

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 10

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2011

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ❁ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΔΥΟ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ
ΤΟΥ SCHUMANN ΓΙΑ ΤΟΝ CAMILLE STAMATY ❁ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,
Ο ΝΕΑΡΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ❁ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΔΑΛΕΖΙΟΥ, Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΛΑΛΑΣ ΚΑΙ Ο ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ ΠΑΙΑΝ: ΔΥΟ ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ
ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΙΩΝΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗ
ΣΤΗ ΓΕΝΝΑΔΕΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ❁ ΛΟΥΙΖΑ Χ. ΦΩΡΟΥ, Ο ΑΝΤΙΟΧΟΣ
ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ ΚΑΙ Η ΙΔΡΥΣΗ, ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΝΕΩΝ
ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΩΝ ΣΥΝΟΛΩΝ ❁ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΙΩΑΝΝΗΣ
ΙΣΙΔΩΡΙΔΗΣ ΣΚΥΛΙΣΣΗΣ, ΠΑΙΑΝΙΖΩ ❁ ΕΠΙΛΕΚΤΑ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Π Ο Λ Λ Α Π Λ Ε Σ Ο Ι Ε Π Ε Τ Ε Ι Ο Ι, στις όποιες τὸ παρὸν τεῦχος καλεῖται νὰ ἀνταποκριθεῖ: Ὁ Κώστας Καρδάμης παρουσιάζει τὶς ἀναφορὲς τοῦ Robert Schumann στὸν Camille Stamaty (1811-1870)· ἡ Στέλλα Κουρμπανᾶ φωτίζει τὸ δημιουργικὸ ξεκίνημα τοῦ Σπύρου Σαμάρα (1861-1917)· ἡ Ἐλευθερία Δαλέζιου τεκμηριώνει μιὰ πτυχή τῆς ἐμπλοκῆς τοῦ Δημήτριου Λάλα (1844-1911) στὸν Μακεδονικὸ Ἀγώνα καὶ τῆς σχέσης του μὲ τὸν Ἴωνα Δραγούμη· ἡ Λουίζα Φλώρου, τέλος, ἱστορεῖ τὶς – ἐν πολλοῖς ἄγνωστες – προσπάθειες τοῦ Ἀντίοχου Εὐαγγελάτου (1902-1981) νὰ ἀξιοποιήσει τὶς ἐπιδόσεις του ὡς ἀρχιμουσικοῦ, ἐπιχειρώντας νὰ δημιουργήσει ἕναν ἄλλο συναυλιακὸ συμφωνικὸ θεσμό, ἐναλλακτικὸ πρὸς τὴν Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν, ποὺ λειτουργοῦσε ὑπὸ τὴ μαπαγκέτα, καὶ τὴ σκιά, τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου ἐπὶ μιὰ δεκαπενταετία πρὶν ἀπὸ τὸν Δεύτερο Παγκόσμιον Πόλεμο. Τὴν ἐπιστημονικὴ ὕλη συμπληρώνει τὸ ἀναδημοσιεύμενο κείμενο τοῦ Ἰωάννη Ἰσιδωρίδη Σκυλίση για τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ ὁρολογία.

Τὸ παρὸν, δέκατο τεῦχος, τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονος ὁλοκληρώνει τὸν πρῶτο ἐκδοτικὸ κύκλο τοῦ ἐπιστημονικοῦ αὐτοῦ βήματος τοῦ «Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς», ἀλλὰ καὶ ὅσων νέων ἢ πρεσβύτερων μουσικολόγων ἀσχολοῦνται μὲ τὴν ἔρευνα τῆς – νεότερης, κυρίως – ἐλληνικῆς μουσικῆς ἱστορίας. Ὅσο θὰ ὑφίσταται πρωτογενῆς ἔρευνα σ' αὐτὸν τὸν τομέα, ἀλλὰ καὶ ὅσο θὰ συνεχίζουν νὰ ἀναπαράγονται ἰδεολογικὰ στερεότυπα ποὺ παραποιοῦν βάνουσα τὸ πορτραῖτο τοῦ μουσικοῦ μας παρελθόντος, τὸ περιοδικὸ θὰ ἐξακολουθήσει νὰ ἐκδίδεται μὲ τοὺς ἴδιους ὅρους, ὑπηρετώντας τὴν ἀπροκατάληπτη ἐπιστήμη. Τὸ χρωστοῦμε καὶ σ' αὐτὴν καὶ στοὺς ἀναγνώστες ποὺ μᾶς διαβάζουν.

ΔΥΟ ΜΟΥΣΙΚΟΚΡΙΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ SCHUMANN ΓΙΑ ΤΟΝ CAMILLE STAMATY



Σ έρευνα σχετικά με τόν έλλη-
νική καταγωγής πιανίστα και μου-
σικοπαιδαγωγό Camille Stamaty φαί-
νεται ότι αποδίδει πέραν τών αναμενομέ-
νων, σέ σημείο που ή όποια απόπειρα
συγγραφής ένός περιεκτικού βιογραφικού
σχεδιάσματος γι' αυτόν νά ξεπερνά κατά
πολύ τήν άρμόζουσα έκταση για τίς σελί-
δες του Μουσικού Έλληνομήμονα. Έλπί-
ζουμε, ώστόσο, ότι σύντομα ό όγκος του
πρωτογενούς ύλικού που άφορά στον Sta-
maty θά έπιτρέψει τή σύνταξη ευρύτερης
έρευνητικής έργασίας, ή όποία φιλοδοξούμε
νά υπογραμμίσει τή σημασία του άπώτατου
αυτού εκπροσώπου τής πρό του Chopin και του
Liszt πιανιστικής πρακτικής.

Μέ τά παραπάνω κατά νοϋ, μετά τό κείμενο του

Frank Choisy για τόν Stamaty,¹ στο άνά χείρας τεϋχος

παρουσιάζεται μιá άκόμη πηγή σχετική με τόν Έλληνογάλλο

πιανίστα και παιδαγωγό. Πρόκειται για δύο μουσικοκριτικά κείμενα του Robert Schumann, τά όποία παραμένουν ουσιαστικά άναξιοποίητα, παρότι γίνεται συχνή άναφορά σέ αυτά άπό βιογραφικά λήμματα ή σχεδιάσματα για τόν Stamaty.² Οί δύο μουσικοί γνωρίστηκαν στη Λειψία, πιθανότατα μέσω του κοινού τους γνωστού Felix Mendelssohn, κατά τή διάρκεια του σύντομου, αλλά ουσιώδους σημασίας, ταξιδιού του Stamaty στη Γερμανία τό φθινόπωρο του 1836. Τά κείμενα του Schumann προσφέρουν σειρά άπό άμεσες ή έμμεσες πληροφορίες σχετικές άκριβώς με τήν παραμονή του Stamaty στον γερμανικό χώρο, οι όποιες έξηγγούν ως ένα βαθμό τόσο τή μετέπειτα πορεία του τελευταίου στο Παρίσι, όσο και τίς έπιλογές τής ώρι-

Ό Camille Stamaty τό 1855.

Λιθογραφία του Léon Alphonse Noël.

Πηγή: www.europeana.eu

(ήμερομηνία πρόσβασης: 26.9.2011)

1. «Ό Frank Choisy για τόν Camille Stamaty», Μουσικός Έλληνομήμων 8 (Ίανουάριος-Άπρίλιος 2011), σ. 7-14.

2. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, Georg Wigands Verlag, 1854, τ. 2, σ. 155-158, 181, 185.

μότητάς του. Τὰ μουσικοκριτικά αὐτὰ κείμενα τοῦ Schumann γράφτηκαν τὸ 1837, δημοσιεύθηκαν στὴν περιοδικὴ ἔκδοση *Neue Zeitschrift für Musik* ποὺ ἐξέδιδε ὁ Schumann, καὶ ἀφοροῦν σὲ δύο συνθέσεις τοῦ Stamaty, τὸ *Κοντσέρτο* γιὰ πιάνο καὶ ὀρχήστρα καὶ τὶς *Variations brillantes sur un thème original*.³

Ἡ κατάρτιση τοῦ Stamaty ὡς συνθέτη ἀκολούθησε ἀπὸ νωρὶς παράλληλη πορεία μὲ ἐκείνη τοῦ βιρτουόζου πιανίστα, ἀφοῦ ὑπῆρξε μεταξὺ 1830 καὶ 1834 μαθητὴς τοῦ Τσέχου καθηγητῆ Antoine Reicha (1770-1836) στὸ Conservatoire τοῦ Παρισιοῦ. Ἡ μουσικὴ σύνθεση, μάλιστα, ἐπρόκειτο νὰ ἀποτελέσει σημαντικότερη δημιουργικὴ διέξοδο γιὰ τὸν Stamaty σὲ περιόδους, κατὰ τὶς ὁποῖες ἡ κατάστασή τῆς ὑγείας του τὸν ἀνάγκαζε νὰ ἀναστέλλει τὴ δραστηριότητά του ὡς ἐρμηνευτῆ. Αὐτὲς δὲν ἦταν καὶ λίγες, ἀφοῦ ἀπὸ τὰ 19 τοῦ χρόνια ὑπέφερε ἀπὸ διάφορες παθήσεις (μυϊκὸ κάματο, ὑπερκόπωση, ἀκόμη καὶ ἓνα εἶδος ρευματισμῶν), οἱ ὁποῖες συχνὰ τὸν ἀνάγκαζαν νὰ ἀπέχει γιὰ μῆνες ἀπὸ κάθε μουσικὴ δράση.

Τὸ *Κοντσέρτο* γιὰ πιάνο παρουσιάστηκε στὸ πλαίσιο τῆς παρθενικῆς ἐμφάνισής τοῦ Stamaty ὡς βιρτουόζου πιανίστα στὶς 15.3.1835 καὶ ἦταν ἀφιερωμένο στὸ δάσκαλό του, τὸν Frederick Kalkbrenner.⁴ Ὁ ἴδιος ὁ Chopin συνέδραμε στὴν παρθενικὴ ἐμφάνιση τοῦ Stamaty, ἐνῶ συμμετεῖχαν καὶ ὁ Kalkbrenner, ὁ Ferdinand Hiller, ὁ Ἴρλανδὸς μαθητὴς τοῦ Kalkbrenner, George Osborne, καὶ ὁ Henri Herz. Τὸ παρῶν ἔδωσε καὶ ὁ δάσκαλος σύνθεσης τοῦ Stamaty, ὁ Antoine Reicha.

Τὸ *Κοντσέρτο* τυπώθηκε στὸ Παρίσι τὸ καλοκαίρι τοῦ 1836 μαζί μὲ δύο ἀκόμη συνθέσεις τοῦ Stamaty: τὶς *Variations brillantes sur un thème original* (ἐνδεχομένως νὰ ἐρμηνεύτηκε καὶ αὐτὸ

στὴ συναυλία τοῦ 1835) καὶ τὰ *Trois Nocturnes*.⁵ Ἐκτὸς ἀπὸ βιρτουόζος πιανίστας ὁ Stamaty ἄρχισε νὰ ἀναγνωρίζεται καὶ ὡς σημαντικὸς παιδαγωγὸς τοῦ πιάνου,⁶ ὁ ὁποῖος ἀκολουθοῦσε τὶς πρακτικὲς καὶ τὴ μέθοδο τοῦ Kalkbrenner. Ἄλλωστε, οἱ κριτικὲς τῆς ἐποχῆς ἔσπευδαν νὰ τονίσουν ιδιαίτερα τὴν ἐλάχιστη κίνηση τοῦ σώματος καὶ τὴν εὐκίνησιν στὰ δάκτυλα τοῦ Stamaty, ὅπως καὶ τὰ ἀποτελέσματα τῆς συγκεκριμένης τεχνικῆς στὴν ἐρμηνεία του.⁷ Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἐπηρέασαν καὶ τὶς συνθέσεις του, γεγονός ποὺ δὲν πέρασε ἀπαράτηρητο ἀπὸ τὰ ἐδῶ παρουσιαζόμενα κείμενα τοῦ Schumann.

Ἡ ἐνασχόληση τοῦ Stamaty μὲ τὴ σύνθεση ὑπῆρξε καὶ ἡ κύρια αἰτία τῆς μετάβασής του σὲ γερμανικὸ χῶρο, καὶ συγκεκριμένα στὴ Λειψία. Σύμφωνα μάλιστα μὲ τὸ κείμενο τοῦ Schumann (ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ βασίστηκε σὲ μαρτυρία τοῦ ἴδιου τοῦ Stamaty), ὁ διαπρεπὴς μαθητὴς τοῦ Kalkbrenner δὲν ἦταν εὐχαριστημένος ἀπὸ τὶς σπουδές του στὸ Παρίσι, ἤθελε ἀπὸ καιρὸ «νὰ γνωρίσει τὴν γερμανικὴ μουσικὴ σὲ γερμανικὸ ἔδαφος» καὶ ἀπλῶς ἀνέμενε νὰ ὀριμᾶσουν οἱ συνθήκες. Ἐνδεχομένως ἡ ὑλοποίηση τῆς ἀπόφασης αὐτῆς τοῦ Stamaty νὰ ὀφειλόταν καὶ στὸ θάνατο, τὸν Μάιο τοῦ 1836, τοῦ Reicha, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε φίλος τοῦ Beethoven καὶ τοῦ Haydn, μελετητὴς τοῦ Bach καὶ τοῦ Mozart, καθὼς καὶ σπουδαῖος δάσκαλος (καὶ ἐν μέρει ἀνανεωτῆς) τῆς Ἀντίστιξης. Στὴ Λειψία ὁ Stamaty μαθῆτευσε ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1836 μέχρι τὰ τέλη τοῦ Νοεμβρίου τῆς ἴδιας χρονιᾶς στὸ πλευρὸ τοῦ συνομηλίκου του Felix Mendelssohn. Ἡ γνωριμία τους, ὡστόσο, τοποθετεῖται μερικὰ χρόνια νωρίτερα στὸ Παρίσι, ὅπου μάλιστα, τὸ 1832 ὁ Stamaty εἶχε ἀντικαταστήσει στὸ πιάνο τὸν Mendelssohn γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς πρώτης συναυλιακῆς ἐμφάνισής τοῦ Chopin στὴν «Πόλη τοῦ Φωτός».⁸ Ὁ Mendelssohn τὴν περίοδο ἐκείνη ἦταν ἤδη διευθυντὴς τῆς περιφημῆς ὀρχήστρας Gewandhaus τῆς Λειψίας, εἶχε πλέον ἑδραι-

3. Συγκεκριμένα αὐτὸ ποὺ ἀφορᾷ στὸ κοντσέρτο γιὰ πιάνο δημοσιεύθηκε στὸν τόμο 6, ἀρ. 9 (31.1.1837), σ. 35-36 τοῦ *Neue Zeitschrift für Musik*, ἐνῶ ἐκεῖνο ποὺ ἀφορᾷ στὶς παραλλαγές, στὸν ἴδιο τόμο, ἀρ. 44 (2.6.1837), σ. 176. Ὡστόσο, τὰ διάφορα βιογραφικὰ σχεδιάσματα γιὰ τὸν Stamaty παραπέμπουν ἀπλῶς στὴν προαναφερθεῖσα ἀναδρομικὴ ἔκδοση τοῦ 1854.

4. Σχετικὰ μὲ τὴ συγκεκριμένη συναυλία, βλ. «Chronique», *Le Ménestrel* 16 (15.3.1835), σ. 4. Βλ. καὶ «Chronique», *Le Ménestrel* 17 (22.3.1835), σ. 4. Παρουσίαση τῆς συναυλίας στὸ «Concert de M. Stamaty», *Gazette Musicale de Paris* II-13 (29.3.1835), σ. 107. Βλ. καὶ Jim Samson, *Chopin*, Oxford, Oxford University Press, 1996, σ. 126-127.

5. Βλ. σχετικὰ, «Musique Nouvelle», *Revue et Gazette Musicale de Paris* III-30 (24.7.1836), σ. 265.

6. François-Josef Fétis, «Stamaty (Camille-Marie)», *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Paris, Firmin-Didot, 1868, τ. 8, σ. 110-111: 110.

7. «Concert de M. Stamaty», *Gazette Musicale de Paris* II-13 (29.3.1835), σ. 107.

8. James Huneker, *Chopin. The Man and His Music*, Herbert Weistock (ἐπιμ.), New York, Dover, 1966, σ. 24.

ωθει στις πρώτες θέσεις των Γερμανών συνθετών της γενιάς του και μόλις τον Μάιο του 1836 είχε παρουσιάσει το όρατόριο *Paulus*, το οποίο θεωρήθηκε ότι ανανέωνε το μουσικό αυτό είδος.

Ο Stamaty βρισκόταν ήδη στη Λειψία στα τέλη Σεπτεμβρίου του 1836.⁹ Σχετικά με τους σκοπούς της εκεί παρουσίας του ή αδελφή του Mendelssohn, Rebecka, στις αρχές Οκτωβρίου του 1836 ήταν σαφής: «Ο καλύτερος μαθητής του Kalkbrenner, ο κύριος Stamaty, σπουδαστής του Ώδείου του Παρισιού και δημοφιλής δάσκαλος μουσικής, βρίσκεται στη Γερμανία για να διδαχθεί μουσική από τον Felix, και αρνείται να παίζει μέχρι να μάθει κάτι καλύτερο».¹⁰ Ο ίδιος ο Mendelssohn αναφέρεται στη διαμονή του Stamaty στη πόλη όπου διέπρεψε ο J. S. Bach σε επιστολή του προς τον πιανίστα Ferdinand Hiller, μιās και ο Έλληνογάλλος μουσικός ήταν κοινός γνωστός τους από το Παρίσι: «Ο Stamaty διαμένει εδώ και πρέπει να του διδάξω Αντίστιξη. Δηλώνω ότι προσωπικά δεν γνωρίζω πολλά σχετικά με αυτήν. Ωστόσο, εκείνος λέει ότι είμαι μετρίφων».¹¹ Η μετάβαση του Stamaty στη Λειψία και στο πλευρό του Mendelssohn με σκοπό την διεύρυνση των ήδη σοβαρών μουσικών σπουδών του στο Παρίσι φαίνεται για ακόμη μια φορά να υπογραμμίζει τη σημασία της Αντίστιξης στην κατάρτιση των συνθετών της εποχής. Στην περίπτωση, μάλιστα, της μαθητείας του Stamaty στον Mendelssohn ή μελέτη των έργων του J.S. Bach φαίνεται να κατείχε κεντρική θέση. Αυτό, άλλωστε, μαρτυρείται με έμμεσο τρόπο και στο πρώτο κείμενο του Schumann, ο οποίος ελπίζει ότι τα όσα διδάχθηκε ο Stamaty περι Bach πρόκειται να ωφελήσουν ποικιλοτρόπως τις μελλοντικές συνθέσεις του. Βεβαίως, υπενθυμίζεται και η εξαιρετική σημασία που απέδιδε στα έργα του Bach και ο ίδιος ο Schumann. Αξίζει να σημειωθεί, επιπλέον, ότι η αρχική άρνηση του Mendelssohn να δι-

δάξει τον Stamaty σημαίνει ότι η παρουσία του τελευταίου στη Γερμανία πιθανότατα να μην όφειλόταν σε κάποια παρότρυνση του Mendelssohn.

Η σχέση του Schumann με τον Stamaty δέ φαίνεται να συνδυάστηκε και με κάποιου είδους διδασκαλία, αλλά μάλλον παρέμεινε στο πλαίσιο της κοινωνικής συναναστροφής, όπου βεβαίως συζητήσεις περι μουσικής, αλλά και ειδικά περι των έργων του Stamaty ήταν εύλογο να λάμβαναν χώρα. Ωστόσο, ο Schumann ήταν ένθουσιασμένος με τον Stamaty. Στις 15.11.1836 σε επιστολή του προς την κουνιάδα του, Teresa, αναφερόμενος στις πάμπολλες επισκέψεις των ημερών εκείνων (μια από τις οποίες ήταν και εκείνη του Chopin) δεν παρέλειψε να αναφερθεί και στην, απροσδόκητη όπως φαίνεται, παρουσία του Stamaty. Η αναφορά αυτή προσφέρει μια «εκ των έσω» μαρτυρία για τις σχέσεις Schumann και Stamaty:

Τώρα βρίσκεται εδώ ένας νεαρός, ο Stamaty, ο οποίος μου ήρθε ούρανοκατέβατος. Είναι έξυπνος, πολύ όμορφος, καλοαναθρεμμένος και εξαιρετικά καλό άτομο. Γεννήθηκε στη Ρώμη από Έλληνες γονείς, μεγάλωσε στο Παρίσι και τώρα βρίσκεται εδώ για να ολοκληρώσει τις σπουδές του με τον Mendelssohn. Θα τον συμπαθήσεις πάρα πολύ. Είχαμε μάλιστα αποφασίσει να έρθουμε στο Zwickau¹² για το μουσικό φεστιβάλ, αλλά εγκαταλείψαμε την ιδέα. Σε κάθε περίπτωση, θα παραμείνει εδώ έως την άνοιξη, οπότε θα τον συναντήσεις τότε, εκτός αν σε επισκεφθούμε στο μεσοδιάστημα. Παραμένει αδύνατος στα γερμανικά, πράγμα καλό για τὰ γαλλικά μου.¹³

Η αναφορά του Schumann στην ελληνική καταγωγή του Stamaty, και μάλιστα και από τους δύο γονείς, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητη. Η πληροφορία αυτή θα πρέπει να προέρχεται από τον ίδιο τον Camille Stamaty, ο οποίος δίχως άλλο θα έσπευσε να ενημερώσει τον Schumann για την οικογενειακή του κατάσταση κατά τη διάρκεια των πρώτων τους επαφών. Παρά τον θάνατο, λοι-

9. *Neue Zeitschrift für Musik* τ. 5, αρ. 25, 23.9.1836, σ. 102.

10. Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family (1729-1847)*, New York, Harper & Brothers, 1881, σ. 20, επιστολή με ημερομηνία 4.10.1836. Ωστόσο, ο Stamaty φαίνεται ότι τελικά έκανε κάποιες, έστω και ιδιωτικές, εμφανίσεις, βλ. *Neue Zeitschrift für Musik*, τ. 5, αρ. 46 (6.12.1836), σ. 186.

11. Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, London, 1874, σ. 77-78, επιστολή με ημερομηνία 29.10.1836. Βλ. και Ferdinand Hiller, *Mendelssohn-Bartholdy: Briefe und Erinnerungen*, Köln, 1874, σ. 68.

12. Πρόκειται για τη γενέθλια πόλη του Schumann.

13. Karl Storck (έπιμ.), *The Letters of Robert Schumann*, New York, Arno Press, 1979, σ. 104-105. Επίσης, Schumann, *Gesammelte Schriften* [...], δ.π., σ. 156, 203. Για τις σχέσεις του Stamaty με τον κύκλο του Schumann, βλ. Linda Correll Roesner, «Schumann's Revisions in the First Movement of the *Piano Sonata* in G Minor, op. 22», *19th-Century Music* 1/2 (11/1977), σ. 97-109: 98.

πόν, του Κωνσταντίνου Σταμάτη όταν ο Camille βρισκόταν σε νεαρή ηλικία, φαίνεται ότι ο δεύτερος, όχι απλώς διατηρούσε τη μνήμη της ελληνικής καταγωγής του, αλλά και ότι την προέβαλε στις συναναστροφές του με ιδιαίτερο τρόπο. Η πληροφορία ότι και οι δύο γονείς του Stamaty ήταν Έλληνες οφείλεται προφανώς σε παρανόηση. Άλλωστε και ο Stamaty παρέμενε «αδύνατος στα γερμανικά» και ο Schumann είδε στην παρουσία στη Λειψία του μαθητή του Kalkbrenner μια πρώτης τάξεως ευκαιρία εξάσκησης των γαλλικών του. Οι πληροφορίες της παραπάνω επιστολής περί της οικογενείας του Stamaty παρατίθενται σχεδόν αυτούσιες και στο πρώτο μουσικοκριτικό κείμενο του Schumann, με το οποίο άλλωστε παρουσίαζε για πρώτη φορά στους αναγνώστες του *Neue Zeitschrift für Musik* τον γιό του Κωνσταντίνου Σταμάτη.¹⁴ Πάντως, όπως είναι άλλωστε αναμενόμενο, ο Schumann λίγο αργότερα θα κατέτασσε τον Stamaty στους Γάλλους καλλιτέχνες που τον είχαν απασχολήσει στις αρχές του 1837.¹⁵

Ο Stamaty τελικά δεν παρέμεινε στη Λειψία όσο ανέφερε ο Schumann στην παραπάνω επιστολή του, πιθανότατα εξαιτίας των επαγγελματικών υποχρεώσεων του, αλλά ίσως και του βεβαρμένου προγράμματος του Mendelssohn. Έτσι, στις 26.11.1836 ο ίδιος ο Mendelssohn σε μια ακόμη επιστολή του προς τον Hiller είναι κατηγορηματικός: «Ο Stamaty θα είναι στην Φραγκφούρτη σε μερικές μέρες, επιστρέφοντας στο Παρίσι» εκφράζοντας την ελπίδα ή Γερμανία και η Αντίστιξη που διδάχθηκε να έχουν διαρκή παρουσία στα αυτιά του μαθητή του.¹⁶ Έφόσον η πληροφο-

ρία του Mendelssohn ισχύει, τότε ο Stamaty θα βρισκόταν στο Παρίσι τις πρώτες μέρες του 1837, γεγονός, άλλωστε, που επιβεβαιώνουν και βιογράφοι του.¹⁷

Σε κάθε περίπτωση, ο Stamaty είχε εγκαταλείψει τη Λειψία στις αρχές Δεκεμβρίου αφήνοντας πίσω «μια καλή ανάμνηση μέσω του χαριτωμένου παιξίματος και του ήθους».¹⁸ Λίγο καιρό αργότερα ο Schumann θα έγραφε το πρώτο από τα δύο κείμενα που παρουσιάζονται εδώ. Πάντως, η φιλική σχέση του Stamaty με τον Schumann συνεχίστηκε και μετά την αναχώρηση του πρώτου από το γερμανικό έδαφος κατά κύριο λόγο μέσω επιστολών, παρότι ο Schumann, όχι αναγκαστικά με περιπαικτική αίσθηση, έσπευδε να επισημάνει ότι οι Γάλλοι μουσικοί δεν ενδιαφέρονται για πράγματα που συμβαίνουν εκτός της χώρας τους.¹⁹ Η παραπάνω αντίληψη του Γερμανού μουσουργού έναντι των Γάλλων όμοτέχνων του είναι, άλλωστε, αισθητή και στα εδώ παρουσιαζόμενα μουσικοκριτικά κείμενα.

Μετά την επιστροφή του στο Παρίσι ο Stamaty έρμηνευε ολοένα περισσότερα έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου του κλασικισμού και έγινε πρόμαχος της συναυλιακής παρουσίας των συνθέσεων του Bach, του Haydn, του Mozart και του Beethoven.²⁰ Η συγκεκριμένη στάση του Stamaty ένδεχομένως να προσφέρει ακόμη μια ιδέα για τα ερεθίσματα που είχε κατά την παραμονή του στη Σαξωνία και να ενισχύει τις μαρτυρίες του Schumann και του Mendelssohn. Παράλληλα, ο Stamaty αναδείχθηκε σε θιασώτη της επανακάλυψης κλασικών και προκλασικών συνθετών στο

14. Όστόσο, το όνομα του Stamaty είχε εμφανιστεί στο περιοδικό του Schumann και λίγους μήνες αργότερα, μιας και η παρουσία του στη Λειψία σημειώνεται στις στήλες του στα τέλη του Σεπτεμβρίου (*Neue Zeitschrift für Musik* τ. 5, αρ. 25 (23.9.1836), σ. 102) και στις αρχές του Νοεμβρίου (*Neue Zeitschrift für Musik* τ. 5, αρ. 36 (1.11.1836), σ. 146). Το ίδιο ισχύει και για την αναχώρησή του (*Neue Zeitschrift für Musik* τ. 5, αρ. 46 (6.12.1836), σ. 186). Επίσης, τα *Trois Nocturnes* και το *Κοντσέρτο* του είχαν παρουσιαστεί ως νέοι τίτλοι τον Σεπτέμβριο του 1836 στη σχετική στήλη του περιοδικού (*Neue Zeitschrift für Musik* τ. 5, αρ. 27 (30.9.1836), σ. 110).

15. Schumann, «Fragmente aus Leipzig», *Gesammelte Schriften* [...], δ.π., σ. 203.

16. Hiller, *Mendelssohn*, δ.π., σ. 107 και Hiller, *Mendelssohn-Bartholdy* [...], δ.π., σ. 68.

17. Fétis, «Stamaty (Camille-Marie)», δ.π., σ. 110.

18. *Neue Zeitschrift für Musik* τ. 5, αρ. 46, 6.12.1836, σ. 186. Πρόκειται για μια ακόμη έμμεση αναφορά του ίδιου του Schumann στο χαρακτήρα και τη μουσικότητα του Stamaty και στην εντύπωση που αποκόμισε μέσα από τη σύντομη γνωριμία τους.

19. *The Letters of Robert Schumann*, δ.π., σ. 235, επιστολή με ημερομηνία 28.9.1840, στην οποία αναφέρεται και η κατοχή φωτογραφίας του Stamaty από τον Schumann. Η επιστολή του Stamaty έστάλη με αφορμή τους γάμους του Schumann με την Clara και το αίσιο (καίτοι σύντομο σε διάρκεια) τέλος των περιπετειών του ζεύγους, τις οποίες πιθανότατα ο Stamaty να γνώριζε άμεσα.

20 «Nécrologie», *Le Ménestrel* XXXVII-21 (24.4.1870-30.4.1870), σ. 174, Fétis, «Stamaty (Camille-Marie)», δ.π., σ. 110.

Παρίσι τοῦ 1850.²¹ Βιογράφοι του, ἄλλωστε, μιλοῦν ἀνοικτὰ γιὰ τὴν προτίμησή του στοὺς παλαιότερους συνθέτες, τὴν ἀντιπάθειά του πρὸς κάθε μαυρισμὸ καὶ κάθε ὑπερβολικὸ πάθος.²² Ἦδη στὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1840 ὁ Stamaty συμμετείχε ἐνεργὰ σὲ παρουσιάσεις μουσικῆς δωματίου, ὅπως ἐκείνη τοῦ *Trio* σὲ ρε μείζονα τοῦ Beethoven τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1841,²³ ἐνῶ στὰ προγράμματα τῶν ἐπιλεγμένων δημόσιων ἐμφανίσεων του συνδύαζε ἔργα τοῦ κλασικοῦ ρεπερτορίου μὲ δικές του συνθέσεις.²⁴ Σὲ παρόμοια κατεύθυνση κινούνταν καὶ τὰ παιδαγωγικὰ ἔργα του, ἐνῶ στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἀξίζει ἐνδεχομένως νὰ ἀναφερθοῦν καὶ τὰ θετικὰ σχόλια τοῦ Stamaty τὸν Μάιο τοῦ 1850 γιὰ τὶς ἐρμηνευτικὲς πρακτικὲς τοῦ Βέλγου ὀργανίστα Jacques Nicolas Lemmens, ὁ ὁποῖος συνέβαλε στὴ διάδοση στὴ Γαλλία τῶν ἔργων γιὰ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο τοῦ Bach καὶ ἐπηρεάσε τὸ ὕφος διαφόρων Γάλλων ὀργανιστῶν καὶ συνθετῶν.²⁵

Ἡ ἐνασχόληση τοῦ Schumann μὲ τὰ πρῶιμα ἔργα τοῦ Camille Stamaty δὲν πέρασε ἀπαρατήρητη ἀπὸ τοὺς συντάκτες τοῦ σχετικοῦ λήμματος τῆς *Μεγάλης Ἑλληνικῆς Ἐγκυκλοπαιδείας*.²⁶ Μάλιστα φαίνεται ὅτι ἡ πληροφορία γιὰ τὴν ὕπαρξη τῶν κειμένων τοῦ Schumann ἀποτελοῦσε αὐτόματα καὶ ἀπόδειξη τῆς συνθετικῆς ἀξίας τοῦ γιου

τοῦ Κωνσταντίνου Σταμάτη. Ὡστόσο, πουθενὰ δὲν γινόταν ἀναφορὰ στὶς σκέψεις τοῦ Schumann, ὅπως αὐτὲς διατυπώνονταν στὰ κείμενά του, καὶ αὐτὸ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὸ περιεχόμενό τους νὰ παραμένει ὡς τὴ στιγμή αὐτὴ οὐσιαστικὰ ἄγνωστο. Γιὰ τὸ ἂν ἡ παράλειψη αὐτὴ ὀφείλεται στὴ μὴ ἄμεση ἐπαφὴ τῶν συντακτῶν μὲ τὰ ἄρθρα τοῦ Schumann, στὴν ἐνδεχόμενη ἄγνοια ἀπὸ μέρους τους τῆς γερμανικῆς γλώσσας, στὴν πεποιθήσή τους ὅτι ἔστω καὶ ἡ ἀπλὴ ἀναφορὰ στὸν Schumann δικαίωνε τὸν Stamaty ἢ στὸ ὅτι οἱ γινῶμες τοῦ Schumann δὲν ἦταν πάντοτε εὐνοϊκὲς γιὰ τὸν νεαρὸ συνθέτη, τὸ ἀφήνουμε στὴν κρίση τοῦ ἀναγνώστη. Σίγουρα, ὅμως, δὲν φαίνεται νὰ ἐλήφθη ὑπόψη ὅτι τὰ λόγια τοῦ Schumann γράφονταν ἀπὸ ἓναν ἐπίσης νεαρὸ κριτικὸ καὶ μουσουργό, ὁ ὁποῖος βίωσε τὴν ἀνοδο τῆς γερμανικῆς ἐθνικῆς ἀφύπνισης, καὶ ὁ ὁποῖος ἐπιχειροῦσε νὰ ἀναδείξει τὴ σημασία τῆς γερμανικῆς μουσικῆς στὴν ἀναζήτηση νέων διεξόδων στὴν τέχνη τῶν ἡχῶν.

