

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 15

ΜΑΪΟΣ-ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ 2013

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ❁ ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΕΛΩΝΗΣ, ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΞΙΩΤΗΣ (1875-1924)
ΨΗΦΙΔΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΕΝΟΣ ΠΑΡΑΓΚΩΝΙΣΜΕΝΟΥ,
ΑΝ ΚΑΙ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΤΑΤΟΥ, ΕΡΓΑΤΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ [ΜΕΡΟΣ Β']
❁ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΟΠΕΡΩΝ
ΤΟΥ GIUSEPPE VERDI ΑΠΟ ΙΤΑΛΙΚΟΥΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥΣ ΘΙΑΣΟΥΣ
ΣΤΑ ΟΠΕΡΑΤΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑΠΕΝΤΑΕΤΙΑ (ΣΑΙΖΟΝ ΟΠΕΡΑΣ 1844/5-1879/80)
❁ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΒΛΑΧΟΣ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ
❁ ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ:
ΠΡΩΙΜΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΩΝ ΦΩΝΗΤΙΚΩΝ ΤΥΠΩΝ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΑΝΑ ΧΕΙΡΑΣ, ή δεύτερη συνέχεια της έκτενοῦς μελέτης τοῦ Γιάννη Μπελώνη γιὰ τὸν συνθέτη Γεώργιο Ἀξιώτη, ἡ ὁποία θὰ ὀλοκληρωθεῖ στὸ ἐπόμενο τεῦχος, ἀναδεικνύοντας, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν προσωπικότητα καὶ τὸ ἔργο ἑνὸς μεγάλου καὶ παραγνωρισμένου Ἑλλήνα συνθέτη, τὰ πάθη καὶ τὶς ἀντιθέσεις μιᾶς ἐποχῆς κρίσιμης γιὰ τὸν ἑλληνισμό.

Προῖόν τῆς ἐρευνητικῆς δουλειᾶς τοῦ Κωνσταντίνου Σαμπάνη, ὁ ἀναλυτικὸς κατάλογος μὲ τὶς ἰταλικὲς παραστάσεις λυρικῶν ἔργων τοῦ Verdi στὶς ἐντὸς καὶ ἐκτὸς συνόρων ἑλληνικὲς πόλεις. Τὸ κείμενο καλύπτει τὴν πρώτη περίοδο (1844-1880) παρουσίας, στὸν ἑλληνόφωνο χῶρο, τῆς ὀπερατικῆς παραγωγῆς τοῦ Ἰταλοῦ συνθέτη, καὶ ἀποτελεῖ μέρος τῆς συμβολῆς τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονος στὴ φετινὴ διπλὴ ἐπέτειο.

Τὸ δοκίμιο τῆς Στέλλας Κουρμπανᾶ, ποὺ ὀλοκληρώνει μιὰ σειρά δημοσιεύσεων γιὰ τὶς πολυειδεῖς σχέσεις τοῦ Ἄγγελου Βλάχου μὲ τὴ μουσικὴ, ἐντάσσεται ἐν μέρει στὸ δεύτερο πρόσωπο τῆς ἐπετείου, ἀφοῦ ἀφετηρία γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς προσωπικῆς αἰσθητικῆς τοῦ Ἑλλήνα λογίου ἀποτέλεσε, ὅπως ὑποδεικνύεται, ἡ ἐπαφή του μὲ τὸ ἔργο καὶ τὶς ἰδέες τοῦ Wagner.

Τὸ παρὸν τεῦχος κλείνει μὲ μιὰ μελέτη τοῦ Χάρη Ξανθουδάκη γιὰ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ὀρολογία, ἐπικεντρωμένη στὶς πρώιμες προσπάθειες ἀπόδοσης στὴ γλώσσα μας τῶν διεθνῶς καθιερωμένων ὄρων, μὲ τοὺς ὁποίους οἱ Ἰταλοὶ ὀνοματίζουν τοὺς ἕξι τύπους τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς στὸ τραγούδι – soprano, mezzo-soprano, contralto, tenore, baritono, basso. Ἀναποκρινόμενο στὰ ὑπεσχημένα, τὸ κείμενο φιλοξενεῖ καὶ ἓνα σχετικὸ χειρόγραφο τεκμήριο ἀπὸ τὸ ὑπὸ ταξινόμηση Ἄρχαιο τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Ἡ καθυστέρηση στὴν ἔκδοση τοῦ παρόντος (καί, ἀναγκαστικά, καὶ τοῦ ἐπόμενου) τεύχους, ἀναδεικνύει τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς – ἐλάχιστης ἔστω – οἰκονομικῆς συνδρομῆς ἐκ μέρους τῶν ἀναγνωστῶν ποὺ δὲν θὰ ἤθελαν νὰ προσμετρήσουν τὸν Μουσικὸ Ἑλληνομνήμονα στὰ θύματα τῆς τρέχουσας κρίσης.

Γεώργιος Ἀξιώτης (1875-1924):

Ψηφίδες για τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἐνὸς παραγκωνισμένου,
ἀν καὶ σημαντικώτατου, ἐργάτη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς

[Μέρος Β']

Δ. Ἡ ἐπιστροφή στὴν Ἀθήνα καὶ ἡ πρώτη ἐπαφὴ μὲ τὴν ζοφερὴ
ἑλληνικὴ πραγματικότητα (1901-1905).

*Ε*πιστροφή τοῦ Ἀξιώτη στὴν Ἑλλάδα χαιρετίστηκε ἀπὸ
τὰ ἔντυπα τῆς περιόδου (κυρίως ἀπὸ αὐτὰ μὲ τὰ ὅποια
εἶχε συνεργαστεῖ ὁ πατέρας τοῦ συνθέτη) μὲ μεγάλες προσ-
δοκίες. Διαβάζουμε στὸ περιοδικὸ *Παναθήναια*: «Ἀριστοῦχος τοῦ
᾽Ωδείου τῆς Νεαπόλεως, ἐπανῆλθεν εἰς Ἀθήνας ὁ κ. Γεώργιος Ἀξιώτης, νε-
ώτατος καὶ πλήρης μέλλοντος μουσικός. Ὁ κ. Ἀξιώτης θὰ καταγίνη ἀπο-
κλειστικῶς εἰς τὴν σύνθεσιν».¹

Ἡ μουσικὴ ζωὴ τῆς πόλης, ἐν τῷ μεταξύ, εἶχε μεταβληθεῖ αἰσθητὰ
λόγω τῆς ἀναδιοργάνωσης τοῦ ᾽Ωδείου Ἀθηνῶν, ἐπειτα ἀπὸ τὴν ἀνάληψη
τῆς διεύθυνσής του ἀπὸ τὸν Γεώργιο Νάζο τὸ 1891. Ἔτσι, ἡ ἀλλαγὴ τοῦ συ-
στήματος ἐκπαίδευσης καὶ τοῦ προσωπικοῦ διδασκαλίας στὸ μεγαλύτερο
μουσικὸ ἴδρυμα τῆς περιόδου ἐκείνης, ἡ ὁποία μὲ τὴ σειρά της ἐπέφερε ἀνα-
πόφευκτα καὶ τὴ «μετάλλαξη» τοῦ ρεπερτορίου στὶς αἴθουσες συναυλιῶν,
βρῆκαν τὸν Ἀξιώτη κάθετα διαφωνοῦντα. Ἡ συγκεκριμένη περίοδος εἶναι ἡ
πιὸ ἐνεργὴ ὅσον ἀφορᾷ τὴ συμμετοχὴ τοῦ συνθέτη στὶς μουσικὲς ἐξελίξεις
τοῦ τόπου, μὲ ἔντονη – ἀλλὰ βραχύβια – δραστηριοποίησή του σὲ πολλοὺς
τομεῖς, ὅπως ἡ συνεργασία του μὲ τὴν ἐφημερίδα *Ἀθηναίως* ὡς μουσικοκριτικῶ
(1902), ἡ ἴδρυση (μαζὶ μὲ τὸν Γεώργιο Λαμπελὲτ) τοῦ περιοδικοῦ *Κριτικὴ*
(Ἰανουάριος 1903-Ἰανουάριος 1904), ἡ ἀνάληψη καθηκόντων διευθυντῆ στὸ
νεοσύστατο ᾽Ωδεῖο Πειραιῶς (1903-1905), ἡ συμμετοχὴ του σὲ ἐπιτροπὲς
μουσικῶν διαγωνισμῶν,² κ.ἄ. Καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴν
Ἀθήνα (ἀλλὰ καὶ ἀργότερα μὲ τὸ πόνημά του ἀπὸ τὴν ἱστορίαν εἰς τὰ πράγ-
ματα), ἐξέφρασε μὲ κάθε τρόπο τὶς ἔντονες ἀντιρρήσεις του γιὰ τὸ σύστημα
ἐκπαίδευσης τῶν νέων στὸ ᾽Ωδεῖο Ἀθηνῶν καὶ τὴν καθοδήγησή αὐτοῦ ἀπὸ
τὸν Γεώργιο Νάζο. Συμμετεῖχε σὲ ἔντονες ἀτελέσφορες φιλονεικίες σχετικὲς
μὲ τὶς ἐξελίξεις τῆς μουσικῆς ζωῆς τοῦ τόπου, ποὺ ἀποδείχτηκαν ἰδιαιτέρως
ζημιογόνες γιὰ τὴν ἰδιοσυγκρασία του, ὀδηγώντας τον στὴν τελικὴ ἀπόσυρ-

1. [Ἀνυπόγραφο], «Ὀλιγόστιχα», *Παναθήναια* 5 (15 Δεκεμβρίου 1901), σ. 175.

2. Ὅπως διαβάζουμε στὴν ἐφημερίδα *Σκρίπ*, στίς 3 Φεβρουαρίου τοῦ 1905: «Ἐν συναθροίσει ἀνθρώπων τῶν γραμματῶν, δημοσιογράφων καὶ μουσικῶν εἰς τὸ Ξενοδοχεῖον “Ἀθηνῶν” ἀνεγνώσθη χθὲς ἡ κρίσις τοῦ διαγωνισμοῦ τοῦ προκηρυχθέντος ὑπὸ τοῦ Ἐκδοτικοῦ Οἴκου Γ. Φέξη πρὸς τὴν σύνθεσιν λαϊκοῦ ἄσματος». Ἡ ἐπιτροπὴ αὐτῆ, στὴν ὁποία συμμετεῖχαν ὁ Διονύσιος Λαυράγκας, ὁ Γεώργιος Ἀξιώτης, ὁ Ἰωσήφ Καίσαρης καὶ ὁ Ἐντουάρντο Σατσερντότε, ἀποφάσισε τὴν βράβευση τοῦ τραγουδιοῦ Ἔλα στὰ ξένα τοῦ Νικόλαου Κόκκινου, ἐνῶ ἀπενεμήθη εὐφημος μνεία στὸν Δημήτριο Ρόδιο γιὰ τὸ τραγοῦδι του Ἄκαρδη, ὅπως «ὁ εἰσηγητὴς κ. Γ. Ἀξιώτης ἀνέγνωσε σὲ σύντομον ἀλλὰ ἐμβριθῆ εἰσήγησίν του». [Ἀνυπόγραφο], «Ὁ μουσικὸς διαγωνισμός», *Σκρίπ*, 4.2.1905, σ. 4.

σή του στην Μύκονο, καθώς με την αντίθετη άποψη είχε «συστρατευθεί» τὸ σύνολο σχεδὸν τοῦ μουσικοῦ, ἐπιχειρηματικοῦ καὶ πολιτικοῦ κόσμου. Παράλληλα, ἀμέσως μετὰ τὴν ἀφίξή του στὴν Ἀθήνα, σχεδίαζαν μὲ τὸν Λαμπελέτ νὰ προχωρήσουν στὴν ἴδρυση ἐνὸς συνόλου μουσικῆς δωματίου (κουαρτέτο). Ἐντούτοις, δὲν πιστοποιεῖται ἀπὸ καμία πηγὴ ἢ συμμετοχὴ τοῦ συγκεκριμένου συνόλου στὰ μουσικὰ δρώμενα τῆς Ἀθήνας.³

Στὴν Ἀθήνα ὁ συνθέτης συνδέθηκε μὲ ἀρκετοὺς ἐκπροσώπους τῆς ἑλληνικῆς διανόησης (κυρίως συγγραφεῖς). Σύμφωνα μὲ τὸν Δημήτρη Κραουνάκη, στίς ἀρχές τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα συμμετεῖχε σὲ μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ γνωστὲς «παρέες» ποὺ συναντιόταν συχνὰ στὸ γνωστὸ καφενεῖο τοῦ Διονυσιάδη στὸ Πασαλιμάνι. Ἐπικεφαλῆς τῆς συντροφιάς ἦταν ὁ διηγηματογράφος Ἀγαθοκλῆς Κωνσταντινίδης, συγκεντρώνοντας δίπλα του ἀρκετοὺς νεότερους φερέλπιδες καλλιτέχνες ὅπως οἱ: Παῦλος Νιρβάνας, Ἀντώνης Σπηλιωτόπουλος, Σπύρος Μελλάς, Ἀρίστος Καμπάνης, Λάμπρος Πορφύρας, Ἐμμανουὴλ Καψαμπέλης, Ρώμος Φιλύρας, Ἄγγελος Κοσμής, ὁ Ἀλέξανδρος Βραχνός, Γιαννούλης Μπόνης, Γεώργιος Ἀξιώτης, Γεώργιος Λαμπελέτ, Γεώργιος Ζουφρές, Γεράσιμος Βῶκος κ.ά.⁴ Πολλοὶ ἐξ αὐτῶν ἀλλὰ καὶ ἀρκετοὶ ἀκόμα (πανεπιστημιακοί, δημοσιογράφοι, ἐπιστήμονες κ.λ.π.), μαζεύονταν συχνὰ στὸ σπίτι τοῦ Ἀξιώτη σὲ διάφορες κοινωνικὲς ἐκδηλώσεις, ἀκόμα καὶ μετὰ τὴν ὀριστική του ἐγκατάσταση στὴ Μύκονο, καθώς, ὅπως φαίνεται, διατήρησε καὶ τὸ σπίτι του στὴν Ἀθήνα.⁵

3. Συγκεκριμένα, διαβάζουμε στὸ περιοδικὸ *Πινακοθήκη*: «Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπιστημονικότερα μουσικὴ μόρφωσις δὲν θὰ λείψει, χάρις εἰς δύο νεαροὺς φιλόλογους μουσικούς. Εἶνε οἱ κ.κ. Γ. Ἀξιώτης, ὁ ἄρτι ἐξ Εὐρώπης ἐπανελθὼν, καὶ Γ. Λαμπελέτ. Ἀπεφάσισαν τὴν ἴδρυσιν ἐν Ἀθήναις κλασικοῦ κουαρτέτου, τὸ ὁποῖον θὰ ἐκτελεῖ δύσκολα τεμάχια μετὰ προηγουμένην θεωρητικὴν εἰσῆγησιν» (*Φιλότεχνος*, «Ἡ Μουσικὴ», *Πινακοθήκη* 12 (Μάρτιος 1902) σ. 283). Πρβλ. ἐπίσης Γιάννης Μπελώνης, *Ἡ μουσικὴ δωματίου στὴν Ἑλλάδα στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα. Ἡ περίπτωση τοῦ Μάριου Βάρβογλη (1885-1967)*, Ἀθήνα, Κέντρο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 2012, σ. 160.
4. Δημήτρης Κραουνάκης, «Καφενεῖα – Φιλολογικὰ στέκια καὶ ἄλλα», 10.11.2009. Ἀνάρτηση στὴν ἰστοσελίδα www.koutouzis.gr.
5. Βλ. Ὁ Παλαιὸς [ψευδ.], «Παραμονὴ Πρωτοχρονιάς πρὶν ἀπὸ 35 χρόνια. Ξενύχτι καὶ Σεμέν ντὲ φερ στὸ ἀρχοντικὸ τοῦ Ἀξιώτη», *Αθηναϊκὴ*, 31.12.1956. Τὸ ἐν λόγω δημοσίευμα, καθώς καὶ πολλὰ ἀδημοσίευτα κείμενα τοῦ Πανάγου Ἀ. Ἀξιώτη, ἔλαβα σὲ ἠλεκτρονικὸ ἀντίγραφο

Ἡ πρώτη ἐπαφὴ τοῦ Ἀξιώτη μὲ τὴν ζοφερὴ ἑλληνικὴ πραγματικότητα φαίνεται πὼς ἦταν ὀδυνηρὴ, κάτι τὸ ὁποῖο, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ψυχροσύνθεσή του καὶ τὴν «μοιρολατρικὴ ἀδράνεια» καὶ «ἀτολμία» γιὰ τὴν ὁποία τὸν κατηγορήσαν ἀργότερα παλαιοὶ του φίλοι καὶ συνεργάτες, τὸν ὀδήγησαν στὴν τελικὴ ἀπομόνωση. Ὅπως μᾶς περιγράφει ὁ Λαυράγκας, ὁ Ἀξιώτης, ὅταν ἤρθε στὴν Ἀθήνα τὸ 1901, ἐπιχείρησε νὰ ὀργανώσει μιὰ συναυλία μὲ ἔργα του, μὲ τὴ συμμετοχὴ τῆς μοναδικῆς, τότε, ὀρχήστρας, αὐτῆς τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Ἡ ἀρνητικὴ στάση κάποιων μελῶν τῆς ὀρχήστρας, ποὺ «εἶχαν ἐνδοιασμοὺς νὰ παίξουν διὰ τοῦτον ἢ ἐκεῖνον τὸν λόγον», ὅπως σημειώνει ὁ Λαυράγκας,⁶ ὀδήγησαν στὴν ἀκύρωση τῆς συναυλίας, καὶ «οὔτε ποὺ ἐτόλμησε πιά ὁ Ἀξιώτης νὰ ξανασκεφτῆ τέτοιο πρᾶγμα»:

Τὰ καλλιτεχνικὰ ἰδανικά, τὰ ὁποῖα ὀρμεμφύτως ἀνεκαθεν ἔτρεφε, ἀναπτυχθέντα ἐκεῖ, τὸν εἶχαν προσανατολίσει πρὸς κάποιας οὐτοπίας τὰς ὁποίας ἔφερε μαζί του ἐδῶ ἐπανελθὼν, καὶ εἰς μάτην ἐπεχείρησε νὰ πραγματοποιήσει. Τὸ περιβάλλον τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, εἰς πολὺ κατώτερον ἐπίπεδον τοῦ σημερινοῦ, δὲν ἐσήκωνε τέτοια πρᾶγματα. Οὔτε ὀρχήστρας συστηματικᾶς, οὔτε μουσικὴν δωματίου, οὔτε συναυλίας. Τίποτε, μόνον μπουζούκ ντὲ σάμπρ καὶ τὰ συμπαρομαρτοῦντα. Μολαταῦτα ἐπεχείρησε νὰ δώσῃ μιὰν συναυλίαν μὲ ἔργα του, ἀλλὰ καὶ τοῦτο δὲν ἐστάθη δυνατόν!

Τὸ ὄμποτε, τὸ φαγότο, ἡ κλαπαδόρα καὶ δὲν ἤξεύρω τί ἄλλο ἀπὸ τὰ συνηθισμένα βάσανα ἀλλὰ καὶ τὰ ἀπαραίτητα διὰ τὴν ὀρχήστραν εἶχαν ἐνδοιασμοὺς νὰ παίξουν διὰ τοῦτον ἢ ἐκεῖνον τὸν λόγον, ἀλλὰ κατὰ βάθος διότι... καὶ τὰ λοιπά! Ἔτσι τὸ κονσέρτο ἐναυάγησε. Οὔτε ποὺ ἐτόλμησε πιά ὁ Ἀξιώτης νὰ ξανασκεφτῆ τέτοιο πρᾶγμα. Τὸ μικρὸ αὐτὸ σκάκο μάττο τὸν ἀπεθάρρυνε εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς καὶ κάποια ἀβουλία ἢ μοιρολατρικὴ ἀδράνεια τῆς ὁποίας τὰ σπέρματα ἔφερε μέσα του ὑπολανθάνοντα, τὸν ἐκυρίευσεν τώρα ὀλοκληρωτικῶς καὶ τὸν ἀπεκαρδίωνε τοῦ λοιποῦ νὰ ὀράσῃ, νὰ δημιουργήσῃ ὑπερπρῶν μὲ θέλησιν φραγμοὺς καὶ ἐμπόδια ἐπιπροσθούντα.⁷

Ὅπως διαπιστώνουμε ἀπὸ μεταγενέστερα δημοσι-

ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας τοῦ τομέα Μεσαιωνικῶν καὶ Νέων Ἑλληνικῶν Σπουδῶν τοῦ Α.Π.Θ., τὰ μέλη τοῦ ὁποίου εὐχαριστῶ ἐγκαρδίως. Βλ. ἐπίσης Παῦλος Νιρβάνας, «Ἕνας οὐτοπιστὴς ἑλληνολάτρης», *Φιλολογικὰ Ἀπομνημονεύματα*, Ἀθήνα, Ἰωάννης Δ. Κολλάρος & Σία, χ.χ., σ. 66-73.

6. Δ. Λαυράγκας, «Ὁ Ἀξιώτης», *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 15.6.1924.
7. Ὁ.π.

εύματα, τόσο ο Ἀξιώτης, όσο και ο Γεώργιος Λαμπελέτ, λόγω τῆς πολεμικῆς πού ἀνέπτυξαν μέσω τοῦ ἡμερήσιου καὶ περιοδικοῦ τύπου ἐνάντια στὸ πρόγραμμα σπουδῶν τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ στὸν Νάζο προσωπικά, κάθε φορὰ πού προσπάθησαν νὰ προβάλουν τὸ συνθετικὸ τους ἔργο σὲ συναυλίες τοῦ ἰδρύματος, μὲ τὴ συμμετοχὴ ἢ ὄχι τῆς ὀρχήστρας, βρῆκαν «κλειστάς τὰς πύλας». Σὲ συνέντευξη πού παραχώρησε ὁ Καλομοίρης στὸν *Βαλκανικὸ Ταχυδρόμο*, ἔπειτα ἀπὸ τὴν παραίτησή του ἀπὸ τὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν καὶ τὴ σύσταση τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου διαβάζουμε: «Ὁ Νικολάου καὶ ὁ Ἄραμις εἶνε γνωστόν, ὅτι καὶ αὐτοὶ εὐρῆκαν πάντοτε κλειστάς τὰς πύλας τοῦ Ὁδείου, ὅπως καὶ οἱ κ.κ. Λαμπελέτ καὶ Ἀξιώτης, τοὺς ὁποίους ἀπροκαλύπτως ἐπολέμησε, ματαιώσας συναυλίαν των μετ' ὀρχήστρας καὶ ἀργότερον ἀρνηθεὶς νὰ παραχωρήσῃ τὴν αἴθουσαν τοῦ Ὁδείου εἰς τὴν κ. Νίνα Φωκά, ἐπειδὴ εἰς τὸ πρόγραμμά της περιλαμβάνοντο καὶ τραγούδια τοῦ κ. Λαμπελέτ».⁸ Τὸ περιστάτικὸ ἐπιβεβαίωσε καὶ ἡ Νίνα Φωκά λίγες μέρες ἀργότερα. Συγκεκριμένα ἀναφέρει: «Ὁ κ. Νάζος μοῦ εἶπε τότε: “Ὁ Λαμπελέτ εἶνε ἐχθρὸς τοῦ Ὁδείου καὶ δὲν πρέπει νὰ δώσετε κοντσέρτο μεσ' στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου μὲ τραγούδια του. Ἡ νὰ τὰ ἀφαιρέσετε ἀπὸ τὸ πρόγραμμα καὶ τότε δώσετε τὸ κοντσέρτο σας στὴν αἴθουσα τοῦ Ὁδείου ἢ, ἂν θέλετε νὰ τὰ τραγουδήσετε, νὰ δώσετε τὸ κοντσέρτο σας ἄλλου...”. Καὶ πραγματικά, ἀναγκάσθηκα τότε, ἐπειδὴ δὲν ἤθελα νὰ ἔχω ἐχθρὸς σύμφωνα μὲ τὴν ὁδηγία κανενός, καὶ ἐπειδὴ ἤθελα νὰ τραγουδήσω τὰ τραγούδια τοῦ Λαμπελέτ, καὶ ἔδωκα τὸ κοντσέρτο ἐκεῖνο στὴν αἴθουσα τοῦ “Παρνασσοῦ”».⁹

Ἐντούτοις, τὴν περίοδο τῆς παραμονῆς του στὴν Ἀθήνα, συνεχίζει νὰ γράφει μουσικὴ ἄλλωστε αὐτῆς τῆς περιόδου (συγκεκριμένα τῶν τελευταίων μηνῶν τῆς παραμονῆς του στὴν Ἀθήνα τὸ 1905) εἶναι τὰ περισσότερα χειρόγραφα, πού φέρουν ἡμερομηνία σύνθεσης. Εἰδικότερα ἀναφερόμαστε στὰ τραγούδια¹⁰ *Chimère* σὲ ποίηση Jean

Richepin [19.II.1905],¹¹ *Λύσε τὰ δόλοχρυσά μαλλιά* (ἐμφανίζεται καὶ ὑπὸ τὸν τίτλο *Ἀπὸ τὰ συντρίματα II*) σὲ ποίηση Μιλτιάδη Μαλακάση [25.II.1905], *Ho Pianto* σὲ ποίηση Heinrich Heine [22/4.III.1905],¹² *La Rondine Degli Scogli* σὲ ποίηση Antonio Fogazzaro [25/7.III.1905], *Ποῦ τάχα σὰς ἀπάντησα* (ἐμφανίζεται καὶ ὑπὸ τὸν τίτλο *Ἀπὸ τὰ συντρίματα VII*) σὲ ποίηση Μιλτιάδη Μαλακάση [30/12.III.1905], *Τὸ φεγγάρι* (ἐμφανίζεται καὶ ὑπὸ τὸν τίτλο *Παίζει ἀπόψε τὸ φεγγάρι*) σὲ ποίηση Μιλτιάδη Μαλακάση [6/19.III.1905] καὶ *Novissima Verba* σὲ ποίηση Antonio Fogazzaro [29.III.1905].¹³

Δ1. Ἡ συνεργασία του μὲ τὴν ἐφημερίδα *Ἀθήναι*.

Ἐχοντας διανύσει περίπου ἓνα ἔτος ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή καὶ ἐγκατάστασή του στὴν Ἀθήνα, ὁ Ἀξιώτης καλεῖται ἀπὸ τὸν Γεώργιο Κ. Πώπ, νὰ ἀναλάβει τὴ θέση τοῦ μουσικοκριτικοῦ στὴ νεοσύστατη ἐφημερίδα *Ἀθήναι*.¹⁴ Ἡ στήλη του φέρει τὸν

Λεωτσάκος καὶ Βύρων Φιδετζής, οἱ ὁποῖοι εὐγενῶς μοῦ παραχώρησαν ἀντίγραφα. Τοὺς εὐχαριστῶ θερμά. Θὰ ἤθελα ἐπίσης νὰ ἐκφράσω τὶς θερμὲς εὐχαριστίες μου στοὺς ὑπευθύνους τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ τῆς Μεγάλης Μουσικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδας «Λίλιαν Βουδούρη», γιὰ τὴν ἄδεια νὰ λάβω ψηφιακὰ ἀντίγραφα τῶν χειρογράφων τοῦ Ἀξιώτη τὰ ὁποῖα φυλάσσονται στὰ ἀρχεῖα τους.

11. Τὸ ἴδιο ἔργο, σὲ μεταγενέστερο ἀντίγραφο τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη μὲ ἡμερομηνία 23.III.1909, φέρει τὴν ἀφιέρωση: «Al nostro Sp. Samara, questa pagine di... note magiche. G. Axiotti» («Στὸν δικὸ μας Σπ. Σαμάρρα, αὐτὴ τὴ σελίδα τῶν... μαγικῶν νοτῶν. Γεώργιος Ἀξιώτης»).
12. Στὰ γερμανικὰ ὁ τίτλος εἶναι *Ich hab im Traum gewei- net*, ἐνῶ γαλλικὴ του μετάφραση ἀπὸ τὸν Gérard de Nerval (1808-1855) φέρει τὸν τίτλο *J' ai pleuré en rêve*. Ἡ μετάφραση-προσαρμογὴ τῶν στίχων στὰ ἰταλικά ὑπὸ τὸν τίτλο *Ho pianto in sogno* [“Ἐκλαψά στ’ ὄνειρό μου], ἔγινε πιθανότατα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἀξιώτη.
13. Τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τὰ ὁποῖα φέρουν ἡμερομηνία σύνθεσης εἶναι τὸ τραγούδι *Μέσα* στὰ δάση (ἐμφανίζεται καὶ ὑπὸ τὸν τίτλο *Πουλιὰ στὰ δάση*) [4.1.1906] καὶ τὸ πιανιστικὸ *Nell' ora del tremonto* [30.9.1905].
14. Ὅπως ἀνακοινώνεται στὸ φύλλο τῆς 17^{ης} Ὀκτωβρίου τοῦ 1902 στὴν ἐφημερίδα *Σκριπ* (σ. 3), ἡ ἐφημερίδα *Αἱ Ἀθήναι* «εἰς μέγα σχῆμα, πολιτικὴ, κοινωνικὴ καὶ φιλολογικὴ ἐφημερίς θὰ κυκλοφορῇ μετὰ τῶν λοιπῶν πρωτῶν φύλλων» ἀπὸ τὸ Σάββατο 19 Ὀκτωβρίου. Ἰδιοκτήτης καὶ διευθυντὴς τοῦ ἐντύπου ἦταν ὁ Γεώργιος Κ. Πώπ, ἐνῶ μετὰ τῶν πολλῶν συνεργατῶν πού ἀνακοινώνονται εἶναι καὶ ὁ Γεώργιος Ἀξιώτης, («πτυχιούχος τοῦ Ὁδείου τῆς Νεαπόλεως»), στὸν τομέα τῶν συναυλιῶν καὶ τῆς μουσικῆς.

8. Ἀθανάσιος Μίχας, «Τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν ὑπὸ ἄπλετον δημοσιογραφικῶν φῶς. Ἡ μεγάλη ἔρευνα τοῦ Βαλκανικοῦ Ταχυδρόμου. Ὁμιλεῖ ὁ συνθέτης κ. Καλομοίρης», *Βαλκανικὸς Ταχυδρόμος*, 2.7.1919, σ. 1.

9. Ἀθανάσιος Μίχας, «Ἡ καθηγήτρια κ. Νίνα Φωκά διὰ τὴν κατάστασιν τοῦ Ὁδείου. Τί ἔλεγε ὁ κ. Λαμπελέτ πρὸ δεκαετίας», *Βαλκανικὸς Ταχυδρόμος*, 16.7.1919, σ. 1.

10. Φωτοτυπίες τῶν χειρογράφων τῶν τραγουδιῶν τοῦ συνθέτη διατηροῦν στὰ προσωπικά τους ἀρχεῖα οἱ Γεώργιος



Τὸ χειρόγραφο τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Ἀξιώτη ὑπὸ τὸν τίτλο Λύσε τὰ ὀλόχρυσα μαλλιά (φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ μέρος ἑνὸς – ἀγνωστου γιὰ τὴν ὥρα – κύκλου τραγουδιῶν ὅπου μελοποιοῦνται στίχοι ἀπὸ τὴν ποιητικὴ συλλογὴ Συντρίματα τοῦ Μιλτιάδη Μαλακάση), τὸ ὁποῖο φέρει ἡμερομηνία σύνθεσης 25.11.1905.

τίτλο «Μουσική», καὶ ὁ συνθέτης ὑπογράφει ὡς Γ. Π. Ἀξιώτης. Ἐντούτοις, ὑπογεγραμμένες εἶναι μόνο οἱ τρεῖς πρῶτες δημοσιεύσεις (στὶς 19, 21 καὶ 25 Ὀκτωβρίου 1902), ἐκ τῶν ὁποίων οἱ δύο πρῶτες εἶναι ἄκρως αἰχμηρές γιὰ τὸν τρόπο λειτουργίας τῶν ἑλληνικῶν μουσικῶν φορέων καὶ σωματείων ἔκτοτε, τὰ κείμενα εἶναι ἀνυπόγραφα, ἐνῶ σὲ ὀρισμένα ἀπὸ αὐτὰ (τὰ ὁποῖα ἀπλῶς κάνουν λόγο γιὰ τὸ ποιά συναυλία θὰ λάβει χώρα τὶς ἐπόμενες ἡμέρες) εἶναι σαφές ὅτι δὲν ἐμπλέκεται ὁ Ἀξιώτης. Ἐπειτα ἀπὸ τὸ πρῶτο τρίμηνο τῆς λειτουργίας τῆς ἐφημερίδος, οἱ ἀνακοινώσεις περὶ τῆς μουσικῆς ἐξαλείφονται, καὶ γιὰ ἀρκετὸ καιρὸ ἡ ἐφημερίδα μένει χωρὶς μουσικοκριτικὸ, μὲ τὰ λίγα κείμενα περὶ μουσικῆς νὰ παραμένουν ἀνυπόγραφα (ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ αὐτὸ τῆς 30^{ης} Ὀκτωβρίου), γραμμένα πιθανότατα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Πώπ.¹⁵ Ἡ γραφὴ

αἴφνης ἀλλάζει, καὶ πλέον τὰ κείμενα τῆς στήλης «Μουσική» ἀποκοτῶν δημοσιογραφικὸ-κοσμικὸ χαρακτήρα¹⁶ παρουσιάζουν ἀπλῶς τὸ ρεπερτόριο καὶ τοὺς συντελεστὲς τῆς ἐκάστοτε συναυλίας πού διεξήχθη ἢ ἐπρόκειτο νὰ λάβει χώρα, καὶ ἐνίοτε τὰ ὀνόματα τῶν παρευρισκόμενων καὶ τὴν ἀνταπόκριση τοῦ – ἐνθουσιώδους πάντα – κοινοῦ.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ περιεχόμενον τῶν δύο πρώτων σημειωμάτων τοῦ Ἀξιώτη ἐνόησαν τὴν ἀρχουσα τάξη τῆς μουσικῆς ἐκείνης τῆς περιόδου καὶ ὀδήγησαν – πιθανὸν καὶ παρότρυναν – τὸν Πώπ στὴν ἀπομάκρυνση τοῦ νεαροῦ ἐπαναστάτη πού τάραξε τὰ λιμνάζοντα ὕδατα τῆς ἀθηναϊκῆς μουσικῆς κοινότητας. Τὸ ἔντονα ἀγωνιστικὸ πρόσωπο καὶ τὸ φλογερὸ πάθος τοῦ νέου φι-

15. Μοναδικὸ «ἐνυπόγραφο» κείμενο στὴν στήλη «Μουσική» ἕως τὸ τέλος τοῦ 1902 ἦταν αὐτὸ τῆς 1^{ης} Δεκεμβρίου (σ. 3) ἀπὸ τὸν «Κ».

16. Χαρακτηριστικὴ περίπτωση ἀποτελεῖ τὸ κείμενο τῆς 26^{ης} Νοεμβρίου τοῦ 1902 (σ. 3), ὅπου τὰ δύο τρίτα τῆς κριτικῆς τῆς συναυλίας πού διεξήχθη στὴν αἴθουσα «Παρνασσός», ἀναφέρονται στὴν ἐνδυμασία τοῦ βασιλικοῦ ζεῦγους καὶ τῆς πριγκίπισσας.

