

# ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 20

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ-ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2015

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ♣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ, GIANDOMINICO MARTORETTA,  
«Ο ΠΟΘΟΣ ΕΙΣ ΔΥΟ ΧΕΙΛΗ ΚΟΥΡΕΛΛΕΝΑ» (1554): ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΡΓΟ ΕΝΤΕΧΝΗΣ  
ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΕ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ♣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ  
Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ, ΤΟ ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΙΚΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΑΤΥΧΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΘΙΑΣΟΥ  
ΟΠΕΡΑΣ ΚΑΙ ΜΠΑΛΕΤΟΥ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ «ΑΠΟΛΛΩΝ» ΠΑΤΡΩΝ ΤΟ 1873  
♣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ι.-Γ. ΒΑΣΣΑΜΟΣ, ΜΙΑ ΠΙΘΑΝΗ ΕΚΔΟΣΗ ΕΡΓΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ ΠΟΛΥΚΡΑΤΟΥΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΘΗΚΕ  
♣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ:  
ΟΙ ΑΓΝΩΣΤΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ ΤΟΥ ΜΙΚΗ ΘΕΟΔΩΡΑΚΗ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

## ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΑΝΑΓΚΑΙΑ ΜΙΑ ΠΡΟΟΙΜΙΑΚΗ αίτηση συγγνώμης για την καθυστέρηση της έκδοσης του παρόντος. Διαβεβαιώνουμε τους αναγνώστες μας ότι αναζητούμε έργοδῶς τρόπους, ὥστε ἡ καθυστέρηση αὐτὴ νὰ μὴν παγιωθεῖ σὲ «καθεστῶς», ἡ ἀνατροπὴ τοῦ ὁποίου θὰ ἀπαιτοῦσε κατάλυση κάποιας Βαστίλλης ἢ κάποιον ξέφρενο χορὸ σὲ ρυθμὸ καρμανιόλας.

Ὁ Θεόδωρος Κίτσος ὑπογράφει τὴν πρώτη μελέτη τοῦ παρόντος (συνοδευόμενη ἀπὸ μιὰ πολύτιμη χρηστικὴ έκδοση τοῦ ἑλληνόφωνου μαδριγάλιου τοῦ Martoretta), ἡ ὁποία τεκμηριώνει, μεταξύ ἄλλων, τὴ συμμετοχὴ ἑνὸς νεοελληνικοῦ ιδιώματος στὴν πολύχρωμη καὶ πολύφωνη χαρτογράφηση τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀναγέννησης. Τὸ κείμενο τοῦ Κωνσταντίνου Σαμπάνη ἀποτελεῖ μιὰ περιπτωσιολογικὴ μελέτη (case study), παραδειγματικῆ τῶν δυσκολιῶν ποὺ ἀντιμετώπιζαν οἱ μετακινήσεις τῶν ἰταλικῶν ὀπερατικῶν θιάσων μὲ προορισμὸ τὰ ὑπερπόντια κέντρα ὑποδοχῆς – ἐν προκειμένῳ τὴν Πάτρα. Τὸ δοκίμιο τοῦ Νικόλαου Βάλσαμου συμβάλλει στὸν ἐμπλουτισμὸ τῶν ἑλλειπέστατων γνώσεών μας γιὰ τὸν ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο βασικοὺς ἐκπροσώπους, κατὰ τὸν 20<sup>ον</sup> αἰῶνα, τῆς ἀρμονικῆς ἐπένδυσης ἐκκλησιαστικῶν μελῶν ἀπὸ τὴν ἑλληνορθόδοξη παράδοση· μιᾶς τάσης, ἡ ὁποία συνέβαλε στὴν ἀνάπτυξη τοῦ μουσικοῦ αἰσθήματος τῶν παλαιότερων ἐξ ἡμῶν καὶ ἀποτελέσει προνομιακὸ στόχο ἑνὸς συγκεκριμένου μουσικοδογματικοῦ φονταμενταλισμοῦ. Ἡ ἀναφορά, τέλος, στὴν ἀστείρευτη πηγὴ τῶν Ἀρχείων τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν συμπίπτει μὲ τὸν ἑορτασμὸ τῶν 90 χρόνων ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Μίκη Θεοδωράκη: ὁ Ἀλέξανδρος Χαρκιολάκης παρουσιάζει καὶ σχολιάζει ἕνα ἄγνωστο νεανικὸ χειρόγραφο τοῦ συνθέτη, τὸ ὁποῖο τοποθετεῖ τὰ πρῶτα του βήματα στὴν «ἐθνικὴ» παράδοση τοῦ Καλομοίρη, τοῦ Σκαλκώτα καὶ τοῦ Κωνσταντινίδη.

Καλὴ ἀνάγνωση καὶ καλὴ ἀντάμωση στὸ ἐπόμενο τεῦχος, τὸ ὁποῖο θὰ ἐγκαινιάσει, ὅπως ἐλπίζουμε, τὴ δεύτερη εἰκοσάδα τῆς περιοδικῆς μας έκδοσης.

Giandominico Martoretta,

«Ὁ Πόθος εἰς δυὸ χεῖλη κουρελλένα» (1554):  
Τὸ πρῶτο ἔργο ἔντεχνης δυτικῆς μουσικῆς  
σὲ νεοελληνικὸ ποιητικὸ κείμενο\*

Ἰὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ Δύση, ἡ περίοδος τῆς Ἀναγέννησης (προσεγγιστικά, μέσα 14<sup>ου</sup> - ἀρχὲς 17<sup>ου</sup> αἰώνα) χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ τάση γιὰ ἐπιστροφή στὶς ἀρχὲς καὶ τὰ πρότυπα τῆς κλασικῆς καὶ λατινικῆς ἀρχαιότητος ὡς βάσης μιᾶς πνευματικῆς κίνησης με σκοπὸ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ ἀνθρώπου, μέσω μιᾶς κριτικῆς καὶ ὀρθολογιστικῆς θεώρησης τῶν πραγμάτων (οὐμανισμός). Μιὰ τέτοια ἀνθρωποκεντρικὴ θεώρηση παρέχει πρόσφορο ἔδαφος γιὰ τὴν καλλιέργεια καὶ ἀνάπτυξη τῶν ἐπιστημῶν, τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν καί, καθὼς ἡ περίοδος τῆς Ἀναγέννησης συμπίπτει μετὰ τὴν αὐγὴ τῶν Νεότερων Χρόνων τῆς εὐρωπαϊκῆς ἱστορίας, στὴν οὐσία δημιουργοῦνται οἱ συνθῆκες ποὺ καθορίζουν τὴν μετέπειτα ἐξέλιξη τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ.

Ἄν καὶ ἡ Ἀναγέννηση ὡς πνευματικὸ κίνημα στηρίχθηκε σὲ μεγάλο βαθμὸ στὰ ἐπιτεύγματα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ πνεύματος, ὁ ἐλληνισμὸς στάθηκε ἀδύνατο νὰ ἐναρμονιστεῖ μετὰ τὶς ἐξελίξεις ποὺ συντελέστηκαν στὴ Δύση καθὼς, τὴν ἐποχὴ ποὺ τὰ οὐμανιστικὰ ιδεώδη ἀρχίζαν νὰ ἐξάπλωνονται πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς Ἰταλίας (2<sup>η</sup> φάση: μέσα 15<sup>ου</sup> αἰώνα), τὸ μεγαλύτερο τμῆμα τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου βρισκόταν ὑπὸ Ὀθωμανικὴ κυριαρχία, μετὰ ἐξαίρεση περιοχῆς ποὺ βρίσκονταν ὑπὸ τὴν ἡγεμονία, κατὰ βάση, τῆς Γαληνοτάτης Δημοκρατίας τῆς Βενετίας, καὶ οἱ ὅποιες εἴτε δὲν κατακτήθηκαν, εἴτε ἀρρήσαν νὰ κατακτηθοῦν ἀπὸ τὴν Ὀθωμανικὴ Αὐτοκρατορία, ἡ τὸν ἐλληνισμὸ τῆς διασπορᾶς, τὴν καθ' ἡμᾶς ἐσπερία. Ἀρκετὰ εἶναι τὰ ὀνόματα Ἑλλήνων λογίων καὶ καλλιτεχνῶν ποὺ ξεχώρισαν καὶ πρόσφεραν στὴ διαμόρφωση τοῦ νεότερου πολιτισμοῦ τῆς Δύσης, μετὰ πλεον γνωστὸ αὐτὸ τοῦ, γεννημένου στὸ Χάνδακα τῆς Κρήτης, Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (1541-1614). Ὅμως, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀναγεννησιακὴ μουσικὴ τέχνη, οἱ ἀναφορὲς σὲ Ἑλλήνες μουσικοὺς εἶναι, οὐσιαστικά, σποραδικὰ καὶ ἥσσονος σημασίας. Μοναδικὴ γνωστὴ περίπτωση διακεκριμένου Ἑλλήνα μουσικοῦ ποὺ δραστηριοποιήθηκε σὲ μεγάλες μητροπόλεις τῆς εὐρωπαϊκῆς Ἀναγέννησης εἶναι αὐτὴ τοῦ, ἐπίσης γεννημένου στὸ Χάνδακα, Φραγκίσκου Λεονταρίτη (περ. 1518-1572).<sup>1</sup>

\* Θὰ ἤθελα νὰ ἐκφράσω τὶς ἰδιαίτερες εὐχαριστίες μου στὴν καθηγήτρια Maria Antonella Balsano γιὰ τὴν πρόσβαση σὲ ἀδημοσίευτη ἐρευνά της, στὴν ἐρευνήτρια Νάσα Παταπίου γιὰ τὶς πολὺτιμες διευκρινίσεις της σχετικὰ μετὰ τοὺς Κύπριους εὐγενεῖς, καθὼς καὶ στὸν ἐκλεκτὸ φίλο καὶ συνάδελφο Δημήτριο Κούντουρα γιὰ τὴν ἀνταλλαγὴ ἀπόψεων καὶ τὴ βοήθεια στὴ μετάφραση τῶν ἰταλικῶν πρωτογενῶν πηγῶν.

1. Τὸ ἔργο τοῦ Λεονταρίτη παρέμενε μέχρι σχετικὰ πρόσφατα στὴν ἀφάνεια, ἀπὸ τὴν

Ἡ ἔλλειψη ὅμως διακεκριμένων Ἑλλήνων μουσικῶν ἔρχεται σὲ πλήρη ἀντίθεση μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας γιὰ τὴ μουσικὴ ζωὴ καὶ παιδεία σὲ τόπους ὅπως ἡ Κρήτη<sup>2</sup> καὶ ἡ Κύπρος, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὰ δύο κατ' ἐξοχὴν λίκνα τοῦ ἀναγεννησιακοῦ πολιτισμοῦ τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Γνωρίζουμε, λόγου χάριν, ὅτι στὴν Κρήτη πολλοὶ ναοὶ ἦταν ἐξοπλισμένοι μὲ ἐκκλησιαστικὰ ὄργανα<sup>3</sup> ἢ πῶς ὁ ὅρος *biscantare* ἦταν σὲ χρῆσιν ἤδη ἀπὸ τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰώνα (καὶ κατὰ συνέπεια θὰ πρέπει νὰ ἦταν γνωστὴ καὶ διαδεδομένη μία τουλάχιστον μορφή αὐτοσχέδιας δυτικότητροπης διφωνίας).<sup>4</sup> Εἰδικὰ ὅσον ἀφορᾷ τὴν κοσμικὴ μουσικὴ, χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περιγραφή τοῦ Estienne de Lusignan, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει πῶς οἱ ἀριστοκράτες τῆς Κύπρου

ἀρέσκονταν νὰ ξιφομαχοῦν καὶ νὰ ἀσκοῦνται στὰ ὅπλα, νὰ παίζουν λαοῦτο, καὶ τοὺς ἄρесе πολὺ ἡ Μουσικὴ· καὶ δὲν ὑπῆρχε σχεδὸν κανένας Κύριος ποὺ νὰ μὴν κατεῖχε τὴν τέχνην τοῦ νὰ τραγουδάει καὶ τοῦ νὰ παίζει λαοῦτο, καὶ οἱ Κυρίες νὰ παίζουν τὸ σπινέτο (*espinette*). Ὁ λαὸς καὶ οἱ ἀστοί, καθὼς καὶ ἄλλοι χαμηλότερης τάξης, μετὰ τὸ φαγητὸ πάντα πήγαιναν γιὰ ἀναψυχὴ στοὺς κήπους τους, λάτρεις τῶν παιχιδιῶν καὶ τῶν χορῶν· καὶ εἶχαν μιὰ φυσικὴ κλίση πρὸς τὴν ποίηση, ποὺ τὴν ἔγραφαν καθὼς πρέπει, χωρὶς ὥστόσο νὰ τὴν ἔχουν ἀσκήσει ἢ νὰ τὴν ἔχουν διδαχθεῖ. Ἐπίσης τραγουδοῦσαν ἰδιαιτέρα ἀπαλά, μὲ μιὰ εὐχάριστη φωνή...<sup>5</sup>

Δυστυχῶς τὰ ἔως τώρα γνωστὰ τεκμήρια ποὺ ἀποτυπώνουν τὴ μουσικὴ ποὺ παιζόταν καὶ τραγουδιόταν στὴν Κρήτη καὶ τὴν Κύπρο εἶναι ἐλάχιστα. Ἀπὸ τὴ μία ἔχουμε τὶς λειτουργίες, τὰ μοτέτα, τὰ μαδριγάλια καὶ τὶς ναπολιτάνες τοῦ Λεονταρίτη,<sup>6</sup> κάποια ἀπὸ τὰ ὁποῖα, ἂν καὶ ἀποτελοῦν καρπὸ τῆς περιήγησής του στὴν Εὐρώπη, μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι παρουσιάστηκαν μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Κρήτη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μᾶς παραδίδονται ἑννέα ὠδὲς τοῦ μοναχοῦ Cherubino Cavallino, γραμμένες περὶ τὸ 1605 καὶ ἀφιερωμένες στὸν ἀρχιεπίσκοπο Κρήτης Aloisio Grimani.<sup>7</sup> Οἱ ὠδὲς αὐτὲς μάλιστα ἀποτελοῦν μιὰ ἰσχυρότατη ἔνδειξη ὅτι ἡ Κρήτη ἀκουλουθοῦσε ἀπὸ κοντὰ τὶς νέες μουσικὲς τάσεις ποὺ ἐμφανίζονταν στὴ Ἰταλία, καθὼς ἔχουν γραφεῖ μὲ βάση τὶς ἐπιταγὲς τῆς *seconda prattica* γιὰ σόλο φωνὴ καὶ basso continuo. Τὰ ἔργα τοῦ Λεονταρίτη καὶ τοῦ Cavallino εἶναι γραμμένα στὴν ἰταλικὴ (κοσμικὰ ἔργα) καὶ τὴ λατινικὴ γλῶσσα (θρησκευτικὰ ἔργα). Ὅσον ἀφορᾷ τὴ μουσικὴ δημιουργία ποὺ σχετίζεται μὲ τὴν Κύπρο, τὸ τετράφωνο μοτέτο μὲ βάση τὸ τροπάριο «Ὡ Πάσχα τὸ μέγα» (μέσα 16<sup>ου</sup> αἰώνα) τοῦ Ἱερώνυμου τοῦ Τραγουδιστῆ ἀποτελεῖ μιὰ ἰδιαίτερη καὶ ἄκρως ἐνδιαφέρουσα περίπτωση, καθὼς συνδέει τὴ βυζαντινὴ μελοποιΐα μὲ τὴν πολυφωνικὴ σύνθεση καὶ ἀποτελεῖ μιὰ ἔνδειξη προσπάθειας σύγκλισης δύο διαφορετικῶν πολιτισμῶν οἱ ὁποῖοι συνυπῆρχαν στὴ Μεγαλόνησο. Ὅμως δεῖ-

ὁποῖα ἀνασύρθηκε χάρις στὴν ἐκτεταμένη καὶ συστηματικὴ ἔρευνα τοῦ Νικόλαου Μ. Παναγιωτάκη, ποὺ ξεκίνησε τὸ 1979 καὶ ὁδήγησε στὴν ἔκδοση τῆς μονογραφίας *Φραγκίσκος Λεονταρίτης. Κρητικὸς μουσικοσυνθέτης τοῦ δεκάτου ἑκτοῦ αἰώνα. Μαρτυρίες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του*, Βιβλιοθήκη Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν τῆς Βενετίας ἀρ. 12, Venezia, Istituto ellenico di studi bizantini e post-bizantini, 1990.

2. Βλ. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, *Ἡ παιδεία καὶ ἡ μουσικὴ στὴν Κρήτη κατὰ τὴ Βενετοκρατίαν*, Κρήτη: Ἱστορία καὶ πολιτισμός, Κρήτη, Σύνδεσμος Τοπικῶν Ἐνώσεων Δήμων & Κοινοτήτων Κρήτης, 1990· Nicolae Gheorghijă, «Between Byzantium and Venice. Western Music in Crete», *Musicology Papers* 27 (2011), σ. 77-93.
3. Παναγιωτάκης, ὁ.π., σ. 72-5· Gheorghijă, ὁ.π., σ. 78-80.
4. Βλ. Χάρης Ξανθοδάκης, «Ἑλληνικὴ Μουσικὴ Ὁρολογία. Οἱ ἀσματικὲς πρακτικὲς στὴν κρητικὴ διάλεκτο τῆς πρώιμης Ἀναγέννησης: Τὸ μουσικὸ λεξιλόγιό τοῦ Στέφανου Σαχλίκη», *Μουσικὸς Ἑλληνομνημῶν* 3 (Μάιος- Αὐγούστος 2009), σ. 29-33.
5. Estienne de Lusignan, *Description de toute l'Isle de Cypre, et des Rois, Princes, et Seigneurs, tant Payens que Chrestiens*,

*qui ont commandé en icelle*, Paris, Guillaume Chaudière, 1580, φ. 220<sup>v</sup>.

6. Γιὰ τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Λεονταρίτη βλ. Γεώργιος Μέντζος, *Ἡ δεύτερη συλλογὴ μοτέτων τοῦ Φραγκίσκου Λεονταρίτη – Βενετία 1566: Σχόλια – ἀποκατάσταση ἑλλειπῶν μοτέτων καὶ ἔκδοση σὲ σημερινὴ σημειογραφία*, Διπλωματικὴ ἐργασία, Ἀριστοτελεῖο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1997· Ἐπαμεινώνδας Μακρυγιάννης, «Ἡ Λειτουργία *Je Prends en Grez* τοῦ Λεονταρίτη καὶ ἡ θεματικὴ τῆς οἰκογένειας», *Μουσικὸς Λόγος* 3 (2001), σ. 3-12· Miranda Caldi, *The Masses of Franciscos Leonaritis (c.1516-1572): A Scholarly Edition together with Thirty-eight Motets and Accompanying Historical and Stylistic Commentary*, Διδακτορικὴ διατριβή, The University of York, 2002· Κωνσταντῖνος Μαυρογένης, *Οἱ λειτουργίες τοῦ Φραγκίσκου Λεονταρίτη: Ἀνάλυση καὶ συγκριτικὴ μελέτη σὲ σχέση μὲ τὶς ἐξάφωνες καὶ ὀκτάφωνες λειτουργίες τῆς περιόδου μὲ ἔμφαση στοὺς συνθέτες τῆς βαυαρικῆς αὐλῆς κατὰ τὴν ἡγεμονία τοῦ δούκα Ἀλβέρτου Ε'*, Διδακτορικὴ διατριβή, Ἑθνικὸ & Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν, 2009.
7. Museo Correr, Venezia, MCC, Provenienze Diverse, no. 837/25.



χρει να είναι περισσότερο ή πρακτική εφαρμογή μιᾶς θεωρητικής πρότασης «ἀρμονικῆς, μελωδικῆς καὶ ρυθμικῆς ἀλλαγῆς τοῦ βυζαντινοῦ μέλους»<sup>8</sup> τοῦ Ἱερώνυμου παρὰ νὰ ἀντικατοπτρίζει οὐσιαστικά τὴ μουσικὴ πράξη. Ἀλλωστε, ἡ πραγματεία τοῦ Ἱερώνυμου πὺν περιέχει τὸ «ᾠ Πάσχα τὸ μέγα» γράφτηκε μετὰ τὴ φυγὴ τοῦ συνθέτη ἀπὸ τὴν Κύπρο καὶ μετὰ τὶς μουσικὲς του σπουδὲς μετὸν μεγάλο θεωρητικὸ τῆς μουσικῆς Gioseffo Zarlino. Ἄν ὅμως εἶναι κάτι πὺν σχετίζεται μετὴ μουσικὴ πράξη στὴν Κύπρο, καὶ παρουσιάζει μεγάλο ἐνδιαφέρον, αὐτὸ εἶναι ἡ ὑπαρξὴ μιᾶς συλλογῆς μαδριγαλίων τοῦ Καλαβρέζου Giandomenico Martoretta μετὴ τίτλο *Il terzo libro di madrigali* (Βενετία, Antonio Gardano, 1554) καὶ κυρίως ἓνα συγκεκριμένο ἀπὸ τὰ μαδριγάλια πὺν περιλαμβάνονται στὴ συλλογὴ μετὴ τίτλο «O pothos is dio chijli curellena».

Οἱ πρῶτες οὐσιαστικὲς ἀναφορὲς πὺν ἄρχισαν νὰ κάνουν γνωστὸ στοὺς σύγχρονους μελετητὲς τὸ ὄνομα τοῦ Martoretta ἔγιναν ἀπὸ τὸν Alfred Einstein καὶ τὸν James Haar.<sup>9</sup> Πέραν τούτων, οἱ ὁποιοσδήποτε πληροφορίες διαθέτουμε σχετικὰ μετὸν Martoretta ὀφείλονται, κατὰ κύριο λόγο, στὴν ἔρευνα τῆς Maria Antonella Balsano.<sup>10</sup> Ὁ Martoretta

γεννήθηκε στὴ Μίλητο τῆς Καλαβρίας περὶ τὸ 1515. Ὁ καταστροφικὸς σεισμὸς πὺν ἔγινε στὴν περιοχὴ τὸ 1783 εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα νὰ χαθοῦν οἱ ἀρχειακὲς πηγὲς πὺν θὰ μπορούσαν νὰ μᾶς δώσουν στοιχεῖα σχετικὰ μετὴ τὴν ἀκριβῆ ἡμερομηνία γέννησῆς του καὶ τὴν πρῶμὴ ἐκπαίδευσή του. Ὁλοκλήρωσε τὶς μουσικὲς του σπουδὲς στὴ Βενετία καὶ τὴ Ρώμη καὶ τὰ πρῶτα του ἔργα – ἓνα τρίφωνο μαδριγάδι («In un bel prato fiorett' adorno») καὶ ἓνα τετράφωνο («O fortunato augello») – βρῆκαν τὸ δρόμο πρὸς τὸ τυπογραφεῖο τὸ 1541<sup>11</sup> καὶ

domenico Martoretta, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci* – 1552, Firenze, Leo S. Olschki, 1988, σ. ix-xxviii· «Due “leggiadri animaletti”»: Martoretta e Lupacchino», στὸ *Fra oralità e scrittura: studi sulla musica calabrese*, ἐπιμέλεια Ignazio Macchiarella, Lamezia Terme, Ama Calabria, 1995, σ. 47-73· «Dialogo immaginario tra Vincenzo da Pavia e donna Giulia Moncada Barrese marchesa di Pietraperzia nel giorno 21 di novembre dell'anno 1556 in Palermo», στὸ *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, ἐπιμέλεια Teresa Viscuso, Palermo, Ediprint, 1999, σ. 119-25· «I madrigali spirituali nella produzione della scuola polifonica siciliana», στὸ *Tra Scilla e Cariddi. Le rotte mediterranee della musica sacra tra Cinque e Seicento*, ἐπιμέλεια Nicolò Maccavino & Gaetano Pitarresi, Atti del Convegno di studio (Reggio Calabria-Messina, 28-30.05.2001), Reggio Calabria-Messina, 2003, Edizioni dell'Conservatorio di Musica F. Cilea, τ. i: σ. 13-46· «The Cypriot Madrigals of Gian Domenico Martoretta», ἀδημοσίευτη ἀνακοίνωση στὸ *First Biennial Euro-Mediterranean Music Conference*, Cyprus Music Institute (Nicosia, 18-20.09.2009)· «Γιὰ τὸ μουσικὸ ἔργο τοῦ Giandomenico Martoretta (γεν. 1515)», ὑπὸ δημοσίευση στὰ *πρακτικὰ του Διεθνoῦς Ἐπιστημονικοῦ Συνεδρίου Διὰ ἐνθύμησην καιροῦ καὶ τόπου: Λογοτεχνικὲς Ἀποτυπώσεις τοῦ Κόσμου τῆς Κύπρου, Πανεπιστήμιο Κύπρου (Λευκωσία, 6-9.10.2012)*. Βλ. ἐπίσης, Katarina Livljanić, «Madrigali Gian Domenica Martorette, talijanskog skladatelja 16. stoljeka, posveceni nekim uglednicima Poreca, Zadra i Dubrovnika», *Arti musices* 21 (1990), σ. 45-58· Gaetano Pitarresi, «“Accipies igitur has Dominici tui Camaenas”»: Il Primo libro delle Sacrae Cantiones a cinque voci di Giandomenico Martoretta» στὸ Maccavino & Pitarresi, ὁ.π., σ. 47-84· τέλος, κατὰ τὴ διάρκεια συγγραφῆς τοῦ παρόντος, ἀναρτήθηκε στὸ διαδίκτυο (14.10.2014) τὸ David Pinto, «Questions and answers for a Greek madrigal», <<https://www.scribd.com/doc/242949940/Questions-and-Answers-for-a-Greek-Madrigal>>.