Πρὶν παρατεθοῦν τὰ δύο μουσικοκριτικὰ κείμενα τοῦ Schumann, εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ τὸν συνάδελφο καὶ φίλο Πάνο Βλαγκόπουλο γιὰ τὶς καίριες παρατηρήσεις του σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόδοσή τους στὰ ἑλληνικά.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ



Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig, Georg Wigands Verlag, 1854, τ. 2, σ. 155-158.

Camill [sic] Stamaty, *Κοντσέρτο γιὰ Πιάνο μὲ συνοδεία ὀρχήστρας, σὲ λὰ ἐλάσσονα, ἔργο 2*

Μόνον ἓνας σταθερὸς, ἀλλὰ καὶ δυνατὸς χαρακτήρας θὰ μποροῦσε νὰ ἀποκηρύξει ἐντελῶς τὴν ἐπιρροὴ μιᾶς ἀποκρουστικῆς ἢ ἔλκυστικῆς προσωπικότητας σὲ σχέση μὲ τὴν κρίση τῶν καλλιτε-

χνικῶν ἐπιδόσεων του. Στὸν βαθμὸ, κατὰ τὸν ὁποῖο κάποια ἔργα φαίνεται νὰ χάνουν, ὅταν βλέπουμε κατὰ πρόσωπο τὸν πλάστη τους, ἄλλα κερδίζουν ὁμοίως μέσω τῆς γνωριμίας μὲ τὸν δημι-

21. Ἐνδεικτικὰ, Christine Wassermann, «Die Wiederentdeckung Rameaus in Frankreich im 19. Jahrhundert», *Archiv für Musikwissenschaft* 50.2 (1993), σ. 164-186: 169, L. De Fourcaud, Arthur Pougin, Léon Pradel, *La Salle Pleyel*, Paris, 1893, σ. 72-74, Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press, 2008, σ. 47, 55.

22. Antoine Marmontel, *Les pianistes célèbres: Silhouettes & médailles*, Paris, Heugel et fils, 1878, σ. 214-224: 222.

23. *La France Musicale* IV-10 (7.3.1841), σ. 79.

24. Ἐνδεικτικὰ, *La France Musicale* XX-14 (6.4.1856), σ. 108, ἀλλὰ καὶ XX-47 (23.11.1856), σ. 379.

25. Fenner Douglas, *Cavallé-Coll and the French Romantic Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1999, σ. 78.

26. Γεώργιος Σκλάβος, Τρύφων Ε. Εὐαγγελίδης, Γ.Α. Ἀρβανιτάκης, «Σταμάτης, Κάμιλλος-Μαρία», *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, Ἀθήνα, Πυρσός, 1933, τ. 22, σ. 283.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR PRILIPP ET C^o.

CAMILLE STAMATY. Op. 2. Concerto pour piano-forte, avec accompagnement d'orchestre, dédié à F. Kalkbrenner.

	Pour piano seul.....	12
	Avec orchestre.....	24
—	Op. 3. Variations brillantes sur un thème original.....	7
—	Op. 4. Trois nocturnes.....	7

Ἐναγγελία κυκλοφορίας ἔργων τοῦ Camille Stamaty τὸ καλοκαίρι τοῦ 1836.
«Musique Nouvelle», *Revue et Gazette Musicale de Paris* III-30 (24.7.1836), σ. 265.

ουργό. Ἄνιχνεύει κανεὶς πιὸ γρήγορα τὰ λάθη, μαθαίνει νὰ τὰ συνδέει μὲ τὶς καλὲς ιδιότητες καὶ τοιουτοτρόπως μπορεῖ ἐνδεχομένως νὰ βοηθήσει καὶ νὰ συμβουλευθεῖ. Ἄν ὅλα αὐτὰ λοιπὸν ἀφορῶν μιὰ τέχνη, ὅπως ἡ δική μας, στὴν ὁποία τόσα πολλὰ ἐξαρτῶνται ἀπὸ τὴ μουσικὴ ἑρμηνεία, ἡ ὁποία ἀποκρύπτει τόσο φίνα τὸ συνηθισμένο, ὥστε νὰ λάμπει περισσότερο τὸ ἐκλεκτό, τότε δὲν εἶναι ἀπορίας ἄξιο, ὅτι παρατήρησα τὸ προαναφερθὲν Κοντσέρτο μὲ περισσότερο ἐνδιαφέρον, ἀπὸ ὅ,τι ἴσως θὰ γινόταν σὲ διαφορετικὴ περίπτωσι, ἀφοῦ τὸ ἄκουσα παραδειγματικὰ παιγμένο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη.²⁷

Ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης, ὁ ὁποῖος σήμερα γιὰ πρώτη φορὰ παρουσιάζεται ἀπὸ αὐτὴ τὴν κριτικὴ στήλη, γόνος ἑλληνικῆς οἰκογένειας, ἀλλὰ γεννημένος στὴ Ρώμη, ἔζησε ἀπὸ τὰ πρῶτα παιδικὰ χρόνια στὸ Παρίσι. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τοῦ προσάψει σοβαρὴ κατηγορία γιὰ τὸ ὅτι ἓνα ζωηρὸ καὶ φιλόδοξο πνεῦμα σὲ μιὰ πόλη, στὴν ὁποία οἱ πολιτικὲς κεφαλὲς μποροῦν νὰ ἀλλάζουσι κάπως γρηγορότερα ἀπὸ ὅ,τι οἱ καλλιτεχνικὲς, ἀκόμη ἀμφιταλαντεύεται γιὰ τὸ κάτω ἀπὸ ποιά σημαία θὰ πρέπει νὰ φέροι τὶς δάφνες του, ἀν θὰ εἶναι ὑπὸ αὐτὴ τοῦ Auber ἢ τοῦ Berlioz, τοῦ Kalkbrenner ἢ τοῦ Chopin.²⁸ Ὡστόσο, ὁ δικὸς μας συνθέτης δι-

27. Ὁ Schumann δὲν ξεκαθαρίζει ἀν ἐπρόκειτο γιὰ δημοσία παρουσίασι τοῦ ἔργου στὴ Λειψία ἢ γιὰ ἑρμηνεία του στὸ πλαίσιο κάποιας ἰδιωτικῆς μουσικῆς ἐκδήλωσι. Στὴ δευτέρη περίπτωσι, βεβαίως, ὁ Stamaty πρέπει νὰ ἀπέδωσε τὴν ἐκδοχὴ τοῦ ἔργου του γιὰ σόλο πιάνο, ἡ ὁποία εἶχε ἐπίσης ἐκδοθεῖ το καλοκαίρι τοῦ 1836 (βλ. «Musique Nouvelle», *Revue et Gazette Musicale de Paris* III-30 (24.7.1836) σ. 265). Πάντως, ἀν ἰσχύει ἡ πληροφορία τῆς Rebecka Mendelssohn περὶ ἄρνησι τοῦ Stamaty νὰ παίξει πιάνο μέχρι ὁ ἀδελφός της νὰ συναινέσει νὰ τὸν διδάξει (βλ. ἐδῶ ὑποσ. 10), τότε ἡ ἀναφερόμενη ἀπὸ τὸν Schumann παρουσίασι τοῦ

ἔργου πρέπει νὰ ἔλαβε χώρα μετὰ τὶς ἀρχὲς Ὀκτωβρίου τοῦ 1836. Οἱ ἐντυπώσις ἀπὸ τὴν πιανιστικὴ δραστηριότητα τοῦ Stamaty στὴ Λειψία ἀντανανκλῶνται καὶ στὶς σελίδες τοῦ *Neue Zeitschrift für Musik* τ. 5, ἀρ. 46 (6.12.1836), σ. 186.

28. Τὰ ἀντιθετικὰ ζεύγη, πέρα ἀπὸ τὴ ρητορικὴ χρησιμότητά τους, εἶναι εὐγλωττα: Ὁ Auber καὶ ὁ Kalkbrenner ἀνήκουσι στὴν προηγούμενη (καὶ «συντηρητικὴ») γενιὰ συνθετῶν καὶ ἑρμηνευτῶν ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Schumann, ἐνῶ ὁ Berlioz καὶ ὁ Chopin στὴν νεώτερη, στὴν ὁποία ἐκτὸς ἀπὸ τὸν συντάκτη τοῦ κριτικοῦ σημειώματος ἀνήκε καὶ ὁ Stamaty. Ἡ συνάντησι τοῦ Schumann μὲ τὸν Chopin τὸ φθινό-

δάχτηκε την αναμενόμενη Ἀρμονία και την Ἀντί-στιξή του από τον Reicha και μια κομψή πιανιστική τεχνική από τον Kalkbrenner. Ὄντας ὅμως μὴ ικανοποιημένος ἔθεσε ἐπιτέλους σὲ ἐφαρμογή, τὸ περασμένο φθινόπωρο, τὸ σχέδιο πού ἀπὸ καιρὸ εἶχε στὸ μυαλό του, δηλαδή νὰ ἀκούσει γερμανική μουσική σὲ γερμανικὸ ἔδαφος, και ξεκίνησε τὶς σπουδές του ὑπὸ ἐξαιρετικὴ καθοδήγηση²⁹ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μὲ μιὰ ἐπιμέλεια, ἡ ὁποία δὲν θεωρεῖται ἴδιον τῶν Γάλλων μουσικῶν,³⁰ και μὲ τέτοια ὠφέλεια, ὥστε οἱ ὕστερες συνθέσεις του πολὺ εὐκόλα νὰ διακρίνονται ἀπὸ τὶς πρώιμες. Πρὶν ἀπὸ μερικές ἐβδομάδες ἐπέστρεψε ξανά στὸ Παρίσι.

Τὸ Κοντσέρτο, γιὰ τὸ ὁποῖο σήμερα θέλουμε μερικά πράγματα νὰ ποῦμε, τὸ δυνατότερο ἔργο τοῦ Stamaty, ὡς πρὸς τὴν ἔκταση και τὸ περιεχόμενο, ἀνήκει, ὅπως εἰπώθηκε, σὲ ἐκείνη τὴν πρώιμη περίοδο, κατὰ τὴν ὁποία ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης, μὴ ξέροντας ἀκόμη πού ἀνήκει, ἐφορμοῦσε στὶς χορδές, ἄλλοτε μὲ ποιητικὴ τρυφερότητα, ἄλλοτε μὲ ἀγριάδα σὰν Κινέζος, γιὰ νὰ ἐλευθερώσει ὑψηλότερα συναισθήματα, πού ἔμοιαζαν γιὰ πρώτη φορὰ τότε ὅτι ἀρχίζαν νὰ δονοῦνται μέσα του. Μὲ

πρωτο τοῦ 1836 (*The Letters of Robert Schumann*, ὁ.π., σ. 104) δὲν πρέπει νὰ θεωρεῖται ἀναγκαστικὰ ἀσχετὴ μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ὀνόματος τοῦ δευτέρου στὸ συγκεκριμένο κείμενο, καθὼς και μὲ τὴν ἀντίστιξή του μὲ ἐκεῖνο τοῦ δασκάλου τοῦ Stamaty.

29. Ὁ Schumann ἀποφεύγει ἐδῶ γιὰ λόγους εὐγένειας νὰ ἀναφερθεῖ ὀνομαστικὰ στὸν Mendelssohn, μὲ τὸν ὁποῖο συνδεόταν ἤδη μὲ βαθειὰ φιλία.
30. Οἱ στερεοτυπικές ἀπόψεις, οἱ ὁποῖες ἐπαναλαμβάνονται και στὴν ἐπιστολὴ τοῦ Schumann πρὸς τὸν Stamaty τὸ 1840 (*The Letters of Robert Schumann*, ὁ.π., σ. 235) ὀφείλονται κατὰ κύριο λόγο στὸν ἀνταγωνισμό μεταξύ τῶν δύο μουσικῶν τεχνοτροπιῶν. Ὡστόσο, δὲν πρέπει νὰ περάσει ἀσχολίαστο ὅτι ἀφενὸς ἡ Λειψία εἶχε γίνῃ τὸ θέατρο τῆς συντριπτικῆς ἤττας τοῦ Ναπολέοντα Βοναπάρτη κατὰ τὴν ὁμώνυμη μάχη τὸ 1813, ἐνῶ ὁ νεαρὸς Schumann βίωσε τὸ 1837 και τὸ 1840 τὴν ἐξαιρετικὴ ἀφύπνιση τοῦ ἐθνικοῦ φρονήματος τῶν Γερμανῶν, ἡ ὁποία κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα ἀναπτύχθηκε ἰδιαίτερα ἐξαιτίας τῆς γαλλικῆς παρέμβασης στὰ γερμανικὰ ζητήματα κατὰ τοὺς Ναπολεόντειους Πολέμους. Ἡ στάση αὐτὴ τοῦ Schumann ἐξηγεῖ και τὴ φράση περὶ ἐπιθυμίας τοῦ Stamaty «νὰ ἀκούσει γερμανικὴ μουσικὴ σὲ γερμανικὸ ἔδαφος» και νὰ διδαχθεῖ ἐκ νέου μουσικὴ ἀπὸ Γερμανούς. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀκόμη, ὄχι και τόσο ἔμμεση, προβολὴ τῆς ὑποτιθέμενης πολιτισμικῆς ἀνωτερότητας τῶν Γερμανῶν ἐναντι τῶν Γάλλων.

φαντασία, καθὼς τὸν ξέρουμε ὡς συνθέτη, μᾶς ὀδηγεῖ κατὰ τέτοιο τρόπο μέσα ἀπὸ πλάνες και ἀλήθειες, πότε σὲ ἀνηφόρες και πότε σὲ κατηφόρες, μὰ πάντα χωρὶς ἀνάσα, πηδώντας πάνω ἀπὸ τὴν κανονικὴ σειρά, ἄλλοτε κουράζοντάς μας, ἄλλοτε προκαλώντας κατὰπληξὴ μὲ τὴν τρέλα του. Εἶμαι πεπεισμένος ὅτι ὁ M- (μοῦ διαφεύγει τὸ ὄνομα τοῦ ἀθανάτου ἀνδρός), αὐτὸς πού τόσα λάθη ἀνακάλυψε τόσο εὐκόλα στὸ μοτσάρτειο Κουαρτέτο σὲ ντό,³¹ ὅσες μέρες ἔχει ὁ χρόνος, θὰ μποροῦσε νὰ ἐπισημάνει ἑκατομμύρια στὸ δικό μας Κοντσέρτο. Δὲν θὰ βρεῖ παράλληλες πέμπτες και ὄγδοες, ἀλλὰ βάρβαρες παρεκκλίσεις, καθυστερήσεις και ἄλλα πολλὰ παρόμοια, ἰδιαίτερος στὸ πρῶτο μέρος, ὅπου ὁ συνθέτης δὲν γράφει και δὲν παίζει ἀκόμη μὲ ζέση, ὅπως στὸ τελευταῖο, και ὅπου, ὅταν ἡ φόρμα θέλει νὰ γίνῃ κάπως περίπλοκη, τὸ θέμα φτάνει ἀργὰ ἢ γρήγορα μὲ τὸ ζόρι σὲ ἓνα τέλος. Ὅσο εὐκόλα τοῦ ἄρесе νωρίτερα αὐτὴ ἢ συνθετικὴ φόρμουλα, τόσο δύσκολα, ἐλπίζουμε, πρόκειται στὸ μέλλον νὰ γράφει μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, οὔτε κὰν νὰ τὸν σκεφτεῖ. Γιατί ὁποῖος, ὅπως αὐτὸς, ἔχει ἐντρύψει στὸν [J.] S. Bach³² μοιραῖα θὰ μεταφέρει κάτι ἀπὸ τὴ μαγεία στὴ δική του φαντασία,³³ ὅπως μοῦ εἶναι ἤδη ἐκδηλὸ στὶς μεταγενέστερες συνθέσεις ἀπὸ τὸ χέρι του, οἱ ὁποῖες ἀκόμη δὲν ἔχουν τυπωθεῖ.³⁴

31. Προφανῶς ἀναφέρεται στὸ συνθετικὸ, τὸ 1785, Κουαρτέτο Ἐγχόρδων ἀρ. 19 σὲ ντό μείζονα, K465.
32. Πρόκειται γιὰ ἀκόμη μιὰ ἔμμεση ἀναφορὰ σχετικὰ μὲ τὸ εἶδος τῆς μελέτης, στὴν ὁποία ἐπιδόθηκε ὁ Stamaty στὸ πλευρὸ τοῦ Mendelssohn, ἀλλὰ και σὲ τί ἀπέβλεπε ἡ συστηματικὴ ἐνασχόληση τῶν ἐκκολαπτόμενων συνθετῶν τοῦ 19ου αἰῶνα μὲ τὰ ἔργα τοῦ «κάντορα τῆς Λειψίας». Εἰδικὴ ἀναφορὰ στὴν ἐντρύφηση τοῦ Stamaty στὴ μελέτη τοῦ Bach στὸ Ingrid Fuchs, Susanne Antonicek, *Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, Wien, Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1992, σ. 125.
33. Ἡ ἄποψη τοῦ Schumann θέτει γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ τὸ καιρὸ ζήτημα τῆς πρόσληψης τῆς μουσικῆς τοῦ Bach, τοῦ Palestrina και ἄλλων «παλαιῶν δασκάλων» κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα, ὅπου ὁ ὑποκειμενισμὸς κατὰ κανόνα ὑπερίσχυε τῆς συστηματικῆς και ἀντικειμενικῆς ἐνασχόλησης μὲ αὐτούς.
34. Ὅπως ἤδη εἰπώθηκε, τὸ Κοντσέρτο εἶχε τυπωθεῖ στὸ Παρίσι τὸ καλοκαίρι τοῦ 1836, λίγους μῆνες δηλαδή πρὶν ὁ Stamaty μεταβεῖ στὴ Λειψία, και ὡς τίτλος εἶχε ἤδη κάνει τὴν ἐμφάνισή του στὶς σελίδες τοῦ *Neue Zeitschrift für Musik* (τ. 5, ἀρ. 27

Τὸ Κοντσέρτο θὰ γινόταν ἐξαιτίας τόσο τῶν ἀδυναμιῶν ὅσο καὶ τῶν λαμπρῶν σελίδων τοῦ ἐφαλ-
τήριο μακρῶν συζητήσεων. Ἄρκοῦν ὅμως αὐτὲς οἱ

γραμμές, γιὰ νὰ συστήσουν τὸν φίλο μας στὴν προ-
σοχὴ τοῦ γερμανικοῦ κοινοῦ!



Ἡ σύντομη ἀναφορὰ στὸ ἔργο τοῦ Stamaty, *Variations brillantes sur un thème original* πραγματο-
ποιεῖται στὸ πλαίσιο μιᾶς εὐρύτερης παρουσίας ἀπὸ τὸν Schumann πιανιστικῶν παραλλαγῶν δια-
φόρων (Γερμανῶν καὶ ἄλλων ἐθνικοτήτων) συνθετῶν ὑπὸ τὸν γενικὸ τίτλο «Variationen für
Pianoforte».³⁵ Τῆς σύντομης κριτικῆς γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Stamaty προηγεῖται μιὰ ἐξίσου σύντομη γιὰ
δύο πιανιστικὰ ἔργα τοῦ Ἱρλανδοῦ μαθητῆ τοῦ Kalkbrenner, George Osborne. Ὁ κοινὸς δάσκαλος
τῶν δύο συνθετῶν ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στὸν Schumann νὰ προτάξει μιὰ γενικὴ παρατήρηση γιὰ
αὐτούς: Ἄμφότεροι ἦταν «ἐξοχοὶ βιρτουόζοι», ἀλλὰ «οἱ παραλλαγές τους δὲν εἶναι ἔργα τέχνης,
παρὰ κομψὰ δημιουργήματα τῆς παρισινῆς μόδας, καὶ γίνονται ἀνεκτές, ὅπως αὐτὲς οἱ γερμανικὲς
ἀγαρμοσύνες, οἱ ὁποῖες φευγαλέα θίχθηκαν προηγουμένως».

Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*,
Leipzig, Georg Wigands Verlag, 1854, τ. 2, σ. 185.

C. Stamaty, *Brillante Variationen über ein Originalthema*, ἔργο 3³⁶

[...] Ἰδιαιτερές, ἐκλεκτές, ἰδιόρρυθμες εἶναι οἱ Πα-
ραλλαγές τοῦ Stamaty πάνω σὲ ἓνα πρωτότυπο
θέμα, τὸ ὁποῖο ἐμφανίζεται ὡς ἐλεύθερη παραλλα-
γὴ, κατὰ τὰ λοιπὰ ὅμως μὲ ἀπαλότητα, εἶναι ἰδι-
αίτερης ἐκφραστικότητας. Τὸ ταλέντο τὸ βρῖσκει
κανεὶς σὲ ὅλη τὴν ἑκτασὴ τοῦ ἔργου, στὴ δεύτερη

δὲ παραλλαγὴ ὑπάρχει πολὺ συναίσθημα. Τὰ πολ-
λὰ περάσματα μὲ ὀκτάβες ποὺ συναντῶνται ἔχουν
τὴ βάση τους πολὺ περισσότερο στὴν τεχνικὴ
ἀριότητα, μὲ τὴν ὁποία παίζει ὁ συνθέτης, παρὰ
σὲ κάποια αἰσθητικὴ ἀναγκαιότητα [...].³⁷

(30.9.1836), σ. 110). Ὡστόσο, ὁ Schumann ἀφήνει νὰ
ἐννοηθεῖ ὅτι ὁ Stamaty δὲν ἔμεινε συνθετικὰ ἀνενε-
ργὸς κατὰ τὴν ὀλιγόμηνη παραμονή του στὸν γερ-
μανικὸ χῶρο. Ἀντιθέτως, καθιστᾶ σαφὲς ὅτι, ὄχι
ἀπλῶς εἶχε ὀλοκληρώσει νέες συνθέσεις του, ἀλλὰ
τις κοινοποιῶσε καὶ στὸν κύκλο του ἀποζητώντας
τὴ γνώμη ἀνθρώπων, ὅπως ὁ Schumann.

35. Schumann, *Gesammelte Schriften* [...], ὁ.π., σ. 181-186
καὶ *Neue Zeitschrift für Musik* τ. 6, ἀρ. 44, (2.6.1837),
σ. 176.

36. Διατηρεῖται ἐδῶ ἡ γερμανικὴ μετάφραση τοῦ τίτλου.

37. Ἡ τελευταία αὐτὴ φράση τοῦ Schumann ἔρχεται
νὰ ἐνισχύσει ὅσα ἀνέφερε προηγουμένως περὶ «δη-
μιουργημάτων τῆς παρισινῆς μόδας». Ἐπιπλέον,
συνδέει τὶς συνθετικὲς ἐμπνεύσεις τοῦ Stamaty μὲ
τὴν πιανιστικὴ δεξιότητά του καὶ τὶς διδασχὲς τοῦ
Kalkbrenner.



Ο ΝΕΑΡΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ



Τὸν Αὐγούστο τοῦ 1874 ὁ δεκατριάχρονος Σπύρος Σαμάρας (1861-1917) ἦρθε ἀπὸ τὴν Κέρκυρα στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ ἐγγραφεῖ στὶς τάξεις τοῦ ᾽Ωδείου Ἀθηνῶν,¹ ὅμως ἡ σχέση του μὲ τὴ μουσικὴ εἶχε ξεκινήσει πολὺ νωρίτερα. «Λέγεται ὅτι τετραετὴς ἀκόμη ἠσθάνετο βαθέως τὴν μουσικὴν καὶ αἱ μελωδίαι αὐτῆς τὸν ἐβύθιζον εἰς ἔκστασιν. Τοῦ εἶχον ἀγοράσει ὡς ἄθυρμα μικρὸν κλειδοκύμβαλον, μὲ ξύλινα πλῆκτρα καὶ ὁ ξανθὸς παῖς ὅστις μετὰ ἔτη ἔμελλε νὰ τονίσῃ ἐπὶ ἀληθοῦς κλειδοκυμβάλου τὰς θαυμασίας στροφὰς τῆς Φλόρα Μιράμπιλις, περιέφερε ἐπ' αὐτῶν τοὺς δακτύλους ἐν μυστηριώδει ρέμβῃ, ὡσεὶ ἤκουε ψάλλοντα ἐν ἑαυτῶ τὸν περὸντα χορὸν τῶν ἤχων, τοὺς ὁποίους δὲν ἠδύνατο ἀκόμη νὰ ἐξωτερικεύσῃ».² Κι ἐνῶ κάποια χρόνια ἀργότερα ὁ ἀθηναϊκὸς τύπος δήλωνε μὲ περηφάνεια: «ὁ Σαμάρας εἶνε θρέμμα τοῦ μικροῦ μας ᾽Ωδείου. Ἐνταῦθα ἔλαβε τὰ πρῶτα νάματα τῆς ὑψηλῆς καὶ θεσπεσίας ταύτης μουσικῆς»,³ ὁ ταλαντοῦχος Κερκυραῖος εἶχε πάρει τὰ πρῶτα μαθήματα μουσικῆς στὴν γενέτειρά του, μὲ τὸν Σπυρίδωνα Ξύνδα.⁴ Ἄλλωστε τὸ ᾽Ωδεῖο τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη δεχόταν μόνον μαθητὲς ποὺ κατεῖχαν «τὰς ἀρχὰς εἰς τὴν σπουδὴν τῶν ὀργάνων».⁵ Ἔτσι ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 1875 ὁ Σπύρος Σαμάρας παρακολούθησε τὰ μα-

1. Γιὰ τὶς σπουδὲς τοῦ Σαμάρου στὸ ᾽Ωδεῖο Ἀθηνῶν ἀλλὰ καὶ τὴ χρονολογία γεννήσεως τοῦ συνθέτη, βλ. Ἄρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Ἀρχεὶακὰ τεκμήρια τοῦ ᾽Ωδείου Ἀθηνῶν γιὰ τὸν Σπύρο Σαμάρου», *Μουσικὸς Ἑλληνομνημῶν* 9 (Μάιος-Αὐγούστος 2011), σ. 19-33. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στὴν πλειονότητα τῶν δημοσιευμάτων τῆς ἐποχῆς ὁ Σαμάρου φερόνταν νὰ ἔχει γεννηθεῖ τὸ 1863, ἔτος ποὺ δήλωνε καὶ ὁ πατέρας του στὸ ᾽Ωδεῖο ὡς χρονολογία γεννήσεως τοῦ συνθέτη (καὶ ὄχι τὸ 1861, ὅποτε στὴν πραγματικότητα γεννήθηκε) γεγονός ποὺ δημιουργεῖ ἀναντιστοιχία μὲ τὴν πραγματικὴ ἡλικία τοῦ συνθέτη.
2. «Σπύρος Σαμάρου», *Ἐφημερὶς* 301 (28.10.1889). Πρβλ. καὶ *Νέα Ἐφημερὶς* 303 (30.10.1889).
3. *Νέα Ἐφημερὶς* 303 (30.10.1889).
4. Γιώργος Λεωτσάκος, «Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρου (1861-1917). Βιογραφικὰ (προτάσεις γιὰ παραπέρα ἔρευνα)», ἔνθετο στὴν ἔκδοση τοῦ βινυλίου τῆς ὄπερας *Ρέα*, Ὑ.Π.Π.Ο., Ἀθήνα, 1985, σ. 12-47: 14-15.
5. *Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Κανονισμὸς τοῦ ἐν Ἀθήναις ᾽Ωδείου*, Ἀθήνησι, Τύποις Ἀνδρέου Κορομηλά, 1874, σ. 8, ἄρθρο 15.

θήματα κλειδοκυμβάλου του Ίταλου συνθέτη και μουσικοδιδασκάλου Enrico Stancampiano, ο οποίος μόλις είχε φτάσει από την Ίταλία, ακριβώς για να καλύψει τις ανάγκες της διδασκαλίας του πιάνου στο άριστιστατό τότε Ώδείο Αθηνών.⁶

Αν και, σύμφωνα με τα μαθητολόγια του Ώδείου, το ίδρυμα δεν φαίνεται να παρείχε μαθήματα θεωρητικών ή σύνθεσης – γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα πως η εκεί φοίτηση του Σαμάρα θα πρέπει να είχε ως βασικό (αν όχι και μοναδικό) άξονα την τελειοποίηση στην τεχνική του πιάνου – είναι μάλλον ή βέβαιον πως ο νεαρός ταλαντούχος μουσικός αξιοποίησε τη μαθητική του σχέση με τον Stancampiano σε περισσότερα πεδία από εκείνο της άπλης διδασκαλίας του κλειδοκυμβάλου, είτε εντός είτε εκτός των θυρών του Ώδείου· άλλωστε η σχέση του με τον Stancampiano θα ξεπερνούσε γρήγορα την εντός του ιδρύματος μαθητεία, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Η υπόθεση ενισχύεται και από την πληροφορία ιταλικού περιοδικού που ήθελε τον Σαμάρα να έχει πάρει και μαθήματα άρμονίας δίπλα στον Ίταλό μαθητή του Mercadante.⁷ Αντιθέτως οι πληροφορίες περι μαθητείας στις τάξεις του Ώδείου και με τον Angelo Masceroni και τον Φρειδερίκο Βολωνίνη δεν πρέπει να ευσταθούν, καθώς ο πρώτος ξεκίνησε τη συνεργασία του με το Ώδείο αφότου ο Σαμάρας είχε αποφοιτήσει από αυτό, ενώ όσον αφορά τον βιολονίστα από τη Μπολόνια δεν είναι άπίθανο να έκανε μαθήματα μαζί του ο Σαμάρας, αλλά όχι στο Ώδείο, καθώς κάτι τέτοιο θα φαινόταν στα μαθητολόγια του ιδρύματος· άλλωστε θα ήταν απλούστερο για τον νεαρό μουσικό να κάνει μαθήματα με τον Βολωνίνη οίκαδε, καθώς κατά το πρώτο, τουλάχιστον, διάστημα της φοίτησής του στο Ώδείο ο Σαμάρας διέμενε στο σπίτι του Ίταλου δασκάλου.⁸ Μια μαθητεία στο βιολί θα καθιστούσε πιθανότερη μια μεταγενέστερη άτεκμηρήωτη πληροφορία του Φώτου Γιοφύλλη πού, κατά τα χρόνια της φοίτησής του στο Ώδείο, τον ήθελε να παίζει «βιολί στην όρχήστρα της όπερας στο θέατρο του

Νέου Φαλήρου».⁹ Σε κάθε περίπτωση ο Σαμάρας όσο «ήτο μαθητής του γυμνασίου, ήγε το δέκατον πέμπτον τής ηλικίας του έτος, και ενώ ελάμβανε καθ' εκάστην μαθήματα άρμονίας εν ταυτῷ έδιδε και τοιαῦτα, κατά τας ώρας τής σχολῆς του».¹⁰

Ός μαθητής του Ώδείου ο Σαμάρας «έξέπληττε τούς καθηγητάς του διά την ζωηρότητα τής φαντασίας, την όξύτητα τής αντίληψεως και την πρωτοτυπίαν του καλλιτεχνικού αισθήματος»,¹¹ ενώ στις μαθητικές συναυλίες εισέπραττε πάντοτε τις έγκωμιαστικότερες κριτικές από τόν τύπο: «ό εύφυής οὔτος υίός του μακαρίτου Σαμάρα, μόλις τό δωδέκατον άγων έτος έπληξε τό κύμβαλον μετά τοςάυτης χάριτος και έπιδεξίότητος ώστε οὔ μόνον τών άδαεστέρων του θείου τούτου τής μουσικής δώρου απέσπασε τας χειροκροτήσεις αλλά και πολλών διδασκάλων έφείλκυσε την έπιδοκιμασίαν»,¹² πράγμα όχι παράξενο, άφοῦ φαίνεται πως και σ' αυτόν τόν τομέα – τής δημόσιας συναυλίας – είχε ήδη κάποια έμπειρία, όταν «έπταετής μόλις εν Μελίτη, όπου ο πατήρ του ήτο πρόξενος, ένεφανίσθη εις συναυλίαν, διδομένην υπέρ φιλανθρωπικού σκοπού και έπαιξεν έπι του κλειδοκυμβάλου, μέχρι του όποιου μόλις έφθανε καθήμενος έπι ιδιαιτέρου ύψηλου σκίμπος, δυσκολώτατα τεμάχια, προς κοινόν θαυμασμόν».¹³

6. Σχετικά με τό ζήτημα τής – διπλής – έγγραφής του Σαμάρα στο Ώδείο (Αύγουστος 1874 και Μάρτιος 1875) αλλά τής προσλήψεως του Stancampiano στο ίδρυμα βλ. Άρης Γαρουφαλής-Χάρης Ξανθοδάκης, *ό.π.*, σ. 21-24 και 20-21 αντίστοιχως.