λόδοξου μουσικοῦ, ὁ ὁποῖος ἔδειχνε ἔτοιμος νὰ ἀναλάβει μπροστάρης στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τῶν «κακῶς κειμένων» τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, διαφαίνονται σαφέστατα στὸ δεύτερο δημοσίευσμά του (τὸ πρῶτο ἦταν γιὰ τὴν συνεργασία τοῦ Σπινέλη μὲ τὴν Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία)¹⁷ τὴν 21^η Ὀκτωβρίου τοῦ 1902. Ἐκεῖ ὁ Ἀξιότιμος κάνει γνωστὴ τὴν ἔντονη διαφωνία του γιὰ τὶς ἐξελίξεις ὅσον ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ ζωὴ τοῦ τόπου, ἐνῶ δὲ διστάζει νὰ ἐκφράσει σημαντικὲς ἐπιφυλάξεις ἀφενὸς γιὰ τὶς προθέσεις καὶ τοὺς στόχους τῶν ἰθυνόντων διαφορῶν ἑλληνικῶν μουσικῶν θεσμῶν καὶ ἰδρυμάτων, καὶ ἀφετέρου γιὰ τὸν ρόλο τῶν μουσικοκριτικῶν:

Ἡ Μουσικὴ ἑταιρεία ἀναγγέλλει διὰ σήμερον Δευτέραν τὴν Πρώτην τῆς, τὸ δὲ Ὡδεῖον μᾶς ὑπόσχεται μᾶζυ μὲ τὰς δωρεὰν συναυλίας μίαν πρώτης τάξεως αἰσθητικὴν ἀπόλαυσιν μὲ τὴν πρό[σ]εχ[ῆ] ἔλευσιν τῆς μεσοφώνου κυρίας Βέρθας Ἀἰδερ.

Ὁ Παρνασσὸς δὲν ἔμαθα ἀκόμα τί μᾶς ἐτοιμάζει, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς καίτοι δὲν ἔχει πολλὴν σχέσιν μ' ἓνα μουσικὸν σωματεῖον, θὰ συντελέσῃ καὶ ἐφέτος εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ τόπου μας κίνησιν.

Βλέπετε ὅτι γίνεται κάποια κίνησις καλλιτεχνικῆ ἀρκετὰ μεγάλη. Δὲν εἰσέυρω ὅμως ἂν ὅλη αὐτὴ ἡ καλλιτεχνικὴ τῶν διαφορῶν μουσικῶν μας κέντρων ἐργασία ἤμπορῆ – ἔως τώρα δὲν τὸ κατόρθωσε – νὰ μᾶς κινήσῃ ὀλίγον τὸ ἐνδιαφέρον, καὶ νὰ μᾶς πείσῃ πραγματικῶς ὅτι ἀποβλέπει εἰς ἀποτέλεσμα τόσον βέβαιον καὶ σταθερόν, ὅσον ὑψηλὴ καὶ ἱερὰ εἶνε ἡ ἀποστολὴ τῆς.

Δὲν εἰσεύρω λέγω, ἀλλ' οὔτε καὶ ἐλπίζω. Καὶ δὲν ἐλπίζω, διότι μερικῶν μουσικῶν σωματείων τὸ πρόγραμμα ἢ μᾶλλον ἡ βᾶσις καὶ ὁ σκοπὸς τῆς ἐργασίας, ἂν δὲν εἶνε ἐκ βᾶθρων ἐσφαλμένος, εἶνε ὅμως διὰ τὸν τόπον μας παράκαιρος καὶ ἐπιζήμιος.

Τὰ στενὰ ὄρια τοῦ παρόντος ἀρθροῦ μου δὲν μοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ἐξετάσω ποία θὰ ἦτο ἡ πραγματικὴ ἀποστολὴ ἑνὸς σωματείου μουσικοῦ εἰς τὴν Ἑλλάδα, καὶ ποῖον, κατὰ συνέπειαν, τὸ σύστημα καὶ ἡ πορεία τῆς ἐργασίας του, οὔτε ἂν τὰ σωματεῖα αὐτὰ πρέπη ν' ἀντιγράφουν – ἀποβλέποντα εἰς τὴν εὐχερεστέραν μόνον καὶ πλέον ἀνεύθυνον ἐργασίαν των – τὸν ὀργανισμὸν καὶ τὸ πρόγραμμα τῶν ἐν Εὐρώπῃ μουσικῶν ἰδρυμάτων, τῶν ὁποίων ἡ ἐργασία δημιουργεῖται μέσα εἰς ἓνα ὅλως διαφορετικὸν περιβάλλον, καὶ πρὸς διαφορετικὴν ἀπευθύνεται κοινωνίαν.

Καὶ εἶνε θέμα σπουδαιότατον αὐτό, ἔχον ἀνάγκη ἐκτεταμένης καὶ βαθείας μελέτης, ἡ ὁποία ἐν καιρῷ ἐλπίζω νὰ γίνῃ.

Τώρα περιορίζομαι ν' ἀναγγείλω μόνον, ὅπως ἔκαμον εἰς τὴν ἀρχὴν, τὴν ὁσονούπω ἑναρξίν τῶν χειμερινῶν συναυλιῶν χωρὶς νὰ διστάσω μάλιστα καὶ νὰ προεξοφλήσω τὴν καλλιτεχνικὴν ἐργασίαν τῶν μουσικῶν μας καὶ νὰ σᾶς διαβεβαιώσω ὅτι καὶ φέτος, ὅπως πέρυσι, ὅπως πρόπερσι καὶ ὅπως ἴσως καὶ τοῦ χρόνου, θὰ ἔχομεν τὸ αὐτὸ περιεργον σερβίρισμα τῶν στερεοτύπων προγραμμάτων μὲ τὰς *Danses Macabres* καὶ μὲ τὰ διάφορα *Stücke* χωρὶς νὰ λαμβάνεται βέβαια ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυσις οἰωνόηποτε ἔργων προϋποθέτει ἀρκετὰ ὠρισμένην ιδέαν τῆς τέχνης, ιδέαν τὴν ὁποίαν δὲν ἔχει τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς κοινωνίας μας, ἀφοῦ τροφοδοτεῖται μὲ τοιαύτας ἐκτελέσεις καὶ ποδηγετεῖται μὲ ἓνα τοιοῦτον πρόγραμμα ἐργασίας.

Θὰ ἔλθῃ ὅμως ἡμέρα, καὶ τὴν ἀναμένω μὲ ἀπόλυτον τὴν πεποίθησιν, ὅπου θὰ δειχθῆ καὶ εἰς τὴν κοινωνίαν μας, ὅτι ἡ τέχνη δὲν εἶνε μίαν κοινωνικὴ ἀνάγκη τυχοῦσα, ἀλλ' ἀνάγκη ψυχικῆ ἀπόλυτος, ἔχουσα ὡς ἀποστολὴν ὑψίστην τὸν ὑπερανθρωπισμὸν τοῦ ἀτόμου.

Τότε κάθε πηγὴ ψευτιᾶς, παραγωνίσεως καὶ ἐπιπολαιότητος θὰ ἐξαφανισθῆ, ὅπως ἐξαφανίζεται μίαν σταγῶν μελάνης εἰς τὰ ἑκατομμύρια τῶν κριτικῶν ἀρθρῶν τὰ ὁποῖα ἀσμενίζονται νὰ δημοσιεύουν οἱ ἐνδιαφερόμενοι μᾶλλον διὰ τὰς κλίμακας τῶν οἰκιῶν ἢ τὴν μαγικὴν κλίμακα. Τὸν τόνον τῆς κριτικῆς ἔπρεπε νὰ τὸν δίδῃ τὸ περιφρημον ρητὸν τοῦ ἐμποροράπτου κ. Λαμπίτικ, ὅστις ἀκούων κρίσεις διὰ τὸν ἀνδριάντα τοῦ Βύρωνος εἶπε: «Ἐγὼ δὲν εἰσεύρω ἀπὸ ἀγάλματα ἀλλὰ ὡς πανταλόνι εἶνε ἐκτακτα φτειασμένος ὁ ἀνδριάς».¹⁸

Εἶναι σαφές ὅτι κάτι μεσολάβησε καὶ ἡ συνεργασία τοῦ Ἀξιότιμου μὲ τὴν ἐφημερίδα ἔληξε ἄδοξα. Πιθανὸν νὰ ἐνόχλησε τὸ κείμενό του γιὰ τοὺς μουσικοὺς φορεῖς καὶ συλλόγους, πιθανὸν νὰ ἀπορρίφθηκε ἐκ μέρους τῆς διεύθυνσης κάποιον κείμενό του μέσω τοῦ ὁποίου θὰ συνέχιζε (μὲ ἐντονότερο ἴσως ὕφος) τὴν ἐπιθεσί του στὸν Νάζο καὶ τὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν, καὶ πιθανὸν νὰ τοῦ μετεφέρθη ἀπὸ τὴν διεύθυνση ἢ ἐντολὴ νὰ «λειάνει» τὴν κριτικὴν του. Ὅπως καὶ νὰ ἔχει, ἡ λήξις τῆς συνεργασίας του μὲ τὴν ἐφημερίδα Ἀθηναί πυροδότησε τὴν ἐπίσπευση τῆς ἴδρυσης – μαζὶ μὲ τὸν Γεώργιο Λαμπελὲτ – τοῦ περιοδικοῦ *Κριτικὴ*.

Δ2. Περὶ τοῦ περιοδικοῦ *Κριτικὴ*.

Ὁ Ἀξιότιμος, ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀπομάκρυνσή του ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα Ἀθηναί, ἀναζήτησε νέα στέγη γιὰ τὴν διατύπωσιν τῶν ἀπόψεών του. Διαισθανόμενος

17. Πρβλ. ὑποσημείωσις 23 τοῦ πρώτου μέρους τῆς μελέτης, στὸ τεύχος 14 τοῦ *Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα*, σ. 10-11.

18. Γ. Π. Ἀξιότιμος, «Μουσικὴ», Ἀθηναί, 21.10.1902, σ. 3.

τῆ δυσκολία τοῦ ἐγχειρήματος ἀποφάσισε, μαζί με τὸν Γεώργιο Λαμπελέτ, ὁ ὁποῖος εἶχε τὶς ἴδιες ἀπόψεις περὶ τῆς μουσικῆς ζωῆς στὴν Ἀθήνα, νὰ ἰδρῦσουν ἕνα δικό τους περιοδικό, μέσω τοῦ ὁποῖου νὰ δημοσιοποιήσουν τὶς διαφωνίες τους σχετικὰ μετὰ τὴ νέα πολιτικὴ τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν, νὰ ἀναλύσουν τὶς ἀπόψεις τους καὶ νὰ ἐπιχειρήσουν νὰ βροῦν συμπαράσταση καὶ ἀπὸ ἄλλα μέλη τοῦ μουσικοῦ κύκλου τῆς Ἀθήνας. Ἡ Κριτικὴ, ἡ ὁποία ἐξέδωσε 25 τεύχη (ἐκδιδόταν 2 φορές τὸν μήνα, ἀνὰ δεκαπενθήμερο), κυκλοφόρησε ἀπὸ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1903 ἕως καὶ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1904.¹⁹

Στὸ πρῶτο τεύχος (κυκλοφόρησε τὴν παραμονὴ τῶν Χριστουγέννων τοῦ 1902,²⁰ ἀν καὶ στὸ πίσω μέρος τοῦ ἐξωφύλλου ἀναγράφεται: Ἔτος Α' / Τόμος Α' / Τεύχος 1 / 1^η Ἰανουαρίου 1903),²¹ ὁ Ἀξιότιμος ἐπιχειρεῖ νὰ προτάξει τὰ σφάλματα τῆς μουσικῆς ζωῆς στὴν Ἀθήνα, ὅπως αὐτὴ ἐξελισσόταν, νὰ τὴν ἀντιπαραβάλλει μετὰ αὐτὴν τῆς προγενέστερης περιόδου (ὅταν διευθυντῆς τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν ἦταν ὁ Κατακουζηνός), καὶ νὰ κάνει λόγο γιὰ ἕνα «ἀντιμορφωτικὸ σύστημα» ἐκπαίδευσης στὸ Ὡδεῖο, τὸ ὁποῖο ἐπέβαλαν «παρεί-

σακτοὶ τῆς τέχνης», οἱ ὁποῖοι παρουσίαζαν «ἕνα σύστημα μορφωτικὸ, ξένο πρὸς τὴν ἰδιοσυγκρασία μας, ξένο πρὸς τὸν χαρακτήρα μας, ξένο, τέλος, πρὸς τὴν ψυχὴν αὐτὴν τοῦ Ἔθνους μας», φωτογραφίζοντας ὡς ὑπεύθυνο τὸν διευθυντὴ τοῦ ἰδρύματος Γεώργιο Νάζο. «Γιατὶ δὲν πταίει ἡ κοινωνία μας· δὲν πταίει ἴσως καθόλου δι' ὅ,τι ἐπιτόλαιον καὶ ἀνειλικρινὲς γίνεται εἰς βάρος αὐτῆς ἀπὸ τὰ διάφορα, ἐπίσημα καὶ μὴ, μουσικά μας κέντρα».²² Κάνει λόγο γιὰ μιὰ περίοδο τῆς μουσικῆς κίνησης τοῦ τόπου, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ «ἕνα σταθμὸν περιέργου, ἀκατανόητου, χαρακτηριστικὸν ὅμως τῆς πλήρους συγχύσεως, τῆς πλήρους παρεξηγήσεως τοῦ ἀληθινοῦ προορισμοῦ τῆς μουσικῆς, ἐνὸς τόπου κινήσεως», καὶ παράλληλα ἀφήνει ὑπόνοιες ὅτι ἡ ἐπιλογὴ τοῦ Νάζου ὡς ἐπικεφαλῆς τοῦ μεγαλύτερου ἑλληνικοῦ μουσικοῦ ὀργανισμοῦ δὲν ἔγινε μετὰ διαφανεῖς διεργασίες:

Οἱ ἀποπνικτικοὶ ἄτμοι μιᾶς ἄλλης μουσικῆς ἀτμοσφαιρας ἤρχισαν νὰ θολώνουν τὸν διαυγῆ ὀρίζοντα πρὸς τὸν ὁποῖον μετὰ τόσον ἀγνὸν πόθον ἐφέροντο τὰ πρῶτα ἐλαφρὰ φτερουγίσματα τῆς ἀναγενομένης ψυχῆς μας, καὶ ἡ φυσικὴ καὶ ἀναμενομένη ἐξέλιξις ἐσταμάτησε. Ἦρχισε τότε νὰ κυριαρχῆ ἡ ἐπιτολαιότης, ἡ παρεξήγησις, ἡ ἀνειλικρινὴς ἐργασία, ἡ ὁποία ἐκμηδένισε κάθε σκέψιν ἀγνήν, καὶ κατέπνιξε κάθε εὐγενὲς ἰδανικόν.

Γιατὶ ἡ κοινωνία μας, μαζί με τὴν εἰλικρινῆ διάθεσι, μαζί με τὸν πραγματικὸ πόθο μιᾶς σοβαρῆς καὶ συστηματικῆς πλέον γιὰ τὴν ἀνάπτυξί της ἐργασίας, εἶχε καὶ τὴν ἀφελῆ ἰδέα νὰ ἐμπιστευθῆ τὰς σκέψεις της καὶ τὰ εὐγενῆ της ὄνειρα σὲ ἀνθρώπους, οἱ ὁποῖοι ἐπεβλήθησαν ὄχι διὰ τῆς πραγματικῆς των ἀξίας, ὄχι διὰ τῆς ἐπιβλητικότητος τῆς ἐργασίας των, ὄχι διὰ τῆς φήμης των, ἀλλὰ μετὰ τὸ ἀρνητικὸ στοιχεῖο κάθε καλλιτεχνικῆς ἀξίας, περιβεβλημένο μετὰ μιὰ ψευδῆ αἴγλη μυστικότητος καὶ κενῆς σιωπῆς. Καὶ ἡ κοινωνία αὐτὴ, ἀνίκανη ἀκόμα νὰ διακρίνῃ ἀσφαλῶς τοὺς ταρτανισμοὺς αὐτοὺς τῶν διδασκάλων της, ἔπεσε θῦμα τῆς ἀφελείας καὶ ἐμπιστοσύνης της.²³

Παράλληλα κάνει λόγο καὶ γιὰ τὶς στῆλες μουσικοκριτικῆς τῶν ἐφημερίδων, ἀναφερόμενος μετὰ πολὺ σκληρὰ λόγια στοὺς «ἀνάξιους» μουσικοκριτικούς οἱ ὁποῖοι διαφθείρουν τὴν ἑλληνικὴ κοινωνία:

Θεωροῦμε διὰ τοῦτο ὑψίστην τὴν ἀποστολὴν μιᾶς σοβαρᾶς κριτικῆς στὸν τόπον αὐτόν, ὑψίστην ἀλλὰ

19. Ἀντίγραφα τοῦ περιοδικοῦ Κριτικὴ φυλάσσονται στὴν Βιβλιοθήκη τῆς Βουλῆς, στὴν Γεννάδειο Βιβλιοθήκη καὶ στὸ Ἑλληνικὸ Λογοτεχνικὸ καὶ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο (ΕΛΙΑ/MIET) – τὰ δύο τελευταῖα εἶναι πληρέστερα. Καὶ τὰ τρία ἀντίγραφα ποὺ διασώζονται (ὅλα τὰ τεύχη δεμένα σὲ ἕναν τόμο), περιέχουν τὸ ἐξωφύλλο μοναχὰ τοῦ πρώτου τεύχους, μετὰ τὶς ἡμερομηνίες τῶν ὑπολοίπων τευχῶν νὰ μὴν μποροῦν νὰ διαπιστωθοῦν. Ἔτσι, στίς παραπομπὲς γιὰ τὸ ἐν λόγω περιοδικὸ θὰ χρησιμοποιοῦνται μόνο ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων, ἡ ὁποία εἶναι συνεχῆς ἀπὸ τεύχος σὲ τεύχος (βλ. καὶ Καίτη Ρωμανοῦ, Ἐθνικῆς Μουσικῆς περιήγησις 1901-1912 (Μέρος Ι), Ἀθήνα, Κουλτούρα, 1996, σ. 102-103).

20. Βλ. τὴν ἀναγγελία ἐκδόσεως τοῦ πρώτου τεύχους στὴν ἐφημερίδα Σκρίπτ, ὅπου στὴν στήλη ὑπὸ τὸν τίτλο «Τοῦ κόσμου», διαβάζουμε: «Ἐξεδόθη χθὲς ὁ πρῶτος ἀριθμὸς τοῦ νέου φιλολογικοῦ περιοδικοῦ ἡ Κριτικὴ τῶν κυρίων Γ. Ἀξιότιμου καὶ Γ. Λαμπελέτ», Σκρίπτ, 24.12.1902, σ. 3.

21. Ἡ κυκλοφορία τοῦ περιοδικοῦ διακόπηκε ξαφνικὰ χωρὶς κάποια προειδοποίησις ἢ ἐξήγησις, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι λίγους μῆνες πρὶν προαναγγελλόταν ἀπὸ τὸν Τύπο ὅτι: «ἐυρύνει τὴν ἀποστολὴν καὶ τὴν δρᾶσι του, αὐξάνον συγχρόνως τὰς σελίδας αὐτοῦ εἰς τὸν ὄγκον τῶν εὐρωπαϊκῶν περιοδικῶν. Θὰ γίνῃ φιλολογικὴ ἐπιθεώρησις, ἀντιπροσωπεύουσα ὅλους τοὺς κλάδους τῆς λογοτεχνίας καὶ παρέχουσα πλήρη εἰκόνα τῆς παγκοσμίου φιλολογικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς κινήσεως». ([Ἀνυπόγραφο], «Ἀθηναϊκά» στὴν στήλη «Ποικίλα», Ἐμπρός, 13.10.1903).

22. Γεώργιος Ἀξιότιμος, «Κάτι σὰν προοίμιον (Στοχασμοὶ ποὺ θὰ ἐκτυλιχθοῦν ἀργότερα)», Κριτικὴ, σ. 11-15.

23. Ὁ.π.

καί αναγκαιοτάτην, ἀφοῦ ἡ κριτικὴ – ἡ μόνη ποῦ ἔως τῶρα ἔχομεν – τῶν διαφόρων ἐφημερίδων, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἴσως θὰ ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ ἐλπίσῃ κάποιαν εἰλικρινῆ γιὰ τὴν προαγωγὴ τῆς τέχνης μας προσπάθεια, καὶ νὰ τῆς ἀναγνωρίσῃ μιὰ κάπως σοβαρὴ κατὰ συνέπειαν ἀποστολή, εἶνε τόσο πολὺ ἐρασιτεχνικὴ, καὶ εἶνε τόσο πολὺ ἀφελῆς τὶς περισσότερες φορές, ὥστε εὐρίσκειται πάντα σχεδὸν σὲ ἀρμονικώτατη σχέσι – καὶ δὲν εἶνε τάχα ἐπόμενον αὐτό; – μ' ὅ,τι ἀκριβῶς χαρακτηρίζει τὴν κενότητα καὶ ἀνελικρίνεια στὴν τέχνη, γιὰ νὰ προστεθῇ ἔτσι μοιραίως ἄλλη μιὰ πηγὴ ψευτιᾶς στὴν ψεύτικη καὶ φκισιδωμένη τῆς σημερινῆς μας κοινωνίας μόρφωσι, καὶ νὰ μᾶς λείψῃ τελειωτικά, κάθε σημάδι φωτεινῶ, καὶ τὸ ἐλάχιστον, ἀπὸ τὸν συγκεχυμένο, τὸν ἀβέβαιο, τὸν ἀχαρκτηριστὸν αὐτὸν ὀρίζοντα τῆς τωρινῆς μας ζωῆς.

Καὶ θεωροῦμεν τὴν ἀποστολὴν τῆς κριτικῆς ὑψίστην, γιὰτὶ νομίζομεν πῶς εἶνε πλέον καιρὸς νὰ παύσῃ κάθε ζήτημα καλλιτεχνικὸ νὰ εἶνε ἀντικείμενο κωμικῶν καὶ παιδαριωδῶν συζητήσεων. Νὰ παύσῃ νὰ εἶνε τὸ ἀλάνθαστο καὶ ἀσφαλὲς γνώρισμα τῆς ἐπιπολαιότητος καὶ τῆς χυδαίας σκέψεως ὄλων ἐκείνων ποῦ νομίζουν ὅτι μιὰ στήλη ὁποιασδήποτε ἐφημερίδος, ποῦ ἀνάξια προσφέρεται σ' αὐτούς, τὸ περισσότερον ἠμπορεῖ νὰ δώσῃ κῦρος στὴν γνώμη των, καὶ τὸν πραγματικὸν ρυθμὸν στὴν ἀόριστη ἀκόμη καὶ ξεφεύγουσαν ἀρμονία τῆς νέας μας ψυχῆς.

Εἶνε καιρὸς πλέον νὰ πολεμηθῇ μὲ ὄλας τὰς δυνάμεις ἡ Μεγάλῃ Ψευτιᾷ ποῦ τόσο χαμηλὰ καὶ τόσον ἀνάξια ἔσυρε μαζὺ τῆς κάθε πόθο καὶ κάθε εὐγενῆ τοῦ Ἑθνὸς μας σκέψι.²⁴

Ἐξαρχῆς λοιπόν, καὶ ἀπολύτως συνειδητά, ὁ Ἀξιῶτης ἀνοίξε «μέτωπο» μὲ ὄλους σχεδὸν τοὺς φορεῖς τῆς μουσικῆς ζωῆς τοῦ τόπου. Ἡ πολεμικὴ του ἐναντίον τοῦ Γεωργίου Νάζου, τῆς πολιτικῆς τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν, τῶν μουσικοκριτικῶν παντὸς εἶδους ἐντύπου καὶ διαφόρων καλλιτεχνικῶν συλλόγων, συνεχίστηκε καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ 1903, μέσω δημοσιευμάτων τοῦ Ἀξιῶτη ἀλλὰ καὶ τοῦ Λαμπελέτ, ἐν εἶδει ἐκτενῶν ἐπιστολῶν τοῦ ἐνὸς πρὸς τὸν ἄλλον, οἱ ὁποῖες δημοσιεύτηκαν στὸ περιοδικὸν *Κριτικὴ*. Ὁ Ἀξιῶτης, πιὸ αἰχμηρὸς, δογματικὸς καὶ ἐπιθετικὸς στὰ σχόλιά του σὲ σχέση μὲ τὸν ἕτερον διευθυντὴ τοῦ περιοδικοῦ,²⁵ θεωροῦσε ὅτι ὁ «ἐκγερμανισμὸς» τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης, καὶ κατ' ἐπέκτασιν τῆς μουσικῆς

ζωῆς τοῦ τόπου, μόνο ἀρνητικὲς ἐπιπτώσεις ἔχει στὴν «φυσικὴ» μουσικὴ ἐξέλιξη τοῦ λαοῦ, καὶ ἀπαιτοῦσε ἐπιτακτικὰ τὴν ἀλλαγὴ τῆς πολιτικῆς τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν.²⁶

Δ 2.1 Ἡ διαμάχη μὲ τὸν Γεώργιο Νάζο

Ἡ διαμάχη μὲ τὸν διευθυντὴ τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν Γεώργιο Νάζο, κορυφώθηκε στὰ μέσα τοῦ 1903, μέσω τῆς διάχυσης τῆς συζήτησης καὶ στίς στήλες κάποιων καθημερινῶν ἐφημερίδων μὲ τὴ συμμετοχὴ ἀναγνωστῶν τους. Τὸ φυτίλι βέβαια εἶχε ἀνάψει ἤδη, τόσο μὲ τὶς κριτικὲς στὴν ἐφημερίδα Ἀθῆναι στὰ τέλη τοῦ 1902, ὅσο καὶ μὲ τὶς ἐπιστολὲς στὸ περιοδικὸν *Κριτικὴ*. Ὁ Ἀξιῶτης κατηγορήθηκε ὅτι ἐπιτίθετο στὸ Νάζο μὲ τέτοια ἔνταση γιὰτὶ ἐποφθαλμιῶσε τὴν θέσση του. Ἄν καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ κάτι τέτοιο, δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ ὑπῆρχαν τέτοιες σκέψεις στὸ μυαλὸ τοῦ φιλόδοξου, ἐκείνη τὴν περίοδο, Ἀξιῶτη ἀκόμα ὅμως καὶ ἂν ἰσχύει αὐτό, τὸ κίνητρο δὲν θὰ ἦταν οἰκονομικὸ (ὅπως ἀποδεικνύει καὶ ἡ ἀπόφασή του λίγες μέρες ἀργότερα νὰ ἀναλάβει τὴ διεύθυνση τοῦ Ὀδείου Πειραιῶς ἀφιλοκερδῶς), οὔτε καὶ καλλιτεχνικὸ (σὲ καμμία συναυλία τοῦ Ὀδείου Πειραιῶς κατὰ τὰ δύο ἔτη στὰ ὁποῖα ἦταν διευθυντῆς δὲν παίχθηκε οὔτε ἓνα ἔργο του), ἀλλὰ ἀμιγῶς ἐκπαιδευτικὸ.

Ἀφορμὴ τῆς ἐπέκτασης τῆς «κόντρας» καὶ σὲ ἄλλα ἐντυπα τῆς ἐποχῆς ἦταν ἀνυπόγραφο δημοσίευμα (ἐνδεχομένως τοῦ διευθυντῆ τοῦ ἐντύπου Γεωργίου Πῶπ) τῆς ἐφημερίδας Ἀθῆναι στίς 25 Ἰουλίου τοῦ 1903. Σ' αὐτὸ ὁ συντάκτης ἐκθειάζει τὴν προσφορὰ τοῦ Νάζου στὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση χάρις στὴν μεθοδικότητα μὲ τὴν ὁποία

26. Γιὰ τὰ κείμενα τοῦ Ἀξιῶτη στὸ περιοδικὸν *Κριτικὴ* βλ. «Σημειώσεις: Δύο ἀνοικτὰ γράμματα. Τὸ πρῶτον: Διὰ τὸν κ. Ἀραμιν», σ. 94-97, «Σημειώσεις: Δύο ἀνοικτὰ γράμματα. Τὸ Δεύτερον: Διὰ τοὺς θαυμαστάς τοῦ κ. Ἀραμι», σ. 97-101, «Τὸ ζήτημα τῆς “Κριτικῆς”», σ. 105-107, «Ἀνοικταὶ ἐπιστολαὶ διὰ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν: Ἐπιστολὴ Β'», σ. 160-164, «Ἀνοικταὶ ἐπιστολαὶ διὰ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν: Ἐπιστολὴ Δ'», σ. 226-231, «Ἀνοικταὶ ἐπιστολαὶ διὰ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν: Ἐπιστολὴ ΣΤ'», σ. 319-327, «Μουσικαὶ συμφωνίαι», σ. 487-488 καὶ «Τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ», σ. 647-648. Γιὰ τὶς ἀντίστοιχες ἐπιστολὲς τοῦ Λαμπελέτ βλ. «Ἀνοικταὶ ἐπιστολαὶ διὰ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν», σ. 126-135, «Ἀνοικταὶ ἐπιστολαὶ διὰ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν: Ἐπιστολὴ Γ'», σ. 191-199 καὶ «Ἀνοικταὶ ἐπιστολαὶ διὰ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν: Ἐπιστολὴ Ε'», σ. 283-292. Πρβλ. ἐπίσης Καίτη Ρωμανοῦ, ὅ.π., σ. 227-228 καὶ 166-169.

24. Ὁ.π.

25. Βλ. καὶ Καίτη Ρωμανοῦ, *Ἐντεχνὴ ἐλληνικὴ μουσικὴ στοὺς νεότερους χρόνους*, Ἀθήνα, Κουλτούρα, 2006, σ. 139-142.

διηύθυνε τὸ Ὀδείο Ἀθηνῶν, τονίζοντας τὶς «ἐπὶ ἑπταετίαν» σπουδές του στὴν Γερμανία, τὶς ὁποῖες πολλοὶ στὴν Ἑλλάδα ἀμφισβητοῦσαν.²⁷

Ἄμεση ἦταν ἡ ἀπάντηση, ἡ ὁποία διατυπώθηκε στὶς σελίδες τῆς ἐφημερίδος Ἐμπρὸς μία μέρα ἀργότερα ὑπὸ τὸν τίτλο «Μία ἀλήθεια περὶ τοῦ κ. Νάζου». Ὁ συντάκτης ὑπέγραφε μὲ τὸ ψευδώνυμο «Πονῶν Μουσικός», καὶ σίγουρα, ἐάν δὲν ἦταν ὁ ἴδιος ὁ Ἀξιώτης (κάτι τὸ ὁποῖο, ὅπως μαρτυροῦν τὰ ἐπιχειρήματα, ἡ χρῆση τῆς γλώσσας, ἡ ὀρθογραφία, ἀλλὰ καὶ μετέπειτα ἐνυπόγραφα δημοσιεύματά του, θεωρεῖται σχεδὸν σίγουρο), ἦταν κάποιο πρόσωπο τοῦ στενοῦ τοῦ κύκλου. Ἡ ἐπίθεση στὴν ἐφημερίδα Ἀθῆναι, ἀλλὰ καὶ στὸν Νάζο, ὑπῆρξε πλέον ὀλομέτωπη καὶ σφοδρότατη. Ὁ πονῶν μουσικός προτρέπει τὸν συντάκτη τῶν Ἀθηνῶν νὰ μὴν παραπληροφορεῖ τὸν κόσμον καὶ τοὺς γονεῖς τῶν μαθητῶν, καθὼς, ὅπως γράφει (οἱ ἐπιστημάνσεις μὲ ἔντονη γραφὴ τοῦ συντάκτη):

Ὁ κ. Γ. Νάζος οὐδέποτε εἰς οὐδὲν ὠδεῖον ἢ μουσικὴν σχολὴν τῆς Γερμανίας ἢ ἄλλου ἔθνους ἐσπούδασε μουσικὴν. Ἐξ ἐναντίας γνωρίζει ὅλος ὁ μουσικὸς κόσμος ὅτι προσεπάθησεν **ἐπανεπιλημμένως** νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὸ Ὀδεῖον τοῦ Μονάρχου, ἀλλὰ δὲν τὸ κατώρθωσεν, **ὡς ἀνεπίδεκτος μουσικῆς μαθήσεως!**

Τὰς ἐλαχίστας μουσικὰς γνώσεις, ἂν ἔχει, τὰς ἀπέκτησε διδασκόμενος κατ' οἶκον παρὰ διδασκάλων. Ὅταν δὲ ἐπρόκειτο νὰ προσληφθῇ εἰς τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν, τὸ τότε Συμβούλιον αὐτοῦ ἀπαρτιζόμενον ἀπὸ τοὺς κ.κ. Χατζόπουλον, πρῶην νομάρχην, Παπουδῶφ, Μελᾶν, Ἀθηνογένην, Μπαλᾶνον καὶ δὲν

ἐνθυμοῦμαι τίνας ἄλλους, ἵνα δικαιολογήσῃ τὴν πρόσληψίν του ἐζήτησε πιστοποιητικὸν τῆς μαθήσεώς του ἐν δίπλωμα ὠδεῖου, τοιοῦτου δὲ μὴ ὑπάρχοντος, ἐν πιστοποιητικὸν τουλάχιστον ἀκροατοῦ εἰς τι ὠδεῖον ἢ μουσικὴν σχολὴν. Ἄλλ' ὁ δυστυχῆς **ἐπιστήμων μουσικός!!** δὲν ἠδυνήθη τίποτε νὰ παρουσιάσῃ ἢ μόνον ἐπὶ τέλους πιστοποιήσιν ἐνὸς διδασκάλου κλειδοκυμβάλου τοῦ Μονάρχου ὅτι ἐδιδάχθη παρ' αὐτοῦ τὸ κλειδοκύμβαλον κατ' οἶκον. Ὅλα ταῦτα ζητήσατε νὰ τὰ ἰδῆτε εἰς τὰ τότε πρακτικὰ τοῦ Συμβουλίου, ἐάν ὅμως ταῦτα ἐξηφανίσθησαν, ἐρωτήσατε τοὺς ἄνω κυρίους καὶ τὸν τότε Γραμματέα τοῦ Συμβουλίου κ. Ἴω. Πατρίκιον ἵνα τὰ βεβαιωθῆτε.

Λοιπὸν ὁ ἄνθρωπος αὐτός, ὅστις αὐτοκαλεῖται (δημοσιεύων ταῦτα στερεοτύπως εἰς τὸ βιβλίον τῶν πεπραγμένων τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν ἐτησίως) καθηγητῆς τοῦ κλειδοκυμβάλου, τῆς μονωδίας, τῆς χορωδίας, τῆς ἁρμονίας, τῆς θεωρίας καὶ τῆς musique d' ensemble δὲν ἐσπούδασεν εἰς οὐδὲν ὠδεῖον ἢ μουσικὴν σχολὴν, οὔτε ἔχει δίπλωμά τι ἢ πιστοποιητικὸν ἀκροατοῦ ὠδεῖου τινὸς ἢ μουσικῆς σχολῆς. Καὶ ἐν τούτοις διδάσκει εἰς τὸ δυστυχισμένον Ὀδεῖον Ἀθηνῶν ὡς καθηγητῆς! καὶ ἀναδεικνύει τοὺς μαθητάς του καθηγητάς, διδάσκοντας ἐν τῷ Ὀδείῳ.

Καὶ τὸ Συμβούλιον τοῦ Ὀδείου τὸν ἀνέχεται καὶ ἡ Συνέλευσις τῶν μελῶν σιωπᾶ καὶ δὲν εὐρίσκειται εἰς ἄνθρωπος μὲ θάρρος νὰ εἰπῇ τὴν ἀλήθειαν καὶ νὰ ζητήσῃ εἰς τὴν Συνέλευσιν λόγον παρὰ τοῦ Συμβουλίου ἐπὶ τῷ μεγίστῳ τούτῳ ἀδικημάτων, τὸ ὁποῖον γίνεται ἐξ αἰτίας του καὶ τῇ ἀνοχῇ του.

Ἴδου λοιπὸν ὁ ἐπιστήμων μουσικός τοῦ κ. Γαβριηλίδου (ἴδε Ἐθνικὴν Ζωὴν) καὶ ὁ ἐπὶ ἑπταετίαν τελειοποιήσας ἐν Γερμανίᾳ τὰς μουσικὰς του σπουδὰς κ. Πάπ.

