τὸν ἑαυτὸ του μοναδικό, δὲν δεχόταν κανένα σχολίον πάνω στὸ παίξιμό του, στὸ ὕφος καὶ στὴ μέθοδό του. Τὴν ἐποχὴ πού εἶχε μαντέψει²⁶ τὴν φύση τοῦ Stamaty, ὁ Kalkbrenner διεῖδε καὶ τὴν ιδιοφυΐα τοῦ Chopin καὶ προσπάθησε νὰ τὸν πείσει νὰ κάνει μαθήματα μαζί του. Ὁμως ὁ Chopin, ὑπολογίζοντας τὴν εὐθιξία τοῦ δασκάλου, ἀπέφυγε τὴν πρόσκληση, καταφέροντας ἔτσι νὰ διατηρήσει τὴν φιλία του. Ὁ Πολωνὸς πιανίστας εἶχε ἀνακινῶσει γιὰ τίς 15 Ἰανουαρίου 1832 ἕνα ρεσιτάλ στὴν αἴθουσα Pleyel. Τὸ πολυποικίλο πρόγραμμα περιλάμβανε μεταξὺ ἄλλων, μιὰ Μεγάλῃ Πολωνέζα γιὰ ἕξι πιάνο πού ἔπρεπε νὰ ἐκτελεστεῖ ἀπὸ μιὰ ομάδα πιανιστῶν, πού οἱ μὲν νὰ ξεπερνοῦν τοὺς δὲ σὲ δεξιότεχνα. Ἦταν κατ' ἀρχὰς ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης, ὁ Kalkbrenner, ὕστερα ὁ Mendelssohn, ὁ Hiller, ὁ Osborne, ὁ Sowinski καὶ ὁ

19 Βλ. τὴν ἐδῶ δημοσιευμένη εἰκόνα, ἀναπαραγωγὴ τοῦ ἔργου τοῦ Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), τὸ ὁποῖο σήμερα φυλάσσεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.

20 Στὴ Ρώμη ἡ οἰκογένεια Stamaty θὰ πρέπει νὰ γνώρισε καὶ τὸν ὄργανιστὰ François Benoist, ὁ ὁποῖος φέρεται νὰ διδάξε ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο τὸν Camille πρὶν τὸ 1824 («Necrologie», *Le Ménestrel* XXXVII/21 (24.4.1870-30.4.1870), σ. 174). Ὁ Benoist βρέθηκε στὴ Ρώμη ἀπὸ τὸ 1815 ἕως τὸ 1818 ἔχοντας κερδίσει τὸ περίφημο Prix de Rome (Hugh Macdonald, «Benoist, François», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd, 2001).

21 Δ.Φ.: κάνει (*en faire* ἀντὶ *le déclarer*).

22 Εἶναι ἄξιο παρατήρησης τὸ ὅτι ὁ Choisy δὲν ἀναφέρεται στὴ μαθητεία τοῦ Stamaty στὸ παρισινὸ Κονσερβατουάρ στὸ πλευρὸ τοῦ Antoine Reicha μεταξὺ 1830 καὶ 1834. Βλ. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, Georg Wigand, 1854, τ. 2, σ. 156, Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family* (1729-1847), New York, Harper & Brothers, 1881, σ. 20, Marmontel, *Les pianistes célèbres* [...], ὁ.π., σ. 218.

23 Καίτοι ἡ σύντομη διδασκαλία στὸ πλευρὸ τοῦ Mendelssohn στὴ Λειψία τὸ φθινόπωρο τοῦ 1836 προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία τοῦ ἴδιου τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη (Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, London, Macmillan, 1874, σ. 77-78, ἐπιστολὴ

μὲ ἡμερομηνία 29.10.1836), ἡ σχέση τοῦ Stamaty μὲ τὸν Schumann φαίνεται νὰ εἶχε κοινωνικὸ χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος ἐξελίχθηκε σὲ φιλία.

24 Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Choisy ἀναφέρεται στὸ πρῶτο ἐπίσημο ρεσιτάλ τοῦ Stamaty ὡς μαθητῆ τοῦ Kalkbrenner δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση ὅτι αὐτὸ πραγματοποιήθηκε μετὰ τὴν ἐπιστροφή τοῦ Ἑλληνογάλλου πιανίστα ἀπὸ τὴ Λειψία. Στὴν πραγματικότητα συνέβη ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο. Τὴν παρανόηση αὐτὴ δὲν ἀπέφυγαν, ὅμως, τὸ 1933 οἱ συγγραφεῖς τοῦ λήμματος γιὰ τὸν Stamaty στὴ Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια (Γεώργιος Σκλάβος, Τρύφων Εὐαγγελίδης, Γ.Α. Ἀρβανιτάκης, «Σταμάτης, Κάμιλλος-Μαρία», *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδεια*, Ἀθήνα, Πυρσός, 1933), οἱ ὁποῖοι ἀναφέρουν ὅτι ὁ Stamaty «ἐμαθῆτευσε παρὰ τῷ Σούμαν καὶ τῷ Μέντελσον, μεθ' ὧν συνεδέθη διὰ στενῆς φιλίας, τῷ δὲ 1835, ἐπιστρέψας ἐν Παρισίους, ἔδωκε τὴν πρώτην συναυλίαν».

25 Πρόκειται γιὰ τὸ Κονσέρτο γιὰ πιάνο σὲ *La* ἑλ., op. 2, τὸ ὁποῖο καὶ ἀφιέρωσε στὸν δάσκαλό του Kalkbrenner. Τὸ συγκεκριμένο ἔργο ἐκδόθηκε στὸ Παρίσι τὸ καλοκαίρι τοῦ 1836 μαζί μὲ δύο ἀκόμη συνθέσεις τοῦ Stamaty: τίς *Variations brillantes sur un thème original* (ἐνδεχομένως νὰ ἐρμηνεύτηκε καὶ αὐτὸ στὴ συναυλία τοῦ 1835) καὶ τὰ *Trois nocturnes*, βλ. «Musique Nouvelle», *Revue et Gazette Musicale de Paris* III-30, 24.7.1836, σ. 265.

26 Δ.Φ.: ἀντιληφθεῖ (*compris* ἀντὶ *deviné*).

Chopin. Η ασθένεια του Kalkbrenner φαίνεται πώς άντρεψε εν μέρει αυτό το σχέδιο, καθώς το ρεσιτάλ αναβλήθηκε για τις 26 Φεβρουαρίου και ο Mendelssohn αντικαταστάθηκε από τον Stamaty.²⁷ Ο τελευταίος έκλεινε τα είκοσι του χρόνια και στάθηκε στο ύψος του περιλαμπρου Άρειου Πάγου των δεξιοτεχνών με τον όποιο²⁸ συσχετίστηκε. Όχι, απλά δεν βλάφτηκε από έναν τόσο απειλητικό ανταγωνισμό, αλλά, όπως θα δούμε, έγινε, εκείνη την ρομαντική εποχή, ένας από τους πιανίστες τής μόδας, βρίσκοντας εκλεκτή πελατεία ανάμεσα σε αναρίθμητους μαθητές, τόσο έρασιτέχνες, όσο και επαγγελματίες.²⁹

Μεταξύ των τελευταίων, ο ένας, ο Louis Gottschalk, είναι σχεδόν ξεχασμένος, ο άλλος, ο Camille Saint-Saëns, ζει πάντα στη μνήμη του κοινού. Καταγόμενος από την Νέα Όρλεάνη και πεθαίνοντας το 1869 στο Ρίο ντε Τζανέιρο, ο Gottschalk, έκανε μια λαμπρή καριέρα δεξιοτέχνη και υπήρξε, με τη σειρά του, ο δάσκαλος τής διάσημης πιανίστριας από τη Βενεζουέλα Teresa Carreno. Στο απόγειο τής φήμης του, ο Stamaty είχε ως μαθητή και ένα παιδί με αξιοθαύμαστο ταλέντο, τον μικρό Saint-Saëns.³⁰ Ο Stamaty, σε αντιδιαστολή με τον Kalkbrenner, δεν επιβαλλόταν ποτέ στους μαθητές του και αρκούσαν να μελετά την προσωπική τους φύση και να τους κατευθύνει σύμφωνα με τις δικές τους ικανότητες. Ο Saint-Saëns ήταν μόλις επτά χρονών όταν τον εμπιστεύθηκαν στον Stamaty το 1842³¹ και τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1846, ο δάσκαλος αποφάσισε, πρὸς μεγάλο φόβο τής οικογένειας Saint-Saëns, να τον παρουσιάσει δημόσια. Μια πρώτη δοκιμή αποτολμήθηκε ένα βράδυ, ενώπιον

φιλικού κύκλου και κάποιων έρασιτεχνών. Το αποτέλεσμα ήταν σε τέτοιο βαθμό αποφασιστικό που ο Camille Pleyel³² πρότεινε να οργανώσει στην αίθουσα συναυλιών του³³ την πρώτη δημόσια παρουσίαση του παιδιού-θαύματος. Ένα επιλεγμένο πρόγραμμα άπαρτιζόταν από δύο κοντσέρτα του Mozart και του Beethoven, καθώς και από έργα του Bach, του Händel και του Kalkbrenner. Αναλογιζόμενοι την περιορισμένη μουσική ζωή που αποτελούσε την καθημερινότητα των ρεσιτάλ εκείνης τής εποχής, δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε την ύψηλη μουσικότητα και το καλλιτεχνικό γούστο του Stamaty, ο οποίος εισήγαγε αποφασιστικά τον μικρό μαθητή του σε έργα καθαρής μουσικής. Η επιτυχία υπήρξε τεράστια και αποτέλεσε το προοίμιο αυτής τής αδιάκοπης σειράς από θριάμβους, που όφειλονταν σε αυτή την καθαρότητα του παιξίματος, σε αυτόν τον τέλειο μηχανισμό, στην σοφή χρήση των πεντάλ, που ο Saint-Saëns όφειλε στον Stamaty.

Είναι ακόμα πιο δύσκολο να καταλάβουμε, ύστερα από όσα είπώθηκαν, γιατί ο λαμπρός Γάλλος συνθέτης θέλησε να δυσφημίσει κατά κάποιο τρόπο τον δάσκαλό του.³⁴ Όπως μου διηγούνταν πριν από λίγο καιρό ένα δάσκαλος του Ώδείου του Παρισιού, ο Saint-Saëns διατηρούσε μια μέτρια ανάμνηση³⁵ από τον Stamaty. Όταν ο Saint-Saëns ήρθε, πριν από λίγα χρόνια, στην Ελλάδα,³⁶ έτέθη το ζήτημα τής απότισης φόρου τιμής στον Stamaty, αλλά

27 Η λεπτομέρεια αυτή ίσως αποτελεί ικανή εξήγηση για τις συνθήκες που ώδηγησαν τον Stamaty τέσσερα χρόνια αργότερα να μεταβεί στη Λειψία και στο πλευρό του, σχεδόν συνομηλίκου του, Mendelssohn.

28 Δ.Φ.: με τους όποιους (*auxquels* αντί *auquel*).

29 Σύμφωνα με μια μαρτυρία μάλιστα ο πάντοτε πληθωρικός Kalkbrenner φέρεται να είπε ότι την σχολή τής τεχνικής του την είχε απορρίψει ένας κατά το ήμισυ Πολωνός (έννοώντας τον Chopin), αλλά την είχε δεχτεί και κληρονομήσει ένας κατά το ήμισυ Έλληνας (δηλαδή, ο Stamaty). Βλ. Vernon Loggins, *Where the Word Ends: The Life of Louis Moreau Gottschalk*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1958, σ. 53.

30 Στο σημείο αυτό ο Choisy δεν ξεφεύγει από αυτό που είχε καταδικάσει στην αρχή του κειμένου του, δηλαδή να προσεγγίσει τον Stamaty μέσω τής σχέσης του με τον Saint-Saëns.

31 Δ.Φ.: το 1842. Τέσσερα χρόνια αργότερα...

32 Δ.Φ.: ο Camille Pleyel — ένας από τους τρεις Camille αυτής τής ιστορίας — πρότεινε...

33 Δ.Φ.: στην αίθουσα συναυλιών που φέρει το όνομά του (*dans la salle de concert qui porte son nom* αντί *dans sa salle de concert*).

34 Το πιθανότερο είναι ο Choisy να αναφέρεται στα όσα έγραψε ο Camille Saint-Saëns σχετικά με τη μαθητεία του και την πρόμη μουσική πορεία του στο *Portraits et Souvenirs*, Paris, Société d' édition artistique, 1899, ιδιαίτερα σ. 10.

35 Δ.Φ.: *souvenir médiocre* αντί *mediocre souvenir*.

36 Ο Saint-Saëns βρέθηκε στην Αθήνα από τις 24 Απριλίου / 7 Μαΐου 1920 ως τις 27 Μαΐου / 9 Ιουνίου 1920 προσκεκλημένος του τότε διευθυντή του Ώδείου Αθηνών Γεώργιου Νάζου. Η επίσκεψή του αποτέλεσε κορυφαίο γεγονός τής χρονιάς εκείνης και έγινε αφορμή για την διοργάνωση υπαίθριων, και μή, συναυλιών, κοινωνικών εκδηλώσεων και για την απόδοση στον μουσουργό διαφόρων τιμών και διακρίσεων. Έκτος από την συχνά εξαντλητική κάλυψη τής διαμονής, των εμφανίσεων και των δραστηριοτήτων του Saint-Saëns από τον τύπο τής εποχής (με απόηχους της αισθητούς άκρομης και μίνες

χωρίς επιτυχία. Νὰ ἀποδώσουμε στὴν νεαρότατη ἡλικία τοῦ Saint-Saëns αὐτὸ τὸ κενὸ μνήμης; Ἀλλὰ τότε τί νὰ σημαίνει ἡ πεντηκονταετηρίδα αὐτοῦ τοῦ πρώτου ρεσιτάλ, ποὺ ἐορτάστηκε στὴν ἴδια αὐτὴ αἴθουσα Pleyel, καί³⁷ ὅπου ὁ Γάλλος δάσκαλος θυμήθηκε τὰ πρῶτα του βήματα, μὲ ἓνα ἕμμετρο ἀπόσπασμα, τοῦ ὁποῦ ἰδοῦ οἱ πρῶτοι στίχοι:

*Πενήντα χρόνια πέρασαν ἀφότου ἓνα ἀγοράκι
δέκα χρονῶν, λεπτό, εὐαίσθητο, μὲ πρόσωπο
ὠχρό,
ἀλλὰ μὲ αὐτοπεποίθηση, ἀγνό, γεμάτο τόλμη
καὶ χαρὰ
γιὰ πρώτη του φορά ἀνέβαινε σὲ τοῦτο ἐδῶ
το βᾶθρο
στὸν ἑλκυστικὸ καὶ ἐπικίνδυνο τῆς τέχνης
δαίμονα,
μὲ τὸν Μότσαρτ καὶ τὸν Μπετόβεν γιὰ ν'
ἀναμετρηθεῖ.³⁸*

Ὁ Saint-Saëns ποὺ ἦταν ἔντεκα καὶ ὄχι δέκα χρονῶν θυμόταν τὸ ὠχρὸ του δέρμα ἀλλὰ εἶχε ξεχάσει τὸν Stamaty. Εὐτυχῶς ἡ μνήμη τῆς ὑστεροφημίας εἶναι ἐνίοτε καλύτερη ἀπὸ ἐκείνη τῶν ἀνθρώπων.

Ἄς ἀφήσουμε αὐτὴ τὴν κακογραμμένη σελίδα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης καὶ ἄς ἐπανέλθουμε στὴν καριέρα τοῦ Stamaty. Τὴ βραδιά τοῦ περιφρημοῦ ρε-

μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Γάλλου μουσουργοῦ), βλ., ἐνδεικτικὰ, «Εἰδήσεις τῆς Ἡμέρας: Ἡ χθεσινὴ δεξίωσις τοῦ Σαιν-Σάνς εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ», Ἐμπρὸς 17.5.1920, «ὁ Camille Saint-Saëns ἐν Ἀθήναις», Μουσικὴ Ἐπιθεώρησις 1 (Ὀκτώβριος 1921), σ. 4-6 (ὅπου καὶ μετάφραση ἄρθρου τοῦ Saint-Saëns μὲ τίτλο «Impressions d'Athènes»), τὰ σχετικὰ κείμενα στὶς Ἐπετηρίδες τοῦ Ὁδεῖου Ἀθηνῶν τῶν ἐτῶν 1920 καὶ 1921, ἀλλὰ καὶ στὸ Olivier Gobbe, «Grèce. Camille Saint-Saëns à Athènes», *Le Ménestrel* LXXII/25 (18.6.1920), σ. 258-259. Ἐπισκόπηση τῶν κυριότερων πτυχῶν τῆς ἀθηναϊκῆς ἐπίσκεψης τοῦ Saint-Saëns στὸ Τάκης Καλογερόπουλος, *Κρατικὴ Ὁρχήστρα Ἀθηνῶν. Προϊστορία καὶ Ἱστορία*, Ἀθήνα, 2004, σ. 43-45.

37 Δ.Φ.: ὅπου...

38 Στὸ πρωτότυπο:

*Cinquante ans ont passé depuis qu'un garçonnet
de dix ans, délicat, frêle, le teint jaune,
mais confiant, naïf, plein d'ardeur et de joie,
pour la première fois sur cette estrade, en proie
au démon séduisant et dangereux de l'art,
se mesurait avec Beethoven et Mozart.*

Τὸ ποιητικὸ κείμενο περιέχει ἀρκετοὺς ἀκόμη στίχους καὶ δημοσιεύθηκε στὸ τόμο 42 τοῦ περιοδικοῦ *Le Guide Musical* (1896), σ. 498. Αὐτὴ πιθανότατα νὰ εἶναι καὶ ἡ πηγὴ τοῦ Choisy.

σιτάλ τοῦ Saint-Saëns, ὁ Stamaty ἔχασε τὴν μητέρα του,³⁹ τὴν ὁποία ἀγαποῦσε πολὺ καὶ ἡ ὁποία ὑπῆρξε μιὰ ἀξιόλογη μουσικός. Διέκοψε, λοιπόν, τὰ μαθηματά του, καὶ ἔφυγε βρίσκοντας καταφύγιο στὴν μοναξιά τῆς Ρώμης, καὶ ὕστερα, μετὰ ἀπὸ παράκληση ποὺ ἐξέφρασαν οἱ μαθητὲς του, καὶ ἰδιαίτερος ἐκεῖνος ποὺ ἔμελλε τόσο γρήγορα νὰ τὸν ξεχάσει, ὁ Stamaty ἐπέστρεψε στὸ Παρίσι. Λίγο ἀργότερα, τὸ 1848, παντρεύτηκε τὴν δεσποινίδα de Reverony St. Cyr, ἡ ὁποία τοῦ χάρισε τέσσερα παιδιά. Περισεύουν οἱ μαρτυρίες ποὺ σκιαγραφοῦν τὸν Stamaty μὲ τρόπο κολακευτικὸ, καὶ ὡς ἄνθρωπο καὶ ὡς καλλιτέχνη. Εἶχε κληρονομήσει ἀπὸ τοὺς γονεῖς του μιὰ ἀληθινὴ εὐγένεια ψυχῆς, καὶ αὐτὴ τὴν παροιμιώδη καλοσύνη, στὴν ὁποία δὲν θὰ κουραστοῦμε νὰ ἀναφερόμαστε. Πολυάριθμα ὑπῆρξαν τὰ ρεσιτάλ ποὺ ἔδωσε γιὰ φιλανθρωπικούς σκοπούς.⁴⁰ Δὲν δέχθηκε κὰν νὰ λάβει τὸν τίτλο τοῦ καθηγητῆ στὸ Ἐθνικὸ Ὁδεῖο τοῦ Παρισιῦ, παρὰ τὶς ἀμέτρητες προσκλήσεις ποὺ εἶχε δεχθεῖ γιὰ νὰ καταλάβει αὐτὴν τὴν ἐπίζηλη θέση. Περιορίστηκε νὰ συμμετάσχει στὴν ἐπιτροπὴ ἐξετάσεων αὐτοῦ τοῦ ἀνώτατου ἰδρύματος, ἐπιθυμῶντας ἔτσι νὰ διατηρήσει τὴν ἀνεξαρτησία του.

Ἀνάμεσα στὶς συνθέσεις τοῦ Stamaty ποὺ μᾶς ἔχουν σωθεῖ, ὑπάρχουν ἔργα παιδαγωγικὰ ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἀκόμη σὲ πολλὰ ὠδεῖα καὶ μουσικὲς σχολές. Σὲ μιὰ ἐκδοσὴ τῆς ἐποχῆς, τοῦ βιβλίου μὲ

39 Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Choisy δίνει ἀνακριβεῖς πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὰ γεγονότα. Τὸ «παρθενικὸ» ρεσιτάλ τοῦ ἐνδεκάχρονου Camille Saint-Saëns πραγματοποιήθηκε στὴν αἴθουσα Pleyel τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1846 (βλ. «Nouvelles Diverses», *Revue de la Musique Religieuse, Populaire et Classique*, τ. II, Paris, Blanchet, 1846, σ. 112 καὶ Orpha Ochse, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, σ. 53). Ἡ Marie-Thérèse Stamaty, ὅμως, πέθανε στὶς 25.8.1846 (βλ. Hans Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, 4 τ., Bern, Benteli, 1977-1980, τ. 2, σ. 240). Ἄν ἡ ἀνακρίβεια αὐτὴ ὀφείλεται σὲ λάθος πληροφόρηση τοῦ Choisy ἢ στὴν προσπάθειά του νὰ ἀντιπαρθεῖ ἀφηγηματικὰ (σχεδὸν κινηματογραφικὰ) τὴ φόρτιση τοῦ θανάτου τῆς μητέρας τοῦ Stamaty μὲ τὴν ἐπιτυχητὴ ἐμφάνιση τοῦ χαρακτηριστικοῦ μαθητῆ του, αὐτὸ εἶναι ἓνα ζήτημα ποὺ ἀπομένει νὰ λυθεῖ. Ἄν μὴ τί ἄλλο, τὰ βιογραφικὰ κείμενα τοῦ 19ου αἰῶνα συχνὰ ἔκαναν ὑποχωρήσεις στὴν ἀκριβεία τῶν πληροφοριῶν χάριν τῆς ἀφηγηματικότητάς.

40 Ὁ Stamaty ὑπῆρξε πιστὸς καθολικὸς καὶ μέλος τῆς ρωμαιοκαθολικῆς φιλόπτωχης ὀργάνωσης Société Saint-Vincent de Paul, γιὰ τὴν ὁποία κατὰ καιροὺς διοργάνωνε συναυλίες μὲ ἔργα κλασικῶν συνθετῶν. Βλ. Fétis, «Stamaty (Camille-Marie)», *ὁ.π.*, σ. 110-111.

τίτλο «Λυρική έκφραση και τεχνική» [«Chant et Mécanisme»] βρήκα μια μαρτυρία πολύ σημαντική, που άφορα την αξία του ως ανθρώπου και ως παιδαγωγού. Το εν λόγω κείμενο προερχόταν από την επιτροπή σπουδών του Ώδείου, που υιοθετούσε έναν αριθμό από τις τεχνικές μεθόδους του. Αυτή η μαρτυρία έφερε την υπογραφή του διευθυντή, κ. Auber, αλλά και εκείνες των μελών της Ακαδημίας, κ.κ. Meyerbeer, Halévy, Ambroise Thomas, αλλά και άλλων γνωστών ονομάτων, όπως του Rossini και του Berlioz.⁴¹ Ο τελευταίος που δεν ήταν πάντοτε άβρως απέναντι στους μουσικούς, θεωρούσε τον Stamaty καθαρόαιμο μουσικό, που άνηκε στους καλύτερους δασκάλους της κλασικής σχολής των σύγχρονων πιανιστών.

