

ΜΟΤΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 12

ΜΑΪΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2012

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ♀ ΝΑΥΣΙΚΑ ΤΣΙΜΑ, «Η ΔΥΝΑΜΗ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ
ΣΤΑ ΧΕΡΙΑ ΣΟΥ» ΤΟ ΣΚΙΑΓΡΑΦΗΜΑ ΜΙΑΣ ΚΙΘΑΡΑΣ ΚΑΙ Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ
ΩΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ♀ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, Η *ANNA WINTER* ΤΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ
ΞΥΝΔΑ: Η ΠΡΩΤΗ ΟΠΕΡΑΤΙΚΗ ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΤΩΝ *ΤΡΙΩΝ ΣΩΜΑΤΟΦΥΛΑΚΩΝ*
ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΔΟΥΜΑ ♀ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ
ΟΡΟΛΟΓΙΑ: ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΟΡΟΙ ΣΤΟ *ΕΠΙΤΟΜΟΝ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ*
ΓΛΩΣΣΗΣ (1846) ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΠΑΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ



ΙΩΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Η ΜΙΚΡΗ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΗ ΣΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ τοῦ παρόντος τεύχους διφείλεται στὴ συσσώρευση τῶν πολυειδῶν προβλημάτων ποὺ ἔφτασε νὰ ἀπειλεῖ ἔως καὶ τὴν ἐπιβίωση τῶν ἀνώτατων πνευματικῶν ἰδρυμάτων τῆς χώρας μας. Ἐλπίζουμε ὅτι ὁ καλοπροαίρετος ἀναγνώστης θὰ ἀντιμετωπίσει ἐπίσης μὲ κατανόηση τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἔκταση τῶν ἀνὰ χείρας μελετῶν μᾶς ὀδήγησε στὴν ἀπόφαση νὰ ἀναβάλλουμε γιὰ τὸ ἐπόμενο τεῦχος τὰ ἐπετειακὰ ἀφιερώματα.

Τὸ κείμενο τῆς Ναυσικᾶς Τσιμᾶ γιὰ τὸ ἐγχειρίδιο τοῦ Νικόλαου Φλογαίτη (τὸ ὄποιο ἔχουμε μνημονεύσει καὶ σὲ παρελθοῦσες σελίδες τοῦ Μουσικοῦ Ἐλληνομυήμονος) ἀποτελεῖ μιὰν εὐπρόσδεκτη σημειολογικὴ προσέγγιση σ' ἔνα ἴστορικὸ μουσικολογικό μας τεκμήριο. Ή μελέτη τοῦ Κώστα Καρδάμη, βασισμένη στὴν ἀνακάλυψη ἐνὸς χειρογράφου τοῦ Ξύνδα καὶ σὲ μιὰν ἔξαντλητικὴ ἀρχειακὴ ἔρευνα, φέρνει στὸ φῶς πλῆθος ἀγνωστων στοιχείων ποὺ σχετίζονται – ἀμεσαὶ ἢ ἔμμεσα – μὲ τὸ πρῶτο μελοδραματικὸ ἔργο ποὺ ἐμπνεύσθηκε τὸ θέμα του ἀπὸ τοὺς Τρεῖς Σωματοφύλακες τοῦ Ἀλέξανδρου Δουμᾶ πατρός. Ή ἀποδελτίωση, τέλος, τῶν μουσικῶν ὄρων τοῦ παπαρρηγούλειου λεξικοῦ ἀπὸ τὴ Στέλλα Κουρμπανᾶ παρουσιάζει, ἔκτος ἀπὸ τὸ προφανὲς λεξικογραφικό, καὶ ἰδεολογικὸ ἐνδιαφέρον, ἀφοῦ συμβάλλει στὴν πρόσφατη – καὶ συνεχίζομενη – ἀνάδειξη τῶν μουσικῶν ἐνδιαφερόντων τοῦ εύρωπαιστῆ θεμελιωτῆ τῆς ἑλληνικῆς ἴστοριογραφίας.

Συνιστοῦμε στοὺς ἀναγνῶστες μας νὰ ἐπισκεφθοῦν τὴν ἴστοσελίδα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν, γιὰ νὰ διαβάσουν τὰ πορίσματα τῆς ἔξωτερικῆς ἀξιολόγησής του ἐκ μέρους ὅμαδας ἀλλοδαπῶν πανεπιστημιακῶν. Οἱ ἀσυνήθιστα ἐπαινετικές ἐκφράσεις (μεταξὺ ἄλλων, καὶ γιὰ τὶς ἐρευνητικές ἐπιδόσεις τοῦ Ἐργαστηρίου Ἐλληνικῆς Μουσικῆς) ἀποτελοῦν ἀπάντηση στὴ συνεχίζομενη (ἐπὶ διετίᾳ, τουλάχιστον) ἐνορχηστρωμένη λασπολογία κατὰ τῶν ἑλληνικῶν πανεπιστημίων καὶ τῶν λειτουργῶν τους. Ἐλάχιστες, ὥστόσο, ἐλπίδες διατηροῦμε πῶς τέτοιου εἰδούς ἐπαινοὶ μποροῦν νὰ ἀναγκαίσουν τὶς ἀκατάβλητες προσπάθειες μερίδας τῶν πολιτικῶν μας νὰ ἀποδείξουν ἐμπράκτως ὅτι ὁ γραιικούλισμὸς καὶ ὁ ἀμοραλισμὸς τους ἀποτελοῦν ἵσως μεγαλύτερο κίνδυνο γιὰ τὴν ἐπιβίωση τοῦ ἔθνους ἀπ' ὅ,τι ή διαφθορὰ στὴν πολιτεία τους καὶ στὶς συναλλαγές τους.

Τέλος, ἐνημερώνουμε τοὺς ἀναγνῶστες μας ὅτι μποροῦν νὰ βρίσκουν τὰ δέκα πρῶτα τεύχη τοῦ Μουσικοῦ Ἐλληνομυήμονος καὶ σὲ ἡλεκτρονικὴ μορφὴ στὴν ἴστοσελίδα τοῦ Ἐργαστηρίου Ἐλληνικῆς Μουσικῆς (<http://www.ionio.gr/~GreekMus/mousel/>).

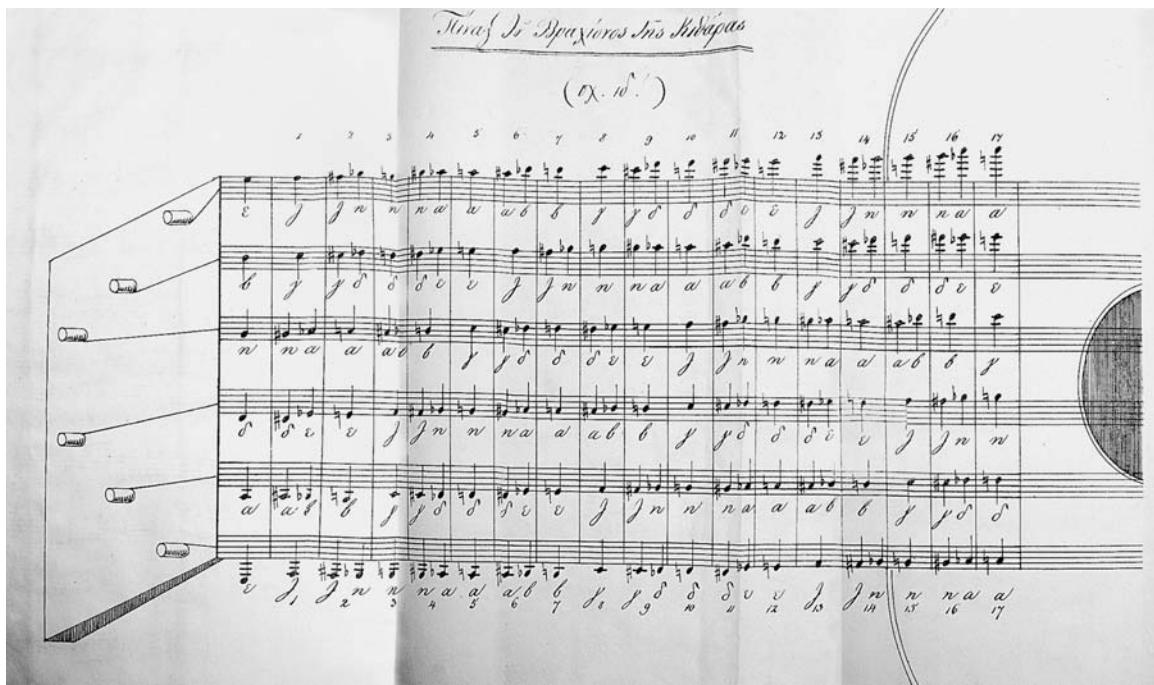
«Η ΔΥΝΑΜΗ ΒΡΙΣΚΕΤΑΙ ΣΤΑ ΧΕΡΙΑ ΣΟΥ»

Τὸ Σκιαγράφημα μίας Κιθάρας
καὶ ἡ Ἐρμηνεία του ώς Πίνακας*

*T*ὸ 1830, ὁ νομομαθῆς Νικόλαος Φλογαῖτης συντάσσει τὴν πρώτη γραμματική γιὰ τὴ μουσικὴ ποὺ ἐκδίδεται στὴ νεότερη Ἑλλάδα.¹ Στὸ τέλος τοῦ τυπωμένου βιβλίου, ώς προσθήκη, ἔνα περίτεχνο σκιαγράφημα μεγέθους τριῶν σελίδων βρίσκεται προσεκτικὰ διπλωμένο, ἀντάμα μὲ ἄλλα χειρόγραφα σχήματα [Εἰκόνα 1]. Ὁνοματίζεται «Κιθάρα» ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συντάκτη αὐτῆς τῆς μουσικῆς γραμματικῆς καὶ πάνω τῆς ἔχει πραγματοποιηθεῖ «προσαρμογὴ τῆς μεθόδου», ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἡ προσθήκη τοῦ τίτλου. Ωστόσο, ἔνας μουσικολόγος θὰ δυσκολευτεῖ νὰ δεχτεῖ τὴν ὄνομασία του ἀναντίρρητα. Σαφῶς, ώς τὸ αὐτὸ μουσικὸ ὅργανο μοιάζει· εἶναι ὅμως πράγματι κάτι τέτοιο; Καθὼς ἀνοίγει ἡ συζήτηση καὶ πολλὰ μπορεῖ νὰ εἰπωθοῦν σχετικὰ μὲ τὸ ἀν ἐδῶ ἔχουμε μία ἀναπαράσταση κάποιας κιθάρας, ἡ λογικὴ κριτικὴ ματιὰ ὀφείλει νὰ ὑπερβεῖ τὴν ἑτερομορφία τῶν ὅρων τῆς, ἐντοπίζοντας ἔναν κοινὸ παρονομαστὴ – γεγονὸς ποὺ θὰ ἐπιτρέψει στὴν ἱστορικὴ γραφὴ νὰ γίνει πράξη. Η λύση τοῦ αἰνίγματος ὑπάρχει μέσα στὸ ἴδιο τὸ βιβλίο καὶ ὁ Νικόλαος Φλογαῖτης ρητὰ τὴν ἀναγράφει: ὅποια κι ἀν εἶναι ἡ σχέση αὐτοῦ τοῦ σκιαγραφήματος μὲ τὴν πραγματικότητα, βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ ἐπιτελέσσει πρωτίστως μία ἄλλη λειτουργία. Αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ κάνει ὁ σύγχρονος ἐρευνητὴς εἶναι νὰ ἀφήσει τὸν 21^ο αἰώνα καὶ μὲ ὅχημα τὶς λέξεις νὰ ταξιδέψει πίσω, στὸν 19^ο – σὲ μία ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποίᾳ ἡ γλώσσα, ἀν καὶ ποικιλόμορφη κι οὔτε κὰν “ἔλληνικὴ” ἀκόμα, ἥταν στὴν πραγματικότητα πολὺ πιὸ κατανοητὴ ἀπὸ ὅσο εἶναι σήμερα. Τὸ παρὸν ἄρθρο εἶναι ἡ καταγραφὴ αὐτῆς τῆς περιπέτειας.

* Τὸ παρὸν ἄρθρο ἀποτελεῖ προδημοσίευση τμῆματος τῆς ὑπὸ ἐκπόνηση διδακτορικῆς διατριβῆς μὲ τίτλο *Τονικὴ Μουσικὴ: Ζητήματα Όρολογίας μὲ ιδιαίτερη Ἀναφορὰ στὸν Ἑλλαδικὸ Χῶρο*. Χάριν εύκολίας τοῦ ἀναγνώστη, οἱ παραπομπὲς στὸ τεκμήριο μελέτης παρουσιάζονται σὲ ἀγκύλες κατὰ τὴ φορὴ τοῦ κειμένου.

1. Τὰ πλήρη στοιχεῖα τοῦ βιβλίου εἶναι: *Συνοπτικὴ Γραμματικὴ, εἴτε Στοιχειώδεις Ἀρχαὶ τῆς Μουσικῆς, μετὰ Προσαρμογῆς εἰς τὴν Κιθάραν, συνταχθεῖσα ὑπὸ Ν. Φλογαῖτου, ἐν Αἰγίνῃ, ἐκ τῆς Ἐθνικῆς Τυπογραφίας, διευθυνομένης ὑπὸ Γ. Ἀποστολίδου Κοσμητοῦ, 1830*. Τὸ παρὸν ἄρθρο βασίζεται στὸ τεκμήριο τὸ ὅποιο φυλάσσεται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδας (ταξ. ἀριθμ.: ΚΑΛΔ. 585).



Εικόνα 1

Έξετάζοντας τὸ ἐνδεχόμενο τῆς μαρτυρίας.

Η ἐπιλογὴ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἡ κιθάρα, ἐν ἀρχῇ παρουσιάζεται ως λογική: εἶναι ἐλαφριὰ καὶ, ως πρὸς αὐτό, ἔξυπηρετικὴ σὲ μετακινήσεις, ἐνῷ ταυτόχρονα πρόκειται γιὰ μουσικὸ ὄργανο χαμηλότερου κόστους ἀπὸ ὅτι ἔνα πιάνο ἐπὶ παραδείγματι. "Αν ἐπιθυμούσαμε γρήγορη ἑξάπλωση μίας μουσικῆς παιδείας ἐνῷ ταυτόχρονα στερούμασταν ἀνεσης οἰκονομικῶν πόρων, ὑποδεικνύεται ὅντως ως μία λύση κατάλληλη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ εἰκόνα τοῦ σχήματος μοιάζει νὰ δείχνει μία κιθάρα, ὅπως λίγο-πολὺ τὴ γνωρίζουμε σήμερα, δεδομένου ὅτι διαθέτει ἔξι μονὲς χορδές, οἱ ὅποιες μάλιστα ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω ωθούμεναι ως ἀνοιχτὲς στὰ γνωστὰ τονικὰ ὑψη Μὶ Σὶ Σόλ Ρὲ Λὰ Μὶ (ε, β, η, δ, α, ε ἀντίστοιχα). Ἐπίσης μοιάζει μὲ τὸ γενικό της περίγραμμα, ὅπως μποροῦμε νὰ καταλάβουμε ἀπὸ τὴν κεφαλὴ (κυρτὴ πρὸς τὰ πίσω), τὸ μπράτσο (ταστιέρα) καὶ τὸ σχεδὸν μισὸ ἡχητικὸ κιβώτιο. Μικρὲς διαφορὲς ἐντοπίζονται στὰ ἀκόλουθα σημεῖα:

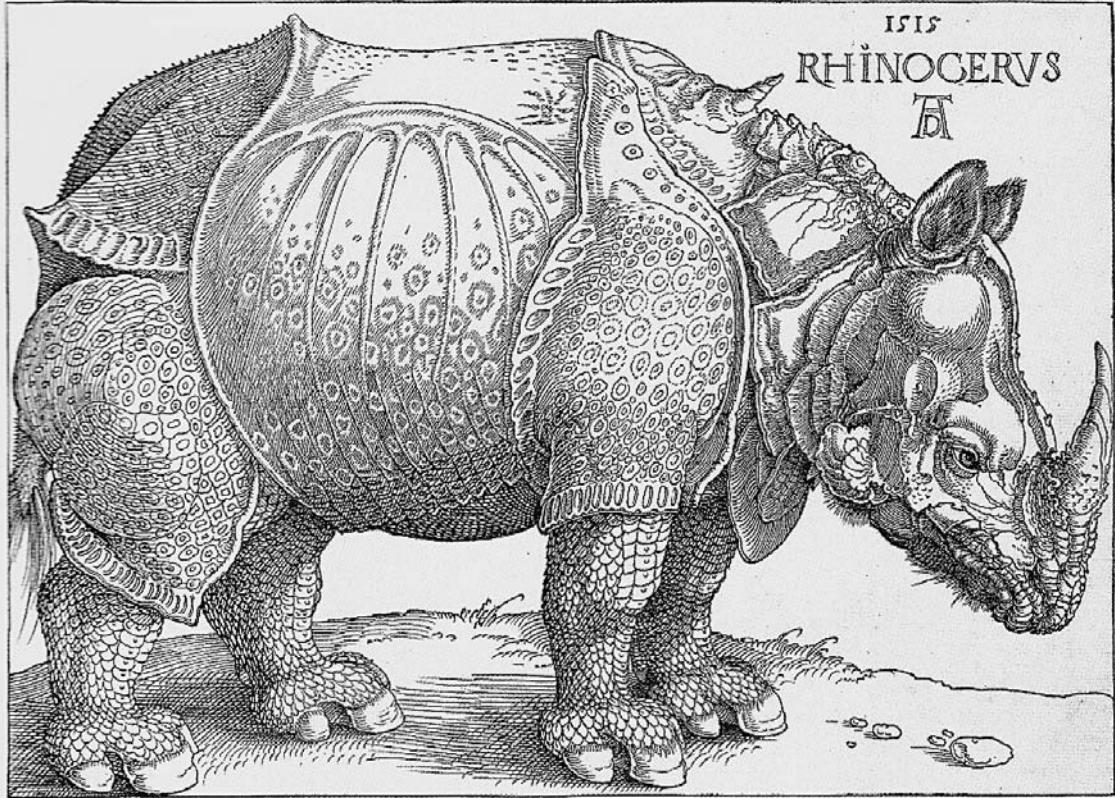
α) Ἀντὶ ἐπάνω στὴν κεφαλὴ νὰ παρουσιάζονται οἱ περιστρεφόμενοι ἀξονες τῶν κλειδιῶν καὶ τὰ κλειδιὰ στὸ πλάι, ἐδῶ ἔχουμε ἐπάνω στὴν κεφαλὴ τὰ ἴδια τὰ κλειδιά. Κατὰ τὰ λοιπά, ὁ συγγραφέας τὰ παρουσιάζει κυκλικά, ποὺ σημαίνει ὅτι ἡ χορδὴ περιελίσσεται γύρω τους, ὅπως κάνει στὸν γνωστό μας ἄξονα.

β) Τὰ τάστα εἶναι μὲν δεκαεννέα, ἀλλὰ ἡ θέση τοῦ πρώτου τάστου βρίσκεται ἐκεῖ ποὺ εἶναι ὁ ζυγός. Κατὰ πάσα πιθανότητα πρόκειται πράγματι γιὰ τὸ σημεῖο τῆς κιθάρας ποὺ δνομάζουμε ζυγό. Ο Ν. Φλογαΐτης δὲν ἀπαριθμεῖ τάστα ἀλλὰ τὰ μεσοδιαστήματα: ἀνέρχονται σὲ δεκαεπτά, ὅπότε πιθανῶς δὲν μετράει τὸ «πρῶτο τάστο». Μᾶς παρουσιάζεται οὕτως ἡ ἄλλως διακριτὸ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα μὲ μία περισσότερο ἔντονη μαύρη γραμμὴ καὶ ἡ κάθε ἀνοικτὴ χορδὴ μετράει μετὰ ἀπὸ αὐτὸ – μὲ ἀντίστοιχους στὸν ἀριθμὸ παραγόμενους συνολικὰ φθόγγους. Σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωση, πρόκειται γιὰ ἔνα ζυγὸ χωρὶς αὐλάκια-όδηγούς τῶν χορδῶν.

γ) Η ταστιέρα δὲν φθάνει ὡς τὴν ἀρχὴ τοῦ στομίου ἀλλὰ σταματάει πιὸ πρὶν, ἐπομένως στὸ τελευταῖο τάστο δὲν παρεμβαίνει κατασκευαστικὰ ἡ συγκεκριμένη κοιλότητα – μᾶς παρουσιάζεται, μὲ ἄλλα λόγια, σὰν νὰ ἵσχει ὀλόκληρος ὁ χῶρος μετὰ τὸ τελευταῖο τάστο.

Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ὑπερβεῖ μὲ σχετικὴ εὐκολία τὶς προαναφερθεῖσες ἀνακολουθίες ὑποστηρίζοντας ὅτι σὲ μία ἐποχὴ καὶ μία χώρα ποὺ τὰ ὄργανα κατασκεύαζονται ἀπὸ τεχνίτες (δὲν ἔχουμε δηλαδὴ βιομηχανοποιημένη, μαζικὴ παραγωγὴ) δὲν εἶναι ἀφύσικο, τέτοιου εἰδούς κιθάρα νὰ ὑπῆρξε στὴν πραγματικότητα. Οὕτως ἡ ἄλλως, γενικὰ ὁ χαρακτηρισμὸς «κιθάρα» ἀποδίδεται σὲ μία πληθώρα μορφῶν τοῦ συγκεκριμένου ὄργάνου μὲ κοινὰ τὰ

Nach Christus geprt. 1515. Jar. Abt. May. Hat man den groschedigen Kunig von Portugal Emanudi gen Lysabona pracht auf India/du sollich lebendig Thier. Das neinen sie Rhinocerus. Das ist he mit aller seiner gestalt Alsonderheit. So hat er fand wie ein gespachete Schildekot. Und ist so dicke Schalen verleget fast fest. Und ist in der gross als der Halsende dazwischen das von pauren vnd fast wachstig. Es hat ein scharrff stachl horn vom auß der nasen Das beginnt es alßey zu wegen wo es bei steynen ist. Das doßig Thier ist des Halses langz und stark. Der Halsende sarcht es fast vied dann wo es tankumbre/so lautet ihm das Thier mit dem Kopf zwischen dyen foden pauren vnd reyst den Halsende vnd den am pauch auf zu erzeugt. In des mag er sich mit erniven. Dann das Thier ist also geneapent/das jni da Halsende nichs kan thun. Sie jagen auch das der Rhinocerus Schnell/graydig vnd Liing ley.



Εικόνα 2

βασικά χαρακτηριστικά, πρὶν φθάσουμε στὴ σημερινή, σχετικὰ τυποποιημένη κατασκευή.² Έπίσης, ισχύει τὸ ἐνδεχόμενο ὁ Νικόλαος Φλογαῖτης νὰ μᾶς μεταφέρει μία εἰκόνα κάποιας ὑπαρκτῆς κιθάρας, ὅπως μπόρεσε νὰ τὴν ἀναπαραγάγει ἀπὸ πληροφόρησή του διὰ τῆς περιγραφῆς, δηλαδή, νὰ ὑπῆρχε μὲν, χωρὶς ωστόσο ποτὲ ὁ ἴδιος νὰ τὴν εἴχε ἔξετάσει δὶ’ αὐτοψίας. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ἡ Κιθάρα τῆς Συνοπτικῆς Γραμματικῆς μπορεῖ νὰ εἶναι μία κιθάρα τόσο, ὅστιο ρινόκερος εἶναι ὁ Rινόκερος τοῦ Albrecht Dürer [Εικόνα 2].³

2. Harvey Turnbull, «Unusual Guitars», *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, 2nd ed., The Bold Strummer, Connecticut, 1991, σ. 71-76.

3. Albrecht Dürer, *Rhinocerus*, 1515. Ό καλλιτέχνης ποτὲ δὲν εἴχε δεῖ στὴν πραγματικότητα τὸ συγκεκριμένο ζῶο, ἀλλὰ κάποιος τοῦ τὸ εἴχε περιγράψει, περιλαμβάνοντας τὴν παρατήρηση ὅτι «κοινάζει σὰ νὰ φοράει πανοπλία». Όντως ἐνδεδυμένος μὲ πανοπλία ἐμφανίζεται ὁ ρινόκερος στὸ σχέδιο, ώστόσο ὁ Dürer ἔχει συνδυάσει τόσο δεξιοτεχνικὰ τὴν παρομοίωση μὲ τὴν πε-

Τὴν ἀνάγκη ἐπαναδιαπραγμάτευσης.

Τὸ θέμα μας, ἐκτὸς ἀν ύπηρχε πρόθεση νὰ γραφτεῖ ἐνα ἄρθρο στὸ πλαίσιο μίας ὄργανολογίας (ἐπιδίωξη μεγαλεπήβολη ἀν ἀναλογιστεῖ κανεὶς τὴν τραγικὴ ἔλλειψη μελετῶν καὶ πηγῶν), θὰ ὀλοκληρω-

ριγραφὴ τῆς πραγματικότητας, ποὺ ἀρχικὰ τὸ μάτι ἔγειλεται καὶ νομίζει ὅτι “βλέπει” ἔνα ρινόκερο. Εμεῖς γνωρίζουμε πῶς εἶναι αὐτὸ τὸ ζῶο καὶ μποροῦμε στὴν ἐποχὴ μας νὰ κάνουμε τὴ σύγκριση, ἀλλὰ γιὰ τὴν κιθάρα τῶν ἀρχῶν τοῦ 19^{ου} αἰώνα στὴν Ελλάδα, δὲν ἔχουμε σαφῆ εἰκόνα. Υπάρχει, λοιπὸν πιθανότητα, νὰ βρισκόμαστε ἐνώπιον μίας ὄφθαλμαπάτης. Φυσικά, δὲν ἀναιρεῖται ἡ ἀξία τοῦ σκιαγραφήματος, ὅπως δὲν ἔχει ἀναιρεθεῖ ἡ ἀξία τοῦ Rινόκερου – τὸ ἀντίθετο συμβαίνει καὶ χρειάζεται ιδιαίτερη ὀξύνοια γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ αὐτὴ ἡ προσομοίωση. Ό Dürer χαρακτηρίστηκε, ἀλλὰ καὶ παραμένει, ἔνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους Γερμανοὺς καλλιτέχνες καὶ ἀκριβῶς τέτοιου εἰδοὺς σχέδια βοήθησαν στὸ νὰ ἀναγθεῖ σὲ μορφὴ τέχνης αὐτὴ ἡ εἰκαστικὴ διαχείριση τῶν πραγμάτων, ποὺ μέχρι τότε γινόταν κατανοητὴ ὡς δεξιοτεχνία.

νόταν κάπου έδω. Για τὴν ἀκρίβεια, τὰ παραπάνω δὲν συνιστοῦν θέμα, ἀλλὰ παρατηρήσεις καὶ σχόλια – γιὰ τὰ ὄποια, ἡ ἐπιστήμη μπορεῖ μόνο νὰ σηκώσει ψηλὰ τοὺς ὅμους. Στὴν πραγματικότητα ὥστόσο, ἡ συζήτησή μας μόλις ἔχει ξεκινήσει, ἀν, ἐνάντια στὴν ματαιότητα τῆς ἱστορικῆς σχετικότητας αὐτοῦ τοῦ σκιαγραφήματος, ἀναζητήσει κανεὶς τὴν πιθανὴ ἑρμηνεία του στὸ κυρίως σῶμα τοῦ βιβλίου στὸ ὄποιο ἔχει ἐνσωματωθεῖ. Ἐκεῖ, μὲ ἔκπληξη θὰ διαπιστώσει ὅτι αὐτὴ ἡ κιθάρα δὲν ἑρμηνεύεται μὲ τὴν ὄποια λογικὴ ἐκ τῶν προτέρων, ὡσὰν νὰ ἦταν ἔνα παθητικὸ ἀντικείμενο μελέτης, ἀλλὰ ὑφίσταται γιὰ νὰ ἐπιτελέσει κάτι ὀλωσδιόλου διαφορετικό: ἑρμηνεύει τὴ Λογικὴ τοῦ ἰδίου τοῦ βιβλίου ἐκ τῶν ὑστέρων, γεγονὸς ποὺ τὸ καθιστά ἔνα κατασκεύασμα ἐνεργητικό. Ἡς δοῦμε τί σημαίνει αὐτὸ καὶ σὲ ποιοῦ εἴδους Λογικὴ γίνεται ἀναφορά.

Τὸ λεξιλόγιο τὸ ὄποιο χρησιμοποιεῖται στὴ Συνοπτικὴ Γραμματικὴ συγκροτεῖ στὸ σύνολό του μία γλώσσα ἀναπαραστατικὴ – παρατήρηση ἡ ὄποια ἴσχυει γιὰ κάθε γραμματικὴ ἀνεξαιρέτως, διότι αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ μεθοδολογία τῆς σύνταξής της.⁴ Ἔνα ἀπλὸ παράδειγμα μέσα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ βιβλίο εἶναι ἡ λέξη «φθογγόσημο», ποὺ σημαίνει ἀκριβῶς τὸ σημάδι τοῦ φθόγγου (φθόγγος: ὁ παραγόμενος ἥχος ὡς φυσικὸ φαινόμενο καὶ σημάδι: ἀπὸ τὴν πράξη σημαδέματος τοῦ χαρτιοῦ κατὰ τὴ γραφὴ) καὶ ἀναφέρεται στὶς γνωστὲς σὲ ὅλους «κούτες». Μία τέτοια γλώσσα εἶναι ἔξαιρετικὰ ἀκριβής, καθὼς ὅλα συνδέονται μονοσήμαντα. «Ἐτσι, τὴν πρώτη ὑποψία ὅτι ἔδω ὑπάρχει μία λειτουργία ποὺ ὑπερβαίνει τὴν ὄποια ἀναπαράσταση τοῦ μουσικοῦ ὄργανου τὴν κινεῖ τὸ γεγονός ὅτι στὸ κυρίως κείμενο ἡ λ. «κιθάρα» παρουσιάζεται ὑπὸ δύο μορφές:

4. Μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνατρέξει σὲ μία πληθώρα λεξιῶν γλωσσολογίας γιὰ τὸν ὄρισμὸ τοῦ σχετικοῦ λήγματος. Ἐδῶ ἀς παρατείνει τὸ ἔξῆς βοήθημα ποὺ ἔχει φανεῖ ἰδιαίτερα χρήσιμο στὴν ἑρμηνεία κατὰ τὴν ἐκπόνηση τῆς διατριβῆς της: Ντεΐβιντ Κρύσταλ, Λεξικὸ Γλωσσολογίας καὶ Φωνητικῆς, μετρ. Γ. Ευδόπουλος, Πατάκης, Ἀθήνα, 2006. Ἐκεῖ, ὡς ἡ ἀπλούστερη μορφὴ γραμματικῆς προσδιορίζεται ἡ λεγόμενη «περιγραφικὴ γραμματική», ἡ ὄποια ὄριζεται ὡς «συστηματικὴ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ μίας ΓΛΩΣΣΑΣ ὅπως αὐτὴ μαρτυρεῖται σὲ δείγματα διμίλιας ἡ γραφῆς [...]», δ.π., σ. 91. Μία Γραμματικὴ, λοιπόν, βασίζεται στὴν ἀντιληφτη τοῦ κόσμου ὡς παράστασης, ἀτ’ ὅπου μαζεύει «στοιχεῖα» τὰ ὄποια ἀναπαρουσιάζονται τρόπον τινὰ μέσα στὸ κείμενό της, μὲ βάση τὴ Λογικὴ σύνταξής της.

ἀφενὸς μὲ τὸ πρῶτο της γράμμα πεζό, ἀφετέρου μὲ τὸ πρῶτο της γράμμα κεφαλαῖο. Ἀπὸ τὸ ἔξωφυλλο τοῦ βιβλίου – δεδομένου ὅτι τὸ σύνολο τοῦ τίτλου μᾶς παρουσιάζεται ὑπὸ κεφαλαιογράμματη γραφὴ – καὶ τὴ μεταφορὰ τοῦ τίτλου στὸν Πρόλογο ὅπου ἡ «κιθάρα» παρουσιάζεται μὲ τὸ πρῶτο γράμμα πεζό [Πρόλογος, Γ'] μπορεῖ νὰ παραπληνηθεῖ κανεὶς καὶ νὰ νομίσει ὅτι σὲ κάθε περίπτωση γίνεται λόγος γιὰ μιὰ κιθάρα. Ὡστόσο, δεδομένης τῆς ἀναπαραστατικῆς γλώσσας γιὰ τὴν ὄποια ἔγινε λόγος, ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ὑφίσταται ἐνδεχόμενο νὰ πρόκειται γιὰ δύο «κιθάρες», ποὺ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἔνας διπλόμορφος στὴ γραφὴ τύπος τοῦ ἰδίου πράγματος, ἀλλὰ γιὰ δύο διακριτὰ στοιχεῖα, διαφορετικὰ μεταξύ τους.

Ὄντως, αὐτὸ συμβαίνει. Κατ’ ἀρχάς, ἡ ὑπαρξη αὐτοῦ τοῦ εἴδους διπλομορφίας δὲν εἶναι φιλολογικοῦ τύπου, ἀλλὰ οὐσιώδης γιὰ τὴν ἐλληνικὴ γλώσσα, διότι διακρίνει στὸ γραπτὸ λόγο τὰ λεγόμενα κύρια ὄντα. Μὲ κεφαλαῖο συναντᾶμε πάντα τὸ «κύριο ὄνομα» καὶ ως τέτοια δηλώνεται αὐτὴ ἡ Κιθάρα: εἰδικότερα, τὸ σκιαγράφημα τοῦ N. Φλογαῖτη, ὄνοματίζεται καθὼς λέμε ἀπὸ γραμματικὴ ἀποψη μὲ οἰκογενειακὸ ὄνομα μορφῆς.⁵ Ἀν ἐφαρμόσουμε ἀρχές τῆς Ὁρολογίας (προσπαθήσουμε δηλαδὴ νὰ διακρίνουμε σὲ ὀλόκληρο τὸ βιβλίο ὑψη-

5. Γιὰ τὴ διαφορὰ καὶ τοὺς τύπους οὐσιαστικῶν βλ. Νεοελληνικὴ Γραμματικὴ τῆς Δημοτικῆς, Ἀνατύπωση τῆς ἔκδοσης τοῦ ΟΕΣΒ (1941) μὲ διορθώσεις, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ἰνστιτούτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, «Ιδρυμα Μανόλη Τρανταφύλλιδη, Θεσσαλονίκη, 2005, σ. 203-205 γιὰ τὰ κύρια ὄντα καὶ σ. 215 γιὰ τὰ κοινά. Ἡς ἐπιτραπεῖ ἔνα μικρὸ παράδειγμα γιὰ νὰ κατανοήσει κανεὶς μὲ ἀπλὰ λόγια τὴ διάκριση, ἀπὸ τὸ ἐπώνυμο τῆς μητέρας τῆς γράφουσας ποὺ εἶναι ἡ λ. «Τερζῆ». Ο «τερζῆς» στὰ τούρκικα εἶναι ὁ «τσαγκάρης» καὶ κατὰ πάσα πιθανότητα κάποιος μακρινός μου πρόγονος τὸ ἀσκοῦσε ως ἐπάγγελμα ἐπὶ Τουρκοκρατίας. Η ἐπαγγελματική του ἴδιατη, ὅπως συμβαίνει μὲ πολλὰ ἀλλὰ ἐπώνυμα, τοῦ ἀποδόθηκε ως οὐσιαστικοὶ οιμένο ἐπίθετο ποὺ ἐν τέλει μέσω τῆς ἀρσενικῆς γενεαλογίας ἐπιβίωσε ως ἐπώνυμο. Στὴν περίπτωση αὐτή, τὸ οὐσιαστικὸ ποὺ γράφεται μὲ κεφαλαῖο ἀνήκει στὰ κύρια ὄντα μορφῆς, ἐνῶ ὅταν γράφεται μὲ πεζὸ ἀνήκει στὰ κοινά. Ἀντίστοιχη εἶναι καὶ ἡ διάκριση στὴν περίπτωση τῆς λ. «Κιθάρα» ποὺ ἔξετάζουμε ἔδω, ἡ ὄποια ἐνδεχομένως ἔχει τόση σχέση μὲ τὸ μουσικὸ ὄργανο, ὅση ἔχει ἡ μητέρα μου μὲ τοὺς τσαγκάρηδες ἢ κάποιος ποὺ ἔχει τὸ ἐπώνυμο «Παπᾶς» μὲ τὸ ἰερατικὸ σῶμα, χωρὶς νὰ ἀναρεῖται τὸ ἀληθὲς περὶ καταγωγῆς.

λότερους ιεραρχικά όρους μὲ συγκεκριμένη μεθοδολογία) θὰ δοῦμε ὅτι ἡ διάκριση εἶναι ἀκόμη βαθύτερη: αὐτὲς οἱ δύο λέξεις εἶναι διαφορετικοὶ όροι καὶ μάλιστα, ἀνήκουν σὲ διαφορετικὲς ἔννοιες: στὴ μὲν πρώτῃ ὅπου ἀνήκει ἡ λ. «κιθάρα», θὰ δίναμε τὸν τίτλο «Μουσικὰ Ὀργανα», ἐνῶ στὴ δεύτερῃ ὅπου ἀνήκει ἡ λ. «Κιθάρα» τὸν τίτλο «Πίνακας». Οἱ ἀναφορὲς τοῦ N. Φλογαῖτη εἶναι ἀδιαμφισβήτητα ἔκειθαρες ὡς πρὸς τὰ ἀνωτέρω:

α) Ἡ λ. «κιθάρα» μᾶς παρουσιάζεται δύο φορὲς μέσα στὸ κυρίως σῶμα τοῦ κειμένου καὶ πάντα σὲ ἀναφορὲς στὶς ὁποῖες ὄνοματίζονται ἄλλα μουσικὰ ὄργανα. Πρόκειται γιὰ τὶς ἀκόλουθες:

α.1) Διαιρεση τῆς ὄργανικῆς μουσικῆς στὰ «διὰ χορδῶν ὄργανα» στὰ ὅποια δίνει ὡς παράδειγμα τὸ βιολί, τὸ κλειδοκύμβαλο καὶ τὴν κιθάρα [σ. 1, § ζ'].

α.2) Περὶ τῆς «κλειδὸς Η», ὅπως ὄνομάζεται (ἐννοεῖ κλειδὶ τοῦ Σόλ) γιὰ τὸ ὅποιο ἀναφέρει ὅτι δηλώνει τὸ βιολί, τὸν πλάγιο αὐλό, τὸν ἴσον αὐλὸν καὶ τὴν κιθάρα [σ. 6, § κβ'].

Ἐξετάζοντας τὴν ὄρολογία τοῦ κειμένου συνολικὰ αὐτὲς οἱ ἀναφορὲς ἐπιβάλλουν νὰ ταξινομήσουμε τὴ λ. «κιθάρα» σὲ ἀνώτερο ιεραρχικὰ ὅρο ποὺ ἐντοπίζεται ἐντὸς τοῦ κειμένου ὑπὸ τὸ ὄνομα «Μουσικὰ ὄργανα» καὶ περιλαμβάνει μεταξὺ ἄλλων καὶ τὶς ὄνομασίες τῶν ὄργάνων ποὺ ἀναφέρθηκαν προηγουμένως.