Φθάνει πλέον ἡ φενάκη.²⁸

Ἡ συζήτηση συνεχίστηκε καὶ τὴν ἐπόμενη μέρα μέσω τοῦ Τύπου, καθὼς ὑπῆρχαν δύο δημοσιεύματα τὰ ὁποῖα ἀπαντοῦσαν εἰρωνικὰ καὶ συχνὰ ὑβριστικὰ στὶς αἰτιάσεις τοῦ «πνονοῦντος μουσικοῦ». Στὸ πρῶτο ἐξ αὐτῶν, ὁ ὑπογράφων ὡς «Φιλαλήτης» στὴν ἐφημερίδα Ἐστία παρακαλεῖ νὰ πληροφορήσουν τὸν συντάκτη τοῦ προαναφερθέντος κειμένου «τὸν ἐπιτεθέντα χθὲς χονδροειδέστατα διὰ τοῦ Ἐμπρὸς ἐναντίον τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Ὀδείου μας, ὅτι ὁ κ. Νάζος εἶνε ἀριστοῦχος τοῦ Ὀδείου τοῦ Μονάρχου, διακριθεὶς μεταξὺ πάντων τῶν συμμαθητῶν του, ὡς δύναται νὰ πεισθῇ καὶ ἐκ τοῦ τεύχους τοῦ 1882 τοῦ ἐκδιδόμενου ἐν Λειψία τότε περιοδικοῦ Ἐσπερος. Τὸ πράττομε ἀφοῦ

27. «Ὁ κ. Γ. Νάζος ὑπῆρξεν ἀληθῶς ὁ δημιουργὸς τοῦ Ὀδείου, παραλαβὼν αὐτὸ εἰς οἰκτράν κατάστασιν, κατώρθωσεν ἐντὸς ὀλίγων ἐτῶν νὰ φέρῃ τὴν τάξιν, πρῶτον πειθαρχικώτατος καὶ αὐστηρὸς ὁ νεαρὸς ἀνὴρ μὲ τὴν ποιητικὴν μορφήν καὶ τὴν γλυκυτάτην φυσιογνωμίαν. Εἶνε διδάγμα καὶ τοῦτο τῆς ἀνάγκης τῆς πειθαρχίας πρῶτον καὶ ἔπειτα τῆς ἐνάρετος ἐπιβολῆς μεθόδων πρὸς ἐργασίαν. Οὕτω μεθοδικῶς ἐργασθεὶς ὁ κ. Γ. Νάζος, κατώρθωσε νῦν νὰ καταρτίσῃ τὸ Ὀδεῖον τὸ ζηλευτότερον νεοελληνικὸν ἴδρυμα, προκαλῶν τὰ εἰλικρινῆ συγχαρητήρια παντὸς μεγάλου ξένου καλλιτέχου ἐπισκεπτομένου τὴν Ἑλλάδα. Ὁ κ. Γ. Νάζος ὁ ἐπὶ ἑπταετίαν ἐν Γερμανίᾳ συμπληρώσας τὰς μουσικὰς του σπουδὰς, ἀπὸ φύσεως καὶ μαθήσεως καλλιτέχνης, γνωρισθεὶς μεθ' ὅλου τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου τῆς Γερμανίας διὰ τοῦ ἐπ' ἀδελφῆ γαμβροῦ του Γύζη, θὰ μεταβῆ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως εἰς Γερμανίαν, ὅπως καὶ πάλιν ἐπισκεφθῇ πάντα τὰ μουσικὰ κέντρα τῆς μουσολήπτου χώρας». [Ἀνυπόγραφο], «Ἀπὸ τὸ Ὀδεῖον», στήλη «Μουσική», Ἀθῆναι, 25.7.1903, σ. 1.

28. Πονῶν Μουσικός [ψευδ.], «Μία ἀλήθεια περὶ τοῦ κ. Νάζου», Ἐμπρὸς, 26.7.1903, σ. 1-2.

τὸ θέλει, διαβεβαιούμεν ὁμως ταυτοχρόνως τὸν φίλον [...] ὅτι ὁ γράφων τὰς ἐν τῷ Ἐμπρὸς χθεσινὰς ἠλιθιότητας ἤξεύρει κάλλιστα ὅτι καὶ πτυχιούχος Ὁδείου καὶ μουσικὸς ἀληθινὸς εἶνε ὁ κ. Νάζος. Ἄλλ' ὑπάρχουν ἀπὸ τινος ἐν Ἀθήναις μερικὰ ἀστεῖα ὑποκείμενα τῶν ὁποίων σκοπὸς τῆς ζωῆς εἶνε νὰ ὄνειροπολοῦν τὰ κακόμερα τὴν θέσιν τοῦ κ. Διευθυντοῦ τοῦ Ὁδείου καὶ συνεπῶς νά... δαγκάνουν, χωρὶς δόντια ὁμως, τὸν σημερινὸν κάτοχόν της».²⁹

Στὸ ἕτερο δημοσίευμα ὁ ὑπογράφων εἰρωνικὰ ὡς «μὴ πονῶν μουσικὸς», κατηγορεῖ τὸν συντάκτη τῆς ἐφημερίδος Ἐμπρὸς ὅτι ἡ ἐπιθέσῃ του ὀφείλεται στὸν «πόθον νὰ καταλάβῃ θεσοῦλάν τινα ἐν τῷ Ὁδείῳ». Συγκεκριμένα διαβάζουμε: «Ὁ ἐπιστολογράφος ὑπογράφεται μὲ τὸν σπαρακτικόν, ὡς ἄρια τῆς Τραβιάτας, τίτλον “Πονῶν Μουσικὸς”. Ὑποθέτω κ. Συντάκτα τοῦ πονεῖ. Κυρίως εἰς τὸν πόθον νὰ καταλάβῃ θεσοῦλάν τινα ἐν τῷ Ὁδείῳ, διότι ἔχει καὶ ἡ μουσικὴ τοὺς θεσιθήρας της. Ἡ ἀλήθεια εἶνε ἐν τούτοις ἀλήθεια, καὶ ἡ διευθύνσις τοῦ Ἐμπρὸς πολλάκις μετὰ δικαιοσύνης ἔκρινε τὸ ἔργον τοῦ κ. Γ. Νάζου, ὥστε νὰ μὴν εὐθύνουν αὐτὴν οἱ στεναγμοὶ καὶ τὰ ἀλγη τοῦ κ. πονοῦντος ζωγράφου».³⁰

Ἐντούτοις, κανένα ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ συμβουλίου τοῦ Ὁδείου δὲν διέψευσε τὰ λόγια τοῦ «πονοῦντος μουσικοῦ», κάτι ποὺ ἐνισχύει τὶς ἀπόψεις τόσο τοῦ Ἀξιώτη ὅσο καὶ τοῦ Λαμπελέτ, ὅπως αὐτὲς διατυπώθηκαν, ἀρχικὰ μέσω τῶν ἐνυπόγραφων ἐπιστολῶν τους στὸ περιοδικὸν Κριτική, καὶ ἀργότερα μέσω ἄλλων δημοσιευμάτων τους, ἀλλὰ καὶ ὅλων ὅσων ἔκαναν λόγο γιὰ σκανδαλώδη προώθηση τοῦ Νάζου στὴν κεφαλὴ τοῦ μεγαλύτερου ἑλληνικοῦ μουσικοῦ ἰδρύματος τῆς ἐποχῆς. Αὐτὸ ὑποστηρίζει καὶ ὁ ὑπογράφων ὡς «Δίκαιος κριτῆς», σὲ δημοσίευσμά του στὴν ἐφημερίδα Ἐμπρὸς, δύο μέρες ἀργότερα:

[...] Ἐνῶ ὁ πονῶν μουσικὸς σᾶς ἀναφέρει γεγονότα. Εἶνε ἐδῶ οἱ τότε σύμβουλοι κ.κ. Παππούδωφ, Ἀθηνογένης, Χατζόπουλος, Σίμος Μπαλᾶνος καὶ ὁ Γραμματεὺς των κ. Ἰω. Πατρίκιος, οὓς ὁ πονῶν μουσικὸς ἐπικαλεῖται μάρτυρας, διότι οὗτοι προσέλαβαν τότε τὸν κ. Γ. Νάζον εἰς τὸ Ὁδεῖον.

Αὐτοὶ λοιπὸν εἶνε οἱ μόνοι οἵτινες δύνανται νὰ

τὸν διαψεύσουν. Ἐνόσω τοῦτο δὲν γίνεται, πᾶσα διάψευσις τρίτου οὐδεμίαν παρέχει πίστιν, ἐξ ἐναντίας, αἱ ἀνεπιτυχεῖς αὐταὶ διαψεύσεις ἐνισχύουν τὴν ιδέαν ὅτι ὁ πονῶν μουσικὸς ἔχει δίκαιον, καὶ τότε μέγα ἀδίκημα προσγίνεται τῷ Ὁδείῳ Ἀθηνῶν καὶ δέον ἢ Συνέλευσις τῶν μελῶν νὰ ἐπέμβῃ καὶ ζητήσῃ λόγον παρὰ τοῦ Συμβουλίου.³¹

Ὁ Ἀξιώτης ἐπανῆλθε στὸ θέμα μέσω τοῦ περιοδικοῦ Κριτική, ὅπου δὲν σχολιάζει διόλου τὸ δημοσίευμα τοῦ «πονοῦντος μουσικοῦ» (κάτι τὸ ὁποῖο ἐνισχύει τὴν ἀποψή μας ὅτι ἦταν δικό του), ἀλλὰ μόνον τὰ δημοσιεύματα τῶν ἄλλων συμμετεχόντων στὴν συζήτηση. «Αἱ ἐπιθέσεις αὐταὶ ἐγράφησαν εἰς ἓνα ἀστεῖον ὕφος ἀνῆκον εἰς παλαιὰν γνωστὴν σχολὴν καλαμπουρικὴν καὶ εὐφυολογικὴν, ἡ ὁποία ἤκμασε, νομίζομεν, εἰς Ἀθήνας περὶ τὸ 1895-96 μ.Χ. εἰς τὴν μεγάλην ἐποχὴν, ἂν δὲν ἀπατώμεθα, τοῦ κωμειδουλίου, τὴν μόνον δηλαδὴ ἔνδοξον ἐποχὴν ὕστερα ἀπὸ ἐκείνην τοῦ Περικλέους»,³² ἀναφέρει γιὰ τὶς ἀπαντήσεις στὸν «πονοῦντα μουσικόν». Παράλληλα ἐπικροτεῖ τὶς ἀπόψεις τοῦ «Δικαίου», «ὡς συμπλήρωμα τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ δημοσιογραφικοῦ γρονθοκοπήματος».³³

Ἄλλὰ καὶ ὁ Καλομοίρης, ὅταν ἀργότερα, τὸ 1919, παραιτήθηκε ἀπὸ τὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, καταφέρθηκε μὲ σφοδρότητα ἐναντίον τῆς μουσικῆς ἀνικανότητος τοῦ διευθυντῆ τοῦ ἰδρύματος, ὑποστηρίζον-

31. Δίκαιος κριτῆς [ψευδ.], «Καὶ πάλιν μιὰ ἀλήθεια διὰ τὸν κ. Γ. Νάζον», Ἐμπρὸς, 29.7.1903, σ. 3.

32. Γεώργιος Ἀξιώτης, «Μουσικαὶ συμφωνίαι», Κριτική, σ. 488.

33. Ὁ «πονῶν μουσικὸς» ἐμφανίζεται ξανά μὲ δημοσίευσμά του στὴν ἐφημερίδα Ἐμπρὸς στίς 22.9.1903, μὲ ἀφορμὴ δημοσίευσμα στὸ Ἄστν, περὶ τοῦ μαθήματος τῆς ὠδικῆς καὶ τῆς μονωδίας. Ἐκεῖ ἀναφέρει ὅτι δὲν εἶναι «μουσικοδιδάσκαλος» καὶ δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ καταλάβῃ κάποια θέση στὸ Ὁδεῖο. «Ἀπαντῶσα δὲ τότε ἡ περὶ τὸν Νάζον κουστωδία ἐδημοσίευσεν ὅτι ἐγὼ ἤθελον θέσιν εἰς τὸ Ὁδεῖον του, ἥτις δὲν μοῦ ἐδόθη, δι' ὃ καὶ θυμωθεὶς ἔγραψα ἐκείνην τὴν δημοσίευσιν. Ἄλλ' ὦ ἄνθρωποι, δὲν εἶμαι μουσικοδιδάσκαλος, οὔτε ἔχω ἀνάγκην θέσεως καθ' ὃ ἀνεξάρτητος. Καὶ ἤδη λοιπὸν τὸ αὐτὸ ψυχικὸν ἄλγος μὲ ἀναγκάζει νὰ γράψω καὶ ταῦτα σήμερον, ἵνα μὴ διαβουκολῆται τὸ κοινόν, καὶ διακηρύττω ὅτι δυστυχῶς καὶ ἡ διδασκαλία τῆς μονωδίας εἰς τὸ Ὁδεῖον ὑπὸ τοῦ κ. Διευθυντοῦ ἦτο τι τραγελαφικόν καὶ καταστρεπτικόν. Ἄλλὰ βοῶμεν εἰς ὅσα μὴ ἀκούονται. Ἐκεῖ μέσα μαζεύθηκεν ἡ ἔταιρεία τοῦ ἀμοιβαίου θαυμασμοῦ (Société d' admiration mutuelle, ὡς λέγουν οἱ Γάλλοι), καὶ δὲν ἐλπίζεται διόρθωσις», (Ὁ πονῶν Μουσικὸς [ψευδ.], «Τὸ Νέον Ἄστν καὶ ὁ Γ. Νάζος», Ἐμπρὸς, 22.9.1903, σ. 2).

29. Φιλαλήτης, «Δὲν ἀξίζει τὸν κόπον», 27.7.1903, Ἐστία, σ. 2.

30. Εἶς μὴ πονῶν μουσικὸς [ψευδ.], «Ἐπιστολικά Δελτάρια», Ἀθῆναι, 27.7.1903, σ. 2.

τας αυτά τὰ ὅποια μιὰ δεκαπενταετία νωρίτερα ὑποστήριζαν ὁ Ἀξιότιμος καὶ ὁ Λαμπελέτ, ἀλλὰ καὶ ὁ Καμηλιέρης. Διαβάζουμε: «[...] Εἶνε τὸσον ξένος ὁ διευθυντὴς τοῦ Ὁδείου πρὸς τὴν Μουσικὴν ὅσον θὰ ἦμην καὶ ἐγὼ ξένος ἐὰν μοῦ ἀνεθέτατε νὰ διευθύνω ὄχι μιαν ὀρχήστραν, ἀλλὰ μιάν... πυροβολαρχίαν! Ἡ μουσικὴ ἀνικανότης τοῦ κ. Νάζου ἐξέρεχεται τῶν ὀρίων τοῦ πιστευτοῦ καὶ τῆς σοβαρᾶς συζητήσεως καὶ ὅ,τι καὶ ἂν σᾶς εἶπω, θὰ νομισθῆ ὡς ὑπερβολή. Πρόκειται, περὶ ὑποθέσεων ὀπερέττας, προτιμῶ νὰ σᾶς παραπέμψω εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Καμηλιέρη καὶ εἰς τὰ ἀνέκδοτα τοῦ Λαυράγκα, τὰ ὅποια εἶνε πασίγνωστα εἰς τὸν μουσικὸν κόσμον...». Στὴν ἐρώτηση γιατί τότε δέχτηκε νὰ διορισθῆ στοῦ Ὁδείου ἀφοῦ ἦταν τέτοια ἡ κατάσταση καὶ γιὰ ποιούς λόγους δὲν παραιτήθηκε ὅταν ἀντελήφθη τὴν κατάσταση τοῦ μουσικοῦ ἰδρύματος εἶπε:

“Ὅταν ἀνέλαβα τὰ καθήκοντά μου εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν [...] περὶ τῆς μουσικῆς ἰκανότητος τοῦ κ. Νάζου εἶχα σχεδὸν τὴν αὐτὴν ἰδέαν, τὴν ὁποίαν ἔχω καὶ σήμερον, δὲν ἠδυνάμην ὅμως νὰ φαντασθῶ, ὡς διαμμένων εἰς τὸ ἐξωτερικόν, τὸ βάθος καὶ τὸ ὕψος τῶν διαβολῶν καὶ τῆς κακῆς πίστεως τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Ὁδείου, εἰς τὰς ὁποίας θὰ εὐρισκόμην περιπλεγμένος. Μὲ τὸν ἐνθουσιασμόν δέ, μὲ τὸν ὅποιον ἤρχισα τὴν ἐργασίαν μου, δὲν ἤθελα νὰ ἀντιληφθῶ τὰς ἐναντίον μου, σχεδὸν ἀπὸ τοῦ πρώτου ἔτους, ἀποκρῦφους ἐνεργείας τῆς Διευθύνσεως, ὅταν δὲ τὰς ἀντελήφθην, εἶχα σχηματίσει τὴν πεποίθησιν ὅτι τὸ Ὁδεῖον δὲν ἐπιτρέπεται νὰ θεωρῆται τιμάριον καὶ ἰδιαιτέρα ἰδιοκτησία οἰοῦντο, καὶ ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἐπονοῦσα τὸ ἴδρυμα, δὲν ἠθέλησα νὰ κάμω εἰς τὸν διευθυντὴν του τὴν χάριν νὰ παραιτηθῶ. Διότι αὐτὸς ἐπιδιώκει τὴν παραίτησιν παντὸς Ἑλληνος καλλιτέχνου ἐργαζομένου εἰς τὸ Ὁδεῖον, διὰ νὰ δύναται κατόπιν, ὅπως καὶ διὰ τὸν Λαυράγκαν, νὰ νίπτῃ τὰς χεῖρας καὶ μὲ ὕψος μισοκακόμοιρου νὰ λέγῃ: “Τί φταίω ἐγώ; Μόνος του παραιτήθη...”³⁴

Μάλιστα ὁ ἴδιος ὁ Λαυράγκας, κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ἴδιας ἔρευνας τοῦ Βαλκανικοῦ Ταχυδρόμου, ὑποστήριξε ὅτι ὁ Νάζος, λόγω τῆς μουσικῆς του ἀνεπάρκειας, προσπαθοῦσε νὰ ὑποβιβάσει ὅλους τοὺς ἰκανοὺς καθηγητὰς τοῦ Ὁδείου οἱ ὅποιοι ἐνδε-

34. Ἀθανάσιος Μίχας, «Τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν ὑπὸ ἄπλετον δημοσιογραφικὸν φῶς. Ἡ μεγάλη ἔρευνα τοῦ Βαλκανικοῦ Ταχυδρόμου, ὁμιλεῖ ὁ συνθέτης κ. Καλομοίρης», Βαλκανικὸς Ταχυδρόμος, 1.7.1919, σ. 1. Ἡ συνέντευξις τοῦ Καλομοίρη δημοσιεύθηκε σὲ τρία φύλλα τοῦ Βαλκανικοῦ Ταχυδρόμου, 1-3 Ἰουλίου τοῦ 1919. Τὸ ἀπόσπασμα προέρχεται ἀπὸ τὸ δημοσίευμα τῆς πρώτης ἡμέρας.

χομένως στοῦ μέλλον θὰ μπορούσαν νὰ διεκδικήσουν τὴν θέση τοῦ διευθυντῆ, φροντίζοντας νὰ ἀμείβονται πενιχρότατα ὥστε μὲ τὴν πρώτη εὐκαιρία νὰ ἀποχωρήσουν ἀπὸ τὸ ἴδρυμα. Παράλληλα, προβίβαζε σὲ ἀνώτερες βαθμίδες τοὺς διδάσκοντες ποὺ ἐμφανίζονταν ὡς ὑποτακτικοὶ «χειροκροτητές» του, ἐπιβραβεύοντάς τους μὲ ὑπέρογκους μισθοὺς (ὁ Λαυράγκας διδάξε στοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν τὴν περίοδο 1900-1904).³⁵

Δ3. Ἡ ἀνάληψη τῆς διεύθυνσης τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς

Ὁ Ἀξιότιμος ὑπῆρξε ὁ πρῶτος ἄμισθος διευθυντὴς τοῦ Πειραιικοῦ Ὁδείου τὴν περίοδο 1903 (Σεπτέμβριος) – 1905 (Ἰούνιος). Φαίνεται ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δεύτερης θητείας του ἀντιμετώπισε σοβαρὰς δυσκολίες στὴν ἀπρόσκοπτη ἐκπλήρωση τῶν καθηκόντων του, κάτι ποὺ τὸν ὀδήγησε στὴν παραίτησι. Ἀντίστοιχα ἀναχώματα στοῦ ἔργου του ἀντιμετώπισε καὶ ὁ Γεώργιος Λαμπελέτ, ὁ ὁποῖος τὸν διαδέχθηκε στὴ διεύθυνση, μὲ ἀποτέλεσμα καὶ αὐτὸς νὰ παραιτηθῆ στοῦ τέλους τῆς σχολικῆς χρονιάς 1905-1906.

Τὸ Ὁδεῖο Πειραιῶς ἀνήκε στὸν Πειραικὸ Σύνδεσμο, ποὺ ἰδρύθηκε τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1893 «ἀπὸ ὁμάδα φιλοπροόδων νέων ἐπιστημόνων, φοιτητῶν, ἐμπόρων κ.λ.π., οἱ ὅποιοι συνῆλθον εἰς τὴν εὐρείαν αἴθουσαν τοῦ α' σχολαρχείου Πειραιῶς διὰ νὰ λάβουν ἀποφάσεις ἐπὶ τῆς ἀπὸ πολλοῦ μελετωμένης ἰδρύσεως τοῦ Συνδέσμου αὐτοῦ».³⁶ Ὁ Πειραικὸς Σύνδεσμος σύντομα ἐξελίχθηκε σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα σωματεῖα τῆς Ἀθήνας, παρουσιάζοντας ἀξιοθαύμαστη δράση σὲ διάφορους τομεῖς.³⁷

35. Βλ. Ἀθανάσιος Μίχας, «Ὁ μαέστρος Λαυράγκας διὰ τὸ Ὁδεῖον καὶ τὸν Νάζον. Ὁ Ἑθνικὸς ὕμνος, ἡ ἰταλικὴ μπαγκέττα καὶ τὸ... μεταλλεῖον», Βαλκανικὸς Ταχυδρόμος, 1.8.1919, σ. 1

36. Ν. Βεργωτῆς, «Τὰ μουσικὰ μας ἰδρύματα. Ἡ ἱστορία μιᾶς πεντηκονταετίας», Ἑλληνικὸς Ταχυδρόμος, 31.12.1928. Τὸ συγκεκριμένον δημοσίευμα, ὅπως καὶ μιὰ σειρά ἀκόμα δημοσιευμάτων τοῦ Βεργωτῆ περὶ τῆς ἱστορίας τῶν ἑλληνικῶν μουσικῶν ἰδρυμάτων, ἐντόπισε ἡ Γιάννα Παπαγεωργακοπούλου, μὲ τὴν ὁποία ἐτοιμάζουμε τὴν ἔκδοσις ὀλόκληρης τῆς ἐν λόγω σειρᾶς.

37. Πρβλ. Σ.Γ.Γ., «Τὰ πενήνταχρονα τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου», Ἐμπρός, 18.5.1948, σ. 2. Πρὶν ἀκόμα τὴν ἱδρύσιν τοῦ Ὁδείου, ὁ Σύνδεσμος παρουσίασε ἤδη κάποια καλλιτεχνικὴ δράσι. Ἡ πρώτη δημόσια ἐμφάνισις τοῦ καλλιτεχνικοῦ τμήματος τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου ἔλαβε χώρα στὶς 25 Ἰανουαρίου τοῦ 1895 στὴν αἴθουσα τοῦ Πειραιικοῦ Παρθεναγωγείου. Ἀκολούθησαν καὶ

Ἡ ἴδρυση τοῦ Πειραιικοῦ Ὁδείου ἀνακοινώθηκε στὶς 20 Ἰουλίου τοῦ 1903.³⁸ Τὰ ἐγκαίνια ἔλαβαν χώρα στὶς 27 Σεπτεμβρίου τοῦ 1903, παρουσία μεγάλου μέρους τῆς πειραιϊκῆς κοινωνίας.³⁹ Ἐκεῖ ἀνακοινώθηκε ἀπὸ τὸν πρόεδρο τοῦ Συνδέσμου Γ. Σημίτη ἡ ἀνάληψη τῆς διεύθυνσης τοῦ ἰδρύματος ἀπὸ τὸν Γεώργιο Ἀξιῶτη. Ὁ Σημίτης, ἀφοῦ ἀνέπτυξε τοὺς εὐγενεῖς σκοποὺς στοὺς ὁποίους προσδοκοῦσε ὁ Πειραιϊκὸς Σύνδεσμος μέσω τῆς ἴδρυσης τοῦ Ὁδείου, εὐχαρίστησε θερμὰ τὸν Ἀξιῶτη «διὰ τὴν ἀφιλοκερδῆ καὶ εὐγενῆ αὐτοῦ προσφοράν, ὅπως ἀναλάβῃ τὸ ἐπίπονον ἔργον τῆς διεύθυνσεως τοῦ ἰδρύματος τούτου»,⁴⁰ δίνοντάς του τὸν λόγο. Ὁ Ἀξιῶτης, ἐστίασε στὴν εὐκαιρία ποὺ τοῦ δίδεται πλέον νὰ ἐφαρμόσει στὴν πράξιν ὅσα ὁ ἴδιος τὸ προηγούμενο χρονικὸ διάστημα κήρυττε περὶ τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης τοῦ τόπου, ὀριοθετώντας παράλληλα τοὺς στόχους τοῦ νεοσύστατου Ὁδείου Πειραιῶς, καὶ τὸν ρόλο ποὺ φιλοδοξοῦσε νὰ δραματίσει στὴν ὀργάνωσιν τῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσης τῆς πόλης, καὶ ἀφοῦ τόνισε ὅτι ἡ πρόσκλησή του ὡς διευθυντοῦ τοῦ Πειραιϊκοῦ Ὁδείου ἀπο-

τελοῦσε «τὸν εὐτυχέστερον σταθμὸν» τοῦ βίου του, συμπλήρωσε:

Ἀκόμη δὲ εὐτυχέστεραν θεωρῶ δι' ἐμὲ τὴν σύμπωσιν ὅτι ἐκλήθην ἐγὼ πρῶτος νὰ θέσω τὰς βάσεις τῆς ἐργασίας τοῦ νέου αὐτοῦ μουσικοῦ ἰδρύματος, διότι μοῦ δίδεται οὕτω ἡ πολύτιμος εὐκαιρία νὰ θέσω εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς εἰς πρᾶξιν, ὅ,τι θεωρητικῶς μόνον μέχρι τοῦδε περὶ τῆς μουσικῆς τοῦ τόπου μας μορφώσεως ἐξέθεσα.

Διότι φρονῶ ὅτι ἡ θέσις τοῦ διευθυντοῦ ἐνὸς οἰουδήποτε ἑλληνικοῦ μουσικοῦ ἰδρύματος εἶνε ὅλως διαφορετικὴ – καὶ πρέπει νὰ εἶνε – ἀπὸ ἐκείνου τοῦ διευθυντοῦ ἐνὸς ξένου ὠδείου.

Ἐνα εὐρωπαϊκὸν ὠδεῖον ἔχει τὰς παραδόσεις του. Ἐχει τὴν ἱστορίαν του. Τὰς παραδόσεις αὐτὰς καὶ τὴν ἱστορίαν θ' ἀκολουθήσῃ καὶ ὁ διευθυντής του. Τὸ ἑλληνικὸν ὁμως ὠδεῖον δὲν ἔχει οὔτε τὸ ἓν, οὔτε τὸ ἄλλο ἀκόμη.

Πρόκειται λοιπὸν νὰ δημιουργήσῃ. Πρόκειται ἡ ἐργασία ἐκείνη, τὴν ὁποίαν ὁ εὐσυνείδητος καὶ μορφωμένος καλλιτεχνικῶς διευθυντής του θὰ παρουσιάσῃ, νὰ εἶνε ἐν τῷ συνόλῳ δημιουργικὴ.

Διὰ τοῦτο μοῦ φαίνεται ὄχι μόνον ἄσκοπος ἀλλὰ καὶ καταστρεπτικὴ – χωρὶς νὰ παύῃ νὰ εἶνε καὶ γελοία εἰς βάρος τῶν ὑπευθύνων – ἡ πορεία τοῦ μουσικοῦ ἐκείνου ἰδρύματος τὸ ὁποῖον ἐνῶ φαίνεται ὅτι τρέφεται ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν φύσιν καὶ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴν ζωὴν, ζητεῖ νὰ ἐπιβληθῇ, ἐκμεταλλεῖται τὴν ἀμάθειαν τοῦ πολλοῦ κόσμου, διὰ τῆς ἀντιγραφῆς, καὶ τῆς κακῆς ἐνίοτε ἀντιγραφῆς τοῦ μορφωτικοῦ συστήματος ἐνὸς οἰουδήποτε εὐρωπαϊκοῦ ὠδείου.

Διὰ τοῦτο ἡμεῖς δὲν θὰ ἐργασθῶμεν οὕτω.

Ζῶντες εἰς ἓνα περιβάλλον μουσικὸν ἑλληνικόν, εἰς ἓνα δηλαδὴ περιβάλλον σχεδὸν παρθένον ἀκόμη ὅσον ἀφορᾷ τὴν μουσικὴν ἀντίληψιν, δὲν θὰ γίνωμεν ζηλωταὶ τῆς δόξης ἐνὸς γερμανικοῦ αἴφνης ὠδείου, ἀλλὰ ἐνὸς ἑλληνικοῦ, ἰδανικοῦ ἀκόμη, μουσικοῦ ἰδρύματος, τὸ ὁποῖον δημιουργούμενον ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀνάγκην τοῦ περιβάλλοντος, καὶ ἔχον συνεπῶς πλήρη τὴν συνείδησιν τῆς θέσεως καὶ τῆς ἀποστολῆς του, θὰ κατορθώσῃ διὰ τῆς εἰλικρινοῦς καὶ τῆς ὑγιούς πορείας του, νὰ ὑπηρετήσῃ πραγματικῶς τὸν τόπον.

Μιὰ τοιαύτην ἀνάγκην νομίζω ἐδημιούργησε τὸ παρὸν ὠδεῖον, ἀνάγκην ἡ ὁποία εἶνε καὶ θὰ εἶνε ὁ μόνος σκοπὸς του.

Δὲν θὰ δώσωμεν λοιπὸν ἡμεῖς εἰς τὸν τόπον μας παρ' ὅ,τι τώρα πρέπει νὰ τοῦ δοθῇ μόνον, ὅ,τι θὰ εἶνε ἱκανὸν νὰ τὸν προετοιμάσῃ βαθμιαίως, καὶ νὰ τὸν μορφώσῃ εὐρύτατα, ὥστε βαθύτατα νὰ ἐννοήσῃ καὶ νὰ αἰσθανθῇ ἀργότερον καὶ κάθε τῆς τέχνης ἐκδήλωσιν. Οὔτε θὰ παρουσιασθῶμεν, ὅταν θὰ εἶνε ἀνάγκη, μὲ προγράμματα συναυλιῶν, ὅμοια μὲ ἐκεῖνα τῶν ξένων conservatoires.

Ἡ ἐργασία μας θὰ εἶνε ἀνάλογος τῆς μουσικῆς

ἄλλες συναυλίες τῶν μελῶν τοῦ Σωματείου ἕως τὸ 1896, ὅταν ἡ χορωδία τοῦ Πειραιϊκοῦ Συνδέσμου συμμετεῖχε στοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες ἐκείνου τοῦ ἔτους μὲ τὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἴμνου τοῦ Σαμάρα. Στὴν ἐπόμενη τριετία τὸ καλλιτεχνικὸ τμήμα δὲν παρουσίασε καμία δράσιν, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1900, ὅταν οἱ συνθῆκες ἔγιναν πιὸ εὐνοϊκῆς, καθὼς εἶχαν ἐδραιωθεῖ πλέον τὰ τμήματά του, ἡ χορωδία, ὑπὸ τὴν καθοδήγησιν τοῦ Θ. Πολυκράτη, συμμετεῖχε σὲ διάφορες συναυλίες, οἱ ὁποῖες κίνησαν τὸν θαυμασμὸ τῶν φιλομούσων. Γιὰ τὴν ἱστορίαν τοῦ Πειραιϊκοῦ Συνδέσμου βλ. Ἄγγελος Σούλης «Τὸ Ὁδεῖον Πειραιῶς. Ἱδρυσις - Ἐξέλιξις - Τριάκοντα ἔτων ἱστορία», *Μουσικὴ Ἐπιθεώρησις* 2 (Νοέμβριος 1921), σ. 10-12.

38. Τὰ μαθήματα ξεκίνησαν στὶς 25 Σεπτεμβρίου μὲ τὶς ὥρες διδασκαλίας νὰ ἐκτείνονται στὸ ἀπογευματινὸ τρίωρο 4.30 ἕως 7.30. [Ἀνυπόγραφο], «Ἱδρυσις Ὁδείου ἐν Πειραιεῖ. Πότε ἄρχεται ἡ λειτουργία», *Ἐμπρός*, 21.7.1903, σ. 3. Πρβλ. ἀκόμη, [Ἀνυπόγραφο], «Πολύτιμον Πειραιϊκὸν ἀπόκτημα. Τὸ Ὁδεῖον τοῦ Πειραιϊκοῦ Συνδέσμου», *Σφαῖρα*, 22.9.1903, σ. 1.
39. «Τὸ Ὁδεῖον θέλει ἐγκατασταθῆ εἰς τὸ Κεντρικὸν παρὰ τὸν Ἀγ. Σπυρίδωνα μέγαρον τοῦ Πειραιϊκοῦ Συνδέσμου, αἱ εὐρεταὶ τοῦ ὁποίου καὶ κομψαὶ αἰθουσαὶ ἐκρίθησαν καταλληλόταται πρὸς τὸν σκοπὸν τούτον». [Ἀνυπόγραφο], «Ἱδρυσις Ὁδείου ἐν Πειραιεῖ. Πότε ἄρχεται ἡ λειτουργία», ὁ.π., σ. 3.
40. [Ἀνυπόγραφο], «Τὰ χθεσινὰ ἐγκαίνια τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς», *Σφαῖρα*, 29.9.1903, σ. 1. Βλ. ἐπίσης [Ἀνυπόγραφο], «Τὸ Ὁδεῖον τοῦ Πειραιῶς», *Τὸ Ἄστυ*, 27.9.1903.