11. *Di Constantio Festa il primo libro de' madrigali a tre voci con la gionta de quaranta madrigali di Ihan Gero*, Venezia, Antonio Gardano, 1541, ἀρ. 1 [ἀδέσποτο]. Σὲ μεταγενέ-

8. Παναγιώτης Ἀ. Ἀγαπητός, «Ἱερώνυμος ὁ Κύριος: ἓνας γραφέας καὶ μουσικὸς τῆς Ὀψιμῆς Ἀναγέννησης» στὸ *Ἡ Ἑλληνικὴ γραφὴ κατὰ τοὺς 15<sup>ο</sup> καὶ 16<sup>ο</sup> αἰῶνες*, ἐπιμέλεια Σοφία Πατούρα, Ἀθήνα, Ἐθνικὸ Ἰδρυμα Ἑρευνῶν, Ἰνστιτοῦτο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν, 2000, σ. 283-300: 292· βλ. ἐπίσης Oliver Strunk, «A Cypriote in Venice» στὸ *Natalicia Musicologica: Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, ἐπιμέλεια Björn Hjelmberg & Søren Sørensen, København, W. Hansen, 1962, σ. 101-13.

9. Alfred Einstein, *The Italian madrigal*, 3 τόμ., Princeton, Princeton University Press, 1949, τ. i: σ. 193, 208· τ. ii: σ. 527, 625· James Haar, «The Note Nere Madrigal», *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), σ. 22-41. Ἔχει προηγηθεῖ ἡ ἀναφορὰ σὲ μαδριγάλια τοῦ Martoretta ἀπὸ τοὺς Theodor Kroyer (*Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, σ. 78) καὶ Joseph S. Levitan («Ockeghem's Clefless Compositions», *The Musical Quarterly* 23 (1937), σ. 440-64: 462-4), ἀλλὰ μόνο ἐπιγραμματικά καὶ ἀποκλειστικά γιὰ θέματα χρωματισμοῦ σὲ σχέση μετὸς συνδυασμοὺς κλειδιῶν.

10. Maria Antonella Balsano, «“La Martoretta di Calabria” e gli inizi della scuola polifonica siciliana», στὸ *Polifonisti calabresi dei secoli XVI e XVII*, ἐπιμέλεια Giuseppe Donato, Roma, Torre d' Orfeo 1985, σ. 35-77· «Gli elisi siciliani della Martoretta di Calabria», εἰσαγωγικὸ σημείωμα στὴν ἐπιμελημένη ἀπὸ τὴν ἴδια ἔκδοση Gian-

1544<sup>12</sup> αντίστοιχα. Τὸ 1548 ἐκδόθηκε ἡ πρώτη προσωπική του συλλογή πού περιλάμβανε 30 μαδριγάλια (ἓνα ἐκ τῶν ὁποίων σὲ τέσσερα μέρη καὶ ἓνα σὲ δύο μέρη). Ἦταν ἀφιερωμένη στὸν Κόμη Francesco Moncada de Luna τῆς Catalaniscetta, ὁ ὁποῖος ἦταν μέλος μιᾶς ἀπὸ τὶς πρὶς ἰσχυρὲς οἰκογένειες τῆς Σικελίας καὶ στοῦ ὁποῖου τὴν ὑπηρεσία βρισκόταν ὁ Martoretta.<sup>13</sup> Τὸ 1552 ἀκολούθησε ἡ δευτέρα προσωπική του συλλογή μὲ τίτλο *Secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci* (Βενετία, Antonio Gardano),<sup>14</sup> ὅπου γινόταν χρῆση τῆς χρωματικῆς σημειογραφίας (*notte nere*). Οἱ ἐπιμέρους ἀφιερώσεις πού ὑπάρχουν στὰ 29 μαδριγάλια τῆς συλλογῆς καταδεικνύουν ὅτι ὁ Martoretta εἶχε δημιουργήσει μιὰ κοινωνικὴ δικτύωση πού ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τῆς Σικελίας καὶ τῆς οἰκογένειας Moncada, καθὼς γίνεται ἀναφορὰ σὲ δεσπόζουσες προσωπικότητες ἀπὸ τὴν Καλαβρία, τὴν Ἀπουλία, τὴ Νάπολη, τὴ Δαλματία καὶ ἄλλοι.<sup>15</sup>

Δύο χρόνια ἀργότερα, τὸ 1554, ἐκδόθηκε ἡ τρίτη συλλογή μαδριγαλιῶν γιὰ τέσσερις φωνές τοῦ Martoretta.<sup>16</sup> Ἀκολουθώντας τὴν ἐκδοτικὴ παράδοση πολυφωνικῆς μουσικῆς, ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα τεύχη, ἓνα γιὰ κάθε φωνή (*cantus/altus/tenor/bassus*). Κάθε τεῦχος ἀριθμεῖ 16 φύλλα διαστάσεων 12 x 15 ἐκ., φέρει στὸ πάνω μέρος τῆς προμετωπίδας τὴ φωνὴ στὴν ὁποία ἀντιστοιχεῖ καὶ ἀκολουθεῖ ὁ πλήρης τίτλος τῆς ἐκδόσεως:

στερες ἐκδόσεις ἀποδίδεται στὸν Martoretta (*Quaranta madrigali di Ihan Gero, Venezia, Antonio Gardano, 1543, ἀρ. 1*), ἀλλὰ καὶ στὸν Costanzo Festa (*Il vero libro di madrigali, Venezia, [Girolamo Scotto], 1547, ἀρ. 31*). Γιὰ τὴν πατρότητα τοῦ ἔργου βλ. Balsano «La Martoretta di Calabria», σ. 43· Ian Fenlon & James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, σ. 231-7 καὶ Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572)*, New York, Oxford University Press, 1998, σ. 355-7, 431-2.

12. Jaques Arcadelt, *Il quinto libro di madrigali*, Venezia, Antonio Gardano, 1544, ἀρ. 9.
13. *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, Girolamo Scotto, 1548· σῶζονται μόνο τὰ τεύχη τοῦ Cantus καὶ τοῦ Tenor (Bernstein, ὁ.π., σ. 365).
14. Σύγχρονη ἐκδοση σὲ ἐπιμέλεια τῆς Balsano, Giandomenico Martoretta, *Il secondo libro*, ὁ.π.
15. Balsano, «Gli elisi siciliani», ὁ.π., σ. xix-xxi.
16. Σῶζονται δύο πλήρη ἀντίτυπα τῆς συλλογῆς καὶ φυλάσσονται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Αὐστρίας (A-Wn) καὶ τὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βαυαρίας (D-Mbs).

DEL MARTORETTA | IL TERZO LIBRO DI MADRIGALI | A quattro Voci, Con cinque Madrigali del Primo Libro da lui Nouamente | corretti, et dati in luce, Col Titolo di coloro per cui li ha composti. | A QVATRO [διακριτικὸ σύμβολο τοῦ Gardano] VOCI | In Venetia Apresso di | Antonio Gardane.

Στὴν πίσω ὄψη τοῦ ἐμπροσθόφυλλου ἀπαντᾶται τὸ προλογικὸ σημείωμα τοῦ συνθέτη, τὸ ὁποῖο παρατίθεται ἐδῶ σε μετάφραση, καὶ τὸ ὁποῖο μᾶς δίνει ὅχι μόνο ἐνδιαφέροντα βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν συνθέτη ἀλλὰ καὶ μιὰ εἰλικρινῆ περιγραφὴ τῶν ἀρετῶν τοῦ Πέτρου Συγκλητικοῦ,<sup>17</sup> στὸν ὁποῖο ἀφιερώνει τὴ συλλογή:

#### ΣΤΟΝ ΛΑΜΠΡΟ ΚΑΙ ΓΕΝΝΑΙΟΔΩΡΟ ΚΥΡΙΟ ΠΕΤΡΟ ΣΥΓΚΛΗΤΙΚΟ ΕΥΓΕΝΗ ΠΠΙΟΤΗ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Τόσο μεγάλη εἶναι ἡ ὑποχρέωση πού αἰσθάνομαι καὶ πού θὰ αἰσθάνομαι γιὰ τὴν Ἐξοχότητά σας, πού πιστεύω ὅτι ποτὲ δὲν θὰ μπορέσω νὰ τὴν ξεπληρώσω πλήρως. Δὲν πρόκειται νὰ σταματήσω νὰ ἀναφέρομαι, μὲ κάθε δυνατό σὲ μένα τρόπο, στὶς εὐτυχεῖς στιγμὲς πού, χάρις στὴν εὐγενέστατη φύση σας, ἀπόλαυσα ἐπιστρέφοντας [στὴν Κύπρο] μετὰ τὴν ἱερὴ γῆ. Μὲ ἀγάπη μὲ φιλοξενήσατε στὸν οἶκο σας, μοῦ συμπεριφερθήκατε μὲ τὸν καλύτερο δυνατό τρόπο καὶ μοῦ παρείχατε ὅλες τὶς ἀνέσεις καθ' ὅλη τὴν παραμονή μου μαζί σας στὴν Κύπρο. Μοῦ δείξατε ὅλους τοὺς θεσπέσιους, εὐχάριστους καὶ ξακουστοὺς τόπους στὸ νησί. Ἐνῶ, ἐπίσης χάρις σὲ σᾶς, γνώρισα καὶ τὸν μεγάλο Τοῦρκο μὲ τὶς ἐντυπωσιακὲς, παντοδύναμες στρατιὲς στὴν πολυπληθὴ καὶ ἀρχαιοτάτη Πόλη τοῦ Χαλεπιοῦ. Ἐκεῖ, λοιπόν, εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσω τὸ ἀξέχαστο καὶ ἀσύλληπτο θέαμα τῆς τελετῆς τῶν Σούφι, ἄξιο κάθε θαυμασμοῦ.

Τώρα, Κύριέ μου, δὲν ἐπιθυμῶ νὰ συνεχίσω νὰ ἀπαριθμῶ τὶς ἀμέτρητες χαρὲς πού γνώρισα μαζί σας, Ἐξοχότατε, χάρις στὴν τόσο γενναιοδωρὴ ψυχὴ σας. Ἀπὸ τὴ χαμηλὴ μου θέση ἔχω ἀφοσιωμένα ἀφιερῶσει τὸ βιβλίό μου μὲ μαδριγάλια, μονάχα ὡς δείγμα εὐγνωμοσύνης τῶν ἀτελείωτων ὑπηρε-

17. Παρόλο πού εἶναι σύνθηες στὶς ἐκδόσεις τῆς ἐποχῆς νὰ ἐξαίρονται οἱ ἐκάστοτε ἢ δυνητικοὶ μαικῆνες τῶν μουσικῶν, προκειμένου νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἡ εὐνοία τους, αὐτὸ δὲ φαίνεται νὰ ἰσχύει γιὰ τὴν περίπτωσή τοῦ Πέτρου Συγκλητικοῦ. Ὁ Martoretta ὑπῆρξε ἀπλῶς φιλοξενούμενος στὴν Κύπρο, κατὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἰταλία ἀπὸ τοὺς Ἁγίους Τόπους, χωρὶς νὰ ἔχει προσδοκίες ἀποκατάστασης καί, ἐπομένως, οἱ περιγραφές του μόνο εἰλικρινεῖς μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν.

σιῶν σας [πρὸς ἐμένα] καὶ τῆς ὑποχρέωσης ποὺ θὰ αἰσθάνομαι γιὰ πάντα ἀπέναντί σας. Ἐπειδὴ χάρις σὲ σᾶς γνώρισα πράγματα ἐξαίσια, σπάνια καὶ ἀξιοπερίεργα, αἰσθάνομαι τὴν ὑποχρέωση νὰ κάνω τὸ λαμπρὸ σας ὄνομα γνωστὸ σὲ ὅλο τὸν κόσμο ὡς ἀληθινὴ μαρτυρία τοῦ ὅτι ὅλοι οἱ Ἄρχοντες καὶ οἱ περίφημοι Ἱππότες ποὺ γνώρισα σὲ διάφορα Βασίλεια καὶ σὲ Αὐλὲς δικαίως πρέπει νὰ θελήσουν νὰ μοιάσουν σὲ σᾶς καθὼς καὶ στὴν ἀρετὴ τῆς Ἐξοχότητάς σας.

Στὴ χάρη σας ταπεινὰ ὑποκλίνομαι. Βενετία, τελευταία ἡμέρα τοῦ Ἰουνίου 1554.

Ὁ ἀφοσιωμένος Ὑπηρέτης τῆς Ἐξοχότητάς σας,  
Giandomenico Martoretta

Ἡ συλλογὴ περιλαμβάνει 24 μαδριγάλια, τέσσερα ἐκ τῶν ὁποίων ἀποτελοῦνται ἀπὸ δύο μέρη, ἐνῶ στὴν τελευταία σελίδα τοῦ κάθε τεύχους ὑπάρχει πίνακας περιεχομένων (μὲ ἐξαίρεση αὐτὴ τοῦ bassus στὴν ὁποία ἀπεικονίζεται τὸ διακριτικὸ σύμβολο τοῦ Gardano):

### Περιεχόμενα τοῦ *Terzo libro di madrigali* τοῦ Martoretta

| α.ἀ. | Incipit                                                                                                                           | Ποιητὴς      |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
| 1    | Ultimi miei sospiri                                                                                                               | L. Martelli  |
| 2    | O messaggi del cor, sospiri ardenti                                                                                               | L. Ariosto   |
| 3    | La rete fu di queste fila d' oro (1 <sup>a</sup> parte)<br>Per la dolce cagion del languir mio (2 <sup>a</sup> parte)             | Ariosto      |
| 4    | Nuova di Leda figlia, con tua nuova bellezza (1 <sup>a</sup> parte)<br>E tutta Cipri dice, o Helena felice (2 <sup>a</sup> parte) |              |
| 5    | Non puns' ars' o legò stral (1 <sup>a</sup> parte)<br>E trafitt' e combust' e avvint' in modo (2 <sup>a</sup> parte)              |              |
| 6    | Quegli occhi, re del ciel, ch' a un guardo pio                                                                                    | P. Aretino   |
| 7    | Donna bella sopr' ogni maraviglia                                                                                                 |              |
| 8    | Madonna, son tanti anni ch' in speme mi notrite                                                                                   |              |
| 9    | O Pothos is dio chijli curellena<br>[A mezzo due vermigli e fresche rose]                                                         |              |
| 10   | Deh morte, tarda il tuo veloce corso                                                                                              | L. Cassola   |
| 11   | Per fiorite campagn' e verdi prati (1 <sup>a</sup> parte)<br>Per boschi et ermi (2 <sup>a</sup> parte)                            | G.A. Pantera |
| 12   | Seguimi pur nel mond' e nell' inferno                                                                                             | L. Tansillo  |
| 13   | Lascia, dolente cor, la dur' impresa                                                                                              |              |
| 14   | Non tender più la rete ch' annodavi                                                                                               | Tansillo     |
| 15   | I dorati capelli, donna, mi desti                                                                                                 |              |
| 16   | Cortesia mi perdoni et umiltade                                                                                                   | Tansillo     |
| 17   | Canzon, se mai fra donne e cavalieri                                                                                              | Tansillo     |
| 18   | Quel rubin, quelle perle et quelle note                                                                                           | Tansillo     |
| 19   | Deh dove senza me, dolce mia vita, rimasa se                                                                                      | Ariosto      |
| 20   | Occhi vaghi e leggiadri                                                                                                           |              |
| 21   | Di furt' ancor ogn' altro vitio rio                                                                                               | Ariosto      |
| 22   | Vergine sacra, che sola sei quella                                                                                                | Petrarca     |
| 23   | Occhi del pianger molli                                                                                                           |              |
| 24   | I' piangh' et ell' il volto                                                                                                       | Petrarca     |

Ἀπὸ τὰ 24 μαδριγάλια τῆς συλλογῆς, πέντε εἶχαν συμπεριληφθεῖ στὸ *Primo libro* τοῦ 1548 (ἀρ. 13, 19, 20, 21 καὶ 23). Κάθε μαδριγάδι εἶναι ἀφιερωμένο σὲ μιὰ σημαντικὴ προσωπικότητα τῆς ἐποχῆς, δέκα ἀπὸ τίς ὁποῖες προέρχονται ἀπὸ τίς ἀνώτερες κοινωνικὲς τάξεις τῆς Κύπρου: Εὐγένιος Συγκλη-

τικὸς (ἀρ. 1), Ἰάκωβος Δενόρες (ἀρ. 2), Πέτρος Συγκλητικὸς (ἀρ. 3), Ἑλένα Συγκλητικὴ (ἀρ. 4),<sup>18</sup>

18. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ἡ ἐνέργεια ποὺ γίνεται στίς ἀφιερώσεις τῶν τεσσάρων πρώτων μαδριγαλιῶν σὲ Κύ-



Zacco Gimel (άρ. 7), Ἰωάννης Συγκλητικός (άρ. 9), Mutio Συγκλητικός (άρ. 9), Ἐκτωρ Ποδοκάθαρτος (άρ. 12), Gasparo Palol (άρ. 15) καὶ Tutio Costanzo (άρ. 18).

Ἀπὸ τὰ δέκα αὐτὰ μαδριγάλια ἀξίζει νὰ σταθοῦμε λίγο στὸ ὑπ' ἀρ. 4 («Nuova di Leda figlia») ποὺ ἀφιερώνεται στὴν Ἑλένα Συγκλητική. Ἄν καὶ ἀγνώστου πατρότητος, τὸ ποίημα γράφτηκε προφανῶς στὴν Κύπρο καθὼς ἀναφέρεται στοὺς γάμους τῆς μὲ τὸν Πέτρο Συγκλητικό. Τόσο στὴν prima parte ὅσο καὶ τῇ seconda, τὸ ποιητικὸ κεί-

μενο ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ madrigale τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰώνα: δὲν ἀκολουθεῖται κάποια προκαθορισμένη μετρικὴ μορφή, ἑπτασύλλαβοι στίχοι συνυπάρχουν μὲ ἐνδεκασύλλαβους, κάποιοι ἀπὸ αὐτοὺς μένουν χωρὶς ὁμοιοκαταληξία, ἐνῶ οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι εἶναι ἐνδεκασύλλαβοι μὲ ζευγαρωτὴ ὁμοιοκαταληξία. Τέλος, στὸ «Nuova di Leda figlia», χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἐπανάληψη τοῦ «νέου» (puono, puona κ.λπ.) σὲ κάθε στίχο, τονίζοντας τὸ στοιχεῖο τοῦ νεωτερικοῦ καὶ τῇ δύναμει ποὺ ἐνέχει τὸ καινούργιο σὲ σχέση μὲ τὸ παλαιό:

[Prima parte]

Nuova di Leda figlia,  
con tua nuova bellezza  
empi ciascun di nuova meraviglia.  
Alle tue nozze nuove  
dal ciel si nuova gioia entro noi piove  
che in nuovi accent e di nuova dolcezza  
siam spinti nuovamente a palesarla;  
suo desir nuov' ognun per noi ti parla.

Νέα τῆς Λήδας κόρη,<sup>19</sup>  
μὲ τὴν καινούρια σου ὁμορφιά  
γεμίζεις τὸν καθένα [μας] μὲ νέα θαύματα.  
Μὲ τοὺς νέους γάμους σου  
ἀπ' τὸν οὐρανὸ τέτοια νέα χαρὰ πέφτει ἀνάμεσά μας  
ποὺ μὲ νέους τόνους καὶ νέα γλύκα  
βιαζόμαστε ἐκ νέου νὰ τὴν δημοσιοποιήσουμε  
γιὰ τὴν καινούρια ἐπιθυμία του ὁ καθένας μας σοῦ μιλάει.

Ἀνάμεσα στὰ μαδριγάλια τῆς συλλογῆς ὅμως, αὐτὸ πού, γιὰ ποικίλους λόγους, παρουσιάζει τὸ

μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον εἶναι τὸ ὑπ' ἀρ. 9 ποὺ ἀπεικονίζεται στὴν ἀκόλουθη εἰκόνα.

Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ ἑνατο μαδριγάρι τοῦ Terzo libro di madrigali τοῦ Martoretta (τεῦχος Cantus, σ. 12)

πρὶν εὐγενεῖς, καθὼς προηγοῦνται αὐτοὶ ποὺ φέρουν τοὺς ὑψηλότερους τίτλους εὐγενείας: τὸ πρῶτο ἀφιερώνεται σὲ μέλος τῆς πιδὶ ἰσχυρῆς (οἰκονομικὰ τουλάχιστον) οἰκογένειας τῆς Κύπρου, στὸν Εὐγένιο Συγκλητικό, πρωτότοκο υἱὸ τοῦ κόμη Rochas Ἰάκωβου Συγκλητικοῦ καὶ νόμιμο διάδοχο τοῦ τίτλου· τὸ δεύτερο στὸν Ἰάκωβο Δενόρες, πρωτότοκο υἱὸ τοῦ κόμη τῆς Τρίπολης Ἀλβίζε Δενόρες καὶ νόμιμο διάδοχο τοῦ τίτλου· τὸ τρίτο στὸν Πέτρο Συγκλητικό, τὸν οἰκοδεσπότη του καὶ τὸ τέταρτο στὴ σύζυγό του.

19. Πολὺ ὠραῖος παραλληλισμὸς τῆς Ἑλένας Συγκλητικοῦ (ὡς νεότερης κόρης τῆς Λήδας) μὲ τὴν Ὠραία Ἑλένη. Στους δύο τελευταίους στίχους τῆς seconda parte ἡ ὁμορφία τῆς ἐξαίρεται ἀκόμα περισσότερο, ἀφοῦ συγκρίνεται μὲ τὴν Ἀφροδίτη: «a Venere non più sarei devoto | m'a te sol porgeremo i nostri voti» («τῆς Ἀφροδίτης δὲν θὰ εἴμαστε ἄλλο λάτρεις | ἀλλὰ σὲ σε-να μόνον θὰ προσφέρουμε τὰ τάματά μας»).



Τὸ μαδριγάλι φέρει δύο κείμενα, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ ἓνα, ἂν καὶ τυπωμένο μὲ λατινικούς χαρακτήρες, εἶναι στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα καὶ συγκεκριμένα στὴν κυπριακὴ διάλεκτο (τὸ ἄλλο εἶναι στὴν ἰταλική). Τὸ ποίημα ποὺ ἔχει χρησιμοποιήσει ὁ Martoretta ἀπαντᾶται καὶ σὲ μιὰ ἀνώνυμη χειρόγραφη ποιητικὴ ἀνθολογία τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰώνα, τῆς ὁποίας ἡ ὑπαρξὴ εἶναι

Martoretta 1554<sup>21</sup>

O Pothos is dio chijli curellena  
Margaritaria capos' affendevgi  
Dichni me techni chi echij ta crimena  
Catha na theli capius na doxevgi  
Apu dio matia stecun vlepimena  
Che m' enan tition nomon ta chivevgi  
Chi otis ia china na scalepsi chnari  
Vurga ta matia camnun to lithari

Γιὰ τὰ δύο κείμενα ἀξίζει νὰ γίνουν ὀρισμένες παρατηρήσεις, οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν νὰ ὀδηγήσουν στὴν ἐξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων. Ἡ χρῆση ἢ παράλειψη τοῦ τελικοῦ -ν στὸ κείμενο τοῦ Martoretta ἀνάγεται στὴ Φωνητική: ὅταν βρίσκεται στὸ τέλος ἢ στὴν τομὴ τοῦ στίχου δὲν καταγράφεται, καθὼς, εἰδικὰ στὶς παροξύτονες λέξεις (ὅπως εἶναι οἱ συγκεκριμένες), δὲν προφέρεται ὡς ξεχωριστὸ στοιχεῖο (στ. 3, 7 καὶ 8)· ἀντιθέτως, ὅταν εἶναι σὲ συνεκφορά, ἀκόμα καὶ ὅταν ἡ ἐπόμενη λέξη ξε-

γνωστὴ στοὺς μελετητὲς τῆς κυπριακῆς λογοτεχνίας ἤδη ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα.<sup>20</sup> Πρόκειται γιὰ μιὰ ottava toscana ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀκτὼ ἐνδεκασύλλαβους στίχους μὲ τοὺς πρῶτους ἑξὶ σὲ πλεκτηὶ ὁμοιοκαταληξία καὶ τοὺς δύο τελευταίους σὲ ζευγαρωτὴ. Τὸ ποίημα παρατίθεται παρακάτω ὅπως ἀποτυπώνεται στὶς δύο πηγές:

Χειρόγραφο Μαρκιανῆς βιβλιοθήκης  
(Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου, ἀρ. 41)<sup>22</sup>

Ὁ πόθος εἰς δυὸ χεῖλη κουρελλένα  
μαργαριτάρια κάποσα φυτεύγει,  
δείχνει μὲ τέχνην κ' ἔχει τα χωσμένα  
κάθα ποὺ θέλει κάποιον νὰ δοξεύγῃ·  
ἀποὺ δυὸ μμάτια στέκουν βλεπτημένα  
καὶ μ' ἓναν τίτιον μόδον τὰ κηβεύγει  
κι ὅτις γιὰ κεῖνα νὰ σκαλέψῃ χνάριν  
βουργὰ τὰ μμάτια κάμνουν τὸλ λιθάριν.