Ανάμεσα στις πολλές μαρτυρίες για το ταλέντο του Stamaty, θά αναφερθώ σε μια τελευταία αποτίμηση, εκείνη του φημισμένου μουσικολόγου J.⁴² d'Ortigue, ο οποίος έγραφε αυτές τις γραμμές, σε μια επιφυλλίδα του στην *Journal des Débats* τον Απρίλιο του 1855: «Ας σταθούμε στην οδό Rochechouart στην αίθουσα Pleyel για να παρακολουθήσουμε ένα από τα ωραιότερα ρεσιτάλ της σαιζόν, εκείνο του Camille Stamaty. Η θερμή, κομψή και λαμπερή του έρμηνεία ξεχώρισε και χειροκροτήθηκε στην απaráμιλλη Φαντασία του Beethoven, για πιάνο, χορωδία και όρχηστρα».⁴³

Ο Camille Stamaty πέθανε στο Παρίσι στις 19 Αυγούστου του 1870.⁴⁴ Είχε τιμηθεί με διάφορα

ξένα παράσημα, και είχε λάβει τον σταυρό της Λεγεώνας της Τιμής το 1862.⁴⁵

Τελειώνοντας, θά ήθελα να τονίσω ότι το κεφάλαιο Stamaty σε καμία περίπτωση δεν τελειώνει⁴⁶ με αυτά που είπώθηκαν. Θά αναφερθώ σε έναν από τους ιστορικούς που απεικόνισαν καλύτερα την αθηναϊκή ζωή, τον κ. Δ. Καμπούρογλου,⁴⁷ καθώς κάποια από τα επεισόδια της νεότητας του Stamaty είχαν ως πεδίο δράσης την Ελλάδα και την Αίγυπτο, όπου συνθέσεις του μεγάλου Έλληνα μουσικού έχαιραν μεγάλης εκτιμήσεως. Ο κ. Καμπούρογλου με ευχαρίστηση σιγοτραγουδούσε μια μελωδία του Stamaty πάνω σε ένα ποίημα του Βαλαωρίτου:⁴⁸ «Φύσα βοργιά μου».⁴⁹

λίου 1870. Βλ. «Nécrologie», *Le Ménestrel* XXXVII/21 (24.4.1870-30.4.1870), σ. 174 και «Nécrologie: Camille Stamaty», *La France Musicale* XXXIV/18 (15.1870), σ. 135.

45 Η άπονομη του τελευταίου αποτελούσε χαρακτηριστική διάκριση κατά την περίοδο της Β' Αυτοκρατορίας και έλαβε χώρα στις 16.8.1862, βλ. François-Josef Fétis, «Stamaty (Camille-Marie)», *δ.π.*, σ. 540.

46 Δ.Φ.: ολοκληρώνεται (achevé αντί terminé).

47 Δ.Φ.: τον κ. Καμπούρογλου.

48 Ο Choisy πρέπει να αναφέρεται στο σημείο αυτό στη συνήθεια προσαρμογής ελληνικών στίχων σε γνωστές μελωδίες της εποχής, μια από τις οποίες ήταν, στην προκειμένη περίπτωση, εκείνη του Stamaty. Την παραπάνω πληροφορία του Choisy παρερμηνεύουν οι συγγραφείς του λήμματος για τον Stamaty στην *Μεγάλη Έλληνική Εγκυκλοπαίδεια*, όπου αναφέρεται ότι «Ο Δ. Γρ. Καμπούρογλου αποδίδει εις αυτόν [δηλ. τον Stamaty] το μέλος του γνωστού ποιήματος του Βαλαωρίτου «Φύσα, βορεία μου». Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί, ότι η μαρτυρία του Καμπούρογλου καταδεικνύει ότι η μουσική του Stamaty, αλλά και ο ίδιος ο Έλληνογάλλος μουσικός, δεν ήταν άγνωστοι στην ελλαδική κοινωνία των αρχών του 20ου αιώνα. Ένδεχομένως δέ, η συγκεκριμένη μελωδία να πρέπει να αναζητηθεί σε κάποια από τις συνθέσεις του Stamaty που συνέχιζαν να χρησιμοποιούνται στη πιανιστική διδασκαλία του τέλους του 19ου αιώνα.

49 Έλληνικά στο πρωτότυπο. Στο δακτυλόγραφο είναι γραμμένα με πένα. Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τους αρχικούς στίχους του περίφημου ποιήματος του Άριστοτέλη Βαλαωρίτη *Το σημαντικό* («Φύσα, Βορεία μου, φύσησε / να πάρουν τὰ πανιά μου! / Φύσα, Βορεία μου! αϊμάτωσαν / τὰ χέρια στὰ κουπιά μου!» κ.λ.π.), το οποίο δημοσιεύθηκε την άνοιξη του 1859 και το 1867 συμπεριλήφθηκε στη δεύτερη έκδοση της ποιητικής συλλογής *Μνημόσυνα*. Για την ταύτιση του ποιήματος χρησιμοποιήθηκε η τρίτομη έκδοση της «Βιβλιοθήκης Μαρασλή», Άριστοτέλους Βαλαωρίτου: *Βίος και Έργα*, Άθήνα, τύπ. Π.Δ. Σακελλαρίου, 1907, ιδιαίτερος δέ ο τόμος β', σ. 161-168.

41 Στο σημείο αυτό ο Choisy παραθέτει πληροφορίες και ονόματα από το κείμενο της Επιτροπής Μουσικών Σπουδών του Κονσερβατουάρ του Παρισιού, όπως αυτά δημοσιεύονται στη δεύτερη σελίδα των τριών τόμων του *Chant et Mécanisme*, op. 37, 38 και 39. Παρόμοια έγκριση είχαν λάβει και το *Souvenirs du Conservatoire*, το *Études caractéristiques sur Oberon de Weber* και το *Le rythme des doigts*. «Όλα τα παραπάνω αποτελούσαν μέρη της σειράς «École du Pianiste classique et moderne» του Stamaty, η οποία περιγραφόταν ως μια από τις πιο χρήσιμες παιδαγωγικές σειρές μέχρι την εποχή εκείνη. Χαρακτηριστικό της παιδαγωγικής δεινότητας του Stamaty είναι ότι έργα του αποτελούσαν μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα υποχρεωτική διδασκτέα ύλη του παρισιού Κονσερβατουάρ (βλ. Jahrmärker, «Stamaty, Camille-Marie», *δ.π.*, σ. 1299).

42 Δ.Φ.: Joseph.

43 Αυτό είναι ένα και μόνο δείγμα της ένασχόλησης του μουσικού και μη τύπου της εποχής με τις παιδαγωγικές, συνθετικές και έρμηνευτικές δραστηριότητες του Stamaty.

44 Άκόμη μια ανακρίβεια του Choisy (προφανώς εκ παραδρομής): ο Camille-Marie Stamaty πέθανε στις 19 Απρι-

F E R E N C Z L I S Z T

Ο περιώνυμος Ούγγρος μουσουργός Λίστ, ὃν ὁ θάνατος ἀφήρπασε κατ' αὐτὰς αἰφνιδίως, ἦν ἀμίμητος καὶ ἐκτάκτου ἐπιτηδειότητος κλειδοκυμβαλιστῆς καὶ συνθέτης ἐκ τῶν τὰ πρῶτα φερόντων.

Ἡ βιογραφία τοῦ μοναδικοῦ τούτου ἀνθρώπου, ὅστις ὁσάκις ἐκάθιζε πρὸ τοῦ κλειδοκυμβάλου, μετεμόρφου αὐτὸ ἀκριβῶς εἰς ὄρχηστραν, ὅστις θρησκείαν αὐτοῦ εἶχε τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ζωὴν του κατέστησε ἀτελεύτητον κωμῳδίαν, ἐστὶ πλήρης διδαγμάτων, ἀστείων ἐπεισοδίων καὶ ἀνεκδότων.

Βιβλίον μόνον δύναται νὰ περιλάβῃ τὸ ἀπειροπληθές τῶν ἀναμνήσεων, ἃς τὸ ὄνομα μόνον αὐτοῦ ἀναπολεῖ, τῶν θριάμβων, ἐρώτων, ἀδυναμιῶν, κ.λ.π., κ.λ.π. Καὶ ὅμως ἐν τῷ Λίστ δυνάμεθα νὰ χαιρετίσωμεν ἀπὸ τοῦδε τὸν ἐξόχως ἀριστοτέχνην μουσουργὸν καὶ μελοποιὸν τῆς ἐποχῆς, τὸν διὰ τῆς προσωπικῆς αὐτοῦ ἀξίας καὶ τῆς ἀπαραμίλλου τέχνης ἀναδείξαντα καὶ καταστήσαντα πολλοὺς ἐνδόξους...

Δὲν σφάλλεται τις λέγων περὶ αὐτοῦ ὅτι ὑπῆρξε ἂν ὄχι μέγας ἀνὴρ, ὅπως δῆποτε ὅμως μέγας ἐπαγωγός!

Συνέτυχέ μοι νὰ ἴδω αὐτὸν τὸ παρελθὸν ἔτι ἔτος ἐν Παρισίοις. Ἡ μακρὰ εἴρων αὐτοῦ κεφαλή, περιστεφανομένη ὑπὸ κόμης, πιπτούσης χωρὶς σχεδὸν νὰ κυμανθῆ ἐπὶ τῶν ὤμων του, ἀπεσπᾶτο τοῦ σώματός του ὡς τις σαρκασμὸς ζῶν τῶν ἀπαισιόδοξων... ἐνίων φιλοσόφων καὶ μυθιστοριογράφων διδαγμάτων καὶ θεωριῶν τῆς ἐποχῆς μας.

Μεταξὺ τῶν διαφόρων καὶ πολυαρίθμων μουσικῶν ἔργων του (ὁ Λίστ διεκρίθη καὶ ὡς συγγραφεὺς) τὴν πρώτην κατέχουσι θέσιν ὁ Χριστός, τὸ ὁποῖον ἐδιδάχθη ἐν Πέστη ἐν ἔτει 1874 ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς πεντηκονταετηρίδος του, δαφνοστεφοῦς τοῦ Λίστ αὐτὸ ἀκροασαμένου· αἱ Φαντασίαι του, αἱ Ποιητικαὶ Συμφωνίαι καὶ αἱ Ῥαψωδίαί αὐτοῦ, ἔργα ὑπερέχοντα, ἐν οἷς τὰ χρώματα ἀφθονοῦσι καὶ ἡ τέχνη τῆς συνθέσεως φθάνει εἰς τὸ κατακόρυφον αὐτῆς.

Εὐτυχῆς ἀληθῶς ὑπαρξίς ἡ τοῦ Λίστ... Καὶ αἱ ἐκ τῶν ἔργων καὶ τῶν μουσικῶν ἐκτελέσεων ἐπιτυχίαι του καὶ θριάμβοι, καὶ οἱ ἔρωτές του, καὶ τὸ συνοικέσιόν του κατέστησαν αὐτὸν εὐτυχέστατον...

Ἐκάστη σελὶς τοῦ βίου του ἐνέχει καὶ ἐν εὐτυχῆς συμβάν· οὐδέποτε ἐγνώρισεν ἀνίαν ἢ θλίψιν· τὰ πέντε καὶ ἑβδομήκοντα ἔτη τῆς ζωῆς του εἰσι μεστὰ δραματικῶν περιπετειῶν καὶ χαριέντων ἐπεισοδίων... Ἐβάδισε κατὰ γράμμα ἐπὶ ρόδων ἄνευ ἀκανθῶν. Ὑμνησε καὶ ὑμνήθη· ἠγάπησε καὶ ἔλατρεύθη...

Μετέπεσεν ἐν τῇ εὐτυχεῖ σταδιοδρομίᾳ του καὶ τῇ ἀνέτῳ ἐπιδιώξει διαφόρων τιμητικῶν ὑπουργημάτων ἀπὸ ἀρχιμουσικοῦ... εἰς ἱερέα τῆς μουσικῆς πάντοτε!

Θὰ διαμείνη ἐν τῇ μνήμῃ τῶν ἐπιζώντων πλειονότερον ἴσως τοῦ Wagner, ἐν ἴσῃ ἀναμφιλέκτως τῷ Chopin μοίρα.

... Ἐπὶ τέλους εἶναι προσωπικότης καὶ τὰ μάλα ἐνδιαφέρουσα. Ἀποκομίζει ἀπερχομένη πολλά... τοῦ αἰῶνός της, καθ' ὃν ἔσχε μεταξύ τόσων καὶ τόσων ἐνδοξοτήτων τὸ εὐτύχημα νὰ ᾔηται κάτι τι.

Πηγαδάκια (ἐξοχὴ Σύρου), Ἰούλιος 1886.

Γ. Ν. ΖΩΓΡΑΦΑΚΗΣ



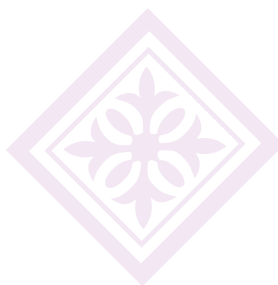
Υ.Γ. Ἐκ προστυχούσης μοι ἐφημερίδος ἀποσπῶ τὸ ἀκόλουθον περὶ τοῦ Λιστ ἀνέκδοτον, παραστατικὸν τοῦ ὑπεροπτικοῦ τοῦ χαρακτῆρός του μετὰ τόσους καὶ τόσους θριάμβους: «Κατὰ τινὰ τῶν πολλῶν ἐν Παρισίαις διαμονῶν του, προσεκλήθη ὁ περιώνυμος κλειδοκυμβαλιστὴς εἰς ἐσπερίδα ὑπὸ τοῦ τότε ἐν τῇ γαλλικῇ πρωτευούσῃ φιλοξενουμένου αὐτοκράτορος Νικολάου, ὅστις τὸν παρεκάλεσε νὰ κρούσῃ ἐν τεμάχιον. Ὁ μουσουργὸς ἐκάθισε πρὸ τοῦ κλειδοκυμβάλου καὶ ἤρξατο τῆς μαγευτικωτάτης ἐκτελέσεως· ἐν μέσῳ ὅμως τοῦ τεμαχίου ἔπεσε τὸ βλέμμα του τυχαίως ἐπὶ τοῦ Τσάρου, ὅστις ἀντὶ ν' ἀκροάζεται μετὰ προσοχῆς, συνωμίλει μετὰ τινος τῶν στρατηγῶν του. Πληγείς ὑπὸ τῆς ἀδιαφορίας αὐτῆς, διέκοψε πάραυτα ὁ Λιστ τὴν μουσικὴν του ἐκτέλεσιν καὶ ἀνηγέρθη. Ἄπαντες οἱ παριστάμενοι παρετήρησαν ἀλλήλους μετ' ἐκπλήξεως, ὁ δὲ αὐτοκράτωρ ἐζήτησε νὰ μάθῃ τὴν αἰτίαν, ἣτις ἐκώλυσε τὸν ἀριστοτέχνην ἀπὸ τοῦ νὰ ἀποπερατώσῃ τὸ τεμάχιόν του.

— “ὦ! ἀνέκραξεν οὗτος μὲ σπινθηροβολοῦντας ὀφθαλμούς, ὅταν ἡ Αὐτοῦ Μεγαλειότης ὁμιλεῖ, πᾶς ἕτερος ὀφείλει νὰ σιωπᾷ!”

Εἰπῶν δὲ ταῦτα ἐγκατέλειπεν ἀποτόμως τὴν αἴθουσαν. Ὁ Τσάρος οὐχ' ᾔτητον δὲν δυσηρεστήθη ἐκ τῆς θαρραλέας τοῦ Λιστ γλώσσης, ἀλλ' ἔπεμψεν ἀμέσως τὴν ἀκόλουθον πλούσια δῶρα τῷ προσβληθέντι ἀριστοτέχνῃ μουσουργῷ».

ἐφ. Πατρὶς (Ἐρμουπόλεως), 9.8.1886

Γ. Ν. Ζ.



ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΩΝ
ΑΠΟ ΤΟ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΓΡΑΙΚΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ (1827)
ΚΑΙ ΤΟ A MODERN GREEK
AND ENGLISH LEXICON (1837)
ΤΟΥ ISAAC LOWNDES

Τὸ διπλὸ λεξικογραφικὸ ἔργο τοῦ Ἀγγλοῦ μισσιονάριου Isaac Lowndes (~1790-1873)¹ – ἑλληνοαγγλικὸ καὶ ἀγγλοελληνικὸ λεξικὸ – παρουσιάζει ἰδιαιτέρω ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πρῶτη χρήση τῆς μουσικῆς ὀρολογίας στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα, ἀφοῦ εἶναι τὸ πρῶτο ἀγγλικὸ λεξικὸ ποὺ τυπώνεται στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο. Σὲ συνέχεια τοῦ καταλόγου μουσικῶν ὄρων τοῦ *Λεξικοῦ Ἀγγλοελληνικοῦ* (Ἑρμούπολη, 1854) τοῦ Γεωργίου Πολυμέρη (*Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 4, Σεπτ.-Δεκ. 2009, σ. 38-47 καὶ *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 7, Σεπτ.-Δεκ. 2010, σ. 36-37), ἡ παρούσα ἐργασία καταγράφει τοὺς μουσικοὺς ὄρους ποὺ προτείνει ὁ Lowndes στὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα, φιλοδοξώντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ ἐμπλουτίσει περαιτέρω τὰ μέχρι στιγμῆς στοιχεῖα μιᾶς συνολικότερης ἐρευνας σχετιζόμενης μὲ τὴ διαμόρφωση τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς ὀρολογίας.

Ὁ Isaac Lowndes γεννήθηκε περὶ τὸ 1790 στὴν πόλη Mobblerley, κοντὰ στὸ Manchester,² καὶ τὸ 1815 χειροτονήθηκε καὶ ἔγινε μέλος τῆς Ἀποστολικῆς Ἑταιρείας τοῦ Λονδίνου.³ Ἐνα χρόνο ἀργότερα ὀρίστηκε ἀντικατα-

1 Janus: BFBS Archives: «Letter Book of Isaac Lowndes», <http://janus.lib.cam.ac.uk/> (ἡμερομηνία πρόσβασης 3.1.2011).

2 Βλ. John Robertson, «On the alleged Influence of Climate on Female Puberty in Greece», *The Edinburgh Medical and Surgical Journal*, 62 (Ἰούλιος 1844), σ. 3 καὶ *The New Monthly Magazine and Universal Register*, 4 (Ἰούλιος-Δεκέμβριος 1815), σ. 270.

3 Ἡ Ἀποστολικὴ Ἑταιρεία (Missionary Society) ἰδρύθηκε τὸ 1795 ἀπὸ ἀνεξάρτητους ἱερεῖς, Ἀγγλικανούς καὶ Πρεσβυτεριανούς κληρικούς, καὶ λαϊκούς. Τὸ 1818 μετονομάστηκε σὲ Ἀποστολικὴ Ἑταιρεία τοῦ Λονδίνου. Ἡ δράση της ἐπεκτάθηκε σὲ διάφορες ἠπείρους καὶ ἰδιαιτέρω στὴν Κίνα. Ἀπὸ τὸ 1977 ἡ Ἀποστολικὴ Ἑταιρεία ἀποτελεῖ μέρος τοῦ *Council for World Mission*. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. «History of the London Missionary Society», <http://www.cwmission.org/history/history-of-the-london-missionary-society> (ἡμερομηνία πρόσβασης 28.1.2011).

στάτης τοῦ θανόντα πάστορα Bezaleel Blomfield⁴ στὴ Μάλτα, ὅπου καὶ ἔφθασε μὲ τὴν γυναίκα του Elisabeth καὶ τὸν νεογέννητο γιό του⁵ στὶς 6 Νοεμβρίου 1816.⁶ Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ἐκεῖ παραμονῆς του, ταυτόχρονα μὲ τὸ ἱεραποστολικὸ ἔργο, ἀλλὰ καὶ τὴν δράση του ὡς γραμματέα τῆς Βιβλικῆς Ἑταιρείας⁷ μαζὶ μὲ τοὺς William Jowett, καὶ Cleardo Naudi,⁸ διδάχθηκε τὴν ἰταλικὴ καὶ βελτίωσε τὶς γνώσεις του στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα, προετοιμαζόμενος γιὰ τὴ δράση του στὰ Ἴονια Νησιά.⁹ Σύντομα, τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1818, ἡ Ἀποστολικὴ Ἑταιρεία τοῦ Λονδίνου τὸν ἀντικατέστησε μὲ τὸν ἱεραπόστολο Samuel S. Wilson καὶ ὁ Lowndes τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1819 ἐγκαταστάθηκε στὴ Ζάκυνθο (1.4.1819) μαζὶ μὲ τὴν γυναίκα του ἡ ὁποία, ὅμως, πέθανε στὶς 15 Ἰανουαρίου 1821, σὲ ἡλικία 30 ἐτῶν, ἀφήνοντάς τον μὲ τρία ἀνήλικα παιδιὰ.¹⁰ Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1822 ὁ Lowndes ἐγκαταστάθηκε στὴν Κέρκυρα.¹¹ Παράλληλα μὲ τὴν ἱεραποστολικὴ του δράση δραστηριοποιήθηκε ἐκ νέου στὴ Βιβλικὴ Ἑταιρεία καὶ τὸ νεοσύστατο (1819) παράρτημά της στὴν Κέρκυρα. Ἀπὸ τὸ 1825 ἐμφανίζεται νὰ ἐνημερώνει τακτικὰ τὴν κεντρικὴ διοίκηση τῆς Ἑταιρείας μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ γραμματέα της στὴν Κέρκυρα, δίνοντας λεπτομερεῖς ἀναφορὲς γιὰ πληθῆρα θεμάτων.¹²

Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ μεταφραστικὲς δραστηριότητες τοῦ Lowndes, καθὼς καὶ ἐκεῖνες ποὺ ἀφοροῦσαν τὴ διακίνηση βιβλίων, ἦταν πολλαπλές. Τὸ συγκεκριμένο ἔργο του συνδέεται ἄμεσα καὶ μὲ τὶς ἀντίστοιχες ἐνέργειες τοῦ ἀντικαταστάτη του στὴ Μάλτα, τοῦ Wilson. Καὶ οἱ δύο τους εἶχαν ἐπιμεληθεῖ τὴν ἐκδοσὴ πληθῶρας σχολικῶν βιβλίων, κατηχητικῶν ἐγχειριδίων, θρησκευτικῶν φυλλαδίων, καθὼς ἐπίσης καὶ τὴ μετάφραση μεγαλύτερων ἔργων θρησκευτικοῦ περιεχομένου καὶ τὴν ἐκδοσὴ τῶν Ἀγίων Γραφῶν στὴ Νεοελληνικὴ, στὴν Ἰταλική, στὴν Ἀλβανικὴ καὶ σὲ ἄλλες γλῶσσες. Ἡ διάδοσις τῶν βιβλίων αὐτῶν δὲν περιορίστηκε στὴ Μάλτα, στὴν Κέρκυρα καὶ στὰ ἄλλα νησιά τοῦ Ἰονίου, ἀλλὰ ἐπεκτάθηκε καὶ στὴν εὐρύτερη περιοχὴ τῆς Ἀνατολικῆς Μεσογείου.¹³ Στὶς 9 Σεπτεμβρίου 1835 ὁ Lowndes διορίστηκε ἀπὸ τὸν Ἀγγλο Ἀρμοστὴ Sir Howard

4 Ὁ ἱεραπόστολος Bezaleel Blomfield ἀνέλαβε τὰ καθήκοντά του τὸ 1811 καὶ ἔφτασε στὴν Μάλτα στὶς 21 Ἰανουαρίου 1812 διαδεχόμενος τὸν μισσιονάριο Weisenger ὁ ὁποῖος εἶχε πεθάνει τὸ 1809. Ὅμως, οὔτε ὁ Blomfield μπόρεσε νὰ συνεχίσει τὸ ἔργο, καθὼς ὁ πρόωρος θάνατός του τὸ 1813 ὀδήγησε γιὰ ἀκόμη μιὰ φορὰ σὲ ἀναστολὴ τῆς δράσης τῆς ἱεραποστολῆς. Βλ. *The Evangelical Magazine and Missionary Chronicle* 11 (1833), σ. 218.

