

# ΜΟΤΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 17

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2014



- 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 Δ']  
❀ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΚΕΡΚΥΡΑ, ΘΕΑΤΡΟ SAN GIACOMO, 4 Απρίλιου 1848:  
ΕΝΑ «ΠΟΛΙΤΙΚΟΝ ΓΕΥΜΑ», ΠΕΝΤΕ ΟΠΕΡΕΣ, ΤΡΕΙΣ ΎΜΝΟΙ ΚΑΙ ΠΕΝΤΕ ΠΡΟΠΟΣΕΙΣ  
❀ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, Η ΟΠΕΡΑ *MATILDE D' INGHILTERRA* ΤΟΥ FRANCESCO  
ZECCCHINI ΚΑΙ Η ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΤΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ (1858)  
❀ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ:  
ΕΝΑ ΑΥΤΟΓΡΑΦΟ ΤΟΥ SAINT-SAËNS  
❀ ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ:  
KONZERTSTÜCK: *KOMMATI KONTΣΕΡΤΟΥ* ή *KOMMATI ΣΥΝΑΥΛΙΑΣ*;



ΙΩΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Το πρώτο κείμενο του ανα χειράς κλείνει μιάν εκκρεμότητα. Με τὴν τέταρτη συνέχεια τῆς μελέτης του ὁ Γιάννης Μπελώνης διληγρώνει τὸ πορτραῖτο ἐνὸς συνθέτη, ποὺ ἀξίζει τὴ θύμησή μας, ὅσο τουλάχιστον καὶ ἡ ἄξια λογοτέχνης κόρη του, καὶ τὴ φροντίδα μας νὰ παιζονται τὰ ἔργα του, ὅπως ἀρμόζει σ' ὅλα τὰ πολύτιμα σκεύη μιᾶς μεγάλης μουσικῆς κληρονομιᾶς – τῆς δικῆς μας.

Τί κοινὸ ἔχουν ἔνα «πολιτικὸν γεῦμα», πέντε ὅπερες, τρεῖς ὅμοιοι καὶ πέντε προπόσεις; Τὸ αἰνιγμα ἀνέλαβε νὰ διαλευκάνει ὁ Κώστας Καρδάμης, μὲ τὴ γνωστὴ, στοὺς ἀναγνῶστες, ἐρευνητικὴ του προσήλωση, ἀνάλογη μ' ἔκείνη τοῦ Κωνσταντίνου Σαμπάνη, ποὺ καταπιάνεται μ' ἔνα ιστορικὸ γεγονός, παράδοξο μόνον γιὰ ὅσους ἔξακολουθοῦν νὰ ἀποστρέφουν τὸ βλέμμα ἀπὸ τὴν πλούσια μουσικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας τὸν 19<sup>ο</sup> αἰώνα: τὸ φαινόμενο ἐνὸς ἀξιόλογου Ἰταλοῦ συνθέτη ποὺ ἐγκαταστάθηκε στὴν Ἑλλάδα καὶ ἐπέλεξε τὸ Βασιλικὸ Θέατρο τῆς Ἀθήνας ὡς σκηνὴ γιὰ τὴν πρεμιέρα τῆς νέας του ὅπερας.

Τὰ δύο τελευταῖα κείμενα ἀνταποκρίνονται στὶς δύο μικρὲς θεματογραφικὲς συνήθειες ποὺ ἀπέκτησε ὁ Μουσικὸς Ἑλληνομυνήμων κατὰ τὸν βραχὺ, μέχρι σήμερα, βίο του: τὴ δημοσίευση τεκμηρίων (έδῶ ἡ Στέλλα Κουρμπανᾶ μᾶς μεταφέρει στὴν Ἀθήνα τοῦ 1920, μέσα ἀπὸ τὴ ματιὰ τοῦ γηραιοῦ ἐπισκέπτη Camille Saint-Saëns) καὶ τὴν ἐνασχόληση μὲ τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ὄρολογία (έδῶ ὁ Χάρης Ξανθουδάκης ἀποτολμᾶ νὰ σκιαμαχήσει μ' ἔναν φίλο, ἀξιο ἐκπρόσωπο τῆς νεότερης μουσικολογικῆς ἐρευνας στὸν τόπο μας).

Μιλώντας γιὰ «βραχύ, μέχρι σήμερα, βίο», θὰ προσθέσουμε ὅτι ἡ ἀνάγκη γιὰ τὴν ὁποιαδήποτε οἰκονομικὴ στήριξη τοῦ περιοδικοῦ (μέσω τοῦ τραπεζικοῦ μας λογαριασμοῦ ποὺ δίνουμε στὸ διεσθόφυλλο) ἔχει καταστεῖ ἀδήριτη, ἀφοῦ ἡ φράση «μέχρι σήμερα» κινδυνεύει πλέον νὰ ἔξαφανιστεῖ, ἀκολουθώντας ἔτσι τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς κρατικῆς χρηματοδότησης πρὸς τὰ ἑλληνικὰ πανεπιστήμια.

## Γεώργιος Άξιωτης (1875-1924):

Ψηφίδες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ἐνὸς παραγκωνισμένου,  
ἀν καὶ σημαντικότατου, ἔργατη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς

[Μέρος Δ']

Ε2. Ή δεύτερη δεκαετία (1915-1924): ἡ προσπάθεια ἐπανένταξής του στὴν μουσικὴ ζωὴ τῆς Ἀθήνας

**O**πως ἀποκαλύπτεται ἀπὸ τὶς ἐπιστολὲς τοῦ συνθέτη στὸν ἀδερφικό του φίλο Γιαννούλη Μπόνη, ὁ Ἀξιώτης τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του προσπάθησε μάταια νὰ ἐπανενταχθεῖ στὸν μουσικὸ κύκλο τῆς Ἀθήνας. Οἱ ἐπιστολές του μαρτυροῦν τὴν ἐπιθυμία του ὅχι μόνο νὰ παιχτοῦν τὰ ἔργα του στὴν Ἀθήνα, ἀλλὰ νὰ μεταβεῖ καὶ ὁ ἴδιος στὴν πρωτεύουσα προκειμένου νὰ διδάξει σὲ κάποιο ὡδεῖο.

“Ηδη ἀπὸ τὸ 1914, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴν μὲ ήμερομηνίᾳ 17 Δεκεμβρίου, ὁ συνθέτης ἐπιχειροῦσε νὰ προσεγγίσει τὸν Μαρσίκ, ὥστε ὁ τελευταῖος νὰ ἐρμηνεύσει τὸ ἔργο του Πρελούδιο καὶ Φούγκα, μὲ τὴν ὁρχήστρα τοῦ Ὄδειου Ἀθηνῶν. Τὸ ἀξιοσημείωτο εἶναι ὅτι στέλνει ὡς μεσολαβητὴ τὸν Μπόνη, παρακαλώντας τὸν νὰ μὴν ἀποκαλύψει τὸ πραγματικὸ ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ τοῦ ἔργου, ἀλλὰ νὰ δηλώσει κάποιο φευδώνυμο (προφανῶς καὶ λόγω τῆς παλαιότερης κόντρας του μὲ τὸ ἴδρυμα).

Σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ ἐπόμενα γράμματα, ὁ Ἀξιώτης ἔκανε λόγο γιὰ διάφορα ἔργα τὰ ὅποια ἔγραφε ἢ εἶχε συνθέσει παλαιότερα καὶ ἀναζητοῦσε τὸν τρόπο νὰ τὰ προωθήσει σὲ διάφορους ιθύνοντες τοῦ μουσικοῦ κύκλου τῶν Ἀθηνῶν προκειμένου νὰ ἔκτελεστοῦν.<sup>1</sup> Συγχρὰ μιλοῦσε ὑποτιμητικὰ γι’ αὐτά, ἐνῶ χαρακτηριστικὴ τῆς ψυχολογικῆς του κατάστασης εἶναι ἡ παρακάτω προτροπὴ πρὸς τὸν Μπόνη στὸ γράμμα τῆς 26<sup>ης</sup> Απριλίου τοῦ 1915: «Ἄν ἔχεις καλάθι ἀχρήστων, τότε περισσὸ νὰ σου ζητήσω συγγνώμη γιὰ τὴν ἐνόχλησι, γιατὶ εἴνε εὔκολο νὰ τὰ διευθύνῃς ἐκεῖ ποὺ τοὺς ἀξίζει, καὶ ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὰ παληόχαρτά μου».

Τὸν Ιούνιο τοῦ 1915, ὁ συνθέτης ἐκφράζει γιὰ πρώτη φορὰ τὴν ἐπιθυμία του νὰ ἐπιστρέψει στὴν Ἀθήνα καὶ νὰ ἔργαστει σὲ κάποιο ὡδεῖο. «Δὲν εἰξέυρω ἀνὰ ἡμποροῦσα νὰ κάμω τίποτε μὲ τὴν Λόττινερ. Υποθέτεις ὅτι δὲν ἔχει ἀνάγκην ἐνὸς καθηγητοῦ τῆς συνθέσεως; Καὶ ἀν ναι, νομίζεις ὅτι ἡ ἀπ’ εὐθείας συνεννόησίς μου μετ’ αὐτῆς, δύναται νὰ φέρῃ ἀποτέλεσμα;», ρωτάει τὸν Μπόνη.<sup>2</sup>

Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἀμέσως ἐπόμενες ἐπιστολὲς τοῦ Ἀξιώτη στὸν Μπόνη, ποὺ μᾶς σώζονται, εἴναι γραμμένες ἀπὸ τὸ 1920 κι ἔπειτα, ἡ συζήτηση φαίνεται νὰ παραμένει στὸ ἴδιο ἀκριβῶς σημεῖο. Κανένα ἔργο τοῦ

1. Γιὰ περισσότερες λεπτομέρειες γιὰ τὴν ἀλληλογραφία τοῦ Ἀξιώτη μὲ τὸν Μπόνη, βλ. Γιάννης Μπελώνης, «Ἄγνωστα στοιχεῖα γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του Γεωργίου Ἀξιώτη μέσω ἀδημοσίευτων ἐπιστολῶν του στὸν Γιαννούλη Μπόνη τὴν περίοδο 1898-1924», *Μουσικολογία* 21, Ἀθήνα 2013, σ. 163-171.

2. Ἐπιστολὴ μὲ ήμερομηνίᾳ 8 Ιουνίου 1915.

συνθέτη δὲν εἶχε έρμηνευτεῖ στὴν Ἀθήνα, ὁ ἴδιος παρέμενε στὴν Μύκονο, ἐνῶ τὸ ὄνομά του ἔξακολουθοῦσε νὰ ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἀπὸ τὴν μουσικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς, μὲ μοναδικὴ ἔξαιρεση τὴ βράβευση τοῦ τραγουδιοῦ του Τὸ Ὀνειρο στὸν Τρίτο Ἀβερώφειο Μουσικὸ Διαγωνισμὸ τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν τὴν περίοδο 1916-17.<sup>3</sup> Ἐν τῷ μεταξὺ εἶχε μεσολαβήσει, ἀπὸ τὸ 1917, ἡ Ὁκτωβριανὴ Ἐπανάσταση, ποὺ εἶχε σὰν ἀπότελεσμα ἓνα πολὺ μεγάλο μέρος τῆς περιουσίας τῆς οἰκογένειας (αὐτὸ στὴ Ρωσία) νὰ χαθεῖ. «Ἐτσι, ἡ τεράστια οἰκονομικὴ εὐμάρεια, ποὺ ἐπέτρεψε στὰ μέλη τῆς νὰ μὴν ἐργάζονται, περιορίστηκε δραματικά.

Σπὶς ἐπιστολές του συγχὰ δείχνει ἀπογοητευμένος ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία τῶν δύο παλαιῶν του φίλων, Λαυράγκα καὶ Λαυράγκα, νὰ τὸν βοηθήσουν, ἐνῶ παράλληλα ἔξηγε τὴν ἀπόφασή του νὰ φύγει ἀπὸ τὴν Ἀθήνα καὶ νὰ «*αὐτοεξοριστεῖ*» στὴν Μύκονο τὸ 1905, ἡ ὅποια ὥπως γράφει «*χει ἀφορμὴν καὶ τὴν ἀπόλυτον ψυχικήν μου ἀνάγκην νὰ ἀπομακρυνθῶ ἀπὸ κάτι ἀσχήμιες τοῦ κόσμου [...] ποὺ ἀδυνατῶ ν' ἀντιμετωπίσω*».<sup>4</sup> Ἐντούτοις, τὸ καλοκαΐ τοῦ 1920 δείχνει ἀποφασισμένος πλέον νὰ γυρίσει καὶ νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Ἀθήνα, ἀρκεῖ νὰ βρεῖ ἐργασία σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ ὠδεῖα τῆς ἐποχῆς. Ὁ ἴδιος θεωροῦσε πλέον καταλληλότερο ὅλων τὸ Ἑλληνικὸ Ὡδεῖο. Ἐκείνη τὴν περίοδο τὸ ἰδρυμα διηγήθυνε ὁ Καλομοίρης, μὲ τὸν ὅποιον εἶχε συγχρουστεῖ τὸ 1910, λόγω τῆς ἔκδοσης τοῦ πονήματος Ἀπὸ τὴν ἱστορίαν εἰς τὰ πράγματα. Γι' αὐτὸ παρακαλεῖ τὸν Μπόνη, ποὺ εἶναι φίλος καὶ τῶν δύο, νὰ μεσολαβήσει ὥστε νὰ βρεθεῖ «*ὅ καταλληλότερος, ἡ μᾶλλον ὁ ἀξιοπρεπέστερος*»,<sup>5</sup> ὥπως τοῦ γράφει, τρόπος, προκειμένου νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν Καλομοίρη.

#### E2.1. “Νέος” συνθέτης ἑτῶν 48

Ἡ προσπάθεια ἐπαναπροσέγγισης τοῦ μουσικοῦ κύκλου τῆς Ἀθήνας φαίνεται νὰ ἀπέδωσε καρποὺς τὸ 1923, ὅταν τελικὰ έρμηνεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἔργο του δημοσίως. Στὴν ἐπιστολὴ τῆς 21<sup>ης</sup> Ιανουαρίου τοῦ 1923, ἐνημερώνει τὸν Μπόνη ὅτι ὁ

Λαυράγκας θὰ έρμηνεύσει μὲ τὴν ὄρχήστρα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὡδείου τὸ ὄρχηστρικό του ἔργο Τὸ Δειλινό. Ἡ συγκεκριμένη ἔξελιξη δὲν τὸν ἰκανοποίησε ἀπολύτως, καθὼς εἶχε στείλει στὸν Λαυράγκα ἀρκετὰ ἀκόμα ἔργα γιὰ κουαρτέτο ἐγχόρδων, ἀλλὰ καὶ τραγούδια, ἔργα ποὺ ὁ ἴδιος θεωροῦσε σημαντικότερα, τὰ ὅποια ὅμως δὲν μποροῦσαν νὰ ἐνταχθοῦν στὸ πρόγραμμα τῆς ἐν λόγω συναυλίας.<sup>6</sup> Ἡ προσποτικὴ νὰ έρμηνευτοῦν ἔργα του ἀπὸ τὴν ὄρχήστρα τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, δὲν τὸν εἴλκυε καθόλου, προφανῶς λόγω τῆς προγενέστερης ἐντονῆς διαμάχης του μὲ τὴν διεύθυνση τοῦ ἰδρύματος. «*Λογαριάζω νὰ ἔλθω ἀργότερα μὲ νέα μου ἔργα καὶ νὰ τὰ διευθύνω ὁ ἴδιος*», σημείωνε σὲ ἐπιστολή του στὶς 22 Φεβρουαρίου τοῦ 1923. Παράλληλα, φαίνεται πῶς θερμαινόταν τὸ κλίμα στὶς σχέσεις του μὲ τὸν Καλομοίρη. «*Οπως τοῦ διαμήνυσε ὁ Μπόνης, ὁ Καλομοίρης δέχτηκε νὰ συμπεριλάβει σὲ μία ἀπὸ τὶς ἐπερχόμενες συναυλίες ύπὸ τὴ διεύθυνσή του κι ἔνα ἀπὸ τὰ κουαρτέτα ἐγχόρδων ποὺ εἶχε στείλει στὸ Ἑλληνικὸ Ὡδεῖο.*» «*Ἐξαιρετικὴ ἡ χαρά μου νὰ ἔκτελεσθῇ τὸ quartetto μου ἀπὸ τὸ Ἑλλ. Ὡδεῖον, καὶ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Καλομοίρη.* Σὲ παρακαλῶ μάλιστα, σὲ πρώτη συνάντησί σου, νὰ τοῦ διαβιβάσῃς τὰ γραφόμενά μου», σημείωνε ὁ Αξιώτης στὴν ἐπιστολή του στὸν Μπόνη στὶς 22 Φεβρουαρίου 1923.

Τὸ ἔργο του Τὸ Δειλινὸ έρμηνεύτηκε τελικὰ στὴ συναυλία τῆς 3<sup>ης</sup> Ιουνίου τοῦ 1923 στὴν Πρώτη Συμφωνικὴ Συναυλία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὡδείου,<sup>7</sup> κι ἀν καὶ δὲν ἦταν, ὥπως ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης ύποστήριζε, ἡ καλύτερη δυνατὴ ἐπιλογή, «*ἔγινεν ἡ ἀρχὴ*» (ἐπιστολὴ στὶς 17 Ιουνίου 1923). «*Ηταν σαφὲς ὅτι ἡ προετοιμασία ἐπιστροφῆς του στὰ μουσικὰ πράγματα βρισκόταν σὲ ἔξελιξη, παρὰ τὸ παράδοξο τοῦ πράγματος, ὅτι δηλαδὴ έρμηνεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἔργο του δημιόσια στὴν Ἑλλάδα ὅταν ὁ ἴδιος βρισκόταν σὲ ἡλικία 48 ἑτῶν, λιγότερο ἀπὸ ἓνα ἔτος πρὶν τὸ θάνατό του.*

Τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1923, ὁ Αξιώτης βρέθηκε στὴν Ἀθήνα (βλ. σχετικὸ δημοσίευμα τοῦ Λαυράγκα παρακάτω), ὥπου συναντήθηκε μὲ διάφορους συνθέτες καὶ ἐκπροσώπους τῆς μουσικῆς ζωῆς τοῦ

3. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. Ἀρης Γαρουφαλής – Χάρης Εανθουδάκης, Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος καὶ τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν. Τὸ χρονικὸ καὶ τὰ τεκμήρια, Ίωνιο Πανεπιστήμιο / Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν / Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, Κέρκυρα 2011, σ. 19-20 καὶ 59-69.
4. Ἐπιστολὴ μὲ ἡμερομηνία 27 Μαρτίου 1920.
5. Ἐπιστολὴ μὲ ἡμερομηνία 14 Ιουλίου 1920.

6. Ἐπιστολὴ μὲ ἡμερομηνία 21 Ιανουαρίου 1923.

7. Τὸ ἴδιο ἔργο (βλ. παρακάτω) ἀν καὶ προγραμματίστηκε νὰ παιχθεῖ ἀπὸ τὴν ὄρχήστρα τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν στὶς 25 Δεκεμβρίου τοῦ 1923 στὸ Θέατρο Ολύμπια στὴν 4<sup>η</sup> Συναυλία Συνδρομητῶν τῆς Συμφωνικῆς ὄρχήστρας, ἐν τέλει δὲν συμπεριελήφθη στὴν τελικὴ ἀκρόαση.



Οικογένεια Γεωργίου Αξιώτη περί τό 1919. Ο συνθέτης δεξιά (πενθεὶ τὸν πατέρα του), ἀριστερὰ ἡ δεύτερη σύζυγός του Μαρούλινα Γρυπάρη, στὸ πλάι τῆς ἡ κόρη τους Φρόσω, δίπλα στὸν Αξιώτη ὁ γιός τους Πανάγος, ὅρθια πίσω ἡ κόρη τοῦ Αξιώτη (ἀπὸ τὸν πρῶτο γάμο μὲ τὴν Βάβαρη) Μέλπω. Η κυρία πίσω δεξιὰ πιθανότατα εἶναι μία τροφός.  
[Αρχεῖο Γεωργίου Π. Αξιώτη (τοῦ νεότερου)]

τόπου. Η διαδικασία ἐπανένταξής του στὴν μουσικὴ κίνηση τῆς Ἀθήνας εἶχε μπεῖ στὴν τελική της εὐθεία. Ἀμέσως ἀποφασίστηκε νὰ συμμετάσχει μὲ κάποιο ἔργο του στὴ χριστουγεννιάτικη συναυλία τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν μὲ ἔργα Ἑλλήνων συνθετῶν. Γιὰ κάποιον «ἀνεξήγητο» λόγο, ὅμως, Τὸ Δειλινὸ ἀπορρίφθηκε ἀπὸ τὸν Μπούτνικωφ, ὅπως ἐπίσης ἀπορρίφθηκαν καὶ κάποια ἀκόμα ἔργα, τὰ ὅποια εἶχε στείλει ὁ Αξιώτης, ὡς «ύπολειπόμενα τοῦ Δειλινοῦ».<sup>8</sup> Ἐτσι, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι στὴν προαναγγελία τῆς συναυλίας, σὲ ὅλα τὰ ἔντυπα τῆς ἐποχῆς, ἀναφέρεται ἡ συμμετοχὴ τοῦ Αξιώτη, τελικὰ τὸ ἔργο του δὲν παίχτηκε. Ο Αξιώτης πίστευε, ὅπως ἐκμυστηρεύεται στὸν Μπόνη, ὅτι αὐτὸ ὀφειλόταν σὲ κακόβουλη καὶ ὑποπτη παρέμβαση τοῦ Σκλάβου.

Ἐκεῖνον ὅμως ποὺ μοῦ φαίνεται κάπως περίεργο, εἶνε ἡ πληροφορία σου ὅτι ὁ Μπούτνικωφ δὲ θέλησε νὰ ἐκτελέσῃ καὶ τὸ ἄλλο μου ἔργον, ὡς ὑπολοιπόμενον τοῦ «Δειλινοῦ». Τοῦτο βέβαια ἀφεώρα ἐμέ, καὶ δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος νὰ μὴν τὸ ἐκτελέσῃ. Τὸ ἀναφέρω αὐτό, γιατὶ ὑποψιάζομαι πώς ἡ πληροφορία

αὐτή, εἶνε ἔκδοσις μόνον τῆς... Κατσαρίδας αὐτῆς τοῦ Σκλάβου, ὅστις τὰ ἴδια εἶπεν καὶ εἰς τὸν Θόδωρον, λίγες ὥρες ἀφοῦ τοῦ ἔστειλε τές δύο μου παρτιτούρες στὸ Ὁδεῖον! Εἶνε τόσον σκωλικοειδές αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι, ποὺ ὅλα μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ ἀναμένῃ. [...].

΄Απὸ τι φαίνεται οἱ ὑποψίες τοῦ Αξιώτη δὲν ἔταν ἀβάσιμες. Εὔκολα θὰ μπορούσαμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι πρόκειται γιὰ στρεβλές φαντασιώσεις ἐνὸς πικραμένου καὶ ἀπομονωμένου συνθέτη, ὁ ὅποιος κατασκευάζει ἐχθρούς γιὰ νὰ «γιατρέψει» τὴν ἀπουσία του ἀπὸ τὶς αἰθουσες συναυλιῶν. Έντούτοις, ἔνα δημοσίευμα τοῦ Λαμπελέτ, λίγο μετά τὴν τελικὴ πρόβα γιὰ τὴ διεξαγωγὴ τῆς χριστουγεννιάτικης συναυλίας, ἐνισχύει καὶ ἐπιβεβαιώνει τὶς κατηγορίες τοῦ Αξιώτη. Σ' αὐτὸ ὁ Λαμπελέτ μιλᾶ γιὰ «παρασκηνιακὰ εὐτράπελα, τὰ ὅποια ἔλαβον χῶραν κατὰ τὰς δοκιμάς», γιὰ τὰ ὅποια δὲν εὐθύνεται ἡ διεύθυνση «ἄλλα μερικοὶ δρῶντες ἐν αὐτῷ αὐτοχειροτόνητοι ἀναπληρωματικοὶ διευθυνταί, οἱ ὅποιοι ρυθμίζουν τὰ πράγματα ἀναλόγως τῆς ἀρεσκείας των καὶ τοῦ συμφέροντός των».<sup>9</sup>

8. Προφανῶς ὑπῆρχε κάποια θεματικὴ συγγένεια τῶν ἐν λόγῳ ἔργων μὲ τὸ Δειλινό.

9. Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ἡ Συναυλία τῶν Συνθετῶν», Ελεύθερος Τύπος, 25.12.1923.

Τελικά, τὸ μοναδικὸ δρχηστρικό του ἔργο ποὺ κατέφερε νὰ ἀκούσει ὁ Ἀξιώτης ήταν τὸ ἔργο Στὸ χορό, (καθὼς στὴν συναυλία του Ἰουνίου δὲν εἶχε παραστεῖ), τὸ ὅποιο ἐρμηνεύτηκε ἀπὸ τὴν δρχήστρα τοῦ Ἐλληνικοῦ Ὡδείου, ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Διονυσίου Λαυράγκα, στὸ Ἰντεάλ (14<sup>η</sup> Συμφωνικὴ Συναυλία «Διὰ τὸν Λαόν»), στὶς 24 Φεβρουαρίου τοῦ 1924.<sup>10</sup>

## E2.2 Η ἀργοπορημένη διεκδίκηση μιᾶς θέσης στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ιστορία καὶ ἡ καταμαρτυρούμενη «ἀτολμία» του

Καθυστερημένα, καὶ δυστυχῶς ἄνευ οὐσιαστικοῦ ἀντικρύσματος, ἀφοῦ λίγους μῆνες μετὰ πέθανε, ὁ Ἀξιώτης κατάλαβε ὅτι ἔπρεπε νὰ διεκδικήσει μὲ δυναμισμὸ καὶ ἀποφασιστικότητα τὴν ἐπιστροφὴν του στὴν μουσικὴ ἐμπροσθοφυλακὴ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ τόπου. Ἀφορμὴ στάθηκε ἡ ἀπογοήτευσή του ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ σύλλογος «Ἐπανάσταση» βράβευσε στὰ τέλη τοῦ 1923 εἴκοσι δύο (22) λογοτέχνες καὶ μουσικούς, χωρὶς νὰ συμπεριλάβει τὸ ὄνομά του μεταξὺ τῶν βραβευθέντων. Μόλις πληροφορήθηκε ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες τὰ ἀποτελέσματα ἔστειλε ἔνα ὄργισμένο γράμμα στὸν φίλο του Μπόνη, στὸ ὅποιο σημείωνε:

Ἄγαπητέ μου Γιαννούλη.

Μιὰ εἰδηση σὲ χθεσινὴ ἐφημερίδα, μὲ κάνει νὰ μὴν ἀναμένω ἀπάντησίν σου, ἀλλὰ νὰ σοῦ ξαναγράψω. Ἐδιάβασα πῶς ἀπενεμήθη τὸ Ἀριστεῖον σὲ 22 λογοτέχνας καὶ μουσικούς. Γνωρίζεις τὴν ἰδιοσυγκρασίαν μου. Γνωρίζεις πόσον ἀφιλόδοξος εἶμαι καὶ πόσον ἀπὸ τὴν ἀρρώστειά μου αὐτὴ ἔχω ζημιώθη ὡς τώρα. Συνεπής λοιπὸν πρὸς τὴν... ἀρχήν μου αὐτήν, θὰ ἔπρεπε νὰ μὴν σοῦ γράψω τίποτα, ἀν δὲν ἥμουν ὑπερβέβαιος ὅτι θὰ δικαιώσῃς πλήρως τὴν... ἀσυνέπιάν μου αὐτήν. Καὶ ἔξηγοῦμαι.

Ἡ Ἐπανάστασις, προκειμένου νὰ ἀμείψῃ λογοτέχνας καὶ μουσικούς, θὰ κατέφυγεν, ἀναγκαστικῶς, στὰς κρίσεις τῶν εἰδικῶν, καὶ προκειμένου περὶ μουσικῶν, εἰς τοὺς κατόχους τοῦ Ἀριστείου τῆς μουσικῆς. Μεταξὺ αὐτῶν νομίζω νὰ εἴνε καὶ ὁ Λαυράγκας καὶ ὁ Λαμπελέτ. Ἀδυνατῶ ὅμως νὰ ἔξηγήσω πῶς οἱ φίλοι μου καὶ συνάδελφοι αὐτοὶ ὑπέδειξαν τὸν Βάρβογλην καὶ Ριάδην, καὶ νὰ μὴν σκεφθοῦν πῶς στὴν σιεράν αὐτῶν, τουλάχιστον, ἥμποροῦσαν νὰ κατατέξουν καὶ μέ. Ἔχω, ἀγαπητέ μου, τὸ «γνῶθι σαυτὸν» παραπάνω ἀπ’ὅ, τι γρειάζεται. Πολὺ περισσότερο ἀπ’ὅ, τι ἔπρεπε νὰ τὸ ἔχουν μερικοὶ συνάδελφοί μου. Τὴν στιγμὴν ὅμως ποὺ ἀμείβονται μουσικοὶ

(ὑπεράξιοι ἵσως τοῦ Ἀριστείου) οἵτινες ὅμως στὴν κοινὴ συνέδησι δὲν ἔλαβαν ἀκόμη τὴν θέσιν ποὺ νὰ δικαιολογῇ τὴν βράβευσήν των, δὲν ἡμπορῶ νὰ ἔξηγήσω πῶς ἀπ’αὐτοὺς νὰ ἔξαιρεθῶ ἔγω.

Τυποδείξαντες, οἱ εἰδικοί, τὸν Βάρβογλην καὶ Ριάδην, ἐστηρίχθησαν βέβαια στὴν δημιουργικήν των ἐργασία (ἄγνωστη στὸ κοινὸν ἀκόμη), τὴν ὅποιαν θὰ γνωρίζουν αὐτοί. Δὲν νομίζω ὅμως ν’ ἀγνοοῦν καὶ τὴν ἴδιαν μου ἐργασίαν, ἀφοῦ πλειστάκις ἔως τώρα ἔξεφράσθησαν εὑμενέστατα δι’ αὐτήν!

Τυπερα ἀπὸ αὐτά, περιμένω ἀπὸ σένα τὴν λύσιν τῆς ἀπορίας μου αὐτῆς. Βεβαίως θὰ ἐννοήσῃς ὅτι πολὺ ὀλίγον ἐνδιαφέρομαι κατὰ βάθος γιὰ τὸ Ἀριστείον. Ἐνδιαφέρομαι μόνον γιὰ τὴν παληκαρίσια συμπεριφορὰ συναδέλφων καὶ φίλων τοὺς ὅποιους ἀπέιρως ἔκτιμω. Δυστυχῶς ὑστέρησαν πάρα πολὺ ἐναντί μου στὸ ζήτημα αὐτὸ ὅτι καλοὶ μου συνάδελφοι, καὶ αὐτὸ – αὐτὸ καὶ μόνον – μοῦ γέμισεν ἀφατη πικρία στὴν ψυχή μου μέσα. Άν νομίζης πῶς ἔχω δίκαιον, πές μου το καθαρά. Θὰ δεχθῶ, ἄλλως, καὶ τὴν τυχὸν ἀντίθετον ἀντίληψίν σου, τὴν ὅποιαν θὰ είμαι ὑποχρεώς νὰ ἔξουσχίσω, ἀφοῦ θὰ προέρχεται ἀπὸ ἔνα σπάνιον φίλον, σὰν ἔσένα. Ἄμεσως μετὰ τὰς ἐκλογὰς θὰ ἔλθω δι’ ὀλίγον στὰς Ἀθήνας. Θὰ συνεχίσομεν τότε εύρυτερα τὴν κουβέντα μας. Στοὺς δικούς σου δλους τὰ δέοντα.

Ο Ἀξιώτης ὅμως δὲν ἔμεινε μόνο σ’ αὐτό. Νοιώθοντας ἀδικημένος καὶ ὑποτιμημένος ἀπὸ τοὺς συναδέλφους του οἱ ὅποιοι συμμετεῖχαν στὴν ἐπιτροπὴ γιὰ τὴν ἐπιλογὴ τῶν βραβευθέντων, ἀπέστειλε ἐπιστολὴ καὶ στὸν Λαυράγκα γιὰ νὰ διαμαρτυρηθεῖ, μὲ τὸν τελευταῖο νὰ τοῦ ἀπαντάει μέσω τῆς στήλης του στὴν ἐφημερίδα Ἐλεύθερον Βῆμα. Διαβάζουμε στὸ ἀρθρὸ τοῦ Λαυράγκα:

Ο μουσουργὸς Γ. Ἀξιώτης, καλλιτέχνης μορφωμένος εἰς τὴν Εύρωπην καὶ μὲ ὅχι κοινὸν τάλαντον, μένει τώρα χρόνια εἰς τὴν ἴδιαιτέραν πατρίδα του Μύκονον, ὅπου μαζὶ μὲ τὴν μουσικήν καλλιεργεῖ τὰ περιβόλια καὶ τοὺς ἀγρούς του. Πολὺ φρόνιμα, τοῦτο ὅμως δὲν σημαίνει ὅτι ἀδιαφορεῖ διὰ τὰ ἐδῶ συμβαίνοντα, τουναντίον, ἐνδιαφέρεται ἵσως πολὺ περισσότερον ἀπὸ ἡμᾶς, οἱ ὅποιοι συνηθίσαντες πλέον εἰς τὰ καλλιτεχνικὰ στραπατσαρίσματα καὶ τὶς διάφορες ἐκ τούτων τρικλοποδίες ἀκούομεν ἀπαθῶς, ἔστω καὶ ἐπὶ αἰώνα, τὰ ντὸ μαζὶ μὲ τὸ ντὸ ντεξίς καὶ περνοῦμεν ἀδιάφοροι ἐμπροστὰ ἀπὸ μερικὰ παράχορδα τῶν ὅποιων ἐκ πειράς γνωρίζομεν τὸ ἀδιόρθωτον. Ή ἔξ απίνης γενομένη τελευταῖς ἀπονομὴ τόσων ἀριστείων, τὸ ὑπὸ τῆς Ἐπαναστάσεως ipso iure ἀνοιγμα τῶν πυλῶν τῆς Ἀκαδημίας εἰς τόσους νεοφωτίστους λογίους καὶ καλλιτέχνας δὲν τὸν ἀφηκεν ἀσυγκίνητον μοῦ γράφει λοιπὸν ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ ἔνα γράμμα ὀλίγον πικρόχολον, ἔνα εἶδος διαμαρτυρίας

10. Ἀναγγελία τῆς συναυλίας στὴν ἐφημερίδα Σκρίπ στὶς 24.2.1924.

όχι άμετόχου κάποιας άπογοητεύσεως. Είναι εύνόητος ή εύγενής φιλοδοξία κάθε καλλιτέχνου, καὶ περισσότερον ἔκεινου ποὺ συναισθάνεται κάποιαν οὐσιαστικὴν ἀξίαν μέσα του, ἀλλὰ εἰς τὴν παροῦσαν περίστασιν δὲν εἶνε ὁ μόνος ὁ φίλος Ἀξιώτης ποὺ ἐτέθη ἐπὶ τοῦ παρόντος εἰς τὸ ἀριστερόν. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος οἱ δύο τιμηθέντες διὰ τοῦ ἀριστείου μουσουργοὶ εἶχον καὶ κάποιαν προτεραιότητα.

[...] Γνωρίζω ἔξι ίδιας ἀντιλήψεως τὴν ποικίλην καὶ πολλῆς ἀξίας κατὰ ποιότητα καὶ ποσότητα μουσικὴν ἀποσκευὴν τοῦ φίλου Ἀξιώτη, ἀν δὲ μέρος μόνον αὐτῆς ἥθελεν ίδῃ τὸ φῶς θὰ τοῦ ἔξησφάλιζε βεβαίως, περίβλεπτον θέσιν μεταξύ μας καὶ οὔτε λόγος ὅτι ἥθελε τιμηθῆ ἐκ τῶν πρώτων μὲ τὴν ἀλυσίδα τοῦ ἀριστείου. Δυστυχῶς εἴτε ἀπὸ μεγάλην μετριοφροσύνην εἴτε ἔξι ἄλλων λόγων ἥθελησε νὰ μείνῃ μέχρι τοῦδε ἀγνοημένος εἰς τὸ νησὶ του. Ἀπὸ τὰ ἔργα του μόνον ἔνα, τὸ «Δειλινό», ἀραχνούφαντο καὶ πλήρες μελαγχολικῆς γαλήνης παστέλ, ἔξετελέσθη εἰς τὰς συναυλίας του Ἐλληνικοῦ Ὡδείου. Τώρα ποὺ εύρισκεται δι' ὀλίγας ἡμέρας μεταξύ μας, τοῦ παρέχεται καλὴ εὐκαιρία διὰ νὰ ἀντιληφθῇ τὴν μουσικήν μας κίνησιν αὐτοπροσώπωπας καὶ νὰ κάμη γνωστὸν εἰς τὸ κοινὸν τουλάχιστον ἐν μικρῷ τμῆμα τῆς ὅλης μουσικῆς παραγωγῆς του. Εἶνε ἀνάγκη καὶ πρέπει νὰ τὸ κάμη η χάριν τοῦ ἑαυτοῦ του, χάριν τῶν φίλων του καὶ χάριν τῆς Ἐλληνικῆς τέχνης, ἡ ὁποία περιμένει νὰ πλουτισθῇ ἀπὸ τὴν ἔργασίαν τῶν ἐκλεκτῶν της.<sup>11</sup>

Ἄρκετοί ἐκ τῶν συναδέλφων του, μὲ προεξάχοντες τοὺς δύο παλαιούς του φίλους καὶ συνεργάτες, Γεώργιο Λαμπελέτ καὶ Διονύσιο Λαυράγκα, ἀπέδιδαν τὸν παραγκωνισμό του ἀπὸ τὰ μουσικὰ δρώμενα ἀποκλειστικὰ στὸ ἰδιόρρυθμον τοῦ χαρακτῆρος του. «Χαιρετίζομεν μὲ ἀληθινὴν χαρὰν τὴν ἐμφάνισιν τοῦ νέου καὶ ἔξι ὑπαιτιότητός του ἀργοπορήσαντος ἀγωνιστοῦ εἰς τὴν παλαιότραπ τῆς τέχνης», σημειώνε ὁ Γεώργιος Λαμπελέτ μετὰ τὴν ἐρμηνεία – γιὰ πρώτη φορά – ἔργου του Ἀξιώτη τὸν Ιούνιο τοῦ 1923:

Μετὰ εἰκοσι καὶ πλέον ἐτῶν ζωὴν ἔρημίτου, εἰς τὴν ὁποίαν αὐτοκατεδιάσθη εἰς τὴν πατρίδα του Μύκονον, ὁ μουσουργὸς κ. Γεώργιος Ἀξιώτης, ἔκαμεν εἰς μίαν ἀπὸ τὰς τελευταίας συναυλίας του Ἐλληνικοῦ Ὡδείου τὴν πρώτην πρὸ τοῦ κοινοῦ ἐπίσημον καλλιτεχνικὴν ἐμφάνισίν του, μὲ τὸ ὀρχηστρικὸν ἔργον του τὸ «Δειλινό», τὸ ὄποιο εἶνε – ὅπως καὶ τὸ πρόγραμμα αὐτοφέρει – πραγματικῶς μία μουσικὴ ἀκουαρέλα, καμωμένη μὲ ἀπαλὸ γέρι καὶ μὲ ἀπαλὰ

χωρίματα καὶ ἀποπνέουσα ἐνα λεπτὸν ἄρωμα ποιήσεως καὶ μελαγχολίας.