κινᾷ ἀπὸ -ν (στ. 6), τότε καταγράφεται. Στὸν στίχο 1 τὸ ρήμα «φυτεύγει» τοῦ κυπριακοῦ χειρογράφου ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ «ἀφεντεύγει»· στὸν στίχο 2 ἡ μετοχὴ «χωσμένα» ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὴ μετοχὴ «κρυμμένα»· στὸν στίχο 3 τὸ «κάθα ποὺ θέλει κάποιον» ἔχει γίνῃ «κάθα νὰ θέλει κάποιους»· στὸν στίχο 6 τὸ οὐσιαστικὸ «μῶδος» (τρόπος) ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ τὸ «νόμος». Μὲ βάση αὐτά, οἱ δύο ἐκδοχὲς παρατίθενται παρακάτω μὲ μεταφορὰ στὴν κοινὴ μας γλῶσσα:

20. Μαρκιανὴ βιβλιοθήκη, Βενετία, Venetus App. Gr. IX, 32 (=1287), φ. 19ν. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ χειρογράφου ἔγινε γνωστὴ ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο Ν. Σάθα τὸ 1873 (Χρονογράφοι βασιλείου Κύπρου, Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη τόμ. 2, Βενετία, τυπ. Χρόνου, σ. ρμ'), ἐνῶ ὁ Émile Legrand δημοσίευσε πρῶτος μεγάλο τμήμα τοῦ χειρογράφου ὑπὸ τὸν τίτλο *Poésies Erotiques en Dialecte Chypriote* (Paris, Maisonneuve & Cie, 1881). Ἡ πρώτη ὀλοκληρωμένη κριτικὴ ἐκδόση μὲ γαλλικὴ μετάφραση τῶν ποιημάτων ἔγινε τὸ 1952 ἀπὸ τὴ Θέμιδα Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου (*Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d'amour en dialecte chypriote, d'après un manuscrit du XVIe siècle* Ἀθήνα, [Institut français d'Athènes]). Δεύτερη βελτιωμένη ἐκδόση ἀκολούθησε τὸ 1975 (Paris, Les Belles Lettres), ἐνῶ ἓνα χρόνο ἀργότερα (1976) τυπώθηκε στὴν Ἀθήνα ἑλληνικὴ ἐκδόση (*Ὁ Πετράρχισμός στὴν Κύπρο: Ρίμες ἀγάπης*), ἡ ὁποία περιλαμβάνει τὰ ποιήματα στὸ πρωτότυπο καὶ μετάφρασή τους στὰ νέα ἑλληνικά.

21. Ὁ ἰδιότυπος μεταγραμματισμὸς τοῦ πρωτοτύπου ἔχει διατηρηθεῖ μὲ ἐξαίρεση τὸ «j», τὸ ὁποῖο ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ «s», καὶ τὸ «u», ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ «v», ὅπου

αὐτὸ ἀπαιτεῖται. Γιὰ τὸ λατινικὸ μεταγραμματισμὸ τοῦ κειμένου, βλ. Pinto, «Questions and answers», ὅπου ὁ μεταγραμματισμὸς ἀποτελεῖ τὸ κύριο θέμα διαπραγματεύσεως.

Σχόλια:

1 Pothos: ἡ χρῆση κεφαλαίου δὲν προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ καθὼς, σύμφωνα μὲ τὴν ἐκδοτικὴ παράδοση τῆς ἐποχῆς, ὁ χαρακτήρας ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ἀρχίγραμμα καταχωρεῖται μὲ κεφαλαῖο. Ἄν καὶ στὸν πίνακα περιεχομένων ἡ λέξη ἀποτυπώνεται μὲ πεζὸ γράμμα, προτιμήθηκε ἡ χρῆση τοῦ κεφαλαίου, καθὼς ἀποδίδει καλῶς τὴν ἰδιάζουσα σημασία καὶ πολυσημία τῆς λέξης | is dio: isdio | chijli: chij li || 2 affendevgi: altus, στὴν ἐπανάληψη affendavgi || 3 me techni chi echij: metechni chie chij || 4 na theli: altus, στὴν ἐπανάληψη nateli || 5 Apu dio: Apudio | stecun vlepimena: stecu vlepimena || 6 Che m' ena tition: chie me ne titition | ta chivevgi: tachivegi || 7 Chi otis ia china: Chio tis iachina || 8 ta matia camnun to: tamatia camnundo.

22. Ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ποιήματος στὴ συλλογὴ τοῦ Martoretta δὲν εἶχε πέσει στὴν ἀντιληψὴ τῆς Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλλίδου καὶ δὲν ἀναφέρεται στὴν κριτικὴ τῆς ἐκδόσης.

Ὁ Πόθος γὰρ δυὸ χεῖλη κοραλλένια,  
ἀφεντεύει κάμποσα μαργαριτάρια,  
μὲ τέχνη τὰ δείχνει καὶ τὰ κρύβει  
κάθε φορὰ ποὺ θέλει κάποιους νὰ τοξέψει·  
δυὸ μάτια εἶναι οἱ φύλακές τους  
κι μὲ ἓνα τέτοιο νόμο τὰ διαφυλάττει:  
ὅποιοι γιὰ κεῖνα θελήσει καὶ μόνο νὰ σαλέψει,  
τὰ δυὸ μάτια γοργὰ τὸν κάνουν πέτρα.

Οἱ διαφορὲς στὶς δύο ἀποδόσεις εἶναι λεπτὲς ἀλλὰ οὐσιαστικές. Στὴν περίπτωσιν τοῦ κυπριακοῦ χειρογράφου, ὁ Ἑρωτας (Πόθος) ἐμφανίζεται ὡς πρωταίτιος καὶ ὑποκινητὴς: ὁ ἴδιος – ὡς ἄλλος σπορέας – «φυτεύει» μαργαριτάρια, «χωσμένα» σὲ εὐφορα κοραλλένια χεῖλη. Ὁ ἴδιος τα φυλάσσει καὶ «μεριμνᾷ» γιὰ τὴν προστασία τους ἀπὸ τὸν ἐπίδοξο μνηστήρα. Ἀντιθέτως, στὴν περίπτωσιν τοῦ Martoretta, ὁ Πόθος παρουσιάζεται ὡς κυ-

In mezzo due vermiglie e fresche rose  
Più Per l' oriental' Amor possiede  
E con tal' arte hor most'r' hor tien nascose  
Che spesso coglie tal chi non s' avede  
Alla cui guardia doi begli occhi pose  
& dura legge al bel thesoro diede  
Che chi per coglier Perle muov' il passo  
Da gli occhi e convertit' in duro sasso

Εἶναι προφανὲς πὺς τὸ ἰταλικὸ ποίημα ἀποτελέ-  
σε τὸ πρότυπο γιὰ τὸ ἑλληνικόν. Ἐκ πρώτης ὄψε-  
ως, ἡ ἐκδοχὴ ποὺ συμπεριλαμβάνεται στὴν ἐκδο-  
ση τοῦ Martoretta δείχνει νὰ εἶναι πιὸ κοντὰ στὸ  
πρωτότυπο. Ἀλλὰ αὐτὸ λίγη σημασία ἔχει, καθὼς  
καὶ στὶς δύο περιπτώσεις ἀποδίδεται τὸ πνεῦμα  
τοῦ ἰταλικοῦ κειμένου. Τόσο ὁ ἄγνωστος ποὺ ἀπο-  
τέλεσε τὴν πηγὴν τοῦ Martoretta, ὅσο καὶ ὁ ἀνώ-  
νυμος ποιητὴς τῆς κυπριακῆς συλλογῆς (ἂν δὲν  
πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο ἄτομο) ἦταν ἄριστοι γινώ-  
στες τόσο τῆς ἰταλικῆς ὅσο καὶ τῆς ἑλληνικῆς  
γλώσσας (λόγιας καὶ καθομιλουμένης), καὶ μοι-  
ράζονταν «μιά βαθιὰ φιλολογικὴ καὶ λογοτεχνικὴ  
καλλιέργεια».<sup>23</sup>

Γνώστης τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας ὅμως σί-  
γουρα δὲν ἦταν ὁ στοιχειοθέτης τῆς ἐκδόσεως,  
καθὼς ἀντιμετώπισε ἀρκετὰ προβλήματα μὲ τὸν

Χειρόγραφο Μαρκιανῆς βιβλιοθήκης  
(Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλίδου, ἀρ. 41)

Ὁ Ἑρωτας ἀνάμεσα σὲ χεῖλη κοραλλένια  
φυτεύει κάμποσα μαργαριτάρια,  
μὲ τέχνη τὰ δείχνει καὶ τὰ κρύβει [χώνει]  
κάθε φορὰ ποὺ θέλει κάποιον νὰ τοξέψει·  
δυὸ μάτια εἶναι οἱ φύλακές τους  
κι αὐτὸς ἔτσι μεριμνᾷ:  
ὅποιοι γιὰ κεῖνα θελήσει καὶ μόνο νὰ σαλέψει,  
τὰ δυὸ μάτια γοργὰ τὸν κάνουν πέτρα.

ρίαρχος: ἀφέντης τῶν «κρυμμένων» μαργαριτα-  
ριῶν, νομοθετεῖ αὐστηρὰ (στ. 6) γιὰ τὴν τιμωρία,  
ὄχι μόνο ἐνὸς (μοναχικοῦ ἐρωτευμένου), ἀλλὰ  
ὅλων τῶν πιθανῶν διεκδικητῶν (στ. 4: κάποιος/  
κάποιους).

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ ἰταλικὸ κείμε-  
νο ποὺ συνοδεύει τὸ ἑλληνικὸ στὴν ἐντυπὴ ἐκδοσὴ.  
Πρόκειται ἐπίσης γιὰ μιὰ ottava toscana, τῆς ὁποί-  
ας ὁ δημιουργὸς στάθηκε ἀδύνατο νὰ ταυτιστεῖ:

Ἀνάμεσα σὲ δυὸ φρέσκα καὶ κόκκινα ρόδα  
μαργαριτάρια κάμποσα ὁ Ἑρωτας κατέχει  
μὲ τέτοια τέχνη τὰ δείχνει καὶ τὰ κρύβει  
κάθε φορὰ ποὺ ἐπιλέγει κάποιον νὰ στοχοποιήσει·  
γιὰ φρουρὰ δυὸ ὁμορφα μάτια τοποθέτησε  
καὶ νόμο αὐστηρὸ γιὰ τὸν πολῦτιμο θησαυρὸ ὀρίζει:  
ὅποιοι γιὰ θελήσει καὶ μόνο νὰ σαλέψει,  
τὰ δυὸ μάτια τὸν κάνουν πέτρα σκληρή.

χειρισμὸ τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου. Ὅπως φαίνεται  
καὶ στὸν σχολιασμὸ τοῦ κειμένου (βλ. ὑποσ. 21),  
ἀρκετὲς λέξεις ἔχουν τυπωθεῖ ἐνωμένες ἐνῶ ὁ  
ἐκτός στίχος περιλαμβάνει μιὰ ἐπιπλέον συλλα-  
βή, ἀλλοιώνοντας τὴν ἱαμβικὴ προσωδία τοῦ ἐνδε-  
κασύλλαβου καὶ καθιστώντας τὸν στίχο ἀκατα-  
νόητο. Στὰ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς τὸ νὰ συνα-  
ντᾶμε ἐνωμένες λέξεις, σὲ βαθμὸ μάλιστα ποὺ νὰ  
μὴν ξεχωρίζουν μεταξύ τους, εἶναι σύνηθες φαι-  
νόμενο καὶ πιθανότατα τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ  
ὁποῖο ἐτοιμάστηκε ἡ ἐκδοσὴ νὰ μὴν ἀποτελοῦσε  
ἐξάιρεση. Ἡ προσθήκη ὅμως μιᾶς ἐπιπλέον συλ-  
λαβῆς (ἢ ὁποία εἶναι παρούσα σὲ ὅλα τὰ τεύχη  
τῶν φωνῶν) καταδεικνύει ὅτι ὑπῆρχε πρόβλημα  
ἐξαρχῆς μὲ τὸ χειρόγραφο, μὲ βάση τὸ ὁποῖο δοῦ-  
λεψε ὁ στοιχειοθέτης. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἀποτελεῖ  
μιὰ ἐνδειξὴ πὺς οὔτε ὁ Martoretta ἦταν γνώστης  
(τουλάχιστον καλὸς) τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας.

Ὅπως ἀναφέρει ἡ Θ. Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλίδου  
γιὰ τὸ κυπριακὸ χειρόγραφο, ἡ συλλογὴ αὕτη ἀπο-  
τελεῖ ἓνα σημαντικὸ κομμάτι τῆς νεοελληνικῆς

23. Σιαπκαρᾶ-Πιτσιλίδου, ὁ.π., σ. 26.

λογοτεχνίας, καθώς, με βάση αυτά που γνωρίζουμε έως τώρα, είναι ή πρώτη φορά που εισάγονται στη νεοελληνική ποιητική ιταλικές μετρικές φόρμες: έχουμε τα πρώτα σονέττα και ποιήματα σε τετράστιχες στροφές, τις πρώτες γνήσιες οκτάβες, *terze rime* και εξάστιχες στροφές.<sup>24</sup> Το ποίημα «Ο Πόθος εις δυο χεῖλη κουρελλένα» κατέχει μια ιδιαίτερη θέση ανάμεσα στα 156 ποιήματα της συλλογής καθώς είναι, πάντα με βάση τα έως τώρα στοιχεία, το πρώτο νεοελληνικό κείμενο που χρησιμοποιείται στην έντεχνη δυτική μουσική δημιουργία. Γι' αυτόν και μόνο τον λόγο, κρίνεται σκόπιμο να παρουσιαστεί σε σύγχρονη σημειογραφία ώστε να καταστεί προσιτό στους μελετητές. Και όπως θα γίνει αμέσως κατανοητό, το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το συγκεκριμένο έργο δεν είναι μόνο φιλολογικό και ιστορικό, αλλά και μουσικό.

Από όλα τα μαδριγάλια της συλλογής, το «Ο Πόθος εις δυο χεῖλη κουρελλένα» είναι το μοναδικό στο οποίο κάθε φωνή φέρει δύο κλειδιά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προκύπτουν δύο συνδυασμοί κλειδιών: ο πρώτος C3-C4-C4-F4 με μια ύφεση στον όπλισμό και ο δεύτερος C2-C3-C3-F3 με δύο ύφεις. Με βάση τον πρώτο συνδυασμό, το μαδριγάλι είναι σε Δώριο τρόπο με *finalis* το σόλ και, με βάση το δεύτερο, είναι σε τρόπο Ίωνιο με *finalis* το σί ύφεση.<sup>25</sup> Έχουμε λοιπόν να κάνουμε με ένα μαδριγάλι *a due toni* (παρόλο που δε σημειώνεται ως τέτοιο) και στην ουσία πρόκειται για ένα τέχνασμα που χρησιμοποιήθηκε από συνθέτες της Αναγέννησης, το οποίο έδινε τη δυνατότητα το ίδιο μουσικό κείμενο να έχει δύο διαφορετικές αναγνώσεις. Μάλιστα, δεν ήταν η πρώτη φορά που ο Martoretta συνέθετε με αυτόν τον τρόπο, αφού στην προηγούμενη συλλογή του είχε συμπεριλάβει μαδριγάλια *a due toni*, προσδίδοντάς τους και τον ανάλογο χαρακτηρισμό. Σε αντίθεση με τον πρώτο συνδυασμό κλειδιών που είναι συνηθισμένος για την εποχή (*chiavi naturali*), ο δεύτερος συνδυασμός εντάσσεται στην κατηγορία των *chiavette*, κάτι που σημαίνει ότι, σύμφωνα με τις πρακτικές της εποχής, απαιτείται μεταφορά κατά την εκτέλεση. Ο σύγχρονος του Martoretta, Sylvestro di Ganassi, μνημονεύει πώς η μεταφορά αυτή γίνεται μιὰ πέμπτη προς τα κάτω, ενώ αρκετά χρόνια αργότερα ο Adriano Banchieri, υπερ-

θεματίζοντας, αναφέρει πώς, αν εμφανίζεται σι ύφεση στον όπλισμό (μὴ ύφεση στήν συγκεκριμένη περίπτωση), η μεταφορά γίνεται μιὰ τέταρτη πρὸς τὰ κάτω.<sup>26</sup> Αν με βάση την χρονολογική συνάφεια εφαρμόστούν τα λεγόμενα του Ganassi, τότε ο χαμηλότερος φθόγγος τῆς φωνῆς τοῦ bassus θα είναι τὸ μὴ ύφεση, ἕνας φθόγγος πὸς τὴν συντριπτικὴ πλειονότητα τῶν περιπτώσεων εἶναι ἐκτὸς ἔκτασης τοῦ βαθύφωνου καί, ἐπιπλέον, δὲν ἀπαντᾶται σχεδὸν ποτὲ στὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς. Ἀντιθέτως, ἂν ἡ μεταφορά γίνῃ μιὰ τέταρτη πρὸς τὰ κάτω, ὁ χαμηλότερος φθόγγος τῆς φωνῆς τοῦ bassus θα εἶναι τὸ φά, πὸς εἶναι τὸ σύννηθες ὄριο γιὰ τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ ταυτόχρονα καθίσταται δυνατὴ ἡ ἀπόδοση καὶ τῶν δύο ἀναγνώσεων τοῦ μαδριγαλιῶ ἀπὸ τὸ ἴδιο φωνητικὸ σύνολο.<sup>27</sup>

Με βάση τα προαναφερθέντα, το μαδριγάλι παρουσιάζεται σε σύγχρονη σημειογραφία σε δύο αποδόσεις: μιὰ σε Δώριο τρόπο με *finalis* το σόλ και μιὰ σε Ίωνιο με *finalis* το φά. Γιὰ τὴ μεταγραφή στὴ σύγχρονη σημειογραφία ἀκολουθοῦνται ὅλες οἱ καθιερωμένες συμβάσεις τῶν σύγχρονων κριτικῶν μουσικολογικῶν ἐκδόσεων. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ ποιητικὸ κείμενο, ἰσχύει ὅ,τι ἀναφέρθηκε στὴν

26. Sylvestro di Ganassi, *Lettonne seconda*, Venezia, Sylvestro di Ganassi, 1543, κεφ. xxii· Adriano Banchieri, *Cartella overo regole ultimissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1601, σ. 21-4. Ἡ μεταφορά μιὰ τρίτη μικρὴ πρὸς τὰ κάτω, ἂν καὶ ἐκ πρώτης ὀψεως δείχνει ἰδανικὴ, καθὼς οἱ δύο ἀναγνώσεις θὰ εἶχαν τὴν ἴδια *finalis*, δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει ἐφαρμογὴ στὴ συγκεκριμένη περίπτωσις γιατί ἀπαντᾶται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνα καὶ ὕστερα καὶ ἀποκλειστικὰ στὴν περιοχὴ τῆς Ρώμης. Ἀπὸ τὴν ἐκτεταμένη βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα τῆς μεταφορᾶς βλ. ἐνδεικτικὰ Arthur Mendel, «Pitch in Western Music since 1500: a Re-Examination», *Acta Musicologica* 50 (1978), σ. 1-93, 328· Harold S. Powers, «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), σ. 428-70· Andrew Parrott, «Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An "Aberration" Defended», *Early Music* 12 (1984), σ. 490-516· Patrizio Barbieri «Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice (c 1500-1837)», *Recercare* 3 (1991), σ. 5-79· Andrew Johnstone, «"High" Clefs in Composition and Performance», *Early Music* 34 (2006), σ. 29-53.

27. Δυστυχῶς τόσο ὁ Levitan στὸ «Ockeghem's Clefless Compositions», σ. 462-4, ὅσο καὶ ὁ Pinto στὸ «Questions and answers» ἀποτυγχάνουν νὰ δώσουν ἱκανοποιητικὴ ἐξήγησις γιὰ τὴν ἀποκωδικοποίησις τῆς ὑπαρξῆς δύο συνδυασμῶν κλειδιῶν.

24. Ὁ.π., σ. 9, 40.

25. Με βάση τὸ σύστημα τῶν 12 τρόπων τοῦ Henricus Glareanus (*Dodecachordon*, Basel, Heinrich Petri, 1547).

ύποσημείωση 21. Ἡ διαχείριση τῆς τοποθέτησης τῶν συλλαβῶν ἔχει γίνει μὲ μιὰ περιορισμένη ἐλευθερία, καθὼς, ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, εἶναι ἓνα θέμα τὸ ὁποῖο δὲν μπόρεσε νὰ διαχειριστεῖ μὲ ἀπόλυτη ἐπιτυχία ὁ στοιχειοθέτης ἀλλὰ, μέχρι κά- ποιο βαθμό, οὔτε καὶ ὁ Martoretta. Καὶ αὐτὸ κρί- νεται ἀπαραίτητο, διότι βασικὴ ἐπιδίωξη ἐνὸς συν- θέτη μαδριγαλίων εἶναι ὁ σεβασμὸς στὴν προσω- δία τοῦ ποιητικοῦ κειμένου καὶ ἡ ἀνάδειξή του μὲ ποικίλους τρόπους (μαδριγαλισμούς), στὸν βαθμὸ πού τὸ ἐπιτρέπει ἡ πολυφωνικὴ γραφή. Ὁ Mar- toretta μάλιστα ἀποδεικνύεται ἰδιαίτερα ἱκανὸς σὲ αὐτό, ὅπως μπορούμε νὰ διακρίνουμε ἀπὸ τὸν τρό- πο πού ἀντιδρᾷ μουσικά στὸν τελευταῖο στίχο τοῦ ποιήματος, τὸν ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ μῦθο τῆς Μέ- δουσας, πού ἀναφέρεται στὴ γνωστὴ ιδιότητα καὶ

τῇ δύναμη τῶν ματιῶν νὰ πετρώσουν αὐτὸν πού τὰ κοιτάει: ἡ ὑφή γίνεται ὁμοφωνικὴ καὶ δημι- ουρεῖται μιὰ αἴσθηση στατικότητας, καθὼς ὅλες οἱ φωνές κινοῦνται συλλαβικά μὲ semibreves πού, ἄλλωστε, στὴ χωρὶς διαστολὲς ἀναγεννησιακὴ σημειογραφία, μποροῦν νὰ ἀποτυπώνουν ὀπτικά τὶς πέτρες, τὰ μαργαριτάρια καὶ τὰ μάτια.<sup>28</sup> Ἐπι- πλέον, στὴν ἐπανάληψη τοῦ τελευταίου στίχου δὲν ὑπάρχει ἡ ἀναμενόμενη τέλεια πτώση, πού ὑπάρ- χει στὴν πρώτη ἐμφάνισή του, ἀλλὰ μιὰ ἀτελής, ἀφήνοντας τὸν ἀκροατὴ μετέωρο, πετρωμένο ἀπὸ δύο μάτια φύλακες.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΚΙΤΣΟΣ

28. Balsano, «The Cypriot Madrigals», ὁ.π.





'O Pothos is dio chili curellena'

G. Martoretta, *Il terzo libro di madrigali* (Venetia: A. Gardano, 1554)

All'illustre Signor Giovanni Singlitico di Cipro

**Cantus**

**Altus**

**Tenor**

**Bassus**

Mar-ga-ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi.

na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar -

le - na Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar -

na Mar-ga-ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar -

Ma - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me te - chni

ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me

ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me te - chni,

ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Di - chni me

'O Pothos is dio chiili curellena'

G. Martoretta, *Il terzo libro di madrigali* (Venetia: A. Gardano, 1554)

Al l'illustre Signor Giovanni Singlitico di Cipro

**Cantus**

O Po-thos is dio chij - li cu-rel - le -

**Altus**

O Po-thos is dio chij - li cu-rel - le -

**Tenor**

O Po - thos is dio chij - li cu - rel -

**Bassus**

O Po-thos is dio chij - li cu-rel - le -

5 Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev -

Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar -

Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar - ga - ri -

Mar - ga - ri - ta - ria ca - po - s'af - fe - ndev - gi, Mar - ga - ri -

Ἐξομῆ 1

17

chi.e - chij - ta cri - me - na Ca-tha na the-li  
te - chni chi.e-chij ta cri - me - na Ca-tha na the-li ca -  
di - chni me te-chni chi.e-chij ta cri-me - na plus na do -  
chni me te - chni chi.e - chij ta cri - me - na Ca - tha na the - li ca - plus

21

ca - plus na do-xev - gi, Ca-tha na the-li ca - plus na do - xev-gi;  
- plus na do-xev - gi, Ca - tha na the - li ca - plus na do - xev - gi; A - pu dio  
xev - gi, Ca-tha na the - li, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi; A -  
na do-xev - gi, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi; A - pu dio

26

A - pu dio ma-tia ste-cun vle - pi-me - na Che m'e-na ti - tion, Che m'e-na  
ma-tia ste - cun vle - pi-me - na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
pu dio ma-tia ste-cun vle - pi - me-na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
ma-tia ste-cun vle-pi-me-na Che m'e-na ti - tion, che m'e-na

Ἐξομῆ 2

17

chi.e - chij - ta cri - me - na Ca-tha na the-li  
te - chni chi.e-chij ta cri - me - na Ca-tha na the-li ca -  
di - chni me te-chni chi.e-chij ta cri-me - na plus na do -  
chni me te - chni chi.e - chij ta cri - me - na Ca - tha na the - li ca - plus

21

ca - plus na do-xev - gi, Ca-tha na the-li ca - plus na do - xev-gi;  
- plus na do-xev - gi, Ca - tha na the - li ca - plus na do - xev - gi; A - pu dio  
xev - gi, Ca-tha na the - li, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi; A -  
na do-xev - gi, ca-tha na the - li ca - plus na do - xev - gi; A - pu dio

26

A - pu dio ma-tia ste-cun vle - pi-me - na Che m'e-na ti - tion, Che m'e-na  
ma-tia ste - cun vle - pi-me - na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
pu dio ma-tia ste-cun vle - pi - me-na Che m'e - na ti - tion, che m'e-na  
ma-tia ste-cun vle-pi-me-na Che m'e-na ti - tion, che m'e-na

Ἐξομῆ 1

33

ti - lion no-mon ta chi-vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi chna-ri, Chi-o-tis ia  
 ti-lion, che m'e - na ti - lion no-mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi chna - ri,  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca -

38

chi-na na sca-le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li -  
 chi - na na sca - le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -  
 sca - le - psi chna - ri Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha -  
 le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -

45

tha-ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to - li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha - ri.