7. *Il Teatro Illustrato* 66 (Ίούνιος 1886), σ. 94. Πρβλ. και Άρης Γαρουφαλής-Χάρης Ξανθοδάκης, *ό.π.*, σ. 20.

8. Βλ. Άρης Γαρουφαλής-Χάρης Ξανθοδάκης, *ό.π.*, σ. 24.

9. Φώτος Γιοφύλλης, «Σπύρος Σαμάρας», *Σινεάκ* 36 (23.8.1947), σ. 557. Δυστυχώς τό βρίθον σφαλμάτων άρθρο του Γιοφύλλη καθιστά την παραπάνω πληροφορία για τόν Σαμάρα αρκετά έπισφαλής· έξισου ενδιαφέρουσα αλλά και έπισφαλής ή διευκρίνιση του Καλλονά ότι ο Σαμάρας έπαιξε δεύτερο βιολί στην όρχήστρα του Φαλήρου (Δ. Καλλονάς «Η προτομή του Σπυρ. Σαμάρα εις την Κέρκυρα», *άχρονολόγητο απόκομμα από την Βραδυνή* ή πληροφορία από τό κείμενο του Γιώργου Λεωτσάκου, *ό.π.*, σ. 17).

10. *Νέα Έφημερίς* 303 (30.10.1889).

11. «Σπύρος Σαμάρας», *Έφημερίς* 301 (28.10.1889).

12. «Η εν τῷ Ώδείῳ Συναυλία», *Έφημερίς* 42 α' (11.2.1876). Άν και τό δημοσίευμα που αναφέρει δύο φορές τό όνομα του Σαμάρα μιλάει αρχικώς για τόν «νεαρώτατον Σ. Σαμάρα» και στη συνέχεια για τόν «Ίω. Σαμάρα», είναι, πιστεύουμε, αρκετά ασφαλές να αποδώσουμε την ανακολουθία αυτή στον δαίμονα του τυπογραφείου (ό οποίος την έποχή εκείνη βασίλευε στις αίθουσες τής στοιχειοθεσίας).

13. «Σπύρος Σαμάρας», *Έφημερίς* 301 (28.10.1889). Πρβλ. και *Νέα Έφημερίς* 303 (30.10.1889). Η πληροφορία πως ό έπτάχρονος Σαμάρας έπαιξε πιάνο στην Μάλτα όπου βρισκόταν ό πατέρας του (πιθανόν έπισκεπτόμενος αυτόν) καθώς και ή γραπτή έγγύηση του πατρός

Πριν από την αποφοίτησή του (με άριστα, τόν Σεπτέμβριο του 1877) «κατά την δοθείσαν ἐν τῷ Ὁδείου συναυλίαν [τῆς 27^{ης} Ἰουνίου 1877] διεκρίθη καὶ ὁ δεκατετραετής υἱὸς τοῦ μακαρίτου προξενικοῦ ὑπαλλήλου Σαμάρα, ἐκτελέσας ἐπὶ τοῦ κλειδοκυβάλου συμφωνίαν ἐκ τῆς *Contessa d' Amalfi* ὑπ' αὐτοῦ συντεθεῖσαν καὶ πολλῶν ἐπαίνων τυχοῦσαν ἐν Ἰταλίᾳ».¹⁴ Ἦταν ἡ πρώτη – ἀπ' ὅσο γνωρίζουμε – φορὰ πού παιζόταν στὸ Ὁδεῖο ἔργο γραμμένο ἀπὸ κάποιο μαθητὴ του, ὁ ὁποῖος μάλιστα δώρισε τὴ σύνθεσή του αὐτὴ στὸ ἴδρυμα.¹⁵ Ἡ ἀπόφαση τοῦ Σαμάρα νὰ συνθέσει φαντασία πάνω στὴ συγκεκριμένη ὄπερα ἴσως νὰ ἔγινε ὕστερα ἀπὸ τὴν παρότρυνση τοῦ δασκάλου του, ὁ ὁποῖος εἶχε ἐπιλέξει κάποιο χορωδιακὸ ἀπὸ τὴν *Contessa di Amalfi* γιὰ νὰ τραγουδηθεῖ στὸ πλαίσιο τοῦ μαθήματος τῆς ὠδικῆς, καὶ μάλιστα σὲ μία ἀπὸ τίς συναυλίες (στὶς 21.2.1877) εἶχε συνοδεύσει ὁ ἴδιος ἀπὸ τὸ κλειδοκύμβαλο.¹⁶ Ἡ δημοφιλὴς αὐτὴ ὄπερα τοῦ Petrella ἦταν γνωστὴ στὸ ἀθηναϊκὸ κοινό, καθὼς εἶχε παιχτεῖ τὸ προηγούμενο καλοκαίρι στὸ θέατρο Φαλήρου,¹⁷ ἐνῶ ἴσως νὰ μὴν ἦταν τυχαῖο τὸ γεγονός ὅτι τὸν Ἀπρίλιο τοῦ ἴδιου ἔτους ὁ συνθέτης τῆς *Contessa di Amalfi* εἶχε ἐγκαταλείψει τὰ ἐγκόσμια.

Ὁ Stancampiano θὰ πρέπει νὰ εἶχε κάποια σχέση καὶ μὲ τοὺς ἰταλικούς ἐπαίνους πού ἀναφέρονται στὸ παραπάνω δημοσίευμα, οἱ ὁποῖοι θὰ πρέπει νὰ ἀφοροῦσαν κάποια κριτικὴ πού γράφτηκε γιὰ τὸν Σαμάρα ὕστερα ἀπὸ ἀποστολὴ ἔργων του στὴν Ἰταλία, πιθανόν χάρις στὴ μεσολάβηση τοῦ δασκάλου του. Πιὸ διαφωτιστικὸ εἶναι ἓνα ἄλλο δημοσίευμα τοῦ ἑλληνικοῦ τύπου πού ἐπαινεῖ τὸ ἔργο τοῦ νεαροῦ

Σκαρλάτου στὸ Ὁδεῖο (βλ. Ἄρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ξανθοδάκης, ὁ.π., σ. 24) ἀποδυναμώνουν τὴν ἀποψη πού θέλει τὸν πατέρα τοῦ Σαμάρα ἐναντίο στὴν μουσικὴ παιδεία τοῦ υἱοῦ του.

14. Ὡρα 224 (20.6.1877)· πρβλ. καὶ Ὡρα 222 (18.6.1877).
15. «Ὁ μαθητὴς τοῦ Ὁδείου Σπυρ. Σαμάρας [προσέφερε] τὴν ὑπ' αὐτοῦ συντεθεῖσαν *Fantaisie pour Piano* ἐκ τοῦ μελοδράματος *Contessa d' Amalfi* τοῦ Petrella», Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἔκθεσις τῶν Πραγμάτων (1.7.1876 – 30.6.1877), Ἀθῆναι, 1877, σ. 29: «Προσφοραί».
16. Βλ. σχετικὰ Στοὰ 38 (21.2.1877), ὅπου καὶ δημοσιεύεται ὀλόκληρο τὸ ἀναλυτικὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας· πρβλ. καὶ Ἐφημερὶς 55, (24.2.1876).
17. Βλ. ἐνδεικτικὰ, Ἐφημερὶς 237, (24.8.1876), 238, (25.8.1876), 239, (26.8.1876), 240, (27.8.1876) καὶ Ὡρα, 320 (23.8.1876), 321 (24.8.1876), 323 (26.8.1876), 324 (27.8.1877).

μαθητῆ τοῦ Ὁδείου: «Μεταξὺ τῶν ἐκτελεσθέντων ἐν τῷ Ὁδείῳ μουσικῶν τεμαχίων ἦτο καὶ ἡ ὑπὸ τοῦ νέου Σπ. Σαμάρα συντεθεῖσα φαντασία ἐκ τῆς Κομίσεως Ἀμάλφης ὑπ' αὐτοῦ τούτου ἐκτελεσθεῖσα μετὰ πλείστης ἐπιτυχίας. Ὁ νέος οὗτος ἐκ τῶν πρώτων αὐτοῦ ἔργων δεικνύει ὅτι ἔχει φύσιν δεξιὰν καὶ δύναται σὺν τῷ χρόνῳ ν' ἀποβῆ μουσικὸς ἐκ τῶν δεξιωτάτων, ἐὰν τύχη τῆς δεούσης προστασίας εἴτε παρὰ τῆς κυβερνήσεως εἴτε παρὰ τινων φιλομούσων ἐκ τῶν ὁμογενῶν»,¹⁸ καὶ διευκρινίζει: «καὶ αἱ ἰταλικαὶ δὲ ἐφημερίδες *Patria* καὶ *La Staffetta* μετ' ἐπαίνων ἀναφέρουσι τὰ ἔργα του».¹⁹ Ὁ πληθυντικὸς τοῦ παραθέματος ὑποδηλώνει πὼς οἱ ἰταλικὲς ἐφημερίδες θὰ πρέπει νὰ εἶχαν ὑπ' ὄψιν τοὺς καὶ κάποιο ἄλλο ἔργο τοῦ Σαμάρα. Αὐτὸ ἴσως νὰ ἦταν ἡ *Serenata*,²⁰ πού, σύμφωνα μὲ τὸν Κωνσταντῖνο Σκόκο,²¹ ὁ συνθέτης ὀλοκλήρωσε τὴν ἴδια χρονιά πού ἔγραψε τὴ φαντασία πάνω στὴν ὄπερα τοῦ Petrella.

Τὰ πρώτιστα αὐτὰ ἔργα τοῦ Σαμάρα (ἐκ τῶν ὁποίων σήμερα σώζεται μόνο ἡ *Serenata*) ἴσως νὰ μὴν ἦταν οἱ πρώτες συνθέσεις τοῦ μουσουργοῦ. Σύμφωνα πάντως μὲ τὸν Παλαμᾶ, ἡ πρώτη συνθετικὴ ἀπόπειρα τοῦ Σαμάρα ἦταν ἓνα τραγούδι πάνω σε στίχους τοῦ Alfred de Musset. Ὁ νεαρὸς φίλος καὶ κατοπινὸς συνεργάτης τοῦ Σαμάρα θυμόταν ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα (τὸ 1917, ὅταν νεκρολογοῦσε τὸν συνθέτη):

Μικροκάματος, εὐκίνητος, ζωηρός, εὐστροφος, μὲ γλυκυτάτην ὄψιν ξανθὴν, μὲ ὀφθαλμούς διαλάμποντας ἀπὸ τὸ πῦρ τῶν ὀνείρων, πάντα μ' ἐπιμέλειαν ἐνδεδυμένος (πρᾶγμα ὄχι πολὺ συνηθισμένον εἰς τὰς τάξεις μας), διαχυτικός, μὲ τὸ ὄνομα τῆς μητρὸς του πάντοτε εἰς τὰ χεῖλη του ἀνερχόμενον ἀπὸ τὰ βάθη τῆς καρδίας του, καὶ μὲ μονάκριβον τότε κεφάλαιον τὴν μελοποίησιν τῆς «Ἀνδαλουσίας» τοῦ Μυσσέ. Συχνὰ διακόπτων τὰς μονοτόνους ἀπαγγελίας τῶν στίχων του, μᾶς ἔψαλλε μὲ τὴν δροσερὰν φωνὴν του,

18. Νεολόγος (Ἀθηνῶν) 294 (21.6.1877).

19. Ὁ.π.

20. Ἡ *Serenata* εἶναι ἴσως τὸ παλαιότερο σωζόμενο ἔργο τοῦ Σαμάρα. Ὁ Γιώργος Λεωτσάκος, ὁ ὁποῖος καὶ ἐντόπισε μιὰ ἰταλικὴ ἐκδόσή της στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ε.Λ.Ι.Α., τὴν περιγράφει στὸ ἐνθετο πού συνοδεύει τὸν δίσκο ἀκτίνας μὲ τίτλο *Λύχνος ὑπὸ τὸν μόδιον*. Ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν γιὰ πιάνο (1847–1908), Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης (σ. 47), ὅπου καὶ ὑπάρχει τὸ ἔργο ἠχογραφημένο.

21. Κωνσταντῖνος Φ. Σκόκος, «Ὁ Ἑλληὴν μουσουργὸς Σπυρίδων Σαμάρας. Σκιαγραφία», Ἐτήσιον Ἡμερολόγιον τοῦ ἔτους 1887, Ἐν Ἀθήναις 1886, σ. 154–160: 156.

ἀκόμη ἀπηγοῦσαν εἰς τὴν μνήμην μου, τὸ ἥδυπαθῶς σκιρτῶν ἀπὸ τὴν φλόγα τῶν δεκαοκτῶ χρόνων τραγοῦδι, συνοδεύων εἰς τὸ πιάνο τὸ μέλος του. Ἀπὸ τότε μὲ βαθεῖαν πίστιν εἰς τὸ ἄστρον του. Ἡ πρώτη ἐμφάνισις τοῦ Σαμάρα.²²

Τὴν γνωριμία αὐτὴ τοῦ ποιητῆ μετὰ τὸν Σαμάρα, ποὺ πραγματοποιήθηκε στὸ σπίτι τοῦ Γεωργίου Δροσίνης, ὁ Παλαμᾶς τὴν περιγράφει καὶ σὲ ἕνα ἄλλο του κείμενο, δίνοντάς μας περίπου τίς ἴδιες πληροφορίες:

Ἄνεξάλειπτον μοῦ ἔμεινεν εἰς τὴν ἐνθύμησιν τὸ εἶδωλον τοῦ ἐφήβου μετὰ τὸ μικρὸν ἀνάστημα καὶ μετὰ τὴν λάμπουσαν ὄψιν. Ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν ἐνεφανίζετο εἰς τὴν συντροφίαν μας, πρόσχαρος ἐστηρίζετο εἰς τὸν βραχιόνά μου, καὶ μετὰ ἤχους μελωδικούς ἀπὸ τότε εἰς τὰ χεῖλη του ἀνέβλυζε τὸ πάθος του. Τὸ πάθος του ἦτο ἡ μουσικὴ. Ὁ Δροσίνης μοῦ τὸν εἶχε συστήσει ὡς νέον ὁ ὁποῖος δὲν ἔξχε παρὰ διὰ τὸ πάθος του. Εἶχε τονίσει τὴν περίφημον «Ἀνδαλουσίαν» τοῦ Μυσσέ. Καὶ μίαν ἡμέραν ἐπὶ τοῦ πιάνου τοῦ Δροσίνης ἐβάλλθηκε νὰ μᾶς ἐκτελέσῃ τὴν σύνθεσίν του, ψάλλον ἐν ταυτῶ καὶ μουσουργῶν. Καὶ ἀκόμη χορεύουν ἐμπρὸς μου, καθὼς τοὺς εἶχε ρυθμίσει, οἱ στίχοι: «Ἄβέ βου βὺ ντάν Μπαρσελὸν ὕν Ἄνταλουζ ὁ σὲν μπρουνί...»²³

Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ποὺ μᾶς παρέχει ἡ Παλαμᾶς ἐνισχύει καὶ μιὰ ἐνδιαφέρουσα πληροφορία τοῦ 1889 γιὰ τὸν συνθέτη: «ἐτόνισε μερικὰ τραγουδάκια, ἔπλεκε χαριέσσας καὶ δροσερὰς μελωδίας πέριξ στίχων τοῦ Μυσσέ, τοῦ Κοππὸ ἢ τοῦ Σουλλῦ-Προυδῶμ, ἔκαμε μικρὰς συνθέσεις, αἱ ὁποῖοι ἐγένοντο

ντο ἀμέσως δημοτικώταται εἰς τὰς ἀθηναϊκὰς αἰθούσας».²⁴

Ἡ παρουσία τοῦ Σαμάρα στὸ σπίτι τοῦ Δροσίνης, στὸν «Ὀλυμπό» του, ὅπως τὸν ἀποκαλοῦσε ὁ ἴδιος, στὸ πλαίσιο κάποιων νεανικῶν φιλολογικῶν συναντήσεων ὅπου – ὅπως σημειώνει ὁ Παλαμᾶς, ἦταν «ὄλοι καλαμαράδες» καὶ «ἡ ἐξαιρέσις ἦτο... εἰς μουσικός»²⁵ – μᾶς δίνει καὶ μιὰ ἄλλη ὄψη τῆς νεανικῆς ζωῆς τοῦ συνθέτη. Ἦταν στὴν παρέα τοῦ Μὴ χάνεσαι καὶ τοῦ Ραμπαγᾶ, ἀνάμεσα στὸν Παλαμᾶ, τὸν Σουρῆ, τὸν Πολέμη, τὸν Κασδόνη, τὸν Γαβριηλίδη, τὸν Τριαντάφυλλο καὶ βέβαια τὸν Δροσίνη, ποὺ ὁ συνθέτης παρουσίασε τὰ πρῶτα του ἔργα. Τὸν τελευταῖο ὁ Σαμάρας δὲν ἀποκλείεται νὰ τὸν γνώρισε στὸ σπίτι τοῦ Ἰταλοῦ βιολονίστα, ὅπου καὶ διέμενε ὅσο σπούδαζε στὸ Ὡδεῖο, καθὼς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ ποιητῆς τῶν Ἰσθμῶν Ἀράχνης ἔκανε ἰδιαιτέρα μαθήματα βιολιοῦ μετὰ τὸν «γέρο Βολωνίνη».²⁶ Ἐνῶ δὲν ἀποκλείεται νὰ ἦταν ὁ Δροσίνης ἐκεῖνος ποὺ γνώρισε τὸν συνθέτη τὴν ποίησιν τοῦ Alfred de Musset ποὺ τόσο θαύμαζε καὶ ὁ ἴδιος. Ἡ συναναστροφή τοῦ Σαμάρα μετὰ φιλολογικούς κύκλους δὲν περιορίστηκε στὸν «Ὀλυμπο» τοῦ Δροσίνης, καθὼς, ὅπως λέγεται, σύχναζε καὶ στὸ καφενεῖο τοῦ Γιαννόπουλου,²⁷ ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παρέα τοῦ Παλαμᾶ καὶ τοῦ Δροσίνης, ὁ Σαμάρας θὰ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ συναντήσῃ τὸν Ροῖδη, τὸν Ἀχιλλέα Παράσχο, τὸν Μπάμπη Ἄννινο καὶ τὸν Ξενόπουλο.²⁸

Ἐνα μῆνα μετὰ τὴν ἀποφοίτησιν τοῦ Σαμάρα

22. Κωστής Παλαμᾶς, «Ἀναμνήσεις», Ἄπαντα Δ', Γκοβόστης, Ἀθήνα, σ. 547-549, τὸ παράθεμα ἀπὸ τίς σ. 548-549. Ἄν ὄντως ἐπρόκειτο γιὰ τὴν «μονάκριβη» σύνθεσιν τοῦ Σαμάρα, τότε ὁ συνθέτης ἀποκλείεται νὰ ἦταν 18 ἐτῶν ἢ σκητὴ αὐτὴ ποὺ περιγράφει ὁ Παλαμᾶς θὰ πρέπει νὰ εἶχε λάβει χώρα κάποια χρόνια ἀργότερα. Γιὰ τὴν κατοπινὴ συνεργασία τοῦ ποιητῆ μετὰ τὸν συνθέτη γιὰ τὴν δημιουργία τοῦ Ὀλυμπιακοῦ Ἕμνου, βλ. Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Ὁ Ὀλυμπιακὸς Ἕμνος καὶ ἡ πρεμιέρα του. Μιὰ ἑλληνικὴ ἐπίδειξις μουσικῶν δυνάμεων», στὸ Σπυριδῶν-Φιλίσκος Σαμάρας. Ἐπετειακὸς τόμος γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴν γέννησίν του, Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2011, σ. 19-44.

23. Κωστής Παλαμᾶς, «Ἑλληνες μουσουργοί», ὁ.π., σ. 550-555, τὸ παράθεμα στίς σ. 550-551. Οἱ πρωτότυποι στίχοι τοῦ ποιήματος: «Avez-vous vu, dans Barcelone, une Andalouse au sein bruni?» [= «Ἐχετε δεῖ στὴ Βαρκελόνη μιὰ Ἀνδαλουσιανὴ μελαχροινή;»].

24. «Σπῦρος Σαμάρας», Ἐφημερίς 301 (28.10.1889).

25. Κωστής Παλαμᾶς, «Ἀναμνήσεις», ὁ.π., σ. 548.

26. Γεώργιος Δροσίνης, Ἄπαντα Ζ', «Σκόρπια Φύλλα τῆς Ζωῆς μου», φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, Ἀθήνα 2001, σ. 129.

27. «Σπῦρος Σαμάρας», Ἐφημερίς 301 (28.10.1889). Τὸ δημοσίευμα, ποὺ ἐγένετο μετὰ ἀφορμὴ τὴν παράστασιν τῆς Flora Mirabilis στὴν Ἀθήνα τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1889, σημειώνει πῶς ὁ Σαμάρας, ὅταν ἤρθε στὴν ἑλληνικὴ πρωτεύουσα «ἐσπευσε πρῶτον νὰ εὑρῇ ὄλους τοὺς συντρόφους τῆς νεαρᾶς ἡλικίας του», συχναζοντας «καθ' ἐκάστην ἑσπέραν» στὸ καφενεῖο τοῦ Γιαννόπουλου. Στὴν παρέα αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ ὁ Κωστής Παλαμᾶς, ὁ ὁποῖος, μετὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς Flora Mirabilis, τίμησε τὴν φιλία του μετὰ τὸν συνθέτη, υἱοθετώντας τὸ ψευδώνυμο «Φλώρα Μυράμπελη», μετὰ τὸ ὁποῖο ὑπέγραφε πλῆθος κειμένων του στὸ Ἄστυ.

28. Γιὰ τὸ καφενεῖο τοῦ Γιαννόπουλου βλ. Γιάννης Παπακώστας, Φιλολογικὰ σαλόνια καὶ καφενεῖα τῆς Ἀθήνας, Ἐκδόσεις Πατάκη, Ἀθήνα 2003, σ. 134-142.

ἀπὸ τὸ Ὡδεῖο, τὸν Ὀκτώβριον τοῦ 1877, ἡ κοινωνία Ἀθηνῶν συγκλονίστηκε ἀπὸ τὸν θάνατον τοῦ Ἀντιφαλλαγάρχη Δημητρίου Βούρβαχου ποῦ ἦταν «ἐκ τῶν συμπαθεστέρων προσώπων τῆς ἀθηναϊκῆς κοινωνίας, παρὰ πάντων τιμώμενος καὶ ἀγαπώμενος».²⁹ Τὸ γεγονός δὲν ἀφῆσε ἀσυγκίνητο τὸν νεαρὸ Σαμάρρα, ὁ ὁποῖος ἐμπνεύστηκε μιὰ μελαγχολικὴ σύνθεση γιὰ τὸν θάνατό του, τὴν ὁποία καὶ ἐξέδωσε ἕνα χρόνο ἀργότερα μαζί με τὴν *Σερενάτα*, ποῦ ἀφιέρωσε στὴ βασίλισσα Ὀλγα. Ἡ Ἐφημερίς σημείωνε: «Τὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ συνθέτου τῆς ὠραίας Φαντασίας ἐπὶ τῆς “Contesse d’ Amalfi”, ἔχουσιν ἐμπνευσιν καὶ τέχνην καὶ τιμῶσι τὸν νεαρὸν καὶ νῦν δοκιμαζόμενον αὐτὸν καλλιεργητὴν τῆς μουσικῆς»,³⁰ ἐνῶ τὸ Ἐθνικὸν Πνεῦμα ἦταν πιὸ περιεκτικόν: «*Pensée Mélancolique sur la mort de Dem. Bourbachi*. Ὑπὸ τὸν ἄνω τίτλον ἐξετυπώθη μουσικὸν ἔργον τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ Σπυρ. Σ. Σαμάρρα συντεταγμένον μεθ’ ἱκανῆς μουσικῆς τέχνης καὶ χάριτος καὶ ἀπεικονίζον τὴν σκληρὰν τύχην τοῦ μακαρίτου Δημητρίου Βούρβαχου. Μετ’ αὐτοῦ συνεξεδόθη καὶ ἕτερον ἔργον αὐτοῦ ἡ *Sérenade* ἀφιερωθεῖσα τῇ Α.Μ. τῇ σεπτῇ ἡμῶν βασιλίσσει. Ἀξία ἐπαίνων ἀληθῶς εἶναι ἡ εὐφυΐα τοῦ κ. Σαμάρρα, νέου μόλις ἐφήβου, ὅστις καὶ πέρυσι συνέθεσε φαντασίαν τινὰ ἐπὶ τῆς Κομίσσης Ἀμάλη. Συγχαίροντες τῷ νεαροῦ συνθέτῃ, συνιστῶμεν αὐτὸν τοῖς ἀρμοδίοις, ὅπως ἐνισχύσῃ τὴν δεξιὰν φύσιν καὶ ἐπιτηδεϊότητα τοῦ νέου πρὸς τὴν μουσικὴν».³¹ Ἐνῶ καὶ πάλι «ἡ ἰταλικὴ ἐφημερίς *Staffetta* ἀναφέρει μετὰ πολλῶν ἐπαίνων δύο μουσικὰ ἔργα τοῦ νεαροῦ μουσικογράφου κ. Σπ. Σαμάρρα *Τὸν μελαγχολικὸν στοχασμὸν ἐπὶ τῷ θανάτῳ τοῦ Βούρβαχου* καὶ τὴν ἀφιερωμένην τῇ βασιλίσει Ὀλγα *Serenata* ἀμφοτέρω συντεθειμένα διὰ κλειδοκύμβαλον».³² Ἐτσι τὸν Ὀκτώβριον τοῦ 1878 κυκλοφοροῦσαν στὴν ἑλληνικὴ ἀγορὰ τρία ἔργα τοῦ Σαμάρρα: «ἐν τῷ καταστήματι τοῦ κ. Βελουδίου πωλοῦνται τὰ μέχρι τοῦδε ἐκτυπωθέντα ἔργα τοῦ μουσικοῦ κ. Σπ. Σ. Σαμάρρα, ἦτοι 1^{ον} Φαντασία ἐπὶ τῆς Κομίσσης, 2^{ον} Σερενάτα (*sérenade*) καὶ 3^{ον} *Pensée Mélancolique* ἐπὶ τῷ θανάτῳ τοῦ ἀντιφαλλαγάρχου Δημ. Βούρβαχου».³³ Ἡ γραφὴ μετὰ διπλὸ «μ» τοῦ ὀνόματος τοῦ συνθέτου – γραφὴ ποῦ

προτιμοῦσε ὁ πατέρας καὶ ἡ μητέρα του καὶ ποῦ στὴν ἀρχὴ τῆς μαθητείας του στὸ Ὡδεῖο εἶχε χρησιμοποιηθεῖ καὶ γιὰ τὸν Σπύρο³⁴ – ἐμφανίζεται σὲ ἀρκετὰ δημοσιεύματα τῆς ἐποχῆς καθὼς καὶ στὴν αὐτοτελῆ ἐκδοσὴ τῆς παρτιτούρας τῆς *Σερενάτας*,³⁵ ἐνῶ δὲν θὰ εἶναι λίγες οἱ φορὲς ποῦ τὸ ὄνομα τοῦ Σαμάρρα θὰ ἐντοπιστεῖ μετὰ διπλὸ «ρ»: Σαμάρρας.

Μιὰ τέτοια περίπτωση εἶναι ἐκεῖνη τοῦ σατιρικοῦ ἐντύπου *Ραμπαγᾶς* ποῦ ἐξέδιδαν ὁ Κλέανθος Τριαντάφυλλος καὶ ὁ Βλάσης Γαβριηλίδης, οἱ ὁποῖοι γινώριζαν τὸν Σαμάρρα προσωπικὰ ὄχι μόνο χάρις στὴν προαναφερθεῖσα συνύπαρξή τους στὰ φιλολογικὰ σαλόνια τῆς Ἀθήνας, ἀλλὰ καὶ λόγω μιᾶς συνεργασίας ποῦ φαίνεται πὼς εἶχαν μετὰ τὸν συνθέτη, ὅπως θὰ δοῦμε στὴν συνέχεια. Ἐτσι ἀκόμη κι ἂν τὸ ὄνομά του εἶναι γραμμένον ἀνορθόδοξα, φαίνεται πὼς ἤξεραν ὅτι «ὁ νεαρὸς μουσικὸς κ. Σαμάρρας προγυμνάζει τὸν χορὸν τοῦ Κωστοπούλου» προσθέτοντας εἰρωνικὰ πὼς «τέτοιος χορὸς ἤξιζε ὡς προγυμναστήν μᾶλλον τὸν Μπαρμπαγιάννην ἢ ἐπιστήμονα μουσικόν».³⁶ Ὁ ἐπιτυχημένος θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας Γεώργιος Κωστόπουλος εἶχε ἀναλάβει γιὰ ἐκεῖνη τὴν σαιζὸν τὸν ἰταλικὸ μελοδραματικὸ θίασον ποῦ ξεκίνησε τὶς παραστάσεις του στὸ θέατρο Ἀθηνῶν, στὶς ἀρχὲς Ἰανουαρίου 1879, μετὰ τὸν *Ruy Blas* τοῦ Marchetti· στὸ ρεπερτόριο συμπεριλαμβάνονταν μεταξὺ ἄλλων οἱ ὅπερες τοῦ Verdi *Ernani*, *Rigoletto* καὶ *Nabucco*, ὁ *Don Pasquale* τοῦ Donizetti, ἡ *Norma* τοῦ Bellini καὶ ὁ *Faust* τοῦ Gounod. Τὴν ὀρχήστρα διηύθυνε ὁ Enrico Stancampiano. Ἄν καὶ δὲν μποροῦμε νὰ γνωρίζουμε ποιὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς παραγωγὰς προετοίμασε ὁ νεαρὸς Σαμάρρας, εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ συνεργάστηκε σὲ ὅλες, ἀφοῦ ἡ σύμπραξί του μετὰ τὸν θίασον τοῦ Κωστόπουλου δὲν θὰ πρέπει νὰ ἦταν εὐκαιριακὴ καὶ πάντως θὰ πρέπει νὰ σχετιζόταν μετὰ τὴν ἐκεῖ παρουσία τοῦ δασκάλου του. Σὲ κάθε περίπτωση, στὶς 8 Μαρτίου 1879 ἀνέβηκε μετὰ ἰδιαίτερη ἐπιτυχία στὸ θέατρο (ποῦ «ἔβριθε κόσμος πάσης τάξεως»)³⁷ ὁ *Faust* τοῦ Gounod, ὅπου «τὴν ἐν τῇ

29. Ὡρα 339 (20.10.1877).

