

# ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 16

ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 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 Γ']  
❁ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, Ο *LOHENGRIN* ΚΑΙ Η ΠΡΩΤΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ  
ΒΑΓΚΝΕΡΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ  
❁ ΧΡΗΣΤΟΣ ΗΛ. ΚΟΛΟΒΟΣ, ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ  
ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ❁ ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΑΘΗΣΛΥΡΙΣΤΑ  
ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟ  
ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΣΤΟ ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ του προηγούμενου τεύχους υποσχόμασταν ότι θα ολοκληρώναμε εδώ τη δημοσίευση της έκτενους και πλούσια τεκμηριωμένης μελέτης του Γιάννη Μπελώνη για τον Γεώργιο Άξιωτη. Έξαιτίας, ωστόσο, της έκτασης του προοριζόμενου για το παρόν τρίτου και τελευταίου μέρους του δοκιμίου (άλλα και εξαιτίας της αδυναμίας μας, για οικονομικούς κυρίως λόγους, να αυξήσουμε τον αριθμό των σελίδων μας, όπως είχαμε κάνει μερικές φορές στο παρελθόν), η υπόσχεσή μας δεν μπόρεσε να τηρηθεί. Έτσι, αποφασίσαμε να χωρίσουμε το προαλειφόμενο ως καταληκτικό κείμενο σε δύο μέρη, εκ των οποίων το πρώτο περιελήφθη στην ύλη του ανά χείρας και το δεύτερο παρέμεινε προς δημοσίευση, ως τέταρτο μέρος της συνολικής μελέτης, στο προσεχές τεύχος. Για τους ίδιους λόγους, εξάλλου, ο αναγνώστης της – εμπράκτως καθιερωμένης – σειράς δημοσιευμάτων για την ελληνική μουσική όρολογία θα χρειαστεί να περιμένει έως την κυκλοφορία του επόμενου τεύχους για να ικανοποιήσει το ενδιαφέρον του.

Στο πλαίσιο της επετείου Wagner, ή μελέτη της Στέλλας Κουρμπανιά για τις παραστάσεις του *Lohengrin* στην Αλεξάνδρεια, στην Κέρκυρα και στην Αθήνα, μέσω των οποίων το ελληνικό κοινό γνώρισε – για πρώτη φορά, και σε μικρό συνολικό διάστημα χρόνου – ένα έργο του Γερμανού εισηγητή της «μουσικής του μέλλοντος» στην πλήρη του ζωντανή μορφή, ήχητική και σκηνική. Οι παραστάσεις αυτές έκλεισαν περίπου μια πεντηκονταετία σταδιακής γνωριμίας των Ελλήνων με τον μεγάλο συνθέτη και στοχαστή (και αντίστοιχης αυξανόμενης επιρροής του στην νεοελληνική μουσική και λογοτεχνία), και άνοιξαν μια νέα περίοδο «ελληνικού βαγκνερισμού» ευρύτερου, και θεμελιωμένου σε νέες βάσεις.

Τα δέκα άθρησάριστα τεκμήρια για τον Δημήτρη Μητρόπουλο, που ανέσυρε από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών και δημοσιεύει σχολιασμένα ο Χάρης Ξανθουδάκης, μάς οδηγούν να αναθεωρήσουμε πολλές από τις «γνώσεις» και βεβαιότητες, για τη ζωή και τη δράση του Μητρόπουλου κατά την εξαετία 1919-1924, τις οποίες μάς είχε κληροδοτήσει η παλαιότερη βιβλιογραφία. Προηγείται η δημοσίευση της εΐδησης για ένα άγνωστο, ως σήμερα, πρώιμο έργο του έφηβου Μητρόπουλου. Το εντόπισε ο κ. Χρήστος Ήλ. Κολοβός, τον οποίο ευχαριστούμε που επέλεξε τον Μουσικό Έλληνομήμονα γι' αυτήν την ανακοίνωση.

## Γεώργιος Ἀξιώτης (1875-1924):

Ψηφίδες για τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἑνὸς παραγκωνισμένου,  
ἀν καὶ σημαντικότετου, ἐργάτη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς

[Μέρος Γ']

Ε. Ἡ ὀριστικὴ ἐγκατάσταση στὴ Μύκονο (1905-1924)

Ε1. Ἡ πρώτη δεκαετία: ἡ ἐνασχόληση μὲ τὴν οἰκογένεια καὶ τὰ κοινά

**Ἡ** ἀπογοήτευση τοῦ Ἀξιώτη ἀπὸ τὴ μουσικὴ κατάσταση στὴν Ἀθήνα, τὶς ἐξελίξεις στὸ Ὡδεῖο Πειραιῶς καὶ τὴν ἐχθρικὴ ἀντιμετώπισή του ἀπὸ τμήμα τοῦ μουσικοῦ κύκλου τῆς πρωτεύουσας, τὸν ὤθησαν στὴν ἀπόφαση νὰ ἐγκαταλείψει τὴν Ἀθήνα καὶ νὰ μεταβεῖ στὴν Μύκονο, ἡ ὁποία ἐμελλε νὰ ἀποτελέσει τὴν μόνιμη κατοικία του ἕως καὶ τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Λίγες μέρες μετὰ τὴ γέννηση τῆς κόρης του (ἀπὸ τὸν γάμο του μὲ τὴν Βάββαρη) Μέλπω Ἀξιώτη (15 Ἰουλίου 1905), πῆρε τὴν μεγάλη ἀπόφαση καὶ ἀναχώρησε γιὰ τὸ ἀγαπημένο του νησί. Τὸ 1908 τὸ ζευγάρι χώρισε. Ἡ Μέλπω παρέμεινε στὴ Μύκονο μὲ τὸν πατέρα της ἔπειτα ἀπὸ ἀπαίτηση τῆς οἰκογένειας Ἀξιώτη,<sup>1</sup> πράγμα ἀρκετὰ ἀσυνηθιστο γιὰ τὴν ἐποχὴ, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἀμέσως ἐπόμενο ἔτος ὁ πατέρας της ξαναπαντρεύτηκε<sup>2</sup> – αὐτὴ τὴ φορὰ τὴν Μαρουλίνα Γρυπάρη, κόρη τοῦ πολιτικοῦ Ἰωάννη Γρυπάρη, μὲ τὴν ὁποία ἀπέκτησε δύο ἀκόμα τέκνα: τὸν Πανάγο (1910-1991) καὶ τὴν Φρόσω (1912-[:]).

Ἡ εἰκόνα τῆς κοινωνίας τῆς Μυκόνου ἐκείνη τὴν περίοδο, ὅπως μᾶς τὴν περιγράφει ὁ κυριότερος ἐρευνητὴς τῆς πολιτιστικῆς κληρονομιάς τοῦ νησιοῦ, ὁ Παναγιώτης Κουσαθανάς, ἦταν ἡ ἐξῆς: «Ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, ἔχουμε τὴν ἀρχοντογεννημένη, ἀρχοντοθρεμμένη μειονότητα τοῦ νησιοῦ καὶ τοὺς πλούσιους Μυκονιάτες τῆς διασποράς, κυρίως Ρωσίας, Ρουμα-

1. «Οἱ γονεῖς τῆς Ἀξιώτη χώρισαν τὸ 1908 καὶ ἡ Μέλπω παρέμεινε στὸ πατρικὸ σπίτι τῆς Μυκόνου σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία ἀλλὰ καὶ τὴ δύναμη ποὺ διέθετε ἡ ἀρχοντικὴ οἰκογένεια Ἀξιώτη στὰ κοινωνικὰ συμφραζόμενα τῆς ἐποχῆς. Ἡ οἰκονομικὴ εὐρωστία καὶ τὸ κύρος τῆς οἰκογένειας Βάββαρη στὴν Ἀθήνα δὲν προσφέρουν στὴν μητέρα ἀνάλογη δύναμη γιὰ νὰ ἀναλάβει τὴν ἀνατροφή τοῦ παιδιοῦ της. [...] Ἡ μικρὴ Μέλπω μεγάλωνε στὴ Μύκονο σὲ ἕνα περιβάλλον ἀρχοντικὸ καὶ αὐστηρὸ συγχρόνως μὲ τὴν ἐπικουρία τῶν νταντάδων». Ἀπόσπασμα ἀπὸ ἀνεκδότῃ μελέτῃ τῆς Ἑλένης Ἐλεγκίμου (σ. 53-56), βασιζόμενη σὲ χειρόγραφο τῆς Βάββαρη ὑπὸ τὸν τίτλο *Μακρὰ μου ὅταν ἦσουνα*. Τὸ ἐν λόγω χειρόγραφο περιέχει σειρὰ ποιημάτων τῆς Βάββαρη, μὲσω τῶν ὁποίων περιγράφει μὲ σπαραγμὸ τὴν συναισθηματικὴ τῆς κατάστασης ὅταν ἀναγκάστηκε νὰ ἀποχωριστεῖ τὴν Μέλπω, λόγω τοῦ χωρισμοῦ της μὲ τὸν Γεώργιο Ἀξιώτη.
2. Στὴ Μύκονο ἡ Μέλπω μεγάλωσε χωρὶς μητέρα στὸ αὐστηρὸ περιβάλλον τῆς οἰκογένειας Ἀξιώτη. Ἡ Μέλπω Ἀξιώτη τέλειωσε τὸ Σχολαρχεῖο στὴ Μύκονο, ἐνῶ τὴν περίοδο 1918-1922 μπῆκε ἐσωτερικὴ στὴ Σχολὴ Οὐρσουλινῶν τῆς Τήνου. Ἀμέσως μετὰ κατέβηκε στὴν Ἀθήνα, προκειμένου νὰ ζήσει μαζί μὲ τὴν μητέρα της καὶ τὴν ἑτεροθαλῆ ἀδερφή της Χαρούλα (ἡ μητέρα της, Καλλιόπη Βάββαρη, εἶχε παντρευτεῖ τὸ 1910 τὸν Δημήτριο Ποσειδῶνα).

νίας και Αιγύπτου, πού, έχοντας τὸ ἀρχοντικό τους στὸ νησί, ἔρχονταν συχνὰ νὰ παραθερίσουν. [...] Ἄπ' τὴν ἄλλη, εἶχαμε τὸν κύριο πληθυσμὸ τοῦ νησιοῦ· τοὺς χωριανούς τοῦ γρανίτη καὶ τῆς ἀνυδρῆς γῆς, τοὺς ψαράδες, τοὺς μαγαζάτορες (μπακάληδες, ταβερνιάρηδες καὶ καφετζῆδες κυρίως), τοὺς ναῦτες, τοὺς μικροκαπετάνιους, τοὺς μεροκαματιάρηδες. Γιὰ τοὺς περισσότερους ἀπ' αὐτούς, ἀνθρώπους ἀγράμματος, χωρὶς αὐτοπεποίθηση, φοβισμένους, δίχως εὐκαιρίες νὰ σπουδάσουν καὶ νὰ προκόψουν, ἡ φυσικὴ τάξη ἦταν νὰ 'ναὶ οἱ ἀρχόντοι, τ' ἀφεντικὰ πού θὰ 'διναν τοὺς δημάρχους καὶ τοὺς γιατροὺς, αὐτοὺς πού θὰ διευθετοῦσαν τὶς διαφορὲς τους καὶ θὰ θεράπευαν τὰ παιδιά καὶ τὶς γυναῖκες, ὅταν κινδύνευαν ἀπὸ ἀρρώστειες».<sup>3</sup>

Ὁ Ἀξιότης φαίνεται ὅτι διατηροῦσε πολὺ καλὲς σχέσεις μὲ τοὺς ντόπιους ὄλων τῶν τάξεων, καθὼς εἶχε ἀποκτήσει μεγάλη οἰκειότητα μαζί τους ἔπειτα ἀπὸ τὶς συχνὲς καλοκαιρινὲς του ἐπισκέψεις (Γιωργάκη τὸν προσφωνοῦσαν),<sup>4</sup> συμμετέχοντας μάλιστα τόσο σὲ συναθροίσεις ὅσο καὶ σὲ κοινὲς δραστηριότητες. Ἐπειτα ἀπὸ τὴν μόνιμη ἐγκατάστασή του στὸ νησί, πέραν τῆς κύριας κατοικίας του στὴν πόλη, ὀλοκλήρωσε τὸ κτίσιμο ἑνὸς ἀκόμα σπιτιοῦ στὴν Ἄνω Μερά,<sup>5</sup> ὅπου μεταφερόταν ἡ οἰκογένεια τὰ καλοκαίρια. Παράλληλα, τὸ σπίτι στὴν Ἄνω Μερά ἀποτελοῦσε τὸ μελετητῆριο τοῦ συνθέτη ὅλους τοὺς μῆνες τοῦ χρόνου.<sup>6</sup>

3. Παναγιώτης Κουτσαθανάς, «Εἰσαγωγή», στὸ Παναγιώτης Κουτσαθανάς (ἐπιμ.), *Ὅρθο ἀλὰ μπάντα! Ἀναδρομικὸς διάπλους στὴν παλαιὰ Μύκονο*, β' ἔκδοση, Ἰνδικτος – Δήμος Μυκόνου, ἔκδοση τοῦ Δήμου Μυκονίων, Ἀθήνα 2002, σ. 29-30.
4. Βλ. (ἀνυπόγραφο), «Γεώργιος Π. Ἀξιότης. Πρόεδρος κοινότητος Μυκόνου 1.2.1915-17.10.1915», στήλη «Ἄρχοντες Μυκόνου», ἐφ. *Νέα Μύκονος*, Ἰανουάριος 1964, σ. 5.
5. Τὸ κτίσιμο ξεκίνησε τὸ 1904, ὅπως μᾶς διαβεβαίωσε ὁ Γεώργιος Ἀξιότης ὁ νεότερος, καθὼς στὴν σκάλα πού ἀνεβαίνει στὸ σπίτι ἀπὸ τὴν μπροστινὴ πλευρά, εἶναι σκαλισμένη ἡ ἐπιγραφή «ΜΕΛΠΩ 1904». Ἡ Ἄνω Μερά τῆς Μυκόνου εἶναι ἕνα χωριὸ περίπου 7 χιλιόμετρα μακριὰ ἀπὸ τὴν Χώρα. Στὸ σπίτι αὐτό, τοῦ ὁποῦ οἱ ἔργασίες ἀνέγερσής ὀλοκληρώθηκαν τὸ 1906, ὁ Ἀξιότης φιλοξένησε πολλὰ ἀπὸ τὶς προσωπικότερες τῆς πολιτιστικῆς κίνησης τῶν Ἀθηνῶν ὅπως οἱ: Ἰωάννης Γρυπάρης, Παῦλος Νιρβάνας, Ζαχαρίας Παπαντωνίου κ.ἄ. Βλ. Παναγιώτης Κουτσαθανάς (ἐπιμ.), *Γράμματα στὴ Μέλω ἀπὸ τὸν ἀδερφό της Πανάγο Ἀξιότη*, ἔκδοση τῆς ἐφημερίδας *Ἡ Μυκοϊατικὴ*, Μύκονος 1997, [σ. 59].
6. Σύμφωνα μὲ τὸν ἔγγονο τοῦ συνθέτη, ὁ ὁποῖος εἶχε ἀκούσει πολλὰς φορὲς τὴν ἱστορία ἀπὸ τὸν πατέρα του Πα-

τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Ἀξιότη πού ἔχουν διασωθεῖ εἶναι ἀχρονολόγητα. Ἐντούτοις, τὰ λιγοστά ὅπου ἀναγράφεται ὁ τόπος καὶ ἡ χρονολογία σύνθεσης τοποθετοῦνται στὰ πρῶτα χρόνια διαμονῆς του στὴν Μύκονο (1905-1909). Πιθανολογοῦμε ὅτι ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου του εἴτε ἔχει καταστραφεῖ εἴτε ἀγνοεῖται, καθὼς οἱ χρονολογίες στὰ χειρόγραφα τῶν διασωθέντων ἔργων του εἶναι ἀρκετὰ πυκνὲς καὶ δὲν δικαιολογοῦν τόσο μικρὴ συνθετικὴ παραγωγή. Δυστυχῶς ἡ μαρτυρία τῶν παλαιότερων ντόπιων τοῦ νησιοῦ τῆς Μυκόνου εἶναι ἀποκαρδιωτικὴ. Ὅλοι ὅσοι γνωρίζουν τὴν ἱστορία τῆς οἰκογένειας μᾶς ἐπιβεβαίωσαν ὅτι τὰ χειρόγραφα ἔργα, ἡ ἀλληλογραφία τοῦ συνθέτη, ἀλλὰ καὶ τὸ περιεχόμενο τῆς τεράστιας βιβλιοθήκης του κἀκαν, ἀπὸ τὴν κληρονομία, στὴν αὐλὴ τοῦ σπιτιοῦ τῆς Ἄνω Μερᾶς τὶς παραμονὲς τῆς πώλησής του.<sup>7</sup>

Στὸ νησί του ὁ Ἀξιότης φαίνεται ὅτι βρῆκε τὴν ἡρεμία καὶ τὸν χρόνο (παρὰ τὶς πολλαπλὲς οἰκογενειακὲς ὑποχρεώσεις του) νὰ συνθέσει νέα

νάγα, ὁ Ἀξιότης φόρτωνε τὸ πιάνο του καὶ ἀνέβαινε στὴν Ἄνω Μερά γιὰ μεγάλα χρονικὰ διαστήματα. Καταλάβαιναν δὲ οἱ δικοὶ του ὅτι ἐπιστρέφει στὴν Χώρα γιατί προηγεῖτο ὁ σκύλος του ὁ Κανέλλος καὶ ἔφτανε ἀρκετὰ πρὶν ἀπὸ τὸν ἴδιο στὸ σπίτι. Ὁ Γεώργιος Ἀξιότης ἦταν δεινὸς κυνηγὸς κατὰ τὸν Πανάγο Γ. Ἀξιότη καὶ ὁ Κανέλλος τὸν ἀκολουθοῦσε παντοῦ. Πιθανὸν αὐτὸς νὰ ἦταν καὶ ὁ αἴτιος τοῦ θανάτου του.

7. Στὴν ἀποψη ὅτι μεγάλο μέρος τοῦ συνθετικοῦ ἔργου τοῦ Ἀξιότη ἔχει καταστραφεῖ, συνηγοροῦν καὶ δημοσιεύματα στὸν Τύπο. Συγκεκριμένα διαβάζουμε σὲ κείμενο τοῦ Λαυράγκα: «Μοῦ εἶνε βέβαιον ὅτι ὁ ἀριθμὸς τῶν συνθέσεων, τὰς ὁποίας ἐφιλοτέχνηε εἰς τὸ νησί του μόνον καὶ μόνον διὰ νὰ θεραπεύῃ ἕνα κρυφὸν πόθον, μίαν ἀνάγκην τῆς καλλιτεχνικῆς του ψυχῆς εἶνε σημαντικὸς εἰς ποσὸν καὶ ποιόν. Θὰ ἠγύχονην νὰ ἔβλεπαν τὸ φῶς καὶ νὰ ἐγίνετο ἔτσι μιὰ πόστουμα ἀναγνώρισις τοῦ καλοῦ Ἀξιότη ὅστις ζῶν, οἰκειοθελῶς τόσον ἠγνόησεν ἑαυτόν». (Δ. Λαυράγκα, «Ὁ Ἀξιότης», *Ἐλευθερον Βῆμα*, 15.6.1924). Ἐπιπροσθέτως, ὁ Ροπαίτης [Ψευδώνυμο τοῦ Γεωργίου Μαντζουφᾶ], ἀναφέρει ὅτι εἶχε ἐπισκεφτεῖ τὸ σπίτι τοῦ συνθέτη στὴ Μύκονο καὶ εἶχε διαπιστώσει πλειάδα ἔργων του. «Δὲν κρίνω ἄσκοπον νὰ σημειώσω, ὅτι ὅταν πρὸ δεκαοκτῶ ἐτῶν ἐπεσκέφθην τὸ σπίτι τοῦ συνθέτου εἰς τὴν Μύκονον, διεπίστωσα τὴν ὑπαρξὴ πολλῶν ἀνεκδότων συνθέσεων, τόσον γιὰ ὀρχήστρα ὅσον καὶ γιὰ πιάνο. Θὰ ἐπεβάλλετο κατὰ τὴν γνώμην μου ἡ ἄμεσος ἔκδοσις τῶν ἔργων αὐτῶν, τὰ ὁποῖα θ' ἀποκαλύψουν τὴν ἐντελῶς ἐξαιρετικὴν προσωπικότητα τοῦ προῶρος ἐκλιπόντος συνθέτου» (Γ. Ροπαίτης, «Ἡ Συναυλία τῆς Κρατικῆς», περιοδικὸ *Ἐδῶ Ἀθῆναι*, 7 Δεκεμβρίου 1946).



έργα, νὰ συγγράψει τὴν μελέτη του μὲ τίτλο *Ἀπὸ τὴν ἱστορίαν εἰς τὰ πράγματα* (1910)<sup>8</sup> καὶ νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὰ κοινά, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ συμμετοχὴ του ὡς εἰσηγητῆ στὴν ἴδρυση τοῦ Γεωργικοῦ Συλλόγου Μυκόνου (1912)<sup>9</sup> καὶ ἡ παραμονὴ του γιὰ ἓνα ὀκτάμηνο (τὸ 1915) στὸ ἀξίωμα τοῦ Προέδρου τῆς κοινότητος τῆς Μυκόνου (πιθανότατα μὲ τὴν συμβολὴ τοῦ πεθεροῦ του, Ἰωάννη Γρυπάρη).

Παρὰ τὴν ἀπουσία του ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ἡ σκιά του πλανιόταν στὴν πόλη γιὰ περίπου μιὰ πενταετία μετὰ τὴν ἀναχώρησή του, κυρίως λόγω τῶν ἀπόψεων του περὶ τοῦ ρόλου τῶν ἐκπαιδευτικῶν ἰδρυμάτων. Ἐτσι συχνὰ-πυκνὰ βρισκόνταν στὴν ἐπικαιρότητα, κάτι τὸ ὁποῖο ἐνισχύθηκε καὶ λόγω τῆς ἀνακίνησης τοῦ ὄλου ζητήματος ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ πονήματός του *Ἀπὸ τὴν ἱστορίαν εἰς τὰ πράγματα* τὸ 1910. Κανεὶς στὸν κύκλο τῶν Ἀθηνῶν δὲν περίμενε ὅτι ἡ ἐγκατάστασή του στὴ Μύκονο θὰ ἦταν ὀριστική. Ὅλοι ἀνέμεναν ὅτι ἀργὰ ἢ γρήγορα, ὁ φέρελις συνθέτης θὰ ἐπέστρεφε. Ἐνδεικτικὸ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὅταν ἡ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσικοῦ Συλλόγου ἀποφάσισε, τὸ 1907,<sup>10</sup> νὰ δημιουργήσει δύο τμήματα γιὰ τὴν μελέτη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς (τὸ πρῶτο γιὰ τὴν μελέτη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῆς συλλογῆς μελῶν καὶ χορῶν, καὶ τὸ δεύτερο γιὰ τὴν ἐπεξεργασία τῆς λαϊκῆς μου-

σικῆς καὶ τὴν μελέτη τῶν χορῶν), ὁ πρόεδρος τοῦ δεύτερου τμήματος, Σπύρος Σαμάρας, πρότεινε τὸν Ἀξιῶτη ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς.<sup>11</sup>

## ΕΙ.2. Ἡ μελέτη του μὲ τίτλο *Ἀπὸ τὴν ἱστορίαν εἰς τὰ πράγματα*

Στὸ μικρὸ του πόνημα *Ἀπὸ τὴν ἱστορίαν εἰς τὰ πράγματα*, τὸ ὁποῖο ἐκδόθηκε τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1910, ὁ Ἀξιῶτης ἐκθέτει τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν προώθηση ἑνὸς νέου, καλύτερου, συστήματος μουσικῆς ἀγωγῆς. Ἦδη ἀπὸ τὸ προηγούμενο ἔτος ὁ Γεώργιος Λαμπελὲτ εἶχε ἐπαναφέρει στὴν ἐπικαιρότητα τὸ γνωστὸ ζήτημα περὶ τοῦ Ὠδείου, δημοσιεύοντας σειρὰ ἀρθρῶν στὴν ἐφημερίδα *Καιροὶ* μὲ τὸ ψευδώνυμο «Ριζοσπάστης». Στὰ ἐν λόγω δημοσιεύματα ὁ Λαμπελὲτ ἐξέθετε γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὸ μουσικὸ ἐκπαιδευτικὸ σύστημα στὴν Ἑλλάδα, ἀσκώντας σκληρὴ κριτικὴ στὸν τρόπο διοίκησης τοῦ ἰδρύματος ἀπὸ τὸν Νάζο, ἐξαιρώντας, παράλληλα, τὴ σοφὴ προγενέστερη καθοδήγησή του ἀπὸ τὸν Κατακουζηνό. Ἡ συζήτηση ἐπεκτάθηκε στὸν ἡμερήσιο καὶ περιοδικὸ Τύπο, μὲ τὶς σκληρότερες τῶν ἀπαντήσεων τῶν ὑποστηρικτῶν τοῦ Ὠδείου νὰ δημοσιεύονται στὸ περιοδικὸ *Ὁ Νουμᾶς*.

Μετὰ τὴν κυκλοφορία τοῦ βιβλίου τοῦ Ἀξιῶτη, ποὺ συνεπικουροῦσε στὶς ἤδη διατυπωθεῖσες ἀπόψεις τοῦ «Ριζοσπάστη», καὶ παράλληλα ἀνέσυρε πρόσθετα ζητήματα περὶ τῆς καλύτερης λειτουργίας τοῦ ἰδρύματος, ἡ ἀντίδραση ἦταν ἄμεση· ὅχι ὅπως θὰ περίμενε κανεὶς ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ Ὠδείου

8. Γ. Ἀξιῶτης, *Ἀπὸ τὴν ἱστορίαν εἰς τὰ πράγματα*. Μουσικαὶ σημειώσεις, χ.ἐ., Ἀθήναι, Φεβρουάριος 1910.

9. Βλ. *Ἐκκλησις πρὸς τοὺς ἀπανταχοῦ Μυκονίους* ὑπὸ Γεωργ. Ἀξιῶτου (εἰσηγητοῦ), Γεωργικὸς Σύλλογος Μυκόνου, Τυπογραφεῖο Παρασκευᾶ Λεωνῆ, ἐν Ἀθήναις 1912.

10. Πρόεδρος τοῦ εἰκοσαμελοῦς Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Συλλόγου ἐξελέγη τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1907 ὁ Λ. Δεληγεώργης, ὁ ὁποῖος στὴν ὁμιλία του γιὰ τοὺς στόχους τοῦ ἰδρύματος εἶπε τὰ ἑξῆς: «Διάφοροι συμπολίται ἡμῶν, φρονοῦντες ὅτι ἐπείγει ἡ ἀνάγκη διασώσεως καὶ διατηρήσεως τῆς Ἐθνικῆς ἡμῶν μουσικῆς, εἴτε αὐτὴ περισώζεται ἐν τοῖς δημοτικοῖς ἄσμασιν εἴτε ἐν τοῖς ἐκκλησιαστικοῖς, ἐθεώρησαν ἀναγκαίαν τὴν συγκρότησιν Συλλόγου περιλαμβάνοντος, οὐ μόνον τοὺς περὶ αὐτὴν εἰδικῶς ἀσχολουμένους, ἀλλὰ καὶ πάντα ἐνδιαφερόμενον ὑπὲρ τοῦ ἐθνικοῦ τούτου ἔργου, καὶ ἐπιδιώκοντος τὴν ἐκτέλεσιν αὐτοῦ διὰ τῶν προσφορωτέρων μέσων. Θεωρῶν ἀναγκαίαν τὴν σύμπραξιν Ἰμῶν, σᾶς παρακαλῶ νὰ εὐαρεστηθῆτε νὰ παραστήτε κατὰ τὴν προσεχῆ Παρασκευῆν, 8<sup>ην</sup> Ἰουνίου, ὥραν 6<sup>ην</sup> μ.μ., ἐν τῇ Ἐθνικῇ Βιβλιοθήκῃ, ὅπως προβῶμεν εἰς τὴν ἔγκρισιν τῶν καταλληλοτέρων διὰ τὸν σκοπὸν τοῦ Συλλόγου μέτρων» [Ἀνυπόγραφο], *Ἐθνικὴ Μούσα* (ἔτος Α' – Τεῦχος 1), Μάρτιος 1909, σ. 12.

11. Βλ. τὸ ἀντίστοιχο δημοσίευμα στὸ περιοδικὸ *Ἐθνικὴ Μούσα* (ἔτος Α' – Τεῦχος 1), Μάρτιος 1909, σ. 12-13 (τὸ περιοδικὸ διηύθυνε ὁ Χρ. Γ. Βλάχος καὶ φορέας του ἦταν ὁ Ἐθνικὸς Μουσικὸς Σύλλογος). Τὰ προταθέντα μέλη τῆς ἐν λόγω ἐπιτροπῆς, ὅπως διαβάζουμε στὸ ἴδιο δημοσίευμα, ἦταν τὰ ἑξῆς: «Δ. Λαυράγκας, Γ. Λαμπελὲτ, Γ. Ἀξιῶτης, Ἰ. Ψαρούδας, Θ. Σακελλαρίδης, Ἄραμις (Π. Ἀραβαντινός), Συναδινός, Δ. Καλβοκορέσης, Θ. Σπάθης, Καμηλιέρης, Γ. Νάζος (προταθέντες ὑπὸ τοῦ κ. Σαμάρα)». «Τὸ πρῶτον τμήμα ὠρίσθη νὰ περισυλλέγη, τὸ δὲ δεύτερον νὰ ἐπεξεργάζεται διαφοροτρόπως τὰ συλλεγόμενα ἄσματα, ἴτοι δι' ἐναρμονίσεως, συμφωνιῶν, κλπ.». Βλ. ἐπίσης τὸ κεφάλαιο ὑπὸ τὸν τίτλο «Λαϊκοὶ χοροὶ καὶ ὁ Ἐθνικὸς Μουσικὸς Σύλλογος» στὸ *Καίτη Ρωμανοῦ, Ἐθνικῆς Μουσικῆς περιήγησις 1901-1912* (Τόμος Ι'), Κουλτούρα, Ἀθήνα 1996, σ. 187-194, ὅπου ἡ συγγραφέας ἐξιστορεῖ ἀναλυτικὰ τὶς συνθήκες κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες δημιουργήθηκαν αὐτὲς οἱ «ἐξαιρετικὰ φιλόδοξες καὶ μὴ ρεαλιστικὲς ἐπιτροπές, ποὺ δὲν συνήλθαν ποτέ».

Ἀθηνῶν (διεύθυνση, καθηγητές, διοίκηση), ἀλλὰ ἀπὸ ἓναν Ἑλληνα συνθέτη ποῦ ζοῦσε στὸ ἐξωτερικό, τὸν Μανώλη Καλομοίρη. Στὸ πρόσωπο τοῦ νεαροῦ, φιλόδοξου, δυναμικοῦ καὶ ταλαντούχου συνθέτη, ὁ ὁποῖος ζοῦσε ἀκόμα στὸ Χάρκοβο (ἀλλὰ ἦταν ἤδη γνωστὸς στὸν μουσικὸ κόσμο μέσω τῆς ἐπεισοδιακῆς πρώτης συναυλίας μὲ ἔργα του τὸν Ἰούνιο τοῦ 1908), ὁ Γεώργιος Νάζος βρῆκε πιθανὸν ἀπρόσμενα ἓναν ἔνθερο ὑποστηρικτὴ καὶ συμπαραστάτη τῆς πολιτικῆς του.<sup>12</sup>

Ὁ Καλομοίρης ἀφιέρωσε δύο ὀλόκληρα ἐκτενέστατα δημοσιεύματά του στὸ *Νουμά*, προκειμένου νὰ ἀντικρούσει τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Ἀξιῶτη, εἰρωνεύομενος τόσο τὶς ἀπόψεις του, ὅσο καὶ τὴ χρήση τῆς καθαρεύουσας γλώσσας. Θεώρησε ὅτι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Ἀξιῶτης ἐξέθετε τὰ ἐπιχειρήματά του ἦταν ἐμπαθῆς καὶ παρουσίαζε μιὰ μονοδιάστατη ὀπτική, τὴν ὁποία ἀκόμα κι ἂν κάποιοι συμμερίζονταν (ἔχι ὅμως ὁ ἴδιος), λόγω τῆς ἀπολυτότητάς της καὶ τῆς ἐξαιρετικῆς ἐχθρικῆς διάθεσης τοῦ συγγραφέα ἔναντι τοῦ Νάζου, ἀκύρωνε ἀκόμα καὶ τὰ δίκαια αἰτήματά της. Ἐξαρχῆς, ἀπὸ τὸν ὑπότιτλο τοῦ πρώτου ἀρθροῦ του «Στὴ ἀναβροχιά καλὸ καὶ τὸ χαλάζι. Γιὰ μιὰ φυλλαδοῦλα τοῦ κύριου Γ. Ἀξιῶτη [Ἀπὸ τὴν Ἱστορίαν εἰς τὰ πράγματα, Ἀθῆναι, Φεβρουάριος 1910]», ὁ Καλομοίρης ἔκανε σαφῆ τὴ διάθεσή του νὰ ὑποτιμηθεῖ τὸ πόνημα τοῦ Ἀξιῶτη. Στὴ συνέχεια ἀνέφερε τὰ ἑξῆς:

Μὲ τὴν καλύτερη θέληση ἀδύνατο νὰ συμπαθήσει κανεὶς μὲ τὴ φυλλαδοῦλα τοῦ συντεχνίτη, ἔχι ὅμως κι ὁμοιδεάτη, ἂν κρίνω ἀπὸ τὴ φυλλαδοῦλα, κυρίου Ἀξιῶτη.

Ὁ κύριος Νάζος διαβάζοντάς τη, ἂν τὴ διάβασε, πρέπει σίγουρα νὰ σκέφτηκε «Θέ μου, σὰ μοῦ δίνεις τέτοιους ἔχθρους, τί τοὺς θέλω τοὺς φίλους». Γιατὶ καὶ δίχως νὰ μεταχειριστῶ τὰ λόγια τοῦ φίλου καὶ συνεργάτη μου τοῦ Ξενοπούλου, ποῦ τόσο φαίνεται νὰ πικράνανε τὸν κ. Ἀξιῶτη, δίχως νὰ χαρακτηρίσω δηλ. τὴ φυλλαδοῦλα γιὰ «ἐμπαθῆ» καὶ «ἀδικο», τολμῶ νὰ τὴν ὀνομάσω ἀδέξια· ἀδέξια ὅμως σὲ βαθμὸ ἀπίστευτο.

Ἔνα μικρὸ παραδειγματάκι ἐλπίζω ἴσως νὰ πείσει καὶ τὸν κ. Ἀξιῶτη τὸν ἴδιο: Ὁ Βάρβογλης λόγου χάρι στὸν ἀριθμὸ 372 τοῦ *Νουμά* μᾶς εἰδείξε, φωτεινότερα, πολλὰ κακὰ τοῦ σημερινοῦ μας Ὀδείου. Θὰ

εἶταν φυσικὸ λοιπὸν ἐκεῖνοι ποῦ πολεμοῦνε, κι ἀπὸ πεποίθηση μάλιστα, τόσο ἀλύπητα τὸ σημερινὸ μας Ὀδεῖο, νὰ πάρουνε τὰ λόγια τοῦ Βάρβογλη ἐπιχειρήματα γιὰ τὴν πολεμικὴ τους· νὰ μᾶς ποῦνε πόσο σπουδαῖο, κάποιοι βρισκόμενοι ἔξω ἀπὸ τὰ προσωπικά καὶ τὰ μικροσφύροντα, νὰ βρῖσκη τὸ καὶ τό, ψεγάδια στὸ σημερινὸ μας Ὀδεῖο· θὰ περιμέναμε μάλιστα ὁ κ. Ἀξιῶτης νὰ παραφουσκώσῃ κάπως τὴ σημασία τοῦ ἀρθροῦ τοῦ Βάρβογλη τὴ στιγμὴ ποῦ σὰν τὸν κ. Λαμπелὲτ καὶ τοῦ κ. Ἀξιῶτη τὸ ἰδανικὸ φαίνεται πὼς «εἶτανε, εἶναι καὶ θὰ εἶναι» ν' ἀποδείξῃ πὼς τ' Ὀδεῖο μας δὲ φελαῖ».