μας ἀντιλήψεως: ἀνάλογος τῶν ἀναγκῶν πού παρ-
ρουσιάζει σήμερα ὁ τόπος μας, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐργασία
αὐτὴ θὰ εἶνε ἡ μόνη, βεβαιωθῆτε, πού σταθερῶς θὰ
εὐρύνῃ τὰ στενὰ ὄρια τοῦ μουσικοῦ μας ὁρίζοντος.⁴¹

Ἰποδιευθυντῆς τοῦ ὠδείου ἀνέλαβε ὁ Γεώργιος
Λαμπелὲτ (πιθανότατα ἔπειτα ἀπὸ εἰσήγησιν τοῦ
Ἀξιώτη), ἐνῶ οἱ δύο ἀνέλαβαν τὴ διδασκαλία
ὄλων τῶν θεωρητικῶν μαθημάτων.⁴² Μεταξὺ τῶν
πρῶτων διδασκόντων τοῦ ἰδρύματος ἦταν ἐπίσης
οἱ De Meis (ὁ διευθυντῆς τῆς μπάντας τῆς Μου-
σικῆς Ἑταιρείας) καὶ Ροδόλφος Γαϊδεμβέργερ
(τσέλο).⁴³ Οἱ πρῶτοι μῆνες λειτουργίας τοῦ ὠδείου
ἔδειξαν ὅτι τὸ σχέδιον σπουδῶν, τὸ ὁποῖο εἶχε προ-
τείνει τὸ Ἀξιώτης, κατάφερε νὰ προσελκύσει τὸ
ἐνδιαφέρον σημαντικοῦ τμήματος τῆς πειραϊκῆς –
κυρίως – κοινωνίας. «Ὁ Ἀξιώτης ἀπὸ ἀγνοῦ
ἐνθουσιασμοῦ ἤρχισε τὴν ὀργάνωσιν τοῦ νεοσυ-
σταθέντος καλλιτεχνικοῦ ἰδρύματος ἐπὶ τῇ βάσει
τοῦ προγράμματος ἐνὸς εὐρωπαϊκοῦ ὠδείου βοη-
θούμενος καὶ ἀπὸ τὸ διορισθὲν ἐκλεκτὸν προσω-
πικὸν τοῦ ὠδείου», σημειώνει ὁ Βεργωτής.⁴⁴ Τὴν
διετία τῆς διεύθυνσης τοῦ ἰδρύματος ἀπὸ τὸν
Ἀξιώτη «ἐδόθησαν πολλαὶ μαθητικαὶ συναυλίας
χορωδίας, μουσικῆς δωματίου, κ.λ.π., αἱ ὁποῖαι
ἐσημείωσαν λαμπρὰν ἐπιτυχίαν, λίαν εὐοίωνον διὰ
τὴν γοργὴν καλλιτεχνικοπαιδαγωγικὴν ἀνέλιξιν
τοῦ ὠδείου. Ὁ ἀριθμὸς δὲ τῶν μαθητῶν, σημειω-
τέον, ἤρξανε ὀλοένα σημαντικῶς. Ἡ δὲ κυβέρνη-
σις ἀνεγνώρισε τὸ ὠδεῖον ὡς σοβαρὸν ἴδρυμα».⁴⁵

Σύμφωνα μὲ ὅλες τίς ἐνδείξεις, ἡ πρώτη χρονιά
λειτουργίας τοῦ ὠδείου ὑπῆρξε ἄκρως ἐπιτυχημέ-
νη τόσο εἰσπρακτικὰ ὅσο καὶ καλλιτεχνικὰ (μὲ
τὴν διεξαγωγὴν μεγάλου ἀριθμοῦ συναυλιῶν καὶ
μὲ τὴ συμμετοχὴ τῶν μαθητῶν κι ἐνίοτε τῶν κα-

θηγητῶν τοῦ ἰδρύματος). Στὸ τέλος τῆς πρώτης
χρονιᾶς λειτουργίας τοῦ ὠδείου Πειραιῶς οἱ ἐγγε-
γραμμένοι μαθητῆς ἦταν 73,⁴⁶ ἀριθμὸς ἐξαιρετικὰ
ἐνθαρρυντικὸς γιὰ τὴν περαιτέρω πορεία του. Πα-
ράλληλα μὲ τὴν αὔξησιν τῶν μαθητῶν παρατη-
ροῦμε – ὅπως ἦταν φυσικὸ ἄλλωστε – καὶ αὔξησιν
τῶν διδασκόντων στὸ ἴδρυμα. Ἔτσι στὸ τέλος τοῦ
πρῶτου ἔτους λειτουργίας τοῦ ὠδείου, πέραν τῶν
προαναφερθέντων, καλοῦνται νὰ διδάξουν καὶ οἱ:
Τζιουρντάνο (ὠδική), Μαρίνα Λαμπелὲτ (κλειδο-
κύμβαλο), Mancini (κλειδοκύμβαλο), Μοντσενά-
τος (κλειδοκύμβαλο), καὶ Δεμένης (βιολί).⁴⁷

Ὁ Ἀξιώτης, πιστὸς στὶς διακηρύξεις του, ἐφαρ-
μοῖζει ἓνα πρόγραμμα σπουδῶν ἐντελῶς διαφορετικὸ
ἀπὸ αὐτὸ τοῦ ὠδείου Ἀθηνῶν, τὸ ὁποῖο φαίνεται ὅτι
ἀποφέρει καρπούς.⁴⁸ Σὲ συνέντευξή του στὴν ἐφη-
μερίδα Σκρίπ, πρὸς τὸ τέλος τῆς πρώτης σχολικῆς
χρονιᾶς, φαίνεται νὰ ἐπιμένει στὴν ὀρθότητα τῶν
ἐπιλογῶν του:

46. Ζ. Π., «Εἰς τὸν Πειραιᾶ», στήλη «Ἐντυπώσεις καὶ
σκέψεις», Σκρίπ, 8.4.1904, σ. 1. Στὸ ὠδεῖο Ἀθηνῶν
τὴν ἀντίστοιχη περίοδο (1902-1903) φοίτησαν 442 μα-
θητῆς. Βλ. Τὸ ἄρθρο τοῦ «Χρόνου», ὑπὸ τὸν τίτλο «Τὸ
ὠδεῖον καὶ αἱ σχολαὶ του», Ἀθῆναι, 7.7.1903, σ. 3.

47. Ὁ.π.

48. Ἄν καὶ τὰ περισσότερα ἐντυπα τῆς ἐποχῆς καταγρά-
φουν τὴν ἐνθουσιώδη ὑποδοχὴ τοῦ ἰδρύματος, ἐντού-
τοις ὑπάρχουν μεταγενέστερα δημοσιεύματα ὅπου
ἀναπτύσσεται ἡ ἐντελῶς ἀντίθετη ἀποψη, ὅτι δηλαδὴ
παρὰ τὴν ἀρχικὴ «εὐφορία» πού ἔφερε ἡ εἶδησις τῆς
ἱδρυσης τοῦ νέου ὠδείου, ἡ ἰδέα, ἀρχικῶς, δὲν ὑποστη-
ρίχθηκε ἐπαρκῶς ἀπὸ τοὺς Πειραιῶτες. Διαβάζουμε
σχετικὰ: «Ἐπειδὴ γράφεται εἰς τὰς γραμμάς αὐτὰς
μία μικρὰ ἱστορία, ἃς σημειωθῆ ὅτι ἡ ἀρχὴ παρ' ὅλους
τοὺς ἐνθουσιασμοὺς τῆς πειραϊκῆς κοινωνίας δὲν
ὑπῆρξε καὶ πάλιν ἀπολύτως εὐχάριστος. Οἱ πρῶτοι
μαθηταὶ δὲν ὑπερέβαινον τοὺς 35. Καὶ πολλάκις ὁ γη-
ραῖος εἰσπράκτωρ τοῦ ὠδείου, σύρων μέλη κουρασμέ-
να εἰς τοὺς δρόμους, ματαίως ἠνώχλει τὸ ρόπτρον τῶν
σπιτιῶν τῶν μαθητῶν, ἐπιμένων εἰς τὴν πληρωμὴν
τῶν συμπεφωνημένων γλίσχρων διδάκτρων... Ἄλλ' ἡ
ἰδέα κατέρωθεν, ἐπὶ τέλους, νὰ ἐπιβληθῆ καὶ ἡ οἰκο-
νομικὴ κατάστασις τοῦ ὠδείου νὰ βελτιωθῆ ἐν κα-
ταλλήλῳ ἀντιστοιχίᾳ πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν του
πρόδοσιν. Καὶ τὴν 15 Ὀκτωβρίου 1905 τὸ Ἰπουργεῖον
τῆς Παιδείας, διὰ τοῦ ὑπ' ἀρ. 6429 ἐγγράφου του, ἀνε-
γνώρισεν ἐπισήμως τὸ ὠδεῖον Πειραιῶς καὶ ἔθεσε
τοῦτο ὑπὸ τὴν ἐποπτείαν τοῦ διορισθέντος καὶ ὑπουρ-
γικοῦ ἐπόπτου». Ἄγγελος Σούλης, ὁ.π. Στὸ ἴδιο δη-
μοσίευμα ὁ Σούλης κάνει μίαν ἀρκετὰ ἐκτενῆ ἀνα-
δρομὴν στὶς πρώτες καλλιτεχνικὲς ἀπόπειρες τοῦ Πει-
ραϊκοῦ Συνδέσμου.

41. [Ἀνυπόγραφο], «Τὰ χθεσινὰ ἐγκαίνια τοῦ ὠδείου
Πειραιῶς», ὁ.π., σ. 2.

42. Ρ., «Τὸ ὠδεῖον τοῦ Πειραιῶς. Ποίος τὸ ἰδρύει. Πῶς
εἰργάσθησαν δι' αὐτό. Μαθήματα καὶ καθηγηταί»,
Ἔστια, 23.9.1903, σ. 2. Στὸ ἴδιο δημοσίευμα ζητεῖται ἡ
ὑποστήριξις τοῦ ἰδρύματος «διότι προπαρεσκεύασε τό-
σον καλὰ καὶ τόσον νοικοκυρία τὰ πράγματά του
ὥστε καὶ ἡ διδασκαλία νὰ εἶνε τακτικωτάτη, γινομέ-
νη δι' ὅλους τοὺς μαθητὰς ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς καθη-
γητὰς καὶ οὐχὶ ἀπὸ βοηθούς των, καὶ οἱ κανονισμοί
του νὰ εἶνε λεπτομερεῖς καὶ ἀναλυτικώτατοι, περὶ πάν-
των προβλέποντες, καὶ ἔφορον αὐτοῦ νὰ ἔχῃ ἐξέχον
πρόσωπον εἰς τοὺς μουσικοὺς κύκλους μας».

43. Ὁ.π.

44. Ν. Βεργωτής ὁ.π.

45. Ὁ.π.

Αί ἀρχαί τοῦ Ὁδείου σας; Ἐρωτοῦμεν τὸν διευθυντὴν κ. Γ. Ἀξιώτην.

Νὰ μὴ ἐφαρμόσῃ τὸν ἀπ' εὐθείας γερμανισμόν. Ὁ ἀπ' εὐθείας γερμανισμός, τὸ νὰ διδάσκηται δηλαδὴ ὁ μαθητὴς ὅ,τι δὲν εἶνε νὰ ἐννοήσῃ ἀμέσως, εἶνε συνθήκη καὶ ψευτιά. Ἦμπορεῖ νὰ λέγῃ ὁ μαθητὴς ἢ ὁ ἀπόφοιτος ὅτι εἶνε θαυμάσιος ὁ Μπετόβεν. Ἀλλὰ πρέπει καὶ νὰ ἐννοῇ τὸν Μπετόβεν. Νὰ φθάσῃ νὰ τὸν ἐννοήσῃ. Δὲν εἶνε, ὑποθέτω, τόσο εὐκολός ἢ εἴσοδος εἰς τὸ πνεῦμα τῶν μεγάλων Γερμανῶν διδασκάλων, δὲν εἶνε δὲ καὶ τρόπος διὰ νὰ τοὺς ἐννοήσῃ ὁ μαθητὴς, ἢ βιαία καὶ τυραννικὴ γερμανομάθεια ἀπ' ἀρχῆς. Ὁ μαθητὴς πρέπει νὰ προπαρασκευασθῇ διὰ νὰ ἐννοῇ, πρέπει νὰ ἀποκτήσῃ τὸ γενικὸν πνεῦμα, καὶ βαθμιαίως, ἐὰν ἤμπορέσῃ, θὰ ἐννοήσῃ τοὺς Γερμανοὺς διδασκάλους τοὺς ὁποίους τώρα νομίζει ὅτι ἐννοεῖ. Τοῦ ἐπέβαλον νὰ νομίζῃ ὅτι τοὺς ἐννοεῖ.⁴⁹

Παρὰ τὴν ἐξαιρετικὴν πορεία τοῦ ὠδείου, τὴν αὐξήσιν τῶν ἐγγεγραμμένων μαθητῶν καὶ τὴ δύναμη ποὺ ἀποκοῦσε σιγὰ σιγὰ μέσω τοῦ ἐναλλακτικοῦ προγράμματος σπουδῶν ποὺ προωθοῦσε ὁ Ἀξιώτης, μετὰ τὸ τέλος καὶ τῆς δεύτερης θητείας του στὴν κεφαλὴ τοῦ ἰδρύματος, παραιτήθηκε. Τὴν διεύθυνση γιὰ ἓνα ἔτος (περίοδος 1905-1906) ἀνέλαβε ὁ Λαμπελέτ, ὁ ὁποῖος ἐπίσης ὠδηγήθηκε σὲ παραίτηση. Οἱ δύο νεαροὶ συνθέτες σταδιακὰ δικαιώνονταν σὲ ὅ,τι ἀφοροῦσε τὴ διαμάχην τους μετὰ τὸν Γεώργιο Νάζο καὶ τὸ παντοδύναμο Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, κάτι τὸ ὁποῖο φαίνεται πὼς δὲν ἄρесе στὴν «ἄρχουσα» μουσικὴ –καὶ ὄχι μόνο– τάξιν τῶν Ἀθηνῶν. Τὸ παραπάνω σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὴν «πρωτόγονον νοοτροπίαν μερικῶν ἐκ τῶν τότε ἰθυόντων τοῦ «Πειραϊκοῦ Συνδέσμου»», σύμφωνα μετὰ τὸν Βεργωτῆ,⁵⁰ οἱ ὁποῖοι ἀπαιτοῦσαν νὰ διευθύνουν οἱ ἴδιοι τὸ ὠδεῖο καὶ ὄχι ὁ ἐκάστοτε ὀρισμένος διευθυντὴς του, ἐξώθησαν καὶ τοὺς δύο νεαροὺς συνθέτες σὲ παραίτηση. Ἀμέσως μετὰ ἐπῆλθε ἡ ἀναπόφευκτὴ ἀμεση ὑποβάθμισις τοῦ ἰδρύματος ποὺ ὠδήγησε στὴν ἀναγκαστικὴ «ἀναδιοργάνωσίν» του, ὡς παραρτήματος, πλέον, τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν. Ἔτσι, τὸ πρόγραμμα σπουδῶν προσαρμόστηκε σ' αὐτὸ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν καὶ στὸ διδακτικὸ προσωπικὸ του προστέθηκαν πολλοὶ ἀπὸ τοὺς καθηγητὰς τοῦ ἐν λόγω ἰδρύματος.

Ἰδιαιτέρως ἀποκαλυπτικὸ γιὰ τίς δυσκολίας ποὺ ἀντιμετώπισαν οἱ Ἀξιώτης-Λαμπελέτ κατὰ

τὴν περίοδον τῆς θητείας τους ὡς διευθυντὰς τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς εἶναι δημοσίευμα τοῦ Νικολάου Βεργωτῆ ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα στὸν Ἑλληνικὸ Ταχυδρόμο. Συγκεκριμένα διαβάζουμε γιὰ τὴ σχολικὴ χρονιά 1905-1906:

Ὁ Λαμπελέτ εἰργάσθη μετὰ ἀφάνταστον ἐνθουσιασμόν ὡς διευθυντὴς καὶ συνάμα καθηγητὴς (θεωρίας, ἀρμονίας, χρωδίας, ἀντιστιξέως κ.λπ.), ἀμειβόμενος γλισχρότατα, λόγῳ τῶν πενιχρῶν πόρων τοῦ Συλλόγου, ἀντιπαλαίων μετὰ μυριάς ἀντιδράσεις, μετὰ παντοειδεῖς ὑπονομιεύσεις, τὸ χειρότερον δὲ μετὰ τὴν πρωτόγονον νοοτροπίαν μερικῶν ἐκ τῶν τότε ἰθυόντων τὰ τοῦ «Πειραϊκοῦ Συνδέσμου», οἱ ὁποῖοι παρενέβαλλον προσκόμματα εἰς τὸ ἀναμορφωτικὸν τοῦ ἔργου δι' ἀναρμοδίαν ἐπεμβάσεων – λόγῳ ἐγωϊσμοῦ τῶν διαφόρων «γραμματέων καὶ φαρισαίων», ὡς τοὺς ἀπεκάλει, εἰς δημοσίευσμα τοῦ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Ὁ κ. Λαμπελέτ, ἐργασθεὶς μετὰ σπανίαν εὐσυνειδησίαν καὶ μεθοδικότητα, ἠναγκάσθη μετὰ ἐν ἔτος περίπου νὰ ἀποχωρήσῃ (κατὰ τὸ τέλος τοῦ σχολικοῦ ἔτους) ἀπὸ καθηγητῆς καὶ διευθυντῆς, καθόσον, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, ἦτο καταφανὴς ἡ ὑπονόμευσις τῆς θέσεώς του (τοῦ διευθυντοῦ) ὑπὸ μερικῶν ἐπιτηδεῶν ἀσημοτήτων.

Τὴν ἐποχὴν ἐκείνην διεξήχθη μία δριμεῖα πολιμικὴ μεταξὺ τοῦ κ. Λαμπελέτ καὶ τινὸς ἀνωνομογράφου μέλους τοῦ Πειραϊκοῦ Συνδέσμου ὑπὸ τὸ ψευδώνυμον «Πειραεὺς» μετὰ πολλὴν δόσιν κακοπιστίας καὶ ἐμπαθείας, ἐπιχειρήσαντος εἰς τὸν πειραϊκὸν Τύπον νὰ ἀναίρῃ τὰς διὰ σοβαρῶν ἐπιχειρημάτων κατηγορίας τοῦ πρώτου, τὰς ὁποίας διετύπωσε ἀπὸ τῶν στηλῶν κυρίως τοῦ Ἀστειῶς τῶν Ἀθηνῶν κατὰ τῶν παρεμβαλλομένων εἰς τὸ ἔργον του προσκομμάτων ὑπὸ ἀναρμοδιῶν καὶ τῆς ἀχαρακτηρίστου ὑπονομιεύσεώς του ὑπὸ τῶν ἐπιτηδεῶν.

Εἰς ἀντικατάστασιν τοῦ κ. Λαμπελέτ διωρίσθη κάποιον πιανίστρια κ. Τσίλερ, ἡ ὁποία ἐπέδειξε τελείαν ἀνεπάρκειαν διὰ τὸν ρόλον τὸν ὁποῖον ἀνέλαβεν, πρᾶγμα ποὺ συνετέλεσε μετ' οὐ πολὺ κατὰ μέγιστον μέρος νὰ ἀνατεθῇ ἡ ἀναδιοργάνωσις τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς εἰς τὸν κ. Γ. Νάζον, ὀνομασθέντα ἐπίτιμον διευθυντὴν τοῦ Ὁδείου αὐτοῦ, ὑπὸ τὴν ἐποπτείαν τοῦ ὁποῖου καὶ μετὰ στελέχη καθηγητῶν τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἤρχισε νὰ συντελῆται μετὰ θαυμαστὴν γοργότητα ἡ ἀναδιοργάνωσις τοῦ Ὁδείου Πειραιῶς.⁵¹

Ἄντιστοιχο ἦταν καὶ δημοσίευμα τοῦ Λαμπελέτ στὴν ἐφημερίδα Ἐμπρὸς λίγον μετὰ τὴν παραίτησίν του. Σ' αὐτὸ ἐξηγεῖ ὅτι ὁ λόγος ποὺ ὠδήγησε τόσο αὐτὸν ὅσο καὶ τὸν προκατόχον του στὴ συγκεκρι-

49. Ζ. Π., ὁ.π.

50. Ν. Βεργωτῆς, ὁ.π.

51. Ὁ.π.

μένη απόφαση, ήταν τὸ γεγονός ὅτι, σύμφωνα με τὸ καταστατικὸ τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου, τὶς αποφάσεις γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ ὠδείου δὲν μποροῦσε νὰ λάβει ὁ ἐκάστοτε διευθυντὴς ἀλλὰ ὁ κοσμήτορας τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου. Συγκεκριμένα ὁ Λαμπελὲτ σημείωνε στὴν ἐπιστολή του, ἡ ὁποία δημοσιεύτηκε στὶς 15 Ἰουλίου τοῦ 1906 (οἱ ἔντονα τονισμένες λέξεις τοῦ συντάκτη):

Ἡ ἐπὶ μίαν τριετίαν ἐν τῷ Ὄρειο τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου παραμονή μου, τὸ πρῶτον ὡς καθηγητοῦ ἐν αὐτῷ καὶ ὕστερον ὡς διευθυντοῦ, με ἐδίδαξεν ὅτι τὰς μεταβολὰς γιγνομένας ἐκάστοτε ἐν τῷ προσωπικῷ τοῦ ὠδείου (ὅπως, π.χ., ἡ παραίτησις τοῦ πρώην διευθυντοῦ τοῦ ὠδείου κ. Γ. Ἀξιώτη κ.τ.λ., τοῦ ἐπὶ δύο ἔτη ἀφιλοκερδῶς ἐργασθέντος ἐν αὐτῷ) τὰς ρυθμίζει ὄχι τὸ συμφέρον καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ πρόοδος τοῦ ὠδείου, ἀλλὰ, κυρίως, ἡ ἔλλειψις εὐθυκρυσίας καὶ θελήσεως τῶν ἀρχῶν τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου καὶ ἡ παντελής ἄγνοια τῶν μουσικῶν πραγμάτων, συνδεομένη με τὴν μωρὰν καὶ ἀδικαιολόγητον ἐπιμονὴν τῶν ἀρχῶν αὐτῶν εἰς τὸ νὰ μὴ θέλουν νὰ ἀναγνωρίσουν εἰς τὸν διορισμένον ὑπ' αὐτοῦ διευθυντὴν τὰ στοιχειώδη δικαιώματα τὰ ὁποῖα μίᾳ διευθύνσει ἀναγκαστικῶς πρέπει νὰ ἔχη.

Κατὰ τὸ καταστατικὸν τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου, τὸ Ὄρειο Πειραιῶς **διευθύνεται ἀπὸ τὸν κοσμήτορα** τὸν μηδεμίαν σχέσιν ἔχοντα με τὴν τέχνην, καὶ τὸν προσερχόμενον σπανιότατα εἰς τὸ ὠδεῖον μετὰ τὸ πέρας πάντοτε τῆς καθημερινῆς λειτουργίας αὐτοῦ, ἐνῷ **πραγματικῶς** ὁ μοχθῶν καὶ ὁ ἐργαζόμενος εἶνε ὁ Εἰδικὸς Διευθυντὴς τοῦ ὠδείου ἀπὸ τοῦ ὁποίου ἀπορρέουσιν ὅλα.

Ἐπειδὴ ὁ κ. Ἀξιώτης πρῶτα, καὶ ἐγὼ ὕστερα, ἐπαλαίσαμεν δι' ὅλων τῶν μέσων ἵνα ἐπέλθῃ τροποποίησις τοῦ ρηθέντος ἄρθρου τοῦ καταστατικοῦ ἐν ὀνόματι τῆς δικαιοσύνης, τῆς λογικῆς, τοῦ ἀνθρωπισμοῦ καὶ τοῦ πολιτισμοῦ, οἱ κύριοι οἱ διαχειριζόμενοι τὸν Πειραιικὸν Σύνδεσμον μᾶς ἐθεώρησαν ὡς ἀνευλαβεῖς καὶ ἱεροσύλους ἀπέναντι τοῦ δόγματος τὸ ὁποῖον ἔστησαν αἱ ἀρχαὶ τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου, δηλαδὴ τοῦ καταστατικοῦ αὐτοῦ, καὶ μετ' εὐχαριστήσεως, φαντάζομαι, θὰ περιέβα-

λον με τὴν σκέψιν των τὴν ιδέαν τῆς πιθανῆς παραίτησέως μου ἀπὸ τῆς διευθύνσεως, ἡ ὁποία καὶ ἐπραγματοποιήθη.

Οἱ κύριοι οὗτοι ἤθελαν νὰ θέσουν ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ Ὄρειο Πειραιῶς ἓνα πρόσωπον πολὺ εὐπαθές, πολὺ οἰκογενειακοῦ χαρακτήρος καὶ πολὺ νοικοκυρίστικο. Ἡ μουσικὴ τέχνη δι' αὐτοὺς εἶνε τὸ τελευταῖον πρᾶγμα, ἀρκεῖ τὸ πρόσωπον αὐτὸ νὰ γονατίσῃ ἀπέναντι τοῦ βωμοῦ τὸν ὁποῖον ἔστησε τὸ δόγμα τοῦ καταστατικοῦ τοῦ Πειραιικοῦ Συνδέσμου. Καὶ ἤθελον οἱ κύριοι αὐτοί, ὡς φαίνεται, νὰ ἰδρῶσουν μᾶλλον μίαν μουσικὴν σχολὴν Κλειδοκυμβάλου παρὰ ἓνα ἐπιστημονικὸν ἴδρυμα ποῦ λέγεται Ὄρειο.

Δὲν ἐθεώρουν τὴν πειραιικὴν κοινωνίαν ἱκανὴν νὰ λάβῃ τὴν τιμὴν νὰ ἔχῃ ἐν ὠδεῖον, ὅπως ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον ἕως τώρα διηυθύναμεν ὁ κ. Γ. Ἀξιώτης καὶ ἐγώ, εἰς τὸ ὁποῖον κατορθώσαμεν νὰ διδάσκωνται, με ἐξαιρετὰ ἀποτελέσματα, τὸ κλειδοκύμβαλον, τετράχορδον, ὠδική, χορωδία, ἄρμονία, ἀντίστιξις καὶ σύνθεσις.

Εὐχομαι, λοιπόν, εἰς τὸν Πειραιικὸν Σύνδεσμον νὰ εὕρῃ τὸ πρόσωπον αὐτό, διὰ τὴν πρόοδον τοῦ ἰδρύματος... ὅπως τὴν φαντάζονται αἱ ἀρχαὶ αὐτοῦ.

Περὶ τῆς ἀγνωμοσύνης καὶ τῶν ἀπειρῶν ἀδικιῶν, κ.τ.λ., τῶν κυρίων αὐτῶν πρὸς τοὺς ὑπερανθρώπως ἐργασθέντας διὰ τὴν πραγματικὴν ἀνύψωσιν τοῦ ὠδείου, θεωρῶ περιττὸν καὶ ἀναρὸν νὰ γράψω, διότι δὲν εἶμαι ὁπαδὸς τῆς ρωμαντικῆς φιλολογίας. Ἐν ἀνάγκῃ ὅμως ἐπιφυλάσσομαι λίαν προθύμως νὰ γράψω πολλὰς λεπτομερείας.⁵²

Ὁ Νικόλαος Βεργωτῆς στὴν σειρά ἀπολογιστικῶν σημειωμάτων με ἀφορμὴ τὴν συμπλήρωσιν μισοῦ αἰῶνα ὀργανωμένης μουσικῆς ἐκπαίδευσης στὴν Ἑλλάδα, σημειώνει με νόημα: «[...] πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, ὅπως εἶνε αἱ κατὰ τοῦ Ὄρειο ἐπικρίσεις τῶν Ἀξιώτη καὶ Λαμπελὲτ ποῦ εἶχαν ἰδεολογικὰ ἐλατῆρια, οἱ πλεῖστοι τῶν τότε κυνικῶν ἐπικριτῶν τοῦ Ὄρειο ἐκινουῦντο ἀπὸ ἐμπάθειαν, ὑποβλέποντες, μερικοὶ ἐξ αὐτῶν, ἰδίως τὴν θέσιν τοῦ διευθυντοῦ».⁵³

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΕΛΩΝΗΣ

52. Γεώργιος Λαμπελὲτ, «Τὸ Ὄρειο Πειραιῶς καὶ ὁ Πειραιικὸς Σύνδεσμος», *Ἐμπρός*, 15.7.1906.

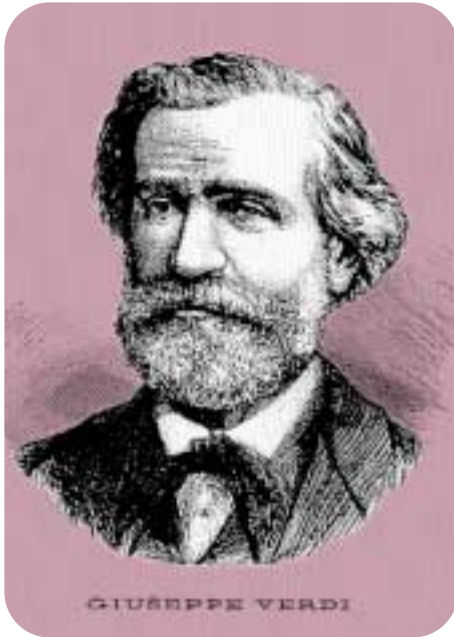
53. Ν. Βεργωτῆς, *ὁ.π.*

ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΟΠΕΡΩΝ ΤΟΥ GIUSEPPE VERDI ΑΠΟ ΙΤΑΛΙΚΟΥΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥΣ ΘΙΑΣΟΥΣ

ΣΤΑ ΟΠΕΡΑΤΙΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑΠΕΝΤΑΕΤΙΑ
(ΣΑΙΖΟΝ ΟΠΕΡΑΣ 1844/5-1879/80)

Με άφορμή την συμπλήρωση 200 ετών από την γέννηση του Giuseppe Verdi (1813-1901) δημοσιεύουμε τρεις πρωτότυπους Πίνακες (1, 2, 3) με τις πρεμιέρες και τις παραγωγές όπερών του συνθέτη από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους στα διάφορα θέατρα των όπερατικών κέντρων του ελληνόφωνου χώρου (Κέρκυρα, Ζάκυνθος, Κεφαλονιά, Αθήνα, Σύρος, Πάτρα και Θεσσαλονίκη) κατά την τριακονταπενταετία που έμπερικλείει τις σαιζόν όπερας 1844/5-1879/80. Ο Πίνακας 1 ξεκινεί από την πρώτη γνωστή και επιβεβαιωμένη παραγωγή όπερας του Verdi σε θέατρο του ελληνόφωνου χώρου, αυτή του Nabucco στο Θέατρο San Giacomo τής Κερκύρας κατά την έναρξη τής εκεί σαιζόν όπερας 1844/5, και καταλήγει με τις άγνωστες έως σήμερα παραγωγές των όπερών *Ernani* και *La forza del destino* που έγιναν στην Θεσσαλονίκη κατά την εκεί σαιζόν όπερας Άνοιξης 1880. Περιλαμβάνονται μόνο παραστάσεις πλήρων όπερών, οι όποιες μάλιστα αναβιβάσθηκαν, όπως προελέχθη, αποκλειστικώς από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους: δέν συμπεριλαμβάνονται τυχόν παραστάσεις όπερών του Verdi από έρασιτέχνες, μαθητές ώδείων ή γαλλικούς θιάσους (όπως κάποιες που δίνονταν στην Αθήνα από την δεκαετία του 1870). Έξυπακούεται ότι δέν συμπεριλαμβάνονται οι περιπτώσεις αναβιβάσεως τμημάτων (π.χ. μεμονωμένων πράξεων) ή κομματιών όπερών, όπως συνηθίζόταν σε εύεργετικές βραδιές μονωδών ή σε ρεσιτάλ λυρικού τραγουδιού. Στόν Πίνακα 2 δημοσιεύεται ή ήμερομηνία τής πρεμιέρας των όπερών του Giuseppe Verdi ανά όπερατικό κέντρο του ελληνόφωνου χώρου και στόν Πίνακα 3 τά συγκεντρωτικά στοιχεία των παραγωγών ανά όπερα, ανά όπερατικό κέντρο και συνολικώς. Τά δημοσιεύόμενα στοιχεία προέρχονται αποκλειστικώς και μόνο από σύγχρονες με τά γεγονότα πηγές, και πιό συγκεκριμένα από τόν ιταλικό μουσικοθεατρικό Τύπο τής εποχής.¹ Όσα στοιχεία βρίσκονται έντός

1. Τά δημοσιεύόμενα στοιχεία προέρχονται από τά ιταλικά μουσικοθεατρικά έντυπα: *L' Armonia* (Φλωρεντία, 1856-1859), *L' Agra* (Μπολώνια, 1853-1868, 1870-1876, 1878, 1880), *L' Arte* (Φλωρεντία, 1851-1856), *Asmodeo* (Μιλάνο, 1873-1874, 1877-1880), *Bazar* (Μιλάνο, 1844-1848), *Cosmorama Pittorico* (Μιλάνο, 1851-1852, 1858-1860, 1863-1880), *Don Marzio* (Μιλάνο, 1859-1860, 1864-1872), *Euterpe* (Μιλάνο, 1868-1871), *La Fama* (Μιλάνο, 1844-1848, 1850-1871, 1873-1877), *Il Figaro* (Μιλάνο, 1844-1848), *Gazzetta Musicale di Firenze*



Δύο χαρακτηριστικά που δημοσιεύθηκαν το 1880 σε μουσικοθεατρικά έντυπα του Μιλάνου. Στο πρώτο εικονίζεται η μορφή του Giuseppe Verdi (*Asmodeo*, anno IX, N. 14-15 (21.4.1880), σ. 5) και στο δεύτερο ο ίδιος ό συνθέτης διευθύνει την ορχήστρα στην Οπέρα των Παρισίων (*Il mondo artistico*, anno XIV, N. 18 (25.4.1880), σ. 5).

ἀγκυλῶν εἶναι σφόδρα πιθανολογούμενα βάσει πολὺ ἰσχυρῶν ἐνδείξεων, δηλαδή δὲν εἶναι ἀπολύτως ἐπιβεβαιωμένα ἢ διασταυρωμένα ἀπὸ τὶς σύγχρονες μετὰ γεγονότα πηγές, ὅπως εἶναι ἐκεῖνα ποὺ βρίσκονται ἐκτὸς ἀγκυλῶν. Τέλος, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸν βαθμὸ πληρότητας τῶν πινάκων, ἐκτιμοῦμε ὅτι αὐτὸς εἶναι ὑψηλός. Πιστεύουμε ὅτι γιὰ τὶς περιπτώσεις τῆς Κέρκυρας καὶ τῆς Ἀθήνας ὑπερβαίνει τὸ 95%, γιὰ ἐκεῖνες τῆς Σύρου καὶ τῆς Πάτρας τὸ 90%, γιὰ τὴν Ζάκυνθο καὶ τὴν Κεφαλονιά προσεγγίζει τὸ 80%, ἐνῶ γιὰ τὴν Θεσσαλονίκη δὲν εἶναι δυνατὸν πρὸς τὸ παρὸν νὰ γίνῃ ἐκτίμηση λόγῳ τῆς ἐλλείψεως ἐπαρκῶν στοιχείων.

Συντομογραφίες:

Α: διεθνῆς θεατρικὴ περίοδος Ἀνοιξέως (Stagione

Primavera, ἀπὸ τὴν Δευτέρα τοῦ Πάσχα ἕως καὶ τὸν Ἰούνιο).

Θ: διεθνῆς θεατρικὴ περίοδος Θέρους (Stagione Estate, Ἰούλιος καὶ Αὐγούστος).

Κ: διεθνῆς θεατρικὴ περίοδος Ἀπόκρεω/Καρναβαλιῶ (Stagione Carnevale, ἀπὸ τὶς 25 Δεκεμβρίου, ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων, ἕως καὶ τὴν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς).

Σ: διεθνῆς θεατρικὴ περίοδος Σαρακοστῆς (Stagione Quaresima, ἀπὸ τὴν Καθαρὰ Δευτέρα ἕως καὶ τὴν Μεγάλῃ Πέμπτῃ τῆς Σαρακοστῆς).

Φ: διεθνῆς θεατρικὴ περίοδος Φθινοπώρου (Stagione Autunno, ἀπὸ Σεπτέμβριο ἢ Ὀκτώβριο ἢ Νοέμβριο ἕως καὶ τὶς 24 Δεκεμβρίου, παραμονὴ τῶν Χριστουγέννων).

(Φλωρεντία, 1853-1855, 1877-1880), *Gazzetta Musicale di Milano* (Μιλάνο, 1844, 1859-1860), *Gazzetta Musicale di Napoli* (Νεάπολη, 1852-1864), *Gazzetta dei Teatri* (Μιλάνο, 1850-1852, 1855-1857, 1860-1863, 1876-1880), *L' Italia Musicale* (Μιλάνο, 1847-1859), *La Moda* (Μιλάνο, 1844-1850), *Il mondo artistico* (Μιλάνο, 1868-1880), *Le Muse* (Μιλάνο, 1865), *L' Osservatorio* (Μπολῶνια, 1850-

1852), *Il Pirata* (Μιλάνο, 1844-1848), *Rigoletto* (Μιλάνο, 1863-1865), *Rivista Teatrale Melodrammatica* (Μιλάνο, 1869-1880), *Satana* (Φλωρεντία, 1863-1865), *Lo Scaramuccia* (Φλωρεντία, 1853-1859), *Strenna Teatrale Europea* (Μιλάνο, 1844-1848), *Teatri, Arti e Letteratura* (Μπολῶνια, 1844-1863), *Il Trovatore* (Τορίνο, 1854-1859, Μιλάνο, 1859-1860).