5 John Edwards Caldwell (ἐπιμ.), *Christian Herald and Seaman's Magazine* 4 (1817), σ. 72.

6 *The Evangelical Magazine and Missionary Chronicle* 26 (1818), σ. 197.

7 Ἡ Βιβλικὴ Ἑταιρεία (The British and Foreign Bible Society, BFBS) ἰδρύθηκε στὸ Λονδίνο τὸ 1804. Μὲ χαρακτηριστὰ μὴ δογματικὸ, σκοπὸς της εἶναι ἡ μετάφρασις καὶ διάδοσις τῆς Βίβλου. Ἰδιαιτέρη δράσις, πέρα ἀπὸ τὴν Εὐρώπη, ἀναπτύσσει στὴν Ἀσία καὶ συγκεκριμένα στὴν Κίνα καὶ τὴν Ἰνδία. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. «Our History», <http://biblesociety.org.uk/about-bible-society/history/our-history/>, (ἡμερομηνία πρόσβασης 28.1.2011).

8 *The Fourteenth Report of the British and Foreign Bible Society*, (1818), σ. 113.

9 John Edwards Caldwell (ἐπιμ.), *Christian Herald and Seaman's Magazine* 4 (1817), σ. 72.

10 *The Missionary Register* 10 (1822), σ. 66.

11 *The Missionary Register* 12 (1824), σ. 31.

12 *The Twenty First Report of the British and Foreign Bible Society*, (1825), σ. xxxvii.

13 Rev. William Brown, M.D., *History of the Propagation of Christianity Among the*

Douglas «Γενικός Ἐφορος τῶν Μεσαίων καὶ Ἀλληλοδιδασκτικῶν Σχολείων»,¹⁴ ἐνῶ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1841 ἔγινε «Βιβλιοθηκᾶριος καὶ Ἀρχαιοφύλαξ τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας».¹⁵

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Lowndes (ὁ ὁποῖος εἶχε καὶ τακτικὴ ἀλληλογραφία μὲ τὴν Foreign and British School Society)¹⁶ καὶ οἱ ὑπόλοιποι μισσιονᾶριοι ποὺ βρισκόνταν στὰ Ἴονια Νησιά¹⁷ παρουσίαζαν ἔντονη ἐκπαιδευτικὴ δραστηριότητα σὲ ἰδιωτικὰ σχολεῖα, σχολεῖα θηλέων ἀλλὰ καὶ «Κυριακὰ σχολεῖα».¹⁸ Ὅστόσο, ὅλα αὐτὰ δὲν ἀπέδωσαν τὰ ἀναμενόμενα ἀποτελέσματα, ὅπως ἀποκαλύπτεται σὲ ἀναφορὲς τῆς Ἀποστολικῆς Ἐταιρείας, καὶ τὸ 1844 τὸ παράρτημα τῆς Κέρκυρας ἔκλεισε ὡς οἰκονομικὰ ἀσύμφορο.¹⁹ Ἐνα χρόνο ἀργότερα, τὸ 1845, ὁ Lowndes ὀρίστηκε ἐκπρόσωπος τῆς Βιβλικῆς Ἐταιρείας στὴ Μεσόγειο, ἔχοντας ὡς βάση του τὴ Μάλτα, ἀλλὰ ταξιδεύοντας συχνὰ στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Τὴν ἴδια χρονιὰ μάλιστα λόγῳ τοῦ αἰφνιδίου θανάτου τοῦ Leenes, μετέβη στὴν Ἀθήνα, ὅπου καὶ παρέμενε γιὰ μεγάλα διαστήματα μὲ σκοπὸ τὴν ἐπίβλεψη τῆς ὀλοκλήρωσης τοῦ ἔργου τοῦ θανόντα: Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν ἔκδοση τῆς Βίβλου στὴ Νεοελληνικὴ γλῶσσα, ἓνα ἐγχείρημα στὸ ὁποῖο εἶχαν συμμετάσχει οἱ Κωνσταντῖνος Τυπάλδος, Νεόφυτος Βάμβας καὶ Γεώργιος Ἰωαννίδης, καὶ τὸ ὁποῖο ἄρχισε τὸ 1829 καὶ ὀλοκληρώθηκε τὸ 1850.²⁰

Τὸ 1861, διανύοντας πλέον τὴν ἑβδομὴ δεκαετία τῆς ζωῆς του, ὁ Lowndes ἀποσύρθηκε ἀπὸ τὴν ἐνεργὸ δράση καὶ ἀναχώρησε ἀπὸ τὴν Μάλτα γιὰ τὴν Κορνοῦαλη τῆς Ἀγγλίας τὸ Μάιο, λίγο μετὰ ἀπὸ τὸ θάνατο τῆς δευτέρας του γυναίκας.²¹ Ὁ Lowndes συνέχισε νὰ ἐργάζεται πάνω στὴν μετάφραση τῆς Βίβλου στὰ Νέα Ἑλληνικά,²² πιθανὸν μέχρι τὸν θάνατό του τὸ 1873, ἐνῶ φέρεται νὰ λάμβανε ἐτήσια σύνταξη ὕψους 125 λιρῶν ἀπὸ τὴν Βιβλικὴ Ἐταιρεία.²³

Heathen since the Reformation, 3η ἔκδοση, 3 τ., Λονδίνο, William Blackwood and Sons, 1854, τ. 2, σ. 272-275.

- 14 *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie*, 246 (31.08-12.9.1835), σ. 4-5. Ὁ Lowndes ἀντικατέστησε τὸν Ἰππότη Ἀντώνιο Δάνδολο. Βλέπε ἐπίσης καὶ Ν.Κ. Κουρκουμέλης, *Ἡ Ἐκπαίδευση στὴν Κέρκυρα κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Βρετανικῆς Προστασίας* (1816-1864), Ἀθήνα, Σύλλογος Πρὸς Διάδοσιν τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων, 2002, σ. 299.
- 15 *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 659, (8.11-20.11.1841), σ. 9.
- 16 Ἡ British and Foreign School Society (BFSS) ἀποτελεῖ τὴ συνέχεια τῆς Royal Lancasterian Society, ποὺ ἰδρύθηκε τὸ 1808 προκειμένου νὰ ὑποστηρίξει τὸ ἔργο τοῦ Joseph Lancaster. Τὸ 1814, ὅταν ὁ ὀργανισμὸς μετονομάστηκε σὲ BFSS ἐξακολούθησε νὰ βασιζέται στὸ Λανκαστεριανὸ σύστημα διδασκαλίας. Σκοπὸς τοῦ ἦταν ἡ δημιουργία σχολείων καὶ ἡ ἐκπαίδευση δασκάλων χωρὶς ὅμως δογματικὸ χαρακτῆρα. Ἀπὸ τὸ 1870 ἡ BFSS περιορίστηκε στὴν ἐκπαίδευση δασκάλων καθὼς ἡ κυβέρνησις τῆς Ἀγγλίας ἀνέλαβε τὴν δημιουργία σχολείων. Σήμερα, ὁ ὀργανισμὸς αὐτὸς χρηρηγεῖ ὑποτροφίες γιὰ ἐκπαιδευτικὰ προγράμματα σὲ ὅλο τὸν κόσμο. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. «History of the BFSS», http://www.bfss.org.uk/about_history.shtml (ἡμερομηνία πρόσβασης 29.1.11).
- 17 Λειτουργοῦσαν παράλληλα τέσσερις ἱεραποστολές, βλ. Rufus Anderson, *Observations Upon the Peloponnesus and Greek Islands, Made in 1829*, Boston, Ctocker and Brewster, 1830, σ. 314.
- 18 Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. Ν.Κ. Κουρκουμέλης, ὁ.π., σ. 273-275, 297-358.
- 19 Rev. William Brown, *History of the Propagation of Christianity [...]*, ὁ.π., σ. 274.
- 20 Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. George Browne, *The History of the British Foreign and Bible Society*, 2 τ., Λονδίνο 1859, τ.1, σ.38-39, 44, 52, 63, 66, 75-76.
- 21 *The Evangelical Magazine and Missionary Chronicle* 39 (Ἰούλιος 1861), σ. 528-29.
- 22 Janus, BFBS Archives: «Letter Book of Isaac Lowndes», <http://janus.lib.cam.ac.uk/> (ἡμερομηνία πρόσβασης 3.1.2011).
- 23 *The Sixty-Third Report of the British and Foreign British Society*, (1867), σ. 127.

Τὸ Λεξικὸν τῆς Ἀγγλικῆς καὶ Γραικικῆς γλώσσης τοῦ ὁποίου ἡ συγγραφή εἶχε σχεδὸν ὀλοκληρωθεῖ τὸ 1822,²⁴ λίγο πρὶν ὁ Lowndes μετακομίσει στὴν Κέρκυρα,²⁵ ἐκδόθηκε τὸ 1827 στὸ κερκυραϊκὸ Τυπογραφεῖο τῆς Κυβερνήσεως σὲ δύο χιλιάδες ἀντίτυπα.²⁶ Σύμφωνα μὲ τὸν πρόλογο τοῦ συγγραφέα, τὸ Λεξικό, τὸ ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένο στὸ Λόρδο Guildford, βασίστηκε «εἰς τὸ τοῦ Δρ. Τζόνσον.²⁷ Συνεισέφερον προσέτι λέξεις τινὰς μὴ εὐρισκομένας εἰς αὐτό, τὰ τοῦ Σχέριδαν²⁸ καὶ Οὐῶκερ.²⁹ Μάλιστα δὲ τὸ λεξικὸν τοῦ Βράουν,³⁰ νεώτερον πόνημα παρὰ τὰ εἰρημένα ἐκχωρήσαν πολλὰς λέξεις μὴ εὐρισκομένας εἰς κανὲν τῶν τριῶν τούτων».³¹ Σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν λέξεων, ὁ Lowndes ἐπισημαίνει ὅτι «ἐπειδὴ δέ, εἰς μίαν γλώσσαν δὲν εὐρίσκονται πάντοτε λέξεις ἀκριβῶς ἀνταποκρινόμεναι εἰς ἐκείνας μιᾶς ἄλλης, εἰς ὀλίγα τινὰ παραδείγματα μετεχειρίσθη, ἐξ ἀνάγκης, τινὰς φράσεις πρὸς ἐξήγησιν τῆς ιδέας τὴν ὁποίαν σημαίνει μία μόνη λέξις εἰς τὸ Ἀγγλικόν».³² Ὡστόσο, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποσαφηνιστεῖ σὲ ποῖο βαθμὸ τὸ γεγονός αὐτὸ ἐπηρεάσε τὴν ἀπόδοση τῆς μουσικῆς ὀρολογίας. Σχολιάζοντας τὴν σύντομη γραμματικὴ πού συνοδεύει τὸ Λεξικὸ ὁ Lowndes ἀναφέρει ὅτι αὐτὴ «ἀποβλέπει εἰς τὸ νὰ βοηθήσῃ τὸν σπουδάζοντα Ἕλληνα εἰς τὴν ἀπόκτησιν τῆς Ἀγγλικῆς γλώσσης».³³ Τέλος, ἀναφέροντας ὅτι ἐὰν μὲ τὸ λεξικογραφικὸν τοῦ αὐτοῦ ἔργο διευκολύνει «εἰς βαθμὸν τινα τοὺς τῶν ἄλλων, ὁ σκοπὸς διὰ τὸν ὁποῖον καὶ τοῦτο καὶ ἄλλα παρόμοια πονήματα συντίθεται θέλει ἐπιτυχηθῆ»,³⁴ ἐνῶ προαναγγέλει καὶ τὴ συγγραφή τοῦ Γραικικοαγγλικοῦ λεξικοῦ πού ἐκδόθηκε τὸ 1837.

Μὲ τὴ σειρά του τὸ ἑλληνοαγγλικὸ λεξικὸ εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ἀγγλο ἄρμοστὴ Sir Howard Douglas. Οἱ λεξικογραφικὲς ἐπιλογές, σύμφωνα μὲ τὰ προλεγόμενα τοῦ συγγραφέα,³⁵ βασίζονται κυρίως σὲ αὐτὸ τοῦ «Βεντότη,³⁶

24 Walter Chapin, *The Missionary Gazetteer*, Woodstock, 1825, σ. 385.

25 *The Christian Herald and Seaman's Magazine; for the Year 1822-23* 9 (1825), σ. 783.

26 Charles Williams, *The Missionary Gazetteer; comprising a geographical and statistical account of the various stations of the Church, London, Moravian, Wesleyan, Baptist, and American Missionary Societies with their progress in Evangelization and Civilization*, London, Fredarick Westley and A.H. Davis, 1828, σ. 195.

27 Ἀναφέρεται στὸ Samuel Johnson, *A Dictionary of English Language*, 2 τ., London, W. Stahan, 1755, τὸ ὁποῖο εἶχε ἕως τὸ 1827 ἐπανεκδοθεῖ, ἀλλὰ καὶ ἀναθεωρηθεῖ ἢ βελτιωθεῖ ἀπὸ διάφορους συγγραφεῖς, ἀρκετὲς φορές.

28 Ἀναφέρεται στὸ Thomas Sheridan, A.M., *A General Dictionary of the English Language*, 2 τ., Λονδίνο W., Stahan, 1780 τὸ ὁποῖο εἶχε ἐπίσης ὡς τὸ 1827 ἐπανεκδοθεῖ, ἀλλὰ καὶ ἀναθεωρηθεῖ ἢ βελτιωθεῖ ἀπὸ διάφορους συγγραφεῖς, ἀρκετὲς φορές.

29 Ἀναφέρεται στὸ John Walker, *A Critical Pronouncing Dictionary*, London, 1791 τὸ ὁποῖο εἶχε ἐπίσης ὡς τὸ 1827 ἐπανεκδοθεῖ, ἀλλὰ καὶ ἀναθεωρηθεῖ ἢ βελτιωθεῖ ἀπὸ διάφορους συγγραφεῖς, ἀρκετὲς φορές.

30 Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὸ Browne Thomas, *The Union Dictionary, Containing All That is Truly Useful in the Dictionaries of Johnson, Sheridan, and Walker*, London, J.W. Myers, 1800, τὸ ὁποῖο ἐπανεκδόθηκε ἀρκετὲς φορές.

31 Ἰ. Λάουνδς, *Λεξικὸν τῆς Ἀγγλικῆς καὶ Γραικικῆς γλώσσης εἰς τὸ ὁποῖον προτίθεται μιὰ Σύντομος Γραμματικὴ τῆς Ἀγγλικῆς Διαλέκτου*, Κέρκυρα, Κυβερνητικὸ Τυπογραφεῖο, 1827, «Προοίμιον», [σ. I].

32 Ἰ. Λάουνδς, ὅ.π., [σ. I].

33 Ἰ. Λάουνδς, ὅ.π., [σ. II].

34 Ἰ. Λάουνδς, ὅ.π., [σ. II].

35 I. Lowndes, *A Modern Greek and English Lexicon to Which is Prefixed an Epitome of Modern Greek Grammar*, Κέρκυρα 1837, «Preface», [σ. I-II].

36 Πρόκειται γιὰ τὸ *Λεξικὸν τρίγλωσσον τῆς Γαλλικῆς, Ἰταλικῆς καὶ Ῥωμαϊκῆς διαλέκτου*, 3 τ., Τυπογραφία Ἰωσήφ τοῦ Βαουμειστέρου, Βιέννη, 1790, τοῦ Γεωργίου Βεντότη.

τὸ ὁποῖο ἐκδόθηκε ἀρχικὰ σὲ τρεῖς τόμους, καὶ σὲ τρεῖς γλῶσσες» (γαλλικά-ιταλικά-ἐλληνικά) ποὺ ὅμως χαρακτηρίζεται ἐλλειπὲς σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ εἶναι «ἀπαραίτητο νὰ προσθέσουμε ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ λέξεις οἱ ὁποῖες ἀπαντῶνται διαρκῶς στὸ γραπτὸ καὶ στὸν προφορικὸ λόγον». Ἐξαιτίας τοῦ τελευταίου αὐτοῦ γεγονότος, ὁ Lowndes βασιζέται στὰ λεξικά τῶν Weigel³⁷ καὶ Somavera,³⁸ καθὼς καὶ σὲ γραπτὰ τοῦ Κοραῆ³⁹ ἀλλὰ καὶ ἄλλων συγγραφέων – τοὺς ὁποίους δὲν κατονομάζει – ὅπως καὶ κάθε ἄλλη πηγὴ ἀπὸ τὴν ὁποία μπορεῖ νὰ προκύψουν ἐπιπλέον λεξικογραφικὲς ἐπιλογές. Συνεχίζοντας, ὁ Lowndes διευκρινίζει ὅτι ἡ «πρόσδος ποὺ ἔχει ὑπάρξει στὴν Νέα Ἑλληνικὴ λογοτεχνία καθιστᾷ τὴν τελειότητα στὴν λεξικογραφία ἀδύνατη».⁴⁰ Ὡστόσο, ὅπως ἐπισημαίνει, τὸ παρὸν λεξικὸ περιέχει εἴκοσι πέντε χιλιάδες λέξεις ἐπιπλέον ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ Βεντότη, τὸ ὁποῖο μέχρι ἐκείνη τὴ στιγμὴ χρησιμοποιοῦνταν ὡς κύριο. Ἀναφορικὰ μὲ τὴν γραμματικὴ τῆς Νέας Ἑλληνικῆς ποὺ ἐμπεριέχεται στὸ λεξικὸ, ἐπισημαίνει πὼς αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπόδειξη ὅτι ἡ γλῶσσα σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ ἔχει ὑποστῆ λίγες μεταβολές σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν «ἁρμονία καὶ κανονικότητα», ἐνῶ ἡ ἀπλούστερη δομὴ τῆς, ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα νὰ γίνεταί πιὸ κατανοητὴ.

Γιὰ τὴν καταγραφή τῶν λέξεων ποὺ σχετίζονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὸν ἦχο διατηρήθηκε ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου ἐκτὸς ἀπὸ τὶς περιπτώσεις ποὺ ἐπρόκειτο καταφανῶς γιὰ τυπογραφικὸ λάθος. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα εἶναι τὰ ἐπαναλαμβανόμενα λάθη σὲ τονισμοὺς στὸ *Λεξικὸν τῆς Ἀγγλικῆς καὶ Γραικικῆς γλώσσης* ὅπως τὸ «οὐς.» ἀντὶ τοῦ «οὐς». Δύο μόνον τυπογραφικὲς παρεκκλίσεις ἀπὸ τὸ πρωτότυπο πιστεύουμε ὅτι καθιστοῦν τὸν παρόντα κατάλογο πιὸ εὐανάγνωστο: γιὰ τὴν καταγραφή τοῦ πρώτου μέρους τοῦ λήμματος προτιμήθηκαν τὰ πλάγια στοιχεῖα, ἐνῶ ἡ ἐπιλογή τῶν πεζῶν γιὰ τὸ μόριο «ιο» ὅταν ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ τοῦ λήμματος (στὸ πρωτότυπο, «Το»), πιστεύουμε ὅτι ἐξυπηρετεῖ καλύτερα τὸ πνεῦμα καὶ τὸ γράμμα τῆς ἀλφαβητικῆς ταξινόμησης. Στὶς περιπτώσεις ποὺ μιὰ λέξη ἀποδίδεται μὲ πολλαπλὲς ἑννοίες, αὐτὲς κατὰ κανόνα παραλείπονται, καὶ παρατίθεται μόνον ἡ μουσικὴ τῆς ἐρμηνεία.

Μεταξύ τους τὰ δύο λεξικά παρουσιάζουν πολλὲς ὁμοιότητες. Ὡστόσο, θὰ πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι περιφραστικὲς ἐλληνικὲς ἀποδόσεις τοῦ Ἀγγλο-ἐλληνικοῦ *Λεξικοῦ* δὲν ἐμφανίζονται στὸ λεξικὸ τοῦ 1837. Ἐπιπλέον, λέξεις ὅπως γιὰ παράδειγμα counterpoint: «οὐς. λέξις τῆς μουσικῆς» καὶ opera «οὐς. δρᾶμα μουσικόν, τὸ ποίημα, ἔργον, ἐργόχειρον, ἡ τέχνη», δὲν ἐμφανίζονται στὸ λεξικὸ τοῦ 1837. Παραταῦτα, γιὰ τὴν περαιτέρω σύγκριση τῆς ὀρολογίας ἀπαιτεῖται εἰδικὴ φιλολογικὴ καὶ συγκριτικὴ μελέτη ἢ ὁποία ξεφεύγει ἀπὸ τὶς προθέσεις τῆς παρούσας ἐργασίας.

ΕΛΛΗ ΓΛΑΡΟΥ

37 Πρόκειται γιὰ τὸ λεξικὸ τοῦ Karl Weigel, *Λεξικὸν Ἀπλορωμαϊκόν, Γερμανικόν καὶ Ἴταλικόν*, Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1796.

38 Πρόκειται γιὰ τὸ λεξικὸ τοῦ Alexis de Somavera, *Θησαυρὸς τῆς Ῥωμαϊκῆς καὶ τῆς Φραγκικῆς γλώσσης (Tesoro della lingua italiana e greca-volgare)*, Paris, Michel Guignard, 1709.

39 Γιὰ περισσότερες πληροφορίες σὲ σχέση μὲ τὸν Κοραῆ καὶ τὴ μουσικὴ, βλ. Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Ὁ Κοραῆς καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ», *Ἀντι* 26/693 (1999), σ. 46-49 καὶ Ἔμμ. Ν. Φραγκίσκος, «Παρεμβάσεις τοῦ Κοραῆ στὰ μουσικὰ πράγματα καὶ τὴ μουσικὴ ἀγωγή τῶν Ἑλλήνων», *Ὁ Ἐραμιστής*, 26 (2007), σ. 175-210.