Χαιρετίζομεν μὲ ἀληθινὴν χαρὰν τὴν ἐμφάνισιν τοῦ νέου καὶ ἔξι ὑπαιτιότητός του ἀργοπορήσαντος ἀγωνιστοῦ εἰς τὴν παλαιότραπ τῆς τέχνης, ὁ ὄποιος, μὲ τὰ ἐπίζηλα καλλιτεχνικὰ ἐφόδια τὰ ὄποια διαθέτει, εἰμεθα βέβαιοι ὅτι αὐτοδικαίως θὰ καθέξῃ ἐκλεκτὴν θέσιν μεταξὺ τῶν Ἐλλήνων συνθετῶν, ἐλπίζομεν δὲ ὅτι τὸ «Δειλινό» θὰ σημειώσῃ τὴν ἀρχὴν τῆς ἐκτελέσεως ὀλοκλήρου τῆς σειρᾶς τῶν μουσικῶν ἔργων, τὰ ὄποια ἐνεπνεύσθη καὶ παρήγαγε καθ' ὅλην τὴν μακρὰν διάρκειαν τῆς μονώσεώς του ὁ ἀγαπητὸς καλλιτέχνης.<sup>12</sup>

Στὴν ίδια λογικὴ ὁ Λαυράγκας ἔκανε λόγο γιὰ ἀβουλία τοῦ συνθέτη, ὁ ὄποιος δὲν διεκδίκησε μὲ πάθος αὐτὸ ποὺ πραγματικὰ τοῦ ἀναλογοῦσε, εἰδικὰ στὴν τελευταία δεκαετία τῆς ζωῆς του, ὅταν προσπάθησε νὰ ἐπιστρέψει στὸ μουσικὸ προσκήνιο:

Ἀπὸ τὴν θανάσιμον αὐτὴν ἀκινησίαν ἔξηρθεν ἐπ' ὀλίγον ἀπαξ μόνον σὰν μετέωρον, διὰ νὰ ίδρυση μαζὶ μὲ τὸν Γ. Λαμπελέτ τὴν Κριτικήν, μηνιαῖον, ἀν δὲν ἀπατῶμαι, καλλιτεχνικὸν περιοδικὸν καὶ τὴν φορὰν αὐτὴν ἀποσείσας τὸν ζυγόν, εἰσῆρθε θεληματικὰ καὶ μὲ ζέσιν εἰς τὸν ἀγώνα. Καὶ ἔχω ἀκόμη εἰς τὴν μνήμην μου τὴν Ζωηρὰν πολεμικὴν ποὺ διεξήρθη ἐκεῖ μέσα διάφορα μουσικολογικὰ ζητήματα ἀπὸ τοὺς δύο νεαροὺς μουσουργοὺς μὲ ἀκρατον ἐνθουσιασμὸν καὶ ἀτεγκτον ἐπιμονήν. Ἄλλοιμον! Τὰ ἀρθρα ἐκεῖνα μ' ὅλην τῶν τὴν ἐπιθετικὴν βιαιότητα ἔμειναν vox clamantis in deserto καὶ τὰ ζητήματα ἔμειναν ζητήματα, ἀποτέλεσμα ἀλλώς τε περιεμούμενον ἀπὸ δύους τοὺς ἀπ' ἔξω, τοὺς ἡρεμώτερον σκεπτόμενους καὶ γνωρίζοντας τὰ πράγματα. Ἐκτοτε ὁ Ἀξιώτης ἐσίγησε. Ἐμεινεν ἀκόμη ἐπ' ὀλίγον μεταξύ μας καὶ ἀπεσύρθη ἀργότερα εἰς τὴν Μύκονόν του διὰ νὰ περάσῃ τὸν καιρὸν του μὲ τὴν καλλιέργειαν τῶν κτημάτων του, μὲ τοὺς σκύλους καὶ μὲ τὴν ἀγαπημένην του ἀπασχόλησιν, τὸ κυνήγι. Κάποιοτε ξυπνοῦσε γιὰ λίγο ἀπὸ τὸ τελματῶδες ἐκεῖνο λάθε βιώσας, τὸ ὄποιον ὁ ἴδιος εἶχε δημιουργήσει εἰς ἑαυτὸν καὶ ἐνεφωνίζετο ὅλως ἀπροόπτως ἐδῶ μὲ διαφόρους ἀγαθὸς προθέσεις, νὰ ἐκδώσῃ τὰ τραγούδια του, νὰ ἐπαναλάβῃ τὸ πείραμα τῆς συναυλίας, τὸ μελόδραμα κ.λ.π. Μὲ χίλια δύο σχέδια. Δυστυχῶς ἡ μοιραία ἐκείνη ἀβουλία, ἥτις πρὸς στιγμὴν τὸν ἐγκατέλιπεν, ἐπανήρχετο ραγδαίωτερα, ἐνέκρινε κάθε του προσπάθειαν, παρέλυε κάθε του ἐνέργειαν, κ' ἔτσι ἀντίο σχέδια καὶ προθέσεις, ἐπέστρεψεν εἰς τὴν Μύκονον ὅπως ἦλθε, χωρὶς νὰ κάμη τίποτε. Καὶ ὅμως εἶχε μέσα του ἐκλεκτὴν συνθετικὴν φλέβα, καὶ λεπτὴν τὴν μουσικὴν δι-

11. Δ. Λαυράγκας, «Περὶ τὸ ἀριστεῖον», Ἐλευθερος Βῆμα, 12.12.23, σ.1.

12. Γεώργιος Λαμπελέτ, «Τὸ «Δειλινό»», Ἐλευθερος Τύπος, 6.6.1923.

αισθησιν, κατηρτισμένος δὲ τεχνικῶς ὅπως ἦτο, ἡμποροῦσεν ἀσφαλῶς νὰ διακριθῇ μεταξύ μας, νὰ ἐπιβληθῇ εἰς τὴν γενικήν ἐκτίμησιν καὶ νὰ προσθέσῃ καὶ αὐτὸς κάτι δικό του εἰς τὴν ἐλληνικήν τέχνην. Τὰ κομμάτια του «τὸ δεῖλινό», «στὸ βουνό», «στὸ χορό», τὰ ὁποῖα ἀποφάσισεν ἐπὶ τέλους νὰ μοῦ στείλῃ, ἐκτελεσθέντα μὲ ἐπιτυχίαν εἰς τὰς λαϊκὰς συναυλίας εἴνε ἀρκετὴ πιστοποίησις τῶν λεγομένων μου.<sup>13</sup>

Ἄν καὶ κατὰ βάση, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἔξελίξη τῶν γεγονότων, οἱ δύο παλαιοὶ φίλοι τοῦ Ἀξιώτη εἶχαν δίκιο στὶς τοποθετήσεις τους, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀγνοήσει τὶς ἐπιστολές τοῦ Ἀξιώτη στὸν Μπόνη, καὶ τὴν «ἀλάρθεια» ποὺ ὁ Ἰδιος ὁ συνθέτης βίωνε σχετικά μὲ τὴν ἀντιμετώπισή του ἀπὸ τὴν μουσικὴ κοινότητα τῶν Ἀθηνῶν. Ἀλλωστε, τὸ γεγονὸς ὅτι ἔνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους Ἐλληνες συνθέτες – εἰδικὰ γιὰ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰώνα, ὅταν στὸ μουσικὸ προσκήνιο δὲν ὑπῆρχαν πολλοὶ συνθέτες ἀνάλογων σπουδῶν καὶ ταλέντου – τοῦ ὄποιού ἡ δράση τὸν ἔφερε στὴν πρώτη γραμμὴ τῶν μουσικῶν ἔξελίξεων στὴν Ἑλλάδα, δὲν εἶχε ἀκούσει ποτὲ νὰ ἐμρηγεύεται ἔργο του δημόσια ἔως τὴν 3<sup>η</sup> Ιουνίου τοῦ 1923, ἀποτελεῖ μιὰ πραγματικότητα ἡ ὅποια δὲν πρέπει νὰ ἀγνοηθεῖ.

Ἡ κόρη του Μέλπω, στὸ δίήγημά της μὲ τίτλο *Tὸ σπίτι μου*, περιγράφει μὲ σπαραγμὸ τὴν θλίψη καὶ πικρία τοῦ καλλιτέχνη-δημιουργοῦ ὅταν δὲν τοῦ δίνεται ἡ δυνατότητα νὰ ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ ἴδιο του τὸ δημιούργημα. Ἄντι παραβάτει μάλιστα τὸ συγκριτικὸ πλεονέκτημα τῶν λογοτεχνῶν σὲ σχέση μὲ τοὺς συνθέτες, φέροντας ὡς παράδειγμα τὸν πατέρα της καὶ τὸν Ιωάννη Γρυπάρη. Γράφει ἡ Μέλπω:

Τὴν ἵδια ὥρα ποὺ οἱ στίχοι του κατασκευάζονταν στὸ νέο σχολάρχη [ἐνν. τὸν λογοτέχνην Ιωάννη Γρυπάρη], ὁ φίλος του ὁ μουσικὸς μάζευε ἀρκετὴ πίκρα, δῆση πρέπει, γιὰ νὰ πάει στὸν κάτω κόσμο. Δὲν τὸ γραψε αὐτὸς τὸ τελευταῖο του ἔργο, δὲν πρόλαβε. Δὲ βρίσκονταν ἡ ὀρχήστρα γιὰ νὰ παιέσει τὶς συνθέσεις του, δὲ συγκεντρώνονταν οἱ φωνὲς κατάλληλες νὰ ποῦνε τὰ τραγούδια του – περιορισμένος τότε ὁ χῶρος νὰ κινηθοῦν οἱ τέχνες, ἄνθρωποι ἀσύνηθιστοι νὰ ζοῦνε τὰ παιδιά τους στὶς ἴδιες γειτονιές – ὁ τόπος σηκωνόταν ἀπὸ βαριές ἀσθένειες ποὺ εἶχαν διαδώσει αἰῶνες τῆς σκλαβιᾶς. Τώρα, σὲ σκουριασμένα χαρτιά, ὅταν κι ὁ παραλήπτης τους δὲν ὑπάρχει, ἀν κι ἔζησε βαθιὰ γεράματα,<sup>14</sup> ὅμως τὰ λόγια τοῦτα

ἔμειναν, σὲ φίλο του σταλμένα ἀπὸ τὸ μουσικό. «...Ἀν μοῦ ἐπιτρέπεις νὰ σὲ βάλω σ' ἔνα κόπο, θὰ σὲ παρακαλοῦσα, ὅταν λάβης καιρὸν νὰ συνεννοηθῆς μὲ κανένα ἐκδότην γιὰ μερικά μου ἔργα, τραγούδια ιδίως. Αἱ ἀξιώσεις μου θὰ εἶναι ἐλάχισται. Θέλω μερικά μου ἔργα νὰ μείνουν τυπωμένα, μόνο γιὰ τὰ παιδιά μου, ἔτσι γιὰ μιὰ ἀναμνησι».<sup>15</sup> Δέν ἔτυχε κανεὶς νὰ περιγράψει ποτὲ τὴν ἀγωνία τοῦ ἀνέκδοτου βιβλίου, τῶν ἥχων ὅταν δὲν τοὺς εἶχε βρεθεῖ μέσο νὰ ὑλοποιηθοῦν, μιὰ πλάκα ἔστω ἀπὸ γραμμόφωνο, τὴ δυστυχία τοῦ κακαποιημένου ἔργου.<sup>16</sup>

Παρακάτω ἡ Μέλπω Ἀξιώτη ἀναφέρεται στὴν συναυλία τοῦ Φεβρουαρίου τοῦ 1924, ὅταν ὁ Ἀξιώτης ἀκουσει γιὰ πρώτη, καὶ μόνη, φορὰ νὰ παιζεται ἔργο του, ἀλλὰ καὶ σὲ κάποια ἀπὸ τὶς συναυλίες τοῦ διαστήματος 1945-1948, ὅταν ἐρμηνεύτηκαν ἔργα τοῦ πατέρα της ἀπὸ τὴν Κρατικὴ Ὁρχήστρα. Διαβάζουμε: «Σὲ μιὰ ψυχρὴ αἴθουσα ἥταν κρυμμένος, χειμώνας, μόνος του, ἀγνωστὸς μέσα στὸ κοινό, ὅταν ἀκούει ὁ μουσικὸς πρώτη καὶ τελευταῖα φορὰ τοὺς κακοποιημένους ἥχους του νὰ παιζονται καὶ πεθαίνει κατόπι. Πρόωρα, δὲν πρόλαβε ὁ γιατρός. Μόνο μιὰ φωνὴ δίπλα του ἀκούστηκε, ὅπως ἔφευγε, σπαρακτική, ἀνοιξε ἐλάχιστα τὰ μάτια του, εἶπε: «Πρὸς τί αὐτό...» καὶ τὰ ἔκλεισε τὰ μάτια. Ἀπὸ τότε πέρασε ἔνα τέταρτο τοῦ αἰώνα. Εἶχε τελειώσει ὁ δεύτερος μεγάλος πόλεμος. Παιδιά τοῦ νεκροῦ κάθουνται μέσα σὲ θεωρεῖο, καὶ πλέισι πάνω ἀπ' τὸ κοινὸν ἡ δική του μορφή, ἀλλὰ δὲν φαίνεται. Ἡ ὀρχήστρα ἐκτελεῖ τὸ πρῶτο καὶ τελευταῖο ἔργο του ποὺ εἶχε ἀκούσει σὲ ἀτελείωτης ζωῆς τὸ τέρμα, κι ὅταν πιὰ τὸν ἀνάζητοῦν τὰ χέρια ποὺ χειροκρούσαν γιὰ νὰ τὸν γνωρίσουν, αὐτὸς βρίσκεται μακριά, βουβός καὶ κουφὸς τώρα».<sup>17</sup>

Ο θάνατός του ξάφνιασε τὸν μουσικὸ κόσμο τῆς Αθήνας, χωρὶς ἐντούτοις νὰ γραφοῦν οὔτε κατ' ἐλάχιστον σημειώματα στὸν ἡμερήσιο καὶ περιοδικὸ Τύπο τῆς ἐποχῆς γιὰ τὴν ζωὴ καὶ τὴν προσφορά του – καθὼς ἐκείνη τὴν περίοδο ὅλα τὰ φῶτα ἥταν στραμένα στὴν ἐπίσκεψη τοῦ Gabriel Pierné στὴν Ἑλλάδα – καὶ χωρὶς νὰ πραγματοποιηθοῦν κάποιες τιμητικὲς γιὰ τὴν προσφορά του ἐκδηλώσεις. Μοναδικὴ ἐξαίρεση ἀποτελεῖ τὸ ἐκτενὲς κείμενο τοῦ Διονυσίου Λαυράγκα στὴν ἐφημε-

13. Δ. Λαυράγκας, «Ο Ἀξιώτης», *Ἐλεύθερον Βῆμα*, 15.6.1924.

14. Ἀναφέρεται στὰ γράμματα τοῦ πατέρα της στὸν Γιαννούλη Μπόνη.

15. Ἀναφέρεται στὸ γράμμα του στὸν Μπόνη ποὺ φέρει ἡμερομηνία 27 Μαρτίου 1920.

16. Μέλπω Ἀξιώτη, *Τὸ σπίτι μου*, Κέδρος, Ἀθήνα 1986, σ. 56-57.

17. Ο.π., σ. 57.

ρίδα Έλευθερον Βῆμα, ἔνα περίπου μήνα μετά τὸν θάνατο τοῦ παλαιοῦ του φίλου. Ο Δαυράγκας θυμᾶται μὲ συγκίνηση τὴν τελευταία τους συνάντηση, στὴν συναυλία τῆς 24<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου τοῦ 1924 στὸ Ίντεάλ, ὅπου διηγήθην, μεταξὺ ἀλλων, τὸ ἔργο του Στὸ χορό, τὸ ὅποιο ἔμελε νὰ εἶναι καὶ τὸ μοναδικὸ ὄρχηστρικό του ἔργο, τὸ ὅποιο ὁ συνθέτης ἀκούσεις νὰ ἐρμηγεύεται:

Ὅταν μετὰ τὸ πέρας μᾶς ἀπὸ τὰς τελευταίας συναυλίας τοῦ «Ίντεάλ», εἰς τὴν ὅποιαν εἶχα διευθύνει μίαν σύνθεσίν του, ἥλθε νὰ μ’ εὐχαριστήσῃ διὰ τὴν ἐκτέλεσιν, δὲν ἐφανταζόμουν ποτὲ πῶς ἥτο ἡ τελευταία φορὰ ποὺ μοῦ ἔσφιγγε τὸ χέρι. Ὅτον κατὰ τὴν στιγμὴν ἐκείνην τόσον ζωντανὰ χαρούμενος, τόσον ὑγειῶς εὐχαριστημένος ποὺ δὲν ἥτο δυνατὸν κὰν νὰ περάσῃ ἀπὸ τὸν νοῦν μου ἡ ἰδέα ὅτι εὐρισκώμην ἐνώπιον ἐνὸς μελλοθανάτου. Τὴν ἐπομένην ἔφευγε χωρὶς κανεὶς νὰ τὸ ἔεύρη γιὰ τὴν Μύκονον – συνειθισμένον ἀλλωστε αὐτὸ – καὶ ἔκτοτε δὲν τὸ ἐπανεῖδα. Προχθὲς ὅλως ἀπροσδοκήτως ἔμαθα ἀπὸ ἔνα κοινὸν φίλον τὸν πρόωρον καὶ ἀδόκητον θάνατόν του. Ἐμεινα ἀποσβολωμένος. Ο Γεώργιος Ἀξιώτης ἥτον ἔνας παλαιὸς καὶ καλὸς φίλος μου. Εἴχαμεν συνδεθῆ σχεδὸν ἀδελφικὰ ἀφότου πρωτοῇθα στὰς Ἀθήνας, πᾶνε τώρα τριάντα χρόνια.<sup>18</sup>

18. Δ. Δαυράγκας, δ.π.
19. Η ἐκδήλωση ἔλαβε χώρα στὸ Γρυπάρειο Πολιτιστικὸ κέντρο τοῦ Δήμου Μυκόνου, ὑπὸ τὴν μουσικολογικὴ ἐπιμέλεια τοῦ ὑπογράφοντος καὶ μουσικὴ ἐπιμέλεια τοῦ μαέστρου καὶ βιολονίστα Χρήστου Ήλ. Κολοβοῦ, μὲ τὴν συμμετοχὴ τῆς σοπράνο Ελένης Σταμίδου, τοῦ πιανίστα Απόστολου Παληοῦ καὶ τοῦ «Κουαρτέτου Εγχόρδων Κυδωνιάτης».
20. Στὴν παροῦσα μελέτη συνειδητὰ δὲν γίνεται λόγος γιὰ τὸ συνθετικὸ ἔργο τοῦ Ἀξιώτη (κατάλογος ἔργων,

Ο Ἀξιώτης πέθανε στὶς 16 Μαΐου τοῦ 1924 ἀπὸ ἐχινόκοκκο στὸ νοσοκομεῖο Εὐαγγελισμὸς στὴν Ἀθήνα. Στὴ συνέχεια, τὸ ὄνομά του ἀπουσιάζει παντελῶς ἀπὸ τὰ προγράμματα συναυλιῶν μέχρι τὴν περίοδο 1945-1948, ὅταν μὲ πρωτοβουλία τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Θεόδωρου Βαθαγιάνη, παρουσιάστηκαν στὸ κοινὸν κάποια ἀπὸ τὰ ὄρχηστρικά του ἔργα. Τὰ τελευταῖα χρόνια, συμφωνικά του ἔργα ἐρμηγεύτηκαν ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Βύρωνος Φιδετζῆ, ἐνῶ μὲ πρωτοβουλία τοῦ τελευταίου, συμπεριλήφθηκαν τραγούδια τοῦ Ἀξιώτη στὸν κύκλο συναυλιῶν μὲ τίτλο «200 Χρόνια Ελληνικὸ Λυρικὸ Τραγούδι» τὸν ὅποιον διοργάνωσε ὡς καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν τὴ διετία 2008-2009. Ἐργα του μουσικῆς δωματίου ἔχουν παιχθεῖ μεταξὺ ἀλλων ἀπὸ τὸ «Νέο Ελληνικὸ Κουαρτέτο» καὶ τὸ «Κουαρτέτο Εγχόρδων Κυδωνιάτης». Τέλος, στὶς 27 Μαΐου τοῦ 2012, στὸ πλαίσιο τοῦ 8<sup>ου</sup> κύκλου τῶν «Ελληνικῶν Μουσικῶν Γιορτῶν», ἔλαβε χώρα ἐκδήλωση-ἀφιέρωμα ἀποκλειστικὰ μὲ ἔργα τοῦ Ἀξιώτη,<sup>19</sup> τὰ περισσότερα σὲ πρώτη παγκόσμια ἐκτέλεση (πιανιστικά, τραγούδια καὶ ἔργα μουσικῆς δωματίου), στὸ νησί του, τὴ Μύκονο.<sup>20</sup>

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΠΕΛΩΝΗΣ

ἀναλύσεις κ.λ.π.), καθὼς δὲν ἔχει ὀλοκληρωθεῖ γιὰ τὴν ὥρα ἡ συλλογὴ τῶν ἐναπομείναντων χειρογράφων του καὶ δὲν ἔχει ἀξιολογηθεῖ ἐπαρκῶς ἡ συμβολή του στὸν τομέα τῆς σύνθεσης. “Ολα αὐτά, τὸ σύνολο τῶν κειμένων του γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσική, καθὼς καὶ ἀρκετὰ ἀκόμα στοιχεῖα γιὰ τὴν ζωή του, τὰ ὅποια δὲν μποροῦν νὰ ἐνταχθοῦν στὸ παρὸν δημοσίευμα, θὰ ἀποτελέσουν τὴν ୦λη ἐνὸς ἐκτενέστερου πονήματος τὸ ὅποιο θὰ ἐκδοθεῖ μέσα στὸ 2014 μὲ τὴν εύκαιρια τῆς συμπλήρωσης 90 χρόνων ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ συνθέτη.



# Κέρκυρα, Θέατρο San Giacomo, 4 Απριλίου 1848: "Ενα «πολιτικὸν γεῦμα», πέντε ὅπερες, τρεῖς ύμνοι καὶ πέντε προπόσεις

*T*ὸς ἔτος τῆς περιόδης «Ἀνοιξῆς τῶν Ἐθνῶν», τὸ 1848, ἐφερε ἔξειλίξεις καὶ στὰ περιφερειακά, σὲ σχέση μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴν πολιτικὴν κονίστρα, Ἐπτάνησα. Αὗτες δὲν ἀφοροῦσαν τόσο τὴν ἀμφιλεγόμενη ἔξεγερση τῆς Κεφαλονιᾶς τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1848, ὅσο, ἀρχικά, τὴν παραχώρησην ἀπὸ τὴν βρετανικὴν διοίκησην ἐλευθεροτυπίας μετὰ ἀπὸ σχετικὴν συνταγματικὴν μεταρρύθμισην καὶ, λίγο ἀργότερα, τὴν θέσπισην ἐκλογῶν μὲ διεύρυνσην τῶν ἐχόντων δικαιώματα ἐκλέγειν καὶ ἐκλέγεσθαι καὶ χωρὶς τὴν παρέμβασην τοῦ διορισμένου Προκαταρκτικοῦ Συμβουλίου.

Οἱ προσδοκίες ποὺ ἔφερε ἡ κοινοποίηση τὸν Μάρτιο τοῦ 1848<sup>1</sup> τῆς ἀπόφασης τῆς βασίλισσας Βικτωρίας γιὰ παραχώρησην ἐλευθεροτυπίας στὰ Ἐπτάνησα ἥταν μεγάλες. Θεωρεῖται, μάλιστα, ὅτι ἡ ἐλεύθερη κυκλοφορία ἐφημερίδων ἀπὸ τὸν Ιανουάριο τοῦ 1849 ἥταν μιὰ ἀπὸ τὶς ἀφορμὲς ποὺ ὁδήγησαν στὴν πρώτη ἐπίσημη ἐμφάνιση τῶν τριῶν κύριων πολιτικῶν σχηματισμῶν («Προστασιανοί» ἢ «Καταχθόνιοι» ἢ «Καμαρίλα» ἢ «Οπισθοδρομικοί»), Ριζοσπάστες καὶ Μεταρρυθμιστές), ποὺ θὰ δέσποζαν ἀπὸ ἐκείνην τὴν στιγμὴν στὴν πολιτικὴν σκηνὴν τῶν Ἐπτανήσων.

Μιὰ ἀπὸ τὶς γνωστότερες συμβολικὲς κινήσεις σχετιζόμενες μὲ τὸ ζήτημα τῆς παραχώρησης ἐλευθεροτυπίας στὰ Ἐπτάνησα ἥταν καὶ τὸ «πολιτικὸν γεῦμα»,<sup>2</sup> ποὺ ὄργανωσε ἡ Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία Κερκύρας\* πρὸς τιμὴν τοῦ ἀρμοστῆ Seaton καὶ ἄλλων ὀξιωματούχων τῆς βρετανικῆς διοίκησης τῶν Ιονίων στὶς 4.4.1848 (τὴν προπαραμονή, δηλαδή, τῆς ἐπετείου τῆς 25<sup>ης</sup> Μαρτίου, σύμφωνα μὲ τὸ ιουλιανὸν ημερολόγιο, καὶ λίγες μόνον ημέ-

1. Βλ., ἐνδεικτικά, Ἀνδρέας Μ. Ἰδρωμένος, *Πολιτικὴ Ἰστορία τῆς Ἐπτανήσου (1815-1864)*, β' ἔκδοση, Κέρκυρα, Ἐταιρεία πρὸς Ἐνίσχυσιν τῶν Ἐπτανησιακῶν Μελετῶν, 1935, σ. 42-43, ἀλλὰ καὶ «Παράρτημα» τῆς *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 169 (17/29.3.1848). Γενικότερος σχολιασμὸς τῶν ἔξειλέεων αὐτῶν στὸ Ἀννα Κοντονῆ, Φιλελεύθεροι στοχασμοὶ καὶ δεξιῶσή τους στὸν ἐπτανησιακὸν χῶρο. Ἰδεολογία καὶ πολιτικὴ τῶν Μεταρρυθμιστῶν (1848-1864), διδακτορικὴ διατριβή, Ἀθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικῶν καὶ Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν, 1990, σ. 142-152.
  2. Ο ὄρος ἀπὸ τὸ σχετικὸ πρακτικὸ τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας. Εὐχαριστῶ τὸν κ. Ἀνδρέα Παπαδάτο, ὑπεύθυνο τῆς βιβλιοθήκης τῆς Ἐταιρίας γιὰ τὴ διευκόλυνση πρόσβασης στὸ τεκμήριο.
- \* Σχετικά μὲ τὴν ὄρθιογραφία τῆς λέξης «Ἐταιρία / Ἐταιρεία» ἀκολουθοῦμε τὴν ἐπίσημη γραφὴ τοῦ ἑκάστοτε ιδρύματος.

ρες μετά τήν κοινοποίηση τῆς προαναφερθείσας βασιλικής ἀπόφασης). Τὸ δεῖπνο καθορίστηκε κατὰ τὴν διάρκεια εἰδικῆς καὶ μᾶλλον φορτισμένης συνεδρίας τῶν μελῶν τῆς Ἀναγνωστικῆς, ἐνῶ ἡ θέση τοῦ ἰδρύματος στὸ ζήτημα τῆς ἐλευθεροτυπίας καὶ τῶν λοιπῶν μεταρρυθμίσεων ἐπισημοποιήθηκε στὶς 26.3.1848 μὲ σχετικὸ ψήφισμα,<sup>3</sup> στὴ διαμόρφωση τοῦ ὅποιου καθοριστικὸ ρόλο ἔπαιξε ὁ ἰδρυτὴς καὶ πρόεδρος τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας, ἀλλὰ καὶ ἡγετικὴ μορφὴ τῆς παράταξης τῶν Μεταρρυθμιστῶν, Πέτρος Βραίλας-Ἀρμένης (1812-1884). Τὸ ἐμβληματικὸ «πολιτικὸν γεῦμα» ἔλαβε χώρα στὸ εἰδικὰ διαμορφωμένο θέατρο San Giacomo τῆς Κέρκυρας, καὶ ἥδη ἀπὸ τὶς 2.4.1848 ἡ Φιλαρμονική, κατόπιν σχετικοῦ αἰτήματος τῆς Ἀναγνωστικῆς, καὶ μὲ εἰσήγηση τοῦ προέδρου τῆς κάμητος Σπυρίδωνος Βέγια Βούλγαρη, εἶχε ὄμφωνα ἀποφασίσει νὰ συμμετάσχει στὴν ἐκδήλωση ἡ μπάντα τῆς, μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Ἰωσήφ Λιμπεράλη, ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τῶν μουσικῶν ἐπιθεωρητῶν τῆς.<sup>4</sup>

Εἶναι σαφὲς ὅτι, δεδομένης τῆς συγκυρίας ἀλλὰ καὶ τῆς πρόθεσης τῶν ὀργανωτῶν, τὸ συγκεκριμένο δεῖπνο ἀπέκτησε ἔντονο πολιτικὸ χαρακτήρα, ἵδιαιτέρως κατὰ τὶς σύντομες εὐχές ποὺ συνόδευαν τὶς προπόσεις του, μιᾶς καὶ αὐτὲς ἔξέφραζαν, τόσο ἀπὸ ἐπτανησιακῆς ὅσο καὶ ἀπὸ βρετανικῆς πλευρᾶς, τὶς προσδοκίες τῆς συγκεκριμένης χρονικῆς περιόδου. Δεδομένης, ὅμως, καὶ τῆς ἐπισημότητας τοῦ δεῖπνου, ἡ παρουσία μουσικῆς ὑπόκρουσης μὲ τὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας ἥταν ὅχι ἀπλῶς ἀναμενόμενη, ἀλλὰ μᾶλλον ὑποχρεωτική. Ωστόσο, παρότι ἡ περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα, ἡ περιγραφὴ καὶ ὁ σχολιασμὸς τῆς συγκεκριμένης ἐκδήλωσης εἶναι ἀρκετὰ γνωστά,<sup>5</sup> ἡ συμ-

μετοχὴ τῆς μπάντας τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς ἔχει περάσει μᾶλλον ἀπαρατήρητη, ἀφοῦ μέχρι τώρα ἥταν ἀπλῶς γνωστὸ ὅτι αὐτὴ ὑποδέχθηκε τὸν ἀρμοστὴ μὲ τὸν «Βασιλικὸν Ὅμινον», κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ δείπνου «ἔψαλλεν ὥραιοτάτους ἥχους [pezzi di scelta musica]» καὶ συνόδευσε τὶς προπόσεις «κατεῖ φεδρᾶς [sic] μουσικῆς [giuliva musica]».<sup>6</sup> Οπως, ὅμως, θὰ ἐπιχειρηθεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ στὴ συνέχεια, ἡ παρουσία τῆς μπάντας ἔπαιξε παραπληρωματικὸ ρόλο σὲ ὅσα ἐλέγθησαν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γεύματος, ἐνῶ σὲ ἐπίπεδο συμβολισμοῦ φαίνεται ὅτι κατεῖχε κορυφαία σημασία.

Τὴν ἀφορμὴ προσφέρει τὸ κείμενο σχετικῆς ἴταλογλωσσης ἐπιστολῆς τῆς διοικητικῆς ἐπιτροπῆς τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας πρὸς τὸν ἀρχιμουσικὸ τῆς μπάντας τῆς, συνθέτη, πιανίστα καὶ ἡμιρεσάριο, Ἰωσήφ Λιμπεράλη (1819-1899), μὲ τὴν ὅποια, ὅχι μόνο τοῦ ἀνακοινωνόταν ἐπίσημα ἡ ἀπόφαση γιὰ τὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας τοῦ ἰδρύματος στὴν παραπάνω ἐκδήλωση, ἀλλὰ καὶ τοῦ κοινοποιοῦνταν τὰ ἔργα τὰ ὅποια θὰ ἀπέδιδε τὸ συγκεκριμένο μουσικὸ σύνολο.<sup>7</sup>

Κέρκυρα, 2 Ἀπριλίου 1848

Κύριε,

Ἐχω τὴν τιμὴ νὰ φέρω σὲ γνώση σου τὴν ἀκόλουθη ἀπόφαση ποὺ ἔλαβε ἡ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας κατὰ τὴ σημερινὴ συνεδρίασθή της. Ὁτι ἐπειδὴ ἡ μπάντα τῆς Ἐταιρείας πρέπει νὰ λάβει μέρος στὸ δεῖπνο ποὺ ἔχει προσφέρει ἡ Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία στὴν Ἐξοχότητά του τὸν Λόρδο Μεγάλο Ἀρμοστὴ γιὰ τὴν ἡμέρα τῆς Τρίτης 4 τρέχοντος, νὰ λάβεις τὴν εὐχαρίστηση νὰ συνοδεύσεις καὶ νὰ διευθύνεις τὴν ὡς ἄνω μπάντα κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ δείπνου ποὺ πρόκειται νὰ δοθεῖ στὴν πλατεῖα τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου.

Τὰ καθορισμένα μουσικὰ κομμάτια [pezzi d'armonia] εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

3. Ἀγάθη Νικοκάβουρα, «Ἡ ἐλευθεροτυπία στὰ Ἐφτάνησα καὶ ἡ Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία Κερκύρας», Δελτίον τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας 9 (1972), σ. 27-45: 40-41.
4. Η σχετικὴ ἀπόφαση στὸ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας / Διοικητικὸ Ἀρχεῖο (ΦΕΚ/ΔΑ), Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 428, Συνεδρίασθη 2.4.1848.
5. Παναγιώτης Χιώτης, Ἰστορία του Ἰονίου Κράτους ἀπὸ συστάσεως αὐτοῦ μέχρις Ἐνώσεως (ἐτη 1815-1864), Ζάκυνθος, τυπ. «Ἡ Ἐπτάνησος», 1877, τ. B', σ. 134-137 (ὅπου ἀναφέρεται προφανῶς ἐκ παραδρομῆς ὅτι τὸ δεῖπνο ὀργάνωσε ἡ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία), Νικοκάβουρα, δ.π., σ. 40-44. Ἐκτενῆς δίγλωσση ἀνταπόκριση γιὰ τὸ δεῖπνο καὶ τὶς προπόσεις μὲ ἀναφορὰ στὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας στὴν Gazzetta Uffiziale degli

- Stati Uniti delle Isole Jonie 171 (27.3/8.4.1848), σ. 16-17, στὴν ὥστα ἐν πολλοῖς βασίζονται ἀμφότερα τὰ παραπάνω κείμενα.
- Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie, σ. π. Τὰ ἀποσπάσματα στὴν Ἰταλικὴ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴταλογλωσση ἐκδοχὴν τοῦ ἄρθρου.
- ΦΕΚ/ΔΑ, Βιβλίο Ἐπιστολῶν 4 (1848-1858), ἀρ. 1006 (2.4.1848), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Ἰωσήφ Λιμπεράλη.

1. «Εἰσαγωγὴ» ἀπὸ τὸν *Barbiere [di Siviglia]*

2. «Cavatina» τοῦ τενόρου ἀπὸ τοὺς *[Due] Foscari*<sup>8</sup>

3. «Terzetto» ἀπὸ τὴν ἵδια ὥπερα<sup>9</sup>

4. «Duetto» ἀπὸ τὸν *Attila*<sup>10</sup>

5. «Cavatina» ἀπὸ τὸν *Ernani*<sup>11</sup>

6. «Aria» ἀπὸ τὴν *Beatrice [di Tenda]*<sup>12</sup>

Πέραν τούτων οἱ προπόσεις θὰ συνοδευτοῦν κατὰ τὴν ἔξης τάξη:

1. Πρὸς τὴν *Βασίλισσα*: μὲ τὸν Ἀγγλικὸν Ὅμνο

2. Πρὸς τὸν Λόρδο Μέγα Ἀρμοστή: ὁμοίως

3. Πρὸς τὰ *Ιόνια Νησιά*: μὲ τὸν Ὅμνο τοῦ Λόρδου Βύρωνα

4. Πρὸς τὸν Διοικητὴ τοῦ Στρατοῦ καὶ τοῦ Στόλου: μὲ τὸν Ἀγγλικὸν Ὅμνο

5. Πρὸς τὴν Ἑλλάδα: μὲ τὸν Ἑλληνικὸν Ὅμνο στὴν Ἐλευθερία

Ἐπιπλέον, ἡ ἐπιτροπὴ φρόντισε κατὰ τὴν παραπάνω βραδίᾳ νὰ συνοδεύουν τὴν προαναφερθεῖσα μπάντα γιὰ τὴ διατήρηση τῆς τάξης οἱ δύο Ἐπιθεωρητές κ.κ. Κωνσταντίνος Βέγιας καὶ Ἄλεξανδρος Κόρερος.

Μετὰ τιμῆς,  
Γεώργιος Ρωμανός, Γραμματέας

Ἡ παραπάνω ἐπιστολή, μὲ τὴν μᾶλλον ἀσυνήθιστη σαφήνειά της, δὲν εἶναι μόνο ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴ

8. Πιθανὸν πρόκειται γιὰ τὸ «*Dal più remoto esilio*», τὴ δημοφιλῆ καβατίνα τῆς α' πράξης τοῦ ἔργου, ἡ ὅποια θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει καὶ πολιτικές ἀναγνώσεις.

9. Πρόκειται γιὰ τὸ τερψέτο «*Nel tuo paterno amplesso* τῆς β' πράξης.

10. Πιθανότερο νὰ πρόκειται γιὰ τὸ «*Si, quell'io son*», ντουέτο σοπράνο καὶ τενόρου (*Odabella-Foresto*) ἀπὸ τὴν α' πράξη τοῦ ἔργου, παρὰ γιὰ τὸ περίφημο «*Tardo per gli anni, e tremulo*», ντουέτο μπάσου καὶ βαρύτονου (*Attila-Ezio*) τοῦ προλόγου τῆς ὥπερας, τὸ ὅποιο καὶ πολιτικὰ φορτισμένο θὰ ἔταινε, καὶ δυσκολείες θὰ παρουσίαζε στὴ μπαντιστικὴ μεταγγραφὴ του.

11. Ἡ καβατίνα τῆς *Elvira* «*Ernani, involami*» τῆς α' πράξης πρέπει νὰ θεωρεῖται ὡς ἡ πλέον πιθανὴ γιὰ τὴ διασκευὴ αὐτῆς, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ ἡ «*Come rugiada al cespote*» τοῦ *Ernani* (ἐπίσης α' πράξη). Διγότερο πιθανὲς γιὰ πρακτικοὺς καὶ ἐνορχηστρωτικούς λόγους εἶναι ἡ «*Infelice! E tu credevi, che mai vegg'io!*» τοῦ *Don Silva* (α' πράξη) καὶ ἡ «*Oh, de' verd'anni miei!*» τοῦ *Don Carlos* (γ' πράξη).

12. Πιθανότατα θὰ ἐνορχηστρώθηκε γιὰ μπάντα εἴτε ἡ ἄρια τῆς *Beatrice* στὴν α' πράξη τοῦ ἔργου εἴτε ἐκείνη τοῦ *Filippo* στὴν β' πράξη.

