

# ΜΟΤΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ II

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2012

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ & ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, Ο ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΙΖΥΗΝΟΣ  
ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ & ΜΑΡΚΟΣ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ, Η ΕΡΕΥΝΑ ΤΗΣ BYZANTINΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗ ΔΥΣΗ. ΤΑ 8Ο ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ ΤΩΝ MONUMENTA  
MUSICÆ BYZANTINÆ & ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ  
ΚΑΙ STRAVINSKY & ΠΑΝΟΣ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΧΡΗΣΤΟΥ: ΤΑ ΥΛΙΚΑ  
ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ & ΤΑ ΑΡΧΕΙΑ  
ΤΟΥ FRANK CHOISY: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ, ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ  
FRANK CHOISY ΣΤΟ Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. & ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, ΕΡΓΑ  
ΜΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ FRANK CHOISY ΣΤΗ ΜΕΓΑΛΗ  
ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ «ΛΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ»



ΙΩΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΕΛΑΦΡΩΣ ΑΥΞΗΜΕΝΗ Η ΥΔΗ τοῦ νέου μας τεύχους. Τὸ δοκίμιο τῆς Στέλλας Κουρμπανᾶ γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τὴ μουσικὴ συμβάλλει στὴ διεύρυνση τοῦ στενοῦ ἡθογραφικοῦ πλαισίου, στὸ ὅποιο ἦταν παραδοσιακὰ τοποθετημένο τὸ ἔργο τοῦ πολύπλευρου συγγραφέα, ἐνῶ ταυτόχρονα ἡ συμπεριληψὴ τῆς συναγωγῆς μουσικῶν ὅρων ποὺ ἀπαντοῦν στὰ διηγήματά του ὑποκαθιστᾶ τὴ συνήθη στήλη γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ ὄρολογία. Ή δημοσίευση τοῦ κειμένου τοῦ Μάρκου Δραγούμη ἔξοφλεῖ ἐνα χρέος τοῦ περιοδικοῦ στὴν περσινὴ ἐπέτειο τῆς ἴδρυσης τῶν «Μνημείων Βυζαντινῆς Μουσικῆς» καὶ στοὺς πρωταγωνιστές της. Ἐπετειακὰ μεταχρονολογημένη καὶ ἡ μελέτη τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη, ποὺ παρουσιάζει νέα δεδομένα γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὴ μουσικὴ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ Stravinsky. Πολλὰ νέα, ἐπίσης, στοιχεῖα στὸ κείμενο τοῦ Πάνου Βλαχικόπουλου γιὰ τὶς πραγματικὲς πηγὲς τῶν ἐπιρροῶν ποὺ δέχθηκε ὁ Γιάννης Χρήστου. Οἱ οἰκονομικοί, κυρίως, περιορισμοὶ ποὺ ἐπιβάλλουν τὰ ὅρια στὸν ἀριθμὸ τῶν σελίδων, μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ ἀναβάλλουμε γιὰ τὸ ἐπόμενο τεῦχος μιὰν ἐνδιαφέρουσα μελέτη τῆς Ναυσικᾶς Τσιμᾶ γιὰ τὰ μουσικὰ παραδείγματα στὴ Συνοπτικὴ Γραμματικὴ τοῦ Νικόλαου Φλογαΐτη, ποὺ εἴχε προγραμματιστεῖ ἀρχικὰ νὰ δημοσιευθεῖ ἐδῶ· στὸ ἴδιο ἐπόμενο τεῦχος θὰ διαβάσετε καὶ τὸ ὑπερσχημένο ἐπετειακὸ ἀριέρωμα στὸν Μανώλη Καλομοίρη.

Τρεῖς, ἀκόμη, «μικρές» ἐπέτειοι μᾶς ἔδωσαν τὴν ιδέα νὰ ξεκινήσουμε, μὲ τὸ ἀνὰ χείρας, τὴ δημοσίευση συνοπτικῶν παρουσιάσεων μερικῶν σημαντικῶν ἀρχειακῶν συλλογῶν. Ξεκινοῦμε μὲ τὰ δύο Ἀρχεῖα τοῦ Frank Choisy (1872-1966) – τοῦ Ε.Δ.Ι.Α. /Μ.Ι.Ε.Τ. καὶ τῆς Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη», ποὺ παρουσιάζονται, ἀντίστοιχα, ἀπὸ τὴν Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη καὶ τὸν Ἀλεξανδρο Χαρκιολάκη. Θὰ συνεχίσουμε μὲ τὴν παρουσίαση τῶν Ἀρχείων Δημήτρη Καψώμενου (1937-1994) καὶ Γεράσιμου Ρομποτῆ (1903-1987), τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ιονίου Πανεπιστημίου. Ἐργα τῶν δύο συνθετῶν προγραμματίστηκαν νὰ παιχτοῦν σὲ συναυλία τοῦ Τμήματος, ποὺ θὰ τιμήσει τὴν ἐπέτειο τῶν 75 χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ πρώτου καὶ 25 ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ δεύτερου. Λεπτομέρειες γιὰ τὶς συναυλίες αὐτὲς καὶ τὶς ἐκδοτικὲς καὶ μετεκπαιδευτικὲς πρωτοβουλίες τοῦ Ἐργαστηρίου Ελληνικῆς Μουσικῆς, προσεχῶς.

# Ο ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΙΖΥΗΝΟΣ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο ποιητής ἀρέσκεται διατρίβων περὶ τὰς ἀρμονίας  
τῶν φθόγγων, τῶν ἰδεῶν, τῶν χαρακτήρων<sup>1</sup>



Τὸ πλῆθος τῶν μελετῶν ποὺ τὰ τελευταῖα χρόνια ἔχουν γραφεῖ γιὰ τὴν ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Γεωργίου Βιζυηνοῦ (1849-1896) ἔχουν ἀνατρέψει ἐν πολλοῖς τὸ μύθο ποὺ τὸν ἥθελε ώς «τὸ ἀπλοϊκὸ χωριατόπουλο τῆς Βιζώς», τὸν «ἀφελῆ παραμυθᾶ» ποὺ σχεδὸν «ἀνυποψίαστος γιὰ τὴν ἀξία του» «ἀνασκάλευε τὰ μεταλλεύματα τῆς μνήμης του»<sup>2</sup> γιὰ νὰ «τραγούδησει τὴν Ἑλλάδα». <sup>3</sup> Καὶ ὅμως εἶναι ἀμφίβολο ὃν ὁ μέσος ἀναγνώστης τοῦ Βιζυηνοῦ γνωρίζει πῶς ὁ Θρακιώτης συγγραφέας ἔκανε σπουδὲς ψυχολογίας καὶ φιλοσοφίας στὴν Γερμανία (στὴ Γοττιγγη, στὴ Λειψία καὶ στὸ Βερολίνο), πλάι στὰ πρώτα ὄνόματα τῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ Lotze,<sup>4</sup> ὁ

1. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ψυχολογικαὶ Μελέται ἐπὶ τοῦ Καλοῦ, Α' Πνευματικαὶ Ἰδιοφυῖαι (Παραγωγοὶ τοῦ Καλοῦ)*, Ἐν Ἀθήναις, Συριδ. Κουσουλίνου, 1885, σ. 24.
2. «Οπως περιγράφει τὸν μύθο του ὁ Παν. Μουλλᾶς («Τὸ Νεοελληνικὸ Διήγημα καὶ ὁ Γ. Μ. Βιζυηνός», Εἰσαγωγὴ στὸν τόμο Γ. Μ. Βιζυηνός, Νεοελληνικὰ Διηγήματα, ἐπιμέλεια Παν. Μουλλᾶς, 'Εστία, 1994, ν''), καὶ τὸν ὅποιο ἀπόδιδει στὸ γεγονός ὅτι «στὸν τόπο μας ὁ γνήσιος δημιουργὸς πρέπει προπάντων νὰ εἶναι ἀμόλυντος ἀπὸ τὴν σκέψη καὶ τὴν γνώση» (ὅ.π.).
3. Τάκης Ἀκρίτας, *Γεώργιος Βιζυηνός*: ὁ Θρακιώτης ποιητὴς ποὺ τραγούδησε τὴν Ἑλλάδα, Ἀθήνα, χ.δ.ε., 1952.
4. Συγκεκριμένα μὲ τὸν Rudolf Hermann Lotze (1817-1881) παρακολούθησε στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Γοττιγγης (1876-77) τὸ μάθημα τῆς «Ψυχολογίας» καὶ τῆς «Φιλοσοφίας τῆς φύσεως», καὶ ἔκανε μαζί του τὴ διατριβὴ του (1880-81) στὸ ἴδιο πανεπιστήμιο. Γιὰ τὶς σπουδὲς τοῦ Βιζυηνοῦ στὴ Γερμανία βλ. Π. Σιδερᾶ-Λύτρα, «Ο Γεώργιος Βιζυηνὸς φοιτητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Γοττιγγῆς», Θρακικά, Σειρὰ Β', τ. 11 (1996-97), σ. 41-72; Ἀλέξανδρος Σιδεράς, «Ο Γεώργιος Βιζυηνὸς φοιτητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Βερολίνου», δ.π. σ. 115-121; τοῦ ἴδιου «Τὸ διδακτορικὸ δίπλωμα τοῦ Γεωργίου Βιζυηνοῦ», Νέα Εστία 1719 (Μάρτιος 1999), σ. 241-253. Πρβλ. καὶ Michaela Prinzingher, «Τὸ παιδί, τὸ παιχνίδι καὶ ἡ αἰσθητικὴ παιδεία: Τὸ ἐπιστημονικὸ ἔργο τοῦ Γ.Μ. Βιζυηνοῦ καὶ ἡ φιλοσοφικὴ ψυχολογία τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα», Α. Ἀργυρίου - Κ. Ἀ. Δημάδης - Α. Δ. Λαζαρίδου (ἐπιμ.), «Ο ἐλληνικὸς κόσμος ἀνά-

Wundt<sup>5</sup> και ὁ Zeller,<sup>6</sup> παρακολούθησε «τὴν πορεία τοῦ θετικισμοῦ ἢ τοῦ νατουραλισμοῦ, τὴν ἔξελιξη τῆς πειραματικῆς ψυχολογίας, τῆς φιλοσοφίας καὶ τῆς αἰσθητικῆς, τὶς θεωρητικές συζητήσεις γιὰ τὸ φοιλαλόρ, ἀκόμη καὶ τὴν ἔκρηξη τῆς μεγαλοφυΐας τοῦ "Ιψεν»,<sup>7</sup> διέμεινε στὸ Παρίσι καὶ τὸ Λονδίνο πρὶν νὰ ἐπιστρέψει μονίμως στὴν Ἑλλάδα· ἀσχολήθηκε μὲ τὸ θέατρο: ἐγραψε τή, χαμένη σήμερα, τραγωδία *Διαμάντων* ἔπαιξε σὲ θεατρικὴ παράσταση,<sup>8</sup> δίδαξε δραματουργικὴ ἀνάλυση στὸ Ὄδειο Ἀθηνῶν,<sup>9</sup> λίγο πρὶν περάσει τὶς πύλες τοῦ Δρομακαῖτειου, ὅπου καὶ ἔζησε τὰ τελευταῖα τέσσερα χρόνια τῆς ζωῆς του.

Στὶς λιγότερο ἔκτεταμένες γνώσεις μας γιὰ τὸν Βιζυηνὸν θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὴν μουσική, ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴν ὥποια ἀν δὲν τεκμαίρεται ἵκανοποιητικὰ ἀπὸ τὴν γνωστὴ σὲ μᾶς βιογραφία του,<sup>10</sup> σίγουρα διαφαίνεται μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο του

- μεσα στὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴ Δύση, 1453-1981, τ. Α', Ἑλληνικὰ Γράμματα, Ἀθήνα 1999, σ. 395-404.
5. Μὲ τὸν Wilhelm Wundt (1832-1920) στὴ Λειψία (1877-78) «Ἀνθρωπολογία», βλ. ὅ.π.
  6. Μὲ τὸν Eduard Zeller (1814-1908) στὸ Βερολίνο (1878-80) «Μεταφυσικὴ» καὶ «Ἡθικὴ τοῦ Ἀριστοτέλη», βλ. ὅ.π.
  7. Μουλλᾶς, ὅ.π.
  8. Πρωταγωνίστησε καὶ μάλιστα μὲ ἐπιτυχία στὴν κωμῳδία τοῦ Δημητρίου Κορομηλᾶ *Κακὴ Ὦρα* σὲ παράσταση ποὺ δόθηκε στὰ Ἀνάκτορα στὶς 29 Ἀπριλίου 1882, βλ. σχετικά, Κυριακὴ Μαμώνη, «Νέα στοιχεῖα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Βιζυηνοῦ», *Διαβάζω* 278, (8.1.1992) «Ἀφέρωμα στὸν Γ. Βιζυηνό», σ. 18-21:19.
  9. Πρὶν προσληφθεῖ στὸ Ὄδειο στὸ μάθημα τῆς «Δραματολογίας» (1890), ὁ Βιζυηνὸς εἶχε ἀναλάβει τὴν διδασκαλία τῆς δραματουργικῆς ἀνάλυσης τῆς Ἀντιγόνης τοῦ Σοφοκλῆ στοὺς ἡθοποιοὺς ποὺ καὶ πάλι μὲ εὐθύνη τοῦ Δημητρίου Κορομηλᾶ ἀνέβασαν τὴν τραγῳδία, καὶ μάλιστα στὸ πρωτότυπο, τὸ φινίσπωρο τοῦ 1888. Στὴν παράσταση χρησιμοποιήθηκε ἡ γνωστὴ μουσικὴ τοῦ Mendelssohn ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Γ. Γαϊδεμβέργερ καὶ στὸν χορὸ συμμετεῖχε καὶ ὁ μετέπειτα περιώνυμος τενόρος Ἰωάννης Ἀποστόλου. βλ. σχετικά, Γιάννης Σιδέρης, *Τὸ Ἀρχαῖο Θέατρο στὴ Νέα Ἑλληνικὴ Σκηνή, 1817-1932*, Ἰκαρος, [1976], σ. 83-87.
  10. Ξέρουμε πὼς νεαρὸ παπαδοπαΐδι στὴν Κύπρο ἔψελνε καὶ μάλιστα ἐπ' ἀμοιβῇ (Νικόλαος Ἰ. Βασιλειάδης, «Γεώργιος Μ. Βιζυηνὸς [Ὁ Ἑλλην Γκὺν δὲ Μωπασσάν]», *Ἐθνικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ 1894* (Κ.Φ. Σκόκου), ἐν Ἀθήναις 1894, σ. 297-313: 301) ἐνῷ στὴ Θεολογικὴ Σχολὴ τῆς Χάλκης, ὅπου φοίτησε τὸ 1872-73, τὸ πρόγραμμα σπουδῶν συμπεριλάμβανε καὶ τὸ μάθημα τῆς «Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς» (Γεώργιος Βιζυηνός, *Τὰ Ποιήματα*, τ. Α', φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Ἐλένα Κου-

λογοτεχνικὸ καὶ μὴ (ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια). Σὲ κάθε περίπτωση στὰ πεζογραφικά του κείμενα οἱ ἥχοι καὶ ἡ μουσικὴ ἔχουν εἰδικὸ βάρος, καθὼς ὁ ἔδιος πίστευε πὼς «τοὺς τόνους τοὺς ἀντιλαμβανόμεθα σχεδὸν πάντοτε ὡς σύμβολα ἀντικειμενικοῦ τινὸς περιεχομένου».<sup>11</sup> «Ἐτσι σὲ ὁκτὼ ἀπὸ τὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ (στὰ ἔξι γνωστότερα, στὸ ἀμφισβητούμενο ὡς διήγημα «Πρωτομαγιά» καὶ στὸν παιδικὸ *Τρομάρα*)<sup>12</sup> ἡ μουσικὴ χρησιμοποιεῖται, ἀλλοτε μὲ τρόπο μετωνυμικὸ (δηλαδὴ μὲ τὴν μεταφορικὴ χρήση μουσικῶν ὄρων γιὰ τὴν περιγραφὴ τοποθεσιῶν ἢ καταστάσεων) καὶ ἀλλοτε μὲ τρόπο ἐνταγμένο στὴν πλοκὴ τοῦ διηγήματος. Στὶς «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ιστορίας» οἱ ἥχοι τῆς φύσεως ποὺ μοιάζουν μὲ «σατανικές συναυλίες» τρομάζουν τόσο τὸν ἀφηγητὴ ποὺ νομίζει πὼς ἀντὶ γιὰ τὸν ἀνεμο ποὺ διαπερνᾶ τὰ δέντρα ἀκούει «στοναχὰς πνιγομένων ἀνθρώ-

τριάνου, Ἰδρυμα Κώστα καὶ Ἐλένης Ούρανη, Ἀθήνα 2003, «Εἰσαγωγὴ» σ. 13-199: σ. 51). Τὰ θεατρικὰ μαθήματα ποὺ λέγεται πὼς παρακολούθησε στὴ Γερμανία δὲν ἀποκλείεται νὰ ἐμπειρεῖχαν καὶ μουσικὴ δυστυχῶς ἡ πληροφορία τῆς Κυριακῆς Μαμώνη «εἴναι γνωστὸ διὰ τὸ Βιζυηνὸς στὴ Λειψία παρακολούθησε καὶ μαθήματα σκηνικῆς τέχνης» (Κυριακὴ Μαμώνη, ὅ.π.) δὲν ἐπεκτείνεται σὲ λεπτομέρειες.

11. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, «Ἡ Φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ παρὰ Πλωτίνῳ, Ἐκδόσεις Ἀρμός, Ἀθήνα [1995], σ. 57.
12. Τὰ ἔξι γνωστὰ διηγήματα είναι (κατὰ σειρὰ δημοσίευσης): «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου», «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως», «Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου», «Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας», «Τὸ μόνον τῆς ζωῆς του ταξείδιον» καὶ «Ο Μοσκώβ Σελήνη». τὰ πρῶτα πέντε δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1883 ἔως καὶ τὸν Ιούλιο τοῦ 1884 στὸ περιοδικὸ Ἐστία. Ὁ «Μοσκώβ Σελήνη» δημοσιεύθηκε στὴν ἐφημερίδα Ἐστία τὴν «Ἀνοιξη τοῦ 1895 (ἐνῷ ὁ συγγραφέας βρισκόταν ἥδη ἔγκλειστος στὸ Φρενοκομεῖο). Ἡ «Πρωτομαγιά» δημοσιεύθηκε στὴν ἐφημερίδα Ακρόπολις τὴν 1<sup>η</sup> καὶ 2<sup>η</sup> Μαΐου 1884 καὶ ὁ *Τρομάρας* στὸν ΣΤ΄ τόμο (1884) τῆς Διαπλάσεως τῶν παιδῶν. Ἐπιλέξαμε τὴ σύγχρονη ἔκδοση τῶν Διηγήματων τοῦ Ιδρύματος Ούρανη (Γ.Μ. Βιζυηνός, Τὰ Διηγήματα, Ιδρυμα Κώστα καὶ Ελένης Ούρανη, Ἀθήνα 1991) ὡς τὴν πληρέστερη ἔκδοση ποὺ κυκλοφορεῖ στὴν ἀγορά, καθὼς περιέχει ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔξι γνωστὰ διηγήματα, τὴν «Πρωτομαγιά» καὶ τὸ «Γιατὶ ἡ μητρὶ δὲν ἔγεινε μηλέα»). Γιὰ τὸν παιδικὸ *Τρομάρα* οἱ παραπομπὲς θὰ γίνονται στὴν παλαιότερη ἔκδοση τῶν Ἀπάντων (Γ. Μ. Βιζυηνός, Τὰ Ἀπάντα, τ. Α', Πρόλογος Σ. Μελᾶς, Εἰσαγωγὴ Κλ. Παράσχος-Κ. Μαμώνη, Επιμέλεια Κ. Μαμώνη, Ἀθήνα, Βίβλος 1955).

πων, όλοι ουγμούς βιαζομένων γυναικῶν, κλαυθμηρισμούς ἐκτεθειμένων παιδίων»,<sup>13</sup> ἐνώ στὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» ὁ ἀφηγητὴς ἔρωτεύεται τὸ «χονδροκοπημένο ἀγοροειδὲς κοράσιον», μὲ τὸ «ἀρρενωπὸν καὶ ίταμὸν πρόσωπον»<sup>14</sup> ἀπὸ τὴ φωνή της: Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ὁ Βιζυηνὸς ἐφηῆρε τὸ τέχνασμα τῆς τρικυμίας ποὺ περιόρισε τὶς μετακινήσεις καὶ τὴν κοινωνικότητα τῶν ἐπιβατῶν τοῦ πλοίου μόνο καὶ μόνο ἔτσι ὥστε ὁ ἀφηγητὴς «μόνον τὴν φωνήν της, ἡ μᾶλλον τὸν ἀρμονικόν της γέλωτα ἤκουε[ε] ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρόν».<sup>15</sup> Τὸ γέλιο τῆς νεαρῆς κοπέλας εἶχε τέτοια ἐπίδραση πάνω στὸν ἀφηγητὴν ποὺ «Θὰ ἔλεγες ὅτι ἐν αὐτῇ τὸ ἔργον τοῦ γελᾶν δὲν ἦτο ἀνατεθειμένον εἰς τὰ σαρκικὰ νεῦρα καὶ τὰς φυσιογνωμικὰς τοῦ σώματος κινήσεις, ἀλλ’ ἔξετελεῖτο ἀπ’ ἄρχῆς μέχρι τέλους παρ’ αὐτῆς τῆς ψυχῆς ἐπὶ τῶν χορδῶν μυστηριώδους ἀρμονικοῦ τίνος ὀργάνου, τοῦθ’ ὅπερ ἔκαμψε τὸν γέλωτα τῆς παρθένου νὰ εἴναι ἐκφραστικώτερος, μουσικώτερος, ἀϋλώτερος πάστης ἐνάρθρου φωνῆς καὶ λογικῆς γλώσσης».<sup>16</sup> Καὶ ἐνώ «τὸ φαινόμενον τοῦτο διετέλει εἰς προφανῆ ἀντίφασιν πρὸς τοὺς ἔξωτερικοὺς τῆς κόρης χαρακτῆρας [...] ὅταν τὴν ἤκουες ἡναγκάζεσο νὰ τὴν φαντάζεσαι ως τὸ μόνον ἰδανικὸν ὠρόμου παρθενικῆς τελείωτητος».<sup>17</sup> Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὁ ἀφηγητὴς νὰ ἔρωτευθεὶ τὸ δεκατετράχρονο ἀρρενωπὸ κορίτσι παραβλέποντας καὶ τὸ νεαρὸν τῆς ἡλικίας του ἀλλὰ καὶ τὸ ἀσχημό τῆς ἐμφάνισής του, καθὼς «λογικὴ καὶ ἀριθμητικὴ συνεμάχουν μᾶλλον μὲ τὰ ὥτα παρὰ μὲ τοὺς ὄφθαλμούς».<sup>18</sup>

Τὸ μοτίβο αὐτὸ τῆς ώραίας φωνῆς ποὺ εἴναι ἀξια νὰ ἐμπνεύσει τὸν ἔρωτα τὸ βρίσκουμε καὶ σὲ ἄλλα τρία διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ. Τὸ τραγούδι ως ἀρχικὴ – ἡ καὶ μοναδικὴ – αἰτία τῆς ἔρωτικῆς ἀφύπνισης ὑπάρχει ως βασικὴ ἴδεα στὸ παιδικὸ διήγημα «Ο Τρομάρας», ὅπου τὸ φοβισμένο ἀγόρι μὲ τὸ παρωνύμιο Τρομάρας πηγαίνει νὰ ἐργαστεῖ σὲ ἔνα σιδηρουργεῖο καὶ στὴν προσπάθειά του νὰ μὴν ἀκούει τὸν θόρυβο τῶν φυσερῶν ποὺ τὸν

τρομάζει ἀρχίζει νὰ τραγουδάει καὶ νὰ καλύπτει μὲ τὴ φωνή του τοὺς δυνατοὺς ἥχους. Τὴν ὥραία του φωνὴ ἀκούει καὶ ἡ κόρη τοῦ νομάρχη, ἡ ὄποια ἀρχίζει «ν’ ἀγαπᾶ τὸν Τρομάρα χωρὶς νὰ τὸν γνωρίζῃ. Ωσποῦ ἐπὶ τέλους ἀπὸ τὴν πολλή της τὴν ἀγάπη, ἔχασε τὴν ὅρεξί της καὶ ἤρχισε νὰ χλωμιάζῃ καὶ νὰ ἀδυνατίζῃ».<sup>19</sup> «Τὴν φωνήν του τὴν ἀκούομεν, ἀλλὰ τὴ μούρη του δὲν τὴν εἰδαμε» σκέφτεται ὁ νομάρχης ποὺ ψάχνει νὰ βρεῖ γιὰ ποιόν ἡ κόρη του ἔχασε τὸ μυαλό της, φανταζόμενος πῶς «ἴσως νὰ εἴναι ὁ υἱὸς τοῦ ὑπουργοῦ, ίσως εἴναι ὁ υἱὸς κανενὸς μεγαλουσιάνου».<sup>20</sup> Καὶ παρότι μαθαίνει πῶς πρόκειται γιὰ τὸν βοηθὸ τοῦ σιδηρουργοῦ, τοῦ ὑπόσχεται τὸ χέρι τῆς κόρης του ἀν καταφέρει νὰ πιάσει ἔναν ἄγριο ληστή. Τὸ παιδικὸ διήγημα ἔχει αἴσιο τέλος μὲ τὸν Τρομάρα νὰ ἔχει ἔπειράσει τοὺς φόβους του, νὰ ἔχει πιάσει τὸν ἄγριο ληστὴ χάρη στὴν πονηριά του καὶ νὰ ἔχει κερδίσει τὴν κόρη τοῦ νομάρχη χάρη στὴν ἴκανότητά του, ἀλλὰ κυρίως στὴν ὥραία τοῦ φωνή. Ἀλλὰ καὶ στὸ «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξείδιον» ὁ μικρὸς ἀφηγητὴς πείθεται νὰ μάθει τὴν τέχνη τῆς ραπτικῆς μαγεμένος ἀπὸ τὴ διήγηση τοῦ παπποῦ γιὰ τὶς βασιλοπούλες ποὺ ἔρωτευόνται τὰ μικρὰ ραφτόπουλα ἐπειδὴ τραγουδοῦν ὠραῖα καὶ αὐτὰ καταφέρνουν νὰ κερδίζουν ἀκόμη καὶ τὸν θρόνο χάρη στὴν ὅμορφη φωνή τους («Πατεράκι μου, ἡ τὸ ραφτόπουλο, ποὺ τραγουδᾷ τόσον εὔμορφα, ἡ θὰ πεθάνω!»),<sup>21</sup> ἀφοῦ περάσουν (ὅπως καὶ στὸ «Τρομάρα») ἀπὸ κάποια δοκιμασία (ἐν προκειμένῳ νὰ ράψουν τὸ φόρεμα τῆς βασιλοπούλας «χωρὶς ραφὴ καὶ ράμμα»)<sup>22</sup> τέλος, τὸ ὅμορφο τραγούδι τῆς Ρωσίδας Παυλόφσκας, ἀν καὶ δὲν καταλάβαινε τὴ γλώσσα, «έλαλοῦσε μέσ’ στὰ φυλλοκάρδια»<sup>23</sup> τοῦ Μοσκώβ Σελήνη.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μοτίβο αὐτὸ ποὺ σαφῶς ἐπανέρχεται ἀπὸ διήγημα σὲ διήγημα, πολλὲς εἴναι καὶ οἱ μουσικὲς ποὺ ἐντάσσονται στὴν ροή τῆς ἴστορίας τοῦ διηγήματος, ὅπως, π.χ., στὸ διήγημα «Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου», ὅπου περιγράφεται τὸ μοιρολόι τοῦ Γύφτου,<sup>24</sup> ἡ μιὰ σκηνὴ γαμήλιου γλεντού, ὅπου ἔπαιξαν βιολιά,<sup>25</sup> ἡ στὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως», ὅταν στὸ ίταλικὸ λιμάνι κατέ-

13. "O.π., σ. 221.

14. "O.π., σ. 100-101.

15. "O.π., σ. 106.

16. "O.π., σ. 107.

17. "O.π.

18. "O.π. Γιὰ τὴν ἀντιπαράθεση τῶν αἰσθήσεων τῆς ὄρασης καὶ τῆς ἀκοῆς στὸ συγκεκριμένο διήγημα βλ. καὶ Βαγγέλης Ἀθανασόπουλος, *Oἱ Μύθοι τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Γ. Βιζυηνοῦ*, Ἐκδόσεις Καρδαμήτσα, Αθήνα 1996, σ. 331-334.

19. Γ. Μ. Βιζυηνός, *Tὰ ἄπαντα*, σ. 318.

20. "O.π.

21. "O.π., σ. 280.

22. "O.π., σ. 281.

23. "O.π., σ. 373.

24. "O.π., σ. 76.

25. "O.π., σ. 89.

φθασε μουσικός θίασος καὶ «μετά τινα τεμάχια γνωστῶν ἵταλικῶν μελοδραμάτων [...] ἥρχισε νὰ ψάλλῃ ἐν μέσω θρησκευτικῆς σιγῆς τὸν ὑμνὸν τῆς πολιούχου τῶν Νεαπολιτῶν Ἀγίας, διπλάζων, ἐν βαθείᾳ κατανύξει μετὰ πᾶσαν στροφήν, τὴν κατακλεῖδα: Santa Lucia! Santa Lucial!».<sup>26</sup> Στὸ διήγημα αὐτὸν ὑπάρχει καὶ μιὰ ἐνδιαφέρουσα, χαρακτηριστικὴ στὸ εἶδος τῆς, λυρικὴ μεταφορὰ ποὺ χρησιμοποιεῖ ὅρους τῆς μουσικῆς. Η Νεαπολίς ποὺ βρίσκεται στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Παυσιλύπου προκαλεῖ τὴν ζηλότυπη ἀντίδραση τοῦ Βεζουβίου, ὁ ὅποιος ἀποφαίνεται: «Συγκαλῶ εἰς συναυλίαν τοὺς χοροὺς τῶν καταχθονίων Τυφώνων καὶ τὰς ὄρχήστρας τῶν ἐναερίων Λαιλάπων, εἰς τὴν μουσικὴν τῶν ὅποιων ὡς καὶ τὰ ἀψυχα χορεύουσι βουνά, κ’ ἐν μέσω τῆς ὑπερανθρώπου αὐτῆς συμφωνίας τῇ προσφέρω τὴν πυρέσσουσαν χεῖρα. — Ἀποποιεῖται!»<sup>27</sup> (οἱ ὑπογραμμίσεις δικές μου).

Μιὰ πιὸ ἐνδιαφέρουσα μουσικὴ μεταφορὰ συναντοῦμε στὸ «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξέδιον» ὅπου ἡ περιγραφὴ τῆς συμπεριφορᾶς τῆς γιαγιᾶς ἀποδίδεται μὲ μουσικοὺς ὅρους, δημιουργώντας ἔνα εἶδος μουσικῆς ὑπόκρουσης στὰ αὐτιὰ τοῦ ἀναγνώστη. Παραθέτω ἔνα μέρος (οἱ ὑπογραμμίσεις δικές μου):

‘Η γιαγιά, εἰς τοιαύτας περιστάσεις, ὡμοίαζε μὲ τοὺς μηχανισμοὺς ἐκείνους, οἱ ὅποιοι, ὅταν ἀπαξ χορδούσθωσι, πρέπει νὰ παιᾶναι πλέον τὴν μουσικὴν αὐτῶν μέχρι καὶ τοῦ τελευταίου τόνου. Διαφορὰ ὑπῆρχε μόνον ἐν τούτῳ, ὅτι τὴν μουσικὴν τῆς γιαγιᾶς οὐδὲτες ὑπέμεινε νὰ τὴν ἀκούσῃ ποτὲ μέχρι τέλους. [...] Η γλῶσσα τῆς γιαγιᾶς ἐξηκολούθησε τὸν σκοπὸν αὐτῆς τίς οἶδε πόσην ὥραν καὶ μετὰ τὴν ἀναχώρησιν μου, διότι, ὅταν ἐπέστρεψα ἐγώ, ἐκείνη ἐγόγγιζεν ἀκόμη πολὺ ἰσχυρότερον, παρ’ ὅτι ἔκαμψε συνήθως χωρίς τινος αἰτίας [...].

— Ποὺ εἴναι ο παπποῦς γιαγιά; ‘Ηρώτησα εὐλαβῶς, ἐπιστρέψας μετ’ ὀλίγον καὶ εὐρὺν αὐτὴν εἰς τὰ καλά της, πιθανῶς διότι δὲν ὑπῆρχεν ἀλλη ἐργασία πρόχειρος δι’ ἐμέ.

— Ἄμ’ ποῦν’ τος, γιά; ποῦν’ τος! ανέχραξεν ἐκείνη, χορδούσθεισα τώρα ἐπὶ ἄλλου τόνου: ‘Ἐπῆγε καὶ μὲ ἀφηκε! ‘Ο “χαϊμανᾶς”! ‘Ο “τεμπέλαρος”! ‘Ο ἀχρημάτιστος! ὁ ἀκαμάτης! καὶ οὕτω καθεξῆς ὁ...ὁ...ὁ... μέχρι τέλους. [...].

— Τώρα ποὺ δὲν ἔχει δουλειά, τί νὰ κάμνη ἄρα γε ὁ καύμενος ὁ παπποῦς; εἴπον ἐπειτα χαμηλοφώνως καὶ τρόπον τινὰ πρὸς ἐμαυτὸν διαλεγόμενος.

— Ἄμ’ λιάζεται! Υπέλαβεν ἡ γιαγιά χορδιζομέ-

νη εἰς ὑψηλότερον τόνον. Λιάζει τὴν κοιλιά του! ‘Ο ψωμοκαταλύτης! ‘Ο χαραμοφᾶς! ‘Ο ἀνάξιος! ὁ...ὁ...ὁ... πάλιν μέχρι τέλους.<sup>28</sup>

Στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα ἡ γιαγιά παρομοιάζεται μὲ τὸ μουσικὸ κουτὶ (ὅ μηχανισμὸς ποὺ πρέπει ἀν κουρδισθεῖ νὰ παιᾶναι μέχρι τέλους) καὶ ποὺ ἀπαξ καὶ ὀργιστεῖ δὲν σταματᾶ νὰ ἔκδηλώνει τὸν θυμό της μέχρι νὰ ἐκτονωθεῖ ἐντελῶς. Τὴ μουσικὴ ὅμως τῆς γιαγιᾶς κανεὶς δὲν ἀντεχει μέχρι τέλους, καὶ ἡ ἴδια ἐξακολουθοῦσε τὸν σκοπό της γιὰ πολλὴ ὥρα, ἀκόμη καὶ χωρὶς ἀκροατές. Ἐνῶ ὅταν ὁ ἀφηγητῆς ἐπιστρέφει ἡ γιαγιά ἀλλάζει τόνο (ἀλλάζει δηλαδὴ τονικότητα, ὑφος) καὶ στὸ τέλος τῆς περιγραφῆς «χορδίζεται» σὲ ὑψηλότερο τόνο (σὲ ἄλλο τονικὸ ὑφος). Η περιγραφὴ τοῦ Βιζυηνοῦ εἴναι τόσο ἀκριβής, ποὺ ὁ ἀκροατῆς ἀκούει κυριολεκτικὰ στὰ αὐτιά του τὶς μετατροπές τῆς φωνῆς τῆς γιαγιᾶς, παρακολουθεῖ τὴ μουσικὴ τῆς φωνῆς της ποὺ ἔκειναι ὡς μουσικὸ κουτὶ ποὺ δὲν σταματάει μέχρι νὰ ἔκειναι τριτεῖ, ἀλλάζει ὑφος καὶ περιεχόμενο καὶ τελειώνει μὲ ἔνα κρεσέντο. Ἐνδιαφέροντας ἔχουν οἱ τρεῖς διαφορετικὲς χρήσεις τῆς λέξης «τόνος» ποὺ ἔμφανιζονται στὸ ἀπόσπασμα: στὴν πρώτη περίπτωση ἡ λέξη τόνος σημαίνει τὴ νότα (τὸ μουσικὸ κουτὶ παιᾶναι μέχρι καὶ τοῦ τελευταίου τόνου): στὴ δεύτερη, ἡ λέξη τόνος δηλώνει ταυτόχρονα τὴν τονικότητα καὶ τὸ ὑφος (ἡ φωνὴ τῆς γιαγιᾶς ἀλλάζει τόνο, κάνοντας μιὰ μετατροπία): ἐνῶ στὴν τρίτη ἡ λέξη τόνος δηλώνει τὸ τονικὸ ὑφος, τὸ «ρεζίστρο» (ἡ γιαγιά μιλάει σὲ ὑψηλότερο τόνο, σὲ ὑψηλότερη συχνότητα ἦ, ἐνδεχομένως, μὲ μεγαλύτερη ἔνταση). Τέτοιου εἶδους μουσικὲς ἀναφορὲς ὑπάρχουν πολλὲς στὸ διηγηματικὸ ἔργο τοῦ Βιζυηνοῦ (ὅπως καὶ στὸ ποιητικό, τὸ ὅποιο βεβαίως χρήζει διαφορετικῆς προσέγγισης). Σὲ ὅτι ἀφορᾶ τὴ χρήση μουσικῶν ὅρων στὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ μπορεῖ κανεὶς νὰ χρησιμοποιήσει τὸ γλωσσάρι ποὺ βρίσκεται στὸ τέλος τοῦ παρόντος κειμένου γιὰ νὰ δεῖ ποῦ καὶ γιατί χρησιμοποιεῖται ὁ κάθε ὅρος.

Μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον θὰ εἴχε νὰ σταθοῦμε σὲ μιὰ διαφορετικὴ ἔνταξη τῆς μουσικῆς στὸ ἔργο τοῦ Βιζυηνοῦ. Τὸ πιὸ μουσικὸ ἀπὸ δλα τα διηγηματά του, εἴναι ἐκεῖνο πού, κατὰ πάσα πιθανότητα, ἔγραψε καὶ πρῶτο.<sup>29</sup> Οἱ ρομαντικὲς «Συνέπειες

28. Ὁ.π., σ. 302.

29. Καθώς, ὅπως ὁρθῶς ἐπισημαίνει ὁ Μουλλᾶς (ὁ.π., πδ'), δὲν εἴναι ἀπαραίτητο νὰ θεωρήσουμε πώς ὁ Βιζυηνὸς ἔγραψε τὰ διηγήματα του μὲ τὴ σειρὰ μὲ τὴν

τῆς παλαιᾶς ιστορίας» ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι εἶναι τὸ ἔκτενέστερο ἀπὸ τὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ, εἶναι καὶ τὸ μόνο στὸ ὅποιο ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται ρητὰ σὲ ὄντος πνευματικῶν ἀνθρώπων μὲ τοὺς ὅποιους συνομιλεῖ μέσα στὸ διήγημα: ἐκτὸς ἀπὸ τὸν καθηγητή του στὸ πανεπιστήμιο τῆς Γοττιγγῆς καὶ ἐπόπτη τῆς διατριβῆς του, τὸν ψυχολόγο Hermann Lotze, καὶ τὸν φυσιολόγο καὶ γεωλόγο Carl Vogt, ὁ Βιζυηνὸς ἀναφέρεται στοὺς ἔμμεσους δασκάλους του: τοὺς ποιητὲς Όμηρο, Heine, Goethe καὶ τὸν συνθέτη Richard Wagner. Ἄν καὶ ἔχουν ἐπισημανθεῖ πολλὰ ἀκόμη πρότυπα τοῦ διηγήματος αὐτοῦ (Shakespeare,<sup>30</sup> Poe,<sup>31</sup> Hoffmann,<sup>32</sup> Kotzebue<sup>33</sup>) μὲ λιγότερο ἢ περισσότερο ἔντονη παρουσία

δύοια τὰ δημοσίευσε, τὸ διήγημα αὐτὸ φέρει ἀκόμη τὰ ἔχνη τοῦ ρομαντισμοῦ ποὺ στὴ συνέχεια θὰ ἔκλειψουν.

30. Παν. Μουλλᾶς, δ.π., 48'

31. 'Ο Μιχάλης Χρυσανθόπουλος βλέπει στὴν «ύποκατάσταση τοῦ κειμένου τῆς ἐπιστολῆς τοῦ καθηγητῆ M. ἀπὸ τὸ κείμενο τῆς ἐρμηνείας της, ποὺ συντάσσει ὁ ἀφηγητής» ἐπιφρόες ἀπὸ τὸ διήγημα τοῦ E.A. Poe «The Purloined Letter», ἐνῶ σὲ ζητήματα τεχνικῆς ἐντοπίζει ἀπόψεις ἐκπεφρασμένες στὸ δοκίμιο τοῦ Poe «The Philosophy of Composition», συγκεκριμένα, ὅτι «στὸ διήγημα ἡ ἐντύπωση (effect) ἀπασχολεῖ κατὰ κύριο λόγο τὸν συγγραφέα καὶ ὅτι ὅλοι οἱ συνδυασμοὶ τῶν γεγονότων ἡ τοῦ τόνου πρέπει νὰ ἀποσκοποῦν στὴ δημιουργία τῆς ἐντύπωσης αὐτῆς, ἀκολουθεῖται κατὰ γράμμα ἀπὸ τὸν Βιζυηνὸ σ' αὐτὸ τὸ διήγημα», Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, Γεώργιος Βιζυηνός. Μεταξὺ φαντασίας καὶ μνήμης, Αθήνα, Έστία 1994, σ. 93 καὶ 96 ἀντίστοιχα. 'Ο Μουλλᾶς ἐντοπίζει στὸ σύνολο τῆς διηγηματογραφίας τοῦ Βιζυηνοῦ ὅμοιότητες μὲ τὸ «άστυνομικό πρότυπο» τοῦ Poe, βλ. Μουλλᾶς, δ.π., πς'

32. Συγκεκριμένα, ἡ Ἀλεξάνδρα Ρασιδάκη ἐντοπίζει συσχετισμοὺς μὲ τὸ διήγημα τοῦ E.T.A. Hoffmann «Τὰ ὄρυχεῖα τοῦ Φαλούν», βλ. Ἀλεξάνδρα Ρασιδάκη «Συνέπειες τοῦ ρομαντισμοῦ: Τὸ διήγημα τοῦ Βιζυηνοῦ “Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας” ὡς χρονικὸ μελαγχολίας», Νέα Έστία 1801 (Ιούνιος 2007), σ. 1029-1050: 1037-1041.

33. 'Ο William Wyatt ἐπισημαίνει πὼς στὸ ἔργο τοῦ Heine Harzreise, ποὺ ἀναφέρεται στὸ ὄρος Harz καὶ ἀπὸ τὸ ὅποιο ὁ Βιζυηνὸς πρέπει νὰ ἀντλησε ἀρκετὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ διήγημά του ὑπάρχει καὶ μὰ κοπέλα μὲ τὸ ὄνομα Εύλαλια (ὅπως ὄνομάζεται καὶ τὸ κορίτσι ποὺ πλήγωσε τὸν Πασχάλη). Εύλαλια ὄμως λέγεται καὶ ἡ κεντρικὴ ἥρωιδα τοῦ θεατρικοῦ ἔργου τοῦ A. Kotzebue Menschenhass und Reue καὶ τὸ ὅποιο πρέπει νὰ γνώριζε ὁ Βιζυηνός. βλ. Οὐλίαμ Φ. Οὐάιτ, «Συνέπειαι», μτφρ. Στέλλα Παναγιωτοπούλου, Διαβάζω, δ.π., σ. 40-43: 42. "Αἱ σημειώσουμε ἐδῶ πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Kotzebue εἶχε μεταφραστεῖ στὰ ἐλληνικὰ ἀπὸ τὸν K. Κοκκινάκη

στὸ διήγημα, θὰ σταθοῦμε στὶς δηλωμένες ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα ἀναφορὲς καθὼς ἔχουν εἰδικὸ βάρος (ὅταν ὁ Βιζυηνὸς δὲν θέλει νὰ ὄνοματίσει κάποιον ἥρωα ἀπλὰ ἀποφεύγει νὰ ἀναφέρει τὸ ὄνομά του καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ ἀρχικό του, π.χ. ὁ «όμηρομαθέστατος» καθηγητῆς X\*\*\*,<sup>34</sup> ὁ καθηγητῆς M., ἡ κυρία B.). Οἱ ὄνομαστικὲς αὐτὲς ἀναφορὲς εἶναι σαφῶς δηλωτικὲς τοῦ πεδίου στὸ ὅποιο κινεῖται τὸ διήγημα καὶ ὅριζει ἐξαρχῆς καὶ τὰ ἐπίπεδα ἀνάγνωσής του: Ψυχολογία, θετικὲς ἐπιστῆμες, ἀρχαία ἐλληνικὴ ποίηση (καὶ μάλιστα διὰ μέσου τῆς γερμανικῆς φιλολογίας),<sup>35</sup> σύγχρονη ρομαντικὴ ποίηση, θέατρο, ὅπερα. 'Η Ψυχολογία ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τίτλο (γρήγορα γίνεται σαφὲς ὅτι πρόκειται γιὰ τὶς “Ψυχολογικὲς” συνέπειες τῆς παλαιᾶς ιστορίας) δηλώνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἰδιότητα τοῦ ἀφηγητῆ (σπουδαστῆς ψυχολογίας). ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἐπίσκεψη στὸ φρενοκομεῖο ὅπου, ὅπως σημειώνει ὁ καθηγητῆς X\*\*\*, θὰ κάνει ἔκει, τὸ «πρῶτον ψυχιατρικὸν μάθημα». <sup>36</sup> Καί, πράγματι,

καὶ εἶχε ἐκδοθεῖ στὴ Βιέννη τὸ 1801 μὲ τὸν τίτλο Μισανθροπία καὶ Μετάνοια· δύο χρόνια ἀργότερα παίχθηκε στὰ Ἀμπελάκια σὲ ἐρασιτενικὴ παράσταση ὁρανωμένη ἀπὸ τὸν Γεώργιο Σακελλάριο, βλ. σχετικά, Βάλτερ Πούχνερ, «Οἱ πρῶτες θεατρικὲς μεταφράσεις τοῦ Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα τοῦ August von Kotzebue, Βιέννη 1801» στὸν τόμο Πορείες καὶ Σταθμοί, Δέκα Θεατρολογικὰ Μελετήματα, Αθήνα, Αίγακερως, 2005, σ. 40-177.

34. Γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ καθηγητῆ X\*\*\*, ποὺ ταυτίζεται μὲ τὸν Carl Ewald Hasse, βλ. Π. Σιδερᾶ-Λύτρα, «Πρόσωπα καὶ πράγματα ἀπὸ τὸ διήγημα τοῦ Βιζυηνοῦ “Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας”», Θρακικὰ 11 (Σειρὰ B'), 1996-7, σ. 73-100, τὰ σχετικὰ μὲ τὸν καθηγητή, στὶς σ. 77-80. Δὲν θὰ συμφωνήσουμε μὲ τὴν ἀποφῆ τοῦ Χρυσανθόπουλου (δ.π., σ. 97), ὃ ὅποιος βλέπει πίσω ἀπὸ τὸν καθηγητῆ X\*\*\* τὸν δάσκαλο τοῦ Βιζυηνοῦ H. Lotze, καθὼς ἀφενὸς μὲν ἡ περιγραφὴ ἀπὸ τὸν Βιζυηνὸ τοῦ καθηγητῆ X\*\*\* ταιριάζει ἀπόλυτα μὲ τὸν Carl Ewald Hasse (μὲ μοναδικὴ ἐξαιρεση τὸ ὅτι ὁ Hasse δὲν εἶχε ἀποβιώσει ὅταν ὁ Βιζυηνὸς ἔγραψε τὸ διήγημα), ἀλλὰ καὶ γιατὶ στὸ διήγημα ὁ ἴδιος ὁ Βιζυηνὸς διαχωρίζει τὰ πρόσωπα : ὁ ἀφηγητῆς μᾶς λέει πὼς ἀπὸ τὸν Βιζυηνὸ τοῦ καθηγητῆ X\*\*\* φέροντας «ἐν συστατικὸν τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου H. Lotze» (Γ. Μ. Βιζυηνός, Τὰ Διηγήματα, δ.π., σ. 187).

