

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 13

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2012



ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ❁ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, Η ΠΟΛΥΕΤΗΣ
ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΙΤΑΛΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ FRANCESCO ZECCHINI
ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ (1849-1865) ❁ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΤΡΙΑ ΜΟΥΣΙΚΑ
ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΣΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΒΛΑΧΟΥ

❁ ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΕΩΡΓΟΤΑΣ, ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ
ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ: ΜΙΑ ΚΡΙΣΙΜΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΕΚΑΠΕΝΤΑΕΤΙΑ

❁ ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ:
«ΣΟΥΠΡΑΝΑΙ», «ΝΟΤΑΙ» ΚΑΙ «ΜΟΔΟΥΛΑΤΖΙΟΝΑΙ» ΣΤΟ ΑΡΧΑΪΖΟΝ ΙΔΙΩΜΑ
ΕΝΟΣ ΕΛΛΗΝΑ ΕΜΠΟΡΟΥ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΟΘΩΝΙΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Η ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΜΕΝΗ ΕΚΔΟΣΗ του τεύχους οφείλεται κατά κύριο λόγο στην προσπάθεια που καταβάλαμε να συμπεριλάβουμε στην ύλη τὰ ἐπετειακά ὑπεσχημένα – ιδιαίτερα τὸ κείμενο γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Μανώλη Καλομοίρη με τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν. Ἡ προσπάθεια ἀπέτυχε: τὸ τεῦχος ἐκδίδεται ἐκτὸς προδιαγεγραμμένων χρονικῶν ὁρίων, χωρὶς τὸ ἐπετειακὸ συμπλήρωμα. Στὴ δημοσιευόμενη ὕλη περιλαμβάνεται α) μιὰ μελέτη τοῦ Κωνσταντίνου Σαμπάνη, με λεπτομέρειες γιὰ τὴν πολυσχιδῆ δράση τοῦ Ἴταλοῦ τραγουδιστῆ, διδάσκαλου χορωδίας, μαέστρου καὶ συνθέτη Francesco Zecchini στὴν Ἑλλάδα τῆς τελευταίας ὀθωνικῆς δεκαπενταετίας, β) μιὰ μελέτη τῆς Στέλλας Κουρμπανᾶ, ὅπου, με ἀφετηρία τρία μουσικὰ χειρόγραφα ποὺ φυλάσσονται στὸ Ἀρχεῖο Ἀγγέλου Βλάχου τοῦ πρεσβύτερου, ἀποδεικνύεται μιὰ πτυχή τῆς πολὺπλευρης σχέσης τοῦ περίφημου διανοούμενου με τὴ μουσικὴ καί, τέλος, γ) μιὰ μελέτη τοῦ Ἀνδρέα Γεωργοῦ γιὰ τὴ μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὴν ταραγμένη πολιτικὰ περίοδο ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Καλομοίρη ἕως τὴ μεταπολίτευση. Στὸ τέλος τοῦ τεύχους δημοσιεύεται μιὰ ἀπογραφή τῶν ὀλιγάριθμων μουσικῶν ὄρων, σὲ νεωτερικὴ ἑλληνικὴ μεταγλώττιση, ποὺ περιλαμβάνονται σὲ ἀρχαῖζον κείμενο τοῦ Κυριακοῦ Μελιρῶτου.

Ἡ ἀναγκαία περιστολὴ τῶν δαπανῶν καὶ ἡ αὐξήση τῶν ἀναγνωστῶν τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονος μᾶς ἐπιβάλλουν νὰ ἀναστειλοῦμε τὴν ταχυδρομικὴ ἀποστολὴ τοῦ περιοδικοῦ στοὺς Ἀθηναίους συνδρομητές, οἱ ὁποῖοι στὸ ἐξῆς θὰ εἰδοποιοῦνται ἠλεκτρονικῶς γιὰ τὴν ἐκδοση κάθε νέου τεύχους καὶ γιὰ τὰ σημεῖα διανομῆς του στὴν Ἀθήνα. Ζητοῦμε τὴν κατανόησή τους.

Η ΠΟΛΥΕΤΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΙΤΑΛΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ FRANCESCO ZECCHINI ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ (1849-1865)

 **Ο** Ιταλός μουσικός Francesco Zecchini γεννήθηκε τὸ 1822 στὴν Μπολὼνια καὶ ἀπεβίωσε στὴν ἴδια πόλη τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1908.¹ Ὅλη ἡ ἐπαγγελματικὴ σταδιοδρομία του χαρακτηρίστηκε ἀπὸ φιλέργεια, τολμηρὴ ἀνάληψη καινοτόμων πρωτοβουλιῶν καὶ ἀκάματη πολυπραγμοσύνη: ξεκίνησε στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1840 ὡς corista καὶ capo corista, συνέχισε ὡς maestro direttore dei cori / istruttore dei cori, ἐρμηνεύσε ὁ ἴδιος ὡς primo basso comico / buffo χαρακτηριστικούς καὶ διασκεδαστικούς ρόλους δημοφιλῶν κωμικῶν ὄπερῶν καὶ ἀπὸ τὸ 1849 διετέλεσε maestro concertatore / maestro della musica σὲ πολλὰ θεάτρα ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἰταλίας, στὰ ὁποῖα εἰσήγαγε καὶ ἐδίδαξε πλῆθος ἔργων τοῦ λυρικοῦ ρεπερτορίου, ἐνῶ παραλλήλως συνέθεσε ὄπερες καὶ λυρικά κομμάτια καί, τέλος, δίδαξε κατ' οἶκον πιάνο καὶ λυρικὸ τραγούδι σὲ νεαροὺς μαθητὲς καὶ μαθήτριες.

Ὁ ἐλλαδικὸς χῶρος φιλοξένησε τὸν Francesco Zecchini ἐπὶ πολλὰ ἔτη (1849-1865, μὲ μικρὰ διαλείμματα ἐπιστροφῆς του στὴν Ἰταλία), κατὰ τὴν διάρκεια τῶν ὁποίων ὁ φιλόπονος καὶ πολυτάλαντος μουσικὸς ἀνέπτυξε πλήρως τὶς πολυσχιδεῖς του δραστηριότητες. Νωρίτερα, τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1842, ὁ νεαρὸς Zecchini εἶχε βρεθεῖ στὴ Σμύρνη καὶ ὑπὸ τὴν ιδιότητα τοῦ ἀρχιχορωδοῦ εἶχε συνεργασθεῖ μὲ τὸ θέατρο «Εὐτέρπη» καὶ τὸν θεατρικὸ ἐργολάβο Giuseppe Camillieri. Μαζί του, ὡς πρωτοεμφανιζόμενη καλλιτέχνης καὶ ὑπὸ τὴν ιδιότητα τῆς δευτερεύουσας μονωδοῦ (seconda donna), ἡ σύζυγός του, ἡ Cleofe Perotti-Zecchini (soprano).² Τὰ ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια (1842-1849) τὸ ζεῦγος Zecchini ἀκολούθησε κοινὴ καλλιτεχνικὴ πορεία, κυρίως σὲ θεάτρα μικρῶν πόλεων τῆς Ἰταλίας (Pieve di Cento, Fano, Forlì, San Giovanni di Perciceto, Lugo, Chieti, Ἀγκώνα), μὲ τὸν Francesco νὰ ἐμφανίζεται κατὰ περίπτωσιν ὡς ἀρχιχορωδός, maestro direttore dei cori, secondo basso, primo basso comico, ἀκόμη καὶ ὑποβολέας (suggeritore), καὶ

1. Βλ. Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1861-1900*, *Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2003, σ. 500. Οἱ πληροφορίες τοῦ Sessa προέρχονται ἀπὸ μιὰ μικρὴ νεκρολογία γιὰ τὸν Francesco Zecchini ποὺ εἶχε δημοσιευθεῖ στὸ ἰταλικὸ μουσικοθεατρικὸ ἔντυπο *Il mondo artistico*, anno XLII, N. 22 (1.5.1908), σ. 5.
2. Βλ. *Teatri, Arti e Letteratura* (στὸ ἐξῆς *TAL*), anno 19, tomo 36, N. 938 (10.2.1842), σ. 184, Ἀστὴρ τῆς Ἀνατολῆς (Σμύρνης), 21.2.1842.

την Cleofe ἀρχικῶς ὡς seconda donna καὶ ἀκολούθως ὡς prima donna buffa.

Ἡ πρώτη καταγεγραμμένη παρουσία τοῦ Francesco Zecchini στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο εἶναι αὐτὴ στὸ θέατρο «Σολομοῦ» τῆς Κεφαλονιάς κατὰ τὴν ἐκεῖ σαιζὸν ὄπερας 1849-50, ποὺ ξεκίνησε στὶς ἀρχές Ὀκτωβρίου 1849 (ἴσως τὸ Σάββατο 1/13.10.1849) καὶ διήρκεσε συνολικῶς πέντε μῆνες, πιθανότατα ἕως τὴν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς (5/17.3.1850). Ὁ Ἰταλὸς μουσικὸς προσελήφθη ἀπὸ τὸν ἐργογράφο Giuseppe Ferrari («συνδιαχειριστὴς» τοῦ θεάτρου ἦταν ὁ Μπολωνέζος βιολιστὴς καὶ ἀρχιμουσικὸς Federico Bolognini) ὑπὸ τὴν τριπλῆ ιδιότητα τοῦ maestro concertatore, τοῦ istruttore dei cori καὶ τοῦ primo basso comico (μαζί του καὶ ἡ Cleofe Zecchini ὡς altra prima donna soprano τοῦ θιάσου, εἰδικῶς γιὰ τὶς opere semiserie καὶ buffe). Προετοίμασε μουσικῶς τουλάχιστον τὶς ὄπερες *Nabucco* (Verdi), *Betty* (Donizetti), *Maria de Rudenz* (Donizetti) καὶ *Norma* (Bellini), διδάσκοντάς τις σὲ μονωδοὺς ὅπως ὁ ἐξαιρετικὸς Filippo Col(D)iva (primo baritono assoluto) καὶ οἱ ἀξιόλογοι Giuseppina Evangelisti (prima donna soprano assoluta γιὰ τὶς opere serie), Gaetano Aducci (primo tenore assoluto) καὶ Federico Varani (primo basso profondo). Γιὰ νὰ ἐμπλουτισθεῖ μουσικῶς ἡ μικρῆς χρονικῆς διάρκειας κωμικὴ ὄπερα τοῦ Donizetti *Betty* καὶ ταυτοχρόνως νὰ ἐνισχυθεῖ καὶ νὰ ἀναδειχθεῖ ὁ ρόλος καὶ ἡ ἀξία τῆς συζύγου του, ὁ Zecchini πρόσθεσε στὸ αὐθεντικὸ σπαρτίτο τρία μουσικὰ κομμάτια δικῆς του σύνθεσης: ἓνα ντουέτο γιὰ σοπράνο καὶ τενόρο, ἓνα τρίο γιὰ σοπράνο, τενόρο καὶ μπάσο καὶ ἓνα rondo finale γιὰ τὴν πρωταγωνίστρια σοπράνο Cleofe Zecchini. Ἐπίσης, πιθανότατα ἀναβίβασε καὶ τὶς ὄπερες *I falsi monetari* (κωμικὴ ὄπερα τοῦ Lauro Rossi καὶ ἀπὸ παλαιότερα καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία τοῦ ἴδιου τοῦ Francesco Zecchini στὸν διασκεδαστικὸ ρόλο τοῦ Don Eutichio) καὶ *Ernani* (Verdi). Τὸ ἴδιο πιθανότατα ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν ὄπερα (*Il ritorno di Columella*), κωμικὴ ὄπερα τοῦ Vincenzo Fioravanti καί, ἐπίσης ἀπὸ παλαιότερα, καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία τοῦ Zecchini στὸν ἀστεῖο ρόλο τοῦ Columella καὶ τῆς Cleofe Zecchini σὲ ἐκείνον τῆς Elisa.³

3. Βλ. Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Οἱ παραστάσεις ὄπερας στὴν Κεφαλονιά ἀπὸ τὴν ἴδρυση τοῦ Θεάτρου «Σολομοῦ» (1837) ἕως τὰ πρῶτα ἔτη λειτουργίας τοῦ Θεάτρου «Κέφαλος» καὶ τὴν ἐνσωμάτωση τῶν Ἑπτανήσων στὸ «Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος» (1864)», (ὑπὸ δημοσίευση).

Τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1850, ὁ Zecchini, συμπράττωντας μὲ τὸν Μπολωνέζο βιολιστὴ Angelo Lambertini, ἐργογράφο τοῦ «Ἀπόλλωνος» τῆς Ζακύνθου καὶ primo violino e direttore d' orchestra τοῦ συγκεκριμένου θεάτρου ἀπὸ τὰ τέλη Μαΐου τοῦ 1849 ἕως τὴν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς τοῦ 1850 (5/17.3.1850),⁴ μετέβη στὴν Πάτρα ὡς maestro concertatore / maestro al cembalo καὶ primo basso comico (ἴσως καὶ ὡς maestro direttore dei cori) ἐνὸς καινούριου θιάσου καὶ ἐγκαινίασε τὴν λυρικὴ ζωὴ τῆς ἀχαϊκῆς πρωτεύουσας μὲ παραστάσεις ὄπερας κατὰ τὴν διεθνή θεατρικὴ περίοδο Ἀνοιξῆς 1850 στὸ νεοπαγὲς ξύλινο θέατρο τῆς πόλης· καὶ πάλι μαζί του ἡ Cleofe Zecchini ὡς altra prima donna soprano τοῦ θιάσου, εἰδικῶς γιὰ τὶς opere semiserie καὶ buffe. Ὁ Francesco Zecchini, «ἀνάδοχος» τῆς Πάτρας στὸν χῶρο τῆς ὄπερας, προετοίμασε μουσικῶς καὶ ἀναβίβασε τέσσερις συνολικῶς ὄπερες: *I due Foscari* (Verdi), ποὺ ἦταν καὶ ἡ πρώτη ὄπερα ποὺ παίχθηκε ποτὲ στὴν Πάτρα, *Ernani*, *Beatrice di Tenda* (Bellini) καὶ (*Il ritorno di Columella*). Ἐπίσης, ἐμφανίσθηκε ἐπὶ σκηνῆς στὴν τελευταία ὄπερα (ὡς Columella), ἐνῶ ἡ σύζυγός του στὴν ἴδια (ὡς Elisa) καὶ στὴν *Beatrice di Tenda* (ὡς Agnese del Maino).⁵ Μετὰ ἀπὸ τὴν ἐπιτυχημένη πρώτη σαιζὸν ὄπερας τοῦ θεάτρου τῶν Πατρῶν, ἀποφασίστηκε ἡδη ἀπὸ τὶς ἀρχές Ἰουνίου τοῦ 1850 νὰ διεξαχθεῖ, μόνις τριάμισι μῆνες ἀργότερα, μία νέα σαιζὸν, ἡ ὁποία θὰ περιλάμβανε τὶς σαφῶς ἐμπορικότερες διεθνεῖς περιόδους Φθινοπώρου 1850 καὶ Ἀπόκρεω 1850-1. Οἱ σχετικὲς προετοιμασίες ἀρχισαν καὶ ὀλοκληρώθηκαν τὸ θέρος τοῦ 1850 καὶ σ' αὐτὲς ἐπαιξε καὶ πάλι πρωταγωνιστικὸ ὄργανωτικὸ ρόλο ὁ Francesco Zecchini.

Ἐν τῷ μεταξύ, τὸν Ἰούλιο τοῦ 1850 δόθηκε στὸ Ἀργοστόλι τῆς Κεφαλονιάς ἡ παγκόσμια πρώτη τῆς μονόπρακτης κωμικῆς ὄπερας *I mille talleri* (*Τὰ χίλια τάλληρα*) τοῦ Ἰωάννη Ξίνδα.⁶ Δὲν

4. Βλ. Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Οἱ παραστάσεις ὄπερας στὴν Ζακύνθο ἀπὸ τὸ 1835 ἕως τὴν ἐνσωμάτωση τῶν Ἑπτανήσων στὸ «Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος» (1864)», *Πολυφωνία*, 21 (Φθινόπωρο 2012) σ. 7-51: 47-49.

5. Βλ. Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Οἱ παραστάσεις ὄπερας στὸ θέατρο τῶν Πατρῶν κατὰ τὴν Ὀθωνικὴ περίοδο (1850-1861)» (ὑπὸ δημοσίευση).

6. Βλ. Σπύρος Ἀ. Εὐαγγελάτος, *Ἱστορία τοῦ θεάτρου ἐν Κεφαλληνίᾳ 1600-1900* (διατριβὴ ἐπὶ διδακτορία), Ἐθνικὸν καὶ Καποδιστριακὸν Πανεπιστήμιον Ἀθηνῶν, Φιλοσοφικὴ Σχολή, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, Ἐν Ἀθήναις 1970, σ. 153 καὶ 175. Ἡ πληροφορία προέρ-

είναι γνωστό εάν αυτή ή παραγωγή πραγματοποιήθηκε αποκλειστικώς από τοπικές λυρικές δυνάμεις, δηλαδή από ντόπιους μουσικούς ορχήστρας και έρασιτέχνες, δηλαδή μη έπαγγελματίες μονωδούς. Καθώς, πάντως, δέν διαθέτουμε πληροφορίες για ύπαρξη επαρκών τέτοιων δυνάμεων στο νησί – ιδιαιτέρως μονωδών – τó παραπάνω ένδεχόμενο φαντάζει έξαιρετικά αδύναμο. Έπειδή τουλάχιστον οί Francesco Zecchini, Cleofe Zecchini και Federico Varani (primo basso profondo), οί όποιοί συμμετείχαν στους θιάσους τόσο τής σαιζόν όπερας 1849-50 στην Κεφαλονιά, όσο και τής σαιζόν Άνοιξης 1850 στην Πάτρα, δέν επέστρεψαν στην Ίταλία, αλλά παρέμειναν στην άρχαϊκή πρωτεύουσα κατά τους θερινούς μήνες τού 1850, προετοιμάζοντας τήν εκεί έπόμενη σαιζόν όπερας 1850-1, άς καταγραφεί για μελλοντική έπιβεβαίωση ή διάψευση και άς μήν αποκλεισθεί τó έξής πολύ σοβαρό ένδεχόμενο: οί τρεΐς τους (ίσως μαζί και με τόν έλληνική καταγωγής τενόρο τού θιάσου τών Πατρών τής σαιζόν Άνοιξης 1850 Demetrio Mekska), γνώριμοί στο κεφαλονίτικο κοινό από τις πρό όλίγων μόλις μηνών έμφανίσεις τους στο θέατρο «Σολομού», νά αξιοποίησαν τόν χρόνο τής θερινής τους παραμονής στον έλλαδικό χώρο και νά μετέβησαν έπ' όλίγον στο γειτονικό στην Πάτρα νησί, συνεισφέροντας άποφασιστικά στην άναβίβαση τής όπερας τού Ξίνδα με τó νά αναλάβουν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Σ' αυτήν τήν περίπτωση, έξυπακούεται ότι τó ζεύγος Zecchini, έχοντας μακρά έξειδίκευση στους κωμικούς ρόλους, θά άνέλαβε αυτούς για primo basso comico και prima donna buffa άντιστοίχως.

Έπιστρέφοντας στα τής Πάτρας και στα τής εκεί προετοιμαζόμενης δεύτερης κατά σειράν σαιζόν όπερας, εκείνης τού 1850-1, ό Francesco Zecchini, και πάλι ως maestro concertatore και primo basso comico, άνέλαβε – σύμφωνα με τόν άρχικό προ-

χεται από τήν κεφαλονίτικη έφημερίδα Ό Φιλελεύθερος, 28.7.1850, όπου δημοσιεύθηκε «Έίδοποίησις» τού maestro Νικολάου Τζαννή-Μεταξά, με τήν όποία αυτός άναδεχόταν τήν πατρότητα ενός άρνητικού (άλλά άνυπόγραφου) για τήν όπερα τού Ξίνδα κριτικού άρθρου με τόν τίτλο «Un dilettante di Musica» πού είχε δημοσιευθεί στις 15/27.7.1850 σέ άλλη – μη κατονομαζόμενη όμως – κεφαλονίτικη έφημερίδα (ίσως σέ μη σωζόμενο σήμερα φύλλο τής έφημερίδας Ό Πέλεκυς τής 15/27.7.1850). Για τόν Ίωάννη Ξίνδα δέν έχει διαπιστωθεί συγγένεια με τόν συνονόματό του Κερκυραίο συνθέτη Σπυρίδωνα.

γραμματισμό – τήν αύξημένου βάρους ύποχρέωση νά άναβίβασει όκτώ έντελώς καινούριες για τó πατραϊκό κοινό όπερες: Lucia di Lammermoor (Donizetti), Norma (Bellini), La Sonnambula (Bellini), Chiara di Rosembergh (Luigi Ricci), I falsi monetari, Gemma di Vergy (Donizetti), Chi dura vince (Luigi Ricci) και L'elisir d'amore (Donizetti). Οί παραστάσεις άρχισαν τελικώς τó Σάββατο 23.9/5.10.1850 με τή Lucia di Lammermoor και συνεχίστηκαν με τις έξής όπερες κατά σειράν: Chi dura vince, Don Pasquale (Donizetti), Norma, Chiara di Rosembergh, Gemma di Vergy, L'elisir d'amore, La Sonnambula και, τέλος, I Capuleti e i Montecchi (Bellini). Δέν ύπάρχουν πληροφορίες για τις έπί σκηνης έμφανίσεις τού ζεύγους Zecchini, πιθανολογούμε όμως ότι λογικώς θά έλαβαν μέρος στις κωμικές ή ήμισοβαρές όπερες (opere buffe ή semiserie) Chi dura vince (ώς Genaro Malerba και Contessa Elisa de Beaucour άντιστοίχως), Don Pasquale (ώς Don Pasquale και Norina), L'elisir d'amore (ώς Dottore Dulcamara και Adina) και Chiara di Rosembergh (ώς Michelotto και Chiara di Rosembergh). Έπιπλέον, ίσως ή Cleofe Zecchini νά έμφανίστηκε ως altra prima donna και στις σοβαρές όπερες Norma (ώς Adalgisa) και I Capuleti e i Montecchi (ώς Romeo).⁷

Μετά από τó τέλος τών παραστάσεων τής Πάτρας (τελευταία Κυριακή τής Άποκριάς, 18.2/2.3.1851), όλος σχεδόν ό θιάσος⁸ άνεχώρησε άτμοπλοϊκώς από τήν άρχαϊκή πρωτεύουσα, πιθανώς τά ξεμερώματα τής Κυριακής 4/16.3.1851, και έφτασε στη Σμύρνη τήν Πέμπτη 8/20.3.1851 για νά δώσει εκεί παραστάσεις όπερας κατά τήν διεθνή θεατρική περίοδο Άνοιξης 1851. Μεταξύ τών μελών τού θιάσου ήταν ό Francesco Zecchini (ύπό τήν ιδιότητα τού maestro concertatore και προφανώς και ως primo basso comico) και ή Cleofe Zecchini (ώς prima donna buffa). Άρχικώς είχε άνακοινωθεί ότι θά άνέβαιναν κατά σειράν οί όπερες I due Foscari, I falsi monetari και Norma. Οί παραστάσεις πού προετοίμασε ό Zecchini άρχισαν τó Σάββατο 24.3/5.4.1851 με τους Due Foscari. Ύπήρξαν όμως άλλαι άρχικέ προγραμματισμό και, όπως φαί-

7. Βλ. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Οί παραστάσεις όπερας στο θέατρο τών Πατρών κατά τήν Όθωνική περίοδο (1850-1861)» (ύπό δημοσίευση).

8. Ό αξιόλογος και έμπειρος τενόρος Eugenio Concordia επέστρεψε στην Ίταλία και ό θιάσος τόν άντικατέστησε άμέσως με τόν επίσης αξιόλογο τενόρο Gaetano Aducci.

νεται, δὲν ἀναβιβάσθηκε ἡ *Norma*, καθὼς οἱ παραστάσεις συνεχίσθησαν (πιθανότατα ἕως τὰ τέλη Ἀπριλίου ἢ τὶς ἀρχὲς Μαΐου 1851) μὲ τὸν *Don Pasquale* καὶ τοὺς *Falsi monetari*. Καὶ πάλι δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ τὶς ἐπὶ σκηνῆς ἐμφάνσεις τοῦ ζεύγους Zecchini, πιθανολογοῦμε ὅμως ὅτι λογικῶς θὰ ἔλαβαν μέρος στὶς κωμικὲς ὄπερες *Don Pasquale* (ὡς *Don Pasquale* καὶ *Norina* ἀντιστοίχως) καὶ *I falsi monetari* (ὡς *Don Eutichio* καὶ *Sinforosa*).⁹

Καθὼς ἡ ὄπερα εἶχε εἰσαχθεῖ καὶ ἐδραιωθεῖ μὲ ἐπιτυχία στὴν Πάτρα κατὰ τὶς δύο προηγούμενες σαιζόν, ἀποφασίστηκε ἤδη ἀπὸ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1851 νὰ διεξαχθεῖ στὴν ἀρχαϊκὴ πρωτεύουσα καὶ τρίτη κατὰ σειρὰν σαιζὸν ὄπερας γιὰ τὶς περιόδους Φθινοπώρου 1851 καὶ Ἀπόκρεω 1851-2. Ἡ ἐξουσιοδότηση γιὰ τὸν σχηματισμὸ τοῦ θιάσου ἀνατέθηκε γιὰ τρίτη συνεχῆ φορὰ στὴν Agenzia Teatrale τοῦ Ercole Tinti στὴ Μπολώνια, ἡ ὁποία σὲ τρεῖς ἀνακοινώσεις τῆς στὸν ἰταλικὸ μουσικοθεατρικὸ τύπο τῆς Μπολώνιας καὶ τοῦ Μιλάνου συμπεριέλαβε στὸ δυναμικὸ τοῦ θιάσου τῆς Πάτρας γιὰ τὴ σαιζὸν ὄπερας 1851-2 τὸν Francesco Zecchini (ὡς *maestro concertatore* καὶ *primo basso comico*) καὶ τὴν Cleofe Zecchini (ὡς *prima donna buffa*). Ἡ ἔναρξη τῶν παραστάσεων ἔγινε μὲ τὴν ὄπερα *I Lombardi* (Verdi), πιθανότατα μετὰ τὰ μέσα Σεπτεμβρίου 1851, μὲ πρωταγωνίστρια τὴν τότε νεαρὰ καὶ μετέπειτα διάσημη Antonietta Brignoli-Ortolani (*prima donna soprano assoluta*). Ἀκολούθησαν ἕως τὸ τέλος τῆς σαιζὸν (τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς, 10/22.2.1852) οἱ ὄπερες *I Masnadieri* (Verdi), *Roberto Devereux* (Donizetti), *Ernani*, *Lucrezia Borgia* (Donizetti), *Il giuramento* (Mercadante) καὶ *Belisario* (Donizetti).¹⁰ Παρατηρεῖ κανεὶς ὅτι στὶς ἐπτὰ παραγωγὲς τῆς σαιζὸν ὄπερας 1851-2 ἀπουσιάζουν περιέργως οἱ κωμικὲς ὄπερες, ἐνῶ προξενεῖ ἐντύπωση καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν γίνεται καμία περαιτέρω ἀναφορὰ στὸν ἰταλικὸ τύπο γιὰ τοὺς Francesco καὶ Cleofe Zecchini. Αὐτὰ μᾶς ὀδηγοῦν στὴ βásiμη ὑπόψια ὅτι τελικῶς τὸ ζεῦγος Zecchini δὲν συνεργάσθηκε μὲ τὸ θέατρο τῶν Πατρῶν κατὰ τὴν σαιζὸν ὄπερας 1851-2.

9. Βλ. *Ἐφημερὶς τῆς Σμύρνης*, 9.3.1851, 23.3.1851, 30.3.1851, *La Fama*, anno X, N. 21 (13.3.1851), σ. 84, N. 35 (1.5.1851), σ. 140, *TAL*, anno 29, tomo 55, N. 1370 (20.3.1851), σ. 14, N. 1377 (8.5.1851), σ. 68-69, N. 1386 (10.7.1851), σ. 141-142, *L'Italia Musicale*, anno III, N. 39 (14.5.1851), σ. 155.

10. Βλ. Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, *ὁ.π.*



Ἡ πριμαντόνα Antonietta Brignoli-Ortolani (ἐδῶ σελιθογραφία τοῦ θέρους τοῦ 1857 ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Imola), ἡ ὁποία ἐφανίσθηκε σὲ νεαρὰ ἡλικία στὸ θέατρο τῶν Πατρῶν (σαιζὸν ὄπερας 1851-2)

(<http://archiviteatro.napolibeniculturali.it>).

Δὲν εἶναι γνωστοὶ οἱ λόγοι ποὺ ὀδήγησαν σὲ μιὰ τέτοια ἐξέλιξη. Ἴσως ὑπῆρξαν ἀπρόβλεπτες συγκρούσεις προσώπων ἢ ἀλλαγές στὸν προγραμματισμὸ τῆς ἐργολαβίας ἢ ἀπρόσμενες λύσεις συμβολαίων λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη τῆς σαιζὸν, μὲ συνέπεια οἱ Francesco καὶ Cleofe Zecchini νὰ καταστοῦν αὐτόχρημα μὴ ἀναγκαῖοι ἢ ἀκόμη καὶ ἀνεπιθύμητοι στὸ θέατρο τῶν Πατρῶν. Ἐπειδὴ μάλιστα δὲν ἐπέστρεψαν στὴν Ἰταλία, ὑποφιαζόμεστε ὅτι ὁ Zecchini σχημάτισε ἀμέσως ἕναν νέο θίασο καί, μαζί μὲ τὴν σύζυγό του, συνέχισε τὴν σταδιοδρομία του στὴν Σύρο τὸν χειμῶνα τοῦ 1851-2 (διεθνῆς περίοδος Ἀπόκρεω 1851-2), καθὼς περὶ τὰ τέλη τοῦ 1851 κατέφθασε στὴν Ἐρμούπολη ἕνας ἄγνωστος σύνθεσης θίασος ὄπερας καὶ ἀρχισε παραστάσεις,¹¹ οἱ ὁποῖες συνεχίσθησαν σίγουρα καὶ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1852¹² καὶ ἴσως διήρκεσαν μέχρι καὶ τὸ τέλος τῆς Ἀποκριᾶς (τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς, 10/22.2.1852).¹³ Οἱ μοναδικές

11. Βλ. *Ἐνωσις* (Σύρου), 26.12.1851.