β) Ἡ λ. «Κιθάρα» παρουσιάζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ κεφάλαιο «Περὶ προσαρμογῆς τῶν Κλιμάκων τῶν φυσικῶν καὶ ἡλιοιωμάνων ἥχων εἰς τὴν Κιθάραν» [σ. 7] στὸ ὅποιο ρητὰ ἀναφέρεται ὅτι «ἐκένθεται καὶ πίναξ (σχ. ίδ') πρὸς ἐντελεστέραν ἐπίγνωσιν ὅλων τῶν βαθμίδων τοῦ βραχίονος τῆς Κιθάρας» [σ. 8]. Τὸ δὲ σχῆμα γιὰ τὸ ὅποιο κάνει λόγο ὄνοματίζεται δευτερευόντως «σχῆμα» κατὰ τὴν παρουσίαση τοῦ σκιαγραφήματος καὶ μάλιστα σὲ παρένθεση (προφανῶς χάριν τῆς ροῆς τῆς ἀρίθμησης τῶν σχημάτων σὲ αὐτὲς τὶς χειρόγραφες σελίδες, ποὺ εἶναι ἀ.ἀ. σὲ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο βιβλίο). Οἱ ἐπεξηγηματικός του τίτλος εἶναι «Πίναξ τοῦ Βραχίονος τῆς Κιθάρας». Εξετάζοντας τὴν ὄρολογία τοῦ κειμένου συνολικὰ αὐτὴ ἡ ἀναφορὰ ἐπιβάλλει νὰ ταξινομήσουμε τὴ λ. «Κιθάρα» σὲ ἀνώτερο ιεραρχικὰ ὅρο ποὺ ἐντοπίζεται ἐντὸς τοῦ κειμένου ὑπὸ τὸ ὄνομα «Πίνακας» καὶ περιλαμβάνει, μεταξὺ ἄλλων, τὴ λεγόμενη «μαθηματικὴ γνώση», τὶς φυσικῆς καὶ ἐλάσσονος κλίμακας, ποὺ ἀποτελεῖται, ὅπως φαντάζεται ἵσως κανείς,

ἀπὸ μία διαδοχὴ κλασμάτων, τὰ ὅποια ἀντίστοιχα ὅρίζουν διαδοχὴ διαστημάτων [σ. 3, § θ', σημ. β']. Παρακάτω, ὁ ἴδιος ὁ N. Φλογαῖτης θὰ διακρίνει σαφῶς αὐτὴν τὴν «Κιθάρα» (μὲ κεφαλαῖο τὸ πρῶτο γράμμα) σὲ σχέση μὲ τὰ ὑπόλοιπα, ὅπως ἀναφέρει, μουσικὰ ὄργανα (συνεπῶς, περιλαμβανομένης τῆς «κιθάρας» μὲ πεζὸ τὸ πρῶτο γράμμα) [σ. 14, § λε', σημ.].

Ἡ συζήτηση λοιπὸν γιὰ τὸ ἀν καὶ ποιό ὄργανο ἀκριβῶς ἀναπαριστᾶ αὐτὴ ἡ «Κιθάρα» εἶναι ἔνα εἶδος ἀρχαιολογίας περὶ πιθανῆς μαρτυρίας: ἀναδεικνύει δικά της ἐνδιαφέροντα σημεῖα ἀλλὰ ἐν προκειμένῳ καταλαμβάνει δευτερεύουσα σημασία, δεδομένου ὅτι τὸ στοιχεῖο «Κιθάρα» μᾶς ἀποκαλύπτεται ὡς κάτι τὸ ὅποιο λειτουργεῖ μὲ κάποιο τρόπο κι ὅχι ὡς στατικὴ εἰκόνα ποὺ ἀναπαριστᾶ τεχνικὴ ἐκτέλεσης ἢ κατασκευῆς. Ἀς δοῦμε λοιπόν, τί σημαίνει ἔνα σκιαγράφημα νὰ ἐνέχει τὸ ρόλο Πίνακα – ὅπως οἱ ἀνωτέρω ἐπισημάνσεις μᾶς προτρέπουν νὰ τὸν ἀντιμετωπίσουμε – καὶ θὰ ἐπιστρέψουμε στὸ ἐνδεχόμενο ποὺ εἰσάγει ἡ συγκεκριμένη ἔρμηνεία στὴν ἔρευνα περὶ ἴστορικῆς πραγματικότητας.

Περὶ Πινάκων.

Ἡ λ. «πίνακας» χρησιμοποιεῖται σήμερα εὐρέως ὡς ὅρος διαφόρων ἐπιστημονικῶν κλάδων ἀλλὰ καὶ ὡς λέξη τῆς καθομιλουμένης, συχνὰ ὠστόσο μὲ ἀστοχη, σὲ αὐτὴ τὴν περίπτωση, ἐφαρμογή. "Ενα κοινὸ παράδειγμα ἀστοχίας εἶναι ἡ κοινὴ ἔκφραση «πίνακας περιεχομένων»: μία ὅποιαδήποτε κατανομὴ πληροφοριῶν ὑπὸ κάποιου τύπου ὄργάνωση, ὅπως π.χ. ἡ ἀλφαριθμητική, δὲν συναπαρτίζει κατ' ἀνάγκη ἔναν πίνακα. Οἱ ἴδιοι ὁ N. Φλογαῖτης φαίνεται νὰ γνωρίζει πολὺ καλὰ αὐτὴ τὴ διάκριση, καθὼς ἔκει ποὺ παραθέτει τοὺς συνδρομητὲς τοῦ βιβλίου, ἐπὶ παραδείγματι, χρησιμοποιεῖ τὴ λ. «κατάλογος» κι ὅχι τὴ λ. «πίνακας». Κρίνεται λοιπὸν σκόπιμο νὰ παρατεθοῦν ἐν ἀρχῇ ὄρισμένες ἀποσαφηνίσεις.

Ἡ ἔννοια τοῦ πίνακα εἶναι πανάρχαια καὶ πανανθρώπινη. Ἀφορᾶ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας, ὅπως οἱ ἥχοι στὴν περίπτωσή μας, καὶ σὲ γενικὲς γραμμές ὑποδεικνύει ἔνα περιβάλλον ποὺ προκύπτει ὡς λογικὸ κατασκεύασμα, ἐντὸς τοῦ ὅποιου κάθε ἔνα στοιχεῖο διαμορφώνεται ἡ ἔξελίσσεται. Ἐντοπίζουμε τὰ πρῶτα ἵχην δημιουργίας τέτοιων περιβάλλοντων πολλὰ χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν γέννηση τοῦ Χριστοῦ, στὴν Ἰνδία, τὴν Βαβυλωνία καὶ εἰδικὰ στὴν Κίνα, στὴ δημοφιλῆ συνήθεια τῆς ἐποχῆς ποὺ ἀποκαλοῦμε σήμερα «Μαγικὰ Τετράγωνα»

(«Magic Squares»).⁶ Αύτοῦ τοῦ εἰδούς τὰ τετράγωνα, στὴν ἀπλούστερη μορφή τους παρουσιάζονται ώς ἔνα μεγάλο τετράγωνο, τοῦ ὅποιου τὸ ἐσωτερικὸ συναπαρτίζουν ἐννέα μικρότερα, ἵσομεγέθη τετράγωνα («κελιά», ὅπως ὀνομάζονται)· μὲ ἄλλα λόγια, ἔχει ἐμβαδὸν 3x3. Κάθε κελὶ ἔχει μέσα ἔνα νούμερο καὶ τὸ προσδοκώμενο αὐτῆς τῆς διάταξης – τὸ “μαγικὸ” τοῦ κατασκευάσματος – συνίσταται στὸ νὰ ἔχουμε πάντοτε τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἄθροισμα ώς ἀποτέλεσμα, ἀν προσθέσουμε τοὺς τρεῖς ἀριθμοὺς σὲ κάθε μία δριζόντια ἢ κάθετη στήλη. Τὸ 1850 ὁ James Joseph Sylvester θὰ εἰσαγάγει τὸν ὄρο «matrix» γιὰ τέτοιου εἰδούς συστήματα τάξης μὲ μορφὴ ὀρθογώνιου παραλληλόγραμμου καὶ πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὴν ὀρθὴ ἀντιστοίχηση τῆς λ. «πίνακας» στὴν ἀγγλικὴ γλώσσα (δηλαδή, ὅχι ἡ λ. table καὶ σὲ καμία περίπτωση ἡ λ. list).⁷ Προκειμένου νὰ ἀποφευχθεῖ ἡ σύγχυση, στὴν σύγχρονη Γλωσσολογίᾳ δευτερεύοντως ἡ λέξη «matrix» ἀποδίδεται ως «πίνακας», ἐνῶ ώς προτεινόμενο μεταφραστικὸ ἀντίστοιχο συστήνεται ὁ διλεκτικὸς ὄρος «στηλοειδῆς δεσμίδα». ἐπίσης, ἐναλλακτικὰ προτείνονται οἱ λέξεις «μήτρα» καὶ «μητρώο». Στὸ πλαίσιο τῆς συγκεκριμένης ἐπιστήμης, μία στηλοειδῆς δεσμίδα δριζέται ώς «παραλληλόγραμμος πίνακας ὀντοτήτων (συνήθως συμβόλων) ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ γραμμὲς καὶ στήλες καὶ χρησιμοποιεῖται σὲ ὅλους τοὺς κλάδους τῆς ΓΛΩΣΣΟΛΟΓΙΑΣ ώς βοήθημα γιὰ τὴν ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ἢ τὴν ἀνάλυση».⁸

Γιὰ νὰ καταλάβει κανεὶς μὲ ἀπλὸ τρόπο πῶς λειτουργεῖ ἔνας πίνακας μπορεῖ νὰ φέρει στὸ νοῦ του τὸ γνωστὸ παιχνίδι σκάκι, τὸ ὅποιο δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἔνας πίνακας στοιχείων. Σημαντικότερο εἶναι νὰ τονισθεῖ ὅτι τέτοια περιβάλλοντα δὲν ἐπινοήθηκαν γιὰ ψυχαγωγία, ὥπως εἶναι εὐρέως γνωστὰ σήμερα. Ἄνεκαθεν ἐπιτελοῦσταν μία σημαντικότερη λειτουργία ποὺ ἀφορᾶ τὴν ἐπίλυση λογικῶν προβλημάτων μὲ ἀγνωστους παράγοντες, ὅτι σὲ γενικές γραμμὲς ὀνοματίζουμε ώς ἔξισώσεις. Τὸ λογικὸ πλαίσιο ἐπιτρέπει στὸν ἀγνωστὸ παράγοντα νὰ καταστεῖ πλέον γνωστὸς λαμ-

βάνοντας μία τιμή, ὅχι αὐθαίρετη, ἀλλὰ ὅπως ὁρίζεται ἀπὸ τοὺς κανόνες τοῦ πλαισίου. Στὴν τελικὴ του μορφὴ ἀποτελεῖ τὴν καδικοποιημένη λύση τοῦ λογικοῦ προβλήματος, π.χ. ποιά μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ μελλοντικὴ κίνηση ἐνὸς πλανήτη ἢ ξέρουμε τὶς τιμὲς θέσης του, ποὺ παρουσιάζεται μὲ τρόπο εύσυνοπτο καὶ παραδίδεται ώς ἐνὸς εἰδούς μνημονική. Μὲ τὴν πάροδο τῶν χρόνων ἡ λογικὴ τοῦ πίνακα χρησιμοποιήθηκε εὐρύτατα στὴν κρυπτογραφία.

Ο Michel Foucault ἀνάγει τὴν καταγωγὴ τῆς ἔννοιας τοῦ πίνακα στὸ συμβολισμὸ τοῦ ἀνθρώπινου χεριοῦ.⁹ Τὸ χέρι παραδοσιακὰ συνδέθηκε μὲ τὴ μοίρα λόγω ἐνὸς συστήματος ἀναλογιῶν ποὺ βασίζεται στὴ συμπάθεια: μία μακριὰ γραμμὴ σημαίνει μία μακρόχρονη ζωὴ ἢ, ἀν εἶναι συνεχῆς δηλώνει καλότυχη ζωὴ χωρὶς προβλήματα, κ.ο.κ. Τὸ ἴδιο ισχύει γιὰ διλόχληρο τὸ ἀνθρώπινο σῶμα· ώστόσο, τὸ χέρι ἀπέκτησε ἰδιαίτερη σημασία, δεδομένου ὅτι ἀποτελεῖ ἴδιον τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἀνθρώπου. Ο ὁρθὸς λόγος ἀντικαθιστᾶ τὴ θεόσταλτη (καὶ ἀνεξέλικτη) μοίρα μὲ μία ἐπιστημονικὴ ἀναλογία ώς ἀντικατοπτρισμὸ εἴτε τῶν ἔξαχόρδων, εἴτε τῶν πέντε πτώσεων τοῦ λόγου, κ.λ.π., καὶ πίσω ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀντικατάσταση, βρίσκεται ἡ πρόθεση νὰ κρατήσει ὁ ἀνθρωπὸς τὴ μοίρα στὰ χέρια του, τὴν ὅποια μπορεῖ νὰ ρυθμίσει ἀν κατέχει τὴ γνώση τῶν πραγμάτων ποὺ τὸν περιβάλλουν. Σὲ αὐτὰ τὰ κατασκευάσματα βρίσκεται πάντα ἡ διάθεση νὰ κοινωνηθεῖ ἔνα ἰδεολογικὸ μήνυμα· πρόκειται γιὰ μία περιληπτικὴ εἰκόνα τῆς λογικῆς κάθε συντάξης, ποὺ ὅμως εἶναι δυσνόητη τόσο στὴ σύγχρονη ἐποχή, ὅσο ἐπίσης σὲ κάθε ἐποχὴ ἢ κοινωνικὴ ὁμάδα, ὅπου δὲν ισχύουν οἱ ἴδιες συνθῆκες. Σήμερα μάλιστα διαθέτουμε ἀπλῶς κατάλοιπα τὰ ὅποια συγνὰ δὲν ἀναγνωρίζουμε, π.χ. χρησιμοποιοῦμε αὐθόρμητα τὴν ἔκφραση «εἶναι στὸ χέρι σου» ἢ «περνᾷ ἀπὸ τὸ χέρι σου», ἐνδεικτικὴ τῆς σημασίας ποὺ ἔχει τὸ χέρι, ως διαβιβαστής ἐνεργειῶν τῆς λογικῆς σκέψης καὶ ώς πεδίο δυνατότητας ἀσκησῆς ἐλέγγου. Παράλληλα ἔχει ἀναπτυχθεῖ ἔνα διλόχληρο σύστημα χειρονομιῶν, ποὺ σχετίζεται μὲ αὐτὴ τὴ σημασία: τὸ κούνημα τοῦ δακτύλου ποὺ λαμβάνεται ώς ἀπειλὴ (δηλώνει: εἶμαι ισχυρότερος), τὸ σήκωμα τοῦ δακτύλου τῶν μαθητῶν (δηλώνει: ἔχω ἡ θέλω νὰ λάβω τὴ γνώση), κ.ο.κ.

Ἄυτὴ ἡ δύναμη προσφέρεται μὲ τὸν πίνακα ἀπὸ

6. Benedek Lang, *Unlocked Books: Manuscripts of Learned Magic in the Medieval Libraries*, The Pennsylvania State University Press, U.S.A., 2008, σ. 91.
7. Pam Norton, *Ma. Matrices*, Australian Council for Educational Research, Victoria, 2007, σ. 4.
8. Λῆμμα «Στηλοειδῆς Δεσμίδα», Ντέιβιντ Κρύσταλ, δ.π., σ. 383.

9. Μισέλ Φουκώ, *Οι Λέξεις καὶ τὰ Πράγματα. Μία Άρχαιολογία τῶν Ἐπιστημῶν τοῦ Ανθρώπου*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1993, σ. 59-60.



Εικόνα 3

τὸν φιλόσοφο στὴν κοινωνία, ὅπως παραδίδεται ἡ ζωὴ ἀπὸ τὸν Θεὸν στὸν Ἀνθρώπο, τῆς διάσημης λεπτομέρειας στὴν τοιχογραφία τῆς Cappella Sistina, ἔργο τοῦ Michelangelo. Πρόκειται γιὰ μία βαρύτητα κι ἔνα κύρος ποὺ ἀποδίδεται στὴ λογικὴ γνώση, τὰ ὅποια ἀποτελοῦν ἀναγέννηση τῆς ἀρχαιοελληνικῆς τῆς σημασίας. Αὐτὴ ἦταν ἡ μαγικὴ δύναμη τὴν ὅποια κατεῖχαν τὰ μαντεῖα καὶ προερχόταν ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἦταν κάτοχοι πολλῶν, ἐτερόκλητων γνώσεων γιὰ τὸν κόσμο ποὺ τὰ περιέβαλλε. Οἱ περίφημοι χρησμοὶ δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ λογικὰ συμπεράσματα: τὸ ξένο στοιχεῖο (ἡ ἐρώτηση πρὸς τοὺς μάντεις) ἐρμηνεύοταν μὲ ἀνασύσταση γνωστῶν δεδομένων, τὰ ὅποια ἥδη αὐτοὶ γνώριζαν, κι ἔτσι ἡ ἔξιγγηση προέκυπτε ὡς ἡ λογικότερη συναρμογὴ τῶν στοιχείων τῆς πραγματικότητας.

Ο Ρόλος ἐνὸς Πίνακα μέσα σὲ μία Γραμματικὴ καὶ πᾶς διαβάζουμε τὴν Κιθάρα ὑπὸ αὐτὴ τὴν Ἔννοια.

Ομοίως λειτουργεῖ ἡ κάθε γραμματικὴ μέθοδος, συναρμόζει δηλαδὴ γνωστὰ μὲ ἄγνωστα στοιχεῖα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα καὶ πραγματοποιεῖ λογικοὺς συσχετισμοὺς γιὰ συνομάδωση τῶν δεύτερων. Ἔτσι, οἱ γραμματικὲς σὲ δόλον τὸν κόσμο, ἀνεξαρτήτως τῶν στοιχείων γιὰ τὰ ὅποια συντάσσονται (τῆς φύσης, ὅπότε ἔχουμε γραμματικὲς φυσικῆς, τοῦ λόγου, ὅπότε ἔχουμε γραμματικὲς γλώσσας, τῶν ἥχων, ὅποτε ἔχουμε μουσικὲς γραμματικές, κ.ο.κ.) χρησιμοποιοῦν πολὺ συχνὰ τὴν ἔννοια τοῦ Πίνακα, ποὺ ἀποτελεῖ οὐσιαστικά, τὴν ὀπτικὴ μεταφορὰ τῆς λογικῆς τους (τοῦ κανόνα δηλαδή, βάσει τοῦ ὅποιου γνωστὰ καὶ ἄγνωστα στοιχεῖα συνταιρίαστηκαν),

ὑπὸ μία εὔσύνοπτη, ὅπως ἀναφέρθηκε, μορφή. Ἔτσι ἐπὶ παραδείγματι, ἔχουμε τὸν γνωστὸ «Πίνακα Στοιχείων» στὶς γραμματικές χημείας.

Τὸ ὕδιο συμβαίνει μὲ τὴ γνωστὴ εἰκόνα τοῦ χειροῦ, τὴν ὅποια ὡς μουσικολόγοι συνδέουμε μὲ τὸν Guido d' Arezzo, ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα εἶναι μία εύρεως χρησιμοποιούμενη πρακτικὴ τῆς γραμματικῆς μεθόδου. Ὡς ἀπόδειξη τοῦ ἴσχυρισμοῦ παρατίθεται ἡ Εἰκόνα 3 καὶ μπορεῖ κανεὶς νὰ κάνει στὶς συγκρίσεις του μὲ τὸ χέρι τοῦ Guido: πρόκειται γιὰ τὸ χέρι μίας ἑλληνικῆς γραμματικῆς, συνταγμένης πολλοὺς αἰώνες ἀργότερα, αὐτῆς τοῦ Διονυσίου Πύρρου τοῦ Θεσσαλοῦ.¹⁰ Διαφορετικοὶ ἀνθρώποι, χῶρες, χρονιές καὶ περιεχόμενο, ἀλλὰ ἡ

10. Πρόκειται γιὰ τὸ βιβλίο Διονυσίας Γραμματικὴ τῶν Ὄκτὼ μερῶν τοῦ Λόγου, μεθοδικῶς τε καὶ κατ' ἑρωταπόκρισιν συντεθεῖσα, ποὺ ἐκδίδεται στὸ Ναύπλιο τὸ 1827. Δὲν ἀναφέρεται τὸ τυπογραφεῖο, ἀλλὰ μὲ βεβαιότητα ἐκδόθηκε στὸ Ἑθνικὸ Τυπογραφεῖο, ὅπως μᾶς μαρτυρεῖ ἡ σφραγίδα στὸ ἔξωφυλλό του καὶ μάλιστα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴ χρονολογία ἔκδοσης, λίγο πρὶν αὐτὸ μεταφερθεῖ στὴν Αἴγινα. Τὸ συγκεκριμένο βιβλίο εἶναι ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον, ὅχι μόνο γιὰ τὴ χρήση τοῦ χειροῦ, ἀλλὰ διότι μᾶς παρέχει δύο ἴστορικοῦ τύπου μουσικὲς πληροφορίες ἀπὸ τὶς τόσο δυσεύρετες γιὰ τὸ σύγχρονο ἐφευνητή: ἡ πρώτη ἀφορᾶ τὴν ὑπαρξὴ μουσικοδιάσκαλου στὴ Σύρο, ἐνῶ ἡ δεύτερη τὴν κίνηση τοῦ χειροῦ κατὰ τὸ μέτρημα τοῦ μουσικοῦ χρόνου. Αξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὴ σημειωτική, τέτοιου εἰδούς στοιχείᾳ ὅπως οἱ κινήσεις τῶν χεριῶν ὄνομάζονται «παραγλωσσικά» καὶ ἀποτελοῦν μία σειρὰ ἀπὸ κωδικοποιημένα συστήματα τὰ ὅποια συνοδεύουν τὴν ἐκφώνηση, ἔξισου σημαντικὰ μὲ τὰ γραπτὰ σημεῖα.

ἴδια πρακτική. Ή πρόθεση ἐδῶ δὲν εἶναι ἡ ἀκριβής ἀπὸ ἀνατομικὴ ἄποψη ἀπεικόνιση ἐνὸς χεριοῦ· τὸ γενικὸ σχεδίασμα (τὸ λίγο-πολὺ κοινὸ σχῆμα ποὺ ἔρχεται στὸ μυαλὸ τοῦ καθενὸς ὅταν ἀκοῦμε τὴν λ. χέρι) εἶναι ἀρκετὸ ὡς πρὸς τὸ σκοπὸ τοῦ κάθε συντάκτη, ποὺ δὲ διαφέρει ἀπὸ τὸ σκοπὸ τοῦ N. Φλογαῖτη.¹¹ Κύριος σκοπὸς τοῦ χεριοῦ εἶναι, μέσω τῆς ἀναλογίας, νὰ διδάξει τὴ φιλοσοφία προσέγγισης τῶν πραγμάτων πίσω ἀπὸ αὐτὴ (τὴν ὅποια καθιστᾶ ὁρατή, ἀναγνωρίσιμη καὶ μὲ ἔναν ἀπὸ τρόπο κατανοητή, νὰ ἀποτελέσει ἔνα μεταβατικὸ στάδιο ἀπὸ τὴν ἐμπειρία στὴ γνώση). Ή μνημοτεχνικὴ μέθοδος, ὅπως λανθασμένα χαρακτηρίζεται τὸ χέρι τοῦ Guido, εἶναι ἀπλῶς ἔνα ἐπιπλέον προσόν, ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴν δυναμικὴ τῆς πανάρχαιας σοφίας καὶ τῶν συμβολισμῶν, ποὺ συμπυκνώνεται σὲ τέτοιου εἰδους εἰκόνες/πίνακες.

Σύμφωνα μὲ τὰ ὅσα ἐκτέθηκαν ἀνωτέρω, ὑπάρχει ὁ ἔξις πολὺ ἐνδιαφέρων τρόπος νὰ διαβαστεῖ αὐτὴ ἡ Κιθάρα: γυρνάμε τὴν εἰκόνα κάθετα — μὲ τὴν κεφαλὴ πρὸς τὰ πάνω — ἀφαιροῦμε τὴν 6^η χορδὴ (ποὺ οὔσιαστικὰ δὲν ἀλλάζει κάτι, καθὼς φέρει τὴν ἔννοια τῆς ὀκτάβας) καὶ τοποθετοῦμε τὸ δεξὶ χέρι μὲ τὴν παλάμη πρὸς τὸ πρόσωπό μας, ἔτσι ὥστε ὁ καρπὸς τοῦ χεριοῦ νὰ βρίσκεται στὸ σημεῖο ποὺ τελειώνει τὸ λευκὸ τῆς σελίδας καὶ τὰ δάκτυλά μας ἀνὰ χορδὴ ἀντίστοιχα. Τὸ ἀπότομο κόψιμο τοῦ ἡχητικοῦ κιβωτίου εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς θέσης ἀπὸ τὴν ὅποια ἔχεινα ἡ παλάμη μετὰ τὶς γραμμές ποὺ ἔχουμε στὸν καρπό, καὶ ὅχι βέβαια ἔλλειψη χώρου εἴτε ἀμέλεια ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὸ ὑπόλοιπο σχῆμα. Τὸ χειρόγραφο στὶς πραγματικές του διαστάσεις εἶναι ἀκριβῶς μετρημένο γιὰ αὐτὸν τὸ σκοπό: ἀκόμη καὶ τὸ κενὸ μεταξὺ τῶν τάστων, εἶναι ὅμοιο σὲ μέγεθος μὲ αὐτὸ ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ τὶς γραμμές τῶν δακτύλων, ἐνῶ τὰ κλειδιὰ εἶναι τοποθετημένα σὲ διάφορα ὕψη ὅπως ἀκριβῶς ἀνισομήκη εἶναι τὰ δάκτυλά μας, κυκλικὰ ὅπως οἱ μύτες τῶν δακτύλων μας. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ ἡ συγκεκριμένη σελίδα ἔχει συνοικιά τὸ μῆκος τριῶν τοῦ ἔντυπου βιβλίου, ποὺ ἔχουν δι-

πλωθεῖ ἡ μία μέσα στὴν ἄλλη, προκειμένου νὰ χωρέσουν.

Ἐπιπλέον, ὁ N. Φλογαῖτης μετρᾶ μεσοδιαστήματα, ὅπως ἀκριβῶς θὰ μετροῦσε κανεὶς τὰ κελιὰ ἐνὸς πίνακα, δηλαδὴ, ὡς πιθανὲς λογικὲς τιμὲς σὲ αὕτουσα ἡ φίνουσα σειρά. Ἔτσι, στὰ πεντάγραμμά του δὲν χρειάζεται νὰ χρησιμοποιήσει κλειδὶ τοῦ Σόλ, ὅπως θὰ τὸ λέγαμε σήμερα, γιὰ νὰ διαβαστοῦν οἱ νότες, γεγονὸς ἀδιανόητο στὶς μέρες μας.¹² Ἐρκετὸς ἡ σημαδεύτει ἡ ἀνοιχτὴ χορδὴ ὡς ε (M), ἐπὶ παραδείγματι, καὶ δοθείσης τῆς ἀφετηρίας, τὰ ὑπόλοιπα εἶναι μία λογικὴ σειρὰ ποὺ μπορεῖ νὰ προβλεφθεῖ ἀπὸ τὸ μυαλὸ τοῦ ἀνθρώπου, ἀν γνωρίζει τοὺς κανόνες τῆς μουσικῆς ἐπιστήμης. Ἔννοει τέλος, πῶς ὅποιο κλειδὶ καὶ νὰ βάλει κανεὶς μπροστά, σαφῶς ἄλλος θὰ εἶναι ὁ παραγόμενος φθόγγος, ἀλλὰ ἐδῶ δὲν μᾶς ἐνδιαφέρουν οἱ φθόγγοι καθεαυτοί, παρὰ μόνο ἡ Δογμικὴ τοῦ Πίνακα — κι αὐτὴ ἴσχυει ἀνεξαρτήτως κλειδιοῦ. Ή 6^η χορδὴ ὑπαγορεύει στὸν ἀναγνώστη νὰ τοποθετήσει καὶ τὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι στὸ σκιαγράφημα, αὐτὴ τὴ φορὰ ἔκεινώντας ἀπὸ τὸ μικρὸ δάχτυλο, ἔτσι ποὺ τὸ ἀριστερὸ χέρι νὰ ἀποτελεῖ τὴν ἀντανάκλαση τοῦ δεξιοῦ. Ή γνώση τῆς ἐπιστήμης παραδίδεται ἀπὸ τὸ φιλόσοφο κυριολεκτικὰ στὰ χέρια τῆς ἀνθρωπότητας.

Ἡ ἀναγκαιότητα σύνταξης μίας Μουσικῆς Γραμματικῆς καὶ ὁ Πίνακας ὡς φορέας ἰδεολογίας.

Στὴν “Ελλάδα” τοῦ 1830 ὑπάρχει πολλὴ μουσικὴ πράξη, ἀλλὰ ἔλαχιστη μουσικὴ γνώση. Αὐτὸ τὸ ὅποιο κατόρθωσε νὰ κάνει ἡ Συνοπτικὴ Γραμματικὴ ἡταν νὰ συναρμόσει μία κοινὴ λογικὴ γιὰ τὴν μουσικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς ἡ ὅποια, ὅμοια ὅπως οἱ φορεῖς της, δηλαδὴ ἡ ἀνθρωπότητα, ἡταν κατ’ ἀντιστοιχία πολύχρωμη καὶ ἀντιφατική: μουσικὴ τῆς φωτισμένης Εὐρώπης μαζὶ μὲ κάποια ἔλληνική, θρησκευτικὴ καὶ κοσμικὴ συνάμα, εἶναι μερικὲς ἀπὸ τὶς διπλοπροσωπίες της. Μία γραμματικὴ ὑπόδειξηνέι ὅτι παρὰ τὴν ἀντιφατικότητα τῆς ὄψης δὲν ὑφίσταται ἀσυμβατότητα τῶν στοιχείων ποὺ παρατηροῦμε ὡς πραγματικότητα, ὅμοια ὅπως,

11. Δεδομένων τῶν ὅσων ἀναφέρθηκαν γιὰ τὴν ἀναπαραστατικότητα τῆς γλώσσας, ἀν ὁ N. Φλογαῖτης θέτει πρωτίστως νὰ ἀπεικονίσει μία κιθάρα, θὰ μᾶς τὴν ἔδειχνε δόλικληρη, δίχως καμία παρέμβαση, ίσως δὲ μᾶς ὀνομάτιζε παράλληλα τὰ μέρη της. Προφανῶς δὲν τὸν ἐνδιαφέρει ἡ κιθάρα καθαυτή, ἀλλὰ ἡ ἀπεικόνιση τῆς λογικῆς στὴ βάση τῆς ὅποιας συντάχθηκε ἡ μουσικὴ γραμματική του.

12. Η ἔννοια τοῦ Κλειδιοῦ μπαίνει ἀξιοσημείωτα καθυστερημένα στὴν Συνοπτικὴ Γραμματικὴ μετὰ ἀπὸ πέντε σελίδες καὶ ἐνῶ ἥδη ἔχει γίνει λόγος νωρίτερα περὶ κιλμάκων, ἀξιῶν καὶ ρυθμῶν. Αὐτὴ ἡ σειρὰ προτεραιότητας προβάλλει ἀκριβῶς τὴ λογικὴ καὶ ὅχι τὴ μουσικὴ βάση τῆς Συνοπτικῆς Γραμματικῆς.

π.χ., σὲ μία κλιτή λέξη κατανοοῦμε ότι γιὰ τὴν ἴδια λέξη μιλάμε, εἴτε τὴ δοῦμε στὴν ὄνομαστική, εἴτε στὴν γενική της πτώση. "Ετσι, ἔνας φθόγγος μπορεῖ νὰ ἀνήκει σὲ ἄλλη ὄκταβα η νὰ μᾶς παρουσιάζεται ὑπὸ διαφορετικὸ ἡχόχρωμα, νὰ τὸν ἀκοῦμε σὲ μία ἐκκλησία η στὸ δρόμο, χωρὶς καμία ἐπὶ τῆς οὐσίας διαφορὰ – αὐτὴ εἶναι ἡ ἐμπειρία ποὺ ἔπρεπε νὰ μετασχηματιστεῖ σὲ γνώση τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, καθὼς στὴ χαώδη μουσικὴ πραγματικότητα η Λογικὴ ἔρχεται νὰ βάλει μία τάξη.

Εἶναι πιθανὸ οἱ ἄνθρωποι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ποὺ ἥρθαν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ βιβλίο νὰ βίωσαν τὸ ξεδίπλωμα αὐτῶν τῶν τριῶν σελίδων τῆς «Κιθάρας» σὰν ἔνα μαγικό, σὰν τὴν ἀποκάλυψη ἐνὸς χρησμοῦ. Ποιο ἦταν τὸ ἐρώτημα καὶ ποιά η ἀπάντηση; Τὸ μεγάλο πρόβλημα ποὺ ἀντιμετωπίζει αὐτὸ τὸ ἰδιότυπο μόρφωμα, τὸ ὅποιο χάριν εὐκολίας ὄνομάζουμε νεοελληνικὸ κράτος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, εἶναι η παντελής ἐλλειψη ὁμοιογένειας. Δὲν ἐπρόκειτο ἀπλῶς γιὰ μία εἰκόνα πολύχρωμη τῶν πρώτων χρόνων· ἦταν ταυτόχρονα μία ἐτερόμορφη κοινωνία βαθύτατα ἀντιφατική. Κι ἐνῷ ὑπῆρχε η συνείδηση τοῦ γένους καὶ τῶν κοινῶν χωμάτων μὲ κάποιους προγόνους ποὺ ὁδήγησε στὴν Ἐπανάσταση, ὁ δυσκολότερος ἀγώνας μόλις τώρα ξεκινοῦσε: ἀπὸ ὅλον αὐτὸν τὸν πληθωρικὸ σχηματισμὸ ἔπρεπε νὰ ἀναδυθεῖ ἔνα ἔθνος. Ἡταν μία τέτοια προσδοκία ἐφικτή; Σαφῶς, ἀπαντᾶ ὁ N. Φλογαΐτης, ἀρκεῖ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ λογική μας. Η 6^η χορδὴ τῆς διπλῆς ὄκταβας ἐναγκαλίζεται τὴν ποικιλομορφία, κλείνοντας ἡχητικὰ καὶ ὀπτικὰ τὸν πίνακα, ἀλλὰ ταυτόχρονα ὑποδηλώνει ἔνα σύστημα ἀνοιχτό, ποὺ μπορεῖ νὰ γεννήσει πολλές ἐπίσης ὄκταβες καὶ ἐσαεὶ νὰ δημιουργοῦνται θεσπέσια ἔργα. [Πρόλογος, σ. Α']. Τίποτε λοιπὸν δὲν ἐμποδίζει τὸν πληθυσμὸ ἐντὸς τῶν ὅριων τοῦ κράτους, ὅσο ἀσυμβίβαστος κι ἀν παρουσιάζεται, νὰ δημιουργήσει θεσπέσια ἔργα ἐπίσης, ἀν λειτουργήσει μὲ τὴ Λογικὴ καὶ ὑπὸ τοὺς νόμους της. Αὐτὴ εἶναι η ἰδεολογία ποὺ κοινωνεῖται μέσω τοῦ πίνακα ὁ ὅποιος ὄνοματίζεται Κιθάρα.

Τέλος, μία μαρτυρία τοῦ N. Δραγούμη, ἀναιρεῖ τὰ ἐπιχειρήματα περὶ ἐπιλογῆς τοῦ συγκεκριμένου ὄργανου χάριν χαμηλοῦ κόστους καὶ εὐκολίας στὴ μεταφορά, ως ἀναχρονιστικά. Σὲ αὐτή, ὁ N. Φλογαΐτης παρουσιάζεται ως ὁ πρωταγωνιστὴς ἐνὸς περιστατικοῦ μὲ μεγάλο μουσικολογικὸ ἐνδιαφέρον. Δὲ θὰ παρατεθεῖ ἀναλυτικὰ ἐδῶ, ἀλλὰ ἀξίζει νὰ σταθεῖ κανεὶς σὲ ἔνα του μόνο στιγμιότυπο, ὅταν ὁ N. Φλογαΐτης παρ' ὀλίγον νὰ χάσει τὸ μάτι του ἐξαιτίας χορδῆς ἡ ὅποια, κόπηκε ξαφνικά, ἐνῷ

ἔπαιζε βιολὶ σὲ μία ἐκδήλωση. Κραυγὲς θρήνου καὶ ἀπελπισίας ἀντήχησαν στὴν αἰθουσα, γράφει ὁ N. Δραγούμης. Αὐτὴ η τόσο ἔντονη συναισθηματικὴ ἀντίδραση δὲν ἀφοροῦσε, ὅπως θὰ φαντάζοταν κανεὶς, τὸ τραγικὸ γεγονός τῆς παρ' ὀλίγον ἀπώλειας τοῦ ἐνὸς ματιοῦ τοῦ συγκεκριμένου ἀνθρώπου ἀλλὰ τὸ ὅτι σὲ ὀλόκληρη τὴν Αἴγινα καμία χορδὴ δὲ θὰ μποροῦσε νὰ βρεθεῖ ὥστε νὰ ἀναπληρώσει αὐτὴ ποὺ κόπηκε.¹³ Η πληροφορία η ὅποια μᾶς μεταφέρεται εἶναι πώς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὅλα ἀνεξαιρέτως ἦταν ἀκριβὰ καὶ δυσεύρετα. Προφανῶς, η ἐπιλογὴ τῆς κιθάρας ἔγινε διότι ἀφ' ἐνὸς ἐξυπηρετοῦσε ὀπτικὰ τὸ σχεδίασμα τοῦ πίνακα, ἀφ' ἑτέρου η κιθάρα εἶναι πιὸ εὐέλικτη σὲ σχέση μὲ τὸ πιάνο, ἐπὶ παραδείγματι, μεταξὺ σοβαροῦ καὶ λαϊκοῦ (ἀς ἐπιτραπεῖ ὁ γενικόλογος χαρακτηρισμὸς) ρεπερτορίου.

Αντὶ Ἐπιλόγου.