σοβαρότητα ποὺ προσέδιδε καὶ ἡ Φιλαρμονικὴ στὰ πολιτικὰ σημανόμενα τῆς ἑκδήλωσης, ἀλλὰ ἐπιπλέον προσφέρει μὰ πέραν κάθε προσδοκίας λεπτομερῆ περιγραφὴ τῶν «ώραιοτάτων ἥχων» καὶ τῶν «φαιδρῶν μουσικῶν» αὐτοῦ τοῦ τόσο φορτισμένου δείπνου. Ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ ὅτι ἡ ἐπιστολὴ γράφτηκε καί, πιθανῶς, κοινοποιήθηκε ἐπίσημα στὸν Διμπεράλη τὴν ἵδια ἡμέρα τῆς ἀπόφασης τῆς ἐπιτροπῆς, δηλαδὴ λιγότερο ἀπὸ δύο ἡμέρες πρὶν ἀπὸ τὸ δεῖπνο.<sup>13</sup> Ο οὕτως ἡ ἄλλως ἐλάχιστος χρόνος μουσικῆς προετοιμασίας θὰ μποροῦσε ἀρχικὰ νὰ δικαιολογήσει τὴ σπουδὴ αὐτή, ἀλλὰ καὶ νὰ θεωρηθεῖ παράλληλα σχεδὸν ἀπαγορευτικὸς ἀπὸ πρακτικῆς ἀπόψεως γιὰ τὴν προετοιμασία τῆς μπάντας. Κάτι τέτοιο ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ἔλλειψη χρόνου ἔξιστορροποῦνταν ἀπὸ τὸ ὅτι τὰ καθορισμένα μουσικὰ ἔργα ἤταν ἡδη γνωστὰ τόσο στὸν ἀρχιμουσικὸ δόσο καὶ στοὺς μουσικοὺς τῆς μπάντας. Πιθανὸν δὲ στὴν ἐπιλογὴ τῶν ἀκροαμάτων νὰ συνέβαλε κάποια συνεννόηση τῆς διοίκησης τοῦ ἰδρύματος μὲ τὸν Διμπεράλη ἢ καὶ ἡ ἐνδεχόμενη γνωμοδότηση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑποδιευθυντῆ τῆς Φιλαρμονικῆς, Στυλιανοῦ Δόρια Προσαλένδη,<sup>14</sup> ὁ ὅποιος ἤταν παρὼν στὴ συνεδρίαση τῆς 2.4.1848, ἀντικαθιστώντας τὸν Νικόλαο Μάντζαρο. Ἐπίσης, θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιος καὶ ὁ συντονισμὸς μὲ τὸ προεδρεῖο τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας.

Ἐπιπλέον, εἶναι σίγουρο ὅτι ἡ ἀπόφαση τῆς Ἀναγνωστικῆς ἔγινε ἀνεπίσημα γνωστὴ στὴ Φιλαρμονικὴ ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή, ὅχι μόνο γιατὶ ὁ Πέτρος Βράιλας-Ἀρμένης εἶχε χρηματίσει πρόεδρος τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ ἰδρύματος,<sup>15</sup> ἀλλὰ καὶ γιατὶ

13. Στοὺς παραγόντες τῆς ἀργοτοροίας αὐτῆς θὰ πρέπει νὰ προσμετρηθοῦν καὶ οἱ ἀλλεπάλληλες καὶ χρονοβόρες συνεδριάσεις τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρείας σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τοῦ δείπνου, ὅπως προκύπτουν ἀπὸ τὸ σχετικὸ βιβλίο Πρακτικῶν, καθὼς καὶ ἡ, μέχρι σήμερα γνωστή, συνήθης ἀδυναμία κατανόησης τῶν δεδομένων τῆς προετοιμασίας μιᾶς συναυλιακῆς ἐμφάνισης ἀπὸ τοὺς μὴ ἐμπλεκόμενους στὴ μουσικὴ πράξη.

14. Στὸ πλαίσιο τοῦ παραπάνω προβληματισμοῦ ἐνδεχόμενως νὰ εἶναι χρήσιμη καὶ ἡ ἰδιότητα τοῦ Συμπρίδιωνος Βέγια Βούλγαρι καὶ τοῦ Στυλιανοῦ Δόρια Προσαλένδη ὡς μελῶν τῆς θεατρικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου, βλ., ἐνδεικτικά, *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 165 (14/26.2.1848), σ. 14.

15. Ο Βράιλας εἶχε ἐκλεγεῖ γιὰ τὴν πρώτη φορὰ πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς γιὰ τὸ ἔτος 1846 (ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 3 (6.12.1841-14.1.1847), ἀρ. 178, Συνεδρίαση 31.12.1845). Θὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλες θητεῖες στὸ μέλλον.

πολλά μέλη τῆς Φιλαρμονικῆς ἥταν καὶ μέλη τῆς Ἀναγνωστικῆς. Μάλιστα, εἶχαν καὶ αὐτοὶ συνυπογράψει τὸ προαναφερθὲν ψήφισμα τῆς 26.3.1848, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ προέδρου τῆς Φιλαρμονικῆς, Σπυρίδωνος Βέγια Βούλγαρι.<sup>16</sup> Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ ἐνημέρωση, μὲ τόσο ἐπίσημο τρόπο, τοῦ Λιμπεράλη δὲν ἀφήνει καμία ἀμφιβολία ὅτι ἡ διοικητικὴ ἐπιτροπὴ τῆς Φιλαρμονικῆς ὑπὸ τὴν προεδρεία τοῦ κόμητος Σπυρίδωνος Βέγια Βούλγαρι ἤθελε νὰ ὑπογραμμίσει τὴν ἀμεσητὴν καὶ καθοριστικὴ ἀνάμειξή της στὸ ἡγητικὸ ὑπόστρωμα τῆς ἐπίσημης βραδίας.

Σὲ σχέση μὲ τὰ ὄπερατικὰ ἀκροάματα, καὶ παρότι ἡ ἐπιστολὴ δὲν δίνει πιὸ συγκεκριμένες λεπτομέρειες (γεγονὸς ποὺ μαρτυρᾶ ἐνδεχομένως καὶ τὴν διάδοση καὶ αὐτονόητη ἀναγνωρισμότητα τῶν συγκεκριμένων ἀποσπασμάτων), κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ δείπνου ἐκτελέστηκαν, πάντοτε σὲ διασκευὴ γιὰ μπάντα, ἀποσπάσματα ἔργων ποὺ εἶχαν ἤδη τότε παρουσιαστεῖ στὴν Κέρκυρα.<sup>17</sup> Μάλιστα, κατὰ τὴν περίοδο 1848-1849, οἱ Due Foscari καὶ ὁ Ernani θὰ παριστάνονταν στὸ κερκυραϊκὸ θέατρο γιὰ δεύτερη καὶ τρίτη φορὰ ἀντίστοιχα, γεγονὸς ποὺ ἀποτελεῖ δείκτη τῆς ἀποδοχῆς τοὺς ἀπὸ τὸ κοινό. Η ἐπιλογὴ τῶν συγκεκριμένων ὄπερατικῶν διασκευῶν ὑπαινύσσεται γιὰ ἀκόμη μιὰ φορὰ τὴ σαφῆ σύνδεση τῶν μπαντιστικῶν ρεπερτορίων μὲ τὶς παραγωγὲς τῶν ἐκάστοτε λυρικῶν θεάτρων, καθὼς καὶ τὴν ἐκλαϊκευτικὴ δυναμικὴ τῆς μπάντας. Παράλληλα, ἡ ἐπιλογὴ τῶν ἔργων αὐτῶν ἀντανακλᾷ τὶς τρέχουσες προτιμήσεις τῶν ἀκροατῶν, μὲ τὸν «ἀειθαλῆ» Κουρέα τῆς Σεβίλης τοῦ «κλασικοῦ»<sup>18</sup> πλέον Rossini νὰ εἴναι ἐπικεφαλῆς, καὶ

μὲ ἀπόσπασμα τῆς Beatrice di Tenda νὰ ἀντιπροσωπεύει τὸν ἀρχετυπικὸ τοῦ ἵταλικοῦ ρομαντισμοῦ καὶ ἔξιστου δημοφιλῆ Vincenzo Bellini. Ταυτόχρονα, τὰ ἀκροάματα τοῦ τότε ἀνεργόμενου καὶ πολλὰ ὑποσχόμενου Giuseppe Verdi κατέχουν εὔλογα τὴ μερίδα τοῦ λέοντος. Ωστόσο, ἡ ἐπιλογὴ νὰ παρουσιαστεῖ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν γεμάτο πολιτικοὺς συμβολισμοὺς Attila σὲ περίοδο μάλιστα πανευρωπαϊκοῦ πολιτικοῦ ἀναβρασμοῦ, γνωστοῦ στὰ Ἐπτάνησα ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὶς σελίδες τῆς κυβερνητικῆς Gazzetta, δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητη. Δὲν εἴναι τυχαῖο ὅτι καὶ οἱ ἄλλες δύο ὄπερες τοῦ Verdi εἶχαν ἀρκετὰ ἀμεσαὶ ἡ ἔμμεσα πολιτικὰ σημανόμενα,<sup>19</sup> τὰ ὅποια, καίτοι συνδεδεμένα μὲ τὴν πολιτικὴ κατάσταση τῆς Ἰταλίας, θὰ μποροῦσαν νὰ ἐρμηνευθοῦν ποικιλοτρόπως στὴν Κέρκυρα τῆς περιόδου. Σὲ κάθε περίπτωση, τὰ συγκεκριμένα ὄπερατικὰ ἀκροάματα, θὰ πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιο ὅτι ἀποτελοῦσαν ἀπὸ καιρὸ μέρος τοῦ ρεπερτορίου τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς, εἰδικὰ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ σύνολο τῶν ἐδῶ μνημονεύμενων ὄπερατικῶν ἔργων εἶχαν ἤδη παρουσιαστεῖ στὸ κερκυραϊκὸ θέατρο, στὴν ὀρχήστρα τοῦ ὅποιου, ἐπιπλέον, ὑπηρετοῦσαν ἀρκετοὶ μουσικοὶ τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ ἴμπρεσάριος τοῦ ὅποιου εἶχε ἤδη ὑπάρξει ὁ Λιμπεράλης, συμβάλλοντας καθοριστικά, μὲ τὴν ιδιότητα αὐτῆς, στὴ διάδοση τῶν ἔργων τοῦ Verdi στὰ Ἐπτάνησα.<sup>20</sup> Παράλληλα, θὰ πρέπει νὰ ἀποτελοῦσαν διαδεδομένα ἀκούσματα καὶ στοὺς ἀκροατὲς τόσο τῶν συναυλιῶν τῆς Φιλαρμονικῆς, ὅσο καὶ τῶν συνδαιτυμόνων τῆς βραδίας.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τοὺς ὕμνους, φαίνεται ὅτι καὶ ἐδῶ περιέχονται ἐνδιαφέρουσες ἀναγνώσεις. Ο ἀγγλικὸς ὕμνος ἥταν ἐπίσης γνωστὸς στοὺς μουσικούς, μιὰς καὶ ἡ μπάντα τὸν ἐκτελοῦσε στὸ τέλος ὅλων σχεδὸν τῶν συναυλιῶν της (ἔστω καὶ ὡς συμβατικὴ ὑποχρέωση), καθὼς καὶ στὶς δημόσιες τελετὲς στὶς ὅποιες συμμετεῖχε. Ἐπίσης, ὁ ἀγγλικὸς ὕμνος ἀκουγόταν γιὰ παρόμοιους λόγους καὶ στὸ κερκυραϊκὸ θέατρο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὶς μπάντας τῶν βρετανικῶν συνταγμάτων, οἱ ὅποιες δραστηριο-

16. Νικοκάβουρα, ὁ.π., σ. 42.

17. Ἐνδεικτικά, Συλλογὴ Λιμπερέων Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας, καθὼς καὶ Βάλτερ Πούγκνερ, «Ἡ ἵταλικὴ ὄπερα στὰ Ἐπτάνησα ἐπὶ Ἀγγλοκρατίας (1813-1863)», Πόρφυρας 114 (Ιανουάριος-Μάρτιος 2005), σ. 591-624· Κωνσταντίνος Σαμπάνης «Πρεμιέρες καὶ παραγωγὲς ὄπερῶν τοῦ Giuseppe Verdi ἀπὸ ἵταλικοὺς ἐπαγγελματικοὺς θιάσους στὰ ὄπερατικὰ κέντρα τοῦ ἐλληνόφωνου χώρου τὴν πρώτη τριακονταπενταετία», Μουσικὸς Ἐλληνομήμων 15 (Μάιος-Αὔγουστος 2013), σ. 18-24· 20 καὶ Κώστας Καρδάμης, «Οἱ καλλιτέχνες δὲν εἴναι πλέον διατεθειμένοι νὰ ὑπακούσουν στὶς σοφές συμβουλές: Μιὰ ἀγνωστη πτυχὴ τῆς γνωριμίας τῆς Ἐπτανήσου μὲ τὰ ἔργα τοῦ Giuseppe Verdi», ὑπὸ δημοσίευση σὲ προσεχὲς τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ Ἰονικὰ Ανάλεκτα.

18. Βλ. καὶ τὶς σχετικὲς κρίσεις τοῦ Μάντζαρου, ὅπως

ἐμφανίζονται στὸ Rapporto relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry, Corfù, Dalla Tipografia Scheria, 1851, σ. 11.

19. Γενικὴ θεώρηση στὸ Anthony Arblaster, Viva la libertà! Politics in Opera, London, Verso, 2000, σ. 91-145.

20. Γιὰ τὴ δραστηριότητα τοῦ Λιμπεράλη, βλ. Καρδάμης, «Οἱ καλλιτέχνες δὲν εἴναι πλέον διατεθειμένοι νὰ ὑπακούσουν στὶς σοφές συμβουλές. [...]», ὁ.π.

ποιούνταν στὸ νησὶ μέχρι τὶς τελευταῖες μέρες τῆς ἀγγλικῆς διοίκησης.

‘Ομοίως, σὲ ὅτι ἀφορᾶ τοὺς ὑμνους, οἱ ὄποιοι σύμφωνα μὲ τὸ τεκμήριο ἐπιλέχθηκαν νὰ ἐκπροσωπήσουν ἀντίστοιχα τὰ Ἐπτάνησα καὶ τὴν Ἑλλάδα, περιέχουν καὶ αὐτοὶ τὸν ἴδιατερο, καὶ μὴ ἐπαρκῶς προβεβλημένο, συμβολισμό τους. Οἱ συγκεκριμένοι ὕμνοι πιθανότατα εἶναι τὰ γνωστὰ μελουργήματα τοῦ Μάντζαρου σὲ ποίηση Σολωμοῦ, ἔχουν ἀμφότεροι ταυτόσημα μελωδικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μουσικὴ πρόθεση, καὶ φαίνεται ὅτι ἦταν ἡδη καθιερωμένοι στὴν κοινὴ συνειδήση πολὺ πρὶν τὸ 1848.

Ἡ ἀπόδοση τοῦ «”Ὕμνου τοῦ Λόρδου Βύρωνα»<sup>21</sup> ὡς ἡγητικὴ ἐκπροσώπηση τῶν Ιονίων Νήσων, καὶ μάλιστα σὲ τόσο ἐπίσημο ἐπίπεδο, εἶναι μιὰ ἄγνωστη πτυχὴ τῆς σύμπλευσης μουσικῆς καὶ πολιτικῆς στὰ Ἐπτάνησα αὐτῆς τῆς τόσο κρίσιμης περιόδου. “Οπως, ὅμως, φαίνεται ὅ «”Ὕμνος τοῦ Λόρδου Βύρωνα», ὅχι μόνο δὲν ἀκουγόταν τὸ 1848 γιὰ πρώτη φορά, ἀλλὰ ἀντιθέτως ἡ διοίκηση τῆς Φιλαρμονικῆς ἔξεφραζε, ἀμεσα καὶ ἐμμεσα, τὸ συλλογικὸ ὑποσυνείδητο τῆς κοινωνίας. Ἡ ἐπιλογὴ τοῦ συγκεκριμένου ὕμνου ὡς ἐπίσημου «ἄσματος» τῶν Ἐπτανήσων δὲν εἶναι ἀκόμη σαφὲς ἐὰν ὁφείλεται σὲ κυβερνητικὴ ἀπόφαση ἢ ἀν καθιερώθηκε ἀπὸ μιὰ, τρόπον τινά, «θεομικὴ χρήση» ἐκ μέρους τῶν Ἐπτανήσων. Πάντως, ἀπ’ ὅπου καὶ ἀν προέρχεται, ἡ πρόκριση μιᾶς σύνθεσης σχετιζόμενης μὲ τὸν λόρδο Βύρωνα γιὰ τὴ μουσικὴ ἐκπροσώπηση τῶν Ἐπτανήσων θὰ μποροῦσε νὰ ἀποτελεῖ μιὰ καλὰ ζυγισμένη ἀπόφαση, μιᾶς καὶ ὁ Βρετανὸς ἀριστοκράτης, παρὰ τὸν ταραχώδη καὶ προκλητικὸ βίο του, εἶχε ἡδη τότε περάσει στὸ «πάνθεον τῶν ἥρωών» τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης, ἐνῶ εἶχε συσχετιστεῖ καὶ μὲ τὰ Ἐπτάνησα. Μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ ἡ μορφὴ τοῦ λόρδου Βύρωνα θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ, σὲ πολιτικὸ ἐπίπεδο, ὡς σημεῖο κοινῆς ἀποδοχῆς καὶ ἐπαφῆς Ἐπτανήσων καὶ Βρετανῶν, ἐνῶ ἀποτελοῦσε γιὰ τὴ μουσικὴ ἐκπροσώπηση μιᾶς, ὑπὸ βρετανικὴ διοίκηση, περιοχῆς ποὺ ἀπὸ καιρὸ βρισκόταν σὲ κοινωνικοπολιτικὴ καὶ ἔθνικὴ κινητικότητα.

Εἰδικὰ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ κάθε ἀναφορὰ στὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση ἀποτελοῦσε αὐτόματα μέσο ἔκφρασης καὶ τῶν ἐπτανησιακῶν ἔθνικῶν καὶ κοινωνικῶν αἰτημάτων.<sup>22</sup>

Ὦς πρὸς τὴ διάδοση τοῦ συγκεκριμένου μουσουργήματος εἶναι ἐνδεικτικὸ τὸ ἔξῆς: “Οταν τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1845 ὁ ὑποστράτηγος Δημήτριος Καλλέργης, ὁ ὄποιος εἶχε τόσο καίρια ἐνεργήσει κατὰ τὰ γεγονότα τῆς 3<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1843, ἔφτασε στὴν Κέρκυρα διωγμένος οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα,<sup>23</sup> ὁ τότε πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ παλαιὸς συνεργάτης τοῦ Καποδίστρια, Ἀνδρέας Μουστοξύδης, πρότεινε νὰ διοργανωθεῖ τιμητικὴ συναυλία πρὸς τιμήν του στὶς 13/25.9.1845.<sup>24</sup> Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἡ Φιλαρμονικὴ ἔσπευσε νὰ δεῖξει τὴν ὑποστήριξή της στὶς πρόσφατες συνταγματικὲς ἀλλαγὲς στὸ ἑλλαδικὸ βασίλειο, ἀλλὰ καὶ σὲ ἔναν ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστές τῆς ἔξέλιξης αὐτῆς. Ἡ πρωτοβουλία τῆς Φιλαρμονικῆς πιθανῶς νὰ ἀποτέλεσε τὸ ἔναυσμα ἐκείνων τῶν Κερκυραίων, οἱ ὄποιοι τὰ μεσάνυκτα τῆς ὀνομαστικῆς ἑօρτης τοῦ Καλλέργη τραγούδησαν ἔξω ἀπὸ τὸν τόπο διαμονῆς του στιχούργημα τοῦ Σπυρίδωνος Κάλλου (1809 ḥ 1819-1901) ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὰ γεγονότα τῆς 3<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1843 «εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ Ἄγιου πρὸς τὸν Λόρδο Βάιρον». <sup>25</sup> Αὐτὸς πρέπει νὰ ταυτίζεται μὲ τὸ ὅμοτιτλο μουσούργημα, τὸ ὄποιο θὰ ἀκουγόταν τὸ 1848 κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ δείπνου τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας. Ὁ συγκεκρι-

22. Γιὰ μιὰ εὐρύτερη θεώρηση τοῦ ζητήματος, βλ. Haris Xanthoudakis, «Composers, Trends and the Question of Nationality in Nineteenth-Century Musical Greece», *Nineteenth-Century Music Review* 8/I (Ιούνιος 2011), «Music in Nineteenth Century Greece», σ. 41-55.

23. Ὁ Καλλέργης ἔφτασε στὴν Κέρκυρα στὶς 9.9.1845 μέσω Ζακύνθου, βλ. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 37 (1/13.9.1845), σ. 14.

24. ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 336, Συνεδρίαση 22.9.1845. Ἡ πρόταση τοῦ Μουστοξύδη ἔγινε ὅμοφωνα δεκτή. Σύμφωνα μὲ τὸν Σπυρίδωνα Παπαγεώργιο (Τὰ κατὰ τὴν Φιλαρμονικὴν Ἐταιρείαν ἀπὸ τῆς συστάσεως μέχρι τῆς σήμερον (1840-1890), Ἀθήνα, τυπ. Κωνσταντινίδη, 1890, σ. 25), ἡ συναυλία ἔλαβε χώρα «τῇ 8 Νοεμβρίου 1845».

25. Γιὰ αὐτό, ἀλλὰ καὶ ἀλλα στιχουργήματα τοῦ Κάλλου συνδεδεμένα μὲ τὴν ἐμβληματικὴ 3<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου 1843, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Η Anna Winter τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα: Η πρώτη ὀπερατικὴ διασκευὴ τῶν Τριῶν Σωματοφυλάκων τοῦ Ἀλέξανδρου Δουμᾶ», *Mουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 12 (Μάιος-Αὔγουστος 2012), σ. 13-32: 30-31.

21. ‘Ο Μάντζαρος εἶχε μελοποιήσει τὶς «δύο πρώταις στροφαῖς τοῦ Ὅμνου εἰς Μπάϊρον», βλ. Ιάκωβος Πολύλας, «Προλεγόμενα» στὸ Διοινόσιον Σολωμοῦ. Τὰ Εύρυσκμενα, Κέρκυρα, τυπ. Ερμῆς, 1859, σ. κ.ζ. Παρτιτούρα τοῦ ἔργου βρίσκεται σήμερα στὸ ἀρχεῖο τῆς οἰκογένειας Γκέλη στὴν Ἀθήνα.

μένος ύμνος φαίνεται, λοιπόν, ότι τὸ 1845 ήταν ηδη τόσο διαδεδομένος καὶ ἐμβληματικὸς γιὰ τὴν Ἐπτάνησο, ὥστε ἀποτελοῦσε εὔλογη ἡχητικὴ βάση, πάνω στὴν ὅποια προσαρμόζονταν διαφορετικὰ στιχουργήματα καὶ μάλιστα μὲ περιεχόμενο σχετικόμενο ἄμεσα μὲ τὰ πολιτικὰ τεκταινόμενα τοῦ ἑλλαδικοῦ βασιλείου. Τὸ 1848 πλέον ἡ χρήση τοῦ συγκεκριμένου ύμνου, μὲ ἡ χωρὶς τὴν ὅποια ἐπίσημη κυβερνητικὴ ἀποδοχὴ ἡ ἐπιβολή, φαίνεται ότι εἶχε ταυτιστεῖ σὲ τέτοιο βαθμὸ μὲ τὰ Ἐπτάνησα, ὥστε μαζὶ μὲ τὸ μαντζαρικὸν Ὕμνο εἰς τὴν Ἐλευθερίαν νὰ ἀποτελοῦν τὰ αὐτονόμητα καὶ ιδιαιτέρως ἐπτανησιακὰ ἡχητικὰ ἐμβλήματα τῆς νέας περιόδου ποὺ εἶχε πανευρωπαϊκὰ ἀρχίσει μὲ τὴ λήξη τῶν ναπολεόντειων πολέμων.

Πράγματι, ἡ πρώτη μελοποίηση τῶν ἀρχικῶν στροφῶν τοῦ Ὅμνου τοῦ Σολωμοῦ ἀπὸ τὸν Μάντζαρο ήταν ἡδη ἐπίσης γνωστὴ στοὺς μουσικοὺς τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς, ἀφοῦ, ἀν μὴ τὶ ἄλλο, τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1842, τὴν ἀπέδιδαν ὡς «έλληνικὸν ύμνο» κατὰ τὶς ἐτήσιες πανηγυρικὲς συναυλίες τοῦ ιδρύματος γιὰ τὴν ἐπέτειο τῆς 25<sup>ης</sup> Μαρτίου.<sup>26</sup> Εἶναι, λοιπόν, ιδιαίτερης σημασίας τὸ γεγονός ότι τὴ χρονιὰ τῶν εύρωπαϊκῶν ἐπαναστάσεων ὁ συγκεκριμένος ύμνος ἀναγνωρίζόταν ἡδη ὡς «έλληνικὸς» καὶ ὡς τέτοιος εἶχε καθιερωθεῖ στὴν κοινὴ συνείδηση.<sup>27</sup> Ἐνδιαφέρον, ἐπίσης, παρουσιάζει τὸ ότι δὲν προτιμήθηκε κάποιο ἄλλο ἐπίσημο «ἄσμα», ὅπως ὁ ύμνος τοῦ βασιλιὰ Ὀθωνα, γιὰ τὴν πρόποση ὑπὲρ τῆς Ἐλλάδας. Ἐνδεχο-

μένως αὐτὸν νὰ ὀφείλεται στὸ ότι οἱ ὀργανωτὲς τῆς ἐκδήλωσης καὶ οἱ συμμετέχοντες σὲ αὐτὴν ἔβλεπαν τὴν Ἐλλάδα, σύμφωνα μὲ τὰ πρόσφατα τότε μεγαλοιδεατικὰ κελεύσματα, πέρα ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ ἑλλαδικοῦ βασιλείου, ἀλλὰ καὶ στὸ ότι ὁ ἑλληνικὸς βασιλικὸς (καὶ ταυτόχρονα, ἐθνικὸς) ύμνος χρησιμοποιοῦσε τότε τὴ μουσικὴ τοῦ βρετανικοῦ, μὲ ἑλληνικοὺς στίχους.<sup>28</sup> Σὲ κάθε περίπτωση, γίνεται σαφὲς ότι οἱ ἀρχικὲς στροφὲς τοῦ σολωμικοῦ Ὅμνου σὲ μελοποίηση τοῦ Νικόλαου Μάντζαρου εἶχαν ἡδη ἀτυπα καθιερωθεῖ ὡς «έλληνικὸς ύμνος» τουλάχιστον ἀπὸ τὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1840, εἰκοσιπέντε ἔτη, δηλαδή, πρὶν τὴν ἐπίσημη ἀναγνώρισή του ὡς Ἐθνικοῦ Ὅμνου (Ιούνιος 1865).<sup>29</sup>

Συμπερασματικά, λοιπόν, τὸ ἐδῶ παρουσιάζόμενο τεκμήριο ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας ἔδωσε τὴν εὐκαιρία μιᾶς ἐκ τῶν ἔσω προσέγγισης τῆς χρήσης τῆς μουσικῆς πέρα ἀπὸ τὶς νότες. Η παρουσία της ως ἀναπόσπαστου στοιχείου μιᾶς ἔξοχως πολιτικῆς δραστηριότητας σὲ μιὰ περίοδο ἔντονων κοινωνικῶν καὶ ἐθνικῶν διεργασιῶν στὰ Ἐπτάνησα, στὸ πλαίσιο τῆς κορυφαίας γιὰ τὴ σύγχρονη Εύρωπη «Ἀνοιξης τῶν Ἐθνῶν», δὲν ἀποκαλύπτει μόνο τὰ ἀρρηγτα μουσικὰ στηματικά μενα τῆς Ἐπτανήσου, ἀλλὰ καὶ τὸ πόσο δυναμικὰ καὶ στοχευμένα μποροῦσε αὐτὴ νὰ χρησιμοποιήσει τὸ σύνολο τῆς, πρωτόγνωρης γιὰ τὰ νεοελληνικὰ δεδομένα, μουσικῆς ἀνάπτυξής της.

#### ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

26. Βλ. τὸ πρόγραμμα τῆς σχετικῆς συναυλίας ποὺ παρατίθεται στὸ Θωμᾶς Παπαδόπουλος, *Ιονική Βιβλιογραφία-Bibliographie Ionienne (16<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αἰώνας)*. Άνακατάταξη, Προσθήκες, Βιβλιοθήκες, Ἀθήνα, 2002, Τ. γ', σ. 420, ἀρ. 10525. Πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιο, ὅμως, ότι τὸ συγκεκριμένο ἔργο εἶχε ἀκουστεῖ καὶ στὴν ἀντίστοιχη συναυλία τοῦ 1842 (βλ. Παπαδόπουλος, σ. π., ἀρ. 10524).
27. Πολυλάζε, «Προλεγόμενα», δ.π., κζ'. Ἐπίσης, Σπυρίδων Δὲ Βιάζης «Ἡ Φιλαρμονικὴ Κερκύρας 1840-1915», *Πινακοθήκη ΙΕ'-175* (Σεπτέμβριος 1915), σ. 91-92 καὶ τοῦ ίδιου «Ἐκατοντατετρηὸς τοῦ Ὅμνου εἰς τὴν Ἐλευ-

θερίαν», *Ἐπτανησιακὴ Ἐπιθεώρησις* Β'-4 (Αὔγουστος 1923), σ. 44-45.

28. Σπῦρος Μοτσενίγος, *Νεοελληνικὴ μουσική*: Συμβολὴ εἰς τὴν ιστορίαν της, Ἀθήνα, 1958, χ.δ.ε., σ. 121-122.

29. Βλ. καὶ Francesco Cusani, *La Dalmazia, le Isole Jonie e la Grecia visitate nel 1840*, 2 τ., Milano, Pirotta e Co, 1846-47, τ. β', σ. 80, 110-113, ὅπου μαρτυρεῖται ότι οἱ ἀρχικὲς στροφὲς τοῦ Ὅμνου τοῦ Σολωμοῦ τραγουδήθηκαν στὶς 25.5.1840 κατὰ τὴν ἐκδήλωση γιὰ τὴν ὀνομαστικὴ ἑορτὴ τῆς βασιλείσσας Βικτωρίας στὸ Παλάτι τοῦ Βρετανοῦ Ἀρμοστῆ στὴν Κέρκυρα, καὶ ότι θεωροῦνταν ἡδη τότε τόσο ἐπτανησιακὸς ὅσο καὶ ἑλληνικὸς ύμνος.



# Η ΟΠΕΡΑ *MATILDE D' INGHILTERRA* ΤΟΥ FRANCESCO ZECCHINI ΚΑΙ Η ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΤΗΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ (1858)

*H*σπερα *Matilde d' Inghilterra* (*Ματθίλδη τῆς Ἀγγλίας*), tragedia lirica (λυρικὴ τραγῳδία) σὲ 4 πράξεις τοῦ Μπολωνέζου συνθέτη *Francesco Zecchini*, ἀνέβηκε σὲ παγκόσμια πρώτη, καὶ μὲ ἀξιόλογη ἐπιτυχία, στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν κατὰ τὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Ἰανουαρίου 1858,<sup>1</sup> καὶ ὑπῆρξε ἡ τελευταῖα παραγωγὴ τῆς ἀθηναϊκῆς σαιζὸν ὁπερας 1857/8, ποὺ ἔληξε τὴν Τρίτη 28.1.1858.<sup>2</sup>

Τὸ λαμπρέτο τῆς *Matilde d' Inghilterra* εἶναι ἔργο τοῦ λογοτέχνη *Francesco Vicolī*<sup>3</sup> καὶ ἐκδόθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1858.<sup>4</sup> Τὸ συγκεκριμένο ποιητικὸ κείμενο προϋπῆρχε τοῦ 1858. Φαίνεται ὅτι εἶχε γραφτεῖ ἥδη τὸ 1855 μὲ τὸν τίτλο *Malek-Adel*, καθὼς ἐκεῖνο τὸ ἔτος ἀξιοποιήθηκε ἀπὸ τὸν νεαρὸν συνθέτη *Giuseppe Persiani* στὴν ὁδωνικὴ ὁπερά του, ποὺ ἀναβιβάσθηκε στὸ Κιέτι στὶς ἀρχές Ἰουνίου τοῦ 1855,<sup>5</sup> (ὅπότε θὰ πρέπει λογικῶς νὰ ἔγινε καὶ ἡ πρώτη ἔκδοσή του σ' αὐτὴν τὴν ἵταλικὴ πόλη). Δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ τὸ πότε καὶ ὑπὸ ποιές συνθήκες γνώρισε ὁ *Zecchini* τὸ λαμπρέτο τοῦ

1. Βλ. *L' Arpa*, Anno V, N. 48 (7.6.1858), σ. 191.
2. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ σαιζὸν ὁπερας 1857/8, βλ. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, *Ἡ ὁπερα στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν ὁδωνικὴ περίοδο (1833-1862)* μέσα ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ Τύπου καὶ τοὺς περιηγητὲς τῆς ἐποχῆς (διδακτορικὴ διατριβή), Ἰονιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα 2011, σ. 1221-1316.
3. Ὁ *Francesco Vicolī* καταγόταν ἀπὸ τὸ Κιέτι τῆς Ἰταλίας. Ἔγραψε ποιήματα, μυθιστορήματα καὶ ἔνα λαμπρέτο ὁπερας (*Malek-Adel*).
4. *Matilde d' Inghilterra / tragedia lirica / in quarto atti / da rappresentarsi / nel/ Real Teatro di Atene / nel Carnevale 1857-1858. / Poesia di Francesco Vicolī / Musica del maestro Francesco Zecchini. / Atene. / Tipografia d' Alessandro Garbola / 1858, σχῆμα 8°, σσ. 34. Στὴ σ. 2 ἡ διανομὴ τῶν ρόλων καὶ στὶς σ. 3-33 τὸ κείμενο τῆς ὁπερας. Ἀντίτυπο στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἐλλάδος μὲ κωδικὸ Ν.Φ. 5532κ. Ἀντίτυπα ἐπίσης σώζονται: 1) στὸ Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna μὲ χρονολογία ἔκδοσης (α) τὸ 1857 (Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bolonga: tomo V, p. 552. ID: 22121, collocazione: Lo 8707) καὶ (β) τὸ 1858 (δ.π., collocazione: Lo 10053), γιὰ τὰ 1α καὶ 1β, βλ. [www.badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/gaspari](http://www.badigit.comune.bologna.it/cmbm/scripts/gaspari); 2) στὴν Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Gian Battista Martini στὴν Μπολώνια μὲ χρονολογία ἔκδοσης τὸ 1858 (κωδικὸ B00516), 3) στὴν Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini στὴν Βενετία μὲ χρονολογία ἔκδοσης τὸ 1858 (κωδικὸ VE0239, ROLANDI ROL.0669.08); γιὰ τὰ 2 καὶ 3 βλ. [www.opac.sbn.it](http://www.opac.sbn.it).*
5. Τὸ λαμπρέτο τοῦ *Vicolī* *Malek-Adel* μελοποιήθηκε ἀπὸ τὸν νεαρὸν συνθέτη *Giuseppe Persiani*, ἐπίσης ἀπὸ τὸ Κιέτι (νὰ μὴν συγχέεται μὲ τὸν *Giuseppe Persiani* ἀπὸ τὸ Ρεκανάτι, συνθέτη τῆς γνωστῆς ὁπερας *Ines de Castro*). Ἡ ὁπερα *Malek-Adel* τοῦ *Persiani*

Malek-Adel τοῦ Vicoli, εἶναι ὅμως γνωστὸ ὅτι ἐπάνω σ' αὐτὸ συνέθεσε τὴν ὄπερά του μὲ τὸν τίτλο *Matilde d' Inghilterra* στὴν Ἀθήνα τὸ 1857.<sup>6</sup>

Δογοτεχνικὸ πρότυπο τοῦ Francesco Vicoli κατὰ τὴν συγγραφὴ τοῦ Malek-Adel (στὸ ἑξῆς *Matilde d' Inghilterra* γιὰ εὐνόητους λόγους) ἦταν τὸ ιστορικὸ μυθιστόρημα *Mathilde, ou Les Croisés*, τῆς Γαλλίδας λογοτέχνης Marie Sophie Ristaud-Cottin (ἢ ἀπλῶς Madame Cottin) (22.3.1770-25.8.1807), ποὺ εἴχε ἐκδοθεῖ τὸ 1805 καὶ διέθετε ὅλα τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ρομαντικοῦ μυθιστορήματος. Σύμφωνα μὲ τὸ μυθιστόρημα τῆς Cottin, ἡ δράση τοῦ ὄποιου τοποθετεῖται στοὺς Ἀγίους Τόπους κατὰ τὴν διάρκεια τῆς Γ' Σταυροφορίας (1189-1192), τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ριχάρδος Α' ὁ Λεοντόκαρδος, βασιλιάς τῆς Ἀγγλίας, μαχόταν κατὰ τῶν Σαρακηνῶν, ὁ Ἀραβας Στρατηγὸς Μαλέκ-Ἀντέλ, ἀδελφὸς τοῦ Σαλαδίνου, Σουλτάνου τῆς Αἰγύπτου, συνέλαβε ἐν πλῷ πρὸς τοὺς Ἀγίους Τόπους τὴν Βερεγγάρια καὶ τὴν δεκαεξάχρονη Ματθίλδη, σύζυγο καὶ ἀδελφὴ τοῦ Ριχάρδου ἀντιστοίχως. Μεταξὺ Μαλέκ-Ἀντέλ καὶ Ματθίλδης ἀνεπτύχθη μὲ τὴν πρώτη ματιὰ ἔνας παράφορος ἔρωτας. Ὁ Σαλαδίνος, ἐνοχλημένος ἀπὸ τὴν στάση τοῦ ἀδελφοῦ του, διέταξε τὴν ἄμεση ἀπελευθέρωση τῆς Ματθίλδης καὶ τὴν κράτηση μόνο τὴν Βερεγγάριας ὡς ὅμηρου στὴν πόλη τῆς Πτολεμαΐδας.<sup>7</sup> Ὁ Μαλέκ-Ἀντέλ δέχθηκε ἀπρόθυμα νὰ ἔκτελέσει τὴν διαταγή, ἀλλά, ἐνῷ ἀπουσίᾳ-

ζε, ἡ Ματθίλδη καὶ ἡ Βερεγγάρια μεταμφιέσθηκαν ἡ μία μὲ τὰ ροῦχα τῆς ἄλλης, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἡ Βερεγγάρια καὶ νὰ παραμείνει στὴν πόλη ἡ Ματθίλδη, γιὰ νὰ ζήσει πλέον μόνη τὸν σφοδρὸ ἔρωτά της μὲ τὸν Μαλέκ-Ἀντέλ. Ἀκολούθησαν διάφορες πολεμικὲς περιπέτειες, ἵντριγκες, καθὼς καὶ ἐρωτικὲς ἀντιζηλίες ἐκ μέρους τοῦ Γκὺν ντὲ Λουζινιάν, βασιλιὰ τῆς Ἱερουσαλήμ, ποὺ ἀγαποῦσε τὴν Ματθίλδη, ἐνῷ στὸ τέλος τοῦ μυθιστορήματος ὁ Μαλέκ-Ἀντέλ ἔπεσε νεκρὸς ἀπὸ ἕναν στρατιώτη ποὺ ἐνήργησε κατ' ἐντολὴν τοῦ Γκύν ντὲ Λουζινιάν.