30. Ἐφημερίς 223 (11.8.1878).

31. Ἐθνικὸν Πνεῦμα 1102 (12.8.1878).

32. Ὡρα 346 (21.10.1878).

33. Ἐφημερίς 274 (1.10.1878).

34. Βλ. σχετικὰ Ἄρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ἐανθουδάκης, ὁ.π., σ. 24· ἡ γραφὴ τῆς μητέρας φαίνεται σὲ μιὰ ἀφιέρωση στὸ πίσω μέρος τῆς φωτογραφίας ποῦ δημοσιεύει ὁ Λεωτσάκος, «Σπυρίδων Φιλίσκος Σαμάρρας [...], ὁ.π., σ. 15.

35. Βλ. Λύχνος ὑπὸ τὸν μῦθον, ὁ.π., σ. 29.

36. *Ραμπαγᾶς*, 56 (18.2.1879).

37. Στὸ 69 (10.3.1879).

ἐκκλησία δέησιν συνώδευσε καλῶς διὰ τοῦ orgue ὁ νεαρώτατος μουσικός Σπιριδῶν Σαμάρας».³⁸

Μὲ τὴν παράσταση τοῦ *Faust* συνδέθηκε καὶ μιὰ ἄλλη μουσικὴ δράση τοῦ Σαμάρα. Τὸ βράδυ τῆς 25^{ης} Μαρτίου – ἥδη καθιερωμένης ὡς ἐθνικῆς ἐορτῆς – «μετὰ τὴν δευτέραν πρᾶξιν τοῦ Φάουστ ἐν μέσῳ πολυπληθοῦς ἀκρατηρίου, ἀνήλθεν εἰς τὴν ἔδραν τοῦ διευθύνοντος τὴν ὀρχήστραν ὁ δεκαεξαέτης καλλιτέχνης Σ. Σαμάρας, ὅπως διευθύνῃ τὴν ὑπ' αὐτοῦ συνταχθεῖσαν καὶ δι' ἅπασαν τὴν ὀρχήστραν τονισθεῖσαν συμφωνίαν. Ἡ χάρις καὶ ἡ εὐστοχία, μεθ' ἧς οὗτος ἐξετέλεσε τὸ ἔργον του, δικαίως προεκάλεσε κατὰ τὸ τέλος παρατεταμένα καὶ παταγώδη χειροκροτήματα. Εὐχόμεθα νὰ εἰδῶμεν τὸν νεαρὸν μουσικὸν προστατευόμενον καὶ ἐνισχυόμενον ἐν τῷ σταδίῳ, ὅπερ τόσῳ λαμπρὸν ὑπὸ ἐπισημαίνεται αὐτῷ τὸ μέλλον».³⁹ Τὴν 25^{ην} Μαρτίου τοῦ 1879 λοιπὸν ὁ Σπύρος Σαμάρας ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ πόντιουμ σὲ δημόσια συναυλία καὶ μάλιστα γιὰ νὰ διευθύνει μιὰ δική του σύνθεση, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ τὸ πρῶτο ἔργο πού εἶχε συνθέσει γιὰ ὀρχήστρα. Ὁ νεαρὸς μουσικὸς δὲν εἶχε κλείσει ἀκόμη τὰ δεκαοκτῶ του χρόνια. Ἡ «Συμφωνία» γιὰ τὴν ὁποία γίνεται λόγος θὰ πρέπει νὰ ἦταν μιὰ *Sinfonia*, δηλαδὴ μιὰ μονομερῆς εἰσαγωγὴ ἰταλικοῦ τύπου, περιγραφὴ τῆς ὁποίας μᾶς δίνει τὸ παρακάτω δημοσίευμα:

Τὴν χθεσινὴν παράστασιν τοῦ Φάουστ ἐλάμπρυνε καὶ κατέστησε τερπνοτέραν ἢ μουσικὴ συμφωνία τοῦ ἐφήβου Σαμάρα περὶ οὗ εὐφῆμως ἄλλοτε ἔγραψε ὁ ἐγγχώριος τύπος καὶ ὁ Εὐρωπαϊκός. Καὶ τὸ ἔργον τοῦτο, ὡς καὶ πάντα ὅσα ἐξῆλθον ἀπὸ τὴν ἀριστοτεχνικὴν διάνοιαν καὶ τὰς χεῖρας τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ διακρίνεται διὰ τὸ μελαγχολικὸν αὐτοῦ καὶ ἡδῶ πάθος, τὸν ἀκριβῆ καὶ ἀπερίττον συνδυασμὸν τῶν ἤχων καὶ καθόλου εἰπεῖν τὴν ἐντεχνον ὄλην οἰκονομίαν τῆς μουσικῆς ἧτις ἀναντιρρήτως τοῦ λοιποῦ καθίσταται τὸ εὐρὸν στάδιον ἐν ᾧ ὁ μικρὸς Ἕλλην ἀριστοτέχνης, πρόκειται νὰ διαδραματίσῃ λαμπρὸν στάδιον ἀντάξιον τῆς δεξιότητος αὐτοῦ καὶ τῆς ἐμπνεύσεως.

Τὸ μουσικὸν σπέρμα ὑπάρχει ἀναντιρρήτως ἐν τῇ Ἑλληνικῇ διανοίᾳ, φύσει ρεπούση πρὸς τὴν τέχνην καὶ τὴν μελωδίαν· ἡ καλλιέργεια μόνον ἐλλείπει εἶναι δὲ λίαν εὐάρεστον καὶ εὐέλπι διὰ τὸ μέλλον ὅτι ἡ τοιαύτη καλλιέργεια ἤρξατο ἀπὸ τινος ἐξα-

σκουμένη μετὰ στοργῆς εἰς τὴν πατρίδα μας, ταύτης δὲ προφανῆ τεκμήρια ἔχομεν τὰς προόδους καὶ τοὺς καρποὺς τοῦ κ. Σαμάρα ὃν ἐνθαρρύνομεν εἰς τὴν ἐξακολούθησιν ἔργου ὑπὸ τόσον λαμπροῦς οἰωνοῦς ἀνατέλλοντος. Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ ταύτῃ θὰ παρελείπομεν ὅτι πολλὸς ἔπαινος ὀφείλεται καὶ εἰς τὸν ἄξιον μουσικοδιδάσκαλον κ. Σταγκαπιάνον οὗτινος μαθητῆς ὑπάρχει ὁ κ. Σαμάρας, καὶ ὅστις διὰ τῆς τεχνικῆς αὐτοῦ μεθόδου καὶ ἰδιαζούσης τινὸς δεξιότητος, ἀφθόνους καὶ ἀγλαοὺς παράγει τοὺς μουσικοὺς καρποὺς ἐν Ἀθήναις.⁴⁰

Ἔτσι μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Stancampiano ἀλλὰ καὶ τοῦ Γεώργιου Κωστόπουλου ὁ Σαμάρας ἔκανε τὰ πρῶτα του βήματα ὄχι μόνον ὡς μουσικὸς ἐκγυμναστής, ἀλλὰ καὶ ὡς μαέστρος καὶ συνθέτης ὀρχήστρας. Ἴσως νὰ μὴ εἶναι τυχαῖο τὸ γεγονός πὼς ὁ Κωστόπουλος ἦταν ἐκεῖνος ὁ θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας πού μετὰ ἀπὸ ἑννέα ἔτη, τὸ 1888, θὰ πρότεινε στὸν Σαμάρα νὰ συνεργαστοῦν γιὰ νὰ ἐγκαινιάσουν τὸ νεόδμητο νέο «Θέατρο Ἀθηνῶν» (τοῦ Συγγροῦ) μὲ μιὰ παράσταση τῆς *Flora Mirabilis*, πού μόλις εἶχε δρέψει ἰταλικὲς δάφνες, ἐνῶ ὀραματιζόταν τὴν δημιουργία «Ἑλληνικοῦ μελοδράματος», δηλαδὴ τὴν ἐκπαίδευση μουσικῶν γιὰ τὴν ὑπαρξὴ καὶ λειτουργία ἑνὸς αὐτόνομου καὶ αὐτοτελοῦς ἑλληνικοῦ μελοδραματικοῦ σχήματος μὲ τὴ βοήθεια τοῦ διεθνοῦς πλέον φήμης Ἑλληνα συνθέτη.⁴¹

Ὁ πλήρης μουσικῶν ἐμπειριῶν καὶ δραστηριοτήτων νεαρὸς – ἀνήλικος ἀκόμη – Σαμάρας φαίνεται πὼς στίς ἀρχὲς τοῦ καλοκαιριοῦ ταξίδεψε, γιὰ ἀγνωστους ἀκόμη λόγους, στὴ Ρουμανία, ἀπὸ ὅπου ἐπέστρεψε τὸν Ἰούλιο τοῦ ἴδιου ἔτους: «Ἐπανήλθεν ἐκ Ρουμανίας ὁ νεαρὸς μουσικὸς κ. Σαμάρας παρ' οὗ προσδοκᾶται μεγάλη ἐπίδοσις εἰς τὴν μουσικὴν».⁴² Ἔνα μῆνα ἀργότερα, ὁ Βλάσης Γαβριηλίδης ἐξέδωσε τὴ μοναδικὴ θεατρικὴ του ἀπόπειρα, τὴν κωμῶδια «μετὰ προλόγου καὶ ἄσμάτων» *Τορπιλλαι*, προσθέτοντας ἕνα ἀκόμη ἔργο στὸ ἀνερχόμενο ἐκείνη τὴν ἐποχὴ εἶδος τοῦ κωμειδουλίου. «Τὰ ἐν τῇ κωμῶδιᾳ τρία ἄσματα ἐποιήθησαν ὑπὸ τοῦ κ. Κλεάνθους Τριανταφύλλου καὶ ἐμελοποιήθησαν ὑπὸ

40. Νέαι Ἰδέαι 282 (26.3.1879).

41. Βλ. σχετικὰ, Στέλλα Κουρμπανᾶ, «“Πατρίδος Σέμμα – Σπύρον Σαμάραν – Κερκυραῖοι γεραίρουσι”. Ἡ *Flora Mirabilis* καὶ ἡ πρεμιέρα της στὴν Ἑλλάδα», *Σπιριδῶν-Φιλίσκος Σαμάρας. Ἐπετειακὸς τόμος γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του*, ὁ.π., σ. 45-78: 55-56, 76-78.

42. Ἐφημερὶς 211 (30.7.1879).

38. Ὁ.π. Πρβλ. καὶ «Ἄς χειροκροτήσωμεν δὲ καὶ ὄπισθεν τῶν παρασκηρίων τὸν νεαρὸν κ. Σαμάραν παίζονταν τὸ ἀρμόνιον ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ», Ἐφημερὶς 71 (12.3.1879).

39. Τηλέγραφος 950 (27.3.1879).

του ἀρχιμουσικοῦ τῆς φρουρᾶς κ. Σάιλερ καὶ τοῦ νεαροῦ μουσικοῦ κ. Σαμάρρα»,⁴³ μᾶς πληροφορεῖ ὁ συγγραφέας τῆς κωμωδίας. Ἄν καὶ δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ παράσταση τοῦ ἔργου, δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε τὸ ἐνδεχόμενον τὸ ἔργο νὰ εἶδε τὰ φῶτα τῆς ράμπας, ἀφοῦ ἄλλωστε γι' αὐτὸν τὸν σκοπὸ ὁ Γαβριηλίδης θὰ ἀπευθύνθηκε στοὺς δύο μουσικοὺς γιὰ τὴν μελοποίηση τῶν τραγουδιῶν ἀλλὰ καὶ τῶν ὑπολοίπων σημείων ὅπου, σύμφωνα μὲ τις σκηνηκὲς ὁδηγίες, ὑπάρχει μουσικὴ ὑπόκρουση. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ σημεία αὐτά, ἡ μουσικὴ ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἀκουστεῖ, εἶναι «Μουσικὴ Βάγνερ»,⁴⁴ προδιαγράφοντας κατὰ κάποιον τρόπο τὴν μοιραία σχέση ποὺ θὰ συνέδεε τὸν Ἑλληνα συνθέτη μὲ τὸν Γερμανὸ ὁμοτέχνο του σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς συνθετικῆς του καριέρας.⁴⁵

Τὸ 1879 ὁ Σαμάρας ἀποδεικνύεται ιδιαίτερα δραστήριος συνθετικὰ καθὼς ἐκτὸς ἀπὸ τις δύο αὐτὲς συνθέσεις (τὴ *Sinfonia* καὶ τὴν συνεργασία μὲ τὸν Σάιλερ γιὰ τις *Τορπίλλες*), «ἐπὶ πολὺ χρόνου συνεργασθέντες οἱ κ.κ. Σταγκαπιάνος καὶ Σπ. Σαμάρας, ἀπεπεράτωσαν ἐσχάτως τὴν μουσουργίαν τοῦ μελοδράματος *Οἶλο* στιχουργηθέντος ὑπὸ τοῦ κ. Ἄντ. Φραβασίλη»,⁴⁶ ὅπως μᾶς πληροφορεῖ τὸ δημοσίευμα τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1880. Ὁ Antonio Frabasile (1854-1927), ὁ νεαρὸς Ἰταλὸς φιλόλογος ποὺ ἐγκαταστάθηκε στὴν Ἀθήνα τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ἔφτασε στὴν πρωτεύουσα καὶ ὁ Σαμάρας, γρήγορα συνέδεσε τὸ ὄνομά του μὲ τὸν Ροῦθι καὶ τὴν ἰταλικὴ μετάφραση τῆς *Πάπισσας Ἰωάννας* (1876), ἐνῶ ἡ ἐντονη φιλολογικὴ του δράση, μὲ ιδιαίτερη ἔμφαση στὶς ἑλληνοϊταλικὲς σχέσεις, συμπεριλάμβανε καὶ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ δίγλωσσου φιλολογι-

κοῦ περιοδικοῦ *Rassegna Ellenica* (1883-1884).⁴⁷ Οἱ σχέσεις τοῦ Φραβασίλη μὲ τὴν μουσικὴ δὲν ξεκίνησαν ὅμως μὲ τὴ συγγραφὴ τοῦ λιμπρέτου τῆς ὄπερας, καθὼς ὁ Ἰταλὸς φιλόλογος ἦταν ὁ ἐκδότης τοῦ πρώτου ἐντοπισμένου θεατρικοῦ περιοδικοῦ τῆς ἐποχῆς. Ἡ θεατρικὴ ἐφημερίδα *Ἀπόλλων καὶ Φάληρον* κυκλοφόρησε τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1875 μὲ στόχο «νὰ τέρπη τρεῖς τῆς ἐβδομάδος τὸ συχναζόν εἰς τὰ θερινὰ ταῦτα θέατρα κοινόν, καὶ νὰ παράσχη αὐτῶ δι' ἀναλύσεων τῶν ἔργων καὶ δικαίων κρίσεων πᾶσαν εὐκολίαν πρὸς εὐκολωτέραν κατανόησιν τῶν θεαμάτων ὑφ' ὅλας τὰ ἐπόψεις. Συντάκτης αὐτῆς εἶναι ὁ κ. Ἄντ. Φραβασίλης, γνωστὸς παρ' ἡμῖν λόγιος νέος, γλωσσομαθὴς καὶ ἐντριβὴς εἰς τὰ περὶ μουσικῆς καὶ θεάτρων».⁴⁸ Τὴ χρονιά τῆς σύνθεσης τῆς ὄπερας ὁ Σαμάρας ἀφιέρωσε στὸν λιμπρετίστα καὶ ἕνα ἔργο, διαφήμιση τοῦ ὁποῖου συναντοῦμε στὸ πρῶτο τεῦχος τῆς *Rassegna Ellenica* τρία χρόνια ἀργότερα: «Musica: [...] Sammara S. *le Carnaval de 1880*, valse pour piano, L. 1,00».⁴⁹

Γιὰ τὴν συνεργασία Σαμάρα-Σταγκαπιάνου-Φραβασίλη μιλάει καὶ τὸ σατιρικὸ ἔντυπο *Μὴ Χάνεσαι* ποὺ πρωτοκυκλοφόρησε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1880 ἀπὸ τὸν Βλάση Γαβριηλίδη, ὁ ὁποῖος δὲν ἔχασε τὴν εὐκαιρία νὰ ἀναφερθεῖ, στὸ τρίτο μόνις τεῦχος, στὴν «μουσικὴ φήρμα Σταγκαπιάνου καὶ Σαμάρρα»,⁵⁰ (μὲ σταθερὴ τὴν γραφὴ τοῦ ὀνόματος μὲ διπλὸ «ρ»): «Εἶς στενήν συναναστροφὴν ἠκούσαμεν ὀλίγα τε-

43. Βλάσης Γαβριηλίδης, *Τορπίλλαι*, κωμωδία εἰς δύο πράξεις, μετὰ προλόγου καὶ ἀσμάτων, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Πέτρου Πέρρη, 1879, σ. 24. Καθόλου τυχαία ἢ καὶ ἐδῶ γραφὴ τοῦ ὀνόματος τοῦ Σαμάρα μὲ διπλὸ «ρ». Ἡ ἀπόδοση τῆς σχετικῆς σύνθεσης στὸν Ἰ. Καίσαρη (ἀντὶ τοῦ Ἀνδρέα Σάιλερ) ἀπὸ τὸν Θεόδωρο Χατζηπανταζῆ (*Τὸ Κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', εἰσαγωγὴ Θ. Χατζηπανταζῆς, Ἀθήνα, Ἐρμῆς 1981, σ. 236), εἶναι ἐσφαλμένη.

44. Βλάσης Γαβριηλίδης, *ὁ.π.*, σ. 50.

45. Ἦδη ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς *Flora Mirabilis* στὴν Ἰταλία ὁ Σαμάρας χαρακτηρίστηκε ἀπὸ μερίδα τοῦ ἰταλικοῦ τύπου ὡς βαγκνεριστῆς. Βλ. σχετικὰ Στέλλα Κουρμπανᾶ, ««La fiamma splende»». Ἡ λαμπρὴ πορεία τῆς *Flora Mirabilis*» (ὑπὸ ἐκδοσὴ).

46. Ὡρα 40 (18.1.1880).

47. Γιὰ τὸν Ἀντώνιο Φραβασίλη καὶ τὴ φιλολογικὴ του δράση βλ. Φανὴ Κισκίηρα-Καζαντζῆ, «Ὁ Ἰταλοἔλληνας συγγραφέας καὶ μεταφραστὴς Antonio Frabasile (Ἀντώνιος Φραβασίλης, 1854-1927) καὶ τὸ ἰταλόγλωσσο περιοδικὸ του *La Rassegna Ellenica*», Ὁ ἑλληνικὸς κόσμος ἀνάμεσα στὴν ἐποχὴ τοῦ Διαφωτισμοῦ καὶ στὸν εἰκοστὸ αἰῶνα, τ. Γ', ἐπιμέλεια Κωνσταντῖνος Ἀ. Δημάδης, (Πρακτικὰ τοῦ Γ' Εὐρωπαϊκοῦ Συνεδρίου Νεοελληνικῶν Σπουδῶν τῆς Εὐρωπαϊκῆς Ἐταιρείας Νεοελληνικῶν Σπουδῶν (EENΣ), Βουκουρέστι, 2-4 Ἰουνίου 2006), Ἑλληνικὰ Γράμματα, Ἀθήνα 2007, σ. 221-234.

48. Ἐφημερίς 150 (30.5.1875). Γιὰ τὴν ἐφημερίδα *Ἀπόλλων καὶ Φάληρον* ἀλλὰ καὶ τὰ ὑπόλοιπα θεατρικὰ ἔντυπα τῆς ἐποχῆς, βλ. Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Τὰ θεατρικὰ περιοδικὰ καὶ ἡ μουσικὴ πραγματικότητα στὴν Ἀθήνα τοῦ 19^{ου} αἰῶνα», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 1 (Σεπτ.-Δεκ. 2008), σ. 4-13.

49. *La Rassegna Ellenica* 1 (31.7.1883). Ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ γεγονός ὅτι τὸ 1883 ἐξακολουθεῖ νὰ ἐμφανίζεται ἡ γραφὴ τοῦ ὀνόματος τοῦ Σαμάρα μὲ διπλὸ «μ».

50. «Καλλιτεχνικά», *Μὴ Χάνεσαι* 3 (20.1.1880), σ. 3. Πρβλ. καὶ τὴν σατιρικὴ ἀναφορὰ στὴν στήλη «Φροῦ-Φροῦ» (σ. 2) τοῦ ἴδιου τεύχους: «Εἶχομεν ὡς τώρα ἕνα Κο-

μάχιά του και μᾶς ἐφάνη ὅτι ἡ μουσική των και πάθος εἶχε και πρωτοτυπία ἐνίοτε».⁵¹ Διαφωτιστικότερο ἀποδεικνύεται τὸ δημοσίευμα τῆς Ἐφημερίδος πού περιγράφει τὸ μουσικὸ ὕφος τοῦ ἔργου:

Ἐπιπλέον ἡμῖν μουσικοδιδάσκαλος κ. Σταγκαπιάνος συνέθετο ἄρτι, συνεργασθεὶς ἐν τισι και μετὰ τοῦ μαθητοῦ του νέου κ. Σαμάρα ὀλοκλήρων σοβαρὸν μελόδραμα εἰς πράξεις τέσσαρας, ἐπιγραφόμενον *Oiao*. Τὸ libretto ἔγραψεν ἰταλιστὶ ὁ γνωστὸς ἐκ φιλολογικῶν ἔργων του κ. Ἄ. Φραβασίλης. Τὸ μελόδραμα τοῦ κ. Σταγκαπιάνου μετὰ τινος ζωηρᾶς και γονίμου φαντασίας, ἔχον δὲ πρωτοτυπία, πλούσιον ἐν τῇ ἀρμονίᾳ και μελωδίᾳ, προσεγγίζει ἐν πολλοῖς εἰς τὴν νέαν σχολὴν τοῦ Βέρδη και εἰς τὴν σχολὴν τοῦ Γουνῶ και Μέγερβερ. Ἐν στενωφὶ κύκλω φιλομόλπων και φιλομουσῶν ἐξετέλεσεν ὁ κ. Σταγκαπιάνος προχθὲς τὸ ἑσπέρας μέγα μέρος τοῦ ἀρίστου αὐτοῦ τῶν ἔργων του και πάντες ἀπεκόμισαν τὰς ὠραιότερας περὶ τοῦ *Oiao* ἐντυπώσεις.⁵²

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει και ἓνα ἄλλο δημοσίευμα τῆς ἐποχῆς πού περιγράφει τὸ «τετράπρακτον μελόδραμα προωρισμένον ὅπως δοθῆ εἰς ἐν τῶν μεγάλων εὐρωπαϊκῶν θεάτρων, καθόσον και προσωπικὸν πολὺ ἐν τε τῇ σκηνῇ και τῇ ὀρχήστρᾳ, και σκηνικὴ διακόσμησης ἀπαιτοῦνται ἅπερ τὸ μικρὸν ἡμῶν θέατρον στερεῖται».⁵³

Ὁ νεαρὸς ἀπόφοιτος τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν εἶχε πλέον δοκιμαστῆ και ἀναγνωριστῆ σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς μουσικῆς δράσης (ὡς ἐκγυμναστῆς, ὡς ἐρμηνευτῆς, ὡς ἀρχιμουσικὸς ἀλλὰ και ὡς συνθέτης), και ἡ Ἑλλάδα δὲν εἶχε νὰ τοῦ προσφέρει κάτι ἄλλο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν συνεργασία του μετὸν δάσκαλό του, ὁ Σαμάρας εἶχε συνθέσει, σύμ-

φωνα μετὸν Κ.Φ. Σκόκο,⁵⁴ ἤδη ἀπὸ τὰ 1879, και ἓνα τερτσέτο, καθὼς και τὸ βάλς Ἡ νεότης, ἐνῶ στὰ 1880 τοποθετεῖται ἡ ὀλοκλήρωση τῆς σονάτας γιὰ βιολὶ και πιάνο και ἐνὸς *Ave Maria*, χάρις στὰ ὁποῖα ὁ Ἑλληνας συνθέτης χειροκροτήθηκε στὸ Παρίσι τὸ 1882.⁵⁵ Ἐτσι τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1881 «ὁ μουσικὸς νέος κ. Σπ. Σαμάρας, νεαρώτατος διδουὺς δείγματα μεγάλης ἐπιδόσεως εἰς τὴν ὠραία τέχνην τῆς μουσικῆς, ἀπῆλθεν εἰς Παρισίους πρὸς τελειοποίησιν τῶν σπουδῶν του. Θὰ ἔχωμεν Ἑλληνα μελοποιὸν και μουσουργὸν κάλλιστον τὸν κ. Σαμάραν».⁵⁶ Τὸ προφητικὸ αὐτὸ δημοσίευμα πού ἔμελλε νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ σύντομα, θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γραφεῖ τριανταπέντε χρόνια ἀργότερα γιὰ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο, ὅπως ἄλλωστε και τὸ παρακάτω γαλλικὸ ἄρθρο πού περιγράφει τὸν Σπύρο Σαμάρα μέσα ἀπὸ τὰ μάτια ἐνὸς Γάλλου:

Μικροκαμωμένος, γεροδεμένος, κομψός, συμπαθητικὸς. Μὲ ἓνα κάπως μεγάλο κεφάλι, πού κάλυπτε μιὰ ξανθοκάστανη γενειάδα. Βλέμμα γλυκὸ· χεῖλη χαμογελαστά· φωνὴ τρεμάμενη· ἀνοιχτοχέρης. Στὸ πιάνο ἦταν ἓνας ἀληθινὸς διάλογος. Τὰ νευρικά του δάχτυλα ἔτρεχαν πάνω στὰ πλήκτρα, τὰ τσιμπούσαν ὅπως τὶς χορδὲς τῆς κιθάρας, προκαλοῦσαν βροντερὰ τρέμολα και συντόνιζαν σὲ ρυθμὸ τριῶν τετάρτων κινήσεις μιᾶς τρελῆς πορείας πάνω σὲ ὄλο τὸ κλαβιέ. Ἦταν ἓνας διασκεδαστῆς. Προικισμένος μετὰ ἓνα ταλέντο αὐτοσχεδιαστῆ, μπορούσε νὰ μελοποιήσει στὴ στιγμῇ, τὴν ἐφημερίδα Ὁ Χρόνος ἀπ' ὅπου δὲν θὰ ἔλειπε οὔτε ὁ πίνακας τοῦ χρηματιστηρίου, οὔτε ἡ ἀλληλογραφία, οὔτε ἡ κοσμικὴ στήλη [...]. Ἀκόμη και ἓνα δεμάτι κούτσουρα θὰ κροτάλιζε στὸ ρόντο μετὰ τὶς παράξενες μετατροπές. Λεγόταν Σαμάρας.⁵⁷

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

λάον, τὸν ὑπουργὸν τῶν ἐξωτερικῶν κ. Δηλιγιάννη. Μᾶς εἶχε προστεθῆ και εἷς Μολλάος, ὁ ὑπουργὸς τῶν Οἰκονομικῶν, κ. Παπαμιχαλόπουλος. Τώρα ἔχομεν και ἓναν «Ὁλάον», τὴν νέαν ὄπεραν τῶν κ.κ. Σταγκαπιάνου και Σαμάρα».

51. Ὁ.π., σ. 3.

52. Ἐφημερίς 14 (14.1.1880).

53. Στοὰ 18 (14.1.1880). Ἄς σημειωθεῖ πὼς στὸ συγκεκριμένο δημοσίευμα δὲν μνημονεύεται καθόλου τὸ ὄνομα τοῦ Σαμάρα, ἐνῶ ἀναφέρεται ὁ λιμπρετίστας Φραβασίλης. Ἡ βραδιὰ παρουσίας τῆς *Oiao* θὰ πρέπει νὰ πραγματοποιήθηκε μόνον ἀπὸ τὸν Stancampiano και δεδομένης τῆς ἀπουσίας τοῦ Σαμάρα νὰ παραλήφθηκε ἡ ἀναφορὰ στὴν συνεργασία του. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ γεγονός ὅτι στὴν κατηγορία τῶν «νεωτέρων μελοδραμάτων» κατατάσσει και ὁ ἴδιος ὁ Σαμάρας τὶς ὄπερές του τὸ 1888 σὲ σχετικὴ ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν

Γεώργιο Κωστόπουλο. Βλ. Ἐφημερίς 169 (17.6.1888)· ἀναδημοσιεύεται στὸ Κουρμπανᾶ, «Πατριδὸς σέμνωμα [...]», ὁ.π., Ἐπίμετρο IV, σ. 77-78.

54. Κ.Φ. Σκόκος, ὁ.π., σ. 157.

55. Ὁ.π.

56. Νέα Ἐφημερίς 4 (9.12.1881).

57. «Un disparu», *Le Monde Artiste* 36 (5.9.1897), σ. 570-571, τὸ παράθεμα στὴ σ. 570. Ὁ «ἐπικηδεύς» αὐτὸς τοῦ Σαμάρα γράφτηκε και δημοσιεύθηκε στὸ γαλλικὸ περιοδικὸ πού ἔβγαζε ὁ λιμπρετίστας τοῦ συνθέτη, Paul Milliet, ὅταν κυκλοφόρησε ἡ φήμη πὼς ὁ Κερκυραῖος μουσουργὸς ἐξαφανίστηκε. Μάλιστα σὲ προγενέστερο δημοσίευμα τοῦ ἴδιου ἐντύπου (*Le Monde Artiste* 26 (27.6.1897), σ. 409) εἶχε γραφεῖ ὅτι πιθανὸν ὁ Σαμάρας νὰ εἶχε χάσει τὴ ζωὴ του στὸν ἐλληνοτουρκικὸ πόλεμο πού εἶχε μόλις ξεσπάσει.

Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΛΑΛΑΣ ΚΑΙ Ο ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΣ ΠΑΙΑΝ:

Δύο ανέκδοτες επιστολές από τὸ Ἄρχειο τοῦ Ἴωνος Δραγοῦμη
στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.¹

Σεννημένος στὸ Μεγάροβο τὸ 1844, ὁ Δημήτριος Λάλας² καταγόταν ἀπὸ οἰκογένεια Ἑλλήνων προυχόντων τῆς περιοχῆς. Μετὰ τὸ πέρασ τῶν ἐγκύκλιων σπουδῶν του στὸ Μοναστήρι, τὴ Θεσσαλονίκη καὶ τὴν Ἀθήνα συνέχισε τὴ μουσικὴ του ἐκπαίδευση στὴ Γενεύη, τὴ Βιέννη καὶ τὸ Μόναχο.³ Τὰ λιγοστὰ στοιχεῖα γύρω ἀπὸ τὴ ζωὴ του ἔχει συγκεντρώσει μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα ὁ μουσικολόγος Γιώργος Λεωτσάκος.⁴ Κατὰ τὴν περίοδο τῆς παραμονῆς του στὴ Βαυαρία, ὁ Λάλας γνώρισε τὸν Richard Wagner καὶ συνδέθηκε φιλικὰ μαζί του. Ὁ Λεωτσάκος ἀναφέρεται στὴ σχέση ποὺ ἀναπτύχθηκε ἀνάμεσα στὸν Μακεδόνα μουσικὸ καὶ τὸν κορυφαῖο Γερμανὸ συνθέτη, ἀντλώνοντας ὕλικὸ κυρίως ἀπὸ τὸν Πέτρο Παπαγεωργίου ἀλλὰ καὶ τὰ ἡμερολόγια τῆς Cosima Wagner.⁵

Ὁ Λάλας, μετὰ τὴν ἐκπαίδευση καὶ τὶς ἐπαγγελματικὲς ἐμπειρίες του στὴν Εὐρώπη ἐγκαταστάθηκε μόνιμα στὴ Θεσσαλονίκη τὸ 1881. Ἡ Θεσσαλονίκη, σύμφωνα μὲ τὸν Παπαγεωργίου, «ἠτύχησεν ἵνα ἐπὶ μακρὸν ἀπολαύσῃ τῆς ἐπαγγελματικῆς πρακτικῆς διδασκαλίας»⁶ τοῦ Μακεδόνα μουσικοῦ καὶ συνθέτη. Δίδασκε μουσικὴ καὶ πιάνο σὲ κόρες πλούσιων οἰκογενειῶν τῆς πόλης ἀλλὰ φαίνεται νὰ κρατοῦσε ἀποστάσεις ἀπὸ τὸ ἔργο τῶν μουσικῶν ὁμίλων τῆς Θεσσαλονίκης, ποὺ τότε ἔκαναν τὰ πρῶτα βήματά τους στὴν πόλη. «Δὲ θέλω νὰ εἰπῶ ὅτι ὁ Λάλας ἤρνηθη ποτὲ νὰ συντελέσῃ

1. Θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω τὴν ὑπεύθυνη τῶν Ἀρχείων τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς Δρα Βογκέικωφ-Βρογαν γιὰ τὴν ἄδεια δημοσίευσης ὕλικου ἀπὸ τὸ Ἄρχειο Ἴωνος Δραγοῦμη, τὸ ὁποῖο φυλάσσεται στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς Κλασικῶν Σπουδῶν στὴν Ἀθήνα.
2. Οἱ παλαιότερες πηγές ποὺ μνημονεύουν τὸν Μακεδόνα συνθέτη ἀναφέρουν κατὰ κανόνα τὸ ἐπώνυμο «Λάλας» (στὴν ὀνομαστικὴ, μὲ ἓνα «λ»). Στὴν ἐπιστολὴ ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ, ὡστόσο, ὁ ἴδιος ὑπογράφει «Δημήτριος Λάλλα».
3. Βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ Λάλα μὲ κατάλογο ἔργων στὸ Πέτρος Ν. Παπαγεωργίου, «Ὁ Δημήτριος Στεργίου Λάλας καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ», *Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον* 1913, σ. 227-238 καὶ Γιώργος Λεωτσάκος, «Δημήτριος Λάλας. Ὁ Μακεδόνας μαθητὴς καὶ οἰκεῖος τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ (1844-1911)», *Ἐπίμετρο στὸ Ὁ Βάγκνερ καὶ ἡ Ἑλλάδα*, Ἀθήνα, ΟΜΜΑ/ΜΙΕΤ, 1992, σ. 207-245.
4. Γιώργος Λεωτσάκος, ὅ.π.
5. Λεωτσάκος, ὅ.π., σ. 219-223.
6. Παπαγεωργίου, ὅ.π., σ. 234.