"Οσα ἀναφέρθηκαν στὸ παρὸν ἄρθρο, προσθέτουν μία ἀκόμη ἐκδοχὴ στὸ ἐρώτημα περὶ πιθανῆς μαρτυρίας, δηλαδὴ περὶ ὑπαρξῆς κάποιου μουσικοῦ ὄργανου τὸ ὅποιο τυχὸν ἀπεικονίζεται μὲ τὴν Κιθάρα. Σύμφωνα δὲ μὲ τὶς δύσεις πηγὴς η γράφουσα ἐρευνήτρια ἔχει μελετήσει ἔως σήμερα, διαφαίνεται ως η ἐρμηνευτικὰ ἵσχυρότερη: ὁ N. Φλογαΐτης εἶχε δεῖ κάποιο ὄργανο τὸ ὅποιο τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὄνομαζόταν κιθάρα, ἀλλὰ τὸ τροποποίησε σχεδίαστικά, ἔτσι ὥστε νὰ φτιάξει τὸν Πίνακα τὸν ὅποιο χρειαζόταν, κάνοντας τὶς ἔξης δύο πιθανές τροποποίήσεις: α) στὴν ταστιέρα, τῆς ὅποιας τὸ τέλος ἔχει τοποθετηθεῖ πάνω ἀπὸ τὸ στόμιο ἢ/καὶ β) στὴν 6^η χορδὴ ποὺ ἴσως εἶναι προσθήκη. Μὲ τὶς ἀνωτέρω τροποποίήσεις (οἱ ὅποιες μπορεῖ νὰ εἶναι μεταφορὰ κατασκευαστικῶν χαρακτηριστικῶν ἀπὸ ἄλλα μουσικὰ ὄργανα) προσδίδει στὸν πίνακα του ἔνα βασικὸ χαρακτηριστικό, κοινὸ γιὰ ὅλους τοὺς πίνακες: τὴ συμμετρία· μὲ ἀπλὰ λόγια, δημιουργεῖ ἔνα ὁρθογώνιο παραλληλόγραμμο, ἀφενὸς ὀπτικά, ἀφετέρου ἡχητικά μὲ τὴ διπλὴ ὄκταβα.¹⁴

13. Νικόλαος Δραγούμης, *Ιστορικαὶ Αναμνήσεις*, β' ἔκδοση, ἐκ τοῦ τυπογραφείου X. N. Φιλαδελφέως, Αθήνα, 1879, σ. 134.

14. Η «κιθάρα» τοῦ τίτλου στὸ ἔξωφυλλο εἶναι τὸ πραγματικὸ μουσικὸ ὄργανο (γι' αὐτὸ κατὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ τίτλου στὸν Πρόλογο [σ. Γ'] γράφεται μὲ πεζό], ἐνῷ η «Κιθάρα» εἶναι αὐτὸ ποὺ προκύπτει ὅταν ἐπάνω στὸ μουσικὸ ὄργανο ὁ N. Φλογαΐτης προσαρμόζει τὴ Λογικὴ τῆς Γραμματικῆς του.

Όφειλουμε ώστόσο νὰ ἐπισημάνουμε τὸ γεγονὸς ὅτι, ἀν καὶ πρωτίστως πίνακας, ἡ κιθάρα αὐτὴ δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἔνα ὄλωσδιόλου φανταστικὸ κατασκεύασμα, ἀλλὰ ἐνέχει τὴν προοπτικὴ νὰ ὑπάρξει στὴν πραγματικότητα – ὅπως ἔξαλλου κάθε λογικὸ κατασκεύασμα. ‘Ο Ν. Φλογαῖτης μᾶς δίνει πλήρεις ὁδηγίες γιὰ τὴν τοποθέτηση τῶν δακτύλων ἐπάνω σὲ αὐτὸ τὸ ἔξαχορδο ὄργανο, τόσο γιὰ τὸ ἀριστερὸ χέρι [σχήματα ιβ', ιγ'] ὅσο ἐπίσης γιὰ τὸ δεξὶ [σ. 7, §κς', σημ.]. Υπὸ αὐτὴ τὴ θεώρηση, ἡ προοπτικὴ τῆς Κιθάρας του εἶναι ἴδια μὲ αὐτὴ ποὺ συναντᾶμε στὰ σχεδιάσματα μηχανῶν τοῦ Leonardo da Vinci: στὴν ἐποχὴ τους θεωρήθηκαν προϊόντα φαντασίας ποὺ ὀραματίστηκε τὸ συνταίριασμα ἑτερόκλητων στοιχείων· ώστόσο, ἡ ἵσχυρὴ λογικὴ τους βάση, θὰ τοὺς ἐπιτρέψῃ παραλληλα μὲ τὴν πρόοδο τῆς τεχνολογίας χρόνια ἀργότερα νὰ ἀποκτήσουν ὑπόσταση, ἔστω καὶ ὑπὸ διαφορετικὴ ὅψη.

Ἐνα τέτοιο συμπέρασμα, διόλου δὲν καταίθεται μὲ πρόθεση νὰ μειωθεῖ ἡ ἀνεκτίμητη ἀξία τῆς «Κιθάρας» καὶ ἡ ὁξύνοια τοῦ συντάκτη τῆς Συνοπτικῆς Γραμματικῆς. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀντίθετη ἀκριβῶς ἐπιθυμία, δηλαδὴ νὰ λειτουργήσει ως ἐπιχειρηματολογία ὑπὲρ τῆς σπουδαιότητας τοῦ συγκεκριμένου ὀλιγοσέλιδου τεκμηρίου στὸ σύνολό του καὶ τῆς διανοητικῆς προσπάθειας ποὺ χρειάστηκε νὰ καταβάλει ὁ συντάκτης του προκειμένου νὰ ἐκπονήσει αὐτὸ τὸ «ἀνώτερο τῶν δύναμεών» του ἔργο [Πρόλογος, σ. Δ']. Άν καὶ δὲν

μποροῦμε νὰ δώσουμε μία ἀναντίρρητα καταφατικὴ ἀπάντηση στὰ ἐρωτήματα περὶ μαρτυρίας συγκεκριμένου μουσικοῦ ὄργάνου στὸ σκιαγράφημα γιὰ τὸ ὅποιο ἔγινε λόγος, μὲ βεβαιότητα ἀποδεικνύονται οἱ ἵσχυρισμοὶ περὶ πίνακα ως προσήκουσα, πρώτιστη λειτουργία του. Τὸ γεγονὸς αὐτό, δικαιώνει τὸν ὑπέρτιτλο τοῦ βιβλίου ὡς Συνοπτικὴ Γραμματική, ἀποδίδει εύσημο στὸ Ν. Φλογαῖτη γιὰ τὸν κόπο του καὶ ἀνοίγει μία θέση γιὰ τὸ ἔργο του πλάι σὲ ἄλλες γραμματικὲς ποὺ ἔχουν συνταχθεῖ παγκοσμίως, μὲ προεξάρχουσες τὰ Ὁμηρικὰ “Ἐπη καὶ τὴ Βίβλο. “Οσον ἀφορᾶ τὶς ὑπόλοιπες ἀπορίες μας γιὰ τὸν δύσερμήνευτο 19° αἰώνα, πολλὰ ἀκόμη χρήζουν μελέτης, καθὼς γιὰ κάθε μία πόρτα ποὺ ἀνοίγει, δύο εἶναι οἱ κλειστὲς ποὺ συναντᾶ ὁ ἔρευνητής μπροστά του. Στὰ σκονισμένα ράφια τῶν ἑλληνικῶν βιβλιοθηκῶν, ζεπερνώντας τὸ δαίδαλο μίας σύγχρονης ἑλληνικῆς γλώσσας ποὺ ἔχει ἀποσχισθεῖ ἀπὸ τὴν οὔσια τῆς μορφῆς της, πολύτιμα τεκμήρια μουσικῆς ἱστορίας ἀναμένουν τὴν ἀποκάλυψή τους.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΤΣΙΜΑ



Η ANNA WINTER ΤΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΞΥΝΔΑ: ‘Η πρώτη όπερατική διασκευή τῶν Τριῶν Σωματοφυλάκων τοῦ Ἀλέξανδρου Δουμᾶ



‘Ο Σπυρίδων Ξύνδας
σὲ ὥριψη ἡλικία.
(Περιοδικό Άστυ Β'-105,
20.9.1887, σ. 4).

Τὸν χειμώνα τοῦ 1854-1855 ἡ Κέρκυρα
βίωνε τὴ δίνη τῶν γεγονότων τοῦ Κρι-
μαϊκοῦ Πολέμου καὶ παρακολουθοῦσε τὶς
ἐπιπτώσεις του στὴν πολιτικὴ τοῦ ἑλληνικοῦ
βασιλείου. Μουσικά, ὅμως, ἐπρόκειτο νὰ πε-
ράσει μιὰ ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα καὶ ἐπιτυ-
χημένη, ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ἀποψῆς, μελο-
δραματικὴ περίοδο. Ή ἔγχριση ἀπὸ τὰ ἀρμό-
δια ὅργανα τοῦ Ἰονίου Κράτους τῆς ἀνάλη-
ψης θεατρώνησης τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου
San Giacomo ἀπὸ τὸν Ἀνκονετάνο ἴμπρεσάριο
Gaetano Franchi¹ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία παρουσία-
σης στὴν Κέρκυρα τῶν ἔξῆς ἔργων: *Crispino e la
Comare* τῶν ἀδελφῶν Ricci,² *Il Fornaretto* τοῦ
Gualtiero Sanelli,³ *La fiorina* τοῦ Carlo Pedrotti, *Ri-
goletto* τοῦ Verdi, *Lucrezia Borgia* τοῦ Donizetti,⁴ *Il
birrajo di Preston* τοῦ Luigi Ricci· τέλος, στὶς 6.1.1855 ἔκπι-
νησε ἡ μελοδραματικὴ περίοδος τοῦ Καρναβαλιοῦ μὲ τὴ *Stella
di Napoli* τοῦ Giovanni Pacini.⁵ Ἀναμφισβήτητα, ὅμως, ἡ σημαντικότερη

1. Γιὰ τὴν ἐπιτυχῆ ἔκβαση τῆς πρότασης τῆς «Agenzia di Gaetano Franchi e Comp. di Ancona», βλ. «Recentissime», *Teatri, Arti e Letteratura* T. 61, XXXII-1536 (27.5.1854), σ. 106. Ή ἀπὸ 9.3.1854 πρόσκληση ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ θεατρώνηση τοῦ San Giacomo εἰχε δημοσιευτεῖ τὸν προηγούμενο μήνα (βλ. *Teatri, Arti e Letteratura* T.61, XXXII-1530 (13.4.1854), σ. 56).
2. «Teatri Stranieri», *La fama del 1854* XIII-84 (19.10.1854), σ. 336 καὶ «Teatri e notizie diverse», *L' Italia Musicale* VI-88 (4.11.1854), σ. 351. Βλ. καὶ Γεράσιμος Χυτήρης, *Ἡ ὄπερα στὸ θέατρο τοῦ Σαντζάκουμο τῆς Κέρκυρας: Ἐνας μακρὺς κατάλογος, Δημοσιεύματα Ἐταιρείας Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα, 1994*, σ. 54.
3. «Teatri e notizie diverse», *L' Italia Musicale*, ὁ π., «Notizie», *La fama del 1854* XIII-92 (16.11.1854), σ. 368 καὶ «Teatri e notizie diverse», *L' Italia Musicale* VI-92 (18.11.1854), σ. 367.
4. «Teatri Stranieri», *La fama del 1854* XIII-102 (21.12.1854), σ. 407. Βλ. καὶ Χυτήρης (ὁ π.), ὁ ὄποιος, ὅμως, δὲν ἀναφέρει τὸν *Rigoletto*.
5. «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-10 (1.2.1855), σ. 39-40, «Teatri e notizie

στιγμὴ ἐκείνης τῆς ὁπερατικῆς χρονιᾶς σὲ σχέση μὲ τὴν ἔξελιξη τοῦ μελοδράματος στὴν Ἑλλάδα ἦταν ἡ ἐπιτυχής, ἀπὸ ὅλες τὶς ἀπόψεις, παρουσίαση τῆς ὁπερας *Anna Winter*, τοῦ πρωτόλειου μελοδράματος τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα, τὸ ὅποιο εἶχε τὴν «πρώτη» του στὶς 8.2.1855. Η παρουσίαση τῆς *Anna Winter* πραγματοποιοῦνταν δώδεκα χρόνια πρὶν τὴν πρεμιέρα τοῦ θρυλικοῦ *Τυποψήφιου* (ἔργου ποὺ ἔμελλε νὰ διασώσει μερικῶς τὴν ὑστεροφημία τοῦ συνθέτη) καὶ ἡ στιγμὴ ποὺ ὁ Ξύνδας εἶχε ἥδη προσφέρει ἀπὸ τὴν σκηνὴν τοῦ *San Giacomo* ἔναν καθόλου εὐκαταφρόνητο ἀριθμὸ ἑλληνόγλωσσων συνθέσεών του.⁶

Ο πρόσφατος ἐντοπισμός, ἀπὸ τὸν ὑπογράφοντα, διαφόρων ἀρχειακῶν τεκμηρίων σχετικῶν μὲ τὴν *Anna Winter*, καθὼς καὶ τῆς παρτιτούρας τοῦ τέλους τῆς Γ' Πράξης τοῦ ἔργου (λανθάνει τὸ ὑπόλοιπο μέρος τῆς παρτιτούρας, καθὼς καὶ ὀλόκληρο τὸ σπαρτίτο τῆς ὁπερας), ποὺ φυλάσσεται στὸ Μουσικὸ Ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας, ἵσως δώσουν τὸ ἔναυσμα νὰ ἀναζωπυρωθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ ἓνα σημαντικὸ ἔργο τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς παραγωγῆς τοῦ 19^{ου} αἰώνα. Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ παροῦσα σύντομη ἔργασία θὰ ἐπιχειρήσει νὰ παρουσίασει κάποια νέα στοιχεῖα γιὰ τὸ ἔργο καὶ νὰ θέσει προβληματισμοὺς γιὰ μελλοντικὴ ἔρευνα.

Μελόδραμα «ληφθὲν ἐκ τοῦ μυθιστορήματος Οἱ τρεῖς σωματοφύλακες τοῦ Δουμᾶ».

Ο τίτλος τῆς *Anna Winter* δὲν εἶναι ἄγνωστος στὶς ἀναφορὲς στὴ μελοδραματικὴ ἔργογραφία τῶν συν-

diverse», *L'Italia Musicale* VII-9 (31.1.1855), σ. 36. Στοὺς παραπάνω τίτλους πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ ὁ *Don Procopio* (πιθανότατὰ τοῦ Vincenzo Fioravanti), παρότι παρουσιάστηκε μόνο μιὰ φορὰ στὸ πλαίσιο εὐεργετικῆς παράστασης. Βλ. καὶ Χυτήρης, ὅ.π., σ. 54.

6. Κώστας Καρδάμης, «Ο *Τυποψήφιος* τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα: μιὰ ἀπόπειρα ἐπανεκτίμησης», *Χρονικὰ τῆς Αισθητικῆς* 43 / 2005-2006, σ. 121-129, τοῦ ἴδιου, «Τὸ φολεκλορικὸ στοιχεῖο στὴν ὁπερα Ο *Τυποψήφιος* τοῦ Σπ. Ξύνδα», ἀνακοινώση στὸ συνέδριο Οψεις τῆς ἑλληνικότητας στὴ μουσική, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, 5-7.5.2006 (Ο.Μ.Μ.Α., Κρατικὴ Όρχήστρα Ἀθηνῶν, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Ἐργαστήριο Ἐλληνικῆς Μουσικῆς), ὑπὸ δημοσίευση καὶ τοῦ ἴδιου, «Ἐπτανησιακὴ μουσικὴ φιλολογία: Ή περίπτωση τοῦ Μουσικοῦ Ἀρχείου τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας», «Ἐξι Μελέτες γιὰ τὴ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα,

θετῶν τῆς Ἐπτανήσου. Ή Σπύρος Μοτσενίγος,⁷ ὁ Δημήτριος Καπάδοχος⁸ καὶ ὁ Γεράσιμος Χυτήρης⁹ (γιὰ νὰ ἀναφερθοῦν μόνο μερικοὶ) σημειώνουν τὸν τίτλο τοῦ ἔργου. Σὲ πιὸ πρόσφατα ἔτη ἀναφέρεται καὶ ἀπὸ τὸν Βάλτερ Πούχνερ.¹⁰ Ο τελευταῖος τὸ 1999 εἶχε ἐπισημάνει τὴν *Anna Winter* (μὲ τὸν τίτλο Οἱ τρεῖς σωματοφύλακες) ὡς μέρος τῆς πρόσληψης τῆς γαλλικῆς δραματουργίας στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19^{ου} αἰώνα καὶ, παρότι ἀθελά του ἀναπαρηγαγεῖ τὴν λάθος χρονολόγηση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Καπάδοχο (1885 ἀντὶ 1855), παρατηροῦσε καίρια, ὅτι «ἔνα ἀπὸ τὰ θέματα ποὺ δὲν ἔχουν ἀκόμα μελετηθεῖ εἴναι ἡ πρόσληψη τῆς γαλλικῆς δραματουργίας ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ λυρικὸ θέατρο ἢ τὸ ἑλληνικὸ μελόδραμα».¹¹

Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας – Δημοσιεύματα τοῦ Μουσείου Μουσικῆς «Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος», 2010, σ. 37-55; 42, 49.

7. Σπυρίδων Μοτσενίγος, Νεοελληνικὴ μουσική: Συμβολὴ εἰς τὴν Ιστορίαν της, Ἀθήνα, 1958, σ. 191, 225.
8. Δημήτριος Καπάδοχος, Τὸ θέατρο τῆς Κέρκυρας στὰ μέσα τοῦ ΙΘ' αἰώνος, Ἀθήνα, 1991, σ. 66-67. Ο Καπάδοχος ἀντιγράφοντας ἀκριτα τὸν Μοτσενίγο ἀναφέρει ὡς χρονιὰ παρουσίασης τοῦ ἔργου τὸ 1885 ἀντὶ τὸ 1855 (παρότι στὴ σ. 73 σημειώνει τὴ σωστὴ χρονιὰ καὶ στὴ σ. 115 μεταγράφει σχετικὸ τεκμήριο τῶν Γενικῶν Ἀρχείων τοῦ Κράτους-Ἀρχείου Νομοῦ Κερκύρας μὲ ήμερομηνία 20.1.1855). Ἀλλὰ καὶ ὁ Μοτσενίγος στὴ σ. 225 σημειώνει σωστὰ τὴ χρονιὰ παρουσίασης τοῦ ἔργου.
9. Χυτήρης, ὅ.π.
10. Βάλτερ Πούχνερ: «Η ἱταλικὴ ὁπερα στὰ Ἐπτάνησα ἐπὶ Αγγλοκρατίας (1813-1863): Πρῶτες παρατηρήσεις μὲ βάση τὰ βιβλιογραφημένα λαμπρέτα», *Πόρφυρας* 144 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2005), σ. 591-624 καὶ τοῦ ἴδιου: «Η ἱταλικὴ ὁπερα στὰ Ἐπτάνησα τῆς Αγγλοκρατίας», *Η ἔνωση τῆς Ἐπτανήσου μὲ τὴν Ἑλλάδα (1864-2004): Πρακτικά*, 2 τομ., Βουλὴ τῶν Ἐλλήνων / Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 2006, τ. β', σ. 339-357.
11. Βάλτερ Πούχνερ, «Η πρόσληψη τῆς γαλλικῆς δραματουργίας στὸ νεοελληνικὸ θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αἰώνας): Μιὰ πρώτη σφαιρικὴ προσέγγιση», Ἀθήνα, Ἐλληνικὰ Γράμματα, 1999, σ. 86, ὑποσ. 310. Παρὰ τὴν ἀποκλειστικὴ προέλευση τῆς πληροφόρησής του ἀπὸ τὸν Καπάδοχο, ὁ Πούχνερ δὲν πέφτει στὸ δίλισθημα τοῦ Θεόδωρου Ν. Συναδινοῦ (Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς (1824-1919), Ἀθήνα, 1919, σ. 283-284), ὁ ὅποιος σὲ ἓνα, τουλάχιστον ἀδικο, προχειρογραμμένο καὶ ἀβασάνιστο κείμενο γιὰ τὸν Ξύνδα θεωρεῖ τὴν *Anna Winter* καὶ τοὺς *Tρεῖς Σωματοφύλακες* δύο ξεχωριστὰ ἔργα παρουσιασμένα μὲ τριάντα χρόνια διαφορὰ (1855 καὶ 1885: ἐδῶ μᾶλλον πρέπει νὰ ἐντοπιστεῖ καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ἀσφορῆς χρονολόγησης τοῦ ἔργου ἀπὸ τὶς δευτερεύουσες πηγές). Ἐκτενής σχολιασμὸς τοῦ ἔργου τοῦ Συναδινοῦ



Tò έξώφυλλο τῆς *Anna Winter*.
(Αναγνωστική Έταιρεία Κερκύρας).

Πράγματι, ή πρώτη αύτὴ ὅπερα τοῦ Ξύνδα σὲ λιμπρέτο τοῦ συμπατριώτη τοῦ Σπυρίδωνος Κάλλιου, παρουσιασμένη στὶς ἀρχές Φεβρουαρίου (ἢ τέλη Ιανουαρίου σύμφωνα μὲ τὸ παλαιὸ δημερολόγιο) τοῦ 1855, ἀποτελεῖ τὴν πρωιμότερη σκηνικὴ ἐμφάνιση τοῦ ἔργου Οἱ τρεῖς σωματοφύλακες τοῦ Ἀλέξανδρου Δουμᾶ (Alexandre Dumas) πατρὸς (ἔστω καὶ διασκευασμένου γιὰ τὶς ἀνάγκες ἑνὸς ὁπερατικοῦ λυμπρέτου) στὸν ἑλληνικὸ χῶρο καὶ ταυτόχρονα μιὰ ἀπὸ τὶς πρωιμότερες παρουσιάσεις ἔργων τοῦ ἴδιου συγγραφέα στὸν τόπο μας. Οἱ πλοκές τοῦ Dumas ἀποτελοῦσσαν ἰδιαίτερες βάσεις γιὰ τὴ δημιουργία μελοδραμάτων, μιᾶς καὶ συνδύαζαν θέαμα, ἔρωτα, διαπλοκή, ἡρωισμό, μυστήριο καὶ,

κυρίως, δυνατά, συχνὰ δὲ καὶ ἀκραῖα, συναισθήματα. Μὲ ἄλλα λόγια ἐμπειρεῖχαν ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀναζητοῦσε ἔξαρχης ὁ ἀνερχόμενος ρομαντισμὸς καὶ στὴ γειτονικὴ Ἰταλία, ὡστε νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὶς θεωρούμενες ὡς περιοριστικὲς κλασικιστικὲς νόρμες.¹² Τὰ ἔργα τοῦ Dumas, μαζὶ μὲ ἐκεῖνα τοῦ Hugo, τοῦ Byron, τοῦ Scott, τοῦ Ossian, τοῦ Goethe, τοῦ Schiller καὶ τοῦ Shakespeare ἐπρόκειτο νὰ παιζουν κεντρικὸ ρόλο στὴ νέα αὐτὴ περίοδο τῆς ἐθνικὰ ἀφυπνιζόμενης Ἰταλίας καὶ ὁρισμένα ἀπὸ αὐτὰ νὰ ἀποτελέσουν στοιχεῖα προβληματισμοῦ γιὰ τὸν Alessandro Manzoni καὶ τὸν Giuseppe Mazzini. Ἐποι, ἥταν εὔλογο ἔργα τοῦ Dumas νὰ ἀποτελέσουν τὴ βάση λιμπρέτων ἢ σχεδίων λιμπρέτων τοῦ Bellini, τοῦ Donizetti καὶ τοῦ Verdi.

καὶ τῶν ὄσων μεθόδευε στὸ Χάρης Ξανθουδάκης, «Η πρώτη Ιστορία τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς», Πόρφυρας 79 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1996), σ. 83-90.

12. David Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, σ. 396.

Ἡ σημασία τῶν παραπάνω λογοτεχνῶν καὶ συνθετῶν στὴ νέα ἐποχὴ τῆς ἵταλικῆς ὄπερας δὲν ἥταν βεβαίως ἄγνωστη στοὺς ἀκροατές, τοὺς μουσικοὺς καὶ τοὺς συνθέτες τῶν Ἐπτανήσων.

Ωστόσο, ὁ Ἰδιος ὁ Dumas δὲν διακρίθηκε καθόλου ὡς δημιουργὸς λιμπρέτων: Στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ἀφησε μόνο τρία ὄλοκληρωμένα ἔργα στὸ εἶδος αὐτό, παρὰ τὶς ὄποιες κατὰ καιροὺς ἀπόπειρες συνεργασίας του μὲ τὸν Meyerbeer ἢ τὸν Bellini. Ὁ λόγος ἥταν ἀπλὸς καὶ καθόλου πρωτόφαντος: ἡ ἀνάγκη τόσων ὑποχωρήσεων στὴ ροή καὶ στὴ δραματουργία τοῦ πρωτότυπου,¹³ ὥστε νὰ δημιουργηθεῖ ἔνα λιμπρέτο ποὺ θὰ ἐπέτρεπε ἴκανον χῶρο γιὰ τὴ μουσική, δὲν μποροῦσε νὰ συμβιβαστεῖ μὲ τὸ ἐκρηκτικὸ λογοτεχνικὸ πνεύμα τοῦ Dumas. Τὸ διαχρονικὸ δίλημμα στὸ χῶρο τοῦ μελοδράματος σχετικὰ μὲ τὴν πρωτοκαθεδρία τῆς μουσικῆς ἔναντι τοῦ λόγου ἢ τὸ ἀντίθετο εἶχε βρεῖ, καὶ στὴν περίπτωση τοῦ συγγραφέα τῶν Τριῶν σωματοφυλάκων, μιὰ ἀκόμη ἔκφρασή του.

Τὰ λογοτεχνήματα τοῦ Dumas εἶχαν ὅμως ἔξαρχῆς καταστεῖ δημοφιλῆ καὶ ἡ μεταφορά τους στὴν ὄπερατικὴ σκηνὴν ἥταν συχνὰ ἀπλῶς θέμα χρόνου. Μιὰ τέτοια προοπτική, βεβαίως, ἔκεινοῦσε ἀπὸ τὴ δημιουργία ἑνὸς λιμπρέτου, τὸ ὄποιο, παρὰ τὶς θυσίες τῶν λογοτεχνῶν ἀρετῶν καὶ τὴν προβολὴ τῶν πἰο «μελοδραματικῶν σημείων» τοῦ πρωτότυπου, θὰ μποροῦσε, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μουσική, νὰ δημιουργήσει ἔνα πρέπον ὄπερατικὸ ἔργο. Μάλιστα, σὲ σχέση μὲ τὸ λιμπρέτο τῆς Anna Winter εἶναι σημαντικὸ νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι πρόκειται, ὅχι ἀπλῶς γιὰ τὸ μοναδικὸ τοῦ εἶδους του στὸν Ἑλληνικὸ χῶρο, ἀλλὰ ταυτόχρονα καὶ γιὰ τὴν πρωιμότερη ὄπερατικὴ διασκευὴ τοῦ ἔργου *Oī tressi σωματοφύλακες παγκοσμίως*. Ἡδη ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς ὄπερας, ὅμως, ἀποκαλύπτεται ἡ βούληση τοῦ Κάλλου (ἀλλὰ καὶ τοῦ Ξύνδα, ὅπως θὰ φανεῖ παρακάτω) νὰ τονίσει τὸν μελοδραματικὸ χαρακτήρα τοῦ πρωτότυπου: προτίμησαν τὸ ὄνομα τῆς τραγικῆς, καίτοι ἀρνητικῆς, ἡρωίδας τοῦ ἔργου τοῦ Dumas, κατὰ τὰ πρότυπά της Norma, τῆς Lucia di Lammermoor, τῆς Ginerva di Scozia καὶ τόσων ἄλλων ὄπερατικῶν μορφῶν, παρὰ ἔνα ἄχρωμο καὶ οὐδέτερο *I tre moschettieri*.¹⁴ Ἀλλω-

στε, στὸ λιμπρέτο τῆς ὄπερας ἡ παρουσία τῆς Anna εἴναι συνεχής, κεντρικὴ καὶ καταλυτική, γιὰ λόγους ποὺ θὰ φανοῦν στὴ συνέχεια.

Ο Σπυρίδων Ξύνδας τὸ 1855 διῆγε πλέον τὴν τέταρτη δεκαετία τῆς ζωῆς του, εἶχε μαθητεύσει στὴ Νάπολη καὶ στὸ πλευρὸ τοῦ Μάντζαρου, εἶχε πρωταγωνιστήσει στὴν ἰδρυση τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1840, εἶχε ἀναγορευθεῖ ἐπίτιμος Ἐταῖρος τῆς καὶ εἶχε ἀποκτήσει τὴ φήμην ἱκανότατου μουσικοδιδασκάλου καὶ δημοφιλοῦς συνθέτη φωνητικῆς μουσικῆς. Ο μουσουργὸς εἶχε σχέση μὲ τὴν ὄπερατικὴ σκηνὴν τῆς πατρίδας του, τὸ θυρικὸ θέατρο San Giacomo, ἀφοῦ σύντομες συνθέσεις του, καὶ μάλιστα σὲ ἐλληνικὴ γλώσσα, μαρτυροῦνται νὰ παῖζονται ἐκεῖ τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1844¹⁵ καὶ τὸ 1846,¹⁶ ἐνῶ ὡς τραγουδιστής συμμετεῖχε στὶς εὐεργετικὲς καλλιτεχνῶν ποὺ ἐμφανίζονταν στὴν Κέρκυρα. Μάλιστα τὸ 1846 ὁ Ξύνδας εἶχε συνοδεύσει τὴν φημισμένη Αύστριακὴ μέτζο Carolina Sabatier Ungher.¹⁷

Παράλληλα, τὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ εἶχε ἀκούσει καὶ πρὶν τὸ 1855 ὄπερα βασισμένη σὲ ἔργο τοῦ Alexandre Dumas. Τὴν θεατρικὴ περίοδο 1839-1840 παραστάθηκε στὴν Κέρκυρα ἡ *Gemma di Vergy*

nuele Viotti, ὅταν τὸ φθινόπωρο τοῦ 1859 παρουσίασε στὸ Teatro Carcano τοῦ Μιλάνου σὲ μουσικὴ τοῦ Paolo Giorza τὸ πεντάπρακτο «ballo storico-romantico» *I tre moschettieri o Vent' anni dopo* (Milano, Tipografia di Luigi Brambilla, [1859]). Βεβαίως, ἐδῶ ἡ ὑπόθεση βασιζόταν στὸ δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας τοῦ Alexandre Dumas. Τὴν ἄνοιξη τῆς ἐπόμενης χρονιᾶς παραστάθηκε στὸ Τορίνο ἡ τρίπρακτη ὄπερα τοῦ Giuseppe Sinico, *I Moschettieri* (Milano, Regio Stabilimento Nazionale Tito di Giovanni Ricordi, [1860]), ἡ ὁποία βασίζεται στὸ πρῶτο μέρος τῆς τριλογίας, ὅπως καὶ ἐκείνη τῶν Ξύνδα-Κάλλου πέντε χρόνια νωρίτερα.

15. Θωμάς Παπαδόπουλος, *Ιονικὴ Βιβλιογραφία: 16^{ος}-19^{ος} αἰώνας. Ανακατάταξη-Προσθήκες-Βιβλιοθήκες* (Αθήνα, 1998), τ. α', σ. 517, α.ά. 2958.
16. *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 71 (27.4 / 9.5.1846), σ. 14-16 / 103 (7/19.12.1846), σ. 22-23. Βλ. καὶ τὴν εἰδόηση γιὰ τὸ ντουέτο σὲ ἐλληνικὴ γλώσσα ποὺ ἀπέδωσε ὁ Ξύνδας μαζὶ μὲ τὸν Charles Graham (νιὸ τοῦ διάστημου Βρετανοῦ τενόρου John Graham) στὴν Κέρκυρα στὸ «Mr. Charles Graham», *The Musical World* XXXI-45 (5.11.1853), σ. 699-700.
17. *Gazzetta Ufficiale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 71 (27.4 / 9.5.1846), σ. 14-16. Στὸ ρεσιτάλ συμμετεῖχε καὶ ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς, ἐνῶ στὸ πιάνο συνόδευε ὁ Εύτυχιος Λαμπελέτ. Ἡ Ungher τραγούδησε καὶ μιὰ ἄρια σὲ ἐλληνικὴ γλώσσα τοῦ Ξύνδα.

13. Μιὰ πτυχὴ τῆς συνεργασίας τοῦ Meyerbeer μὲ τὸν Dumas στὸν τομέα αὐτὸν καταγράφεται στὸ David Charlton, «The Nineteenth-Century: France», Roger Parker (ἐπιμ.), *The Oxford History of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1996, σ. 83-113: 104.

14. Αὐτὸν τὸν τίτλο ἐπέλεξε, ὅμως, ὁ χορογράφος Ema-

τοῦ Donizetti,¹⁸ ἡ ὁποία βασιζόταν στὸ μυθιστόρημα *Charles VII chez ses grands vassaux* τοῦ Dumas. Η συγκεκριμένη ὅπερα δὲν πέρασε ἀπαρατήρητη τόσο ἀπὸ τὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν ἕδιο τὸν Ξύνδα: Στὶς 29.6.1844 ἀνάμεσα στὰ διάφορα ἀποσπάσματα ἔργων ποὺ εἶχαν προγραμματιστεῖ νὰ ἀκουστοῦν κατὰ τὴ διάρκεια φιλανθρωπικῆς μουσικῆς ἐκδήλωσης τῶν «εὐγενῶν ἑρασιτεχνῶν Κερκυραίων κυρίων» («nobili signori dilettanti Corciresi») μὲ τὴ σύμπραξη τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς, ὁ «έρασιτέχνης κύριος Σπυρίδων Ξύνδας» θὰ ἀπέδιδε ἀνάμεσα σὲ ἄλλα καὶ μιὰ ἄρια ἀπὸ τὴν *Gemma di Vergy* «μὲ τὴν χορωδία [ἐνδεδυμένη] μὲ ἀνάλογα ροῦχα». ¹⁹ Η ἐπιλογὴ τοῦ Ξύνδα καὶ τῶν ὑπόλοιπων συμμετεχόντων νὰ ἀποδώσουν ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν συγκεκριμένην ὅπερα τοῦ Donizetti, καὶ μάλιστα μὲ ἐντελῶς ξεχωριστὸ ἀπὸ πλευρᾶς ἐμφάνισης τρόπο, φαίνεται νὰ δείχνει τὴν προτίμηση τοῦ κοινοῦ τῆς φιλανθρωπικῆς βραδιᾶς τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1844 στὰ ἀκούσματα ἐνὸς μελοδράματος ποὺ συνδέοταν ἀμεσα μὲ ἔργο τοῦ Dumas. Πάντως, ἡ *Gemma di Vergy* ἐπρόκειτο νὰ παρασταθεῖ ξανὰ στὴν Κέρκυρα κατὰ τὴ μελοδραματικὴ περίοδο 1845-1846.²⁰

Τὸ λιμπρέτο

Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1844 ὀλοκληρωνόταν ἡ σὲ συνέχειες δημοσίευση τοῦ ιστορικοῦ μυθιστορήματος τοῦ Dumas *Oἱ τρεῖς σωματοφύλακες* στὸ περίφημο περιοδικὸ *Le Siècle*. Τὸ ἔργο, συνδυάζοντας τὸν ἐκλαϊ-

18. Παπαδόπουλος, ὅ.π., Τ. 3, σ. 419, α.ά. 10520. Τὸ λιμπρέτο τυπωμένο στὴν Ἀνάννα ἀπὸ τὸ τυπογραφεῖο Baluffi φέρει ἔχγριση τῆς παπικῆς λογοκρισίας μὲ ἡμερομηνία 20.8.1839.

19. Γενικά Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους-Ἀρχεῖο Νομοῦ Κερκύρας (ΓΑΚ-ΑΝΚ), Ιόνιο Κράτος 480, 98 καὶ 99, ὅπου καὶ χειρόγραφο πρόγραμμα τῆς ἐκδήλωσης. Σὲ αὐτὴ θὰ λάμβανων μέρος τραγουδιστὲς τοῦ θεάτρου, ὀρχήστρα, ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ξύνδα, οἱ «έρασιτέχνες Κερκυραῖοι» Στυλιανὸς Μαρκορᾶς (μαθητὴς τραγουδιοῦ τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ ἀδελφὸς τοῦ ποιητῆ Γεράσιμου Μαρκορᾶ) καὶ Νικόλαος Μακρῆς (συνοδοιπόρος τοῦ Ξύνδα στὶς προσπάθειές του γιὰ τὴ δημιουργία ἐλληνόφωνου μελοδράματος). Ξύνδας καὶ Μακρῆς θὰ τραγουδοῦσαν στὸ τέλος τῆς ἐκδήλωσης στὰ ἐλληνικὰ ἔνα ντουέτο ἀπὸ τὴν ὅπερα *Carlotta e Werther* τοῦ Carlo Coccia.

20. Τὸ λιμπρέτο τῆς παράστασης φυλάσσεται στὴ Συλλογὴ Λιμπρέτων τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας, α.ά. 58.

κευμένο ρομαντισμὸ μὲ στοιχεῖα ιστορισμοῦ καὶ καταιγιστικὴ ἀφήγηση, θὰ γινόταν ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ ἐμβληματικό, ὅχι μόνο γιὰ τὴν ἐποχὴ στὴν ὁποία ἀναφερόταν, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν περίοδο κατὰ τὴν ὁποία γράφτηκε. Η φήμη τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Dumas σύντομα ξεπέρασε τὰ ὅρια τῆς Γαλλίας καὶ τὸ 1846 κυκλοφόρησε στὸ Λιβύρον ἡ πρώτη ἵταλικὴ μετάφραση τοῦ ἔργου.²¹

Τὴ δημοφιλὴ αὐτὴ ὑπόθεση ἐπέλεξε ὁ Ξύνδας γιὰ νὰ κάνει τὴν παρθενικὴ του ἐμφάνιση στὴ σύνθεση ἐνὸς πλήρους μελοδράματος. Ωστόσο, δὲν εἶναι ἀκόμη σαφὲς ἐάν, γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ λιμπρέτου του ὁ Κάλλος βασίστηκε σὲ κάποια ἵταλικὴ μετάφραση τοῦ ἔργου τοῦ Dumas ἢ χρησιμοποίησε τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο. Ἐπιπλέον, πρέπει νὰ σημειωθεῖ, ὅτι τὸ 1849 *Oἱ τρεῖς σωματοφύλακες* κυκλοφόρησαν καὶ σὲ ἐλληνικὴ μετάφραση τοῦ Γρηγόριου Καμπούρογλου.²² Πάντως, τὸ μόνο σίγουρο εἶναι ὅτι στὶς 5.1.1855 (νέο ἡμερολόγιο) ὁ Κάλλος εἶχε ὀλοκληρώσει τὴ συγγραφὴ τοῦ λιμπρέτου του, ὅπως αὐτὸς προκύπτει ἀπὸ σχετικὴ συμβολαιογραφικὴ πράξη, ἡ ὁποία ὑπογράφηκε τὴν ἡμέρα ἐκείνη ἀπὸ τὸν Κάλλο καὶ τὸν Ξύνδα²³ καὶ ἡ ὁποία ἐπιτρέπει μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα «ἐκ τῶν ἔσω» ματὶα στὰ θεατρικὰ ἥθη τῶν Ἐπτανήσων τῆς ἐποχῆς, προσφέροντας ταυτόχρονα μιὰ σειρὰ ἀπὸ νέες πληροφορίες σχετικές μὲ τὸ ἔργο.