35. 'Ο Όμηρος ἀπαγγέλλεται μὲ ἐρασμιακὴ προφορὰ ἀπὸ τὸν Γεώργιο «όμηρόβιλο» καθηγητῆ. Στὸ ἴδιο πλαίσιο νομίζω μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ καὶ ἡ ἐπιλογὴ τοῦ «τραγουδιοῦ τοῦ διδαισκάλου τοῦ Goethe ποὺ βασίστηκε σὲ στίχους τοῦ Ἀλκμάνα (βλ. παρακάτω).

36. "Ο.π., σ. 192.

ή ένασχόληση του άφηγητη μὲ τὴν περίπτωση τῆς παράφρονος Κλάρας (ή όποια μάλιστα καταγεται ἀπὸ τὸ «δουκάτο τῆς Βάδης», δηλαδὴ τὴν ιδιαιτερη πατρίδα του δασκάλου καὶ οἰκείου του Βιζυηνοῦ, τοῦ θεμελιωτῆ τῆς Πειραματικῆς Ψυχολογίας Wilhelm Wundt) θὰ ἀποτελέσει μιὰ ψυχολογικὴ προσέγγιση μιᾶς περίπτωσης «έρωτικῆς ἀπελπισίας».

Αλλὰ καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ λογοτεχνία, ὁ συγγραφέας φροντίζει νὰ ἀποτίσει φόρο τιμῆς σὲ κάθε ἔνα ἀπὸ τὰ πρότυπά του. Ἀφοῦ γνωρίσει στὸ φρενοκομεῖο τὴν Κλάρα συνοδεύοντας τὸν καθηγητή του, πηγαίνει νὰ δεῖ τὸν φίλο του Πασχάλη ποὺ διαμένει στὴν πόλη Κλάουσθαλ. Μαζὶ θὰ ἐπισκεφθοῦν τὸ ὄρος Χάρτς (Hartz), καὶ συγκεκριμένα τὴν κορυφὴ ὅπου ὁ Goethe ἔγραψε τὸ περίφημο «τραγούδι τοῦ ὁδοιπόρου», τὸν τόπο ὅπου διαδραματίστηκαν οἱ Βαλπούργιες Νύχτες τοῦ Faust, καθὼς καὶ τὰ μεταλλωρυχεῖα ποὺ εἶχε ἐπισκεφθεῖ καὶ ὁ Heine<sup>37</sup> πρόκειται γιὰ ἔνα πνευματικὸ προσκύνημα στὸν γερμανικὸ Παρνασσὸ ἀπὸ τὸ μεταλλεῖο τοῦ ὁποίου θὰ ἀντλήσει τὴν πρώτη ὑλη καὶ γιὰ τὸ δικό του ἔργο. Τὸ ὑλικὸ αὐτὸ ὁ Βιζυηνὸς τὸ ἐπεξεργάζεται καὶ τὸ τοποθετεῖ στὸ διήγημά του μὲ τρόπο ὥστε νὰ μὴν φαντάζει παράταρο, νὰ ἐντάσσεται ὀργανικὰ στὸ δικό του δημιούργημα, ἀλλὰ καὶ νὰ μπορεῖ νὰ γίνει ἀντιληπτὸ ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη ὡς σημεῖο ἀναφορᾶς. Ἐτσι κατὰ τὴν ἐπίσκεψη στὸν τόπο ὅπου ὁ Goethe ἔγραψε τὸ «τραγούδι τοῦ ὁδοιπόρου» ἡ δύμορφιὰ καὶ ἡ συχία τῆς φύσης ποὺ προκαλοῦσε «παράδοξον αἰσθημα θρησκευτικῆς κατανύξεως»<sup>38</sup> παρακίνησαν τὸν Πασχάλη νὰ ἀπαγγεῖλει τὸ ποίημα στὰ ἑλληνικά, μὲ ἀποτέλεσμα ὁ ἀφηγητῆς νὰ δακρύσει ἀπὸ συγκίνηση. Μάλιστα ἡ ἐπισήμανση τοῦ Πασχάλη «πρέπει νὰ ἦτο τοιαύτη ἡ ἐσπέρα, ὅταν ἔγραψε τοὺς στίχους»<sup>39</sup> δίνουν τὴν αἰσθηση πώς οἱ δύο νεαροὶ Ἐλληνες ἀναβίωσαν, κατὰ μία ἔννοια, τὴ στιγμὴ ἐκείνη. Εἶναι ἀραγε τυχαῖο ὅτι ὁ Βιζυηνὸς ἐπέλεξε τὸ συγκεκριμένο ποίημα ποὺ ὁ Goethe ἔγραψε πάνω σὲ στίχους τοῦ

37. Γιὰ τὴν συνομιλία τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Heine Harzreise, βλ., Οὐάιτ, ὅ.π., σ. 41-42. Ἡς σημειώσουμε ἀκόμη πώς τὸ μοτίβο τοῦ ὄρυχείου ἀνήκει στὰ κατ' ἔξοχὴν μοτίβα τοῦ ρομαντισμοῦ, ὅπως σημειώνει ἡ Ἀλεξάνδρα Ρασιδάκη (ὅ.π., σ. 1035-1037), ἀν καὶ στὸ συγκεκριμένο διήγημα τὸ μοτίβο ἀποδυναμώνεται ὡς ρομαντικὸ στοιχεῖο λόγω τῆς ἀναφορᾶς στὸ σχετικὸ ἐπιστημονικὸ ἔργο τοῦ Carl Volt.

38. Ὅ.π., σ. 214.

39. Ὅ.π., σ. 215.

ἀρχαίου λυρικοῦ Ἀλκμάνα;<sup>40</sup> Σίγουρα πάντως δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι οἱ στίχοι αὐτοὶ θὰ ἀποτελέσουν καὶ τὴν κατακλείδα τοῦ διηγήματος, καθὼς ὁ ἀφηγητῆς, ἀναλογιζόμενος τὸ τραγικὸ τέλος τοῦ φίλου του, θὰ ἐπαναλάβει τὸ ποίημα μὲ δάκρυα στὰ μάτια, ἀφήνοντας τὸν ἀναγνώστη μὲ στὸν ἀπόγορο τῶν στίχων τοῦ Γερμανοῦ ποιητῆ, ἀπόγορο ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ἥχει στὶς νότες τοῦ Franz Schubert.<sup>41</sup>

Τὸ ὅτι ὁ Πασχάλης ἐπιλέγει τὸ «τραγούδι τοῦ ὁδοιπόρου» βρίσκεται σὲ ἀντιστοιχία μὲ τὸ γεγονός ὅτι ἡ Κλάρα ἀπαγγέλλει, ἢ μᾶλλον τραγουδᾶ καὶ συνοδεύει μὲ τὴν ἄρπα της, τὸ τραγούδι τῆς Mignon ἀπὸ τὸν Wilhelm Meister τοῦ Goethe (καὶ ἐδῶ ὁ ἀναγνώστης θὰ μποροῦσε νὰ ἀκούσει τὴ μουσικὴ τοῦ Amboise Thomas ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη ἀρια τῆς ὅπεράς του Mignon: «Connais-tu le pays», Πράξη Α', Σκηνὴ Στ').<sup>42</sup> Ἐπειδὴ δύμως κανένα τραγούδι, ὅπως λέει, δὲν τῆς ταιριάζει, ἡ Κλάρα τραγουδάει καὶ ἔνα ἀσμα ποὺ περιγράφει μιὰ ἀνεμώνη ποὺ ἐρωτεύτηκε ἔναν διαβάτη καὶ ποὺ ἔξαιτίας του ἔχασε τὰ πέταλά της. Τὸ ποίημα αὐτό, ποὺ γνωρίζουμε πώς ὁ Βιζυηνὸς ἔγραψε τὸ 1882,<sup>43</sup> συμπεριλήφθηκε στὴ ποιητικὴ του συλλογὴ

40. Ἡ Margaret Alexiou δίνει μιὰ ἐναλλακτικὴ ἀνάγνωση τοῦ τίτλου τοῦ διηγήματος ὡς τὶς «Συνέπειες τοῦ διαλόγου μεταξὺ ἑλληνικῆς καὶ γερμανικῆς ἀρχαιολατρίας [Hellenism] ἀπὸ τὸν 'Ομηρο καὶ τὸν Ἀλκμάνα ὡς τὸν Goethe καὶ τὸν Heine», τονίζοντας αὐτὴν τὴν, κατὰ τὰ ἄλλα, ὑπαινικτικὴ ἀπὸ τὸν Βιζυηνὸ σχέση. Βλ. Margaret Alexiou, *After Antiquity. Greek Language, Myth and Metaphor*, Cornell University Press, New York, 2002, σ. 296.

41. Ἡ μελοποίηση τοῦ ποιήματος ἀπὸ τὸν Schubert τὸ 1822 ἔχει γίνει δημοφιλέστατη σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη καὶ εἶναι μᾶλλον ἡ βέβαιον πώς τὴν γνώριζε καὶ ὁ Βιζυηνὸς ἀλλὰ καὶ τὸ ἀναγνωστικὸ κοινό του.

42. Οἱ στίχοι τῆς ἀριας ἀποτελοῦν σχεδὸν μετάφραση τοῦ γερμανικοῦ πρωτοτύπου. Ἡ ὅπερα αὐτή, ποῦ πρωτοπαρουσιάστηκε στὴν Opéra-Comique τὸ 1866, εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ στὸν ἑλλαδικὸ χώρο. Ἡ Ἀθήνα τοῦ 1884, ὅπότε καὶ πρωτοδημοσιεύθηκε τὸ διήγημα αὐτό, εἶχε χειροκροτήσει πολλὲς φορὲς τὴν Mignon, καθὼς τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ γνώριζε τὸ ἔργο ἀπὸ τὸ 1874 (βλ., ἐνδεικτικά, Ἐφημερίς 360, 25.9.1874), ἐνῶ ἡ ὅπερα αὐτὴ ἔμελλε νὰ ἐγκαυνιάσει καὶ τὸ Νέον Θέατρον Ἀθηνῶν τοῦ Συγγροῦ τὸ 1888.

43. Συγκεκριμένα στὶς 27 Αὔγουστου 1882 στὸ Δάσος τῆς Βουλώνης, ὅπως μαρτυροῦν τὰ κατάλοιπα τοῦ συγγραφέα, βλ. Μαρίνος Εηρέας, Ὑγινοστα βιογραφικὰ στοιχεῖα καὶ κατάλοιπα τοῦ Βιζυηνοῦ, Λευκωσία 1949, σ. 82. Τὸ ποίημα αὐτὸ μελοποίησε ἀργότερα ὁ Χρῆστος

Ατθίδες Αῆραι (1883) μὲ τὸν τίτλο «Ἄνεμώνη». Τὸ ποίημα ἔτσι ὅπως δημοσιεύθηκε στὴ συλλογὴ παρουσιάζει κάποιες μικρὲς διαφορὲς μὲ ἐκεῖνο τοῦ διηγήματος. Ἐνῶ τὸ ἐνταγμένο στὸ διήγημα ποίημα τελειώνει μὲ τὸ δίστιχο: «Διατί, ἄχ! διατί / ν' ἀγαπήσ'» ἔνα διαβάτη;..., στὶς Ἀτθίδες Αῆρες ὁ τελευταῖος στίχος ἔχει γίνει: «ξεστηρίθηκε ἀπ' τὸ βράχο». Ἐκτὸς τοῦ διηγήματος ὃπου δὲν εἶναι ἀπαραίτητος ὁ συσχετισμὸς μὲ τὸν διαβάτη, ὁ συγγραφέας ἔχει διαφοροποιήσει τὸν στίχο καὶ καθὼς ἡ συλλογὴ καὶ τὸ διήγημα κυκλοφόρησαν σχεδὸν ταυτόχρονα, ἡ διαφοροποίηση αὐτὴ εἶναι προφανῶς σχετικὴ μὲ τὴν ἐνταξὴν τοῦ ποιήματος αὐτοῦ στὰ συμφράζόμενα τοῦ διηγήματος.

Τὸ τραγούδι τῆς Κλάρας λοιπὸν συνομιλεῖ μὲ ἐκεῖνο τοῦ Πασχάλη, ἀλλὰ σημαντικότερο σημεῖο ἐπικοινωνίας τῶν δύο νέων ἐντοπίζουμε σὲ μιὰ ἀλληληγορία τοῦ Βίζυηνοῦ, στὸν Ἰπτάμενο Ὁλλανδὸ τοῦ Wagner. Ἡ βασικὴ ἰδέα στὸ διήγημα «Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» ἀφορᾶ τὶς μοιραῖες συνέπειες μιᾶς παλαιᾶς ἐρωτικῆς ἱστορίας τοῦ φίλου του ἀφηγητῆ, Πασχάλη, σὲ μιὰ πρόσφατη ἐρωτικὴ περιπέτεια τοῦ τελευταίου. Ἔτσι ὁ Πασχάλης, ἀπατημένος ἀπὸ μιὰ γυναίκα ποὺ δὲν τὸν ἀγάπησε πραγματικά, δὲν αἰσθάνεται ἄξιος τῆς ἀγάπης τῆς ἀθώας νεαρῆς Γερμανίδας Κλάρας, ποὺ πεθαίνει τρελὴ ἀπὸ ἔρωτα γι' αὐτόν. Οἱ συγγένειες μὲ τὸν Ἰπτάμενο Ὁλλανδὸ εἶναι ἥδη ἀρκετὲς (: ὁ Ὁλλανδὸς περιφέρεται κουβαλώντας τὴν κατάρα νὰ μὴν πεθάνει ἀν δὲν βρεθεῖ μιὰ γυναίκα ποὺ νὰ τὸν ἀγαπήσει πραγματικά, μέχρι ποὺ γνωρίζει τὴν Senta, ἡ ὁποία πεθαίνει λυτρώνοντάς τον). Ὁ παραλληλισμὸς αὐτὸς δὲν εἶναι ὅπως στὶς ἀλλες περιπτώσεις ὑπαινικτικός, ἀλλὰ δηλώνεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα.<sup>44</sup> Διηγεῖται ὁ Πασχάλης: «Εἰς τὸ θεάτρον εἶχε παρασταθῆ ὁ Πετῶν Ὁλλανδὸς τοῦ Βάγνερ. Ὁ ὑποκριθεὶς τὸ πρόσωπον τοῦτο ἡθοποιὸς ἐπαρουσιάσθη, ὡς

συνήθως, μαυροφορεμένος, μὲ μαῦρα μάτια, μαῦρα μαλλιά καὶ γένεια, ἀλλὰ μὲ τέτοιον κόψιμον καὶ τόσον ὡχρὸς καὶ μελαγχολικός, ὥστε πολλοὶ ἐνόμισαν ὅτι ἔβλεπον ἐμὲ ἐπὶ τῆς σκηνῆς».<sup>45</sup>

Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀντίστοιχη ταύτιση τῆς Κλάρας μὲ τὴν Senta, ποὺ ἀν καὶ δὲν γίνεται ρητά, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Πασχάλη μὲ τὸν Ὁλλανδό, εἶναι πιὸ οὐσιαστική. Κι αὐτὸς γιατί ἡ Κλάρα δὲν μοιάζει μὲ τὴν βαγκνερικὴ ἥρωιδα μόνο γιατὶ ἐρωτεύεται μέχρι θανάτου τὸν «καταραμένο» καὶ προδομένο ἀπὸ τὶς γυναίκες ἄνδρα, ἀλλὰ καὶ γιατὶ εἶναι μιὰ ἀλλη Senta: ὅπως ἡ τελευταία ἀγαποῦσε τὸν Ὁλλανδὸ πρὶν ἀκόμη τὸν γνωρίσει, ἦταν ἐρωτευμένη μὲ τὸν μύθο του καὶ ἐπιθυμοῦσε νὰ θυσιαστεῖ γιὰ νὰ τὸν σώσει, ἔτσι καὶ ἡ Κλάρα εἶχε ὅμοιογήσει γιὰ τὸν Ὁλλανδὸ πὼς ἦταν «τὸ ἰδανικὸν τῆς φαντασίας της, ὁ πόθος τῆς καρδίας της». Μὲ τὴν ψυχοσύνθεση τῆς βαγκνερικῆς ἥρωιδας ἡ Κλάρα ἀναζητᾶ καὶ ἐκείνη ἔναν Ὁλλανδό, τὸν ὅποιο γνωρίζει στὸ πρόσωπο τοῦ «Ἐλληνα μαυροντυμένου καὶ μελαγχολικοῦ Πασχάλη». Ἔτσι ἀν καὶ παρουσιάζει ἐντονες ὄμοιότητες μὲ τὶς ἥρωιδες τοῦ Goethe (ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Mignon καὶ ἡ Μαργαρίτα τοῦ Faust θὰ μποροῦσε νὰ διεκδικήσει τὸ πρότυπο τοῦ Βίζυηνοῦ), ἀλλὰ καὶ τοῦ Shakespeare (ὁ Μουλλᾶς βλέπει στὸ πρόσωπό της μιὰ Γερμανίδα Ὁφηλία),<sup>46</sup> ἡ Κλάρα βρίσκεται ἐγγύτερα στὴν βαγκνερικὴ ἥρωιδα.

Ἐνας ἀλλος οὐσιαστικὸς καὶ ὑπόρρητος δεσμὸς μὲ τὴν ὅπερα εἶναι σχετικὸς μὲ τὸ θέμα τοῦ ἀνεκπλήρωτου ἐρωτα. Ὁ Πασχάλης καὶ ἡ Κλάρα ἀγαποῦν ὁ ἔνας τὸν ἄλλον καὶ ὁ λόγος γιὰ τὸν ὅποιο δὲν μποροῦν νὰ εύτυχήσουν δὲν σχετίζεται μὲ κάποιο ἀντικειμενικὸ πρόβλημα – μάλιστα ὁ πατέρας τῆς Κλάρας φαίνεται θετικὸς στὴ σχέση τῆς κόρης του μὲ τὸν Πασχάλη (ἄλλη μιὰ ὄμοιότητα μὲ τὴν βαγκνερικὴ ὅπερα: εἶναι ὁ πατέρας τῆς Senta ποὺ τῆς φέρνει τὸν Ὁλλανδὸ γιὰ σύζυγο). Ὁ λόγος γιὰ τὸν ὅποιο ὁ ἐρωτάς τους δὲν μπορεῖ νὰ ἐκπληρωθεῖ ἔγκειται στὴν παλαιὰ ἱστορία ποὺ ὁ Πασχάλης κουβαλάει σὰν κατάρα. Ἔτσι ὁ ἰδανικὸς ἐρωτας – ποὺ ὁ Πασχάλης γνώρισε στὸ πρόσωπο τῆς Κλάρας – δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἐπίγειος. Μόνο μὲ τὸν θάνατο οἱ δύο ἐρωτευμένοι μποροῦν νὰ ἐνωθοῦν. «Καὶ θὰ ἐνωθῶμεν αἰωνίως, αἰωνίως»<sup>47</sup> λέει ὁ Πασχάλης γιὰ τὴν μετὰ

Στρουμπούλης καὶ ἔγινε εὐρύτερα γνωστὸ μὲ τὸν τίτλο «Ἐνας βράχος στὸ βουνό».

44. Τὴν ταύτιση αὐτὴ ἐπεστήμανε καὶ ὁ Μιχαὴλ Πασχάλης στὴν ἀνακοινωσή του «Ομηρος, Γκαϊτε καὶ Βάγκνερ στὸ “Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ἱστορίας” τοῦ Γ. Μ. Βίζυηνοῦ», στὸ πλαίσιο τῆς ΙΓ’ Διεθνοῦς Ἐπιστημονικῆς Συνάντησης στὸν Τομέα ΜΝΕΣ, Α.Π.Θ., Ἀφιερωμένη στὴ μνήμη τοῦ Παν. Μουλλᾶ, Θεσσαλονίκη 3-6 Νοεμβρίου 2011. Εὐχαριστῶ ἰδιαιτέρως τὴν Ἀνακοίνωσή του πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπικείμενη, τελική της, δημοσίευση.

45. Ὁ.π., σ. 231.

46. Μουλλᾶς, Ὁ.π., 48'.

47. Ὁ.π., σ. 254.

θάνατον ἔνωσή του μὲ τὴν ἀγαπημένη του, ἐνῶ δὲν εἶναι τυχαῖο πώς καὶ ἐδῶ ὁ Βίζυηνὸς ἀκολουθεῖ τὸν βαγκνερικὸ μύθο. Ὁπως δὲ θάνατος τῆς Senta θὰ ἀπελευθερώσει τὸν Ὀλλανδὸ ἔτσι καὶ ἡ ἐσφαλμένη ἐντύπωση τοῦ Πασχάλη γιὰ τὸν θάνατο τῆς Κλάρας ὁδηγεῖ καὶ αὐτὸν στὸν θάνατο, μὲ ἀποτέλεσμα οἱ δύο νέοι νὰ πεθάνουν ταυτοχρόνως (ἀν καὶ μακριὰ ὁ ἔνας ἀπὸ τὸν ἄλλο), ὅπως ἀκριβῶς καὶ οἱ βαγκνερικοὶ ἥρωες: τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ Senta αὐτοκτονεῖ πέφτοντας στὴ θάλασσα, λύνει τὰ μάγια καὶ ἀπελευθερώνει καὶ τὸν Ὀλλανδὸ ἀπὸ τὰ ἐγκόσμια.

Στὸ διήγημα ὑπάρχουν κι ἄλλοι ἀπόνοι ἀπὸ τὴν ὥπερα τοῦ Wagner. Ὁ Πασχάλης εἶναι, ὅπως καὶ ὁ Ὀλλανδός, κουρασμένος, διακατέχεται ἀπὸ μία καὶ μόνη ἐπιθυμία «ἀναπαύσεως καὶ ἡχυσίας»: «Πιθῶ ὑπνον, ὑπνον, ὑπνον»,<sup>48</sup> τὸν αἰώνιο βεβαίως, καθὼς αὐτὸ τὸ νόημα παίρνει καὶ ὁ τελευταῖος στίχος ἀπὸ τὸ «τραγούδι τοῦ ὁδοιπόρου» («καὶ σὺ θὰ κοιμᾶσαι ἐν βραχεῖ») στὸ τέλος τοῦ διηγήματος. Ἐνῶ ἡ σκηνὴ τῆς βραδινῆς συνάντησης ποὺ διηγεῖται ὁ Πασχάλης: «Μιὰ ὑπερφυσικὴ συνεννόησις τῶν καρδιῶν! – μ’ ἐκυρίευσεν ἔνας φλογερός, ἔνας ἀκατάσχετος πόθος νὰ ἴδω τὴν Κλάραν. [...] καὶ ἴδου ἡ Κλάρα ἐμπρός μου»,<sup>49</sup> φέρνει ἀναπόφευκτα στὸν νοῦ μιὰ ἀντίστοιχη σκηνὴ τοῦ Ιπτάμενου Ὀλλανδοῦ, κατὰ τὴν ὥποια ἡ Senta τραγούδαει τὴν μπαλάντα γιὰ τὸν μύθο τοῦ Ὀλλανδοῦ κοιτάζοντας τὸ πορτραϊτο του κι ἐκεῖνος ἐμφανίζεται μπροστά της. Μάλιστα σύμφωνα μὲ τὸν Carl Dahlhaus, ἡ σκηνὴ αὐτὴ «δὲν εἶναι μιὰ ἀπλὴ ἀφήγηση γιὰ τὸν Ιπτάμενο Ὀλλανδὸ ἀλλὰ μιὰ ἐπίκληση ποὺ τὸν κάνει νὰ ἐμφανιστεῖ ὀλοζώντανος μπροστά της»,<sup>50</sup> ἐνῶ «παρασύρεται καὶ ἡ ἴδια μέσα στὴ δράση της: εἶναι σὰν νὰ γίνεται τμῆμα τοῦ πίνακα ποὺ ἡ ἴδια ζωγραφίζει».<sup>51</sup>

Οι ἀναφορὲς ὅμως στὸ βαγκνερικὸ πρότυπο δὲν σταματοῦν ἐδῶ. Ὁ συσχετισμὸς τῶν ἥρωών του Βίζυηνοῦ μὲ ἐκεῖνο τοῦ Ιπτάμενου Ὀλλανδοῦ ἐπανέρχεται ως Leitmotiv στὸ διήγημα. Μετὰ τὴν ἀρχικὴ ἀναφορὰ στὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Κλάρα φανέρωσε κατὰ κάποιο τρόπο τὸν ἔρωτά της γιὰ τὸν Πασχάλη μέσω τῆς ὄμολογίας της πώς ὁ «Πετῶν

Ὀλλανδὸς τοῦ Βάγνερ» ἥταν «τὸ ἰδαινικὸν τῆς φαντασίας της, ὁ πόθος τῆς καρδίας της»,<sup>52</sup> ἡ φράση ἐπανέρχεται σχεδὸν πανομοιότυπη καὶ μὲ τὸ ἴδιο νοηματικὸ περιεχόμενο, καὶ ὅχι ως ἀπλὴ ἀναφορὰ στὴν ὥπερα, ἀλλὰ ως ὑπενθύμιση τοῦ συσχετισμοῦ μεταξύ του Πασχάλη καὶ τοῦ Ὀλλανδοῦ, ἀλλες τρεῖς φορές: «Ἄπὸ τοῦ πρώτου ἐκείνου φανεροῦ ὑπαινιγμοῦ περὶ τοῦ Πετῶντος Ὀλλανδοῦ οὔτε λέξιν...»,<sup>53</sup> «Ἄπὸ τῆς πρώτης ἐκείνης ὄμολογίας περὶ τοῦ Πετῶντος Ὀλλανδοῦ, εἶναι ἀληθές, ποτὲ δὲν μοι εἴπε...»,<sup>54</sup> «Οὔτε ὅσα μὲ εἴπε κατὰ τὸν πρῶτον ἐκείνον ὑπαινιγμόν, μὲ τὸν Πετῶντα Ὀλλανδὸν τοῦ Βάγνερ».<sup>55</sup> Οἱ τρεῖς ἐπαναληπτικὲς φράσεις μὲ τὰ ἴδια συστατικὰ συνιστοῦν ἔνα πραγματικὸ «έξαγγελτικὸ μοτίβο» (Leitmotiv) ποὺ ἔρχεται νὰ λειτουργήσει, ὅπως καὶ στὰ ἔργα τοῦ Wagner, συμβολικά. «Ἄς σημειώσουμε ὅτι καὶ στὶς τρεῖς ἐπαναλαμβανόμενες φράσεις ὑπάρχει ἀρνητικὸ σχῆμα («οὔτε λέξιν», «ποτὲ δέν», «οὔτε ὅσα») ποὺ ὑπογραμμίζει τὴν ἔννοια τοῦ ἀνεκπλήρωτου – ἐν προκειμένῳ τοῦ ἀνεκπλήρωτου ἔρωτα – ἐνῶ δὲν εἶναι τυχαῖο πὼς οἱ τέσσερις, στὸ σύνολο, ἀναφορὲς στὴν βαγκνερικὴ ὥπερα εἶναι ἀπόλυτα συμμετρικές: μόνο στὴν πρώτη καὶ στὴ τελευταῖα ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ συνθέτη σηματοδοτώντας, κατὰ κάποιο τρόπο, τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος τῆς συμβολικῆς ἀναφορᾶς στὸ βαγκνερικὸ παράδειγμα. Ἄναλογα μοτίβα ὑπάρχουν καὶ ἄλλα στὸ διήγημα, ὅπως ἡ τρεῖς φορές ἐπαναλαμβανόμενη φράση «ὁ ἄγνωστος παράγων Ψ», τουτέστι ἡ ψυχὴ»<sup>56</sup> ποὺ λέει ὁ καθηγητὴς X\*\*\* σὲ τρία διαφορετικὰ σημεῖα τοῦ διηγήματος: ἐδῶ τὸ Leitmotiv ταυτίζεται μὲ συγκεκριμένο πρόσωπο (θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὄνομάσουμε τὸ «μοτίβο τοῦ καθηγητῆ X\*\*\*») καὶ βέβαια λειτουργεῖ ως ὑπενθύμιση τῆς ψυχολογικῆς ἔρμηνείας τῶν πραγμάτων. «Ἐνα ἀκόμη Leitmotiv εἶναι ἐκεῖνο ποὺ περιγράφει τὴν ἐπιθυμία τοῦ Πασχάλη νὰ συναντήσει τὴν ἀγαπημένη του («Μ’ ἐκυρίευσεν ἔνας φλογερός, ἔνας ἀκατάσχετος πόθος νὰ ἴδω τὴν Κλάραν [...] Καὶ ἴδου ἡ

52. Ὁ.π., σ. 231.

53. Ὁ.π., σ. 233.

54. Ὁ.π., σ. 236.

55. Ὁ.π., σ. 240.

56. Γιὰ τὴν ἀκριβεία οἱ τρεῖς ἀναφορὲς βρίσκονται σὲ διαφορετικὴ πτώση: «τοῦ ἄγνωστου τούτου παράγοντος Ψ, τουτέστι τῆς ψυχῆς» (ὅ.π., σ. 188), «τὸν ἄγνωστον παράγοντα Ψ, τουτέστι τὴν ψυχήν», (ὅ.π., σ. 203), «ἐν τῷ ἄγνωστῷ παράγοντι Ψ, ἤγουν τῇ ψυχῇ» (ὅ.π., σ. 259).

48. Ὁ.π., σ. 227.

49. Ὁ.π., σ. 241.

50. Τὰ μονικὰ δράματα τοῦ Rícharnt Βάγκνερ, Μετάφραση Θόδωρος Παρασκευόπουλος, ἐπιμέλεια Δῆμου Κουβίδης, Μάκης Σολωμός, Ἀθήνα, Ἐκδόσεις Ἀλεξάνδρεια, 2010, σ. 33.

51. Ὁ.π.

Κλάρα έμπρός μου»,<sup>57</sup> «Πῶς μ' ἔκυρίευσεν ἔνας ἄγριος, ἀκράτητος πόθος, νὰ τὴν ἰδῶ καὶ πῶς εὐρέθη αἴφνης ἐνώπιόν μου»,<sup>58</sup> «Ἐκεῖ μ' ἔκυρίευσεν αἴφνης ὁ φλογερὸς ἐκεῖνος πόθος νὰ τὴν ἰδῶ [...] Ὄπως τὴν ἐπόθησα, ἔτσι μ' ἐφάνη, ἔτσι παρουσιάσθη ἐνώπιόν μου»<sup>59</sup>). Ἐδῶ τὸ μοτίβο ἐπανέρχεται μαζὶ μὲ τὸν πόθο τοῦ Πασχάλη στὴν ὑπόλοιπη ἀφήγησή του («Ἄλλα, ἀπὸ τότε νομίζω, μοῦ ἐπανέρχεται ὁ σφοδρὸς ἐκεῖνος πόθος, ἀπαράλλακτα καθὼς ἐκείνην τὴν ἡμέραν»)<sup>60</sup>. Άς σημειωθεῖ πώς τὸν ὅρο Leitmotiv χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ Μουλλᾶς γιὰ νὰ περιγράψει τὴν ἀντίστοιχη τεχνικὴ στὸ «Ἀμάρτημα τῆς μητρός μου», ὅπου ἡ ἀναφορὰ στὸ «βασικὸ μοτίβο» τοῦ διηγήματος, δηλαδὴ τὴν ἐπιδείνωση τῆς ἀσθένειας τῆς Ἀννιῶς, ἀνάγεται σὲ Leitmotiv,<sup>61</sup> ἐνῶ γιὰ τὸ «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξείδιον» σημειώνει πώς τὸν ἀντίστοιχο ρόλο παιζει τὸ ταξίδι.<sup>62</sup>

Οἱ «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» εἶναι ἔνα διήγημα συνύπαρξης πολλῶν προτύπων ποὺ συμπλέκονται μεταξύ τους γιὰ νὰ ἀποτελέσουν τὴν «σκηνογραφία» τοῦ διηγήματος, ὅπως θὰ ἔλεγε καὶ ὁ Βιζυηνός. «Ἄς μὴν ἔχεινομε πώς οἱ σχέσεις τῶν προτύπων δὲν εἶναι τυχαῖες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς προαναφερθεῖσες συγγένειες (τοῦ Goethe, τοῦ Heine ἀλλὰ καὶ τοῦ Ἀλκμάνα), ἀς θυμηθοῦμε πώς ὁ Wagner χρησιμοποίησε ἔνα ποίημα τοῦ Heine γιὰ νὰ φτιάξει τὸ λυμπρέτο τοῦ Ὁλλανδοῦ, ἐνῶ ὁ Shakespeare ἀποτέλεσε μαζὶ μὲ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ τραγωδία πρότυπο γιὰ τὸν Γερμανὸ συνθέτη. Ἡ συνομιλία μὲ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ δημιουργία μέσω τῆς εὔρωπαικῆς τῆς ἑξέλιξης (καὶ μάλιστα τῆς γερμανικῆς) ἀποτελεῖ μιὰ σταθερὰ (στὸ διήγημα θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ἐντοπίσουμε καὶ στὴ σχέση τῆς Γερμανίδας Κλάρας μὲ τὸν Ἐλληνα Πασχάλη), ἡ ὁποία σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ψυχολογικὴ ὀπτικὴ προσέγγιση ποὺ διέπει ὅλο τὸ διήγημα δημιουργοῦν ἔνα κλίμα ποὺ ὁ Βιζυηνὸς δὲν θὰ ἐπαναλάβει σὲ κανένα ἄλλο του ἀφήγημα (ἔνας ἀκόμη λόγιος νὰ τοποθετήσουμε τὸ ἔργο αὐτὸ στὴν ἀρχὴ τῆς διηγηματογραφίας τοῦ Βιζυηνοῦ), καθὼς μετὰ ἀπὸ αὐτὸ καὶ μὲ ἐνδιάμεσο στάδιο τὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως», ὁ συγγραφέας θὰ περάσει σὲ μιὰ ἄλλη τεχνικὴ, πιὸ ὥριμη, μὲ λιγότε-

ρες ἄμεσες καὶ δηλωμένες ἀναφορές σὲ πρότυπα καὶ σὲ ἔνα ὑφος πιὸ προσωπικὸ καὶ ἀναγνωρίσιμο.

Στὸ πλαίσιο τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ θὰ μπορούσαμε νὰ τοποθετήσουμε καὶ τὴν ἐπαφὴ τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Henrik Ibsen (παρότι ὁ Νορβηγὸς συγγραφέας ἀπασχόλησε τὸν «Ἐλληνα δημιουργὸ ἀρκετὰ χρόνια μετὰ τὴν συγγραφὴ τῶν διηγημάτων του»),<sup>63</sup> καθὼς ἡ σχέση μεταξὺ τοῦ Ibsen καὶ τοῦ Wagner ἦταν συγγενική. «Ἡδη τὸ 1907 ἡ Jennette Lee ἐντόπιζε ὄμοιοτήτες μεταξὺ τῶν συμβόλων τοῦ Ibsen καὶ τῶν βαγκνερικῶν Leitmotiv,<sup>64</sup> ἐνῶ ὁ Thomas Mann τὸ 1928 διαπίστωνε μιὰ «ἀδελφικὴ σχέση» ἀνάμεσα στὸ ἔργο τοῦ Ibsen καὶ ἐκεῖνο τοῦ Wagner, ὅχι μόνο λόγω τῆς «τιτάνιας θανατολαγνείας τους»<sup>65</sup> – κάτι ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ἐντοπίσουμε καὶ στὸν Βιζυηνὸ<sup>66</sup> – ἀλλὰ κυριότερα ἐπειδὴ οἱ δύο «μάγοι τοῦ Βορρᾶ» ἤταν «πολὺ συγγενικοὶ σὲ ὅλες τὶς τέχνες τῆς γοητείας καὶ τῆς προβολῆς μιᾶς τόσο αἰσθησιακῆς ὅσο καὶ περίτεχνης διαβολικῆς τεχνοτροπίας, μεγάλοι στὴν ὄργανωση τοῦ ἐντυπωσιασμοῦ, στὴ λατρεία τῆς λεπτομέρειας, στὴ συμβολικὴ καὶ δισυπόστατη παράσταση, στὸν σεβασμὸ πρὸς τὴν ἔμπνευση, τὴν ποιητικοποίηση τῆς πνευματικότητας – καθαυτὸ μουσικοί, ὅπως ἀντιλαμβάνεται τὸν ἑαυτό του ὁ Βόρειος: ὅχι μόνο ὃ ἔνας ποὺ ἔμαθε συνειδητὰ τὴ μουσικὴ καὶ τὴ χρησιμοποίησε σὰν κατακτητὴς [...] ἀλλὰ καὶ ὁ ἄλλος, αὐτὸς ὅμως πιὸ ἐγκεφαλικά, πιὸ ἐνδόμυγχα,

63. Γ.Μ. Βιζυηνός, «Ἐρρίκος Ἰβσεν», *Ἐστία* τ. 33 (1892), ἀρ. 10 (σ. 153-156) καὶ 11 (σ. 167-171). Βλ. καὶ τὴ σύγχρονη ἔκδοση Γ. Μ. Βιζυηνός, *Ἐρρίκος Ἰβσεν*, ὑπερόγραφο Διονύσης Καψάλης, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006.

64. Jennette Lee, *The Ibsen Secret: A Key to the Prose Dramas of Henrik Ibsen*, University Press of the Pacific, Honolulu, Hawaii (Reprint from 1907 edition), σ. 105. Γιὰ τὴ σχέση μεταξὺ τῶν ἔργων τοῦ Ibsen καὶ τοῦ Wagner βλ. καὶ Kjetil Hanrevik, *Ibsen and the Gesamtkunstwerk*, Ibsen Centre – Faculty of Arts, University of Oslo, στὴ διαδικτυακὴ διεύθυνση: [www.ibsensociety.liu.edu/conferencepapers/gesamtkunstwerk.pdf](http://www.ibsensociety.liu.edu/conferencepapers/gesamtkunstwerk.pdf).

65. Thomas Mann, «Ἴψεν καὶ Βάγκνερ», *Ο Βάγκνερ καὶ ἡ ἐποχὴ μας*, Μετάφραση Γιάννης Λάμψας, Αθήνα, Printa, 1933, σ. 33-37: 33.

66. Τὰ πέντε ἀπὸ τὰ ἕξ γνωστὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ ἔχουν τουλάχιστον ἔνα θάνατο (κάποια περισσότερους). μόνο στὸ «Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως» ὁ θάνατος δὲν εἶναι κυριολεκτικός, ἀλλὰ μεταφορικός. «Ο Παν. Μουλλᾶς χαρακτηρίζει τὰ διηγήματα «ἔργο-προσκλητήριο νεκρῶν», Μουλλᾶς, σ. π., πε'- πις'.

57. Ὁ.π., σ. 241.

58. Ὁ.π., σ. 251.

59. Ὁ.π., σ. 252.

60. Ὁ.π., σ. 241.

61. Παν. Μουλλᾶς, σ. π., ργ'.

62. Ὁ.π., ρχ'.

μὲ τὴν μουσικὴν κρυμμένην πίσω ἀπ' τὰ λόγια».<sup>67</sup> Αὐτὲς οἱ φράσεις θὰ μποροῦσαν νὰ εἰχαν γραφτεῖ καὶ γιὰ τὸν Βιζυηνό, γιατὶ ποιός δὲν βλέπει στὴν τεχνική του τὴν «λατρεία τῆς λεπτομέρειας», «τὴν συμβολικὴν δισυπόστατην παράστασην» ἀλλὰ καὶ τὴν μουσικὴν «κρυμμένην πίσω ἀπὸ τὰ λόγια»;<sup>68</sup>

\* \* \*

Ποιές ήταν ὅμως οἱ γνώσεις τοῦ Βιζυηνοῦ γιὰ τὴν εύρωπαϊκὴ μουσική; Πόσο καλὰ ἤξερε τὸν Wagner καὶ τὸ ἔργο του; Ή ἔρευνα ἔχει ἀναφερθεῖ στὴ σχέση τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τὸν Γερμανὸ συνθέτη (πιθανὸν λόγω τῆς σχετικῆς ἀναφορᾶς στὸ διήγημα), ἀλλὰ μὲ τρόπο ἀρκετὰ ἀδριστο. Ό Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος σημειώνει γιὰ τὰ χρόνια στὴ Γερμανία: «Ἐνδιαφέρεται καὶ γιὰ τὴν μουσικήν. Προσπαθεῖ νὰ συλλάβει τὴν ούσια τοῦ ἔργου τοῦ Wagner. Βυθίζεται στὰ βιβλία τοῦ Nietzsche»,<sup>69</sup> κάτι ποὺ ὁ Νίκος Δήμου συσχετίζει καὶ μὲ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ Schopenhauer,<sup>70</sup> ἐνῶ ὁ Βαλέτας γίνεται πιὸ περιγραφικός: «Στὴ Γοttliegη ἔζησε κοι-

νωνικὴ ζωή, εἶδε θέατρο κι ἀκούσει Βάγνερ»<sup>71</sup>. Ο Βιζυηνὸς εἶναι μᾶλλον ἡ βέβαιο ὅτι παρακολούθησε κάποια παράσταση ὅπερας τοῦ Wagner στὴ Γερμανία καὶ κατὰ πάσα πιθανότητα τὸν Ἰπτάμενο Όλλανδο. Ας μὴν ἔχενναμε πώς τὰ προσωπικὰ βιώματα ἀποτελοῦν βασικὴ πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ τὰ πεζογραφήματά του καὶ εἰδικὰ στὴν περίπτωση τοῦ πρώτου, κατὰ πάσα πιθανότητα, διηγήματός του, δὲν εἶναι ἀπίθανὸν ὁ Βιζυηνὸς νὰ ἔμπνευστηκε τὸν συσχετισμὸ μὲ τὸν Όλλανδὸ καὶ τῆς ὑπόθεσης τῆς ὅπερας μὲ τὸ διήγημά του παρακολουθώντας κάποια παράσταση τοῦ ἔργου. Όμως οἱ γνώσεις του γιὰ τὸν Γερμανὸ συνθέτη δὲν ἔμειναν ἐκεῖ. «Οπως πιστοποιεῖται ἀπὸ τὸ λῆμμα τοῦ Wagner τοῦ Λεξικοῦ τῶν Μπάρτ καὶ Χίρστ<sup>72</sup> ποὺ φέρει τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Βιζυηνοῦ, ὁ συγγραφέας μας εἶχε βαθειὰ γνώση τοῦ ἔργου τοῦ «μεγαλοφυεστάτου τοῦ παρόντος αἰῶνος μουσικοῦ συνθέτου καὶ ποιητοῦ»:

Αληθῶς δὲ δὲιτα τοῦ ἔργου τούτου ὁ Β. ὅχι μόνον ἐδραματούργησε μεγάλην μυθολογικὴν ἐπομένων ἐθνικὴν τῆς Γερμανίας ὑπόθεσιν, ἀλλὰ καὶ ἐκορύφωσε τὴν μουσικὴν αὐτοῦ πρωτοτυπίαν, συνεπέστερον ἐφαρμόσας τὰς περὶ τοῦ μελοδράματος ἀναμορφωτικὰς αὐτοῦ θεωρίας, συνοψιζομένας ἐν τοῖς ἔξτης: «Ως ὑπόθεσεις μελοδραμάτων δὲν πρέπει να χρησιμοποιῶνται ιστορικὰ γεγονότα, διότι ἡ μουσι-

67. Thomas Mann, δ.π., σ. 36.

68. Δυστυχῶς ὁ ἀναγνώστης ποὺ θὰ ἀναζητήσει κάτι σχετικὸ στὸ κείμενο τοῦ Γιώργου Μανάκα, «Ἡ χρηστικότητα τῆς μουσικῆς στὸ ἔργο τοῦ Γεωργίου Βιζυηνοῦ. Συγχριτικὴ μουσικοφιλογικὴ προσέγγιση τῶν καλλιτεχνημάτων του» («Ἐξάπολις 5 «Γεώργιος Βιζυηνός, Ἐκατὸ χρόνια ἀπ' τὸν θάνατο του, 1896-1996», Ἀλεξανδρούπολη, Καλοκαίρι 1996, σ. 216-225), παρασυρόμενος ἀπὸ τὸν τίτλο - ὅπως, λ.χ., ἡ φιλόλογος Ελένα Κουτριάνου, ἡ ὄποια, στὴν «Εἰσαγωγή» της στὴν ἔκδοση τῶν Ποιημάτων τοῦ Βιζυηνοῦ (δ.π., σ. 192, ὑποσημ. 409), παραπέμπει σὲ αὐτὸ σημειώνοντας πώς πρόκειται γιὰ μιὰ «ἀπόπειρα σύνδεσης τοῦ ἔργου τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τὴ μουσικὴ καὶ εἰδικότερα μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση» - θὰ ἀπογοητευθεῖ ἐντελῶς: ἀντὶ τῶν ὑπεσχημένων τοῦ τίτλου, θὰ συναντήσει σωρεία πραγματολογικῶν σφαλμάτων, ὅπως, π.χ., ὅτι ἡ πρώτη μελοποίηση ποιήματος τοῦ Βιζυηνοῦ ἔγινε τὸ 1975 (Μανάκας, δ.π., σ. 221).

69. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος (ἐπιμ.), Γεώργιος Βιζυηνός, Βασικὴ Βιβλιοθήκη, Ἀθῆνα 1954, [Εἰσαγωγή], σ. 7-36: 15.

70. Νίκος Δήμου, «Βιοθεωρία καὶ Φιλοσοφία τοῦ Γ. Βιζυηνοῦ», στὸν τόμο Κατσαρῆ-Βαφειάδη (ἐπιμ.), Γεώργιος Βιζυηνός: Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του, Κομοτηνὴ 1997, σ. 76-84: 81. Τὸ κείμενο δημοσιεύθηκε καὶ στὸ βιβλίο Τὰ πρόσωπα τῆς Ποίησης, Δοκίμια II, Νεφέλη, Ἀθῆνα 1993, σ. 87-105 μὲ τὸν τίτλο «Ἡ φιλοσοφικὴ μελαγχολία τοῦ Βιζυηνοῦ» καὶ εἶναι διαθέσιμο καὶ στὸ διαδίκτυο στὴν ιστοσελίδα: <http://www.ndimou.gr/articledisplay>.

71. Γιώργος Βαλέτας, «Φιλόλογικὰ στὸ Βιζυηνό», Θρακικά, τ. Η', Ἐν Ἀθήναις 1937, σ. 211-304: 212. Τὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Βαλέτα θὰ πρέπει νὰ παρέσυραν τὸν Δημητρούλη στὴν ἀναχρονιστικὴ φράση: «ὁ ἀνθρωπὸς ποὺ διάβαζε Νίτσε καὶ Ἰψεν, ποὺ ἀκούγει Βάγνερ [...]» (Δημήτρης Δημητρούλης «Ἡ κρίση τοῦ Βιζυηνοῦ», Αὔγουστος 2010). Ως γνωστὸν τὰ πρῶτα γραμμόφωνα (δηλαδὴ οἱ συσκευὲς ἀναπαραγωγῆς ἥχου) κυκλοφόρησαν στὴν ἀγορὰ μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Βιζυηνοῦ, γεγονός ποὺ ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ἔβαζε μιὰ πλάκα στὸ γραμμόφωνο καὶ νὰ «ἄκουγε» μουσικὴ τοῦ Wagner. Τὴν ἐποχὴν ἔκεινη γιὰ νὰ ἀκούσει κανεὶς μουσική, ἐπρεπε εἴτε νὰ τὴν παίξει ὁ ίδιος (στὴν περίπτωση αὐτὴ λοιπὸν θὰ λέγαμε «έπαιζε» Wagner) εἴτε νὰ πάει σὲ κάποια συναυλία ἥ, στὴν περίπτωση τοῦ Wagner, στὴν ὅπερα· τότε θὰ ἥταν δοκιμότερο νὰ λέγαμε «έβλεπε» Wagner. Άλλὰ καὶ πάλι ἡ χρήση τοῦ Παρατατικοῦ (δηλωτικοῦ διάρκειας ἥ ἐπανάληψης) δὲν ταιριάζει στὴν ἐποχὴν αὐτὴν καὶ στὴ σπανιότητα τῶν εύκαιριῶν ποὺ εἶχε ὁ μέσος φιλόμουσος νὰ παρακολουθήσει παράσταση ἔργου τοῦ Wagner.