Ἐξομῆ 2

33

ti - lion no-mon ta chi-vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi chna-ri, Chi-o-tis ia  
 ti-lion, che m'e - na ti - lion no-mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca - le - psi chna - ri,  
 ti - lion no - mon ta chi - vev - gi: Chi-o-tis ia chi-na na sca -

38

chi-na na sca-le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li -  
 chi - na na sca - le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -  
 sca - le - psi chna - ri Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha -  
 le - psi chna - ri Vur - ga - ta ma - tia cam - nun to - li - tha -

45

tha-ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to - li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha - ri.  
 ri, Vur - ga ta ma - tia cam - nun to li - tha - ri.

# Τὸ καταστροφικὸ ταξίδι τοῦ ἄτυχου ἰταλικοῦ θιάσου ὅπερας καὶ μπαλέτου τοῦ θεάτρου «Ἀπόλλων» Πατρῶν τὸ 1873

**Δ**ὲν εἶναι δύσκολο νὰ φαντασθεῖ κανεὶς τὶς δυσκολίες καὶ τοὺς ποικίλους κινδύνους τῶν πολυήμερων ἀτμοπλοϊκῶν ταξιδιῶν κατὰ τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα, καὶ εἰδικότερα αὐτῶν ποὺ ἔκαναν ἀπὸ καὶ πρὸς τὴν Ἰταλία οἱ ἰταλικοὶ λυρικοὶ θιάσοι ποὺ ἐπισκέπτονταν τὰ διάφορα θέατρα τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου (Κέρκυρας, Ζακύνθου, Κεφαλονιάς, Ἀθήνας, Σύρου καὶ Πάτρας). Συχνότατα, μάλιστα, ἦταν τὰ περιστατικὰ μὲ μονωδοὺς πού, λόγω τῶν ἰδιαίτερων ὑγειονομικῶν συνθηκῶν τῶν ἀτμοπλοϊκῶν ταξιδιῶν, ὑπέστησαν προσωρινή βλάβη τῆς ὑγείας τους καὶ τοῦ φωνητικοῦ τους ὀργάνου, φθάνοντας ἔτσι ἄρρωστοι στὸ θέατρο τοῦ προορισμοῦ τους, ὅποτε ἢ ἀντικαθίσταντο ἀμέσως, χάνοντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὴν δουλειά τους γιὰ ἀρκετοὺς μῆνες, ἢ παρέμεναν ὡς μέλη τοῦ θιάσου, ὑφιστάμενοι ὅμως πρόσκαιρη ἐπαγγελματικὴ δυσφήμιση, ὑπομένοντας σοβαρὴ μείωση τῶν ἀποδοχῶν τους καὶ ἐκτιθέμενοι στὴν ἀπαξιωτικὴ διάθεση τοῦ ἀνενημέρωτου ἢ καὶ ἀδαοῦς – ἀλλὰ πάντοτε ἀπαιτητικοῦ – θεατρόφιλου κοινοῦ.<sup>1</sup> Δὲν ἔλλειψαν καὶ λίγα περιστατικὰ μονωδῶν ἢ μουσικῶν ποὺ αὐτὸ τους τὸ ταξίδι ἦταν καὶ τὸ τελευταῖο τῆς ζωῆς τους, καθὼς, λόγω τῶν ἰδιαίτερων συνθηκῶν διαμονῆς τους στὸν ἐλληνικὸν χῶρο (ξενοδοχεῖα, ἐνοικιαζόμενα δωμάτια ἐντὸς ἰδιωτικῶν οἰκιῶν, διατροφή, κλίμα, ὑγειονομικὲς συνθῆκες), πέθαναν εἴτε κατὰ τὴν παραμονή τους σ' αὐτὸν εἴτε ἀμέσως ἀφοῦ ἐπέστρεψαν στὴν Ἰταλία.<sup>2</sup>

1. Παρέλκει ἐδῶ ἡ παράθεση συγκεκριμένων περιπτώσεων, καθὼς αὐτὲς εἶναι πολλὲς δεκάδες γιὰ τὰ διάφορα θέατρα τοῦ ἐλληνικοῦ χώρου κατὰ τὸν 19<sup>ο</sup> αἰῶνα.
2. Ἐξίζει ἐδῶ νὰ ἀναφερθοῦν οἱ περιπτώσεις τῶν: 1) Alessandro Pellegrini (primo violino e direttore d' orchestra, Ζακύνθος, σαιζὸν ὅπερας 1835/6 καὶ 1837 τοῦ πρώτου – ξύλινου – θεάτρου «Ἀπόλλων»): πέθανε μετὰ ἀπὸ ὀλιγοήμερὴ ἀσθένεια στὴν Ζακύνθο τὴν Παρασκευὴ 20.6/2.7.1837 σὲ ἡλικία μόλις 28 ἐτῶν (βλ. *Teatri, Arti e Letteratura*, anno 15, tomo 27, N. 703 (17.8.1837), σ. 204-205, *Il Pirata*, anno III, N. 15 (22.8.1837), σ. 64), 2) Filippo Spada (primo basso comico, Κέρκυρα, σαιζὸν ὅπερας 1837/8 τοῦ θεάτρου «San Giacomo»): πέθανε στὸ Λοιμοκαθαρτήριο τῆς Ἀνκόνας τὴν νύχτα τῆς 17<sup>ης</sup> πρὸς τὴν 18<sup>η</sup> Μαρτίου 1838 (μὲ τὸ νέο ἡμερολόγιο), ἀμέσως δηλαδὴ ἀφότου ἐπέστρεψε ἀπὸ τὴν Κέρκυρα (βλ. *Il Pirata*, anno III, N. 79 (3.4.1838), σ. 338), 3) Antonio De Mattia (secondo basso, Κεφαλονιά, σαιζὸν ὅπερας 1861/2 τοῦ Θεάτρου «Κέφαλος»): ἀπεβίωσε στὴν Κεφαλονιά κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζὸν καὶ σὲ ἡλικία 50 ἐτῶν (βλ. [www.cultura.marche.it/musamarche/arim/dizio/d.htm](http://www.cultura.marche.it/musamarche/arim/dizio/d.htm) καὶ Floriano Grimaldi, *La Cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia, 1507-1976*, Firenze, Fondazione Casa di Risparmio, Olschki, [2007], σ. 367), 4) Assunta Bastia (prima donna, Σύρος, σαιζὸν ὅπερας 1865/6 τοῦ θεάτρου «Ἀπόλλων»): πέθανε νεότατη καὶ μετὰ ἀπὸ ὀλιγοήμερὴ καὶ καλπάζουσα ἀσθέ-



Στὸ παρὸν ἄρθρο δημοσιεύεται μεταφρασμένη ἀπὸ τὴν Ἰταλική μία ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέρουσα ἐπιστολὴ μὲ ἡμερομηνία 12 Ὀκτωβρίου 1873,<sup>3</sup> πού ἀπεστέλλη ἀπὸ τὴν Πάτρα ἀπὸ κάποιον μὴ ὑπογραφόμενο ἀποστολέα<sup>4</sup> πρὸς τὸν Felice Vianelli, ἰδιοκτήτῃ καὶ διευθυντῇ τῆς *Rivista Teatrale Melodrammatica* τοῦ Μιλάνου, ὁ ὁποῖος καὶ τὴν δημοσίευσε ἀμέσως στὴν στήλῃ «Corrispondenze» («Ἀνταποκρίσεις») τοῦ ἐγκρίτου μουσικοθεατρικοῦ ἐντύπου του.<sup>5</sup> Ὁ ἐπιστολογράφος, προφανῶς Ἰταλὸς πού κατοικοῦσε στὴν Πάτρα καὶ ἀσχολεῖτο ἐπαγγελματικῶς μὲ τὸ ἐμπόριο τῆς σταφίδας, διεκτραγωδεῖ μὲ πολὺ «ζωντανό», ἄμεσο καὶ γλαφυρὸ ὕφος τὴν δεκατετραήμερη ταξιδιωτικὴ «ὁδύσσεια» τοῦ, ἀξιопρεποῦς ποιότητος, ἀλλὰ «ἄτυχου» ἰταλικοῦ θιάσου ὅπερας καὶ μπαλέτου τοῦ θεάτρου «Ἀπόλλων» τῆς Πάτρας, πού ἀναχώρησε ἀπὸ τὸ Μιλάνο στὶς 6/18.9 καὶ ἔφθασε τελικῶς στὴν Πάτρα στὶς 20.9/2.10.1873. Πρόκειται γιὰ ἓνα σπάνιο καὶ μοναδικὸ στὸ εἶδος τοῦ δημοσίευμα, τόσο λόγῳ

τοῦ πλήθους τῶν ἰδιαίτερων λεπτομερειῶν πού διασώζει ὅσο καὶ τῆς παραστατικότητος μὲ τὴν ὁποία τίς ἐκθέτει. Ἡ γλαφυρὴ ἀφήγησις ἀκολουθεῖ τὴν χρονολογικὴ σειρὰ τῶν γεγονότων, εἶναι σαφέστατη, διαθέτει χιουμοριστικὸ ὕφος καὶ συνυφαίνεται μὲ ἐνδιαφέρουσες περιγραφές, οἱ ὁποῖες ὀρισμένες στιγμὲς εἰσέρχονται σὲ ἀπροσδόκητες καὶ ἐντυπωσιακὲς λεπτομέρειες πού αἰφνιδιάζουν καὶ «αἰχμαλωτίζουν» τὸν ἀναγνώστη. Ἡ ἀξία, λοιπόν, αὐτῆς τῆς ἐπιστολῆς ἐγκτεῖται στὸ ὅτι μέσω αὐτῆς μᾶς δίδεται γιὰ πρώτη φορὰ ἡ δυνατότητα νὰ διεισδύσουμε μὲ αὐθεντικότητα καὶ πειστικότητα σὲ μία βασικὴ – καὶ μέχρι σήμερα μόνον εἰκαζόμενη – πτυχὴ τῆς ἐξωκαλλιτεχνικῆς καθημερινότητος τῶν λυρικῶν θιάσων ἐκείνης τῆς ἐποχῆς, αὐτῆς τοῦ ταξιδιοῦ ἀπὸ τὴν Ἰταλία μέχρι τὴν ἀφιξή τους στὸ λιμάνι προορισμοῦ τους στὸ «Βασίλειον τῆς Ἑλλάδος»:

Ἀπὸ τὴν Πάτρα

Πάτρα, 12 Ὀκτωβρίου 1873.

Αὐτὸς πού κοιμᾶται δὲν πιάνει ψάρια, λέει ἡ παροιμία, καὶ ἐγὼ ἀπὸ τὴν διαρκὴ ὑπνηλία δὲν μπορῶ νὰ ἐνημερώνω τοὺς ἀναγνώστες τῆς *Rivista* σου<sup>6</sup> γιὰ τὰ θεατρικὰ πράγματα αὐτῆς τῆς πόλης, πού ξοδεύει ὅλο τὸν χρόνον καλώντας ἐγγλέζικα πλοῖα καὶ πλοῖα ἄλλων σημαιῶν γιὰ νὰ φορτώσουν ἀποξηραμένα φρούτα,<sup>7</sup> μιᾶς καὶ ἡ Πάτρα εἶναι τὸ ἐμπορεῖο τέτοιων εἰδῶν, εἰδῶν τόσο ἀγαπητῶν στὰ καταστήματα ὅλου τοῦ κόσμου.

Εὐπνᾶω στὴν συνέχεια καί, πρῶτα ἀπὸ κάθε τι ἄλλο, ἔχω νὰ σᾶς δώσω εἰδήσεις γιὰ τὸ καταστροφικὸ ταξίδι πού ἀντιμετώπισε ὁ θιάσος τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ μπαλέτου, πού ἔφθασε ἐδῶ πρὸς γενικὴ ἐκπληξὴ στὶς 2 τρέχοντος, παρότι αὐτὸς τοῦ τραγουδιοῦ ἀναχώρησε ἀπὸ τὸ Μιλάνο στὶς 18 Σεπτεμβρίου καὶ χρειάσθηκε, οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, 14 ἡμέρες !.. χρονικὸ διάστημα πού θὰ ἀρκοῦσε γιὰ νὰ φθάσει κανεὶς ἀνέτως στὴν Νέα Ὑόρκη!

Ἀρχίζω.

Τὴν ἡμέρα τῆς ἐπιβίβασης στὸ πλοῖο, ὅλος ὁ θιάσος ἦταν ἥδη ἑτοιμὸς στὸ Μπρίντιζι καὶ γιὰ τὴν ἀναχώρησιν δὲν περίμεναν ἄλλον ἀπὸ τοὺς ἐργολάβους τοῦ θεάτρου, οἱ ὁποῖοι θὰ ἔφθαναν ἀπὸ τὴν Νάπολη.<sup>8</sup> Ἀναμονὴ στὴν ἀναμονὴ ἔφθασαν τελικῶς ὁ

νεια στὴν Σύρο τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1866, λίγες μάλιστα ἡμέρες πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τῆς σαιζὸν (βλ. *L' Agra*, anno XIII, N. 28 (12.3.1866), σ. 112), 5) Annetta Viviani (prima donna, Ἀθήνα, σαιζὸν ὅπερας θέρους 1874 τοῦ ἀνοικτοῦ θεάτρου «Ἀπόλλων» τῆς ὁχθῆς τοῦ «Δισσοῦ»): πέθανε νεότατη στὴν Ἀθήνα τὴν 1/13.8.1874, μετὰ ἀπὸ ὀλιγοήμερη καὶ πολὺ ἐπώδυνη ἀναμέτρηση μὲ τὴν εὐλογιὰ (βλ. *Cosmorama Pittorico*, anno XXXIX, N. 29 (2.9.1874), σ. 4). Ἀνεκδοτολογικῶς ἂς προστεθεῖ ὅτι παρ' ὀλίγον νὰ ὑποκύψει στὸ μοιραῖο καὶ ἡ Marcellina Bosio (prima donna soprano assoluta, Ἀθήνα, σαιζὸν ὅπερας θέρους 1877 τοῦ ἀνοικτοῦ θεάτρου τοῦ Φαλήρου), ὅταν στὶς 11 π.μ. τῆς 1/13.8.1877 κατὰ τὴν διάρκεια μιᾶς θερινῆς νεροποντῆς ἕνας κεραυνὸς ἐπληξε τὸ δωμάτιο ὅπου διέμενε, ἀλλὰ ἐκείνη ἀπουσίαζε ἀπὸ αὐτὸ (βλ. *Cosmorama Pittorico*, anno XLII, N. 30-31 (29.8.1877), σ. 5).

3. Οἱ ἀναφερόμενες στὴν ἐπιστολὴ ἡμερομηνίες εἶναι μὲ τὸ νέο ἡμερολόγιο (σὺν 12 ἡμέρες σὲ σχέσιν μὲ τὸ παλαιό).
4. Στὸ τέλος τῆς ἐπιστολῆς ἀναγράφονται ἐντὸς παρενθέσεως τὰ ἐξῆς ἀρχικά: «(C.P.)». Ὅπως συμβαίνει σὲ ὅλες σχεδὸν τίς ἀνταποκρίσεις πού δημοσιεύονται στὸν ἰταλικὸ μουσικοθεατρικὸ Τύπο τῆς ἐποχῆς, πιστεύουμε ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ τὰ ἀρχικά τοῦ ὀνοματεπωνύμου τοῦ ἀποστολέα, ἀλλὰ γιὰ τὰ ἀρχικά τῶν λέξεων «C.[orrispondente]» καὶ «P.[atrasso]». Τὰ στοιχεῖα τῆς ταυτότητος τῶν ἐπιστολογράφων γινώριζε, ἀλλὰ δὲν δημοσίευε γιὰ λόγους προστασίας τους, ὁ διευθυντὴς κάθε ἐφημερίδας.
5. Βλ. *Rivista Teatrale Melodrammatica*, N. 444 (23.10.1873), σ. 2.

6. Ὁ ἐπιστολογράφος ἀπευθύνεται στὸν Felice Vianelli.

7. Ἐννοεῖται ἡ ἐξαγωγή μεγάλων φορτίων πελοποννησιακῆς σταφίδας μέσω τοῦ λιμανιοῦ τῆς Πάτρας, πού ἀποτελοῦσε τότε τὴν μεγαλύτερη ἐμπορικὴ «πύλη» τοῦ «Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος» πρὸς τὴν Εὐρώπη.

8. Φαίνεται ὅτι οἱ δύο ἀπὸ τοὺς ἐργολάβους τοῦ θεάτρου τῶν Πατρῶν, ὁ Carlo Rebora καὶ ὁ N. Corco (N. Κόρκος),

Ἄφου ὁλοκληρώθηκε τὸ θαλάσσιο ταξίδι (πάντοτε χορεύοντας χωρὶς κάποια μουσική!), ἐνῶ τὸ ἑλληνικὸ ἀτμόπλοιο δὲν εἶχε ἀκόμη φθάσει καλὰ-καλὰ στὴν ράδα τοῦ λιμανιοῦ τῆς Κέρκυρας, τὸ περιέβαλαν οἱ βάρκες τῆς ὑγειονομικῆς ἐπιτροπῆς καί, διεκδικώντας τὴν λεία τους, ἄσκησαν πίεση σὲ ὅλους τοὺς ἐπιβαίνοντες καὶ τοὺς ἐκλείσαν στὸ Λοιμοκαθαρτήριο<sup>10</sup> γιὰ νὰ περάσουν ἑξὶ ἡμέρες καὶ ἑξὶ νύχτες καταδίκης...<sup>11</sup> Τρομακτικὸ μέρος καὶ ἀτιμω-

9. Ὡς ἀκολουθία ἐννοοῦνται προφανῶς τὰ μέλη τοῦ μπαλέτου.
10. Πρόκειται γιὰ τὸ Λοιμοκαθαρτήριο (Lazaretto) τῆς Κέρκυρας, ποὺ βρισκόταν στὴ νησίδα Λαζαρέτο (ἄλλως Πτυγία), ἔναντι τοῦ λιμανιοῦ τῆς Κέρκυρας καὶ παραπλευρὺς τῆς νησίδας Βίδο.

Σκεφθείτε ότι για να κοιμηθεί κανείς επάνω σέ ένα στρώμα τῆς συμφορᾶς! τοποθετημένο κάτω στήν σκληρή γῆ! κάθε ἄτομο ὀφείλε νά ξοδέψει 3 δραχμές τήν ἡμέρα, τὸ ἰσόποσο τῶν 2,55 λιρῶν, καί ἄλλες τόσες λίρες γιὰ νά φάει σκληρὸ κρέας μὲ πατάτες, ποιῇ ἀρκετὰ βασανιστικὴ καὶ ἀντάξια τῶν καλῶν ἀναχωρητῶν τοῦ παλιοῦ καιροῦ, οἱ ὁποῖοι τρέφονταν μὲ σκληρὸ κρέας ψόφιου ἀλόγου καὶ ἄγριες ἀκρίδες!... Πέρα ἀπὸ αὐτό, ὅταν ὁ χῶρος ἐκλίνει γιὰ τὴν νύχτα, ὁ ἄνεμος ποὺ περνοῦσε εἴτε ἀπὸ κάποια τρύπα εἴτε ἀπὸ κάπου ἄλλου δὲν ἐπέτρεπε νά παραμείνει ἀναμμένο τὸ φῶς τῶν κεριῶν, τῶν μοναδικῶν [...]<sup>12</sup> φυλακῇ τοῦ πατρὸς Ceresal!...<sup>13</sup> Ἀκόμη, ὁ γιάτρος ἦταν μιὰ τόσο συμπαθητικὴ φυ-

- 18

σιογνωμία, πού ένας καλλιτέχνης μου είπε ότι εάν αυτός (ο καλλιτέχνης) ήταν γελοιγράφος και είχε παραδώσει ένα σκίτσο με την μορφή του γιατρού στις χιουμοριστικές σελίδες του *Pasquino* ή άλλης εφημερίδας, με βεβαιότητα θα είχε προκληθεί δημόσια ίλαρότητα!

Τελικώς, μετά από έξι ημέρες ένδοξης κάθαρσης!... και καλοπέρασης!... οδηγήθηκαν στο τελωνείο για τον έλεγχο των αποσκευών και, αφού πέρασε και αυτή η διαδικασία, άφθνητοι έλευθεροι να τριγυρίσουν στην πρωτεύουσα των Ιονίων Νήσων σε άναμνη του ατμοπλοίου για την Πάτρα. Πάλι καλά!

Από την Κέρκυρα στην Πάτρα, ο Πλούτων<sup>14</sup> δεν έπαψε ούτε μια στιγμή να άναταράζει το άναξιόπιστο στοιχείο<sup>15</sup> εις τρόπον ώστε όλοι έφθασαν στο έσωτερικό του λιμανιού μας με παρουσιαστικό έντελώς άναστατωμένο!... Οί κυρίες ήταν χλωμές και συναισθηματικώς εύάλωτες, ώστε θα μπορούσαν να είχαν έρωτευθεί με τον πόθο των ευαίσθητων όντων!... την ίδια στιγμή που οι άνδρες ήταν κάτωχροι, σαν το πρόσωπο του San Gennaro,<sup>16</sup> και θα ήταν δυνατόν να εκδηλώσουν κάποια καπρίτσια τους προς τις επιθυμητές κόρες του έρωτα!... Άλλη λεπτομέρεια!...

Όταν φθάνει εδώ κάποιο ατμόπλοιο, ο κόσμος κατακλύζει όλη την προκυμαία του λιμανιού, με αποτέλεσμα τις περισσότερες φορές να συμβαίνουν κλοπές και, εάν οι ξένοι ταξιδιώτες δεν προσέξουν τις αποσκευές τους την στιγμή που εκφορτώνονται από το πλοίο, πολλές φορές αυτές να εξαφανίζονται κάτω από τά μάτια τους. Ό τενόρος Marelli, για παράδειγμα, έπεσε θύμα λαθροχειρίας!... καθώς έμπιστεύθηκε την επίτηρηση των αποσκευών του στην μητέρα μιās πριμαντόνας και του έκλεψαν μία βαλίτσα που περιείχε άντικείμενα χρήσιμα για το ταξίδι, και κυρίως ένα παλτό χειμωνιάτικο, νέο άποκτημα για το κατάστρωμα του πλοίου, το όποιο κόστιζε 220 λίρες! – Από την άλλη, ο Marelli υπήρξε πιό τυχερός από άλλους, διότι ξεπέρασε τη μεγάλη στενοχώρια για την κλοπή που υπέστη άμέσως μόλις άπτησε το πόδι του στην έλληνική γή! – Πάλι

άμέσως προηγούμενη σειρά της έπιστολής δεν είναι άναγνώσιμη, υποθέτουμε ότι σ' αυτήν ο έπιστολογράφος παρομοιάζει τις συνθήκες διαμονής στο Λοιμοκαθάρτήριο της Κέρκυρας με τις – υποτιθέμενες – πανάθλιες συνθήκες κράτησης του Padre Ceresa στην φυλακή της Παλλάντσα.

14. Είναι μάλλον λανθασμένη ή άναφορά στον Πλούτωνα, αντί του Ποσειδώνος, του θεού της θάλασσας.

15. Έννοείται το στοιχείο του νερού.

16. Έννοείται το χρώμα του προσώπου του σκηνώματος του San Gennaro.

καλά, διότι ή ζημιά ήταν ήπια και αυτό του προσέφερε το δίδαγμα να είναι πιό προσεκτικός σε άλλη περίπτωση.

Και αυτό δεν είναι άκόμη τίποτε!...

Ός έπιστέγασμα όλων αυτών, κι ενώ άκόμη δεν είχαν φθάσει καλά-καλά οι καλλιτέχνες και δεν είχαν όλοι βρεί ιδιωτικό κατάλυμα, όπως ήλπιζαν να βρουν, χρειάστηκε κάποιοι να κάνουν την άνάγκη φιλοτιμία και να κοιμηθούν τέσσερις-τέσσερις μαζί επάνω σε σκληρά κρεβάτια, όπως εκείνα του Λοιμοκαθαρητηρίου, στα όποια βολεύθηκαν αυτοί που είχαν ξεμείνει! Αφού έγκαταστάθηκαν σε άλλα μέρη που ήταν άνετα και κανονικά, άρχισαν οι γαλήνιες νύχτες τους, όπως οι δικές μας κάτω από τον ώραίο ούρανό.

Και για αυτή την πρώτη φορά, αφού σκιαγράφησα με μακρά πολυλογία τά σχετικά με το ταξίδι, θα πω μόνο ότι ή πρώτη όπερα, ο *Ernani* [του Giuseppe Verdi],<sup>17</sup> που έρμηνεύθηκε από την [πριμαντόνα σοπράνο] Imelda Gerli [ώς] Elvira, τον [πρώτο τενόρο Giuseppe] Giannini [ώς] Ernani, τον [πρώτο βαρύτονο Guglielmo] Murri [ώς] Carlo V, τον [πρώτο μπάσο Gian Battista] Dal Fabbro [ώς] Silva και λοιπούς, είχε άρκετά καλή πρεμιέρα για όλους, με τον άληθινό όμως στέφανο της νίκης να άπονέμεται στον Dal Fabbro. Άναμένονται οι [*Due*] *Foscari* [του Giuseppe Verdi] με τον [πρώτο] τενόρο [Giuseppe] Marelli, την [πριμαντόνα] σοπράνο [Giuditta] Curzi (της όποιας την έπιλογή δεν έγκρίνω) [και] τον [πρώτο] βαρύτονο [Stefano] Otto, και θα σās στείλω ειδήσεις.