12. Βλ. *Αἴολος* (Σύρου), 19.1.1852.

13. Κατὰ πάγια συνήθεια (λιγιστὲς ἦταν οἱ ἐξαιρέσεις) ἡ ὄπερατικὴ δραστηριότητα στὰ θεάτρα τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολῆς (Κερκυρας, Κεφαλονιάς, Ζακύνθου, Πατρῶν, Ἀθηνῶν καὶ Σμύρνης) ἔληγε τὴν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀπόκρεω, διότι ἀμέσως κατόπιν ἀρχίζε ἡ Σαρακοστή καὶ ἡ Ἐκκλησία θεωροῦσε ὅτι ἡ θεατρικὴ δραστηριότητα ἦταν ἀσυμβίβαστη μὲ τὸ αἰδέσιμο τῆς περιόδου καὶ ἀντικείμενη στοὺς ἐκκλησιαστικοὺς συνοδικοὺς κανόνες.

σωζόμενες πληροφορίες προέρχονται από δύο δημοσιεύματα του συριανού τύπου. Σύμφωνα με το πρώτο από αυτά, που χρονολογείται την επομένη των Χριστουγέννων (26.12.1851), οι παραστάσεις είχαν ήδη αρχίσει από κάποιου χρόνου: «Τὸ μικρὸν τῆς πόλεως μας θέατρον ἐξακολουθεῖ δίδον εὐάρεστα μελοδράματα [sic]. Κατὰ τὰς τελευταίας ταύτας ἡμέρας εὐηρέστησε πολὺ τοὺς θεατὰς διὰ τῆς ἐπιτυχοῦς παραστάσεως κωμικοῦ μελοδράματος [sic], ἐπικαλουμένου τὸ Ἐλιζίριον τοῦ Ἑρωτος. Τὴν παρελθοῦσαν Πέμπτην [20.12.1851/1.1.1852] παρεστάθη ὡς μελόδραμμα [sic] καὶ πρᾶξις τις τῆς Τραγωδίας τοῦ Μάρκου Βότσαρη, πρότινος χρόνου τονισθείσης παράτινος Ἰταλοῦ».¹⁴ Μὲ βάση τὸ δεύτερο δημοσίευμα, τὸ ὁποῖο ἦταν τῆς 19.1.1852, οἱ παραστάσεις συνεχίζονταν, ἤδη είχαν παρουσιασθεῖ μέχρι τότε «μόνον» 4 ὄπερες καὶ διακρινόταν «διὰ τὸ καθαρὸν καὶ εὐστροφον τῆς φωνῆς τῆς καὶ τὰς λίαν ἐπιτηδεῖους κινήσεις τῆς ἢ πρώτης κυρία, ἥτις δυνάμεθα νὰ εἰπωμεν ἀδι-

14. Ἐνωσις, ὅ.π. Παρότι δὲν δίνονται περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὸν ἀκριβῆ τίτλο αὐτῆς τῆς σύνθεσης καὶ τὴν ταυτότητα τοῦ δημιουργοῦ τῆς, προβάλλουν, κατὰ τὴ γνώμη μας, ὡς ἐξίσου πιθανὲς δύο ἐκδοχές. Σύμφωνα με τὴν πρώτη, θὰ μπορούσε νὰ ἐννοεῖται ἡ μελοδραματικὴ σκηνὴ *La partenza dell'eroe Marco Bozzari* τοῦ Μαλτέζου συνθέτη καὶ βιρτουόζου φλαουτίστα Vincenzo Napoleone Mifsud, ὁ ὁποῖος εἶχε καταχωρηθεῖ συνειδησιακῶς ὡς Ἰταλὸς καὶ εἶχε ἤδη παρουσιάσει αὐτὴν τὴν ἑλληνικὴν ἐνδιαφέροντος σκηνὴν στὴν Ἀθήνα τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1846 (βλ. *Αἰών*, 26.10.1846) καὶ ἴσως καὶ στὴν Σμύρνη, ὅπου βρέθηκε τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1847 καὶ ἀναβίβασε σίγουρα «Προσευχή, χορωδιακὸ καὶ Ἄρια» τῆς ὄπερας τοῦ *Il giuramento di Germanos* (βλ. *Courrier d' Athènes*, 10.2.1847). Μιὰ δεύτερη ἐκδοχὴ, ἴσως μάλιστα καὶ μεγαλύτερου βαθμοῦ πιθανότητος, εἶναι νὰ ἐννοεῖται ἓνα χορωδιακὸ μὲ θέμα τὸν ἥρωα Μάρκο Μπότσαρη ποὺ εἶχε συνθέσει ἤδη ἀπὸ τὸ 1842 ὁ Ἰταλὸς μουσικοδιδάσκαλος, μουσικὸς διευθυντὴς καὶ συνθέτης Giuseppe Ciccica, ὁ ὁποῖος τὴν ἴδια ἀκριβῶς περίοδο βρισκόταν στὴν γειτονικὴ Σμύρνη ὡς maestro concertatore τοῦ θεάτρου «Εὐτέρπη» κατὰ τὴν ἐκεῖ σαιζὸν ὄπερας 1851-2 (βλ. *TAL*, anno 29, tomo 56, N. 1407 (4.12.1851), σ. 112-113 καὶ N. 1411 (3.1.1852), σ. 148). Ἡ παρουσία, λοιπόν, τοῦ Ciccica στὴν Σμύρνη, τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸς εἶχε γράψει μιὰ τέτοια μουσικὴ σύνθεση μὲ θέμα τὸν Μάρκο Μπότσαρη καί, τέλος, ἡ ἄμεση ἀτμοσφαιρική σύνδεση τῶν δύο πόλεων (ταξίδι μὲν μίας ἡμέρας), καθιστοῦν πιθανότατα τὸ ἐνδεχόμενο ἢ ἀναφερόμενη στὸν συριανὸ τύπο μουσικὴ σύνθεση νὰ ἦταν τελικῶς αὐτὴ τοῦ Giuseppe Ciccica.

στάκτως ὅτι εἶναι καὶ ἡ ψυχὴ τῆς θεατρικῆς μας συνοδείας».¹⁵ Ἐάν, ὅπως πιστεύουμε, ἐπικεφαλῆς τοῦ θιάσου ἦταν ὄντως ὁ ἴδιος ὁ Francesco Zecchini (ὡς maestro concertatore καὶ primo basso comico) καὶ ἡ σύζυγός του (ὡς prima donna buffa), συνεπικουρούσης καὶ τῆς ἱλαρῆς ἀτμόσφαιρας τῆς περιόδου τῶν Ἀπόκρεω, πιθανολογοῦμε ὅτι τὸ ρεπερτόριο πρέπει νὰ περιελάμβανε ἀκόμη κάποιες ἀπὸ τὶς κωμικὲς ὄπερες στὶς ὁποῖες αὐτοὶ ἀπὸ ἐτῶν εἰδικεύονταν (*Columella*, *Don Pasquale*, *Chi dura vince*, *Chiara di Rosembergh* καὶ *I falsi monetari*).

Ἐν τῷ μεταξύ, στὴν Ἀθήνα ἡ σαιζὸν ὄπερας 1851-2, ποὺ κανονικὰ θὰ ἔληγε τὴν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς (10/22.2.1852), ἔλαβε ἔγκριση παράτασης ἕως τὴν Κυριακὴ 20.4/2.5.1852 καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἡ Ἐπιτροπὴ τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν, προκειμένου νὰ ἐνισχύσει τὴν σύνθεση καὶ νὰ ἀνανεώσει τὴν δυναμικὴ τοῦ ἤδη καταπονημένου θιάσου, ὥστε νὰ συνεχισθοῦν ὁμαλὰ καὶ νὰ ἐμπλουτισθοῦν οἱ παραστάσεις, καθὼς ἐπίσης καὶ νὰ ἀναζωπυρώσει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ὀπερόφιλου κοινοῦ, ἐστράφη πρὸς τὴν πρόσληψη καινούριων μονωδῶν ἀπὸ γειτονικὰ θεάτρα ὅπου εἶχε ἤδη λήξει ἡ ὀπερατικὴ σαιζὸν 1851-2. Μεταξὺ αὐτῶν τῶν μονωδῶν ἦταν καὶ ἡ Cleofe Zecchini, ἡ ὁποία κατέφθασε στὴν Ἀθήνα (πιθανότατα ἀπὸ τὴν Σύρο) περὶ τὰ μέσα Φεβρουαρίου 1852, συνοδευόμενη κατὰ πάσα βεβαιότητα ἀπὸ τὸν σύζυγό της. Κατὰ τοὺς δύο τελευταίους μῆνες τῆς σαιζὸν ἀνέβηκαν ἐπιβεβαιωμένα οἱ ὄπερες *Attila* (Verdi), *Il giuramento*, *Linda di Chamounix* (Donizetti), *I Capuleti e i Montecchi*, *Norma* καὶ μιὰ τουλάχιστον μὴ κατονομαζόμενη κωμικὴ ὄπερα, ποὺ πιθανολογοῦμε ὅτι ἦταν ὁ *Don Pasquale*. Ἡ Cleofe Zecchini συμμετεῖχε τουλάχιστον στὴν ὄπερα *I Capuleti e i Montecchi* (ὡς Romeo), ἐνῶ, ἐὰν ἀναβιβάσθηκε καὶ ὁ *Don Pasquale*, πιθανολογοῦμε ὅτι τὸ ζεῦγος Zecchini θὰ ἀνέλαβε λογικῶς τοὺς πρωταγωνιστικὸς ρόλους τῶν *Don Pasquale* καὶ *Norina* ἀντιστοίχως.¹⁶

Τὸν Ἰούνιο τοῦ 1852, δηλαδὴ μετὰ ἀπὸ τὸ τέλος τῆς ἀθηναϊκῆς σαιζὸν ὄπερας 1851/2, ὁ χρονογράφος Κωνσταντῖνος Πῶπ («Γοργιάς») ἔγραψε

15. *Αἴολος*, ὅ.π.

16. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴν σαιζὸν ὄπερας 1851-2, βλ. Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, *Ἡ ὄπερα στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν Ὀθωνικὴν περίοδο (1833-1862) μέσα ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ τύπου καὶ τοὺς περιηγητὲς τῆς ἐποχῆς (διδασκαρικὴ διατριβή)*, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2011, σ. 699-793.

στο άθηναικό έντυπο *Ευτέρπη*, αναφερόμενος στη κοσμική ζωή του Ναυπλίου: «έσχάτως μετέβησαν αύτου τά συντρίμια τής έν Άθήναις θεατρικής έταιρείας και αί παραστάσεις ήρχισαν διά του Δόν Πασχάλη [Don Pasquale]». ¹⁷ Ήταν ή πρώτη φορά που δίνονταν παραστάσεις όπερας στην πρώτη πρωτεύουσα του τότε «Βασιλείου τής Ελλάδος». Πιστεύουμε ότι μεταξύ αυτών που μετέβησαν για παραστάσεις όπερας στο Ναύπλιο και συνέβαλαν στην αναβίβαση τουλάχιστον τής συγκεκριμένης όπερας του Donizetti ήταν και οι Francesco και Cleofe Zecchini. ¹⁸ Θεωρούμε, λοιπόν, ότι ο Francesco Zecchini, μετά από την Πάτρα, έγινε «ανάδοχος» και του Ναυπλίου στον χώρο τής όπερας.

Πριν από τα τέλη Αυγούστου του 1852 ο Ίταλός maestro επέστρεψε στη Ίταλία, και πιό συγκεκριμένα στην Μπολώνια, «μετά από τρία χρόνια άπουσίας στο Levante». ¹⁹ Εκεί συνέχισε τη σταδιοδρομία του (ως maestro concertatore και primo basso comico) μαζί με τη σύζυγό του στα θέατρα τής Faenza (Φθινόπωρο 1852), του Rovigo (Άπόκρεω 1852/3), τής Ljubliana στην Σλοβενία (Άνοιξη 1853), τής Novellara, του Reggio Emilia και του Brescello (Ίούλιος-Σεπτέμβριος 1853). Τόν Σεπτέμβριο του 1853 ο Francesco Zecchini έπανήλθε στην Άθήνα, όπου έγκαταστάθηκε μονίμως τουλάχιστον για τα επόμενα δώδεκα χρόνια (1853-1865, με μία μικρή διακοπή, βλ. παρακάτω) και επέδειξε κατά τη διάρκειά τους αδιάλειπτη και πολυσχιδή δραστηριότητα. Συνεργάστηκε άνελλιπώς και έποικοδομητικώς με τους δύο κυρίαρχους θεατρικούς εργολάβους εκείνης τής περιόδου, τόν Κωνσταντίνο Λεβίδη και τόν Γρηγόριο Καμπούρογλου. Οι δύο άνδρες, οι όποιοι εξέτίμησαν τις μουσικές γνώσεις και την φιλοπονία του Zecchini, άνέπτυξαν μαζί του σχέση ύψηλης έμπιστοσύνης και τόν προσέλαβαν πέντε (πιθανώς και έπτά) φορές για την θέση του maestro concertatore στο Θέατρο Άθηνών και μία φορά ως primo basso comico στον θίασο του ίδιου θεάτρου στις συνολικώς έπτά σαιζόν όπερας που διεξήχθησαν στην Άθήνα κατά την διάρκεια τής παραπάνω δωδεκαετίας. Ήτσι, ο Francesco Zecchini, φίλεργος και

τολμηρός από μουσικής πλευράς, βρήκε την εύκαιρία και αναβίβασε στο Θέατρο Άθηνών πολλές καινούριες και έπικαιρες παραγωγές όπερών διαφόρων Ίταλών συνθετών. Άνανέωσε δραστικώς το περιεχόμενο τής όπερατικής σκηνης τής πόλης, εισάγοντας ένα νέο ύφος στο Θέατρο Άθηνών, ένω ταυτοχρόνως έπετάχυνε και έπικαιροποίησε την πρόσληψη πολλών νέων και νεωτερικών όπερατικών έργων από την Ίταλία. Επίσης συνέθεσε διάφορα μουσικά έργα (μεταξύ των όποιων και δύο όπερες) και δίδαξε πιάνο και λυρικό τραγούδι.

Άναλυτικότερα, κατά την δωδεκαετία 1853-1865, ένóσω δηλαδή ο Francesco Zecchini ήταν μονίμως έγκατεστημένος στην Άθήνα, οι έπιβουλευμένες μουσικές δραστηριότητές του ήταν κατά χρονολογική σειρά οι εξής (όπου σημειώνεται (N) έννοείται ότι έπρόκειτο για όπερα καινοφανή στα άθηναικά όπερατικά χρονικά):

Σαιζόν όπερας 1853-4 του Θεάτρου Άθηνών (16/28.10.1853-21.2/5.3.1854): ο Francesco Zecchini προσελήφθη ως maestro concertatore του θιάσου από την εργολαβία Κωνσταντίνου Λεβίδη και Βασιλείου Φλογαίτη και αναβίβασε τις όπερες: *Rigoletto* (Verdi) (N), *Ernani*, *Attila*, *Don Procopio* (Vincenzo Fioravanti και άλλοι συνθέτες) (N), *Marino Faliero* (Donizetti) (ΐσως N), *Il Barbiere di Siviglia* (Rossini), *Poliuto* (Donizetti) (N), *I Lombardi*, *Belisario*, *Linda di Chamounix* και *Il Trovatore* (Verdi) (N), διδάσκοντας τις σε έξαιρετικούς και ήδη καταξιωμένους μονωδούς, όπως ή Argentina Angelini-Cantalamesa (prima donna soprano assoluta), ή August(in)a Boccadati-Francelucci (prima donna soprano assoluta), ο Giovanni Ortolani (primo tenore assoluto), ο Cesare Morelli-Condolmieri (primo baritono assoluto) και ο Giuseppe Capriles (primo basso profondo assoluto). Μία σύνθεση του Zecchini με τίτλο «Cantata προς τιμήν τής Αυτού Μεγαλειότητος τής Βασιλίσσης Άμαλίας» εκτελέστηκε τουλάχιστον τρεις φορές στο Θέατρο Άθηνών κατά την διάρκεια τής σαιζόν «από τόν διπλό θίασο των μονωδών και από το σύνολο των χορωδών». Η τρίτη εκτέλεση αυτής τής καντάτας έγινε το βράδυ τής πρεμιέρας του *Trovatore*, τόν Φεβρουάριο του 1854, άμέσως πριν από την έναρξη τής όπερας του Verdi. ²⁰ Πιθανολογούμε ότι οι άλλες δύο εκτελέσεις πρέπει να συνδέθηκαν με τα γενέθλια τής Άμαλίας (9/21.12.1853) και με την επέτειο των Άποβατηρίων της στον Πειραιά

17. *Ευτέρπη*, τ. Ε', φυλλάδιον 115 (1.6.1852), σ. 452.

18. Για λεπτομέρειες βλ. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στο Ναύπλιο κατά την όθωνική περίοδο», *Μουσικός Έλληνομνήμων* 7 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2010), σ. 3-11.

19. *TAL*, anno 30, tomo 58, N. 1447 (9.9.1852), σ. 15.

20. Βλ. *L'Argo*, anno I, N. 38 (11.3.1854), σ. 154.

(3/15.2.1854). Πρὸς τὰ τέλη τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε στὸν ἰταλικὸ μουσικοθεατρικὸ τύπο ὅτι προετοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ κωμικὴ ὄπερα *Gli Empirici*, σύνθεση τοῦ ἴδιου τοῦ Francesco Zecchini, ὅμως δὲν εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τίς πηγές τῆς ἐποχῆς ἐὰν τελικῶς ἀνέβηκε στὴν σκηνὴ τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν.²¹

Ἐνα περίπου μῆνα ἀφότου ἔληξε ἡ σαιζὸν τῆς ὄπερας, ὁ ἐργολάβος τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν καὶ ἐκδότης τῆς ἐφημερίδος *Ἐλπίς*, ὁ Κωνσταντῖνος Λεβίδης, προέβλεπε μὲ σαφέστατη ὑποστηρικτικὴ διάθεση τὸν νέο στενὸ του συνεργάτη, Francesco Zecchini, δημοσιεύοντας τὴν ἀκόλουθη ἀγγελία στὴν πρώτη σελίδα τῆς *Ἐλπίδος* (καὶ μάλιστα ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὴν βινιέτα τοῦ τίτλου τῆς ἐφημερίδος): «Εἰδοποίησις. Ὁ μουσικοδιδάσκαλος καὶ προγυμναστὴς τῆς Ἑταιρείας [= τοῦ θιάσου τῆς ὄπερας] ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις Θεάτρῳ, κ. Τσεκίνης, ἔχων τινὰς διαθεσίμους ὥρας, ἀναδέχεται νὰ δώσῃ μαθήματα κλειδοκουμβάλου καὶ φωνητικῆς μουσικῆς. Οἱ ἐπιθυμοῦντες νὰ λάβωσι μαθήματα, δύνανται ν' ἀπευθυνθῶσιν εἰς τὸ γραφεῖον μας».²²



Ὁ τενὸρος Giovanni Ortolani (ἐδῶ σὲ δύο φωτογραφίες, ποὺ ἐλήφθησαν τὸ 1864 στὸ φωτογραφεῖο Anriot τῆς Μπολῳνίας), ὁ ὁποῖος ἐμφανίσθηκε σὲ νεαρὴ ἡλικία στὸ Θεάτρο Ἀθηνῶν (σαιζὸν ὄπερας 1853-4) (www.badigit.comune.bologna.it).

Παρὰ τίς ἀρχικὲς προετοιμασίες, τελικῶς δὲν διεξήχθη ἡ σαιζὸν ὄπερας 1854-5 στὴν Ἀθήνα λόγω τῆς πολύνεκρης ἐπιδημίας χολέρας ποὺ ταλάνισε τὴν πρωτεύουσα τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος κατὰ

τὸ δεύτερο ἐξάμηνο τοῦ 1854.²³ Δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ τὸ ἐὰν ὁ Zecchini παρέμεινε στὴν Ἀθήνα, ἐὰν ὅμως λάβουμε ὑπ' ὄψιν μας ἓνα ἰταλικὸ δημοσίευμα τοῦ 1861 ὅτι ἐπέστρεψε προσωρινῶς στὴν Μπολῳνία μετὰ ἀπὸ ἑπτὰ χρόνια ἀπουσίας στὴν Ἀθήνα,²⁴ συμπεραίνουμε ὅτι κατὰ τὴν περίοδο 1854-5 ὁ Zecchini εἶχε καὶ πάλι μεταβεῖ προσωρινῶς στὴν ἰταλικὴ πόλη λόγω τῆς ἀπουσίας ὀπερατικῶν δραστηριοτήτων στὴν Ἀθήνα.

Σαιζὸν ὄπερας 1855-6 τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (29.10/10.11.1855 – πιθανὸν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς, 26.2/10.3.1856): ὁ Francesco Zecchini προσελήφθη ὡς maestro concertatore τοῦ θιάσου ἀπὸ τὴν ἐργολαβία τῆς «Θεατρικῆς Ἑταιρείας Giovanni Mazza e Figlio» (παρένθετα πρόσωπα ἀπὸ τὴν Ἀγκῶνα, πιθανῶς ἀφανῆς ἐργολάβος ἦταν καὶ πάλι ὁ Κωνσταντῖνος Λεβίδης) καὶ ἀναβίβασε τίς ὄπερες *Il Trovatore*, *Corrado d'Altamura* (Federico Ricci) (N), *Luisa Miller* (Verdi), *I due Foscari*, *Il Birrajo di Preston* (Luigi Ricci) (N), *La Traviata* (Verdi) (N), *Lucrezia Borgia*, *Macbetto* (Verdi) (N), *Crispino e la Comare* (Federico & Luigi Ricci) (N) καὶ *Il Ventaglio* (Pietro Raimondi) (N), συνεργαζόμενος μὲ μονωδοὺς, ὅπως ἡ ἀξιόλογη Carolina Crespolani (prima donna soprano assoluta) καὶ ὁ μεγάλης φήμης Mariano Neri (primo tenore assoluto).²⁵

Κατὰ μία πληροφορία, προερχόμενη ἀπὸ τὸν σύγχρονο Ἰταλὸ μουσικολόγο Andrea Sessa, τὸ 1856 «στὴ Σύρο τῶν Ἰονίων Νήσων [sic]» πρωτοπαρουσιάσθηκε μία ὄπερα σύνθεσης τοῦ Francesco Zecchini μὲ τὸν τίτλο *Matilde d'Inghilterra*,²⁶ προφανῶς μὲ τὴν παρουσία καὶ μουσικὴ διδασκαλία τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη. Θεωροῦμε ἀνακριβῆ αὐτὴν τὴν πληροφορία, καθὼς ὄχι μόνον δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τίς ἐλληνικὲς καὶ ἰταλικὲς πηγές τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ διότι τὸ ἐνδεχόμενο διεξαγωγῆς παραστάσεων ὄπερας στὴ Σύρο τὸ 1856, καὶ μάλιστα σὲ ἄγνωστη χρονικὴ περίοδο αὐτοῦ τοῦ ἔτους (διεθνῆς περίοδος

23. Γιὰ τὴν μὴ διεξαχθεῖσα ἀθηναϊκὴ σαιζὸν ὄπερας 1853-4, βλ. Σαμπάνης, ὁ.π., σ. 1007-1012.

24. Βλ. *L' Agra*, anno VIII, N. 49 (1.8.1861), σ. 195.

25. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ σαιζὸν ὄπερας 1855-6 βλ. Σαμπάνης, ὁ.π., σ. 1013-1085

26. Πιο συγκεκριμένα, ὁ Sessa, ἀναφερόμενος στὴν ὄπερα *Matilde d'Inghilterra* τοῦ Francesco Zecchini, ἔγραψε ὅτι αὐτὴ πρωτοπαρουσιάσθηκε «στὴ Σύρο τῶν Ἰονίων Νήσων [sic] (1856) καὶ ἐπαναλήφθηκε στὴν Νάπολη (1858) καὶ στὴν Μπολῳνία (Θέατρο Brunetti, 24 Ἰουνίου 1869)», βλ. Andrea Sessa, ὁ.π., σ. 500, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

21. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ σαιζὸν ὄπερας 1853-4 βλ. Σαμπάνης, *Ἡ ὄπερα στὴν Ἀθήνα* [...], ὁ.π., σ. 927-1006.

22. Βλ. *Ἐλπίς*, 30.3.1854.

Ἄνοιξης; Θέρους;), μπορεί ἀβίαστα νὰ χαρακτηρι-
σθεῖ ἀπὸ ἐξαιρετικῶς προβληματικὸ ἕως ἐντελῶς
ἀπίθανο.²⁷

Σαιζὸν ὄπερας 1856-7 τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν
(3/15.10.1856 – πιθανὸν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀπο-
κριᾶς, 17.2/1.3.1857): ὁ Francesco Zecchini προσε-
λήφθη μόνον ὡς primo basso comico τοῦ θιάσου
(maestro concertatore ἦταν ὁ Gennaro Fabbriche-
si, βασιλικὸς μουσικοδιδάσκαλος) ἀπὸ τὴν ἐργο-
λαβία Γρηγορίου Καμπούρογλου καὶ ἔλαβε μέρος
στὶς κωμικὲς ὄπερες *Il barbiere di Siviglia* (ὡς Dot-
tore Bartolo), *Don Pasquale* (ὡς Don Pasquale) καὶ
πιθανότατα *Il birrajo di Preston* (προφανῶς ὡς
Daniele Robinson / Il Birrajo), στὸ πλευρὸ κορυφαί-
ας ποιότητας καὶ διεθνoῦς φήμης μονωδῶν, ὅπως
οἱ Antonietta Brignoli-Ortolani (prima donna
soprano assoluta), Marietta Roffi (prima donna
soprano assoluta), Angiolina Borghi-Vietti (prima
donna contralto assoluta), Carlo Liverani (primo
tenore assoluto) καὶ Enrico Crivelli (primo bari-
tono assoluto).²⁸

Σαιζὸν ὄπερας 1857-8 τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν
(2/14.10.1857 – 28.1/9.2.1858): ὁ Francesco Zecchini

27. Καταρχὰς εἶναι προφανῆς ἡ σύγχυση στὸ περὶ «Σύρου
τῶν Ἴονίων Νήσων». Κατὰ δεύτερο λόγο, εἶναι πλέον
ἀπολύτως καὶ πολλαπλῶς διασταυρωμένο ὅτι ἡ παγκό-
σμια πρώτη τῆς *Matilde d' Inghilterra* δόθηκε τὸ 1858
στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν (βλ. ἀμέσως παρακάτω στὰ τῆς
σαιζὸν ὄπερας 1857-8 τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν). Ἐπίσης,
δὲν τεκμηριώνεται ἡ ὑπαρξὴ ὄπερατικῶν παραστάσεων
στὴ Σύρο τὸ 1856 (βλ. Μιχάλη Δήμου, *Ἡ θεατρικὴ ζωὴ
καὶ κίνησις στὴν Ἐρμούπολη τῆς Σύρου κατὰ τὸν 19^ο
αἰῶνα (1826-1900)*, Ἀθήνα, 2001 (διδακτορικὴ διατριβή),
ἀλλὰ ἐπειδὴ τὰ στοιχεῖα ἐκείνης τῆς περιόδου γιὰ τὴ
Σύρο εἶναι ἐλλιπέστατα, εὐλόγως δὲν μπορεῖ νὰ ἀπο-
κλεισθεῖ ἐντελῶς ἕνα τέτοιο ἐνδεχόμενο, φαντάζει ὅμως
αὐτὸ ἀπὸ ἐξαιρετικῶς προβληματικὸ ἕως ἐντελῶς ἀπί-
θανο, καθὼς ἡ σχετικὴ πληροφοριακὴ σιγὴ εἶναι πλή-
ρης, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ ἰταλικοῦ μουσικοθε-
ατρικοῦ τύπου). Ἄς μὴν ἀποκλεισθεῖ τὸ ἐνδεχόμενο ἡ
ἀναφορὰ-ἀναγραφὴ περὶ ἔτους 1856 νὰ εἶναι λανθασμένη
καὶ νὰ πρόκειται γιὰ τὸ ἔτος 1858, ὅποτε ὄντως ὁ
Zecchini πῆγε με ἀρκετοὺς ἀπὸ τοὺς μονωδοὺς τοῦ θεά-
τρου τῆς Ἀθήνας στὴ Σύρο καὶ ἀρχισε ἐκεῖ παραστά-
σεις ὄπερῶν στὶς 24.5/5.6.1858 καὶ πιθανὸν νὰ παίχτηκε
τότε καὶ ἡ *Matilde d' Inghilterra*. Ἄς σημειωθεῖ ἀκόμη
ὅτι κατὰ τὴν ἀποψὴ μας ἡ συγκεκριμένη ὄπερα δὲν
ἀναβιβάσθηκε στὴν Νάπολη τὸ 1858, βλ. σχετικῶς ἐπό-
μενο τεῦχος τοῦ Μουσικοῦ Ἐλληνομνημονοῦ, ὅπου θὰ δη-
μοσιευθεῖ λεπτομερῆς μελέτη τοῦ γράφοντος γιὰ τὴν
ὄπερα αὐτὴ τοῦ Francesco Zecchini.

28. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴν σαιζὸν ὄπερας 1857-8 βλ. Σαμπά-
νης, ὁ.π., σ. 1221-1316.