Κατ’ ἀρχὴν γίνεται σαφής ἡ ἐπὶ τούτου συνεργασία τοῦ λιμπρέτίστα μὲ τὸν συνθέτη, ἀλλὰ καὶ φανερώνεται ὅτι τὸ λιμπρέτο εἶχε ἀρχικὰ ἀλλο τίτλο. Πράγματι, τὸ τεχμήριο δίνει τὴν πληροφορία, ὅτι «ὁ κύριος Σπυρίδων Κάλλος τοῦ ποτὲ Παύλου [εἶχε συγγράψει] τὸ δρᾶμα ὑπὸ τὸν τίτλο *Anna di Breville* γιὰ νὰ μελοποιηθεῖ ἀπὸ τὸν μουσικοδιάσκαλο Σπυρίδωνα Ξύνδα καὶ γιὰ νὰ παρουσιαστεῖ στὸ Δημοτικὸ Θέατρο (βλ. San Giacomo) τῆς αὐτῆς νήσου», καὶ ὅτι «ὁ κύριος Ξύνδας [ἐπιθυμοῦσε] νὰ ἀγοράσει αὐτὸ τὸ δρᾶμα». Μὲ τὰ παραπάνω ὡς δεδομένα οἱ δύο συμβαλλόμενοι συμφωνοῦσαν, ὅτι ὁ λιμπρέτίστας θὰ πουλοῦσε «στὸν μουσικοδιάσκαλο κύριο Ξύνδα τὸ δρᾶμα *Anna di Breville* γιὰ τὸ ποσὸ τῶν ἔξήντα βενετσιάνικων ταλίρων» πληρωτέων ἀμεσα, καὶ ὅτι ὁ Κάλλος θὰ παραιτεῖτο «ἀπὸ

21. *I tre moschettieri* di Alessandro Dumas, Prima versione italiana, Livorno, Nanni, 1846.

22. Δημητρίου Σ. Γκίνη, Βαλερίου Γ. Μέξα, Ἐλληνικὴ Βιβλιογραφία 1800-1863, Ἀθήνα, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 1941, Τ. 2, σ. 244, α.ά. 4998.

23. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1048, 11023.

κάθε απαίτηση στὸ προαναφερθὲν δρᾶμα, τὸ ὅποιο βρίσκεται στὴν ἀπόλυτη καὶ ἀποκλειστικὴ κατοχὴ τοῦ Εύνδα. Ὁ τελευταῖος θὰ μποροῦσε «νὰ ἀντικαταστήσει τὸν τίτλο τῆς Anna di Breville μὲ ἐκεῖνο τῆς Lady Winter καὶ νὰ κάνει στὸ ἔδιο [τὸ ἔργο] ὄποιες ἀλλες ἀλλαγές καὶ διορθώσεις κρίνει ἀναγκαῖες, ὥστε τὸ θέαμα νὰ προκαλέσει τὴν μεγαλύτερη ἐντύπωσην» χωρὶς τὴν ὄποιαδήποτε ἀπαίτηση ἀπὸ πλευρᾶς τοῦ Κάλλου. Ὡστόσο, ὁ Εύνδας ήταν ὑποχρεωμένος, ὅταν θὰ τυπωνόταν ἡ τελικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἔργου, νὰ προμηθεύσει στὸν Κάλλο τριάντα ἀντίτυπα. Παρὰ τὴ συμφωνία μεταξὺ τῶν δύο συμβαλλόμενων, ὅμως, ἀκόμα καὶ στὸ τυπωμένο λιμπρέτο γινόταν εἰδικὴ ἀναφορά, ὅτι «τὸ παρὸν βιβλιαράκι εἶναι τῆς ἀποκλειστικῆς ἰδιοκτησίας τοῦ κυρίου Σπυρίδωνος Εύνδα»,²⁴ ἐνῶ τὸ ὄνομα τοῦ Κάλλου δὲν ἐμφανίζεται πουθενά. Ἀκόμα, ὅμως, καὶ στὴν τελικὴ μορφὴ τοῦ ἔργου γίνονταν παρεμβάσεις, ἀφοῦ στὴ δεύτερη σελίδα τοῦ λιμπρέτου οἱ ἀναγνῶστες-ἀκροατὲς προειδοποιοῦνταν, ὅτι «ὅσοι στίχοι βρίσκονται ἐντὸς εἰσαγωγικῶν παραλείπονται», ἐνδεχομένως γιὰ λόγους συντομίας τῆς παράστασης.

Τὸ ὄνομα τῆς Anna di Breville, ἀν καὶ παραλλαγμένο στὸ κερκυραϊκὸ συμβόλαιο, στὸν προσεκτικὸ ἀναγνώστη δὲν εἶναι καθόλου ἀσχέτο μὲ τὴν ὑπόθεση τῶν Τριῶν σωματοφυλάκων, παρότι στὸ μυθιστόρημα γίνεται μιὰ καὶ μόνη ἀναφορὰ σὲ αὐτό. Anne de Breuil ηταν τὸ πραγματικὸ ὄνομα τῆς Anna Winter, αὐτὸ μὲ τὸ ὅποιο ἔκεινησε τὴν πορεία της στὸ χῶρο τῆς παρανομίας καὶ τῆς κατασκοπίας μὲ κοινὸ σημεῖο τὴ σαγήνη τῆς γυναικείας ὁμορφιᾶς. Τὸ ὄνομα ἀποκαλύπτει ὁ Athos, ὅταν λίγο πρὶν τὸ τέλος τοῦ μυθιστορήματος οἱ σωματοφύλακες καὶ οἱ σύντροφοί τους ἔχουν μόλις παγιδεύσει τὴν Anna Winter καὶ ἔτοιμάζονται νὰ τὴν καταδικάσουν.²⁵ Μὲ τὰ παραπάνω κατὰ νοῦ, ἐνδεχομένως νὰ δικαιολογεῖται πειστικότερα, γιατὶ ὁ

μουσουργὸς ἔσπευσε ἥδη ἀπὸ τὸ συμβόλαιο νὰ δηλώσει τὴν ἀλλαγὴ τοῦ τίτλου: προκρίνοντας τὴν Anna Winter ως τίτλο, τὸ ἀκροατήριό του θὰ συσχέτιζε εὔκολότερα τὴν νέα ὄπερα μὲ τὸ δημοφιλὲς μυθιστόρημα τοῦ Dumas. Ὡστόσο, ὁ τελικὸς τίτλος τῆς ὄπερας κράτησε στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τοὺς δύο ἀρχικοὺς τοῦ συμβολαίου, ἐνῶ μέχρι νὰ ἐντοπιστεῖ τὸ τελικὸ χειρόγραφο τοῦ Κάλλου δὲν μπορεῖ νὰ γίνει σαφὲς τὸ πόσο ἐκτεταμένες ἦταν οἱ ὄποιες «ἀλλαγές καὶ διορθώσεις» τοῦ Εύνδα. Ὡστόσο, ἀπὸ τὸ τυπωμένο λιμπρέτο μποροῦν νὰ ἀντληθοῦν ὄρισμένες πληροφορίες, οἱ ὄποιες ἐνδεχομένως νὰ ἀποκαλύψουν πτυχὲς τῆς ἔργασίας τόσο τοῦ Κάλλου ὡσοῦ καὶ τοῦ Εύνδα. Ἀρχικά, ἡ ἐπισήμανση στὴ δεύτερη σελίδα, ὅτι «τὸ θέμα τοῦ παρόντος μελοδράματος λαμβάνεται ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Alexandre Dumas Oι τρεῖς σωματοφύλακες», προδεάζει τοὺς ἀκροατὲς γιὰ τὴ σχέση τῆς ὄπερας μὲ ἓνα δημοφιλέστατο λογοτέχνημα, ἀλλὰ καὶ ὅτι δὲν πρόκειται νὰ δοῦν ἐπὶ σκηνῆς τὴν ὀπερατικὴ μεταφορὰ διόλκηρου τοῦ ἔργου τοῦ Dumas. Πράγματι, ὁ Κάλλος, ἀκολουθώντας τὶς ἐπιταγὲς τῆς μελοδραματικῆς πρακτικῆς, ἐστίασε σὲ ἓνα συγκεκριμένο ἐπεισόδιο τῆς ὑπόθεσης τῶν Τριῶν σωματοφυλάκων, ἵσως τὸ «μελοδράματικότερο» τοῦ ἔργου. Συγκεκριμένα βασίστηκε στὸ τελευταῖο μέρος τοῦ μυθιστορήματος, τὸ ὅποιο κορυφώνεται μὲ τὴν ἐκτέλεση τῆς Anna Winter. Στὴν τελικὴ μορφὴ τὸ λιμπρέτο ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερις πράξεις (στὴν πραγματικότητα τρεῖς μεγάλες πράξεις καὶ μιὰ συντομότατη τέταρτη, στὴν ὄποια πραγματοποιεῖται ἡ ἐκτέλεση). Κατὰ τὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς, μάλιστα, ἡ κάθε πράξη εἶχε ἀντιστοίχως τὸν δικό της τίτλο: «La visione» («Τὸ δράμα»), «L'avvelanamento» («Η δηλητηρίαση»), «La condanna» («Η καταδίκη»), «Il supplizio» («Τὸ μαρτύριο»).

Ἡ ὑπόθεση τοῦ ἔργου, ἡ ὄποια ἐλάχιστα ξεφεύγει ἀπὸ ὅσα διαδραματίζονται στὸ πρωτότυπο μυθιστόρημα, ἔχει ἐν πολλοῖς ως ἔξης: Α' Πράξη: Ἡ Anna Winter βρίσκεται στὸ μοναστήρι τῶν Καρμελιτισσῶν στὴν Bethune, ὅπου ἔχει σκοπὸ νὰ δολοφονήσει τὴν Costanza, ἀγαπημένη τοῦ D' Artagnano καὶ ἔμπιστη τῆς βασίλισσας. Ξυπνᾶ ἔντρομη ἀπὸ ἓνα ὅνειρο, στὸ ὅποιο εἰδεῖ ὅτι ἀποκεφαλίζόταν, ἀλλὰ σύντομα συνέρχεται καὶ βάζει σὲ ἐφαρμογὴ τὸ σχέδιό της. Ἐμφανίζεται ἡ Costanza, ἡ ὄποια πληροφορεῖ τὴν Anna ὅτι ὁ ἀγαπημένος της θὰ ἔρθει σύντομα νὰ τὴν πάρει ἀπὸ τὸ μοναστήρι. Φθάνει ὁ κόμης de Rochefort, ὁ ὄποιος πληροφορεῖ τὴν Anna γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Δούκα τοῦ Buckingham καὶ

24. «Il presente libretto è di esclusiva proprietà del Sig. Spiridione Xinda», σύμφωνα μὲ τὸ εύρισκόμενο στὴ Συλλογὴ Λιμπρέτων τῆς Αναγνωστικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας. Προτιμᾶται ἡ ἀπόδοση τοῦ ὄρου «libretto» ως βιβλιαράκι, καὶ ὅχι λιμπρέτο, διότι ἡ ἐπισήμανση τοῦ Εύνδα φαίνεται νὰ ἀφορᾷ στὸ φυσικὸ ἀντικείμενο καὶ ὅχι στὸ πνευματικὸ ἔργο.

25. «Nous demandons Anne de Breuil, qui s'est appelée d'abord la Contesse de la Fére, puis Lady de Winter, Baronne de Sheffield», Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Fellens et Dufour, 1849, σ. 501.

ἀμφότεροι ἐπιβεβαιώνουν τὸν φόβο καὶ τὸ μίσος τους γιὰ τοὺς σωματοφύλακες. Στὴ συνέχεια ἡ Anna κερδίζει μὲ διάφορα τεχνάσματα τὴν ἐμπιστούνη τῆς Costanza. Β' Πράξη: 'Ο λόρδος Winter, ὁ κουνιάδος τῆς Anna, κατατρέχεται ἀπὸ ἀσχημες καὶ ἐκδικητικὲς σκέψεις γιὰ τὴν κουνιάδα του. Ἐμφανίζονται οἱ σωματοφύλακες καὶ ὁ D' Artagnano ἀναπολεῖ τὴν ἀγαπημένη του. Οἱ σωματοφύλακες φεύγουν κατευθυνόμενοι πρὸς τὴν Bethune. Στὸ μοναστήρι ἡ Anna καταφέρνει νὰ δηλητηριάσει τὴν Costanza. Οἱ σωματοφύλακες φτάνουν ἀργὰ καὶ ἡ Costanza πεθαίνει στὰ χέρια τοῦ D' Artagnano. Γ' Πράξη: Μαίνεται καταγίδα, ἀλλὰ οἱ σωματοφύλακες, μαζὶ μὲ ἔναν ἄνθρωπο μὲ κόκκινο μανδύα, ἀναζητοῦν τὴν Anna Winter, ὥστε νὰ πληρώσει γιὰ τὰ ἐγκλήματά της. Τὴν ἐντοπίζουν τελικὰ σὲ μιὰ ἀγροικία καὶ τὴν παγιδεύουν. Οἱ σωματοφύλακες καὶ οἱ σύντροφοί τους συγκροτοῦν ἔνα δικαστήριο ἐκ τῶν ἐνόντων καὶ τῆς ἀπαγγέλουν τὶς κατηγορίες. Ἡ κορύφωση ἔρχεται μὲ τὴν ἀποκάλυψη τῆς ταυτότητας τοῦ μανδυοφόρου, ὁ ὅποιος εἶναι ὁ δήμιος τῆς Lille. Γνώριμος τῆς Anna ἀπὸ τὸ παρελθόν, προσθέτει καὶ αὐτὸς τὶς δικές του κατηγορίες. Όταν φθάνει ἡ ὥρα τῆς ἐτυμηγορίας, καὶ παρὰ τὶς δραματικὲς ἀντιρρήσεις τῆς Anna, ἡ ἀπόφαση εἶναι θάνατος. Πράξη Δ': Ἡ Anna Winter ἐκτελεῖται ἀπὸ τὸν δήμιο τῆς Lille ὑπὸ τὰ βλέμματα τῶν κατηγόρων τῆς.

Τὸ λυμπρέτο τῆς Anna Winter ἀποδίδει τὶς κυριότερες στιγμὲς τοῦ τέλους τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Dumas, ἐστιάζει στὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποὺ μποροῦν νὰ ὀδηγήσουν στὴ σύνθεση μιᾶς θεαματικῆς ὅπερας (ἔρωτας, μίσος, προδοσία, δυναμικὲς παρεμβάσεις, ἀκραία συναισθήματα) καὶ ἀφήνει χῶρο στὴ μουσική, τόσο γιὰ φωνητικὰ ὅσο καὶ γιὰ ὀρχηστρικὰ μέρη. Ἡ μόνη πραγματικὴ παρέκκλιση ἀπὸ τὸ πρωτότυπο τοῦ Dumas εἶναι τὸ ὄνειρο τῆς Anna στὴν ἀρχὴ τῆς Α' Πράξης, τὸ ὅποιο εἶναι ἔνα εὔρημα ποὺ ἐνισχύει τὴν μελοδραματικότητα τοῦ ἔργου καὶ προοικονομεῖ τὴν κατάληξή του. Ἡ μικρὴ ἔκταση τῆς Δ' Πράξης τῆς ὅπερας ἀρχικὰ ἵσως νὰ ξενίζει, ιδιαιτέρως ὅταν ὁ κανόνας ἥθελε τὴν πλειονότητα τῶν μελοδραμάτων νὰ εἶναι τρίπρακτα. Ωστόσο, αὐτὴ ἡ δυσταρμονία φαίνεται νὰ ἔξυπηρετεῖ διάφορους σκοπούς. Ἐνδεχομένως κάτι τέτοιο νὰ ἀποτελεῖ ἔκφανση τῆς αἰσθητικῆς μιᾶς ἐποχῆς, ἡ ὅποια ἐπιζητοῦσε τὴν μικροδομικὴν καὶ μακροδομικὴν διατάραξη τῶν κανόνων. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ πραγματιστικὸς χαρακτήρας τοῦ Εύνδα ἵσως νὰ δικαιολογεῖ καὶ μιὰ ἄλλη πιθανότητα: Στὴ Δ' Πράξη, ὥπως καὶ στὸ πρωτότυπο τοῦ Dumas,

ἐκτυλίσσεται μιὰ πράξη αὐτοδικίας, ἔστω καὶ δικαιολογημένης μέσα στὴν ἀφήγηση τοῦ ἔργου. 'Υπηρχε, λοιπόν, φόβος νὰ συναντήσει ἡ ὅπερα τὶς ἀντιρρήσεις τῆς λογοκρισίας. Μὲ τὸ νὰ ἐπεξεργαστεῖ ὁ Εύνδας τὴν ἐκτέλεση τῆς Anna ὡς ἔχωριστῆς πράξης τοῦ ἔργου, καὶ ὅχι ὡς τελικῆς σκηνῆς τῆς Γ' Πράξης, πετύχαινε ἀφενὸς ἀπλῶς νὰ τὴν παραλείψει στὴν περίπτωση ἀντιρρήσεων γιὰ τὴν ἀπὸ σκηνῆς προβολὴ τῆς αὐτοδικίας, καὶ ἀφετέρου νὰ δημιουργήσει ἔνα ὀλοκληρωμένο φινάλε στὴν Γ' Πράξη τοῦ ἔργου χωρὶς νὰ ἀφήνει στὸ θεατὴ τὸ αἰσθημα τῆς μὴ πληρότητας. Μὲ ἄλλα λόγια, ἡ Anna Winter θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ τελειώσει, ὥπως προκύπτει καὶ ἀπὸ τὴν μοναδικὴ γιὰ τὴν ὥρα σωζόμενη παρτιτούρα, στὸ τέλος τῆς Γ' Πράξης, ἀν παρουσιαζόταν τὸ ὄποιασδήποτε πρόβλημα. Ἐνδιαφέροντας πρὸς αὐτὸν εἶναι καὶ τὸ ὅτι τὸ 1860 ἡ ὅπερα τοῦ Giuseppe Sinico, *I Moschettieri*, ἡ ὅποια βασίζεται στὸ ίδιο ἔργο τοῦ Dumas, ὀλοκληρώνεται στὸ σημεῖο τῆς δίκης τῆς Anna, στὴ διαδικασία τῆς ὅποιας παρίσταται καὶ δικαστής σὲ βουβό ρόλο.²⁶

Ἡ πρεμιέρα καὶ ἡ ὑποδοχὴ τοῦ ἔργου.

"Ἐναν καὶ πλέον μήνα μετὰ τὴν ὑπογραφὴ τοῦ προαναφερθέντος συμφωνητικοῦ μεταξὺ Εύνδα καὶ Κάλλου ἡ Anna Winter παρουσιαζόταν μὲ ίδιαιτερη ἐπιτυχία στὸ κερκυραϊκὸ θέατρο μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς εὐεργετικῆς βραδιᾶς τῆς τραγουδίστριας Luigia Gavetti-Reggiani²⁷ καὶ μὲ ἀφιέρωση στὴ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας. Στὴν πρεμιέρα τῆς

26. Sinico, ὁ.π. Λιμπρετίστες τοῦ ἔργου ἦταν ὁ Riccardo Paderni καὶ ὁ Michele Buono.

27. Εἰδικὴ παρουσίαση στὸ «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-27 (2.4.1855), σ. 107 καὶ ἀπλὴ ἀναφορά στὸ «Comedio», *Gazzetta Musicale di Firenze* II-44 (12.4.1855), σ. 176. Σὲ ἀμφότερα τὰ δημοσιεύματα ὁ συνθέτης ἀναφέρεται ὡς «Hisndax», προφανῶς ἀπὸ παρανόηση τοῦ τυπογράφου τοῦ πρώτου περιοδικοῦ, τὴν ὥποια ἀναπαράγει τὸ δεύτερο. Ἡ Gavetti εἴχε ἐξαρχῆς ἀφήσει τὶς καλύτερες ἐντυπώσεις ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Κερκύρας γιὰ τὶς φωνητικὲς ικανότητές της (βλ. «Notizie», *La fama del 1854* XIII-98 (7.12.1854), σ. 392 καὶ «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-10 (1.2.1855), σ. 40, ὅπου σημειώνεται ἡ μαθητεία της στὸν Giacomo Botturi, καὶ «Teatri Stranieri», *La fama del 1854* XIII-102 (21.12.1854), σ. 407). Ἡ εὐεργετικὴ τῆς, ὡστόσο, εἴχε συναντήσει ὄρισμένες δυσκολίες, οἱ ὅποιες ξεπεράστηκαν. βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1048, 10927 (3.2.1855).

τραγούδησαν έκτος τής Gavetti (Anna Winter) ή Annetta Agostini (Costanza), ο Pietro Chiesi (D'Artagnano), ο Cesare Morelli Condolmieri (Athos), ο Federico Varani (Λόρδος Winter), ο Andrea Minocchi (Κόμης de Rochefort) και ο Giovanni Battista Amici (δέμιος).²⁸ Για τοὺς ρόλους τοῦ Aramis και τοῦ Porthos στὸ λιμπρέτο δὲν σημειώνονται ὄνόματα τραγουδιστῶν και ἐνδεχομένως νὰ ἀποδόθηκαν ἀπὸ ἑρασιτέχνες Κερκυραίους. Σὲ κάθε περίπτωση, ὅμως, ο Ξύνδας θέλοντας νὰ προβάλει ἀκόμη περισσότερο τὴν πρωτοτυπία τοῦ ἔργου του σπεύδει νὰ γνωστοποιήσει στοὺς θεατές τοῦ San Giacomo, ὅτι «ἡ ὅπερα γράφτηκε εἰδικὰ γιὰ τοὺς προαναφερθέντες τραγουδιστές». ²⁹ Ἐπίσης, η ὑπόθεση ἀπαιτεῖ και τὴ συμμετοχὴ ἀνδρῶν (σωματοφύλακες) και γυναικῶν (μοναχὲς τοῦ μοναστηρίου τῆς Bethune) χορωδῶν.

Στοὺς συντελεστὲς τῆς παράστασης πρέπει νὰ προστεθοῦν και ο Εὐτύχιος Λαμπελέτ στὴν καίρια και γεμάτη εὐθύνες θέση τοῦ «maestro concertatore» και ο Raffaele Sarti, ο ὅποιος γιὰ δεύτερη ὀπερατικὴ χρονιά³⁰ ἀναλάμβανε στὸ San Giacomo τὴν ἔξισου κομβικὴ θέση τοῦ «primo violino e direttore». Ἀμφότεροι – περισσότερο ἵσως ο Sarti – θὰ βρέθηκαν νὰ ἀντιμετωπίζουν τὸ ζήτημα τοῦ μεγέθους τῆς ὀρχήστρας τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου, η ὅποια εἰδικὰ ὡς πρὸς τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐγχόρδων φαί-

νεται ὅτι δὲν ἀνταποκρινόταν στὶς ἀπαιτήσεις τῶν νεώτερων μελοδραμάτων. Τὸ ζήτημα αὐτὸ θίγεται ἐμμέσως σὲ σχετικὴ ἀνταπόκριση τοῦ περιοδικὸ La Fama, η ὅποια εἶναι και η μοναδικὴ ἐνυπόγραφη ἀνταπόκριση ἀπὸ τὴν Κέρκυρα, φέρουσα ως ὑπογραφὴ τὸ λατινικὸ γράμμα «X». ³¹ Τὸ ίδιος, η ποιότητα τῶν παρατηρήσεων και οι ἀναφερόμενες πληροφορίες φαίνεται ὅτι προέρχονται ἀπὸ μουσικὸ και δὲν θὰ ἥταν ἀβάσιμο νὰ ὑποθέσει κανείς, ὅτι πίσω ἀπὸ τὸ μυστηριῶδες «X» ἐνδεχομένως νὰ κρύβεται ο ίδιος ο Ξύνδας (Xinda).

Σὲ κάθε περίπτωση, ο Ξύνδας θὰ ἔλαβε ὑπόψη του τὶς ίδιαιτερότητες τῆς κερκυραϊκῆς ὀρχήστρας, ὡστε νὰ διευκολύνει τὴν παράσταση τοῦ ἔργου του. Σύμφωνα, λοιπόν, μὲ τὴν σωζόμενη παρτιτούρα τοῦ φινάλε τῆς Γ' Πράξης (ὅπου εἶναι ἀναμενόμενο νὰ χρησιμοποιεῖται τὸ σύνολο τῶν εὑρισκόμενων ὀργάνων) η ὀρχήστρα τῆς Anna Winter ἀποτελοῦνταν ἀπὸ φλάουτο και πίκολο φλάουτο, ὅμπος, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, τρομπόνια, τύμπανα και τὸ σῶμα τῶν ἐγχόρδων. Νὰ σημειωθεῖ, ὡστόσο, ὅτι ἔνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα προβλήματα τῆς κερκυραϊκῆς ὀρχήστρας ἥταν ὁ διαθέσιμος γιὰ αὐτὴν χῶρος στὸ θέατρο σὲ σχέση μὲ τὶς αὐξανόμενες ἐνορχηστρωτικὲς ἀπαιτήσεις τῶν μελοδραμάτων.³²

Η Anna Winter παρουσιάστηκε σὲ τρεῖς διαδοχικὲς παραστάσεις και συγκεκριμένα, σύμφωνα μὲ τὶς ἐλληνικὲς ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς, «τὰς ἐσπέρας τῆς Πέμπτης, τῆς Παρασκευῆς και τοῦ Σαββάτου, τῆς παρελθούσης ἑβδομάδος» (δηλαδή, 27, 28 και 29 Ιανουαρίου κατὰ τὸ παλαιὸ ήμερολόγιο ἦ 8, 9, 10 Φεβρουαρίου κατὰ τὸ νέο).³³ Ἀλλὰ και ο ἴταλικὸς τύπος ἀναφέρει ὅτι τὸ μελοδραματικὸν «έθνικον μουσικοδιδασκάλου [maestro nazionale] Σπυ-

28. Τὰ ὄνόματα και οἱ ρόλοι σύμφωνα μὲ τὸ λιμπρέτο τῆς συλλογῆς τῆς 'Αναγνωστικῆς Έταιρείας Κερκύρας. Γιὰ τὰ στάδια συγχρότησης τοῦ θιάσου, καθὼς και τὰ ὄνόματα τοῦ συνόλου τῶν τραγουδιστῶν και ἄλλων μουσικῶν του, βλ. «Scritture», Teatri, Arti e Letteratura T.61, XXXII-1542 (6.7.1854), σ. 152, «Notizie», *La fama del 1854* XIII-56 (13.7.1854), σ. 224, «Notizie», *La fama del 1854* XIII-61 (31.7.1854), σ. 243 και «Riepilogo di Notizie», Teatri, Arti e Letteratura T.61, XXXII-1546 (3.8.1854), σ. 184.

29. «L' opera fu scritta espressamente per i sopra indicati cantanti». Τὸ ίδιο σπεύδει νὰ σημειώσει ο Ξύνδας και ἔνα περίπου χρόνο ἀργότερα στὸ λιμπρέτο τοῦ Conte Giuliano (βλ. συλλογὴ λιμπρέτων 'Αναγνωστικῆς Έταιρείας Κερκύρας). Βλ. και ΓΑΚ-ΑΝΚ, 'Αρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1083, 14490 (28.2.1856).

30. Βλ. Τὰ λιμπρέτα τῆς μελοδραματικῆς περιόδου 1853-1854 τῆς συλλογῆς τῆς 'Αναγνωστικῆς Έταιρείας Κερκύρας και «Riepilogo di Notizie», Teatri, Arti e Letteratura T.61, XXXII-1546 (3.8.1854), σ. 184. Ο Sarti θὰ ἥταν και ο ἀρχικὸς ἴμπρεσάριος τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου κατὰ τὴν ἐπεισodiakή ὀπερατικὴ χρονιά 1854-1855, βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, 'Αρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 104, 13401 (25.10.1855) και 1360 (20.11.1855).

31. X., «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-10 (1.2.1855), σ. 39-40. Άφορă τὴν κερκυραϊκὴ παράσταση τῆς Stella di Napoli.

32. Τὴν ἐπόμενη μελοδραματικὴ χρονιὰ (1855-1856) η ὀρχήστρα τοῦ θεάτρου ἥταν ἐπίσης ἀντίστοιχη, ἀφοῦ σύμφωνα μὲ τὸ συμβόλαιο [ΓΑΚ-ΑΝΚ, 'Αρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1067, 12852 (28.8.1855)] αὐτὴ ἔπρεπε νὰ ἀποτελεῖται, ἀπὸ ἔνα «primo violino e direttore, ὀκτὼ βιολιά, δύο βιόλες, ἔνα βιολοντσέλο, δύο κοντραμπάσα, δύο φλάουτα, ἔνα ὅμπος και ἀγγιλικὸ κόρνο, δύο κλαρινέτα, δύο φαγκότα, δύο τρομπέτες, δύο τρομπόνια, δύο κόρνα, μιὰ ὄφικλειδα και ἔναν τυμπανίστα». Πρβλ. και «Παράρτημα Εγγράφων: 'Εγγραφο 6' στὸ Καπάδοχος, σ. π., σ. 97, γιὰ τὴν περίοδο 1853-1854.

33. 'Εφημερὶς τῶν Ειδήσεων Α'-5 (31.1.1855), σ. 4.

ρίδωνος Ξύνδα» γνώρισε άμεσως έπιτυχία και ότι ό συνθέτης και ή πρωταγωνίστρια έπευφημήθηκαν από τους άκροστές, ιδιαιτέρως για το rondo της Gavetti, «πιθανότατα τὸ καλύτερο μέρος τοῦ ἔργου». ³⁴ Μιᾶς και ή πρεμιέρα τῆς Anna Winter συνέπεσε με τὴν εὐεργετική τῆς Gavetti, κατὰ τὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς παρουσιάστηκαν και μέρη ἀπὸ ἄλλα μελοδραματικὰ ἔργα, στὰ ὅποια ή πρωταγωνίστρια μποροῦσε νὰ ἐπιδεῖξει καλύτερα τὶς φωνητικές της ἀρετές. ³⁵ Ἐτσι, κατὰ τὴν ἴδια βραδία ἀποδόθηκαν μαζὶ μὲ τὴν Anna Winter και ή Α' Πράξη ἀπὸ τὴν ὥπερα Crispino e la Comare, καθὼς και ή «ἄρια ἀπὸ τὴ Lucia» (Θὰ πρέπει νὰ πρόκειται γιὰ τὴν πασίγνωστη «ἄρια τῆς τρέλας»). ³⁶

Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο δὲν προκαλεῖ ἔκπληξη και τὸ ἴδιαίτερο βάρος ποὺ δίδεται ἀπὸ τὸν Ξύνδα στὴ σχεδὸν συνεχῆ παρουσίᾳ τῆς Anna έπι σκηνῆς: μιὰ ὥπερα γραμμένη εἰδικὰ γιὰ τὶς φωνὲς τῶν διαθέσιμων τραγουδιστῶν προέβαλε τὶς δυνατότητές τους, πόσο μᾶλλον ὅταν ή πρωταγωνίστρια εἶχε τὴν ἴδια ἐκείνη βραδία τὴν εὐεργετική της παράσταση. Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ή Gavetti σχεδὸν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς παρουσίας της στὴν Κέρκυρα εἶχε προκαλέσει τὰ εὔμενέστερα σχόλια γιὰ τὴν φωνητικὴ τεχνικὴ της και εἶχε ἴδιαιτέρως διακριθεῖ ὡς Gilda στὶς παραστάσεις τοῦ Rigoletto. ³⁷ Ἐνα ἔργο, λοιπόν, γηγενοῦς συνθέτη, βασισμένο στὶς ἵκανότητες τῆς Gavetti και μὲ τὴν ἴδια σὲ κεντρικὸ δραματικὸ ρόλο θὰ αὔξανε τὶς πι-

θανότητες νὰ ἀποκομίσει ἡ τραγουδίστρια σηματικὰ ἡθικὰ και ὑλικὰ ἀνταλλάγματα ἀπὸ τὸ κερκυραϊκὸ κοινό.³⁸

Δικαιολογημένα ὁ ἴταλικὸς τύπος προβάλλει ἴδιαίτερα τὴ συμμετοχὴ τῆς πολυτάλαντης πρωταγωνίστριας. Ὁ ἐλληνικὸς τύπος, ὅμως, στέκεται ἀποκλειστικὰ στὸν Ξύνδα και τὴ σημασία του γιὰ τὴν πατρίδα του:³⁹ «Οὐδεὶς μέχρι τοῦδε ἤγνοει τὴν μουσικὴν ἀξίαν τοῦ μελοποιοῦ τούτου [τοῦ Ξύνδα], ἐπειδὴ πολλάκις παρεῖχε δοκίμια αὐτῆς, και, πρὸ δὲ λίγων ἐτῶν, ἐξέδωκε συλλογὴν διαφόρων ἀσμάτων, προστηρόντως ἐκτιμηθέντων ὑπὸ τῶν εἰδομόνων». Ωστόσο, ἐπισημαίνεται ἴδιαίτερα ὅτι μὲ τὴν Anna Winter ὁ συνθέτης ἔπαιρνε τὸ βάπτισμα τοῦ πυρός «εἰς τὸ δύσκολον και λαμπρὸν στάδιον τῆς δραματικῆς μελοποιίας». Και τὸ δημοσίευμα κατέληγε: «Ἡ Κέρκυρα, ἥτις δύναται βέβαια νὰ καυχηθῇ ἐπὶ τῇ ἐν Εύρωπῃ ὁμολογουμένη ἀξίᾳ τοῦ διασήμου μουσικοδιασκάλου Ἰππότου Νικολάου Μανζάρου [sic], κεκλημένου νὰ μορφώσῃ τὴν νέαν Ἐλληνικὴν μουσικήν, ἐδέχθη πέρισυ μετ' ἀγαλιάσεως τὸ μελοδραματικὸν ἔργον τοῦ Ζακυνθίου Καρρέρη, και ἐφέτος μὲ ὅχι διλιγώτερον ἐνθουσιασμὸν ἐπευφήμησε τὸ μελόδραμα, διὰ τοῦ δοποίου ή εύφυει τοῦ Κερκυραίου Ξύνδα [sic] προμηνύει καλλίστους καρπούς».

Δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητη ἡ ἀναφορὰ στὸν Μάντζαρο, στὸν ὅποιο ὁ συντάκτης ἀποδίδει τὸ ἔργο τῆς διαμόρφωσης τῆς μουσικῆς τῆς νεώτερης Ἐλλάδας, ἀποψή ποὺ μόνο μεμονωμένη δὲν φαίνεται νὰ ἥταν τὴν περίοδο ἐκείνη. Ἐπίσης ἐνδιαφέρων εἶναι ὁ συσχετισμὸς τοῦ ἔργου τοῦ Ξύνδα μὲ τὴν παράσταση τῆς Isabella d' Aspreno τοῦ κατὰ δεκαπέντε χρόνια νεώτερου Καρρέρ τὴν περίοδο τοῦ Καρναβαλιοῦ τοῦ 1854 (πρεμιέρα: 7.2.1854).⁴⁰

34. «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-27 (2.4.1855), 107.

35. Βλ., σχετικά, Hillary Poriss, *Changing the Score. Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2009, σ. 26-28, 83 και John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, σ. 11.

36. «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-27 (2.4.1855), σ. 107. Σὲ ἀντιστοιχία και τὰ ἔργα ποὺ παρουσιάστηκαν νωρίτερα (28.12.1854) στὴν εὐεργετικὴ παράσταση τοῦ «buffo comico» Gaspare Pozzesi: ἡ κωμικὴ ὥπερα *Don Procopio* (πιθανὸν τοῦ Vincenzo Fioravanti), ἡ «ἄρια τοῦ Missipipi» ἀπὸ τὴν *Pietra di Paragone* τοῦ Rossini στὰ ἐλληνικὰ και ἔνα ντουέτο ἀπὸ τοὺς *Falsi monetari* τοῦ Lauro Rossi μαζὶ μὲ τὴν Gavetti, «Teatri e notizie diverse», *L' Italia Musicale* VII-9 (31.1.1855), σ. 36 και «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-10 (1.2.1855), σ. 39-40.

37. «Teatri Stranieri», *La fama del 1855* XIV-10 (1.2.1855), σ. 39-40, ἀλλὰ και γενικότερα «Teatri e notizie diverse», *L' Italia Musicale* VII-9 (31.1.1855), σ. 36.

38. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ἴμπρεσάριος Franchi εἶχε λάβει ἔγκριση ἀπὸ τὴν Ἰόνιο Γερουσία γιὰ νὰ παραλάβει τὸ πόστο τῶν 1.000 Ταλλίρων ὡς χρατικὴ οἰκονομικὴ ἐνίσχυση μόλις μιὰ ἐβδομάδα πρὶν τὴν πρεμιέρα τῆς Anna Winter, ἐξέλιξη ποὺ σίγουρα θὰ τὸν διευκόλυνε οἰκονομικά, βλ. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 1047, 10872.

39. Ἐφημερὶς τῶν Ειδήσεων, δ.π.

40. Γιὰ τὴν κερκυραϊκὴ (και παγκόσμια) πρώτη τῆς Isabella d' Aspreno, βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, *Παῦλος Καρρέρ: ἀπομνημονεύματα και ἐργογραφία*, Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη-Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, 2003, σ. 172, Αὔρα Εεπαπαδάκου, *Ο Παῦλος Καρρέρ και τὸ μελοδραματικὸ τὸ ἔργο, ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή*, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Ο συντάκτης φαίνεται νὰ ἐντοπίζει στὶς δράσεις τοῦ Μάντζαρου, τοῦ Καρρέρου καὶ τοῦ Ξύνδα μιὰ συνέχεια, ἀπὸ τὴν ὁποίᾳ ἥλπιζε νὰ προκύψῃ ἡ συγκροτημένη γηγενῆς μελοδραματικὴ παραγωγή. Πράγματι δὲν ἔπεισε ἔξω, διότι στὰ ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια ἀκόμη περισσότερα ἔργα τοῦ Ξύνδα καὶ τοῦ Καρρέρου θὰ ἐμφανίζονται ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου, ἐνῶ θὰ ἀκούγονται ἀντίστοιχες συνθέσεις τοῦ Δομένικου Παδοβᾶ καὶ τοῦ Ἐδουάρδου Λαμπελέτ. Νὰ ὑπογραμμιστεῖ πώς γιὰ ἀκόμη μιὰ φορὰ γίνεται σαφὲς ὅτι στὴν ἐπτανησιακὴ ἀντίληψη ἡ δημιουργία ἑλληνικῆς μουσικῆς δὲν περνοῦσε ἀποκλειστικὰ μέσα απὸ τὸν ἐσωστρεφῆ φολκλορισμὸν ἢ τὴν ἀναζήτηση τῶν ἀρχαιοελληνικῶν ριζῶν, ἀλλὰ κυρίως απὸ τὴ δημιουργικὴ ἀνταπόκριση καὶ τὴ σύνδεση τῶν μουσουργῶν τῆς Ἑλλάδας μὲ τὰ καθιερωμένα μουσικὰ ἐπιτεύγματα τῆς ἐποχῆς τους, στὴν προκειμένη περίπτωση μὲ τὸ μελόδραμα.