σοβαρῶς εἰς τὸ ἔργον τῶν μουσικῶν τῆς Θεσσαλονίκης ὁμίλων ἀλλὰ τοὺς ἄλλους τῆς ζωῆς τῶν τοιούτων ὁμίλων καὶ θιάσων ἔβλεπεν ἐκεῖνος τόσον δυσχερεῖς ὄντας καὶ τῶν πραγμάτων τὴν τάξιν τόσον “ἀναποδὸν οὖσαν”, ὥστε... δὲν ἤθελε νὰ νομίζεται ὡς καὶ ἄκων παραβλάπτων τὰς προσπάθειαι τῶν ἄλλων», σχολιάζει ὁ Παπαγεωργίου.⁷ Ἡ τουρκοκρατούμενη Θεσσαλονίκη στὰ τέλη τοῦ 19^{ου} καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 20^{ου} αἰῶνα εἶχε νὰ ἐπιδείξει πρωτοβουλίες ποὺ σχετίζονταν μὲ καλλιτεχνικὰ σωματεῖα καὶ συλλόγους ποὺ ἀγκάλιαζαν καὶ προωθοῦσαν τὴ μουσικὴ παιδεία. Στὸ πλαίσιο αὐτὸ, μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε ἐδῶ συλλόγους ὅπως ὁ «Ὁρφεάς», ὁ «Ὁμιλος Φιλόμουσων» καθὼς καὶ ὁ «Ὁμιλος Ἑρασιτεχνῶν».

Ὁ Ἰων Δραγοῦμης, νεαρὸς διπλωματικὸς ὑπάλληλος τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν, τὸ 1902 διορίζεται μὲ τὸν βαθμὸ τοῦ ὑποπρόξενου στὸ Μοναστήρι.⁸ Γνωρίζει σπιθαμὴ πρὸς σπιθαμὴ τὴ μακεδονικὴ γῆ, γυρνώντας σὲ ὅλα τὰ χωριὰ καὶ τίς πόλεις καταγράφοντας τίς συνθήκες διαβίωσης τῶν ἐλληνικῶν πληθυσμῶν. Ἐνημερώνει τοὺς ἀνωτέρους του στὸ Ὑπουργεῖο μὲ φλογερὰς ἐκθέσεις στὶς ὁποῖες καταγράφει τίς ἐπικρατοῦσες συνθήκες. Ἀρθρογραφεῖ στὸν τύπο γιὰ τὰ δίκαια τῶν Ἑλλήνων τῆς Μακεδονίας. Συνεργάζεται στενὰ μὲ Ἕλληνες πατριῶτες καὶ μόλις στὰ τέλη τοῦ 1902 ἰδρύει, σὲ συνεργασία μὲ Ἕλληνες πατριῶτες τῆς περιοχῆς, τὸ σωματεῖο «Μακεδονικὴ Ἄμυνα». Ἐπιτροπὲς τῆς «Ἄμυνας» κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους σὲ πόλεις καὶ χωριὰ σὲ ὅλη τὴ Μακεδονία προετοιμάζοντας τοὺς πληθυσμοὺς γιὰ τὴν διεξαγωγὴ ἐνὸς ἐνοπλοῦ ἀγώνα.⁹ Ἀπὸ τὸν ἀτυχῆ ἐλληνοτουρκικὸ πόλεμο τοῦ 1897 ἕως καὶ τὴ βουλγαρικὴ ἐξέγερση τοῦ 1903 στὴ Μακεδονία τὸ ἐλληνικὸ κράτος ἀπέπαιχε

οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὰ διαδραματιζόμενα στὴν περιοχή. Ἡ κοινὴ γνώμη, ὅμως, οἱ ἀνὰ τὴν ἐπικράτεια Μακεδονικοὶ Σύλλογοι, ὁ ἐλληνισμὸς τοῦ ἐξωτερικοῦ, ἡ ἐκκλησία καὶ ὁ τύπος στηρίζουν τοὺς ἐλληνικοὺς πληθυσμοὺς τῆς Μακεδονίας. Τὸν Αὐγούστο τοῦ 1904 ὁ Παῦλος Μελάς περνᾷ τὰ σύνορα ἐπικεφαλῆς ἀποσπάσματος 28 ἀνδρῶν. Ἑλληνικὰ ἀντάρτικα σώματα ἀναλαμβάνουν δράση. Ὁ Μελάς σκοτώνεται τὸν Ὀκτώβριο τοῦ ἴδιου ἔτους στὸ χωριὸ Στάτιστα καὶ ὁ θάνατός του πυροδοτεῖ οὐσιαστικότερη δράση καὶ τὴ συνέχιση τοῦ ἐνοπλοῦ ἀγώνα στὴ Μακεδονία. Παρόλα αὐτὰ στὴν ἐπίσημη διπλωματικὴ ἀρένα ἡ Ἑλλάδα ὀφείλει νὰ συμμορφωθεῖ μὲ τίς ὑποδείξεις τῶν Εὐρωπαϊκῶν Μεγάλων Δυνάμεων. Σημειώνει ὁ Κωνσταντῖνος Βακαλόπουλος: «Ἐτσι παρεμποδίζεται ὁ σχηματισμὸς καὶ ἀπαγορεύεται ἡ ἐξόδος τῶν Ἑλληνικῶν Σωμάτων στὴ Μακεδονία, ἐπιτηρεῖται αὐστηρὰ ἡ ἐλληνοτουρκικὴ μεθόριος, παρεμβάλλονται διαρκῆ προσκόμματα στὴ ὁμαλὴ λειτουργία τῶν ἐλληνικῶν ἐκπαιδευτικῶν καὶ ἐκκλησιαστικῶν ἰδρυμάτων τῆς Μακεδονίας, ἐπιβάλλεται ἡ ἀνάκληση τῶν Ἑλλήνων προξένων τῆς Θεσσαλονίκης, τῶν Σερρῶν καὶ τῆς Καβάλας, τῶν Ἑλλήνων ἀξιωματικῶν τῶν Ἑλληνικῶν προξενείων τῆς Μακεδονίας, καθὼς καὶ τῶν Ἑλλήνων μητροπολιτῶν τῆς Πελαγονίας, τῶν Γρεβενῶν, τῆς Καστοριάς καὶ τῆς Δράμας, μὲ τὸ αἰτιολογικὸ ὅτι ὑποκινοῦσαν τὴν ἐλληνικὴ ἀντάρτικη δράση».¹⁰ Ὁ θάνατος τοῦ Παύλου Μελά τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1904 ἐπέδρασε καταλυτικὰ τόσο στοὺς Ἕλληνες τῆς Μακεδονίας ὅσο καὶ στὸν ὑπόλοιπο ἐλληνισμὸ ποὺ γιὰ χρόνια παρακολουθοῦσε ἀπλῶς τίς ἐσωτερικὲς προσπάθειές τους. Ἡ κοινὴ γνώμη στὸ ἐσωτερικὸ τῆς χώρας ἀλλὰ καὶ τὸ ἐπίσημο ἐλληνικὸ κράτος κινητοποιήθηκαν καὶ ἄμεσα ὑπῆρξε μιὰ οὐσιαστικότερη ἀνάμειξη στὸ μακεδονικὸ ζήτημα.

Τὸ 1906 ὁ Μακεδονικὸς Ἀγὼνας διένυε ἡδὴ τὸν τρίτο χρόνο τῆς ἐνοπλῆς φάσης του. Στὴν Ἀθήνα, τὸ κέντρο τῶν πολιτικῶν καὶ διπλωματικῶν ἐξελίξεων γιὰ τὸ Μακεδονικὸ, ἡ κοινὴ γνώμη εἶναι εὐαίσθητοποιημένη, ἄρθρα γράφονταν καθημερινῶς στὸν τύπο καὶ ἡ φιλανθρωπικὴ δραστηριότητα γιὰ τὴ συγκέντρωση χρημάτων καὶ πάσης φύσεως βοήθειας πρὸς ἐνίσχυση τῶν πληθυσμῶν στὴ Μακεδονία ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν ἐνοπλὸ ἀγὼνα ἦταν μεγάλη. Ὁ Ἰων Δραγοῦμης ἦταν γιὸς τοῦ πολιτικοῦ

7. Παπαγεωργίου, ὁ.π., σ. 235.

8. Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1903 ὁ Δραγοῦμης ἀναλαμβάνει προσωρινὰ καθήκοντα ἀναπληρωτῆ προξένου στὶς Σέρρες. Τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1904 ἐπιστρέφει στὸ Μοναστήρι. Τὸν Ἰούνιο τὸν μεταθέτουν στὸν Πύργο τῆς Βουλγαρίας καὶ στὴ Φιλιππούπολη. Τὸ 1905 τὸν μεταθέτουν στὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ στὴ συνέχεια στὸ Δεδέαγατς ὅπου καὶ παραμένει μέχρι τὸ 1907.

9. Γιὰ μιὰ σύντομη περιγραφή τοῦ τρόπου λειτουργίας βλ. Κωνσταντῖνος Βακαλόπουλος, Ἰων Δραγοῦμης. Παῦλος Γύπαρης: κορυφαῖες μορφές τοῦ Μακεδονικοῦ Ἀγώνα, 1902-1908, Μπαρμπουνάκης, Θεσσαλονίκη, 1987, σ. 37-39 καὶ 41-43. Γιὰ τὸν κανονισμὸ τῆς «Μακεδονικῆς Ἄμυνας», βλ. Φίλιππος Δραγοῦμης, «Ὁ Μακεδονικὸς Ἀγὼνας, Ἀνέκδοτα Κρυπτογραφικὰ Κείμενα», Νέα Ἑστία, 850 (1962), σ. 1875-1885.

10. Κωνσταντῖνος Βακαλόπουλος, Τὸ Μακεδονικὸ Ζήτημα καὶ ἡ ἱστοριογραφικὴ ἀνάλυση, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 179.

Στέφανου Δραγούμη, ἡ εὐαισθησία τοῦ ὁποίου στὰ ἔθνικα ζητήματα καὶ ἰδιαίτερος στὸ Μακεδονικὸ ἦταν τεράστια. Ὁ νομικὸς καὶ πολιτικὸς Στέφανος Δραγούμης, καταγόμενος ἀπὸ τὸ Βογατσικὸ τῆς Μακεδονίας, ἀπὸ τὸ 1878 στήριζε τὰ δίκαια τῶν Ἑλλήνων στὴ Μακεδονία. Ὅπως σημειώνει ὁ Φίλιππος Δραγούμης: «εἶχε μεταβάλει τὸ σπῆτι του στὴν Ἀθήνα σὲ ἔθνικὸ κέντρο τῶν Μακεδόνων καὶ λοιπῶν ἀλύτρωτων Ἑλλήνων ἀπ' τὸ εὐρωπαϊκὸ ἰδίως μέρος τῆς Ὄθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας καὶ ἀλληλογραφοῦσε μὲ πολλοὺς προκρίτους».¹¹

Στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἰωάννου Δραγούμη, τὸ ὁποῖο φυλάσσεται μαζί μὲ τὰ ἀρχεῖα τῶν ὑπολοίπων μελῶν τῆς οἰκογένειας, δωρεὰ τοῦ ἀδελφοῦ του Φίλιππου, βρίσκεται καὶ ἡ ἀλληλογραφία του ἀποτελούμενη ἀπὸ πλῆθος ἐπιστολῶν μὲ ἀνθρώπους τοῦ στενοῦ οἰκογενειακοῦ του περιβάλλοντος, φίλους καὶ συνεργάτες γιὰ τὰ ζητήματα τῆς Μακεδονίας. Ὁ Ἰωάννης Δραγούμης ἀλλὰ καὶ τὰ περισσότερα μέλη τῆς οἰκογένειάς του, ὁ πατέρας του Στέφανος ἀλλὰ καὶ ἡ Ναταλία Μελά, ἡ μεγαλύτερη ἀδελφή του καὶ σύζυγος τοῦ Παύλου Μελά, καὶ οἱ ἀδελφές του ἐργάστηκαν μὲ ὅλες τους τὶς δυνάμεις ὑπὲρ τοῦ Μακεδονικοῦ Ἀγώνα. Σύμφωνα μὲ τὸν Παπαγεωργίου, ὁ Λάλας τὸ 1906 εἶχε συνθέσει τὸν *Μακεδονικὸν Ὕμνον*. Ἀνάμεσα στὸ πλῆθος τῶν οἰκογενειακῶν ἐπιστολῶν τοῦ Ἰωάννου Δραγούμη ἐντοπίστηκαν δύο πού ἀναφέρονται στὸν ἔργο αὐτὸ καὶ τὴν προσπάθεια τοῦ Ἰωάννου νὰ παιχθεῖ στὴν Ἀθήνα τὸ 1906.¹²

Ἡ πρώτη ἐπιστολὴ ἔχει γραφτεῖ ἀπὸ τὸν Δημήτριο Λάλα, ἀπευθύνεται στὸν Ἰωάννη Δραγούμη καὶ φέρει ἡμερομηνία 18 Φεβρουαρίου 1906. Ὁ Λάλας ἐνημερώνει τὸν Ἰωάννη πὼς τοῦ ἀποστέλλει τὴ μουσικὴ του σύνθεση, ὅπως εἶχαν συμφωνήσει, μὲ σκοπὸ «τὴν ταχύτεραν ἀντιγραφὴν καὶ εὐπρεπεστέραν ἐκτέλεσιν τῆς συνθέσεώς» του. Ἡ δευτέρα

ἐπιστολὴ, τοῦ Ἰωάννου Δραγούμη πρὸς τὸν πατέρα του Στέφανο, εἶναι γραμμένη τὸν Μάρτιο τοῦ 1906. Ὁ Δραγούμης ἀναφέρεται ἐκτενῶς στὴ μουσικὴ σύνθεση τοῦ Δημητρίου Λάλα τὴν ὁποία ὁ ἴδιος εἶχε ἀποστείλει στὸν Στέφανο Δραγούμη, κάτι πού ἀποδεικνύεται ἀπὸ τὴν προαναφερθεῖσα ἐπιστολὴ τοῦ ἴδιου τοῦ Λάλα πρὸς τὸν Ἰωάννη. Ὁ Ἰωάννης προτείνει νὰ γίνουν προσπάθειες νὰ ἀκουστεῖ τὸ ἔργο κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐκδηλώσεων γιὰ τοὺς Μεσοολυμπιακοὺς Ἀγῶνες πού θὰ διοργανώνονταν στὴν Ἀθήνα. Σὲ ἓνα τέτοιο γεγονός παγκόσμιας ἀκτινοβολίας τὸ ἔργο θὰ ἀποκοτῶσε ξεχωριστὴ σημασία καί, ὅπως ὁ ἴδιος σημειώνει, «οἱ συνηγμένοι Ἕλληνες καὶ οἱ ξένοι θὰ ἐβλεπον ὅτι ἐν πάσῃ περιστάσει συμπάσχομεν καὶ συναισθανόμεθα μετὰ τῆς Μακεδονίας». Παρακαλεῖ τὸν Στέφανο Δραγούμη νὰ ζητήσει καὶ τὴ βοήθεια τῆς Ναταλίας Μελά στὴν προσπάθεια νὰ ἐνταχθεῖ τὸ ἔργο στὰ πλαίσια τῶν Ἀγῶνων ἢ σὲ κάποια ἄλλη ἐκδήλωση πού ἐνδεχομένως νὰ ὀργανωνόταν ἀπὸ τὸν Μακεδονικὸ Σὺλλογο.

Ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα ἀντλεῖ κανεὶς ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς ἐπιστολές. Μαθαίνουμε γιὰ τὴν εἰλικρινῆ προσπάθεια τοῦ Ἰωάννου Δραγούμη νὰ ἐπιτύχει νὰ ἀκουστεῖ τὸ ἔργο στὰ πλαίσια τῶν Μεσοολυμπιακῶν Ἀγῶνων τῆς Ἀθήνας τὸ 1906 μὲ σκοπὸ μιὰ εὐρύτερη κάλυψη καὶ στόχο νὰ προωθηθεῖ ἀκόμα περισσότερο ὁ ἀγῶνας γιὰ τὴ Μακεδονία. Στὴ συνέχεια διαπιστώνουμε αὐτὸ πού ὁ Παπαγεωργίου ὑπογραμμίζει καὶ δηλώνει καὶ ὁ ἴδιος ὁ Λάλας γιὰ τὸν ἑαυτὸ του, μέσα ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Ἰωάννη Δραγούμη, πὼς ἦταν ἰδιαίτερη προσωπικότητα καὶ ἐπιζητοῦσε πάντα τὴν τελειότητα. Στὴν ἐπιστολὴ του ἐκδηλώνει τὴν ἐπιθυμία του νὰ παιχθεῖ τὸ ἔργο ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Καίσαρη.¹³ «Τὸ ἔργον τυγχάνει πολὺπλοκον», γράφει ὁ Λάλας στὸν Δραγούμη. Σημειώνει καὶ ὁ Παπαγεωργίου: «ἡ ἀγνή αὕτη μετριοφροσύνη τοῦ Λάλα οὐχὶ σπανίως μετέπιπτεν εἰς ἰδιοτροπίας, ἃς νὰ παρερμηνεύσῃ ἠδύνατο μόνος ὁ ἀγνοῶν ἢ ἐπιλανθανόμενος ὅτι ἔξοχα πνεύματα οὐκ ὀλίγα οὐδ' ὀλιγάκις ἐκ τῆ φύσεως καὶ ἐκ παιδείας καὶ ἐξ ἀγωγῆς δουλεύουσιν εἰς ἰδιορουθμίας».¹⁴

Τὸ ἔργο τελικὰ δὲν παίχθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1906, ὅπως θὰ ἐπιθυμοῦσαν καὶ ὁ συνθέτης ἀλλὰ καὶ ὁ ἐμπνευστὴς τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος, Ἰωάννης Δραγού-

11. Φίλιππος Δραγούμης, «Ὁ Μακεδονικὸς Ἀγῶνας, Ἀνέκδοτα Κρυπτογραφικὰ Κείμενα», *Νέα Ἔστια*, 850 (1962), σ. 1875.

12. Οἱ ἐπιστολές ἐντοπίστηκαν κατὰ τὴν διάρκεια τῆς καταλογογράφησης τῆς οἰκογενειακῆς ἀλληλογραφίας τοῦ Ἰωάννου Δραγούμη. Ἀμερικανικὴ Σχολὴ Κλασικῶν Σπουδῶν, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Ἀρχεῖο Ἰωάννου Δραγούμη, Ἐνότητα IB' Ἀλληλογραφία Οἰκογενειακῆ (Ἐξερχόμενη), Φάκελος 2, Πρὸς τὸν Στέφανο Δραγούμη, Ὑποφάκελος 3, Ἐπιστολὴ Δημητρίου Λάλα πρὸς τὸν Ἰωάννη Δραγούμη μὲ ἡμερομηνία 18 Φεβρουαρίου 1906 καὶ Ἐπιστολὴ Ἰωάννου Δραγούμη πρὸς τὸν Στέφανο Δραγούμη μὲ ἡμερομηνία 19 Μαρτίου 1906.

13. Χωρὶς νὰ διευκρινίζει ποιὸν ἀπὸ τοὺς δύο ἀδελφοὺς Καίσαρη, τὸν Ἰωσήφ ἢ τὸν Σπυρίδωνα, ἐννοεῖ.

14. Παπαγεωργίου, ὁ.π., σ. 228.

μης. Οί Μεσοολυμπιακοί Ἀγῶνες ἢ κάποια ἐκδήλωση στὴν ὁποία θὰ γινόταν ἀναφορὰ στὸν Μακεδονικὸ Ἀγῶνα δὲν φιλοξένησαν τὸν Μακεδονικὸ Παιῶνα τοῦ Λάλα κατὰ τὸ ἔτος 1906. Τὸ ἔργο παίχθηκε ἕναν χρόνο ἀργότερα. Ὁ μουσικολόγος Γιώργος Λεωτσάκος ἀναφέρει πῶς τὸ ἔργο παίχθηκε στὴν Ἀθήνα στὶς 21 Φεβρουαρίου 1907 «ἀπὸ μὲν πάντα τριάντα μουσικῶν, στὴ Στρατιωτικὴ Λέσχη».¹⁵ Τὶς πολὺτιμες πληροφορίες τὶς ἀντλήσε ὁ ἴδιος ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο προσωπικὸ ἡμερολόγιο τοῦ Φίλιππου Δραγούμη, πατέρα τοῦ μουσικολόγου Μάρκου Δραγούμη. Παραθέτουμε ἐδῶ τὴν ἐγγραφή μὲ ἡμερομηνία 20 Φεβρουαρίου 1907 μὲ τὴν σχετικὴ ἀναφορὰ ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Λεωτσάκου:

Τοῦτο (δηλ. Ὁ Μακεδονικὸς Παιῶν) εἶναι ἔργον τοῦ ἐκ Μεγαρόβου τῆς Μακεδονίας μουσικοῦ Λάλα, ὅστις ἦτο μαθητὴς τοῦ Wagner. Ὁ Ἴων τὸν ἐγνώ-

ρισεν εἰς Μοναστήριον καὶ λέγει ὅτι εἶναι ἄνθρωπος πολλῆς ἀξίας. Συνέθεσε πολλὰ τεμάχια ἀλλὰ δὲν τὰ ἐξέδωκε ποτέ· πέρυσιν δὲ ἔδωκε αὐτὸν (δηλ. τὸν Μακεδονικὸ Παιῶνα) εἰς τὸν Ἴωνα καὶ τὸν παρεκάλεσε νὰ φροντίσῃ νὰ παιχθῇ μόνον εἰς Μακεδονικὴν ἑορτήν. Κατορθώθη ἐφέτος νὰ δοθῇ εἰς τὴν μουσικὴν τῆς φρουρᾶς διὰ νὰ παιξῇ τὴν Πέμπτην, ὅποτε θὰ γίνῃ ὁ Μακεδονικὸς Χορὸς (...) Ἐπαιξαν (ἐνν. κατὰ τὴ δοκιμὴ) τὸν παιῶνα δύο φορᾶς καί, ἀλήθεια, εἶναι ὠραιότατος· ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους εἶναι μελαγχολικός· κατ' ἀρχὰς παριστάνει τὴν λυπηρᾶν κατάστασιν τῆς Μακεδονίας, αἴφνης ἀκούγονται σάλπιγγες ἐξεγείρουσαι ἄλλιν τὴν συνείδησιν τῶν Ἑλλήνων καὶ εἰς τὸ τέλος συναρμολογεῖ τὴν ἀρχὴν τοῦ ἐθνικοῦ ὕμνου, δηλῶν οὕτω τὰς ἐλπίδας τοῦ Ἑλληνισμοῦ, καὶ τελειώνει μὲ ἤχους ἐνθουσιασμοῦ. Αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι (ἐνν. ὁ Λάλας) εἶναι μαθητὴς τοῦ Wagner καὶ θαυμαστῆς τοῦ Beethoven.¹⁶

Παραθέτουμε στὴ συνέχεια τὶς δύο ἐπιστολὲς μὲ κάποια διευκρινιστικὰ σχόλια.

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΔΑΛΕΖΙΟΥ

Olympos Palace Hôtel

*SALONIQUE, le 18 Φεβρ. 1906.*¹⁷

Φίλε Κύριε Δραγούμη,
Εἰς Δεδαγατς. [sic]

Κατὰ τὰ συμπεφωνημένα σᾶς πέμπω σήμερον τὴν γνωστὴν μουσικὴν μου σύνθεσιν, μὲ τὴν παράκλησιν κ [=καί] ἐπιθυμίαν μου νὰ ἀνατεθῇ ἢ φροντίς τῆς ἐπιδόσεως τοῦ χειρογράφου εἰς φίλον σας τινὰ δραστήριον κ ἐνεργητικόν, κ δὴ ποιοῦντα τὴν Μακεδονίαν, ὅστις νὰ μὴ λήψῃ νὰ πληροφορητῆ [sic] παρὰ τῷ Κῶ Καίσαρη περὶ τῆς ταχείας ἀντιγραφῆς αὐτῆς κ ἐπισταμένης μελέτης, καθ' ὅσον τὸ ἔργον τυγχάνει ὀλίγον πολὺπλοκον· ἔχω διὰ πεποιθήσεως κ ἐλπίδας ὅτι δὲν θὰ ἐντροπιάσω τὴν φιλότιμον Πατρίδα μας κ τοὺς Μακεδόνας, ἀρκεῖ μόνον νὰ μελετηθῇ καλῶς τὸ ἔργον.

Μὴν ἀμφιβάλλων ποσῶς ὅτι θὰ λάβητε τὸ πρᾶγμα «à coeur» σᾶς ἀφίνω ἐλεύθερον νὰ πράξητε ὅπως φρονεῖτε· κ ὅτι πρέπει νὰ γίνῃ ἢ δέουσα ἐνέργεια πρὸς ταχύτεραν ἀντιγραφὴν κ εὐπρεπεστέραν ἐκτέλεσιν τῆς συνθέσεώς μου ταύτης.

Παρακαλῶ ὑμᾶς πολὺ, ἵνα ἐπιφορτίσῃτε τὸν ἐπι-

δότην τοῦ χειρογράφου μου πρὸς τὸν Κον Καίσαρη, νὰ μεριμνήσῃ κ περὶ τῆς παραλαβῆς αὐτοῦ κ ἀσφαλοῦς ἐπιστροφῆς, καθ' ὅσον δὲν ἔχω δευτερον ἀντίγραφον.

Ἐν τέλει σᾶς εὐχαριστῶ ἐκ τῶν προτέρων διὰ τὴν εὐγενῆ ὑμῶν προθυμίαν μεθ' ἧς ἀνελάβετε νὰ ἐκτελέσητε τὴν ἐπιθυμίαν μου ταύτην, κ μένω καθυπόχρεως.

Δέξασθε τὰς φιλικὰς μου προσηρσεις
ὄλως ὑμέτερος ὁ φίλος σας
Δημήτριος Λάλλα

Ἵγρ. Ἡ ἀποστολὴ εἰς Ἀθήνας δέον νὰ γίνῃ ὅσον δυνατὸν τὸ ταχύτερον. Τῆ 24 Φεβρ. κ ἐπειδὴ ὁ Προξενικὸς φάκελλος θὰ ἀργήσῃ νὰ σᾶς σταλῇ, παρεκάλεσα τὸν Κον [δυσανάγνωστο τὸ ὄνομα] ν' ἀποστείλῃ τὸ χειρόγραφον ὡς κ ἐν τῷ γράμματι τούτῳ ἐσώκλειστον πρὸς τὸν Κον Καίσαρη, ἀπ' εὐθείας εἰς Ἀθήνας· μοὶ εἶπε δὲ ὅτι θὰ τὸ διευθύνῃ πρὸς τὸν Κον πατέρα σας, Στέφ. Δραγούμη, ὅστις κ θὰ τὸ ἐγχειρίσῃ τῷ Κῶ Καίσαρη. Τῷ Κυρίῳ Ἀντωνίου δὲν ἀνέφερα ποσῶς περὶ τοῦ πράγματος. Ἐλπίζω ὅτι θὰ ἐνεργήσῃτε τὰ δέοντα. Ὁ ἴδιος.

15. Γιώργος Λεωτσάκος, ὁ.π., σ. 244.

16. Γιώργος Λεωτσάκος, ὁ.π., σ. 244-5.

17. Τὰ γράμματα μὲ πλάγια εἶναι ἔντυπα.

"Olympas Palace" Hotel

SALONIQUE, le 18 Febr. 1906.

Εγχειριστήν Τσαραβίου.
Εν Πειραιώ.

Κατά τη υποσημειωμένη σας επίσημη
αίτηση εν πρώτην μουσικήν μου
ανάφορον, μετ' ήν παρακαλώ & ευχαριστη-
σειαν μου να αναλάβη & ποιηθή εν ενδοχείμω
του ξενοδοχείου εν εγγύτητι της Γραμμά-
τειας & Αντιγραφέως, & δι' οικονομία την μα-
νηράν, δεχθ' να μετ' ήμεραν να υποπο-
στήω κατά το κτ' Κλιμακίαν, επί της εγγύτη-
της αιδίου & ενδοχείμω μεγάλω, να
δοσ' έσοδα έσοδα λογιστικής έσοδα ενδοχείμω.
Εχ' δια υποσημειωμένης & άλλης έσοδα, εν έν-
δοχείμω εν ενδοχείμω τραπεζία μιας
& της μανηράν, άπειρον μέτρον να
μετ' ήμεραν, να εν έσοδα.

Μην άποψηθήτε σκοπεύ' δι' δά γαβ' &
το έσοδα εν εγγύτητι, να άπειρον ενδοχείμω να
εργαζομένη άπειρον ενδοχείμω, εν εγγύτητι
& άπειρον ενδοχείμω, εν εγγύτητι

Αι υπηρεσίες & υποσημειωμένης ενδοχείμω
εν ενδοχείμω μου δαίτην.

Παρακαλώ υπ' ήμιν, να έσοδα ενδο-
χείμω ενδοχείμω του ξενοδοχείου μου από τον
κτ' Κλιμακίαν, να μετ' ήμεραν & επί της
εργαζομένης αιδίου & άποψηθήτε ενδοχείμω,
να ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
εν έσοδα, να ενδοχείμω ενδοχείμω
δι' ήν ενδοχείμω, άπειρον ενδοχείμω μετ'
έν εγγύτητι να ενδοχείμω ενδοχείμω
μου δαίτην, & μετ' ήμεραν να ενδοχείμω.

Δι' έσοδα εν εγγύτητι μου υποσημειωμένης
εγγ' υπ' ήμιν εγγ' ενδοχείμω

Ευχαριστώ
Ευχαριστώ

Υπ' ήμιν & άποψηθήτε ενδοχείμω, ενδοχείμω
έν έσοδα ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
να ενδοχείμω, να ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω
ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω ενδοχείμω

Στέλιος Βιλιάρδης

Σ. Βιλιάρδης 19 Μαρτίου 1906

Αγαπητοί μου γονατρά

Και σ' εἶπα ἰσοδύναμο δα' οἱ ἑστέον. Ἐγὼ δὲ ἰσο-
δύναμο εἶναι θεωροῦμαι ἐκείνην ποσότητα ἀνδρῶν
ὅσοι τῶν εἰς Μανδρακίον Δ. Παύλου, τῶν ποσότητος
ἐπιγραφῆς τῶν ἐκπαίδευστον, ἀδελφῶν δὲ τῶν Παύλου
ὅτι ἐπιγραφῆς ἀπὸ τοῦ ἑστέον ἐν Ἀθῆναις.