Ἄντις αὐτὰ τί βλέπουμε στὴ φυλλαδοῦλα τοῦ κ. Ἀξιῶτη; ἀγωνίζεται νὰ μᾶς ἀποδείξῃ πὼς ὁ Βάρβογλης δὲν ἀξίζει, πὼς δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ ἐπαναλαμβάνῃ ὅσα ὁ Ριζοσπάστης κι ὁ ἴδιος κ. Ἀξιῶτης εἶπαν, λένε καὶ θὰ λένε γιὰ τ' Ὀδεῖο μας· τὸν εἰρωνεύεται (!) μουσικὸ καὶ φιλόλογο καὶ στὸ τέλος τὸν περνᾷ στὴ δέφτερη κατηγορία τοῦ τῶν «ἀντιπροσώπων τοῦ πνεύματος εἰς τὴν Ἑλλάδα» ποῦ μᾶς λέει πὼς ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς «ἀσθενεῖς καλλιτεχνικούς χαρακτήρας, τοὺς ὁποῖους τελείως ἀφωμοίωσε πρὸς ἑαυτὸ τὸ πνευματικὸν μας περιβάλλον, καὶ οἱ ὁποῖοι, ὡσάκις γράψουν ὅ,τι δῆποτε σχετιζόμενον πρὸς τὴν μουσικὴν, λέγουν ἀνοησίας καὶ παραλογίζονται εἰς βαθμὸν πρωτοφανῆ καὶ ἀπίστευτον».

Κι ἂ μᾶς πῆ ὁ κ. Ἀξιῶτης πὼς μπορεῖ νὰ πειράχτηκε ἀπὸ κάτι λόγια τοῦ Βάρβογλη θὰ τοῦ ποῦμε πὼς ὅσο κι ἂν ἀγαπᾷ τὰ μακαρονικά στὴ γλώσσα του, κάτι ἀρχαῖα λόγια σὰν τὸ «*Τύψον μὲν, ἄκουσον δὲ*» δὲν τὰ νοιώθει.

Ἀφτὰ λέγονται, πιστέβω, τὸ ἐλάχιστο ἀδεξιότητες ἀδεξιότητες μάλιστα ποῦ γεννᾶνε τὴν ὑποψία πὼς ὁ κ. Ἀξιῶτης μπορεῖ νὰ ἔχη ὅλη τὴν καλὴ διάθεση νὰ σώσῃ τ' Ὀδεῖο Ἀθηνῶν· ὅμως μὲ μιὰ συμφωνία: ἀφτὸς καὶ μόνο ἀφτὸς, σὺν τῷ κυρίῳ Λαμπελὲτ, ἐννοεῖται, ν' ἀνακηρυχτῆ σωτήρας· λὲς καὶ λαχταράει μὴν τοῦ πάρη κανεὶς τὴ δόξα. Μ' ἄλλα λόγια, νὰ ἐπικρίνη κανεὶς τ' Ὀδεῖο μονοπούλιο τοῦ κ. Ἀξιῶτη ὅποιος ἄλλος βάλῃ χέρι, ἐξὸν τὸν κ. Λαμπελὲτ, ἐννοεῖται, κατατάσσεται ἀμέσως στὴ δέφτερη κατηγορία τῶν «ἀντιπροσώπων τοῦ πνεύματος εἰς τὴν Ἑλλάδα».

Ἄς εἶναι· τέτοιες ἀδεξιότητες βρῖσκει κανεὶς πολλές, μὰ πάρα πολλές στὴ φυλλαδοῦλα ποῦ ἔχω μπροστά μου· καμιὰν ὄρεξη δὲν ἔχω, μὰ καὶ κανένα ὄφελος δὲ βγαίνει, νὰ τίς πάρω μιὰ μιὰ.<sup>13</sup>

Παρακάτω ὁ Καλομοίρης ἀντικρούει τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Ἀξιῶτη περὶ τῆς πιὸ προσιτῆς καὶ κατάλληλης γιὰ τὸ ἀμύητο ἑλληνικὸ κοινὸ ἰταλικῆς μουσικῆς, ἔναντι τῆς γερμανικῆς στὴν ὁποία βα-

12. Καὶ ὁ Συναδινὸς εἶχε δημοσιεύσει ἀρθρο τοῦ στὸν *Νουμά* τὸν Νοέμβριο τοῦ 1909 μὲ ἀφορμὴ τὶς ἀπόψεις ποῦ διατύπωνε μέσω τῆς ἐφημερίδος *Καιρὸς* ὁ «Ριζοσπάστης» Γεώργιος Λαμπελὲτ. Βλ. Θ. Ν. Συναδινός, «Τὸ Ὀδεῖο μας», *Ὁ Νουμάς* 367, 22.11.1909, σ. 4-5.

13. Μανώλης Καλομοίρης, «Μουσικοκριτικὰ Γυμνάσματα», *Ὁ Νουμάς* 390, 2.5.1910, σ. 2-3.

σιζόταν τὸ σύστημα σπουδῶν τοῦ Ὁδείου ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἀναδιοργάνωσή του τὸ 1891.

Ἐδῶ τὸ ξαναλέω καὶ πρέπει νὰ τὸ ξαναπῶ· ὁ δρόμος ποὺ πολεμᾷ ἐδῶ νὰ μᾶς δεῖξῃ καὶ νὰ μᾶς ὑποβάλλῃ ὁ κ. Ἀξιῶτης εἶναι ἀληθινὰ ὀλεθριὸς γιὰ τὴ μουσικὴ μας τέχνη· γιατί ὅσο κι ἂ μᾶς τὰ ξερομασσᾷ, μ' ἀφτὴ του τὴ φυλλαδούλα δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ μᾶς προσκαλῆ νὰ βουτηχτοῦμε στὶς γλύκες τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς· κ' ἡ Ἰταλικὴ μουσικὴ, ἀφτὴ ποὺ ἀναφέρει ρητὰ ἡ φυλλαδούλα, δὲν εἶναι τέχνη μὲ τὴν ἀνώτερη τῆς λέξης σημασία· εἶναι τὸ πολὺ πολὺ στὴν καλὴ τῆς μορφῆ ἓνα ποτήρι σαμπάνια, στὴ σαχλοάνοστη μορφῆ τῆς κλαψιάρικης ὄπερας μὴ νοθομένη μαστίχα ἢ ἓνα ἐμπορικὸ ποὺ πουλᾶνε μὲ τὴν ὀκὰ τίς ἄριες, τὰ ντουέτα καὶ τὰ κουαρτέτα, ποὺ μετρᾶνε μὲ τὸν πῆχη τίς κολορατοῦρες, τίς ἀψηλές καὶ χαμηλές νότες· κι ὅ,τι ἄλλο ἀγαπᾶτε – μόνο τέχνη δὲν εἶναι.

Ἡ Ἰταλικὴ μουσικὴ κι ὁ Ἰταλιάνικος καλιωδισμὸς στάθηκε πάντα τὸ πιὸ σπουδαῖο ἐμπόδιο στὸ ξετύλιγμα κάθε Ἐθνικῆς μουσικῆς· ἄς ἀνοίξῃ κομμάτι τὴν Ἱστορία τῆς Μουσικῆς του ὁ κ. Ἀξιῶτης νὰ δῆ. Κανένας ἐθνικὸς συνθέτης δὲ βγῆκε κατόπι ἀπὸ Ἰταλικὴ ἐπιρροή, τὸ ἐνάντιο, ὅλοι οἱ νεώτεροι ἐθνικοὶ συνθέτες μόνο ὕστερις ἀπὸ βαθειὰ μελέτη καὶ γνωριμία μὲ τὴν ἀψηλὴ καὶ σοβαρὴ τέχνη (τοὺς μεγάλους Γερμανοὺς, τὸ Γάλλο Μπερλιόζ) χάρισανε στὸ ἔθνος τους καὶ στὸν κόσμον ὅλο ἓνα κομμάτι ἀληθινῆς τέχνης. [...]

Κι ὁ λόγος θαρρῶ ἐφκολόβρετος· γνώρισμα χαρακτηριστικὸ τῆς Ἰταλικῆς μουσικῆς ἢ τεχνοτροπία· τὸ ἐξωτερικὸ· τὸ φανταχτερό· ἢ μελωδία – σάρκα (δίχως ὅστὰ κατὰ δυστυχία)· τῆς Γερμανικῆς ἢ σοφία· τὸ ἐσωτερικὸ· ἢ ἄρμονία – τὰ ὅστὰ (μὰ καὶ μὲ σάρκα καὶ τί σάρκα!)

Ὁ Τεχνίτης λοιπὸν ποὺ παίρνοντας τὸ Γερμανικὸ σκελετὸ καὶ χαρίζοντάς του σάρκα ἀπὸ τὸ Ἔθνος του, εἶναι σὲ θέση νὰ τοῦ φουσῆξῃ καὶ τὴν ψυχὴ τοῦ Ἔθνους του, ἐφπειασε κι ὅλας Ἐθνικὴ μουσικὴ δίχως νὰ τὸ καλοκαταλάβῃ. Ἐκεῖ ποὺ ἡ Ἰταλικὴ μουσικὴ ὄντας ὅλας διόλου ἐξωτερικὴ καὶ ζώντας μὴ ψέφτικη ζωὴ δὲν ἐπιδέχεται οὔτε τὴν παραμιμῆ, ξένη σὲ δάφτηνα, Ἐθνικὴ μεταλλαγὴ. Μ' ἄλλα λόγια: ὅλη τῆς ἡ ἀξία, ἡ βαρύτης κ' ἡ δύναμη βρίσκονται συγκεντρωμένες στὴ μελωδία· ἢ θάφισουμε λοιπὸν ἀφτὴ τὴ μελωδία ἀνέγγιχτη κι ἀπείραχτη (ἐννοῶ τὸ χαρακτῆρα τῆς) καὶ τότες γράφουμε Ἰταλικὴ μουσικὴ κι ὄχι Ἐθνικὴ ἢ θὰ βγάλουμε τὴν Ἰταλικὴ μελωδία, μὰ τότες βγάλουμε κι ὅλη τὴν Ἰταλικὴ μουσικὴ, ἀφοῦ ἔξω ἀπὸ τὴ μελωδία τῆς δὲν ἔχει τίποτις ἄλλο δικό τῆς. [...]

Κ' εἶναι ἀλήθεια τρομερὸ νὰ περπατᾷ κανεὶς μέσα στὴν Ἀθήνα κι ἀντὶς νὰκούῃ τὸ ἐθνικὸ μας τραγοῦδι, νὰ βασανίζουμε τάφτια του οἱ διάφορες καντσονέτες, οἱ κλαψιάρικες Νορματραβιάτες τῶν

ὀργανέτων κ' οἱ σαχλοανάλατες ἐφτυμες κι ἀνέφτυμες χῆρες.

Γι' ἀφτό, καὶ πρέπει νὰ τοῦ τὸ ποῦμε ἐδῶ τοῦ κ. Ἀξιῶτη, βρίσκω πὼς ἂν καὶ μόνῃ ἀφτὴ τὴν ὑπηρεσία πρόσφερε στὴ μουσικὴ μας ὁ κ. Νάζος, δηλ. ποῦ ἐξώρισε ἀπὸ τ' Ὁδεῖο τοὺς Ναμπούκους, τίς Νόρμες καὶ τὸν Κρισπίνο, ἀρκεῖ γιὰ νὰ τοῦ ἀφεθοῦνε πολλὲς ἁμαρτίες.

Κι ἄς μὴ κρυφτῆ πίσω ἀπὸ τὰ δάχτυλά του ὁ κ. Ἀξιῶτης νὰ μᾶς πῆ πάλι πὼς «ἀπαραιτήτως τὸ μορφωτικὸν μας σύστημα δὲν εἶναι Γερμανικόν· δὲν εἶναι Γαλλικόν· δὲν εἶναι Ἰταλικόν (!)· εἶναι Ἑλληνικόν (!) μὲ βάσιν μόνον ἐκείνων τῶν ξένων μεθόδων: τὸν κλασικισμὸν», γιατί ἀπ' ὅσα βλέπουμε στὴ φυλλαδούλα του τὸ σύστημα ποὺ ὄνειρέβεται ὁ κ. Ἀξιῶτης δὲν εἶναι οὔτε Γαλλικόν(ν), οὔτε Γερμανικόν(ν), μὰ προπάντων οὔτε Ἑλληνικόν(ν)· εἶναι ἀπλόστατα Ἰταλικόν(ν) καὶ δὴ Ἰταλικόν(ν) τῆς προπερασμένης γενεᾶς καὶ τίποτις ἄλλο.<sup>14</sup>

Ἡ ἀπάντησις τοῦ Καλομοίρη συνεχίστηκε καὶ στὸ ἐπόμενον τεῦχος τοῦ *Νουμᾶ*, ὅπου ὁ συνθέτης πέραν τῶν ἀντιρρήσεών του ἐξέθετε καὶ κάποια ἀπὸ τὰ ζητήματα μὲ τὰ ὅποια συμφωνοῦσε, κατὰ βάση, μὲ τίς ἀπόψεις τοῦ Ἀξιῶτη.

Πὼς τ' Ὁδεῖο μας δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ προσπαθῆ νὰ μιμηθῆ ἓνα Γερμανικὸ Ὁδεῖο, ἐκεῖ ποὺ ἔπρεπε νὰ μᾶς παρουσιάσῃ ἓνα Ἑλληνικὸ ἴδρυμα, πολὺ φοβοῦμαι πὼς εἶναι κατὰ δυστυχία ἀλήθεια· ὅμως ὁ δρόμος ποὺ μᾶς δείχνει ὁ κ. Ἀξιῶτης κάθε ἀλλοῦ παρὰ στὸ Ἑλληνικὸ θὰ τὸ ἐβγαλε.

Τ' Ὁδεῖο μας μοῦ κάνει τὴν ἐντύπωσις ἐνὸς ὁδοιπόρου ποὺ βρισκόμενος στὸ σωστὸ δρόμο ξάπλωσε κάτου ἀπὸ τὸ πρῶτο δέντρο ποὺ ἀπάντησε, χουζουρέφτηκε καὶ δὲν κάνει βῆμα μπροστά· σκεπάστηκε μάλιστα μὲ δέκα παπλώματα ἀπὸ τὴν κορφὴ ἴσαμε τὰ νύχια μὴ λάχῃ καὶ κανένας σάλαγος τὸν ξυπνήσῃ. Ὅμως ὁ δρόμος ποὺ βρίσκεται εἶναι ὁ σωστὸς **κι ἂν** περπατήσῃ, μὴ μέρη μπορεῖ νὰ φτάσῃ στὸ τέρμα – ἐκεῖ ποὺ στὸ δρόμο ποὺ δείχνει ὁ κ. Ἀξιῶτης ὅσο περπατᾷ τόσο καὶ θάπομα κρένεται ἀπὸ τὸ τέρμα.

Δὲ θὰ πάρω ἐδῶ μὴ μὴ τίς κατηγορίες τοῦ κ. Ἀξιῶτη· σκοπὸς μου δὲν εἶναι νὰ βγῶ δικηγόρος τοῦ Ὁδείου· κάθε ἄλλο· ἓνα πράμα θὰ τὸν ἀρωτήσω μόνο γιατί μοῦ κάθεται στὴν ψυχῆ: Ἔτσι στὸν Θεό του, πιστέβει μὲ τὰ σωστά του ὁ κ. Ἀξιῶτης πὼς στὰ ξένα Ὁδεῖα διδάσκουνε τὰ θεωρητικὰ μαθήματα κατὰ πὼς μᾶς λέει σελ. 16-17 τῆς φυλλαδούλας του; Ἄν τὸ πιστέβῃ μὲ τὰ σωστά του, πολὺ τονὲ λυποῦμαι, γιατί ἢ δὲν παρακολούθησε ποτές

14. Ὁ.π.



καμιά σοβαρή διδασκαλία θεωρίας ή είχε την ιδιαίτερη άτυχία νακούση μαθήματα στο γελοιωδέστερο και σκολαστικότερο Ώδειο του κόσμου. Έγώ τουλάχιστο που όπωσδήποτε σπούδασα σ' ένα κάπως σοβαρό Ώδειο, στ' Ώδειο τής Βιέννας, και διάβασα ή άκουσα για τὰ Ώδεία του Παρισιού, τής Λειψίας, τής Ντρέστης, του Βερολίνου, τής Πετρούπολης, τής Μόσκας και τής Ζυρίχης, δέν ήβρα πουθενά να διδάσκεται ή διδαχτέα θεωρητική ύλη κατά τὸ γελοίο τρόπο που μᾶς δηγᾶται ὁ κ. Ἀξιότῃς πὼς διδάσκεται στὴν Ἐβρώπη και μου εἶναι ἀδύνατο νὰ φανταστώ πὼς διδάσκεται ἔτσι και στὴν Ἀθήνα και μάλιστα ἀπὸ ξένους που δέν ξέρουνε τί θὰ πῆ καθαρεβουσαϊσμός.

Δὲ μου λέει, ἔτσι νὰ χαρῆ τὴν τσάτσα του και τὰ ιδανικά του ὁ κ. Ἀξιότῃς, που διδάσκουε «Μεταφυσική τῶν διαφόρων ἔλξεων τῶν μερῶν μιᾶς συγχορδίας» (!) και τί νὰ πᾶνε νὰ ποῦνε ἀφτὰ τὰ κορακίστικα;! Ἀμὲ «φιλοσοφία τῆς γενέσεως τῶν κλιμάκων»; Και θαρρεῖ ἀληθινὰ ὁ κ. Ἀξιότῃς πὼς στὴν Ἐβρώπη ἄλλο δέν κάνουε παρὰ νὰ διδάσκουε και νὰ μιλοῦνε μόνο για «δῖς, τρῖς και τραχῆως ἠλλοιωμένας συγχορδίας»; [...]

Συφρονότατος μὲ τὸν κ. Ἀξιότῃ πὼς πολὺ ἄσκημο πράμα νὰ διδάσκουε τὰ θεωρητικά σὲ ξένη γλώσσα: ἤθελα ὅμως νάξερα πόσο θὰ ὠφελθῆ ὁ μαθητῆς ἂν ὁ καθηγητῆς του μιλεῖ για «προσθαφαιρέσεις φθόγγων», για «μεταφυσικάς», για «συγχορδίας, δῖς τρῖς και τραχῆως ἠλλοιωμένας μάλιστα», για «διηθησιμένας ἀντιστίξεις», για «μερολόγια και διαψηλαφήματα» κι ὅλες τίς ἄλλες νοστιμιές τῆς καθαρέβουσας, του κ. Ἀξιότῃ και του Ώδειού; [...]

Μιά ἀκόμα κατηγορία του Ἀξιότῃ ἔναντι τῆς διεύθυνσης του Ώδειού Ἀθηνῶν ἦταν αὐτὴ περὶ τῆς ὑποπτης μὴ ἀξιοποίησης τῶν χρημάτων του Ἀβερῶφειου κληροδοτήματος, τὰ τελευταῖα δέκα ἔτη. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὁ Ἀξιότῃς βρῆκε τὴν ἀπόλυτη συμπαράσταση του Καλομοίρη, ὁ ὁποῖος ἐκπληκτος μάθαινε ὅτι ὑπάρχουν χρήματα που δόθηκαν στο ὏δειο για τὴν προώθηση τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς που δέν ἀξιοποιήθηκαν. Χρήματα τὰ ὁποῖα, τουλάχιστον ἐπισήμως, κανεῖς δέν γνωρίζει τί ἀπέγιναν:

Ἐξω ἀπὸ ἀφτὰ, ἓνα ζήτημα μᾶς μένει νὰ ἐξετάσουμε: μὰ τὸ ζήτημα σπουδαιότατο: τὸ Ἀβερῶφειο κληροδοτήμα.

Ἄν τὰ πράματα ἔχουε ὅπως τὰ λέει ὁ κ. Ἀξιότῃς, και μιλάει ἀπάνου στο ζήτημα ἀφτὸ ἀρκετὰ παστρικά, δέν μπορούμε παρὰ νὰ του δώκουε δικιο πέρα για πέρα.

Μὲ ποιὸ δικαίωμα βάσταξε τ' ὏δειο ἀλάκαιρα δέκα χρόνια ἓνα τέτοιο κληροδοτήμα ἀνεχτέλεστο; Κι ἂν ἀκόμα για τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο λόγο ἀνάβαλε νὰ κηρύξῃ μουσικό διαγώνισμα, ποιός τὸ ἐμπόδισε τουλάχιστο νὰ φροντίσῃ νὰ περιμαζεφτοῦνε σὲ κριτική κ' ἐπιστημονική ἔκδοση τὰ δημοτικά μας τραγούδια; (καθὼς πολὺ σωστὰ ζητάει κι ὁ κ. Ἀξιότῃς).

Μὰ δέν μπορῶ νὰ καταλάβω γιατί δέν προκήρυξε ἴσαμε σήμερις μουσικό διαγώνισμα: κάπου διάβασα πὼς φέρνει λόγο τὴν ἑλλειψη «Ἑλλήνων συνθετῶν»: οὔτε ἀρμόδιος εἶμαι μὰ οὔτε θέλω νὰ ζετάσω ἀφτὸ τὸ ζήτημα: ὅμως θαρρῶ πὼς ὁ καλύτερος τρόπος για νὰ δοῦμε ἂν ὑπάρχουε «Ἑλλήνων συνθετῶν» εἶτανε και εἶναι νὰ προκηρυχτῆ ὁ διαγωνισμός.<sup>15</sup> Ὅρος ὅμως ἀπαραίτητος πρὶν κάθε κρίση νὰ ἐχτελεστοῦνε δημοσία στὴν Ἀθήνα ὅλα τὰ ἔργα (καλὰ και κακὰ, ἀδιάφορο) που θὰ σταλοῦνε στο διαγώνισμα.

Πρέπει τέλος πάντω μιὰ φορὰ νὰ νοιῶξῃ τὸ στόμα του τ' ὏δειο και νὰ μιλήσῃ παστρικά κ' ἐπίσημα: νὰ μᾶς πῆ τί σκέφτεται: νὰ μᾶς πῆ τοὺς λόγους του. Γιατι τὸ κάτω κάτω τῆς γραφῆς ἂ δέν ἔβρισκε τὸ κληροδοτήμα αὐτὸ ὠφέλιμο κι ἀναγκαῖο για τὴν Ἑλληνική τέχνη (δικαίωμα του), ἔπρεπε νὰ μὴ τὸ δεχτῆ. Μιὰ που τὸ δέχτηκε ἔπρεπε νὰ αιστάνεται και τὴ στοιχειώδη ἀξιοπρέπεια και καθῆκο νὰ τὸ ἐχτελέσῃ.

Πρέπει νὰ μιλήσῃ τ' ὏δειο ἂ θέλῃ νὰ καθαριστῆ ἀπὸ τὴ βαρύτερη κατηγορία που ἄκουσε ἴσαμε σήμερις: πρέπει μάλιστα νὰ μᾶς πῆ τί ἔγιναν οἱ τόκοι του κληροδοτήματος δέκα χρόνια τώρα, ἂν και δέν ἀφιβάλλω πὼς καλοσυνεῖδητα θὰ χρησιμῆσαν για νὰ φεξήσουνε τὸ κεφάλαιο του κληροδοτήματος. Γιατι τ' ὏δειο δέν ἔχει τὸ δικαίωμα οὔτε για παιδαγωγικούς ἢ διδαχτικούς σκοποὺς νὰ ξοδιάσῃ ἀφτὰ τὰ χρήματα. Τὰ χρήματα ἀφτὰ δοθήκανε για τὴν Ἑλληνική τέχνη: και μόνο για τὴν Ἑλληνική τέχνη μπορούνε και πρέπει νὰ ξοδιαστοῦνε.<sup>16</sup>

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΕΛΩΝΗΣ

15. Ἀφτὰ δέν τὰ λέω για τὸ πάπλωμα, μὰ για τὸ καλὸ τῆς Ἑλληνικῆς τέχνης: ὁ δημιουργικός μου δρόμος, καλὸς κακὸς ἀδιάφορο, εἶναι πιά τόσο χαραγμένος που ἀνάγκη δέν αιστάνουμαι καμιά νὰ μὲ βοθηθῆ κανένας διαγωνισμός: ἔξω ἀπὸ ἀφτὰ μὲ κανένα λόγο δὲ θὰ

δεχόμουνα νὰ λάβω μέρος ἂ δὲ εἶμουνα σίγουρος πὼς θὰ κριθοῦνε τὰ ἔργα ἀφτηρά, ἀμερόληστα μὰ και μ' Ἑλληνική αἰσθητική (ὑποσημείωση του Καλομοίρη).  
16. Μανώλης Καλομοίρης, «Μουσικοκριτικά γυμνάσματα», Ὁ Νουμᾶς 391, 9.5.1910, σ. 4-5.



# ‘Ο *Lohengrin* καὶ ἡ πρώτη παράσταση βαγκνερικοῦ ἔργου στὴν Ἑλλάδα

«*L*ολυαγαπημένε φίλε, ὁ *Lohengrin* σας εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος ἓνα ὑπέροχο ἔργο. Δάκρυσα σὲ πολλὰ σημεῖα. Ὅλη ἡ ὄπερα εἶναι ἓνα ἐνιαῖο καὶ ἀδιαίρετο θαῦμα. Θὰ μπορούσα νὰ διηγοῦμαι ἀσταμάτητα αὐτὴ ἢ ἐκείνη τὴ λεπτομέρεια, αὐτὸν ἢ ἐκεῖνον τὸν συνδυασμό, τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ ἐφφέ»<sup>1</sup> ἔγραφε ὁ Franz Liszt στὸν Richard Wagner στὶς 2 Σεπτεμβρίου 1850, λίγες ἡμέρες μετὰ τὴν πρεμιέρα τῆς ὄπερας στὴ Βαϊμάρη. Κι ἐνῶ ὁ Οὔγγρος συνθέτης εἶχε μελετήσῃ πολλές φορές τὴν παρτιτούρα τοῦ ἔργου γιὰ νὰ τὴν διευθύνῃ στὴν παγκόσμια πρώτη παρουσίασῆς της, στὶς 28 Αὐγούστου (στὰ ἑκατοστὰ πρῶτα γεννέθλια τοῦ Goethe), στὴν πραγματικότητα εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ἀντιληφθῆ τὴ μουσικὴ μόνο ὅταν τὴν ἄκουσε, γεγονός που ἐξηγεῖ καὶ τὸν μεγάλο ἐνθουσιασμό του πρὸς τὸν συνθέτη μετὰ τὴν πρεμιέρα. Ὁ ἴδιος ὁ Wagner ὅμως θὰ περίμενε πολλὰ χρόνια – μέχρι τὸ 1861 – γιὰ νὰ ἀκούσῃ ὀλόκληρη τὴν ὄπερα, καθὼς τὴν ἐποχὴ τῆς πρώτης παρουσιάσῆς της ἦταν ἐξόριστος, καὶ παρὰ τὶς προσπάθειές του δὲν κατάφερε νὰ παραστῆ σὲ αὐτήν.

Γιὰ πολλὰ χρόνια ὁ *Lohengrin* ὑπῆρξε τὸ δημοφιλέστερο ἔργο τοῦ Wagner ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Γερμανίας καὶ ἴσως νὰ μὴν εἶναι τυχαῖο πὼς ἀκόμη καὶ οἱ μεγαλύτεροι πολέμιοι τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη ἔχουν ἀκούσῃ ἀρκετὲς φορές στὴ ζωὴ τους τὸ γαμήλιο ἐμβατήριο ἀπὸ τὴν Γ' πράξη. Μὲ τὸν *Lohengrin* γνώρισαν τὸν Wagner καὶ οἱ Ἰταλοί, στὸ Teatro Comunale τῆς Bologna, τὸν Νοέμβριο τοῦ 1871 (πρεμιέρα: 1.11.1871), σὲ μιὰ σημαντικὴ παραγωγὴ, τὴν ὁποία παρακολούθησε (τὸ βράδυ τῆς 9<sup>ης</sup> Νοεμβρίου) καὶ ὁ Giuseppe Verdi· ἀλλὰ καὶ οἱ Ἕλληνες, καθὼς ἦταν ὁ *Lohengrin* τὸ ἔργο που πρωτοανέβηκε σὲ σκηνὴ ἐλληνικῆς πόλης. Ὅμως, μολονότι ὁ λόγος γιὰ τὸν Wagner χρονολογεῖται στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα<sup>2</sup> καὶ ἡ μουσικὴ του παιζόταν ἀποσπασματικά (κυρίως ὀρχηστρικά μέρη ἀπὸ τὶς μπάντες) ἤδη ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1870, μιὰ πραγματικὴ

1. *Briefwechsel mit Wagner und Liszt*, bd 1 (1841-1853), Leipzig, Pruck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1900, σ. 75.
2. Ἡ πρώτη σημαντικὴ μελέτη γιὰ τὸν συνθέτη ὀφείλεται στὸν Ἄγγελο Βλάχο καὶ δημοσιεύθηκε στὸ περιοδικὸ *Χρυσάλλις* τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1863. Βλ. σχετικὰ Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ὁ Ἄγγελος Βλάχος καὶ ἡ μουσικὴ», *Μουσικὸς Ἑλληνομνημῶν* 15 (Μάιος-Αὐγούστος 2013), σ. 25-36.

παράσταση βαγκνερικού έργου δὲν εἶχε πραγματοποιηθεῖ μέχρι τὸ γύρισμα τοῦ αἰώνα.

Ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἀνεβάσματος τοῦ *Lohengrin* στὴν ἑλληνικὴ πρωτεύουσα ἔλαβε χώρα – ἀπ’ ὅσο γνωρίζουμε μέχρι τώρα – τὴν Ἐνοιξὴ τοῦ 1892, ὅταν «ὑπὸ τοῦ γαλλικοῦ θιάσου μελετ[όνταν] ἐκτὸς τῶν ἄλλων καὶ τὸ ἄριστον τοῦ Βάγνερ μελόδραμα *Lohengrin*».<sup>3</sup> Μάλιστα τὸ Ἄστυ σημείωνε μὲ βεβαιότητα ὅτι τὸ ἔργο θὰ ἀνέβαινε τὴν «προσεχῆ ἐβδομάδα», ἐκφράζοντας τὴν εὐχὴ νὰ μὴ «λείψῃ ἄνθρωπος ἀπὸ τὸ θέατρον κατὰ τὴν ἐσπέραν ἐκείνην», καθὼς ἄλλωστε «περὶ τῆς ἐπιτυχίας τοῦ ὁποίου δύναται τις νὰ ἐγγυηθῆ ἀπὸ τοῦδε».<sup>4</sup> Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ ὥρα τοῦ Wagner δὲν εἶχε ἔρθει ἀκόμη, καθὼς, τὴν ἐπόμενη ἐβδομάδα ὁ ἱμπρεσσάριος τοῦ γαλλικοῦ μελοδραματικοῦ θιάσου ἀναγκάστηκε νὰ «ἀναστειλῆ τὰς πληρωμὰς καί, ὡς ἐκ τούτου, ἀπέβη ἀδύνατος ἡ ἐξακολούθησις τῶν παραστάσεων».<sup>5</sup>

Ἡ δευτέρη ἐντοπισμένη ἀπόπειρα ἀνεβάσματος τοῦ *Lohengrin* ἦταν καὶ αὐτὴ ἀπὸ γαλλικὸ θίασο, ἀλλὰ αὐτὴ τὴ φορά ἐκτὸς τῶν ὁρίων τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους. Τὴν Παρασκευὴ 1/13.11.1896 ὁ Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως ἀνακοίνωνε τὴν προσεχῆ παράσταση τοῦ *Lohengrin* στὴν πόλη. Τὴν ἐπομένη, ἡ ἴδια ἐφημερίδα ἔγραφε: «Τῆς Δευτέρας ἀργία [στὸ θέατρο] ἔνεκα τῶν δοκιμῶν τοῦ *Lohengrin* δοθησομένου ὀριστικῶς τῆ προσεχεῖ Τρίτη, ὡς παράστασις κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ θιάσου».<sup>6</sup> Ὁ γαλλικὸς αὐτὸς θίασος ὑπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ διεύθυνση τοῦ Saillard, εἶχε ἤδη ἀνεβάσει ἀρκετὲς ὅπερες καὶ ὀπερέτες (*Guillaume Tell* τοῦ Rossini, *Le Cœur et la Main* τοῦ Lecocq, *Mascotte* τοῦ Audran, *Lucia di Lammermoor* τοῦ Donizetti, *Miss Helyett* τοῦ Audran, *Samson et Dalida* τοῦ Saint-Saëns, *Carmen* τοῦ Bizet, *Robert le Diable* τοῦ Meyerbeer) στὸ θέατρο «Μνηματακίων» τῆς πόλης, καὶ φαινόταν ἔτοιμος νὰ ἀποχωρήσει, ὅταν τὴν Τετάρτη 6/18 Νοεμβρίου, δηλαδὴ τὴν ἐπομένη τῆς ἡμέρας κατὰ τὴν ὁποία θὰ ἀνέβαινε ἡ ἀποχαιρετιστήρια παράσταση μὲ τὸν *Lohengrin*, ἀνακοινώθηκε πὼς ἀποφασίστηκε παράταση τῶν παραστάσεων καὶ «ἔνεκα τῆς συνηνοήσεως ταύτης πιθανότατα θὰ ἔχωμεν τὸν

*Lohengrin* καὶ οὕτω θ’ ἀκούσωμεν ὀλόκληρον δραματικὸν ἔργον τοῦ Wagner, θὰ ἴδωμεν τὴν συμπαθῆ Elsa. Συνιστῶμεν πολλὰς δοκιμὰς τῆ ὀρχήστρα».<sup>7</sup> Ὅμως τρεῖς ἡμέρες ἀργότερα ὁ Νεολόγος διαφήμιζε τὴν ἐπερχόμενη ποικίλη παράσταση τοῦ θιάσου ποὺ περιλάμβανε μόνον τις δύο πρῶτες πράξεις τοῦ *Lohengrin* στὴ γαλλικὴ μετάφραση τοῦ Ch. Nuittier,<sup>8</sup> ἐνῶ στὸ πρόγραμμα ποὺ τυπώθηκε ἀναφερόταν μόνον μία (ἡ δευτέρη) πράξι, καὶ τελικῶς παίχτηκε μόνον ἓνα ντουέτο καὶ μάλιστα χωρὶς τοὺς πρωταγωνιστές. Τὴν περιπέτεια τοῦ ἀνεβάσματος τοῦ ἔργου καὶ τῆς προσμονῆς τοῦ κοινοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως σχετικὰ μὲ αὐτὸ περιγράφει γλαφυρὰ ὁ ἀρθρογράφος τοῦ Νεολόγου, προσθέτοντας κάποια πολὺ ἐνδιαφέροντα σχόλια γιὰ τὸν συνθέτη καὶ τὸ ἔργο του, ἀπέδειξε ὅτι καὶ στὴν Κωνσταντινούπολη ἡ γνωριμία μὲ τὸν Wagner εἶχε οὐσιαστικὰ συντελεστεῖ πολὺ πρὶν τὸ πρῶτο ἀνέβασμα ἔργου του:

Ὁ λυρικός θίασος τοῦ κ. Saillard ἄμα ἀφικόμενος προεκήρυξεν ὅτι θὰ παράσχῃ ἡμῖν μεγάλα ἔργα, ἐν οἷς καὶ τὸ ἔργον τοῦ κορυφαίου τῶν γερμανῶν μουσικῶν Wagner, ὄπερ, ἐν Γερμανίᾳ ἐκτελεσθέν, προὐκάλεσε τὴν βαγνέρειον κίνησιν καὶ παρήγαγε μάλιστα τὸ στρατόπεδον τῶν θαυμαστῶν καὶ τῶν πολεμίων τοῦ δαιμονίου ἀνδρός, τὸν *Lohengrin*. Ἄγαθὴ τύχη! ἀνεφωνήσαμεν ἀναγνῶντες τὸ πρόγραμμα. Θ’ ἀκούσωμεν τέλος πάντων πλήρες ἔργον ἀνδρός, ὅστις οὐ μόνον αὐτός, ὡσπερ ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Εὐριπίδης, μὴ λαμβανομένης ὑπ’ ὄψιν τῆς γνώμης ὅτι ὁ τελευταῖος οὗτος δὲν εἶναι καὶ ὁ μελοποιὸς τῶν τραγωδιῶν αὐτοῦ, ἐποίησε καὶ ἐμελοποίησε τὰ ἔργα αὐτοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐπιβάσεως τῆς ἀρχαίας μουσικῆς εἰργάσθη, ἣν διετύπωσεν ἐκ τῶν νεωτέρων ὁ Gluck, ἀνέπτυσεν δὲ ὁ Wagner διὰ τοῦ περιπαλήτου αὐτοῦ δόγματος, ὅτι «ἡ μὲν ποίησις ἐστὶν ἀνὴρ, ἡ δὲ μουσικὴ γυνή, ὀφείλουσα ὑποταγῆν τῷ ἀνδρὶ καὶ τῇ χάριτι αὐτῆς αὐτὸν περιβάλλουσα. Ἐγινώσκουμεν πάσας τὰς δυσχερείας πρὸς ἐκτέλεσιν ἔργου τοῦ Wagner παρ’ ἡμῖν, ἔχοντες ἐν νῷ μάλιστα ὅσα πρὸ πενταετίας ἐγένοντο ἐν Παρισίοις, ὅτε τὸ ἔργον του ἀνεβίβασθη ἐπὶ τῆς σκηνῆς τοῦ Μεγάλου Μελοδράματος, ἐγινώσκουμεν ὅτι οὔτε σχετικὴ τις ἐπιτυχία ἦν δυνατὴ, ἀλλὰ παρηγορούμεθα ὅτι θὰ ἠκούσαμεν τὸν *Lohengrin*, ἔργον ἐν ᾧ ὑπολανθάνει μῦθος τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητος πλείστους ἐμπνεύσας μέχρι τοῦ νῦν ποιητάς, ὁ περὶ Ἔρωτος καὶ Ψυχῆς. Παρήρχοντο αἱ ἡμέραι καὶ ὁ

3. Νέα Ἐφημερίς 64 (4.3.1892).