Τὸ ρομαντικὸ ιστορικὸ μυθιστόρημα τῆς Cottin σημείωσε ἀμεσή ἐμπορικὴ ἐπιτυχία, μεταφράσθηκε σὲ πολλὲς γλῶσσες καὶ ἀποτέλεσε πρότυπο καὶ πηγὴ ἐμπνευσης γιὰ ἀρκετοὺς λιμπρετίστες καὶ συνθέτες ὄπερῶν.<sup>8</sup> Συνήθως οἱ λιμπρετίστες, ἐπιλέγοντας σκοπίμως νὰ ἐπικεντρωθοῦν στὸ καθαρὰ αἰσθηματικὸ μέρος τῆς ὑπόθεσης τοῦ μυθιστορήματος τῆς Cottin, παρέλειπαν τὸ ἀρχικὸ μέρος τῆς μυθιστορίας καὶ ἀρχίζαν τὸ λιμπρέτο τους ἀπὸ τὴν στιγμὴ ποὺ ἡ Ματθίλδη καὶ ἡ Βερεγγάρια βρίσκονταν ἥδη στὴν Πτολεμαΐδα ὡς ὅμηροι τῶν Σαρακηνῶν. Ἀκόμη, ὑπῆρξαν πολλὰ διαφορετικὰ καὶ ποικίλης ἔκβασης φινάλε, ἀναλόγως τῆς δραματουργικῆς ἐμπνευσης κάθε λιμπρετίστα. Ἐνδεικτικῶς ἀναφέρουμε ὅτι ὁ Calisto Bassi στὸ φινάλε τῆς ὄπερας *I Crociati a Tolemaide ossia Malek-Adel* τοῦ Giovanni Pacini (1828) παρουσιάζει τὴν Πτολεμαΐδα νὰ πυρπολεῖται ἀπὸ τοὺς Σαρακηνούς, τὸν Γκύν ντὲ Λουζινιάν νὰ πεθαίνει, καὶ τοὺς Μαλέκ-Ἀντέλ καὶ

ἀναβιβάσθηκε στὸ Teatro San Ferdinando τοῦ Κιέτι στὶς 3.6.1855 (ν. ἡμ.) μὲ τοὺς Antonietta Mollo (s), Luigi Bernabei (t) καὶ Augusto Vitti (bar), (βλ. *La Fama*, N. 53 (2.7.1855), σ. 211, *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno XIV, N. 9 (2.3.1856), σ. 70, *Gazzetta Musicale di Napoli*, Anno V, N. 13 (29.3.1856), σ. 103). Τὸ ἴδιο λιμπρέτο τοῦ Vicoli μελοποίησε καὶ ὁ Zecchini, μετονομάζοντας ὅμως τὴν δική του ὄπερα σὲ *Matilde d' Inghilterra*. Νὰ σημειωθεῖ ἐπίσης ὅτι ἡ ἴδια ὄπερα τοῦ Giuseppe Persiani ἀναβιβάσθηκε καὶ πάλι στὸ Teatro Marrucino τοῦ Κιέτι στὶς 8.5.1879 (ν. ἡμ.) μὲ τὸν νέο τίτλο *L' Assedio di Cesarea* καὶ τοὺς Anna Creny (s), Lodovico Giraud (t) καὶ Mattia Battistini (bar), βλ. *Asmodeo*, *Supplemento στὸ Anno VIII*, N. 17 (21.5.1879), σ. 3, *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno XXXIV, N. 27 (6.7.1879), σ. 241.

6. Βλ. *La Fama*, N. 27 (6.7.1869), σ. 105-106 (ἀκριβής ἀναδημοσίευση κριτικοῦ ἥρθου ἀπὸ τὴν Αργα τῆς Μπολώνιας, τὸ συγκεκριμένο φύλο τῆς ὄποιας δὲν σώζεται).

7. Ἡ τότε πόλη Τολεμαΐδα (Πτολεμαΐς) εἶναι ἡ σημερινὴ παραθαλάσσια πόλη Ἀκο στὸ βόρειο Ἰσραήλ (χόλπος Χάιφας).

8. Μὲ βάση τὴν ἔρευνα μας, πολλοὶ συνθέτες ἔχουν γράψει καὶ ἀναβιβάσει ὄπερες μὲ θέμα τὸν Μαλέκ-Ἀντέλ καὶ τὴν Ματθίλδη τῆς Ἀγγλίας: *Malek-Adel* τοῦ Carl Lowe (Στεττίν Πόλωνίας, 1825), *I Crociati a Tolemaide ossia Malek-Adel* ἡ *La morte del Malek-Adel* τοῦ Giovanni Pacini (Τεργέστη, 13.11.1828), *Malek-Adel* τοῦ Giuseppe Nicolini (Μιλάνο, 1831), *Malek-Adel* τοῦ Benedetto Bergonzi (Κρεμόνα, 1835), *Malek-Adel* τοῦ Michael Costa (Παρίσι, 14.1.1837), *Matilde d' Inghilterra* τοῦ Andrea De Simone (Νεάπολη, 1841), *Un torneo a Tolemaide* τοῦ Giovanni Miani (Πάντοβα, 1843), *Malek-Adel* τοῦ Πρίγκηπα Joseph Michael Jan Poniatowski (Γενεύη, 1845), *Malek-Adel* τοῦ Giuseppe Lamberti (Τορίνο, 1851), *Malek-Adel* τοῦ Ventura Sanchez (Σεβίλλη, 1851), *Malek-Adel* τοῦ Giuseppe Persiani (Κιέτι Ιταλίας, Ιούνιος 1855, ἐπανάληψη τὸν Μάιο 1879 μὲ τὸν νέο τίτλο *L' Assedio di Cesarea*), *Matylde y Malek-Adel* τοῦ Romualdo Joaquin Gaztambide y Garbayo (Μαδρίτη, 7.3.1863). Ἐπίσης ὑπῆρξε καὶ τὸ μπαλέτο *Matilde e Malek-Adel* τοῦ Francesco Clerico (Βενετία, 1826).

Ματθίλδη νὰ θάπτονται κάτω ἀπὸ φλεγόμενα ἑρεῖ-πια· ὁ Gaetano Rossi στὸν *Malek-Adel* τοῦ Giuseppe Nicolini (1831) «διασώζει» τοὺς Γκὺν ντὲ Λουζινιάν, Μαλέκ-Αντέλ καὶ Ματθίλδη καὶ παρουσιάζει τοὺς Σαλαδίνο καὶ Ριχάρδο νὰ συμφωνοῦν ὡς ἔναν ἀπὸ τοὺς ὄφους τῆς μεταξύ τους ἀνακωχῆς τὸν γάμο τῶν Μαλέκ-Αντέλ καὶ Ματθίλδης, ἐνῶ ὁ Leopoldo Tarantini στὴν *Matilde d'Inghilterra* τοῦ Andrea De Simone (1841) ἐμφανίζει τὸν Γκὺν ντὲ Λουζινιάν νὰ ἀνακοινώνει τὸν θάνατο τοῦ Μαλέκ-Αντέλ καὶ τὴν Ματθίλδη νὰ θρηγεῖ τὸν χαμό του.

Ἀπὸ τὴν δική του πλευρά, ὁ Francesco Vicolī, ἀκολουθώντας ἐν μέρει τὴν μυθοπλασία τῆς Cottin, τοποθετεῖ τὴν ὑπόθεση τοῦ λιμπρέτου του στὴν Παλαιστίνη τοῦ 1150 μ.Χ., ἐμφανίζει ἀρχικῶς τὴν Βερεγγάρια καὶ τὴν Ματθίλδη ὡς ὄμηρους τοῦ Μαλέκ-Αντέλ, διεκτραγωδεῖ τὰ ἀδιέξοδα τοῦ σφρόδοῦ ἀμοιβαίου ἔρωτα μεταξύ Ματθίλδης καὶ Μαλέκ-Αντέλ, παρουσιάζει τὸν Γκὺν ντὲ Λουζινιάν ὡς ἐρωτικὸ ἀντίζηλο ποὺ τελικῶς σκοτώνεται ἀπὸ τὸν Μαλέκ-Αντέλ, καί, τέλος, τὸν θάνατο τοῦ Μουσουλμάνου στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Χριστιανῆς ἐρωμένης του (βλ. παρακάτω λεπτομερῶς τὴν ὑπόθεση). «Ολα τὰ προαναφερθέντα πρόσωπα εἶναι βεβαίως ιστορικῶς ὑπαρκτά, ἀλλὰ ὁ προσδιορίζόμενος χρόνος, οἱ μεταξύ τους σχέσεις, ἡ συνύπαρξή τους στὸν συγκεκριμένο τόπο καὶ τὰ διάφορα περιπτειώδη περιστατικά ποὺ διαλαμβάνονται στὸ μυθιστόρημα τῆς Cottin, ἀλλὰ καὶ στὸ λιμπρέτο τοῦ Vicolī, εἶναι καθ' ὅλοκληριαν πλαστά. Πρὸς σύγκριση ὅλων τῶν προαναφερθέντων μὲ τὴν ιστορικὴ πραγματικότητα πρέπει κατ' ἀρχὰς νὰ τονισθεῖ ὅτι ὁ βασιλιάς τῆς Ἀγγλίας Ριχάρδος Α' ὁ Λεοντόκαρδος (1157-1199) δὲν ἔξεστράτευσε στοὺς Ἀγίους Τόπους τὸ 1150, ἀλλὰ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς Γ' Σταυροφορίας (1189-1192), καὶ πιὸ συγκεκριμένα κατὰ τὰ ἔτη 1191-1192, ἀκολουθούμενος μόνο ἀπὸ τὴν σύζυγό του Βερεγγάρια<sup>9</sup> (ἥ ὁποίᾳ ὅμως οὐδέποτε συνελήφθη αἰχμάλωτη ἀπὸ τοὺς Σαρακηνούς ἀντιπάλους τοῦ Ριχάρ-

9. Ἡ Ἰσπανίδα πριγκίπισσα Βερεγγάρια (ισπανιστὶ Berenguela di Navarra καὶ ἀγγλιστὶ Berengaria of England) γεννήθηκε μεταξύ 1165 καὶ 1170 καὶ ἦταν κόρη τοῦ βασιλιά τῆς Ναβάρρας Sancho I καὶ τῆς συζύγου του, Sancha di Castilla. Παντρεύθηκε τὸν βασιλιά τῆς Ἀγγλίας Ριχάρδο Α' τὸν Λεοντόκαρδο στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὴν Λεμεσὸ τῆς Κύπρου στὶς 12.5.1191 καὶ τὸν ἀκολούθησε κατὰ τὴν Γ' Σταυροφορία. Παραδέξως, κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ζωῆς της δὲν μετέβη ποτὲ στὴν Ἀγγλία καὶ τελικῶς πέθανε χήρα καὶ ἀτεκνη στὴν Γαλλία τὸ 1230.

δου), καὶ ὅχι ἀπὸ τὴν ἀδελφή του, τὴν Ματθίλδη τῆς Ἀγγλίας, ποὺ εἴχε ἥδη πεθάνει στὴν Γερμανία ἀπὸ τὸ 1189.<sup>10</sup> Ο Ριχάρδος ἔφθασε στὴν Ἀκκρα στὶς 8 Ιουνίου 1191 καὶ τὴν κατέλαβε μὲ πολιορκία τὸν Ἰούλιο τοῦ ὕδιου ἔτους. Στὶς 7 Σεπτεμβρίου 1191 νίκησε τὸν Σαλαδίνο στὸ Ἀρσούφ καὶ κατέλαβε τὴν Ἰόππη (Γιάφφα), ἐνῶ ἀκολούθως προσπάθησε ἀνεπιτυχῶς δύο φορὲς νὰ ἀπελευθερώσει τὰ Ίεροσόλυμα ἀπὸ τὸν Σαλαδίνο, ὁ ὅποιος τὰ κατεῖχε ἀπὸ τὸ 1187. Στὶς 2.9.1192 οἱ δύο ἡγεμόνες συμφώνησαν στὴν Ράμλα τριετῆ ἀνακωχὴ καὶ οἱ Σταυροφόροι κράτησαν μία λωρίδα γῆς μεταξύ Ἀκκρας καὶ Ἰόππης, καθὼς καὶ τὸ δικαίωμα ἐλεύθερης πρόσβασης στοὺς Ἀγίους Τόπους. Τὸ ὕδιο ἔτος ὁ Ριχάρδος παραχώρησε τὴν Κύπρο ὡς τιμάριο στὸν ὑποτελῆ του, Γκὺν ντὲ Λουζινιάν, καὶ ἀκολούθως ἐπέστρεψε στὴν Ἀγγλία, δίνοντας, ἔτσι, τέλος στὴν Γ' Σταυροφορία.

\* \* \*

Ο σύγχρονος Ιταλὸς μουσικολόγος Andrea Sessa, ἀναφερόμενος δι' ὀλίγων στὴν *Matilde d'Inghilterra* τοῦ Zecchini, ἵσχυρίσθηκε ὅτι αὐτὴ παρουσιάσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ «στὴ Σύρο τῶν Ιονίων Νήσων [sic] (1856) καὶ ἐπαναλήφθηκε στὴν Νάπολη (1858) καὶ στὴν Μπολώνια (Θέατρο Brunetti, 24 Ἰουνίου 1869)».<sup>11</sup> Μετά, ὅμως, ἀπὸ τὴν ἀνάδυση νεότερων στοιχείων ἀπὸ τὸν ιταλικὸ μουσικοθεατρικὸ Τύπο τῆς ἐποχῆς,<sup>12</sup> τὰ ὅποια δημοσιεύονται γιὰ πρώτη φορὰ στὴν παρούσα μελέτη, καθὼς καὶ τὴν συνδυαστικὴ καὶ κριτικὴ «ἀνάγνωστή» τους, φαίνεται πλέον ἐναργέστατα ὅτι ὁ Sessa παροδηγήθηκε ἀπὸ

10. Ἡ Ματθίλδη τῆς Ἀγγλίας (ἀγγλιστὶ Matilda of England) ἦταν κόρη τοῦ Ἐρρίκου Β' τῆς Ἀγγλίας καὶ τῆς Ἐλεονόρας τῆς Ἀκούτανίας. Γεννήθηκε τὸ 1156 καὶ σὲ ἡλικία 12 ἔτῶν (τὴν 1.2.1168) παντρεύθηκε στὸ Minden τῆς Γερμανίας τὸν Ἐρρίκο τὸν Λέοντα, Δούκα τῆς Σαξωνίας καὶ τῆς Βαυαρίας, καὶ ἀπέκτησε μαζὶ του τέσσερις γιοὺς καὶ μία κόρη. Πέθανε στὸ Braunschweig τῆς Γερμανίας στὶς 28.6.1189, πρὶν δηλαδὴ ὁ ἀδελφός της, ὁ Ριχάρδος Α' ὁ Λεοντόκαρδος, μεταβεῖ στοὺς Ἀγίους Τόπους.

11. Βλ. Andrea Sessa, *Il melodrama italiano 1861-1900, Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze MMIII (2003), σ. 500.

12. Συνολικῶς, βλ. *Gazzetta Musicale di Napoli*, Ανno VII, N. 18 (13.5.1858), σ. 142, Ανno VIII, N. 1 (7.1.1859), σ. 1, *L'Arpa*, Ανno V, N. 45 (18.5.1858), σ. 180, N. 48 (7.6.1858), σ. 191, Ανno I, N. 27 (28.1.1859), σ. 108, *Il Trovatore*, Ανno V, N. 101 (18.12.1858), [σ. 2], *Gazzetta Musicale di Milano*, Ανno XVII, N. 8 (20.2.1859), σ. 66.

τις λανθασμένες διαδοχικές δημοσιεύσεις τριῶν ιταλικῶν ἐντύπων,<sup>13</sup> καὶ ἀπόλυτη καθίσταται τώρα πιὰ ἡ πεποίθηση ὅτι δὲν εἶναι ἀκριβῆ τὰ περὶ ἀναβιβάσεως στὴ Σύρο τὸ 1856 (ἀλλὰ καὶ τὰ περὶ Νάπολης Ἰταλίας τὸ 1858, βλ. παρακάτω), ἐνῷ ταυτοχρόνως ἀποκαλύπτεται ὅτι ἡ παγκόσμια πρώτη τῆς *Matilde d' Inghilterra* δόθηκε ἀναμφίβολα στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν κατὰ τὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Ἱανουαρίου τοῦ 1858.<sup>14</sup>

Κατὰ πρῶτο καὶ κυριότατο λόγο, ἡ *Matilde d' Inghilterra* συνετέθη ἀπὸ τὸν Zecchini στὴν Ἀθήνα τὸ 1857,<sup>15</sup> δηλαδή, τὸ 1856 δὲν εἴχε ἀκόμη γραφτεῖ. Δευτερεύοντως, σχετικῶς μὲ τὴν «Σύρο τῶν Ἰονίων Νήσων», πρέπει κατ' ἀρχὴν νὰ ἐπισημανθεῖ μετ' ἔμφασεως τὸ καταφανὲς γεωγραφικὸ λάθος ποὺ ἐμπεριέχεται στὴν διατύπωση. Ἀκόμη καὶ ἐὰν αὐτὸς αἰτιολογηθεῖ μὲ τὴν ίδεα τῆς ἀβλεψίας ἡ (ἰσως) καὶ τῆς (δικαιολογημένης) ἄγνοιας, εἶναι ἐπιπροσθέτως

ἀκόμη πιὸ κρίσιμο νὰ τονισθεῖ ὅτι δὲν θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρξαν παραστάσεις ὅπερας στὴν Ἐρμούπολη τῆς Σύρου τὸ 1856, κάτι στὸ ὅποιο ὁδηγεῖ ἡ ἀνυπαρξία στοιχείων τόσο στὸν ἑλληνικὸ<sup>16</sup> ὅσο καὶ στὸν ιταλικὸ Τύπο τῆς ἐποχῆς. Ἐπιπροσθέτως, ὁ ιταλικὸς μουσικὸς οἶκος Ricordi τοῦ Μιλάνου, ποὺ τηροῦσε ἀνελλιπῶς κάθε ἔτος λεπτομερῆ κατάλογο μὲ τὶς νέες ὅπερες Ἰταλῶν συνθετῶν ποὺ ἀνέβαιναν στὰ διάφορα θέατρα καὶ τὸν δημοσίευε στὸ δημοσιογραφικό του ἔντυπο, τὴν *Gazzetta Musicale di Milano*, δὲν ἀναφέρει τίποτα σχετικὸ στὸν κατάλογο τοῦ ἔτους 1856.<sup>17</sup> Εὖν, πάντως, ἀναβιβάσθηκε ποτὲ στὴν Σύρο ἡ *Matilde d' Inghilterra*, αὐτὸς θὰ μποροῦσε νὰ εἴχε συμβεῖ μόνο τὸ 1858, ὅταν τὰ «ἀπομεινάρια» τοῦ θιάσου τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν τῆς σαιζὸν ὅπερας 1857/8 μετέβησαν ἐπιβεβαιωμένα στὸ νησὶ γιὰ μία σειρὰ παραστάσεων σὲ ἔνα ξύλινο θέατρο, ποὺ στήθηκε πρόχειρα κατὰ τὸ πρῶτο είκοσαήμερο τοῦ Μαΐου τοῦ 1858 σὲ ἀνοικτὸ χῶρο («πλατεῖαν») τῆς Ἐρμούπολεως. Μεταξὺ τῶν ὅπερῶν, ποὺ ἔως σήμερα γνωρίζουμε ὅτι ἐπιβεβαιωμένα ἀναβιβάσθηκαν ἀπὸ τὴν ἐναρξὴν (Σάββατο 24.5./5.6.1858) ἕως καὶ τὴν λήξη τῶν παραστάσεων (μεταξὺ 24.6./6.7 καὶ 28.6./10.7.1858), δὲν περιλαμβάνεται ἡ *Matilde d' Inghilterra* τοῦ Zecchini.<sup>18</sup> Εξυπακούεται ὅτι ἡ ἀπουσία κάποιας συγκεκριμένης πληροφορίας δὲν ἐπιτρέπει κατ' ἀνάγκην τὴν ἀσύνετη ἔξαγωγὴ τοῦ συμπεράσματος ὅτι ἀποκλείεται νὰ ὑπῆρξε ἀναβιβαση τῆς ὅπερας τοῦ Zecchini τὸ 1858 στὴν Ἐρμούπολη, ὅμως οἱ περιορισμένες παραγωγικὲς δυνατότητες τοῦ ὑποτυπώδους θεατρικοῦ χώρου καὶ ἡ παρουσία ἐνὸς θιάσου ἔλλιποῦς σύνθεσης<sup>19</sup> ὑποδεικνύουν πρὸς τὸ παρὸν ὡς πιθανότερο τὸ ἀρνητικὸ ἐνδεχόμενο. Σχετικῶς μὲ τὸν ισχυρισμὸ τοῦ Sessa περὶ ἀναβιβασῆς τῆς

13. Βλ. *Il Trovatore*, Anno V, N. 101 (18.12.1858), [σ. 2], *L'arpa*, Anno I, N. 27 (28.1.1859), σ. 108, *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno XVII, N. 8 (20.2.1859), σ. 6. Τὸ περὶ «Sirax» (Σύρου) τοῦ Sessa πρέπει νὰ ἔχει σχέση μὲ μία λανθασμένη σχετικὴ ἀναφορὰ τοῦ *Trovatore* (στὸν κατάλογο νέων ὅπερῶν τοῦ 1869), δῆπου ὑποσημειώνεται ὅτι ἡ *Matilde d' Inghilterra* εἴχε ἀναβιβασθεῖ γιὰ πρώτη φορὰ «στὴν Σύρο πρὸ 13 ἑτῶν», βλ. *Euterpe*, Anno II, N. 2, (3.1.1870), σ. 8 (ἀκριβῆς ἀναδημοσίευση τοῦ καταλόγου νέων ὅπερῶν τοῦ 1869 τοῦ *Trovatore*, τὸ συγκεκριμένο φύλλο τοῦ ὅποιου δὲν σώζεται). Νὰ ἐπισημανθεῖ ὅμως ὅτι τὸ ἴδιο ἐντυπο (Il *Trovatore*), ὅταν εἴχε δημοσιεύσει τὸν κατάλογο νέων ὅπερῶν α' ἔξαμήνου τοῦ 1869, εἴχε ὑποσημειώσει ὅτι ἡ *Matilde d' Inghilterra* εἴχε ἀναβιβασθεῖ γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἀθήνα, βλ. *Euterpe*, Anno I, N. 32 (19.8.1869), σ. 7 (ἀκριβῆς ἀναδημοσίευση τοῦ καταλόγου νέων ὅπερῶν α' ἔξαμήνου τοῦ 1869 τοῦ *Trovatore*, τὸ συγκεκριμένο φύλλο τοῦ ὅποιου δὲν σώζεται). Περὶ πρώτης ἀναβιβάσεως στὴν Ἀθήνα «τὸ 1856 ἢ τὸ 1857, ἐὰν δὲν κάνουμε λάθος» κάνει λόγο σὲ ὑποσημείωσή του καὶ τὸ *Il Mondo Artistico*, Anno III, N. 32 (8.8.1869), σ. 7 στὸν κατάλογο νέων ὅπερῶν α' ἔξαμήνου τοῦ 1869 ποὺ δημοσιεύει.

14. Βλ. *Gazzetta Musicale di Napoli*, Anno VII, N. 18 (13.5.1858), σ. 142, *L'arpa*, Anno V, N. 45 (18.5.1858), σ. 180, N. 48 (7.6.1858), σ. 191.

15. Βλ. *Il Mondo Artistico*, Anno III, N. 27 (4.7.1869), σ. 6 (ἀποσπάσματα ἀπὸ κριτικὸ ἀρθρο τῆς *Arpa* τῆς Μπολώνιας, τὸ συγκεκριμένο φύλλο τῆς ὅποιας δὲν σώζεται), *Euterpe*, Anno I, N. 25 (2.7.1869), σ. 4 (ἀκριβῆς καὶ πλήρης ἀναδημοσίευση τοῦ προαναφερθέντος κριτικοῦ ἀρθρου τῆς *Arpa* τῆς Μπολώνιας). Ἐπίσης, ἀκριβῆς καὶ πλήρης ἀναδημοσίευση τοῦ ἴδιου ἀρθρου τῆς *Arpa* καὶ στὴν *La Fama*, N. 27 (6.7.1869), σ. 105-106).

16. Βλ. Μιχάλης Δήμου, Ἡ μεατρικὴ ζωὴ καὶ κίνηση στὴν Ἐρμούπολη τῆς Σύρου κατὰ τὸν 19ο αἰώνα (1826-1900), Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, Ἀθήνα, 2001 (διδακτορικὴ διατριβή).

17. Βλ. *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno XV, N. 51 (20.12.1857), σ. 406.

18. Γιὰ τὶς παραστάσεις ὅπερας τοῦ 1858 στὴν Σύρο, βλ. Δήμου, σ. π., τ. Α', σ. 167-168.

19. Ἀπὸ τοὺς μονωδοὺς ποὺ ἀναβιβασαν στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν τὴν *Matilde d' Inghilterra* κατὰ τὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Ἱανουαρίου τοῦ 1858 (βλ. *L'arpa*, Anno V, N. 48 (7.6.1858), σ. 191) εἴχαν ἥδη ἀναγωρῆσει γιὰ τὴν Ἰταλία τουλάχιστον οἱ Delfina Demoro (σποράνο), Carlo Bartolucci (βαρύτονος) καὶ Pietro Chiesi (τενόρος κατάλληλος γιὰ σοβαρές ὅπερες), δηλαδὴ οἱ τρεῖς πιὸ βασικοί.

*Matilde d' Inghilterra* στήν Νάπολη τὸ 1858, ἀρκούμαστε νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ποτὲ δὲν συνέβη κάτι τέτοιο καὶ νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ὁ Ἰταλὸς ἔρευνητὴς παροδηγήθηκε πιθανότατα ἀπὸ μερικὲς λανθασμένες διαδοχικὲς δῆμοσιεύσεις σὲ μερίδα τοῦ ἵταλικοῦ Τύπου τῆς ἐποχῆς.<sup>20</sup>

Καταλήγοντας καὶ συνοψίζοντας, δύο μόνο εἶναι οἱ ἐπιβεβαιωμένες φορὲς ποὺ ἀναβίβασθηκε ἡ *Matilde d' Inghilterra* τοῦ Francesco Zecchini: γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν κατὰ τὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Ἱανουαρίου τοῦ 1858 καὶ γιὰ δεύτερη, καὶ τελευταίᾳ, φορὰ στὸ Teatro Brunetti τῆς Μπολώνιας τὸν Ιούνιο τοῦ 1869 (γενικὴ δοκιμὴ τὴν Τετάρτη 11/23.6.1869 καὶ πρεμιέρα τὴν Πέμπτη 12/24.6.1869).<sup>21</sup>

20. Πρῶτο τὸ ἔντυπο τοῦ Τορίνου *Il Trovatore*, Anno V, N. 101 (18.12.1858), [σ. 2] δῆμοσιεύσεις ἐναν τετράστηλο πίνακα (τίτλος ὅπερας – εἰδὸς ὅπερας – συνθέτης – τόπος ἀναβίβασης, ἀντιστοίχως σὲ κάθε στήλη) μὲ τὶς νέες ὅπερες ποὺ ἀναβίβασθηκαν τὸ ἔτος 1858. Μεταξὺ αὐτῶν περιέλαβε καὶ τὴν *Matilde d' Inghilterra* («*Matilde d' Inghilterra*» – «seria» – «Zecchini» – δύμοιωματικά). Τὸ τυπογραφικὸ λάθος τῆς στοιχειοθέτησης ὄμοιωματικῶν στὸν τόπο ἀναβίβασης παροδηγεῖ τὸν ἀναγνώστη καὶ τὸν ωθεῖ νὰ θεωρήσει ὅτι αὐτὴ ἡ ὅπερα ἀναβίβασθηκε στὸν ἴδιο τόπο μὲ τὴν ἀμέσως προηγούμενη στὸν πίνακα, ποὺ ἦταν ἡ ὅπερα *La gioventù di Shakespeare* τοῦ Giuseppe Lillo καὶ εἶχε ἀναβίβασθεῖ τὸ 1858 στὴν Νάπολη. Αὐτὸ τὸ λάθος ἀναπαρήχθη ἀκρίτως, ὡς ἦταν σύνηθες τότε, ἀπὸ τὰ ἔντυπα *L' Arpa*, Anno I, N. 27 (28.1.1859), σ. 108 («*Matilde d' Inghilterra*» – «seria» – «di Zecchini» – «a Napoli») καὶ *Gazzetta Musicale di Milano*, Anno XVII, N. 8 (20.2.1859), σ. 66 («*Matilde d' Inghilterra*» – «serio» – «Zecchini» – δύμοιωματικὰ ὡς πρὸς τὴν προηγούμενη ὅπερα, ποὺ ἦταν ἡ *Nanella* τοῦ Starace καὶ εἶχε ἀναβίβασθεῖ στὴν Νάπολη, καὶ ὑποστημέσθω ὅτι ἀγνοεῖται τὸ θέατρο, οἱ συντελεστὲς καὶ ἡ ἡμερομηνία, ὅπότε πιθανολογεῖ τὸν Ἀπρίλιο ἢ τὸν Μάιο τοῦ 1858). Ἀντιθέτως, ἡ ναπολιτánικη *Gazzetta Musicale di Napoli*, Anno VIII, N. 1 (7.1.1859), σ. 1, ἀπέφυγε τὸ λάθος («*Matilde d' Inghilterra*» – «seria» – «di Zecchini», χωρὶς ἀναφορὰ κάποιου τόπου ἀναβίβασης).

21. Βλ. *Il Mondo Artistico*, Anno III, N. 24 (13.6.1869), σ. 5, N. 26 (27.6.1869), σ. 2, N. 27 (4.7.1869), σ. 6 (ἀποσπάσματα ἀπὸ κριτικὸ ἄρθρο τῆς *Arpa* τῆς Μπολώνιας, τὸ συγκεκριμένο φύλλο τῆς ὁποίας δὲν σώζεται), N. 29 (18.7.1869), σ. 3, N. 32 (8.8.1869), σ. 7, *La Fama*, N. 26 (29.6.1869), σ. 104, N. 27 (6.7.1869), σ. 105-106 (ἀκριβῆς καὶ πλήρης ἀναδημοσίευση τοῦ προαναφερθέντος κριτικοῦ ἄρθρου τῆς *Arpa* τῆς Μπολώνιας), *Euterpe*, Anno I, N. 25 (2.7.1869), σ. 4 (ἐπίσης ἀκριβῆς καὶ πλήρης ἀναδημοσίευση τοῦ προαναφερθέντος κριτικοῦ ἄρθρου τῆς *Arpa*), *Cosmorama Pittorico*, Anno XXXIV, N. 21 (20.6.1869),

\* \* \*

Στὴν δεύτερη σελίδα τοῦ ἀθηναϊκῆς ἔκδοσης τοῦ λιμπρέτου ἀναγράφονται οἱ ρόλοι, ἡ διανομή, οἱ χορωδίες καὶ λοιπὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα:

«ΡΟΛΟΙ:

RICCARDO COR DI LEONE, Re d' Inghilterra: *Signor Carlo Bartolucci* [primo baritono assoluto]<sup>22</sup>

BERENGARIA, sposa di Riccardo e figlia di Sancio di Navarra: *Signora Susanna Onori* [altra prima donna / comprimaria soprano]

MATILDE, sorella di Riccardo: *Signora Delfina Demoro* [prima donna soprano assoluta]

MALEK-ADHEL, fratello di Saladino, Sultano di Egitto: *Signor Pietro Chiesi* [primo tenore serio assoluto]

GUIDO DI LUSIGNANO, già Re di Gerusalemme: *N.N.*<sup>23</sup>

METCHOUB, Generale di Saladino: *Signor Alessandro Berlendis* [primo basso assoluto]

KALEB, confidente di Malek-Adhel: *Signor Raimondo Buffagni* [secondo basso]

LO SCUDIERO, di Lusignano: *Signor N. [icola] Adoni* [terzo basso]

UN GUERRIERE, dei Crociati: *Signor Biagio Nerozzi* [terzo basso]

Χορωδία (Coro) σταυροφόρων πολεμιστῶν (Guerrieri Crociati) – ἀρχηγῶν τοῦ χριστιανικοῦ στρατοῦ (Duci dell' Esercito Cristiano) – νεαρῶν θεραπαινίδων τῆς Berengaria (Damigelle di Berengaria) – πολεμιστῶν καὶ διοικητῶν τοῦ στρατοῦ τῶν Μουσουλμάνων (Guerrieri, Duci Mussulmani) – καὶ γυναικῶν ποὺ ἦταν σκλάβες τῶν Σαρακηνῶν (Schiave Saracene). Ἡ δράση τοποθετεῖται στὴν Παλαιστίνη – Ἡ ἐποχὴ στὰ 1150». <sup>24</sup>

\* \* \*

‘Αναλυτικῶς ἡ ὑπόθεση, τὰ μέρη καὶ τὰ κύρια μουσικὰ κομμάτια τῆς *Matilde d' Inghilterra* (μαζὶ μὲ τὶς σκηνογραφικὲς λεπτομέρειες, καθὼς καὶ τὶς πιὸ σημαντικὲς ἀπὸ τὶς σκηνικὲς ὁδηγίες):

[σ. 4], N. 22 (28.6.1869), [σ. 4], N. 23 (6.7.1869), [σ. 2], *Il Trovatore*, Anno XVI, N. 26 (1.7.1869), σ. 6.

22. Τὰ ἐντὸς ἀγκύλης ἀποτελοῦν δική μας προσθήκη.

23. N.N. = ὅταν ἐκτυπώθηκε τὸ λιμπρέτο δὲν εἶχε ὄρισθεῖ ἀκόμη ὁ μονωδὸς ποὺ θὰ ἀναλάμβανε τὸν συγκεκριμένο μικρὸ ρόλο καὶ γι' αὐτὸν τὸν λόγο ἀνεγράφη ἡ γνωστὴ σχετικὴ σήμανση «N.N.». Πάντως, κατὰ τὴν ἐκτίμησή μας ὁ φωνητικὸς τύπος αὐτοῦ τοῦ ρόλου πρέπει νὰ ἦταν βαρύτονος ἢ μπάσος.

24. Προφανής ὁ ἀναχρονισμὸς στὴν συγκεκριμένη ὑπόθεση.

Προηγεῖται σύντομη Μουσικὴ Εἰσαγωγὴ (Introduzione).<sup>25</sup>

## Α' ΠΡΑΞΗ

1<sup>η</sup> σκηνή: (Μεγάλη πλατεῖα ποὺ ἐπικοινωνεῖ μὲ τὸ λιμάνι τῆς Damiata.<sup>26</sup> Ἀπὸ τὴν μία πλευρὰ τὸ ἔξωτερικὸ τοῦ μεγαλοπρεποῦς ἀνακτόρου, ὃπου διαμένουν ὡς ὅμηροι τοῦ Malek-Adhel, ἀδελφοῦ του Σαλαδίνου, Σουλτάνου τῆς Αἰγύπτου, ἡ Matilde καὶ ἡ Berengaria, ἀδελφὴ καὶ σύζυγος ἀντιστοίχως τοῦ Riccardo Cor di Leone, βασιλιὰ τῆς Ἑγγλίας. Στὸ βάθος, σὲ κάποια ἀπόσταση, ἡ θάλασσα. Ἐδῶ καὶ κεῖ διάφορες δέσμες ὅπλων καὶ ἀνάμεσά τους διάφοροι πολεμιστές. Ἀρκετοὶ Μουσουλμάνοι καταφθάνουν λίγο-λίγο καὶ ἐνώνονται σὲ δύο ὄμάδες στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς). Οἱ δύο ὄμάδες τῶν Μουσουλμάνων (χορωδία) ἐκφράζουν τὴν δυσαρέσκειά τους γιὰ τὴν νίκη τῶν Χριστιανῶν, τὴν ἀπορία τους γιὰ τὸ ποῦ βρίσκεται ὁ Malek-Adhel, προκειμένου νὰ ἀποκαταστήσει τὴν τιμὴ τοῦ μουσουλμανικοῦ κόσμου, τὸν θαυμασμό τους γιὰ τὸν Σαλαδίνο, καθὼς καὶ τὴν εὐχή τους ὁ Malek-Adhel νὰ ἀπαλλαγεῖ ἐπιτέλους ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ ἔρωτα. Κατόπιν, στρέφοντας τὸ βλέμμα ἀρχικῶς στὴν θάλασσα καὶ ὑστερα στὸν οὐρανό, ζητοῦν τὴν βοήθεια τοῦ θεοῦ. Ἀπὸ τὴν θάλασσα πλησιάζουν τὰ πλοῖα τοῦ Metchoub, στρατηγοῦ τοῦ Σαλαδίνου, ποὺ φέρουν σημαῖες μὲ τὴν ἡμισέληνο, ὅπότε οἱ Μουσουλμάνοι ἐκδηλώνουν τὸν πολεμικὸ τους ἐνθουσιασμὸ καὶ τὴν ἐλπίδα τους γιὰ νίκη (μεγάλο χορωδιακό).<sup>27</sup> Ό Metchoub πλησιάζει μὲ πολύτιμη στρατιωτικὴ συνοδεία.

2<sup>η</sup> σκηνή: 'Ο Metchoub (πρῶτος μπάσος) ἀρχικῶς δοξάζει τὸν Ἀλλάχ, ἐμψυχώνει τοὺς συγκεντρωμένους καὶ τοὺς διαβεβαιώνει ὅτι ὁ ἐχθρικὸς στρατὸς θὰ καταστραφεῖ (εἰσόδος τοῦ Metchoub).<sup>28</sup>

25. Βλ. *L'arpa*, Anno V, N. 48 (7.6.1858), σ. 191. "Ισως νὰ ἀποτελεῖτο ἀπὸ ἐπίλεγμένα μουσικὰ θέματα κομματιῶν τῆς κυρίως ὅπερας, ὅπως συνέβη καὶ στὴν περίπτωση τῆς μουσικῆς εἰσαγωγῆς τῆς κωμικῆς ὅπερας *Gli Empirici* τοῦ Zecchini (βλ. *L'arpa*, Anno XV, N. 35 (14.4.1868), σ. 138).

26. Τὸ τότε λιμάνι τῆς Damiata ἡ Damietta (Δαμιέττης) εἶναι ἡ σημερινὴ μεγάλη παραθαλάσσια αἰγυπτιακὴ πόλη-λιμάνι. Dumyat, ἀνατολικῶς τῆς Ἀλεξάνδρειας καὶ πλησίον τῆς διώρυγας τοῦ Σουέζ.

27. «Quale evento! Funesta beltade... liberato dai lacci d'amor. / Tu, nel cui pugno è il fulmine... il desiato allor! / Oh! Qual suono! Ecco, Metchoub si appressa... l'alma accende dei nostri guerrieri».

28. «Gloria ad Allah! non è, non è ancor spento... e dal suo trono chi m' invia, l' accende».

"Ὑστερα τοὺς μεταφέρει τὴν ἀποφασιστικότητα ἀλλὰ καὶ τὴν ὄργη τοῦ Σαλαδίνου, διότι ὁ ἀδελφός του, ὁ Malek-Adhel, ἀδιαφορεῖ, ἐπειδὴ εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὴν Matilde, ἀδελφὴ τοῦ ἐχθροῦ του. Καταλήγει ἐκφράζοντας τὴν ἐλπίδα ὅτι ὁ Malek-Adhel θὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴν ἀπραξία στὴν ὥποια τὸν ἔχει φέρει ὁ ἔρωτας, θὰ ξαναγίνει ὁ ἥρωας τῶν Ἀράβων καὶ θὰ σβήσει τὴν ντροπή, δδηγώντας τους σὲ ἐποχὴς δόξας (διμερῆς ἄρια τοῦ Metchoub).<sup>29</sup> Οἱ συγκεντρωμένοι Μουσουλμάνοι (χορωδία) εὐελπιστοῦν ὅτι ὁ ἡγέτης τους θὰ ξυπνήσει ἀπὸ τὴν καταστροφικὴ καὶ ἀναδρητὴ ἀπραξία τοῦ ἔρωτα.