Έν τω μεταξύ ένα άντίο από τον δικό σου

(C.P.).<sup>18</sup>

Οί ταλαιπωρίες αυτού του θιάσου, όπως τις διεκτραγώδησε ο έπιστολογράφος, δεν ήταν ούτε οι μόνες ούτε οι σοβαρότερες, καθώς ήταν άπλως οι άρχικές. Όλόκληρη ή σαιζόν όπερας 1873/4 του θεάτρου «Άπόλλων» της Πάτρας κύλησε άνωμάλως και περιπετειωδώς μέσα σε ένα πλήθος ποικίλων προβλημάτων, για έναν θίασο που διέθετε άξιόλογους καλλιτέχνες, αλλά υπήρξε άτυχος και άναξιοπαθών.

Κατ' άρχήν, στις 12/24 Όκτωβρίου 1873, και ενώ προόλιγων ήμερών είχαν άρχίσει οι παραστάσεις της δεύτερης παραγωγής της σαιζόν (*I Due Foscari* του Verdi), ή Πάτρα ταρακουνήθηκε από

17. Τά έντς άγκυλών άποτελούν δικές μας προσθήκες.

18. *Rivista Teatrale Melodrammatica*, N. 444 (23.10.1873), σ. 2.



έναν ισχυρό κυματοειδή σεισμό που προκάλεσε γενική άνησυχία.<sup>19</sup> Επίσης, ως επιπρόσθετο θέαμα μαζί με τους *Due Foscari* προσφέρθηκε από την εργολαβία στους θεατρόφιλους και ένα καινοφανές για την Πάτρα καλλιτεχνικό «προϊόν», το μπαλέτο,<sup>20</sup> που όμως έγινε αντικείμενο έντονων αποδοκιμασιών τόσο από μία άδαη και σεμνότυφη μερίδα του πατραϊκού κοινού, όσο και από τον τοπικό Τύπο, ο οποίος στα μέσα Νοεμβρίου 1873 (με το παλαιό ημερολόγιο) έκανε πιά λόγο για «άναιδη» και «βακχικών χορόν» «όργιαστικού» χαρακτήρος, συμπληρώνοντας ότι «ή πρὸς ἐκτέλεσιν αὐτοῦ δαπάνη εἰς σκηναὶς καὶ ἐνδυμασίας ἀπέβη μεγάλη καὶ καταστρεπτική» για την εργολαβία, καθώς και το ότι το κοινό «λίαν ἀδιαφόρως ἐδέχθη τὸ ἐκβρασμα ἐκεῖνο τῆς κοινωνικῆς ἐκλύσεως, ἄλλων γεγηρακότων χωρῶν».<sup>21</sup> Ἡ ἐπίθεση ἐναντίον τοῦ μπαλέτου στὴν Πάτρα τοῦ 1873 ἦταν τόσο σφοδρή, ἀήθης καὶ ἀπρόσμενη γιὰ ἓνα πολιτισμένο τόπο, ὥστε φαίνεται ὅτι ἡ σχετικὴ εἰδηση προκάλεσε μεγάλη καὶ δυσάρεστη ἐκπληξη στὴν Ἰταλία, με ὀδυνηρὸ γιὰ τὴν Πάτρα ἀποτέλεσμα νὰ κριθεῖ ἄξια δημοσίευσης με ἑλαφρὲς εἰρωνικὲς αἰχμὲς ἀπὸ τὶς στήλες τοῦ ἰταλικοῦ μουσικοθεατρικοῦ Τύπου τῆς ἐποχῆς.<sup>22</sup> Ἡ εἰσαγωγή τοῦ μπαλέτου γιὰ πρώτη φορὰ στὸν χῶρο τοῦ πατρινού θεάτρου ἐγράφη με νόημα καὶ πλάγιους τυπογραφικούς χαρακτήρες ὡς «ἡ ἀπόπειρα τοῦ μπαλέτου» καὶ προστετέθη ὅτι οἱ κυρίες πού σύχναζαν στὰ θεωρεῖα, σκανδαλισμένες ἀπὸ τὶς ἡμίγυμνες μπαλαρίνες, ἔπαψαν νὰ ἐπισκέπτονται τὸ θέατρο ὅποτε ὑπῆρχε σ' αὐτὸ παράσταση μπαλέτου, κάτι τὸ ὁποῖο συμπαρέσυρε σὲ ἀπουσία ἀπὸ τὴν θεατρικὴ αἴθουσα καὶ πολλοὺς νεαροὺς Πατρινούς γόητες, πού ἔχασαν ἔτσι τὸ ἐνδιαφέρον τους νὰ πηγαίνουν στὶς παραστάσεις τοῦ «Ἀπόλλωνος». Αὐτὴ ἡ κατάσταση ἀπετέλεσε περαιτέρω βᾶρος γιὰ τὰ ἤδη ἀρνητικὰ οἰκονομικὰ ἀποτελέσματα τῆς ἐργολαβίας κατὰ τοὺς δύο πρώτους μῆνες τῆς σαιζόν.<sup>23</sup>

Ὅταν προέκυψε μία οἰκονομικὴ διένεξη μεταξὺ

τοῦ πρώτου τενόρου Giuseppe Marelli καὶ τῆς ἐργολαβίας, ἡ τελευταία ζήτησε στὶς ἀρχὲς Νοεμβρίου τοῦ 1873 ἀπὸ τὴν μιλανέζικη Agenzia Teatrale della Rivista Teatrale Melodrammatica τοῦ Felice Vianelli νὰ τῆς ἀποσταλεῖ ἐπείγοντως στὴν Πάτρα ἓνας καινούριος πρῶτος τενόρος. Ὁ Vianelli ἀπέστειλε τὸν Giovanni Bassini, ὁ ὁποῖος, ἐκκινώντας ἀπὸ τὸ Μιλάνο, ἔφθασε στὴν πρωτεύουσα τῆς Ἀχαΐας στὶς 23.11/5.12.1873 μετὰ ἀπὸ ταξίδι 25 ἡμερῶν, καθὼς ἡ παραμονὴ τῶν ταξιδιωτῶν γιὰ λοιμοκάθαρση στὴν Κέρκυρα εἶχε ἤδη αὐξηθεῖ σὲ 13 ἡμέρες.<sup>24</sup>

Οἱ ἐργολάβοι Rebora, Κόρκος καὶ Παντζάρης πολὺ γρήγορα ἀποδείχθηκαν ἀναξιόπιστοι καὶ ἀφερέγγυοι ἐπιχειρηματίες, καθὼς διέπραξαν ἀτασθαλίες κατὰ τοὺς δύο πρώτους μῆνες τῆς σαιζόν, καὶ ἤδη στὰ τέλη Νοεμβρίου 1873 (με τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο) εἶχαν «κύποκύψει» ἀπὸ οἰκονομικῆς πλευρᾶς. Ἔτσι, στὶς 30 τοῦ ἰδίου μηνὸς (πάλι με τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο) διέκοψαν προσωρινῶς τὶς παραστάσεις καὶ προχώρησαν σὲ στάση πληρωμῶν πρὸς τὰ μέλη τοῦ θιάσου. Οἱ «ἀτυχεῖς, ἀπροστάτευτοι καὶ δυστυχεῖς ξένοι» αἰφνιδιάσθηκαν ἀρνητικὰ, συγκεντρώθηκαν μπροστὰ στὸ θέατρο καί, «κύπο τὰς ὄψεις τοῦ μειδιῶντος κοινού» πού ἔτυχε νὰ βρίσκεται στὴν Πλατεία Γεωργίου Α', ἔκαναν μικρὴ πορεία διαμαρτυρίας ἕως τὸ Δημαρχεῖο, ζητώντας ἄμεση λύση στὸ ἀδόκητο γι' αὐτοὺς πρόβλημα. Ἀμέσως κατόπιν ἡ ἐργολαβία προχώρησε σὲ εὐθὺ ἐκβιασμό πρὸς τοὺς ἀπλήρωτους καλλιτέχνες ὅτι θὰ κηρύξει ἄμεση χρεοκοπία καὶ θὰ κλείσει ὀριστικῶς τὸ θέατρο, ἐὰν αὐτοὶ δὲν συναινέσουν ἀδιαμαρτύρητα στὴν – ἀντισυμβατικὴ καὶ ἀήθη συναλλακτικῶς – μείωση τῶν ἀποδοχῶν τοὺς κατὰ 25% γιὰ τὰ πρωτεύοντα μέλη τοῦ θιάσου καὶ κατὰ 10% γιὰ τὰ δευτερεύοντα. Παρότι ἀρχικῶς οἱ καλλιτέχνες διαφωνοῦσαν με τὴν ἰταμὴ πρόταση τῆς ἐργολαβίας καὶ ἐπέμεναν στὴν τήρηση τῶν συμβολαίων πού εἶχαν ὑπογράψει μαζί της στὴν Ἰταλία, τελικῶς, κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῆς σκληρῆς τους καθημερινότητος καὶ μετὰ ἀπὸ τὴν μεσολάβηση τοῦ Δήμου Πατρέων, ἀναγκάσθηκαν νὰ ἀποδεχθοῦν τὴν σοβαρὴ μείωση τῶν μισθῶν τους, ἔτσι ὥστε νὰ ἐπιβιώσουν στὸν ξένο τόπο πού βρίσκονταν, νὰ περισώσουν ὅ,τι μπορούσαν ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀτυχῆ γι' αὐτοὺς ἐπαγγελματικὴ ἐπιλογή καὶ νὰ κατορθώσουν νὰ συγκεντρώσουν τὰ χρήματα γιὰ

19. Βλ. ὁ.π., Ν. 446 (8.11.1873), σ. 2.

20. Ὁ.π.

21. Βλ. τὶς πατραϊκὲς ἐφημερίδες Ἡ Φλόξ, 15.11.1873 καὶ Ὁ Φορολογούμενος, 11.12.1873 (δημοσίευμα ἀπολογιστικοῦ χαρακτήρος) στὸ Εὐάνθια Ε. Σπιτανάκη, Θεατρικὴ ζωὴ, κίνηση καὶ δραστηριότητα στὴν Πάτρα ἀπὸ τὸ 1828 ἕως τὸ 1900. Πρόλογος Βάλτερ Ποῦχγερ, Πάτρα, Ἐκδόσεις Περὶ Τεχνῶν, 2001, σ. 127.

22. Βλ. Rivista Teatrale Melodrammatica, Ν. 461 (1.3.1874), σ. 1.

23. Ὁ.π.

24. Βλ. Rivista Teatrale Melodrammatica, Ν. 454 (8.1.1874), σ. 4.



νά ἐπιστρέψουν ἀργότερα στὴν Ἰταλία. Ἡ ἐργολαβία, λοιπόν, «διέφυγε τὸν σκόπελον τὴν χρεοκοπίας»<sup>25</sup> καὶ οἱ παραστάσεις ἐπανήρχισαν στὶς 2/14 Δεκεμβρίου 1873 μὲ τὴν *Norma* τοῦ Vincenzo Bellini.<sup>26</sup> Πάντως, ἡ εἶδηση περὶ ἐκβιαστικῆς καὶ μεγάλης μείωσης τῶν μισθῶν στὸν «Ἀπόλλωνα» προκάλεσε ἀλγεινότατη ἐντύπωση στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς Ἰταλίας καὶ δημοσιοποιήθηκε ἀπὸ τὶς στήλες τοῦ ἰταλικοῦ μουσικοθεατρικοῦ Τύπου τῆς ἐποχῆς, συνοδευόμενη ἀπὸ ἀρνητικὸ σχολιασμὸ καὶ συντελώνοντας στὴν περαιτέρω δυσφήμιση τῆς Πάτρας ὡς ὀπερατικοῦ κέντρου.<sup>27</sup>

Δὲν ἔλειψαν, ἐπίσης, καὶ «σκηναὶ ἄγριαι καὶ αἱματηραὶ» κατὰ τὴν διάρκεια τῆς σαιζόν. Πράγματι, λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ τέλη Δεκεμβρίου 1873 συνέβη μέσα στὴν αἴθουσα τοῦ θεάτρου ἓνα περιστατικὸ πρωτοφανὲς καὶ ἄκρως ὀνειδιστικὸ γιὰ τὰ πατραϊκὰ θεατρικὰ χρονικά: κατὰ τὴν διάρκεια παράστασης ὀπερας, ἓνας θρασὺς καὶ μεθυσιμένος νεαρὸς θεατῆς, γόνος καλῆς οἰκογενείας τῶν Πατρῶν, πέταξε ἀπὸ τὸ θεωρεῖο του πρὸς τὴν σκηνὴν μία κενὴ φιάλη μπύρας ἐναντίον ἑνὸς μονωδοῦ, «πέτυχε» ὅμως ἓναν ἀνυποψίαστο μουσικὸ τῆς ὀρχήστρας καὶ «ῥηνοῖε αὐτοῦ τὸ κρανίον κατὰ μέτωπον, περὶ τὴν κροταφικὴν χώραν καὶ ἔρριψεν αὐτὸν ἅπνουν κατὰ γῆς». Ἡ θέα τοῦ ἀκίνητου καὶ αἱμόφυρτου μουσικοῦ ἐπέφερε τὴν ἄμεση διακοπὴ τῆς παράστασης ἐν μέσω κλίματος πανικοῦ καὶ κραυγῶν φρίκης ὅλων τῶν παρευρισκομένων. Ὁ πατραϊκὸς Τύπος ἔκανε λόγο περὶ «καννιβαλικοῦ

θεάτρου» καὶ «καταγωγίου ἀσχημοσύνης», ἐνῶ ταυτοχρόνως ἀναρωτήθηκε μήπως «ἡ πόλις δὲν εἶναι ἀκόμη διὰ θεάτρον».<sup>28</sup> Τελικῶς, οἱ παραστάσεις τῆς περιπετειώδους καὶ ἄκρως ἐπεισοδιακῆς σαιζὸν ὀπερας 1873/4 τοῦ «Ἀπόλλωνος» εἶχαν ἤδη λήξει στὶς ἀρχὲς Φεβρουαρίου 1874.<sup>29</sup> Ἡ ἐργολαβία κατέληξε μὲ μεγάλη ζημία (30.000 λιρῶν Ἰταλίας), ἀλλὰ οἱ μονωδοὶ ἔχασαν μόνο 8 ἡμέρες μισθῶν, γέγονος γιὰ τὸ ὅποιο αἰσθάνθηκαν μεγάλη ἱκανοποίηση μετὰ ἀπὸ ὅσα εἶχαν βιώσει στὴν Πάτρα.<sup>30</sup>

Καὶ γιὰ νὰ κλείσει τὸ παρὸν ἄρθρο ὅπως ἀρχίζει ἡ ἐπιστολὴ ἀπὸ τὴν Πάτρα, δηλαδὴ μὲ μία παροιμία, ἃς ἐπισημανθεῖ λοιπὸν ὅτι οὐδὲν κακὸν ἀμιγὲς καλοῦ, καθὼς γιὰ κάποια ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ θιάσου, αὐτὴ ἡ σαιζὸν ὑπῆρξε σημαντικὴ γιὰ τὴν μετέπειτα ζωὴ τους καὶ τὸ τέλος τῆς ἐσήμανε γιὰ αὐτὰ μία καινούρια ἀρχὴ σὲ προσωπικὸ ἐπίπεδο. Φαίνεται, λοιπόν, ὅτι οἱ δυσκολίες καὶ τὰ προβλήματα ἔφεραν πιὸ κοντὰ καὶ ἔνωσαν μὲ τὰ δεσμά τοῦ Ὑμεναίου τέσσερα ἀπὸ αὐτά: ἀμέσως μόλις ἔληξε ἡ σαιζὸν παντρεύθηκαν στὴν Πάτρα ἡ πολὺ νεαρὰ πριμαντόνα Giuditta Curzi μὲ τὸν maestro τοῦ θιάσου, Marco Cardoni, καὶ ἐγκαταστάθηκαν στὴν ἀχαϊκὴ πόλιν,<sup>31</sup> ἐνῶ ἡ ἄλλη πριμαντόνα, ἡ Imelda Gerli, καὶ ὁ τενόρος Giovanni Bassini, ἀμέσως μόλις ἐπέστρεψαν στὸ Μιλάνο, ἀνακοίνωσαν τὸν ἐπικείμενο γάμο τους.<sup>32</sup>

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Γ. ΣΑΜΠΑΝΗΣ

25. Βλ. *Ἡ Φλόξ*, 30.11.1873 καὶ *Ὁ Φορολογούμενος*, 11.12.1873 (Στιβανάκη, ὁ.π., σ. 126-127).

26. Βλ. *Rivista Teatrale Melodrammatica*, N. 452 (23.12.1873), σ. 1.

27. Βλ. ὁ.π., καὶ *Cosmorama Pittorico*, anno XXXVIII, N. 45-46 (31.12.1873), σ. 7, *Asmodeo*, anno III, N. 1 (10.1.1874), σ. 3.

28. Βλ. *Ὁ Φορολογούμενος*, 1.1.1874 (Στιβανάκη, ὁ.π., σ. 127-128).

29. Βλ. ὁ.π., 5.2.1874 (Στιβανάκη, ὁ.π., σ. 128).

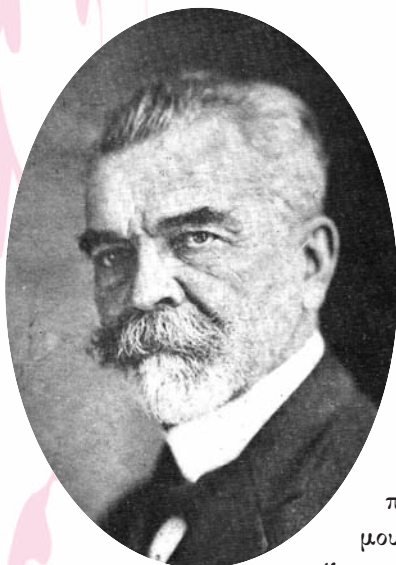
30. Βλ. *Rivista Teatrale Melodrammatica*, N. 461 (1.3.1874), σ. 1.

31. Βλ. *Il Mondo Artistico*, anno VIII, N. 7-8 (26.2.1874), σ. 5, *Rivista Teatrale Melodrammatica*, N. 461 (1.3.1874), σ. 1, *Cosmorama Pittorico*, anno XXXIX, N. 9 (4.3.1874), σ. 4.

32. Βλ. *Rivista Teatrale Melodrammatica*, N. 464 (23.3.1874), σ. 1, *Il Mondo Artistico*, anno VIII, N. 15-16 (19.4.1874), σ. 10.



# Μία πιθανή έκδοση έργων εκκλησιαστικής μουσικής του Θεμιστοκλέους Πολυκράτους που δὲν πραγματοποιήθηκε



Πολλά και σημαντικά κεφάλαια τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς παρέμεναν γιὰ χρόνια ὑποτιμημένα καί, γιὰ τοῦτο, ἀνεξερεύνητα. Οἱ λόγοι γι' αὐτὸ μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν εἴτε σὲ ἱστορικές συγκυρίες, εἴτε στὴν πολιτική ὅσων κατεῖχαν θέση ρυθμιστοῦ στὴν καλλιτεχνική κίνηση τοῦ νεοσύστατου ἑλληνικοῦ κράτους.<sup>1</sup> Προπαντὸς σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἐκκλησιαστική μας μουσική, ἡ ἐπίσημη Ἐκκλησία, εἴτε αὕτη εἶναι τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο εἴτε ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἑλλάδος, ὀρίζει, μεταξὺ τῶν ἄλλων, καί τὸ «ῥυθμὸς» τῆς μουσικῆς μὲ τὴν ὁποία ἐξυπηρετεῖται ἡ Θεία Λατρεία.<sup>2</sup>

Ἡ ἐπίσημη, λοιπόν, Ἐκκλησία ἀντέδρασε<sup>3</sup> ἀμέσως ὅταν τὸ Πάσχα τοῦ 1844 οἱ ὁμογενεῖς μας τῆς Βιέννης τόλμησαν νὰ προσευχηθοῦν στὸν ἐκεῖ ὀρθόδοξο ἱερὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Τριάδος μὲ μουσική σὲ τετράφωνη ἀρμονία καὶ ὄχι μὲ τὴν πατροπαράδοτη βυζαντινή. Ὁ τότε πρωτοφάλτης τοῦ ἐν λόγω ναοῦ Ἰωάννης Χατζηνικολάου Χαβιαρὰς σὲ συνεργασία μὲ τὸν Benedict Randhartinger παρουσίασαν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ ἑλληνορθόδοξο ἐκκλησίασμα ἐκκλησιαστικές μελωδίες σὲ τετράφωνη ἀρμονία. Τὴν ἴδια γραμμὴ ἀκολούθησε καὶ ὁ ἑλληνορθόδοξος ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βιέννης μὲ παρόμοια μουσική ποὺ προέκυψε ἀπὸ τὴ συνεργασία τοῦ ἱεροδιακόνου Ἀνθίμου Νικολαΐδου τοῦ Γανοχωρίτου μὲ τὸν Auguste Swoboda ἀρχικά, καὶ τὸν Got-

1. Ἐνδεικτικὰ βλ. Νίκιαις Λούντζης, «Παῦλος Καρρέρ, πρωτοπόρος Ἑθνικῆς Μουσικῆς», Συμβολὴ στὴν ἱστορία τῆς Ἑπτανησιακῆς Μουσικῆς, ἔκδοση τῆς Ἑταιρείας Κεφαλληνιακῶν Ἱστορικῶν Ἐρευνῶν, Ἀργοστόλι 2000, σ. 67-74.
2. Ἐνδεικτικὰ βλ. Γεώργιος Βιολάκης, *Τυπικὸν τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας*, Ἀθήναι, Β. Σαλίβερος, 1888, ζ'-ιβ'.
3. Βλ. Ἐγκύκλιος Πατριαρχική καὶ συνοδική ἐπιστολή καταργοῦσα καὶ ἀπαγορεύουσα τὴν καινοτόμον εἰσαξὺν καὶ χρῆσιν τῆς καινοφανοῦς τετραφώνου μουσικῆς ἐν ταῖς ἱεραῖς ἀκολουθίαις τῶν ἀπανταχοῦ ὀρθόδοξων ἐκκλησιῶν. Προνοία καὶ φροντίδι τοῦ Παναγιωτάτου Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου Κυρίου κυρίου Ἀνθίμου καὶ τῆς Ἁγίας καὶ Ἱερᾶς Συνόδου ἐκ τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Πατριαρχικῆς τοῦ Γένους Τυπογραφίας, Κατὰ Νοέμβριον 1846 (ἀπὸ τὴν Ψηφιακὴ Βιβλιοθήκη Νεοελληνικῶν Σπουδῶν Ἀνέμη, [www.anemi.lib.uoc.gr](http://www.anemi.lib.uoc.gr), ταξινόμηση APB 2048, τελευταία ἐπίσκεψη 16.1.2015). Ἐπίσης, βλ. Γ.Α. Ράλλης – Μ. Ποτλῆς, *Σύνταγμα τῶν θεῶν καὶ ἱερῶν κανόνων, τόμος δεῦτερος*, Ἀθήναι, 1852 (φωτοτυπικὴ ἀνατύπωση τοῦ 1992 ἀπὸ τὴν ἐκδόσεις Γρηγόρη), ὅπου στίς σελίδες 478 ἕως 480 παρατίθεται ὁ Ε' Κανὼν τῆς ἐν Τρούλῳ Πενθέκτης Οἰκουμενικῆς Συνόδου («Τοὺς ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς ἐκκλησίαις παραγινομένους...»).

tfried von Preyer ὕστερα. Τὸ παράδειγμα τῶν ὁμογενῶν μας τῆς Βιέννης ἀκολούθησαν καὶ ἄλλες ἑλληνικὲς παροικίες τῆς Εὐρώπης, παρὰ τὶς κατὰ καιροὺς ἀντιδράσεις ἐκκλησιαστικῶν, ἢ μὴ, παργόντων.<sup>4</sup>

Στὴν Ἑλλάδα, μὲ ἐξαίρεση τὴν Κρήτη καὶ τὰ Ἑπτάνησα,<sup>5</sup> ἡ πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἤλθε οὐσιαστικῶς τὸ 1870. Κατ' ἐπιθυμίαν τῆς τότε βασιλισσας Ὀλγας κατῆλθε στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὴν Ὀδησὸν ὁ Ἀλέξανδρος Κατακουζηνός<sup>6</sup> γιὰ νὰ συγκροτήσῃ ἀρμονικὸ ἐκκλησιαστικὸ χορὸ, ὁ ὁποῖος θὰ κάλυπτε ψαλτικῶς τὶς ἀκολουθίες ποὺ τελοῦνταν στὸ ἀνακτορικὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγίου Γεωργίου.<sup>7</sup> Ἡ μουσικὴ ποὺ πρωτοχρησιμοποιήσε ὁ Κατακουζηνὸς δὲν ἦταν ἄλλη ἀπὸ ἐκεῖνη τῶν Χαβιαρά-*Randhartinger*<sup>8</sup> γιὰ μία παιδικὴ ἢ γυναικεῖα φωνὴ καὶ τρεῖς ἀνδρικές.<sup>9</sup> Ἀργότερα ὁ Κα-

τακουζηνὸς προέβη σὲ μεταγραφὰς ἀπὸ τὴν ρωσικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καθὼς καὶ σὲ δικές του αὐτοτελεῖς συνθέσεις,<sup>10</sup> στὴν ἔκδοσιν ὅμως τῶν ὁποίων δὲν προέβη ποτέ,<sup>11</sup> ἀπαγορεύοντας, μάλιστα, ὁποιαδήποτε ἐκδοτικὴ προσπάθεια ἀκόμη καὶ μετὰ θάνατον, ἐν ἀντιθέσει μὲ τὶς ποιητικὲς καὶ τραγουδιστικὲς συλλογές του, οἱ ὁποῖες κυκλοφόρησαν εὐρέως.<sup>12</sup>

Τὸ παράδειγμα τοῦ Κατακουζηνοῦ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀντιμετώπισε πολέμιους, ὥστόσο βοήθη καὶ ὑποστηρικτές.<sup>13</sup> Οἱ τελευταῖοι ἦταν, κάτ' ἀρχάς, οἱ μαθητὲς τοῦ Κατακουζηνοῦ οἱ ὁποῖοι μετεῖχαν ὑπὸ τὴν διεύθυνσή του στὸν ἀνακτορικὸ χορὸ.<sup>14</sup> Ὁ σημαντικότερος, ἴσως, ἐξ αὐτῶν ἦταν ὁ Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης,<sup>15</sup> ὁ ὁποῖος συνέθεσε πλήρως σύστημα<sup>16</sup> τετραφώνου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς γιὰ ἀνδρι-

4. Βλ. Γιάννης Φιλόπουλος, *Εἰσαγωγή στὴν πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1990, σ. 26-36.