Ἡ ἀφέρωση τῆς Anna Winter στὴ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας ἔξυπηρετεῖ ἐπίσης πολλαπλοὺς στόχους.⁴¹ Ο ἔνας εἶναι προφανῆς: μὲ τὴν

μιο-Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, 2005, σ. 87-89, 286-287 καὶ Συλλογὴ Λιμπρέτων Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας, α.δ. 78. Ἐπίσης, ἐνδεικτικά, «Teatri Stranieri», *La fama del 1854* XIII-10 (2.2.1854), σ. 39, «Teatri Stranieri», *La fama del 1854* XIII-19 (6.3.1854), σ. 75, «Cronaca Straniera», *Gazzetta Musicale di Milano* XII-8 (19.2.1854), σ. 63, «Teatri e notizie diverse», *L' Italia Musicale* VI-16 (25.2.1854), σ. 64, «Teatri e notizie diverse», *L' Italia Musicale* VI-17 (1.3.1854), σ. 68, ἀλλὰ καὶ «Notizie», *La fama del 1854* XIII-49 (19.6.1854), σ. 49. Στὸ πλαίσιο τῆς προώθησης τῶν ἔργων τοῦ Καρρέρου στὴν Κέρκυρα πρέπει νὰ προσεγγιστεῖ καὶ ἡ ἀπόδοση στὶς 7.2.1854 τῆς «Gran scena e Romanza» ἀπὸ τὴν ὄπερα *Dante e Bice* κατὰ τὴ διάρκεια τῆς εὐεργετικῆς παράστασης τοῦ μπασοφαρύτου Massimiliano Severi, βλ. «Teatri», *Teatri, Arti e Letteratura* T. 61, XXXII-1529 (6.4.1854), σ. 45. Ἡ *Isabella d'Aspreno*, μετὰ τὴν παράστασή της στὸ μιλανέζικο θέατρο Carcano τὴν ἐπόμενη χρονιά, εἰχε κατορθώσει νὰ μπεῖ στὸ μᾶλλον δαιδαλῶδες δίκτυο τῆς «κιταλικῆς ὀπερατικῆς βιομηχανίας», βλ. *La fama del 1855* XIV-40 (17.5.1855), σ. 160.

41. Νὰ σημειωθεῖ, ὅτι ἡ ἀφέρωση ἔργων στὴν κερκυραϊκὴ Φιλαρμονικὴ δὲν ἔταν καθόλου ἀσυνήθις ἀπὸ τὴν περώτη στιγμὴ τῆς ἰδρυσής της. Μάλιστα, τὴν ἡμέρα τῆς τρίτης παράστασης τῆς Anna Winter ἡ διοικητικὴ ἐπιτροπὴ τῆς Φιλαρμονικῆς πληροφορούντων τὴν ἀφέρωση στὸ ἰδρυμα καὶ στὸν Μάντζαρο ἀπὸ τὸν προαναφερθέντα Raffaele Sarti μιᾶς εἰσαγωγῆς του γιὰ ὀρχήστρα, βλ. Φιλαρμονικὴ

ἀφιέρωσή του ὁ Ξύνδας τιμοῦσε τὸ ἰδρυμα, τοῦ ὅποιου ἦταν ἀρχικὸς ἰδρυτὴς καὶ ἐπίτιμος Ἐταῖρος, ἀλλὰ καὶ τὸν πρῶτο μουσικοεκπαιδευτικὸ φορέα ποὺ ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἡγεσία τοῦ Μάντζαρου φιλοδοξοῦσε νὰ λειτουργήσει κατὰ τὰ πρότυπα τῶν μουσικῶν ἀκαδημῶν τῆς ἐποχῆς καὶ νὰ καταστεῖ κέντρο ἀναφορᾶς στὴ μουσικὴ ἀνάπτυξη τοῦ τόπου. Ταυτόχρονα, ὅπως θὰ φανεῖ στὴ συνέχεια, ζητοῦσε μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν καὶ τὴν ὑψηλὴ προστασία τοῦ ἰδρύματος. Ὁ δεύτερος ἦταν πιὸ πρακτικός: ὁ πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς, ὁ Κόμης Σπυρίδων Βέγιας Βούλγαρις, ἦταν ταυτόχρονα καὶ Ἱπαρχος Κερκύρας, ἀρά καὶ πρόεδρος τῆς ἐποπτεύουσας ἀρχῆς τοῦ θεάτρου San Giacomo.⁴² Ἐπίσης, ἐπικεφαλῆς τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Θεάτρου γιὰ τὴν περίοδο 1854-1855 ἦταν ὁ παλαιὸς πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς, Ἀναστάσιος Γιαλλινᾶς Χαλκιόπουλος Ἀγοραστός.⁴³

Σὲ κάθε περίπτωση, ὁ Ξύνδας στὴν ἀφιερωματικὴ ἐπιστολὴ μὲ ἡμερομηνία 20.1.1855 (νέο ἡμερολόγιο) ποὺ δημοσιεύστων μαζὶ μὲ τὸ λιμπρέτο, ἀνέφερε τὰ ἔξῆς:

Ἐκπεραιώσας, χάριτι θείᾳ, τὴν σύνθεσιν μελωδράματος [sic], τὸ ὄποιον, προσεχῶς, θέλει παρασταθεῖ εἰς τὸ ἡμέτερον θέατρον, αἰσθάνομαι τὴν ἀνάγκην τοῦ νὰ κοσμήσω αὐτὸν μὲ τὸ ὄνομα τῆς παρ' Ὕμιν Προεδρεομένης Ἐταιρείας.

Πλυκεῖαι ἀναμνήσεις, βαθέως εἰς τὸν νοῦν μου ἐγκεχαραγμέναι, ἀναλλοιώτου εὐγνωμοσύνης αἰσθήματα, τὰ ὄποια οὐδὲν θέλει δυνηθεῖ νὰ ἔχαλειψῃ ποτὲ ἀπὸ τὴν καρδίαν μου, ἀναποσπάστως μετ' αὐτῆς μὲ συνδέουσιν. Ἐκ μέρους μου, ὅθεν, δὲν δύναμαι, βεβαίως, νὰ ἐπιθυμήσω τίποτε περισσότερον, πάρεξ νὰ γίνη δεκτὸν τὸ παρ' ἐμοῦ ζητούμενον. Καὶ ἐὰν ὁ Θεός ἐπιτρέψῃ αἰσίαν ἔκβασιν εἰς τὸ ἔργον τοῦτο, πρῶτον δοκίμιον — εἰς αὐτοῦ μόνον γνωρίζω χάριν — καὶ ἡ Φιλαρμονικὴ τῆς Πατρίδος ἡμῶν Ἐταιρεία, ἔστεθαι ἡ μόνη ἡ ἀναζωπυρώσασα τὸ πάθος τῆς ὑψηλῆς ἐπιστήμης, τὸ ὄποιον ἀείποτε μὲ κατέφλεξε.

Ἡ στιγμὴ δὲν ἔμει ἐστὶ σημαντική τε καὶ ἐπίση-

Ἐταιρεία Κερκύρας-Διοικητικὸ Ἀρχεῖο (ΦΕΚ / Δ), Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (7.7.1853-28.3.1855), α.δ. 71, Συνεδρίαση 8.2.1855.

42. Γιὰ τὴ διοικητικὴ θέση τοῦ Κόμητος Σπυρίδωνος Βέγια Βούλγαρι, βλ. ἀρχειακὸ ὄλικὸ τῶν ΓΑΚ-ΑΝΚ (ἰδιαιτέρως τὰ πρακτικὰ τοῦ Ἐπαρχιακοῦ Συμβουλίου), καθὼς καὶ τὴν Ἐφημερίδα Ἐπίσημο τοῦ Ἡνωμένου Κράτους τῶν Ιονίων Νήσων τῆς χρονιᾶς ἐκείνης.
43. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἐπαρχος 38, [1853], 1.12.1854 καὶ Ἰόνιο Κράτος 1047, 10809, ἀρ. 124 (19.1.1855).

μος. Άναγνωρίζω, έγώ πρῶτος, τὸ τολμηρὸν τῆς ἐπιχειρήσεως, ἀλλ᾽ ἀς μὴ μὲ κατακρίνωσι, πρὸς Θεοῦ!... ἄκων ὑπήκουσα.

Τῆς ἀντιλήψεως καὶ τῆς ἐπιεικείας τῶν φιλτάτων μου συμπολιτῶν χρήζω, σήμερον. Θέτων δὲ τὸν ἔσωτόν μου, μὲ πάλλουσαν καρδίαν, ὅπισθεν τῆς αἰγίδος τῆς ἡμετέρας Ἐταιρείας, ἐλπίω ὅτι τὰ κατ᾽ ἐμοῦ, τυχόν, ἐκτοξεύμενα βέλη, κατασυντριφθήσονται, καὶ πέσωσι κατὰ γῆς.

Τῆς Υμετέρας εὐγενείας ταπεινότατος καὶ εὐπεθέστατος δοῦλος

Σπυρίδων Ξέντας [sic], Ἐπίτιμος Ἐταῖρος τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας.

Ἡ ἀφιέρωση τοῦ Ξύνδα ἦταν τὸ μοναδικὸ θέμα ποὺ ἀπασχόλησε τὴ Γενικὴ Συνέλευση τῆς Φιλαρμονικῆς σὲ ἔκτακτη συνεδρίασθη τῆς, ἡ ὁποία ἔλαβε χώρα στὶς 22.1.1855 (νέο ἡμερολόγιο), ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ Πρακτικά τῆς:⁴⁴ Μετὰ τὴν ἀνάγνωση τῆς παραπάνω ἐπιστολῆς καὶ τὴν ίδιαιτερη ἀναφορὰ στὸ ὅτι ὁ μουσουργὸς «ἐναποθέτει τὰς ἐλπίδας αὐτοῦ κατὰ πάσης ἀντιδράσεως» στὴ Φιλαρμονική, ὁ ἀντιπρόεδρος (καὶ προεδρεύων τῆς συνέλευσης) καὶ διευθυντῆς τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἀστυνομίας, Ἀριστοτέλης Σερεμέτης,⁴⁵ πρότεινε τὴν ἀποδοχὴν τῆς ἀφιέρωσης καὶ τὴ σύνταξη σχετικῆς ἀπαντητικῆς ἐπιστολῆς ἀπὸ μέρους τῆς Ἐταιρείας. Η συνέλευση «όμοιοφώνως παραδέχεται τὴν κατὰ καθῆκον θελξικάρδιον ταύτην αἵτησιν, καὶ τὴν εἰρημένην ἀπάντησιν, ὡς μικρὸν δὲ δεῖγμα εὐγνωμοσύνης, θυμηδίας καὶ ἐνθαρρύνσεως πρὸς ἐκεῖνον τὸν ἀδελφόν». Ἐπίσης, ἀποφάνθηκε θετικὰ «ἐπὶ προτάσεων τῶν Κυρίων [Ἰσιδώρου] Ζολήν, [Πέτρου] Κουρτάνου καὶ [Κωνσταντίνου] Βέγια νὰ τῷ γίνη μικρόν τι δῶρον κατὰ τὴν ἐσπέραν ἐκείνην οὐχὶ ἀνώτερον τῶν 50 Ταλλίρων ὡς ἐκ τῶν οἰκονομικῶν τῆς Ἐταιρείας, δι᾽ ἀναλόγου ἐπιγραφῆς ἐγγεγραφθησομένης εἰς τὸ δῶρον».

Ἡ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ ἔξουσιοδοτήθηκε νὰ διεκπεραιώσει τὶς ἀποφάσεις τῆς συνέλευσης. Ἔτσι, τὴν ἐπόμενη ἡμέρα ἡ Φιλαρμονικὴ ἀπέστειλε στὸν Ξύνδα τὴν παρακάτω ἐπιστολὴν ἀποδοχῆς τῆς ἀφιέρωσης τῆς Anna Winter:⁴⁶

Κύριε!

Μετ' ἀγαλλιάσεως καὶ χαρᾶς ἡ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία παρεδέξατο τὴν εὐπροσήγορον ὑμῶν προσφορὰν δι᾽ ἡς καταφλεγόμενος ὑπὸ τῆς ἀγάπης πρὸς τὴν Ἐταιρείαν, ὡς ὑποστήριγμα στερεὸν ταύτης ἀφιερώσατε τῇ Ἐταιρείᾳ τὰς ἀπαρχὰς τῶν ἐμβριῶν καὶ ἀσκῶν κόπων ὑμῶν, περὶ τὰ τερψίγρα τῆς μουσικῆς μαθήματα, ἐθίζατε τὴν χορδὴν τῆς ἐπιστήμης δι᾽ ἐλληνικῆς ἐγνωμοσύνης ἐπιμονῆς καὶ γνώσεως, καὶ καταδεῖξατε ὅτι ἡ γῆ αὕτη, ἡ αὐτοχθόνους ἔχουσα τὰς Μούσας, παρέχῃ ἀνδράς δυναμένους καὶ βουλομένους τιμῆσαι τὴν φίλην πατρίδα, στεντορίᾳ τῇ φωνῇ διακηρύττοντες εἰς τὴν Ἐσπερίαν Εύρωπην ὅτι ἡ ἐλληνικὴ γῆ εἶναι ἡ μήτηρ τῶν Μουσῶν καὶ τὰ τέκνα αὐτῆς δικαίως καυχῶνται τηλικαύτην ἀπογονήν. Υμεῖς τὴν ἀλήθειαν ταύτην πραγματικῶς ἐφανερώσατε. Εἴθε ὁ θεὸς τῆς σοφίας καὶ τῆς ἀληθείας νὰ δώσῃ ἡμῖν πάντα τὰ ἀπαιτούμενα πρὸς πλήρη ἀποπεράτωσιν τοῦ περικλεοῦς σταδίου ὃ ἀνενδότως διατρέχετε.

Ἡ κατὰ καθῆκον ἡμετέρα ὑποστήριξις καὶ πρόσπισις καθ᾽ ὅσον ἔξη ἡμῶν αὐτῶν ἔξαρτᾶται ἔσται ἀναπόσπαστον μέρος τῆς μιᾶς ἐπιθυμίας ὑμῶν τε καὶ ὑμῶν, πᾶσα δὲ ὑπόκωφος, ἀλλότριος, κακὴ εἰσήγησις διασκεδασθήσεται ἔμπροσθεν τοῦ φωτὸς τῆς ἀληθείας καὶ τῆς ἀδελφικῆς ἐνότητος, μάλιστα εἰς τὰ τοιαῦτα ὀφειλούσης ἀναδεῖξαι τὴν ἐπιφροὴν καὶ δύναμιν αὐτῆς πρὸς καταπάτησιν πάσης τυχόν δολίας, κακῆς, ἀτομικῆς κατακρίσεως καὶ πρὸς κατάδειξιν τοῦ πόσου ἐκτιμᾶται ἡ ἀληθής ικανότης, καὶ ἀποδίδεται ἡ ὀφειλομένη καταθύμως εὐγνωμοσύνη καὶ ἔπαινος παρὰ τῆς ἐλληνικῆς οἰκογενείας εἰς τὰ τέκνα τῆς φίλης πατρίδος δοξάζοντα ταύτην κατὰ τὴν ἀρτιγένητον πρόσδον αὐτῆς.

Δεχθῆτε τὰς διαβεβαιώσεις καὶ τῆς ἐμῆς εὐχαριστήσεως, μεθ᾽ ἡς ὑποσημειούμαι κ.τ.λ., κ.τ.λ.

Κόμης [Σπυρίδων] Βέγιας Βούλγαρις,
Πρόεδρος τῆς Ἐταιρείας.

Τὰ ὅσα ἀναφέρονται στὴν ἐπιστολὴν εἶναι ίδιαιτερα ἐνδιαφέροντα, μιᾶς καὶ ἀποκαλύπτουν σειρὰ πληροφοριῶν γιὰ τὴν ὑπόδοχη τοῦ ἔργου τοῦ Ξύνδα, καθὼς καὶ, στὸν προσεκτικὸ ἀναγνώστη, στοιχεῖα γιὰ τὶς βαθύτερες σχέσεις τοῦ συνθέτη μὲ τὸ εὐρύτερο περιβάλλον τῆς Φιλαρμονικῆς. Εἰδίκα ὡς πρὸς τὸ πρῶτο γίνεται καὶ πάλι σαφὲς ὅτι τὸ μελόδραμα τοῦ Ξύνδα θεωρήθηκε ἥδη πρὶν ἀπὸ τὴν πρεμιέρα του ὡς ἔργο ποὺ ἐπιβεβαίωνε ἀφενὸς τὴ σύνδεση τῆς Ἑλλάδας μὲ τὸ ἀπώτατο παρελθόν της, ἀφοῦ ἀποδείκνυε «εἰς τὴν Ἐσπερίαν Εύρωπην ὅτι ἡ ἐλληνικὴ γῆ εἶναι ἡ μήτηρ τῶν Μουσῶν», καὶ

44. ΦΕΚ / Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνεδριάσεων 3 (8.3.1847-1.7.1859), α.ἀ. 240 (22.1.1855).

45. Γιὰ τὴ θέση τοῦ Σερεμέτη, ἔκτὸς ἀπὸ τὸ ἀφθονού ὑλικὸ τῶν ΓΑΚ-ΑΝΚ στὴν ἀρχειακὴ σειρὰ τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἀστυνομίας, βλ. καὶ «Il nostro disegno», Ugo Foscolo I-34 (21.2 / 4.3.1888), σ. 270-271.

46. ΦΕΚ / Δ, Βιβλίο Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858),

α.ἀ. 1273, 23.1.1855 καὶ Πρακτικὰ Γενικῶν Συνεδριάσεων 3 (8.3.1847-1.7.1859), α.ἀ. 240 (22.1.1855).

άφετέρου τὴ δημιουργία μιᾶς γηγενοῦς δυναμικῆς, ἡ ὅποια θὰ ἀπέδιε καὶ στὸ μέλλον ἀντίστοιχους καλλιτεχνικοὺς καρπούς.⁴⁷ Ἰδιάτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ εἰδικὴ ἀναφορὰ τῆς παραπάνω ἐπιστολῆς στὴν προστασία τῆς Φιλαρμονικῆς, μιᾶς καὶ φαίνεται ὅτι ἡ παραίνεση τοῦ Εύνδα δὲν ἦταν ἀπλῶς τυπική, ἀλλὰ ὄντως ὁ μουσουργὸς πρέπει νὰ φοβόταν ἀρνητικές ἀντιδράσεις γιὰ τὴν ὄπερά του.

Στὴν ἴδια περίπου κατεύθυνση κινοῦνται καὶ ὅσα ἀναφέρει στὶς 30.1.1855 σὲ ἔγγραφό του πρὸς τὴν Ἰόνιο Γερουσία ὁ Κόμης Βούλγαρις, τὴ φορὰ αὐτή, ὅμως, μὲ τὴν ἰδιότητα τοῦ Ἐπάρχου Κερκύρας.⁴⁸ Μὲ τὸ ἔγγραφο αὐτὸ ζητεῖται καὶ τυπικὰ ἀπὸ τὴ Γερουσία ἡ ἔγκριση τῆς ἀπόφασης τοῦ Ἐπαρχιακοῦ Συμβουλίου, σύμφωνα μὲ τὴν ὅποια ὁρίζόταν ἡ τρίτη παράσταση τοῦ νέου μελοδράματος ὡς εὐεργετικὴ γιὰ τὸν Εύνδα ἐν εἴδει ἡθικῆς καὶ χρηματικῆς ἐνθάρρυνσης τοῦ συνθέτη.⁴⁹ Μάλιστα, στὸ ἔγγραφο ἐμφανίζοταν ἔναν τὸ ὄνομα τοῦ Καρρέρου, αὐτὴ τὴ φορὰ ὡς πρόσφατο προηγούμενο παρόμοιας ἔνδειξης τιμῆς σὲ Ἐπτανήσιο μουσουργό, τὸ ὅποιο ἦταν δίκαιο νὰ ἐπαναληφθεῖ καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Εύνδα. Συγκεκριμένα τὸ ἔγγραφο τοῦ Ἐπαρχείου Κερκύρας ἀνέφερε τὰ ἔξης:

‘Ο ἥμετερος Μουσικοδιάσκαλος Κος Σπυρίδων Ξήντας [sic], ἐσυνέθεσε μελωδράμα τι [sic] Λέδη Ἀννα Γουΐντερ ἐπιλεγομένον ληφθὲν ἐκ τοῦ μυθιστορήματος Οἱ τρεῖς δεσμοφύλακες [sic] τοῦ Dumas.⁵⁰

Ἡ ἀπαρχὴ τῶν κόπων τοῦ προσφιλοῦς ἥμαν συμ-

πατριώτου, καταβάλλοντος πᾶσαν ἐπιμελείαν, καὶ κόπον, περὶ τὴν μουσικὴν διὰ τῆς διακρινούσης αὐτὸν ἐπιμονῆς καὶ ἵκανότητος, ὅφελει νὰ παρασταθῇ κατ’ αὐτάς, εἰς τὸ θέατρον τῆς νήσου ταύτης, συνεφώνησε δὲ μετὰ τοῦ θεάτρου πρὸς ἀμοιβὴν τῶν κόπων αὐτοῦ, καὶ προσείκουσαν ἐνθάρρυνσιν, τὸ νὰ λάβῃ τῆς ἀποκλειστικῆς ὀφελείας αὐτοῦ, τὴν τρίτην ἑσπέραν τῆς παραστάσεις αὐτοῦ, ὡς ἐπινομίδα.

Τὸ Ἐπαρχιακὸν Συμβούλιον, προκειμένου μάλιστα περὶ συμπατρώτου, ὡς ἔγινε τὸ αὐτὸ τοῦτο, καὶ διὰ τὸν ἔτερον Συμπολίτην Κον Καρρέρο, παρεδέχθη εὐχαρίστως τὴν αἴτησιν ὡς τὸ μόνον ὃ ἤδυνατο νὰ κάμη κατὰ τὴν περίπτωσιν ταύτην, προσκαλέσας τὴν τοῦ θεάτρου ἐπιτροπὴν διὰ τὰ περαιτέρω, ἔνεκα τῆς προσεγγιζούσης τοῦ θεάτρου κλείσεως, ἀπεφάνθη δὲ διακοινωθῆναι τοῦτο τῇ Ἐκλαμπροτάτῃ Γερουσίᾳ.

Μὲ τὴν ἀπόφαση τοῦ Ἐπαρχείου εἰλημμένη καὶ τὴν ἔγκριση τῆς Γερουσίας μᾶλλον δεδομένη,⁵¹ ἡ Φιλαρμονικὴ προχώρησε καὶ στὴν συγκεκριμενοποίηση τῶν ὄσων τόσο γενικὰ εἶχαν ἀποφασιστεῖ στὴ συνέλευση τῆς 22.1.1855. Πέρα ἀπὸ τὴν ἀποστολὴ τῆς προαναφερθείσας ἐπιστολῆς στὸν Εύνδα ἡ διοίκηση τῆς Φιλαρμονικῆς μεθόδευσε καὶ τὶς ἄλλες ἐκδηλώσεις τιμῆς ἀπὸ τὸ ἰδρυμα πρὸς τὸν συνθέτη τῆς Anna Winter. Ἔτσι, στὶς 3.2.1855,⁵² τὴν ἥμέρα δηλαδὴ ποὺ κοινοποιοῦνταν στὴ Γερουσία ἡ ὡς ἄνω ἀπόφαση τοῦ Ἐπαρχείου,⁵³ ἡ διοικητικὴ

47. Μὲ παρόμοια λόγια καὶ παραινέσεις, ἀκόμη καὶ ἴδιες ἀκριβῶς φράσεις, θὰ ἀπευθυνόταν τὸ 1886 καὶ τὸ 1889 ἡ τότε ἡγεσία τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς στὸν Σπύρο Σαμάρα, ἔναν συνθέτη ποὺ ἔκινησε τὴ μουσικὴ πορεία του μαθητεύοντας στὸ πλευρὸ τοῦ Εύνδα. Βλ. Κώστας Καρδάμης, «Ο Σπύρος Σαμάρας καὶ ἡ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας», Σπυρίδων-Φιλόσκοπος Σαμάρας. Ἐπετειακὸς τόμος γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση του, Κέρκυρα, Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας – Δημοσιεύματα τοῦ Μουσείου Μουσικῆς «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», 2011, σ. 80-113: 84-85, 92.

48. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1048, α.ἀ. 10924.

49. Βεβαίως, εἶχε προηγθεῖ σχετικὸ αἴτημα τοῦ Εύνδα πρὸς τὸν Ἐπαρχο Κερκύρας (καὶ Πρόεδρο τῆς Φιλαρμονικῆς) Σπυρίδωνα Βέγια Βούλγαρη στὶς 20.1.1855 (τὴν ἴδια ἥμέρα, δηλαδή, μὲ τὴν ἐπιστολὴ τοῦ συνθέτη πρὸς τὴ Φιλαρμονική). Τὸ τεκμήριο δημοσιεύεται στὸ «Παράρτημα Ἐγγράφων: Ἐγγραφο 13», στὸ Καπάδοχος, δ.π., σ. 115.

50. Στὸ σημεῖο αὐτό, ὅπως καὶ σὲ μεγάλο μέρος τοῦ τεκμηρίου, ὁ γραφέας τοῦ Ἐπαρχείου Κερκύρας ἀναπα-

ράγει τὰ ὅσα ἀναφέρει στὴν αἴτησή του ὁ Εύνδας («Παράρτημα Ἐγγράφων: Ἐγγραφο 13» στὸ Καπάδοχος, δ.π.). Ωστόσο, φαίνεται ὅτι ἐκ παραδρομῆς γράφει «δεσμοφύλακες» ἀντὶ «σωματοφύλακες», ὅπως ἀναφέρει ὁ μουσουργὸς στὴν αἴτησή του.

51. Ἀπὸ διάφορα ἔγγραφα τοῦ Ἀρχείου Ιονίου Γερουσίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 1855 γίνεται σαφὲς ὅτι τὸ θέμα τῶν εὐεργετικῶν παραστάσεων εἶχε ἀπασχολήσει σοβαρὰ τὸ Ἐπαρχεῖο καὶ τὴ Γερουσία, μιᾶς καὶ φαίνεται ὅτι εἰδίκα τὴν περίοδο ἐκείνη ὑπῆρχε ὁ φόβος τῆς κατάχρησης αὐτῆς τῆς τόσο διαδεδομένης θεατρικῆς πρακτικῆς. Μάλιστα, στὶς 19.1.1855 ὑπῆρχε ἡδη ἀπόφαση τῆς Γερουσίας, μὲ τὴν ὅποια «περιώρισε τὰς τοιαύτας (δηλ. εὐεργετικάς) ἐσπέρας εἰς μόνον ἔξ, αἴτινες παραχωρήθησαν ἡδη εἰς τοὺς Μελωδούς», ἐνῶ ταυτόχρονα ἡ Γερουσία καθιστοῦσε σαφὲς στὸν Ἐπαρχο Κερκύρας, ὅτι «έὰν ὅμως ὁ θεατρώνης, ὡς ἀλλοτε ἔκαμε καὶ εἰς τοιαύτας ἥμέρας, θέλη νὰ παραχωρήσῃ εἰς τοὺς ἱκετεύοντας τὴν εἰσπραξὶν διὰ εἰσιτηρίων μιᾶς ἑσπέρας, ἡ περὶ ἣς ὁ λόγος ἀπόφασις τῆς Γερουσίας δὲν ἤθελε ποσῶς τὸ ἐμποδίσει», ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1047, 10809, ἀρ. 124 (19.1.1855).

52. ΦΕΚ / Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (7.7.1853-28.3.1855), α.ἀ. 70, Συνεδρίαση 3.2.1855.

53. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1048, α.ἀ. 10924.

έπιτροπή του ιδρύματος, άπόντος και πάλι του Κόμητος Βούλγαρι, άποφάσιζε «σχετικά με τὸ δῶρο ποὺ θὰ δοθεῖ στὸν Ἐπίτιμο Ἐταῖρο κύριο Σπυρίδωνα Ξύνδα τὴν βραδιὰ τῆς εὐεργετικῆς παράστασής του στὸ θέατρο τῆς πόλης μας».

Αρχικά ἔγινε ἀποδεκτὴ ἡ πρόταση τοῦ Ἀριστοτέλη Σερεμέτη, νὰ ἀγοραστεῖ ἀπὸ τὸ κοσμηματοπωλεῖο τοῦ μέλους τῆς Φιλαρμονικῆς Ἰωσήφ Παβία «ἔνα ἀργυρὸ δοχεῖο δουλεμένο μὲ σμίλη ἐσωτερικὰ ἐπιχρυσωμένο μαζὶ μὲ τὴν ἀντίστοιχη λεκάνη του, ἔξολοκλήρου σμιλευμένη, φτιαγμένη στὸ Παρίσι, ἀξίας 40 Ταλλήρων, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς δημιουργίας ἐπιγραφῆς». Στὴ συνέχεια, ἐπίσης, ἀποφασίστηκε νὰ ἀποδοθοῦν στὸν Ξύνδα ἑκεῖνες οἱ τιμές ποὺ «*έγιναν καὶ στὸν ἄλλο Ἐπίτιμο Ἐταῖρο [τῆς Φιλαρμονικῆς]* κύριο Καρρέρο τὴν προηγούμενη χρονιά, δηλαδὴ συνοδείᾳ ἀπὸ τὸ θέατρο στὴν οἰκία του μὲ τὴν μπάντα καὶ μὲ δάδες στὰ χέρια,⁵⁴ νὰ ριχτοῦν στὴ σκηνὴ λουλούδια καὶ κουφέτα, νὰ προσκληθοῦν ὅλοι οἱ Ἐταῖροι τοῦ ιδρύματος, νὰ συναντηθοῦν στὴν ἕδρα τῆς Φιλαρμονικῆς τὸ βράδυ ἑκεῖνο [δῆλ. τῆς εὐεργετικῆς παράστασης] στὶς 8 γιὰ νὰ μεταβοῦν στὸ θέατρο ἐν σώματι μαζὶ μὲ τὴν Διοικητικὴ Ἐπιτροπή, μὲ ἔναν μουσικὸ τῆς μπάντας σὲ πλήρη στολή, ἐπικεφαλῆς φέροντα τὸ προσαναφερθὲν δοχεῖο μαζὶ μὲ μιὰ ἀνθοδέσμη γαρυφάλλων, γιὰ νὰ προσφερθοῦν, μαζὶ μὲ ὅ,τι κάθε Ἐταῖρος πιστεύει ὅτι πρέπει νὰ ἀφήσει στὴ λεκάνη».⁵⁵

Τὸ πόσο τυπικὴ ὑπῆρξε στὴν περίπτωση τῆς Anna Winter ἡ συνάνεση τῆς Ιονίου Γερουσίας γίνεται σαφὲς ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἐνημέρωση τοῦ Ἐπαρχείου Κερκύρας ἀπὸ τὴ Γερουσία σχετικά μὲ τὴν ἔγκριση τῆς εὐεργετικῆς στὶς 7.2.1855 (τὴν παραμονὴ δηλαδὴ τῆς πρεμiéρας τοῦ ἔργου) καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ Γερουσία ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ἔγγραφο τοῦ Ἐπάρχου στὴ συνεδρίαση τῆς ἐπόμενης ἡμέρας (8.2.1855).

54. Πρβλ. μὲ «Teatri e notizie diverse», *L’ Italia Musicale* VI-17 (1.3.1854), σ. 68 καὶ «Teatri Stranieri», *La fama del 1854* XIII-19 (6.3.1854), σ. 75, ὅπου τὰ παραπάνω ἐπιβεβαιώνονται σὲ ἀνταπόκριση γιὰ τὴν θριαμβευτικὴ τρίτη παράσταση τῆς *Isabella d’Aspreno* στὶς 11.2.1854, ἡ ὥποια εἶχε ὥριστει γιὰ ἀποκλειστικὸ ὅφελος τοῦ Καρρέρο. Στὸ δεύτερο ἀρθρὸ δημοσιεύεται καὶ σονέτο τῆς Φιλαρμονικῆς πρὸς τιμὴν τοῦ Καρρέρο.

55. Παρόμοιες τιμές μὲ τὸν Καρρέρο καὶ τὸν Ξύνδα ἔλαβε τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1889 καὶ ὁ Σπύρος Σαμάρας κατὰ τὴν κερκυραϊκὴ (καὶ Ἐλαδικὴ) πρεμiéρα τῆς *Flora Mirabilis*. Βλ. Στέλλα Κουρμπανᾶ, «“Πατρίδος σέμνωμα – Σπύρον Σαμάραν – Κερκυραῖο γεραίρουσν”: Η *Flora Mirabilis* καὶ ἡ πρεμiéρα τῆς στὴν Ἐλλάδα», *Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας [...]*, ὥ.π., σ. 45-78: 66-67.

Η σύνδεση τῶν τιμητικῶν πρωτοβουλιῶν τῆς Φιλαρμονικῆς στὸ πρόσωπο τοῦ Ξύνδα μὲ ἐκεῖνες πρὸς τὸν Καρρέρο τὴν προηγούμενη χρονιὰ μὲ τὴν εὔκαιρια τῆς παράστασης τῆς *Isabella d’Aspreno* δίνουν μιὰ γλαφυρὴ εἰκόνα τῶν θεατρικῶν εἰωθότων τῆς ἐποχῆς καὶ τῆς ἀμεσησης σχέσης τοῦ κοινοῦ μὲ τὰ τεκταινόμενα τῶν θέατρων τους. Παράλληλα, δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ κοινὸ θεωροῦσε ἀμφότερες τὶς παραστάσεις σημαντικὲς ὡς πρὸς τὴ δημιουργία μελοδραμάτων πανευρωπαϊκοῦ – γιὰ τὴν ἐποχὴ – βεληνεκοῦς ἀπὸ Ἑλληνες συνθέτες, οἱ ὅποιοι θὰ παρουσίαζαν τὴν ἐξέλιξη τῆς μουσικῆς παραγωγῆς τῆς καθόλου «ἀρτιγενήτου μουσικῆς προόδου» τῆς Ἐπτανήσου σὲ εύρυτερα ἀκροατήρια. Παράλληλα, ἡ τόσο συχνὴ ἐμφάνιση τοῦ ὄντοματος τοῦ Καρρέρο σὲ διαφορετικὲς πηγὲς τῆς περιόδου, ὅχι μόνο δείχνει τὴν ἐπιτυχία τῆς *Isabella d’Aspreno*, ἀλλὰ καὶ ὅτι ἡ *Anna Winter* θὰ μποροῦσε νὰ εἴναι ἡ κερκυραϊκὴ ἀπάντηση στὴν ὅπερα τοῦ κορυφαίου Ζακύνθιου μουσουργοῦ. Ἀλλωστε, μετὰ τὸν *Don Crepuscolo* τοῦ Μάντζαρου (1815) καὶ τὴ συνειδητὴ ἀπόφασή του ἀπὸ τὸ 1827 νὰ μὴν ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ μελόδραμα, καὶ παρὰ τὶς «καντάτες», «σκηνὲς καὶ ἄριες», «ντουέτα» καὶ ἄλλες σύντομες συνθέσεις ποὺ ἀνήκουν στὸ μελοδραματικὸ εἶδος ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς Ἀντώνιο καὶ Ἰωσήφ Λιβεράλη, τὸν Δομένικο Παδοβᾶ καὶ τὸν Ξύνδα μὲ τὴν *Anna Winter*, ὅχι μόνο ὁ συνθέτης της, ἀλλὰ καὶ ἡ κερκυραϊκὴ μελοδραματικὴ παραγωγὴ ἔπαιρεν τὸ βάπτισμα τοῦ πυρὸς «εἰς τὸ δύσκολον καὶ λαμπρὸν στάδιον» τῆς δημιουργίας πλήρων ὀπερατικῶν ἔργων. Ο Ξύνδας, μάλιστα, βρέθηκε νὰ πρωτοπορεῖ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴ συνεργασία του μὲ γηγενῆ λιμπρετίστα, πράγμα ποὺ ἐπανάλαβε τὸ 1856 μὲ τὸν *Conte Giuliano* τοῦ Γεράσιμου Μαρκορᾶ, καὶ τὸ 1867 παρουσιάζοντας τὸν *Τυποφήριο* σὲ ἐλληνικὸ λιμπρέτο τοῦ, ἐπίσης συντοπίτη του, Ἰωάννη Ρινόπουλου.