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Οί παραγωγές όπερών του Giuseppe Verdi από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους στα όπερατικά κέντρα του έλληνόφωνου χώρου ανά σαιζόν όπερας: ή πρώτη τριακονταπενταετία (σαιζόν όπερας 1844/5-1879/80).

ΟΠΕΡΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ	ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ	ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΟΠΕΡΩΝ ΤΟΥ GIUSEPPE VERDI
Κέρκυρα	ΦΚ 1844/5	<i>Nabucco, Ernani</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1844/5	Δέν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Άθήνα	Φ 1845	Δέν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Κέρκυρα	ΦΚ 1845/6	<i>I Lombardi</i>
Ζάκυνθος	ΦΚ 1845/6	Δέν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Σύρος	Θ 1846	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Κέρκυρα	ΦΚ 1846/7	<i>I due Foscari, Attila</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1846/7	<i>Ernani</i>
[Ζάκυνθος]	[ΦΚ 1846/7]	Άμφίβολο εάν διεξήχθη τέτοια σαιζόν όπερας
Άθήνα	ΦΚ 1846/7	Δέν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
[Κέρκυρα]	[ΦΚ 1847/8]	Ματαιωθείσα σαιζόν όπερας
Ζάκυνθος	ΦΚ 1847/8	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Κέρκυρα	ΦΚ 1848/9	<i>Ernani, I due Foscari</i>
[Κεφαλονιά]	[ΦΚ 1848/9]	Άμφίβολο εάν διεξήχθη τέτοια σαιζόν όπερας
Κέρκυρα	ΦΚ 1849/50	<i>Macbeth</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1849/50	<i>Nabucco, [Ernani]</i>
Ζάκυνθος	ΑΘ 1849, ΦΚ 1849/50	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Πάτρα	Σ 1850	<i>I due Foscari, Ernani</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1850/1	<i>Nabucco, I due Foscari</i>
Πάτρα	ΦΚ 1850/1	Δέν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Άθήνα	ΚΣΑ 1851	<i>Ernani, I due Foscari</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1851/2	<i>I Lombardi, Luisa Miller</i>
Πάτρα	ΦΚ 1851/2	<i>I Lombardi, I Masnadieri, Ernani</i>
Άθήνα	ΦΚΣ 1851/2	<i>Nabucco, I Lombardi, Attila, [Luisa Miller]</i>
Ζάκυνθος	ΦΚ 1851/2	<i>Nabucco</i>
Σύρος	Κ 1851/2	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Ναύπλιο	Α 1852	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Κέρκυρα	ΦΚ 1852/3	<i>Giovanna d' Arco, Rigoletto</i>
Άθήνα	ΦΚΣ 1852/3	<i>I Masnadieri, Luisa Miller, Attila, Nabucco</i>
Κεφαλονιά	Κ 1852/3	<i>Luisa Miller, I Masnadieri</i>
Ζάκυνθος	Α 1853	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Σύρος	Α 1853	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Κέρκυρα	ΦΚ 1853/4	<i>Il Trovatore</i>
Άθήνα	ΦΚ 1853/4	<i>Rigoletto, Ernani, Attila, I Lombardi, Il Trovatore</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1854/5	<i>Rigoletto</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1855/6	<i>La battaglia di Legnano, La Traviata, Ernani, Il Trovatore</i>
Κεφαλονιά	ΦΚΣ 1855/6	<i>Il Trovatore, I Masnadieri, Attila, [I Lombardi]</i>
Άθήνα	ΦΚ 1855/6	<i>Il Trovatore, Luisa Miller, I due Foscari, La Traviata, Macbeth</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1856/7	<i>Rigoletto, I Masnadieri, Ernani, Il Trovatore</i>
Άθήνα	ΦΚ 1856/7	<i>Il Trovatore, Macbeth, Ernani, Luisa Miller, Rigoletto</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1857/8	<i>Luisa Miller, [La Traviata], [Stiffelio]</i>
Άθήνα	ΦΚ 1857/8	<i>La Traviata</i>
Ζάκυνθος	ΦΚ 1857/8	<i>Il Trovatore, La Traviata</i>
Σύρος	Α 1858	<i>Il Trovatore, La Traviata</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1858/9	<i>La Traviata, Macbeth, Aroldo</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1858/9	<i>La Traviata, Il Trovatore, [Macbeth]</i>
Άθήνα	ΦΚ 1858/9	<i>Nabucco, I due Foscari</i>
Ζάκυνθος	ΦΚ 1858/9	<i>Rigoletto, Il Trovatore</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1859/60	<i>I due Foscari, Il Trovatore, La Traviata</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1859/60	<i>Rigoletto, La Traviata</i>
Άθήνα	ΦΚ 1859/60	<i>I Masnadieri, Ernani</i>

ΟΠΕΡΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ	ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ	ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΟΠΕΡΩΝ ΤΟΥ GIUSEPPE VERDI
Ζάκυνθος	ΦΚΣ 1859/60	Luisa Miller, <i>I due Foscari</i> , [La Traviata]
Πάτρα	A 1860	<i>Il Trovatore</i> , La Traviata
Σύρος	A 1860	Ernani, <i>I Lombardi</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1860/1	<i>I Vespri Siciliani</i> , La Traviata, Ernani
Κεφαλονιά	ΦΚ 1860/1	<i>I Lombardi</i>
Ζάκυνθος	ΦΚ 1860/1	<i>I Lombardi</i> , Rigoletto
Πάτρα	Σ 1861	Rigoletto, <i>Il Trovatore</i> , [Il corsaro]
Κέρκυρα	ΦΚ 1861/2	<i>Il Trovatore</i> , <i>Un ballo in maschera</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1861/2	Ernani
Ζάκυνθος	ΦΚ 1861/2	Attila, <i>I Masnadieri</i> , La Traviata
Κέρκυρα	ΦΚ 1862/3	Rigoletto, <i>Un ballo in maschera</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1862/3	<i>Un ballo in maschera</i>
Άθήνα	ΦΚ 1862/3	Aroldo, La Traviata, Ernani
Ζάκυνθος	ΦΚ 1862/3	<i>Il Trovatore</i> , <i>Un ballo in maschera</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1863/4	Luisa Miller, La Traviata, Macbeth
Κεφαλονιά	ΦΚ 1863/4	Macbeth, Rigoletto, <i>Il Trovatore</i> , [Un ballo in maschera], [Simon Boccanegra]
Ζάκυνθος	ΦΚ 1863/4	Ernani, La Traviata
Άθήνα	Σ 1864	<i>Il Trovatore</i> , Rigoletto
Σύρος	A 1864	Rigoletto
Κέρκυρα	ΦΚ 1864/5	Attila, <i>Il Trovatore</i> , [Nabucco]
Κεφαλονιά	ΦΚ 1864/5	<i>Un ballo in maschera</i> , Luisa Miller, La Traviata, Ernani
Άθήνα	ΦΚ 1864/5	Ernani, <i>Un ballo in maschera</i> , La Traviata
Ζάκυνθος	ΦΚ 1864/5	Ernani, <i>I Lombardi</i>
Σύρος	ΦΚ 1864/5	<i>Un ballo in maschera</i> , La Traviata
Κέρκυρα	ΦΚ 1865/6	<i>Il Trovatore</i> , <i>Un ballo in maschera</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1865/6	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Σύρος	ΦΚ 1865/6	Attila, Ernani
Κέρκυρα	K 1866/7	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Σύρος	ΦΚ 1866/7	Nabucco, <i>Un ballo in maschera</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1867/8	<i>I due Foscari</i> , <i>Un ballo in maschera</i>
Σύρος	ΦΚ 1867/8	<i>Un ballo in maschera</i> , Rigoletto, Ernani
Κέρκυρα	ΦΚ 1868/9	La Traviata, <i>Un ballo in maschera</i> , [I Lombardi], [Ernani]
Κεφαλονιά	ΦΚ 1868/9	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Άθήνα	ΦΚ 1868/9	<i>Un ballo in maschera</i>
Ζάκυνθος	ΦΚ 1868/9	<i>Il Trovatore</i> , Rigoletto, La Traviata
Κέρκυρα	ΦΚ 1869/70	Rigoletto
Άθήνα	ΦΚ 1869/70	Macbeth, Nabucco
Ζάκυνθος	ΦΚ 1869/70	<i>I Masnadieri</i> , <i>Un ballo in maschera</i>
Σύρος	ΦΚ 1869/70	Luisa Miller, <i>Un ballo in maschera</i> , La Traviata, [Il Trovatore]
Κέρκυρα	ΦΚ 1870/1	Simon Boccanegra, Ernani, La Traviata
Κέρκυρα	ΦΚ 1871/2	<i>Un ballo in maschera</i> , Luisa Miller
Σύρος	ΦΚ 1871/2	<i>Il Trovatore</i> , <i>I due Foscari</i> , La Traviata
Θεσσαλονίκη	; 1872	Άγνωστον εάν αναβιβάσθηκαν όπερες του Verdi
Κέρκυρα	ΦΚ 1872/3	Rigoletto
Κεφαλονιά	ΦΚ 1872/3	<i>Il Trovatore</i> , <i>Un ballo in maschera</i> , La Traviata, Ernani
Πάτρα	ΦΚ 1872/3	<i>Un ballo in maschera</i> , Rigoletto, <i>Il Trovatore</i> , Macbeth
Σύρος	ΦΚ 1872/3	Ernani, Rigoletto
Άθήνα	AΘ 1873	<i>Un ballo in maschera</i> , <i>I Masnadieri</i> , <i>I due Foscari</i> , <i>Il Trovatore</i> , Rigoletto, La Traviata
Κέρκυρα	ΦΚ 1873/4	<i>Il Trovatore</i> , La forza del destino
Πάτρα	ΦΚ 1873/4	<i>I due Foscari</i> , Ernani, Luisa Miller
Άθήνα	AΘ 1874	Luisa Miller, <i>Un ballo in maschera</i> , Rigoletto, <i>Il Trovatore</i> , Ernani, La Traviata
Κέρκυρα	ΦΚ 1874/5	La forza del destino
Κεφαλονιά	ΦΚ 1874/5	Rigoletto
Πάτρα	ΦΚ 1874/5	<i>Un ballo in maschera</i> , La Traviata, Rigoletto, [Il Trovatore]

ΟΠΕΡΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ	ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ	ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΟΠΕΡΩΝ ΤΟΥ GIUSEPPE VERDI
Σύρος	ΦΚ 1874/5	<i>Un ballo in maschera, La Traviata, Macbeth, Rigoletto</i>
Θεσσαλονίκη	Κ 1874/5	<i>Ernani</i>
Θεσσαλονίκη	Σ 1875	Άγνωστον εάν αναβιβάσθησαν όπερες του Verdi
Άθήνα	ΑΘ 1875	<i>La Traviata, I Lombardi, Rigoletto, Ernani</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1875/6	<i>Rigoletto, Il Trovatore, Macbeth</i>
Πάτρα	ΦΚ 1875/6	<i>Rigoletto, [La Traviata]</i>
Σύρος	ΦΚ 1875/6	<i>I Lombardi, La Traviata, Il Trovatore, Un ballo in maschera</i>
Θεσσαλονίκη	Σ 1876	Άγνωστον εάν αναβιβάσθησαν όπερες του Verdi
Άθήνα	ΑΘ 1876	<i>Un ballo in maschera, La forza del destino</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1876/7	<i>Un ballo in maschera, La Traviata</i>
Κεφαλονιά	ΦΚ 1876/7	<i>Ernani, La Traviata</i>
Σύρος	ΦΚ 1876/7	<i>Un ballo in maschera, Rigoletto, Il Trovatore</i>
Πύργος Ήλειας	Α 1877	Άγνωστον εάν αναβιβάσθησαν όπερες του Verdi
Άθήνα	ΑΘ 1877	<i>Il Trovatore, Un ballo in maschera, Ernani</i>
Πάτρα	Θ 1877	<i>La Traviata</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1877/8	<i>Il Trovatore, La forza del destino, [La Traviata]</i>
Πάτρα	ΦΚ 1877/8	<i>Un ballo in maschera, Nabucco</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1878/9	<i>Ernani, La Traviata</i>
Πάτρα	ΦΚ 1878/9	<i>La forza del destino, Il Trovatore, I Lombardi, Rigoletto</i>
Σύρος	ΦΚ 1878/9	<i>La Traviata, Ernani, Un ballo in maschera, Rigoletto</i>
Άθήνα	ΚΣ 1879	<i>La Traviata, Ernani, Rigoletto, Nabucco, Un ballo in maschera</i>
Κέρκυρα	ΦΚ 1879/80	<i>Rigoletto, Don Carlos</i>
Ζάκυνθος	ΦΚ 1879/80	<i>Rigoletto, I Lombardi, La Traviata, Un ballo in maschera</i>
Σύρος	ΦΚ 1879/80	<i>Rigoletto, La Traviata, Ernani, La forza del destino, [Macbeth]</i>
Θεσσαλονίκη	ΦΚ 1879/80	Άγνωστον εάν αναβιβάσθησαν όπερες του Verdi
Άθήνα	Α 1880	<i>Il Trovatore, Rigoletto</i>
Θεσσαλονίκη	Α 1880	<i>La forza del destino, Ernani</i>

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Ήμερομηνία τής πρεμιέρας τών όπερών του Giuseppe Verdi από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους ανά όπερατικό κέντρο του έλληνόφωνου χώρου (από σαιζόν όπερας 1844/5 έως και 1879/80).
 *Όλες οι χρονολογίες είναι με τó τότε ισχύον παλαιό ήμερολόγιο (μείον 12 ήμέρες από τó νέο ήμερολόγιο).

ΟΠΕΡΑ	ΚΕΡΚΥΡΑ	ΖΑΚΥΝΘΟΣ	ΚΕΦΑΛΟΝΙΑ	ΑΘΗΝΑ	ΣΥΡΟΣ	ΠΑΤΡΑ	ΘΕΣ/ΝΙΚΗ
<i>Aroldo</i>	περίοδος Άπόκρεω 1858/9			6.10.1862			
<i>Attila</i>	25.12.1846	πιθ. άρχές ή μέσα Όκτωβρίου 1861	πιθ. περίοδος Άπόκρεω 1855/6	α' τετράμηνο 1852	6.10.1865		
<i>Don Carlos</i>	τέλη Φεβρουαρίου 1880						
<i>Un ballo in maschera</i>	τέλη Δεκεμβρίου 1861	περίοδος Φθινοπώρου 1862	πιθ. α' 10 ήμερο Σεπτεμβρίου 1862	25.12.1864	λίγο πριν από τις 12.12.1864	30.9.1872	
<i>La battaglia di Legnano</i>	άρχές Σεπτεμβρίου 1855						
[<i>Il Corsaro</i>]						[Μάιος 1861]	

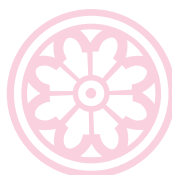
ΟΠΕΡΑ	ΚΕΡΚΥΡΑ	ΖΑΚΥΝΘΟΣ	ΚΕΦΑΛΟΝΙΑ	ΑΘΗΝΑ	ΣΥΡΟΣ	ΠΑΤΡΑ	ΘΕΣ/ΝΙΚΗ
<i>I due Foscari</i>	7.9.1846	31.10.1859		Μάρτιος 1851	27.11.1871	πιθ. τέλη Μαρτίου 1850	
<i>Ernani</i>	ἀρχές Ἰανουαρίου 1845	πιθ. Νοέμβριος 1863	πιθ. Δεκέμβριος 1846	20.1.1851	30.4.1860	πιθ. τέλη Μαρτίου ἢ ἀρχές Ἀπριλίου 1850	τέλη Δεκεμβρίου 1874
<i>La forza del destino</i>	μέσα Ἄκτωβρίου 1873			25.6.1876	Φεβρουάριος 1879	15.10.1878	30.4.1880
<i>Giovanna d' Arco</i>	30.8.1852						
<i>I Lombardi (alla prima Crociata)</i>	15.9.1845	τέλη Σεπτεμβρίου ἢ ἀρχές Ἄκτωβρίου 1860	[περίοδος Ἀπόκρεω 1855/6] ἢ β' μισό Δεκεμβρίου 1860	8.12.1851	Μεταξύ 14 καὶ 19.6.1860	πιθ. γ' 10ήμερο Σεπτεμβρίου 1851	
<i>Luisa Miller</i>	27.11.1851	πιθ. β' δεκαήμερο Ἄκτωβρίου 1859	20.12.1852	[Σαίζόν ὄπερας 1851/2] ἢ 18.11.1852	λίγο πρὶν ἀπὸ τὶς 12.12.1869	πιθ. ἀρχές Φεβρουαρίου 1874	
<i>Macbeth</i>	3.9.1849		Σαίζόν ὄπερας 1855/6 ἢ 1858/9	12 ἢ 13.2.1856	23.1.1875	γ' δεκαήμερο Ἄκτωβρίου 1872	
<i>I Masnadieri</i>	4.12.1856	πιθ. τέλη Ἄκτωβρίου	πιθ. Ἰανουάριος	6.11.1852		πιθ. ἀρχές Ἄκτωβρίου	
<i>I Masnadieri</i>	4.12.1856	πιθ. τέλη Ἄκτωβρίου ἢ ἀρχές Νοεμβρίου 1861	πιθ. Ἰανουάριος 1853	6.11.1852		πιθ. ἀρχές Ἄκτωβρίου 1851	
<i>Nabucco</i>	16.9.1844	πιθ. 16.1.1852	πιθ. 1.10.1849	21.11.1851	28.9.1866	λίγο πρὶν ἀπὸ τὶς 23.12.1877	
<i>Rigoletto</i>	13.12.1852	πιθ. τέλη Σεπτεμβρίου ἢ ἀρχές Ἄκτωβρίου 1858	3.10.1859	16.10.1853	20.4.1864	12.3.1861	
<i>Simon Boccanegra</i>	20.10.1870		[Ἰανουάριος ἢ Φεβρουάριος 1864]				
[<i>Stiffelio</i>]	[περίοδος φθινοπώρου 1857]						
<i>La Traviata</i>	17.10.1855	28.12.1857	τέλη Ἄκτωβρίου 1858 ἢ 1.11.1858	31.12.1855 ἢ 6.1.1856	14.6.1858	τέλη Μαΐου ἢ ἀρχές Ἰουνίου 1860	
<i>Il Trovatore</i>	25.8.1853	19.9.1857	πιθ. Νοέμβριος 1855	α' μισό Φεβρουαρίου 1854	24.5.1858	πιθ. 4.4.1860	
<i>I Vespri Siciliani</i>	Σεπτέμβριος 1860						

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

Άριθμός όπερών, επαναλήψεις και συνόλο παραγωγών όπερών του Giuseppe Verdi
 από ιταλικούς επαγγελματικούς θιάσους ανά όπερατικό κέντρο του έλληνόφωνου χώρου και συνολικώς
 (από σαιζόν όπερας 1844/5 έως και 1879/80)

ΟΠΕΡΑ	ΚΕΡΚΥΡΑ	ΖΑΚΥΝΘΟΣ	ΚΕΦΑΛΟΝΙΑ	ΑΘΗΝΑ	ΣΥΡΟΣ	ΠΑΤΡΑ	ΘΕΣ/ΝΙΚΗ	ΣΥΝΟΛΟ ΠΑΡΑΓΩΓΩΝ
<i>Aroldo</i>	1			1				2
<i>Attila</i>	2	1	1	3	1			6
<i>Don Carlos</i>	1							1
<i>Un ballo in maschera</i>	7	3	3 έως 4	7	8	3		31 έως 32
<i>La battaglia di Legnano</i>	1							1
[<i>Il Corsaro</i>]						0 έως 1		0 έως 1
<i>I due Foscari</i>	5	1		4	1	2		13
<i>Ernani</i>	6	2	5 έως 6	10	6	3	2	34 έως 35
<i>La forza del destino</i>	3			1	1	1	1	7
<i>Giovanna d' Arco</i>	1							1
<i>I Lombardi (alla prima Crociata)</i>	2 έως 3	3	1 έως 2	3	2	2		13 έως 15
<i>Luisa Miller</i>	4	1	2	4 έως 5	1	1		13 έως 14
<i>Macbeth</i>	4		2	3	1 έως 2	1		11 έως 12
<i>I Masnadieri</i>	1	2	2	3		1		9
<i>Nabucco</i>	2 έως 3	1	1	5	1	1		11 έως 12
<i>Rigoletto</i>	8	4	3	8	7	5		35
<i>Simon Boccanegra</i>	1		0 έως 1					1 έως 2
[<i>Stiffelio</i>]	0 έως 1							0 έως 1
<i>La Traviata</i>	9 έως 11	5 έως 6	5	8	8	3 έως 4		38 έως 42
<i>Il Trovatore</i>	10	4	4	8	4 έως 5	4 έως 5		34 έως 36
<i>I Vespri Siciliani</i>	1							1
ΑΡΙΘΜΟΣ ΠΡΕΜΙΕΡΩΝ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΟΠΕΡΩΝ	19 έως 20	11	11 έως 12	14	12	12 έως 13	2	81 έως 84
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΠΑΝΑΛΗΨΕΩΝ	50 έως 54	16 έως 17	18 έως 21	54 έως 55	29 έως 31	15 έως 17	1	183 έως 196
ΣΥΝΟΛΟ ΠΑΡΑΓΩΓΩΝ (1844/5-1879/80)	69 έως 74	27 έως 28	29 έως 33	68 έως 69	41 έως 43	27 έως 30	3	264 έως 280

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ



Ὁ Ἄγγελος Βλάχος καὶ ἡ μουσικὴ



Ἐλαιογραφία τοῦ Ἄγγελου Βλάχου ἀπὸ τὸν Παῦλο Μαθιόπουλο

«*Ψ*ψηλός, λεπτός, ἐπιβλητικός, μὲ αὐστηρὰν μορφὴν φωτιζομένην ἀπὸ ἐκφραστικὸν μείδιμα, μὲ μεγάλους, βαθεῖς καὶ ζωηροὺς ὀφθαλμούς, μὲ πλατὺ μέτωπον, εἰσχωροῦν βαθέως, διὰ δύο χαρακτηριστικῶν κόλπων, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ εἰς τὴν ἀργυρὰν κόμην [...] τὰ φρύδια ἔντονα καὶ πυκνά, τὸ δὲ συνοφρύωμά των ζωηρότατον. Ὁ κ. Βλάχος συνοφρουοῦται καὶ μορφαίνει συχνότατα. Ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἓνας μορφασμὸς ἀποτελεῖ παρ' αὐτῷ ἔκφρασιν γνώμης φιλολογικῆς. Καὶ εἶνε πάντοτε τόσοσιν εὐγλωττος, τόσοσιν καλὰ βαθμολογημένος, ὥστε τὰ λόγια κατόπιν θὰ ἦσαν περιττά, ἂν δὲν ἦσαν λόγια ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ Βλάχου μὲ τὴν ἀποφθεγματικὴν ἐκείνην εὐφύϊαν, τὴν δηκτικὴν καὶ ἀπρόοπτον, ἡ ὁποία μαζὶ μὲ τὸν μορφασμὸν προκαλεῖ τὸν γέλωτα τῶν ἀκροατῶν του, ἀνεξαρτήτως πάσης συμφωνίας ιδεῶν. Ὁμολογῶ ὅτι, χάρις εἰς τὸν Βλάχον, ἐγέλασα κ' ἐγὼ πολλάκις εἰς βάρους ἀνθρώπων τοὺς ὁποίους θαυμάζω», σημείωνε ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος στὰ 1902, συμπληρώνοντας ὅτι «ὁ Βλάχος δὲν ἀνέχεται καὶ δὲν ἐπαινεῖ ποτὲ κανένα. Κάθε θνητός, τολμῶν νὰ γράφῃ ποιήματα ἢ πεζά, εἶνε μοιραίως ὁ σκοπὸς κατὰ τοῦ ὁποίου θὰ διευθυνθοῦν τ' ἀμείλικτα βέλη του».¹

Ὁ Ἄγγελος Βλάχος (1838-1920), ποιητής, θεατρικὸς συγγραφέας, διηγηματογράφος, μεταφραστής, κριτικός, χρονογράφος καὶ λεξικογράφος (ἀλλὰ καὶ πρεσβευτής, πολιτικὸς καὶ ἐρασιτέχνης μουσικός) ἦταν «ἀπὸ τοὺς λογίους τῆς παρελθούσης γενεᾶς, οἱ ὁποῖοι ἦσαν “ὀλίγον ἀπ' ὄλα” καὶ εἶχον ἀξιώσεις τόσοσιν δικαίας ἐπὶ τοῦ τίτλου σοφός».² Μὲ ἓναν ἰδιαίτερα δυναμικὸ χαρακτήρα («Ὁ κ. Βλάχος εἶνε ἰσχυρὰ προσωπικότης. Ὁ κ. Βλάχος ὅ,τι θέλει, τὸ θέλει!»),³ διέπρεψε οὐσιαστικὰ σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς, ἂν καὶ ἡ σημαντικότερη ιδιότητά του ἦταν ἐκείνη τοῦ κριτικοῦ. Ὅπως ἔχει ἐπισημανθεῖ, ὁ Βλάχος «ἀγωνίστηκε [...] γιὰ τὴν καθιέρωση τῶν ἀρχῶν του στὰ φιλολογικὰ πράγματα τῆς πατρίδας μας», καὶ αὐτὸ ἀποτέλεσε μᾶλλον «τὸ κυριότερο καὶ δημιουργικότερο σημεῖο τῆς φιλολογικῆς ἐργασίας του».⁴ Ἡ ἰσχυρὰ αὐτὴ προσωπικότητα, γνωστὴ στὸν φι-

1. Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Σύγχρονοι Φυσιогνωμίαι. Ἄγγελος Βλάχος», *Τὰ Παναθήναια Γ'* (31.12.1902), σ. 186-188: 187.
2. Ὁ.π.
3. «Σύγχρονοι Ἑλληνες Συγγραφεῖς. Ἄγγελος Βλάχος», *Τὸ Ἄστυ* 836 (25-26.3.1893).
4. Φάνης Μιχαλόπουλος, «Ὁ Ἄγγελος Βλάχος καὶ ἡ Νεοελληνικὴ κριτικὴ», *Νέα*

λολογικό χώρο (ὁ Μπάμπης Ἄννινος τὸν φώναζε «Βράχος»),⁵ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα ὁ Βλάχος νὰ εἶναι ἕνας κριτικός πού γιὰ νὰ δεχθεῖ κάτι «πρέπει νὰ τὸ εὖρη καλό, δηλαδή σύμφωνον πρὸς τὰς περὶ τέχνης ἀρχὰς του, πρὸς τὰς ἰδέας του, πρὸς ὅ,τι ὑποστηρίζει».⁶ Ὅτιδήποτε δὲν ἐνέπιπτε στὶς αἰσθητικές του ἀρχές γινόταν ἀντικείμενο εἰρωνείας, σφοδρᾶς κριτικῆς καὶ συχνὰ ἀπορριπτόταν. Ὅπαδὸς μιᾶς συντηρητικῆς μᾶλλον μέσης ὁδοῦ δὲν ἀρροσκοτόταν σὲ νεωτερισμοὺς καὶ ἀκρότητες, κάτι πού ἀπέτελεσε μιὰ σταθερὰ στὸν κριτικό του λόγο ἥδη ἀπὸ τὸ πρῶτο του δοκίμιο. Ἡ συντηρητικὴ αὐτὴ στάση τοῦ Βλάχου, ὅμως, σὲ καμία περίπτωση δὲν θὰ μᾶς ἐπέτρεπε νὰ τὸν κατατάξουμε στὴν κατηγορία τοῦ «παλαιοῦ κριτικοῦ»⁷ οἱ θέσεις του γιὰ τὴ γλῶσσα καὶ τὴ λεξικογραφία, π.χ., φανερώνουν ἕναν προοδευτικό λόγο ὁ ὁποῖος ἐνέταξε στὸ λεξικό του ὅσες λέξεις βρισκόνταν ἐν χρήσει, χωρὶς κανονιστικὲς ἀξιώσεις, πρεσβεύοντας ὅτι τὴ γλῶσσα τὴν διαμορφώνει «ὁ λαός, τὸ ἔθνος, οἱ πολλοί».⁸

Ὁ Ἄγγελος Βλάχος ἔδειξε ἀπὸ νωρὶς τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὰ γράμματα. Ἦδη 14 χρονῶν ἔγραφε κείμενα γιὰ τὴν *Ἐφημερίδα τῶν μαθητῶν* (1852) καὶ τέσσερα χρόνια ἀργότερα (1856) μετέφρασε ἀπὸ τὰ ἀγγλικά τὸ δοκίμιο τοῦ Leonard Schmith *Περὶ ὑπάτων καὶ ὑπατείας παρὰ Ρωμαίους*. Τὸν ἐπόμενο χρόνο ἔκανε τὴν πρώτη του ἐπισημὴ ἐμφάνιση στὸν χώρο τῆς ποίησης μὲ τὴν συλλογὴ *Ἡώς*, ἀποτελούμενη ἀπὸ πρωτότυπα καὶ μεταφρασμένα ποιήματα. Σὲ αὐτὴν, ὁ Βλάχος φανέρωσε καὶ τὴν ἀγάπη του γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ ἰδιαιτέρως γιὰ τὴν ὄπερα, καθὼς δημοσίευσε καὶ ἐπτὰ ποιήματα γραμμένα «κατὰ τὸ μέλος» γνωστῶν ἀριῶν τῆς ἐποχῆς (ἀπὸ τὶς ὄπερες *Trovatore*, *Traviata* καὶ *Attila* τοῦ Verdi, *Semiramide* τοῦ Rossini καὶ *Lucia di Lammermoor* τοῦ Donizetti, πού μάλιστα εἶχαν ἀνέβει στὸ θέατρο τὴν τρέχουσα ὄπερατικὴ σαιζόν).⁹ Ἡ σύνθεση ποιημάτων μὲ τρόπο πού νὰ μποροῦν νὰ τραγουδηθοῦν πάνω σὲ γνωστὲς μελωδίαις ἀποτελοῦσε μιὰ συνήθεια τῆς ἐποχῆς πού εἶχε καὶ κοινωνικὲς διαστάσεις, καθὼς

Ἐστία, «Ἀφιέρωμα στὸν Ἄγγελο Βλάχο», Χριστοῦγεννα 1949, σ. 159-180: 160. Μάλιστα ὁ Μιχαλόπουλος ὑποστηρίζει πὼς ἡ κριτικὴ φύση τοῦ Βλάχου εἶχε προηγηθεῖ κάθε ἄλλης ἀφοῦ τὰ πρῶτα του κείμενα ἦταν κριτικά ἄρθρα πού, ἐφηβος ἀκόμη, εἶχε δημοσιεύσει στὴν *Ἐφημερίδα τῶν μαθητῶν*, στὰ 1852.

5. Βλ. «Ἐπὶ τῇ Πεντηκονταετηρίδι τοῦ κ. Ἀγγέλου Βλάχου», *Πρωτεύουσα* 13 (1.1.1903) καὶ *Ὁ Νουμᾶς* 1 (2.1.1903), σ. 5, ὅπου καὶ δημοσιεύεται σχετικὸ σκίτσο τοῦ Λουκᾶ Γεραλῆ. Βλ. καὶ Ἀντιωβιλαῖος, «Ὁ Βράχος καὶ ὁ Βλάχος», *Ὁ Νουμᾶς* 2 (3.1.1903), σ. 8, ὅπου ὁ ἀρθρογράφος ἐξηγεῖ πὼς ὁ Ἄννινος μὲ τὸ «Βλάχος-Βράχος» οὐσιαστικὰ ἀντέστρεψε ἕνα παλαιότερό του λογοπαίγνιο, ὅπου ἐβαλε τὴ λέξη «Βλάχος» στὴ θέση τῆς λέξης «Βράχος» σὲ ἕνα στίχο τοῦ Σολωμοῦ: «Σὰν τὸν Βλάχον πού ἀφήνει / κάθε ἀκάθαρτο νερό». Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τὸ λογοπαίγνιο εἶχε δημοσιευθεῖ σὲ συνέντευξη πού εἶχε δώσει ὁ Ἄννινος στὸ Ἄστρὸ δέκα χρόνια νωρίτερα (Τὸ Ἄστρὸ 846, 5-6.3.1893) καὶ παρέφραζε ἕνα στίχο ἀπὸ τὸν *Ἕμμο εἰς τὴν Ἐλευθερίαν*.
6. «Σύγχρονοι Ἑλληνες Συγγραφεῖς. Ἄγγελος Βλάχος», ὁ.π.
7. Ὅπως σημειώνει ὁ Παντελῆς Βουτουρῆς, οἱ χαρακτηρισμοὶ πού μέχρι τὶς μέρες μας συνοδεύουν τὸ ὄνομα τοῦ Ἀγγέλου Βλάχου, («παλαιὸς κριτικός», «φιλόλογος τοῦ μεσαίωνα») δὲν λαμβάνουν ὑπόψη τους τὴν «ιδεολογικὴ ἐμπάθεια τῆς συγχεκριμένης χρονικῆς συγκυρίας», Παντελῆς Βουτουρῆς, «Ὁ Ἄγγελος Βλάχος καὶ τὸ αἶτημα τοῦ ρεαλισμοῦ», Ἀπὸ τὸν Λέανδρο στὸν Λουκῆ Λάρα. Μελέτες γιὰ τὴν Πεζογραφία τῆς περιόδου 1830-1880, ἐπιμέλεια Νάσος Βαγενᾶς, Ἰνστι-

τοῦτο Μεσογειακῶν Σπουδῶν - Ἰδρυμα Γουλανδρῆ-Χόρν, Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 1997, σ. 291-302: 291.

8. Ἄγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», *Λεξικὸν Ἑλληνογαλλικόν*, Ἐν Ἀθήναις παρὰ τοῖς Ἐκδόταις Ἀ. Καναριώτη, Κ. Ταφαρική καὶ Ζ. Γρυπάρη, 1871, δ'. Βλ. σχετικά Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὁρολογία. “Ὁ λεξικογράφος οὐδὲν ἄλλο εἶνε ἢ χρονογράφος τῆς γλώσσης”». *Μουσικοὶ ὄροι στὸ Ἑλληνογαλλικόν Λεξικὸν τοῦ Ἀγγέλου Βλάχου (1871/1897)*, *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 14 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2013), σ. 24-37.
9. Οἱ τρεῖς – *Trovatore*, *Semiramide*, *Lucia di Lammermoor* – ἀνέβηκαν σίγουρα τὴ σαιζὸν 1856-57 καὶ οἱ ἄλλες δύο – *Traviata* καὶ *Attila* – κατὰ πάσα πιθανότητα, βλ. σχετικά – καθὼς καὶ γενικότερα γιὰ τὴ σαιζὸν ὄπερας 1856-57 – Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, *Ἡ ὄπερα στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν ὀθωνικὴ περίοδο (1833-1862)*, μέσα ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ Τύπου καὶ τοὺς περιηγητὲς τῆς ἐποχῆς, διδακτορικὴ διατριβή, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο-Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα 2011 (διαθέσιμη καὶ ἠλεκτρονικὰ ἀπὸ τὴν ἱστοσελίδα τοῦ Ε.Κ.Τ.), σ. 1134-1220. Μάλιστα «ὁ θίασος τῆς σαιζὸν ὄπερας 1856-57 ἦταν ἀναμφίβολα ὁ ποιοτικὰ καλύτερος ὀλόκληρης τῆς ὀθωνικῆς περιόδου. Ἦταν ἕνα πλῆρες καὶ ἀξιόλογο σύνολο πολλαπλῶν δυνατοτήτων, ἐνῶ διέθετε καὶ μονάδες πρώτης γραμμῆς διεθνῶς [...] πού ἦταν σὲ θέση νὰ ἀναδείξουν ὅποιαδήποτε ὄπερα καὶ νὰ ἀνεβάσουν κατακόρυφα τὴν ποιότητα τῶν παραγωγῶν τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν, ἐξισώνοντάς τὴν γιὰ πρώτη φορὰ μὲ αὐτὴν τῶν πιὸ ἀξιόλογων καὶ σημαντικῶν θεάτρων τοῦ ἔξωτερικοῦ», (ὁ.π., σ. 1150-1).