3<sup>η</sup> σκηνή: (Μία αἴθουσα στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀνακτόρου, διακοσμημένη μὲ ἀνατολίτικη χλιδή. Η Matilde εἰσέρχεται ἔντρομη στὸ ἐνδιαίτημά της στιγμὴ ποὺ ἀκούγονται τὰ τελευταῖα λόγια τῆς προηγηθείσας χορωδίας καὶ ἔνα στρατιωτικὸ ἐμβατήριο. Ακολουθεῖ ἡ Berengaria). Η Matilde (ἀπόλυτη πριμαντόνα σοπράνο) ἐκδηλώνει τὴν ἀγωνία της γιὰ τὸ ἐμβατήριο καὶ τὴν κλαγγὴ τῶν ὅπλων ποὺ ἀκούγονται, θεωρώντας τα κακὸ οἰωνό. Κατόπιν, ἀφοῦ πρῶτα ἐκφράσει τὴν ἀβεβαιότητα καὶ τὴν ἀνησυχία ποὺ βιώνει στὸν ἔνο τόπο ὅπου βρίσκεται, ζητᾶ τὴν ἐλεημοσύνη τοῦ θεοῦ, ἀκολούθως ἐμφανίζεται αἰσιόδοξη καὶ εὐελπιστεῖ ὅτι ἡ ζωὴ της κοντὰ στὸν Malek-Adhel θὰ εἴναι μία γιορτὴ καὶ ὁ γαμήλιός της θάλαμος εύτυχης (διμερῆς ἄρια τῆς Matilde).<sup>30</sup>

4<sup>η</sup> σκηνή: Εἰσέρχονται ἀρκετὲς σκλάβες τοποθετώντας μπροστὰ στὰ πόδια τῆς Matilde πλούσια δῶρα ἐκ μέρους τοῦ Malek-Adhel. Ακολουθεῖ ὁ Kaled (δευτερεύων μπάσος). Η ὄμάδα τῶν γυναικῶν (χορωδία) διαλαλεῖ μὲ ἔνα ἴλαρὸ καὶ ὑπαινικτικὸ ἀσμα τὴν ἔρωτικὴ ἀξία τῆς Matilde καὶ τὴν σημασία της γιὰ τὸν Malek-Adhel (χορωδιακό).<sup>31</sup> Η Matilde ἀγκαλιάζει τὴν Berengaria (ἄλλη πριμαντόνα / κομπριμάρια σοπράνο), διαδηλώνοντας τὴν ἀθεράπευτη θλίψη της, ἐνῷ ὁ Kaled ἀνακοινώνει τὴν ἀφίξη τοῦ Malek-Adhel.

5<sup>η</sup> σκηνή: Εἰσέρχεται ὁ Malek-Adhel (πρῶτος τενόρος) μὲ τὴν φρουρά του καὶ χαιρετᾶ μὲ σεβα-

29. «Nella sua reggia fremere... paventi in me il Sovran» (cavatina), «Se al bellico suono... di gloria verrà» (cabaletta).

30. «Dell' età sua primiera... è necessaria al cor» (cavatina), «È ver, per me se palpita... che entrambi accoglierà» (andante / cabaletta).

31. «È l' Europea – vaga donzella... d' amor la stella – la Dea dei cor».

σμὸ τὴν Matilde καὶ τὴν Berengaria, ἡ ὁποία τοῦ ὑπενθυμίζει ὅτι κατ’ οὐσίαν εἶναι σκλάβες του, κάτι ποὺ αὐτὸς ἀρνεῖται. Κατόπιν ὁ Malek-Adhel δηλώνει εὐθέως τὴν ἀγάπη του στὴν Matilde, ἐνῷ ἡ τελευταία ἀνταποκρίνεται θετικὰ (διμερῆς ἄρια τοῦ Malek-Adhel).<sup>32</sup> Ἡ Matilde καὶ ἡ Berengaria τοῦ ζητοῦν νὰ τὶς ἀπελευθερώσει, ἀλλὰ ἐκεῖνος ἔξηγει ὅτι ἀδύνατεῖ. Ἐκείνη τὴν στιγμὴ ἀκούγονται κοντὰ οἱ φωνὲς τῶν στρατιωτῶν τοῦ Metchoub ποὺ δηλώνουν στὸν Malek-Adhel τὴν ἀπόλυτη ἀφοσίωσή τους καὶ τὸν καλοῦν νὰ ἡγηθεῖ τοῦ στρατοῦ. "Οταν ἀκούγεται ἀπὸ μακριὰ ὁ μακρόσυρτος ἥχος μιᾶς πολεμικῆς σάλπιγγας, οἱ Malek-Adhel, Matilde καὶ Berengaria ἀναστατώνονται· ὁ πρῶτος διότι τοῦ ὑπενθυμίζει ἔνα καθῆκον ποὺ εἶναι ἀπρόθυμος νὰ ἐπιτελέσει, ἡ δεύτερη ἀπὸ ἥχος καὶ ἐνοχὲς καὶ ἡ τρίτη ἀπὸ φρίκη καὶ φόβο (τρίο τῶν Malek-Adhel, Matilde, Berengaria).<sup>33</sup>

6<sup>η</sup> σκηνή: Εἰσέρχεται ὁ Metchoub ἀκολουθούμενος ἀπὸ διοικητὲς τοῦ στρατοῦ καὶ ὀπλισμένους ἄνδρες. Ἐκ μέρους τοῦ Σαλαδίνου ζητᾶ ἀπὸ τὸν Malek-Adhel νὰ ἐγκαταλείψει τὴν ἀπράξια καὶ νὰ ζωσθεῖ τὰ ὅπλα, εἰδάλλως θὰ εἶναι καταραμένος. Αὐτὸ προκαλεῖ τὴν «έκρηξη» ὅλων τῶν παρευρισκομένων: ὁ Metchoub ἐπαναλαμβάνει ὅτι ὁ Malek-Adhel θὰ καταστεῖ καταραμένος ὡς ἄθλιος προδότης, ὁ τελευταῖος, πιεζόμενος καὶ θιγόμενος, ἀρνεῖται ὅτι ὁ ἔρωτας θὰ τὸν καταστήσει ἀνανόρο καὶ ἀτιμο, ἐνῷ ἡ ἀγγωμένη Matilde ἐκδηλώνει γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ τὸν ἔρωτά της καὶ ἡ Berengaria τὴν λαχτάρα της νὰ συναντήσει τὸν Riccardo. Ἀκολούθως, ὁ Metchoub αἰφνιδιάζει ἀπαντες, ἀνακοινώνοντας τὴν ἐπιθυμία-διαταγὴ τοῦ Σαλαδίνου νὰ ἀπελευθερωθοῦν οἱ δύο γυναῖκες τὸ ἐπόμενο κι ὅλας πρωί. "Ολοι οἱ ἐμπλεκόμενοι «πυροδότοῦνται» συναισθηματικῶς: ὁ Malek-Adhel δηλώνει ὅτι μάταια ἐλπίζουν κάποιοι νὰ τοῦ πάρουν τὴν Matilde, ἡ Berengaria λέει στὴν Matilde ὅτι εἶναι παράδοξο νὰ μὴν ἐπιθυμεῖ τὴν ἐπιστροφὴ στὸν Riccardo καὶ ἀναρωτιέται πῶς θὰ μπορέσει νὰ ἀποκαλύψει σ' αὐτὸν τὸν ἔρωτα τῆς ἀδελφῆς του, ἡ Matilde διαβεβαιώνει τὸν Malek-Adhel ὅτι θὰ ζήσει γιὰ πάντα

στὸ πλευρό του καὶ ὁ Metchoub ἐπιχαίρει γιὰ τὶς διαμεσολαβητικὲς ίκανότητές του, ἐνῷ ὄμαδες γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν (δύο ἡμιχόρια) τονίζουν τὴν δύσκολη θέση τῆς Matilde καὶ ὄρκίζονται γιὰ τὴν νίκη τῶν Μουσουλμάνων ἀντιστοίχως (pezzo concertato / κουαρτέτο καὶ στρέτο φινάλε τῶν Malek-Adhel, Berengaria, Matilde, Metchoub).<sup>34</sup> Ἄφοῦ ἡ Berengaria ἀποχαιρετήσει τὴν Matilde, ὁ Malek-Adhel τὴν παίρνει μαζί του καὶ φεύγουν, ἐνῷ οἱ Metchoub καὶ Berengaria ἀναχωροῦν πρὸς τὴν ἀντίθετη πλευρά. (Τέλος τῆς Α' Πράξης).

## Β' ΠΡΑΞΗ.

1<sup>η</sup> σκηνή: (*Μεγαλοπρεπής προθάλαμος στὸ παλάτι τοῦ Riccardo στὴν Tolemaide (Πτολεμαΐδα)*). Ἀπὸ τὴν μία πλευρὰ μία κλίμακα ποὺ ὀδηγεῖ στὰ ἐσωτερικὰ διαμερίσματα· στὴν πρόσοψη, ἡ πύλη τῆς εἰσόδου· ἔξερχονται οἱ ἀρχηγοὶ τῶν διαφόρων χριστιανικῶν στρατευμάτων). Οἱ ἀρχηγοὶ (χορωδία) διακηρύσσουν ἀφ' ἐνὸς μὲν τὸ μεγαλεῖο τῶν Χριστιανῶν καὶ τοῦ Riccardo, ἀφ' ἐτέρου δὲ τὴν δύσκολη θέση στὴν ὁποία ἔχουν περιέλθει οἱ Μουσουλμάνοι (χορωδίακο).

2<sup>η</sup> σκηνή: Εἰσέρχεται ὁ Riccardo (πρῶτος βαρύτονος), ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν Guido di Lusignano, τοὺς ἀξιωματικοὺς καὶ τοὺς ὑπηρέτες του. Προχωρεῖ ἀπέναντι στὴν Berengaria, ἡ ὁποία ἔξερχεται ἀπὸ τὴν πύλη τῆς εἰσόδου μαζί μὲ τὶς θεραπαινίδες της. Τὴν ὑποδέχεται θερμὰ καὶ τὴν ρωτᾷ γιατί δὲν εἶναι μαζί της ἡ Matilde. Ἐπειδὴ αὐτὴ διστάζει νὰ τοῦ ἀπαντήσει, ὁ Guido ἀποκαλύπτει ὅτι ἡ Matilde εἶναι ἔρωτευμένη μὲ τὸν Malek-Adhel καὶ ὑπενθυμίζει στὸν Riccardo ὅτι ἐκεῖνος τοῦ εἶχε ὑποσχεθεῖ τὸ χέρι της. 'Ο Riccardo ἔξοργίζεται, ὀρκίζεται νὰ ἀπελευθερώσει τὴν Ιερουσαλήμ ἀπὸ τοὺς Σαρακηνοὺς καὶ κηρύσσει γενικὸ ἔστηκαμό (διμερῆς ἄρια τοῦ Riccardo).<sup>35</sup> Οἱ δοῦκες ἀποχωροῦν. Ἡ Berengaria κατευθύνεται στὰ ἐσωτερικὰ διαμερίσματα, ἀκολουθούμενη ἀπὸ τὶς θεραπαινίδες καὶ τοὺς ὑπηρέτες.

3<sup>η</sup> σκηνή: (*Εἶναι νύχτα: ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται*

32. «Io t’ amo; un Angelo per me tu sei... a consolari» (cavatina), «Sprezzo il lauro della gloria... vivrà l’ Arabo guerrier!» (romanza / adagio / cabaletta). Ένδιαμέσως παρεμβαίνει καὶ ἡ Matilde.

33. «Della tremenda – bellica tromba... sorga per tutti – di pace il di» (συμμετέχει καὶ χορωδία ἀποτελούμενη ἀπὸ ἄνδρες τοῦ Metchoub).

34. «Maledetto tu sarai... alle preci dell’ amor... Sorte avversa! Sfidarti saprò... di un popol che vinti noi tutti giurò» (συμμετέχουν καὶ δύο ἡμιχόρια, ἔνα τῶν γυναικῶν καὶ ἔνα τῶν ἀνδρῶν, ποὺ ἔχει ἐπικεφαλῆς τοῦ τὸν Kaled).

35. «Eterna ed invincibile... il Musulmano avrà».

36. «Di Sionne la voce e dolente... a troncare i suoi lunghi dolor» (cavatina), «Su gl’ iniqui fulminando... i guerrieri della fè» (cabaletta).

στὸ ἀνάκτορο τοῦ Malek-Adhel στὴν Damiata καὶ παρουσιάζεται ἔνα περίπτερο ποὺ ἐπικοινωνεῖ μὲ τοὺς κήπους, οἱ ὄποιοι διακρίνονται στὸ βάθος φωτισμένοι ἀπὸ τὸ φεγγαρόφως, ἐνῶ τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ περιπτέρου φωτίζεται ἀπὸ ἀρκετὲς λαμπτάδες. Ἀριστερὰ μία πύλη ποὺ ὁδηγεῖ σὲ ἀνοιχτὸ χῶρο· δεξιὰ μία πύλη εἰσόδου· ἀπὸ αὐτὴν εἰσέρχεται ὁ Kaled καὶ συναντᾶται μὲ τὸν Metchoub, ποὺ εἰσῆλθε ἀπὸ τὴν ἀπέναντι πύλη). Ὁ Kaled ἀνακοινώνει στὸν Metchoub τὴν διαταγὴν τοῦ Σαλαδίνου πρὸς τὸν Malek-Adhel νὰ ἐγκαταλείψει προσωρινὰ τὴν Damata καὶ νὰ μεταβεῖ ἀμέσως στὴν Cesarea (Καισάρεια) ποὺ ἀπειλεῖται ἀπὸ τοὺς Σταυροφόρους. Ὁ Metchoub ἐκφράζει τὴν βεβαιότητά του ὅτι ὁ Malek-Adhel θὰ ἀνακτήσει τὸ πολεμικὸ του πνεῦμα καὶ οἱ σταυροφόροι θὰ τὸν ἔνανθροῦν μπροστά τους (μονομερῆς ἄρια τοῦ Metchoub).<sup>37</sup> Ἀκολούθως, Metchoub καὶ Kaled δηλώνουν ὅτι θὰ διαδώσουν στοὺς διοικητὲς τοῦ μουσουλμανικοῦ στρατοῦ τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ Malek-Adhel στὸ πεδίο τῆς μάχης (ντουετίνο τῶν Metchoub, Kaled).<sup>38</sup> Ἀναγωροῦν ἀπὸ τὴν σκηνὴν.

*4<sup>η</sup> σκηνή:* Μετὰ ἀπὸ ἐλάχιστο χρόνο, ὁ Malek-Adhel εἰσέρχεται μόνος ἀπὸ τὴν πύλη ποὺ εἶναι ἀπέναντι σὲ ἑκείνη ἀπὸ τὴν ὄποια ἀπομακρύνθηκαν οἱ Metchoub καὶ Kaled· κατόπιν εἰσέρχεται καὶ ἡ Matilde. Ἀρχικῶς ὁ Malek-Adhel ἐκφράζει τὴν βαθύτατη Θλίψη του γιὰ τὸν ἀποχωρισμό του ἀπὸ τὴν Matilde, ἀλλὰ ἔφενει τὴν βλέπει μπροστά του καὶ μεταπίπτει σὲ κατάσταση μεγάλης χαρᾶς. Ἐκείνη ὅμως, πιστεύοντας ὅτι αὐτὸς ἤταν συνυπεύθυνος στὴν ἀπόφαση ἐπιστροφῆς της στὸν ἀδελφό της, τὸν ἀποδιώχνει ὡς ἀπιστο, λέγοντας ὅτι θὰ προτιμοῦσε νὰ πέθαινε ἡ ἴδια. Ἀπελπισμένος, ὁ Malek-Adhel, βγάζει ἔνα ἔγχειρίδιο καὶ ἀπειλεῖ νὰ αὐτοκτονήσει, ἡ Matilde τὸν ἀποτρέπει ζήτωντας του νὰ σκοτωθεῖ ἑκείνη ἀντὶ γι' αὐτὸν καὶ τελικῶς, μετὰ ἀπὸ ἀμοιβαῖες διαβεβαιώσεις αἰώνιας ἀγάπης, οἱ δύο τους ἐπανενώνονται, ὁρκίζονται νὰ γίνουν σύζυγοι, ἐκφράζουν τὴν χαρά τους καὶ διαδηλώνουν τὴν ἀπόφασή τους νὰ ζήσουν ἡ νὰ πεθάνουν μαζὶ (ντουέτο τῶν Malek-Adhel, Matilde).<sup>39</sup>

*5<sup>η</sup> σκηνή:* Ἀπὸ μακριὰ ἀκούγονται μερικὲς φωνὲς ποὺ ὅλο καὶ περισσότερο πλησιάζουν στὰ ἀνάκτορα. Ἐκπληκτοὶ οἱ Malek-Adhel καὶ Matilde ἐπιστρέφουν στὴν σκηνὴν ἀκολουθούμενοι ἀπὸ

τὶς σκλάβες τῆς τελευταίας, ἐνῶ πίσω ἀπὸ τὴν σκηνὴν ἀκούγονται φωνὲς (χορωδία) νὰ ὑμνοῦν τὸν Malek-Adhel καὶ νὰ τὸν καλοῦν νὰ μεταβεῖ γιὰ μάχη στὴν Cesarea.

*6<sup>η</sup> σκηνή:* Εἰσέρχονται οἱ Ἀρχηγοὶ τοῦ στρατοῦ τῶν Σαρακηνῶν μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Metchoub καὶ τὸν Kaled. Ὁ τελευταῖος παραδίδει στὸν Malek-Adhel ἔνα φιρμάνι τοῦ Σαλαδίνου μὲ τὸ ὄποιο αὐτὸς καλοῦσε τὸν ἀδελφό του στὴν Cesarea. Ὁ Malek-Adhel ἀγκαλιάζει καὶ ἀποχαιρετᾷ τὴν Matilde ἐν μέσω θριαμβικοῦ πολεμικοῦ ἐνθουσιασμοῦ τοῦ ἴδιου, τοῦ Metchoub, τοῦ Kaled, τῶν λοιπῶν Μουσουλμάνων καὶ τῶν γυναικῶν σκλάβων, ἀλλὰ καὶ ἀνάμικτων συναισθημάτων τῆς Matilde γιὰ τὸν Malek-Adhel καὶ τοὺς Ἄγγλους συμπατριῶτες της. Ὁ Malek-Adhel καὶ ἡ Matilde ἀποχωρίζονται καὶ ἀναχωροῦν μὲ ἔκδηλη Θλίψη, αὐτὴ μαζὶ μὲ τὶς σκλάβες της καὶ ἐκεῖνος μὲ τοὺς πολεμιστές. (Τέλος τῆς Β' Πράξης).

#### Γ' ΠΡΑΞΗ.

*1<sup>η</sup> σκηνή:* (*Στρατόπεδο τοῦ Riccardo.* Ἀπὸ τὸ ἔνα μέρος τὸ βασιλικὸ περίπτερο, ἀπὸ τὸ ἄλλο οἱ σκηνὲς τῶν διαφόρων Εὐρωπαίων πριγκίπων μὲ τὰ ἀντίστοιχα οἰκόσημα. Στὸ μέσον ἔνα τρόπαιο ἀπὸ σπλα, ἐπάνω στὸ ὄποιο κυματίζει μία λευκὴ στρατιά. Μετὰ ἀπὸ μερικὲς στιγμὲς ἐμφανίζονται οἱ θεραπαινίδες τῆς Berengaria· ἀπὸ τὶς σκηνὲς ἔξερχονται οἱ δοῦκες τοῦ στρατοῦ καὶ τοποθετοῦνται ἀπέναντι στὴν Ἀγγλίδα βασίλισσα, ἡ ὄποια ἐμφανίζεται ἐν μέσω τῶν Riccardo καὶ Guido, περικυλωμένη ἀπὸ ύπηρτες καὶ φρουρούς). Οἱ πολεμιστὲς καὶ οἱ γυναῖκες (χορωδία) ὑμνοῦν τὸν θεὸ τῶν Χριστιανῶν, ἐκφράζουν τὴν χαρά τους γιὰ τὴν ἐπιστροφὴ τῆς Berengaria καὶ προτρέπουν σὲ νικηφόρο πολιορκία τῆς Cesarea (χορωδιακό).<sup>40</sup> Ὁ Riccardo καλωσορίζει τὴν Berengaria καὶ ύπόσχονται ὁ ἔνας στὸν ἄλλο ὅτι θὰ μείνουν μαζὶ μέχρι τὸν τελικὸ θρίαμβο.

*2<sup>η</sup> σκηνή:* Μερικοὶ ιππότες τοῦ τάγματος τῆς Παρθένου εἰσέρχονται στὸ στρατόπεδο κατευθυνόμενοι πρὸς τὸν Riccardo καὶ ἀναγγέλλουν ὅτι καταφθάνει ἡ Matilde ἀπὸ τὴν Damiata, ἔχοντας ἀποδράσει ἀπὸ τὴν παγίδα τοῦ Malek-Adhel. Ἡ Berengaria φαντάζεται τὴν Θλίψη τῆς Matilde, ἐνῶ ὁ Guido μονολογεῖ πικρὰ ὅτι ἡ τελευταία δὲν ἐπιστρέφει γι' αὐτὸν καὶ ἀμφισβητεῖ τὰ περὶ ἀπόδρασής της.

*3<sup>η</sup> σκηνή:* Ἡ Matilde εἰσέρχεται στὸ στρατόπεδο ἐν μέσω δύο θεραπαινίδων της καὶ ιπποτῶν τοῦ τάγματος τῆς Παρθένου καὶ τρέχει στὴν ἀγκαλιά

37. «Privo di lei che esercita... tremando il rivedrà».

38. «Andiam fra i Duci a spargere... li guida a trionfar».

39. «Se un pianto, un tuo sospiro... a vivere o morir».

40. «Bella è l' ira generosa... mano al brando vincitor!».

τῆς Berengaria κρύβοντας τὸ πρόσωπό της στὸ στῆθος τῆς τελευταίας. Ο Riccardo, βλέποντάς την δυστυχισμένη, ἀναζητᾷ ἐκδίκηση, ἐνῶ ἡ Berengaria τῆς λέει ὅτι τώρα εἶναι ἀσφαλής κοντά τους. Ἡ Matilde προτρέπει τὸν Riccardo νὰ μὴν μιλᾶ γιὰ ἐκδίκηση καὶ, ὅταν ἐκεῖνος τῆς λέει νὰ ἔτοιμασθεῖ γιὰ γάμο μὲ τὸν Guido, τοῦ ζητᾶ νὰ τῆς ἔτοιμαστεῖ ἀντὶ γιὰ γαμήλια παστάδα, ἐνα φέρετρο. Στὴν ἑρώτηση τοῦ Riccardo ἐὰν τοῦ φέρνει ἀντίρρηση, ἐκεῖνη, ἀντὶ νὰ τοῦ ἀπαντήσει εὐθέως, ἀρχικῶς στρέφεται πρὸς τὴν Berengaria, θυμίζοντάς της ὅτι στὸν Malek-Adhel ὀφείλουν τὴν ζωή τους, καθὼς ἐκεῖνος ἤταν ποὺ τίς ἔσωσε μὲ τὸ πλοϊο του ὅταν εἶχαν πέσει σὲ θύελλα, καὶ κατόπιν δηλώνει μὲ παρρησία ἐνώπιον ὅλων τὸν σφοδρὸ ἔρωτά της γιὰ τὸν Ἀραβαῖα σωτήρα της. Αὐτὸ προκαλεῖ μεγάλη αἰσθηση, ὅπότε ἀκολούθως ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς τέσσερις παρευρισκομένους ἐκδηλώνει μὲ ἔντονο τρόπο τὰ πρῶτα σχετικὰ συναισθήματά του: ἡ ἀπεγνωσμένη Matilde αἰσθάνεται θύμα καὶ ἔρμαιο τοῦ πάθους της καὶ ἀντιλαμβάνεται πλέον ὅτι ἔχει ἀπομείνει μόνη καὶ ἀβοήθητη, ὁ Riccardo συνειδητοποιεῖ τί εἴχε πραγματικὰ συμβεῖ καὶ λέει ἔξοργισμένος στὴ ἀδελφή του ὅτι εἶναι ἔνοχη καὶ τὸ ἀμάρτημά της θὰ τιμωρηθεῖ ἀπὸ τὸν Θεό, ἡ Berengaria ἐκφράζει τὴν ἀνακούφιστή της γιὰ τὸ τέλος τῆς περιπέτειας ποὺ βίωσε, ὁ Guido εἶναι συνταραγμένος καὶ ἀπελπισμένος, διότι ἔχασε ὄριστικὰ τὴν γυναικά ποὺ ἀνέμενε, ἐνῶ οἱ ὄμάδες τῶν στρατιωτῶν καὶ τῶν γυναικῶν (χορωδία) δηλώνουν τὴν σύγχυση στὴν ὅποια τελοῦν καὶ ἀναλογίζονται τὴν ἀνάγκη ἐλεήμονος καὶ ἀνακουφιστικῆς ἐπεμβάσεως τῆς Θεοτόκου (κουαρτέτο τῶν Matilde, Riccardo, Berengaria, Guido).<sup>41</sup>

*4<sup>η</sup> σκηνή:* Καταφθάνει ἔαφνικὰ καὶ ἀσθμαίνοντας ἔνας πολεμιστὴς καὶ ἀνακοινώνει ὅτι οἱ Σταυροφόροι ἀπωθήθηκαν στὴν Cesarea ἀπὸ τὸν σφαγέα Malek-Adhel. «Ομως ὁ Riccardo ὑπόσχεται ὅτι ἡ πόλη θὰ πέσει στὰ χέρια τοῦ χριστιανικοῦ στρατοῦ καὶ, ἐπιδεικνύοντας μέγιστο ἐνθουσιασμό, ἀρπάζει τὴν λευκὴ σημαία ἀπὸ τὸ τρόπαιο μὲ τὰ ὅπλα, τὴν σηκώνει καὶ, καλώντας ὅλους στὰ ὅπλα, δίνει τὸ ἔναυσμα γιὰ νὰ ἐκφράσει ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς τέσσερις παρευρισκομένους τὶς βαθύτερες προθέσεις καὶ τὰ συναισθήματά του: ὁ ἴδιος ὁ Riccardo ὄρκιζεται ἐνθουσιωδῶς νὰ ἔξοντάσει τοὺς Ἀραβεῖς καὶ νὰ ὁδη-

41. «L' affetto indomito — che m' empie il seno... niun quella misera — consolerà!» (συμμετέχει καὶ χορωδία ἀποτελούμενη ἀπὸ Χριστιανοὺς πολεμιστές).

γήσει στὴν νίκη τοὺς Χριστιανούς, ἡ Matilde ἀναλογίζεται μὲ ἀπόγνωση τὸ τραγικό της πεπρωμένο ποὺ τὴν τοποθέτησε ἀνάμεσα σὲ Ἀραβεῖς καὶ Χριστιανούς, ὁ Guido, ἔμπλεος ὄργης, ὀρφανατίζεται ὡς κοντινὴ πιὰ τὴν ἡμέρα τῆς τελικῆς ἐκδίκησης καὶ τῆς ἐπιστροφῆς του στὸν θρόνο τοῦ βασιλιὰ τῆς Ιερουσαλήμ, ἡ Berengaria αἰσθάνεται οὕκτο γιὰ τὴν σκληρὴ μοίρα τῆς ἀτυχῆς Matilde καὶ ζητᾶ ἀπὸ τὸν θεό νὰ τὴν βοηθήσει, ἐπιδεικνύοντας μεγαλυμία ἀπέναντι στὶς ἀνθρώπινες ἀδυναμίες, ἐνῶ ἡ ὄμάδα τῶν Χριστιανῶν πολεμιστῶν (χορωδία) ἐπικαλεῖται καὶ αὐτὴ τὴ βοηθεία τοῦ Θεοῦ γιὰ νὰ κατατροπωθοῦν οἱ λάτρεις τοῦ Μωάμεθ καὶ νὰ ἀπελευθερωθεῖ ἡ Ιερουσαλήμ (τρίο στρέτο φινάλε τῶν Riccardo, Matilde, Guido).<sup>42</sup> Ο ἐνθουσιασμὸς ὅλων φθάνει στὸ ἀποκορύφωμά του, ἐνῶ τὴν ἴδια στιγμὴ ἡ Matilde καταρρέει καὶ ὑποβαστάζεται ἀπὸ τὶς παροῦσες γυναικεῖς. (Τέλος τῆς Γ' Πράξης).

#### Δ' ΠΡΑΞΗ.

*1<sup>η</sup> σκηνή:* (Τὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς σκηνῆς, μέρους τοῦ μεγάλου περιπτέρου τοῦ Riccardo, ποὺ βρίσκεται στὸ στρατόπεδο τῶν Σταυροφόρων, τὸ ὅποιο ἔχει συγκροτηθεῖ γιὰ τὴν πολιορκία τῆς Cesarea τὴν ὅποια κατέχουν οἱ Ἀραβεῖς). Ἡ Matilde μονολογεῖ ὅτι δὲν χάθηκε κάθε ἔλπιδα, καθὼς ἀναμένεται ὁ Σαλαδίνος νὰ προτείνει ἐκεχειρία, ζητώντας μάλιστα ὡς ἐπισφράγισμα τῆς συμφωνίας τὸ χέρι τῆς ἴδιας. Κατόπιν γονατίζει καὶ προσεύχεται στὴν Θεοτόκο, ἵκετεύοντάς την νὰ τὴν βοηθήσει καὶ εὔχεται νὰ βασιλέψει ἡ ἀγάπη καὶ ἡ εἰρήνη μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων (προσευχὴ τῆς Matilde).<sup>43</sup>

*2<sup>η</sup> σκηνή:* Μὲ τὸ τέλος τῆς προσευχῆς τῆς Matilde εἰσέρχεται ὁ Riccardo, ἀκολουθούμενος ἀπὸ ἔναν φρουρὸ τοῦ Guido. Λέει στὴν Matilde ὅτι ματαίως προσεύχεται, ἀφοῦ τὸ γενικὸ συμβούλιο τῶν Σταυροφόρων ἀποφάσισε τὴν συνέχιση τοῦ πολέμου, καθὼς θὰ ἤταν αἰώνια ντροπὴ γιὰ τὸν ἴδιο ἐὰν συνομολογοῦσε μία κακὴ εἰρήνη μὲ τὸν Σαλαδίνο, δηλαδὴ νὰ ἐκκενώσει τὴν κατεκτημένη Tolemaide, νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν διεκδίκηση τῆς Ιερουσαλήμ καὶ νὰ παραδώσει τὴν ἀδελφή του στὸν μεγαλύτερο ἐχθρὸ τῶν Χριστιανῶν, τὸν ἄθλιο Malek-Adhel. Ἡ Matilde ἀρχίζει νὰ κλαίει, ἀλλὰ ὁ Riccardo τῆς

42. «Tutti al armi; il vessillo di gloria... trionfando alla santa città» (συμμετέχουν καὶ δύο ήμιχόρια, ἐνῶ γυναικῶν, ποὺ ἔχει ἐπικεφαλῆς του τὴν Berengaria, καὶ ἐνῶ πολεμιστῶν).

43. «O Madre tenera, — Dal ciel rimira... regni fra gli uomini — Amore e pace!».

ύπενθυμίζει ότι αύτὸς εἶναι μάταιο καὶ μάλιστα τὴν ἀποκαλεῖ σύζυγο τοῦ Guido, προκαλώντας την νὰ πεῖ ότι ἀνήκει στὸν Malek-Adhel, ἀλλῶς ἐπιθυμεῖ νὰ πεθάνει. Ὁ Riccardo ἔξοργίζεται καὶ τῆς λέει ότι ὁ Malek-Adhel θὰ πεθάνει, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἀρχίσει μία σφρόδρη ἀντιπαράθεση μεταξὺ τῶν δύο ἀδελφῶν. Ἡ Matilde ξεσπᾶ, λέγοντας στὸν Riccardo ότι μάταια προσπαθεῖ νὰ νικήσει τὸν ἀδάμαστο ἔρωτα μεταξὺ ἑκείνης καὶ τοῦ ἀγαπημένου της, ὅρκίζεται ότι οἱ δύο καρδιὲς θὰ ἐνωθοῦν ἔστω καὶ στὸν οὐρανὸν καὶ καταλήγει ότι ἐὰν εἶναι ἔνοχη γιὰ κάτι, αὐτὸς εἶναι ἔνας μεγάλος ἔρωτας. Ὁ Riccardo χαρακτηρίζει τὸν ἔρωτά της ἀπεγχῆ, κάτι τὸ ὄποιο ἑκείνη ἀρνεῖται εὐθαρσῶς, καὶ ἀκολούθως, χαρακτηρίζοντας μὲ πικρὴ ἐιρωνία τὸν Malek-Adhel σύζυγο τῆς Matilde, τὴν ἀπειλεῖ ότι ἡ ὄργη του θὰ πέσει ἐπάνω σὲ ἑκεῖνον. Αὐτὴ τοῦ ζητᾶ συγχώρεση καὶ ἔλεος, ἀλλὰ ὁ Riccardo τῆς ἀπαντᾶ ότι δὲν μπορεῖ νὰ γίνεται λόγος γιὰ ἔλεος ἐν μέσω τῆς δίνης ἐνὸς πολέμου, ὅπου πλέον μιλοῦν τὰ ὅπλα. Ἐκείνη τὴν στιγμὴ τοὺς διακόπτει ἡ ἀφίξη ἐνὸς φρουροῦ τοῦ Guido, ποὺ κρατᾶ στὸ χέρι του ἕνα σπαθὶ καὶ ἀνακοινώνει ότι ὁ κύριός του σκοτώθηκε κατὰ τὴν διάρκεια μίας αἰφνιδιαστικῆς ἐπίθεσης τοῦ Malek-Adhel. Ὁ Riccardo, παίρνοντας στὸ χέρι του τὸ σπαθὶ τοῦ Guido, ἀναφωνεῖ ότι πρέπει νὰ ὑπάρξει ἐκδίκηση, ἐνῷ ἡ Matilde ἐπιχειρεῖ μάταια νὰ ἥρεμήσει τὰ πνεύματα. Οἱ Riccardo καὶ Matilde ξεσποῦν σὲ ἐκδηλώσεις ἰσχυρῶν συναισθημάτων: αὐτὸς χαρακτηρίζει δόλιο Μουσουλμάνο τὸν Malek-Adhel καὶ, στρεφόμενος πρὸς τὸ σπαθὶ τοῦ Guido σὰν νὰ ὁρκίζεται σ' αὐτό, δηλώνει ότι θὰ νικήσει τὸν ἀπιστο καὶ θὰ πάρει ἐκδίκηση γιὰ τὴν προσβολή, ἐνῷ ἡ Matilde τὸν καλεῖ νὰ τιθασέυσει τὴν μανία τῆς τυφλῆς ὄργης ποὺ καθοδηγεῖ τὸ ἔνοπλο χέρι του πρὸς τὴν αἴματοχυσία καὶ τὸν προειδοποιεῖ ότι ἡ ἴδια θὰ ἀποτελέσει ἀσπίδα γιὰ τὴν ζωὴ τοῦ ἀγαπημένου της (μεγάλον τουέτο Riccardo καὶ Matilde).<sup>44</sup> Ἡ Matilde ἐπιχειρεῖ νὰ συγκρατήσει τὸν Riccardo, ἀλλὰ αὐτὸς τὴν ἀπωθεῖ καὶ ἀναχωρεῖ μαζὶ μὲ τὸν φρουρὸ τοῦ Guido.

3<sup>η</sup> σκηνή: (Τὸ ἑσωτερικὸ τῆς πόλης τῆς Cesarea. Ἀπὸ μακριὰ ἀκούγεται ἔνα στρατιωτικὸ ἐμβατήριο. Κατόπιν, ἐμφανίζεται τρανυματισμένος ὁ Malek-Adhel, ὑποβασταζόμενος ἀπὸ τὸν Kaled καὶ ἀρκετοὺς Μουσουλμάνους θλιψμένους γιὰ τὴν συμφορὰ ποὺ βρῆκε τὸν Malek-Adhel). Οἱ Μουσουλμάνοι (χορω-

δία) θρηγοῦν γιὰ τὴν συμφορά. Ὁ Malek-Adhel ζητᾶ ἀπὸ τὸν Kaled νὰ σταματήσουν οἱ ἀνώφελοι θρῆνοι, δείχνει τὴν βαθειὰ πληγὴ ποὺ τοῦ ἐπέφερε τὸ σπαθὶ τοῦ Guido καὶ λέει ότι σβήνει ἡ ζωὴ του.

4<sup>η</sup> σκηνή: Ἐμφανίζεται ὁ Riccardo ἐπικεφαλῆς τῶν ἀρχηγῶν του καὶ στρατιωτῶν, οἱ ὅποιοι ἔχουν περικυκλώσει μερικοὺς ἐπιφανεῖς Μουσουλμάνους αἰχμαλώτους. Ὁ βασιλιὰς προχωρεῖ ὅρμητικά, κρατώντας ἀκόμα στὸ δεξῖ του χέρι τὸ σπαθὶ τοῦ Guido. Ὁ Malek-Adhel, ἐνῷ ἀγωνίζεται νὰ συνέφερε τὸν καταβεβλημένο του ἑαυτό, ἀντιλαμβάνεται τὴν παρουσία τοῦ Riccardo καὶ, ὅταν οἱ Μουσουλμάνοι ἐπιχειροῦν νὰ κινηθοῦν γιὰ νὰ τὸν προστατέψουν, τοὺς σταματᾶ.

Τελευταία σκηνή: Καταφθάνει ξαφνικὰ ἡ Matilde μαζὶ μὲ τὶς θεραπαινίδες της καὶ, στεκάμενη ἀνάμεσα στὸν ἀδελφό της καὶ τὸν Malek-Adhel, ζητᾶ μὲ αὐτοθυσιαστικὴ διάθεση νὰ στραφεῖ μόνο σ' αὐτὴν ἡ ὄργη ὅλων. Ὁ Riccardo, βλέποντας τὸν Malek-Adhel νὰ εἶναι ἐτομοθάνατος, πετᾶ τὸ σπαθὶ ποὺ κρατᾶ, λέγοντας ότι ὁ ἴδιος δὲν εἶναι ἀτιμος, ἐνῷ ἡ Matilde, δείχνοντας τὸν Malek-Adhel, λέει μὲ ἀποστροφὴ στὸν ἀδελφό της ότι ἐπιτέλους αὐτὸς βλέπει μπροστά του καὶ πεσμένο στὸ χῶμα τὸν ἄνθρωπο ποὺ αὐτὴ ἀγάπησε καὶ ότι αἰσθάνεται μία ἀπάνθρωπη χαρὰ μέσα στὴν καρδιά του. Ἐκείνος τῆς ἀπαντᾶ ότι ὁ Malek-Adhel ἀξίζει τὰ ὄσα ἔπαθε καὶ ἡ Matilde διαπιστώνει, ἀπογοητευμένη, ότι ἡ καρδιὰ τοῦ Riccardo δὲν μαλακώνει οὔτε μπροστά σὲ μιὰ τέτοια σκηνὴ οὔτε ἀπὸ τὴν θλίψη τῆς ἀδελφῆς του. Μετὰ ἀπὸ σύντομη σιγὴ ἡ ἡρωίδα ἐπαναλαμβάνει τὴν ἐπίθεσή της στὸν Riccardo, αὐτὴ τὴν φορὰ μὲ μεγαλύτερο πάθος, κατηγορώντας τὸν ότι εἶναι ἀμείλικτος, δύπις καὶ ὁ ἴδιος ὁ θάνατος, προσθέτοντας ότι οἱ πύλες τοῦ οὐρανοῦ ἔκλεισαν πλέον γι' αὐτόν. Ἐκείνη τὴν στιγμὴ παρεμβαίνει ὁ Malek-Adhel καὶ παρακαλεῖ τὴν Matilde νὰ τὸν στηρίξει, διότι τρέμουν τὰ χέρια του καὶ δὲν τὸν βαστοῦν πιὰ τὰ πόδια του. Ἡ Matilde τὸν παρηγορεῖ ότι ἡ ἀγάπη τους καὶ τὸ δίκαιο περνοῦν μέσα ἀπὸ τὴν πίστη τους γιὰ ἔναν θεὸ ἐλεήμονα καὶ τὸν καλεῖ νὰ διατηρήσει αὐτὴν τὴν πίστη. Καθὼς ὁ Malek-Adhel ψυχορραγεῖ, ἀγκομαχώντας παραδέχεται τὴν ἀλήθεια τοῦ θεοῦ τῶν Χριστιανῶν, ἐνῷ ταυτοχρόνως λέει ότι ἔχει χάσει τὸ φῶς του, ότι παγώνει τὸ σῶμα του καὶ τὸν καλύπτει ἥδη τὸ πέπλο τοῦ θανάτου. Ἐπανερχόμενος μὲ ἀμείωτη ὄργη, ὁ ἀσυγκίνητος Riccardo ἐπισημαίνει χαιρέκακα στὸν Malek-Adhel καὶ τὴν Matilde ότι θὰ τοὺς χωρίσει τὸ χέρι του θανάτου καὶ ἀμέσως μετά, ἀναρωτώμενος ἀλαζονικῶς γιατί συνε-

44. «Invan tentai di vincere... sul tuo sposo scenderà... O brando; tu dono del forte che muore... dal ferro omicida difesa sarà».