Πραγματοποιήθηκαν, ὅμως, ὅσα προέβλεπε ἡ ἀπόφαση τῆς Φιλαρμονικῆς; Μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα μποροῦμε νὰ ἀπαντήσουμε θετικά. «Ἐνας αὐτόπτης μάρτυρας (καὶ ἐνδεχομένως ἀκροατής), ὁ Παναγιώτης Σαμαρτζῆς μᾶς διαβεβαιώνει, ὅτι πράγματι στὶς 29.1.1855 (κατὰ τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο) στὶς 20.30 ἔλαβε χώρα ἡ εὐεργετικὴ τοῦ Ξύνδα καὶ ὅτι «ἐβάλθη ἡ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία ὥπως τὸν τιμήσουν».⁵⁶ Άφοῦ ἀναφέρεται στὴν κοσμοσυρροή, στὶς

56. Παναγιώτης Σαμαρτζῆς, «Καθημερούσιαι εἰδήσεις»:

φωταψίες και στά μέτρα ἀσφαλείας, καθώς και ὅτι «ῆτο και στρατιῶτες τοῦ 82 τάγματος κατὰ τὸ σύννηθες»,⁵⁷ περιγράφει τὸ κλίμα μετά τὸ πέρας τῆς τρίτης, και τελευταίας, παρουσίασης τῆς Anna Winter:

Ἐτελείωσε τὰς ὥρας 12 τῆς νυκτὸς και ἤρεσε πολὺ αὐτὴ ἡ παράστασις... Ἀκολούθως τὸν ἔφεραν [τὸν Ξύνδα] εἰς τινὰ ἀμάξαν και τὴν ἔσερναν ἀνθρωποι μὲ λαμπάδας και ἐμπρὸς ἦταν ἡ Φιλαρμονικὴ Μουσικὴ παιανίζουσα διάφορα χαρωπὰ φόρματα και πλήθος λαὸς κατόπιν φωνάζων “Ζήτω ὁ Ξύντας” ἔως ὅτου τὸν συνόδευσαν σπίτι του, κατὰ τὰς ὥρας 1 μετά τὸ μεσονύκτιον. Ἡ πατρίς του Κέρκυρα τοῦ ἔκαμε μεγάλην τιμὴν και ἔμασε ἔως 1047 τάλληρα, ὅπου κανεὶς ἄλλος δὲν τὰ ἔμασε.⁵⁸

Τὸ παραπάνω περιστατικὸ μὲ τὴν ἀμάξα φαίνεται ὅτι παρέμεινε γνωστὸ στὴν κοινὴ συνειδηση ἀφοῦ ἀναφέρεται σὲ διάφορα βιογραφικὰ σημειώματα γιὰ τὸν Ξύνδα.⁵⁹ Παραδίδεται, μάλιστα, ὅτι ἡ ἐπιτυχία τοῦ πρώτου αὐτοῦ μελοδραματικοῦ ἔργου τοῦ Ξύνδα ἔγινε αἰτία τετραήμερου ἑορτασμοῦ στὴν πόλη τῆς Κέρκυρας⁶⁰ και ὅτι «ὁ Μάντζαρος, παριστάμενος εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου, ἐδάκρυσεν ἐπανειλημμένως ἀπὸ συγκίνησιν».⁶¹ Ἐπίσης, ἀναφέρεται, ὅτι ὁ Ξύνδας προσκλήθηκε νὰ παρουσιάσει τὴν Anna Winter στὸ Μιλάνο, ἀλλὰ τὸ ἀνέβαλε λόγω τοῦ θανάτου τῆς πρώτης του συζύγου⁶² και ἔτσι ἔστειλε μόνο τὴν Γ' Πράξη, ἡ ὅποια «ἐκτελεσθεῖσα ἐκεῖ ἐκρίθη ὡς πολὺ ἐπιτυχής».⁶³

- Kέρκυρα 1854-1867, Γιώργος Κάρτερ (πρόλογος, ἐπίλογή, ἐπιμέλεια κειμένων), Αθήνα, Ε.Π.Ι.Α., 2000, σ. 55-56.
57. Πρβλ., Rosselli, ὁ.π., 83-84.
58. ‘Ο Καρέρε, πάντως, τὴν προηγούμενη χρονιὰ στὴν ἀντίστοιχη παράσταση τῆς Isabella d’Aspreno εἶχε συγκεντρώσει 2.700 λίρες και δύο δακτυλίδια, ὅπως ἐπίσης και πολλὰ σονέττα, βλ. «Teatri Stranieri», *La fama del 1854 XIII-19* (6.3.1854), σ. 75 και «Cronaca Straniera», *Gazzetta Musicale di Milano XII-8* (19.2.1854), σ. 63.
59. «Σ. Ξύντας», Άστυ B'-105 (20.9.1887), σ. 4 και Γεώργιος Τσοκόπουλος, «Σπυρίδων Ξύνδας», Κωνσταντίνου Φ. Σκόκου, Έθνικὸν Ήμερολόγιον. Τ. 13 (1898), σ. 372-374: 373.
60. Τσοκόπουλος, ὁ.π., σ. 373.
61. Συναδινός, ὁ.π., σ. 283, πάντοτε χωρὶς ἀναφορὰ στὴν πηγή του. Και μόνο ἡ ἀναφορὰ στὴν παρουσία του Μάντζαρου ἀνάμεσα στὸ κοινὸ τῆς παράστασης καταδεικνύει τὴν λανθασμένη χρονολόγηση τοῦ Συναδινοῦ (1885 ἀντὶ 1855), ἀφοῦ ὁ Μάντζαρος εἶχε πεθάνει τὸ 1872.
62. «Σ. Ξύντας», Άστυ B'-105 (20.9.1887), σ. 4.
63. Συναδινός, ὁ.π.

‘Η ἐπιλογὴ τοῦ Ξύνδα νὰ προωθήσει τὴ συγκεκριμένη πράξη στὴν Ἰταλία εἶναι μᾶλλον εὔλογη, μιᾶς και αὐτὴ μποροῦσε κάλλιστα νὰ σταθεῖ σκηνικὰ μόνη της και ταυτόχρονα περιεῖχε τὴ δραματικότερη κορύφωση ὅλου τοῦ ἔργου.

Ἡ παραπάνω πληροφορία, ἀν και ἐλέγξιμη, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης, μιᾶς και, ὅπως ἔρη εἰπώθηκε, δὲν ἦταν καθόλου ἀσυνήθιστο στὶς ὁπερατικὲς βραδιές νὰ παρουσιάζονται μεμονωμένες πράξεις ἀπὸ μελοδράματα: Χαρακτηριστικὸ εἶναι – ἐκτὸς ἀπὸ ὅσα ἀναφέρθηκαν σχετικὰ μὲ τὴν πρεμιέρα τῆς ίδιας τῆς Anna Winter και τὴν εὐεργετικὴ τοῦ Pozzesi – ὅτι ἡ κερκυραϊκὴ μελοδραματικὴ περίοδος 1854-1855 ἔληξε μιὰ ἐβδομάδα μετὰ τὴν εὐεργετικὴ τοῦ Ξύνδα μὲ ἓνα «ἰδιαιτέρως ποικίλο και πλούσιο θέαμα», και συγκεκριμένα μὲ «μιὰ πράξη ἀπὸ τὴν *Stella di Napoli* τοῦ Paccini, μιὰ πράξη ἀπὸ τὸν *Crispino e la Comare*, μιὰ πράξη ἀπὸ τὸν *Barbiere [di Siviglia]*» και τὸ τόσο πετυχημένο rondo ἀπὸ τὴν Anna Winter.⁶⁴ Ἐπρόκειτο, κατὰ κάποιον τρόπο, γιὰ τὸ πανόραμα τῆς ὁπερατικῆς περιόδου ποὺ μόλις ἔληγε.

‘Ο Σπυρίδων Κάλλος.

Τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1855, λοιπόν, ἡ καλλιτεχνική, ήθικὴ και χρηματικὴ ἐπιτυχία τῆς Anna Winter ἦταν ἀναμφισβήτητη. Στὸ σημεῖο αὐτό, και μᾶλλον ἀκριβῶς ἔξαιτίας τῆς ἐπιτυχίας τῆς ὁπερας, ἐμφανίζεται στὸ προσκήνιο ὁ συγγραφέας τοῦ λιμπρέτου της, ὁ Σπυρίδων Κάλλος. Πράγματι, στὶς 15.2.1855, πέντε ἡμέρες μετὰ τὴν τελευταία παράσταση τῆς Anna Winter, ὁ Κάλλος ἔχοντας ἔρθει σὲ συνεννόηση (ὅπως νωρίτερα και ὁ Ξύνδας) μὲ τὸν ἴμπρεσάριο Gaetano Franchi, και ἐπικαλούμενος ἀκριβῶς τὸ συμβόλαιο, μὲ τὸ ὅποιο μεταβίβαζε τὰ δικαιώματα τοῦ λιμπρέτου του στὸν Ξύνδα, κατέθεσε στὸν ‘Ἐπαρχο Κερκύρας τὴν παρακάτω αἰτηση:⁶⁵

‘Ο ύποσημειούμενος, ἀφοῦ ἔλαβε τὴν φιλόφρονον συναίνεσιν τῆς τοῦ θεάτρου ἐργολαβίας μεθ’ ἣς συνέταξε ἰδιαιτέρων συμβίβασιν, ἀποτείνεται εἰς τὴν Ὑμετέραν Ἄρχην ὅπως ἐπιτύχη μίαν εὐεργετικὴν ἐσπέραν ἐν τῷ θεάτρῳ κατὰ τὴν νύκτα τῆς Κυριακῆς 18 ὁδεύοντος. Τὸ προσδόν ὅπερ τὸν καθιστᾷ οὐχὶ ἀνάξιον τῆς παραχωρήσεως ταύτης, εἶναι ἐκεῖνο τοῦ νὰ εἶναι

64. «Teatri Stranieri», *La fama del 1855 XIV-27* (2.4.1855), σ. 107.

65. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ίονίου Γερουσίας 1049, 11023 (15.1.1855).



Η πρώτη σελίδα τοῦ Φινάλε («ἀρ. 16») τῆς Γ' Πράξης τῆς Anna Winter.
(Μουσεῖο Μουσικῆς Φιλαρμονικῆς Έταιρείας Κερκύρας).

αύτὸς ὁ συγγραφεὺς τοῦ Μελοδράματος Ἄννα Οὐντέρ
ἀξίως διαρμονισμένον παρὰ τοῦ συμπολίτου Μουσικο-
διδασκάλου Εύνδα.

Ἡ ύμετέρα σύσπευσις πρὸς πᾶν ὅ,τι συντείνει
εἰς τὸ συμφέρον τῶν συμπολιτῶν Σας, καθιστῶσιν
εὔελπι καὶ τὸν ἀναφερόμενον περὶ τῆς γενναιοψύχου
εἰσακούσεως τοῦ ζητήματός του.

Ο "Ἐπαρχος μεταβίβασε ἀμέσως στὴ Γερουσία
τὸ αἴτημα τοῦ Κάλλου, μιᾶς καὶ ὁ χρόνος πίεζε,
ἀφοῦ ἡ προτεινόμενη ἡμερομηνία τῆς εὐεργετικῆς
συνέπιπτε μὲ τὴν τελευταία ἡμέρα τῶν παραστά-
σεων, οἱ ὄποιες ἔληγαν πάντοτε τὴν τελευταία
Κυριακὴ τοῦ Καρναβαλοῦ («κατὰ τὸν ἑλληνικὸν
τρόπον»). Τὸ κείμενο ἀποκαλύπτει γιὰ ἀκόμη μιὰ
φορὰ τὸ πόσο εἶχε ἀπασχολήσει τὴν ἐποχὴ ἐκείνη
τὸ ἐπίσημο κράτος τὸ ζήτημα τῶν εὐεργετικῶν
παραστάσεων:⁶⁶

Ο Κύριος Σπυρίδων Κάλλος ὑπέβαλε τὴν παρασυνα-
πτομένην ἰκετήριον δι' ἣς ἔξαιτεῖται ἵνα κατὰ τὴν 18^η
τοῦ μεσοῦντος, τελευταίαν τῶν θεατρικῶν παραστά-
σεων, ἐπιτύχη ἐπινοιμίδα πρὸς εὐεργεσίαν του, ὃν
οὗτος ὁ συγγραφεὺς τοῦ μελοδράματος Ἄννα Οὐντέρ,
μελοποιηθέντος παρὰ τοῦ Διδασκάλου Σ. Εύνδα, συμ-
φωνήσας ἐν προκειμένῳ μετὰ τοῦ θεατρώνου ὡς προ-
κύπτει ἐκ τοῦ ἐπισυνημμένου Συμβολαίου.

Τὸ Ἐπαρχιακὸν Συμβούλιον μὴ δυνάμενον κατὰ
τὰς Ἀνωτέρας διαταγὰς εἰς τὴν περίπτωσιν ταύτην νὰ
ἐπιπροσθέσῃ καὶ ἀλληγ ἐπινοιμίδα, τοῦ ἀριθμοῦ τούτων
προσδιορισθέντος παρὰ τῆς Ἐκλαμπροτάτης Γε-
ρουσίας, ἀπεφάνθη ὑποβληθῆναι τὴν αἴτησιν τῇ εἰρη-
μένῃ Ἀνωτέρᾳ Ἀρχῇ διὰ τὰς ἀπαιτουμένας ἀποφάν-
σεις αὐτῆς.

Τὸ αἴτημα τοῦ Κάλλου κατατέθηκε στὸ Γενικὸ
Τμῆμα τῆς Ἰονίου Γερουσίας στὶς 17.2.1855, παρα-
μονὴ τῆς προτεινόμενης εὐεργετικῆς παράστασης,
ἀλλὰ προωθήθηκε στὶς 27.2.1855 γιὰ νὰ συμπεριλη-
φθεῖ στὴν ἡμερήσια διάταξη τῆς προσεχοῦς συνε-
δρίασής της. Αὐτὴ πραγματοποιήθηκε τὴν 1.3.1855
καὶ ἔλαβε τὴν μᾶλλον ἀναμενόμενη ἀπόφαση, ὅτι

66. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ιονίου Γερουσίας 1049, 11023
(16.1.1855).

«παρελθόντος τοῦ χρόνου, παύει τὸ ἀντικείμενον τῆς περὶ ἡς ὁ λόγος αἰτήσεως».⁶⁷ Ο Κάλλος, ὅμως, δὲν ἀποθαρρύνθηκε ἀπὸ τὴν καθυστέρηση, καὶ κινούμενος ἔγκαιρα, ζήτησε στὶς 23.2.1855 ἀπευθείας ἀπὸ τὴν Γερουσία «νὰ τῷ παραχωρηθῇ τὸ Δημοτικὸν Θέατρον διὰ μίαν μόνην ἐσπέραν μετὰ τὰς ἑορτᾶς τῆς Λαμπρῆς».⁶⁸ Η Γερουσία δήλωσε καὶ πάλι ἀναρμόδια, ἀφοῦ ἔστειλε τὸ αἴτημα στὸ Ἐπαρχιακὸ Συμβούλιο, τὸ ὄποιο, ἐφόσον εἶχε πλέον λήξει ἡ θεατρώνηση τοῦ Franchi, ἥταν ἀποκλειστικὰ ὑπεύθυνο γιὰ τὴ χρήση τοῦ θεάτρου San Giacomo.⁶⁹ Πράγματι, τὸ Ἐπαρχιακὸ Συμβούλιο συζήτησε τὴν αἴτηση τοῦ Κάλλου καὶ ἀποφάσισε νὰ τὴν κάνει δεκτὴν εἰδοποιώντας παράλληλα τὴν Ἐπιτροπὴν τοῦ Θεάτρου νὰ πράξει τὰ δέοντα.⁷⁰ Νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ θετικὴ ἀνταπόκριση τοῦ Ἐπαρχιακοῦ Συμβουλίου στὸ αἴτημα τοῦ Κάλλου δὲν ἥταν καθόλου δεδομένη: στὴν ἴδια συνεδρίαση εἶχε ἀπορριφθεῖ «τὸ ἰκετήριον τῶν Κυρίων Πονούτζη καὶ Κώνη αἰτούντων ἵνα τοῖς παραχωρηθῇ ἡ χρῆσις τοῦ θεάτρου κατὰ τὸ προσεχὲς ἕαρ πρὸς ἐκτέλεσιν δραματικῶν παραστάσεων» λόγω «τῶν λυπηρῶν περιστάσεων τοῦ τόπου».⁷¹

Ποιός, ὅμως, ἥταν ὁ Σπυρίδων Κάλλος; Μιὰ μικρὴ συναγωγὴ στοιχείων σχετικῶν μὲ τὸν λυπηρετίστα τῆς Anna Winter ἐνδεχομένως νὰ προσφέρει μιὰ καλύτερη, ἀν καὶ ὅμοιογουμένως ἀτελῆ, σκιαγράφησή του καὶ ἐν μέρει νὰ φωτίσει τὴν περιφρέουσα ἀτμόσφαιρα τῆς συγγραφῆς τοῦ λιμπρέτου. Ο Κάλλος γεννήθηκε στὴν Κέρκυρα τὸ 1809⁷² ἥ-

67. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ίονίου Γερουσίας 161, α.ἀ. 322, Πρακτικὰ Συνεδρίασης 1.3.1855.

68. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ίονίου Γερουσίας 104, 11082.

69. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ίονίου Γερουσίας 161, α.ἀ. 322, Πρακτικὰ Συνεδρίασης 1.3.1855.

70. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ιόνιο Κράτος 536, α.ἀ. 184, Πρακτικὰ Συνεδρίασης 10.3.1855.

71. Η συγκεκριμένη αἰτιολόγηση τῆς ἀπόφασης τοῦ Ἐπαρχείου δὲν πρέπει νὰ ἀναφέρεται ἀναγκαστικὰ στὶς δυσχέρειες ποὺ πρόκειται ἀπὸ τὸν συνεχιζόμενο Κριμαϊκὸ Πόλεμο, ἀλλὰ καὶ στὴν ἀναβολὴν ἔναρξης τῶν ἐργασιῶν τῆς Ι' Ιουνίου Βουλῆς, γεγονός ποὺ ἐν δυνάμει θὰ μποροῦσε νὰ προκαλέσει ταραχές. «Ἐνας ἀκόμη παράγοντας θὰ ἥταν, ἐνδεχομένως, ὁ φόβος γιὰ τὴν ἐπιδημία χολέρας, ἡ ὁποία μάστιζε τὴν Εύρωπη ἀπὸ τὴν προηγούμενη χρονιά καὶ εἶχε προκαλέσει δυσκολίες καὶ στὶς ὄπερατικές παραστάσεις, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸν τύπο τῆς ἐποχῆς. Τελικά, ἡ χολέρα θὰ χτυποῦσε καὶ τὴν Κέρκυρα τὸ φθινόπωρο τοῦ 1855.

72. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ληξιαρχεῖο, Βιβλίο Θανάτων 1901 Γ', α.ἀ. 312, ὅπου ὁ Κάλλος φέρεται νὰ πέθανε σὲ ἡλικία 92 ἑτῶν.

(τὸ πιθανότερο) τὸ 1819⁷³ καὶ πέθανε στὸ προάστιο τοῦ Μαντουκιοῦ τῆς Ἱδίας πόλης στὶς 10/23.12.1901.⁷⁴ Μαθήτευσε στὰ κερκυραϊκὰ σχολεῖα, ἔγινε δεινὸς γνώστης τῆς ἵταλικῆς γλώσσας⁷⁵ καὶ ὑπῆρξε πιθανὸν ἄνθρωπος τοῦ ἄμεσου περιβάλλοντος τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ.⁷⁶ Στὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωῆς του καὶ μέχρι τὸν θάνατό του ἐπαγγελόταν τὸν δημοδιδάσκαλο, ἀρχικὰ στὴ Λευκάδα καὶ μετὰ τὴν «Ἐνωση στὸ Μαντούκι τῆς Κέρκυρας».⁷⁷ Ωστόσο, φαίνεται ὅτι ἡ ἐπαγγελματικὴ καὶ λογοτεχνικὴ δράση του πέρασε ἀπὸ διάφορα στάδια. Εἰδικά τὴν χρονιὰ παρουσίασης τῆς Anna Winter ὁ Κάλλος πρέπει νὰ βρισκόταν σὲ ἀναζήτηση θέσης ἐργασίας στὴ δημόσια διοίκηση τῆς Κέρκυρας, ἀφοῦ λίγο μετὰ τὴν ἔγκριση τῆς προαναφερθείσας εὐεργετικῆς παράστασης ζητοῦσε ἀπὸ τὴν Ίονίο Γερουσία νὰ προσληφθεῖ στὴ θέση τοῦ βοηθοῦ τοῦ Υποθηκοφύλακα Κερκύρας⁷⁸ καὶ ἀργότερα σὲ ἐκείνη τοῦ βοηθοῦ τοῦ Ἐπαρχείου Κερκύρας.⁷⁹

Γιὰ τὴ συγγραφικὴ δραστηριότητα τοῦ Κάλλου μπορεῖ κανεὶς νὰ διαμορφώσει μίαν ιδέα ἀπὸ τὶς κατὰ καιρούς ἐκδόσεις ποὺ τὸν ἀφοροῦν. Τὸ 1849 ὁ Κάλλος ἔξεδιδε στὴν Κέρκυρα τὸ φιλολογικὸ περιοδικὸ *Il sacco d'Esopo*⁸⁰ καὶ τὸ 1856 τύπωσε στὴν Κωνσταντινούπολη τὴν συλλογὴ *Poésies Nationales*.⁸¹ Τὸ 1859 τὸ ὄνομα τοῦ Κάλλου εἶχε χρησιμοποιηθεῖ μαζὶ μὲ ἄλλα σὲ ἀντιπαράθεση τοῦ πε-

73. Ἐκλογικὸς κατάλογος τοῦ Δήμου Κερκυραίων τοῦ ἔτους 1877 ([Κέρκυρα], 1877), σ. 29: α.ἀ. 1086, Ἐκλογικὸς κατάλογος τοῦ Δήμου Κερκυραίων τῆς Ἐπαρχίας Κερκύρας τοῦ Νομοῦ Κερκύρας (Κέρκυρα, 1884), σ. 25: α.ἀ. 1318 καὶ Ἐκλογικὸς κατάλογος τοῦ Δήμου Κερκυραίων τῆς Ἐπαρχίας Κερκύρας τοῦ Νομοῦ Κερκύρας (Κέρκυρα, 1886), σ. 24: α.ἀ. 1275.

74. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ληξιαρχεῖο, Βιβλίο Θανάτων 1901 Γ', α.ἀ. 312.

75. «Κάλος, Σπυρίδων», [sic] στὸ Παναγιώτης Χιώτης, *Ιστορικὰ Ἀπομνημονεύματα Ἐπτανήσου*, Τ. Ζ', Αθήνα, Βιβλιοπωλεῖο Διονυσίου Νότη Καραβία, 1981, σ. 24

76. Παναγιώτης Χιώτης, *Ἐπιφανεῖς Ἐπτανήσου*, Αί Μοῦσαι ΚΑ'-488 (1912-1913), σ. 3, ὅπου γίνεται ἀναφορὰ μόνο στὸ ἐπώνυμο «Κάλος» καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸν ὑπάρχει αὐξημένη ἡ πιθανότητα συνεπωνυμίας.

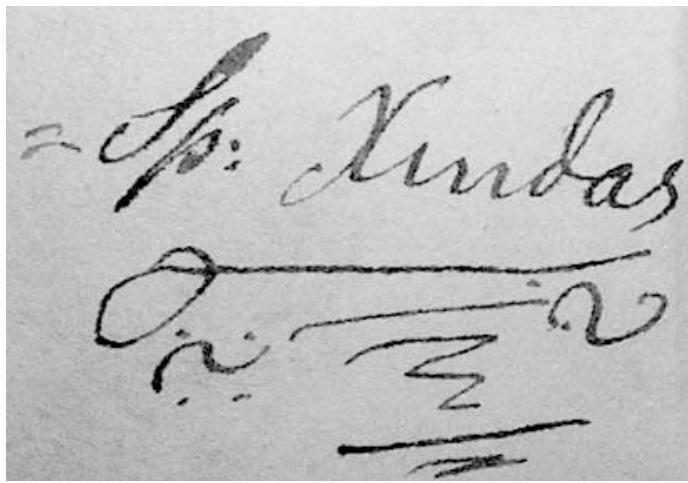
77. «Κάλος, Σπυρίδων», σ.π., σ. 24.

78. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ίονίου Γερουσίας 104, 12462 (16.7.1855) καὶ 12627.

79. ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ίονίου Γερουσίας 104, 13608 (12.11.1855), 13672 καὶ 15711. Τὸ ζήτημα θὰ παρέμενε σὲ ἐκκρεμότητα μέχρι τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1858.

80. Παπαδόπουλος, σ.π., Τ. 1, σ. 599, α.ἀ. 3204.

81. Παπαδόπουλος, σ.π., Τ. 2, σ. 73, α.ἀ. 3738.



Η περίτεχνη ύπογραφή του Σπυρίδωνος Ξύνδα.
(Αρχείο Φιλαρμονικής Έταιρείας Κερκύρας).

ριοδικοῦ Ἔωσφόρος τοῦ Νικόλαου Κονεμένου ἐναντίον τοῦ Ράλλειου ποιητικοῦ διαγωνισμοῦ.⁸² Τὸ 1862 ἔγραψε ἐνα ἀκρόστιχο γιὰ τὴν ἐπίσκεψη τοῦ Πρίγκιπα τῆς Οὐαλίας στὴν Κέρκυρα⁸³ καθ' ὁδὸν γιὰ τὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴν ἐπόμενη χρονιὰ κυκλοφόρησε ποίημά του γιὰ τοὺς γάμους τοῦ ἴδιου γαλαζοαίματου.⁸⁴ Ἀμέσως μετὰ τὴν "Ἐνωση ὁ Κάλλος ἔγραψε δύο στιχουργήματα σχετιζόμενα μὲ τὸν ριζοσπάστη Χριστόδουλο Ποφάντη, ὁ ὄποιος τὸ 1850 ὑπῆρξε ἐνας ἀπὸ τοὺς ἐνδεκα ἀρχικοὺς ριζοσπάστες βουλευτὲς τῆς Ἰονίου Βουλῆς καὶ ἐνας ἀπὸ τοὺς πρώτους βουλευτὲς Κερκύρας ποὺ ἐκπροσώπησαν τὴν Ἐπτάνησο στὸ ἐλληνικὸ κοινοβούλιο τὸ 1864.⁸⁵ Πολὺ ἀργότερα, τὸ 1882, ὁ Κάλλος θὰ συγγράψει ἐνα νεκρολογικὸ κείμενο γιὰ τὸν ἐπίσης

βουλευτὴ Κερκύρας Σπυρίδωνα Ζερβό.⁸⁶ Ἀκόμη, τὸ 1879 τύπωσε νεκρολογικὸ ἀκρόστιχο γιὰ τὸν θάνατο τοῦ ποιητῆ καὶ ριζοσπάστη πολιτικοῦ Ἀριστοτέλη Βαλαωρίτη⁸⁷ – ἐνα ἀπὸ τὰ πολλὰ νεκρολογικὰ κείμενα ἢ στιχουργήματα ποὺ ἐξέδωσε κατὰ καιρούς.⁸⁸ Τὸ 1866, καὶ τὸ 1875 ὁ Κάλλος ἀφιέρωσε στιχουργήματα στὴν ἐλληνικὴ βασιλικὴ οἰκογένεια, ἀντίστοιχα ἐνα στὸν βασιλιὰ Γεώργιο Α' καὶ ἐνα μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς βάπτισης τοῦ πρίγκιπα Γεωργίου,⁸⁹ καθὼς καὶ μιὰ ἀκροστιχίδα «ἐπὶ τοῦ βασιλικοῦ ρητοῦ “Ἡ ἰσχύς μου ἡ ἀγάπη τοῦ λαοῦ μου”».⁹⁰ Τὸ 1873 Τὰ λυπηρὰ ἀποτελέσματα τῆς φιλοδοξίας τοῦ Κάλλου ἐκδόθηκαν στὴ Ζάκυνθο μεταφρασμένα ἀπὸ τὸν Γεώργιο Σφήκα.⁹¹ Ἐπίσης, φαίνεται ὅτι παρέμειναν ἀνέκδοτα διάφορα μυθιστορήματα καὶ Τὰ μυστήρια Κερκύρας.⁹² Παρὰ ταῦτα, τὸ 1869 ὁ «αὐτοχειροτονηθεὶς» ποιητὴς Κάλλος μαζί μὲ τὸν «μουργοδου-

82. Κώστας Δαφνής, «Ο Ἔωσφόρος, τὸ περιοδικὸ τοῦ Ν. Κονεμένου», *Κερκυραϊκὰ Χρονικὰ* XXVI (1982), «Δ' Πλανόνιο Συνέδριο. Πρακτικά, Τόμος Β': Λογοτεχνία-Τέχνη», σ. 377-383: 382. Στὸ ἐξαιρετικὰ σπάνιο αὐτὸ περιοδικὸ δημοσιεύεται καὶ σύντομη βιογραφία τοῦ Κάλλου, τὴν ὅποια δὲν στάθηκε δυνατὸ νὰ συμβουλευτοῦμε.

83. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 158, α.ἀ. 4151.

84. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 173, α.ἀ. 4232. Γιὰ τὸ ἴδιο γεγονὸς ὁ Μάντζαρος μελοποίησε ἀντίστοιχο ὕμνο τοῦ Πέτρου Κουαρτάνου, τὸν ὄποιο καὶ ἀπέστειλε στὴ Βρετανία.

85. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 199, α.ἀ. 4391 καὶ 217, α.ἀ. 4495. Γιῶργος Ἀλισανδράτος, *Ἐπτανησιακὸ Ριζοσπαστισμός*, Ἀργοστόλι, Ἐταιρεία Κεφαλληνιακῶν Ιστορικῶν Ἐρευνῶν, 2006, σ. 37.

86. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 3, σ. 31, α.ἀ. 7627.

87. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 610, α.ἀ. 7192.

88. Βλ. καὶ Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 332, α.ἀ. 5240 καὶ 605, α.ἀ. 7153, 605.

89. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 276-277, α.ἀ. 4892 καὶ 359, α.ἀ. 5429.

90. «Κάλος, Σπυρίδων», δ.π., σ. 24.

91. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 466, α.ἀ. 6154.

92. «Κάλος, Σπυρίδων», δ.π., σ. 24. Ἡ ἀντίστοιχία τοῦ τίτλου μὲ Τὰ μυστήρια τῆς Κεφαλονιᾶς τοῦ Ἀνδρέα Λασκαράτου ἐνδεχομένως νὰ ὑπονοεῖ κάποια, ἀμεση ἢ ἔμμεση, σχέση τοῦ Κερκυραίου μὲ τὸν Ληξουριώτη λογοτέχνη.

λευτή» ποιητή Γεώργιο Ρουβάς ἔγιναν ἀντικείμενο καυστικότατων σατιρικῶν στίχων «ὑπὸ τρίτου τινὸς χωρικοῦ».93

Παρὰ τὴν ἐνδεχόμενη ἔνταση ποὺ θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ἀναμένει στὶς σχέσεις τοῦ Κάλλου μὲ τὸν Εύνδα, αὐτὲς φάνεται νὰ παρέμειναν καλές. Ἀν μὴ τί ἄλλο, ὁ Κάλλος τὸ 1859 ἐνεγράφη μαθητής τοῦ Εύνδα στὴ σχολὴ κοσμικοῦ τραγουδιοῦ τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας.⁹⁴ Λίγο ἀργότερα ὁ Κάλλος θὰ ἐκλεγόταν στὸ Σῶμα τῶν Θεμελιωτῶν τῆς Ἐταιρείας μετὰ ἀπὸ πρόταση τοῦ ποιητῆ Ἰωάννη Ρινόπουλου,⁹⁵ ὁ ὅποῖος ἐπρόκειτο νὰ γίνει ὁ λιμπρετίστας τοῦ θρυλικοῦ Τποψήφιου τοῦ Εύνδα (πρεμιέρα: Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 1867). Ἐπίσης, τὸ 1888 ὁ Εύνδας θὰ μελοποιοῦσε ἔναν ὕμνο γιὰ τὰ ἀποκαλυπτήρια τοῦ ἀνδριάντα τοῦ Ἰωάννη Καποδίστρια στὴν Κέρκυρα καὶ πάλι σὲ στίχους τοῦ Κάλλου.⁹⁶

Τὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ λιμπρετίστα τῆς Appa Winter μπορεῖ πράγματι νὰ μὴν διεκδικεῖ στὸ σύνολό του λογοτεχνικές δάφνες,⁹⁷ ἀλλὰ φανερώνει πολλὰ γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ τοποθέτηση τοῦ δημιουργοῦ του καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴν στὴν ὅποια ἔζησε. Ἀποκαλυπτικὴ ὡς πρὸς αὐτὸ εἶναι ἡ συλλογὴ Poésies Nationales, τὴν ὅποια ἔξεδωσε «γιὰ τοὺς φίλους του» στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 1856.⁹⁸ Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀναδρομικὴ συλλογὴ στιχουργημάτων, ὅχι μόνο στὴν ἐλληνικὴ γλώσσα, συνδεδεμένων μὲ τὶς πολιτικὲς ἔξελίξεις στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν

Ἐπτάνησο. Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ ἔμμετρη περιγραφὴ τῶν γεγονότων τῆς 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1843 στὴν Ἀθήνα. Τὸ δεύτερο ἀφορᾶ στὴν ἐπεισοδιακὴ ἀναχώρηση ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴν πρωτεύουσα τοῦ στρατηγοῦ Δημητρίου Καλλέργη τὸν Αὔγουστο τοῦ 1845 καὶ ἔχει τὴν ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα σημείωση, ὅτι «ἔψαλη εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ Ὕμνου πρὸς τὸν Λόρδο Βαΐρον»,⁹⁹ περὶ τὸ μεσονύκτιον τῆς 26^{ης} Οκτωβρίου 1845 ὑπὸ τὴν οἰκίαν του [δῆλ. τοῦ Καλλέργη], παρὰ τινῶν Κερκυραίων πρὸς τιμὴν τῆς ἑορτῆς του».¹⁰⁰ Τὸ τρίτο εἶναι μετάφραση στιχουργήματος τοῦ Κάλλου στὴν ἀγγλικὴν ἀπὸ τὸν Περικλῆ Ἀλεξανδρίδην καὶ πρόκειται ἐπίσης γιὰ ἔμμετρη ἀφήγηση τῶν γεγονότων τῆς 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1843 (διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν πρώτη τῆς συλλογῆς).¹⁰¹ Τὸ τέταρτο στιχουργημα εἶναι στὴν ἵτα-

99. Π. Ιθανότατα νὰ πρόκειται γιὰ τὴ μελοποίηση τοῦ ὄμριτλου σόλωμακοῦ ποιήματος ἀπὸ τὸν Μάντζαρο. «Οσο γιὰ τὴν πρακτικὴ τῆς προσαρμογῆς νέων στίχων σὲ ἥρη γνωστές καὶ δημοφιλεῖς μελωδίες, ήταν γνωστή στὰ Ἐπτάνησα ἀπὸ παλιά.

100. Kallos, δ.π. 10-17. Στὶς σ. 16-17 ὑπάρχει περιγραφὴ στὰ Ἱταλικὰ τῶν γεγονότων ποὺ ἴστοροῦνται στὸ ποίημα καὶ παρατίθεται ἐπιστολὴ τοῦ Καλλέργη ἀπὸ τὴ Ζάκυνθο μὲ ἡμερομηνία 19/31.12.1845, ὅπου γίνεται λόγος γιὰ ἔνα ἀκόμη στιχουργημα τοῦ Κάλλου καὶ γιὰ τὴν ἀποστολὴ ἀπὸ τὸν στρατηγό, ὡς ἐνδειξη τιμῆς πρὸς τὸν ποιητή, δακτυλοδιοῦ ποὺ ἔλαβαν οἱ συμμετέχοντες στὸ κίνημα τῆς 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1843.

101. «Ο πλήρης τίτλος εἶναι ἔξισον ἀποκαλυπτικός: *The Hellenic National Song of the Third of September 1843*. Written in the original Greek by Spyridon Kallos translated by Pericles R. Alexandrides and dedicated by permission to the Countess of Arundel and Surrey... Τὸ ποίημα προσαρμοσμένο στὴ μουσικὴ τοῦ ἀρχικοῦ μέρους τῆς α' μελοποίησης (1829-1830) τοῦ μαντζαρικοῦ Ὅμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν κυκλοφόρησε περὶ τὸ 1850 στὸ Λονδίνο (βλ. Κώστας Καρδάμης, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος: Μερικά ἐνδιαφέροντα εύρήματα στὴ Βρετανικὴ Βιβλιοθήκη (British Library) τοῦ Λονδίνου», στὸ Χάρης Ξανθουδάκης, Κώστας Καρδάμης (ἐπιμ.), Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος. Ἐρευνητικὴ συμβολὴ στὰ 130 χρόνια ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ συνθέτη, Κέρκυρα, Ἐκδόσεις τοῦ Μουσικοῦ Λόγου, 2003, σ. 113-127: 122-123). Στὴν ἔκδοση αὐτή, ὅμως, δὲν ἀναφέροταν πουθενὰ τὸ ὄνομα τοῦ Κάλλου. Η κόμισσα τοῦ Arundel καὶ Surrey ήταν κόρη τοῦ ναυάρχου καὶ διπλωμάτη λόρδου Edmund Lyons, ὁ ὅποιος ἀναμείχθηκε δύναμικὰ στὰ γεγονότα τῆς 3^{ης} Σεπτεμβρίου. βλ. Bernard Burke, *A Genealogical and Heraldic Dictionary of the Peerage and Baronetage of the British Empire*, London, Henry Colburn, 1864, σ. 826.

93. Ἡ ταπείνωσις τοῦ ποιητοῦ καὶ δουλευτοῦ ὑπὸ τρίτου τινὸς χωρικοῦ. Παπαδόπουλος, δ.π., Τ. 2, σ. 360, α.ἀ. 5432.

94. ΦΕΚ / Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 15.2.1859-28.5.1860, α.ἀ. 49, Συνεδρίαση 24.9.1859, ὅπου καὶ πλήρης ἐστερικὸς κανονισμὸς τῆς σχολῆς.

95. ΦΕΚ / Δ, Βιβλίο Ἀλληλογραφίας 4 (22.10.1858-4.9.1859), α.ἀ. 1740, Ἐπιστολὴ 11.10.1859, Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κέρκυρας πρὸς Σπυρίδωνα Κάλλο.

96. Παπαδόπουλος, δ.π., τ. γ', σ. 143, α.ἀ. 8488.

97. Τὸ ἐπιστηματίνει μὲ ἔντονο τρόπο καὶ ὁ ἀνώνυμος στιχουργὸς τοῦ Ἡ ταπείνωσις τοῦ ποιητοῦ [...], δ.π.

98. Spyridon Kallos, *Poésies Nationales ... publiées par ses amis*, Constantinople, 1856.

λική γλώσσα και ἔχει καθαρά ἐπτανησιακό ἐνδιαφέρον, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ ἔναν «"Ύμνο στὴν Κέρκυρα» μὲ ήμερομηνία 1.3.1850 ἀφιερωμένο στὸν δικαστικὸ Πέτρο Μπερέτα μὲ τὴν εὐκαιρία «ὅπου ἡ Αὐτὴ Βρετανικὴ Μεγαλειότητα παραχώρησε ἐλευθερία τύπου καὶ ἐλεύθερη ἐκλογή». Νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ μορφολογία καὶ ἡ στιχουργική καὶ τοῦ συγκεκριμένου ποιήματος παραπέμπουν στὴ μουσικὴ ἀπόδοσή του.

Ο Κάλλος, λοιπόν, φαίνεται ὅτι διερμηνεύοντας τὰ αἰτήματα τοῦ καιροῦ του εἶχε μιὰ καθόλου κρυφὴ πορεία ως πολιτικὸς ἀκτιβιστὴς μέσα ἀπὸ τὰ στιχουργήματά του. Τὸ αἴτημά του πρὸς τὴν Ἰόνιο Γερουσία τὸ 1855 γιὰ πρόσληψη σὲ κρατικὴ θέση ἡ ἡ κατοπινὴ ἀφιέρωση στιχουργημάτων στὸν Πρίγκιπα τῆς Οὐαλίας δὲν πρέπει νὰ ξενίζει, μιᾶς καὶ ἀρκετοὶ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη κρατοῦσαν μιὰ ἀνάλογη, φαινομενικὰ ἐπαμφοτερίζουσα, στάση. Ἰσως ἐγγύτερα στὶς ἀπόψεις τοῦ Κάλλου νὰ ἦταν ἡ ἐπαφή του μὲ τὸν ριζοσπάστη καὶ δυναμικὸ πατριώτη Χριστόδουλο Ποφάντη.¹⁰² Ωστόσο, δὲν εἶναι σαφές ἐάν ὁ Κάλλος συμμερίζόταν τὴν ἄποψη τοῦ συνομηλίκου του Ἰταλοῦ Emilio Bandiera (ἐνὸς ἀπὸ τοὺς δύο Βενετσιάνους ἀριστοκράτες πατριώτες ἀδελφοὺς ποὺ ξεκίνησαν ἀπὸ τὴν Κέρκυρα γιὰ τὴ Νάπολη τὸ 1844 γιὰ νὰ ἐκτελεστοῦν προδομένοι λίγο ἀργότερα), δ ὅποιος τοποθετοῦσε στὸ ἀπώτατο μέλλον τὴν ἀπόδοση τῶν Ἐπτανήσων στὴν Ἑλλάδα, ἀφοῦ προηγοῦνταν «ἡ Θεσσαλία, ἡ Μακεδονία, ἡ Ηπειρος, ἡ Ἀλβανία, ἡ Ρούμελη [καὶ] ἡ Κρήτη».¹⁰³

Ἐπιλογικά.