Δὲ πορτοῦ δὲ τὸ ἔργον εἶναι καλόν, ἀπ' ἐπιγραφῆς
κατὰ τὴν καὶ ταχὺ, ἡδὲ ἰσοδύναμο τῶν
Καταρτῶν ἡδὲ τῶν ἀγαθῶν ἰσοδύναμο τῶν Μανδρακίον
ἐπιγραφῆς καὶ ὀργανῶν ἐν Ἀθῆναις κατὰ τῶν
ἐπιγραφῆς τῶν Ἀθῆναις. Δὲ δα' ἰσοδύναμο καὶ
ἔργον ποσότητος τῶν ἐπιγραφῆς κατὰ τῶν Ἀθῆναις.
Και οἱ ἀγαθῶν ἐπιγραφῆς κατὰ τῶν ἑστέον δα' ἔργον
ὅτι ἐν τῶν ἀγαθῶν ἀγαθῶν ἀγαθῶν καὶ ἀντιδραστήρια
ποσότητος τῶν Μανδρακίον. Ἀντιδραστήρια ἰσοδύναμο τῶν Ἀθῆναις
ἰσοδύναμο τῶν ἀγαθῶν καὶ ἀντιδραστήρια καὶ ποσότητος τῶν Ἀθῆναις

ἐν ἀγαθῶν. Ἐὰν δὲ τῶν ἀγαθῶν καὶ ποσότητος κατὰ τῶν
πορτοῦ τῶν κατὰ τῶν ἀγαθῶν. Ἀλλὰ κατὰ τῶν Μανδρακίον
ἐπιγραφῆς ἀγαθῶν τῶν καὶ ἀγαθῶν τῶν ἀγαθῶν.
Τὸ καὶ ταχὺ, ἔργον ποσότητος Μανδρακίον ἀνδρῶν
ἔργον ἀγαθῶν τῶν, ἰσοδύναμο, καὶ τῶν τῶν ἑστέον ἀγαθῶν.

Σ. Β. Βιλιάρδης
1906

Περὶ τῶν Ἀθῆναις ἐπιγραφῆς δα' εἶναι ἀντιδραστήρια κατὰ τῶν
ἑστέον; Ἐγὼ δὲ ἀντιδραστήρια ἀγαθῶν τῶν. Ἀλλὰ ὅτι ἔργον
καὶ ἰσοδύναμο τῶν ἀγαθῶν.

Ἐν Δεδεαγάτς 19 Μαρτίου 1906

Ἀγαπητέ μου μπαμπᾶ

Καὶ δι' ἄλλην ὑπόθεσιν θὰ σέ βαρύνω. Ἐλαβες ὑποθέτω ἐκ Θεσσαλονίκης τεμάχιον μουσικὸν συντεθὲν ὑπὸ τοῦ ἐκ Μοναστηρίου Δ. Λάλλα, τῆς γνωστῆς οἰκογενείας τῶν προϋχόντων, ἀδελφὸν δὲ τοῦ Λάλλα¹⁸ ὃν ἐγνώρισες πρὸ δύο ἐτῶν ἐν Ἀθήναις.

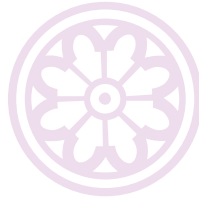
Δὲν γνωρίζω ἂν τὸ ἔργον εἶνε καλόν, ἀλλ' ὅπως δῆποτε καλὸν εἶνε νὰ παιχθῆ εἴτε ὑπὸ τῆς μουσικῆς τοῦ Καίσαρη εἴτε εἰς τινὰ συναυλίαν ὑπὲρ τῶν Μακεδόνων δυναμένην νὰ ὀργανωθῆ ἐν Ἀθήναις κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν Ἀγῶνων. Δὲν θὰ ἦτο ἄσκοπον νὰ ἐγένετο μακεδονικὴ τις ἑορτὴ κατὰ τοὺς Ἀγῶνας. Καὶ οἱ συνηγμένοι Ἕλληνες καὶ οἱ ξένοι θὰ ἔβλεπον ὅτι ἐν πάσῃ

περιστάσει συμπάσχομεν κ συναισθανόμεθα μετὰ τῆς Μακεδονίας. Ἀνακοίνωσε τοῦτο εἰς τὴν Νάταν¹⁹ ἥτις δύναται νὰ συνεννοηθῆ κ μετὰ τοῦ κ. Λάμπρου²⁰ ἐν ἀνάγκῃ. Ἐὰν θέλῃ δύναμαι νὰ γράψω καὶ ἐγὼ περὶ τούτου εἰς τὸν αὐτόν. Ἀλλὰ καὶ ὁ Μακεδονικὸς Σύλλογος²¹ θελήσει ἴσως νὰ ἀναλάβῃ τὴν πρωτοβουλίαν. Τὸ νὰ παιχθῆ ἔργον μουσικὸν Μακεδόνος συνθέτου ἔχει σημασίαν τινά, ἐπιδείξεως, καὶ εἰς τοὺς ξένους αὐτούς.

Σὲ φιλῶ

Ἰων

Περὶ τοῦ Ἀγγέλου Σακελλαρίου²² θὰ εἶνε δυνατὸν νὰ γίνῃ τίποτε; Ἐλαβον σήμερον γράμμα του. Λέγει ὅτι ἔλαβε καὶ ἰδικήν σου ἐπιστολήν.



18. Ὁ Δημήτριος Λάλας εἶχε τρεῖς ἀδελφούς καὶ μία ἀδελφή: Δόμνα, Κωνσταντῖνο, Μιχαήλ καὶ Πέτρο. Εἰκάζεται πῶς ἐδῶ ὁ Ἰων ἀναφέρεται στὸν Πέτρο ἀφοῦ ὑπάρχουν ἐνδείξεις πῶς μὲ ἐκεῖνον διατηροῦσε ἀλληλογραφία βλ. Ἀμερικανικὴ Σχολὴ Κλασικῶν Σπουδῶν, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Ἀρχεῖο Ἰωνος Δραγούμη, Ἐνότητα Γ' Ἀλληλογραφία (Εἰσερχόμενη), Φάκελος 7, Ὑποφάκελος 5, Ἐπιστολὴ Πέτρου Λάλα πρὸς τὸν Ἰωνα Δραγούμη μὲ ἡμερομηνία 25 Σεπτεμβρίου 1915.
19. Νάτα [Ναταλία], Μελαῖ, ἀδελφὴ τοῦ Ἰωνος Δραγούμη καὶ σύζυγος τοῦ Παύλου Μελαῖ.
20. Ἀναφέρεται στὸν Σπυρίδωνα Λάμπρο. Ὁ Σπυρίδων Λάμπρος ἦταν καθηγητῆς ἱστορίας καὶ παλαιογραφίας στὸ Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, μὲ πλούσια δράση

- ὑπὲρ τοῦ Μακεδονικοῦ Ἀγῶνα. Ὁ Λάμπρος ἦταν ἀπὸ τὰ ἰδρυτικὰ μέλη τῆς Ἐθνικῆς Ἐταιρείας ποὺ ἰδρύθηκε τὸ 1894.
21. Ὁ Μακεδονικὸς Σύλλογος ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ φιλοanthρωπικὰ σωματεῖα ποὺ εἶχαν ἰδρυθεῖ γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῶν ἐλληνικῶν πληθυσμῶν τῆς Μακεδονίας. Βλ. Ἀρχεῖο Στεφάνου Δραγούμη (Φάκελος 214, Ὑποφάκελος 2) τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς Κλασικῶν Σπουδῶν στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.
22. Πρόκειται γιὰ τὸν γιατρὸ Ἀγγελο Σακελλαρίου, γνωστὸ γιὰ τὴ δράση του στὴ Γουμένισσα. Μὲ καταγωγή ἀπὸ τὰ Βίλλια τῆς Ἀττικῆς διατηροῦσε στενοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν οἰκογένεια Δραγούμη καὶ τὸν Παῦλο Μελαῖ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
« ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ »

ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - 2

Δ Η Μ Η Τ Ρ Η Σ
ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

1896-1960

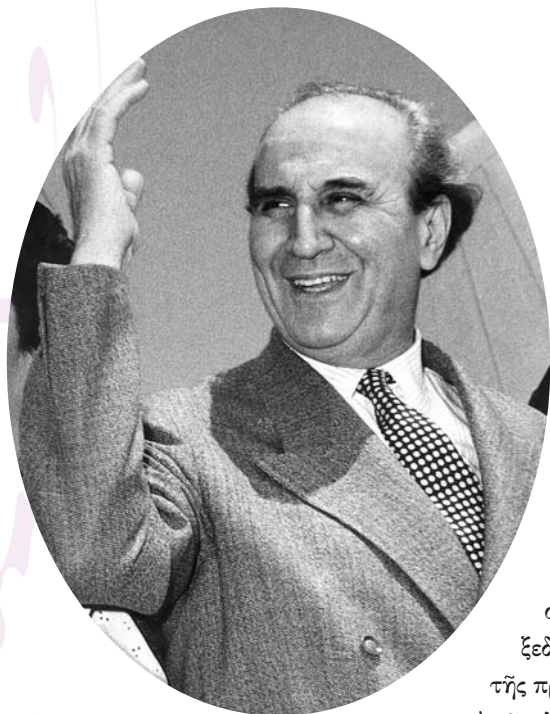
14 Invenzioni
σε ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη
για φωνή και πιάνο



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ / ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ο ΑΝΤΙΟΧΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

καὶ ἡ ἵδρυση, συγκρότηση καὶ διεύθυνση
νέων ὀρχηστρικῶν συνόλων



Ὁ Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος (23 Δεκεμβρίου 1902¹ - 17 Δεκεμβρίου 1981), ὑπῆρξε μιὰ πολύπτυχη προσωπικότητα ποὺ σφράγισε μὲ τὴν ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του τὴν ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, ὡς συνθέτης, ὡς μουσικὸς διευθυντής, ὡς διευθυντής τοῦ μουσικοῦ τμήματος τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.) (1954-1959), ὡς πρόεδρος τῆς Ἐνώσεως Ἑλλήνων Μουσουργῶν (1957-1980), ὡς καθηγητῆς (ἀπὸ τὸ 1933) καὶ καλλιτεχνικὸς διευθυντής (1937-1973)² τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀδείου. Ὅλες οἱ πτυχές τῆς προσωπικότητάς του ξεδιπλώνονταν γύρω ἀπὸ ἓνα κοινὸ ἄξονα, αὐτὸν τῆς προώθησης τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας καὶ τῆς ἀνάπτυξης τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς.

Μετὰ τίς πολύχρονες μουσικῆς σπουδές του στὸ ἐξωτερικὸ (1922-1931), ποὺ ὀλοκληρώθηκαν μὲ τὴν παρακολούθηση μαθημάτων διεύθυνσης ὀρχήστρας κοντὰ στὸν διακεκριμένο μαέστρο Felix Weingartner στὴν Βασιλεία τῆς Ἑλβετίας, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1931, ὁ Εὐαγγελάτος ἐπέστρεψε στὴν Ἀθήνα, μὲ σκοπὸ τὴ μόνιμη ἐγκατάσταση καὶ σταδιοδρομία του, ὡς συνθέτης καὶ ὡς μουσικὸς διευθυντής. Ὡστόσο, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη οἱ προοπτικὲς γιὰ νὰ σταδιοδρομήσει ἓνας ἐπίδοξος μαέστρος στὴν Ἑλλάδα ἦταν ἐξαιρετικὰ περιορισμένες: μόνο μιὰ ὀρχήστρα ὑπῆρχε στὴν Ἀθήνα, ἡ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν (Σ.Ο.Ω.Α.), ἐπικεφαλῆς τῆς ὁποίας εἶχε

1. «Ἀπόσπασμα Ληξιαρχικῆς Πράξεως Γεννήσεως», ἐκδοθὲν ἐκ τοῦ βιβλίου τοῦ ἔτους 1903, ἀρ. 196, σελίς 196». Ἄρ. πρωτ. ΑΡΧΕΙΟΦΥΛΑΚΕΙΟΥ ΚΕΦΑΛΛΗΝΙΑΣ 132/23 Ἰουνίου 1958. Τὸ ὄνομα: Ἀντιοχογεράσιμος. Ὁ ἀνάδοχος: Ἀνδρέας Λιβιεράτος τοῦ Ἀντωνίου.
2. Ἀπὸ τὸ 1937 ἀνέλαβε τὴν διεύθυνση τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀδείου μαζί μὲ τὸν Κώστα Σφακιανᾶκη, ἐνῶ τὸ 1947 προσετέθη ὡς συνδιευθυντής καὶ ὁ Μάριος Βάρβογλης. Ἀπὸ τὸ 1967 (μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Βάρβογλη) παρέμεινε μόνος στὴν διεύθυνση τοῦ Ὀδείου μέχρι τὸ 1973).

τεθεί από το 1927 ο Δημήτρης Μητρόπουλος, ο οποίος και διηύθυνε τις περισσότερες συναυλίες, ενώ τις υπόλοιπες μοιράζονταν οι μαέστροι Ivan Boutnikoff, José Bustinduy και Φιλοκτήτης Οικονομίδης. Για να παρουσιαστεί ως μαέστρος και συνθέτης στο ελληνικό κοινό, ο Εύαγγελάτος αναγκάστηκε να ανοικιάσει³ την ορχήστρα. Με τον τρόπο αυτό πραγματοποίησε την πρώτη του εμφάνιση ως μουσικός διευθυντής⁴ στις 25.2.1932, στο θέατρο «Όλυμπια».⁵ Το πρόγραμμα της συναυλίας περιλάμβανε την Εισαγωγή *Hebrides* (*Fingals Cave*) έργο 26 του Felix Mendelssohn-Bartholdy, την *Συμφωνία αρ. 8* σε σι ελάσσονα («*Ημιτέλης*») (D759) του Franz Schubert, τη *Συμφωνία αρ. 3* σε φά μείζονα έργο 90 του Johannes Brahms σε πρώτη εκτέλεση,⁶ την Εισαγωγή από την όπερα *Αρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* του Richard Wagner καθώς και τη δική του σύνθεση *Λαργκέττο και Σκέρτσο*, επίσης σε πρώτη εκτέλεση. Το διάβημά του επαινήθηκε ως τολμηρό,⁷ ενώ η υποδοχή του ως αρχιμουσικού υπήρξε πολύ θετική, από κοινό και κριτικούς. Μέρος της κριτικής έπισημαίνει αρνητικά την στάση του Ώδειου Άθηνών προς τους Έλληνες καλλιτέχνες: «Γιατί, αφού το κράτος πληρώνει τόσο γενναία επιχορήγηση στην ορχήστρα του Ώδειου Άθηνών, δεν έθεωρήθηκε από τους διευθύνοντας τις συμφωνικές συναυλίες υποχρέωση να εμφανίσουν ένα νέο μαέστρο χωρίς να τον αναγκάσουν να νοικιάση την ορχήστρα; Τάχα θά ξέπεφτε το ίδρυμα αν του έμπιστευόταν την μπαγκέττα σε μιὰ από τις λαϊκές συναυλίες όπότεν θά είχε την εύκαιρία να άκουστῆ από το πολύ κοινό; Δεύτερον αφού δέ δέχτηκαν καν να βάλῃ στο πρόγραμμα ότι ἡ ορχήστρα ἦταν του Ώδειου Άθηνών, γιατί, ύστερα από την πανθομολο-

γουμενή επιτυχία του κ. Εύαγγελάτου έσπευσαν άμέσως να το αναγγείλουν στον τύπο; Όλα αυτά δείχνουν άλλη μιὰ φορά την άστοργία του Ώδειου Άθηνών στους Έλληνες μουσικούς και στην ελληνική μουσική παραγωγή».⁸

Άς έπισημανθεῖ, στο σημείο αυτό, πώς ἡ Ελλάδα της εποχῆς του Μεσοπολέμου διένυε μιὰ εξαιρετικά δύσκολη περίοδο οικονομικής κρίσης. Η εξάντληση του κράτους από την μικρασιατική εκστρατεία και ἡ άδυναμία του να θρέψει τις χιλιάδες τῶν προσφύγων εξανάγκασαν σε συνεχείς έξωτερικούς δανεισμούς με έπαχθείς για την Ελλάδα όρους, οδηγώντας στην πτώχευση του 1932. Έξάλλου και τὰ ποσοστά της άνεργίας ἦταν ιδιαίτερα αύξημένα. Ο αριθμός τῶν άνέργων άνέβαινε σταδιακά, ξεκινώντας από 75.000 το 1928, και φτάνοντας τις 237.000 το 1932.⁹ Ο κλάδος τῶν μουσικῶν, έχοντας ἤδη ύποστει το πλήῆγμα της κατάργησης του βωβοῦ κινηματογράφου και τῶν μουσικῶν συνόλων που συνόδευαν τις προβολές, δέν έμεινε άνεπηρέαστος,¹⁰ ώστε άνω τῶν δύο χιλιάδων μουσικῶν βρέθηκαν στερημένοι και αυτού του έπιουσίου» και «ἡ κυβέρνηση παρά τας δοθείσας ύποσχέσεις οὐδέν μέτρον υπέρ αυτῶν έλαβε».¹¹

Υπό αυτές τις συνθήκες, ο Εύαγγελάτος δέν έδειξε, ωστόσο, διατεθειμένος να παραμείνει ένας μαέστρος δίχως ορχήστρα και αποφάσισε να προχωρήσει στην δημιουργία μιᾶς καινούργιας ορχήστρας από κοινού με τον Πανελληνίο Μουσικό Σύλλογο, με την όνομασία «Νέα Συμφωνική Όρχήστρα».¹² Το Συμφωνητικό ύπεγράφη στις 6 Δεκεμβρίου

3. Αῦρα Θεοδωροπούλου, *Ακρόπολις*, 2.3.1932.

4. Συναυλίες με έργα του είχαν πραγματοποιηθεῖ την 30η Μαρτίου 1930 με το έργο *Συμφωνία αρ. 1* σε ντό μείζονα (1929) και την 1η Μαρτίου 1931 με το έργο *Επιτύμβιον* (1930), και στις δυο με την Σ.Ο.Ω.Α. και μαέστρο τόν Μητρόπουλο.

5. Βλ. Πρόγραμμα συναυλίας.

6. Στο πρόγραμμα της συναυλίας δέν διευκρινίζεται άν πρόκειται για πρώτη εκτέλεση για την ορχήστρα ἡ για την Ελλάδα.

7. «Χρειάζεται ἡρωισμός και “θεῖον πῦρ” για να αποφασίση σήμερα ένας νέος ν’ άφοσιωθῆ αποκλειστικά στη μουσική και μάλιστα στην Ελλάδα», Αῦρα Θεοδωροπούλου, *δ.π.*

8. *Ο.π.*

9. Νίκος Σ. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας*, Θεμέλιο, Άθήνα 1999, σ. 129-131.

10. «Ο Μανώλης Καλομοίρης διευθύνει σειρά συναυλιῶν το 1931 στην πλάζ του Νέου Φαλήρου με τη «Μεγάλη Όρχήστρα» που συγκροτεῖ. Ο Πανελλήνιος Μουσικός Σύλλογος δίνει στις 6 Σεπτεμβρίου 1931, υπό τη διεύθυνση του Δ. Μητρόπουλου, «πανηγυρική συναυλία» στο Παναθηναϊκό στάδιο, ως διαμαρτυρία για την άνεργία τῶν μουσικῶν», Καίτη Ρωμανοῦ, «Εκπρόσωπος ενός συλλογικοῦ δημιουργικοῦ όργασμου [...].», *Ο Μανώλης Καλομοίρης και ἡ ελληνική μουσική – Κείμενα από και για τόν Μανώλη Καλομοίρη*, Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», Σάμος 1997, σ. 65-72: 69.

11. *Η Βραδυνή*, 9.12.1932.

12. «Δία την άσφαλεστέραν εὐδῶσιν της ορχήστρας και τῶν σκοπῶν αυτης, τὰ συμβαλλόμενα μέρη ύποχρεοῦνται να καταθέσουν από τριάκοντα χιλιάδας δραχμάς εκάτερον, ἤτοι τριάκοντα χιλιάδας ο Μουσικός Σύλλο-

1932 μεταξύ του Διοικητικού Συμβουλίου του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου¹³ και του Εὐαγγελάτου. Σκοπός της ὀρχήστρας θὰ ἦταν, σύμφωνα με τὸ Καταστατικὸ της, νὰ καλύψει, «διὰ τοῦ ἐλαχίστου δυνατοῦ τιμήματος τῶν εἰσιτηρίων», ἓνα πλατὺ κοινὸ καὶ νὰ τὸ μορφώσει μέσα ἀπὸ τὴν κατάρτιση ἑνὸς προσεκτικὰ ἐπιλεγμένου προγράμματος παιδαγωγικοῦ χαρακτήρα. Δεσμεύονταν νὰ ἐκτελεῖ ἓνα τουλάχιστον ἑλληνικὸ ἔργο σὲ κάθε συναυλία της, καθὼς σκοπὸς της ἦταν «ἡ ἐξυπηρέτησις τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν». Ἡ συνεργασία μετὰ Ἑλλήνες δεξιοτέχνες,¹⁴ ποὺ θὰ εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ παρουσιαστοῦν στὸ ἀθηναϊκὸ κοινόν, συνιστοῦσε ἄλλη μιὰ προσφορὰ τῆς ὀρχήστρας στὸ ἑλληνικὸ καλλιτεχνικὸ δυναμικόν.

Ἡ ἵδρυση τῆς «Νέας Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας» ἀποτελοῦσε ἓνα διάβημα πρωτοποριακὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ: ἐρχόταν νὰ ἄρει τὸ μονοπώλιο τῆς Σ.Ο.Ω.Α.¹⁵ καὶ νὰ πραγματοποιήσῃ ἓνα ἄνοιγμα πρὸς τὸ εὐρὺ κοινόν,¹⁶ μετὰ σκοπὸ νὰ τὸ καλλιεργήσῃ, μετὰ προσιτῆς

γος καὶ τριάκοντα χιλιάδας ὁ Ἀντίοχος Εὐαγγελᾶτος, τὸ ποσὸν τοῦτο θέλει κατατεθῆ εἰς μίαν τῶν μεγάλων ἀνεγνωρισμένων τραπεζῶν καὶ θέλει χρησιμεύσῃ διὰ τὴν κανονικὴν λειτουργίαν τῶν Συναυλιῶν διὰ τῆς καλύψεως τῶν ἐξ αὐτῶν ἐνδεχομένων ζημιῶν [...], Συμφωνητικὸν Ἰδρύσεως Νέας Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας.

13. Τὰ μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Συλλόγου ἦταν οἱ: Νικόλαος Τατσόπουλος, Θ. Ὁρεινός, Ἀ. Κοτοπούλης, Θ. Παπαδόπουλος, Ἰ. Ἀβατάγγελος, Θ. Κρητικός, Σ. Γκιβιτζιάνης, Ἀ. Τσαγκαράκος.
14. Ἀπὸ τὸ 1925 εἶχε ξεκινήσει μιὰ ἐντονη μουσικὴ κίνησις, ποὺ ἐκδηλωνόταν μετὰ τὴν μετακλήσεις καὶ παρουσιάσεις στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ τῶν διασημοτέρων ξένων ἐρμηνευτῶν, κυρίων πιανιστῶν καὶ βιολιστῶν, καθὼς καὶ Ἑλλήνων σολίστ ποὺ σταδιοδρομοῦσαν στὸ ἐξωτερικόν. Ὁ σκοπὸς τῆς Ν.Σ.Ο. ἦταν νὰ προβάλλῃ τοὺς Ἑλλήνες σολίστ, ὥστε «νὰ δοθῆ ἡ εὐκαιρία νὰ δημιουργηθῆ μιὰ εὐγενῆς ἄμιλλα μεταξὺ τῶν ἀρίστων καλλιτεχνῶν μας», Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη, Ἡ Βραδυή, 9.12.1932.
15. Βεβαίως, εἶχαν ἤδη πραγματοποιηθεῖ κάποιες προσπάθειες γιὰ τὴν διεύρυνση τοῦ κοινοῦ τῶν συναυλιῶν, ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο, μετὰ τὴν ἀνάληψη τῆς διεύθυνσεως τῆς ὀρχήστρας ἀπὸ τὸ 1927: ἐλεύθερη εἰσοδος στὶς πρόβες, πραγματοποιήσις συναυλιῶν μετὰ σολίστ τελειόφοιτους ὠδείων, συνεργασία μετὰ τὴν τοπικὴ αὐτοδιοίκηση γιὰ τὴν ὀργάνωσις λαϊκῶν συναυλιῶν.
16. «Ἀξία πάσης ἐνθαρρύνσεως καὶ ἐνισχύσεως εἶναι ἡ ὑπὸ μουσικῶν τοῦ Πανελληνίου Μουσικοῦ Συλλόγου μετὰ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν ἀρίστον μαέστρον κ. Εὐαγγελᾶτον ἀναληφθεῖσα προσπάθεια δημιουργίας καὶ συντηρήσεως μιᾶς νέας συμφωνικῆς ὀρχήστρας μετὰ τῆς ἐξυπηρέτησεως ἑνὸς εὐρυτέρου κοινοῦ ἀπὸ τὸ σῆμα τῶν συ-

τιμῆς στὰ εἰσιτήρια καὶ μετὰ μιὰ τάση ἐκλαίκευσης τῆς μουσικῆς, καθὼς καταργοῦσε τὴν ταξικὴ διάκριση στὴν ὁποία παρέπεμπε ὁ διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὶς ἐπίσημες συναυλίες τῶν συνδρομητῶν καὶ στὶς λαϊκῆς. «Ἐλπίζομεν ὅτι ἡ νέα ὀρχήστρα μετὰ τὸ ἄριστον σύνολόν της καὶ τὰς χαμηλὰς τιμὰς, τὰς ὁποίας καθώρισε, θὰ εὕρῃ ἀμέριστον τὴν ὑποστήριξιν τοῦ Ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ, ἀφοῦ τὸ κράτος λόγῳ τῆς οικονομικῆς καχεξίας εὐρίσκεται εἰς ἀδυναμίαν νὰ ἐνισχύσῃ τοὺς ἐργάτας τῆς ὡραίας αὐτῆς τέχνης. Τὰ εἰσιτήρια θὰ πωλοῦνται 10-15-20 δραχμὰς ἀνεὺ οὐδεμιᾶς αὐξήσεως».¹⁷

Κατὰ τὴν περίοδον Δεκεμβρίου 1932 - Φεβρουαρίου 1933, ἡ ὀρχήστρα πραγματοποίησε ἕξι συναυλίες στὸ θέατρο «Κεντρικόν» καὶ δύο στὸν Πειραιά, μετὰ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἡ πρώτη συναυλία τῆς ὀρχήστρας μετὰ τὴν συγκροτήσις της, πραγματοποιήθηκε στὶς 28 Δεκεμβρίου 1932,¹⁸ μετὰ 60 μουσικοῦς, πρῶτο βιολιστὴ τὸν Tony Schulze καὶ πρόγραμμα ποὺ περιλάμβανε τὸ Κοντσέρτο ἀρ. 2 σὲ ντὸ μείζονα γιὰ τρία πιάνο (B.W.V.1064) τοῦ Johann Sebastian Bach σὲ πρώτη ἐκτέλεσις, μετὰ σολίστ τὸν πιανίστα καὶ καθηγητὴ τοῦ πιάνου Woldemar Freeman καὶ τὶς μαθητρίδες του, διπλωματούχους Μαρίκα Κούρτοβικ καὶ Κατίνα Κυριακοπούλου, τὴ Συμφωνία ἀρ. 5 σὲ σὶ ὕφεση μείζονα (D485) τοῦ Schubert, σὲ πρώτη ἐκτέλεσις, τὴν Ἑλληνικὴ Σουίτα τοῦ Λαυράγκα καὶ τὴν Εἰσαγωγή ἀπὸ τὴν Εὐρυάνθη τοῦ Carl Maria von Weber.

Ἡ προσέλευσις τοῦ κοινοῦ ἦταν μεγάλη καὶ ἡ ἐμφάνισις τῆς ὀρχήστρας ἔγινε δεκτὴ μετὰ ἐνθουσιασμό.¹⁹ Οἱ κριτικοὶ ἐξέφρασαν θετικὰς ἐντυπώσεις γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ Εὐαγγελᾶτου ὡς ἀρχιμουσικοῦ, καθὼς καὶ τὴν προσδοκία γιὰ ἐξέλιξη καὶ τελειοποίησις τῆς τεχνικῆς τοῦ νεοσύστατου μουσικοῦ συνόλου. Στὶς κριτικὰς τῶν ἐπόμενων συναυλιῶν, ἐντοπίζονται καὶ ἐπισημαίνονται στοιχεῖα

ναυλιῶν μας, διὰ τοῦ συνδυασμοῦ τῆς ἐκλεκτικότητος τῶν προγραμμάτων, περιλαμβανόντων καὶ ἑλληνικὰ ἔργα, μετὰ χαμηλὰς, προσιτῆς εἰς τὸ μὴ πλουτοκρατικόν κοινόν, τιμῆς τῶν εἰσιτηρίων», Ρούτζιν, Ἀλλαγὴ, 9.1.1933

17. Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη, ὁ.π.

18. Βλ. Πρόγραμμα συναυλίας.

19. «Εἰς τὸ Κεντρικόν δὲν ἔμεινε θέσις κενὴ καὶ τὸ ταμεῖον ἀπὸ τῆς 7ης εἶχε παύσει νὰ ἐκδίδῃ πλέον εἰσιτήρια. Εἰς τί νὰ ἀποδώσωμεν αὐτὸν τὸν συναγεραμόν; [...] κυρίως εἰς τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ [κοινοῦ] νὰ ἀκούσῃ καλὴν καὶ εὐληπτον μουσικὴν μετὰ τιμὰς πράγματι λαϊκῆς [...], Ἰωάννης Ψαρούδας, Ἐλευθερον Βῆμα, 31.12.1932.