4. Τὸ Ἄστυ 452 (3-4.3.1892).

5. «Ἡ διακοπὴ τῶν παραστάσεων τοῦ Μελοδράματος», Ἐπιθεώρησις 68 (11.3.1892).

6. Νεολόγος (Κωνσταντινουπόλεως) 8241 (2/14.11.1896).

7. Ὁ.π., 8244 (6/18.11.1896).

8. Ὁ.π., 8246 (9/21.11.1896).

*Lohengrin* δὲν ἐδίδετο, ὅτε ἐγένετο γνωστὸν ἡμῖν ὅτι κατὰ τὴν τελευταίαν [παράστασιν] θὰ ἐδίδοντο αἱ δύο πράξεις. Ἐκδίδεται τὸ πρόγραμμα, ἀλλ' ἀντὶ τῶν δύο φέρεται μία, ἡ δευτέρα πράξις. Δίδεται ἡ παράστασις καὶ ἀντὶ τῆς δευτέρας πράξεως ὅλης ψάλλεται ἐξ αὐτῆς ἡ дуωδία τοῦ Frédéric καὶ τῆς Ortrude, τοῦ ζεύγους ὅπερ ἀπειργάζετο τὴν δυστυχίαν τῆς συμπαθοῦς Elsa καὶ τοῦ ἱππότη τοῦ κύκνου, дуωδία οὐχὶ τῶν κυριῶν τοῦ βαγνερίου ἔργου. Οὕτως ἐδόθη ἡμῖν ὁ *Lohengrin* ἄνευ τοῦ *Lohengrin* καὶ ἄνευ τῆς Elsa, ἄνευ δηλαδὴ τῶν κυριῶν προσώπων.<sup>9</sup>

Ἐνῶ ὁ θίασος μεταφέρθηκε στὴν Ἀθήνα, ὅπου καὶ συνέχισε τὶς παραστάσεις του, δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα ὅτι τραγουδήθηκε μέρος ἢ καὶ ὀλόκληρη ἡ βαγνερικὴ ὄπερα ἐκεῖνη τὴν σαιζὸν στὴν πρωτεύουσα. Ἔτσι τὸ πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ *Lohengrin* σὲ ἐλληνοφώνη περιοχὴ ἔμελλε νὰ ἀναλάβει ἓνας ἰταλικὸς θίασος, ὁ ὁποῖος τραγούδησε στὰ ἰταλικά (στὴ μετάφραση τοῦ Salvatore Marchesi) στὸ θέατρο «Ζιζίνια» τῆς Ἀλεξάνδρειας τὴν ὄπερα τοῦ Wagner, ἀνήμερα τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1896. Ἡ παράσταση σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία.<sup>10</sup> Στὸν ρόλο τοῦ *Lohengrin* ὁ τενόρος Raffaele Grani καὶ τῆς Elsa ἡ Valentina Mendioroz, γνωστὴ στὸ ἀλεξανδρινὸ κοινὸ ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία τῆς ὡς Δεισδαίμονας στὸν *Otello* τοῦ Verdi, ἔργο μὲ τὸ ὁποῖο εἶχε ἀνοίξει ἡ μελοδραματικὴ σαιζὸν. Ortrud, ἡ πρωτοεμφανιζόμενη στὴν Ἀλεξάνδρεια Elvira Ceresoli, ἡ ὁποία θὰ συμμετεῖχε στὴν παγκόσμια πρώτη τῆς *Risurrezione* τοῦ Franco Alfano (Τορίνο, 30.11.1904) ὡς Sofia Ivanovna<sup>11</sup> Terlamund ὁ Raffaele Terzi, ὁ ὁποῖος εἶχε τραγουδήσει δευτερεύοντες ρόλους (Schmidt, Dumas) στὴν παγκόσμια πρώτη τοῦ Andrea Chénier στὴ Σκάλα τοῦ Μιλάνου τὸν Μάρτιο τοῦ 1896· βασιλιάς ὁ Antonio Sabellico καὶ κήρυκας ὁ μπάσος Adamo Didur.<sup>12</sup> Μαέστρος τοῦ θιάσου τῆς Compagnia Gianoli, ὁ Gaetano Cimini. Ὁ θίασος ἀποτελοῦνταν ἀπὸ πολλὴ ἀξιόλογους καλλιτέχνες μὲ σημαντικότερη τὴν Valentina Mendioroz, ἡ ὁποία εἶχε χαρακτηριστεῖ ὡς «ἀπαράμιλλη» Elsa

ἀπὸ τὸ *Teatro Illustrato*, τὸ ὁποῖο τῆς εἶχε ἀφιερῶσει καὶ ἐξώφυλλο.<sup>13</sup> Τὸ σύνολο τῆς παραγωγῆς ἐπαινέθηκε ἀπὸ τὴν κριτικὴ, ἐνῶ ὁ ἀρθρογράφος τῆς *Gazzetta Musicale di Milano* ἐπεσήμαινε πῶς ἡ παράσταση ἄρесе ἀκόμη καὶ στοὺς πιὸ σχολαστικούς, καθὼς ἡ Ἀλεξάνδρεια εἶχε πολὺ καιρὸ νὰ δεῖ ἓνα τόσο ἄψογο θέαμα.<sup>14</sup>



Ἡ Valentina Mendioroz στὸ ἐξώφυλλο τοῦ *Teatro Illustrato* τοῦ Φεβρουαρίου 1891.

Παρὼν στὴν σημαντικὴ αὐτὴν πρεμιέρα δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶχε ὑπάρξει καὶ ὁ Σπύρος Σαμάρας, καθὼς ὁ συνθέτης τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη βρισκόταν στὴν αἰγυπτιακὴ πόλη γιὰ νὰ διευθύνει μία ἐκ τῶν παραστάσεων τῆς *Μάρτυρος*, πού ἀνέβηκε στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου «Ζιζίνια» ἀμέσως πρὶν τὸν *Lohengrin*.<sup>15</sup>

9. Ὁ.π., 8249 (13/25.11.1896).

10. *Il Cosmorama Pittorico*, Anno LXI, N. 48 (29.12.1896), σ. 6.

11. Ἡ φωνὴ τῆς μᾶς διασώζεται μέχρι σήμερα καὶ μάλιστα σὲ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν *Lohengrin*. Βλ. <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/search?q=Ceresoli>.

12. Ἡ φωνὴ του σώζεται μέχρι σήμερα σὲ πάρα πολλές ἠχογραφησεῖς· βλ. <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/search?q=Adamo+Didur>.

13. *Il Teatro Illustrato*, Anno XL, N. 122 (Febbraio 1891). Στὴ δεύτερη σελίδα τοῦ τεύχους αὐτοῦ (σ. 18 τῆς ἐτήσιας ἐκδόσεως) ὑπάρχει σχετικὸ μὲ τὴν καλλιτέχνηδα κείμενο, στὸ ὁποῖο ἡ Mendioroz ἐπαινεῖται γιὰ τὴν ποιότητα τῆς φωνῆς τῆς ἀλλὰ καὶ τὶς ἐρμηνεῖες τῆς στὶς ὄπερες *Lohengrin* (Elsa) καὶ *Otello* (Desdemona).

14. «La riuscita invero è stata al di là d'ogni aspettativa e bisogna risalire a tempi assai rimoti per ricordarci d'aver assistito, nella nostra città, ad uno spettacolo così perfetto», «Alessandria d'Egitto, 6 Gennaio 1897. *Lohengrin* di R. Wagner al teatro Zizinia», *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno 52, N.2 (14.1.1897), σ. 30.

15. Γιὰ τὴν βραδιὰ αὐτὴ βλ. τὴ συγκινητικὴ περιγραφή τοῦ *Mondo Artistico* («Alessandria (Egitto)», *Il Mondo Artistico*, Anno XXXI, N. 3 (11.1.1897), σ. 9), ὅπου μεταξὺ ἄλλων διαβάζουμε ὅτι τὸ κοινὸ «ἀποτελούμενο κατὰ κύριο λόγο ἀπὸ συμπατριῶτες τοῦ συνθέτη, τοῦ ἐπεφύλαξε φρενιτῶδη ὑποδοχὴ».





Ὁ Giuseppe Borgatti.

Πάντως, τὸ βαγκνερικὸ ἔργο παίχτηκε στὸ ἴδιο θέατρο καὶ τὴν ἐπόμενη χρονιά μετὰ τὸν *Tannhäuser*, τὸν ὁποῖο θὰ ἀκουγε τὸ ἀλεξανδρινὸ κοινὸ γιὰ πρώτη φορὰ στὶς 12.2.1898.<sup>16</sup> Ἡ δευτέρα αὐτὴ παράσταση τοῦ *Lohengrin* στὴν Ἀλεξάνδρεια πραγματοποιήθηκε τὸν Μάρτιο τοῦ 1898 μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν περιώνυμο Ἴταλὸ τενόρο Giuseppe Borgatti (1871-1950).<sup>17</sup> Ὁ Borgatti ὑπῆρξε ὁ πρῶτος Andrea Chénier, τῆς ὁμώνυμης ὄπερας τοῦ Umberto Giordano (Teatro alla Scala, Μιλάνο 28.3.1896), ρόλο τὸν ὁποῖο ὑποδύθηκε καὶ στὴν Ἀλεξάνδρεια λίγο μετὰ τὸν *Lohengrin*. Ὁ Borgatti εἰδικεύτηκε σὲ βαγκνερικοὺς ρόλους, πρῶτος ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἦταν ἀκριβῶς αὐτὸς τοῦ *Lohengrin* ἐνῶ ἦταν ὁ πρῶτος Ἴταλὸς τραγουδιστὴς ποὺ συμμετεῖχε στὸ Φεστιβάλ τοῦ Bayreuth (1904)· μάλιστα τὴν ὁμορφὴ φωνή του θαύμαζε ἰδιαίτερως καὶ ἡ Cosima Wagner. Δίπλα στὸν

ιδανικὸ αὐτὸν *Lohengrin*, ὡς Elsa καὶ πάλι ἡ Valentina Mendioroz, Telramund ὁ βαρύτενος Delfino Menotti (1858-1937), ὁ ὁποῖος λίγους μῆνες μετὰ τὶς ἀλεξανδρινὲς παραστάσεις θὰ συμμετεῖχε στὴν παγκόσμια πρώτη τῆς *Fedora* τοῦ Amilcare Ponchielli στὸ Teatro Lirico Internazionale τοῦ Μιλάνου (17.11.1898) καὶ Ortrud ἢ Maria Bastia. Τὸν ἐξαιρετικὸ αὐτὸ θίασο διηύθυνε καὶ πάλι ὁ μαέστρος Gaetano Cimini.<sup>18</sup> Ἄν καὶ ἐπρόκειτο γιὰ τὸ δεύτερο ἀνάβασμα τῆς ὄπερας αὐτῆς στὴν Ἀλεξάνδρεια, ἡ παράσταση τοῦ 1898 θὰ πρέπει νὰ ἦταν καλλιτεχνικὰ ἀρτιότερη ἀπὸ τὴν πρώτη, κυρίως λόγω τῆς παρουσίας τοῦ Giuseppe Borgatti. Ἀξιοσημείωτο εἶναι ἀκόμη τὸ γεγονός ὅτι κατὰ πάσα πιθανότητα, θεατῆς αὐτῆς τῆς παραγωγῆς ὑπῆρξε καὶ ὁ τριανταπεντάχρονος τότε Κωνσταντῖνος Καβάφης, ὁ ὁποῖος, λίγες ἐβδομάδες μετὰ τὶς παραστάσεις τῆς ὄπερας, ἔγραψε δύο ποιήματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ αὐτὴν («Λοεγκρίν», Ἀπρίλιος 1898, καὶ «Ἵποψία», Μάιος 1898).<sup>19</sup>

Κι ἐνῶ ἡ γνωριμία τῶν Ἑλλήνων τῆς Αἰγύπτου μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Wagner εἶχε πλέον συντελεστῆ καὶ τὰ ἐπόμενα χρόνια θὰ συμπεριλάμβανε καὶ ἄλλα βαγκνερικὰ ἔργα (ὅπως τὸ *Tristan und Isolde* καὶ πάλι μὲ τὸν Borgatti)<sup>20</sup> ἀλλὰ καὶ ἄλλες αἰγυπτιακὲς πόλεις μὲ ἐλληνικὸ πληθυσμὸ, ὅπως τὸ Κάιρο,<sup>21</sup> στὸ ἐπίσημο ἐλληνικὸ κράτος, ἡ δεξίωση τοῦ Wagner δὲν εἶχε ἀκόμη λάβει χώρα. Ἡ στιγμὴ αὐτὴ δὲν ἄργησε ὅμως πολὺ. Τὸ 1902 ὁ *Lohengrin* παρέμενε τὸ δημοφιλέστερο βαγκνερικὸ ἔργο,<sup>22</sup> καὶ ἦταν μὲ τὸν *Lohengrin* ποὺ πραγ-

16. Βλ. «Teatri dell'Estero», *Il Mondo Artistico*, Anno XXXII, N. 13 (11.3.1898), σ. 9· «Teatri. Alessandria d'Egitto» *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno 53, N. 8 (24.2.1898), σ. 115 καὶ «Alessandria (Egitto)», *Rivista Teatrale Melodrammatica* Anno XXXVI, N. 1612 (1.3.1898).

17. Εἶναι ἐκτεταμένη ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὸν Borgatti. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐμπεριστατωμένο λῆμμα τῆς *Enciclopedia dello Spettacolo* (v.II, col. 832-4), ὑπάρχουν καὶ οἱ ἠλεκτρονικὲς πηγές, ὅπως τὸ λεξικὸ Treccani ([www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-borgatti-Dizionario Biografico](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-borgatti-Dizionario-Biografico)) ἀλλὰ καὶ τὸ [http://for.gottenopera.com/singers.blogspot.gr/search?q=borgatti](http://for.gottenopera.com/singers/borgatti), ὅπου διατίθενται καὶ μουσικὰ δείγματα τῆς φωνῆς του.

18. Γιὰ τὶς ἀλεξανδρινὲς παραστάσεις τοῦ *Lohengrin* τοῦ 1898 (πρῶτη παράσταση τὴν 5.3.1898), βλ. «Teatri dell'Estero», *Il Mondo Artistico*, Anno XXXII, N. 14-15 (21.3.1898), σ. 109· «Alessandria (Egitto)», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XXXVI, N. 1615 (28.3.1898) καὶ «Corrispondenze. Alessandria (Egitto)», *Cosmorama Pittorico*, Anno LXIII, N. 10 (20.3.1898), σ. 3.

19. Βλ. σχετικὰ Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ὁ Καβάφης, ὁ Wagner καὶ ἡ Τράπεζα τοῦ Μέλλοντος», *Νέα Ἔστια* 1858 (Ἰούνιος 2013), σ. 215-227.

20. «Corrispondenze. Alessandria (Egitto)», *Gazzetta Teatrale Italiana*, Anno XXXII, N. 1 (16.1.1903).

21. «Teatri. Cairo», *Gazzetta Teatrale Italiana*, Anno XXXII, N. 8 (30.3.1903).

22. «Τὰ ἔργα τοῦ Βάγκνερ εἶνε μέχρι σήμερον τὰ μᾶλλον προσοδοφόρα εἰς ποσοστά, ὅχι μόνον εἰς τὴν Γερμανίαν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν Γαλλίαν, Ἀγγλίαν καὶ Ἀμερικὴν. Πρῶτος ἔρχεται ὁ *Λοεγκρίν*, ὁ ὁποῖος τὸ παρελθὸν ἔτος παρεστάθη μόνον εἰς τὴν Γερμανίαν 997 φορές, εἰς τὴν Γαλλίαν, Ὁλλανδίαν καὶ Ἰταλίαν 420, εἰς



ματοποιήθηκε και η επίσημη πρώτη παράσταση του Wagner εντός του ελληνικού κράτους, και μάλιστα με τρόπο έμβληματικό: Στις 7/21 Δεκεμβρίου του 1902 έγιναν τὰ επίσημα ἐγκαίνια τοῦ νέου Δημοσικοῦ Θεάτρου Κερκύρας και τὸ ἔργο ἦταν ὁ *Lohengrin*. Ὁ ἰταλικὸς Τύπος ἐπαίνεσε τοὺς καλλιτέχνες Giulio Folchi (*Lohengrin*), Laura Lubiez (*Elsa*), Vittorina Fabri (*Ortrud*), Vittorio Pozzi-Camola (*Terlamund*), Francesco Fabbri-Boesmi (*βασιλιάς*)<sup>23</sup> και Romano Rasponi (*κῆρυκας*), οἱ ὁποῖοι τραγούδησαν ἐξαιρετικά ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Antonio Gianoli.<sup>24</sup> Δυστυχῶς οἱ ἐλληνικὲς κριτικὲς ποὺ ὑπάρχουν εἶναι ἐλάχιστες, καθὼς δὲν ἔχουν διασωθεῖ κερκυραϊκὲς ἐφημερίδες ἐκείνης τῆς ἐποχῆς.

Ὁ ἀπόηχος τῆς βαγκνερικῆς πρεμιέρας ἔφτασε γρήγορα στὴν πρωτεύουσα, και πρὶν ἀκόμη τὸ πέρασ τῶν κερκυραϊκῶν παραστάσεων τοῦ *Lohengrin* ἀνακοινώθηκε στὸν ἀθηναϊκὸ Τύπο ὅτι «τὸ Δημοσικὸν Θεάτρον Ἀθηνῶν, κατ' ἀπόφασιν τῆς Ἐπιτροπῆς παρεχωρήθη διὰ τὴν Μεγάλην Τεσσαρακοστὴν εἰς τὸν κ. Γκιαούρη, ὅστις συνεβλήθη μετὰ τοῦ ἐν Κερκύρα ἤδη παραστάνοντος μελοδραματικοῦ θιάσου τοῦ κ. Μποκατσιάμπη. Με-

τὴν Ἀγγλίαν και Ἀμερικὴν 318, και ἔδωσε ποσοστὰ ἀνερχόμενα εἰς 272,000 μάρκα. Κατόπιν ἔρχεται ὁ Ταγχιόζερ, παρασταθεὶς 268 φορές εἰς τὴν Γερμανίαν και 210 εἰς τὰς ἄλλας χώρας, ἔδωσε δὲ 131,000 μάρκα ποσοστὰ. Ὁ Πετώμενος [sic] Ὀλλανδὸς 51,000 μάρκα, και οἱ Μάιστερζίγκερ 71,000 μάρκα. Ὁ Τριστὰν κ' ἡ Ἰσόλδη ἀπὸ ἔτους εἰς ἔτος ὑποχωρεῖ εἰς τὰ θεατρικὰ προγράμματα και τὸ 1902 ἔδωσε ποσοστὰ 14,000 μάρκα μόνον. Τὸ Χρυσάφι τοῦ Ρήνου, 26,000, ἡ Βαλκῦρη 24,000, ὁ Σίγφριδ, 19,000 και ἡ Δύσις τῶν θεῶν 18,000. Ἀπὸ τὰ διάφορα κοντσέρτα ὅπου ἐπαίχθησαν συνθέσεις τοῦ Βάγνερ εἰσέπραχθησαν 30,000, και ἐν συνόλῳ τὸ 1902 ἡ οἰκογένεια τοῦ Βάγνερ εἰσέπραξε ἐκτὸς τῆς Μπάϋρωϊτ 560,000 μάρκα!», «Θέατρα και Συναυλίας», *Σκρίπ* 2671, (21.1.1903), σ. 3. Ἀνάλογα δημοσιεύματα, συναντοῦμε και στὸν ἰταλικὸ και γαλλικὸ Τύπο τῆς ἴδιας ἐποχῆς, βλ., π.χ., *Musica e Musicisti*, Anno 58, N.2 (Febbraio 1903), σ. 134 και *Le Monde Artiste*, Année 43, N. 10 (8.3.1903), σ. 156.

23. Και τοῦ Fabbri ἡ φωνὴ μᾶς σώζεται· βλ. <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/2013/11/franco-boesmi-fabbri-bass.html>.

24. Βλ. σχετικὰ «Tearti. Estero. Corfù», *Gazzetta Teatrale Italiana*, Anno XXXII, N. 1 (16.1.1903), σ. 2, «Telegrammi. Corfù», *Rivista Teatrale Melodrammatica*, Anno XL, N. 1871, (21.12.1902) και 1872, (26.12.1902) και «Teatri del Estero. Corfù», *Il Mondo Artistico*, 1-2, (1.1.1903), σ. 26.

ταξὺ τῶν νέων διὰ τὰς Ἀθήνας μελοδραμάτων θὰ δοθοῦν ὁ Λόεγκριν, τετράκις ἤδη δοθεὶς ἐν Κερκύρα μετὰ μεγάλης ἐπιτυχίας».<sup>25</sup> Και παρότι μία κριτικὴ σχετικὴ μετὰ τὴν ὑποδοχὴ τοῦ Wagner στὴ νῆσο τῶν Φαιάκων παρουσιάζει κάπως ἀμήχανο τὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ («[ὁ θιάσος] ἐξετέλεσεν ἐπιτυχέστατα ἔργα τοῦ Βάγνερ και θὰ ἐστέφοντο μετὰ πλήρη και τελείαν τὴν ἐπιτυχίαν, ἂν ἡ δυσκολογῶνευτος μουσικὴ τοῦ γερμανοῦ συνθέτου ἤμποροῦσε νὰ [τοὺς] ἐνθουσιάσῃ θερμοκεφάλους Κερκυραῖους»),<sup>26</sup> ἦταν ἀκριβῶς ἡ ἐπιτυχία τοῦ *Lohengrin* ποὺ φαίνεται νὰ συνέβαλε στὴν μετάκληση τοῦ θιάσου και στὴν Ἀθήνα: «ὁ θιάσος ὅμως τοῦ κ. Γκιαούρη διὰ τὸν Λόεγκριν ἰδίως ἤλθεν ἐδῶ»,<sup>27</sup> καθὼς ἄλλωστε «ἔτη ὀλόκληρα παρῆλθαν ἀφ' ἧς οἱ Ἀθηναῖοι δὲν ἤκουσαν ἀπὸ σκηνῆς τὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ και κανεὶς θιάσος δὲν ἐτόλμα νὰ τὸ ἀναβιάσῃ».<sup>28</sup>

Ἡ ἀνάληψη τῆς ἐργολαβίας τοῦ θιάσου γιὰ τὸ Δημοσικὸ Θεάτρο Ἀθηνῶν φαίνεται ὅτι εἶχε ἀπασχολήσῃ περισσότερους ἀπὸ δύο θιασάρχες. Διαβάζουμε στὴν Ἐστία τῆς 17<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου ὅτι στὴ σχετικὴ συνέλευση τοῦ Δημοσικοῦ Θεάτρου, ἡ ἐπιτροπὴ ἐξέτασε τέσσερις αἰτήσεις «αἵτινες ὑπεβλήθησαν αὐτῇ ἐκ μέρους τῶν κ.κ. Γκιαούρη, Μποκατσιάμπη, Νάζου και Βαλσαμῆ. Καὶ οἱ τέσσαρες αὐτοὶ κύριοι ἀναλαμβάνουν δι' ἴδιον ἕκαστος λογαριασμὸν νὰ φέρουν διὰ τὴν Σαρακοστὴν τὸν ἐν Κερκύρα ἤδη θριαμβεύοντα μετὰ τὸν Λοεγκριν μέγαν μελοδραματικὸν θιάσον».<sup>29</sup> Γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τοῦ ἄρτιου καλλιτεχνικοῦ ἀποτελέσματος, ἀλλὰ και γιὰ νὰ «ἀποσοβηθῇ νέα ἀποτυχία, ὡς μέχρι τοῦδε ἐγένετο», ἡ ἐπιτροπὴ ἀποφάσισε πρὶν κὰν ἀξιολογήσῃ τις αἰτήσεις νὰ «ἀποστείλῃ δύο ἐκ τῶν μελῶν αὐτῆς ἐν Κερκύρα, ὅπως ἐξ ἴδιας ἀντιλήψεως κρίνῃ περὶ τοῦ θιάσου, [...] ὅστις κατὰ γενικὴν ὁμολογίαν τῶν Κερκυραίων εἶνε ἄριστος».<sup>30</sup> Μετὰ παρόμοιο ἀλλὰ ὄχι ἀκριβῶς ἴδιο τρόπον παρουσιάζει τὴν ἱστορία τὸ Σκρίπ: «Συνῆλθε χθὲς εἰς συνεδρίασιν ἡ Ἐπιτροπὴ τοῦ “Μεγάλου Θεάτρου”. Ἐλαβε ὑπ' ὄψιν τῆς τὰς γενομένης πρὸς αὐτὴν προτάσεις. Τρεῖς ἐν ὄλῳ. Ὁ κ. Νάζος ἐπρότεινε νὰ φέρῃ τὸν ἰταλικὸν μελοδραματικὸν θιάσον Μποκατσιάμπη, ὁ ὁποῖος ψάλλει τῶρα εἰς τὸ θέα-

25. «Θέατρα», *Ἀθῆνα* 71 (28.12.1903), σ. 3.

26. «Θέατρα. Κέρκυρα», *Ἀθῆνα* 80 (6.1.1903), σ. 1-2.

27. «Θέατρα», *Ἀθῆνα* 138 (6.3.1903), σ. 3.

28. Ὁ.π. Γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς φράσης, πρβλ. ὑποσημ. 58.

29. «Δημοσικὸν Θεάτρον», *Ἐστία* 292 (17.12.1902), σ. 4.

30. Ὁ.π.

τρον Κερκύρας. Ἐπρότεινε μάλιστα νὰ μεταβοῦν δύο μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς εἰς τὴν Κέρκυρα καὶ νὰ ἀκούσουν τὸν θίασον. Ἄν τοὺς ἀρέσει νὰ τὸν φέρῃ, ἂν ὄχι νὰ τὸν συμπληρώσῃ μὲ νέα πρόσωπα ἐξ Ἰταλίας [...]. Διὰ τὸν αὐτὸν θίασον Μποκατσιάμπη προτάσεις υπέβαλε καὶ ὁ κ. Γκιαούρης εἰς τὴν Ἐπιτροπὴν. Ἄλλην πρότασιν υπέβαλεν ἄλλος θιασάρχης».<sup>31</sup> Σὲ κάθε περίπτωση ἢ ἀπόφαση ἐλήφθη πολὺ γρήγορα, καθὼς τὴν ἐπομένη διαβάζουμε στὴν ἴδια ἐφημερίδα πὼς προτιμήθηκε «ὁ γνωστὸς διὰ τὴν δραστηριότητα καὶ τὰς περὶ τὰ θεατρικὰ γνώσεις τοῦ Ἰ. Γκιαούρης, ὁ ὁποῖος οὔτε κόπων οὔτε δαπανῶν ἐφείσθη, ὅπως φανῆ ἀντάξιός τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ καὶ τῆς ἐμπιστοσύνης τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου, ἢ ὁποία παρεχώρησεν αὐτῷ τὸ Δημοτικὸν Θέατρον».<sup>32</sup>

Ἄν καὶ ὁ κ. Νάζος – μπορούμε νὰ υποθέσουμε μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Γεώργιο Νάζο, τὸν τότε διευθυντὴ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν – ἦταν ἐκεῖνος πού, σύμφωνα τουλάχιστον μὲ τὸ ἕνα ἐκ τῶν δύο δημοσιευμάτων, ἔκανε πρῶτος τὴν πρότασιν γιὰ τὴν ἀνάκλησιν τοῦ θιάσου ἀπὸ τὴν Κέρκυρα, ὁ Ἰωάννης Γκιαούρης θεωρήθηκε ἀρμοδιότερος. Ὁ Τύπος τῆς ἐποχῆς δὲν φεῖδεται ἐπαίνων: «ὁ κ. Γκιαούρης [...] χύνει ἀφθονον ἰδρώτα δι' οἰονδήποτε ἔργον ἀναλάβῃ, εἶναι καὶ ὁ τύπος τῆς γοργότητος εἰς τὸ βᾶδισμα, εἰς τὰς κινήσεις του καὶ ἰδίως εἰς τὴν διεξαγωγὴν ὑποθέσεων. Γεννηθεὶς εἰς Πάτρας ἐκ μιᾶς ἐκ τῶν καλλιτέρων τῆς οἰκογενειῶν, γλωσσομαθέστατος καὶ πνεύματος εἰς τὸ ὁποῖον ἢ ἀκίνησις παρῆγε τὴν ἐντύπωσιν βουρκαμένου νεροῦ, δὲν ἠμπόρεσε ποτὲ νὰ μείνῃ εἰς τὴν ἰδίαν θέσιν, εἴτε εἰς τὸ ἴδιον ἐπάγγελμα. Πότε γενικὸς πρόξενος εἰς τὴν Μάλταν, πότε περιηγητὴς εἰς ὅλα τὰ θεάτρα τῆς Εὐρώπης, εἰς τὰ ὁποῖα κατηνάλωσε τὸ πλεῖστον τοῦ βίου

του, ἀπέκτησε γνώσεις καὶ πείραν καλοῦ ἱμπρεσαρίου, πείραν τῆς ὁποίας προχθὲς μᾶς ἔδωκεν τρανωτάτην ἀπόδειξιν».<sup>33</sup> Ἔτσι, «ἐπὶ τέλους αἱ Ἀθηναὶ ἠῦραν τὸν ἱμπρεσσάριόν των [...], νὰ γυμναστοῦν καὶ ὀλίγον τὰ αὐτὰ τῶν Ἀθηναίων, τὰ ὁποῖα εἶχαν ξεκουρδίση αἱ παραφωνίαι τῶσων καὶ τῶσων ἄλλων θιάσων πού ἐπέρασαν ἀπὸ τὰ θέατρά μας».<sup>34</sup>

Οἱ κόποι καὶ οἱ δαπάνες γιὰ τὶς ὁποῖες μιᾶνε τὰ δημοσιεύματα συνίσταντο ὄχι μόνον στὸ καλλιτεχνικὸ δυναμικὸ, τὸ ὁποῖο «ἐκτὸς τῆς ὀρχήστρας ἀπαρτίζεται ἐξ ἑβδομήκοντα προσώπων. Ἦτοι: τριῶν τενόρων, τριῶν ὑψιφώνων, μιᾶς ἀνθυψιφώνου, μιᾶς utilité, δύο βαρυτόνων, δύο βαθυφώνων, τεσσάρων δευτερευόντων προσώπων, εἴκοσι γυναικῶν καὶ εἴκοσι ἀνδρῶν τοῦ χοροῦ, ἑννέα χορευτριῶν καὶ ἑνὸς εἰδικοῦ μηχανικοῦ ἐπὶ τούτου ἐρχομένου ἐνταῦθα. Ἡ ὀρχήστρα θέλει ἀποτελεῖσθαι ἐκ τεσσαράκοντα ὀργάνων καὶ μιᾶς ἀρπιστρίας Ἰταλίδος, θέλει δὲ διευθύνεσθαι ἐναλλάξ παρὰ δύο διακεκριμένων Ἰταλῶν μουσικοδιδασκάλων καὶ ἑνὸς προγυμναστοῦ τῶν χορῶν»,<sup>35</sup> ἀλλὰ καὶ σὲ «πλουσίας σκηνογραφίας ἐκ Μιλάνου καὶ ἀπαστράπτουτας καινουργεῖς ἱματισμοὺς ἐκ Τεργέστης».<sup>36</sup> Τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ θιάσου ἔφτασε ἀπὸ τὴν Κέρκυρα στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ στίς 21 Φεβρουαρίου, ἐνῶ τὸ «ἐκ Πρίντζι ἀναμενόμενον συμπλήρωμα τοῦ θιάσου»<sup>37</sup> θὰ ἔφτανε μετὰ ἀπὸ λίγες ἡμέρες. Παρότι ὁ θίασος ξεκίνησε τὶς παραστάσεις του μὲ τὴν *Juive* τοῦ Halévy καὶ τὸν *Faust* τοῦ Gounod, τὸ γεγονός τῆς παράστασης τῆς βαγκνερικῆς ὄπερας ἐπισημάνθηκε ἰδιαίτερος, καθὼς ἄλλωστε καὶ οἱ προετοιμασίαι γιὰ αὐτὴν προϋπέθεταν καὶ ἰδιαίτερη φροντίδα: «Διὰ τὰς παραστάσεις τοῦ ἔργου τούτου [τοῦ *Lohengrin*] γίνονται ἀπὸ τοῦδε μεγάλα ἐτοιμασίαι. Ὁ κύκνος παρηγγέθη ἤδη εἰς τὸ Βερολίνον, αἱ δὲ λοιπαὶ σκηνογραφαὶ εἰς τὸν εἰδικὸν τεχνίτην Παπαδάτον ἢ Διάβολον».<sup>38</sup> Ἡ πρότασιν τοῦ Γκιαούρη φαίνεται πὼς συμπεριλάμβανε καὶ διάφορες καινοτομίες, καθὼς ὁ ἱμπρεσσάριος ἀπὸ τὴν Πάτρα σκόπευε νὰ «ἐγκαινιάσῃ νέον σύστημα

31. «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκρίπ* 2639 (18.12.1902), σ. 1. Δυστυχῶς ἡ ἔρευνα στὸ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο τοῦ Δήμου Ἀθηναίων καὶ στὰ Πρακτικὰ τῶν Δημοτικῶν Συμβουλίων ἐκείνων τῶν ἡμερῶν ἀπέβη ἄκαρπη, καὶ παρὰ τὶς προσπάθειες τῆς κ. Ζέτας Ἀντωνοπούλου καὶ τοῦ κ. Τάσου Οὐσταμπασιδῆ, πού ἐργάζονται στὸ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο καὶ τοὺς ὁποίους καὶ εὐχαριστῶ ὀλόθερμα, δὲν βρέθηκε κάτι σχετικὸ μὲ τὴν ἀνάθεσιν τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ. Μόνη χρησιμὴ πληροφορία εἶναι ὅτι ὁ Γκιαούρης φαίνεται πὼς εἶχε καὶ περαιτέρω συνεργασία μὲ τὸ Δημοτικὸ Θέατρο καὶ τὸ 1904, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸ 1922.

32. «Τὸ Δημοτικὸν Θέατρον», *Ἐμπρὸς* 2249 (29.1.1903), σ. 2.

33. «Θέατρα. Ὁ ἱμπρεσσάριος», *Ἀθηναί* 129 (25.2.1903), σ. 3.

34. Ὡ.π.

35. «Τὸ Δημοτικὸν Θέατρον», *Ἐμπρὸς* 2249 (29.1.1903), σ. 2.

36. Ὡ.π.

37. «Τὸ Μελόδραμα», *Σκρίπ* 2702 (22.2.1903), σ. 3.

38. «Θέατρα. Ὁ Λόγκρι», *Ἐστία* 355 (21.2.1903), σ. 2. Πρβλ. καὶ «Θέατρα καὶ Συναυλίαι», *Σκρίπ* 2702 (22.2.1903), σ. 3.