Η Anna Winter, λοιπόν, εἶναι σαφῶς μιὰ σημαντικὴ πτυχὴ τῆς διάδοσης τῶν ἔργων τοῦ Dumas στὴ νεοελληνικὴ κοινωνία καὶ (péρα ἀπὸ τὴν παγκόσμια πρωτιά τῆς) ἡ πρωτιμότερη ἐνασχόληση Ἐλλήνων μουσουργοῦ μὲ τὸ ἔργο τοῦ διάσημου Γάλλου συγγραφέα. Η ἐπιτυχία τῆς ὥπερας δείχνει ὅτι τὸ κοινὸ γνώριζε τὰ ἔργα τοῦ Dumas καὶ γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ πιθανότατα ὁ Ξύνδας ἔσπευδε ἔξαρχῆς νὰ δηλώσει τὴ σχέση τοῦ λυμπρέτου μὲ τὸ δημοφιλὲς γαλλικὸ πρωτότυπο. Η θερμὴ ὑποδοχὴ τῆς Anna Winter, ἥδη πρὸ τὴν πρεμιέρα τῆς, ἐπιβεβαίωνε τὴν θέληση μιᾶς ὀλόκληρης κοινωνίας γιὰ τὴ

δημιουργία μελοδραμάτων ἀπὸ γηγενεῖς συνθέτες, οἱ ὅποιοι ἀκολουθώντας τὶς καθιερωμένες μουσικὲς πρακτικὲς «τῆς Ἐσπερίας Εύρωπης» καὶ διατηρώντας τὴν καλλιτεχνικὴ ἴδιοπροσωπία τους θὰ ἔδιναν τὸ στίγμα τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας σὲ ἔνα μουσικόθεατρικὸ εἶδος ποὺ ἐθεωρεῖτο συνέχεια τῆς ἀρχαιοελληνικῆς τραγωδίας.

Κατὰ πόσο τὸ ιστορικιστικὸ ὑπόβαθρο τῆς Anna Winter εἶναι ἀπλὰ μιὰ ἐπιλογὴ ἐπιβεβλημένη ἀπὸ τὸν συρμὸ ἡ ἔχει καὶ ἀλλες προεκτάσεις πρέπει μᾶλλον νὰ ἀποτελέσει ἀντικείμενο μελλοντικῆς μελέτης. Ἐκεῖ πρέπει νὰ ἔξεταστε καὶ ἡ ἐπιρροὴ τοῦ Ξύνδα στὸν Κάλλο (ἢ τὸ ἀντίθετο) ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογὴ τοῦ θέματος. Ωστόσο, πρέπει νὰ εἰπωθεῖ ὅτι κοινὸ σημεῖο τῶν στιχουργημάτων τοῦ Κάλλου στὴ συλλογὴ τοῦ 1856 εἶναι ἡ κοινωνικὴ ἐλευθερία, καὶ ὅτι ἡ κορύφωση τῆς Anna Winter, καίτοι προβάλλει τὴν αὐτοδικία, ἀφορᾶ ἀφενὸς στὴν κοινωνικὴ δικαιοσύνη πέρα ἀπὸ τοὺς συμβατικοὺς ἀνθρώπινους νόμους καὶ ἀφετέρου στὴν τιμωρία τοῦ ἐκτελεστικοῦ ὄργανου τῆς τυραννικῆς ἀρχῆς, τοῦ Καρδινάλιου Richelieu. Ἐπίσης, πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι ἡ διασκευὴ τοῦ γαλλικοῦ μυθιστορήματος παρουσιάστηκε σὲ ἔνα νησί, τὸ ὅποιο βρισκόταν ὑπὸ βρετανικὸ ἔλεγχο, ἀλλὰ καὶ ἀκριβῶς τὴν περίοδο ποὺ ὁ ἀγγλογαλλικὸς ἀποκλεισμὸς τοῦ Πειραιᾶ κλιμακωνόταν. Όμοιως, θὰ πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι κανένα ἔργο τοῦ Walter Scott δὲν φαίνεται νὰ ἀπασχόλησε τοὺς Ἐπτανήσιους λυμπρετίστες καὶ μελοδραματικοὺς συνθέτες, ἀλλὰ καὶ ὅτι ἡ ὥπερα La Rediviva τοῦ Καρρέρ (πρεμιέρα: Μιλάνο, θέατρο Carcano, 19.1.1856) ἔξελίσσεται στὴ Γαλλία, στὰ μέσα τοῦ 18^{ου} αἰώνα αὐτὴ τὴ φορά, «τὴν ἐποχὴ τοῦ στρατάρχη Richelieu». Μετὰ τὴν ἔκδοση τῆς La Filosofia della Musica τοῦ Giuseppe Mazzini τὸ 1836 ἡ ιταλικὴ ὥπερα, καὶ ἐν γένει ἡ μουσική, εἶχε πάψει καὶ ἐπίσημα νὰ εἶναι ἀπλῶς νότες.

Παρὰ τὴν κοινωνικὴ διάσταση τοῦ μελοδράματος τῆς ἐποχῆς, τόσο ὁ Ξύνδας ὅσο καὶ ὁ Κάλλος ἐπέλεξαν τὴν ιταλικὴ γλώσσα γιὰ τὴν πρώτη ἐμφάνισή τους στὸ μελόδραμα. Αὐτὸ ἀρχικὰ ἵσως νὰ ξενίζει, ἀφοῦ ἡ χρήση τῆς ἐθνικῆς γλώσσας θεωροῦνταν τουλάχιστον ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Διαφωτισμοῦ ως τὸ κυριότερο γνώρισμα ἐνὸς ἔθνους. Ἐπιπλέον, ὁ Κάλλος καὶ ὁ Ξύνδας εἶχαν δεῖξει τὴν εὐχέρεια καὶ τὴν προτίμησή τους στὴ χρήση τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας. Ο Ξύνδας, μάλιστα, συστηματικὰ προωθοῦσε τὴν ἐλληνόγλωσση μελοποιία καὶ, ὅπως ἥδη εἰπώθηκε, τουλάχιστον ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1840 συνέθετε ἔξισου πυκνὰ ἐλληνόγλωσσες ἄριες γιὰ τοὺς Ιταλοὺς τραγουδιστὲς

102. «Ποφάντης, Χριστόδουλος», Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικόν, Ἀθῆνα, Ἐλευθερουδάκης, 1930, Τ. 10, σ. 862.

103. Giuseppe Mazzini, «Ι fratelli Bandiera», Biblioteca Universale 33, Milano, Sonzogno, 1927, σ. 17.

τοῦ San Giacomo.¹⁰⁴ Όστόσο, ἀλλες δυσκολίες εἶχε γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς ἀοιδοὺς ἡ, μᾶλλον μηχανική, ἐκμάθηση μιᾶς ἑλληνόγλωσσης ἄριας ἢ σκηνῆς καὶ ἀλλες ἡ ἀνταπόκριση στὶς ἀπαιτήσεις ἐνὸς ὀλοκληρωμένου μελοδραματικοῦ ἔργου.¹⁰⁵ Ή ἐκπαίδευση ἑλληνόφωνων τραγουδιστῶν ὅλων τῶν φωνῶν θὰ ἀργοῦσε νὰ συστηματοποιηθεῖ. Ἔτσι ὁ Ξύνδας καὶ τὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ θὰ ἔπερπε νὰ περιμένουν μέχρι τὸ 1867 γιὰ νὰ ἀκούσουν ὀλοκληρωμένη ὅπερα στὰ ἑλληνικὰ ἀπὸ ἑλληνόφωνους τραγουδιστές, ἐνῷ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ θὰ ἀνέμενε ἀκόμη περισσότερο.

Ἡ ἀρχή, ὅμως, γιὰ τὸν Ξύνδα εἶχε γίνει καὶ ἔτσι ἔνα χρόνο ἀργότερα, τὸ Καρναβάλι τοῦ 1856, θὰ παρουσιαζόταν ὁ Conte Giuliano σὲ ποίηση τοῦ Γεράσιμου Μαρκοφᾶ, ἔργο ἐπίσης γραμμένο εἰδικά

γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς τραγουδιστὲς τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου καὶ ἀφιερωμένο τὴν φορὰ αὐτὴ στὸν Μάντζαρο. Ἀλλὰ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Dumas θὰ ξαναεμφανιζόταν, μὲ ἀλλες προϋποθέσεις πλέον, στὴ μελοδραματικὴ ἔργογραφία "Ελληνα συνθέτη: ὁ Σπύρος Σαμάρας, μαθητὴς τοῦ Ξύνδα κατὰ τὸ νεανικὸ ἔκπινημά του, θὰ παρουσιάζε τὸ 1905 τὴν ὥπερα *Mademoiselle de Belle Isle*, ἐνῷ πολὺ νωρίτερα (1890) θὰ καταπιανόταν μὲ τὴ σύνθεση τοῦ μελοδράματος *Messidor*. Τὰ λυμπρέτα ἀμφοτέρων τῶν ἔργων βασίζονταν σὲ ἔργα τοῦ συγγραφέα τῶν *Τριῶν σωματοφυλάκων*: τὸ πρῶτο στὸ διμότιτλο μυθιστόρημα καὶ τὸ δεύτερο στὸ *Chevalier de la Maison Rouge*.

Κ Ω Σ Τ Α Σ Κ Α Ρ Δ Α Μ Η Σ

104. Ὁστόσο, ἡ πρώτη ἑλληνόγλωσση ἄρια ἀποδιδόμενη ἀπὸ Ἰταλίδια τραγουδίστρια ἀκούστηκε τὸ 1827 καὶ ἦταν ἡ *Aria Greca* τοῦ Μάντζαρου. Βλ. Γιῶργος Λεωτσάκος, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872): Γιὰ ἔνα μικρό του ἐγκύρωπο...», *Μουσικολογία* 5-6 (1987), σ. 228-271: 237-238, Χάρης Εανθουδάκης, «Ο ποιητὴς τῆς *Aria Greca*», *Μουσικὸς Λόγος* 7 (Καλοκαίρι 2006), σ. 30-57 καὶ Κώστας Καρδάμης, «Ο προστρατικὸς Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος καὶ τὸ

ἔργο του, διδακτορικὴ διατριβή, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2006, ίδιαιτ. σ. 195-201.

105. Πάντως, στὴν ἐκπνοὴ τοῦ 19^{ου} αἰώνα ὁ Διονύσιος Λαυράγκας δὲν εἶχε πρόβλημα ἡ πρωταγωνίστρια τῆς *La Bohème* νὰ γνωρίζει «παπαγαλιστὶ τὰ μέρη τῆς στὰ ἑλληνικά», ἀλλὰ καὶ νὰ τῆς στείλει «τὰ μέρη μὲ τὰ λόγια γραμμένα φραγκοχώτικα», βλ. Διονύσιος Λαυράγκας, *T' ἀπομνημονεύματά μου*, Ἀθήνα, Γκοβόστης, 2009, σ. 132.



ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΟΡΟΙ

στὸ Ἐπίτομον Λεξικὸν τῆς Γαλλικῆς Γλώσσης
(1846)

ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΠΑΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ

A φοῦ ἔξηγήσει τὶς δυσκολίες σύνταξης ἐνὸς λεξικοῦ τῆς Νέας Ἑλληνικῆς, ὁ Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος δηλώνει στὸν πρόλογο τοῦ ἐπίτομου λεξικολογικοῦ του πονήματος ὅτι προσπαθεῖ νὰ συνδυάσει τὸ εὐσύνοπτο ποὺ ἀπαιτεῖ ἐνα ἐπίτομο λεξικὸ μὲ τὴν ἀνάγκη σαφοῦς ἔξηγήσεως ὅρων ποὺ «δέν ἐπαγιώθησαν ἔτι ἢ δὲν ἔγιναν παρὰ πᾶσι κοινοῖ», καθὼς ἀν ὁ ἐλληνικὸς ὅρος «ἀπὸ τῆς ἀρχαίας γλώσσης ἐλήφθη ἢ νεωστὶ ὠνοματοθετήθη, ὑπάρχει κίνδυνος μήπως ἀποβῆ ἀσαφῆς εἰς τοὺς μὴ παρακολουθοῦντας ἐπιμελῶς τὴν πρόδον τῆς καθ' ἡμᾶς γλώσσης».¹ γι' αὐτὸ καὶ συχνὰ στὰ λήμματα τοῦ λεξικοῦ του ἐκτὸς ἀπὸ τὴν μετάφραση στὰ ἐλληνικὰ περιέχεται καὶ ἐρμηνεία τῆς λέξης, ἐνῶ δὲν εἶναι λίγες οἱ περιπτώσεις ὅπου ἡ μεταγλώττιση παραλείπεται ἐντελῶς καὶ ἡ γαλλικὴ λέξη ἀπλῶς ἔξηγεται. Στόχος τοῦ συγγραφέα δὲν εἶναι νὰ ἀποθησαυρίσει ἢ νὰ δημιουργήσει νέες λέξεις, ἀλλὰ τὸ λεξικό του «νὰ χρησιμεύσῃ ὡς πρόχειρον βοήθημα οὐ μόνον τῶν ἀρχαρίων σπουδαστῶν, ἀλλὰ καὶ παντὸς Ἑλληνος μὴ κατέχοντος τὴν γλῶσσαν ἐκείνην».²

Ἐντυπωσιακὸς εἶναι γιὰ τὸν ἀναγνώστη ἐνὸς ἐπίτομου ἐλληνογαλλικοῦ λεξικοῦ τοῦ 1846 ὁ ἀριθμὸς τῶν μουσικῶν ὅρων ποὺ περιέχει, ὅταν μάλιστα ὁ συγγραφέας του ἔχει δηλώσει πώς ἐπιθυμεῖ τὸ λεξικὸ νὰ μὴ προδώσει τὴν ἔννοια τοῦ ἐπίτομου, καί, κυριότερα, ὅταν ἔχει τονίσει πώς ὁ στόχος του εἶναι πρακτικός. Ός πρὸς αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ ἀναρωτηθεῖ κανεὶς ποιά ἦταν στὴν Ἑλλάδα τοῦ 1846 ἡ πρακτικὴ χρησιμότητα τῆς γνώσης τῆς λέξης *doubllette* ποὺ μεταφράζεται ὡς «διπλόφωνον» καὶ ἐρμηνεύεται: «εἴς ἐκ τῶν ἥχων τοῦ μουσικοῦ ὄργανου *orgue*, ἢ τοῦ λήμματος *flipot*, ὅπου διαβάζουμε: «ξύλα χαραγμένα διὰ νὰ δεχθῶσιν ἄλλα ἐντὸς τῆς κοιλότητος τοῦ μουσικοῦ ὄργανου», ἢ τοῦ ὅρου *patte d' ancre* ποὺ εἶναι το «μεταλλοκόνδυλον (μὲ τὸ ὄποιον χαράττονται αἱ γραμμαὶ τοῦ χαρτίου τῆς μουσικῆς)» — γιὰ νὰ δώσουμε μόνο κάποια ἐνδεικτικὰ παραδείγματα. Μεγάλο ἐνδιαφέρον προκαλοῦν καὶ οἱ μουσικὲς γνώσεις τοῦ συγγραφέα τοῦ λεξικοῦ, οἱ ὄποιες διαφαίνονται πίσω ἀπὸ τὶς ἐρμηνείες τῶν λημμάτων. Γιὰ παράδειγμα, στὸ λῆμμα *médiant* διαβάζουμε: «ἡ μέση (χορδὴ, ἢ διαιροῦσα τὴν διὰ πέντε εἰς

1. «Πρόλογος τοῦ Ἐκδότου», Ἐπίτομον Λεξικὸν τῆς Γαλλικῆς Γλώσσης, ὑπὸ Κ. Παπαρρηγοπούλου, ἐκδίδεται δαπάνη Κ. Ἀντωνιάδου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Κ. Ἀντωνιάδου, 1846.

2. Ο.π.

δύω διὰ τριῶν μίαν μεῖζονα καὶ μίαν ἐλάσσονα),» , ἐνῶ ὁ ὄρος *semi-ton majeustueux*, ποὺ μεταφράζεται: «τὸ μεῖζον ἥμιτόνιον», ἔξηγεται: «εἴναι τὸ διάστημα μιᾶς δευτέρας μεῖζονος [sic], οἷον ἀπὸ ut εἰς si ἢ ἀπὸ mi εἰς fa».

Ο μεγάλος αὐτὸς ἀριθμὸς τῶν μουσικῶν λημμάτων καθὼς καὶ ἡ σημασία ποὺ φαίνεται νὰ ἀποδίδει στὴν μουσικὴ ὁ Παπαρρηγόπουλος Ἰσως νὰ δημιουργοῦν ἑρωτηματικὰ σὲ ὅσους δὲν γνωρίζουν πώς ὁ μετέπειτα ἔθνικός μας ἴστοριογράφος, εἶχε ἀποτελέσει «νέος ἔτι ὡν, μέρος Ρωσικοῦ χοροῦ»,³ προφανῶς στὴν Ὀδησσό, ὅπου εἶχε περάσει τὰ νεανικά του χρόνια καὶ εἶχε ἔξοικειωθεῖ μὲ τὴν τέχνη τῆς μουσικῆς (καὶ ἰδιαιτέρως τῆς ἐκκλησιαστικῆς, ἔξου καὶ τὸ πλήθιος τῶν σχετικῶν ὅρων τοῦ λεξικοῦ), μιὰ σχέση μουσικῆς μαθητείας ποὺ συνεχίστηκε καὶ λίγα χρόνια ἀργότερα στὸ Κεντρικὸ Σχολεῖο τῆς

Αἴγινας. Ὁμως τὸ γεγονὸς αὐτὸ ποὺ δικαιολογεῖ τὶς μουσικὲς γνώσεις τοῦ Παπαρρηγόπουλου ἐρμηνεύει καὶ τὴν ἐπιλογὴ του νὰ τὶς ἀξιοποιήσει στὴν σύνταξη τοῦ λεξικοῦ του; Η ἀπάντηση ἵσως νὰ βρίσκεται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ μουσικὲς κριτικὲς τὶς ὅποιες ὁ εἰκοσιπεντάχρονος διανοούμενος εἶχε δημοσιεύσει τέσσερα χρόνια πρὶν τὴν ἔκδοση τοῦ Λεξικοῦ του στὴν ἑφτηρίδα Ἐλληνικὸς Ταχυδρόμος⁴ μὲ ἀφορὴ τὶς παραστάσεις τοῦ θιάσου Sansoni καὶ οἱ ὅποιες φανερώνουν τὴ σημασία ποὺ ἀπέδιδε ὁ μελλοντικὸς ἴστορικὸς στὴ μουσικὴ καὶ στὸν ρόλο της στὴν Ἀθήνα τοῦ 1840· μὲ τὰ ἀρθρα αὐτά, ἀνάμεσα στὰ σχόλια γιὰ τὶς μελοδραματικὲς παραστάσεις, ὁ Παπαρρηγόπουλος ὑπερασπίζόταν τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ὑποδοχῆς τῆς ὅπερας στὸν τόπο μας, καθὼς θεωροῦσε πώς «τὸ ἴταλικὸν μελόδραμα πρόκειται νὰ μορφώσῃ τὴν μουσικὴν ἀνατροφὴν τοῦ λαοῦ».⁵

A.

Accent: ἀρ. τόνος.

Accentuation: θ. προσῳδία, τονισμός.

Accentuer: ἐν. τονίζω.

Accompagnateur: ἀρ. προσῳδός.

Accompagnement: ἀρ. συνοδία, προσῳδία.

Accompagner: ἐν. παρακολουθῶ, συνοδεύω, παραπέμπω.

Accord: ἀρ. συμφωνία.

Accordant -e: ἐπ. συνῳδός, σύμφωνος.

Accorder: ἐν. συναλλάττω, συμβιβάζω χορδοτονέω.

Accordeur: ἀρ. ὁ χορδίζων τὰ μουσικὰ ὅργανα, χορδοτόνος.

Accordo: ἀρ. ὅργανον μουσικὸν ἔχον 12 ἢ 15 χορδάς.

Accordoir: ἀρ. ὅργανον δι' οὗ ἀρμόζονται τὰ μουσικὰ ὅργανα, χορδότονον.

Acoussmate: ἀρ. ἀκούσματα φαντασιώδη.

Acousmatique: ἐπ. ἀκουστικός.

Acoustique: θ. Ἀκουστική, ἐπιστήμη περὶ ἀκοῆς καὶ ἥχων.

Acrochordon: ἀρ. ἀκρόχορδον.

Acteur-ice: ὑποκριτής (θεάτρου), συνεργός.

Adagio: ἀρ. μουσ. τὸ ἀργόν, τὸ ἀναβεβλημένον μέλος.

Allégretto: ὑποκ. τοῦ...

Allégro: ἐπ. (μουσ.) γοργόν, ἐπίτροχον.

Allemande: θ. χορὸς γερμανικός.

Alto: ἀρ. ὅργανον ὅμοιον μὲ τὴν βάρβιτον (violon), ἀλλὰ παχύτερον.

A-mi-la: ἀρ. ὁ τόνος λὰ τῆς μουσικῆς.

Amoroso: ἐπίδ. ὄρος μουσικῆς, ἀπαλῶς.

Anacrélique: ἐπ. ἀνακλητικὸν (μέλος).

Anche: θ. γλωττίς (αὐλοῦ κ.λ.π.).

Ancher: ἐν. προσαρμόζω γλωττίδα.

Andante: ἐπίδ. ἀναβεβελημένως, παρὰ μουσ. μετρίου χρόνου μέλος: οὔσ. ἀναβεβλημένον.

Andantino: ἐπίδ. βραδύτερον παρὰ τὸ andante. [Διόρθωση τέλους: ἀντὶ βραδύτερον, γρ. ἦττον βραδύ].

Anémocorde: ἀρ. ἀνεμόχορδον, εἶδος μουσικοῦ ὅργανου.

Angélique: ἐπ. ἀγγελικός: οὔσ. θ. ἀγγελικόν, ὅργανον μουσικόν [...].

Anglais: οὔσ. ἀγγλος: *Anglaise*: ὁ ἀγγλικὸς (χορός).

3. Βλ. «Ωραῖαι Τέχναι. Η Μουσική. Η ἐκκλησιαστικὴ μάλιστα», Αἴθηνα 294 (30.11.1835). Τὸ κείμενο αὐτὸ ποὺ ὑπογράφεται μὲ τὰ ἀρχικὰ Κ.Π. ἐντόπισε καὶ ἀπέδωσε στὸν Παπαρρηγόπουλο ὁ Χάρης Ξανθούδακης στὸ πλαίσιο ἔρευνάς του γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική.
4. Ἐλληνικὸς Ταχυδρόμος 3 (11/23.1.1840), 5 (18/30.1.1840), 6/7 (25.1/6.2.1840), 9 (1/13.2.1840), 11 (15/27.2.1840), 12 (18.2/1.3.1840), 17 (21.3/2.4.1840). Γιὰ τὴν μουσικὴν κριτικογραφία τοῦ Παπαρρηγόπουλου βλ. Stella Kour-

bana, «The Birth of Music Criticism in Greece: The Case of the Historian Konstantinos Paparrigopoulos», *Nineteenth-Century Music Review* 8 (June 2011), Cambridge University Press, σ. 85-100. Τὴν ταύτιση τοῦ ἀρθρογράφου μὲ τὸν Παπαρρηγόπουλο ὁ φείλουμε στὸν Κωνσταντίνο Σαμπάνην ὁ ὅποιος ἐντόπισε τὴν σχετικὴ πληροφορία στὸ Ἀρχεῖο Βλαχογιάννη (ΓΑΚ).

5. Ἐλληνικὸς Ταχυδρόμος 9 (1/13.2.1840).

Animocorde: ἀρ. ὅργανον μουσικόν.
Antienne: θ. ἀντίφωνα, εἶδος τροπαρίων ἐκκλησιαστικῶν.
Antiphonier: ἀρ. ἀντιφωνάριον, μουσικὸν βιβλίον τῶν ἀντιφώνων.
Antiphonie: θ. ἀντιφωνία.
Appeau: ἀρ. ἐφελκυστήρ, (ὅργανον δι' οὗ μιμοῦνται τὴν φωνὴν τῶν πτηνῶν καὶ τὰ σύρουν εἰς τὰ δίκτυα).
Arche: ἀρ. πλῆκτρον, τόξον (τῆς λύρας, βιολίου, κ.π.λ.) [...].
Archicémbalo: ἀρ. ἀρχικύμβαλον.
Archiviole: θ. λυροκύμβαλον, μουσικὸν ὅργανον.
Arçons: ἀρ. ἀστράβη, τὰ ξύλα τοῦ ἐφιππίου· τοξάριον, δοξάρι, ἐργαλεῖον τοῦ πιλοποιοῦ.
Argentin: [...] voix argentine: λιγυρὰ φωνή.
Ariette: θ. ἀσμάτιον.
Arigot: ἀρ. αὐλίσκος· à tire d'arigot: ἀπνευστί.
Arlequine: θ. μιμικὸς χορός.
Arpège: ἀρ. στικτὸν κροῦσμα, ὄρος μουσικῆς.
Arpéger: οὐδ. στικτῶς κρούω (μουσ.).
Asanguie: ἀρ. λύρα· ἀστερισμός.
Assonnance: θ. συνήχησις, τὸ ὁμοιοτέλευτον.
Aubade: θ. μουσικὴ συμφωνία γινομένη περὶ ὅρθρον ὑποκάτω τῶν παραθυρίων· ὕβρις.
Aulique: ἐπ. αὐλικός.
Aumusse: θ. καλύπτρα τῆς κεφαλῆς ἢ τοῦ βραχίονος τῶν κανονικῶν, καὶ τῶν ψαλτῶν ἀπὸ γοῦναν.
Ave ἡ Ave Maria: ἀρ. χαῖρε κεχαριτωμένη Μαρία (προσευχή).

B.

Baazas: ἀρ. κιθάρα τετράχορδος.
Baguette: θ. ὅρβος· ὅ, τι ἔχει σχῆμα ὅρβου, καθὼς τὰ δύω ξύλα τοῦ τυμπανιστοῦ, τὰ πλήκτρα τῶν μουσικῶν, κ.π.λ.
Balancé: ἀρ. σχῆμα τῆς ὁρχηστικῆς.
Ballet: ἀρ. χορὸς δραματικός.
Baragouineur: ἀρ. βαρβαρόφωνος.
Barcarolle: θ. ἄσμα τῶν πορθμέων.
Baret: ἀρ. φωνὴ ἐλέφαντος ἢ ρινόκερω.
Barrure: θ. πλάγιον ξύλον τῆς χέλυος (μουσικοῦ ὁργάνου).
Barycoïe: θ. βαρυηκοῖα.
Baryphonie: θ. βαρυφωνία.
Baryton: θ. φωνὴ βαρύτονος.
Bas-dessous: ἀρ. εἶδος βαρυτόνου φωνῆς.
Basse: θ. βαρυφωνία, ἡ βαρυτέρα φωνὴ εἰς τὴν ἀσματικήν· εἶδος μεγάλης βαρβίτου.
Basse-taille: θ. εἶδος φωνῆς.
Basse-turbe: θ. εἶδος ἐμπνευστοῦ ὁργάνου.

Basson: ἀρ. μουσικὸν ὅργανον· ὁ παιζῶν αὐτό.
Bastringue: ἀρ. χορὸς εἰς καπηλεῖα.
Baudose: θ. μουσικὸν ὅργανον ἐντατόν.
Bécarre: ἀρ. σημεῖον μουσικὸν ἀκυροῦν τὴν δύναμιν προηγηθεισῶν ὑφέσεων ἢ διέσεων.
Bédouin: ἀρ. τύμπανον· ἄνθρωπος σωματώδης.
Bé-fa-si: ἀρ. μουσικὸς τόνος.
Bémol: ἀρ. ὑφεσις, παρὰ μουσ.
Bémoliser: ἐν. καταβιβάζω τὸν τόνον καθ' ἡμιτονίαν.
Bénéficiaire: ἐπ. ὁ ἔξ απογραφῆς κληρονόμος· ὁ πρὸς ὄφελος τοῦ ὁποίου δίδεται μία παράστασις.
Blanche: θ. μουσικὸν σημεῖον.
Bonnet-chinois: ἀρ. ὅργανον τῆς στρατιωτικῆς μουσικῆς.
Boyaudier: ἀρ. ὁ κατασκευάζων ἔξ ἐντέρων χορδάς.

C.

Cacophonie: θ. κακοφωνία.
Calantrome: θ. αὐλός τῶν χωρικῶν τῆς Ἰταλίας.
Canarie: θ. χορός.
Cancel: ἀρ. μέρος τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ χοροῦ.
Cantabile: ἐπ. ἀσματικός.
Cantate: θ. ωδή.
Cantatille: θ. ἀσμάτιον.
Cantantice: θ. τραγῳδίστρια (ἔξ ἐπαγγέλματος).
Cantique: ἀρ. ἄσμα (θρησκευτικόν).
Camagnole: θ. ἔνδυμα, χορός.
Cavatine: θ. ἀσμάτιον.
Chaconne: θ. εἶδος ὁρχήματος.
Chalémie: θ. ποιμενικὸς χορός.
Chanson: θ. ἄσμα (τραγούδιον), *chansons*: λῆσμοι.
Chansonner: ἐν. συνθέτω ἄσμα κατά τινος (τὸν ἐβγάζω τραγοῦδι).
Chansonnette: θ. ἀσμάτιον.
Chansonnier: οὐσ. ἀσματογράφος· ἀσματολόγιον.
Chant: ἀρ. ἄσμα (τραγούδημα)· μέρος ποιήματος.
Chantant: ἐπ. ἀσματικός.
Chanter: οὐδ. καὶ ἐν. ἄδω· φλυαρῶ.
Chanterelle: θ. ἡ ὑπάτη (χορδή)· παλευτής, κράχτης.
Chanteur -euse: οὐσ. ψάλτης, τραγουδιστής.
Chantre: ἀρ. ψάλτης, ἀοιδός.
Chapeau: ἀρ. πίλος, *chapeau chinois*: ὅργανον μουσικόν.

Chapelle: θ. παρεκκλήσιον, *maitre de chapelle*: ὁ ἀρχιμουσικός.
Chassé: ἀρ. βῆμα ὁρχήσεως.
Chevalet: ἀρ. ἵππος (βασανιστήριον)· ὑποστάκτης (ἐν γένει), ιδίως δὲ ὀχρίβας (παρὰ ζωγράφοις) καὶ κόλλαβος (μουσικοῦ ὁργάνου).
Chevrotant: ἐπ. *voix chevrotante*: τρεμουλιαστὴ φωνή.

Chevrottement: ἀρ. βαμβαλισμός, τρεμουλιαστὸν ἄσμα.

Chevrolet: οὐδ. γεννῶ ἐπὶ αἰγῶν, βαμβαλίζω, ψάλω μὲ τρέμουσαν φωνήν.

Chœur: ἀρ. χορὸς (ἀδόντων)· μέρος ὅπου ἵστανται οἱ ψάλται εἰς τὰς ἐκκλησίας.

Chorégraphie: θ. χορογραφία (τῶν βημάτων τοῦ χοροῦ).

Choriste: ἀρ. χορίτης (ἀποτελῶν μέρος τοῦ χοροῦ).

Cimbalée: θ. μέρος τῆς συμφωνίας τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ.

Claquebois: ἀρ. εἶδος μουσικοῦ ὄργανου.

Clarine: θ. κώδων εἰς τὸν τράχηλον τῶν ζώων.

Clarinette: θ. αὐλὸς (ὄργανον).

Clavecin: ἀρ. κλειδοκύμβαλον (μουσικὸν ὄργανον).

Clavier: ἀρ. κρίκος· πληκτροφόρον (μέρος τοῦ κλειδοκύμβαλου).

Clé: θ. κλείς, *clé d'une guitare*: κόλλοψ κιθάρας.

Colin-tampon: ἀρ. ἥχος ἐλουητικοῦ τυμπάνου.

Complainte: θ. μέλος θρηγῶδες, *complaintes*: μεμψιμοιρίαι.

Compositeur: ἀρ. τυπογρ. στοιχειοθέτης· μελοποιός, κρουματοποιός· συμβιβαστής.

Composition: θ. σύνθεσις, συγγραφή, μίγμα ιατρικόν, συμβιβασμός.

Concert: ἀρ. συμφωνία μουσική, συναυλία.

Concertant: ἐπ. συνεργῶν εἰς τὴν συμφωνίαν, σύναυλος.

Concerter: ἐπ. συναυλῶ, προσχεδιάζω, παρασκευάζω.

Concerto: ἀρ. συμφωνία δλοκλήρου ὄργήστρας.

Concordant: ἀρ. μουσ. εἶδος φωνῆς βαρείας.

Conservatoire: ἀρ. σχολεῖον· μουσεῖον.

Consonnance: θ. μουσ. συνήχησις.

Consonnant: ἐπ. συνηχητικός.

Contralto: ἀρ. χαμηλὴ φωνὴ γυναικός.

Contre-basse: θ. μουσ. ὄργ. ἡ χαμηλοτέρα φωνὴ.

Contre-biseau: ἀρ. μέρος τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου.

Contre-danse: θ. γαλλικὸς χορός.

Contre-fugue: θ. κανὼν μουσικῆς.

Contre-partie: θ. μουσ. δεύτερον μέρος διψδίας.

Contre-point: ἀρ. μουσ. σύνθεσις διαφόρων μελῶν.

Corde: θ. σχοινίον· χορδὴ μουσικοῦ ὄργανου· στήμων ὑφάσματος· χορδή, γραμμή.

Cornemuse: θ. ἀσκός, ἀσκομανδούρα, γάϊδα.

Corner: οὐδ. κεραυλῶ, παίζω τὴν φλογέραν.

Cornet: ἀρ. βυκάνη, κερατίνη, μικρὰ σάλπιγξ [...].

Corneur: ἀρ. κεραύλης, ἴδ. corner.

Coulé: ἀρ. χυτόν, ἐπὶ μουσ. βῆμά τι χορικόν.

Coupé: ἀρ. βῆμα χορευτικόν· εἶδος ἀμάξης.

Courante: θ. εἶδος χοροῦ· διάφροια.

Crin-crin: ἀρ. χυδ. ταυτὸν τῷ *violon*.

Croche: θ. φωνὴ μουσική· ἐπ. ἀγκύλος.

Crocher: ἐν. ἐγγαράττω τὰς μουσικὰς φωνὰς τὰς λεγομ. *croches*: ἀγκυρίζω.

Cromorne: ἀρ. σωλὴν τοῦ μουσικοῦ ὄργανου (*corgne*)

Croque-note: ἀρ. ἀμαθής μουσικός.

Cuivrette: θ. χαλκοῦς σωληνίσκος εἰς τὰ βαρύφωνα ὄργανα.

Cymbale: θ. κύμβαλον (ὄργανον).

D.

Da-capo: μουσ. ἐξ ὑπαρχῆς.

Danse: θ. ὄρχησις.

Danser: οὐδ. ὄρχομαι, χορεύω· μεταφ. *le cœur danse de joie*: ἡ καρδία (σκιρτᾶ) ἀπὸ τὴν καρδάν, ἐν. χορεύω.

Danseur -euse: ὄρχηστής.

Déchasser: ἐν. ἐκβάλλω βιαίως γόμφον· οὐδ. χορεύω πρὸς τὰ ἀριστερά, ἀφοῦ ἔχόρευσα εἰς τὰ δεξιά.

Démancher: ἐν. ἀφαιρῶ τὴν λαβήν, τὴν κώπην, (ξεμανικόν), οὐδ. ὑψῶ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα μέχρι τοῦ κόλλοβος (ἐπὶ μουσικῶν ὄργανων).

Désaccord: ἀρ. διαφωνία.

Désaccorder: ἐν. καθιστῶ παράφωνον (ξεχορδίζω).

Désancker: ἐν. ἀφαιρῶ τὴν γλωττίδα (ἀπὸ μουσικόν τι ὄργανον).

Détaché: ἀρ. κροῦσμα μουσ. καθ' ὃ ἔκαστος τόνος διακρίνεται ἀπὸ τὸν ἐπόμενον διὰ παύλας.

Diacommatique: ἀρ. μουσ. διακομματικὸν μέλος.

Diacoustique: θ. διακουστική (τέχνη).

Diapason: ἀρ. ἡ διαπασῶν.

Diaphonie: θ. διαφωνία, κακοφωνία.

Diapré: ἐπ. αἰολόχρους.

Diaptose: θ. διάπτωσις (εἶδος τονισμοῦ εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν).

Diatonique: ἐπ. διατονικὸς (μουσ.).

Diatoniquement: ἐπίδ. διατονικῶς.

Diazeuxis: ἀρ. διάζευξις (τόνος τῆς ἀρχαίας μουσικῆς).

Dièse: ἀρ. δίεσις (μουσ.).

Diéser: ἐν. ἀναβιβάζω (καθ' ἡμιτονίαν κατὰ δίεσιν) τόνον μουσ.

Discord: ἀρ. διαφωνία.

Discordance: θ. παραφωνία.

Discorder: οὐδ. παραφωνῶ.

Discordant: ἐπ. παράφωνος, πάραυλος, παράχορδος, διάφωνος.

Disjoiindre: ἐν. διαζευγνύω, διαιρῶ· *degré disjoint*: διεζευγμένον διάστημα (εἰς τὴν μουσικήν).

Dissonance: θ. παραφωνία.

Dissonant: ἐπ. παράφωνος.

Dissoner: ούδ. παραφωνῶ, ἀποτελῶ παραφωνία.
Doigter: ούδ. θέτω τὰ δάκτυλα δεόντως ἐπὶ μουσικοῦ ὄργανου.
Dominante: θ. ἡ μεγάλη διαπέντε (εἰς τὴν μουσικήν).
Donte: θ. τὸ σῶμα τοῦ φαλτηρίου, (*luth*) κ.τ.λ.
Doublette: θ. τὸ διπλόφωνον (εἰς ἐκ τῶν ἥχων τοῦ μουσικοῦ ὄργανου *orgue*).
Drelin: ἀρ. ἥχος πεποιημένος τοῦ κουδουνίου.
Duo: ἀρ. διλογία, διαφωνία (ἐπὶ μουσικῆς συγκειμένης ἐκ δύο προσώπων).
Dysphonie: θ. δυσφωνία.

E.

