

ΜΟΤΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 18-19

ΜΑΪΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2014

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΑ ΕΠΤΑΝΗΣΑ



ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ♀ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, «ΈΡΧΟΝΤΟΥΝ Η ΜΟΥΖΙΚΗ ΤΗΣ ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗΣ ΜΕΣΑ ΕΙΣ ΕΝΑ ΜΠΑΤΕΛΟ»: ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ ΤΟΥ 1850 ♀ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΛΟΓΙΟ ΟΠΕΡΩΝ ΠΟΥ ΑΝΑΒΙΒΑΣΘΗΚΑΝ ΣΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΤΩΝ ΕΠΤΑΝΗΣΩΝ ΑΠΟ ΙΤΑΛΙΚΟΥΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥΣ ΘΙΑΣΟΥΣ ΤΟΝ 19^ο ΑΙΩΝΑ (1820-1900)

- ⓐ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, Η *FLORA MIRABILIS* ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ (1888) ΚΑΙ ΤΟ ΝΕΟ ΝΤΟΥΕΤΟ ΤΗΣ ΤΡΙΤΗΣ ΠΡΑΞΗΣ ♀ ΛΟΥΪΖΑ ΦΛΩΡΟΥ, Ο ΑΝΤΙΟΧΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΟΠΕΡΕΣ ΤΟΥ ΜΟΤΣΑΡΤ ♀ ΤΑΤΙΑΝΑ ΠΑΠΑΣΤΟΪΤΣΗ, ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ: Η ΕΥΡΕΣΗ ΤΟΥ ΣΠΑΡΤΙΤΟΥ ΤΗΣ ΛΑΝΘΑΝΟΥΣΑΣ ΟΠΕΡΑΣ *ΑΝΔΡΟΝΙΚΗ* ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΓΚΡΕΚ
- ⓐ ΣΠΥΡΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ (1861-1917) Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΑΔΙΚΗΜΕΝΟΣ ΤΗΣ ΕΝΤΕΧΝΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ΑΝΑΠΟΦΕΥΚΤΕΣ ΠΡΟΣΘΗΚΕΣ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ: I. ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ, ΕΝΑ «ΕΠΙΜΕΤΡΟ» ΠΟΥ ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΜΕΙΝΕΙ ΑΣΧΟΛΙΑΣΤΟ / II. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, ΠΕΡΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑΣ / III. ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΤΡΙΑ INTERMEZZI ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΜΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ



ΙΩΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΕΠΤΑΝΗΣΩΝ στὸ βασίλειο τῆς Ἑλλάδος τὸ 1864 ὑπῆρξε μεῖζον πολιτικὸ γεγονὸς μὲ ποικίλες πολιτιστικές συνέπειες, ιδιαιτέρως σὲ ὅ,τι ἀφοροῦσε τὸν ἐμπλουτισμὸ τῶν μουσικῶν δυνάμεων τοῦ νεαροῦ (ἡλικίας μόλις 33 ἔτῶν) κράτους τῶν Βαλκανίων. Ἔτσι, ἡ πρόταξη τῆς μελέτης τοῦ Κώστα Καρδάμη στὸ παρὸν διπλὸ ἐπετειακὸ τεῦχος ἔχει οὐσιαστική, ἐκτὸς ἀπὸ συμβολική, σημασίᾳ, ἀφοῦ ἔξετάζει ἐνα χαρακτηριστικὸ περιστατικὸ τῶν σχέσεων μουσικῆς καὶ πολιτικῆς στὴν ἐπτανησιακὴ Πρωτεύουσα τοῦ 1850. Τὸ ὁπερατικὸ παραστασιολόγιο τοῦ Κωνσταντίνου Σαμπάνη, ποὺ ἔπειται, ἀναφέρεται συνολικὰ στὴν περίοδο 1820-1900, ἀλλὰ ἀποδεικνύει καὶ τὴν οὐσιαστικὴ πρόοδο ποὺ ἔχει σημειώσει ἡ ιστορικὴ ἔρευνα, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ δημοσιεύθηκε τὸ βιβλίο τοῦ Γεράσιμου Χυτήρη (1994) γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ San Giacomo — ἐνα βιβλίο τὸ ὁποῖο ἔξακολουθοῦν νὰ θεωροῦν βασικὴ πηγὴ ὅσοι ἀρνοῦνται νὰ καταλάβουν ὅτι ἡ σύγχρονη ἐπιστημονικὴ ιστοριογραφία γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσικὴ ὀφείλει νὰ στηρίζεται πρωτίστως στὴν ἔξαντλητικὴ ἔξεταση τοῦ διαθέσιμου ἀρχειακοῦ ὑλικοῦ καὶ τῶν δημοσιευμάτων τοῦ ἡμερήσιου καὶ περιδικοῦ Τύπου.

Γιὰ τὴ σημαντικότερη μορφὴ τῆς ἐπτανησιακῆς μουσικῆς, τὸν Σπύρο Σαμάρα, ἡ Στέλλα Κουρμπανᾶ παρουσιάζει μερικὰ ἄγνωστα στοιχεῖα, σχετικὰ μὲ ἐνα, ἐπίσης ἄγνωστο ἔως σήμερα, ντουέτο ποὺ προστέθηκε ἐκ τῶν ὕστερων ἀπὸ τὸν συνθέτη στὴν ὄπερά του *Flora Mirabilis*. Σχετικὰ μὲ τὴν ἄλλη κορυφαία (κατὰ τὸν 20^ο αἰώνα, τώρα) ἐπτανησιακὴ μουσικὴ μορφή, τὸν Ἀντίοχο Εὔαγγελάτο, ἡ Λουίζα Φλώρου ἐπέλεξε νὰ ἐπικεντρωθεῖ στὶς ἐπιδόσεις του ὡς ἀρχιμουσικοῦ, στὶς ὁποῖες ὀφείλεται, σὲ μεγάλο βαθμό, ἡ ἔξοικείωση τοῦ ἐλληνικοῦ κοινοῦ μὲ τὶς ὄπερες τοῦ Mozart. Η ἐνότητα ὀλοκληρώνεται μὲ τὴν προδρομικὴ ἀνακοίνωση τῆς Τατιάνας Παπαστούτση, σχετικὰ μὲ τὴν εὑρεση τοῦ σπαρτίτου μιᾶς λανθάνουσας ὄπερας τοῦ Ἀλέξανδρου Γκρέκη στὰ ὑπὸ ταξινόμηση ἀρχεῖα τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Τὸ τεῦχος κλείνουν τρεῖς συνεργάτες τοῦ Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, σχολιάζοντας τὴ μονογραφία τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου γιὰ τὸν Σπύρο Σαμάρα: Πρόκειται γιὰ μιὰ πρώτη κριτικὴ προσέγγιση μιᾶς ὄγκωδους ἐργασίας, γιὰ τὶς βασικὲς θέσεις καὶ τὴ μέθοδο τῆς ὁποίας ἔχουν ἀκόμη νὰ εἰπωθοῦν πολλά.

«'Ερχόντουν ἡ μουζικὴ τῆς φιλαρμονικῆς μέσα εἰς ἔνα μπατέλο»: Μουσικὴ καὶ πολιτικὴ στὴν Κέρκυρα τοῦ 1850*

O

ἱ φιλελεύθερες τάσεις στὰ ὑπὸ βρετανικὴ διοίκηση 'Επτάνησα τὴν περίοδο τῆς «'Ανοιξης τῶν Δαῶν» καὶ τῆς καταλυτικῆς προβολῆς τῆς ἀρχῆς τῶν ἐθνοτήτων εἶχαν πολλές καὶ ποικίλες ἐκφάνσεις. Εἰδικὰ στὴν Κέρκυρα, τὸ πολιτικὸ καὶ διοικητικὸ κέντρο τοῦ Ιονίου Κράτους, οἱ ὄποιες ἐκδήλωσεις ἔπρεπε νὰ εἶναι πολὺ προσεκτικές, ἀφοῦ οἱ ἀντιδράσεις ἀπὸ καθεστωτικῆς πλευρᾶς θὰ ἦταν ἀμεσες. Ωστόσο, πάντοτε βρίσκονταν τρόποι γιὰ τὴν ἐκφραστὴ τῶν νέων δεδομένων ποὺ ἔφερναν οἱ πανευρωπαϊκὲς κοινωνικὲς ἔξελίξεις. "Οπως εἶναι ἀναμενόμενο, ἡ μουσικὴ, μὲ τὴ δυναμικὴ καὶ τὴν διεισδυτικότητὰ τῆς, δὲν ἔμενε ἀμέτοχη, ἀντιθέτως, ἔπαιζε κεντρικὸ ρόλο σὲ μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποίᾳ ἡ σχέση τῶν ἀνθρώπων μὲ τὴ μουσικὴ πράξη ἦταν ἀμεσότερη σὲ σύγκριση μὲ τὴ σημειωνή. Δύο ἀναφορὲς τῆς 'Έκτελεστικῆς 'Αστυνομίας τῆς Κέρκυρας τὸ καλοκαίρι τοῦ 1850 (κατὰ τὴν πρώτη κορύφωση τῶν πολιτικῶν ἔξελίξεων ποὺ εἶχαν ἤκεινήσει στὰ 'Επτάνησα τὸ 1848), σχετικὲς μὲ τὴ συμμετοχὴ μουσικῶν τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς σὲ ἐκδήλωση ὑπὲρ τῶν Ριζοσπαστῶν, προσφέρουν τὴν ἀφορμὴ γιὰ νὰ παρουσιαστοῦν, μὲ τὶς ἀπαραίτητες ἀναφορὲς σὲ προηγούμενα χρόνια, ὁρισμένες πτυχὲς τῆς ἀμεσης ἢ ἔμμεσης σύμπλευσης τῆς μουσικῆς μὲ τὴν πολιτική, ἔχοντας ὡς κεντρικὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τὴν Φιλαρμονικὴ 'Εταιρεία Κερκύρας.¹

A) ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Τὸ ἔτος 1850 ἦταν σημαδιακὸ ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις γιὰ τὸ ζήτημα τῆς "Ενωσης τῶν 'Επτανήσων μὲ τὸ ὑπὸ τὸν 'Οθωνα νεοπαγὲς ἐλλαδικὸ βασίλειο. Μέσα σὲ κλίμα πανευρωπαϊκοῦ ἐπαναστατικοῦ ἀναβρασμοῦ, τὰ νησιὰ τοῦ Ιονίου εἶχαν ἀκόμη νωπὲς τὶς πληγὲς ἀπὸ τὴν καταστολὴ τῶν δύο κεφαλληνιακῶν ἔξεγέρσεων, ἐκείνης τοῦ Σεπτεμβρίου τοῦ 1848 (τῆς λεγόμενης «τοῦ Σταυροῦ»), καθὼς καὶ τοῦ Αύγουστου τοῦ 1849 (τῆς λεγόμενης «τῆς Σκάλας»). Η αἰματηρὴ παρέμβαση τῆς Βρετανίας γιὰ τὴν καταστολὴ τῆς δεύτερης, οἱ ἀγριότητες καὶ οἱ τιμωρίες τῶν θεωρηθέντων ὡς πρωταπίων, ἀλλὰ καὶ ἡ φημιλογούμενη ὑποκίνησὴ τῆς ἀπὸ τὴν φιλοπροστασιανὴ ἀριστοκρατία εἶχαν ὀξύνει ἔξαιρετικὰ τὰ πνεύματα ἐντὸς καὶ ἐκτὸς 'Επτανήσων. Λίγο νωρίτερα οἱ μεταρρυθμιστικὲς κινήσεις τῆς πα-

* Άφιερώνεται στὴν μνήμη τοῦ ἐπιστάτη τῆς Φιλαρμονικῆς 'Εταιρείας Κερκύρας, πολύτιμου βοηθοῦ καὶ, πάνω ἀπὸ δλα, φίλου, Ἀριστοτέλη (Τέλη) Μπακίρη.

1. Διατηροῦμε τὴν ὀρθογραφία τῆς λέξης «'Εταιρεία/'Εταιρία» ἔτσι ὅπως τὴν γράφει τὸ ἐκάστοτε ίδρυμα.

ραχώρησης έλευθεροτυπίας και της έπεκτασης του έκλογικου δικαιώματος, όπως και στην πίεση της εύρωπαικής περιφέρειας απόσφαιρας, έφεραν νέα δεδομένα στήν έπτανησιακή πολιτική σκηνή, με σημαντικότερο τὴν έπισημη έμφάνιση τῶν πολιτικῶν σχηματισμῶν («Προστασιανοί» ή «Καταχθόνιοι» ή «Καμαρίλα» ή «Οπισθοδρομικοί», Ριζοσπάστες και Μεταρρυθμιστές), καθώς και τὴ δημιουργία τῶν συνθηκῶν ἐκείνων, οι οποίες τὰ έπόμενα χρόνια θὰ καθιστοῦσαν τὰ αἰτήματα τῶν Έπτανησίων πανευρωπαϊκὸ ζήτημα.

Ἐτσι, παρότι οι αὐθαιρεσίες τῆς βρετανικῆς πλευρᾶς δὲν ἔξαλειφθηκαν, οἱ ἔκλογες τῆς 11^{ης} καὶ 12^{ης} Μαρτίου 1850² ἀνέδειξαν τὴν πρώτην ἀντιπροσωπευτικὴν Βουλὴν τοῦ Ἰονίου Κράτους.³ Σὲ αὐτήν, παρότι ἡ παράταξη τῶν Μεταρρυθμιστῶν εἶχε τὴν πλειοψηφία, «πληθωρικότερη» ὑπῆρξε ἡ παρουσία τῶν Κεφαλλονιτῶν και Ζακυνθινῶν ριζοσπαστῶν βουλευτῶν, ἥδη ἀπὸ τὴν ὥρα τῆς ὄρκωμοσίας τους. Κορυφαία στιγμὴ τῆς χρονιᾶς, ἀλλὰ και ἐν γένει τοῦ ἐνωτικοῦ ζητήματος, ὑπῆρξε ἡ κατάθεση τοῦ ψηφίσματος γιὰ τὴν "Ενωση ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν

Ριζοσπαστῶν στὶς 26.11/8.12.1850. Τὸ κείμενο τοῦ ψηφίσματος, ὅμως, οὔτε κὰν πρόλαβε νὰ ἀναγνωσθεῖ, ἀφοῦ οἱ βουλευτικὲς ἐργασίες διακόπηκαν μὲ παρέμβαση τοῦ Βρετανοῦ Ἀρμοστῆ Ward⁴. Εἶχαν, ὅμως, προηγηθεῖ και ἀλλες συμβολικοῦ χαρακτήρα παρεμβάσεις τῶν φιλελεύθερων βουλευτῶν της, ὅπως ἡ πρόταση στὶς 15/27.4.1850 γιὰ ἀνέγερση ἀνδριάντα τοῦ Ἰωάννη Καποδίστρια, και ἐκείνη τῆς καθιέρωσης τῆς ἡμέρας τῆς 25^{ης} Μαρτίου ὡς ἐθνικῆς ἑορτῆς και γιὰ τὰ Ἐπτάνησα.⁵ Ἐπίσης, ἀπὸ τὸν Μάιο τοῦ 1850 οἱ συνεδριάσεις τῆς Βουλῆς πραγματοποιοῦνταν «εἰς τὸ νέον Βουλευτήριον», τὸ ὅποιο ἐκτὸς ἀπὸ «Ἐλληνικὴν ἀπλότητα» εἶχε και τὸ ἐπιπλέον προταίρημα ὅτι δὲν μποροῦσε «νὰ θεωρηθῇ ὡς παράρτημα τοῦ Παλατιοῦ».⁶ Παρότι, λοιπόν, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1850, μὲ τὴ λήξη τῆς συνόδου τῆς Θ' Ἰονίου Βουλῆς, ἐκφραζόταν ἀνοικτὰ ἡ βεβαίότητα ὅτι αὐτὴ «δὲν ἔξετέλεσε ὅσα ὑπέσχετο» και ὅτι «αἱ προσπάθειαι και ἐργασίαι τῆς ἀπέβησαν σχεδὸν ὀλοτελῶς ἀκαρποὶ διὰ τὸν λαόν»,⁷ τὰ δεδομένα εἶχαν πλέον ἀλλάξει και αὐτὸ θὰ γινόταν ἀκόμη σαφέστερο τὰ έπόμενα χρόνια.

Σὲ μεγάλο ζήτημα ἔξελιχθηκε και ὁ ἀποκλεισμὸς ἀπὸ τὶς ἔκλογες τοῦ Μαρτίου τοῦ φιλόσοφου και ἡγετικῆς μορφῆς τῶν Μεταρρυθμιστῶν Πέτρου Βραίλα-Ἀρμένη, καθώς ὁδήγησε ἀφενὸς μὲν σὲ ρήξη και πρωτοφανῆ ἔνταση τὶς τεταμένες σχέσεις τῆς φιλελεύθερων φρονημάτων Βουλῆς (πρόεδρος: Γεώργιος Κανδιάνος Ρώμας) μὲ τὴν παρεμβατικὴ Γερουσία (πρόεδρος: Δημήτριος Σολωμός),⁸ τὸ διά-

2. Γιὰ τὴν ἀκριβῆ ἡμερομηνία τῶν ἔκλογῶν, βλ. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 57 (21.1/2.2.1850), σ. 3-4.
3. Βλ., σχετικά, Ἀννα Κοντονῆ, «Οἱ ἔκλογικὲς μεταρρυθμίσεις τοῦ 1849 και οἱ συνέπειές τους στὸ πολιτικὸ σύστημα τῆς Ἐπτανήσου», στὸ Παναγιώτα Μοσχονᾶ (ἐπιμ.) Τὸ Ἰόνιο Κράτος (1815-1864), Ἀθήνα, Κέντρο Μελετῶν Ἰονίου, 1997, σ. 177-194 και Γ. Ἀ. Σουρής, «Ο Γλάδστων στὰ Ἐπτάνησα. Ἐνωτικὸ κίνημα και βρετανικὰ ἀδιέξοδα», στὸ Παναγιώτα Μοσχονᾶ (ἐπιμ.) *Πρακτικὰ τοῦ Ε' Διεθνοῦς Πανιονίου Συνυδρίου*, Ἀργοστόλι, Ἐταιρεία Κεφαλληνιακῶν Ἰστορικῶν Ἐρευνῶν, 1989, τ. β', σ. 481-524. Σύντομη ἐπιστόπηση τῶν δράσεων τῆς Θ' Ἰονίου Βουλῆς στά: Παναγιώτης Χιώτης, Ἰστορία τοῦ Ἰονίου Κράτους ἀπὸ συστάσεως αὐτοῦ μέχρις Ἐνώσεως (ἔτη 1815-1864), Ζάκυνθος, τυπ. «Ἡ Ἐπιτάνησος», 1877, τ. β', σ. 193 κ. ἔξ., Ἀνδρέας Μ. Ιδρωμένος, *Πολιτικὴ Ἰστορία τῆς Ἐπτανήσου (1815-1864)*, β' ἔκδοση, Κέρκυρα, Ἐταιρεία πρὸς Ἐνίσχυσιν τῶν Ἐπτανησιακῶν Μελετῶν, 1935, σ. 54-68, Νίκος Καραπιδάκης, «Τὰ Ἰόνια Νησιά 1815-1864: Προστασία, τὸ πρόσχημα τῆς Ἀγγλοκρατίας», *Ιστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ 1770-2000*, Ἀθήνα, Ἐλληνικὰ Γράμματα / Τὰ Νέα, 2003, 10 τόμοι, τ. 4, σ. 265-284: 278-279, Γιώργος Γ. Ἀλισανδράτος, *Ἐπτανησιακὸς Ριζοσπαστισμός: Σχέδιο γιὰ δοκίμιο πολιτικῆς ἴστοριας, ἐπιμέλεια, εἰσαγωγικὰ σχόλια, βιβλιογραφία* Γεώργιος Ν. Μοσχόπουλος, Ἀργοστόλι, Ἐταιρεία Κεφαλληνιακῶν Ἰστορικῶν Ἐρευνῶν, 2006, ἰδιαιτ. σ. 37, 50-51.

4. Σχετικὰ μὲ τὴν περιπετειώδη κατάθεση τοῦ συγκεκριμένου ψηφίσματος, βλ. ἐνδεικτικὰ Γιώργος Γ. Ἀλισανδράτος, «Ιωσήφ Μομφερράτου Αὐτοβιογραφικὰ Σημειώματα», *Δελτίον Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας* 7 (1970), σ. 7-34; 20, 27-29.
5. Ἡ πρόταση ἔγινε ἀπὸ τὸν Κεφαλονίτη βουλευτὴ Γεώργιο Τυπάλδο στὶς 22.3/3.4.1850, βλ. «Παράρτημα ξδ», τῆς ἐφημερίδας τῶν Μεταρρυθμιστῶν *Πατρὶς Β'-64* (1/13.4.1850), σ. 298.
6. «Ποικίλα», *Πατρὶς Β'-68* (29.4/11.5.1850), σ. 316, ὅπου και ἀναφορὰ στὶς μᾶλλον εὐτράπελες παράλληλες χρήσεις τοῦ χώρου τοῦ βουλευτηρίου στὸ Παλάτι τοῦ Ἀγγλοῦ Ἀρμοστῆ. Τὴν ἀρχιτεκτονικὴν εὐθύνη τοῦ νέου βουλευτηρίου εἶχε ὁ Ἰωάννης Χρόνης.
7. «Ἡ πρώτη σύνοδος τῆς παρὰ τοῦ λαοῦ ἐκλεγείστης Νομοθετικῆς Συνελεύσεως», *Πατρὶς Β'-73* (10/22.6.1850), σ. 357.
8. Σχετικὰ μὲ τὴν διαχρονικὴν παρεμβατικότητα τῆς Ἰονίου Γερουσίας στὰ νομοθετικὰ ζητήματα, βλ. Ἀλισανδράτος, *Ἐπτανησιακὸς Ριζοσπαστισμός [...], δ.π., σ. 30-31* και Νικόλαος Κ. Κουρκουμέλης, «Πολιτικὴ και

στημα μεταξύ Μαρτίου και Σεπτεμβρίου του 1850, ώς πρὸς τὸ ζήτημα τῆς ἐπέμβασης ἀνώτατων κυβερνητικῶν παραγόντων τοῦ Λονδίνου,⁹ καὶ ἀφετέρου στὴν ἐπανάληψη τῶν ἐκλογῶν στὶς 30.10.1850. Ἀπὸ τὶς ἐκλογὲς αὐτές, ὡστόσο, δὲν ἔνισχύθηκαν οἱ Μεταρρυθμιστές, ἀφοῦ στίς, δύο τελικά, βουλευτικές θέσεις ποὺ ἐπρεπε νὰ πληρωθοῦν, ἔξελέγησαν ὁ «κυβερνητικὸς» Ἀλέξανδρος Χαλικόπουλος Μπίζης καὶ ὁ Χριστόδουλος Ποφάντης,¹⁰ ὁ παραγνωρισμένος σῆμερα Κερκυραῖος Ριζοσπάστης βουλευτὴς ποὺ συνυπέγραψε τὸ προαναφερθὲν ψήφισμα τῆς "Ενωσης.

Παράλληλα, στὸ πλαίσιο τοῦ Ἀνατολικοῦ Ζητήματος, τὴν οὔτως ἡ ἄλλως τεταμένη ἀτμόσφαιρα τῆς χρονιᾶς ἐκείνης ὑποδαύλιζε ἀκόμη περισσότερο ἡ στάση τῆς Βρετανίας ἀπέναντι στὸ ἐλλαδικὸ βασίλειο (πολιτικὲς πιέσεις, ἀποκλεισμὸς Πειραιᾶ, τὰ «Παρκερικά», δέσμευση ἐλλαδικῶν πλοίων σὲ ἐπτανησιακὰ λιμάνια κ.ἄ.) μὲ ἀφορμὴ ἀφενὸς τὴν ὑπόθεση Πατσίφικο καὶ ἀφετέρου τὶς παράλληλες ἐδαφικές καὶ οἰκονομικές ἀξιώσεις ποὺ προέβαλε ἡ Γηραιὰ Ἀλβιόνα ἐν ὄνόματι τοῦ Ἰονίου Κράτους.¹¹ Ἄσφαλῶς, οἱ βρετανικὲς παρεμβάσεις θεωρήθηκαν, ὅχι ἀδικα, ὡς εὐθεία κατάλυση τῆς ἐλλαδικῆς κρατικῆς ὄντότητας, ὅξυναν τὰ ἥδη διαιμορφωμένα ἀντιβρετανικὰ αἰσθήματα ἐντὸς Ἑλλάδος καὶ, ἀν μὴ τὶ ἄλλο, προβλημάτισαν ἔντο-

να τὴν ἀπὸ καιρὸ ἐθνικὰ ἀφυπνισμένη ἐπτανησιακὴ κοινωνίᾳ ἀπέναντι στὶς προθέσεις τῆς προστάτιδας δύναμής της.

Ἄν κανεὶς προσθέσει στὸ ζήτημα τῆς ἐπτανησιακῆς αὐτοδιάθεσης (ἔστω καὶ ὡς περιφερειακοῦ Ζητήματος στὴν κονίστρα τοῦ Ἀνατολικοῦ Ζητήματος) τὴν πολιτικὸ-κοινωνικὴ ἀτμόσφαιρα ποὺ πανευρωπαϊκὰ διαμόρφωναν τὴν ἐπαύριον τῆς «'Ανοιξης τῶν Λαῶν» οἱ ἀπόψεις τοῦ Giuseppe Mazzini, τοῦ Pierre-Joseph Proudhon, τοῦ Ludwig Feuerbach καὶ τόσων ἄλλων διανοητῶν, ἡ στιγμὴ ἦταν πράγματι σημαδιακὴ. Εἰδικὰ ὅταν στὴν Ἰταλίᾳ μόλις εἶχε ὀλοκληρωθεῖ μιὰ ἀκόμη αἰματηρὴ φάση τοῦ *Risorgimento*, τὰ Ἐπτάνησα εἶχαν γιὰ ἀκόμη μιὰ φορὰ γίνει χῶρος καταφυγῆς Ἰταλῶν πατριωτῶν¹² καὶ ἡ Βρετανία κρατοῦσε ἀντιφατικὴ στάση ἀνάμεσα στὰ ἐπαναστατικὰ γεγονότα ποὺ ἀφοροῦσαν ἄλλες χῶρες (βλ. ἵταλικὸ ζήτημα), καὶ σὲ ἐκεῖνα ποὺ ἀφοροῦσαν τὴν Ἰδια (βλ. Ἐπτανησιακὸ ζήτημα).

Ἡ πολιτικὴ κατάσταση στὴν Κέρκυρα τὸ 1850, λοιπόν, ἦταν τὸ ἴδιο τεταμένη μὲ ἐκείνη στὰ ὑπόλοιπα νησιά τοῦ Ἰονίου. Βεβαίως, ἀφενὸς ἡ στάθμευση ἰσχυρῶν βρετανικῶν στρατιωτικῶν δυνάμεων στὴν πρωτεύουσα τῶν Ἐπτανήσων¹³ καὶ ἀφετέρου ἡ καταλυτικὴ παρουσία τῶν Μεταρρυθμιστῶν στὸ χώρο τῆς φιλελεύθερης παράταξης δὲν εὐνόησε τὴν ἐκδήλωση μιᾶς, οὕτως ἡ ἄλλως ἀπέλπιδας, αἰματηρῆς ἐκφραστῆς τοῦ ἐθνισμοῦ καὶ τῶν κοινωνικῶν αἰτημάτων, ὅπως συνέβη στὴν Κεφαλονιά. Ἡ προερχόμενη ἀπὸ τὸν παραπάνω πολιτικὸ ρεαλισμὸ πεποιθηση ὅτι μέσω τῆς χωρὶς ἀκρότητες ἀντίστασης καὶ τῶν ἀλλαγῶν σὲ πολιτικὸ καὶ κοινωνικὸ ἐπίπεδο θὰ μπορέσει νὰ ἐπιτευχθεῖ σὲ βάθος χρόνου ἡ προσάρτηση τῶν Ἰονίων στὸ ἐλλαδικὸ βασίλειο ἀποτελοῦσε τὴ βάση τῆς στάσης τῶν Μεταρρυθμιστῶν. Χαρακτηριστικὰ εἶναι ὅσα γράφονταν τὴν χρονιὰ

- κοινωνικὴ σύνθεση τῆς Ἰονίου Γερουσίας», *Πρακτικὰ Συνεδρίουν*: Ἡ "Ενωση τῆς Ἐπτανήσου μὲ τὴν Ἑλλάδα (1864-2004), Ἀθήνα, Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων / Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 2005, τ. α', σ. 167-182.
9. Ἐνδεικτικά, βλ. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 82 (15/27.7.1850), σ. 1-5 καὶ «Ἡ διακοίνωσις τοῦ Λόρδου Γρέύ», *Πατρὶς* Β'-79 (22.7/3.8.1850), σ. 461-463.
 10. Τὰ τελικὰ ἀποτελέσματα στὴ *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 96 (21.10 / 2.11.1850), σ. 3-4. Σχολιασμός τους ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν Μεταρρυθμιστῶν στὸ «Ἐκλογαὶ Κερκύρας», *Πατρὶς* Β'-92 (21.10/2.11.1850), σ. 713-714 καὶ Β'-93 (28.10/9.11.1850), σ. 717-18. Ὁ Πέτρος Βράιλας-Ἀρμένης δὲν ἔξελέγη γιὰ ἐλάχιστες ψήφους.
 11. Σύντομη ἐπισκόπηση τῶν βρετανικῶν παρεμβάσεων στὸ διθωνικὸ βασίλειο κατὰ τὸ 1850 ἐνδεικτικὰ στά: Ἰωάννης Κολιόπουλος, *Ιστορία τῆς Ἑλλάδος ἀπὸ τὸ 1800*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 2002, τ. β', σ. 79-81, Θάνος Βερέμης-Ἰωάννης Κολιόπουλος, *Ἑλλάς: Ἡ σύγχρονη συνέχεια*, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 2006, σ. 229-230, Στέφανος Π. Παπαγεωργίου, Ἀπὸ τὸ γένος στὸ ἔθνος: Ἡ Θεμελίωση τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους (1821-1862), Ἀθήνα, Παπαζήσης, 2004, σ. 450-456.

12. Ἐνδεικτικὰ καὶ μόνο ἀναφέρουμε ὅτι στὶς 30.8.1849 ἔφτασαν στὴν Κέρκυρα ὁ Daniel Manin, ὁ Niccolò Tommaseo καὶ ἄλλες ἡγετικές φυσιογνωμίες τοῦ βενετσιάνικου ἔστηκαμοῦ. Βλ. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 35 (20.8/1.9.1849), σ. 10 καὶ «Ποικίλα», *Πατρὶς* Α'-32 (20.8/1.9.1849), σ. 154.
13. Ἡδὴ ἀπὸ τὴν ἐπαύριον τῶν ἐπαναστατικῶν γεγονότων τοῦ 1830-31 στὴν κυρίως Εύρωπη, οἱ Βρετανοὶ εἶχαν συναίσθηση ὅτι ἡ στρατιωτικὴ ὑπεροχή τους στὰ Ἐπτάνησα ὑπερέβαινε καὶ τὰ μαχητικότερα κείμενα κατὰ τῆς Προστασίας, βλ., ἐνδεικτικά, N.P. Willis, *Pencillings by the way*, β' ἔκδοση, 3 τ., London, Bohn, 1846, τ. β', σ. 181.

έκεινη τὴν ἐπαύριον τοῦ ἑορτασμοῦ τῆς ἑθνικὰ φορ-
τισμένης ἐπετείου τῆς 25^{ης} Μαρτίου:

Ἐπαινοῦμεν λοιπὸν καὶ συγχαίρομεν τοὺς συμπολί-
τας ἡμῶν γιὰ τὸν διάπυρον ἑθνικόν των, ἀλλὰ πολὺ¹⁴
περισσότερον τοὺς ἐπαινοῦμεν διὰ τὴν ὅποιαν ἔδει-
ξαν ἐν ταυτῷ φρόνησιν καὶ ὄντως Ἑλληνικήν καὶ
ἐθνιστήριον σύνεσιν. [...] Ἀς ἐνθυμώμεθα ὅτι ὅποια-
δήποτε ἐκ μέρους μας ἀπερισκεψίᾳ δύναται ὅχι μό-
νον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς μας νὰ ἐπισύρῃ τὴν δργὴν τοῦ
Κυρίου, ἀλλὰ καὶ νέας πληγᾶς νὰ ἀνοίξῃ εἰς τὸ
στήθος τῆς πολυπαθοῦς μητρὸς καὶ πατρίδος. Τὴν
ἀνάπτυξιν τοῦ Ἑλληνισμοῦ ἔξασφαλίζουσι καὶ βοη-
θοῦσι πολὺ περισσότερο τῶν κενῶν ἐπιδείξεων τὰ
πράγματα, οἱ καλοὶ νόμοι, οἱ ἐλεύθεροι θεσμοὶ καὶ ἡ
Ἑλληνικὴ ἐκπαίδευσις.¹⁵

B) ΤΑ ΤΕΚΜΗΡΙΑ

Μέσα στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἡ μουσικὴ στὰ Ἐπτάνη-
σα ἐπρόκειτο νὰ παῖξει τὸν δικό της ρόλο, ἀκόμη
καὶ στὴ θεωρούμενη ὡς ἐπαναστατικὰ ἀπέχουσα,
ἀλλὰ σαφέστατα πολιτικὰ καὶ συμβολικὰ ὑπερ-
δραστήρια, Κέρκυρα, κινούμενη μεταξὺ μεταρρυθ-
μιστικῆς μετριοπάθειας καὶ ριζοσπαστικῶν μαξι-
μαλισμῶν. Τὴν εὐκαιρία γιὰ τὴν διατύπωση κά-
ποιων σκέψεων ὡς πρὸς τὴν πολιτικὴ θέση τῆς
μουσικῆς στὴν Κέρκυρα τοῦ 1850 δίνουν δύο ἀνα-
φορὲς ὄργανων τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἀστυνομίας τῆς
Κέρκυρας ἀκριβῶς στὰ μέσα του 1850:¹⁵

[1]

Memorandum / Li 7 [sic] Luglio 1850

Jeri sera verso le ore 10 passando dalle Calle dell' /
Acque mi disse in confidenza Domenico Barbato /
che in questo punto il giovine della Farmacia del
Dr. / Politi¹⁶ di nome Zerbini¹⁷ aveva acceso un

14. «Ἡ 25 Μαρτίου», Πατρὶς Β'-64 (1/13.4.1850), σ. 292.
Στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἔχει ιδιαίτερη σημασία ὅτι ἡ Πατρὶς ἀπὸ τὸ φύλλο 11 (25.3/6.4.1849) προσέθεσε κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο της μόνιμη εἰκαστικὴ ἀπεικόνιση ἀμεσα συν-
δέομενη μὲ τὴν ἐπέτειο τῆς ἑθνικῆς παλιγγενεσίας. Βλ.
καὶ Ἀννα Κοντονῆ, «Ἡ Πατρὶς τῶν Μεταρρυθμι-
στῶν», ἔνθετο «Ἐπτὰ Ημέρες» τῆς ἐφημερίδας Κα-
θημερινή (30.5.1999), σ. 14.
15. Ἀμφότερα τὰ παρουσιαζόμενα τεκμήρια ἀπόκεινται
στὰ Γ.Α.Κ./Ἀρχεῖα Νομοῦ Κερκύρας, Ἐκτελεστικὴ
Ἀστυνομία 622, «Miscelenea 1850». Μεταγράφουμε
ἔδω τὰ κείμενα.
16. Ἐφόσον πρόκειται γιὰ τὸν Δευκαδίτη καθηγητὴ χη-
μείας, τοξικολογίας καὶ φαρμευτικῆς στὴν Ἰόνιο Ἀκα-
δημία, εἰσηγητὴ τῆς ἀλλοιοδιδακτικῆς μεθόδου στὰ
Ἐπτάνησα, συνεργάτη τοῦ Δόγιου Ἐρμῆ καὶ ὀπαδὸς τῆς

fuoco di / Bengal¹⁸ ed un Contestabile passando
voleva prendergli / il nome, così mi sono portato in
detta Farmacia / ove vidi il figlio del Dr. Politi col
giovine Zerbini / i quali preparavano due fuochi di
Bengal, io presi / con confidenza poco di quel
Bengal il quale col pre-/sente gli e lo accompagnò,
ed uscitomi di detta Farma-/cia traversai di
rimpetto alla stessa stando in certa distanza ove
vidi dopo pochi momenti uscire / il predetto
Barbatto col giovane Zerbini i quali an-/diedero in
Ispianata verso la Mandrachina.¹⁹

Alla Mandrachina vi erano assai gente i quali /
attendevano la banda della Filarmonica i quali /
erano andati per divertisi con delle Barche, così /vidi
in mare una barca armata atterno l'al-/beri della
stessa con Palloni di carta colorita ed in / parte un
pallone portante la bandiera Greca / tutti accesi, ed
in detta barca verano la banda / Filarmonica; Di più,
un altro battello che ac-/compagnava detta barca con
entro fuochi artifi-/ziali di «Bengala» e sonando di
tratto in tratto / traversarono le Mura. Ivi accorse
molta gente / fra la quale era Spiridione Pavlogianni
qm Nicolò / il quale faceva delle insolenze tra la
gente / dicendo Viva i «Risospasti» poscia le barche /
con la banda traversarono in Ispilea²⁰ e tutta la /
gente andiendero nel molo e nel avvicinarsi la banda /
in terra suonavano l'Aria della Grecia, così ter-
minata detta aria la gente che si trovarono / al molo
gridavano degli Evviva altri fis-/chiavano ed altri
gridavano per più volte / «Polka, Polka». Al molo
trovossi un certo / Marco Martinelli qm Sig. Lorenzo

δημοτικῆς γλώσσας δρ. Ἀθανάσιο Πολίτη (1790-1864),
αὐτὸς δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὸν σύγχρονό του
ἀρχιεπίσκοπο Κερκύρας Ἀθανάσιο Πολίτη (1803-1870).

17. Ο βοηθός, δόπως φαίνεται, τοῦ φαρμακείου Πολίτη
πρέπει νὰ ταυτίζεται μὲ τὸν Giuseppe Zerbini, ὁ ὅποιος
ἀποφοίτησε ἀπὸ τὴν φαρμακευτικὴ σχολὴ τῆς Ἰονίου
Ἀκαδημίας τὸ καλοκαίρι τοῦ 1850, βλ. Gazzetta Uffiziale
degli Stati Uniti delle Isole Jonie 85 (5/17.8.1850), σ. 10.
18. «Fuoco di Bengal»: φλόγα τῆς Βεγγάλης ἥ, κατ' ἐπέ-
κταση, φῶτα τῆς Βεγγάλης, δηλαδὴ βεγγαλικά.
19. Ο iερὸς ναὸς τῆς Ὅ.Θ. Μανδρακίνας βρίσκεται ἀκόμη
στὸ βορειοανατολικὸ μέρος τῆς Σπιανάδας («Ispianata»)
πλησίον τῆς περίφραξης τοῦ τότε Παλατιοῦ τοῦ Λόρδου
Μεγάλου Ἀρμοστῆ. Ο παραθαλάσσιος χῶρος ἀκριβῶς
ἀπὸ κάτω της ἀποτελοῦσε τότε συνήθη χῶρο ἐπιβιβά-
σεων καὶ ἀποβιβάσεων πλοίων.
20. Στὴν ἀκόμη καὶ σήμερα ὀνομαζόμενη Σπιλιὰ βρισκό-
ται τότε τὸ ἐμπορικὸ λιμάνι τῆς Κέρκυρας, τὸ Λιμε-
ναρχεῖο, καθὼς καὶ ἡ κεντρικὴ ἀγορά της.

il quale prese / un fuoco Bengal dal giovine Farmacista Zerbini / èl' accese al molo, e detto Spiridione / Pavlogianni gridava un po più in la «Evviva / ai Risospasti». Ed il vagabondo Giovanni / Canta qm Zaccaria diceva adesso «avremmo qui la Grecia». Poscia uscirono i bandisti / delle barche ed andie-
dero all' Società / Filarmonica con grande tranquilità e / con buon ordine.

Li 8 Luglio 1850

Gaetano Pirani / Sargente

Al Nobile Signore / Sig. J. Zolly / Tenente di /
Polizia Esecutiva.

[2]

Tῇ 8. Ιουλίου 1850 / Κύριε

Ού πογεγραμένος σᾶς κάμνω γνωστὸν ὅτι / τὴν ἐψές ἥμουν Περίπολος καὶ εἰς τὰς ὥρας / 11ῃ ἐφέρθικα εἰς τὸ μόλον τῆς σπιλιᾶς / ὅπου ἔκει ἦτουν πολὺ συναχήν ἀπὸ κόσμον / ἐπειδὴ καὶ ἐρχόντουν ἡ μουζικὴ τῆς / φιλαρμονικῆς ὅπου ἦτουν εἰς περίπατον / μέσα εἰς ἔνα μπατέλο καὶ ἔνα ἄλλο / μπατέλο ὅπου τοὺς ἑτραβοῦσε, καὶ ἐνῷ / ἐστίμωσαν κοντὰ εἰς τὸ μόλον λαλόντας / τὰ ὅργανά τους καὶ εἰς τὸ μπατέλο ὅπου / μέσα αὐτὴ εὑρισκότουν, τὸ ἥχαν / γιομάτῳ μπαλόνια εἰς τὰ σκηνία καὶ / κατάρτια ἐπότες ὁ Κυρ. Μ. Μαρτί- / νέλην [sic] ἀναψε ἔνα φῶς ὀνομαζόμενον Μπενγάλ, ἐνῷ ἀνάφτη τὸ αὐτὸ φῶς / ἀρχισαν μερικοὶ χυδέοι ἀνθρώποι καὶ / ἐφώναζαν Ζήτω καὶ ἀντιποκριθίκανε / καὶ αὐτοὶ τῆς μουσικῆς Ζήτω – καὶ ἀπὸ / τοὺς ὅποιους ἐγνώρισα τὸν Κωσταντῆ Βλάχο π. Σταμάτη, Σπύρος Όρδιτας / π. Θεοδώρου, Νικόλαος Δεσίλιας π. Ιωάννου / καὶ Σπυρίδων Παυλογιάννης π. Νικολάου / ὁ ὄποιος ἐφώναζε Ζήτω οἱ Ριζοσπάστιδες / Ιωάννης Κάντας π. Θεοχάρη ἀπὸ μελίκια / ἐφώναζε τώρα ἔχομε γρεκία ἐδῶ.

Τότες εὐγήκε ή φιλαρμονικὴ / ἀπὸ τὸ καῖκι καὶ οἱ νὰ φθάσουν / εἰς τὴν φιλαρμονικὴ ἐγὼ ἥμουν / ἀπὸ μακρὰν ἀλλὰ δὲν ἐστάθη / τίποτες /

Τῷ Εὔγενη Κυρίῳ / Κυρ. I. Ζουλλής

N. Κάντζης / Υπομοίραρχος

Γ) ΣΧΟΛΙΑ

Τὸ ἄγνωστο μέχρι σήμερα περιστατικὸ ποὺ περιγράφουν τὰ δύο ὅργανα τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἀστυνομίας Κερκύρας εἶναι σαφὲς ὅτι ἐντάσσεται στὸ κλίμα ποὺ εἶχε διαμορφωθεῖ τὸν Ιούλιο τοῦ 1850 ἀπὸ τὶς πολιτικὲς ἐξελίξεις στὴν Ἐπτάνησο, τὴν κορύφωση τῆς βρετανικῆς παρεμβατικότητας στὸ Ἑλλαδικὸ βασίλειο, τὴν ἐπίσημη ἐμφάνιση τῶν Ριζοσπαστῶν καὶ τοῦ ἐνωπικοῦ αἰτήματος, καὶ τὶς

συνεδριάσεις τῆς Θ' Ιονίου Βουλῆς, τῆς ὥποιας οἱ ἐργασίες εἶχαν ἀνασταλεῖ γιὰ τὸν Δεκέμβριο μὲ ἀπόφαση τοῦ Ἀρμοστῆ μόλις στὶς 12.6.1850.²¹ Σίγουρα, ὅμως, οἱ λεκτικὲς ἐκδηλώσεις ὑπὲρ τῶν Ριζοσπαστῶν καὶ τῆς "Ἐνωσης ἀπὸ τοὺς ἐμπλεκόμενους στὸ καταγγελόμενο περιστατικὸ δὲν θὰ ἀκούγονταν γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Κέρκυρα ἐκεῖνο τὸ κυριακάτικο πρωινὸ τοῦ 1850. Οἱ ἐμπνευστὲς τῆς πολιτικῆς αὐτῆς δράσης πιθανότατα θέλησαν νὰ ἐκμεταλλευτοῦν τὸν ἑορτασμὸ τοῦ Ἀγίου Ιωάννη, ὁ ὄποιος λάμβανε χώρα τὴν προηγούμενη ἡμέρα (24.6.1850 σύμφωνα μὲ τὸ ίουλιανὸ ἡμερολόγιο), μιᾶς καὶ ἔτσι ἡ παρασκευὴ καὶ ἡ χρήση βεγγαλικῶν, καθὼς καὶ ἡ ἐμφάνιση μουσικῶν, ἐνδεχομένως νὰ μὴν κινοῦσαν ἄμεσα τὶς ὑποψίες.

Ο σχεδιασμὸς τῆς δράσης αὐτῆς ἦταν ὄμολογουμένως ἐνδιαφέρον: δύο πλοῖα μὲ αὐτοσχέδια μπαλόνια καὶ βεγγαλικά, μὲ μουσικοὺς νὰ παιανίζουν καὶ μὲ τὴν ἐλληνικὴ σημαία σὲ περίοπτη θέση ἔκεινησαν ἀπὸ τὴν ἀκρη τοῦ Παλαιοῦ Φρουρίου τῆς Κέρκυρας καὶ πλέοντας κατὰ μῆκος τοῦ βορείου παραλιακοῦ μετώπου τῆς πόλης (κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ Παλατιοῦ τοῦ Βρετανοῦ Ἀρμοστῆ Ward – ἀλλὰ καὶ ἔκεινα τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ), ἔφτασαν στὸ λιμάνι τῆς Κέρκυρας, ὅπου βρισκόταν ἔνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα σημεῖα τῆς καθημερινῆς οἰκονομικῆς ζωῆς της. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σημαία, τὰ μπαλόνια καὶ τὰ βεγγαλικά, τὴν προσοχὴ τραβοῦσε καὶ ἡ ἥχητικὴ συμμετοχὴ «τῆς μουζικῆς τῆς φιλαρμονικῆς». Ἐνδιαφέρον ἔχει καὶ ἡ ἀντίδραση τοῦ παρευρισκόμενου στὸ λιμάνι πλήθους, μιᾶς καὶ ἡ ὑποδοχὴ τόσο μὲ ἐπιδοκιμασίες ὅσο καὶ μὲ σφυρίγματα ἀποδοκιμασίας δείχνει τὶς διαφορετικὲς πολιτικὲς προσεγγίσεις ποὺ ὑπῆρχαν ἀκόμη καὶ μέσα σὲ ἔνα κοινὸ ποὺ κατὰ τεκμήριο θὰ πρέπει νὰ ἀποτελοῦνταν ἀπὸ ἀτομα τῶν λιγότερο εὔπορων κοινωνικῶν χώρων. Πέρα ἀπὸ τὶς ἐπευφημίες ὑπὲρ τῶν Ριζοσπαστῶν, τὴν πεποίθηση ἀπὸ ἀνθρώπους ἐκτὸς τῆς πόλης ὅτι «τώρα ἔχομε γρεκία ἐδῶ», τὴν ἀνάκρουση τοῦ «ἐλληνικοῦ τραγουδιοῦ» καὶ τὴν περίοπτη παρουσία τῆς ἐλληνικῆς σημαίας, ἡ ἀπαίτηση ὁρισμένων παρευρισκομένων νὰ ἀκουστεῖ καὶ μιὰ πόλκα ἐκφράστηκε εἴτε γιὰ νὰ καλυφθεῖ ἐντέχνως ἡ προφανὴς πολιτικὴ χροιὰ τοῦ δρώμενου, εἴτε ως ἀναμενόμενο αἰτημα, δεδομένης τῆς ψυχαγωγικῆς πλευρᾶς τῆς μουσικῆς,

21. Δημοσίευση τῆς σχετικῆς ἀπόφασης στὴν *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 76 (3/15.6.1850), σ. 1.

εἰδικὰ ἀνάμεσα στοὺς πλατύτερους κοινωνικούς χώρους.

Σὲ κάθε περίπτωση ἀμφότεροι οἱ παρατηρητὲς διαβεβαίωναν ὅτι πρωταγωνιστῆς καθόλη τὴ διάρκεια τοῦ συμβάντος ἦταν «ἡ μουζικὴ τῆς φιλαρμονικῆς», δηλαδὴ ἡ μπάντα τῆς δεκαετοῦς τότε Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας. Δὲν εἶναι, ὅμως, σαφὲς ἐὰν ἡ ταυτοποίηση τοῦ μᾶλλον εὐάριθμου μουσικοῦ συνόλου προέρχεται μόνο ἀπὸ τὴν ἀναγνώριση ἐκ μέρους τῶν ἀστυνομικῶν κάποιων ἀπὸ τοὺς μουσικούς του ἢ καὶ ἀπὸ τὸ ἐὰν αὐτοὶ ἔφεραν τὴ στολὴ τῆς μπάντας. Στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἔχει ἰδιαίτερη σημασία τὸ ὅτι στὰ πρακτικὰ τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς τῆς Φιλαρμονικῆς δὲν γίνεται κάποια ἀναφορὰ στὴν ἀποστολὴ μουσικῶν τῆς σὲ τέτοιου εἴδους ἐκδηλώσεις ὑπὲρ τῶν Ριζοσπαστῶν, οὔτε εἰδικότερα στὸ περιγραφόμενο περιστατικό, παρότι θὰ περίμενε κανεὶς ὅτι ἔστω κάποιες ὄχλήσεις θὰ λάμβαναν χώρα ἀπὸ τὴν καθεστωτικὴ πλευρά.

Η ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ «ΔΕΝ ΕΠΕΜΒΑΙΝΕΙ ΠΑΝΤΕΛΟΣ ΕΙΣ ΠΟΛΙΤΙΚΑΣ ΕΠΙΔΕΙΞΙΣ»

Ἡ ἀπουσία ἐνὸς τόσο σοβαροῦ ζητήματος ἀπὸ τὰ διοικητικὰ ἔγγραφα τῆς Φιλαρμονικῆς, τὴ στιγμὴ ποὺ ἀκόμη καὶ μικροπαραπτώματα τῶν μουσικῶν τῆς ἀποτελοῦσαν ίκανὰ θέματα συζήτησης τῶν διοικητικῶν συνεδριάσεων, ὀδηγεῖ στὶς ἔξης παρατηρήσεις: εἴτε οἱ μουσικοὶ τῆς Φιλαρμονικῆς ἐνήργησαν αὐτοβούλως καὶ ἐν ἀγνοίᾳ τῆς διοίκησης, εἴτε εἴχαν τὴν ἀτυπὴ ἀνοχή της, εἴτε, τέλος, ἡ διοίκηση ἔλαβε γνώση τοῦ περιστατικοῦ, ἀλλὰ δὲν ἀσχολήθηκε καθόλου μὲ αὐτό.

Οἱ ριζοσπαστικὲς τάσεις ἐντὸς τῆς Φιλαρμονικῆς δὲν φαίνεται νὰ βρῆκαν ἔδαφος, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς μεταρρυθμιστικὲς (καὶ παρόμοιες σὲ μαχητικότητα) προτάσεις. Τὸ πέρασμα μέχρι τὸ 1850 ἀπὸ τὴν προεδρία τοῦ ἰδρύματος μορφῶν, ὅπως τοῦ Ἀνδρέα Μουστοξύδη, τοῦ Γεώργιου Μαρκορᾶ ἢ τοῦ Πέτρου Βράιλα-Ἀρμένη, δίνει σαφὲς στίγμα σχετικὰ μὲ τὸν ἔθνισμὸν καὶ τὴν πολιτικὴ στάση τοῦ σώματος τῶν θεμελιωτῶν τῆς Φιλαρμονικῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, στοὺς ἰδρυτὲς τῆς Ἐταιρείας συγκαταλεγόταν καὶ ὁ κατηγορούμενος τὸ 1849 ὡς «καρμπονάρος» Πέτρος Κουαρτάνος,²² ἐνῷ ἀπὸ τὸ

1844 εἶχε ψηφισθεῖ «συνεισφορέας» τοῦ ἰδρύματος ὁ μελλοντικὸς βουλευτὴς τῶν Ριζοσπαστῶν Χριστόδουλος Ποφάντης.²³ Κατὰ τὴν ἐδῶ παρουσιάζόμενη περίοδο πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς ἦταν, γιὰ ἀκόμη μιὰ φορά, ἥδη ἀπὸ τὸν Αὔγουστο τοῦ 1849, ὁ νομικὸς καὶ λόγιος Ἀντώνιος Πολυλάς (1804-1866),²⁴ ἀνιψιός τοῦ Ἰωάννη Καποδίστρια, στενὸς φίλος τοῦ Ἀνδρέα Μουστοξύδη καὶ πολέμιος τοῦ Συνταγματικοῦ Χάρτη τοῦ 1817.²⁵ Ο Πολυλάς, μάλιστα, εἶχε θέσει ὑποψηφιότητα στὶς

Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, 1995, σ. 12-13), ἐνῷ τὸν Ὁκτώβριο τοῦ 1849, στὴ σκιὰ τῶν αἰματηρῶν κεφαλληνιακῶν γεγονότων ἐκατηγορεῖτο εὐθέως ἀπὸ τὸν Ἀρμοστὴ Ward ὡς καρμπονάρος καὶ ὡς ἔνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς ἀρχηγοὺς τῆς κερκυραϊκῆς μυστικῆς ὀργάνωσης «Μεγάλη Ἀδελφότης», ἡ ὅποια ἐφέρετο νὰ συνδέεται καὶ μὲ τὰ γεγονότα στὴν Κεφαλονὰ ὡς μέρος εὐρύτερου σχεδίου ἀποσταθεροποίησης. (Βλ. Ἐφημερὶς Ἐκτακτος (12.10.1849), ἀλλὰ καὶ «Τὸ διάγγελμα καὶ ἡ συνωμοσία», Πατρὶς Α'-39 (8/20.10.1849), σ. 179-180, ὅπου καὶ σχολιασμὸς ἀπάντηση τοῦ διαγγέλματος τοῦ Ward. Βλ. καὶ Χιώτης, Ἰστορία τοῦ Ἰονίου Κράτους [...], δ.π., σ. 179 κ. ἔξ.). Ὁ ἴδιος πάντως, ἀκολουθώντας τὸ δρόμο τῆς μετριοπάθειας, δήλωντες στὸν ἀρμοστὴ Ward, ὅτι «ὅστις φαντασθῇ ὅτι δύναται βιαίως νὰ ἀλλάξῃ τὰς σχέσεις μεταξὺ αὐτῶν τῶν νήσων [Ἐπτάνησα] καὶ τῆς Μεγάλης Βρεττανίας, ἀποδεικνύει ἔαυτὸν ἀφρονα καὶ ψυχῆς ἀλόγου». (Χιώτης, Ἰστορία τοῦ Ἰονίου Κράτους [...], δ.π., σ. 182-183). Στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἔχει ἐνδιαφέρον καὶ ἡ συμμετοχὴ τοῦ στὴν ὑπὸ τὴ «Μεγάλη Ἀνατολὴ» τῆς Γαλλίας κερκυραϊκὴ τεκτονικὴ στοὰ «Ο Φοῖνιξ», βλ. Θεόδωρος Σ. Καλογερόπουλος, Ὑπέρτατο Περιστύλιο Φοῖνιξ: Ἐπετειακὸ Λεύκωμα. Ο Σκατικὸς Τύπος στὴν Κέρκυρα, Κέρκυρα, 2008, σ. 21, ὅπου ἐμφανίζονται καὶ ἄλλα ὀνόματα προσώπων σχετιζόμενων μὲ τὴ Φιλαρμονική, ἀλλὰ ἀνήκοντων στὴν παράταξη τῶν Μεταρρυθμιστῶν.

23. Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας / Διοικητικὸ Ἀρχεῖο (ΦΕΚ/Δ), Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 3 (1841-1847), ἀρ. 158, Συνεδρίαση 4.11.1844 μὲ πρόταση τοῦ Κωνσταντίνου Βέγια. «Ο εὐρισκόμενος στὴν Ἀθήνα τὸ 1849 Ποφάντης κατονομάστηκε ἀνοικτὰ ἀπὸ τὸν Ward μὲ ἀφορμὴ τὴν ὑπόθεση τῆς «Μεγάλης Ἀδελφότητος» ὡς καρμπονάρος, βλ. Ἐφημερὶς Ἐκτακτος (12/10/1849). Ο Ποφάντης ὑπῆρξε ἐπίσης μέλος τῆς κερκυραϊκῆς τεκτονικῆς στοᾶς «Ο Φοῖνιξ», βλ. Θ. Καλογερόπουλος, δ.π., σ. 21.
24. ΦΕΚ/Δ, Ἐπιστολές 3, 172/1152 (17/29.8.1849). Ο Πολυλάς ἀντικατέστησε τὸν παραιτηθέντα κόμη Σπυρίδωνα Βέγια Βούλγαρη.
25. Γιὰ τὸν Ἀντώνιο Πολυλά, βλ. «Δαυρεντίου Βροκίνη Ἕρος: Βιογραφικὰ Σχεδάρια τεύχη α' καὶ β', Κώστας Δαφνῆς (ἐπιμέλεια, προλεγόμενα), Κερκυραϊκὰ Χρονικὰ XVI, Κέρκυρα, 1972, σ. 189-191.

22. Ο Πέτρος Κουαρτάνος, πρῶτος πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς, εἶχε ἀναμειχθεῖ τὸ 1844 στὴν ὑπόθεση τῶν ἀδελφῶν Bandiera (βλ. Ἀθανάσιος Τσίτσας, Τὸ μοιραίο ἐγχείριμα τῶν ἀδελφῶν Bandiera, Κέρκυρα, Ἐταιρεία

έκλογες τοῦ 1850 γιὰ τὴ Θ' Βουλή,²⁶ ἀλλὰ χωρὶς ἐπιτυχία.²⁷ Ωστόσο, πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὴν περίοδο τοῦ περιστατικοῦ ὁ Πολυλάς μόλις εἶχε ἀναχωρήσει γιὰ ἔνα περίπου τρίμηνο γιὰ τὴν Νεάπολη.²⁸

Ἐνδεικτικὴ γιὰ τὶς τάσεις ἐντὸς τῆς Φιλαρμονικῆς εἶναι καὶ ἡ ἀμεσητὴ ἀνταπόκριση τοῦ ἀναγνωστηρίου τῆς στὰ νέα δεδομένα ποὺ ἔφερνε ἡ ἐλευθεροτυπία στὸν ἐπτανησιακὸ χῶρο: στὶς ἀρχὲς τοῦ 1849 οἱ θεμελιωτὲς τοῦ ἰδρύματος πληροφοροῦνταν ὅτι «εἰς τὸ ἡμέτερον Κατάστημα εὐρίσκονται αἱ ἔξης ἐφημερίδες, ἡ ἀνάγνωσις τῶν ὄποιων δὲν συγχωρεῖται εἰμὴ ἐντὸς τοῦ ἴδιου Καταστήματος, ὑπὸ» εὐθύνην τοῦ φύλακος εἰς χείρας τοῦ ὄποιου ἐτέθησαν: Αἱ τῆς Κερκύρας ἡ Πατρίς,²⁹ Ὁ Σάκκος τοῦ Αἰσαπού, ἡ τῆς Ζακύνθου Τὸ Μέλλον, ἡ τῆς Κεφαλληνίας Ἡ Ἔνωσις (ὅταν ἐκδοθῇ).³⁰ Ο

σαφῆς μεταρρυθμιστικὸς προσανατολισμὸς τῶν παραπάνω ἐντύπων³¹ καὶ ἡ ἀπουσία τόσο ριζοσπαστικῶν ὅσο καὶ φιλοκυβερνητικῶν ἐφημερίδων ἐνδεχομένως νὰ προσφέρουν μιὰ ἐπαρκῆ εἰκόνα τῶν ἡμερῶν ἐκείνων ἐντὸς τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς, ἀλλὰ καὶ τῶν πολιτικῶν τάσεων τῶν μελῶν τῆς.

Ἄλλωστε τὸ 1848 ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς συμμετεῖχε μουσικὰ στὸ γεῦμα ποὺ παρέθεσε ἡ Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία Κερκύρας στὸ εἰδικὰ διαμορφωμένο θέατρο τῆς Κέρκυρας πρὸς τιμὴν τοῦ Ἀρμοστῆ Seaton μὲ ἀφορμὴ τὶς προωθούμενες μεταρρυθμίσεις.³² Τὸ γεῦμα ἔλαβε χώρα στὶς 4.4.1848 (προπαραμονὴ τῆς ἐπετείου τῆς 25^{ης} Μαρτίου, σύμφωνα μὲ τὸ ιουλιανὸ ἡμερολόγιο) καὶ ἥδη ἀπὸ τὶς 2.4.1848 ἡ Φιλαρμονικὴ εἶχε ὄμφωνα ἀποφάσισει νὰ συμμετάσχῃ στὴν ἐκδήλωση ἡ μπάντα τῆς μὲ ἐπικεφαλῆς τὸν Ἰωσήφ Διμπεράλη ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη τῶν μουσικῶν ἐπίθεωρητῶν τῆς.³³

Παρότι, ὅμως, ἡ περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα στὸν χῶρο τῆς Φιλαρμονικῆς φαίνεται ὅτι ἥταν ὑπὲρ τῶν φιλελεύθερων (εἰδικὰ δὲ τῶν μεταρρυθμιστικῶν) ἔξελίξεων στὸν ἐπτανησιακὸ χῶρο, πρέπει νὰ θεω-

26. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 61 (18.2/2.3.1850), σ. 8. Ὁ Πολυλάς ἔξέδωσε, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι συνυποψήφιοι του, καὶ πολιτικὸ πρόγραμμα, βλ. Θωμᾶς Παπαδόπουλος, *Ιονικὴ Βιβλιογραφία-Bibliographie Ioniènne (16^{ος}-19^{ος} αἰώνας)*. Ἀνακατάταξη. Προσθῆκες. Βιβλιοθήκης, Ἀθήνα, 2002, Τ. α', σ. 565, ἀρ. 3242.
27. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 63 (4/16.3.1850), σ. 2-3. Ὁ Πολυλάς, ἀφοῦ θὰ κατεῖχε γιὰ ἀρκετὰ χρόνια θέση στὸ Ἐπιχώριο Συμβούλιο τῆς Κέρκυρας (ὑπηρετώντας τὸ 1852 καὶ ὡς Πρόεδρος τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ κερκυραϊκοῦ θέατρου), θὰ ἐκλεγόταν βουλευτὴς Κερκύρας στὴν IA' Βουλὴ (1857). Ἐπίσης, τὸ 1861 μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Ἀνδρέα Μουστοξύδη θὰ ὁρίζοταν πρόεδρος τῆς Ιονίου Ἐταιρίας.
28. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4, ἀρ. 539, Συνεδρίαση 3.7.1850. Γιὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Πολυλᾶ στὶς 4.7.1850, βλ. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 79 (24.6 / 6.7.1850), σ. 21.
29. Λίγο ἀργότερα, μάλιστα, καὶ μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς δωρεᾶς στὴ Φιλαρμονικὴ ἔργων τοῦ Monsigny καὶ τοῦ Grétry ἀπὸ τὸν Γάλλο φιλόμουσο καὶ φίλο τοῦ Μουστοξύδη Jules Lardin, θὰ ἀποφασιζόταν ὅτι στὴν συγκεκριμένη ἐφημερίδα ἐπρόκειτο νὰ δημοσιευθεῖ τὸ περιφημο *Rapporto* τοῦ Μάντζαρου, καθὼς καὶ ἡ σχετικὴ ἀλληλογραφία μεταξὺ Φιλαρμονικῆς καὶ Lardin, βλ., ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4, ἀρ. 468/54, Συνεδρίαση 11.3.1849, ὅπου καὶ ἡ ἀνακοίνωση τῆς παραλαβῆς τῆς δωρεᾶς.
30. ΦΕΚ/Δ, Βιβλίον Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858), ἀρ. 1127/146 (1.2.1849), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Θεμελιωτές. Πρόεδρος τῆς Ἐταιρείας ἥταν ἀκόμη ὁ κόμης Σπυρίδων Βέγιας Βούλγαρης. Ἐνδεχομένως νὰ εἶναι ἐνδιαφέροντος ὅτι οἱ συνδρομές στὶς παραπάνω ἐφημερίδες θεωρήθηκαν «ἀναγκαῖες» καὶ ἀξεῖες] διὰ τὴν Ἐταιρίαν σὲ διαφορετικές συνεδριάσεις τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς: γιὰ τὸ Μέλλον ἥδη ἀπὸ τὶς 27.12.1848 μὲ ὄμφωνη πρόταση τῆς Ἐπιτροπῆς (ΦΕΚ/Δ, Πρα-

κτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 455/41, Συνεδρίαση 15/27.12.1848), γιὰ τὴν Πατρίδα στὶς 15.1.1849 μὲ πρόταση τοῦ γραμματέα τῆς Ἐταιρείας, Σπυρίδωνος Δρακάτου Παπανικόλα (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 459/45, Συνεδρίαση 15.1.1849) καὶ γιὰ τὸ Σάκκο τοῦ Αἰσαπού καὶ τὴν Ἔνωση στὶς 31.1.1849 μὲ πρόταση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑποδιευθυντῆ Στυλιανοῦ Δόρια Προσαλένδη (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 462/48, Συνεδρίαση 31.1.1849).

31. Σύντομες πληροφορίες καὶ σχολιασμός τῶν συγκεκριμένων καὶ ἄλλων ἐπτανησιακῶν ἐφημερίδων στὸ Γιώργος Ἀλισανδράτος, «Ο τύπος κατὰ τὴν Ἀγγλοκρατία», καθὼς καὶ Νίκος Μοσχονάς, «Ο Τύπος τῶν Μεταρρυθμιστῶν» στὸ ἔνθετο «Ἐπτὰ Ημέρες» τῆς ἐφημερίδας Καθημερινή (30.5.1999), σ. 3-6; 5, καὶ σ. 11-13 ἀντίστοιχα.

32. Ἀγάθη Νικοκάβουρα, «Ἡ ἐλευθεροτυπία στὰ Ἐφτάνησα καὶ ἡ Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρία Κερκύρας», Δελτίον τῆς Αναγνωστικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας 9 (1972), σ. 27-45; ἴδιαit. 40-44. Ἐκτενής διγλωσση ἀνταπόκριση γιὰ τὸ γεῦμα καὶ τὶς προπόσεις μὲ ἀναφορὰ καὶ στὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας στὴν *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 171 (27.3/8.4.1848), σ. 7-8.

33. ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 428, Συνεδρίαση 2.4.1848. Τὸ αἴτημα τῆς Ἀναγνωστικῆς εἰστηγήθηκε ὡς πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς κόμης Σπυρίδων Βέγιας Βούλγαρης.

ρεῖται μᾶλλον βέβαιο ότι ή διοικητική ήγεσία και τὰ μέλη της θὰ φόρνιζαν νὰ μὴν προκαλοῦν, ἀκολουθώντας τὸ προαναφερθὲν «δόγμα» ποὺ προβαλλόταν και ἀπὸ τὶς σελίδες τῆς Πατρίδος. "Ετσι, τὸ ἰδρυμα ἔόρταζε μὲν ἐπίσημα και μὲ λαμπρότητα τὴν ἐπέτειο τῆς 25^{ης} Μαρτίου ἥδη τὸ 1842 (βλ. παρακάτω), ἀλλὰ ταυτόχρονα ή μπάντα τῆς Ἐταιρείας συμμετεῖχε σὲ κυβερνητικὲς ἐκδηλώσεις και ὑποδοχὲς Βρετανῶν ἀξιωματούχων.³⁴ Ωστόσο, θὰ θεωροῦνταν μᾶλλον «ἀπερισκεψία» νὰ σταλεῖ ή μπάντα τῆς (ἢ κάποιοι μουσικοὶ τῆς) σὲ μιὰ προφανῶς προκλητική, δεδομένων τῶν ἡμερῶν, και ἀνήκουσα στὴν κατηγορία τῶν «κενῶν ἐπιδείξεων» ἐκδήλωση, ὅπως ἔκεινη τῆς 25.6/7.7.1850.

Ἄπὸ τὴν ἄλλη, χαρακτηριστικὰ εἶναι τὰ ὅσα προβλέπονταν γιὰ τὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας στὸ προαναφερθὲν γεῦμα τῆς Ἀναγνωστικῆς. Ἐνδεικτικὴ τῆς σοβαρότητας μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετώπιζε ή Φιλαρμονικὴ τὴν ἐκδήλωση εἶναι, ὅχι μόνο ή ρητὴ παρουσία τῶν ἐντεταλμένων μελῶν τῆς, ἀλλά, κυρίως, ή ἀποστολὴ πρὸς τὸν Διμπεράλη ἐπιστολῆς στὰ ἵταλικὰ ποὺ περιεῖχε ἀκριβῶς τὰ ἔργα ποὺ θὰ ἀκούγονταν, καθὼς και τὴ σειρά τους.³⁵ Κάτι τέτοιο δὲν ἦταν ἴδιαίτερα συνηθισμένο. Κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ δείπνου θὰ ἀκούγοταν, πάν-

τοτε σὲ διασκευὴ γιὰ μπάντα, ή εἰσαγωγὴ ἀπὸ τὸν Κουρέα τῆς Σεβίλης τοῦ Rossini, μιὰ καβατίνα τενόρου και ἔνα τερτσέτο ἀπὸ τοὺς *Due Foscari*, ἔνα ντουέτο ἀπὸ τὸν *Attila*, μιὰ καβατίνα ἀπὸ τὸν *Ernani* τοῦ Verdi και μιὰ ἄρια ἀπὸ τὴν *Beatrice di Tenda* τοῦ Bellini.³⁶ Στὴ συνέχεια, ὅμως, καθοριζόταν στὴν ἐπιστολὴ και τὸ τι θὰ ἀκουγόταν κατὰ τὴ διάρκεια τῶν προπόσεων, οἱ ὅποιες ἀποτελοῦσαν σημεῖα κορυφαίου πολιτικοῦ συμβολισμοῦ. "Ετσι, και ὅπως ἦταν ἀναμενόμενο, πρὸς τιμὴν τῆς Βασίλισσας Βικτωρίας, τοῦ Λόρδου Μεγάλου Ἀρμοστῆ και τοῦ Στρατιωτικοῦ Διοικητῆ θὰ ἀνακρουόταν ὁ «Ἀγγλικὸς Ὕμνος». Ἀπὸ τὴν ἄλλη, πρὸς τιμὴν τῶν Ιονίων Νήσων θὰ ἀποδιόταν «Ο Ὅμνος τοῦ Λόρδου Βύρωνα» και πρὸς τιμὴν τῆς Ἐλλάδας «ὁ Ἐλληνικὸς Ὅμνος στὴν Ἐλευθερία», ἀμφότερα ἔργα σὲ ποίηση τοῦ Διονύσιου Σολωμοῦ και μουσικὴ τοῦ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου.