72. Λεξικὸν Ἐγκυλοπαιδικόν, Ἀθήνησι, Μπάρτ καὶ Χίρστ, ἐκδόται, 1889-1905. Τὰ λῆμματα ποὺ ἔγραψε ὁ Βιζυηνὸς καὶ τὰ ὅποια ὑπέγραψε μὲ τὰ ἀρχικά του (Γ.Μ.Β.) δημοσιεύονται στοὺς δύο πρώτους τόμους τοῦ Λεξικοῦ.

κή, ώς γλῶσσα τοῦ συναισθήματος, ἀντιφάσκει πρὸς ἑαυτὴν ἀναλαμβάνουσα νὰ χρησιμεύσῃ ώς κύριον μέσον πρὸς ἔκφρασιν ἴστορικῶν πραγμάτων. Μόνον μυθικαὶ λοιπὸν ὑποθέσεις εἶναι φυσικὰ θέματα πρὸς σύνθεσιν μελοδραμάτων. "Ἐπειτα : Πᾶν τὸ ἀπὸ τῆς σκηνῆς ἐπιδρῶν πρέπει νὰ ἐνυπάρχῃ ἐν αὐτῇ τῇ ὥλῃ τοῦ δράματος καὶ μόνον ἀπ' αὐτῆς νὰ προέρχηται· ἐπομένως αὐτοτελέστεραι ἀσματικαὶ μελῳδίαι τότε μόνον ἐπιτρέπονται ἐν τῷ μελοδράματι, ὅταν ἡνὶς ἡτιολογημέναι ὑπ' αὐτῆς τῆς δραματικῆς τοῦ ὅλου συναφείας. Κατὰ συνέπειαν: 'Η μουσική, ἡτις δὲν εἶναι εἰμὴ μέσον ἔκφράσεως δὲν πρέπει νὰ χρησιμοποιήται ώς σκοπὸς ἐν τῷ μελοδράματι, καὶ τανάπαλιν: ἡ δρᾶσις, κύριος σκοπὸς τοῦ δράματος οὖσα, δὲν πρέπει νὰ καταβιβάζηται οὕτως ὥστε νὰ χρησιμεύῃ μόνον πρὸς ἐμμελῆ τονισμὸν τῶν λέξεων. Ἀποκηρύξας οὕτω τὸ παλαιὸν μελοδραματικὸν ὑφος ὁ B. εἰσήγαγεν εἰς τὰ μουσικὰ δράματα μεγαλητέραν δραματικὴν ἐνότητα, διὰ τῆς ἀρχῆς ὅτι: Πάντες οἱ πρὸς τὰ ὑπέροχα μέρη τῆς δράσεως συναφεῖς μουσικοὶ τρόποι πρέπει νὰ θεωρῶνται καὶ χρησιμοποιῶνται ώς συνδετικὰ τοῦ ὅλου στοιχεῖα. Ἀφοῦ δὲ ταῦτα δὲν εἶναι πάντοτε ἀσματικά, ἀνάγκη νὰ μετέχῃ ἐν τούτῳ καὶ ἡ ὄρχήστρα, ἡτις οὕτω ἀπέκτησε πλειοτέραν παρὰ τῷ B. αὐτοτέλειαν, ἐνῷ τέως δὲν ἐχρησιμοποιεῖτο εἰμὴ μόνον ὅπως συνοδεύῃ τὸ ἀπὸ σκηνῆς ἄσμα.

Αὐτὰ γράφει μεταξὺ ἄλλων ὁ Βίζυηνὸς γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Wagner, ἐμμένοντας περισσότερο σὲ ζητήματα δραματουργικὰ μᾶλλον παρὰ μουσικά. Οἱ μουσικές του γνώσεις γίνονται ἐμφανέστερες σὲ ἄλλα μουσικὰ λήμματα τοῦ λεξικοῦ, καθὼς ὁ Βίζυηνὸς ὑπογράφει ἀκόμη τὰ ἀρθρα: «Βελλίνης», «Βέμπερ», «Βέρδης», «Βερλίσ», «Βετχόβεν», «Βίζ», «Βοϊ-ελδιέ». Μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἀπὸ τὰ ἕπτα παραπάνω λήμματα στὰ τέσσερα ἐπανέρχεται τὸ ὄνομα τοῦ Wagner: Στὸ λῆμμα «Βέμπερ» ἐπισημαίνεται ἡ ἐπιρροὴ τῶν ὑπερῶν τοῦ Weber σὲ μεταγενέστερους συνθέτες ὅπως ὁ Mendelssohn καὶ ὁ Wagner: στὸ λῆμμα «Βέρδης» διαβάζουμε ὅτι οἱ Ἰταλοὶ θεώρησαν νεωτερισμὸ τὴν προσπάθεια τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτη νὰ «εἰσαγάγῃ τὸ μελόδραμα εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Βάγνερ διαγραφεῖσα ὁδὸν», πράγμα ποὺ οἱ Γερμανοὶ ἔξελαβαν ώς ἔξωτερικὴ μόνο προσέγγιση τοῦ βαγκνερικοῦ παραδείγματος. Γιὰ τὸ Bizet ὁ Βίζυηνὸς γράφει πώς «ὁ ζῆλος εἰς τὸ ν' ἀπομιμηθῆ τὸν Βάγνερ δὲν ἀπέβη πρὸς ὡφέλειάν του» καὶ σχολιάζει ὅτι οἱ Γάλλοι τὸν θεωροῦν «Βαγνεριανὸν» περισσότερο ἀπ' ὅ,τι εἶναι στὴν πραγματικότητα, καθὼς ἡ μουσική του «πολλῷ μᾶλλον συγγενεύει πρὸς τὴν τοῦ Θωμᾶ καὶ τοῦ Γουνῶ» (διάβαζε Thomas καὶ Gounod). Πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ ἡ περὶ Wagner ἀναφορὰ στὸ

λῆμμα «Βερλίσ»: «Πρόδρομος τοῦ Βάγνερ ως πρὸς τὰς ἰδέας αὐτοῦ περὶ τῶν διὰ τῆς μουσικῆς καταρθωσίμων [...] νὰ παραστήσῃ διὰ τῆς μουσικῆς διανοήματα καὶ πράγματα καὶ γεγονότα». Πόσοι ἀραγε σύγχρονοι τοῦ Βίζυηνοῦ διάβαζαν κάτω ἀπὸ τὶς λέξεις αὐτὲς τὴν «idée fixe» τοῦ Berlioz, ποὺ πράγματι προηγήθηκε τοῦ βαγκνερικοῦ Leitmotiv;<sup>73</sup> «Ἄς σημειωθεῖ ὅτι στὸ λῆμμα τοῦ Berlioz ἀναφέρονται καὶ τρία θεωρητικὰ κείμενα τοῦ συνθέτη, ποὺ πιθανὸν δὲ Βίζυηνὸς νὰ εἴχε διαβάσει.<sup>74</sup>

Καὶ ἀν ὁ Βίζυηνὸς ἀνήκει, ὅπως φαίνεται, στὴν χορεία τῶν Βαγκνεριστῶν, ὁ συνθέτης ποὺ θαύμαζε καὶ ἐκτιμοῦσε περισσότερο ἥταν ὁ «μέγιστος τῶν Γερμανῶν μελοποιῶν» Beethoven, καθὼς ὁ τελευταῖος

εἶναι ὁ τελειωτής τῆς γερμανικῆς μουσικῆς. Ἀπὸ τοῦ σημείου εἰς τὸ ὅποιον εἴχον προαγάγει τὴν τέχνην ὁ Μόζαρτ καὶ ὁ "Αὔδην ἀναλαβών καὶ ἀναπτύξας ὑπὸ πᾶσαν ἐποψιν, ἀνύψωσεν ὁ B. τὴν μουσικὴν εἰς περιωπὴν ἀνυπέρβλητον. Οὔτε νέαν θεωρίαν αὐτῆς εἰσήγαγεν, οὔτε νέα μέσα πρὸς ἐκμετάλλευσιν αὐτῆς ἐχρησιμοποίησεν. Ἐτελειοπόλησεν ὅμως τὴν τέχνην, χρησιμοποίησες πᾶν προϋπάρχον αὐτῆς στοιχεῖον μέχρις ἔξαντλήσεως. Διὰ τοῦτο πᾶς χαρακτηριστικὸς ἐπαίνος τῆς μουσικῆς τοῦ B. ὑπολείπεται τοῦ προστήκοντος. Ἐπαινέσατε τὸ κάλλος τῶν μελῳδῶν του, τὸ νέον ἐν ταῖς ἀρμονίαις, τὴν δύναμιν ἐν τῇ διατυπώσει τῶν εἰδῶν τῆς μουσικῆς, τὸ βάθος τοῦ συναισθήματος ἐν πᾶσι, θὰ εὑρητε ὅτι περισσεύει ἀκόμη κάτι τι ἀνέκφραστον τῆς μουσικῆς τοῦ B. προσὸν ἀξιονέατου καὶ ὅτι ὁσοσδήποτε ἐπαίνος καὶ ἀν ἀποδοθῆ εἰς τὰ καθ' ἔκαστα τῆς μουσικῆς αὐτοῦ, οὐδαμῶς ἔξαρκεῖ πρὸς ἀπόδειξιν τοῦ ὑψους τῆς τελειότητος καὶ τῶν θεμελειώδῶν λόγων ἐφ' ὧν αὗτη βασίζεται.

Τὸ ἐγκωμιαστικὸ αὐτὸ σχόλιο γιὰ τὸν συνθέτη, τὸ ὅποιο ὑπογράφει ὁ Βίζυηνὸς στὸ Λεξικὸ τῶν Μπάρτ καὶ Χίρστ, ἔξελίσσεται στὶς ἐπόμενες γραμμὲς σὲ μιὰ ἀνάλυση τοῦ ἔργου του καὶ τῆς προσφορᾶς του στὴν ἴστορία τῆς μουσικῆς, ποὺ ἀξίζει νὰ παραθέσουμε:

73. "Ισως μάλιστα νὰ μὴν εἶναι ἀδόκιμο νὰ θεωρήσουμε πώς ἡ τεχνικὴ τῆς ἐπανάληψης κάποιων αὐτούσιων φράσεων στὰ διηγήματα τοῦ Βίζυηνοῦ νὰ ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὸ περιεχόμενο τῆς μπερλιοζικῆς idée fixe παρὰ στὸ πιὸ ἐπεξεργασμένο μουσικὰ Leitmotiv τοῦ Wagner.

74. *Voyage musical en Allemagne et en Italie, Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes avec des exemples καὶ Soirées d'orchestre.*

Ἐν συγκρίσει πρὸς τοὺς πρὸ αὐτοῦ ὁ Β. παρίσταται πολὺ ἴσχυρότερος, βαθύτερος καὶ ποικιλώτερος ἡ πολυειδέστερος ἐν τῇ εὑρέσει. Αἱ μελωδίαι του εἶναι μεγαλοπρεπέστεραι, ὑψηλότεραι, ἰδανικώτεραι. Ἐμβριθεστέρα δὲ εἶναι ἡ ἔννοια καὶ τῶν φαινομενικῶς ὑποδεεστέρων αὐτοῦ μουσικῶν σχηματικῶν φράσεων (motiv). Ἐν τῇ φιλοτεχνήσει τῶν τῆς μουσικῆς εἰδῶν, τῆς σονάτας, τοῦ ρόνδου κ.τ.λ. ἐργάζεται ἐλευθερώτερον καὶ αὐτοτελέστερον τῶν πρὸ αὐτοῦ, καθιστῶν τοὺς παραδεδομένους τύπους ὑπηρετικοὺς τῶν ἴδεῶν του μᾶλλον ἡ ὑποτάσσων τὰς ἴδεας αὐτοῦ εἰς τοὺς τύπους. Εἰς ταῦτα ἐπιπροστίθεται ἡ ἀξιοθαύμαστος τέχνη καὶ ἡ ἀκαταπόνητος ἐπιμέλεια τῆς θεματικῆς ἐπεξεργασίας τῶν καθ' ἔκαστα. Ἀλλὰ πάντα τὰ μερικὰ ταῦτα προτερήματα, καὶ ὅσα τυχὸν ἥρθυντο νὰ προσθέσῃ τις, δὲν ἔχουσι διὰ τὸν Β. αὐτοτελῆ ἀξίαν, ἀλλ' εἶναι ὑπηρετικά μόνον καὶ συντελεστικά εἰς τὸ μέγα αὐτοῦ πρόβλημα, νὰ καταστήσῃ δηλαδὴ τὴν τέχνην του τελείαν καὶ εὐληπτὸν γλῶσσαν τῶν ἐσωτερικῶν τοῦ ἀνθρώπου διαθέσεων, νὰ δώσῃ διὰ τὸν τύπουν αὐτῆς φθεγκτὴν διέξοδον εἰς ὀλόκληρον τὸν πλοῦτον τοῦ ψυχικοῦ αὐτοῦ βίου. Διὸ καὶ [ὁ] Β. ἐπαξίως καὶ ἐν πλήρει σημασίᾳ τῆς λέξεως ἐπεκλήθη ὁ ποιητὴς τῶν τόνων. Ἔγνω νὰ ικανοποιήσῃ πάσας τὰς διαθέσεις τῆς ψυχῆς.

Εἶναι προφανὲς ἀπὸ τὰ παραπάνω λήμματα πώς ὁ Βιζυηνὸς εἴχε βαθεία ἀντίληψη γιὰ τὴ μουσική, γεγονὸς ποὺ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὶς ἴδιαιτέρως ἐνδιαφέρουσες προτάσεις μουσικῆς ὄρολογίας ποὺ παρατίθενται σὲ κάποια ἀπὸ τὰ λήμματα αὐτά. Γιατὶ ἀν ἡ ἀπόδοση τῆς λέξης contrepoin μὲ τὸν ὄρο «ἀντίστιξ», ποὺ συναντοῦμε στὸ λῆμμα γιὰ τὸν Boieldieu, μοιάζει κάτι τὸ ἀναμενόμενο, καθὼς καὶ σήμερα αὐτὸν τὸν ὄρο χρησιμοποιοῦμε, σίγουρα ἐντυπωσιάζει τὸν ἀναγνώστη ἡ ἀπόδοση τῆς fuga μὲ τὴν φράση «ἀναδίπλωσις τῶν μελῶν», καθὼς ὁ λημματογράφος δὲν μεταφράζει τὸν ὄρο στὰ Ἑλληνικά, ἀλλὰ τὸν ἐρμηνεύει. Ἔτσι καὶ οἱ περὶ τὸν Beethoven ἀναλύσεις, ποὺ ἔπειροῦν κατὰ πολὺ τὶς ἀνάγκες ἐνὸς γενικοῦ λεξικοῦ, ἐκφράζουν τὶς ἀπόψεις τοῦ ἴδιου τοῦ Βιζυηνοῦ γιὰ τὸ συνθέτη, ποὺ φάίνεται πώς ἔκτιμοῦσε περισσότερο ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλον. Δὲν εἶναι τυχαῖο πώς ὁ Beethoven εἶναι ὁ συνθέτης ὁ ὅποιος θὰ χρησιμοποιήθει ὡς παράδειγμα ὑπέρτατης μουσικῆς δημιουργίας στὸ δοκίμιο τοῦ Βιζυηνοῦ, Ἡ φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ παρὰ Πλωτίνῳ (1884). Θέλοντας νὰ υποστηρίξει ὅτι «ἡ κριτικὴ τοῦ καλοῦ δύναμις δὲν κεῖται ἐν τοῖς ὄφθαλμοῖς καὶ τοῖς ὡσὶν ἀλλ' ἐν τῇ ἐσωτερικῇ τοῦ ἀνθρώπου διαθέσει»,<sup>75</sup> σημειώνει ὁ συγ-

γραφέας πώς «ἡ μουσικὴ τοῦ Βετχόβεν εἰμπορεῖ νὰ εἰσδύσῃ δι' ἀπάντων τῶν πόρων ίθαγενοῦς τίνος ἀγροίκου Ἀφρικανοῦ καὶ νὰ κρούῃ τὰς πύλας τῆς ψυχῆς αὐτοῦ διὰ τῶν θελκτικωτέρων τόνων», παρότι «τὰ ὕτα τῆς ψυχῆς ταύτης εἶναι ἐπικεχρισμένα ὑπὸ τῆς ἀμουσίας, ὡς ὑπὸ παχέως στρώματος πηλοῦ».<sup>76</sup> Τὸ δοκίμιο αὐτὸ διὰ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ Πλωτίνου, ποὺ ὁ Βιζυηνὸς ὑπέβαλε ἐπὶ ὑφηγεσία στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν καὶ ποὺ τελικὰ τοῦ χάρισε τὴ θέση τοῦ Ψηφιγγῆ τῆς Ιστορίας τῆς Φιλοσοφίας, ἔρχεται νὰ ἐμπλουτίσει τὴν εἰκόνα γιὰ τὶς μουσικὲς γνώσεις καὶ ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα. Οἱ θέσεις τοῦ νεοπλατωνικοῦ φιλόσοφου, δοσμένες βασικὰ μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τῶν γερμανικῶν κλασικῶν σπουδῶν τοῦ «Ἐλληνα λογοτέχνη»,<sup>77</sup> ἀποτελοῦν συχνὰ τὴν ἀφορμὴ γιὰ νὰ περιγράψει ὁ Βιζυηνὸς τὴ δική του αἰσθητική. Χαρακτηριστικὴ ὡς πρὸς αὐτὸ εἶναι ἡ ἀναφορά του στὶς τέχνες τοῦ χρόνου, οἱ ὅποιες, σύμφωνα μὲ τὸν Πλωτίνο, μειονεκτοῦν σὲ σχέση μὲ ἐκεῖνες τοῦ χώρου, καθὼς δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ συλλάβουμε τὸ ἔργο τέχνης συνολικὰ καὶ συμμετρικά. Γράφει γιὰ τὴ σχετικὴ ἀποψή τοῦ Πλωτίνου: «τὰς μουσικὰς συνθέσεις τὰς ἀκούομεν ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἐξελισσομένας πρὸ τῆς κρίσεως ἡμῶν, εἰς τρόπον ὥστε τὸ σύνολον αὐτῶν οὐδέποτε ἐπιδρᾶ ἐπὶ τῆς ψυχῆς μετ' ἵστης τῶν διαφόρων μερῶν ἐντάσεως».<sup>78</sup> Στὸ σημεῖο αὐτὸ διὰ τοῦ Βιζυηνοῦ κρίνει ἀναγκαῖο νὰ διευκρινίσει πώς αὐτὸ ἀφορᾶ τὸν δέκτη καὶ ὅχι τὸν δημιουργὸ τοῦ ἔργου τέχνης καὶ προσθέτει τὴν ἔχῆς ὑποσημείωση:

Ἐννοεῖται ὅτι ἐνταῦθα πρόκειται περὶ τῆς ἀντίληψεως τοῦ ἐξωτερικοῦ καλοῦ καὶ περὶ τῆς ἐσωτερικῆς αὐτοῦ συνόψεως ὑπὸ τῆς ψυχῆς τοῦ παράγοντος καλλιτέχνου. Διότι ὁ τελευταῖος, εἴτε μουσικὸς εἴτε ποιητὴς εἶναι, πρὸν ἡ συνθέση ἐν χρόνῳ τὰ διάφορα τοῦ ἔργου μέρη, ἔχει τὸ σύνολον αὐτοῦ συγχρόνως προκείμενον πρὸ τῆς ἐκαύτου ψυχῆς καὶ ὑφίσταται τὴν ὑπὸ τοῦ συνόλου πάθησιν καὶ συγκίνησιν, ὡς ἐὰν τὸ ἔβλεπεν ἐν χώρῳ.<sup>79</sup>

Στὸ ἐδάφιο αὐτό, ὁ Βιζυηνὸς περιγράφει, οὐσιαστικά, τὴν δική του συγγραφικὴ μεθοδολογία. Καὶ δὲν εἶναι

76. Ὁ.π., σ. 151-152.

77. Τὴ θέση αὐτὴ ὑποστηρίζει καὶ ὁ Παῦλος Καλλιγᾶς στὴν εἰσαγωγὴ του στὴ σύγχρονη ἔκδοση τοῦ δοκιμίου τοῦ Βιζυηνοῦ, Παῦλος Καλλιγᾶς, «Σχεδίασμα Εἰσαγωγῆς», στὸ Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, Ἡ Φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ παρὰ Πλωτίνῳ, δ.π., σ. 7-25:11.

78. Ὁ.π., σ. 52.

79. Ὁ.π., ὑποσημ. 2.

τυχαίο πώς ο διηγηματογράφος Βιζυηνός συνθέτει τὰ ἔργα του μὲ ίδιαίτερο τρόπο. Η γραφή του δὲν εἶναι γραμμική, ή συχνὴ χρήση τῆς τεχνικῆς flashback ή τὰ πολλαπλὰ ἐπίπεδα χρονικῆς ἀφήγησης (ίδιαίτερα στὸ διήγημα «Ποιος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου»), ή χρήση τῆς συμμετρίας στὴ δομὴ καὶ ὅχι μόνο, δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ ἐπιτευχθοῦν παρὰ μόνον ἀν ὁ συγγραφέας δούλευε ἔξω ἀπὸ τὸν χρόνο. Ο Βιζυηνὸς γράφει τὰ διηγήματά του ὅπως ὁ ποιητὴς ἔνα ποίημα καὶ μάλιστα ἡ ἐκπεφρασμένη συγγένεια τῆς ποίησης μὲ τὴ μουσική, ἡ μᾶλλον τοῦ ποιητῆ μὲ τὸν συνθέτη, ποὺ περιγράφεται στὸ παραπάνω ἀπόσπασμα, μᾶς φέρνει στὸν νοῦ τὸν συγγραφέα Βιζυηνὸν νὰ δημιουργεῖ τὰ ἔργα του σὰν συνθέτης ποὺ γράφει μιὰ παρτιτούρα: Νὰ ἑτοιμάζει τὰ πεντάγραμμα, νὰ καθορίζει τὰ ὄργανα (πρόσωπα) καὶ τὴν τονικότητα (ὕφος), νὰ σκέφτεται τὰ θέματα, καὶ τὸ πότε καὶ τὸ πῶς θὰ μπαίνουν στὸ ἔργο ἀλλὰ καὶ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιο θὰ συνδυάζονται μεταξύ τους γιὰ νὰ φτιάξουν τὶς σωστὲς ἀρμονίες: ή μετατροπία εἰναι ἀγαπημένη του τεχνική, ὅπως καὶ ἡ χρήση τοῦ Leitmotiv, ἀν καὶ ὁ ἀπόλυτος κανόνας εἶναι ὁ νόμος τῆς συμμετρίας, ἐνῶ τὸ τέλος ἔρχεται πάντα νὰ συναντήσει τὴν ἀρχή, συχνὰ ἀνατρέποντάς την.

Η μειονεξία τῆς ἀκοῆς ἔναντι τῆς ὄρασης, ποὺ περιγράφεται ἐδῶ σὲ σχέση μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀντίληψη τοῦ ἀνθρώπου («κύρον αἱ δὶ αὐτῆς [τῆς ἀκοῆς] ἐντυπώσεις διεγείρουσιν ἐν ἡμῖν, ἀμέσως δὰ τοῦ τρόπου καθ' ὃν γίνονται ἀντιληπταί, παραστάσεις σχέσεων, αἴτινες ὡς ἀντικείμενον τῆς ἀρεσκείας διακρίνονται αὐτῆς ταύτης τῆς ἀρεσκείας, ὡς ἐσωτερικῆς μόνον τοῦ αἰσθήματος διαθέσεως: τοὺς τόνους τοὺς ἀντιλαμβανόμεθα σχεδὸν πάντοτε ὡς σύμβολα ἀντικειμενικοῦ τινος περιεχομένου»<sup>80</sup>) συνεπάγεται καὶ μιὰ ψυχολογικὴ σχέση τῶν ἥχων καὶ τῆς μουσικῆς μὲ τὸν ἀνθρώπο. Ο ψυχογράφος Βιζυηνὸς χρησιμοποιεῖ τὴ μουσικὴ στὰ διηγήματά του, γιατὶ αἰσθάνεται πὼς οἱ ἥχοι καὶ ἡ μουσικὴ λειτουργοῦν συμβολικά, συμβάλλουν στὴ δημιουργία τοῦ ψυχολογικοῦ κλίματος, ὅπως καὶ ὁ περιβάλλων χῶρος (π.χ. τὸ ψύχος τῆς Γερμανίας ποὺ ταλανίζει τὸν ἀφηγητὴ συμβολίζει καὶ τὴν δική του ψυχολογικὴ περιπέτεια).<sup>81</sup> Αὐτὸς βεβαίως θυμίζει τὴν ἀγαπημένη στοὺς Ρομαντικοὺς συναισθησία, τὴν συμπόρευση ὅλων τῶν αἰσθήσεων γιὰ τὴν ἔκφραση τῶν συναισθημάτων τῶν ἡρώων. Όμως ἡ περίπτωση τῆς χρήσης τῆς συναισθησίας

ἀπὸ τὸν Βιζυηνὸν σχετίζεται καὶ μὲ τὶς ψυχαναλυτικές του ἐνασχολήσεις, οἱ ὅποιες τοποθετοῦν τὰ πράγματα σὲ μιὰ ἐπιστημονικότερη βάση. Η ἐρμηνεία ποὺ δίνει γιὰ τὴν αἰτία ποὺ ὁ πίνακας τοῦ Fra Sebastiano del Piombo *Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου*, μᾶς προκαλεῖ τὴν δυσάρεστη αἰσθηση τῆς κακοσμίας καθὼς παριστάνει τοὺς παρευρισκόμενους στὸν τάφο τοῦ Λαζάρου νὰ κρατοῦν τὴν μύτη τους («τὸ ἀποτέλεσμα χρεωστεῖται οὐχὶ εἰς τὴν ὄσφρησιν ἡμῶν, ὡς αἰσθητικὸν τοῦ καλοῦ ἢ τοῦ αἰσχροῦ ὅργανον, ἀλλ' εἰς εὔνοήτους ψυχολογικοὺς συνδυασμοὺς μεταξύ τοῦ ὀρωμένου καὶ τῶν ἐν ἀναμνήσει αἰσθημάτων, ὅσα ἐν τῇ ψυχῇ ἡμῶν συνεδέθησαν ἄλλοτε μετὰ παροιμοίων παραστάσεων»<sup>82</sup>), θὰ μποροῦσε νὰ ἐφαρμοστεῖ καὶ στὴν περίπτωση τῆς μουσικῆς καὶ τῆς λογοτεχνικῆς της χρήσης, ὅπου οἱ ἥχοι πρέπει νὰ ἀναπαραγθοῦν στὸ μυαλὸ τοῦ ἀναγνώστη καὶ ἐν συνεχείᾳ νὰ ἀναζητήσουν στὸ ὑποσυνείδητὸ του δλους τοὺς ψυχολογικοὺς συνειρμούς.

Τὸ ζήτημα τοῦ συσχετισμοῦ τῆς τέχνης μὲ τὴν ψυχολογία ἀπασχόλησε τὸν συγγραφέα καὶ στὰ δοκίμιά του *Ψυχολογικὲς Μελέτες* ἐπὶ τοῦ Καλοῦ Α', *Πνευματικὰ Ἰδιοφυῖαι* (Παραγωγὸι τοῦ Καλοῦ) καὶ Β', *Αἱ Ἀρχαὶ τῶν Τεχνῶν* (Γένεσις τοῦ Καλοῦ), τὰ ὅποια ἔξεδωσε ἔνα χρόνο μετὰ τὸ δοκίμιο γιὰ τὸν Πλωτίνο. Ξεκινώντας ἀπὸ τὴν καντιανὴ θέση ὅτι «τὸ κάλλος δὲν ὑπάρχει ἐν τοῖς ἀνθρώποις ὡς ἰδιότης αὐτῶν τούτων· δὲν εἶναι ἀπαύγασμα ὑψηλοτέρας τινὸς ἰδέας γενικῆς καὶ αἰώνιου· ἀλλὰ γεννᾶται μόνον ἐν ἡμῖν ὡς συναίσθημα»,<sup>83</sup> ὁ δηγεῖται σὲ μιὰ ἐντελῶς ψυχολογικὴ ἐρμηνεία τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου: «ἀφοῦ τὸ καλόν, τὸ τε πρωτόθετον καὶ τὸ παράγωγον δὲν ὑφίσταται εἰ μὴ ἐν τῷ ἀνθρώπῳ ὡς ἴδιον αὐτοῦ συναίσθημα, ὡς ψυχολογικὸν δηλονότι φαινόμενον, ἐννοεῖται ὅτι καὶ αἱ παραγωγοὶ τοῦ καλοῦ ἐνέργειαι ὥφειλον νὰ ὀρισθῶσιν ἐν ταῖς ἀρχαῖς αὐτῶν διὰ ψυχολογικῆς ζητήσεως».<sup>84</sup> Ενδιαφέρον ἔχει τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἐγχειρίδιο *ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στὴν ἐπιστημονικὴ προσέγγιση τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου καὶ σὲ μιὰ ρεαλιστικὴ ὀπτικὴ ποὺ δὲν παραλείπει νὰ ἐπισημάνει πὼς εἶναι ἀμφιβολο*

82. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Η Φιλοσοφία τοῦ Καλοῦ παρὰ Πλωτίνῳ*, σ. π., σ. 61.

83. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ψυχολογικὰ Μελέτει* ἐπὶ τοῦ Καλοῦ, Β' Αἱ Ἀρχαὶ τῶν Τεχνῶν (Γένεσις τοῦ Καλοῦ), *Ἐν Ἀθήναις, Σπυρίδ. Κουσολίνου, 1885*, σ. 14.

84. Ο.π., σ. 15.

80. Ο.π., σ. 57.

81. Βλ. σχετικὰ καὶ Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, σ. π., σ. 96.

άν «ἡ ὑπὸ τοῦ Βάγνερ δοθεῖσα εἰς τὴν μουσικὴν νέα ὥθησις θὰ ἐπήρχετο διὰ μόνου αὐτοῦ, καὶ χωρὶς τῆς ἐμψυχωτικῆς ἀρωγῆς τοῦ βασιλέως τῆς Βαυαρίας»,<sup>85</sup> φανερώνοντας τὸν Βιζυηνὸν γνώστη ὅχι μόνο τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ τοῦ κόσμου τῆς. Η μελέτη αὐτή, γεμάτη παραδείγματα ἀπὸ τὴν ποίηση, τὶς εἰκαστικὲς τέχνες καὶ τὴν μουσικήν, συμπληρώνεται οὐσιαστικά ἀπὸ τὰ Στοιχεῖα Ψυχολογίας τοῦ 1888 πού γράφτηκαν «πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων καὶ διδασκαλείων».<sup>86</sup> Έκεῖ ὁ Βιζυηνὸς ἀποδεικνύεται ἔξοικειωμένος μὲ τὶς τελευταῖες ψυχοακουστικὲς ἀνακαλύψεις τῆς ἐποχῆς του, ὅπως τὸν νόμο τοῦ Weber,<sup>87</sup> ἀλλὰ καὶ γενικότερους κανόνες ποὺ ἀφοροῦν τὸ φαινόμενο τοῦ ἡχου.<sup>88</sup> Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πώς οἱ θεωρητικὲς ἀπόψεις τοῦ Βιζυηνοῦ γιὰ τὴν μουσικὴν ἔτσι ὅπως διατυπώνονται στὰ θεωρητικά του κείμενα καὶ ἐφαρμόζονται στὰ πεζογραφήματά του καταρίζουν μιὰ μουσικὴ αἰσθητικὴ ποὺ χρήζει ξεχωριστῆς μελέτης.<sup>89</sup>

\* \* \*

Οι σχέσεις τοῦ Βιζυηνοῦ μὲ τὴν μουσικὴν ὅμως δὲν ἦταν μόνο θεωρητικές. Τὸν Μάιο τοῦ 1874 ὁ Βιζυηνὸς ὑπέβαλε στὸν Βουτσιναῖο ποιητικὸ διαγωνισμὸ τὸ μακρὺ ἐπικοινωρικὸ ποίημα «Κόδρος», τὸ ὅποιο καὶ βραβεύθηκε μὲ εἰσήγηση τοῦ Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆ.<sup>90</sup> Ο «Κόδρος» ἐκδόθηκε τὸν ἴδιο χρόνο, ἐνῷ ὀκτὼ ἔτη ἀργότερα ὁ Ἰωάννης Σακελλα-

29. Ο ΚΟΔΡΟΣ

ποθενόμενος ἐπὶ τὸν πολεμίους ὑπὸ γιτάνων χωρικῶν  
ἴνα ἀποθάνῃ ὑπὲρ τῆς πατρίδος.

δ. γ.

Μηχανοποιεῖται: Μελέτη, I, Θ. Σ.

70

Ο ΚΟΔΡΟΣ κτλ.

1. Ε - γώ ο - πά - γω πα - τρις μου  
φι - λη ο - που η χειρ - -  
σου με ο - δη - γει ο - που η θει -  
α με στελ - λει τρι - γη συ δε πα - τρις

85. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, Ψυχολογικαὶ Μελέται ἐπὶ τοῦ Καλοῦ, Α', ὁ.π., σ. 21-22.
86. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, Στοιχεῖα Ψυχολογίας, πρὸς χρῆσιν τῶν γυμνασίων καὶ διδασκαλείων, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀλεξάνδρου Παπαγεωργίου, 1888.
87. Ο.π., σ. 15.
88. Βλ. π.χ. «Τόνος βραχυτάτης διαρκείας, ἐπαναλαμβανόμενος διὰ ταχίστης ἀλλεπαλλήλου κρούσεως τῆς χορδῆς ἐνταυτοῦ ὄργανου, ἀκούεται ὡς συνεχής καὶ ἀδιάκοπος τόνος. Διότι πᾶσα ἐπομένη κροῦσις τῆς χορδῆς ἐπαναλαμβάνεται πρὶν προφθάσῃ νὰ ἐκλείψῃ ἡ ἐκ τῆς προηγουμένης γενομένη τῷ νεύρῳ διέγερσις», ὁ.π., σ. 24.
89. Γιὰ τὴν περὶ μουσικῆς θεωρία τοῦ Βιζυηνοῦ, ἀναμενόμενη ἡ ἀνακοίνωση τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη («Μουσικὸς χρόνος καὶ μουσικὸ ἔργο. Μερικὲς σκέψεις μὲ ἀφορμὴ τὴν μουσικὴν θεωρία τοῦ Βιζυηνοῦ») στὸ συνέδριο «Μουσικὴ καὶ Χρόνος» ποὺ θὰ πραγματοποιηθεῖ στὴν Κέρκυρα στὶς 27-29 Ἀπριλίου 2012.
90. Panayotis Moullas, *Les Concours Poétiques de l' Université d'Athènes 1851-1877*, Archives Historiques de la

Jeunesse Grecque, Secrétariat Général à la Jeunesse, Athènes, 1989, σ. 328-332.

71

μου μα-χρὸν εὐ - τύ- γει.

Χατσέ καλλίστη παλλά-δος πόλι γλυκύ μου μέληνυς

και τερπνὸν τῆς γῆς ἀς μάθουν κ'οι δύ - ο πό-λοι

δο - τι σὲ σώζω βα - ρὺς ὑπνῶν βα - ρὺς

ὑ - πνῶν βα - ρὺς ὑ - πνῶν.

2.

Ως ἔγαιρέτησα διαστέρους  
τοὺς ἀδωλώτους σου οὐρανούς  
οῦτως ἀζεύκτους σοι τοὺς ἀφίνω  
κ' εἰς τὰς ἀγκάλας σου, μῆτερ, κλίνω.  
Ἐπικατάρατος πᾶς ἔχθρός σου  
πᾶσσα του δύναμις ἀς θραυσθῇ  
ἐπὶ τοῦ στήθους ἐνὸς παιδός σου  
καὶ ἡ Πατρίς μου ἀς δοξασθῇ. Γ. Βιζυηνός.

ρίδης συμπεριέλαβε στὴν συλλογή του *Μοῦσα*<sup>91</sup> ἔνα μέρος τοῦ ποιήματος αὐτοῦ: συγκεκριμένα δύο στροφές (στίχοι 901-920)<sup>92</sup> ποὺ ἀποτελοῦν ἔνα ἄσμα μέσα στὸ ποίημα. Ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ τὶς σχετικὲς σελίδες ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Σακελλαρίδη ἔτσι ὅπως τυπώθηκαν στὴν πρώτη αὐτὴ ἔκδοση, δηλαδὴ καὶ στὴν εὐρωπαϊκὴ ἀλλὰ καὶ στὴν βιζαντινὴ σημειογραφία. Εἶναι μᾶλλον δόκιμο νὰ ὑποθέσουμε πῶς γιὰ τὴν συγκεκριμένη μελοποίηση ὁ Βιζυηνὸς συνεργάστηκε μὲ τὸν Σακελλαρίδη πιθανὸν καὶ μὲ τὸν Ιούλιο Ἐννιγγ, ὁ ὥποιος θὰ πρέ-

91. Ἰωάννης Θ. Σακελλαρίδης, *Μοῦσα*, ἦτοι Βιβλίον *Μουσικὸν Παιδαγωγικόν*, πρωτισμένον διὰ τὰ διδασκαλεῖα, καὶ περιέχον τὰς καλλίστας γερμανικὰς καὶ ἡμετέρας μελωδίας, πρὸς δὲ καὶ δημώδη τινὰ ἄσματα, νῦν τὸ πρῶτον ἐκδόμινα, εἰς τὴν τε Ἔνωρια τοῦ Εὐρωπαϊκὴν καὶ Ἡμετέραν Ἐκκλησιαστικὴν γραμμήν, τῇ εὐμενεῖ συμπράξει τοῦ κυρίου Ιονίου Ἐννιγγ, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδελφέως, 1882.

92. Βλ. Γεώργιος Μ. Βιζυηνός, *Ποιήματα, Α'*, (δ.π.,) σ. 273-324, οἱ συγκεκριμένοι στίχοι στὶς σ. 308-309.

πει νὰ εἶχε ἀναλάβει τὴν μεταγραφὴ ἀπὸ τὴν βιζαντινὴ στὴν εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία. Ἀλλωστε πολλὰ ποιήματα τοῦ Βιζυηνοῦ (κυρίως παιδικά) ἔγιναν τραγούδια, μὲ γνωστότερο τὴν «Ἀνεμώνη» τῶν «Συνεπειῶν τῆς παλαιᾶς ἱστορίας» ποὺ μελοποίησε ὁ Χρῆστος Στρουμπούλης καὶ ἔγινε γνωστὸ μὲ τὸν τίτλο «Ἐνας βράχος στὸ βουνό», ἀλλὰ ἐκτὸς ἀπὸ αὐτά, ὁ Βιζυηνὸς εἶχε γράψει καὶ ποιήματα ποὺ προορίζονταν γιὰ μελοποίηση (ὅπως δηλώνει, π.χ. ὁ τίτλος τους: «ἄσματα»). Μεγάλο ἐνδιαφέρον ὡς πρὸς αὐτὸ παρουσιάζει τὸ ἀφιερωμένο «τῆς μουσοτραφεῖ κυριᾳ Ἀ. Μ. Κοριαλενίου» ποίημα «Ἡ μάγισσα» ποὺ γράφτηκε «Πρὸς ἀνάμνησιν καὶ κατὰ τὸν ἥχον τῆς “Βαρκαρόλας”». Τὸ ποίημα συμπεριλήφθηκε στὴ συλλογὴ Ἀτθίδες Αὔραι,<sup>93</sup> ἀλλὰ δημοσιεύθηκε καὶ στὸ τεῦχος 453 (2.9.1884) τῆς Ἔστιας, μὲ τὴν ἐπισήμανση πῶς εἶναι γραμμένο «Κατὰ τὸν ἥχον τῆς “Βαρκαρόλας”». Σὲ καμία ἀπὸ στὶς δύο περιπτώσεις δὲν ἐπισημαίνεται γιὰ ποιά βαρκαρόλα γίνεται λόγος. «Ἄς σημειωθεῖ τὸ γεγονός ὅτι τὸ περιεχόμενο τοῦ ποιήματος εἶναι σχετικὸ μὲ τὴ μουσική, καθὼς ἡ μάγισσα εἶναι μιὰ «ψάλτρα» ποὺ μὲ τὴν ἀρπα τῆς (χάρπα στὶς Ἀτθίδες Αὔρες) μαγεύει τοὺς περαστικούς (ἡ εἰκόνα θυμίζει τὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ μὲ τὴν Κλάρα στὸ φρενοκομεῖο).

Γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ συνθέτη ποὺ βρίσκεται πίσω ἀπὸ τοὺς ἥχους τῆς βαρκαρόλας θὰ μποροῦσε νὰ μᾶς βοηθήσει μιὰ ἄλλη σκηνὴ φρενοκομείου, πραγματικὴ αὐτὴ τὴ φορά, καθὼς ἡ εἰρωνεία τῆς τύχης ἥθελε τὸν Βιζυηνὸν νὰ ζήσει στὴ ζωὴ του στιγμὲς παρόμοιες μὲ αὐτὲς τῶν ἔργων του, ἐπιβεβαιώνοντας τὸν φόβο ποὺ ἐξέφραζε ὁ ίδιος (ώς ἀφηγητὴς) στὶς «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ἱστορίας».<sup>94</sup> Ἔτσι, σύμφωνα μὲ τὴν μαρτυρία τοῦ φίλου καὶ βιογράφου του, ιατροῦ Ν. Βασιλειάδου, ὁ ὥποιος ἐπισκεπτόταν τὸν Βιζυηνὸν στὸ Δρομοκαΐτειο, ὁ ποιητὴς μεταξὺ ἀλλων συζητοῦσε γιὰ φιλοσοφία καὶ ψυχιατρικὴ μὲ ἔναν ιατρὸ-τρόφιμο τοῦ ιδρύματος καὶ τραγουδοῦσε μαζὶ μὲ μιὰ φιλότεχνη, ἐπίσης ἔνοικο τοῦ ἀσύλου· στὸ ἀκουσμα τῆς Σερενάτας τοῦ Schubert ποὺ ἔπαιξε κάποιο φλάκουτο, ὁ Βιζυηνὸς «ἐνθουσιασθείς, ἤρξατο νὰ τραγουδῇ τὴν

93. Ὁ.π., σ. 562-564.

94. «Ἀνέκφραστος φρίκη ἐδέσμευσε τὴν γλῶσσαν ἐν τῷ στόματὶ μου. Τί δουλειάν ἔχω ἐγὼ νὰ κάμω μὲ τὸν διευθυντὴν τοῦ φρενοκομείου! Μήπως λοιπὸν δὲν πάσχω μόνον ἐκ τοῦ στήθους;», Γ. Μ. Βιζυηνός, *Τὰ Διηγήματα*, δ.π., σ. 192.

πρώτην στροφήν της μὲ τὴν βραχνώδη καὶ ὑπόρρινον ἀηδῆ φωνήν του: «Leise flehen meine Lieder/durk die Nacht zu Dir...»,<sup>95</sup> ἐνῶ λίγο ἀργότερα ἡ φιλόμουσος κυρία τραγούδησε μιὰ στροφὴ ἀπὸ τὴν βαρκαρόλα τοῦ Mendelssohn. Ἀν, μὲ ἀφορμὴ αὐτὴν τὴν συγκυρία προσπάθησουμε νὰ τραγουδήσουμε τοὺς στίχους τῆς «Μάγισσας» στὴ μουσικὴ τῆς γνωστῆς Βαρκαρόλας (ορ. 19 N. 6) τοῦ Mendelssohn θὰ διαπιστώσουμε πῶς οἱ στίχοι ταιριάζουν.

Εἶναι δύσκολο γιὰ μᾶς σήμερα νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸν ρόλο καὶ τὴν σημασία ποὺ εἶχε ἡ μουσικὴ στὴ ζωὴ καὶ τὴν κοινωνία τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα. Εἶναι δύσκολο γιὰ τὸν συνεχῶς κατακλυμένο ἀπὸ ἥχους σύγχρονο ἄνθρωπο νὰ ταξιδέψει σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ δὲν ὑπῆρχαν μηγανήματα ἀναπαραγωγῆς ἥχου καὶ ποὺ ὁ μόνος τρόπος νὰ ἀκούσει κανεὶς μουσικὴ ἦταν εἴτε νὰ τὴν ἔρμηνεσε ὁ ἴδιος, εἴτε νὰ γίνει ἀκροατὴς μικρῆς ἢ μεγάλης μουσικῆς συναυλίας. Αὐτό, ὅσο κι ἀν ἀκούγεται ὅξύμωρο, δημιουργοῦμε μιὰ οὐσιαστικότερη σχέση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴ μουσική, γεγονός ποὺ γίνεται φανερὸ καὶ στὴ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς. Ἡ μουσικὴ στὴν ἑλληνικὴ πεζογραφικὴ παραγωγὴ τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα ἔχει τόσο ἰδιαίτερη θέση, ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ξεχωριστὸ λογοτεχνικὸ εἶδος στὸ ὄποιο ἡ μουσικὴ (καὶ ἰδιαίτερως ἡ δημοφιλέστατη τότε ὅπερα) παίζει κεντρικὸ ρόλο. Ἡ περίπτωση τοῦ Βιζυηνοῦ εἶναι χαρακτηριστικὴ δὲν εἶναι μόνο τὸ πλῆθος καὶ τὸ εἶδος τῶν μουσικῶν ἀναφορῶν στὰ διηγήματά του, ἀλλά, κυριότερα, ἡ συνομιλία, ἡ ἔνταξη θὰ λέγαμε, ἐνὸς μουσικοῦ ἔργου μέσα στὸ δικό του διηγῆμα. Ἡ παρουσία τοῦ Wagner στὶς «Συνέπειες τῆς παλαιᾶς ιστορίας» δὲν ἀποτελεῖ ἔνα διακοσμητικὸ στοιχεῖο ποὺ ὀλοκληρώνει τὸν σκηνικὸ χῶρο τοῦ διηγήματος, ἔναν τρόπο νὰ ἐπενδύθει μουσικὰ μιὰ ἐρωτικὴ ιστορία, ἀλλὰ πρόκειται γιὰ κανονικὴ ἀφομοίωση τοῦ λογοτεχνικοῦ περιεχομένου (ἡ ιστορία τοῦ Ὄλλανδοῦ ποὺ ἐπαναλαμβάνεται) ἀλλὰ καὶ τῆς μουσικῆς του τεχνικῆς (τὰ ἐπανερχόμενα μοτίβα ποὺ λειτουργοῦν ως Leitmotiv).

Σὲ μιὰ πρώτη προσπάθεια ἔξοικείωσης μὲ τὴ

95. Νικόλαος Βασιλειάδης, *Eikones Kainostantinoupolis eisai kai Athinian*, ἐκδικόμεναι ὑπὸ Κων. Φ. Σκόκου, Ἐν Ἀθήναις, Τυπογραφεῖον Ἑστίας, 1910, σ. 330-331. Ἐνδιαφέρον παρουσάζει τὸ σχόλιο τῆς φιλομούσου ἐγχειρίστου ἡ ὅποια σημειώνει πῶς θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ εἴχε ἔνα πιάνο γιὰ νὰ παίξει «πρὸ παντὸς τὴν μεταγραφήν της ὑπὸ Λιστ» (δ.π., σ. 330), ἐνδεικτικὸ τῶν μουσικῶν γνώσεων τῶν φιλομούσων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης (1896).