χίζει νὰ τοὺς μιλάει, ἀποδίδει στὸν θεὸν τὴν τελικὴ ἀπόδοση δικαιοσύνης (τρίο φινάλε τῶν Matilde, Malek-Adhel, Riccardo).<sup>45</sup> Ο Malek-Adhel καὶ ἡ Matilde ἀγκαλιάζονται καὶ ἀποχαιρετοῦν ὁ ἔνας τὸν ἄλλο ἀμέσως μετὰ ὁ πρῶτος ἐκπνέει, ἐνῷ ἡ δεύτερη καταρρέει ἐπάνω στὸ νεκρὸ σῶμα του, ἐν μέσω μιᾶς εἰκόνας γενικῆς Θλίψης. (Τέλος τῆς ὥπερας).

\* \* \*

Γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς *Matilde d' Inghilterra* στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν ἔγραψε ἀρκετὰ ἀργοπορημένα τὸ μουσικοθεατρικὸ ἔντυπο *L' Arpa* τῆς Μπολώνιας, γενέτειρας τοῦ Zecchini:

ΑΘΗΝΑ. — "Ἐνας φῖλος, ἄρτι ἀφιχθεὶς ἀπὸ αὐτὴν τὴν πόλη, κάνοντας λόγο γιὰ τὰ διάφορα θεάματα ποὺ δόθηκαν σ' αὐτὸ τὸ θέατρο, συγκατέλεξε στὰ πιὸ ώραῖα νέα μουσικὰ ἔργα τὴν ὥπερα *Matilde d' Inghilterra* τοῦ συνθέτη Francesco Zecchini, ἡ ὥποια γνώρισε πλήρη ἐπιτυχία κατὰ τὴν παρελθοῦσα περίοδο τῶν Ἀπόκρεω. Οἱ ἐμπνευσμένες μελωδίες εἴχαν ως κύριους ἑρμηνευτὲς τὴν Demoro, τὸν τενόρο Chiesi καὶ τὸν βαρύτονο Bartolucci. Ἡ ὥπερα τοῦ maestro Zecchini εἶναι μουσικὸ ἔργο γεμάτο ἀπὸ μιὰ σαγηνευτικὴ ὄμορφιὰ καὶ θὰ ἦταν ἐπιθυμητὸ νὰ ἀναβιβασθεῖ ξανὰ καὶ σὲ ἄλλα θέατρα. Ἄν καὶ ἀργοπορημένοι, δὲν θέλαμε νὰ παραλείψουμε τέτοιες πληροφορίες, ποὺ εἶναι τιμητικὲς γιὰ ἐναν συμπολίτη μας."<sup>46</sup>

'Επανερχόμενη τρεῖς ἐβδομάδες ἀργότερα, ἡ *Arpa* τῆς Μπολώνιας δημοσίευσε ἔνα ἔξοχως ἐνδιαφέρον καὶ πιὸ ἀναλυτικὸ ἄρθρο γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς *Matilde d' Inghilterra* στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν:

ΑΘΗΝΑ. — Ἀπρόβλεπτες περιστάσεις μᾶς ἐμπόδισαν μέχρι τώρα νὰ δώσουμε ἐν ἐκτάσει πληροφορίες γιὰ τὸ θεατρικὸ θέαμα ποὺ διασκέδασε τὴν πόλη τῶν Ἀθηνῶν στὸ τέλος τῆς παρελθούσας περιόδου τῶν Ἀπόκρεω (1857 πρὸς 1858). Σήμερα, ὅμως, θὰ δώσουμε συνέχεια στὴν σύντομη πληροφόρηση ποὺ ἤδη δημοσίευσαμε σὲ ἄλλο φύλλο:

Ἡ ὥπερα ποὺ ἀναβιβάσθηκε εἶχε τὸν τίτλο *Matilde d' Inghilterra*, σὲ στίχους F. Vicoli καὶ μουσικὴ τοῦ δικοῦ μας διαπρεποῦς Μπολωνέζου συνθέ-

τη Francesco Zecchini, ὁ ὥποιος ἔδωσε μ' αὐτὴν ἔκκαθαρα δείγματα τῆς ἔμπνευσης, ἴσχυροῦ αἰσθηματος καὶ μεγάλης μαεστρίας στὴν τέχνη τῆς ἀρμονίας. Πρέπει ὅμως νὰ εἰπωθεῖ ὅτι στὴν μέγιστη ἐπιτυχία τοῦ θεάματος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὄμορφιὰ καὶ τὴν ἔξαιρετικὴ ποιότητα τῆς μουσικῆς, συνέβαλαν πολὺ ἡ ἐπιμελημένη ἑρμηνεία τῶν βασικῶν καλλιτεχνῶν ποὺ τὸ παρουσίασαν. Καὶ ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ ἐναν δικό μας Μπολωνέζο μουσικοδιδάσκαλο, δὲν θὰ δυσαρεστήσει τοὺς ἀναγνῶστες μας, ἐὰν κάνουμε μιὰ σύντομη ἀνάλυση γι' αὐτὴν τὴν ὥπερα. Μεγάλη ἐντύπωση προκάλεσε ἡ εἰσαγωγὴ [introduzione] ὅπως καὶ ἡ ἀρια τοῦ βαθέος μπάσου [basso profondo], καὶ μὲ πολλὲς ἐπευφημίες γινόταν πάντοτε δεκτὴ αὐτὴ τῆς Matilde, τῆς σοπράνο κυρίας Delfina De Moro, ἀρια ἡ ὥποια εἶναι ώραια σὲ ὅλα τὰ μέρη τῆς, μὰ ἀκόμη πιὸ ώραια στὴν τρισχαριτωμένη cabaletta μὲ τὴν ὥποια κλείνει. Ὁ τενόρος κύριος Pietro Chiesi ἔδειπλωσε κι αὐτὸς στὴν ἀριά του ὅλα τὰ ἀξιόλογα φωνητικὰ μέσα μὲ τὰ ὥποια εἶναι προκισμένος· ὡστόσο, ἐὰν σ' αὐτὴν τὴν ἀρια τὸ adagio ἔγινε ἀντικείμενο θαυμασμοῦ, δὲν συνέβη τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὴν cabaletta, ποὺ ἦταν ὀλίγον παλαιομοδίτικη, καὶ ὁ ἀξιότιμος συνθέτης θὰ ἐπρεπε νὰ τὴν ἔνανδουλέψει γιὰ νὰ τὴν τελειοποιήσει. Τὸ φινάλε τῆς πρώτης πράξης εἶναι κομμάτι τόσο εὔγενες ὅσο κανένα ἄλλο. Κρίμα ποὺ ἔξαιτιας τοῦ ποιητὴ δῆλη ἡ πράξη ἦταν κάπως μαχροσκελής!

Πολλὰ χειροκροτήματα ἔλαβε στὴν δεύτερη πράξη ἡ ἀρια τοῦ βαρυτόνου κυρίου Bartolucci: ὅχι ὅμως τὸ ἴδιο καὶ ἐκείνη τοῦ βαθέος μπάσου, ἡ ὥποια θὰ μποροῦσε νὰ παραληφθεῖ ἐντελῶς. Δὲν μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ τὸ πόσο χειροκροτήθηκε τὸ ντουέτο μεταξὺ τῆς De Moro καὶ τοῦ Bartolucci, ποὺ θὰ τολμοῦσα νὰ χαρακτηρίσω ως τὸ πιὸ ώραιο κομμάτι αὐτῆς τῆς μουσικῆς. Μὲ ὅμοιο τρόπο, προξένησε μεγάλη ἐντύπωση τὸ χορωδιακὸ τῶν Σταυροφόρων [coro dei Crociati] στὴν τρίτη πράξη, καθὼς καὶ τὸ φινάλε τῆς, ποὺ ἀποδόθηκε ἵσως καλύτερα καὶ ἐπαινέθηκε περιστότερο ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς πρώτης πράξης. Στὴν τέταρτη πράξη ἡ προσευχὴ [preghiera] τῆς Matilde — «Ο Madre tenera» — ἀληθινὰ ἔξιζε νὰ ἐπαινεθεῖ, ὅπως συνέβη καὶ μὲ τὸ ντουέτο μεταξὺ Riccardo καὶ Matilde, ποὺ εἶναι ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀξιόλογα κομμάτια τῆς ὥπερας, ἡ ὥποια ἔκλεισε μὲ ἐνα μεγαλειώδες καὶ θαυμάσιο τρίο.

Καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι περιττὸ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι τὰ πάντα σ' αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι πολὺ ώραια, καὶ ως ἐκ τούτου, τὸ ὀρχηστρικὸ μέρος χαρακτηρίζεται καὶ ἀπὸ κανονικότητα καὶ ἀπὸ ποικιλία, στοιχεῖα μὲ τὰ ὥποια ὁ Zecchini ἔχει δικαιώσει τὴν φήμη τοῦ διαπρεποῦς μουσικοδιδάσκαλου, φήμη, τῆς ὥποιας ἔχαιρε ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν στὸ βασιλικὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας.

Καὶ ἦταν τόση ἡ ἐπιτυχία ποὺ εἶχε αὐτὴ ἡ ὥπερα, ποὺ μ' αὐτὴν θὰ ἔκλεισε ἡ σαιζόν, ἐάν, λόγω τῶν

45. «L' amore, i giuri – Rammenta, o sposo!... A lui discundersi – or posa il ciel».

46. *L' Arpa*, Anno V, N. 45 (18.5.1858), σ. 180. Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο ἄρθρο δημοσίευσε καὶ ἡ *Gazzetta Musicale di Napoli*, Anno VII, N. 18 (13.5.1858), σ. 142.

έορτασμῶν ποὺ ἔγιναν γιὰ τὴν 25<sup>η</sup> ἐπέτειο τῆς βασιλείας τῆς Α.Μ. τοῦ Ὀθωνος Α', δὲν χρειάζοταν νὰ λήξει πρόωρα ἡ σειρὰ τῶν παραστάσεων.

Εὐχόμαστε ὁ maestro Zecchini νὰ δώσει γρήγορα στὴν μουσικὴ τέχνη νέα ἔργα, τὰ ὅποια πάντοτε θὰ μεταφράζονται σὲ μέγιστο ἔπαινο γι' αὐτόν.<sup>47</sup>

Στὰ δύο παραπάνω δημοσιεύματα δὲν γίνεται λόγος οὔτε γιὰ τὸν διευθυντὴ τῆς ὄρχήστρας, τοῦ ὅποιού τὸ ὄνομα δὲν ἐμφανίζεται στὶς πηγὲς τῆς ἐποχῆς (Angelo Lambertini), οὔτε γιὰ τοὺς διευθυντεῖς τῆς χορωδίας, μὲ τοὺς τελευταίους νὰ εἶναι δύο μὴ κατονομάζομενα ἀτομά ποὺ εἶχαν καταφθάσει ἐσπευσμένα ἀπὸ τὴν Ἰταλία στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ ἀντικαταστήσουν τὸν ἀρχικὸ παρτιτούρα de' coristi, τὸν Luigi Scagliarini.<sup>48</sup> Ἐπίσης, δὲν γίνεται ἀναφορὰ στὰ κοστούμια καὶ τὶς σκηνογραφίες, ποὺ πρέπει νὰ ἦταν ἐντυπωσιακά, ἐὰν λάβει κανεὶς ὑπ' ὅψιν του τὰ ὄσα ἀναφέρονται στὸ λιμπρέτο. Πάντως, οἱ σκηνογραφίες θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἔργο εἰτε τοῦ Vincenzo Luigi Lanza εἰτε τοῦ Pirro Rotta, ποὺ ἦταν οἱ δύο σκηνογράφοι τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν ἐκείνη τὴν σαιζόν, ἐνῷ διευθυντὴς φωτισμοῦ καὶ μηχανικὸς τοῦ Θεάτρου ἦταν ὁ Alessandro Magazzari.<sup>49</sup>

Παραδόξως, στὰ ἀρκετὰ δημοσιεύματα τοῦ ἀθηναϊκοῦ Τύπου γιὰ τὰ τῆς σαιζόν διάστημα 1857/8, σὲ ἕνα ἄρθρο τοῦ Εἰρηναίου Ἀσώπιου γιὰ τοὺς ρόλους ποὺ ὑποστήριξε ἡ Delfina Demoro στὴν Ἀθήνα<sup>50</sup> καὶ σὲ ἕνα ἀπολογιστικὸ κείμενο τοῦ «Κριτία» σχετικὰ μὲ τὶς ὅπερες ποὺ ἀνέβηκαν στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν σαιζόν 1857/58<sup>51</sup> δὲν γίνεται οὔτε κὰν νῦξη περὶ ἀναβίβασης τῆς *Matilde d' Inghilterra* στὴν Ἑλληνικὴ πρωτεύουσα. Ἐπιπροσθέτως, οἱ μοναδικὲς ἀναφορὲς τοῦ ἀθηναϊκοῦ Τύπου στὴν ὅπερα τοῦ Zecchini εἶναι μεταγενέστερες (1862). Καὶ πάλι δὲν κάνουν λόγο περὶ ἀναβίβασης τῆς *Matilde d' Inghilterra* στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν, ἀλλὰ προβάλλουν τὸ γεγονός ὅτι ὁ Francesco Zecchini ὑπέβαλε αὐτήν του τὴν ὅπερα στὴν Φιλαρμονικὴ Ἀκαδημία τῆς Μπολώνιας (Accademia Filarmonica di Bologna) καὶ ἔλαβε σχετικὸ δίπλωμα μὲ τὸ ὅποιο ὄνομάστηκε ἀντεπιστέλλον μέλος τῆς: «Ο μουσι-

κοδιδάσκαλος κ. Φραγκίσκος Τσεκίνης παρουσιάσας εἰς τὴν περίφημον Φιλαρμονικὴν Ἀκαδημίαν τῆς Βολονίας τὸ πόνημά του ἐπονομασθὲν Μαθύλδη τῆς Ἀγγλίας, τὸ ὅποιον, μετὰ λεπτομερεστάτην καὶ ἀκριβῆ ἔξετασιν παρ' αὐτῆς, ἐκρίθη ἄξιον παρὰ τῶν ἐπιφανῶν καθηγητῶν τῶν συνιστώντων τὴν Ἀκαδημίαν, καὶ τούτου ἔνεκα ὀνομάσθη μέλος ἀντεπιστέλλον μετὰ διπλώματος αὐτῆς τῆς περιφήμου καὶ πρωτίστως ἐν Ἰταλίᾳ φιλαρμονικῆς Ἐταιρίας. «Οθεν συγχαιρόμεθα ἐγκαρδίως τὸν Τσεκίνην διὰ τὴν τιμὴν ταύτην καὶ εὐχόμεθα αὐτῷ ὅπως τιμηθῇ καὶ παρ' ἄλλων Ἀκαδημιῶν».<sup>52</sup> Φαίνεται ὅτι, ὅταν τὸν Ιούλιο τοῦ 1861 ὁ Francesco Zecchini ἐπέστρεψε προσωριῶς στὴν Μπολώνια,<sup>53</sup> κατέθεσε γιὰ κρίση χειρόγραφη παρτιτούρα τῆς *Matilde d' Inghilterra* στὴν Φιλαρμονικὴ Ἀκαδημία τῆς γενέτειράς του.<sup>54</sup>

Μοναδικὴ λοιπὸν ἀθηναϊκὴ ἔνδειξη γιὰ τὸ ἐνδεχόμενο ἡ *Matilde d' Inghilterra* νὰ εἴχε ἀναβίβασθει κατὰ τὴν σαιζόν 1857/8 στὴν Ἀθήνα ἦταν τὸ ἐκδοθὲν λιμπρέτο τοῦ 1858. Παρὰ τὸ ὅτι θὰ μποροῦσε νὰ ἴσχυρισθεῖ κανεὶς ὅτι δὲν θὰ γινόταν ποτὲ μιὰ τέτοια ἔκδοση (καὶ μάλιστα μὲ τὴν ἀναγραφὴ πλήρους διανομῆς) χωρὶς τὴν σαφῆ πρόθεση ἀναβίβασης τῆς ὅπερας, ὁ γράφων, ἀντιμετωπίζοντας τὸ ὅλο ζήτημα μὲ ἐπιφύλαξη, εἴχε ἀρχικῶς θεωρήσει ἀμφίβολο ἔνα τέτοιο ἐνδεχόμενο, καθὼς εἶναι καὶ ἄλλες φορὲς γενικῶς διαπιστωμένο στὰ ὅπερατικὰ δρώμενα ὅτι ἔνα ἐκδοτικὸ γεγονός, ὅπως ἡ ἔκδοση λιμπρέτου, δὲν ἀποτελεῖ ἐπαρκὲς ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο ἀναβίβασης μιᾶς ὅπερας.<sup>55</sup> Τώρα, ὅμως, μετὰ ἀπὸ τὴν ἀνάδυση τῶν νεότερων καὶ συγκεκριμένων στοιχείων ἀπὸ τὸν ἵταλικὸ μουσικοθεατρικὸ Τύπο, ἀποδεικνύεται δριστικῶς ἡ ἀθηναϊκὴ ἀναβίβαση τῆς ὅπερας τοῦ Francesco Zecchini καὶ μάλιστα σὲ

52. Αὐγῆ, 20.2.1862. Ἄναλογο δημοσίευμα καὶ στὴ γαλλόφωνη ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα *Le Précurseur*, 13.3.1862.

53. Βλ. *L'arpa*, Anno VIII, N. 49 (1.8.1861), σ. 195.

54. Ἡ χειρόγραφη παρτιτούρα τῆς ὅπερας (*Matilde d' Inghilterra / Tragedia Lirica / in quarto Atti / Poesia di Francesco Vicoli / Musica di Francesco Zecchini / Rappresentata in Atene il Carnevale / 1857-1858*) ἀπόκειται στὴν Biblioteca dell' Accademia Filarmonica τῆς Μπολώνιας (κωδικός: BO0346, Fondo antico 824), (βλ. [www.opac.sbn.it](http://www.opac.sbn.it)). Προφανῶς πρόκειται γιὰ τὴν παρτιτούρα πού, ὅπως φαίνεται, ὑπέβαλε τὸ θέρος τοῦ 1861 ὁ ίδιος ὁ συνθέτης στὴν Φιλαρμονικὴ Ἀκαδημία τῆς Μπολώνιας, προκειμένου νὰ γίνει μέλος τῆς, ὅταν βρέθηκε στὴν γενέτειρά του μετὰ ἀπὸ ἑπτὰ χρόνια ἀπουσίας.

55. Βλ. *Σαμπάνης*, σ. 1311-1314.

47. *L'arpa*, Anno V, N. 48 (7.6.1858), σ. 191.

48. Βλ. *L'Espérance* (Ἀθηνῶν), 1.12.1857.

49. Βλ. *Σαμπάνης*, σ. 1229-1232.

50. Βλ. *L'Espérance* (Ἀθηνῶν), 2.3.1858.

51. Βλ. *Ο Τύπος*, 19.5.1858.

παγκόσμια πρώτη κατά το δεύτερο δεκαπενθήμερο του Ιανουαρίου του 1858.

\* \* \*

Η *Matilde d' Inghilterra* άνήκει στὸ εἶδος τῆς opera seria (σοβαρὴ ὥπερα) καὶ εἶναι μιὰ tragedia lirica (λυρικὴ τραγωδία) σὲ 4 πράξεις. Ἀπὸ λογοτεχνικῆς πλευρᾶς, τὸ ἔργο του Francesco Vicolī χαρακτηρίζεται ἀπὸ σύνθετη ὑπόθεση καὶ διαρκῆ δράση, ἐνῶ ἐμφανίζονται καὶ ὅλα τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ Ρομαντισμοῦ, σὲ ὑπερθετικὸ μάλιστα βαθμό. Οἱ δραματικὲς ἔξελίξεις εἶναι πάρα πολλὲς καὶ συνεχεῖς, χωρὶς μάλιστα νὰ ἐμφανίζονται ποιητικὲς ἐπιβραδύνσεις στὴν ἔκτυλην τοῦ μάθου, σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ περισσότερα ἵταλικὰ λιμπρέτα τῆς ἐποχῆς, στὰ ὅποια ἡ συνοικὴ ὑπόθεση συνήθως δὲν εἶναι μεγάλη ἢ σύνθετη. Ἐπίσης, κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴν ἀνεξέλεγκτη καὶ διαρκῆ σύγκρουση δύο ἀντίθετικῶν καὶ ἀκραίων συναισθημάτων: τοῦ παράφορου ἐρωτικοῦ πάθους καὶ τῆς δίψας γιὰ ἐκδίκηση. Τὸ πρῶτο καθορίζει τὴν δράση τῆς *Matilde*, ἐνῶ τὸ δεύτερο ἔκεινη τοῦ ἀδελφοῦ της, τοῦ Riccardo, δηλαδὴ τῶν δύο βασικῶν πρωταγωνιστῶν. Καὶ τὰ δύο διατηροῦνται ἀμείωτα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἔως καὶ τὸ τέλος, ὅταν καὶ κορυφώνονται σὲ ἀκραίο βαθμό, κλείνοντας τὴν ὑπόθεση μέσα σὲ μία ἀτμόσφαιρα πολὺ μεγάλης ἔντασης. Σὲ ἀντίθεση, καὶ πάλι, μὲ τὰ περισσότερα ἵταλικὰ λιμπρέτα τῆς ἐποχῆς, ποὺ στὸ τραγικὸ φινάλε τοῦ ποιητικοῦ δράματος οἱ καρδιὲς τῶν πρωταγωνιστῶν συνήθως μαλακῶνται καὶ ταυτίζονται συναισθηματικῶς, στὴν περίπτωση τοῦ ποιητικοῦ ἔργου του Vicolī, οἱ πρωταγωνιστές, ἀκόμη καὶ ἐνώπιον τῶν ἐρειπίων ποὺ προκαλέσαν οἱ ἐμμονές τους, μένουν μέχρι τέλους στανικὰ ἀμετακίνητοι καὶ μεταξύ τους ἀπόμαχροι.

Ἀπὸ ποιητικῆς πλευρᾶς, καὶ σὲ σχέση μὲ ἔργα ἄλλων δημιουργῶν, ὅπως τοῦ Felice Romani ἢ τοῦ Salvatore Cammarano (γιὰ νὰ ἀναφερθοῦν μόνον οἱ γνωστότεροι καὶ πολυγραφότεροι), τὸ ἔργο του Vicolī δὲν εἶναι τόσο ἐνδιαφέρον ἢ πλούσιο σὲ σχήματα λόγου καὶ λοιπὰ ἐκφραστικὰ μέσα, παρότι διαθέτει ἀρκετὰ ἀπὸ αὐτά – ἀπὸ τὰ πιὸ συνήθη (μεταφορές, ἐπαναλήψεις κ.τ.λ.) ἔως τὰ πιὸ σπάνια (παρηγήσεις). "Ομως, τὸ δραματικὸ ἀποτέλεσμα στὴν *Matilde d' Inghilterra* εἶναι σίγουρα πιὸ ἐπιδραστικὸ γιὰ τὸν θεατὴ ἢ τὸν ἀναγνώστη, καθὼς οἱ ἐντάσεις εἶναι διαρκεῖς, μονότονες καὶ – ἐν τέλει – ψυχικῶς καταληπτικὲς καὶ καταθλιπτικές.

Ἀπὸ δομικῆς καὶ μορφολογικῆς πλευρᾶς τὸ λιμ-

πρέτο τοῦ Vicolī ἀκολουθεῖ σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴν πεπατημένη τῶν ἄλλων ἵταλικῶν λιμπρέτων, δηλαδὴ διαθέτει διμερεῖς ἄριες (cavatina καὶ cabaletta), ντουέτα, τρίο καὶ κουαρτέτα (στρέτι στὸ τέλος τῶν τριῶν πρώτων πράξεων). Ὡς συνήθως, οἱ πρωταγωνιστές ἐκφράζουν στὶς ἄριες τὰ συναισθήματα καὶ τὶς προθέσεις τους, ἐνῶ στὰ ensemble αὐτὰ συνενώνονται καὶ «έκρηγνυνται». Ἐπίσης, δὲν ἐμφανίζονται προβλήματα ἢ ἴδιαιτερότητες στὰ μετρικὰ ζητήματα, ἐνῶ τὰ εἶδη τῶν διμοιοκαταληξιῶν ἐμφανίζουν ἐνδιαφέρουσα ποικιλία καὶ συχνές ἐναλλαγές. Ἀξιοσημείωτο εἶναι καὶ τὸ ὅτι ἡ Α' Πράξη τῆς ὥπερας εἶναι κατὰ πολὺ μεγαλύτερη ἀπὸ τὶς ἄλλες τρεῖς, καταλαμβάνοντας περίπου τὰ δύο πέμπτα τοῦ συνόλου τοῦ λιμπρέτου. Ἀξίζει, ἀκόμη, νὰ παρατηρηθεῖ καὶ νὰ τονισθεῖ μὲ ἐμφαση ὅτι, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν τότε εὐρύτατα διαδεδομένη καὶ δημοφιλῆ συνήθεια τῆς χρήσης μιᾶς ἄριας φινάλε γιὰ τὴν πρωταγωνίστρια στὸ τέλος τῆς ὥπερας, οἱ Vicolī καὶ Zecchini ἐπέλεξαν τὴν πολὺ λιγότερο συνήθη λύση ἐνὸς τρίο φινάλε μεγάλης δραματικῆς ἔντασης καὶ ἐντονης τραγικότητας, κάτι ποὺ συνιστοῦσε – κατὰ τὸ ἀμεσο ὀπερατικὸ παρελθόν – σοβαρὸ κίνδυνο ἐνδεχόμενης ἀποτυχίας γιὰ μίᾳ ὥπερα, διότι ἡ πριμαντόνα στερεῖτο ἔτσι τῆς εὐκαιρίας νὰ κάνει μία τελικὴ ἐπιδείξη τῶν φωνητικῶν της δυνατοτήτων καὶ νὰ ἀφήσει τὶς ἐπιθυμητὲς θετικὲς ἐντυπώσεις στὸ τέλος τῆς ὥπερας. Αὐτὴ ἡ λύση δὲν ἦταν, βεβαίως, πρωτότυπη, κέρδιζε ὅμως ὀλόενα καὶ περισσότερο ἔδαφος κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1850. Ἀπὸ αὐτή, λοπόν, τὴν πλευρὰ ὁ Francesco Vicolī νιοθέτησε ἀπὸ νωρὶς μὰ τάση ποὺ ἀπὸ τὴν δεκαετία τοῦ 1860 θὰ γινόταν πλέον συρμὸς γιὰ λιμπρετίστες καὶ συνθέτες.

Ἀπὸ μουσικῆς πλευρᾶς δὲν μποροῦμε πρὸς τὸ παρὸν νὰ προβοῦμε σὲ πολλὲς καὶ συγκεκριμένες παρατηρήσεις, διότι κάτι τέτοιο ἀπαιτεῖ αὐτοψία τοῦ μουσικοῦ χειρογράφου τοῦ Zecchini. Ἀπὸ τὶς ἐξ Ἀθηνῶν πληροφορίες τῆς ἐποχῆς ἀρκούμαστε νὰ ἐπισημάνουμε μόνο ὅτι ἡ *Matilde d' Inghilterra* εἶχε πλούσια ἐνορχήστρωση, τὸ τελικὸ μουσικὸ ἀποτέλεσμα ἀρεσε στὸ ἀθηναϊκὸ κοινό. Ἡ μουσικὴ τοῦ Zecchini χαρακτηρίζοταν ἀπὸ δυναμισμό, πάθος καὶ μεγάλη δραματικὴ ἔνταση, βοηθούσης καὶ τῆς ἐρμηνείας τῶν βασικῶν πρωταγωνιστῶν, ποὺ ἦταν οἱ διακεκριμένοι καλλιτέχνες Delfina Demoro, Carlo Bartolucci καὶ Pietro Chiesi, δηλαδὴ τρεῖς μοναδοὶ ποὺ εἰδικεύονταν στὸ δυναμικῆς φύσεως ρεπερτόριο τοῦ Giuseppe Verdi τῶν δεκαετιῶν τοῦ 1840 καὶ τοῦ 1850, ἀλλὰ εἶχαν κατ' ἐπανάληψη καὶ τὴν τόλμη νὰ ἀναλαμβάνουν ρόλους σὲ ἐντελῶς

καινούριες ὅπερες, νέων συνθετῶν, ἐνταγμένων στὸ νεωτερικὸ συγγραφικὸ μουσικὸ ὑφος τῆς ἐποχῆς.

Ἐπιχειρώντας νὰ προσθέσουμε περαιτέρω πληροφορίες σχετικῶς μὲ τὸ μουσικὸ ὑφος τῆς *Matilde d' Inghilterra*, ἀξίζει ἀρχικῶς νὰ σταθοῦμε στὶς ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις τοῦ ἔγκυρου Ἰταλοῦ μουσικοκριτικοῦ Gustavo Sangiorgi, ἐκδότη τῆς *Arpa* τῆς Μπολώνιας, ὁ ὁποῖος παρευρέθηκε στὶς παραστάσεις ποὺ δόθηκαν τὸν Ἰούνιο τοῦ 1869 στὸ Θέατρο Brunetti τῆς Μπολώνια, ὅπου διακρίθηκαν ἴδιαιτέρως στοὺς πρωταγωνιστικοὺς ρόλους ἡ ἀξιοπρεπῆς σοπράνο Emma Biagini-Grilli (*Matilde*), ὁ ἔξοχος τενόρος Settimio Malvezzi (Malek-Adel) καὶ ὁ ἀξιόλογος βαρύτονος Francesco Raguer (Riccardo). Μεταξὺ ἄλλων ὁ Sangiorgi ἔγραψε: «[...] εἶναι ἀναμφισβήτητο ὅτι τὸ μπολωνέζικο κοινὸ τόσο στὴν πρεμιέρα ὅσο καὶ στὶς ἐπόμενες παραστάσεις παρέσχε μὲ γενναιοδωρίᾳ ἐπανειλημμένα χειροκροτήματα τόσο στὸν maestro ὅσο καὶ σὲ ὅλους τους ἑρμηνευτές. Τὰ κομμάτια ποὺ κυρίως ἀρεσαν ἦταν στὴν πρώτη πράξη ἡ cavatina τοῦ μπάσου, ἡ ἄρια τῆς *Matilde*, εἰδικῶς ἡ μελωδία τοῦ andante, τὸ ντουέτο μεταξὺ σοπράνο καὶ τενόρου καὶ ἀρκετὰ σημεῖα τοῦ pezzo concertato· τὸ ντουέτο ἀγάπης τῆς δεύτερης πράξης, τὸ κουαρτέτο τῆς τρίτης πράξης, τὸ ντουέτο μεταξὺ σοπράνο καὶ βαρύτονου στὴν τέταρτη πράξη καὶ τὸ τρίο φινάλε. Δὲν θὰ πῶ ὅτι αὐτὰ τὰ κομμάτια ἦταν τέλεια: ἔχουν τὰ ἐλαττώματα ποὺ ὑπάρχουν σὲ ὀλόκληρη τὴν ὅπερα, ἐλαττώματα τῆς ἐποχῆς, διότι ἡ *Matilde d' Inghilterra* γράφτηκε τὸ 1857, ὅταν ἦταν πολὺ τῆς μόδας ἡ πρώιμη μανιέρα τοῦ Verdi, σύμφωνα μὲ τὴν ὥποια ἔγραψε τὸ ἔργο του ὁ maestro Zecchini· ἀλλὰ ἐὰν ὑπάρχουν ἐλαττώματα, ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ πλεονεκτήματα ποὺ δικαιολογοῦν τὰ ληφθέντα χειροκροτήματα. Σὲ αὐτὰ τὰ κομμάτια ὑπάρχουν [μουσικὲς] σκέψεις, ὑπάρχουν [μουσικὲς] φράσεις καλὰ ἐμπνευσμένες καὶ δλα αὐτὰ βοηθοῦν νὰ ἐπιτευχθεῖ

αὐτὸ τὸ ἀσφαλὲς αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα. [...] Ἐὰν ὁ maestro Zecchini γράψει ἔνα νέο ἔργο (κάτι τὸ ὅποιο θὰ ἐπιθυμοῦστα νὰ συμβεῖ) θὰ ὑπενθυμίσει βεβαίως ὅτι ἡ μεγάλη ἡχητικὴ ἐνταση, στὴν ὥποια ἀρέσκονται οἱ σύγχρονοι, δὲν σημαίνει θόρυβο, ἀλλὰ σημαίνει μία συνένωση τῆς μελωδίας, τῆς ἀρμονίας, τῆς συμφωνικῆς δύναμης. [...]»<sup>56</sup> Ἐπίσης, ὁ C. Roversi, ἀνταποκριτής στὴν Μπολώνια τοῦ μιλανέζικου *Cosmorama Pittorico*, σημείωσε μεταξὺ ἄλλων γιὰ τὸ μουσικὸ ὑφος τῆς *Matilde d' Inghilterra*: «[...] Ὁ κύριος Zecchini συνέθεσε αὐτὴν τὴν ὅπερα πρὸ δεκατριῶν ἐτῶν, πιστεύω ὅμως ὅτι εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ παρουσιάζεται στὴν Ἰταλία. Ὑπάρχει σ' αὐτὴν ἡ φαντασία καὶ ἡ εὔκολια: κυριαρχεῖ ἡ μελωδία. Νιώθεις τὴν μανιέρα τοῦ Verdi τῆς ἐποχῆς τοῦ *Ermanni*,<sup>57</sup> δηλαδὴ τῆς ἐποχῆς στὴν ὥποια γράφτηκε· ὑπάρχει λίγο ἡ καθόλου ἡ φιλοσοφία ποὺ βρίσκει κανεὶς στὰ καινούρια μουσικὰ ἔργα. Ἔτσι, ἐπίσης, ὑπάρχουν μεγάλης διάρκειας μουσικὰ κομμάτια ποὺ χρειάζονται σμίκρυνση, καθὼς καὶ πολλὲς ἀναμνήσεις ἀπὸ ὅπερες τοῦ Verdi. [...] Θὰ ἐπαναλάβω ὅτι ἡ *Matilde d' Inghilterra* ἀρεσε πάρα πολύ. Σχεδὸν κάθε κομμάτι ἔγινε ἀντικείμενο ζωηρῶν ἐπευφημιῶν, μεταξὺ ἄλλων ὅμως ξεχώρισαν ἡ cavatina τῆς σοπράνο καὶ ἡ romanza τοῦ τενόρου στὴν πρώτη πράξη, τὸ ντουέτο μεταξὺ τῆς Grilli καὶ τοῦ Malvezzi στὴν δεύτερη, τὸ χορωδιακὸ τῆς εἰσαγωγῆς καὶ τὸ φινάλε τῆς τρίτης, ἡ προσευχὴ γιὰ τὴν σοπράνο, τὸ ντουέτο μεταξὺ αὐτῆς καὶ τοῦ βαρύτονου, καθὼς καὶ τὸ τρίο φινάλε τῆς τελευταίας πράξης. Ὁ Zecchini καὶ οἱ καλλιτέχνες ἐκλήθησαν πολλὲς φορὲς στὸ προσκήνιο καὶ ἀποθεώθηκαν σὲ δλα αὐτὰ τὰ κομμάτια. [...]»<sup>58</sup>

Αὐτὰ εἶναι τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ὅπερας τοῦ Francesco Zecchini, τῆς ὥποιας ἡ μουσικὴ ἡχητική γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ

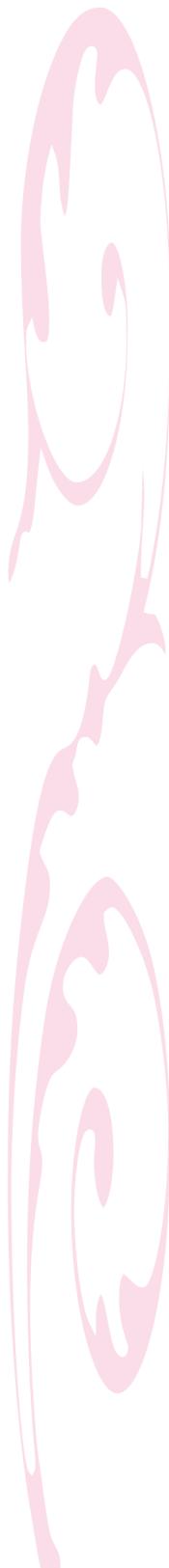
56. Euterpe, Anno I, N. 25 (2.7.1869), σ. 4 (ἀκριβής καὶ πλήρης ἀναδημοσίευση κριτικοῦ ἀρθρου ἀπὸ τὴν *Arpa* τῆς Μπολώνιας, τὸ συγκεκριμένο φύλλο τῆς ὥποιας δὲν σώζεται). Ἐπίσης, ἀκριβής καὶ πλήρης ἀναδημοσίευση τοῦ ιδίου ἀρθρου τῆς *Arpa* καὶ στὴν *La Fama*, N. 27 (6.7.1869), σ. 105-106, ἐνῶ στὸ *Il Mondo Artistico*, Anno

III, N. 27 (4.7.1869), σ. 6 διηγοσιεύονται ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ προαναφερθὲν κριτικὸ ἀρθρο τῆς *Arpa*.

57. Ἡ παγκόσμια πρώτη τοῦ *Ermanni* τοῦ Giuseppe Verdi δόθηκε στὶς 9.3.1844 (ν. ἡμ.).