Οἱ ἐπιλογὲς τῶν ὀπερατικῶν ἀποσπασμάτων ἀντανακλοῦν τὶς τρέχουσες προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς, μὲ τὰ ἀκούσματα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ τότε ἀνεργόμενου και πολλὰ ὑποσχόμενου Giuseppe Verdi νὰ κατέχουν τὴ μερίδα τοῦ λέοντος. Ωστόσο, ή ἐπιλογὴ νὰ παρουσιαστεῖ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν γεμάτο πολιτικοὺς συμβολισμοὺς *Attila*, σὲ περίοδο μάλιστα πανευρωπαϊκοῦ πολιτικοῦ ἀναβρασμοῦ, δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητη, ἐνῶ και οἱ ἄλλες δύο ὅπερες τοῦ Verdi εἶχαν ἀρκετὰ ἀμεσα ἡ ἔμμεσα πολιτικὰ σημαντικά.³⁷ "Οσο γιὰ τοὺς Ὅμνους ποὺ ἐπιλέ-

34. Βλ. ἐνδεικτικά: *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 621 (7/19.11.1842), σ. 12 και 626 (12/24.12.1842), σ. 9 (‘Αφιξαναχωρήσεις τοῦ Ἀρμοστῆ Steward-Mackenzie και τῆς συζύγου του), *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 86 (10/22.8.1846), σ. 15-16, 87 (17/29.8.1846), σ. 15 και «La partenza di Reggimento», *Il Florilegio I-XIII* (30.8.1846), σ. 100-101 (ἀναχώρηση βρετανικῶν στρατευμάτων γιὰ τὴ Νότια Ἀφρική), ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 3 (1841-1847), ἀρ. 192, Συνεδρίαση 15.8.1846 (ἀπονομὴ τοῦ τίτλου τοῦ «προσταρετοῦ συνεταίρου», τοῦ ἀρχμουσικοῦ «τοῦ Βρετανικοῦ τῆς Φρουρᾶς Τάγματος Ράιφλε [Riffle] κυρίου Γουλιέλμου Μυλλιέρου [William Miller(:)]»), ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 479/65, Συνεδρίαση 19 / 31.5.1849 (ἀναχώρηση τοῦ ἀπερχόμενου Ἀρμοστῆ Seaton). Πλειάδα ἀλλων παρόμοιων συμμετοχῶν καταγράφει ὁ Παναγιώτης Σαμαρτζής στὰ ἡμερολόγια του. (Παναγιώτης Σαμαρτζής, Καθημερούσιαι εἰδήσεις: Κέρκυρα 1854-1867, πρόλογος, ἐπιλογή, ἐπιμέλεια κειμένων: Γιώργος Ν. Κάρτερ, Αθήνα, Ελληνικὸ Λογοτεχνικὸ και Ιστορικὸ Ἀρχεῖο, 2000).

35. Λεπτομερής σχολιασμὸς στὸ Κώστας Καρδάμης, «Κέρκυρα, Θέατρο San Giacomo, 4 Ἀπριλίου 1848: "Ἐνα πολιτικὸν γεῦμα, πέντε ὅπερες, τρεῖς Ὅμνοι και πέντε προπόσεις», *Mουσικὸς Ἐλληνομήμαν* 17 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2014), σ. 10-15.

36. Τὰ παραπάνω ὀπερατικὰ ἔργα εἶχαν ἥδη παρουσιαστεῖ στὴν Κέρκυρα μὲ τοὺς *Due Foscari* και τὸν *Ernani* νὰ ἀκούγονται ἐκεῖ γιὰ δεύτερη και τρίτη φορὰ ἀντίστοιχα τὴν περίοδο 1848-49, γεγονὸς ποὺ ἀποτελεῖ δείκτη τῆς ἀποδοχῆς τους ἀπὸ τὸ κοινὸ (βλ., ἐνδεικτικά, Συλλογὴ Λιμπρέτων Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας Κερκύρας, καθὼς και Κωνσταντίνος Σαμπάνης «Πρεμιέρες και παραγωγὲς ὀπερῶν τοῦ Giuseppe Verdi ἀπὸ ἵταλικοὺς ἐπαγγελματικοὺς θιάσους στὰ ὀπερατικὰ κέντρα τοῦ ἐλληνόφωνου χώρου τὴν πρώτη τριακονταπενταετία», *Mουσικὸς Ἐλληνομήμαν* 15 (Μάιος-Αὔγουστος 2013), σ. 18-24: 20 και Κώστας Καρδάμης, «Οἱ καλλιτέχνες δὲν εἶναι πλέον διατεθειμένοι νὰ ὑπακούσουν στὶς σφές συμβουλές: Μιὰ ἀγνωστη πτυχὴ τῆς γνωριμίας τῆς Ἐπτανήσου μὲ τὰ ἔργα τοῦ Giuseppe Verdi», ὑπὸ δημοσίευση στὸ περιοδικὸ *Ιονικὰ Ανάλεκτα* 4). Η ἐπιλογὴ τῶν συγκεκριμένων ὀπερατικῶν διασκευῶν καθιστᾶ, γιὰ ἀκόμη μιὰ φορά, προφανῆ τὴ σύνδεση τῶν μπαντιστικῶν ρεπερτορίων μὲ τὶς παραγωγὲς τῶν λυρικῶν θεάτρων, καθὼς και τὴν ἐκλαϊκευτικὴ δυναμικὴ τῆς μπάντας.

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



”Αποψη του λιμανιού της Κέρκυρας γύρω στά 1890.

χθηκαν νὰ ἐκπροσωπήσουν τὰ Ἐπτάνησα καὶ τὴν Ἑλλάδα, ὅπως θὰ φανεῖ καὶ στὴ συνέχεια, ἥταν ἥδη καθιερωμένοι στὴν κοινὴ συνείδηση πολὺ πρὶν τὸ 1848. Η ἐπιλογὴ μιᾶς σύνθεσης σχετιζόμενης μὲ τὸν λόρδο Βύρωνα γιὰ τὴ μουσικὴ ἐκπροσώπηση τῶν Ἐπτανήσων θὰ μποροῦσε νὰ ἀποτελεῖ μιὰ καλὰ ζυγισμένη ἐπιλογὴ, μιᾶς καὶ ὁ Βρετανὸς ἀριστοκράτης, παρὰ τὸν ταραχώδη καὶ προκλητικὸ βίο του, εἶχε ἥδη περάσει στὸ «πάνθεον τῶν ἡρώων» τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης καὶ εἶχε συσχετιστεῖ καὶ μὲ τὰ Ἐπτάνησα. Μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ ἡ μορφὴ τοῦ λόρδου Βύρωνα ἀποτελοῦσε μιὰ ἀσφαλῆ ἐπιλογὴ γιὰ τὴ μουσικὴ ἐκπροσώπηση μιᾶς ὑπὸ βρετανικὴ διοίκηση περιοχῆς, ποὺ ἀπὸ καιρὸ βρισκόταν σὲ κοινωνικοπολιτικὴ καὶ ἔθνικὴ κινητικότητα. ”Οσο γιὰ τὸν «Ἐλληνικὸ » Ύμνο στὴν Ἐλευθερία» εἶναι ἔξαιρετικὰ σημαντικὸ ὅτι τὴν χρονιὰ τῶν εὑρωπαϊκῶν ἐπαναστάσεων ἀναγνωριζόταν ἥδη ὡς «έλληνικός», καὶ ὡς τέτοιος εἶχε καθιερωθεῖ στὴν κοινὴ συνείδηση.³⁸

Τὸ 1850, ὅμως, οἱ συνθῆκες εἶχαν ἀλλάξει ἀπὸ καιρό, ἔξαιτίας τόσο τῶν εὐρωπαϊκῶν ἐξελίξεων, ὅσο καὶ τῶν διπλῶν κεφαλληνιακῶν γεγονότων. ”Ετσι, ἡ προσεκτικὴ στάση τῆς Φιλαρμονικῆς ἀπένναντι σὲ πολιτικοῦ χαρακτήρα δραστηριότητες φαίνεται ἀκόμη ἐναργέστερα στὸ σκεπτικὸ τῆς θετικῆς ἀπάντησης τοῦ ἰδρύματος, τὸν Μάρτιο τοῦ 1850, σὲ αἴτημα ἴδιωτη γιὰ ἀποστολὴ τῆς μπάντας του, μὲ σκοπὸ νὰ τιμηθεῖ ὁ διορισμὸς τοῦ «κυβερνητικοῦ» Δημητρίου Σολωμοῦ στὴν προεδρία τῆς Ιονίου Γερουσίας:

’Ο Πρόεδρος [Αντώνιος Πολυλάζ] ἐκοινοποίησε σημερινὴν αἴτησιν τοῦ κ. Ἀντωνίου Μοντάλδου, ὅστις ζητεῖ τὴν ὑπηρεσίαν τῆς ὁργανικῆς μουσικῆς πρὸς ἐπίδειξιν τοῦ νέου Προέδρου τῆς Γερουσίας Κόμητος Δημητρίου Σολωμόντος [sic], προσφέρων εἰς τοὺς μουσικοὺς τὴν ἀντιμισθίαν διστήλων 12 ἢ κάθε ἄλλης ποσότητος ὅπου προσδιορίσῃ ἡ Ἐπιτροπή.³⁹

38. Βλ. καὶ Σπυρίδων Δὲ Βιάζης «Ἡ Φιλαρμονικὴ Κερκύρας 1840-1915», Πινακοθήκη ΙΕ'-175 (Σεπτέμβριος

1915), σ. 91-92 καὶ τοῦ ἴδιου «Ἐκατοντατετηρίς τοῦ Υμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν», Ἐπτανησιακὴ Ἐπιθεώρησις B'-4 (Αὔγουστος 1923), σ. 44-45.

39. ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 526, Συνεδρίαση 9/21.3.1850.

Στὸ σκεπτικὸ τῆς Ἐπιτροπῆς λαμβάνεται ὑπόψη:

ὅτι ὁσάκις πρόκειται περὶ χρηματικοῦ συμφέροντος τῶν μουσικῶν δὲν δύναται, εἴμην εἰς μόνας τὰς περιστάσεις ὅποιν νὰ προσβάλλεται ἡ ἀξιοπρέπεια τῆς αὐτῆς μουσικῆς καὶ τῆς Ἐταιρίας, ν' ἀποποιῆται τὴν ἀδειαν. "Οτι εἰς τὴν ἐνεστῶσαν περίπτωσιν παραδεχόμενη τὴν αἰτησιν τοῦ κ. Μοντάλδου δὲν ἐπεμβαίνει παντελῶς εἰς πολιτικάς ἐπιδείξεις, ἐπειδὴ ἡ ὑπηρεσία τῆς μουσικῆς δὲν ἀπαιτεῖται ἐκ μέρους τῆς Ἐταιρίας, ἀλλ᾽ ἐκ μέρους ἴδιαιτέρου καὶ ἔνου αὐτῆς ως εἶναι ὁ κ. Μοντάλδος. "Οτι ὅμως εὑρίσκει ἀναγκαῖον νὰ θέλῃ πρός τινας εἰς τὴν ὑπηρεσίαν ἵνα μὴ ἀπολύτως ἔξαρτηται αὕτη ἀπὸ τὸν αἰτοῦντα καὶ πληρωσαντα τοὺς μουσικούς.

Καὶ τελικὰ ἀποφάσισε ὅμόφωνα:

Νὰ παιανίσῃ ἡ μουσικὴ μόνον εἰς τὰ πέριξ τῆς οἰκίας τοῦ νέου Προέδρου σήμερον ἀπὸ τὴν γῆν ὥραν ἔως τὴν γῆν. Νὰ πληρωσῇ ὁ αἰτήσας αὐτὴν 15 Τάλιρα πρὸς ἀντιμεσθίαν. Νὰ μείνῃ εἰς δρφελός της ὅποιονδήποτε δῶρον θέλει τῆς κάμη ὁ ρηθεὶς κόμης Σολομός [sic].

Ἐνδεικτικό, ὅμως, τῆς πολιτικῆς ἀτμόσφαιρας τῶν ἡμερῶν καὶ τῆς δυναμικῆς ποὺ ἔφερε ἡ ἐκλογὴ τῆς Θ' Ἰονίου Βουλῆς εἶναι ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἴδιας συνεδρίασης «ὁ φύλαξ ἐνεχείρησεν τοῦ Προέδρου αἰτησιν τῶν ἀνηρόντων εἰς τὴν Ἐταιρίαν "Τὸ Πανελλήνιον" Κυρίων Δρ. Ἀναστασίου Τρύφωνος, Μιχαὴλ Δήμα, Γερασίμου Σερεμέτη καὶ Νικολάου Ποφάντη, διὰ τῆς ὅποιας αἰτοῦσι καὶ αὐτοὶ τὴν ὑπηρεσίαν τῆς ὁργανικῆς μουσικῆς, ἵνα ὑποδεχθῶσι τὸν ἔξ Όθωνῶν περιμενόμενον [sic] Ἀντιπρόσωπον Κεφαλληνίας κ. [Ιωσήφ] Μονφερράτον [sic]».⁴⁰ Η διοίκηση τῆς Φιλαρμονικῆς τήρησε ὅμόφωνα καὶ ἀπέναντι στοὺς φίλικὰ διακείμενους πρὸς τὸν ἡγέτη τῶν Ριζοσπαστῶν, Ιωσήφ Μομφεράτο, παρόμοια στάση μὲ ἐκείνη ποὺ εἶχε κρατήσει σὲ σχέση μὲ τὸν «κυβερνητικὸ» Δημήτριο Σολωμό:

Εἰς ἀπάντησιν τῆς σημερινῆς αἰτήσεώς Σας ἡ Ἐπιτροπὴ τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρίας, μολονότι κατὰ

40. ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 526, Συνεδρίαση 9/21.3.1850. Γιὰ τὸ ὑπὸ τὴν προεδρία τοῦ ιατροῦ Ιωάννη Βράιλα-Ἀρμένη «Πανελλήνιον» θὰ γίνει μνεία στὴ συνέχεια. Ο Ἀναστάσιος Τρύφωνας, ὅπως προκύπτει ἀπὸ σχετικὸ ἀρχειακὸ ὑλικό, θὰ λάμβανε σημαντικὲς θέσεις στὴν τοπικὴ διοίκηση, καθὼς καὶ θὰ διατελοῦσε μέλος τῆς διοικητικῆς ἐπιτροπῆς τῆς Φιλαρμονικῆς. Μάλιστα, τὸ 1857 ἐκφώνησε, ἐκ μέρους εἴτε τοῦ ἰδρύματος εἴτε τοῦ Ἐπαρχιακοῦ Συμβουλίου, ἐπικήδειο λόγο στὴν κηδεία τοῦ Διονύσιου Σολωμοῦ, βλ. Σαμαρτζής, ὅ.π., σ. 17-18.

τοὺς κανονισμούς της δὲν ἐπεμβαίνει παντελῶς εἰς πολιτικὰς ἐπιδείξεις, ὅμως διὰ τὸ μερικὸν συμφέρον τῶν μουσικῶν παραδέχεται τὴν ζήτησίν σας, συγχωρώντας εἰς τὴν ὄργανικὴν μουσικὴν της νὰ σημάνῃ μόνον ἐκτὸς τῆς οἰκίας τοῦ Κυρίου Μονφερράτου [sic] εἰς ήμέραν καὶ ὥραν ὅποιν παρακαλεῖσθε νὰ προσδιορίσητε καὶ μὲ τὴν ἀντιμεσθίαν τῶν μουσικῶν 15 Τάλιρα.⁴¹

Εἶναι σαφὲς ὅτι ἡ Φιλαρμονικὴ τηροῦσε, εἰδικὰ στὸ πλαίσιο τῶν τεταμένων συνθηκῶν τῆς περιόδου, πολιτικὴ ἴσων ἀποστάσεων μεταξὺ τῶν διεστωσῶν παρατάξεων τῶν Κυβερνητικῶν καὶ τῶν Ριζοσπαστῶν, ἀκόμα καὶ ὡς πρὸς τὸ ποσὸ τῆς ἀμοιβῆς τῶν μουσικῶν της. Ἀλλωστε καὶ στὶς δύο περιπτώσεις προτάσσεται τὸ συμφέρον τῶν μουσικῶν, ἀλλὰ καὶ τὸ αἰτημα ἐνὸς ἴδιωτη ἡ μελῶν ἐνὸς ἀλλού σωματείου γιὰ νὰ δικαιολογηθεῖ αὐτὴ ἡ «παρέκκλιση» ἀπὸ τὴν ἐπίσημη στάση τῆς Ἐταιρείας. Θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅμως ὅτι, σύμφωνα μὲ πλῆθος ἀρχειακοῦ ὑλικοῦ, ὁ Μοντάλδος ἦταν συνεργάτης τῆς Φιλαρμονικῆς (ἀνελάμβανε ἐπισκευές ὁργάνων καὶ προμήθειες τοῦ ἰδρύματος), ἐνῶ, ὅπως θὰ φανεῖ στὴ συνέχεια, καὶ οἱ ἀπαρτίζοντες «Τὸ Πανελλήνιον» σχετίζονταν ἀμεσα μὲ τὸν χῶρο τῆς Φιλαρμονικῆς. Καθίσταται, ὅμως, ἀκόμη σαφέστερο ὅτι ἡ συμμετοχὴ ἐνὸς μουσικοῦ συνδόλου πνευστῶν σὲ πολιτικὲς «ἐπιδείξεις» (προφανῶς ἐλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ ἴταλικοῦ «dimostrazioni») ἐθεωρεῖτο ἀπὸ τοὺς ἐμπνευστές τους ὅτι προσέθετε δυναμικὴ στὶς δημιουργούμενες ἐντυπώσεις.

Τὸ ἴδιο φαίνεται ὅτι ἴσχυε καὶ γιὰ ἕνα ἀκόμη κορυφαίου συμβολισμοῦ γεγονὸς ποὺ ἔλαβε χώρα στὶς ἀρχές Ιουνίου 1850. Πρόκειται γιὰ τὴν ἐνθρόνιση τοῦ μητροπολίτη Κερκύρας Ἀθανάσιου Πολίτη, ὁ ὅποιος, καίτοι «έψηφισμένος» ἀπὸ τὸν Μάιο τοῦ 1848, ἀνέλαβε ἐπίσημα τὰ καθήκοντά του στὶς 4.6.1850 (ἔναν

41. ΦΕΚ/ΔΑ, Βιβλίο Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858). α.α. 1848 (9/21.3.1850), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Δρ. Ἀναστάσιο Τρύφωνα. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὶς 8/20.3.1850 εἶχε πραγματοποιηθεῖ μέσα σὲ πανηγυρικὴ ἀτμόσφαιρα ἡ πρώτη σύγκλιση τῆς Θ' Ἰονίου Βουλῆς (βλ. «Ἡ πρώτη συνεδρίαση τῆς Βουλῆς», Πατρὶς Β'-61 (11/23.3.1850), σ. 277-278) ἀπόντος τοῦ Ιωσήφ Μομφερράτου (βλ. Χιώτης, Ἰστορία τοῦ Ἰονίου Κράτους [...], δ.π., σ. 207, ὅπου ἐκ παραδρομῆς ἀναφέρεται ὡς ἡμερομηνία τῆς ἐναρκτήριας συνεδρίασης ἡ 10/22.3.1850), ὁ ὅποιος πέντε μέρες νωρίτερα ἀλληλογραφοῦσε ἀπὸ τοὺς Όθωνοὺς ἀκόμη ἐξόριστος (βλ., Γιώργος Γ. Ἀλισανδράτος, «Ἀνέκδοτα γράμματα τοῦ Ιωσήφ Μομφερράτου ἀπὸ τὶς ἐξορίες του στοὺς Όθωνοὺς καὶ τὴν Ἐρείκουσα», στὸ Τὸ Ιόνιο Κράτος, δ.π., σ. 11-35: 16, 28-30).

σχεδὸν μήνα πρὶν τὸ ἀναφερόμενο στὶς ἀστυνομικὲς ἐκθέσεις περιστατικό). Οἱ μητροπολίτης Ἀθανάσιος εἶχε δεῖξει πρὶν τὴν ἀναγόρευσή του μαχητικότητα σὲ σχέση μὲ τὰ ἐκκλησιαστικὰ ζητήματα τῆς Κέρκυρας καὶ τὰ ἐπόμενα χρόνια θὰ ἔπαιξε κεντρικὸ ρόλο στὸ ζήτημα τῆς ἐπτανησιακῆς αὐτοδιάθεσης,⁴² σὲ περιόδους κατὰ τὶς ὁποῖες ἡ γλώσσα, τὸ ὄρθιόδοξο ἀνατολικὸ δόγμα καὶ ἡ ἐλληνικὴ συνείδηση κατεῖχαν ἥδη κεντρικὴ θέση στὴν προβολὴ τοῦ ἐπτανησιακοῦ ἔθνισμοῦ. Μὲ αὐτὰ κατὰ νοῦ, καὶ δεδομένης τῆς στάσης τοῦ Ἀθανασίου, καθίσται σαφὲς ὅτι ἡ ἐνθρόνισή του τὸ καλοκαίρι τοῦ 1850 εἶχε ἔναν ἔμμεσο, ἀλλὰ συνάμα ξεκάθαρο, πολιτικὸ χαρακτήρα.⁴³ Παρότι ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς εἶχε λάβει μέρος καὶ στοὺς πανηγυρισμοὺς ποὺ ἀκολούθησαν τὴν ψήφιση τοῦ Ἀθανασίου στὶς 29.5.1848,⁴⁴ δύο χρόνια ἀργότερα, κατὰ τὴν, ὄντως ἀργοπορημένη, ἐνθρόνισή του, καὶ δεδομένων τῶν συγκυρῶν, φαίνεται ὅτι ἔδειξε προσοχὴ παρόμοια μὲ ἑκείνη στὴν περί-

πτωση τοῦ Δημητρίου Σολωμοῦ καὶ τοῦ Ἰωσήφ Μομφερράτου. Στὶς σχετικὲς ἀποφάσεις τῆς διοικητικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ ἰδρύματος προτάσσεται ἡ ἰδιότητα τοῦ μητροπολίτη Ἀθανασίου ὡς «συνεισφορέα» (δηλ. συνδρομητῆ καὶ μέλους) τοῦ ἰδρύματος, καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας προβλεπόταν ἡ δημιουργία σχετικῶν ἐπιγραφῶν καὶ διαφανειῶν καὶ ὁ ἕօρταστικὸς φωτισμὸς τῆς ἔδρας τῆς Φιλαρμονικῆς, ἀφοῦ πρῶτα γιὰ ὅλα τὰ παραπάνω ζητηθεῖ «ἄδεια παρὰ τῆς [Ἐκτελεστικῆς] Ἀστυνομίας».⁴⁵

Ωστόσο, ἡ Φιλαρμονικὴ σὲ καμία περίπτωση δὲν θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ παθητικὴ ἀπέναντι στὶς φιλελεύθερου χαρακτήρα ἐξελίξεις στὸν ἐπτανησιακὸ χῶρο. Ἀντιθέτως, εἴτε μὲ δυναμικές εἴτε μὲ συμβολικές κινήσεις καὶ πρωτοβουλίες ἔδινε καὶ ἡ ἴδια, σχεδὸν καθημερινά, τὸ στίγμα τῆς ἀπὸ τὶς πρῶτες μέρες τῆς ἰδρυσής της καὶ εἰδικὰ μέσα στὴν φορτισμένη χρονιὰ τοῦ 1850.

Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι, ὅταν τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1845 ὁ ὑποστράτηγος Δημήτριος Καλλέργης, ὁ ὁποῖος εἶχε τόσο καίρια συμμετάσχει στὰ γεγονότα τῆς 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1843, ἔφτασε στὴν Κέρκυρα διωγμένος οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν Ἐλλάδα,⁴⁶ ὁ τότε πρόεδρος τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ παλαιὸς συνεργάτης τοῦ Καποδίστρια, Ἀνδρέας Μουστοξύδης, πρότεινε νὰ διοργανωθεῖ τιμητικὴ συναυλία πρὸς τιμὴν τοῦ στρατηγοῦ στὶς 13/25.9.1845.⁴⁷ Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸν ἡ Φιλαρμονικὴ ἔσπευσε νὰ δεῖξει ἔμμεσα τὴν ὑποστήριξή της στὶς πρόσφατες συνταγματικὲς ἀλλαγὲς τὸ ἐλλαδικὸ βασίλειο. Ή πρωτοβουλία τῆς Φιλαρμονικῆς πιθανῶς νὰ ἀποτέλεσε τὸ ἔναυσμα ἑκείνων τῶν Κερκυραίων, οἱ ὁποῖοι τὰ μεσάνυκτα τῆς ὄνομαστικῆς ἑορτῆς τοῦ στρατηγοῦ τραγούδησαν ἔξω ἀπὸ τὸ σπίτι του στιχούργημα τοῦ Σπυρί-

42. Γιὰ τὸν ἀρχιεπίσκοπο Ἀθανάσιο Πολίτη καὶ τὴν ἐν γένει στάση του στὰ ἐκκλησιαστικὰ καὶ πολιτικὰ ζητήματα τῆς Ἐπτανήσου, βλ., ἐνδεικτικά, Σπυρῶν Κ. Παπαγεώργιος, *Ιστορία τῆς ἐκκλησίας τῆς Κέρκυρας ἀπὸ τῆς συντάσσεως αὐτῆς μέχρι τοῦ νῦν*, Κέρκυρα, τυπ. Γ. Ἀσπιώτη, 1920, σ. 142-169, ὁ ὁποῖος καὶ δημοσιεύει ἐπίσημο ἔγγραφο τοῦ Πολίτη, ὃπου ἡ συμμετοχὴ τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς σὲ κερκυραϊκές θρησκευτικὲς τελετὲς τοῦ ρωμαιοκαθολικοῦ δόγματος προβάλλεται ὡς ἔνα ἀπὸ δεῖγμα τοῦ πνεύματος ἀνεξιθρησκίας τοῦ ὄρθιόδοξου δόγματος. Βλ. ἐπίσης, Θεοδόσης Πιλαριών, «Φιλολογικὲς μαρτυρίες γιὰ τὸ μητροπολίτη Κερκύρας Ἀθανάσιο Πολίτη», στὸ Κερκυραϊκὰ Χρονικά, Περιόδος Β', Τόμος Δ' (2007), «Οψεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ιστορίας τῆς Κέρκυρας: Πρακτικὰ ἐπιστημονικοῦ συνεδρίου 7-8 Δεκεμβρίου 2005», Κέρκυρα, Ἐταιρεία Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, 2007, σ. 167-185, ὃπου καὶ ἔκτενής ἀναφορὰ σὲ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἰδιαίτερης σημασίας καὶ γιὰ τὴν ἐδῶ ἔξεταζόμενη περίοδο τὰ δημοσιεύμενα στὸν παραπάνω τόμο κείμενα τοῦ πρωτοπρεσβύτερου Γεωργίου Μεταλληγοῦ («Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀφομοίωση τῆς Ἐπτανήσου (1866) καὶ ἡ στάση τοῦ μητροπολίτου Κερκύρας Ἀθανάσιου», σ. 155-165) καὶ τοῦ Γιώργου Γαστεράτου («Ἀπὸ τὸν Nicholson στὸν Βουτσίνο. Ἐριδες γιὰ τὸν τίτλο τοῦ ἀρχιεπισκόπου Κερκύρας», σ. 187-196, ἰδιαιτ. 187-191).
43. Οἱ παρανέσεις πρὸς τὸν Ἀθανάσιο, οἱ ὁποῖες συνοδεύουν σχετικὸ ἥρθο τῆς Πατρίδος εἶναι ὡς πρὸς αὐτὸν ἀποκαλυπτικές, βλ. Πατρίς Β'-71 (24.5/6.6.1850), σ. 326.
44. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 179 (22.5/3.6.1848), σ. 15-16, ὃπου ἀναφέρεται ὅτι ἡ μπάντα τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς προπορευόταν τῆς πομπῆς τοῦ μητροπολίτη Ἀθανασίου.

45. ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 535, Συνεδρίαση 4/16.5.1850 καὶ ἀρ. 536, Συνεδρίαση 26.5.1850, ἀπὸ τὰ ὁποῖα προκύπτει ὅτι ἀρχικὴ ἡμερομηνία ἐνθρόνισης τοῦ μητροπολίτη Ἀθανασίου εἶχε ὥριστει ἡ 29.5.1850, δύο ἀκριβῶς ἔτη μετὰ τὴν ψήφισή του.
46. Ο Καλλέργης ἔφτασε στὴν Κέρκυρα στὶς 9.9.1845 μέσω Ζακύνθου, *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 37 (1/13.9.1845), σ. 14.
47. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 336, Συνεδρίαση 22.9.1845. Ή πρόταση τοῦ Μουστοξύδη ἔγινε ὄμβρωνα δεκτή. Σύμφωνα μὲ τὸν Σπυρίδωνα Παπαγεώργιο (Τὰ κατὰ τὴν Φιλαρμονικὴν Ἐταιρείαν ἀπὸ τῆς συντάσσεως μέχρι τῆς σήμερον (1840-1890), Ἀθήνα, τυπ. Κωνσταντινίδη, 1890, σ. 25), ἡ συναυλία ἔλαβε χώρα «τὴν 8 Νοεμβρίου 1845».

δωνος Κάλλου έμπνευσμένο άπό τα γεγονότα της 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1843 «εις τὴν μουσικὴν τοῦ Ὑμνου πρὸς τὸν Λόρδο Βαΐρον». ⁴⁸ Αὐτὸς πρέπει νὰ ταυτίζεται, σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν μουσική του, μὲ τὸ ὄμότιτλο μουσούργημα, τὸ ὅποιο θὰ ἀκουγόταν τὸ 1848 κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ προαναφερθέντος δείπνου τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας. Ο συγκεκριμένος ὑμνος φαίνεται ὅτι τὸ 1845 ἦταν ἥδη τόσο διαδεδομένος καὶ ἐμβληματικὸς γιὰ τὴν Ἐπτάνησο, ὥστε ἀποτελοῦσε αὐτονότητη ἡχητικὴ βάση πάνω στὴν ὁποία προσαρμόζονταν διαφορετικὰ στιχουργήματα.

Ἡ ἀνταπόκριση στὶς παραπάνω ἔξελίξεις ἀποτελεῖ δείκτη τοῦ πῶς διερμηνεύονταν ἐντὸς τῆς Φιλαρμονικῆς γεγονότα ἔξαιρετικῆς σημασίας γιὰ τὴν ἐπτανησιακὴ κοινωνία. Ταυτόχρονα, ὅμως, τὸ πρῶτο αὐτὸ δργανωμένο μουσικὸ ἰδρυμα τοῦ νεώτερου ἑλληνισμοῦ εἶχε δείξει ἔξαρχῆς ὅτι ἐπιθυμοῦσε μέσω τῆς μουσικῆς νὰ συντελέσει στὴν (δια)μόρφωση τοῦ μουσικοῦ αἰσθητηρίου καὶ στὴν καλλιέργεια τοῦ ἐθνικοῦ αἰσθήματος. Δὲν εἶναι, ἀλλωστε, τυχαία ἡ ἐπισήμανση τὸ 1841 τοῦ τότε προέδρου τῆς Φιλαρμονικῆς, τοῦ ποιητὴ καὶ λόγιου Γεώργιου Μαρκορᾶ, ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς γενεσιουργοὺς αἰτίες τῆς δημιουργίας τῆς Φιλαρμονικῆς ἦταν τὸ ἀναμφισβήτητο γεγονός ὅτι εἶχαν ὠριμάσει οἱ συνθῆκες γιὰ «νὰ δεῖξαμεν εἰς τοὺς ἀλλοεθνεῖς ὅτι καὶ εἰς τὰς Ὡραίας Τέχνας εἴμεθα Ἐλληνες τόνομα καὶ Ἐλληνες εἰς τὰς πράξεις». ⁴⁹ Εἶναι προφανὲς ὅτι, δεδομένων τῶν συνθηκῶν, κατὰ τὴν περίοδο τῆς βρετανικῆς διοίκησης, ἡ προσέγγιση αὐτὴ καὶ οἱ ἀντίστοιχες δραστηριότητες ἀποτελοῦσαν σαφέστατη πολιτικὴ δράση καὶ θέση.

Μὲ τὸ δεδομένο αὐτό, δὲν προκαλεῖ ἔκπληξη ἡ ἀπόφαση τῆς Φιλαρμονικῆς, ἥδη ἀπὸ τὴ δεύτερη συνεδρίασή της στὶς 13.9.1840, νὰ συμπεριλαμβάνονται στὶς συναυλίες της φωνητικὰ καὶ δργανικὰ ἔργα «ἐθνικῆς μουσικῆς», ⁵⁰ καθὼς καὶ ἡ συχνὴ ἀνάκρουση τοῦ σολωματικοῦ Ὑμνου εἰς τῆς Ἐλευθε-

ρίαν ἀπὸ τὴν μπάντα της. Τὰ «έθνικὰ ἀκούσματα», ὅμως, δὲν περιορίζονται στὸν χῶρο τῆς Ἐταιρείας, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀπόδοση «έθνικῶν ἀσμάτων» ἔξω ἀπὸ τὴν οἰκία τοῦ κόμητος Δημητρίου Δελλαδέτσιμα μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐπικείμενη ἐκλογὴ του ὡς προέδρου τῆς Ἰονίου Γερουσίας.⁵¹ Όμοιως καὶ τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1843, μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ διορισμοῦ τοῦ Πέτρου Πετριτσόπουλου ὡς Προέδρου τῆς Γερουσίας, ἡ «ἀστυκὴ [sic] μουσικὴ τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρίας ἥθελεν ἀναμείξει τὰς ἐθνικὰς μελωδίας [patrīi concerti] μὲ τὰς εὐφροσύνους ἐπευφημίας τοῦ λαοῦ» καὶ «ἐπαιάνιζεν ἐθνικοὺς ὑμνους [inni nazionali] ἐν τῷ μέσῳ τῶν ἐπανειλημμένων ζητωκραυγῶν τοῦ λαοῦ».⁵² Στὸ ἴδιο πνεῦμα, καθὼς καὶ στὴν προσπάθεια ἐνίσχυσης τῆς δημιουργίας ἔργων «έθνικῆς μουσικῆς», ἐντάσσεται καὶ ἡ ἡθικὴ ὑποστήριξη τοῦ ἰδρύματος σὲ πιανιστικὲς συνθέσεις «κατὰ τὸν τύπο τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς» τοῦ Ἰωσήφ Λιμπεράλη,⁵³ ἀρχιμουσικοῦ τῆς μπάντας της καὶ σημαντικότατου πιανίστα. Μάλιστα, κάποιες ἀπὸ τὶς συνθέσεις αὐτὲς πέρασαν καὶ στὸ ρεπερτόριο τῆς μπάντας ἀκόμη καὶ σὲ τεταμένες κοινωνικοπολιτικὰ περιόδους,⁵⁴ συμβάλλοντας στὴν εὐρύτερη διάδοση τῶν συγκεκριμένων ἀκουσμάτων.

Ἄλλα ἀκόμα καὶ κατὰ τὴν περίοδο ποὺ ἀκο-

48. Γιὰ αὐτό, ἀλλὰ καὶ ἀλλὰ στιχουργήματα τοῦ Κάλλου συνδεδεμένα μὲ τὴν ἐμβληματικὴν 3^η Σεπτεμβρίου 1843, βλ. Κώστας Καρδάμης, «Ἡ Anna Winter τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα: Ἡ πρώτη ὀπερατικὴ διασκευὴ τῶν Τριάν Σωματοφυλάκων τοῦ Ἀλέξανδρου Δουμᾶ», *Μουσικὸς Ἐλληνομηνῶν* 12 (Μάιος-Αὔγουστος 2012), σ. 13-32: 30-31. Ὁ Κάλλος ἐπέρκειτο τὸ 1849 νὰ ἐκδώσει τὸν Σάκο τοῦ Αἰσώπου.

49. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 3 (1841-1847), ἀρ. 72, Συνεδρίαση 18.12.1841.

50. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 1 (1840-1841), ἀρ. 2, Συνεδρίαση 13.9.1840.

51. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 252, «Ἐκτακτη Συνεδρίαση 1.3.1844.

52. Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie 635 (13/25.2.1843), σ. 9-10. Τὸ δίγλωσσο (ἑλληνικὰ καὶ ιταλικὰ) δημοσίευμα περιγράφει τὶς ἐκδηλώσεις μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἄφιξης τοῦ Πετριτσόπουλου στὴν Κέρκυρα.

53. ΦΕΚ/Δ, Βιβλίον Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858), ἀρ. 16/997 (17.2.1848) καὶ ἀρ. 157/1139, (8.6.1849), δύο ἐπιστολὲς μὲ παραλήπτη τὸν Ἰωσήφ Λιμπεράλη. Στὴν πρώτη περιπτωση ἡ Φιλαρμονικὴ ἀποδέχεται τὴν ἀριέρωση ἐνὸς «πιανιστικοῦ κοντσέρτου» κατὰ τὸν «τύπο τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς» (πιλαντατα μὲ ἔντονο τὸ φολκλορικὸ στοιχεῖο), ἐνῶ στὴ δεύτερη γίνεται λόγος γιὰ ἔνα «ἄξιόλογον μουσικὸν πόνημα συμπεριλαμβάνον συλλογὴν ἐθνικῶν ἀσμάτων διὰ κύμβαλον». Ἀμφότερες οἱ συνθέσεις εἶδαν τὸ φῶς λίγους μῆνες πρὶν τοὺς ἀντίστοιχους ξεστηκούς τῆς Κεφαλονιᾶς.

54. Τὸ Passo Doppio Greco τοῦ Λιμπεράλη χρησιμοποιοεῖ τὰ βασικὰ θέματα ἀπὸ τὴν τυπωμένη στὸ Μιλάνο πιανιστικὴ σύνθεσή του Τὸ ἔπιπνημα τοῦ Κλέφτη (1847 ἢ 1849) καὶ ἀποτελοῦσε μέρος τοῦ ρεπερτορίου τῆς κερκυραϊκῆς μπάντας ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1849, δηλαδὴ ἀκριβῶς τὶς ἡμέρες τῶν αἰματηρῶν συμβάντων τῆς Κεφαλονιᾶς. Ἡ σύνθεση, ἡ δοτία φαίνεται νὰ χρησιμοποιεῖ καὶ κεφαλονίτικα φολκλορικὰ στοιχεῖα, φυλάσσεται στὸ Μουσικὸ Ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς.

λούθησε τὴν αἰματηρὴ κατάληξη τῶν Κεφαλληνακῶν τοῦ 1849, ἡ Φιλαρμονικὴ δὲν ἔμεινε ἀπαθῆς ἐμπρὸς στὴν ὑπέρμετρη βιαστήτητα τῆς Βρετανικῆς ἐπέμβασης. Τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1850 εἶχαν σταματήσει, μὲ ἀπόφαση τῆς διοικητικῆς ἐπιτροπῆς, καὶ «ἄνευ προηγουμένης ἀποφάσεως τῆς [Γενικῆς Συνελεύσεως τῆς] Ἐταιρίας», οἱ χοροὶ «καὶ πᾶσα ἄλλη διασκέδασις, μὴ ἔξαιρουμένης καὶ αὐτῆς τῆς παιανίσεως τῆς μουσικῆς»,⁵⁵ δραστηριότητες ποὺ λάμβαναν χώρα κατὰ τακτὰ χρονικὰ διαστήματα στὸ κτίριο τῆς Φιλαρμονικῆς (οἱ συναυλίες τῆς μπάντας, μάλιστα, κάθε Κυριακή) γιὰ λογαριασμὸ τῶν μελῶν τοῦ ἰδρύματος. Ἀποτέλεσμα ἦταν ἡ δυσφορία ὁρισμένων ἐξ αὐτῶν, οἱ ὅποιοι εἶχαν ἐγγραφεῖ συνδρομητὲς μὲ ἀποκλειστικὸ σκοπὸ τὴ συμμετοχὴ σὲ αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς «διασκεδάσεις». Σὲ ἔκτακτη συνεδρίαση τῶν ἰδρυτῶν, ὅμως, ἀντιμετώπισαν τὴν ἔντονη ἀντίδραση τοῦ συνόλου τῶν ὑπολοίπων μελῶν, τὰ ὅποια, ὅχι ἀπλῶς ὑποστήριξαν τὴν ἀναστολὴ τῶν παραπάνω δραστηριοτήτων, ἀλλὰ ζήτησαν τὴν ἐπέκτασή τους «διὰ κάθε ἄλλην διασκέδασιν μέχρις ν' ἀλλάζουν αἱ παροῦσαι θιλιβεραὶ περιστάσεις τοῦ ἔθνους, αἵτιναι ὑπαγόρευσαν τὸ μέτρον τῆς Ἐπιτροπῆς».⁵⁶ Στὴ συνέχεια ἀφενὸς ἐπικυρώθηκε ἡ ἀπόφαση τῆς ἐπιτροπῆς καὶ ἀφετέρου ἡ τελευταία ἐπιφορτίστηκε «νὰ ἔξαλειψῃ ἀπὸ τὸν κατάλογον τῶν συνεταίρων ἐκείνους, οἵτινες παραδεχθέντες κατὰ τὸν παρελθόντα Ιανουάριον, ἥθελεν διαδηλώσει ὅτι διὰ τοὺς χοροὺς ἐπροθυμοποιοῦθηκαν νὰ ἀνήκουν στὴν Ἐταιρίαν». Ἀποτέλεσμα τῆς ἀπόφασης αὐτῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς μὴ πληρωμῆς ὁφειλῶν, ἦταν τοὺς ἐπόμενους μῆνες νὰ διαγραφοῦν ἀπὸ τὴ Φιλαρμονικὴ καὶ πολλοὶ Βρετανοὶ ἀξιωματικοί.⁵⁷

55. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 522, Συνεδρίαση 12.2.1850.

56. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 4 (1847-1859), ἀρ. 231, Συνεδρίαση 2/14.2.1850.

57. Βλ., σχετικά, ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 519, Συνεδρίαση 3.2.1850, ἀρ. 524, Συνεδρίαση 12/24.3.1850, ἀρ. 525, Συνεδρίαση 7.3.1850 καὶ ΦΕΚ/Δ, Βιβλίο Ἐπιστολῶν 4 (1848-1858), ἀρ. 1851-1855, ὅλες μὲ ἡμερομηνία 1/13.4.1850. Ἀλλωστε, γιὰ τὴ συμπεριφορὰ ὁρισμένων Βρετανῶν ἀξιωματικῶν ὑπῆρχαν παράπονα ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 1850, βλ. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 518, Συνεδρίαση 30.1.1850. Σὲ παραλληλία, ἐνδεχομένως, καὶ ἡ ἀρνηση τῆς Φιλαρμονικῆς τὸν Αὔγουστο τοῦ 1849 νὰ παραχωρῇτε τὸ μικρὸ θέατρό της σὲ ἐφασιτεχνικὸ θίασο Βρετανῶν τοῦ 76^{ου} Συντάγματος, διότι αὐτὸς χρησιμοποι-

Ο ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ «ΤΗΣ ΛΑΜΠΡΑΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΣΙΑΣ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ ΜΑΣ»

Τὸ ζήτημα τοῦ ἐπίσημου ἑορτασμοῦ τῆς γεμάτης συμβολισμοὺς ἐπετείου τῆς 25^{ης} Μαρτίου ἀπὸ τὴ Φιλαρμονικὴ εἴχε τεθεῖ ἥδη ἀπὸ τὴν πρώτη χρονιὰ τῆς λειτουργίας τῆς,⁵⁸ πρὶν ἀκόμα οὐσιαστικὰ ἀρχίσει νὰ δοκιμάζει πλήρως τὶς καλλιτεχνικὲς καὶ ἐκπαιδευτικὲς δυνατότητες τοῦ ὀργανογράμματός της. Υπενθυμίζεται ὅτι τὸ 1840 ἀκόμη καὶ στὸ ὑπὸ τὸν «Οθωνα ἐλλαδικὸ βασίλειο ἡ ἐπίσημη καθιέρωση τῆς ἡμέρας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου ὡς συμβολικοῦ σημείου ἔναρξης τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης μετροῦσε μόλις δύο ἔτη, ἀφοῦ ὁ πρῶτος ἐπίσημος ἑορτασμὸς τῆς ἐπετείου πραγματοποιήθηκε τὸ 1838. Μὲ τὸ δεδομένο αὐτὸν ἡ ὅποια (ἰδιωτική, δημόσια ἢ κοινοβουλευτική) συζήτηση γιὰ τὸν μὲ ἔθνικές ἀπολύτης ἑορτασμὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὰ Επτάνησα τῆς περιόδου δὲν περιέχει μόνο τοὺς εὐνόητους κοινωνικοπολιτικοὺς συμβολισμούς, ἀλλὰ παράλληλα ἦταν ἔνα σαφὲς δεῖγμα συγχρονισμοῦ μὲ τὶς ἵδεολογικές κατευθύνσεις καὶ προτεραιότητες τοῦ νεοπαγῶν ἐλλαδικοῦ βασιλείου.

Πράγματι, στὴ γενικὴ συνέλευση τῆς Φιλαρμονικῆς στὶς 15.4.1841 προτάθηκε οἱ μόνες ἐτήσιες δημόσιες συναυλίες τῆς Ἐταιρείας νὰ εἶναι ἔκεινες τῆς 25^{ης} Μαρτίου (κατὰ τὸ ίουλιανὸ ἡμερολόγιο) καὶ τῆς 12^{ης} Σεπτεμβρίου (ἐπετείου ἰδρυσης τῆς Φιλαρμονικῆς, κατὰ τὸ γρηγοριανό).⁵⁹ Μάλιστα, κατὰ τὴ συζήτηση τοῦ θέματος προτάθηκε νὰ περιοριστοῦν οἱ δημόσιες συναυλίες μόνο σὲ μιά, ἔκεινη τῆς 25^{ης} Μαρτίου, μᾶς καὶ ἡ ἐπέτειος τῆς ἰδρυσης δὲν ἔπρεπε νὰ θεωρεῖται ἴδιας βαρύτητας μὲ ἔκεινη τῆς «ἀναγέννησης τῆς Ἐλλάδας».⁶⁰ Στὸ τέλος ἔγινε ὁμόφωνα δεκτὴ ἡ ἀρχικὴ πρόταση γιὰ

οὕνταν συνεχῶς ἀπὸ τὸν θεατρικὸ θίασο «τῶν Ἐταιρίων τοῦ Καταστήματος», βλ., ΦΕΚ/Δ, Βιβλίο Ἐπιστολῶν 4 (1848-1858), ἀρ. 178/1158 (19/31.8.1849).

58. Μάλιστα μαρτυρεῖται ὅτι «κατὰ τὸ πρῶτον τῆς συστάσεως ἔτος ἐωράσθη ἐν τῇ Ἐταιρίᾳ, τῇ 25 Μαρτίου 1841, ἡ ἔθνικὴ ἑορτὴ διὰ συναυλίας καὶ ἐσπερίδος ἐν συρροῇ ἀμετρήτω τῶν Κερκυραίων καὶ ἴδιως τῶν φιλελευθέρων καὶ ριζοσπαστῶν» καὶ ὅτι αὐτὴ ἦταν ἡ πρώτη φορὰ ποὺ ἑορτάσθηκε ἡ συγκεκριμένη ἐπέτειος στὰ Επτάνησα. Βλ. Παπαγεώργιος, Τὰ κατὰ τὴν Φιλαρμονικὴν Ἐταιρείαν [...], ὁ..π., σ. 25.

59. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 2 (1840-1841), ἀρ. 41, Συνεδρίαση 3/15.4.1841.

60. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 2 (1840-1841), ἀρ. 42, Συνεδρίαση 10/22.4.1841. Στὸ ἴστακτο πρωτότυπο τῶν πρακτικῶν χρησιμοποιεῖται ὁ ὄρος «risorgimento». Η χρήση τοῦ συγκεκριμένου ὄρου, ὁ ὅποιος ἔμελε νὰ γί-

άμφοτερες τις συναυλίες και ἔτσι ἀπὸ τὴν ἐπόμενη χρονιά,⁶¹ καὶ γιὰ δεκαετίες, ἡ Φιλαρμονικὴ γιόρταζε μὲ τὸν πλέον ἐπίσημο τρόπο τὴν ἐπέτειο. Στὴν διάρκεια τῆς συναυλίας τῆς 25.3/6.4 1843, μάλιστα, ἀκούστηκε ἐπιβεβαιωμένα σὲ δημόσια ἐκδήλωση τοῦ ἰδρύματος καὶ ὁ *Τυμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν* σὲ μελοποίηση τοῦ Νικόλαου Μάντζαρου,⁶² σύνθεση ποὺ ἥδη τότε εἶχε καταστεῖ ἔνα εἶδος ἄτυπου ὅμονου τῶν Ἑπτανήσων καὶ τῆς Ἑλλάδας, καὶ ἀπὸ τὸ 1865 θά ἀναγνωρίζοταν καὶ ἐπίσημα ὡς ἑλληνικὸς ἐθνικὸς ὅμονος.

Οπως εἶναι εὐλογο, ὁ παραπάνω ἑορτασμὸς ἀπὸ τὴν Φιλαρμονικὴ κατὰ τὴν περίοδο τῆς βρετανικῆς διοίκησης ἀποκτοῦσε ἰδιαίτερη σημασία, πολὺ περισσότερο μάλιστα τὸν Μάρτιο τοῦ 1850, ὅταν, εἶχε μόλις κατατεθεῖ στὴ Βουλὴ ἡ πρόταση γιὰ τὸν ἐπίσημο ἑορτασμὸν τῆς ἐπετείου ὡς ἐθνικῆς ἐνῷ ὁ ἔξοριστος Μομφερράτος εἶχε ἐπισημάνει τὴν βαρύτητα τῶν ἑορτασμῶν τῆς χρονιᾶς ἐκείνης.⁶³ Ἀλλωστε, ἡ κατὰ σύμβαση ὁρισμένη ἡμέρα τῆς ἐθνικῆς παλιγγενεσίας ἦταν ἀπὸ καιρὸ φορτισμένη σὲ ὅλα τὰ Ἑπτάνησα, ἰδιαιτέρως μετὰ τὰ γεγονότα τοῦ 1848 καὶ τοῦ 1849.⁶⁴

Τὸ 1850, μὲ ἀφορμὴ καὶ τὴν κατάθεση τῆς σχετικῆς πρότασης στὴ Βουλὴ, ὁ ἑορτασμὸς τῆς ἐπετεί-

ου πραγματοποιήθηκε καὶ στὴν Κέρκυρα μὲ ἰδιαίτερο τρόπο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Φιλαρμονική, τὴν χρονιὰ ἐκείνη γιὰ πρώτη φορὰ τίμησε τὴν ἡμέρα καὶ τὸ «έθνικὸν κατάστημα» *«Τὸ Πανελλήνιον»*, τὸ ὅποιο, ἔχοντας θέσει ὡς πρωταρχικὸ στόχο τὸ πάντοτε φλέγον ζήτημα τῆς καλλιέργειας καὶ διάδοσης τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας,⁶⁵ φαίνεται ὅτι δροῦσε μὲ ρόλο ἀντίστοιχο, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, τῶν πολιτικῶν λεσχῶν τῆς Ζακύνθου καὶ τῆς Κεφαλονιάς, ἀσπαζόμενο ὅμως τὴ μεταρρυθμιστικὴ πολιτικὴ στάση. Ιδρυμένο τὴν 1/13.9.1849,⁶⁶ ἔξι χρόνια μετὰ τὸν ἀναίμακτο ἀθηναϊκὸ ξεσηκωμὸ τῆς 3^{ης} Σεπτεμβρίου, καὶ τὴν ὥρα ποὺ τὰ Κεφαλληνιακὰ τοῦ 1849 βρίσκονταν σὲ πλήρη ἐξέλιξη, *«Τὸ Πανελλήνιον»* εἶχε ἐπικεφαλῆς τὸν ἵατρὸ Ιωάννη Βράιλα-Ἀρμένη (1810-1884). Αὐτὸς δὲν ἤταν ἄλλος ἀπὸ τὸν ἀδελφὸ τοῦ φιλοσόφου καὶ πολιτικοῦ Πέτρου Βράιλα-Ἀρμένη καὶ εἶχε ἀμεση σχέση μὲ τὴ Φιλαρμονική,⁶⁷ ἔχοντας μάλιστα διατελέσει ἀντιπρόεδρός της καὶ ἵατρὸς τῶν μουσικῶν της,⁶⁸ ἀλλὰ καὶ ἔνας ἀπὸ τοὺς ἐποπτεύοντες τὴν ἐπετειακὴ συναυλία τῆς 25^{ης} Μαρτίου 1842.⁶⁹

Ἡ κερκυραϊκὴ ἐφημερίδα *Πατρὶς* προσφέρει μιὰ ἐνδιαφέρουσα περιγραφὴ τοῦ ἑορτασμοῦ τοῦ 1850: «Τὴν 25 Μαρτίου ἐώρτασεν ὁ φιλογενής λαὸς τῆς Κερκύρας μὲ περισσοτέρων ἐφέτος φαιδρότητα καὶ φιλοκαλίαν. [...] Ἐκτὸς τῆς φιλαρμονικῆς ἑταῖρίας, ἦτις ἐώρτασε διὰ φωταψίας, διὰ συμποσίου καὶ προπόσεων τὴν ἐθνικήν μας ἑορτήν, διεκρίθη τὸ *“Πανελλήνιον”* διά τε τὴν ὁρθὴν κρίσιν μεθ’ ἡς ἐκανονίσθησαν τὰ καθέκαστα τῆς ἑορτῆς».⁷⁰ Κεντρικὴ θέση στοὺς ἑορτασμοὺς τῆς ἡμέρας εἶχε ἡ δοξολογία ποὺ πραγματοποιήθηκε στὴν ἐκκλησία

νει συνώνυμος τοῦ ἀγώνα τῆς ἴταλικῆς ἐνοποίησης, ἐνδεχομένων νὰ μὴν εἶναι ἐντελῶς τυχαία.

61. Βλ., ἐνδεικτικά ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Γενικῶν Συνελεύσεων 3 (1841-1847), ἀρ. 81, Συνεδρίαση 17.3.1842 καὶ 82, Συνεδρίαση 22.3.1842. Τὴν ἴδια χρονιὰ ἔκεινησε καὶ ὁ ἑορτασμὸς τῆς συγκεκριμένης ἐπετείου καὶ στὴν Κεφαλονιά, βλ. Σπύρος Δ. Λουκάτος, «Ἐκθέσεις Ἑλλήνων προξένων στὰ Ἄγγλοκρατούμενα Ἑπτάνησα 1848-1849», Κερκυραϊκά Χρονικά XXIII, «Δ' Πανιόνιο Συνέδριο: Πρακτικά», Κέρκυρα, 1980, τ. α', σ. 195-206: 198.
62. Σύμφωνα μὲ τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας ποὺ παρατίθεται στὸ Παπαδόπουλος, *Ιονικὴ Βιβλιογραφία*, δ.π., Τ. γ', σ. 420, ἀρ. 10525. Πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιο, ὅμως, ὅτι τὸ συγκεκριμένο ἔργο εἶχε ἀκουστεῖ καὶ στὴν ἀντίστοιχη συναυλία τοῦ 1842 (βλ. Παπαδόπουλος, δ.π., ἀρ. 10.524).
63. Ο Μομφερράτος ὑπογράμμιζε ἰδιαίτερα σὲ ἐπιστολή του ἀπὸ τοὺς Θύθωνούς, λίγες μέρες μετὰ τὴν ἐκλογή του στὴν Θ'. Ιόνιο Βουλή, ὅτι στὴν Κεφαλονιά ἡ ἐπέτειος τῆς ἐπανάστασης «ἄν σχι ὑπερτέρᾳ, δὲν πρέπει καὶ ποσῶς κατωτέρᾳ νὰ ἥναι τῶν προλαβουσῶν», βλ. Ἀλισανδράτος, «Ἄνεκδοτα γράμματα τοῦ Ιωσήφ Μομφερράτου [...]», δ.π., σ. 11-35: 16, 28-30, Ἐπιστολὴ ἀπὸ τὸν Θύθωνούς πρὸς Αἴμιλο Πυλαρινὸ (3/15.3.1850).
64. Βλ. ἐνδεικτικά, Λουκάτος, «Ἐκθέσεις Ἑλλήνων προξένων [...]», δ.π., ὅπου ὑπογράμμιζεται ὁ ρόλος τῶν ἑλληνικῶν διπλωματικῶν ἀρχῶν στὰ Ἑπτάνησα.

65. *Πατρὶς* Α'-35 (10/22.9.1849), σ. 165-166 καὶ Β'-81 (5/17.8.1850), σ. 672.
66. Βλ. τὸν ἐναρκτήριο λόγῳ τοῦ Ιωάννη Βράιλα, ὁ ὅποιος δημοσιεύθηκε στὴν ἐφημερίδα *Πατρὶς* Α'-35 (10/22.9.1849), σ. 165-166. Σὲ αὐτὸν γίνεται ἰδιαίτερη ἀναφορὰ στὸ ὅτι «*Πανελλήνιος*» εἶχε σκοπὸ «τὴν ἀναγνωσιν, τὴν ἐπιστημονικὴν καὶ φιλολογικὴν διδασκαλίαν, τὴν διάδοσην καὶ τὴν ἀνάπτυξην τῆς ἐθνικῆς γλώσσης».
67. Ο Ιωάννης Βράιλας μαζὶ μὲ τὸν ἀδελφὸ του ἐκλέχθηκαν Θεμελιώτες τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρίεας μὲ πρόταση τοῦ Μάντζαρου στὶς 10/22.4.1841, βλ. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Γενικῶν Συνελεύσεων 1 (1840-1841), ἀρ. 42, Συνεδρίαση 10/22.4.1841.
68. Βλ. ΦΕΚ/Δ. Πρακτικά Γενικῶν Συνελεύσεων 3 (1841-1847), ἀρ. 89, Συνεδρίαση 11.6.1842 καὶ ἀρ. 106, Συνεδρίαση 11.12.1842.
69. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 2 (1841-1842), ἀρ. 94, Συνεδρίαση 6.4.1842.
70. «Ἡ 25 Μαρτίου», *Πατρὶς* Β'-64 (1/13.4.1850), σ. 292.

τῆς Ἀντιβουνιώτισσας, ἡ ὁποία διοργανώθηκε ύπό τὴν ἐπίβλεψη τοῦ «Πανελληνίου» καὶ στὴν ὁποία προσκλήθηκαν ὁ πρόεδρος τῆς Ἰονίου Βουλῆς καὶ πολλοὶ βουλευτές, καθὼς καὶ Ἐλληνες ἀξιωματικοὶ καὶ ὑπήκοοι. Πρὶν ἀπὸ τὴν τελετὴν ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς, ἐπικεφαλῆς «χιλιάδων λαοῦ μεθ' ἑλληνικῶν σημαιῶν», ἔπαιξε στοὺς δρόμους τῆς πόλης ἐμβατήρια, ἔνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἦταν τὸ «Μὴ φοβεῖσθε Γραικοί». ⁷¹ Αὐτό, ἔνα ἥδη ἐμβληματικὸ πατριωτικὸ ἄσμα, τὸ ὅποιο ἔθετε τὴν λύση τῶν ἑλληνικῶν ζητημάτων στὸ πλαίσιο εύρωπαϊκῆς προοπτικῆς, θεωρήθηκε ἀπαραίτητο νὰ συμπεριληφθεῖ σὲ μουσικὲς συλλογὲς παρόμοιων ἔργων ἀπὸ συλλέκτες ἐκτὸς Ἑλλάδος, καὶ παρέμεινε δημοφιλὲς γιὰ πολλὲς δεκαετίες, ἐνῶ ἐκδοχὴ του ἀκούγεται μέχρι σήμερα στὶς κερκυραϊκὲς πασχαλινὲς ἐκδηλώσεις.⁷²

Ο Ἰωάννης Βραίλας ζήτησε τὴν συμμετοχὴ τῆς μπάντας μόλις τὴν προπαραμονὴ τῆς ἑορτῆς, παρότι γνώριζε τὸν παράλληλο ἑορτασμὸ ἀπὸ τὰ δύο σωματεῖα, γεγονὸς ποὺ προκάλεσε τὴν ἀρνητικὴ στάση ἀρκετῶν μελῶν τῆς διοικητικῆς ἐπιτροπῆς τῆς Φιλαρμονικῆς.⁷³ Τελικά, μὲ τὴ σύμφωνη γνώμη τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Ἰωσήφ Λιμπεράλη καὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑποδιευθυντῆ Στυλιανοῦ Δόρια Προσαλένδη, παραχωρήθηκαν δύο μόνο μουσικοὶ ἀπὸ τοὺς ἔξι ποὺ συνολικὰ ζητοῦσε ὁ Βραίλας. Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ἡ Φιλαρμονικὴ ἔδειχνε «ἔν σημεῖον τῆς μεγάλης ὑπολήψεώς της» στὸ «Πανελλήνιον» προσδοκῶντας ὅτι ὁ Βραίλας «σταθμί[ζων] τὴν περίστασιν θέλει εἰς τὴν προσφορὰν ταύτην ἀναγνωρίσει ἐν σαφέστατον τεκμήριον τῆς προθυμίας τῆς [Φιλαρμονικῆς] εἰς τὸ νὰ ἐπιθυμῇ νὰ ὑπηρετῇ τὸ «Πανελλήνιον». Κυρίως, ὅμως, ἡ Ἐταιρεία ἔβλεπε τὸν ἑθνικὸ (καὶ παράλληλα πολιτικὸ) συμβολισμὸ τῆς ἡμέρας, ἀφοῦ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μποροῦσε «κατὰ τὸ σύνηθες νὰ ἑορτάσῃ εἰς τὸ Κατάστημά

της τὴν 25^η Μαρτίου ἐπέτειον τῆς λαμπρᾶς ἀναγεννήσεως τῆς ἀνεξαρτησίας τοῦ «Εθνους μας» καὶ μὲ τὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας της, ἡ ὁποία «ἐπρεπε νὰ παρευρίσκεται εἰς τὴν ἑορτήν, ὅχι μόνον διὰ τὴν μουσικὴν ὑπηρεσίαν, ἀλλὰ καὶ διὰ νὰ συμμεθέῃ μετὰ τῶν συνεταίρων τῆς κοινῆς χαρᾶς».⁷⁴

Η μαρτυρούμενη συμμετοχὴ τῆς παιανίζουσας μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς πρὸ τῆς δοξολογίας, ἐφόσον εἶναι ἀκριβής, θὰ μποροῦσε νὰ ἀποτελεῖ μιὰ ἐνδιάμεση λύση σὲ σχέση μὲ τὴν παραπάνω ἀπόφαση καὶ μιὰ ἀκόμη κίνηση καλῆς θέλησης πρὸς τὸν Ἰωάννη Βραίλα στὸ πλαίσιο τῶν ἑορτασικῶν δραστηριοτήτων. Τὸ πρωινὸ τῆς ἡμέρας ἐκείνης ἡ μπάντα θὰ μποροῦσε νὰ βρίσκεται οὕτως ἡ ἄλλως στοὺς δρόμους τῆς πόλης, ἐνῶ ἡ συμπόρευσή της μὲ τοὺς συμμετέχοντες στὴ δοξολογία θὰ μποροῦσε νὰ διφείλεται σὲ μιὰ αὐθόρμητη ἀπόφαση, ἡ ὁποία δίχως ἄλλο δὲν θὰ περνοῦσε ἀπὸ τὶς τυπικὲς ἐγκρίσεις. Σὲ κάθε περίπτωση, ὅμως, δὲν προκύπτει ἀπὸ πουθενὰ ἡ συμμετοχὴ τῶν προαναφερθέντων δύο μουσικῶν τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς στὶς ἐκδηλώσεις τοῦ «Πανελλήνιου» τὸ ἀπόγευμα τῆς ἴδιας ἡμέρας. Πράγματι, τὸ ἴδιο δημοσίευμα τῆς Πατρίδος ἀναφέρει, ὅτι «τὸ ἐσπέρας προσεκλήθησαν [εἰς τὸ κατάστημα τοῦ «Πανελλήνιου»] καὶ Κυρίαι καὶ ἐπὶ πολλὰς ὥρας ἀντήχησεν τὸ «Πανελλήνιον» ἀπὸ ἑθνικὰ ἀσματα καὶ προόσεις μέχρις οὗ διελύθη ἡ συνέλευσις ἐν πλήρει τάξει καὶ ἡσυχίᾳ».

Η παραπάνω ἀναφορὰ στὰ «έθνικὰ ἀσματα» ἔχει ἰδιαίτερη σημασία, μᾶς καὶ πρέπει νὰ σχετίζεται κατὰ κύριο λόγο μὲ τὴ χρησιμοποιούμενη σὲ αὐτὰ γλώσσα, καὶ λιγότερο μὲ τὸ μουσικὸ περιεχόμενό τους. Ἀλλωστε, ἔναν καὶ πλέον χρόνο ἀργότερα ἐπισημαίνοταν ὅτι στὴν Κεφαλονιὰ μποροῦσε κάποιος νὰ συλληφθεῖ, ἐὰν τραγουδοῦσε «ὅχι ἑθνικὰ ἀσματα, ἀλλὰ τὰ ἐπαναστατικὰ ἐκεῖνα ἀσματα ἐσχάτως συντεθέντα ἐν Κεφαλληνίᾳ, διὰ νὰ ψάλλωνται εἰς τὰς τριόδους καὶ νὰ ἐρεθίζωσι τὸν ὄχλον».⁷⁵ Απὸ τὴν ἄλλη, τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1850 στὸ θέατρο τῆς ἀκόμη σὲ ὑποφώσκοντα ἀναβρασμὸ Κεφαλονιᾶς ἀκουγόταν χωρὶς πρόβλημα ἡ «μονωδία τοῦ Κολονυμέλα γραικιστί».⁷⁶ Ὁμοίως καὶ στὴν Κέρκυρα, μιὰ δεκαετία νωρίτερα ἀκόμη καὶ

71. Αλήθεια (Κερκύρας), 2.4.1926, σ. 2. Μελοποίηση τοῦ συγκεκριμένου θυριού ἀποδίδεται στὸν Κεφαλονίτη μουσουργὸ Νικόλαο Τζανῆ-Μεταξᾶ. Η μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς θὰ συμμετείχε κάθε χρόνο στὴν παραπάνω τελετή, βλ. σχετικές ἀναφορές στὸ Σαμαρτζής, Καθημερινούσαι εἰδήσεις, ὅ.π.

72. Γιὰ δῆλα τὰ παραπάνω, βλ. Κώστας Καρδάμης, «“Ἡ συλλογὴ ὅποι ἀντὸς ὁ Κύριος Μπεργγρέεν προσπαθεῖ νὰ κάμη...”»: «Ἐνας Δανὸς καταγράφει τὴν μουσικὴν τῆς Ἑλλάδας», Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων 2 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2009), σ. 3-11.

73. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 529, Συνεδρίαση 4.4.1850.

74. ΦΕΚ/Δ, Βιβλίον Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858). ἀρ. 1850 (24.3/5.4.1850), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Ἰωάννη Βραίλα.

75. Ο Φίλος του Λαοῦ Β'-52 (18.9.1851), σ. 3.

76. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις ὅπερας στὴν Κεφαλονιὰ ἀπὸ τὴν ἴδρυση τοῦ θεάτρου Σολομοῦ

στὸ ἕδιο τοῦ Παλάτι τοῦ Ἀρμοστῆ ἀκούγονταν φωνητικὲς συνθέσεις σὲ ἐλληνικὴ γλώσσα, καὶ μάλιστα σὲ ποίηση Σολωμοῦ καὶ, πιθανότατα, μουσικὴ Μάντζαρου,⁷⁷ ἐνῶ ἐλληνόφωνες συνθέσεις παρουσιάζονταν ἥδη τὸ 1850 στὸ θέατρό της.⁷⁸

Εἶναι περιττὸς κάθε ἐπιπλέον σχολιασμὸς σχετικὰ μὲ τὴ σημασία καὶ τὸν πολλαπλὸ συμβολισμὸ τῆς χρήσης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας στὸ πλαίσιο μιᾶς ἔντεχνης μουσικῆς σύνθεσης, εἰδίκα στὴν Ἑλλάδα τοῦ 19^{ου} αἰώνα. Στὰ ὑπὸ βρετανικὴ διοίκηση Ἐπτάνησα ὁ συνδυασμὸς ἐλληνικῆς γλώσσας καὶ ἔντεχνης μουσικῆς εἶχε καταστεῖ ἐμβληματικὸς τοῦ ἐθνικοῦ προσδιορισμοῦ τοὺς ἥδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 18^{ου} αἰώνα.⁷⁹ Η συνεχὴς ἀναβολὴ ἐφαρμογῆς τῆς συνταγματικῆς πρόβλεψης τῆς

(1837) ἔως τὰ πρῶτα ἔτη λειτουργίας τοῦ θεάτρου Κέφαλος καὶ τὴν ἐνσωμάτωση τῶν Ἐπτανήσων στὸ Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος (1864), Πολυφωνία 23 (Φθινόπωρο 2013), σ. 90-132: 132 καὶ Παπαδόπουλος, Τοινική Βιβλιογραφία, δ.π., τ. α', σ. 582, ἀρ. 3321. Γίλα μιὰ εὐρύτερη ἐπισκόπηση καὶ γενικὸ σχολιασμὸ τῶν «γραικιστὶ» ὀπερατικῶν καὶ ἄλλων ἀποσπασμάτων στὰ ἐπτανησιακὰ θέατρα τῆς ἐποχῆς, βλ. Kostas Kardamis, «“Aria in idioma Greco” or Pending the Greek-speaking singers», ἀνακοίνωση στὸ Διεθνὲς Συνέδριο *The National Element in Music* (Αθήνα, 18-20 Ιανουαρίου 2013, ὀργάνωση Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Αθηνῶν καὶ Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος “Λιλιαν Βουδούρη”, σ. 126-134). Δημοσίευση στὰ Πρακτικὰ τοῦ Συνεδρίου (διατίθενται μέσω διαδικτύου ἀπὸ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ΕΚΠΑ στὸ <http://nem2013.music.uoa.gr/>.

77. 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 ὅτι οἱ ἀρχικὲς στροφὲς τοῦ *Τυμνον τοῦ Σολωμοῦ τραγουδῆθηκαν στὴν ὄνομαστικὴ γιορτὴ τῆς Βικτωρίας* (25.5.1840) στὸ Παλάτι τοῦ Βρετανοῦ Ἀρμοστῆ καὶ θεωροῦνταν τόσο ἐπτανησιακὸς ὅσο καὶ ἐλληνικὸς ὑμνος. Οἱ ἐλληνόφωνες «μουσικὲς παρεμβάσεις» μὲ «ἐθνικὰ ἀσματα» στὸν χῶρο τοῦ Παλατιοῦ δὲν ἦταν, ὅμως, τότε κατί καινούριο, ἐνῶ θὰ συνεχίζονταν καὶ στὰ ἐπόμενα χρόνια, βλ. *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 419 (24.12.1838/5.1.1839), σ. 13, 471 (23.12.1839/ 4.1.1840), σ. 9-10, 492 (18/30.5.1840), σ. 10-13, 576 (27.12.1841/ 8.1.1842), σ. 7.

78. Σχετικὰ στὸ Kardamis, «“Aria in idioma Greco” [...]», δ.π.