προσελήφθη ὡς maestro concertatore τοῦ θιάσου
ἀπὸ τὴν ἐργολαβία Γρηγορίου Καμπούρογλου καὶ
ἀναβίβασε τὶς ὄπερες *B(u)ondelmonte* (Giovanni
Pacini) (N), *La Traviata*, *La Cenerentola* (Rossini),
Linda di Chamounix, *Il campanello* (Donizetti)
(N), *La Muta di Portici* (Auber) (N) καὶ *Matilde
d' Inghilterra* (Francesco Zecchini) (N, παγκό-
σμια πρώτη), διδάσκοντάς τις σὲ ἕναν πολυδύναμο
θίασο, ποὺ εἶχε γιὰ ποιητικὲς τοῦ «αἰχμῆς» τὴν
πάρα πολὺ ἀξιόλογη Delfina Demoro (prima donna
soprano assoluta), τὸν ἀξιοπρεπῆ Pietro Chiesi
(primo tenore assoluto) καὶ τὸν ἐξαιρετικῆς φή-
μης Carlo Bartolucci (primo baritono assoluto).²⁹
Ὁ Zecchini συνέθεσε ἕναν βασιλικὸ ὕμνον σὲ στί-
χους τοῦ Ἀντωνίου Μανούσου, προγυμναστοῦ τῶν
Ἑλλήνων ἠθοποιῶν, ποὺ παρουσιάσθηκε στὸ Θέ-
ατρο Ἀθηνῶν τὴν Πέμπτη 17.10.1857, ἐπομένῃ τῆς
ἀφίξης τῆς Ἀμαλίας στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ ἐξωτε-
ρικὸ μετὰ ἀπὸ ἀπουσία μεγαλύτερη τῶν τριάμισθ
μηνῶν. Στὸ θέατρο ἐτοιμάσθηκε ἐορταστικὴ ἐκδή-
λωση ἀπὸ τὸν ἐργολάβο Γρηγόριο Καμπούρογλου
καί, μόλις ἔφθασε τὸ βασιλικὸ ζεῦγος Ὁθωνος καὶ
Ἀμαλίας, «ἡ αἶθουσα σηκώθηκε αὐθόρμητα καὶ ὁ
θίασος τραγούδησε ἕναν ὕμνον ποὺ εἶχαν συνθέσει
ἐπὶ τῆ εὐκαιρία αὐτῆ οἱ κύριοι Zecchini καὶ Μα-
νοῦσος». ³⁰ Κατὰ τὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ
Ἰανουαρίου τοῦ 1858, ἀναβιβάσθηκε σὲ παγκόσμια
πρῶτη – καὶ ὡς τελευταία παραγωγὴ τῆς σαιζὸν
– ἡ ὄπερα *Matilde d' Inghilterra* τοῦ Francesco
Zecchini. Σύμφωνα μετὰ τὸ λιμπρέτο ποὺ ἐκδόθηκε
στὴν Ἀθήνα τὸ 1858,³¹ ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ «trage-
dia lirica» σὲ 4 πράξεις σὲ ποίηση τοῦ Francesco
Vicoli. Ἡ ὄπερα τοῦ Zecchini ἔτυχε εὐνοϊκῆς ὑπο-
δοχῆς ἀπὸ τὸ ἀθηναϊκὸ ὀπερόφιλο κοινόν.

Μετὰ ἀπὸ τὸ τέλος αὐτῆς τῆς σαιζὸν (28.1/
9.2.1858), μερικοὶ ἀπὸ τοὺς βασικοὺς μονωδοὺς τοῦ
θιάσου ἀνεχώρησαν ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, καὶ οἱ ὑπό-
λοιποι, προφανῶς μαζί μετὰ τὸν Francesco Zecchini

29. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴν σαιζὸν ὄπερας 1856-7 βλ. ὁ.π., σ.
1134-1219

30. *L' Espérance*, 3.11.1857. Βλ. καὶ *Ταχύπτερος Φῆμη*,
18.10.1857.

31. *Matilde d' Inghilterra / tragedia lirica / in quarto atti/
da rappresentarsi / nel/ Real Teatro di Atene / nel
Carnevale 1857-1858. / Poesia di Francesco Vicoli /
Musica del maestro Francesco Zecchini. / Atene. /
Tipografia d' Alessandro Garbola / 1858 [σχῆμα 8^ο, σ.
34]. Στὴ σ. 2 ἡ διανομὴ τῶν ρόλων καὶ στὶς σ. 3-33 τὸ
κείμενο τῆς ὄπερας. Αντίτυπο στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθή-
κη μετὰ κωδικὸ Ν.Φ. 5532 Κ.*

πού ήταν ο maestro concertatore του θιάσου, αφού παρέμειναν άδρανείς επί σχεδόν ένα τετράμηνο, μετέβησαν τον Μάιο του 1858 στην Σύρο, όπου έδωσαν παραστάσεις όπερας σε ξύλινο θέατρο που στηθήκε γι' αυτόν ειδικώς τὸ λόγο σε άνοιχτό χώρο («πλατεία») τῆς Ἐρμουπόλεως. Οἱ παραστάσεις άρχισαν τὸ Σάββατο 24.5/5.6.1858 με τὸν *Trovatore* και διήρκεσαν ἕως τὸ τελευταῖο δεκαήμερο τοῦ Ἰουνίου τοῦ 1858 (με τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο), χρονικὸ διάστημα κατὰ τὸ ὁποῖο ἀναβίβασθηκαν ἀκόμη οἱ ὄπερες *Il Campanello* και *La Traviata*³² και ἴσως *Linda di Chamounix*³³ και *Matilde d'Inghilterra*.³⁴

Σαιζὸν ὄπερας 1858-9 τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (18/30.11.1858 – 22.2/6.3.1859): πρὸς τὸ παρὸν δὲν ὑπάρχει συγκεκριμένη πληροφορία, πιθανολογοῦμε ὅμως ὅτι ὁ Francesco Zecchini προσελήφθη και πάλι ὡς maestro concertatore τοῦ θιάσου, αὐτὴν τὴν φορὰ ἀπὸ τὴν ἐργολαβία τῶν Carlo Saltara & [Alessandro ἢ Constantino] Garbola (παρένθετα πρόσωπα, ἐγγυητὴς ἦταν ὁ Κωνσταντῖνος Λεβίδης, ἐνῶ ἀφανὴς ἐργολάβος ἦταν πιθανῶς ὁ Γρηγόριος Καμπούρογλου) και ἀναβίβασε τὶς ὄπερες *Nabucco*, *Don Checco* (Nicola De Giosa) (N), *I due Foscari*, *Chi dura vince*, *Norma*, *La Muta di Portici*, *Lucrezia Borgia* και *La Favorita* (Donizetti) (N), συνεργαζόμενος με ἕναν θιάσο μέτριας ποιότητας, και μάλιστα σὲ μία σαιζὸν που ἐξελίχθηκε σὲ ἄκρως ἐπεισοδιακὴ, καθὼς τὸ βασικότερο μέλος τοῦ θιάσου, ἡ νεαρὰ και ἐμφανίσιμη Δανέζα Anna Andersen (prima donna soprano assoluta), ἔθεσε σὲ σκληρὴς δοκιμασίες τὴν τότε μικρὴ ἡθικὴ ἀνοχὴ τῶν Ἀθηναίων με τὴν ἀπρόσεκτη και προκλητικὴ συμπεριφορὰ τῆς.³⁵

Σαιζὸν ὄπερας 1859-60 τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (14/26.11.1859-17.2/1.3.1860): ὁ Francesco Zecchini προσελήφθη ὡς maestro concertatore τοῦ θιάσου ἀπὸ τὴν ἐργολαβία τῶν Carlo Saltara & [Alessandro ἢ Constantino] Garbola (παρένθετα πρόσωπα, πιθανῶς ἀφανὴς ἐργολάβος ἦταν ὁ ἐγγυητὴς Κωνσταντῖνος Λεβίδης) και ἀναβίβασε τὶς ὄπερες *I*

Masnadieri, *Gemma di Vergy*, *Ernani*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *La figlia del reggimento* (Donizetti), *Norma*, μία κωμικὴ που δὲν κατονομάζεται στὶς πηγὲς τῆς ἐποχῆς (ἐκτὸς και ἐὰν ἐννοεῖται ἡ ἤδη γνωστὴ *Figlia del reggimento*) και ἴσως τὸν ἐξαρχῆς προγραμματισμένο *Vittore Pisani* (Achille Peri) (N). Ὁ Zecchini δίδαξε αὐτὲς τὶς ὄπερες σὲ διακεκριμένους μονωδοὺς, ὅπως ἡ ἐξάαιρετη Stefanina Casimir-Ney (prima donna soprano assoluta), ὁ ἀξιόλογος Luigi Tofanari (primo tenore assoluto) και ὁ μεγάλῃς φήμῃς Stefano Scapini (primo basso assoluto).³⁶

Οἱ δύο ἐπόμενες σαιζὸν ὄπερας τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (1860-1 και 1861-2) ματαιώθηκαν με ἀπόφαση τοῦ Ὅθωνος και τῆς Κυβερνήσεως, λόγω τῆς τεταμένης ἐσωτερικῆς πολιτικῆς καταστάσεως που ἐπικρατοῦσε στὴν Ἀθήνα και τοῦ συνακόλουθου φόβου τοῦ Βασιλέως γιὰ τὶς οἰασδήποτε φύσεως συγκεντρώσεις κόσμου, που – κατὰ τὴν πολιτικὴ του ἐκτίμηση – θὰ μπορούσαν νὰ ἐκτραποῦν και νὰ ἐξελιχθοῦν ἀπὸ ἀρνητικὰ ἕως και καταλυτικὰ γιὰ τὴν τύχη τοῦ θρόνου του.³⁷ Ὁ Francesco Zecchini παρέμεινε στὴν Ἀθήνα διδάσκοντας κατ' οἶκον πιάνο και λυρικὸ τραγούδι.

Τὴν Τετάρτη 23.11/5.12.1860 στὴν οἰκία τοῦ Νικολάου Ἀλεξάνδρου Μαυροκορδάτου³⁸ δόθηκε ἕνα ρεσιτάλ φωνητικῆς και ὀργανικῆς μουσικῆς με πολλοὺς συμμετέχοντες και ἀκροατῆριο τὴν «καλὴ κοινωνία» τῆς Ἀθήνας. Τιμώμενο πρόσωπο τῆς βραδιᾶς ἦταν ὁ πολὺ ἀξιόλογος Ἴταλὸς primo tenore assoluto Atanasio Pozzolini,³⁹ ὁ ὁποῖος ἐπέστρεφε ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὴν Ἰταλία και ἔκανε στάση στὴν Ἀθήνα. Συμμετεῖχαν, ἐπίσης, ἡ σοπράνο Cleofe Zecchini, ὁ Francesco Zecchini (πιάνο), ὁ Ἑλληνας βαρύτονος Ἐμμανουὴλ Ἀργυρόπουλος, ὁ βιολονίστας και maestro

32. Βλ. Δήμου, ὁ.π. τ. Α', σ. 167-168.

33. Λόγω τῆς παρουσίας στὴν Σύρο (1858) τῆς νεαρᾶς Teresina Gori (prima donna soprano assoluta) και τῆς μητέρας τῆς, Matilde Gori (prima donna contralto assoluta), βλ. *Lo Scaramuccia*, anno V, N. 50, (16.10.1858), σ. 4.

34. Βλ. Sessa, ὁ.π.

35. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ σαιζὸν ὄπερας 1858-9 βλ. Σαμπάνης, ὁ.π., σ. 1353-1396.

36. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ σαιζὸν ὄπερας 1859-60 βλ. ὁ.π., σ. 1397-1442.

37. Γιὰ τὶς μὴ διεξαχθεῖσες ἀθηναϊκὲς σαιζὸν ὄπερας 1860-1 και 1861-2 βλ. ὁ.π., σ. 1443-1466 και *Αἰών*, 19.10.1860, *Ἀνέγερσις*, 22.10.1860, *TAL*, anno 38, tomo 74, N. 1842 (10.12.1860), σ. 60, *Gazzetta dei Teatri*, anno XXIII, N. 16 (25.4.1861), σ. 64.

38. Ὁ Νικόλαος Μαυροκορδάτος (Τεργέστη 1837-Ἀθήνα 1903), γιὸς τοῦ πρώην πρωθυπουργοῦ Ἀλεξάνδρου Μαυροκορδάτου, ἦταν πολιτικὸς και διπλωμάτης.

39. Ἀπόδειξη τῆς πολὺ ὑψηλῆς ποιότητος τοῦ Atanasio Pozzolini ἀποτελεῖ και ἡ πρόσληψή του ὡς primo tenore assoluto στὸ Teatro alla Scala τοῦ Μιλάνου γιὰ τὴν ἐκεῖ σαιζὸν ὄπερας 1861-2 (βλ. *L'Argo*, anno VIII, N. 40 (28.5.1861), σ. 160).

direttore d' orchestra του Θεάτρου Ἀθηνῶν Federico Bolognini, και ὁ νεαρὸς μαθητὴς τοῦ Francesco Zecchini, Ἀλέξανδρος Γεωργίου Μαυροκορδάτος (πιάνο). Ἰδιαίτερος ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἀναφορὰ τῆς ἐφημερίδος *Τηλέγραφος Ἀθηνῶν*:

Τὸ ἑσπέρας τῆς παρελθούσης Τετάρτης [23.11/5.12.1860] ἐδόθη μεγάλη φωνητικὴ καὶ ὄργανικὴ συμφωνία εἰς ὄφελος τοῦ ἐσχάτως ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἐνταῦθα ἀφικομένου ὑψιφώνου κ. Ποζολίνης [...]. Ἡ γλυκεῖα καὶ εὐστροφος φωνὴ τοῦ εὐεργετουμένου ὑψιφώνου, συνοδευομένη ὑπὸ τοῦ ἀξιολόγου κυμβαλιστοῦ κυρ. Τσεκίνη, τοῦ βαρυφώνου κυρίου Ἐ. Ἀργυροπούλου, καὶ τῆς ὑψιφώνου κυρίας Τσεκίνη· αἱ ὠραῖαι ἐπὶ διαφόρων μελωδημάτων φαντασίαι, τὰς ὁποίας λίαν δεξιῶς μετέδιδε διὰ τῆς λύρας του ὁ περίφημος λυριστὴς (violiniste) κύριος Πολωνίνης, συνοδευόμενος ὑπὸ κυμβάλου, ἐπιτηδείως κρουόμενος ὑπὸ τοῦ εὐγενοῦς νεανίου κυρίου Ἀλ. Γ. Μαυροκορδάτου· ἡ λαμπρῶς φωταγωγημένη καὶ χαριέντως κεκοσμημένη αἴθουσα, καὶ τέλος ἡ παρισταμένη ἐκλεκτὴ τῶν Ἀθηνῶν κοινωρία καθίστων μαγευτικὴν τῶ ὄντι τὴν ἑσπερινὴν ταύτην διασκέδασιν.⁴⁰

Σχεδὸν πέντε μῆνες ἀργότερα, τὴν Πέμπτη 13/25.4.1861, καὶ πάλι στὴν οἰκία τοῦ Νικολάου Ἀλεξάνδρου Μαυροκορδάτου δόθηκε ἓνα φιλανθρωπικὸ ἡρωικὴ χαρακτηριστὴ ρεσιτάλ φωνητικῆς καὶ ὄργανικῆς μουσικῆς ὑπὲρ τῶν πτωχῶν τῆς πόλης. Τὸ ἀκροατήριον, ἀποτελούμενον, ὡς συνήθως σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τίς ἐκδηλώσεις, ἀπὸ μέλη τῆς «καλῆς κοινωρίας» τῶν Ἀθηνῶν, ἦταν πολυπληθές καὶ ἰδιαίτερος ἐνθουσιῶδες ἀπέναντι στοὺς πολλοὺς συμμετέχοντες, οἱ ὅποιοι ἦταν γόνιοι τῶν «καλῶν οἰκογενειῶν» καὶ μαθητὲς τῶν Francesco Zecchini (φωνητικὴ μουσικὴ καὶ πιάνο) καὶ Federico Bolognini (βιολί): Σμαράγδα Κωνσταντίνου Κολοκοτρώνη, Ἑλένη Γεωργίου Μαυροκορδάτου, Ἑλένη Νικολάου Μαυροκορδάτου, Ἑλένη Κόνιαρη, Καλλιόπη Μωραΐτου, [Ἑλένη Ἰωάννου] Σούτσου καὶ Ἀλέξανδρος Γεωργίου Μαυροκορδάτος (ὄλοι ἦταν μαθητὲς τοῦ Zecchini στὸ πιάνο, ἐνῶ ἡ Κολοκοτρώνη καὶ ἡ Μωραΐτου ἦταν ἐπιπροσθέτως μαθητρίδες του καὶ στὸ λυρικὸ τραγοῦδι), καθὼς καὶ ὁ Δημήτριος Κωνσταντίνου Καλαμίδας, πού ἦταν μαθητὴς τοῦ Federico Bolognini στὸ βιολί. Ἐπίσης συμμετεῖχε καὶ ὁ Ἑλληνας βαρύτονος Ἐμμανουὴλ Ἀργυροπούλος. Τὸ πρόγραμμα τῆς βραδιάς περιελάμβανε:

– «Διαφόρους φαντασίας» στὸ πιάνο ἀπὸ τίς

Σμαράγδα Κ. Κολοκοτρώνη, Ἑλένη Γ. Μαυροκορδάτου, Ἑλένη Ν. Μαυροκορδάτου, Ἑλένη Κόνιαρη καὶ Ἑλένη Ἰ. Σούτσου.

– «Διαφόρους φαντασίας» ἀπὸ τὸν Ἀλ. Γ. Μαυροκορδάτο (στὸ πιάνο) καὶ τὸν Δημ. Καλαμίδα (στὸ βιολί).

– Ἄσματα ἀπὸ τίς Σμαράγδα Κολοκοτρώνη καὶ Καλλιόπη Μωραΐτου. Τὴν τελευταία συνοδευσε «εἰς δύο δωδιάς» ὁ βαρύτονος Ἐμμανουὴλ Ἀργυροπούλος.⁴¹

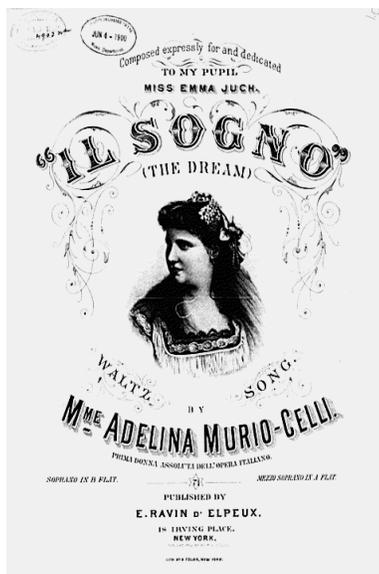
Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1861 ὁ Francesco Zecchini βρῆκε τὴν εὐκαιρία καὶ τὸν χρόνο νὰ ἐπιστρέψει γιὰ κάποιον σύντομο χρονικὸ διάστημα στὴν Ἰταλία, καὶ πῶς συγκεκριμένα στὴν Μπολῶνια, μετὰ ἀπὸ ἑπτὰ χρόνια ἀπουσίας, ὅπως χαρακτηριστικὰ σημείωσε ἡ *Agra*, μουσικοθεατρικὸ ἔντυπο τῆς ἰταλικῆς πόλης, πού ἐνημέρωσε σχετικῶς τὸ ἀναγνωστικὸ τῆς κοινῆς.⁴² Κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῆς τῆς σύντομης ἐπιστροφῆς στὴν γενέτειρά του φαίνεται ὅτι ὁ Zecchini, προκειμένου νὰ γίνῃ μέλος τῆς Φιλαρμονικῆς Ἀκαδημίας τῆς Μπολῶνιας (Accademia Filarmonica di Bologna), κατέθεσε σ' αὐτὴν γιὰ κρίση τὴν ὄπερά του *Matilde d' Inghil-terra*.⁴³ Τελικῶς, καὶ ἀφοῦ εἶχε ἐπιστρέψει καὶ πάλι στὴν Ἀθήνα, ἔλαβε ἀπὸ τὴν συγκεκριμένη Ἀκαδημία σχετικὸ δίπλωμα μὲ τὸ ὁποῖο ὀνομάσθηκε ἀντεπιστέλλον μέλος τῆς, μιὰ εἰδήση πού δημοσίευσε μικρὴ μερίδα τοῦ ἀθηναϊκοῦ τύπου κατὰ τοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 1862: «Ὁ μουσικοδιδάσκαλος κ. Φραγκῆσκος Τσεκίνης παρουσιάσας εἰς τὴν περίφημον Φιλαρμονικὴν Ἀκαδημίαν τῆς Βολωνίας τὸ πόνημά του, ἐπονομασθὲν *Ματθίλδη τῆς Ἀγγλίας*, τὸ ὁποῖον μετὰ λεπτομερεστάτην καὶ ἀκριβῆ ἐξέτασιν παρ' αὐτῆς ἐκρίθη ἄξιον παρὰ τῶν ἐπιφανῶν καθηγητῶν τῶν συνιστῶντων τὴν Ἀκαδημίαν, καὶ

41. Βλ. *Φῶς*, 15.4.1861, *Αἰών*, 19.4.1861, *Τηλέγραφος Ἀθηνῶν*, 21.4.1861.

42. Βλ. *L' Agra*, anno VIII, N. 49 (1.8.1861), σ. 195.

43. Ἡ χειρόγραφη παρτιτούρα τῆς ὄπερας (*Matilde d' Inghilterra / Tragedia Lirica / in quarto Atti / Poesia di Francesco Vicoli / Musica di Francesco Zecchini / Rappresentata in Atene il Carnevale / 1857-1858*) ἀποκεῖται στὴν Biblioteca dell' Accademia Filarmonica τῆς Μπολῶνιας (κωδικὸς BO0346, Fondo antico 824) (βλ. www.opac.sbn.it). Προφανῶς πρόκειται γιὰ τὴν παρτιτούρα πού, ὅπως φαίνεται καὶ πιστεύουμε, ὑπέβαλε τὸ θέρος τοῦ 1861 ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης στὴν Φιλαρμονικὴ Ἀκαδημία τῆς Μπολῶνιας, προκειμένου νὰ γίνῃ μέλος τῆς, ὅταν βρέθηκε στὴν γενέτειρά του μετὰ ἀπὸ ἑπτὰ χρόνια ἀπουσίας.

40. *Τηλέγραφος Ἀθηνῶν*, 25.11.1860.



Ἡ πριμαντόνα Adelina Murio-Celli (ἀθηναϊκὴ σαιζὼν ὄπερας 1862-3) στὰ ἐξώφυλλα δύο ἀπὸ τὶς πολλὲς ἐκδόσεις μὲ ἄσματα ποὺ κυκλοφόρησαν στὶς Η.Π.Α. ἀπὸ τὴν καλλιτέχνηδα, συνθέτρια καὶ δασκάλα τῆς μουσικῆς κατὰ τὶς τρεῖς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19^{ου} αἰώνα.

(<http://memory.loc.gov/music/sm>)

τοῦτου ἔνεκα ὠνομάσθη μέλος ἀντεπιστέλλον μετὰ διπλώματος αὐτῆς τῆς περιφήμου καὶ πρωτίστως ἐν Ἰταλίᾳ φιλαρμονικῆς Ἐταιρίας. Ὅθεν συγχαυρόμεθα ἐγκαρδῶς τὸν Τσεκινὴν διὰ τὴν τιμὴν ταύτην καὶ εὐχόμεθα αὐτῷ ὅπως τιμηθῆ καὶ παρ' ἄλλων Ἀκαδημιῶν».⁴⁴

Σαιζὼν ὄπερας 1862/3 τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (6/18.10.1862 – πιθανὸν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς, 10/22.2.1863): ὁ Francesco Zecchini προσελήφθη ὡς maestro concertatore τοῦ θιάσου ἀπὸ τὴν ἐργολαβία Giovanni Scalamenti (παρένθετο πρόσωπο, πιθανῶς ἀφανὴς ἐργολάβος ἦταν ὁ Κωνσταντῖνος Λεβίδης) καὶ ἀναβίβασε τὶς ὄπερες Aroldo (Verdi) (N), *L' elisir d' amore*, *L' Ebreo* (ἄλλως *Leila o L' assedio di Granata*) (Giuseppe Apolloni) (N), *La Traviata*, *Don Checco*, *Ernani*, *Vittore Pisani* (ἴσως N)⁴⁵ καὶ *Lucia di Lammermoor*, μὲ βασικοὺς ἐρμηνευτὲς τὴν μετέπειτα διεθνοῦς φήμης Adelina Murio-Celli (prima donna soprano assoluta) καὶ τὸν πολὺ ἀξιόλογο Luigi Guglielmini (primo tenore assoluto).⁴⁶

Μετὰ ἀπὸ τὴν ἐξωση τοῦ Ὅθωνος καὶ τὴν κατάρρευση τοῦ παλαιοῦ καθεστῶτος ὁ Francesco Zecchini παρέμεινε στὴν Ἀθήνα συνεχίζοντας ἀπρόσκοπτα τὶς μουσικὲς δραστηριότητές του. Μάλιστα τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1864 μετέβη ἀρχικῶς

στὴν Μπολῶνια καὶ ἀκολούθως στὸ Μιλάνο μὲ τὴν ἐντολὴ νὰ συγκροτήσῃ τὸν θίασο τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν γιὰ τὴ σαιζὼν ὄπερας 1864-65.⁴⁷ Τελικῶς, συνεργάστηκε μὲ τὴν Agenzia Teatrale τοῦ Antonio Magotti στὴν Μπολῶνια, ἐπιλέγοντας μονωδοὺς μέτριας ποιότητος.⁴⁸ Πρὸς τὸ παρὸν δὲν εἶναι ἐπιβεβαιωμένο ἂν ὁ Zecchini διετέλεσε maestro concertatore καὶ τῆς συγκεκριμένης σαιζὼν ὄπερας, (5/17.11.1864 – πιθαν. τέλη Φεβρουαρίου 1865), ὅποτε ἀνέβηκαν οἱ ὄπερες *Ernani*, *Il barbiere di Siviglia*, *Lucrezia Borgia*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, (N), *La Sonnambula* καὶ *Belisario*.⁴⁹

Ὁ Zecchini ἐγκατέλειψε ὀριστικῶς τὴν Ἀθήνα καὶ ἐγκαταστάθηκε διὰ βίου στὴν Ἰταλία κάποια στιγμή μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1865-1869, καθότι τὸν Ἰούνιο τοῦ 1869 ἀνέβασε στὸ Teatro Brunetti τῆς Μπολῶνιας τὴν *Matilde d' Inghilterra*.⁵⁰

Συνοψίζοντας, ὁ πολυτάλαντος Francesco Zecchini, κατὰ τὴν τουλάχιστον δεκαεξαετη (1849-1865) ἐπιβεβαιωμένη παρουσία καὶ παραμονή του στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο (κυρίως στὴν Ἀθήνα, δευτερευόντως στὴν Πάτρα, καὶ τριτευόντως σὲ Κεφα-

44. Αἴγιη, 20.2.1862. Ἀνάλογο δημοσίευμα καὶ στὴ γαλλόφωνη ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα *Le Précurseur*, 13.3.1862.

45. Ἐκτὸς καὶ ἐὰν πρωτοαναβιάσθηκε κατὰ τὴν σαιζὼν ὄπερας 1859-60.

46. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ σαιζὼν ὄπερας 1862-3 βλ. Σαμπάνης, ὁ.π., σ. 1467-1521.

47. Βλ. *L' Arpa*, anno XII, N. 7 (3.10.1864), σ. 28.

48. Βλ. *L' Arpa*, anno XII, N. 13 (14.11.1864), σ. 52, *La Fama*, N. 48 (29.11.1864), σ. 192.

49. Ἐνδεικτικῶς βλ. *L' Arpa*, anno XII, N. 15 (28.11.1864), σ. 59, N. 18 (20.12.1864) σ. 71, N. 23 (23.1.1865) σ. 92, N. 24 (30.1.1865) σ. 96, *La Fama*, N. 50 (13.12.1864), σ. 199, N. 5 (31.1.1865), σ. 19, N. 10 (7.3.1865) σ. 39, N. 13 (28.3.1865) σ. 51.

50. Βλ. *Il Trovatore*, anno XVI, N. 26 (1.7.1869) σ. 6, *La Fama*, N. 27 (6.7.1869), σ. 105-106 (ἀκριβὴς ἀναδημοσίευση ἄρθρου ἀπὸ τὴν *Arpa* ποὺ δὲν σώζεται).

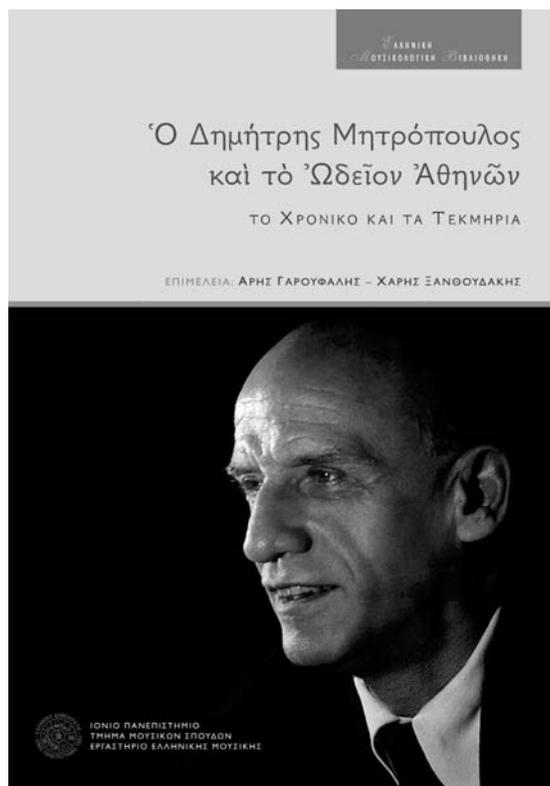
λονιά, Ναύπλιο και Σύρο),⁵¹ συνετέλεσε έπιβεβαιωμένα – κυρίως ως maestro concertatore θιάσων όπερας και λιγότερες φορές ως μονωδός (primo basso comico) – στην μουσική προετοιμασία και αναβίβαση τουλάχιστον 67 όπερατικών παραγωγών, 45 διαφορετικών όπερών, γραμμένων από 14 συνθέτες.⁵² Παράλληλα, άπετέλεσε «ανάδοχο» τής όπερας στο Ναύπλιο και στην Πάτρα, συντελώντας άποφασιστικώς τόσο στην άμεση και ένθουσιώδη ύποδοχή και άποδοχή, όσο και στην όρι-

στική έδραίωση αυτού του μουσικού είδους στην πρωτεύουσα τής Άχαίας. Ό φιλόπονος, τολμηρός, καινοτόμος, πολυπράγμων και ολοκληρωμένος μουσικός Francesco Zecchini άνεδείχθη άναμφίβολα όχι μόνο στην μακράν πιό έπιδραστική και σημαντική φυσιογνωμία στον τομέα τής όπερας στην Άθήνα εκείνης τής δωδεκαετίας, αλλά και όλης της όθωνικής περιόδου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ

51. Έπιπροσθέτως, θα μπορούσε ίσως κανείς να συμπεριλάβει στον συλλογισμό του και την έλληνόφωνη Σμύρνη, όπου ό Francesco Zecchini βρέθηκε κατά τις εκεί σαιζόν όπερας 1842 και 1851.
52. Έάν συμπεριλάβουμε και τις πιθανολογούμενες αναβιβάσεις σε Κεφαλονιά (σαιζόν όπερας 1849-50, Θέρος

1850), Σμύρνη (Άνοιξη 1851), Σύρο (1858) και Άθήνα (σαιζόν όπερας 1856-7, 1858-9 και 1864-65), τότε ό Francesco Zecchini συνετέλεσε συνολικώς στην μουσική προετοιμασία και αναβίβαση τουλάχιστον 93 όπερατικών παραγωγών, 48 διαφορετικών όπερών, γραμμένων από 16 συνθέτες.



ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ

« ΕΛΛΗΝΙΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ »

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ, ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Τρία μουσικά χειρόγραφα στο Ἀρχεῖο τοῦ Ἁγγελοῦ Βλάχου

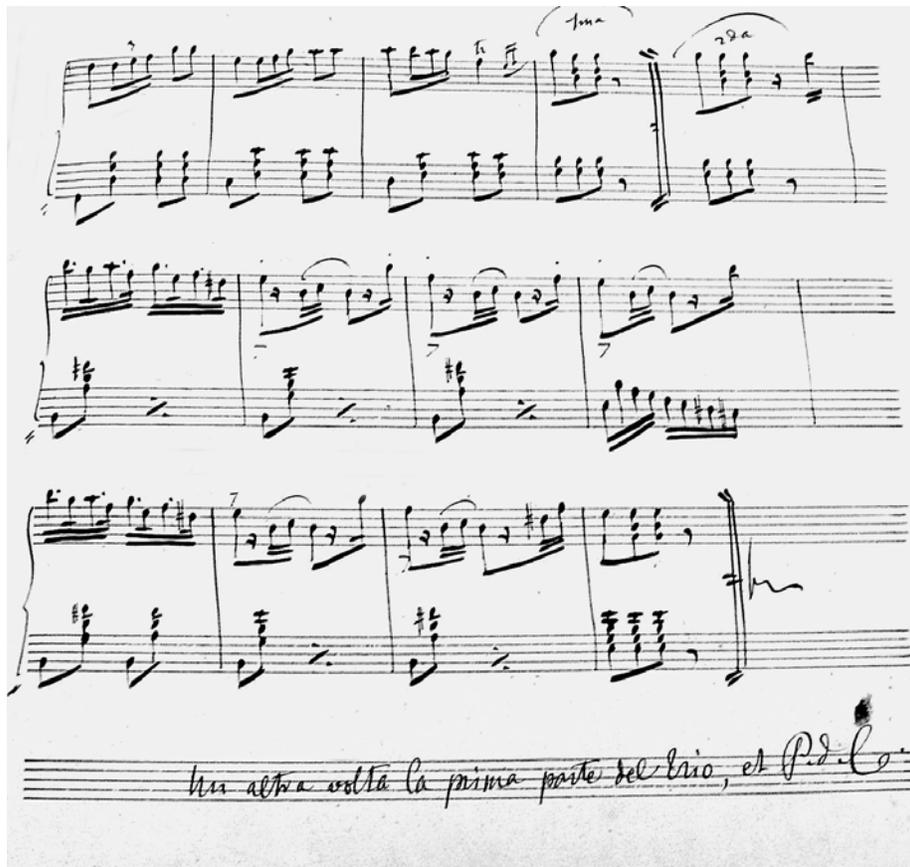
Τὸν Ἁγγελο Βλάχο (1838-1920) τὸν γνωρίζουμε σήμερα εἴτε ὡς κριτικό (κυριότερα λόγω τῆς διαμάχης του με τὸν Ροῦδὴ), εἴτε ὡς δραματικό συγγραφέα, ποιητὴ, διηγηματογράφο, μεταφραστή, εἴτε ὡς πολιτικό και πρεσβευτή. Δὲν τὸν γνωρίζουμε ὡς ἐρασιτέχνη συνθέτη και βιολονίστα, ἰδρυτικό μέλος τοῦ «Μουσικοῦ και Δραματικοῦ Συλλόγου», ἢ Ἀντιπρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας «Εὐτέρπη», ὡς συνεργάτη τοῦ μουσικοθεωρητικοῦ τοῦ ὁποῖου τὸ ὄνομα συνδέθηκε με τὸν Schönberg και τὴ Δεύτερη Σχολὴ τῆς Βιέννης, τὸν Heinrich Bellermann, οὔτε ὡς εισηγητὴ τοῦ Βαγκνερισμοῦ (ἢ μάλλον τοῦ Ἀντιβαγκνερισμοῦ) στὴν Ἑλλάδα. Καθὼς ἡ πολυσχιδῆς ἐνασχόληση τοῦ Βλάχου με τὴ μουσικὴ ξεπερνᾶ κατὰ πολὺ τὰ χωρικὰ περιθώρια τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονος, θὰ προσπαθήσουμε νὰ καλύψουμε τὰ βασικὰ της μέρη σὲ ξεχωριστὰ κεφάλαια. Στὸ παρὸν πρῶτο κεφάλαιο θὰ δημοσιευθοῦν και θὰ σχολιαστοῦν τρία μουσικὰ χειρόγραφα ποὺ σώζονται στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἁγγελοῦ Βλάχου στὸ Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.¹ τὰ ὁποῖα και θὰ ἀποτελέσουν ἀφορμὴ γιὰ νὰ ἀφηγηθοῦμε τρία διαφορετικὰ κεφάλαια τῆς ζωῆς και τῆς δράσης τοῦ Ἑλληνα λογιῶ.

Ἦδη ἀπὸ τὴν πρώτη του ἐμφάνιση στὰ γράμματα, τὴν ποιητικὴ συλλογὴ, *Ἡὼς* (1857), ὁ Ἁγγελος Σ. Βλάχος φανέρωνε τὴν ἀγάπη του γιὰ τὴ μουσικὴ, ὄχι μόνο με τὸ ὁμώνυμο στιχούργημα («Ἡ μουσικὴ») ἀλλὰ και με τὰ ἑπτὰ ποιήματα γραμμένα «κατὰ τὸ μέλος» διαφόρων ἀριῶν ἀπὸ δημοφιλεῖς ὄπερες τῆς ἐποχῆς: *Trovatore*, *Attila*, *Traviata* (Verdi), *Semiramide* (Rossini), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti). Τὴ γνωστὴ αὐτὴ συνθήεια τῆς ἐποχῆς, δηλαδὴ νὰ συνθέτονται ποιήματα με τρόπο ποὺ νὰ μποροῦν νὰ τραγουδηθοῦν πάνω στις μελωδίες ἀπὸ ἀγαπημένες ἀριες δὲν θὰ μποροῦσε νὰ μὴν υἰοθετήσῃ και ὁ μουσόφιλος νεαρὸς ποιητὴς ποὺ θεωροῦσε τὴ μουσικὴ «δῶρημα θεῖον, ἱκανὸν και τῶν θηρίων, ν' ἀπαλύν[η] τὰς καρδίας».² Ἄλλωστε, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη κάτι τέτοιο ἦταν ἀπαραίτητο και γιὰ μιὰ φιλικὴ μουσικὴ βραδιὰ σὰν αὐτὴν ποὺ περιγράφει υἱὸς του Γεώργιος: «Τὴν Πέμπτην εἰς τοῦ Ψύλλα θὰ φθάσῃ ὁ Ἱφικράτης με τὸ φλάουτον ὑπὸ μάλης, ὁ Βλάχος με τὸ βιολί [...] και θ' ἀπαγγείλῃ τοὺς στίχους του ὁ Βυζάντιος. Ἡ Κλεοπάτρα Ψύλλα θὰ καθίσῃ εἰς τὸ πιάνο διὰ νὰ παίξῃ τὴν

1. Εὐχαριστοῦμε τὸ Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ γιὰ τὴν ἄδεια δημοσίευσης και ἰδιαίτερος τὴν ὑπεύθυνη τοῦ Ἀρχεῖου τοῦ Ἁγγελοῦ Βλάχου Κωνσταντῖνα Σταματογιαννάκη, στὴν ὁποῖα ὀφείλουμε και τὴν καταγραφή του, ποὺ εἶναι διαθέσιμη και στὸ διαδίκτυο ἀπὸ τὴν ἱστοσελίδα τοῦ ἰδρύματος (<http://www.elia.org.gr>).
2. Ἁγγελος Σ. Βλάχος, «Ἡ μουσικὴ», *Ἡ Ἡὼς*, ἤτοι *Συλλογὴ Ποιῶσεων, Πρωτοτύπων και Μεταπεφρασμένων*, Ἀθῆναι, Τύποις Γ. Ἐμ. Κοτσαμπασποῦλου, 1857, σ. 14-16.

Polka.
composée par Ange Lucher.
1274.

The image shows a handwritten musical score for a polka. The score is written on multiple staves. The top part of the score is the piano accompaniment, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into sections by double bar lines. A section labeled "D.C. la prima parte, poi il Trio." is indicated. The Trio section is marked with "Trio" and features a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score is written in a clear, legible hand.



Λουκίαν του Λαμερμούρ, θά τήν συνοδεύση με τὸ τραγοῦδι της ἡ Βικτωρία, ἡ νεωτέρα».³

Τὰ βιογραφικὰ σημειώματα τοῦ Βλάχου δὲν μᾶς παρέχουν λεπτομέρειες γιὰ τὴ μουσικὴ του παιδεία, ἀλλὰ εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ Ἀθηναῖος λόγιος ἔπαιζε βιολὶ τουλάχιστον σὲ παρέες, ὅπως μᾶς παραδίδει καὶ ὁ γιός του. Ἡ πληροφορία πὼς ἦταν μαθητὴς τοῦ Παριζίνι⁴ δὲν ἔχει διασταυρωθεῖ καὶ δεδομένου πὼς ὁ Ἰταλὸς μουσικὸς ἦταν δάσκαλος βιολοντσέλου καὶ κοντραμπάσσου (δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ κάποια ἐνδειξὴ ὅτι δίδασκε καὶ βιολί) δὲν ἀποκλείεται νὰ πρόκειται γιὰ κάποιο λάθος· ἐνδεχομένως ὁ Βλάχος νὰ εἶχε μαθητεῦσει κοντὰ στὸν γνωστὸ δάσκαλο τοῦ βιολιοῦ Bolognini (ποὺ στὰ ἑλληνικὰ λεγόταν «Βολονίνι» ἢ «Πολονίνι»). Σὲ κάθε περίπτωση ὁ νεαρὸς βιολονίστας δὲν περιορίστηκε στὴν ἐρμηνεία τῆς μουσικῆς ἀλλὰ καὶ λόγῳ τῆς ἰδιαίτερης ἀγάπης ποὺ ἔτρεφε γιὰ τὸν χορὸ – λέγεται πὼς ἦταν «ὁ πρῶτος χορευτὴς τῶν Ἀθηνῶν»⁵ –

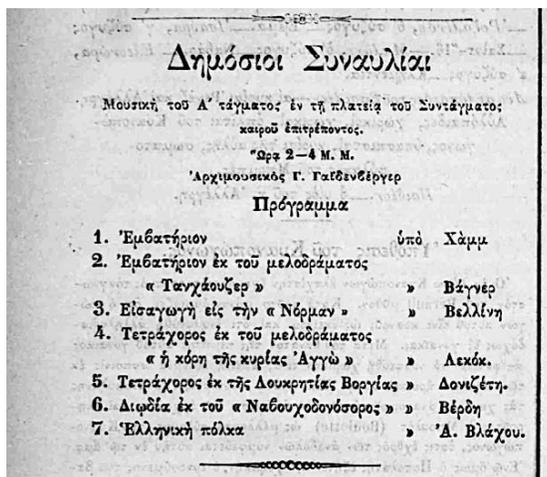
εἶχε συνθέσει δύο τουλάχιστον χοροὺς σαλονιοῦ. Ὁ ἓνας ἀπὸ αὐτοὺς, ἡ Πόλκα σώζεται σὲ χειρόγραφη μορφή στὸ ἀρχεῖο του (Polka, composée par Ange Vlachos, 1871). Πρόκειται γιὰ μιὰ σύντομη ἀπλὴ πόλκα σαλονιοῦ, ποὺ συνετέθη τὸ 1871, καὶ ποὺ ἀπὸ τὸ 1873 παιζόταν στὶς δημόσιες ἀπογευματινὲς συναλίες τῆς μπάντας μὲ τὴν ὀνομασία Ἑλληνικὴ Πόλκα.⁶ Δεδομένου ὅτι ἡ σύνθεση

3. Γεώργιος Ἀ. Βλάχος, «Ἄγγελος Βλάχος», Νέα Ἑστία, «Ἀφιέρωμα στὸν Ἄγγελο Βλάχο», Χριστούγεννα 1949, σ. 3-13:4.

4. Ὁ.π.

5. Ὁ.π., σ. 6.

6. Στὶς πλατεῖες Ὀμονοίας καὶ Συντάγματος βλ. Ἐφημερίς 37 (6.11.1873), 42 (11.11.1873), 44 (13.11.1873), 63 (2.12.1873), 79 (18.12.1873), 189 (7.4.1874), 219 (7.5.1874), 255 (12.6.1874) καὶ 296 (23.7.1874). Στὸν Ἄγγελο Βλάχο ἀναφέρεται τὸ δημοσίευμα τῆς Ἐφημερίδος τῆς 23^{ης} 7.1874 καὶ ὄχι στὸν συνεπώνυμό του Κερκυραῖο συνθέτη Ἀλέξανδρο Βλάχο, ὅπως ἐσφαλμένα γράφει ὁ Τάκης Καλογερόπουλος στὸ Λεξικὸ Ἑλληνικῆς Μουσικῆς (Ἐκδόσεις Γιαλλελῆς, Ἀθήνα 1998) στὸ λήμμα γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο Βλάχο. Ἡ παρανάγνωση τοῦ Καλογερόπουλου θὰ πρέπει νὰ ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι στὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας τοῦ συγκεκριμένου φύλλου (τῆς 23^{ης} Ἰουλίου), ἡ «Ἑλληνικὴ πόλκα» τοῦ Ἀγγέλου Βλάχου ἀναφέρεται ἀπλῶς ὡς «Πόλκα ὑπὸ Βλάχου», ἐνῶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἡ πλήρης ἀναφραφή «Ἑλληνικὴ πόλκα ὑπὸ Ἀγγέλου Βλάχου» (π.χ. Ἐφημερίς 25, 12.6.1874) δὲν ἀφήνει κανένα περιθώριο σύγχυσης.



Ἐφημερίς 44 (13.11.1873)

αὐτὴ δὲν ἔχει κάτι ποὺ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ἑλληνικό, μοιάζει πιθανότερο τὸ ἐπιθετο «ἑλληνική» νὰ προσετέθη κυριότερα γιὰ νὰ ὑπογραμμίσαι τὴν ἑλληνικὴ ὑπηκοότητα τοῦ συνθέτη τῆς. Ἄξιοσημείωτη σύμπτωση, ἂν ὄχι εἰρωνεία τῆς τύχης εἶναι τὸ γεγονός ὅτι στὸ πρόγραμμα τῆς 13^{ης} Νοεμβρίου 1873 μαζί μὲ τὴν Πόλκα τοῦ Βλάχου παίχθηκε καὶ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν *Tannhäuser* τοῦ Wagner, κάτι ποὺ ἂν καὶ βεβαίως ἀποτελοῦσε τιμὴ γιὰ τὸν συνθέτη Βλάχο, θὰ πρέπει νὰ προκαλέσει ἀνάμικτα συναισθήματα στὸν Βλάχο θεωρητικό, καθὼς ὁ τελευταῖος ἦταν ὀρκισμένος ἐχθρὸς τοῦ Wagner.⁷ Λίγους μῆνες μετὰ τὴν τελευταία ἐντοπισμένη συναυλία στὴν ὁποία παίχτηκε ἡ Ἑλληνικὴ Πόλκα, συναντοῦμε καὶ ἕνα Βαλλισμὸ ποὺ ἔφερε τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἁγγελοῦ Βλάχου,⁸ ἔργο ποὺ ὅμως λανθάνει πρὸς τὸ παρόν.

Τὴν Ἄνοιξη τοῦ 1871, τὴ χρονιά τῆς σύνθεσης τῆς Ἑλληνικῆς Πόλκας, ἐπισκέφθηκε τὴν Ἀθήνα «εἰς τῶν μᾶλλον πεφημισμένων εὐρωπαϊῶν μουσικῶν, ὁ κ. Feri Kletzer», ὁ ὁποῖος προσκεκλημένος ἀπὸ τὸν Γερμανὸ πρέσβη «ἐξετέλεσεν ἐπὶ τοῦ βιολοντσέλλου, μετὰ χάριτος, ἐκφράσεως καὶ δυνάμεως σπανιωτάτης, ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῦ πρέσβευς τῆς Γερμανίας κ. Βάγνερ, καὶ ἐπὶ παρουσία πολλῶν προσκεκλημένων ἐκ τῆς Αὐλῆς διάφορα μουσικά

τεμάχια, ἰδίως δὲ τρία ἐπὶ μιᾶς μόνῃς χορδῆς».⁹ Μάλιστα ὁ κ. Kletzer συνοδεύεταν ἀπὸ τὴν σύζυγό του, τὴ δραματικὴ ἠθοποιὸ Valeria Kletzer, ἡ ὁποία ἀπήγγηλε ποιήματα τοῦ Hebbel, κάτι ποὺ προκαλέσει τὸ ἐνδιαφέρον σχόλιο τοῦ συντάκτη τοῦ *Αἰῶνος*: «συνοδευόμενα εἰς τὰ διαλείμματα παρὰ μουσικῆς τοῦ Schumann, κατ' ἀπομίμησιν τῶν ἀρχαίων δραμάτων». Λίγες ἡμέρες μετὰ, τὴν Τρίτη 11 Μαΐου τὸ ζεῦγος Kletzer, ἀποδεχόμενο πρόσκληση τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους, παραχώρησε συναυλία στὰ Ἀνάκτορα ὅπου ὁ διάσημος βιολοντσελίστας ἔπαιξε ἔργα «τῶν ἀρίστων μουσικοδιδασκάλων» ἀλλὰ καὶ «ἐαυτοῦ».¹⁰ Ἡ βραδιά εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία καὶ ἐπαναλήφθηκε τὴν Πέμπτη 20 τοῦ μηνὸς καὶ πάλι στὰ Ἀνάκτορα. Ὁ Kletzer «εὐγνώμων ἐπὶ τῇ ὑποδοχῇ ἧς ἔτυχεν ἐν Ἀθήναις» ἀποφάσισε νὰ δώσει «ὑπὲρ τῶν πτωχῶν [...] μουσικὴν συμφωνίαν»,¹¹ ποὺ ἀρχικῶς εἶχε προγραμματιστεῖ γιὰ τὴν Κυριακὴ 16 Μαΐου, ἀλλὰ ἐξαιτίας τῆς κακοκαιρίας, ἀναβλήθηκε γιὰ μιὰ ἐβδομάδα καὶ τελικῶς δόθηκε τὴν Κυριακὴ 23 τοῦ μηνὸς στὴν αἴθουσα τοῦ Ἐκπαιδευτηρίου Παππαδοπούλου.

Ὁ ἄγνωστος σὲ ἐμᾶς σήμερα Feri Kletzer (1830-1878) ἦταν στὴν ἐποχὴ τοῦ «ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους βιολοντσελίστες στὴν Εὐρώπη»,¹² ὁ ὁποῖος «ἔσχε τὴν τιμὴν νὰ ἐκτελέσῃ μουσικά τεμάχια εἰς τὰς πρωτίστας τῶν εὐρωπαϊκῶν αὐλῶν, τιμηθεὶς παρὰ τῶν ἡγεμόνων»,¹³ ἀλλὰ καὶ «ἐπίσημος καθηγητὴς τοῦ βιολοντσέλλου ἐν τῇ αὐλῇ τοῦ μουσικωτάτου Δουκὸς τοῦ Σάξ-Κοβούργ-Γόθα καὶ τοῦ Δουκὸς τοῦ Σάξ Μαΐνινγκεν».¹⁴ Πρὶν τὴν ἐπίσκεψή του στὴν Ἀθήνα, εἶχε βρεθεῖ στὴν Κωνσταντινούπολη ὅπου εἶχε παίξει σὲ ἑσπερίδα στὴν οἰκία τοῦ Ἰταλοῦ πρέσβη τῆς Κωνσταντινουπόλεως,¹⁵ ἀλλὰ καὶ «ἐνώπιον τῆς Α.Μ. τοῦ Σουλτάνου, βοηθοῦντος καὶ τοῦ ἀρχιμουσικοῦ τῆς Αὐλῆς Γουατέλλη

7. Στὸν Βλάχο ὀφείλομε τὸ πρῶτο ἀντιβαγκνερικὸ κείμενο ποὺ δημοσιεύθηκε στὰ ἑλληνικά (*Χρυσάλλις* 6 (15.3.1863), σ. 185-190). Τὸ ζήτημα αὐτό, καθὼς καὶ ἡ γενικότερη σχέση τοῦ Βλάχου μὲ τὴ μουσικὴ σὲ ἐπίπεδο θεωρητικὸ θὰ ἐξεταστεῖ σὲ ἐπόμενο τεῦχος τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονος.

8. Ἐφημερίς 434 (8.12.1874), 455 (29.12.1874) καὶ 44 (13.2.1875).

9. *Αἰὼν* 2675 (6.5.1871).

10. Ὁ.π., 2677 (13.5.1871). Μάλιστα ἡ βασίλισσα Ὀλγα «λέγεται ὅτι προσήνεγκεν εἰς τὴν σύζυγον τοῦ κ. Κλέτζερ πολὺτιμον κοσμηματοθήκην ἐπίχρυσον τεχνικωτάτης κατασκευῆς, φέρουσαν καὶ ἀνάγλυφον τοῦ βασιλικοῦ στέμματος ἀδαμαντοκολλήτου μετὰ τῶν ἀρχικῶν σημείων τῶν Α.Α.Μ.Μ.», *Ἀνατολικὸς Ἀστὴρ* (Κωνσταντινουπόλεως) 882 (2/14.6.1871).

11. *Αἰὼν* 2677 (13.5.1871).

12. *La Grèce* 77 (29.5.1871).

13. *Αἰὼν* 2675 (6.5.1871).

14. Ὁ.π.

15. *Ἀνατολικὸς Ἀστὴρ* (Κωνσταντινουπόλεως) 871 (24.4/6.5.1871).



Feri Kletzer (1863)
Πηγή: BNF

Πασά δια του κλειδοκυμβάλου».¹⁶ Μάλιστα ο σαραντάχρονος βιολοντσελίστας δέν επισκεφτόταν για πρώτη φορά τή χώρα μας καθώς και «πρό δωδεκαετίας περίπου» είχε έρθει στην Αθήνα για νά παίξει «ένώπιον του άειμνήσου βασιλέως Όθωνος».¹⁷

Η έρμηνεία του Feri Kletzer συγκίνησε τόν Άγγελο Βλάχο, ό οποίος συνέθεσε ένα ποίημα προς τιμήν του στα γαλλικά (τό όποιο και υποθέτουμε ότι του άπήγγειλε σέ κάποια από τις παραπάνω έκδηλώσεις). Τό ποίημα αυτό, πού έχει τίτλο «Au violoncelliste M.F...K...», δημοσιεύθηκε στη γαλλόφωνη έφημερίδα Έλλάς (*La Grèce* 77, 29.5.1871) και άργότερα έντάχθηκε με μικρές άλλαγές στην συλλογή του ποιητή *Λυρικά Ποήματα* (Έν Αθήναις 1875, σ. 289-290). Άν και δέν γνωρίζουμε πόσο θερμή φιλία συνέδεσε τόν Άγγελο Βλάχο με τόν Ούγγρο βιολοντσελίστα (οί όποιοι όπως φαίνεται είχαν και έναν κοινό γνώριμο, τόν

πρίγκιπα του Saxe-Meiningen, με τόν όποιο ό Βλάχος συνδεόταν φιλικά, όπως θά δοϋμε και στη συνέχεια), ή μουσική σύνθεση Τό Άστρον σέ ποίηση Βλάχου και μουσική Kletzer πού φυλάσσεται στό άρχείο του πρώτου φανερώνει μιá τουλάχιστον άγαστή συνεργασία (τή δημοσιεύουμε όλόκληρη στό τέλος του παρόντος κειμένου). Μάλιστα τό έργο αυτό είναι γραμμένο για βιολί, πιάνο και φωνή, γεγονός πού δέν θά πρέπει νά είναι άσχετο με τό γεγονός ότι ό Βλάχος έπαιζε τό συγκεκριμένο έγχορδο, καθώς καμμιά άλλη από τις συνθέσεις του Kletzer πού έχουμε έντοπίσει δέν είναι γραμμένη για βιολί (είναι όλες για βιολοντσέλο ή πιάνο, με ή χωρίς φωνή).¹⁸ Είναι δηλαδή μάλλον πιθανότερο ό Kletzer νά συνέθεσε τό συγκεκριμένο έργο για τόν Βλάχο, ανταποδίδοντας του τήν τιμή (ένώ δέν μπορούμε νά αποκλείσουμε τό ένδεχόμενο ή μουσική για τό Άστρον νά συνετέθη ύστερα από προτροπή του ποιητή του). Σέ κάθε περίπτωση τό σύντομο αυτό ποίημα γράφτηκε τό 1869¹⁹ πιθανότατα με

16. *Βυζαντίς* (Κωνσταντινούπολεως) 380 (26.4.1871).

17. *Αίών* 2675 (6.5.1871). Τήν εποχή εκείνη θά πρέπει νά είχε ξεκινήσει νά ταξιδεύει και στην Εϋρώπη: τό παρισινό *Ménestrel* τόν Μάρτιο του 1857 τόν αναφέρει ως «ξένο βιολοντσελίστα» (*Le Ménestrel* 13 (1.3.1857), σ. 4). Βλ. και *Le Ménestrel* 25 (19.5.1867), σ. 198.

18. Σέ μιá πρώτη αναζήτηση στην ήλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.theeuropeanlibrary.org>.

19. Όπως σημειώνεται στην έκδοση των ποιημάτων του Βλάχου, *Λυρικά Ποήματα*, Έν Αθήναις, Έκ του Τυ-

άφορμή τὸν πρόωρο θάνατο τῆς πρώτης συζύγου τοῦ Βλάχου, Καλλιόπης, τὸν Μάρτιο τοῦ 1868.²⁰ Ἡ χειρόγραφη αὐτὴ παρτιτούρα τοῦ ἔργου, στὴν ὁποία σημειώνονται καὶ οἱ στίχοι τοῦ ποιήματος κάτω ἀπὸ τὸ μέρος τῆς φωνῆς, δὲν φαίνεται νὰ εἶναι γραμμένη ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ συνθέτη – ὁ γραφικὸς χαρακτῆρας μοιάζει μὲ ἐκεῖνον τοῦ Βλάχου – καὶ θὰ πρέπει νὰ πρόκειται γιὰ ἀντίγραφο τοῦ πρωτότυπου, τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν ἔχουμε ἀκόμη ἐντοπίσει.

Ἄραγε πόσο τυχαῖο μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι καὶ οἱ δύο αὐτὲς μουσικὲς συνθέσεις (τοῦ Βλάχου καὶ τοῦ Kletzer) εἶναι γραμμένες τὴν ἴδια περίπου ἐποχῇ; μιά ἐποχῇ ποῦ ὁ Ἀθηναῖος λόγιος συμμετεῖχε καὶ στὴν ἴδρυση τῆς φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας «Εὐτέρπη» καὶ τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου; Πρόκειται γιὰ μιά φάση κατὰ τὴν ὁποία ὁ Βλάχος ἀνέπτυξε ἔντονη ἐρασιτεχνικὴ μουσικὴ δραστηριότητα στὸν τομέα τῆς σύνθεσης καὶ ἐρμηνείας ἀλλὰ καὶ σοβαρὴ ἐπαγγελματικὴ ἐνασχόληση μὲ μουσικοὺς καὶ καλλιτεχνικοὺς θεσμούς.