είς τὸ ζήτημα τῶν συνδρομῶν, οὕτως ὥστε καὶ δύο πρόσωπα ἀκόμη νὰ δύνανται νὰ εἶνε κάτοχοι ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ εἰσιτηρίου, νὰ δύνανται δὲ οἱ συνδρομηταὶ νὰ κρίνωσι καὶ περὶ τῆς ἀξίας τοῦ θιάσου, ἔχοντες δικαίωμα εἰσόδου εἰς τὰς γενικὰς δοκιμὰς, αἱ ὁποῖαι θὰ γίνονται, ὡς καὶ ἐν Ἰταλίᾳ μὲ τὰ πρόσωπα ἐνδεδυμένα ὡς καὶ εἰς τὴν παράστασιν».<sup>39</sup>

Τὴν παραμονὴ τῆς παράστασης δημοσιεύτηκε στὴν πρώτη σελίδα τῆς ἐφημερίδας *Σκρίπ* ἕνα κείμενο μὲ τίτλο «Ὁ Λόεγκριν», καὶ ὑπότιτλο: «Τὸ μελόδραμα τοῦ Βάγνερ, τὸ ὁποῖον πρώτην φορὰν παίζεται αὐριον εἰς τὸ Μέγα Θέατρον», ποῦ εἶχε στόχο νὰ προετοιμάσει τὸ κοινὸ τῆς Ἀθήνας γιὰ τὴν παράστασιν τῆς ὄπερας αὐτῆς τοῦ Wagner. Ἔτσι τὸ κείμενο ξεκινάει μὲ τὴν ἐπισήμανση ὅτι «οἱ γνήσιοι βαγνερισταὶ μὲ ἀρκετὴν περιφρόνησιν ἀποβλέπουν πρὸς τὸν Λόεγκριν», καθὼς τὸ ἔργο αὐτὸ μαζὶ μὲ τὸν *Tannhaüser* «δι' αὐτοὺς εἶνε ἔργα εἰς τὰ ὁποῖα ἡ ψυχὴ τοῦ Βάγνερ δὲν ἀπετυπώθη μὲ τὴν ἐπαναστατικὴν τῆς ἔντασιν ἀκόμη», ἀλλὰ παρὸλα αὐτὰ οἱ δύο αὐτὲς ὄπερες «κατέστησαν τὰ λαϊκότερα ἔργα του». Ὁ συντάκτης, ἀφοῦ ἀφηγηθεῖ τὴν ὑπόθεσιν τοῦ ἔργου, προσθέτει ἕνα ἐνδιαφέρον σχόλιον γιὰ τὴ μουσικὴ:

Ἡ μουσικὴ θεωρεῖται ὡς λίαν ἀνομοία. Ὑπάρχουν εἰς τὴν παρτισιὸν σελίδες ἔξοχοι καὶ σελίδες φορτικαί. Ὁ Βάγνερ εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ ἀκόμη δὲν εἶχε ἐφαρμόσῃ τὸ κατόπιν σύστημά του τῆς «συνεχοῦς μελωδίας». Τὸ «λάϊτμοτιβ» ἀπαντᾶται ἤδη, ἀλλ' ὄχι ὑπὸ τὴν τυραννικὴν του κυριαρχίαν εἰς τὰ μετέπειτα ἔργα του. Ὁ Βάγνερ δὲν εἶχε ἀπαλλαγῆ ἀκόμη ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς, ἥτις καταφανέστερον φαίνεται εἰς τὸ μέγαλον φινάλε τῆς α' πράξεως. Ἐν τούτοις ὅ,τι κάνει τὸ ἔργον νὰ ἀναδεικνύεται εἶνε ἡ εὐρωστία τῆς μουσικῆς γραμμῆς, ἡ δροσιὰ τῆς μελωδίας του. Ἡ θαυμασία ὀρχήστρα του δὲν πνίγει ἀκόμα εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ τῆς νεανικῆς θέρμης καὶ τοῦ φλογεροῦ αἰσθήματος τὰς φωνάς, τούναντιον μάλιστα τὰς ὑποστηρίζει καὶ τὰς ἀναδεικνύει συμφώνως μὲ τὰς παλαιὰς μουσικὰς παραδόσεις. Ὁ συνθέτης σκορπίζει κομμάτια μὲ τοὺς κανόνας τοῦ παραδεγμένου, ἀλλὰ κομμάτια ἀριστοτεχνικά.<sup>40</sup>

Τὸ κείμενον ὑπέγραφε ὁ τακτικὸς συντάκτης τῆς

39. «Ὁ Ἰταλικὸς Θιάσος. Πότε μᾶς ἔρχεται. Αἱ παραστάσεις του. Ἀπὸ ποίους ἀποτελεῖται», *Ἐμπρός* 2226 (6.1.1903), σ. 2.

40. «Ἀπὸ τὰ Θέατρα. Ὁ Λόεγκριν», *Σκρίπ* 2713 (5.3.1903). σ. 1

ἐφημερίδας «Ὁ καθημερινός», ὁ ὁποῖος πιστεύουμε ὅτι ἦταν ὁ συνεργάτης, ἐκεῖνο τὸ διάστημα τοῦ *Σκρίπ*, *Ζαχαρίας Παπαντωνίου*. Ὁ Παπαντωνίου εἶχε χρησιμοποιήσει καὶ ἄλλοῦ αὐτὸ τὸ ψευδώνυμο, καὶ ἡ ἰδιαίτερη σχέση του μὲ τὴ μουσικὴ,<sup>41</sup> καθὼς καὶ τὸ ὕφος τοῦ λόγου του, μᾶς ὀδηγοῦν στὴν πεποίθησιν πὼς τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ δημοσίευμα θὰ ἔπρεπε νὰ προστεθεῖ στὸ σῶμα τῶν κριτικῶν του κειμένων, μεταξὺ ἄλλων καὶ γιὰ νὰ φωτίσει μιὰ πτυχὴ τῆς γραφίδας του ποῦ εἶναι πρὸς τὸ παρὸν ἄγνωστη.<sup>42</sup>

Στὸ ἴδιο φύλλον τοῦ *Σκρίπ*, καὶ μάλιστα ἀμέσως μετὰ τὸ κείμενον γιὰ τὸν *Lohengrin*, δημοσιεύθηκαν στὴ στήλη «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ» διάφορες μικρὲς εἰδήσεις σχετικὲς μὲ τὴν ὄπερα:

[...] Λαμπρὰ δουλειὰ κάνει τὸ μελόδραμα τοῦ «Μεγάλου» [Θεάτρου]. Κάθε βράδου, ἡ πλατεῖα του γεμάτη. Τέτοιον κόσμον εἶχε νὰ ἰδῆ ἀπὸ τὰ '85 τὸ θέατρον. Ἀξίζει δὲ πάσης ὑποστηρίξεως παρὰ τῆς κοι-

41. Αὐτὸ δὲν πιστοποιεῖται μόνο ἀπὸ σχετικὲς δηλώσεις τοῦ φίλου του Γεωργίου Λαμπελέτ: «Ἐῖχε καὶ ἐξαιρετικὴ κλίσι στὴ μουσικὴ, τὴν ὁποῖαν αἰσθανότανε ὅπως θὰ εἴμποροῦσε νὰ τὴν αἰσθανθῆ μόνο μιὰ ἀληθινὴ μουσικὴ φύσις, διέκρινε δὲ πάντοτε καὶ ἐκτιμοῦσε μὲ ἀλάνθαστο μουσικὸ μάτι τὸ κάθε τι ποῦ παρουσίαζε στὸ μουσικὸ κλάδο μιὰ πραγματικὴ δημιουργικὴ ἀξία [...]», (Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ὁ Παπαντωνίου φίλος τῆς μελωδίας», *Νέα Ἑστία* 319 (1.4.1940), «Ἀφιέρωμα στὸν Ζαχαρία Παπαντωνίου», σ. 451-2:1), ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἄλλα δημοσιεύματά του, ὅπως, π.χ., τὸ σχετικὸ μὲ τὸν Wagner κείμενό του «Ἡ τύφις τοῦ Βάγνερ», τὸ ὁποῖο ὁ Παπαντωνίου δημοσίευσε στὴν *Ἑστία* τῆς 29<sup>ης</sup> Μαΐου 1921 καὶ ὑπέγραφε μὲ τὸ πραγματικὸ του ὄνομα. Ἐπίσης τὸ διάστημα τῆς δημοσίευσιν τοῦ κειμένου γιὰ τὸν *Lohengrin* συνεργαζόταν μὲ τὸν Διονύσιο Λαυράγκα, ὡς λιμπρετίστας, γιὰ τὴ σύνθεσιν τοῦ *Λυτρωτῆ*.

42. Σὲ αὐτὸ τὸ σῶμα θὰ προσθέταμε καὶ τὸ κείμενον «Μουσικὴ χωρὶς ἀκροατὰς», ποῦ δημοσιεύθηκε στὸ *Σκρίπ* τῆς 12<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903 καὶ ποῦ πάλι ὑπογράφει ὁ «Καθημερινός», ἀλλὰ καὶ τὰ κείμενα τοῦ Παπαντωνίου ποῦ δημοσιεύει ὁ Γιάννης Μπελώνης στὸ κείμενό του γιὰ τὸν Ἀξιώτη στὸ προηγούμενον τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ (Γιάννης Μπελώνης, «Γεώργιος Ἀξιώτης (1875-1924): Ψηφίδες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἐνὸς παραγωγισμένου, ἂν καὶ σημαντικώτατου, ἐργάτη τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς [Μέρος Β']», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 15 (Μάιος-Αὐγουστος 2013), σ. 3-17)· σὲ ἕνα ἀπὸ αὐτὰ ὁ Παπαντωνίου (Ζ.Π.) σχολιάζει τὴ μουσικὴ ἐκπαίδευσιν, ἐμμένοντας στὶς θέσεις ποῦ εἶχε ὑποστηρίξει ἕναν χρόνον πρὶν στὸ κείμενό του «Μουσικὴ χωρὶς ἀκροατὰς».



ωνίας τὸ μελόδραμα. Θὰ μᾶς δώσῃ ἐκτὸς τοῦ Λόεγκριν καὶ ἄλλα νέα ἔργα. Μὲ τὸ μπαλέτο του ἔχει ξετρελλαθῆ ὅλη ἡ Ἀθήνα. Τὸ μπισάρου καὶ τὸ τρισάρου κάθε βράδυ. Ἀπόψε προμηνύεται κοσμοπλημμύρα στὸ «Μεγάλο»! Ἀπὸ χθὲς ἀγόραζε εἰσιτήρια ὁ κόσμος. Πηγαίνει δὲ ἡ καλλιτέρα κοινωνία στὸ θέατρο αὐτὸ τώρα. Ὅριστικῶς πλέον τὸ μόνον προσφιλὲς κέντρον τῶν Ἀθηνῶν ἐγίνε τὸ μελόδραμα καὶ ὁ κ. Γκιαούρης ἀπέδειξε τί μπορεῖ νὰ κάνῃ ἓνας καλὸς ἱμπρεσσάριος [...].<sup>43</sup>

Τὸ ἴδιο βράδυ δόθηκε ἡ γενικὴ δοκιμὴ τοῦ *Lohengrin* μὲ μεγάλη ἐπιτυχία «ἐνώπιον ὀλίγων προσκεκλημένων καὶ τῶν δημοσιογράφων». <sup>44</sup> Στὸ ἐπόμενο φύλλο τοῦ *Σκριπ*, τὸ πρωινὸ τῆς πρεμιέρας, εἶχε στὴν πρώτη σελίδα τὴν εἰκόνα τοῦ Wagner καθὼς καὶ μιὰ ἀπεικόνιση τοῦ Λουδοβίκου τοῦ Β' ὡς *Lohengrin* μέσα σὲ μιὰ βάρκα πού ἔσερναν κύκνοι, καὶ στὸ βάθος τὸν βαγκνερικὸ τενόρο Heinrich Vogl νὰ τραγουδᾷ, εἰκόνα συνοδευόμενη ἀπὸ σχετικὴ ἐπεξηγηματικὴ λεζάντα. Στὴν τρίτη σελίδα, στὴ στήλη «Θέατρα καὶ Συναυλία», ἡ παράσταση διαφημιζόταν μὲ μεγάλο ἐνθουσιασμὸ: «ἀπὸ χθὲς ἐξητοῦντο εἰσιτήρια διὰ τὴν ἀποψινὴν παράστασιν, ἧτις προμηνύεται ἐκτάκτως ἐπιτυχῆς. Ὁ Λόεγκριν, τὸ ἀριστούργημα ὡς μουσικὸν δρᾶμα, τὸ ἐξοχώτερον αὐτὸ ἔργον τοῦ Βάγνερ, ὡς μουσικὴ, ὡς σκηνογραφία, ὡς ἐκτελέσεις, θὰ κατακτήσῃ τὰς Ἀθήνας, καθ' ὅλην τὴν Σαρακοστήν θὰ εἶνε τὸ ἐλκυστικώτερον θεαματικὸν ἔργον πού μπορεῖ νὰ γίνῃ διὰ τοὺς Ἀθηναίους. Τὴν παράστασιν θὰ τιμῆσῃ καὶ ἡ Βασιλικὴ Οἰκογένεια». <sup>45</sup>

Τὴν πρεμιέρα τῆς 6<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903 δὲν ἐτίμησε τελικῶς ἡ βασιλικὴ οἰκογένεια, <sup>46</sup> τὴν τίμησε ὅμως ὁ Δήμαρχος Σπύρος Μερκούρης, καθὼς καὶ «τινὲς γνωστὰ οἰκογένεια εἰς τὰ θεωρεῖα τῆς πρώτης σειρᾶς». <sup>47</sup> Τὸ θέατρο ἦταν γεμάτο καὶ τὸ

κοινὸ «μετ' ἐνθουσιασμοῦ ἐχειροκρότησε τὴν ἐπιτυχῆ ἀναλόγως τῶν μέσων ἐκτέλεσιν τοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Βάγνερ», μὲ τὴν ὀρχήστρα νὰ ἀποτελεῖ «ἀρμονικώτατον ἐν τῇ ἐκτελέσει σύνολον» καὶ τὴ σκηνοθεσία «κάτι τέλειον ἀναλόγως τῶν μικρῶν μέσων τὰ ὁποῖα διαθέτει ὁ οὐχὶ τόσον ἐκθύμως ὑποστηριζόμενος θίασος». <sup>48</sup> Ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες πού τραγουδῆσαν στὴν Κέρκυρα ὁ μόνος πού συμμετεῖχε καὶ στὴν ἀθηναϊκὴ παράσταση ἦταν ὁ Francesco Boesmi-Fabri στὸν ρόλο τοῦ βασιλιᾶ. Τὴν Elsa δὲν τραγουδῆσε ἡ Lubiez – παρὸτι τὸ ὄνομά της συμπεριλαμβανόταν στὰ μέλη τοῦ θιάσου πού ἦρθαν στὴν Ἀθήνα – ἀλλὰ ἡ «κ. Τίτσι Γιγάντη», ἡ ὁποία «ἐνεφανίσθη τὸ πρῶτον εἰς τὸ θέατρον τῆς Σκάλας τοῦ Μιλάνου, ἐξελέγη δὲ ὑπὸ τοῦ κ. Περόζι ὅπως ψάλῃ εἰς τὰ ὀρατόριά του, εἰς τὴν μητρόπολιν τοῦ Μιλάνου». <sup>49</sup> Ἡ γεννημένη στὰ 1874 Maddalena Ticci-Gigante εἶχε συμμετάσχει μεταξὺ ἄλλων καὶ στὴν παγκόσμια πρώτη τοῦ *Andrea Chénier* στὴ Σκάλα τοῦ Μιλάνου τὸ 1896, κρατώντας τὸν ρόλο τῆς Bersi. Ἡ Ticci ἔφτασε στὴν Ἀθήνα λίγο πρὶν τὴν πρεμιέρα τοῦ *Faust*, <sup>50</sup> ὅπερα στὴν ὁποία χειροκροτήθηκε στὸν ρόλο τῆς Μαργαρίτας, ἐνῶ ὡς «Ἐλσα, ὄνειρώδης ἐρωμένη τοῦ Λόεγκριν, ἤτο ὀλίγον συγκεκριμένη, ἔψαλεν ὅμως μὲ πολλὴν ζέσιν καὶ ἀνέπτυξε τὴν ἀσθενὴ μὲν, ἀλλὰ γλυκεῖαν φωνὴν της». <sup>51</sup> Εἰκόνα τῆς περὶφημης ὑψίφωνου εἶχε δημοσιευθεῖ στὴν πρώτη σελίδα τῆς ἐφημερίδας *Ἀθηναί* τῆς 28<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1903, συνοδευόμενη ἀπὸ σύντομο σημεῖωμα, τὸ ὁποῖο μεταξὺ ἄλλων ἐνημέρωνε τὸ ἀναγνωστικὸ κοινὸ ὅτι ἡ διάσημη τραγουδίστρια ἦταν καὶ ἐξαιρετικὴ βιολονίστρια. Τὸν φερώνυμο ρόλο τοῦ *Lohengrin* εἶχε ἀναλάβει ὁ

43. «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκριπ* 2713 (5.3.1903), σ. 1.

44. «Ὀλιγόστιχα. Θέατρα», *Καιροὶ* 4757 (6.3.1903), σ. 3.

45. «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Σκριπ* 2714 (6.3.1903), σ. 3. Βλ. καὶ *Νέον Ἄστυ*, 6.3.1903: «Ἀπόψε ἀναβιβάζεται ἀπὸ τῆς σκηνῆς τοῦ Δημοτικοῦ θεάτρου τὸ ἐξοχὸν καὶ σκηρικώτατον μελόδραμα ὁ Λόεγκριν, οὔτινος ἡ ἐπιτυχία ἔχει ἐξασφαλισθῆ. Ὁ σκηρικὸς διάκοσμος εἶνε μοναδικός. Προμηνύεται μεγάλη συρροὴ θεατῶν, καθόσον σχεδὸν τὰ εἰσιτήρια ἔχουν ἐξαντληθῆ. Πολὺ πιθανὸν νὰ τιμῆσῃ διὰ τῆς παρουσίας της τὴν παράστασιν καὶ ἡ βασ. οἰκογένεια».

46. Βλ. «Θέατρα. Ἡ πρώτη τοῦ Λόεγκριν», *Ἀθηναί* 139 (7.3.1903), σ. 3.

47. «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ* 4424 (7.3.1903).

48. Ὁ.π.

49. «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Σκριπ* 2708 (28.2.1903), σ. 3. Ὁ Lorenzo Perosi (1872-1956) ὑπῆρξε δημοφιλέστατος καὶ πολυγραφώτατος συνθέτης θρησκευτικῆς μουσικῆς τῆς «νεαρᾶς σχολῆς» («giovane scuola») Ἴταλῶν συνθετῶν: Mascagni, Puccini, Leoncavallo, Giordano, Cilea, Franchetti.

50. «(Ὁ ἰταλικὸς) μελοδραματικὸς θίασος, ὅστις δίδει παραστάσεις ἐν τῷ Δημοτικῷ θεάτρῳ ηὔξηθη μὲ μιαν πολὺ καλὴν ὑψίφωνον, τὴν κ. Τίτσην [...].», *Νέον Ἄστυ* 442 (1.3.1903).

51. «Θέατρα καὶ Συναυλία», *Τὸ Ἄστυ* 4424 (7.3.1903). Ἡ περιγραφή τοῦ συντάκτη τοῦ Ἄστεως ταιριάζει μὲ τὸ ἄκουσμα τῆς φωνῆς τῆς Ticci, πού μᾶς διασώζεται μέχρι σήμερα, βλ. <http://www.lavoceantica.it/Sopra no/Ticci%20Maddalena.htm>.





Ἡ Maddalena Ticci-Gigante στὴ φωτογραφία ποὺ δημοσιεύθηκε καὶ στὴν ἐφημερίδα Ἀθῆναι.

Cerratelli, ὁ ὁποῖος ὅμως στὴν πρεμιέρα «ἦτο ἀσθενής, ἐκ τούτου ὀφείλετο κάτι τὸ μονότονον ἐν τῇ ἐκφράσει καὶ ἡ ὑποτρέμουσα φωνή του. Ἦτο ὅμως κομψότατος καὶ ὠραῖος ἱππότης τοῦ Γκρά-αλ»,<sup>52</sup> ἀλλὰ καὶ «ἡ μεσόφωνος [Betti-Cerratelli] εἰς τὴν δευτέραν πρᾶξιν εἶχε στιγμὰς δραματικὰς καὶ ἤρρεσε πολὺ. Ὁ βαθύφωνος [Francesco Boesmi-Fabri, βασιλιάς] καὶ ὁ βαρύτονος [Terlamund] ἐκυριάρχησαν [...] κατὰ γενικὴν δὲ ὁμολογίαν ἦσαν τὰ στηρίγματα τῆς [...] παραστάσεως».<sup>53</sup> Ὁ Nazzareno Franchi στὸν ρόλο τοῦ κήρυκα, εἶχε γιὰ τὸν ἴδιο ρόλο καὶ στὴν Βιέννη δρέψει «ἀληθεῖς δάφνας».<sup>54</sup> Ἀλλὰ «καὶ οἱ χοροὶ ἔψαλλαν πολὺ καλὰ [...]». Ἐν γένει ὡς σύνολον ἀρκετὰ ἐπιτυχῆς

52. «Θέατρα καὶ Συναυλία», Τὸ Ἄστν 4424 (7.3.1903). Ὁ γνωστὸς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη λυρικός τραγουδιστὴς Arturo Cerratelli, ὁ ὁποῖος εἶχε συμμετάσχει καὶ στὴ ρωμαϊκὴ πρεμιέρα τῆς *Bohème* τοῦ Puccini (Teatro Costanzi, Νοέμβριος 1896) στὸν ρόλο τοῦ Schounard, ἦταν γνωστὸς ὡς βαρύτονος καὶ ὄχι ὡς τενόρος, ὅπως ὁ ρόλος τοῦ Lohengrin. Δὲν ἀποκλείεται νὰ πρόκειται γιὰ κάποιον συνονόματό του. Ἡ ἀλλαγὴ φωνῆς, ποὺ δὲν ἦταν κάτι ἀσυνήθιστο τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, κατευθυνόταν ἀπὸ μιὰ ὑψηλὴ σὲ μιὰ βαρύτερη φωνὴ καὶ ὄχι τὸ ἀντίθετο. Βεβαίως δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ τὸ ἐνδεχόμενο τὸν ρόλο αὐτὸ νὰ τὸν τραγούδησε τελικῶς βαρύτονος, μοιάζει ὅμως πιθανότερο νὰ πρόκειται γιὰ ἕναν λυρικό τραγουδιστὴ με μεγάλη τεσιτούρα, ἱκανὸ καὶ γιὰ ρόλους τενόρου ἀλλὰ καὶ βαρύτονου.

53. «Θέατρα καὶ Συναυλία», Τὸ Ἄστν 4424 (7.3.1903).

54. «Θέατρα», Ἀθῆναι 142 (10.3.1903), σ. 3. Ἡ φωνὴ τοῦ Nazzareno Franchi σὺζετα ἐπίσης σὲ ἠχογραφῆσεις βλ. <http://forgottenoperasingers.blogspot.gr/search?q=Nazzareno+Franchi>.

ἢ [...] ἐκτέλεσις».<sup>55</sup> Τὰ θετικότερα σχόλια γιὰ τὴν παράσταση ἀπέσπασε ἡ ὀρχήστρα: «ἀρίστη, μάτην θὰ ζητήσῃ κανεὶς ὑπὸ τὰς συνθήκας τοῦ σημερινοῦ θεάτρου μας καλλιτέραν ἐκτέλεσιν τόσο δυσκόλου μουσικῆς».<sup>56</sup>

Ἡ πρώτη παράσταση βαγκνερικοῦ ἔργου στὴν ἑλληνικὴ πρωτεύουσα ὑπῆρξε ἀναμφίβολα κάτι πολὺ σημαντικό: «Δι' ἐκείνους οἵτινες δὲν εἶδον τὸν Λόεγκριν τοῦ Βάγνερ ἐν Εὐρώπῃ, ἡ πρώτη αὐτοῦ παράστασις ἐν Ἀθήναις ἀποτελεῖ γεγονός. Καὶ τὸ θέατρον ἦτο σχεδὸν πλήρες θεατῶν, παρακολουθούτων μετὰ προσοχῆς τὸ δαιμόνιον ἔργον ὅπερ ἐγνώριζον ἐκ τῶν περιγραφῶν μόνον».<sup>57</sup> Μάλιστα, εἰδικὰ ὅταν ἡ παράσταση αὐτὴ «ἦτο ἡ πρώτη ἐπιτυχῆς τοῦ Λόεγκριν ὅστις ἀπέτυχεν εἰς ἀπόπειραν γεγομένην πρὸ ἐτῶν ἐν Ἀθήναις»,<sup>58</sup> δὲν εἶναι παράξενο τὸ γεγονός ὅτι «δὲν εἶχε πολὺν κόσμον δυστυχῶς προχθὲς τὸ βράδυ στὸ Ὡδεῖον στὴν ἔξοχον συναυλίαν τοῦ βιρτουόζου πιανίστα κ. Φρεϊδενταλ. Εἶχε μαζευθῆ ὁ κόσμος στὸν Λόεγκριν».<sup>59</sup> Ἡ ἀναμενόμενη αὐτὴ ἀθρόα ἀνταπόκριση τοῦ κοινοῦ στὴν πρεμιέρα τοῦ βαγκνερικοῦ ἔργου στὴν Ἀθήνα εἶχε ἄλλωστε προβλεφθεῖ, καὶ ὁ ἀθρογράφος τοῦ Σκριπ εἶχε παρακινήσει τὸν Friedenthal νὰ ἀναβάλει τὴ συναυλία του γιὰ ἄλλη ἡμέρα, «ὅπως μὴ συμπέσῃ μετὰ τὴν παράστασιν τοῦ Λόεγκριν, ἣτις θὰ ἐλκύσῃ ὅλην τὴν Ἀθήναν».<sup>60</sup> Τελικῶς ὁ διάσημος πιανίστας ἐπανελάβε τὴ συναυλία του στὸ Ὡδεῖο, δίνοντας τὴ δυνατότητα καὶ σὲ ἐκείνους

55. «Θέατρα καὶ Συναυλία», Τὸ Ἄστν 4424 (7.3.1903).

56. Ὁ.π.

57. «Ὁ Λόεγκριν τοῦ Βάγνερ», Ἐμπρὸς 2283 (7.3.1903), σ. 3.

58. Ἐστία 369 (7.3.1903). Βλ. καὶ «Θέατρα καὶ Συναυλία», Σκριπ 2715 (7.3.1903), σ. 3. (Πρβλ. καί: «Εἰς μίαν ἀληθινὴν ἀποκάλυψιν περευρέθη χθὲς τὸ ἐσπέρας ὁ κόσμος ὁ κατακλύσας τὴν αἴθουσαν καὶ τὰ θεωρεῖα τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου. Ἐδόθη ὁ Λόεγκριν μετὰ τόσα ἐτῆ ἀπὸ τῆς πρώτης, τῆς ἀποτυχούσης παραστάσεώς του ἐν Ἀθήναις. Ἴσως δὲν ἐπαίχθη ὅπως τὸν ἐφαντάσθη ὁ δαιμόνιος μουσουργὸς διὰ τὰ ἔργα τοῦ ὁποῖου ἀνηγγέρθησαν θεάτρα, ἀλλ' ὅπως καὶ ὁ ἀπαιτητικότερος Ἀθηναῖος θὰ ὠνευροπόλει», «Θέατρα. Ἡ πρώτη τοῦ Λόεγκριν», Ἀθῆναι 139 (7.3.1903), σ. 3). Ὑποθέτουμε ὅτι ἡ ἀπόπειρα γιὰ τὴν ὁποία γίνεται λόγος εἶναι ἐκείνη τοῦ 1892 ἀπὸ τὸν γαλλικὸ θίασο ποὺ τελικῶς χρεωκόπησε, ἀλλὰ δὲν μποροῦμε νὰ ἀποκλείσουμε τὸ ἐνδεχόμενο τὸ δημοσίευμα νὰ ἀναφέρεται καὶ σὲ ἄλλη περίπτωση, ἀποτυχημένης ἀπόπειρας, ποὺ δὲν ἔχουμε ἀκόμη ἐντοπίσει.

59. «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», Σκριπ 2716 (8.3.1903), σ. 1. Πρβλ. καὶ «Συναυλία Φρεϊδενταλ», Νέον Ἄστν 7.3.1903.

60. «Θέατρα καὶ Συναυλία», Σκριπ 2714 (6.3.1903), σ. 3.

πού είχαν πάει στην πρεμιέρα του *Lohengrin*, να τον ακούσουν. «Ας σημειωθεί ότι το πρόγραμμα τῆς συναυλίας αὐτῆς συμπεριλάμβανε καὶ ἀποσπάσματα ἀπὸ βαγκνερικά ἔργα, ὅπως «τὸ ἔρωτικό τραγοῦδι ἀπὸ τὴ Βαλκυρία» καὶ «τὴν σκηρὴν τῆς τρικυμίας ἀπὸ τὸν Ἰπτάμενον Ὀλλανδόν».<sup>61</sup> Δὲν εἶναι ἴσως τυχαῖο ὅτι ἡ συναυλία τοῦ Friedenthal δὲν ἦταν ἡ μόνη πού περιλάμβανε ἀποσπάσματα ἀπὸ βαγκνερικά ἔργα. Ἡ Μουσικὴ Ἐταιρεία, π.χ., στὴ συναυλία τῆς πού ἔλαβε χώρα τρεῖς ἡμέρες πρὶν τὴν πρεμιέρα τοῦ *Lohengrin*, ἔπαιξε, μεταξὺ ἄλλων καὶ «τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ *Ταγχοῦζερ* τοῦ Βάγνερ»,<sup>62</sup> ἐνῶ στὸ γεῦμα πού δόθηκε πρὸς τιμὴν τῶν «Γερμανῶν πριγκήπων», ἡ μουσικὴ ἔπαιξε *rot-rourig* ἀπὸ ἰταλικὲς καὶ γερμανικὲς ὄπερες καὶ ἀπὸ τὸν *Lohengrin*.<sup>63</sup> Βέβαια ὁ Wagner ὑπῆρχε στὸ ρεπερτόριο ἀθηναϊκῶν συναυλιῶν πολὺ πρὶν τὴν σκηρὴν τῆς παράστασης τοῦ *Lohengrin*, φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ τελευταία ἀναζωπύρωσε τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Γερμανοῦ δημιουργοῦ.

Ἐπιτυχία δὲν εἶχε μόνο ἡ πρεμιέρα τοῦ *Lohengrin*. Καὶ ἡ δευτέρη παράσταση, ἐκείνη τῆς 7<sup>ης</sup> Μαρτίου εἶχε πολὺ κόσμο : «Πατεῖς με, πατῶ σε, στὸ γραφεῖον τοῦ Μεγάλου [Θεάτρου] χθές. Ὅλη ἡ Ἀθήνα ἔζητοῦσε εἰσιτήρια, ἀλλὰ πού εἰσιτήρια, πού εἶχαν πουληθῆ τρεῖς ἡμέρες πρὶν. Καὶ ἑκατοντάδες ἠναγκάσθησαν νὰ πάρουν εἰσιτήρια διὰ τὴν σημερινὴν παράστασιν. Ὁ Λόεγκριν θὰ δώσῃ μακρὰν σειρὰν παραστάσεων ἂν κρίνῃ κανεὶς ἀπὸ τὴν ζήτησιν τῶν εἰσιτηρίων».<sup>64</sup> Ὅσοι δὲν κατάφεραν νὰ παραστοῦν στὴν πρεμιέρα δὲν ἔμειναν δυσανεκτοί, καθὼς, ὅπως φαίνεται στὴ δευτέρη παράσταση, αὐτὴ τῆς 7<sup>ης</sup> Μαρτίου, «ἡ ἐκτέλεσις ἐν γένει ἦτο ἀνωτέρα ἀπὸ τὴν ἀ' παράστασιν».<sup>65</sup> Μάλιστα «ἐψιθυρίζετο [...] ὅτι ὁ θίασος θὰ μᾶς δώσῃ καὶ τὸν *Ταγχοῦζερ* τοῦ Βάγνερ»,<sup>66</sup> κάτι πού τελικῶς δὲν πραγματοποιήθηκε. Τρίτη – καὶ τελευταία, ὅπως ἀρχικῶς διαφημιζόταν – παράσταση, θὰ δινόταν τὴν Κυριακὴ 9 Μαρτίου μὲ ἐλαττωμένους τιμὲς «κατὰ γενικὴν ἀπαίτησιν».<sup>67</sup>

Αὐτὴ ἡ παράσταση φαίνεται πὼς ἦταν ἡ καλλιτεχνικῶς ἀρτιότερη γιατί «οἱ ἠθοποιοὶ ἔψαλλαν καλλίτερα ἀπὸ τὰς ἄλλας φορὰς»,<sup>68</sup> καθὼς «κατεῖχαν καλλίτερα τὰ μέρη των»,<sup>69</sup> ἀλλὰ δὲν ἦταν καὶ ἡ τελευταία· τὸ ἔργο ἐπαναλήφθηκε καὶ στίς 23 τοῦ μηνὸς καὶ «εἶχε ἀρκετὸν κόσμον, δυστυχῶς, ὅμως, ὄχι ὅσον ἔπρεπε».<sup>70</sup> Πάντως κάποιοι τουλάχιστον ἀπὸ τοὺς θεατὲς θὰ πρέπει νὰ πῆγαν δύο καὶ τρεῖς φορὲς στὴν παράσταση, ὅπως οὐσιαστικὰ ὑποδηλώνει τὸ δημοσίευμα πού μιλάει γιὰ τὴν μεγαλύτερη ἐπιτυχία τῆς τρίτης παράστασης κατὰ τὴν ὁποία, «ἡ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ κατενοῆτο εὐκολώτερον».<sup>71</sup>

Ἡ τόσο ἐνθουσιώδης ἀνταπόκριση τοῦ κοινοῦ σχολιάστηκε εἰρωνικὰ ἀπὸ ἓνα ἀναγνώστη τοῦ *Νουμά*:

Μὲ τὴν παράστασιν τοῦ *Λόεγκριν*, τὰ ἐννέα δέκατα τῶν ὁμιλούντων Ἀθηναίων, παραλείπω τοὺς γράφοντας, διότι αὐτοί... δὲν συμμαζεύονται πλέον, μετεμορφώθησαν ὡς ἐκ θαύματος εἰς Βαγνεριστάς. Ὅλοι ἐννοοῦν τὸν Βάγνερ καὶ ὅλοι τὸν αἰσθάνονται καὶ ὅλοι συγκινοῦνται ἀπὸ αὐτόν, ἂν τοὺς ὑποβάλλῃς δὲ εἰς αὐστηρὰν καὶ κατ' ἰδίαν ἐξομολόγησιν, θὰ πεισθῆς ὅτι ὅλοι ἀνεξαιρέτως μόνον τὴν «Ἀντρίανα» ἐννοοῦν καὶ μόνον αὐτὴν θεωροῦν ὡς μουσικὴν τοῦ μέλλοντος.

Εἶνε προτέρημά μας, βλέπεις, κι αὐτὸ νὰ κολοῦθοῦμεν πάντοτε τὴν μόδα καὶ νὰ κοροϊδεύωμαστε.<sup>72</sup>

Τὸ δημοσίευμα αὐτὸ πού, ἂν μὴ τι ἄλλο, ἀποτυπώνει τὴν ἀπήχηση τῆς βαγκνερικῆς παράστασης, ἐκφράζει ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴν ἀληθινὴ κατανόηση τῆς μουσικῆς τοῦ Wagner. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ἀμφισβητήσουμε τὸ γεγονός ὅτι κάποιοι θεατὲς δὲν θὰ ἀπῆλυσαν πραγματικὰ τὴ μουσικὴ καὶ θὰ προσποιήθηκαν ὅτι τοὺς ἄρεσε ἀπλὰ καὶ μόνο γιὰ νὰ ἀκολουθήσουν τὴ μόδα (κάτι πού ἄλλωστε συμβαίνει σὲ ὅλες τὶς ἐποχές, ἀκόμη καὶ σήμερα, μόνο πού σήμερα ἡ μόδα δὲν εἶναι ἡ ὄπερα, οὔτε καὶ ὁ Wagner). Ὅμως αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ *Lohengrin* δὲν μάγεψε πραγματικὰ τοὺς περισσότερους θεατὲς. Στους τελευ-

60. «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Σκριπ* 2714 (6.3.1903), σ. 3.

61. «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Σκριπ* 2711 (3.3.1903), σ. 3.

62. Ὁ.π.

63. «Οἱ Γερμανοὶ πρίγκηποι ἐν Ἀθήναις. Τὸ πρόγραμμα τῆς μουσικῆς», *Ἐμπρός* 2309 (31.3.1903).

64. «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκριπ* 2715 (7.3.1903), σ. 1.

65. «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Σκριπ* 2716 (8.3.1903), σ. 3.

66. Ὁ.π.