79. Τὰ εὑρήματα τῶν τελευταίων ἐτῶν ἐπιβεβαιώνουν ὅτι ἡ περίφημη *Aria Greca* τοῦ Μάντζαρου (1827), ἦταν μιὰ κοροφαία, ὅχι ὅμως καὶ μοναδική, στιγμὴ στὴ διαδικασία αὐτῆς. Μιὰ πρώτη συναλικὴ προσέγγιση αὐτοῦ τοῦ φαινομένου στὸ Κώστας Καρδάμης, «Η ἀναζή-

έλληνικῆς ὡς ἐπισήμου γλώσσας τοῦ Ιονίου Κράτους καὶ ἡ κλιμακούμενη ἐθνικὴ ἀφύπνιση τῶν Ἐπτανησίων δημιούργησαν νέα δεδομένα, στὰ ὅποια ἡ μουσικὴ δὲν ἔμεινε ἀμέτοχη. Ἡδη στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1820 κυκλοφοροῦσαν στὰ ἀστικὰ σαλόνια συλλογὲς ἐλληνόγλωσσων τραγουδιῶν μὲ τοὺς διακριτικούς, καίτοι ιταλικούς, τίτλους «canti nazionali» ἢ «arie greche» ἢ «arie nazionali» ἢ ἄλλους παρόμοιους. Παράλληλα αὐτὰ τὰ «ἐθνικὰ τραγούδια» διαδίδονταν προφορικὰ καὶ σὲ εύρυτερους κοινωνικούς χώρους καθορίζοντας σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ τὰ ἀστικολαϊκὰ μουσικὰ ἀκούσματα. Μὲ τὰ δεδομένα αὐτά, πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιο ὅτι ἀρκετοὶ ἀπὸ τοὺς κυρίους καὶ τὶς κυρίες ποὺ παρευρέθηκαν στοὺς ἔορτασμοὺς τοῦ «Πανελληνίου», δὲν περιορίστηκαν στὸ ρόλο τοῦ ἀκροατῆ, ἀλλὰ συμμετεῖχαν καὶ οἱ ἕδιοι μὲ τὸ μουσικὸ τάλαντό τους ἀποδίδοντας ἔνα ρεπερτόριο, τὸ ὅποιο ἦταν ἀφενὸς ἀρμόζον γιὰ τὴν ἡμέρα καὶ ἀφετέρου κοινὸ κτῆμα ὡς μέρος τῆς προσωπικῆς καθημερινῆς μουσικῆς πράξης.

Ἡ θεματολογία τῶν «ἀσμάτων» δὲν φαίνεται νὰ ἦταν προκλητικὴ γιὰ τὴν καθεστωτικὴ πλευρά. Ὄμως εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον τὸ ὅτι ἐπισημαίνεται ὁ περιορισμὸς τῆς τόσο σημαντικῆς ἑορτῆς μέσα στὶς ἔδρες καὶ τῶν δύο σωματείων: φαίνεται ὅτι, ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τῶν ἐφημερίδων, ἔτσι καὶ στὴ μουσική, ἡ ἀκρόαση τῶν συγκεκριμένων μελουργημάτων, γιὰ εὐνότητος λόγους, «δὲν ἐσυγχωρεῖτο εἰμὴ ἐντὸς τοῦ ἕδιου Καταστήματος».

Αξίζει νὰ ἐπισημανθεῖ, ὅτι «Τὸ Πανελλήνιον» θὰ ζητοῦσε τὴν μουσικὴ συνδρομὴ τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ σὲ ἄλλες περιπτώσεις: Τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1850 ὁ Βραίλας ζήτησε, καὶ πάλι τὴν τελευταία στιγμή, τὴν συμμετοχὴν τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς γιὰ τὶς 3.9.1843 (ἐπέτειο τόσο τῆς ἀθηναϊκῆς 3^{ης} Σεπτεμβρίου, ὅσο καὶ τῆς ἕδρυσης τοῦ «Πανελληνίου») καὶ τὴ φορὰ αὐτὴ ἡ Φιλαρμονικὴ θὰ ἔστελνε «τὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς ὁργανικῆς μουσικῆς, τὸ σχολάζον ἀπὸ τὰς ὑποχρεωτικὰς ἀπασχολήσεις τοῦ θεάτρου». ⁸⁰ Επίσης, τὸ 1851 γιὰ τὸν ἔορτασμὸ τῆς «ἐθνοσωτηρίου ἡμέρας τῆς 25^{ης} Μαρ-

τησης τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς στὰ Ἐπτάνησα τοῦ 19^{ου} αἰώνα», στὸ συνέδριο Ἐλληνικὴ μουσικὴ δημιουργία: Ταυτότητες καὶ ιστορικὲς μνῆμες (Λευκωσία, Εὐρωπαϊκὸ Πανεπιστήμιο Κύπρου, 15-17 Νοεμβρίου 2012), ὑπὸ δημοσίευση.

80. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 545, Συνεδρίαση 30.8/12.9.1850 καὶ Βιβλίον Ἐπι-

τίου 1821», τὸ «Πανελλήνιον» αἰτήθηκε καὶ πάλι τὴ συμμετοχὴ τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς, ἡ ὁποίᾳ μὲ τὴ σειρά της ἀποφάσισε νὰ παραχωρήσει «τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν ὅπου καὶ τὸν παρελθόντα χρόνον ἐπαρεχώρησε».⁸¹

Η ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΟΙ ΙΤΑΛΟΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΙ ΠΡΟΣΦΥΓΕΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

Οι παράλληλες ἀναζητήσεις τοῦ ἑπτανησιακοῦ φιλελευθερισμοῦ μὲ τὸ ιταλικὸ Risorgimento καὶ ἡ πολυετὴς παραμονὴ Ἰταλῶν αὐτοεξόριστων πατριωτῶν στὴν Κέρκυρα δὲν ἄφησαν ἀνεπηρέαστη τὴν ἑπτανησιακὴ κοινωνία ἐν γένει,⁸² ἀλλὰ καὶ τὴ Φιλαρμονικὴ ἰδιαιτέρως. «Ἐτσι, τόσο στὸ σῶμα τῶν συνεισφορέων ὅσο καὶ τῶν ἴδρυτῶν τῆς Φιλαρμονικῆς δὲν βρίσκει κανεὶς μόνο ὄνόματα γηγενῶν ἀπὸ ὅλες τὶς ἰδεολογικὲς κατευθύνσεις τῶν Ἰονίων, καθὼς καὶ σεβαστὸ ἀριθμὸ Βρετανῶν στρατιωτικῶν, ἀλλὰ καὶ δύο σημαίνοντες Ἰταλοὺς πολιτικοὺς πρόσφυγες: τὸν ἐκπρόσωπο τῆς «Giovine Italia» στὴν Κέρκυρα, λόγιο καὶ ἐκδότη Severiano Fogacci,⁸³ καθὼς καὶ τὸν νομικό, λόγιο καὶ φίλο του Σολωμοῦ Flaminio Lolli.⁸⁴

στολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858), ἀρ. 1868 (1/13.9.1850), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Ἰωάννη Βράιλα. Τὸ «Πανελλήνιον» προσέφερε στοὺς μουσικοὺς συνολικὴ ἀμοιβὴ 8 τάλρων. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ ἐπέτειος τοῦ «Πανελλήνιον» τελικὰ ματαιώθηκε μᾶλλον ἔξαιτις τῆς θανατηρόρου ἐπιδημίας χολέρας ποὺ εἶχε ξεσπάσει στὴν Κεφαλονιά (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 546, Συνεδρίαση 9/21.9.1850 καὶ Βιβλίον Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858), ἀρ. 1869 (11/23.9.1850)), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Ἰωάννη Βράιλα.

81. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 563, Συνεδρίαση 27.3.1851 καὶ Βιβλίον Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858), ἀρ. 1886 (16/28.3.1851), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Πέτρο Μποτούλη, Γραμματέα «Πανελλήνιον».

82. Ἐνδεικτικά, Ἀντώνης Λιάκος, Ἡ ιταλικὴ ἐνοποίηση καὶ ἡ Μεγάλη Ἰδεα, Ἀθήνα, Θεμέλιο, 1985, κυρίως σ. 114 κ. ἔξ. καὶ Γιῶργος Ἀλισανδράτος, «Οἱ ἑπτανησιακὸι ριζοσπατισμὸι (1848-1864) καὶ ἡ σχέση του μὲ τὶς γαλλικὲς ἐπαναστάσεις τοῦ 1789 καὶ 1848 καὶ τὸ ιταλικὸ Risorgimento», στὸ Δημήτρης Ἀρβανιτάκης (ἐπιμ.), Κείμενα γιὰ τὸν ἑπτανησιακὸ Ριζοσπατισμό, Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη, 2008, σ. 169-206.

83. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 1 (1840-1841), ἀρ. 63, Συνεδρίαση 8/20.9.1841, ψηφίστηκε ὡς «συνεισφορέας» μὲ πρόταση τοῦ Νικολάου Μακρῆ. Γὰ τὸν Fogacci, βλ. G. Monsagrati, «Fogacci Severiano», *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61 τόμ., Roma,

Τὸν Αὔγουστο τοῦ 1846 ἔνας ἄλλος προβεβλημένος Ἰταλὸς πολιτικὸς ἔξόριστος, ὁ Francesco Orioli, ζητοῦσε ἀπὸ τὴ διοικητικὴ ἐπιτροπὴ «ἐν ὀνόματι τῶν Ἰταλῶν, οἵτινες ἔλαβον τὴν ἀμυντιάν» ἀπὸ τὸν νεοενθρονισθέντα Πάπα Πίο Θ', νὰ παραχωρῇ ἡ μπάντα τοῦ ἴδρυματος ἀμισθὶ γιὰ νὰ ἔορτασθεὶ τὸ γεγονός.⁸⁵ Τὸ αἰτημα τοῦ Orioli ἀπορρίφθηκε κατὰ πλειοψηφία σὲ ἔκτακτη συνεδρίαση τῆς διοικητικῆς ἐπιτροπῆς, παρὰ τὴ θετικὴ γνώμη τοῦ Νικόλαου Μάντζαρου, τοῦ προέδρου Πέτρου Βράιλα-Ἀρμένη καὶ τοῦ χαρτοφύλακα Στυλιανοῦ Μαρκορᾶ. Ή ἀπόρριψη βασίστηκε στὸ προαναφερθὲν σκεπτικό, ὅτι δηλαδὴ δὲν κρίνεται «συμφέρον εἰς τὴν Ἐταιρίαν νὰ λαμβάνῃ μέρος ἡ ὁργανικὴ μουσικὴ [βλ. μπάντα] αὐτῆς εἰς δηλώσεις πολιτικῶν ἀρχῶν».

Παρὰ τὴν παραπάνω ἀρνηση στὸ ἀμεσο μέλλον ἡ Φιλαρμονικὴ θὰ ἐρχόταν ἀρωγὸς σὲ συμβολικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο τῶν φιλελεύθερων Ἰταλῶν τῆς Κέρκυρας μὲ ἀφορμὴ τὶς ἔξελίξεις στὸ

Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2003, xiviii, 415-417, Γιῶργος Ἀλισανδράτος, «Οἱ Ἰταλὸς λόγιος Severiano Fogacci καὶ τὰ δημοσιεύματά του στὴν Κέρκυρα (1831-1846)», *Ιταλοελληνικά, Rivista di cultura greco-moderna* 4 (Νάπολη, 1991-1993), σ. 11-23 καὶ Kostas Kardamis, «Un Italiano in Corcira: Severiano Fogacci's music-related activities during his exile in Corfu (1831-1846)» στὴ διαδικτυακὴ ἔκδοση τοῦ περιοδικοῦ *Mousikos Λόγος*, <http://m-logos.gr/issues/i0000> (ήμερομηνία πρόσβασης: 17.11.2014).

84. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 3 (1841-1847), ἀρ. 117, Συνεδρίαση 8.4.1843, ψηφίστηκε ὡς «συνεισφορέας» μὲ πρόταση τοῦ νομικοῦ Ἰωάννη Βερβιτσιώτη. Ο Lolli ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ Νικόλαου Μάντζαρου, (βλ. Κώστας Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος: Ἐνότητα μέσα στὴν πολλαπλότητα, Κέρκυρα, Ἐταιρεία Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, 2008, «Παράρτημα IV», σ. 151)- πλειάδα πραγματολογικῶν στοιχείων γιὰ τὸν Lolli στὸ Νίκος Κ. Κουρκουμέλης, «Δύο ἄγνωστα πορτρέτα τοῦ ποιητὴ Φλαμίνιο Λόλλι», *Πόρφυρας* 136 (Τούλιος-Σεπτέμβριος 2010), σ. 203-206.

85. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 380, Συνεδρίαση 4.8.1846. Ο Orioli ἔξαιτις τῆς ἀμυνηστείας θὰ ἀναχωροῦσε γιὰ τὴν Ἰταλία μαζὶ μὲ τὴν οἰκογένειά του στὶς 5.8.1846 (*Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 84 (27.7/8.8.1846), σ. 20), γεγονὸς ποὺ ὑπογραμμίζεται μὲ ἰδιαιτέρῳ τρόπῳ ἀπὸ τὸν ὄμοιδεάτη του Severiano Fogacci (βλ. «Il ritorno dell' esule», *Il Florilegio* I-XII (20.8.1846), σ. 94). Νὰ σημειωθεῖ ὅτι καὶ ὁ Orioli φέρεται νὰ παρακολουθήσῃ μαθήματα μουσικῆς μὲ τὸν Μάντζαρο, βλ. Καρδάμης, σ.π.

ιταλικὸ ζήτημα. Πράγματι, στὸ τέλος Μαρτίου 1848 (μερικὲς ἡμέρες πρὶν τὸ προαναφερθὲν δεῖπνο τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρίας, καὶ ἐνῷ ἐπαναστατικὰ γεγονότα στὴν Ἰταλίᾳ βρίσκονταν σὲ ἔξελιξη) ὁ καλλιτεχνικὸς ὑποδιευθυντὴς τῆς Φιλαρμονικῆς, Στυλιανὸς Δόριας Προσαλέντης εἰσηγοῦνταν τὴν συμμετοχὴν τῆς μπάντας τῆς στὴ δοξολογία τῆς 26.3.1848, ποὺ διοργάνωναν οἱ Ἰταλοὶ ἐμιγκρέδες μὲ ἀφορμὴ «τὸ εὐτυχὲς συμβάν τῆς Ἰταλικῆς Ἐλευθερίας». ⁸⁶ Τῇ φορὰ αὐτῇ ἡ διοικητικὴ ἐπιτροπὴ ἀποδέχτηκε ὅμοφωνα τὴν συμμετοχὴν τοῦ μουσικοῦ συνόλου τῆς, ἀφοῦ πρῶτα δινόταν σχετικὴ ἔγκριση ἀπὸ τὴν Ἐκτελεστικὴ Ἀστυνομία τοῦ νησιοῦ. ⁸⁷ Παράλληλα ἔστειλε σχετικὴ ἐπιστολὴ στὴν ἀρμόδια ἐπιτροπὴ τῶν Ἰταλῶν, τὴν ὁποία ἀπάρτιζαν ὁ καταγόμενος ἀπὸ τὴν Νεάπολην βιβλιοπώλης τῆς Κέρκυρας Giovanni Sperandio καὶ ὁ Lorenzo Landi. ⁸⁸

Ἄλλὰ καὶ στὶς 19.8.1849, ἐνῷ τὰ ἵταλικὰ κινήματα κατέρρεαν καὶ τὰ γεγονότα στὴν Κεφαλονιὰ ἐπρόκειτο νὰ ξεσπάσουν, ἡ διοίκηση τῆς Φιλαρμονικῆς ἀποδέχτηκε ὅμοφωνα, καὶ χωρὶς ἴδαιτερη συζήτηση, αὕτη μα Ἰταλῶν πολιτικῶν προσφύγων κατατεθειμένο τὶς 17.8.1849, καὶ, «προθυμοποιούμενη νὰ βοηθήσῃ ὅλαις δυνάμεσι τοὺς γενναίους πρόσφυγας Ἰταλούς, διέταξε τὴν ὄργανικήν της μου-

σικὴν νὰ λάβῃ ὑπηρεσίαν εἰς τὴν ἀκαδημίαν [βλ. συναυλίαν], τὴν ὥστε εἰς τοῦτο τὸ δημοτικὸν θέατρον [βλ. θέατρον San Giacomo].» ⁸⁹

Ἡ κλιμακούμενη διαφοροποίηση τῆς στάσης τῆς Φιλαρμονικῆς σὲ σχέση μὲ τὸ ἵταλικὸ ζήτημα εἶναι ἐμφανῆς καὶ πρέπει νὰ συνδέεται ὅχι μόνο μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ εἶχαν τὴν διοικητικὴ εὐθύνη τοῦ ἴδρυματος, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ διαχείριση τῶν θεμάτων ἀπὸ τὴν τοπικὴ βρετανικὴ διοίκηση, καθὼς καὶ μὲ τὸν ἀντίκτυπο σὲ πολιτικὸ καὶ συναυτοθματικὸ ἐπίπεδο τῶν ἵταλικῶν ἐπιδιώξεων καὶ μὲ τὴν ἀντανάκλασή τους στὶς ἀντίστοιχες ἐπτανησιακές. Ἀλλωστε, ὁ πολιτικὸς συμβολισμὸς τῆς ἀποστολῆς τῆς κερκυραϊκῆς μπάντας στὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Αύγουστου τοῦ 1846 ἦταν σαφῶς λιγότερο ἔντονος σὲ σχέση μὲ τὴ συμμετοχὴ τοῦ ἴδιου συνόλου στὴν φιλανθρωπικὴ συναυλία ὑπὲρ τῶν Ἰταλῶν προσφύγων τὴν ὕστατη ὥρα τῶν ἵταλικῶν ἐπαναστατικῶν κινημάτων, ἔνα χρόνο μετὰ τὰ κεφαλληνιακὰ τοῦ 1848 καὶ μὲ ἔκεινα τοῦ 1849 νὰ βρίσκονται «πρὸ τῶν πυλῶν».

Παρὰ ταῦτα, ἐκτὸς τοῦ Πέτρου Κουαρτάνου, γιὰ ἔνα μόνο προβεβλημένο στέλεχος τῆς Φιλαρμονικῆς εἶναι σήμερα γνωστὴ ἡ ἀπροκάλυπτη συμπάθειά του πρὸς τὶς ἔξελιξεις στὴν ἵταλικὴ χερσόνησο. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀρχαιμουσικό, συνθέτη, ἡμπρεσάριο καὶ σκακιστὴ Ἰωσήφ Λιμπεράλη (1819⁹⁰-1899), ὁ ὄποιος κατὰ τὴ διάρκεια συνομιλίας του μὲ τὸ Σολωμὸ δὲν ἔκρυψε τὴν ἀπογοήτευσή του καὶ τὴν ἀνησυχία του γιὰ τὸ ἀγώνα τῶν Ἰταλῶν μετὰ τὴν ἀτυχῆ ἔκβαση τῆς μάχης τῆς Νοβάρα (23.3.1849). ⁹¹ Ο Λιμπεράλης, παρότι ἔγασε νωρὶς τὸν Ἰταλὸ πατέρα του (πέθανε

86. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 3 (1842-1848), ἀρ. 427, Συνεδρίαση 25.3.1848. βλ. καὶ Παπαγεώργιος, Τὰ κατὰ τὴν Φιλαρμονικὴν Ἐταιρείαν [...], ὥ.π., σ. 25, ὅπου καὶ ἀναφορὰ γιὰ τὴ συμμετοχὴ στὴν δέσμην καὶ τοῦ Ἀρμοστῆ Seaton. Νὰ σημειωθεῖ ὅτι εἰδήσεις σχετικές μὲ τὰ ἐπαναστατικὰ γεγονότα σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη κατὰ τὸ σημαδιακὸ 1848 ἐμφανίζονταν, κυρίως μὲ τὴ μορφὴ ἀναδημοσιεύσεων, καὶ στὴν κυβερνητικὴ Gazzetta τῶν Ἐπτανήσων. Μάλιστα, τὴν ἡμέρα ποὺ ὁ Προσαλένδης πρότεινε τὰ παραπάνω ἡ ἐφημερίδα φιλοξενοῦσε ἔκτενὲς ἀρθροῦ τῆς «Προνομούχου Ἐφημερίδος τῆς Βιέννης» σχετικὰ μὲ τὶς συνταγματικές παραχωρήσεις τοῦ αὐτοκράτορα τῆς Αὐστρίας καὶ τὸν ἀντίκτυπο τους στὴν ἵταλικὴ χερσόνησο, βλ. Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie 169 (13/25.3.1848), σ. 1 κ. ἔξ.

87. Ἡ μπάντα πράγματι συμμετεῖχε στὴ δοξολογία, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ σχετικὴ εὐχαριστήρια ἐπίστολή, βλ. ΦΕΚ/ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 428, Συνεδρίαση 2.4.1848.

88. Βιβλίο Ἀλληλογραφίας 3 (1848-1858), ἀρ. 1005, 25.3.1848, Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Sperandio καὶ Landi. Ἀμφότεροι ὑπῆρχαν ἐπίστης μέλη τῆς κερκυραϊκῆς τεκτονικῆς στοᾶς «Ο Φοῖνιξ», βλ. Θ. Καλογερόπουλος, ὥ.π., σ. 21.

89. ΦΕΚ-ΔΑ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4 (1848-1853), ἀρ. 491/77, Συνεδρίαση 19.8.1849 καὶ Βιβλίον Ἐπιστολῶν 3 (1848-1858), ἀρ. 170/1151 (9/21.8.1849), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς «τὸν Ἰταλὸν πρόσφυγα» Luciano Paggi.

90. Γιὰ τὴν ἀκριβῆ ἡμερομηνία γέννησης τοῦ Ἰωσήφ Λιμπεράλη, βλ. ἀντίγραφο ληξιαρχικῆς πράξης γέννησης στὰ Γενικὰ Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους / Ἀρχεῖα Νομοῦ Κερκύρας, Ἐκτελεστικὴ Ἀστυνομία 1678, ὑποφ. δικαιολογητικῶν διαβατηρίων 1834-1837. Στὸ τεκμήριο σημειώνεται ὡς ὁ ἡμερομηνία γέννησης ἡ 5.3.1819 καὶ ὡς ἀνάδοχος ὁ κλαρινετίστας Giacomo Pojago, υἱὸς τοῦ κερκυραϊκοῦ θέατρου San Giacomo καὶ δασκάλου τοῦ Μάντζαρου, Girolamo Pojago.

91. Νάσος Βαγενάς, «Δ. Σολωμὸς καὶ Ἰωσήφ Λιμπεράλη: Πληροφορίες γιὰ τὸ Σολωμὸ ἀπὸ ἀνέκδοτη αὐτοβιογραφία τοῦ Ἰωσήφ Λιμπεράλη», Παρνασσὸς Η'-2 (Ἀπρίλιος-Ιούνιος 1966), σ. 257-260, ὅπου καταγράφεται καὶ ἡ ἔντονη ἀντίδραση τοῦ Σολωμοῦ ὑπὲρ τοῦ ἵταλικοῦ ζητήματος. Ο Βαγενάς παρουσιάζει μέρος ἀπὸ ἀνέκ-

στήν Αγγλία μᾶλλον τοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 1828),⁹² φαίνεται ότι, ὅπως καὶ ἄλλοι Ἐπτανήσιοι, δὲν ἔμεινε καθόλου ἀποστασιοποιημένος ἀπὸ τίς ἐξελίξεις στήν Ιταλία. Άν μή τι ἄλλο, καὶ μόνο ἡ ἐπίσημη ἐλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ ἐπωνύμου του ὡς «Ἐλευθεριάδης», τόσο ἀπὸ τὸν ἴδιο ὄσο καὶ ἀπὸ τὸν περίγυρό του, δίνει ἔνα συμβολικὸ μέν, σαφὲς δέ, στίγμα τῆς πολιτικῆς τοποθέτησής του. Ὡστόσο, οὐτε ὁ Λιμπεράλης μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ότι βρισκόταν πίσω ἀπὸ τὴν συμμετοχὴν τῶν μουσικῶν τῆς Φιλαρμονικῆς στὸ περιστατικὸ τῆς 7.7.1850, ἀφοῦ καὶ αὐτὸς βρισκόταν ἐκτὸς Κερκύρας ἀπὸ τὸν Μάιο μέχρι τὰ τέλη Αὐγούστου τοῦ 1850, συγκεντρώνοντας τραγουδιστὲς καὶ μουσικοὺς γιὰ τὸ κερκυραϊκὸ θέατρο στὸ πλαίσιο τῶν ὑποχρεώσεών του ὡς θεατρώνη γιὰ τὴν περίοδο 1850-51.⁹³

ΠΑΙΑΝΙΖΟΝΤΑΣ «ΕΙΣ ΤΙΝΑ ΠΑΝΗΓΥΡΙΝ ΤΗΣ ΕΞΟΧΗΣ»

Ἄπὸ τὰ παραπάνω γίνεται σαφὲς ότι ἡ Φιλαρμονικὴ ἀνταποκρίθηκε μὲ τὸν τρόπο τῆς καὶ τὶς δυνάμεις τῆς στὶς ἐξελίξεις, τὶς ὄποιες ἔφερναν στὰ

δοτη ἀντοβιογραφία τοῦ Ιωσήφ Λιμπεράλη, τὴν ὥποια διέθετε τότε ὁ συνθέτης, μουσικοδιάσκαλος, μουσικογράφος καὶ ἐρευνητὴς Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας (1897-1981). Τὸ τεκμήριο ἔφερε στὰ χέρια τοῦ Γκρέκα καὶ μέσω τοῦ Ζακύνθιου ἰστορικοῦ Λεωνίδα Ζώη (1865-1956), ὁ ὄποιος τὸ 1948 τοῦ ἐμπιστεύτηκε τὸ πρωτότυπο «ἐπὶ ἐπιστροφῇ ἐν καιρῷ», βλ. Στέλιος Τζερμπίνος, «Λεωνίδας Χ. Ζώης-Ιωσήφ Παπαδόπουλος-Γκρέκας. Μιὰ ἀλληλογραφία χαρακτήρων», Ἐπτανησιακὰ Φύλλα ΚΣΤΓ'-3/4 (2006), σ. 469-518 : 480-481, 485. Η τύχη τοῦ ἀρχείου Γκρέκα, μέρη τοῦ ὄποιού ἐμφανίζονται κατὰ καιροὺς τὰ τελευταῖα χρόνια σὲ δημοπρασίες, ἀποτελεῖ ἔνα ἀκόμη (ἐπεικῶς) ἀτυχὲς ἐπεισόδιο σὲ βάρος τῆς ἐλληνικῆς μουσικολογίας.

92. Κώστας Καρδάμης, «Μιὰ ἀγνωστή νεκρολογία τοῦ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου γιὰ τὸν Ἀντώνιο Λιμπεράλη», Ἔξι μελέτες γιὰ τὴν Φιλαρμονικὴ Ἐταιρείας Κερκύρας, Κέρκυρα, Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας, 2010, σ. 56-110: 70.

93. Γιὰ τὴ δραστηριότητα τοῦ Λιμπεράλη στήν Ιταλία, βλ., ἐνδεικτικά, «Notizie», *L'Italia Musicale* II-34 (25.5.1850), σ. 135, «Agenzie Teatrali», *Teatri, Arti e Letteratura* XXVII-1525 (11.5.1850), σ. 79 καὶ 1330 (13.6.1850), σ. 117-118, «Notizie», *L'Italia Musicale* II-41 (19.6.1850), σ. 162, «Notizie», *L'Italia Musicale* II-42 (22.6.1850), σ. 166 καὶ «Notizie», *L'Italia Musicale* II-43 (26.6.1850), σ. 171 καὶ «Attualità teatrali e giornalistiche», *Teatri, Arti e Letteratura* XXVII-1336 (25.7.1850), σ. 165-166. Ἐπίσης, ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4, ἀρ. 539, Συνεδρίαση 3.7.1850.

Ἐπτάνησα οἱ ἀλλαγὲς τῆς περιόδου 1848-1850. Ἐπίσης, γίνεται σαφὲς ότι ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς, ὡς τὸ εὑρύτερα ἀναγνωρίσιμο καὶ πλέον ἐνδεδειγμένο γιὰ δημόσιες ἐμφανίσεις σύνολό της, ἔπαιζε κεντρικὸ ρόλο στὶς συμβολικοῦ χαρακτήρα δραστηριότητες τοῦ ἴδρυματος, ἀλλὰ καὶ σὲ ἐκεῖνες ἄλλων χώρων. Ὡστόσο, στὶς συμμετοχές αὐτὲς ἡ ἔγκριση τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἀστυνομίας φαίνεται ότι ἀποτελοῦσε ἀναπόσπαστο μέρος. Παράλληλα, ὅμως, δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητο ότι καὶ οἱ μουσικοί της εἶχαν ὅλες τὶς ἀναγκαῖες προσλαμβάνουσες, ἀφοῦ μετεῖχαν σὲ ὅλες τὶς παραπάνω δράσεις διαμορφώνοντας ταυτόχρονα, ἀμεσαὶ ἡ ἔμμεσα, καὶ τὴ δική τους πολιτικὴ θέση. Θὰ ἦταν μᾶλλον ἀφελὲς νὰ θεωρήσει κανεὶς τοὺς μπαντίστες τῆς Φιλαρμονικῆς ἀπλῶς ὡς ἔκτελεστικὰ μέσα τῶν ἀποφάσεων τῆς διοίκησης, ίδιαιτέρως στὸ πλαίσιο τῆς συγκεκριμένης κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς συγκυρίας. Μὲ τὸ δεδομένο αὐτὸ δὲν προξενεῖ καμία ἐντύπωση ότι ἦταν σχεδὸν δεδομένη ἡ ἀνάκρουση τοῦ σολωματοῦ Ὑμνου σὲ μουσικὴ Μάντζαρου ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς ποὺ συμμετεῖχαν στὸ περιστατικὸ τῆς 7.7.1850, ἀφοῦ μέχρι τότε εἶχαν ἀποδώσει οὐκ δίλιγες φορὲς σὲ παρόμοιες ἐκδηλώσεις ἀμεσου ἡ ἔμμεσου πολιτικοῦ χαρακτήρα. Η συγκεκριμένη, ὅμως, συμμετοχὴ ἀποτελεῖ παράλληλα καὶ τὴ μέχρι στιγμῆς πρώτη φορὰ ποὺ συγκεκριμένοι μουσικοί τῆς Φιλαρμονικῆς συνόδευθηκαν ἀνοικτὰ μὲ λόγια καὶ πράξεις μὲ τὸν χῶρο τῶν Ριζοσπαστῶν.⁹⁴

Ωστόσο, ἐρώτημα παραμένει τὸ πῶς οἱ μουσικοὶ τῆς Φιλαρμονικῆς χρησιμοποίησαν τὰ ὄργανα τοῦ ἴδρυματος, μιᾶς καὶ κάτι τέτοιο ἀπαιτοῦσε διαδοχικὲς ἔγκρισεις, οἱ ὄποιες γίνονταν ἀκόμη δυσκολοτέρες δεδομένης τῆς ἀπουσίας τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Ὑμνου Λιμπεράλη. Μιὰ πιθανὴ ἀπάντηση ἵσως προσφέρει ἡ ἀπόφαση τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς στὶς 3.7.1850 (τέσσερις δηλαδὴ μέρες πρὶν τὸ περιστατικό) νὰ ἐπιτρέψει «εἰς μερικοὺς μουσικοὺς νὰ λάβουν κατὰ τὴν ἐρχομένην Κυριακὴν 7 τρέχοντος τὰ ὄργανα τῆς

94. Νὰ σημειωθεῖ, ότι στὰ χρόνια ἀμέσως πρὶν τὴν "Ενωση" ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς ἦταν πάντοτε παρούσα στὶς ἀντίστοιχες ἐκδηλώσεις, ἀποδίδοντας καὶ τὸν «Ἐλληνικὸ Ὑμνο» (βλ., ἐνδεικτικά, Σαμαρτζῆς, δ.π., σ. 34, 125-137). Σὲ παραλληλία καὶ ἡ συμμετοχὴ τῆς μπάντας κατὰ τὴν ἀναχώρηση ἀπὸ τὴν Κέρκυρα τὸν Ιούνιο τοῦ 1862 τοῦ προέδρου τῆς Θ' Ιονίου Βουλῆς καὶ θερμοῦ ριζοσπάστη πολιτικοῦ, Ἡλία Ζερβοῦ-Τακωβάτου, βλ. Παπαγεώργιος, Τὰ κατὰ τὴν Φιλαρμονικὴν Ἐταιρείαν [...], δ.π., σ. 25-26.

Έταιρίας ἵνα σημάνωσιν εἰς τινα πανήγυριν τῆς ἔξοχῆς».⁹⁵ Νὰ πρόκειται, πράγματι, γιὰ κάποιον ἑορτασμὸ τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη, στὸ ὅποιο κάποιοι μουσικοὶ τῆς Ἐταιρείας θὰ συμμετεῖχαν γιὰ οἰκονομικὴ ἐνίσχυσθή τους; Οἱ μουσικοὶ αὐτοὶ τῆς Φιλαρμονικῆς ταυτίζονται πράγματι μὲ ἐκείνους ποὺ θὰ ἐπιβιβάζονται στὸ «μπατέλο» στὶς 7.7.1850; Η ἀναφορὰ στὴν κυριακάτικη «πανήγυριν τῆς ἔξοχῆς» μήπως ἥταν πρόφαση γιὰ νὰ προμηθευτοῦν οἱ μουσικοὶ τὰ ὄργανα, ὡστε νὰ πλαισιώσουν τὸ δρώμενο ὑπὲρ τῶν Ριζοσπαστῶν; Η μήπως ἡ συγκεκριμένη ἀδειοδότηση ἀποτελεῖ προκάλυψμα καὶ δείχνει τὴν, ἀν μή τι ἄλλο, ἀνοχὴ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς διοίκησης στὰ σχέδια τῶν μουσικῶν; Σὲ κάθε περίπτωση, ὅμως, δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχει, ἐπίσημα τουλάχιστον, γνώση τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς γιὰ τὶς πραγματικὲς προθέσεις τῶν μουσικῶν της. Όμοιώς, φαίνεται ὅτι καὶ τὰ ὄργανα τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἀστυνομίας βιάστηκαν νὰ φθάσουν σὲ συμπεράσματα σὲ σχέση μὲ τὴ συμμετοχὴ τῆς Φιλαρμονικῆς κατὰ τὴ σύνταξη τῶν ἀναφορῶν τους, παρότι ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς δύο παρουσιαζόμενες ἐδῶ φαίνεται νὰ εἶναι πιὸ συγκρατημένη σὲ σχέση μὲ τὴν ἰδιότητα τῶν μουσικῶν. Ωστόσο, πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ ὅτι ἀμφότεροι οἱ ἀστυνομικοὶ συμφωνοῦν ὅτι μετὰ τὴ λήξη τοῦ πολιτικοῦ δρώμενου οἱ μουσικοὶ δὲν διαλύθηκαν, ἀλλὰ μετέβησαν στὸ κτίριο τῆς Φιλαρμονικῆς.

Η σιωπηρὴ συγκατάθεση τῆς διοίκησης στὶς προθέσεις τῶν μουσικῶν της, πολλῷ δὲ μᾶλλον ἡ ὑποκίνηση τῆς δράσης τους, πρέπει νὰ θεωρεῖται μᾶλλον ἀπίθανη. Οἱ ἀμετές σχέσεις τῶν μελῶν της τόσο μὲ τὴ μεταρρυθμιστικὴ πολιτικὴ ὅσο καὶ μὲ τὴν τοπικὴ ἔξουσία καθιστοῦσαν κάτι τέτοιο ἀπαγορευτικό. Ἐν μή τι ἄλλο ὁ καλλιτεχνικὸς ὑποδιευθυντὴς τῆς Φιλαρμονικῆς, νομικὸς καὶ ἀνήψιδς τοῦ Μάντζαρου, Στυλιανὸς Δόριας Προσαλένδης εἶχε μόλις, στὶς 21.6.1850, ἐκλεγεῖ «Ἐπιχώριος Ἀξιωματικὸς» (νομαρχιακὸς σύμβουλος, μὲ τὰ σύγχρονα δεδομένα) Κερκύρας,⁹⁶ ἔχοντας ἀπὸ τὴν ἐπόμενη ἡμέρα τομέα εὐθύνης «ἐπὶ τὴν Θρησκείαν, τὴν Ἡθικὴν καὶ τὴν Δημοσίαν Οἰκονομίαν».⁹⁷ Στὴν ἴδια ἐκλογὴ προκρίθηκε καὶ ὁ πρὸ διμήνου ὑποστηρικτὴς τοῦ Μομφερράτου Ἀναστάσιος Τρύφωνας, ὁ ὅποιος εἶχε ἀναλάβει τὸν τομέα τῆς Πο-

λιτικῆς Ἀστυνομίας, καθὼς καὶ ὁ ἐπικεφαλῆς τοῦ «Πανελληνίου» Ἰωάννης Βράιλας, ὁ ὅποιος διορίστηκε ὑπεύθυνος γιὰ τὴν Ἀγορανομία. Οἱ ἴδιοι ὁ Μάντζαρος συνέχιζε νὰ κατέχει τὴ θέση τοῦ Γραμματέα τοῦ Προέδρου τῆς Ἰονίου Γερουσίας,⁹⁸ ἀλλὰ καὶ ὁ Ἀντώνιος Πολυλάς συνέχιζε νὰ εἶναι μέλος τῆς ἐπιτροπῆς ποὺ εἶχε ἀναλάβει τὴ μετάφραση στὴν ἐλληνικὴ τῶν Ἰονικῶν Δικαστικῶν Κωδίκων.⁹⁹ Ἐπιπλέον, ὁ παραλήπτης τῶν ἀναφορῶν τῶν ἀστυνομικῶν καὶ ἀξιωματικὸς τῆς Ἐκτελεστικῆς Ἀστυνομίας, Ἰσίδωρος Ζωλής ἥταν ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα καὶ πλέον δραστήρια μέλη τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας, ἔχοντας λάβει καὶ θέσεις εὐθύνης σὲ αὐτήν.¹⁰⁰ Ἐνδεχομένως, μάλιστα, οἱ κρατικές ἰδιότητες τῶν παραπάνω, καθὼς καὶ ἄλλων, ἀτόμων καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὴ Φιλαρμονικὴ νὰ ἀποτέλεσαν ἀνασχετικὸ παράγοντα στὸ νὰ μὴ λάβει μεγαλύτερη ἔκταση τὸ περιστατικὸ τῆς 7.7.1850.

Οποιαδήποτε, ὅμως, καὶ ἀν εἶναι ἡ πραγματικότητα σὲ ὅλα τὰ παραπάνω, παραμένει σαφής ἡ σημασία τῆς μουσικῆς στὴν ἐκφραση καὶ στὴν ἐξάπλωση τῶν ἐπτανησιακῶν κοινωνικοπολιτικῶν αἰτημάτων τῆς περιόδου. Η ἀνάκρουση πατριωτικῶν μελωδῶν καὶ ὕμνων ἀπὸ τὴν μπάντα τῆς φιλαρμονικῆς ἔδινε τὴν εὐκαιρία στοὺς συμμετέχοντες στὴν ὅποιαδήποτε πολιτικὴ ἐκδήλωση νὰ συντονιστοῦν ὄμαδικὰ πρὸς τὴν ἐκφραση τῶν ἐπι-

98. Ο Μάντζαρος κατεῖχε τὴ συγκεκριμένη θέση ἀπὸ τὸ 1833 (βλ., Καρδάμης, Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος [...], ὁ.π., σ. 58) καὶ μόλις τὴν 1.4.1850 εἶχε ἀνανεωθεῖ ὁ διορισμός του (βλ. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 66 (25.3/5.4.1850), σ. 10), στὴν ὑπηρεσία πλέον τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ ποιητὴ Διονύσιου Σολωμοῦ, Δημήτριου.

99. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 72 (6/18.5.1850), σ. 2-3.

100. Προτιμήθηκε ἡ ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ὄνοματος, μᾶς καὶ μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο ὑπογράφει ὁ ἴδιος ἡ ἀναφέρεται σὲ πλεῦστα διοικητικὰ ἔγγραφα τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας ἥδη ἀπὸ τὸ 1840, καθὼς καὶ σὲ σχετικὸ ὑλικὸ τῶν Γενικῶν Ἀρχείων τοῦ Κράτους. Ἀπὸ τὸ ἀρχειακὸ ὑλικὸ τῆς Ἐταιρείας προκύπτει, ἐνδεικτικά, ἡ συμμετοχὴ του στὴ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ ἰδρύματος ὡς Ἀρχειοφύλακα (1842), καθὼς καὶ ὁ ὄρισμός του ὡς «μουσικοῦ ἐπιθεωρητῆ» (1842), «αἰθουσοκόμου» (1848) καὶ οἰκονομικοῦ ἐλεγκτῆ (1851). Τὸ 1851 δὲ Ζωλής συμμετεῖχε στὴν ἰδρυση τῆς ἀσφαλιστικῆς Ἐταιρείας «Ἐπτάνησος», βλ. ΦΕΚ/Δ, Βιβλίον «Ἐπιστολῶν 3 (30.1.1848-22.10.1858). ἀρ. 1893 (2.5.1851), Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ πρὸς Ἰσίδωρο Ζωλή.

95. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 4, ἀρ. 539, Συνεδρίαση 3.7.1850.

96. *Gazzetta Uffiziale degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 77 (10/22.6.1850), σ. 10-11.

97. Ὁ.π., 78 (17/29.6.1850), σ. 12.

διώξεών τους.¹⁰¹ Η συμμετοχή τοῦ ἴδιου συνόλου σὲ συμβολικοῦ χαρακτήρα δραστηριότητες, δὲν προσέθετε μόνο στὴ δυναμική τους, ἀλλὰ ἀποτελοῦσε καὶ ἔνα κοινὸ σημεῖο ἀναφορᾶς τῶν παρευρισκομένων, οἱ ὅποιοι μὲ τὴν παρουσία τους, ἂν μή τι ἄλλο, συναινοῦσαν μὲ τὰ ἀποδιδόμενα μουσικά ἔργα. Η συμμετοχὴ τῆς μπάντας σὲ ἐκδηλώσεις ὑπὲρ τῶν Ἰταλῶν πατριωτῶν ἐπιβεβαίων τόσο τὴ δυναμικὴ τῆς μουσικῆς ὅσο καὶ τὴ σύνδεση τῶν ἐπιδιώξεών τους μὲ ἐκεῖνες τῶν Ἐπτανησίων. Ἄν, ὅμως, ὅλα τα παραπάνω λάμβαναν χώρα δημόσια, τὸ ἴδιο ἔντονη ἥταν καὶ ἡ θέση τῆς μουσικῆς ἴδιωτικά, ὅπου καὶ μόνο ἡ χρήση ἐλληνόγλωσσης μελοποιημένης ποίησης ἥταν ἀπὸ καιρὸ τὸ πλέον ἀδιάψευστο σημάδι ἔθνισμοῦ. Ἀλλωστε, μὲ ὅποια-δήποτε ἔκφανσή της, καὶ δεδομένων τῶν πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν συγκυριῶν, ἡ μουσικὴ μποροῦσε

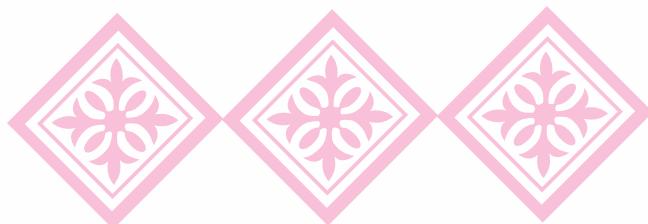
νὰ δράσει ὑπενθυμητικά καὶ συντονιστικά, καθὼς καὶ νὰ ἀποτελέσει ὅχημα ἐξάπλωσης τῶν φιλελεύθερων ἵδεῶν ἀνεξαρτήτως τῆς κοινωνικῆς, μορφωτικῆς καὶ ἐθνικῆς προέλευσης τόσο τοῦ ἀκροατηρίου ὅσο καὶ τῶν ἐρμηνευτῶν της. Άν μή τι ἄλλο, αὐτὸ ἥταν κάτι ἀναμενόμενο σὲ μιὰ περίοδο, κατὰ τὴν ὁποία εἶχε διατυπωθεῖ ἐπισήμως ἀπὸ τὴν Ἰόνιο Βουλή, ὅτι ἡ Βρετανία θὰ ἔπρεπε νὰ ἐνώσει «μετὰ τῆς Εὐρώπης δικαίας καὶ εὐγνωμονούσης εἰς ἐν καὶ μόνον σῶμα ὅλα τὰ διεσκορπισμένα μέλη τῆς Ἑλληνικῆς φυλῆς, διηρημένης μὲν ὑπὸ τῆς πολιτικῆς ἀλλεχούσης κοινὴν τὴν καταγωγήν, τὴν γλῶσσαν, τὴν θρησκείαν, τὰς ἀναμνήσεις καὶ τὰς ἐλπίδας».¹⁰²

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

101. Η σημασία τοῦ διεισδυτικοῦ καὶ γεμάτου ἀπλότητα «πρωτογονισμοῦ» τῶν ὕμνων ὡς ἐμβλημάτων «τῆς νέας κοσμικῆς θρησκείας τοῦ ἔθνικισμοῦ» γιὰ τὴ συλλογικὴ ἔκφραση τῆς «ἀφηρημένης ἔννοιας τοῦ ἔθνους»

δὲν περνᾶ ἀπαρατίρητη οὔτε ἀπὸ τὸν Eric Hobsbawm (*The Age of Capital (1848-1875)*, London, Abacus, 2001, σ. 333-334).

102. Ξιώτης, *Ιστορία τοῦ Ιονίου Κράτους [...]*, ὁ.π., σ. 212.



Παραστασιολόγιο ὄπερῶν ποὺ ἀναβιβάσθηκαν στὰ θέατρα τῶν Ἐπτανήσων ἀπὸ ἵταλικοὺς ἐπαγγελματικοὺς θιάσους τὸν 19^ο αἰώνα (1820-1900)

*M*ὲ ἀφορμὴ τὴν ἐπέτειο τῶν 150 ἐτῶν ἀπὸ τὴν ἐνσωμάτωση τῶν Ἰονίων Νήσων στὸ τόπο «Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος», δημοσιεύουμε ἔναν παραστασιολογικὸ κατάλογο τῶν ὄπερῶν ποὺ ἀναβιβάσθηκαν στὰ ἐπτανησιακὰ θέατρα (Κερκύρας, Ζακύνθου, Κεφαλονιᾶς καὶ Λευκάδας) ἀπὸ τὸ 1820 (σαιζὸν ὄπερας 1820/1) ἕως καὶ τὸ τέλος τοῦ 19^{ου} αἰώνα (σαιζὸν ὄπερας 1900/1). Τὰ δημοσιεύμενα στοιχεῖα προέρχονται κατὰ βάσιν ἀπὸ τὰ ἵταλικὰ μουσικοθεατρικὰ ἔντυπα τῆς ἐποχῆς¹ καὶ τὸ πλῆθος τῶν τυπωθέντων καὶ σωζομένων λιμπρέτων,² καὶ ἀφοροῦν ἀπολύτως

1. *L'Armonia* (Φλωρεντία, 1856-1859), *L'Arpa* (Μπολώνια, 1853-1868, 1870-1876, 1878, 1880-1882, 1885-1890), *L'Arte* (Φλωρεντία, 1851-1856), *Asmodeo* (Μιλάνο, 1873-1874, 1877-1888), *Il Barbiere di Siviglia* (Μιλάνο, 1832-1834), *Bazar* (Μιλάνο, 1841-1848), *Il Censore Universale dei Teatri* (Μιλάνο, 1829-1837), *Il Corriere dei Teatri* (Μιλάνο, 1838-1839), *Cosmorama (Pittorico)* (Μιλάνο, 1851-1852, 1857-1860, 1863-1901), *Le Cronache Musicali (Illustrate)* (Ρώμη, 1900-1901), *Don Marzio* (Μιλάνο, 1859-1860, 1864-1872), *Euterpe* (Μιλάνο, 1868-1871), *La Fama* (Μιλάνο, 1836-1848, 1850-1871, 1873-1877), *Il Figaro* (Μιλάνο, 1835-1848), *Fra Diavolo* (Πάρμα, 1883-1886), *Gazzetta Musicale di Firenze* (Φλωρεντία, 1853-1855, 1877-1880), *Gazzetta Musicale di Milano* (Μιλάνο, 1842-1848, 1850-1862, 1876, 1883-1884, 1886-1901), *Gazzetta Musicale di Napoli* (Νάπολη, 1852-1864), *Gazzetta Teatrale Italiana* (Μιλάνο, 1889-1901), *Gazzetta dei Teatri* (Μιλάνο, 1850-1852, 1855-1857, 1860-1863, 1876-1888, 1891, 1893), *Glissons, n'appuyons pas* (Μιλάνο, 1834-1840), *L'Italia Musicale* (Μιλάνο, 1847-1859, 1893), *La Moda* (Μιλάνο, 1836-1850), *Il mondo artistico* (Μιλάνο, 1868-1901), *Le Muse* (Μιλάνο, 1865), *La Musica* (Νάπολη, 1855, 1857-1859, 1876-1878, 1883-1885), *La Musica Popolare* (Μιλάνο, 1882-1885), *Napoli Musicale* (Νάπολη, 1868-1874, 1876-1881), *L'Osservatorio* (Μπολώνια, 1850-1852), *Paganini* (Γένοβα, 1887-1889, 1891), *Il Pirata* (Μιλάνο, 1835-1848), *Rigoletto* (Μιλάνο, 1863-1865), *Rivista Musicale Italiana* (Τορίνο, 1894-1901), *Rivista Teatrale Melodrammatica* (Μιλάνο, 1869-1901), *Satana* (Φλωρεντία, 1863-1864), *Lo Scaramuccia* (Φλωρεντία, 1853-1859), *La Scena Illustrata* (Φλωρεντία-Ρώμη, 1885-1889, 1891-1893), *Lo Spillo* (Πάρμα, 1883), *Lo Staffile* (Φλωρεντία, 1881-1897), *Strenna Teatrale Europea* (Μιλάνο, 1844-1848), *I Teatri* (Μιλάνο, 1827-1829), *Teatri, Arti e Letteratura* (Μπολώνια, 1824-1863), *Il Teatro* (Τορίνο, 1856), *Il Teatro Illustrato* (Μιλάνο, 1883-1892), *Il Trovatore* (Τορίνο, 1854-1859, Μιλάνο 1859-1860), *La Vita Artistica* (Ρώμη, 1901).
2. Εἰδικῶς γιὰ τὰ κερκυραϊκὰ λιμπρέτα εὐχαριστῶ πολὺ τὸν Κώστα Καρδάμη, ὁ ὅποιος, μεταξὺ ἄλλων στοιχείων, ἔθεσε στὴν διάθεσή μου καὶ τὴν εὑρετηρίαση τῶν λιμπρέτων τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας, ποὺ ἐκπονήθηκε ἀπὸ τοὺς Ἀθανάσιο Γούτο & Οὐρανία Νάτση (Ἐργαστήριο Ἑλληνικῆς Μουσικῆς τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ιονίου Πανεπιστημίου). Ἐπίσης εὐχαριστῶ πολὺ τὴν Στέλλα Κουρμπανᾶ, ἡ ὅποια μοῦ προσέφερε ἀπλόχερα δημοσιεύματα τοῦ ἀθηναϊκοῦ Τύπου ποὺ ἀφοροῦσαν στὴν παρούσα ἐργασία.

έπιβεβαιωμένες άναβιβάσεις / παραγωγές πλήρων όπερών πού έγιναν αποκλειστικῶς από ἐπαγγελματικοὺς ιταλικοὺς θιάσους ὅπερας, στὴν Κέρκυρα ἀπὸ τὴν σαιζὸν ὅπερας 1820/1 (ἔναρξη λειτουργίας τοῦ ἀνακαινισμένου Θεάτρου San Giacomo), στὴν Ζάκυνθο ἀπὸ τὴν σαιζὸν ὅπερας 1835/6 (ἔναρξη λειτουργίας τοῦ πρώτου καὶ ξύλινου Θεάτρου «Ἀπόλλων»), στὴν Κεφαλονιὰ ἀπὸ τὴν σαιζὸν ὅπερας 1837/8 (ἔναρξη λειτουργίας τοῦ θεάτρου ιδιοκτησίας τοῦ Ἀλεξάνδρου Σολομοῦ) καὶ στὴν Λευκάδα. “Οταν ὑπάρχει ἔστω καὶ ἡ παραμικρὴ ἔνδειξη ἀναβίβασης κάποιας ὅπερας ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπολύτως ἀπὸ τὶς σύγχρονες μὲ τὰ γεγονότα πηγές, τότε διακρίνουμε τὴν περίπτωση ἀναβίβασής της ὡς περισσότερο ἢ λιγότερο πιθανή μὲ τὸ νὰ τὴν καταγράψουμε ἀντιστοίχως εἴτε στὸν κατάλογο ἐντὸς ἀγκυλῶν, ἐφόσον θεωροῦμε ἰσχυρὴ ἢ πολὺ ἰσχυρὴ τὴν ὑπάρχουσα ἔνδειξη, εἴτε στὶς ὑποσημειώσεις, ὅταν ἡ ἔνδειξη εἶναι λιγότερο ἰσχυρή, ἀμφίβολη ἢ προβληματική.³ Ἔπισης, ὅπως εἶναι λογικό, στὸν παρόντα παραστασιολογικὸ κατάλο-

3. ‘Ο ἀρχικὸς ἐντοπισμὸς ἐνὸς τυπωμένου λυμπρέτου κάποιας ὅπερας ἀποτελεῖ μία πολὺ ἰσχυρὴ ἔνδειξη ἀναβίβασής της, γεγονὸς ποὺ τελικῶς πιστοποιεῖται τὶς περισσότερες φορὲς ἀπὸ ρήτες ἀναφορὲς σὲ ἄλλες πηγές τῆς ἐποχῆς. ‘Ομως, σὲ κάποιες – πολὺ λίγες – περιπτώσεις ἔχει ἀποδειχθεῖ ὅτι ἡ ὑπάρξη ἐνὸς τυπωμένου λυμπρέτου δὲν εἶναι ἐπαρκές στοιχεῖο γιὰ τὸ δεχθεῖ κανεὶς αὐτόχρονα ὅτι ἡ συγκεκριμένη ὅπερα ὄντως ἀναβίβασθη (βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν περίπτωση τοῦ τυπωμένου λυμπρέτου τῆς Linda di Chamounix τοῦ Donizetti γιὰ τὴν ματαιωθεῖσα σαιζὸν ὅπερας 1846/7 τῆς Κέρκυρας). Κατὰ συνέπεια, ὅταν ἡ ὑπάρξη ἐνὸς τυπωμένου λυμπρέτου μιᾶς ὅπερας δὲν συνοδεύεται ἀπὸ ἐπιβεβαιώση ἀναβίβασης τῆς συγκεκριμένης ὅπερας μέσω κάποιας ἄλλης πηγῆς, τότε τὴν συγκεκριμένην περίπτωση τὴν καταγράφουμε ἐντὸς ἀγκυλῶν, θεωρώντας τὴν δηλαδὴ ὡς πολὺ ἡ πάρα πολὺ πιθανή. Τὴν ἴδια ἀκριβῶς μεταχείριση ἐπιφυλάσσουμε καὶ σὲ ἔκεινες τὶς ὅπερες τῶν ὅποιων εἴχαν ἐπιβεβαιωμένα ἀρχίσει ὅτι πρόβες κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν καὶ εἴχε μάλιστα προσδιορισθεῖ καὶ ἡ ἡμερομηνία τῆς πρεμιέρας τους, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες στὶς πηγές τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸ τελικῶς συνέβη. Ἔπισης, κάποιες φορὲς ἀναφέρονται στὶς πηγές εἴτε ὅπερες ποὺ εἴχαν προγραμματισθεῖ γιὰ ἀναβίβαση πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη μιᾶς ὀπερατικῆς σαιζόν, εἴτε ὅπερες τῶν ὅποιων τὴν ἀναβίβαση σχεδίαζε ἡ ἐργολαβία τοῦ θεάτρου ἐνῷ εἴχε ἥδη ἀρχίσει ἡ ὀπερατικὴ σαιζόν. Μὲ βάση καὶ πάλι τὶς πηγές, ἐπιβεβαιώνεται ὅτι ὀρισμένες ἀπὸ αὐτές ὄντως ἀναβίβασθηκαν στὴν πορεία τῆς σαιζόν, ὅπότε τὶς ἔχουμε ἐντάξει κανονικὰ ἐντὸς τοῦ καταλόγου χωρὶς ἀγκύλες, ἐνῷ γιὰ κάποιες ἄλλες ἐλλείπουν

γο δὲν ἀναφέρονται δεύτερη φορὰ ὅτε ποὺ παίχθηκαν σὲ δύο θεατρικὲς περιόδους (π.χ. Φθινοπώρου καὶ Ἀπόκρεω) τῆς ἴδιας σαιζὸν ὅπερας, διότι πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια παραγωγὴ τῆς ἴδιας θεατρικῆς-ὀπερατικῆς ἐνότητας.

Ἐπειδὴ ἔνας παραστασιολογικὸς κατάλογος ποὺ δημοσιεύεται στὸ στενὸ πλαίσιο χώρου μιᾶς περιοδικῆς ἔκδοσης πρέπει νὰ εἶναι τέτοιος καὶ μόνο, δηλαδὴ μέσω τῆς ἀδιάσπαστης ἐνότητάς του νὰ ἔχει ἀποκλειστικῶς λειτουργικὴ καὶ χρηστικὴ διάσταση, ἔχουν σκοπίμως ἀποφευχθεῖ τόσο τὰ ἐντὸς ἢ ἐκτὸς καταλόγου σχόλια, δοῦ καὶ οἱ ἀνὰ παραγωγὴ παραπομπὲς καὶ ὑποσημειώσεις, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ εἴτε ἀφοροῦν πιθανολογούμενες, ἀμφίβολες ἢ προβληματικὲς περιπτώσεις ποὺ ἀπαιτοῦν εἰδικὴ διευκρίνιση, εἴτε ἀποτελοῦν ἐνδιαφέρουσες καὶ κρίσιμες πληροφοριακές προσθήκες.

Ο ἀκόλουθος κατάλογος εἶναι ὁ πληρέστερος ἀπὸ ὅσους ἔχουν δημοσιεύθει μέχρι σήμερα. Εἰδικῶς ὡς πρὸς τὴν Κέρκυρα, γιὰ τὶς παραστάσεις ὅπερας ποὺ δόθηκαν κατὰ τὸν 19^ο αἰώνα ἔχουν δημοσιεύθει κατὰ καιροὺς διάφοροι ἐλλιπέστατοι καὶ μὲ μεγάλα χρονικὰ κενὰ παραστασιολογικοὶ κατάλογοι.⁴ Στὸν ἀνὰ χείρας κατάλογο εἰσφέρουμε ἀφ’ ἐνὸς μὲν ἔνα πλήθος νέων προσθηκῶν (266 μῆρες εἰσέτι καταγραφεῖσες παραγωγὲς ὀπερῶν), ἀφ’ ἐτέρου δὲ προβαίνουμε σὲ διορθώσεις καὶ διευκρινίσεις ἀρκετῶν ἐπιμέρους προβληματικῶν ἢ ἔως σήμερα ἀνεξιχνίαστων περιπτώσεων. “Ἐτσι τὸ κερκυραϊκὸ παραστασιολόγιο τῆς περιόδου 1820-1900 ὑπερδιπλασιάζεται καὶ φθάνει πλέον – καὶ πρὸς τὸ παρὸν – στὶς 513 ἀπολύτως ἐπιβεβαιωμένες παραγωγές, ἐνῷ ταυτοχρόνως ἐπισημαίνουμε καὶ δεκάδες πιθανολογούμενες ἢ καὶ ἀμφίβολες παρα-

οὶ σχετικὲς πληροφορίες, δόπτε αὐτὲς τὶς τελευταῖς τὶς ὑποσημειώνυμε ἐδῶ καὶ ἐκτὸς καταλόγου.

4. Πιὸ πρόσφατος ἀπὸ αὐτοὺς ἥταν ἔνας συγκεντρωτικὸς κατάλογος ποὺ δημοσιεύεται τὸ 2013 ὁ Γ. Λεωτσάκος, μὲ 247 καταγραφές παραγωγῶν ὅπερῶν γιὰ τὴν περίοδο 1820-1900, τὶς ὅποιες ὁ ἐρευνητής ἀρύθμηκε ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς παλαιότερους καὶ ἥδη δημοσιευμένους, ἀλλὰ ἐλλιπέστατους καὶ μὲ μεγάλα χρονικὰ κενά, καταλόγους, χωρὶς ὅμως περαιτέρω συμπληρωματικὴ ἔρευνα πρωτογενῶν πηγῶν, διαδικασία ποὺ εἶναι ἀπαραίτητη προκειμένου νὰ ἀποφεύγονται οἱ ἀσκοπες ἐπαναλήψεις καὶ νὰ προαγχθεῖ ἡ ἔως σήμερα γνώση μας (βλ. Γιώργος Λεωτσάκος, Σπύρος Σαμάρας (1861-1917) ὁ Μεγάλος Αδικημένος τῆς Ἐντεχνης Ἐλληνικῆς Μουσικῆς. Δοκιμὴ Βιογραφίας, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013, σ. 85-120, ὅπου καὶ ἡ προηγούμενη σχετικὴ βιογραφία).

γωγές. Για τὴν Ζάκυνθο καὶ τὴν Κεφαλονιὰ ὑπῆρχε μέχρι σήμερα – ἀπ’ ὅσο γνωρίζουμε – ἔνας ὑποτυπώδης καὶ εἰς ἄκρον ἐλλιπής κατάλογος μὲ συνολικῶς μόνον 31 καταγραφεῖσες παραγωγὲς ὁπερῶν γιὰ τὴν περίοδο 1820-1900, 19 στὴν Ζάκυνθο καὶ 12 στὴν Κεφαλονιὰ.⁵ Μὲ τὶς ἐδῶ εἰσφερόμενες προσθῆκες καὶ διορθώσεις, τὸ παραστασιολόγιο τῶν δύο νησιῶν φθάνει πλέον – καὶ πρὸς τὸ παρὸν – στὶς 166 γιὰ τὴν Ζάκυνθο καὶ στὶς 139 γιὰ τὴν Κεφαλονιὰ ἀπολύτως ἐπιβεβαιωμένες παραγωγές, ἐνῶ καὶ πάλι ἐπισημαίνουμε πολλὲς πιθανολογύμενες ἦ καὶ ἀμφίβολες παραγωγές. Παρὰ ταῦτα, ὁ παρὼν κατάλογος δὲν εἶναι ἀκόμη πλήρης. Ὁ βαθμὸς πληρότητάς του ποικίλει ἀνὰ ὄπερατικὸ κέντρο καὶ ἀνὰ χρονικὴ περίοδο σὲ αὐτό. Ἐκτιμᾶμε ὅτι σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν Κέρκυρα αὐτὸς εἶναι ἀπὸ πολὺ χαμηλὸς ἔως ὑψηλὸς στὶς περισσότερες ὁπερατικὲς σαιζόν πρὸ τοῦ 1839, καὶ ἀπὸ πολὺ ὑψηλὸς ἔως καὶ ἀπόλυτος σὲ ἐκεῖνες μετὰ τὸ 1839, ἐνῶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὴν Ζάκυνθο καὶ τὴν Κεφαλονιὰ ὁ βαθμὸς πληρότητας τοῦ καταλόγου κινεῖται σὲ μερικὲς σαιζόν ἀκόμη καὶ σὲ ἀκρότατα ὅρια, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν πλήρη ἀγνοια τῶν παραστάσεων ποὺ δόθηκαν ἔως καὶ τὴν ἀπόλυτη γνώση αὐτῶν. Ὡς πρὸς τὴν Λευκάδα, τὰ ὑπάρχοντα ἐπιβεβαιωμένα στοιχεῖα εἶναι ἐλάχιστα, καθὼς ἡ ἐκεῖ ὁπερατικὴ κίνηση ἀποδεικνύεται ὅτι ἥταν ἐντελῶς περιστασιακὴ καὶ ἀπροσχεδίαστη. Κατὰ συνέπεια, εἶναι ἀπολύτως ἐπιθυμητὲς καὶ εὐπρόσδεκτες κάθε εἰδούς τεκμηριωμένες προσθῆκες.⁶

Τέλος, ἀς ἐπισημανθεῖ ὅτι σ’ αὐτὸν τὸν κατάλογο δὲν συμπεριλαμβάνονται:

- 1) περιπτώσεις ἀναβιβάσεως ἀποσπασμάτων ἀπὸ ὄπερες (π.χ. μεμονωμένων πράξεων ἷ κομμα-

τῶν), ὅπως συνέβαινε κάποιες φορὲς σὲ εὔεργετικὲς βραδίες μονωδῶν, σὲ ρεσιτάλ λυρικοῦ τραγουδιοῦ ἷ σὲ εἰδικὲς θεατρικὲς ἐκδηλώσεις ἔκτακτου ἷ πανηγυρικοῦ χαρακτῆρος,

- 2) ὀπερέτες («μελοδραμάτια») καὶ βωντβὶλ («vau-devilles», «κωμειδύλλια») πάσης προελεύσεως (ἀκόμη καὶ ἐὰν ἀναβιβάσθηκαν ἀπὸ ἐπαγγελματικοὺς ἵταλικοὺς θιάσους),
- 3) «μελοδραματικὲς σκηνές», «farse in musica» καὶ καντάτες (π.χ. *L’ errore fortunato* τοῦ Andrea Nencini κ.ο.ο.),
- 4) παραστάσεις ὁπερῶν μὲ ἐρασιτέχνες Ἐπτανήσιους συντελεστές (π.χ. *O Τυποψήφιος Βουλευτής* τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα).

Συντομογραφίες:

A: διεθνὴς θεατρικὴ περίοδος Ἀνοίξεως (Stagione Primavera), ἀπὸ τὴν Δευτέρα τοῦ Πάσχα ἔως καὶ τὸν Ιούνιο.

B: διεθνὴς θεατρικὴ περίοδος Θέρους (Stagione Estate), Ιούλιος καὶ Αὔγουστος.

C: διεθνὴς θεατρικὴ περίοδος Ἀπόκρεω / Καρναβαλιοῦ (Stagione Carnevale), ἀπὸ τὶς 25 ἷ 26 Δεκεμβρίου ἔως καὶ τὴν τελευταία Κυριακὴ τῆς Ἀποκριᾶς.

S: διεθνὴς θεατρικὴ περίοδος Σαρακοστῆς (Stagione Quaresima), ἀπὸ τὴν Καθαρὰ Δευτέρα ἔως καὶ τὴν Μεγάλη Πέμπτη τῆς Σαρακοστῆς.

F: διεθνὴς θεατρικὴ περίοδος Φθινοπώρου (Stagione Autunno), ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο ἔως καὶ τὶς 24 Δεκεμβρίου, παραμονὴ τῶν Χριστουγέννων.

Οἱ τίτλοι τῶν ὁπερῶν παρατίθενται στὴν ἵταλικὴ γλώσσα.

5. Βλ. Γεράσιμος Χυτήρης, Ἡ ὄπερα στὸ Θέατρο τοῦ Σαντζιάκομο τῆς Κέρκυρας. Ἔνας μακρὸς κατάλογος, Δημοσιεύματα Ἐταιρείας Κέρκυραϊκῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα 1994, σ. 61-63.

6. Ἐλπίζεται ἷ εἰσδοχὴ νέων στοιχείων γιὰ τὴν Ζάκυνθο,

ὅταν διεξαχθεῖ, ὀλοκληρωθεῖ καὶ δημοσιευθεῖ μία ἐνδελεχὴς καὶ τεκμηριωμένη μελέτη γιὰ τὰ ὁπερατικὰ δρώμενα τοῦ νησιοῦ κατὰ τὸν 19^ο αἰώνα, ἐνῶ γιὰ τὴν Κεφαλονιὰ καὶ τὴν Λευκάδα οἱ προσδοκίες εἶναι λιγοστές, καθὼς τὰ ἐρευνητικὰ περιθώρια φαντάζουν μᾶλλον στενά.

**ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΛΟΓΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΟΠΕΡΩΝ ΠΟΥ ΑΝΑΒΙΒΑΣΘΗΚΑΝ ΣΤΑ ΘΕΑΤΡΑ
ΤΩΝ ΕΠΤΑΝΗΣΩΝ ΑΠΟ ΙΤΑΛΙΚΟΥΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥΣ ΘΙΑΣΟΥΣ
ΑΠΟ ΤΟ 1820 ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ**

Α. ΚΕΡΚΥΡΑ ΔΙΕΘΝΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΔΟΙ	ΕΠΙΒΕΒΑΙΩΜΕΝΕΣ ΑΝΑΒΙΒΑΣΕΙΣ / ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΟΠΕΡΩΝ
Φ 1820, K 1820/1	<i>Clotilde</i> (Carlo Coccia).
Φ 1821, K 1821/2	[<i>La donna di genio volubile</i> (Marcos Antonio Portugal) (σε αύτήν ή κατά την σαιζόν 1822/3)]. ⁷
Φ 1822, K 1822/3	<i>Tancredi</i> (Gioacchino Rossini), <i>La gazza ladra</i> (Rossini), <i>L'occasione fa il ladro</i> (Rossini), [<i>La donna di genio volubile</i> (Portugal) (σε αύτήν ή κατά την σαιζόν 1821/2)]. ⁸
Φ 1823, K 1823/4	<i>Il trionfo dell'amicizia ossia La rosa bianca e la rosa rossa</i> (Giovanni Simone Mayr), <i>Le cantatrici villane</i> (Valentino Fioravanti), <i>I tre mariti</i> (Giuseppe Mosca), <i>L'apparenza inganna ossia Il portantino</i> (Paolo Brambilla), <i>Un avvertimento ai gelosi</i> (Stefano Pavesi), <i>La donna del lago</i> (Rossini).
Φ 1824, K 1824/5	<i>Eduardo e Cristina</i> (Rossini), <i>La Cenerentola</i> (Rossini), <i>Giannina e Bernardone</i> (Domenico Cimarosa), <i>La donna del lago</i> (Rossini). ⁹
Φ 1825, K 1825/6	<i>La guerra aperta ossia Astuzia contro Astuzia</i> (Pietro Carlo Guglielmi(ni)), <i>Elisa e Claudio</i> (Saverio Mercadante), <i>Aureliano in Palmyra</i> (Rossini), <i>Il falegname di Livonia</i> (Giovanni Pacini), <i>Tancredi</i> (Rossini). ¹⁰
Φ 1826, K 1826/7, Α 1827	<i>Semiramide</i> (Rossini), <i>I baccanali di Roma</i> (Pietro A. Generali), <i>Il Turco in Italia</i> (Rossini), [<i>La sposa fedele</i> (Pacini)], ¹¹ <i>Le nozze in campagna</i> (Guglielmi(ni)).
Φ 1827, K 1827/8	<i>Evelina</i> (Coccia), <i>L'ajo nell'imbarazzo</i> (Gaetano Donizetti), <i>Ginevra di Scozia</i> (Mayr).
Φ 1828, K 1828/9	<i>Donna Caritea</i> (Mercadante), <i>Regina di Spagna</i> (Mercadante), <i>La pastorella feudataria</i> (Nicola Vaccai), <i>L'Italiana in Algeri</i> (Rossini), <i>Aureliano in Palmyra</i> (Rossini), <i>Torvaldo e Dorliska</i> (Rossini), <i>Il Barone di Dolsheim ossia Federico, Re di Prussia</i> (Pacini).
Φ 1829, K 1829/30	<i>Giulietta e Romeo</i> (Vaccai), <i>Violenza e Costanza</i> (Mercadante), <i>La schiava di Bagdad</i> (Pacini), <i>Semiramide</i> (Rossini), <i>La donna del lago</i> (Rossini).
Φ 1830, K 1830/1	<i>Otello ossia Il Moro di Venezia</i> (Rossini), <i>Matilde di Shabran</i> (Rossini), <i>Il trionfo della fede ossia Gli Arabi nelle Gallie</i> (Pacini). ¹²
Φ 1831, K 1831/2	<i>Zadig e Astartea</i> (Vaccai), <i>Olivo e Pasquale</i> (Donizetti), <i>Tancredi</i> (Rossini), <i>Il Carnovale di Venezia</i> (Brambilla), <i>Ser Marcantonio</i> (Pavesi), <i>L'Italiana in Algeri</i> (Rossini), <i>La Cenerentola</i> (Rossini), <i>L'inganno felice</i> (Rossini). ¹³
Φ 1832, K 1832/3	<i>Elisa e Claudio</i> (Mercadante), <i>L'esule di Roma</i> (Donizetti).
Φ 1833, K 1833/4	<i>La Straniera</i> (Vincenzo Bellini), <i>Matilde di Shabran</i> (Rossini), <i>Il nuovo Figaro</i> (Luigi

7. Υπάρχει χειρόγραφο λιμπρέτο με χρονολογία 1822, χωρὶς ἀναφορὰ στὴν θεατρικὴ περίοδο.