Μιά σημαντικὸτατη, ἀν καὶ λιγότερο ἄμεση, σχέση τοῦ Ἄγγελου Βλάχου μὲ τὴ μουσικὴ ἐντοπίζουμε ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα, ὅταν τὸν Μάιο τοῦ 1887, μὲ ἀφορμὴ τὴν πεντηκονταετηρίδα τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, διοργανώθηκε ἐπίσημη πανηγυρικὴ παράσταση τοῦ *Οιδίποδος Τυράννου* τοῦ Σοφοκλῆ. Ἡ μετάφραση εἶχε ἀνατεθεῖ στὸν Βλάχο,²¹ ἡ ἐκγύμναση τῶν ἠθοποιῶν στὸν Ν. Λε-

κατσᾶ,²² τοὺς ρόλους εἶχαν ἀναλάβει φοιτητὲς τοῦ πανεπιστημίου καὶ τὰ σκηνικὰ ὁ ζωγράφος Βικέντιος Λάντσας. Ἡ μουσικὴ τῆς παράστασης, ποῦ ὑπέγραφε ὁ Γερμανὸς θεωρητικὸς Heinrich Bellermann, εἶχε παρουσιαστῆι προσφάτως στὴν Γερμανία.²³

Οἱ προετοιμασίαι ἄρχισαν ἀρχῆς Ἀπριλίου μὲ τὴν ἐπιλογή τῶν φοιτητῶν ποῦ θὰ συμμετεῖχαν στὴν παράσταση:²⁴ Ε. Μίχας, Β. Βασιλειάδης, Ρ. Καπελοῦζος, Ἴ. Λεκανίδης, Ἴ. Κυριακός, Π. Βρυζάκης, Ἄ. Χατζηγιάννου καὶ [;] Κάρλος. Οἱ πρόβες, ποῦ ἔλαβαν μέρος στὴν αἴθουσα τοῦ Ὀδείου, ξεκίνησαν στίς 8 Ἀπριλίου,²⁵ ἐνῶ ἡ Εὐαγγελία Παρασκευοπούλου, ἥδη «γνωστὴ ἠθοποιὸς»²⁶ ποῦ θὰ κρατοῦσε τὸν ρόλο τῆς Ἰοκάστης, ἔφθασε στὴν Ἀθήνα ἀρχῆς Μαΐου γιὰ νὰ παρακολουθήσει τὸ τελευταῖο «ἰδιαιτερο γυμνάσιο» πρὶν τίς γενικὲς δοκιμές,²⁷ ποῦ ἄρχισαν στίς 16 τοῦ μηνὸς στὸ θέατρο τῶν Ὀλυμπίων.²⁸ Τὴ μουσικὴ διδασκαλία τῶν χορικῶν τοῦ Bellermann καθὼς καὶ τὴν προετοιμασία τῆς ὀρχήστρας «ἐξ εἰκοσιῆξ ὀργάνων καὶ συγκεκμημένη ἐκ τῶν καλλιτέρων τῶν παρ' ἡμῖν μουσικοδιδασκάλων»²⁹ εἶχε ἀναλάβει ὁ Γ. Γαιῖδεμβέργερ. Οἱ δοκιμὲς τῶν χορῶν μὲ τὴν ὀρχήστρα ξεκίνησαν τὴν 14^η Μαΐου,³⁰ ἐνῶ

νολογεῖτο ὅτι ὑπεγράφη Β.Δ. δι' οὗ διορίζονται πρεσβευταὶ ἐν Βιέννῃ μὲν ὁ κ. Μάρκος Δραγούμης, ἐν Βερολίνῳ δὲ ὁ κ. Ἄγγελος Βλάχος, ἀποσυρομένου τοῦ κ. Ραγκαβῆ».

22. Ἀκρόπολις 1726 (9.3.1887).

23. Μάλιστα τὴν γερμανικὴ αὐτὴ παράσταση γνώριζε καὶ τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ, καθὼς μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐπικείμενη ἑλληνικὴ παρουσίαση δημοσιεύθηκε ὅτι: «Ἐπὶ τοῖς γεννηθλοῖς τοῦ βασιλέως τῆς Σαξονίας Ἀλβέρτου παρεστάθη ἐσχάτως ὁ *Οιδίποδος Τυράννος* τοῦ Σοφοκλέους ὑπὸ τῶν μαθητῶν τοῦ ἐν Μάϊσσειν βασιλικοῦ ἐκπαιδευτηρίου. Τὸ δρᾶμα παρεστάθη ἑλληνιστὶ μετὰ τῆς μουσικῆς τοῦ Βέλλερμαν, διεξήχθη δὲ λίαν ἐπιτυχῶς ἡ παράστασις. Παρ' ἡμῖν, ὡς γνωστόν, διδασκῆται τὸ αὐτὸ δρᾶμα ἐπὶ ταῖς ἐορταῖς τοῦ πανεπιστημίου προσεχῶς», *Νέα Ἐφημερίς* 132 (12.5.1887)· πρβλ. καὶ *Δελτίον τῆς Ἑστίας* 541 (10.5.1887).

24. *Νέα Ἐφημερίς* 91 (1.3.1887)

25. «Σήμερον ἀρχεται ἡ διδασκαλία τοῦ *Οιδίποδος Τυράννου* εἰς τοὺς φοιτητάς, τοὺς ἐκλεχθέντας ἵνα παραστήσωσι τὴν τραγωδίαν ταύτην κατὰ τὴν πεντηκονταετηρίδα τοῦ πανεπιστημίου», *Νέα Ἐφημερίς* 98 (8.4.1887)

26. *Ἐφημερίς* 137 (17.5.1887).

27. *Νέα Ἐφημερίς* 129 (9.5.1887).

28. *Ἐφημερίς* 136 (16.5.1887).

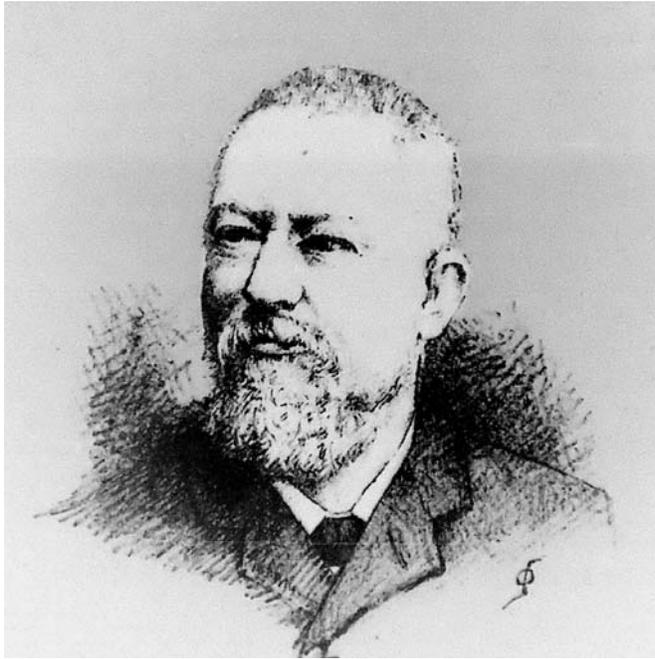
29. *Νέα Ἐφημερίς* 136 (16.5.1887).

30. *Καθημερινὴ* 78 (14.5.1887).

πογραφείου τῶν Ἀδελφῶν Πέρρη, 1875, σ. 188, ὅπου καὶ δημοσιεύθηκε τὸ ποίημα.

20. Βλ. *Αἰὼν* 2327 (11.3.1868). Τὸ ποίημα τελειώνει μὲ τοὺς στίχους: «Γώρα φεῦ! τῆς φίλης τ' ὄμμα / Ἐσβεσε θανάτου χεῖρ / Καὶ εἰς τ' οὐρανοῦ τὸ δῶμα / Ἐσβυσε καὶ ὁ ἀστήρ».

21. Ὁ Βλάχος δὲν εἶχε ἀκόμη διοριστεῖ πρεσβευτὴς στὸ Βερολίνο, ὅπως ἐσφαλμένα γράφει ἡ Κωνσταντῖνα Γεωργιάδη στὴ διατριβή της: «Ἡ μετάφραση τοῦ *Οιδίποδος Τυράννου* ἀνατέθηκε στὸν Βλάχο ἀπὸ τὴν Πρυτανεῖα τοῦ Πανεπιστημίου τὸ 1887 ὅταν ἐκεῖνος βρισκόταν ἀκόμα στὸ Βερολίνο ὡς πρεσβευτῆς» (Κωνσταντῖνα Γεωργιάδη, *Ἡ συμβολὴ τοῦ Ἄγγελου Βλάχου στὴ διαμόρφωση τοῦ Νεοελληνικοῦ θεάτρου στὰ τέλη τοῦ 19^{ου} καὶ στίς ἀρχῆς τοῦ 20^{ου} αἰώνα, διδακτορικὴ διατριβή*, Ρέθυμνο 2006, σ. 177) ἀν καὶ στὸ σημεῖο ὅπου ἀναφέρεται στὴν ἐπαγγελματικὴ του σταδιοδρομία σημειώνει ὅτι πῆγε στὸ Βερολίνο τὸν Ἰούνιο τοῦ 1887 (ὁ.π., σ. 27). Σὲ κάθε περίπτωση ὁ Βλάχος ξεκίνησε τὴν πρεσβευτικὴ του θητεία στὸ Βερολίνο λίγες ἡμέρες μετὰ τὴν ἀθηναϊκὴν πρεμιέρα τοῦ *Οιδίποδα*· ἡ ἀνακοίνωση τῆς *Ἐφημερίδος* τῆς 29^{ης} Μαΐου 1887 (ἀρ. 147) δὲν ἀφήνει περιθώρια ἀμφισβήτησης: «Χθὲς ἐκοι-



Heinrich Bellermann
Τὸ Ἄστυ 89 (31.5.1887)

στὰ μέλη τοῦ χοροῦ συναντοῦμε τὰ ὀνόματα τῶν μετέπειτα γνωστῶν συνθετῶν Πολυκράτη καὶ Στρομπόλη.³¹

Ἡ παράσταση ποῦ εἶχε ἀρχικῶς προγραμματιστεῖ γιὰ τὶς 19 Μαΐου δόθηκε στὶς 23: «Σπανίως εἶδον αἱ Ἀθηναὶ λαμπρότερον καὶ μεγαλοπρεπέστερον θέαμα. Αὐτὴ εἶνε ἡ κοινὴ ὁμολογία πάντων ὅσοι παρευρέθησαν κατὰ τὴν παράστασιν»,³² ἐνῶ «εἰσιτήρια εἶχον διανεμηθῆ περι τὰ τρισχίλια, διὸ πολλοὶ φοβούμενοι μὴ δὲν εὕρωσιν θέσιν ἐπολιόρκουν τὴν θύραν πολὺ πρὸ τῆς ἐνάρξεως».³³ Σημαντικὸ κομμάτι τῆς ἐπιτυχίας ἦταν τὰ ἐπιμελημένα σκηνικὰ ποῦ εἶχε σχεδιάσει ὁ Vincenzo Lanza (1822-1902), Ἴταλὸς ποῦ τὸ 1848 ἐγκαταστάθηκε στὴν Ἑλλάδα, πολιτογραφήθηκε Ἑλληνας καὶ ἔμεινε γνωστὸς ὡς Βικέντιος Λάντσας: ἀπὸ τὸ 1863 δίδασκε στὸ Πολυτεχνεῖο, μεταξὺ ἄλλων καὶ Σκηνογραφία, ἀλλὰ ἡ συμμετοχὴ του στὴν ἐκδήλωση αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ εἶναι γνωστὴ στὶς μέρες μας.³⁴ Σύμφωνα μὲ τὴν ἐφημερίδα Ἀκρόπολις γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ θαυμάσει «ἔξοχα ἀληθῶς σκηνικὰ

γραφικὰ ἔργα», ποῦ «καὶ ὑπὸ τὴν συνθετικὴν καὶ ὑπὸ τὴν ζωγραφικὴν ἐποψίν» ἦταν ἄξια «ὕψιστου θαυμασμοῦ».³⁵ Ἡ λεπτομερὴς περιγραφή τους ἀπὸ τὸν ἀρθρογράφου τῆς ἐφημερίδας παραπέμπει στὶς νεοκλασικὲς ἐλαιογραφίες του ποῦ φυλάσσονται στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.

Ἐξίσου, ἂν ὄχι σημαντικότερο, ρόλο στὴν ἐπιτυχία τῆς παράστασης εἶχε ἡ μουσικὴ, τῆς ὁποίας «ἡ ἐμμελὴς μεγαλοπρέπεια μετὰγει τὸν ἀκροατὴν ἐνθουσιάζει καὶ ἀναφρίσσει ἐκ συγκινήσεως εἰς τοὺς φαινοὺς τῆς ἀρχαιότητος κόσμου»,³⁶ καθὼς «τὰ μέλη τοῦ Βέλερμαν ἐνῶ ἄφ' ἑνὸς περιέβαλλον

31. Ἐφημερίς 157 (6.6.1887).

32. Καθημερινή 88 (24.5.1887).

33. Ὁ.π.

34. Βασικότερη πηγὴ πληροφοριῶν ἢ νεκρολογία του («Βικέντιος Λάντσας», Πινακοθήκη 12 (Φεβρουάριος 1902), σ. 281), ὅπου καὶ δημοσιεύεται εἰκὼνα τοῦ καλλιτέχνη.

35. «Σκηνικὰ Οἰδίποδος ὑπὸ Λάντσα», Ἀκρόπολις 1792 (15.5.1887), ὅπου καὶ λεπτομερὴς περιγραφή τῶν σκηνικῶν. Ἡ δὴλωση τοῦ Σιδέρη πὼς «οἱ σκηνογραφίες εἶχαν ἔρθει ἔτοιμες ἀπὸ τὴ Γερμανία» (Γιάννης Σιδέρης, Τὸ Ἀρχαῖο Θέατρο στὴ Νέα Ἑλληνικὴ Σκηνή, 1817-1932, Ἰκαρος, [Ἀθήνα 1976], σ. 74), ποῦ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι σχεδιάστηκαν καὶ κατασκευάστηκαν στὸ ἐξωτερικὸ, εἶναι ἐσφαλμένη. Πιθανὸν ὁ Ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου νὰ παρανόησε τὴν εἶδηση τῆς Νέας Ἐφημερίδος (88, 29.3.1887): «Ἀναγκαῖαι σκηνογραφίαι καὶ τὰ ἐνδύματα παρηγγέλθησαν νὰ κατασκευασθῶσιν ἐν Μονάχῳ», ἡ ὁποία ἀφοροῦσε τὸ καθαρὰ τεχνικὸ μέρος τῆς κατασκευῆς. Σὲ κάθε περίπτωση, γιὰ λόγους οικονομικοὺς τὰ σκηνικὰ τελικῶς κατασκευάστηκαν στὴν Ἀθήνα (βλ. Ἀκρόπολις 1748, 31.3.1887). Σὲ παρανόηση θὰ πρέπει νὰ ὀφείλεται καὶ ἡ ἐγγραφή τοῦ ὀνόματος τοῦ Bellermann, ὡς «Δέλλερμαν» (Σιδέρης, ὁ.π.).

36. Δελτίον τῆς Ἐστίας 544 (31.5.1887), σ. 1.

τάς μορφάς τῆς ἀρχαίας λύρας διὰ τῶν χρωμάτων τῆς νεωτέρας Ἀρμονίας, ἀφ' ἑτέρου διέχεον ἀρχαϊκότερόν τι κάλλος ἐπὶ τῆς νεοελληνικῆς γλώσσης τοῦ δράματος, τὰ αὐστηρὰ καὶ βαθεὰ ἐκείνα μέλη, τὰ οἰοῦναι ἀποπειρώμενα νὰ ἀνεύρωσι τ' ἀπολεσθέντα ἔχνη τῆς παλαιᾶς μουσικῆς».³⁷ Ἡ μουσική, λοιπόν, τοῦ Bellermann κατάφερε νὰ ταξιδέψει τοὺς θεατῆς στὴν ἀρχαία ἐποχὴ, ἀναπλάθοντας μιὰ αἴσθησι ἀρχαίας ἀρμονίας, πού ἔλειπε ἀπὸ τὸ ἔργο λόγῳ τῆς μετάφρασης στὴν νέα ἑλληνική. Πιὸ παραστατικὴ σχετικὰ μὲ τὴ μουσικὴ ἦταν ἡ περιγραφὴ τῆς Ἀκροπόλεως: «Ὁ χορὸς ἐνῶ κατ' ἀρχὰς εἶνε ὀλίγον μονότονος, ἀπὸ τοῦ τρίτου χορικοῦ καθίσταται ἑξοχος, αἱ φωναὶ ὡς ρεύματα, ἡ μία ἐπεσέρχεται μετὰ τὴν ἄλλην, ἄλλοτε δ' ἐναλλάξ συνεννοῦμεναι μὲ ζωηροτάτας ἀντιθέσεις καὶ θείαν ἀρμονίαν ἐξυψοῦσαι εἰς ὕψος, συγκρατοῦσαι τὴν πνοὴν ὅλου τοῦ ἀκροατηρίου, συγκινῶσαι, δαιμονίζουσαι...».³⁸

Τὴν παράστασι πού διήρκησε δύο ὧρες, χωρὶς διάλειμμα, παρακολούθησε καὶ τὸ βασιλικὸ ζεῦγος. Στὸ τέλος ἐκλήθη ἐπὶ σκηνῆς ὁ μεταφραστὴς Ἄγγελος Βλάχος, ἐνῶ κατόπιν ἀπαιτήσεως τοῦ κοινοῦ ἐπαναλήφθηκε τὸ τελευταῖο χορικό.³⁹ Οἱ φοιτητῆς «ὑπεκρίθησαν οἱ πλεῖστοι ὡς τέλειοι ἠθοποιοί, ἀποφυγόντες τὸν κωμικὸν στόμφον καὶ τὰς βιαίας χειρονομίας [...] κάλλιστα ἐξησκημένοι, ὥστε ἔλειψαν τὰ σφάλματα καὶ αἱ χασμφοδαί»⁴⁰ καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν συνεργασίαν τῆς «ἰκανοῦς» καὶ «νοημονεστάτης» Παρασκευοπούλου, τὸ κοινὸ «κατηχαριστήθη».⁴¹ Ἡ παράστασι ἐπαναλήφθηκε – ὕστερα ἀπὸ ἀρκετῆς ἀναβολῆς – στίς 5 Ἰουνίου καὶ τὰ ἔσοδα τῆς δευτέρας αὐτῆς παραστάσεως, γιὰ τὴν ὁποία οἱ συντελεστῆς ἔκαναν συμπληρωματικὰ πρόβες,⁴² διετέθησαν ὑπὲρ τῆς ιδρύσεως ἐπιστημονικῶν διαγωνισμάτων.⁴³

Κατὰ τὴν εἴσοδο στὸ θέατρο τὸ κείμενο τῶν ἀδόμειων χορικῶν «κατὰ πρόνοιαν ἀξιέπεινον εἶχον διανεμηθῆ εἰς τοὺς θεατᾶς εἰς φυλλάδιον ἐκτετυπω-

μένον»,⁴⁴ προφανῶς ὡς βοήθημα γιὰ τὴν παρακολούθησι τῶν ὄσων τραγουδοῦσε ὁ χορὸς, καθὼς ἡ – ἔστω καὶ ἀπλή – μουσικὴ δυσκολεύει στὴν κατανόησι τοῦ κειμένου. Ἄλλωστε αὐτὸς ἦταν καὶ ὁ βασικὸς λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ παράστασι τοῦ ἔργου δόθηκε σὲ μετάφρασι. Εἰδικὰ σὲ ὅ,τι ἀφοροῦσε τὰ χορικά ὁ Βλάχος προσπάθησε νὰ ἀκολουθήσει «τὰ ἀρχαῖα μέτρα, ἀρμόζων μάλιστα ἕκαστον αὐτῶν στίχον οὐ μόνον πρὸς τὸν ἀντίστοιχον παλαιὸν ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸν μουσικὸν ρυθμὸν τῆς ὑπὸ τοῦ διακεκριμένου Γερμανοῦ μουσικοῦ Ἑρρίκου Bellermann γενομένης ὥραίας μελοποιήσεως τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου τῶν χορῶν».⁴⁵ Γιὰ τὴν ἐπίτευξι αὐτοῦ τοῦ στόχου θὰ πρέπει νὰ εἶχε στὴ διάθεσίν του καὶ τὴ μουσικὴ ἡ μέρος τῆς. Σὲ αὐτὸ τὸ γεγονός θὰ πρέπει νὰ ἀποδώσουμε καὶ τὴν ὑπαρξὴ στὸ ἀρχεῖο τοῦ Βλάχου ἀποσπάσματος τῆς παρτιτούρας ἀπὸ τὴν ἀρχὴν τοῦ Δ' Στασίμου τοῦ Οἰδίποδος Τυράννου («Ἴω γενεαὶ βροτῶν...») πού φέρει καὶ τὴν ἰδιόγραφη ὑπογραφήν τοῦ συνθέτη.⁴⁶ Πιθανὸν μάλιστα ὁ τελευταῖος νὰ ἔγραψε ἐπὶ τούτου τὸ μικρὸ αὐτὸ ἀπόσπασμα καὶ νὰ τὸ ἔδωσε στὸν Βλάχο ὡς

37. Ἐφημερὶς 140 (20.5.1887).

38. Ἀκρόπολις 1802 (24.5.1887).

39. Θὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸ σχετικὸ σχόλιο τοῦ Σιδέρη: «Ὅσο γιὰ τὸ ἐξόδιον πού μιζαρίσθηκε, κανένας τωρινὸς θεατῆς τραγωδίας δὲ θὰ φαναζόταν κάτι παρόμοιο!» (Σιδέρης, ὁ.π., σ. 76), πού ὅμως καταδεικνύει τὰ καθαρὰ ὀπερατικὰ ἦθη τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ τῆς ἐποχῆς.

40. Καθημερινὴ 89 (25.5.1887).

41. Ὁ.π.

42. Καθημερινὴ 95 (31.5.1887).

43. Νέα Ἐφημερὶς 155 (4.6.1887).

44. Καθημερινὴ 89 (25.5.1887). Μάλιστα «εἰς τὸ θεωρεῖον τοῦ διπλωματικοῦ σώματος ἐφαίνετο ἐγκύπτων εἰς τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ φυλλάδιου τούτου καὶ αὐτὸς ὁ πρεσβευτῆς τῆς Τουρκίας Φερίδου βέης» (ὁ.π.). Κατὰ πάσα πιθανότητα τὸ φυλλάδιον αὐτὸ εἶναι τὸ σωζόμενον σήμερον στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς τομίδιον τῶν πέντε σελίδων μὲ τίτλο: Οἰδίποδος Τυράννου: Χορικά, ὅσα θέλουσι ψαλῆ κατὰ τὴν πανηγυρικὴν τοῦ δράματος παράστασιν τῆ 19 Μαΐου 1887. (Ἡ λαυθασιμένη ἡμερομηνία τῆς παραστάσεως ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ἡ ἐκδόσι τυπώθηκε πρὶν τὴν παράστασι – ὅπως ἄλλωστε δηλώνει καὶ ὁ μελλοντικὸς χρόνος στὸν τίτλο τῆς).

45. Ἄγγελος Βλάχος, «Προσημείωσις», στὸ Σοφοκλῆς, Οἰδίπους Τυράννος καὶ Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ, Μετάφρασις Ἀγγέλου Βλάχου, Ἀθήνησι, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας, 1893, στ'–ζ'.

46. Γιὰ τὴν ταυτοποίησι τοῦ γραφικοῦ χαρακτῆρα τοῦ συνθέτη θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω θερμὰ τὴν μουσικολόγο Gesine Schröder, καθηγήτρια Σύνθεσεως στὴν Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn-Bartholdy» τῆς Δειψίας καὶ Μουσικῆς Θεωρίας στὸ Institut für Komposition und Elektroakustik τῆς Βιέννης, ἡ ὁποία ἀνταποκρίθηκε ἀμέσως καὶ θερμῶς στὸ αἰτημά μου νὰ ἐλέγξει τὸν γραφικὸν χαρακτῆρα τοῦ χειρογράφου (καθὼς ἡ ἴδια ἔχει ἀσχοληθεῖ ἰδιαίτερα μὲ τὸν Bellermann) καὶ τελικῶς νὰ μὲ διαβεβαιώσει ὅτι τὸ μικρὸν χειρόγραφο ἀπόσπασμα τῆς παρτιτούρας στὸ ἀρχεῖο τοῦ Βλάχου ἀνήκει στὸν περιώνυμον μουσικὸν Θεωρητικόν. Εὐχαριστίες ὀφείλω καὶ στὸν Γ. Βλαστὸ χάρις στὴν μεσολάβησι τοῦ ὁποίου ἦρθα σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν κ. Schröder.

μοντέλο για να μεταφράσει τὰ χορικά. Και πράγματι, ἂν πάρουμε ὡς παράδειγμα τοὺς στίχους αὐτοὺς θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ὁ Βλάχος δὲν χρησιμοποίησε μόνο μέτρα ποὺ νὰ ταιριάζουν μὲ τὰ ἀρχαῖα, ἀλλὰ καὶ προσπάθησε νὰ διατηρήσει ὅσες λέξεις μπορούσε στὴν μετάφραση καὶ μάλιστα νὰ τις βάλει στὸ ἴδιο ἀκριβῶς σημεῖο τῶν μετρικῶν ποδῶν (ἄρα καὶ τῆς μουσικῆς) ποὺ ὑπάρχουν στὸ πρωτότυπο:

Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν, ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζῶσας ἐναριθμῶ
 Ὡ σείς γενεαὶ θνητῶν! Τὴν ζωὴν σας καὶ τὸ μηδὲν ἴσα ὑπολογίζω

Δὲν γνωρίζουμε ἂν ὁ Βλάχος καὶ ὁ Bellermann γνωρίστηκαν μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς συγκεκριμένης συνεργασίας, πάντως πέντε χρόνια ἀργότερα, ὅταν ὁ συγγραφέας προλόγιζε τὴν ἐκδοση τῆς μετάφρασῆς του τῶν δύο σοφῶν τραγωδιῶν (*Οιδίποδα Τυράννου καὶ Οιδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*), εὐχαριστοῦσε δημόσια «τῷ ἀγαθῷ [τ]ου φίλου ὅτι εὐηρεστήθη νὰ [τ]οῦ ἀνακοινώσῃ ἐν Βερολίνῳ τὴν ἐν χειρογράφῳ μελοποίησιν τῶν χορικῶν τοῦ *Οιδίποδος ἐπὶ Κολωνῶ* πρὶν ἢ ἐτι αὕτη ἐκδοθῆ διὰ τοῦ τύπου».⁴⁷ Τὸ γεγονός αὐτὸ δὲν ἀποκλείεται νὰ συνδέεται μὲ μιὰ ἐνδεχόμενη παράσταση τῆς τραγωδίας, σὲ κάθε περίπτωση πάντως ὁ Βλάχος φαίνεται νὰ ἐτοίμασε καὶ αὕτη τὴν μετάφραση τῶν χορικῶν χρησιμοποιώντας ὡς βάση τὴ μουσικὴ τους. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ἕναν χρόνο μετὰ τὴν παράσταση τοῦ *Οιδίποδα*, κι ἐνῶ βρισκόταν στὸ Βερολίνο ὡς πρεσβευτής, ὁ Βλάχος ὕστερα ἀπὸ

αἴτημα τοῦ φίλου του πρίγκηπα τοῦ Saxe-Meiningen, «προσήρμος[ε] τὸ κείμενον τῶν χορῶν τῶν *Περσῶν* εἰς τὸν ρυθμὸν τῆς μουσικῆς»⁴⁸ ποὺ εἶχε γράψῃ ὁ φιλέλληνας πρίγκηπας, ἀλλὰ σὲ μετάφραση τοῦ Ἀ. Ρ. Ραγκαβῆ.⁴⁹

Ὁ Heinrich Bellermann (1832-1903) εἶναι σήμερα γνωστὸς στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς γιὰ τὸ θεωρητικὸ του βιβλίο *Ἡ Ἀντίστιξη (Der Contrapunkt, 1862)*,⁵⁰ ποὺ ἀποτελέσει ἕνα σημαντικό ἐγχειρίδιο μουσικῆς θεωρίας τοῦ 19^{ου} αἰῶνα, τὸ ὁποῖο χρησιμοποίησε καὶ ὁ Schönberg στὰ μαθήματα σύνθεσης.⁵¹ Ὁ Bellermann δὲν ἦταν ἐπαγγελματίας συνθέτης,

48. Ἐπιστολὴ τοῦ Βερνάρδου πρίγκηπα τοῦ Saxe-Meiningen πρὸς τὸν Ἄγγελο Βλάχο, ποὺ φυλάσσεται στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἄγγελου Βλάχου στὸ Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. (φάκελος 4.1).

49. Ἡ συναρπαστικὴ αὕτη ἱστορία ποὺ διαγράφεται μέσα ἀπὸ τίς ἐπιστολὲς τοῦ πρίγκηπα τοῦ Saxe-Meiningen πρὸς τὸν Ἄγγελο Βλάχο ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸν Ἀλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβῆ μὲ ἀφορμὴ τὴν μελοποίησιν καὶ παράστασιν τῶν *Περσῶν* τοῦ Δισχύλου θὰ ἀποτελέσει ἀντικείμενο ξεχωριστῆς μελέτης.

50. Γιὰ τὴν θέση τῆς *Ἀντίστιξης* στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς θεωρίας βλ. Ian Bent, «Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725 Precursors and Successors», Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2002, σ. 554-602: 591-593.

51. Βλ., σχετικὰ, Norton Dudeque, *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*, Cornwall, Ashgate 2005, σ. 30-32. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι σὲ γράμμα του πρὸς τὸν Hugo Leichtentritt τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1938 ὁ Schönberg στὴν καταγραφή τῶν γερμανικῶν βιβλίων γιὰ τὴ μουσικὴ ποὺ τὸν ἐνδιαφέρουν ἀναφέρεται στὴν *Ἀντίστιξη* τοῦ Bellermann

47. Ἄγγελος Βλάχος, «Προσημειώσεις», ὁ.π., ζ'.

Ήταν βασικά θεωρητικός και δάσκαλος. Ή μουσική που είχε συνθέσει για τέσσερις τραγωδίες του Σοφοκλή (Αίας, 1855-6, Οιδίπους Τύραννος, 1858, Οιδίπους επί Κολωνῶ, 1874 και Αντιγόνη, 1887) είχε παιδαγωγικό χαρακτήρα, καθώς προοριζόταν για τους μαθητές σχολείου, και από τὰ τέσσερα αὐτὰ ἔργα μόνο ἡ Αντιγόνη παρουσιάστηκε ἀπὸ ἐνήλικες τραγουδιστές.⁵² Ἔτσι ἡ ἐπιλογή τοῦ συγκεκριμένου συνθέτη ἦταν ἡ πλέον κατάλληλη γιὰ νὰ πλαισιώσει μιὰ παράσταση που ἤθελε νὰ τιμήσει μιὰ ἐπέτειο ἐνὸς ἐκπαιδευτικοῦ ἰδρύματος, ὅπως τὸ Πανεπιστήμιο καὶ μὲ τὴν ἐμβληματικὴ συμμετοχὴ σὲ αὐτὴ τῶν φοιτητῶν, καθὼς καὶ ὁ Γερμανὸς μουσικὸς εἶχε δημιουργήσει τὰ δικά του ἔργα γιὰ ἐρασιτέχνες.