67. «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», *Σκριπ* 2716 (8.3.1903), σ. 1.

68. «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Τὸ Σκριπ* 2618 (10.3.1903), σ. 3.

69. «Θέατρα», *Ἀθῆναι* 142 (10.3.1903), σ. 3.

70. «Θέατρα καὶ Συναυλίας», *Σκριπ* 2732 (24.3.1903), σ. 3.

71. «Θέατρα», *Ἀθῆναι* 142 (10.3.1903), σ. 3.

72. «Οἱ Βαγνερισταί», *Ὁ Νουμάς* 20 (9.3.1903), σ. 4, στήλη «Ἡ Κοινὴ Γνώμη».

ταίους, πάντως, συγκαταλέγεται και ο Νίκος Καζαντζάκης, ο οποίος την εποχή εκείνη είχε μετακομίσει από την Κρήτη στην Αθήνα για να σπουδάσει νομική, και παρέστη στην παράσταση της 9<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903. Τα λόγια του είκοσάχρονου Καζαντζάκη προς τον φίλο του Χαρίλαο Στεφανίδη αποτυπώνουν τον νεανικό ένθουσιασμό του συγγραφέα για τον δημιουργό, που αργότερα θα χαρακτήριζε ως «Νέο Αισχύλο»:<sup>73</sup>

Χθές κι εγώ ήμουν λυπημένος, χωρίς να ξέρω γιατί. Πάω λοιπόν κι εγώ άμέσως στο μελόδραμα. Έπαίξετο ο Λόεγκριν του Βάγνερ... Άκουσες ποτέ την όπερα αυτή; Ά εχασες, φίλε μου. Είναι κάτι όνειρώδες, φανταστικόν ή μουσική του! Ξεχνάς όλον τον κόσμο, όλους τους πόνους, και μαγεμένος αφήνεις την ψυχή σου να κυκλώνεται από κύματα άρμονίας.<sup>74</sup>

Η όπως φαίνεται συμπτωματική αυτή επίσκεψη του Καζαντζάκη στην όπερα αποτέλεσε το πρώτο στάδιο μιᾶς σημαντικῆς σχέσης επίρροῆς, ἡ ὁποία δὲν ἔχει περάσει βεβαίως ἀπαρατήρητη ἀπὸ τὴν φιλολογία, ἔχει ὅμως ὑποτιμηθεῖ ἢ ἀξία τῆς συγκεκριμένης παράστασης σὲ αὐτήν.<sup>75</sup> Γιατί δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς μὲ τὸν ἰταλικὸ θίασο ποὺ

ὀργάνωσε ὁ Ἰωάννης Γκιαούρης στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν στὰ 1903 εἶχε ὁ Καζαντζάκης γιὰ πρώτη φορὰ τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσει ὀλόκληρη παράσταση βαγκνερικοῦ ἔργου, καθὼς μέχρι ἐκείνη τὴ στιγμή δὲν εἶχε ἀκόμη ταξιδέψει στὸ ἐξωτερικὸ, ἐνῶ ἕως τὸ φθινόπωρο τοῦ 1902 ζοῦσε βασικὰ στὴν Κρήτη. Κατὰ τὸ διάστημα τῆς διαμονῆς του στὸ Παρίσι (1907-1909) καὶ στὰ ταξίδια ποὺ πραγματοποίησε στὴν Εὐρώπη ἀργότερα θὰ εἶχε βεβαίως τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσει καὶ ἄλλες παραστάσεις ἔργων τοῦ Wagner, πιθανὸν καλύτερες, ὅμως ἡ παράσταση τῆς Ἀθήνας ἦταν ἡ πρώτη καὶ καθοριστικὴ γιὰ τὴν σχέση τοῦ συγγραφέα μὲ τὸν συνθέτη, ἰδίως στὰ πρῶτα του ἔργα.<sup>76</sup>

Καὶ ἂν ἡ ἐπίσκεψη τοῦ Καζαντζάκη στὴν όπερα ἦταν κάπως συμπτωματικὴ, ἐκείνη τοῦ Σουρῆ δὲν ἦταν. Δύο μέρες μετὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ *Lohengrin*, ὁ σατιρικὸς ποιητὴς δημοσίευσε στὸν *Ρωμηὸ* τὸ τετράστιχο: «Ὡραῖον τὸ μελόδραμα κι ὄντως μελωδικόν, / ποὺ παριστάνει κατ' αὐτὰς εἰς τὸ Δημοτικόν. / Ἐπιτυχίας στέφανος τὰς παραστάσεις στέφει / καὶ μ' ἐντυπώσεις μουσικὰς ὁ κόσμος ἐπιστρέφει»,<sup>77</sup> γιὰ νὰ ἐπανέλθει δύο ἡμέρες ἀργότερα μὲ μιὰ γελοιογραφία, στὴν ὁποία ὁ τότε πρωθυπουργὸς Θεόδωρος Δηλιγιάννης (1824-1905), ὁ ὁποῖος τὸν Μάρτιο τοῦ 1903 ἐξέτιε τὴν τέταρτη ἀπὸ τις πέντε πρωθυπουργικὲς του θητείες, καὶ ἡ ὁποία ἔμελλε νὰ τελειώσει λίγες ἡμέρες ἀργότερα (14 Ἰουνίου 1903), ἐμφανιζόταν πάνω σὲ μιὰ βάρκα τὴν ὁποία ἔσερνε ἕνας τεράστιος κύκνος· ἡ γελοιογραφία συνοδεύετο ἀπὸ τὴν ἔμμετρη λεζάντα: «Ὁ Θεόδωρος ὁ Λόεγκριν ἐντὸς μικρᾶς σκαφίδος / σωτὴρ σανδοπρόβλητος τῆς Ἐλσας τῆς Πατρίδος» – μιὰ ἀκόμη μαρτυρία γιὰ τὴν ἀπήχηση τῆς παράστα-

73. Νίκος Καζαντζάκης, *Αναφορὰ στὸν Γκρέκο*, Ἐκδόσεις Ἑλένης Καζαντζάκη, Ἐκδόση Ἑκτη, Ἀθήνα, χ.χ., σ. 388.

74. Μάρθα Ἀποσκίτου-Ἀλεξίου, «Τριάντα τέσσερα ἄγνωστα γράμματα τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», *Ἀμάλθεια*, τόμος 9, τχ. 35 (Ἀπρίλιος-Ἰούνιος 1978), σ. 117-164: 122. Ἐπιστολὴ τῆς 10<sup>ης</sup> Μαρτίου 1903.

75. Μάλιστα ἡ ἔρευνα θέλησε νὰ ἀπαξιώσει καὶ τὸ γεγονός τῆς παρουσίας τοῦ Καζαντζάκη στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν τὴν 9<sup>η</sup> Μαρτίου 1903, ἀλλὰ καὶ τὴν ἴδια τὴν παράσταση: «Ὁ Καζαντζάκης δὲν παρακολούθησε, βέβαια, τὸ «μουσικὸ δρᾶμα» στὸ Μπαϊρόυτ, ἀλλὰ στὸ Δημοτικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν ἀπὸ ἕναν δευτεροκλασσάτο περιοδεύοντα ἰταλικὸ θίασο ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ ἀνταποκριθεῖ στὶς σκηρικὲς καὶ μουσικὲς ἀπαιτήσεις τῆς βαγκνερικῆς όπερας», γράφει ὁ Ἀντώνης Γλυτζουρῆς (*Πόθοι ἀετοῦ καὶ φτερά πεταλούδας. Τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη καὶ οἱ εὐρωπαϊκὲς πρωτοπορίες τῆς ἐποχῆς του. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς Παρακμῆς στὴ νεοελληνικὴ δραματολογία τῶν ἀρχῶν τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα*, Ἰνστιτοῦτο Μεσογειακῶν Σπουδῶν – Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 2009, σ. 43) γιὰ τὴν συγκεκριμένη παράσταση, ἀφήνοντας ἀδικαιολόγητο τὸν χαρακτηρισμὸ «δευτεροκλασσάτος», τὸν ὁποῖο διαψεύδουν τὰ διαθέσιμα πραγματολογικὰ στοιχεῖα.

76. Ἄννα Κατσιγιάννη, «Ὁ Βάγκνερ στὸ πρῶτο ἀφηγηματικὸ ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη», *Σύγκριση* 20 (Φεβρουάριος 2010), σ. 138-150· Ἰωάννα Παπαγεωργίου, «Ἐπιρροὲς τῆς Ἑρωπαϊκῆς Θεωρίας τοῦ 19<sup>ου</sup> καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 20<sup>ου</sup> αἰῶνα στὴ Θεοσία τοῦ Καζαντζάκη», *Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἀπὸ τὸν 17<sup>ο</sup> στὸν 20<sup>ο</sup> αἰῶνα*, Πρακτικὰ Ἀ' Πανελληνίου Θεατρολογικοῦ Συνεδρίου, 17-20 Δεκεμβρίου 1998, ἐπιμέλεια Ἰωσήφ Βιβιλιάκης, Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Ἐκδόσεις Ergo, Ἀθήνα 2002, σ. 235-242. Βλ. καὶ Κυριακὴ Πετράκου, *Ὁ Καζαντζάκης καὶ τὸ Θέατρο*, Μίλητος, Ἀθήνα 2005, σ. 52, ὅπου καὶ ἐπισημαίνεται ἡ παράσταση τοῦ *Lohengrin* ὡς ἡ πρώτη πιθανὸν ἀθηναϊκὴ θεατρικὴ ἐμπειρία τοῦ συγγραφέα.

77. Ὁ *Ρωμηὸς* 791 (8.3.1903), σ. 4.





Ἡ Ρομῆος 792 (10.3.1903).

σης, καθὼς ἡ γελοιογραφία προϋπέθετε, ἂν μὴ τι ἄλλο, τὴ γνώση τῆς ὑπόθεσης τῆς ὄπερας.

Ὁ ἐπιτυχῆς θίασος, μετὰ τὸ πέρασ τῶν παραστάσεων του στὴν Ἀθήνα ἐπρόκειτο νὰ ταξιδέψει στὴν Πάτρα.<sup>78</sup> Τελικῶς ὅμως ἡ μόνη μουσικὴ ἐκδῆλωση ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴν ιδιαίτερη πατρίδα τοῦ ἱμπρεσσάριου Γκιαούρη, ἦταν μία συναυλία τῆς πρωταγωνίστριας τοῦ θιάσου Maddalena Ticci. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ γεγονός ὅτι παρότι ἡ συναυλία σημείωσε μεγάλη καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία, δὲν εἶχε τὴν ἀνάλογη συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ,<sup>79</sup> κάτι ἀντίστοιχο δηλαδὴ μὲ αὐτὸ ποὺ συνέβη στὴν Ἀθήνα, τουλάχιστον σύμφωνα μὲ τὸν συντάκτη τοῦ Ἄστεως, ὁ ὁποῖος σημείωνε τὴν ἐπομένῃ τῆς πρεμιέρας: «τὸ ρομαντικὸν μελόδραμα τοῦ Βάγνερ ἦτο γνωστὸν ὅτι δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ θέλξῃ τοὺς Ἀθηναίους ὑπὸ μουσικὴν ἔποψιν», γιατί «τὸ κοινὸν δὲν ἔχει ἀκόμη παρασκευασθῆ πρὸς κατανόησιν μουσικῆς ἀνωτέρας, κλασσικῆς, τῆς ὁποίας βάσις εἶνε ἡ ὀρχήστρα».<sup>80</sup>

78. «Ἐδῶ κ' ἐκεῖ», Σκριπ 2738 (30.3.1903), σ. 1.

79. «Εἰς τί νὰ ἀποδώσωμεν τοῦτο, δὲν γνωρίζομεν» σημειώνει ὁ Πατρινὸς συντάκτης του Νέου Αἰῶνος, «τοῦτο μόνον σημειοῦμεν, ὅτι τὸ οὐχί τόσο εὐάρεστον γεγονός διὰ τὴν πόλιν μας εὐρηται εἰς προφανῆ ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ὑπὸ πάντων ἐκδηλουμένην εὐχὴν ἵνα ὑπάρχῃ θέατρον, ἐν ᾧ νὰ διερχόμεθα ὀλίγας ὥρας τέρψεως καὶ ἀναψυχῆς», «Ἡ Συναυλία», Νέος Αἰὼν [Πατρῶν] 195 (17.4.1903), σ. 2.

80. «Θέατρα καὶ Συναυλίας», Τὸ Ἄστυ 4424 (7.3.1903). Μάλι-

Ἄστυ αὐτὸ ποὺ σχολίαζε ὁ ἀρθρογράφος δὲν ἀφοροῦσε τὸ σύνολο τοῦ κοινοῦ, καθὼς ὁ κόσμος ἦταν πολὺς, ἡ πλατεῖα καὶ ὁ ἐξώστης – δηλαδὴ οἱ φθηνές θέσεις – πλήρεις, κάτι ποὺ ἔκανε τὸν ἀνώνυμο συντάκτη νὰ ἀναρωτηθεῖ γιατί «μία ὠρισμένη τάξις», ἀρνεῖται «νὰ πατήσῃ ἐκ περιεργείας τουλάχιστον εἰς τὸ μελόδραμα;».<sup>81</sup> Τὸ ζήτημα αὐτὸ τῆς σύνθεσης τοῦ κοινοῦ τῆς ὄπερας σχολιάστηκε ἐκτενέστερα σὲ κείμενο ποὺ δημοσιεύθηκε λίγες ἡμέρες ἀργότερα:

Ἡ Λόγερν, τὸ ὠραῖον καὶ ἐπιβλητικὸν ἔργον τοῦ Βάγνερ τὸ ὁποῖον ἐδόθη ἐπὶ δύο συνεχεῖς ἑσπέρας εἰς τὸ

στα ὁ συντάκτης παραπέμπει σὲ κείμενό του τῆς προηγούμενης ἡμέρας (ποὺ ὅμως δὲν ὑπάρχει στὴ συλλογὴ τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς, ἡ ὁποία εἶναι καὶ ἡ πληρέστερη συλλογὴ ἐφημερίδων, καθὼς ἀπὸ τὸ φύλλο τῆς 6<sup>ης</sup> Μαρτίου λείπουν οἱ σχετικὲς σελίδες: αὐτὲς τίς ἀναζητήσαμε χωρὶς ἀποτέλεσμα καὶ στίς ἀντίστοιχες συλλογές τοῦ Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ. καὶ τῆς Δημοτικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν· πιθανὸν τὸ κείμενο νὰ βρεθεῖ στὴν κλειστὴ πρὸς τὸ παρὸν συλλογὴ τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης).

81. Ὁ π. Μάλιστα τὸ σχόλιο αὐτὸ συνάδει μὲ μιὰ ἀντίστοιχη ἐπισήμανση τοῦ ἴδιου προφανῶς συντάκτη, γιὰ τὴν παράσταση τοῦ *Faust*, ποὺ εἶχε προηγηθεῖ: «Κόσμος πολὺς. Ἡ πλατεῖα πλήρης, ὁ ἐξώστης καὶ τὰ θεωρεῖα ὅλα... ἐκτός τῆς πρώτης σειρᾶς, διότι φαίνεται ὅτι κάποια μουσικὴ συνεννόησις ὑπάρχει μεταξὺ τῆς πλουτοκρατικῆς κοινωνίας νὰ μὴν τιμῆσῃ διὰ τῆς παρουσίας της τὸ ἰταλικὸν θέατρον. Διατί;», «Θέατρα καὶ Συναυλίας», Τὸ Ἄστυ 4419 (2.3.1903).



Δημοτικόν Θεάτρον δὲν ἐσυγκίνησε ποσῶς τοὺς Ἀθηναίους. Ἡ κοινωνία διηρέθη εἰς δύο φιλομούσους τάξεις: τὴν συνήθη πλουτοκρατικὴν, ἣ ὁποία ἴσως εἶδε κατὰ τὰ ἐτήσια ταξείδια τῆς εἰς τὰς μεγάλας εὐρωπαϊκὰς πρωτεύουσας καὶ κανὲν μελόδραμα τοῦ Βάγνερ μὲ ὄλην τὴν σκηρικὴν μεγαλοπρέπειαν, τοὺς πρώτους τάξεως αἰδούς, τὴν τελείαν ὀρχήστραν, καὶ ἐπομένως ἔχει σχηματίσῃ πλέον μίαν ἰδέαν περὶ Βάγνερ, καλὴν ἢ κακὴν, ἀδιάφορον, καὶ τὴν δευτέραν αὐτὴν τάξιν τῶν καρφωμένων διὰ βίου εἰς τὰς Ἀθήνας, οἱ ὅποιοι κάθε νέον θέαμα ἢ ἀκρόαμα περιμένουν νὰ τὸν ἰδοῦν ἐδῶ, ἀφοῦ δυστυχῶς δὲν εἶνε δυνατόν νὰ τὸ ἀπολαύσουσιν εἰς τὸν τόπον τῆς πρώτης ἐμφανίσεως του.

Ἄλλὰ τὸ τρυφερὸν ζήτημα τὸ χωρίζον τὰς δύο τάξεις εἶνε τὸ ἐξῆς: Ὑπὸ τὰς συνθήκας τὰς πολλὰς τοῦ πλούτου, τοῦ πληθυσμοῦ, αἱ Ἀθηναῖοι εἶνε δυνατόν νὰ ἔχουν πρώτης ἢ δευτέρας τάξεως θιάσους; Ὅχι. Ἀφοῦ λοιπὸν μόνον μετριότητος ἀνεκτὰς εἰμποροῦν νὰ ἰκανοποιήσονται αἱ Ἀθηναῖοι, αἱ μετριότητες αὐταὶ πρέπει νὰ ὑποστηρίζονται παρ' ὄλων τῶν τάξεων. Μόνον διὰ τῆς ὑποστηρίξεως αὐτῆς ὑπάρχει ἐλπίς νὰ ἴδωμεν κάτι τι καλλίτερον ἐν Ἀθήναις. Ὅταν ἢ μία τάξις λέγει: τὰ εἶδα εἰς τὸ Παρίσι, ἢ ἄλλη δὲν εἶνε δυνατόν νὰ τὰ ἰδῇ ἐν μικρῷ οὔτε εἰς τὰς Ἀθήνας, διότι μὲ θεωρεῖα κενά, μελόδραμα δὲν εἶνε δυνατόν νὰ συντηρηθῇ. Οἱ Ἀθηναῖοι εἶνε δύσκολοι. Εἶνε ἀκατάληπτοι. Διατί δὲν λέγουν τί θέλουν;<sup>82</sup>

Πίσω ἀπὸ τὸ ψευδώνυμο «Ἀθηναῖος», ποῦ ὑπογράφει τὸ κείμενο αὐτό, θὰ πρέπει νὰ κρύβεται ὁ Δημήτρης ἢ Μῆτσος Χατζόπουλος (γνωστότερος ὡς «Μποέμ»). Ἄν καὶ τὸ ψευδώνυμο αὐτὸ χρησιμοποιοῦσε ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ καὶ ὁ Τίμος Μωραϊτίτης, οἱ ἀπόψεις ποῦ ἐκφράζονται στὸ παραπάνω κείμενο μᾶς ὀδηγοῦν στὸ μᾶλλον ἀσφαλὲς συμπέρασμα ὅτι συγγραφέας αὐτῶν τῶν γραμμῶν ἦταν ὁ εἰσηγητῆς τοῦ «συντικαλισμοῦ» στὴν Ἑλλάδα»,<sup>83</sup> ἀλλὰ καὶ ἀδελφὸς τοῦ πρώτου μεταφραστῆ τοῦ Κομμουνιστικοῦ Μανιφέστου τῶν Marx καὶ Engels στὰ ἑλληνικὰ (1908), τοῦ Κωσταντίνου Χατζόπουλου.<sup>84</sup> Τὰ δύο ἀδέλφια βρισκόνταν ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ στὴν Ἀθήνα καὶ μοιράζονταν με-

ταξὺ ἄλλων καὶ τὸν θαυμασμό τους γιὰ τὸν Wagner (ὁ Κωσταντίνος μάλιστα εἶχε ὀνομάσει τὴν κόρη του, ποῦ εἶχε γεννηθεῖ τὸν προηγούμενο χρόνον (1902), Σέντα, ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη ἡρώιδα τοῦ Ἰπτάμενου Ὀλλανδοῦ).<sup>85</sup> Ἔτσι εἶναι μᾶλλον ἢ βέβαιο ὅτι οἱ ἀδελφοὶ Χατζόπουλοι θὰ ἐπισκέφθηκαν τουλάχιστον μία φορὰ τὴν αἴθουσα τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου γιὰ νὰ παρακολουθήσουν τὴν πρώτη αὐτῆ παράσταση ἔργου τοῦ Wagner στὴν ἑλληνικὴ πρωτεύουσα. Ἄν καὶ τὸ κείμενο αὐτὸ ὑπογράφει ὁ Μῆτσος, ὁ ὁποῖος μαζί μὲ τὸν Καμπύση εἶχαν ἐκδόσει τὸ περιοδικὸ Διόνυσος (1901-1902), ποῦ ὅπως καὶ ἡ Τέχνη (1898-1899) τοῦ Κωσταντίνου Χατζόπουλου ἐβρίθη ἀπὸ κείμενα καὶ ἀναφορὰς στὸν Wagner, οἱ θέσεις ποῦ ἐκφράζονται στὸ παραπάνω κείμενο μοιάζουν πολὺ ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὶς πολιτικὰς ἀπόψεις τοῦ μεγαλύτερου ἀδελφοῦ Κωσταντίνου. Ὁ τελευταῖος, σὲ μεταγενέστερο κείμενό του, ποῦ δημοσίευσε στὸν Νουμᾶ στὰ 1909 καὶ εἶχε τίτλο «Σοσιαλισμὸς καὶ Τέχνη», σημειώνει (ἀκολουθεῖται ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου): «ἡ τέχνη δὲν ἔχει τὴν αἰτία τῆς καὶ τὴν πηγὴν στὸν πλοῦτον, μὰ στὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου»,<sup>86</sup> γιὰ νὰ ἐξηγήσει λίγο μετὰ πῶς «τὰ ὀνό-

Κόμματος. Μετάφραση ἀπὸ τὰ γερμανικὰ ὑπὸ Π. Βασιλικοῦ», καὶ ἐν συνεχείᾳ αὐτόνομα τὸ 1913 (Μάρξ-Ἐγγελς, *Τὸ Κομμουνιστικὸ Μανιφέστο*, Μετάφραση Κωσταντίνου Χατζόπουλου) καὶ μάλιστα, ὅπως σημειώνει ὁ Τάκης Καρβέλης (Κωσταντίνος Χατζόπουλος, ὁ πρωτοπόρος, Ἐκδόσεις Σοκόλη, Ἀθήνα 1998, σ. 338), μὲ ἐξοδὰ τοῦ μεταφραστῆ.

85. Καθὼς αἰσθανόταν πῶς κάτι τὸν συνέδεε μὲ αὐτὸν τὸν Ὀλλανδοῦ», ὅπως σημειώνει ἡ σύζυγός του Σάννυ Χατζοπούλου-Χαίγκμαν, στὸ βιογραφικὸ πόνημά της *Τὰ Ἀπομνημονεύματά μου*: «Ἡ ζωὴ μου μὲ τὸν Κώστα Χατζόπουλο», (ἐπιμέλεια-σχόλια-ἔρευνα Μαίρη Χρυσικοπούλου, Ἀγρίνιο, Λαογραφικὸ Ἱστορικὸ Φιλολογικὸ Μουσεῖο Αἰτωλοακαρνανίας 2011, σ. 58), ὅπου πληροφοροῦμαστε, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, ὅτι τὸ νεαρὸ ζευγάρι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Ὀλλανδοῦ εἶχε παρακολουθήσει στὴ Δρέσδη καὶ τὸ *Λυκόφως τῶν θεῶν* καὶ μάλιστα μὲ μιὰ «φημισμένη πρωταγωνίστρια» (ὁ.π., σ. 53).

86. «Σοσιαλισμὸς καὶ Τέχνη», *Ὁ Νουμᾶς* 340 (19.4.1909), σ. 2-5 καὶ 341 (26.4.1909), σ. 2-5. Ἡ ἀναφορὰ στὴν σ. 3 τῆς δευτέρας συνέχειας. Προτιμοῦμε τὸ πρωτότυπο καὶ ὄχι στὴν μεταγενέστερη ἔκδοσιν τῶν κριτικῶν κειμένων τοῦ συγγραφέα (Κωσταντίνου Χατζόπουλου, *Κριτικὰ Κείμενα*, Νεοελληνικὴ Βιβλιοθήκη, Ἴδρυμα Κώστα καὶ Ἑλένης Οὐράνη, Ἀθήνα [1996], φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Κρίστα Ἀνεμούδη Ἀρζόγλου, σ. 435-455) καθὼς, παρότι σημειώνεται στὴν εἰσαγωγή ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὰ προφανῆ τυπογραφικὰ λάθη «τηρεῖται ἡ ὀρθογραφία χωρὶς καμμία

82. «Ἀπὸ χθὲς ἕως σήμερον. Σημειώσεις Ἀθηναίου. Οἱ Ἀντιθεατρικοί», *Τὸ Ἄστυ* 4426 (9.3.1903).

83. Ὅπως σημειώνει ὁ Ν. Γιαννιῶς («Ὁ Χατζόπουλος Σοσιαλιστής», *Ὁ Νουμᾶς* 696 (8.8.1920), σ. 90-92: 91) στὸ κείμενό του γιὰ τὴ σοσιαλιστικὴ δράση τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Δημήτριου, Κωσταντίνου Χατζόπουλου.

84. Τὸ κείμενο δημοσιεύθηκε κατ' ἀρχὴν στὸν *Ἐργάτη Βόλου* τὸ 1908 (στὰ φύλλα 22-29, ἀπὸ 2 Ἰουνίου μέχρι καὶ 20 Δεκεμβρίου 1908) μὲ τὸν τίτλο «Καρόλου Μάρξ καὶ Φρειδερίκου Ἐγγελς, Προκήρυξις τοῦ Κομμουνιστικοῦ

ματα ποιητῶν [...] ἢ μουσουργῶν καθὼς ὁ Μότσαρτ, ὁ Βέμπερ, ὁ Μπιζέ, ὁ Λόρτσιγκ, ὁ Βάγνερ, ὁ Νικόλαϊ εἶναι οἱ αἰσθητικοὶ παιδαγωγοὶ τῶν προλετάρων τοῦ Βερολίνου στὸ δραματικὸ καὶ μουσικὸ κόσμῳ τῆς τέχνης». <sup>87</sup> Μάλιστα, ὅπως ἔχει ἐπισημάνει ἡ Ἑλένη Οὐράνη γιὰ τὸν Κωσταντῖνο Χατζόπουλο, «ἴσως κάπως ἀσυνείδητά του ὁ κυριότερος σκοπὸς γι' αὐτὸν τῆς κοινωνικῆς μεταρρύθμισης νὰ ἦταν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι νὰ ἐξελιχθοῦν τόσο ὥστε νὰ μποροῦν ὅλοι νὰ χαροῦν τὰ μηνύματα τῆς τέχνης». <sup>88</sup>

Σὲ κάθε περίπτωση καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἂν οἱ θέσεις πού ἐκφράζονται στὸ κείμενο τοῦ Ἄστεως ἀνήκουν στὸν Μῆτσο ἢ τὸν Κωσταντῖνο Χατζόπουλο ἢ σὲ ἄλλον συγγραφέα, συναντοῦμε μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν καθιερωμένη ὀπτικὴ γιὰ τὸν κοινωνικὸ ρόλο τῆς ὄπερας ἀλλὰ

καὶ γιὰ τὸ κοινὸ στὸ ὁποῖο αὐτὴ ἀπευθύνεται. Ἄντίστοιχα, τὸ γεγονὸς μιᾶς παράστασης, ὅπως αὐτὴ τοῦ *Lohengrin* τοῦ 1903 στὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα, ἀποκτᾶ μεγάλη ἀξία καὶ ἀλλάζει πολλὰ δεδομένα. Εἰδικὰ σὲ σχέση μὲ τὸν Wagner, ὁ λόγος τίθεται πλέον σὲ ἐντελῶς διαφορετικὰ πλαίσια, γιὰτὶ ἀκόμη καὶ ὁ «καρφωμένος διὰ βίου» στὴν πρωτεύουσα μποροῦσε νὰ παρακολουθήσει σὲ ἄλλο ἐπίπεδο καὶ μὲ ἄλλους ὄρους τῆ συζήτησης, π.χ., γιὰ τὸν Wagner μεταξὺ τοῦ Ἐπισκοπόπουλου καὶ τοῦ Λαμπελέτ, πὺ ξέσπασε λίγο μετὰ τὴν παράσταση τοῦ *Lohengrin* <sup>89</sup> γιὰτὶ ἀκόμα καὶ οἱ προλετάριοι τῆς Ἀθήνας, ὅπως καὶ ἐκεῖνοι τοῦ Βερολίνου, εἶχαν πλέον τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσουν μιὰ βαγκνερικὴ παράσταση καὶ νὰ καλλιεργηθοῦν αἰσθητικὰ.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

μεταβολῆ» (σ. 54), τὸ κείμενο τοῦ *Νουμᾶ* τελικῶς δὲν μεταγράφεται μὲ τὴν ὀρθογραφία τῆς δημοσίευσής του.

87. Ὁ.π., σ. 5. Στὴν ἐκδοση τῶν κριτικῶν κειμένων τοῦ Χατζόπουλου ἡ συγκεκριμένη ἀναφορὰ βρίσκεται στὴ σ. 454. Ὁ ἀναγνώστης μάταια θὰ ἀναζητήσει τὰ ὀνόματα τῶν συνθετῶν αὐτῶν στὸ εὑρετήριο τῆς ἐκδοσης, τῆ στιγμῇ πού τὰ ἀντίστοιχα ὀνόματα τῶν θεατρικῶν συγγραφέων πού ἀναφέρει ὁ Χατζόπουλος στὸ ἴδιο ἀκριβῶς σημεῖο εὑρετηριάζονται κανονικά. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι τὰ ὀνόματα τῶν συνθετῶν λείπουν ἐντελῶς ἀπὸ τὸ εὑρετήριο, ἐνῶ δὲν λείπουν ἀπὸ τὴν ἐκδοση (π.χ. Μπετόβεν, Σούμπερτ, σ. 448, τοῦ ἴδιου κειμένου). Μόνον τὸ ὄνομα τοῦ Wagner ἐμφανίζεται στὸ εὑρετήριο μία φορὰ καὶ μάλιστα μὲ τρόπο λανθασμένο (Βάγκνερ ἀντὶ γιὰ Βάγνερ πού εἶναι στὸ πρωτότυπο καὶ στὴν ἀντίστοιχη σελίδα τῆς ἐκδοσης). Μιὰ τέτοια παράλειψη θὰ στεναχωροῦσε ιδιαίτερα τὸν

συγγραφέα, καθὼς θὰ ἀντιλαμβανόταν πὺς τελικῶς οὔτε τὸ προλεταριάτο ἀλλὰ οὔτε καὶ οἱ ἄλλες κοινωνικὲς τάξεις ἐκπαιδεύτηκαν αἰσθητικὰ.

88. Ἄλκης Θρύλος «Ὁ κριτικός», ὑποκεφάλαιο στὸ συλλογικὸ κείμενο «Τὸ ἔργο τοῦ Χατζόπουλου», *Νέα Ἑστία*, Ἔτος ΙΔ', 332 (15.10.1940), σ. 1275-6: 1275. Στὶς πολιτικὲς θέσεις καὶ τὴ δράση τοῦ Χατζόπουλου ἀναφέρεται καὶ ὁ Γιάνης Κορδάτος στὴν *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐργατικοῦ Κινήματος*, Ἐκδόσεις Μπουκουμάνη, Ἀθήνα 1972 (Ζ' ἐκδοση), σ. 122-134.

89. Βλ. σχετικὰ μὲ τὴν διαμάχη αὐτὴ Ἄννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικὸς “Βαγκνερισμὸς”». (Ὁ Βάγνερ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία καὶ κριτικὴ — “θέματα γιὰ ζετύλιγμα”», *Ὁ λόγος τῆς παρουσίας. Τμητικὸς τόμος γιὰ τὸν Παν. Μουλλά, ἐπιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου, Ἐκδόσεις Σοκόλη, Ἀθήνα 2005*, σ. 105-112: 108-109.

# “Ένα άγνωστο έργο για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου

«Στήν αγαπητή Κυρία  
Πάολα Ζαμπιέρι-Μαρσίκ  
ένα Λυπημένο Ποίημα»<sup>1</sup>

Και συνεχίζει στην επόμενη σελίδα:

«στήν αγαπητή κυρία  
Πάολα Μαρσίκ έμπνευσμένο  
άπό μια άληθινή συγκίνηση για τή  
μεγάλη άπώλεια του πατέρα της  
και θέλοντας νά τήν παρηγορήσω  
αίσθανόμενος μίαν άνιδιοτελή άγάπη για κείνη.  
Δημήτρης Μητρόπουλος»  
«Τό γράφω αυτό για νά έκφράσω τή θλίψη μου».<sup>2</sup>

Ἐτσι γράφει στις δύο πρώτες του σελίδες ὁ νεαρός συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος στό συνολικής έκτασης ἕξι σελίδων άγνωστό μας μουσικό τεμάχιο για σόλο πιάνο με τίτλο στα γαλλικά *Un poème triste* (“Ένα λυπημένο ποίημα”) τὸ ὁποῖο ἀνακάλυψα πρό διετίας στη βιβλιοθήκη του καθηγητοῦ του Ἀρμάνδου Μαρσίκ (1877-1959), ἡ ὁποία βρίσκεται στην κατοχή του ἔγγονου του Ζάκ Μαρσίκ.

Πάνε δύο καί κάτι χρόνια πού απέκτησα ἐπαφές με τόν ἔγγονο του Ἀρμάνδου Μαρσίκ, μέσω ἠλεκτρονικῆς ἀλληλογραφίας. Μετά ἀπό τίς πρώτες ἡμέρες τῆς γνωριμίας μας, στις 16.11.2011 τόν ρώτησα ἐάν ὑπάρχει στή βιβλιοθήκη του παπποῦ του κάποιο ἑλληνικό ἔργο. “Ἐξι μέρες μετά (22.11) μοῦ ἀπάντησε πώς ἔχει πρόχειρα – δηλαδή σέ κάποιο σημείο πού δέ χρειάζεται νά κουραστεῖ πολὺ για νά τὸ βρεῖ – ἕνα μικρὸ πρωτότυπο ἔργο για πιάνο του Μητρόπουλου πού ἔγραψε για τήν κηδεία του προπάππου του Φραντζέσκο Ζαμπιέρι (δηλαδή πεθεροῦ του Ἀρμάνδου Μαρσίκ) καί μιὰ παρτιτούρα του Ἄητοῦ του Γεωργίου Σκλάβου. Κατόπιν σύντομης στιχομυθίας με παρέπεμψε στή διαδικτυακή βιογραφία του Ἀρμάνδου Μαρσίκ, τήν ὁποία προηγουμένως μοῦ εἶχε χαρίσει, καί πῶς συγκεκριμένα στις σελίδες 142-143 για νά πάρω μιὰ ἰδέα. Ὅντως μοῦ ἦταν ἐντελῶς άγνωστο τὸ ἐν λόγω ἔργο καί κατόπιν ψαξίματος σέ ἀνάλογη βιβλιογραφία δέν τὸ συνήντησα πουθενά. Μετά ἀπό ἕξι ἡμέρες (28.11), ὁ Ζάκ Μαρσίκ μοῦ ἔστειλε τρία ἀποσπάσματα τῶν πρώτων δύο σελίδων καί τῆς τελευταίας, ὅπου φαίνονται ὁ τίτλος, ἡ ἀφιέρωση καί τὰ πρώτα μέτρα, καθὼς καί ἡ ὑπογραφή του Μητρόπουλου με τὰ λοιπὰ στοιχεῖα καί τὰ τελευταία μέτρα του ἔργου. Τὰ ἐν λόγω τμήματα σᾶς παρουσιάζω στή σύν-

1. Σ.τ.σ.: Μετάφραση ἀπό τὰ Γαλλικά.

2. Σ.τ.σ.: “Ο.π.



τομή μου αυτή παρουσίαση. Σύντομα τὸ ἔργο, μετὰ τὴν πρώτη του ἐκτέλεση θὰ ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸ «Κέντρο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς». Τέλος, στίς 27.3.2012 ἔλαβα σκαναρισμένο ὄλο τὸ κομμάτι καὶ φυσικὰ ἡ χαρὰ ἦταν καὶ παραμένει πολὺ μεγάλη.