συχνά σέ φιλικές συναντήσεις συνέβαινε νά παί-
ζουν μουσική και νά τραγουδοῦν ἄριες ἀπό ὅπερες.
Σέ τέτοιες ἄλλωστε συμμετείχε και ὁ ἴδιος ὁ Βλά-
χος (συχνά παίζοντας βιολί), ἐνῶ οἱ ἄριες πού τρα-
γουδοῦνταν θά μπορούσαν νά εἶναι πάνω σέ δικούς
του στίχους.¹⁰ Ὁ Βλάχος ἐπανελάβε τὸ ἴδιο ἐγγεί-
ρημα και στὸ πρῶμο διήγημά του *Τὸ Μέλαν Δα-
κτυλίδιον*, πού δημοσιεύθηκε στὴν *Πανδώρα* λίγα
χρόνια μετὰ (1861), γράφοντας ἕνα ποίημα «κατὰ
τὸν πένθιμον σκοπὸν τοῦ “Ah! che la morte ogno-
ra”»,¹¹ πού ὁ ἥρωας τραγουδαίει στὴν ἀγαπημένη
του. (Ὅμως ἐδῶ ὁ συγγραφέας ἀναφέρει μόνο τὸν
τίτλο τῆς ἄριας πάνω στὴν ὁποία μπορεῖ νά τρα-
γουδηθεῖ τὸ ποίημα, ἀποσιωπώντας τὸ ὄνομα τῆς
ὄπερας και τοῦ συνθέτη, καθὼς, ποιὸς ἀναγνώ-
στης τῆς *Πανδώρας* τοῦ 1861 δὲν γινώριζε ὅτι ἐπρό-
κειτο γιὰ τὴν ἄρια τοῦ *Manrico* ἀπὸ τὴν *Δ' Πράξη*
τοῦ *Trovatore* τοῦ Verdi:). Ἀργότερα ὁ Βλάχος συν-
εργάστηκε μετὰ τὸν Ἰούλιο Ἐννιγγ στὴν ἐκδοσὴ
τοῦ πέμπτου τόμου τῶν *Νέων Παιδαγωγικῶν Ἀσμά-
των*, ὅπου οἱ ἐλληνικοὶ στίχοι ἐφαρμόζονταν σέ γνω-
στὲς ξένες μελωδίες.¹²

Τὸ 1861, ἔχοντας ἀποφοιτήσει ἀπὸ τὴ Νομικὴ
Σχολὴ Ἀθηνῶν, ὁ Βλάχος ταξίδεψε γιὰ περαιτέρω
σπουδὲς στὴ Γερμανία ὅπου και διέμεινε δύο ἔτη.
Ἐκεῖ εἶχε τὴν εὐκαιρία νά γνωρίσει μετὰξὺ ἄλλων
και τὴ μουσικὴ τοῦ Richard Wagner, παρακολου-
θώντας συναυλία ἔργων του στὴ Δρέσδη. Ἀμέσως
συνέθεσε ἕνα σατιρικό ποίημα μετὰ τὸν τίτλο «Τῶ
μουσικῶ Βάγνερ (μετὰ δῖωρον ἀκρόασιν μουσικῆς
του)», τὸ ὁποῖο δημοσιεύθηκε ἀργότερα, τὸ 1866,
ὅταν πλέον ὁ Βλάχος εἶχε ἐπιστρέψει στὴν Ἑλλά-
δα, στὸ περιοδικὸ *Πανδώρα* ὡς μέρος τῆς συλλογῆς

Ἐκ τῶν Ἐνόντων, πού ἐκδόθηκε και αὐτόνομα τὸ
ἴδιο ἔτος.¹³ Τὸ ποίημα πού εἶναι γραμμένο σέ ἰαμ-
βικό δεκαπεντασύλλαβο συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ὑπο-
σημείωση: «Ριχ. Βάγνερ, γνωστὸς μουσικὸς τῆς
Γερμανίας, θελήσας νά ἐξοστρακίσῃ τὴν μελωδίαν
ἐκ τῆς δραματικῆς μουσικῆς. Τὴν μουσικὴν του
ὠνόμασε μόνος του μουσικὴν τοῦ μέλλοντος». Ἡ
ὑποσημείωση πού θά πρέπει νά προστέθηκε γιὰ νά
βοηθήσει στὴν κατανόηση κάποιων στίχων τοῦ
ποιήματος, δίνει δύο σημαντικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν
Wagner, τὸ ἕνα σχετικὸ μετὰ τὴν μουσικὴν του γραφὴ
(προσπάθησε νά κάνει ἕνα εἶδος ὄπερας πού νά
μὴν βασίζεται στὴν ἔννοια τῆς μελωδίας) και τὸ
ἄλλο μετὰ τὴν θεωρία του και τὸ ὄραμα του (τὸ ἔργο
τέχνης τοῦ μέλλοντος).

Τὸ ποίημα ξεκινάει περιγράφοντας τὴν αἴσθη-
ση τῆς «φασαρίας» και τῆς «παραφωνίας» πού
δημιουργοῦσε ἡ βαγκνερικὴ μουσικὴ σέ κάποιον
πού τὴν πρωτοάκουγε:

*Μὰ τὸν Θεόν! ἂν μουσικὴ ὁ πάταγος καλῆται,
Ἄν ἡ παράφωρος μυγὴ ἄλλοπροσάλλων κρότων
Ὡς ἁρμονία σήμερον τερπνὴ χειροκροτῆται*

γιὰ νά καταλήξει στὸ συμπέρασμα:

*Δίστι - τέλος - κάλλιον τὰ ὄτ᾽ αἰ μου νά ἔχω
Παρὰ κωφὸς βαγνεριστῆς τὰς ἀγυῖας νά τρέχω!*

ἐξηγώντας:

*Και μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, ἀφοῦ, - ὦ θεῖα
δύκη!*

Τὸ δυστυχὲς μου ἔτι οὖς εἰς τὸ παρὸν ἀνήκει;

10. «Τὴν Πέμπτην εἰς τοῦ Ψύλλα θά φθάσῃ ὁ Ἰφικράτης
μετὰ τὸ φλάουτον ὑπὸ μάλης, ὁ Βλάχος μετὰ τὸ βιολί [...] και θ' ἀπαγγεῖλῃ τοὺς στίχους του ὁ Βυζάντιος. Ἡ
Κλεοπάτρα Ψύλλα θά καθίσῃ εἰς τὸ πιάνο διὰ νά
παίξῃ τὴν Λουκιάν τοῦ Λαμερμούρ, θά τὴν συνοδεύσῃ
μετὰ τὸ τραγοῦδι τῆς ἡ Βικτωρία, ἡ νεωτέρα», Γεώρ-
γιος Ἀ. Βλάχος, «Ἄγγελος Βλάχος», *Νέα Ἔστια*,
«Ἀφιέρωμα στὸν Ἄγγελο Βλάχο», Χριστούγεννα 1949,
σ. 3-13:4.
11. *Πανδώρα* ΙΒ', 271 (1.7.1861), σ. 161-166: 162· ἀναδημοσι-
εῖται στὸ Ἄγγελος Βλάχος, *Διηγήματα*, φιλολογικὴ
ἐπιμέλεια Παντελῆς Βουτουρῆς, Ἐκδόσεις Νεφέλη,
Ἀθήνα 1997, σ. 35-62: 42-43.
12. *Νέα Ἄσματα Παιδαγωγικά*, ἐκδιδόμενα ἐπιμελεῖα Ἰου-
λίου Ἐννιγγ και δαπάνη τῆς Φιλεκαπαιδευτικῆς Ἐται-
ρείας. Μέρος Ε'. Στιχογραφήματα Ἀγγέλου Βλάχου
(ἐφηρμοσμένα εἰς γνωστὰς μελωδίας), Ἐν Ἀθήναις,
ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Χ.Ν. Φιλαδελφείως, 1884.

13. Ἄγγελος Σ. Βλάχος, «Ἐκ τῶν Ἐνόντων, Ποιήσεις»,
Πανδώρα 390 (15.6.1866), σ. 155-162:162 και Ἄγγελος
Βλάχος, *Ἐκ τῶν Ἐνόντων*, *Λυρικά Ποιήματα βραβευ-
θέντα ἐν τῷ ποιητικῶ διαγωνισμῶ τοῦ 1866*, Ἐν Ἀθή-
ναις, Τύποις Κτενᾶ και Σπούτσα, 1866, σ. 159-160,
ἐκδιδόμενο μαζί μετὰ τὸν Ἀντίνοο τοῦ ἴδου συγγραφέα.
Ὁ πρόλογος τῆς ἐκδόσεως ἔχει ἡμερομηνία 7 Ὀκτω-
βρίου 1866. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ὁ Βλάχος εἶχε τυπώσει
τὴ συλλογὴ και αὐτόνομα τὸ ἴδιο ἔτος (συγκεκριμένα
τὸν Μάιο τοῦ 1866, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἡμερομη-
νία τοῦ Προλόγου: 28 Μαΐου 1866) ἀλλὰ χωρὶς τὸ συ-
γκεκριμένο ποίημα, τὸ ὁποῖο εἶναι και τὸ τελευταῖο
τῆς συλλογῆς. (Μάλιστα καθὼς ἡ ἐκδοσὴ αὐτὴ προη-
γήθηκε τῆς δημοσίευσής της *Πανδώρα* εἶναι μάλλον
πιθανότερο τὸ ποίημα γιὰ τὸν Wagner νά προσετέθη
τελευταία στιγμή). Μόνη διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ποίη-
μα πού δημοσιεύεται στὴν *Πανδώρα* και σέ ἐκεῖνο τῆς
ἐκδόσεως εἶναι πῶς στὸν δεῦτερο ὁ Βλάχος προσέθεσε
μια ὑποσημείωση πού ἀφορᾷ τὴ σχέση τοῦ Γερμανοῦ
συνθέτη μετὰ τὸν Λουδοβίκο τῆς Βαυαρίας.

Τὸ σατιρικό αὐτὸ ποίημα, ποὺ εἶναι καὶ τὸ πρῶτο ποίημα ποὺ γράφεται στὰ ἑλληνικά γιὰ τὸν Wagner, ἐπικεντρώνεται στὰ δύο βασικά χαρακτηριστικά ποὺ ὁ Βλάχος ἀποδίδει στὸν συνθέτη καὶ στὴ σχετικὴ ὑποσημείωση, δηλαδή, στὴ διαφορετικότητα τῆς μουσικῆς σύνθεσης (ποὺ ἀκουγόταν ὡς φασαρία) καὶ στὸ ὄραμα τοῦ συνθέτη γιὰ μιὰ ἐπανάσταση στὴ δραματικὴ μουσικὴ. Μάλιστα οἱ στίχοι ποὺ ἀναφέρονται στὴ μουσικὴ τοῦ μέλλοντος («Καὶ μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, ἀφοῦ, - ὦ θεῖα δίκη! / τὸ δυστυχές μου ἔτι οὖς εἰς τὸ παρὸν ἀνήκει») φαίνεται νὰ χαρακτηρίζουν καὶ τὴ γενικότερη στάση τοῦ Βλάχου ἀπέναντι στὸ καινούργιο.

Ἡ ἐπίδραση τῆς βαγκνερικῆς ἐμπειρίας στὸν Βλάχο δὲν περιορίστηκε στὴν σύνθεση ἑνὸς σατιρικοῦ ποιήματος. Δύο ἐβδομάδες μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἀθήνα, τὸν Μάρτιο τοῦ 1863, ὁ Ἀθηναῖος λόγιος δημοσίευσε ἕνα δοκίμιο μὲ τίτλο: «Ὁ Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις». Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο δημοσίευμα τοῦ Βλάχου μετὰ τὸ ταξίδι του στὴ Γερμανία, ἀλλὰ καὶ τὸ πρῶτο δοκίμιό του ἐν γένει (μέχρι ἐκείνη τὴ στιγμή τὰ μόνον θεωρητικὰ κείμενα ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ἦταν οἱ δύο σύντομοι πρόλογοι στὶς ποιητικὲς του συλλογές Ἡὼς (1857) καὶ Ὡραι (1860), ὅπου ἐκφράζονταν καὶ κάποιες ἀπόψεις γιὰ τὴν ποίηση). Ἡ σημασία τοῦ συγκεκριμένου κειμένου εἶναι μεγάλη καθὼς, μὲ ἀφορμὴ τὴ βαγκνερικὴ δημιουργία, ὁ Βλάχος συνέταξε τὸ πρῶτο του θεωρητικὸ δοκίμιο ποῦ, ἀν καὶ ἀφορᾶ τὴ μουσικὴ, θέτει τὰ θεμέλια τῆς συγκρότησης τῆς προσωπικῆς του αισθητικῆς, ἡ ὁποία θὰ διαμορφωθεῖ ἐν καιρῷ, ἀλλὰ δὲν θὰ ξεφύγει ποτὲ ἀπὸ τὸ πλαίσιο ποῦ θέτει τὸ παρθενικὸ του αὐτὸ αισθητικὸ κείμενο. Τὸ «Ὁ Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις» ξεκινᾶει μὲ τὴν εἰκασία ὅτι οἱ περισσότεροι ἀναγνώστες τῆς Χρυσολίδος θὰ ἀγνοοῦν τὸν Wagner καὶ τὸ ἔργο του, καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἐξηγεῖ ὅτι σκοπεύει νὰ μιλήσει γιὰ τὸ θέμα του ὄχι μὲ αὐστηρὸ ἐπιστημονικὸ ὕφος ἀλλὰ «μᾶλλον παίζων καὶ παραδοξολογῶν»¹⁴ (κάτι ποὺ ἄλλωστε ὁ Βλάχος κάνει στὰ περισσότερα θεωρητικὰ του κείμενα). Καὶ ὅμως τὰ σχόλια τοῦ Βλάχου γιὰ τὸν Γερμανὸ συνθέτη καὶ τὸ ἔργο του δὲν μένουν σὲ ἐπιφανειακὲς χρονολογραφικοῦ τύπου περιγραφές, ἀλλὰ ἐντοπίζουν τὴν οὐσία τῶν ἀλλαγῶν ποὺ ἔφερε ὁ Wagner στὸν



Ἐξώφυλλο τοῦ γαλλικοῦ *L'Eclipse* τῆς 18^{ης} Ἀπριλίου 1862.

χώρο τῆς τέχνης, κάτι ἰδιαίτερος σημαντικό, εἰδικὰ γιὰ μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία δὲν ἦταν τόσο ἀπλό νὰ διαμορφώσει κανεὶς σωστὴ εἰκόνα τῆς βαγκνερικῆς δημιουργίας, ἀφενὸς μὲν γιατί ἡ τελευταία δὲν εἶχε ἀκόμη ὀλοκληρωθεῖ – ὁ Wagner εἶχε ἀκόμη ἄλλα εἴκοσι χρόνια ζωῆς καὶ δημιουργίας – καὶ ἀφετέρου γιατί ἡ γνώση ποῦ θὰ μπορούσε νὰ ἔχει ἕνας Ἕλληνας γιὰ τὴ βαγκνερικὴ μουσικὴ ἦταν σαφῶς περιορισμένη.

Ὁ Βλάχος λοιπὸν ἐξηγεῖ ὅτι ἡ «μουσικὴ ἀναμόρφωσις» τοῦ Wagner συνίσταται σὲ δύο βασικὲς καινοτομίες. Ἡ πρώτη εἶναι σχετικὴ μὲ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Γερμανὸς δημιουργὸς προσπάθησε νὰ ἀνανεώσει τὴν «λυπηρὰν κατάστασιν» στὴν ὁποία εἶχε περιέλθει ἡ μελοδραματικὴ μουσικὴ, καὶ θεωρώντας ὅτι «δρᾶμα καὶ μουσικὴ πρέπει συγχρόνως νὰ συλλαμβάνωνται, καὶ οὕτως ἀλληλένδετα ν' ἀπεικονίζωσι καὶ νὰ συμπληρῶσιν ἀλληλα» καθὼς «ἡ δραματικὴ μουσικὴ πρέπει ἀκριβῶς καὶ πάντοτε μέχρι καὶ τῶν καθ' ἕκαστα αὐτῶν λέξεων τοῦ δράματος νὰ ἐκφράζη τὴν ἔννοιαν ἐκείνου», ἀποφάσισε νὰ ἀσχοληθεῖ ὁ ἴδιος μὲ τὴ συγγραφή τῶν λιμπρέτων του, καὶ στὴ συνέχεια – ἔρχεται στὴ δευτέρη καινοτομία – «ζητῶν νὰ ἀποφύγη τὸν μέχρις ἀγρίας λυρισμὸν τῆς ἰταλικῆς σχολῆς, καθ' ὃν τὰ σοβαρῶτερα πολλάκις αἰσθῆ-

14. Ἄγγελος [Βλάχος], «Καλλιτεχνία. Ὁ Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις», *Χρυσολίς* 6 (15.3.1863), σ. 185-190: 185.

ματα και αί μελαγχολικώτεροι τῶν ιδεῶν διευποῦντο εἰς ρυθμὸν ὀρχηστικῶν ἁσμάτων, ἀπεσκοράκισε παντελῶς τὴν μελωδίαν, μὴ παραδεχόμενος αὐτὴν, ἢ ὅπου ἀναπόφευκτος παρίσταται ἡ λυρική μουσικὴ ἐν τῷ δράματι, καὶ ὑπερακοντίσας τὸν σκοπὸν αὐτοῦ, συνέστησε τὸ μελόδραμα ἐξ ἁρμονίας καὶ μόνον, ἐφ' ἧς ἐπιπλέουσιν ἐννίοτε, ἀπεσπασμέναι ὅμως ἄρρυθμοι καὶ αὐθωρεὶ παρερχόμεναι, μελωδικαὶ τινὲς τοῦ διηγηματικοῦ ὕφους (recitativo) φράσεις.¹⁵ Ὁ Βλάχος θεωρεῖ ὅτι οἱ ἀπόψεις αὐτὲς «λογικώτερον καὶ οὐχὶ τοσοῦτον ὑπερβολικῶς λαμβανόμεναι» εἶναι παλαιᾶς καὶ ὄχι πρωτότυπες, καθὼς «πᾶς ἔμφρων μουσικὸς φρονεῖ ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ἐκφράζη ὅ,τι καὶ ἡ ποίησις ἐφ' ἣ συντετέθη» καὶ σημειώνει ὅτι ἀπὸ τὸν «Gluck ἤδη χρονολογεῖται ἡ ἰδέα ὅτι ὁ ὑπερχειλιζῶν λυρισμὸς, ἐλαφρὸς μάλιστα, ἀνεπεξέργαστος καὶ ἐπὶ στερεοτύπου πάντοτε ὑποκρούσεως (accompanimento) φερόμενος, καθιστᾷ τὴν δραματικὴν μουσικὴν ἀναξίαν τοῦ ὀνόματός της καὶ μεταβάλλει αὐτὴν μᾶλλον εἰς σύρραμα ὀρχηστικῶν μελῶν».¹⁶ Τὸ πρόβλημα ὅμως μὲ τὸν Wagner εἶναι ὅτι «ὁ ζῆλος του [...] ἦτον ὑπερβολικὸς, αἱ θεωρίαι του ἐξεγκώθησαν βαθμηδόν, καὶ οὕτω κατήντησαν ἐπὶ τέλους, ἐφαρμοζόμεναι καθ' ὅλον αὐτῶν τὸ ἄκρατον εἰς τὸν Τριστάν τὸ τελευταῖον τοῦ μουσικοδιδασκάλου μελόδραμα, νὰ παραγάγῃ τὸ τερατῶδες ἐκεῖνο μουσικὸν ἀποκύημα»,¹⁷ στὸ ὁποῖο ὁ Wagner «κατήργησε πλέον καὶ αὐτὸν τὸν μουσικὸν χρόνον», καθὼς «τὸ μελόδραμα ὅλον εἶνε εἷς καὶ μόνος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους ρυθμὸς (battuta) συνεχῆς καὶ ἀδιαμέριστος».¹⁸

Ἡ ἀντίρρηση τοῦ Βλάχου σχετικὰ μὲ τὴν βαγκνερικὴ δημιουργία ἐγκνείται στὸ γεγονός ὅτι ὁ συνθέτης «ἐνέτεινε πέραν τοῦ δέοντος τὴν ἰδέαν αὐτοῦ ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ἐκφράζη ἀκριβέστατα ὅ,τι αἱ λέξεις σημαίνουσι», κάτι ποῦ γιὰ τὸν Βλάχο ἔφτανε συχνὰ σὲ «γελοῖα ἀποτελέσματα».¹⁹ Ἐδῶ τὸ πρόβλημα γιὰ τὸν συγγραφέα εἶναι ὅτι ὁ Wagner μὲ τὴ μουσικὴ του θέλει νὰ ἀποτυπώσῃ, καὶ μάλιστα μὲ ἀκρίβεια, πράγματα ποῦ βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὴ μουσικὴ, νὰ ἐκφράσῃ μὲ τὴν τέχνη τῶν ἤχων φυσικὲς καὶ συναισθηματικὲς καταστάσεις. Μὲ αὐτὴν του τὴ θέση ὁ Βλάχος

εἰσάγει στὸν ἑλληνικὸ χῶρο τὴν συζήτηση γιὰ τὴν ἀπόλυτη καὶ τὴν περιγραφικὴ μουσικὴ, ποῦ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὑπῆρχε τὴν Εὐρώπη καὶ τὴν ὁποία θεμελίωσε θεωρητικὰ κυρίως ὁ Eduard Hanslick, βασιζόμενος ἐν πολλοῖς στὴν κριτικὴ του ἐναντίον τοῦ Wagner.²⁰ Ἄν καὶ δὲν γνωρίζουμε σὲ ποῖον βαθμὸ ὁ Βλάχος ἦταν ἐξοικειωμένος μὲ τὴ συζήτηση αὐτή, θὰ πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πὼς εἶχε ἔρθῃ σὲ ἐπαφὴ μὲ κάποια σχετικὰ κείμενα, πάντως ἡ περιγραφή του τῆς προγραμματικῆς μουσικῆς στὴν ἀρχὴ τοῦ κειμένου εἶναι σαφής: Ἀφηγοῦμενος τὸ περίφημο ταξίδι τοῦ Wagner ἀπὸ τὴ Γερμανία εἰς τὴ Γαλλία, ὅπου βίωσε μιὰ ἄγρια τρικυμία, ἡ ὁποία τοῦ ἐνέπνευσε τὴ μουσικὴ γιὰ τὴν εἰσαγωγὴν στὸν Ἰπτάμενο Ὀλλανδῶ, σχολιάζει ὁ Βλάχος: «Ὡ θὰ ἦτο πραγματικῶς φοβερὰ ἡ καταιγὶς ἐκείνη, ἂν ἡ μουσικὴ αὐτῆς εἰκόν, ἦν ἔγραψεν κατόπιν ὁ Βάγνερ ὡς προεισαγωγὴ τοῦ Ἰπταμένου Ὀλλανδοῦ του, εἶνε πιστὴ ἐγὼ τουλάχιστον τὴν εἰκόνα μόνον ἀκούσας ἔπαθον κεφαλόπονον!».²¹ Ἄν καὶ οἱ ἀπόψεις ποῦ ἐκφράζει ὁ Βλάχος στὸ κείμενο αὐτὸ δὲν βασίστηκαν μόνον στὴν προσωπικὴ του ἐμπειρία ἀπὸ τὴ συναυλία τῆς Δρέσδης, ἀλλὰ ὑποστηρίχθηκαν καὶ ἀπὸ ξένα διαβάσματα (τουλάχιστον γιὰ τὴν κριτικὴν τοῦ Τριστάνου, ὅπου οὐσιαστικὰ ἐπικρίνεται ἡ ἀσπὸνδύλη ἀτέρμονη μελωδία, ὁ ἴδιος παραδέχεται πὼς ἀκολουθεῖ γραπτὰ ἄλλων),²² ἀλλὰ καὶ ἀπὸ κείμενα τοῦ ἴδιου τοῦ Wagner – ὅπως τὸ *Oper und Drama*, στὸ ὁποῖο καὶ παραπέμπει ἄμεσα – οἱ θέσεις ποῦ ἐκφράζει ὁ Ἀθηναῖος λόγιος συγκροτοῦν μιὰ προσωπικὴ αἰσθητικὴ, ἡ ὁποία ἔχει ὡς βασικὸ ἄξονα τὴν ἀπόρριψη τῆς κατ' αὐτὸν ὑπερβολῆς, κάτι ποῦ θὰ συναντήσουμε καὶ σὲ μεταγενέστερα σημαντικὰ κείμενα τοῦ συγγραφέα, ὅπως, π.χ., ἡ ἐπίθεση ἐναντίον τοῦ Zola καὶ τοῦ Νατουραλισμοῦ. Καὶ ἐκεῖ ὑπάρχει τὸ πρόβλημα τῆς ἀκραίας καταγραφῆς τῆς πραγματικότητος (πέραν τῶν ὁρίων τοῦ ρεαλισμοῦ) μὲ τρόπο «φωτογραφικὸ» ποῦ δὲν ἀρέσει στὸν Βλάχο. Ἀντίστοιχα ἡ λεπτο-

15. Ὁ.π., σ. 187.

16. Ὁ.π.

17. Ὁ.π., σ. 187-188.

18. Ὁ.π., σ. 189.

19. Ὁ.π., σ. 190.

20. Ὅχι τόσο στὴν πρώτη (1854) ὡς στὴν ἔβδομη (1885) ἐκδόση τοῦ βιβλίου του *Γιὰ τὸ ὠραῖο στὴ μουσικὴ (Vom Musikalisch-Schönen)* ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλες κριτικὲς του γιὰ τὸν Γερμανὸν συνθέτη.

21. Ὁ.π., σ. 186.

22. Καθὼς, ὅπως λέει, τὸ ἔργο δὲν εἶχε ἀκόμη ἀνέβῃ ἀλλὰ οὔτε καὶ ἐπρόκειτο νὰ ἀνέβῃ (ὁ.π.). Βεβαίως ἡ ὄπερα ἀνέβηκε λίγα χρόνια μετὰ, τὸ 1865 καὶ μάλιστα στὴν πρεμιέρα τῆς 10^{ης} Ἰουνίου παρέστη καὶ ὁ ἔκπτωτος πλέον βασιλεὺς Ὁθωνας.

μερής περιγραφή με όρους μουσικούς αποτελεί ένα είδος μουσικού κατουραλισμού, που αντιβαίνει στην αισθητική του Αθηναίου κριτικού. Στην πραγματικότητα ο Βλάχος στο κείμενό του για τον Wagner προετοιμάζει την μετέπειτα αντινατουραλιστική του στάση.

Κλείνοντας το κείμενό του για τον Γερμανό δημιουργό, ο Βλάχος δεν παραλείπει να μιλήσει για την απήχηση του Wagner στην Ευρώπη εκείνη την εποχή: «τά έργα του, εν Γερμανία και μόνη ακουόμενα, σπουδαζόμενα κ' εκτιμώμενα, καθότι εν Ίταλία μὲν εἰσιν ἐπίσης, ὡς παρ' ἡμῖν, ἄγνωστα, ἐν Γαλλία δὲ φαίνονται, ἐπὶ τοῦ παρόντος τουλάχιστον, ἀνεκκλήτως ἀποδοκιμασθέντα, διήρσαν ἤδη ἀπὸ πολλοῦ καὶ διαιροῦσιν ἔτι τὸν ἐκεῖ μουσικὸν κόσμον εἰς δύο μεγάλας καὶ ἀντιμάχους στρατιάς. Οἱ μὲν θεωροῦσιν αὐτὸν μεγαλοφυῶν παραγνωρίζομένην ἔτι, οἱ δὲ παράφρονα, ἐπίσης παραγνωρίζομενον»,²³ καὶ τὸ κείμενο ὁλοκληρώνεται με μιὰ γενικὴ ἀποτίμηση πὼς «καὶ παρὰ τῶν ἐχθρῶν καὶ παρὰ τῶν φίλων του πάντοτε φανατικῶς ἐκρίθη ὁ παράδοξος αὐτὸς ἀνὴρ» καὶ συνεχίζει προσθέτοντας ἕνα σχόλιο πὸς ἔχει πολὺ ἐνδιαφέρον: «Ὅτι τὰ μελοδράματά του δὲν εὐαρεστοῦσιν ὅπως κουφόπτερός τις ἀγία ἰταλικῶ μελοδράματος εἶνε ἀναντίρρητον· πολλάκις καταπλήττουσιν, ἀνυψοῦσι τὸν νοῦν, δυστυχῶς ὅμως τὸν βαρύνουσιν ἐνίοτε καὶ τὸν κουράζουσι πάντοτε», καταλήγοντας στὸ συμπέρασμα: «Ἄν ὁ Βάγνερ ἐνέμενεν εἰς ὅσας ἀρχῆθην ἐχάραξεν ἀρχάς, ἂν πραγματικῶς παρεδέχετο τὴν μελωδίαν ὅπου ὑπάρχει λυρισμὸς ἐν τῷ δράματι, ἂν δὲν ἐνέτεινε πέραν τοῦ δέοντος τὴν ἰδέαν αὐτοῦ ὅτι ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ἐκφράζῃ ἀκριβέστατα ὅ,τι αἱ λέξεις σημαίνωσι, καταντῶν οὕτω πολλάκις εἰς γελοῖα πραγματικῶς ἀποτελέσματα, δὲν ἤθελεν ἴσως παραγάγει τι νέον, καθότι ὡς ἀνωτέρω ἤδη εἶπον, αἱ θεμέλιοι αὐτοῦ ἰδέαι δὲν εἶνε καινοφανεῖς, ἀλλ' ἤθελεν ὅπως δῆποτε κατέχει ἀφιλονεικῆτως διακεκριμένην θέσιν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς γερμανικῆς δραματικῆς μουσικῆς».²⁴ Παρότι γίνεται στὸ πλαίσιο τῆς ἀρνητικῆς κριτικῆς ὁ Βλάχος περιγράφει στὸ σημεῖο αὐτὸ μιὰ σημαντικὴ ἰδιαίτεροτητα τῆς βαγνερικῆς μελοποίησης, πὸς θέλει τὴ μουσικὴ καὶ τὸν στίχο νὰ βρίσκονται σὲ ἄμεση συνάρτηση, κάτι πὸς ὁ Ἑλληνας συγγραφέας θὰ πρέπει νὰ ἐξέλαβε ἀρνητικά, ὡς μιὰ ἀκόμη ἐκφάνση τῆς μουσικῆς περιγραφικότητας.

23. Ὁ.π., σ. 189.

24. Ὁ.π., σ. 190.

Ὅπως ἔχει ἐπισημανθεῖ, «ἡ ἐπιστροφή τοῦ Βλάχου στὴν Ἀθήνα (1863) καὶ τὰ ἀμέσως δημοσιεύμενα κείμενά του, τὸ 1863 καὶ τὸ 1864, ὑπογραμμίζουν τὶς αισθητικῆς-θεωρητικῆς καὶ λογοτεχνικῆς κατευθύνσεις του, ἐνισχυμένες ἀποφασιστικά ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς παραμονῆς του στὴ Γερμανία. Στὸ ἐπίκεντρο τῶν κατευθύνσεων αὐτῶν βρίσκεται ἡ ἀποστασιοποίηση ἀπὸ τὸ ρομαντικὸ πνεῦμα»,²⁵ ἐνῶ δὲν εἶναι τυχαῖο πὼς τὰ κείμενα αὐτὰ (συμπεριλαμβανομένου καὶ ἐκείνου γιὰ τὸν Wagner) δημοσιεύθηκαν στὴν Χρυσολίδα, ἕνα ἔντυπο πὸς εἶχε ταχθεῖ ἐναντίον τοῦ Ρομαντισμοῦ. Ἡ θέση τοῦ Βλάχου ἀπέναντι στὸ ζήτημα τοῦ Ρομαντισμοῦ θὰ πρέπει νὰ ἐπηρεάστηκε σημαντικά καὶ ἀπὸ τὴν ἐπαφή του με τὸ ἔργο τοῦ Wagner, ἀλλὰ καὶ τὴν σχετικὴ συζήτηση πὸς ὑπῆρχε στὴν Ευρώπη τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Πάντως ἡ σχέση του με τὸν Wagner θὰ εἶναι στὸ ἐξῆς σταθερὴ καὶ τὸ ὄνομα τοῦ Γερμανοῦ μουσουργοῦ θὰ ἐπανερχεται ὡς Leitmotiv σὲ πολλὰ δημοσιεύματά του, ἀκόμα καὶ με ἄσχετες ἀφορμές. Ἔτσι ὁ Βλάχος ἕνα χρόνο μετὰ τὴ δημοσίευση τοῦ κειμένου του γιὰ τὸν Wagner, μεταφράζει καὶ δημοσιεύει στὴν Χρυσολίδα²⁶ τοὺς Ἐξοριστοὺς Θεοῦ τοῦ Heine, ὅπου γίνεται ἀναφορὰ στὸν μῦθο τοῦ Tannhäuser, ἐνῶ τὸ σατιρικὸ «Ἄσμα τοῦ Tannhäuser» ἀπὸ τὸ παραπάνω κείμενο τοῦ Heine συμπεριλαμβάνεται στὴ συλλογὴ τοῦ *Λυρικὰ Ποιήματα* τοῦ 1875.²⁷ Τὴ χρονιά πὸς ἐκδόθηκε ἡ συλλογὴ *Ἐκ τῶν Ἐνότων*, στὴν ὁποία συμπεριλαμβάνεται καὶ τὸ σατιρικὸ ποίημα γιὰ τὸν Wagner, ὁ Βλάχος δημοσίευσε τὸ δοκίμιό του γιὰ τὸ ὁμηρικὸ ζήτημα. Σὲ αὐτὸ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πιθανὴν ἀναμενόμενη ἀναφορὰ στὰ «ἀπεσπασμένα ἄσματα τῶν γερμανικῶν Niebelungen»,²⁸ σὲ ἕνα βιβλίον πὸς ἀσχολεῖται με τὸ ζήτημα τῆς ἐπικῆς ποίησης, συναν-

25. Δημήτρης Ἀγγελᾶτος, *Πραγματικότης καὶ Ἰδανικόν. Ὁ Ἄγγελος Βλάχος καὶ ὁ αισθητικὸς κανόνας τῆς ἀληθοφάνειας* (1857-1901), *Μεταίχμιον*, Ἀθήνα 2002, σ. 53.

26. Στὰ φύλλα 34 (30.5.1864), σ. 289-294, 35 (15.6.1864), σ. 324-329, 37 (15.7.1864), σ. 386-388, 38 (30.7.1864), σ. 425-428 καὶ 39 (15.8.1864), σ. 459-463 τοῦ Β' τόμου τῆς Χρυσολίδος ἢ ἀναφορὰ στὸν Tannhäuser στὸ φυλλάδιο 35.

27. Ἄγγελος Βλάχος, *Λυρικὰ Ποιήματα*, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῶν Ἀδελφῶν Πέρρη, 1875, σ. 254-264.

28. *Τὸ Ὅμηρικόν ζήτημα*, ἦτοι Ἱστορία τῶν Ὅμηρικῶν Ἐπῶν, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις καὶ Δαπάνῃ Ἴω. Ἀγελοπούλου, 1866, σ. 108.