8. "O.π.

9. Εἶχαν ἀρχικῶς προγραμματισθεῖ γιὰ ἀναβίβαση καὶ οἱ ὄπερες *Tancredi* (Rossini), *L'Italiana in Algeri* (Rossini), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *Matilde di Shabran* (Rossini) καὶ *Gli amori e larmi* (Mosca).

10. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἐτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ ὄπερα *L'Italiana in Algeri* (Rossini).

11. Ἐχει τυπωθεῖ λιμπρέτο μὲ χρονολογία Ἀπόκρεω 1828.

12. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἐτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση ὡς 2η παραγωγὴ καὶ ἡ ὄπερα *Il barbiere di Siviglia* (Rossini).

13. Υπάρχει τυπωμένη ἀνακοίνωση γιὰ τὴν εὐεργετικὴ βραδὶα δύο γυναικῶν μονωδῶν, χωρὶς ὅμως πλήρη χρονολογία (17. ; . ;), στὴν ὁποίᾳ ἀναγγέλλεται ὅτι μέρος τοῦ προγράμματος ἀποτελεῖ ἡ ὄπερα *L'inganno felice* τοῦ Rossini. Ἐκτιμᾶμε ὅτι ἡ ἀνακοίνωση εἶναι τῆς περιόδου Ἀπόκρεω 1832.

	Ricci), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>L'assedio di Corinto</i> (Rossini), <i>Maometto II</i> (Rossini).
Φ 1834, K 1834/5	<i>Norma</i> (Bellini), <i>Chiara di Rosembergh</i> (L.Ricci), <i>Il furioso (nell' isola di San Domingo)</i> (Donizetti), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini), <i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti).
Φ 1835, K 1835/6	<i>Anna Bolena</i> (Donizetti), <i>Gli esposti, ovvero Eran due or son tre</i> (L.Ricci), <i>La Cenerentola</i> (Rossini), <i>Il Mosè in Egitto</i> (Rossini), <i>La gioventù di Enrico V ossia La bella tavernara</i> (Ferdinand Hérold), <i>La gazza ladra</i> (Rossini).
Φ 1836, K 1836/7	<i>Parisina (d'Este)</i> (Donizetti), <i>Norma</i> (Bellini), <i>Nina, ossia pazza per l'amore</i> (Pietro Antonio Coppola), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Un'avventura di Scaramuccia</i> (L.Ricci), <i>Ines de Castro</i> (Giuseppe Persiani).
Φ 1837, K 1837/8	<i>Marino Faliero</i> (Donizetti), <i>Gli esiliati in Siberia</i> (Ἄλλως Otto mesi in due ore) (Donizetti), <i>Il nuovo Figaro</i> (L.Ricci), <i>I Puritani</i> (Bellini), <i>Belisario</i> (Donizetti). ¹⁴
Φ 1838, K 1838/9	<i>Il Crociato in Egitto</i> (Giacomo Meyerbeer), <i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti), <i>L'Italiana in Algeri</i> (Rossini), <i>Chiara di Rosembergh</i> (L.Ricci), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Semiramide</i> (Rossini).
Φ 1839, K 1839/40	<i>Gemma di Vergy</i> (Donizetti), <i>Matilde di Shabran</i> (Rossini), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Beatrice di Tenda</i> (Bellini), <i>Elisa e Claudio</i> (Mercadante), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Otello ossia Il Moro di Venezia</i> (Rossini), <i>Il Pirata</i> (Bellini).
Φ 1840, K 1840/1	<i>Roberto Devereux</i> (Donizetti), <i>Chi dura vince</i> (L.Ricci), <i>Marino Faliero</i> (Donizetti), <i>La Straniera</i> (Bellini), <i>La Marescialla d'Ancre</i> (Alessandro Nini), <i>I due Figaro ossia Il soggetto d'una commedia</i> (Giovanni Speranza), [<i>La prigione di Edimburgo</i> (Federico Ricci) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1841/2)]. ¹⁵
Φ 1841, K 1841/2	<i>Maria de Rudenz</i> (Donizetti), <i>Chiara di Rosembergh</i> (L.Ricci), <i>Torquato Tasso</i> (Donizetti), <i>Il giuramento</i> (Mercadante), <i>Beatrice di Tenda</i> (Bellini), <i>Parisina (d'Este)</i> (Donizetti), [<i>La prigione di Edimburgo</i> (F.Ricci) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1840/1)], ¹⁶ [<i>Le due illustri rivali</i> (Mercadante) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1842/3)]. ¹⁷
Φ 1842, K 1842/3	<i>Elena da Feltre</i> (Mercadante), <i>L'ajo nell'imbarazzo</i> (Donizetti), <i>Anna Bolena</i> (Donizetti), (<i>Il ritorno di</i>) <i>Columella</i> (dagli studi di Padova) (Fioravanti), <i>La Vestale</i> (Mercadante), <i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti), [<i>Le due illustri rivali</i> (Mercadante) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1841/2)]. ¹⁸
Φ 1843, K 1843/4	<i>Saffo</i> (Pacini), <i>La Cenerentola</i> (Rossini), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti), <i>I Briganti</i> (Mercadante), <i>Il ventaglio</i> (Pietro Raimondi), [<i>I Puritani</i> (Bellini) ²⁰]. ²¹
Φ 1844, K 1844/5	<i>Nabucco</i> (Giuseppe Verdi), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>I falsi monetari ovvero Don Eutichio e Sinforsa</i> (Lauro Rossi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini). ²²

14. Είχαν ἀρχικῶς προγραμματισθεῖ γιὰ ἀναβίβαση καὶ οἱ ὄπερες *L'ultimo giorno di Pompei* (Pacini), *L'occasione fa il ladro* (Rossini) καὶ *Le convenienze teatrali* (Donizetti). Η πρώτη ἔξι αὐτῶν θὰ ἀναβίβαζόταν ὡς 2^η παραγωγὴ τῆς σαιζόν.

15. "Έχει τυπωθεί λιμπρέτο με χρονολογία 1841, χωρίς άναφορά στην θεατρική περίοδο.

16. "O.π.

17. Ἐγει τυπωθεῖ λιμπρέτο χωρίς χρονολογία. Ἐκτιμᾶμε
ὅτι ἐντάσσεται στὴν χρονική περίοδο 1841-1843 (σαιζόν
ὅπερας 1841/2 ή 1842/3).

18. "O.π.

19. Υπάρχει ενδειξη ότι άναβιβάσθηκε και ή οπερα Roberto Devereux (Donizetti).

20. Ἐχει τυπωθεῖ λιμπρέτο γιὰ τὴν σαιζὸν ὄπερας 1843/4.

21. Υπάρχουν ένδειξεις ότι άναβιβάσθηκε και ή *Beatrice di Tenda* (Bellini).

22. Ή πρεμιέρα τῆς ὄπερας *I due sergenti* (ἐνὸς ἐκ τῶν L.Ricci, Alberto Mazzucato ἢ Gualtiero Sanelli, ἵσως τοῦ πρώτου ἔξ αὐτῶν) διεκόπη λόγω ἔντονων ἀποδοκιμασιῶν. Η ὄπερα δὲν ἐπανελήφθη, διότι ὁ θίασος ἔξεδιώχθη ώς ἀποτυχών. Ἀκόμη, ὑπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβίβασθη καὶ ἡ *Maria Padilla* (Donizetti).

Φ 1845, K 1845/6	<i>I Lombardi</i> (Verdi), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>Gemma di Vergy</i> (Donizetti), <i>Maria di Rohan</i> (Donizetti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>La soffitta degli artisti</i> (Eugenio Tancioni), <i>Il borgomastro di Schiedam</i> (Rossi), <i>Chi dura vince</i> (L.Ricci). ²³
Φ 1846, K 1846/7	<i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>Un'avventura di Scaramuccia</i> (L.Ricci), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Leonora</i> (Mercadante), <i>Attila</i> (Verdi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini).
[Φ 1847, K 1847/8]	Δέν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας. ²⁴
Φ 1848, K 1848/9	<i>Ernani</i> (Verdi), <i>Chiara di Rosembergh</i> (L.Ricci), <i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>Gli esposti</i> , ovvero <i>Eran due or son tre</i> (L.Ricci).
Φ 1849, K 1849/50	<i>Macbeth</i> (Verdi), (<i>Il ritorno di Columella</i> (dagli studi di Padova) (Fioravanti), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>La figlia del reggimento</i> (Donizetti), <i>Il Reggente</i> (Mercadante), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti). ²⁵
Φ 1850, K 1850/1	<i>B(u)ondelmonte</i> (Pacini), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti), <i>Nabucco</i> (Verdi), <i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>La prova di un'opera seria</i> (Giuseppe Mazza). ²⁶
Φ 1851, K 1851/2	<i>Poliuto</i> (Bellini), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>I Lombardi</i> (Verdi), <i>La Regina di Leone</i> ovvero <i>Una legge spagnuola</i> (Angelo Villanis), <i>Luisa Miller</i> (Verdi), (Armando) <i>Il gondoliero</i> (Francesco Chiaromonte), <i>La figlia del reggimento</i> (Donizetti), [I due Foscari (Verdi) ²⁷].
Φ 1852, K 1852/3	<i>Giovanna d'Arco</i> (Verdi), <i>Don Procopio</i> (Fioravanti καὶ ἄλλοι συνθέτες), <i>Gemma di Vergy</i> (Donizetti), <i>Gli esposti</i> , ovvero <i>Eran due or son tre</i> (L.Ricci), ²⁸ <i>I Puritani</i> (Bellini), <i>Il campanello (della notte)</i> (Donizetti), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Leonora</i> (Mercadante). ²⁹
Φ 1853, K 1853/4	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>La muta di Portici</i> (Daniel Auber), <i>Don Bucefalo</i> (Antonio Cagnoni), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>L'Orfana</i> (Ἐδουάρδου Λαμπελέτ), <i>Roberto il Diavolo</i> (Meyerbeer), <i>Isabella d'Aspreno</i> (Παύλου Καρρέ), <i>I pazzi per progetto</i> (Donizetti).
Φ 1854, K 1854/5	<i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>Il fornaretto</i> (Gualtiero Sanelli), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Fiorina o La fanciulla di Glaris</i> (Carlo Pedrotti), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il birrajo di Preston</i> (L.Ricci), <i>Don Procopio</i> (Fioravanti κ.ἄ.), <i>Stella di Napoli</i> (Pacini), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Chi dura vince</i> (L.Ricci), <i>Anna Winter</i> (Σπυρίδωνος Ξύνδα), [Lucia di Lammermoor (Donizetti) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1855/6) ³⁰].
Φ 1855, K 1855/6	<i>La battaglia di Legnano</i> (Verdi), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Ernani</i>

23. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἔτοι μαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ὁ *Nabucco* (Verdi). Ἀκόμη, ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι ἵσως ἀναβίβάσθηκαν καὶ οἱ ὥπερες *Il giuramento* (Mercadante) καὶ *Norma* (Bellini).
24. Ἡ συγκεκριμένη σαιζὸν ὥπερες ματαιώθηκε μόλις λίγες ἡμέρες πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξή της, λόγω ὀριστικῆς οἰκονομικῆς ἀδυναμίας καὶ παραίτησης τοῦ θεατρικοῦ ἐργολάβου. Μεταξὺ τῶν ὥπερων ποὺ εἶχαν προγραμματισθεῖ ἦταν ἡ *Linda di Chamounix*, ὅπως ἀποδεικνύει σχετικὸ λιμπρέτο ποὺ τυπώθηκε τὸ 1847 στὴν Κέρκυρα. Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸ 1820 ποὺ ματαιώθηκε σαιζὸν ὥπερες στὴν Κέρκυρα. (Ἡ δεύτερη φορὰ θὰ εἴναι τὸ 1894).
25. Ὑπάρχει ἐνδείξη ὅτι ἵσως ἀναβίβάσθηκε καὶ ἡ *Lucrezia Borgia* (Donizetti).
26. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῆς ὥπερας *I falsi monetari* (Rossi), ἐνῶ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἔτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ ὥπερα *La Sonnambula* (Bellini), ἡ ὥποια ὅμως ἀντικαταστάθηκε τελικῶς ἀπὸ τὴν *Leonora* (Mercadante).

27. Ὑπάρχει ἐνδείξη ὅτι ἵσως ἀναβίβάσθηκε καὶ ἡ ὥπερα *I due Foscari* (Verdi).
28. Ἐχει τυπωθεῖ λιμπρέτο τῶν *Espositi* τοῦ L. Ricci χωρὶς χρονολογία, ποὺ φέρει ὅμως τὴν – προφανῶς μεταγενέστερη – χειρόγραφη χρονολογικὴ ἐνδείξη 1851, προσανατολίζει δηλαδὴ τὴν ἔρευνα πρὸς τὶς σαιζὸν ὥπερες 1850/1 ἡ 1851/2. Ἐκτιμάμε ὅτι πρόκειται περὶ λάθους, καθὼς γιὰ αὐτές τὶς σαιζὸν δὲν ὑπάρχει πληροφορία ὅτι ἀναβίβάσθηκαν οἱ *Espositi*. Ἀντιθέτως, πιστεύουμε ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ λιμπρέτο τῆς σαιζὸν ὥπερας 1852/3, κατὰ τὴν ὥποια ὅντως ἀναβίβάσθηκε αὐτὴ ἡ ὥπερα.
29. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῆς ὥπερας *I falsi monetari* (Rossi), ἐνῶ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἔτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ ὥπερα *La Sonnambula* (Bellini), ἡ ὥποια ὅμως ἀντικαταστάθηκε τελικῶς ἀπὸ τὴν *Leonora* (Mercadante).
30. Ἐχει τυπωθεῖ λιμπρέτο μὲ χρονολογία 1855, χωρὶς ἀναφορὰ στὴν θεατρικὴ περίοδο.

	(Verdi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Il domino nero</i> (Rossi), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>La Cenerentola</i> (Rossini), <i>Il Conte Giuliano</i> (Ξύνδα), <i>Il Bravo</i> (Mercadante), [<i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti) (σε αυτήν ή κατά την σαιζόν 1854/5) ^{31]} . ³²
Φ 1856, K 1856/7	<i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il giuramento</i> (Mercadante), <i>Maria Padilla</i> (Donizetti), <i>Norma</i> (Bellini), <i>I Masnadieri</i> (Verdi), <i>L'Ebreo</i> (Giuseppe Apolloni), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Dirce, figlia di Aristodemo</i> (Δομένικου Παδοβᾶ), <i>Olema la schiava</i> (Γενόντα Καστίλλα) (Έδ. Λαμπελέτ). ³³
Φ 1857, K 1857/8	<i>Marco Visconti</i> (Enrico Petrella), <i>Don Checco</i> (Nicola De Giosa), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>I falsi monetari</i> (Rossi), <i>Luisa Miller</i> (Verdi), <i>Pipelle(t) ossia Il portinajo di Parigi</i> (Serafino De Ferrari), <i>La Rediviva</i> (Καρρέρο), [<i>Stiffelio</i> (Verdi)], ³⁴ [<i>Attila</i> (Verdi)]. ³⁵ ³⁶
Φ 1858, K 1858/9	<i>Luisa Strozzi</i> (Sanelli), <i>Tutti in maschera</i> (Pedrotti), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Macbeth</i> (Verdi), (<i>Il ritorno di Columella</i> (dagli studi di Padova) (Vincenzo Fioravanti), <i>Aroldo</i> (Verdi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini).
Φ 1859, K 1859/60	<i>Matilde da Valdelmo</i> (Giovanni Grassoni), <i>Il Conte di Stennedof</i> (Benedetto Zabban), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Chi dura vince</i> (L.Ricci), <i>La Vestale</i> (Mercadante), <i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>I Normanni a Parigi</i> (Mercadante), <i>La Traviata</i> (Verdi). ³⁷
Φ 1860, K 1860/1	<i>I Vespi Siciliani</i> (Verdi), <i>La dama a servire</i> (Francesco Cortesi), <i>Crispino e la Comare</i> (L. & F.Ricci), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Vittore Pisani</i> (Achille Peri), <i>Il Don Crescendo</i> (Ermanno Picchi & Ettore Fiori), <i>Maria de Rudenz</i> (Donizetti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini).
Φ 1861, K 1861/2	<i>Belisario</i> (Donizetti), <i>Il Saltimbanco</i> (Pacini), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Un' avventura di Scaramuccia</i> (L.Ricci), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi). ³⁸
Φ 1862, K 1862/3	<i>Beatrice di Tenda</i> (Bellini), <i>Roberto Devereux</i> (Donizetti), <i>Fiorina o La fanciulla di Glaris</i> (Pedrotti), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Marino Faliero</i> (Donizetti), <i>Il castello maledetto</i> (Έδ. Λαμπελέτ), <i>Tutti in maschera</i> (Pedrotti), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi).
Φ 1863, K 1863/4	<i>Jone</i> (Petrella), <i>Pipelle(t) ossia Il portinajo di Parigi</i> (Ferrari), <i>Luisa Miller</i> (Verdi), <i>Il birrajo di Preston</i> (L.Ricci), <i>Elena di Tolosa</i> (Petrella), <i>Norma</i> (Bellini), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Don Checco</i> (De Giosa), <i>Macbeth</i> (Verdi).
Φ 1864, K 1864/5	<i>Atilla, Maria di Rohan</i> (Donizetti), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>L'Ebreo</i> (Apolloni), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>La Vestale</i> (Mercadante). ³⁹

31. Ο.π.

32. Επίσης, υπάρχει τυπωμένο λιμπρέτο με τὴν διανομὴν καὶ τὸ λοιπὸ προσωπικὸ τῆς παραγωγῆς τοῦ *Nabucco* (Verdi) ποὺ δόθηκε τὴν περίοδο Φθινοπώρου 1844, φέρει ὅμως τὴν χειρόγραφη χρονολόγηση «*La sera del Natale 1855*» («βράδυ Χριστουγέννων 1855»). Πρόκειται περὶ λάθους ἐκείνου ποὺ ἔγραψε μεταγενέστερα τὴν συγκεκριμένη χρονολόγηση, εἴτε ἀναφέρεται στὸ παλαιὸ εἴτε στὸ νέο ἡμερολόγιο, καθὼς τὴν σαιζόν 1855/6 δὲν ἀναβίβασθηκε ὁ *Nabucco* (Verdi). Μὲ τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο στὶς 25.12.1855 ἀναβίβασθηκε ὁ *Trovatore* (βλ. *Gazzetta dei Teatri*, anno XIX, N. 5 (23.1.1856), σ. 18) καὶ μὲ τὸ νέο ἡμερολόγιο στὶς 13.12.1855 ἀναβίβασθηκε ἡ *Sonnambula* (Bellini) (βλ. *L'Italia Musicale*, anno VIII, N. 2 (5.1.1856), σ. 7-8 καὶ *La Fama*, anno XV, N. 5 (17.1.1856), σ. 19-20).

33. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῆς ὄπερας *Beatrice di Tenda* (Bellini).

34. Ἐχει τυπωθεῖ λιμπρέτο μὲ χρονολογικὴ ἔνδειξη Φθινόπωρο 1857.

35. Ἐχει τυπωθεῖ λιμπρέτο μὲ χρονολογικὴ ἔνδειξη Ἀπόκρεω 1858.

36. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἐτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ ὄπερα *La Traviata* (Verdi).

37. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἐτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ ὄπερα *Il Saltimbanco* (Pacini), ἀλλὰ δὲν φαίνεται νὰ συνέβη κάτι τέτοιο.

38. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἐτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ οἱ ὄπερες *Anna Bolena* (Donizetti), *Il Turco in Italia* (Rossini), *La Traviata* (Verdi) καὶ *La Sonnambula* (Bellini).

39. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἐτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ὁ *Nabucco* (Verdi).

Φ 1865, K 1865/6	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Parisina (d'Este)</i> (Donizetti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), (<i>Il ritorno di Columella</i> (dagli studi di Padova) (Fioravanti)). ⁴⁰
K 1866/7	<i>Ultimi giorni di Suli</i> (Ferrari).
Φ 1867, K 1867/8	<i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>Fiorina o La fanciulla di Glaris</i> (Pedrotti), <i>Jone</i> (Petrella), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>La Contessa d'Amalfi</i> (Petrella), <i>Marta</i> (Friedrich Flotow), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Fior di Maria</i> (Καρρέρος).
Φ 1868, K 1868/9	<i>Norma</i> (Bellini), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), [<i>Ernani</i> (Verdi)]. ⁴¹ [⁴²]
Φ 1869, K 1869/70	<i>Isabella d'Aragona</i> (Pedrotti), <i>Saffo</i> (Pacini), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Marta</i> (Flotow), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini).
Φ 1870, K 1870/1	<i>Simon Boccanegra</i> (Verdi), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>Elnava</i> (Ξάλως: <i>L'assedio di Leida</i>) (Petrella), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Jone</i> (Petrella), <i>Il muratore di Napoli</i> (Mario Aspa), <i>Il Carnevale di Venezia ossia Le precauzioni</i> (Petrella), <i>Don Checco</i> (De Giosa).
Φ 1871, K 1871/2	<i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Il giuramento</i> (Mercadante), <i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>Il birrajo di Preston</i> (L.Ricci), <i>Luisa Miller</i> (Verdi).
Φ 1872, K 1872/3	<i>Faust</i> (Charles Gounod), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Ruy Blas</i> (Filippo Marchetti), <i>Poliuto</i> (Bellini), <i>Cicco e Cola</i> (Alfonso Buonomo), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti), <i>Rigoletto</i> (Verdi). ⁴³
Φ 1873, K 1873/4	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Pipelle(t) ossia Il portinajo di Parigi</i> (Ferrari), <i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>I falsi monetari</i> (Rossi), <i>L'Ebreo</i> (Apolloni). ⁴⁴
Φ 1874, K 1874/5	<i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>Faust</i> (Gounod), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Matilde di Shabran</i> (Rossini), <i>Le Educande di Sorrento</i> (Emilio Usiglio). ⁴⁵
Φ 1875, K 1875/6	<i>I promessi sposi</i> (Amilcare Ponchielli), <i>Tutti in maschera</i> (Pedrotti), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>Oitona</i> (Διονυσίου Ροδοθεάτου), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Macbeth</i> (Verdi), <i>Faust</i> (Gounod), [<i>Pipelle(t) ossia Il portinajo di Parigi</i> (Ferrari) (σὲ αὔτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1876/7)], ⁴⁶ [<i>Norma</i> (Bellini) (σὲ αὔτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1876/7)]. ⁴⁷
Φ 1876, K 1876/7	<i>Don Sebastiano</i> (Donizetti), <i>Le Educande di Sorrento</i> (Usiglio), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>Marta</i> (Flotow), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Il nuovo Figaro</i>

40. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἔτοιμα-ζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ *Lucrezia Borgia* (Donizetti).

41. Ὑπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβίβάσθηκε καὶ ὁ *Ernani* (Verdi).

42. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι ἡ πρώτη παραγωγὴ θὰ ἦταν ἡ ὥπερα *I Lombardi* (Verdi) καὶ τυπώθηκε καὶ τὸ σχετικὸ λυμπρέτο.

43. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν θὰ ἀναβίβαζόταν καὶ ἡ ὥπερα *Il Capitano Nero* (λίγο μεταγενέστερος τίτλος: *L'ultimo dei Falieri*) τοῦ Μπολωνέζου καλλιτεχνικοῦ πράκτορα καὶ μαestro Alessandro Magotti, ὁ ὥπειος εἶχε προμηθεύσει καὶ τὸν θίασο. Αὐτὸ δὲν κατέστη ἐφικτό.

44. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν θὰ ἀναβίβαζόταν καὶ οἱ ὥπερες *Roberto il Diavolo* (Meyerbeer), *Gli Esposti* (L.Ricci) καὶ (*Il*

ritorno di Columella (dagli studi di Padova) (Fioravanti).

45. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν θὰ ἀναβίβαζοταν καὶ οἱ ὥπερες *La Traviata* (Verdi), *Don Procopio* (Fioravanti κ.ἄ.) καὶ *L'ultimo dei Falieri* (προηγούμενος τίτλος: *Il Capitano Nero*) τοῦ A. Magotti, ἐνῶ σκοπίμως κυκλοφόρησε γιὰ προφανέστατους διαφημιστικοὺς λόγους καὶ ἡ μᾶλλον ὑπερβολικὴ φήμη ὅτι, ἐὰν ὁ θίασος ἀποδεικνύστων «ίκανός», θὰ ἀναβίβαζόταν καὶ ἡ *Aida* (Verdi). Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἡ τελευταία παραγωγὴ θὰ ἦταν ὁ *Don Pasquale* (Donizetti). Τελικῶς ἀναβίβάσθηκαν μόνον οἱ 8 ὥπερες τοῦ καταλόγου.

46. Ἐχει τυπωθεῖ λυμπρέτο μὲ χρονολογίᾳ 1876, χωρὶς ἀναφορὰ στὴν θεατρικὴ περίοδο.

47. °Ο.π.

	(L.Ricci), <i>La Traviata</i> (Verdi), [Pipele(t) ossia <i>Il portinajo di Parigi</i> (Ferrari) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1875/6) ^{48], [Norma (Bellini) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1875/6)^{49].}}
Φ 1877, K 1877/8	<i>Il Guarany</i> (Carlos Gomes), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti), <i>Il birrajo di Preston</i> (L.Ricci), <i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>I falsi monetari</i> (Rossi), <i>La Traviata</i> (Verdi).
Φ 1878, K 1878/9	<i>L'Ebreo</i> (Apolloni), <i>Don Procopio</i> (Fioravanti χ.δ.), <i>Jone</i> (Petrella), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>Il Carnevale di Venezia</i> ossia <i>Le precauzioni</i> (Petrella), <i>La campana dell'eremitaggio</i> (Errico Sarria), <i>La Vestale</i> (Mercadante), <i>La Traviata</i> (Verdi).
Φ 1879, K 1879/80	<i>Salvator Rosa</i> (Gomes), <i>La figlia del reggimento</i> (Donizetti), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>Le Educande di Sorrento</i> (Usiglio), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Napoli di Carnevale</i> (De Giosa), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti), <i>Don Carlo</i> (Verdi).
Φ 1880, K 1880/1	<i>Don Carlo</i> (Verdi), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Papà Martin</i> (Antonio Cagnoni), <i>Faust</i> (Gounod).
Φ 1881, K 1881/2	<i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>Tutti in maschera</i> (Pedrotti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Faust</i> (Gounod), <i>Don Giovanni</i> (Wolfgang Amadeus Mozart), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Nabucco</i> (Verdi).
Φ 1882, K 1882/3	<i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>I promessi sposi</i> (Petrella), <i>I Puritani</i> (Bellini), <i>Belisario</i> (Donizetti), <i>Marco Bozzari</i> (Riccardo Bonicioli), <i>Le donne curiose</i> (Usiglio), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), (<i>Il ritorno di</i> <i>Columella</i> (dagli studi di Padova) (Fioravanti), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Luisa Miller</i> (Verdi).
Φ 1883, K 1883/4	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti), <i>I Vespi Siciliani</i> (Verdi), <i>La campana dell'eremitaggio</i> (Sarria), <i>Aida</i> (Verdi).
Φ 1884, K 1884/5	<i>Salvator Rosa</i> (Gomes), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Nabucco</i> (Verdi), <i>Fra Diavolo</i> (Auber), <i>Saffo</i> (Pacini), <i>Faust</i> (Gounod), <i>Mignon</i> (Ambroise Thomas), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti). ⁵⁰
Φ 1885, K 1885/6	<i>Gli Ugonotti</i> (Meyerbeer), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Maria di Rohan</i> (Donizetti), <i>Aida</i> (Verdi), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Pipele(t) ossia Il portinajo di Parigi</i> (Ferrari).
Φ 1886, K 1886/7	<i>L'Ebreo</i> (Jacques Fromental Halévy), <i>Dinorah</i> (Meyerbeer), <i>Faust</i> (Gounod), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>Le Educande di Sorrento</i> (Usiglio).
Φ 1887, K 1887/8	<i>La Gioconda</i> (Ponchielli), <i>Fra Diavolo</i> (Auber), <i>Jone</i> (Petrella), <i>Il Guarany</i> (Gomez), <i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>Il birrajo di Preston</i> (L.Ricci).
Φ 1888, K 1888/9	<i>Ernani</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>I Puritani</i> (Bellini), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Flora Mirabilis</i> (Σπύρου Σαμάρα). ⁵¹
Φ 1889, K 1889/90	<i>L'Africana</i> (Meyerbeer), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Carmen</i> (Georges Bizet), <i>Luisa Miller</i> (Verdi), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>La Traviata</i> (Verdi). ⁵²
Φ 1890, K 1890/1	<i>La Gioconda</i> (Ponchielli), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Aida</i> (Verdi), <i>Carmen</i> (Bizet), <i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>Guglielmo Tello</i> (Rossini), <i>Mignon</i> (Thomas), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi).
Φ 1891, K 1891/2	<i>I Lombardi</i> (Verdi), <i>Regina e Contadina</i> (Sarria), <i>Mignon</i> (Thomas), <i>Cavalleria Rusticana</i> (Pietro Mascagni), <i>Marta</i> (Flotow), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Tutti in maschera</i> (Pedrotti),

48. °.π.

49. °.π.

50. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν θὰ ἀναβιβάζονται καὶ οἱ ὄπερες *Don Carlo* (Verdi), *Rigoletto* (Verdi) καὶ *I Puritani* (Bellini).

51. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινωθῆκε ὅτι θὰ ἀναβιβάζονται καὶ ἡ *Carmen* (Bizet), ἀλλὰ αὐτὸ δὲν συνέβη.

52. Η πρεμιέρα τῆς ὄπερας *L'elisir d'amore* (Donizetti) διεκόπη λόγω ἐντόνων ἀποδοκιμασιῶν. Η ὄπερα δὲν ἐπανελήφθη.

Gli Ugonotti (Meyerbeer), *Un tramonto* (Gaetano Coronaro), *Napoli di Carnevale* (De Giosa).

Φ 1892, Κ 1892/3	Otello (Verdi), Fra Diavolo (Auber), Cavalleria Rusticana (Pietro Mascagni), Fiorina o La fanciulla di Glaris (Pedrotti), Roberto il Diavolo (Meyerbeer), La Favorita (Donizetti), La campana dell'eremitaaggio (Sarria), Un ballo in maschera (Verdi), Faust (Gounod), Pipele(t) ossia Il portinajo di Parigi (Ferrari). ⁵³
K 1893/4, Σ 1894	Ruy Blas (Marchetti), Lucia di Lammermoor (Donizetti), Rigoletto (Verdi), La forza del destino (Verdi), Mefistofele (Arrigo Boito), I Puritani (Bellini). ⁵⁴
[Φ 1894, K 1894/5]	Δέν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας. ⁵⁵
Θ 1895	Δέν εἶναι γνωστές. ⁵⁶
Φ 1895, Κ 1895/6	Manon Lescaut (Giacomo Puccini), Aida (Verdi), Carmen (Bizet), Faust (Gounod), I Pagliacci (Ruggero Leoncavallo), Cavalleria Rusticana (Mascagni), Norma (Bellini), La Traviata (Verdi). ⁵⁷
Θ 1896	<i>La figlia di Madama Angot</i> (Charles Lecocq). ⁵⁸
Σεπτέμβριος 1896	Τήν ματαίωση τῆς σαιζὸν ὥπερας γιὰ τὶς περιόδους Φθινοπώρου 1896 καὶ Ἀπόκρεω 1896/7 (βλ. παρακάτω) ἔσπευσε νὰ τὴν ἐκμεταλλευθεῖ ὁ θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας καὶ βαρυτόνος Enrico Massini, ποὺ κατέφθασε στὸ νησὶ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1896 καὶ ἔδωσε μία σειρὰ παραστάσεων ὥπερας μὲ τὸν περιοδεύοντα θίασό του. Ὁ Enrico Massini, κατὰ τὴν ἀμέσως προηγούμενη διετίᾳ καὶ μὲ τὸν ἴδιο περίπου θίασο, εἶχε δώσει παραστάσεις μὲ «ὅπερες ρεπερτορίου» ⁵⁹ σὲ πόλεις τῆς Ρουμανίας καὶ τῆς Βουλγαρίας (Bou-

53. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῶν ὄπερῶν *Don Carlo* (Verdi) καὶ *Il Trovatore* (Verdi). Ἐπίσης, κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι θὰ ἀναβίβαζονταν καὶ οἱ ὥπερες *Rigoletto* (Verdi) καὶ *Le nozze di Figaro* (W. A. Mozart).

54. Ὁ ἀρχικὸς θίασος, τὸν ὄποιο εἶχε σχηματίσει ὁ πρώην κωμικὸς μπάσος καὶ νεόκοπος ἑργολάβος Antonio Landi (Ἀντώνιος Λάνδης / Δαφαράνος, Κερκυραῖος ἐβραϊκῆς καταγωγῆς) διελύθη πρόωρα στὴν Ἰταλία, διότι ὁ Landi δὲν εἶχε νὰ πληρώσει ὅχι μόνο τὸν πρῶτο μισθό, ἀλλὰ οὔτε κὰν τὰ ἔξοδα τοῦ ἀτμοπλοίου ταξιδίου γιὰ τὴν Κέρκυρα. Παρὰ ταῦτα, ἔστω καὶ καθυστερημένα (χάθηκε ἡ περίοδος Φθινοπώρου 1893), ἡ ἑργολαβία ἀνετέθη στὸν ἔμπειρο καὶ δοκιμασμένο Angelo Dechet, ὁ ὄποιος σχημάτισε νέο θίασο γιὰ τὶς περιόδους Ἀπόκρεω 1893/4 καὶ *Σαρακοστῆς* 1894.

55. Ὁ ἀρχικὸς προκηρυχθεὶς διαγωνισμὸς γιὰ τὴν ἀναδοχὴν τῆς ἑργολαβίας γιὰ τὶς περιόδους Φθινοπώρου 1894 καὶ Ἀπόκρεω 1894/5 ὑπῆρξε ἄγονος, λόγω τῶν ἀσφυκτικῶν ὄρων τῆς δημοσιευθεῖσας προκήρυξης σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν πολὺ μικρὴ οἰκονομικὴ ἐπιχειρήγηση ποὺ προβλεπόταν σ' αὐτήν. Ἔγινε ἐπαναπροκήρυξη τοῦ διαγωνισμοῦ, ἀκριβῶς ὅμως μὲ τὸν τοῦτο ίδιους καλλιτεχνικούς, ἐπιχειρηματικούς καὶ οἰκονομικούς ὄρους, μὲ φυσικὸ ἐπακόλουθο καὶ πάλι νὰ μὴν ὑπάρξῃ ἐνδιαφερόμενος. Τελικῶς, δὲν δόθηκαν παραστάσεις αὐτὴ τὴν σαιζόν. Ἡταν μόλις ἡ δεύτερη φορὰ ἀπὸ τὸ 1820 ποὺ ματαιώθηκε σαιζὸν ὥπερας στὴν Κέρκυρα (ἡ πρώτη ἦταν τὸ 1847).

56. Ἐμφανίσθηκε ὁ ιταλικὸς θίασος ὥπερετῶν τοῦ Odoardo Franzini, ὁ ὄποιος ἔπαιξε κυρίως γαλλικές καὶ ιταλικές ὥπερέτες. Ἐπειδὴ ὅμως ἐκείνη ἀκριβῶς τὴν χρονιὰ εἶχε στὸ ρεπερτόριό του καὶ παρουσίαζε καὶ τὰ ἔργα Caval-

leria Rusticana (Mascagni) καὶ *La figlia di Madama Angot* (Lecocq), πιθανολογοῦμε ὅτι τὰ ἀναβίβασε καὶ στὴν Κέρκυρα.

57. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῶν ὄπερῶν *Mignon* (Thomas) καὶ *La Gioconda* (Ponchielli), κάτι τὸ ὄποιο δὲν συνέβη τελικῶς.

58. Ἐμφανίσθηκε ὁ ναπολιτανικὸς θίασος ὥπερετῶν τοῦ Rodolfo Ciro Scognamiglio, ὁ ὄποιος ἔπαιξε κυρίως γαλλικές καὶ ιταλικές ὥπερέτες (καὶ τὴν Cin-Ko-Ka, ιαπωνικοῦ μουσικοῦ ὑφους καὶ ὑπόθεσης τοῦ August Sommer).

59. Μὲ τὸν ὄρο «ὅπερες ρεπερτορίου» ἐννοεῖται ἔνα σύνολο ὄπερῶν, τὶς ὄποιες οἱ περιφερόμενοι θίασοι ὥπερας ἦταν ἀμέσως ἔτοιμοι νὰ προσφέρουν σὲ ὄποιονδήποτε θεατρικὸ χώρο κατὰ τὶς τρεῖς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19^{ου} αἰώνα. Αὐτὸ τὸ σύνολο περιελάμβανε τὶς τότε πιὸ συχνὰ παιζόμενες καὶ πιὸ προσφιλεῖς στὸ κοινὸ ὥπερες (ἀδιάφορο ἐάν παλαιές ἢ καινούργιες), ὅπως *Il barbiere di Siviglia* τοῦ Rossini, *Norma* καὶ *La Sonnambula* τοῦ Bellini, *Ermanni*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Aida* καὶ *Otello* τοῦ Verdi, *Lucia di Lammermoor*, *La Favorita* καὶ *Lucrezia Borgia* τοῦ Donizetti, *Jone* τοῦ Petrella, *Ruy Blas* τοῦ Marchetti, *Faust* τοῦ Gounod, *Carmen* τοῦ Bizet, *Mignon* τοῦ Thomas, *La Gioconda* τοῦ Ponchielli, *Cavalleria Rusticana* τοῦ Mascagni, *Pagliacci* τοῦ Leoncavallo, *Manon Lescaut* καὶ *La Bohème* τοῦ Puccini κ.τ.λ. Ὁπως εἶναι προφανές, αὐτὸς ὁ κατάλογος διαρκεῖς ἀνανεώνταν καὶ ἐμπλουτίζόταν μὲ – ἀς ἐπιτραποῦν οἱ ἐκφράσεις – διὰ «φρέστο» καὶ «ζεστό» ἀποκτοῦσε μεγάλη φήμη καὶ ζητεῖτο ἀπὸ τὸ κοινό. Οἱ θιασάρχες περιφερόμενων θιάσων μὲ «ὅπερες ρεπερτορίου» δέθεταν ἔμπειρο, πολυδύναμο καὶ «έτοιμοπόλεμο» ἀνθρώπινο δύναμικό, καθὼς

κουρέστι, Βραΐλα, Σόφια, Φιλιππούπολη κ.ά.), ἀλλάζοντας μάλιστα ἔργο κάθε 1 ἔως 3 τὸ πολὺ ἡμέρες. Πιστεύουμε ὅτι ἀρκετὲς «ὅπερες ρεπερτορίου» πρέπει νὰ ἀναβίβασε καὶ στὴν Κέρκυρα.⁶⁰

[Φ 1896, Κ 1896/7] Δὲν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας.⁶¹

[Σ 1897] Ἀμφίβολη ἡ διεξαγωγὴ αὐτῆς τῆς σαιζόν.⁶²

Φ 1897, Κ 1897/8 *L'Africana* (Meyerbeer), *I Pagliacci* (Leoncavallo), *Faust* (Gounod), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *I pescatori di perle* (Bizet), *Rigoletto* (Verdi).⁶³

[Α 1898] Ἀμφίβολη ἡ διεξαγωγὴ αὐτῆς τῆς σαιζόν.⁶⁴

Θ 1898 Δὲν εἶναι γνωστές.⁶⁵

Φ 1898, Κ 1898/9 *Manon* (Massenet), *La Favorita* (Donizetti), *La Gioconda* (Ponchielli), *I Pagliacci* (Leoncavallo), *La Bohème* (Puccini).⁶⁶

Κ 1899/1900, *La Bohème* (Puccini), *La Traviata* (Verdi), *Rigoletto* (Verdi), *Cavalleria Rusticana*

Σ 1900 (Mascagni), *Manon* (Massenet).

Φ 1900 Δὲν εἶναι γνωστές.⁶⁷

Κ 1900/1, Σ 1901 *Mefistofele* (Boito), *Aida* (Verdi), *La Favorita* (Donizetti), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *La Bohème* (Puccini), *I pescatori di perle* (Bizet).⁶⁸

καὶ πλήρη ὡδιότητη ὑλικοτεχνικὴ ὑποδομὴ, ὅπότε εἶχαν τὴν εὐχέρεια νὰ ἀλλάζουν ἔργο ἀκόμη καὶ κάθε ἡμέρα (συνήθως ἐπαιζόντων τὴν ἴδια ὥπερα γιὰ τρεῖς τὸ πολὺ συνεχόμενες ἡμέρες), μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μποροῦν νὰ προσφέρουν στὸ κοινὸ ἀκόμη καὶ 20 διαφορετικὲς «ὅπερες ρεπερτορίου» ἐντὸς δύο μόλις μηνῶν.

60. Βλ. καὶ τὰ τῆς παρουσίας τοῦ ἴδιου θίασος στὴν Κεφαλονία κατὰ τὴν ἀμέσως ἐπόμενη περίοδο Ἀπόκρεω 1896/7.

61. Προκηρύχθηκε διαγωνισμὸς γιὰ τὴν ἀναδοχὴ τῆς ἔργοιλαβίας γιὰ τὶς περιόδους Φθινοπώρου 1896 καὶ Ἀπόκρεω 1896/7, ἀλλὰ συνέβη ἀκριβῶς ὅτι καὶ μὲ τὴν ματαιωθεῖσα σαιζόν 1894/5. Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν τρίτη καὶ τελευταῖα φορὰ ἀπὸ τὸ 1820 ποὺ ματαιώθηκε σαιζόν ὥπερας στὴν Κέρκυρα.

62. Τὸν Ἱανουάριο τοῦ 1897 ἀνακοινώθηκε ὅτι κατὰ τὴν περίοδο Σαρακοστῆς 1897 θὰ ἐμφανιζόταν ὁ θίασος ὥπερας «Compagnia Sociale Di Napoli, Serio e Bellobono» ποὺ ἐπαιξε στὴν Σύρο τὴν σαιζόν 1896/7. Πρὸς τὸ παρὸν δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ τὸ τί συνέβη τελικῶς.

63. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῶν ὥπερῶν *La Gioconda* (Ponchielli), *Roberto il Diavolo* (Meyerbeer), *Mefistofele* (Boito) καὶ *Manon* (Jules Massenet).

64. Κατὰ τὶς περιόδους Ἀπόκρεω 1897 καὶ Σαρακοστῆς 1898 ὁ θίασος τοῦ Giuseppe Gonzales παρουσίασε στὴν Ἀθήνα 9 ὥπερέτες, καθὼς καὶ 13 ὥπερες: *Fra Diavolo* (Auber), *Il Trovatore* (Verdi), *Un ballo in maschera* (Verdi), *Ruy Blas* (Marchetti), *La Favorita* (Donizetti), *La Bohème* (Puccini), *Manon Lescaut* (Puccini), *La Tra-*

viaata (Verdi), *I Pagliacci* (Leoncavallo), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *Rigoletto* (Verdi), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) καὶ *Mignon* (Thomas). Δίγο πρὸιν τελεώσει τὶς παραστάσεις του ἀνακοινώθηκε ὅτι κατὰ τὴν περίοδο Ἄνοιξης 1898 ὁ θίασος θὰ ἐμφανιζόταν εἴτε στὴν Κέρκυρα εἴτε στὴν Σμύρνη. Πρὸς τὸ παρὸν δὲν ὑπάρχουν πληροφορίες γιὰ τὸ τί συνέβη τελικῶς.

65. Ἐμφανίσθηκε ὁ ἵταλικὸς θίασος ὥπερετῶν τῶν Emilia Darvia καὶ Eduardo Favi, ὁ ὥποιος ἐπαιξε κυρίως γαλλικὲς καὶ ἵταλικὲς ὥπερέτες. Ἐπειδὴ ὅμως ἐκείνη ἀκριβῶς τὴν χρονικὴ περίοδο εἶχε στὸ ρεπερτόριο του καὶ παρουσίαζε καὶ τὶς ὥπερες *Rigoletto* (Verdi), *Mefistofele* (Boito), *L'Africana* (Meyerbeer) καὶ *La figlia di Madama Angot* (Lecocq), πιθανολογοῦμε ὅτι κάποιες ἀπὸ αὐτὲς ἀναβίβασε καὶ στὴν Κέρκυρα.

66. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινώθει ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῶν ὥπερῶν *Il Guarany* (Gomez) καὶ *Carmen* (Bizet).

67. Ἐμφανίσθηκε ὁ ἵταλικὸς θίασος ὥπερετῶν τῆς Emilia Darvia, ὁ ὥποιος ἐπαιξε κυρίως γαλλικὲς καὶ ἵταλικὲς ὥπερέτες. Ἐπειδὴ ὅμως ἐκείνη ἀκριβῶς τὴν χρονιὰ εἶχε στὸ ρεπερτόριο του καὶ παρουσίαζε καὶ τὰ ἔργα *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *I Pagliacci* (Leoncavallo) καὶ *La figlia di Madama Angot* (Lecocq), πιθανολογοῦμε ὅτι τὰ ἀναβίβασε καὶ στὴν Κέρκυρα.

68. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῶν ὥπερῶν *Carmen* (Bizet), *Manon* (Massenet), *La Figlia di Jorio* (Guglielmo Branca), *Lakmé* (Léo Delibes), *Ruy Blas* (Marchetti), *Mignon* (Thomas), *Il Maestro di Cappella* (Ferdinando Paer), *Andrea Chénier* (Umberto Giordano) καὶ *La Gioconda* (Ponchielli).

K 1835/6, A 1836	<i>Chiara di Rosembergh</i> (L.Ricci), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Norma</i> (Bellini), <i>Il Pirata</i> (Bellini), <i>Elisa e Claudio</i> (Mercadante), <i>Ines de Castro</i> (Persiani). ⁶⁹
K 1837, A 1837	<i>Il furioso nell'isola di San Domingo</i> (Donizetti), <i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini), <i>Il Pirata</i> (Bellini), <i>Norma</i> (Bellini), <i>Ines de Castro</i> (Persiani), <i>Parisina (d'Este)</i> (Donizetti).
Φ 1837, K 1837/8, A 1838	<i>La Straniera</i> (Bellini), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Parisina (d'Este)</i> (Donizetti), <i>La Cenerentola</i> (Rossini), <i>Anna Bolena</i> (Donizetti). ⁷⁰
A 1839	<i>Semiramide</i> (Rossini), <i>Norma</i> (Bellini), <i>Belisario</i> (Donizetti).
Φ 1839, K 1839/40	<i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Il nuovo Figaro</i> (L.Ricci), <i>La gazza ladra</i> (Rossini), <i>Belisario</i> (Donizetti), <i>Anna Bolena</i> (Donizetti), <i>Marino Faliero</i> (Donizetti), <i>Un'avventura di Scaramuccia</i> (L.Ricci), [<i>I Puritani</i> (Bellini)], ⁷¹ [<i>Gli esperti, ovvero Eran due or son tre</i> (L.Ricci)]. ⁷²
K 1840/1, A 1841	<i>Beatrice di Tenda</i> (Bellini), <i>Gemma di Vergy</i> (Donizetti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Marino Faliero</i> (Donizetti), [<i>Il giuramento</i> (Mercadante)]. ⁷³
Φ 1841, K 1841/2	<i>I Puritani</i> (Bellini), <i>Chi dura vince</i> (L.Ricci), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Parisina (d'Este)</i> (Donizetti), <i>Il Turco in Italia</i> (Rossini), <i>Roberto Devereux</i> (Donizetti).
Φ 1842, K 1842/3,	Δὲν εἶναι γνωστές. ⁷⁴
Σ 1843	
[Φ 1843, K 1843/4]	Ύπήρξε ἔνας ἀρχικὸς προγραμματισμός, ὅμως πιθανότατα ἡ συγκεκριμένη σαιζόν ματιώθηκε.
[A 1844]	"Ισως δόθηκε μιὰ σειρὰ παραστάσεων ἀπὸ τὸν θίασο ποὺ ἤταν στὴν γειτονικὴ Κεφαλονιὰ κατὰ τὴν σαιζόν 1843/4 (βλ. παρακάτω στὸν κατάλογο).
Φ 1845, K 1845/6	<i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>Norma</i> (Bellini), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Torquato Tasso</i> (Donizetti), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti).
[Φ 1846, K 1846/7]	Ἀμφίβολη ἡ διεξαγωγὴ αὐτῆς τῆς σαιζόν. ⁷⁵
Φ 1847, K 1847/8	<i>Saffo</i> (Pacini), <i>La figlia del reggimento</i> (Donizetti).
Α 1849, Θ 1849,	Δὲν εἶναι γνωστές.
Φ 1849, K 1849/50	

69. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβίβασης καὶ τῆς ὄπερας *L'ajo nell'imbarazzo* (Donizetti).

70. Ἀρχικῶς εἶχε ἀνακοινωθεῖ ὅτι θὰ παρουσιάζονταν καὶ οἱ ὄπερες *L'assedio di Corinto* (Rossini) καὶ *L'Orfano (ell) di Ginevra* (L.Ricci).

71. Ἡ πληροφορία εἶναι πολὺ μεταγενέστερη (1898) καὶ προέρχεται ἀπὸ τὸν Λεωνίδα Χ. Ζώνη στὴν σειρὰ ἀρθρῶν του: «Ιστορικαὶ σελίδες Ζακύνθου: τὸ θέατρον», Ἀττικὴ *Ίρις*, τ. 6 (15.4.1898), τ. 7 (1.5.1898), τ. 8 (15.5.1898), τ. 9 (1.6.1898), τ. 10-11 (1.7.1898). Διατηροῦμε μιὰ ἀμφιβολία, καθὼς ἡ συγκεκριμένη πληροφορία δὲν ἐπιβεβαιώνεται πρὸς τὸ παρὸν ἀπὸ τὶς μελετηθεῖσες πηγὲς τῆς ἐποχῆς.

72. Ο.π.

73. Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβίβασθηκε καὶ ἡ ὄπερα *Il giuramento* (Mercadante).

74. Πάντως, μεταξὺ τῶν ὅρων ποὺ ἡ 'Ἐπιτροπὴ τοῦ Θεάτρου τῆς Ζακύνθου ἔθεσε ἐξ ἀρχῆς στὸν ἐργολάβο Ignazio Valli ἤταν καὶ ἡ ἀναβίβαση τῶν ἔξης ὄπερων: *Otello* (Rossini), *Tancredi* (Rossini), *Il Pirata* (Bellini), *La Straniera* (Bellini), *Nina, pazza per amore* (Copolla), *Torquato Tasso* (Donizetti) καὶ *Gli esperti, ovvero Eran due or son tre* (L. Ricci). Σὲ λιγότερο ἀπὸ μισὸ μῆνα ὁ Valli παραιτήθηκε καὶ δὲν γνωρίζουμε ποιές ἀπὸ αὐτές τὶς ὄπερες πρόλαβαν νὰ ἀναβίβασθούν. Ἀμέσως ἐγκαταστάθηκε νέα ἐργολαβία, ὅποτε ἵσως νὰ μὴν ἵσχυσε πιά, ἀλλὰ ἀντιθέτως νὰ τροποποιήθηκε, ἀκόμη καὶ δραστικά, ὁ ἀρχικὸς σχεδιασμὸς τῶν παραγωγῶν.

75. Δὲν διασταυρώνεται σχετικὴ, ἀδριστὰ διατυπωμένη, πληροφορία, προερχόμενη ἀπὸ τὸν Παῦλο Καρρέρο, ὅποτε ἡ διεξαγωγὴ παραστάσεων κατὰ τὴν συγκεκριμένη σαιζόν θεωρεῖται ἀμφίβολη.

Φ 1851, K 1851/2	<i>Maria di Rohan</i> (Donizetti), <i>Chi dura vince</i> (L.Ricci), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Il campanello (di notte)</i> (Donizetti), <i>Nabucco</i> (Verdi).
Α 1853	Δὲν εῖναι γνωστές. ⁷⁶
Φ 1857, K 1857/8	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Isabella d'Aspreno</i> (Καρρέρο).
Φ 1858, K 1858/9	<i>La Rediviva</i> (Καρρέρο), <i>Don Checco</i> (De Giosa), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Il campanello (di notte)</i> (Donizetti), <i>Norma</i> (Bellini), <i>I falsi monetari</i> (Rossi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini). ⁷⁷
Φ 1859, K 1859/60,	<i>Luisa Miller</i> (Verdi), <i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), (<i>Il ritorno di</i>) <i>Columella</i> (<i>dagli studi di Padova</i>) (Fioravanti), [<i>La Traviata</i> (Verdi) ⁷⁸], [<i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci) ⁷⁹].
Η 1860	
Φ 1860, K 1860/1	<i>I Lombardi</i> (Verdi), <i>Tutti in maschera</i> (Pedrotti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Il giuramento</i> (Mercadante), <i>Rigoletto</i> (Verdi).
Φ 1861, K 1861/2	<i>Attila</i> (Verdi), <i>I Masnadieri</i> (Verdi), <i>Gemma di Verga</i> (Donizetti), <i>La Traviata</i> (Verdi). ⁸⁰
Φ 1862, K 1862/3	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Belisario</i> (Donizetti), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini), <i>La figlia del reggimento</i> (Donizetti), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti), <i>Il campanello (di notte)</i> (Donizetti).
Φ 1863, K 1863/4	<i>Maria de Rudenz</i> (Donizetti), <i>La Vestale</i> (Mercadante), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>La Traviata</i> (Verdi).
Φ 1864, K 1864/5	<i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>I Lombardi</i> (Verdi), <i>Marco Bozzari</i> (Καρρέρο).
Φ 1868, K 1868/9,	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini).
[Σ 1869]	<i>Frossini</i> (Καρρέρο), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Norma</i> (Bellini), <i>La Sonnambula</i> (Bellini).
Φ 1869, K 1869/70	<i>I Masnadieri</i> (Verdi), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Il giuramento</i> (Mercadante), <i>Chiara di Rosembergh</i> (L.Ricci).
[Κ 1870/71]	Αμφίβολη ή διεξαγωγή αὐτῆς τῆς σαιζόν. ⁸¹
Φ 1879, K 1879/80	<i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>Pipelle(t) ossia Il portinajo di Parigi</i> (Ferrari), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>La figlia di Madama Angot</i> (Lecocq), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Jone</i> (Petrella), <i>I Lombardi</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Don Checco</i> (De Giosa).
Φ 1880, K 1880/1	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>La campana dell'eremittaggio</i> (Sarria), <i>Il Carnevale di Venezia ossia Le precauzioni</i> (Petrella), <i>L'Ebreo</i> (Apolloni), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>Norma</i> (Bellini), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti).
Φ 1882, K 1882/3	<i>Ernani</i> (Verdi), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Tutti in maschera</i> (Pedrotti), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Faust</i> (Gounod), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>Jone</i> (Petrella), <i>Le Educande di Sorrento</i> (Usiglio), [<i>Norma</i> (Bellini)]. ⁸²
Φ 1883, K 1883/4	<i>Maria Antonietta</i> (Καρρέρο), <i>Aida</i> (Verdi), <i>Napoli di Carnevale</i> (De Giosa), <i>La Forza</i>

76. Δόθηκε μιὰ σειρὰ παραστάσεων ἀπὸ τὸν θίασο ποὺ ἦταν στὴν Κεφαλονὶὰ κατὰ τὴν σαιζόν 1852/3 (βλ. παρακάτω στὸν κατάλογο).

77. Ἀναβιβάσθηκε καὶ τὸ ἔργο *Lo Zingaro*, «farsa» ἀγνώστου δημιουργοῦ. Ἐὰν δὲν ἐπρόκειτο γιὰ πρόζα, ἀλλὰ γιὰ «farsa in musica», τότε ἵσως ἦταν ἕνα μικρῆς διάρκειας ἔργο ὀπερατικῆς φύσεως. Συνθέτης του ἵσως εἶναι ὁ maestro concertatore τοῦ θεάτρου, ὁ Alessandro Moreschi.

78. Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβιβάσθηκε καὶ ἡ *Traviata* (Verdi).

79. Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβιβάσθηκε καὶ ἡ ὄπερα *Crispino e la Comare* (L.& F. Ricci).

80. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ἡ πρόθεση ἀναβιβαστῆς καὶ τῆς ὄπερας *Il Birrajo di Preston* (L. Ricci).

81. Τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1870 εἶχε μεταβεῖ ἐργολάβος ἀπὸ τὴν Ζάκυνθο στὸ Μιλάνο γιὰ τὸν σχηματισμὸ θίάσου. Εἶναι ἄγνωστο πρὸς τὸ παρὸν ἐάν τελικῶς τὸ ἐγχειρόματα ἀπέδωσε καὶ ὑπῆρξαν παραστάσεις ἢ ἐπῆλθε ματαίωση τῶν σχεδίων.

82. Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβιβάσθηκε καὶ ἡ *Norma* (Bellini).

	del destino (Verdi), Ruy Blas (Marchetti), [Il Guarany (Gomes)], ⁸³ [La Traviata (Verdi)]. ⁸⁴
[Φ 1886, Κ 1886/7]	‘Η σαιζόν ματαιώθηκε καὶ ἔτσι δὲν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας. ⁸⁵
[Σ 1887]	‘Η σαιζόν ματαιώθηκε καὶ ἔτσι δὲν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας. ⁸⁶
[Φ 1887, Κ 1887/8]	Δὲν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας. ⁸⁷
Φ 1889, Κ 1889/90	Ruy Blas (Marchetti), I due Foscari (Verdi), Linda di Chamounix (Donizetti), Fra Diavolo (Auber), Rigoletto (Verdi), Faust (Gounod), Norma (Bellini), Pipele(t) ossia Il portinajo di Parigi (Ferrari), Il Trovatore (Verdi), Aida (Verdi), Il barbiere di Siviglia (Rossini). ⁸⁸
Φ 1891, Κ 1891/2	La forza del destino (Verdi), Marta (Flotow), Ernani (Verdi), Fra Diavolo (Auber), Faust (Gounod), La Gioconda (Ponchielli), Crispino e la Comare (L.& F.Ricci), Aida (Verdi), Il barbiere di Siviglia (Rossini), Un ballo in maschera (Verdi). ⁸⁹
[Φ 1892, Κ 1892/3]	‘Η σαιζόν ματαιώθηκε καὶ ἔτσι δὲν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας. ⁹⁰
Φ 1897	‘Ιταλικὸς θίασος ὀπερετῶν. ‘Ισως δὲν ἀναβιβάσθηκαν ὥπερες. ⁹¹
[Σ 1898]	‘Η σαιζόν ματαιώθηκε καὶ ἔτσι δὲν δόθηκαν παραστάσεις ὥπερας. ⁹²
Θ 1898	‘Ιταλικὸς θίασος ὀπερετῶν. [Cavalleria Rusticana (Mascagni), I Pagliacci (Leoncavallo)]. ⁹³

83. ‘Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβιβάσθηκε καὶ ὁ Guarany (Gomez).

84. ‘Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβιβάσθηκε καὶ ἡ Traviata (Verdi).

85. Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1886 εἶχε ἐπέλθει γραπτὴ συμφωνία μὲν ἐργολάβῳ γιὰ παραστάσεις ὥπερας στὸ νησὶ κατὰ τὶς περιόδους Φθινοπώρου 1886 καὶ Ἀπόκρεω 1886/7. Ἀνακοινώθηκε ὅτι εἶχε συμφωνηθεῖ καὶ ἡ ἀναβιβαση τῆς Flora mirabilis τοῦ Σπύρου Σαμάρα. Τελικῶς, ματαιώθηκε ὁ ἀρχικὸς σχεδιασμός, πιθανῶς γιὰ οἰκονομικοὺς λόγους, καὶ στὸ θέατρο τοῦ νησιοῦ ἐμφανίσθηκε ὁ θίασος πρόδρας τῆς Πιπίνας Βονασέρα.

86. Ἀρχικῶς κυκλοφόρησε ἡ πληροφορία ὅτι θὰ μετέβαινε στὸ νησὶ γιὰ παραστάσεις κατὰ τὴν περίοδο Σαρακοστῆς 1887 ὁ θίασος ποὺ βρισκόταν στὴν Πάτρα (Σαιζόν ὥπερας 1886/7, ἐργολάβος ὁ συνήθως ἀναξίπιστος Ἀντώνιος Λάνδης). Τελικῶς ὁ σχεδιασμὸς ματαιώθηκε.

87. Τὸν Αὔγουστο τοῦ 1887 ἡ ἐργολαβία δόθηκε γιὰ τὶς περιόδους Φθινοπώρου 1887 καὶ Ἀπόκρεω 1887/8 ἀρχικῶς στὸν N.[icola] Marchesini καὶ κατόπιν στὸν διακεριμένο βαρύτονo Raffaele De Giorgio, ὁ ὄποιος καὶ συγκρότησε θίασο στὴν Ιταλία. Τελικῶς ἡ συγκεκριμένη σαιζόν ματαιώθηκε.

88. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν θὰ ἀναβιβάζονταν καὶ οἱ ὥπερες Il Guarany (Gomez), Don Pasquale (Donizetti) καὶ Un Ballo in maschera (Verdi).

89. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν θὰ ἀναβιβάζονταν καὶ οἱ ὥπερες Lucia di Lammermoor (Donizetti), La campana dell'eremaggio (Sarria) καὶ Gli Ugonotti (Meyerbeer).

90. ‘Ο ἐργολάβος (καὶ ζωγράφος τοῦ θέατρου «Φόσκολος») Augusto Ceccarini ἀπευθύνθηκε στόν, πατέγνωστο τότε θεατρικὸ ἐπιχειρηματία καὶ maestro, Francesco Micci Labruna (ὁ ὄποιος βρισκόταν μὲ τὸν θίασό του στὴν Σμύρνη ἀπὸ τὸ θέρος τοῦ 1892) γιὰ σειρὰ παραστάσεων

«ὅπερῶν ρεπερτορίου» στὸ νησὶ κατὰ τὸ ὑπόλοιπο τῆς περιόδου Φθινοπώρου 1892 καὶ ὅλη τὴν περίοδο Ἀπόκρεω 1892/3. Ἀνακοινώθηκε ὅτι θὰ ἀναβιβάζονταν τουλάχιστον οἱ ὥπερες Carmen (Bizet), Nabucco (Verdi), Il Carnevale di Venezia ossia Le precauzioni (Petrella), Gli Ugonotti (Meyerbeer), Il barbiere di Siviglia (Rossini), La forza del destino (Verdi), La Traviata (Verdi) καὶ Lucia di Lammermoor (Donizetti). Τελικῶς, γιὰ οἰκονομικοὺς λόγους ματαιώθηκε ἡ σαιζόν, καὶ ὁ θίασος τοῦ Labruna μετέβη γιὰ παραστάσεις στὴν Σύρο.

91. ‘Επρόκειτο γιὰ τὸν ιταλικὸ θίασο ὀπερετῶν τοῦ Boni-Campeggi, τὸ σύνηθες ρεπερτόριο τοῦ ὅποιου περιελάμβανε ὀπερέτες καὶ κωμεδίολια. Λόγω τῶν σοβαρότατων ζημιῶν ποὺ εἶχε ὑποστεῖ τὸ θέατρο «Φόσκολος» ἀπὸ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1893, οἱ παραστάσεις δόθηκαν σὲ πρόχειρο θεατρικὸ χώρο ποὺ ὄνομάσθηκε «Θέατρον Ποικιλιῶν» γιὰ ἔναν περίπου μήνα (ἀπὸ 20.11.1897 ἕως τέλη Δεκεμβρίου 1897).

92. ‘Επρόκειτο γιὰ τὴν θεατρικὴ ἐταιρεία τῶν Serio καὶ Bellobono («Compagnia Sociale Serio e Bellebono»), ποὺ ἐμφανίσθηκε στὴν Κεφαλονιά κατὰ τὶς ἀμέσως προηγούμενες θεατρικὲς περιόδους Φ 1898 καὶ Κ 1898/9 (βλ. παρακάτω στὸν κατάλογο). Ἀρχικῶς ἀνακοινώθηκε ὅτι θὰ δίνονταν παραστάσεις ἐνὸς μηνὸς (20-25) μὲ τὶς ὥπερες: La Bohème (Puccini), Aida (Verdi), Cavalleria Rusticana (Mascagni), I Pagliacci (Leoncavallo) καὶ La Gioconda (Ponchielli). Τελικῶς λόγω πρόωρης λήξης τῶν παραστάσεων (μόνο 15) καὶ ἀμεσῆς ἀναχώρησης τοῦ θίασου γιὰ τὸν Πύργο Ήλείας, δὲν ἀναβιβάσθηκαν οἱ ὥπερες: La Bohème, I Pagliacci καὶ La Gioconda. Οἱ παραστάσεις δόθηκαν σὲ μιὰ μετακευασμένη σὲ πρόχειρο θέατρο σταφιδαποθήκη τοῦ Ἀνδρέα Μπαμπάκου.

93. Ἀρχικῶς κυκλοφόρησε ἡ πληροφορία ὅτι θὰ μετέβαινε στὸ νησὶ γιὰ παραστάσεις κατὰ τὴν περίοδο Σαρακοστῆς 1898 ἔνας ναπολιτάνικος θίασος ποὺ θὰ ἀναβιβαίζε τὶς ὥπερες

Σ 1899, Α 1899	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>Aida</i> (Verdi), [Cavalleria Rusticana (Mascagni)]. ⁹⁴
Φ 1899	Ίταλικὸς θίασος ὀπερετῶν καὶ πρόζας. Ἱσως δὲν ἀναβιβάσθηκαν ὀπερες. ⁹⁵
[Κ 1899/1900]	

Γ. ΚΕΦΑΛΟΝΙΑ ΕΠΙΒΕΒΑΙΟΜΕΝΕΣ ΑΝΑΒΙΒΑΣΕΙΣ / ΠΑΡΑΓΩΓΕΣ ΟΠΕΡΩΝ
ΔΙΕΘΝΕΙΣ
ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ
ΠΕΡΙΟΔΟΙ

Φ 1837, K 1837/8	<i>Chiara di Rosembergh</i> (L.Ricci), <i>Norma</i> (Bellini). ⁹⁶
Φ 1838, K 1838/9	<i>Norma</i> (Bellini), <i>Semiramide</i> (Rossini), [Belisario (Donizetti) ⁹⁷], [<i>Il Pirata</i> (Bellini) ⁹⁸ .] ⁹⁹
Φ 1839, K 1839/40, A 1840	<i>Anna Bolena</i> (Donizetti), <i>Belisario</i> (Donizetti), <i>Parisina (d'Este)</i> (Donizetti), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini). ¹⁰⁰
Φ 1840, K 1840/1	<i>Gemma di Vergy</i> (Donizetti), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini), <i>Matilde di Shabran</i> (Rossini), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti).
Φ 1841, K 1841/2	<i>La Cenerentola</i> (Rossini).
Φ 1843, K 1843/4	<i>Roberto Devereux</i> (Donizetti), <i>La Straniera</i> (Bellini).
Φ 1844, K 1844/5	Δὲν εῖναι γνωστές.
Φ 1846, K 1846/7	<i>Marino Faliero</i> (Donizetti), <i>Don Pasquale</i> (Donizetti), <i>Beatrice di Tenda</i> (Bellini), <i>Ernani</i> (Verdi), [<i>Norma</i> (Bellini) ¹⁰¹]. ¹⁰²
[Φ 1848, K 1848/9]	Ἐξαιρετικῶς ἀμφιβολὴ ἡ διεξαγωγὴ αὐτῆς τῆς σαιζόν. ¹⁰³
Φ 1849, K 1849/50	<i>Nabucco</i> (Verdi), <i>Betyl</i> (Donizetti), <i>Maria de Rudenz</i> (Donizetti), <i>Norma</i> (Bellini), [<i>I falsi monetari</i> (Rossi)], ¹⁰⁴ [<i>Ernani</i> (Verdi)], ¹⁰⁵ [(<i>Il ritorno di</i>) <i>Columella</i> (<i>dagli studi di Padova</i>) (Fioravanti) ¹⁰⁶]. ¹⁰⁷

Aida (Verdi), *Faust* (Gounod), *La Favorita* (Donizetti), *La Gioconda* (Ponchielli), *Fra Diavolo* (Auber), *Jone* (Petrella), *Rigoletto* (Verdi), *Ruy Blas* (Marchetti), *Il Trovatore* (Verdi), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *Norma* (Bellini). Τελικῶς ὁ σχεδιασμὸς ματαιώθηκε.

94. Ἐπρόκειτο γιὰ τὸν ἵταλικὸ θίασο ὀπερετῶν τοῦ Basilio Bartoletti, τὸ σύνηθες ρεπερτόριο τοῦ ὅποιου περιελάμβανε κυρίως ὀπερέτες καὶ κωμειδύλλια. Ἐπειδὴ ὅμως ἐκείνη ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ ὁ Bartoletti εἶχε στὸ ρεπερτόριο του καὶ τὶς ὀπερες *Cavalleria Rusticana* (Mascagni) καὶ *I Pagliacci* (Leoncavallo) καὶ μάλιστα εἶχε ἀνακοινώσει ἀρχικῶς τὴν πρόθεσή του νὰ τὶς ἀναβιβάσει καὶ στὴ Ζάκυνθο, δὲν ἀποκλείεται τελικῶς νὰ τὸ ἔπραξε. Οἱ παραστάσεις δόθηκαν σὲ πρόχειρο θεατρικὸ χῶρο ποὺ ὄνομάστηκε «Θέατρον Ζάκυνθος».