βελτίωσης τῆς ἀπόδοσης τῆς ὀρχήστρας καὶ σταδιακὴ κατάκτηση μεγαλύτερης ὀριμότητας στὶς ἐρμηνεῖες. Ἡ δευτέρη συναυλία πραγματοποιήθηκε στὶς 4 Ἰανουαρίου 1933,²⁰ μὲ τὰ ἔργα *Συμφωνία ἀρ. 35*, (K385 «Haffner») σὲ πρώτη ἐκτέλεση, τοῦ Wolfgang Amadeus Mozart, ἄριες ἀπὸ τοὺς *Γάμους τοῦ Φίγκαρο*, μὲ σολίστ τὴν Μάγγη Καρατζᾶ, τὸ «Ἐημέρωμα τῶν Χριστουγέννων» ἀπὸ τὸ *Δαχτυλίδι τῆς Μάνας* τοῦ Καλομοίρη καὶ δύο ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν *Καταδίκη τοῦ Φάουστ* τοῦ Hector Berlioz. Ὁ Καλομοίρης ἔγραψε σχετικὰ: «Ἡ ὀρχήστρα, παρ' ὅλες τὶς μικρὲς ἐλλείψεις τῆς, ἀπέδωσε τὸ λεπτότατο καὶ ἐξαιρετικὰ ἐκτεθειμένο ἔργο (τὴ συμφωνία τοῦ Μότσαρτ) μὲ ἀκρίβεια καὶ σταθερότητα ποὺ μᾶς κάνει ν' ἀποβλέπουμε μὲ μεγάλη πεποίθηση στὴν ἐξέλιξή τῆς. Τὸ ἴδιο μποροῦμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὴν ἐκτέλεση τοῦ γνωστοῦ πρελούδιου «Τὸ ξημέρωμα τῶν Χριστουγέννων» ἀπὸ τὸ *Δαχτυλίδι τῆς Μάνας* τοῦ Καλομοίρη, ποὺ ἀπεδόθη μὲ ἀγάπη καὶ στοργή καὶ πραγματικὴ κατανόηση ἀπὸ τὸν κ. Εὐαγγελᾶτο [...]. Συνώδευσε, ἐπίσης, ἐξαιρετικὰ τὴ θαυμαστὴ ἐρμηνεία τῆς Κας Καρατζᾶ, τόσο στὸ Μότσαρτ, ὅσο καὶ στὴν Ἄρια τοῦ Δονιζέττι [...].²¹

Ἡ τρίτη συναυλία στὸ «Κεντρικόν» περιέλαβε τὴν *Συμφωνία ἀρ. 5* τοῦ Pyotr Ilyich Tchaikovsky, τὴν εἰσαγωγὴ *Γαλήνη καὶ εὐτυχισμένο Ταξίδι* τοῦ Mendelssohn, δύο *Τραγούδια* τοῦ Henri Duparc καὶ μία ἄρια ἀπὸ τὴν ὄπερα *Carmen* τοῦ Georges Bizet ποὺ ἐρμήνευσε ἡ Μιρέιγ Φλερὺ καθὼς καὶ τὴν *Ἁγία Βαρβάρα* τοῦ Μάριου Βάρβογλη. Στὴν τέταρτη συναυλία (18.1.1933) ἐκτελέστηκαν ἡ *Συμφωνία ἀρ. 2* τοῦ Ludwig van Beethoven, ἡ *Εἰσαγωγὴ ἀπὸ τὴν ὄπερα Ρέα* τοῦ Σπύρου Σαμάρρα καὶ ἡ *Ἰσπανικὴ Συμφωνία* τοῦ Edouard Lalo μὲ σολίστ τὸν Γρηγόριο Καρατζᾶ: «Ἄς εὐχαριστοῦμε τὴ Ν.Σ.Ο. ποὺ μᾶς γνωρίζει τοὺς Ἕλληνες ἐκτελεστὲς καὶ τὴ γενικὴ κρίση ποὺ ἔκλεισε τὴν πόρτα στοὺς ξένους. Ἄς προσέξουμε καὶ ἄς ἐκτιμήσουμε τοὺς δικούς μας ὅπως τὸ ἀξίζουν...», σχολίασε ἡ Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη.²² Ἔργα τῶν Camille Saint-Saëns: *Ἡ νεότης τοῦ Ἡρακλέους*, Richard Wagner: *Εἰσαγωγὴ ἀπὸ τὴν ὄπερα Rienzi*, Beethoven: *Τρίτο Κοντσέρτο γιὰ πιάνο*, μὲ τὴν Χρ. Τσιμπούκη καὶ τὴν *Εἰσαγωγὴ Κοριολανὸς*

ἐρμήνευσε ἡ ὀρχήστρα στὶς 25 Ἰανουαρίου 1933, στὴν πέμπτη συναυλία τῆς.

Ὁ Εὐαγγελᾶτος, μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐπέτειο τῶν 100 ἐτῶν ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Johannes Brahms ἐπέλεξε νὰ ἀφιερῶσει τὸ πρόγραμμα τῆς ἑκτῆς συναυλίας τῆς ὀρχήστρας ἀποκλειστικὰ σὲ ἔργα του. Μὲ τὰ ἔργα τοῦ Brahms τὸ ἐλληνικὸ κοινὸ δὲν ἦταν ἐξοικειωμένο καθὼς ἐλάχιστα ἔργα εἶχαν περιληφθεῖ ὡς τότε στὰ προγράμματα τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν.²³ «Ἡ ἑκατονταετηρίδα ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Brahms θὰ περνοῦσε ἀπαρατήρητη δίχως τὴν ἐκδήλωση τῆς Νέας Ὀρχήστρας ὑπὸ τὸν κ. Εὐαγγελᾶτο [...].²⁴ Φαίνεται πὼς ἡ φροντίδα τοῦ Εὐαγγελᾶτου γιὰ τὴν οὐσιαστικὴ καλλιέργεια καὶ μόρφωση τοῦ κοινῶ²⁵ μὲσα ἀπὸ τὴ διεύρυνση τοῦ ρεπερτορίου, ποὺ ἐντοπίζεται σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς δημιουργικῆς του πορείας ὡς ἀρχιμουσικοῦ, μὲ τὶς ὀρχήστρες ποὺ συνεργάστηκε, τὸν χαρακτηρίζει ἤδη ἀπὸ τὸ ξεκίνημα τῆς καριέρας του.

Ἡ προσφορὰ τοῦ νέου ὀρχηστρικοῦ συνόλου ἔγινε ἀμέσως ἀντιληπτὴ καὶ ἐπισημάνθηκε ἡ ἀναγκαιότητά τῆς μὲ κάθε τρόπο στήριξης καὶ ἐνίσχυσής του,²⁶ ὡστόσο χωρὶς ἀποτέλεσμα: δὲν ἔτυχε «τῆς παραμικρᾶς ὑλικῆς ὑποστηρίξεως οὔτε ἀπὸ τὸ κράτος οὔτε ἀπὸ τὸν δῆμον». Ὁ Εὐαγγελᾶτος ἦταν μόνος στὴν προσπάθεια αὐτή, πλὴν τῆς συμβολῆς τοῦ φίλου καὶ συμμαθητῆ του στὸ Γυμνάσιο Γρηγόρη Λιβιεράτου. Ἡ ὀρχήστρα δὲν μπόρεσε νὰ ἐπιβιώσει πέραν τῆς χειμερινῆς περιόδου τοῦ 1933, ὅποτε καὶ

23. Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη, *Ἡ Βραδυνή*, 3.2.1933.

24. *Messenger d' Athènes*, 20.12.1933.

25. «Τὸ γεγονός ὅτι πλουτίζεται μὲ μιὰ νέα ὀρχήστρα συμφωνικὴ ἢ Ἀθήνα, ποὺ τὴ διευθύνει ἕνας μουσικὸς μὲ ταλέντο καὶ μὲ σοβαρὴ μουσικὴ καλλιέργεια, ποὺ ἔχει ἕνα ὀρισμένο πρόγραμμα μπροστά του, ἕνα πρόγραμμα μὲ σκοπὸ νὰ μορφώσῃ τὸ κοινὸ καὶ ὄχι νὰ τὸ καταπλήξῃ, αὐτὸ ἀρκεῖ γιὰ νὰ μᾶς ἐνθουσιάσῃ». Αὔρα Σ. Θεοδωροπούλου, *Δημοκρατία*, 8.1.1933.

26. «Ἄφοῦ λοιπὸν ὁ ἀρτιστὺστατος οὗτος ὀργανισμὸς ἐπιδιώκει τόσον κοινωφελεῖς καὶ ἐκπολιτιστικὸς σκοποῦς, δίκαιον εἶναι νὰ τύχῃ ζωηρᾶς ὑποστηρίξεως τόσον ἐκ μέρους τοῦ τύπου ὅσο καὶ ἐκ μέρους τοῦ κράτους, τοῦ ὁποῦ οἱ ἀρμόδιοι πρέπει νὰ προβοῦν εἰς τὴν ἐπιχορηγήσιν του, τὴν παροχὴν φορολογικῆς ἀτελείας τῶν συναυλιῶν των καὶ τὴν ἐνίσχυσιν διὰ παντὸς τρόπου τῆς προσπάθειάς αὐτῆς [...]. Ἡ συμμετοχὴ τοῦ ἀξιολόγου μουσικοῦ κ. Εὐαγγελᾶτου εἰς τὴν κίνησιν αὐτὴν, εἶναι μία ἐπὶ πλέον ἐγγύησις διὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῶν συναυλιῶν τῆς». Ἐπιστολὴ τοῦ Τάκη Κοκκῶρη, *Ἑλληνική*, 10.1.1933.

20. Βλ. Εἰσιτήριο συναυλίας.

21. ΜΑΝ. ΚΑΑ., *Τὸ Ἔθνος*, 13.1.1933.

22. *Ἡ Βραδυνή*, 21.1.1933.

διαλύθηκε, διακόπτοντας τὸ ἔργο της. Ἡ ἐφημερίδα *Messageur d' Athènes* σημείωσε, τότε, ἀπαισιόδοξα: «Σὲ αὐτοὺς τοὺς καιροὺς τῆς κρίσης δὲν μπορούμε παρὰ νὰ λυπόμαστε γιὰ αὐτὴ τὴν ἐξαφάνιση. Ὅμως τὰ ἔξοδα κάθε ἐπιχείρησης αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι τόσο ὑψηλὰ πὺ ἀναρωτιόμαστε ὡς πότε ἡ ζωντανὴ μουσικὴ θὰ παραμείνει... ζωντανή».²⁷ «Ἔῖχε ὅλες τὶς δυνατότητες γιὰ νὰ μπορέσει νὰ δημιουργήσει μιὰ δεύτερη καλὴ ὀρχήστρα στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ ἐπέτυχε. Ἀλλὰ ἡ προσπάθεια κράτησε ὅσο μπορούσε νὰ διατηρήσει τὴν ὀρχήστρα οἰκονομικὰ ὁ ἴδιος, γιὰτι χωρὶς καμμιά ἄλλη οἰκονομικὴ βοήθεια ἦταν μοιραῖο νὰ διαλυθεῖ»,²⁸ ἔγραψε πολὺ ἀργότερα, τὸ 1975, ὁ Ἀνδρέας Καρμπόνε.

Ἡ ἀπόφαση τοῦ Εὐαγγελάτου νὰ προβεῖ στὴν συνίδρυση, συγκρότηση καὶ διεύθυνση τοῦ νέου μουσικοῦ συνόλου, δεικνύει κάποια βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς προσωπικότητάς του: τὴν αὐτοπεποίθηση καὶ τὸ ψυχικὸ σθένος πὺ τὸν διέκρινε, καθὼς δὲν δίστασε νὰ ἀναμετρηθεῖ καὶ νὰ συγκριθεῖ²⁹ μὲ ἓναν ἀρχιμουσικὸ τοῦ μεγέθους τοῦ Μητρόπουλου σὲ μιὰ περίοδο πὺ ἐκεῖνος μονοπωλοῦσε τὴν μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου καὶ γοήτευε τὸ

κοινὸ στὴν Ἑλλάδα ἀλλὰ καὶ στὸ ἐξωτερικό³⁰ τὴν ὑπομονὴ καὶ τὴ διάθεση γιὰ τὴν σκληρὴ ἐργασία πὺ ἐκ τῶν πραγμάτων ἀπαιτεῖ ἢ ἐκ τοῦ μηδενὸς δημιουργία ἐνὸς νέου μουσικοῦ συνόλου: τὴν ἐνεργητικὴ στάση καὶ τὴν εὐαισθητοποίηση στὰ προβλήματα καὶ τὶς ἰδιαιτερότητες τῆς ἑλληνικῆς πολιτιστικῆς πραγματικότητας μέσα ἀπὸ τὴν ἐνεργὸ συμμετοχὴ στὰ δρώμενα τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ζωῆς καὶ τὴν λήψη πρωτοβουλιῶν γιὰ τὴν ἴδρυση καὶ ὀργάνωση θεσμῶν ἰκανῶν νὰ ἀποτελέσουν βάση γιὰ τὴν ἀνάπτυξη καὶ ἐξέλιξή της. Ὅλα τὰ παραπάνω ἀποτελοῦν βασικὲς πτυχὲς τῆς προσωπικότητάς του πὺ ἀναπτύχθηκαν καὶ ἐξελίχθηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μετέπειτα πορείας καὶ δράσης του.

Τὸν ἐπόμενο κιόλας χρόνο, τὸ 1934, ὁ Εὐαγγελάτος προέβη στὴ συγκρότηση 65μελοῦς ὀρχήστρας σὲ συνεργασία μὲ τὸ Ἑλληνικὸ Ὀδεῖο, μὲ τὴν ὁποία συνεργάστηκε μέχρι τὸ 1937, ἀναλαμβάνοντας καὶ πάλι τὸ ἐπίπονο ἔργο τοῦ «στησίματος», ἐκ τοῦ μηδενὸς, ἐνὸς νέου μουσικοῦ συνόλου. Οἱ κριτικοὶ δὲν ἔκρυψαν τὸ θαυμασμὸ τους γιὰ τὴν ἀπόφαση τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀδείου νὰ προχωρήσει στὴν ἴδρυση ὀρχήστρας, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀνησυχία τους γιὰ τὴν βιωσιμότητά της: «Εἶναι γνωστὸ πόσες δυσκολίες συναντᾶ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν, πὺ διαθέτει καὶ περισσότερα μέσα καὶ μιὰ ὀρχήστρα φορμαρισμένη κιόλας [...]. Θὰ μπορέσει νὰ ὑπερνικήσει τὶς δυσκολίες αὐτὲς τὸ Ἑλληνικὸ Ὀδεῖο; Μιὰ ἀπόπειρα σχηματισμοῦ νέας συμφωνικῆς ὀρχήστρας εἶχε γίνει καὶ πρὸ ὀλίγου καιροῦ καὶ ἀπέτυχε, παρ' ὅλο ὅτι καλλιτεχνικῶς δὲν εἶχε καμμιά ἀποτυχία [...]».³¹

Ἡ πρώτη συναυλία τῆς ὀρχήστρας πραγματοποιήθηκε στίς 20 Φεβρουαρίου 1935 στὸ Θέατρο «Ὀλύμπια» καὶ περιλάμβανε τὰ ἐξῆς ἔργα: *Σουίτα* σὲ ρε ἑλάσσονα (1934) τοῦ Εὐαγγελάτου, σὲ πρώτη ἐκτέλεση, *Συμφωνία ἀρ. 4* σὲ ντὸ ἑλάσσονα («Τραγικὴ»), τοῦ Schubert, *Κοντσέρτο γιὰ βιολί* ἔργο 64 σὲ μι ἑλάσσονα τοῦ Mendelssohn (μὲ σολίστ τὴν καθηγήτρια τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀδείου Λίτσα Παππα), *Εἰσαγωγή* στὴν ὄπερα *Rienzi* τοῦ Wagner. Ἡ κριτικὴ ἔλαβε ὑπ' ὄψιν τὶς δυσκολίες πὺ εἶχε νὰ

27. *Messageur d' Athènes* 20.12.1933: «Par ces temps de crise, on ne peut que regretter cette disparition. Mais les frais de toute entreprise de ce genre sont si élevés qu'on se demande jusqu' à quand la musique vivante... vivra».

28. Ἀ. Καρμπόνε, *Ραδιοπρόγραμμα*, 1.6.1975.

29. Ἡ λατρεία πὺ ἐκδηλωνόταν ἀπὸ τοὺς κριτικοὺς πρὸς τὸν Μητρόπουλο καὶ ἡ πεποίθησή τους τῆς μοναδικότητάς καὶ τοῦ ἀναντικατάστατου τοῦ ταλέντου του, εἶχαν ὡς ἀποτέλεσμα νὰ τίθενται οἱ ἐρμηνεῖες του ὡς μέτρο σύγκρισης γιὰ τοὺς ἐπόμενους πὺ ἐπιχειροῦσαν τὴν ἐκτέλεση τῶν ἰδίων ἔργων. Χαρακτηριστικὲς οἱ πιὸ κάτω κριτικὲς γιὰ τὴν σύμπραξή του μὲ τὴν μελοδραματικὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀδείου γιὰ τὴν παράσταση τῆς ὄπερας *Τὰ Παραμῦθια* τοῦ Χόφμαν τοῦ Jacques Offenbach, τὸν Μάιο τοῦ 1933: «Ὁ νέος διευθυντὴς τῆς ὀρχήστρας κ. Εὐαγγελάτος εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ συμπαθητικοὺς καὶ φιλοτίμους νέους μας μουσικοὺς, καὶ ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐλπίζομε πολλά. Δυστυχῶς νομίζω πὺς δὲν ἀναμέτρησε καλὰ τὶς δυνάμεις τοῦ ὅταν καταπιάστηκε νὰ ἐμφανισθῇ γιὰ πρώτην φορὰ σὲ διεύθυνση μελοδράματος μὲ τὰ *Παραμῦθια* τοῦ Ὁφφμαν καὶ νὰ ὑποστῇ ἀθελά μας τὴ σύγκριση μὲ τὴν πρὶν ἀπὸ τρία χρόνια κυριολεκτικῶς δημιουργία τοῦ ἔργου αὐτοῦ ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο», *Τὸ Ἑθνος*, 20.5.1934 καθὼς καί: «Ὁ Εὐαγγελάτος εἶναι ἓνας πολὺ καλὸς μουσικὸς ἀλλὰ δὲν εἶναι μάγος. Ἀλλοίμονο στὸν ἑλληνικὸ κόσμο πὺ μυήθηκε ἐπὶ τόσα χρόνια στίς μουσικὲς μαγείες τοῦ Μητρόπουλου [...]», Σοφία Κ. Σπανοῦδη, *Ἀθηναϊκὰ Νέα*, 21.5.1934.

30. Μὲ τὶς πρόσφατες ἐξαιρετικὰ ἐπιτυχεῖς ἐμφανίσεις του στὸ Βερολίνο (1930) μὲ τὴν Φιλαρμονικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Βερολίνου, καὶ στὸ Παρίσι (1932 καὶ 1933) μὲ τὴν Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Παρισιοῦ.

31. Ἀλεξάνδρα Λαλαοῦνη, *Ἡ Βραδυνή*, 21.2.1935.

ὑπερβεί ὁ μαέστρος στὸ ξεκίνημα τῆς νέας ὀρχήστρας: Δεδομένων αὐτῶν, οἱ ἐλλείψεις ἀντιμετωπίστηκαν μὲ ἐπιείκεια καὶ ἔγιναν παρατηρήσεις ὅπως «μεταξὺ τῆς ἀρχῆς καὶ τοῦ τέλους τοῦ προγράμματος παρουσιάστηκε βελτίωσις [...] πού μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐλπίζουμε τὴν προϊοῦσα τελειοποίησιν τῆς ὀρχήστρας»,³² «...ἡ ὀρχήστρα εἶναι ἤδη ἀξιόλογα πειθαρχημένη»,³³ «...μιὰ συμπαγῆς καὶ ὁμοιογενῆς ὀρχήστρα δύναται νὰ ἔχη τὰ πλέον ἀγαθὰ συμφωνικά ἀποτελέσματα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Εὐαγγελάτου».³⁴ Ἐμφαση δόθηκε στὴν προσπάθεια τοῦ μαέστρου νὰ ἐπιτύχει τὸν ἐπιθυμητὸ συντονισμὸ καὶ τὴν ἐνότητα τῶν μουσικῶν-ἐκτελεστῶν, ἀλλὰ καὶ στὴν ἀνάδειξη τῆς προσωπικότητος καὶ τῶν ἱκανοτήτων τοῦ ἰδίου ὡς μουσικοῦ διεθυντῆ. Στὴ συναυλία, ὅπως προαναφέρθηκε, περιλαμβανόταν καὶ ἡ Σουίτα γιὰ ὀρχήστρα, πού εἶχε πρόσφατα βραβευθεῖ σὲ διαγωνισμὸ νέων συνθετῶν ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν.³⁵

Ἡ ὀρχήστρα συνέχισε τὶς ἐμφανίσεις της δίνοντας ἔμφαση στὸ εὔρος τοῦ ρεπερτορίου καὶ στὴν ἀνάδειξη τῶν Ἑλληνικῶν συνθετῶν. Χαρακτηριστικὸ τὸ πρόγραμμα τῆς δευτέρας συναυλίας τῆς ὀρχήστρας στὶς 27 Μαρτίου 1935, μὲ τὰ ἔργα: Εἰσαγωγή στὴν Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι τοῦ Christoph Willibald Gluck, Συμφωνία ἀρ. 1 τοῦ Beethoven, Συμφωνικὲς Παραλλαγές τοῦ César Franck, La Grande Ville (Δέκα ἀκουαρέλλες) τοῦ Frank Choisy, Introduction et Allegro, τοῦ Maurice Ravel, Menuet des follets καὶ Marche Hongroise τοῦ Hector Berlioz.³⁶ Τὸν Μάιο τοῦ 1936 ἡ ὀρχήστρα συμπράττοντας μὲ τὴν χορωδία τοῦ ὠδείου, σὲ διεύθυνση τοῦ

Εὐαγγελάτου, παρουσίασε τὸ ὄρατόριο τοῦ Robert Schumann Ὁ Παράδεισος καὶ ἡ Πέρι. Στὸ πλαίσιο τῶν «Θερινῶν Συναυλιῶν εἰς τὰς Συναϊκίας τῶν Ἀθηνῶν» (χορηγία τοῦ Δήμου Ἀθηναίων) δόθηκε στὶς 23 Σεπτεμβρίου 1936 στὴν πλατεία Ζαπτείου «ἕκτακτος συναυλία ὀργανομένη ὑπὸ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου»³⁷ μὲ διεθυντὴ τὸν Εὐαγγελάτο. Τὸ πρῶτο μέρος τῆς συναυλίας, ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένο στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ, περιλάμβανε «Τὸ ξημέρωμα τῶν Χριστουγέννων» ἀπὸ τὸ Δαχτυλίδι τῆς Μάνας τοῦ Καλομοίρη, τὸ ἀπόσπασμα «Ὁ Βοσκὸς καὶ ἡ Νεραίδα» ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο χοροδράμα τοῦ Δημητρίου Λεβίδη, τὴν Εἰσαγωγή ἀπὸ τὴν Ἁγία Βαρβάρα τοῦ Μάριου Βάρβογλη καὶ τὰ μέρη «Νοκτοῦρνο» καὶ «Φινάλε» ἀπὸ τὴν Σουίτα τοῦ Εὐαγγελάτου. Τὸ δεύτερο μέρος κατέλαβε ἡ Συμφωνία ἀρ. 5 τοῦ Μπετόβεν.

Τὸ 1938 ἰδρύθηκε ὁ Ραδιοσταθμὸς Ἀθηνῶν καὶ ἡ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Εὐαγγελάτου. Ἦταν τὸ τρίτο μουσικὸ σύνολο πού συγκροτοῦσε: ἐπρόκειτο τὴ φορὰ αὐτὴ γιὰ μιὰ βιώσιμη ὀρχήστρα, ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν οικονομικὴ στήριξη τοῦ κοινοῦ – γεγονός πού τῆς ἐξασφάλιζε σχετικὴ αὐτονομία ὡς πρὸς τὶς προτιμήσεις,³⁸ τὶς προκαταλήψεις, τὸν συντηρητισμὸ ἢ τὴν ἄγνοιά του – πού ἔδινε τὴ εὐκαιρία στὸν Εὐαγγελάτο, παρὰ τὰ πενιχρὰ οικονομικὰ μέσα μὲ τὰ ὁποῖα ξεκίνησε, τὴ δυνατότητα νὰ πραγματώσει ἀποτελεσματικότερα τοὺς στόχους του: ἀνοιγμα σὲ ἔργα καὶ συνθέτες λιγότερο γνωστοὺς στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ καὶ ἀνάδειξη τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν μὲ τίς, ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερες, ἐκτελέσεις ἑλληνικῶν ἔργων. Οἱ συναυλίαι, πραγματοποιούμενες δύο φορές τὴν ἑβδομάδα, ἔρχονταν νὰ πλουτίσουν τὴν ἑλληνικὴ πολιτιστικὴ ζωή.³⁹ Ἡ προσφορὰ τῆς νέας

32. Πέτρος Πετριδῆς, *Πρωία*, 1935, δίχως ἄλλα στοιχεῖα.

33. Ἀλεξάνδρα Αλαουῶνη, ὁ.π.

34. Δημ. Κ. Λεβίδης, *Ὁ Τύπος*, 1935, δίχως ἄλλα στοιχεῖα.

35. Στὶς 27 Δεκεμβρίου ἡ Ἀκαδημία ἀπένειμε τὸ «Βραβεῖον Ἐμμανουὴλ Μπενάκη» ὄρχ. 50.000, ὡς ἐξῆς: 40.000 στὸν Χαρίλαο Περπέσσα γιὰ τὸ ἔργο *Μηδὴν ἄγαν*, 10.000 στὸν Εὐαγγελάτο γιὰ τὴν *Σουίτα*. Τὸ ἔργο τοῦ Περπέσσα ἐκτελέστηκε μὲ μαέστρο τὸν Μητρόπουλο στὶς 27 καὶ 28 Ἰανουαρίου 1935, ἐνῶ τοῦ Εὐαγγελάτου δὲν ἐκτελέστηκε, γεγονός γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ συνθέτης ἐξέφρασε τὴν διαμαρτυρία του. Προσέφυγε, ἐπίσης, στὸ Συμβούλιο Ἐπικρατείας, ὑποστηρίζοντας πὼς τὸ ἔργο τοῦ Περπέσσα δὲν πληροῦσε τοὺς ἄρους τοῦ διαγωνισμοῦ περὶ διάρκειας τῶν διαγωνιζομένων ἔργων. Βλ. Λουίζα Φλώρου, *Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ἀντίοχου Εὐαγγελάτου*, διδακτορικὴ διατριβή, Ἀθήνα 2009, σ. 53-55.

36. Προγράμματα συναυλιῶν.

37. Πρόγραμμα συναυλίας.

38. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ γεγονός ὅτι οἱ συνδρομητὲς τῆς Σ.Ο.Ω.Α. ἔθεταν ὡς προϋπόθεση γιὰ τὴν ἀνανέωση τῆς συνδρομῆς τοὺς τὸν ἀποκλεισμὸ τῶν ἑλληνικῶν συνθέσεων ἀπὸ τὶς συναυλίαι τῆς Σειρᾶς τῶν Συνδρομητῶν καὶ ἀπειλοῦσαν μὲ διαγραφή ἂν ὁ Μητρόπουλος ἐξακολουθοῦσε νὰ προγραμματίζει ἑλληνικὰ ἔργα. Βλ. Ἀπόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος*, Μ.Ι.Ε.Τ., Ἀθήνα 1985, σ. 42.

39. «[...] Εὐτυχῶς ἔχομεν τὸν ραδιοφωνικὸν μας σταθμὸν ὅστις μᾶς χαρίζει μερικὰς ὥρας ἀναψυχῆς, δις δὲ τῆς ἑβδομάδος μᾶς δίνει καὶ συμφωνικὰς συναυλίαι μὲ προγράμματα ἀξιόλογα καὶ ἀνεγνωρισμένου καλλιτε-

ὀρχήστρας ἔγινε αἰσθητὴ ἀπὸ τοὺς πρῶτους κιόλας μῆνες λειτουργίας της. Ὁ Καλομοίρης σημειώνει χαρακτηριστικά: «[...] Ἡ δράση τοῦ Εὐαγγελάτου ὡς διευθυντοῦ τῆς ραδιοφωνικῆς μας ὀρχήστρας, τὴν ὁποῖαν αὐτὸς ἐδημιούργησε καὶ ἐξεπαίδευσεν ἐκ τοῦ μηδενός, ὑπῆρξε φωτεινὴ καὶ παρήγορος μέσα στὴ βραχεία ἐξέλιξι τοῦ σταθμοῦ μας».40 «Ἡ ὑπηρεσία τοῦ ραδιοφωνικοῦ μας σταθμοῦ δύναται νὰ υπερηφανεῖται διὰ τὸ συντελούμενον ἔργον τοῦ ἀκαταπονήτου ἀρχιμουσικοῦ τῶν συμφωνικῶν της συναυλιῶν κ. Εὐαγγελάτου, ὅστις διὰ τῆς συντόνου ἐργασίας του ἀλλὰ καὶ τοῦ ἀδιαφιλονικήτου ταλάντου του καὶ τῆς περισσῆς μορφώσεώς του κατορθώνει νὰ κρατᾶ εἰς τὸ ὕψος καλλιτεχνικῆς ἀξιοπρεπείας τὰς ἐν λόγῳ ἐκτελέσεις μετὰ “μίαν” καὶ μόνην δοκιμὴν δι’ ἐκάστην συναυλίαν, καθ’ ὃν χρόνον οἰοσδήποτε ἄλλος δὲν θ’ ἀπετόλμα νὰ διανοηθῆ καὶ τοιαύτην καλλιτεχνικὴν ἀγγαρείαν, διότι ἀτυχῶς, περὶ ἀγγαρείας πλέον πρόκειται, ὅταν διεξάγωνται τόσον αὐστηρὰ προγράμματα ὑπὸ τόσον πτωχικοὺς ὄρους, ἀλλὰ καὶ ἐκάστη τοιοῦτου εἶδους καλλιτεχνικὴ ἀγγαρεία καθίσταται κάθε φορὰν καὶ ἐν ἐπὶ πλέον καλλιτεχνικὸν κατόρθωμα πρὸς τιμὴν τοῦ διακεκριμένου Ἑλλήνου μουσουργοῦ. Ὁ κ. Εὐαγγελᾶτος κατόρθωσε, σὺν τοῖς ἄλλοις, εἰς διάστημα τεσσάρων μῶλις μηνῶν νὰ ἐμφανίσῃ ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν συνολικῆς διάρκειας τόσων ὥρῶν, ὅσας θὰ ἐχρειάζοντο αἰ εὐτυχῶς τερματισθεῖσαι συναυλίαι τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἐντὸς μιᾶς εἰκοσιπενταετίας».41

Σημαντικὰ βήματα, παράλληλα μετὰ τις ἐκτελέ-

χνικοῦ ἐνδιαφέροντος, παρὰ τὰ γλίσχρα μέσα ἄτινα ἀτυχῶς διαθέτει παραγνωριζομένου τοῦ ὑψηλοῦ καὶ τόσον ἐθνικοῦ ὅσον καὶ τουριστικοῦ του προορισμοῦ», Δημ. Κ. Λεβίδης, Ὁ Τύπος, 14.2.1939.

40. Τὸ Ἔθνος, Μάρτιος 1939.

41. Ἀπὸ κριτικὴ τοῦ 1938, δίχως ἄλλα στοιχεῖα (ἀπόκομμα ἐφημερίδας). Τὸ ἀπόκομμα αὐτὸ προφανῶς γράφτηκε τὸ φθινόπωρο τοῦ 1938, ἐφόσον στὸν ἀπολογισμὸ τοῦ ἔργου τῆς ὀρχήστρας ποὺ ἐπιχειρεῖ, μιλᾷ γιὰ τέσσερις μῆνες ἀπὸ τὴν λειτουργία του, δεδομένου ὅτι αὐτὴ ξεκίνησε στὶς 21.5.1938. Ὡς “τερματισθεῖσαι”, ἀναφέρονται οἱ συναυλίαι πιθανὸν λόγῳ τῆς ἀναχώρησης τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὴν Ἀμερικὴ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ ἰδίου ἔτους. Στὸν ἀντίποδα τῆς λατρείας πρὸς τὸν ἀρχιμουσικὸ Μητρόπουλο, ποὺ ἦταν καὶ ἡ πιὸ συχνὴ τάση ποὺ συναντᾶται στὰ κριτικὰ σημειώματα, ἐμφανίζεται ἐδῶ μιὰ διαφορετικὴ τάση ποὺ ἀπηχεῖ μιὰ δυσαρέσκεια — πιθανὸν ἐξαιτίας τὴν “μονοπώλησης” τῆς ἀθηναϊκῆς μουσικῆς ζωῆς ἀπὸ τὸν

σεις ἐλληνικῶν ἔργων, ἔγιναν καὶ στὸν τομέα τῆς ἀνανέωσης καὶ τοῦ ἐμπλουτισμοῦ τοῦ ρεπερτορίου, μετὰ ἀνοιγμα σὲ συνθέτες καὶ ἔργα ποὺ παρέμεναν ἄγνωστα στὸ ἐλληνικὸ κοινὸ, γεγονὸς ποὺ, σύμφωνα μετὰ τις κριτικὰς, σὲ πολὺ μικρὸ χρονικὸ διάστημα ἔγινε ἔντονα αἰσθητὸ. «Ὁ κ. Εὐαγγελᾶτος, θεωρῶ καθῆκον μου νὰ τονίσω, πῶς εἶναι ἀπὸ τοὺς λίγους μουσικοὺς τοὺς συμπράττοντας εἰς τὸν ἐλληνικὸν σταθμὸν ποὺ δὲν λησμονεῖ πῶς ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι μεγάλοι μουσουργοὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς καθιερωμένες μεγάλες φέρμες καὶ νομίζω πῶς καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς σκοποὺς ποὺ ἐπιδιώκει, καὶ ἐπιτυγχάνει ἄλλωστε ὁ σταθμὸς μας, εἶναι νὰ γνωρίσῃ στὸ πολὺ κοινὸ ὅσο τὸ δυνατόν περισσότερα καὶ ἄγνωστα ἔργα [...]. Καὶ τὰ προγράμματα τοῦ κ. Ἄντ. Εὐαγγελάτου πραγματοποιοῦν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον αὐτὸν τὸν σκοπὸν. Ἔτσι στὴν τελευταία συμφωνικὴ συναυλία ποὺ διηύθυνε [...] μᾶς ἔδωσε μιὰ πολὺ ὀλίγον γνωστὴ σελίδα τῆς συμφωνικῆς γαλλικῆς μουσικῆς τοῦ Vincent d' Ind y Ὁ θάνατος τοῦ Βαλλενσταίν [...].»42 Σὲ ἄλλο κριτικὸ σημείωμα, τὸ πρόγραμμα συναυλίας τοῦ Εὐαγγελάτου χαρακτηρίζεται «ἀντάξιον καὶ τῶν πλέον φημισμένων ραδιοσταθμῶν τοῦ κόσμου» καὶ ἐπαινεῖται ἡ ἐπιλογή του νὰ παρουσιάσῃ σὲ πρώτη ἐκτέλεση τὸ ἔργο τοῦ Claude Debussy *La Damselle élue* (Ἡ ἐκλεκτὴ δεσποσύνη), καντάτα γιὰ ὑψίφωνο, μεσόφωνο, γυναικεῖα χορωδία καὶ ὀρχήστρα.43 Πολὺ ἀργότερα, τὸ 1954, μετὰ τὴν ἴδρυση τοῦ Τρίτου Προγράμματος, καὶ τὴν ἀνάθεση στὸν Εὐαγγελᾶτο τῆς καλλιτεχνικῆς διεύθυνσης τοῦ μουσικοῦ τμήματος τοῦ Ε.Ι.Ρ., ἡ ἀναδιάρθρωση τοῦ προγράμματος τῶν μουσικῶν ἐκπομπῶν, ἡ στελέχωση τοῦ τμήματος μετὰ τὸ κατάλληλο μουσικὸ προσωπικὸ καὶ φροντίδα γιὰ τὴν ποιότητα τῶν προγραμμάτων τῶν ραδιοφωνικῶν συναυλιῶν καὶ ρεσιτάλ, ἤρθαν νὰ συμπληρώσουν τὴν προσπάθεια ἐκπλήρωσης τῶν στόχων του γιὰ τὴν ἀναβάθμιση, τὸν ἐκσυγχρονισμὸ καὶ ἐμπλουτισμὸ τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς ζωῆς.44

Ὅσα προαναφέρθηκαν ἀφοροῦν στὸ ξεκίνημα τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Εὐαγγελάτου ὡς μουσικοῦ διευθυντῆ καὶ στὰ πρῶτα βήματα τῆς πορείας του

Μητρόπουλο — καὶ ὑπαινίσσεται τὴν παραμέληση, ἐκ μέρους του, τῶν ἐλληνικῶν συνθέσεων.