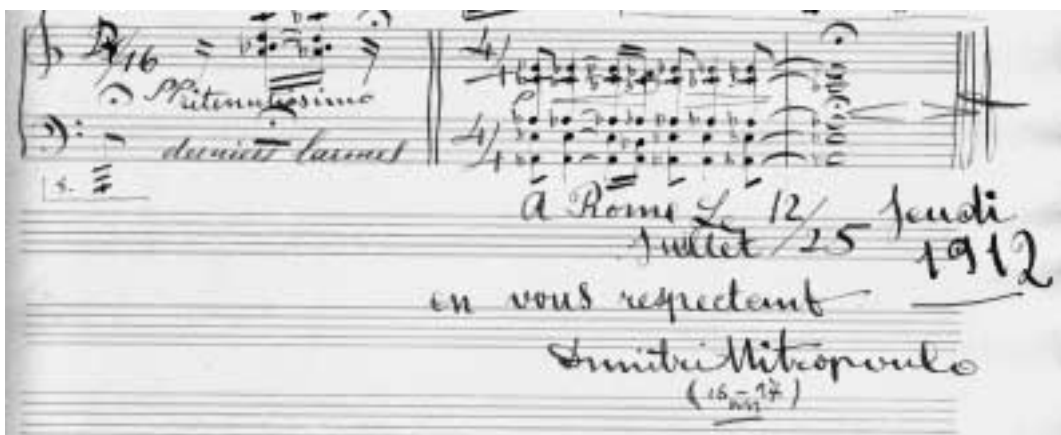
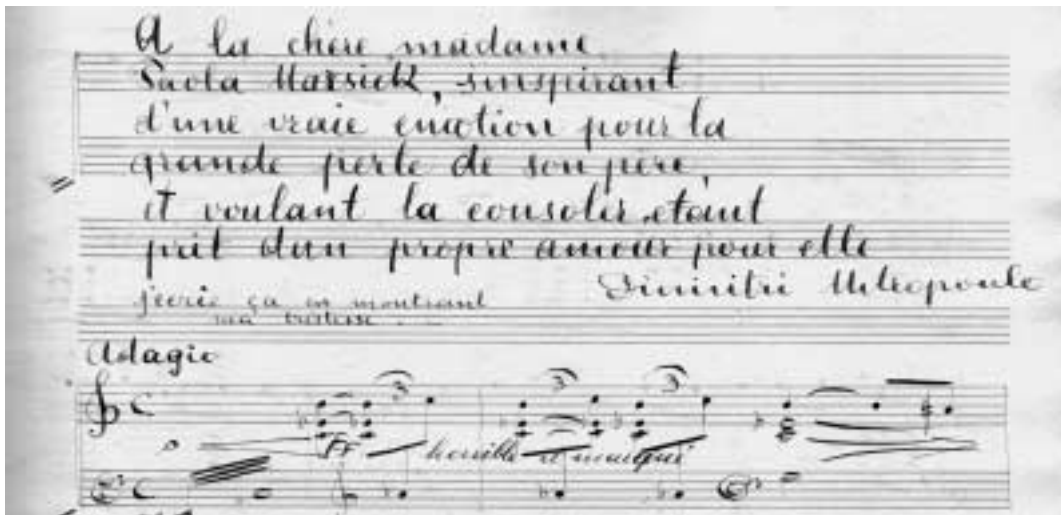
Πρόκειται γιὰ αὐτόγραφο ἔργο ἄκρως νεανικὸ τοῦ Μητρόπουλου. Ἀριθμεῖ πενήντα ὀχτῶ (58) μέτρα, ἡ ἠχοχρωματικὴ του γκάμμα κινεῖται ἀπὸ τὸ πιανίσσимо (pp) ἕως τὸ φορτισσισσισσισσимо (ffff) καὶ μαζὶ μὲ ἄλλα στοιχεῖα τὰ ὁποῖα θὰ δώσω ἐν καιρῷ, τὸ παρὸν κομμάτι μᾶς δίνει ἀκριβῶς τὸ στίγμα τοῦ λόγου γιὰ τὸν ὁποῖον γράφτηκε καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ νεαροῦ μας ταλαντοῦχου

συνθέτη, ὁ ὁποῖος θὰ ἀπασχολήσῃ τὸ παγκόσμιο μουσικὸ στερέωμα μὲ τὶς προόδους του στὴ μουσικὴ γιὰ τὰ ἐπόμενα πενήντα (50) περίπου χρόνια. Ὁ Μητρόπουλος ὑπογράφει τὸ ἔργο του στὴ γαλλικὴ καὶ ἐδῶ σᾶς τὸ δίνω στὰ ἑλληνικὰ ὡς ἐξῆς: «στὴ Ρώμη τὴν 12<sup>η</sup>/25<sup>η</sup> Ἰουλίου Πέμπτη 1912 / μὲ σεβασμὸ σὲ Σᾶς / Δημήτρης Μητρόπουλος / (16-17 ἐτῶν)».

ΧΡΗΣΤΟΣ ΗΛ. ΚΟΛΟΒΟΣ

Μόντρεαλ Καναδᾶ

Διευθυντὴς Ὁρχήστρας - Βιολονίστας - Ἐρευνητὴς Ὑπότροφος ὑποψήφιος διδάκτωρ Παν/μίου τοῦ Μόντρεαλ



# Ἀθησαύριστα τεκμήρια γιὰ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν

Στὴ μνήμη τοῦ Ἄρη Γαρουφαλῆ

Στὸ πλαίσιο τῆς ἐπετείου τῶν πενήντα χρόνων ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου (2010), τὸ Ἐργαστήριον Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ἐξέδωσε ἕναν τόμο τεκμηρίων γιὰ τὸν πολυτάλαντο μουσικό, ποὺ ἐντοπίστηκαν στὸ ἀταξινόμητο Ἀρχεῖο τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸν Ἄρη Γαρουφαλῆ καὶ σχολιάστηκαν, στὴν ἐν λόγω ἔκδοσιν, ἀπὸ τὸν ὑπογράφοντα.<sup>1</sup> Ἀφ’οὔτου ἀνέλαβα τὴν ἐποπτεία τῆς ταξινομήσεως καὶ ψηφιοποιήσεως τοῦ Ἀρχείου, ἐντόπισα δέκα ἀκόμη τεκμήρια, σχετικὰ κυρίως μὲ τὸν σχεδιασμό, τὴν πραγματοποίηση καὶ τὸ πέρας τῆς μεταπτυχιακῆς μαθητείας τοῦ Μητρόπουλου στὸ Βερολίνο. Τὰ κείμενα αὐτά, ποὺ δημοσιεύονται ἐδῶ κατὰ τὴ χρονολογικὴ τους σειρὰ καὶ μὲ σχολαστικὴ τήρησιν τῆς πρωτότυπης ὀρθογραφικῆς τους μορφῆς,<sup>2</sup> ἀποτελοῦν πηγὴ νέων πληροφοριῶν γιὰ τὶς δραστηριότητες τοῦ Μητρόπουλου κατὰ τὴν ἐξέστιά 1919-1924 καὶ μᾶς βοηθοῦν νὰ συμπληρώσουμε τὶς εἰδήσεις καὶ τὰ πορίσματα τοῦ μνημονευθέντος βιβλίου, ἀλλὰ καὶ δύο παλαιότερων μελετῶν μου ποὺ δημοσιεύθηκαν στὸν Μουσικὸ Ἑλληνομνήμονα.<sup>3</sup>

Ἡ χρονολογικὴ διάταξις τῶν δέκα ἀθησαύριστων τεκμηρίων δὲν μπόρεσε νὰ τηρηθεῖ σὲ μία μόνον, ἰδιαίτερη, περίπτωσις: Τὸ τεκμήριον III, ποὺ τοποθετήθηκε πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ τοῦ Γεωργίου Λυκούδη, μὲ ἡμερομηνία 26.11.1922 (IV), ἀποτελεῖ αὐτοτελὴ χρονολογικὴ παράθεσις ἐπιστολιμαίων ἀποσπασμάτων τοῦ Νίκου Σκαλκώτα, ποὺ καλύπτουν τὴν περίοδο 25.10.(7.11.) 1921 - 10.3.1924,<sup>4</sup> τῶν ὁποίων ἡ συνανάγνωσις ἀποδομεῖ – ὀριστικά, πιστεύω –

1. Ἄρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ξανθοῦδάκης (ἐπιμ.), Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος καὶ τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν. Τὸ Χρονικὸ καὶ τὰ Τεκμήρια, Κέρκυρα, Ἰόνιο Πανεπιστήμιον / Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Ἐργαστήριον Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 2011. Ἐννοῶ τὸν ὑπογράφοντα τὸ παρόν, γιὰ τὸν ὁποῖο, πρὸς ἀποφυγὴν παρανοήσεων, θὰ χρησιμοποιοῦ στὸ ἐξῆς πρῶτο ἐνικὸ πρόσωπο.
2. Κάποια ἀνορθόγραφα κύρια ὀνόματα στὸ III κινδυνεύουν νὰ δημιουργήσουν σοβαρὸ πρόβλημα στὴν κατανόησιν. Ἐπισημαίνω: Nikich, ἀντὶ γιὰ [Arthur] Nikisch, Σκόκος, ἀντὶ γιὰ [Αντώνιος] Σκόκος, Δόνης, ἀντὶ γιὰ (πιθανότατα) [Μίνως] Δούνας, Hochschule, ἀντὶ γιὰ Hochschule, Schrekker, ἀντὶ γιὰ [Franz] Schreker. Σημειωτέον ὅτι στὴν ἐντυπὴ μεταγραφὴ τῶν κειμένων τοποθετήθηκαν βαρεῖες, οἱ ὁποῖες δὲν συνηθίζονταν στὰ χειρόγραφα καὶ δὲν ὑπάρχουν στὰ πρωτότυπα.
3. «Ὁ Μητρόπουλος στὸ Βερολίνο», 5 (Ἰαν.-Ἀπρ. 2010), σ. 3-16 καὶ «Μητρόπουλος καὶ Σικελιανός», 6 (Μάιος-Αὔγ. 2010), σ. 13-28.
4. Στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν ἐντοπίστηκαν εἴκοσι ἐπτὰ ἐπιστολὰς (οἱ τρεῖς πρῶτες ἀπὸ τὸν Βόλο καὶ οἱ ὑπόλοιπες ἀπὸ τὸ Βερολίνο) τοῦ νεαροῦ Νίκου Σκαλκώτα πρὸς τὸν Κωνσταντῖνον Παπαδημητρίου (οἱ εἴκοσι δύο) καὶ τὸν Γεώργιον Νάζο (οἱ ὑπόλοιπες πέντε) – δηλαδή, πρὸς τὸν γραμματέα καὶ τὸν διευθυντὴ τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, ἀντίστοιχα (ὁ Παπαδημητρίου παραιτήθηκε ἀπὸ τὴ θέση του στὶς ἀρχὲς Μαρτίου τοῦ

τή μία από τις δύο εφάνταστες «θεωρίες συνωμοσίας», των οποίων θύματα έχουν πέσει, κατά τις τελευταίες δεκαετίες, δύο από τους σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες.<sup>5</sup>

ccc

Σύμφωνα με το τεκμήριο I, η σκέψη «να σταλή» ο Μητρόπουλος «εις Εύρωπην ως ύπότροφος του Ώδείου» χρονολογείται τουλάχιστον από τις αρχές του 1919. Έν συνεχεία (15.4.1920, βλ. II) μαθαίνουμε ότι ο Νάζος «έπεισε τόν κ. Μητρόπουλον να μεταβῆ εις Βρυξέλλας, ἵνα τελειοποιηθῆ ἐκεῖ ὑπό τὴν προστασίαν τοῦ κ. Thomson» (ἢ «πειθῶ» τοῦ Νάζου εἶχε μᾶλλον νὰ κάνει μετὴν ἐπιλογὴ τῶν Βρυξελλῶν ὡς τόπου μετάβασης τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὴ συνέχιση τῶν σπουδῶν του, ἐνῶ κίνητρο γι' αὐτὴν τὴν ἐπιλογὴ φαίνεται ὅτι ἦταν τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔδειξε ὁ διακεκριμένος Βέλγος βιολονίστας César Thomson, γιὰ τὸ μουσικὸ ταλέντο τοῦ νέου Ἑλληνα συνθέτη).<sup>6</sup>

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ πρωτοφανὴς πληρο-

1923) – χρονολογημένες μεταξύ 1921 και 1924, οἱ ὁποῖες θὰ ἐκδοθοῦν σχολιασμένες καὶ ἀπὸ τις ὁποῖες ἐπέλεξα, γιὰ τὴν παρούσα δημοσίευση, τὰ ἀποσπάσματα ποὺ περιέχουν ἀναφορὲς στὸν Μητρόπουλο. Τὸ ὄνομα τοῦ παραλήπτη θὰ ἀναγράφεται στὴν ἀρχὴ τοῦ ἀποσπάσματος, μόνον ὅταν θὰ πρόκειται γιὰ τὸν Νάζο· ὅπου δὲν ἀναγράφεται ὄνομα, παραλήπτης θὰ νοεῖται ὁ Παπαδημητρίου.

5. Πρόσφατο ἐκτενὲς πόνημα γιὰ τὸν «ἀδικημένο» Σπύρο Σαμάρα καταχωρίζει, ἀναφομοίωτα, τὰ περισσότερα δημοσιεύματα (μερικὰ δὲν ἀναφέρονται καθόλου) τῶν συνεργατῶν τοῦ Ἑργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, σχετικὰ μετὸν συγκεκριμένο συνθέτη, σὲ «ἀναπόφευκτο» – ὅπως αὐτοαποκαλεῖται – συμπλήρωμα, παραλείποντας νὰ τὰ ἀναφέρει στὴ βιβλιογραφία, στὸ εὔρετῆριο καὶ στὴν ἀγγλικὴ περίληψη. Ἐντούτοις, μετὰ τῶν πολλῶν ἀγνωστων στοιχείων ποὺ ἔχει φέρει στὴ δημοσιότητα (θέτοντάς τα, ἔτσι, ἄμεσα καὶ ἐλεύθερα στὴ διάθεση τοῦ ὁποιοδήποτε) ἡ ἔρευνα τοῦ Ἑργαστηρίου, περιλαμβάνονται καὶ ἀδιάφευστα τεκμήρια, ποὺ ἀμφισβητοῦν βᾶσιμα τὴ θεωρία περὶ «ἀπηνόως διώξεως» τοῦ Σαμάρα ἐκ μέρους συγκεκριμένων προσώπων (περισσότερα, στὴν «ἀναπόφευκτη» ἀναλυτικὴ κριτικὴ τοῦ πονήματος, ποὺ ἐτοιμάζεται).
6. Ὁ Thomson ἐπόπτευσε, πράγματι, τις σπουδὲς τοῦ Μητρόπουλου στὶς Βρυξέλλες κατὰ τὸ σχολικὸ ἔτος 1920-1921 καί, ὅπως φαίνεται, ὑποστήριξε τὴν ἀπόφαση τοῦ τελευταίου νὰ μετεγκατασταθεῖ στὸ Βερολίνο· βλ., σχετικὰ, Γαρουφαλῆς-Ξανθουδάκης (ἐπιμ.), ὁ.π., σ. 27-29, 70, 72, 74.

φορία ποὺ ἀντλοῦμε ἀπὸ τὸ I, ὅτι ὁ Μητρόπουλος, ἐκτὸς ἀπὸ σύνθεση καὶ πιάνο – ἀντικείμενα γιὰ τὰ ὁποῖα ἦταν ἐπισήμως ἐγγεγραμμένος στὸ Ὁδεῖο – σπούδαζε ἐπίσης καὶ «Διεύθυνσιν Ὁρχήστρας», ἐνῶ τέτοιο ἀντικείμενο δὲν ὑπῆρχε καθόλου στὸ διδακτικὸ πρόγραμμα τοῦ ἰδρύματος. Γενικότερα, ὡστόσο, ἡ διδασκαλία τῆς διεύθυνσης ὀρχήστρας δὲν ἦταν τότε, οὔτε σὲ πανευρωπαϊκὸ ἐπίπεδο, ὀργανωμένη καὶ ἐπισημοποιημένη, μετὸν τρόπο μετὸν ὁποῖο ἐμφανίζεται στὰ σημερινὰ προγράμματα σπουδῶν τῶν μουσικοεκπαιδευτικῶν ἰδρυμάτων, καὶ στηριζόταν, κατὰ κύριο λόγο, στὴν πρακτικὴ δίπλα σ' ἓναν ἐμπειρομαέστρο. Τέτοιος μαέστρος ἦταν καὶ ὁ Armand Marsick, ὁ δάσκαλος ἀνώτερων θεωρητικῶν τοῦ Μητρόπουλου στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, καὶ κάτω, ἀσφαλῶς, ἀπὸ τὴ δική του καθοδήγηση ὁ μαθητὴς εἶχε ἀνέβει στὸ roodium τῆς Ὁρχήστρας τοῦ Ὁδείου πέντε φορὲς (τέσσερις βεβαιωμένες καὶ μιὰ πιθανολογούμενη)<sup>7</sup> πρὶν ἀπὸ τὴν ὀλοκλήρωση τῶν σπουδῶν του στὴν Ἑλλάδα.

Πέντε συναυλίες σὲ μιὰ ἑπταετία (1914-1920) δὲν ἀποτελοῦν ἀμελητέο ἀριθμὸ γιὰ ἓναν νεαρὸ μαέστρο, δεδομένων μάλιστα τῶν συνθηκῶν τῆς ἐποχῆς (μία καὶ μοναδικὴ ὀρχήστρα μετὸ περιορισμένο ἀριθμὸ δημόσιων ἐμφανίσεων, ἐν μέρει ἐξαιτίας τοῦ πολέμου), οὔτε ὅμως μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ἐπαρκῆς ἐκπαίδευση γιὰ ἓναν μαθητευόμενο διευθυντὴ ὀρχήστρας ποὺ στηρίζει τὴν πρόοδό του στὴν πρακτικὴ ἄσκηση. Τὸ πιθανότερο λοιπὸν εἶναι ὅτι ὁ Μητρόπουλος ἐκπαιδεύετο, παράλληλα, στὴν ἀνάγνωση παρτιτουρῶν ὀρχήστρας στὸ πιάνο, καθὼς καὶ στὴν προετοιμασία (corgrégitation) μονωδῶν καὶ χορωδῶν γιὰ τὴ συμμετοχὴ τους σὲ ὅπερες καὶ ἄλλα μεγάλα ἔργα γιὰ φωνὲς καὶ ὀρχήστρα. Ἐμμεση, ἀλλὰ καὶ σχετικὰ ἀσφαλῆς, ἐπιβεβαίωση τῆς ὑπόθεσης αὐτῆς ὁ ἐντυπωσιακὸς μεγάλος ἀριθμὸς τῶν ἐμφανίσεών του ὡς μουσικοῦ συνοδοῦ ἢ ὡς πιανίστα μουσικῆς δωματίου, σὲ σύγκριση, μάλιστα, μετὸς τις – ἀριθμητικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ – ἀμελητέες ἐμφανίσεις του ὡς σολίστ.<sup>8</sup> Ἀμεσότερη, τέλος, ἐπιβεβαίωση, τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Μητρόπουλος προσελήφθη μετὰ τὰ ἴδια συνοδευτικὰ καὶ βοηθητικὰ καθήκοντα στὴν Ὀπερα τοῦ Βερολίνου, ἀμέσως μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὴ Γερμανία<sup>9</sup> καὶ μετὰ τὴν ἀπόδο ἐνὸς καὶ πλεόν

7. Ὁ.π., σ. 23-24.

8. Ὁ.π., σ. 24-27.

9. Βλ., σχετικὰ, Ξανθουδάκης, «Ὁ Μητρόπουλος στὸ Βερολίνο», ὁ.π., σ. 8-16, καὶ τὴ συνέχεια τοῦ παρόντος.



έτους αποδημίας και αποχής του από την έντονη μουσική του δράση στην Ελλάδα. Είναι προφανές ότι ο νεαρός δραστήριος μαθητής του Ώδείου Ἀθηνῶν, που πήρε τὸ δίπλωμά του στὸ πιάνο μὲ «Χρυσὸν Μετάλλιον, μὴ ὑπαρχούσης ἀνωτέρας τιμητικῆς διακρίσεως»,<sup>10</sup> εἶχε ἀφιερῶσει ὅλον σχεδὸν τὸν χρόνο τῆς προπτυχιακῆς καὶ μεταπτυχιακῆς του πιανιστικῆς ἀσκήσεως ὄχι στὴ μελέτη τοῦ συνήθους σολιστικῶν ρεπερτορίου, ἀλλὰ στὴν ἐκμάθηση συνοδευτικῶν ἢ συμμετοχικῶν πιανιστικῶν μερῶν καὶ στὴν πιανιστικὴ ἀνάγνωση ἔργων γιὰ ὀρχήστρα.

Ἡ μαρτυρία τοῦ Νάζου γιὰ τὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση τοῦ Μητρόπουλου σὲ τρία διακεκριμένα ἀντικείμενα (σύνθεση, διεύθυνση ὀρχήστρας, πιάνο – μὲ τὴ σειρά που ἀναφέρονται στὸ I), σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ ἐκπαίδευση στὸ δεύτερο ἀντικείμενο εἶχε πρακτικὸ χαρακτήρα, ἀπαντᾷ καὶ σὲ μίαν εὐλόγη ἀπορία που μπορεῖ νὰ ἐγείρει ἡ ἔλλειψη ὁποιασδήποτε ἀντίδρασης, ἐκ μέρους τῆς διοικήσεως τοῦ Ώδείου, ἀπέναντι στὸ γεγονός ὅτι ὁ Μητρόπουλος, μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὸ Βερολίνο, ἀντὶ νὰ συνεχίσει τὶς σπουδές του στὴ σύνθεση (γιὰ τὴν ὁποία τοῦ δόθηκε ἡ ὑποτροφία), ἀφιερῶθηκε ὀλοκληρωτικὰ στὰ ἐπαγγελματικὰ καθήκοντα που τοῦ ὑπαγόρευε ὁ διορισμὸς του στὴν ὄπερα: Τόσο τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο, ὅσο καὶ ὁ Διευθυντὴς τοῦ Ώδείου Ἀθηνῶν, θεωροῦσαν πὼς ἡ «πρόοδος» τοῦ ὑποτρόφου, τὴν ὁποία τόσο ἐμφατικὰ ὑπογράμμιζαν οἱ αὐτόπτες Σκαλκώτας (III) καὶ Λυκούδης (IV), ἀφοροῦσε τὴν ἐπαγγελματικὴ του κατάρτιση μᾶλλον, παρὰ τὴν ἐπαγγελματικὴ του σταδιοδρομία – μ' ἄλλα λόγια, πὼς οἱ ἐπαγγελματικὲς του ἐνασχολήσεις συνιστοῦσαν συνέχιση τῆς ἐκπαίδευσής του στὴ διεύθυνση ὀρχήστρας.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τοὺς δύο κύριους ἀρχικοὺς σκοποὺς τῆς παροχῆς τῆς ὑποτροφίας στὸν Μητρόπουλο, οἱ πληροφορίες που μᾶς παρέχουν τὰ νέα τεκμήρια ἐπιβεβαιώνουν δύο παλαιότερες ὑποθέσεις μου:

(α) Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν ἀτεκμηρίωτο ἰσχυρισμὸ τοῦ Trotter, ὅτι ἡ μετακίνηση τοῦ Μητρόπουλου ἀπὸ τὶς Βρυξέλλες στὸ Βερολίνο τοῦ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐγκαταλείψει τὴν ἀπεχθῆ, γι' αὐτόν, μελέτη τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου, ἡ μαρτυρία τοῦ προσωρινοῦ συγγάτοικου τοῦ Λυκούδη ἐπιβεβαιώνει (IV) μίαν ἀνώδυμη ἀνταπόκριση, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία

ὁ πολυπράγμων ὑπότροφος τοῦ προαστίου Lankwitz ἐκμεταλλεῖτο καθε εὐκαιρία γιὰ νὰ μελετᾷ καὶ νὰ τελειοποιεῖται στὸ ὄργανο τῆς ἐκκλησίας που βρισκόταν ἀπέναντι στὸ σπίτι του.<sup>11</sup>

(β) Στὴν παλαιότερη μελέτη μου τοποθετοῦσα τὴν ἐναρξὴ τῶν μαθημάτων σύνθεσης τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὸν Busoni τὸ φθινόπωρο τοῦ 1922.<sup>12</sup> Ἡ ρητὴ μαρτυρία τοῦ Λυκούδη (IV) γιὰ τὴν παρακολούθηση τῶν μαθημάτων αὐτῶν καθιστᾷ τὴν ἡμερομηνία σύνταξης τῆς ἐπιστολῆς του (26.11.1922) terminus ante quem. Ἐνα σχετικὰ ἀσφαλὲς terminus post quem προκύπτει ἀπὸ τὴν παντελῆ ἀπουσία ἀναφορῶν, περὶ μαθητείας τοῦ Μητρόπουλου στὸν Busoni, στὰ ἀπόσπασματα τῶν ἐπιστολῶν τοῦ Σκαλκώτα (III). Τὸ χρονολογικὰ τελευταῖο (10.3.1924) γράφτηκε ἕνα ἐξάμηνο μετὰ τὴν ὀριστικὴ διακοπὴ τῶν παραδόσεων τοῦ Busoni στὴν Ἀκαδημία τοῦ Βερολίνου (Ὀκτώβριος 1923),<sup>13</sup> ἐνῶ τὸ προτελευταῖο (1.3.1923) περιέχει μίαν μικρὴ μόνον, ἔμμεση, ἀναφορὰ στὸν Μητρόπουλο, σχετικὴ μὲ τὴν οικονομικὴ κατάσταση τοῦ συντάκτη τῆς ἐπιστολῆς. Ἔως καὶ τὸ ἀμέσως προηγούμενο ἐπιστολιμαῖο ἀπόσπασμα (16.9.1922) οἱ ἐπιστολὲς τοῦ Σκαλκώτα βρῖθουν πληροφοριῶν γιὰ τὶς δραστηριότητες καὶ τὴν «πρόοδο» τοῦ Μητρόπουλου στὸ Βερολίνο. Ἐὰν τὰ μαθήματα μὲ τὸν Busoni εἶχαν ξεκινήσει κάποια προγενέστερη στιγμή, ὁ Σκαλκώτας ἀσφαλῶς θὰ εἶχε ἀναφέρει τὴ σπουδαία αὐτὴ στροφή στὴ ζωὴ τοῦ καλλιτεχνικοῦ καὶ πνευματικοῦ του εἰδώλου. Συνεπῶς, ἡ ἡμερομηνία 16.9.1922 συνιστᾷ πιθανότατα ἀσφαλὲς terminus post quem.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ πληροφορία – ἡ ὁποία θὰ πρέπει, πάντως, νὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ ἴδιου τοῦ Μητρόπουλου – ὅτι ὁ Busoni ἦταν «κατενθουσιασμένος» μὲ τὸν Ἕλληνα μαθητὴ του (IV). Ἡ συνοπτικὴ, τέλος, φράση «μελετᾷ τὴν Fuga μὲ τὸν Busoni», θὰ πρέπει νὰ ἐννοηθεῖ στὸ πλαίσιο τῆς πολλαπλᾶ τεκμηριωμένης ἀποψῆς τῆς Levitz γιὰ τὸ βᾶρος τῆς ἀντίστιξης καὶ τῆς φούγκας στὴ διδασκαλία τοῦ Busoni.<sup>14</sup>

c c c

11. Ὁ.π., σ. 74 καὶ Ξανθοῦδάκης, «Ὁ Μητρόπουλος στὸ Βερολίνο», ὁ.π., σ. 10.

12. Ξανθοῦδάκης, ὁ.π., σ. 13.

13. Ὁ.π., σ. 12.

14. Βλ. Tamara Levitz, *Teaching New Classcality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, σ. 126-132.

10. Γαρουφαλῆς-Ξανθοῦδάκης (ἐπιμ.), ὁ.π., σ. 18 καὶ 70-71.

Στην παλαιότερη μελέτη μου χρονολογούσα την έναρξη της συνεργασίας του Μητρόπουλου με την Όπερα του Βερολίνου «από τις αρχές της καλλιτεχνικής σαιζόν 1921-1922», στηριζόμενος σε έμμεσες ένδειξεις.<sup>15</sup> Τώρα αποκτούμε και ένα ασφαλές terminus ante quem: την ημερομηνία 6.1.1922, όταν ο Σκαλκώτας ανακοίνωνε το γεγονός στον Παπαδημητρίου (III). Ο πανηγυρικός τόνος αυτής της ανακοίνωσης («άλλα έχω να σᾶς πῶ νέα») μᾶς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η συνεργασία αυτή θα πρέπει να ξεκίνησε περίπου στην έκπνοή του έτους 1921.

Πέρα από την ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια που ανακοινώνεται στις 5.4.1922, ότι ο Μητρόπουλος «τώρα μάλιστα παίζει και στην ορχήστρα τακτικά celeste» (ένα από τα πληκτροφόρα που αναφέρονταν ρητά στο συμβόλαιο για την περίοδο 1922-1923),<sup>16</sup> τὰ ἀποσπάσματα τῶν ἐπιστολῶν Σκαλκώτα περιέχουν τρεῖς σημαντικές πληροφορίες: (α) ὅτι ὁ Μητρόπουλος «ἔπαιξε τὴν καινούργια του Σονάτα γιὰ πιάνο καὶ κάτι μέρη ἀπ' τὴν “Βεατρική»» στις 10.11.1921»,<sup>17</sup> (β) ὅτι «ὁ Μητρόπουλος ἔπαιξε δύο φορές Piano στὴ Φιλαρμονικὴ μὲ Dirigent τὸν Brecher» (ἀπόσπασμα μὲ ἡμερομηνία 12.2.1922), καὶ (γ) ὅτι «ὁ Μητρόπουλος ἐπίσης προοδεύει: ἔπαιξε δύο φορές μὲ Philharmonie Piano μὲ τὸν Brecher Dirigent» (ἀπόσπασμα μὲ ἡμερομηνία 3.5.1922). Τὸ βασικὸ ἐρώτημα εἶναι ἂν στὰ δύο τελευταῖα – ἀπὸ τὰ τρία ἀποσπάσματα τῶν ἐπιστολῶν του – ὁ Σκαλκώτας ἀναφέρεται, μὲ χρονικὴ ἀπόσταση τριῶν μηνῶν, στὸ ἴδιο γεγονός ἢ ἂν πρόκειται γιὰ δύο διαφορετικὰ γεγονότα – δηλαδή, ὅπως ὑπονοεῖ ἡ λέξη «προοδεύει», ἂν πρόκειται γιὰ δύο ξεχωριστὰ ζεύγη συναυλιῶν τῆς Φιλαρμονικῆς τοῦ Βερολίνου ὑπὸ τὸν Brecher, ποὺ δόθηκαν λίγο πρὶν ἀπὸ τις ἡμερομηνίες σύνταξης τῶν δύο ἐπιστολῶν. Ἐξαιρετικὰ, ἐξάλλου, ἐνδιαφέρον θὰ ἦταν νὰ γνω-

ρίζαμε ἂν στὶς δύο ἢ στὶς τέσσερις αὐτὲς συναυλίες ὁ Μητρόπουλος συμμετεῖχε ὡς σολίστ, ἐρμηνεύοντας, λ.χ., κάποιο κοντσέρτο γιὰ πιάνο καὶ ορχήστρα, ἢ ὡς πιανίστας ορχήστρας, ἀναλαμβάνοντας τὸ πιανιστικὸ μέρος μιᾶς παρτιτούρας γιὰ ορχήστρα μὲ συμμετοχὴ πιάνου. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ ἐρωτήματα μποροῦν νὰ ἀπαντηθοῦν μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια, ἂν ἐξετάσουμε προσεκτικὰ τὰ δεδομένα ποὺ ἔχουμε αὐτὴν τὴ στιγμὴ στὴ διάθεσή μας.

Στὸ Ἀρχεῖο Μητρόπουλου τῆς Γενναδεῖου Βιβλιοθήκης, καὶ συγκεκριμένα στὸ ἄλμπουμ μὲ ἀποκόμματα Τύπου (Φάκελος 20, Ὑποφάκελος 1), περιλαμβάνονται πέντε ἀποκόμματα ἀπὸ πρώιμες γερμανικὲς κριτικὲς. Τὸ ἕνα ἀπ' αὐτὰ ἔχει ἡμερομηνία, τυπωμένη μὲ σφραγίδα, 20.12.1923 καὶ περιέχει τὴν ἐπικεφαλίδα τοῦ κριτικοῦ δημοσιεύματος («Ἐξαιρετο, Ἀκριβές, Ταχύρρυθμο»), τὸ ὄνομα τοῦ συντάκτη (Kurt Ginger) καὶ τὴ μοναδικὴ φράση «ὁ Μητρόπουλος ἔχει γίνεῖ ὁ κλασικὸς τοῦ πιάνου ποὺ ἀκτινοβολεῖ ὡς ορχηστρικό ὄργανο», καὶ θὰ πρέπει νὰ ἀναφέρεται στὴ συμμετοχὴ τοῦ Ἑλληνα μουσικοῦ στὴν 4<sup>η</sup> Συμφωνικὴ Συναυλία τῆς Ὁρχήστρας τῆς Ὁπερας τοῦ Βερολίνου, ποὺ δόθηκε ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Erich Kleiber, στὸ θέατρο «Unter den Linden», τὸ μεσημέρι τῆς 19<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1923, μὲ ἐπανάληψη τὸ ἴδιο βράδυ.<sup>18</sup> Σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὰ ἐρωτήματά μας, θὰ κρατήσουμε τὴ διαπίστωση ὅτι δύο περίπου χρόνια μετὰ ἀπὸ τὴν πρώτη πληροφορία περὶ σύμπραξης τοῦ Μητρόπουλου μὲ τὴ Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερολίνου, ὁ Ἑλληνας διπλωματοῦχος τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν εἶχε ἤδη διακριθεῖ στὴ Γερμανία ὡς κατεξοχὴν πιανίστας ορχήστρας.

Τὰ ὑπόλοιπα τέσσερα ἀποκόμματα εἶναι πολὺ περισσότερο εὔγλωττα. Τὰ δύο ἀπ' αὐτά, μὲ ταυτόσημη ἡμερομηνία (31.1.1922), προέρχονται ἀπὸ δύο ἐφημερίδες τοῦ Ἀμβούργου (*Hamburger Nachrichten* καὶ *Neue Hamburger Zeitung*) καὶ σχολιάζουν μιὰ συναυλία ποὺ δόθηκε στὴν ἴδια πόλη, πιθανῶς τὴν προηγούμενη μέρα, μὲ μαέστρο τὸν Gustav Brecher. Καὶ τὰ δύο κριτικὰ σημειώματα ἐκθειάζουν τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο, ὡς «λαμπρὸ βιρτουόζο» ἐρμηνευτὴ τοῦ δύσκολου πιανιστικοῦ μέρους ποὺ περιλαμβάνει ἢ παρτιτούρα τοῦ στραβινσκινοῦ *Petruschka*. Σὲ κανένα ἀπὸ τὰ δύο

15. Ξανθοδάκης, ὁ.π., σ. 9.

16. Ὁ.π., σ. 5. Τὰ ὑπόλοιπα πληκτροφόρα ἦταν τὸ ἐκκλησιαστικὸ ὄργανο, τὸ ἄρμόνιο καὶ τὸ πιάνο.

17. Τὸ ἐπιστολιμαῖο ἀπόσπασμα μὲ ἡμερομηνία 7(20).11.1921 (Κυριακὴ σύμφωνα μὲ τὸ Νέο Ἡμερολόγιο), τοποθετεῖ τὸ ἰδιωτικὸ ἢ δημόσιο αὐτὸ ρεσιτάλ «τὴ [sic] προπερασμένη Πέμπτη», δηλαδή στις 10.11.1921. Δύο μῆνες νωρίτερα, ὁ νεοαφιχθεὶς στὸ Βερολίνο Ἑλληνας ὑπότροφος, ἀναφερόμενος προφανῶς στὴν περίοδο τῶν Βρυξελλῶν, ἔγραφε στὸν Παπαδημητρίου: «Δυστυχῶς παρὰ τὰς ἐλπίδας μου, διὰ λόγους δὲ ἐθνικιστικοὺς ἦταν ἀδύνατον νὰ ἔρθω σὲ σχετικὸν ἀποτέλεσμα μὲ τὴν *Beatrice!*» (Γαφουφαλῆς-Ξανθοδάκης (ἐπιμ.), ὁ.π., σ. 74-75).