μουσικὴ στὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ ἐντάσσεται καὶ τὸ μουσικὸ γλωσσάρι ποὺ ἀκολουθεῖ. Βεβαίως οἱ μουσικοὶ ὅροι ποὺ ἐμφανίζονται στὸ σύνολο τοῦ ἔργου τοῦ Βιζυηνοῦ εἶναι πολὺ περισσότεροι καὶ, ὅπως εἴδαμε σὲ κάποιες περιπτώσεις, μοναδικοί, γεγονὸς ποὺ σημαίνει πῶς θὰ ἔπρεπε κάποια στιγμὴ νὰ ἔξετάσουμε τὸ σύνολο τῆς μουσικῆς τοῦ ὄρολογίας. Πρὸς τὸ παρόν, ἐπικεντρωνόμαστε στὰ διηγήματά του: Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔξι γνωστὰ διηγήματα, ἐλέγχαμε τὴν «Πρωτομαγιὰ» καὶ τὸ «Γιατί ἡ μηλιὰ δέν ἔγεινε μηλέα», καθὼς καὶ τὰ παιδικὰ διηγήματα, μὲ εύρηματα καὶ στὰ ἔξι γνωστά, στὴν «Πρωτομαγιὰ» καὶ στὸν παιδικὸ «Τρομάρα». Οἱ παραπομπὲς γίνονται στὶς σελίδες τοῦ τόμου τῶν Διηγημάτων τῆς ἔκδοσης τοῦ Ίδρυματος Ούρανη (δ.π.), μὲ ἔξαρτεση τὸ παιδικὸ διηγῆμα «Τρομάρας» γιὰ τὸ ὄποιο χρησιμοποιεῖται ἡ παλιὰ ἔκδοση τῶν Απάντων (δ.π.). Πρὸιν ἀπὸ κάθε σελίδα ὑπάρχει ἔνας ἀραβικὸς ἀριθμὸς μὲ ἔντονη γραφή (bold) ὁ ὄποιος ἀντιστοιχεῖ στὸ κάθε ἔνα ἀπὸ τὰ διηγήματα, τὰ ὅποια παρατίθενται μὲ τὴ σειρὰ ἔκδοσής τους στὸν τόμο (ἡ ὅποια ἀκολουθεῖ καὶ τὴ χρονολογικὴ σειρὰ πρώτης δημοσίευσης): τελευταῖος εὑρετηριάζεται ὁ «Τρομάρας»:

Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου = 1

Μεταξὺ Πειραιῶς καὶ Νεαπόλεως = 2

Ποῖος ἦτον ὁ φονεὺς τοῦ ἀδελφοῦ μου = 3

Αἱ συνέπειαι τῆς παλαιᾶς ιστορίας = 4

Πρωτομαγιὰ = 5

Τὸ μόνον τῆς ζωῆς του ταξιδίον = 6

Μοσχώβ Σελήνη = 7

Ο Τρομάρας = 8

Στὸ γλωσσάρι συμπεριλαμβάνονται ὅροι μουσικοὶ καὶ μὴ μόνο ὅταν σχετίζονται μὲ τὴ μουσική.

ἄδω 5: 266

ἄδων 2: 98, 4: 191

ἀνακρούω 2: 126, 5: 265

ἀργυρόηχος 2: 114

ἀρμονία 4: 213

ἀρμονικὸς 2: 102, 106, 107, 114, 116

ἀρμονικῶς 2: 106

ἄσμα 2: 98, 4: 197, 198, 200, 213, 255, 257, 5: 264,

265, 267, 268, 269, 277, 7: 329

ἄσμα δημ.ώδες 5: 266

ἄσμα ἐρωτικὸν 6: 287

αὐλὸς 7: 329

αὐλῶ 2: 103

Βάγνερ 4: 231, 240

βαθύφωνος 4: 231, 254

βάλας **2:** 119  
 βιολί **1:** 89, **6:** 280, **7:** 344, 345  
 βιολίον **2:** 127  
 δυσαρμονία **4:** 239  
 ἐπάρδω **6:** 292  
 ἐπωδή **2:** 115  
 ἐπωδός **5:** 264  
 εύηχος **4:** 197  
 εύήχως **2:** 106  
 ἥχος **1:** 76, **2:** 125, **4:** 191, 198, 213, 214, 243, 252, **6:** 287  
 ἥχω **4:** 211, 243  
 κέρας **4:** 254  
 κρούώ τὰς χορδὰς **4:** 196  
 κώδων **4:** 213, 214  
 κωδωνίσκος **5:** 277  
 λαγοῦτο **6:** 312, **7:** 344  
 λιγύφθοιγγος **7:** 329  
 λύρα **5:** 272  
 λύρα τρίχορδος **1:** 76  
 μεγαλοφυῖα μουσικὴ **4:** 198  
 μελίφθοιγγος **2:** 127  
 μελόδραμα ἴταλικὸν **2:** 126  
 μελῳδικὸς **2:** 127, **4:** 198, 211  
 μοιρολόγι **1:** 76, **6:** 297  
 μοιρολογῶ **1:** 76, 77  
 μουσικὴ **2:** 114, 119, 125, 126, 129, **4:** 197, 198, 211, 214, 230, 252, 255, **6:** 301  
 μουσικὸς [ἐπίθ.] **2:** 113  
 μουσικὸς [οὐσ.] **2:** 125  
 μουσικώτερος **2:** 107  
 νότα **4:** 197  
 ὄμιλος μουσικὸς **2:** 125  
 ὄργανον (μουσικὸν) **2:** 107, 125, 126, **4:** 191, 196, 197, 198, 200, 255, **7:** 341  
 ὄρχήστρα **2:** 119  
 παιζω (μουσικὴν) **1:** 89, **2:** 125, **4:** 196, **6:** 301  
 παράτονος **2:** 126  
 παραχόρδισις **4:** 239  
 παράχορδος **2:** 114  
 Πετῶν Ὀλλανδὸς **4:** 231, 233, 236, 240  
 Πετῶν Ὀλλανδὸς **4:** 231  
 πλῆκτρον **4:** 200, **5:** 264

ραψώδημα **4:** 198  
 ραψώδος **1:** 77  
 ρυθμὸς **5:** 264  
 σάλπιγξ **4:** 211  
 σαλπίζω **4:** 211, 213, 260  
 σάλπισμα **4:** 260  
 σάλπισμα δημώδες **4:** 211  
 σκοπός **1:** 76, **5:** 266, **6:** 280  
 συμφωνία **2:** 119  
 συναυλία **2:** 105, 119, **4:** 191, 221  
 συνθέτω **1:** 76  
 τονθορίζω **5:** 265  
 τόνος **4:** 196, 197, 198, 200, 255, **6:** 292, 302  
 τουμπελέκι **7:** 344, 350  
 τραγουδῖ 3: 167, **4:** 197, 199, **6:** 281, 282, **7:** 373, **8:** 318  
 τραγουδιστὰ **6:** 281  
 τραγουδιστής **6:** 289  
 τραγουδῶ **4:** 199, **6:** 280, 282, 289, 304, 317, **8:** 317, 318  
 τρομπέττα **7:** 349  
 τύμπανον **7:** 345  
 ὑποψάλλω **2:** 98  
 φθόγγος **2:** 125, **4:** 198, 211  
 φωνογράφος **4:** 197  
 χάρπα **4:** 197, 252, 255  
 χάρπα ἴταλικὴ **4:** 196  
 χορδὶζομαι **6:** 301, 302  
 χορδὴ **2:** 107, **4:** 196, 197, 200, 224  
 χορὸς [χορωδία] **2:** 119, 126  
 χτυπῶ τὴν χορδὴν **4:** 224  
 ψαλλόμενος **5:** 266  
 ψάλλω **1:** 76, **2:** 126, **4:** 196, 197, 198, **5:** 266, 267, 269, **6:** 281  
 ψάλλων **4:** 198, 235  
 ψαλμὸς **4:** 206  
 ψάλτης **1:** 76  
  
 cantare **2:** 126  
 musique **2:** 126  
 «Santa Lucia» **2:** 126

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ



ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ  
Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ  
«ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»

ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - 2

ΔΗΜΗΤΡΗΣ  
**ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ**  
1896-1960

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



ΙΩΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ / ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

# Η ΕΡΕΥΝΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗ ΔΥΣΗ

*Tὰ 80 χρόνια ἀπὸ τὴν ἔδρυση  
τῶν Monumenta Musicae Byzantinæ\**



δη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ Μεσαίωνα οἱ βιβλιοθῆκες τῆς Δύσης ἄρχισαν νὰ πλουτίζονται μὲ ἑλληνικὰ χειρόγραφα ποὺ τὰ μετέφεραν στὴ Δύση κυρίως οἱ δυτικοὶ ταξιδιῶτες ποὺ περιηγοῦνταν τὶς χῶρες τῆς Ἀνατολῆς ἀλλὰ κι οἱ ἴδιοι οἱ "Ἐλληνες ποὺ ταξίδευαν στὴ Δύση. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον καὶ περιέργεια προκαλοῦσαν στοὺς Δυτικοὺς ὅσα ἀπ' αὐτὰ τὰ χειρόγραφα περιεῖχαν τὰ παράξενα μαῦρα καὶ κόκκινα σύμβολα τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς. Ἡταν κάτι σὰ γρίφοι ποὺ ἀποζητοῦσαν τὴν ἀποκρυπτογράφησή τους ὥπως τὰ ιερογλυφικὰ τῶν ἀρχαίων Αἰγυπτίων. Ἐξάλλου, ἀν ἀποκαλύπτονταν τὰ μυστικά τους, θὰ μποροῦσε νὰ ἐπαληθευτεῖ αὐτὸ ποὺ διατυπωνόταν ἀπὸ παλιά, ὅτι οἱ βάσεις τῆς ἀρχαίας δυτικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παρελήφθησαν ἀπ' τὴν Ἀνατολὴν κι ἰδίως ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. Θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον π.χ. νὰ πιστοποιηθεῖ ἀν οἱ Δυτικοὶ παρέλαβαν ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴν καὶ μελωδικὰ χαρακτηριστικὰ δίπλα σὲ κάποια ἀναμφισβήτητα θεωρητικά, ὥπως τὴ διαίρεση τῶν κλιμάκων σὲ ὀκτώ ὁμάδες, τοὺς λεγόμενους «τόνους» σύμφωνα μὲ τὴ δυτικὴ ὄρολογία ἡ «γῆχους» σύμφωνα μὲ τὴν ἀνατολική.

Ἡ πρώτη φάση τῆς μελέτης τῶν βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μουσικῶν χειρογράφων ἀρχισε μὲ τὴ δημοσίευση ἀπὸ τὸν παλαιογράφο Montfaucon (1655-1741) ἐνὸς καταλόγου τῶν σημαδόφωνων τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς. Ὁ ἴδιος δήλωσε ὅτι ἦταν σὲ θέση καὶ νὰ τὰ ἐρμηνεύσει. Ἄλλα ὁ ἵσχυρισμός του ἔμεινε χωρὶς ἀντίκρυσμα καθὼς τὸ σύγγραμμά του δὲν περιέχει καμιὰ ἀπόδειξη αὐτῆς τῆς ὑποτιθέμενης γνώσης του. Στὴν περίοδο ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18<sup>ο</sup> αἰώνα ὡς τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο ὅλο καὶ περισσότεροι Δυτικοί, κυρίως μουσικολόγοι, καταπιάστηκαν μὲ τὴ μελέτη τῆς ἑλληνικῆς παρασημαντικῆς. Ἔτσι, ἄλλοι δημοσίευσαν ἀκόμα πληρέστερους καταλόγους τῶν σημαδόφωνων ἀπὸ ἐκείνους τοῦ Montfaucon, ἄλλοι κείμενα Παπαδικῶν, ἄλλοι πανομοιότυπα μουσικῶν χειρογράφων, ἄλλοι

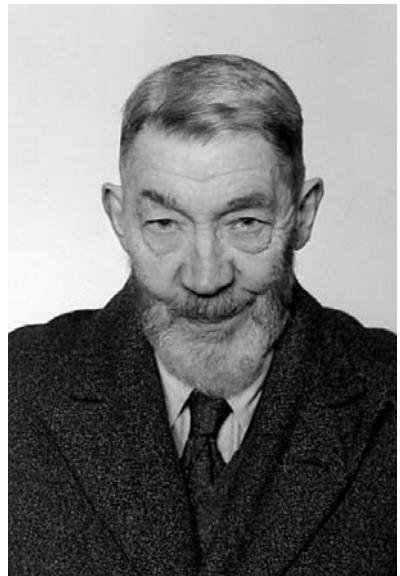
\* Τὸ παρὸν κείμενο γράφτηκε στὶς 21 Δεκεμβρίου 2011, ἔτος στὸ ὄποιο ἀφορᾶ ἡ ἐν λόγω ἐπέτειος.

καταλόγους μουσικῶν χειρογράφων ποὺ σώζονται σὲ δυτικές βιβλιοθήκες, καὶ μερικοὶ ἀκόμα καὶ καταλόγους μὲ ὄνόματα συνθετῶν ἀναφερόμενα σ' αὐτὰ τὰ χειρόγραφα. Ὁφείλω νὰ ἔξηγήσω ἐδῶ ὅτι οἱ Παπαδικὲς εἶναι ὄμιχλῳδη βυζαντινὰ ἐγχειρίδια καθοδήγησης τῶν ψαλτῶν στὸ λαβύρινθο τῶν σημαδόφωνων τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς. Γιὰ τὴ μελέτη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς πρῶτος ὁ F.J. Sulzer (1753-1797) καὶ κατόπιν ὁ Villoteau (1759-1839), ὁ Bourgault-Ducoudray (1840-1910), ἡ Adaiewski (1846-1926), ὁ Hatherly (1827-π. 1910) καὶ ὁ Rebours (μέσα 19<sup>ου</sup>-ἀρχὲς 20<sup>ου</sup> αἰ.) ἔκαναν ἐπιτόπιες ἔρευνες παίρνοντας μαθήματα ἀπὸ "Ελληνες ψάλτες. Ἀλλὰ τὰ συμπεράσματα ποὺ ἔβγαλαν ἀφοροῦσαν μόνο τὴ σημερινὴ ψαλτικὴ τέχνη, τὴ λεγόμενη νεοβυζαντινή, ὅπως καταγράφηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα, στὴν ἀπλοποιημένη βυζαντινο-χρυσανθινὴ παρασημαντικὴ ποὺ ἴσχυει ἀκόμα στὶς ἐκκλησιές μας. Στὸ σύγγραμμα τοῦ Rebours τοῦ 1906 ἀλλὰ καὶ τῶν προκατόχων του δὲν ἔξετάζεται καθόλου ἡ σχέση τῆς παλαιότερης μὲ τὴ νεότερη βυζαντινὴ μουσική.

Απὸ τοὺς ἀνήκοντες στὴν πρώτη γενιὰ τῶν δυτικῶν ἔρευνητῶν τῆς μεσαιωνικῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς οἱ Riemann (1848-1919), Gaisser (1853-1920), Fleischer (1856-1933) καὶ Gastoué (1873-1943) κατέληξαν σὲ διαφορετικὰ μεταξύ τους συμπεράσματα γιὰ τὴ μεταγραφή της στὸ σύγχρονο πεντάγραμμο, κανένας ὅμως μὲ ίδιαιτερη ἐπιτυχία. Γιὰ παράδειγμα, ὁ Riemann ἀπέδωσε σὲ κάποια ἄφωνα σημάδια φωνητικὴ ἀξία, ἐνῶ οἱ Gaisser καὶ Gastoué δὲν κατάφεραν νὰ ἔρμηνεύσουν σωστὰ τὰ σημάδια ποὺ λέγονται «μαρτυρίες» καὶ φανερώνουν τὴν τονικότητα τῶν μελωδιῶν ὅπως τὰ δυτικὰ κλειδιά (αὐτὰ τοῦ σόλ, τοῦ φά καὶ τοῦ ντό). Πιὸ κοντὰ σὲ μιὰ ἵκανοποιητικὴ λύση τοῦ προβλήματος ἔφθασε ὁ Fleischer, ὁ ὅποιος ὅμως (ὅπως καὶ ὁ Riemann) ἀπέδωσε στὶς μελωδίες τετράσημα μέτρα ποὺ διαψεύδονται ἀπὸ τὶς ὑποδείξεις τῆς παρασημαντικῆς ἀν διαβαστοῦν σωστά. Ἀπὸ τὰ κείμενα τῶν περισσότερων ἀπὸ τοὺς παραπάνω μελετητὲς βγαίνουν δυὸ ἀκόμα λανθασμένα συμπεράσματα. Πρῶτον, ὅτι ἡ ὀθωμανικὴ μουσικὴ ἀλλοίωσε σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ τὸ βυζαντινὸ μέλος, τόσο ὥστε σήμερα νὰ μήν τοῦ ἔχει μείνει σχεδὸν τίποτε τὸ γνήσια βυζαντινό. Καὶ δεύτερον, ὅτι ἡ μεταρρυθμιστικὴ προσπάθεια τοῦ Χρυσάνθου ἔγινε κάτω ἀπὸ συνθῆκες βιασύνης, ἄγνοιας κι ἐπιπολαιότητας ποὺ ὀδήγησε τὴν ἐκκλησιαστικὴ μας μουσικὴ στὴν ἔσχατη παρακμή. Οἱ ἀντιλήψεις αὐτὲς ἀναι-

ρέθηκαν πρόσφατα μὲ ἐπιστημονικὰ καὶ ἀντικειμενικὰ ἐπιχειρήματα ἀπὸ τὸν γράφοντα σὲ μελέτες τοῦ 1966 καὶ τοῦ 1972. Ὁστόσο κανεὶς δὲν ἀρνεῖται ὅτι διείσδυσαν στὴν ψαλτικὴ μας στοιχεῖα ἀπὸ τὴ μουσικὴ τῶν ἔξ Ἀνατολῶν γειτόνων μας ἰδίως σὲ ὁρισμένα μακρόσυρτα μέλη ὅπως αὐτὰ ποὺ βρίσκονται στὸ Καλοφωνικὸ Είρμοιλόγιο, τὸ Κρατηματάριο κ.ἄ.

Στὴ δεύτερη δεκαετία τοῦ 20<sup>ου</sup> αἰῶνα ἐμφανίζονται τρεῖς δυτικοὶ μελετητὲς πού, στὴν ἀρχὴ ὁ καθένας μόνος του, καὶ κατόπιν μαζὶ θέτουν σὲ νέες, πιὸ σωστές, βάσεις τὴ μελέτη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Τὰ πρόσωπα αὐτὰ εἶναι ὁ Ἄγγλος H.J.W. Tillyard (1881-1968), ὁ Αὐστριακὸς Egon Wellesz (1885-1974) κι ὁ Δανὸς Carsten Höeg (1896-1961).



H.J.W. Tillyard

Ο Tillyard γεννήθηκε στὸ Cambridge ὅπου σπούδασε κλασικὴ φιλολογία. Οταν τὸ 1904-5 ἐργαζόταν στὴν Ἀθήνα ὡς βιβλιοθηκάριος στὴ Βρετανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Σχολή, συζήτησε γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ μὲ τὸν λογοτέχνη Ἀργύρη Ἐφταλιώτη, πεθερὸ τῆς ἀδελφῆς του, μὲ ἀφορμὴ τὴν πρώτη ἐπαφή του μὲ τὴν ἐλληνικὴ ψαλτικὴ στὴ Μητρόπολη τῶν Ἀθηνῶν. Ο Ἐφταλιώτης τότε τὸν συμβούλευσε ν' ἀσχοληθεῖ σοβαρὰ μὲ τὴ μελέτη τῆς. Κι ἔτσι ἀρχισε μαθήματα μὲ τὸν κορυφαῖο μουσικοδιάσκαλο καὶ πρωτοψάλτη Ι.Θ. Σακελλαρίδη (1853-1938) ποὺ τοῦ ἔμαθε ὅλα τὰ σχετικὰ μὲ τὴ σημερινὴ παράδοση καὶ γραφὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Κι αὐτὸ τὸν βοήθησε νὰ προχωρήσει στὴ μελέτη τῶν γραφῶν ποὺ προηγή-

θηκαν τοῦ Χρυσάνθου (1770-1843). Γιὰ τὶς προκαταρκτικὲς παλαιογραφικὲς μελέτες του, ἀφοῦ ἐξασφάλισε μὰ ὑποτροφίᾳ ἀπὸ τὸ Cambridge (1906-9), ἔξετασε καὶ φωτογράφισε δεκάδες βυζαντινὰ μουσικὰ χειρόγραφα πρῶτα στὴν Ἀθήνα, τὴν Ρώμη, τὸ "Αγ. Ὁρος", τὴν Δέσβο καὶ τὴν Μόσχα καὶ μετὰ τὸ 1909 στὴν Ἀγγλία, τὴν Μονὴ Σινά, τὴν Πάρο, τὴν Πάτμο κ.ἄ. Ἀπὸ τὶς μελέτες αὐτὲς προέκυψε μιὰ ὀλόκληρη σειρὰ ἀπὸ πολὺ σημαντικὰ ἀρθρα καὶ βιβλία ποὺ εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας μεταξὺ τοῦ 1911 καὶ τοῦ 1956. Στὰ ἔργα αὐτὰ συμπεριλαμβάνεται καὶ τὸ βιβλίο του *Byzantine Music and Hymnography*. Μ' αὐτὸ (ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1923) πῆρε τὸ διδακτορικό του τὸ 1917 ἀπὸ τὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Ἐδιμβούργου. Ο Tillyard διδάξε ἀρχαῖα Ἑλληνικὰ καὶ λατινικὰ στὸ Johannesburg (1919-1922), τὸ Birmingham (1922-6) καὶ τὸ Cardiff (1926-46). Καὶ ἀπὸ τὸ 1922 συνεργάστηκε μὲ τὸν Wellesz καὶ ἀργότερα (1931 κ.ἄ.) καὶ μὲ τὸν Höeg ὡς μέλος τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τῶν Μνημείων Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἢ *Monumenta Musicae Byzantinae* (στὸ ἔξῆς M.M.B.). Τὸ 1963 ποὺ γνώρισα τὸν Tillyard, συνταξιοῦχο πἰὰ στὸ Cambridge, μοῦ χάρισε ἔνα χειρόγραφο χρονολόγιο τῆς σταδιοδρομίας του στὸ χῶρο τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ποὺ καταλήγει ὡς ἔξῆς: «Ἐκφράζω τὶς θερμοτέρες εὐχαριστίες μου στοὺς πολοὺς "Ἐλληνες βιβλιοθηκάριους, ἡγούμενους καὶ μοναχοὺς γιὰ τὴ βοήθεια καὶ τὴν φιλοξενία ποὺ μοῦ προσέφεραν, καθὼς καὶ γιὰ τὴν προθυμία μὲ τὴν ὁποίᾳ μοῦ ἐπέτρεψαν τὴν ἀντιγραφὴ καὶ φωτογράφηση χειρογράφων».

Ο Egon Wellesz σπουδασε σύνθεση καὶ μουσικολογία στὴ Βιέννη. Τὸ 1908 μὲ τὴν ἔργασία του γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ δραματικὸ ἔργο τοῦ Giuseppe Bonno (1710-1788) – ποὺ γεννήθηκε καὶ σταδιοδρόμησε στὴ Βιέννη – ἔγινε διδάκτορας. "Εκτοτε διδάξε στὰ Πανεπιστήμια τῆς Βιέννης (1915-1938) καὶ τῆς Οξφόρδης (1938-1948) ὅπου μετὰ τὸ 1948 συνέχισε τὴν ἐκεῖ σταδιοδρομία του ὡς Λέκτορας στὴ Βυζαντινὴ Μουσικὴ μέχρι τὸ θάνατό του τὸ 1974. Ο κατάλογος τῶν συνθέσεών του περιλαμβάνει 112 ἀριθμημένα ἔργα μεταξὺ τῶν ὁποίων 6 ὅπερες καὶ 9 συμφωνίες.

Στὶς ἀρχές τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰώνα ὁ Wellesz, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ διδασκαλία τοῦ ἀρχαιολόγου καὶ ιστορικοῦ τῆς τέχνης Strzygowski (1862-1941) ποὺ ὑπογράμμιζε τὸν σημαντικὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξε ἡ Ἀνατολὴ στὴν ἐξέλιξη τῆς χριστιανικῆς τέχνης, ἀρχισε νὰ παρακολουθεῖ τὶς ἀκολουθίες στὴν Ἀρμενικὴ Ἐκκλησία τῆς

Βιέννης. Κι ἔτσι στὰ 1914 δημοσίευσε τὸ πρῶτο ἄρθρο του γιὰ τὴν ἀνατολικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, τὸν τομέα δηλαδὴ στὸν ὅποιον ἐπρόκειτο σύντομα νὰ γίνει αὐθεντία. Ἀπὸ τὸ 1914 ὥς τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 ὁ Wellesz συνέγραψε πάνω ἀπὸ 50 ἄρθρα καὶ βιβλία γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ ἀνάμεσα στὰ ὅποια ἔχωριζουν τὰ συγγράμματα «"Ὕμνοι τοῦ Στιχηραρίου γιὰ τὸ μήνα Σεπτέμβριο» (1936), «'Ἀνατολικὰ στοιχεῖα στὸ δυτικὸ μέλος» (1947), «'Ιστορία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς καὶ ὑμνογραφίας» (1949, 1961) καὶ «'Ο Ἀκάθιστος Ὅμνος» (1957). Ο Wellesz ἔφτασε σὲ συμπεράσματα γιὰ τὴν σχετικὰ ὄρθι ἐρμηνεία τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς λίγο μετά, ἀλλὰ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν Tillyard, τοῦ ὅποιου δὲν γνώριζε ἀκόμα τὸ ἔργο. "Οταν αὐτὸ τελικὰ ὑπέπεσε στὴν



Egon Wellesz

ἀντίληψή του, ἀρχισαν νὰ ἀλληλογραφοῦν. Κι ἀπὸ τὸ 1922 ποὺ συναντήθηκαν στὸ Λονδίνο γιὰ πρώτη φορά, ἔγιναν φίλοι καὶ συνεργάστηκαν στενὰ ὡς τὸ θάνατο τοῦ Tillyard τὸ 1968. Ο Wellesz εἶναι ὁ μόνος ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες τῶν M.M.B. ποὺ ταξίδεψε μόνο μία φορὰ στὴν Ἑλλάδα τὸ 1961 ὅχι γιὰ μελέτες ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐπισκεφθεῖ τὴν Ἀκρόπολη, τὸ Δαφνί, τὴν Καισαριανή, τὸ Ναὸ τῆς Ἀφαίας στὴν Αἴγινα, τὸ Σούνιο καὶ τοὺς Δελφούς. Τότε ἦταν ποὺ τὸν γνώρισα στὸ σπίτι τῆς μουσικολόγου Μέλπως Μερλίε (1889-1979). Καὶ μὲ ἀφορμὴ αὐτὴ τὴ συνάντηση τὸν ἐπόμενο χρόνο ἔγινα μαθητής του στὴν Οξφόρδη.

Τὸ τρίτο ἀπὸ τὰ ιδρυτικὰ μέλη τῆς συντακτικῆς ἐπιτροπῆς τῶν M.M.B., ἀλλὰ οὐσιαστικὰ



Carsten Höeg

έκεινος που όραματίστηκε, πρότεινε και προώθησε τὴν ἴδρυσή τους, ἥταν ὁ Δανὸς Carsten Höeg. Ο Höeg, σπώς ὁ Tillyard, ἥταν κλασικὸς φιλόλογος και ἐρασιτέχνης μουσικὸς (ἔπαιζε κλαρίνο και πιάνο). Πρὶν πάρει τὸ διδακτορικό του τὸ 1926 φοίτησε γιὰ ἔνα διάστημα στὸ Παρίσι δίπλα στὸν σπουδαῖο ἑλληνιστὴ και γλωσσολόγο Hubert Pernot (1870-1946). Η διατριβὴ του (ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1926) ἀφοροῦσε τοὺς Σαρακατσάνους, τῶν ὅποιών τὰ ἥθη, ἔθιμα και τὴ γλώσσα μελέτησε ἀπὸ κοντὰ ζώντας μαζὶ τους στοὺς καταυλισμούς τους γιὰ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα κατὰ τὰ ἔτη 1922-3. Δίδαξε κλασικὴ φιλολογία στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Κοπεγχάγης ἀπὸ τὸ 1926 ὡς τὸ θάνατό του τὸ 1961.

Ο Höeg ἦρθε γιὰ πρώτη φορὰ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴ μουσικολογία γύρω στὸ 1917 ὅταν τοῦ ζητήθηκε νὰ καταλογογραφήσει δυὸ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς τῆς Βασιλικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Κοπεγχάγης. Τὸ 1922 δημοσίευσε τὴν πρώτη μουσικολογικὴ μελέτη του μὲ θέμα τὴ θεωρία τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Ανάμεσα στὰ ἄρθρα και βιβλία του ποὺ ἀφοροῦν τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ ξεχωρίζουν οἱ μελέτες του γιὰ τὴν «Ἐκφωνητικὴ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ» (1935), γιὰ τὴν «Ἀρχαία Σλαβονικὴ παράδοση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς» (1953) και γιὰ τὶς «Σχέσεις τῆς χριστιανικῆς μουσικῆς μ' ἔκείνην τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητας» (1958). Θὰ πρέπει ἐπίσης ν' ἀναφερθοῦν ἐδῶ και τὰ προλεγόμενά του σὲ πολλὲς ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις τῶν M.M.B.

Στὸ τρίτο Βυζαντινολογικὸ Συνέδριο, ποὺ ἔγινε στὴν Ἀθήνα τὸ 1930, ὁ Höeg πρότεινε τὴν ἴδρυση

ἐνὸς ὄργανισμοῦ ἀφιερωμένου στὴν προώθηση τῆς σπουδῆς τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ποὺ θὰ ἐπικεντρωνόταν στὴν ἐκδοση τοῦ βοηθημάτων γιὰ τὴν ἀρτιότερη και ἐπιστημονικότερη μελέτη τῆς. Στὴ συνέχεια, ἀφοῦ ἐξασφάλισε τὴν ὑποστήριξη τῆς Βασιλικῆς Δανικῆς Ἀκαδημίας και ἄλλων φορέων, τὸν Ἰούλιο τοῦ 1931 κάλεσε τοὺς Tillyard και Wellesz στὴν Κοπεγχάγη γιὰ νὰ καταρτίσουν ἔνα πρόγραμμα ἐργασίας. Ἐκεῖ ὁ Wellesz κατέφερε νὰ πείσει τοὺς ἄλλους δύο γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιον θὰ μετέγραφαν τὴ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ στὶς ἐκδόσεις τους. Ἀπὸ τὸ 1935 ὡς σήμερα ὁ κατάλογος τῶν ἐκδόσεων τῶν M.M.B. περιλαμβάνει 36 τόμους χωρισμένους σὲ πέντε σειρές: τὰ Πανομοιότυπα (12 τόμοι), τὰ Μελετήματα (9 τόμοι), τὶς Μεταγραφὲς (9 τόμοι), τὰ Θεωρητικὰ (5 τόμοι) και τὰ Lectionaria, δηλαδὴ τὰ παρασημασμένα μὲ ἐκφωνητικὰ σημάδια κείμενα περικοπῶν ἀπὸ τὸ Προφητολόγιο και ἄλλα ιερὰ ἀναγνώσματα (1 τόμος σὲ 8 τεύχη).

Αμέσως μετὰ τὴ συνάντηση τῶν τριῶν στὴν Κοπεγχάγη τὸ 1931 ὁ Höeg ἀναχώρησε γιὰ τὴν Ἀθήνα, τὸ Ἀγ. Ὅρος, τὰ Ιεροσόλυμα και τὴ Μονὴ Σινὰ γιὰ νὰ φωτογραφίσει τὰ μουσικὰ χειρόγραφα και τὶς μουσικὲς πραγματείες ποὺ θὰ ἔστελνε στοὺς δύο συνεργάτες του γιὰ ν' ἀρχίσουν τὶς μελέτες τους. Τὸ ὄλικὸ ποὺ παρέλαβε ὁ Wellesz τὸ κατέθεσε στὸ ἴδρυμένο τὸ 1932 Ἰνστιτοῦτο Βυζαντινῶν Μουσικῶν Ἐρευνῶν τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βιέννης. Ἐκεῖ ὁ Wellesz εύρισκε καταφύγιο γιὰ τὶς βυζαντινὲς μελέτες του και γιὰ νὰ διδάξει βυζαντινὴ μουσικὴ πρὶν δραπετεύσει τὸ 1938, ἐξαιτίας τῆς ἀνόδου τοῦ ζιτλερισμοῦ, στὴν Ἀγγλία. Τὶς παραδόσεις του τὶς παρακολούθησε και ἡ Ἑλληνίδα μουσικολόγος Ἀγλαΐα Ἀγιουτάντη (1912-1999) ἡ ὃποια μάλιστα τὸν βοήθησε στὶς μεταγραφικές του προσπάθειες.

Ἀπὸ τὶς σειρές τῶν παραπάνω ἐκδόσεων ἔκεινη τῶν Μεταγραφῶν μετὰ τὸ 1960 ἔπαψε νὰ πλουτίζεται μὲ νέους τόμους, ὅν και ὑπάρχουν ἀκόμα πολλὲς ἀνέκδοτες μεταγραφὲς στὰ συρτάρια τῶν M.M.B. Τὴ συνέχιση τῆς σειρᾶς ματαίωσε ὁ διάδοχος τοῦ Höeg στὴ διεύθυνση τῶν M.M.B. Ἀμερικάνος μουσικολόγος Oliver Strunk (1901-1980) μὲ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι ἡ σειρὰ μπορεῖ νὰ συνεχίσει μόνο ὅταν ἐπισημανθοῦν τὰ ἀρχέτυπα τῶν ὑπὸ μεταγραφὴν Εἰρμολογίων, Στιχηραρίων κ.τ.λ. Ψηῆρχε ὅμως ἡ πιθανότητα νὰ βρεθοῦν τέτοια ἀρχέτυπα; Ο Tillyard και ὁ Wellesz τὸ ἀμφισβητοῦσαν μὲ κύριο ἐπιχείρημα ὅτι οἱ φαλτάδες μας – παλιοί, ἄλλα και νέοι – εἶχαν πάντα τὴν τάση νὰ ἐπιφέρουν μι-

κρές ἀλλαγές στὰ χειρόγραφα ποὺ ἀντέγραφαν γιὰ νὰ τὰ προσαρμόζουν στὸ ὑφος τους ἢ σὲ κάποια τοπικὴ ἴδιαιτερότητα. Έπομένως, μέσα σ' ἔναν τέτοιο λαβύρινθο, τὸ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι κάποιο χειρόγραφο εἶναι πιὸ αὐθεντικὸ ἐπειδὴ εἶναι παλιότερο, δὲ σήμαινε καὶ πολλά.

Ομως ἀπὸ μιὰ ἄλλη πλευρὰ εἶναι καλὸ ποὺ δὲν συνεχίστηκε ἡ σειρὰ τῶν «Μεταγραφῶν» καθώς, ὅπως ὑποστηρίχθηκε στὸ Συνέδριο Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ 1986 στὸ Hernen τῆς Ὄλλανδίας, τὸ μεταγραφικὸ σύστημα τῶν M.M.B. δὲν εἶναι τέλειο ὅπως πίστευαν οἱ τρεῖς ποὺ τὸ ἐκπόνησαν. Διαπιστώθηκε δηλαδὴ ὅτι χωλαίνει στὴν ἀπόδοση τοῦ ρυθμοῦ ποὺ ἐπιτρέπει τοὺς συχνοὺς ἀφύσικους παρατονισμοὺς τῶν λέξεων.

Μιὰ πιὸ προσεκτικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ μεταγραφικοῦ προβλήματος ἔγινε ἀπὸ τὸν Μάρκο Βασιλείου (1856-1919) στὶς ἀρχές τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰώνα. Οἱ περίπου 12 σωζόμενες μεταγραφές του λύνουν τὸ πρόβλημα μὲ τὸν πιὸ ἴκανο ποιητικὸ τρόπο. Τὶς δημοσίευσε στὸ περιοδικὸ Μουσικὴ Κωνσταντινούπολης τὸ 1912-3, ἀλλὰ δὲν ἔγιναν γνωστές πέρα ἀπὸ ἔνα μικρὸ κύκλο Ἐλλήνων. Ό Βασιλείου, ποὺ ἦταν διευθυντὴς τοῦ πολιτικοῦ γραφείου τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχη Ἰωακείμ Γ', εἶχε ἔτοιμο γιὰ δημοσίευση ἔνα μεγάλο σύγγραμμα γιὰ τὸ θέμα τῆς ἐρμηνείας τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς ἀλλὰ μετὰ τὸ 1922 τὰ ἔχνη τῆς πλούσιας σὲ χειρόγραφα καὶ βιβλία, βιβλιοθήκης του χάθηκαν. Ἐγὼ ὁ ἴδιος στὶς μεταγραφές μου ἀκολουθῶ τὸ σύστημα Βασιλείου ποὺ ἀλλωστε πιστεύω ὅτι θὰ τὸ εἴχαν ἀποδεχθεῖ καὶ οἱ ἰδρυτὲς τῶν M.M.B. καθώς ἡ ἀπόκλισή του ἀπὸ τὸ δικό τους σύστημα εἶναι ἀναγκαῖα ἀλλὰ μικρή.

Αντίθετος μὲ τὴν ἀποψή τῶν ἰδρυτῶν τῶν M.M.B. καὶ τοῦ Μάρκου Βασιλείου ἦταν ὁ Κωνσταντίνος Ψάχος (1869-1949) ποὺ στὸ βιβλίο του ‘Η παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς (‘Αθήνα, 1917) ὑποστηρίζει ὅτι τὰ σημάδια τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς δὲν ἀντιπροσωπεύουν μεμονωμένες νότες, ἀλλὰ ὀλόκληρες μουσικές φράσεις. Τὸ λάθος τοῦ Ψάχου ἦταν ὅτι δὲν κατάλαβε πῶς ἡ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ μποροῦσε νὰ ἐρμηνευθεῖ κατὰ δύο διαφορετικοὺς τρόπους, τὸν ἀναλυτικὸ ποὺ ὑποστηρίζει ὁ ἴδιος καὶ τὸν συνοπτικὸ ποὺ υἱοθέτησαν τὰ M.M.B. καὶ ὁ Βασιλείου. Ο πρῶτος ἵσχε κυρίως γιὰ τὶς «ἀγρυπνίες» ὅπου ἡ μουσικὴ ἦταν μέσο γιὰ τὴν παράταση τῶν ἀκολουθιῶν, ἐνῶ ὁ δεύτερος προορίζόταν γιὰ τὶς κοινὲς ἀκολουθίες ποὺ ἔπρεπε νὰ τελειώνουν μέσα σὲ ὄρισμένα χρονικὰ δρια. Καθαρὴ στενογραφία ἦταν μόνο τὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα (9<sup>ος</sup>-15<sup>ος</sup> αι.) τῶν

Εὐαγγελισταρίων καὶ Προφητολογίων καθώς καὶ τὰ πρώιμα πρωτοβυζαντινὰ συστήματα τῆς περιόδου 950-1150, ὅπου ἀρκετὲς συλλαβές τῶν κειμένων ἐμφανίζονται στὰ χειρόγραφα χωρὶς νὰ συνοδεύονται ἀπὸ ἀντίστοιχα σημαδόφωνα.

Πάνω ἀπὸ τὰ κεφάλια τῶν τριῶν ἰδρυτῶν τῶν M.M.B. πλανᾶται ἡ κατηγόρια ὅτι δὲν συνεργάστηκαν ὅπως θὰ ἔπρεπε μὲ τοὺς “Ἐλληνες γιὰ τὴ μουσικὴ κληρονομία τοῦ Βυζαντίου κι ὅτι ἀντιμετώπιζαν μὲ περιφρόνηση τὸ νεοβυζαντινὸ μέλος. Όμως ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία τῶν Tillyard καὶ Höeg μὲ τὴν Μερλιέ προκύπτει ὅτι τόσο ἐκεῖνοι ὅσο κι ὁ Wellesz ἐνδιαφέρονταν πολὺ νὰ ἔχουν τὴ γνώμη μας γιὰ τὸ ἔργο τους, κι ὅτι ἐπιθυμοῦσαν νὰ περιλάβουν στὶς ἐκδόσεις τους καὶ μελέτες γιὰ τὸ νεοβυζαντινὸ μέλος. “Ομως ἐμεῖς, μὲ ἔξαρτεση τὴ Μερλιέ, τοὺς ἀντιμετωπίσαμε μὲ δυσπιστία καθώς τὰ εύρήματά τους ἀνέτρεπαν τὴν λανθασμένη ἀλλὰ κάποτε προσφιλῆ μας θεωρία ὅτι τὸ βυζαντινὸ μέλος εἶχε μείνει ἀναλοίωτο διὰ μέσου τῶν αἰώνων. ”Ετσι ἔξηγεται γιατί τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1929 ὁ Ψάχος ἀπαξίωσε ν' ἀπαντήσει σὲ μιὰ μακροσκελῆ ἐπιστολὴ τοῦ Wellesz, ποὺ τοῦ ζητοῦσε νὰ συνεργάστοιν. Καὶ αὐτὸς πάλι μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ λόγος ποὺ ὁ τότε Ἀρχιεπίσκοπος Χρυσόστομος ὅταν ἐλαβε τὶς πρῶτες ἐκδόσεις τῶν M.M.B. δὲν ἐδέησε νὰ τοὺς εὐχαριστήσει. Η στάση τῆς Μερλιέ ἀπέναντι στὰ M.M.B. ἦταν φιλική. Εἶχε συναντηθεῖ ἐπανειλημμένα μὲ τοὺς Tillyard καὶ Höeg καὶ ἀλληλογραφοῦσε μαζί τους. Ἀλλὰ στὴ δεκαετία τοῦ 1930 ποὺ ἰδρύθηκαν τὰ M.M.B. ἐκείνη εἶχε στραφεῖ σὲ ἄλλες μελέτες καὶ δὲν μποροῦσε πιὰ νὰ τοὺς βοηθήσει. Βρῆκε ώστόσο καιρὸ τὴν ἀνοιξη τοῦ 1934 νὰ συναντηθεῖ μὲ τὸν Tillyard καὶ νὰ συζητήσει ἐπὶ ὥρες μαζί του γιὰ τὰ ἀκανθώδη θέματα τῆς ἐρμηνείας τῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς. Ἀπὸ τὴ συζήτηση αὐτὴ προέκυψε μόνο μιὰ διαφορὰ γνώμης. Ο Tillyard ἔδινε ὑπερβολικὴ σημασία στὰ κάπως ἀσαφῆ λεγόμενα τῶν Παπαδικῶν γιὰ τὰ διάφορα σημαδόφωνα ἐνῶ ὁ Μερλιέ ὑποστήριζε ὅτι, παράλληλα μὲ τὶς Παπαδικές, θὰ ἔπρεπε νὰ ληφθεῖ ὑπὸ ὅψιν καὶ ἡ ζωντανὴ παράδοση ὅπως μᾶς κληροδοτήθηκε ἀπὸ τὸν Χρύσανθο καὶ τοὺς συνεργάτες του.

Παραθέτω ἐδῶ τὸ κεντρικὸ μέρος μιᾶς ἐπιστολῆς ποὺ ἔγραψε ὁ Μερλιέ στὸν Höeg τὸ 1960 ἀπαντώντας σὲ κάποια δίκαια παράπονά του. Ή περικοπὴ αὐτὴ φανερώνει τὴ διαφορετικὴ σκέψη της γιὰ τὰ βυζαντινομουσικολογικὰ θέματα ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπόλυτα ἀμερόληπτη καὶ θὰ ἐλεγα φιλικὴ στάση της ἀπέναντι στὰ M.M.B.:

Ξέρετε πόσο θαυμάζω τὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς σας (τῶν Monumenta), ἀλλὰ δὲν συμφωνῶ μὲ τὴν ἀφετηρία, μὲ τὴν μέθοδο δηλαδή. Κατὰ τὴν γνώμην ποὺ εἶχα πρὶν τριάντα χρόνια, ἡ ἔρευνα ἐπρεπε ν' ἀρχίσει ἀπὸ τὸ “γνωστό” σήμερα πρὸς τὸ “ἄγνωστο” χθές, κι αὐτὸν γιατί πιστεύω ὅτι ἡ παράδοση δὲν κόπηκε. Θὰ ἔξελιχτηκε, θὰ ἔπαθε μεταβολές, ὅπως εἶναι φυσικό, ἀλλὰ διατηρήθηκε, καὶ μάλιστα στὴν ἐκκλησία ποὺ πάντα εἶναι τόσο συντηρητική.

Στὸν ἑλληνισμὸν ὅλα συντηρήθηκαν: ἡ γλώσσα, τὸ δημοτικὸν τραγούδι, ἡ ἀρχιτεκτονική, ἡ λαϊκὴ τέχνη, οἱ παραδόσεις (μιλῶ βέβαια γιὰ τὸ Βυζαντιοσύγχρονος ἑλληνισμός), γιατὶ θέλετε νὰ μὴ διατηρήθηκε ἡ βυζαντινὴ μουσική, ποὺ ἔχει καὶ τόσα κοινὰ σημεῖα μὲ τὸ δημοτικὸν τραγούδι;

Οσο γιὰ τοὺς “Ελληνες εἰδικοὺς ποὺ λέτε ὅτι δὲν ἔνδιαφέρονται γιὰ τὰ Monumenta, αὐτὸν δὲν πρέπει νὰ σᾶς πικραίνει, γιατὶ εἰδικοὶ δὲν ὑπάρχουν. Οἱ ψάλτες, οἱ “Ελληνες, Ψάχος, Καράς, δὲν εἶναι ἐπιστήμονες, ἐπομένως δὲν μποροῦν νὰ διατυπώσουν γνώμη. Ἔχουν ὅμως τὴν παράδοση, κι ἔνας ἐπιστήμων θὰ μποροῦσε πολὺ νὰ ὠφεληθεῖ ἀπ' αὐτούς.

Ἄν εἶχα ἔξακολουθήσει τὴν μελέτη τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, θὰ μπορούσαμε ἵσως νὰ ξέρουμε τί ἀποφέρει ἡ μέθοδος ἡ ἀντίθετη πρὸς τὴν δικήν σας, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ παρὸν πρὸς τὸ παρελθόν. Δὲν τὸ ξέρουμε. Ἄλλὰ λογικά, καὶ ἀπὸ τὴν γνώση τοῦ ἑλληνισμοῦ, αὐτὴν ἔξακολουθῶ νὰ θεωρῶ σὰν σωστὴν μέθοδο ἐρεύνην.

Τὴν Βυζαντινὴν Μουσικὴν χάρη στὰ M.M.B. ἔγινε ἀντικείμενο μελέτης τοποθετημένης σὲ τόσο στέρεες βάσεις ὥστε σήμερα πιὰ νὰ ἀντιμετωπίζεται ως μιὰ τέχνη μὲ παγκόσμιο ἐνδιαφέρον καὶ διαχρονικὴ ἀξία, διδασκόμενη σ' ὅλο καὶ περισσότερα πανεπιστήμια τοῦ κόσμου. Ἐδῶ λοιπὸν ποὺ ἄνθισε, ἀς ἐπαινεθοῦν περισσότερο ἀπ' δ', τι ἀλλοῦ φέτος, στὰ 80 χρόνια ἀπὸ τὴν ἰδρυση τῶν M.M.B., οἱ τρεῖς μεγάλοι δάσκαλοι Tillyard, Wellesz καὶ Höeg ποὺ μὲ τὸ ἔργο τους μπόρεσαν πρῶτοι αὐτοὶ νὰ βγάλουν μιὰ ὁλόκληρη τέχνη ἀπὸ τὴν ἀφάνεια καὶ νὰ τὴν προσδώσουν τὴν αἰγλήν ποὺ τῆς ἀξίζει.