5. Ἐνδεικτικῶς βλ. Εὐστάθιος Μακρής, «Ἡ παραδοσιακὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τῶν Ἑπτανήσων. Συνολικὴ ἱστορικὴ προσέγγιση», *Μουσικὸς Λόγος* 8 (Χειμῶνας 2009), σ. 45-70. Γιὰ τὴν ἀρνητικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ ἐπτανησιακοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ ἰδιώματος ἀπὸ παράγοντες τοῦ Πατριαρχικοῦ κλίματος βλ. ἐνδεικτικῶς καὶ Ἰωάννης Λαμπαδάριος καὶ Στέφανος Α' Δομέστικος, *Πανδέκτης τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλῃς Ἐκκλησίας*, Τόμος 1, ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1850, ἡ' τέλος ὑπόσημ. (α) ἀπὸ τῆς σ. ζ', ὅπου ἀναφέρονται τὰ ἐξῆς: «Περὶ δὲ τοῦ λεγομένου Κρητικοῦ ὕφους, συνειθιζομένου ἐν Ζακύνθῳ καὶ ἐν τισὶ ναοῖς τῆς Κερκύρας, οὐδὲν λέγομεν προσδοκῶντες τὴν τοῦτου διόρθωσιν παρὰ τῶν ἐκεῖσε προϊσταμένων ἱερῶν ποιμένων».

6. Βλ. Φιλόπουλος, *Εἰσαγωγή στὴν πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὅ.π. σ. 93-94.

7. Ἐνδεικτικῶς βλ. Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης, *Ἡ τετράφωνος μουσικὴ ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ*, ἐν Ἀθήναις, 1910, σ. 12, 16.

8. Ὁ Κατακουζηνὸς ἐκτιμοῦσε τὸν Χαβιάρ καὶ τὸ ἔργο του, γι' αὐτὸ καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ πρώτου τόμου τοῦ ἔργου του *Παῖγνια ποιητικά*, (Βιέννη 1843), τοῦ ἀφιέρωσε ἓνα ποίημα μὲ τίτλο «Εἰς τὸν Ἑλλόγιμον κύριον ΙΩΑΝΝΗΝ Χ.Ν. ΧΑΒΙΑΡΑΝ». Ἐπιπλέον ὁ Κατακουζηνὸς στὸν δεύτερο τόμο τοῦ ἔργου του *Παῖγνια ποιητικά* (Ἀθήναις, 1846, σ. 79-81), παραθέτει ἓνα ποίημα μὲ τίτλο: «Τὸ Πάσχα τοῦ 1844» / Εἰς τὴν ἐν Βιέννῃ ἐκκλησίαν τῆς ἀγίας Τριάδος» δίπλα στὸ ἔτος 1844 ἀναφέρει: «Ἡ ἡμέρα αὕτη εἶναι ἀξιωματικὸν διὰ τὴν εἰς αὐτὴν γενομένην ἐναρξιν τῆς κατὰ πρώτην φορὰν εἰς τετραφώνον ἀρμονίαν μεταρρυθμισθείσης ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς». Καὶ τὰ δύο αὐτὰ βιβλία εὐρίσκονται στὴν Bibliotheca Regia Monacensis καὶ στὸν ἰστότοπο τῆς Ψηφιακῆς Βιβλιοθήκης Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, Ἀνέμη, ὅ.π., (τελευταία ἐπίσκεψις 16.1.2015).

9. Βλ. Γιάννης Φιλόπουλος, *Ρωσικὲς ἐπιδράσεις στὴν ἑλληνικὴ πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, Ἀθήνα, Νεφέλη, 1993, σ. 19-22.

10. Ὁ.π.

11. Βλ. Πολυκράτης, ὅ.π. σ. 17-18.

12. Βλ. καὶ τὸ λήμμα «Κατακουζηνὸς Ἀλέξανδρος» τῶν Γεωργίου Σκλάβου καὶ Τέλλου Ἀγρα, στὴν *Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαιδείᾳ*, Τόμος 14<sup>ος</sup>, Ἀθήναις, Ὁ Φοῖνιξ, χ.χ.

13. Βλ. ἀντὶ ἄλλων τὸν ἐπικήρδειο λόγο τοῦ Πολυκράτους πρὸς τὸν Κατακουζηνὸν στὸ περιοδικὸ *Καλλιτεχνικὸς Κόσμος*, ἔτος Α', ἀρ. 2, (15 Ὀκτωβρίου 1892), σ.14.

14. Σὲ ἓνα ἀπὸ τὰ αὐτόγραφα τοῦ Πολυκράτους ποὺ εὐρίσκεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ γράφοντος ἐμπεριέχεται ὁ «Πολυχρονισμὸς» τῶν τότε βασιλέων τῶν Ἑλλήνων Γεωργίου τοῦ Α' καὶ Ὀλγας σὲ λα μείζονα κατὰ σύνθεσιν τοῦ ἰδίου τὸ 1889. Στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς συνολικὰ τέσσερις σελίδες τοῦ αὐτογράφου αὐτοῦ, ἡ ὁποία ἐπέχει θέσιν ἐξωφύλλου, ὁ Πολυκράτης σημειώνει μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ τὰ ἐξῆς: «Ἐψάλη τὸ πρῶτον ἐν τῷ Ἀνακτορικῷ / Ναῷ τῇ 15 Ἀπριλίου 1890 / Κυριακῇ / Διευθύνοντος τοῦ κ. Ἀλεξ. Κατακουζηνοῦ / ὑπὸ τῶν ψαλτῶν / ὀξυφώνων α' Κωνσ. Παπαγεωργίου / Νικ. Ζαχαριάδου / [ὀξυφώνων] β' Ἑπαμ. Κοντιάδου / Θεοδ. Φέρμπου / Κωνστ. Θεανοπούλου / βαρυφώνων α' Βασ. Πετροζίνη / Θεμιστ. Πολυκράτους / [βαρυφώνων] β' Θεοδ. Βαλέντα / Δημ. Ροδίου / Χρ. Στρομπούλη».

15. Βλ. Φιλόπουλος, *Εἰσαγωγή στὴν πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ*, ὅ.π. σ. 133-136.

16. Ἡ λέξη «σύστημα» εἶχε κυρίως ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ τὴν ἔννοια τοῦ πλήρους ρεπερτορίου γιὰ ἓνα εἶδος μουσικῆς μὲ τὸ ὁποῖο ἐπρόκειτο νὰ ἐπενδυθεῖ ἡ ἑλληνορθόδοξη λατρεία. Ἐτσι, τουλάχιστον, τὸ ἐννοεῖ ὁ Πολυκράτης (βλ. καὶ Πολυκράτης, ὅ.π., σ. 12-16). Ἡ ἔννοια τοῦ συστήματος στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ εἶναι διαφορετικὴ (βλ. *Στοιχειώδης διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῇ βάσει τοῦ ψαλ-



κή, κατὰ βάσιν,<sup>17</sup> χορωδία, ἔχοντας ὡς ἔμπνευση τίς συνθέσεις τοῦ δασκάλου του. Τὸ σύστημα αὐτὸ ὁ ἴδιος ὁ Πολυκράτης τὸ ἐφάρμοσε σὲ τρεῖς κεντρικούς καὶ σημαντικούς ναοὺς τῶν Ἀθηνῶν: τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Καρύκη<sup>18</sup> (ἢ Καρύτση, ὅπως ἐπικράτησε νὰ λέγεται εὐρύτερα), τοῦ Ἀγίου Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου στὸ Κολωνάκι καί, τέλος, τῆς Μητροπόλεως.<sup>19</sup> Ὁ ἀρμονικός ἐκκλησιαστικός χορὸς τοῦ Πολυκράτους, ὅπως καὶ ὅλοι οἱ τετράφωνοι ἐκκλησιαστικοὶ χοροὶ ἔψαλλαν πάντοτε στὴν δευτέρη Θεία Λειτουργία τῶν Κυριακῶν καὶ ὁρισμένων ἄλλων ἡμερῶν καθὼς καὶ ἐμβόλιμα σὲ ὁρισμένες ἀκολουθίες τῆς Μ. Ἑβδομάδος.<sup>20</sup>

τηρίου ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, ἐν ἔτει 1883, ἐν Κωνσταντινουπόλει, ἐκ τοῦ Πατριαρχικοῦ Τυπογραφείου, 1888, σ. 47, ὑπόσημ. 1).

17. Στὸ ἀρχεῖο τοῦ γράφοντος εὐρίσκεται ἓνα αὐτόγραφο τοῦ Πολυκράτους ποὺ ἐπιγράφεται: «Ἀκολουθία / τῆς Θείας καὶ Ἱερᾶς / Λειτουργίας / κατὰ τὴν τάξιν Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου / ἐν τετραφωνίᾳ / ἀνδρῶν τε καὶ παιδῶν / ὑπὸ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους / 1890», καθὼς καὶ ἓνα ἀνυπόγραφο χειρόγραφο τὸ ὁποῖο φέρει τὸν τίτλο (μὲ βυζαντινὰ γράμματα): «ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ / ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ / ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΤΑΞΙΝ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ / ΔΙΑ ΦΩΝΑΣ ΑΝΔΡΩΝ ΚΑΙ ΓΥΝΑΙΚΩΝ / ΘΕΜ. ΠΟΛΥΚΡΑΤΟΥΣ (1920)».
18. Βλ. Πολυκράτης, ὁ.π., σ. 22.
19. Βλ. ἐφημερίδα *Ἐμπρός*, φύλλο τῆς 24<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1926, ὅπου ἀνακοινώνεται ὁ θάνατος τοῦ Πολυκράτους (23 Φεβρουαρίου 1926) καὶ ἡ κηδεία του τὴν ἡμέρα τῆς ἐκδόσεως τοῦ φύλλου. Ἡ ἐν λόγω ἀνακοίνωση ἀναφέρει τὸν Πολυκράτη καὶ ὡς «Διευθυντὴν τοῦ Ἀρμονικοῦ χοροῦ τῆς Μητροπόλεως».
20. Κατὰ τὴν μακρὰ καὶ ἀδιατάρακτη παράδοση τοῦ ναοῦ, ἡ Χορωδία τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Γεωργίου Καρύκη ψάλλει στὶς Θεῖες Λειτουργίες τῶν Κυριακῶν (ἀπὸ τὸ 1969, ἐπὶ Προϊσταμένου τοῦ Ἱ. Ναοῦ Ἀρχιμανδρίτου Τιμοθέου Τριβιζᾶ (1939-2002), μετέπειτα Μητροπολίτου Κερκύρας, Παξῶν καὶ Διαποντίων Νήσων (1984-2002), καταργήθηκε ἡ πρώτη Θ. Λειτουργία (μὲ τοὺς βυζαντινοὺς ἱεροψάλτες τοῦ Ναοῦ) λόγω ἐλάχιστης προσελεύσεως ἐκκλησιάσματος, ἀφοῦ ὁ πολὺς κόσμος ἐρχόταν πάντοτε στὴν δεύτερη, καὶ ἀφοῦ ἔγινε ἡ ἀναγκαία προσαρμογὴ στὰ ὥράρια τοῦ ὁρθρου (βυζαντινοῦ) καὶ τῆς μίας καὶ μόνης Θ. Λειτουργίας (τετράφωνης), ἡ ὁποία ἀρχίζει πάντοτε στὶς 9 τὸ πρωὶ καὶ λήγει στὶς 10:45-11:00 π.μ.), στὶς Θεῖες Λειτουργίες ὁρισμένων μεγάλων Δεσποτικῶν (Ἰψώση Τιμίου Σταυροῦ, Χριστούγεννα, Περιτομή Χριστοῦ, Θεοφάνεια) καὶ Θεομητορικῶν (Εὐαγγελισμός καὶ Κοίμησις Ὑ. Θεοτόκου) ἑορτῶν καὶ τῆς πανηγύρεως τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, στὶς ἀκολουθίες τῶν Χαιρετισμῶν καὶ τοῦ Ἀκαθίστου

Τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἔργο τοῦ Πολυκράτους, πλὴν μιᾶς ἐξαιρέσεως,<sup>21</sup> παρέμεινε στὴν ὁλότητά του ἀνέκδοτο.<sup>22</sup> Γνώρισε, ὅμως, εὐρεία διάδοση ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἑλλάδος λόγω τῶν πολλῶν ἀντιγράφων ποὺ παρήχθησαν, ζώντος ἀκόμη<sup>23</sup> τοῦ Πολυκράτους καί, ἰδιαιτέρως, μετὰ τὸν θάνατό του. Οἱ ἀντιγραφεῖς ἦταν κυρίως διευθυντὲς τετράφωνων χορῶν ἢ καὶ ἀπλὰ μέλη αὐτῶν.<sup>24</sup> Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ὅποιο ἀρχεῖο χειρογράφων ἐδημιουργεῖτο, τουλάχιστον στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο, δὲν ἀνῆκε στὸ ναὸ ὅπου ὑπηρετοῦσε ἓνας τετράφωνος χορὸς — πολλῶ δὲ μᾶλλον στὸν ἴδιο τὸν χορὸ — ἀλλὰ στὸν διευθυντὴ αὐτοῦ καὶ σὲ ὅποιον χορωδὸ φρόντιζε νὰ ἀποκτήσει σχετικὸ ἀρχεῖακὸ ὑλικό.<sup>25</sup> Βεβαίως, κάθε ἀντι-

- ἴμνου καθὼς καὶ στὶς ἐσπερινὲς ἀκολουθίες τῆς Μ. Ἑβδομάδος (Α' καὶ Γ' Ἀκολουθία Νυμφίου, Ἀκολουθία Ἀγίων Παθῶν, Ἀκολουθία Ἐπιταφίου). Αὕτη τὴν παράδοση μοῦ τὴν ἐπιβεβαίωσαν καὶ οἱ παλαιῶμαχοι Χορωδοὶ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Χρίστος Φύσσας (γένν. 1937), μέλος ἀπὸ τὸ 1955, Ἀνδρέας Πασσάς (γένν. 1942) καὶ Δημήτριος Μαλισιάνος (γένν. 1932), μέλη ἀπὸ τὸ 1968.
21. Βλ. Κασσιανὴ ἡ μοναχὴ, *Κύριε, ἡ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις, Ποίημα*, ἐν τετραφωνίᾳ ἀνδρῶν, μουσικὴ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους, Ἐν Ἀθήναις, Ἐκ τῶν καταστημάτων Σπ. Κουσουλίνου, Πλατεία Ἀγίων Θεοδώρων, 1908.
22. Ὅφειλομε νὰ ἀναφέρουμε περιπτώσεις μουσικῶν συνθέσεων τοῦ Πολυκράτους ποὺ ἔχει δημοσιεύσει ὁ Γιάννης Φιλόπουλος στὰ *Εἰσαγωγὴν* στὴν πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὁ.π. σ. 203, καὶ *Ρωσικὲς ἐπιδράσεις* στὴν ἐλληνικὴ πολυφωνικὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ὁ.π. σ. 71, 87, 88, 157 καὶ δύο ὕμνους στὸ παράρτημα («Ὁ μονογενὴς Υἱός...» καὶ τὸ κοινωνικὸ «Δίνετε τὸν Κύριον»), καὶ τοὺς δύο στὴ φά μείζονα. Βλ. ἀκόμη καὶ *Ζαχαρίας Λαμπάκης, Ἐναρμονίσεις ὕμνων τῆς Θείας Λειτουργίας*, Ἀθήνα 1999, σ. 47, ὅπου παρατίθεται τὸ ἐφῆμνο τοῦ β' ἀντιφώνου τῶν Χριστουγέννων «Σῶσον ἡμᾶς Υἱὲ Θεοῦ, ὁ ἐκ παρθένου τεχθεὶς...» σὲ σύνθεσιν Πολυκράτους.
23. Στὸ ἀρχεῖο τοῦ γράφοντος εὐρίσκεται ἓνα χειρόγραφο τοῦ Ἰωάννου Γιαννοῦλῃ μετὰ τὴν ὑπογραφήν του καὶ χρονολογία 1924, διαστάσεων 35 x 25cm, ὅπου ὁ ἀντιγραφέας καταγράφει τὸ Χερουβικὸ τοῦ Πολυκράτους σὲ Ρε μείζονα γιὰ τὸ ὁποῖο βλ. παρακάτω.
24. Αὐτὸ προκύπτει ἀπὸ προσωπικὴ ἐρευνα τοῦ γράφοντος σὲ ἀρκετὰ ἰδιωτικὰ ἀρχεῖα.
25. Μερικοὶ ἀντιγραφεῖς φρόντιζαν νὰ ἀναφέρουν στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος κάθε ἀντιγραφῆς τὸν ἰδιοκτήτη ἀπὸ τὴν παρτιτούρα τοῦ ὁποῖου ἀντέγραψαν τὴν σύνθεσιν. Ἔτσι π.χ. ὁ Βαλληνδράς (βλ. σημ. 26 καὶ 31) σὲ πολλὰ τοῦ ἀντίγραφα χειρόγραφα ἀναφέρει χαρακτηριστικὰ: «ἀπὸ partition Δεῖμέζης», «ἀπὸ partition Ἀδάμη», «ἀπὸ partition Πιέρου», «ἀπὸ partition Μπελούση» κ.ἄ. ἐκ τῶν ὁποίων ὁ Γεώργιος Δεῖμέζης (†1930) ἦταν διευθυντὴς τοῦ τετραφώνου χοροῦ τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Γε-



γραφή ένευχε κίνδυνο παρεισφρήσεως λαθών, λόγω τής άβέβαιης μουσικής παιδείας τών αντιγραφέντων.

Ένα σημαντικό βοήθημα στην έρευνα του έργου του Πολυκράτους<sup>26</sup> αποτέλεσε, άρχικώς, ή διάθεση πρὸς μελέτην καί, κατόπιν, δωρεά πρὸς τὸν γράφοντα τὸ 2012, ἐνὸς σημαντικοῦ χειρόγραφου βιβλίου ἀπὸ ἑναν ἐκλεκτὸ συνάδελφο χορωδὸ, βαθύφωνο καὶ πρῶτην μέλος τῆς Χορωδίας τῆς Ἑθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, Νικόλαο Σπυρόπουλο, τὸν ὁποῖον καὶ εὐχαριστῶ θερμότατα. Τὸ ἐν λόγω βιβλίον, διαστάσεων 26 x 18cm, γραμμένο ὅλο μὲ μολύβι καὶ βιβλιοδετημένο μὲ σκληρὰ ἐξώφυλλα καὶ πανὶ χρώματος μπορντώ,

ωργίου Καρύκη, ὁ Μιγάλης Ἀδάμης (1929-2013) διευθυντῆς τῆς παιδικῆς χορωδίας τῶν Ἀνακτόρων, ὁ Κωνσταντῖνος Πιέρρος βαθύφωνος τῆς Χορωδίας τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Γεωργίου Καρύκη καὶ ὁ Ἀντώνιος Μπελούσης (1914-1988) πρωτοψάλτης τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Παντελεήμονος Ἀχαρνῶν, διευθυντῆς τοῦ τετραφώνου χοροῦ τοῦ ἰδίου Ναοῦ, πρόεδρος τῆς Πανελληνίου Συνδέσμου Ἱεροψαλτῶν «Ρωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνὸς» καὶ ἀντιπρόεδρος τῆς Ὁμοσπονδίας Συλλόγων Ἱεροψαλτῶν Ἑλλάδος.

26. Τῇ ζωῇ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Πολυκράτους καθὼς καὶ τοῦ δασκάλου αὐτοῦ Κατακουζηνοῦ ὡς συνθετῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς πραγματεύεται ἡ διδακτορικὴ διατριβή μου ὑπὸ τὴν ἐποπτεία τοῦ Ἀναπληρωτοῦ Καθηγητοῦ τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου καὶ φίλου κ. Εὐσταθίου Μακρῆ ὁ ὁποῖος καὶ μὲ προέτρεψε στὸ ἐν λόγω ἐγχείρημα. Ὅταν ξεκίνησα τὴν σχετικὴ ἔρευνα, ἤδη ἀπὸ τὸ 2007, δὲν ὑπῆρχε καμία σοβαρὴ διαθέσιμη πληροφορία πλὴν ὀρισμένων φωτοτυπιῶν ἀπὸ χειρόγραφα ἀντιγραφέντων ποὺ κυκλοφοροῦσαν μεταξὺ χορωδῶν καὶ διευθυντῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν καὶ λοιπῶν κοσμικῶν χορωδιῶν. Ἡ πρώτη προσέγγιση σοβαροῦ ἰδιωτικοῦ μουσικοῦ ἀρχείου ἔγινε ἀπὸ ἐμένα τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 2007, ὅταν ὁ ἐκλεκτὸς συνάδελφος χορωδός, σολίστ-βαθύφωνος καὶ πολιτικὸς μηχανικὸς κ. Γαβριὴλ Ἀντωνέλος, τὸν ὁποῖον καὶ εὐχαριστῶ δημοσίως γιὰ τὴν καλὴ του πρόθεση ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ συνεχιζόμενη συνεργασία μας, μὲ ἔφερε σὲ ἐπικοινωνία μὲ τὴν χήρα τοῦ αἰμνήστο Ἀπ. Βαλληνδρά, τὴν ἐπίσης αἰμνήστη πλέον Χριστίνα, ἡ ὁποία, μετὰ ἀπὸ πολλὰς παραινέσεις καὶ διαβεβαιώσεις περὶ τῆς σοβαρότητος τοῦ ἐγχειρήματος, πείσθηκε νὰ μοῦ δωρίσει ὅλα τὰ χειρόγραφα καὶ φωτοαντίγραφα χειρογράφων τετραφώνου ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ποὺ εἶχε συγκεντρώσει ὁ Βαλληνδράς, προκειμένου νὰ ἀποτελέσουν τὴ βάση τῆς διατριβῆς μου, ἐφόσον, λόγω τῆς παλαιότητός τους καί, προπαντός, τῆς χρονικῆς ἐγγύτητός τους μὲ τὸ ἔτος θανάτου τοῦ Πολυκράτους, ἀποτελοῦσαν μιὰ κάπως πιὸ ἀξιόπιστη πηγὴ. Ἡ ἔρευνά μου συνεχίστηκε καὶ σὲ ἄλλα ἰδιωτικὰ ἀρχεῖα χωρὶς θεαματικὰ ἀποτελέσματα μέχρι τὸ 2012.

ἀνῆκε στὸν πατέρα του, αἰμνήστο Γεώργιο Ν. Σπυρόπουλο,<sup>27</sup> στὸν ὁποῖον τὸ εἶχε δωρίσει ὁ υἱὸς τοῦ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους, Ἰάκωβος.<sup>28</sup> Τὸ βιβλίον αὐτό, ποὺ εἶχε ἀντιγράψει περὶ τὸ 1935 ὁ Σωκράτης Διανέλλος,<sup>29</sup> διευθυντῆς τετραφώνης ἀνδρικῆς χορωδίας τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Νικολάου Βόλου, εἶναι χωρισμένο σὲ τέσσερα μέρη (τόμους τὰ ἀποκαλεῖ ὁ Διανέλλος)<sup>30</sup> καὶ φέρει στὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος κάθε μέρους τὴν ἰδιόχειρη ὑπογραφή τοῦ Ἰακώβου Θεμ. Πολυκράτους. Στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τοῦ ὅλου βιβλίου τίθεται καὶ ἡ σφραγίδα τοῦ Ἰακώβου Πολυκράτους στὴν ὁποίαν ἀναφέρονται μὲ κεφαλαῖα γράμματα τὰ ἐξῆς: ΙΑΚ. ΘΕΜ. ΠΟΛΥΚΡΑΤΗΣ / ΔΙΚΗΓΟΡΟΣ / -ΑΘΗΝΑΙ.