18. Βλ. Χάρης Ξανθοδάκης, «Ἐργογραφικὸ Ἐπίμετρο γιὰ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 7 (Σεπτ.-Δεκ. 2010), σ. 12-19: σ. 18, ὑπόσημ. 39, ὅπου πιθανολογοῦσα τὴ συμμετοχὴ τοῦ Μητρόπουλου στὴ συναυλία αὐτή.

ἀποκόμματα δὲν ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τῆς ὀρχήστρας, ἀλλὰ μιὰ φράση τῆς *Hamburger Nachrichten* («ὅπως καὶ πρὶν στὸ Βερολίνο, ἔτσι καὶ τώρα στὴν Αἴθουσα Συναυλιῶν τοῦ Ἀμβρούργου ὁ Gustav Brecher παρουσίασε τὸν *Petruschka*») μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ σχολιαζόμενη συναυλία εἶχε προηγουμένως δοθεῖ στὸ Βερολίνο, προφανῶς μετὰ τὴν τοπικὴ Φιλαρμονικὴ Ὀρχήστρα, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ μετακινήθηκε, ἐν συνεχείᾳ, γιὰ τὴ συναυλία τοῦ Ἀμβούργου: Ἰδοῦ, λοιπόν, οἱ δύο συμπράξεις τοῦ Μητρόπουλου μετὰ τὴ Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερολίνου, τὶς ὁποῖες μνημόνευε ὁ Σκαλκώτας λίγες μέρες μετὰ τὴ δεύτερη, στὶς 12.2.1922.

Τὰ δύο τελευταῖα γερμανόφωνα ἀποκόμματα, ποὺ βρίσκονται ἐπικολλημένα στὴν ἴδια σελίδα τοῦ ἄλμπουμ (τὸ ἓνα φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ Dr. Leopold Schmidt, γνωστοῦ μουσικοκριτικοῦ τῆς ἐφημερίδας *Berliner Tageblatt*), ἀναφέρονται σὲ μιὰ βερολινέζικη συναυλία, μετὰ διευθυντὴ ὀρχήστρας τὸν Brecher καὶ μετὰ ἔργα Mahler, R. Strauss, καθὼς καὶ τὸν Προμηθεά τοῦ Skrjabin, τοῦ ὁποῦ το ἑπιπαιστικὸ μέρος ἀπέδωσε – ἐντυπωσιακά, ὅπως φαίνεται – ὁ Μητρόπουλος. Τὰ ἀποκόμματα εἶναι ἀχρονολόγητα καὶ ἡ ἡμερομηνία τῆς συναυλίας δὲν ἀναφέρεται πούθενά. Ἀναφέρεται, ὡστόσο, ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ συναυλία τῆς Ἑταιρείας «Anbruch», ἡ ὁποία γνωρίζουμε ὅτι λειτούργησε ἀπὸ τὸ 1920 στὸ Βερολίνο, διοργανώνοντας δύο συναυλιακοὺς κύκλους, κατὰ τὶς περιόδους 1920-1921 καὶ 1921-1922.<sup>19</sup> Ἡ πέμπτη, καὶ προτελευταία, συναυλία τῆς δεύτερης περιόδου (ἄρα: χρονολογούμενη περὶ τὰ τέλη Ἀπριλίου ἢ ἀρχὲς Μαΐου τοῦ 1922) ἔγινε ἀπὸ τὴ Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερολίνου, ὑπὸ τὸν Gustav Brecher, μετὰ πρόγραμμα ποὺ περιελάμβανε Τραγούδια γιὰ Ὀρχήστρα τοῦ Mahler, τὸν Προμηθεά τοῦ Skrjabin καὶ τὴ Ζωὴ ἑνὸς Ἡρώα τοῦ R. Strauss<sup>20</sup> – γεγονός ποὺ ἀφήνει ἐλάχιστες ἀμφιβολίες ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ τὴ μιὰ ἀπὸ τὶς δύο συμπράξεις τοῦ Μητρόπουλου μετὰ τὴ Φιλαρμονικὴ ποὺ ἀναφέρει ὁ Σκαλκώτας στὴν ἐπιστολὴ τῆς 3<sup>ης</sup> Μαΐου τοῦ 1922. Ὅσο γιὰ τὴν ἄλλη σύμπραξη ποὺ μνημονεύεται στὸ ἴδιο ἐπιστολμαῖο ἀπόσπασμα, τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ἀφορᾷ μιὰ δευτέρη συναυλία μετὰ τὸ ἴδιο πρόγραμμα καὶ τοὺς ἴδιους συντελεστῆς.

Ἡ φήμη τοῦ Μητρόπουλου ὡς «κλασικοῦ» ἐρμηνευτῆ πιανιστικῶν μερῶν τῆς ὀρχήστρας, τὴν

ὁποία ἐπισημαίνει ὁ Ginger στὶς 20.12.1923, θὰ πρέπει νὰ ἐδραιώθηκε μέσω τῶν πολλαπλάσιων εὐκαιριῶν ποὺ τοῦ προσφέρθηκαν νὰ συμμετάσχει σὲ συναυλίες ἐκτὸς τῶν συμβατικῶν του καθηκόντων στὴν Ὀπερα, κατὰ τὴν καλλιτεχνικὴ περίοδο 1922-1923. Ὅπως πληροφορεῖ ὁ ἴδιος τὸν Νάζο, στὴν ἐπιστολὴ του μετὰ ἡμερομηνία 21.4.1923 (VI), ἐκτὸς ἀπὸ τὶς «καθημερινὲς πρόβες μετὰ τοὺς Solistes, καὶ Ensembles», ἀλλὰ καὶ τὴ «μεγάλῃ καὶ καθημερινῇ ἐξάσκηση τοῦ διευθύνειν πότε ἐπὶ σκηνῆς, πότε στὴν Ὀρχήστρα τοῦ Schauspielhaus (τὴν ὁποῖαν εἴμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ διευθύνομεν ὅλοι οἱ Korrepetitor τῆς Opera γιὰ νὰ ἐξασκούμεθα)», ὁ Μητρόπουλος δὲν ἄφηνε νὰ χαθοῦν καὶ οἱ ἄλλες εὐκαιρίες: «Ἦδη συχνὰ λαμβάνω μέρος σὲ διάφορες συναυλίες εἰς τῆς [sic] ὁποῖες ἀνταμοίβομαι ἀρκετὰ καλά, εἶμαι ἀρκετὰ γνωστὸς ἐδῶ, ἄλλωστε παίζει ἀρκετὸ ρόλο καὶ ὁ τίτλος τὸν ὁποῖον φέρω ὡς Mitglied τῆς Staatsoper [μέλος τῆς Κρατικῆς Ὀπερας]».

c c c

Τὸ κύριο θέμα τῆς ἐπιστολῆς του πρὸς τὸν Νάζο (VI) δὲν ἦταν, ὡστόσο, οἱ δραστηριότητες τοῦ Μητρόπουλου στὸ Βερολίνο, ἀλλὰ ὁ ἐπαναπατρισμός του καὶ ἡ ἐπαγγελματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀξιοποίησή του στὴ χώρα μας. Ὅπως ὑπενθυμίζει στὸν Νάζο ὁ πατέρας τοῦ ὑποτρόφου, Ἰωάννης Μητρόπουλος (V), ὁ τελευταῖος ὑπῆρξε ἀποδέκτης μιᾶς πρώτης (;) σχετικῆς κρούσης ἀπὸ τὸν γραμματέα τοῦ Ὀδείου, Κωνσταντῖνο Παπαδημητρίου, τὸ καλοκαίρι (συγκεκριμένα τὸν Ἰούνιο, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ συνανάντησιν τῶν πηγῶν) τοῦ 1922. Ὁ Ἰωάννης Μητρόπουλος ἐνημέρωσε τὸν γιό του, ὁ ὁποῖος ἀπέστειλε στὸν Παπαδημητρίου «μακροσκελῆ ἐπιστολὴν» ἀποδοχῆς τῶν προτάσεών του. Ὁ Νάζος διάβασε τὴν ἐπιστολὴ, ἐπιδοκίμασε τὸ περιεχόμενό της καὶ δεσμεύτηκε νὰ τὴν ὑποβάλει «πρὸς ἔγκρισιν» στὸ ἐπόμενο Δ.Σ. καὶ νὰ ἀνακοινώσει στὸν Ἰωάννη Μητρόπουλο «τὴν ἐπ’ αὐτῆς ἀπόφασίν του». Σημειωτέον ὅτι ὁ Παπαδημητρίου εἶχε, παράλληλα, ζητήσει ἀπὸ τὸν Σκαλκώτα νὰ βολιδοσκοπήσει γιὰ τὸ ἴδιο θέμα τὸν Δημήτρη, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀπάντησιν τοῦ Σκαλκώτα, ἡ ὁποία περιλαμβάνεται στὴν ἐπιστολὴ ποὺ ἔστειλε στὸν γραμματέα τοῦ Ὀδείου τὸ καλοκαίρι (τέλη Ἰουνίου ἢ ἀρχὲς Ἰουλίου) τοῦ 1922 (III).

Ἡ «μακροσκελῆς ἐπιστολὴ» τοῦ Μητρόπουλου πρὸς τὸν Παπαδημητρίου λανθάνει, ἀλλά,

19. Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Bonn, Orpheus, 1995, σ. 507-509.

20. Ὁ.π., σ. 602.



ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν περιληπτικὴ καταχώρι-  
σὴ τῆς στὰ πρακτικὰ τοῦ Δ.Σ. τῆς 7<sup>ης</sup> Ἰουλίου  
1922,<sup>21</sup> κυρίαρχο θέμα τῆς ἦταν αὐτὸ πὸ διέτρεχε  
ὅλα τα κείμενα πὸ σχετίζονταν μὲ τὸν ἐπαναπα-  
τρισμὸ τοῦ ὑποτρόφου: Ἡ ἀνασύστασις καὶ ἡ διέυ-  
θυνσις τῆς Ὀρχήστρας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Ἀνήσυχος ὅτι οἱ σχετικὲς συνεννοήσεις εἶχαν  
παγώσει, ὁ Ἰωάννης Μητρόπουλος παρακάλεσε  
τὸν Νάζο νὰ τὸν ἐνημερώσει (V). Ὁ διευθυντὴς  
ἀπέστειλε ἐπιστολὴν στὸν Δημήτρη, τὴν ὁποία μνη-  
μονεύει ἡ – καθυστερημένη, ὅπως ὁμολογεῖ ὁ  
ἴδιος – ἀπάντησή του τῆς 21<sup>ης</sup> Ἀπριλίου 1923 (VI).  
Ὁ Νάζος διάβασε τὴν ἀπάντησιν στὸ Δ.Σ. τῆς  
20<sup>ης</sup> Ἰουνίου 1923<sup>22</sup> καὶ ἀπέστειλε τὴν ἀνταπάντη-  
σὴ του τὴν ἴδια μέρα (VII). Ἡ συζήτησις ἔληξε,  
ἔτσι, μὲ τὴν προσωρινὴ ἀμοιβαία ἀπόφασιν ὅτι ὁ  
Μητρόπουλος θὰ ἐπέστρεφε εἰς τὴν Ἑλλάδα τὸν  
Σεπτέμβριον τοῦ 1924, καὶ θὰ ἀναλάμβανε τὴν  
Ὀρχήστρα, ὑπὸ τοὺς ὅρους πὸ εἶχαν ἐκτεθεῖ στὰ  
προηγούμενα σχετικὰ κείμενα. Στὴ συνέχεια,  
ὡστόσο, ὁ Μητρόπουλος ζήτησε ἐμμέσως νέα πα-  
ράτασις τῆς παραμονῆς του στὸ Βερολίνο (ἐπι-  
στολὴ πρὸς Νάζο, 10.2.1924)<sup>23</sup> καί, δύο μῆνες  
ἀργότερα (27.4.1924) ἀποκάλυψε στὸν Νάζο κά-  
ποιες προτάσεις συνεργασίας μὲ τὸ Ἑλληνικὸ  
Ὁδεῖο, ἐκ μέρους τοῦ Καλομοίρη, οἱ ὁποῖες φαίνε-  
ται ὅτι δὲν τὸν ἄφησαν καθόλου ἀδιάφορο.<sup>24</sup> Δὲν  
γνωρίζουμε ἂν, ἐν τῇ συνέχεια, ὁ Νάζος πρότεινε  
στὸν Μητρόπουλον καλύτερους ἐργασιακοὺς ὅρους·  
γνωρίζουμε, ὅμως, τὴν ἀγανάκτησιν τοῦ Δ.Σ.  
ὅταν, μετὰ ἀπὸ ἓνα τηλεγράφημα τοῦ Νάζου πὸ  
ἔφερε ἐσπευσμένα εἰς τὴν Ἀθήναν τὸν Μητρόπου-  
λον,<sup>25</sup> καὶ μετὰ ἀπὸ τὴ συνάντησιν τοῦ διευθυντῆ  
καὶ τοῦ ὑποτρόφου (γύρω στὶς 8 Ἰουνίου 1924), ὁ  
δεύτερος «κατ' ἀρχὰς ἀπεδέχθη τὴν λίαν τιμη-  
τικὴν [...] πρότασιν, αἰφνιδίως ὅμως δι' ἐπιστολῆς  
του ἠρνήθη προφασίζόμενος λόγους ὑγείας καὶ  
ἀμέσως μετέβη παρὰ τῷ ἐνταύθα Ἑλληνικῷ  
Ὁδεῖῳ» – δηλαδὴ, τὸ Ὁδεῖο τοῦ Καλομοίρη –  
«ὅπου καὶ προσελήφθη ὡς Διευθυντὴς τῆς Ὀρχή-  
στρας».<sup>26</sup> Ἡ ἐν λόγω ἄρνησις δημοσιεύεται ἐδῶ  
ὡς τεκμήριον VIII. Ἡ ἡμερομηνία σύνταξίς τῆς

εἶναι 10.6.1924 καὶ ἡ ἡμερομηνία εἰσαγωγῆς τῆς  
στὸ πρωτόκολλον τοῦ Ὁδείου εἶναι 12.6.1924 – δη-  
λαδὴ, τὴν παραμονὴ τῆς ἀνάγνωσῆς τῆς στὸ Δ.Σ.  
(13.6.1924). Ἡ ἐπιστολὴ μᾶς ἀποκαλύπτει καὶ τὴν  
ἡμερομηνία ἀναχώρησιν τοῦ Μητρόπουλου ἀπὸ  
τὴν Ἀθήναν (γιὰ τὴ Συκιὰ Κορινθίας, ὅπως γνωρί-  
ζουμε):<sup>27</sup> Τετάρτη, 11.6.1924.

Ἡ εὐλογία ψυχρότητα εἰς τὰς σχέσεις ἀνάμεσα  
στὸν Μητρόπουλον καὶ τὸ Δ.Σ. τοῦ Μουσικοῦ καὶ  
Δραματικοῦ Συλλόγου (Ὁδεῖον Ἀθηνῶν), δὲν  
κράτησε πολὺ – ὅπως ἐπεσήμεινα, σχολιάζοντας  
τὴν ἀπόφασιν τοῦ Δ.Σ. νὰ συμπεριλάβῃ τὸν «ἀπο-  
στάτη» πρῶτον ὑπότροφον στὰ μέλη τῆς κριτικῆς  
ἐπιτροπῆς τοῦ Ἀβερωφείου Μουσικοῦ Διαγωνι-  
σμοῦ (5.12.1924),<sup>28</sup> ἀπόφασιν πὸ κοινοποιήθηκε  
στὸν ἐνδιαφερόμενον μὲ ἐπιστολὴν, ἡ ὁποία δημοσι-  
εῖται ἐδῶ ὡς τεκμήριον X. Ὁ δρόμος γιὰ τὴν ἐξο-  
μάλυνσιν εἶχε ἀνοίξει, ὡστόσο, νωρίτερα (γύρω  
στὸν Σεπτέμβριον τοῦ ἴδιου ἔτους), ὅταν, στὸ χειρό-  
γραφο κείμενον τοῦ ἀπολογισμοῦ τοῦ Δ.Σ. πρὸς  
τὴν Γ.Σ. τοῦ Συλλόγου, ἡ ἀρχικὴ αὐστηρὴ φράσις  
πὸ ἐπέπληττε τὴν στάσιν τοῦ Μητρόπουλου τὸν  
προηγούμενον Ἰούνιον ἀντικαταστάθη ἀπὸ τὴν  
πολὺ πιὸ οὐδέτερη μνεῖα τῆς δικαιολογίας πὸ  
εἶχε προβάλλῃ ὁ ἴδιος εἰς τὴν τελευταία ἐπιστολὴν  
πρὸς τὸν Νάζο (IX).

ccc

Τὰ ἀποσπάσματα τῶν ἐπιστολῶν Σκαλκώτα, πὸ  
δημοσιεύονται ἐδῶ ὡς τεκμήριον III, ἀνατρέπουν  
τελεσίδικα τὴν εἰκόνα τῆς σχέσεως του μὲ τὸν Μη-  
τρόπουλον, τὴν ὁποία θέλησε νὰ φιλοτεχνήσῃ ὁ  
Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου εἰς τὴν μεταθανάτια μονο-  
γραφίαν του, ἀνάγοντας εἰς τὴν περίοδον τοῦ Βερολί-  
νου τὶς ρίζες μιᾶς μεταγενέστερης ὑποτιθέμενης  
«ἐχθρικῆς» συμπεριφορᾶς τοῦ δευτέρου πρὸς τὸν  
πρῶτον. Ἀφοῦ, λοιπόν, προσμέτρησε «δυστυχῶς  
καί» τὸν Μητρόπουλον σ' ἐκείνους πὸ «ἀτομικὰ ἢ  
– συχνότερα – ὀργανωμένα, ἐξαπέλυσαν συστη-  
ματικὰ πόλεμον ἐναντίον τοῦ Ν[ίκου] Σ[καλκώτα]  
ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν του ἀπὸ τὸ Βερολίνο  
[...]»,<sup>29</sup> στράφηκε εἰς τὴν προηγούμενην περίοδον, μὲ  
τὴν ἀκόλουθον λακωνικὴν ἐπίκρισιν:

21. Γαρουφαλῆς-Ξανθοῦδάκης (ἐπιμ.), ὁ.π., σ. 75-76.

22. Ὁ.π., σ. 76.

23. Ὁ.π., σ. 76-77.

24. Ὁ.π., σ. 79-81.

25. Ξανθοῦδάκης, «Μητρόπουλος καὶ Σικελιανός», ὁ.π.,  
σ. 16-17.

26. Γαρουφαλῆς-Ξανθοῦδάκης (ἐπιμ.), ὁ.π., σ. 81.

27. Ξανθοῦδάκης, «Μητρόπουλος καὶ Σικελιανός», ὁ.π., σ.  
19, ὅπου πιθανολογεῖται ὅτι ἡ ἐγκατάστασις τοῦ Μητρό-  
πουλου εἰς τὴν Συκιὰ ἐγένετο μετὰ τὴν 11<sup>η</sup> ἢ τὴν 12<sup>η</sup> Ἰουνίου.

28. Γαρουφαλῆς-Ξανθοῦδάκης (ἐπιμ.), ὁ.π., σ. 34 καὶ 82.

29. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, Νίκος Σκαλκώτας (τόμοι Α'-  
Β'), Ἀθήνα, Παπαρηγορίου-Νάκας, 1997, τ. Α', σ. 11.

‘Ο Δ. Μητρόπουλος δὲν ἦταν, ἀσφαλῶς, ἀμέτοχος τῆς «μεγάλης συμπαιγνίας». Στὴ Γερμανία (1924) ἀπέφυγε νὰ συναντήσῃ τὸν ΝΣ σὲ μιὰ εὐκαιρία ποὺ εἶχαν διοργανώσει οἱ Σκόκοι (παρ’ ὄλο πού ὁ ΝΣ τοῦ ἔστειλε τὴν Σονάτα του γιὰ δύο πιάνο μὲ μακροσκελῆ, ἄκρως τιμητικὴ ἰδιόχειρη ἀφιέρωση, κι ἀργότερα ἐνωρχήστρωσε λαμπρὰ τὴν Κρητικὴ Γιορτῆ του).<sup>30</sup>

‘Ο Παπαϊωάννου ἀντλεῖ τὴν πληροφορία τῆς ματαιωθείσας συνάντησης ἀπὸ μιὰν ἐπιστολὴ τοῦ Σκαλκώτα στὴ Νέλλη Εὐελπίδη,<sup>31</sup> ἡ ὁποία ἀνήκει σὲ μιὰν εὐρύτερη ἀλληλογραφία, γεμάτη δηλώσεις φιλίας καὶ θαυμασμοῦ γιὰ τὸν Μητρόπουλο, διατυπωμένες πρὶν καὶ μετὰ ἀπὸ τὸ ἐπεισόδιο (μὲ βᾶση τὰ φωτοτυπημένα ἀντίγραφα τῆς ἀλληλογραφίας, τὰ ὁποῖα μάλιστα τοῦ παρεῖχε ὁ ἴδιος ὁ Παπαϊωάννου, ὁ Κωστῆς Δεμερτζῆς δημοσίευσε τὶς παρατηρήσεις αὐτὲς σὲ εἰδικὴ μελέτη του).<sup>32</sup>

‘Ο συγγραφέας τῆς μονογραφίας ἐπέλεξε, λοιπόν, νὰ προβάλλει – ἀπομονώνοντάς το καὶ μεγιστοποιώντας το – τὸ μοναδικὸ καταγεγραμμένον ἀρνητικὸ ἐπεισόδιο, ὄψιμο μάλιστα, στὴ σχέση δύο συμπατριωτῶν ποὺ ἔζησαν ἐπὶ τρία ἔτη στὴν ἴδια ξένη πόλη (ὡς φοιτητὲς τῆς ἴδιας Ἀκαδημίας καὶ ὑπότροφοι τοῦ ἴδιου ἰδρύματος), ἀφήνοντας τὸν ἀνυποψίαστο ἀναγνώστη νὰ νομίσῃ ὅτι ἡ ἀπροθυμία τοῦ Μητρόπουλου νὰ συναντήσῃ τὸν Σκαλκώτα ἦταν τόσο μεγάλη, ὥστε νὰ ἀποφύγει ἀκόμη καὶ τὴ συνάντησή ποὺ εἶχαν προετοιμάσει ἐπὶ τούτου δύο κοινὸι φίλοι. Ἡ προσθήκη, ἐξάλλου, τῆς παρένθετης πρότασης, ποὺ ξεκινάει μὲ τὴν ἔκφραση

«παρ’ ὄλο πού», δίνει τὴν λανθασμένη ἐντύπωση ὅτι ἡ ἀφιέρωση τῆς Σονάτας, ἂν ὄχι καὶ ἡ ἐνωρχήστρωση τῆς Κρητικῆς Γιορτῆς, ἦταν γεγονότα ποὺ προηγήθηκαν τῆς ματαιωθείσας συνάντησης – πράγμα ποὺ προσθέτει κι ἓναν τόνο «ἀχαριστίας» στὴν «ἀκατάδεκτη» στάση τοῦ Μητρόπουλου.

Ἀντίθετα, ὁ ἀναγνώστης τῶν πολυάριθμων ἀναφορῶν στὸν Μητρόπουλο, ποὺ δημοσιεύονται στὸ τεκμήριο III, θὰ σχηματίσει μιὰν ἐντελῶς διαφορετικὴ εἰκόνα γιὰ τὴ σχέση τῶν δύο νέων, προσωρινὰ ἐκπατρισμένων, μουσικῶν (καὶ ἰδιαιτέρα γιὰ τὴ στάση τοῦ πρεσβύτερου Μητρόπουλου ἀπέναντι στὸν νεότερο Σκαλκώτα), ἐξετάζοντας καὶ ἀξιολογώντας τὰ γεγονότα ποὺ ἀφηγεῖται τὸ ἴδιο τὸ – κατὰ Παπαϊωάννου – θῦμα τῆς «μεγάλης συμπαιγνίας». Θὰ συνειδητοποιήσει, λοιπόν, ὅτι ὁ Σκαλκώτας συναντοῦσε «τακτικώτατα» (17(30).1.1922) τὸν Μητρόπουλο – τὸν «Δημητράκη», «τὸ νέο μας παιδί ποὺ δουλέβει [sic] φοβερά», αὐτὴν τὴν «ἐξαιρετικὴ φυσιογνωμία γιὰ τὴν Ἑλλάδα»· ἰδιαιτέρα, μάλιστα, ἀφότου – γιὰ νὰ διευκολύνει, ἀκριβῶς, αὐτὲς τὶς συναντήσεις – ὁ Σκαλκώτας ἐγκατέλειψε τὴν περιοχὴ Charlottenburg τοῦ Βερολίνου, ὅπου ἔμενε ἀρχικὰ γιὰ νὰ βρίσκει κοντὰ στὴν Ἀκαδημία, καὶ ἐγκαταστάθηκε στὸ σχετικὰ μακρινὸ προάστιο Lankwitz (12.2.1922),<sup>33</sup> ὅπου διέμεναν ὁ Μητρόπουλος καὶ οἱ ὑπόλοιποι «καλοὶ [του] φίλοι». Ἡ στενὴ αὐτὴ φιλία θὰ πρέπει νὰ ἦταν γνωστὴ στοὺς ἰθύνοντες τοῦ Ὁδείου, ὅταν ὁ Παπαδημητρίου ἀνέθεσε στὸν Σκαλκώτα νὰ βολεδοσκοπήσῃ τὸν Μητρόπουλο γιὰ τὶς προθέσεις του σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα (Ἰούλιος 1922).

Τὸ σημαντικότερο, πάντως, δεῖγμα τῶν αἰσθημάτων καὶ τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ Μητρόπουλου ἀπέναντι στὸν Σκαλκώτα ὑπῆρξε τὸ γεγονός ὅτι ὁ τελευταῖος ἀπέφυγε τὴ διαγραφή ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία, ἐπειδὴ «πλήρωσε ὁ Μητρόπουλος γιὰ [αὐτὸν]» (24.4.1922) – καὶ μάλιστα ἓνα ποσό, τὸ ὁποῖο πιθανότατα δὲν ἦταν οὔτε τὸ πρῶτο οὔτε τὸ τελευταῖο, ἀφοῦ ὁ Σκαλκώτας συγκαταλέγει τὸν «καῦμένο Δημητράκη» στοὺς φίλους, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους εἶχε «καταδανεισθεῖ», σύμφωνα μὲ τὸ ἐπιστολιμαῖο ἀπόσπασμα ποὺ καταλήγει: «‘Ο Μητρόπουλος εἶναι κάτι τι περισσότερο ἀπὸ ἄλτρου-

30. Ὁ.π., σ. 99.

31. Σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπίμετρα τοῦ Β' τόμου τῆς μονογραφίας του ὁ Παπαϊωάννου ἐπαναλαμβάνει, σχεδὸν αὐτολεξεῖ, τὴν ἀφήγησή τοῦ γεγονότος, προσθέτοντας μιὰν ἀόριστη ἀναφορὰ στὴν πηγὴ («ἀλληλογραφία μὲ Νέλλη Εὐελπίδη»), ἓνα συνακόλουθο σχόλιο τοῦ Σκαλκώτα («[...] τονίζει: “Καλλίτερα ἔτσι”») κι ἓνα, ἐπίσης ἀόριστο, δικό του σχόλιο («εἶναι σαφὲς πὼς παρενεβλήθη κάτι τὸ πολὺ δυσάρεστο»). Ὁ.π., τ. Β', σ. 75-76.

32. Κωστῆς Δεμερτζῆς, «‘Ο Δημήτρης Μητρόπουλος ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ Σκαλκωτικοῦ μελετητῆ», Ἡ Τέχνη καὶ ἡ προσφορὰ τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου [Πρακτικὰ τῆς ἡμερίδας τῆς 26<sup>ης</sup> Νοεμβρίου 1996], Ἀθήνα, Πολιτιστικὸς Ὄργανισμὸς Δήμου Ἀθηναίων [2000], σ. 61-75. Σημειωτέον ὅτι ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς ἀλληλογραφίας, ποὺ φυλασσόταν στὸ Ἀρχεῖο Σκαλκώτα πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ Παπαϊωάννου, σώζονται σήμερα μόνο τρεῖς ἐπιστολὲς – λιγότερες ἀπὸ τὸ ἓνα δέκατο τοῦ συνόλου.

33. Στὴν ἐπιστολὴ πρὸς Παπαδημητρίου, μὲ ἡμερομηνία 5.4.1922, ὁ Σκαλκώτας δηλώνει ἦδη τὴ νέα του διεύθυνση – «Calandrelli Str. 63, bei Habicht, Berlin Lankwitz».

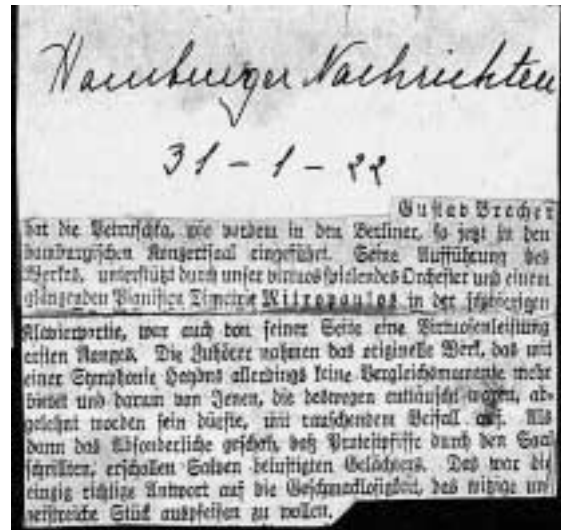
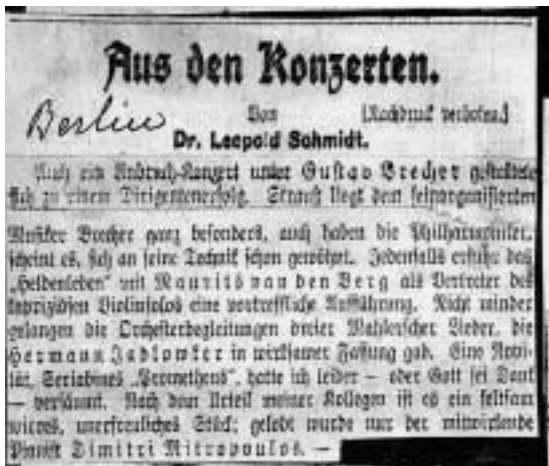
ϊστής και καλλιτέχνης. 'Η καλωσύνη αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου δὲν λέγεται» (3.5.1922). Εὐλόγα, συνεπῶς, ὁ εὐγνώμων Σκαλκώτας παρὰ τὴν ματαίωση τῆς συνάντησης τοῦ 1924 (ποῦ θὰ ὀφειλόταν ἀσφαλῶς σὲ κάποια μικροπαραεξήγηση μεταξύ στενῶν φίλων) καὶ μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Μητρόπουλου γιὰ τὴν Ἑλλάδα, τοῦ ἀφιέρωσε τιμητικὰ τὴ Σονάτα καὶ ἐνορχήστρωσε τὴν Κρητικὴ Γιορτὴ του.

c c c

Δύο τελευταῖα διορθωτέα τῆς παλαιότερης βιβλιογραφίας γιὰ τὸν Μητρόπουλο, σχετικὰ μὲ τὸν θάνατο τῆς ἀδερφῆς του καὶ τοῦ πατέρα του. Ἡ νεαρὴ Ἑλένη Μητροπούλου ἀρρώστησε ἀπὸ φυματίωση καὶ μεταφέρθηκε ἀπὸ τὴν Ἀθήνα σὲ санаτόριο τῆς ἑλβετικῆς πόλης Davos, ὅπου ὅμως, σύμφωνα μὲ τὸν Κώστιο, «ἡ κατάστασή της ἐπιδεινώθηκε»:

Ἁδερφός της, πού στὸ μεταξύ εἶχε ἐγκατασταθεῖ στὸ Βερολίνο, ἔκανε μιὰ ἀπελπισμένη προσπάθεια νὰ τὴ σώσει μεταφέροντάς την σ' ἓνα νοσοκομεῖο τοῦ Βερολίνου, ὅπου καὶ πέθανε στὶς 7 Μαΐου 1922. Τὴν ἴδια χρονιά, στὴν ἐπιδημία τοῦ τύφου πέθανε καὶ ὁ πατέρας τους.<sup>34</sup>

Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Σκαλκώτα, πού πληροφορεῖ τὸν Παπαδημητρίου γιὰ τὸν θάνατο τῆς ἀδερφῆς τοῦ Μητρόπουλου, ἐπιβεβαιώνει μιὰ παλαιότερα δημοσιευμένη πηγὴ,<sup>35</sup> πού τοποθετοῦσε τὸ θλιβερὸ γεγονός στὸ Davos, ἐνῶ ἡ ἡμερομηνία τῆς ἴδιας ἐπιστολῆς (5.4.1922) τὸ προχρονολογεῖ κατὰ δύο περίπου μῆνες (τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1922). Ὅσο γιὰ τὴν ἡμερομηνία θανάτου τοῦ Ἰωάννη Μητρόπουλου, ὁ ὁποῖος ὑπέγραφε τὴν ἐπιστολὴ του πρὸς τὸν Νάζο (IV) στὶς 16.3.1923, θὰ πρέπει νὰ τὴν ὑπολογίσουμε ὄχι πολὺ πρὶν ἀπὸ τὰ συλλυπητήρια τοῦ διευθυντῆ τοῦ ὠδείου (VII) – δηλαδή, νὰ τὴν τοποθετήσουμε περίπου στὶς ἀρχές Ἰουνίου 1923.



34. Ἀπόστολος Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1985, σ. 34.

35. Γαρουφαλῆς-Ξανθοδάκης (ἐπιμ.), ὁ.π., σ. 134.



Ι. ΕΠΙΣΤΟΛΗ Γ. ΝΑΖΟΥ ΠΡΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟ ΥΠΟΥΡΓΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ  
ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΥΦΥΠΟΥΡΓΟΥ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΩΝ

Ἰδεῖον Ἀθηνῶν

Διεύθυνσις Ἀριθ. 400

Αἴτησις Γεωργίου Ν. Νάζου, διευθυντοῦ τοῦ Ἰδείου Ἀθηνῶν,  
περὶ χορηγήσεως ἀδείας εἰς τὸν τελειόφοιτον τοῦ Ἰδείου  
Μητρόπουλον Ι. Δημήτριον

Ἀθῆναι 2 Φεβρουαρίου 1919

Πρὸς τὸν Ἐξοχώτατον Κύριον Ἐμμ. Ρέπουλην,

Ἀντιπρόεδρον τοῦ Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου

Ἐνταῦθα

Ἐξοχώτατε,

Εὐσεβάστως λαμβάνω τὴν τιμὴν νὰ παρακαλέσω Ὑμᾶς, ὅπως εὐαρε-  
στηθῆτε νὰ προστατεύσητε τὸν τελειόφοιτον τοῦ Ἰδείου Μητρόπουλον  
Δημήτριον τοῦ Ι. ἐθελοντὴν τῆς κλάσεως τοῦ 1916 ὅστις ὑπηρετήσεν ἐπὶ 2 1/2  
ἔτη εἰς τὴν Μουσικὴν τῆς Φρουρᾶς Ἀθηνῶν, ἀπὸ ἐξαμήνου εἰσῆλθεν εἰς  
τὴν ἐφεδρείαν τῆς Μουσικῆς.

Ὁ νέος οὗτος, γνωστὸς ἤδη εἰς τὸν μουσικὸν κόσμον καὶ εἰς τὴν κοι-  
νωνίαν τῶν Ἀθηνῶν διὰ τὴν ἑκτακτον αὐτοῦ μουσικὴν ἰδιοφυΐαν, διατρέ-  
χει τὸ τελευταῖον ἔτος τῶν σπουδῶν του εἰς τὴν σύνθεσιν, εἰς τὴν Διεύθυν-  
σιν Ὀρχήστρας καὶ εἰς τὸ Κλειδοκύμβαλον, προορίζεται δὲ μετὰ τὴν ἀπο-  
φοίτησίν του νὰ σταλῆ εἰς Εὐρώπην ὡς ὑπότροφος τοῦ Ἰδείου.

Ἐπειδὴ, Ἐξοχώτατε, φρονῶ ἀδιστακτικῶς ὅτι ὁ νέος οὗτος θὰ τιμήσῃ  
ὡς Ἑλλήν Καλλιτέχνης τὴν πατρίδα του, λαμβάνω τὸ θάρρος νὰ παρα-  
καλέσω Ὑμᾶς ὅπως μεριμνήσητε νὰ χορηγηθῆ εἰς αὐτὸν ἀόριστος ἀδεια,  
ἵνα, ἀπηλλαγμένος πάσης ἄλλης ἐνασχολήσεως κατωρθώσῃ νὰ προετοι-  
μασθῆ διὰ τὰς διπλωματικὰς του ἐξετάσεις.