Ἡ ἀπλὴ μελωδικὴ μουσικὴ σύνθεση τοῦ Beller-mann που ἔδινε βάρους στὶς φωνές, ἔμοιαζε πολὺ μὲ τὴν μουσικὴ που εἶχε γράψει ὁ Mendelssohn γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία,⁵³ καὶ ὅπως σημειώνει καὶ ὁ ἴδιος στὸν πρόλογο τῆς μουσικῆς τοῦ Οιδίποδα, διαφοροποιεῖτο ἀπὸ ἐκεῖνη τοῦ διάσημου συναδέλφου του ὡς πρὸς τὸ ὅτι ὁ Beller-mann εἶχε χρησιμοποιοῦσε τὸ πρωτότυπο ἐλληνικὸ κείμενο⁵⁴ (καὶ

μὲ ὀκτὼ θαυμαστικά, τὴ στιγμή που τὰ ὑπόλοιπα 11 ὀνόματα (ἀκόμη καὶ ἐκεῖνο τοῦ Schenker) ἀπλῶς παρατίθενται. Βλ. Arnold Schoenberg Letters, Selected and edited by Erwin Stein. Translated from the original German by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser, Faber & Faber, London 1964, σ. 207.

52. Γιὰ τὴν μουσικὴ τοῦ Beller-mann γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία βλ. Gesine Schröder, «German Gymnasium and German Greek: Heinrich Beller-mann's Stage Music for Tree Tragedies by Sophocles», στὸ Katerina Levidou, Katy Romanou, and George Vlastos (eds.), *Musical Receptions of Greek Antiquity: From the Romantic Era to Modernism*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing (ὑπὸ ἔκδοση). Εὐχαριστῶ καὶ πάλι τὴν κ. Schröder γιὰ τὴν ἄμεση καὶ ἄνευ ἐνδοιασμῶν παραχώρηση τοῦ κειμένου τῆς πρὶν τὴν τελικὴ ἔκδοσή του. Σὲ κάθε περίπτωση τὸ παραπάνω ἀγγλικὸ κείμενο ἀποτελεῖ συνέχεια καὶ συμπλήρωση τοῦ ἀρχικοῦ κειμένου τῆς κ. Schröder γιὰ τὴν σκηρικὴ μουσικὴ τοῦ Beller-mann: «Gymnasiasten-Theater: Heinrich Beller-mann's Musik zu Sophokles», *Theater und 19. Jahrhundert*, ed. Petra Stuber und Ulrich Beck, Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy», Leipzig Schriften 2, Hildesheim, Olms, 2009, σ. 35-57. Διαθέσιμο καὶ στὸ διαδύκτιο στὴν ἴστοσελίδα:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-23598>.

53. Βλ. Gesine Schröder, «German Gymnasium and German Greek: Heinrich Beller-mann's Stage Music for Tree Tragedies by Sophocles», ὁ.π.

54. Ὁ.π.

ὄχι τὴ γερμανικὴ μετάφραση) γιὰ νὰ συνθέσει τὴ μουσικὴ του (καθὼς ὁ στόχος του ἦταν μιὰ παράσταση στὸ πρωτότυπο). Ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ γεγονός ὅτι ἡ συγγένεια αὐτὴ μεταξὺ τῶν δύο συνθετῶν εἶχε ἐπισημανθεῖ καὶ στὸ ἀθηναϊκὸ τύπο τῆς ἐποχῆς λίγο πρὶν τὴν παράσταση τοῦ Οιδίποδα. Διαβάζουμε στὴν Ἐφημερίδα τῆς 12^{ης} Μαρτίου 1887 γιὰ τὴν μουσικὴ τοῦ Beller-mann: «εἶνε δὲ κλασικὴ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ, ἀμιλλωμένη πρὸς τὴν τοῦ Μένδελσον»,⁵⁵ ἐνῶ τὸ Ἄστυ τῆς 31^{ης} Μαΐου σημειώνει: «τὸ μουσικὸν ὕφος αὐτοῦ εἶνε τὸ τῆς κλασικῆς τῶν Γερμανῶν σχολῆς καὶ ἔχει τὴν ἀχρωμόν πως, ἀλλ' ἀγαλματώδη καλλονήν, ἥτις διακρίνει καὶ τοῦ Μενδελσονος τὰ ἔργα».⁵⁶

Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι ἡ ἀθηναϊκὴ παράσταση τοῦ Οιδίποδα ἀποτυπώθηκε καὶ στὴν ἀλληλογραφία τοῦ συνθέτη τῆς μὲ τὸν σημαντικὸ Γερμανὸ Θεωρητικὸ Gustav Jacobsthal (1845-1912), ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὶς ἐπιστολές τοῦ τελευταίου πρὸς τὸν Beller-mann μὲ ἡμερομηνία 12 Μαΐου καὶ 15 Ἰουνίου 1887.⁵⁷ Παρότι δὲν γνωρίζουμε τὸ ἀκριβὲς περιεχόμενον τῶν ἐπιστολῶν αὐτῶν ὑποθέτουμε πὼς μιὰ πανηγυρικὴ παρουσίαση τῆς μουσικῆς τοῦ Οιδίποδα καὶ μάλιστα στὴν πατρίδα τοῦ τελευταίου θὰ πρέπει νὰ χαροποίησε τὸν συνθέτη, ὁ ὁποῖος, ἄς μὴν ξεχνοῦμε, πὼς ἦταν υἱὸς τοῦ Friedrich Beller-mann (1795-1874), τοῦ περιώνυμου φιλολόγου που εἶχε εἰδικευτεῖ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ.⁵⁸

Ἡ συνεργασία τοῦ Ἄγγελου Βλάχου μὲ τὸν Heinrich Beller-mann, ἀλλὰ καὶ μὲ τὸν Feri Kletzer, καθὼς καὶ ἡ δικὴ του σύνθεση που σώζεται στὸ ἀρχεῖο του, σκιαγραφοῦν τὸ πορτραῖτο ἐνὸς ἀνθρώπου τοῦ ὁποῖου ἡ πολυδιάστατη σχέση μὲ τὴ μουσικὴ δημιουργεῖ ἰδιαίτερες προϋποθέσεις γιὰ τὴν μελέτη τῆς θεωρητικῆς του σχέσης μὲ αὐτὴν, ἕνα θέμα που θὰ ἐξετάσουμε σὲ ἐπόμενο κείμενο.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

55. Ἐφημερίς 71 (12.3.1887).

56. «Ἐρρίκος Βέλλερμαν. Ὁ συνθέτης τοῦ Οιδίποδος Τυράννου», Τὸ Ἄστυ 89 (31.5.1887).

57. Βλ. Gesine Schröder, ὁ.π.

58. Σήμερα εἶναι περισσότερο γνωστὸς γιὰ τὸν Ἀνώνυμο τοῦ Beller-mann (*Anonymi scriptio de musica. Bacchi senioris introductio artis musicae*, Friedrich Beller-mann, Berlin 1841), μιὰ πραγματεία στὴν ὁποία, ὅπως ἀπέδειξε ὁ D. Najock (*De Musica Scripta Beller-manniana*, Leipzig 1975), ὁ Friedrich Beller-mann ἐξέδιδε τρία διαφορετικὰ χειρόγραφα που ἀφοροῦσαν τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ.

Τὸ "Ασπρον"

ποιησις
Αγγελου Βλαχου,

μουσικὴ
Feri Hlitzner.

1871.

Violino

Canto

Andante.

Ris:

Ris: *pp*

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Cyrillic: "ла — ла вас — ай — да — рас — а — зев — и — ла — рас — ла". The second staff is a piano accompaniment with chords and melodic lines. The third staff is a vocal line with lyrics: "ла — рас — ла". The fourth staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Cyrillic: "ла — рас — ла". The second staff is a piano accompaniment with chords and melodic lines. The third staff is a vocal line with lyrics: "ла — рас — ла". The fourth staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a piece with vocal lines and piano accompaniment. The score is written on a system of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. There are some markings like "p" (piano) and "rit." (ritardando) in the score. The page number "U-5" is visible on the right side.

Handwritten musical score for a piece marked "Più lento". The score is written on a system of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. There are some markings like "p" (piano) and "rit." (ritardando) in the score. The page number "U-5" is visible on the right side.

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics in Latin: *per - o - m - n - i - a - s - c - e - l - i - et - t - e - r - r - a - s -*. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a minor key with a 6/8 time signature.

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: *per - o - m - n - i - a - s - c - e - l - i - et - t - e - r - r - a - s -*. The bottom two staves are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature.

Handwritten musical score for a piece with vocal lines and piano accompaniment. The score is written on five systems of staves. The first system includes the vocal line with the lyrics "dai e pidi." and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with a fermata and the piano accompaniment. The third system shows a key signature change from B-flat major to D-flat major and includes the vocal line with a fermata and the piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system shows the piano accompaniment with a "C-5" marking on the right side.

Handwritten musical score for a piece with vocal lines and piano accompaniment. The score is written on five systems of staves. The first system includes the vocal line with the lyrics "Opsi! zis oi xis zeta ma z' obc oc z' obc oc da va' z'" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "xpe" and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with the lyrics "obc-da-va' z' xpe'" and the piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system continues the piano accompaniment.

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written on four systems of staves. The first system contains a vocal line with lyrics "zile usi fan pa rou de rou mu e" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "re-ru" and "zile". The third system features a piano accompaniment with the instruction "Volti Subito" written above it.

Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on four systems of staves. The first system contains a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a piano accompaniment with a fermata over a note. The fourth system continues the piano accompaniment.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ
Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ
« ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ »

ΜΝΗΜΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - 2

Δ Η Μ Η Τ Ρ Η Σ
ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

1896-1960

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



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ / ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μανώλη Καλομοίρη στὴ Μεταπολίτευση: Μία κρίσιμη μουσικὴ δεκαπενταετία

Ἡ χρονικὴ περίοδος πού ἐκτείνεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ὡς τὸ μέσο περίπου αὐτῆς τοῦ '70, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ σημαντικότερη πρώτη περίοδος ἀνάπτυξης τῆς ὑποδομῆς καὶ προβολῆς τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας (καὶ ὄχι μόνο), καὶ παράλληλα περίοδος ἀναβάθμισης τῶν μουσικῶν θεσμῶν, δημιουργίας ζωντανοῦ κοινοῦ γιὰ τὴ σύγχρονη μουσικὴ, καὶ ἐκπαίδευσης-γνωριμίας πολλῶν Ἑλλήνων μουσικῶν ἐκτελεστῶν μὲ αὐτὴ. Ποτὲ ἄλλοτε δὲν εἶχαν συμβεῖ στὴν Ἑλλάδα τόσο σημαντικὲς καὶ εὐρείας κλίμακας ἐνέργειες προώθησης τῆς λεγόμενης σύγχρονης ἐντεχνῆς μουσικῆς.

Ἀπαρχὴ θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ τὸ 1962, καθὼς πολὺ σημαντικὲς ἐξελίξεις συνέβαλαν στὴν προώθηση τῆς σύγχρονης μουσικῆς δημιουργίας, ἐνῶ ὁ θάνατος τοῦ Μανώλη Καλομοίρη,¹ σύμφωνα μὲ τὸ Γιώργο Λεωτσάκο, «τερματίζει καὶ τὸ βιολογικὸ κύκλο αὐτοῦ πού ἐκεῖνος θεωροῦσε “Ἐθνικὴ Σχολή”».² Ὁ Στέφανος Βασιλειάδης ἀναφέρει σχετικᾶ:

Ἡ ἐκρηκτικὴ ἀνοιξὴ τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ἀποτελεῖ ἓνα ὑπέροχο ἐποικοδόμημα θεμελιωμένο πάνω στοὺς τέσσερις ἀκρογωνιαίους λίθους μὲ ὅλα τὰ κάθιστα καὶ ὀριζόντια ὑποστυλώματα πού συμπλέκονται σὰν τροφοδότρες ρίζες τοῦ καρπεροῦ δέντρου τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς μουσικῆς. Τὴ μουσικὴ ἀνοιξὴ τοῦ '60 ὄχι μόνο δὲν τὴ στήριξαν οἱ ἐπίσημοι φορεῖς τῆς μουσικῆς ζωῆς τοῦ τόπου, ἀλλὰ καὶ τὴν πολέμησαν. Ἀπὸ τὴν “Ἐνωσὴ Ἑλλήνων Μουσουργῶν ὡς τὴ Λυρικὴ Σκηπὴ, τὴν Κρατικὴ Ὁρχήστρα, ὡς τὴ Συμφωνικὴ τοῦ Ραδιοφώνου. Ἐπρεπε, ἐπομένως, νὰ στηθοῦν ὀργανωτικοὶ καὶ καλλιτεχνικοὶ φορεῖς πού θὰ ἀναλάμβαναν τὴν ὑποστήριξη ὅλης αὐτῆς τῆς δυναμικῆς μουσικῆς δημιουργίας. Στυλοβάτες αὐτῆς τῆς ὑποδομῆς ὑπῆρξαν ὁ ἀκούραστος ἐργάτης στὴν ὑπηρεσία τῆς μουσικῆς πρωτοπορίας Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου καὶ ὁ Μάνος Χατζιδάκις. Στὸν πρῶτο χρωστᾶμε τὴ δημιουργία τῶν ἑλληνικῶν καὶ τῶν διεθνῶν ὀργανωτικῶν προϋποθέσεων τῆς ἀνθησης τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς μουσικῆς, τὴν προβολὴ τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν στὴν Ἑλλάδα καὶ στὸ ἐξωτερικόν. Εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού ἀλώνισε ὅλο τὸν κόσμον γιὰ νὰ παρουσιάσει καὶ νὰ προβάλλει τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ καὶ κυρίως τοὺς πρωτοποριακοὺς Ἑλληνας συνθέτες. Νὰ σκεφτεῖ κανεὶς ὅτι ὡς τὸ '69 εἶχε συντελέσει στὴν ἐκδοσὴ τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῶν διασωθέντων ἔργων τοῦ Νίκου Σκαλκῶτα, ὅτι μὲ δικές του πρωτοβουλίες καὶ τὴ βοήθεια τοῦ διακεκριμένου ἀρχι-

1. Στις 3 Ἀπριλίου τοῦ 1962 καὶ λίγους μῆνες πρὶν ἀπὸ τὴν παρουσίαση στὸ Ἡρώδειο τῆς τελευταίας του ὄπερας *Κωνσταντῖνος Παλαιολόγος* (βλ. πρόχειρα Νίκος Ἀ. Δοντάς, *Ἡ Καθημερινὴ τῆς Κυριακῆς* (5.12.1999), ἔνθετο «Ἐπτὰ Ἡμέρες: Ἡ Ἑλλάδα τὸν 20^ο αἰώνα: 1960-1965», σ. 38).
2. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ἡ σοβαρὴ καὶ ἡ ἐλαφρὰ μουσικὴ τοῦ '60», *Ἐλευθεροτυπία*, 3.7.2001.

μουσικού και δασκάλου Γιώργου Χατζηνίκου και τής έμπνευσμένης πρέσβειρας του έλληνικού πολιτισμού, διευθύντριας του Άγγλικού Φεστιβάλ Μπάχ, Λίνας Λαλάντη εξασφάλισε τις προϋποθέσεις τής παρουσίας 19 από τα σημαντικότερα έργα του άγνωσμένου, ακόμα και σήμερα, μεγάλου συνθέτη. Σ' αυτόν χρωστάμε τις υποδομές και τις χρηματοδοτήσεις άφ' ενός του έργαστηρίου σύγχρονης μουσικής ('62) που διηύθησε σε συνεργασία με τον Γκίντερ Μπέργκερ, σημαντικό Γερμανό συνθέτη, θερμό φίλο και ύποστηρικτή τής ελληνικής μουσικής, που ζούσε εκείνη την εποχή στην Ελλάδα, και άφ' έτέρου του Έλληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ), ως ελληνικού φορέα, αλλά και ως του ελληνικού τμήματος τής παγκόσμιας εταιρείας για τή σύγχρονη μουσική, που μαζί με πολλούς συνθέτες και πρωτεργάτες επίσης τής πρωτοποριακής μουσικής ίδρυσε το '65.³

Τή συγκεκριμένη χρονική περίοδο έδρασαν, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, οι πιο γνωστοί συνθέτες τής νεώτερης και όχι μόνο γενιάς, τής αναφερόμενης από τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου «και ως μιās ξεχωριστής ζωντανής “Νέας Έλληνικής Σχολής”, ή όποια δημιουργεί με δύναμη και πρωτοτυπία μιá νέα, πολύπλευρη γλώσσα που ανταποκρίνεται πληρέστερα στις σύγχρονες έκφραστικές ανάγκες του τόπου μας».⁴ Πολλοί από αυτούς έρχόμενοι από το έξωτερικό, παρουσίασαν τότε στο ελληνικό κοινό όρισμένες από τις σημαντικότερες δημιουργίες τους. Οι Γιάννης Άνδρέου Παπαϊωάννου, Δημήτρης Δραγατάκης, Γιώργος Σισιλιάνος, Γιάννης Ξενάκης, Γιάννης Χρήστου, Άργύρης Κουνάδης, Νίκος Μαμαγκάκης, Μιχάλης Αδάμης,⁵ Θόδωρος Άντωνίου,⁶

Δημήτρης Τερζάκης, Γιώργος Άπέργης, Άνέστης Λογοθέτης, Γιώργος Κουρουπός, αναφέρονται ως οι σημαντικότεροι από αυτούς.

Σημαντικό ρόλο στην παραπάνω πορεία έπαιξαν τα ξένα ίδρυματά, και ιδιαίτερος το Ίνστιτούτο Γκαίτε Άθηνών⁷ και Θεσσαλονίκης που όργάνωσε σειρές συναυλιών και διαλέξεων, συχνά με σύγχρονα έργα στα προγράμματά του, ή Έλληνοαμερικανική Ένωση που φιλοξένησε πολλά προγράμματα σύγχρονης μουσικής (έκτός του Συγκροτήματος Σύγχρονης Μουσικής),⁸ και σε δύο περιπτώσεις σύγχρονα φεστιβάλ (Νίκου Σκαλκώτα και Γιάννη Χρήστου), καθώς και το Ίταλικό, το Γαλλικό Ίνστιτούτο Άθηνών και το Βρετανικό Συμβούλιο.⁹

Τήν παραπάνω πορεία δέ φαίνεται να στήριξαν όσο θα έπρεπε οι έπίσημοι φορείς τής μουσικής ζωής του τόπου (Ένωση Έλλήνων Μουσουργών, Κρατικές Όρχήστρες Άθηνών και Θεσσαλονίκης, Συμφωνική Όρχήστρα τής ΕΡΤ), εκτός τής Έθνικής Λυρικής Σκηνής και του Φεστιβάλ Άθηνών¹⁰ (με

3. Στέφανος Βασιλειάδης, «Ή λόγια μουσική και ό Μάνος Χατζιδάκις», <http://politikokafeneio.com/perimousikis/afieroma190105.htm>

4. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, «Τό έργαστήρι σύγχρονης μουσικής και ή σημασία του για τή διάδοση και τήν ανάπτυξη τής σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα», 50 Έκδηλώσεις: Άναδρομή, Γερμανικό Ίνστιτούτο Goethe Άθηνών, Έργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής, σ. 6.

5. Θεωρείται επίσης και ένας από τους πρωτεργάτες τής εισαγωγής και ανάπτυξης τής ηλεκτρονικής μουσικής στον έλλαδικό χώρο (πρώτο ηλεκτρονικό έργο: Προσχήματα), ό όποιος εγκατέστησε το 1965 το πρώτο έργαστήρι ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα.

6. Καθοριστική επίσης ήταν ή συμβολή του ως αρχιμουσικού που από τότε ως σήμερα διευθύνει έργα Έλλήνων συνθετών σε όλο τον κόσμο, ιδιαίτερα στην Ελλάδα, τή Γερμανία και τήν Άμερική. Τό Έλληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής και τα συγκροτήματα Alea I, II και III είναι δικά του δημιουργήματα.

7. Έκτενης άναφορά για τήν προσφορά του Ίνστιτούτου Γκαίτε Άθηνών γίνεται παρακάτω.

8. Έκτενης άναφορά για τό Έλληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής στη συνέχεια.

9. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, ό.π. σ. 8

10. Ίδιαίτερη άναφορά πρέπει να γίνει στη μεγάλη προσφορά και στήριξη του Φεστιβάλ Άθηνών στην προβολή τής σύγχρονης μουσικής δημιουργίας, τή συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Σύμφωνα με τή διπλωματική έργασία τής Αριάδνης Ζήλου με τίτλο Φεστιβάλ Άθηνών 1955-2004. Ίστορική Άναδρομή. Ή προβολή τής καλλιτεχνικής δραστηριότητας στην Ελλάδα μέσα από τό Φεστιβάλ Άθηνών. Ή παραστασιολογία των συναυλιών – Οι κριτικές για τήν Κρατική Όρχήστρα Άθηνών στα πλαίσια του Φεστιβάλ, Έθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Άθηνών-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών-Κύκλος Μεταπτυχιακών Σπουδών, Άθήνα, Μάιος 2004, παρουσιάστηκαν έργα των περισσότερων από τους σημαντικούς συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, καθώς και έργα άρκετων Έλλήνων συνθετών. Πιο συγκεκριμένα έρμηνεύτηκαν έργα των: C. Albright, H. Andriessen, M. Arnold, S. Barber, B. Bartók, L. Bernstein, Ph. Borocek, B. Britten, C. Debussy, Fr. Delius, P. Dukas, M. De Falla, G. Fauré, E. Fischer, G. Gerswin, W. Goehr, P. Hindemith, A. Honegger, R. Kelterborn, A. Khatchaturian, Z. Kodály, W. Lutoslawski, J. Martinou, B. Martinu, M. McDowell, D. Milhaud, M. Moussorgsky, C. Nielsen, A. Nordeim, C. Orff, W. Piston, S. Prokofiev, S. Rahmaninoff, M. Ravel, W. Riegger, N. Rorem, Al. Roussel, H. Saeverud, M. Seter, J. Sibelius, D. Sostakovitch, R. Strauss, I. Stravinsky, K. Szymanowski, J. Vancea, P. Vladigerov, V. Williams, J.

την εισαγωγή έργων του είκοστου αιώνα στα προγράμματά τους)¹¹ και τη Χορωδία του Μουσικού Τμήματος του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση του Γιάννη Μάντακα. Τη στήριξαν όμως με τον καλύτερο δυνατό τρόπο και όσο τους επέτρεψαν οι συνθήκες της εποχής, πολλοί Έλληνες εκτελεστές, διακεκριμένα μέλη των παραπάνω ορχηστρών.¹² Η δὲ ἐπίσημη πολιτεία, μέσω των κατά καιρούς αρμοδίων υπηρεσιών, περιορίστηκε απλώς, από το 1960 και μετά, στο τύωμα κάποιων ελληνικών παρτιτουρών ορχήστρας, πιάνου, φωνής και πιάνου κ.τ.λ., σε συνεργασία με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, οι οποίες όμως «κυκλοφορούσαν χέρι με χέρι»!¹³

Weinberg, Θ. Άντωνίου, Μ. Βάρβογλη, Δ. Δραγατάκη, Ά. Εὐαγγελάτου, Μίκη Θεοδωράκη, Μανώλη Καλομοίρη, Θ. Καρυωτάκη, Σ. Μιχαηλίδη, Ά. Νεζερίτη, Ά. Ξένου, Γ. Ξενάκη, Μ. Παλλάντιου, Γ. Ά. Παπαιωάννου, Γ. Σισιλιάνου, Ν. Σκαλκώτα, Γ. Σκλάβου, Μ. Χατζιδάκι.

11. Ο Γιώργος Λεωτσάκος (δ.π.) ἀναφέρει σχετικά: «Στην ἀρχὴ τῆς δεκαετίας, ἡ σημαντικὴ ἀνανέωση τοῦ ρεπερτορίου τῆς Λυρικῆς, ἐπικεφαλῆς τῆς ὁποίας ξαναβρέθηκε (1959-64) ὁ θεμελιωτὴς τῆς Κωστῆς Μπασιτιάς, συμπάρεσυρε καὶ τὶς ἐπόμενες διευθύνσεις: ἔργα τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα μεγάλης κλίμακας καὶ γραμμῆς τῶν Μουσόργκσκι, Βέρντι (1960), Μουσόργκσκι, Ροσίνι, Μποροντίν (1961), Καλομοίρη (Κωνσταντῖνος Παλαιολόγος, τελευταῖο ἔργο του), Βάγκνερ (1962), Τσαϊκόφσκι (1963). Ἀκολούθησαν ἔργα Ὁφενμπαχ, Πουλένκ, Τσιμαρόζα (1961), Βέμπερ (1963), Βάγκνερ (1965), Ἴμπέρ (1966), ἀλλὰ καὶ ἀνοίγματα στὴ νεότερη μουσικὴ: Πύργος τοῦ Κυανοπώγωνος τοῦ Μπάρτοκ καὶ Ἀγάπη τῶν Τριῶν Πορτοκαλιῶν τοῦ Προκόφιεφ (1967), Εὐγένιος Ὀνιέγκιν τοῦ Τσαϊκόφσκι, με ἀρχιμουσικὸ τὸ δῆσσημο Ἑλληνοσοβιετικὸ ἀρχιμουσικὸ Ὀδυσσεά Δημητριάδη. Ἀκόμη: Μαρία Κάλλας στὴν Ἐπίδαυρο, με Νόρμα τοῦ Μπελίνι τὸ 1960 καὶ Μήδεια τοῦ Κερουμπίνι σὲ σκηνοθεσία Ἀλέξη Μινωτῆ (1961). Τέλος, Μάικελ τοῦ Βέρντι με Κώστα Πασχάλη καὶ Ἰγκε Μπόργκ (1968), Τουραντὸ τοῦ Πουτσίνι, σὲ σκηνοθεσία Μαργαρίτας Βάλμαν [...]. Ἀνοδος τοῦ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν ὑπὸ τὴν ἐμπνευσμένην διέθυνση τοῦ Νίκου Συνοδινού, τὸ 1964-67. Περιφέρμα ξένα συμφωνικὰ σύνολα με ἀνανεωμένα προγράμματα, ἀνοίγματα στὴ σύγχρονη μουσικὴ, ἐπίσκεψη Ἰγκόρ Στραβίνσκι, μπαλέτα Μορίς Μπεζάρ, ἰαπωνικὸς θίασος "Νὸ" Κάνζε Καϊκάν».
12. Δὲν ἀναφέρω ὀνόματα λόγω τοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ αὐτῶν.
13. Γιώργος Λεωτσάκος, «Μιὰ ἀπόκρυφη, ἀλλ' ὄχι κρυφὴ, ἱστορία τῆς νεώτατης ἐλληνικῆς μουσικῆς» δοκιμὴ συγγραφῆς τοῦ χρονικοῦ τῆς (δυσ)λειτουργίας τῆς», ἄρθρο στὸ ἔντυπο προγράμμα *Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν / Περίοδος 1993-1994 / Διεθνῆς Παρουσία: Κύκλος Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 7-24:15.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἔδρασαν δύο ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους Ἑλληνες μουσικοκριτικούς, οἱ ὁποῖοι ἀσχολήθηκαν ἄοκνα με τὴ σύγχρονη ἐλληνικὴ δημιουργία. Οἱ Φοῖβος Ἀνωγειανάκης καὶ Γιώργος Λεωτσάκος, ἀκούραστοι καὶ χαλκέντεροι ὑποστηρικτὲς τῆς σύγχρονης μουσικῆς δημιουργίας, ἔδωσαν, μέσα ἀπὸ τὶς βαθύτατου μουσικολογικοῦ καὶ αἰσθητικοῦ ὑπόβαθρου καὶ περιεχομένου κριτικὲς τους, μεγάλη ὠθηση στὴ σύγχρονη ἔντεχνη μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα.

Ἐπιπλέον γιὰ πρώτη φορὰ ἐλληνικὴ δισκογραφικὴ ἑταιρεία δραστηριοποιεῖται στὸν τομέα τῆς σύγχρονης μουσικῆς δημιουργίας. Ἡ LYRA, τὸ 1965 δημοσιεύει τὸ δίσκο βινυλίου με τίτλο Γιάννης Ξενάκης, *Μεταστάσεις* [Ἠχογράφηση], Ἑθνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Ὄργανισμοῦ Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεόρασης τῆς Γαλλίας, Διεύθυνση: Maurice Le Roux Ἑνὸργανο Σύνολο Σύγχρονης Μουσικῆς, διέθυνση: Konstantin Simonovic (YCDM 0251, LYRA) με τὰ ἔργα τοῦ Γιάννη Ξενάκη.