40 I. Lowndes, ὁ.π., [σ. I].

ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΚΗΣ
ΚΑΙ ΓΡΑΙΚΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ (1827)

A

Accent: οὐσ. ὁ τόνος, ἡ προσῳδία.
Accentual: ἐπ. προσῳδιακός.
Acoustics: οὐσ. ἡ ἀκουστική.
Act: οὐσ. ἡ πρᾶξις, τὸ κάμωμα, ἔργον, ὁ τρόπος, ἡ ἀπόφασις, σκηγή, τὸ δρᾶμα.
Actor: οὐσ. ὁ ἐνεργητής, πράττων, ποιητής, κωμωδός.
Actress: οὐσ. ἡ κωμωδός.
Acute: ἐπ. ὀξύς, ξυμυτερός, ἀγκυλωτός· *an acute voice*: φωνὴ ὀξεῖα, διαπεραστική.
Adagio: ἐπίρ. ὁ ἡσύχως, σιγαλά, σιγά.
Air: οὐσ. ὁ ἀήρ, ἀέρας, ἄνεμος, ἡ ὄψις, τὸ πρόσωπον, ἀέρας τοῦ προσώπου, ἡ θεωρία, ὁ ἦχος.
Alarm: οὐσ. ἡ ἐκπληξις, ὁ φόβος, τρόμος, θόρυβος, ἡ εἰδησις, αἰφνίδιος, ταραχή· *alarm bell*, ἐξυπνητήριον.
Aloud: ἐπίρ. μὲ ὑψηλὴν φωνήν· *to speak aloud*, ὁμιλῶ ὑψηλοφώνως, μὲ ὑψηλὴν φωνήν.
Altisonant: ἐπ. ὑψηλῆς, ἠχώδης, ὅστις κάμνει ἦχον μεγάλον.
Anthem: οὐσ. τὸ ἀντίφωνον.
Antiphony, Antiphone: οὐσ. ἡ ἠχώ, τὸ ἀντίφωνον.
Arc: οὐσ. τὸ τόξον, δοξάρι
Arch: οὐσ. τὸ τόξον, δοξάρι.
Archchanter: οὐσ. ὁ ἀρχιψάλτης.
Arietta: οὐσ. μελίδριον, τραγουδάκι.
Art: οὐσ. ἡ τέχνη, πονηρία, ἀπάτη· *liberal arts*, τέχνη ἐλευθεραὶ, δηλ.: *music*, ἡ μουσική· *poetry*, ἡ ποιητική· *drawing*, ἡ ζωγραφία, κ.τ.λ.
Assonance: οὐσ. ἡ συμφωνία, ὁμοφωνία, ἁρμονία.
Assonant: ἐπ. σύμφωνος, ὁμόφωνος, ἐναρμόνιος, ἁρμονικός, συμφωνῶν.
Awning: οὐσ. ἡ σκηγή, τὸ παραπέτασμα.

B

Bagpipe: οὐσ. ὁ αὐλός, ἡ ἀσκοτζαμπούνα, γκαίδα.
Bagpiper: οὐσ. ὁ αὐλητής, ὁ λαλῶν τὴν γκαίδα.
Ballad: οὐσ. ἡ ᾠδή, τραγούδιον, ποταπὸν ᾄσμα.
to Ballad: ῥ. οὐδ. τραγουδῶ, λέγω τραγούδια ἀχρεῖα.
Balladsinger: οὐσ. τραγουδιστής.
Ballette: οὐσ. ὁ χορός.
Bard: οὐσ. ὁ ποιητής.
Barytone: ἐπ. βαρύτονος.

Base: οὐσ. ἡ βᾶσις, τὸ θεμέλιον τινὸς πράγματος· *a bass viol*, εἶδος βιολίου.
Bass: οὐσ. ὁ βαρύτονος· *to sing bass*, χαμηλοτραγουδῶ· *bassoon*, εἶδος ὄργάνου μουσικοῦ.
Beauty: οὐσ. ἡ εὐμορφία, ὠραιότης, κάλλος.
Bell: οὐσ. ὁ κώδων, ἡ καμπάνα· *a little bell*, κουδοῦνι, σήμαντρον, σημαντήρι· *to ring the bell*, σημαίνω τὸ κουδοῦνι, κουδουνίζω· *an alarm bell*, ἐξυπνητήριον· *to bear the bell*, ὑπερβαίνω, εἶμαι πρῶτος.
Belman: οὐσ. ὁ καμπανοκρούστης, δηλοποιητής.
Belmetal: οὐσ. τὸ μέταλλον τῆς καμπάνας.
to Blow: ῥ. ἐν., ῥ. οὐδ. φυσῶ, ἐμφυσῶ· *to blow with the trumpet*, σαλπίζω· *to blow the nose*, παστρεύω τὴν μύτην.
Bow: οὐσ. τὸ δοξάρι, τόξον· *fiddle bow*, τὸ τόξον μὲ τὸ ὁποῖον λαλοῦν τὸ βιολί.

C

Cacophony: οὐσ. ἡ κακοφωνία.
Cadence, Cadency: οὐσ. ἡ πτώσις, τὸ πέσιμον, ἡ παῦσις.
to Call: ῥ. ἐν., ῥ. οὐδ. φωνάζω, καλῶ, κράζω, ὀνομάζω, ἐγκαλῶ, προσκαλῶ, ἐκλέγω, ζητῶ· *to call the roll*, συμμαζώνω τοὺς στρατιώτας μὲ τὸ τύμπανον, ἐπαριθμῶ τοὺς στρατιώτας μήπως λείπη τινάς.
Canorous: ἐπ. εὐήχος, μελωδικός, ἁρμονικός.
Cantata: οὐσ. ἡ ᾠδή, σύνθεσις μουσική.
Cantation: οὐσ. ἡ ψαλμοψαλμία.
Canticle: οὐσ. ἡ ᾠδή, τὸ ᾄσμα, μέλος.
Canto: οὐσ. ἡ ῥαψωδία.
Canzonet: οὐσ. τραγούδιον.
Carol: οὐσ. τὸ τραγούδιον χαρᾶς, χορός.
to Carol: ῥ. οὐδ., ῥ. ἐν. χορεύω, τραγουδῶ, ἐορτάζω, σύρνω τὸν χορόν.
Catcall: οὐσ. ὁ ψιθυρισμός, ὁ ψόγος τῶν ἐν θεάτρῳ προσώπων.
Cat gut: οὐσ. ἡ χορδὴ τοῦ βιολίου.
Chamade: οὐσ. τὸ κρουξιμον τοῦ τυμπάνου, ὄργανον στρατιωτικόν.
to Chant: ῥ. ἐν., ῥ. οὐδ. τραγουδῶ, ψάλλω, ᾄδω.
Chant: οὐσ. ὁ ψαλμός, ἡ ᾠδή, τὸ ᾄσμα.
Chanter: οὐσ. ὁ ψάλτης, ᾄδων, ψάλλων.

Chantress: οὐσ. ἡ ψάλτρια.
 Chime: οὐσ. τὸ μέγα καμπανοσήμαμα, κωδώνισμα.
 to Chime: ῥ. οὐδ. ῥ. ἐν. σημαίνω, δυνατὰ τοὺς κώδωνας, τὰς καμπάνας.
 to Chink: ῥ. ἐν. ῥ. οὐδ. σχίζω, σκάζω, κωδωνίζω, ἤχῳ.
 Choir: οὐσ. ὁ χορὸς, ἡ συνάθροισις ψαλτῶν.
 Choral: ἐπ. τοῦ χοροῦ.
 Chord: οὐσ. ἡ χορδὴ, τὸ σχοινί· *c[h]ord of a violin*, χορδὴ τοῦ βιολίου.
 to Chord: ῥ. ἐν. βάλλω τὰς χορδὰς εἰς τὰ ὄργανα, εἰς τὸ βιολί.
 Chorus: οὐσ. ὁ χορὸς.
 Cithern: οὐσ. ἡ κιθάρα· *sound of a cithern*, τὸ κιθάρισμα· *to play on a cithern*, κιθαρίζω.
 Clang: οὐσ. ἡ κλαγγή, ὁ φθόγγος, ἤχος, βοή τῆς σάλπιγγος.
 to Clang: ῥ. οὐδ. βοῶ, φωνάζω, σαλπίζω.
 Clangor: οὐσ. ἡ βοή τῆς σάλπιγγος.
 Clangous: οὐσ. σαλπίζων, σαλπιστής.
 Clapper: οὐσ. ὁ ἐπαινέτης, κόπανος τῆς καμπάνης.
 Clarion, Clarinet: οὐσ. μουσικόν τι ὄργανον ἐμπνευστικόν.
 to Clink: ῥ. οὐδ. κωδωνίζω, ἤχῳ.
 to Clink: ῥ. οὐδ. κωδωνίζω.
 Clink: οὐσ. ὁ κωδωνισμός.
 to Compose: ῥ. ἐν. συνθέτω, συγγράφω, συντάσσω, διαλλάττω, εἰρηνεύω· *to compose well*, καλοσυνθέτω,
 Composer: οὐσ. ὁ συγγραφεὺς, συνθέτης, μουσικογράφος, μουσικός· *composer*, ἐκεῖνος ὅστις συνθέτει τὰ ψηφία εἰς τὴν τυπογραφίαν.
 Composition: οὐσ. τὸ σύνθεμα, ἡ σύνθεσις· *a composition*, ποιήμα.
 Composer: οὐσ. ὁ συνθέτης, συγγραφεὺς, τυποθέτης.
 Concert: οὐσ. ἡ ἄρμονία, συμφωνία, στερεότης.
 Concert: οὐσ. ἡ ἄρμονία, συμφωνία, τὸ συμφώνημα.
 Consonance, Consonancy: ἡ συμφωνία, ἄρμονία, ὁμόνοια.
 Consonous: ἐπ. συνηχῶν, ἐναρμόνιος, ἄρμονικός.
 Cord: οὐσ. τὸ σχοινίον, ἡ χορδὴ, τὸ σχοινί· *the cord of a bow*, ἡ χορδὴ τοῦ τόξου· *cord of a violin*, χορδὴ τοῦ βιολίου.
 Cornet: οὐσ. εἶδος αὐλοῦ, ἡ σημαία ἵππικοῦ τάγματος.
 Counterpoint: οὐσ. λέξις τῆς μουσικῆς.
 Crotchet: οὐσ. τὸ σημεῖον, σχῆμά τι μουσικῆς.
 Crowd: οὐσ. τὸ πλῆθος λαοῦ, ὁ ὄχλος, ἡ τύρβη, τὸ βιολί.
 Crowder: οὐσ. ὁ λαλῶν τὸ βιολί.

Curtain: οὐσ. τὸ παραπέτασμα· *bed curtain*, κωνοπέϊον τοῦ κρεβατιοῦ· *curtain of the theatre*, ἡ σκηνη ἥτις σκεπάζει τὸ θέατρον.
 Cymbal: οὐσ. τὸ κύμβαλον· *to play on cymbals*, κυμβαλίζω, λαλῶ τὸ κύμβαλον.

D

Diacousticks: οὐσ. ἡ φιλοσοφία τῶν ἤχων.
 Diapason: οὐσ. τὸ διαπασῶν, ὀκτάφωνον.
 Diatesseron: οὐσ. τὸ διατεσσάρων, τετράφωνον.
 Discord: οὐσ. ἡ ἀσυμφωνία, διχόνοια, διαφορά, ἀσυνταξία.
 to Discord: ῥ. οὐδ. ἀσυμφωνῶ, διαφέρω, διαφέρομαι.
 Dissonance: οὐσ. ἡ διαφωνία.
 Dissonant: ἐπ. διαφωνῶν, διαφέρων.
 Dittied: ἐπ. τραγουδημένος.
 Ditty: οὐσ. τὸ τραγοῦδι, ἡ ὠδή.
 Drum: οὐσ. τὸ τύμπανον.
 to Drum: ῥ. ἐν. κτυπῶ τὸ τύμπανον, τυμπανίζω.
 Drummajor: οὐσ. ὁ ἀνώτερος τῶν τυμπανιστῶν.
 Drummaker: οὐσ. ὁ κάμων, κατασκευάζων τὰ τύμπανα.
 Drummer: οὐσ. ὁ τυμπανιστής.
 Drumstick: οὐσ. τὸ ξύλον τοῦ τυμπάνου.
 Duette: οὐσ. τὸ ἄσμα, ψάλσιμον, τὸ τραγοῦδι μετὰξὺ δύο.
 Dulcimer: οὐσ. ὄργανόν τι μουσικόν.

E

Echo: οὐσ. ἡ ἠχώ, ὁ ἀντιλαλισμός· *with an echo*, ἀντιχητικῶς.
 to Echo: ῥ. οὐδ. ῥ. ἐν. ἀντιλαλῶ, ἀντηχῶ.

F

Fa: οὐσ. ἐν τῶν σημείων τῆς μουσικῆς.
 Fiddle: οὐσ. τὸ βιολί.
 to Fiddle: ῥ. οὐδ. λαλῶ, παίζω τὸ βιολί.
 Fiddler: οὐσ. ὁ παίζων τὸ βιολί.
 Fiddlestick: οὐσ. τὸ τόξον τοῦ βιολίου, τὸ δοξάρι τοῦ αὐτοῦ.
 Fife: οὐσ. ἡ φλογέρα.
 Fifer: οὐσ. ὁ λαλῶν τὴν φλογέραν.
 Flagelet: οὐσ. ἡ φλογέρα, ὁ αὐλός.
 Flute: οὐσ. ὁ αὐλός, ἡ φλογέρα.

G

to Gingle: ῥ. ἐν. ῥ. οὐδ. κωδωνίζω, ἤχῳ.
 Gingle: οὐσ. ὁ κωδωνισμός, τὸ κουδούνισμα.
 Gleek: οὐσ. ἡ μουσική, ὁ μουσικός.
 to Gleek: ῥ. ἐν. χλευάζω, περιγελῶ.
 Guitar: οὐσ. ἡ κιθάρα.

H

Hand bell: οὐσ. ἡ μικρὴ καμπάνα, ὁ κώδων, τὸ κουδοῦνι.

Harmonical, Harmonic, Harmonious: ἐπ. ἀρμονικός, ἐναρμόνιος, γλυκόφωνος, καλόφωνος.

Harmoniously: ἐπίρ. ἀρμονικῶς, ἐναρμονίως.

Harmoniousness: οὐσ. ἡ ἀρμονία, μελωδία, ὁ ῥυθμός.

to Harmonize: ῥ. ἐν. ποιῶ ἀρμονικόν, κάμνω ἀρμονίαν.

Harmony: οὐσ. ἡ ἀρμονία, μελωδία, ὁ ῥυθμός.

Harp: οὐσ. ἡ ἄρπα, ἡ κιθάρα, ἡ σαμβύκη, (ὄργανον μουσικόν).

to Harp: ῥ. οὐδ. κιθαρίζω, λαλῶ τὴν ἄρπαν.

Harper: οὐσ. ὅστις λαλεῖ τὴν ἄρπαν.

Harpicord: οὐσ. μουσικόν τι ὄργανον.

Hautboy: οὐσ. ὄργανον μουσικόν.

Hornpipe: εἶδος χοροῦ.

Hymn: οὐσ. ὁ ὕμνος.

to Hymn: ῥ. οὐδ. ὑμνῶ, ὑμνολογῶ.

J

Jews harp: οὐσ. ὄργανόν τι.

Jig: οὐσ. εἶδος μουσικῆς συμφωνίας, χοροῦ.

to Jig: ῥ. οὐδ. χορεύω.

Jingle: οὐσ. τὸ κουδούνισμα, κωδωνισμός.

to Jingle: ῥ. οὐδ. κουδουνίζω, κωδωνίζω.

I

Immusical: ἐπ. μὴ ἀρμονικός, ἀσύμφωνος.

Instrument: οὐσ. τὸ ὄργανον, σύνεργον.

Instrumental: ἐπ. ὄργανικός, ἀνήκων εἰς μουσικὰ ὄργανα, ὠφέλιμος.

K

Kettledrum: οὐσ. εἶδος τυμπάνου.

Key: οὐσ. ἡ κλεις, τὸ κλειδίον, κλειδί: *key in music*, ῥυθμός, σύνεργον μετὰ τὸ ὁποῖον ρυθμίζουσι τινὰ μουσικὰ ὄργανα: *the keys of an organ*, ἡ σειρά, ἡ ἀράδα τῶν ξυλαρίων τοῦ μουσικοῦ ὄργάνου.

L

Love song: οὐσ. ὠδὴ ἐρωτικὴ, τὸ ἐρωτικὸν τραγοῦδι.

Lutanist: οὐσ. ὅστις παίζει τὸ λαοῦτο.

Lute: οὐσ. τὸ λαοῦτο, ὄργανόν τι μουσικόν.

to Lute: ῥ. ἐν. παίζω τὸ λαοῦτο.

Lyre: οὐσ. ἡ λύρα.

Lyrical, Lyric: ἐπ. λυρικός.

Lyric: οὐσ. λυρικός ποιητής.

Lyrical: οὐσ. ὅστις παίζει τὴν λύραν.

M

Mass: οὐσ. ἡ λειτουργία.

to Mass: ῥ. οὐδ. λειτουργῶ.

Measure: οὐσ. τὸ μέτρον, ὁ ῥυθμός: *by measure*, μετὰ μέτρον: *above measure*, ὑπέριμετρα: *in some measure*, εἰς κάποιον τρόπον: *in a great measure*, μεγάλως.

Melodious: ἐπ. μελωδικός.

Melodiously: ἐπίρ. μετὰ μελωδίαν, μελωδικῶς.

Melodiousness: οὐσ. ἡ μελωδία.

Metre: οὐσ. τὸ μέτρον τοῦ στίχου.

Metrical: ἐπ. ἀνήκων εἰς μέτρον στίχου, μετρικός.

Minim: οὐσ. σημεῖον τῆς μουσικῆς.

Minstrel: οὐσ. ὁ μουσικός τῶν ὀργάνων.

Minstrelsey: οὐσ. ἡ μουσικὴ ἀρμονία.

Minuet: οὐσ. εἶδος χοροῦ.

Minum: οὐσ. σημεῖον τι μουσικῆς.

to Modulate: ῥ. ἐν. ῥυθμίζω τὴν ὠδὴν, καὶ τὸν ἦχον.

Modulation: οὐσ. ἡ μελωδία, ὁ ῥυθμός, ἡ ῥύθμησις.

Modulator: οὐσ. ὅστις ρυθμίζει, ὁ μελωδός.

Monochord: οὐσ. τὸ μονόχορδον.

Monody: οὐσ. ἡ μονωδία.

Multisonous: ἐπ. πολύφθογγος.

Music: οὐσ. ἡ μουσικὴ.

Musical: ἐπ. μουσικός, ἐναρμόνιος, ἀνήκων εἰς μουσικὴν.

Musically: ἐπίρ. μουσικῶς.

Musicalness: οὐσ. ἡ μουσικὴ ἀρμονία.

Musician: οὐσ. μουσικός, ψάλτης.

N

Nightwarbling: οὐσ. τὸ τραγοῦδι τῆς νυκτός.

Noise: οὐσ. ὁ θόρυβος, ἡ παραχὴ, ὁ ψιθυρισμός, τὸ βόμβησιμα: *to make a noise*, κάμνω παραχὴν.

to Noise: ῥ. ἐν. κάμνω ἦχον, θόρυβον, παραχὴν: *to noise abroad*, δηλοποιῶ.

Noiseful: ἐπ. θορυβώδης, παραχοποιός.

Noiseless: ἐπ. χωρὶς θόρυβον, παραχὴν, ἀτάραχος.

Noisiness: ἐπ. ἡ παραχὴ, ὁ θόρυβος.

Noisemaker: οὐσ. ὅστις κάμνει παραχὴν, θόρυβον.

Noisily: ἐπίρ. μετὰ θόρυβον, παραχὴν.

Noisy: ἐπ. θορυβώδης, παραχώδης.

Note: οὐσ. ἡ σημειώσις, τὸ σημείωμα, τὸ ὑπόμνημα, σημεῖον τῆς μουσικῆς.

O

Octave: οὐσ. ἡ ὀγδόη, σημεῖον τῆς μουσικῆς.

Ode: οὐσ. ἡ ὠδὴ.

Opera: οὐσ. δρᾶμα μουσικόν, τὸ ποιήμα, ἔργον, ἐργόχειρον, ἡ τέχνη.

Orchestre, Orchestra: οὐσ. τόπος ἐν Ρώμῃ ὅπου

ἐκάθητο ἡ Γερουσία, καὶ εἰς τὸ θέατρον ὅπου εἶναι τὰ λαλούμενα.

Organ: οὐσ. τὸ ὄργανον· *the bodily organs*, τὰ ὄργανα τοῦ σώματος.

Organist: οὐσ. ὅστις λαλεῖ τὰ ὄργανα.

Organloft: οὐσ. ὁ τόπος τοῦ ὄργανου.

P

Paean: οὐσ. ὁ παιάν.

Peal: οὐσ. τὸ διπλοκαμπάνισμα, δυνατὸν σήμαμα τῶν κωδῶνων.

to Peal: ῥ. ἐν. σημαίνω δυνατὰ τοὺς κώδωνας.

Pentachord: οὐσ. τὸ πεντάχορδον.

Pipe: οὐσ. ἡ σύριγξ, ὁ αὐλός, ἡ φλογέρα, τὸ τζιμποῦκι, ὁ σωλήν, σίφων· *a fine pipe*, καλὴ φωνή· *bag pipe*, ἀσκοτζαμπούνα, γκαΐδα.

to Pipe: ῥ. οὐδ. λαλῶ τὸν αὐλόν.

Piper: οὐσ. ὁ αὐλητής.

Play: οὐσ. ἡ ξεφάντωσις, τὸ παιγνίδι· *a play*, ἡ ἡ κωμωδία, ἡ ἡ τραγωδία, παραστενόμενη εἰς τὸ θέατρον· *to go to the play*, πηγαίνω εἰς τὸ θέατρον.

to Play: ῥ. οὐδ. ῥ. ἐν. παίζω, λαλῶ ὄργανα· *to play tricks upon*, χλευάζω, περιγελῶ· *to play truant*, φεύγω ἀπὸ τὸ σχολεῖον· *to play the flute*, λαλῶ τὸν αὐλόν.

Play-book: οὐσ. τὸ βιβλίον τῶν κωμωδιῶν.

Player: οὐσ. ὁ παίκτης, λαλητής ὄργάνων μουσικῶν.

Playful: ἐπ. ἀστεῖος, μέτορος.

Playhouse: οὐσ. τὸ θέατρον.

Playwright: οὐσ. ὁ συνθέτης τῶν κωμωδιῶν.

Pop: οὐσ. μικρὸς ἀλλὰ ὀξύς ἤχος.

Precentor: οὐσ. ὅστις δίδει τὸν τόνον, ὅστις ὀδηγεῖ τὸν χορὸν τῆς μουσικῆς.

Primer: οὐσ. τὸ ψαλτήριον, εἶδος ψηφίων διὰ τὴν τυπογραφίαν.

Psalms: οὐσ. ὁ ψαλμός.

Psalmist: οὐσ. ὁ ψαλμωδός, ψαλμογράφος, ψαλμωδοποιός.

Psalmody: οὐσ. ἡ ψαλμωδία.

Psalmodography: οὐσ. ἡ ψαλμογραφία.

Psalter: οὐσ. τὸ ψαλτήριον.

Psaltery: οὐσ. εἶδος μουσικοῦ ὄργανου.

to Put: ῥ. ἐν. ῥ. οὐδ. βάνω, βάλλω, τίθημι· *to put to music*, βάνω εἰς μουσικὴν.

Q

Quaver: οὐσ. σχῆμα τι μουσικῆς, τὸ τερέτισμα.

to Quaver: ῥ. οὐδ. τερετίζω.