Écho: ἀρ. ἥχω.
Échomètre: ἀρ. ἥχομετρον.
Échométrie: θ. ἥχομετρία.
Éclat: [...] un éclat de voix: ἥχος φωνῆς.
Embouchoir ἢ *Ambouchoir*: ἀρ. φορβεία, ἐπιστόμιον, ἄκρα τῆς σάλπιγγος ἢ ἄλλου ἐμπνευστοῦ ὄργανου.
Embouchure: θ. ἐκβολή, στόμα (ποταμοῦ): εἰσοδος λαμένος, [...] ἐπιστόμιον [...], τρόπος τοῦ ἐμφυσᾶν τὸν αὐλόν, τὴν σάλπιγγα.
Enhamronique: ἐπ. ἐναρμόνιος.
Entailloir: ἀρ. ἐργαλεῖον τῶν αὐλοποιῶν εἴτε συριγγοποιῶν.
Entonner: ἐν. μεταγγίζω, διὰ χωνείου· ἀναβάλλομαι, ἀνακρούομαι, ἀδω τὸ πρῶτον μέρος τοῦ μέλους.
Entr' acte: ἀρ. ἐμβολὸν τὸ μεταξὺ τῶν πράξεων μέρος θεατρικοῦ ποιήματος.
Entrechat: ἀρ. πάτημα χοροῦ.
Épinette: θ. εἶδος μικροῦ κλειδοχυμβάλου.
Epode: ἀρ. ἐπωδός.
Essoufler: [...] s'essoufler: πνευστῶ.
Étendue: θ. ἔκτασις γεωμ. διάστημα ἀπὸ φωνῆς εἰς φωνήν.
Euphonie: θ. εὔφωνία.
Euphonique: ἐπ. εὔφωνητικὸν (στοιχεῖον).

F.

Fa: ἀρ. τέταρτον σημεῖον τῆς μουσικῆς.
Fandango: ἀρ. ισπανικὸς χορός.
Fanfare: ἀρ. σάλπισμα.
Fantoccini: ἀρ. πλ. νευρόσπαστα, παιγνίδιον θεατρικόν.
Farandoule: θ. χορὸς τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας.
Fausset: ἀρ. μουσ. ἵσχυοφωνία: κρουνός, σφήνη δι' οὗ κλείεται ἡ ἀνοιχθεῖσα εἰς βαρέλιον τρύπα.
Faux: ἐπ. [...] παράφωνος.

Faux-bourdon: ἀρ. κηφήν· ψαλμῳδία τῶν Καθολικῶν εἰς τοὺς ναούς.
Fifre: ἀρ. μους. ὄργανον (ἐμπνευστόν).
Filet: ἀρ. [...] filet de voix: μικρὰ φωνή, ἵσχυοφωνία.
Final: ἀρ. τὸ ἀκροτελεύτιον μουσικὸν μέλος.
Flageolet: ἀρ. συρίγγιον, φωτίγγιον, (μικρὸς αὐλός).
Flipot: ἀρ. (ἔμβλημα) ξύλον ἐφηρμοσμένον εἰς ἄλλα· ξύλα χαραγμένα διὰ νὰ δεχθῶσιν ἄλλα ἐντὸς τῆς κοιλότητος τοῦ μουσικοῦ ὄργανου.
Flûte: θ. πλαγίαυλος· πλοῖον ἔχον τὴν τρόπιν πλατεῖαν.
Flûté: ἐπ. ἡδύς, ὡς ὁ ἥχος τοῦ αὐλοῦ.
Flûteur: ἀρ. αὐλητής: στρουθίον, πυργίτης, σπορίτης.
Forté-piano: ἀρ. (ὄργανον μουσ.), κλειδοχύμβαλον, παναρμόνιον.
Forlane: θ. εἶδος ὄρχήσεως.
Froyer: ούδ. μιμοῦμαι τὴν φωνὴν διαφόρων μικρῶν πτηγῶν.
Fugue: θ. ἐπωδός, ἄσμα· φυγή, δραπέτευσις.
Fusée: θ. [...] μουσ. διατονικὸν σημεῖον [...].
Fût: ἀρ. [...] τὸ βάθδιον τοῦ πλήκτρου (τοξαρίου).

G.

Gaillarde: θ. εἶδος χοροῦ.
Gamme: θ. διάγραμμα μουσικόν· κλίμαξ μουσικῆς.
Gargouillade: θ. εἶδος ἀρχαίου χοροῦ.
Générale: θ. τὸ συναγειρτήριον, συγκλητήριον (χροῦσμα τῶν τυμπάνων).
Glissade: θ. ὀλίσθημα· βῆμα χοροῦ.
Glissé: ἀρ. ὀλισθος· βῆμα χοροῦ.
Gosier: ἀρ. φάρυγξ· φωνή.
Gracité: [...] gracité de voix: ἵσχυοφωνία.
Grailement: ἀρ. φωνὴ βραγγώδης.
Grailler: ἐν. ὅμιλῷ ἡ φωνάζω μὲ βραγγώδη φωνήν.
Grisoller: ούδ. κελαδῶ.
Guidon: ἀρ. σημαία (στρατ.) σημαιοφόρος· σημεῖον μουσικόν.
Guilleri: ἀρ. κελάδημα τοῦ στρουθίου.
Guimbarde: θ. ἄμαξα γεωργική· μουσ. ὄργανον· χορός· εἶδος χαρτοπαιγνίου.
Guitare: θ. κιθάρα.
Guitariste: ἀρ. κιθαριστής.

H.

Harmonica: ἀρ. ἀρμονικὸν (ὄργανον μουσικόν).
Harmonie: θ. ἀρμονία.
Harmonier, s' harmonier: αὐτοπ. συναρμόζομαι..
Harmonieusement: ἐπίβ. ἀρμονικῶς, ἐναρμονίως.
Harmonique: ἐπ. ἀρμονικός.
Harmoniquement: ἐπίβ. ἀρμονικῶς.
Harmoniser, s' harmoniser: αὐτοπ. ἀρμόζομαι.

Harmoniste: ἀρ. ὁ ἔμπειρος περὶ τὴν ἀρμονίαν.
Harmonomètre: ἀρ. ἀρμονιόμετρον, (ἔργαλεῖον μουσικόν).
Harpe: θ. κινύρα, ἄρπα· μετακινητὴ γέφυρα (κατὰ τὴν ἀρχαίαν ὄχυρωματοποίησαν).
Harpiste: ἀρ. κινυριστής, ὁ χρούων τὴν κινύραν (ἄρπαν).
Haut-bois: ἀρ. βαρύαλος.
Haut-contre: θ. μεσότονον (ἐν τῶν τεσσάρων μερῶν τῆς φωνητικῆς μουσικῆς).
Haut-dessus: ἀρ. ὑψηλὴ γυναικεία φωνή.
Haute-taille: θ. ἀντοξύτονος (φωνὴ μεταξὺ τοῦ μεσοτόνου καὶ ὁξύφωνου (*taille*)).
Hélicon: ἀρ. Ἐλικών, ὅρος τῆς Βοιωτίας· ὄργανον μουσικόν.
Heptacorde: ἐπ. ἑπτάχορδος.
Hexacorde: ἀρ. ἑξάχορδον.

I.

Instrument: ἀρ. ἔργαλεῖον, μουσικὸν ὄργανον.
Instrumental: ἐπ. κρουματικός, *musique instrumentale*: κρουματικὴ μουσική.
Intermédia: ἀρ. παρεμβολὴ (τὸ μεταξὺ τῶν πράξεων τοῦ δράματος παριστανόμενον, χορὸς ἢ ἄλλον τι τοιοῦτον).
Intonation: θ. τονισμὸς (ἄσματος, λόγου κ.τ.λ.).
Intrigue: θ. ῥαδιούργια· διάθεσις, κατασκευὴ τοῦ δράματος· σχέσις ἐρωτική.

J.

Jeu: ἀρ. παιδιά, ἀθυρμα, παιγνίδιον: [...] τρόπος τονίσματος τῶν μουσικῶν ὄργάνων.
Jombarde: θ. αὐλὸς ἔχων τρεῖς δύπας.
Jouer: ἐν. παιζω, διασκεδάζω [...] ὑποχρίνομαι, παριστάνω ἐπὶ σκηνῆς· περιπατῶ· χρούω, σημαίνω, παιζω μουσικὰ ὄργανα [...]

L.

La: [...] ἔκτον σημεῖον τῆς μουσικῆς κλίμακος.
Lampons: ἀρ. πλ. παροίνια (βακχικὰ ἄσματα, τραγούδια).
Largo: ἐπ. μουσ. βραδυκινήτως.
Larigot: ἀρ. τὸ ὁξύτατὸν ἄσμα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργάνου.
Ligne: θ. γραμμή, στίχος· μουσ. γραμμή, φωνή [...].
Longuet: ἀρ. σφύρα (ἐν χρήσει εἰς τοὺς ὄργανοποιούς).
Loure: θ. εἶδος χοροῦ σοβαροῦ· καὶ μέλος κατάληγλον εἰς τὸν τοιοῦτον χορόν.
Lourer: ἐν. παρατείνω τὴν πρώτην φωνὴν τοῦ χρόνου περισσότερον τῆς ἐπομένης.

Luth: ἀρ. χέλυς (εἶδος λύρας).

Luthier: ἀρ. κιθαροποιός (ὁ κατασκευάζων ὄργανα ἐντατά).

Lyre: θ. λύρα· ἀστερισμὸς τοῦ βορείου ἡμισφαιρίου· ἵχθὺς ἐκ τοῦ γένους τῶν καλλιωνύμων.

Lyrique: ἐπ. λυρικός.

M.

Machicoter: ἐν. διαποικίλλω τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν.

Madrigal: ἀρ. ἐπίγραμμα (εἶδος ποιήματος μικροῦ καὶ εύφυους).

Magister: ἀρ. διδάσκαλος (ἰδίως χωρίου τινός)· χοροδιδάσκαλος.

Majeustueux: ἐπίφ. ἐνῆλιξ, [...] μεῖζων, ἐπὶ μουσικῆς, π.χ. *le semi-ton majeustueux*: τὸ μεῖζον ἡμιτόνιον (εἶναι τὸ διάστημα μᾶς δευτέρας μείζονος, οἷον ἀπὸ *ut* εἰς *si*, ἢ ἀπὸ *mi* εἰς *fa*).

Mandoline: θ. κιθάριον.

Mandore: θ. τετράχορδον (εἶδος κιθάρας).

Marche: θ. [...] μετάφ. παιάν, ἐμβατήριον [...].

Mascarade: θ. προσωπιδοφορία (συνοδία μετημφεσμένων, προσωπιδοφόρων)· χορός, καὶ ἄσμα τῶν προσωπιδοφόρων.

Médiane: θ. ἡ μέση (χορδὴ, ἡ διαιροῦσα τὴν διὰ πέντε εἰς δύω διὰ τριῶν, μίαν μείζονα καὶ μίαν ἐλάσσονα).

Mélodie: θ. μελῳδία.

Mélodieusement: ἐπίφ. μελῳδικῶς.

Mélodieux: ἐπ. μελῳδικός, ἐμμελής.

Mélodrame: ἀρ. μελόδραμα.

Mélographie: θ. μελογραφία (ἡ τέχνη τοῦ γράφειν μουσικήν).

Mélomane: ἀρ. μελομανής (ὁ ἀγαπῶν τὴν μουσικὴν μέχρι μανίας).

Mélomanie: θ. μελομανία (ὑπερβολικὴ ἀγάπη τῆς μουσικῆς).

Mélodie: θ. μελοποιία (ἡ μουσικὴ σύνθεσις).

Ménestrel: ἀρ. ἀοιδός, ποιητὴς καὶ ψάλτης τοῦ μεσαίωνος.

Ménétrier: ἀρ. μουσικός.

Menuet: ἀρ. εἶδος χοροῦ.

Mésaule: ἀρ. μέσαυλος.

Mi: ἀρ. ἡ τρίτη φωνὴ τῆς μουσικῆς κλίμακος.

Microcouistique: ἀρ. μικρακουστικὸν (ἔργαλεῖον αὐξάνον τὸν ἤχον).

Microphone: ἀρ. μικρόφωνον (ἔργαλεῖόν τι αὐξάνον τοὺς ἤχους).

Mode: θ. [...] μουσ. μέλος, ἤχος.

Modulation: θ. μελῳδία, μελισμός.

Moduler: οὐδ. μελῳδῶ, μελίζω.

Mœlleux: èπ. μυελώδης, μεταφ. [...] une voix mœlleuse: φωνή λιγυρά.
 Monocorde: ἀρ. μονόχορδον (ὅργανον).
 Motet: ἀρ. είρμος (παρὰ τῇ ἐκκλησιαστικῇ μουσικῇ), μέλος ἐκκλησιαστικόν.
 Motif: ἀρ. αἴτιον· ή ἴδεα, ὁ νοῦς, σκοπὸς τοῦ ἄσματος.
 Mouvement: [...] μουσ. ρυθμός, τρόπος.
 Musette: θ. ἀσκός (γάϊδα).
 Musical: èπ. μουσικός.
 Musicalement: èπιβ. μουσικῶς.
 Musicien: èπ. μουσικός.
 Musicomanie: θ. μουσικομανία, μουσομανία.
 Musique: θ. μουσική· μελωδία· μέλος· οἱ μουσικοί· διάφορα ὅργανα.
 Musurgie: θ. μουσουργία.

N.

Nasard: ἀρ. μέλος τι τοῦ ὅργανου.
 Nassat: ἀρ. μέλος τοῦ ὅργανου (orgue).
 Nille: θ. [...] χορδόστροφον (τροχὸς τῶν χορδοποιῶν).
 Noire: θ. μουσ. σημεῖον μουσικῆς, σημαῖον τὸ τέταρτον τοῦ μεγίστου σημείου.
 Nome: ἀρ. νόμος, ἄσμα, σκοπός· ρυθμός, μέτρον ποιητικόν [...].
 Notage: ἀρ. μουσικογραφία (τὸ γράφειν, δηλ. μουσικὰ σημεῖα).
 Note: [...] σημεῖα μουσικά· παροιμ. *il chante toujours sur la même note*: πάντα τὸ ἴδιον τραγοῦδι (λέγεται περὶ ἐπαναλαμβάνοντος τὰ αὐτὰ πράγματα).
 Noter: èν. σημειῶ, παρατηρῶ· γράφω μουσικήν.
 Noteur: ἀρ. ἀντιγραφεύς, τυπωτής μουσικῆς.

O.

Octacorde: ἀρ. ὀκτάχορδον, μουσ. ὅργανον τῶν ἀρχαίων.
 Octave: θ. ὄγδοάς· ή ὄγδοη ἡμέρα· διαπασῶν, μουσικὴ ὀκταφωνία· διάστιχον.
 Octavin: ἀρ. μικρὸς αὐλός.
 Octavine: θ. μικρὸν κλειδοκύμβαλον.
 Ode: θ. ὄδη.
 Office: ἀρ. [...] ή ιερὰ λειρουργία, ή ἐκτέλεσις αὐτῆς· ἀκολουθία ἐκκλησιαστική· *livre d' office*: εὐχολόγιον.
 Olivette: θ. ἐλαιών, χορός.
 Ombrager: èν. σκιάζω· *ombrager la lumière d'un tuyau*: τεχν. περιφράττω, στενεύω τὴν τρύπαν μουσικοῦ ὅργανου διὰ μικρῶν μεταλλίνων πλακῶν.
 Opéra: ἀρ. μελόδραμα· θέατρον ὅπου παριστάνεται.
 Oratoire: ἀρ. [...] ιερὸν δρᾶμα (λέγεται καὶ oratorio).

Oratorio: ἀρ. ιερὸν δρᾶμα.

Orchésographie: θ. ὀρχησιογραφία, (πραγματεία περὶ ὀρχήσεως).

Orchestique: èπ. ὀρχηστικός· θ. ὁ χορός.

Orchestre: ἀρ. ὀρχήστρα (τόπος τῶν μουσικῶν εἰς τὸ θέατρον).

Organe: ἀρ. [...] μεταφ. μέσον, τρόπος· φωνή.

Organer: οὐδ. ἄδω κατά τινα μελωδίαν.

Organiser: ἐν. διοργανῶ, μεταφ. κανονίζω, διευθετῶ, διατάττω· προσαρμόζω τὸ μουσικὸν ὅργανον μὲ κλειδοκύμβαλον, η ἄλλον τοιοῦτον.

Organiste: ἀρ. ὀργανιστής, ὀργανοκρούστης, ὁ ψάλλων τὸ ὅργανον.

Orgue: ἀρ. ὅργανον, τὸ μέγιστον καὶ εὔρυχωρότατον τῶν μουσικῶν ὄργανων.

Otacoustique: èπ. ὠτακουστικός (ἐπὶ ἐργαλείων βοηθούντων τὴν ἀκοήν).

Ouverture: θ. [...] τὸ μουσικὸν προοίμιον τῶν μελοδραμάτων [...].

Ouvreur: οὐδ. κλειδοῦχος τῶν θεωρείων εἰς τὸ θέατρον.

P.

Panharmonicon: ἀρ. παναρμονικὸν (μουσικὸν ὅργανον).

Pantalon: ἀρ. περισκελίδες (πανταλόνι)· μίμος (τῆς κωμῳδίας)· χάρτης· μουσικὸν ὅργανον.

Pantalonnaide: θ. οἰκ. μιμικὸς χορός· γελοῖον μηχάνημα.

Paracousie: θ. παράκουσις (ἔλαττωμα τῆς ἀκοῆς).

Paradis: ἀρ. παράδεισος· ὑπερῷον (τοῦ θεάτρου).

Paraphone: èπ. παράφωνος.

Paraphonie: θ. παραφωνία.

Parage: ἀρ. αὐλισμὸς (προβάτων).

Pardessus: ἀρ. μουσ. ὅργανον· περιπλέον.

Parole: [...] paroles: τὸ κείμενον, αἱ λέξεις ἄσματος.

Parquet: [...] τὰ θρανία τοῦ θεάτρου (τὸ μεταξὺ τῆς ὀρχήστρας καὶ τῆς κονίστρας μέρος).

Parterre: ἀρ. πρασιά, ἀνθών κήπου· κονίστρα (πλατεῖα τοῦ θεάτρου καὶ οἱ θεαταὶ ἐν τῇ κονίστρᾳ).

Partie: θ. [...] ἔκαστη ἰδία τῶν μελωδιῶν, ὡν ἡ ἔνωσις συγχροτεῖ τὴν ἀρμονίαν· τὸ τετράδιον, τὸ περιλαμβάνον τὸ μέρος ὅπερ ἔχει νὰ ψάλῃ ἔκαστος μουσικός [...].

Partition: θ. συμφωνία (διασκευὴ μελοδράματος δι' ὅλας τὰς φωνὰς ὅσαι ψάλλουν εἰς αὐτό).

Pas: ἀρ. [...] βῆμα (χοροῦ).

Passage: ἀρ. [...] χωρίον (βιβλίου η μέλους).

Passe: θ. [...] βῆμα χορευτικόν [...].

Passe-pied: ἀρ. εἶδος γοργοῦ χοροῦ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ.

Pastiche: ἀρ. μίμησις (ἰδίως εἰς τὴν μουσικήν, συναρμολογία ἐκ διαφόρων μελωδῶν).

Pastorale: θ. βουκολικὸν δρᾶμα.

Pastorelle: θ. βουκολικὸν μέλος.

Patte: [...] patte d' ancre: [...] μεταλλοκόνδυλον (μὲ τὸ ὄποιον χαράττονται αἱ γραμμαὶ τοῦ χαρτίου τῆς μουσικῆς).

Pédale: θ. μέγας σωλήνη ὁργάνου· μέρος διαφόρων ἄλλων ὁργάνων μουσικῶν, κινούμενον διὰ τοῦ ποδός.

Périélèse: θ. περιείλησις (ρύθμός τις εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικήν).

Philharmonique: ἐπ. φιλαρμονικός.

Phonique: ἐπ. φωνητικός (ἐπὶ μουσικῆς καὶ φυσικῆς).

Phonocampique: ἐπ. φωνοκαμπτικός.

Phonomètre: ἀρ. φωνόμετρον.

Phrase: θ. φράσις, ἔκφρασις, ἔρμηνεία: phrase musicale: ἡ μουσικὴ ἴδεα, μελωδία, τὸ πνεύμα τοῦ ἄσματος.

Phraser: οὐδ. μελοποιῶ.

Pianiste: ἀρ. κυμβαλιστής.

Piano: ἐπίφ. ἡρέμα: ἀρ. κύμβαλον (πιάνο).

Pièce: θ. [...] πόνημα, ποίημα (ἐπὶ ποίησεως), δρᾶμα (ἐπὶ σκηνικῶν ἢ τοιούτων συγγραμμάτων) [...].

Piffaro: ἀρ. ἐμπνευστὸν ἰταλικὸν ὅργανον.

Pincé: ἀρ. εἴδος μουσικοῦ χαριεντισμοῦ [...].

Pincer: ἐν. [...] ἐπικρέκω (κρούω τὴν κιθάραν, τὴν λύραν κ.τ.λ.).

Pipeau: ἀρ. [...] κάλαμος (ποιμενικὸς αὐλός).

Plain: [...] plain-chant: ἀρ. ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ (ώς ὁμαλή).

Polonaise: θ. πολωνικὸς χορός: ἐσθῆτες πολωνικαῖ.

Polyacoustique: ἐπ. ἐπτάχυλος (ἐπὶ τῶν πολλαπλασιαζόντων τὸν ἥχον τῆς φωνῆς ὁργάνων).

Porte-voix: ἀρ. σάλπιγξ (φέρουσα μακρὰν τὴν φωνήν).

Portée: θ. [...] μουσ. τὸ διάστημα ἐκ πέντε παραλλήλων γραμμῶν συγκείμενον εἰς τὰ μουσικὰ διαγράμματα.

Positif: ἐπ. [...] τὸ μικρὸν ὅργανον εἰς τὰς ἐκκλησίας.

Prélude: ἀρ. προανάκρουσμα, προαναβολή, προαύλημα: προοίμιον.

Préluder: οὐδ. προανακρούω, προαναβάλλομαι, προαυλέω: προοιμιάζω.

Prestant: ἀρ. τὸ γοργὸν (εἴδος μέλους τοῦ ὁργάνου).

Prolation: θ. λαρυγγισμὸς (εἰς τὴν μουσικήν).

Protase: θ. πρότασις (μέρος δραματικοῦ ποιήματος περιέχον τὴν ἔκθεσιν τῆς ὑποθέσεως).

Psalmiste: ἀρ. ψαλμῳδὸς (ἰδ. ὁ Δαυίδ).

Psalmodie: θ. ψαλμῳδία (ἰδ. ἐκκλησιαστική).

Psalmodir: ἐν. ψαλμῳδῶ.

Psautie: ἀρ. ψαλμός.

Psautier: ἀρ. ψαλτήριον.

Q.

Quatuor: ἀρ. τετραφωνία εἰς τὴν μουσικήν.

Quinque: ἀρ. πενταφωνία (συμφωνία πέντε φωνῶν).

Quinte: θ. διὰ πέντε (διάστημα πέντε φωνῶν)· μουσικὸν ὅργανον [...].

R.

Râcler: ἐν. ξέω, παίζω ἀνεπιτηδείως βιολίον, κρυτζανίζω.

Râcleur: ἀρ. παίζων ἀνεπιτηδείως βιολίον.

Ramager: οὐδ. κελαδῶ.

Rampe: θ. [...] τὰ φῶτα τοῦ προσκηνίου εἰς θέατρον.

Rapsode: ἀρ. ῥαψῳδός.

Rasette: θ. μικρὸν ἐλατήριον τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὁργάνων.

Raucité: θ. τραχύτης τῆς φωνῆς.

Rauque: ἐπ. voix rauque: τραχεῖα φωνή, βραγχώδης.

Ré: ἀρ. ρέ, ὁ δεύτερος μουσικὸς τόνος.

Récit: ἀρ. διήγησις: μονῳδία (εἰς τὴν μουσικήν).

Récitant: ἐπ. μονῳδικός: ὁ μονῳδίαν ᾄδων ἢ κρούων.

Récitatif: ἀρ. λογαοιδικὸν (τὸ παρὰ τὴν κροῦσιν λέγομενον).

Récitation: θ. ἐκφώνησις, ἀπαγγελία, μονῳδία.

Réciter: ἐν. ἐκφωνῶ, ἀπαγγέλλω: διηγοῦμαι, μονῳδῶ.

Redoute: θ. [...] δημόσιος χορός.

Régale: ἀρ. μέρος τοῦ μουσικοῦ ὁργάνου τοῦ ὄποιου οἱ σωλήνες ἔχουν γλωττίδας [...].

Régistre: ἀρ. [...] τὰ ἐπιστόμια (αἱ ῥάβδοι διὰ τῶν ὄποιων κινεῖται τὸ μουσικὸν ὅργανον).

Remise: ἐπ. tons remises: τόνοι ἀσθενεῖς τῆς μουσικῆς.

Répercuter: ἐν. [...] ἀνακρούω, ἀντανακλῶ (ἥχον, ἀκτίνας), se répercuter: ἀντανακλῶμαι, ἀνακρούομαι [...].

Répertoire: ἀρ. [...] κατάλογος τῶν εἰς τὸ θέατρον εἰσηγμένων δραμάτων.

Réplique: θ. ἀνταπάντησις, ἐπανάληψις (εἰς τὴν μουσικήν).

Repos: ἀρ. [...] παῦσις (εἰς τὴν μουσικήν, εἰς τὴν ἀνάγνωσιν καὶ ἀπαγγελίαν).

Requiem: ἀρ. προσευχὴ περὶ ἀναπαύσεως τῶν ἀποθανόντων, ἐπικρήδειος ψαλμός.

Résonnance: θ. ἀπήχησις ἢ ἐπέκτασις τῆς διαρκείας τοῦ ἥχου [...].

Résonnant: ἐπ. ἀντηχητικός.

Résonnement: ἀρ. ἀντήχησις.

Résonner: οὐδ. ἀντηχῶ· ἥχω.

- Respirable*: ἐπ. ἐμπνευστός.
- Rester*: οὐδ. [...] *rester sur une syllabe*: μουσ. ἐνδιατρίβω, ἀργῶ εἰς μίαν συλλαβήν, ἢ τόνον.
- Retentir*: οὐδ. ἀντηχῶ, ἀντιλαλῶ· περιηχῶ, ἀποτελῶ πολὺν ἥχον, κρότον, μεταφ. φημίζομαι.
- Retentissant*: ἐπ. κατηχής, ἀντηχῶν.
- Retentissement*: ἀρ. κατήχημα, ἀντήχησις.
- Rhythme*: ἀρ. ρυθμός.
- Rhythmique*: ἐπ. ρυθμικός.
- Rhythmoreé*: θ. ρυθμοποία.
- Rideau*: ἀρ. αύλαία [...].
- Rigodon*: ἀρ. ἄσμα καὶ χορός.
- Ritournelle*: θ. μουσ. μικρὸν τεμάχιον συμφωνίας τιθέμενον κατ' ἀρχὰς (προαναβολή, προανάκρουσμα), κατὰ τὸ μέσον (μεσώδημα) καὶ κατὰ τὸ τέλος τοῦ ἄσματος (ἐπωδή, ἐπιμελώδημα).
- Romance*: θ. εἶδος ἄσματος, ἀφελοῦς καὶ παθητικοῦ.
- Ronde*: θ. [...] σημεῖον μουσικόν.
- Rondeau*: ἀρ. εἶδος ποιήματος.
- Rosalie*: θ. μουσ. ἐπανάληψις τεμαχίου εἰς ἄλλον τόνον.
- Rosoir*: ἀρ. ἐγκολάπτης (ἐργαλεῖον τῶν κλειδοκυμβαλοποιῶν).
- Rossignol*: ἀρ. ἀγρόν [...], εἶδος μικροῦ αὔλοι.
- Rossingoler*: οὐδ. ἀγρόνιζω (μιμοῦμαι τὴν φωνὴν τῆς ἀγρόνοις).
- Rote*: θ. εἶδος κιθάρας· δικαστήριον Πώμης.
- Roulement*: ἀρ. κύλισμα (ἰδίως τῆς φωνῆς), [...] ἥχος συνεχῆς ἐνὸς ἢ πολλῶν τυμπάνων.
- S.
- Sarabande*: θ. σκοπὸς μουσικῆς· χορός.
- Sautereau*: ἀρ. πηδάλιον κυμβάλου [...].
- Seriner*: ἐν. διδάσκω τὸ στρούθιον νὰ κελαδῇ.
- Serinette*: θ. ὄργανον δι' οῦ στρεφομένου γυμνάζονται τὰ πουλιά νὰ κελαδῶσι.
- Septième*: ἐπ. ἔβδομος· ἐπτημόριον οὐσ. *la septième mineure*: θ. μουσ. ἡ ἔβδομη ἐπὶ τῆς διατονικῆς κλίμακος: *septième mineure*: πεντάτονον, ἡ μικρὰ ἔβδομη.
- Sépulcral*: ἐπ. ἐπιτύμβιος, *voix sépulcrale*: φωνὴ βραγχώδης.
- Sillet*: ἀρ. ὑπομαγάδιον (προσηρμοσμένον εἰς τὴν ἄκραν βαρβίτου, κιθάρας, κ.τ.λ. ἐπὶ τοῦ ὅποιου στηρίζονται αἱ χορδαί).
- Sixte*: θ. ἔξαφωνία, *sixte mineure*: τετράτονον.
- Solfège*: ἀρ. παραλλαγὴ (ἀθροισμα φωνῶν, τὰς ὅποιας μελετᾷ τις ἢ συνθέτει).
- Solfier*: ἐν. ψάλλω παραλλαγὴν (τὰς φωνὰς τῆς κλίμακος).
- Soliloque*: ἀρ. μονόλογος.
- Solo*: ἀρ. μονωδία.
- Son*: [...] ἥχος· φωνή.
- Sonate*: θ. μουσικὸν ποιημάτιον.
- Sonnant*: ἐπ. ἥχῶν [...].
- Sonner*: οὐδ. ἥχῶ· σημαίνω (ἐπὶ ὠρολογίου)· ἐν κρούω.
- Sonnerie*: θ. κωδωνοκρουσία· τὸ ἥχεῖον (ὅλα τὰ ἔργα-λεῖα τὰ ὅποια χρησιμεύουν εἰς τὴν κροῦσιν).
- Sonnet*: ἀρ. ψόδη.
- Sonnetier*: ἀρ. κωδωνοποιός.
- Sonnette*: θ. μικρὸς κώδων [...].
- Sonneur*: ἀρ. ὁ κωδωνοκρούστης.
- Sonomètre*: ἀρ. ἥχόμετρον (ἔργαλεῖον).
- Sonore*: ἐπ. εὔηχος, εὔφωνος.
- Sonorité*: θ. τὸ εὔηχον, τὸ ἥχητικόν.
- Soprano* ἢ *soprane*: ἀρ. δξύτονος.
- Souffler*: [...] *souffler le prédicateur, les comédiens*: ἐνηχῶ (κανοναρχῶ χαμηλὰ εἰς τὸν ιεροκήρυκα, εἰς τοὺς κωμῳδούς).
- Souffleur -se*: ὁ ὑποβολεὺς εἰς τὰ θέατρα [...].
- Soupape*: θ. γλωττὶς ἀντλίας, ἐμπνευστοῦ μουσικοῦ ὄργανου.
- Sourdine*: θ. ὁ, πι ἔξωτερικῶς ἢ ἐσωτερικῶς ἀμβλύνει τὸν ἥχον τῶν μουσικῶν ὄργανων· ἐπίφ. *à la sourdine*: οὐκ. κρυφίως, μυστικῶς.
- Sous-dominante*: θ. μουσ. τὸ τέταρτον σημεῖον τοῦ τόνου.
- Sous-médiane*: θ. μουσ. ἔκτον σημεῖον, ἢ ἔκτος ἥχος τοῦ τόνου.
- Soutenir*: [...] μουσ. παρατείνω.
- Spectacle*: ἀρ. θέαμα, θεατρικὴ παράστασις: *salle de spectacle*: θέατρον· πομπή, ἐπίδειξις: θέάματα, δημόσιοι τελεταί (ώς τὰ πυροτεχνήματα, αἱ φωτογυσίαι).
- Spectateur -trice*: θεατής.
- Strideur*: θ. δξὺς ἥχος (συριγμός).
- Symphonie*: θ. συμφωνία, ἔνωσις μουσικῶν ὄργανων.
- Symphoniste*: ἀρ. μελοποιός.
- Syncope*: θ. συγκοπή, λειποθυμία (γραμ. καὶ μουσ. συγκοπή).
- T.
- Tablature*: θ. διάγραμμα μουσικόν· *donner la tablature*: πράγματά τινι παρέχω.
- Table*: [...] χορδότονον, σανίς ἐπὶ τῆς ὅποιας ἔκτεινονται αἱ χορδαί τοῦ κυμβάλου.
- Tacet*: ἀρ. μουσ. *garder le tacet*: δὲν λέγω, δὲν ἐκφέρω γρῦ.
- Tambour*: ἀρ. τύμπανον· τυμπανιστὴς [...], *mener tambour battant*: κερδαίνω ἀλλεπαλήλους νίκας, καταβάλλω τινὰ χαλεπῶς.

Tambourin: ἀρ. τυμπάνιον (εἶδος τυμπάνου μικροῦ).
Tambourinage: ἀρ. τυμπανισμός.
Tambouriner: οὐδ. τυμπανίζω.
Tambourineur: ἀρ. τυμπανιστής.
Tampane: θ. τροχὸς τοῦ τυμπάνου, τῶν μύλων ὁδο-
 ντωτός.
Tam tam: ὄργανον μουσικὸν μεταλλικόν.
Tendrement: ἐπίδ. [...] (παρὰ μουσ.) ἀπαλῶς.
Ténor: ἀρ. μεσόφωνος.
Téorbe: ἀρ. εἴδος μουσικοῦ ὄργανου.
Tétracorde: ἀρ. τετράχορδον.
Tierce: [...] *la tierce*: θ. τρίτος (ῆχος μουσ.).
Timbale: θ. τύμπανον (τουμπελέκι) [...].
Timbalier: ἀρ. τυμπανιστής.
Timbre: ἀρ. χροῦσμα, ἥχος τοῦ κώδωνος (τῆς φω-
 νῆς), χαρτόσημον.
Tire-lirer: οὐδ. φωνάζω (ώς ὁ κορυδαλός).
Toile: θ. θύρων, ὑφασμα· παραπέτασμα (εἰς τὴν σκη-
 νὴν τοῦ θεάτρου) [...].
Top: ἀρ. τόνος (φωνῆς) [...], μουσ. τόνος, διάστημα
 τοῦ διατονικοῦ συστήματος: τόνος (ἐπὶ τοῦ ὅποι-
 ου εἴναι ἡμοσμένα τὰ μουσικὰ ὄργανα).
Tonique: ἐπ. τονικός.
Touchant: ἐπ. [...], *touchant la musique*: περὶ μου-
 σικῆς.
Touche: θ. πλῆκτρα τοῦ πολυχόρδου (*fortepiano*)-
 ἀγκῶν (περδές) τῆς κιθάρας [...].
Toucher: ἐν. [...] κρούω, παίζω (ὄργανά τινα διὰ
 τῶν δακτύλων) ἔρμηνεύω, παριστῶ, διαγράφω
 [...].
Tremblant: ἐπ. τρέμων, ἔντρομος: ἐπιστόμιον (τοῦ
 μουσ. ὄργάνου).
Triade harmonique: θ. μουσ. ἀρμονικὴ ἀναλογία.
Trio: ἀρ. μουσ. τριῳδία.
Triolet: ἀρ. ποιητ. δικτάστιχον.
Triton: ἀρ. [...] μουσικὴ συμφωνία.
Trombe: θ. σιφών, σιφών· μουσικὸν ὄργανον.
Trombone: θ. ἀρμονικὴ σάλπιγξ.
Trompe: θ. σάλπιγξ, ἐλέφαντος προβοσκὶς [...],
 annoncer à son de trompe: διασαλπίζω.
Trompeter: ἐν. διασαλπίζω, διαθρυλλῶ.
Trompette: θ. σάλπιγξ, σαλπιγκήτης.
Trompillon: ἀρ. σαλπίγγιον.
Troubadour: ἀρ. ἀρχαῖος Γάλλος ῥαψῳδός.
Trouvère: ἀρ. ἴδ. troubadour.
Turelure: θ. εἴδος ἐπωδῆς.
Turelurer: οὐδ. μιμοῦμαι τὸ συρίγγιον (*flageolet*).

Tympanon: ἀρ. τύμπανον (μουσικὸν ὄργανον).
 U.
Unisson: θ. ὁμοφωνία, *chanter à l' unisson*: ψάλλω
 ὁμοφώνως.
Ut: ἀρ. πρώτη φωνὴ τῆς μουσικῆς.
 V.
Valeur: θ. [...] διάρκεια τόνου (μουσ.).
Valse: θ. στρόβιλος, εἴδος χοροῦ (βάλσι).
Valser: οὐδ. στροβιλίζομαι (χορεύω βάλσι).
Variation: θ. μεταβολή, *variations*: μουσ. ποικιλωδία
 (μεθαρμογὴ κατὰ πολλοὺς τρόπους τοῦ αὐτοῦ
 ἄσματος).
Vaudeville: ἀρ. ἄσμα: εἴδος κωμῳδίας, μεμιγμέ-
 νης μετὰ ἀσμάτων.
Vaudevilliste: ἀρ. ὁ ποιητὴς τῶν vaudes.
Véhicule: ἀρ. φυσ. πᾶν τὸ συντελοῦν εἰς τὴν μετα-
 φοράν, εἰς τὴν διάδοσιν, *l' air est le véhicule du
 son*: ὁ ἥχος διαδίδεται διὰ τοῦ ἀέρος.
Verrillon: ἀρ. εἴδος μουσικοῦ ὄργανου.
Verset: ἀρ. ἐδάφιον, παράγραφος: ἐκκλ. στίχοι
 ϕαλμῶν.
Victoire: [...] *chant de victoire*: ἐπινίκιον, παιάν·
 πλεονέκτημα, προτέρημα.
Vielle: θ. σαμβύκη, μουσικὸν ὄργανον.
Vieller: οὐδ. σαμβυκίζω.
Vielleur: ἀρ. σαμβυκιστής.
Villanelle: θ. παιμενικὸν ἄσμα.
Viole: θ. μουσικὸν ὄργανον.
Violon: ἀρ. βάρβιτος (βιολί)· βαρβιτιστής, ὁ παῖς
 τὸ ὄργανον τοῦτο φυλακή ἐργαλεῖον.
Violoncelle: ἀρ. βάρβιτος, ἡ μεγάλη.
Virtuose: οὐσ. μουσικὸς ἀριστοτέχνης.
Vocal: ἐπ. φωνικός, φωνητικός.
Vocalement: ἐπίδ. φωνητικῶς.
Vocalisastion: θ. μελισμός, τὸ ψάλλειν χάριν ἀσκή-
 σεως.
Vocaliser: οὐδ. μελίζω, ψάλλω διὰ νὰ γυμνάσω
 τὴν φωνήν μου.
Voix: θ. φωνὴ [...].

Z.

Zampogne: ἀρ. αὐλός.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
«ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»

ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - 2

ΔΗΜΗΤΡΗΣ
ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ
1896-1960

14 Invenzioni

σε ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη
για φραντζό και πάνω



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ / ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ
Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ
Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΗΣ ΤΕ 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

e-mail: eremus@ionio.gr

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Αττικῆς