95. Οἱ ὑπόλοιπες παραγωγές ἴσως πρέπει μελλοντικῶς νὰ ἀναζητηθοῦν κυρίως καὶ πρωτίστως μεταξὺ τῶν ὑπολοίπων ὀπερῶν ποὺ ὁ ἴδιος θίασος εἶχε ἀναβιβάσει στὴν Ζάκυνθο κατὰ τὶς ἐκεῖ σαιζόν 1835/6 καὶ 1837.

96. Ἐπρόκειτο γιὰ τὸν ἵταλικὸ θίασο ὀπερετῶν καὶ πρόζας Ceccuci, τὸ ρεπερτόριο τοῦ ὅποιου περιελάμβανε ὀπερέτες καὶ πρόζα. Οἱ παραστάσεις δόθηκαν σὲ σταφιδαποθήκη τοῦ Ἀνδρέα Μπαμπάκου.

97. Ὁ Belisario (Donizetti), μαζὶ μὲ τὴν *Norma* (Bellini) καὶ τὴν *Semiramide* (Rossini), ἦταν οἱ τρεῖς παραγωγές τοῦ ἴδιου θίασου στὴν Ζάκυνθο κατὰ τὴν ἀμέσως επακολουθήσασα ἐκεῖ σαιζόν Ἀνοιξης 1839.

98. Ὑπάρχει πολὺ μεταγενέστερη μαρτυρία τοῦ Διονυσίου Λαυράγκα ὅτι ἡ πριμαντόνα τῆς σαιζόν 1838/9, Teresa Casanova, κατὰ τὴν παραμονή της στὴν Κεφαλονιά, διακρίθηκε ἰδιαιτέρως στὴν ὄπερα *Il Pirata* (Bellini). Ἐπιβάλλεται ἡ δέουσα ἐπιφύλαξη, ἵνας ὅτου κάτι τέτοιο ἐπιβεβαιωθεῖ ἀπὸ τὶς πηγὴς τῆς ἐποχῆς.

99. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἐτοιμάζοταν γιὰ ἀναβιβαση καὶ ἡ ὄπερα *L'elisir d'amore* (Donizetti).

100. Ἀρχικῶς εἶχε ἀνακοινωθεῖ ὅτι θὰ παρουσιαζόταν καὶ ἡ ὄπερα *Il Nuovo Figaro* (L. Ricci).

101. Ὑπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἴσως ἀναβιβάσθηκε καὶ ἡ *Norma* (Bellini).

102. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἐτοιμάζοταν γιὰ ἀναβιβαση καὶ ἡ ὄπερα *La figlia del reggimento* (Donizetti).

103. Ὑπῆρξε ἔνας ἀρχικὸς προγραμματισμός, ὅμως πιθανότατα ἡ συγκεκριμένη σαιζόν ματαιώθηκε.

104. Ὑπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἴσως ἀναβιβάσθηκε καὶ αὐτὴ ἡ ὄπερα.

105. "O.π.

106. "O.π.

107. Ἐπίστης, τὸν Ἰούλιο τοῦ 1850 δόθηκε ἡ παγκόσμια πρώτη τῆς ὄπερας *I mille talleri* (Τὰ χρήμα τάλληρα) τοῦ Ιωάννου Ξίνδα, ἄγνωστον ἐὰν μὲ ἐπαγγελματίες Ἰταλοὺς μονωδοὺς ἢ μὲ ντόπιες δυνάμεις.

K 1852/3	<i>Luisa Miller</i> (Verdi), <i>I Masnadieri</i> (Verdi). ¹⁰⁸
Φ 1855, K 1855/6,	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>I Masnadieri</i> (Verdi), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci),
Σ 1856	<i>Attila</i> (Verdi), [Macbeth (Verdi) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1858/9) ¹⁰⁹]. ¹¹⁰
Φ 1858, K 1858/9	<i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Maria di Rohan</i> (Donizetti), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Saffo</i> (Pacini), [Macbeth (Verdi) (σὲ αὐτὴν ἡ κατὰ τὴν σαιζὸν 1855/6)]. ¹¹¹
Φ 1859, K 1859/60	<i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Ultimi giorni di Suli</i> (Giovanni Battista Ferrari), <i>La Sonnambula</i> (Bellini), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini).
Φ 1860, K 1860/1	<i>I Lombardi</i> (Verdi), <i>Norma</i> (Bellini).
Φ 1861, K 1861/2	<i>Ernani</i> (Verdi), <i>Don Procopio</i> (Fioravanti χ.ά.), <i>Medea</i> (Pacini), [Norma (Bellini)], ¹¹² [<i>Nabucco</i> (Verdi)], ¹¹³ [<i>Il Trovatore</i> (Verdi)]. ¹¹⁴
Φ 1862, K 1862/3	<i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Pipelle(t) ossia Il portinajo di Parigi</i> (Ferrari), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti).
Φ 1863, K 1863/4	<i>Macbeth</i> (Verdi), <i>Gemma di Verga</i> (Donizetti), <i>I Capuleti e i Montecchi</i> (Bellini), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), [<i>Un ballo in maschera</i> (Verdi)], ¹¹⁵ [<i>Simon Boccanegra</i> (Verdi)], ¹¹⁶ [<i>I mille talleri</i> (Τὰ χλια τάλληρα) (Ιωάννη Ξένδα)]. ¹¹⁷
Φ 1864, K 1864/5	<i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Luisa Miller</i> (Verdi), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Poliuto</i> (Bellini), <i>Beatrice di Tenda</i> (Bellini), <i>Maria di Rohan</i> (Donizetti), <i>Ernani</i> (Verdi).
Φ 1865, K 1865/6	Δὲν εἶναι γνωστές.
Φ 1872, K 1872/3	<i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>Beatrice di Tenda</i> (Bellini), <i>Crispino e la Comare</i> (L.& F.Ricci), <i>Marco Botzari</i> (Νικολάου Τζαννῆ-Μεταξᾶ).
Φ 1874, K 1874/5	<i>Norma</i> (Bellini), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>La Sonnambula</i> (Bellini). ¹¹⁸
Φ 1875, K 1875/6	<i>I due Foscari</i> (Verdi), <i>I Masnadieri</i> (Verdi), <i>La Vestale</i> (Mercadante), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi). ¹¹⁹
Φ 1876, K 1876/7	<i>Le Educande di Sorrento</i> (Usiglio), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Jone</i> (Petrella).
Φ 1881, K 1881/2	<i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>Norma</i> (Bellini).
Φ 1882, K 1882/3	<i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), [<i>Faust</i> (Gounod)], ¹²⁰ [<i>Un ballo in maschera</i> (Verdi)] ¹²¹ , ¹²²
Φ 1884, K 1884/5	<i>Ernani</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini),

108. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἔτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ *Norma* (Bellini).

109. Υπάρχει πληροφορία ὅτι ἀναβίσθηκε καὶ ὁ *Macbeth* (Verdi) σὲ αὐτὴν τὴν σαιζὸν ἡ σὲ ἐκείνη τοῦ 1858/9.

110. Κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν ἀνακοινώθηκε ὅτι ἔτοιμαζόταν γιὰ ἀναβίβαση καὶ ἡ ὄπερα *I Lombardi* (Verdi).

111. Υπάρχει πληροφορία ὅτι ἀναβίσθηκε καὶ ὁ *Macbeth* σὲ αὐτὴν τὴν σαιζὸν ἡ σὲ ἐκείνη τοῦ 1855/6.

112. Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβίσθηκε καὶ αὐτὴ ἡ ὄπερα.

113. “Ο.π.

114. “Ο.π.

115. Δὲν γνωρίζουμε ἐὰν παίχθηκε ἡ πλήρης ὄπερα.

116. “Ο.π.

117. “Ο.π..

118. Εἴχε ἀρχικῶς ἀνακοινώθει ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν θὰ ἀναβίβαζόταν καὶ ἡ *Jone* (Petrella). Ἐπίσης, ὑπάρχουν ἔνδειξεις ὅτι μπορεῖ νὰ ἀναβίσθηκαν καὶ

κάποιες ἀπὸ τὶς ὄπερες *Betly* (Donizetti), *Belisario* (Donizetti) καὶ *Marco Visconti* (Petrella).

119. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινώθει ὅτι κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν θὰ ἀναβίβαζονταν καὶ οἱ ὄπερες *Jone* (Petrella), καὶ *Lucrezia Borgia* (Donizetti). Στὴ συνέχεια ἀνακοινώθηκε ὅτι θὰ ἀναβίβαζόταν καὶ ὁ *Ruy Blas* (Marchetti). Τέλος, ἐκτάκτως κατὰ τὴν θεατρικὴ περίοδο πρόδιας Ἀνοιξεως 1876 «ἔψαλησαν [...] διαρρυθμιστέντα εἰς κωμειδύλλια» ὁ *Faust* (Gounod) καὶ ἡ *Figlia di madama Angot* (Lecocq).

120. Υπάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβίσθηκε καὶ αὐτὴ ἡ ὄπερα.

121. “Ο.π.

122. ‘Ο Σπύρος Εύαγγελάτος (‘Ιστορία τοῦ θεάτρου ἐν Κεφαλληνίᾳ 1600-1900, Άθηνα 1970, σ. 205) πιστεύει ὅτι ἀναβίσθηκε καὶ ἡ ὄπερα *Il Guarany* (Gomez). Αμφιβάλλουμε σοβαρὰ ὅτι παίχθηκε ἡ πλήρης ὄπερα καὶ προσανατολιζόμαστε πρὸς τὸ ἀρνητικὸ ἐνδεχόμενο.

	<i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>Faust</i> (Gounod), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>Crispino e la Comare</i> (L. & F. Ricci). ¹²³
Φ 1886, Κ 1886/7	<i>Saffo</i> (Pacini), <i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>La Favorita</i> (Donizetti), <i>Napoli di Carnevale</i> (De Giosa), <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini), <i>Rigoletto</i> (Verdi), <i>Linda di Chamounix</i> (Donizetti), <i>La figlia del reggimento</i> (Donizetti).
Φ 1887, Κ 1887/8	<i>Aida</i> (Verdi), <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Ruy Blas</i> (Marchetti), <i>Fra Diavolo</i> (Auber), <i>Norma</i> (Bellini), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Napoli di Carnevale</i> (De Giosa), <i>Poliuto</i> (Bellini), <i>Crispino e la Comare</i> (L. & F. Ricci). ¹²⁴
Φ 1888, Κ 1888/9	<i>Il Guarany</i> (Carlos Gomes), <i>Faust</i> (Gounod), <i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti), <i>La Gioconda</i> (Ponchielli), [<i>Il Trovatore</i> (Verdi)], ¹²⁵ [<i>Ernani</i> (Verdi) ¹²⁶]. ¹²⁷
Φ 1889, Κ 1889/90	<i>La Gioconda</i> (Ponchielli), <i>I Puritani</i> (Bellini), <i>Luisa Miller</i> (Verdi), <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti), <i>Aida</i> (Verdi).
Φ 1890, Κ 1890/1	<i>La forza del destino</i> (Verdi), <i>Carmen</i> (Bizet), <i>Nabucco</i> (Verdi), <i>Mignon</i> (Thomas), <i>Il Carnevale di Venezia ossia Le precauzioni</i> (Petrella).
Φ 1892, Κ 1892/3	<i>Norma</i> (Bellini), <i>La Traviata</i> (Verdi), <i>L'Africana</i> (Meyerbeer), <i>Marta</i> (Flotow), <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni), <i>Ernani</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi). ¹²⁸
Φ 1894, Κ 1894/5	<i>La figlia di Madama Angot</i> (Lecocq), <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni). ¹²⁹
Σ 1896	<i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni), <i>Norma</i> (Bellini).
Κ 1896/7	Δέν εῖναι γνωστές. ¹³⁰
Φ 1898, Κ 1898/9	<i>Un ballo in maschera</i> (Verdi), <i>Il Trovatore</i> (Verdi), <i>La Bohème</i> (Puccini), <i>Rigoletto</i> (Verdi), [<i>Ernani</i> (Verdi), <i>Aida</i> (Verdi), <i>Cavalleria Rusticana</i> (Mascagni), <i>I Pagliacci</i> (Leoncavallo), <i>La Gioconda</i> (Ponchielli)]. ¹³¹

123. Εἶχε ἀρχικῶς ἀνακοινωθεῖ ὅτι πρώτη παραγωγὴ τῆς σαιζόν θὰ ἦταν ἡ ὄπερα *La forza del destino* (Verdi), κατί πού δὲν συνέβη.

124. Ὁ Εὐαγγελάτος (δ.π., σ. 206), γράφει ὅτι ἀναβιβάσθηκε καὶ ἡ ὄπερα *Don Carlo* (Verdi). Ἀμφιβάλλουμε ἂν ἀνέβηκε ὀλόκληρη ἡ ὄπερα. Μᾶλλον παίχθηκε ἔνα κομμάτι ἀπὸ τὸν *Don Carlo* (Verdi) κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς εὐεργετικῆς βραδιᾶς.

125. Ψάρχει σοφαρὴ ἔνδειξη ὅτι ἀναβιβάσθηκε καὶ ὁ *Trovatore* (Verdi).

126. Ψάρχει ἔνδειξη ὅτι ἵσως ἀναβιβάσθηκε καὶ ὁ *Ernani* (Verdi).

127. Ἀρχικῶς εἶχε ἀνακοινωθεῖ ὅτι θὰ παρουσιάζοταν καὶ ὁ *Pipelle(t)* (Ferrari).

128. Ἀρχικῶς εἶχε ἀνακοινωθεῖ ὅτι θὰ παρουσιάζοταν καὶ οἱ ὄπερες *Beatrice di Tenda* (Bellini), *Arlesienne* (Bizet), *Maria di Rohan* (Donizetti), *Regina e Contadina* (Sarria) καὶ *La Contessa d'Amalfi* (Petrella). Προφανῶς ὑπῆρξαν μεγάλες ἀλλαγές στὸν ἀρχικὸν ἐργολαβικὸν σχεδιασμό.

129. Ψῆφος ἀρχικὴ συμφωνία μὲ τὸν θιασάρχη καὶ maestro Francesco Micci Labruna. Μεταξὺ τῶν ἔργων ποὺ ὑποσχέθηκε ὅτι θὰ ἀναβιβάσει ἦταν οἱ ὄπερες *I Pagliacci* (Leoncavallo) καὶ *L'Ebrea* (Halévy). Τελικῶς ὁ Labruna προτίμησε νὰ μεταβεῖ στὴν Σύρο. Ἐτσι ἔγινε ἀλλη – δριστικὴ – συμφωνία μὲ τὸν ἴταλικὸν θίασον ὀπερέτῶν τῶν Giuseppe Gonzales & Francesco Castellano. Οἱ ἀλλες μέχρι σήμερα γνωστές παραγωγὲς τῆς σαιζόν ἦταν ὀπερέτες καὶ κωμειδύλλια. Ἐπειδὴ στὸ σύνηθες καὶ παγίως ἐπαναλαμβανόμενο ρεπερτόριο

ἀύτοῦ τοῦ θίασου δὲν περιλαμβάνονταν μόνο ὀπερέτες καὶ κωμειδύλλια, ἀλλὰ καὶ οἱ ὄπερες *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *Carmen* (Bizet) καὶ *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), ἀς μήν ἀποκλεισθεῖ τὸ ίσχυρὸ ἐνδεχόμενο οἱ δύο τελευταῖς νὰ ἀναβιβάσθηκαν καὶ στὴν Κεφαλονιὰ κατὰ τὴν σαιζόν 1894/5.

130. Ο θεατρικὸς ἐπιχειρηματίας καὶ βαρυτόνος Enrico Massini ἔδωσε κατὰ τὴν περίοδο Ἀπόκρεω 1896/7 μία σειρὰ παραστάσεων ὄπερας στὴν Κεφαλονιὰ μὲ τὸν περιοδεύοντα θίασό του. Πιστεύουμε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἀρκετὲς «ὅπερες ρεπερτορίου». Μάλιστα, πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη τῶν παραστάσεων ἀνακοινώθηκε ὅτι ἡ μία ἀπὸ τις δύο πρωμαντόνες τοῦ θίασου, ἡ Alessandrina Bottero, θὰ ἔπαιξε στὶς ὄπερες *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *Mignon* (Thomas) καὶ *I Pagliacci* (Leoncavallo). «Οπως ἔχουμε καὶ πάλι σημεώσει, ὁ Enrico Massini, κατὰ τὴν ἀμέσως προηγούμενη διετίᾳ καὶ μὲ τὸν ἔιδο περίπου θίασο, εἶχε δώσει παραστάσεις μὲ «ὅπερες ρεπερτορίου» σὲ πολλὲς πόλεις τῆς Ρουμανίας καὶ τῆς Βουλγαρίας, ἀλλάζοντας μάλιστα ἔργο κάθε μία ἔως τρεῖς τὸ πολὺ ἡμέρες. Ἀμέσως πρὶν μεταβεῖ στὴν Κεφαλονιά, ὁ θίασος τοῦ Massini ἔδωσε παραστάσεις στὴν Κέρκυρα (Φθινόπωρο 1896).

131. Οἱ παραστάσεις δόθηκαν ἀπὸ τὴν θεατρικὴ ἐταιρεία τῶν Serio καὶ Bellobono («Compagnia Sociale Serio e Bellobono»), ποὺ ἀμέσως κατόπιν μετέβει στὴ Ζάκυνθο ἀνακοινώντας ἐκεῖ ὅτι θὰ ἀναβιβάσει: *La Bohème* (Puccini), *Aida* (Verdi), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni), *I Pagliacci* (Leoncavallo) καὶ *La Gioconda* (Ponchielli). Κατὰ συνέπεια πιθανολογεῖται ἡ ἀναβιβαση τῶν 4 τε-

K 1899

La Gioconda (Ponchielli).¹³²

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ



λευταίων όπερων και στήν Κεφαλονιά. Είδικά γιὰ τὴν *Gioconda* ὑπάρχει και ἄλλη ἔνδειξη: ἡ ἀναβίβαση τοῦ *Etnani* στὴ Ζάκυνθο ἀπὸ αὐτὸν τὸν θίασο καθιστᾶ πιθανὸ τὸ ἴδιο ἐνδεχόμενο και γιὰ τὴν Κεφαλονιά.

132. Δόθηκαν παραστάσεις μόνο ἐνὸς μηνὸς ἀπὸ περιοδεύοντα θίασο ὅπερας, ποὺ ἀμέσως προηγουμένως εἶχε μεταβεῖ ἐπ' ὅλγον στὴν Κέρκυρα. Πιστεύουμε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ τὴν θεατρικὴ ἑταρεία τῶν Serio καὶ Bellobono («Compagnia Sociale Serio e Bellobono») και ἐκπιμῆμε ὅτι ἀναβίβάσθηκαν ἀρκετὲς «ὅπερες ρεπερτορίου» σὲ λίγες παραστάσεις ἡ καθεμιά. Ο *Πανταζής Κοντομήχης* (Τὸ νεοελληνικὸ θέατρο στὴν Λευκάδα (1800-1990), Νεφέλη, Ἀθήνα 2003, σ. 203), παραθέτει τὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Π. Κουνιάκη, Ἡ σύγχρονος Λευκὰς 1890-1936, Πάτραι 1937, σ. 29: «“Ἐδώσε σειρὰν παραστάσεων μελοδραματικὸς θίασος ἐκ Κερκύρας μὲ τὴν ἀλησμόνητον πρωταγωνίστραν *Λαραστίνα* [sic] και μὲ ἔργα *Νόρμαν*, *Καβαλλερία* *Ρουστικάναν*, *Κυρία* μὲ τὰς *Καμελίας*, *Ναμπούκο*, *Δουκρητίαν* *Βοργία*, *Οθέλλον*. Άίντα,

Παληάτσοι, *Μπαρμπιέρε* ντὶ *Τοιβίλλια*, *Τόσκαν*, *Έρνάση* [sic], *Φάονστ*, *Τραβιάταν* κ.ἄ». Κατ' ἀρχάς, ὅντως μέλος τοῦ θίασου τῆς Κέρκυρας τῆς σαιζόν δύπερας 1898/9 ποὺ μετέβη στὴν Λευκάδα γιὰ παραστάσεις ἦταν ἡ prima donna mezzo soprano *Angela Laraspata* (ἢ «*Λαραστίνα*» ποὺ θυμόταν ὁ *Κουνιάκης*). Επίσης οἱ ἀναφερόμενες ἀπὸ αὐτὸν δύπερες εἴναι καταφανῶς «ὅπερες ρεπερτορίου», ὅπότε δὲν ἀποκλείεται κάποιες ἀπὸ αὐτές ὅντως νὰ ἀναβίβασθηκαν στὴν Λευκάδα τὸ 1899. “Ομως, ἀφ' ἐνὸς μὲν δὲν ἀναφέρεται μεταξὺ αὐτῶν ἡ ἐπιβεβαιωμένη *Gioconda*, ἀφ' ἑτέρου δὲ ἡ *Tosca* τοῦ *Puccini* δὲν εἶχε ἀκόμη παρουσιασθεῖ οὔτε στὴν Ιταλία. Επίσης, ἡ *Κυρία* μὲ τὰς *Καμελίας* ταυτίζεται μὲ τὴν *Traviata*. Οι ἐνθυμήσεις, λοιπόν, τοῦ *Κουνιάκη* εἴναι ἐν μέρει προβληματικὲς (μαζίλον συγχέει και συμφύρει ἔργα και γρονθολογίες), χωρὶς ὅμως, δύως προσημειώθηκε, νὰ ἀποκλείεται νὰ ἐμπεριέχουν και στοιχεῖα ποὺ μελλοντικῶς ἵσως ἀποδειχθοῦν ἀληθῆ.

‘H Flora Mirabilis στὴν Alessandria τῆς Ἰταλίας (1888) καὶ τὸ νέο ντουέτο τῆς τρίτης πράξης

*F*ὸν χειμώνα τοῦ 1888 ἔκανε, μὲ καθυστέρηση τεσσάρων ἑτῶν, τὴν παγκόσμια πρώτη της ἡ *Medgé*, ἡ πρώτη ὄπερα ποὺ εἶχε συνθέσει ὁ Κερκυραῖος μουσουργὸς Σπύρος Σαμάρας (1861-1817). Τὸ ἔργο αὐτό, πού, σύμφωνα μὲ τὸν ἴταλικὸ Τύπο, ἐπρόκειτο νὰ ἀνέβει τὸ φθινόπωρο τοῦ 1884 στὸ Teatro Comunale τῆς Μπολώνια,¹ εἰδὲ τελικὰ τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς ὕστερα ἀπὸ τὴν δεύτερη χρονολογικὰ ὄπερα τοῦ συνθέτη, τὴν *Flora Mirabilis*, ἐνα ἔργο πού, μετὰ τὴν πρεμiéρα του στὸ Teatro Carcano τοῦ Μιλάνου τὸν Μάιο τοῦ 1886, κατέκτησε τὶς σκηνὲς τῆς Ἰταλίας καὶ ὅχι μόνο. Ἐτσι, ὅταν τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1888 ἡ *Medgé* ἀνέβηκε στὸ Teatro Costanzi τῆς Ρώμης, ἡ ἐπιτυχία τῆς *Flora Mirabilis* εἶχε κάνει τὸν Σαμάρα διάσημο καὶ ἐκτὸς τοῦ καλλιτεχνικοῦ χώρου, καθὼς ἥδη τὸν Ἱανουάριο τοῦ 1887 κυκλοφοροῦσαν στὸ Μιλάνο ροῦχα μὲ τὸ ὄνομα τοῦ συνθέτη («ύποκάμισα Σαμάρα»),² στὴ Ρώμη κοσμήματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν ύπόθεση τῆς *Flora Mirabilis*,³ ἐνῶ τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1888 κυκλοφόρησε στὸ Τορίνο καλλιτεχνικὸ περιοδικὸ ποὺ ἔφερε τὸν τίτλο τῆς ὄπερας: *Flora Mirabilis, Periodico Artistico, Letterario, Teatrale Illustrato*.⁴

Ἡ πρεμiéρα τῆς *Medgé* στὴ Ρώμη τὴν 11^η Δεκεμβρίου 1888 μὲ τὴ διάσημη Γαλλίδα σοπράνο Emma Calvé στὸν πρωταγωνιστικὸ ρόλο (ἡ Calvé εἶχε ἥδη συνεργαστεῖ μὲ τὸν Σαμάρα γιὰ τὸ δεύτερο μιλανέζικο ἀνέβασμα τῆς *Flora*, στὴ Scala, τὸν Ἱανουάριο τοῦ 1887 ὑπὸ τὴν μουσικὴ διεύθυνση τοῦ Franco Faccio) σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία,⁵ μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἐπι-

1. «La nuova opera *Medgé* del maestro Spirito Samara, verrà rappresentata al Comunale di Bologna nel prossimo autunno», «Opere Nuove», *La Musica Popolare* 7 (15.7.1884), σ. 7.
2. Βλ. Ἐφημερίδι 14 (14.1.1887).
3. Ὁ.π. Γιὰ τὴν ἔξαιρετικὴ ἀντὴ ἐπιτυχία τῆς *Flora Mirabilis* ἀπὸ τὴν πρεμiéρα τῆς μέχρι καὶ τὴν πρώτη ἑλληνικὴ παράσταση, στὴν Κέρκυρα τὸ 1889, βλ. Σπέλλα Κουρμπανᾶ, «La fiamma splende». Ἡ λαμπρὴ πορεία τῆς *Flora Mirabilis*», (ὑπὸ δημοσίευση).
4. Τὸ σπανιότατο αὐτὸ ἔντυπο, ποὺ κατάφερα νὰ ἐντοπίσω στὴν Ἐθνικὴ Κεντρικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ρώμης, ἐμφανίζεται σὲ κάποιους ἡλεκτρονικοὺς καταλόγους μεγάλων βιβλιοθηκῶν τῆς Ἰταλίας (Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), ἀλλὰ συγχέεται μὲ τὸ δόμοτιλο καλλιτεχνικὸ περιοδικὸ τοῦ 1914 ποὺ εἶχε κυκλοφορήσει καὶ πάλι στὸ Τορίνο, μὲ ἀποτέλεσμα οἱ ἡλεκτρονικὲς ἐγγραφὲς νὰ ἐμφανίζουν στὴν ἀναζήση τὸ περιοδικὸ τοῦ 1888 ἐνῶ στὴν βιβλιοθήκη νὰ ὑπάρχει μόνο ἐκεῖνο τοῦ 1914. Πάντως καὶ ἀπὸ τὴ βιβλιοθήκη τῆς Ρώμης λανθάνει τὸ πρῶτο τεῦχος (ποὺ κυκλοφόρησε τὴν 12^η Φεβρουαρίου 1888).
5. «Ἡ ἐπιτυχία τοῦ μελοδράματος τοῦ λαμπροῦ μουσουργοῦ σας ὑπερβαίνει πᾶσαν περιγραφήν. Πλὴν τοῦ Βέρδη οὐδεὶς ἀλλος ἔτυχε τοιούτων τιμῶν. Ἐπὶ πολλὴν ὥραν δὲν ἥκουστο ἐν τῷ θεάτρῳ ἡ ἐπανελημμέναι καὶ ζωηρόταται ἐπευφημίαι καὶ χειροκρήματα», ἔγραψε σὲ τηλεγράφημά του πρὸς τὴν Ἀκρόπολη ὁ μᾶλλον Ἰταλὸς (πάντως ὅχι «Ἐλληνας», ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἀντωνυμία «σας») ἀνταποκριτὴς ἀπὸ τὴν Ρώμη, τὴν

Flora Mirabilis

PERIODICO ARTISTICO, LETTERARIO, TEATRALE ILLUSTRATO

Si pubblica il 1^o ed il 15 d'ogni mese

ABONNAMENTO ANNUO ANTICIPATO

Per l'Italia L. 10. D. agli Artisti drammatici ed ai cantanti professionali e alle loro famiglie, agli Amatori della Scena.

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE

VIA GAVARRE, 2

Un Numero separato Cent. 10 in tutta l'Italia

L'abbonamento annuale anticipato dalla Redazione s'indica

per l'anno scorso, per l'anno corrente, per l'anno prossimo.

AVVERTENZA

Μέρος τοῦ ἐξωφύλλου ἀπὸ τὸ δεύτερο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Flora Mirabilis*
(Ἐθνικὴ Κεντρικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ρώμης).

σκιαστεῖ ἔνα ἄλλο πολὺ σημαντικὸ γεγονός. Λίγες
ἡμέρες νωρίτερα ἡ *Flora Mirabilis* – ποὺ εἶχε ἥδη
παρουσιαστεῖ σὲ πολλές ἵταλικές πόλεις, ἀλλὰ καὶ
στὴν Ὀδησσό, τὴν Κολωνία (στὰ γερμανικά), τὴν
Νίκαια,⁶ μέχρι καὶ τὴν Ἀργεντινὴ – ἀνέβηκε στὴ
«Σκάλα τῶν ἐπαρχιῶν», τὴν Ἀλεσσάντρια, τὴν
πρωτεύουσα τῆς ἐπαρχίας τοῦ Πιεμόντε. Τὸ ἀνέ-
βασμα αὐτό, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια, ἀποτέ-
λεσε σταθμὸ στὴν παραστασιογραφία τῆς *Flora*.

Ο ἐλληνικὸς Τύπος ὑποδέχθηκε τὸ γεγονός
τῆς παράστασης αὐτῆς μὲ ίδιαιτέρῳ ἐνθουσιασμῷ.
Μάλιστα, ὅπως ἀναφέρει ὁ κριτικὸς τῆς Ἀκροπόλε-
ως, ἦταν ὁ διευθυντὴς τῆς ἐφημερίδας (Βλάσης Γα-
βριηλίδης) ἐκεῖνος ποὺ τοῦ ἀνέθεσε νὰ πάει ἀπὸ τὸ
Μιλάνο στὴν Ἀλεσσάντρια γιὰ νὰ παρακολουθήσει
τὴν παράσταση καὶ νὰ γράψει τὸ σχετικὸ ρεπορ-
τάς. Ἀπὸ τὴν ἀνταπόκριση τοῦ Νικόλαου Μηλιαρέ-
σην μαθαίνουμε ὅτι ὁ διεύθυνση τοῦ θεάτρου τῆς
Ἀλεσσάντρια ἥλπιζε πώς δ Σαμάρας θὰ καταφέρ-
νε νὰ παραστεῖ τουλάχιστον στὴν πρεμιέρα τῆς
ὄπερας, καὶ δεδομένου ὅτι ὁ τοπικὸς Τύπος εἶχε δη-
μοσιεύσει ὅτι ὁ συνθέτης θὰ ἦταν παρὼν σὲ αὐτήν,
στὸν σιδηροδρομικὸ σταθμὸ τῆς πόλης εἶχε ἑτο-
ιμαστεῖ ἐπίσημη ὑποδοχή. Ὁμως, καθὼς ὁ Σαμά-
ρας ἦταν ἀπασχολημένος μὲ τὸ πρῶτο ἀνέβασμα
τῆς *Medgé* στὴ Ρώμη ποὺ θὰ λάμβανε χώρα λίγες
ἡμέρες ἀργότερα, τὶς τιμές καὶ τὶς περιποιήσεις τὶς
εἰσέπραξε ὁ ίδιος ὁ Ἐλληνας δημοσιογράφος καὶ
οἱ Ἰταλοὶ συνάδελφοί του. Οἱ τελευταῖοι, δύο μου-
σικοκριτικοὶ ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Secolo*, ἔντυπο ποὺ

ἐξέδιδε ὁ ἐκδότης τοῦ Σαμάρα E. Sonzogno, ἀποτέ-
λεσαν μαζὶ μὲ τὸν "Ἐλληνα δημοσιογράφο, ἀλλὰ καὶ
φίλο τοῦ Σαμάρα, ἔνα εἶδος ἀτυπῆς ἀντιπροσωπεί-
ας τοῦ Κερκυραίου συνθέτη. Μάλιστα ὁ Μηλιαρέ-
σης δὲν ἔκρυψε στὸ δημοσίευμά του ὅτι «έξῆλθ[ε]»
μετὰ τῶν δύο συντακτῶν τοῦ Σέκολο πρὸς περιδιά-
βασιν ἐν τῇ πόλει καὶ πρὸς ἀνίχνευσιν τοῦ πεδίου
τῆς μάχης, καθότι πρὸ ἡμερῶν εἶχε διαδοθῆ ὅτι
ἀπεσταλμένοι ἐκ Μιλάνου παρὰ τοῦ ἐπέρου τῶν
ἐκδοτῶν Ρικόρδη, ἀσπόνδου ἐχθροῦ τοῦ ἐκδότου
τοῦ Σαμάρα κ. Σοντζόνιο, εἶχον προετοιμάσει διὰ
χρημάτων καὶ διὰ παντοίων ἄλλων μέσων τὴν
ἀποτυχίαν τῆς Φλόρας, κατορθώσαντες ἥδη νὰ προ-
διαθέσωσι ἀρκετὸν μέρος τοῦ ἀλεξανδρινοῦ κοινοῦ
ἐναντίον».⁷

Η ἀνταπόκριση ὅμως τοῦ Μηλιαρέση (τὴν
ὅποια δημοσιεύουμε ὀλόκληρη στὸ τέλος τοῦ κει-
μένου ἐν εἰδει παραρτήματος) μᾶς παραθέτει καὶ
μιὰ ἄλλη πολὺ σημαντικὴ πληροφορία γιὰ μὲ τὴν
παράσταση αὐτή: Ο συνθέτης εἶχε προσθέσει ἔνα
νέον ντουέτο στὴν ὄπερα. Σχετικὰ μὲ τὸ ζήτημα
αὐτό, ποὺ εἶχε ἔως τώρα διαφύγει τῆς ἔρευνας⁸ –
δεδομένου μάλιστα ὅτι τὸ τυπωμένο ἵταλικὸ λιμ-

7. [Νικόλαος] Μηλιαρέσης, «Η *Flora Mirabilis* τοῦ Σα-
μάρα ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῆς Ἰταλίας. Ο ἐνθουσιασμός.
Νέα δυωδία προστεθεῖσα εἰς τὸ μελόδραμα», Ἀκρόπο-
λις 2340 (14.11.1888).
8. Μάλιστα στὴν πρόσφατη, ὅγκωδη ἐκδοση τῆς «δοκιμῆς
βιογραφίας» τοῦ Σαμάρα ὁ Γιώργος Λεωτσάκος ση-
μειώνει στὸ σημεῖο ὅπου παρατίθενται οἱ παραστάσεις
τῆς ὄπερας : «CS [=Casa Sonzogno], II, σ. 759. Ἀλε-
σσάντρια, Teatro Comunale, Νοέμβριος 1888. Ο Thomas
G. Kaufman παραπέμπει στὸν Andrea Tafuri, *La vita
musicale di Alessandria (1729-1968)* (Ἀλεσσάντρια
1968), σ. 242, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι τὸ φθινόπωρο τοῦ
1888 ἀνεβάστηκε ἔνα μπαλέτο μὲ τὸν ίδιο τίτλο. Τὸ ζή-
τημα χρήζει πολὺ μεγαλύτερης ἔρευνας», Γιώργος Λεω-

30^η Νοεμβρίου, 2 μ.μ. «Ἡ Μεδές τοῦ Σαμάρα ἐν Ρώμῃ.
Ἐκτακτος ἐπιτυχία. Οἱ Ρωμαῖοι τρελλάθηκαν», Ἀκρό-
πολις 2357 (1.12.1888).

6. Σχετικά, βλ. ἐδῶ, Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Τρία Inter-
mezzi μὲ ἀφορμὴ μιὰ κριτική. II. Νίκαια (1888). "Μετὰ
τὴν δόσιν τάχιστα γηράσκει χάρις"», σ. 73-77.

πρέτο, ἀλλὰ καὶ τὸ σπαρτίτο τῆς ὅπερας⁹ (τὸ μόνο πλῆρες μουσικὸ ὑλικὸ ποὺ σωζόταν ἀπὸ τὸ ἔργο), εἶχαν τυπωθεῖ πρὶν τὴν παράσταση αὐτῇ καὶ ἔτσι δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ περιλαμβάνουν αὐτὸ τὸ ντουέτο – διαβάζουμε στὴν Ἀκρόπολη:

Ἐν τῇ τρίτῃ πράξει ἡ νέα δυωδία, προστεθεῖσα ἐσχάτως παρὰ τοῦ κ. Σαμάρα, μεταξὺ τενόρου καὶ βαρυτόνου συνεκίνησε τοὺς πάντας διὰ τὴν ἀνεξάντλητον μελωδίαν αὐτῆς. Η δυωδία αὕτη εἶναι κάτι ἔκτακτον ὡς θεατρικὴ μουσική, πλήρης δυνάμεως, μὲ φράσιν ἴσχυράν καὶ δραματικὴν διὰ τὸν βαρύτονον, γλυκεῖαν δὲ καὶ περιπαθεστάτην διὰ τὸν τενόρον. Ήναγκάσθη δ. κ. Σαμάρας νὰ προσθέσῃ εἰς τὸ μελόδραμά του τὴν δυωδίαν αὐτήν, καθότι οἱ κατὰ καιροὺς βαρύτονοι οἱ μέλψαντες αὐτὸ παρηπονοῦντο διὰ τὸ δίλγον μέρος, ὅπερ εἶχον, καὶ ὅτι δὲν ἐφιγουράριζαν, ὡς ἐκ τούτου, ἀρκούντως ὡς ὁ τενόρος καὶ ἡ πρίμα.

Ἡ νέα αὕτη δυωδία αὔξανε κατὰ πολὺ τὴν σημασίαν τῆς τρίτης πράξεως ὑπὸ μουσικὴν καὶ δραματικὴν ἔποψιν. Τὸ κοινόν, χειροκροτήσαν αὐτὴν παταγωδέστατα, ἔχητησε τὸ bis.¹⁰

Tò μιλανέζικο περιοδικὸ *Trovatore* χαρακτήρισε τὴν παράσταση «ένα πραγματικὸ καλλιτεχνικὸ γεγονός»,¹¹ ἐνῶ ἡ κριτικὴ τοῦ *Mondo Artistico* μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ πολυπληθὲς κοινὸ τῆς πρεμιέρας ἦταν ἀρχικὰ ψυχρὸ καὶ αὐστηρό, ἀλλὰ ἡ μουσικὴ τοῦ Σαμάρα σιγὰ σιγὰ τὸ κέρδισε καὶ τὸ

παρέσυρε σὲ ἐνθουσιώδη χειροκροτήματα.¹² Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὡς χαρακτηρισμὸς τῆς ἄριας τῆς Lidia «Lasciami tornar» ἀπὸ τὸν κριτικογράφο τοῦ ἐντύπου ὡς «περίφημης» («famosa»),¹³ γεγονὸς ποὺ πιστοποιεῖ γιὰ ἀλλη μιὰ φορὰ τὴ μεγάλη ἐπιτυχίᾳ τῆς ὅπερας, ἡ ὥποια εἶχε πρωτοπαρουσιαστεῖ μόλις δυόμισι χρόνια πρίν. Πιὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ σχόλιο συντάκτη τοπικῆς ἐφημερίδας γιὰ τὴ μουσικὴ τοῦ Σαμάρα: «ὁ νεαρὸς συνθέτης φανερώνεται τέλειος γνώστης τῆς κλασικῆς σχολῆς. Wagner, Weber, Mozart, Gounod, καὶ ἴδου σιγὰ σιγὰ οἱ τάσεις τοῦ Σαμάρα πρὸς τὸν κλασικισμό. Ἐπανέρχεται ὅμως σχεδὸν πάντα στὴ σχολὴ τῶν ὑψηλότερων Ἰταλῶν συνθετῶν, στὶς μακροσκελεῖς καντιλένες, στὰ grandiosi καὶ κυρίως στὰ finali».¹⁴ Πρωτότυπη ἡ συγκατάλεξη τοῦ Wagner στοὺς κλασικοὺς ἐν ἔτει 1888.

Ἡ παράσταση τῆς Ἀλεσσάντρια, μὲ τοὺς Teriane (Lidia), Giordano (Valdo), Barbieri (Conte) καὶ Villelmi (Principe), ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ διακεκριμένου μαέστρου Oreste Bimboni, σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχίᾳ, ἐνῷ ἡ προσθήκη τοῦ νέου ντουέτου ἐπανέθηκε ἰδιαίτερα στὰ σχετικὰ δημοσιεύματα,¹⁵ ὅμως μόνο στὴν ἐλληνικὴ ἀνταπόκριση διαβάζουμε τὸ λόγο γιὰ τὸν ὥποιο ὁ συνθέτης ἀπο-

τσάκος, Σπύρος Σαμάρας (1861-1917), Ὁ Μεγάλος Ἄδικημένος τῆς Ἐντεχνης Ἐλληνικῆς Μουσικῆς, Δοκιμὴ Βιογραφίας, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 2013, σ. 403.

9. To πρῶτο λημπρέτο χυλοφόρησε τὸ 1886: *Flora Mirabilis*, leggenda in tre atti di Ferdinando Fontana, Musica di Spiro Samara, Rappresentata per la prima volta al Teatro Carcano nella Primavera 1886, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1886 καὶ ὑπάρχει καὶ δεύτερο τοῦ 1887 μὲ τὴ διανομὴ τῆς παράστασης ἀπὸ τὴ Scala: *Flora Mirabilis*, leggenda in tre atti di Ferdinando Fontana, Musica di Spiro Samara, Teatro alla Scala, Stagione di Carnevale-Quaresima 1886-87, Impresa Fratelli Corti, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1887. Tὸ σπαρτίτο (*Flora Mirabilis*, leggenda in tre atti di Ferdinando Fontana, Musica di Spiro Samara, riduzione per canto e pianoforte di Remigio Vitali, Milano, Edoardo Sonzogno, χ.χ.) διαφημίζόταν στὸ περιοδικὸ *Il Teatro Illustrato*, ποὺ διηγήθηνε ὁ Sonzogno, ἥδη ἀπὸ τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1886.
10. [Νικόλαος] Μηγι[αρέστης], ὅ.π.
11. «La prima rappresentazione della *Flora Mirabilis* di Samara assunse le proporzioni di vero avvenimento artistico», *Il Trovatore* 17 (23.11.1888), σ. 6.

12. «Il pubblico si era recato numeroso in teatro, ma freddo e disposto ad essere molto severo. Però le bellezze melodiche e strumentali dell' opera di Samara lo vinsero atto per atto, trascinandolo ad applausi unanimi ed entusiastici», «Teatri d' Italia. Alessandria», *Il Mondo Artistico*, Anno XXII, N. 48 (24.11.1888), σ. 6.

13. «Della famosa aria di Lidia: "Lasciami tornar", detta con finissima arte della Teriane, si voleva pure la replica», ὅ.π.

14. «Il giovane maestro si rivela eccellente conoscitore della scuola classica. Wagner, Weber, Mozart, Gounod e via via, ecco le tendenze del Samara verso il classicismo. Ricade però quasi sempre nella scuola dei sommi maestri italiani, nelle cantilene prolungate, nei grandiosi, nei finali soprattutto», ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὸν *Osservatore τῆς Ἀλεσσάντρια στὸ La Flora Mirabilis* del maestro Spiro Samara al Municipale di Alessandria», *Il Teatro Illustrato*, Anno VIII, N. 96 (Dicembre 1888), σ. 190.

15. 'Εκτός ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα βλ. καὶ: «Teatri. Alessandria», Asmodeo, Anno XVII, n. 39-40 (27.11.1888), σ. 10, «Bolettino Teatrale di Novembre. Alessandria», *Il Teatro Illustrato*, Anno VIII, N. 96 (Dicembre 1888), χ. ἀρ. σ. Μὲ ἔξαιρεση τὸν *Trovatore*, τῆς χρονιᾶς αὐτῆς, τὰ ὑπόλοιπα ἔντυπα εἶναι διαθέσιμα καὶ στὴν ἡλεκτρονικὴ διεύθυνση: <http://cirpem.lacasadelamusica.it/cirpem-2.htm> Music_periodicals.

φάσισε νὰ τὸ προσθέσει (γεγονός ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ ὀφείλεται καὶ σὲ προσωπικὴ ἔξομολόγηση τοῦ συνθέτη στὸν "Ελληνα δημοσιογράφο, ὁ ὄποιος ἐτύγχανε καὶ φίλος του"). Σὲ κάθε περίπτωση, καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ συνθέτης φέρεται νὰ ἔκανε αὐτὴν τὴν προσθήκη γιὰ νὰ ἐνισχύσει τὸν ρόλο τοῦ βαρύτονου, ἡ ἐπέμβαση αὐτὴ ἐντάχθηκε ἀρμονικὰ στὸ ἔργο, τὸ ὄποιο ἦταν πλέον δραματουργικὰ, ἀλλὰ καὶ μουσικά, πιὸ ὀλοκληρωμένο. Ο Σαμάρας εἶχε κάθε λόγο νὰ κρατήσει τὸ νέο ντουέτο στὴν ὅπερα.

Στὴν πανελλήνια πρώτη τῆς *Flora Mirabilis* στὴν Κέρκυρα δύο μῆνες ἀργότερα πάντως, ποὺ ἀνέβηκε ὑπὸ τὴν στενὴ ἐπίβλεψη τοῦ συνθέτη καὶ μὲ τὸν ἴδιο στὸ πόντιον,¹⁶ τὸ ντουέτο εἶχε παραμείνει: «Μεταβαίνοντας εἰς τὴν τρίτην πράξιν [...] εὔρισκομεν διωδίαν μεταξὺ ὁξυφώνου καὶ βαρυτόνου, ἥτις ἔλειπεν ἐν τῇ ἀρχῆθεν συνθέσει τοῦ μελοδράματος, πρεσέθηκεν, δὲ ὡς εἰξέρω, ὁ Σαμάρας πρὸ ὀλίγων μόνον μηνῶν, ἵνα αὐξήσῃ τὴν σπουδαιότητα τοῦ μέρους τοῦ ὁξυφώνου»,¹⁷ γράφει μιὰ κριτικὴ γιὰ τὴν κερκυραϊκὴ παράσταση. Ο ἀρθρογράφος μιλάει γιὰ ἐνίσχυση τοῦ ρόλου τοῦ τενόρου καὶ ὅχι τοῦ βαρύτονου, ἀλλὰ εἶναι πιθανότερο νὰ πρόκειται γιὰ λάθος: Ἐν ὁ συνθέτης εἶχε ἀποφάσισει νὰ προσθέσει τὸ μέρος αὐτὸν γιὰ νὰ ἐνισχύσει κάποιο ρόλο, τότε ὁ ρόλος αὐτὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἦταν ἐκεῖνος τοῦ βαρύτονου (ὁ ρόλος τοῦ τενόρου ἦταν ἡδη ἀρκετὰ ἐκτεταμένος). Ενδέχεται ὅμως ὁ Σαμάρας νὰ συνέθεσε τὸ νέο αὐτὸν κομμάτι ἐπειδὴ ὁ ἴδιος θεωροῦσε ὅτι τὸ ἔργο του θὰ ἦταν ἔτσι πιὸ ὀλοκληρωμένο. Στὴν περίπτωση αὐτὴ δὲν τίθεται ζήτημα γιὰ τὸ ἀν ἡ προσθήκη παρέμεινε στὴν ὅπερα. Πάντως, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν λόγο τῆς σύνθεσης τοῦ νέου ντουέτου, τὸ τελευταῖο παίχτηκε τουλάχιστον σὲ δύο παραστάσεις, στὴν Ἀλεσσάντρια τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1888 καὶ στὴν Κέρκυρα τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1889. Τί ἔγινε ὅμως στὶς ὑπόλοιπες ἀναβιβάσεις τῆς *Flora*;

* * *

16. Για τὴν παράσταση αὐτὴ βλ. Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Πατρίδος σέμνωμα – Σπύρον Σαμάραν – Κερκυραῖοι γεραίρουσι». Η *Flora Mirabilis* καὶ ἡ πρεμιέρα τῆς στὴν Ελλάδα, Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας, Ἐπετειακὸς τόμος γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του, Φιλαρμονικὴ Έταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2011, σ. 45-79.
17. «Η Φλώρα Μηράμπηλις ἐν Κερκύρᾳ. Ἰδιαιτέρα ἀνταπόκρισις τῆς Ἐφημερίδος. Κέρκυρα 6 Φεβρ., ὥρα 9 π.μ.», *Ἐφημερίς* 38 (7.2.1889).

Τὸ κείμενο αὐτὸν θὰ τελείωνε σὲ αὐτὸν τὸ σημεῖο ἀν προσφάτως δὲν εἶχε λάβει χώρα μιὰ σημαντικότατη μουσικολογικὴ ἀνακάλυψη. Ο Κώστας Καρδάμης ἐντόπισε στὸ ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Μάντζαρος στὴν Κέρκυρα,¹⁸ μέρος τοῦ ὑλικοῦ τῆς ὄρχήστρας¹⁹ τῆς *Flora Mirabilis*, γεγονός ποὺ οὐσιαστικὰ ἀποκαθιστᾶ τὴν χαμένη ἔως τώρα ἐνορχήστρωση τοῦ ἔργου. Σχετικὰ μὲ τὴν ἔρευνα περὶ τῆς προσθήκης τοῦ ντουέτου, ἡ εὗρεση τοῦ ὑλικοῦ αὐτοῦ ἀπέβη ἀποκαλυπτική. Οι σωζόμενες πάρτες τῆς ὄρχήστρας, ποὺ φέρουν τὴν φίρμα τοῦ ἐκδότη τῆς, E. Sonzogno, ἔχουν ὅλες στὴν ἀρχὴ τῆς Τρίτης Πράξης, ἀμέσως μετὰ τὸ preludio, τὴν χειρόγραφη προσθήκη ἐνὸς ντουέτου μεταξὺ «Valdo e Conte», δηλαδὴ μεταξὺ τενόρου καὶ βαρύτονου. Στὶς πάρτες τῶν ἐγχόρδων (violinino, viola, violoncello e basso) ἡ προσθήκη ἐμφανίζεται χειρόγραφη μέν, ἀλλὰ πολυγραφημένη. Στὰ ὑπόλοιπα ὅργανα (τὰ πνευστὰ) ἡ προσθήκη εἶναι σὲ πρωτότυπο χειρόγραφο καὶ ὅχι πάντα ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Η διαφορὰ αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ ὀφείλεται σὲ καθαρὰ πρακτικοὺς λόγους: στὰ ἐγχόρδα ποὺ εἶναι πολλὰ στὴν ὄρχήστρα καὶ ἔχουν καὶ πολὺ μεγαλύτερο σὲ διάρκεια μέρος, ὁ συνθέτης (ἢ, ἐν προκειμένῳ, ὁ ἀντιγραφέας – ὁ γραφικὸς χαρακτήρας δὲν μοιάζει μὲ τοῦ Σαμάρα) ἔφτιαξε τὰ ἀντίγραφα γιὰ κάθε ἀναλόγιο στὸν πολύγραφο, ἐνῶ γιὰ τὰ πνευστά, ποὺ ἔχουν λιγότερα μέτρα στὴν παρτιτούρα καὶ λιγότερα ἀναλόγια στὴν τάφρο, αὐτὸν δὲν ἦταν ἀπαραίτητο.

Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα τῆς καθιέρωσης τῆς προσθήκης στὴν ὅπερα καθοριστικὸ στοιχεῖο εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ συνθέτης ἀλλαζει τὴν ἀριθμηση τῶν σελίδων. Άν δούμε γιὰ παράδειγμα τὴν πάρτα τοῦ πρώτου βιολοῦ, μετὰ τὴ σελίδα 60, ὅπου ζεκινάει ἡ τρίτη πράξη, ὑπάρχουν οἱ σελίδες: 60a, 60b, 60c καὶ 60d (ὅπου καὶ περιέχεται ἡ προσθήκη) ἔτσι ὥστε ἡ ὑπόλοιπη σελιδαρίθμηση νὰ μὴν ἐπηρεάζεται, ἐνῶ ὁ «ἀριθμὸς» 14 μετατρέπεται σὲ 14 bis. Άν ὁ συνθέτης δὲν σκεφτόταν νὰ διατηρήσει τὴν προσθήκη κανονικὰ δὲν θὰ ἀλλαζει στὶς πάρτες τῆς ὄρχήστρας του τὴν ἀριθμηση τῶν σελίδων καὶ τῶν

18. Εύχαριστώ βαθύτατα τὸν φίλο Κώστα Καρδάμη γιὰ τὴν ἐπισήμανση, ἀλλὰ καὶ τὸν πρόεδρο τῆς ΦΕΜ κ. Ι. Τριβυζά καθὼς καὶ τὸν κ. Ν. Θεοδόση γιὰ τὴν ἀδεια μελέτης καὶ δημοσίευσης τοῦ ὑλικοῦ.
19. Συγκεκριμένα στὶς πάρτες: Violino 1^o, Violino 2^o (2 ἀντίτυπα), Viola, Violoncello e basso (2 ἀντίτυπα), Flauto 1^o, Flauto 2^o-3^o e Ottavino, Clarino 1^o, Fagotti, Tromba 1^a e 2^a, Trombone 1^o e 2^o, Trombone 3^o.

μερῶν. Θυμίζουμε ότι τὴν ἐποχὴν ἐκείνη τὸ ὄλικὸ τῆς ὄρχήστρας ἀνήκε στὸν ἐκδότη, ἀπὸ τὸν ὅποιον ὁ συνθέτης ὄφειλε εἴτε νὰ ἐνοικιάζει κάθε φορὰ τὸ ὄλικὸ καὶ στὴ συνέχεια νὰ τὸ ἐπιστρέψει στὸν ἐκδότη, εἴτε νὰ τὸ ἀγοράσει σὲ πολὺ ὑψηλὸ ἀντίτιμο, γεγονὸς ποὺ σημαίνει ότι, σὲ κάθε περίπτωση, ἡ ἐπέμβαση σὲ αὐτὸ δὲν θὰ γινόταν γιὰ κάτι προσωρινό. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς πρακτικῆς ἦταν κάτι πολὺ καρποφόρο γιὰ τὴν σημειωνὴ ἔρευνα. Συνήθως ἦταν τὸ ἴδιο μουσικὸ ὄλικὸ αὐτὸ ποὺ χρησιμοποιοῦνταν σὲ ὅλες ἡ στὶς περισσότερες παραστάσεις, μὲ ἀποτέλεσμα αὐτὸ νὰ φέρει συχνὰ πάνω του τεκμήρια ἀπὸ αὐτές. Στὴν προκειμένη περίπτωση διαθέτουμε πλῆθος χειρόγραφων σημειώσεων ἀπὸ διαφορετικὰ χέρια μὲ ἡμερομηνίες, τόπους, ἀλλὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ἡ ἔξωκαλλιτεχνικὰ σχόλια, σκίτσα, ἀφιερώσεις στὸν συνθέτη κ.λ.π. Ἀπὸ τὴν πάρτα τοῦ πρώτου βιολιοῦ μαθαίνουμε ότι τὸ συγκεκριμένο ὄλικὸ χρησιμοποιήθηκε στὴν παράσταση τῆς ὄπερας στὸ Teatro Regio τοῦ Τορίνου, χῶρος ὃπου ἀνέβηκε τὸ ἔργο τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1889 (δηλαδὴ ἀμέσως μετὰ παράσταση τῆς ὄπερας στὴν Ἀλεσσάντρια καὶ πρὶν ἀπὸ ἐκείνην τῆς Κέρκυρας): Στὴν τελευταίᾳ κενὴ σελίδᾳ εἶναι σημειωμένο μὲ μαύρο μελάνι στὸ πάνω μέρος τοῦ χαρτιοῦ: «L. Avalu – Spalla al teatro Regio di Torino 1888-89», δηλαδὴ τὸ ὄνομα καὶ ἡ ἀκριβῆς ιδιότητα τοῦ μουσικοῦ (σπάλα).²⁰ Ἀντίστοιχα σημειώματα ὑπάρχουν καὶ σὲ ἄλλες πάρτες: στὸ Violoncello e basso σημειώνεται μὲ μολύβι: «Ernesto Terzolo, Teatro Regio, Torino, Stagione Carnvale e Primavera 1888-89».

Μεγαλύτερο, γιὰ τὴν ἐλληνικὴ μουσικολογία, ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ σχόλια ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὶς ἐλληνικὲς παραστάσεις τῆς ὄπερας, δηλαδὴ τῆς Κέρκυρας, ἀλλά, κυριότερα, τῆς Ἀθήνας, ἡ ὁποία ὑποδέχθηκε τὴ Flora λίγους μῆνες μετὰ τὴν γενέτειρα τοῦ συνθέτη, τὸ φθινόπωρο τοῦ 1889.²¹ Ἀπὸ τὴν πρώτη ἔχουμε τὸ σημείωμα τοῦ φλαουτίστα: «Riccardo Jessarolo di Verona, Suonò

quest' opera in Corfù il febb. 89» («ὁ Riccardo Jessarolo ἀπὸ τὴ Βερόνα ἐπαιξε αὐτὴν τὴν ὄπερα στὴν Κέρκυρα τὸν Φεβρουάριον [18]89»): ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀθήνας διαθέτουμε περισσότερα στοιχεῖα: Στὴν πάρτα ἀπὸ τὸ 1^ο καὶ 2^ο Τρομπόνι σημειώνεται μιὰ ἐνδιαφέρουσα παραλλαγὴ τοῦ τίτλου: «Atene Flora Miserabile, 23 novembre 1889 M.G.», καὶ σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς πάρτας (σελ. 6) τὸ ὄνομα τοῦ μουσικοῦ: «Mauro Gennaro, 10 nov. 1889 Atene». Ἐπίσης ἄλλοι ὑπογράφουν καὶ οἱ δύο μουσικοί: «Mauro Gennaro e Giovanni Rosso Suonaro in Atene nel 10 nov. 1889» («Ο Mauro Gennaro καὶ οἱ Giovanni Rosso παῖζουν στὴν Ἀθήνα τὴν 10 Νοεμβρίου 1889»). Αὐτὴ ἡ πάρτα ἔχει καὶ μιὰ ἀφιέρωση ἀπὸ τὸν Giovanni Rosso πρὸς τὸν Σαμάρα στὰ ἐλληνικά. Κάτω ἀπὸ τὸ σκίτσο μιᾶς γυναικείας μορφῆς διαβάζουμε: «Τῷ ἀξιοτίμῳ καὶ ἔξχυῳ μουσουργῷ κυρίῳ Σπυρίδωνι Σαμάρᾳ ἀσπάζομαι. Ἰωάννης Ἀ. Ρούσσος». Τέλος στὸ ἔντυπο αὐτό, ποὺ ἔχει καὶ ἄλλα ἀντίστοιχα σημειώματα μὲ μικρὲς ἀφιερώσεις στὸν συνθέτη, ὑπάρχει καὶ ἕνα σημείωμα πάνω στὸ φύλλο τῆς προσθήκης τοῦ ντουέτου – ἀδιάψευστο τεκμήριο γιὰ τὸ ότι ἡ προσθήκη παίχτηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1889: «12 nov. Atene 89» ἐνῶ λίγο πιὸ κάτω διαβάζουμε: «Διάλυσις τῆς Βουλῆς». Τὸ πλῆθος αὐτὸ τῶν σημειωμάτων, ἀπὸ τὰ ὅποια ἐδῶ δίνουμε μόνο κάποια παραδείγματα, μιᾶς παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες καὶ γιὰ τοὺς μουσικοὺς ποὺ ἐπαιξαν τὰ ὅργανα, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἀνεβάσματα γιὰ τὰ ὅποια δὲν εἰχαμε ἔως τώρα στοιχεῖα: Ἀθήνα 1891, Ἀθήνα 1901, Κέρκυρα 1931, Κέρκυρα 1932.

Ἐνα ἄλλο μοναδικὸ στοιχεῖο ποὺ προσφέρει αὐτὸ τὸ μουσικὸ ὄλικὸ εἶναι οἱ στίχοι τοῦ λιμπρέτου, καθὼς πάνω ἀπὸ τὰ πεντάγραμμα στὶς πάρτες τῶν ὅργανων εἶναι γραμμένα τὰ λόγια τῶν τραγουδιστῶν (προφανῶς γιὰ νὰ διευκολύνουν τοὺς μουσικοὺς στὴ συνοδεία τους), ἐνῶ σὲ πολλὲς περιπτώσεις ὑπάρχει καὶ χειρόγραφη μετάφραση στὰ γαλλικά. Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε μὲ ἀρκετὴ ἀσφάλεια ότι ἡ μετάφραση προστέθηκε γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς παράστασης στὴν Ἀθήνα τὸ 1889, ὅταν ἡ ὄπερα ἀνέβηκε ἀπὸ γαλλικὸ θίασο καὶ τραγουδήθηκε στὰ γαλλικά. Ξέρουμε ότι ἡ γαλλικὴ μετάφραση ὄφειλεται στὸν λιμπρετίστα τῆς Medge Pierre Elzéar καὶ ότι εἶχε τυπωθεῖ ἀπὸ τὸν οίκο Sonzogno στὸ Μιλάνο, ἐνῶ κυκλοφοροῦσε καὶ στὴν ἐλληνικὴ ἀγορὰ μὲ τὴ εὐκαιρία τῆς ἀθηναϊκῆς παράστασης τοῦ 1889. Ἄν καὶ δὲν καταφέραμε νὰ ἐντοπίσουμε κάποιο ἀντίτυπο τῆς μετάφρασης αὐτῆς, θεωροῦμε ότι τὸ κείμενο θὰ περι-

20. Στὴν γλώσσα τῶν μουσικῶν τῆς ὄρχήστρας «σπάλα» ὄνομάζεται ὁ μουσικὸς ποὺ παῖζει στὸ ἴδιο ἀναλόγιο μαζὶ μὲ κάποιον ἔξαρχοντα καὶ ἔχει τὴν ὑποχρέωση νὰ γυρίζει τὶς σελίδες τῆς παρτιτούρας. Εὔχαριστω τὸν Κωστα Καρδάμη γιὰ τὴν συγκεκριμένη πληροφορία.

21. Γιὰ τὴν ἀθηναϊκὴ παράσταση τῆς Flora Mirabilis βλ. Αύρα Επεπαπάδακου, «Συναυλίες, Θέατρο, μελόδραμα καὶ ἄλλες ἐκδηλώσεις κατὰ τοὺς ἔορτασμοὺς τῶν γάμων τοῦ Κωνσταντίνου Α', Παρνασσός ΜΓ' (2001), σ. 375-402: 394-398.

λαμβάνει και τὸ νέο ητούετο τῆς τρίτης πράξης, ὅχι μόνο γιατί ἡ γαλλικὴ παράσταση τῆς Ἀθήνας ἦταν μεταγενέστερη ἐκείνης τῆς Ἀλεσσάντρια, ἀλλὰ και – κυριότερα – γιατί χάρις στὰ σχόλια ποὺ ὑπάρχουν ἀκριβῶς πάνω στὸ φύλλο τῆς προσθήκης ξέρουμε ὅτι ἡ προσθήκη αὐτὴ παιχτήκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1889. Ἄν δώμας τὰ λόγια ἀπὸ τὴν γαλλικὴ μετάφραση ὑπάρχουν τυπωμένα και σὲ αὐτοτελὴ ἔκδοση, οἱ ἀρχικοὶ ἵταλοι στίχοι (τῶν ὅποιών τὴν πατρότητα θὰ πρέπει μὲ ἐπιφύλαξῃ νὰ ἀποδώσουμε στὸν Federico Fontana, ὑποθέτοντας ὅτι ὁ Σαμάρας, ὅταν ἀποφάσισε νὰ προσθέσει τὸ ητούετο, ἀπευθύνθηκε στὸν λιμπρετίστα του γιὰ νὰ τοῦ γράψει τὰ λόγια) ὑπάρχουν μόνο πάνω στὶς χειρόγραφες προσθήκες τοῦ προσφάτως ἀνακαλυφθέντος ὑλικοῦ, ὅπως ἀλλωστε και ἡ μουσικὴ τοῦ ητούετου.

Ἡ πρόσφατη ἀνακάλυψη τοῦ ὑλικοῦ τῆς ὄρχήστρας τῆς *Flora Mirabilis* τοῦ Σαμάρα εἶναι πολύτιμη ὥχι μόνο γιατὶ διασώζει τὴ χαμένη ἐνορχήστρωση τῆς πιὸ πολυπαιγμένης στὸ ἔξωτερικὸ ἔλληνικῆς ὥπερας τοῦ 19^{ου} αἰώνα, ἀλλὰ και γιατὶ δίνει στοιχεῖα γιὰ πλειάδα ζητημάτων σχετικῶν μὲ αὐτήν, ὅπως, ἐν προκειμένω, ὅτι ἡ *Flora Mirabilis* μετὰ τὴν παράσταση τῆς Ἀλεσσάντρια δὲν ἦταν πιὰ ἡ ἴδια.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ²²

Ἀκρόπολις 2340 (14.11.1888).

Ἡ *Flora Mirabilis* τοῦ Σαμάρα ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῆς Ἰταλίας. Ὁ ἐνθουσιασμός. Νέα δυωδία προστεθεῖσα εἰς τὸ μελόδραμα.

Μουσικὸν γεγονός ἔκ τῶν σπανιωτέρων ὑπῆρξε ἡ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς Φλόρας τοῦ Σαμάρα μας ἐν τῇ πόλει ταύτη τῆς Ἀλεξανδρείας ἐν Ἰταλίᾳ, μιᾶς ἐκ τῶν πρώτων ἐπαρχιῶν ἀριθμούσης ὑπὲρ τὰς 70,000 κατοίκους. [...] Διάσημον δὲ εἶνε και τὸ θέατρον τῆς πόλεως ταύτης ὡς ἔκ τοῦ ἐκλεκτοῦ και φιλομούσου κοινοῦ ὅπερ συχνάζει ἐν αὐτῷ, ὡς ἐπίσης και ὑπὸ ἀρχιτεκτονικὴν ἔποψιν. Τοσαύτην δὲ σημασίαν κέκτηται τὸ θέατρον αὐτὸ εἰς ἀπάσας τὰς ἐπαρχίας τῆς Ἰταλίας, ὥστε ἀν ἔργον τι μου-

σικὸν ἐπιτύχη ἐν αὐτῷ, ἐπιτυγχάνει πανταχοῦ. Εἶνε ἡ Σκάλα, οὕτως εἰπεῖν, τῶν ἐπαρχιῶν.

Ἐν τῷ θεάτρῳ λοιπὸν τούτῳ, και ἐν τῷ μέσῳ πολυαρίθμου και ἐκλεκτοτάτου κοινοῦ, διαπρέποντος τοῦ ὠραίου φύλου, ἐδόθη προχθὲς Σάββατον ἡ Φλόρα τοῦ κ. Σαμάρα.

Κατὰ τὴν ρητὴν παραγγελίαν τῆς διευθύνσεως τῆς Ἀκροπόλεως ὅπως παρευρεθῶ ἐν τῇ πρώτῃ παραστάσει τῆς Φλόρας και μεταδώσω πιστότερον τῷ ἔλληνικῷ κοινῷ τὰ τῆς παραστάσεως ταύτης, ἀνεγχώρησα τὸ Σάββατον πρωίαν μετὰ τῶν δύο συντακτῶν - κριτικῶν τῆς μουσικῆς τοῦ *Secolo* τοῦ Μιλάνου και τινῶν ἀλλων ἀνταποκριτῶν, φθάσαντες εἰς Ἀλεξανδρείαν περὶ τὴν 5^{ην} μ.μ. τῆς αὐτῆς ἡμέρας. Ὁ κ. Σαμάρας ἐπιμόνως παρακληθεὶς παρὰ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ θεάτρου, ἡς μέλη τυγχάνουσι οἱ πρωτεύοντες τῆς ἀριστοκρατίας τῆς Ἀλεξανδρείας, δὲν ἤδυνήθη δυστυχῶς νὰ παρευρεθῇ ἐν τῇ πρώτῃ τοῦ μελοδράματός του, εύρισκόμενος κατὰ τὴν στιγμὴν ταύτην ἐν Ρώμῃ λίαν ἀπησχολημένος διὰ τὴν ἐπὶ σκηνῆς ἀναβίβασιν τῆς *Medice* του μετ' ὀλίγας ἡμέρας. Ἐν τῷ σιδηροδρομικῷ σταθμῷ τῆς Ἀλεξανδρείας ὑπεδέχθησαν ἡμᾶς ἡ ἐπιτροπὴ τοῦ θεάτρου μετὰ τοῦ Προέδρου αὐτῆς, τοῦ ἐργολάβου και ἀλλων ἐγκρίτων πολιτῶν μὲ τὴν ἐλπίδα πάντοτε ὅτι θὰ ἔφθανε και ὁ κ. Σαμάρας εἰς ὃν τὴν προτεραίαν εἶχον τηλεφραφήση ἐν Ρώμῃ παρακαλοῦντες αὐτὸν εἰ δυνατὸν νὰ ἤρχετο τουλάχιστον κατὰ τὴν πρώτην παράστασιν. Ἐπειδὴ δὲ και αἱ ἐγχώριαι ἐφημερίδες ἀνήγγελον τὴν ἀφιξίν του ὡς βεβαίαν, ἐν τῷ σιδηροδρομικῷ σταθμῷ εἶχε προετοιμασθῆ ὡς εἶδος τι ἐπισήμου ὑποδοχῆς, παρισταμένου και πολλοῦ πλήθους χάριν περιεργείας. Τὸ βέβαιον εἶνε ὅτι αἱ περιποιήσεις αἱ ἐπιφυλασσόμεναι διὰ τὸν κ. Σαμάραν ἔξεσπασαν εἰς τὴν πλάτην ἡμῶν· οὕτω ὠδηγήθημεν διὰ ἀμαξῶν εἰς τὸ ὠραιότερον ξενοδοχεῖον τῆς πόλεως «Ξενοδοχεῖον τὸ Λονδῖνον», ξεσαν δὲ ὑπὸ τὴν διάθεσιν ἡμῶν ἐν τῷ θεάτρῳ τὰς ἐκλεκτοτέρας θέσεις ἐν ταῖς πρώταις σειραῖς και θεωρεῖον κατὰ βούλησιν.

Ἡναπτον ἥδη τὰ φῶτα ἐν ταῖς ὁδοῖς ὅτε ἐξῆλθον μετὰ τῶν δύο συντακτῶν τοῦ *Sécolo* πρὸς περιδιάβασιν ἐν τῇ πόλει και πρὸς ἀνίγνευσιν τοῦ πεδίου τῆς μάχης, καθότι πρὸ ἡμερῶν εἶχε διαδοθῆ ὅτι ἀπεσταλμένοι ἐκ Μιλάνου παρὰ τοῦ ἐτέρου τῶν ἐκδοτῶν Ρικόρδη, ἀσπόνδου ἐχθροῦ τοῦ ἐκδότου τοῦ Σαμάρα κ. Σοντζόνιο, εἶχον προετοιμάσει διὰ χρημάτων και διὰ παντοίων ἀλλων μέσων τὴν ἀποτυχίαν τῆς Φλόρας, κατορθώσαντες ἥδη νὰ προδιαθέσωσι ἀρκετὸν μέρος τοῦ ἀλεξανδρινοῦ κοινοῦ ἐναντίον. Ἡ πάλη αὕτη μεταξὺ τῶν δύο μεγά-

22. Τὰ ὅσα παραλείπονται εἶναι στοιχεῖα ποὺ δὲν ἔχουν καμία σχέση μὲ τὸν Σαμάρα ἢ τὴν μουσική.