Quire: οὐσ. ὁ χορὸς τῶν ψαλτῶν, τὸ τέτραδον περιέχον εἴκοσι τέσσαρα φύλλα.

Quirister: οὐσ. ὁ χοροστάτης.

R

Rattle: οὐσ. τὸ ῥουκάνι, ὁ θόρυβος.

Rebeck: οὐσ. εἶδος μουσικοῦ ὄργανου μὲ τρεῖς χορδάς.

to Rebellow: ῥ. οὐδ. ἀντηγῶ, ἀντιβοῶ.

Reboation: οὐσ. ἡ ἀντήχησις.

Recitative, Recitativo: οὐσ. εἶδος ᾄσματος μὴ ὑποκειμένου εἰς μέτρον, ἀλλὰ διηγηματικῶς προφερομένου.

to Reecho: ῥ. οὐδ. ἀντηγῶ, ἀντιλαλῶ.

Regal: οὐσ. ὄργανόν τι μουσικόν.

Resonance: οὐσ. τὸ ἤχημα, ὁ βόμβος, τὸ ἀντιάλλημα.

Resonant: ἐπ. ἀντηγῶν, ἀντιβοῶν.

Resounding: ἐπ. ἀντηχητικός.

to Resound: ῥ. ἐν. ἀντηγῶ, ἀντιβοῶ.

Resound: οὐσ. ἡ ἀντήχησις.

Rhythm: οὐσ. ὁ ῥυθμός.

Rhythmical: ἐπ. ὁ ῥυθμικός.

Ring: οὐσ. τὸ κουδούνισμα.

to Ring: ῥ. ἐν. ῥ. οὐδ. κουδουνίζω, κωδωνίζω, σημαίνω τὴν καμπάνα.

Ringer: οὐσ. ὅστις κωδωνίζει, σημαίνει τοὺς κώδωνας.

S

Sackbut: οὐσ. ἡ σαμβύκη, εἶδος μουσικοῦ ὄργανου.

Scene: οὐσ. ἡ σκηνή.

Semibref: οὐσ. τόνος μουσικῆς.

to Set: ῥ. ἐν. βάνω, τίθημι, θέτω· *to set to music*, βάνω εἰς μουσικὴν.

Shake: οὐσ. τὸ τίναγμα, κίνημα, τερέτισμα.

Sharp: ἐπ. ἀγχίνους, πανοῦργος, ὀξύς, στυφός, ἀκονισμένος, κοπτερός· *a sharp voice*, φωνὴ ὀξεῖα.

Sharp: οὐσ. ὁ ὀξύς ἤχος, ὁ βρυγμός, τρισμός.

Shawm: οὐσ. ὄργανόν τι μουσικόν, εἶδος αὐλοῦ.

to ShriLL: ῥ. οὐδ. κτυπῶ τὸ ὠπίον μὲ ὀξεῖαν φωνήν.

Shrilly: ἐπίρ. μὲ ὀξύτητα τῆς φωνῆς.

Shrillness: οὐσ. ἡ ὀξύτης τῆς φωνῆς.

to Sing: ῥ. οὐδ. ῥ. ἐν. ψάλλω, ὑμνῶ, τραγουδῶ, ἄδω.

Singer: οὐσ. ὁ ψάλτης, ὁ τραγουδιστής.

Singing-master: οὐσ. ὁ διδάσκων τὴν τέχνην τῆς ψαλτικῆς.

Sonata: οὐσ. ὁ ἤχος.

Song: οὐσ. ὁ ὕμνος, ἡ ᾠδή, τὸ τραγοῦδι, ᾄσμα· *a mournful song*, ψαλμός θρηνητικός· *for an old song*, διὰ τίποτες.

Songish: ἐπ. ψαλμικός.

Songster: οὐσ. ὁ ψάλτης, τραγουδιστής, ψάλλων, ἄδων.

Songstress: οὐσ. ἡ τραγωδίστρα, ψάλτρα.
Sonnet: οὐσ. ποίημά τι ἀπὸ δεκατέσσερας στίχους εἰς δύο τετράστιχα, καὶ τρία τρίστιχα, μικρὸν ποίημα.
Sonnetteer: οὐσ. εὐτελής ποιητής.
Soniferous, Sonorific: ἐπ. εὐήχης, ἀρμονικός.
Sonorous: ἐπ. ἠχώδης, εὐήχης, ἀρμονικός.
Sonorously: ἐπίρ. ἠχωδῶς, ἀρμονικῶς.
Sonorousness: οὐσ. ἡ ἀρμονία, τὸ ἀπήχημα, ἡ εὐήθεια.
Sordet, Sordine: οὐσ. ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον θέτεται εἰς τὰ μουσικὰ ὄργανα διὰ νὰ ὀλιγοστεύῃ ἡ φωνή, ἢ ὁ ἦχος των.
Sound: οὐσ. ὁ φθόγγος, ἦχος, τὸ ἀντήχημα.
to Sound: ῥ. ἐν. ἀντηχῶ, ἀντιβοῶ, κτυπῶ, μετρῶ μετὴν βολίδα.
Sounding: ἐπ. ἀντηχητικός.
to Speak: ῥ. οὐδ. ῥ. ἐν. ὀμιλῶ, λαλῶ, προσφέρω, ἐκφωνῶ· *a speaking trumpet*, ἡ σάλπιγξ διὰ τῆς ὁποίας κράζουσι τινα ἀπὸ μακρᾶν.
Spinnet: οὐσ. μουσικὸν τι ὄργανον.
Stage: οὐσ. τὸ θέατρον, σανίδωμα ὑψωμένον ἐπάνω τοῦ πατώματος· *stage play*, ἡ κωμῳδία ἢ τραγωδία τοῦ θεάτρου.
Stager, Stageplayer: οὐσ. ὁ κωμῳδὸς καὶ ὁ τραγωδός.
Stanza: οὐσ. ἡ ὠδή, στροφή ποιητικῆ.
String: οὐσ. τὸ μικρὸν σχοινίον, γαϊτάνι, ἡ χορδή.
to String: ῥ. ἐν. δένω μετὸ σχοινίον, βάνω τὴν χορδὴν· *a bow string*, ἡ χορδὴ τοῦ τόξου.
Stingless: οὐσ. χωρὶς σχοινιά, χορδὰς, ἄχορδος.
Strophe: οὐσ. ἡ ὠδή, στροφή.
Subchanter: οὐσ. ὁ ὑποψάλτης.
Symphonious: ἐπ. ἑναρμόνιος.
Symphony: οὐσ. ἡ ἀρμονία, συμφωνία.
Syringe: οὐσ. ἡ σύριγξ.

T

Tablature: οὐσ. ὁ πίναξ, ἡ γραφὴ διδάσκουσα τὰς φωνὰς τῆς ὠδῆς, καὶ τοῦ ἦχου.
Tabour: οὐσ. τὸ τύμπανον.
to Tabour: ῥ. ἐν. κρούω τὸ τύμπανον.
Tabourer: οὐσ. ὁ τυμπανιστής.
Tabourine: οὐσ. μικρὸν τύμπανον.
Tabret: οὐσ. τὸ τύμπανον.
Tambarine: οὐσ. τὸ τύμπανον.
Tattoo: οὐσ. τὸ κτύπημα τοῦ τυμπάνου διὰ νὰ κράζουν τοὺς στρατιώτας.
Tenor: οὐσ. ὁ τρόπος, ἡ μελωδία, ὁ ρυθμός, ἡ συνέχεια.
Theatre: οὐσ. τὸ θέατρον.

Timbrel: οὐσ. τὸ κύμβαλον.
to Tingle, to Tink: ῥ. οὐδ. κωδωνίζω.
to Tinkle: ῥ. οὐδ. κωδωνίζω.
Tonic, Tonical: ἐπ. τονικός.
Treble: οὐσ. λέξη μουσ. ἡ ἀνιοῦσα.
Trill: οὐσ. τὸ τερέτισμα.
to Trill: ῥ. ἐν. ῥ. οὐδ. τερετίζω, τερερίζω.
Trump: οὐσ. ἡ σάλπιγξ, τὸ βούκινον, ὁ θρίαμβος.
to Trump: ῥ. ἐν. σαλπίζω, μεγαλύνω.
to Trumpet: ῥ. οὐδ. σαλπίζω, δημοσιεύω.
Trumpet: οὐσ. ἡ σάλπιγξ· *the sound of the trumpet*, ἡ φωνὴ τῆς σάλπιγγος.
Trumpeter: οὐσ. ὁ σαλπικτής.
Tunable: ἐπ. ἀρμονικός, ἑναρμόνιος, μελωδικός.
Tunableness: οὐσ. ἡ ἀρμονία.
Tunably: ἐπίρ. ἑναρμονίως.
Tune: οὐσ. ἡ συμφωνία, ἀρμονία, μελωδία, ὁ ἦχος· *the tune of a hymn or song*, ὁ ἦχος μιᾶς ὠδῆς· *to sing in tune*, ψάλλω, ἢ τραγουδῶ μετὰ ἀρμονίαν· *out of tune*, ἀσύμφωνος.
to Tune: ῥ. ἐν. συμφωνῶ, ψάλλω μετὰ μέλους, ἰσιάζω.
Tuneful: ἐπ. ἑναρμόνιος μελωδικός.
Tuneless: ἐπ. ἀσύμφωνος.
Tuner: οὐσ. ὁ συμφωνῶν τὰ ὄργανα.
Tuning: οὐσ. ἡ ἀρμονία μουσικῶν ὀργάνων.
to Twank: ῥ. οὐδ. ἀντηχῶ.
to Tweedle: ῥ. ἐν. λαλῶ τὸ βιολί, ἢ τὸν αὐλόν, μεταχειρίζομαι ἐλαφρά.
Tympanum: οὐσ. τὸ τύμπανον.

V

Vaudevil: οὐσ. εἶδος τραγουδίου γελοιώδους, ὠδῆ ἰαλεμώδης.
Viol: οὐσ. τὸ ὄργανον μουσικὸν ἑπτάχορδον, ἡ χέλυς.
Violin: οὐσ. τὸ βιολί, τετράχορδον μουσικὸν ὄργανον.
Violist: οὐσ. ὅστις λαλεῖ τὸ βιολί.
Violincello: οὐσ. εἶδος βιολίου μεγάλου.

U

Unharmonious: ἐπ. ἀσύμφωνος, διάφωνος.
Unison: οὐσ. ὁ ἰσόφωνος, ἡ μονοτονία.
Unmusical: ἐπ. ἀσύμφωνος, διάφωνος.
to Unstring: ῥ. ἐν. κάμνω ἀσύμφωνον, λύω, ἀνίημι, χαυνόνω τὰς χορδὰς, ξεσφίγγω τὰς χορδὰς.
Unsung: ἐπ. ἀτραγώδητος.
Untunable: ἐπ. ἀσύμφωνος.
to Untune: ῥ. ἐν. διαφωνῶ, δὲν συμφωνῶ.
Vocal: ἐπ. φωνήεις.

Vociferation: οὐσ. ἡ φωνή, φήμη, κραυγή, βοή.
 Vociferous: ἐπ. ὁ βοῶν, φωνάζων δυνατά.
 Voice: οὐσ. ἡ φωνή· to raise the voice, ὑψόνω τὴν φωνήν· with a loud voice, με μεγάλην φωνήν, μεγαλοφώνως· with a low voice, με χαμηλὴν φωνήν· with one voice, μιᾷ φωνῇ, ὁμοφώνως· the voice of God, ἡ φωνή, ἡ προσταγή τοῦ Θεοῦ.

W
 Warble: ῥ. ἐν. ψάλλω τρέμωντας τὴν φωνήν, τερε-
 τίζω, κοιλαδῶ.
 Warbler: οὐσ. ὅστις ψάλλει τρέμων τὴν φωνήν του
 πολύ.
 Whiff: οὐσ. ἡ πνοή, τὸ φύσημα.
 Whiffler: οὐσ. ὅστις λαλεῖ τὸν αὐλόν.
 Woodnote: οὐσ. ἡ μουσικὴ τοῦ δάσους.

A MODERN GREEK AND ENGLISH LEXICON (1837)

A
 Ἀγριόφωνος, ον: adj. of a coarse voice, having a
 rough voice.
 ἄηχος, ον: adj. without sound, soundless.
 Ἀκόρδιστος, ον: adj. not stretched, not corded, not
 strung, not wound up· ὁ μὴ τεντωμένος, τόξον
 ἀκόρδιστον, a bow unstrung· τὸ ἀκόρδιστον
 ὄργανον, the instrument not corded· ὠρολόγιον
 ἀκόρδιστον, a watch not wound up.
 Ἀκουστικός, ἡ, ὄν: adj. relating to hearing, acoustic·
 ἡ ἀκουστικὴ τέχνη, the science of sounds,
 acoustics.
 Ἀλλογεῖον, ον: s.n. a singers desk.
 ἄμουσία, ας: s.f. ignorance, want of the muse.
 ἄμουσος, ον: adj. ignorant, not assisted by the
 muse, insipid, uninspired.
 Ἀμούσως: adv. ignorantly.
 Ἀμφιθέατρον, ον: s.n. amphitheatre.
 Ἀνακλητικός, ἡ, ὄν: adj. inviting, calling, signal·
 ἀνακλητικὸς κώδων, signal bell.
 Ἀνακρούω, α or ον, σα: v.a. to strike as a musical
 instrument, or door.
 Ἀναλογία, ας: s.f. proportion, analogy· μουσικὴ
 ἀναλογία, musical. analogy, concord· κατ' ἀνα-
 λογίαν, in proportion, analogically.
 Ἀνιοῦσα, ἡς: s.f. the treble in music.
 Ἀντήχημα, ατος: s.n. an echo, resounding.
 Ἀντήχησις, εως: s.f. echo, resounding, reecho.
 Ἀντηχητικός, ἡ, ὄν: adj. resounding, reechoing.
 Ἀντηχῶ, ἐω, ουν or οὔσα, ἡσα: v.n. to resound,
 echo, reecho.
 Ἀντιβοή, ἡς: s.f. an echo, a resounding.
 Ἀντιβοήζω, α or ον, σα: v.n. to cry out against,
 echo.

Ἀντιβόημα, ατος: s.n. an echoing, a resounding, re-
 echoing.
 Ἀντιβόησις, εως: s.f. an echo, a reecho.
 Ἀντιβοῶ, ἐω, ουν or οὔσα, ἡσα: v.n. to reecho, re-
 sound.
 Ἀντιλάλημα, ατος: s.n. reverberation, echo.
 Ἀντιλαλιά, ᾶς: s.f. reverberation, echo.
 Ἀντιλαλῶ, ἐω, ουν or οὔσα, ἡσα: v.n. to resound,
 echo, reverberate.
 Ἀντιφθέγγομαι, ὁμην or μουν, ξάμην: v.n. to echo,
 reecho.
 Ἀντίφθογγος, ον: adj. uttering responsive sounds,
 reechoing.
 Ἀντίφωνον, ον: s.n. an answer, a response an oppo-
 site sound.
 Ἀντίφωνος, ον: adj. responsive.
 Ἀντιφωνῶ, ἐω, ουν or οὔσα, ἡσα: v.n. to answer,
 shout against, reecho.
 Ἀντίψαλμος, ον: adj. responsive.
 Ἀντιψάλλω, α, or ον, λα: v.n. to sing alternately.
 Ἀνυμνῶ, ἐω, ουν or οὔσα, ἡσα: v.a. to celebrate by
 singing.
 Ἀοιδή, ἡς: s.f. a song.
 Ἀοιδός, οῦ: s.m. a singer, chanter.
 Ἀπήχεια, ας: s.f. dissonance, discord.
 Ἀπήχημα, ατος: s.n. sonorousness, the first note.
 Ἀπηχῶ, ἐω, ουν or οὔσα, ἡσα: v.n. to be in discord.
 Ἀποψάλλω, α or ον, λα: v.n. to leave off singing·
 ἀπέψαλε τὴν λειτουργίαν, mass is over, is end-
 ed, is finished.
 Ἀρμονία, ας: s.f. harmony, agreement, concord,
 concert· με ἄρμονίαν, with harmony,
 harmoniously· κάμνω ἄρμονίαν, I make har-
 mony.

Ἄρμονιακός: see ἄρμονικός.
 Ἄρμονιακῶς: adv. harmoniously.
 Ἄρμονικός, ἡ, ὄν: adj. harmonious, causing harmony.
 Ἄρμονικῶς: see ἄρμονιακῶς.
 Ἄρμόνιος, ον: adj. harmonious.
 Ἄρπα, ης: s.f. a harp.
 Ἄρπη, ης: s.f. the harp.
 Ἄρρύθμος, ον: adj. unharmonious.
 Ἀρρύθμῶ, ἔω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to be unharmonious.
 Ἀρρύθμως: adv. unharmoniously.
 Ἀσκόαυλος, ον: s.m. a bagpipe, pair of bagpipes.
 Ἀσκόδεσμα, ατος: s.n. a bagpipe, pair of bagpipes.
 Ἀσκομαντούρα: see ἀσκόαυλος.
 Ἀσκομαντουρίζω, α or ον, σα: v.n. to play the bagpipes.
 Ἀσκοτζαμπούνα, ας: s.f. a bagpipe, pair of bagpipes.
 Ἄσμα, ατος: s.n. canticle, song.
 Ἄσματικός, ἡ, ὄν: adj. of or belonging to a song or canticle.
 Ἄσματοποιός, οὔ: s.m. a composer of songs.
 Ἀσύμφωνα: adv. discordantly, in discord.
 Ἀσυμφωνία, ας: s.f. discord, want of harmony, want of agreement.
 Ἀσύμφωνος, ον: adj. discordant, that does not agree with, unconnected.
 Ἀσυμφώνως: adv. discordantly, not agreeing.
 Ἄτραγῶδης, ον: adv. unsung.
 Αὔλημα, ατος: s.n. the sound of a pipe or flute.
 Αὔλησις, εως: s.f. playing on a flute.
 Αὔλητῆρ, ἦρος και Αὔλητής, οὔ: s.m. a piper, player on the flute.
 Αὔλητικός, ἡ, ὄν: adj. relating to a pipe or flute.
 Αὔλοθήκη, ης: s.m. a flute-case.
 Αὔλοκοπῶ, ἔω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to play the flute.
 Αὔλοποιητική, ἦς: s.f. the art of flute-making.
 Αὔλοποιός, οὔ: s.m. a flute-maker.
 Αὔλος, οὔ: s.m. a flute, pipe, whistle.
 Αὔλοτρύπησις, ον: s.m. a flute-borer.
 Αὔλῶ, ἔω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to play the flute or pipe.
 Αὔλωδία, ας: s.f. the sound of a flute.
 Αὔλωδικός, ἡ, ὄν: adj. played by the flute.
 Αὔλωδός, οὔ: s.m. a flute-player.
 Ἄχορδος, ον: adj. without chords, without strings, unchorded.
 Ἄψαλτος, ον: adj. not sung, difficult to be sung.

B

Βαθύφωνος, ον: adj. of a difficult language, having

a strong voice.

Βαρβαροφωνῶ, ἔω, ουν or οὔσα, ησα or ηξα: v.n. to have a rough, or vulgar voice.

Βαρβαρόφωνος, ον: adj. having a rough, vulgar voice or sound.

Βαρύτονος, ον: adj. barytone· βαρύτονος λέξις, a barytone word, a word with a grave accent, having any accent on the ultima· βαρύτονον ῥῆμα, a barytone verb· βαρύτονος κατὰ τοὺς μουσικούς, counter-bass, thorough-bass.

Βαρύφθογγος, ον: adj. having a deep sound.

Βαρυφωνία, ας: s.f. a low or heavy voice, a grave voice.

Βαρύφωνος, ον: adj. having a low or heavy voice.

Βαρυφωνῶ, ἔω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to cry aloud.

Βιολί, ον: s.n. a violin, fiddle.

Βουκίνιον: see βούκιονον.

Βούκιονον, ον: s.n. a sort of trumpet made of a pumpkin, a joke passed upon a man who has married unadvisedly.

Βύκινον: see βούκιονον.

Γ

Γκάϊδα, ας: s.f. a pipe, bagpipe.

Γλυκοτραγουδῶ, ἔω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to sing sweetly.

Γλυκόφωνος, ον: adj. having a melodious voice.

Γλυκυφωνία, ας: s.f. sweetness of voice.

Γλυκύφωνος: see γλυκόφωνος.

Γλυκυφωνῶ, ἔω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to sing sweetly.

Γλωσσίδι, ον: s.n. a bell-clapper· γλωσσίδι τοῦ αὔλου, the reed of a wind musical instrument.

Δ

Δεκάχορδον, ον: s.n. an instrument of ten strings.

Δεκάχορδος, ον: adj. that has ten strings, of ten strings.

Διάφωνος, ον: adj. discordant, unmusical, dissenting.

Διαψιθυρίζω, α or ον, σα: v.n. to whistle, mutter, whisper through.

Δίχορδος, ον: adj. having two cords.

Δοξάρακι, ον: s.n. a little bow.

Δοξάρι, ον: s.n. a bow· τὸ δοξάρι, τὸ οὐράνιον τόξον, the rainbow· δοξάρι τοῦ βιολίου, fiddle-bow, fiddle-stick.

Δράμα, ατος: s.n. drama, a play, a theatrical representation.

Δραματίζω, α or ον, σα: v.a. to act plays in the theatre.

Δραματικός, ἡ, ὄν: adj. dramatic, dramatical.
Δραματοποιός, οῦ: s.m. a dramatic writer.
Δραματοποιῶ, ἔω, οὖν or οὔσα, ἡσα: v.n. to write drama.
Δυσφωνία, ας: s.f. rudeness of the voice, dysphony.

E

Ἐμφωνία, ας: s.f. a strong voice.
Ἐμφωνος, ον: adj. having a strong voice.
Ἐναρμόζω, α or ον, σα: v.a. to harmonize, adjust, fit, adapt.
Ἐναρμονικός: see ἐναρμόσιος.
Ἐναρμόσιος, ον: adj. harmonious, musical, suitable, agreeable.
Ἐναρμονίως: adv. agreeably, harmoniously.
Ἐξάχορδος, ον: adj. hexachord, having six cords.
Ἐπτάφωνος, ον: adj. of seven sounds.
Ἐπτάχορδον, ον: s.n. an instrument of seven chords.
Ἐπτάχορδος, ον: adj. of seven strings.
Ἐπιδή, ἡς: s.f. an epode, appendage to an ode, incantation, charm.
Ἐπιφδός, οῦ: s.m. a charmer.
Εὐήχος, ον: adj. sweetly echoing, tuneful, melodious.
Εὐήχῳ, ἔω, οὖν or οὔσα, ἡσα: v.n. to echo sweetly, sound melodiously.
Εὐφωνία, ας: s.f. euphony, sweetness of voice or sound.
Εὐφωνος, ον: adj. sweet sounding, melodious, that has a sweet voice.
Εὐφόνως: adv. with a sweet voice or sound, melodiously.
Εὐχορδος, ον: adj. well sounding.