ΜΑΡΚΟΣ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ



# ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

## καὶ STRAVINSKY



Έλεύθερος Τύπος, 29.11.1926

*Α*ν ἀνατρέξει κανεὶς στὰ κείμενα τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, ποὺ ἔχουν ἔως σήμερα δῆμοσιευθεῖ,<sup>1</sup> θὰ ἐντοπίσει πέντε, ὅλες κι ὅλες, ἀναφορές στὸ ὄνομα τοῦ Stravinsky, ἀπὸ τὶς ὁποῖες, μάλιστα, οἱ τέσσερις εἰναι ἐντελῶς περιστατικὲς – ὅπως ὅταν ὁ "Ελληνας μουσικὸς θυμᾶται τὸν Busoni νὰ χειροκροτεῖ τὴν Ἰστορία τοῦ Στρατιώτη σὲ μιὰ γερμανικὴ παράσταση τοῦ ἕργου μὲ μαέστρο τὸν

1. Πλουσιότερη παρακαταθήκη κειμένων του παραμένει τὸ ἐπιστολάριο Δημήτρης Μητρόπουλος, *Η Ἀλληλογραφία του μὲ τὴν Καίτη Κατσογιάννη*, Αθήνα, Ικαρος, 1966. Ορισμένες συνεντεύξεις του καὶ μικρὰ «δημοσιογραφικά» του κείμενα, κυρίως τῆς περιόδου μετὰ τὴν ἀποδημία του στὶς Ἡνωμένες Πολιτείες, βρίσκονται συγκεντρωμένα στὸ Ἀπόστολος Κώστιος (ἐπιμέλεια-εἰσαγωγὴ-σχόλια), *Κείμενα Δημήτρη Μητρόπουλου*, Αθήνα, Ορχήστρα τῶν Χρωμάτων, 1997. Ἐκτενέστερη ἡ ἀπομαγνητοφωνημένη ραδιοφωνική του συνέντευξη ποὺ περιελήφθη, ὑπὸ τὸν τίτλο «Μουσικὴ Αὐτοροσωπογραφία», στὸ William R. Trotter, *Ο Τεροφάντης τῆς Μουσικῆς*. *Η ζωὴ τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου*, Αθήνα, Ποταμός, 1995, σ. 718-729. Η ἀλληλογραφία ποὺ εἶχε ὁ Μητρόπουλος, κατὰ τὴν παραμονή του στὸ Βερολίνο, μὲ τοὺς ἐπικεφαλῆς τοῦ Ὁδείου Αθηνῶν, δημοσιεύεται στὸ *"Ἄρης Γαρουφαλής-Χάρης Ξανθουδάκης, Ο Δημήτρης Μητρόπουλος καὶ τὸ Ὁδεῖον Αθηνῶν. Τὸ Χρονικὸ καὶ τὰ Τεκμήρια, Κέρκυρα, Τόνιο Πανεπιστήμιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Έργαστήριο Έλληνικῆς Μουσικῆς*, 2011.

Scherchen,<sup>2</sup> όταν ένημερώνει τὴν Καίτη Κατσογιάννη γιὰ τὴν ἐπικείμενη ἀμερικανικὴ πρεμιέρα τοῦ ιδίου ἔργου (ύπὸ τὴν δική του, τώρα, διεύθυνση),<sup>3</sup> όταν ἐκμυστηρεύεται τὴν ιδέα του νὰ ἐπεκτείνει στὶς συμφωνικὲς συναυλίες τὴν ὄρχηστρικὴ χωροταξία ποὺ περιέγραψε ὁ Stravinsky στὶς σκηνικές του ὁδηγίες,<sup>4</sup> η̄ όταν ζητάει ἀπὸ τὴν φίλη του νὰ τοῦ στείλει στὴν Ἀμερικὴ τὴν παρτιτούρα τῶν Γάμων.<sup>5</sup> Σὲ μία μόνο περίσταση φαίνεται νὰ σχολιάζει τὸ μουσικὸ ὕφος τοῦ Ρώσου συνθέτη, ἐπικρίνοντας – ἀπὸ ἡθικῆς, μᾶλλον, παρὰ ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως – τὴ στροφή του πρὸς ἓνα ὕφος περισσότερο εὐληπτο καὶ ἐμπορικό, θέλοντας, μάλιστα, νὰ δικαιολογήσει ἔτσι τοὺς δικούς του συμβιβασμοὺς μὲ τὰ συντηρητικὰ γοῦστα τοῦ ἀμερικανικοῦ κοινοῦ, πρὸς τὸ ὅποιο ἀπευθυνόταν ὡς ἀρχιμουσικὸς καὶ ὑπεύθυνος γιὰ τὸν καταρτισμὸ τῶν προγραμμάτων τῆς ὄρχηστρας:

‘Ο Ernst Krenek καὶ ὁ Schönberg καὶ ἄλλοι, καὶ πίστεψέ με ὑπάρχουν πολλοὶ τώρα σὲ τοῦτο τὸν τόπο, εἶναι γιὰ μένα οἱ ἐκλεκτότεροι ἐκπρόσωποι τῆς σημερινῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς – ἀπόλυτοι καὶ δυστυχῶς ὅπως σ’ ὅλες τὶς ἐποχές πεθαίνοντας τῆς πείνας καὶ ζώντας μὲ ίδαινακά, ἐπειδὴ βεβαίως δὲν μπορεῖς νὰ κερδίσεις τὴ ζωή σου ὅντας μονάχα ἔνας μεγάλος διανοούμενος καὶ σοβαρός καλλιτέχνης. Δηλαδή, ἐὰν δὲν είσαι ἔνας ἀπὸ τοὺς τύπους τῆς ἐπιδέξιας καὶ προικισμένης ἐκείνης νοοτροπίας ὅπως ὁ Stravinsky π.χ. ἡ ἀκόμα καὶ ὁ Hindemith, ποὺ βρῆκαν μιὰ δικαιολογία γιὰ νὰ γράφουν αὐτὸ ποὺ ἀποκαλοῦν «Gebrauchs Musik»\* καὶ νὰ μποροῦν ἔτσι νὰ κάνουν μιὰ ἐπικερδῆ δουλειά. “Οπως βλέπεις, ὑπάρχουν πολλοὶ τρόποι νὰ κάνεις συμβιβασμοὺς καὶ ἀρνοῦμαι ν’ ἀποκαλοῦμαι καιροσκόπος, ἐπειδὴ προσπαθῶ νὰ ἔξομαλύνω καὶ νὰ συντομεύω τὴν τρομερὴ ἀπόσταση ποὺ χωρίζει τὸν πνευματικὸ ἄνθρωπο ἀπὸ τὸν κοινὸ ἄνθρωπο.”<sup>6</sup>

‘Ορμώμενος ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο ἐδάφιο, ὁ Ἀπόστολος Κώστιος θεώρησε ὅτι μποροῦσε νὰ ἀντλήσει γενικότερα συμπεράσματα γιὰ τὶς διαθέσεις τοῦ Μητρόπουλου πρὸς τὶς αἰσθητικὲς ἀπόψεις τοῦ Stravinsky, ἐρμηνεύοντάς το ὡς σύμπτωμα ἰδιοτυχρασιακῆς διάστασης μεταξὺ τῶν δύο δημιουργῶν:

2. «Μουσικὴ Αὐτοπροσωπογραφία», στὸ Trotter, ὅ.π., σ. 721.
3. ‘Ἐπιστολὴ πρὸς τὴν Κατσογιάννη, 1.5.1946, στὸ Μητρόπουλος, Ἡ Ἀλληλογραφία του [...]’, ὅ.π., σ. 116.
4. ‘Ἐπιστολὴ πρὸς τὴν Κατσογιάννη, 9.7.1951, ὅ.π., σ. 236–237.
5. ‘Ἐπιστολὴ πρὸς τὴν Κατσογιάννη, 8.11.1949, ὅ.π., σ. 198.
- \* Μουσικὴ ποὺ ἔχει πέραση. [Σημείωση τῆς Κατσογιάννη].
6. ‘Ἐπιστολὴ πρὸς τὴν Κατσογιάννη, 12.1.1948, ὅ.π., σ. 151.

‘Ο Μητρόπουλος ἀπὸ τὴ μεριά του εἶχε καὶ ἄλλους λόγους νὰ κρατᾶ τὶς ἀποστάσεις του ἀπὸ τὸν Στραβίνσκυ, δεδηλωμένο ἐχθρὸ τοῦ Αὔστριακου δασκάλου [ἐνν. τοῦ Schönberg]: ἡ «ἔξοχως ρομαντικὴ» φύση τοῦ “Ελληνα «μετανάστη» στεκόταν ξένη πρὸς ἐκείνη τοῦ Ρώσου «έμιγκρε» ποὺ εἶχε διακηρύξει: «Θεωρῶ ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι ἀπὸ τὴ φύση τῆς τελείως ἀνίκανη νὰ ἐκφράσει ὁ, τιδήποτε, εἴτε πρόκειται γιὰ ἔνα συναίσθημα, μιὰ πνευματικὴ στάση, μιὰ ψυχολογικὴ διάθεση, ἔνα φυσικὸ φαινόμενο, κλ.π.».<sup>7</sup>

Στὴν ἀντίληψή του αὐτή, ὡστόσο, ὁ σχολιαστὴς τοῦ ἐδαφίου δὲν λαμβάνει ὑπ’ ὄψιν ὁρισμένα δεδομένα, ποὺ συνιστοῦν ισάριθμες ἐνδείξεις σύγκλισης μᾶλλον παρὰ ἀπόκλισης. Πρῶτον, ὅτι ὁ Μητρόπουλος ἤταν ἐκείνος πού, ὅπως θὰ δοῦμε καὶ ἀναλυτικότερα στὴ συνέχεια, γνώρισε στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ τὴ μουσικὴ τοῦ Stravinsky – προκαλώντας μάλιστα, μὲ τὴν πρεμιέρα τῆς Ιστορίας τοῦ Στρατιώτη, τὸ μεγαλύτερο ἵσως σκάνδαλο τῆς σταδιοδρομίας του ὡς μαέστρου (δὲν εἶναι ἄλλωστε τυχαῖο ὅτι οἱ πέντε γνωστὲς ἀναφορὲς στὸν Ρώσο πρωτοπόρο συνθέτη σχετίζονται κατὰ κάποιον τρόπο μὲ τὸ συγκεκριμένο ἔργο). Δεύτερον, ὅτι ἡ «ἔξοχως ρομαντικὴ» φύση τοῦ “Ελληνα «μετανάστη» δὲν τὸν ἐμπόδιζε νὰ ὑποστηρίξει ὅτι «ἡ μουσικὴ εἶναι καθαρὴ φόρμα ζήων» ποὺ δὲν ἐπιδέχεται «περιγραφὲς μεταφυσικές».<sup>8</sup> Τρίτον, ὅτι μιὰν ἀνάλογη φορμαλιστικὴ ἴδεα καλλιτεχνικοὶ μαθηματικοὶ ὑπολογισμοί, μὲ ζήχους καὶ λόγια».<sup>9</sup> Καί, τέλος, ὅτι τὸ κορυφαῖο του ἔργο αὐτῆς τῆς περιόδου, τὸ Concerto Grosso γιὰ ὄρχηστρα, φέρει

7. Κώστιος, ὅ.π., σ. 232.

8. Μητρόπουλος, ὅ.π., σ. 334. Οἱ φράσεις, ἀπὸ ἐπιστολὴ τοῦ Μητρόπουλου στὴν Κατσογιάννη, μὲ ἡμερομηνία 24.9.1957, περιέχονται σὲ σχόλια γιὰ τὶς κριτικὲς συναυλιῶν του στὴν Εύρωπη, τὸ καλοκαίρι ποὺ προηγήθηκε: «Ἡ δὲ μεσοευρωπαϊκὴ μεταφυσικὴ ἐδῶσε καὶ πῆρε αὐτὴ τὴ φορά. Θαρρεῖς πὼς περιμένουν καραδοκώντας τὴν εὐκαιρία νὰ θωλώσουν τὴν ἀτμόσφαιρα μὲ ἔνα σωρὸ περιγραφὲς μεταφυσικές, ἔνῳ ἡ μουσικὴ εἶναι καθαρὴ φόρμα ζήων».

9. «Τραγούδια τοῦ Καβάφη μελοποιημένα ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο», Νέα Έστία 12 (15 Νοεμβρίου 1932), σ. 1218·περβ. Χάρης Ξανθουδάκης, [«Εἰσαγωγή»], στὸ Dimitri Mitropoulos 1896–1960, 14 Invenzioni on poems by C.P. Cavafy for voice and piano, Corfu, Ionian University / Department of Music / Hellenic Music Research Lab, 2010, σ. 16.

έμφανη σημάδια στραβινσκικής έπιδρασης, ή όποια, άλλωστε, έπισημάνθηκε από την, τουλάχιστον, Βερολινέζο κριτικό (συγκεκριμένα, τὸν περίφημο μουσικολόγο Alfred Einstein), με τὴν εύκαιριά τῆς γερμανικής ἐκτέλεσης τοῦ ἔργου τὸ 1930.<sup>10</sup>

Διαφωτιστικὰ τῶν φορμαλιστικῶν ἀντιλήψεων τοῦ Μητρόπουλου εἶναι δύο ἐκτενέστερα ἐδάφια, από δημοσιευμένα κείμενα του ποὺ τοποθετοῦνται χρονολογικὰ στὰ δύο ἄκρα τῆς πνευματικῆς του ἔξελιξης, καταδεικνύοντας, ἔτσι, ὅτι ἡ πίστη στὶς φορμαλιστικὲς ἀρχὲς παρέμενε ἀκλόνητη στὴ διάρκεια τῆς πορείας αὐτῆς. Τὸ πρῶτο, καὶ προγενέστερο, περιέχεται σὲ συνέντευξη πρὸς τὸν Κωστή Μπαστιά, ποὺ δημοσιεύθηκε τὸ 1926, καὶ ἀναφέρεται σ' αὐτὸ ποὺ ὁ Μανώλης Καλομοίρης ὀνόμαζε «συγκίνησιν ἢ ἔμπνευσιν» καὶ ἐπικεντρώνεται στὴν ἀπόρριψη τοῦ μουσικοῦ περιγραφισμοῦ:

Ἐγὼ ἀπαντῶ ὅτι προκειμένου περὶ συγκίνησεως ἔχομεν μεταξύ μας μίαν ρίζικῶν διαφορετικὴν ἀντιληψιν. Γιατὶ ἐκεῖνος ὀνομάζει συγκίνησιν τὴν πρόχειρον αἰσθητικὴν ὥραιολογίαν ποὺ στενάζει κάτω ἀπὸ ἓνα διακοσμητικὸν φορτίον, ἐνῶ ἐγὼ συγκίνησιν ἢ ἔμπνευσιν ὀνομάζω ἐκεῖνο μόνον ποὺ προσφέρει ἡ πλέον καθαρὰ καὶ πλέον ἀπόλυτος τέχνη, δηλαδὴ ἡ τέχνη ποὺ στηρίζεται εἰς μέσα καθαρῶς μουσικὰ καὶ ἀπηλαχημένα κάθε φιλολογίας. Ἀπὸ ἓνα τέτοιο ἔργον τεχνικῆς γενικότητος ὁ ἀκροατὴς μπορεῖ νὰ βγάζῃ ὅ, τι συμπέρασμα θέλει σύμφωνα μὲ τὰς κρίσεις του καὶ μὲ τὴν ίδιοσυγκρασίαν του. Ἐκεῖνο δηλαδὴ ποὺ ζητῶ ἐγὼ εἶναι ἡ ἀπόλυτος τέχνη. Γιὰ δλα τ' ἄλλα δὲν ἡμπορῶ νὰ μιλήσω.<sup>11</sup>

Τὸ δεύτερο, ἀπὸ τὴν ἀνθολογία κειμένων τοῦ Μητρόπουλου ποὺ ἐπιμελήθηκε καὶ δημοσίευσε μὲ ἐκτεταμένο σχολιασμὸ ὁ Απόστολος Κώστιος, ἀποτελεῖ μέρος μιᾶς συρραφῆς ἀπαντήσεων τοῦ "Ελληνα μουσικοῦ σὲ μιὰν ἀντίστοιχη σειρὰ ἐρωτημάτων ποὺ τοῦ ἔθετε τὸ 1956 ὁ Otto Strasser,

βιολονίστας καὶ μελλοντικὸς διευθυντὴς τῆς Φιλαρμονικῆς τῆς Βιέννης.<sup>12</sup> Τὸ κείμενο ποὺ δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Strasser ὑπὸ μορφὴν ἀρθρου στὸ περιοδικὸ *Österreichische Musikzeitschrift*, ἀποτυπώνει μερικὲς θετικὲς προσωπικὲς κρίσεις τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὸν Mozart, τὸν Berlioz καὶ τὸν Wagner καὶ μιὰν ὑπεράσπιση τοῦ τελευταίου ἀπέναντι στὴν ἀπόλυτα ἀρνητικὴ γνώμη ποὺ διατηροῦσε ὁ Busoni γιὰ τὸν συνθέτη τῆς Τετραλογίας. Σὲ μιὰ ἔχωριστὴ τελευταία ἐνότητα ὁ συνομιλητὴς τοῦ Strasser, τοποθετεῖται θετικὰ ἀπέναντι στὴ μουσικὴ τοῦ Webern καὶ κακίζει τὸν ἔαυτό του ποὺ δὲν δέθετε οὔτε τὸ χρόνο οὔτε τὴν προδιάθεση νὰ ἀσχοληθεῖ – «ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ὁ Χέρμαν Σέρχεν [Hermann Scherchen]» – μὲ τὰ ἔργα τῆς μεταβεμπερινικῆς «νέας γενιάς». Ή ἐνότητα αὐτὴ ἔκεινάει μὲ τὴν ἀκόλουθη παράγραφο:

"Ἄς ἐπανέλθουμε, δῆμως, στὶς ἰδέες τοῦ Μπουζόνι γιὰ τὴ μουσική. Μποροῦμε νὰ εἴμαστε εύτυχεῖς ποὺ πέρασε ἡ ἐποχὴ τῶν ἀλαλαγμῶν χαρᾶς καὶ θρήνου καὶ ποὺ θυμηθήκαμε πιὰ ὅτι ἡ μουσικὴ εἶναι ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ζῆχων στὴν πιὸ ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ἔννοια. Μιὰ Τέχνη καθαυτὴ καὶ ὅχι μιὰ τέχνη ποὺ ἀπεικονίζει τὰ ἀνθρώπινα συναισθήματα ἢ ποὺ μιμεῖται τὴ Φύση."<sup>13</sup>

Ἐξετάζοντας τὸ παραπάνω ἐδάφιο στὸ πλαίσιο τοῦ «Σχολίου» του γιὰ τὴν ἐπιρροὴ ποὺ ἀσκησε ὁ Busoni στὸν Μητρόπουλο, ὁ Κώστιος ἀναζητᾷ στὰ θεωρητικὰ κείμενα τοῦ πρώτου τὴν πηγὴ τῶν ἰδεῶν ποὺ συνοψίζονται στὴ συγκεκριμένη δήλωση τοῦ δεύτερου. Καὶ πράγματι, ὁ σχολιαστὴς τοῦ Μητρόπουλου ἀλιεύει τὴν ἔξῆς καταγγελία τῆς περιγραφικῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸ Σχεδίασμα γιὰ μιὰ νέα αἰσθητικὴ τῆς τέχνης τῶν ζῆχων (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1927): «Ἡ οὐσία τῆς τέχνης τῶν ζῆχων δὲν εἶναι ἡ ἀπεικόνιση καὶ ἡ περιγραφή: γιὰ τοῦτο ἀπορρίπτουμε τὴν προγραμματικὴ μουσική». <sup>14</sup> Ή ἀρνηση αὐτὴ τοῦ ἀπεικονιστικοῦ ρόλου τῆς μουσικῆς ὑπάρχει στὴν τελευταία πρόταση τῆς συνέντευξης τοῦ Μητρόπουλου, ἐνῶ εύκολα θὰ μποροῦσε νὰ συνδεθεῖ μ' αὐτὴν καὶ ἡ ἀπαξίωση «τῶν ἀλαλαγμῶν χαρᾶς καὶ θρήνου». Ή θετικὴ ἐντούτοις ἰδέα ποὺ θέλει τὴ μουσικὴ «ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ζῆχων» καὶ «Τέχνη κα-

10. Ἡ κριτική, ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Berliner Tageblatt*, παρατίθεται μεταφρασμένη στὸ Μαρία Χριστοπούλου, Δημήτρης Μητρόπουλος. Ζωὴ καὶ Ἑργο, Ἀθήνα, χ.δ.ε., 1971, σ. 41-42. Συζητήσμη, μὲ δλες τὶς σημασίες τῆς λέξης, ἡ παρουσία ἐπιφροῶν τοῦ Πετρούσκα στὸ Φινάλε τῆς Ἐλληνικῆς Σονάτας (1920), τὶς ὁποῖες διαβλέπει ὁ Trotter (Trotter, δ.π., σ. 70).

11. Κωστής Μπαστιάς, «Τὰ προβλήματα τῆς ἐλληνικῆς ζωῆς. Πρὸ παντός, ἡ τεχνικὴ κατάρτισις καὶ ἔπειτα ὁ λόγος περὶ ἐλληνικῆς μουσικῆς. Στὴν Ἐλλάδα ἀνθεῖ ὁ ἐρασιτεχνισμός... Αἱ ἀπόψεις τοῦ κ. Δ. Μητροπούλου», Ἐλεύθερος Τύπος, 29.11.1926.

12. Κώστιος, δ.π., σ. 125-129.

13. Ὁ.π., σ. 128· διατηρῶ τὰ κεφαλαῖα καὶ τὰ πεζὰ τῆς ἔκδοσης τοῦ Κώστιου.

14. Ὁ.π., σ. 140· ὁ Κώστιος ἀποδίδει τὴν πρώτη λέξη τοῦ τίτλου («Entwurf») μὲ τὴν ἐλληνικὴ λέξη «Πρόταση».

θαυτή», όχι μόνο δὲν συνάγεται άπο τοὺς ἀρνητικοὺς προσδιορισμούς, ἀλλὰ ἔρχεται καὶ σὲ εὐθεία ἀντίθεση μὲ τὸ ἐπόμενο μπουζονικὸ παράθεμα τοῦ Κώστιου: «Ἡ ἀπόλυτη μουσικὴ εἶναι κάτι ἄχαρο (στεγνό), ποὺ θυμίζει τὰ στημένα ἀναλόγια, τὴ σγέση τοικῆς καὶ δεσπόζουσας, τὴν ἀνάπτυξην καὶ τὴν coda».¹⁵ Πρόκειται ἐδῶ γιὰ μιὰ δεύτερη καταδίκη, αὐτὴ τὴ φορὰ τῆς «ἀπόλυτης μουσικῆς» (δηλαδή, τῆς μουσικῆς ποὺ κινεῖται στοὺς ἀντίποδες τῆς «περιγραφικῆς» ἢ «προγραμματικῆς»), καὶ ὅρθως ὁ σχολιαστὴς τὴν συσχετίζει μὲ τὴν ἀπόρριψη τοῦ δόγματος τοῦ Eduard Hanslick, σύμφωνα μὲ τὸ ὄποιο «οἱ κινούμενες ἡχητικὲς φόρμες εἶναι τὸ ἔνα καὶ μοναδικὸ περιεχόμενο καὶ ἀντικείμενο τῆς μουσικῆς».<sup>¹⁶</sup> Στὴν πραγματικότητα, ἀπορρίπτοντας τὶς δύο ἀντίπαλες ἀπόψεις ποὺ ἀποκρυσταλλώθηκαν κατὰ τὴν ἀντίθεση τοῦ Hanslick πρὸς τοὺς βαγκνεριστὲς καὶ τὴν αἰσθητικὴ τους, ὁ Busoni ἀπορρίπτει τὴν ἴδια τὴν ἀντίθεση καὶ οὔσιαστικὰ προσβλέπει πρὸς μιὰν αἰσθητικὴ τρίτη ὁδό, ὅπως ὑποδηλῶνει τὸ ἐπόμενο μπουζονικὸ παράθεμα τοῦ Κώστιου: «Οἱ ὄροι [Προγραμματικὴ καὶ Ἀπόλυτη μουσικὴ] εἶναι τόσο ἀπολιθωμένοι, ὥστε ἀκόμη καὶ οἱ ἐνημερωμένοι μένουν πιστοὶ στὴ μιὰ ἢ στὴν ἄλλη, χωρὶς νὰ ὑποθέτουν ὅτι ὑπάρχει καὶ τρίτη δυνατότητα, πέρα καὶ πάνω καὶ ἀπὸ τὶς δύο».<sup>¹⁷</sup> Ἐνῶ, λοιπόν, ἡ ἀρνηση τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει φτάσει στὸν Μητρόπουλο μέσω τῆς σκέψης καὶ τῆς διδασκαλίας τοῦ Busoni, ἡ φορμαλιστικὴ ἀντίληψη τῆς μουσικῆς ὡς ἀρχιτεκτονικῆς τῶν ἥχων προέρχεται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ τὸν Hanslick καὶ τὴν παράδοσή του καὶ ὅχι ἀπὸ τὸν μοναχικὸ σημαιοφόρο μιᾶς «τρίτης δυνατότητας».<sup>¹⁸</sup>

15. Ὁ.π., σ. 140-141· ἡ πρόταση αὐτὴ ἀπὸ τὸ *Σχεδίασμα [...] συνεχίζει τὴ σκέψη ποὺ ἔκφράζει τὸ προηγούμενο παράδειγμα.*

16. Ὁ.π., σ. 142. Τὸ περίφημο βιβλίο τοῦ Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) μεταφράστηκε στὰ Ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸν Μάρκο Τσέτσο (Γιὰ τὸ Όραιο στὴ Μουσική, Ἀθήνα, Ἐξάντας-Νήματα, 2003). Η περίφημη φράση «τὸ περιεχόμενο τῆς μουσικῆς εἶναι ἡχητικὰ κινούμενες μορφές» εἶναι στὴ σ. 59 τῆς ἐλληνικῆς ἔκδοσης, ἐνῶ τὸ Κεφάλαιο II, ποὺ ἀμφισβητεῖ τὴν ἔκφραστικὴ λειτουργία τῆς μουσικῆς ἐκτείνεται στὶς σ. 31-57.

17. Ὁ.π., σ. 141· καὶ αὐτὸ τὸ παράθεμα προέρχεται ἀπὸ τὸ *Σχεδίασμα [...] τοῦ Busoni.*

18. Ἡ γενικόλογη φράση «ἄς ἐπανέλθουμε, ὅμως, στὶς ιδέεις τοῦ Μπουζούν γιὰ τὴ μουσικὴ» εἶναι πιθανότατα μιὰ συμβατικὴ φραστικὴ γέφυρα, μὲ τὴν ὄποια ὁ Βιεννέζος «συρράπτης» τῶν ἀπαντήσεων τοῦ Μητρόπου-

λου φράση μὲ τὴν ὄποια ὁ Stravinsky ἀπορρίπτει κάθε ἐκφραστικὴ δυνατότητα τῆς μουσικῆς<sup>¹⁹</sup> (καὶ τὴν ὄποια ὁ Κώστιος θεώρησε ἀσυμβίβαστη μὲ τὴν «ἔξοχως ρομαντικὴ» φύση τοῦ Μητρόπουλου), ἀποτελεῖ ἀδιαχώριστο στοιχεῖο τοῦ στραβιστικοῦ φορμαλισμοῦ, ὁ ὄποιος ἐντάσσεται ἐξ ὀλοκλήρου στὴν παράδοση αὐτῆς. Πρόκειται, δηλαδή, γιὰ κεντρικὸ αἴτημα τῆς θεωρίας, στὴν ὄποια εἶχε κατασταλάξει ὁ Ρώσος συνθέτης πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ αὐτοβιογραφικοῦ ἔργου ποὺ τὴν περιέχει. Πρόκειται γιὰ μιὰ συγκροτημένη – καὶ ἀκραία, ὅπως θεωρήθηκε – ἐκδοχὴ τῶν φορμαλιστικῶν θέσεων τοῦ Hanslick,<sup>²⁰</sup> ἡ ὄποια ἐκτίθεται λεπτομερέστερα στὶς διαλέξεις ποὺ ἔδωσε στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Harvard ὁ Stravinsky τὸ 1939, στὸ πλαίσιο τῆς σειρᾶς «Charles Eliot Norton Lectures of Poetry», καὶ πρωτοδημοσιεύθηκαν ὑπὸ μορφὴν βιβλίου τρία χρόνια ἀργότερα.<sup>²¹</sup> Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κιόλας τοῦ κειμένου ὁ Stravinsky δηλώνει ὅτι σκοπεύει νὰ ἀντιμετωπίσει τὴ μουσικὴ «ώς μορφὴ στοχασμοῦ μέσω τῶν ἥχων καὶ τοῦ χρόνου».<sup>²²</sup> Η ἀντιμετώπιση αὐτὴ ὅχι μόνο ἀποσυνδέει τὴν τέχνη τῶν ἥχων (ποὺ ἐμφανίζεται ὡς «στοχασμὸς μέσω τῶν ἥχων») ἀπὸ ὄποιαδήποτε ἔξωτερης ἀναφορικότητα («μιὰ μουσικὴ ποὺ δὲν προσπαθεῖ νὰ ἔκφράσει τίποτε ἔξω ἀπὸ τὸν ἴδιο

λου προσπαθεῖ νὰ συνδέσει νοηματικὰ τὴν τελευταία ἐνότητα τοῦ κειμένου μὲ τὰ προηγούμενα.

19. Ἀπὸ τὸ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, t. I, Paris, Denoël, [1935], σ. 116 (ὁ Κώστιος παραπέμπει λανθασμένα στὴ σ. 114). Τὸ κείμενο συνεχίζεται ὡς ἔξης: «Ἡ ἔκφραση δὲν ὑπῆρξε ποτὲ ἐνδιγενῆς ἴδιότητα [propriété immanente] τῆς μουσικῆς. Ο λόγος ὑπαρξῆς τῆς δεύτερης καθόλου δὲν ἔχει πάτησην ἀπὸ τὴν πρώτη».
20. «Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ριζοσπαστικὲς καὶ ἐπιφανεῖς ἐκφάνσεις τοῦ [μουσικοῦ] φορμαλισμοῦ εἶναι ἀναμφιβόλως ἔκεινη τοῦ Stravinsky» (Enrico Fubini, *L'Estetica musicale dal settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1987, σ. 218); ὁ ἴδιος συγγραφέας θεωρεῖ τὸν φορμαλισμὸ τοῦ Stravinsky «ὑποχρεωτικὸ σημεῖο ἀναφορᾶς» στὴν ἔξεταση τῆς «κληρονομιᾶς τῆς φορμαλιστικῆς σκέψης τοῦ Hanslick» (τοῦ ἴδιου, *Estetica della musica*, Bologna, Il Mulino, 1995, σ. 111).
21. Πολύτιμη ἡ πιὸ πρόσφατη ἔκδοση τῆς Myriam Soumagnac, (Igor Stravinsky, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, 2000), ποὺ ἀποκαθιστᾶ τὸ πρωτότυπο γαλλικὸ κείμενο καὶ διερευνᾷ τὶς φιλολογικές καὶ φιλοσοφικές πηγές του.
22. «[...] en tant qu' élément de spéculation formé au moyen du son et du temps» (Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952, σ. 13). πρβλ. τὴν ἴδια φράση καὶ στὴ σ. 95.

της τὸν ἔαυτὸν ἀντιστέκεται στὴν προσπάθεια μιᾶς φιλολογικῆς παραμόρφωσης»),<sup>23</sup> ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν μορφοπλασία ποὺ συνίσταται σ' ἔναν ἐκ τῶν προτέρων σχεδιασμὸ – σ' ἔναν a priori χειρισμὸ τῶν ἐνδομουσικῶν σημανομένων ἀπὸ τὴν φαντασία, ποὺ θὰ κατέληγε στὴν μορφοποίηση τῶν σημανόντων ἡχητικῶν γεγονότων, χωρὶς τὴν δυνατότητα ἀπρόβλεπτων (ἄρα, οὐσιαστικὰ εύρηματικῶν) ἡχητικῶν συνδυασμῶν: γιατὶ «ὅτι φανταζόμαστε δὲν παίρνει ἀναγκαστικὰ συγκεκριμένη μορφὴ ἀλλὰ μπορεῖ νὰ παραμείνει σὲ μιὰ κατάσταση ἀπλῆς δυνατότητας, ἐνῶ ἡ ἐφεύρεση δὲν νοεῖται χώρια ἀπὸ τὴν χειροπαστὴ πραγματοποίησή της».<sup>24</sup> Ἐχουμε, δηλαδή, ἀποκλεισμὸ ὅχι μόνον τῶν ἔξωμουσικῶν νοημάτων καὶ ἀναφορῶν (αὐτοῦ πού, στὴ χρήσιμη τριμερῆ διάκριση τοῦ L.B. Meyer, ὁνομάζεται «referential expressionism»), ἀλλὰ καὶ τῶν ἐνδομουσικῶν μὲν πλήν ἔξωηχητικῶν – ὅπως θὰ θετεῖ μιὰ «γλωσσολογικὴ» ἐκδοχὴ τῆς θεωρίας τοῦ Hanslick – νοημάτων («absolute expressionism»), σὲ ὄφελος μιᾶς καθαρότατης μορφοκρατίας («formalism»), στὴν ὥποια πρέπει νὰ προσγράψουμε τὸν Stravinsky.<sup>25</sup>

Ἡ ἐνδεχόμενη ἐπιφύλαξη, ὅτι τὰ δύο βασικὰ κείμενα τοῦ Stravinsky ποὺ ἔδιπλώνουν τὴν φορμαλιστική του θεωρία ἐκδόθηκαν μετὰ τὸ 1930, ἐνῶ τὸ πρῶτο ἐδάφιο τοῦ Μητρόπουλου χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν προηγούμενη δεκαετία (ὅταν ἡ εύρυτερη ἀντίληψη γιὰ τὴ μὴ ἐκφραστικότητα τῆς τέχνης ἦταν διάχυτη στὴν Ἑλλάδα),<sup>26</sup> δὲν μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει οὐσιαστικὴ ἀντένδεξη γιὰ τὴν ἀνίχνευση τῶν ἀπόψεων τοῦ Μητρόπουλου στὶς στραβινσκικὲς ιδέες. Τὸ ὅτι ἡ ριζοσπαστικὴ μορφοκρατία τοῦ Stravinsky διαμορφώθηκε κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς δεκαετίας τοῦ 1910 δηλώνεται ἀπὸ τὸν ἴδιο σὲ μιὰ συνομιλία του μὲ τὸν Béla Bartók τὸ 1922. Ὁ Bartók τὴν ἀφηγήθηκε στὸν Aladár Toth καὶ αὐτὸς τὴν περιέλαβε σὲ δη-

μοσίευμά του, στὸ οὐγγρικὸ περιοδικὸ Nyugat τὸν Ἰούνιο τοῦ ἴδιου ἔτους. Σύμφωνα μὲ τὴν ἔμμεση ἀλλὰ ἀξιόπιστη αὐτὴ μαρτυρία ὁ Pános τοῦ Rossignol στράφηκε πρὸς μιὰν «ἀπολύτως ἀντικειμενικὴ» μουσική, ἡ ὥποια «δὲν ἀπεικονίζει ἢ συμβολίζει ἢ ἐκφράζει ὁτιδήποτε καὶ δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὸ συναίσθημα· εἶναι ἀπλῶς μελωδικὴ γραμμή, ἀρμονία καὶ ρυθμός».<sup>27</sup> Εἶναι προφανές ὅτι τὸ κείμενο τοῦ Μητρόπουλου ποὺ παραθέσαμε στὴν ἀρχὴ τῆς παρούσας ἐνότητας θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ἀπλὴ ἀναδιατύπωση τῆς παραπάνω συνοπτικῆς τοποθέτησης ἡ τῆς ἀκόλουθης, ποὺ προέρχεται ἀπὸ μιὰ συνέντευξη τοῦ Stravinsky στὸν Ἰταλὸ κριτικὸ Alberto Zajotti, δημοσιευμένη στὸ Il Gazzettino τῆς 11<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1925: «Ἡ τέχνη μου δὲν θέλει νὰ εἴναι ἀπεικόνιση συναίσθημάτων, ἀλλὰ μᾶλλον ισορροπία ἡχητικῶν μαζῶν [equilibrio di masse sonore] καὶ κατασκευὴ μορφῶν».<sup>28</sup> Σημειώτεον ὅτι σὲ ἀλλὰ δημοσιεύματα τῆς ἴδιας ἐποχῆς τὸ βάρος δείχνει εἴτε νὰ πέφτει μονομερῶς στὴν καταδίκη τῆς ἐκφραστικῆς λειτουργίας τῆς μουσικῆς (ὅπως, λ.χ., σ' ἔνα κείμενο τοῦ Stravinsky στὸ Journal de Genève τῆς 14<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1928, ποὺ καταλογίζει στὸν Wagner ὅτι «προσπάθησε συχνὰ νὰ εἰκονογραφήσει τὸ κείμενο ἢ τὴ δράση μέσω τῆς μουσικῆς»)<sup>29</sup> εἴτε νὰ ἐπικεντρώνεται στὴ σημασία τῆς μορφοπλασίας. ᩠ τελευταία ἐμφανίζεται ἀλλοτε ὡς κατασκευὴ ἡχητικῶν ἀντικειμένων, ἡ ὥποια ὑποκαθιστᾶ τὴν ἐκφραστή,<sup>30</sup> ἀλλοτε ὡς διάταξη τέτοιων ἀντικειμένων στὴν εύρυτερη μουσικὴ μορφὴ,<sup>31</sup> ἡ ὥποια μετέχει ἐπίσης τοῦ μουσικοῦ ὑλι-

23. Ὁ.π., σ. 86.

24. Ὁ.π., σ. 37.

25. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956, σ. 3. Βλ. σχετικά, Χάρης Ξανθουδάκης, «Συνοπτικὸ ἐγχειρίδιο μουσικῆς θεωρίας καὶ κριτικῆς (ἀναλυτικὴ κριτικὴ τῆς ἑλληνικῆς ἐκδοσης τῆς Μουσικῆς Ποιητικῆς)», Διαβάζω, 41 (Απρίλιος 1981), σ. 53-60, ιδιαίτερα τὶς σ. 54-55.

26. Βλ., π.χ., τὴν ἀκόλουθη ἐγγραφὴ ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο τοῦ Σεφέρη, μὲ ἡμερομήνια 31.12.1925: «Οχι, σκοπὸς τῆς τέχνης δὲν εἴναι νὰ συγκινεῖ» (Γιῶργος Σεφέρης, *Mέρες Α'*, Αθήνα, Ικαρος, 1990, σ. 26).

27. Τὸ κείμενο ἀναδημοσιεύεται, σὲ ἀγγλικὴ μετάφραση, στὸ Peter Laki (ed.), *Bartók and His World*, Princeton, χ.δ.ε., 1995, σ. 282.

28. Gianfranco Vinay, «Le néoclassicisme et l'ubiquité culturelle de la Poétique musicale stravinskienne», στὸ Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 1996, herausgegeben von Hermann Danuser, Winterthur (Schweiz), Amadeus, 1997, σ. 35-54 (τὸ παράθεμα στὴ σ. 39, ὑποσημ. 11).

29. «Pourquoi l'on n'aime pas ma musique», ἀνατύπωση στὸ Stravinsky. Études et témoignages, présentés et réunis par François Lesure, Paris, Lattès, 1982, σ. 242-246 (τὸ παράθεμα στὴ σ. 245).

30. Igor Stravinsky, «Some Ideas about my Octuor», The Arts (1924), ὅπως ἀναδημοσιεύεται στὸ Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, London, Faber and Faber, [1979], (2<sup>η</sup> ἐκδοση), σ. 574-577.

31. Βλ. Vinay, Ὁ.π., σ. 40.

κοῦ (ύπὸ μίαν ἔννοια ποὺ θυμίζει ἀπροσδόκητα τὶς μεταγενέστερες ἀντιλήψεις τοῦ Adorno), ὅπως ὑπονοεῖ ἡ στραβινσκικὴ ἐπίκληση μᾶς «σωτήριας ἐπιστροφῆς στὸ μοναδικὸ θεμέλιο τῆς μουσικῆς, ποὺ εἶναι ἡ μορφολογικὴ ὑπόστασή της».<sup>32</sup>

\* \* \*

‘Οριστικὴ ἀπάντηση στὸ ζήτημα τῶν πηγῶν τῶν φορμαλιστικῶν ἰδεῶν ποὺ διατυπώνονται στὰ δύο ἐδάφια τοῦ Μητρόπουλου ποὺ παραθέσαμε, ἀλλὰ ἐπίσης, καὶ ἴδιαίτερα, τῶν διαθέσεων τοῦ “Ελληνα μουσικοῦ ἀπέναντι στὶς ἰδέες καὶ τὴ μουσικὴ τοῦ Stravinsky μᾶς προσφέρει ἡ ἀνάγνωση ἐνὸς ἀδημοσίευτου, ἔως σήμερα, σημειώματος τοῦ πρώτου γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ δεύτερου. Στὸ χειρόγραφο, ποὺ φυλάσσεται στὸ Ἀρχεῖο τῆς Γεννάδειού Βιβλιοθήκης,<sup>33</sup> ὁ “Ελληνας μουσικὸς ἐκθειάζει ὅ,τι ἀκριβῶς ὁ Κώστιος ὑποθέτει πῶς θὰ ἔπειρε νὰ ἀπεχθάνεται καὶ νὰ ἀπορρίπτει. Πρόκειται γιὰ ἔνα δισέλιδο ἰδιόγραφο τοῦ Μητρόπουλου, σχετικὰ καθαρογραμμένο, ἀλλὰ μὲ μερικὲς διορθώσεις καὶ προσθήκες. Ἀπὸ τὸ περιεχόμενο καὶ τὸ «προφορικὸ» ὑφος του συνάγεται ὅτι τὸ κείμενο προοριζόταν νὰ διαβαστεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση δύο — μὴ κατονομαζόμενων καὶ συνεπῶς ἀταύτιστων, πρὸς τὸ παρὸν — ἔργων τοῦ Ρώσου συνθέτη:

Ἐνναι ἀνάγκη νὰ σᾶς κάνω μιὰ μικρὴ εἰσήγηση γιὰ τὰ δύο ἔργα αὐτὰ τοῦ Στραβίνσκου, πρῶτα γιὰ νὰ διευκολύνω τὴν κατανόση τους, καὶ ὕστερα γιὰ νὰ ἀποφύγουμε τὶς ἐνδεχόμενες παρεξηγήσεις. — ‘Ο Στραβίνσκου σ’ αὐτὰ τὰ ἔργα του γιὰ πιάνο μᾶς

32. Igor Stravinsky, «Avertissement», *The Dominant* (Δεκέμβριος 1927), ὅπως ἀναδημοσιεύεται στὸ Eric Walter White, δ.π., σ. 577.

33. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς Κλασικῶν Σπουδῶν στὴν Ἀθήνα, Ἀρχεῖο Δημήτρη Μητρόπουλου, Φάκελος 12, Τύποφάκελος 6. Εὔχαριστῶ τὴν ὑπεύθυνη τῶν Ἀρχείων, Δρα Ναταλία Βογκέικοφ-Brogan, γιὰ τὴν εὐγενικὴ παραχώρηση τῆς ἀδειας δημοσίευσης τοῦ τεκμηρίου. Μιὰ φράση ἀπὸ τὸ τεκμήριο αὐτὸ ἔχει δημοσιευτεῖ ἀπὸ τὸν Ἀθανάσιο Τρικούπη («Δημήτρη Μητρόπουλου: Passacaglia, Intermezzo e Fuga γιὰ πιάνο», στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά, Πρακτικὰ Συνεδρίου (Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, 12-13 Νοεμβρίου 2010), ἐπιμ. Ἰ. Φούλιας - Γ. Μπελώνης - Γ. Βλαστός - Τ. Κολυδᾶς, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Ἀθήνα, Orpheus, 2011, σ. 81-98; βλ. σ. 84-85, καὶ ὑποσημ. 18).

μπάζει σ’ ἔνα καινούργιο δρόμο, ἡ καλλίτερα, σ’ ἔνα παλὴρ δρόμο ποὺ ἐπὶ ἔνα αἰῶνα σχεδὸν εἴχαμε τόσο ἄδικα ἐγκαταλείψει, τὸ δρόμο τῆς πραγματικῆς μουσικῆς, τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς ποὺ μᾶς εἶχαν χαράξει οἱ παληοὶ μας μεγάλοι διδάσκαλοι Bach, Haydn, Mozart, καὶ ἐν μέρει ὁ Beethoven. “Ωστε μὴ περιμένετε αὐτὰ τὰ δύο ἔργα νὰ σᾶς ἐκπλήξουν μὲ διάφορα ἔξωτερικά, ἡ ἐσωτερικὰ μέσα, ἡ μὲ ἔξωτερικέσι διαφόρων ἔξωτερικῶν ἡ ἐσωτερικῶν συναισθημάτων. Ο Στραβίνσκου μᾶς παρουσιάζει δύο μουσικές συνθέσεις γραμμένες σὲ μιὰ ἀποκλειστικὰ κλασικὴ φόρμα, μὰ μουσικὴ ἡ ὅποια ἔχει τὴν ἀπαίτηση νὰ ζήσῃ μόνη της γιὰ τὸν ἔσυντο της χωρὶς νὰ θέλῃ νὰ ἐκφράσῃ κανένα ἀπούτως συναίσθημα παρὰ μόνο τὸ καθαρῶς μουσικό, μὰ ἀπόλυτη καθαρὴ μουσικὴ μὲ μιὰ ἀπλὴ καὶ πρωτόγονη ἐκφραση. —

Λοιπόν, ἀν θέλετε νὰ καταλάβετε (λέγω τὴ φράση ποὺ μεταχειρίζομαστε στερεοτύπως πάντα, κατάλαβα, ἡ δὲν κατάλαβα τίποτα, καὶ μάλιστα γιὰ μιὰ πρώτη ἀκρόαση τὸ δὲν κατάλαβα εἶναι σχεδὸν πάντα στερεότυπο, σχεδὸν σὰν προκατάληψη γιὰ κάθε καινούργιο σοβαρὸ ἔργο ποὺ ἀκοῦμε). Λοιπόν, ἐὰν θέλετε νὰ καταλάβετε τὴ μουσικὴ αὐτὴ μὴ ζητήσετε τίποτα ἄλλο, σᾶς ἐπαναλαμβάνω, ἀπὸ μόνον μουσική, μὴ θελήσετε νὰ ἐμβαθύνετε, νὰ ἀνακαλύψετε φίλοσοφικά, ἡ ἐρωτικὰ στοιχεῖα, ἡ προβλήματα, δηλαδὴ μὴν ἀρματωθῆτε, ὅπως μπροστὰ σὲ κάτι ἀπόρθητο, παρὸν ἀφῆστε ἥσυχα τὰ αὐτιά σας νὰ ἀκούσουν ἀπλῶς τὴ μουσικὴ ἡ ὅποια σᾶς παρουσιάζεται ἀπλή, γυμνή, χωρὶς νὰ σᾶς κρύβῃ τίποτα, κανένα μυστήριο, κανένα βάθος, κανένα ὑψος, ἡ πλάτος, ἀπλὴ καθαρὴ μουσική, φτιαγμένη ἀπὸ ἀπλὲς νότες, ἀπλὲς μελωδίες σὲ μιὰ αὐστηρότατη κλασικὴ φόρμα, μὰ μουσικὴ ἡ ὅποια πρὸς θεοῦ δὲν θέλει νὰ ἐκφράσῃ τίποτα ἄλλο παρὰ μόνον μουσική, αὐτὸ τὸ ἀόριστο πράγμα ποὺ λέγεται Μουσική, μὰ σειρὰ ἥχων βαλμένων σὲ μιὰ ἀπόλυτη καλλιτεχνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ φόρμα.—<sup>34</sup>

Τὸ κείμενο αὐτὸ παρουσιάζει ὄρισμένες οὐσιαστικές καὶ φραστικές ὁμοιότητες μὲ τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα παραθέματα, ἴδιαίτερα στὰ σημεῖα ὅπου τὸ τελευταῖο συμπίπτει μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Stravinsky καὶ παρεκκλίνει ἀπὸ τὶς ἀπόψεις τοῦ Busoni: «[...] ἔνα παλὴρ δρόμο ποὺ ἐπὶ ἔνα αἰῶνα σχεδὸν εἴχαμε τόσο ἄδικα ἐγκαταλείψει», «ἀπλὴ καθαρὴ μουσική, φτιαγμένη ἀπὸ ἀπλὲς νότες, ἀπλὲς μελωδίες», «μιὰ σειρὰ ἥχων βαλμένων σὲ μιὰ ἀπόλυτη καλλιτεχνικὴ ἀρχιτε-

34. Στὸ παρὸν καὶ στὰ ὑπόλοιπα παραθέματα θὰ διατηρηθεῖ ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου, μὲ σιωπηρὴ διόρθωση μερικῶν προφανῶν ὀρθογραφικῶν λαθῶν.