Τὸ Δημοτικὸ Θέατρο τῆς Ἀλεσσάντρια σὲ γκραβούρᾳ τοῦ 1892.

λων ἐκδοτῶν, τοῦ μὲν Ρικόρδη ἔχοντος ὑπὲρ αὐτοῦ ἀπασαν τὴν ἀριστοκρατίαν τοῦ Μιλάνου, εἰς τὴν τσέπην δὲ πεντάραν, τοῦ δὲ ἐτέρου ἔχοντος ὑπὲρ αὐτοῦ ὅλον σχεδὸν τὸν λαὸν καὶ ἐκατομμύριον εἰς τὴν τσέπην, ἡ πάλη λέγω αὕτη κατέστη ἐσχάτως φοβερά. Ἐγχειάζετο δὲ ἡ θεία μουσικὴ τῆς Φλόρας τοῦ Σαμάρα μας ὅπως ἐπιβληθῇ εἰς τοὺς πληρωμένους αὐτοὺς ταραξίας καὶ καταστήσῃ αὐτοὺς ἀφώνους ἵχθυς, κατασυντριβέντας ἐκ τῶν παταγωδῶν χειροκροτημάτων καὶ τῆς γενικῆς ἐπιδοκιμασίας κατὰ τὴν πρώτην αὐτὴν παράστασιν. Ταῦτα γράφομεν ἀπλῶς ὅπως ἴδη τὸ ἐλληνικὸν κοινὸν ὅποιον μαργαρίτην μουσουργὸν κέκτηται, ἐπιβαλλόμενον διὰ τῆς ἀξίας του καὶ τῆς γλυκείας καὶ μελωδικῆς μουσικῆς του εἰς τοὺς πολλοὺς ἔχθρούς οὓς κέκτηται, πρῶτον χάριν τοῦ ἐκδότου του Sonzogno, καὶ δεύτερον ὡς ξένος, καὶ πρὸ πάντων ὡς "Ελλην βαρέως φερόντων τῶν Ἰταλῶν ὅτι ὁ ξένος οὗτος ὁ τόσον νέος, ὁ νεώτερος ἀπάντων τῶν συνθετῶν οὓς κέκτηται ἡ Ἰταλία (καὶ κέκτηται πολλούς), καὶ ὃν τὰ ἔργα, εἰρήσθω ἐν παρόδῳ, πίπτουσι ἐν κατόπιν τοῦ ἄλλου μετὰ τὴν πρώτην παράστασιν, ὁ ξένος λέγω οὗτος, ὁ κατέχων πραγ-

ματικὴν ἀξίαν, ἥλθε ἐνταῦθα καὶ τοὺς κάθησε στὴ μύτη, δρέπων καθ' ἐκάστην δάφνας δόξης.

* * *

"Ηθελα νὰ προσθέσω ὅτι γράφομεν αὐτὰ καὶ διὰ τὴν κυβέρνησίν μας, ἡτις τοσαύτην ἀναλγησίαν, ἵνα μὴ εἰπωμεν τίποτε ἄλλο, δεικνύει διὰ τὸν μουσουργὸν αὐτὸν τὸν μόνον ὃν κέκτηται ἡ Ἑλλὰς τὸν τοσοῦτον τιμῶντα τὴν πατρίδα ἐν τῷ ἐξωτερικῷ ἀλλὰ κρίνομεν τὸ τοιοῦτον περιττόν, διότι ἡ φωνὴ μας αὕτη θὰ ἥτο φωνὴ «βιοῶντος ἐν ... Ἑλλάδι».

Eύρισκόμεθα εἰς τὸ θέατρον!

Όποιον λαμπρὸν πανόραμα! Σπανίως εἶδον θέατρον τοσοῦτον πλῆρες. Τὰ θεωρεῖα ἥσαν κατειλημμένα ἐκ τῶν ὡραιοτέρων καλλονῶν τῆς πόλεως. Ἐν τῷ ἀπέναντι θεωρείῳ, τοῦ τῆς Ἐπιτροπῆς, διακρίνω τὸν δήμαρχον τῆς πόλεως ἀξιότιμον κ. Μόρον, συνοιλοῦντα μετὰ τοῦ προέδρου τῆς Ἐπιτροπῆς καὶ παρατηροῦντα ἡμᾶς διὰ τῶν ὄμματούσαλίων του. Ἰδού καὶ οἱ ταραξίαι μετὰ τῶν προσκολληθέντων αὐτοῖς διεσπαρμένοι ἐν τῇ πλατείᾳ καὶ συζητοῦντες περὶ τοῦ μελοδράματος ὑψηλῇ τῇ φωνῇ!

‘Ο διευθυντής τῆς ὄρχήστρας καταλαμβάνει τὴν θέσιν του. Αὐτοστιγμεὶ σιγὴ νεκρικὴ ἐπικρατεῖ εἰς τὸ εύρον θέατρον. Τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς κομψότατον ὡρολόγιον δεικνύει ἔννέα ὥρας. ‘Η αὐλαία αἴρεται, ἡ καρδία μου πάλλει ώς νὰ ἐπρόκειτο νὰ μοὶ συμβῇ τὸ μεγαλείτερον εὔτυχημα ἢ δυστύχημα! Άφινω ἐπὶ στιγμὴν τὴν θέσιν μου ώς φίλου τοῦ συνθέτου, ώς πατριώτου, καὶ λαμβάνω τὴν τοῦ χρονικογράφου ἀπαθή θέσιν!

Εἰς τὰς ἀρχὰς τῆς πρώτης πράξεως ἐπειδὴ ἀμέσως δὲν ὑπάρχει ἄσμα τι ἡ ἀλλο παρόμαιον, ὑπῆρξε ἐν τῇ πλατείᾳ ἀπόπειρά τις θορύβου ὥσει πολλῶν ὄμιλούντων, ἀμέσως κατασυντριβέντος ἐκ τοῦ γενικοῦ σσσ... δῆλου τοῦ κοινοῦ τῶν κυριῶν προεξεχουσῶν.

‘Αλλ’ ἵδον ἔξέρχεται ἡ Lidia καὶ ἀδει περιπαθῶς τὸ ὠραῖον ἄσμα τῆς «Il Nume adorato dai pazzi son io...» παταγωδῶς χειροκροτηθεῖσα παρὰ τοῦ κοινοῦ, ζητηθείσης τῆς ἐπαναλήψεως. «Ἐνικήσαμεν» εἶπον εἰς τοὺς πλησίους μου συντάκτας τοῦ Secolo. «Ἐξεθα βέβαιοι περὶ τοῦ τοιούτου» μοὶ ἀπαντῶσι αὐτοί. “Ἐρχεται ἀκολούθως ὁ Valdo (τενόρος), μέλψας μετὰ τέχνης πολλῆς τὴν ὠραίαν ρομάντσαν του «O sole della vita, o giovinezza...», ἐδῶ πλέον τὰ χειροκροτήματα δὲν συγκρατοῦνται πλέον, μετὰ τὸ τέλος δὲ τῆς πράξεως οἱ ἀσιδοὶ ἡναγκάσθησαν νὰ ἔξελθωσι ἐπανειλημμένως. Ἐν τῇ δευτέρᾳ πράξει ὁ χορὸς τῶν γνωμόνων «danza dei gnomi» διήγηρε ἀληθῆ ἐνθουσιασμὸν διὰ τὴν πρωτότυπον καὶ ἵδιόρρυθμον μουσικὴν του. Τὸ κοινὸν ἔζήτησε bis, τῷ παρεχωρήθη, ἔζήτησε πάλιν bis, ὅχι πλέον διὰ χειροκροτημάτων ἀλλὰ διὰ συνεχοῦς βοῆς. «Κρῆμα» ἔλεγα καθ’ ἑαυτόν, «νὰ μὴν εἰσαι ἐδῶ Σαμάρα».

‘Ο χορὸς τῶν ἀνθέων εἴτα ἔχειροκροτήθη φρενητιωδῶς.

‘Η ἐρωτικὴ δυωδία μεταξὺ τενόρου καὶ πρίμας διήγειρε ἀπεριγραπτὸν ἐνθουσιασμὸν εἰς τὰς ἐν τοῖς θεωρείοις κυρίας. Ἔζητήθη καὶ ἐνταῦθα ἡ ἐπανάληψις διὰ χειροκροτημάτων καὶ φωνῶν, τῶν κυριῶν κινούντων εἰς τὸν ἀέρα τὰ μανδύλια αὐτῶν, ἀλλὰ δὲν παρεχωρήθη αὕτη, τῶν ἡθοποιῶν ὄντων λίαν κεκμηκότων ώς ἐκ τῶν πολλῶν καὶ συνεχῶν δοκιμῶν. Εἰς τὸ τέλος δὲ τῆς πράξεως ἡ σκηνὴ τῆς παραφροσύνης τῆς Λιδίας, ώς καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς τέλος τῆς πράξεως ταύτης ὑπὸ μουσικὴν ἐποψιν θαυμασίως ἐκτελεσθὲν παρὰ τῆς ὄρχήστρας, ἡγάγασε τὸ κοινὸν νὰ χειροκροτήσῃ ἐγερθὲν σύσσωμον.

‘Ἐν τῇ τρίτῃ πράξει ἡ νέα δυωδία, προστεθεῖσα

ἐσχάτως παρὰ τοῦ κ. Σαμάρα, μεταξὺ τενόρου καὶ βαρυτόνου συνεκίνησης τοὺς πάντας διὰ τὴν ἀνεξάντλητον μελωδίαν αὐτῆς. Ἡ δυωδία αὕτη εἶναι κάτι ἔκτακτον ὡς θεατρικὴ μουσική, πλήρης δυνάμεως, μὲ φράσιν ἰσχυρὰν καὶ δραματικὴν διὰ τὸν βαρύτονον, γλυκεῖαν δὲ καὶ περιπαθεστάτην διὰ τὸν τενόρον. Ἡναγκάσθη ὁ κ. Σαμάρας νὰ προσθέσῃ εἰς τὸ μελόδραμά του την δυωδίαν αὐτήν, καθότι οἱ κατὰ καιροὺς βαρύτονοι οἱ μέλψαντες αὐτὸ παρηπονοῦντο διὰ τὸ ὄλιγον μέρος, ὅπερ εἶχον, καὶ ὅτι δὲν ἐφιγούραριζαν, ώς ἐκ τούτου, ἀρκούντως ώς ὁ τενόρος καὶ ἡ πρίμα.

Ἡ νέα αὕτη δυωδία αὐξάνει κατὰ πολὺ τὴν σημασίαν τῆς τρίτης πράξεως ὑπὸ μουσικὴν καὶ δραματικὴν ἐποψιν. Τὸ κοινὸν χειροκροτῆσαν αὐτὴν παταγωδέστατα ἔζήτησε τὸ bis.

Εἰς τὸ περίφημον δὲ πλέον καταστὰν ἄσμα τῆς Λιδίας «Lasciami tornar» καὶ ὅπερ ἐμέλφθη μετὰ λεπτῆς τέχνης ὑπὸ τῆς πρίμας κ. Τεριάνε, τὸ κοινὸν συνεκινήθη ἐπὶ τοσοῦτον ὥστε ἐχρειάσθη ἀρκετὴ ὥρα ὅπως παύση χειροκροτοῦν, ζητῆσαν ἐπιμόνως τὴν ἐπανάληψιν. Τέλος ἡ προσευχὴ καὶ ἡ τελευταία σκηνὴ «è giorgno sensa sole, la vita sensa amore» ἐπεσφράγισε πλέον τὴν μεγίστην αὐτὴν ἐπιτυχίαν τοῦ μελοδράματος. Μετὰ τὸ τέλος τῆς παραστάσεως ἀπαντεῖς οἱ ἡθοποιοὶ ἐκλήγησαν παρὰ τοῦ κοινοῦ τρίς φρενητιωδῶς χειροκροτηθέντες. Ὁμολογουμένως καὶ ἡ ἐκτέλεσις ἐκ μέρους τῶν ἡθοποιῶν καὶ τῆς ὄρχήστρας ὑπῆρξε ἀμίμητος.

Οὕτως ἔληξε τὸ σπουδαῖον διὰ τὴν Ἀλεξάνδρειαν μουσικὸν αὐτὸ γεγονός.

Μετὰ τὸ πέρας τῆς παραστάσεως παρετέθη ἡμῖν μέγα γεῦμα παρὰ τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ θεάτρου διαρκέσαν μέχρι τῆς 5^{ης} πρωΐνης ὥρας, φαιδρυνθέντος οὐκ ὄλιγον διὰ τῆς παρουσίας τῶν πρώτων μελῶν τοῦ θιάσου μετὰ τῶν δύο πρώτων χορευτῶν. Αἱ προπόσεις ἐννοεῖται ὑπῆρξαν πολλαὶ ὑπὲρ τοῦ ἀπόντος κ. Σαμάρα.

Τὴν ἐπαύριον Κυριακὴν προεκλήθην μετὰ τῶν δύο συντακτῶν τῆς Σέκολο εἰς πρόγευμα παρὰ τῷ δημάρχῳ τῆς πόλεως ἀξιοτίμῳ κ. Μόρω, ὅστις ἐπεδαψίλευσεν ἡμῖν τὰς μεγαλειτέρας περιποιήσεις ἐρωτῶν με πολλὰ περὶ Ἑλλάδος [...].

Ἀκριβῶς τὸ μεσονύκτιον τῆς αὐτῆς ἡμέρας ἀφικόμεθα εἰς Μιλᾶνον.

Μηλ....ς

Σ Τ Ε Λ Λ Α Κ Ο Υ Ρ Μ Π Α Ν Α

‘Ο Αντίοχος Εύαγγελάτος και οι ὄπερες τοῦ Μότσαρτ



OΑντίοχος Εύαγγελάτος (1902-1981) άνήκει στή δεύτερη γενιά τῶν συνθετῶν τῆς Εθνικῆς Σχολῆς, συνεχιστών τοῦ κινήματος τῶν πρωτοπόρων τῆς πρώτης γενιᾶς μὲν ἡγετικὴ προσωπικότητα τὸν Μανώλη Καλομοίρη, ὀστόσο, τὸ πεδίο δράσης τοῦ Εύαγγελάτου περιλάμβανε ἐπίσης τοὺς τομεῖς τῆς διεύθυνσης ὄρχήστρας, τῆς διδασκαλίας καὶ τοῦ διοικητικοῦ ἔργου σὲ ίδρυματα καὶ συλλόγους ὅπως τὸ Ἐθνικὸ Ιδρυμα Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ.) καὶ ἡ “Ενωση Έλλήνων Μουσουργῶν. Πολύπλευρη προσωπικότητα, συνδύαζε ὅλες τὶς παραπάνω ίδιότητές του, κινούμενος γύρω ἀπὸ ἓνα κοινὸ ἀξονα ποὺ ἔξασφάλιζε ἐνότητα καὶ συνοχή, καθὼς νοηματοδοτοῦσε τὴ συνολικὴ πορεία του μὲ ἓνα βασικὸ στόχο: τὴν προβολὴ καὶ προώθηση τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς δημιουργίας καὶ τὸν ἐκσυγχρονισμὸ καὶ τὴν πρόοδο τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ γενικότερα τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς καὶ κίνησης, κατὰ τὰ πρότυπα τῶν ἀνεπτυγμένων, πολιτιστικά, εὐρωπαϊκῶν χωρῶν.

Ἡ καριέρα του ὡς ἀρχιμουσικοῦ ξεκίνησε μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ καὶ ὁριστικὴ ἐγκατάστασή του στὴν Ἐλλάδα, τὸ καλοκαίρι τοῦ 1931, ἀφοῦ ὀλοκλήρωσε τὶς μουσικές σπουδές του στὴ Γερμανία καὶ στὴν Ἐλβετία.¹

Τὸ περιεχόμενο τῶν προγραμμάτων τῶν συναυλιῶν ποὺ διηγήθηνε φανερώνει τὴ φροντίδα του γιὰ τὴ διάδοση καὶ τὴν προώθηση τοῦ ἔργου τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν ἀφενός, καὶ ἀφετέρου τὴν τάση του νὰ συμβάλῃ στὴν διεύρυνση, στὸν ἐκσυγχρονισμὸ τοῦ ρεπερτορίου, στὸν ἐμπλουτισμό του σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρεπερτορίου συναυλιῶν, προσανατολιζόμενος στὴν διαπαιδαγώγηση τοῦ ἑλλη-

1. Ἀπὸ τὸ 1922 ἕως τὸ 1928 σπούδασε στὸ Κρατικὸ Ὡδεῖο Μουσικῆς τῆς Λειψίας, ἀπὸ ὅπου καὶ ἀποφοίτησε, ἐνῷ παράλληλα παρακολούθησε μαθήματα στὴ Νομικὴ καὶ στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Λειψίας, ὅπου ἤταν ἐπίσης ἐγγεγραμμένος ἀλλὰ δὲν ὀλοκλήρωσε τὴν φοίτησή του. Τὰ ἐπόμενα τρία ἔτη, ὅπως ὁ ἴδιος ἀναφέρει, διέμενε στὴ Βιέννη καὶ στὸ Βερολίνο «εὐρύνων τὰς σπουδὰς καὶ ἐργαζόμενος δημιουργικῶς», ἐνῷ ἀπὸ τὸν Μάιο ἕως τὸν Ιούλιο τοῦ 1931 παρακολούθησε κύκλο μαθημάτων διεύθυνσης ὄρχήστρας μὲ τὸν ἀρχιμουσικὸ Felix Weingartner στὴν Βασιλεία τῆς Ἐλβετίας. Βλ. σχετικὰ Λουίζα Φλώρου, *Η ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ἀντίοχου Εύαγγελάτου, Διδακτορικὴ Διατριβή*, Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Ἀθῆνα, 2009.

νικοῦ κοινοῦ, στὴν μύησή του σὲ συνθέτες καὶ ἔργα ποὺ ἀγνοοῦσε, μὲ δὲς τὶς ὄρχηστρες μὲ τὶς όποιες συνεργάστηκε. Ἀντιπροσωπευτικὴ ἡ πιὸ κάτω κριτική, σχετικὰ μὲ τὶς ἐπιλογὲς τοῦ προγράμματός του μὲ τὴν Ὀρχήστρα τοῦ E.I.P.:² «‘Ο κ. Εὐαγγελάτος, θεωρῶ καθῆκον μου νὰ τονίσω, πώς εἶναι ἀπὸ τοὺς λίγους μουσικοὺς τοὺς συμπράττοντας εἰς τὸν ἑλληνικὸν σταθμὸν ποὺ δὲν λησμονεῖ πώς ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι μεγάλοι μουσουργοὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς καθιερωμένες μεγάλες φίρμες καὶ νομίζω πώς καὶ ἔνας ἀπὸ τοὺς σκοποὺς ποὺ ἐπιδιώκει, καὶ ἐπιτυγχάνει ἄλλωστε ὁ σταθμός μας, εἶναι νὰ γνωρίσει στὸ πολὺ κοινὸν ὅστο τὸ δυνατὸν περιστέρεα καὶ ἀγνωστα ἔργα [...]. Καὶ τὰ προγράμματα τοῦ κ. Ἀντ. Εὐαγγελάτου πραγματοποιοῦν ώς ἐπὶ τὸ πλεῖστον αὐτὸν τὸν σκοπόν [...].»³

Στὸ σημεῖο αὐτὸν ἐπισημαίνουμε πώς τὸ κομμάτι τοῦ βίου του ποὺ ἀφορᾶ τὴ διεύθυνση ὄρχηστρας, τὸ διακρίνουμε σὲ ἐνότητες ποὺ ἡ καθεμίᾳ τους παίρνει τὸ ὄνομά της ἀπὸ τὶς ὄρχηστρες μὲ τὶς ὄποιες ὁ Εὐαγγελάτος συνεργάστηκε: ἡ Νέα Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα, ἡ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ Ωδείου Ἀθηνῶν, ἡ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τοῦ E.I.P., ἡ Κρατικὴ Ὀρχήστρα Ἀθηνῶν, ἡ Ὀρχήστρα τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Τῆς τελευταίας ὁ Εὐαγγελάτος προσελήφθη ώς ἀρχιμουσικὸς στὶς 10 Ὁκτωβρίου 1941⁴ καὶ ἡ συνεργασία του διήρκεσε μέχρι τὸ 1972.⁵ Μιὰ ιδιαίτερης σημασίας προσφορά του στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ πολιτιστικὴ ζωή, ποὺ ἀποτελεῖ ἔξεχωριστὸ κεφάλαιο στὴν ἔξιστόρηση τοῦ ἔργου του, ηπαν οἱ πρῶτες ἐκτελέσεις, κατὰ τὶς δεκαετίες τοῦ 1950 καὶ τοῦ 1960, ὀπερῶν τοῦ Μότσαρτ στὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή.⁶

Ἡ Ἀπαγωγὴ ἀπὸ τὸ σεράνι εἶναι τὸ πρῶτο καὶ μο-

ναδικὸ ἔργο τοῦ Μότσαρτ ποὺ εἶχε ἥδη παιχτεῖ ἀπὸ τὴν ὄρχηστρα καὶ τοὺς τραγουδιστὲς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς (στὶς 12 Δεκεμβρίου 1941, σὲ σκηνοθεσία Ντίνου Γιαννόπουλου καὶ μουσικὴ διεύθυνση Βάλτερ Πφέφερ) μέχρι τὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1950. Τὸ 1953, ὁ Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος διηγήθη σὲ πρώτη ἐκτέλεση, τὴν ὥπερα τοῦ Μότσαρτ Οἱ γάμοι τοῦ Φίγκαρο σὲ σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη.⁷ Η παράσταση πραγματοποιήθηκε παρ’ ὅλα τὰ οἰκονομικὰ προβλήματα τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς κατὰ τὴν δύσκολην περίοδο τῶν μετεμφυλιακῶν ἐτῶν,⁸ ποὺ εἶχαν ως συνέπεια νὰ στηρίξεται «στὰ δεκανίκια ἐνὸς ἔξαντλημένου λαϊκοῦ ρεπερτορίου».⁹

Ἡ ἀπειρία τῶν καλλιτεχνῶν ως πρὸς τὸ πνεύμα καὶ τὶς ιδιαίτερες ἐμμηνευτικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ Μότσαρτ συνιστοῦσε ἀκόμη μιὰ πρόκληση γιὰ τὸν ἀρχι-

2. Βλ. σχετικὰ Λουΐζα Χ. Φλώρου, «‘Ο Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος καὶ ἡ ἴδρυση, συγκρότηση καὶ διεύθυνση νέων ὄρχηστρικῶν συνδῶν», *Μουσικὸς Ἐλληνομήμαν* 10 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 2011), σ. 27-34: 32-33.
3. ‘Ἐλεύθερον Βῆμα’, 1940, ἀπόκομμα δίχως ἄλλα στοιχεῖα, Ιδιωτικὸ Ἀρχεῖο Ἀντίοχου Εὐαγγελάτου.
4. Προσωπικὸς Φάκελος Ἀντίοχου Εὐαγγελάτου, Καταστάσεις Συμβάσεων, Ἀρχεῖο Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.
5. Στὶς 31 Αὐγούστου 1972 ἔληξε ἡ τελευταία σύμβασή του μὲ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή.
6. Γιὰ τὶς παραστάσεις ὀπερῶν τοῦ Μότσαρτ στὴν Ἐλλάδα βλ. τὴν ἔργασία τῆς Αὔρας Ξεπαπαδάκου Παραστάσεις ὅπερας τοῦ Mozart στὴν Ἐλλάδα 1879-1995, Ε.Κ.Π.Α., Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν, Ὁκτωβρίου 1996, ἀλλὰ καὶ τὴν παραστασιογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Σαμπάνη στὸ παρὸν τεῦχος.

7. Οι τραγουδιστές: Ζωὴ Βλαχοπούλου, Ν. Βουτυρᾶ, Σ. Καλογεράς, Ν. Παπαχρήστος, Π. Χοϊδάς, Ά. Παντζήρακος, Νικ. Ντουφεξιάδης, Έμμ. Μολότσος.
8. ‘Ἡ οἰκονομικὴ κατάσταση στὴν ὁποίᾳ βρισκόταν τὸ ἴδρυμα φαίνεται πὼς ἡταν ἔξαιρετικὰ δυσχερής στὶς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ 1950. Χαρακτηριστικὸ τῆς σοβαρότητας τῆς κατάστασης καὶ τῆς ἀνησυχίας ποὺ ἐνέπνεε πρωτίστως στὸ προσωπικό, καλλιτεχνικὸ καὶ τεχνικό, εἶναι τὸ ὑπόμνημα ποὺ ὑπέβαλε, στὶς 25 Φεβρουαρίου 1950, ἡ ἐκτελεστικὴ ἐπιτροπὴ τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς πρὸς τὸν ἀρχηγὸ τοῦ κόμματος τῶν φιλελευθέρων Σοφ. Βενιζέλο, μὲ ἀφορμὴ ἀνεπίσημες πληροφορίες «ἐκ τῆς εἰδησεογραφίας τῶν ἐφημερίδων καὶ ἄλλων συζητήσεων ὃι ἐγένετο σκέψις περὶ ἀναστολῆς τῆς λειτουργίας τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς», ὅπως ἀναφέρεται. Στὸ ὑπόμνημα αὐτό, ποὺ φέρει πρὸιν τῶν ἄλλων τὴν ὑπογραφὴ τοῦ Εὐαγγελάτου (ἀκολουθοῦν ἄλλες ἐννέα), ἐπιχειρεῖται ἀρχικὰ ἡ παρουσίαση τοῦ πολιτιστικοῦ ἔργου τῆς Λυρικῆς καὶ ἔπειτα τῆς ἔξαιρετικῆς ἴδιομορφίας τῆς σχέσεώς της μὲ τοὺς ἔργαζομένους τῆς, δεδομένου ὃι ἔνας μελοδραματικὸς καλλιτέχνης «κρόνο εἰς τὸ ἴδρυμα αὐτὸν δύναται νὰ προσφύγει, πρᾶγμα ποὺ τὸν καθιστᾶ ἀποκλειστικὰ ἔξαρτώμενο ἀπὸ αὐτὴν καθώς, κατ’ ἔξαιρεσιν παντὸς ἄλλου μισθωτοῦ ἐγρασίας, δὲν ὑπάγεται εἰς τοὺς ἔργατοις νόμους καὶ οὐδὲμιᾶς βάσει τούτων προστασίας τυγχάνει». ‘Οπως ἀναφέρεται χαρακτηριστικὰ στὴ συνέχεια: «‘Ἄφινονεμ Υμᾶς νὰ ἀναμετρήσετε τὸ μέγεθος τῆς ἀπογνώσεως εἰς ἥν περιέρχεται καὶ ἐπὶ τῷ ἀπλῷ ἀκούσματι ἀνευθύνου πληροφορίας ὃι τὸ ‘Ιδρυμα καὶ δι’ ὀλίγιστον διάστημα δὲν πρόκειται νὰ λειτουργήσῃ [...]. ‘Ὑπόμνημα τῆς ἐκτελεστικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ καλλιτεχνικοῦ, μουσικοῦ καὶ τεχνικοῦ προσωπικοῦ τῆς Ε.Λ.Σ., 22.5.1950. Τὸ ἔγγραφο βρίσκεται στὸ Ιδιωτικὸ Ἀρχεῖο Ἀντίοχου Εὐαγγελάτου.
9. Μ. Δούνιας, «Μουσικοκριτικὰ σημειώματα. ‘Η Μουσικὴ Εβδομάς. Μότσαρτ, Οἱ Γάμοι τοῦ Φίγκαρο», *Η Καθημερινή*, 7.2.1953.



Πρίν άπό τὴν πρώτη συναυλία τῆς Συμφωνικῆς Ὁρχήστρας τοῦ τότε Ε.Ι.Π. (1939;).
Στὸ βάθος ἀριστερὰ διακρίνεται ἡ ἀρπίστρια Ξένη Εὐαγγελάτου-Μπουρεξάκη.

μουσικό, ποὺ ἔπρεπε ὁ ἴδιος νὰ καθοδηγήσει τοὺς τραγουδιστές καὶ τὴν ὄρχήστρα ὥστε νὰ ἀπόδοθεῖ ὅσο τὸ δυνατὸν ἀρτιότερα τὸ ἔργο. Χαρακτηριστικὰ σημειώνει ἡ κριτική: «Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν μαέστρο καὶ τὴν Βουτυρᾶ, ὅλοι οἱ ἄλλοι βάδιζαν σὲ ἄγνωστη γῆ [...]».¹⁰ Σύμφωνα μὲ τὰ κριτικὰ σημειώματα τῶν ἐφημερίδων ἡ πρώτη ἐκτέλεση τῆς ὥπερας, στὶς 31 Ιανουαρίου 1953,¹¹ προκάλεσε θετικὲς ἐντυπώσεις: «Εἶναι εὔκολο νὰ σχηματίσουμε σαφῆ ἰδέα χωρὶς τὴ συνδρομὴ εἰδικῶν γνώσεων πόση ἐργασία κατέβαλε ὁ μαέστρος Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος γιὰ νὰ φτάσει ὡς τὴν προχθεσινὴ ώραίᾳ ἐπιτυχίᾳ του. Τὰ ἀποτελέσματα ἥσαν πράγματι ἵκανοποιητικότερα ἀπὸ ὅ,τι ὑπὸ τὶς παροῦσες συνθῆκες θὰ περιμέναμε»,¹² σημειώνει ὁ Μίνως Δούνιας, καὶ ὁ Γεώργιος Λυκούδης: «Ο ἀμέριστος θαυμασμός μας πηγαίνει στὸν ἀρχι-

μουσικὸ κ. Εὐαγγελάτο, ποὺ μὲ τέχνη, σεβασμὸ στὸ κείμενο, ὥραίους χρωματισμοὺς καὶ σπάνιο συντονισμὸ σκηνῆς καὶ ὄρχήστρας, κατόρθωσε μὲ τὰ μέσα ποὺ τοῦ ἐδόθηκαν νὰ ὀλοκληρώσει καὶ νὰ παρουσιάσει μὰ παράσταση, ποὺ σὲ γενικὲς γραμμὲς στέκει στὸ ὄψος τῆς».¹³ «Τὸ πῶς κατόρθωσε νὰ πλάσῃ ἔτσι τοὺς τραγουδιστές του ὥστε νὰ ξεχάσουν τὶς φωνὲς καὶ τὶς κορῶνες τους, νὰ μποῦν στὴν οὐσία τῆς μουσικῆς τοῦ Μότσαρτ, [...] νὰ πλάσουν φωνητικὰ κάθε ρόλο κρατώντας τὸ χαρακτήρα του τόσο στὰ σόλα ὅσο καὶ στὰ πιὸ περίπλοκα σύνολα, νὰ κρατήσουν παντοῦ τὸν τόνο Μουσικῆς Δωματίου, εἶναι ἔνα πραγματικὸ θαῦμα».¹⁴ «Οσον ἀφορᾶ τὴν ἀπόδοση τῆς ὄρχήστρας, «ἀρκετὰ διακριτική, κράτησε τὸ μέτρο ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ μὴ σκεπάζει τοὺς τραγουδιστές καὶ γενικὰ ἀπέδωσε συχνὰ μὲ πνεῦμα καὶ κατανόησι τοὺς ὄρχηστρικοὺς μαιάνδρους τοῦ μεγάλου μουσουργοῦ»,¹⁵ σημείωνε ὁ Μανώλης Καλομοί-

10. Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσικὴ Κριτική. Μότσαρτ, Οἱ Γάμοι τοῦ Φίγκαρο στὴ Λυρικὴ Σκηνή», *Ἡ Βραδυνή*, Φεβρουάριος 1953 (χωρὶς ἄλλα στοιχεῖα).

11. *Tὸ Βῆμα*, 31.1.1953, ἀπόκομμα χωρὶς ἄλλα στοιχεῖα, στὸ ὅποιο γίνεται ἀναγγελία τῆς πρώτης παράστασης τῆς ὥπερας.

12. Δούνιας, ὅ.π.

13. Γεώργιος Λυκούδης, *Tὸ Βῆμα*, 7.2.1953.

14. Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη, ὅ.π.

15. Μανώλης Καλομοίρης, «Μουσικὴ ζωή. Οἱ Γάμοι τοῦ Φίγκαρο», *Tὸ Εύθνος*, 5.2.1953.

ρης στήν κριτική του, ένω ή 'Αλεξάνδρα Λαλαούνη χαρακτήρισε τήν όρχήστρα «ύπο τήν έμπνευσμένη μπαγκέτα τοῦ μαέστρου Εύαγγελάτου» ώς «ένα σύνολο σφιχτοδεμένο, ρευστό, φωτεινό, ποὺ συνερμήνευε μὲ ἐλαφρότητα καὶ διαφάνεια, ἀφήνοντας ἔλευθερες τὶς φωνές». ¹⁶

Πέντε χρόνια ἀργότερα,¹⁷ τὸν Νοέμβριο τοῦ 1958, ἀνέβηκε ἡ ὥπερα *"Ἐτοι κάνουν ὅλες"*,¹⁸ σὲ σκηνοθεσία *"Ἐριχ φὸν Βίμεταλ"*. «Εἴναι πρὸς τιμὴ τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, πού, χωρὶς παράδοση, χωρὶς τὸν ἀπαιτούμενο ἔθισμὸν στὸ πνεῦμα καὶ τὸ ὑφος τῆς μουσικῆς αὐτῆς, κατόρθωσαν νὰ ἀποδώσουν τόσο ὡραία τὴν καμικὴ τούτη ὥπερα τοῦ Μότσαρτ». ¹⁹ Η καθοριστικὴ συμβολὴ τοῦ ἀρχιμουσικοῦ στήν εύόδωση τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος ἐπισημάνθηκε ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς κριτικῆς: «Ἡ παράστασις ἔφερε κατάφωρη τὴν σφραγίδα τῆς ἐπιμελείας καὶ μουσικῆς κατανοήσεως τοῦ μαέστρου». ²⁰ «Πρωτεργάτης [...] φυσικὰ ὁ Ἀντίοχος Εύαγγελάτος ποὺ δίδαξε καὶ διηγήθυνε ὄρχήστρα καὶ σύνολο ἐμβαθύνοντας στὸ πνεῦμα τοῦ Μότσαρτ καὶ τοῦ ξεχωριστοῦ αὐτοῦ ἔργου ως τὴν παραμικὴ λεπτομέρεια [...]». ²¹ Ωστόσο, τὸ ζήτημα τῆς ἀπειρίας τῶν τραγουδιστῶν ως πρὸς τὸ ὑφος τῆς μουσικῆς τοῦ Μότσαρτ προέκυψε καὶ πάλι καθὼς, ὅπως ἐπισημάνθηκε: «οἱ τραγουδιστὲς δὲν μπόρεσαν ὀλότελα νὰ ἀποβάλουν ἔξεις μπελκάντου μὲ πορταμέντα, βιμπιπράτα καὶ τὰ παρόμοια»,²² καθὼς καὶ: «λείπει μιὰ κατάλληλη παράδοσι, ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἐμρηνεία ἔργων Μότσαρτ. Ἀσχέτως μὲ τὰ φωνητικά τους προσόντα [οἱ τραγουδιστὲς] δὲ βρῆκαν στήν ὥπερα τοῦ Μότσαρτ τὴν ἀπαιτούμενη ἐλαφράδα, τὸ

αὐθεντικὸ στύλο κι ἀκόμη τὴν τεχνικὴ ἀρτιόητα, τὴν ἡχητικὴ εὐλυγισία γιὰ τὶς ἄριες κολορατούρα». ²³ Ως πρὸς τὴν ἀπόδοση τῆς ὄρχήστρας, ἐπισημάνθηκε ἡ φροντίδα καὶ οἱ καλές προθέσεις τοῦ ἀρχιμουσικοῦ: «... ἔβλεπε κανεὶς ἀμέσως πώς κύριο μέλημά του ἦταν ἡ ἀγνὴ μουσικὴ ἀπόδοση καὶ ἡ προσπάθεια διειδύσεως στὸ ὑφος τῆς μουσικῆς τοῦ Μότσαρτ». ²⁴ Ο Δούνιας σημειώνει σχετικὰ τὰ ἔξι: «Ο μαέστρος Εύαγγελάτος, ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὴν μυστικὴ γοητεία αὐτῆς τῆς μουσικῆς, ἐκράτησε τὴν ὄρχήστρα του σὲ χαμηλοὺς τόνους καὶ ἐπραγματοποίησε (ὅσο τοῦ ἐπέτρεπαν οἱ τραγουδισταὶ ἐπὶ σκηνῆς) μιὰ ἀέρινη ἀπόδοσι τοῦ κειμένου. Sotto voce, moderamente, lentissimo, εἶναι μερικὲς ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικὲς ἐνδείξεις τῆς μοτσάρτειας παρτιτούρας. Στὸ ἀπαλὸ αὐτὸ φόντο ἔπειροδοῦσαν οἱ ξαφνικοὶ τονισμοί, ἀνάλαφροι σὰν φωτεινὲς ἀνταύγειες, ἄλλοτε πάλι ξεχώριζαν ἀνάγλυφα κάποια νοσταλγικὰ σολιστικὰ ἐπεισόδια τῶν πνευστῶν». ²⁵ Σύμφωνα μὲ τὴ Σπέρερ-Δράκου, ὧστόσο, «ἡ κατὰ τὰ ἄλλα ἀκριβῆς καὶ διαυγῆς διεύθυνση τοῦ κ. Εύαγγελάτου ἔδωσε σὲ μερικὰ μέρη [...] ἐνα κάπως βαρυσήμαντο τόνο, ποὺ πλούτισε τὸ σπινθηρόβλο μουσικὸ ἔργο τοῦ Μότσαρτ μὲ βαρειὰ “φιλοσοφικά” χρώματα, μᾶλλον ἔνα πρὸς τὴν ἀνάλαφρη καὶ παιχνιδιάρικη διάθεση τῆς ὥπερας». ²⁶

Στὶς ἀρχές Απριλίου 1962 ἀνέβηκε σὲ σκηνοθεσία Φρίξου Θεολογίδη ἡ ὥπερα *Nτὸν Τζοβάνι*.²⁷ Πολλὲς ἦταν οἱ παρατηρήσεις τῶν κριτικῶν, κυρίως σχετικὰ μὲ τὴν ἀρτιότητα τῶν ἐμρηνειῶν τῶν τραγουδιστῶν, σὲ ὅτι ἀφοροῦσε τὸν βαθὺ μὲν αὐτές συμβάδιζαν μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ μοτσάρτειου ὑφος. Η συμβολὴ, οἷμως, τοῦ Ἀντίοχου Εύαγγελάτου ως ἀρχιμουσικοῦ ἐπαινέθηκε ως τὸ μόνο θετικὸ στοιχεῖο, ως παράγοντας ισορροπίας καὶ προσπάθειας ἔξομαλυνσης τῶν δυσκολιῶν. Ἀντιπροσωπευτικὸ τὸ σημείωμα τοῦ Δούνια: «Στὸν παράλογο ὄργασμὸ ποὺ ἐπιδεικνύει τελευταίως ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ μὲ τὸ ἀλλεπάλληλο ἀνέβασμα νέων ἔργων ἀρτιώτερη παράστασις θὰ ἦταν πιθανῶς ἀνέφικτη. Καὶ ἡ ἔργασία τοῦ μαέστρου

16. 'Αλεξάνδρα Λαλαούνη, σ.π.

17. Ἐπισημαίνουμε ἔδω ὅτι τὸ 1955, ἐναρκτήρια χρονιὰ τοῦ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν, παρουσιάστηκε ἡ ὥπερα *'Ιδομενέας Βασιλὶς τῆς Κρήτης*, ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ μαέστρου Jonel Perlea, μὲ πρωταγωνίστρια τὴν Eleanor Steber, τὴν Ἑλληνίδα Μαρία Κερεστετζῆ στὸ ρόλο τῆς Ἡλέκτρας καὶ τὸν Κώστα Πασχάλη στὸν ρόλο τοῦ Ἀρβάκη.

18. Οἱ τραγουδιστές: P. Φωκιανοῦ, M. Κουραχάνη, Z. Βλαχοπούλου, Σ. Καλογεράς, Ά. Παπακωνσταντίνου, N. Παπαχρήστος.

19. Δ. Ά. Χαμούδόπουλος, «Τὸ Μουσικὸ Θέατρο. *"Ἐτοι κάνουν ὅλες*, τοῦ Μότσαρτ, Πρώτη στήν *'Εθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή'*, Έλευθερία, Νοέμβριος 1958.

20. Πλέτρος Πετρίδης, «Μουσικοκριτικὰ Σημειώματα. Κοζάφαν Τούττε», Τὸ Βήμα, 13.11.1958.

21. 'Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσικὴ Κριτική. Μότσαρτ, *"Ἐτοι κάνουν ὅλες*, στήν *'Εθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή'*», Ή Βραδυνῆ, 12.11.1958.

22. Πετρίδης, σ.π.

23. Λίλια Σπέρερ-Δράκου, «Μουσικὰ Σημειώματα. *"Ἐτοι κάνουν ὅλες"*, Αθηναϊκή, 13.11.1958.

24. Χαμούδόπουλος, σ.π.

25. Μ. Δούνιας, «Μουσικοκριτικὰ Σημειώματα. Η Μουσικὴ Εβδομάδας: *'Εθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή'*: *"Ἐτοι κάνουν ὅλες"*, Ή Καθημερινή, 13.11.1958.

26. Λίλια Σπέρερ-Δράκου, σ.π.

27. Τραγουδιστές: K. Πασχάλης, T. Τσαχουρίδου, Γ. Τερζάκης, M. Κερεστετζῆ, Σ. Γλαντζῆ, Π. Σχοινάς, E. Τερζής.

μὲ τὶς βασικῶς σκληρές συνθῆκες καὶ τὴν κόπωσι τῶν τραγουδιστῶν δὲν εἶναι εὐχερής. Ὁ Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος ἔπραξε ἐν τούτοις τὸ πᾶν προκειμένου νὰ ἀναδεῖξῃ τὴν μουσικὴν τοῦ Μότσαρτ. Ἐνοιωθε κανεὶς τὴν ἀφοσίωσή του στὶς ὁμορφίες τῆς τεραστίας παρτιτούρας, ποὺ ἔχειρισθη μὲ ἀκρίβεια καὶ εὐγένεια. Θὰ ζητούσαμε μόνο ζωηρότερο σπίθισμα ρυθμοῦ ἐδῶ κι ἔκει, καί, γενικώτερα, πιὸ χαμηλόφωνη τὴν ὄρχήστρα. Ἀλλὰ πῶς νὰ γίνουν ὅλα αὐτὰ ὅταν ἡ συμφωνικὴ συνοδεία εἶναι δεμένη στὸ ἀρμα μεγαλόστομων, ἑτερογενῶν τραγουδιστῶν;»²⁸ Ὁ Γιώργος Λεωτσάκος συγκαταλέγει, χαρακτηριστικά, τὴν «διακριτικὴν παρουσία τῆς ὄρχήστρας» σὲ «ὅ, τι συγκρατήθηκε σὰν καλόγουστο ἀπὸ τὴν παράσταση»,²⁹ ἐνῶ ὁ Β. Ἀρκαδινός θεωρεῖ πῶς ὁ ἀρχιμουσικὸς παρέμεινε πιστὸς στὸ μοτσάρτειο στύλῳ: «Ἡ ἐνότητα ποὺ χαρακτήρισε τὴν ὅλη μουσικὴν προβολὴ τοῦ ἔργου, ἡ τόσο πλαστικὴ ἡχητικότητα τῆς ὄρχήστρας, ἡ μαεστρία στὴν ὥραια, ἀνάγλυφη προβολὴ τῶν θεμάτων, εἶναι ἑπτεύγματα ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀγνοήσει κανεὶς».³⁰

Ἡ τελευταία ὅπερα τοῦ Μότσαρτ ποὺ διηγήθυνε ὁ Εὐαγγελάτος ήταν ὁ *Μαγικὸς Αὐλός*. Τὸ ἔργο σκηνοθέτησε ὁ Γιόζεφ Βίττ.³¹ Ὁπως ἀναφέρει στὸ σχετικὸ κριτικὸ σημείωμά του ὁ Γιώργος Λεωτσάκος, «Χάρη στὴ ζωογόνα παρουσία τοῦ σκηνοθέτου ἡ παράσταση εύνοηθηκε ἀπὸ ἔνα ἐνιαῖο κι ἀπαρχῆς μέχρι τέλους ἀδιατάραχτο ρυθμό. [...] Ἡ παράσταση κερδήθηκε θεατρικά. Ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὸ μουσικὸ μέρος καὶ τὴν ἐρμηνεία τῶν ρόλων σημειώσαμε πολλὰ θετικὰ ἑπτεύγματα. Ἀκόμη κι ἔκει ποὺ θὰ εἴχε κανεὶς ἀντιρρήσεις, τὸ σωστὸ μέτρο μποροῦσε πολλὲς φορὲς νὰ τὸ ἀναζητήσει σὰν παράδειγμα καὶ νὰ τὸ ὑπογραμμίσει μέσα στὴν ἴδια τὴν προσφορὰ τῶν καλλιτεχνῶν. Ἀρχιμουσικὸς ὁ Εὐαγγελάτος. Πολλὲς φορὲς κινήθηκε σ' ἐνα σωστὸ ἐκφραστικὸ κλίμα. Ὁστόσο πέρα ἀπὸ ὃτι ὀρισμένα τέμπι του ἐπιδέχονται συζήτηση θὰ ἐπιθυμούσαμε τὴν παρουσία του πιὸ ἀδρή, πιὸ ἐνεργητική. Ἐδῶ κι ἔκει, ἰδίως σὲ γρήγορα περάσματα ἀναζητούσαμε μεγαλύτερη σαφήνεια στὴν

28. Μ. Δούνιας, «Ἡ Μουσικὴ Ἐβδομάς. Μότσαρτ: *Don Giovanni*», Ἡ Καθημερινή, 3.4.1962.
29. Γιώργος Λεωτσάκος, «Κριτική. Ὁ Ντὸν Τζιοβάννι τοῦ Μότσαρτ», Μεσημβρινή, 3.4.1962.
30. Β. Ἀρκαδινός, «Μουσικοκριτικὰ σημειώματα. Ὁ Ντὸν Τζιοβάννι τοῦ Μότσαρτ στὴ Λυρικὴ Σκηνή», Αὔγη, 13.4.1962.
31. Τραγουδιστές: Μ. Κορομάντζου, Β. Φακίτσας, Τ. Τσαχούριδου, Μ. Χελιώτης, Ἄνδρ. Κουλουμπής, Μ. Δουλῆ, Ρ. Φωκιανοῦ, Ε. Δελαλάνου, Λ. Σταματοπούλου.

ἐκτύλιξη τῶν μελωδικῶν γραμμῶν, μεγαλύτερη σιγουριά κι ἐνίσχυση τῆς ἵσορροπίας τῶν διαφόρων ἡχητικῶν ὅγκων».³² Κατὰ τὴν Λίλι Σπέρερ-Δράκου «ἡ ὄρχήστρα ὑστεροῦσε σὲ συνοχὴ καὶ ἥχο».³³ «Ωστόσο ἀριθμητικὰ οἱ θετικὲς κριτικὲς ὑπερτεροῦν. Γιὰ τὴν Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη: «Ο Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος ὁδηγοῦσε ὄρχήστρα καὶ πολυπρόσωπο σύνολο μὲ σιγουριά, ἀλλὰ καὶ λεπτότητα, μ' ὅλη ἔκεινη τὴν πνευματικότητα ποὺ διακρίνει τὸν ἀρχιμουσικὸ Εὐαγγελάτο – ἥδη ἡ Εἰσαγωγή, ποὺ δίνει περισσότερο τὴν πνευματικὴν ἴδεα τῆς ὅπερας παρὰ μιὰ εἰκόνα τῆς δράσεως, ὑπῆρξε μιὰ πραγματικὴ μοτσάρτεια ἐρμηνεία».³⁴ Σύμφωνα μὲ τὸν Ἰωάννη Γιαννούλη: «Ο κ. Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος κατέχει μέχρι τὴν πιὸ ἐπουσιώδη λεπτομέρεια τὸ ἔργο καὶ μᾶς χάρισε μιὰ μηνιμειώδη εἰσαγωγή, χωρὶς νὰ ξεχνῶ πῶς ἡ ὄρχήστρα, θαυμαστὰ στὰ συντονισμένη, ἡταν ἐνα συνερμηνευτικὸ τέλειο ὅργανο στὰ χέρια τοῦ μαέστρου»,³⁵ ἐνῶ ὁ Γιώργος Βῶκος σημείωνε τὰ ἔξης: «Ἡ ὄρχήστρα παρουσιάστηκε μὲ μιὰ ἐνιαία ὄργανικὴ συγκρότηση ποὺ διεφάνη ἀπὸ τὴν οὐβερτούρα. Βγῆκαν καθαρὰ τὰ θεματικὰ στοιχεῖα καὶ οἱ ἐπεισοδιακὲς προβολές. Καὶ ἡ ὄρχηστρικὴ ἀπόδοσι ἐκάλυψε τὶς σελίδες τῆς παρτιτούρας, μὲ διακρῆ πρόθεσι καὶ πραγμάτωσι ρυθμικῆς ἴσορροπίας, ἡχογραμματισμῶν καὶ ἐνοποιήσεων».³⁶

Πέρα ἀπὸ τὴν ἀντικρουόμενη προσέγγιση τῶν κριτικῶν γιὰ τὴ συγκεκριμένη ὅπερα, θὰ πρέπει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ μελέτη τοῦ συνόλου τῶν κριτικῶν σημειωμάτων ποὺ ἀφοροῦν τὴ διεύθυνση ὄρχήστρας ὅπερας ἀπὸ τὸν Εὐαγγελάτο, ὁ ἥχος του ἡταν μαλακὸς καὶ διακριτικὸς καὶ μετέδιδε στὴν ὄρχήστρα τὴν ἱκανότητα νὰ τραγουδάει μαζί μὲ τοὺς πρωταγωνιστές, δίχως νὰ τοὺς καλύπτει. Ἀντιπροσωπευτικὴ γιὰ τὸν Εὐαγγελάτο ἡ διατύπωση τοῦ Γιώργου Λεωτσά-

32. Γιώργος Λεωτσάκος, «Κριτική. Ὁ Μαγικὸς Αὐλός», Τὰ Νέα, 23.1.1969.

33. Λίλι Άλεκου-Δράκου [=Λίλι Σπέρερ-Δράκου], «Κριτική Μουσικῆς. Ὁ Μαγικὸς Αὐλός στὴν Λυρική», Νέα Πολιτεία, 21.1.1969.

34. Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη, «Μουσικὴ Κριτική. Ὁ Μαγικὸς Αὐλός στὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή», Ἡ Βραδυνή, 22.1.1969.

35. Ἰωάννης Γιαννούλης, Μουσικοκριτικὰ Σημειώματα: «Μότσαρτ: Μαγεμένος Αὐλός ἀπὸ τὴν Λυρικὴ στὰ “Ολύμπια”», Ἡ φωνὴ τοῦ Πειραιῶς, 25.1.1969.

36. Γιώργος Βῶκος, «Κριτική. Μόζαρτ: Ὁ μαγικὸς αὐλός», Ακρόπολις, 22.1.1969.



‘Ωδεῖο Ήρώδου Ἀττικοῦ 1959 κατὰ τὴν διάρκεια τῆς παράστασης τῆς ὥπερας *Alceste* τοῦ Christoph Willibald Gluck

κου: «πολιτισμένη καὶ διόλου ἐκκωφαντική στὰ κορυφώματά της ἡ ὁρχήστρα, ἀντίθετα μὲ τὴ συνήθεια ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει στὴν κρατική μας ὥπερα»,³⁷ φανερώνει πῶς ὁ μαέστρος εἶχε νὰ ἀντεπεξέλθει ἐνα δύσκολο ἔργο ἀγωνιζόμενος νὰ καλύψει κενά, νὰ βελτιώσει καὶ νὰ ἀλλάξει νοοτροπίες, ποὺ εἶχαν παγιωθεῖ καὶ ἀποτελοῦσαν καθεστώς στὸ χῶρο τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς.³⁸

Οἱ πρῶτες ἐκτελέσεις ὥπερῶν τοῦ Μότσαρτ ποὺ πραγματοποίησε ὁ Ἀντίοχος Εὐαγγελάτος στὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ ἀποτέλεσαν, ἀναμφίβολα, μιὰ καίρια συμβολὴ του στὴ ἀνάπτυξη τῆς ἑλλη-

νικῆς μουσικῆς ζωῆς. Ἐξοικειώνοντας κοινὸ καὶ καλλιτέχνες ἔθεσαν τὶς βάσεις καὶ ὅδήγησαν σὲ μιὰ σταδιακὴ αὔξηση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου κλασικοῦ συνθέτη καὶ τὰ ἔργα του καθιερώθηκαν στὸ ὥπερατικό μας ρεπερτόριο τόσο τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς ὡσο καὶ τοῦ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν, ἀπὸ τὸ ἔκεινημα τῆς λειτουργίας τους, καθὼς καὶ τῶν Μεγάρων Μουσικῆς Ἀθηνῶν καὶ Θεσσαλονίκης

ΛΟΥΪΖΑ ΦΛΩΡΟΥ

37. Γιώργος Λεωτσάκος, ‘Η Καθημερινή’, 19.2.1965.

38. Βλ. Φλώρου, ‘Η ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Ἀντίοχου Εὐαγγελάτου, δ.π., σ.114-115.



Ἡ εὕρεση τοῦ σπαρτίτου τῆς λανθάνουσας ὄπερας Ἀνδρονίκη τοῦ Ἀλέξανδρου Γκρέκ



T

ὸν Ἀπρίλιο τοῦ 2014 βρέθηκε τὸ χειρόγραφο σπαρτίτο τῆς λανθάνουσας ὄπερας Ἀνδρονίκη τοῦ Κερκυραίου συνθέτη Ἀλέξανδρου Γκρέκ (1876-1959), χρονολογούμενης, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, τὴν πρώτη πενταετία τοῦ 20^{οῦ} αἰώνα, σὲ ἀταξινόμητο ἀρχειακὸ ὑλικὸ στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν.¹

Πρόκειται γιὰ ἔνα καλλιγραφημένο χειρόγραφο 342 σελίδων, διαστάσεων 25,5cm x 33cm, μὲ ποικίλο ἀριθμὸ πενταγράμμων ἀνὰ σελίδα. Στὴν πρώτη σελίδα ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ ἔργου στὰ ἵταλικά: Andrónica / Dramma lirico / in / 4 Atti / di / Aless.Greck. Στὴν τρίτη σελίδα (ἡ δεύτερη σελίδα εἶναι κενή) διαβάζουμε μὰ συνοπτικὴ ἐκδοχὴ τοῦ τίτλου: 4 Πράξεις / Ἀνδρονίκη / Ἀλεξ. Γρέκ. Τὸ μουσικὸ κείμενο καταλαμβάνει τὶς ὑπόλοιπες 339 σελίδες καὶ εἶναι γραμμένο, ὅπως καὶ οἱ δύο ἐκδοχὲς τοῦ τίτλου, μὲ μαῦρο μελάνι. Στὴν πρώτη σελίδα, στὴν ἄνω δεξιὰ πλευρὰ τῆς, ὑπάρχει δυσανάγνωστη ὑπογραφὴ μὲ μπλὲ μολύβι καὶ στὴν κάτω δεξιὰ πλευρὰ τῆς ἴδιας σελίδας εἶναι γραμμένη πλάγια καὶ μὲ ἀχνὸ μαῦρο μολύβι μιὰ στήλη ἵταλικῶν κυρίων ὀνομάτων μαζὶ μὲ κάποιες χρονικές διάρκειες, ποὺ φαίνεται νὰ ἀποτελοῦν τὸ ὠρολόγιο πρόγραμμα δοκιμῶν κάποιων τραγουδιστῶν μὲ τὸν πιανίστα συνοδὸ (κορεπετίτορα):

Mattine Mattinzoli 1 ora

Marri 1 ora

Santarelli 1 ora

Mascaregnas 1 ora

Monti 1/2 ora

Sera Mattinzoli 1 ora

Mascaregnas 1/2 ora.

Τὸ λυμπρέττο εἶναι γραμμένο στὰ ἵταλικά καὶ στὰ Ἑλληνικά, ἀν καὶ φαίνεται νὰ γράφτηκε πρῶτα τὸ ἵταλικὸ κείμενο, καθὼς σὲ ὄρισμένα σημεῖα δὲν

1. Τὸ χειρόγραφο βρέθηκε στὸ ὑπόγειο τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν ἀπὸ τὴν ὑπογράφουσα Τατιάνα Παπαστούτην καὶ τὴν ὑπεύθυνη τοῦ Ἀρχείου Στέλλα Κουρμπανᾶ.

ύπάρχει ή Ἑλληνική μετάφραση. Περιλαμβάνει σημειώσεις μὲ σκηνοθετικές δόηγίες γραμμένες ἀπὸ τὸν γραφέα τοῦ σπαρτίτου (πιθανότατα τὸν συνθέτη) καθὼς ἐπίσης καὶ σημειώσεις τοῦ κορεπετίτορα μὲ μπλέ μολύβι, στὸν ὅποιο θὰ πρέπει νὰ ἀντιστοιχεῖ ἡ δυσανάγνωστη ὑπογραφὴ τῆς πρώτης σελίδας. Όρισμένες προχειρογραμμένες ἐνδείξεις, καθὼς καὶ κάποιες ἐπεμβάσεις, εἶναι γραμμένες μὲ κανονικὸ μολύβι. Μερικὲς σελίδες τῆς παρτιτούρας ἔχουν ἐμφανῆ ἵχνη ἀπὸ τσάκισμα, τὸ ὅποιο ἐπέτρεψε στὸν κορεπετίτορα νὰ τὶς διαγράψει μὲ διπλὴ μπλέ γραμμή, παραλείποντας ἔτσι – προφανῶς – ἀπὸ τὴν δοκιμὴ μικρὰ ἀποσπάσματα τοῦ ἔργου. Τὰ ἀποσπάσματα αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ παραλείφθηκαν καὶ ἀπὸ τὴν ἐνδεχόμενη παράσταση τῆς ὄπερας, ποὺ θὰ ἔγινε χρησιμοποιόντας τὸ συγκεκριμένο σπαρτίτο.

Σύμφωνα μὲ τὸ ἔξωφυλλο τοῦ χειρογράφου, τὸ ἔργο εἶναι τετράπρακτο. Τὸ χειρόγραφο ώστόσο δὲν περιλαμβάνει τὴν τρίτη πράξη του. Ἐκτιμᾶται ὅτι δὲν ἔχει ὑποστεῖ κάποια παρέμβαση τρίτου σὲ ὅ, τι ἀφορᾶ τὸ σταχωμένο σπαρτίτο, ἀλλὰ ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Γκρέκ ἀφαίρεσε τὸ μέρος αὐτό, δεδομένου ὅτι τὸ ἔργο ἀνέβηκε τὸ 1911 στὴν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου ὡς τρίπρακτο μελόδραμα καὶ μάλιστα ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη.² Ἐπιπλέον, οἱ σελίδες εἶναι ἀριθμημένες κατὰ συνεχῆ τρόπο ἀπὸ τὸν κορεπετίτορα, πράγμα τὸ ὅποιο ἀποτελεῖ ἰσχυρὴ ἐνδείξη ὅτι ἡ ἀφαίρεση τῆς τρίτης πράξης, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἔγινε πρὶν ἀπὸ τὴν στάχωση τοῦ χειρογράφου, ἀποτελοῦσε σκόπιμη ἐπιλογὴ τοῦ συνθέτη

μὲ σκοπὸ νὰ μειώσει τὴν διάρκεια τοῦ ἔργου σὲ τρεῖς πράξεις.

Ἄξιζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸ Ἀρχεῖο Δουκάκη, τοῦ ὅποιου τὴν ἐπιμέλεια ἔχει ἀναλάβει ὁ ἀρχιμουσικὸς τῆς Φιλαρμονικῆς τῶν Σιναράδων Κερκύρας Δημήτρης Παπικινός,³ ὑπάρχει ἀκόμη ἓνα χειρόγραφο σπαρτίτο ἀπὸ τὴν Ἀνδρονίκη. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπόσπασμα δέκα σελίδων ἀπὸ τὴν τρίτη πράξη μὲ τὴν ἐπιγραφὴ Aless. Greck / Andrónica / Balleto, Atto 3, ὡς γραφικὸς χαρακτήρας τοῦ ὅποιου παραπέμπει σὲ αὐτὸν τοῦ χειρογράφου τοῦ Ἀρχείου τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Τὸ λιμπρέτο τῆς ὄπερας βασίζεται σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπεισόδια ποὺ ἀφηγεῖται τὸ μυθιστόρημα Ἡ Ἡρωΐς τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως (1861) τοῦ Στέφανου Ξένου. Η ὑπόθεση ἐπικεντρώνεται γύρω ἀπὸ τρία φανταστικὰ πρόσωπα, τὴν Ἀνδρονίκη (ὑψίφωνος), τὸν Βάρθακα (βαρύτονος) καὶ τὸν Θρασύβουλο (τενόρος) καὶ τοποθετεῖται στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο κατὰ τὴν περίοδο 1821-1822.

Η σημασία τῆς εὔρευσης τῆς ἕως σήμερα χαμένης αὐτῆς ὄπερας τοῦ Γκρέκ εἶναι μεγάλη καθώς, μεταξὺ ἀλλων τὸ ἔργο μετουσιώνει ἔκδηλα τὶς ἀντιλήψεις τοῦ συνθέτη ὡς πρὸς τὴ σημασία τῆς ὄρθης διαχείρισης κι ἀξιοποίησης τῆς μουσικῆς παράδοσης τοῦ τόπου μας μὲ σκοπὸ τὴν δημιουργία Ἑλληνικῆς μουσικῆς.

TATIANA PAPASTOITSI

2. Βλ. «*Andronica*. Τρίπρακτο μελόδραμα τοῦ Γκρέκ», *Nέα Ζωὴ* (‘Αλεξάνδρειας), τόμος VII, τχ. 2, 1911, σ. 104-105.

3. Εὐχαριστίες στὸν κ. Δ. Παπικινὸ γιὰ τὴν παραχώρηση τοῦ ἀποσπάσματος αὐτοῦ, καὶ στὸν κ. Μάκη Μαρτίνη γιὰ τὴν μεσολάβηση στὴν ἐπικοινωνία μὲ τὸν κ. Παπικινό.



H. Tippins

Argorium

Allegro
Piu

) Ansgorium

Eigaywñ'

The image shows a handwritten musical score on five-line staves. The score begins with a section for two voices, both in treble clef. The first staff starts with a common time signature, followed by a dynamic instruction 'all' decisio ff'. The second staff begins with a common time signature. Both staves feature complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The music then transitions to a section for two voices, both in bass clef, with a 2/4 time signature. The basses play eighth-note patterns. Finally, the score concludes with a section for two voices, both in bass clef, with a C major time signature. The basses play eighth-note patterns, and there is a dynamic instruction 'and to instrumentum p.'.

Σπύρος Σαμάρας (1861-1917)

‘Ο μεγάλος ἀδικημένος

τῆς ἔντεχνης ἐλληνικῆς μουσικῆς

Αναπόφευκτες προσθήκες καὶ διορθώσεις

Ἐνόσω ἑτοιμαζόταν ἡ ὥλη τοῦ παρόντος διπλοῦ τεύχους, κυκλοφόρησε ἡ ἐννεακοσίων ἐνενήντα ὁκτὼ σελίδων μονογραφία τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου γιὰ τὸν Σπύρο Σαμάρα^{*} μὲ τρία «Ἀναπόφευκτα Ἐπίμετρα / κυρίως γιὰ Ἑλληνες ἀναγνῶστες» (σ. 797-808), ὅπως τὰ τιτλοφορεῖ ὁ συγγραφέας, ἐκ τῶν ὅποιων τὸ πρῶτο καὶ ἐκτενέστερο (σ. 787-803) ἀφορᾶ ἄμεσα καὶ ὀνομαστικὰ κάποια πρόσφατα δημοσιεύματα συνεργατῶν τοῦ «Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς». Ἡ ἀναλυτικὴ (ὅπως ὀφείλει νὰ εἴναι) ἐπιστημονικὴ κρίση τοῦ βιβλίου ἀπαιτεῖ χρόνο κατὰ πολὺ μεγαλύτερο ἀπὸ τὸν διαθέσιμο γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση τῆς προετομασίας τοῦ ἀνὰ χείρας, καὶ ἀριθμὸς σελίδων ποὺ ὑπερβαίνει, ἐπίσης κατὰ πολύ, τὴν ἐπιτρεπόμενη ἔκταση ἐνὸς τεύχους τοῦ *Mουσικοῦ Ἑλληνομνήμονος*.

Ἐπει, ἡ σύνταξη τοῦ περιοδικοῦ ἀποφάσισε νὰ δημοσιεύσει στὸ παρόν – καὶ πρὸς τὸ παρόν – ἔνα τρίπτυχο κειμένων, ποὺ ὑπογράφονται ἀπὸ τρεῖς, ἀντίστοιχα, συνεργάτες τοῦ «Ἐργαστηρίου» μὲ μερικὲς προκαταρκτικὲς ἐπισημάνσεις γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου.

Ἡ Σύνταξη

I

“Ἐνα «Ἐπίμετρο»

ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ μείνει ἀσχολίαστο

*A*ς μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ ξεκινήσω μὲ τὸ προσδιοριστικὸ ἐπίθετο «ἀναπόφευκτα», ποὺ περιλαμβάνεται στὸν γενικὸ τίτλο τῶν ἐπιμέτρων τοῦ βιβλίου τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου (στὸ ἔξης Γ.Λ.). «Ἀναπόφευκτο» εἴναι κάτι «ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποφευχθεῖ», σύμφωνα μὲ τὸν λακωνικὸ ὄρισμὸ ποὺ δίνει τὸ *Μεῖζον Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσας* τοῦ Φυ-

* Γιώργος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917)*, δ Μεγάλος Ἀδικημένος τῆς ἔντεχνης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Δοκιμὴ Βιογραφίας, Ἀθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2013· στὶς σελίδες 849-883 περιλαμβάνεται «Δισκογραφία» τοῦ Στάθη Ἀρφάνη.

τράκη (Άθήνα, Φυτράκης, 2011), «ένω θὰ θέλαμε νὰ τὸ ἀποφύγουμε» – συμπληρώνω ἐγώ, ἀναπτύσσοντας τὸ νόημα τῆς κωδικοποιημένης φράσης, «Ἴδ. γιὰ κτ. κακό», ποὺ προτάσσεται στὸ ἀντίστοιχο λημμα, μέσα σὲ παρένθεση, στὸ Λεξικὸ τῆς Κουῆς Νεοελληνικῆς τοῦ Ἰδρύματος Μανόλη Τριανταφυλλίδη (Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ. / Ἰνστιτοῦ Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, 1998). Ἀλλὰ γιατὶ ἡ σύνταξη καὶ ἡ δημοσίευση τοῦ «Ἐπιμέτρου I» ἥταν ἀναπόφευκτη καὶ γιατί, ἐνδεχομένως, θὰ ἥταν καλὸ νὰ εἴχε ἀποφευχθεῖ; Στοιχεῖα μιᾶς πιθανῆς ἀπάντησης μποροῦν νὰ ἀνιχνευθοῦν στὴν εἰσαγωγικὴ παράγραφο τοῦ «Ἐπιμέτρου I», δεδομένου ὅτι στὰ δύο ἄλλα «Ἐπίμετρα» δὲν ὑπάρχει ἡ παραμικρὴ νύξη γιὰ τὸ ἀναπόφευκτο τοῦ «λόγου ὑπάρξεως» τους. Παραθέτω ὅλοκληρη τὴν παράγραφο, γιὰ νὰ μπορέσω νὰ τὴ σχολιάσω ἀναλυτικότερα, καὶ παρακαλῶ τὸν ἀναγνώστη νὰ παραβλέψει τὰ γλωσσικὰ «μαργαριτάρια» ποὺ τὴν κοσμοῦν – σ' αὐτὰ θὰ ἀναφέρομαι κατὰ περίσταση:

Ἡ κυκλοφορία τῆς ἀνὰ κεῖρας συγγραφῆς εἴχε ἐξ ἀρχῆς προγραμματισθεῖ γιὰ τὸ ἔτος 2011, 150^ῃ ἐπέτειο τῆς γεννήσεως τοῦ Σπύρου Σαμάρα. Ἡ ἀναβολὴ της, μὲ ἀνυπολόγιστες ὑλικοτεχνικὲς συνέπειες (δὲν ἀναφερόμαστε παρὰ μόνον σὲ αὐτές), συνδέεται ἀμεσα μὲ τὴν *causa existentiæ* [λόγῳ ὑπάρξεως] τοῦ ἀνωτέρου ἐπιμέτρου: τὴ δημοσίευση σειρᾶς μελετημάτων γιὰ τὸ συνθέτη, ὑπογραφούμενων κυρίως ἀπὸ διδάσκοντες ἄλλα καὶ ἄλλα πρόσωπα συνδεόμενα μὲ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου (ἔφεζης, ΤΜΣ/ΙΠ· Κέρκυρα). Μὲ ἔξαρτεση ἔνα μόνον ἀπὸ τὰ μελετήματα αὐτά (βλ. πιὸ κάτω), τὰ ὑπόλοιπα δημοσιεύθηκαν ἐν πλήρῃ ἀγνοΐᾳ τοῦ συγγραφέως. Ἀνεξαρτήτως τῶν λόγων συγγραφῆς καὶ δημοσιεύσεως τῶν ως ἄνω μελετημάτων, ποὺ ἡ ἀναζήτηση τους ἀσφαλῶς δὲν ἀφορᾶ τὴν παροῦσα ἔκδοση, τὰ κείμενα αὐτὰ περιεῖχαν στοιχεῖα ποὺ ἡ ἀποσώπησή τους ἄλλα καὶ ἡ ἀναπόφευκτη κριτικὴ τους ἀντιμετώπιση ἀπὸ ὁποιαδήποτε μονογραφία Σαμάρα κάποιων ἀξιώσεων θὰ ἥταν ἀδιανόητη. Ἀν μή τι ἄλλο ἐπικυρώνουν γιὰ νιοστὴ φορὰ τὴν ἀποψή μου ὅτι κάθε ἐπιστημονικὴ ἔρευνα εἶναι προσπάθεια φύσει συλλογικὴ καὶ ὅτι δὲν ἔχει, πιστεύω, νόημα τὸ νὰ ἐπιδίδεται κανεὶς σ' αὐτὴν μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ τονώσει τὸ «έγώ» του: ἐπιπλέον, σὲ τελικὴν ἀνάλυση, κατὰ τὶς ἐκτιμήσεις τρίτων, τὰ ὑπὸ κρίσιν στοιχεῖα ἴσχυροποιοῦν τὴν ὅποια δική μου συμβολὴ στὴν ἀποκατάσταση τοῦ Σπύρου Σαμάρα, τοῦ Μεγάλου Ἀδικημένου τῆς παλαιγνῶν καταδιωκμενῆς, ὡς σήμερα, Ἐντεχνης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς (ΕΕΜ), σὲ ὅλο τὸ πανευρωπαϊκό του μεγαλεῖο.