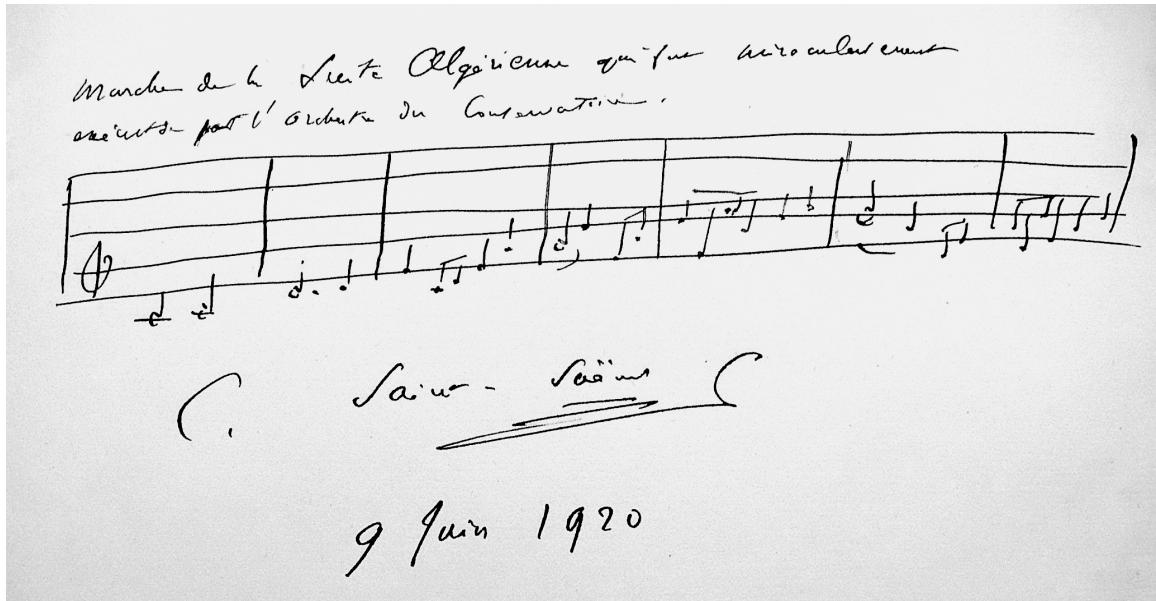
58. *Cosmorama Pittorico*, Anno XXXIV, N. 23 (6.7.1869), [σ. 2].

# “Ένα αύτόγραφο του Saint-Saëns

πι τέλους ἐπραγματοποίησα τὸ ὄνειρόν μου! Ἀνερριχήθη εἰς τὸν ἱερὸν λόφον καὶ ἔψαυσα τὰ θεῖα μάρμαρα!»,<sup>1</sup> ἀνέκραξε ὁ ὡγδονταπεντάχρονος Camille Saint-Saëns, ὅταν ἐπισκέφθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὴν Ἀκρόπολη, τὴν Ἀνοιξη τοῦ 1920, εὑρισκόμενος στὴν Ἀθῆνα, ὑστερα ἀπὸ ἐπίσημη πρόσκληση τοῦ διευθυντῆ τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν. Ὁ τελευταῖος εἶχε καλέσει τὸν διασημότερο, ἐκείνη τὴν ἐποχή, Γάλλο συνθέτη μὲ τὴν πρόθεση νὰ διοργανώσει πανηγυρικὴ συναυλία πρὸς τιμήν του. Ὁ Saint-Saëns, ἀν καὶ ἀρκετὰ ἥλικωμένος, δέχθηκε μὲ μεγάλη χαρὰ τὴν πρόσκληση τοῦ Νάζου, καὶ ἡ τιμητικὴ συναυλία μετατράπηκε σὲ κύκλο ἐκδηλώσεων – σὲ «φεστιβάλ Saint-Saëns» – μὲ τὴ συμμετοχὴ τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη στὸ πιάνο ἀλλὰ καὶ στὸ πόντιουμ τῆς ὁρχήστρας τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν.

Ἡ ἐπίσκεψη τοῦ Saint-Saëns στὴν Ἀθήνα ἀποτέλεσε ἔνα σημαντικὸ γεγονός, στὸ ὅποιο συμμετεῖχε σύσσωμη ἡ πολιτεία, ἡ ὄποια ἐπεφύλαξε στὸν Γάλλο συνθέτη θερμότατη ὑποδοχή.<sup>2</sup> Ὁ Saint-Saëns ἔφυγε ἀπὸ τὴν Ἀθήνα ἀφίγνοντας «ένα κομμάτι τῆς καρδιᾶς του»<sup>3</sup> στὴν ἐλληνικὴ πρωτεύουσα, ὅπου θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ «διαιμείνει ἔως τὸ τέλος τῆς ζωῆς του»,<sup>4</sup> ὅπως σημειώνει στὰ γράμματά του πρὸς τὸν Νάζο καὶ τὴ συζυγό του μετὰ τὸ ταξίδι του στὴν Ελλάδα. «Ομως δὲν ἦταν μόνο ἡ θερμὴ φιλοξενία, ὁ ἀττικὸς οὐρανὸς καὶ τὰ μάρμαρα τοῦ Παρθενώνα ποὺ ἐνθουσίασταν τὸν πολυταξιδεμένο Saint-Saëns: στὶς ὑπερθετικές του ἀναμνήσεις μέγιστο μέρος καταλάμβαναν καὶ οἱ μουσι-

1. «Impressions d'Athènes», *Les Annales*, N. 1935 (15.7.1920). Χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ τὴν ἐλληνικὴ μετάφραση ποὺ δημοσιεύθηκε στὴν *Εἰκοστήν Τετάρτην Δεπτομερῆ Ἐκδεσιν*, τῶν κατὰ τὸ σχολικὸν ἔτος 1919-1920, τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, ὡς μέρος τοῦ ἀφιερώματος στὸν Γάλλο συνθέτη: «'Ο Saint-Saëns ἐν Ἀθήναις» (σ. 144-190, τὸ ἐλληνικὸ κείμενο στὶς σ. 178-182, ἡ ἀναφορὰ στὴ σ. 178). «Ἄσ σημειωθεῖ ὅτι ἐκ παραδρομῆς στὴν Ἐκδεση τοῦ Ὡδείου, παρότι δημοσιεύεται καὶ τὸ γαλλικὸ πρωτότυπο, σημειώνεται λανθασμένα ἡ ἡμερομηνία ἔκδοσης τοῦ περιοδικοῦ (28 ἀντὶ 25 Ιουλίου 1920).
2. Κατὰ τὴν ἀφίξην του στὸ λιμάνι τοῦ Πειραιᾶ στὶς 24 Ἀπριλίου τοῦ 1920, τὸν ὑποδέχθηκε ὁ δήμαρχος τῆς πόλης. Ἡ κυβέρνηση τοῦ παραχώρησε αὐτοκίνητο γιὰ τὶς μετακινήσεις του στὴν Ἀθήνα. Στὴν μεγάλη ἐκδήλωση στὸ Ἡρώδειο, τὴν 16<sup>η</sup> Μαΐου, ἡ ὄποια διοργανώθηκε ὑπὸ τὴν αιγιλία τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, παρέστησαν οἱ ἀρχές τοῦ τόπου, μὲ προεξάρχοντες τὸν πρωθυπουργὸν Ἐλ. Βενιζέλο, τὸν Μητροπολίτη Ἀθηνῶν, τὸν βασιλικὸ αὐλάρχη κ.λ.π. Βλ., σχετικά, «'Ο Saint-Saëns ἐν Ἀθήναις», δ.π. καὶ Γεώργιος Δροσίνης (ἐπιμέλεια), Γεώργιος Νάζος καὶ τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι: 1938, σ. 173-183 (= Γεώργιος Δροσίνη, Ἀπαντα, τόμος δέκατος, Σύμμικτα Β': Φιλολογικά, φιλολογικὴ ἐπιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὡφελίμων βιβλίων, Ἀθήνα, 2002, σ. 527-543).
3. Ἐπιστολὴ ἀπὸ τὴν Μασσαλία μὲ ἡμερομηνίᾳ 14 Ιουνίου 1920. Γεώργιος Δροσίνης δ.π., σ. 182.
4. Ἐπιστολὴ ἀπὸ τὸ Παρίσι μὲ ἡμερομηνίᾳ 18 Ιουλίου 1920. Ὅ.π. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι καὶ στὸ δεύτερο αὐτὸν γράμμα του ὁ Saint-Saëns ἐπισημαίνει ξανὰ πώς ἀφῆσε ἔνα κομμάτι τῆς καρδιᾶς του στὴν Ἀθήνα, παρότι δὲν τὸ εἶχε προβλέψει: «[...] à Athènes, où je ne prévoyais pas que je laisserais un morceau de mon cœur, c'est pourtant ce qui est arrivé. J'y revis toujours par le souvenir et j'y resterai jusqu'à la fin de mes jours».



κές του έμπειρείς από την Αθήνα και το Όδειο Αθηνῶν, όπως μαρτυρεῖ, μεταξύ άλλων, και τὸ αὐτόγραφο σημείωμα ποὺ ἀφῆσε ὁ συνθέτης στὸ βιβλίο ἐπισκεπτῶν τοῦ ὡδείου (Visitors Book). Σὲ αὐτὸ δ Saint-Saëns μετέγραψε τὰ ἐπτά πρῶτα μέτρα ἀπὸ τὸ «Γαλλικὸ στρατιωτικὸ ἐμβατήριο» ἀπὸ τὴν Ἀλγερινὴ του Σουίτα, σημειώνοντας πάνω ἀπὸ τὸ πεντάγραμμο: «Marche de la Suite Algérienne qui fut miraculeusement exécuté par l'orchestre du Conservatoire» (δηλαδὴ «Ἐμβατήριο ἀπὸ τὴν Ἀλγερινὴ Σουίτα ποὺ ἔκτελέστηκε μὲ ἀξιοθαύμαστο τρόπῳ ἀπὸ τὴν Ὁρχήστρα τοῦ Ὡδείου»). Τὸ σημείωμα ἔχει ἡμερομηνία 9 Ἰουνίου 1920, ἀλλὰ δ Saint-Saëns θὰ πρέπει νὰ ἀκολουθοῦσε τὸ νέο ἡμερολόγιο ποὺ εἶχε καθιερωθεῖ στὴν Εύρωπη, δηλαδὴ 28 Μαΐου, μὲ τὸ παλιὸ ἡμερολόγιο ποὺ χρησιμοποιοῦνταν ἀκόμη στὴν Αθήνα — ἄρα τρεῖς μέρες μετὰ τὴν τελευταία συναυλία ποὺ δόθηκε πρὸς τιμήν του, τὴν 25<sup>η</sup> Μαΐου, στὴν ὁποία περιλαμβανόταν και τὸ ἔργο αὐτό.

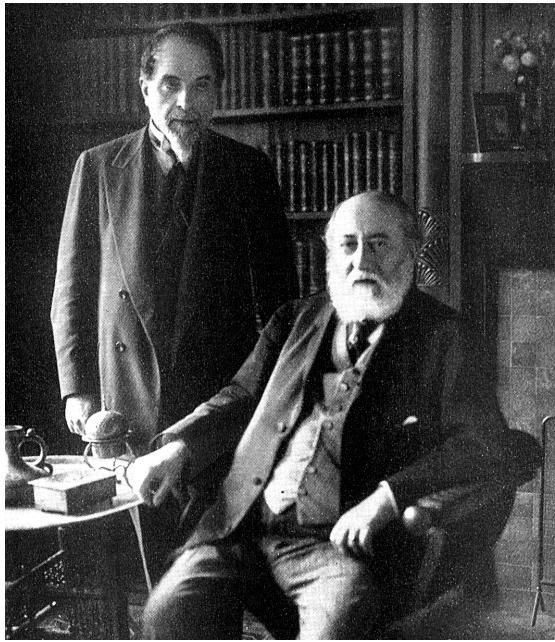
Τὴν Ὁρχήστρα τοῦ Ὡδείου<sup>5</sup> δ Saint-Saëns εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει ὅχι μόνο ἀπὸ τὶς συναυλίες και τὶς πρόβεις ποὺ εἶχε παρακολουθήσει στὸ Όδειο Αθηνῶν, ἀλλὰ και ὡς μουσικός, καθὼς εἶχε

συνεργαστεῖ μὲ κάποιους ἀπὸ τοὺς μουσικούς της σὲ συναυλία μουσικῆς δωματίου,<sup>6</sup> ἐνῶ διηρύθυνε και ὀλόκληρη τὴν Ὁρχήστρα στὴ μεγάλη συναυλία τοῦ Ἡρωδείου.<sup>7</sup> Οπότε ὅταν δήλωνε πώς ἡ Ὁρχήστρα ἐκτέλεσε τὸ ἔργο του ἔξαιρετικὰ δὲν μιλοῦσε ὡς ἀπλὸς ἀκροατής, ἀλλὰ ὡς μουσικὸς και μαέστρος, και μάλιστα δικῶν του ἔργων, γεγονός ποὺ δίνει ἄλλη ἀξία στὰ ἐπαινετικά του σχόλια. Τὸ «Ἐμβατήριο» ἀπὸ τὴν Ἀλγερινὴ Σουίτα εἶχε συμπεριληφθεῖ στὸ πρόγραμμα δύο συναυλιῶν τοῦ Ὡδείου (τῆς 7<sup>ης</sup> και τῆς 25<sup>ης</sup> Μαΐου τοῦ 1920) ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὰ ἔντυπα προγράμματα ποὺ φυλάσσονται στὸ ἀρχεῖο τοῦ ἰδρύματος, ἀλλὰ παίχτηκε και ἐκτὸς προγράμματος στὴ συναυλία τῆς 9<sup>ης</sup> Μαΐου ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη στὸ πιάνο, ὁ ὁποῖος κατέπληξε τὸ ἀκροατήριο «μὲ τὸ νεανικόν του παιζιμον». <sup>8</sup> Φαίνεται λοιπὸν ὅτι τὸ κομμάτι αὐτὸ εἶχε ἰδιαίτερη σημασία και γιὰ τὸν συνθέτη — δὲν εἶναι τυχαῖο πώς αὐτὸ ἐπέλεξε νὰ παιξει ὁ ἴδιος ἐκτὸς προγράμματος στὴ συναυλία τῆς 9<sup>ης</sup> Μαΐου, ἀλλὰ και νὰ ἀφήσει ὡς ἀναμνηστικὸ σημείωμα στὸ λεύκωμα τοῦ Ὡδείου. Ἐπίσης εἶναι αὐτὸ τὸ ἔργο ποὺ μνημο-

5. Στὴν Ὁρχήστρα, ποὺ διηρύθυνε ὁ Ἀρμάνδος Μαρσίκ, τὴν ἐποχὴ ἐκείνη συμμετεῖχαν μεταξύ άλλων και οἱ José de Bustinduy, Tony Schulze, Γεώργιος Λυκούδης, Γεώργιος Χωραφάς, Νίκος Σκαλκώτας ὡς πρῶτα βιολιά, ὁ Φιλοκτήτης Οικονομίδης (βιόλα), ὁ Ἀχιλλέας Παπαδημητρίου (βιόλοντελλο) κ.α.

6. Στὴν συναυλία τῆς 9<sup>ης</sup> Μαΐου 1920, ἡ ὁποία ἀπαρτιζόταν ἀπὸ ἔργα δωματίου τοῦ Saint-Saëns και στὴν ὁποία τὸ μέρος τοῦ πιάνου εἶχε κρατήσει ὁ συνθέτης, ἐνῶ στὰ ἄλλα ὅργανα συμμετεῖχαν οἱ Bustinduy (βιολί), Schulze (βιολί), Λυκούδης (βιολί) και Ἀχ. Παπαδημητρίου (βιόλοντελλο).

7. Τὴν 16<sup>η</sup> Μαΐου.



Γεώργιος Νάζος και Camille Saint-Saëns στὸ σπίτι του πρώτου.

νεύει στὶς δημοσιευμένες στὸν γαλλικὸ Τύπο ἀναμήσεις του ἀπὸ τὸ ταξίδι του αὐτό, ὡς τὸ καλύτερα ἐκτελεσμένο ἀπὸ τὴν ὁρχήστρα τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, ἡ ὅποια, ὑπὸ τὴν μπαγκέτα τοῦ Ἀρμάνδου Μαρσίκ, ἔκανε τὸ ἔργο «νὰ φθάνῃ εἰς τὴν τελειότητα».<sup>9</sup>

Τὰ ἔξαιρετικὰ ἐπαινετικὰ αὐτὰ σχόλια τοῦ Γάλλου συνθέτη γιὰ τοὺς "Ἐλληνες μουσικοὺς δὲ θὰ πρέπει νὰ διαβαστοῦν ὑπὸ τὸ πρίσμα μιᾶς ιδιαιτερα καλῆς διάθεσης ἐνὸς φιλέλληνα ποὺ στὸ τέλος τῆς ζωῆς του πραγματοποίησε ἐνα ὄνειρο ἐτῶν (τὸ ταξίδι στὴν Ἐλλάδα), καὶ ὁ ὅποιος, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἔξαιρετικὰ ζεστὸ κλίμα ὑποδοχῆς ἀπὸ τοὺς "Ἐλληνες, εἶχε μόνο καλὰ λόγια νὰ πεῖ. Τὰ σχόλια ποὺ ἐπεφύλαξε ὁ Saint-Saëns γιὰ τοὺς νέους "Ἐλλη-

νες συνθέτες, δὲν ἥταν καὶ τόσο ἐπαινετικά. Ἀπεναντίας θεωροῦσε πὼς ἔχουν καταληφθεῖ ἀπὸ «μουσικὴ ἀναρχία» καὶ στὴ μουσική τους, ὅπως καὶ σὲ αὐτὴ τῶν Εύρωπαίων καὶ Ἀμερικανῶν νέων συναδέλφων τους «δὲν ὑπάρχουν πλέον κανόνες καὶ περιορισμοὶ· αἱ διαφωνίαι λύονται, ἡ μᾶλλον διαλύονται αἱ μὲν εἰς τὰς δέ, χωρὶς φροντίδα περὶ τῆς τονικότητος· περὶ μελωδικῶν ίδέων δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνη λόγος».<sup>10</sup> Ἡ συγκατάλεξη τῶν νέων Ἐλλήνων συνθετῶν – τῶν ὅποιων ἔργα εἶχε τὴν εὔκαιρία νὰ ἀκούσει σὲ συναυλία στὴν Ἀθήνα<sup>11</sup> – δίπλα στοὺς Εύρωπαίους καὶ Ἀμερικανούς συναδέλφους τους, παρότι ἔχει ἀρνητικὸ πρόσημο γιὰ τὸν Γάλλο συνθέτη, δηλώνει, ἀν μὴ τὶ ἄλλο, ὅτι οἱ "Ἐλληνες συνθέτες μιλοῦσαν τὴ διεθνῆ γλώσσα τῆς μουσικῆς πρωτοπορίας (μουσικὴ ἀναρχία, ἔλλειψη κανόνων, λύση διαφωνιῶν, ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν τονικότητα καὶ τὴν μελωδικότητα), κατί ποὺ ὁ γεννημένος τὸ 1835 Saint-Saëns δὲν θὰ μποροῦσε νὰ δεῖ παρὰ ἀρνητικά.

Ἡ ἐπίσκεψη τοῦ Saint-Saëns στὴν Ἐλλάδα εἶναι ἔνα κεφάλαιο ποὺ ἀν καὶ δὲν ἔχει περάσει ἀπαρατήρητο ἀπὸ τὴν ἔρευνα, χρήζει ἀκόμη περαιτέρω μελέτης.<sup>12</sup> Τὸ μικρὸ αὐτὸ σημείωμα ποὺ ὁ Γάλλος συνθέτης ἄφησε στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν θὰ πρέπει νὰ μᾶς δώσει τὴν ἀφορμὴ νὰ ἀσχοληθοῦμε λίγο περισσότερο μὲ τὴν ιστορία ἐνὸς ιδρύματος, τοῦ ὅποιου ἡ δραστηριότητα ἐνθουσίασε τόσο τὸν «Πρωτέα τῆς μουσικῆς», ὅπως χαρακτήριζε τὸν Saint-Saëns ἡ Ἑστία,<sup>13</sup> ὥστε ὁ τελευταῖος νὰ δηλώνει ὅτι ἡ ὁρχήστρα του «ἡμποροῦσε νὰ ἐμφανισθῇ ὁπουδήποτε».<sup>14</sup>

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

8. «Ο Saint-Saëns ἐν Ἀθήναις», δ.π. σ. 154. Βλ. καὶ Ἑστία 10.5.1920, καθὼς καὶ Δροσίνης, δ.π.

9. «Ο Saint-Saëns ἐν Ἀθήναις», δ.π., σ. 182. Ἀνάλογα σχόλια διαβάζουμε καὶ στὸν ἀθηναϊκὸ Τύπο τῆς ἐποχῆς: «Ο Σαίν Σάνκ εμεινε πράγματι ἐνθουσιασμένος καὶ ιδίᾳ ἀπὸ τὸ συναρπαστικὸν μπρίον μὲ τὸ ὅποιο ἔξετελέσθη τὸ "Ἐμβαθήριόν" του» ἐνδια «ἔξεφράσθη θερμώτατα διὰ τοὺς μαθητὰς [τοῦ Ὡδείου] καὶ διὰ τὴν διδασκαλίαν ἡς ἔτυχον». Σημείωμα τοῦ ἐκδότη στὸ κείμενο ποὺ ὑπογράφει ὁ Φιλόμουσος, «Ἀπὸ τὴν Μουσικήν. Ἡ συναυλία τοῦ Ὡδείου», Ἑστία, 26.5.1920.

10. «Impressions d' Athènes», δ.π., σ. 181.

11. Στὶς 12 Μαΐου δόθηκε στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν συναυλία μὲ ἔργα Ἐλλήνων συνθετῶν πρὸς τιμὴν τοῦ

Saint-Saëns. Παίχτηκαν τὸ Ἰντεμέτζο τῆς Μάρτυρος τοῦ Σαμάρα, Ἡ Ἐλληνικὴ Σούίτα τοῦ Λαυράγκα, Τὸ στοιχεῖο τῆς λίμνης τοῦ Ριάδη, ἡ Ραφωδία τοῦ Λιάλιου, ἡ Ταφὴ τοῦ Μητρόπολου, οἱ Ιαμβοὶ καὶ ἀνάπαιστοι τοῦ Καλομοίρη καὶ ἡ Γιορτὴ τοῦ Γεωργίου Λαμπελέτ. Βλ. Τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας στὸ «Ο Saint-Saëns ἐν Ἀθήναις», δ.π., σ. 186-187.

12. Ἀκόμη καὶ τὸ σχετικὸ κείμενο τοῦ Δροσίνη (δ.π.) εἶναι ἔλλειπες: δὲν δημοσιεύονται ὅλες οἱ ἐπιστολές τοῦ Saint-Saëns, ἐνῶ ὅσες δημοσιεύονται δὲν εἶναι πάντοτε πλήρεις (καὶ μάλιστα ἐνίστε χωρὶς νὰ ὑπάρχει σχετικὴ ἐπισήμανση).

13. «Σαίν-Σάνκ», Ἑστία, 16.4.1920.

14. Ἡθνος 8.5.1920.

# Konzertstück: *Κομμάτι κοντσέρτου*

## ἢ *Κομμάτι συναυλίας;*



πολὺ παλιοὶ ἀκροατὲς τοῦ – προχατζιδάκειου – Τρίτου Προγράμματος θὰ θυμοῦνται, πιθανόν, ἐκφωνήσεις τοῦ τύπου: «Θ’ ἀκούσετε τὸ Κομμάτι κοντσέρτου γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα, ἔργο 79, τοῦ Carl Maria von Weber». Ό τίτλος ποὺ σημειώνεται μὲ πλάγιους χαρακτῆρες ἀπέδιδε τὸν γερμανικὸν Konzertstück, καὶ χρησιμοποιούνταν γιὰ ὅλα τὰ ἀνάλογα ἔργα ποὺ περιλαμβάνονταν σὲ προγράμματα «ἐκπομπῶν ροῆς» (Robert Schumann, *Κομμάτι κοντσέρτου* γιὰ 4 κόρνα καὶ ὄρχήστρα, σὲ φά μεζονα, ἔργο 86, Ernst von Dohnayi, *Κομμάτι κοντσέρτου* γιὰ βιολοντσέλο καὶ ὄρχήστρα, σὲ φά μεζονα, ἔργο 12, Max Bruch, *Κομμάτι κοντσέρτου* γιὰ βιολὶ καὶ ὄρχήστρα, σὲ φά δίεση ἑλάσσονα, ἔργο 84, κ.ἄ., τῶν ὅποιων ἡ ἡχογράφηση, στὸ ἐξώφυλλο τοῦ ἀντίστοιχου δίσκου βινυλίου, ἔφερε ἔνογλωσσο τίτλο μὲ τὴ σύνθετη γερμανικὴ λέξη «Konzertstück» ἢ τὴν ἀγγλικὴν τῆς μετάφραση «Concert Piece»).

Τὴν ἐγκυρότητα τῆς ἀπόδοσης τοῦ γερμανικοῦ ὄρου μὲ τὴν Ἑλληνικὴν ἐκφραση «Κομμάτι κοντσέρτου» ἀμφισβήτησε ὁ μουσικολόγος Ἰωάννης Φούλιας σὲ μιὰ πρόσφατη ἐμπεριστατωμένη μελέτη του γιὰ τὶς σονάτες γιὰ πιάνο τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, μνημονεύοντας ἔνα νεανικὸν ἔργο γιὰ βιολὶ καὶ πιάνο τοῦ «Ἐλληνα συνθέτη, τὸ *Κομμάτι συναυλίας* (καὶ ὅχι «κοντσέρτου», ὅπως ἀποδίδεται κατ’ ἔξακολούθησιν στὰ Ἑλληνικά)»,<sup>1</sup> τοῦ ὅποιου ἡ χειρόγραφη παρτιτούρα φέρει δύο ἐναλλακτικοὺς τίτλους – τὸν γαλλικὸν *Un morceau de concert pour Violon* στὴ σελίδα τίτλου,<sup>2</sup> μὲ γραφικὸν χαρακτήρα ποὺ δὲν ἀνήκει μετὰ βεβαιότητος στὸν Μητρόπουλο,<sup>3</sup> καὶ τὸν (ἀδόκιμης μορφῆς) γερμανικὸν *Concert-Stück*, στὴν κεφαλὴ τῆς πρώτης σελίδας τῆς κυρίως παρτιτούρας.<sup>4</sup> Ο Φούλιας σχολιάζει, σὲ ἐκτενῆ ὑποσημείωση, τόσο τὴν κατ’ αὐτὸν «ἐσφαλμένη» Ἑλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ ὄρου, ὅσο καὶ μιὰν ὑπόθεση περὶ τῶν ἐνδεχόμενων προθέσεων τοῦ νεαροῦ συνθέτη, τὴν ὅποια εῖχα διατυπώσει σ’ ἔνα παλαιότερο δημοσίευμά μου:

Αὐτὴ ἡ ἐσφαλμένη – καὶ δυστυχῶς πολὺ διαδεδομένη – Ἑλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ διεθνοῦς ὄρου *concert / Konzert- / concertante κ.ο.κ.* συγχέει τὸ μουσικὸν εἶδος τοῦ

1. Ιωάννης Φούλιας, *Οἱ δύο σονάτες γιὰ πιάνο τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου. Άπὸ τὸν ὕστερο ρομαντισμὸ στὴν Ἐθνικὴ Σχολὴ Μουσικῆς, Ἀθῆνα, Παπαγρηγορίου-Νάκας, 2011, σ. 152.*
2. Ἀπόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος. Κατάλογος ἔργων, Ἀθῆνα, Ὁρχήστρα τῶν Χρωμάτων, 1996, σ. 29· Φούλιας, ὥ.π., σ. 153.*
3. Κώστιος, ὥ.π., σ. 30· Φούλιας, ὥ.π., σ. 153.
4. Φούλιας, ὥ.π., σ. 154.

κοντσέρτου μὲ τὸν θεσμὸ τῆς συναυλίας (τὴν ὅποια κάποτε ἡ γαλλοτραφής «ύψηλὴ κοινωνία» ἀποκαλοῦσε ὅντως κοντσέρτο), καὶ ἀποτυπώνεται σὲ ἀρκετὰ ἄλλα εἰδῆ μουσικῆς, ὅπως π.χ. στὶς «ἄριες / σκηνὲς συναυλίας» (καὶ ὅχι «ἄριες / σκηνὲς κοντσέρτου», ὅπως κατὰ κόρον ἀποκαλοῦνται μέχρι σήμερα ἀπὸ ὅσους δὲν εἶναι ἰδιαίτερα ἔξοικειωμένοι μὲ τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ δρολογία), δηλαδὴ σὲ ἄριες εἴτε εύρυτερες σκηνὲς ποὺ γράφονταν ἐξ ἀρχῆς γιὰ νὰ παρουσιασθοῦν σὲ συναυλίες καὶ ὅχι γιὰ νὰ ἐνταχθοῦν σὲ κάποιαν ὀπερατικὴ παραγωγή, ἢ σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ δεξιοτεχνικὰ κομμάτια (σπουδές, φαντασίες κ.ο.κ.) – κυρίως γιὰ πιάνο – τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνος, τῶν ὅποιων ὁ τίτλος τὰ διαφοροποιεῖ μὲ ἔμφαση ἀπὸ ἀντίστοιχες συνθέσεις ποὺ ἐκείνη τὴν ἐποχὴν προορίζονταν γιὰ «օικιακὴ κατανάλωση» (ὅπου ἐπιτελοῦσαν πρωτίστως παιδαγωγικοὺς εἴτε ψυχαγωγικοὺς σκοποὺς – πρβλ. τὸν γερμανικὸ δρό «Hausmusik»). Γιὰ τὴν ἀτυχὴ ἐλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ συγκεκριμένου κομματιοῦ τοῦ Μητρόπουλου βλ. Κατσογιάννη, Ὁ.Π., σ. 17: Ἀπόστολος Κώστιος, Δημήτρης Μητρόπουλος, Μορφωτικὸ «Ἴδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης (Νεοελληνικὴ προσωπογραφία), Ἀθήνα 1985, σ. 25-26: Ἀπόστολος Κώστιος, «Ο συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος», στὸ Δημήτρης Μητρόπουλος: Αφιέρωμα στὸ συνθετικὸ τὸν ἔργο, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν 1995-1996 [Ἀθήνα 1996], σ. 27: Trotter, Ὁ.Π.

Κάνοντας ἔνα βῆμα παραπέρα πρὸς τὴν ἴδια ἐσφαλμένη κατεύθυνση, ὁ Χάρος Ξανθουδάκης ὑποστηρίζει, στὴν πολὺ πρόσφατη μελέτη του «Βιβλιογραφικὸ ἐπίμετρο γιὰ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο» (Μουσικὸς Ἐλληνομνήμων 7, Ιόνιο Πανεπιστήμιο – Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα 2009, σ. 14), ὅτι ὁ γαλλικὸς τίτλος τοῦ ἔργου δὲν σταματᾶ στὸ *Un morceau de concert*, ἀλλὰ συμπληρώνεται καὶ μὲ τὸ *pour Violon* ποὺ ἀκολουθεῖ στὴν ἐπόμενη γραμμὴ τῆς σελίδας τίτλου (βλ. λίγο παρακάτω), καὶ ἄρα, διακρίνοντας ἐδῶ ἔνα «κομμάτι ἀπὸ κοντσέρτο γιὰ βιολί», ἡ ἵσως ἔνα «κομμάτι ὑπὸ μορφὴν κοντσέρτου γιὰ βιολί», ὁ συγγραφέας πιθανολογεῖ ὅτι ὁ νεαρὸς συνθέτης «εἶχε τὴν φύλαδέξῃ πρόθεση νὰ τὸ ἐνορχηστρώσει» κάποτε. Ἐντούτοις, ἡ ριψοκίνδυνη αὐτὴ ὑπόθεση προσκρούει ἥδη στὴν πρωτότυπη γερμανικὴ ἐκδοχὴ τοῦ τίτλου τοῦ ἔργου ποὺ ἀνάγεται στὸν ἴδιο τὸν συνθέτη (*Concert-Stück*, βλ. παρακάτω), παραγνωρίζει τὴν συνήθη κατὰ τὸν 19<sup>ο</sup> αἰώνα χρήση τοῦ ὄρου *Morceau de concert* σὲ ἔργα μουσικῆς δωματίου ἄλλα καὶ γιὰ πιάνο, κιθάρα ἢ ἄλλο σολιστικὸ ὅργανο χωρὶς συνοδείᾳ ὀρχήστρας (πολλῷ δὲ μᾶλλον, δίχως οἰαδήποτε ὑφολογικὰ χαρακτηριστικὰ κοντσέρτου) καὶ, τέλος, δὲν βρίσκει κανένα ἔρεισμα στὸ ἴδιο τὸ πιανιστικὸ μέρος τῆς παρτιτούρας τοῦ Μητρόπουλου, τὸ ὅποιο εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἴδιωματικὰ [...] γραμμένο γιὰ τὸ ὄργανο αὐτό.<sup>5</sup>

5. Ὁ.Π., σ. 152-153, σημ. 129.

Ἐχοντας, λοιπόν, κατασταλάξει στὸν νεολογισμὸ «κομμάτι συναυλίας», ὁ Φούλιας τὸν χρησιμοποιεῖ καὶ στὸν «Πρόλογό» του τῆς ἐκδοσῆς τοῦ ἔργου τοῦ Μητρόπουλου,<sup>6</sup> ἀφ' ἐνὸς ὡς νεοελληνικὸ ἰσοδύναμο τῆς φράσης, μὲ τὴν ὅποια ἀποδίδεται στὰ γαλλικὰ «ὁ πρωτότυπος γερμανικὸς τίτλος – Concert-Stück»,<sup>7</sup> ἀφ' ἑτέρου ὡς νόμιμη αὐτοτελῆ ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἐν λόγω τίτλου («σὲ κάθε περίπτωση, τὸ Κομμάτι συναυλίας τοῦ Μητρόπουλου ἀντικατοπτρίζει [...]»).<sup>8</sup>

Πρὶν συζητήσουμε τὴν νομιμότητα καὶ τὴν καταλληλότητα τῆς ἀπόδοσης, μποροῦμε, ὅπωσδήποτε, νὰ προβάλλουμε μιὰ προκαταρκτικὴ ἔνσταση, σχετικὰ μὲ τὴν ἐπίκληση τῶν *Konzert-Arien* (ὑποθέτω ὅτι αὐτὸς ἀποδίδει ἡ περίφραση «ἄριες συναυλίας» τοῦ Φούλια) κ.λ.π., ὡς παραδείγματος ἀνάλογου πρὸς τὰ *Konzertstücke* (ἀξίζει νὰ παρατηρηθεῖ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν τρέχουσα ὀρθογραφικὴ ἀπόδοση τῆς περίφρασης «Konzert-Aria» καὶ σ' ἐκείνη τῆς σύνθετης λέξης «Kontzertstück», ποὺ ὑπονομεύει ἥδη τὴν ἀναλογία): Φωνητικὰ ἔργα, ὅπως οἱ *Konzert-Arien* K. 272, 369, 374, 528, 578 καὶ 583 τοῦ Mozart ἢ τὰ ἀνάλογα νεανικὰ ἔργα τοῦ δικοῦ μας Μάντζαρου (Ἄριες, Σκηνὴ καὶ ἄρια, Ντούέτο, Καντάτες)<sup>9</sup> κατηγοριοποιοῦνται – καὶ δύνοματίζονται – ἀποκλειστικὰ σὲ ἀντιπαράθεση μὲ ἀντίστοιχους καὶ ὁμότιτλους «ἀριθμοὺς» διλογιηρωμένων μελοδραματικῶν συνθέσεων (προορισμένων νὰ παρασταθοῦν σὲ πλήρη σκηνικὴ μορφή), ἔξαιτίας καὶ μόνον τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ ἐκτέλεσή τους μποροῦσε νὰ ἔχει, καὶ συνήθως εἶχε, συναυλιακὴ καὶ ὅχι σκηνικὴ μορφή – λ.χ., σὲ «εὐεργετικὲς συναυλίες» (Benefiz-Konzerte) λυρικῶν τραγουδιστῶν.<sup>10</sup>

Ἐξίσου ἀτυχὴς καὶ ἡ ἀντιπαράθεση τῶν δεξιοτεχνικῶν κομματιῶν τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα, τῶν ὅποιων ὁ

6. Dimitri Mitropoulos, *Un morceau de concert*, Ἀθήνα, Hellenic Music Center, 2011.
7. Ὡ.Π.
8. Ὡ.Π.
9. Βλ. Σχετικὰ Irmgard Lerch-Καλαβουτινοῦ, «Μερικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸ νεανικὸ ἔργο τοῦ Μάντζαρου», στὸ Χάρος Ξανθουδάκης-Κώστας Καρδάμης (ἐπιμ.), Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος. Ἐρευνητικὴ συμβολὴ στὰ 130 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ συνθέτη, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2003, σ. 38-58, καὶ Κώστας Καρδάμης, Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος. «Ἐνστητή μέσα στὴν πολλαπλότητα», Κέρκυρα, Εταιρεία Κέρκυραϊκῶν Σπουδῶν, 2008, σ. 93-99.
10. Καρδάμης, Ὡ.Π., σ. 93-94.

τίτλος περιέχει τὸ συνθετικὸ Kontzert-, μὲ τὸ ρεπερτόριο τῆς «οἰκιακῆς μουσικῆς» («Hausmusik») ὅχι μόνο γιατὶ ὁ ἴδιος ὁ ὄρος «οἰκιακὴ συναυλία» («Haus-Conzert» ή «Privat-Conzert», κατὰ τὸν 18<sup>ο</sup> αἰώνα,<sup>11</sup> καὶ «Hauskonzert» γιὰ τὸν 19<sup>ο</sup><sup>12</sup>) ἀμφισβητεῖ τὴν παραπληρωματικότητα τῶν συνθετικῶν Konzert- καὶ Haus-, ἀλλὰ καὶ γιατὶ ἡ ὑποτιθέμενη ἀξιολογικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ δύο ρεπερτόρια εἶχε ὁπωσδήποτε γεφυρωθεῖ τὸν 19<sup>ο</sup> ἀώνα, ἀφοῦ στὴν «οἰκιακὴ μουσικὴ» συμπεριλαμβάνονταν κομμάτια τόσο «σοβαρά», ὅσο τὸ Für Elise τοῦ Beethoven, οἱ Impromptus καὶ Moments musicaux τοῦ Schubert, τὰ Traugouδια χωρὶς λόγια τοῦ Mendelssohn καὶ οἱ Παιδικὲς σκηνὲς τοῦ Schumann.<sup>13</sup> Στὴν ἴδια διακριτικὴ ἀδυναμία, ἔξαλλου, πιστεύω ὅτι ὀφείλεται ἡ μεταγενέστερη ἀντικατάσταση, ἀπὸ τὸν Heinrich Besseler, τοῦ ὑποθετικὰ ἀντιθετικοῦ ζεύγους Umgangsmusik [«μουσικὴ συναναστροφῆς»] / Konzertmusik μὲ τὸ ζεῦγος Umgangsmusik / Darbietungsmusik [«μουσικὴ τῆς παράστασης», «παραστασικὴ μουσική»] – ἀντικατάσταση ποὺ ἐπισημαίνει ὁ Dahlhaus,<sup>14</sup> ὁ ὄποιος ἀνιχνεύει στὸν 19<sup>ο</sup> αἰώνα μίαν ἄλλη διευρυνόμενη διάσταση, ἀνάμεσα στὸ εἶδος τῆς «σονάτας», ἥδη ξεπεσμένο τὴν ἐποχὴ τοῦ Schumann, καὶ στὰ «δεξιοτεχνικὰ» καὶ τὰ «χαρακτηρολογικὰ» κομμάτια, ποὺ ἀποκτοῦσαν τίτλους εὐγενείας.<sup>15</sup>

\* \* \*

Τὸ ὅτι ὁ αὐθεντικὸς τίτλος τοῦ νεανικοῦ ἔργου τοῦ Μητρόπουλου εἶναι Konzertstück, ὅπως ἀναγράφε-

11. Βλ., πρόχειρα, Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Progresse und Stationen von Mittelalter bis zur Gegenwart*, München / Zürich, Piper, 1996, σ. 489.
12. Βλ., πρόχειρα, Gabrielle Busch-Salmen, «Hausmusik» στὸ Ludwig Finscher (ἐπιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, δεύτερη συμπληρωμένη ἔκδοση, Kassel / Basel / London / N.Y., Bärenreiter, 1996.
13. Ἀκολούθω τὴν ἀπόψη καὶ δανείζομαι τὶς ἀναφορές ἀπὸ τὸ Eggebrecht, σ. π.
14. Carl Dahlhaus, *Gesammelte Schriftern*, Laaber, Laaber Verlag, 2003, τ. 5, σ. 667-8.
15. Ὁ.π., τ. 6, σ. 391' μεταφράζω προσωρινὰ ὡς «δεξιοτεχνικὰ κομμάτια» τὸν πρῶτο ὄρο τῆς ἔκφρασης τοῦ Dahlhaus «Konzert-und Charakterstück», ἡ ὄποια ἀναδεικνύει τοὺς δύο νέους προσανατολισμοὺς τῶν συνθετῶν – κυρίως πιανιστικῶν ἔργων – τοῦ ρομαντισμοῦ: τὴ δεξιοτεχνία καὶ τὴν περιγραφικότητα, σὲ βάρος τῆς μορφολογικῆς ἀναζήτησης, ποὺ ἀπασχολοῦσε τοὺς μεγάλους συνθέτες τῆς χρυσῆς ἐποχῆς τῆς Σονάτας.