H

Ἡμερόφωνος, ον: adj. having a placid voice.
Ἡμιτόνιον, ον: s.n. a semitone, half tone.
Ἡμίτονος, ον: adj. half toned.
Ἡμίφωνος, ον: adj. semivocal.
Ἡχή, ἡς: s.f. echo, sound.
Ἡχητικός, ἡ, ὄν: adj. sounding, echoing.
Ἡχος, ον: s.m. a noise, sound, resound, an echo, a report.
Ἡχῶ, ἔω, οὖν or οὔσα, ἡσα: v.a. to sound, roar as the sea, echo, tone or air· ὁ πρῶτος ἦχος, the first tone, air or metre.
Ἡχώ, οὔς: s.f. an echo, a sound.
Ἡχώδης, ἐς: adj. echoing, resounding, sounding.

Θ

Θεατρίζω, α or ον, σα: v.n. to expose to public

view, make a show of.

Θεατρικός, ἡ, ὄν: adj. theatrical.
Θεατρικῶς: adj. theatrically, on the stage.
Θεάτρισμα, ατος: s.n. exposing to public view or scorn.
Θεατροκοπῶ, ἔω, οὖν or οὔσα, ἡσα: v.n. to act on the stage, be a tragedian.
Θεατρομανής, ἐς: adj. theatre-mad.
Θέατρον, ον: s.n. a theatre, the stage, a public spectacle.
Θηλύφωνος, ον: adj. having the voice of a female.

I

Ἰεροψάλτης, ον: s.m. a sacred musician, a chorister, singer, precenter

K

Καθυμνῶ, ἔω, οὖν or οὔσα, ἡσα: v.a. to praise, celebrate, extol.
Κακοφωνία, ας: s.f. cacophony, a disagreeable sound, or voice.
Κακόφωνος, ον: adj. sounding ill, having a bad voice.
Κακοφώνως: adv. with a bad voice, sounding badly, grating.
Καλαμοπλάγαινον: see καλαμοπλαγίαλον.
Καλαμοπλαγίαλον, ον: s.n. a flute, fife.
Καλλίφθογγος, ον: adj. sounding well, melodious.
Καλλιφωνία, ας: s.f. sweetness of voice or sound, melody.
Καλλίφωνος, ον: adj. having a fine voice or sound.
Καλόκτυπος, ον: adj. sonorous.
Καλολαλῶ, ἔω or οὔσα, ἡσα: v.n. to play or sound well· see καλομιλῶ.
Καλοφωνία, ας: s.f. a good voice, a good sound, melody.
Καλόφωνος, ον: adj. having a good voice, melodious, that sounds well.
Καμπάνα, ας: s.f. a bell· μικρὰ καμπάνα, a small or little bell· μεγάλη καμπάνα, a large or big bell.
Καμπανάκι, ον: s.n. a little bell.
Καμπαναρείον, οῦ: s.n. belfry, bell steeple.
Καμπανίζω, α or ον, σα: v.n. to ring bells· καμπανίζω ἄτακτα, I ring confusedly, I jangle, I weigh.
Καμπανίτζα, ἡς: s.f. a little bell.
Κανονάρχης, ον: s.m. he who leads the singing.
Κανοναρχῶ, ἔω, οὖν or οὔσα, ἡσα: v.n. to lead or begin the song.
Κατακροταλίζω: see κατακροτῶ.
Κατακροτῶ, ἔω, οὖν or οὔσα, ἡσα: v.n. to make a rattling noise, to applaud.
Κενοφωνία, ας: s.f. an empty noise or sound, twaddle.

Κενόφωνος, ον: adj. sounding emptyly.
Κιθάρα, ας: s.f. a guitar, lyre, harp.
Κιθαρίζω, α ορ ον, σα: v.n. to play on the guitar or harp, strike the lyre.
Κιθάρισμα, ατος: s.n. the sound of a guitar, the playing of the guitar or lyre.
Κιθαρισμός, οῦ: s.m. the sound of a guitar, the playing of the guitar or lyre.
Κιθαριστής, οῦ: s.m. a person who plays on the guitar, a harper.
Κιθαρῳδός, οῦ: s.m. one who sings to the harp or guitar on which he plays.
Κιθαρῳδῶ, έω, ονν ορ οῦσα, ησα: v.n. to play on the guitar and sing.
Κλάγγω, α ορ ον, ξα: v.n. to make a shrill sound, to clash.
Κοιλάδισμα, ατος: s.n. the singing of or like birds, warbling.
Κοιλαδιστής, οῦ: s.m. a singing bird.
Κοιλαδῶ, έω, ονν ορ οῦσα, ησα: v.n. to sing as a bird, to warble.
Κουδουνάκι, ον: s.n. a small bell.
Κουδούνι, ον: s.n. a bell· *κουδούνι τῆς θύρας*, a door bell· *κουδούνι τῶν ζώων*, a bell to hang at the sheeps or goats neck· *κρεμῶ κουδούνια, κατηγορῶ, κακολογῶ τινα*, I blow a person, I publish his actions.
Κουδουνίζω, α ορ ον, σα: v.n. to ring bells, ring, tingle, jingle.
Κουδούνισμα, ατος: s.n. ringing.
Κουδουνιστής, οῦ: s.m. a ringer.
Κουδουνιστός, ή, όν: adj. ringing, celebrated· *κουδουνιστόν*, a sort of game.
Κουμποῦζι, ον: s.n. theorbo, a kind of musical instrument.
Κροταλίζω, α ορ ον, σα: v.a. *κροτῶ τὰς χεῖρας, εύφημῶ*, to clap the hands, praise, applaud· *κροταλίζω*, to knock at the door.
Κροτάλισμα, ατος: s.n. the clapping of the hands, knocking, rapping.
Κροταλιστής, οῦ: s.m. an applauder.
Κρόταλον, ον: s.n. a little bell, a small tinkling bell, a rattle, knocker.
Κρότος, ον: s.m. applause, praise· *κρότος χειρῶν*, the clapping of the hands· *κρότος, ταραχή*, a noise, report, rumour· *μεγάλον κρότον ἔδωκεν αὐτό τὸ πρᾶγμα*, this matter made a great noise.
Κροτῶ, έω, ονν, ορ οῦσα, ησα: v.a. to applaud, praise.
Κρούγω, α ορ ον, σα: v.a. to beat, strike, smite, knock· *κρούω*.
Κροῦμα, ατος: s.n. the sound of an instrument when

struck.
Κυμβαλίζω, α ορ ον, σα: v.n. to play the cymbals.
Κυμβαλιστής, οῦ: s.m. a person who plays on the cymbals.
Κύβαλον, ον: s.n. a cymbal· *ἀλαλάζον κύβαλον*, a tinkling cymbal.
Κωδονοστάσιον, ον: s.n. a steeple, belfry.
Κώδων, ωνος: s.m. a bell.
Κωδωνίζω, α ορ ον, σα: v.n. to ring a bell.
Κωδονοστάσιον, ον: s.n. a belfry, steeple.
Κωδονοφοροῦμαι, ούμην ορ μουν, θην: v.n. to carry a bell.
Κωμεία: see *κωμῳδία*.
Κωμικός, οῦ: s.m. a comic writer, or poet.
Κωμῳδία, ας: s.f. a comedy.
Κωμῳδιογράφος: see *κωμῳδοποιός*.
Κωμῳδοδιδάσκαλος, ον: s.m. an instructor in comedy.
Κωμῳδοποιός, οῦ: s.m. a composer of comedies, comic writer.
Κωμῳδός, οῦ: s.m. a comedian, buffoon.
Κωμῳδῶ, έω, ονν ορ οῦσα, ησα: v.a. to ridicule, mimic, play antics.

Λ

Λάλημα, ατος: s.n. speech, talk, talking, playing music.
Λαλητής, οῦ: s.m. a speaker, talker, sayer· *λαλητής, ό κρᾶζων*, a caller, herald· *λαλητής ὄργάνων*, player on a instrument.
Λαλῶ, έω, ονν ορ οῦσα, ησα: v.n. v.a. to speak, talk, say· *λαλῶ ἀδιακρίτως*, I prate, talk ridiculously· *λαλῶ, κρᾶζω*, I call· *λαλῶ ὄργανα*, I play on instruments.
Λαμπρόφωνος, ον: adj. having a clear voice.
Λαμπροφωνῶ, έω, ονν ορ οῦσα, ησα: v.n. to cry majestically, with clear voice.
Λαούτον, ον: s.n. a lute.
Λεπτόφωνος, ον: adj. weak or slender voiced, having a weak voice.
Λύρα, ας: s.f. a harp, lyre.
Λυρίζω, α ορ ον, σα: v.n. to play the harp or lyre.
Λυρικός, ή, όν: adj. lyric.
Λυριστής, οῦ: s.m. a harper, one who plays the harp or lyre.
Λυροποιητικός, ή, όν: adj. relating to lyric poetry.
Λυροποιία, ας: s.f. composing lyric poems, making harps or lyres.
Λυροποιός, οῦ: s.m. a composer of lyric poems, a maker of lyres.
Λυροποιῶ, έω, ονν ορ οῦσα, ησα: v.n. to compose

lyric poems, to make lyres.

Λυρωδός, οῦ: s.m. a singer or reciter of lyric poems.
Λυρωδῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to sing to the harp or lyre.

M

Μαλακόφωνος, ον: adj. having a soft voice.
Μεγαλοφωνάζω, α or ον, ξα: v.a. to shout, cry aloud, bawl.
Μεγαλοφωνία, ας: s.f. loudness of voice.
Μεγάλωφωρος, ον: adj. having a loud voice.
Μεγαλωφώνως: adv. loudly, aloud, with a loud voice.
Μέλος, ους: s.n. a member, member of the body, a limb· *μέλος, ψαλμωδία*, melody.
Μελώδημα, ατος: s.n. a song, melody.
Μελωδία, ας: s.f. melody.
Μελωδικός, ή, όν: adj. melodious.
Μελωδικῶς: adv. melodiously.
Μελωδός, οῦ: s.m. a person who sings melodies, a songster.
Μελωδῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to sing melodies.
Μικροφωνία, ας: s.f. a weak voice.
Μικρόφωνος, ον: adj. having a weak voice.
Μονοτονία, ας: s.f. monotony, a uniform tone.
Μονότονος, ον: adv. monotonous.
Μονοτόνως: adv. monotonously.
Μονόφωνος, ον: s.m. univocal, unanimous.
Μονόχορδον, ον: s.n. a monochord, an instrument with only one string.
Μονόχορδος, ον: adj. having only one chord.
Μονωδία, ας: s.f. a monody.
Μονωδός, οῦ: s.m. a person who sings alone.
Μουσική, ης: s.f. music.
Μουσικός, ή, όν: adj. musical.
Μουσικός, οῦ: s.m. a musician.
Μουσικῶς: adv. musically.
Μυριόφωνος, ον: adj. of many sounds.

N

Νάβλα, Νάβλη, ης: s.f. a stringed instrument.
Ναύλα, Ναύλη: see *νάβλα*.

Ξ

Ξεκορδίζω, α or ον, σα: v.a. to slacken, unbend, untie, loose, uncord.
Ξεκόρδισμα, ατος, ς: s.n. slacking, loosening, un-cording.

Ο

Όλοφωνάζω, α or ον, ξα: v.n. to shout continually, shout much.

Όλόφωνος, ον: adj. always shouting.

Όμοιότονος, ον: adj. of similar tone.

Όμοτονία, ας: s.f. similarity of tone, unity of sound or opinion.

Όμότονος, ον: adj. of the same tone, monotonous.

Όμοφωνία, ας: s.f. symphony, concert, harmony, concord.

Όμοφωνῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to harmonize, agree in sound.

Όξύφωνος, ον: adj. having a shrill voice, a shrill sound.

Όργανάκι, ον: s.n. a small instrument, a small organ.

Όργανάς, οῦ: s.m. an organist.

Όργανίστας, ον: s.m. an organist.

Όργανον, ον: s.n. an organ, an instrument of music.

Όργανοποιία, ας: s.f. organ making.

Όργανοποιός, οῦ: s.m. an organist, maker of organs.

Όργανοποιῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to make instruments, organs.

Όρχήστρα, ας: s.f. orchestre.

Π

Παγιαυλίζω, α or ον, σα: v.n. to play the flute.

Παγιαύλιον, ον: s.n. a flute.

Παιάν, άνος: s.m. a song before a battle, paean, a dirge.

Παναρμόνιος, ον: adj. perfectly harmonious.

Παραφωνῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to miss the tune or time, as in music, to sing out of tune.

Πεντάφωνος, ον: adj. having five sounds.

Πεντάχορδον, ον: s.n. a pentachord, an instrument with five strings.

Πεντάχορδος, ον: adj. having five strings.

Περικωδωνίζω, α or ον, σα: v.a. to publish, promulgate, divulge.

Περисαλπίζω, α or ον, σα: v.a. to trumpet about, publish.

Πιφάρα, ας: s.f. a fife.

Πλαγιαύλιον, ον: s.n. a transverse flute.

Πλήκτρον, ον: s.n. stimulus, spur, plectrum.

Ποικιλωδός, όν: adj. that sings with variations.

Πολύφθογγος, ον: adj. multisonous.

Πολυφωνία, ας: s.f. variety of voices, a loud voice.

Πολύφωνος, ον: adj. having many voices, loud voiced.

Πολύχορδος, ον: adj. having many strings.

Προσφωδία, ας: s.f. prosody, accentuation.

Προσφωδιακός, ή, όν: adj. relating to prosody.

Πρωτοψάλτης, ον: s.m. the head singer, leading singer.

P

- Ῥαψωδία, ας: s.f. rhapsody.
 Ῥαψωδικός, ή, όν: adj. relating to rhapsody.
 Ῥαψωδός, οῦ: s.m. a rhapsodist, a reciter of poems, a poetaster.
 Ῥαψωδῶ, έω, ονν or οὔσα, ησα: v.n. to recite or chaunt poetry, to be in a rhapsody.
 Ῥυθμικός, ή, όν: adj. rhythmic, in rhyme.
 Ῥυθμογραφία, ας: adj. composing in metre.
 Ῥυθμοειδής, ές: adj. harmonious.
 Ῥυθμός, οῦ: s.m. rhythm, harmony in words, rhyme.

Σ

- Σαλπικτής: see σαλπιστής.
 Σάλπιγξ, ιγγος: s.f. a trumpet.
 Σαλπίζω, α or ον, σα: v.n. to blow or sound a trumpet.
 Σάλπισμα, ατος: s.n. sounding a trumpet, the blast of a trumpet.
 Σαλπισμός, οῦ: s.m. the blowing of a trumpet.
 Σαλπιστής, οῦ: s.m. a trumpeter.
 Σαμβύκη, η: s.f. a sackbut, a musical instrument.
 Σημαίνω, α or ον, να: v.a. v.n. to shew, signify, direct, intimate, instruct· σημαίνω τοὺς κώδωνας, I ring the bells.
 Σήμαντρον, ον: s.n. a small bell, a seal.
 Σήμαρμα, ης: s.f. ringing, a sound.
 Σήμασμα, ατος: s.n. tinkling of a bell.
 Σιγαλός, ή, όν: adj. tranquil, quiet, silent, calm, musing.
 Σιλιαύλα, ης: s.f. a fife.
 Σιουρίζω: see συρίζω.
 Σιραύλα: see σιριαύλα
 Σιριαύλα, ης: s.f. a sort of musical instrument, a fife.
 Σουραύλιον, ον: s.n. a fife.
 Σουρίζω: see συρίζω.
 Στειφτάρι, ον: s.n. the screw of a violin, guitar, &c.
 Στόμιον, ον: s.n. a little mouth, a mouthpiece.
 Στρεπτάριον, ον: s.n. the screw of a violin, guitar, &c.
 Συμφώνημα, ατος: s.n. agreeing in sound, union, concord, agreement.
 Συμφωνία, ας: s.f. symphony, harmony, agreement, concord, a sort of cricket found on trees.
 Σύμφωνος, ον: adj. agreeing, uniting, in unison, consenting.
 Συμφώνως: adv. in harmony, in unison.
 Συναλλάγμα, ατος: s.n. a shouting together.
 Συναλλαλάζω, α or ον, ξα: v.n. to join with in the war song, shout with.

- Συνήχησις, έως: s.f. a union in sound, echo.
 Συνηχῶ, έω, ονν or οὔσα, ησα: v.n. to unite in sound, to sound together with, echo.
 Συνηχῶν, ὄνος: adj. consonous, of the same sound.
 Συνθέτης, ου: s.m. a composer, compositor.
 Συραυλίζω, α or ον, σα: v.n. to play the flute or fife.
 Συραύλιον, ον: s.n. a flute or fife.
 Σύριγμα, ατος: s.n. a whistle, whistling, a hiss, the sound of a flute.
 Συριγμός, οῦ: s.m. a whistle, whistling, a hiss, the sound of a flute.
 Συρίζω, α or ον, ξα: v.n. v.a. to whistle, blow, hiss.
 Σύρισμα: see σύριγμα.
 Συρισμός, οῦ: s.m. whistling.
 Συριστής, οῦ: s.m. a person who blows, a whistler.
 Συρίστρα, ας: s.f. a whistle, a flagelet.
 Σφυρίζω, α or ον, σα: v.n. to whistle, hiss, whiz.
 Σφυρικτής, Σφυριστής, οῦ: s.m. a whistler.
 Σφυρίστρα, ας: s.f. a female whistler.

T

- Ταβούλι, ον: s.n. a drum.
 Ταμπουράς, ά: s.m. a sort of guitar, a tambur.i
 Ταμπουρίζω, α or ον, σα: v.n. to drum, to beat a drum.
 Ταμποῦρλον, Ταμποῦρον, ον: s.n. a drum.
 Ταυτοφωνία, ας: s.f. tautophony, sameness of sound.
 Ταυτόφωνος, ον: adj. having the same sound.
 Ταχύφωνος, ον: adj. having a shrill voice.
 Τέλι, ον: s.n. the treble string.
 Τερερίζω, α or ον, σα: v.n. to shake, quiver, trill.
 Τερέρισμα, ατος: s.n. shaking, quivering, trilling.
 Τερερισμός, οῦ: s.m. a shake, quiver, trill.
 Τερερίζω, α, or ον, σα: v.n. to trill.
 Τερέτισμα, ατος: s.n. a trill.
 Τετράτονος, ον: adj. having four sounds.
 Τετράχορδος, ον: adj. having four cords.
 Τζαμπούνα, ης: s.f. a pipe, bagpipe.
 Τζαμπούρνα, ης: s.f. a pair of bagpipes.
 Τόνος, ον: s.m. a tone, note, sound, accent.
 Τουλούμπα, ης: s.f. a trumpet, a pipe.
 Τουμπανιάζω: see τουμπανίζω.
 Τουμπανίασμα, ατος: s.n. beating the drum.
 Τουμπανίζω, α or ον, σα: v.n. to beat the drum, to drum, to rouse from deep sleep.
 Τούμπανον, ον: s.n. drum· εἶναι πρισιμένος ὡσάν ἕνα τούμπανον, it is swelled like a drum.
 Τραγουδάκι, ον: s.n. a short song, trifling song.
 Τραγούδιον, ον: s.n. a song, an air.
 Τραγούδισμα, ατος: s.n. singing.
 Τραγουδιστά: adv. in singing manner.

Τραγουδιστής, οὔ: s.m. a singer.
Τραγουδίστρα, ας: s.f. a female singer.
Τραγουδῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. v.a. to sing.
Τραγωδία, ας: s.f. a tragedy.
Τραγῳδίων: see *τραγουδίων*.
Τραγωδιστής: see *τραγουδιστής*
Τραγωδιδασκαλος, ου: s.m. a composer or teacher of tragedies.
Τραγωδοποιία, ας: s.f. composing songs or tragedies.
Τραγωδοποιός, οὔ: s.m. a composer of songs or tragedies.
Τραγωδός, οὔ: s.m. a tragedian, composer of tragedies, an actor of tragedies.
Τραγωδῶ: see *τραγουδῶ*.
Τρανά: adv. with a loud voice.
Τραχύφωνος, ου: adj. having a rough voice.
Τριγωνίζω, α or ον, σα: v.n. to play on the triangle.
Τρίχορδος, ου: adj. three corded.
Τρουμπέττα, ης: s.f. a trumpet.
Τυμπανίζω, α or ον, σα: v.n. v.a. to beat a drum, drum, bastinado.
Τυμπανισμός, οὔ: s.m. the beating of a drum.
Τυμπανιστής, οὔ: s.m. a drummer.
Τυμπανίστρια, ας: s.f. a female drummer.
Τύμπανον, ου: s.n. a drum, a timbrel.
Τυμπανόξυλον, ου: s.n. a drumstick.

Υ

Ὑμνησις, εως: s.f. singing hymns, celebrating.
Ὑμνητής, οὔ: s.m. a singer of hymns, one who celebrates.
Ὑμνήτρια, ας: s.f. a female singer.
Ὑμνογράφος, ου: s.m. a writer of hymns.
Ὑμνολογῶ, έω or οὔσα, ησα: v.a. to speak of in songs, praise in hymns.
Ὑμνοποιός, οὔ: s.m. a composer of hymns, of rhymes.
Ὑμνοποιῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to compose hymns, make verses.
Ὑμνος, ου: s.m. a hymn.
Ὑμνῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.a. to praise, celebrate, sing hymns.
Ὑμνωδία, ας: s.f. singing hymns.
Ὑμνωδός, οὔ: s.m. a composer or reciter of hymns or verses.
Ὑμνωδῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to compose hymns.
Ὑποκρούω, α or ον, σα: v.n. to knock under.
Ὑποψάλτης, ου: s.m. sub-chanter, under singer.
Ὑψηλόφωνος, ου: adj. having a loud voice.

Φ

Φθέγγομαι, όμην or ομουν, ην: v.n. to shout, sound aloud, utter.
Φθογγή, ης: s.f. a voice, a sound.
Φθόγγος, ου: s.m. vocality, sound of the voice.
Φιλοτεχνία, ας: s.f. love of arts.
Φιλότεχνος, ου: adj. fond of arts, ingenious, loving arts, friendly to the arts.
Φλογέρα, ας: s.f. a whistle or flagelet.
Φώναγμα, ατος: s.n. crying out, shouting.
Φωνάζω, α or ον, ξα: v.n. to cry out, call loud, shout, make a great noise.
Φωνασκός, οὔ: s.m. one who exercises the voice.
Φωνή, ης: s.f. the voice, call, direction, tone, language, tongue, sound, noise, clamour, word· *μέ τρανήν φωνήν*, with a loud voice, loudly, vociferously.

Χ

Χαβᾶς, ᾶ: s.m. an air, a tune.
Χαμοκελαδῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to sing badly, to chirp.
Χορδή, ης: s.f. a cord, a string.
Χορευτής, οὔ: s.m. a dancer, performer in an assembly or chorus (σ. 658).

Ψ

Ψάλλω, α or ον, λα: v.a. v.n. to sing, to celebrate.
Ψαλμικός, ή, όν: adj. songish, relating to psalms.
Ψαλμιστής, οὔ: s.m. a psalmist.
Ψαλμογραφία, ας: s.f. writing psalms.
Ψαλμογράφος, ου: s.m. a psalmist, a writer of psalms.
Ψαλμοδοποιός, οὔ: s.m. a writer or composer of psalms.
Ψαλμολόγος, ου: s.m. one who repeats psalms.
Ψαλμολογῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.a. to repeat psalms.
Ψαλμός, οὔ: s.m. a psalm.
Ψαλμωδία, ας: s.f. psalmody, psalm singing.
Ψαλμωδιάζω: see *ψαλμωδῶ*.
Ψαλμωδίζω, α or ον, σα: v.n. to sing psalms.
Ψαλμωδός, οὔ: s.m. a psalmist, a singer of psalms.
Ψαλμωδῶ, έω, ουν or οὔσα, ησα: v.n. to sing psalms.
Ψάλσιμον, ου: s.n. the singing of psalms, psalm singing.
Ψαλτά: adv. in a singing way.
Ψαλτήρα, ας: s.f. psaltery, an organ.
Ψαλτήριον, ου: s.n. psalter, an organ, a harp.
Ψάλτης, ου: s.m. a singer, a chanter.
Ψαλτική, ης: s.f. the art of singing, a book of sacred music.