Οἱ «λόγοι ὑπάρξεως»,¹ λοιπόν, τοῦ «Ἐπιμέτρου I», ἥταν ἡ δημοσίευση μελετημάτων γιὰ τὸν Σαμάρα, ποὺ ὑπογράφονται ἀπὸ συνεργάτες τοῦ Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς καὶ σχολιάζονται ἀπὸ τὸν Γ.Λ. στὸ «Ἐπίμετρο I» καὶ τὸ «ἀναπόφευκτο» τῆς σύνταξης του προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐπαινετέα πεποίθηση τοῦ συντάκτη ὅτι «τὰ κείμενα αὐτὰ περιεῖχαν στοιχεῖα ποὺ ἡ ἀποσιώπησή τους ἀλλὰ καὶ [ἡ ἀπουσία κριτικῆς τους ἀντιμετώπισης]² ἀπὸ ὁποιαδήποτε μονογραφία [περὶ]³ Σαμάρα κάποιων ἀξιώσεων θὰ ἥταν ἀδιανόητη». Πῶς, ὅμως, τὸ «ἀναπόφευκτο» (μὲ τὶς ἀρνητικές του συνδηλώσεις) θὰ εἴχε ἀποφευχθεῖ; Ἐάν, καὶ μόνον ἐάν, τὰ περὶ Σαμάρα μελετήματα τῶν συνεργατῶν τοῦ Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ περιέχουν, δὲν εἴχαν ὑπάρξει – ἢ, τουλάχιστον, ἀν δὲν εἴχαν δεῖ τὸ φῶς τῆς δημοσίτητας πρὶν ἀπὸ τὴν κυκλοφορία τοῦ βιβλίου τοῦ Γ.Λ.

Τὴν δημοσίευση τῶν κειμένων αὐτῶν, ἡ ὁποία – ὅπως ὁ ἴδιος θεωρεῖ ἀναγκαῖο νὰ τονίσει – ἔγινε «ἐν πλήρει ἀγνοίᾳ τοῦ συγγραφέως»,⁴ ὁ Γ.Λ. τὴν ἀντιμετωπίζει περίπου ὡς παράπτωμα, καὶ μάλιστα καθ'⁵ ὑποτροπήν, ἀφοῦ θεωρεῖ ἐπίσης ἀπαραί-

1. Ἡ ἐπίδοση στὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, ἀποκλειστικὰ γιὰ τὴν τόνωση τοῦ «έγώ», εἶναι τόσον αὐτονομῆτως καὶ γενικῶς καταδικαστέα, ὡστε διερωτᾶται κανεὶς γιὰ τοὺς λόγους ποὺ ὅδηγησαν τὸν Γ.Λ. νὰ καταδικάσει *expressis verbis* μὰ τέτοια ἐνδεχόμενη ἐπίδοση μὲ νοσηρὰ κίνητρα. «Ισως νὰ πρόκειται γιὰ μιὰ προσπάθεια τοῦ συγγραφέα, ἀπολύτως κατανοητή, νὰ διαλύσει ἐκ τῶν προτέρων τὴν κακόβουλη ὑπόνοια ὅτι ἡ παράθεση τῆς λατινικῆς φράσης «*causa existentiæ*» μαζὶ μὲ τὴν ἐλληνικὴ της μετάφραση (ἡ ὁποία ὡστόσο, θὰ χρειαζόταν καὶ τὸ ἀρσενικὸ ἄρθρο στὴν αἰτιατικῇ) δημιουργεῖ στὸν Γ.Λ. ἔνα αἰσθημα ἀνωτερότητας ἀπέναντι στὸν ἀπροσδιόνυσο ἀναγνώστη ποὺ δὲν διαθέτει τὶς δικές του γνώσεις λατινικῆς· ἢ, ἀκόμη, νὰ ἀποτρέψει τὴ μοχθηρὴ σκέψη ὅτι ἡ διεκτραγώδηση τῶν ἀναριθμητῶν δυσκολιῶν, στὶς ὁποῖες προσέκρουσε ἐπανελημμένα ἡ ἔρευνα γιὰ τὸν Σαμάρα, δὲν παράγουν τόσο τὴν ἐπιστημονικὴ γνώση γιὰ τὸν βιογραφούμενο, ὅσο αὐξάνουν τὸν θαυμασμὸ πρὸς τὸν βιογραφοῦντα.
2. Ὁ Γ.Λ. γράφει «ἡ ἀναπόφευκτη κριτικὴ τους ἀντιμετώπιση [...] θὰ ἥταν ἀδιανόητη», ἄλλα προφανῶς ἐννοεῖ ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο.
3. Ἡ ἀναλυτικότερη διατύπωση «όποιαδήποτε μονογραφία περὶ [ἢ «γιὰ τὸν】 Σαμάρα» ἀπομακρύνει τὸν κίνδυνο ἀκυρολεῖσιας.
4. Διορθωτέο, βεβαίως, τὸ «ἐν πλήρῃ ἀγνοίᾳ» τοῦ πρωτότυπου: ἡ πλήρης (όνομ.), τὴν πλήρους (γεν.), τὴν πλήρει (δοτ.), κ.λ.π.

τητο νὰ πληροφορήσει τους ἀναγνῶστες του ὅτι τὴν «ὕπαρξη» τῶν μελετημάτων (πλήν, φυσικά, τοῦ δικοῦ του), ποὺ περιελήφθησαν στὸν συλλογικὸ τόμο *Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας*. Ἐπειειακὸς τόμος γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του (Κέρκυρα, Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία / Μουσεῖο Μουσικῆς «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», 2011, [ἐπιμ. Κώστας Καρδάμης]), τὴν «πληροφορή-θηκ[ε] ἀφοῦ παρέλαβ[ε] τὸν τόμο» (Γ.Λ., σ. 788).⁵ Ἐξ οὐ καὶ «ἡ ἀναζήτηση», στὴν ὁποίᾳ ὑπονοεῖ ὅτι ἐνδέχεται μελλοντικὰ νὰ ἐπιδοθεῖ ὁ Γ.Λ., «τῶν λόγων συγγραφῆς καὶ δημοσιεύσεως τῶν ὡς ἄνω μελετημάτων».

Ωστόσο, ἀν πράγματι ἔχει σκοπὸ νὰ ἐπιδοθεῖ σὲ νέες ἐρευνητικὲς περιπέτειες πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνση, ὁ κόπος του θὰ ἀποδειχθεῖ μάταιος, ἐπειδὴ οἱ λόγοι «συγγραφῆς καὶ δημοσιεύσεως» τῶν μελετημάτων εἶναι παραπάνω ἀπὸ προφανεῖς. Θὰ ἥταν, πράγματι, παράδοξο ἄν, στὴν ἐπέτειο τῶν 150 χρόνων ἀπὸ τὴ γέννησή του Σαμάρα, ὁ ὑποφαινόμενος (διευθυντὴς σύνταξης τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομήμονος) καὶ ὁ Κώστας Καρδάμης (ὑπεύθυνος τῆς σειρᾶς ἐκδόσεων τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας) δὲν ἐπιχειροῦσαν νὰ τιμήσουν τὴν ἐπέτειο αὐτή, ἐπιδιώκοντας τὴν παραγωγὴ καὶ σχεδιάζοντας τὴν ἐκδοση νέων, πρωτότυπων, μελετῶν περὶ τοῦ Κερκυραίου συνθέτη· μελετῶν, ποὺ νὰ περιεῖχαν ἄγνωστα στοιχεῖα, ίκανὰ νὰ ρίζουν νέο φῶς στὴ ζωὴ καὶ στὸ ἔργο τοῦ — κατὰ Γ.Λ. — «Μεγάλου Ἀδικημένου» (ἡ εὐθύνη, βεβαίως, γιὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ βιογράφος τοῦ Σαμάρα ἀπέστειλε κείμενο, στὸ ὅποιο ἀφηγεῖται ἀποκλειστικὰ τὸ ιστορικὸ τῆς προσωπικῆς του ἀναζήτησης τοῦ σαμαρικοῦ Graal,⁶ ἀνήκει στὸν ἴδιο). Θὰ παρακαλέσω, λοιπόν, τὸν ὅποιον ἐπίδοξο ἐρευνητὴ

ἄλλων, ἐνδεχομένως βαθύτερων, «λόγων συγγραφῆς καὶ δημοσιεύσεως» τῶν μελετημάτων (τὰ ὅποια ὑπογράφονται, ὅπως ἐπισημαίνει στοὺς ἀναγνῶστες του ὁ Γ.Λ., ἀπὸ πρόσωπα συνδεόμενα μὲ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου), νὰ μὴ βιαστεῖ νὰ θεωρήσει ὅτι οἱ αὐτούργοι τῶν κειμένων αὐτῶν ἔχουν συλλήβδην προσχωρήσει στὸ στρατόπεδο τῶν ὀπαδῶν τῆς «καθ’ ἡμᾶς Ἀνατολῆς», στὸ ὅποιο ὁ Γ.Λ. εἶναι ἔτοιμος νὰ τοποθετήσει ἀκόμη καὶ σύγχρονους πολιτικούς, βάσει κριτηρίων ἐντελῶς προβληματικῶν — ἀπὸ ἐπιστημονικῆς, τουλάχιστον, ἀπόψεως: κριτηρίων, ὅπως αὐτὰ ποὺ χρησιμοποιοῦνται στὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα, ἐπιλεγμένο, ὡς παράδειγμα, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα, παρόμοιοι υφους καὶ ἀνάλογης ἐπιστημονικῆς ἐγκυρότητας. Ἀφορμή, ἡ ματαίωση μιᾶς σκηνικῆς παράστασης τῆς Ρέας:

Ἡ Ρέα ἐπρόκειτο νὰ εἶναι παραγωγὴ τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς Θεσσαλονίκης (ΜΜΘ) μὲ μουσικὴ διεύθυνση τοῦ καλλιτεχνικοῦ διευθυντῆ του, ἀρχιμουσικοῦ καὶ συνθέτη Νίκου Ἀθηναίου, ὁ ὅποιος εἶχε ἔλθει σὲ ἐπαφὴ καὶ εἶχε καλέσει ἐπὶ τούτου στὴ Θεσσαλονίκη τὸν διεθνοῦς φήμης ἀργεντινὸ σκηνοθέτη ὄπερας κ. Hugo de Ano. Στὶς 26 Μαρτίου τοῦ 2002, ὁ κ. de Ano μοῦ τηλεφώνησε ἀπὸ τὸ ΜΜΘ καὶ συνομιλήσαμε ἐπὶ 40 περίπου λεπτὰ γιὰ τὸ ιστορικὸ πλαίσιο τῆς ὑποθέσεως τοῦ ἔργου, συμφωνήσαμε δὲ νὰ συναντηθοῦμε ἀρχὲς Δεκεμβρίου κατὰ τὴν ἐπόμενη ἀφίξη του στὴν Ἑλλάδα, γιὰ νὰ συζητήσουμε τὸ θέμα στὶς λεπτομέρειές του. Δὲν μοῦ τηλεφώνησε ὅμως ποτέ, ἐπειδὴ, ὅπως πληροφορήθηκα, ὁ τότε ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ Εὐάγγελος Βενιζέλος «Παρασκευὴ μεσημέρι ὥρικόταν ὅτι ἡ Ρέα θὰ ἀνεβαζόταν ὃπωσδήποτε καὶ Δευτέρα πρωὶ τὴν “ἔκοψε” δίχως τὴν παραμικρὴ ἐξήγηση». (Γ.Λ., σ. 499).

Ἡ συνέχεια, στὴν ὑποσημείωση 132 τῆς ἴδιας σελίδας:

5. Ἡ διατύπωση δὲν εἶναι ἀκριβής: «Ο Γ.Λ. δὲν πληροφορήθηκε τὴν ὕπαρξη τῶν κειμένων μετὰ τὴ δημοσίευσή τους στὸν τόμο: πληροφορήθηκε — ὅπως εἶναι φυσικό, λογικὸ καὶ ἀναμενόμενο — τὸ περιεχόμενο τῶν κειμένων μετὰ τὴν ἐν λόγῳ δημοσίευση. Εἶναι πράγματι περίεργη ἡ προσδοκία του (ἴσως καὶ ἀπάτηση) νὰ διατελεῖ «ἐν (μερικῇ, τουλάχιστον) γνώσει» ἀλλοτρίων κειμένων πρὶν ἀπὸ τὴ δημοσίευσή τους. Ἀνταπόδιδω, πάντως, τὶς εὐχαριστίες ποὺ μοῦ ἀπευθύνει (Γ.Λ., σ. 788), γιὰ τὴν πρὸ δημοσίευσεως ἀποστολὴ τῆς μελέτης ποὺ συνυπέγραψα μὲ τὸν Ἀρη Γαρουφαλή.»
6. Γιῶργος Λεωτσάκος, «Ἑγινηλατώντας τὸν Σπύρο Σαμάρα ἔνα δλόκληρο τέταρτο αἰῶνος», στὸ [Κώστας Καρδάμης (ἐπιμ.)], *Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας*, σ.π., σ. 115-128.

Τὸ 2012 βρίσκει τὸν κ. Βενιζέλο ύπουργὸ Οἰκονομικῶν καὶ ἐν συνεχείᾳ... Πασοκάρχη. Φυσικά, ἐδῶ δὲν κρίνεται ἡ καθαρῶς πολιτική του δραστηριότητα. Ως αὐτήκοος ὅμως μάρτυς ὑπενθυμίζω ὅτι ὁ πολυπράγμων καὶ λαλίστατος ὑπουργὸς διεκδίκησε καὶ κλέψη μουσικολόγου: προλογίζοντας τὴ συναυλία γιὰ τὴν 10^η ἐπέτειο τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς ἐδήλωσε ὅτι δὲν εἴμαστε σὲ θέση σήμερα νὰ κατανοήσουμε τὸ βάθος τοῦ μουσικοῦ στοχασμοῦ τοῦ... Μίκη Θεοδωράκη. «Ανευ σχολίων. Ὑπενθυμίζεται ἀκόμη ὅτι τὸ ἀρχικὸ ἐπώνυμο τοῦ κ. Βενιζέλου προδίδει Μικρασίαν καὶ ὅτι ὁ πατρόθεν παπποῦς του ἥταν ἱερέας: βλ. φωτογραφία, ἐφ. Τὰ Νέα, ἀρ. φύλλου 20.271,

Παρ. 23 - Κυρ. 25 Μαρτ. 2012, σ. 16. Ξανά ή «καθ' ήμας Άνατολή»;⁷

‘Ωστόσο, όποιοι κι αν θταν οι λόγοι της συγγραφής και της δημοσίευσης τῶν μελετῶν περὶ Σαμάρα ἀπὸ τοὺς συνεργάτες τοῦ Ἐργαστηρίου Ἑλληνικῆς Μουσικῆς (εἴτε οἱ προφανεῖς, ποὺ ἀναφέρθηκαν πιὸ πάνω, εἴτε κάποιοι ἄλλοι, ποὺ χρειάζονται εἰδικὴ διερεύνηση), τὸ κακὸ ἔγινε: τὰ κείμενα δημοσιεύθηκαν, χωρὶς νὰ ἔχει προηγουμένως ἐνημερωθεῖ ὁ Γ.Λ. γιὰ τὸ περιεχόμενό τους (μὲν μιὰ ἔξαίρεση), πράγμα ποὺ τὸν ὑποχρέωσε νὰ συντάξει καὶ νὰ δημοσιεύσει τὸ «Ἐπίμετρο Ι». Ἀλλὰ γιατὶ ἐπίμετρο; ‘Αν κανέις προγραμματίζει νὰ ἔκδώσει μιὰ βιογραφία τὴ χρονιὰ ποὺ ἑορτάζεται ή ἐπέτειος τοῦ βιογραφούμενου καὶ διαπιστώσει ὅτι τὴν ἴδια χρονιὰ δημοσιεύονται μελέτες γιὰ τὸ ἴδιο πρόσωπο (πράγμα ποὺ δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ τὸν ἐκπλήξει, ἐκτὸς ἐὰν πιστεύει ὅτι ἐκεῖνος κατέχει τὴν ἀποκλειστικότητα τοῦ θέματος καὶ ὅτι κανένας ἄλλος δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα ἢ τὴν ἴκανότητα νὰ τὸ πραγματευθεῖ), τότε – καὶ στὸ μέτρο ποὺ θεωρεῖ «ἀδιανόητη» τὴν ἀποσιώπηση – ἔχει, φυσιολογικά, νὰ διαλέξει ἀνάμεσα σὲ δύο λύσεις: εἴτε νὰ στείλει ἀμέσως τὸ κείμενό του στὸν ἐκδότη του (προσθέτοντας ἀπλῶς μιὰ σημείωση, ὅπου νὰ δηλώνει ὅτι ἔλαβε γνώση τῶν δημοσιευμάτων, καὶ ἐνδεχομένως νὰ ἐκφράζει κάποιες προκαταρκτικὲς κρίσεις γι' αὐτὰ – γιὰ τὴν ἀξία ἢ τὴν ἀπαξία τους, τὴν παρουσία ἢ ἀπουσία νέων πληροφοριῶν σὲ κάποια, κ.λ.π. – καὶ, ἀν κρίνει ὅτι ἀξίζει τὸν κόπο, νὰ δεσμευθεῖ νὰ τὰ σχολιάσει ἀργότερα, σὲ ξεχωριστὴ μελέτη)· εἴτε νὰ καθυστερήσει τὴν ἀποστολὴ τοῦ κειμένου καὶ νὰ ἀναμορφώσει τὸ περιεχόμενο τοῦ βιβλίου του, ὥστε νὰ ἐνσωματώσει ὅσα στοιχεῖα τοῦ φανοῦν χρήσμα καὶ νὰ ἀναπτύξει ὄποιες (ἐπι)κρίσεις θεωρήσει ἀναγκαῖες, συμπεριλαμβάνοντας, ὅπως ὀφείλει, τοὺς τίτλους τῶν νέων δημοσιευμάτων στὴ βιβλιογραφία του.

‘Ο Γ.Λ. ἐπέλεξε μιὰ τρίτη «λύση»: Τὴν ἐκπόνηση ἐνὸς «ἐκτὸς κειμένου» ἐπιμέτρου, θεωρώντας

ὅτι ἡ μορφὴ αὐτὴ τὸν ἀπαλλάσσει ἀπὸ τὴν ὑποχρέωση νὰ συμπεριλάβει τοὺς τίτλους τῶν σχολιαζόμενων μελετῶν στὴ γενικὴ βιβλιογραφία. Ἡ ἐκπόνηση αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ τὸν ἀπασχόλησε ἐπὶ μία, τουλάχιστον, διετία⁸ (ἰσοδύναμη μὲ τὰ δύο τρίτα τοῦ χρόνου ποὺ κανονικὰ προβλέπεται γιὰ τὴν ἐκπόνηση μιᾶς διδακτορικῆς διατριβῆς). Τὸ κυρίως μέρος τοῦ βιβλίου τοῦ τὸ κράτησε γιὰ τὴν προσθήκη σχολιασμῶν, ὅπως ἔκεινων γιὰ τὸν Εὐάγγελο Βενιζέλο (ποὺ γράφτηκε, προφανῶς, τὸ 2012), ἦ – ὅπως ὑποψιάζομαι – καὶ μερικῶν σιωπηρῶν διορθώσεων, προορισμένων, ἐνδεχομένων, νὰ δικαιοιογήσουν κάποια ἀδικαιολόγητα.

‘Εξηγοῦμαι, μὲ ἐνα παράδειγμα:

Μαθητολόγια ἢ καταστάσεις προσωπικοῦ τῆς περιόδου 1871-1891, ὅποτε⁹ χρέη διευθύντο στὸ Ὁδεῖο Αθηνῶν ἐκτελοῦσε ὁ Ἀλέξανδρος Κατακούζηνός,¹⁰ ὃς τὸ 2011 δὲν ἐντοπίζονται στὰ δυσπρόσιτα ἀρχεῖα του.¹¹ (Βλ. Ἐπίμετρο). Ἐντοπίστηκε ὅμως ἐνα ἀρι-

8. Στὴ σ. 789 τοῦ βιβλίου μνημονεύεται «ὁ ἥδη μακαρίτης Ἀρες Γαρουφαλής», ὁ ὅποιος ἀπεβίωσε στὶς 2.2.2013. Ἡ ἡμερομηρία αὐτὴ ἀποτελεῖ, συνεπῶς, terminus post quem τῆς συγγραφῆς τοῦ «Ἐπίμετρο Ι».
9. ‘Ακυρολεξία. Ἄντι τοῦ χρονικοῦ / συμπερασματικοῦ συνδέσμου «ὅπότε» (γιὰ τὴ σημασία καὶ τὴ σωστὴ χοήση του, βλ. τὰ λεξικὰ τοῦ Ἰδρύματος Τριανταφύλλιδη, καὶ τοῦ Φυτράκη, σ.π.. πρβλ. Γ. Μπαμπινώτης Δεξιό τῆς Νέας Ἑλληνικῆς Γλώσσας, Κέντρο Γλωσσολογίας, Ἀθήνα 1998), ἔπρεπε νὰ χορηγιοποιηθεῖ ὁ ἀπλούστατος χρονικὸς σύνδεσμος «ὅταν».
10. Ιστορικὴ ἀνακρίβεια. ‘Ο Γ.Λ. θεωρεῖ ὅτι ὁ Ἀλ. Κατακούζηνός διετέλεσε διευθύνων Ἐφορος ἀπὸ τὴν ἴδρυση τοῦ Ὁδείου, μέχρις ὅτου «ὁ ἀνελέητος Συγγρός [τὸν] ἔξανάγκασε σὲ παραίτηση χάριν τοῦ προστατευομένου του Γεωργίου Νάζου» (σ. 233· στὴ σ. 410 μιλάει γιὰ «ἔκπαταριθμώσην»). Στὴν πραγματικότητα δὲ Κατακούζηνός παραιτήθηκε γιὰ πρώτη φορὰ μὲ ἐπιστολή του τῆς 29^{ης} Μαρτίου 1879 (φυλάσσεται στὸν φάκελο τῶν «Εἰσερχομένων» στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν), ἐπειδὴ διαφωνοῦσε μὲ τὸν ἐπικείμενο διορισμὸ τοῦ Φρειδερίκου Στίβενς ὡς Διευθυντῇ, ἀλλὰ «ἔπανέλαβε τὰ καθήκοντά του μετὰ τοῦ αὐτοῦ ὡς καὶ πρότερον ζήλου» (Μουσικὸς καὶ Δραματικὸς Σύλλογος, Ἐκθεσις τῶν πεπραγμένων ἀπὸ 1^η Ιουλίου 1877 μέχρι 30^η Ιουνίου 1880, Ἀθήνησι, τύποις Ἀνδρέου Κορομηλᾶ, 1880, σ. 10) μετὰ τὴν ἀποχώρηση τοῦ Στίβενς. Μὲ τὸν διορισμὸ τοῦ Νάζου (1891) δὲ Κατακούζηνός «παρακληθεὶς νὰ δεχθῇ τὴν θέσιν Ἐφόρου τοῦ Ὁδείου, ἀπεποτήθη παραιτηθεῖς», (Ἐκθεσις τῶν Πεπραγμένων ἀπὸ 1 Ιανουαρίου μέχρι 31 Δεκεμβρίου 1891, ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογρ. Π.Δ. Σακελλαρίου, 1892, σ. 15), γιὰ δεύτερη καὶ τελευταῖα φορά. 11. ‘Εδῶ ὁ Γ.Λ. ὑποσημεώνει: «Ἄγνοοῦμε ἀπὸ ποὺ ἀντλη-

7. ‘Ο Γ.Λ. ἔχει ἥδη καταγγείλει τὸν Εύ. Βενιζέλο, γιὰ τὴν ἴδια ματαίωση, στὴ σ. 38 τοῦ βιβλίου του, ἀλλὰ χωρὶς τὶς σημαντικές (ὅπως φαίνεται νὰ πιστεύει) λεπτομέρειες περὶ σαραντάλεπτου ὑπεραστικοῦ τηλεφωνήματος, κ.λ.π., ἢ τὴν «ἔρευνα» περὶ τῶν «λόγων» ποὺ θὰ εἶχε ὁ πρώην (καὶ ὅχι «τέων» [= προηγούμενος, πρόσφατος]) ὑπουργὸς Πολυτισμοῦ νὰ ματαιώσει αἰφνιδίως τὴν παράσταση τῆς ὅπερας.

στα ταξινομημένο ύλικό άλληλογραφίας (εισερχόμενα-έξερχομενα), πού περιλαμβάνει έννεα έπιστολές του Ένρικο Στανκανπάνο (Enrico Stancampiano).¹² (Γ.Λ., σ. 147-148).

Τὸ ἐδάφιο «ώς τὸ 2011 δὲν ἐντοπίζονται [...]» (βλ. «Ἐπίμετρο»)¹³ εἶναι προφανής προσθήκη τῆς ἐποχῆς ποὺ συντασσόταν τὸ «Ἐπίμετρο I» (2011-2013) – ὁ Γ.Λ. ύπαινισσεται τῇ δημοσίευση, τὸ 2011, ἀρχειακῶν τεκμηρίων, ἀπὸ τὸν Ἀρη Γαρουφαλὴ καὶ τὸν ὑποφαινόμενο.¹⁴ Ἡ προσθήκη ἔγινε λίγο ἀπρόσεκτα, ἀφοῦ ἡ θέση τῆς φράσης «ώς τὸ 2011» δὲν εἶναι στὴν ἀρχὴ τῆς προσθήκης (ἐπειδὴ ἔκει

δημιουργεῖ σύγχυση στὴν ἀνάγνωση τῆς κυρίως πρότασης: «Μαθητολόγια ἡ καταστάσεις προσωπικοῦ τῆς περιόδου 1871-1891 [...] ὡς τὸ 2011 δὲν ἐντοπίζονται στὰ δυσπρόσιτα ἀρχεῖα του»), ἀλλὰ ἀνάμεσα σὲ κόμματα, ἀμέσως μετὰ τὸ «δὲν ἐντοπίζονται». Ὁ ιστορικὸς ἐνεστὼς τοῦ συγκεκριμένου ρήματος γεννᾶ ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὸν ρηματικὸν χρόνο (παρατατικὸν ἢ ἀόριστο) ποὺ ὑποκαθιστᾶ, ἀλλὰ καὶ σχετικὰ μὲ τὸ ποιητικὸν αἰτίο: Τὰ μαθητολόγια, κ.λ.π., δὲν ἐντοπίζονται γενικῶς ἀπὸ κανέναν, ἐπειδὴ ὑπῆρχε κάποιο ἐγγενὲς ἀπαγορευτικὸν ἐμπόδιο, τὸ ὄποιο ἔπαψε νὰ ὑπάρχει τὸ 2011; Ἡ μήπως δὲν ἐντοπίστηκαν (οὐχὶ ἀπὸ κανέναν, γιατὶ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ γνωρίζουμε αὐτό, ἀλλὰ) ἀπὸ τὸν Γ.Λ., ὁ ὄποιος εἴτε τὰ ἀναζήτησε καὶ δὲν τὰ ἐντόπισε εἴτε δὲν τὰ ἀναζήτησε; Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ ἀρχὴ τῆς ἐπόμενης κύριας πρότασης συνδέεται ἀμεσα μὲ τὸ ρῆμα τοῦ ιστορικοῦ ἐνεστῶτος: «Ἐντοπίστηκε, ὅμως ἔνα [...] ύλικὸ ἄλληλογραφίας [...]». Ποιός τὸ ἐντόπισε; ὁ ἴδιος ὁ Γ.Λ. ἢ κάποιος ἄλλος; Καὶ, ἀν συμβαίνει τὸ δεύτερο, γιατὶ δὲν ἀναφέρεται τὸ ὄνομά του;

Ἡ ἀπάντηση στὰ δύο πρῶτα ἐρωτήματα (ἀλλὰ οὐχὶ καὶ στὸ τρίτο) μπορεῖ, ἵσως, νὰ διαφανεῖ χάρις στὶς δύο μοναδικὲς ἀναφορὲς τοῦ ὄνόματος τοῦ Ἀρη Γαρουφαλῆ στὸ βιβλίο τοῦ Γ.Λ. Ἡ μία γίνεται στὸ «Ἐπίμετρο I», μὲ ἀφορμὴ τὸ δημοσίευμα τοῦ Γαρουφαλῆ καὶ ἐμοῦ, τὸ ὄποιο, ὅπως ἀνέφερα, παρουσιάζει ἀρχειακὰ τεκμήρια τοῦ Ὁδείου: «Τὰ ἀπακαλυπτόμενα ἔγγραφα δὲν περιλαμβάνουν εὔτυχῶς οὕτε ἔνα ἀπ' ὅσα πρὸ ἐτῶν μοῦ διέθεσε ὁ ἥδη μακαρίτης Γαρουφαλῆς. (βλ. Κεφαλαίο ἀρ. 2 τοῦ ἀνὰ χείρας)». Ἡ ἀπουσία ἀναφορᾶς σὲ συγκεκριμένη σελίδα τοῦ Κεφαλαίου 2 μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε, καὶ μόνο, ὅτι ὁ Γαρουφαλῆς ἦταν ἐκεῖνος ποὺ ἔδειξε στὸν Γ.Λ. τὴν ἀλλοιογραφία τοῦ Stancampiano· ἐναλλακτικά, ἡ παραπομπὴ τοῦ ἀναγνώστη στὸ κεφ. 2, θὰ μποροῦσε νὰ ἀφορᾶ τὸ ἄλλο σημεῖο, στὸ ὄποιο μνημονεύεται τὸ ὄνομα τοῦ Γαρουφαλῆ: «Μὲ πρωτοβουλία τοῦ διευθυντῆ τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν Ἀρη Γαρουφαλῆ, ἀνασύρθηκε ἀπὸ τὶς ἀποθήκες τοῦ νέου κτιρίου, ὅπου εἶχε ἀποτεθεῖ κατὰ τὴν μετακόμιση τοῦ 1976, πίστεψα ὅτι σωζόταν ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ἰδρύματος ἀπὸ τὴν περίοδο φοιτήσεως σ' αὐτὸ τοῦ Σπύρου Σαμάρα» (Γ.Λ., σ. 127). Ἡ προσθήκη ἐνὸς εἰκαζόμενου «ὅ,τι», μετὰ τὸ τελευταῖο κόμμα καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν λέξη «πίστεψα», («ἀνασύρθηκε [...] ὅ,τι πίστεψα ὅτι σωζόταν»), ἡ ὅποια ἀποκαθιστᾶ κάποιο νόημα στὴν ἐντελῶς ἀκατάληπτη περίοδο, ἀφ' ἐνὸς μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποθέσουμε, καὶ πάλι, ὅτι ἡ ἄλληλογρα-

σε στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀνεκτίμητο πίνακα “Διατελέσαντα μέλη τοῦ διδακτικοῦ προσωπικοῦ κατὰ τὴν ἑκατονταετίαν 1871-1971” ὁ Κώστας Στεργιόπουλος, συντάκτης τῶν κειμένων τῆς ἔκδοσης Ὁδείου Ἀθηνῶν. ‘Εκαπονταετηρίς 1871-1971, σ. 52-54» (Γ.Λ., σ. 147-148, σημ. 80). Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀπλής: Πρῶτον, ὁ «ἀνεκτίμητος» πίνακας εἶναι ἀναξίπιστος, ἔξαιτις πολλῶν παραλείψεων καὶ λαθῶν· δεύτερον, ὁ Στεργιόπουλος δὲν εἶναι «συντάκτης τῶν κειμένων», ἀλλὰ ἔνος ἀπὸ τὰ ὑπογεγραμμένα κείμενα – ὁ πίνακας, ὁ ὄποιος ἀκολουθεῖ ἔνα ἐνυπόγραφο κείμενο τοῦ Γιάννη Σιδέρη, εἶναι ἀνυπόγραφος· καὶ, τρίτον, ὁ ἀνώνυμος συμπληγῆς τοῦ πίνακα ἔκανε ἀντὶ ποὺ ὀφείλει νὰ κάνει κάθε ἔρευνητῆς – ἔρευνα στὰ «δυσπρόσιτα», ἀλλὰ οὐχὶ ἀπρόσιτα, Ἀρχεῖα.

12. Ἡ, τουλάχιστον ίδιόρρυθμη, Ἑλληνικὴ μεταγραφὴ τοῦ ἰταλικοῦ ἐπωνύμου δικαιολογεῖται σὲ ὑποσημείωση, ὅπου τὸ «Στανκανπάνο» προτείνεται ὡς ἀντίδοτο στὴν τάση τῶν Νεοελλήνων νὰ «προφέρουν εκροβὶ ἀντὶ εκρομβὶ (= ἐκπομπή), adras ἀντὶ andras (= ἀντρας) [κ.λ.π.]», ἀφοῦ «τὸ ἀλφαβήτο μας εἶναι, δυστυχῶς, ἀνεπαρκέστατο στὴν ἀπόδοση ἑνικῶν φωνημάτων» (Γ.Λ. σ. 148, σημ. 61). Ἡ ύποσημείωση καταλήγει: «Ο Στεργιόπουλος [...] ἔξελληριζει τὸ ὄνομα: Σταγκαπάνος Ἐρρίκος [sic]» (τὸ ἐντὸς ἀγκυλῶν «sic» τοῦ Γ.Λ.). Ἡ πατρότητα τῆς γραφῆς «Σταγκαπάνος» δὲν ἀνήκει, βεβαίως, στὸν Στεργιόπουλο· ἡ συγκεκριμένη ἔξελληρισμένη μορφὴ τοῦ ἰταλικοῦ ὄνόματος (μὲ περισπωμένη ἡ δέσια) ἀπαντᾶ, μαζὶ μὲ ἄλλες σπανιότερες, σὲ πλήθις ἐγγράφων τοῦ Ὁδείου καὶ σὲ πλήθις δημοσιευμάτων τοῦ ἡμερήσιου Τύπου, κατὰ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19^ο αἰώνα, τὰ ὄποια προφανῶς ὁ Γ.Λ. ἐπίσης ἀγνοεῖ.

13. Ἄσαφής παραπομπή: Δὲν διευκρινίζεται σὲ ποιὸ ἀπὸ τὰ τρία ἀναφέρεται.

14. Ἀρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Εανθουδάχης, «Ἀρχειακὰ τεκμήρια τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν γιὰ τὸν Σπύρο Σαμάρα», Μονικός Ἐλληνομήμων 9 (Μάιος-Αὔγουστος 2011), σ. 19-33. Τὸ δημοσίευμα σχολιάζεται ἀπὸ τὸν Γ.Λ. στὶς σ. 793-803 τοῦ «Ἐπιμέτρου I».

φία ήταν εύρημα τοῦ Γαρουφαλῆ, ἀφ' ἑτέρου δημιουργεῖ τὴν ὑποψία ὅτι βρισκόμαστε καὶ ἐδῶ μπροστὰ σὲ μιὰν ἐκ τῶν ὑστέρων προστήκη (ἡ ὑποψία ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ ρήματος «πίστεψα») καὶ ὅτι ὁ ἀναγνώστης τοῦ κυρίως κειμένου τοῦ βιβλίου θὰ ἀφρόταν νὰ μαντέψει ὁ ἵδιος τὸν αὐτουργὸ τῆς ἀνακάλυψης τῆς ἀλληλογραφίας.

Ἄπὸ τὰ σχόλια τοῦ Γ.Λ. γιὰ τὸ δημοσίευμα τῶν Γαρουφαλῆ-Ξανθουδάκη, θὰ ξεχωρίσω ἔνα μόνο σημεῖο, ἀπλῶς γιὰ νὰ ἐπισημάνω μιὰν ἀπαράδεκτη παρανάγνωση, ποὺ ὀδηγεῖ σὲ «δίκη προθέσεων» τὸν ἐκλιπόντα διεθυντὴ τοῦ Ὡδείου καὶ ἐμένα:

Τὸ σχόλιο τοῦ ἀρ. 5, ἀναφέρεται καὶ στὸ ... ἀρχαιότερο σειρᾶς δημοσιευμάτων μου γιὰ τὸν Σαμάρα (Λεωτσάκος, 1985), οἰονεὶ προσάπτοντάς μου τὸ ὅτι, κατ' ἐμέ, ὁ Σκαρλάτος Σαμάρας εἶχε ἀποβιώσει πρὶν ἀπὸ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ νεαροῦ Σπύρου στὴν Ἀθήνα. Ἀπορῶ τὶ ἐμπόδιε τοὺς δύο συγγραφεῖς καὶ νὰ ἀναζητήσουν ἄλλα δημοσιεύματά μου περὶ Σαμάρα, ἡ ἀκόμη καὶ νὰ ἐπικοινωνήσουν μαζί μου, γιὰ νὰ συνειδητοποιήσουν ὅτι ἀπὸ τὸ 1985 πέρασαν 26 χρόνια κατὰ τὰ ὅποια δὲν ἔμεινα ἀπραγος: εὐχαρίστως θὰ τοὺς ἔλεγα ὅτι πολὺ πρὸ αὐτῶν ἐγγάριζα γιὰ τὸν πατέρα Σαμάρα καὶ ὅχι μόνον. Διότι ἀγνωστή δὲν μου ἦταν οὔτε ἡ ἀρχικὴ διαμονὴ τοῦ νεαροῦ Σαμάρα στὴν οἰκία τοῦ βιολιστοῦ Φρειδερίκου Βολωνίνη τοῦ πρεσβύτερου! Τόσο ἀπλά... (Γ.Λ., σ. 794-795).

Τὸ κείμενο ποὺ «διαβάζει» καὶ σχολιάζει ὁ Γ.Λ. ἔχει ὡς ἔξης:

Στὰ ἔως σήμερα δημοσιεύματά του, ὁ κυριότερος καὶ ἐμβριθέστερος μελετητὴς τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Κερκυραίου συνθέτη ὑποστήριζε ὅτι ὁ Σκαρλάτος Σαμάρας εἶχε ἀποβιώσει πρὶν ἀπὸ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ νεαροῦ μαθητῆ στὴν Ἀθήνα, καὶ μάλιστα ὅχι μετὰ τὸ 1871. [Ἀκολουθεῖ ἡ δημοσίευ-

ση καὶ ὁ σχολιασμὸς ἐνὸς τεκμηρίου, τὸ ὅποιο ἀποδεικνύει ὅτι ὁ πατέρας τοῦ συνθέτη «βρισκόταν ἀκόμη στὴ ζωὴ στὶς 21 Μαρτίου 1875»].¹⁵

Τὸ σχόλιο, λοιπόν, δὲν «ἀναφέρεται καὶ στό... ἀρχαιότερο σειρᾶς δημοσιευμάτων» τοῦ Γ.Λ. γιὰ τὸν Σαμάρα, ἀλλὰ στὸ σύνολο τῶν ἔως τὸ 2011 σχετικῶν δημοσιευμάτων του, στὰ ὅποια δυστυχώς, καὶ παρὰ τὰ 26 χρόνια ποὺ πέρασαν, πουνθεὶ δὲν ἀνασκεύαζε τὴν ἀποψή ὅτι τὸ 1875 ὁ Σκαρλάτος Σαμάρας εἶχε ἥδη ἀποβιώσει. Τόσο ἀπλά...

Τελειώνοντας, ἀς μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ δικαιοιογήσω τὴν ἐμμονή μου στὴ διόρθωση τῶν γλωσσικῶν παραστρατημάτων τοῦ Γ.Λ., μὲ τὴ βοήθεια δύο ἀποσπασμάτων τοῦ βιβλίου του, χαρακτηριστικῶν τοῦ τρόπου, μὲ τὸν ὅποιο ὁ συγγραφέας ἀντιμετωπίζει τὰ γλωσσικὰ λάθη (ἢ ὅτι θεωρεῖ ὁ ἵδιος γλωσσικὸ λάθος) τῶν ιστορικῶν πηγῶν. Τὸ πρῶτο σχολιάζει ἐπιστολὴ τοῦ Νάζου στὸν Σαμάρα:

Τὸ «μετὰ πολλῶν προτιμήσεων» ἀντὶ «προσρρήσεων»¹⁶ εἶναι σίγουρα σολοικισμός. Τί εἶχε ἐμπεδώσει ἄραγε ἀπὸ τὶς ἀναφερόμενες σπουδές του, προφανῶς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς, μὲ τοὺς Λαμπάκη καὶ Krumbacher στὸ Μόναχο; (Γ.Λ. σ. 796-797).

Τὸ δεύτερο σχολιάζει ἀπόσπασμα πρακτικῶν τοῦ Δ.Σ. τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, μὲ μιὰ τυπικὴ λεωτσάκειο ἀναφώνηση σὲ ἀγκύλες:

[...] νὰ ἐνθαρρύνῃ τὸν Κον. Σπ. Σαμάραν εἰς τὰς εὐγενεῖς προσπαθείας του διὰ διεχιλιυδράγμων (2.000) συμβολῆς. [sic! αὐτὸ θὰ πεῖ ἐλληνικά!!!].¹⁷

Αναπόφευκτο συμπέρασμα: «"Ἐκαστος δύο περας φέρει».»

ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

15. Γαρουφαλῆ-Ξανθουδάκης, δ.π., σ. 24.

16. Ἡ ἀνορθογραφία, στὸ βιβλίο τοῦ Γ.Λ.

17. Ἡ ἀγκύλη, στὸ βιβλίο τοῦ Γ.Λ., τὸ ὅποιο περιέχει ἀμέτρητα θαυμαστικὰ καὶ ἀποσιωπητικά. Πολλὰ Τμήματα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ ἄλλα Τμήματα ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν τῶν ἐλληνικῶν πανεπιστημίων προτείνουν ὡς ὑποχρεωτικὸ διδακτικὸ ἐγχειρίδιο τὸ βιβλίο τοῦ Umberto Eco Πᾶς

γίνεται μιὰ διπλωματικὴ ἐργασία (Μετάφραση καὶ Εἰσαγωγὴ τῆς Μαριάννας Κονδύλη, Ἀθήνα, Νῆσος, 1994). Διαβάζοντας τὶς σ. 213 καὶ 214, οἱ (πρωτοετεῖς, σὲ πολλὲς περιπτώσεις) φοιτητὲς μαθαίνουν ὅτι ἡ χρήση θαυμαστικῶν καὶ ἀποσιωπητικῶν εἶναι ἀποπη σὲ μιὰ ἐπιστημονικὴ μελέτη (ἐπιτρέονται μόνο τὰ ἀποσιωπητικὰ ποὺ δηλώνουν παράλειψη λέξεων ἢ φράσεων).

II

Περὶ Παραστασιογραφίας

*A*νεξαρτήτως τῶν ἐπιστημολογικῶν ζητημάτων μὲ τὰ ὅποια ἀσχολεῖται ὁ Χάρης Ξανθουδάκης, πολλαπλὰ προβλήματα παρουσιάζει τὸ μέρος ἐκεῖνο τοῦ βιβλίου τοῦ κ. Λεωτσάκου, τὸ ὅποιο ἐμφανίζεται ως παραστασιολόγιο ὄπερῶν στὴν Κέρκυρα καὶ τὴν Ἀθήνα κατὰ τὸν 19^ο αἰώνα. Αὐτό, λοιπόν, τὸ μέρος, τὸ ὅποιο – εἰρήσθω ἐν παρόδῳ – εἶναι ἀπολύτως ἄσχετο μὲ τὸν τίτλο καὶ τὸ λοιπὸ περιεχόμενο τοῦ βιβλίου, ἐνταχθὲν σὲ αὐτὸ ἀσκόπως καὶ ἀσυνδέτως, μὲ τὴν ἐπίκληση προσχηματικῶν διατυπώσεων, μπορεῖ μὲν νὰ φαντάζει ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν ἀνυποψίαστο καὶ μὴ εἰδικὸ ἀναγνώστη, προξενεῖ ὅμως δυσάρεστη ἐντύπωση καὶ ἀπογοήτευση στὸν σχετικό, καθὼς οἱ δημοσιεύμενοι παραστασιολογικοὶ κατάλογοι γιὰ τὴν Κέρκυρα καὶ τὴν Ἀθήνα εἶναι ἔλλιπτεῖς ἢ / καὶ ἀδικαιολογήτως ἀποσπασματικοί, προσθέτουν πολὺ λίγα ἢ καὶ καθόλου νέα στοιχεῖα στὴν μέχρι σήμερα σχετικὴ γνώση μας καὶ τέλος ἐμπεριέχουν λάθη.

Πιὸ συγκεκριμένα, ὁ παραστασιολογικὸς κατάλογος ποὺ δημοσιεύει ὁ κ. Λεωτσάκος μὲ τὶς ὅπερες ποὺ ἀναβιβάσθηκαν στὴν Κέρκυρα κατὰ τὸν 19^ο αἰώνα περιλαμβάνει στοιχεῖα προερχόμενα ἀποκλειστικῶς ἀπὸ παλαιότερους καὶ ἥδη δημοσιευμένους, ἀλλὰ ἔλλιπτοτατους καὶ μὲ μεγάλα χρονικὰ κενά, σχετικοὺς καταλόγους. Χρησιμοποιεῖ κυρίως τὰ τυπωμένα λιμπρέτα ποὺ ἀπόκεινται στὴν Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας, καθὼς καὶ τὸν κατάλογο τοῦ Γεράσιμου Χυτήρη,¹ ποὺ ὅμως βρίθει λαθῶν καὶ κενῶν, ἀποτελώντας «όλισθηρὸ ἔδαφος» γιὰ ὅποιον τὸν χρησιμοποιεῖ ἀκόμη. Ὁπως καθίσταται προφανές, δυστυχῶς ὁ κ. Λεωτσάκος δὲν διεξήγαγε περαιτέρω συμπληρωματικὴ ἔρευνα στὶς πολλὲς πρωτογενεῖς πηγὲς ποὺ ἔχει πλέον ἡ ἐπιστημονικὴ κοινότητα στὴν διάθεσή της, δηλαδὴ δὲν προέβη σὲ μιὰ αὐτονόητη διαδικασία, ποὺ ἦταν ἀπαραίτητη προκειμένου ἀφενὸς μὲν νὰ προαχθεῖ ἐπιτέλους ἢ ἔως σήμερα γνώση μας, ἀφετέρου δὲ νὰ ἀποφευχθοῦν οἱ ἀσκοπεῖς ἐπαναλήψεις καὶ ἡ διαιώνιση παλαιότερων λαθῶν. Ἔτσι, γιὰ τὸ χρονικὸ διάστημα 1815-1900/1 καταγράφει σὲ συνεχῆ ἀριθμηση μόνο 248 ἀναβιβάσεις ὄπερῶν, οἱ ὅποιες γίνονται τελικῶς 247, ἐὰν ἀφαιρεθεῖ ἡ παλαιόθεν διαρκῶς καὶ αὐθαιρέτως συμπεριλαμβανόμενη ὅπερα *Il violino del diavolo* τοῦ Agostino Mercuri, ποὺ οὐδέποτε ἀναβιβάσθηκε στὴν Κέρκυρα. Συμπτωματικῶς, στὸ ἀνὰ χείρας τεῦχος τοῦ *Mουσικοῦ Ἑλληνομνημονοῦ* ἡ συντακτικὴ ὅμαδα τοῦ ἐντύπου ἔχει προγραμματίσει γιὰ δημοσί-

1. Γεράσιμος Χυτήρης, *Η ὅπερα στὸ θέατρο τοῦ Σαντζιάκομο τῆς Κέρκυρας. Ἐνας μακρὺς κατάλογος*, Κέρκυρα, Δημοσιεύματα Ἐταιρείας Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν, 1994.

ευση (στὸ πλαίσιο τῶν ἑορτασμῶν γιὰ τὰ 150 ἔτη τῆς ἐνσωμάτωσης τῶν Ἐπτανήσων) ἔναν παραστασιολογικὸ κατάλογο τῶν ὀπερῶν ποὺ ἀναβιβάσθηκαν στὴ Κέρκυρα, τὴ Ζάκυνθο, τὴ Κεφαλονιὰ καὶ τὴ Λευκάδα ἀπὸ τὸ 1820 ἕως τὸ τέλος τοῦ 19^{ου} αἰώνα. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ μόνο τὴν Κέρκυρα, σὲ αὐτὸν τὸν κατάλογο, ποὺ ἀρύεται τὰ στοιχεῖα του κυρίως ἀπὸ ιταλικὲς πηγὲς τῆς ἐποχῆς, ἀφενὸς μὲν εἰσφέρεται ἔνα πλῆθος νέων προσθηκῶν (266 μὴ εἰσέπιτε καταγραφεῖσες παραγωγές ὀπερῶν), ἀφετέρου δὲ γίνονται διορθώσεις λαθῶν καὶ διευκρινίσεις ἀρκετῶν ἐπιμέρους προβληματικῶν ἡ ἕως σήμερα ἀνεξιχνίαστων περιπτώσεων. ¹ Ετσι τὸ κερκυραϊκὸ παραστασιολόγιο τῆς περιόδου 1820-1900 ὑπερδιπλασιάζεται καὶ φθάνει πλέον — καὶ πρὸς τὸ παρὸν — στὶς 513 ἀπολύτως ἐπιβεβαιωμένες παραγωγές, ἐνῶ ταυτοχρόνως ἐπισημαίνονται καὶ δεκάδες πιθανολογούμενες ἡ καὶ ἀμφιβολες παραγωγές.

Ως πρὸς τὸ παραστασιολόγιο τῶν ὀπερῶν ποὺ ἀναβιβάσθηκαν στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ 1837 ἕως τὸ 1900, τὸ ὅποιο δημοσιεύει ὁ κ. Λεωτσάκος στὸ βιβλίο του γιὰ τὸν Σαμάρα, ἐντύπωση προξενεῖ τὸ γεγονός ὅτι ὁ συντάκτης του σκοπίμως τὸ ὄνομάζει «ἐπιλεκτικό», προφανῶς ἐπειδὴ εἶναι ἀποσπασματικὸ καὶ ἀσυνεχές, καθὼς παρουσιάζει μεγάλα καὶ ἀδικαιολόγητα χρονικὰ κενά, ποὺ ἔχουν ώς συνεπακόλουθο νὰ εἶναι ἐλλιπέστατο, ἀλυσιτελές καὶ μὴ χρηστικὸ ἀπὸ ἐπιστημονικῆς πλευρᾶς. Εἶναι κατάδηλο ὅτι καὶ αὐτὸ τὸ παραστασιολόγιο δὲν ὑπῆρξε ἀποτέλεσμα προσωπικῆς ἐνδελεχοῦς ἔρευνας. Γιὰ τὴν περίοδο 1837-1862 ἀναπαράγονται οἱ παραγωγές ποὺ εἶχε δημοσιεύσει τὸ 1998 ἡ Κωνστάντζα Γεωργακάκη,² ἀντιγράφεται τὸ λάθος τοῦ Χυτήρου περὶ ἀναβίβασης τὸ 1839 τῆς ὅπερας *L'orfanello di Ginevra* τοῦ Luigi Ricci, ἐνὸς ἔργου ποὺ οὐδέποτε παίχθηκε στὴν Ἀθήνα, καὶ, τέλος, προστίθεται στὸ ἔτος 1842 ἡ ὅπερα *Il giuramento di Germanos* τοῦ Gennaro Fabbrichesi, γιὰ τὴν ὅποια δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα ὅτι εἶδε ποτὲ τὰ φῶτα τῆς ράμπας τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν. ³ Ετσι ὁ κ. Λεωτσάκος ἀνεβάζει ἐν ἔτει 2013 τὸ σύνολο τῶν ἀναβιβάσεων πλήρων ὀπερῶν στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν περίοδο 1837-1862 σὲ 82, ἐνῶ ἥδη ἀπὸ τὸ 2011 εἶναι γνωστὸ ὅτι κατὰ τὴν προσαφερθείσα χρονικὴ περίοδο ἀναβιβάσθηκαν ἐπιβεβαιωμένα τουλάχιστον 131 ὅπερες.³ Ακόμη, γιὰ τὴν πε-

ρίοδο 1863-1900, ἀπουσιάζουν ἐντελῶς οἱ παραστάσεις ὅπερῶν στὴν Ἀθήνα κατὰ τὰ ἔτη 1866-1867, 1870-1873, 1878, 1881, 1885, 1892-1899, ἐνῶ καὶ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα 20 ἔτη εἶναι μεγάλος ὁ ἀριθμὸς τῶν ἐλλείψεων καὶ τῶν λαθῶν. Αὐτὸ δόφείλεται καὶ πάλι στὴν ἀπουσία προσωπικῆς ἐνδελεχοῦς ἔρευνας, καθὼς, ὅπως φαίνεται, ἀλλὰ καὶ ἀναφέρει καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἔρευνητής, ἀρκέσθηκε κατὰ κύριο λόγο στὸ ἐντελῶς ἐλλιπές καὶ ἀπὸ πολλῶν ἐτῶν ξεπερασμένο πόνημα τοῦ Κώστα Μπαρούτα,⁴ στὶς ἀποσπασματικὲς πληροφορίες ποὺ τοῦ παρέσχε ὁ Thomas G. Kaufman, ὁ ὅποιος κατ’ ἐπανάληψιν ἔχει φωραθεῖ ἐλλιπής ὡς πρὸς τὰ στοιχεῖα ποὺ διαθέτει γιὰ τὸ παραστασιολόγιο τῶν ἑλληνικῶν θεάτρων τοῦ 19^{ου} αἰώνα, καὶ σὲ συγκεκριμένα σύνολα παραστάσεων (κυρίως γαλλικῶν θιάσων ὅπερας καὶ ὅπερέτας) ποὺ εἶχε ἀποθησαρίσει γιὰ λογαριασμὸ δικῶν τῆς ἐξειδικευμένων ἔρευνῶν ἡ κα Αὔρα Ξεπαπαδάκου, γι’ αὐτὸ καὶ αὐτὰ τὰ τελευταῖα ἀποτελοῦν τὶς καλύτερες ποιοτικῶς ἀποσπασματικὲς ἐνότητες τοῦ ἀθηναϊκοῦ «παραστασιολογίου» τοῦ κ. Λεωτσάκου. Μπορεῖ νὰ εἶναι ἀπογοητευτικό, εἶναι ὅμως ἀληθές ὅτι ἀπὸ τὸν δημοσιευθέντα κατάλογο λείπουν συνολικῶν ἑκατοντάδες — κυριολεκτικῶς — παραγωγές ὀπερῶν στὴν Ἀθήνα τῆς περιόδου 1863-1900, τόσες ποὺ εἶναι ἀδύνατη ἡ ἔστω καὶ ὄνομαστικὴ ἀναφορά τους στὸ στενὸ πλαίσιο τοῦ παρόντος κριτικοῦ σημειώματος. Ἀπαιτεῖται, λοιπόν, πλέον ἡ δημοσίευση ἑνὸς συνολικοῦ καὶ ἀξιοπρεποῦς παραστασιολογίου ὀπερῶν γιὰ τὴν Ἀθήνα τῆς περιόδου 1837-1900, ἔτσι ὡστε δῆλο μόνο νὰ καλυφθοῦν κενά, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀποκατασταθοῦν λάθη. Ἐνδεικτικῶς καὶ γιὰ τοῦ λόγου τὸ ἀληθές, ἀς ἐπισημανθοῦν — καὶ διορθωθοῦν — ἐδῶ μόνο μερικὰ ἀπὸ τὰ δημοσιευθέντα λάθη, ὅπως ὅτι: 1) ἡ *Medea* ποὺ ἀναβιβάστηκε στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν στὶς 9/21.1.1865 δὲν ἦταν ὅπερα τοῦ Pacini ἡ τοῦ Mercadante, ἀλλὰ τὸ ὁμώνυμο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ernest Legouvé μὲ τὴν τότε διάσημη Ιταλίδα τραγῳδὸ Adelaide Ristori,⁵ 2) δὲν ὑπάρχει ὅπερα μὲ τὸν τίτλο Ο,τι θέλω [sic] ποὺ νὰ παίχθηκε τὸ θέρος τοῦ 1874 στὸ ἀνοικτὸ Θέατρο τοῦ Φαλήρου, καθὼς ἡ συγ-

2. Βλ. Κωνστάντζα Γεωργακάκη, «Θέατρο Ἀθηνῶν: οἱ παραστάσεις στὰ χρόνια του 'Οθωνα», *Παράβασις* 2 (1998), σ. 143-180.

3. Βλ. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, *Η ὅπερα στὴν Ἀθήνα*

κατὰ τὴν ὀδωνικὴ περίοδο (1833-1862) μέσα ἀπὸ τὰ δημοσιεύματα τοῦ Τύπου καὶ τοὺς περιηγητὲς τῆς ἐποχῆς (διδακτορικὴ διατριβή), Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα 2011. Διαθέσιμη καὶ στὸ διαδίκτυο ἀπὸ τὸ EKT.

4. Κώστας Μπαρούτας, *Η μουσικὴ ζωὴ στὴν Ἀθήνα τὸ 19^ο αἰώνα*, Αθήνα, Νάκας, 1992.

5. Βλ. Παλιγγενεσία, 12.1.1865.

κεκριμένη φράση ἀποτελεῖ τὴν τελικὴ εἰρωνικὴ ἔκρηξη τῆς σύνταξης τῆς ἀθηναϊκῆς ἐφημερίδος 'Ἐφημερὶς στὶς 21.6.1874 (γιὰ τὴν ἀκρίβεια ἀναγγέλλει στὴν στήλη τῶν Δημοσίων θεαμάτων: «Θέατρον Φαλήρου: Ο. τι θέλει»),⁶ λόγω τοῦ ὅτι ὁ θεατρικὸς ἐργολάβος Ἰππόλυτος Βιάλ ἀπὸ πολλῶν ἡμερῶν εἴτε δὲν ἀνακοίνωνε τὸ πρόγραμμα ἑκάστης βραδιᾶς, εἴτε, ὅποτε τὸ ἀνακοίνωνε, δὲν τὸ τηροῦσε, 3) ὁ ἵταλικὸς θίασος ποὺ ἐμφανίσθηκε τὸ θέρος τοῦ 1875 στὸ ἀνοικτὸ Θέατρο «Ἀπόλλων» δὲν ὄνομαζόταν «Θίασος Bolognini», ἀλλὰ ἀπλῶς ἥταν ὁ θίασος ποὺ συγχρότησε στὴν Ἰταλία ὁ maestro Federico Bolognini γιὰ λογαριασμὸ τῶν δύο ἐργολάβων, Ortelsberger καὶ Ἰωάννου Μανούσου,⁷ 4) ὁ ἵταλικὸς θίασος ποὺ ἐμφανίσθηκε τὸ θέρος τοῦ 1875 στὸ ἀνοικτὸ Θέατρο τοῦ Φαλήρου δὲν ἀναβίβασε τὴν ὄπερα *Roméo et Juliette* τοῦ Charles Gounod, ἀλλὰ τὴν ὄπερα *I Capuletti e i Montecchi* τοῦ Vincenzo Bellini μὲ τὴν ἀντικατάσταση τῆς τελευταίας πράξης τῆς ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη τῆς ὄπερας *Giulietta e Romeo* τοῦ Nicola Vaccai,⁸ μιὰ πρακτικὴ ποὺ ἥταν διεθνῶς συνηθέστατη καθ' ὅλο τὸν 19^ο αἰώνα κατὰ τὶς ἀναβίβασις τῆς συγκεκριμένης ὄπερας τοῦ Bellini, 4) ἡ *Norma* ποὺ ἀναβίβασθηκε τὸν Μάιο τοῦ 1878 δὲν ἥταν ἡ γνωστὴ ὄπερα τοῦ Bellini, ἀλλὰ παράσταση πρόξας («τραγῳδία εἰς πράξεις 5» τοῦ Charles d' Ormeville),⁹ 6) ἡ γνωστὴ καὶ δημοφιλῆς κωμικὴ ὄπερα *Il birrajo di Preston*, ποὺ πρωτοπαίθηκε στὴν Ἀθήνα κατὰ τὴν σαιζόν ὄπερας 1855/6 καὶ ἐπανελήφθη οὐκ ὀλίγες φορὲς στὶς διάφορες ἀθηναϊκὲς σκηνὲς ἔως τὸ 1900, δὲν εἶναι τοῦ Γάλλου Adolphe Adam, ἀλλὰ τοῦ Ἰταλοῦ Luigi Ricci,¹⁰ 7) δύο ἵταλικοὶ θίασοι ὄπερέτας, αὐτὸς τῆς Emilia

6. Βλ. 'Ἐφημερὶς', 21.6.1874.

7. Βλ. δ.π., 7.4.1875, 3.5.1875.

8. Βλ. δ.π., 19.7.1875.

9. Βλ. δ.π., 21.5.1878, 23. 5.1878. Ἐξάλλου, τὸν Μάιο τοῦ 1878 δὲν ὑπῆρχε θίασος ὄπερας (ἵταλικὸς ἡ γαλλικὸς) στὴν Ἀθήνα.

10. Ἐνῷ στὴν πρώτη ἀναφορά του (σ. 182) ὁ κ. Λεωτσάκος διερωτᾶται ἀν πρόκειται γιὰ «τὴν ὄπερα τοῦ Λουίτζι Ρίτσι ή τοῦ Ἀντόφ Αντάμ», στὴ συνέχεια (βλ. σ. 196, 201, 243), ἔχοντας ἡδη σιωτρῆς ἀποφανθεῖ, ἀποδίδει τὴν ὄπερα στὸν Adam, χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἀναφορὰ στὸν Ricci, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ὁ θίασος ποὺ ἀναβίβασε τὸ ἔργο τὸ 1874 ἥταν ἵταλικὸς καὶ εἶχε στὸ ρεπερτόριό του μόνο ἵταλικὰ ἔργα, καὶ ἄρα καθιστοῦσε τὸν Ἰταλὸ συνθέτη πιθανότερο ὑποψήφιο. Ἡ ἀπάντηση πάντως στὴν ἀπορίᾳ τοῦ κ. Λεωτσάκου βρίσκεται, μεταξὺ ἄλλων, στὸ φύλλο 246 τῆς 'Ἐφημερίδος τῆς 3^{ης} Ιουνίου 1874 («Θέατρον Ἀπόλλων: Ο Ζυθοποιὸς τοῦ Πρέστον, μελόδραμα

Darvia καὶ ἐκεῖνος τοῦ Odoardo Franzini εἶχαν στὸ πάγιο ρεπερτόριό τους καὶ ἀναβίβασαν ἀντιστοίχως τὸν Μάιο καὶ τὸν Αὔγουστο τοῦ 1900 τὴν τότε διάσημη καὶ δημοφιλῆ ἵταλικὴ ὄπερέτα *I Granatieri* τοῦ Vincenzo Valente καὶ ὅχι τὴν ὄπερέτα *Les Grenadiers* τοῦ Γάλλου Charles Lecocq.

Στὸ ὑπὸ κρίσιν βιβλίο ἐμπεριέχονται καὶ δύο χρονολόγια ἐμφανίσεων τῶν ἑλληνικῆς καταγωγῆς καὶ διεθνῶς διασήμων μονωδῶν "Ελενας" Ἀνγκρη (Elena Angri, prima donna contralto) καὶ Ἰωάννου Ἀποστόλου (Giovanni Apostolu, primo tenore assoluto) ἀντιστοίχως. Γιὰ αὐτὸ τῆς Ἀνγκρη δὲν μποροῦμε νὰ ἀποφανθοῦμε αὐθεντικῶς, διότι ἡ περίπτωση τῆς Κερκυραίας πριμαντόνας ἐκφεύγει τῶν προσωπικῶν μας ἐνδιαφερόντων. Ός πρὸς αὐτὸ ὅμως τοῦ Ἀποστόλου (ἐμφανίσεις του μετὰ τὸ 1890, ἔως καὶ τὸ 1904), εἴμαστε στὴν δυσάρεστη θέση νὰ ποῦμε ὅτι δὲν εἶναι ίκανοποιητικῆς πληρότητας (καὶ ἐδῶ κύριος πάροχος τῶν δημοσιευθέντων στοιχείων ἥταν ὁ Kaufman), καθότι ἔχει πολλὰ κενά.¹¹ Παρεμπιπτόντως, πολὺ δυσάρεστη ἐκπληξη προξενεῖ ἐδῶ τὸ γεγονός ὅτι ὁ κ. Λεωτσάκος χρησιμοποιεῖ εἰρωνικούς καὶ ἀπαξιωτικούς χαρακτηρισμούς γιὰ τὸ ἐργο ἐνὸς ἐφασιτέγην ἐρευνητῆ, τοῦ κ. Γιώργου Κουσουρῆ, ὁ ὅποιος πρώτος καὶ πρὸ ἐτῶν εἶχε προβεῖ σὲ

κωμικὸν τοῦ Ρίτσι), σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ὅποιου παραπέμπει ὁ κ. Λεωτσάκος καὶ μάλιστα γιὰ τὴ συγκεκριμένη ὄπερα (σ. 180, ὑπ. 134).

11. Γιὰ τοῦ λόγου τὸ ἀληθές, ἐὰν περιορισθοῦμε ἐνδεικτικῶς – χάριν συντομίας – μόνο στὰ 3 πρῶτα ἔτη μετὰ ἀπὸ τὸ 1890 (1891-1893), διαπιστώνουμε ὅτι ἀπουσιάζουν οἱ ἔντης ἐννέα ἐμφανίσεις τοῦ Ἀποστόλου (ἀναφέρουμε μόνο ἔτος, πόλη, θέατρο, ὄπερα, συνθέτη καὶ μία παραπομπὴ ἀνὰ περίπτωση): (1) 1891: α) Venezia (Teatro Rossini) *La forza del destino* τοῦ Giuseppe Verdi, β) Verona (Teatro Filarmonico) *Elsa* τοῦ Arturo Carraroli (παγκόσμια πρώτη, 20.4/2.5.1891, ὁ ίδιος ὁ συνθέτης ἐπέλεξε τὸν Ἀποστόλου μετὰ ἀπὸ ἐπιτυχῆ ἀκρόαση), γ) Lendinara (Teatro Comunale) *Faust* τοῦ Charles Gounod, βλ. *Cosmorama*, anno LVI, N. 3-4 (22.1.1891), σ. 8, N. 38-39 (25.9.1891), σ. 7, *Rivista Teatrale Melodrammatica*, anno XXIX, N. 1286 (8.5.1891), σ. 1· (2) 1892: α) Pausula (Teatro Comunale) *Faust* τοῦ Gounod· β) Vicenza (Teatro Eretenio) *La Gioconda* τοῦ Amilcare Ponchielli, βλ. *Cosmorama*, anno LVII, N. 24 (23.6.1892), σ. 4, N. 35 (22.9.1892), σ. 3· (3) 1893: Torino (ἀρχικῶς Teatro Alfieri καὶ κατόπιν Teatro Vittorio Emanuele) *Cavalleria Rusticana* τοῦ Pietro Mascagni, *Lohengrin* τοῦ Richard Wagner, *Rigoletto* τοῦ Giuseppe Verdi, *Marylka* τοῦ Giulio Tanara (παγκόσμια πρώτη, 20.11/2.12.1893), βλ. *Cosmorama*, anno LVIII, N. 25 (29.6.1893), σ. 4, N. 38 (12.10.1893), σ. 4, N. 43 (16.11.1893), σ. 4, *Lo Staffile*, anno XIV, N. 26 (14.12.1893), σ. 4.

δύο πρωτοποριακές και ἀξιοσέβαστες γιὰ τὴν ἐποχὴ τους δημοσιεύσεις, μία γιὰ τὸν Ἀποστόλου¹² και μία γιὰ τὴν Ἀγκρη¹³ οἱ ὅποιες εἶχαν βεβαίως ἐλλείψεις και λάθη, προφανῶς διότι ἐγράφησαν σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ δὲν ἦσαν διαθέσιμες στὸ εὐρὺ κοινὸν οἱ πηγὲς ποὺ ὑπάρχουν σήμερα. Ἐπειδὴ στὴν ἔρευνα δὲν ὑπάρχουν πεδία ἀποκλειστικότητας καὶ, ἀκόμη, ἐπειδὴ ὅλοι ἔχουν τὸ δικαίωμα στὸ λάθος (καὶ οἱ ὑπόλοιποι ἀπλῶς στὸ νὰ τὸ ἐπισημαίνουν καλοπίστως καὶ νὰ τὸ ἀποκαθιστοῦν δεόντως), εἶναι ἀνοίκειο καὶ ἐνοχλητικὸ σὲ ἐπιστημονικὰ κείμενα νὰ ἐμφιλοχωροῦν ἄκομψοι, ἀδόκιμοι καὶ ἐν τέλει βαρεῖς ex cathedra χαρακτηρισμοὶ γιὰ τὸ πρόσωπο ἢ τὸ ἔργο τοῦ ὁποιουδήποτε ἔρευνητῇ, ἰδιαιτέρως μάλιστα στὸν χῶρο τῆς μουσικολογίας, ποὺ διακονεῖται στὴν χώρα μας ἀπὸ φιλότιμους καὶ ἀξιοπρεπεῖς ἔρευνητές, οἱ ὅποιοι εἶναι ἐρασιτέχνες (μὲ τὴν πρωταρχικὴ ἔννοια τοῦ ὄρου) καὶ δὲν ἔχουν ἴδιωτελεῖς ἢ ὑστερόβουλες προθέσεις.

Τέλος, παρότι ἐκτὸς θέματος σὲ μία παραστασιολογικὴ κριτική, ἀλλὰ ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς δημοσιεύμενης κριτικῆς γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ κ. Λεω-

τσάκου γιὰ τὸν Σαμάρα, ἐπιθυμώντας νὰ συμβάλλουμε στὴν ἔναρξη τῆς ἐπίλυσης τοῦ αἰνίγματος σχετικῶς μὲ τὴν ἄγνωστη ἔως σήμερα ἴδιότητα τοῦ Olao, ἥρωα τῆς ὡμώνυμης ὅπερας τῶν Enrico Stancampiano καὶ Σπύρου Σαμάρα (σὲ λιμπρέτο τοῦ Antonio Frabasile), ἀρκούμεθα πρὸς τὸ παρὸν νὰ παραθέσουμε μία βασικὴ ἐπὶ τοῦ θέματος πληροφορία, προερχόμενη ἀπὸ ἕνα ἀθησαύριστο ὀλυγόλογο δημοσίευμα τοῦ *Il mondo artistico* τοῦ Μιλάνου, τὸ ὅποιο ἀρύθμηκε τὶς πληροφορίες του ἀπὸ τὴν *Gazzetta Piemontese*: «Ο Ἑξ Ἀθηνῶν ἀνταποκριτὴς τῆς *Gazzetta Piemontese* γράφει ὅτι ὁ μαέστρο Stancapiano [sic], ναπολιτάνικης καταγωγῆς, καὶ κάποιος νεότατος μαθητής του Epiro Zamara [sic], Κερκυραῖος, ἔχουν γράψει μία ὅπερα σὲ 4 πράξεις, μεγάλων διαστάσεων μὲ τὸν τίτλο: *Olao*, ποὺ εἶναι τὸ ὄνομα ἐνὸς ἀμερικανοῦ πειρατῆ. Τὸ λιμπρέτο εἶναι τοῦ καθηγητῆ Fabosile [sic]».¹⁴

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ

12. Γιῶργος Κουσουρής, «Γιάννης Ἀποστόλου, σταθμοὶ μιᾶς καριέρας», *Οπέρα* 8 (Δεκέμβριος 1995), σ. 70-72.

13. Γιῶργος Ἀθ. Κουσουρής, *Ἐλενα Ἀγκρη 1824-1896*.

“Ενας ἄγνωστος θρύλος τοῦ λυρικοῦ θεάτρουν, Ἀθήνα, χ.ο.ἐ., 1999.

14. *Il mondo artistico*, anno XIV, N. 8-9 (21.2.1880), σ. 6.