Einem à laique né réy nianc trai  
peupl étranger già là des ippe  
entier ló Elpatiorky, wéale pia et d'auy  
et ló nianc nianc ló, nian d'auy già ré  
éwoy pafur ló <sup>auy auy</sup> nianc. —  
Et Elpatiorky éentra à ló ippe lor pia vén  
pia pafur riva nianc pia de ló, à  
naffura, riva mayn pafur moi ier  
auvra xadis éentra <sup>riva à ló</sup> auvra, li débó  
ló cap auvra nianc. Mí amoyen <sup>peyot</sup> favor  
vod fons rixen xécajor à mayn ló, <sup>de ló</sup> <sup>auvra</sup>  
Hector Bach, Haydn, Mozart, Beethoven.  
Wéale pia wéale pia ló riva riva auvra  
pi édoupea éfurema, "lóntre ari pia", li  
xécajor auvra desiparor éfurema à lóntre  
auvra pafur. O Elpatiorky ló auvra pafur  
ló nianc <sup>auvra</sup> pafur pafur et pia  
éwoy auvra auvra xécajor, favor nianc  
lóne ló auvra ló pia pia ló pia ló  
éwoy ló auvra pafur ló pia ló auvra  
nianc, li pia éwoy ló auvra nianc ló pia  
éwoy ló auvra nianc ló pia ló auvra.

κτονική φόρμα». Κυρίως, όμως, τὸ παρὸν τεκμήριο ἀποτελεῖ ἀπόδειξη ὅτι ὁ Μητρόπουλος προσυπέγραφε ρητὰ καὶ πανηγυρικὰ ὀλόκληρη τὴν θεωρία τοῦ Stravinsky, μὲ τὴν ἀπόρριψη τῆς ἐκφραστικῆς καὶ περιγραφικῆς μουσικῆς λειτουργίας, τὴν ἀπόλυτην αὐτοαναφορικότητα τῆς μουσικῆς σημασιολογίας, τὴν χαρὰ γιὰ τὴν ἐπιστροφὴ στὸν «δρόμο τῆς πραγματικῆς μουσικῆς, τῆς ἀπόλυτης μουσικῆς», καὶ τὸν ἔπαινο τῶν σκαπανέων αὐτοῦ του δρόμου. Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς συνυπάρχουν μὲ τὸ ἀτονικὸν ἰδίωμα τῶν ὥριμων ἔργων του καὶ τὴν δωδεκαφθογγήν σύνταξην τῆς Ὀστινάτας, κυρίως όμως ἐμπνέουν καὶ καθοδηγοῦν τὸν δημιουργὸν Μητρόπουλο στὴν σύνθεση τοῦ τελευταίου «ἀπόλυτου» ἔργου του: τὸ Concerto Grosso τοῦ 1927 ὃχι μόνο ἀποθεώνει τὴν ἐπιστροφὴν στὴν «κλασικὴ φόρμα», ἀλλὰ ἀποτελεῖ ἀπὸ εὐθείας φόρο τιμῆς στὸν νεοκλασικὸν Stravinsky μὲ τὴν ἐπαναφορὰν ἐνὸς ἀποστασιοποιημένου καὶ ἀρμονικὰ ἀπελευθερωμένου διατονικοῦ — καὶ σὲ σημεῖα πολυτονικοῦ — ὑφους. Η αὐτηρὰ ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωση τοῦ ὑλικοῦ στὸ ἐσωτερικὸν τῆς φόρμας, τέλος, μὲ τὴν ὑποκατάσταση τῶν μελωδικῶν γραμμῶν τῆς πολυφωνίας ἀπὸ «ζώνη» παράλληλων διαστημάτων (κι αὐτῶν, σὲ συμμετρικὴ ἀλληλουχίᾳ: διαστήματα 5<sup>ης</sup> γιὰ τὸ Πρῶτο Μέρος, 4<sup>ης</sup> γιὰ τὸ Δεύτερο, 3<sup>ης</sup> γιὰ τὸ Τρίτο καὶ 2<sup>ης</sup> γιὰ τὸ Τέταρτο), ἀφ' ἐνὸς ἴκανοποιεῖ σχολαστικὴ τὴν ἐπιταγὴν γιὰ «κιμία σειρὰ ἦχων βαλμένων σὲ μιὰ ἀπόλυτη καλλιτεχνικὴ ἀρχιτεκτονικὴ φόρμα», ἀφ' ἐπέρου ἐπεκτείνει σὲ ἀπόλυτο βαθμὸν τὴν τεχνικὴν τῶν πεπλατυσμένων ἥχητικῶν γραμμῶν τοῦ Stravinsky, προδιαγράφοντας τὴν ἔξ-ληξη ποὺ θὰ ὀδηγοῦσε ἀπὸ τὰ «clusters» τοῦ — ἀναγνώστη τῶν θεωριῶν τοῦ Stravinsky — Edgard Varèse, στὶς ἥχητικὲς ζῶνες καὶ ἐπιφάνειες τοῦ Ligeti, τοῦ Penderecki καὶ τοῦ Ebenáxη.

Στὴ συνέχεια τῆς παρούσας μελέτης θὰ ἐπιχειρηθεῖ ἡ ταυτοποίηση τῶν δύο ἔργων τοῦ Stravinsky, τῶν ὅποιων ἡ ἐκτέλεση ὑπῆρξε ἀφορμὴ γιὰ τὴ σύνταξη τοῦ σημειώματος, καὶ ὁ ἐντοπισμὸς τῆς συναυλίας στὴν ὄποια ἐκφωνήθηκε τὸ τελευταῖο κείμενο, καθὼς καὶ τοῦ προσώπου ποὺ παρακίνησε τὸν Μητρόπουλο σ' ἔνα τέτοιο ἀσυνήθιστο συναυλιακὸν προλόγισμα.



Τὸ ὄνομα τοῦ Stravinsky θὰ πρέπει νὰ ἥταν ὅπωσδήποτε γνωστὸ σ' ἔνα μέρος τοῦ ἐλληνικοῦ μουσικόφιλου κοινοῦ μετὰ τὴν παγκόσμια πρεμιέρα τοῦ Πουλιοῦ τῆς φωτιᾶς (1910), τοῦ Πετρούσκα

(1911) καὶ, ἴδιαίτερα, τῆς «σκανδαλοποιοῦ» Ιεροτελεστίας τῆς Ἀνοιξης (1913). Ορισμένα μάλιστα ἀντίτυπα ἀπὸ τὶς ἔντυπες πιανιστικὲς ἀναγωγὲς τῶν ἔργων ἐνδεχομένως νὰ ἔφτασαν μέχρι τὴν Ἐλλάδα, στὰ χέρια ἐπαγγελματιῶν ἢ φιλομούσων ποὺ ἐπέλεγαν νὰ ἐνημερωθοῦν γιὰ τὴν παγκόσμια μουσικὴ κίνηση μὲ ἀμεσότερο τρόπο. Ἐνδεικτική, ἐν προκειμένω, ἡ φράση μὲ τὴν ὁποία ἔνας «Ἐλληνας φιλότεχνος συνηγοροῦσε τὸ 1914 γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα διοργάνωσης διεθνοῦς καλλιτεχνικῆς ἔκθεσης στὴν Ἀθήνα. «Οἱ μουσικοί μας», ἔγραφε, «εἰμποροῦν ὅπωσδήποτε νὰ ἐπικοινωνοῦν μὲ τὸν Ντεμπουσσύ, τὸν Ραβέλ ἢ τὸν Στραβίνσκυ. Ἀλλὰ ποιός ζωγράφος ἢ ἐρασιτέχνης ἢ ἀπλῶς ἀνθρωπος ποὺ θέλει νὰ πλουτίσῃ τὸ καλλιτεχνικόν του ταμεῖον εἶδε, ἐὰν δὲν ἐταξιδεύσει, ἔνα κομμάτι τοῦ Ροντέν ἢ μίαν εἰκόνα τοῦ Γκρύν;».<sup>35</sup> Απευθυνόμενος, λοιπόν, στοὺς «Ἐλληνες ἀναγνώστες του, ὁ συντάκτης τοῦ κειμένου ἐμφανίζεται νὰ θεωρεῖ τὸ ὄνομα τοῦ Stravinsky ἔξισου γνωστὸ μὲ ἐκεῖνα τῶν δύο Γάλλων ὁμοτέχνων του καὶ, πάντως, κατάλληλο νὰ εἰκονογραφήσει παραδειγματικὰ τὸ ἐπιχείρημα γιὰ τὴν ἀνισότητα μεταξὺ τῶν εἰδῶν καλλιτεχνικῆς ἐπικοινωνίας καὶ ἐνημέρωσης.<sup>36</sup>

Δημόσια, ὡστόσο, ἐκτέλεση ἔργου τοῦ Ρώσου συνθέτη δὲν φάνεται νὰ ἔγινε στὴν Ἀθήνα — τουλάχιστον σὲ συναυλία τῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου ἢ σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ προβεβλημένα ρεσιτάλ — πρὸ τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ Μητρόπουλου ἀπὸ τὴ Γερμανία, τὸν Ιούνιο τοῦ 1924, καὶ τὴ συνακόλουθη τοποθέτησή του, ἀπὸ τὸν Μανώλη Καλομοίρη, ἐπικεφαλῆς τῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ἐλληνικοῦ Ὁδείου.<sup>37</sup> Στὸν προγραμματισμὸ τῆς Ὀρχήστρας, γιὰ

35. 'Α[λέξανδρος] Μαυρουδής, «Παρισιναὶ Σημειώσεις. Διεθνὴς Ἐκθεσίς», Εμπρός, 17.5.1914.

36. Η ἐκτενής ἀναφορὰ τῆς Αύρας Θεοδωροπούλου, στὸν Stravinsky (Ιστορία τῆς Μουσικῆς, τ. Β', Ἀθήνα, Πυρσός, χ.-, σ. 178-180) εἶναι πολὺ μεταγενέστερη τῆς ἔκδοσης τοῦ Α' τόμου (1924), ἀφοῦ στὴ σ. 178 τοῦ Β' τόμου μνημονεύεται καὶ ὁ Albert Roussel «ποὺ πέθανε τώρα τελευταῖα (1937)». Στὰ κείμενα τῆς ἐλληνόφωνης μουσικῆς ιστοριογραφίας προηγγέλθηκε ἡ ἀναφορά τῆς Σοφίας Σπανούδη (συμπλήρωμα στὴ μετάφραση τῆς Ιστορίας τῆς Μουσικῆς τοῦ Paul Landormy, τ. Β', Ἀθήνα, Ἐλευθερουδάκης Νίκος, 1931, σ. 288-289, μὲ πορτραΐτο τοῦ συνθέτη) καὶ τοῦ Γεώργιου Σκλάβου (συμπλήρωμα στὴ μετάφραση τῆς Ἐπιτόμου Ιστορίας τῆς Μουσικῆς, Ἀθήνα, «Μουσικά Χρονικά», 1933, σ. 453-454).

37. Βλ. σχετικά, Ἀρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ξανθουδάκης, ὁ.π., σ. 32-33.

τὴν περίοδο 1924-1925, περιελήφθη τὸ Πουλὶ τῆς Φωτιᾶς, τὸ ὁποῖο παίχτηκε στὴν «"Ἐκτη Συναυλία τῶν Συνδρομητῶν», τῆς 9<sup>ης</sup> Μαρτίου 1925, καὶ στὴ «λαϊκή» ἐπανάληψή της, στὶς 15 τοῦ ἕδου μήνα, μαζὶ μὲ ἄλλες «νεωτεριστικὲς συνθέσεις» τοῦ R. Strauss καὶ τοῦ Ravel (τὰ συμφωνικὰ ποιήματα *Don Juan* καὶ *La Valse*, ἀντίστοιχα), ὅπως διαφῆμιζε ἡ ἀναγγελία τῆς «λαϊκῆς» συναυλίας.<sup>38</sup> Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι αὐτὴ ὑπῆρξε ἡ πρώτη εὐκαιρία οὐσιαστικῆς γνωριμίας τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Stravinsky – σύμφωνα, μάλιστα, μὲ τὴ ρητὴ μαρτυρία τῆς Σοφίας Σπανούδη, γιὰ τὴν ὁποίᾳ ἡ παρουσίαση τῶν ὀρχηστρικῶν ἀποστασιμάτων τοῦ Πετρούσκα, τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1926, ἦταν «ἡ τρίτη μουσικὴ ἐκτέλεσις τοῦ συγχρόνου Ρώσου Ἐπαναστάτου τῆς Μουσικῆς», μετὰ τὸ Πουλὶ τῆς Φωτιᾶς καὶ τὴν Ἰστορία τοῦ Στρατιῶτης.<sup>39</sup>

Τὸ ὅτι τὸ Πουλὶ τῆς Φωτιᾶς ἦταν, κατὰ μείζονα λόγο, καὶ τὸ πρῶτο στραβινισκικὸ ἔργο ποὺ περιελήφθη στὸ ὀρχηστρικὸ ρεπερτόριο τοῦ Μητρόπουλου συνάγεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι τὸ πρῶτο καὶ μοναδικὸ ποὺ καταχωρίζεται στὸ σχετικὸ χειρόγραφο «βιβλίο ρεπερτορίου» τοῦ Ἐλληνα μάστρου, τὸ ὁποῖο φυλάσσεται στὰ ἀρχεῖα τῆς Μεγάλης Μουσικῆς Βιβλιοθήκης «Διλιαν Βουδούρη» τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν.<sup>40</sup> Τὸ ὅτι,

ὅμως, ἡ Ἰστορία τοῦ Στρατιώτη καὶ ἡ συμφωνικὴ σουίτα ἀπὸ τὸν Πετρούσκα ἦταν, κατὰ σειράν, τὸ δεύτερο καὶ τὸ τρίτο ἔργο τοῦ Stravinsky ποὺ ἀκουγόταν στὴν Ἀθήνα ἀποτελεῖ ἀνακρίβεια τῆς Σπανούδη, ποὺ ὀφείλεται, πιθανότατα, σὲ ἐκ μέρους τῆς ἀγνοιαὶ ἡ λήθη μιᾶς σειρᾶς συναυλιῶν τῆς Βέρας Γιαννακοπούλου στὴν Ἀθήνα, τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1925 – ἔναν, μόλις, μήνα μετὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ Πουλιοῦ τῆς Φωτιᾶς ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο. Πράγματι, στὶς τέσσερις ἐμφανίσεις τῆς στὴν Ἀθήνα (δύο ρεσιτάλ, μὲ συνοδεία τῆς πιανίστριας Yvonne Japy, καὶ δύο συναυλίες μὲ τὴν Ὁρχήστρα τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Ivan Bouznikoff)<sup>41</sup> ἡ διάσημη Ἐλληνοβραζιλιανὴ ύψιφωνος<sup>42</sup> περιέλαβε στὸ πρόγραμμά της δύο παλαιότερα τραγούδια τοῦ Stravinsky, τὰ ὁποῖα ὁ συνθέτης εἶχε πρόσφατα (1923) ἐνορχηστρώσει εἰδικά γι' αὐτὴν καὶ τὰ εἶχε πρωτοπαρουσιάσει πρὶν ἀπὸ ἔνα χρόνο (στὶς 11 Μαρτίου 1924) σὲ συναυλία τῆς Βαρκελώνης, μὲ διευθυντὴ ὁρχήστρας τὸν ἕδιο: τὸ *Pastorale* (1907) καὶ τὸ «Tilimbom», ἀπὸ τὶς Τρεῖς παιδικὲς ἴστοριες (1920) – καὶ τὰ δύο γραμμένα ἀρχικὰ γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο.<sup>43</sup> Η Γιαννακοπούλου τραγούδησε τὸ «Tilimbom», μὲ συνοδεία πιάνου, στὸ δεύτερο ἀθηναϊκὸ ρεσιτάλ της (10 Ἀπρίλιον 1925) καὶ τὸ *Pastorale* στὴν τελευταία, ἔκτακτη, συναυλία της (12 Ἀπρίλιον 1925), μὲ συνοδεία «ἀπὸ τὸν ὁξύαυλον, ἀγγλικὸν κέρας, κλαρινέτο

38. Ἀπογευματινὴ, 10.3.1925· καὶ, ἀναλυτικότερα, στὸ φύλλο τῆς 14.3.1925: «Ἡ ὀρχήστρα θὰ ἐπαναλάβῃ τὰς νεωτεριστικὰς συνθέσεις τοῦ Στράους Δὸν Ζουάν, τοῦ Στραβίνσκου τὸ Φωτερὸ Πουλὶ καὶ τὸ *Bâls* τοῦ Ραβέλ».

39. Ἐλεύθερος Τύπος, 16.4.1926. Ἡ πρεμιέρα καὶ οἱ ἐπαναλήψεις τῆς Ἰστορίας τοῦ Στρατιώτη στὴν Ἀθήνα, ἔγιναν, ὅπως θὰ δοῦμε, στὶς ἀρχές τοῦ 1926. Ἡ ἀπαριθμητη τῶν ἐκτελέσεων ἔργων τοῦ Stravinsky μὲ μαέστρο ἡ πιανίστρα τὸν Μητρόπουλο, ἡ ὁποίᾳ θὰ συνεχιστεῖ στὶς ἐπόμενες σελίδες τοῦ παρόντος, ἀλλὰ καὶ τὸ δημοσιεύμενο χειρόγραφο κείμενο τοῦ τυπικοῦ καὶ οὐσιαστικοῦ εἰσιγγητῆ τῆς στραβινισκῆς μουσικῆς στὴν Ἐλλάδα ἀκυρώνουν τὴν διαβεβαίωση τοῦ Βλαγκόπουλου, ὅτι «μὲ τὴν ἔξαίρεση τῆς Ἰστορίας τοῦ Στρατιώτη (1918), ὁ Μητρόπουλος δὲν ἔπαιξε κανένα ἄλλο ἔργο καὶ δὲν εἶχε παρὰ κακὰ λόγια νὰ πεῖ για αὐτὸν [= τὸν Stravinsky]», Πάνος Βλαγκόπουλος, «Ο μοντερνισμὸς τοῦ Μητρόπουλου», στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά, ὁ.π., σ. 261-269· τὸ παράθεμα στὴ σ. 264, ὑποσημ. 9.

40. Πρόκειται γιὰ ἔνα ἰδιόγραφο στρειωματάριο μὲ 97 ἀριθμημένα φύλλα (ἡ ἀριθμητη γίνεται στὸ recto τοῦ κάθε φύλλου, στὸ ὁποῖο ἀναγράφονται τὰ ὀνόματα τῶν συνθετῶν καὶ τῶν ἔργων), καὶ μὲ τίτλο «Répertoire / Mo Dimitri Mitropoulos /1924». Ἡ ἀναγραφὴ «Stravinsky, L’Oiseau de Feu» εἶναι στὸ φ. 88. Ἐκτὸς ἀπὸ

τὸ συγκεκριμένο ἔργο, τὸ βιβλίο ἀναφέρει καὶ πολλὰ ἄλλα ποὺ παίχτηκαν ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο διάφορες χρονιές μετὰ τὸ 1924. Γιὰ τὴν ἔξαγωγὴ πληροφοριῶν ἀπὸ τὸ σημειωματάριο αὐτὸν χρειάζεται προσεκτικὴ ἀνάγνωση τῶν περιεχομένων του, σὲ συνδυασμῷ μὲ εἰδήσεις ἀπὸ ἔντυπα προγράμματα καὶ δημοσιεύματα τοῦ ἡμερήσιου τύπου. Εὔχαριστῶ τὴν κ. Στεφανία Μεράκου, διευθύντρια τῆς Βιβλιοθήκης, ποὺ μοῦ ἐπεσήμανε τὴν ὑπαρξὴ τοῦ συγκεκριμένου τεκμηρίου.

41. Βλ. τὴν κριτικὴ τοῦ Ιωάννη Ψαρούδα στὸ Ἐλεύθερον Βῆμα, 16.4.1925.

42. Συνοπτικὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τῆς Γιαννακοπούλου δημοσιεύθηκαν στὴν ἐφημερίδα Ἐμπρὸς (5.4.1925, κείμενο ποὺ φέρει τὴν ὑπογραφὴν «Petronius»).

43. Βλ. σχετικά, Helmut Kirchmeyer, *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Stravinskys bis 1971*, Leipzig, Verlag der Sächsisches der Wissenschaften zu Leipzig, 2002, σ. 52, 175 καὶ 177· πρβλ. Igor Stravinsky, Robert Craft, *Expositions and Developments*, London, Faber, 1962, σ. 121 (καὶ ὑποσημ. 1). Στὴ συναυλία τοῦ Liceo τῆς Βαρκελώνης τὸ *Pastorale* παρουσιάστηκε ἐνορχηστρωμένο γιὰ κουαρτέτο ξύλινων (ὄμπος, ἀγγλικὸ κόρον, κλαρινέτο σὲ λά καὶ φαγκότο), ἐνῶ τὸ «Tilimbom» γιὰ πλήρη ὁρχήστρα.

[sic] en la καὶ βαθύαυλον», ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Boutnikoff.<sup>44</sup>

Μερικοὺς μῆνες ἀργότερα – καὶ συγχεκριμένα τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1926 – ὁ Μητρόπουλος ἐπιχείρησε ἔνα πραγματικὸ τόλμημα.<sup>45</sup> Ἐπικεφαλῆς, τώρα, τῆς Ὀρχήστρας τοῦ «Συλλόγου Συναυλιῶν», ποὺ προέκυψε ἀπὸ τὴ συγχώνευση τῶν συμφωνικῶν σωμάτων τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Ἐλληνικοῦ Ὡδείου,<sup>46</sup> ὁ ρηξικέλευθος «Ἐλληνας ιεροφάντης τοῦ μουσικοῦ μοντερνισμοῦ ὅργάνωσε στὸ θέατρο «Κεντρικὸν» μιὰ σειρὰ πέντε διαδοχικῶν παραστάσεων τῆς Ἰστορίας τοῦ Στρατιώτη τῶν Stravinsky καὶ Charles-Ferdinand Ramuz,<sup>47</sup> σὲ με-

τάφραση τοῦ Νικόλαου Ποριώτη,<sup>48</sup> σκηνοθεσίᾳ τοῦ Νικόλαου Παπαγεωργίου<sup>49</sup> καὶ σκηνικὰ τοῦ Μιχαὴλ Μαρτζουβάνοβ.<sup>50</sup> Στὸ ἐνόργανο σύνολο ποὺ διηγήθησε ὁ Μητρόπουλος συμμετεῖχαν οἱ μουσικοὶ Φρειδερίκος Βολωνίνης (βιολί), H. Fryba (κο-

44. Οἱ πληροφορίες ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ Ἰωάννη Ψαρούδα δημοσιευμένη στὸ Ἐλεύθερον Βῆμα, 16.4.1925.
45. Σχετικὰ μὲ τὴν ἀποκλειστικὴ πατρότητα τοῦ τολμήματος, βλ. τὸ ἀνώνυμο δῆμοσιευμα τῆς Βραδυνῆς (28.1.1926): «Χάρις εἰς τὴν ὥραιάν ἔμπνευσιν τοῦ μεγάλου μας μουσουργοῦ κ. Δ. Μητροπούλου καὶ τὴν βοήθειαν τῶν εὐγενῶν συνεργατῶν του θὰ εὐτυχήσωμεν νὰ ἀκούσωμεν [...].»
46. Βλ. σχετικὰ Ἀρρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ξανθουδάκης, ὅ.π., σ. 34-35.
47. Στὴ βασικὴ του μονογραφία γιὰ τὸν Μητρόπουλο, ὁ Κώστιος ὑπονοεῖ ὅτι ἡ Ἰστορία τοῦ Στρατιώτη παρουσιάστηκε μόνο σὲ μιὰ παράσταση (‘Απόστολος Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985, σ. 41), πράγμα τὸ ὅποιο διατυπώνει ρητὰ σὲ μεταγενέστερη ἐργασία του, ὅταν μνημονεύει «τὴν ἀθηναϊκὴ παράσταση τοῦ ἔργου καὶ τὴν τοποθετεῖ χρονικὰ στὶς 28 Ἰανουαρίου 1926 (‘Απόστολος Κώστιος, Τὸ στοιχεῖο τῆς θεατρικότητας στὸν Δημήτρη Μητρόπουλο, Ἀθήνα, Παπαγρηγορίου-Nάκας, 1997, σ. 33· πρβλ. καὶ σ. 31), παρασύρμενος ἵσως ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι στὸ ἔξωφυλλο τοῦ ἔντυπου προγράμματος, τὸ ὅποιο ὁ συγγραφέας ἀναδημοσιεύει στὴ σ. 38 τῆς νεότερης αὐτῆς μελέτης του, περιλαμβάνεται καὶ ἡ φράση «Πέμπτη 28 Ἰανουαρίου 1926, ὥρα 10 μ.μ. /ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ». Σὲ μιὰ συμπληρωματικὴ ὑποσημείωσή του στὴν ἐλληνικὴ ἔκδοση τοῦ βιβλίου τοῦ Trotter (Trotter, ὅ.π., σ. 98, ὑποσημ. α) ὁ Στάθης Ἀρφάνης ἀναφέρει ὅτι «δύο μόνο παραστάσεις τοῦ ἔργου δόθηκαν στὴν Ἀθήνα, στὶς 28 καὶ 31 Ἰανουαρίου 1926 [...].» Η ἀνάγνωση τῶν ἀνακοινώσεων στὸν ἡμερήσιο τύπο τῆς ἐποχῆς (βλ., π.χ., Ἐλεύθερος Τύπος 27.1.1926, πρβλ. Πρωΐα, 27.1.1926, 28.1.1926, 29.1.1926 καὶ 31.1.1926) μᾶς ἀποκαλύπτει ὅτι δόθηκαν πέντε παραστάσεις, σὲ τέσσερις συνεχόμενες ἡμέρες: Πέμπτη 28.1, Παρασκευὴ 29.1, Σάββατο 30.1 καὶ Κυριακὴ 31.1 (ἀπογευματινὴ καὶ βραδινὴ παράσταση). Ο ἀριθμὸς καὶ ἡ πυκνότητα τῶν παραστάσεων δικαιολογεῖ τὴν πολὺ μεταγενέστερη, καὶ ἐλαφρῶς «προσεγγιστική», ἀνάμνηση τοῦ Μητρόπουλου: «[‘Ἐπαιζά] γιὰ μιὰ ὄλοκληρη ἔβδομαδα τὴν Ἰστορία τοῦ Στρατιώτη [...]» (Trotter, ὅ.π., σ. 724).

48. ‘Ο Ποριώτης ἔξέδωσε τὴ μετάφρασή του πολὺ ἀργότερα, συμπεριλαμβάνοντας, δίκην ἐπιλόγου, ὀλιγοσέλιδο «Ὕπόμνημα» (Κ. Φ. Ραμύζ – Ι. Στραβίνσκη, Ἡ Ἰστορία τοῦ Στρατιώτη, μεταφραστὴς Ν. Ποριώτης, Ἀθήνα, Γκοβόστης, [1938], σ. 28-31).
49. Ο Κώστιος πιστεύει ὅτι «σκηνοθέτης – τόσο τῆς παράστασης ποὺ δόθηκε στὴν Ἀθήνα στὶς 28 Ἰανουαρίου 1926, ὅσο καὶ ἔκεινων ποὺ ἀκολούθησαν τὸν Μάιο τοῦ 1946 καὶ τοῦ 1948 στὴ Νέα Υόρκη – ἦταν ὁ Μητρόπουλος (Κώστιος, ὅ.π., σ. 33). Γιὰ «τὴν παράσταση τῆς Ἀθήνας», ὁ συγγραφέας βασίζεται σὲ μιὰ παραγγνωστὴ δύο φράσεων ἀπὸ τὸ «Ὕπόμνημα» τοῦ Ποριώτη (σχετικῶν μὲ τὴν «τολμηρὴ πρωτοβουλία» τοῦ Μητρόπουλου «κνὰ τὸ διδάξει καὶ νὰ τὸ διευθύνει, ἐλληνικὰ παραφρασμένο» καὶ μὲ τὸ ὅτι «συμπαραστάτης του γιὰ τὴ σκηνικὴ διδασκαλία» ἦταν ὁ Παπαγεωργίου (Ποριώτης, ὅ.π., σ. 30· Κώστιος, ὅ.π., σ. 35), καὶ στὴ λανθασμένη βεβαιότητα ὅτι «σὲ καμιὰ περίπτωση δὲν ἀναφέρεται στὰ σχετικὰ δημοσιεύματα ὅνομα κάποιου σκηνοθέτη» (Κώστιος, ὅ.π., σ. 33). «Συμπαραστάτης του γιὰ τὴ σκηνικὴ διδασκαλία» δὲν σημαίνει, φυσικά, «συνεργάτης του στὴ σκηνικὴ διδασκαλία», ἐνῶ τὰ «σχετικὰ δημοσιεύματα» δὲν ἀποσιωποῦν καθόλου τὸ πραγματικὸ γεγονός ὅτι «τὴν διεύθυνσιν τοῦ μουσικοῦ μέρους [εἴχε] ἀναλάβει ὁ κ. Μητρόπουλος, τοῦ δὲ θεατρικοῦ ὁ κ. Παπαγεωργίου» (Πρωΐα, 27.1.1926· πρβλ. καὶ 21.1.1926) – ἔξοι καὶ ἡ ἴσομερής ἀπονομή τῶν συγχαρητηρίων τῆς Γαλάτειας Καζαντζάκη πρὸς «τὸν κύριο Μητρόπουλο καὶ τὸν κύριο Παπαγεωργίου ὃχι τόσο γιὰ τὸ τέλειο ἀνέβασμα ποὺ ἔκαμψαν στὸ ἔργο αὐτὸ [...]», ὅσο γιὰ τὸν καλλιτεχνικὸ τους συγχρονισμὸ μὲ τὶς καινούργιες τάσεις τῆς τέχνης σ’ ὅλο τὸν πολιτισμένο κόσμο» (Πρωΐα, 7.2.1926). Τὶς ἐνδεχόμενες τελευταῖες ἀμφιβολίες διαλύει ὁ «προκαταρκτικὸς» ἔπαινος τοῦ ἀνώνυμου συντάκτη τῆς Βραδυνῆς (25.1.1926): «Ο κ. Παπαγεωργίου ὡς ἀναγνώστης, ὡς σκηνοθέτης καὶ διδάσκαλος, ἀξίζει ὅλα τα συγχαρητήρια».
50. ‘Εντυπο πρόγραμμα τῆς παράστασης, ὅπως ἀνατυπώνεται στὸ Κώστιος, ὅ.π., σ. 39. «Ο κ. Μαρτζουβάνωφ, “Ἐλληνας ἀπὸ τὴν Κριμαία, εἶναι ἔνας εἰλικρινὸς ὄπαδὸς μιντέρνας σχολῆς, ἄγνωστης στὴν Ἐλλάδα. Συμβολιστὴς μὲ διάθετης εὐγενική, παρουσίασε μερικὰ δυνατὰ ταπτῶ παραμυθένια δουλεμένα μὲ ντετράμπ καὶ μερικές ὠραῖες ἐλαιογραφίες» (Σ. Παναγιωτόπουλος, «Τὸ Καλλιτεχνικὸν 1926», Δημοκρατία, 1.1.1927). Συμπληρωματικὰ γιὰ τὸν Μιχαὴλ Μαρτζουβάνωφ (1900-1962), στὸ ὄμώνυμο λημμα τοῦ τόμου Λεξικὸν Ἐλλήνων Καλλιτεχνῶν, Ἀθήνα, Μέλισσα, 1999, σ. 70 (τὸ λημμα ὑπογράφει ὁ Ν. Γρηγοράκης]).

ντραμπάσο), Δ. Παρούσης (κλαρινέτο), Ά. Πιτάκος (φαγκότο), Στ. Κοκκινάς (κορνέτα), Σ. Διαμαντής (τρομπόνι) και Παναγιώτης [Τότης] Καραλίβανος (χρουστά).<sup>51</sup> Συμμετεῖχαν ἐπίσης ἡ χορεύτρια Ε. Βερεσίνσκυ και οἱ ἡθοποιοὶ Γεώργιος Μπούρλος (στρατιώτης) και Γεώργιος Βαμβακάρης (διάβολος), ἐνώ τὸν ρόλο τοῦ ἀφηγητῆ κράτησε ὁ ἴδιος ὁ Παπαγεωργίου.<sup>52</sup> Οἱ παραστάσεις πυροδότησαν μιὰ πρωτοφανῆ πολεμικὴ μέσω τοῦ ἡμερήσιου τύπου,<sup>53</sup> διχάζοντας τοὺς κριτικοὺς – ἐπαγγελματίες ἢ μὴ<sup>54</sup> – και τὸ κοινό, τὸ ὄποιο, ἐντούτοις, φαίνεται ὅτι στὴν πλειονότητά του ἀντέδρασε θετικά.

Τὸ πόσο λίγο ἀποτρεπτικὲς ἦταν οἱ ἀντιδράσεις τῶν συντηρητικῶν κριτικῶν φάνηκε δύσμισυ μῆνες ἀργότερα, ὅταν, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ὁ «Σύλλογος Συναυλιῶν» εἶχε, ὅπως ὑποστήριξαν διαμαρτυρόμενοι, «ὑποσχεθῆ, ὅτι δὲν θὰ ἐπαιζοντο ἀλλα Ρωσικὰ ἔργα, πλὴν τῶν συνθέσεων τῶν συντηρητικῶν μουσουργῶν»,<sup>55</sup> ἢ «<sup>23<sup>η</sup></sup> Συναυλία τῶν Συνδρομητῶν τῆς Ὀρχήστρας (10 καὶ 11.4.1926), μὲ διευθυντὴ τὸν ἐκ τῶν μονίμων ἀρχιμουσικῶν τῆς Ιθάν Μπούτνικωφ, παρουσίασε διὰ πρώτην φορὰν

51. Τὰ ὄνόματα, ὅπως παρατίθενται στὸ ἔντυπο πρόγραμμα τῆς παράστασης (Κώστιος, ὥ.π.), τὸ ὄποιο κυκλοφόρησε μὲ τὴν ἐνδεική «τύποις Π.Δ. Σακελλαρίου - 2677». Στὸ Ἀρχεῖο Δημήτρη Μητρόπουλου τῆς Γενναδείου Βιβλιοθήκης φυλάσσεται ἔνα διαφορετικὸ ἔντυπο πρόγραμμα (Φάκελος 16, ὑποφάκελος 3), μὲ τὴν ἐνδεική «Τύποις Ἄκροπολεως» και μὲ διαφορετικὰ ὄνόματα μουσικῶν στὸ «βαθύχορδον» και στὴν «κορνέττα» (Ι. Τζουμάνης και Αἰμ. Ρομποτής, ἀντίστοιχα). Τὰ ὄνόματα αὐτὰ ἔχουν διαγραφεῖ και ἔχουν ἀντικατασταθεῖ, χειρογράφως, ἀπὸ τὰ δύο ὄνόματα ποὺ ἐμφανίζονται στό, προφανῶς μεταγενέστερο και τελικό, πρόγραμμα τοῦ τυπογραφείου Π.Δ. Σακελλαρίου, και τὰ ὄποια ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Ποριώτη ὅτι συμμετεῖχαν στὶς παραστάσεις (βλ. Ποριώτης, ὥ.π.) – πρβλ. και τὴν ἀνώνυμη κριτικὴ στὴν ἐφημερίδᾳ Ἐλεύθερον Βῆμα, 31.1.1926.

52. Σύμφωνα, πάντα, μὲ τὰ δύο ἔντυπα προγράμματα και τὴν μαρτυρία τοῦ Ποριώτη (ὅ.π.).

53. «Ο ὑπογράφων τὴν παροῦσα μελέτη συνέλεξε πάνω ἀπὸ τριάντα (30) σχετικὰ κείμενα, ποὺ δημοσιεύθηκαν σὲ διάστημα δύο ἑβδομάδων.

54. Τὰ σχετικὰ ἀποκόμματα τύπου ποὺ φυλάσσονται στὸ Ἀρχεῖο Μητρόπουλου τῆς Γενναδείου Βιβλιοθήκης ἀποτυπώνουν, συμπτωματικά, στὴν πλειονότητά τους ἀρνητικές κριτικές, πράγμα ποὺ μπορεῖ νὰ ἀπορροσανατολίσει ὅποιον δὲν γνωρίζει τὰ δημοσιεύματα ποὺ δὲν ὑπάρχουν στὸ Ἀρχεῖο.

55. Έστια, 11.4.1926, κριτικὴ μὲ τὴν ὑπογραφὴ «interim».

συμφωνικὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν Πετρούσκα τοῦ Στραβίνσκου τῇ συμπράξει τοῦ κ. Μητροπούλου (πιάνο).<sup>56</sup> Ή ἐμπλοκὴ τοῦ Μητρόπουλου στὴν πρώτη ἐλληνικὴ ἐκτέλεση τῆς δεύτερης αὐτῆς συμφωνικῆς σύνθεσης τοῦ Stravinsky μὲ τὴν ὅποια ἥρθε σὲ ἐπαφὴ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινό, ἦταν διπλή: «Ως διοικητικὸ στέλεχος τῆς Ὀρχήστρας τοῦ «Συλλόγου Συναυλιῶν» θὰ συνετέλεσε, ἀσφαλῶς, στὴν ἐπιλογὴ και τὸν προγραμματισμὸ τοῦ ἔργου, ἐνώ ὡς ἔμπειρος πιανίστας – και μάλιστα σὲ ἔργα σύγχρονου ρεπερτορίου – «έθαυματούργησε εἰς τὸ δύσκολον μέρος τοῦ πιάνου»,<sup>57</sup> ἔχοντας δώσει μὲ τὴ συμμετοχὴ του αὐτὴ «τὸν περισσότερο τόνο γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου τοῦ Στραβίνσκου».<sup>58</sup>

Παρὰ τὶς θετικὲς κρίσεις γιὰ τὸ ἔργο<sup>59</sup> – τὸ ὄποιο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν Ἰστορία τοῦ Στρατιώτη, ἀνῆκε, μαζὶ μὲ τὸ Πουλὶ τῆς Φωτιᾶς, στὴ «ρωσικὴ» περίοδο τοῦ Stravinsky και δὲν ἦταν ἐντελῶς ἀσυμβίβαστο μὲ τὶς ἐθνικιστικὲς μουσικὲς τάσεις τῆς μεσοπολεμικῆς Ἐλλάδας<sup>60</sup> – ἡ πρόβλεψη τῆς Σοφίας Σπανούδη, ὅτι και τὸ τρίτο πρωτεκτελούμενο στὸν τόπο μας μεῖζον δεῖγμα τοῦ στραβινσκικοῦ μοντερνισμοῦ θὰ ἔπεφτε θύμα τῆς ἴδιας «αἰσθητικῆς παρεξήγησης» μὲ τὸ προηγούμενο,<sup>61</sup> δὲν διαψεύστηκε.<sup>62</sup> Δὲν μποροῦμε βεβαίως νὰ γνωρίζουμε ἐπακριβῶς τὸν βαθμὸ ἀποτελεσματι-

56. Καθημερινή, 10.4.1926· πρβλ. Πρωΐα, 9.4.1926.

57. Κριτικὴ τοῦ Ἰωάννη Ψαρούδα, Ἐλεύθερον Βῆμα, 13.4.1926.

58. Κριτικὴ τοῦ Ἀλέξανδρου Τουρνάισσεν, Βραδυνή, 14.4.1926.

59. Βλ. π.χ., ὥ.π.

60. Σύμφωνα μὲ τὴ Σοφία Σπανούδη (Ἐλεύθερος Τύπος, 16.4.1926), «ὁ Στραβίνσκη ἐπρεπε νὰ γίνη ἀμέσως ἀγαπητὸς ἐδῶ. Διότι τὸ μουσικόν του λεξιλόγιον ἔχει τὴ Σλαβικὴ εὐλύγισία ἐνὸς χρωματικοῦ Ἀνατολισμοῦ ποὺ ἐφαρμόζεται θαυμάσια στὰ ἐλληνικὰ μας ἡθη και στὴν ἐλληνικὴ τεχνοτροπία. Και ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς μουσικῆς του ποὺ δὲν θέλει νὰ γνωρίσῃ κανένα νόμον [...] θάπρεπε ἀκόμη ν' ἀρέσῃ στὸν ἀπειθέρχητο Ἐλληνικὸ κόσμο, ποὺ εὔνοει πάντα κάθε ἐπανάστασι». Κατὰ τὴν γνώμη μάλιστα τοῦ Ἰωάννη Ψαρούδα (Ἐλεύθερον Βῆμα, 13.4.1926), τὸ ἀντίθεμα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Stravinsky γιὰ νὰ συνοδέψει τὸ δάνειο γαλλικὸ τραγουδάκι «Dans les jardins de mon père», «εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἀποκρηῆς», εἶναι «σχεδὸν παρόμοιον μὲ θέμα κρητικοῦ χοροῦ», πράγμα τὸ ὄποιο θὰ ἔπερπε νὰ ἔξεταστε «ἀπὸ τοὺς μουσικογράφους μας ἢ μᾶλλον ἀπὸ τοὺς folkloristes μας».

61. Σπανούδη, στὸν Ἐλεύθερο Τύπο, ὥ.π.

62. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὶς ἀρνητικές κρίσεις τοῦ Νικόλαου Βεργωτῆ στὴν Πρωΐα (18.4.1926)· ἡ μὲ ἡπιότερους

κότητας ποὺ εῖχαν οἱ δημόσιες ἐκκλήσεις (καὶ τὰ ἐνδεχόμενα παρασκηνιακὰ διαβήματα) τῶν συντηρητικῶν κριτικῶν, ποὺ ἐπιδίωκαν τὸν ἔξοβελισμὸν τῶν σύγχρονων ἔργων ἀπὸ τὰ προγράμματα τῶν ἀθηναϊκῶν συναυλιῶν,<sup>63</sup> δεδομένου ὅτι ἡ Ὀρχήστρα τῆς σύμπραξης τῶν δύο Ὡδείων ἐπρόκειτο νὰ διαλυθεῖ τὸν ἐπόμενο χρόνο.<sup>64</sup> Παραμένει, ὥστεσο, τὸ γεγονὸς ὅτι τελευταία καλλιτεχνικὴ ἐμπλοκὴ τοῦ Μητρόπουλου σὲ ἐκτέλεση ὁρχηστρικοῦ ἔργου τοῦ Stravinsky στὴν Ἑλλάδα ἦταν ἡ, πολὺ μεταγενέστερη, δεύτερη παρουσίαση τοῦ Πουλιοῦ τῆς Φωτιᾶς, στὶς 27.1.1931 — μὲ τὴν Ὀρχήστρα, τώρα, τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν.<sup>65</sup> Ὁ ἴδιος, πάντως, ὁ Πετρούσκα παρέμεινε στὴν ἀθηναϊκὴ μουσικὴ ἐπικαιρότητα τῆς διετίας 1926-1927, στὴν πιανιστικὴ του ἑκδοχῆ, ἀφοῦ περιελήφθη στὰ προγράμματα τῶν ρεσιτάλ τῆς Youra Gouller (4.11.1926),<sup>66</sup> τοῦ Egon Petri (30.3.1927)<sup>67</sup> καὶ τοῦ Arthur Rubinstein (30.4.1927).<sup>68</sup>

Παρὰ τὴν ἀπουσία (ἢ τὸν ἀποκλεισμὸν) τῶν

- ὅρους ἐπίκριση τοῦ «interim» στὴν Ἐστία (11.4.1926) εἶχε προηγηθεῖ τῆς πρόβλεψης τῆς Σπανούδη.
63. «Ἐξ ἀφορμῆς τῆς ἐκτελέσεως τοῦ ἔργου αὐτοῦ θὰ συνιστῶμεν εἰς τοὺς ἀρμοδίους τοῦ “Συλλόγου Συναυλιῶν” νὰ ἀποφεύγουν τὴν ἐκτέλεσην παρομοίων φουτουριστικῶν συνθέσεων τὰς ὅποιας τόσο συχνὰ μᾶς ἔχουν ἐμφανίσει κατὰ τὴν μουσικὴν αὐτήν περιόδον [...]» (Ν[ικόλαος] Β[εργωτής], στὴν Πρωΐα, δ.π.). Ἡ σύσταση αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὴν ὑπενθύμιση τοῦ «interim» περὶ ἀθετήσεως τῶν «ὑποσχέσεων» ποὺ εἶχαν δοθεῖ (:); ἀπὸ τὸν «Σύλλογο Συναυλιῶν» καὶ νὰ ἀντιπαραβληθεῖ πρὸς τὴν ὑπόδειξη τοῦ Ψαρούδα ὅτι «τὸ περιέργον καὶ τόσον ἐνδιαφέρον αὐτὸ ἔργον [...] μαζί; μὲ τὸ πέρυσι ἐκτελεσθὲν Φωτερὸ Πουλὶ πρέπει νὰ μείνῃ εἰς τὸ ρεπερτουάρ τῶν συμφωνικῶν μας συναυλιῶν» (στὸ Ἐλεύθερον Βῆμα, δ.π.).
64. Γιὰ τὰ καθέκαστα καὶ τὶς σχετικὲς ἡμερομηνίες, βλ. «Ἀρης Γαρουφαλής-Χάρης Εανθουδάκης, δ.π., σ. 40.
65. Βλ., σχετικά, δ.π., σ. 44. Γιὰ μιὰ τρίτη ἐκτέλεση τοῦ ἴδιου ἔργου στὴν Ἀθήνα, τὸ χειμώνα τοῦ 1939, μὲ μαέστρο τὸν Izay Debroven, βλ. τὴν κριτικὴ τῆς Αύρας Θεοδωροπούλου, Νέα Ἐστία, 13 (1959), σ. 141.
66. Ἀπογενματινή, 4.11.1926· κριτικὴ τοῦ Ι. Ψαρούδα στὸ Ἐλεύθερον Βῆμα, 6.11.1926.
67. Διαφήμιση τοῦ ρεσιτάλ στὴν Καθημερινή, 20.3.1927.
68. Ἀπογενματινή, 28.4.1927· κριτικὴ τοῦ Α. Τουρνάισσεν στὴ Βραδυνή, 6.5.1927. Κατὰ τὴν ἐπίσκεψή του στὴν Ἀθήνα τὸν Ιανουάριο τοῦ 1937 ὁ Rubinstein περιέλαβε καὶ πάλι στὸ πρόγραμμά του τὴν πιανιστικὴ ἑκδοχὴ τοῦ Πετρούσκα (βλ. τὶς συνοπτικές κριτικές τοῦ Δημήτριου Χαμούδηπουλου στὰ περιοδικά Νέα Ἐστία, 11 (1937), σ. 145 καὶ L'Hellenisme Contemporain, 2<sup>ème</sup> année (1937), σ. 312).