42. Ἐλεύθερον Βῆμα, 1940, χωρὶς ἄλλα στοιχεῖα.

43. Δημ. Κ. Λεβίδης, Ὁ Τύπος, 14. 3.1939.

44. Βλ. Φλώρου, ὁ.π., σ. 390-397.

πρὸς τὸ ἄνοιγμα τοῦ δικοῦ του δρόμου καὶ τὴν ἐπιβολὴ τῆς καλλιτεχνικῆς του προσωπικότητος. Δεικνύουν μιὰ ἐνεργητικὴ στάση ζωῆς, ποὺ συνίσταται στὴν ἀνάληψη εὐθυνῶν, στὴν ἀνεύρεση λύσεων, στὴν ὑπέρβαση ἐμποδίων. Φανερώνουν, ἐπίσης, τὴν ἐπιμονή, τὴν αἰσιοδοξία καὶ τὴν δέσμευση τοῦ Εὐαγγελιάτου στὴν προσπάθεια ἀναβάθμισης τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς ζωῆς καὶ τῆς στήριξης τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας. Τὰ χαρακτηρι-

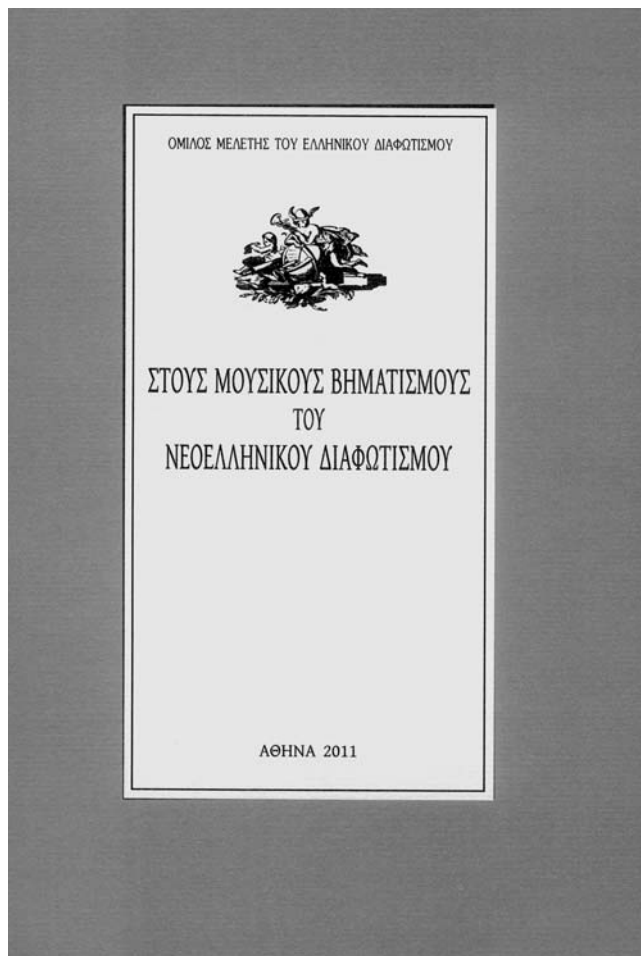
στικὰ αὐτὰ τῆς προσωπικότητάς του τὸν ἀκολούθησαν καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς μακρᾶς καὶ ἐπιτυχημένης σταδιοδρομίας του ὡς ἀρχιμουσικοῦ, τόσο μετὰ τὴν Ὁρχήστρα τοῦ Ραδιοφώνου ὅσο καὶ μετὰ τὴν Ὁρχήστρα τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, τῆς ὁποίας ὑπῆρξε μόνιμος ἀρχιμουσικὸς ἀπὸ τὸ 1941 ὡς τὸ 1972.⁴⁵

ΛΟΥΙΖΑ Χ. ΦΛΩΡΟΥ

45. Διηύθυνε, ἐπίσης, κάποιες συναυλίες τῆς Σ.Ο.Ω.Α. κατὰ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ πολέμου, 1940-1942, ἐνῶ ἀπὸ τὸ

1961 ὡς τὸ 1971 πραγματοποιοῖησε κάποιες ἐμφανίσεις μετὰ τὴν Κ. Ο. Α. (βλ. ἀναλυτικὰ Φλώρου, ὀ.π.).

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ



ΠΑΙΑΝΙΖΩ

*Τ*ὸ κείμενο αὐτὸ τοῦ Ἰωάννη Ἰσιδωρίδη Σκυλίση πρωτοδημοσιεύθηκε τὸ 1884 στὸ περιοδικὸ Ποικίλη Στοὰ («Γλωσσικαὶ Παρακρούσεις», Ποικίλη Στοὰ Ε' 1885, Ἐν Ἀθήναις 1884, σ. 383-400· τὸ «Παιανίζω» στὶς σ. 389-392). Τὸ ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ ὄχι μόνον γιὰ τὶς λεξιλογικὲς προτάσεις τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν κανονιστικὴ προβληματικὴ ποὺ τὶς συνοδεύει, ἐνδεικτικὴ τῆς σκέψης καὶ τῶν προθέσεων τῶν καθαρολόγων τῆς ἐποχῆς, στοὺς ὁποίους ὀφείλουμε τὴ μεγαλύτερη καὶ ἀποτελεσματικότερη προσπάθεια ἐκσυγχρονισμοῦ τοῦ ἑλληνικοῦ λεξιλογίου, μετὰ τὸ ἐγχείρημα τοῦ Κοραῆ καὶ τοῦ κύκλου του. Ἡ ἴδια μελέτη συνιστᾷ, ἐξάλλου, χαρακτηριστικὴ μαρτυρία τῆς βιωμένης μουσικῆς πραγματικότητος ποὺ ὑπαγόρευε τὴν παγίωση καὶ τὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς ἀντίστοιχης ὀρολογίας, ἀλλὰ καὶ τοῦ ιδεολογικοῦ καὶ ἀξιολογικοῦ πλαισίου («Ἄπολλον ἀποτρόπαιε!»), μέσα στὸν ὁποῖο διαμορφωνόταν καὶ γινόταν ἀντιληπτὴ ἡ πραγματικότης αὐτή.

X.Ε.

Καὶ ἄλλοτε μ' ἐδόθη ἀφορμὴ λόγου ἐκ τῆς χρήσεως τοῦ ῥήματος τοῦτου, ὅτι κακῶς ἐρμηνεύεται σήμερον· ἀλλὰ δὲν ἔπεισα, ὡς φαίνεται, τοὺς δημοσιογροφουῦντας ἀρκούντως, ἀφοῦ δὲν παύουν λέγοντες «παιανίζει ἡ μουσική»· ὅθεν τοὺς παρακαλῶ νὰ δώσωσι προσοχὴν καὶ εἰς τοὺς ἐπομένους λόγους.

Οἱ ἀρχαῖοι λύραν μὲν κρούοντες ἔλεγον λυρίζω· ὅταν δ' ἔκρουον μάγαδιν (βιολί, ἐξ οὗ καὶ μαγάδιον ὁ ζυγὸς ἢ κοινῶς καβαλάρης) ἔλεγον μαγαδίζω· ὅταν δὲ βάρβιτον (λαοῦτον ἐκ τοῦ liuto ἰταλικοῦ) ἔλεγον βαρβιτίζω· κιθάραν δὲ ἢ ψαλτήριον (ἄρπαν) ψάλλοντες ἔλεγον κιθαρίζω ἢ ψάλλω, διότι τὸ ῥῆμα ψάλλω δὲν εἶχε παρ' ἐκείνοις τὴν σημασίαν τοῦ ἄδω, ἦν ἔδωσαν ἔπειτα εἰς αὐτὸ οἱ ἐκκλησιαστικοί,¹ ἀλλὰ τὴν τοῦ ἄπτεσθαι χορδῆς (toucher, pincer les cordes d'un instrument, faire vibrer une corde).

1. Ὁ Κλήμης Ἀλεξανδρείας λέγει ἐν Παιδαγωγῶ (βιβλ. β', κεφ. δ'), «Ἡ γλῶττα τὸ ψαλτήριον Κυρίου» καὶ παρέκει, «Κιθάρα νοεῖσθω τὸ στόμα, οἰνοὶ πλήκτρων κρούμενον τῷ πνεύματι»· καὶ κατωτέρω, «Κύμβαλον τοῦ στόματος τὴν γλῶσσαν λέγει, ἢ τοῖς κρουομένοις ἐπηγεῖ χεῖλεσι». Καὶ ἐν τῷ Προτρεπτικῶ τοῦ αὐτοῦ ἐκκλησιαστικοῦ πατρὸς (ἴδε κεφ. α', «Καλὸν ὁ Κύριος ὄργανον ἔμπνουν τὸν ἄνθρωπον ἐξειργάσατο κατ' εἰκόνα τὴν ἑαυτοῦ· ἀμέλει καὶ αὐτὸς ὄργανόν ἐστι Θεοῦ παναρμόνιον, ἐμμελὲς καὶ ἅγιον». Καὶ ὁ Βλεμμίδης (ἐν τῇ ἐξηγήσει τοῦ Ψαλτηρίου), «Ψαλτήριον κυρίως εἶδος ὄργανου ἐστὶ μουσικοῦ (ναῦλα παρ' Ἑβραίοις ὀνομαζομένου)· εἴρηται δὲ ἐκ τοῦ ψάλλειν, μετηνέχθη δὲ ἡ κλήσις καὶ ἐκ τῶν βιβλίων τῶν ψαλμῶν... Ψαλτήριον μὲν οὖν ἡ βίβλος λέγεται τῶν ψαλμῶν,

Ταῦτα διὰ τὰ ὄργανα τὰ ἔντατα, ἦτοι ἔγχορδα, ἀναγόμενα εἰς τὴν κρουματικὴν λεγομένην τέχνην (ἐν οἷς καὶ τὸ ἐσχάτως ἐπινοηθὲν ριανο ἦτοι το σφυρόχορδον ἢ πολυχόρδον).

Περὶ δὲ τῶν ἐμπνευστῶν, ἦτοι φυσητῶν ὀργάνων, ἐκεῖνοι ἔλεγον ἐπὶ σάλπιγγος μὲν σαλπίζω, ἐπὶ αὐλοῦ δὲ αὐλίζω, ἐπὶ σύριγγος ἢ συρριγγίου συρίτω. (Ἐμπνευστὰ ὄργανα ἐκεῖνοι δὲν εἶχον πολλὰ ὡς ἡμεῖς σήμερον).

Κροτοῦντες τύμπανον, ἔλεγον τυμπανίζω· κρέμβαλα (castagnettes), κρεμβαλίζω· κύμβαλον (cymbale), κυμβαλίζω.

Ἄδοντες διὰ ζώσης φωνῆς, ἔλεγον ἄδω ἢ μέλω· ὕμνον δὲ ἄδοντες ἔλεγον ὕμνωδῶ· καὶ ὅταν ὁ ὕμνος ἀπηρυθύνετο πρὸς τὸν Ἀπόλλωνα, τὸν καὶ Παιᾶνα ἐπανονομαζόμενον («Ἰήϊε, Δῆλιε Παιᾶν»), τότε καὶ μόνον τότε ὁ ἄδων ἔλεγε παιανίζω· ἐξ οὗ παιᾶν καὶ ὁ πρὸς τὸν θεὸν ἐκεῖνον ὕμνος.

Φαντάσθητε λοιπὸν τὸ νὰ λέγωμεν ἡμεῖς σήμερον παιανίζω, προκειμένου περὶ μουσικῶν ὀργάνων ἠχοῦντων πόλκας ἢ μαζούρκας ἢ καὶ ἀποσπάσματα μελοδραμάτων, πόσον εἶνε ἄκυρόν τε καὶ ἄτοπον!

Τὸ παιανίζω ἐκοιμᾶτο ὕπνον βαθύν, ἀφότου τὸ εἶχε καταθάψει ὁ χριστιανισμός, ἀποσκορακίσας τοὺς παιᾶνας διὰ τῶν ψαλμῶν Δαυίδ· τίς οἶδε ποῖος σοφολογιώτατος, ἀναστήσας αὐτὸ εἰσήγαγεν εἰς τὸν παράδεισον τῆς καθαρειούσης γλώσσης ἀντὶ τοῦ παίζω ἢ βαρῶ ὄργανόν τι. Καὶ μέγας αὐτός, καὶ θαυμαστὸν τὸ ἔργον του, καὶ οὐδεὶς λόγος ἐξαρκέσει πρὸς ἀνασκευὴν τῶν φτωρίων του!

Εἶναι ἀληθές ὅτι παιᾶνες ἀκολούθως ἀπηρυθύνοντο καὶ πρὸς τὴν ἀδελφὴν τοῦ Ἀπόλλωνος τὴν Ἄρτεμιν, πρῶτον· ἔπειτα δὲ καὶ πρὸς πάντα ἄλλον θεόν, τέλος δὲ καὶ πρὸς ἐπιφανεῖς ἀνδρας· ὡσαύτως δὲ παιᾶνες ἐκλήθησαν καὶ ἄσματα ἐμβατήρια (marches) εἰς τιμὴν τοῦ Ἄρεως, ἢ ἐπινίκεια (δοξολογία) μετὰ τὴν μάχην· ἀλλ' αἰετοτε οἱ παιᾶνες ἤδοντο διὰ ζώσης φωνῆς· ἦσαν πάντοτε ὕμνοι, καὶ ἂν θέλετε νὰ ὀνομαζόμεν ἐθνικὸν παιᾶνα τὸν ὕμνον τοῦ Σολωμοῦ εἰς τὴν Ἐλευθερίαν,

Ἄπ' τὰ κόκκαλα βγαλμένη...
χαῖρε, ὦ, χαῖρε Λευθεριά!

ψαλμός δὲ αὐτὸ τὸ ποίημα καὶ τὸ μέλος αὐτοῦ, ψαλμωδὸς δὲ ὁ ποιητὴς τούτων, ψαλτωδὸς δὲ ὁ ψάλλον τοῦτο μουσικός, ὁ ψαλτὸς δὲ ὁ ἄδόμενος Θεός». Ὡστε καὶ τὸ ψάλλω, ἀντὶ τοῦ ἄδω, θύραθεν τῆς ἐκκλησίας, ἄκυρον.

ἢ καὶ τὸν βασιλικὸν ὕμνον, δὲν ἀντιτείνω ὅταν ἀκούω καὶ τὰς λέξεις των· οὕτω, κἀγὼ θὰ ἔλεγα «παιανίζομεν εἰς τὴν ἐλευθερίαν», ἢ καὶ «παιανίζομεν τὸν ἐθνικόν, τὸν βασιλικὸν ὕμνον»· ὅταν ὁμως πρόκειται περὶ ὀργάνων, τότε ὄχι· ταῦτα δὲν παιανίζουσι, ἀλλ' ἠχοῦν τὸν ἐθνικὸν ἢ τὸν βασιλικὸν παιᾶνα — ἂν θέλετε παιᾶνα ἐξάπαντος καὶ ὄχι ὕμνον νὰ λέγωμεν.

ἂ βάρβιτος δὲ χορδαῖς
ἔρωτα μόνον ἠχεῖ.

Βεβαίως, θὰ ἔμενα ἀναπολόγητος, ἂν ὁ Ἀνακρέων ἔλεγε ὅτι ἡ βάρβιτος τοῦ ἔρωτα μόνον ἐπαιάνιζε.

Τέλος πάντων, ὅτι ἄκυρος ὄλως εἶνε ἡ φράσις ἣτις καθεκάστην ἀπαντᾷ σήμερον ἐν ταῖς ἐφημερίσιν «ἡ μουσικὴ ἐπαιάνισε διάφορα τεμάχια» ἀντὶ τοῦ «οἱ μουσικοὶ ἀνέκρουσαν παντοῖα μέλη» τοῦτο νομίζω καὶ ἠλίου προφανέστερον.

Ἄπαντᾷ παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ὅτι οἱ μουσικοὶ (ὄχι δὲ ἡ μουσικὴ) ἀνεκρούσαντο τὸ δεῖνα μέλος, εἰς τόπον τοῦ γαλλικοῦ ῥήματος entonner ἢ exécuter, τοῦθ' ὅπερ ὁ Ἀθηναῖος λέγει καὶ ἀπάρχομαι «ἐπεισβάλλουσιν αὐλητρίδες καὶ μουσουργοὶ καὶ σαμβυκίστριαί τινες (σαμβύκη δὲ τὸ τουρκιστὶ λεγόμενον σαντοῦρι)· ἀπαρξάμεναι τε ἀπῆλθον» (Δειπν. βιβλ. Δ', 3). Καὶ ταῦτα μὲν ὀρθά, ἀντὶ τοῦ κοινοῦ ῥήματος παίζω ὄργανόν τι· ἐπειδὴ ὁμως ἡ ἔτι καθομιλουμένη γλῶσσα δὲν ἀνέχεται ἀπῆρξαντο ἢ ἀνεκρούσαντο, δυνάμεθα ὀρθότατα νὰ λέγωμεν ὅτι οἱ μουσικοὶ ἀνέκρουσαν ἢ ἀπλῶς ἔκρουσαν, καὶ ἰδοὺ διατί:

Κρούω σημαίνει κτυπῶν κάμνω κρότον ἢ ἦχον, καθ' ὃ καὶ ὁ Ἀθηναῖος «τὸ κρεμβάλις κρούειν κρεμβαλίζειν εἴρηκεν»· καὶ ὁ Πλάτων «κέραμον κρούειν» ἦτοι δοκιμάζειν διὰ τῆς κρούσεως πῆλινον ἀγγεῖον μὴ ἠχεῖ ὡς ῥαγισμένον. Ἐκ τοῦ κρούω δὲ οἱ ἀρχαῖοι ἐσχημάτισαν τὰς λέξεις — α) κρουσιλήρης, ὁ κρούων δηλαδὴ παίζων λύραν· β) κροῦσις, κρούσιμον μουσικοῦ ὄργανου· «τῶν ἰαμβείων τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν (récitatifs) τὰ δὲ ἄδεσθαι»· καὶ «κροῦσις ὑπὸ τὴν ὦδῆν» (accompagnement) τῆς φωνῆς μὲ ὄργανον· καὶ ὁ Πλάτων «τῆς περὶ τὴν κροῦσίν τε καὶ λέξιν θεωρίας»· γ) κροῦμα ἢ κροῦσμα, ἦχος ἢ τρόπος κρούσεως μουσικοῦ ὄργανου ὡς «κιθάρας κρούσματα» (Ἐπιγρ.)· δ) κρουματικός, ὁ ἀνήκων εἰς τὰ κρούματα τῆς μουσικῆς, ὅθεν μουσικὴ κρουματικὴ, ἢ δι' ἐντάτων ἢ ἐγχορδῶν ὀργάνων· ε) κρουμάτιον, ἄσματιον· ς) κρουματογραφία, ἡ περὶ τῶν μουσικῶν κρουμάτων πραγματεία· ζ) κρουματοποιός, μελοποιός ἢ μουσουργός (compositeur de musique) διὰ πᾶν ὄργανον

ἀνεξαιρέτως ὡς καὶ διὰ φωνήν· η) προανακρούομαι, δοκιμάζω τὰς χορδὰς ὄργανου πρὶν ἀρχίσω νὰ παίζω, ἢ παίζω πρῶτον ὀλίγον πρὸς δοκιμὴν (préluder), προοιμιάζω· θ) ἀνακρούομαι, ἀφοῦ προοιμίασα ἢ ὄχι, ἀρχίζω ὡδὴν ἢ ἤχον· ι) προανάκρουσις καὶ προανάκρουσμα, τὸ προοίμιον (prélude) «μέλος λιγυρόν, ἄτε κιθαρωδικοῦ νόμου, τοῦ λόγου προανεκρούσατο».

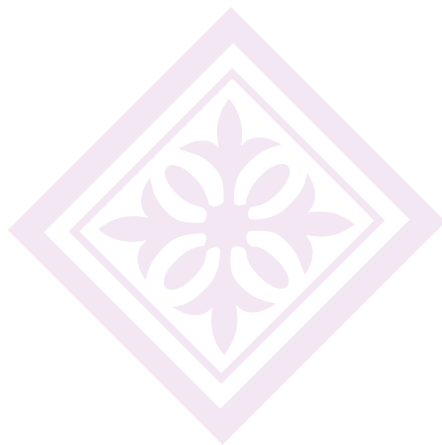
Τοσαῦτα εἰς τὴν μουσικὴν ἀναφερόμενα παρήγαγον ἢ ἐσύνθεσαν οἱ ἀρχαῖοι ἐκ τοῦ ῥήματος κρούω. Βλέπετε λοιπὸν ὅτι τὸ ῥῆμα τοῦτο εἶνε εἰς ἡμᾶς μουσίζοντας ἀναγκαιότατον, καὶ ὅμως δὲν θέλομεν νὰ τὸ μεταχειρισθῶμεν, ἀλλ' ἀνατρέξαμεν εἰς τὸ παιανίζω, ὅπως σφαλερὰν ποιοῦντες αὐτοῦ χρῆσιν. Παιάνισε λύραν, σάλπιγγα, ἀντὶ τοῦ κροῦσε. — Παιάνισε τὸ δεῖνα μέλος τῆς Νόρμας, τοῦ Φαῦστου, ἀντὶ τοῦ κροῦσε. Παιάνισε βάλσῃν, πόλκαν, μαζοῦρκαν, παιάνισε τὸν καρσιλαμαῶν (*Ἀπολλὸν ἀποτρόπαιε!) ἀντὶ τοῦ κροῦσε. Χρεῖα δὲ καλῶς νὰ σημειώσωμεν ὅτι καὶ ὁ καθ' ἡμᾶς λαὸς εἰς τὸ ῥῆμα βαρῶ δίδει τὴν διπλῆν σημασίαν τοῦ κτυπῶ καὶ

τοῦ παίζω ὄργανον, ἀπαραλλάκτως ὡς καὶ οἱ πρόγονοί του εἰς τὸ ῥῆμα κρούω, τοῦθ' ὅπερ νομίζω ὡς ὄχι ὅπως ἀνάξιον προσοχῆς.

Καὶ βλέπω μὲν ὅτι καὶ νῦν ὅτε ἐγνωμεν τὸ ὀρθὸν τοῦ κρούω καὶ τὸ σφαλερὸν τοῦ παιανίζω, οὐδεὶς θὰ εἴπῃ παιάνισε ἢ κροῦσε μίαν πόλκαν, παιάνισε ἢ κροῦσε τὸ Stabat τοῦ Ῥοσσίνη, παιάνισε ἢ κροῦσε τὴν Νόρμαν ἢ τὸν Φαῦστον, πάντες δὲ ἄλλιν θὰ μεταχειρισθῶμεν τὸ παίξε, ὡς σύνηθες, ἀλλὰ δημοσιογραφοῦντες, καὶ γινώσκοντες τὸ παίξε τοῦτο ὡς ἄκυρον τὸ δὲ παιάνισε ὡς ἄκυρότερον, θὰ παραδεχθῶμεν τὸ κροῦσε· ἐπομένως, προκειμένου περὶ ὄργανων, οἱ μὲν μουσικοὶ τοῦ λοιποῦ θὰ κρούωσιν (ἔστω καὶ ἂν τὰ ὄργανά των ἦνε ὅλα ἐμπνευστά, ἐπειδὴ καὶ δι' αὐτῶν ὁ ἀήρ ἀπηχεῖ κρουόμενος ἐν τοῖς ὄργανοις) ἢ δ' ὀρχήστρα, ἢ τὰ ὄργανα αὐτά, θὰ ἠχῶσιν ἢ θὰ ἀνηχῶσι.

Ἐν Ἀθήναις τῇ 10 Νοεμβρίου 1884

ΙΩΑΝΝΗΣ ΙΣΙΔΩΡΙΑΔΗΣ ΣΚΥΛΙΣΣΗΣ



Ε Π Ι Λ Ε Κ Τ Α

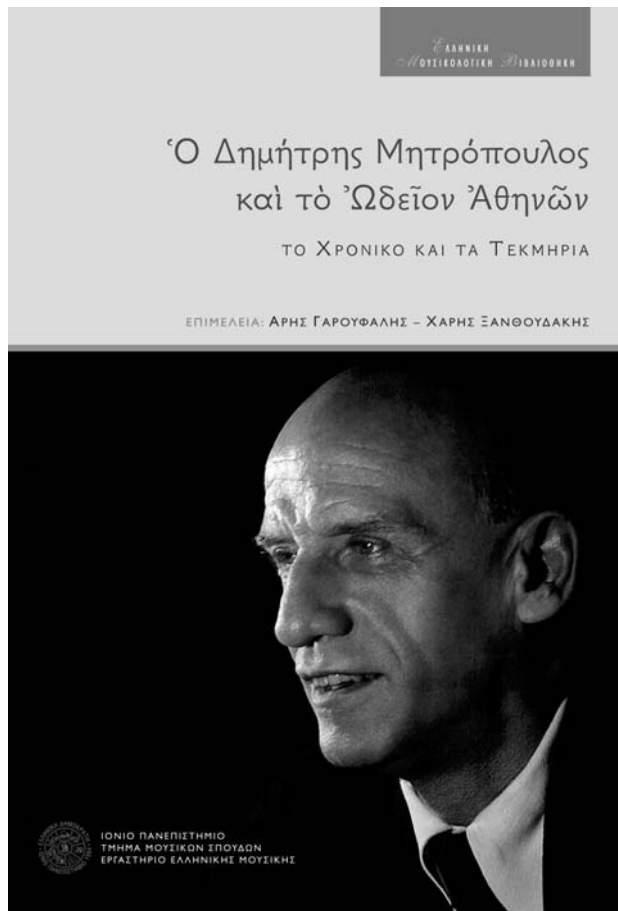
Μὲ ἀφορμὴ τὴν ἔκδοση τοῦ δέκατου τεύχους, ὑπενθυμίζουμε ὅτι ὁ Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων διανέμεται δωρεάν. Ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἀναγνώστες ἐπιθυμοῦν νὰ παραλαμβάνουν τὰ τεύχη ταχυδρομικῶς, ἀρκεῖ νὰ μᾶς τὸ κοινοποιήσουν στὴν ἠλεκτρονικὴ διεύθυνση ἐπικοινωνίας ποὺ ἀναγράφεται στὸ ὀπισθόφυλλο. Εἶναι, ἀκόμη, δυνατὸν νὰ προμηθευτοῦν τὰ παλαιότερα τεύχη, ἐφόσον δὲν ἔχουν ἐξαντληθεῖ. Τὰ περιεχόμενα ὅλων τῶν τευχῶν δημοσιεύονται στὴν ἰστοσελίδα τοῦ «Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς»: <http://www.ionio.gr/~GreekMus>.

Τὸ φθινόπωρο τοῦ 2012 τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου θὰ συμπληρώσει εἴκοσι χρόνια λειτουργίας. Ἀπὸ τὴ δική του πλευρά, τὸ «Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς» θὰ συμμετάσχει στοὺς ἐορτασμοὺς τῆς ἐπετείου με ἐκδόσεις, σεμινάρια καὶ συναυλίες. Οἱ σχετικὲς λεπτομέρειες θὰ δημοσιευθοῦν στὸ ἐπόμενο, πρῶτο τεύχος, τοῦ ἐπετειακοῦ ἔτους.

Ἀπὸ τὸ ἐπόμενο, ἐπίσης, τεύχος ἀρχίζει ἡ δημοσίευση μελετῶν ἀφιερωμένων στὶς δύο μεγάλες μουσικὲς προσωπικότητες τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ζωῆς, τῶν ὁποίων θὰ τιμήσουμε τὶς ἐπετείες: τοῦ Γεωργίου Νάζου (1862-1934) καὶ τοῦ Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962), οἱ ὁποῖοι βρέθηκαν, συχνά, σὲ ἀντίπαλα ἰδεολογικὰ καὶ θεσμικὰ «στρατόπεδα» τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης στὸν τόπο μας. Μποροῦμε ἐκ τῶν προτέρων νὰ βεβαιώσουμε ὅτι, χάρις σ' αὐτὰ τὰ δημοσιεύματα, οἱ γνώσεις μας γιὰ τὴ συμβολὴ καὶ τῶν δύο (ἀλλὰ ἰδιαίτερα τοῦ Νάζου) θὰ εἶναι πολὺ πλουσιότερες μετὰ τὴν παρέλευση τοῦ ἐπετειακοῦ 2012.

Ὅταν, στὸ προηγούμενο τεύχος, μνημονεύαμε τὸ θλιβερὸ τέλος τοῦ «Ἀμφιθεάτρου», δὲν φανταζόμασταν ὅτι θὰ χρειαζόταν νὰ ἐπανεέλθουμε γιὰ νὰ ἐπισημάνουμε ἓνα ἄλλο ἐπαπειλούμενο πλῆγμα, με τὴν παύση τῆς κρατικῆς ἐπιχορήγησης τῆς «Ὀρχήστρας τῶν Χρωμάτων». Ἡ οικονομικὴ κρίση, τὴν ὁποία δημιούργησαν οἱ πολιτικοὶ μας με τὴν πολιτικὴ τους, δὲν θὰ ἀντιμετωπιστεῖ βεβαίως με τὴν κατάργηση πολιτιστικῶν θεσμῶν. Θὰ ἦταν ἴσως χρησιμότερο νὰ καταργηθοῦν ὅσα Ὑπουργεῖα δὲν ἔχουν ἀντικείμενο, ἐκτὸς ἐὰν θεωρεῖται ὅτι τὸ μοναδικὸ ἔμμισθο ἔργο ποὺ ἐντέλλονται νὰ προσφέρουν Ὑπουργοὶ καὶ Γραμματεῖς εἶναι οἱ περικοπὲς καὶ οἱ καταργήσεις.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
« ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ »



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



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