III

Τρία Intermezzi με άφορμή μιὰ κριτική

τὸ παρὸν κείμενο θὰ ἀσχοληθῶ μὲ τρία, ἀπὸ τὰ πολλά, ἐρευνητικὰ ζητήματα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου (στὸ ἔξης: Γ.Λ.), *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917)*. Ο Μεγάλος Ἀδικημένος τῆς Ἐντεχνῆς Ελληνικῆς Μουσικῆς. Δοκιμὴ Βιογραφίας, Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα, 2013 (στὸ ἔξης: Σ.Σ.). Διάλεξα τὰ συγκεκριμένα τρία, ὅχι γιατὶ εἶναι τὰ σημαντικότερα, ἀλλὰ γιατὶ τὰ σχετικὰ σχόλια ἡ τὰ ἐπιστημονικὰ ἀποτέλεσματα τοῦ Γ.Λ. δίνουν μιὰ καλὴ ἀφορμὴ γιὰ νὰ συνταχθοῦν τρία διαφορετικὰ ἐρευνητικὰ κείμενα ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ δημοσιευθοῦν καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ αὐτὴν τὴν κριτική. Ἡς μοῦ συγχωρέσουν οἱ ἀναγνῶστες τοῦ Μουσικοῦ Ἐλληνομνήμονα τὸ προσωπικὸ ὑφος ποὺ ἐμφανίζεται σὲ κάποια σημεῖα.

1. Παρίσι (1882-1885) ἡ τὰ ἀποτελέσματα τῆς μὴ καλοπροαιρετῆς ἀνάγνωσης

«Ο μουσικὸς νέος κ. Σπ. Σαμάρας, νεαρώτατος διδοὺς δείγματα μεγάλης ἐπιδόσεως εἰς τὴν τέχνην τῆς μουσικῆς, ἀπῆλθεν εἰς Παρισίους πρὸς τελειοποίησιν τῶν σπουδῶν του. Θὰ ἔχωμεν Ἐλληνα μελοποιὸν καὶ μουσουργὸν καλλιστὸν τὸν κ. Σαμάραν»,¹ ἔγραφε ἡ *Néa Εφημερὶς τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1881*, γιὰ τὸν εἰκοσάχρονο Κερκυραϊο μουσικό, ὁ ὁποῖος ἔφευγε γιὰ τὴν Γαλλία στὰ τέλη τοῦ 1881 - ἀρχές 1882.²

Τὸ 1882 ὁ Σαμάρας εἶχε ἥδη διαγράψει μιὰ μικρὴ ἀλλὰ ὅχι ἀσήμαντη καριέρα στὴν μουσικὴ Ἀθήνα τῆς ἐποχῆς: Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν συμμετοχὴ του σὲ συναυλίες τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν,³ ὡς ἐρμηνευτής, ἀλλὰ καὶ ὡς συνθέτης (ἥταν ὁ πρῶτος μαθητὴς τοῦ Ὁδείου ποὺ παρουσίασε σύνθεσή του σὲ μαθητικὴ συναυλία: Τὴν Φαντασία πάνω στὴν ὄπερα «Contessa di Amalfi» τὸ 1878), ὁ νεαρὸς Σαμάρας εἶχε ἐργαστεῖ καὶ ὡς μουσικὸς ἐκγυμναστὴς στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν μὲ τὸν ἴταλικὸ μελοδραματικὸ θίασο τὸ 1879, ὡς ἐρμη-

1. *Néa Εφημερὶς* 4 (9.12.1881).
2. Καὶ ὅχι τὸ 1880 ὅπως ἀναφέρει σὲ σχετικὴ ὑποσημείωση ὁ Γ.Λ. (Σ.Σ., σ. 253, ὑποσημ. 12) παραπέμποντας σὲ μεταγενέστερη πληροφορία ἀπὸ ἐφημερίδες τοῦ 1889 (*Ἐφημερὶς* 26.10.1889 καὶ *Néa Εφημερὶς* 30.10.1889), παρότι μάλιστα ὁ ἕδιος σημειώνει σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ βιβλίου του (σ. 172, ὑποσημ. 110) ὡς πιθανότερη χρονολογία τὸ 1882.
3. Γιὰ τὴν μαθητεία τοῦ Σαμάρα στὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν βλ. Ἱάρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ξανθουσδάκης, «Ἀρχειακὰ τεκμήρια τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν γιὰ τὸν Σπύρο Σαμάρα», *Μουσικὸς Ἐλληνομνήμων* 9 (Μάιος-Αὔγουστος 2011), σ. 19-33.

νευτής πληριτροφόρου, σὲ παράσταση τοῦ *Faust* τοῦ Gounod στὸ ἴδιο Θέατρο, ἀλλὰ καὶ ὡς ἀρχμουσικός, καὶ μάλιστα διευθύνοντας δικό του ἔργο (μιὰ «εἰσαγωγή»):⁴ εἶχε ἐκδώσει τρία τουλάχιστον ἔργα (Φαντασία γιὰ πιάνο πάνω στὴν ὅπερα «Contessa di Amalfi», Μελαγχολικὸς στοχασμὸς γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Δημητρίου Βούρβαχη καὶ Σερενάτα γιὰ πιάνο), ἐνῶ ἀρκετὲς συνθέσεις του παρέμεναν ἀνέκδοτες: ἀκόμη εἶχε συνεργαστεῖ μὲ τὸν Ἀνδρέα Σάιλερ γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς κωμῳδίας μετ' ἀσμάτων *Ai Torpili* τοῦ Βλάστη Γαβριηλίδη (1879) καθὼς καὶ μὲ τὸν δάσκαλό του Enrico Stancampiano γιὰ τὴν ὅπερα *Olao* (1880). Ἐτσι, ὁ εἰκοσάχρονος Σαμάρας πῆγε στὸ Ὁδεῖο τοῦ Παρισιοῦ ἀναζητώντας «τελειοποίησιν τῶν σπουδῶν του», κοντὰ στὸν Γάλλο συνθέτη Léo Delibes, καὶ πιθανὸν μιὰ λαμπρὴ καριέρα συνθέτη.

Ἀν καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸν τὸ ταξίδι στὴ Γαλλία στὰ τέλη τοῦ 1881 νὰ ἀποτελοῦσε τὴν πρώτη ἐπίσκεψη τοῦ Σαμάρα στὴν πόλη τοῦ φωτός, οἱ σχέσεις τοῦ νεαροῦ Κερκυραίου μὲ τὴν γαλλικὴ πρωτεύουσα χρονολογοῦνται τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1878, ὅποτε ὁ δεκαεπτάχρονος, τότε, συνθέτης εἶχε ἀποστείλει ἔργο του στὴν Διεθνῆ Ἐκθεση τοῦ Παρισιοῦ, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ἡ σχετικὴ ἔκδοση τοῦ 1878:

Ἡ νῆσος τῆς Κέρκυρας ἔχει ρίζει ἰδιαιτέρως στὴν Ἐκθεση ὃσον ἀφορᾶ τὴ μουσικὴ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ δέκα βιβλία μὲ ἀνέκδοτες μουσικὲς συνθέσεις τοῦ ἱππότη Νικόλαου Μάντζαρου, τοῦ ἐπιφανέστερου μουσουργοῦ τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας, ἡ πόια ἀκόμη θρηνεῖ τὸν πρόσφατο θάνατό του, ὁ κ. Δ. Ροδοθέατος ἔστειλε τὴν Όιτόνα, μελόδραμα (δύο βιβλία) καὶ Ἐπτὰ Μουσικὲς Συνθέσεις ὁ κ. Λ. Ἀλβάνας Τέσσερεις Ἑλληνικὲς Μελωδίες καὶ Πέντε Μουσικὲς Συνθέσεις, οἱ κ.κ. Σπ. Ξύνδας, Ε. Λαμπελέτ, Ε. Μαρτινέλλης, Σπ. Σαμάρας, ὅλοι Κερκυραῖοι, μουσικὲς συνθέσεις [...].⁵

Γιὰ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς μουσικῆς δράσης τοῦ

4. Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ο νεαρὸς Σαμάρας στὴν Ἀθήνα», *Μουσικὸς Ἐλληνομυνήμων* 10 (Σεπτέμβριος 2011), σ. 11-18: 16.
5. «L'île de Corfou se distingue tout particulièrement à l'Exposition au point de vue musical. Outre les *dix livres de compositions musicales inédites* du chevalier Nicolas Manzaros, le plus illustre des musiciens de la Grèce moderne qui pleure encore sa perte récente, M. D. Rodothéatos a envoyé Oitona, mélodrama (deux livres) et *sept compositions musicales*; M.M. Sp. Xyndas, E. Lampelet, E. Martinellis, Sp. Samaras, également tous de Corfou, des compositions musicales [...]»,

Σαμάρα στὸ Παρίσι, πολύτιμα – ἀλλά, ὅπως θὰ δοῦμε, καὶ ἔγκυρα – στοιχεῖα μᾶς παραθέτει ὁ Κωνσταντίνος Φ. Σκόκος. Ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα:

Εἰς Παρισίους μετέβη τῷ 1882, ἔνθα τῇ γενναίᾳ προστασίᾳ τοῦ Marquis de Saint-Hilaire ἐξηχολούθησε καὶ διεπέραν τὰς σπουδὰς ἐν τῷ Ὁδεῖῳ ὑπὸ τὸν διάσημον μουσουργὸν Delibes. Άμα τῇ αὐτόθι ἐμφανίσει αὐτοῦ ὁ νεαρὸς Σαμάρας ἐγένετο γνωστὸς παρὰ τὴν λεπτοτέρα κοινωνίᾳ τῆς εὐρωπαϊκῆς ταύτης μητροπόλεως. Ὁ Marquis de Saint-Hilaire εὐθὺς ἔσπευσε νὰ παρουσιάσῃ τὸν προσφιλὴ προστατευόμενον τὴν Société Académique des enfants d'Apollon, ὅπου πρῶτον δεῖγμα τῆς ἔξιχου μουσικῆς δεινότητος, ἐξετέλεσεν, ἐν μέσῳ τῶν ἐπευφημιῶν τοῦ ἀπαιτητικωτέρου ἐπὶ μουσικῇ λεπτότητι ἀκροστηρίου [...] τὴν Sonata καὶ τὴν Ave Maria, συνοδευόμενος ὑπὸ τοῦ ἴδιου τοῦ μαρκήσιου διὰ τετραχόρδου, ἀδοντος δὲ τὴν Prière τοῦ γνωστοῦ ἔλληνος ὁδυφώνου Κρητικοῦ. Τοσαύτη δ' ὑπῆρξεν ἡ ἐπιτυχία τῶν ἔργων τούτων ὥστε ὁ νέγλιγκς μουσουργὸς ἐξελέγη εὐθὺς καὶ ὄμοφωνως μέλος τῆς Société, ἀριθμούσης τὸ 147^ο ἥρη ἔτος ἀπὸ τῆς ἰδρύσεώς της καὶ τοὺς διασημοτέρους ἐρασιτέχνας τῆς μουσικῆς μεταξὺ τῶν ἑταίρων αὐτῆς. [...]. Τῷ 1883 ἐν Παρισίοις ἐξεπόνησε τέσσερα περιπαθῆ τεμάχια *Morceaux Orientaux* καὶ τίνας romances, «Le spadassin», ἀτινα ἡγγόρασεν ὁ ἐκδότης Pichorntι ἀντὶ ἀδροῦ τιμήματος. «Ἐν τῶν τεμαχίων τούτων ἐξετέλεσθη ὑπὸ τὰς ζωρὰς ἐπευφημίας ἐπιλέκτου παρισινοῦ κόσμου ἐν τῇ αἰθούσῃ τῆς Société τῇ 3^ῃ Μαΐου ἴδιου ἔτους [...]. Τῷ 1885 ἐν τῷ Grand Théâtre du Trocadéro, ἔνθα ἔψαλλε ἡ διάσημος Νίλσων, ἐξετέλεσθη νεώτερον αὐτοῦ ἔργον Chitarrata ὑπὸ δέκα κιθαριστῶν, δέκα μανδολίνων καὶ ὀλοκλήρου ὀρχήστρας. Μετὰ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτοῦ, ὁ Gounod, ἐγερθεὶς ἡσπάσθη δημοσίᾳ τὸ μέτωπον καὶ συνεχάρη ζωηρότατα θλίψιν τὴν χειρα τοῦ Σαμάρα.⁶

‘Ο Γ.Λ. σχολιάζει τὸ κείμενο τοῦ Σκόκου, ἐπισημαίνοντας ὅτι ἡ «ἡ συναυλία ὑπὲρ τῶν ἔργων της Σάββατο 9 Μαΐου 1885 στὸ Trocadéro» (Γ.Λ., Σ.Σ., σ. 254-5) καὶ ὅτι

Les pays étrangers et l'exposition de 1878. La Grèce et l'exposition de 1878 par Cloris Lamarre, docteur des lettres, administrateur de Sainte-Barbe – Marquis de Queueux de Saint-Hilaire, Secrétaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1878, σ. 193.

6. Κωνσταντίνος Φ. Σκόκος, «Ο Ἐλλην Μουσουργὸς Σπυρίδων Σαμάρας. Σκιαγραφία», *Ημερολόγιον τοῦ Ἔτους 1887*, Ἐν Ἀθήναις 1886, σ. 154-160: 157-158.

οι κριτικές (δηλαδή οι κριτικές που ο ίδιος έντόπισε: *Le Ménestrel* 2827/23, 10.5.1885, σ. 183 και 2828/24 17.5.1885, σ. 191) «δὲν ἀναφέρουν τὴν παρουσία ὄρχήστρας ἢ μαέστρου στὴν ἐκδήλωση», σημειώνοντας ὅτι ἡ συμμετοχὴ τῆς ὄρχήστρας συνάγεται ἀπὸ τὸ ὅτι ἔκτελεστηκαν δύο ἔργα τοῦ Gounod που ἦταν γραμμένα καὶ γιὰ ὄρχήστρα (τὸ μοτέτο *Gallia* γιὰ σοπράνο, μικτὴ χορωδία, ὄρχήστρα καὶ ὄργανο καὶ τὴν «ἄρια τῶν κοσμημάτων» ἀπὸ τὸν *Faust*). Τέλος ἀναφέρει ὅτι ὁ Gounod «πρέπει ὄντως νὰ ἥταν παρών», καθὼς ὁ κριτικὸς τοῦ *Ménestrel* Moreno γράφει γιὰ τὴν ἔρμηνεία τῆς ἄριας τῶν κοσμημάτων: «ὁ Μαίτρ Γκουνώθ θὰ πρέπει νὰ ξαφνιάστηκε ποὺ συνέθεσε τὴν ἄρια αὐτή».⁷ Τὸ *Ménestrel* πράγματι δὲν δημοσιεύει στοιχεῖα ποὺ νὰ μιλοῦν γιὰ τὸν μαέστρο τῆς συναυλίας. Ο ἡμερήσιος, ὅμως, Τύπος παραθέτει πλήθιος πληροφοριῶν γιὰ τὴ συναυλία αὐτή, μεταξὺ τῶν ὅποιων καὶ ὅτι τὴν ὄρχήστρα διηύθυνε ὁ Benjamin Godard, ὁ ὅποιος μάλιστα «παραχώρησε τὴ μπαγκέτα του στὸν κύριο Gounod γιὰ τὴν ἔκτελεση τῆς *Gallia*».⁸ Ως πρὸς τὴν συμμετοχὴν

7. Στὸ συγκεκριμένο σημεῖο δὲν ὑπάρχει παραπομπὴ (ὑπάρχει μιὰ γενικὴ παραπομπὴ στὸ τέλος τῆς παραγράφου ὅπου σημειώνονται δύο τεύχη τοῦ *Ménestrel* μὲ τὶς ἀντίστοιχες σελίδες: 2827/23, 10.5.1885, σ. 183 και 2828/24 17.5.1885, σ. 191), ἀλλὰ στὶς σελίδες αὐτὲς δὲν ὑπάρχει πληροφορία αὐτή. Ἀντιθέτως ἡ συγκεκριμένη ἀναφορὰ γίνεται στὴ σελίδα 187 τοῦ δεύτερου ἀπὸ τὰ ἀναφερόμενα τεύχη, ὅπου δημοσιεύεται ἡ ἔκτενής κριτικὴ τοῦ Moreno μὲ τίτλο «Mme Christine Nilsson au Trocadéro» (στήλη: «Semaine Théâtrale»). Ἀπὸ αὐτὴν θὰ πρέπει νὰ συγκέντρωσε ὁ Γ.Λ. καὶ τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ συναυλία, καθὼς ἡ δημοσίευση στὴ σ. 191 δὲν ὑπογράφεται ἀπὸ τὸν Moreno, ἐνῶ τὰ στοιχεῖα ποὺ παραθέτει δὲν ἀξιοποιήθηκαν ἀπὸ τὸν Γ.Λ.
8. «Mme Christine Nilson a été l' objet d'ovation sans fin, hier au Trocadéro. [...]. M. Benjamin Godard conduisait l'orchestre; il a cédé le bâton de mesure à M. Gounod pour l'exécution de *Gallia*», «Courrier des Théâtres», *Le Figaro* 130 (10.5.1885), σ. 3. Γιὰ τὴ σχετικὴ συμμετοχὴ στὴν ὄρχήστρα καὶ τοῦ Gounod, βλ. καὶ «La vie à Paris. Christine Nilsson», *L'Écho de Paris* 423 (8.5.1885), σ. 1-2, «Tablettes Théâtrales», *Le Matin* 438 (8.5.1885), σ. 2, «Théâtres et Concerts», *Journal des débats* 8.5.1885, «Mme Nilson à Paris», *Le Temps* 8775 (9.5.1885), σ. 2, «Théâtres», *Le Constitutionnel* 129 (9.5.1885), «Écho des Théâtres», *La Justice* 1942 (9.5.1885), σ. 3 καὶ «Courrier des Théâtres», *Le XIXe siècle*, 4873 (10.5.1885), σ. 4. Ή ἔρευνα στὶς παραπάνω ἐφημερίδες δὲν προύποθέτουν μόνιμη ἐγκατάσταση στὴ Γαλλία (ὅπως σημειώνει ὁ Γ.Λ. στὴ σ. 266), καθὼς εἶναι διαθέσιμες καὶ ψηφιακὰ στὴν

τοῦ Σαμάρα, γιὰ τὴν ὥποια ὁ Γ.Λ. σημειώνει: «Πουθενὰ δὲν ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ Σαμάρα, ἀλλὰ σ' ἓνα τέτοιο πρόγραμμα δὲν ἀποκλείεται νὰ παρεμβλήθηκε ἡ ὄλιγότερη *Kittarra*» (Σ.Σ., σ. 255), ἡ *Figaro* λίγες ἡμέρες πρὶν τὴ συναυλία εἴχε δημοσιεύσει ἀναλυτικὸ πρόγραμμα, στὸ ὅπερο συμπεριλαμβανόταν καὶ ἡ «πρώτη ἀκρόαση τῆς *Chitarrata*, (Σαμάρα) ἀπὸ 10 κιθάρες καὶ 10 μαντολίνα».⁹

Στὴ συνέχεια τοῦ σχολιασμοῦ του τοῦ κειμένου τοῦ Σκόκου, ὁ Γ.Λ. γράφει πώς ὁ «Ἐλληνας δημοσιογράφος σφάλλει ώς πρὸς τὴν πληροφορία ὅτι ἡ Ἐταιρεία τῶν Τέκνων τοῦ Ἀπόλλωνος ἀριθμοῦσε τὸ 1882 τὸ 147^ο ἔτος ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως τῆς, καὶ μὲ βάση αὐτὸ ἀμφισβητεῖ τὴ συμμετοχὴ τοῦ Σαμάρα στὴ συναυλία τοῦ 1882, ἀναζητώντας τὸν «Ἐλληνα συνθέτη σὲ μεταγενέστερη ἐπετειακὴ συναυλία (συγκεκριμένα σὲ αὐτὴν τοῦ 1885, ἡ ὥποια πραγματοποιήθηκε λίγο μετὰ τὴν προαναφερθεῖσα συναυλία μὲ τὴ Nilsson)».¹⁰ Παραθέτω τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα (Σ.Σ., σ. 255):

Ο Σκόκος ἀναφέρει ὅτι ἡ Ἐταιρεία τῶν Τέκνων Ἀπόλλωνος ἀριθμοῦσε «τὸ 147^ο ἔτος ἀπὸ τῆς ἰδρύσεως τῆς» καὶ ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ἡ συναυλία μὲ τὴ Σονάτα γιὰ βιολί καὶ πιάνο καὶ τὸ Ἀβε Μαρία πρέπει νὰ δόθηκαν λίγο μετά τὴν ἀφίξη τοῦ Σαμάρα στὸ Παρίσι. Ἐπισημάναμε ἡδη ὅτι τὸ «147^ο» ἦταν λάθος. Η Ἐταιρεία ὅμως ἔόρτασε τὴν 144^η ἐπέτειο τῆς ἰδρύσεως της λίγες μέρες μετά τὴ συναυλία τῆς Νίλσον, μὲ συναυλία ὄρχήστρας (un concert avec orchestre) τὴν ἐπόμενη Πέμπτη (14 Μαΐου 1885), πάντα στὴν αἰθουσα τοῦ Εφάρ. Καὶ πάλι συναυλία μὲ ποικίλο πρόγραμμα, ἀλλ' αὐτὴ τὴ φορὰ θεωροῦμε κάπως δυσκολότερη, τουλάχιστον, τὴν παρεμβολὴ μιᾶς σονάτας. [...] Οὔτε λέξη γιὰ τὸν Σαμάρα καὶ, πολὺ περισσότερο, γιὰ τὸν Κρητικό. Ο συνθέτης ἀρχίζει ἵσως νὰ ἐπισημαίνεται περισσότερο στὸ γαλλικὸ μουσικὸ τύπο ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἀναγγέλθηκε ἡ διδασκαλία στὸ θέατρο Carcano τοῦ Μιλάνου τῆς Φλόρα μιράμπιλις [...].

Ο Γ.Λ., λοιπόν, ὑποθέτει πώς ἡ συναυλία γιὰ τὴν

ιστοσελίδα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Γαλλίας (www.gallica.bnf.fr/.html/presse-et-revues).

9. « [...] première audition de *Chitarrata* (Samara) par 10 guitares et 10 mondolines», «Courrier des Théâtres», *Le Figaro* 117 (27.4.1885), σ. 3.

10. καὶ γιὰ τὴν ὥποια γίνεται λόγος στὸ *Ménestrel* στὴν ἀμέσως ἐπόμενη παράγραφο ἀπὸ ἐκείνη στὴν ὥποια σχολιάζεται ἡ συναυλία τῆς Nilsson, στὸ τεῦχος 24 τῆς 17^{ης} Μαΐου 1885, σ. 191.

όποια κάνει λόγο ό Σκόκος πιθανὸν νὰ ἔλαβε χώρα στὶς 14 Μαΐου 1885 (κατὰ τὸ 144° ἔτος λειτουργίας τῆς Ἐταιρείας), διατηρώντας πολλὲς ἐπιφυλάξεις γιὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ προγράμματος ποὺ παραθέτει ὁ Σκόκος. “Οσο γιὰ τὴν ἔλλειψη ἀναφορᾶς σὲ κάποιο ἑλληνικὸ ὄνομα, αὐτὸ ἀποδίδεται στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Σαμάρας (καὶ ἀκόμη περισσότερο ὁ Κρητικὸς) ἦταν ἀκόμη ἀγνωστοὶ στὴν γαλλικὴ πρωτεύουσα. Πράγματι, ἡ ἀναφορὰ στὴν παραπάνω συναυλίᾳ δὲν ἔχει «οὕτε λέξη» γιὰ κάποιον Σαμάρα ἢ γιὰ κάποιον Κρητικό, καθὼς κανένας ἀπὸ τοὺς δύο δὲν εἶχε συμμετάσχει σὲ αὐτήν. Καὶ αὐτὸ γιατὶ ἡ συναυλίᾳ στὴν ὅποια συνεργάστηκαν ὁ Σαμάρας μὲ τὸν Κρητικὸ ἔλαβε χώρα τὸ 1882, ὅπως ἀκριβῶς κατέθετε ὁ Σκόκος. Ὁ Γ.Λ. ὀρθῶς ἀντιλήφθηκε ὅτι ἡ πληροφορία τοῦ Σκόκου πῶς τὸ 1882 ἡ Ἐταιρεία τῶν τέκνων τοῦ Ἀπόλλωνα ἀριθμοῦσε τὸ 147° ἔτος λειτουργίας τῆς ἦταν λανθασμένη, ὅμως αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι τὸ 1882 δὲν πραγματοποιήθηκε συναυλίᾳ ἀπὸ τὴν Ἐταιρεία, στὴν ὅποια συμμετεῖχε καὶ ὁ Σαμάρας μὲ τὸν Κρητικό. Ἄν ὁ Γ.Λ. εἶχε διαβάσει λίγο πιὸ καλοπροαίρετα τὸ κείμενο τοῦ παλαιότερου συναδέλφου του, θὰ εἶχε διαπιστώσει ὅτι τὸ «147°» ὀφειλόταν σὲ τυπογραφικὸ λάθος (κάτι συνηθέστατο τότε δεδομένου μάλιστα ὅτι τὰ κείμενα μεταγράφονταν ἀπὸ ὅχι πάντα εὐανάγνωστα χειρόγραφα) καὶ ὅτι τὸ 147° ἦταν στὴν πραγματικότητα τὸ 141°, δηλαδὴ τὸ ἔτος 1882.

Γιὰ τὴ συναυλίᾳ αὐτὴ μᾶς πληροφορεῖ σχετικὴ κριτικὴ ποὺ δημοσιεύθηκε στὶς ἑλληνικὲς ἐφημερίδες *Παλιγγενεσία* καὶ *Τηλέγραφος*, ἐπιβεβαιώνοντας ὅλα τὰ στοιχεῖα ποὺ παραθέτει ὁ Σκόκος:

Γράφουσιν ἡμῖν ἐκ Παρισίων τῇ 21/19 Μαρτίου.

Ἐν τῇ αιθούσῃ τοῦ ἐνταῦθα μουσικοῦ συλλόγου «*Cercle d' Apollon*» ἐψάλη τὴν παρελθοῦσαν Κυριακὴν ὑπὸ τοῦ προσφιλοῦς τῷ Ἀθηναϊκῷ κοινῷ ὑψιφώνου κ. Κρητικοῦ μελοδικωτάτη [sic] σύνθεσις «*Ave Maria*» τοῦ νεαροῦ ἑλληνος μουσικοῦ κ. Σπυρίδωνος Σαμάρα, ἃσμα διὰ κλειδοκύμβαλον καὶ τετράχορδον.

Ἡ φωνὴ τοῦ κ. Κρητικοῦ διατηρεῖται ἡ αὐτή, οἷαν ἐγνώρισαν καὶ ἡγάπησαν πάντες οἱ τότε φαληριζόμενοι, γλυκεῖα, ἰσχυρά, πλήρης αἰσθήματος, καὶ ὡς τοιαύτη κατέθελε τοὺς ἐν τῇ αιθούσῃ Παρισινούς, τοὺς εἰθισμένους εἰς τὰς φευδεῖς ἡ Τυρολικὰς φωνάς.

Τὸν κ. Κρητικὸν συνώδευσαν διὰ μὲν τοῦ κλειδοκύμβαλου ὁ ἴδιος κ. Σαμάρας, διὰ δὲ τοῦ τετραχόρδου ὁ γνωστὸς ἐπὶ φιλελληνικωτάτοις αἰσθήμασι *Marquis de Queux de Saint Hilaire*. Ἡ μικρὰ αὕτη σύνθεσις πλήρης μέλους, προσδίδουσα κάλαμον δειλὸν μὲν ἔτι, ἀλλὰ φύσει μουσικὸν καὶ φαντασία γόνυμον, ἐπέσυρε παρατεταμένα ἐκ μέρους τοῦ πολυπληθοῦς ἀκροατη-

ρίου χειροκροτήματα. Μετ' εὐχαριστήσεως δὲ πληροφορούμεθα ὅτι ὁ Σαμάρας ἐγένετο δεκτὸς ὡς μέλος εἰς τὸν σύλλογον τοῦτον, ὅστις ἀριθμεῖ μεταξὺ τῶν ἀπαρτιζόντων αὐτὸν, τοὺς ἐπισημοτέρους τῶν ἐνταῦθα μουσικῶν.

“Ηθελεν εἶσθε ἀληθῶς εὐτύχημα, ἀν ἀποκτήση καὶ ἡ Ἑλλάς, ἡτις ἐπὶ τόσους αἰῶνας ἔθαψε τὸν Ἀπόλλωνα τῆς εἰς τουρκικὰ ἔλη ἀμανέ, μουσικὸν δυνάμενον νὰ τὴν ἀντιπροσωπεύσῃ ἐν τῇ Εὐρώπῃ ἵκανως.

‘Η μόνη εὐχή, ἥτις ἀποτείνομεν εἰς τὸν νεαρὸν μουσικὸν μας, εἶναι νὰ ἐμμείνῃ εἰς τὴν σχολήν, ἥν μετ' ἐπιτυχίας, ὡς βλέπομεν, ἡκολούθησεν εἰς ὅλας του τὰς συνθέσεις, τὴν ἀληθῆ ἴταλικὴν σχολήν, ἀφίνων δι' ἀμουσοτέρους καλάμους καὶ ἐκνευρισμένας φαντασίας τὰ γαλλικὰ μουσικὰ ἔξαμβλωματα μὲ τὰ ἀγδὴ τῶν τερετίσματα.

H.¹¹

Τὸ παραπάνω δημοσίευμα ἔχει πολλαπλὴ ἀξία. Ἀφενὸς μᾶς παρέχει ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὸ ὑφος τῆς σύνθεσης τοῦ Σαμάρα, ποὺ ὅπως καὶ ὅλες του οἱ ἀλλες συνθέσεις (τὶς ὅποιες ὁ «H» φαίνεται νὰ γνωρίζει) ἀνήκουν στὴν ἴταλικὴ σχολὴ καὶ δὲν μοιάζουν μὲ τὰ «γαλλικὰ μουσικὰ ἔξαμβλωματα μὲ τὰ ἀγδὴ τερετίσματα». Ἀφετέρου πιστοποιεῖ τὴν ἐγκυρότητα τῶν πληροφοριῶν τοῦ Σκόκου (ὁ ὅποιος ἐνδεχομένως καὶ νὰ τὸ εἶχε ὑπόψιν του συντάσσοντας τὸ δικό του κείμενο τὸ 1886), ὑπενθυμίζοντάς μας τὴν σημασία τῆς πρωτογενοῦς ἔρευνας στὸν ἡμερήσιο Τύπο. Τέλος, μᾶς διδάσκει νὰ εἴμαστε λιγότερο κακόπιστοι ἀπέναντι στὴν ἔρευνα τῶν ἄλλων.

* * *

2. Νίκαια (1888): «Μετὰ τὴν δόσιν τάχιστα γηράσκει χάρις»

Τὴν Ἀνοιξη τοῦ 1888 ἀνέβηκε στὴ Νίκαια τῆς Γαλλίας ἡ *Flora Mirabilis*. Ἡταν ἡ πρώτη (καὶ μόνη, ἀπ' ὅσο ξέρουμε) παράσταση τῆς ὄπερας αὐτῆς στὴ Γαλλία.

Στὴ σελίδα 399 τοῦ βιβλίου του, στὸν κατάλογο μὲ τὶς παραστάσεις τῆς *Flora Mirabilis* γράφει ὁ Γ.Λ.:

11. Τὸ κείμενο αὐτὸ δημοσιεύθηκε πανομοιότυπα στὶς ἀθηναϊκές ἐφημερίδες *Παλιγγενεσία* (15.3.1882, ἀρ. 5311) καὶ *Τηλέγραφος* (20.3.1882, ἀρ. 1998). Θυμίζουμε πῶς στὴν ‘Ελλάδα χρησιμοποιοῦσαν τότε ἀκόμη τὸ παλαιὸν ἡμερολόγιο, ἐνῶ στὴν Εὐρώπη εἶχε ἡδη καθιερωθεῖ τὸ νέο, ἔξου καὶ ἡ χρονικὴ ἀναντιστοιχία μὲ τὴ γαλλικὴ ἡμερομηνία.



‘Η ὄπερα τῆς Νίκαιας σὲ φωτογραφία τῶν ἀρχῶν τοῦ 20^{οῦ} αἰώνα.

6. Νίκαια, Théâtre Municipal [Δημοτικὸ Θέατρο], 24 Μάρτ. 1888.

‘Η C.S.¹² τόμ. 2^{ος}, σ. 759, ἀπλῶς ἀναφέρει ὅτι ἡ χειμερινὴ σαιζὼν εἶχε ἀρχίσει στὶς 9 Δεκ. 1887, ὅτι τὸ πρόγραμμα περιλάμβανε συνολικὰ ἐννέα ὄπερες καὶ ὅτι ἀρχιμουσικὸς ἦταν ὁ Leopoldo Mugnone. Ἐκπληκτὸς διαπίστωσα ὅτι ἡ θεατρολόγος τῆς σ. 185 ἐρευνοῦσε καὶ... ἔκεινή τὸν Σαμάρα: διέθετε μονόστηλο δημοσίευμα τῆς ἐφημερίδος *Éclaireur de Nice* [γαλλ.: ‘Ο ἀνιχνευτὴς τῆς Νίκαιας’], ἀρ. φύλλου 1819, τοῦ Σαββάτου, 24 Μαρτ. 1888, τὸ ὅποιο συμπληρώνει τὴν εἰκόνα μὲ τὰ ἔξῆς στοιχεῖα: 1) ‘Η ἐφημερίδα ἀποκαλεῖ τὸ ἔργο opéra-ballet en 3 actes (ζωρακτὴ ὄπερα μπαλέτο). 2) παίχτηκε δύο φορές, Σάββατο 24 καὶ Κυριακή, 25 Μαρτ. 1888 – ἡ β' παράσταση δόθηκε πρὸς τιμὴν τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Mugnone. 3) τὴν ὑπόλοιπη διανομή, μὲ τὴν ἔξῆς σειρά: Χριστιανὸς τοῦ Orebrö: Ettore Borucchia (βαθύφωνος). Λύδη, κόρη του: Δνις Α. Morelli (ὑψίφωνος). κόμης τοῦ “Ἀδελφορᾶ”: V. Carpì-Bálδος: E. Giordano (τενόρος).

12. Casa Sonzogno.

‘Ο ἀναγνώστης τοῦ *Mουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα* ἴσως δὲν κατάλαβε ὅτι «ἡ θεατρολόγος τῆς σ. 185» εἶναι ἡ ὑπογράφουσα τὸ παρόν, Στέλλα Κουρμπανᾶ, ἡ ὁποία πράγματι ἐρευνοῦσε, καὶ τότε, τὸν Σαμάρα – κατί ποὺ ὁ Γ.Λ. γνώριζε πολὺ καλά, καθότι διατηροῦσε ἀκόμη φιλικὲς σχέσεις μαζί της – καὶ παραχώρησε μὲ μεγάλη γενναιοδωρίᾳ τὶς παραπάνω πληροφορίες στὸν Γ.Λ. Ο τελευταῖος, ὅχι ἔκπληκτος, ἀλλὰ ἐνθουσιασμένος μὲ τὰ νέα, γιὰ αὐτόν, στοιχεῖα, εὐχαριστοῦσε ἐγκάρδια τὴν «θεατρολόγο τῆς σ. 185» στὴ σχετικὴ ἡλεκτρονικὴ ἀλληλογραφία, ποὺ χάρις στὴν τεχνολογία σώζεται ἀκόμη.

Σὲ κάθε περίπτωση, σχετικὰ μὲ τὴν παράσταση τῆς *Flora Mirabilis* στὴν Νίκαια τῆς Νοτίου Γαλλίας, «ἡ θεατρολόγος τῆς σ. 185» δὲν διέθετε μόνο τὸ παραπάνω μονόστηλο ποὺ δημοσίευσε ὁ Γ.Λ. στὸ βιβλίο του, ἀλλὰ καὶ πλῆθος ἄλλων, προερχόμενα ἀπὸ τὸν τοπικὸ ἡμερήσιο Τύπο, καθὼς καὶ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ βιβλίο σκηνῆς τῆς ὄπερας τῆς Νίκαιας, συνοδευόμενα ἀπὸ σχετικὸ φωτογραφικὸ ὑλικό, καὶ αὐτὸ γιατὶ τὴν ἐποχὴ ἔκεινη εἶχε πραγματοποιήσει ἐρευνητικὸ ταξίδι στὴ γαλλικὴ πόλη



Σελίδα από το βιβλίο σκηνής του Δημοτικού Θεάτρου της Νίκαιας για την σαιζόν 1887-1888 που είχε άναλα-βει ό Edoardo Sonzogno.

(μὲ δικά της καὶ ἔκεινη, ὅπως καὶ ὁ Γ.Λ., μέσα). Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ «ἡ θεατρολόγος τῆς σ. 185» σκό-πευε νὰ τὰ ἐντάξει σὲ μιὰ μεγαλύτερη σὲ ἕκταση δημοσίευση γιὰ τὸν Σαμάρα καὶ τὴν ἐπιτυχία ποὺ είχε σημειώσει ἡ *Flora Mirabilis* στὶς σκηνὲς τοῦ ἑξωτερικοῦ,¹³ ἀλλὰ οἱ ἀνάγκες τοῦ παρόντος ἄρθρου θὰ ἀποστερήσουν μέρος τῶν στοιχείων αὐτῶν ἀπὸ τὴν ἐκτενέστερη ἔκεινη μελέτη.

Συγκεκριμένα, ἀπὸ τὸ βιβλίο σκηνῆς του Δη-μοτικού Θεάτρου της Νίκαιας,¹⁴ μαθαίνουμε ὅτι τὸ 1887-8 τὴ διεύθυνση τῆς ὅπερας είχε ἀναλάβει ό Edoardo Sonzogno. Στὸ ρεπερτόριο τῆς σαιζόν ἐκτὸς ἀπὸ τὴν *Flora Mirabilis* τοῦ Σαμάρα, ὅπερα μὲ τὴν ὁποίᾳ ἔκλεισε ἡ σαιζόν τὸν Μάρτιο τοῦ 1888, ὑπῆρχε καὶ μιὰ ἄλλη πρωτοεμφανίζομενη στὸ θέατρο αὐτὸ ὅπερα, ἡ ὁποίᾳ καὶ ἄνοιξε τὴ σαιζόν τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1887, μὲ τίτλο *Le Compte de Gleichen* τοῦ Salvatore Auteri Manzocchi, σὲ ἵτα-λικὸ λυμπρέτο τοῦ Michele Auteri Pomar (παγ-κόσμια πρώτη: Teatro del Verme, Μιλάνο, φθινό-πωρο 1887), ἀλλὰ καὶ ό *Barbiere di Siviglia* τοῦ Rossini. Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ ρεπερτόριο ἦταν ἐντε-λῶς γαλλικό: *Les Pêcheurs de Perles* τοῦ Bizet μὲ τὴν Emma Calvé, ό *Hamlet* τοῦ A. Thomas καὶ πάλι μὲ τὴν Calvé, ό *Lakmé* τοῦ Delibes μὲ τὴn Marie Van Zandt, ἡ ὁποίᾳ ἦταν καὶ ἡ πρώτη ἐρμη-νεύτρια τοῦ ρόλου στὴν παγκόσμια πρώτη τοῦ ἔργου τὸ 1883 καί, τέλος, ό *Faust* τοῦ Gounod μὲ τὴν Emma Calvé καὶ τὸν Jean-Alexandre Talazac,

N° 62		<i>Flora Mirabilis.</i>		
A.	Entrée Cartone.	53 00		
	— Amphithéâtre.	39 50		
	— Parterre.	21 75		
	Autrefois G. Loge.	16 00		
	— d'orchestre.	23 00	1.045 50	
	Stalles — .	36 00		
	Cartone Mumméot.	27 50		
	Loge 1. 2. 3. d'angs.	89 00		
	Cabette.	241 00		
N° 63		<i>Flora Mirabilis.</i>		
B.C.P.	Entrée Cartone.	120 00		
	— Amphithéâtre.	153 45		
	— Parterre.	73 25		
	Autrefois G. Loge.	24 00		
	— d'orchestre.	141 00	950 40	
	Stalles — .	82 00		
	Cartone Mumméot.	54 00		
	Loge 1. 2. 3. d'angs.	180 00		
	Cabette.	138 00		
Montant Total		G:	W. 395 85	

Οἰκονομικὰ στοιχεῖα γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς *Flora Mirabilis* ἀπὸ τὸ βιβλίο σκηνῆς του Δημοτικού Θεά-τρου της Νίκαιας τῆς σαιζόν 1887-1888.

ὁ ὁποῖος είχε τραγουδήσει τὸν πρωταγωνιστικὸ ρόλο (Gerald) στὴν παγκόσμια πρώτη τῆς Lakmé μαζὶ μὲ τὴν Van Zandt (ἀλλὰ καὶ τὸν Hoffmann στὴν πρεμιέρα τῶν *Contes d'Hoffmann* τοῦ Offenbach (1881), τὸν Des Grieux στὴν πρώτη τῆς *Manon* τοῦ Massenet (1884), ἐνῶ λίγο ἀργότερα θὰ τρα-γουδοῦσε καὶ τὸν πρῶτο Samson στὴν ὅπερα *Samson et Dalida* τοῦ Delibes, ποὺ θὰ ἀνέβαινε γιὰ πρώτη φορὰ τὸν Οκτώβριο τοῦ 1890).

Οι καλλιτέχνες ποὺ είχε λοιπὸν καλέσει ό Sonzogno ἦταν ὅλοι πρῶτα ὀνόματα, ἡ διάσημη Γαλλίδα τραγουδίστρια Emma Calvé (1858-1942), είχε ἥδη χειροκροτηθεῖ γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς στὴ *Flora Mirabilis*, στὴ Scala τὸν Ιανουάριο τοῦ 1887, ἐνῶ ἐπρόκειτο νὰ θριαμβεύσει καὶ ως ἡ πρώτη Medgé, στὴ Ρώμη τὸν Νοέμβριο τοῦ 1888. Καὶ ἀν ό θίασος τῆς *Flora Mirabilis* δὲν μᾶς εἶναι σήμερα γνωστός, τὴν ἐποχὴ ἔκεινη ὅλοι γνώριζαν τὸν διά-σημο βαθύφωνο Ettore Borucchia (1858-1944;) ποὺ τραγουδοῦσε τὸν ρόλο τοῦ Sparafucile ἀπὸ τὸν *Rigoletto* τοῦ Verdi πλάι στὸν Enrico Caruso. Ο τε-νύρος E. Giordano ἦταν ό ἰδιος ποὺ θὰ τραγουδοῦσε καὶ πάλι τὸν ρόλο τοῦ Valdo λίγους μῆνες ἀργότε-

13. Στέλλα Κουρμπανᾶ, «La fiamma splende». Η λαμπρή πορεία τῆς *Flora Mirabilis*, (ύπο δημοσίευση).

14. B.L. Archives Municipales de Nice, *Registres des repré-sentations du théâtre de l'Opéra. Années 1879-1907* (1.1. κωδικός: 3R 17/8, ἀλλὰ καὶ τὴν ἔκδοση *Opéra de Nice 1885-1985. D'un siècle à l'autre*, ποὺ εὐγενικῶς μοῦ διέ-θεσαν οἱ ὑπάλληλοι τοῦ Δημοτικοῦ Αρχείου τῆς Νί-καιας, τοὺς ὄποιους καὶ εὐχαριστῶ θερμότατα γιὰ τὴν ἔξυπηρέτηση στὴν ἔρευνά μου.

ρα στήν παράσταση τῆς *Flora Mirabilis* στήν Άλεσ-σάντρια,¹⁵ ἐνῷ ὁ θίασος εἶχε στὸ πόντιουμ τὸν νεαρὸ στὸν χῶρο (παρότι τριαντάχρονο) μαέστρο Leopoldo Mugnone (1858-1942). Ο Mugnone, ποὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη προωθοῦνταν ίδιαίτερα ἀπὸ τὸν Sonzogno, ἐπρόκειτο νὰ διευθύνει τὴν παγκόσμια πρώτη τῆς *Medgétoū Samára* στὴν Ρώμη λίγους μῆνες μετά, ἀλλὰ καὶ τὴν πρεμιέρα τῆς *Cavalleria Rusticana* τοῦ Pietro Mascagni (Ρώμη, 1890) καὶ τῆς *Tosca* τοῦ Puccini (Ρώμη, 1900).

Ἡ *Flora Mirabilis* ἦταν, ὅπως εἴπαμε, ἡ τελευταία ὅπερα τῆς σαιζόν. Τὴν Κυριακὴν 18 Μαρτίου παίχτηκε γιὰ τελευταία φορὰ ὁ *Faust* τοῦ Gounod μὲ τὴν *Calvén*. Ἡ γενικὴ τῆς *Flora* ἔλαβε χώρα τὴν Δευτέρα 19 Μαρτίου «παρότι κάποιες λεπτομέρειες τῆς σκηνοθεσίας καὶ τῆς ἑκτέλεσης δὲν εἶχαν ἀκομῇ διευθετηθεῖ»,¹⁶ καθὼς ἡ πρεμιέρα εἶχε προγραμματιστεῖ γιὰ τὴν Τετάρτη 21^η Μαρτίου, μιὰ μέρα μετὰ τὴν τελευταία παράσταση τοῦ *Barbiere di Siviglia*. Ὄμως στὸ φύλλο τῆς Τετάρτης 21 Μαρτίου¹⁷ διαβάζουμε ὅτι ἡ πρεμιέρα τοῦ ἔργου ἐπρόκειτο νὰ ἀναβληθεῖ γιὰ τὸ ἐρχόμενο Σάββατο, ἔξαιτιας ἀδιαθεσίας τῆς πρωταγωνίστριας, μὲ ἀποτέλεσμα τελικὰ ἡ ὅπερα νὰ παιχτεῖ δύο μόνο βραδιές, τὸ Σάββατο 24 καὶ τὴν Κυριακὴν 25 Μαρτίου 1888. Ἔτσι, ἡ τελευταία παράσταση τῆς *Flora Mirabilis*, ἡ ὅποια δόθηκε ὑπέρ τοῦ μαέστρου Leopoldo Mugnone ἔκλεισε καὶ τὴν σαιζόν τοῦ θεάτρου.

Ἡ ὑποδοχὴ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸ κοινὸ σημείωσε ἐπιτυχία, ἀλλὰ προκάλεσε καὶ κάποιες ἀμήχανες ἀντιδράσεις. Διαβάζουμε στὸν *Éclaireur de Nice*, τὸ ἔξης ἐνδιαφέρον σχόλιο τοῦ κριτικοῦ, μὲ ἀφορμὴ τὴν μέτρια ἐπίδοση τῆς χορωδίας: «Ἡ δυσκολία αὐτῆς τῆς νέας μουσικῆς – ἡ ὅποια δὲν εἶναι φτιαγμένη γιὰ χορωδούς ποὺ τραγουδοῦν μὲ τὸ αὐτί – ἔξηγει αὐτὴ τὴ διστακτικότητα»¹⁸ τῆς χορωδίας. Ἡ μουσικὴ τῆς *Flora Mirabilis* ἤγοῦσε διαφορετικὴ καὶ δυσκόλεψε τοὺς χορωδούς, οἱ ὅποιοι ὅπως φαίνεται, συνήθιζαν νὰ τραγουδοῦν χωρὶς παρτι-τούρα. Ἀλλὰ καὶ τὸ λιμπρέτο αὐτῆς τῆς ὅπερας

«δὲν [ῆταν] φτιαγμένο γιὰ νὰ ἐνθουσιάζει τὰ πλήθη καὶ δὲν [εἶχε] πολλὲς εὐδιάκριτες δραματικὲς καταστάσεις».¹⁹ Παρόλα αὐτὰ ἡ μουσικὴ ἀρεσε στὸν κριτικὸ καὶ ἐπαίνεσε τὸν συνθέτη, ὁ ὅποιος πάνω σὲ αὐτὸ τὸ «θολὸ καὶ ίδιαίτερα ψυχρό»,²⁰ λιμπρέτο συνέθεσε μιὰ μουσικὴ «πολύχρωμη, πάλλουσα, μελωδικὴ καὶ ταυτόχρονα ἀρμονική, ποὺ συνδυάζει τὴν λεπτότητα καὶ τὴν φρεσκάδα τῆς ἔμπνευσης μὲ τὸν πλοῦτο καὶ τὴν πρωτοτυπία τῆς ἐνοργήστρωσης».²¹

Ἀκόμη πιὸ ἐνδιαφέροντα σχόλια γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς ὅπερας βρίσκουμε σὲ μιὰ ἀρκετὰ ἐπιφυλακτικὴ κριτικὴ τοῦ *Petit Niçois*, ἡ ὅποια δὲν ἐπαινεῖ καθόλου τὸν συνθέτη, ἀλλὰ περιγράφει μὲ χαρακτηρι-στικό, γιὰ τὰ γοῦστα τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ τόπου του, τρόπο τὴ διαφορετικότητα αὐτοῦ τοῦ ἔργου:

[...] Δὲν θὰ πρέπει ὅμως νὰ νομίσει κανεὶς ὅτι οἱ ἔραστές τῆς μελωδίας δὲν θὰ τὴν συναντήσουν στὴν ὅπερα τοῦ κ. Σπύρου Σαμάρα: ὑπάρχει πολλὴ μελωδία στὴ Φλώρα *Mirámptilis*, ἀλλὰ ὅχι ἔτσι ὅπως τὴν ἐννοοῦμε συνήθως, χωρισμένη μὲ σαφήνεια σὲ μικρὰ ἀποσπάσματα, ζεχωριστὰ τὸ ἔνα ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἐδῶ εἶναι: συνεχής, ἀδιάκοπη καὶ, ὡς ἐκ τούτου, μὴ ἀντιληφτή γιὰ τοὺς περισσότερους ἀκροατές.

Συμβαίνει συχνά, θέλοντας νὰ πεῖ πολλά, ὁ συνθέτης νὰ καταλήγει νὰ μὴ γίνεται κατανοητός.

Ἄντι γιὰ μιὰ καθαρὴ φόρμα, δεμένη, σύντομη καὶ ζωντανή, ὅπως ἀρμόζει στὰ θεατρικὰ πράγματα, ὁ κ. Σαμάρας ἔφτιαξε μιὰ μορφὴ ὑπέμετρα μακροσκελῆ: προφανῶς δὲν ἔχει γιὰ τὴν θεατρικὴ τέχνη ἀπόφεις ποὺ νὰ ταιριάζουν μὲ τοὺς καθειρωμένους κανόνες.

19. «Le libretto de cet opéra [...] n'est pas fait pour enthousiasmer les masses et n'abonde pas en situations dramatiques bien tranchées», *o.p.*
20. «Ce libretto confus et fortement frois», *o.p.*
21. «M. Spiro Samara a écrit une musique colorée, vibrante, mélodieuse et harmonieuse à la fois, c'est-à-dire réunissant la délicatesse et la fraîcheur de l'inspiration à la richesse et à l'originalité de l'encadrement orchestral», *o.p.*
22. «[...] Il ne faudrait pourtant pas croire que les amateurs de mélodie n'en trouveront pas dans l'opéra de M. Spiro Samara; il y eut même beaucoup de mélodie dans *Flora Mirabilis*, mais elle n'existe point là, comme on l'entend communément, débitée clairement en petits fragments séparés les uns des autres, elle y eut continue, perpétuelle et par conséquent insaisissable pour la plupart des auditeurs. Il arrive souvent que, pour en vouloir trop dire, le compositeur finit par ne plus se faire comprendre. Au lieu d'une forme nette, serrée, brève et vivante comme il convient aux choses du Théâtre, M. Samara a affecté une forme démesurément allongée; il n'a évidemment pas sur l'art du

15. Βλ. ἐδῶ Στέλλα Κουρμπανᾶ, «Ἡ *Flora Mirabilis* στήν Alessandria τῆς Ἰταλίας (1888) καὶ τὸ νέο ντουέτο τῆς τρίτης πράξης», σ. 42-40: 44.

16. «Théâtres et Concerts. Théâtre Municipal. *Flora Mirabilis*», *Le Petit Niçois* 79 (19.3.1888).

17. «Théâtres et Concerts. Théâtre Municipal», *Le Petit Niçois* 81 (21.3.1888).

18. «La difficulté de cette musique nouvelle – peu faite pour des choristes qui chantent d'oreille – explique ces hésitations», *o.p.*

Η κριτική αύτή, που είναι και ή πρώτη κριτική από γαλλική παράσταση που διαθέτουμε, έξηγει, έν πολλοῖς, τὴν ἀμηχανία τοῦ (γαλλικοῦ) κοινοῦ ἀπέναντι σὲ αὐτὴ τὴν «νέα» μουσική, που δὲν ἀκολουθεῖ τὶς συνήθειες τῆς ἐποχῆς, καὶ ἔχει ἔναν διαφορετικὸ τρόπο γραφῆς. Δὲν είναι τυχαῖο, ὅτι ἀπὸ πρῶτο ἥδη ἀνέβασμά της στὸ Teatro Carcano τοῦ Μιλάνου, τὸν Μάιο τοῦ 1886, ἡ ὄπερα αὐτὴ εἶχε θεωρηθεῖ «βαγκνερική»²³ καὶ ὁ συνθέτης γρήγορα ἀποκαλέστηκε «Ιταλὸς Βάγνερ». ²⁴

Πάντως σὲ γενικές γραμμὲς ἡ ὄπερα εἶχε ἐπιτυχία, οἱ καλλιτέχνες «μὲ αὐτοπεποίθηση ἀλλὰ καὶ καλαισθησίᾳ»,²⁵ χειροκροτήθηκαν ὁ καθένας στὸ μέρος του, ἐνῷ ἡ ὀρχήστρα ἀπέβη «ὁ ἀληθινὸς θριαμβευτὴς τῆς βραδιᾶς».²⁶ Ἰδιαίτερα ἀρεσε ὁ χορὸς τῶν ἀνθέων.²⁷ Ο ἵταλικὸς Τύπος, πιὸ ἐνθουσιώδης σχετικὰ μὲ τὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου, ἔγραψε: «Ἡ Flora Mirabilis τοῦ Σαμάρα εἶχε στὸ Δημοτικὸ [Θέατρο τῆς Νίκαιας] πλήρη ἐπιτυχία»,²⁸ «ὅλοι λυπόντουσαν ποὺ ἡ ἀδιαθεσία τῆς Morelli καθυστέρησε τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου αὐτοῦ, ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ πραγματοποιήσει μακρὰ σειρὰ παραστάσεων».²⁹ Ἀπὸ τὸ ἴδιο δημοσίευμα μαθαίνου-

Théâtre des idées concordantes avec les règles courantes», «Théâtre et Concerts. Théâtre Municipal. Flora Mirabilis», *Le Petit Niçois* 85 (25.3.1888).

23. 'Ο σημαντικὸς Ἰταλὸς μουσικοκριτικὸς καὶ συνθέτης Amintore Galli, στὴν κριτικὴ ποὺ δημοσίευσε τὴν ἐπομένη τῆς πρεμιέρας, χαρακτήρισε τὸν Σαμάρα «οὐσιωδῶς μοντέρνον» (*essenzialmente moderno*), ἔξηγώντας ὅτι ἀκολούθησε τὴν τεχνικὴ τῆς μουσικῆς ἀνάπτυξης τῶν θεμάτων κατὰ τὸν τρόπο ποὺ πρῶτος ἐγκανίασε στὴν ὄπερα ὁ Richard Wagner. Βλ. «Rivista Musicale. Flora Mirabilis», *Il Secolo* 17-18.5.1886. Γιὰ τὰ βαγκνερικὰ στοιχεῖα στὴ Flora Mirabilis, βλ. τὴν πολὺ καλὴ ἀνάλυση τοῦ Γ.Λ. στὸ κείμενο του «Τρεῖς ὄπερες τοῦ Σαμάρα μὲ χαμένες ἐνορχηστρώσεις» στὸν τόμο Ἐλληνικὲς Μουσικὲς Γιορτές, "Εβδομος Κύκλος 10 Ἀπριλίου-23 Μαΐου 2011, σ. 15-49: 18-19.
24. [...] τὸν ἀποκαλούσιν Ἰταλὸν Βάγνερ, γράφουσιν ὅτι ὁ Βαγνεριστῆς Σαμάρας περιποιεῖ τιμὴν εἰς τὴν σύγχρονον μουσικὴν ἐποχὴν τῆς Ἰταλίας [...], «Σπυρίδων Σαμάρας», Ακρόπολις 2002 (10.12.1887), σ. 1.
25. «Les interprètes de l'oeuvre de Samara [...] sont des artistes pleins de conscience et de goût», *L'Eclaireur de Nice* 1820 (25.3.1888).
26. «L'orchestre – le véritable triomphateur de la soirée», δ.π.
27. «Théâtre et Concerts. Théâtre Municipal. Flora Mirabilis», *Le Petit Niçois* (25.3.1888).
28. «La Flora Mirabilis di Samara ottene al Municipale ottimo successo», «Nizza», *Il Trovatore* 13 (30.5.1888), σ. 6. Ἀναδημοσίευση ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Secolo*.
29. «Tutti lamentavano che l'indisposizione della Morelli

με ὅτι στὴν παράσταση ἦταν παρών καὶ ὁ συνθέτης, ὁ ὄποιος «χρειάστηκε νὰ ἐμφανιστεῖ ἐπανειλημμένα στὸ προσκήνιο».³⁰

Ο ἐλληνικὸς ἀπόγοχος τῆς ἐπιτυχίας τῶν παραστάσεων ἔφτασε καὶ στὴν Ἀθήνα, μέσω τοῦ Μιλάνου: «Μεγίστη ἐπιτυχία τοῦ μελοδράματος Φλώρας Μιράμπελης ἐν τῷ Θεάτρῳ τῆς Νίκαιας. Ο κ. Σπυρίδων Σαμάρας ἐπευφημήθη ὑπὸ τοῦ κοινοῦ ἐπανειλημμένως καὶ ἐνθουσιωδῶς».³¹

* * *

3. Ἡ Ἰωάννα (1892), ἡ περὶ τῆς ἔννοιας τοῦ προφανοῦς

Στὸ κεφάλαιο «Ἀναπόφευκτα Ἐπίμετρα» (σ. 787-803) – τὶς ἀναφορὲς τοῦ ὄποιου ὁ συγγραφέας δὲν συμπεριλαμβάνει στὴ βιβλιογραφία του καὶ τὸ ὄποιο ἀποσιωπᾶ στὴν ἀγγλικὴ περίληψη τῶν περιεχομένων τοῦ βιβλίου – ὁ Γ.Λ. συγκεντρώνει καὶ σχολιάζει τοὺς τίτλους τῶν δημοσιευμάτων τοῦ ἔτους 2011 (ἔτος ἐπετείου 150 χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ «μεγάλου ἀδικημένου τῆς ἔντεχνης ἐλληνικῆς μουσικῆς») σχετικὰ μὲ τὸν Σαμάρα, ποὺ δὲν ὑπογράφει ὁ ἴδιος. Ἄναμεσα στὰ στοιχεῖα ποὺ σχολιάζει στὸν συγκεκριμένο σημεῖο εἶναι καὶ μιὰ πληροφορία ἀπὸ τὸ χρονολόγιο ποὺ προτάσσεται στὴν ἐπετειακὴ ἔκδοση τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας γιὰ τὸν Σαμάρα, τόμος στὸν ὄποιο παραχώρησε καὶ ὁ ἴδιος κείμενο (ποὺ ὅμως δὲν συγκαταλέγεται στὰ «Ἀναπόφευκτα Ἐπίμετρα»). Τὸ Χρονολόγιο αὐτὸ δυνατόπογράφουμε στὴν ἔκδοση ὁ Κώστας Καρδάμης καὶ ἐγὼ – ἀν καὶ στὴν πραγματικότητα συντάχθηκε ἀπὸ τὸν Καρδάμη, ὁ ὄποιος θεώρησε εὐγενικὸ νὰ προσθέσει καὶ τὸ δικό μου ὄνομα, καθὼς τοῦ εἶχα παραχωρήσει κάποια ἀγνωστὰ στοιχεῖα, προερχόμενα κυρίως ἀπὸ τὸν ἀθηναϊκὸ Τύπο. «Ἐνα ἀπὸ αὐτὰ ἦταν καὶ ἡ πληροφορία ποὺ ηθελε τὸν Σαμάρα νὰ ἐτοιμάζει ὄπερα μὲ τὸν τίτλο Ἡ Ιωάννα, σὲ λιμπρέτο τοῦ Paul Milliet, γιὰ τὴν παρισινὴ Opéra-Comique. Γράφει συγκεκριμένα τὸ χρονολόγιο:

avesse fatto ritardare l'andata in scena di questo spartito, che avrebbe potuto avere una lunga serie di rappresentazioni», δ.π.

30. «Il maestro Samara dovette presentarsi ripetutamente al proscenio», δ.π.
31. «Ἐπιτυχία Φλώρας Μιράμπελης [sic]. Ἰδιαίτερον τηλεγράφημα ἐκ Μεδιολάνων 13 Μαρτίου», *Nέα Ἐφημερίς* 74 (14.3.1888).

1892 Μάιος: 'Ασχολεῖται μὲ τὴ σύνθεση τῆς ὥπερας Ἰωάννα, σὲ λιμπρέτο τοῦ Paul Milliet, ποὺ πρόκειται νὰ παρουσιαστεῖ τὸ φιλινόπωρο στὴν Opéra-Comique τοῦ Παρισιοῦ'.³²

'Ο Γ.Δ. ἀναζητώντας τὴν πηγὴν τῆς συγκεκριμένης πληροφορίας, κατέληξε στὸ συμπέρασμα: «προφανέστατη πηγὴ [θὰ εἶναι] ἡ ἔβδομαδιαία ἐπιθεώρηση Le Monde du Théâtre Illustré ποὺ ἔξεδιτε ὁ ... Πώλ Μιλλιέ» (Σ.Σ., σ. 791). ἔτσι παρακάλεσε τὸν δρ. Manuel Cornejo, «μόνιμο κάτοικο τῆς Γαλλίας», νὰ ἐρευνήσει «ἔξονυχιστικότατα ὅχι μόνο τα τεύχη ἀρ. 18, 19, 20, 21, καὶ 22 (ἀντιστοίχως, 1, 8, 15, 22 καὶ 29 Μαΐου 1892) ἀλλὰ καὶ ὀλόκληρο τὸν τόμο τοῦ 1892, ὅπου σχεδὸν σὲ κάθε τεῦχος ὑπάρχει ὁ ὑπότιτλος Άλ' Opéra-Comique, ὅλες οἱ κριτικὲς περὶ Ὁπερά-Κωμίκ, καὶ οἱ στῆλες Courrier de la semaine καὶ Carnet mondain. Πουθενά, σὲ δλο τὸ 1892 [ἡ ὑπογράμμιση τοῦ συγγραφέα], δὲν ἀναφέρεται τὸ ἔργο, ὅπως ἐπίσης καὶ στὰ ἔργα ὑπὸ δοκιμήν — ἡ σὲ μνεῖες μονωδῶν ποὺ ἐμφανίζονταν στὴν Ὁπερά-Κωμίκ» (Σ.Σ., σ.π.).

Ἡ πηγὴ γιὰ αὐτὴν τὴν πληροφορία δὲν ἦταν ὅμως ἐκείνη ποὺ ὁ Γ.Δ. θεωροῦσε προφανέστατη, ἦταν ἡ πρώτη πηγὴ στὴν ὅποια ἀνατρέχει ἔνας ἐρευνητὴς τοῦ 19^{οῦ} αἰώνα, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὸν ἡμερήσιο Τύπο τῆς ἐποχῆς. Στὶς ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες καὶ μόνον ἔχουμε πρὸς τὸ παρὸν ἐντοπίσει τὴ συγκεκριμένη πληροφορία, ἡ ὅποια, ὅμως δὲν ὄφελεται σὲ μία, ἀλλὰ σὲ τέσσερις διαφορετικὲς δημοσιεύσεις. Μὲ διαφορὰ ὀλίγων ἡμερῶν ἡ Ἐφημερὶς (ἀρ. 141, 20.5.1892), ἡ Νέα Ἐφημερὶς (ἀρ. 143, 22.5.1892) ἡ Παλλιγενεσία (ἀρ. 8485, 22.5.1892) καὶ ἡ Ἐβδομάδα (ἀρ. 21. 23.5.1892, σ. 11), δημοσιεύουν τὴν πληροφορία γιὰ τὴ σύνθεση τῆς ὥπερας Ἰωάννα ἀπὸ τὸν Σαμάρα καὶ λιμπρέτο Paul Milliet καὶ τὸ ἐπερχόμενο ἀνέβασμά της στὴν Opéra-Comique, ἐνῶ ἀπὸ τὴν Ἐβδομάδα συγκεκριμένα μαθαίνουμε πῶς τὸ ἔργο εἶχε προγραμματιστεῖ γιὰ τὸ προσεχὲς φιλινόπωρο. Ἀναδημοσιεύουμε ἐδῶ το ἐκτενέστερο ἀπὸ τὰ κείμενα, τὸ ὅποιο παραθέτει καὶ τὴν ὑπόθεση τῆς ὥπερας:

Ἐφημερὶς 141 (20.5.1892)

Ἄνα τὰ Θέατρα τῆς Εὐρώπης
Τὸ νέον μελόδραμα τοῦ Σαμάρα

Εἶχομεν καιρὸν νὰ λάβωμεν πληροφορίας περὶ τοῦ

ἀγαπητοῦ μας μουσουργοῦ κ. Σαμάρα. Η τελευταία ἀποτυχία τῆς Λιονέλας του ἐν Μιλάνῳ δὲν εἶχεν ἀκουσθῆ ὡδόλως καὶ ἐνόμιζον ὅτι ὁ Ἐλλην μουσουργὸς ἡσύχαζον. Ἄλλ' ὁ Σαμάρας ἡσχολεῖτο εἰς τὴν σύνθεσιν νέου μελοδράματος Ἰωάννα ἐπιγραφόμενον.

Τὸ λιμπρέτο τοῦ μελοδράματος τούτου ἔγραψεν ὁ Μιγιέ· ἡ ὑπόθεσίς του δὲ εἶνε λίαν ρομαντική. Νεανίας τις ἀγαπᾶ τὴν Ἰωάνναν, νυμφευμένην μετ' ἀνδρὸς ὃν ὑπεραγαπᾷ. Νύκτα τινα ὅμως μετὰ τὸν χρόνον, ὅτε ὁ σύζυγος ἀποσίλαζε τῆς οἰκίας του, ὁ ἐραστής, ἐπωφεληθεὶς λιποθυμίαν τῆς Ἰωάννας, ἡπάτησεν αὐτήν. Μετὰ τὸ ἔγκλημα, ἐλεγχομένη ὑπὸ τῆς συνειδήσεώς της ἡ ἡρωὶς τοῦ μελοδράματος, ἐκμυστηρεύεται εἰς τὸν ἄνδρα της τὰ διατρέξατα καὶ τῷ λέγει ὅτι δὲν εἶνε πλέον ἀξία αὐτοῦ. Μαθὼν ὅμως τὰς περιστάσεις ὑφ' ἀς ἡμάρτησην ἡ σύζυγός του, τὴν συγχωρεῖ καὶ προκαλεῖ εἰς μονομαχίαν τὸν ἀπατεῶνα φίλον. Ἐπειδὴ ὅμως οὗτος ἦτο δεινὸς σκοπευτής, ἡ Ἰωάννα μεταβάλνει παρ' αὐτῷ καὶ ζητεῖ νὰ μὴ προσθέσῃ εἰς τὸ πρῶτον ἔγκλημα καὶ ἄλλο, φονεύων τὸν σύζυγόν της. Οὕτος συγκατάνευσε νὰ μὴ σκοπεύσῃ κατ' αὐτοῦ, ἀλλ' ὑπὸ τὸν δρόν τὰ μείνη πάντα ἐρωμένη του. Φρενήρης ἡ Ἰωάννα κραυγάζει: «Ἀφοῦ πρόκειται νὰ διαπραχθῇ ἐν ἔγκλημα, προτιμότερον εἶνε νὰ γίνη τοῦτο», καὶ, ἐξάγοντα πιστόλιον σκοπεύει καὶ τὸν φονεύει. Οὕτω λήγει τὸ μελόδραμα τοῦτο.

Τὴν ἔκδοσιν τοῦ μελοδράματος ἀνέλαβεν ὁ πασίγνωστος ἀκαδότης Choudens. Ἐγένετο ἥδη δεκτὸν τὸ νέον ἔργον τοῦ Σαμάρα καὶ παιχθήσεται λίαν προσεχῶς εἰς τὴν Opéra-Comique, ἐν Παρισίοις. Τὸ μελόδραμα τοῦτο ἔχει τὴν ἔξῆς καινοτομίαν δὲν ἔχει χρονίς καὶ συνετέθη ἐπὶ πεζοῦ κειμένου. Ἐλπίζομεν εἰς τὸ νέον του ἔργου νὰ εἶνε εὐτυχέστερος ὁ Ἐλλην μουσουργός. Πάντοτε ἐλπίζομεν νὰ θέσῃ τὰς βάσεις τῆς μουσικῆς ἐπιτυχίας του ἐν Παρισίοις καὶ μὲ τὰς ἐλπίδας ταύτας ἀναμένωμεν νὰ ἴδωμεν τὰς κρίσεις τῶν Γάλλων κριτικῶν καὶ νὰ ἀκούσωμεν τὰς ἐπευφημίας τοῦ παρισινοῦ κοινοῦ, συνοδευούσας τοὺς τελευταίους τόνους τῆς μουσικῆς του.

Διαβάζοντας κανεὶς τὸ παραπάνω δημοσίευμα, ποὺ δηλώνει μὲ τόση βεβαιότητα τὸ ἐπερχόμενο ἀνέβασμα τῆς ὥπερας, ἀλλὰ καὶ τὴν ἔκδοση τοῦ λιμπρέτου ἀπὸ τὸν οἶκο Choudens, ἀπὸ τὸ ὅποιο μάλιστα παρατίθεται καὶ ἀπόσπασμα, ἀναρωτιέται τί μπορεῖ νὰ συνέβη στὴ ζωὴ τοῦ Σαμάρα καὶ νὰ ἀπέτρεψε τὸ γεγονός τῆς ἀναβίβασης τῆς ὥπεράς του, μὲ ἀποτέλεσμα τὸ μόνο ἵχνος ἀπὸ αὐτὴν σήμερα νὰ εἶναι κάποια δημοσιεύματα. Τέτοια, καὶ μόνον, εἶναι τὰ ζητήματα ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀπασχολοῦν ὅλους ὅσους ἀσχολούμαστε μὲ τὸν, ἐν πολλοῖς, ἀγνωστό ἀκόμη, Σπύρο Σαμάρα.

32. [Κώστας Καρδάμης (ἐπιμ.)], Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας, Ἐπετειακὸς τόμος γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του, Φιλαρμονικὴ Έταιρεία Κερκύρας, Κέρκυρα 2011, σ. 17.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΣ

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
«ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ»

ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ II

ΣΠΥΡΙΔΩΝ-ΦΙΛΙΣΚΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ

ΕΠΕΤΕΙΑΚΟΣ ΤΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΑ 150 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ



ΚΕΡΚΥΡΑ 2011

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

ΔΙΑΘΕΣΗ: ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΕΡΚΥΡΑΣ



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 e-mail: eremus@ionio.gr

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