Εὐελπιστοῦντες Ἐξοχώτατε, ὅτι θέλετε εὑρεῖ δικαίαν τὴν αἰτίσιν ταύ-  
την καὶ θέλετε συντελέσει εἰς τὴν ὑποστήριξιν ἑνὸς νέου Ἑλλήνος Καλλι-  
τέχνου διατελῶ, μετὰ πλείστης ὑπολήψεως καὶ σεβασμοῦ

Γ.Ν. Νάζος

Διαβιβάζεται παρὰ τῶ κ. Ὑπουργῶ τῶν Στρατιωτικῶν  
7/2/1919 [δυσανάγνωστη ὑπογραφή]

Ὑπουργεῖον Στρατιωτικῶν

Διεύθυνσις Προσωπικοῦ

Τμῆμα Ι

Πρὸς τὸν διευθυντὴν τοῦ Ἰδείου Ἀθηνῶν Νάζον Γεώργιον

Πληροφορούμενοι ὅτι εἶναι ἀδύνατος ἡ χορήγησις ἀορίστου ἀδείας εἰς τὸν  
περὶ οὗ πρόκειται στρατιώτην, ἐδόθησαν ὅμως σχετικαὶ διαταγαὶ προφο-  
ρικῶς εἰς τὸν Ἐπιθεωρητὴν τῶν Μουσικῶν ὅπως παρέχει κάθε δυνατὴν  
εὐκολίαν εἰς τὸν ἐν λόγῳ μουσικὸν πρὸς τελειοποίησιν τῶν σπουδῶν του.

Ἀθῆναι τῆ 12 Φεβρουαρίου 1919

ὁ ὑφυπουργὸς

Ἀλέξ. Γρίβας

II. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ Δ.Σ. ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ  
(15.4.1920)

[...] Ἀκολούθως ὁ κ. Διευθυντῆς ἀνακοινοῖ εἰς τὸ Συμβούλιον τὰ κατέκαστα τῶν συναυλιῶν τῶν δοθειςῶν τῇ συμπράξει τοῦ μεγάλου βιολιστοῦ κ. C. Thomson.

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ ταύτῃ ὁ Πρόεδρος τοῦ Συμβουλίου κ. Ἄλ. Ναοῦμ ἀνακοινοῖ ὅσα προσωπικῶς ἤκουσε παρὰ τοῦ κ. Thomson ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῦ Ὑπουργοῦ κ. Νεγροπόντη. Ὁ διάσημος Καλλιτέχνης ἐξεφράσθη μὲ ἐνθουσιασμὸν διὰ τὰς μεγάλας προόδους τῆς μουσικῆς τῶν Ἀθηνῶν, διὰ τὰ θαύματα τοῦ Ὠδείου ἐπήνεσε δὲ ὅλως ἰδιαίτερος τὸ ἔργον τοῦ Διευθυντοῦ κ. Γ. Νάζου.

Μὲ πολὺν ὠσαύτως ἐνθουσιασμὸν ἐξεφράσθη καὶ διὰ τὸν νεαρὸν συνθέτην καὶ διπλωματοῦχον τοῦ Ὠδείου κ. Δ. Μητρόπουλον παρομοιάσας ἐν Duo τῆς Βεατρίκης του πρὸς ἐν duo τοῦ Tristan et Iseult τοῦ Wagner.

Ὁ κ. Νάζος προσθέτει, ὅτι ἔπεισε τὸν κ. Μητρόπουλον νὰ μεταβῇ εἰς Βρυξέλλας, ἵνα τελειοποιηθῇ ἐκεῖ ὑπὸ τὴν προστασίαν τοῦ κ. Thomson.

III. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΕΠΙΣΤΟΛΩΝ Ν. ΣΚΑΛΚΩΤΑ ΠΡΟΣ ΩΔΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

15/10(7/11)/1921: Τελειώνω γιατί πηγαίνω νὰ ζητήσω τὴ Σύσταση Μητροπούλου, Σκόκου, καὶ νὰ γνωριστῶ μὲ κανένα καθηγητὴ Violoniste καὶ τὸν Διευθυντὴ τῆς «Ἄν. Μουσικ. Ἀκαδημίας».

7(20)/11/1921: Τὸν Μητρόπουλο δὲν κατόρθωσα νὰ τὸν δῶ, ἂν καὶ τὴ προπερασμένη Πέμπτη ἔπαιξε τὴν καινούρια του Σονάτα γιὰ πιάνο καὶ κάτι μέρη ἀπ' τὴ «Βεατρίκη», ἐπίσης τὴν ἴδια βραδύα εἶτανε ὅμως κι ἓνα Concert στὴ Philharmonie Orch. μὲ Cappelm. τὸν παγκοσμίου φήμης Nikich μαζὶ μὲ τὸν Kreisler. Τώρα φαντασθῆτε τὴ λύπη μου καὶ τὴ στεναχώρια μου νὰ μὴν κατορθώσω, νὰ μοῦ εἶναι ἀδύνατο δηλ. νὰ πάω, οὔτε στοῦ Μητροπούλου οὔτε στοῦ Kreisler. Ἐκεῖνο τὸ βράδυ εἶχα πυρετό, δηλ. μὲ ἄλλους λόγους εἶχα κρυώσει στὸ ταξεῖδι μου, καὶ μ' ἐπισκέφθηκε ἡ Γρίππη γιὰ δυὸ τρεῖς Μέρη. [...] Ὅσο γιὰ τὸ Μητρόπουλο δὲν εἶναι εὐκόλο κανεὶς νὰ τὸν δεῖ γιατί κάθεσαι πολὺ μακριά, 1 1/2 ὥρα μὲ τὸ σιδηρόδρομο καὶ μισὴ ὥρα πεζός, ἔξω ἀπ' τὸ Βερολίνο ἢ μᾶλλον ἀπ' τὸ Charlottenburg ποὺ μένω ἐγώ, καὶ φυσικὰ χρειάζομαι ὁδηγό. Σκοπεύω ὅμως ὀριστικὰ νὰ τὸν ἐπισκεφθῶ τὴν ἐρχομένην ἐβδομάδα.

6/1/1922: Τὸν Μητρόπουλο δὲν κατόρθωσα νὰ τὸν δῶ, ἀλλὰ ἔχω νὰ σᾶς πῶ νέα: Ἐκατόρθωσε καὶ ἔγινε στὴ «Βασιλικὴ Ὀπερα» τοῦ Βερολίνου δεύτερος Chef γιὰ τὸ κῆρο, αὐτὴ θαρρῶ εἶναι μιὰ θαυμασία θέσις, (Ζηλευτὴ καὶ γι' αὐτοὺς τοὺς Γερμανούς). Τώρα ὅμως, καθὼς μοῦ εἶπαν, βρίσκειται στὴν Ἑλβετία, μὲ τὴν ἀδελφὴ του, τὴν ἐσουνόδευσε δηλαδὴ μέχρι κεῖ μαζὶ μὲ τὴ μητέρα του. Σὲ ὅλα αὐτὰ δὲν δίνω καμμιά διαβεβαίωση, ἂν καὶ τὸ πρόσωπο ποὺ μοῦ τὰ εἶπεν ἔχει πλήρη βεβαιότητα. Κάθεσαι δυστυχῶς πολὺ μακριά ἀπ' τὸ Βερολίνο (2 ὥρες σιδηροδρομικῶς) καὶ γιὰ μένα εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ταξιδεύσω τόσο πολὺ, ἂν καὶ βρίσκομαι 2 1/2 μῆνες στὸ Βερολίνο δὲν κατόρθωσα νὰ προσανατολισθῶ.

17(30)/1/1922: Τὸν Μητρόπουλο, Σκόκο, Παρασκευᾶ τοὺς βλέπω τακτικώτατα.

12/2/1922: Εἶναι φοβερὴ καὶ ἀπερίγραφη ἡ ἐδῶ ἀκρίβεια, ἓνας λόγος δὲ

αὐτὸς με κάνει νὰ καθήσω καὶ γὼ κοντὰ στὸν Μητρόπουλο, ἀπὸ αὐριο μάλιστα ἀρχίζω νὰ μετακομοίζω στὴ νέα μου κατοικία, τὸ κάνω δὲ αὐτὸ γιὰ νὰ με ἐπαρκοῦνε τὰ λεφτὰ τῆς ὑποτροφίας μου καὶ γιὰ νὰ ἐξοικονομῶ κάθε μῆνα ἓνα ποσὸ τὸ ὁποῖο ἀργότερα νὰ προσθέσω στὰ 600 φράγκα τοῦ εὐγενεστάτου κ. Τζηροῦ καὶ ν' ἀγοράσω ἓνα καλὸ βιολί. [...] Ὁ Μητρόπουλος ἔπαιξε δυὸ φορές Piano στὴ Φιλαρμονικὴ μὲ Dirigent τὸν Brecher.

16/2/1922: Εἶμαι πολὺ ἐνθουσιασμένος καὶ περιμένω νὰ ἔλθῃ ὁ καιρὸς γιὰ νὰ γίνω μαθητῆς τῆς Hochschule, θὰ εἴμεθα δὲ πάρα πολλοὶ Ἕλληνες: ἡ Παρασκευᾶ, ὁ Σκόκκος, ὁ Σκάρδης (τὸν θυμώσαστε!), κάποιος Δούνης (Βιολί), Κόντης (Σύνθεση), Γεωργούλης (πιάνο), κι ἐγὼ, θὰ γιομίσῃ ἡ Hochschule ἀπὸ Ρωμηούς. Σὲ λίγες μέρες θὰ ἐγκατασταθῶ πιά στὸ νέο μου δωμάτιο, κοντὰ στὴ «Μουσικὴ Συντροφιά», ὅποτε θὰ περνῶ καλύτερα.

5/4/1922: Ἀσφαλῶς θὰ μάθατε τὸ ἀτυχέστατο τέλος τῆς ἀδελφῆς τοῦ Μητροπούλου, ποὺ πέθανε δηλ. στὸ Davos τῆς Ἑλβετίας, τώρα εἶναι ἐδῶ ἢ κ. Μητροπούλου ἀπαρηγόρητη. Ὁ Δημητράκης ξεχνάει τὴ λύπη του στὴ Μουσικὴ κάθε βράδυ λούζεται ἀπὸ Wagner, Strauss, Schrekker στὴν ὄπερα. Τώρα μάλιστα παίζει καὶ στὴν ὀρχήστρα τακτικὰ Celeste, ἔχει δὲ δημιουργήσει μία θαυμασιὰ θέση. Πρέπει δὲ νὰ σκεφθεῖτε ὅτι ὡς τώρα στὴν ὄπερα αὐτὴ δὲν κατόρθωσε νὰ μπῆ κανένας ξένος.

10/4/1922: Τί γίνεσθε; πῶς πᾶνε τὰ κονσέρτα μας ἐκεῖ; Ἀλήθεια αἰσθητὸ κριῖμα ποὺ ἔφυγε ὁ κ. Μαρσίκ, μὰ σὲ λίγο καιρὸ ἄς περιμένομε τὸ νέο μας παιδί ποὺ δουλεύει φοβερὰ. [...] Τὴν Κυριακὴ ἔχουμε καὶ μεῖς Πάσχα, ἴσως δὲ τὸ περάσουμε ὄλοι-ὄλοι μαζὺ μὲ τὴν κ. Μητροπούλου.

24/4/1922: Ἀπ' τὴν Hochschule εὐτυχῶς δὲν θὰ με διώξουνε, πλήρωσε ὁ Μητρόπουλος γιὰ μένα.

3/5/1922: Ὑποφέρω σὲ βαθμὸ ἀπίστευτο, ἀν δὲν εἶχα τοὺς φίλους μου ἐδῶ, ποὺ ἔχω καταδανεισθεῖ, οὔτε ξέρω τί θὰ ἔκανα. Ὁ Μητρόπουλος εἶναι κάτι τι περισσότερο ἀπὸ ἀλτροῦιστῆς καὶ καλλιτέχνης. Ἡ καλωσύνη αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου δὲν λέγεται. [...] Ὁ Μητρόπουλος ἐπίσης προοδεύει: ἔπαιξε δυὸ φορές μὲ Philharmonie Piano μὲ τὸν Brecher Dirigent. Στὴν δὲ opera ἢ θέσις του εἶναι μιὰ ἀπ' τίς πιὸ ζηλευτές, ὅπως Σᾶς ἔγραψα καὶ ἄλλοτε!

15/6/1922: Ἀπ' τὸν Δημητράκη ἔμαθα πῶς πρόκειται νὰ ἔλθῃ καὶ ὁ κ. Οἰκονομίδης, ἡ χαρὰ μου δὲ δὲν περιγράφεται [...]. Τὴν στιγμὴ μάλιστα ποὺ χρωστῶ στὸν καυμένο Δημητράκη χίλια Μάρκα, τὸ δὲ βιολί μου ἀκόμα νὰ τὸ ξεχρεώσω.

Ἰούλιος-Αὐγούστος 1922: Θέλω νὰ ξεχρεωθῶ ἐντελῶς ἀπ' τὸν καθηγητὴ μου, ἀπ' τὸν Μητρόπουλο καὶ θέλω δὲ ν' ἀγοράσω κι ἓνα δοξάρι ἕως 2.000 μάρκα. [...] Καὶ τώρα ἄς ἔλθουμε στὸ ζήτημα τοῦ Δημητράκη. Σύμφωνα μὲ τίς ἐρωτήσεις σας, τὸν ρώτησα – ἀκαδημαϊκῶς – μὰ ἤδη σᾶς εἶχε γράψει κι ἔτσι τώρα ἤδη θὰ ἔχετε μάθει ὅλα τὰ εὐχάριστα νέα του. Ἄν θελήσετε δὲ τίποτα ἄλλο – σχετικὸ – μπορεῖτε κάλλιστα νὰ με ρωτήσετε.

16/9/1922: Ὁ Δημητράκης δουλεύει καὶ προχωρεῖ πολὺ στὴν opera.

1/3/1923 [πρὸς Γ. Νάζο]: Μέχρι τοῦδε ἔχουν τὴν καλωσύνην οἱ ἐν Lankwitz καλοὶ μου φίλοι νὰ με βοηθοῦνε ὅσον μποροῦν, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ἐξακολουθήσῃ ἐπ' ἄπειρον.



10/3/1923 [πρὸς Γ. Νάζο]: Ἐλπίζω σὲ πολὺ λίγο καιρὸ νὰ γυρίσω στὸν τόπο μου γιὰ νὰ ἐργασθῶ καὶ νὰ πολεμήσω ἐναντίον καθενὸς ἐχθροῦ μας. Καὶ εἶμαι εὐτυχισμένος γι'αὐτό, γιὰτὶ γιὰ συναδέλφους θὰ ἔχω ἕναν Μητρόπουλο, μιὰ ἐξαιρετικὴ φυσιογνωμία γιὰ τὴν Ἑλλάδα, ἕναν θετικώτατο καλλιτέχνη σὰν τον Σκόκο μιὰ Παρασκευᾶ – τὴν καλύτερη Ἑλληνίδα μας Μουσικό.

#### IV. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗΣ Γ. ΛΥΚΟΥΔΗ ΠΡΟΣ Γ. ΝΑΖΟ (26.11.1922)

Καὶ τώρα γνωρίζω τὸ Πατρικὸν ἐνδιαφέρον σας γιὰ τὰ παιδιὰ ποὺ εὐρίσκονται ἐδῶ σὰς δίδω τίς τελευταῖες εἰδήσεις καθόσον ὁ Κύριος Οἰκονομίδης ἔλαβε τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἀντιληφθῆ τὸ περασμένο καλοκαίρι τὴν εἰς Γερμανίαν καλλιτεχνικὴν των ὑπόστασιν. Ὁ μᾶλλον προσδεύσας εἶναι βεβαίως ὁ Μητρόπουλος. Μένω στὸ ἴδιο σπῆτι μαζὺ του καὶ τοιουτοτρόπως μπορῶ καὶ παρακολουθῶ τὴν καθημερινὴν του ζωὴν. Ἐργάζεται διαρκῶς. Εἰς τὴν Opera εἶνε ὁ ἄνθρωπος εἰς τὸν ὁποῖον ἡ διεύθυνσις ἐμπιστεύεται πάντοτε τὰς πλέον σοβαρὰς καὶ μουσικῶς πολυπλόκους ἐργασίας. Πρὸς τὸ παρὸν ἀνεβάζει ἐν ἔργον τοῦ Schmidt. Frédigundis. Φοβερὰ δύσκολον ἀλλὰ ἐπίσης μεγάλῃς μουσικῆς ἀξίας. Τὸ ἔργον αὐτὸ διδάσκει εἰς τοὺς πρωταγωνιστὰς καθὼς καὶ εἰς τὸ Coro, μ' ἄλλους λόγους κάνει τὰ πάντα. Δυστυχῶς δὲν ἔχει πάντοτε ἀρκετὸν καιρὸν ἐλεύθερον διὰ νὰ τὸν χρησιμοποιήσῃ διὰ τὸν ἑαυτὸν του, ἀλλ' ἀργώτερα φαντάζεται ὅτι καὶ αὐτὸ θὰ γίνῃ. Εἰς τὸ Orgue ἔχει φθάσει σὲ σημεῖον ἀληθῶς θαυμαστό, ἀπέναντι ἀπὸ τὸ σπῆτι μας εἶνε μιὰ ἐκκλησία εἰς τὸ Orgue τῆς ὁποίας τρέχει κάθε φορὰ ποὺ εἶνε ἐλεύθερος. Μελετᾷ τὴν Fuga μὲ τὸν Busoni ὁ ὁποῖος εἶνε κατενθουσιασμένος μαζὺ του, μὲ μιὰ δὲ λέξι εἶνε ὁ ἄνθρωπος ὁ ὁποῖος εἶμαι ὑπερβέβαιος ὅτι θὰ δικαιώσῃ κάθε προσδοκία τὴν ὁποίαν διακαιοῦται κανεὶς νὰ ἔχῃ ἀπ' αὐτόν.

#### V. ΕΠΙΣΤΟΛΗ Ι. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΠΡΟΣ Γ. ΝΑΖΟ

Παλαιὸν Φάληρον τῇ 16 Μαρτίου 1923.

Ἄξιότιμον Κύριον Γεώργιον Νάζον «Διευθυντὴν τοῦ Ὁρδείου Ἀθηνῶν».  
Ἀθήνας

Κύριε Διευθυντά,

Λαμβάνω τὴν τιμὴν νὰ γνωρίσω πρὸς ὑμᾶς τὰ ἐξῆς:

Κατὰ τὸ παρελθὸν θέρος μὲ εἶχε καλέσει εἰς τὸ γραφεῖον τοῦ Ὁρδείου ὁ κ. Παπαδημητρίου, τῇ ἐντολῇ ὑμῶν καὶ μοὶ ἀνεκοίνωσεν ὅτι ἐπιθυμεῖτε τὸν διορισμόν, ὡς διευθυντοῦ τῆς ὀρχήστρας, τοῦ υἱοῦ μου Δημητρίου, ἂν τοῦτο θὰ ἐπεθύμει καὶ οὗτος καὶ ὑπὸ ποίους ὄρους θὰ ἦτο διατεθειμένος νὰ ἀναλάβῃ, ἐπειδὴ δὲν θέλομεν πλέον ξένον, ἀφ' οὗ ἄλλως τε ἔχομεν πρόσωπον κατάλληλον ἐκ τοῦ Ὁρδείου, ἔχον πλήρη τὰ προσόντα τῆς θέσεως ταύτης. Μετ' εὐχαριστήσεως μάλιστα, προσέθεσε, θὰ ἐδεχόμεθα πᾶσαν ἰδέαν του περὶ διοργανώσεως αὐτῆς, ἢ ἄλλην σχετικὴν ἀντίληψιν αὐτοῦ, ὑποβάλλοντες ταύτην εἰς τὸ Συμβούλιον ὅπως, μετ' ἀπόφασιν τούτου, κατέλθῃ εἰς τὴν Ἑλλάδα, μὲ τὰς σχετικὰς ἐπὶ τοῦ ζητήματος τούτου ἀντιλήψεις ὀργανώσεως, θέλοντες ἐν ἐνὶ λόγῳ ὅπως ἀνακαινίσωμεν τὴν ἤδη ὀρχήστραν.

Ἐπὶ τῆς τιμητικῆς ταύτης προτάσεως ὑμῶν, ἀφ' οὗ πρῶτον σὰς ἐκφράσω τὰς εὐχαριστίας μου διὰ τὰς καλὰς σας ὑπὲρ τοῦ υἱοῦ μου διαθέ-

σεις, γνωρίζω ὑμῖν ὅτι ἔγραψα καί ἐξέθηκα εἰς αὐτόν ταύτην, τοσοῦτον μάλλον καθόσον ἐνδιέφερε καί ἡμᾶς, τοὺς γονεῖς του, ἐπιθυμοῦντας νὰ ἔχωμεν αὐτόν πλησίον μας, σὺν τούτοις τῷ ἐγνώρισα καὶ τὴν ἐπιθυμίαν μας, ὅπως ἀποδεχθῆ τὸν ἐν λόγῳ διορισμόν.

Εἰς ἀπάντησιν τῆς ἐπιστολῆς μου ταύτης πρὸς αὐτόν, ἀποδειχθεὶς πλήρως τὰς συστάσεις μου, ἀπέστειλε μακροσκελεῖ ἐπιστολὴν πρὸς τὸν κ. Παπαδημητρίου, ἵνα ἀνακοινώσῃ ταύτην εἰς ὑμᾶς, δεδομένου ὅτι ἐν αὐτῇ ἐδήλω ὅτι ἀποδέχεται τὰς προτάσεις σας καὶ ἐξέθετε τὴν ἐπ' αὐτῶν γνώμην του.

Εἶδον καὶ αὖθις τὸν κ. Παπαδημητρίου ὅστις μ' ἐβεβαίωσεν ὅτι ἔλαβε τὴν ἐπιστολὴν, ἥτις καὶ ἀνεγνώσθη καὶ παρ' ὑμῶν ἐμποιήσασα καλλιστην ἐντύπωσιν, προσέθηκε μάλιστα ὅτι ἐπιδιοκιμάζετε πλήρως τὸ περιεχόμενόν της.

Ἐπίσης μ' ἐβεβαίωσεν ὅτι εἰς τὸ πρῶτον Συμβούλιον θὰ ὑποβάλλῃ ταύτην πρὸς ἔγκρισιν καὶ μοὶ ἀνακοινώσῃ τὴν ἐπ' αὐτῆς ἀπόφασίν του.

Ἦδη μέχρι σήμερον κ. Διευθυντᾶ οὐδεμίαν σχετικὴν ἀνακοίνωσιν λαβὼν, παρακαλῶ ὑμᾶς, ὅπως εὐαρεστούμενος μοὶ γνωρίσητε, τί ἐν προκειμένῳ ἐγένετο.

Ἐπὶ τούτοις διατελῶ μετὰ τῆς προσηκούσης πρὸς ὑμᾶς ὑπολήψεως.

Ἰωα. Μητρόπουλος

#### VI. ΕΠΙΣΤΟΛΗ Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΠΡΟΣ Γ. ΝΑΖΟ

Βερολίνον 21/4/1923

Σεβαστέ μου, Ἀγαπητέ μου

Κύριε Διευθυντᾶ!

Μὲ μεγάλη συγκίνησι ἐδιάβασα τὸ γράμμα σας! Πολὺ μὲ κολακεύει ἡ ἀγάπη καὶ ἡ ἐκτίμησι ποῦ τρέφετε γιὰ μένα!

Δὲν σᾶς ἀπήντησα ἀμέσως καθ' ὅτι ἤθελα νὰ συζητήσω ἀρκετὰ τὸ ζήτημα, νὰ σκεφθῶ, καὶ νὰ σᾶς ἀπαντήσω ἀποφασιστικᾶ.

Καθὼς γνωρίζετε, ἡ θέσι τὴν ὁποίαν κατέχω ἐδῶ στὴν Opera τοῦ Βερολίνου εἶναι ἐξαιρετικᾶ ὠφέλιμη γιὰ τὴν ἐκπαίδευσίν μου ὡς Kapellmeister.

Μέρα μὲ τὴν ἡμέρα γίνεται ὅλο ἓνα καὶ πειὸ ἐνδιαφέρουσα, ἀπὸ τὸ ἓνα μέρος ἡ μεγάλη καὶ καθημερινὴ ἐξάσκησι τοῦ διευθύνειν πότε ἐπὶ σκηνῆς, πότε στὴν ὀρχήστρα τοῦ Schauspielhaus (τὴν ὁποίαν εἴμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ διευθύνομεν ὅλοι οἱ Korrepetitor τῆς Opera γιὰ νὰ ἐξασκούμεθα), ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος οἱ καθημερινὲς πρόβες μὲ τοὺς Solistes, καὶ Ensembles, φαντάζεσθε καλὰ τί ἀνεκτίμητη πηγὴ, τί θησαυρὸς μελέτης, γνώσεων, καὶ πρακτικῆς ἐξασκήσεως καὶ τί ῥόλο παίζουσι ὅλα αὐτὰ γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν μου πρόοδο!

Ἔχω περίπου στὴν Opera 1 1/2 χρόνοι! Τὸν ἐρχόμενον Αὐγούστο θὰ κλείσω δύο χρόνια! Φαντάζομαι πῶς θάτανε κρίμα νὰ διακόψω τώρα τὴν ἀνεκτίμητο αὐτὴ σπουδὴ ἀπάνω στὴν καλλίτερὴ τῆς δρᾶσι!

Θὰ σᾶς ἐπρότεινα ἐὰν θέλετε, ἂν τὸ ἐγκρίνετε, νὰ μείνω τουλάχιστον ἓνα χρόνο ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὸν ἐρχόμενον Σεπτέμβριον τοῦ 1924 νὰ εἶμαι πειὰ παντελῶς δικό σας, ἀφωσιωμένος στὸ Ὀδεῖον μας καὶ στὴν Πατρίδα μας!

— Ὁ Καλὸς μας Κύριος Μπενάκης ἐξακολουθεῖ ἀκόμα τὴν ὑποτροφείαν μου, ἔπειτα ἐλπίζω πῶς ἀργότερα κατὶ θὰ κερδίζω καὶ ἐγὼ οὕτως ὥστε νὰ ἀντεπεξέρχομαι εἰς τὰς καθημερινὰς μου ἀνάγκας! Ἦδη συχνὰ λαμβάνω μέρος σὲ διάφορες συναυλίαι εἰς τὰς ὁποίας ἀνταμοίβομαι

ἄρκετὰ καλὰ, εἶμαι ἄρκετὰ γνωστὸς ἐδῶ, ἄλλωστε παίξει ἄρκετὸ ρόλο καὶ ὁ τίτλος τὸν ὁποῖον φέρω ὡς Mitglied τῆς Staatsoper.

Εἶμαι ἐκ τῶν προτέρων βέβαιος πῶς δὲν θὰ ἔχετε καμιά ἀντίρρηση στὴν πρότασί μου καὶ ὅτι πραγματικά θὰ μὲ θεωρεῖτε δικό σας ἀπὸ τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1924.

Ὅλο μου τὸ Σεβασμό, καὶ ὅλη μου τὴν Ἀγάπη. Ἐπίσης τοὺς Χαιρετισμούς μου στὴν Κυρίαν Νάζου.

Δ. Μητρόπουλος.

#### VII. ΕΠΙΣΤΟΛΗ Γ. ΝΑΖΟΥ ΠΡΟΣ Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟ

20 Ἰουνίου 1923

Ἀγαπητέ μου κ. Μητρόπουλε,

Κάτοχος τῆς ἀπὸ 21 Ἀπριλίου ε.ε. ἐπιστολῆς σας δὲν κατώρθωσα νὰ σᾶς ἀπαντήσω ἀμέσως, λόγῳ τῶν ἐξετάσεων τοῦ Ὁδείου, αἱ ὁποῖαι μὲν μόλις χθὲς ἐτελείωσαν. Μετὰ μεγάλης λύπης ἔμαθα σκληρὰν ἀπώλειαν τοῦ πατρός σας καὶ εἰλικρινῶς συνεμερίσθην τῆς θλίψεώς σας ἐκ τῆς μεγάλης αὐτῆς δοκιμασίας, ἡ ὁποία σᾶς εὔρε μακρὰν τῆς πατρίδος καὶ τῆς οἰκογενείας σας. Τὸ θλιβερὸν αὐτὸ γεγονός μὲ ὑπενθύμισε τὴν ἰδικήν μου περίπτωσιν ὅτε σπουδάζων ἐν Μονάχῳ ἐπληροφορήθην τὴν ἀπώλειαν τοῦ πατρός μου. Μόνον εἰς τὴν ἐργασίαν καὶ εἰς τὴν ἐπίμονον σπουδὴν τῆς τέχνης κατώρθωσα νὰ εὔρω τότε σχετικὴν παρηγορίαν πιστεύω ὅτι καὶ σεῖς, ἀπὸ τὰ αὐτὰ αἰσθήματα κατεχόμενος θὰ εὔρετε ἐπίσης τὴν ἀπαιτουμένην γαλήνην τοῦ πνεύματος διὰ τὴν ἐξακολούθησιν τοῦ καλοῦ σας καλλιτεχνικοῦ δρόμου.

Ἄνεκοίνωσα τὸ περιεχόμενον τῆς ἐπιστολῆς σας εἰς τὸ Διοικ. Συμβούλιον, τὸ ὁποῖο ἔμεινε καθ' ὅλα σύμφωνον μὲ τὰς ἀντιλήψεις σας. Καὶ ἡ ἐπιθυμία μου συμπίπτει μὲ τὴν ἰδικήν σας, διότι γνωρίζω ὅτι ὅσῳ περισσότερον μένει κανεὶς εἰς μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα καὶ μάλιστα ὑπὸ τὰς περιστάσεις τῆς ἰδικῆς σας ἐξαιρετικῆς δράσεως, τόσῳ περισσότερα ἔχει νὰ ὠφελῆθῃ καὶ ν' ἀποκομίσῃ.

Εὐχομαι τὸ ὑπολειπόμενον χρονικὸν διάστημα τῆς διαμονῆς σας ἐν Γερμανίᾳ νὰ σᾶς ἀποφέρῃ αὐτὰς καὶ μεγαλυτέρας ἀκόμη προόδους, οὕτως ὥστε κατερχόμενος εἰς Ἀθήνας τὸν Σ/βριον 1924 συμφώνως μὲ τὴν ἐπιστολήν σας καὶ τὴν ἀμοιβαίαν μας ἐπιθυμίαν, πραγματοποιήσητε τὰς εὐγενεῖς σας διαθέσεις πρὸς τὸ Ὁδεῖον καὶ τὴν πατρίδα.

Μετὰ τῶν φιλικῶν μου χαιρετισμῶν  
(ὑπογρ.) Γ.Ν. Νάζος

#### VIII. ΕΠΙΣΤΟΛΗ Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΠΡΟΣ Γ. ΝΑΖΟ

Τρίτη βράδυ 10.6.1924

Σεβαστέ μου Κύριε Διευθυντᾶ!

Λυποῦμαι πάρα πολὺ ὅτι διὰ λόγους ὑγείας δὲν θὰ μπορέσω νὰ ἀναλάβω ἀπολύτως καμὴν εὐθύνην, κανέναν διορισμόν, ὅποτε εἴσθε ἐλεύθερος νὰ διαθέσετε τὰς θέσεις τοῦ Ὁδείου ποῦ μοῦ ἐπροτεῖνατε ὅπως σᾶς ἀρέσῃ ἢ σᾶς φαίνεται καλλήτερον.

Αὔριον φεύγω ἀπὸ τὰς Ἀθήνας ὥστε εἶναι τελειῶς περιττὸν νὰ φροντίσετε νὰ ἔρθετε εἰς συνεννόησιν μετ' ἐμοῦ!

Μετὰ Σεβασμοῦ  
Δ. Μητρόπουλος.



ΙΧ. ΑΠΟΣΠΑΣΜΑ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ Δ.Σ. ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ  
[ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1924]

Κυρίαί και Κύριοι,

Τὸ Δ. Συμβούλιον τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου ἔχει τὴν τιμὴν νὰ ἐκθέσῃ πρὸς τὴν Γεν. Συνέλευσιν τῶν Μελῶν τοῦ Συλλόγου τὰ κατὰ τὴν λήξαν χρῆσιν 17/βρίου 1923 - 31 Αὐγούστου 1924 πεπραγμένα καὶ νὰ ὑποβάλλῃ ὑπὸ τὴν ἐγκρισίν της τὸν Ἰσολογισμόν τοῦ λήξαντος μαθητικοῦ ἔτους. [...]

Καὶ κατὰ τὸ ἔτος τοῦτο διετέλεσαν ὡς ὑπότροφοι ἐν τῷ Ἐξωτερικῷ μὲ τακτικὴν μὲν ὑποτροφίαν ὁ κ. Νικόλαος Σκαλκιώτας, χρυσοῦν μετάλλιον τοῦ Ὁδείου πρὸς τελειοποίησιν τῶν σπουδῶν του εἰς τὸ Βιολίον ἐν Βερολίνῳ, μὲ συμπληρωματικὴν δὲ ὑποτροφίαν ὁ κ. Δ. Μητρόπουλος, χρυσοῦν μετάλλιον τοῦ Ὁδείου πρὸς τελειοποίησιν τῶν σπουδῶν του εἰς τὴν σύνθεσιν.

Ὁ κ. Μητρόπουλος ἐπανελθὼν περὶ τὰ τέλη τοῦ σχολικοῦ ἔτους μετὰ τὸ πέρας τῶν σπουδῶν του δὲν ἀνέλαβεν ὑπηρεσίαν ἐν τῷ ἡμετέρῳ Ὁδείῳ <ὡς ὄφειλε καὶ ὡς αὕτη τῷ προσεφέρθη, ἀλλ' ἐπικαλούμενος παρεξήγησιν τινα ἦν ἀδικαιολογήτως, κατὰ τὴν ἡμετέραν ἀντίληψιν, ἡρμήνευσεν ὡς ἄρνησιν, ἀνέλαβε τὴν διεύθυνσιν τῆς Ὁρχήστρας τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὁδείου> λόγῳ ὑγείας, ὡς ἐδήλωσεν δι' ἐπιστολῆς του. [...]

X. ΔΑΚΤΥΛΟΓΡΑΦΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ Δ.Σ. ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ  
ΣΥΛΛΟΓΟΥ ΠΡΟΣ Δ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟ

8 Δεκεμβρίου 1924

Ἄριθ. Πρωτ. 532

Ἀξιότιμον Κύριον

Δημήτριον Μητρόπουλον

Ἐνταῦθα

Ἀξιότιμε Κύριε,

Τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου ἐν τῇ συνεδρίᾳ αὐτοῦ τῆς 5<sup>ης</sup> τρέχ. διώρισεν ὑμᾶς μέλος τῆς Ἀγωνοδίκου Ἐπιτροπῆς ἐπὶ τῶν ὑποβληθέντων ἔργων τῶν μετερχόντων τοῦ Ἀβερωφείου Μουσικοῦ Ἀγῶνος τῆς περιόδου 24<sup>ης</sup> Ἰουλίου 1923 - 30<sup>ης</sup> Ἀπριλίου 1924.

Ἐσωκλείστως διαβιβάζομεν ὑμῖν Προκήρυξιν περιέχουσαν τοὺς ὅρους τοῦ Διαγωνισμοῦ καὶ ἐπὶ πλείον γνωρίζομεν ὑμῖν ὅτι ὡς ἀμοιβὴ τῆς ἀγωνοδίκου Ἐπιτροπῆς ὠρίσθη τὸ ποσὸν τῶν 3000 Δραχμῶν ἧτοι ἀνὰ Δραχμὴν 1000 δι' ἕκαστον μέλος τῆς Ἐπιτροπῆς.

Πεποιθότες ὅτι θέλετε ἀποδεχθῆ τὴν ἐκλογὴν ταύτην καὶ ὅτι θέλετε ἐργασθῆ μετ' ἐνδιαφέροντος διὰ τὴν ἐπιτυχίαν τοῦ διὰ τοῦ Διαγωνισμοῦ ἐπιδιωκομένου σκοποῦ διατελοῦμεν μεθ' ὑπολήψεως

Ὁ Γραμματεὺς καὶ α.ἀ.

[Ἰ.Πογρ. δυσανάγνωστη]

Ὁ Πρόεδρος

[Μονογρ. δυσανάγνωστη]

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ



ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,  
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

---

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

---

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

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

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