Τὸ 1960, ἰδρύεται ἡ «Ἑταιρεία φίλων Σκαλκώτα», με πρόεδρο τὸν μουσικοκριτικὸ καὶ μουσικολόγο Μίνωα Δούνια, στὴν ὁποία σοβαρότατο ρόλο διαδραμάτισε ὁ μουσικολόγος Γιάννης Γ. Παπαιωάννου.¹⁴

Στις 16 Δεκεμβρίου 1962, στὸ «Κεντρικὸ» δόθηκε ἡ συναυλία τοῦ ὁργανωμένου ἀπὸ τὸ Ἀθηναϊκὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτούτο¹⁵ (Κωνσταντῖνου Δοξιάδη) καὶ χρηματοδοτημένου ἀπὸ τὸν Μάνο Χατζιδάκι μουσικοῦ διαγωνισμοῦ ποὺ πρωτοπαρουσίασε στὴν Ἑλλάδα πρωτοποριακοὺς συνθέτες, μονίμως ἐγκατεστημένους ἢ σπουδάζοντες στὸ ἔξωτερικό: Ξενάκη, Λογοθέτη, Μαμαγκάκη, Ἄντωνίου, Ἰωαννίδη, Τσουγιόπουλο, Γαζουλέα.¹⁶ Ὁ διαγωνισμὸς ἀφοροῦσε Ἑλληνες συνθέτες, οἱ ὁποῖοι

14. Ὁ.π., σ. 17

15. Τὸ Ἀθηναϊκὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτούτο (1958) ἄρχισε νὰ παρουσιάζει μουσικὲς διαλέξεις ἀπὸ τὸ 1960. Ἰδιαιτέρα πρόβαλε τοὺς Ἑλληνες συνθέτες, φιλοξένησε 3 ἐκδηλώσεις τοῦ Ἑργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικῆς τοῦ Ἰνστιτούτου Γκαῖτε, παρουσίασε ἐκθεση ἔργων (γραφικὲς παρτιτούρες) τοῦ Ἀνέστη Λογοθέτη με δημόσια συζήτηση πάνω σὲ αὐτές, ἓνα μικτὸ γεγονός (Μετασχηματισμοί) με μαθηματικὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ με ἠλεκτρονικὴ μουσικὴ τοῦ Μιχάλη Ἀδάμη, καὶ διαλέξεις γιὰ τὴν ἠλεκτρονικὴ μουσικὴ καὶ μουσικὴ γραμμὴ με χρῆση ἠλεκτρονικῶν ὑπολογιστῶν κ.τ.λ. (Γιάννης Γ. Παπαιωάννου, ὁ.π., σ. 8).

16. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ἡ σοβαρὴ καὶ ἡ ἐλαφρὰ μουσικὴ τοῦ '60», ὁ.π.

υπέβαλαν έργα μουσικής δωματίου. Από τα 25 έργα που υποβλήθηκαν, η «πρωτοβάθμια» επιτροπή – Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου (πρόεδρος), Μάνος Χατζιδάκις και Γιάννης Χρήστου – επέλεξε 10 έργα, γραμμένα από 8 συνθέτες (Θόδωρος Αντωνίου, Στέφανος Γαζουλέας, Γιάννης Ίωαννίδης, Γιώργος Λεωτσάκος, Ανέστης Λογοθέτης, Νίκος Μαμαγκάκης, Γιάννης Ξενάκης, Γιώργος Τσουγιόπουλος). Τη συναυλία διηύθυνε ο διάσημος Αμερικανός συνθέτης και μαέστρος Lukas Foss, και η «δευτεροβάθμια» κριτική επιτροπή – Lukas Foss (πρόεδρος), Φοίβος Ανωγειανάκης, Gunther Becker, Daryl Dayton, Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, Ευάγγελος Παπανούτσος, Γιώργος Χατζηνίκος, Μάνος Χατζιδάκις και Γιάννης Χρήστου – αποφάσισε για τα τελικά αποτελέσματα.¹⁷ Το πρώτο βραβείο μοιράστηκαν οι Γιάννης Ξενάκης (*Μόρσιμα-Άμόρσιμα*) και Ανέστης Λογοθέτης (*Μεσουράνηση*).¹⁸

Το Ίνστιτούτο Γκαϊτε Αθηνών ίδρυσε το Έργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής, υπό τους Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου και Günther Becker, «οί 50 συναυλίες του οποίου, ως το 1971, άφησαν εποχή».¹⁹ Η πρώτη συναυλία δόθηκε στις 30 Οκτωβρίου του 1962 στο θέατρο «Παρνασσός», από Έλληνες εκτελεστές σε έργα Μπέργκ, Βέμπερν και Σαϊνμπεργκ.²⁰ Σύμφωνα με τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου «στον πρόλογο της συναυλίας ο Günther Becker καθόρισε τους σκοπούς του “Έργαστηρίου” σαν θεσμού με απλότητα και ακρίβεια».²¹

Στα μελλοντικά προγράμματα του Έργαστηρίου, η έννοια «Νέα Μουσική» χρησιμοποιείται με αρκετήν ευρύτητα. Τα προγράμματα είναι έτσι διαμορφωμένα, ώστε ο άκρατος πρώτα-πρώτα να γνωριστεί με τους κλασικούς της σύγχρονης εποχής, εκείνους που έχουν ήδη καταστεί καθιερωμένες μορφές στην ιστορία της μουσικής. Κατά διαστήματα περιλαμβάνονται σ' αυτά τα προγράμματα και έργα νεότερων συνθετών. Σκοπός είναι να περάσουμε κατόπι λίγο-λίγο σε έργα του τελευταίου και του τελείως πρόσφατου παρελθόντος. Μίαν ιδιαίτερη θέση παίρνει επίσης η ηλεκτρονική μουσική, η οποία είδε το φως του κόσμου πριν μόλις δέκα χρόνια και βρίσκε-

ται ακόμα στις αρχές της εξέλιξής της. – Μίαν ιδιαίτερη επίσης θέση παίρνουν τα έργα Έλλήνων συνθετών που το έργαστήρι τους δίνει μιὰ ευκαιρία για να παρουσιάσουν τα έργα τους μουσικής δωματίου στο κοινό, ώστε συνάμα να έχει και το σύνολο την ευκαιρία να γνωρίσει τα καινούργια ιδίως έργα Έλλήνων συνθετών. Κοντά σε αυτά επιθυμούμε, με προσωπικές επαφές όχι μόνον με τη Γερμανία, αλλά και με άλλες χώρες, να προσκαλέσουμε στην Αθήνα και να σ'ας παρουσιάσουμε όνομαστους σύγχρονους συνθέτες απ' όλο τον κόσμο. Με την έννοια μιὰς γνήσιας κατατόπισης θέλουμε να γνωρίσει ο άκρατος όλα τα ρεύματα της σύγχρονης μουσικής, χωρίς καμία διάκριση εθνικότητας και χωρίς πολιτικές αποχρώσεις... Κι έτσι επιθυμία μας είναι, αυτό το ταπεινά οργανωμένο Έργαστήρι να σ'ας δώσει τη δυνατότητα να ακούσετε καινούργια έργα Έλλήνων συνθετών και έργα μουσικής από όλο τον κόσμο. Αυτό το θεωρούμε σαν το νόημα και τον προορισμό αυτού του Έργαστηρίου.²²

Σύμφωνα με τον Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου: «το “Έργαστήρι” ακολούθησε πιστά τη γραμμή που χαρακτήριζε και που αφορά κυρίως την όσο γίνεται πληρέστερη κατατόπιση του ελληνικού κοινού τόσο στα “κλασικά” έργα της σύγχρονης μουσικής, όσο και πάνω στην πρωτοπορία της, από την Ελλάδα, τη Γερμανία και όλον τον κόσμο, με μοναδικό κριτήριο την ποιότητα των έργων και των εκτελεσεών τους».²³ Η πρώτη συναυλία του Έργαστηρίου με έργα Έλλήνων συνθετών δόθηκε στις 22 Ιανουαρίου του 1963 στο θέατρο «Παρνασσός», από Έλληνες εκτελεστές σε έργα Σκαλκώτα και Παπαϊωάννου.

Το 1964, ο Μάνος Χατζιδάκις ίδρυσε και διηύθυνε την «Πειραματική Όρχηστρα Αθηνών» (1964-67), η οποία μετονομάστηκε το 1966 σε «Συμφωνική Όρχηστρα του Δήμου Αθηναίων»,²⁴ «για να υπηρετήσει αυστηρά και ελεύθερα τη σύγχρονη ελληνική μουσική, ειδικότερα και γενικά τη σύγχρονη μουσική»²⁵ με την πεποίθηση «ότι μπορεί

17. Σημειώσεις του προγράμματος της συναυλίας του συγκεκριμένου μουσικού διαγωνισμού.

18. <http://www.orchestraofcolours.gr/gre/founder/biography.php>

19. Γιώργος Λεωτσάκος, *δ.π.*

20. Γιώργος Λεωτσάκος, «Μια απόκρυφη, άλλ' όχι κρυφή, ιστορία της νεώτατης ελληνικής μουσικής», *δ.π.*, σ. 17.

21. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *δ.π.*

22. Günther Becker, «Η ίδρυση και ο σκοπός του Έργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής», εισήγηση στην πρώτη εκδήλωση (30 Οκτωβρίου 1962), 50 *Εκδηλώσεις: Αναδρομή*, *δ.π.*, σ. 13-14.

23. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *δ.π.*, σ. 6.

24. *Ο.π.*, σ. 8.

25. Η δήλωση αυτή αναφέρεται στο πρόγραμμα της συναυλίας της όρχηστρας στο Ήρωδειο το 1965, με υπογραφή του Μάνου Χατζιδάκι, και επισημαίνεται από τον Απόστολο Κώστιο στην εφημερίδα *Δημοκρατική Άλλαγή*, στις 20 Αυγούστου 1965.

2^Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΒΔΟΜΑΔΑ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



29 ΜΑΡΤΙΟΥ ΕΩΣ 5 ΑΠΡΙΛΙΟΥ, ΧΙΛΤΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

νά φτιάξει ένα καινούργιο κοινόν, στο οποίο θα στηριχθούν οι δημιουργίες τόσων και τόσων ταλαντούχων και αξιολογότατων μουσικῶν».²⁶ Η πρώτη συναυλία τῆς ὀρχήστρας δόθηκε τὴν Κυριακὴ 30 Αὐγούστου 1964 στὸ Ἡρώδειο μὲ ἔργα Σκαλιώτα, Ξενάκη, Ἀντωνίου καὶ Χατζιδάκι. «Στὸ σύντομο χρονικὸ διάστημα τῆς λειτουργίας της, ἡ ὀρχήστρα ἔδωσε 20 συναυλίες μὲ πρεμιέρες 15 ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν».²⁷ Σύμφωνα μὲ τὸν Γεώργιο Λεωτσάκο, «Ἡ Πειραματικὴ Ὀρχήστρα Ἀθηνῶν [...] ἀντιπροσωπεύει καὶ ὅ,τι καλύτερο, τουλάχιστον σὲ βάση λίγο-πολύ σταθερῆ, μπορούσε νὰ παρουσιάσει ὁ τόπος στὸν τομέα τῆς ἐκτέλεσης τὴν ἐποχὴ ἐκείνη».²⁸

Τὸ 1965, ἰδρύθηκε τὸ Στούντιο Νέας Τέχνης, ἀπὸ τὸ Ἰνστιτούτο Γκαῖτε Θεσσαλονίκης, μὲ συνδιευθυντὲς τοὺς Γιάννη Μάντακα καὶ Uwe Martin, παρουσιάζοντας στίς συναυλίες του πολλὰ νεώτε-

ρα ἔργα, ἀπὸ τὸν Σαίμπουργκ ὡς τὸν Γιόζεφ Ἄντον Ρήντλ.²⁹

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1965, μὲ πρόεδρο τὸ συνθέτη καὶ παιδαγωγὸ Γιάννη Ἀνδρέου Παπαϊωάννου, ἰδρύθηκε ὁ Ἑλληνικὸς Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικῆς (ΕΣΣΥΜ), «μὲ σκοπὸ τὴ διάδοση τῆς σύγχρονης μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα, τὴ μελέτη καὶ κατανόησή της, μὲ ιδιαίτερη ἔμφαση στὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν ἀντιστοιχῶν τάσεων».³⁰ Τὸ 1965 ἐκπροσωπήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἐπίσημα³¹ ἡ Ἑλλάδα στὸ διεθνὲς φεστιβάλ ΔΕΣΜ στὴ Μαδρίτη ἀπὸ τὸν Γεώργιο Σισιλιάνο, μὲ τὸ ἔργο *Στάσιμον Β'*, γιὰ χορωδία, μεσόφωνο καὶ ὀρχήστρα. Τὸ συγκεκριμένο τμήμα, πού συνεργάστηκε κατὰ καιροὺς μὲ τὸ Ἐργαστήρι Σύγχρονης Μουσικῆς τοῦ Ἰνστιτούτου Γκαῖτε, ἔδωσε στὴν Ἑλλάδα τὴ δυνατότητα ἐκπροσώπησης στὰ ἐτήσια διεθνῆ φεστιβάλ τῆς ΔΕΣΜ (Στοκχόλμη 1966:

26. Μάνος Χατζιδάκις, συνέντευξη στὸν Ἀνδρέα Δεληγιάννη, ἔφημερίδα *Τὰ Νέα*, 27.8.1964.

27. <http://www.orchestraofcolours.gr/gre/founder/biography.php>

28. Γεώργιος Λεωτσάκος, ὁ.π., σ. 17.

29. Ὁ.π., σ. 18.

30. Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} Ἑβδομάδας Σύγχρονης Μουσικῆς, σ. 9.

31. Εἶχε προηγηθεῖ ἡ παρουσία τοῦ Ἀργύρη Κουνάδη στὸ Φεστιβάλ τῆς Κολωνίας τὸ 1960, μὲ τὸ ἔργο *Χορικό*, γιὰ ὀρχήστρα.

Γιώργος Ἀπέργης με τὸ ἔργο Ἀντιστίξεις Α', γιὰ τρία κουαρτέτα ἐγχόρδων· Πράγα 1967: Σισιλιά- νος με τὸ ἔργο Προοπτικὲς γιὰ ὄρχήστρα· Βασι- λεία 1970: Δημήτρης Τερζάκης, με τὸ ἔργο Οἶκος γιὰ χορωδία a capella· Λονδίνο 1971: Γιάννης Χρή- στου με τὸ ἔργο Πράξη γιὰ 12, γιὰ πιάνο καὶ ἐγχορδα καὶ Γιάννης Ξενάκης με τὸ ἔργο Ἄτρεῖς γιὰ δέκα ὄργανα).³² Ὁ ΕΣΣΥΜ ἀνέπτυξε πλου- σιότατη δράση, ὀργανώνοντας, μεταξύ πολλῶν ἄλλων ἐκδηλώσεων τὶς περίφημες 5 Ἑβδομάδες Σύγχρονης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς: τὸ 1966, τὸ 1967, τὸ 1968 (ἀπὸ τὴν ὁποία ὁ ΕΣΣΥΜ ἐξέδωσε μιὰ σειρά 5 στερεοφωνικῶν δίσκων με τίτλο Ἑλ- ληνες Συνθέτες ἀπὸ τὴν 3^η Ἑλληνικὴ Ἑβδομάδα Σύ- χρονης Μουσικῆς, Columbia/EMI, SCXG 55/59, με 18 ἔργα 14 συνθετῶν,³³ πού ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο ἀντιπροσωπευτικὸ «πανόραμα» τῆς Νέας Ἑλλη- νικῆς Σχολῆς),³⁴ τὸ 1971, τὸ 1976 καὶ τὶς «Παγκό- σμιες Μουσικὲς Ἡμέρες» (τὸ 1979).³⁵

32. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, ὁ.π., σ. 8.

33. Γ. Ξενάκης, *ST 10* γιὰ 10 ὄργανα, Μ. Ἀδάμης, *Μινω- ρισμὸς γιὰ μαγνητοταινία*, Ἀ. Λογοθέτης, *Πολύχρο- νον*, πολυμορφικὴ γραφικὴ παρτιτούρα γιὰ ἐνόργανο σύνολο, Θ. Ἀντωνίου, *Κάθαρη* γιὰ φλάουτο, ἐνόργανο σύνολο καὶ μαγνητοταινία, ἐπάνω στὴν ὁμώνυμη ποι- ητικὴ συλλογὴ τῆς Τ.Σ. Τόλια, Γ. Σισιλιάνος, *Ἐπί- κλησις II* γιὰ ἀφηγητὴ, ἀνδρική χορωδία, 4 γυναικείες φωνές καὶ 12 ἐκτελεστές, πάνω στὸ πρωτότυπο κείμε- νο ἀπὸ τὸ 2^ο Στάσιμο τῆς τραγωδίας *Πέρσες* τοῦ Αἰ- σχύλου (ἔργ. 29 β'), Σ. Γαζουλέας, 4 κομμάτια γιὰ πιάνο, Ν. Σκαλκώτας, *Ὀκτέττο* γιὰ 4 ξύλινα πνευστὰ καὶ κουαρτέττο ἐγχόρδων, Δ. Τερζάκης, *Ἡχοχρόνος I* γιὰ μαγνητοταινία, Γ. Ἀπέργης, *Music for an orange- girl* γιὰ ἐνόργανο σύνολο καὶ μαγνητοταινία, σὲ δύο μέρη, Ν. Σκαλκώτας, 2^η *Σονατίνα* γιὰ βιολι καὶ πιάνο, Ν. Μαμαγκάκης, *Ἀντινομίες* γιὰ φωνή, σόλο φλάου- το, ἠλεκτρικὸ κοντραμπάσο, 4 βιολοντσέλα, ἄρπα, ὄργανο Hammond, κρουστά, 4 μπάσσους καὶ 4 σοπράνο ἐπάνω σ' ἓνα ποίημα τῆς Μ. Μητροπούλου, Γ. Ἰωαν- νίδης, *Προβολές* γιὰ ἐνόργανο σύνολο, Δ. Τερζάκης, *Ἡχοχρόνος* γιὰ κουαρτέτο ἐγχόρδων, φλάουτο, κλαρι- νέτο, κόρνο, τούμπα καὶ κρουστά, Μ. Ἀδάμης, *Γένεσις* γιὰ 3 χορωδίες, ἀπαγγελία καὶ μαγνητοταινία, Γ. Ἀ. Παπαϊωάννου, *Κουαρτέτο* γιὰ ὄμπος, κλαρινέτο, βιόλα καὶ πιάνο σὲ πέντε μέρη, Γ. Βλαχόπουλος, *Ἀντιμετα- θέσεις* γιὰ μαγνητοταινία, Θ. Ἀντωνίου, *Κλίμα ἀπου- σίας*, γιὰ βαρύτονο, ἐνόργανο σύνολο καὶ μαγνητοται- νία, Δ. Δραγατάκης, *Ἀναφορὰ* στὴν Ἡλέκτρα γιὰ σο- πράνο, κόρνο, βιόλα καὶ πιάνο.

34. *Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} Ἑβδομάδας Σύγχρονης Μου- σικῆς*, σ. 9 καὶ Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, ὁ.π., σ. 8.

35. Γιώργος Λεωτσάκος, «Ἡ σοβαρὴ καὶ ἡ ἐλαφρὰ μου- σικὴ τοῦ '60», ὁ.π.

Οἱ «Ἑβδομάδες Σύγχρονης Ἑλληνικῆς Μου- σικῆς» θεωρήθηκαν ἓνα πνευματικὸ γεγονὸς με- γάλης σημασίας, με ἀθρόα συμμετοχὴ ἔνθερμου κοινού, ἀποσπώντας ἐξαιρετικὲς ἑλληνικὲς καὶ διεθνεῖς κριτικὲς. Σύμφωνα με ὅσα γράφονται στὸ *Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} Ἑβδομάδας Σύχρο- νης Μουσικῆς*:

Οἱ κύριοι σκοποὶ τῆς σειρᾶς αὐτῆς τῶν ἐκδηλώσεων ἦταν: α) Νὰ δώσει μιὰ τομὴ τῶν πιὸ πρόσφατων διε- θνῶν τάσεων τῆς μουσικῆς τῆς ἐποχῆς μας τονίζον- τας, σὲ κάθε «Ἑλληνικὴ Ἑβδομάδα», μιὰ ἐπιλογή χαρακτηριστικῶν ἀπόψεων πού δίνουν σὲ κάθε τέτοια «Ἑβδομάδα» τὸ δικό της χρῶμα, β) Νὰ τονίσει ιδιαί- τερα τὴ σύγχρονη μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα, τόσο σὰν δημιουργία ὅσο καὶ σὰν ἐκτέλεση, ὥστε νὰ δώσει τόσο στὸ Ἀθηναϊκὸ ὅσο καὶ στὸ ξένο κοινὸ μιὰ ἀντι- προσωπευτικὴ καὶ ὀλοκληρωμένη εἰκόνα τῆς μου- σικῆς δράσεως στὴν Ἑλλάδα (γιὰ νὰ συνδυαστεῖ ἡ ἱκανοποίηση τῶν αἰτημάτων γιὰ διεθνή κάλυψη καὶ γιὰ εἰδικὴ ἔμφαση στὴν Ἑλλάδα τὰ προγράμματα τῶν «Ἑβδομάδων» περιέχουν, κατὰ κανόνα, περίπου 50% ἑλληνικὲς συνθέσεις καὶ περίπου 50% ξένες συν- θέσεις, γ) Ν' ἀναπτύξει μιὰ ἐκπαιδευτικὴ πλευρὰ στὶς ἐκδηλώσεις αὐτές, ὀργανώνοντας εἰδικὲς διαλέ- ξεις, ἐκθέσεις, καὶ διαμορφώνοντας ἀνάλογα τὸ πρό- γραμμα τῶν «Ἑβδομάδων» (περίλ. τοῦ ἐντύπου προ- γράμματος, τῶν ἀναλυτικῶν του σημειωμάτων, τῶν φωτογραφιῶν κ.λπ.) καὶ τὴ σχετικὴ προσπάθεια τεκ- μηρίωσης κ.λπ., δ) Νὰ τονίσει τὶς πιὸ πρωτότυπες καὶ τὶς πιὸ τολμηρὲς τάσεις τῆς σοβαρῆς πρωτοπο- ριακῆς μουσικῆς, περιλαμβάνοντας παράλληλα στὰ προγράμματα κι ἓνα μικρότερο ποσοστὸ σύγχρονων «κλασσικῶν» γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν κατάλληλη ἱστορικὴ συνέχεια, καὶ νὰ μείνῃ ἀνοικτὴ σ' ἓνα ὅσο γίνεται πλατύτερο φάσμα κατευθύνσεων, ἔτσι ὥστε νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν εὐρύτερη δυνατὴ κάλυψη, ε) Νὰ ἀναθέτῃ σὲ ἑλληνες, κυρίως, συνθέτες τὴ σύνθεση ἔργων εἰδικὰ γιὰ τὶς «Ἑλληνικὲς Ἑβδομάδες», ἔτσι ὥστε νὰ ἐνισχύῃ τὶς κύριες δημιουργικὲς δυνάμεις τῆς χώρας καὶ νὰ πληροφορεῖ τὸ κοινὸ γιὰ τὶς πιὸ πρόσφατες ἐπιτεύξεις τους, στ) Νὰ παρέχει στοὺς συν- θέτες, στοὺς ἐκτελεστές καὶ στὸ κοινὸ τὴν εὐκαιρία ἐνὸς διαλόγου πού θὰ μπορεῖ νὰ βοηθήσῃ στὴν ἐξε- ρεύνηση νέων ἰδεῶν καὶ τάσεων καὶ τῆς ἐπιδράσεώς τους στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς Ἑλλάδας, καὶ ζ) Νὰ ἐξερευνήσῃ τὶς δυνατότητες συνεργασίας τῆς μου- σικῆς με ἄλλες τέχνες.³⁶

Ἡ πρώτη Ἑβδομάδα Σύγχρονης Ἑλληνικῆς Μου- σικῆς, πραγματοποιήθηκε στὸ Ζάππειο Μέγαρο,

36. *Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} Ἑβδομάδας Σύγχρονης Μου- σικῆς*, σ. 5.

ἀπό 14-21 Ἀπριλίου τοῦ 1966, περιέλαβε 15 ἐκδηλώσεις μὲ 61 ἔργα 17 Ἑλλήνων καὶ 26 ξένων συνθετῶν, καὶ παρουσίασε σ' αὐτὲς 11 παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν (ἀπὸ τὶς ὁποῖες 3 εἰδικὰ γραμμένες γιὰ αὐτὴ τὴν ἐβδομάδα) καὶ 4 ξένων συνθετῶν.³⁷

Στὴν ἱστοσελίδα τῆς ὑποσημείωσης ἀναφέρονται σχετικὰ μὲ τὸ Ἑλληνικὸ Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικῆς τὰ ἐξῆς: «Τὸ Ἑλληνικὸ Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικῆς ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸ Θόδωρο Ἀντωνίου τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1967.³⁸ Πρῶτα μέλη του ὑπῆρξαν οἱ πιὸ ταλαντούχοι μουσικοὶ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης μὲ ἰδιαίτερα ἐνδιαφέροντα στὴ σύγχρονη μουσικὴ. Ἡ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Συγκροτήματος ἐγίνετο τὸ Μάρτιο τοῦ 1967 στὴν Ἑλληνοαμερικανικὴ Ἑνωσις στὸ πλαίσιο τοῦ Φεστιβάλ «Ἡμέρες Σύγχρονης Μουσικῆς».³⁹ Ἐκτοτε τὸ Ἑλληνικὸ Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικῆς ἔχει παρουσιάσει ἑκατοντάδες ἔργων

ὄλων τῶν αἰσθητικῶν κατευθύνσεων καὶ τεχνοπρωπιῶν τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικό, καθὼς καὶ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τοῦ διεθνοῦς ρεπερτορίου. Ἐχει λάβει μέρος σὲ πολλὲς συναυλίες καὶ Φεστιβάλ σὲ ὅλον τὸν κόσμον. Οἱ Ἑλληνες συνθέτες ὄλων τῶν γενεῶν ἔχουν συμπεριληφθεῖ στὰ προγράμματα τοῦ Ἑλληνικοῦ Συγκροτήματος μὲ ἰδιαίτερη ἔμφαση στὶς νεότερες γενιές, μὲ παραγγελίες καὶ πρῶτες ἐκτελέσεις. Τὶς τελευταῖες δεκαετίες τὸ Ἑλληνικὸ Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικῆς συνεργάζεται πολὺ στενὰ σὲ ὅλες τὶς δραστηριότητες τῆς Ἑνωσις Ἑλλήνων Μουσουργῶν».⁴⁰ Μία ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες συνεισφορὲς του ἀποτελεῖ ἡ ἐκπαίδευση ἀρκετῶν γενεῶν Ἑλλήνων ἐκτελεστῶν, μέσω τῆς γνωριμίας καὶ ἐξοικειώσεώς τους μὲ τὶς σύγχρονες τεχνικὲς παιξίματος τῶν ὀργάνων.

Ἡ δευτέρη ἑβδομάδα Σύγχρονης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, πραγματοποιήθηκε στὴν αἴθουσα «Ἑσπερίδες» τοῦ ξενοδοχείου «Χίλτον» (29 Μαρτίου-5 Ἀπριλίου 1967), περιέλαβε 12 ἐκδηλώσεις μὲ 53 ἔργα 17 Ἑλλήνων καὶ 26 ξένων συνθετῶν παρουσιάστηκαν 17 παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν (ἀπὸ τὶς ὁποῖες 8 εἰδικὰ γραμμένες γιὰ αὐτὴ τὴν ἐβδομάδα) καὶ 5 ξένων συνθετῶν, καθὼς ἐπίσης καὶ 4 πρῶτες (Ἑλληνικὲς) ἐκτελέσεις ἑλληνικῶν καὶ 22 ξένων ἔργων.⁴¹

37. Ὁ.π., σ. 6. Συγκεκριμένα: α) Πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων εἰδικὰ γραμμένων γιὰ τὴν 1^η ΕΕΣΜ: Γ. Ἀ. Παπαϊωάννου, *Τρία τραγούδια σὲ ποιήματα Κ.Π. Καβάφη* γιὰ μέτζο σοπράνο καὶ ἐνόργανο σύνολο, Γ. Χρήστου, *Πράξη* γιὰ δώδεκα ἔγχωρδα, πιάνο καὶ κρουστά, Ν. Μαμαγκάκης, *Τριττὸς* γιὰ κιθάρα, σαντοῦρι, κρουστά καὶ δύο κοντραμπάσα· β) Ἄλλες παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις: Γ.Α. Παπαϊωάννου, *Τρίο* γιὰ πνευστὰ (1962) καὶ *Ἔρωσ ἀνίκαιε μάχαν* γιὰ χορωδία a cappella σὲ κείμενο ἀπὸ τὴν Ἀντιγόνη τοῦ Σοφοκλῆ (1965), Ν. Σκαλκιώτας, *Σονατίνα* γιὰ πιάνο (1927), Δ. Δραγατάκης, *Κουιντέτο* γιὰ πνευστὰ (1964), Γ. Ἰωαννίδης, *Τρία κομμάτια γιὰ πιάνο* (1965), Μ. Ἀδάμης, *Προσχήματα* γιὰ ἀφηγητὴ καὶ μαγνητοταινία πάνω σὲ ποίημα τῆς Ἐ. Μαχαίρα (1964), Γ. Λεωτσάκος *Khmer* γιὰ φλάουτο σόλο (1963/5)· γ) Πρῶτες παγκόσμιες ἐκτελέσεις ἔργων ξένων συνθετῶν: S. Hemon (Ὁλλανδία), *Lignes ondulatoires* γιὰ βιμπράφωνο καὶ ἔγχωρδα (1965), J. Kapr (Τσεχοσλοβακία), *Contraria romana* γιὰ βαρύτονο καὶ πιάνο (1965), G. Savagnone (Ἰταλία), *Preludio, Recitativo e fuga* γιὰ πιάνο καὶ ἔγχωρδα (1966), G. Scelsi (Ἰταλία), *Κουαρτέτο ἀρ. 4* γιὰ ἔγχωρδα, σὲ ἓνα μέρος (1964). Βλ. Πάνος Βλαγκόπουλος (ἐπιμ.), «Οἱ πρῶτες ἐκτελέσεις στὶς πέντε “Ἑλληνικὲς ἑβδομάδες Σύγχρονης Μουσικῆς” (1966-1976)», *Τριμηνιαῖο Δελτίο 3* (Ἰούλιος-Αὐγούστος-Σεπτέμβριος 2006), Ἴονιο Πανεπιστήμιο-Γμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν-Ἔργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, σ. 8-11.

38. Ἡ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Συγκροτήματος πραγματοποιήθηκε λίγο πρὶν τὴν δευτέρη ΕΕΣΜ.

39. Ἡ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Συγκροτήματος ἐγίνετο στὶς 28 Μαρτίου τοῦ 1967 καὶ ἐμήνησε ἔργα τῶν Ἐντγκάρ Βαρέζ, Γιάν Κάπρ, Ἐρλ Κίμ, Ἐρλ Μπράουν καὶ Θόδωρου Ἀντωνίου (πρόγραμμα τῆς πρώτης συναυλίας).