τοῦμε καὶ ἓνα μᾶλλον ἀπρόσμενο σχόλιο γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Wagner. Στὴν προσπάθειά του νὰ ἐξηγήσει ὅτι οἱ Γερμανοί, παρὰλλήλα μὲ τὴν ἀγάπη τους στὴν παράδοση, εἶναι πολὺ δεκτικοὶ καὶ σὲ ὅ,τι καινούργιο καὶ ἀνατρεπτικό, ἔτσι καὶ ἀποδέχθηκαν σχετικὰ εὐκολὰ τὶς ἀπόψεις τοῦ Wolf γιὰ τὴν πατρότητα τῶν ὁμηρικῶν ἐπῶν, σημειώνει: «Ἄλλως δέ, ἐν τῇ παραδόξῳ ταύτῃ χώρᾳ, ὅπου παρὰ ταῖς μεσαιωνικαῖς παραδόσεσι καὶ τοῖς ἀνεγνωρισμένοις καὶ σεβαστοῖς ἐν παντὶ καθεστῶσιν, εὐρίσκει πάντοτε ἐπιζήλον θέσιν ἢ νέα ἐφεύρεσις καὶ τό, πολλάκις παράδοξον ἄλλ' οὐδὲν ἦττον, καινοφανὲς τῆς ἐπιστημονικῆς ἀγρυπνίας προῖόν, ἐν ἧ θαυμάζεται συγχρόνως ἡ Κολωνικὴ Μητρόπολις (Kölner Dom) ὡς ἀριστούργημα γοτθικῆς ἀρχιτεκτονικῆς καὶ ἡ Βρανδεμβούργιος Πύλη τοῦ Βερολίνου ὡς πρόπλασμα τῶν Προφυλαίων, ἐν ἧ χειροκροτεῖται μετ' ἴσου ἐνθουσιασμοῦ ὁ Γουλιέλμος Τέλλος τοῦ Ῥοσσίνη καὶ ὁ Λόεγγριν τοῦ Βάγνερ, ἐν τῇ χώρᾳ ταύτῃ ἦν λίαν φυσικός ὁ ὑπὲρ τῆς νέας αἰρέσεως ἐκραγεὶς ἐνθουσιασμός καὶ ἡ ζωηρὰ τοῦ εἰσηγητοῦ αὐτῆς ἀνευφήμησις, μετὰ τὰς σπανίας καὶ δειλὰς ἀποδοκιμασίας, αἰτινες ἠκούσθησαν ἐν ἀρχῇ».²⁹ Ἐδῶ τὸ ὄνομα τοῦ Wagner ταυτίζεται μὲ τὴν ἔννοια τοῦ καινούργιου (ὁ Lohengrin βρίσκει τὸ ἀρχιτεκτονικὸ του ἀντίστοιχο στὴν Πύλη τοῦ Βρανδεμβούργου, τὴ στιγμή πού ὁ Guillaume Tell τοῦ Rossini ταυτίζεται ἀρχιτεκτονικὰ μὲ ἓναν κλασικὸ γοτθικὸ ναό), καὶ στὸ ἐξῆς οἱ ἀναφορὲς στὸν Wagner θὰ συμβολίζουν τὸ καινούργιο μὲ θετικὸ ἢ ἀρνητικὸ πρόσημο. Λίγα χρόνια ἀργότερα, στὴν ἐπίθεσή του κατὰ τοῦ Zola (1879), ὁ Βλάχος χρησιμοποιεῖ τὸ παράδειγμα τοῦ Wagner γιὰ νὰ μιλήσει γιὰ τὴν ἀποκήρυξη ἀπὸ μέρους τοῦ Zola νεανικῶν του ἔργων, ὅπως καὶ «ὁ μουσικὸς τῆς Γερμανίας αἰρεσιάρχης Βάγνερ ἀπεκήρυξε τὸν Ῥιένζην αὐτοῦ καὶ τὸν Ταγχοῦζερ καὶ τὸν Λόεγγριν καὶ τὸν Ἰπτάμενον Ὀλλανδόν, ἅμα ὡς ἔγραψε τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς μουσικῆς τοῦ μέλλοντος, τὸν Κύκλον τῶν Νηβελ-

λοῦγγεν»,³⁰ ἐνῶ τὸ σχόλιο πού ἀκολουθεῖ ὅτι «ἡ μόνη ὑπὲρ τοῦ γερμανοῦ μελογράφου διαφορὰ εἶνε ὅτι ἐκείνου μὲν ἡ μουσικὴ ἔχει νὰ λογαριασθῇ μὲ τὰ ὠτία τῶν ἀπογόνων μας, εἰς τὰ ὅποια καὶ ἀποτείνεται, ἡ δὲ ὀνθολογία³¹ (μὴ ἀναγνώσης, πρὸς Θεοῦ, ἀνθολογία) τοῦ Zola γράφεται διὰ τοὺς συγχρόνους καὶ πρὸς αὐτοὺς ἀποτείνεται, διότι ὁ Zola εἶνε ἄνθρωπος πρακτικὸς καὶ οὐδεμίαν ἔχει ὄρεξιν νὰ ἀτενίσῃ πρὸς τὰ ὀμιχλώδη βᾶθη τοῦ μέλλοντος, ὅτε εἰς τὸ βαλάντιον αὐτοῦ ἐπιτέλλει ὁ χρυσοῦς τοῦ παρόντος ἥλιος»,³² δύσκολα θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθῇ ὡς θετικὸ σχόλιο γιὰ τὸν Γερμανὸ συνθέτη. Εἶναι σαφὲς ὅτι μὲ τὸν καιρὸ ἡ ἀρνητικὴ θέση τοῦ Βλάχου ἀπέναντι στὸν Wagner παγιώνεται καὶ πὼς οἱ ἀρχικῶς ἀμήχανες ἐπιφυλάξεις γίνονται ὅλο καὶ ἐντονότερες.

Στὸ κείμενό του «Περὶ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», πού ὁ Βλάχος διάβασε στὸν Φιλολογικὸ Σύλλογο Παρνασσό, καὶ στὴ συνέχεια δημοσίευσε στὴν Ἑστία τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1885, τὸ ὄνομα τοῦ Wagner χρησιμοποιεῖται μὲ εἰρωνικὸ τρόπο: «Οἱ κύριοι οὗτοι εἶνε ἴσως οἱ Ἑλληνας τοῦ μέλλοντος, ἐγὼ δὲ οὔτε τοῦ μακαρίτου Βάγνερ ἐξήλωσα τὴν δόξαν [...]»³³ μιὰ φράση πού καταδεικνύει καὶ τὴν καθιέρωση τοῦ συσχετισμοῦ τοῦ συνθέτη μὲ τὸ μέλλον. Εἰρωνικὴ εἶναι ἡ ἀναφορὰ καὶ στὸ διήγημα «Ἄνὰ τὰς ὁδοὺς τῶν Ἀθηνῶν» πού ὁ Βλάχος πρωτοδημοσίευσε στὴν Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσε-

ἡ παραπομπὴ στὴν πρώτη δημοσίευση εἶναι λανθασμένη (Ἑστία τῆς 9^{ης} Δεκεμβρίου 1879. Τὸ κείμενο εἶχε δημοσιευθῆ τὴν 16^η, δηλαδὴ στὸ ἐπόμενο ἀπὸ τὸ ἀναφερόμενο τεῦχος). Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ μετατροπὴ τοῦ ἐπιθέτου Φυσιολογικὴ σὲ Φυσιογραφικὴ καὶ τοῦ ὀνόματος τοῦ Zola ἀπὸ Ζολᾶ σὲ Ζολᾶς (στὸ κείμενο μάλιστα τῆς Ἑστίας ὁ συγγραφέας ἀναφέρεται στὸ πρωτότυπο (Zola)· μόνον στὸν τίτλο γράφεται στὰ ἑλληνικὰ). Διαφορὲς ὑπάρχουν καὶ στὸ κείμενο (π.χ., ὁ Κύκλος τῶν Νηβελλοῦγγεν γίνεται Κύκλος τῶν Νηβελλούγγων). Ἐδῶ ἀκολουθοῦμε τὴν ὀρθογραφία τῆς πρώτης δημοσίευσης.

31. Γιὰ τὴ λέξη «ὀνθολογία» ἀντιγράφουμε ἀπὸ τὸ λεξικὸ τοῦ Δημητράκου τὴν ἐξήγηση τοῦ λήμματος «ὄνθος»: «κόπρος κτηνῶν, ζώων».

32. Ἄγγελος Βλάχος, «Ἡ Φυσιολογικὴ Σχολὴ καὶ ὁ Ζολᾶ». Ἐπιστολὴ πρὸς ἐπαρχιώτην. Τῷ κυρίῳ Χ*** εἰς Σύρον», Ἑστία 207 (16.12.1879), σ. 789-795: 794. Ἀναδημοσιεύθηκε στὸν δεύτερο τόμο τῶν *Ἀναλέκτων* τοῦ Βλάχου μὲ τὸν ἐλαφρῶς παραλλαγμένον τίτλο «Ὁ Ζολᾶς καὶ ἡ Φυσιογραφικὴ Σχολὴ» (Ἄγγελος Βλάχος, *Ἀνάλεκτα Β'*, Βιβλιοθήκη Μαρασαλῆ, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901, σ. 170-186: 181 (ὅπου

33. Ἄγγελος Βλάχος, «Περὶ Ἐθνικοῦ Θεάτρου», Ἑστία 471 (6.1.1885), σ. 35-39: 35. Τὸ κείμενο συνεχίζεται στὸ ἐπόμενο τεῦχος τῆς Ἑστίας (472 (13.1.1885), σ. 51-55). Στὴν ἀναδημοσίευσή του στὰ *Ἀνάλεκτα Β'* (ὅ.π., σ. 187-209) τοῦ Βλάχου ἔχει τὸν τίτλο «Περὶ Ἑλληνικοῦ Δραματικοῦ Θεάτρου».

29. Ὁ.π., σ. 33.

30. Ἄγγελος Βλάχος, «Ἡ Φυσιολογικὴ Σχολὴ καὶ ὁ Ζολᾶ». Ἐπιστολὴ πρὸς ἐπαρχιώτην. Τῷ κυρίῳ Χ*** εἰς Σύρον», Ἑστία 207 (16.12.1879), σ. 789-795: 794. Ἀναδημοσιεύθηκε στὸν δεύτερο τόμο τῶν *Ἀναλέκτων* τοῦ Βλάχου μὲ τὸν ἐλαφρῶς παραλλαγμένον τίτλο «Ὁ Ζολᾶς καὶ ἡ Φυσιογραφικὴ Σχολὴ» (Ἄγγελος Βλάχος, *Ἀνάλεκτα Β'*, Βιβλιοθήκη Μαρασαλῆ, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901, σ. 170-186: 181 (ὅπου

ων τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1893: «Δι' αὐτὸ καὶ σπανία, βραχνή, δειλὴ καὶ ἔξασθημένη ἀκούγεται ἀπὸ τῆς ὁδοῦ ἢ φωνὴ τοῦ ἑωθινοῦ σαλεποπόλου. Ἄλλ' ἀντ' αὐτῆς ὅμως ποία – θεὸς καὶ Κύριε! – εἶναι ἢ φοβερὰ ἐκείνη κραυγὴ, ἢ σχίζουσα τὰ ὦτα ὡς μελωδικὸν κορύφωμα νεοβαγνερικῆς μουσικῆς καὶ καλύπτουσα τὸν κυλιόμενον πάταγον τῶν τροχῶν παρελαύνοντος ἀμαξίου;»³⁴ Ἀλλὰ καὶ στὴν ἐπανεκδόση τοῦ Γαλλοελληνικοῦ Λεξικοῦ του, τέσσερα χρόνια ἀργότερα, ὁ Βλάχος προσθέτει στὸ λήμμα «ἄρμονία» τὸ παράδειγμα: «ἡ νέα μουσικὴ θυσιάζει τὴν μελωδίαν χάριν τῆς ἄρμονίας»,³⁵ σχόλιο πού βεβαίως ἀναφέρεται στὸν Γερμανὸ συνθέτη. Τέλος στὰ *Μαθήματα Δραματολογίας* τοῦ Saint-Marc Girardin, πού μετάφρασε ὁ Βλάχος, ὑπάρχει ὁλόκληρο κεφάλαιο γιὰ τὴ «Ζηλοτυπία ἐν τῇ ἐποποιῇ τῶν Νηβελούγγων καὶ ἐν τῇ Μυθιστορίᾳ τοῦ Ρόδου».³⁶

Τὰ ἀντιβαγνερικὰ αἰσθήματα τοῦ Βλάχου θὰ πρέπει νὰ βρῆκαν τὴν καλύτερη διατύπωσή τους στὸ ἔργο τοῦ Max Nordau, ὁ ὁποῖος στὸ βιβλίο του *Ἐκφυλισμὸς (Entartung)*, πού δημοσίευσε τὸ 1892, ἀφιέρωνε ὁλόκληρο κεφάλαιο στὴ «Βαγνερολατρεία». «Τὰ κυριώτατα μέρη» τοῦ βιβλίου τοῦ Nordau μετάφρασε καὶ δημοσίευσε στὰ ἑλληνικὰ τὸ 1897 (κατ' ἀρχὴν στὴν ἐφημερίδα *Τὸ Ἄστυ καὶ ἐν συνεχείᾳ αὐτόνομα*)³⁷ ὁ Ἄγγελος Βλάχος «πε-

ρικώπων ἐξ αὐτοῦ ὅτι ὀλιγώτερον ἢ οὐδὲν ἐνδιαφέρει τὸν Ἑλληνα ἀναγνώστην, συμπύσσωσιν ἐν περιλήψει τὰς φιλοσοφικὰς ἢ ἐπιστημονικὰς αὐτοῦ λεπτολογίας».³⁸ Ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ κείμενο τοῦ Ἑβραίου συντηρητικοῦ συγγραφέα ὁ Βλάχος δὲν μεταφράζει τίς ἐκτενεῖς ἀναφορὲς στὸν Baudelaire καὶ τὸν Nietzsche, κρατᾷ ὅμως τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὰ κεφάλαια γιὰ τὸν Zola, τὸν Ibsen, τὸν Tolstoi, καὶ βεβαίως, τὸν Wagner. Ἐκεῖ διαβάζουμε ὅτι ὁ τελευταῖος «φέρει μόνος αὐτὸς ἐπὶ τῶν ὤμων του φορτίον ἐκφυλισμοῦ»³⁹ πολὺ βαρὺ, καθὼς ἡ «Βαγνερολατρεία» ἀποτελεῖ τὴν πιὸ διαδεδομένη καὶ σοβαρὴ «ἐξ ὧν τῶν πνευματικῶν ἀποπλάνησεων τῶν νεωτέρων χρόνων».⁴⁰ Ἄν καὶ ὑποστηρίζει πὼς ὁ ἐκφυλισμὸς τοῦ Wagner εἶναι περισσότερο διακριτὸς στὰ θεωρητικὰ του κείμενα (φέροντας ὡς κατ' ἐξοχὴν παράδειγμα τὴν θεωρίαν περὶ ἐνώσεως τῶν τεχνῶν), πού κατὰ τὸν συγγραφέα πηγαίνει τὴν τέχνη πρὸς τὰ πίσω, καὶ ὄχι πρὸς τὰ μπρός, καὶ ὡς ἐκ τούτου εἶναι «ιδιαιτάτον τοῦ ἐκφυλισμοῦ χαρακτηριστικόν»⁴¹ μὲ ἀποτέλεσμα νὰ θεωρεῖ ὅτι «τὸ μέλλον καλλιτέχνημα τοῦ [Wagner] εἶναι καλλιτέχνημα τοῦ παρελθόντος»⁴²), σὲ σχέση μὲ τὴ μουσικὴ ὁ Nordau ἐντοπίζει τὸν ἐκφυλισμὸ τῆς βαγνερικῆς δημιουργίας σὲ δύο κυρίως στοιχεῖα: τὴν «κυρίαν φράσιν» (Leitmotiv) καὶ στὴν ἀτέρμονη μελωδία. Ἡ τελευταία «οὐδὲν ἄλλο εἶνε ἢ ἀποκύημα διανοίας ἐκφυλισμένης καὶ μουσικῆς μυστικοπαθείας» καθὼς «ἡ παντελής ἐκκλιση τῆς μορφῆς καὶ ἡ ἀπόσβεσις τῶν ὀρίων της»⁴³ ὀπισθοδρομοῦν ἀντὶ νὰ προωθοῦν, ἐνῶ ἡ «κυρία φράσις» καθιστᾷ τὴ μουσικὴ ἀκρόαση διανοητικὴ λειτουργία. Καὶ ἐδῶ οὐσιαστικὰ ἐκφράζεται ἡ ἀντίρρηση γιὰ τὴν περιγραφικὴ μουσικὴ, πού γιὰ τὸν Nordau εἶναι ἐκφυλισμὸς καθὼς ἐκτρέπει τὴ μουσικὴ ἀπὸ τὴν φύση της. Δὲν εἶναι χωρὶς ἐνδιαφέρον τὸ γεγονός ὅτι στοὺς ἀφορισμοὺς τοῦ Ἑβραίου ἱατροῦ καὶ φιλοσόφου, πού ἀκολοθῶντας τὰ ἴχνη τοῦ δασκάλου του Cesare Lombroso, προσπάθησε νὰ ἐρμηνεύσει τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς ἐποχῆς του χρησιμοποιοῦντας τὰ εὐρήματα τῆς ψυχιατρικῆς, συ-

34. Ἄγγελος Βλάχος, «Ἀνὰ τὰς ὁδοὺς τῶν Ἀθηνῶν», *Ἐφημερίς τῶν Ἀθηνῶν*, 24.12.1893. Ἀναδημοσιεύθηκε στὸν τόμο *Ἀνάλεκτα Α'*, Βιβλιοθήκη Μαρασλή, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1901, σ. 406-412, τὸ παράθεμα στὴ σ. 408.

35. Ἄγγελος Σ. Βλάχος, *Λεξικὸν Ἑλληνογαλλικόν*, Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοπωλεῖον Ἀνέστη Κωνσταντινίδου, 1897.

36. Σαμιμάρκος Γιραρδίνος, *Μαθήματα Δραματολογίας*, Κατὰ μετάφρασιν Ἀγγέλου Βλάχου, τ. Δ', Ἐν Ἀθήναις, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1899, σ. 409-432.

37. Στὰ φύλλα 2201 (5.1.1897), 2208 (12.1.1897), 2215 (19.1.1897), 2222 (26.1.1897), 2230 (3.2.1897), 2289 (3.4.1897), 2334 (18.5.1897), 2341 (25.5.1897), 2356 (9.6.1897), 2362 (15.6.1897), 2369 (22.6.1897), 2376 (29.6.1897), 2384 (7.7.1897), 2390 (13.7.1897) τοῦ Ἄστεως ἡ ἀναφορὰ στὸν Wagner στίς 3.4.1897. Βλ. καὶ *Ἐκφυλισμὸς*, Κατὰ τὸν Max Nordau, Ἰπὸ Ἀγγέλου Βλάχου, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῶν Καταστημάτων τοῦ «Ἄστεως» 1897. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς μετάφρασης τοῦ κειμένου στὰ ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸν Βλάχο, βλ. Εὐγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Ἡ Τέχνη Πτεροφυεῖ ἐν Ὀδύνῃ. Ἡ πρόσληψη τοῦ νεορομαντισμοῦ στὴν Ἑλλάδα*, Πιστάμος, Ἀθήνα 2005, σ. 415-430.

38. Max Nordau, *Ἐκφυλισμὸς*, ὁ.π., Πρόλογος [σ. 4].

39. Ὁ.π., σ. 62.

40. Ὁ.π., σ. 77.

41. Ὁ.π., σ. 65.

42. Ὁ.π., σ. 65-66.

43. Ὁ.π., σ. 72.

υπάρχουν ο Zola, ο Nietzsche και ο Wagner, βασιικοί στόχοι του Άγγελου Βλάχου.

Αν και το όνομα του Βλάχου είχε συνδεθεί με τον αντιβαγκνερισμό (ο Μιλτιάδης Μαλακάσης τον ονόμαζε «περιφρονητή του Βάγνερ»⁴⁴), καθώς πράγματι ο Wagner φαίνεται να κυριαρχεί στα γραπτά του Αθηναίου λογίου, ο Βλάχος ανέπτυξε και άλλες αισθητικές θέσεις για τη μουσική, με άφορμή την επικαιρότητα της εποχής του. Και σε αυτό το δοκίμιό του για τον Wagner ο Βλάχος, σχολιάζει τη μουσική πραγματικότητα της ελληνικής πρωτεύουσας, σημειώνοντας ότι εξαιτίας της έλλειψης «άξιοπρεπούς θεάτρου και καλώς απηρτισμένης ορχήστρας» αλλά και δημόσιων συναυλιών «όπου να μορφοῦται και να λεπτύνται ἡ μουσική του λαοῦ καλαισθησία», τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ ἔχει περιοριστῆ στὴν γνώση τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς σχολῆς με ἀποτέλεσμα νὰ «καθυστεροῦμεν ἔτι πρὸς τὰς προόδους τῆς δραματικῆς μουσικῆς ἐν Γερμανία καὶ ἐν Γαλλία», ἐκφράζοντας τὴν ἀνησυχία «ἀν κατορθώσωμεν ν' ἀπογευθῶμεν ποτὲ οὔτινος ἐκορέσθησαν ἤδη τὰ ἔθνη τῆς Δύσεως».⁴⁵ Περὶ τὰ δέκα ἔτη ἀργότερα, τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ ἤρθε σὲ ἐπαφὴ μετὰ τὴν μία ἐκ τῶν δύο σχολῶν, τὴ γαλλικὴ, καὶ τὸ γεγονός δὲν ἔμεινε ἀσχολίαστο ἀπὸ τὸν Ἄγγελο Βλάχο, καθὼς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1877, ὁ Βλάχος ὁ δημοσίευσε στὴν Ἑστία τὸ κείμενο «Τὸ Γαλλικὸν Θέατρον ἐν Ἀθήναις».

Στὸ σημαντικὸ αὐτὸ κείμενο ὁ Βλάχος ὑποστηρίζει τὴν ὄχι πρωτότυπη, πλὴν πάντα ἐπικαιρὴ, ἀποψη ὅτι τὸ θέατρο πρέπει νὰ συνδυάζει τὸ τερπνὸν μετὰ τοῦ ὠφελίμου: «Φρονοῦμεν τὸ καθ' ἡμᾶς ὅτι εἶνε μὲν τὸ θέατρον διασκέδασις αισθητικὴ καὶ ἡ εὐγενεστάτη μάλιστα, ἀλλ' ὅτι εἶνε συνάμα καὶ διανοητικὴ ἀπόλαυσις, ἡ ὑψίστη πασῶν»⁴⁶ καθὼς καὶ «διάπλασις καλλισθητικὴ», καὶ αὐτὴν τὴν τελευταία δὲν μπορεῖ νὰ τὴν προσφέρει ἡ «μελοκωμωδία» (δηλαδὴ τὸ vaudeville) καὶ τὸ «μελοδραμάτιον» (ἡ ὀπερέτα), ἀλλὰ τὸ «σοβαρὸν» καὶ «κωμικὸν μελόδραμα» (opéra καὶ opéra-comique), ποῦ τιμοῦν τὴν «νεωτέρα ἐν Γαλλία δραματικὴν καὶ μουσικὴν τέχνην». Ἐχει ἰδιαίτερη σημασία ὅτι ὁ Βλάχος δια-

χωρίζει τὰ εἶδη τῆς γαλλικῆς ὀπερά καὶ opéra-comique ἀπὸ τὰ χαμηλοῦ ἐπιπέδου vaudeville καὶ ὀπερέτα, ἐντοπίζοντας τὸ πρόβλημα σὲ ἐπίπεδο ποιότητος καὶ ὄχι εἶδους, καθὼς στὴν Ἀθήνα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης παίζονταν καὶ ἔργα σοβαρῆς γαλλικῆς μουσικῆς, ἀκόμη καὶ ἂν ἐπρόκειτο γιὰ ἔργα τῆς opéra-comique.⁴⁷ Σχετικὰ μὲ αὐτὸ σχολιάζει ὅτι λόγω τῆς ἐλλιποῦς γνώσης τῆς γαλλικῆς γλώσσας οἱ Ἀθηναῖοι δὲν μπόρεσαν νὰ ἐκτιμῆσουν τὰ ἀξιόλογα δραματικὰ ἔργα ποῦ ἀνέβηκαν στὶς σκηνὲς τῆς πρωτεύουσας, καὶ πὼς «δὲν ἠδύνατο τὸ ἀθηναϊκὸν κοινόν, πλὴν τῆς μουσικῆς μεμορφωμένης ἀλλ' ἀσημάντου ἀριθμητικῶς μερίδος αὐτοῦ, νὰ αἰσθανθῆ καὶ κατανοήσῃ τὰ θέλητρα τῆς ἀορίστου ἐκείνης καὶ νεφελώδους, οὕτως εἰπεῖν, ἀλλ' εὐφυοῦς ὅμως καὶ ἀβιάστου μελωδίας, ἣτις ἀποτελεῖ τὴν βᾶσιν καὶ τὸ κύριον χαρακτηριστικὸν τοῦ γαλλικοῦ κωμικοῦ μελοδράματος», μὲ ἀποτέλεσμα νὰ θεωρεῖ ὡς «πτωχεῖαν μὲν τὴν ἑλλειψιν παταγώδους ἀρμονίας, ἑλλειψιν εὐρέσεως τὴν ἀπουσίαν ἀσμάτων ῥυθμικῶν καὶ μονοτόνων, καὶ ψυχρότητα τέλος τὴν ἤρεμον ἐκείνην αισθηματικὴν τοῦ μέλους καὶ τὴν περὶ τὴν ἐκφρασιν αὐτοῦ γαλήνην, ἣτις ὅμως τοσαύτην ἔχει τὴν ἀλήθειαν καὶ τὴν βαθύτητα».⁴⁸ Καὶ ἀναρωτιέται ὁ συγγραφέας: «Πόσοι, διὰ τοὺς λόγους τούτους, ἐξετίμησαν ἐν Ἀθήναις τὴν *Λευκὴν Γυναῖκα*; πόσοι τὸ *Μέλαν Δόμνον*; πόσοι τὴν *Mignon*;». Ἡ ἀπάντησις εἶναι πὼς μόνον λίγοι, καθὼς οἱ περισσότεροι χειροκοροῦσαν «τὰ ἀσεμνολογήματα καὶ τοὺς ὀρχηστικὸς ῥυθμοὺς τῆς *Κόρης Ἄγκου*ς [...] τὰς ἀνόστους εὐφυολογίας καὶ τὰς ἀκόσμους χειρονομίας γυναικῶν ἀγοραίων».⁴⁹

Τὸ συμπέρασμα τοῦ Βλάχου εἶναι ὅτι ἡ αἰτία πίσω ἀπὸ ὅλα αὐτὰ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἡ ἑλλειψὶς «καλαισθητικῆς μορφώσεως», καθὼς τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν ἔχουν οὔτε δραματικὴ οὔτε μου-

44. Μ. Μαλακάσης, «Σημειώσεις. Ἡ Πεντηκονταετηρὶς τοῦ κ. Βλάχου», *Κριτικὴ* 1903, σ. 165-166: 166.

45. Ἄγγελος [Βλάχος], «Ὁ Βάγνερ καὶ ἡ μουσικὴ αὐτοῦ ἀναμόρφωσις», ὁ.π., σ. 185.

46. Ἄγγελος Βλάχος, «Τὸ Γαλλικὸν Θέατρον ἐν Ἀθήναις», Ἑστία 68 (17.4.1877), σ. 247-253: 248.

47. Ἄς θυμίσουμε ὅτι στὴν κατηγορία τῆς opéra-comique δὲν ἀνήκουν ἔργα τοῦ κωμικοῦ μουσικοθεατρικοῦ εἶδους ἀλλὰ πρόκειται γιὰ τὰ ὀπερατικὰ ἔργα στὰ ὁποῖα ἐναλλάσσεται ἡ μουσικὴ μετὰ τὸν θεατρικὸν λόγον, ἐνῶ ἡ ὀνομασία τοῦ εἶδους εἶναι σχετικὴ μετὰ τὴν ἱστορία τῆς ὀπερας στὴ Γαλλία.

48. Ἄγγελος Βλάχος, «Τὸ Γαλλικὸν Θέατρον ἐν Ἀθήναις», ὁ.π., σ. 251.

49. Ὁ.π., σ. 251-252. Πρόκειται γιὰ τὶς ὀπερες *La Dame Blanche* τοῦ François-Adrien Boieldieu, *Le Domino Noir* τοῦ Daniel Auber, *Mignon* τοῦ Ambroise Thomas καθὼς καὶ γιὰ τὴν *La fille de Madame Angot* τοῦ Charles Lecocq.

σική αξία, οι υποθέσεις είναι άπιθανες και χωρίς ενδιαφέρον, οι χαρακτήρες δέν είναι αληθινοί, και ο μόνος στόχος τών έργων είναι να προκαλέσουν «τόν παταγώδη γέλωτα τοῦ ὄχλου». Ὡς δὲ πρὸς τὴν μουσική τους «ἐτι μᾶλλον πρόδηλος εἶνε ἡ τεχνική αὐτῶν πτωχεία, καὶ ἔτι ἀθλιωτέρα ἡ παντελής αὐτῶν γυμνότης [...]» καθώς πρόκειται γιὰ «μελωδήματα κοινὰ καὶ χυδαῖα, στερούμενα συνήθως χάριτος καὶ πάντοτε πρωτοτυπίας, ὁμοιάζοντα δὲ πρὸς ἀλλήλα ὡς ὁμοιάζουσιν ἐν ὄλῳ καὶ τὰ περιέχοντα αὐτὰ μελοδράματα, ὡς ὁμοιάζουσιν ἐν τοῖς καθ' ἕκαστα αἰ γελοῖαι καὶ ἀπίθανοι περιπέτειαι εἰς ἃς ἀναφέρονται, καὶ τὰ πρόστυχα σκώματα ἄτινα σχολιάζουσι».⁵⁰ Τὸ ζήτημα ποῦ τίγεται στὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἓνα θέμα ποῦ εἶχε ἀπασχολήσει τὸν Ἄγγελο Βλάχο καὶ παλαιότερα, ὅταν τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1874 δημοσίευσε στὴν Ἐφημερίδα τοῦ Κορομηλά μιὰ ἐπιστολή στὴν ὁποία μιλοῦσε γιὰ τὸ γαλλικὸ θέατρο πρόζας, λέγοντας καὶ ἐκεῖ ὅτι τὸ κοινὸ προτιμᾷ τὰ χαμηλοῦ ἐπιπέδου ἔργα ἀπὸ τὰ «κλασικὰ καὶ χαριέστατα», ὑπογραμμίζοντας ὅτι «δὲν πρέπει νὰ ἐμψυχῶνται αἱ κακαὶ ὀρέξεις τοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ νὰ καταβάληται προσπάθεια τὸναντίον ὅπως μορφοῦται ἡ καλαισθησία αὐτοῦ διὰ τῆς διδασχῆς καλῶν ἔργων, ἔστω καὶ πρὸ κενῶν θρανίων».⁵¹ Στὸ κείμενο γιὰ τὸ γαλλικὸ θέατρο, ποῦ ἐπικεντρώνεται βασικὰ στὸ λυρικὸ θέατρο, ἔχει μεγάλη σημασία τὸ γεγονός ὅτι ὁ Βλάχος δὲν καταφέρεται ἐναντίον τοῦ εἶδους τοῦ μουσικοῦ θεάτρου, οὔτε κἀν ἐναντίον τῆς γαλλικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ ὁ στόχος του εἶναι ἡ ποιότητα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ἄλλωστε ἡ γαλλικὴ ὄπερα, ποῦ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἔλλειψη «παταγώδους ἀρμονίας» καὶ «ἥρημη αἰσθηματικότητα τοῦ μέλους», φαίνεται νὰ ταιριάζει στὰ γούστα τοῦ Βλάχου πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν βαγκνερικὴ μουσικὴ δημιουργία. Ταυτόχρονα τὸ κείμενο αὐτὸ προετοιμάζει τὴν ἐπίθεση στὸν Ζολὰ ποῦ ἐπρόκειτο νὰ ἔλθει δύο χρόνια ἀργότερα.

Τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1879 ὁ Βλάχος, μὲ ἀφορμὴ τὴ μετάφραση τῆς *Ναῦας* τοῦ Ζολὰ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Καμπούρογλου, δημοσίευσε ἓνα κείμενο στὸ ὁποῖο ἐξέθετε τὶς ἀπόψεις του ἐναντίον τοῦ «νεαροῦ αἰρεσιάρχου» καὶ τῆς σχολῆς του, δηλαδὴ τῆς «ἐσχάτης ἀκιμῆς τῆς παρακιμῆς». Γιὰ τὸν Βλάχο ἡ Φυσιολο-

γική (ἢ Φυσιογραφική) Σχολὴ βασίστηκε σὲ μιὰ «τερατώδη τινα παρανόησιν μεγάλης αἰσθητικῆς ἀληθείας»,⁵² καθὼς μόνη ἢ ἀλήθεια δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ θέμα ἢ ὁ σκοπὸς τῆς τέχνης. Ἡ ἀποστολὴ τῆς τελευταίας δὲν εἶναι ἡ δουλικὴ ἀπεικόνιση τῆς πραγματικότητας καθὼς ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι ἀντιγραφέας. Ὁ σωστὸς καλλιτέχνης εἶναι αὐτὸς ποῦ, ὅπως περιγράφεται στὸν Πρόλογο τῶν *Κομωδιῶν* τοῦ Βλάχου τοῦ 1871, ἀφοῦ παρατηρήσει προσεκτικὰ τὴν πραγματικότητα, στὴ συνέχεια πρέπει νὰ ἐπέμβει δημιουργικὰ σὲ αὐτὴν γιὰ νὰ ὑπάρξει καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα («παρατηρῶν μὲ βαθὺ βλέμμα καὶ ἀκάματον ὑπομονὴν τὸν περὶ αὐτὸν κόσμον [...] καὶ φωτογραφῶν εἰ δυνατόν [...] ἔργον ἔχει νὰ ἐπεξεργασθῆ κατόπιν τὰ φωτογραφήματά του, en retouchant οὕτως εἰπεῖν αὐτὰ εἰς πρόσωπα ἀληθῆ»⁵³). Ἡ ἀκραία αἰσθητικὴ τοῦ Νατουραλισμοῦ δὲν εἶναι τέχνη. Ὅπως τέχνη δὲν εἶναι καὶ ἡ χαμηλοῦ ἐπιπέδου γαλλικὴ λυρικὴ δημιουργία. Ἡ ἄρνηση αὐτὴ τῆς ἀκραίας ἀποτύπωσης τῆς πραγματικότητας ὑπάρχει ἤδη ἀπὸ τὸ κείμενο γιὰ τὸν Wagner, ὅπου ἐκεῖ τὸ πρόβλημα εἶναι ἡ μουσικὴ περιγραφικότητα, ἀλλὰ στὴν οὐσία τὸ πρόβλημα εἶναι γιὰ τὸν Βλάχο τὸ ἴδιο. (Ἴσως νὰ μὴν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ Ζολὰ ὑπῆρξε ὀπαδὸς τοῦ Wagner ἀλλὰ καὶ γνώστης τῆς μουσικῆς – ἔπαιζε κλαρινέτο – καθὼς καὶ συνεργάτης μεταξὺ ἄλλων τοῦ βαγκνεριστῆ συνθέτη Alfred Bruneau (1857-1934) στὴ σύνθεση λιμπρέτων).

Τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὴν ἐπίθεση στὴν Νατουραλιστικὴ Σχολὴ τοῦ Ζολὰ, ὁ Βλάχος δημοσίευσε στὴν Ἐστία καὶ μιὰ σειρά χρονολογημάτων, τὶς ἐβδομαδιαῖες «Ἀθηναϊκὲς ἐπιστολές», τὶς ὁποῖες ὑπέγραφε μὲ τὸ γυναικεῖο ψευδώνυμο «Σοφία». Σὲ αὐτές, ἡ Σοφία ἐνημέρωνε μιὰ φίλη ποῦ ταξίδευε στὸ ἐξωτερικὸ γιὰ ὅλα τα σημαντικὰ πολιτιστικὰ, κυρίως, νέα τῶν Ἀθηνῶν, σὲ ἓνα ὕφος ἐλαφρὺ καὶ σατιρικὸ. Τὰ κείμενα ποῦ βρῖθουν μουσικῶν πληροφοριῶν δίνουν μιὰ ἐνδιαφέρουσα εἰκόνα τῆς μουσικῆς καὶ θεατρικῆς ζωῆς τῆς Ἀθήνας τοῦ 1879 καὶ 1880. Ἐτσι, στὴν δεύτερη κιόλας ἐπιφυλλίδα, ἡ φανταστικὴ φίλη ἔχει θέσει ὅλα τὰ κρίσιμα καλλιτεχνικὰ ἐρωτήματα: «Τί κάμνουν αἱ Ἀθῆναι; Ἦρχισε τὸ Φάληρον; ἐκτίσθη τὸ νέον θέατρον τοῦ

50. Ἄγγελος Βλάχος, «Τὸ Γαλλικὸν Θέατρον ἐν Ἀθήναις», ὁ.π., σ. 252.

51. Ἄγγελος Βλάχος, «Γραμματοκιβώτιον», Ἐφημερίς 144 (21.2.1874).

52. Ἄγγελος Βλάχος, «Ἡ Φυσιολογικὴ Σχολὴ καὶ ὁ Ζολᾶ [...]», ὁ.π., σ. 790.

53. Ἄγγελος Βλάχος, «Πρόλογος», *Κομωδία*, Ἐν Ἀθῆναις, παρὰ τοῖς Ἐκδόταις Ἀ. Καναριώτη καὶ Ζ. Γρυπάρη, 1871, γ'.

54. Σοφία, «Ἀθηναϊκαὶ Ἐπιστολαί. Β'», Ἐστία 180 (10.6.1879), σ. 366-368: 366.

Ἄπόλλωνος; Ἦλθεν ὁ θίασος τοῦ Ταβουλάρη; Ἔγιναν αἱ ἐξετάσεις τοῦ Ὠδείου;»⁵⁴ Σχετικά μὲ τὸ Ὠδεῖο, ἡ ἀπάντησις εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα ὄχι μόνον ὡς τεκμήριον τῶν πεπραγμένων τοῦ Ὠδείου, ἀλλὰ καὶ γιατί φανερώνει τίς θετικότητες ἀπόψεως τοῦ Βλάχου γιὰ τὸ πρῶτο μουσικοεκπαιδευτικὸ ἴδρυμα τῆς ἐλληνικῆς πρωτεύουσας:

Τὸ Ὠδεῖον τῶν Ἀθηῶν, ἦτοι τὸ κύριον ἴδρυμα τοῦ μουσικοῦ καὶ δραματικοῦ συλλόγου, δὲν παρήγαγεν εἰσέτι, εἶνε ἀληθές, ἠθοποιούς, διότι ἀρχῆθεν, ἀγνοῶ ἐκ τίνων σκέψεων ὁρμώμενος, ἐπέστησεν ὁ σύλλογος τὴν προσοχὴν αὐτοῦ εἰς καταρτισμὸν καὶ μόρφωσιν τοῦ μουσικοῦ ἰδίως τμήματος. Παρήγαγεν ὅμως ἤδη ἱκανῶς μορφωμένους μουσικούς καὶ ἀοιδούς, ἐκατέρου τοῦ φύλου, ἐξεπαίδευσεν ὀρχήστραν ὀλόκληρον, ἐκ τεχνιτῶν συγκειμένην καὶ βιομηγάνων, ἐδίδασκε τὴν ὠδικὴν καὶ τὴν ὀργανικὴν μουσικὴν τοὺς προφίμους τοῦ Ὁρφανοτροφείου Χατζῆ-Κώστα, ἔδωκε πολλὰς μέχρι τοῦδε συναυλίας, ἀκουσθείσας, μετ' εὐχαριστήσεως καὶ δικαίας, ἐννοεῖται, ἐπιεικείας, καὶ τέλος πάντων – τῶρα ἐτοίμασε τὸ μεγαλείτερον τῶν ἐπιφωνημάτων σου – ἐξετέλεσε πρό τινων ἡμερῶν ὀλόκληρον μελόδραμα – τὴν Βετλὴν τοῦ Δονιζέττη – ἀπὸ τῆς μικρᾶς σκηνῆς τοῦ θεάτρου του. Τὸ ἐπερίμενες αὐτό; Ἐγὼ, σὲ βεβαιῶ, δὲν τὸ ἐπερίμενα. [...] Ὅτι ὅμως πρέπει νὰ σοὺ γράψω, διότι μεγάλην καὶ ἀπροσδόκητον μ' ἐπροξένησεν ἐντύπωσιν εἶνε ἡ ἐπιτυχία τῶν χορῶν κατὰ πρῶτον λόγον καὶ τῆς ὀρχήστρας κατὰ δεύτερον. Ἡ ἐπιτυχία αὕτη εἶνε καθαρὸν καὶ ἀναντίρρητον προῖον τῆς διδασκαλίας τοῦ Ὠδείου, καὶ ἀληθῆ παρήγαγεν ἐκπληξιν εἰς τοὺς ἀκροατάς. Νέοι καὶ νέαι, ἀπὸ δύο μόλις ἢ τριῶν ἐτῶν διδασκόμενοι ἐν τῷ Ὠδείῳ, ἐξετέλεσαν τοὺς χορούς καὶ τὰς ὁμοφωνίας τοῦ μελοδραματίου, μὲ πολλὴν καὶ τονικὴν καὶ χρονικὴν ἀκριβείαν, καὶ οὐδόλως ἦσαν ὑπερβολικὰ τὰ χειροκροτήματα τῶν θεατῶν, ἅτινα ἐπεδοκίμασαν καὶ ἐνεθάβρουν τὸν νεαρὸν ἐκεῖνον θίασον [...].⁵⁵

Γιὰ νὰ κλείσει τὴν ἀναφορὰ του μὲ τὴ φράση: «ἤκουσαμεν ἐν Ἀθήναις μελόδραμα ἐλληνιστὶ ἀδόμενον ὑπὸ Ἑλλήνων».⁵⁶

Τὰ σημεῖα ποὺ ἀφοροῦν τὴν μουσικὴν καὶ θεατρικὴν ζωὴν τῆς πρωτεύουσας στὶς ἐπιφυλλίδες αὐτὲς εἶναι πολλὰ, καὶ πίσω ἀπὸ τὴν ἐλαφρά, εἰρωνικὴ κριτικὴ βρίσκειται πάντα τὸ αὐστηρὸ πνεῦμα τοῦ Βλάχου. Ἰδιαίτερη σημασία ἔχει μιὰ κρίσις τοῦ εὐρωπαϊστῆ συγγραφέα γιὰ τὴν «ἀνατολικὴ μου-

σικὴ» καὶ τὰ δημοτικὰ ἄσματα. Περιγράφοντας τὰ τεκταινόμενα στὸ «Ἄντρον τῶν Νυμφῶν», ἕναν χῶρον ποὺ φιλοξενοῦσε μουσικὰ καὶ χορευτικὰ θεάματα, ταχυδακτυλοουργούς, κ.λπ., ἡ «Σοφία» ἐξηγεῖ πῶς «τὸ πλεῖστον μέρος τῶν θεατῶν ἐρχεται ν' ἀκούσῃ αὐτὰς ἰδίως τὰς ἀνατολικὰς τῆς Εἰρήνης μελωδίας, μονοτόνους μὲν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, ἀλλ' οἰκειὰς ὅμως εἰς τὰ ὦτα τῶν ἀκροατῶν, συνοδουμένης δὲ δι' ἐνὸς βιολίου, ὑπὸ σμυρναίου τινος μουσικοῦ καὶ ὑπ' αὐτῆς τῆς ἀοιδῆς διὰ παραδόξου τινὸς ὀργάνου, πολλὴν ἔχοντος τὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸ γερμανικὸν Zither».⁵⁷ Τὸ σχόλιον ποὺ ἀκολουθεῖ γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν ἀσμάτων δείχνει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ ὅτι ὁ Βλάχος εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ ἀντιλαμβάνεται τὴν οὐσία καὶ τὴ διαφορετικότητα τοῦ κάθε μουσικοῦ εἶδους:

Ἐξέρω ὅτι ἡ μουσικὴ αὕτη δὲν σ' ἐνθουσιάζει ὅσον τὸν κ. Ducoudray. Σοῦ φαίνεται, ὡς πολλάκις μὲ εἶπες, φοβερὰ μονότονος καὶ παντελῶς ἄβῆρμος, ἴσως δὲ δὲν ἔχεις καὶ πολὺ ἄδικον. Σημειῶσαι, ὅμως, ὅτι δι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγον, ὅτι τὰ ἀνατολικά μέλη εἶνε ἱκανῶς μονότονα καὶ ἄβῆρμα, ἀπαραίτητον εἶνε ὅπως εὐαρεστήσωσι, νὰ ἄδωνται ὑπὸ ψάλτου, ὅστις καὶ φωνὴν ἰδίαν πρὸς τοῦτο πεπλασμένην νὰ ἔχη, καὶ νὰ τὰ αἰσθάνηται βαθέως, καὶ ἠσκημένος νὰ ἦνε διὰ μακρῶν. Τότε μὲ συγκινεῖ πολλάκις ἡ ἀνατολικὴ μελωδία μέχρι μυχῶν τῆς καρδίας μου ἢ μονότονος ἐκεῖνη, ἢ κατ' ἐλάχιστον τρόπον (minore) ἀδιακόπως φερόμενη, ἀλλ' ἐντέχνως ὅμως ποικιλομένη διὰ τρομώδους λαρυγγισμοῦ μουσικῆς φράσις, μοῦ προξενεῖ ἀνεκφραστὸν τινα, ἀλλὰ γλυκεῖαν βαρυθυμίαν, καὶ τὸ οὖς μου, ὄχι μόνον δὲν κουράζεται ὑπὸ τοῦ βαρέως συρομένου ρυθμοῦ, ὅστις οὔτε τέλος ἔχει πολλάκις οὔτε ἀρχήν, ἀλλὰ τὸν παρακολουθεῖ τὸναντίον εὐαρέστως, καὶ ὅταν τὸ ἄσμα παύσῃ, τὸν παρατείνει πολλάκις δι' ἐνδομύχου τινὸς καὶ μυστηριώδους ἤχου.

Αὐτὸ μοὶ συνέβη προχθὲς ὅταν ἤκουσα τὴν Εἰρήνην ψάλλουσαν τοὺς ὠραίους αὐτοὺς δημοτικὸς στίχους: «Ὅλαις ἡ νηαῖς παντρεύονται καὶ παίρνουν παλληκάρια / κ' ἐγὼ ἡ Γιαννούλα ἡ ὡμορφὴ πῆρα τὸ μαραζιάρη. / Σιμά του πάντα κάθομαι· τοῦ κρένω δὲν μοῦ κρένει· / ψωμί τοῦ δίνω δὲν τὸ τρώει· κρασί καὶ δὲν τὸ πίνει». Ἡ κλαγγὴ τῆς φωνῆς τῆς, καίτοι δὲν ἔχει πλέον τὴν δρόσον τῆς πρώτης νεότητος, ἔχει ὅμως σπάνιον ἀληθῶς τὸ κάλλος. Εἶνε φωνὴ μεσοφώνου βαθεῖα, πλήρης, ἠχηρὰ καὶ ὁμαλωτάτη, ἐκφράζει δὲ πάθος ἀληθὲς καὶ ἀνεπιτήδευτον, καὶ –

55. Ὁ.π., σ. 367.

56. Ὁ.π., σ. 368.

57. Σοφία, «Ἀθηναϊκαὶ Ἐπιστολαί. IB'», Ἐστία 192 (2.9.1879), σ. 557-558: 558.

ὑπερ σπανιώτατον εἰς ἀνατολίτας αἰοῦσους – εἶνε καθάρᾳ τοῦ στήθους φωνή, οὐδέποτε ἐπικαλουμένη τῆς ῥινός τὴν βοήθειαν, ὡς ἐπικαλοῦνται τὴν βοήθειαν τοῦ fausset οἱ Εὐρωπαῖοι ψάλται. Κρίμα ἀληθῶς, ὅτι τοιαύτη φωνή δὲν ἔτυχεν Εὐρωπαίου διδασκάλου, οὐδ' ἐμορφώθη διὰ σπουδῶν τακτικῶν.⁵⁸

Ἡ κρίση αὐτὴ ἔρχεται νὰ συμπληρώσει τὴν εἰκόνα μας γιὰ τὶς ἀπόψεις τοῦ Βλάχου γιὰ τὴ μουσικὴ· μαζί με τὶς θέσεις του γιὰ τὴν βαγκνε- ρικὴ δημιουργία, τὴ γαλλικὴ ὄπερα καὶ τὴν ἑλλη- νικὴ μουσικὴ δραστηριότητα συγκροτεῖ μιὰ μου- σικὴ αἰσθητικὴ, ἣ ὁποία σὲ συνδιασμό μετὰ τὰ βρί- θοντα μουσικῶν ἀναφορῶν λογογενικά του ἔργα (διηγήματα, θεατρικά), τὰ σημαντικὰ θεωρητικά του κείμενα, καθὼς καὶ τὴν ἴδια του τὴ δράση (συμμετεῖχε στὴν ἴδρυση τοῦ μουσικοῦ συλλόγου

Εὐτέρπη καὶ τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλ- λόγου, ἔπαιζε καὶ ἔγραφε μουσικὴ),⁵⁹ τὸν καθιστᾷ μιὰ σημαντικὴ φωνὴ στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς κριτικῆς θεώρησης τοῦ ἑλληνικοῦ 19^{ου} αἰῶνα, στὴν ὁποία ἡ σημαντικότερη συμβολὴ ὑπῆρξε ἀναμφίβολα τὸ κείμενό του γιὰ τὸν Wagner. Ἄλλὰ καὶ ἀντιστρόφως ὁ Wagner ἀποτελέσει σημαντικό- τατο σταθμὸ στὴν δική του πορεία, καθὼς καθό- ρισε οὐσιαστικά (ἣ ἀποτέλεσε τὴν ἀφορμὴ γιὰ νὰ διαμορφώσει) τὶς βασικὲς αἰσθητικὲς του ἀπόψεις, οἱ ὁποῖες, θὰ μπορούσαν νὰ συνοφιστοῦν στὸ στίχο του γιὰ τὸν Γερμανὸ συνθέτη: «Καὶ μουσικὴν τοῦ μέλλοντος, ἀφοῦ, - ὦ θεῖα δίκη! / Τὸ δυστυχὲς μου ἔτι οὐς εἰς τὸ παρὸν ἀνήκει;».

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

58. Ὁ.π.

59. Βλ. σχετικὰ Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Τρία μουσικὰ χει- ρόγραφα στὸ Ἄρχειο τοῦ Ἄγγελου Βλάχου», *Μουσικὸς*

Ἑλληνομνήμων 13 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2012), σ. 15-31, ὅπου δημοσιεύεται, μεταξύ ἄλλων, καὶ ἡ χει- ρόγραφο παρτιτούρα τῆς *Ἑλληνικῆς Πόλκας* του.



ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ

ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΒΙΒΛΙΟ

ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ

«ΕΛΛΗΝΙΚΗ

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ»

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ / ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πρώιμη ελληνική απόδοση τῶν φωνητικῶν τύπων

Ηραγδαία ανάπτυξη συστηματικῶν κοινωνικῶν δραστηριοτήτων στο νεοσύστατο ἑλληνικὸ κράτος μετὰ τὸ 1830 δημιούργησε τὴν ἀνάγκη τῆς παγίωσης, στὸν τομέα τῆς μουσικῆς (ὅπως καὶ σὲ πάμπολλους ἄλλους τομεῖς), μιᾶς ἐκσυγχρονισμένης ἑλληνόγλωσσης μουσικῆς ὀρολογίας. Στὴν εἰδικὴ περίπτωση τῆς ὀνοματοδοσίας τῶν τύπων τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς, ὡς πρὸς τὶς τονικὲς ἐκτάσεις τῶν ἀσματικῶν τους δυνατοτήτων οἱ μορφωμένοι Νεοἑλληνες χρειάστηκε νὰ ἀναζητήσουν λύση ἀνάμεσά σὲ δύο ὅρια: τὴν ἐπιστράτευση ἀρχαίων ὀνομασιῶν, τὴν ὁποία ἐπιχείρησε ὁ Χρῦσανθος τὸ 1832,¹ καὶ τὴν ἀπευθείας εἰσαγωγή τῶν σχετικῶν ἰταλικῶν ὄρων, μέσω μιᾶς ἀπλῆς ὀρθογραφικῆς προσαρμογῆς, ὅπως ἐκείνη ποὺ ἐμφανίζεται στὸ κατὰ τὰ ἄλλα ἀρχαῖζον κείμενο τοῦ Κυριακοῦ Μελίρρυτου τὸ 1836.² Σ' αὐτὸ τὸ ὀριοθετημένο πλαίσιο, ὁ Νικόλαος Φλογαῖτης, συγγραφέας τοῦ πρώτου ἑλληνικοῦ ἐγχειριδίου γιὰ τὴ θεωρία τῆς μουσικῆς, ἐπιχείρησε νὰ ἀποδώσει συστηματικὰ στὴ σύγχρονη γλῶσσα μας τοὺς ἕξι τύπους τραγουδιστῶν, ὡς πρὸς τὴ φωνητικὴ τους ἑκταση: *ὑπέρονον* (soprano), *ἡμυπέρονον* (mezzo-soprano), *ὑπανίστονον* (contralto), *βασιμότονον* (tenore), *βαρύτονον* (baritono), *κατιότονον* (basso).³ Ἡ παράλειψη τοῦ ἰταλικοῦ πρωτοτύπου τῆς λέξης *βαρύτονον* στὸ κύριο μέρος τοῦ βιβλίου (τὸ *baritono* ἐμφανίζεται μόνον στὸ γλωσσάρι) ἐνισχύει τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ συγκεκριμένος ἀντιδανεισμός ἦταν ἡ ἀφетηρία τῆς μεγαγλώττισης, ὁ ὁποῖος ὑπέδειξε καὶ τὴ διατήρηση τοῦ -τόνον ὡς πάγιου δευτέρου συνθετικοῦ, ἐνῶ τὰ πρῶτα συνθετικὰ ἀποτελοῦν μεταφράσεις τῶν ἀντίστοιχων ἰταλικῶν· ἐξαίρεση τὸ *κατιότονον*, ποὺ ἀποδίδει τὸ *basso* κατ'

1. ὑπατοιειδές, μεσοειδές, νητοιειδές, γιὰ τρεῖς φωνές διαδοχικῆς ἑκτασης. Χρυσάνθου Ἀρχιεπισκόπου Διρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Ἐν Τεργέστη, ἐκ τῆς Τυπογραφίας Μιχαήλ Βαῖς (Michele Weis), 1832, σ. 220. Οἱ χρυσαυθινοὶ αὐτοὶ ἀρχαῖζοντες νεολογισμοὶ δὲν ἔμειναν «ἄπαξ λεγόμενοι»: βλ., γιὰ παράδειγμα, Παναγιώτης Κουπιτώρης, *Λόγος Πανηγυρικός περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήναι, Τυπογραφεῖον τῆς Φιλοκαλίας, 1876, σ. 31 («διότι ἡ ἐκ τῶν τριῶν ἀντιφωνιῶν, τῆς τοῦ μεσοειδοῦς, ὑπατοιειδοῦς καὶ νητοιειδοῦς μέλους καταρτιζομένη πολύφωνος συνοδεία [...]).
2. Κυριακὸς Μελίρρυτος Θεσσαλονικεὺς, *Χρονολογία Ἱστορικὴ*, ἐν Ὁδησσῷ, ἐκ τοῦ Τυπογραφείου τῆς Σχολῆς τῶν ἀποίκων Ἑλλήνων ἐμπόρων, 1836· πρβλ. Χάρης Ξανθοδάκης «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὀρολογία: “Σουπράναι”, “νόται” καὶ “μοδουλατζιόναί” στὸ ἀρχαῖζον ἰδίωμα ἐνὸς Ἑλλήνα ἐμπόρου τῶν πρώτων ὀθωνικῶν χρόνων», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 13 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2012), σ. 42-43.
3. Νικόλαος Φλογαῖτης, *Συνοπτικὴ Γραμματικὴ εἴτε Στοιχειώδεις Ἀρχαὶ τῆς Μουσικῆς, μετὰ προσαρμογῆς εἰς τὴν κιθάραν*, ἐν Αἰγίνῃ, ἐκ τῆς Ἐθνικῆς Τυπογραφίας διευθυνομένης ὑπὸ Γ. Ἀποστολίδου Κοσμητοῦ, 1830, σ. 6.

ἀναλογία πρὸς τὸ ὑπανίστονον (ὑπανιῶ-, συγκεκομμένη μετάφραση τοῦ *contralto*), καὶ τὸ βασιμότονον, πού μεταφέρει στὰ ἑλληνικά τοῦ 19^{ου} αἰῶνα κάτι ἀπὸ τὸν παλαιὸ (μεσαιωνικὸ καὶ πρῶιμο ἀναγεννησιακὸ) ρόλο τοῦ *tenore*.⁴

Ἡ ἐπόμενη συστηματικὴ προσπάθεια ἀπόδοσης τῶν παραπάνω ἰταλικῶν ὄρων ἀποτυπώνεται στὸ δεύτερο θεωρητικὸ ἐγχειρίδιο μουσικῆς πού ἐκδόθηκε στὴν Ἑλλάδα, τὸ 1875 – τὸ *Ἐγχειρίδιον Φωνητικῆς Μουσικῆς* τοῦ Ἰουλίου Ἐννιγγ (*Julius Henning*).⁵ Στῆ σελίδα 56 τοῦ κυρίως κειμένου του, ὁ Βαυαρὸς αὐτὸς Ἐπιμελητὴς τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν⁶ καταχωρίζει τὸν ἀκόλουθο πίνακα:

Ἀνθρωπίνη φωνή

γυναικεία	ἀνδρική
ὄξυτέρα, βαρυτέρα,	ὄξυτέρα, βαρυτέρα,
ὑπέρφωνος, ὑψίφωνος,	ὄξύφωνος, βαρύφωνος
Soprano, Contra-alto,	Tenore, Basso.

Ὁ ἀναγνώστης θὰ παρατηρήσει ὅτι ὁ συγγραφέας προκρίνει τὸ -φωνος, ὡς δεύτερο συνθετικὸ τῶν ἑλληνικῶν ἰσοδύναμων, καὶ τοὺς ἀρχαιοελληνικῆς προέλευσης ἀντιθετικούς ὄρους ὄξις καὶ βαρύς,⁷ ὡς πρῶτα συνθετικὰ τῶν δύο ἀνδρικῶν φωνῶν, ἐνῶ οἱ γυναικείες φωνές σχηματίζονται μὲ πρῶτα συνθετικὰ τὸ ὑπέρ- (μετάφραση τοῦ ἰταλικοῦ *sopra*) καὶ τὸ ὑψι- (συγκεκομμένη μετάφραση τοῦ ἰταλικοῦ *alto*), ἀκολουθώντας ἐδῶ ἐν μέρει – συνειδητὰ ἢ ἀσυνειδητὰ – τὴν ἐνοσιολογικὴ πρακτικὴ τοῦ Φλογαίτη. Σὲ σύγκριση, ὡστόσο, μὲ τὴν ὀρολογία τοῦ τελευταίου, οἱ προτεινόμενοι ὄροι τοῦ Ἐννιγγ παρουσιάζουν μεγαλύτερη ἔλλειψη ἀναγνωρισιμότητας,⁸ ἰδιαίτερα στὴν περίπτωσι τοῦ βαρύφωνου

πού ἐτυμολογικὰ συσχετίζεται μὲ τὸ ἰταλικὸ *baritono*. Ἡ ἀποσιώπηση, ἐξάλλου, τῶν ἐνδιάμεσων φωνῶν (*mezzo-soprano* καὶ *baritono*) καθιστᾶ τὸ ἐγχειρίδιον τῆς νεολογικῆς μεταγλώττισης τοῦ Ἐννιγγ ἑλλιπές.

Ἀποκτώντας συνείδηση τοῦ τελευταίου αὐτοῦ μειονεκτήματος – ἐνδεχομένως μέσω τῆς ἀνάγνωσης τῶν δημοσιεύσεων μουσικῆς ἐπικαιρότητας πού πολλαπλασιάστηκαν ραγδαίᾳ κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1870 – ὁ Βαυαρὸς συγγραφέας ἐπισυνάπτει στὸ τέλος τοῦ βιβλίου του (σ. 106) τὸ ἀκόλουθο μικρὸ κείμενο, μὲ τίτλο «*Τελευταία σημείωσις*», πού θὰ πρέπει νὰ συντάχθηκε (καί, πιθανότατα, νὰ τυπώθηκε στὸ τελευταῖο δεκαεξασέλιδο) σὲ χρόνο ἀρκετὰ μεταγενέστερο τοῦ χρόνου συγγραφῆς τοῦ προηγούμενου πίνακα:

Διὰ τῶν μουσικῶν καὶ θεατρικῶν δελτίων ἔχει εἰσαγάγει ἐφημερίς τις τὴν χρῆσιν τῶν ἐπομένων ὀνομασιῶν τῶν διαφόρων μεταλλαγῶν τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς, ἢ μᾶλλον τῶν τοιαύτην τινὰ ἐχόντων ἀοιδῶν:

ὑψίφωνος ἀντὶ τοῦ ἰταλικοῦ <i>soprano</i> = ὑπέρφωνος	»	»	<i>mezzo</i> = <i>soprano</i> ,
ἡμιψίφωνος	»	»	<i>alto</i> = ὑψίφωνος,
μεσόφωνος	»	»	<i>tenore</i> = ὄξύφωνος,
ὄξύφωνος	»	»	<i>baritono</i> καὶ
βαρύφωνος	»	»	<i>basso</i> = βαρύφωνος
βαθύφωνος	»	»	

Ἡ μνημονεύομενη «ἐφημερίς τις» εἶναι, σύμφωνα μὲ ὅλες τίς ἐνδείξεις, ἡ *Ἐφημερίς* τοῦ Δημητρίου Κορομηλά, ἡ ὁποία φιλοξenoῦσε πληθῶρα ἀρθρῶν γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ μουσικὴ κίνηση, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἐκδοσῆς της, τὸ 1873.

Μὲ τὸν ἑτεροχρονισμό τῆς σύνταξης τῶν δύο χωρίων (τῶν σ. 56 καὶ 106), πιθανότατα σχετίζεται ἓνα χειρόγραφο σημείωμα (ἀνυπόγραφο, ἀλλὰ μὲ τὸν γραφικὸ χαρακτήρα τοῦ Ἐννιγγ) πού σταχυολογήσαμε ἀπὸ τὰ ἀταξινόμητα λυτὰ ἔγγραφα τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν καὶ δημοσιεύουμε ἀναστατικὰ

4. Ὁ ρόλος αὐτὸς τοῦ τενόρου ἐπιβιώνει καὶ στὸ κείμενο τοῦ Χρυσάνθου: «συνηθίζεται δὲ νὰ τιθῆται τὸ ἀρχικὸν μέλος ἐν τῷ μεσοειδεί μέρει (*tenore*), ἐνεργούμενον δ' ἐντελῶν συμφωνιῶν», Χρυσάνθος, ὁ.π., σ. 221.

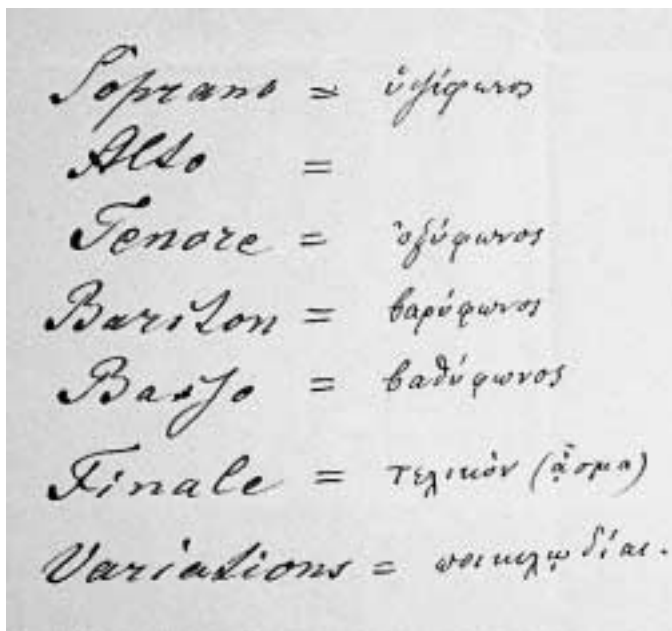
5. *Ἐγχειρίδιον Φωνητικῆς Μουσικῆς, ἤτοι Διδασκαλία Ὡδικῆς κατὰ τὴν μέθοδον τοῦ Γερμανοῦ Διδασκάλου Γ. Κυμπλέρου ὑπὸ Ἰουλίου Ἐννιγγ, διδασκάλου τῆς Ὡδικῆς καὶ ἐπιμελητοῦ τοῦ Ὡδείου, Ἀθῆναι, Τύποις Χ.Ν. Φιλιδελφέως, 1875.*

6. Σύμφωνα μὲ τὰ ἀρχεῖα τοῦ Ὡδείου, ὁ Ἐννιγγ κατεῖχε τὴ θέση τοῦ Ἐπιμελητῆ ἀπὸ τὴν ἴδρυση τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου ἕως τῆς 23 Ὀκτωβρίου 1879, ὅποτε καὶ «παρατεῖται τῆς ἐν τῷ Ὡδεῖῳ ὑπηρεσίας του», διαφωνώντας μὲ κάποιες ἀποφάσεις περὶ ὑποτροφιῶν.

7. Βλ., π.χ., Ἀριστόξενος I, 3, 11 καὶ I, 10, 27.

8. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς ἀναγνωρισιμότητας βλ. Χάρης

Ξανθοῦδάκης, «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὀρολογία: Ὀνοματοθεσία τῶν μουσικῶν ὀργάνων καὶ ἀναγνωρισιμότητα – Οἱ ἐπιλογές τοῦ Παναγιώτη Γριτσάνη», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 2 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2009), σ. 36-39. Πρβλ. Χάρης Ξανθοῦδάκης, «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὀρολογία. Ἡ νεολογικὴ μουσικὴ ὀνοματοθεσία καὶ τὸ παράδειγμα τῶν ξύλων πνευστῶν», *Τριμηνιαῖο Δελτίο Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς* 3 (Ἰούλιος-Σεπτέμβριος 2006), σ. 12-14.



ἐδῶ. Πρόκειται για μιὰ λίστα ἐλληνικῶν μεταφράσεων ἑξὶ ἰταλικῶν μουσικῶν ὄρων καὶ ἐνὸς γαλλικοῦ (variations), οἱ τέσσερις πρῶτες ἀπὸ τίς ὁποῖες συμπίπτουν μὲ τίς ὀνομασίες «τῶν διαφόρων μεταλλαγῶν τῆς ἀνθρωπίνης φωνῆς», ποὺ ἐρανίζεται ὁ Ἔννιγγ ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα. Ἄξιόπρσεκτη ἢ ἀπουσία ἐλληνικοῦ ἰσοδύναμου γιὰ τὴν alto καὶ ἢ παντελῆς ἀποσιώπηση τῆς mezzo-soprano, ποὺ ἐνισχύουν τὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ χειρόγραφο σημεῖωμα πρέπει νὰ συντάχθηκε μετὰ τὸν πίνακα τῆς σ. 56, ἀλλὰ πρὶν ἀπὸ τὴν τελευταία σημείωση τῆς σ. 106.

Ὁ Βαυαρὸς μουσικοθεωρητικὸς δὲν ἔσπεξε νὰ υἱοθετήσει τοὺς νεολογισμοὺς τῆς ἐφημερίδας· προτίμησε, ἀντίθετα, νὰ προβεῖ σὲ μιὰ νέα μεταφραστικὴ πρόταση, συμπεριλαμβάνοντας τίς νεολογικὲς ἀποδόσεις καὶ τῶν δύο ἐνδιάμεσων φωνῶν, ποὺ ἀπουσίαζαν ἀπὸ τὸν προηγούμενο πίνακά του:

Ἡ καταλληλοτέρα ὀνομασία ὅμως φαίνεται νὰ ᾔηται: ἢ καὶ ὁ ὀξύφωνος ἀντὶ τῶν soprano καὶ tenore ἢ καὶ ὁ μεσόφωνος ἀντὶ τῶν mezzo-soprano καὶ baritono καὶ ἢ καὶ ὁ βαρύφωνος ἀντὶ τῶν alto καὶ basso.

Πᾶσα τυχοῦσα σύγχυσις δύναται νὰ αἴρηται διὰ τῆς προσθήκης τῶν λέξεων κυρία, κύριος, γυνή, ἀνήρ, κ.τ.λ.

Τῇ συγκεκριμένη τελικῇ του πρόταση ἐνδεχομένως νὰ ἐμπνεύστηκε ὁ Ἔννιγγ ἀπὸ ἓνα σχόλιο τῆς ἐφημερίδας Ἀσμοδαῖος τῆς 22ας Ἰουνίου 1875:

Ἄποροῦμεν διατί αἱ ἐφημερίδες ἡμῶν μεταφράζουσι τὸ tenore διὰ τοῦ μεσοφώνου, ἐνῶ ὡς ἔχον τὴν ὀξυτέραν ἀνδρικήν φωνήν, δικαιούται νὰ λέγηται ὑψιφωνος· σήμερον πρὸ πάντων, ὅτε παρακμάζοντος τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος, κατηργήθη καὶ αὐτῇ τῇ Ρώμῃ ἡ εὐσεβῆς συνήθεια τῶν ἀβρένων soprani, καὶ οὐδεὶς ὑπάρχει κίνδυνος συγχύσεως.⁹

Ἡ συνέχεια ὑπῆρξε μᾶλλον ἀπογοητευτικὴ. Ὅχι μόνον οἱ ἐλληνικὲς ἀποδόσεις ποὺ πρότεινε ὁ Ἔννιγγ, ἀλλὰ καὶ τὸ σύνολο τῶν πολυπληθῶν μεταγενέστερων σχετικῶν νεολογισμῶν τῶν καθολόγων δὲν μπόρεσε νὰ παγιωθεῖ ὡς εὐρύτερα παραδεκτὴ ἐλληνικὴ ὀρολογία ποὺ νὰ ἀποδίδει τοὺς ἰταλικοὺς ὄρους γιὰ τίς φωνές τῶν τραγουδιστῶν. Ἀκόμη χειρότερα: σὲ ἀντίθεση μὲ τίς ὀνομασίες τῶν ὀργάνων καὶ τῶν ἀνδρικῶν φωνητικῶν τύπων (τενόρος, βαρύτονος, μπάσος), ἢ δημοτικὴ γλῶσσα ἀπέτυχε νὰ τιθασεύσει στὸ κλιτικὸ τῆς σύστημα τίς ὀνομασίες τῶν γυναικείων φωνητικῶν τύπων – τίς «σοπράνο», τίς «μέτζο-σοπράνο» καὶ τίς «ἄλτο».

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

9. Τὸ συγκεκριμένο εἰρωνικὸ σχόλιο γιὰ τοὺς εὐνούχους καὶ τὸ ὕφος στὸ ὁποῖο διατυπώνεται παραπέμπουν, βεβαίως, στὸν τακτικὸ συνεργάτη τοῦ Ἀσμοδαίου Ἐμμανουὴλ Ροῖδη.



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 Μουσικών Σπουδών Ίονίου Πανεπιστημίου
Πέτρινο Κτίριο, Παλαιό Φρούριο, Κέρκυρα 49 100

Τηλ.: 26610 87537, 26610 87731 / fax: 26610 87573, 26610 87517
www.ionio.gr/~GreekMus • e-mail: eremus@ionio.gr

ΤΡΑΠΕΖΙΚΟΣ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΣ
56643672, IBAN: 430 172 45 1000 545 10 56643672 Τράπεζα Πειραιώς