Ψαλτικόν, οὔ: s.n. what is paid for singing, a singers
pay or reward.

Ψαλτός,ή, όν: adj. proper for singing, to be sung,
sung.

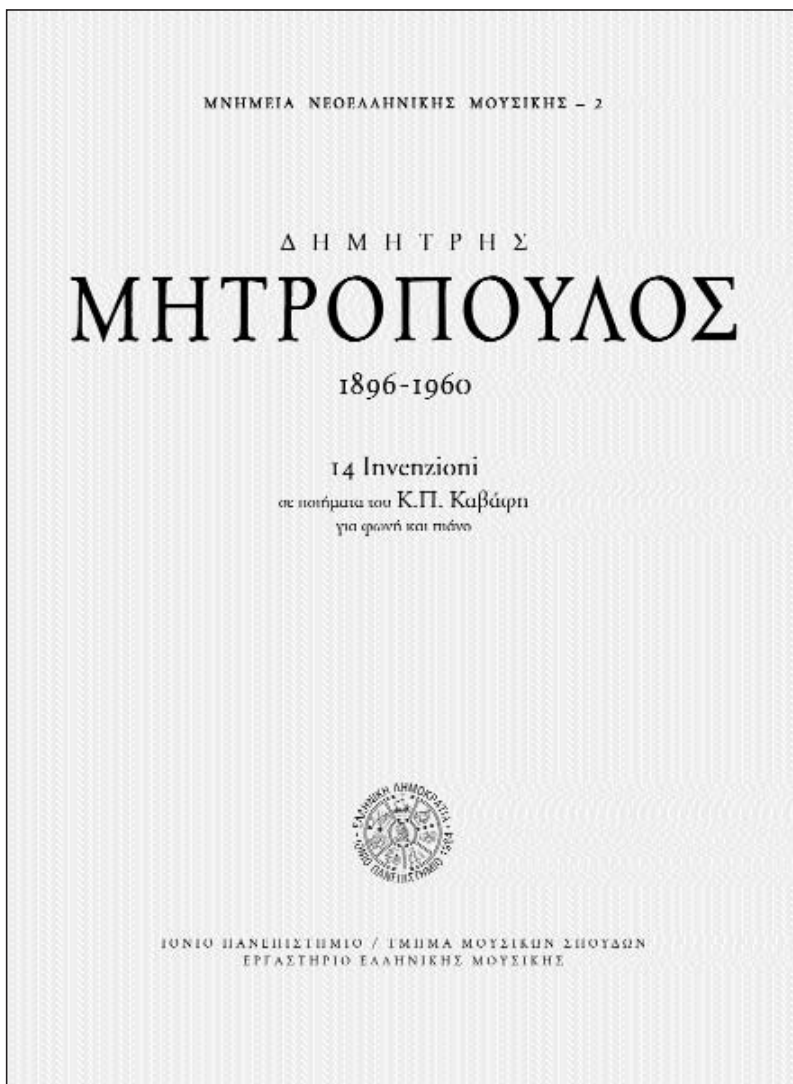
Ψάλτρια, ας: s.f. a female singer.

Ω

ᾠδή, ἦς: s.f. an ode, a song.

ᾠδοποιός, οὔ: s.m. a composer of odes.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ
ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
« ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ »



ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
«ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ»

*Ένας νέος χώρος προβολής της μουσικής ιστορίας
της Ελλάδας των Νεωτέρων Χρόνων*

Το 2010 δέν συνέπεσε μόνο με τὰ 170 χρόνια από την ίδρυση της Φιλαρμονικής Έταιρείας Κερκύρας, αλλά και με τὰ ἐγκαίνια του Μουσείου Μουσικής του Ίδρυματος. Η σκέψη της δημιουργίας του συγκεκριμένου μουσειακού χώρου υπήρχε από χρόνια στη Διοικητική Έπιτροπή του ιδρύματος, ειδικά δὲ του νῦν προέδρου της Ίωάννη Γραμματικού. Ἀπώτερη ἐπιθυμία ἦταν ὁ ἀρχαιακὸς καὶ μουσικὸς πλοῦτος τοῦ πρώτου αὐτοῦ συγκροτημένου μουσικοεκπαιδευτικοῦ ὀργανισμοῦ τοῦ νεώτερου ἑλληνισμοῦ νὰ ἀναδειχθεῖ καὶ νὰ καταστῆ κοινὸ κτῆμα σὲ μουσικόφιλους καὶ ἐξειδικευμένους ἐρευνητές. Ἐξίσου ἐκπεφρασμένη ἦταν καὶ ἡ πρόθεση νὰ μὴν καταστῆ τὸ Μουσεῖο «ἀποθήκη ἐκθεμάτων», ἀλλὰ δυναμικὸς καὶ ζωντανὸς χώρος ἀπόκτησης γνώσης καὶ ἐμπειριῶν.

Τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου ἦρθε τὸ 2004, ὅταν τὸ Πολιτιστικὸ Ίδρυμα τοῦ Ὁμίλου Πειραιῶς προσέφερε στὴ Φιλαρμονικὴ Έταιρεία Κερκύρας τὴν μουσειολογικὴ μελέτη, τὴν ὁποία καὶ ὑλοποίησε ὁμάδα ἀπαρτιζόμενη ἀπὸ τοὺς Ἑλένη Κατσανίκα (μουσειολόγο), Μυρσίνη Γενιά (ἀρχιτέκτονα) καὶ Κώστα Καρδάμη (μουσικολόγο, ἐπιμελητὴ τοῦ Ἀρχείου τῆς Φιλαρμονικῆς). Ἡ ὀλοκλήρωση τῆς παραπάνω μελέτης ἐπέτρεψε τὴν ἐπόμενη χρονιὰ νὰ ἐνταχθεῖ τὸ σχέδιο τῆς δημιουργίας τοῦ Μουσείου στὰ χρηματοδοτούμενα ἀπὸ τὴν Εὐρωπαϊκὴ Ἐνωση προγράμματα τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ. Κάτι περισσότερο ἀπὸ πέντε χρόνια ἀργότερα – καὶ με τὴν τεχνικὴ ἐπίβλεψη τῶν ἀρχιτεκτόνων Σπύρου Δουκάκη καὶ Δημήτρη Λεβέντη, καθὼς καὶ τὴ συνεργασία μιᾶς πλειάδας ἐξειδικευμένων τεχνιτῶν – τὸ



Μέρος τῶν ἐκθεμάτων τοῦ ἀφοροῦν τὸν Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο.
(Φωτογραφία: Σταμάτης Καταπόδης)



Το μέρος του Μουσείου που είναι αφιερωμένο στις συναυλίες της Φιλαρμονικής.

(Φωτογραφία: Σταμάτης Καταπόδης)

Μουσείο Μουσικής «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος» της Φιλαρμονικής άνοιξε στο κοινό στις 18 Σεπτεμβρίου 2010.

Το μουσείο, μοναδικό στο είδος του στην Ελλάδα, φιλοξενείται στον πρώτο όροφο του ιστορικού κτιρίου του ιδρύματος. Η Φιλαρμονική μεταφέρθηκε εκεί το 1900 αφήνοντας την επί έξι δεκαετίες έδρα της στο κτίσμα που βρισκόταν στην αρχή της ακόμη και σήμερα ονομαζόμενης οδού Φιλαρμονικής. Ωστόσο, όταν στις 12 Σεπτεμβρίου 1840 οι αρχικοί θεμελιωτές του μουσικοεκπαιδευτικού και καλλιτεχνικού αυτού οργανισμού αποφάσισαν την ίδρυσή του, ίσως να μη φαντάζονταν τη διάρκεια και τη σημασία αυτής τους της πρωτοβουλίας. Πράγματι, η Φιλαρμονική υπό την καλλιτεχνική καθοδήγηση αρχικά του Νικόλαου Μάντζαρου και στη συνέχεια άλλων σημαντικών συνθετών της Επτανήσου (όπως του Δομένικου Παδοβάνη, του Διονύσιου Ροδοθεάτου, του Δημήτριου Ανδρώνη, του Σπύρου Δουκάκη και του Γεράσιμου Ρομποτή), καθώς και εξαιρετικών μουσικοδιδασκάλων (όπως των αδελφών Αντώνιου και Ίωσήφ Λιμπεράλη, του Σπυρίδωνος Εύνδα και άλλων λιγότερο προβεβλημένων μέχρι σήμερα) εξελίχθηκε σε κεντρική έστια ανάπτυξης της έντεχνης μουσικής στα Επτάνησα και στην Ελλάδα του 19ου αιώνα και των πρώτων δεκαετιών του 200ῦ. Με το ευρύ παιδαγωγικό έργο και τις οργανικές και φωνητικές συναυλίες της σύντομα καθιερώθηκε ως πρότυπο και άλλων παρόμοιων μουσικών οργανισμών, ενώ πολλοί απόφοιτοί της έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη μουσική ζωή της Ελλάδας.

Τήν πορεία του Ιδρύματος μέσα στους σχεδόν δύο αιώνες αδιάκοπης δράσης του (χρονικό διάστημα που σηματοδεύτηκε από τις πλέον δραματικές στιγμές της ελληνικής και παγκόσμιας σύγχρονης ιστορίας) σκιαγραφεί το Μουσείο της Φιλαρμονικής μέσω των τεκμηρίων που εκτίθενται σε αυτό. Το Μουσείο, επίσης, τιμά με την ονομασία του και με πλειάδα εκθεμάτων τον κορυφαίο Κερκυραίο μουσουργό Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο (1795-



Ίδιόγραφη αφιέρωση του Σπ. Σαμάρα στη Φιλαρμονική της πατριούρας της όπερας *La martire*.
(Φωτογραφία: Σταμάτης Καταπόδης)

1872), τόν πρώτο καλλιτεχνικό διευθυντή της Φιλαρμονικής (1841-1872), μουσικοδιδάσκαλο και έμπνευστή μιās ολόκληρης γενιάς συνθετών που διαμόρφωσαν τή μουσική των Έπτανήσων, και όχι μόνο, κατά τόν 19ο αιώνα.

Τό Μουσείο της Φιλαρμονικής Έταιρείας Κερκύρας αποτελείται από πέντε θεματικές ένότητες, οι όποιες απεικονίζουν τις δραστηριότητες και τήν ιστορία του ιδρύματος:

- I. Η ίδρυση, ή διοίκηση, ή οργάνωση: Περιέχει ιστορικά τεκμήρια σχετιζόμενα με τήν πρώιμη ιστορική πορεία της Φιλαρμονικής και τήν οργάνωσή της.
- II. Τό εκπαιδευτικό έργο: Παρουσιάζει τεκμήρια που άφορούν στις παιδαγωγικές δραστηριότητες του ιδρύματος (μεθόδους, παιδαγωγικά βοηθήματα, μαθητολόγια, αντίγραφα πτυχίων, κ.λ.π.).
- III. Οι συναυλίες: Η Φιλαρμονική ως συναυλιακός οργανισμός φωνητικής και όρχηστρικής μουσικής.
- IV. Η μπάντα: Τεκμήρια που άφορούν τό ρεπερτόριο και τις δραστηριότητες του δημοφιλοϋς συνόλου πνευστών οργάνων της Φιλαρμονικής.
- V. Τά πρόσωπα και τά έργα τους: Σημαντικοί συνθέτες και μουσικοπαιδαγωγοί, οι όποιοι συνδέθηκαν με τήν παρουσία και τά έργα τους με τήν ιστορία του ιδρύματος, ενώ παράλληλα σημάδεψαν τήν εξέλιξη της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα.

Όλα τά παραπάνω έπιβεβαιώνουν περαιτέρω τή σημασία του ιδρύματος για τήν πορεία της έντεχνης μουσικής στην Ελλάδα. Ό έξαιρετικός πλοϋτος του μουσικού και διοικητικού άρχείου της Φιλαρμονικής άποτελεί μιá σχεδόν άνεξάντλητη πηγή έκθεμάτων και επιτρέπει τή συχνή έναλλαγή των τεκμηρίων και τόν έμπλουτισμό των ένοτήτων με νέο υλικό.



«Quintetto Finale» του 3ου μέ-
ρους της Anna Winter του Σπυρι-
δωνος Εύνδα. Ίδιόγραφο του συν-
θέτη.

(Φωτογραφία: Σταμάτης Καταπόδης)

Ἄλλωστε, ἡ συντριπτικὴ πλειονότητα τῶν μουσικῶν καὶ ἄλλων ἐκθεμά-
των ἔρχονται γιὰ πρώτη φορά στὸ φῶς.

Ἐνάμεσα στὰ ἐκθέματα ξεχωρίζουν, σὲ σχέση μετὰ τὴν κοινωνικὴ σημα-
σία τῆς Ἑταιρείας, τὸ πρωτότυπο τοῦ ἰδρυτικοῦ πρακτικοῦ τῆς Φιλαρμο-
νικῆς, τὸ μητρώο καὶ ὁ κανονισμὸς τοῦ ταμείου συνταξιοδότησεως τῶν
μουσικῶν τῆς, τὰ μαθητολόγια καὶ τὰ προγράμματα τῶν μαθητικῶν συ-
ναυλιῶν. Στὴν προθήκη τῶν ἐκπαιδευτικῶν δραστηριοτήτων δὲν μπορεῖ νὰ
περάσει ἀπαρατήρητη ἡ ἀναφορὰ στὸν Σπυρίδωνα Μοτσενίγο, ὁ ὁποῖος ξε-
κίνησε ἀπὸ τὶς τάξεις τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ τοῦ ὁποῖου τὸ βιβλίον *Νεοελλη-
νικὴ μουσικὴ: Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς*, πενήντα τρία χρόνια μετὰ τὴν
ἐκδόσιν του, συνεχίζει νὰ ἀποτελεῖ σημεῖον ἀναφορᾶς γιὰ τοὺς μελετητῆς
τῆς ἔντεχνης μουσικῆς τῆς νεώτερης Ἑλλάδος.

Ἀπὸ ἀκραιφνῶς μουσικῆς πλευρᾶς ὁ ἐπισκέπτης τοῦ Μουσείου μπορεῖ
νὰ δεῖ, μετὰξὺ ἄλλων, παρτιτούρες (καὶ μάλιστα ἰδιόγραφες) ἔργων τοῦ
Μάντζαρου, τοῦ Εύνδα, τῶν ἀδελφῶν Λιμπεράλη, τοῦ Σαμάρα, τοῦ Ροδο-
θεάτου, τοῦ Παδοβάνη, τῶν ἀδελφῶν Καίσαρη, τοῦ Ναπολέοντος Λαμπε-
λέτ, τοῦ Νίκου Σκαλκώτα, καθὼς καὶ Ἑπτανησιῶν συνθετριῶν.

Ἐπίσης, τὸ ὕλικόν ποὺ ἀφορᾷ τὶς συναυλίες φωνητικῆς μουσικῆς, μου-
σικῆς δωματίου, ὀρχηστρικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐνδεικτικὴ ἐκθεση
προγραμμάτων μουσικῶν ἐκδηλώσεων ἐπιβεβαιώνει τὴν πολυεπίπεδὴ μου-
σικὴ δράση τῆς Φιλαρμονικῆς πέρα ἀπὸ τὶς ἐξίσου σημαντικὰς δραστηριό-
τητες τῆς μάλιστα τῆς.

Στὴν ἀφιερωμένη σὲ αὐτὸ τὸ δημοφιλέστατον μουσικὸν σύνολον προθήκη
ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν ἡ συλλογὴ τῶν ὀργάνων, καθὼς καὶ τὸ

ποικίλο ρεπερτόριο. Αυτό παρουσιάζεται με την ένδεικτική έκθεση πρωτότυπων μπαντιστικῶν συνθέσεων πού προέρχονται από τους κατά καιρούς ἀρχιμουσικούς και καλύπτουν μιὰ περίοδο ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1840 μέχρι τὸ 1980. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὰ ἐκτιθέμενα στὸ Μουσεῖο ὄργανα εἶναι πλήρως συντηρημένα ἀπὸ τὸν Σπύρο Ἀγιοβλασίτη (πνευστά, κρουστά) καὶ τὸν Ἀναστάσιο Μπράτο (πληκτροφόρα).

Ἄλλὰ καὶ τὸ εἰκαστικὸ ὕλικὸ τοῦ Μουσείου παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, μιᾶς καὶ πολλὰ ἔργα φέρουν τὴν ὑπογραφή σημαντικῶν ζωγράφων, ὅπως τοῦ Σπυρίδωνος Προσαλένδη, τοῦ Πέτρου Παυλίδη Μινώτου, τοῦ Ἄγγελου Γιαλλινᾶ καὶ πολλῶν ἀκόμη. Στὴν ἀριστη παρουσίαση τῶν εἰκαστικῶν ἐκθεμάτων συνέβαλαν ὁ Σπύρος Σουρτζίνος, ὁ Σπύρος Καρύδης καὶ ὁ Νίκος Δελημουχτάρης.

Ἡ συντακτικὴ ομάδα τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα καὶ τὸ προσωπικὸ τοῦ Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς συγχαίρουν θερμὰ καὶ ἐγκάρδια τὴ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας γιὰ τὴν ἐναρξή λειτουργίας τοῦ Μουσείου Μουσικῆς «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος» καὶ εἶναι βέβαιοι ὅτι τὸ νεὸ αὐτὸ ἀπόκτημα θὰ ἐξελιχθεῖ σὲ σημεῖο πολιτισμικῆς ἀναφορᾶς, εἰδικὰ δὲ στοὺς δύσκολους καιροὺς πού βιώνουμε. Ἡ ἀποκάλυψη τῆς τόσο σημαντικῆς πολιτισμικῆς παράδοσης τῆς Ἑπτανήσου καὶ ἡ δυναμικὴ προβολὴ τῆς σὲ εὐρύτερους χώρους, ἀφενὸς ἀνοίγει νέους δρόμους στὴν ἔρευνα, καὶ ἀφετέρου προσφέρει μὲ εὐληπτο καὶ κατανοητὸ τρόπο στὸν φιλόμουσο ἢ τὸν ἀπλὸ ἐπισκέπτη τοῦ Μουσείου μιὰ ὀλοκληρωμένη εἰκόνα τῆς ἐπτανησιακῆς μουσικῆς ζωῆς ἐκτὸς των συχνὰ βολικῶν συμβατικῶν ὁρίων.

Τὸ Μουσεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας βρίσκεται στὸν πρῶτο ὄροφο τοῦ κτιρίου τοῦ ἰδρύματος (Νικηφόρου Θεοτόκη 10) καὶ εἶναι ἀνοικτὸ ἀπὸ Δευτέρα ἕως Σάββατο ἀπὸ τίς 9.30 μέχρι τίς 13.30. Ἡ ἐπίσκεψη ὁμάδων μαθητῶν ὅποιασδήποτε βαθμίδας εἶναι ἐφικτὴ, ἀφοῦ προηγηθεῖ σχετικὴ συνεννόηση (26610-39289, ἔσ.6 / 26610-32206). Ἐπίσης, ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες μας δὲν βρίσκονται στὴν Κέρκυρα καὶ δὲν πρόκειται νὰ βρεθοῦν ἐκεῖ σύντομα, ἔχουν τὴ δυνατότητα νὰ πάρουν μιὰ πρώτη γεύση τοῦ Μουσείου ἐπισκεπτόμενοι τὸν διαδικτυακὸ τόπο <http://museum.fek.gr>. Τέλος, στὸ πλαίσιο τῶν δραστηριοτήτων τοῦ Μουσείου προετοιμάζονται ἐκπαιδευτικὰ προγράμματα, καθὼς καὶ ἐκδόσεις μουσικολογικοῦ περιεχομένου. Καὶ γιὰ τὰ δύο θὰ σᾶς κρατᾶμε ἐνήμερους ἀπὸ τίς σελίδες τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα.