Στὸ βιβλίον αὐτὸ περιλαμβάνονται ἀποκλειστικῶς συνθέσεις ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοῦ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους γιὰ τετραφώνη ἀνδρική χορωδία, οἱ ὁποῖες καλύπτουν ὅλες σχεδὸν τίς λειτουργικὲς καὶ ἱεροπρακτικὲς ἀνάγκες στὶς ὁποῖες καλεῖται νὰ ἀνταποκριθεῖ μία τετραφώνη ἀνδρική χορωδία, ἐφόσον συμμετέχει σὲ αὐτὲς ἀντὶ τῶν βυζαντινῶν ἱεροψαλτῶν. Τὸ πρῶτον μέρος, τὸ ὁποῖον τιτλοφορεῖται «Ἀκολουθία τῆς Θείας Λειτουργίας / κατὰ τὴν τάξιν Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου / ἐν τετραφωνίᾳ ἀνδρῶν μελοποιηθεῖσα ὑπὸ / Θεμιστοκλέους Πολυκράτους / Καθηγητοῦ τῆς Μουσικῆς (1896)», ἀποτελεῖται ἀπὸ 50 ἀριθμημένες σελίδες καὶ περιλαμβάνει δύο δοξολογίες, ὕμνους τῆς κατὰ Ἰωάννην Χρυσόστομον Θείας Λειτουργίας, ὕμνους

27. Γεώργιος Ν. Σπυρόπουλος (Ἀθήνα 1910-1995), λάτρης τοῦ πολυφωνικοῦ ἄσματος, χορωδὸς σὲ ἐκκλησίες καὶ ταβέρνες τῶν Ἀθηνῶν, μὲ γνώσεις μουσικῆς ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸ Ὡδεῖο καθὼς καὶ πολλὰς γνωριμίες καὶ συνεργασίες στὰ ἐκκλησιαστικὰ καὶ κοσμικὰ μουσικὰ δρώμενα.

28. Ἰάκωβος Πολυκράτης (1908-1955), νομικὸς καὶ πολιτικὸς. Συνεργάτης τοῦ ἐγκυκλοπαιδικοῦ λεξικοῦ Ἡλίου (1945-1955).

29. Σωκράτης Διανέλλος (Ἅγιος Λαυρέντιος Πηλίου 1907 - Βόλος 1944). Μουσικὸς, ἀγιογράφος καὶ διευθυντῆς χορωδιῶν, υἱὸς ἱερέως καὶ ἀδελφὸς τοῦ γνωστοῦ ἠθοποιοῦ Λαυρέντη Διανέλλου (1911-1978). Βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, τόμος 2, Ἀθήνα, Γιαλλελής, 1998, σ. 82.

30. Ἐνδεχομένως ὁ Διανέλλος νὰ γνωρίζε ἀπὸ τὸν Ἰάκωβο Πολυκράτη τὴν ὁποία πρόθεση τοῦ πατρός του, ἡ καὶ τοῦ ἰδίου, γιὰ τὴν ἐκδόσιν αὐτῶν τῶν ἔργων, καὶ μάλιστα, σὲ τόμους καὶ ὄχι σὲ ἐνιαῖον βιβλίον. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τῆς δοκιμαστικῆς ἐντυπῆς παρτιτούρας μὲ ἔργα τοῦ Πολυκράτους, γιὰ τὴν ὁποία βλ. κατωτέρω.

τῆς κατὰ Μέγαν Βασιλείον Θείας Λειτουργίας (ἀπὸ τὴν σ. 34 ἕως καὶ τὴ σ. 37), ἀκολουθία τοῦ γάμου (ἀπὸ σ. 38 ἕως καὶ τὴ σ. 41) καὶ ἀκολουθία τῆς κηδεύσεως (ἀπὸ σ. 41 ἕως καὶ τὴ σ. 50). Τὸ δεύτερο μέρος, τὸ ὁποῖο τιτλοφορεῖται: «Εἵρμιοι καὶ Τροπάρια / τῶν ἀκινήτων ἑορτῶν τοῦ ὅλου / ἑνιαυτοῦ κατὰ μελοποιῖαν / Θεμιστοκλέους Πολυκράτους», ἀποτελεῖται ἀπὸ 48 ἀριθμημένες σελίδες καὶ περιλαμβάνει τοὺς ὕμνους (ἀπολυτίκια, κοντάκια, μεγαλυνάρια) ποὺ προβλέπει τὸ Τυπικὸ τῆς Ἐκκλησίας καὶ οἱ ὁποῖοι πρέπει νὰ ψαλοῦν κατὰ τὴ Θεία Λειτουργία τῶν μεγάλων δεσποτικῶν καὶ θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν ἑορτῶν ἐπὶ τῇ μνήμῃ ὁρισμένων ἀγίων καθὼς καὶ τῶν ὕμνων ποὺ προβλέπονται γιὰ τὴν ἀκολουθία τοῦ Μεγάλου Ἀγιασμοῦ, ἡ ὁποία τελεῖται ἀμέσως μετὰ τὴ Θεία Λειτουργία τῆς ἑορτῆς τῶν Θεοφανείων. Τὸ τρίτο μέρος ἀποτελεῖται ἀπὸ 44 ἀριθμημένες σελίδες καὶ περιλαμβάνει ὕμνους τοῦ Τριωδίου καὶ τοῦ Πεντηκοσταρίου οἱ ὁποῖοι ψάλλονται εἴτε κατὰ τὴ Θ. Λειτουργία, εἴτε κατὰ τὴς ἐσπερινῆς ἀκολουθίας τῶν Χαιρετισμῶν, τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου καὶ τῆς Μ. Ἑβδομάδος καθὼς καὶ ὕμνους γιὰ τὴν ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Γονυκλισίας ἡ ὁποία τελεῖται τὴν Κυριακὴ τῆς Πεντηκοστῆς, ἀμέσως μετὰ τὴ Θ. Λειτουργία. Τὸ ἐν λόγω μέρος τιτλοφορεῖται στὴ σελίδα 1 ὡς «Τριώδιον» ἐνῶ ὡς «Πεντηκοστάριον» στὴ σελίδα 29. Στὸ τέλος τοῦ μέρους αὐτοῦ τίθεται χρονολογία «15/2/1935» καὶ διακρίνονται τὰ ἔχνη τῆς σβησμένης μὲ γομολάστιχα ἰδιοχείρου ὑπογραφῆς τοῦ ἀντιγραφέως Σωκράτους Διανέλλου. Τὸ τέταρτο καὶ τελευταῖο μέρος τιτλοφορεῖται: «Χερουβικά καὶ Κοινωνικά / τοῦ Ὁλοῦ ἑνιαυτοῦ / κατὰ μελοποιῖαν / Θεμιστοκλέους Πολυκράτους / καθηγητοῦ / τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων κ' / τῆς Μουσικῆς / Μέρος Τέταρτον», ἀποτελεῖται ἀπὸ 23 ἀριθμημένες σελίδες καὶ περιλαμβάνει Χερουβικά καὶ διάφορες συνθέσεις Κοινωνικῶν οἱ ὁποῖες προορίζονται νὰ ψαλοῦν σὲ ὁρισμένες ἡμέρες τῆς Ἑβδομάδος καὶ Ἑορτές, σύμφωνα μὲ τὴς διατάξεις τοῦ Τυπικοῦ τῆς Ἐκκλησίας.

Βεβαίως, αὐτὸ τὸ χειρόγραφο βιβλίον τοῦ Διανέλλου μᾶς ἔλυσε πάρα πολλὰς ἀπορίες σχετικὰ μὲ τὴν πατρότητα καὶ γνησιότητα ὁρισμένων συνθέσεων τοῦ Πολυκράτους, ἀπορίες οἱ ὁποῖες παρέμεναν καί, συχνά, ἐπιτείνονταν καθὼς μελετοῦσα τὸ ἀρχεῖο Ἀπόστολου Βαλληνοῦ.<sup>31</sup> Ἰδιαίτερος ἡ ὑπογραφή τοῦ

Ἰακώβου Πολυκράτους στὰ σημεῖα τοῦ βιβλίου ποὺ προανέφερα καθὼς καὶ ἡ σφράγιση αὐτοῦ μὲ τὴν σφραγίδα τοῦ ἰδίου, ἐπέχουν θέσιν ἐπικυρώσεως τῶν ὧσων εἶναι καταγεγραμμένα σὲ αὐτό, ὑπονοώντας παράλληλα ὅτι ὅλες οἱ συνθέσεις ἀντιγράφηκαν ἀπὸ τὰ αὐτόγραφα τοῦ Πολυκράτους. Ἀξίζει, δέ, νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι ὁ ἀντιγραφὴς ἀποτύπωσε ἀκόμη καὶ τὴς χρονικὰς ἀγωγὰς μαζὶ μὲ τὴς δυναμικὰς σὲ κάθε σύνθεσιν ποὺ ἀντέγραφε, πράγμα τὸ ὁποῖο σπανίως συμβαίνει στοὺς λοιποὺς ἀντιγραφεῖς. Ἐντυπωσιάζει, ἐπίσης, ἡ ἑλλειψη ἀρμονικῶν λαθῶν, ἐν ἀντιθέσει μὲ ἄλλες ἀντιγραφές, ὅπου τέτοιου εἶδους λάθη ἀποτελοῦν τὸν κανόνα.

Μεγάλῃ ἀποκάλυψιν, ὅμως, ἀποτέλεσε μία ἀνέλπιστα δωρεὰ τὸ 2013 πρὸς τὸν γράφοντα ἀπὸ τὸν συνεργάτη, φίλον καὶ παλαιὸ μέλος τῆς Χορωδίας τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Γεωργίου Καρύκης Ἀθηνῶν κ. Ἀναστάσιο Γερ. Λεῖμονῆ.<sup>32</sup> Πρόκειται γιὰ ὁλόκληρο τὸ μουσικὸν τοῦ ἀρχεῖου στὸ ὁποῖο συμπεριλαμβάνεται καὶ τὸ ἀρχεῖο τοῦ ἀείμνηστου προκατόχου τοῦ γράφοντος στὴ διεύθυνση τῆς Χορωδίας τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, Ἀλέξανδρου Θεοφιλόπουλου,<sup>33</sup> τὸ ὁποῖο ὁ

φορὸς ναοὺς, μεταξὺ τῶν ὁποίων στὸν Ἱ.Ν. Ἀγίου Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου στὸ Κολωνάκι, ὅπου διατηροῦσε καὶ τετράφωνη ἀνδρική χορωδία καθὼς καὶ καθηγητὴς μουσικῆς σὲ διάφορα ὠδεῖα. Μετέφρασε ἀπὸ τὰ γαλλικὰ στὰ ἑλληνικὰ τὰ ἐγχειρίδια ἀρμονίας καὶ ἀντιστίξεως τοῦ Théodore Dubois, τὰ ὁποῖα ἐκδόθηκαν ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Φίλιππου Νάκα.

32. Ἀναστάσιος Γερ. Λεῖμονῆς (γεν. 1929), τέως ὑποδιευθυντὴς τῆς Ἑθνικῆς Τραπεζίης τῆς Ἑλλάδος, βαρύτονος τῆς Χορωδίας τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Γεωργίου Καρύκης ἀπὸ τὸ 1975, ἱστοριοδίφης περὶ τὴν τετράφωνη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, δεινὸς καλλιγράφος καὶ ἀντιγραφέας μουσικῶν κειμένων (παρτιτούρες) γιὰ τὴς θρησκευτικῆς – καλλιτεχνικῆς ἀνάγκης τῆς ὡς ἄνω Χορωδίας.
33. Ἀλέξανδρος Κων. Θεοφιλόπουλος (1904-1993), διαπρεπὴς ὀξύφωνος τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος, μέλος τῆς Ἀνδρικῆς Πολυφωνικῆς Χορωδίας τοῦ Ἱ.Ν. Ἀγίου Γεωργίου Καρύκης Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ 1932, (ἐπὶ διεύθυνσεως Θεοδώρου Σπάθη [1883-1943]), διευθυντὴς αὐτῆς ἀπὸ τὸ 1944 (ἀπουσίασε τὴ χρονικὴ περίοδον 1946-1947 γιὰ καλλιτεχνικὴ περιοδείαν στὴ Νοτιοαφρικανικὴ Ἑνωσὴ), διαδεχόμενος τὸν Παναγιώτη Γλυκοφρύδη (1893-1944), ἕως καὶ τὸ 1993 (οὐσιαστικά, ἕως τὸ 1986, ὅποτε καὶ ἄρχισε νὰ ἀναθέτει τὴς ἀρμοδιότητές του στὸν κ. Δημήτριον Μαλισιάνο (γεν. 1932), βαρύτονον τῆς Χορωδίας ἀπὸ τὸ 1968 καὶ κατόπιν διευθυντὴ αὐτῆς ἕως τὸ 2008, ἀπὸ τὸν ὁποῖο καὶ παρέλαβε τὴ διεύθυνση ὁ γράφων). Ἐπὶ ἐποχῆς του ἡ Χορωδία τοῦ Ἀγίου Γεωργίου Καρύκης γνώρισε μεγάλες θρησκευτικὰς-καλλιτεχνικὰς ἐπιτυχίας καὶ δόξας, ἰδιαίτερος μὲ τὴς ἐμφανίσεις

31. Ὁ Ἀπόστολος Βαλληνοῦ (1923-2003) ὑπῆρξε ἐγκριτος μουσικοδιδάσκαλος τῆς βυζαντινῆς καὶ εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, πρωτοφάλης καὶ χοράρχης σὲ διά-

τελευταῖος εἶχε παραδώσει στὸν κ. Δεῖμονή, καθὼς τὸν ὑπερεκτιμοῦσε καὶ τὸν θεωροῦσε πιστό του συνεργάτη, μὲ τὴν ἐντολὴ νὰ τὸ μεταβιβάσει «ἐν καιρῷ τῷ δέοντι» σὲ ὅποιον ἔκρινε ἄξιο νὰ τὸ χρησιμοποιοῦν. Τὸ ἀρχεῖο τοῦ Θεοφιλόπουλου ἀποτελεῖται ἀπὸ χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς καὶ κοσμικῆς μουσικῆς, τὰ ὁποῖα εὐελπιστοῦμε νὰ παρουσιάσουμε ἐκτενῶς σὲ ἐπόμενη ἐργασία μας. Ἀνάμεσα στὰ χειρόγραφα ὑπάρχουν καὶ πολλὰ αὐτόγραφα τοῦ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους, πολλὰ ἐκ τῶν ὁποίων φέρουν τὴν ὑπογραφή του καθὼς καὶ χρονολογία καὶ τόπο συνθέσεως.

Ἐνα μέρος τῆς συλλογῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ χειρόγραφα μὲ συνθέσεις ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς γιὰ τετράφωνη ἀνδρική χορωδία (διαστάσεων 33 x 26cm τὰ περισσότερα, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις), ἀνυπόγραφα καὶ ἀχρονολόγητα στὰ ὁποῖα, ὅμως, ἡ διάταξη τῆς ὕλης ταυτίζεται ἀπόλυτα μὲ τὴν ὕλη τοῦ προαναφερθέντος χειρογράφου τοῦ Διανέλλου. Συγκρίνοντας, δέ, τὸν γραφικὸ χαρακτήρα τῶν ἐν λόγω τεκμηρίων μὲ ἀνυπόγραφα αὐτόγραφα τοῦ Πολυκράτους ἀπὸ τὴν ἴδια συλλογὴ, ὁδηγεῖται κανεὶς στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ καταγραφή ὅλης αὐτῆς τῆς ὕλης ὑπὸ τύπον ἀνθολογίας ἔγινε πιθανῶς ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Πολυκράτη.<sup>34</sup> Μαζί μὲ τὰ συγκεκριμένα χειρόγραφα βρέθηκε καὶ μία ἔντυπη δίφυλλη παρτιτούρα διαστάσεων 25cm x 33,3cm ἀποτελού-

ποῦ πραγματοποιήσε σὲ πολλὰς πόλεις τῆς Εὐρώπης. Ὁ Θεοφιλόπουλος, ἐπίσης, συνέθεσε ἔργα θρησκευτικῶς καὶ κοσμικοῦ περιεχομένου γιὰ χορωδία καὶ μονωδία. Βλ. ἀνέκδοτο αὐτόγραφο τετράδιο τοῦ Θεοφιλόπουλου ποῦ ἔγραψε τὴν 23<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1992, διαστάσεων 24 x 16,5 cm, 61 ἀριθμημένων σελίδων, τὸ ὁποῖο εὑρίσκεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ γράφοντος, προερχόμενο ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο Βαλληνδρά.

34. Τὴν ἀποψή μου αὕτη ἐνίσχυσε τόσο ὁ κ. Εὐστάθιος Μακρῆς ὡς ἐπόπτης τῆς διατριβῆς μου, ὅσο καὶ ὁ κ. Νικόλαος Μοσχονάς, πρώην Διευθυντῆς Ἑρευνῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Ἑρευνῶν, φιλόλογος-ἱστορικός καὶ γνώστης τῆς παλαιογραφίας, οἱ ὁποῖοι μελέτησαν ὅλα τὰ ἐν λόγω χειρόγραφα. Κύρια χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ποῦ ἐπιβεβαιώνουν τὴν ὁμοιότητα (ταυτότητα) τῆς γραφῆς εἶναι ἡ ἄρθρωση τῶν γραμμάτων καὶ οἱ συνδέσεις τῶν γραμμάτων μεταξύ τους, ἰδίως ἡ διαμόρφωση τῶν συμπλεγμάτων γραμμάτων, ἡ φορὰ (ductus) καὶ ἡ ταχύτητα γραφῆς, οἱ ὁποῖες διαφέρουν στίς “ἐλεύθερες” φράσεις καὶ σὲ ἐκείνες ποῦ συνοδεύουν τὰ μουσικὰ κείμενα ὅπου ἡ γραφή ἐμφανίζεται περισσότερο βραδεία καὶ συμβατική. Συγκριτικὰ βλ. τὴν εἰκόνα τοῦ παραδείγματος 1 («Ὅσοι εἰς Χριστόν», μὲ τὴ μονογραφὴ τοῦ Πολυκράτους δίπλα στὴν ἐπικεφαλίδα), καὶ τῶν παραδειγμάτων 2α, ὅπου παρατίθενται οἱ σελίδες

μενὴ ἀπὸ τέσσερις σελίδες, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ πρώτη φέρει τὸν ἀριθμὸ 5, ἡ δευτέρα τὸν ἀριθμὸ 12, ἡ τρίτη τὸν ἀριθμὸ 13 καὶ ἡ τέταρτη τὸν ἀριθμὸ 20. Στὴν ὑπ’ ἀριθμ. 5 σελίδα προτάσσεται ὁ τίτλος «ΤΡΙΩΔΙΟΝ / ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ ὙΜΝΟΥ», ἀπὸ κάτω, δεξιὰ, τὴν ἔνδειξη «ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ ΠΟΛΥΚΡΑΤΟΥΣ» καὶ ἀκολουθοῦν εὐθὺς ἀμέσως συστήματα πενταγράμμων μὲ γνώμονες σὺλ καὶ φὰ ἀντιστοίχως ὅπου παρατίθενται οἱ ἐξῆς ὕμνοι: τὸ ἐφύμνιον «Θεὸς Κύριος καὶ ἐπέφανεν ἡμῖν...» ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τοῦ ὁρθρου, ἓνα σύντομο τριπλὸ «Εἰς πολλὰ ἔτη Δέσποτα» τὸ ὁποῖο ψάλλεται ὅταν χοροστατεῖ στίς ἀκολουθίες ὁ ἀρχιερέας καί, κατόπιν, τὸ ἀπολυτίκιον τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου «Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς λαβὼν ἐν γνώσει» (μέχρι καὶ «ἐν τῇ σκηνῇ τοῦ Ἰωσήφ σπουδῇ ἐπέστη ὁ [ἀ]σώματος λέγων τῇ ἀπειρογάμῳ...»). Στὴν ὑπ’ ἀριθμ. 12 παρατίθενται ὁλόκληρος ὁ εἰρμὸς τῆς θ’ ὠδῆς τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου («Ἄπας γηγενὴς σκιρτάτω τῷ πνεύματι...» καθὼς καὶ τὸ κάθισμα «Τὴν ὠραιότητα τῆς παρθενίας σου...» τὸ ὁποῖο ὁλοκληρώνεται στὸ τέλος ἀκριβῶς τῆς ὑπ’ ἀριθμ. 13 σελίδας. Στὴν ὑπ’ ἀριθμ. 20 σελίδα παρατίθενται τὸ τέλος τοῦ τροπαρίου «Τοῦ δειπνοῦ Σου τοῦ μυστικοῦ...» ὡς ἐξῆς: «[Ἰ]ούδας ἀλλ’ ὡς ὁ ληστὴς ὁμολογῶ Σοι Μνήσθητί μου, Κύριε, ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ βασιλείᾳ Σου» σὲ μορφή recitativo στὴ ντὸ ἐλάσσονα. Ἀπὸ κάτω ἀκριβῶς τίθεται ὁ τίτλος: «ΤΩ ΑΓΙΩ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΩ ΣΑΒΒΑΤΩ» καὶ ἀκολουθοῦν κατὰ σειρὰν οἱ ὕμνοι «ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ / ὙΜΝΕΙΤΕ» καὶ «ΑΝΑΣΤΑ / Ο / ΘΕΟΣ» ὁλόκληροι. Στὴν ἀρχὴ κάθε συνθέσεως τίθεται ἔνδειξη χρονικῆς ἀγωγῆς καθὼς, ἐπίσης, χρωματισμοὶ καὶ ρυθμικὲς ἀλλοιώσεις σὲ ὅλα, σχεδόν, τὰ μέρη τους.

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο μὲ τὴν ὡς ἄνω ἔντυπη παρτιτούρα, εἶναι ἀποτυπωμένες σὲ ριζόχαρτα 25cm x 33cm ἀπὸ τὴ μία ὄψη καὶ ἀριθμημένα τὸ καθένα ὡς ξεχωριστὴ σελίδα ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ 21 ἕως καὶ 36 καὶ ἄλλες συνθέσεις ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοῦ Πολυκράτους, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν λογικὴ συνέχεια τῆς δοκιμαστικῆς παρτιτούρας ποῦ προαναφέραμε. Συγκεκριμένα, στὰ ἐν λόγω ριζόχαρτα ἀποτυπώνονται μὲ τελικὴ μορφή μουσικῆς γραμματοσειρᾶς τυπογραφείου οἱ κάτωθι συνθέσεις ὁλόκληρες μὲ τὴ σειρὰ ποῦ ἀναφέρονται:

32 καὶ 33 τοῦ τρίτου μέρους τῶν ἀνυπόγραφων χειρογράφων τοῦ Πολυκράτους («Σήμερον κρεμᾶται»), καὶ 2β («Χαίροις Ἄνασσα»). Πρβλ. καὶ τὴν ὑπογραφή τοῦ Πολυκράτους.



Ὅδὸς εἰς Χριστὸν

Ἄ-μὴν ὁ-κυ εἰς Χρι-στὸν ἔ-βα-δι-σθη-τε-λοι-χρὶ-στὸν-ε-ν-δι-στα-σὲν ἄρ-χι-μν-ι-α

Ἄ-μὴν ὁ-κυ εἰς Χρι-στὸν ἔ-βα-δι-σθη-τε-λοι-χρὶ-στὸν-ε-ν-δι-στα-σὲν ἄρ-χι-μν-ι-α

Ἄ-μὴν ὁ-κυ εἰς Χρι-στὸν ἔ-βα-δι-σθη-τε-λοι-χρὶ-στὸν-ε-ν-δι-στα-σὲν ἄρ-χι-μν-ι-α

Ἄ-μὴν ὁ-κυ εἰς Χρι-στὸν ἔ-βα-δι-σθη-τε-λοι-χρὶ-στὸν-ε-ν-δι-στα-σὲν ἄρ-χι-μν-ι-α

Παράδειγμα 1. Αὐτόγραφο ἐνυπόγραφο χειρόγραφο Θεμιστοκλέους Πολυκράτους

ΤΡΙΩΔΙΟΝ  
ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ ΥΜΝΟΥ

Andante Maestoso. ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ ΠΟΛΥΚΡΑΤΟΥΣ.

Tenori I-II  
Bassi I-II

Θε - ός Κυ - ρι - ος και ε - πέ - φα - νεν ἡ - μιν εὐ - λο - γη -

μέ - νος ὁ ἐρ - χό - με - νος ἐν ὁ - νό - μα - τι Κυ - ρι - ο - υ  
(Ὅταν παρίσταται Ἀρμενίς)

Εἰς πολλά ἔτη Δέσπο - τα, εἰς πολλά ἔτη Δέσπο - τα, εἰς πολλά ἔτη Δέσπο - τα

Andante.

ΤΟ ΠΡΟΣΤΑΧΘΕΝ.