ἔργων τοῦ Stravinsky ἀπὸ τὶς ἐπόμενες ἐμφανίσεις τῆς Ὀρχήστρας τοῦ «Συλλόγου τῶν Συναυλιῶν» ὁ Μητρόπουλος δὲν σταμάτησε τὶς προσπάθειες νὰ συμφιλιώσει τὴν μουσικὴ τοῦ Ρώσου μὲ τὴ δύσπιστη μερίδα τῶν ἀθηναϊκῶν καὶ νὰ παρουσιάσει στὴν Ἑλλάδα τὴν πιὸ πρόσφατη συνθετικὴ του παραγωγή. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ρεσιτάλ τῆς Καίτης Ἀνδρεάδου, στὸ ὄποιο ὁ ἴδιος ἐμφανιζόταν ὡς πιανίστας-συνοδὸς σὲ τραγούδια — μεταξὺ ἄλλων — τοῦ Stravinsky (14.4.1926),<sup>69</sup> ὁ καλὰ ἐνημερωμένος γιὰ τὴν εύρωπαικὴ μουσικὴ κίνηση Μητρόπουλος ἐρμήνευσε στὸ πιάνο δύο ἔργα τοῦ πρωτοπόρου συνθέτη, γραμμένα πρὶν ἀπὸ τρία καὶ δύο, ἀντίστοιχα, χρόνια. Ἐπρόκειτο γιὰ τὴ Σονάτα, τοῦ 1924, ποὺ εἶχε πρωτοπαιχθεῖ ἀπὸ τὸν Felix Petyrek στὶς 26 Ιουλίου 1925,<sup>70</sup> καὶ τὴ Σερενάτα σὲ λά, τοῦ 1925, ποὺ εἶχε πρωτοπαιχθεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη στὶς 24 Νοεμβρίου τοῦ ἴδιου ἔτους.<sup>71</sup> Ο Μητρόπουλος ἐρμήνευσε τὰ δύο πιανιστικὰ αὐτὰ δείγματα τῆς νεοκλασικῆς περιόδου τοῦ Stravinsky κατὰ τὴν πρώτη συναυλία τοῦ νεοσύστατου «Τρίο Ἀθηνῶν», ποὺ δόθηκε στὶς 5 Νοεμβρίου 1927, στὴν αἴθουσα τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν.<sup>72</sup> Τὸ ἴδιο πρόγραμμα ἐπαναλήφθηκε στὶς 24 Νοεμβρίου στὸν Πειραιά.<sup>73</sup>

Στὴν ἴδρυτικὴ διακήρυξη τοῦ «Τρίο Ἀθηνῶν», τὸ ὄποιο συγκροτήθηκε τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1927 ἀπὸ τὸν Μητρόπουλο (πιάνο), τὸν Φρειδερίκο Βολωνίνη (βιολί) καὶ τὸν Ἀχιλλέα Παπαδημητρίου (βιολοντσέλο), τονιζόταν ἡ πρόθεση νὰ περιλαμβάνονται σὲ κάθε συναυλία τοῦ συνόλου «έκτὸς δύο κλασσικῶν “τρίο” καὶ ἄλλαι πρῶται ἐκτελέσεις παντὸς εἰδούς νεωτέρων συνθέσεων ξένων καὶ Ἑλλήνων συνθετῶν». Η ἐναρκτήρια συναυλία ἀνταποκρινόταν

69. Πρωΐα, 11.4.1926· Βραδυνή, 13.4.1926· Ἐλεύθερος Τύπος, 13.4.1926. Σὲ καμία ἀπὸ τὶς δημοσιεύσεις αὐτές, ποὺ μηνημονεύουν τοὺς συνθέτες τοῦ προγράμματος τοῦ συγκεκριμένου ρεσιτάλ, δὲν ἀναφέρονται οἱ τίτλοι τῶν τραγουδιῶν τοῦ Stravinsky. Σὲ συνέντευξή της στὴν ἐφημερίδα Βραδυνή (14.4.1926) ἡ Ἀνδρεάδου ἀνέφερε ὅτι, λίγους μῆνες νωρίτερα, εἶχε τραγουδήσει συνθέσεις τοῦ Ρώσου μουσουργοῦ στὴν αἴθουσα Gaveau τοῦ Παρισιοῦ.
70. Kirchmeyer, δ.π., σ. 281.
71. Ὁ.π., σ. 285.
72. Τὰ Χρονικά, 2.11.1927· Ἑλληνική, 5.11.1927.
73. Σημαία, 22.11.1927· πρβλ. τὴν ἀνακοίνωση τῆς ἐπόμενης ἡμέρας (23.11.1927) στὶς ἐφημερίδες Τὰ Χρονικά, Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος, Σφαίρα καὶ Χρονογράφος, καθὼς καὶ τὶς διαδοχικές ἀνακοίνωσεις (22, 23 καὶ 24.11.1927) στὸ Σκρίπ.
74. Τὰ Χρονικά, 11.10.1927.

στή δέσμευση χάρις στὸν προγραμματισμὸν τῶν δύο πιανιστικῶν ἔργων τοῦ Stravinsky, πλάι σὲ δύο κλασικὰ τρίο τοῦ Haydn καὶ τοῦ Schubert. Ο «περιορισμὸς» τῆς σύγχρονης ἐκπροσώπησης σὲ δύο ἔργα γιὰ σόλο πιάνο δὲν ὀφειλόταν, ἀσφαλῶς, σὲ κάποια ἐλλειψὴ σχετικοῦ ἐνδιαφέροντος ἐκ μέρους τοῦ Βολωνίνη καὶ τοῦ Παπαδημητρίου, οἱ ὅποιοι διετέλεσαν, μεταξὺ ἄλλων, βασικοὶ ἐκτελεστὲς στὴν πρεμιέρα τῆς *Ιστορίας* τοῦ *Στρατιώτη*. Χωρίς, βεβαίως, νὰ ἀποκλείουμε τὸ ἐνδεχόμενο ἐνὸς περιορισμοῦ στὶς «ἐν ἀπαρτίᾳ» δοκιμὲς ποὺ μπόρεσαν νὰ γίνουν κατὰ τὸ διάστημα μεταξὺ τῆς Ἰδρυσῆς καὶ τῆς – ὁπωδήποτε ἐμβληματικῆς – πρώτης ἐμφάνισης τοῦ «Τρίο», ἡ ἐπιθυμία τοῦ Μητρόπουλου νὰ ὑπάρχει ἔργο τοῦ συγκεκριμένου σύγχρονου συνθέτη σ' αὐτὴν ἥταν ἐμφανῆς, ἀκόμη καὶ στὸν ἐπικριτικὸν «Φιλόμουσο» τῆς *Ἐστίας* ποὺ δὲν παρέλειψε νὰ ἀναφερθεῖ στὸν «ἐνθουσιώδῃ ἀναγνώστη τῆς μουσικῆς τοῦ Στραβίνσκου». <sup>75</sup> Δὲν ἀποκλείεται μάλιστα (ἀν ἐρμηνεύουμε σωστὰ τὴν πρωτοβουλία τοῦ Μητρόπουλου ως ἐγγείρημα ἀναίρεσης – ἦ, τουλάχιστον, ἀπομείωσης – τῶν ἀντιστραβινισκῶν αἰσθημάτων μιᾶς μερίδας τῶν κριτικῶν) ἡ πρόκριση τῆς *Σονάτας* καὶ τῆς *Σερενάτας* νὰ ὑπαγορεύθηκε ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἔνας ἀπὸ τοὺς δριμύτερους, ἀλλὰ καὶ πολυγραφότερους, ἐπικριτὲς τῆς *Ιστορίας* τοῦ *Στρατιώτη* – ὁ Γεώργιος Λαμπελέτ<sup>76</sup> – εἶχε ἐπανέσει στὸ παρελθὸν τὴν *Σονάτα*, γράφοντας ὅτι μὲ τὸ ἔργο αὐτὸν «ὁ κορυφαῖος ἵσως τῶν συγχρόνων νεωτεριστῶν [...] ἐπαναφέρει τὸ πνεῦμα καὶ τὴν οὐσία τῆς παλαιᾶς κλασικῆς τέχνης τοῦ... Σκαρλάττη!». <sup>77</sup>

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν – ἐπικριτικό, ὅπως εἴπαμε – «Φιλόμουσο» τῆς *Ἐστίας*, οἱ πάγιοι ὑποστηρικτὲς τοῦ Μητρόπουλου καὶ τῶν νεωτεριστικῶν μουσικῶν του προγραμμάτων (Τουρνάισσεν, Ψαρούδας), ἀλλὰ καὶ ὁ Μανώλης Καλομοίρης, ἐκφράστηκαν ἐπανεικὰ καὶ γιὰ τὰ δύο στραβινισκὰ ἔργα τοῦ προγράμματος καὶ γιὰ τὸν ἐρμηνευτὴ τους.<sup>78</sup> Η *Σπανούδη* τήρησε μιὰν ἐνδιάμεση στά-

ση: Τὰ καλά της λόγια γιὰ τὴν ἐκτέλεση συνοδεύονταν ἀπὸ ἔνα ἀμφίβολης ἀντικειμενικότητας σχόλιο γιὰ τὴν ἀπήχηση τῶν δύο ἔργων στὸ κοινό, ἀποδίδοντας τὴν εὐθύνη καὶ πάλι σ' ἔνα εἶδος παρεξήγησης, ἔξαιτίας λανθασμένων προσδοκιῶν. «Πεδείκνυε λοιπὸν στὸν Μητρόπουλο νὰ προλογίζει τὴν ἐκτέλεση ἔργων μὲ μιὰ μικρὴ εἰσήγηση»:

Μὲ μιὰ ἐμπνευσμένη ἀληθινὰ αὐτοπεποίθησιν καὶ μεταδοτικὴν πειστικότητα ἔπαιξε ὁ Μητρόπουλος στὸ μέσον τοῦ προγράμματος τὴν *Σερενάτα* καὶ τὴν *Σονάτα* τοῦ *Στραβίνσκη*. «Οσοι περίμεναν νὰ δοκιμάσουν γνώριμες μουσικές συγκινήσεις στὴν ἀκρόασι τῶν δύο αὐτῶν συνθέσεων, δοκίμασαν μόνο μιὰ μεγάλη ἀπογοήτευσι ποὺ ἔφθασε μέχρις ἐκνευρισμοῦ. Γιὰ νὰ προλαμβάνεται, κάθε φορὰ αὐτὴ ἡ ἀπογοήτευσις, πρέπει, ὁ ἀκροατὴς νὰ εἴνε προειδοποιημένος, ὅτι ὁ Ἱγκόρ *Στραβίνσκη* – ὁ «τρομερὸς Ἱγκόρ» ὅπως τὸν ἐπονομάζουν – εἴνε πρὸ παντὸς ὁ μεγάλος ἀρνητὴς τῆς ψυχικῆς συγκινήσεως στὴ μουσική. Γι' αὐτὸς στὰς συνθέσεις του καταργεῖ κάθε στοιχεῖο ξένο πρὸς τὴν ἀπόλυτη κυριαρχία τοῦ ἡχητικοῦ ὑλικοῦ, τὸ ὅποιον κατεργάζεται ὁ μεγαλοφυὴς *Ρῶσσος* ἐπαναστάτης καὶ ως πρώτην ἀφετηρίαν καὶ ως τὸν μόνο ἀντικειμενικὸν σκοπὸν τῆς τέχνης του. «Ετοι, τὸ ἀκροατής της ἐκφραστικῆς τοῦ *Στραβίνσκη* εἴνε ἡ ὄλοιληρωτικὴ κατάργησις τῆς ἐκφράσεως, τοῦ αἰσθημάτος, τῶν εἰκόνων, τῆς φαντασίας καὶ κάθε εἶδους συγκινήσεως, ἔξω ἀπὸ τὴν σφαίραν [sic] τῶν καθαρῶν ἡχητικῶν συγκινήσεων καὶ συνδυασμῶν.

Δυστυχῶς δὲν μ' ἐπαρκεῖ ὁ χῶρος γιὰ ν' ἀναπτύξω ἐδῶ τὴν περίπτωσιν *Στραβίνσκη*. Νομίζω ὅτι ὁ Μητρόπουλος θὰ προξενοῦσε μεγάλη χαρὰ στὸ ἀκροατήριον του, ἀν πρὶν ἀπὸ κάθε παρομοίου εἰδούς συγχρονιστικὴν ἐκτέλεσιν, μὲ τὴν ὅποιαν δὲν εἴνε εξοικειωμένον τὸ ἔλληνικὸν κοινόν, ἔκαμνε μίαν σχετικὴν εἰσήγησιν, ἔνα εἶδος μικρᾶς αἰσθητικῆς καὶ τεχνικῆς ἀναλύσεως τοῦ συνθέτου τὸν ὅποιον παρουσιάζει.<sup>79</sup>

Η συμπεριληψὴ δύο ἔργων τοῦ Stravinsky στὸ ἴδιο αὐτὸ πρόγραμμα (μοναδικὴ περίπτωση στὶς γνωστὲς συναυλίες τοῦ Μητρόπουλου), ἡ προτροπὴ τῆς *Σπανούδη* καὶ ἡ ἀξιοπρόσεκτη ὅμοιότητα τοῦ περιεχομένου τῆς προτεινόμενης μικρῆς προφορικῆς προεισαγωγῆς μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ

75. *Ἐστία*, 6.11.1927.

76. Βλ. τὰ κείμενά του στὴν *Πρωΐα* (3, 5, 8, 19 καὶ 25. 2.1926).

77. *Πρωΐα*, 22.12.1925. Ο *Λαμπελέτ* δὲν κρίνει ως αὐτήκοος, ἀλλὰ μεταφέρει πληροφορίες ἀπὸ «*δεύτερο*» ή «*τρίτο χέρι*», διανθίζοντας μιὰ λακωνικὴ ἀναφορὰ τοῦ «*Φιλότεχνου*» (*Πρωΐα*, 26.11.1925), ὁ ὅποιος ἀντλεῖ ἀπὸ μὴ κατονομάζομενο κείμενο «*γγνωστοῦ κριτικοῦ*».

78. Βλ., ἀντίστοιχα, τὶς ἐφημερίδες *Βραδυνή* (11.11.1927), *Ἐλεύθερον Βῆμα* (8.11.1927) καὶ *Ἐθνος* (7.11.1927).

‘Εδῶ θὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ ἀναδρομικὴ ἐγκωμιαστικὴ ἀναφορὰ τοῦ Τάκη Παπατσώνη (ἀποκλειστικὰ στὴ *Σονάτα* τοῦ Stravinsky) στὴν κριτική του γιὰ τὴ δεύτερη ἀθηναϊκὴ συναυλία τοῦ «*Τρίο Αθηνῶν*» (*Ἐλεύθερος Λόγος*, 10.2.1928).

79. *Πρωΐα*, 10.11.1927.

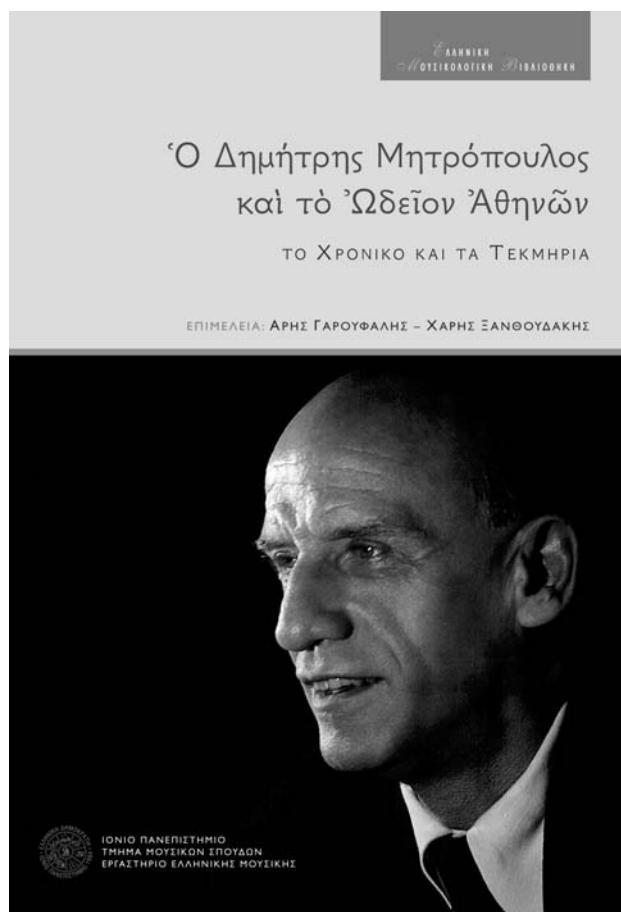
χειρογράφου που δημοσιεύουμε στήν παροῦσα μελέτη (θὰ ἔλεγε κανεὶς ότι τὸ κείμενο τοῦ χειρογράφου ἀνταποκρίνεται σημεῖο πρὸς σημεῖο στὶς ὑποδείξεις τῆς κριτικοῦ) ὁδηγοῦν σὲ ἕνα ἀναπόφευκτο συμπέρασμα: «Οτι τὸ σημείωμα γράφτηκε πρόχειρα, ἀλλὰ εὐανάγνωστα, γιὰ νὰ διαβαστεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκτέλεση τῆς Σονάτας καὶ τῆς Σερενάτας στὸν Πειραιὰ δεκαενέα μέρες μετὰ τὴν πρώτη παρουσίαση τοῦ «Τρίο Ἀθηνῶν» στὴν Ἀθήνα καὶ δεκατέσσερις μέρες μετὰ τὴ δημοσίευση τῶν ὑποδείξεων τῆς Σπανούδη. Τὸ συμπέρασμα ἐνισχύεται ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ – μοναδικοῦ, κατὰ τὰ φαινόμενα – κριτικοῦ τῆς συναυλίας στὸν Πει-

ραιά, ὁ ὅποῖος ὄμολογεῖ ότι «τὸ πολυπληθὲς κοινὸν ἐπευφήμησεν ἐνθουσιωδῶς τὸν Κον Μητρόπουλον», μολονότι ὁ ἴδιος ἐπιμένει νὰ διατηρεῖ μιὰ τυπικὰ συντηρητικὴ γνώμη γιὰ «τὴν εἰς τοὺς πολλούς, δυστυχῶς, ἀκατάληπτον νεωτερίζουσαν μουσικὴν τοῦ Ρώσου μουσικοῦ». <sup>80</sup>

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

80. Σφαιρά, 26.11.1927. «Ο συντάκτης ὑπογράφει μὲ τὸ συντετμημένο ὄνομα ἡ ψευδώνυμο «Ἀδ.».

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ  
ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ  
«ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ»



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

# ΧΡΗΣΤΟΥ:

*Tὰ ὑλικὰ τοῦ μύθου καὶ οἱ πραγματικὲς ἐπιρροές.*



Ο Εὔης και ο Γιάννης Χρήστου στὸ Sporting Club τῆς Ἀλεξανδρείας τὸ 1945. (Αρχεῖο Χρήστου)

Ο

Γιάννης Χρήστου ήταν ἔνας μύστης τῆς μουσικῆς. Η μουσική του ἀπαιτεῖ ὅχι ἀπλῶς τὴν προσεκτικὴν ἀκρόασην, ἀλλὰ τὴν μύσην. Ο Χρήστου ήταν κάτι σὰν σαμάνος τῆς μουσικῆς πρωτοπορίας. Δάσκαλοί του ήταν δι Ιung καὶ δι Wittgenstein. Ο Γιάννης Χρήστου γεννήθηκε καὶ πέθανε τὴν ἴδια ήμερομηνία (8 Ιανουαρίου τοῦ 1926 καὶ τοῦ 1970).

Αὐτὰ εἶναι, συνοπτικά, τὰ βασικὰ ὄλικὰ τοῦ μύθου περὶ τὸν Χρήστου (μαζὶ μὲ τὴν ἔξαιρετικὴν ἔξωτερικὴν ἐμφάνισην καὶ τὸν πρώιμο θάνατο τῶν εἰδώλων), μὲ τὰ ὄποια ἐπιτυγχάνεται ἡ ἔξιδνικευση, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀσφαλής (γιὰ τοὺς ὄπαδούς) τοποθέτησή του ἐκτὸς κριτικοῦ, μουσικοῦ, πνευματικοῦ ἢ ἀλλού πλαισίου τῆς ἐποχῆς του. "Ἄν, σὲ δι, αἴφορᾶ ἰδιαίτερα τὴν πρόσληψη τοῦ ἔργου του, συνέβαλε μὲ τὸν τρόπο του δι ίδιος στὸ κτίσιμο τοῦ μύθου, ἡ ἀναφορὰ τρίτων στοὺς δύο μεγάλους γερμανόφωνους διανοητὲς τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰώνα ἀποκτᾶ ζωτικὴ σημασία στὸ πλαίσιο τοῦ μύθου-Χρήστου, κυρίως λόγω τοῦ γεγονότος διτοῦ οἱ ἀναφερόμενοι ὡς οἱ δύο δάσκαλοι του δὲν ἥσαν οἱ ίδιοι μουσικοί, καὶ τοῦ διτοῦ μὲ τὸ εἰδικὸ βάρος τους συσκοτίζουν τὴν πραγματικὴν ιστορία μαθητείας τοῦ Χρήστου, τόσο τὴν ἔξωμουσικὴν ὅσο καὶ τὴ μουσική. Θὰ ύποστηρίξω σθεναρὰ τὴν ἀποφῆ, διτοῦ κάθε προσπάθεια ἀνίχνευσης

τῶν ἐπιφροῶν πρέπει νὰ ἔκκινει ἀπὸ τὴν ἀποτίμηση τοῦ ρόλου ποὺ ἔπαιξε ὁ μεγαλύτερος ἀδελφός του, ο Εὔης (Εὐάγγελος), στὴ ζωὴ καὶ τὴν παιδεία τοῦ Γιάννη Χρήστου.

Εἶναι γνωστὸ διτοῦ μὲ τὴ σκέψη τοῦ Jung ὁ Γιάννης ἥλθε σ' ἐπαφὴ μέσω τοῦ Εὔη.<sup>1</sup> Η περίπτωση τῆς μαθητείας του στὸν Wittgenstein εἶναι κάπως πιὸ περίπλοκη. Μετὰ τὴ διακοπὴ τοῦ πολέμου, τὰ μαθήματα τοῦ Wittgenstein στὸ Cambridge ξανάρχισαν τὸν Οκτώβριο τοῦ 1944 – δηλαδὴ ταυτόχρονα μὲ τὴν ἀφίξη στὸ Cambridge τοῦ Χρήστου – καὶ ὅχι τὸν Ια-

1. Βλ. σχετικὰ Anna Lucciano, *Jani Christou: The Works and Temperament of a Greek Composer*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2000, σ. xvi.

νουάριο τοῦ 1945, ὅπως λανθασμένα ἀναφέρει ὁ McGuiness,<sup>2</sup> καὶ συνεχίστηκαν ἔως τὸ ἑαρινὸ ἔξαμηνο τοῦ 1947. Κατὰ τὸ χειμερινὸ ἔξαμηνο τοῦ 1947 ὁ Wittgenstein πῆρε ἐκπαιδευτικὴ ἄδεια (sabbatical) καὶ στὴ συνέχεια παραιτήθηκε (πέθανε τὸ 1951). Τὸ περιεχόμενο τῶν μαθημάτων ἀφοροῦσε τὴ Φιλοσοφία τῆς Ψυχολογίας, τὴ Φιλοσοφία τῶν Μαθηματικῶν, καὶ μέρη τῶν Φιλοσοφικῶν Ἐρευνῶν. Γιὰ τὰ πρῶτα μαθήματα τοῦ 1944 ὁ Wittgenstein ἀναφέρει ὅτι εἶχε ἔξι φοιτητὲς ποὺ δὲν κατονομάζει, «none of whom is really good».<sup>3</sup> Γιὰ τὴν τάξη τοῦ 1947 ὁ τότε φοιτητὴς Harris Edwards ἀναφέρει ὡς συμφοιτητές, μεταξὺ ἄλλων, τοὺς γνωστοὺς φιλοσόφους Malcolm Arnold, Peter Geach καὶ τὴ σύζυγό του G.E.M. Anscombe, τὸν Georg Henrik von Wright, τὸν Stephen Toulmin καὶ κάποιον «Christau», ποὺ πρόκειται ἀναμφίβολα γιὰ τὸ λάθος (ἐξ ἀκοῆς) γραμμένο ὄνομα τοῦ Χρήστου.<sup>4</sup> Η πιθανότητα ὁ δεκαοκτάχρονος "Ἐλληνας νὰ ἐντυπωσίασε τὸν ὥριμο καὶ ἐκκεντρικὸ Wittgenstein – μὲ κάποιο ἄλλο τρόπο πλὴν τοῦ μόλις τεκμηριωμένου ἀρνητικοῦ – εἶναι τόσο μικρή, ὅσο καὶ αὐτὴ τοῦ νὰ μπόρεσε νὰ ἐπωφεληθεῖ ὁ πρῶτος ἀπὸ τὴ διδασκαλία τοῦ δεύτερου. Κι ὅμως, κάποιες ἀπ' τὶς ὄψεις τοῦ ἔργου τοῦ Χρήστου, ἀν δὲν δείχνουν ἔκειθαρα τὴν ἐπίδραση ἐννοιῶν τοῦ Wittgenstein, ἀντέχουν ὄπωσδήποτε σὲ μιὰ παράλληλη ἀνάγνωση, πλάι σ' αὐτὴν ποὺ θὰ ἀναδείκνυε τὴν πιὸ ἐμφανῆ γιουνγκιανὴ καταγωγὴ τους: ἡ ἐννοια τῆς μεταπράξης συνδέεται ἀσφαλῶς μὲ τὰ γιουνγκιανὰ ἀρχέτυπα, δείχνει ὅμως καὶ πρὸς τὴν ὑπέρβαση πλαισίου τοῦ γλωσσικοῦ παιγνίου<sup>5</sup> καὶ τὴ σχετικὴ βιτγκενσταϊνιανὴ προβληματικὴ περὶ συμμορφώ-

σεως σὲ κανόνες.<sup>6</sup> Ἔντονο βιτγκενσταϊνιανὸ χρῶμα ἔχουν ἐπίσης οἱ «τεχνικὲς» ὀδηγίες τοῦ Χρήστου τῆς τελευταίας συνθετικῆς περιόδου, ἵδιας ὅταν ἀναφέρεται στὸ εἰδὸς σημειογραφίας ποὺ ὀνομάζει «συνθετική»: « [...] designed to convey general characteristics, synthetic notation creates a picture, as it were, with a visual impact conveying the essence of a pattern immediately as a whole [...]»<sup>7</sup> καὶ περίπου δυὸ χρόνια ἀργότερα: «[...] in this type of notation elements of notational material expressing components of the pattern are so assembled as to SUGGEST the nature of the result as a whole».<sup>8</sup> Ή λέξη-κλειδὶ «suggest» (μὲ κεφαλαῖα στὸ πρωτότυπο) ὑπαινίσσεται τὴ διάσημη διάκριση τοῦ Tractatus μεταξὺ «λέγειν» καὶ «δεικνῦναι» (sagen/zeigen).<sup>9</sup> Ή ἐπιρροὴ τοῦ Wittgenstein στὸν Χρήστου μοιάζει, μὲ δυὸ λόγια, νὰ ἀφορᾶ τὴν πρώτη περίοδο τοῦ γλωσσαναλυτικοῦ φιλοσόφου, αὐτὴν τοῦ Tractatus καὶ ὅχι τὴν τελευταία των Φιλοσοφικῶν Ἐρευνῶν, ὅπως θὰ μποροῦσε ἵσως νὰ σκεφτεῖ κάποιος μὲ ἀφορμὴ τὰ περὶ «μεταπράξεως». Ή ἀπάντηση κι ἐδῶ ἔχει νὰ κάνει, νομίζω, μὲ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ Εὔη: μέσα ἀπὸ αὐτὸν ἥλθε σ' ἐπαφὴ ὁ Γιάννης μὲ κεντρικὲς ὄψεις τῆς σκέψης τοῦ Wittgenstein, κι ὅχι μέσω τῆς μᾶλλον ἄνευ σοβαρῶν συνεπειῶν μαθητείας του κοντά του. Σημειωτέον, ὅτι στὸ «Ἀρχεῖο Χρήστου» σώζονται τὸ πυκνὰ σημειωμένο καὶ ὑπογραμμισμένο ἀντίτυπο τοῦ Tractatus ποὺ ἀνῆκε στὸν Εὔη, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ ὀλοκάθαρο – θαρρεῖς ἀδιάβαστο – ἀντίτυπο τῶν Φιλοσοφικῶν Ἐρευνῶν.

Αλλὰ καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸν Jung, ἡ ἐπιρροὴ του στὸν Χρήστου εἶναι σαφῶς διαμεσολαβημένη, πρῶτα ἀπὸ τὸν Εὔη, καὶ ὑστερα ἀπὸ τὸν συνομήλικό του James Hillman (1926-2011), διάδοχο τοῦ Jung στὴ Ζυρίχη, συνεκδότη μὲ τὸν Γιάννη τοῦ μεταθανάτου καὶ ἡμιτελοῦς Logos of the Soul τοῦ Εὔη (Ζυρίχη 1963), φίλο καὶ ψυχαναλυτὴ τοῦ Γιάννη ἔως τὸ τέλος: στὴν ἀμεση ἐπίδραση τοῦ Hillman πρέπει, νομίζω, νὰ ἀναζητηθεῖ ὁ ρόλος τῆς, ὅλο καὶ πιὸ κεντρικῆς γιὰ τὸν Χρήστου, ἔννοιας τοῦ πανικοῦ.<sup>10</sup> Τὶς ἔξωμουσικὲς ἐπιρροές τοῦ Χρή-

2. Βλ. Brian McGuiness, *Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911-1951*, Oxford, Blackwell, 1995 & 2008, σ. 10. Τὸ λάθος τοῦ McGuiness ὁφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ὁ Wittgenstein ζήτησε καὶ πράγματι ἔλαβε ἄδεια κατὰ τὸ χειμερινὸ ἔξαμηνο τοῦ 1944, τῆς ὥριμος ὅμως, τελικά, δὲν ἔκανε χρήση. Πρβλ. ἐπιστολὴ τοῦ Wittgenstein στὸν Rhees τῆς 17<sup>ης</sup> Οκτωβρίου 1944, ὅ.π., σ. 367.

3. Ὁ.π..

4. Βλ. τὸ κεφ. «The Wittgenstein Lectures» στὸ James C. Klagge & Alfred Nordmann, *Ludwig Wittgenstein: Public and Private Occasions*, Lanham, Rowan & Littlefield, 2003, σ. 331-373.

5. Βλ. Klaus Angermann, «Ἐπίθεση στὴ Λογική», μτφρ. Π. Βλαγκόπουλος, *Μουσικὸς Λόγος* 3 (2001), σ. 141-148 («Der Anschlag auf die Logik», στὸ Jani Christou. *Im Dunkeln singen*, ἐπιμ. K. Angermann, Hamburg, Wolke, 1993, σ. 103-112).

6. Βλ. Panos Vlagopoulos, «Jani Christou», *Komponisten der Gegenwart*, ἐπιμ. Walter-Wolfgang Sparrer, 37. Lfg., München, Text+Kritik, 2009, σ. 8.

7. Jani Christou, *Praxis for 12*, London, Chester, [1970], σ. 20.

8. Jani Christou, *Enantiodromia*, Frankfurt, Wilhem Hansen, [1971], : «Technical Key».

9. Βλ. Panos Vlagopoulos, ὅ.π..

10. Βλ. James Hillman, *Pan and the Nightmare* (1972), ὅπου

8-9-64.

## The WASTE LAND

Opening = as also a recurring situation

) Lamentations at the death of the King or God

The emptiness, the stark desolation - of  
the waste land -

This is not in the Eliot text but is implied.

The composition may commence Not with lamentation  
at their wildest point - but maybe at a  
point where they are petering out ... The  
wild laments may be placed ~~elsewhere~~  
or maybe a short wild cry of grief  
by women - followed by petering out phrases  
of grief - or mono syllables <sup>women</sup> Ah - Oh - - -  
nasal chants (fragments) - women: ah - oh - - -  
(mon.)

followed orchestral commentary of desolation &  
fear [fear in clay]

Text for the laments may be: *Ωντις ο Υιός* as Son

*Ἐν βρούσει*

*Πατέρα*

*Ah - Oh -*

) as Father

Έγγραφη τῆς 8ης  
Σεπτεμβρίου 1964.  
(Αρχεῖο Χρήστου)

στου συμπληρώνουν ό Mircea Eliade, τοῦ ὁποίου τὴν ἀγγλικὴ μετάφραση τοῦ Mύθου τῆς Αἰώνιας Ἐπιστροφῆς (Νέα Ύόρκη 1954) εἶχε διαβάσει καὶ σχολιάσει ἐξαντλητικὰ ὁ Γιάννης: ἀλλὰ καὶ ὁ ποιητὴς τῶν Ἔξι τραγουδιῶν,<sup>11</sup> ὁ T.S. Eliot, ἵσως ἡ

λιγότερο διαμεσολαβημένη ἀπὸ τὸν Εὔη ἐπιρροή. Στὰ κατάλοιπα τοῦ Χρήστου σώζονται σχέδια γιὰ ἔνα ἔργο πάνω στὴν Ἔρημη Χώρα.<sup>12</sup> Κατὰ τὰ ὅλα, οἱ δύο δημιουργοὶ συνδέονται ἐμμέσως μὲ κάποιες, ὅχι ἀπαραίτητα προφανεῖς, κοινὲς ἐπιφρόές.<sup>13</sup>

12. Τὸ περίεργο εἶναι ὅτι τὸ συγκεκριμένο σχεδίασμα ποτὲ δὲν ἀναφέρεται στὴ μεγάλη φιλολογία περὶ τῶν ἀνολοκλήρωτων ἦ/καὶ χαμένων του ἔργων.

13. 'Ο Eliot ἦταν πολὺ συνδεδεμένος μὲ τὸν Bertrand Russell καὶ εἶχε ἐπηρεαστεῖ πολὺ ἀπὸ τὴν φασελιανὴ ἀλυση τῆς γλώσσας (βλ. Richard Shusterman, «Eliot As Philosopher», στὸ The Cambridge Companion to T.S. Eliot, ἐπιμ. A. David Moody, Cambridge, Cambridge University Press, c1994, σ. 35 ἐπ.). 'Ο Russell διδάξει στὸ Cambridge μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὶς

περιέχεται καὶ ἀγγλικὴ μετάφραση τῆς κιλασικῆς μονογραφίας τοῦ Wilhelm Heinrich Roscher (1900) γιὰ τὸν Ἐφιάλτη μὲ πρόλογο τοῦ Hillman· Ἕλ. ἔκδ.: James Hillman, Ὁ Πάνας καὶ ὁ Ἐφιάλτης, Ἀθήνα, Ἀρχέτυπο, 2003.

11. Γιὰ τὴν ἀλληλογραφία Χρήστου-Eliot μὲ ἀφορμὴ τὴν σύνθεση τῶν τραγουδιῶν βλ. Κωστής Ζουλιάτης, 'Γιάννης Χρήστου – T.S. Eliot – Peter de Sautoy: Έπτὰ ἐπιστολές γιὰ τὰ Ἔξι τραγούδια', Μουσικὸς Ἐλληνομυήμων 5 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2010), σ. 17-26.

Σὲ δὲ τι ἀφορᾶ τὴ μουσική του διαμόρφωση, δὲν πρέπει νὰ παραλείψουμε τὴν καταλυτικὴ ἐπίδραση ποὺ εἶχε στὸν Χρήστου ὁ Hans Ferdinand Redlich (1903-1968). Κατ’ ἀρχάς, σὲ αὐτὸν ὀφείλεται τὸ γεγονός ὅτι ἐνῶ στὸ μεταπολεμικὸ περιβάλλον οἱ νεωτεριστὲς καὶ νέοι μουσικοὶ στρέφονται στὸ παράδειγμα τοῦ Webern, ὁ Χρήστου φαίνεται νὰ ἔλκεται, κι ὅχι μόνον ἀπὸ ἴδιοσυγκρατία, ἀπὸ τὸν Alban Berg, τοῦ ὄποιου μαθητῆς ὑπῆρξε ὁ Redlich. Ο τελευταῖος εἶχε καταφύγει τὸ 1939 στὴ Μεγάλη Βρετανία καὶ δίδαξε μουσικὴ ἀπὸ τὸ 1941 ὡς ἔξωτερικὸς συνεργάτης στὸ πανεπιστήμιο τοῦ Cambridge (καὶ ἀλλοῦ), καὶ μετὰ τὸ 1955 ὡς καθηγητὴς στὰ πανεπιστήμια τοῦ 'Εδιμβούργου καὶ τοῦ Μάντσεστερ. Ἡ ἀγγλικὴ ἔκδοση τοῦ βιβλίου του γιὰ τὸν Berg (1957) δέχτηκε ἔξαιρετικὰ κακές, ἔως καὶ εἰρωνικές, κριτικές ἀπὸ τὸν Erwin Stein κ.ἄ. Πάντως, ὁ Perle ἀναφέρεται σὲ αὐτὸν μὲ κάπιο σεβασμὸ («the indefatigable and generous Berg scholar»).<sup>14</sup> Ο Redlich παρέμεινε ὡς τὸ τέλος προσκολλημένος στὴ μεγάλη γερμανικὴ ὑστερορομαντικὴ παράδοση: εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὰ γραπτά του ἀσχολήθηκε, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Berg, μὲ τὸν Hans Pfitzner, τὸν Egon Wellesz, καὶ τὸν Gottfried von Einem. Στὸ «Ἀρχεῖο Χρήστου»

HIA στὸ Trinity College ἀπὸ τὸ 1944 ἕως τὸ 1949, ἀκριβῶς τὴν περίοδο τῶν σπουδῶν τοῦ Γιάννη (βλ. *The Cambridge Companion to Bertrand Russell*, ἐπιμ. Nicholas Griffin, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, «Introduction», σ. 14). Εξάλλου, ὁ Russell ἀνῆκε στὶς βασικές ἐπιφροές τῆς σκέψης τοῦ Εὔη, ὅπως προκύπτει ἀκόμη καὶ ἀπὸ ἐνα ἀπλὸ ἔφυλλισμα τοῦ *Logos of the Soul*.

εύρισκεται δακτυλογραφημένη συνοπτικὴ ἀνάλυση τοῦ Φοίνικα ποὺ ὑπογράφεται ἀπὸ ἕναν Redlich ὑπερήφανο, ὑποθέτω, γιὰ τὸν προικισμένο μαθητή του. Εἶναι βέβαιο, ὅτι οἱ ὑπόλοιποι δάσκαλοι μὲ τοὺς ὄποιους ὁ Γιάννης ἥλθε σὲ ἐπαφὴ στὸ πλαίσιο τῆς τυπικῆς μουσικῆς του ἐκπαίδευσης, ἥταν ἥσσονος σημασίας σὲ σχέση μὲ τὸν Redlich.

Ἐν κατακλείδι, ἡ σημασία τῆς κεντρικῆς ἐπιρροῆς τοῦ Εὔη πάνω στὸν Γιάννη θὰ διακαιολογοῦσε τὴ φιλοτέχνηση κοινοῦ πνευματικοῦ πορτραίτου τῶν ἀδελφῶν Χρήστου. Ο θάνατος τοῦ Εὔη τὸ 1956 ὑπῆρξε τὸ δραματικότερο γεγονός στὴ ζωὴ τοῦ Γιάννη. Εἶναι σαφὲς ὅτι ἡ 2<sup>η</sup> Συμφωνία, μὲ τὴν – χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸν Χρήστου – ἐνσωμάτωση παλαιότερης μουσικῆς του (έδω πρόκειται γιὰ ὄλοκληρη τὴ Λατινικὴ Λειτουργία), λόγω τοῦ χρόνου κατὰ τὸν ὄποιο συντέθηκε (1955-1958), καὶ τοῦ δικτύου ἀναφορῶν ἐντὸς τοῦ ὄποιου τοποθετήθηκε, δὲν ἀποτελεῖ τίποτε λιγότερο ἀπὸ ἐνα μεγαλόπρεπο σῆμα στὴ μνήμη του.<sup>15</sup>

Εὐχαριστοῦμε τὴν κ. Σάντρα Χρήστου γιὰ τὴν παραχώρηση τῶν φωτογραφιῶν.

ΠΑΝΟΣ ΒΛΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ

14. George Perle, *The Operas of Alban Berg. Volume One: Wozzeck*, Berkeley, University of California Press, 1980, xi.
15. Βλ. Πάνος Βλαγκόπουλος, «Εἰσαγωγὴ» στὸ Γιάννης Χρήστου, Δεύτερη Συμφωνία, Μνημεῖα Νεοελληνικῆς Μουσικῆς 3, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Έργαστήριο Ελληνικῆς Μουσικῆς (ὑπὸ ἔκδοση).



# ΤΑ ΑΡΧΕΙΑ ΤΟΥ FRANK CHOISY

## ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ FRANK CHOISY στο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Τοῦ πατέρα μου



Frank Choisy, c.1895.  
Φωτογράφος: G. Bogaert.  
(Άρχειο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.)

Τὸ 1990 ἡ Μύριαμ Choisy δώρισε τὰ ἀρχειακὰ κατάλοιπα τοῦ πατέρα της, Frank Choisy, στὸ Ἑλληνικὸ Λογοτεχνικὸ καὶ Ἰστορικὸ Ἀρχεῖο.<sup>1</sup> Τὴν ἴδια χρονιὰ ἡ Νίκη Μολφέτα ἔκανε ἀναλυτικὴ καταγραφὴ τοῦ ὑλικοῦ. Τὸ ἀρχεῖο Frank Choisy φυλάσσεται σὲ 24 ἀρχειακοὺς φακέλους. Τὰ ἔγγραφα καὶ τὰ λοιπὰ τεκμήρια ἀνήκουν σὲ πέντε εἰδολογικὲς καὶ θεματικὲς ἐνότητες: i. ἐπαγγελματικά, διοικητικὲς θέσεις, ii. συγγραφικὴ δραστηριότητα, iii. ἀλληλογραφία, iv. προσωπικά, οἰκογενειακά, ποικίλα καὶ v. χειρόγραφα καὶ ἔντυπα μουσικὰ τεμάχια. Ἡ ταξινόμηση καὶ ἡ εὑρετηρίαση τοῦ ἀρχείου ἔγιναν ἀπὸ τὴν γράφουσα τὸ 2008.<sup>2</sup> Στὴ δεύτερη, ἐνημερωμένη, ἐκδοχὴ τοῦ εὑρετηρίου (2010),<sup>3</sup> προστέθηκαν: α) ἀναλυτικὴ καταγραφὴ τῶν ἐπιστολογράφων στοὺς φακέλους τῆς ἀλληλογραφίας καὶ β) περιγραφὴ τῆς – τοποθετημένης χωριστὰ στὴν ἀρχὴ – σειρᾶς μουσικῶν τεμαχίων, μὲ ἔργα κυρίως τοῦ Frank Choisy, ἀλλὰ καὶ ἄλλων συνθετῶν. Τὶς μουσικὲς συνθέσεις τοῦ Choisy κατέγραψε ἡ Irmgard Lerch-Kalaxbrutinou.<sup>4</sup> Τὸ ἀρχεῖο συμπληρώνουν: α) σειρὰ 90 προγραμμάτων ἀπὸ μουσικὲς ἐκδηλώσεις (1895-1948) καὶ β) συλλογὴ 145 προσωπικῶν καὶ οἰκογενειακῶν φωτογραφιῶν. Οἱ δύο τελευταῖες ἐνότητες ἔχουν καταλογογραφηθεῖ σὲ ἐπίπεδο τεκμηρίου καὶ ἔχουν ἐνταχθεῖ ὡς αὐτόνομα τμήματα στὴ Συλλογὴ Τεκμηρίων Παραστατικῶν Τεχνῶν τοῦ Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.<sup>5</sup>

‘Ο Frank (François Louis) Choisy (1872-1966) γεννήθηκε στὴ Γάνδη.<sup>6</sup>

1. Σήμερα Ἑλληνικὸ Λογοτεχνικὸ καὶ Ἰστορικὸ Ἀρχεῖο Μορφωτικοῦ Ίδρυματος ‘Εθνικῆς Τραπέζης (στὸ ἔξης: Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.).
2. Άρχειο Frank Choisy. Εὑρετήριο. Ἐπιμέλεια Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, Ἀθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2008.
3. Άρχειο Frank Choisy. Εὑρετήριο (Ἐνημέρωση). Ἐπιμέλεια Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη. Συνεργάστρικε ἡ Irmgard Lerch-Kalaxbrutinou, Ἀθήνα, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., 2010.
4. Βλ. ὥ.π., σ. 25-34.
5. Κατάλοιπα τοῦ Frank Choisy φυλάσσονται καὶ στὴ Μεγάλη Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (βλ. <http://digma.mmb.org.gr/Collection.aspx?cid=5>, καὶ τὸ ἄρθρο τοῦ Ἀλέξανδρου Χαρκιολάκη στὸ παρόν τεῦχος).
6. Τὸ βιογραφικὸ σημείωμα συντάχτηκε μὲ βάση τὰ στοιχεῖα ποὺ προσφέρει τὸ ὑλικὸ τοῦ ἀρχείου. Ἡ χρονολογία θανάτου τοῦ Choisy ἀντλήθηκε ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Ἀλκιβιάδη

Γονεῖς του ήταν ο 'Ελβετός Horace Charles Choisy (1834-1877) και η Βελγίδα σύζυγός του Hélène Henriette, το γένος Eyckholt (1845-1922). Εγχειρία αδέλφια: τὸν Georges Auguste, τὸν Louis Henri και τὴ Fanny Maria. Σπούδασε στὸ Βασιλικὸ Ὀδεῖο τῆς Λιέγης (Conservatoire Royal de Liège) και ειδικεύτηκε στὸ βιολί, μὲ δάσκαλο τὸν César Thomson. Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του τιμήθηκε μὲ τὸ πρῶτο βραβεῖο τοῦ Ὀδείου. Στὴ συνέχεια ἔλαβε μέρος σὲ συναυλίες στὸ Βέλγιο, τὴν Ἐλβετία, τὴ Γαλλία, τὴ Δανία, τὴ Νορβηγία και τὴ Σουηδία, ἐνῶ διετέλεσε κορυφαῖος βιολιστὴς στὴ Mulhouse τῆς Ἀλσατίας, ὅπου ἰδρυσε τὴν Ἐταιρεία Μουσικῆς Δωματίου (Société de Musique de Chambre).

Απὸ τὸ 1897 ὡς τὸ 1907 ὁ Choisy δίδαξε βιολί, ἀντίστιξη και μουσικὴ δωματίου στὸ Ὀδεῖο Ἀθηνῶν μὲ πρόσκληση τοῦ Γεωργίου Νάζου. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἑργασίας του στὸ Ὀδεῖο εἰσήγαγε στὸ πρόγραμμα σπουδῶν τὸ μάθημα τῆς ιστορίας τῆς μουσικῆς, στὸ πλαίσιο τοῦ ὄποιου πραγματοποίησε και «ἀνοιχτὰ» στὸ κοινὸ σεμινάρια· παράλληλα, σὲ συνεργασία μὲ τὸν Νάζο, διοργάνωσε και διηγήθηνε τὶς πρώτες συμφωνικὲς συναυλίες τοῦ Ὀδείου, μὲ ἔργα Beethoven, Tchaikovsky και Borodin (κάποια ἀπὸ αὐτὰ σὲ πρώτη ἐκτέλεση στὴν Ἑλλάδα), ἀλλὰ και μὲ ἔργα νεότερων συνθετῶν (Elgar, Sibelius, Glazunov κ.ἄ.).

Τὸ 1903 παντρεύτηκε τὴ μαθήτριά του στὸ Ὀδεῖο, Ἀσπασία Παπαθεοδώρου (1884-1983), κόρη τοῦ γενικοῦ ἀρχιάτρου τοῦ ἐλληνικοῦ στρατοῦ Ἰωάννου Παπαθεοδώρου (1853-1936)<sup>7</sup> και τῆς συζύγου του Ζωῆς, τὸ γένος Σουρμελῆ (1865-1959). ὁ Frank και η Ἀσπασία Choisy ἀπέκτησαν δύο παιδιά, τὸν Γιάννη (Jean ή Yannaki, 1904-2000) και

Ε. Μαργαρίτη, «Μπουασσονὰ παραλειπόμενα», Νέα Ἑστία 134/1584 (1.7.1993), σ. 865-868. Ἡ κηδεία ἔγινε στὶς 9 Μαΐου 1966, στὸ Α' Νεκροταφεῖο Ἀθηνῶν (βλ. «Πλένθη», Τὰ Νέα, 10.5.1966). Γιὰ περισσότερες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὴ ζωὴ και τὸ ἔργο τοῦ Frank Choisy, βλ. κυρίως τὰ αὐτοβιογραφικὰ κείμενά του, *Causons avec la chouette 1872-1949* (ὑποφάκελος 7.1), *Un journaliste parle...* (ὑποφάκελος 7.2) και *Ce que j'ai vu en Grèce occupée* (ὑποφάκελος 3.1), καθὼς ἐπίσης, τὸ ἡμερολόγιο *Tournée en Fionie et Jutland 1894* και τὰ βιογραφικὰ και ἑργογραφικὰ στημεώματα στὸν ὑποφάκελο 14.1.

7. Γιὰ τὸν Ἰωάννη Παπαθεοδώρου βλ. Ἀρ. [ιστ.] Π. Κ. [ούζης], «Παπαθεοδώρου, Ἰωάννης», *Μεγάλη Ἑλληνικὴ Εγκυκλοπαιδεία*, τ. 19, Ἀθῆναι, Πυρσός, 1932, σ. 569, καθὼς και τοὺς φακέλους 13-14 τοῦ ἀρχείου.

τὴ Μύριαμ (Myriam ή Mariam, 1920-2006).<sup>8</sup> Ἀπὸ τὸ 1907 και γιὰ εἰκοσι χρόνια, τὸ ζευγάρι ἔζησε στὴ Γενεύη, ὅπου ὁ Frank ἐργάστηκε ὡς μουσικός, δάσκαλος μουσικῆς και ἀρθρογράφος. Τὸ 1909 ἴδρυσε τὴν École Populaire de Musique (ἀπὸ τὸ 1921 μετονομάστηκε σὲ Conservatoire Populaire de Musique), ποὺ λειτούργησε μὲ ἔδρα τὴ Γενεύη και παραρτήματα σὲ ἄλλες πόλεις τῆς Ἐλβετίας (Λωζάνη, Neuchâtel και ἀλλοῦ).