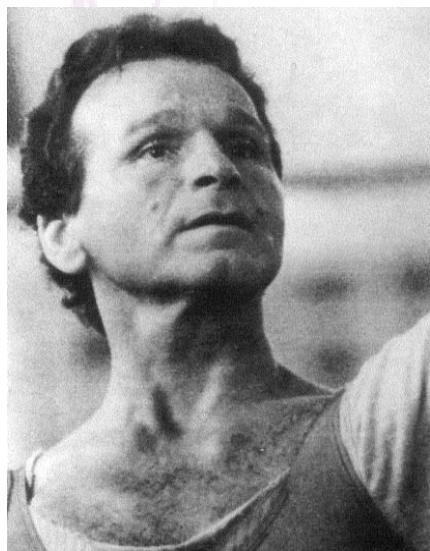


Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕΤΣΗΣ

ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Μιά προσωπική μαρτυρία.¹

Ο Γιάννης Μέτσης γεννήθηκε στις 2 'Απριλίου 1931 στὸν Πειραιά. Τὸ 1947 σὲ ἡλικία 16 ἐτῶν ξεκίνησε μαθήματα τραγουδιοῦ, ἀρχικὰ στὸ 'Ωδεῖο Πειραιᾶ καὶ στὴ συνέχεια στὸ 'Ελληνικὸ 'Ωδεῖο, ἀλλὰ ἡ καλλιτεχνικὴ του πορεία ἀλλάξε κατεύθυνση τὴ μέρα ποὺ παρακολούθησε μιὰ χορευτικὴ πρόβα. Μαγεμένος ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ χοροῦ ξεκίνησε ἀμέσως μαθήματα στὶς τάξεις τοῦ 'Αγγελου Γριμάνη καὶ τοῦ Λεωνίδα Βάκουλη. Μετὰ τὶς σπουδές του στὸ 'Ωδεῖο προσλήφθηκε στὴν 'Εθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή, ὅπου ἕναν χρόνο ἀργότερα ἔγινε Πρῶτος Χορευτὴς. Πρὶν φύγει γιὰ τὸ ἐξωτερικὸ, τὸ 1954, γιὰ νὰ ἐξελιξοῦ τὴν τέχνη του στὸν χορὸ καὶ νὰ ξεκινήσει διεθνή καριέρα, εἶχε συνεργαστεῖ μὲ τὸ «'Ελληνικὸ Χορόδραμα» τῆς Ραλλοῦς Μάνου ἀλλὰ εἶχε ξεκινήσει καὶ μιὰν ἄλλη σημαντικὴ καριέρα, ἐκείνη τοῦ δασκάλου, συνεργαζόμενος μὲ τὶς σχολές Βάκουλη, Μάνου καὶ Ματέυ. Στὸ Παρίσι παρακολούθησε μαθήματα κοντὰ σὲ παγκοσμίου φήμης δασκάλους ὅπως ἡ Olga Preobrazhenska, ὁ Serge Peretti καὶ ἡ Lubov Egorova, ἐνῶ συμμετεῖχε στὸ συγκρότημα τοῦ Roland Petit. Ἐναν χρόνο ἀργότερα προσελήφθη στὰ μπαλέτα τοῦ Μαρκησίου De Cuevas. Ἀπὸ τὸ 1956 μέχρι τὸ 1959 συνεργάστηκε μὲ τὰ μπαλέτα τῆς Marie Rambert στὸ Λονδίνο ὡς πρῶτος χορευτὴς, χορογράφος καὶ δάσκαλος. Στὰ Μπαλέτα Rambert χόρεψε ὅλο τὸ κλασικὸ ρεπερτόριο πλᾶι στὶς Alicia Marcova, Violette Verdy καὶ Lucette Aldous, ταξιδεύοντας σὲ ὅλον τὸν κόσμον, ἐνῶ ἦταν ὁ πρῶτος 'Ελληνας χορευτὴς ποὺ χόρεψε στὴ σκηνὴ τοῦ Covent Garden. Τὸ 1959 ἐπέστρεψε στὴν 'Ελλάδα, καὶ προσλήφθηκε στὴν Λυρικὴ Σκηνὴ ὡς «Danseur Étoile». Πρὶν τὴν ὀριστικὴ ἐγκατάστασή του στὴ γενέτειρά του, ἀνέλαβε γιὰ ἕναν χρόνο τὴ διεύθυνση, ἀλλὰ καὶ τὴ θέση τοῦ Πρῶτου Χορευτῆ καὶ χορογράφου τοῦ Ἴρλανδικοῦ



Theatre Ballet στὸ Kork. Ἀπὸ τὸ 1961 ὡς τὸ τέλος τοῦ 1962 ἐπισκέφθηκε τὴν Νέα Ὑόρκη γιὰ νὰ γνωρίσει τὶς τεχνικὲς τοῦ Georges Balanchine στὸ New York City Ballet, τῆς Valentina Perioslaveck στὸ American Ballet Theater καὶ τῆς Martha Graham. Ἐπιστρέφοντας στὴν 'Ελλάδα ἀνανέωσε τὴ συνεργασία του μὲ τὴν Λυρικὴ Σκηνὴ ὡς Πρῶτος Χορευτὴς, χορογράφος, ἀλλὰ καὶ δάσκαλος. Τὸ 1965 ἴδρυσε τὸ δικό του συγκρότημα, τὴν «Χορευτικὴ Ὀμάδα Γιάννη Μέτση», ποὺ τὸ 1969 μετονομάστηκε σὲ «Πειραματικὸ Μπαλέτο Ἀθηνῶν». Μὲ στόχο τὴν προβολὴ τοῦ κλασικοῦ ρεπερτορίου τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ – ὅπως δηλώνει καὶ ἡ ὄνομασία του – τῆς σύγχρονης χορευτικῆς δημιουργίας, τὸ «Πειραματικὸ Μπαλέτο», (στὸ ὁποῖο ἐπικεντρώνεται καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ Δημήτρη Μαραγκόπουλου, ποὺ ἀκολουθεῖ) στὴν εἰκοσαετῆ πορεία του σφράγισε τὴν ἱστορία τοῦ σύγχρονου χοροῦ στὴν 'Ελλάδα, χάρις στὴν ποιότητα καὶ τὴν πρωτοποριακὴ του δουλειά. Ὁ Γιάννης Μέτσης, ποὺ ὅταν ἄφησε τὴν σκηνὴ γιὰ τὴν αἴθουσα διδασκαλίας ἔγινε ἕνας ἀπὸ τοὺς πλέον ἀγαπημένους ἀλλὰ καὶ ἀφοσιωμένους δασκάλους, σφράγισε ὄχι μόνον τὸν σύγχρονο χορὸ στὸν τόπο μας, ἀλλὰ καὶ πολλὲς γενεές χορευτῶν ποὺ θήτευσαν στὶς τάξεις του. Τὴν 5η Αὐγούστου 2010 ἔκλεισε τὸ σημαντικότερο, ἴσως, κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τοῦ χοροῦ στὴν 'Ελλάδα.

1 Εὐχαριστῶ τοὺς Ἀνδρέα Ρικάκη, Στέλλα Κουμπανᾶ καὶ Irmgard Lerch-Καλαβρυτινοῦ γιὰ τὴν πολὺτιμη βοήθειά τους.

Στὰ εἴκοσι χρόνια παρουσίας καὶ ἀκτινοβολίας του, τὸ «Πειραματικὸ Μπαλέτο Ἀθηνῶν» (1965-1985) ἰσορρόπησε μὲ ἕναν θαυμαστὸ τρόπο ἀνάμεσα στὴ σύγχρονη δημιουργία καὶ στὴν πιὸ «κλασικὴ» ἰδιοσυγκρασία του. Τὸ ἴδιο ὅμως ἀφοροῦσε καὶ τὴν ἰσοροπία ἀνάμεσα στὸν διεθνεὺς καὶ τὸν ἑλληνικὸ χαρακτήρα του. Ἰδρύοντας ὁ Γιάννης Μέτσης τὸ 1965 τὴν «Χορευτικὴ Ὀμάδα Γιάννης Μέτσης», πού λίγο ἀργότερα μετονομάζεται σὲ «Πειραματικὸ Μπαλέτο Ἀθηνῶν», θέτει ὡς στόχο τὴ δημιουργία μιᾶς μὴ κρατικῆς μόνιμης ὁμάδας χοροῦ, πού νὰ παρουσιάζει ἔργα τοῦ διεθνοῦς ρεπερτορίου ἀλλὰ καὶ νὰ δίνει παράλληλα βῆμα

σημῆ» παραγγελία πού εἶχα στὴν ἐπαγγελματικὴ μου ζωὴ. Τὸ γεγονός εἶχε μεγάλη σημασία γιὰ ἕναν νέο μουσικὸ πού ἀκόμα δὲν εἶχε τελειώσει καν τὶς σπουδές του. Σπούδαζα τότε στὸ Δυτικὸ Βερολίνο, στὴν Ἀνώτατη Σχολὴ Τεχνῶν, καὶ θὰ ὀλοκλήρωνα τὶς σπουδές μου σὲ ἕνα χρόνο. Ἡ ἀναφορὰ αὐτὴ γίνεταί ὄχι γιὰ ἄλλο λόγο ἀλλὰ γιὰ νὰ δείξει τὴν ἀληθινὴ διάθεση καινοτομίας, πειραματισμοῦ καὶ συνειδητῆς «πολιτικῆς» πού χαρακτήριζε τὸν Γιάννη Μέτση. Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι μὲ βάση κάποια ἀκούσματα μουσικῶν ἔργων μου, ὁ Γιάννης Μέτσης, μὲ τὸν ἐμπυχωτὴ καὶ βασικὸ ἐπιτελικὸ νοῦ τῆς ὁμάδας Ἀνδρέα Ρικάκη, πρότειναν τὴ



Γιάννης Μέτσης, Μπέκυ Μπερτουμῆ, Καλλιόπη Τρύπου καὶ Γίτσα Καραλᾶ
στὴ *Δίκη τῶν Ἀτρείδων*, 1975.

στὸν σύγχρονο χορὸ. Ὅμως ἡ ἑλληνικότητα, ἡ Ἑλλάδα τῆς ἀρχαιότητας, τοῦ μεσαίωνα καὶ τῆς σύγχρονης ἐποχῆς ἦταν ἐπίσης μέσα στους ἰσχυροὺς πόλους ἑλξῆς του.

Μιὰ ἀληθινὰ εὐτυχὴς συγκυρία μὲ ἔφερε κοντὰ σὲ αὐτὴ τὴν ὁμάδα τὸ 1974, καὶ μέσα στὰ ἐπόμενα ἕξι χρόνια, τέσσερα ἔργα μου ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ δύο ἦταν εἰδικές παραγγελίες, χορογραφήθηκαν ἀπὸ τὸν Γιάννη Μέτση καὶ παρουσιάστηκαν σὲ χώρους ὅπως τὸ Ἡρώδειο, τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν (*Ἡ Ἐκλογή*, 1979), τὸ Βεᾶκειο (*Ἡ Δίκη τῶν Ἀτρείδων*, 1975) καὶ ἀλλοῦ. Τὰ ἄλλα δύο ἔργα ἦταν οἱ Μετασχηματισμοὶ γιὰ μικρὸ σύνολο καὶ τὸ Τετραγράμματο γιὰ κρουστά.

Ἡ *Δίκη τῶν Ἀτρείδων*, ἔργο γιὰ ἕξι ἐκτελεστὲς κρουστῶν, ἀποτέλεσε στὴν οὐσία τὴν πρώτη «ἐπι-

σύνθεση τῆς μουσικῆς γιὰ τοὺς Ἀτρείδες, γιὰ μιὰ σημαντικὴ πρεμιέρα, σὲ ἕναν νέο μουσικὸ, ρισκάροντας καὶ τολμώντας, ἀντὶ νὰ ἐπιλέξουν τὴ λύση ἐνὸς ἤδη ἀναγνωρισμένου ὀνόματος.

Τὸ σενάριο ἦταν τοῦ Ἀνδρέα Ρικάκη καὶ τὰ σκηρικὰ καὶ κουστούμια τῆς Λίζας Ζαῖμη. Τὸ ἔργο βασίζονταν στους μεγάλους μύθους τῶν Ἀτρείδων. Ἀναζητώντας τὸν ἔντονα ἀρχαῖο χαρακτήρα του, πού εἶχαμε συμφωνήσει νὰ διέπει ὅλο το ἔργο, τὸ ὁποῖο θὰ ἀπέπνευε τὸ βαρὺ μεταλλικὸ, γεωμετρικὸ, ἀρχαῖο κλίμα τῶν Μυκηνῶν, ἀποφάσισα νὰ στηρίξω τὴν ἐνορχήστρωση ἀποκλειστικὰ στὰ κρουστά ὄργανα. Ἦταν μιὰ ἐπιλογή μὲ ἀρκετὰ ρίσκα καὶ δυσκολίες, γιατί μιὰ μουσικὴ ἀφήγηση πού ξεπερνοῦσε τὰ τριάντα λεπτὰ ἔπρεπε νὰ κυλήσει χωρὶς νὰ ἐγκλωβιστεῖ

μέσα στον ήχο των κρουστών που θα μπορούσαν να κουράζουν ή να αποσπούν τον θεατή από τη χορογραφική δράση και να διασπούν την ενότητα χορού - μουσικής - εικαστικών. Νομίζω ότι τα καταφέραμε πολύ καλά, αν κρίνω από την αποδοχή του κόσμου και τις διθυραμβικές κριτικές της εποχής. Δεν ήταν εύκολο να βρεθούν έξι έκτελεστές κρουστών. Γι' αυτό και επέλεξα τη λύση να χρησιμοποιηθούν τελειόφοιτοι σπουδαστές της Ανώτατης Σχολής Τεχνών, με μαέστρο τον καθηγητή των κρουστών και κορυφαίο μουσικό στην όπερα του Βερολίνου. Χρησιμοποιήσαμε τα στούντιο της Σχολής, πετυχαίνοντας μια εξαιρετική ήχογράφηση και βάζοντας στην «πρίζα» όλο το τμήμα, που με ένθουσιασμό συμμετείχε στο σχέδιο αυτό.

Τέσσερα χρόνια αργότερα στο Φεστιβάλ Αθηνών (1979), πραγματοποιείται η δεύτερη μεγάλης κλίμακας συνεργασία με το «Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών» με το ανέβασμα της Έκλογης, που βασίζονταν πάνω στο μεσαιωνικό βυζαντινό μύθο της Κασσιανής και του Θεόφιλου. Εκεί άφησα τον εαυτό μου αληθινά ελεύθερο να εκφραστεί και να πειραματιστεί, να «ερευνήσει» μέσα σε ένα ευρύ ήχητικό σύμπαν ηλεκτροακουστικής μουσικής, φωνών, παραδοσιακών οργάνων – όπως ούτι και κανονάκι – αλλά και δυτικών αναγεννησιακών οργάνων, όπως κρομόρνες, φλογέρες και κρουστά. Σε έναν άπιστευτο κυκεώνα από λούπες, ανορθόδοξους τρόπους ήχογράφησης, αυτοσχέδιες τεχνικές επεξεργασίας του ήχου – δεδομένου ότι την εποχή εκείνη η τεχνολογία της ήχητικής επεξεργασίας ήταν ακόμη σε «χειροτεχνικά» επίπεδα στην Ελλάδα – πετύχαμε, με την πολύτιμη βοήθεια του Στέφανου Βασιλειάδη και του Γιάννη Σκιαδά, εξαιρετικά αποτελέσματα. Η μεγάλων διαστάσεων αυτή «τοιχογραφία», με έντυπια κοστουμιά και σκηνικά της Λίτσας Ζαΐμη, με μία εμπνευσμένη χορογραφία του Γιάννη Μέτση, με την ομάδα ενισχυμένη, σε πλήρη διάταξη, απλώθηκε κάτω από την Ακρόπολη σε μία μαγική βραδιά, τον Ιούνιο του 1979. Ήταν μία κορυφαία, νομίζω, στιγμή του «Πειραματικού Μπαλέτου», που μεταδόθηκε ζωντανά από την Ελληνική Τηλεόραση, ένταγμένη σε μια εκδήλωση-αφιέρωμα στα τριάντα χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα, γι' αυτό και το πρώτο μέρος της αποτελούνταν από έργα του μεγάλου Έλληνα συνθέτη.

Θα κρατήσω από τις δύο αυτές συνεργασίες κάποια πράγματα που νομίζω ότι έχουν τη σημασία τους. Η ομάδα ήταν βέβαια πρώτα απ' όλα

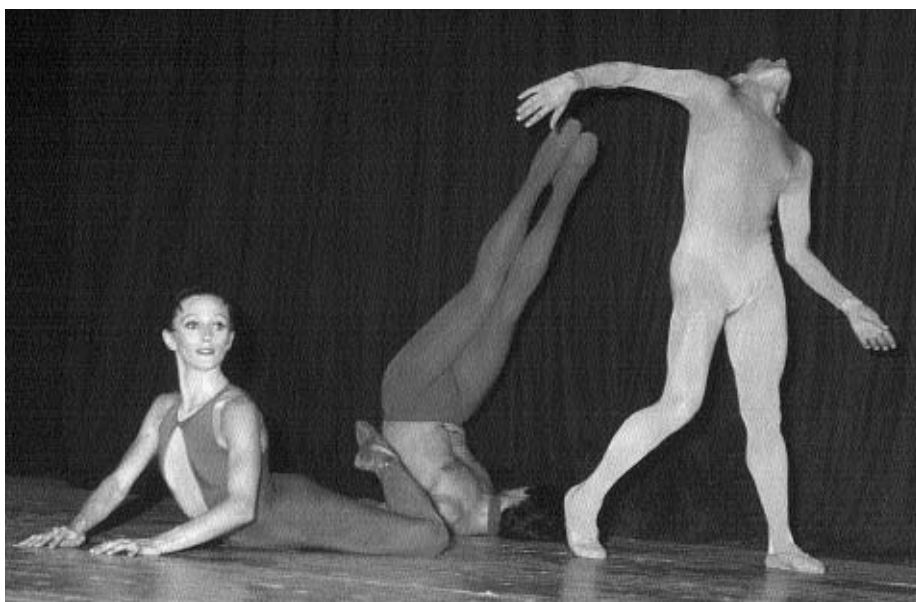
μια ομάδα χορού. Αντιμετώπιζε όμως τη δουλειά της με μια σφαιρική ολιστική ματιά, κάτι που λίγα χρόνια αργότερα θα κυριαρχήσει μέσα από την ανάδειξη των έργων που χαρακτηρίζονται πολύτεχνα, performances, ή με όποια άλλη ορολογία τὰ ονομάσουμε. Κρατάω έντονα την ανοιχτή συνεργητική επικοινωνία ανάμεσα στον Γιάννη Μέτση που χορογραφοῦσε, τον Ανδρέα Ρικάκη που έγραφε τὰ «σενάρια», αλλά είχε και έναν ευρύτερο ρόλο καλλιτεχνικού παραγωγού, της Λίτσας Ζαΐμη και έμένα. Συνειδητοποιούσαμε κάθε στιγμή ότι τὸ ἔργο ἦταν μιά λεπτή ἰσορροπία ἀνάμεσα στίς κινήσιολογικές, μουσικές και εικαστικές ἐπιλογές που ἔπρεπε νὰ ἀναπτύσσονται παράλληλα. Ἀποφύγαμε τελείως τὴ μηχανιστικὴ τεχνικὴ τῆς ἀθροιστικῆς ἐπικάθησης στοιχείων. Σὲ συνεχῆ συνεργασία μὲ ὅλους, προχωρούσαμε βήμα-βήμα. Ἐνα κινήσιολογικὸ στοιχείο γεννοῦσε μουσικές, κάποιοι ἤχοι κοστουμιά, κάποια κοστουμιά ἤχους, ἐνῶ ἕνα σιωπηλὸ module ἀπὸ κινήσεις τοῦ Μέτση μὸς ἔδινε ἰδέες γιὰ τὴ μουσικὴ. Ἦταν μιά ἀπίστευτα γόνιμη συνύπαρξη ἀνθρώπων ἀπὸ διαφορετικὲς τέχνες, αὐτὸ ἀκριβῶς που ἔδινε στὴν ὁμάδα μίαν ἀρτιότητα κι ἕνα βάθος σὲ πολλές παραστάσεις της. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ γενικότερο κλίμα δὲν θὰ μιλήσω ἀναλυτικὰ, παρὰ μόνον τηλεγραφικὰ γιὰ τὴ μοναδικὴ ποιότητα, δημιουργικότητα και εὐγένεια τοῦ Γιάννη Μέτση, που ἀκτινοβολοῦσε ἕνα ἰδιότυπο χιοῦμορ, ἕνα προαιώνιο παιδικὸ παράπονο και μιά δημιουργικὴ τελειομανία. Ἡ γιὰ τὸν ἠλεκτρισμό, τὴν εὐφυΐα, τὴ διαίσθηση τοῦ Ἀνδρέα Ρικάκη, ἢ τὴ σιωπηλὴ δημιουργικότητα τῆς Λίτσας Ζαΐμη, που συχνὰ παρουσίαζε τίς εικαστικὲς της προτάσεις σὰν ρουά-μάτ!

Ἡ ὁμάδα στὰ χρόνια τῆς δράσης της χρησιμοποίησε ἀρκετὲς μουσικὲς Ἑλλήνων συνθετῶν, ὅπως τῶν Σκαλκώτα, Ἀντωνίου, Ξαρχάκου, Πλέσσα, Σισιλιάνου, Θεοδωράκη κ.ά.

Τὸ «Πειραματικὸ Μπαλέτο Αθηνῶν» γεννήθηκε στὴν Ελλάδα τοῦ 1960 και 1970, δεκαετιῶν μὲ ἀληθινὴ κινήσιολογικότητα και ριζοσπαστικὴτητα σὲ ὅλους τοὺς τομείς τῶν τεχνῶν και τοῦ πολιτισμοῦ. Στὰ 1963 ἡ Πειραματικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Μάνου Χατζιδάκι παίξει Ξενάκη, τὸ 1966 ξεκινοῦν οἱ Ἑβδομάδες Σύγχρονης Μουσικῆς, τὰ πρῶτα ἀληθινὰ μεγάλα Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικῆς στὴν Ελλάδα. Ἐκδίδονται οἱ Ἐποχές και ἕνα σωρὸ σπουδαῖα περιοδικὰ. Πραγματοποιεῖται ἡ πρώτη τομὴ στὸ Ἑλληνικὸ Ἐκπαιδευτικὸ Σύστημα μὲ τὸν Παπανοῦτσο. Τὸ Φεστιβάλ Αθηνῶν ἐκτινάσσεται σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα Διεθνῆ Φεστιβάλ

του κόσμου. Ο Κούν ανεβάζει τους *Όρνιθες*, ο κινηματογράφος, ή ζωγραφική, το θέατρο, ή μουσική, βρίσκονται σε μίαν έντυπωσιακή αφύπνιση. Όταν ήρθε η ώρα του χορού, εκείνος που πρώτος έκανε το βήμα και προσέγγισε συνειδητά τη σύγχρονη χορογραφική γλώσσα ήταν ο Γιάννης Μέτσης. Φυσικά αξίζει να τονιστεί ότι κινήσεις όπως της Κούλας Πράτσια, στη δεκαετία του '30, της Ραλλούς Μάνου, στη δεκαετία του '50 με το «Έλληνικό Χορόδραμα», της Ζουζούς Νικολούδη, στη δεκαετία του '60, έρευνούν την διατύπωση μιας ελληνικής χορογραφικής γλώσσας, συχνά με ανανεωτικά και πιο σύγχρονα στοιχεία. Μέσα σ'

δυνάμει ελληνικής προσέγγισης του χορού που θα είχε αναπτυχθεί πολύ περισσότερο αν οι ομάδες μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν και να ενισχυθούν μεταπολεμικά μέσα από την χάραξη μιας εθνικής πολιτικής γι' αυτήν την τέχνη. Ίσως αυτό το φτωχό πλαίσιο αντιστράφηκε μετά το 1980, με το σύστημα των επιχορηγήσεων και της δημιουργίας πολλών ομάδων, που προσέλκυαν Έλληνες συνθέτες, μια πορεία που ανακόπηκε αίφνιδια μετά τη δραματική εγκατάλειψη του πολιτισμού τα τελευταία χρόνια. Από την άποψη αυτή το «Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών» ήταν μεγάλο επίτευγμα την εποχή εκείνη, στηριγμένο



Μπέκου Μπερτουμή, Γιάννης Ζαβαρινός και Γιάννης Μέτσης, στους *Μετασχηματισμούς*, 1978.

αυτό το πλαίσιο έρχονται σε επαφή με Έλληνες συνθέτες που επίσης από την πλευρά τους επιχειρούν τα πρώτα βήματα μιας «ελληνικής» και σύγχρονης άποψης για τον χορό. Συνθέτες όπως οι Σκαλκιώτας, Χατζιδάκις, Παλλάντιος, Καζάσογλου, Κουνάδης, Σισιλιάνος, Ρώτας και αργότερα οι Ξενάκης, Άντωνιου, Μαμαγκάκης και άλλοι εισέρχονται για τα καλά μέσα στη μουσική για τον χορό.

Οι Έλληνες συνθέτες είχαν μέχρι το 1965 – πέρα από τις λιγοστές αυτές ομάδες – την πρόσβαση στο έντεχνο χορό, μόνον μέσα από το αρχαίο δράμα, την όπερα και την όπερέτα. Πάντως όλες αυτές οι προσεγγίσεις μαζί με τα έργα συνθετών όπως ο Δημήτρης Μητρόπουλος, στη δεκαετία του 1930 στο Έθνικό Θέατρο, δίνουν το μέτρο μιας εν

για πολλά χρόνια στις δικές του δυνάμεις, που, πρώτο στην Ελλάδα, ανέδειξε τη σύγχρονη έκφραση στον χορό, φέρνοντας επίσης κοντά του τη σύγχρονη μουσική δημιουργία και που λειτουργήσε όχι μόνον σαν μια καλλιτεχνική ομάδα αλλά και σαν μία Σχολή, χάρη στο σπουδαίο εκπαιδευτικό έργο του Γιάννη Μέτση και των συνεργατών του.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΑΡΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ





ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

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 87731 / fax: 26610 87573, 26610 87517

www.ionio.gr/~GreekMus

e-mail: eremus@ionio.gr

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Ἀττικῆς