ται (μὲ ἀδόκιμη, ὅπως εἴπαμε, ὄρθιογραφία) στὴν πρώτη σελίδα τῆς αὐτόγραφης παρτιτούρας, καὶ ὅχι Pièce de concert, ὅπως ἐμφανίζεται στὴν ἐπιγραφὴ τοῦ πρόχειρου ἔξωφύλλου, προκύπτει ἐπίσης ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τεχνικὸς μουσικὸς ὄρος, ποὺ καταχωρίζεται μάλιστα – ώς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μὲ ξεχωριστὸ λῆμμα – στὴ διεθνὴ μουσικὴ λεξικογραφία, εἶναι ἡ σύνθετη γερμανικὴ λέξη, καὶ ὅχι ἡ γαλλικὴ (ἢ ἡ ἀντίστοιχη ἀγγλικὴ) περιφραση, ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὸ «Konzertstück» μὲ τὴ μεγαλύτερη σημασιολογικὴ προσέγγιση καὶ χωρὶς τὴν ἐπανεισαγωγὴ ἐνὸς ξενικοῦ (ἐν προκειμένω ἰταλικοῦ) ὄρου – «pièce de concert» ἢ «concerto piece». Ἐτσι ἡ δεύτερη ἔκδοση τοῦ New Groves περιλαμβάνει ἴδιατερο λῆμμα γιὰ τὸν γερμανικὸ ὄρο, μὲ τὴν παλαιότερη ὄρθιογραφία σὲ ἀγκύλες καὶ τὴν προσεγγιστικὴ ἀγγλικὴ ἀπόδοση σὲ παρένθεση. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ συντάκτης τοῦ λήμματος, ἐνῶ δὲν κάνει τὴν παραμικρὴ νύξη γιὰ ὅποιονδήποτε «συναυλιακὸ» προορισμὸ τῶν κομματῶν ποὺ ἀφοροῦν τὸν λημματογραφούμενο τίτλο, τονίζει, ἀντίθετα, τὴν περιστασιακὴ ταύτιση τοῦ γερμανικοῦ ὄρου μὲ τὸν ἰταλικὸ «concertino»:

**Konzertstück [Conzertstück] (Ger.: «concert piece»):**  
Ἐφργο γιὰ σόλο ὄργανο, ἡ ὄργανα, μὲ ὄρχήστρα, βραχύτερο ἀπὸ τὸ κοντάέρτο καὶ συνήθως μονομερὲς (π.χ. τὸ Konzertstück γιὰ πάνο καὶ ὄρχήστρα, σὲ φά ἐλάσσονα, j 282, τοῦ Weber). Ο τίτλος ἐχρησιμοποιεῖτο ἀπὸ πολλοὺς Γάλλους συνθέτες γιὰ μονομερῆ σολιστικὰ ἔργα μὲ ὄρχήστρα. Στὴ Γερμανίᾳ ὁ ὄρος μερικὲς φορὲς ἀναφέρεται σὲ μουσικὰ κομμάτια, γιὰ τὰ ὄποια ἄλλοῦ θὰ μεταχειρίζονταν τὸν ὄρο «concertino».<sup>16</sup>

Στὴ μερικὴ αὐτὴ ταύτιση τῶν ὄρων «Konzertstück» καὶ «concertino», ἀλλὰ μὲ ἀντίστροφη φορά, στηρίζεται ὁ πρῶτος ἔκδότης τοῦ μουσικοῦ λεξικοῦ τοῦ Harvard, ὁ ὄποιος λημματογραφεῖ τὸν ἰταλικὸ διεθνοποιημένο ὄρο καὶ ἀναφέρει τὸν γερμανικὸ ὡς ἴδιογλωσσο συνώνυμο. Καὶ ἐδῶ, βεβαίως, ὁ ἀναγνώστης θὰ σημειώσει τὴν πλήρη ἀπουσία τῆς παραμικρῆς ἐννοιολογικῆς σύνθετης «Konzertstück» καὶ «συναυλίας»:

**Concertino:** (1) Στὴ μουσικὴ μπαρόκ, ἡ σολιστικὴ διάδα τοῦ concerto grosso. (2) Σύνθεση τοῦ 19<sup>ο</sup> καὶ

16. Stanley Sadie (ἐπιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>η</sup> ἔκδοση, London, Macmillan, 2001.

τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰώνα, σὲ ὑφος κοντσέρτου, ἀλλὰ μὲ μορφὴ ἐλεύθερη, συνήθως σὲ ἔνα μέρος, μὲ τμῆματα ποὺ ποικίλουν ως πρὸς τὴν ταχύτητα καὶ τὸν χαρακτήρα. Μιὰ γερμανικὴ ὄνομασία γι' αὐτὸ τὸ εἶδος εἶναι *Konzertstück*.<sup>17</sup>

Ἡ ἀναμορφωμένη ἔκδοση τοῦ ἐν λόγῳ λεξικοῦ ἀπὸ τὸν Randel ἀναπαράγει τὸ λῆμμα, μὲ ἐλαφρὲς ἀλλαγές. Χαρακτηριστικότερη, ἡ προσθήκη τῆς δυνατότητας νὰ ἀπουσιάζει ἡ ὀρχήστρα:

*Concertino*: [...] Κατὰ τὸν 19<sup>ο</sup> καὶ 20<sup>ο</sup> αἰώνα, ἔνα ἔργο σὲ ὑφος κοντσέρτου, ἀλλὰ μὲ πιὸ ἐλεύθερη μορφὴ καὶ σὲ μικρότερες διαστάσεις, μερικές φορὲς γιὰ ἔνα ἡ γιὰ μερικὰ ὄργανα χωρὶς ὀρχήστρα, καὶ συνήθως σὲ ἔνα μέρος. "Ἐνας συνήθης γερμανικὸς τίτλος γιὰ τέτοια ἔργα εἶναι *Konzertstück*".<sup>18</sup>

Πανομοιότυπη μὲ τὸ λῆμμα τῆς πρώτης ἔκδοσης τοῦ λεξικοῦ τοῦ Harvard, ἡ καταχώριση τοῦ κειμένου γιὰ τὸ «concertino» στὴν γαλλικὴ ἐγκυροπαίδεια τοῦ οἴκου Fasquelle – τὴ μία ἀπὸ τὶς δύο μεταπολεμικὲς γαλλικὲς μουσικὲς ἐγκυροπαίδειες σ' αὐτὴν τὴ γλώσσα:

*Concertino*: (1) Στὸ *concerto grosso*, τὸ c. εἶναι μιὰ μικρὴ ὁμάδα ὄργανοπαικτῶν ποὺ ἐκτελοῦν τὰ σολιστικὰ περάσματα. – (2) Κατὰ τὸν 19<sup>ο</sup> καὶ τὸν 20<sup>ο</sup> αἰώνα, τὸ c. χρησιμοποιεῖται μερικές φορὲς ως τίτλος μιᾶς σύνθεσης σὲ ὑφος κοντσέρτου, ἀλλὰ μὲ μορφὴ πιὸ ἐλεύθερη, ποὺ συχνὰ περιορίζεται σὲ ἔνα μέρος (γερμ. *Konzertstück*).<sup>19</sup>

\* \* \*

Σύμφωνα, λοιπόν, μὲ τὶς λεξικογραφικὲς πηγὲς ποὺ ἐπισκοπήθηκαν ἐδῶ, καὶ οἱ ὅποιες περιλαμβάνουν τὸ σύνολο τῆς ἐν χρήσει ἐγκυρης ἀγγλόφωνης καὶ γαλλόφωνης λεξικογραφίας, ὁ γερμανικὸς τε-

χνικὸς ὄρος «Konzertstück», συνώνυμος ἡ ὅχι τοῦ ἴταλικοῦ διεθνοποιημένου ὄρου «concertino», συνδέεται ἵστορικὰ καὶ ἐτυμολογικὰ μὲ τὸ κοντσέρτο, καὶ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἀποδίδεται στὰ ἐλληνικά, παρὰ μόνο μὲ τὴν περίφραση «κομμάτι κοντσέρτου». "Ἐνα ἔργο ποὺ φέρει τὸν ἐν λόγῳ τίτλῳ θὰ ἦταν κανονικὸ κοντσέρτο, ἀν τηροῦσε τὸ σύνολο τῶν προδιαγραφῶν τοῦ κλασικορομαντικοῦ αὐτοῦ μορφολογικοῦ τύπου καὶ δὲν παρεξέκλινε σὲ ἔνα ἡ δύο σημεῖα – στὸ μέγεθος, στὴ τριμερῆ διάρθρωση, στὴ διθεματικὴ ἀνάπτυξη τοῦ α' μέρους ἡ ἀκόμη καὶ στὴν ὑπαρξὴ τῆς ὀρχήστρας ποὺ συνοδεύει τὸν δεξιοτέχνη σολίστα.

'Εξετάζοντας, ὡστόσο, κανεὶς τὴν ἀντίστοιχη γερμανικὴ λεξικογραφία, θὰ συναντήσει ἔνα δευτερεύον ἐναλλακτικὸ σκέλος τοῦ ὄρισμοῦ, μὲ ρητὴ ἀναφορὰ στὸν συναυλιακὸ θεσμό. "Ἐνας τέτοιος ὄρισμὸς περιλαμβάνεται ἡδη στὴν α' ἔκδοση τοῦ Λεξικοῦ τοῦ Riemann:

*Konzertstück*: μονομερὲς κοντσέρτο μὲ μορφὴ ἐλεύθερη, κυρίως χάρις στὸ τέμπο καὶ στὸ μουσικὸ μέτρο. Ἐπίσης, ὄρισμένα μικρὰ συναυλιακὰ κομμάτια γιὰ ἔναν ἐκτελεστὴ ὄνομάζονται «Konzertstücke».<sup>20</sup>

'Ο ὄρισμὸς αὐτὸς ἀπαντᾶ σ' ὅλες τὶς μεταγενέστερες ἔκδοσεις τοῦ λεξικοῦ, μὲ τὴν ἀπλὴν προσθήκη τῆς φράσης «[ἀκόμη] καὶ αὐτὰ» πρὶν ἀπὸ τὴν τελωτὴ λέξην («ὄνομάζονται, [ἀκόμη] καὶ αὐτά, *Konzertstücke*»)<sup>21</sup> καὶ, ἀναδιατυπωμένος, στὸ MGG (ἀρχικὴ ἔκδοση καὶ τελευταία, ἀναθεωρημένη, ἐπανέκδοση, σὲ ὑποπαράγραφο τοῦ γενικοῦ λήμματος «Κοντζέρτο»):

*Concertino, Konzertstück*: [...] «Konzertstück» ὄνομάζεται γενικὰ μιὰ μονομερής σύνθεση, μὲ χαρακτήρα κοντσέρτου (καὶ συχνὰ μὲ εἰσαγωγὴ σὲ ἀργότερο τέμπο), ἡ ἐπίσης μιὰ μεγαλύτερη συναυλιακὴ σύνθεση χωρὶς ὀρχήστρα.<sup>22</sup>

17. Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2<sup>η</sup> ἔκδοση, Cambridge (Mass.) / London, Harvard U.P., 1969.
18. Don Michael Randel (ἐπιμ.), *The Harvard Dictionary of Music*, 4<sup>η</sup> ἔκδοση, Cambridge (Mass.) / London, Harvard U.P., 2003.
19. *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958. Σχετικὰ μὲ τὴ σημασία τῆς ἔκτασης καὶ τῆς μορφολογικῆς πληρότητας, ως κριτήριον γιὰ τὴν ὄνομασία ἐνός ἔργου γιὰ σολίστ καὶ ὀρχήστρα, παρορύμενο νὰ ἀναφέρουμε τὸ *Konzertstück* γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα, ἔργο 84, τοῦ Max Bruch: «Ο τίτλος "κοντσέρτο" εἶχε ἀρχικὰ προβλεψεῖ, ἀλλὰ ἀπορρίφθηκε ἀπὸ τὸν Bruch, ἐπειδὴ τὸ ἔργο ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ δύο μέρη». Christopher Fifield, *Max Bruch, His Life and Works*, 2<sup>η</sup> ἔκδοση, Suffolk, Boydell Press, σ. 294.

20. Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig, Verlag des bibliographischen Instituts, 1882. Η δεύτερη πρόταση τοῦ ὄρισμοῦ, στὴν πρωτότυπη γερμανικὴ διατύπωσή της, εἶναι: «Auch für dem Konzertvortrag bestimmte kleinere Solostücke nennt man Konzertstücke».
21. Μεταφράζω ἔτσι («καὶ αὐτὰ» ἡ «ἀκόμη καὶ αὐτά») τὴν πρόσθετη λέξην «wohl» («nennt man wohl Konzertstücke»), σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἀρχικὸ «auch» («έπεισης») τῆς πρότασης. Bλ., π.γ., τὴ δέκατη ἔκδοση τοῦ ἔργου, ἀναθεωρημένη ἀπὸ τὸν Alfred Einstein (Berlin, Max Hesses Verlag, 1922).
22. Volker Scherliess, «Konzert», II.4, στὸ Ludwig Finsscher, ὥ.π.

Τὸ ἐρώτημα, λοιπόν, ποὺ τίθεται εἶναι μήπως πίσω ἀπὸ τὴν ἔνιαία λεκτικὴ μορφὴ «Konzertstück» κιρύβονται δύο διαφορετικὲς λέξεις, μὲ διαφορετικὴ ἑτυμολογικὴ καταγωγή: ἀπὸ τὸ «Konzert» (= κοντσέρτο), ἀπὸ τὸ ὅποιο τὸ λέξημα λαμβάνει τὴν κύρια σημασία του (καὶ τότε τὸ «Konzertstück» ἀναφέρεται σὲ κοντσέρτα ἐλαφρῶς ἀποκλίνουσας μορφῆς, ὡς πρὸς τὸ πλῆρες μορφολογικὸ πρότυπο), καὶ ἀπὸ τὸ «Konzert» (= συναυλία), ἀπὸ τὸ ὅποιο ἀντλεῖ τὴ δευτερεύουσα σημασία (καὶ τότε ἀναφέρεται γενικῶς «σὲ μικρὰ συναυλιακὰ κομμάτα γιὰ ἔναν ἐκτελεστή», ἥ – ἐναλλακτικὰ – σὲ «μεγαλύτερ[ες] συναυλιακ[ές] συνθέσ[εις] χωρὶς ὄρχήστρα»).

Προτοῦ συζητήσουμε τὸ – γλωσσολογικὰ ἀπίθανο, πάντως – ἐνδεχόμενο αὐτό, μποροῦμε νὰ παρατηρήσουμε ὅτι ἡ Ἑλληνικὴ γλώσσα διαθέτει μιὰν ἔνιαία περιφραστικὴ λεκτικὴ μορφή, ἥ ὅποια μπορεῖ νὰ παραπέμψει σὲ δύο διακριτὰ ἀναφερόμενα, σύμφωνα μὲ μίαν ἀντίστοιχη διττὴ ἑτυμολόγηση: τὴν ἔκφραση, ἀκριβῶς, «κομμάτι κοντσέρτου», ὅπου ἡ δεύτερη λέξη μπορεῖ νὰ σημαίνει, στὰ νεοελληνικά, εἴτε «σύνθεση γιὰ σόλο ὄργανο (ἢ ὄργανα) καὶ ὄρχήστρα» εἴτε «συναυλία»,<sup>23</sup> ἀφοῦ ἡ καθαρολογικὴ ἀπόπειρα νὰ ἀποδοθοῦν καὶ οἱ δύο ἔννοιες στὰ νέα Ἑλληνικὰ μὲ τὴ λέξη «συναυλία»,

23. Σύμφωνα μὲ τὸ Λεξικὸ τῆς Κουῆς Νεοελληνικῆς (Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. / Ἰνστιτούτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν / "Ιδρυμα Μανόλη Τριανταφύλλιδη, 1998). Πρβλ. καὶ τὰ Λεξικὰ τῶν Τεγόπουλου-Φυτράκη (3<sup>η</sup> ἔκδοση, Ἀθῆνα, Ἀρμονία, 1993) καὶ Γεωργίου Μπαμπινιώτη (Ἀθῆνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 1998). Καὶ τὰ τρία αὐτὰ ἐν χρήσει ἐγκυρότερα λεξικὰ τῆς νεοελληνικῆς καταχωρίζουν πρώτη τὴ σημασία τῆς «συναυλίας» καὶ δεύτερη τὴν – εἰδικότερη καὶ τεχνικότερη – σημασία τοῦ «ἔργου γιὰ σόλο ὄργανο καὶ ὄρχήστρα». Λέξεις γάρ ἀναφέρω, καὶ μάλιστα ἐμφατικά, ὅτι ἡ ἀντίστοιχη ἐγκυρη γερμανικὴ λεξικογραφία ἀγνοεῖ ἥ ἀποσιωπᾶ – πιθανότατα ὡς καταχρηστικὴ – τὴ σημασία τοῦ «Konzert» ὡς «συναυλίας», στὴ σύνθετη λέξη «Konzertstück». "Ετσι, π.χ., στὸ Meyers Enzyklopädisches Lexikon (Mannheim / Wien / Zürich, Lexikonverlag, 1975) διαβάζουμε: «Konzertstück (Concertino), ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον μονομερής, συχνὰ ἐλεύθερης μορφῆς, σύνθεση γιὰ σόλο ὄργανο καὶ ὄρχήστρα, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ πλῆρες τριμερὲς κοντσέρτο»: ἐνῷ τὸ Duden, Das grosse Wortenbrüch des deutschen Sprache (3<sup>η</sup> ἔκδοση, πλήρως ἐπανεπεξεργασμένη καὶ ἐπαυξημένη, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich, Dudenverlag, 1999), λημματογραφεῖ τὸ «Konzerstück», παραπέμποντας ἀπλῶς στὴν πρώτη σημασία τῆς λέξης «Concertino», τὸ ὅποιο ὄρίζει ὡς «μικρὸ κοντσέρτο».

ἀπέτυχε καὶ ξεχάστηκε.<sup>24</sup> 'Υπ' αὐτὴν τὴν ἀποψή, ἡ ἔκφραση ἀποτελεῖ εὐστοχότερη ἐλληνικὴ ἀπόδοση τῆς σύνθετης λέξης «Konzertstück», ἀπ' ὅ, τι ὁ νεολογισμὸς τοῦ Φουλια, ἐπειδὴ τὸ «κομμάτι κοντσέρτου» ἀποδίδει καὶ τὴν (βεβαιωμένη) κύρια καὶ τὴν (ὑποθετικὴ) δευτερεύουσα σημασία τοῦ γερμανικοῦ πρωτότυπου ὄρου, ἐνῷ τὸ «κομμάτι συναυλίας» μόνο τὴ δεύτερη.

'Υπάρχει, δύναται, στὴν πραγματικότητα μιὰ τέτοια δεύτερη σημασία; Τὸ λῆμμα «Konzertstück», στὴν συμπληρωμένη ἔκδοση τοῦ λεξικοῦ τοῦ Riemann ἀπὸ τὸν Dahlhaus καὶ τὸν Eggebrecht (τῶν ὄποιων ἐδάφια χρησιμοποίησα γιὰ νὰ ἀμφισβητήσω τὴν καταλληλότητα τῆς διάκρισης μεταξὺ Haus- καὶ Konzertmusik, προκειμένου περὶ τοῦ εἰδίους «Konzertstück»), ἀναδιατυπώνει τὸν παλιὸ δισκελῆ ὄρισμὸ τῆς λέξης, προσθέτοντας παρενθετικὰ δύο παραδείγματα ἔργων ποὺ ίκανοποιοῦν τὸ δεύτερο σκέλος (ἐκεῖνο, δηλαδὴ τῶν Konzertstücke χωρὶς ὄρχήστρα):

Konzertstück: ἐπίσης Concertino, ἀπὸ τὸν ὄψιμο 18<sup>ο</sup> αἰώνα [όνομάζεται] ἐνα μονομερὲς σόλο κοντσέρτο ἥ μιὰ μεγαλύτερη σύνθεση, χωρὶς ὄρχήστρα, ποὺ ἀπαντᾶ σὲ συναυλίες (Allegro de concert, ἔργο 46 τοῦ Chopin· Σονάτα, ἔργο 14 τοῦ Schumann, ποὺ φέρει τὸν χαρακτηρισμὸ Concert sans orchestre) [...].<sup>25</sup>

Η παρουσία τῆς γαλλικῆς λέξης «concert» καὶ στοὺς δύο τίτλους τῶν μνημονεύμενων ἔργων δὲν μπορεῖ νὰ ἐκληφθεῖ ὡς σημασιολογικὸ κριτήριο: 'Ο ὄρος δηλώνει βεβαίως τὴ «συναυλία», ἀλλὰ ἔχει συχνὰ χρησιμοποιηθεῖ ὡς καθαρότατο γαλλικὸ ἰσοδύναμο τοῦ δάνειου ἴταλικοῦ «concerto», μὲ τὴ σημασία τοῦ «ἔργου γιὰ σόλο ὄργανο ἥ ὄργανα καὶ ὄρχήστρα» (ἀναφέρω, πρόχειρα, τὸ «Concert pour piano, violon et quatuor à cordes τοῦ Ernest Chausson, Concert champêtre pour clavecin et orchestre τοῦ Francis Poulenc καὶ τὸ Concert pour flûte, violoncelle et harpe τοῦ Georges Migot») – τόσο συχνὰ ὥστε τὸ πιὸ πρόσφατο ἀπὸ τὰ δύο ἐν

24. 'Επιλέγω στὴν τύχη: «Κατὰ τὸ πρῶτον διάλειμμα [τῆς παραστάσεως τῆς Giocondā], ὁ μουσικοδιδάσκαλος κ. Αἰμίλιος Γκομφιώτης θέλει ἀνακρούσει ἐπὶ τοῦ κλειδοκυμβάλου, συνοδευόμενος ὑπὸ τῆς ὄρχήστρας, τὴν α' Συναυλίαν τοῦ Μενδελσόννος [...]», ἐφ. Πατρίς (Ἐφημοπόλεως), 4.2.1889.

25. Carl Dahlhaus καὶ Hans Heinrich Eggebrecht (ἐπιμ.), Brockhaus Riemann Musiklexikon (2<sup>η</sup> ἔκδοση συμπληρωμένη), Mainz / München, Schott-Piper Verlag, 1995.

χρήσει ἔγκυρα μουσικά λεξικά σὲ γαλλική γλώσσα νὰ καταγράφουν καὶ τὴ σημασία «κοντσέρτο» (§2) δίπλα στὴ σημασία «συναυλία» (§1).<sup>26</sup>

Στὸν τίτλο τοῦ δεύτερου μνημονευόμενου ἔργου (τὸ *Concert sans orchestre* τοῦ Schumann), ἡ λέξη «concert» δὲν μπορεῖ νὰ σημαίνει, παρὰ μόνον «κοντσέρτο», καὶ ὁ τίτλος δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ στὰ ἑλληνικά, παρὰ μόνον ὡς *Κοντσέρτο χωρὶς ὄρχήστρα* (*φαντάζεστε τὴν ἔκφραση «συναυλία χωρὶς ὄρχήστρα» νὰ εἰναι τίτλος κάποιου μουσικοῦ ἔργου;*) καὶ συνδέει, ἔτσι, εὐθέως, τὸ μέρος ἐκεῖνο τοῦ ὄρισμοῦ τοῦ *Konzertstück* ποὺ παραδειγματίζει (*κιμὰ μεγαλύτερη σύνθεση, χωρὶς ὄρχήστρα, ποὺ ἀπαντᾶ σὲ συναυλίες*) μὲ τὸ «κοντσέρτο». Στὸν τίτλο τοῦ πρώτου μνημονευόμενου ἔργου (*Allegro de concert* τοῦ Chopin), ἡ λέξη «concert» θὰ μποροῦσε νὰ σημαίνει εἴτε «κοντσέρτο» (καὶ ὁ τίτλος, Ἀλέγκρο κοντσέρτου) εἴτε «συναυλία» (καὶ ὁ τίτλος, Ἀλέγκρο συναυλίας), ἀλλὰ ἡ πρώτη ἐκδοχὴ εἶναι σχεδὸν ἀναγκαία, ὅχι μόνον ἔξαιτίας τῆς συμφωνίας της μὲ τὴν ἐρμηνεία τοῦ «concert» στὸν τίτλο *Concert sans orchestre* (ποὺ συμπεριλαμβάνεται παραδειγματικὰ στὴν ἴδια κατηγορία *Konzertstücke* μὲ τὸ *Allegro de concert*), ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ὁ ὄρος «allegro» ὑπὸδηλώνει ἐδῶ – κατ’ ἀναλογία πρὸς τὴν ἔκφραση «allegro de sonate» (*πρῶτο μέρος σονάτας*) – τὸ allegro, δηλαδὴ τὸ πρῶτο μέρος, ἐνὸς κοντσέρτου.

\* \* \*

Τὸ παράδειγμα τοῦ Schumann μᾶς ὑποδεικνεύει καὶ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὄποιους ἔνα δεξιοτεχνικὸ ἔργο γιὰ ἔναν ἐκτελεστή, χωρὶς συνοδεία ὄρχήστρας, μπορεῖ νὰ ἔχει τίτλο ποὺ ἀναφέρεται στὸ «κοντσέρτο». Ὁ τίτλος *Concert sans orchestre* ἀποτέλεσε ἀντικείμενο κριτικῆς ἀπὸ τὸν Liszt, μὲ ἐπίκεντρο ἀκριβῶς τὸ γεγονὸς τῆς ἀπουσίας ὄρχήστρας, πράγμα ποὺ ὠθησε τὸν συνθέτη νὰ τὸ μετονομάσει σὲ (*Τρίτη*) *Σονάτα*, γιὰ πιάνο, προσθέτοντας ἔνα *Σκέρτσο*.<sup>27</sup> Τὸ ἐνδεχόμενο, ἀρχικὰ ὁ Schumann νὰ εἴχε σκεφθεῖ νὰ δώσει στὸ ἔργο αὐτὸ τὴ μορφὴ κοντσέρτου γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ, ἐπειδὴ καὶ ἔνα ἄλλο πιανι-

στικὸ ἔργο τοῦ ἴδιου συνθέτη, οἱ *Παραλλαγὲς Abegg*, σχεδιάστηκε, ὅπως ἀποδεικνύουν τὰ ὑφιστάμενα σκίτσα, μὲ τὴν προοπτικὴ ἐνὸς μονομεροῦς *Konzertstück* (αὐτὸς ἦταν ὁ σχεδιαζόμενος τίτλος) γιὰ πιάνο καὶ ὄρχήστρα.<sup>28</sup>

Διδακτική, ἐν προκειμένω, καὶ ἡ περίπτωση τοῦ Νίκου Σκαλκώτα. Ἀνάμεσα στὶς συνθέσεις του γιὰ συνδυασμοὺς μουσικῆς δωματίου, ὑπάρχει καὶ μιὰ ὅμαδα πέντε ἔργων, τὰ ὄποια ὁ ἴδιος προόριζε νὰ παίζονται μαζί, συμπληρώνοντας ἔνα πλήρες συναυλιακὸ πρόγραμμα (σὲ παρενθέσεις οἱ διάρκειες τῶν ἔργων, σύμφωνα μὲ τὴν κατὰ προσέγγιση ἐκτίμηση τοῦ Γ.Γ. Παπαϊωάννου):

1. Πρῶτο *Kouartéto* γιὰ ὅμποε, τρομπέτα, φαγκότο καὶ πιάνο (4').
2. *Κοντσέρτινο* γιὰ ὅμποε καὶ πιάνο (11').
3. *Σονάτα Κοντσέρτάντε* γιὰ φαγκότο καὶ πιάνο (26').
4. *Κοντσέρτινο* γιὰ τρομπέτα (6').
5. Δεύτερο *Kouartéto* γιὰ ὅμποε, τρομπέτα, φαγκότο καὶ πιάνο (4').<sup>29</sup>

Ἡ σύνθεση τοῦ κύκλου ξεκίνησε μὲ τὸ *Κοντσέρτινο* γιὰ ὅμποε (1939) καὶ διλοκήρωθηκε μὲ τὴ *Σονάτα Κοντσέρτάντε* γιὰ φαγκότο (1943). τὰ ὑπόλοιπα τρία ἔργα, ποὺ εἶναι ἀχρονολόγητα, γράφτηκαν στὸ ἐνδιάφερο διάστημα,<sup>30</sup> ἀν καὶ δὲν ξέρουμε μὲ ποιάν ἀκριβῶς σειρά. Δεδομένων ὅμως τῶν συνθηκῶν κάτω ἀπὸ τὶς ὄποιες γνωρίζουμε (ἢ εὐλόγως ὑποθέτουμε) ὅτι γεννήθηκε τὸ καθένα ἀπ’ αὐτά, μποροῦμε νὰ εἰκάσουμε τὸ ἰστορικὸ διλοκήρου τοῦ κύκλου: ‘Ο Σκαλκώτας ἀνταποκρίθηκε στὸ αἵτημα ἐνὸς γνωστοῦ του ὄμποϊστα τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν, καὶ συνέθεσε τὸ *Κοντσέρτινο* γιὰ ὅμποε, τὸ 1939,<sup>31</sup> καὶ, στὴ συνέχεια,

28. Βλ. π.χ., Ludwig Finscher, σ. π.

29. Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου, *Νίκος Σκαλκώτας*, Αθήνα, Παπαγοργούιου-Νάκας, 1997, τ. Α', σ. 399.

30. ‘Ο Παπαϊωάννου τὰ τοποθετεῖ μέσα στὴν περίοδο 1941-1943 (σ.π., τ. Α', σ. 249 καὶ τ. Β', σ. 144), ὁ Thornley στὴν περίοδο τοῦ Πολέμου 1940-1941 (John Thornley, «Ο Σκαλκώτας στὸ Χαϊδάρι», στὸ Χάρης Βρόντος / Haris Vrontos (ἐπμ.), Νίκος Σκαλκώτας. *Ἐνας Έλληνας Εὐρωπαῖος / Nikos Skalkottas. A Greek European*, Αθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη, 2008, σ. 371-395: 371) καὶ ὁ Δεμερτζῆς στὸ ἔτος 1939 (Κωστής Δεμερτζῆς. ‘Η σκαλκωτικὴ ἐνορχήστρωση’, Αθήνα, Παπαζήσης, 1998, σ. 291, 352). ἡ Μαντζουράνη διευρύνει τὴν περίοδο, τοποθετώντας τὴν μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1940-1943 (Eva Mantzourani, *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2011, σ. 384).

31. Παπαϊωάννου, σ.π., τ. Α', σ. 248 καὶ τ. Β', σ. 83.

συνέθεσε τὸ Κοντσερτίνο γιὰ τρομπέτα, γιὰ ἔναν ἄλλο γνωστό του μουσικό.<sup>32</sup> Ἐλλείψει χρόνου ἡ διαθέσεως, ὁ συνθέτης δὲν ἐνορχήστρωσε τὸ πιανιστικὸ μέρος τῶν δύο ἔργων, ἀλλὰ ὁ ὅρος «concertino» (καὶ ὅχι «concerto») ποὺ χρησιμοποιήθηκε στοὺς τίτλους, δύνεται μάλλον στὴ μικρὴ διάρκεια καὶ στὴν ἐλλιπὴ δομὴ τους καὶ ὅχι στὴν ἀπουσία ὀρχηστρικοῦ μέρους.<sup>33</sup> Ἀργότερα, καὶ ἔχοντας ἐγκαταλείψει ὁριστικὰ τὴν προσπτικὴ τῆς ἐνορχήστρωσης, συνέθεσε τὴν ἰδέα τοῦ συναυλιακοῦ κύκλου, συνέθεσε τὰ δύο μικρὰ Κουαρτέτα γιὰ τρία πνευστὰ καὶ πιάνο καὶ πρόσθεσε ἔνα ἔκτενὲς καὶ πλήρες σολιστικὸ ἔργο γιὰ τὸ τρίτο ἔκτελεστὴ πνευστοῦ τῶν Κουαρτέτων (δηλαδή, τὸν φαγκοτίστα), ὀνομάζοντάς το ὅχι «κοντσέρτο» (ἀφοῦ δὲν ἐτίθετο πλέον θέμα ἐνορχηστρώσεως), ἀλλὰ Σονάτα Κοντσερτάντε, χρησιμοποιώντας τὸν δεύτερο ὅρο τοῦ τίτλου γιὰ νὰ ὑπογραμμίσει τὸν δεξιοτεχνικὸ χαρακτήρα τοῦ σολιστικοῦ μέρους, ἀνάλογο μ' ἔκεινον τῶν δύο Κοντσερτίνων, ποὺ διατήρησαν στοὺς τίτλους τοὺς τὴν ἀνάμνηση τῆς ἀρχικῆς πρόθεσης.

Ἀνάλογο θὰ πρέπει νὰ ἦταν καὶ τὸ ιστορικὸ τοῦ Konzertstück (ἢ Concert-Stück, ὅπως τὸ θέλει ἡ κεφαλίδα τῆς χειρόγραφης παρτιτούρας) τοῦ Μητρόπουλου. Ὁ νεαρὸς συνθέτης πιθανότατα σχεδίαζε νὰ ἐνορχηστρώσει τὸ μέρος τοῦ πιάνου, ἀλλὰ στὴ συνέχεια, ἔχοντας ἐγκαταλείψει τὴν ἰδέα καὶ ἔχοντας ἀποφασίσει νὰ παρουσιάσει τὸ ἔργο – ἐνδεχομένως, γιὰ πρώτη φορὰ σὲ εὐρὺ κοινὸ – στὴ

συναυλίᾳ τῆς 16<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1917,<sup>34</sup> ἀλλαξει τὸν τίτλο σὲ Σονάτα, ἀκούοντας ἔτσι, πιθανότατα ἐν ἀγνοίᾳ του, τὸν Schumann.

\* \* \*

Ἐν εἰδει ἐπιλόγου, ἀς μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ προσθέσω ὅτι ἡ πολυσέλιδη ἀνασκευὴ μιᾶς ἀτυχοῦς – ὅπως ἐλπίζω ὅτι ἔδειξα – προσπάθειας τοῦ Φούλια, σὲ ὑποσημείωση μιᾶς ὀγκώδους μελέτης τετρακοσίων πέντε σελίδων, νὰ ἀμφισβητήσει τὴ νομιμότητα τοῦ ὅρου «κομμάτι κοντσέρτου» καὶ τὴν ἐγκυρότητα μιᾶς δικῆς μου ὑπόθεσης γιὰ τὴ μετονομασία τοῦ νεανικοῦ Konzertstück τοῦ Μητρόπουλου σὲ Σονάτα, δὲν μειώνει στὸ ἐλάχιστο τὴν ἀπεριόριστη ἐκτίμησή μου στὴν ἀξία τῆς ἐν λόγῳ μελέτης καὶ στὶς ἀποδεδειγμένες ἴκανότητες τοῦ μουσικολόγου συγγραφέα της. Ἐνισχύει ὅμως τὴν ἐντύπωση ποὺ εἶχα ἐπανειλημένα τὴν εὐκαιρία νὰ καταθέσω σὲ προηγούμενα δημοσιεύματά μου, ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς ἀσθενειες συγκεκριμένης ἐρευνητικῆς «σχολῆς» τῆς σύγχρονης ἐλληνικῆς μουσικολογίας εἶναι ἡ ἀκριτικὴ βεβαιότητα, μὲ τὴν ὅποια διατυπώνονται δρισμένες ἀπόψεις, ἡ ἀκόμη καὶ «γεγονότα», ποὺ θεωροῦνται, λίγο βιαστικά, «βεβαιωμένα».<sup>35</sup> Πιστεύω ὅτι ἡ συγχόνευτη χρήση λέξεων, ὅπως «πιθανόν», «ἐνδεχομένως», «ἴσως», κ.λ.π., ἀποτελεῖ ἐπαρκές ἀντίδοτο σὲ μιὰ τέτοια ἀσθένεια.

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

32. Ὁ.π., τ. Α', σ. 249 καὶ τ. Β', σ. 144.

33. Βλ. ἐδῶ σημ. 19.

34. Φούλιας, Ὁ.π., σ. 32-33.

35. Πρόχειρο παράδειγμα: Ἀναφερόμενος στὴ σονάτα γιὰ πιάνο «Ἡ ψυχή μου» τοῦ Μητρόπουλου, ἡ ὅποια ἀποτελεῖ τὸ ἔνα ἀπὸ τὰ δύο κεντρικὰ ἀντικείμενα τοῦ βιβλίου του, ὁ Φούλιας περιλαμβάνει εἰδικὴ παράγραφο μὲ τίτλο «Γύρω ἀπὸ τὴν πρώτη ἔκτελεση τῆς σονάτας», ἡ ὅποια ἔκεινάει μὲ τὴν ἀνεπιφύλακτη ἀναφορὰ στὴν «πρώτη δημόσια ἔκτελεσή της τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1917», στὸ πλαίσιο μιᾶς συναυλίας ποὺ δόθηκε «τὸ ἀπόγευμα τοῦ Σαββάτου, 18 Φεβρουαρίου 1917» (Φού-

λιας, Ὁ.π., σ. 32). Ὡστόσο, σύμφωνα μὲ τὴν ἐφημερίδα Ακρόπολις τῆς 20<sup>ης</sup> Μαρτίου 1916, σὲ ρεσιτάλ τραγουδιοῦ, ποὺ δόθηκε τὴν προηγούμενη, ἀκούστηκε, παιγμένη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη καὶ ἡ «δυνατοφτιαγμένη σονάτα τοῦ κ. Δ. Μητρόπουλου «Ψυχῆ»», ἐνῶ στὴν ἐφημερίδα Ἐμπρὸς τῆς ἴδιας ἡμερομηνίας διαβάζουμε ἀναλυτικότερα: «Κατὰ τὴν χθεσινὴν συναυλίαν ἐχειροκροτήθη ζωηρῶς καὶ ὁ Δ. Μητρόπουλος ἐκτελέσας ἐπὶ τοῦ κλειδοκυμβάλου τὴν τριμερῆ σονάταν του «Ἡ ψυχή μου - Ἀγάπη-Πόνος-Πίστη». Εἰς τὴν τελευταίαν λέξιν δὲν πρόκειται περὶ τυπογραφικοῦ λάθους».





ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,  
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

---

**ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΗΣΤΕ ΜΑΖΙ ΜΑΣ**

---

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

Τηλ.: 26610 87537, 26610 87731 / fax: 26610 87573, 26610 87517  
[www.ionio.gr/~GreekMus](http://www.ionio.gr/~GreekMus) e-mail: [eremus@ionio.gr](mailto:eremus@ionio.gr)

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