Τὸ 1927 ὁ Frank Choisy γύρισε μὲ τὴν οἰκογένειά του στὴν Ἀθήνα και μέχρι τὸ 1940 συνέχισε τὴν καλλιτεχνικὴ του δραστηριότητα. Τὸ 1928 τὸ Kouapréttō (Ἐγχόρδων) «Frank Choisy» (Frank Choisy α' βιολί, Γεώργιος Χωραφᾶς β' βιολί, Δημήτριος Μαγειρόπουλος βιόλα και Ἀχιλλεὺς Παπαδημητρίου βιολοντσέλο) ἔδωσε συναυλίες στὴν Ἀθήνα και στὴν Πάτρα, μὲ ἔργα τῶν Haydn, Dvořák, Schubert, Franck, Couperin, Debussy κ.ἄ. Ἀπὸ τὸ 1928 και γιὰ τὰ δέκα ἐπόμενα χρόνια ὁ Choisy δίδαξε στὸ Ἐθνικὸ Ὀδεῖο, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Μανώλη Καλομοίρη. Τὴν ἴδια περίοδο δημοσίευσε – ὡς μουσικὸς κριτικός, ἀρθρογράφος και ἀνταποκριτής – ποικίλα κείμενα σὲ ἐφημερίδες και περιοδικά τῆς Ἀθήνας και τοῦ ἔξωτερου. Στὴ διάρκεια τῆς γερμανικῆς Κατοχῆς, ἀποχωρίστηκε τὴν οἰκογένειά του και διέψυγε στὴν Ἐλβετία. Μετὰ τὴν Ἀπελευθέρωση ἐπέστρεψε στὴν Ἀθήνα, ὅπου και παρέμεινε μέχρι τὸ τέλος τῆς ζωῆς του.

Ο Frank Choisy μοίρασε τὴ ζωὴ του ἀνάμεσα στὴν Ἑλλάδα και τὴν Ἐλβετία, «δύο μικρὰ ἔθνη ποὺ ἀναδείχτηκαν μεγάλα ἀπὸ τὶς ἀρετές τους», ὅπως ἔλεγε.<sup>9</sup> Τυπικὸ παράδειγμα πληθωρικοῦ πνευματικοῦ ἀνθρώπου τῆς ἐποχῆς του, πέρα ἀπὸ τὸ ἔργο του ὡς συνθέτη και ιστορικοῦ τῆς μουσικῆς, ὁ Choisy ἀνέπτυξε πολλὲς και ποικίλες δραστηριότητες (όμιλίες, διαλέξεις, ἀρθρογραφία, δημοσιεύσεις μελετῶν, διοργανώσεις ἐκθέσεων και ἐκδηλώσεων), τὶς ὄποιες συχνὰ ὑπαγόρευαν τὰ φιλελληνικά του αισθήματα.<sup>10</sup>

Τὸ ἀρχεῖο του παρέχει στοιχεῖα γιὰ ὅλο τὸ φά-

8. Γιὰ τὴν ἡμερομηνία θανάτου τῆς Μύριαμ Choisy (2 Νοεμβρίου 2006) εὐχαριστῶ θερμὰ τὴ Λίλι Στυλιανούδη και τὸν Ἀλέξανδρο Χαρκιολάκη.

9. «[...] deux petites nations, mais grandes par leurs vertus» (τὸ παράθεμα, σὲ μετάφραση δική μου, ἀπὸ ἀττιλοφρογράφη μεταπλεμικὴ ὄμιλα τοῦ Frank Choisy στὴ Γενεύη, ὑποφάκελος 14.1, σ. 8).

10. Βλ., ἐνδεικτικά, Ἀλκιβιάδης Ε. Μαργαρίτης, «Μπουασσονὰ παραλειπόμενα», ὅ.π., καθὼς και τὰ αὐτοβιογραφικὰ κείμενά του (βλ. ἑδῶ, σημ. 6).

σμα τῆς πολυετοῦς δράσης του. Στοὺς φακέλους τῆς πρώτης ἀρχειακῆς ἐνότητας (ἀρ. 1-2) φυλάσσονται ἔγγραφα τῆς περιόδου 1910-1952, ποὺ ἀφοροῦν τὴν ἴδρυση καὶ τὴ λειτουργία: α) τῆς École Populaire de Musique (μετέπειτα Conservatoire Populaire de Musique) καὶ β) συλλόγων, τῶν ὅποιών ὁ Choisy εἶχε διατελέσει μέλος. Η δεύτερη ἀρχειακὴ ἐνότητα (φάκελοι 3-8) περιλαμβάνει χειρόγραφα καὶ δακτυλόγραφα κείμενα καὶ σχέδια κειμένων τοῦ Frank Choisy, δημοσιεύσεις του σὲ περιοδικὰ ἔντυπα καὶ ἐφημερίδες, αὐτοτελεῖς ἐκδόσεις μελετῶν του (τῆς περιόδου 1907-1954), τὰ ἐκτενῆ χειρόγραφα *Histoire de la musique* καὶ *Histoire et esthétique de la musique*, καθὼς καὶ τὰ αὐτοβιογραφικὰ κείμενα *Causons avec la chouette 1872-1949* (1949) καὶ *Un journaliste parle...* (1950). Η ἐνότητα τῆς ἀλληλογραφίας (φάκελοι 9-13) καλύπτει τὴν περίοδο 1880-1958 καὶ περιλαμβάνει προσωπικές καὶ ἐπαγγελματικές ἐπιστολές πρὸς τὸν Frank Choisy, ἐπιστολές πρὸς τὴ σύζυγό του, Ἀσπασία Choisy-Παπαθεοδώρου, ἀλλὰ καὶ ἐπιστολές τῶν οἰκογενειῶν Choisy καὶ Παπαθεοδώρου. Στὴν τέταρτη ἐνότητα (φάκελοι 14-16) ἔχουν ταξινομηθεῖ προσωπικὰ καὶ οἰκογενειακὰ ἔγγραφα τοῦ Frank Choisy καὶ τῆς Ἀσπασίας Choisy-Παπαθεοδώρου, καθὼς ἐπίσης οἰκονομικὰ ἔγγραφα, ποικίλα τεκμήρια καὶ ἀποκόμματα Τύπου τῆς περιόδου 1895-1953. Ἐδῶ φυλάσσονται καὶ τὰ ἔγγραφα ποὺ συνιστοῦν τὸ ὑποαρχεῖο Ἰωάννου Παπαθεοδώρου καὶ Ζωῆς Παπαθεοδώρου, τὸ γένος Σουρμελῆ (1883-1959). Τὰ χειρόγραφα καὶ ἔντυπα μουσικὰ τεμάχια τῆς πέμπτης ἐνότητας φακέλων περιλαμβάνουν μουσικές συνθέσεις τοῦ Frank Choisy (φάκ. 17-21) καὶ ἔργα ἄλλων συνθετῶν στὴ συλλογὴ Choisy (φάκ. 22-24).

Τὸ ἔργο τοῦ Frank Choisy δὲν ἔχει γίνει ἀκόμη ἀντικείμενο ἱστορικῆς ἔρευνας. Μὲ κίνητρο τὴν ἔκθυμη πρόταση τοῦ *Mουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα*, τὸν ὅποιο εὐχαριστῶ θερμά, καὶ μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ μελετηθεῖ ἀπὸ τοὺς ἐνδιαφερομένους ἡ συνεισφορὰ τοῦ Choisy στὴν ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς τοῦ 19<sup>οῦ</sup> καὶ τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνα, δημοσιεύω πιὸ κάτω μιὰ συνοπτικὴ ἐπισήμανση τῶν ἔγγραφων καὶ τεκμηρίων ἀπὸ τὸ μουσικὸ καὶ μουσικολογικό του ἔργο. Η ἐπισήμανση αὐτὴ βασίζεται στὸ ἀναλυτικὸ εὑρετήριο τοῦ ἀρχείου του.<sup>11</sup>

## Ἀρχεῖο Frank Choisy

Συνοπτικὸς κατάλογος ἔγγραφων καὶ τεκμηρίων ἀπὸ τὸ μουσικό του ἔργο:

### Φάκελος 1

École Populaire de Musique / Conservatoire Populaire de Musique (1911-1939): κατάλογοι καὶ βιβλιάρια μαθητῶν, κανονισμοί, προγράμματα μαθημάτων, παρτιτοῦρες, σημειώσεις, προγράμματα συναυλιῶν καὶ ἄλλων ἐκδηλώσεων, ἀποκόμματα Τύπου κ.ἄ.

### Φάκελος 2

α) Société Bach (1910): σχέδια καταστατικοῦ. β) Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (1923-1952): ἐνημερωτικὰ ἔντυπα, ἀποδείξεις καὶ ἐπιστολὲς πρὸς Frank Choisy, γιὰ θέματα πνευματικῶν δικαιωμάτων τῶν μουσικῶν του ἔργων.

### Φάκελοι 3-5

Δακτυλόγραφα καὶ χειρόγραφα κείμενα τοῦ Frank Choisy (1911-1954): Beethoven. Étude générale avec illustrations (χ.χ.). Causerie sur Chopin au Foyer Suisse (1954). Chronique musicale (1934). Cl. Debussy et «Pelléas» (χ.χ.). Georges Migot et la tradition française (χ.χ.). Haydn et la Grèce (1931). L'année musicale (1939). L'art musical en Suisse (1950). L'évolution de la chanson française du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle (1934). L'influence Wagnerienne en France (χ.χ.). L'intellectualisme en musique (χ.χ.). La chanson populaire à travers les âges (1927). La musique (χ.χ.). La musique et le théâtre à Genève (1911). Le chant Byzantin (χ.χ.). Le chant national au siècle dernier (χ.χ.). Le chômage des musiciens (1932). Le drame biblique et «Salomé» (χ.χ.). Richard Wagner (1913). Robert Schumann (χ.χ.). Schubert (χ.χ.). «Siegfried» (χ.χ.).

### Φάκελος 6

α) *Histoire de la musique*: μέρη I-VI (I. La philosophie et la musique, II. Musiciennes, III. L'esthétique de R. Wagner, IV. R. Wagner (suite), V. Tristan et Yseult, VI. L'anneau du Nibelung, Parsifal). *Histoire de la musique*: μαθήματα III-XI (III. Le courant musical [...], IV. Interrègne de Wagner [...], V. Beethoven, VI. Haydn - Mozart, VII. L'Europe musicale [...], VIII. Händel - Bach, IX. Origines de l'opéra, X. Le Moyen-âge, XI. Rome - Saint-Ambroise - Grégoire I [...]). β) *Histoire et esthétique de la musique*: μέρη I-XII (I. *Histoire et esthétique de la musique*, II. *Richard Wagner*, III. *Les Romantiques et la musique d'orchestre* [...], IV. *Les Romantiques*

11. Βλ. Ἀρχεῖο Frank Choisy. Εύρετήριο (Ἐνημέρωση), σ.π., (σημ. 3).

(suite), V. Beethoven, VI. Haydn – Mozart, VII. L'Europe musicale [...], VIII. Händel - Bach, IX. Origines de l'opéra, X. Le Moyen-âge, XI. Rome – Saint-Ambroise – Grégoire I [...], XII. Antiquité: La Grèce.

### Φάκελος 7

α) Causons avec la chouette 1872-1949. Souvenirs d'un musicien-journaliste, suivis d'une dissertation sur Sappho (1949). β) Un journaliste parle... Le journal de Frank Choisy (1950).

### Φάκελος 8

α) Αύτοτελεῖς ἐκδόσεις ἔργων Frank Choisy (1914-1924): *La musique à Genève au XIX<sup>ème</sup> siècle* (Genève, Écoles Populaires de Musique, 1914). Cools, Eugène / Choisy, Frank, *Nos filles reçoivent. Suite pour piano en sept épisodes. La même, en Ballet d'Enfants. Scénario de Frank Choisy* (Paris, 1919). *L'art et l'enfant* (Genève, Conservatoire Populaire, 1922). *Traité d'instrumentation* (Genève, Conservatoire Populaire de Musique, [1923]). Frédéric Chopin 1810-1849. *L'homme, l'artiste, le compositeur, le pianiste, le pédagogue* (Genève, Conservatoire Populaire de Musique, 1923). Franz Liszt 1811-1886. *Monographie illustrée. L'homme, l'artiste, le pianiste, le compositeur, suivi d'une table des œuvres principales* (Genève, Conservatoire Populaire de Musique, 1924). *La grammaire musicale et solfège populaire. Théorique et pratique. Vol. I.* (Genève, Frank Choisy, χ.χ.). Robert Schumann. *Esquisse bibliographique avec deux portraits* (Genève, Conservatoire Populaire, χ.χ.). *Le solfège populaire. Théorique et pratique. Vol. II* (Genève, Frank Choisy, χ.χ.). *Théâtre d'enfants. Ces garçons... ces filles... Scène dialoguée* (Genève, Conservatoire Populaire de Musique, χ.χ.). β) *'Αρθρα τοῦ Frank Choisy σὲ περιοδικὰ ἔντυπα* (1933, 1936): «Richard Wagner and Greek thought», *The Chesterian* 108 (3-4/1933), 89-92. «Saint-Saëns en Grèce», *La revue musicale* 164 (3/1936), 223-224. γ) *'Αποκόμματα ἀρθρων: Journal de Genève* (1909-1953), *Messager d'Athènes* (1928-1950), ποικίλα ἔντυπα (1931-1953).

### Φάκελοι 9-10

'Επιστολές πρὸς Frank Choisy (1894-1958). Μεταξὺ τῶν ἐπιστολογράφων: Académie Nationale de Musique et de Danse (Παρίσι), «Les Amis d'Albert Roussel» (Παρίσι), περιοδικὸ L'Art Musical (Παρίσι), Samuel Baud-Bovy, Marguerite Bériza, μουσικὸς ἐκδοτικὸς οἶκος Breitkopf & Härtel (Λει-

ψία), Marc Briquet, Compagnie Française de Radiophonie (Παρίσι), Conservatoire de Musique de Genève, Sylvain Dupuis, École Normale de Musique de Paris, Maurice Emmanuel, Marcel Etgen, Federal Music Project (San Francisco), Angul Hammerich, Institut de Musique (Reims), Oscar Jüttner, Paul Kaul, Bessie M. Kellermann, Georges Migot, περιοδικὸ Le Monde Musical (Παρίσι), περιοδικὸ Musical Courier (Νέα Υόρκη), Office Général de la Musique (Παρίσι), Désiré Pâque, Max Rabinoff, μουσικὸς ἐκδοτικὸς οἶκος Rüzsavölgyi & co. (Βουδαπέστη), Irving Schwerke, Société des Concerts Symphonique de Liège, George Martin Witkowski, Iordan Zlatanoff, Ἀθηναϊκὴ Μανδολινάτα, μουσικὸς ἐκδοτικὸς οἶκος Στεφάνου Γαϊτάνου, Ἐθνικὴ Χορωδία τῆς Ἑλλάδος, Ἐθνικὸν Ὁδεῖον, Ἐλληνικὴ Χορωδία ἐν Ἀθήναις, Ἐλληνικὸν Ὁδεῖον, Ἐλληνικὸν Μελόδραμα Π.Σ., Ἐνωσις Ἐλλήνων Μουσουργῶν, Εὐάγγελος Μαγκλιβέρας, Χρῆστος Μητρόπουλος, Τάσος (Τάσης) Νικοκάβουρας, Φιλοκτήτης Οικονομίδης, Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Τριπόλεως, Χορωδία Αἰγίου, Γεώργιος Χωραφᾶς, Δημήτρης Χωραφᾶς, Ὁδεῖον Ἀθηνῶν.

### Φάκελος 14

α) Βιογραφικὰ καὶ ἔργογραφικὰ σημειώματα τοῦ Frank Choisy (καλύπτουν τὰ ἔτη 1896-1952).  
β) *Tournée en Fionie et Jutland 1894. Organiste Nebelong, chanteur Ayesholm, violoniste Choisy* (ήμερολόγιο).

### Φάκελος 16

'Αποκόμματα Τύπου γιὰ τὸν Frank Choisy (1895-1953).

### Φάκελοι 17-21

Συνθέσεις τοῦ Frank Choisy (1891-1948): 1<sup>ère</sup> symphonie «La Grèce» (1905)- 2<sup>nd</sup> Violon des études Mayas / Kreutzer / Fiorillo / Gaviniès / Rode / Locatelli etc. (χ.χ.)· *L'aigle et la colombe* [op.13] (χ.χ.)· *Airs populaires suisses* (χ.χ.) «Alceste» d'Euripide [op. 31] (1928)· *L'Amour et Psyché* (χ.χ.)· *Bagatelles pour le piano* (op. 24) (1910-1911)· *Cantique d'enfants* (1909)· *Le corbeau et le renard* (1908), *Chant d'amour / Liebeslied* (χ.χ.), *Chant populaire grec* (χ.χ.)· *Cocktail symphonie* [op. 44] (1937-1941, 1948)· *Concerto en ré majeur pour violon avec accompagnement d'orchestre* [op. 17] (1909)· *La conversation: suite pour piano, variations sur un thème sentimental* (op. 23) (χ.χ.)· *Danse espagnole* (1906)· *Devant une stèle funéraire* (χ.χ.)· *Divertissement* (χ.χ.)· *Divertisse-*



*Jardins de l'Attique [op. 28]*

*Divertissement pour flûte, violon, alto, violoncelle et piano (1928). Η πρώτη σελίδα της χειρόγραφης παρατυπούρας του Frank Choisy.*  
(Αρχεῖο Ε.Π.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.)

ment pour instruments à cordes [op. 50] (1941-1942, 1946). En souvenir (op. 3) (χ.χ.). Enchantment (op. 21) (χ.χ.). Étude saltarello (1894). Exercices quotidiens de violon (χ.χ.). Fantaisie en si bémol pour deux pianos [op. 15] (1905). Fête balkanique au Stade Panathénaïque (1939). Fête des Narcisses [op. 4] (1899). La fontaine (op. 18) (χ.χ.). La grande ville (op. 39 [38;]) (χ.χ.). Hymne à Eros (1932). Impressions d'Orient [op. 14] (χ.χ.). Impressions d'Orient (op. 25) (χ.χ.). Jardins de l'Attique [op. 28] (1932). Jardins de l'Attique [op. 37] (1928, 1931, 1932). Le jardin des Hespérides [op. 36] (1928-1930). Largo de Tartini (χ.χ.). Marche funèbre pour grand orchestre [op. 40] (1936). Marche royale italienne (χ.χ.). La mort d'Hector (d'après l'Iliade) [op. 34] (1924). Le moulin (op. 13) (1907). Nocturne (Ode à la lune) (1925). Noël, Printemps, Été (op. 26) (1911). Pour un fronton / Apollon et Dionysos (Hommage) (1938). Preludio et allegro de Corelli (χ.χ.). Le printemps [op. 24] (1926-1927). Psalme pour voix mixtes (op. 1) (1891-1905). Quatuor à cordes [1<sup>er</sup>, op. 26] (1925). Quatuor en concert [2<sup>nd</sup> quatuor] (χ.χ.). Quelques

mouvements rythmiques [Impressions rythmées, op. 27] (1926-1927). Romance [en ré mineur] pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano [op. 4] (χ.χ.). Romance pour violon et orchestre (χ.χ.). Le ruisseau [op. 49] (1941). Sérénade espagnole [op. 9] (1904). Soir d'été au Pausilippe (1910). Sonate (op. 1) (χ.χ.). Sonate [op. 30] (1925-1935). Sonate pour piano (op. 20) (1910). Suite dans le style ancien [op. 29] (1933). Suite (1925). Thème et variations (Sélections d'œuvres de Chopin. Chopin / Choisy) (1937). Thème et variations Arcangelo Corelli (χ.χ.). La toupie [op. 43] (1935). Tout dort dans la valée (1908). Trata (syrto kalamatianos) (1924). Trio [op. 25] (1925-1926). Trois études pour orchestre (op. 42) (1937). Trois pièces pour soprano et quatuor à cordes [op. 46] (1940). Tsamikos (danse orientale) (χ.χ.). Valse langoureuse (extrait de La fête des Narcisses) [op. 4] (1909). Visions d'Orient (1910). Vivre! (1911, 1937). [La voici l'heure mémorable] (1909). Le voile de la châtelaine (χ.χ.).

ΕΡΓΑ ΜΕ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ  
ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ FRANK CHOISY  
στή Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Έλλαδος  
«Λίλιαν Βουδούρη»

*Ε*να σημαντικό κομμάτι του μουσικού άρχειου καθώς και της βιβλιοθήκης του Frank Choisy έγιναν μέρος της συλλογής της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Έλλαδος «Λίλιαν Βουδούρη» μετά από δωρεά της Μύριαμ Σουαζύ, κόρης του Frank. Η συνεισφορά του άρχειου σύλικού στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη δεν θα μπορούσε να καταστεῖ δυνατή άν δὲν ύπηρχε ή πολύτιμη συμβολὴ της Λίλιας Στυλιανούδη, διευθύντριας στὸ Κέντρο Ἑρευνας τῆς Ἑλληνικῆς Κοινωνίας στὴν Ἀκαδημίᾳ Ἀθηνῶν, ή ὅποια μεσολάβησε ὥστε νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφὴ ή Βιβλιοθήκη μὲ τὴν Μύριαμ Σουαζύ, ἐνῶ μᾶς βοήθησε σημαντικὰ ταξινομώντας καὶ διαχωρίζοντας τὸ ύλικὸ του άρχειου. Τὸ άρχειο ἀποτελεῖται ἀπὸ χειρόγραφα μὲ ἔργα του συνθέτη, διάφορες ἐντυπες παρτιτούρες καθώς καὶ θεωρητικὰ-ἐκπαιδευτικὰ συγγράμματά του. Αξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι τὸ άρχειο Choisy εἶναι ἐνα ἀπὸ ἐκείνα ποὺ ἐπελέγησαν νὰ ψηφιοποιηθοῦν στὸ πλαίσιο του προγράμματος ψηφιοποίησης της Βιβλιοθήκης καὶ πλέον εἶναι διαθέσιμο καὶ μέσω διαδικτύου.

Ο Frank Choisy δίδαξε στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν, ἀπὸ τὸ 1899 ἕως τὸ 1907,<sup>1</sup> βιολί, θεωρητικὰ καὶ μουσικὴ δωματίου, ἐνῶ διετέλεσε μαέστρος τῆς συμφωνικῆς ὁρχήστρας του Ὡδείου ἀπὸ τὸ 1903 ἕως τὸ 1907. Ήταν μάλιστα ἐκεῖνος ποὺ διηγήθη γιὰ πρώτη φορὰ τὴν Πρώτη Ἑλληνικὴ Σουίτα του Διονυσίου Λαυράγκα στὶς 2 Μαρτίου 1904. Τὰ χρόνια ἐκείνα ἐνδιαφέρθηκε ἰδιαίτερα γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ προσέγγισε τοὺς κύκλους του Κωνσταντίνου Ψάχου, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία μεταξὺ Choisy καὶ Ψάχου ή ὅποια διακινεῖται μέσω τῶν σελίδων του περιοδικοῦ Φόρμυγξ.<sup>2</sup> Ἐκεῖ κανεὶς διαβάζει γιὰ τὴν πρόθεση του Choisy νὰ γράψει σὲ ἐλβετικὸ περιοδικὸ γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσική,<sup>3</sup> ἐνῶ ὑπάρχει δημοσιευμένη ἐπιστολὴ του Κωνσταντίνου Ψάχου πρὸς τὸν Choisy<sup>4</sup> μὲ ἡμερομηνίᾳ 20 Αὐγούστου 1906, ὅπου τοῦ ἀπαντᾶ σὲ διάφορες ἔρωτήσεις σχετικὰ μὲ τὸ ἀρχαῖο στενογραφικὸ σύστημα, τὸν Πτολεμαῖο ἀλλὰ καὶ ἄλλα θέματα. Μάλιστα στὸ τεῦχος ἀρ. 23-24, 15 καὶ 31 Μαρτίου 1908 τοῦ ἴδιου περιοδικοῦ δημοσιεύεται ἀνταπόκριση ἀπὸ τὴ Γενεύη ὅπου ἐπαινοῦνται οἱ ἐπιτυχεῖς διαλέξιεις του Choisy στὸ Ὡδεῖο τῆς πόλης, μὲ θέμα τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ.

Στὸ διάστημα ποὺ ἔξετάζουμε, ὁ Choisy εἶχε ἐντονη συναυλιακὴ ἀλλὰ καὶ κοινωνικὴ παρουσία. Μὲ αὐτὴ τὴν εὐκαιρία θὰ θέλαμε νὰ ἀναφερθοῦμε ἐν συντομίᾳ καὶ στὴ βοήθεια ποὺ προσέφερε ὁ Choisy στὸ νὰ διοργανωθεῖ ἔκθεση φωτογραφίας μὲ ἔργα του Fred Boissonnas (1858-1946),

1. Ὡδεῖο Ἀθηνῶν: 125 χρόνια, Ἀθήνα, Ὡδεῖο Ἀθηνῶν, 1996, σ. 62.

2. Καίτη Ρωμανοῦ, Ἐθνικῆς Μουσικῆς περιήγησης, Ἀθήνα, Κουλτούρα 1996, τ. 2, σ. 467.

3. Βλ. Φόρμυγξ 10 (31.8.1906).

4. Ο.π., 11-12, (15 καὶ 30.9.1906).

τοῦ διάσημου Έλβετοῦ φωτογράφου καὶ μεγάλου φιλέλληνα. Ή ἔκθεση φωτογραφίας τοῦ Boissonnas πραγματοποιήθηκε τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1907 καὶ εἶχε τίτλο «Grèce Idéale». Μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ τὶς 2 ἀφίσες ποὺ διασώζονται ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἔκθεση στὰ γραφεῖα τοῦ περιοδικοῦ *Mikròs Rwmhòs*, στὸ Θησεῖο, ἀπ' ὅπου εὔγενικὰ μᾶς παραχωρήθηξαν οἱ παραπάνω πληροφορίες.<sup>5</sup>

Κατὰ τὸ σχολικὸ ἔτος 1930-1 βρίσκουμε τὸν Choisy καθηγητή στὸ Ἑθνικὸ Ὁδεῖο τοῦ Μανώλη Καλομοίρη, ὅπου εἶχε διοριστεῖ ἔφορος γενικῶν μαθημάτων, καθηγητής βιολιοῦ καὶ μουσικῆς δωματίου.<sup>6</sup> Στὴ δεκαετία τοῦ 1930 παραμένει ἐνεργὸς μουσικὸς ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τῆς γερμανικῆς κατοχῆς καὶ ἔπειτα χάνεται ἀπὸ τὸ προσκήνιο. Ἱσως νὰ φταινεῖ οἱ πολιτικὲς καταστάσεις ἀλλὰ καὶ τὰ γεγονότα ποὺ ὀδήγησαν στὸν Ἐμφύλιο καὶ τὶς κοινωνικὲς ἀνακατατάξεις ποὺ ἀναγκάζουν τὸν Choisy νὰ ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴν ἐνεργὸ δράση. Σίγουρα, ἡ περαιτέρω ἔρευνα ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἀποδώσει καρποὺς καὶ νὰ ρίξει φῶς σὲ αὐτὸ τὸ μυστήριο.

\* \* \*

Ἡ συνθετικὴ δραστηριότητα τοῦ Choisy δὲν εἶναι οὕτε ἑκτενὴς οὕτε πρωτεύουσα στὸ συνολικὸ ἔργο του. Παρόλα αὐτά, στὸ ἀρχεῖο του περιλαμβάνονται 18 ἔργα, ἀρκετὰ ἐκ τῶν ὁποίων εἶναι σαφέστατα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ στοιχεῖο. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ἔπειδὴ δὲν ὑπάρχει πρὸς τὸ παρὸν κάποιος ἐπίσημος κατάλογος ἔργων τοῦ συνθέτη, θὰ πρέπει πλέον ἡ ἔρευνα νὰ στραφεῖ πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση ὥστε νὰ δημιουργηθεῖ ἔνας ὄριστικὸς κατάλογος, ὁ ὁποῖος θὰ περιλαμβάνει τὰ ἔργα ποὺ βρίσκονται στὸ τμῆμα τοῦ ἀρχείου στὴ Μεγάλη Μουσικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἐλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» ἀλλὰ καὶ στὸ τμῆμα τοῦ ἀρχείου ποὺ βρίσκεται στὸ Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.

Τὸ πρῶτο ἔργο ποὺ περιλαμβάνεται στὸ ἀρχεῖο τῆς Μεγάλης Μουσικῆς Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» εἶναι γραμμένο τὸν Αὔγουστο τοῦ 1894 ἐνῷ τὸ τελευταῖο φέρει ὡς ἔτος σύνθεσης τὸ 1952. Παράλληλα, ὑπάρχουν καὶ ἀρκετὰ ἔργα τὰ ὁποῖα εἶναι ἀχρονολόγητα. Κατὰ τὴν πρώτη περίοδο παραμονῆς του στὴν Ἀθήνα, ὁ Choisy ἔγραψε σίγουρα 2 ἔργα: *Ave Maria* καὶ *L'Exile du Patre, Suite*

5. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὸν *Mikròs Rwmhòs*, βλ. καὶ <http://www.mikros-romios.gr/site/>

6. Δελτίο Πεπραγμένων Ἑθνικοῦ Ὁδείου 1930-1931.

*Grecque pour petite orchestre* ἐνῷ εἶναι πιθανὸ καὶ κάποιο ἀπὸ τὰ ἀχρονολόγητα ἔργα νὰ εἶναι γραμμένο τὴν ἵδια περίοδο. Οἱ σαφέστατος ἐπηρεασμός του ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ πραγματικότητα δείχνει νὰ εἶναι διάχυτος στὸ ἔργο μὲ τίτλο *L' Exile du Patre, Suite Grecque pour petite orchestre*, τὸ ὁποῖο χωρίζεται σὲ τρία μέρη: I. Le matin (Boucolique), II. Danse villageoise (Tsamikos), III. Le soir.

Ἀνάμεσα στὰ ἔργα ποὺ περιλαμβάνονται στὸ ἀρχεῖο Choisy αὐτὰ ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἔχουν ἐλληνικὸ χρώμα εἶναι τὰ ἔξης: 1) *L' Exile du Patre, Suite Grecque pour petite orchestre* (1903), ποὺ μνημονεύσαμε, 2) *Nanoritroma* (1933) τοῦ ὁποίου οἱ στίχοι εἶναι στὰ ἐλληνικά, 3) *Danse Grecque, Kalamatianos* (1927), 4) *La grande ville, Souvenir d'Athènes* (Neuf episodes et un supplément)/ I. Le réveil, II. Marchands de primeurs, III. Mendians, IV. Parade militaire, V. Monsieur le Maire, VI. Au café, VII. Un poète rêvait, VIII. Soleil de l'Attique, IX. Douce est la nuit, X. Supplément: Soyons modernes (1931-33), 5) *Danse Grecque, Tsamikos* (μᾶλλον τοῦ 1927, τὸ χαρτὶ μοιάζει ἀρκετὰ μὲ αὐτὸ ποὺ ἔχει χρησιμοποιηθεῖ στὸν *Καλαματιανό*), 6) *Impressions d'Orient*: I. Lever du soleil sur l'Acropole, II. Devant une stèle funéraire, III. Pan.<sup>7</sup> Ὁπως γίνεται κατανοητὸ μέσα ἀπὸ τὶς διαθέσιμες πηγὲς τοῦ ἀρχείου, ὁ Choisy συνέθεσε ἔνα ἔργο ἐλληνικοῦ ἐνδιαφέροντος κατὰ τὴν πρώτη του παρουσία στὴν Ἐλλάδα, τρία ἔργα κατὰ τὴν περίοδο ποὺ βρισκόταν στὴ Γενεύη καὶ δύο ἀκόμη κατὰ τὴ δεύτερη περίοδο παραμονῆς του στὴν Ἐλλάδα.

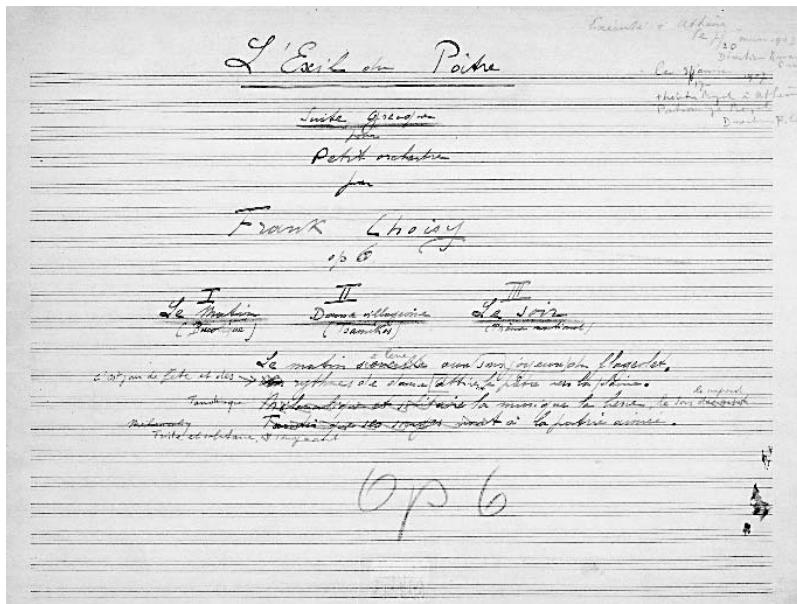
Θὰ ἥθελα νὰ σταθῶ στὸ ἔργο *L'Exile du Patre*, τὸ ὁποῖο παίχθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὶς 7/20 Μαρτίου 1903, ὅπως ἀναφέρεται καὶ στὴ πρώτη σελίδα τῆς παρτιτούρας μὲ δυσανάγνωστο ὅμως

7. Πρόκειται γιὰ ἔργο ποὺ μᾶλλον γράφτηκε τὸ 1927 καὶ διασώζεται μόνο τὸ ὑλικὸ τῆς ὀρχήστρας. Ἀπὸ τὸν διφορούμενο τρόπο μὲ τὸν ὅποιο ἔχουν ἀναγραφεῖ οἱ τίτλοι στὶς πάρτες (ἀναφέρονται καὶ σὰν *Dances Grecques*), φαίνεται ὅτι μᾶλλον παίχθηκαν σὲ διάφορες συναυλίες καὶ μὲ διάφορους συνδυασμούς μερῶν. Γιὰ παράδειγμα: α. δῆλος ὁ κύκλος γιὰ ἔγχορδα, β. *Lever du soleil sur l'Acropole*, γ. *Devant une stèle funéraire*, δ. *Pan*, ε. *Pan* καὶ *Devant une stèle funéraire*. Τὸ συμπέρασμα ποὺ συνάγεται εἶναι ὅτι ἡ χάραξη τοῦ ἔργου δὲν ἔγινε ἀπὸ ἕναν καὶ μόνο μουσικὸ ἀντιγράφεα. Κάποια ἀπὸ τὰ χαρτιά ποὺ χρησιμοποιήθηκαν εἶναι μάρκας *Schwitzmarke* No. 7 καὶ No. 18. Τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ δύο εἰδη χαρτιοῦ χρησιμοποιεῖται καὶ στὸ ἔργο *Danse Grecque Kalamatianos* μὲ χρονολογία σύνθεσης τὸ 1927.

τὸ ὄνομα τοῦ μαέστρου, τὸ πιθανότερο πάντως εἶναι ὅτι ἡταν ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης. Τὸ ἔργο ξαναπαίχθηκε τὸν Ιανουάριο τοῦ 1907. Δυστυχῶς δὲν στάθηκε δύνατὸν νὰ ἐντοπίσουμε τὰ προγράμματα τῶν συναυλιῶν αὐτῶν. Παρατηρώντας τὴ σύνθεση τῆς ὁρχήστρας γίνεται εύκολα ἀντιληπτὸν ὅτι ὁ Choisy ἔγραψε αὐτὸν τὸ ἔργο μὲ γνώμονα τὶς ὁρχηστρικὲς δυνάμεις ποὺ εἶχε διαθέσιμες στὴν ὁρχήστρα τοῦ 'Ωδείου' Αθηνῶν. Ἐπίσης, μία ἀκόμα παρατήρηση

ποὺ μποροῦμε νὰ κάνουμε εἶναι ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Choisy ἔχει σημειώσει τὴν ἔνδειξη opus 6, διορθώνοντας μάλιστα αὐτὴ ποὺ ἔγραφε opus 15, ἡ ὁποία παρόλα αὐτὰ ἔχει παραμείνει σὲ κάποιες ἀπὸ τὶς ἐσωτερικὲς σελίδες τῆς παρτιτούρας. Ἡ Βιβλιοθήκη διαθέτει τὴ χειρόγραφη παρτιτούρα καθὼς καὶ τὶς πάρτες ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ τὴν ἐκτέλεση.

Τὰ τρία μέρη ἀπὸ τὰ ὅποια ἀποτελεῖται τὸ ἔργο ἔχουν, ὥσπες είπαμε, τοὺς ἔξης τίτλους: 1) Le Matin



EIKONA 1

(Boucolique) – Η αὔγη (βουκολικό), 2) Danse villageoise (τσάμικος) - Χωριάτικος χορὸς (τσάμικος), 3) Le Soir (thème national) – Τὸ Βράδυ (έθνικὸ θέμα). Στὸ πρῶτο μέρος (βλ. εἰκόνα 2) ὁ

συνθέτης ἐπιλέγει νὰ χρησιμοποιήσει τὸ ἔνα φλάουτο γιὰ νὰ ἀποδώσει τὴν αἰσθηση τοῦ βουκολικοῦ. Οἱ συνειρμοὶ εἶναι προφανεῖς: ὁ τσοπάνος ποὺ παῖζει φλογέρα πρέπει νὰ ἡταν μιὰ εἰκόνα σχε-

EIKONA 2

τικὰ οίκεια γιὰ τὴν ἐποχὴν ἔκεινη. Ὁ πρωταγωνιστικὸς ρόλος τῶν φλάουτων δὲν ἀμφισβητεῖται σὲ κανένα σημεῖο τοῦ πρώτου αὐτοῦ μέρους καὶ μάλιστα ἔχουμε καὶ ἔνα ἐλεύθερο μέρος πρὸ τὴν coda.

Στο δεύτερο μέρος τώρα (βλ. εἰκόνα 3), ὁ συνθέτης ἀποφασίζει νὰ χρησιμοποιήσει τὸν ρυθμὸ τοῦ τσάμικου γιὰ νὰ περιγράψει τὸν χορὸ στὸ χωριό. Ὁ Choisy ἐπιλέγει τὸν ρυθμὸ 3/4 δίνοντας τὴν ἀπαραί-

τητη διευκρίνιση ὅτι ἡ αἰσθηση ποὺ ἀποζητᾶ ὁ συνθέτης νὰ πετύχει εἶναι αὐτὴ τοῦ μισοῦ παρεστιγμένου στὴ μετρονομικὴ ἔνδειξη 69. Στὰ πρῶτα 10 μέτρα ἔχουμε τὴν εἰσαγωγὴ ὅπως καὶ στὴ δημοτικὴ μουσικὴ, ἔνα ἐπαναλαμβανόμενο ρυθμικὸ σχῆμα πρὸ τὴν ξεκινήσει ἡ μελωδικὴ γραμμή. Γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ μελωδία δίνεται στὰ ξύλινα καὶ πιὸ συγκεκριμένα στὰ φλάουτα καὶ τὰ ὄμπος. Ὁ Choisy ἀποζητᾶ νὰ πετύχει ἔναν ἥχο ὅσο τὸ δυνατὸν κοντινό-



EIKONA 3

τερο στὸ αὐθεντικό. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ χρήση ἑνὸς τρίο στὸ μέσον αὐτοῦ τοῦ μέρους (βλ. εἰκόνα 4). Τὸ τρίο στὴν κλασικὴ συμφωνία συνήθως βρίσκεται μαζὶ μὲ τὸ μινουέτο, ἔναν εύρωπαϊκὸ

χορὸ τῆς ἐποχῆς. Κατ’ ἀναλογίαν λοιπόν, ὁ Choisy χρησιμοποιεῖ ἔνα τρίο σὲ συνάρτηση μὲ τὸν Τσάμικο, σὲ μιὰ ἀπόπειρα παντρέματος τῆς εὐρωπαϊκῆς μὲ τὴν ἐλληνικὴ μουσική.



EIKONA 4

Στὸ τελευταῖο μέρος, τὸ ὅποιο τιτλοφορεῖται «Le Soir», ὑπάρχει ὁ δυσδιάκριτος ὑπότιτλος «Thème national», ὁ ὅποιος δὲν εἶναι σὲ καμία περίπτωση τυχαῖος. Ο λόγος γιὰ τὸν ὅποιο ὁ Choisy τὸν χρησιμοποιεῖ, καὶ μάλιστα τὸν ἐπαναλαμβάνει μέσα στὴν παρτιτούρα σημειώνοντας στὸ κάτω μέρος τῆς συγκεκριμένης σελίδας «Thème national grec», εἶναι διότι γίνεται ἔκτενὴς χρήση τοῦ θέματος τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνου μόνου. Μάλιστα αὐτὸς σημειώνεται καὶ μὲ ἔνα «X» μέσα στὴν παρτιτούρα (βλ. εἰκόνες 5α καὶ β), στὸ μέρος τοῦ ὅμποε τὸ ὅποιο ἐπιφορτίζεται μὲ τὴν μελωδία. Τὸ ἔθνικὸ στοιχεῖο βρίσκει λοιπὸν τὴν ἔκφραστή του στὸ πρόσωπο ἐνὸς

φιλέλληνα καὶ μάλιστα μερικὰ χρόνια πρὶν ὁ Καλομοίρης ἐκφράσει τὶς ἀπόψεις του σχετικὰ μὲ τὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ καὶ μόλις δύο χρόνια μετὰ τὸ ἄρθρο τοῦ Λαμπελέτ στὸ περιοδικὸ Παναθήναια. Ο Choisy τολμᾶ καὶ χρησιμοποιεῖ τὸν ἔθνικὸ ὅμνο θέλοντας νὰ εἶναι ἔκπαθαρος γιὰ τὸ μήνυμα ποὺ στέλνει.

Εἶναι ὅμως ὁ Choisy ἔνας ἀπὸ τοὺς κοινωνοὺς καὶ θιασῶτες τῆς λεγόμενης ἔθνικῆς μουσικῆς; Τί σημαίνει γιὰ ἐκεῖνον ἡ χρήση ὅλων αὐτῶν τῶν μουσικο-αισθητικῶν «ἔργα λαϊκῶν»; Θὰ ἥταν κάπως δύσκολο καὶ μᾶλλον ἀνεδαφικὸ νὰ ισχυριστούμε ὅτι ὁ Choisy εἶχε ἀποκτήσει, τουλάχιστον



EIKONA 5α



EIKONA 5β

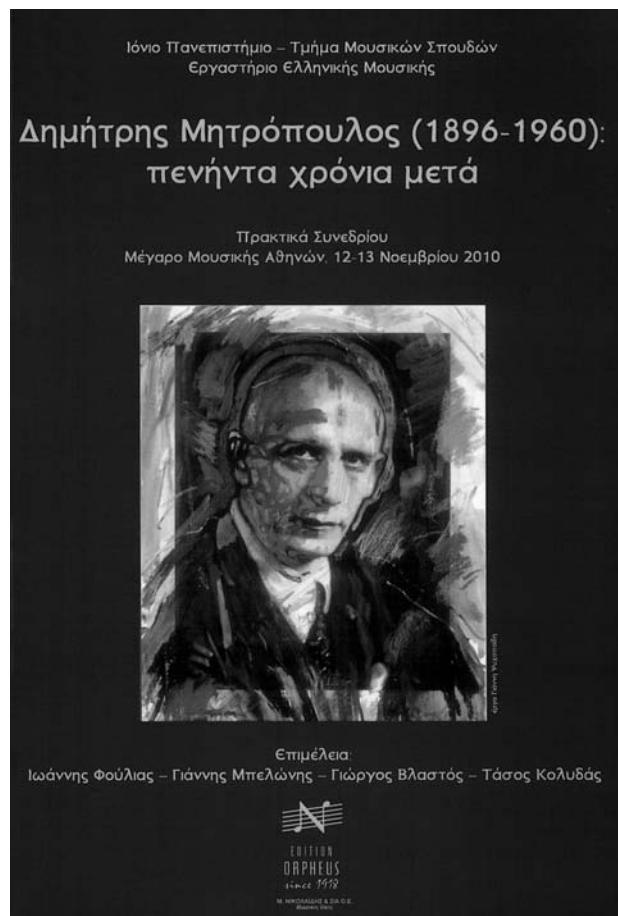
έκεινη τήν έποχή, έλληνική συνείδηση. Η χρήση από μέρους του τέτοιου είδους στοιχείων, δείχνει ότι τα άντιμετωπίζει κατ' αρχάς με τήν χρηστική τους άξια. Θέλει νὰ περιγράψει μία ήμέρα στὸ χωρὶὸ καὶ ἀποφασίζει νὰ ἐνεργοποιήσει τὰ βιωματικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μουσικῆς. Η φλογέρα τοῦ τσοπάνη καὶ ὁ τσάμικος εἶναι ἥχοι γνώριμοι στοὺς ἀκροατές του. Τὸ ἴδιο φυσικὰ συμβαίνει καὶ μὲ τὸν ἑθνικὸ ὄμνο. Ἰσως μάλιστα νὰ τὸν χρησιμοποιεῖ στὸ τελευταῖο μέρος ὡς ἐπιστέγασμα καὶ κατάλληλο φινάλε ἐνὸς ἔργου μὲ ἔλληνικὸ θέμα. Δὲν πρέπει βέβαια νὰ παραγνωρίσουμε τὶς γνώσεις τοῦ Choisy γύρω ἀπὸ τὰ θέματα τῶν ἑθνικῶν σχολῶν καὶ τῶν ἑπτάρροῶν τους. Ὁντας σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔξωτερικὸ καὶ τὶς ἔξελίξεις καθὼς καὶ μὲ τὶς διεθνεῖς τάσεις καὶ ἔχοντας γνώσεις ιστορίας τῆς μου-

σικῆς, εἶναι σίγουρο ὅτι γνώριζε ποιό στῦλο ἔπειρες νὰ υιοθετήσει ἐνας συνθέτης ποὺ ἥθελε νὰ γράψει ἐνα ἔργο ἑθνικοῦ περιεχομένου.

Ἐν κατακλειδῷ θὰ θέλαμε νὰ τονίσουμε ὅτι σὲ περίπτωση ποὺ αὐτὸ τὸ ἔργο τὸ εἴχε γράψει "Ἐλληνας συνθέτης, εἶναι πιθανὸ νὰ θεωρεῖτο ὡς τὸ ἔργο-προπομπὸς τῆς Ἑθνικῆς Σχολῆς, ὅπως θεωροῦνται σήμερα ἡ Γιορτὴ τοῦ Γ. Δαμπελέτ καὶ ἡ Πρώτη Ἑλληνικὴ Σουίτα τοῦ Δ. Λαυράγκα. Αποδεικνύεται λοιπὸν ὅτι οἱ πηγὲς γιὰ τὴν ἔντεχνη ἔλληνικὴ μουσικὴ δὲν ἔχουν ἔξαντληθεῖ καὶ ἵσως μερικὰ κεφάλαια τῆς ιστορίας τῆς ἔντεχνης μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα νὰ πρέπει νὰ ἐπαναπροσδιοριστοῦν καὶ νὰ ἐμπλουτιστοῦν μὲ βάση τὰ εύρήματα.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣ ΕΤΟ ΠΡΩΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ «ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΣΥΜΜΙΚΤΑ»



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ / ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ORPHEUS



ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,  
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

## ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΗΣΤΕ ΜΑΖΙ ΜΑΣ

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

Τηλ.: 26610 87537, 26610 87731 / fax: 26610 87573, 26610 87517

[www.ionio.gr/~GreekMus](http://www.ionio.gr/~GreekMus)

e-mail: [eremus@ionio.gr](mailto:eremus@ionio.gr)

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Αττικῆς