40. http://www.eem.org.gr/essm_m_g.asp

41. Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} ἑβδομάδας Σύγχρονης Μουσικῆς, σ. 6. Συγκεκριμένα: α) Πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων εἰδικὰ γραμμένων γιὰ τὴν 2^η ΕΕΣΜ: Γ. Σισιλιάνος, *Ἐπεισόδια, Παραλλαγὲς καὶ Ἰντερλοῦδια* γιὰ Ὀρχήστρα Δωματίου (ἔργ. 27), Γ. Χρήστου, *Ἡ κυρία μὲ τὴν στρυχνίνη* γιὰ πέντε ἠθοποιούς καὶ Ὀρχήστρα Δωματίου, Μ. Ἀδάμης, *Ἀποκάλυψη (6^η σφραγίδα)* γιὰ παιδικὴ χορωδία ἀγοριῶν, ἀφηγητὴ, πιάνο καὶ μαγνητοταινίες, Ν. Μαμαγκάκης, *Θέαμα-Ἀκρόαμα* γιὰ ἓναν ἠθοποιό, μία χορεύτρια, ἓναν ζωγράφο, μία ὑψίφωνο καὶ 8 ὄργανα, Γ. Ἰωαννίδης, *Ἀριόχο* γιὰ ἔγχωρδα, Σ. Γαζουλέας, *Προεκτάσεις* γιὰ ἀφηγητὴ καὶ κουιντέτο πνευστῶν σὲ ποιήματα Ἀ. Λεπενιώτη, Θ. Ἀντωνίου, *Ἀνακρούσεις I* γιὰ 4 πνευστὰ, 2 ἔγχωρδα καὶ κρουστά· β) Ἄλλες παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις: Ν. Σκαλκιώτας, «*Παρίτια*» ἀρ. 11 ἀπὸ τὰ 32 *Κομμάτια γιὰ πιάνο* (1940), Γ. Πονηρίδης, *Σονάτα* γιὰ ὄμποε καὶ πιάνο (1964), Δ. Δραγατάκης, *Σχεδιασμός* γιὰ τρεῖς ὁμάδες ἔγχωρδων (1966), Ἀ. Λογοθέτης, *Διάχυση* σὲ πολυμορφικὴ γραφικὴ σημειογραφία (μεταβλητὴ ἐνοργάνωση) (1965) καὶ 1.65 *AL* σὲ πολυμορφικὴ γραφικὴ σημειογραφία (δύο παρτιτούρες) (1965), Γ. Τσουγιόπουλος, *Σονάτα* γιὰ σόλο βιόλα (1957), Θ. Ἀντωνίου, *Μέλη* γιὰ βαρύτονο καὶ Ὀρχήστρα Δωματίου (1962), καὶ *Συλλαβὲς* γιὰ πιάνο (1962), Δ.

Ἡ τρίτη Ἑβδομάδα Σύγχρονης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, πραγματοποιήθηκε στὴν αἴθουσα «Ἐσπερίδες» τοῦ ξενοδοχείου «Χίλτον» (15-23 Δεκεμβρίου 1968), με χορηγία τοῦ Ἰδρύματος Φόρντ, περιέλαβε 12 ἐκδηλώσεις με 70 ἔργα 16 Ἑλλήνων καὶ 25 ξένων συνθετῶν· παρουσιάστηκαν 16 παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν (ἀπὸ τίς ὁποῖες 10 εἰδικὰ γραμμένες γιὰ αὐτὴ τὴν ἑβδομάδα με ἀνάθεση γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν ΕΣΣΥΜ) καὶ 2 ξένων συνθετῶν (ἀπὸ τίς ὁποῖες 1 εἰδικὰ γραμμένη γιὰ αὐτὴ τὴν ἑβδομάδα με ἀνάθεση ἀπὸ τὸν ΕΣΣΥΜ), καὶ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἑβδομάδας, ὁ συσχετισμὸς ὀπτικῶν γεγονότων με τὴ μουσικὴ (κινηματογράφος, προβολές εἰκόνων ποὺ ὑποβάλλουν μουσικὴ, ζωγραφικὴ, σκηνογραφία, προβολές ποὺ συνοδεύουν τὴ μουσικὴ, φωτεινὰ «ἐφρέ», γλυπτὰ, θεατρικὴ δράση, χορὸς κ.τ.λ.).⁴²

Τερζάκης, *Μήδεια* γιὰ σοπράνο, βιολί, βιολοντσέλο καὶ κρουστά (1966)· γ) Πρῶτες παγκόσμιες ἐκτελέσεις ἔργων ξένων συνθετῶν: R. Ashley (Η.Π.Α.), *Βάτραχοι*, ζωντανὴ ἠλεκτρονικὴ μουσικὴ (1966/7), K. Hashagen (Δ. Γερμανία), *Οἱ ἀπαγγελίες τοῦ μαύρου Ὀρφέα* γιὰ ἀφηγητὴ καὶ 5 ὄργανα (1966), G. Scelsi (Ἰταλία), *Κοιλάκανθος*, τρία μέρη γιὰ σόλο βιόλα (1960) καὶ *Anahit*, κοντσερτίνο σὲ τρία μέρη γιὰ βιολί καὶ Ὀρχήστρα δωματίου (1965), R. Shapey (Η.Π.Α.), *Ποῦμα* γιὰ βιόλα καὶ κρουστά (1966), W. D. Siebert (Δ. Γερμανία), *Concludes Φ* γιὰ κλαρινέτο καὶ Ὀρχήστρα Δωματίου (1967). Βλ. Πάνος Βλαγκόπουλος, ὁ.π.

42. Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} Ἑβδομάδας Σύγχρονης Μουσικῆς, σ. 7. Συγκεκριμένα: α) Πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων εἰδικὰ γραμμένων γιὰ τὴν 3^η ΕΕΣΜ: Μ. Ἀδάμης, *Γένεσις* γιὰ 3 χορωδίες, ἀπαγγελία, μαγνητοταινία, ζωγραφικὴ, προβολές καὶ χορὸ, πάνω σὲ ἓνα ποίημα τῶν S. Beiles καὶ A. Rooney, Θ. Ἀντωνίου, *Κάθαρη* γιὰ φλάουτο, σύνολο δωματίου, προβολές καὶ μαγνητοταινία, πάνω σὲ ἓνα ποίημα τῆς Τ. Σ. Τόλια, Γ. Ἀπέργης, *Music for an orange-girl* γιὰ σύνολο δωματίου καὶ μαγνητοταινία, Σ. Γαζουλέας, *Τέσσερα κομμάτια γιὰ πιάνο*, Γ. Ἰωαννίδης, *Προβολές* γιὰ σύνολο δωματίου, Ν. Μαμαγκάκης, *Ἀντινομίες* γιὰ φωνὴ σόλο, φλάουτο, ἠλεκτρικὸ κοντραμπάσο, 4 βιολοντσέλα, 2 ἄρπες, ὄργανο Hammond, κρουστά, 4 μπάσους καὶ 4 σοπράνο, πάνω σὲ ἓνα ποίημα τῆς Μ. Μητροπούλου, Γ. Ἀ. Παπαϊωάννου, *Κουαρτέτο* γιὰ ὄμοια, κλαρινέτο, βιόλα καὶ πιάνο, Γ. Σισιλιάνος, *Ἐπίκλησις II* γιὰ κουαρτέτο ἐγχόρδων, φλάουτο, κλαρινέτο, κόντρο, τούμπα καὶ κρουστά, Γ. Χρήστου, *Ἐπίκυκλος* γιὰ ὄργανα, ἠθοποιούς καὶ φωνές («Ὑπόστρωμα Συνεχίας καὶ Γεγονότα»· β) Ἄλλες παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις: Μ. Ἀδάμης, *Μινυρισμὸς* γιὰ μαγνητοταινία (1966), Δ. Δραγατάκης, *Ἀναφορὰ* στὴν Ἡλέκτρα γιὰ σοπράνο, κόντρο, βιόλα καὶ πιάνο, πάνω σὲ ἓνα ποίημα τοῦ Τ. Ρούσου (1968), Ἀ.

Στις 14 Σεπτεμβρίου 1971, πραγματοποιεῖται ὁ διαγωνισμὸς «Σύγχρονης Μουσικῆς» στὸ θέατρο Μαρίκας Κοτοπούλη. Ἐμφανίζεται, γιὰ πρώτη φορὰ, ὁ ὅρος «Διαγωνισμὸς Σύγχρονης Μουσικῆς» καὶ ὄχι «Διαγωνισμὸς Σύνθεσης», ὅπως προηγουμένως. Στὴ συναυλία, ποὺ δόθηκε στὰ πλαίσια τοῦ διαγωνισμοῦ ἀπὸ τὸ συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικῆς, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Θόδωρου Ἀντωνίου, ἀκούστηκαν τὰ ἔργα ποὺ βραβεύτηκαν: Ὀργανομ (1971)⁴³ γιὰ φλάουτο, τρομπόνι, κρουστά, κοντραμπάσο καὶ μαγνητοταινία, τοῦ Χάρη Ξανθοδάκη (δεύτερο βραβεῖο, πρῶτο δὲ δόθηκε), *Νεκρὴ Φύση* (1969) γιὰ κουντέτο πνευστῶν, τοῦ Γιάννη Σταματόπουλου (τρίτο βραβεῖο), *Ἀναχώρηση* γιὰ Μπρίντζι (1971) γιὰ ὑψίφωνο, ἐνόργανο σύνολο καὶ προβολές, τοῦ Ἰωνος Ζώτου (ἔπαινος).

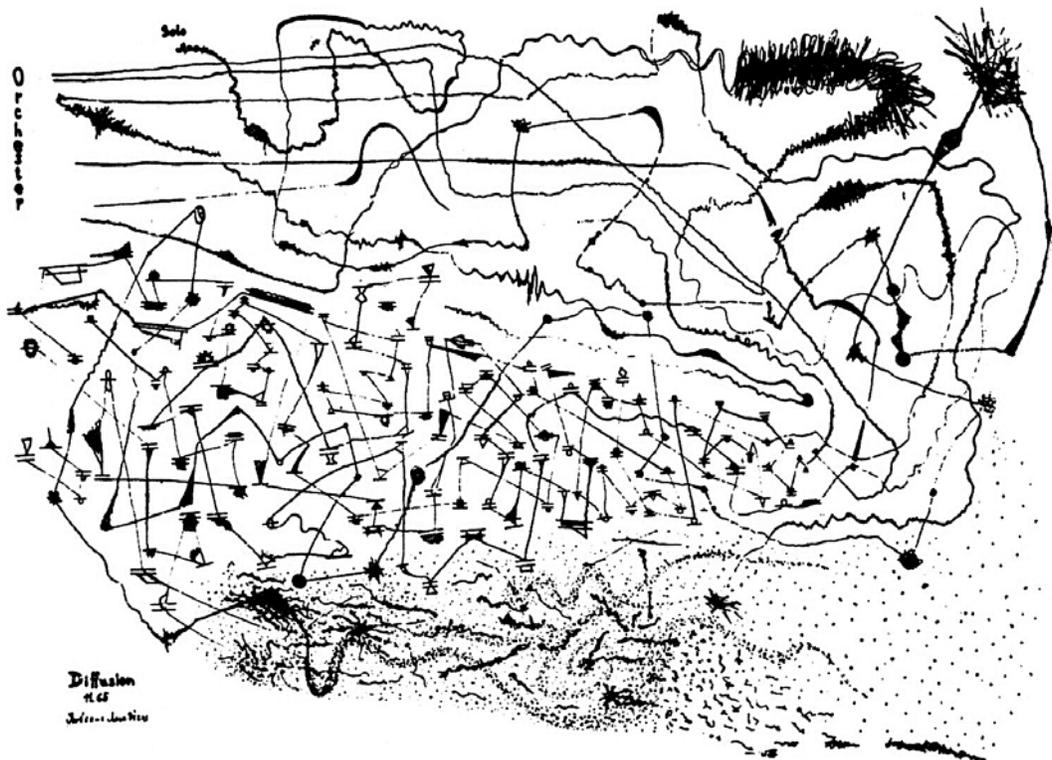
Ἡ τέταρτη Ἑβδομάδα Σύγχρονης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, πραγματοποιήθηκε στὸ Θέατρο Κοτοπούλη (19-26 Σεπτεμβρίου 1971), με χορηγία τοῦ Ἰδρύματος Φόρντ, περιέλαβε 14 ἐκδηλώσεις με 73 ἔργα 21 Ἑλλήνων καὶ 20 ξένων συνθετῶν· παρουσιάστηκαν 29 παγκόσμιες πρῶτες ἐκτελέσεις ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν (ἀπὸ τίς ὁποῖες 10 εἰδικὰ γραμμένες γιὰ αὐτὴ τὴν ἑβδομάδα με ἀνάθεση ἀπὸ τὸν ΕΣΣΥΜ) καὶ 5 ξένων συνθετῶν, ὁ συνολικὸς ἀριθμὸς παγκοσμίων πρῶτων ἐκτελέσεων σύγχρονων ἔργων (34) ἦταν περίπου διπλάσιος ἀπὸ τὸν μέσο ὄρο τῶν τριῶν προηγούμενων ἑβδομάδων, καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ποὺ παρουσιάστηκαν ποτὲ διεθνῶς σὲ φεστιβάλ σύγχρονης μουσικῆς (ἢ σὲ φεστιβάλ ποὺ περιέχει μεγάλο ἀριθμὸ σύγχρονων ἔργων).⁴⁴

Στὸ πλαίσιο τῆς 4^{ης} Ἑλληνικῆς Ἑβδομάδας Σύγχρονης Μουσικῆς πρωτοπαρουσιάστηκε σὲ πρώτη παγκόσμια ἐκτέλεση σὰν ἱστορικὴ εἰσαγωγὴ στὴ βραδιὰ μουσικοῦ θεάτρου, τὸ βυζαντινὸ λειτουργικὸ δρᾶμα *Οἱ Τρεῖς παῖδες ἐν καμίνω*, με βάση τὸ χειρόγραφο τοῦ 15^{ου} αἰώνα, ποὺ ἀνάγεται

Λογοθέτης, *Πολύχρονον*, πολυμορφικὴ γραφικὴ παρτιτούρα (1967), Γ. Ἀ. Παπαϊωάννου, *Τρίο* γιὰ φλάουτο, κιθάρα καὶ βιόλα (1967), Γ. Πονηρίδης, *Τρίο ἐγχόρδων* (1963)· γ) Εἰδικὴ ἀνάθεση: G. Becker, *Ἀφιέρωσις* γιὰ βιολοντσέλλο καὶ πιάνο· δ) Εὐρωπαϊκὴ πρώτη ἐκτέλεση: D. Jones (Ἀγγλία), *Canto* γιὰ κλαρινέτο καὶ δύο γκόγκ. Βλ. Πάνος Βλαγκόπουλος, ὁ.π.

43. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Γιῶργος Λεωτσάκος στὴν ἐφημερίδα *Τὰ Νέα* (23.10.1971): «Τὸ μόνο ἀπὸ τὰ διακριθέντα ἔργα ποὺ ἦταν γραμμένο σὲ ἰδίωμα πραγματικὰ σύγχρονο».

44. Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} Ἑβδομάδας Σύγχρονης Μουσικῆς, σ. 8.



Διάχυση του 'Ανέστη Λογοθέτη

σέ μιὰ παράδοση τοῦ 11^{ου} αἰώνα, τὴν 22^α Σεπτεμβρίου.⁴⁵ Τὸ συγκεκριμένο ἔργο παρουσιάστηκε σέ μεταγραφή τοῦ Μιχάλη Ἀδάμη, ὁ ὁποῖος θεωρεῖ ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ βυζαντινὸ λειτουργικὸ δρᾶμα (ὅπως ἀναφέρεται στὸ Πρόγραμμα ἐκδηλώσεων 4^{ης} Ἑβδομάδας Σύγχρονης Μουσικῆς, σ. 11), ἀλλὰ γιὰ βυζαντινὴ ἀκολουθία.⁴⁶

Ἀπὸ τὴν περίοδο ἣ ὁποία σχετίζεται χρονικὰ μὲ τὴ μεταπολίτευση, θὰ μπορούσε νὰ πεί κανεὶς ὅτι θεσμοποιεῖται ὁ ὅρος «σύγχρονη μουσικὴ» καὶ ἐνσωματώνεται στὸ γενικότερο ὅρο «μουσικὴ». Ἰδρύεται τὸ Ὁδεῖο Ν. Σκαλιώτας, στὸ ὁποῖο γιὰ πρώτη φορά παρέχεται ὀργανωμένη διδασκαλία σύνθεσης. Ὁ ΕΣΣΥΜ ἀρχίζει νὰ παρακιμάζει, καὶ οἱ ἀρμοδιότητες-δραστηριότητες του ἀρχίζουν νὰ περνοῦν στὴν ΕΕΜ, κυρίως μέσω τῶν προέδρων τῆς, Γ.Α. Παπαϊωάννου, Μιχάλη Ἀδάμη καὶ Θόδωρου Ἀντωνίου. Ἐπιπλέον, μερίδα Ἑλλήνων μουσικῶν τῆς σύγχρονης γενιᾶς ἀναπτύσσει κριτικὴ, ποὺ θέτει σέ ριζικὴ ἀμφισβήτηση τὴ χρησιμότητα τῆς

ἐντεχνης μουσικῆς, ἣ ὁποία εἶχε ἀρχίσει νὰ προσανατολίζεται στὴν ἐπαναφορὰ τοῦ θέματος τῆς ἐλληνικότητας καὶ τῆς παράδοσης.

Παράλληλα, ἡ μεταβολὴ τῶν δομῶν τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας, ἡ ἀλλαγὴ συνθηγιῶν τῆς μέσης καὶ ἀνώτερης τάξης, ἡ διεύρυνση τοῦ πολιτικοῦ ρόλου τῆς μουσικῆς, ἡ ἐπανεξέταση τοῦ ρεμπέτικου στὴ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου κάτω ἀπὸ τὴν ὀμπρέλα τοῦ ἐντεχνου λαϊκοῦ τραγουδιοῦ καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀπαγόρευση του ἀπὸ τὸ δικτατορικὸ καθεστῶς, ὁ ἐμπορικὸς προσανατολισμὸς τῶν δισκογραφικῶν ἐταιρειῶν, ἡ ἀνθησις τῆς τηλεόρασης καὶ ἡ προώθησις, μέσω αὐτῆς, τῆς ἐλαφρολαϊκῆς διασκέδασης καὶ ὑποκοουλτοῦρας, ὀδήγησαν σταθερὰ στὴν ἀποδυνάμωση τῆς προοδευτικῆς διανόησης, ἐπηρεάζοντας βαθύτατα καὶ τὴ σύγχρονη ἐντεχνη μουσικὴ στὴν Ἑλλάδα, ποὺ προσπαθεῖ, ἀκόμη καὶ σήμερα, νὰ ξαναβρεῖ τὸ δρόμο τῆς.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥΤΑΣ

45. Ὁ.π., σ. 11.

46. Οἱ πληροφορίες δόθηκαν στὸν ὑπογράφοινα σέ τηλεφωνικὴ ἐπικοινωνία μὲ τὸν συνθέτη.

«Σουπράναι», «νόται» καὶ «μοδουλατζιόναι» στὸ ἀρχαῖζον ἰδίωμα ἑνὸς Ἑλληνα ἐμπόρου τῶν πρώτων ὀθωνικῶν χρόνων

Τὸ πρῶτο πράγμα πού θά ξαφνιάσει τὸν ἀναγνώστη τοῦ βιβλίου *Χρονολογία Ἱστορική τοῦ Κυριακοῦ Μελιρρῦτου*¹ εἶναι ἡ παρουσία, στὸ πρῶτο μέρος μὲ ἐπικεφαλίδα «Περὶ Χρονολογίας» (σ. 1-56), ἑνὸς ὀλόκληρου κεφαλαίου (ις') πού τιτλοφορεῖται «Περὶ Μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων» (σ. 46-52) καὶ τὸ ἀναπόφευκτο ἐρωτηματικὸ πού γεννᾷ μιὰ τόσο ἐτερόκλητη παρεμβολή δὲν μπορεῖ νὰ ἀπαντηθεῖ ἱκανοποιητικὰ οὔτε μὲ τὴ δῆλωση τοῦ συγγραφέα ὅτι θεωρεῖ τὴ μουσικὴ «ὡς περὶ τὸν χρόνον καὶ αὐτὴν καταγινομένην», οὔτε μὲ τὴ σοφιστικὴ ὑπεκφυγὴ ὅτι «τὸ καλὸν οὐκ ἐστ' ὅτ' οὐ καλὸν» (σ. 46). Μιὰ δευτέρη ἀπορία ἐνδέχεται νὰ γεννηθεῖ ἀπὸ τὴν παρουσία αὐτούσιων εὐρωπαϊκῶν μουσικῶν ὄρων σ' ἓνα κείμενο γραμμμένο σὲ ἀρχαῖζον ἰδίωμα. Ὁ συγγραφέας ἐξελληνίζει μορφολογικὰ τοὺς – γερμανικῆς, μᾶλλον, προέλευσης (στὴ σ. 52 μνημονεύει τοὺς φθόγγους «ρέ», «μί», «φὰ δίεση», «φὰ» καὶ «μί ὕφεση» μὲ τὶς γερμανικὲς ἀλφαβητικὲς τοὺς ὀνομασίες D, E, Fis, F καὶ Es)² – εὐρωπαϊκοὺς μουσικοὺς ὄρους ἄλλοτε γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει ἀντίστοιχους, ἢ εἰκαζόμενα ἀντιστίχους, ἀρχαιοελληνικοὺς καὶ ἄλλοτε γιὰ νὰ ἀναφερθεῖ ἀπλῶς σὲ μουσικὰ δεδομένα τοῦ καιροῦ του. Καὶ στὶς δύο, πάντως, περιπτώσεις δείχνει νὰ θεωρεῖ αὐτονόητο ὅτι ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ ὀρολογία ἦταν γνωστὴ καὶ διαδεδομένη στοὺς Ἑλληνας ἀναγνώστες του.

Ἡ λύση στὶς δύο αὐτὲς ἀπορίες ἴσως θά πρέπει νὰ συσχετιστεῖ μὲ τὴν ἀποψη τοῦ συγγραφέα ὅτι ἡ ὀχτωηχία τῆς ἀνατολικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς «καταρχὰς ἐγένετο ἐν Συρίᾳ καθ' ὃν καιρὸν οἱ Ἀραβες ἐπεπόλαζον» (σ. 53) καὶ μὲ τὴν ἐντελῶς ἀρνητικὴ κρίση του γιὰ τὴν «ἀσιατικῶ [τῶ] τρόπῳ» ἐκφορὰ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους (σ. 54).³ Ὁ ἐκ Θεσσαλο-

1. *Χρονολογία Ἱστορική φιλοποιηθεῖσα ὑπὸ Κυριακοῦ Μελιρρῦτου τοῦ Θεσσαλονικέως, Ἐν Ὁδησσῶ, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Σχολῆς τῶν ἀποίκων Ἑλλήνων ἐμπόρων*, 1836.
2. Ὁ συγγραφέας τοῦ βιβλίου εἶχε ζήσει, σὲ νεανικὴ ἡλικία, στὴ Βιέννη, ὅπου μάλιστα φαίνεται πὼς γνώρισε καὶ τὸν Ρήγα Βελεστινλή· βλ. Νίκος Ἀ. Βέης (BEES), «Ἡ Χρονολογία Κυριακοῦ Μελιρρῦτου καὶ ὁ Ρήγας Βελεστινλής-Φεραῖος καὶ οἱ συνεργάται αὐτοῦ», *Νέα Ἑστία* 30 (1941), σ. 649-656: 652.
3. «Ἐν Κωνσταντινουπόλει, καὶ ὅπου ἡ συμμιξία μετὰ τῶν τούρκων ἐστὶ στενωτέρα, ἡ Μουσικὴ ἡμῶν γίνεται τουρκοπρεπής, φεῦ, ἀπηχοῦσα δι' ἀραβικοῦ λάρυγγος καὶ φιλοβαρβάρως συμμεταβαλομένη· ὅθεν τὰ Κοινωνικά κτ. τερετίζοντα ἐξώκειλαν εἰς παρήχησιν ἀλαλαγμάτων τῶν τεκέδων τῶν κατακόρων ἐκ μονοτόνων κρατημάτων, καὶ ταυτοτόνων πυκνωμάτων» (σ. 54).

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ

φιλοπονηθεῖσα

ὑπό

ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΜΕΛΙΡΡΥΤΟΥ

τοῦ

Θεσσαλονικέως

„σοφώτατον χρόνος ἀνερίσκει γὰρ
„ πάντα. Θολῆς.

ΕΝ Ο Δ Η Σ Σ Ω

Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Σχολῆς τῶν ἀποικίων Ἑλλήνων ἱμπόρον.

1 8 3 6

νίκης ἔμπορος πού ὑπογράφει τίς ἀπόψεις αὐτές ἐκφράζει, κατὰ τή γνώμη μου, τήν κοινωνική του τάξη ὅταν ἀποφαινεται: «Αἰτῶ συγγνώμην, ὅτι μετέρχομαι τὸ Δυτικοὶ ἀντὶ τοῦ Εὐρωπαῖοι, ἐπειδὴ δὲν ἠδυνήθην νὰ μετακινήσω τὴν Ἑλλάδα ἐκ τῆς Εὐρώπης» («Τοῖς ἐντεξομένοις τῶν Ἑλλήνων», πρόλογος τοῦ βιβλίου, χωρὶς σελιδαρίθμηση). Καὶ ἡ παρεμβολὴ τοῦ κεφαλαίου «Περὶ Μουσικῆς τῶν Ἑλλήνων» σ' ἓνα κείμενο «Περὶ Χρονολογίας» εἶναι, ἴσως, ἓνα ξεκαθάρισμα λογαριασμῶν, πού ἐντάσσεται σ' ἓνα κοινὸ ἀγῶνα μερικῶν ἀντιπροσώπων τοῦ πρώιμου ἐλληνικοῦ ἀστικοῦ στοιχείου (Κοκκινάκης, Φλογαῖτης, Καποδίστριας, νεαρὸς Παπαρρηγόπουλος) νὰ ἐκσυγχρονίσουν «εὐρωπαϊκῶ τῶ τρόπῳ» τὴν ἐλληνικὴ μουσική.

Στὸ προκείμενο, τώρα. Στὴν πρώτη κατηγορία ὄρων καταχωρίζω ἐκεῖνους πού ἐρμηνεύουν, εἰδικῶς ἢ γενικῶς, ἀντίστοιχους ἀρχαιοελληνικοὺς (στὴν ἀρχὴ τῶν παραθεμάτων ἀριθμῶ τοὺς ἐμφανιζόμενους νεολογικοὺς ὄρους):

1. «Σημειογραφίαν ἔλεγον [οἱ ἀρχαῖοι] τὰς νῦν Νότας» (σ. 51).
2. «Ἐῖχον διὰ τὰς μεταβολὰς (μοδουλατζιόνας) σπονδιασμόν [...].» (σ. 51).
3. «Σύστημα ἐλέγετο ἡ νῦν Σκάλα παρ' ἡμῖν δὲ τροχὸς τοῦ τῶν φωνῶν διαστήματος» (σ. 52).
4. «Ἀρχαιότερος ἦν μόνον ἐξ ἐνὸς τετραχόρδου (μιας Κβάρτας) [...].» (σ. 52).
5. «[...] μέγα Σύστημα ἐκ 18 φωνῶν οἷον 2 ὀκτάβων» (σ. 52).
- 5β. «[...] τὸ Διάπασον τῶν 7 φωνῶν, ἡ νῦν ὀκτάβα τῆς Σκάλας» (σ. 52).
- 6-9. «τὸν καλούμεον νόμον τοῦ μέλους διαιρούμενον εἰς Ἀνάκρουσιν, ἄμπειραν, κατακελευσμόν, ἰάμβους, δακτύλους καὶ σύριγκας οἷον τῶν σημερινῶν ἢ οὐβερτούρα, ἰντροδουτζιόνε, ἀλέγρο κτ. καὶ φινάλε» (σ. 52).
- 10-11. «Ἡ δὲ Παπαδικὴ οὐ σώζεται· ὑπολαμβάνω δέ, ὅτι αὕτη ἐστὶ τὸ γενεράλ Μπάς κατὰ τοὺς Γερμανοὺς, κατὰ δὲ τοὺς Ἰταλοὺς κόντρα Μπάσο λεγόμενον» (σ. 52).

Στὴ δεύτερη κατηγορία καταγράφω τοὺς σύγχρονους ὄρους, ἐκτὸς «ἐρμηνευτικῆς» λειτουργίας:

- 12-16. (μὲ παραλλαγές στὶς πτώσεις καὶ τὰ γένη) «Ἀοιδὸς (ψάλτης) εἶναι μόνον ἐκεῖνος, ὅστις ἐκ φύσεως ἔλαχε τοῦ εἶναι ἡ Μπάσο, ἡ βαρύτονον, ἡ τενορέ λαμπρὸν ὡς τῆ σήμερον ὀνομάζονται· γυνὴ δὲ ἡ ἄλτο ἡ Σουπράνο· ἄλλως ἀοιδὸς δὲν γίνεται· ἀλλὰ μόνον ἵνα αὐτὸς ἑαυτοῦ ἀκούῃ· οἱ καλοὶ τενοροὶ, καὶ Σουπράνοι εἰσὶ καθ' ἡμᾶς οἱ ἐκ τῆς εὐκράτου Ἰταλίας ταμάλιστα· ἀλλ' ἡ Ἑλλάς ὑπερπολάζει ἀπὸ τοιούτων· πόσοι τοιοῦτοι ἐξαιρετοὶ τενοροὶ ἐν τῇ ἡμῶν Ἐκκλησίᾳ ἀκούονται· [...] πόσαι ἑλληνίδες εἰσὶ λυγίφθογγα ἄλλα καὶ σουπράνα ἐκπρέπουσαι τῇ θελξινῶ φωνῇ τὰς ἑαυτῶν χάριτας [...].» (σ. 53).

ΧΑΡΗΣ ΕΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ





ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

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

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

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

www.ionio.gr/~GreekMus

e-mail: eremus@ionio.gr

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ: 84727881 Τράπεζα Ἀττικής