Τό προστα - χθέν μου - σκι - κῶς λα - βῶν ἐν γνῶ - σι

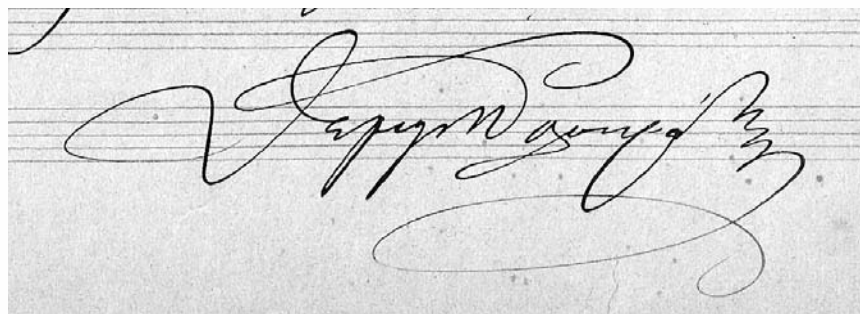
Δοκιμαστική ἔντυπη παρτιτούρα ἔργων τοῦ Θεμιστοκλέους Πολυκράτους





[illegible]

Παράδειγμα 2β. Αυτόγραφο ανυπόγραφο χειρόγραφο Θεμιστοκλέους Πολυκράτους



Υπογραφή Θεμιστοκλέους Πολυκράτους



1) «ΣΙΓΗΣΑΤΩ [πᾶσα σὰρξ βροτεία...] / (Ἀντί Χερουβικοῦ)», ὕμνος ὁ ὁποῖος ψάλλεται ἀντί Χερουβικοῦ κατὰ τὴ Θ. Λειτουργία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου τὸ πρωί, 2) «ΕΞΗΓΕΡΘΗ [ὡς ὁ ὑπνῶν, Κύριος...] / (Κοινωνικόν)», ὕμνος ὁ ὁποῖος ψάλλεται ὡς κοινωνικὸ κατὰ τὴν ὡς ἄνω Θ. Λειτουργία, 3) «ΜΝΗΣΘΗΤΙ [Εὐσπλαχνε, καὶ ἡμῶν...] / Ἀντί τοῦ / “Εἶδομεν” [τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν...]], γιὰ τὴν ὡς ἄνω ὑπὸ 1 Θ. Λειτουργία, 4) «ΕΒΔΟΜΑΣ / ΤΩΝ / ΠΑΘΩΝ» (τριπλὸ “Ἀλληλουϊά” γιὰ τὶς ἀκολουθίες τοῦ ὁρθρου ποὺ ψάλλονται τὸ ἐσπέρας τῆς Μ. Ἑβδομάδος, ἀπὸ Κυριακῇ τῶν Βαῶν μέχρι καὶ τῇ Μεγάλῃ Πέμπτῃ), 5) «ΙΔΟΥ / Ο / ΝΥΜΦΙΟΣ [ἔρχεται...]», ὅπως ὑπὸ 4 πλὴν τῆς Μ. Πέμπτης, 6) «ΤΟΝ ΝΥΜΦΩΝΑ / ΣΟΥ [βλέπω...]], ἐξαποστολιᾶριον φαλλόμενον ὅπως ὑπὸ 5, 7) «ΠΑΣΑ ΠΙΝΟΗ [αἰνεσάτω τὸν Κύριον...] / (Κατὰ ἤχον α΄)» φαλλόμενον στοὺς Αἴνους ὅπως ὑπὸ 4, 8) «Τῇ ΑΓΙΑ ΚΑΙ / Μ. ΤΡΙΤῃ», τὸ τροπάριον τῆς Κασσιανῆς προτασσομένης τῆς μικρᾶς δοξολογίας «Δόξα Πατρί...», 9) «ΟΤΕ ΟΙ ΕΝΔΟ- / ΞΟΙ ΜΑΘΗΤΑΙ», ἀπολυτίκιον τῆς Μ. Πέμπτης, 10) «Μετὰ τὸ τέλος / ἐκάστου Εὐαγ- / γελίου», ἀντιφώνηση («Δόξα τῇ μακροθυμίᾳ Σου...»), 11) «ΤΟΝ ΔΗΣΤΗΝ [αὐθημερόν...]], ἐξαποστολιᾶριον ὁρθρου Μ. Παρασκευῆς, 12) «ΣΗΜΕΡΟΝ ΚΡΕ / ΜΑΤΑΙ [ἐπὶ ξύλου...]], πρῶτο τροπάριον τοῦ ΙΕ΄ Ἀντιφώνου τῆς Μ. Πέμπτης, 13) «Τῇ ΑΓΙΑ ΚΑΙ / ΜΕΓ. ΠΑΡΑΣΚ. / ΣΤΑΣΙΣ Α΄», πρῶτο τροπάριον Α΄ στάσης τῶν Ἑγκωμίων («Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ»), 14) «ΣΤΑΣΙΣ Β΄», πρῶτο τροπάριον Β΄ στάσης τῶν Ἑγκωμίων («Ἄξιον ἐστίν»), 15) «ΣΤΑΣΙΣ Γ΄», πρῶτο τροπάριον τῆς Γ΄ στάσης τῶν Ἑγκωμίων («Αἱ γεννεαὶ πᾶσαι»), 16) «ΧΡΙΣΤΟΣ ΑΝΕΣΤΗ», 17) «ΕΙΣΟΔΙΚΟΝ» γιὰ τὴ Θ. Λειτουργία τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα («Ἐν ἐκκλησίαις εὐλογεῖτε τὸν Θεόν...»).

Στὸ σημεῖο αὐτό, ἀξίζει νὰ ἐπισημάνουμε ὅτι ἡ σειρά τῶν συνθέσεων, ὅπως αὐτὲς παρατίθενται στὴν ὑπ’ ἀριθμ. 20 σελίδα τῆς δοκιμαστικῆς ἐντυπῆς παρτιτούρας «ΤΩ ΑΓΙΩ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΩ ΣΑΒΒΑΤΩ» καὶ ἐντεῦθεν, καὶ ὅπως συνεχίζουν ἕως καὶ τὸ «ΕΙΣΟΔΙΚΟΝ» τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα στὰ ριζόχαρτα ποὺ προαναφέραμε, εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια μὲ ἐκεينὴ ποὺ τηρεῖται στὰ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα τοῦ Πολυκράτους καθὼς καὶ στὸ χειρόγραφο τοῦ Διανέλλου.

Ἀκολούθως θὰ παραθέσουμε ὀνομαστικῶς τὶς συνθέσεις ποὺ περιλαμβάνονται στὰ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα τοῦ Πολυκράτους, ἔχοντας παράλληλα ὑπ’ ὄψιν καὶ τὸ χειρόγραφο βιβλίου τοῦ Διανέλλου. Καὶ αὐτὸ γιὰ ἐλλείπουν ὀρισμένες σελίδες

τόσο ἀπὸ τὰ πρῶτα, ὅσο καὶ ἀπὸ τὸ δεύτερο, ὥστε, ἐφόσον, ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται ὅτι ὁ Διανέλλος ἀντέγραψε τὰ χειρόγραφα τοῦ Πολυκράτους σύμφωνα μὲ τὴν σειρά ποὺ ὁ ἴδιος ὁ συνθέτης εἶχε ὀρίσει, νὰ μποροῦμε ἀλληλοσυμπληρωματικῶς νὰ ἔχουμε πλήρη, κατὰ τὸ δυνατόν, εἰκόνα τῆς ὕλης ποὺ εἰκάζουμε ὅτι ἐπρόκειτο νὰ ἐκδοθεῖ, ὅσο καὶ τῆς βουλήσεως τοῦ συνθέτη.

Στὸ πρῶτο μέρος τῶν χειρογράφων αὐτῶν φέρεται ἐπὶ φύλλου διαστάσεων 32 x 26cm recto ὁ τίτλος μὲ καλλιγραφικὰ γράμματα: «Ἀκολουθία / τῆς Θείας Λειτουργίας κατὰ τὴν τάξιν / Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου / ἐν τετραφωνίᾳ ἀνδρῶν / μελοποιεῖται / ὑπὸ / Θεμιστοκλέους Πολυκράτους». Στὸ ἴδιο φύλλο versus καὶ σὲ ἀνάποδη φορὰ εἶναι καταγεγραμμένα τὰ ἐξῆς: «ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ ΠΟΛΥΚΡΑΤΟΥΣ / ΤΕΤΡΑΦΩΝΟΣ / ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ / ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ / Ἀκολουθία τῆς ΘΕΙΑΣ λειτουργίας / Ἀκολουθία τοῦ γάμου / Ἀκολουθία τῆς κηδείας». Μεταξὺ τῶν δύο τελευταίων σειρῶν παρεμβάλλονται διαγεγραμμένα μὲ κόκκινο μελάνι τὰ ἐξῆς: «ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΝ / ΧΕΡΟΥΒΙΚΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ», ἐνῶ μετὰ ἀπὸ ὅλα τὰ παραπάνω ἀκολουθεῖ διαγεγραμμένη μὲ κόκκινο μελάνι ἡ σειρά: «ΕΚΔΙΔΕΙ: ΙΑΚΩΒΟΣ ΠΟΛΥΚΡΑΤΗΣ». Στὸ κάτω μέρος τῆς σελίδας ἀναφέρεται τόπος καὶ χρονολογία: «ΑΘΗΝΑΙ / 1929». Ὁ γραφικὸς χαρακτήρας τοῦ κειμένου τῆς σελίδας αὐτῆς δὲν ὁμοιάζει καθόλου μὲ ἐκεῖνον τοῦ recto, οὔτε, ἐπίσης, καὶ μὲ τὸν ἀντίστοιχο τῶν λοιπῶν σελίδων τῶν ἐν λόγω χειρογράφων. Οὔτε στὸν Ἰάκωβο Πολυκράτη δύναται νὰ ἀποδοθεῖ, καθὼς ἔχουμε ὑπ’ ὄψιν τὴν ὑπογραφή του καὶ τὸ γραφικὸ του χαρακτήρα, ὅπως αὐτὸς ἐμφαίνεται στὸ recto ἑνὸς φακέλου διαστάσεων 35cm x 25cm, ὅπου ἐπιγράφονται τὰ ἐξῆς: «Θεμιστοκλέους Πολυκράτους / Ὁργανολογία». Ἀκριβῶς ἀπὸ κάτω καὶ δεξιὰ ἡ ιδιόχειρος ὑπογραφή τοῦ Ἰακώβου Πολυκράτους. Ἀπὸ τὰ παραπάνω τεκμαίρεται ὅτι ὁ Πολυκράτης προφανῶς δὲν πρόλαβε νὰ ἐκδώσει τὰ ἔργα του ποὺ ὁ ἴδιος εἶχε ἀνθολογήσει, καὶ ἔτσι ὁ υἱὸς του Ἰάκωβος ἀνέλαβε νὰ ἐκπληρώσει τὴν ἐπιθυμία τοῦ πατέρα του. Ὁ γραφικὸς χαρακτήρας τοῦ versus ἐνδέχεται νὰ ἀνήκει στὸν τυπογράφο ποὺ θὰ ἀναλάμβανε τὴν ἐκδοσὴ αὐτή, σὲ κάθε περίπτωση, πάντως, σὲ τρίτο πρόσωπο.

Ἔτσι, λοιπόν, στὸ πρῶτο μέρος περιλαμβάνονται οἱ ἀκόλουθοι κατὰ σειράν καταγραφῆς ὕμνοι:

1) «Δοξολογία μεγάλη (in fa [μεῖζονα])», 2) «Ἀρτοκλασία», δηλ. τριπλὸ «Κύριε ἐλέησον» καὶ τὸν ὕμνο «Πλούσιοι ἐπτώχευσαν καὶ ἐπείνασαν»,

3) «Δοξολογία μικρά in la [μείζονα]/ κατά τὸ Ρωσσικόν», 4) Οἱ ἀπαντήσεις τῶν ἐκφωνήσεων κατὰ τὴ Θ. Λειτουργία («Ἀμήν, Κύριε ἐλέησον, Σοὶ Κύριε») σὲ ντὸ μείζονα, 5) Τὰ ἐφύμνια τῶν Α' καὶ Β' Ἀντιφώνων («Ταῖς πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου» σὲ ντὸ μείζονα καὶ «Σῶσον ἡμᾶς Υἱὲ Θεοῦ» σὲ φά μείζονα), 6) «Ὁ Μονογενὴς Υἱὸς καὶ Λόγος τοῦ Θεοῦ» σὲ φά μείζονα.

Ἀκολουθοῦν τὰ ἀναστάσιμα ἀπολυτίκια:

7) «Τοῦ λίθου σφραγισθέντος» (ἤχος α') σὲ λὰ ἐλάσσονα, 8) «Ὅτε κατῆλθες πρὸς τὸν θάνατον» (ἤχος β') σὲ φά μείζονα, 9) «Εὐφραινέσθω τὰ οὐράνια» (ἤχος γ') σὲ ντὸ μείζονα, 10) «Τὸ φαιδρὸν τῆς Ἀναστάσεως κήρυγμα» (ἤχος δ') σὲ φά μείζονα, 11) «Τὸν συνάναρχον Λόγον» (ἤχος πλάγιος τοῦ α') σὲ ντὸ ἐλάσσονα, 12) «Ἀγγελικαὶ δυνάμεις ἐπὶ τὸ μνῆμα σου» (ἤχος πλάγιος τοῦ β') σὲ φά μείζονα, 13) «Κατέλυσας τῷ Σταυρῷ σου τὸν θάνατον», (ἤχος βαρὺς) σὲ ντὸ μείζονα, 14) «Ἐξ ὕψους κατῆλθες ὁ Εὐσπλαχνος» (ἤχος πλάγιος τοῦ δ') σὲ ντὸ μείζονα, 15) Ἀπολυτίκιον Ἁγίου Γεωργίου «Ὡς τῶν αἰχμαλώτων ἐλευθερωτῆς» σὲ φά μείζονα, 16) Κοντάκιον «Προστασία τῶν χριστιανῶν» σὲ φά μείζονα, 17) «Ἅγιος ὁ Θεὸς (συλλειτουργοῦντος Ἀρχιερέως)» σὲ φά μείζονα, 18) «Κύριε σῶσον τοὺς εὐσεβεῖς», 19) «Ἅγιος ὁ Θεός» (ἀπλοῦν) σὲ σὺλ μείζονα, 20) Πολυχρονισμός τῶν τότε βασιλέων τῶν Ἑλλήνων Γεωργίου τοῦ Β' καὶ Ἑλισάβετ σὲ σὺλ μείζονα, 21) Τὰ μετὰ τὸ ἀποστολικὸν καὶ εὐαγγελικὸν ἀνάγνωσμα ψαλλόμενα («Ἀλληλούϊα» τριπλό, «Καὶ τῷ πνεύματί σου», «Δόξα Σοί, Κύριε, δόξα Σοί» σύντομο καὶ ἀργό), ὅλα σὲ φά μείζονα, 22) «Κύριε ἐλέησον» recitativo τριπλό τῆς ἐκτενοῦς καὶ τῶν εὐχῶν ὑπὲρ τῶν κατηγουμένων, 23) «Χερουβικὸν (in la [μείζονα]), 24) «Κύριε ἐλέησον» (δύο), «Παράσχου Κύριε» (ἓνα), «Σοὶ Κύριε» (ἓνα), «Ἀμήν» (ἓνα), «Καὶ τῷ πνεύματί σου», ὅλα σὲ ντὸ μείζονα, 25) Τὰ λεγόμενα «Λειτουργικά»: «Πατέρα, Υἱὸν καὶ Ἅγιον Πνεῦμα», «Ἐλεον εἰρήνης», «Καὶ μετὰ τοῦ πνεύματός σου», «Ἐχομεν πρὸς τὸν Κύριον», «Ἄξιον καὶ δίκαιόν ἐστι», «Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος Κύριος Σαββάθ», «Ἀμήν» (δύο), ὅλα σὲ ντὸ μείζονα, 26) «Σὲ ὑμνοῦμεν» σὲ λὰ ἐλάσσονα, 27) «Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς» (μεγαλυνάριον τῆς Υ. Θεοτόκου) σὲ φά μείζονα, 28) Ἀποκρίσεις σὲ ἐκφωνήσεις τοῦ ἱερέως («Καὶ πάντων καὶ πασῶν», «Ἀμήν», «Καὶ μετὰ τοῦ πνεύματός σου», «Σοὶ Κύριε», «Παράσχου Κύριε», «Σοὶ Κύριε», «Ἀμήν», «Καὶ τῷ πνεύματί σου», «Σοὶ Κύριε», «Ἀμήν», «Εἰς Ἅγιος, εἰς Κύριος... [κ.τ.λ.]», ὅλα σὲ ντὸ μείζονα, 29) «Κοι-

νωτικὸν (in fa [μείζονα]) (Τερψιχόρη)»<sup>35</sup> («Αἰνεῖτε τὸν Κύριον»), 30) «Εἶδομεν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν» (ὕμνος ἀπολύσεως), 31) «Ἀμήν», «Σοὶ Κύριε», «Ἀμήν» ὅλα σὲ ντὸ μείζονα, 32) «Εἴη τὸ ὄνομα Κυρίου εὐλογοῦμένον» (ὕμνος ἀπολύσεως) σὲ ντὸ μείζονα, 33) «Εἰς ἀρχιερέα λειτουργοῦντα» («Τὸν δεσπότην... [κ.τ.λ.]» σὲ φά μείζονα, 34) «Εἰς ἱερέα λειτουργοῦντα» («Τὸν εὐλογοῦντα... [κ.τ.λ.]» σὲ φά μείζονα, 35) «Τὸν Σταυρόν Σου προσκυνοῦμεν Δέσποτα» σὲ σὺλ μείζονα, 36) «Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε» σὲ σὺλ μείζονα, 37) «Εἰς τὴν Λειτουργίαν Μεγάλου Βασιλείου» («Ρωσσικόν»), «Ἄξιον καὶ δίκαιόν ἐστι προσκυνεῖν... [κ.τ.λ.]», «Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος, Κύριος Σαββάθ», ὅλα σὲ λὰ ἐλάσσονα, καθὼς καὶ τὸ μεγαλυνάριον «Ἐπὶ σοὶ χαίρει, Κεχαριτωμένη» σὲ φά μείζονα.

Ἀμέσως ἐπεται ἡ ἀκολουθία τοῦ γάμου με τοὺς ἐξῆς ὕμνους:

38) «Δεῦρο Νύμφη, δεῦρο ἡ πλησίον μου καλὴ μου... [κ.τ.λ.]» σὲ ντὸ μείζονα, 39) «Δόξα σοὶ ὁ Θεὸς ἡμῶν, δόξα σοὶ» σὲ ντὸ μείζονα, 40) «Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν... [κ.τ.λ.]» σὲ ντὸ μείζονα, 41) Τὰ ὑπὸ 21 τοῦ παρόντος σὲ ντὸ μείζονα, 42) «Ποτήριον σωτηρίου λήψομαι» recitativo σὲ ντὸ μείζονα, 43) Τὸ ἴδιο, ἔρρυθμο, σὲ ντὸ μείζονα, 44) «Ἡσαΐα χόρευε» σὲ ντὸ μείζονα, 45) «Ἅγιοι μάρτυρες» σὲ ντὸ μείζονα, «Δόξα σοὶ, Χριστέ, ὁ Θεός» σὲ ντὸ μείζονα, 46) «Εἰς πολλὰ ἔτη» σὲ φά μείζονα.

Ἀμέσως ἐπισυνάπτεται ἡ ἀκολουθία τῆς κηδείας ὡς ἐξῆς: «Ἀκολουθία Νεκρώσιμος / Ἐγράφη τῇ ἱερᾷ Μνήμῃ / τῆς Βασιλοπαιδος [Ἀλεξάνδρας]» με τοὺς ἐξῆς ὕμνους:

46) «Α' Στάσις» («Ἄμωμοι... Κλῖνον... Μέτοχος...») σὲ σὺλ μείζονα, 47) «Β' Στάσις» («Αἱ χεῖρες σου... Ὅτι ἐγεννήθην... Καιρὸς τοῦ ποιῆσαι...») σὲ λὰ ἐλάσσονα, 48) «Γ' Στάσις» («Καὶ ἐλέησόν με... Ἐπίβλεψον... Νεώτερος... Τῆς φωνῆς μου... Ἀρχοντες... Ζήσεται... Ἐπλανήθην...») σὲ ρὲ μείζονα, 49) «Μετὰ τῶν Ἀγίων ἀνάπαυσον Χριστέ» σὲ ντὸ ἐλάσσονα, 50) «Μακαρισμοί» («Ἐν τῇ βασιλείᾳ σου... Μακάριοι οἱ πτωχοὶ τῷ πνεύματι... Μακάριοι οἱ πενθοῦντες...») καὶ τὰ τροπάρια τῶν μακαρισμῶν «Ληστήν τοῦ παραδείσου, Χριστέ, πολίτην... Ζωῆς ὁ κυριεύων καὶ

35. Πιθανῶς νὰ τὸ ἀφιέρωσε στὴ κόρη του Τερψιχόρη. Βλ. καὶ ὑποσημ. 19 τοῦ παρόντος, ὅπου στὴν ἀγγελία τῆς κηδείας τοῦ Πολυκράτους παρατίθενται τὰ ὀνόματα τῶν οἰκείων του.

τοῦ θανάτου... Ἐξέλθωμεν καὶ ἴδωμεν ἐν τοῖς τάφοις... Ἀνάρχω καὶ γεννήσει τε καὶ προόδω... Πῶς ἐκ μαζῶν σου γάλα βρύεις, Παρθένε...», ὅλα σὲ σὸλ μείζονα, 51) «Μακαρία ἡ ὁδός...» recitativo σὲ σὸλ μείζονα, 52) Τὰ ὑπὸ 21 τοῦ παρόντος σὲ μὴ ἐλάσσονα, 53) «Κύριε ἐλέησον» τριπλὸ καὶ «Ἀμήν» σὲ μὴ ἐλάσσονα, 54) «Δεῦτε τελευταῖον ἀσπασμὸν» σὲ σὸλ ἐλάσσονα, 55) «Ἐν μνημοσύνῃ» («Αἰωνία ἡ μνήμη») σὲ λὰ ἐλάσσονα.

Ἐδῶ, ἀκριβῶς, τελειώνει τὸ πρῶτο μέρος τῶν ὡς ἄνω χειρογράφων σὲ σύνολο 56 ἀριθμημένων σελίδων.<sup>36</sup>

Ἀκολουθεῖ τὸ δεύτερο μέρος στοῦ ἐξώφυλλο τοῦ ὁποίου ἀναγράφονται τὰ ἐξῆς: «Εἰρμοὶ καὶ Τροπάρια / τῶν ἀκινήτων ἑορτῶν / τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ / Κατὰ μελοποιῖαν / Θεμιστοκλέους Πολυκράτους / καθηγητοῦ / τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων καὶ τῆς μουσικῆς / Μέρος δεύτερον». Στίς 57 ἀριθμημένες σελίδες τῶν χειρογράφων αὐτῶν ἐμπεριέχονται οἱ ἀκόλουθοι κατὰ σειρὰν ὕμνοι:

[Α] γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς γεννήσεως τῆς Θεοτόκου (8 Σεπτεμβρίου)]:

1) Ἀπολυτίκιον σὲ φὰ μείζονα, 2) Κοντάκιον σὲ φὰ μείζονα, 3) Μεγαλυνάριον (εἰρμὸς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς «Ἀλλότριον τῶν μητέρων ἢ παρθενία...») σὲ σὸλ μείζονα.

Στὴ συνέχεια:

4) «Κοντάκιον τῶν ἐγκαινίων» («Οὐρανὸς πολύφωτος ἢ Ἐκκλησία...», 13 Σεπτεμβρίου) σὲ ντὸ μείζονα.

[Β] γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Ὑψώσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (14 Σεπτεμβρίου)]:

5) Ἀπολυτίκιον σὲ ντὸ μείζονα, 6) «Κύριε ἐλέησον», τριπλὸ, σὲ φὰ μείζονα, 7) «Τὸν Σταυρόν Σου» σὲ σὸλ μείζονα, 8) «Εἰσοδικόν» τῆς ἑορτῆς σὲ

φὰ μείζονα, 9) Κοντάκιον τῆς ἑορτῆς σὲ φὰ μείζονα, 10) Μεγαλυνάριον τῆς ἑορτῆς σὲ ντὸ ἐλάσσονα.

Ἐπειτα:

11) Ἀπολυτίκιον Ἀγίου Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου (3 Ὀκτωβρίου) σὲ φὰ μείζονα, 12) Ἀπολυτίκιον Ἀγίου Δημητρίου (26 Ὀκτωβρίου) σὲ ντὸ μείζονα, 13) Ἐγγραφή τίτλου «Νοεμβρίου 8 Ἡ Σύναξις τοῦ Ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ / καὶ τῶν λοιπῶν ἀσωμάτων / Δυνάμεων / Ἀπολυτίκιον» χωρὶς καταγραφή μουσικοῦ καὶ λεκτικοῦ κειμένου, 14) Κοντάκιον τῆς ἑορτῆς τῶν εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (21 Νοεμβρίου) σὲ φὰ μείζονα.

[Γ] Γιὰ τὴν ἑορτὴ τῶν Εἰσοδίων τῆς Ὑ. Θεοτόκου ὅπως ὑπὸ 14]:

15) Ἀπολυτίκιον, 16) Μεγαλυνάριον (εἰρμὸς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς).

Στὴ συνέχεια:

17) Ἀπολυτίκιον Ἀγίας Αἰκατερίνης (25 Νοεμβρίου, «Ἡ ἀμνάς σου, Ἰησοῦ...») σὲ ντὸ ἐλάσσονα, 18) Ἀπολυτίκιον τοῦ Ἀγίου Ἀποστόλου Ἀνδρέου (30 Νοεμβρίου) σὲ φὰ μείζονα, 19) Κοντάκιον προεόρτιο τῶν Χριστουγέννων «Ἡ παρθένος Δέσποινα [sic],<sup>37</sup> τὸν προαιώνιον Λόγον...» σὲ ντὸ μείζονα, 20) Ἀπολυτίκιον τῆς Ἀγίας Βαρβάρας (4 Δεκεμβρίου) σὲ ντὸ μείζονα, 21) Ἀπολυτίκιον Ὁσίου Σάββα τοῦ ἡγιασμένου (5 Δεκεμβρίου), 22) Ἀπολυτίκιον Ἀγίου Νικολάου (6 Δεκεμβρίου), 23) Ἀπολυτίκιον τῆς Κυριακῆς τῶν Ἀγίων Προπατόρων (ἀπὸ 11<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου καὶ μετὰ) σὲ φὰ μείζονα, 24) Ἀπολυτίκιον Ἀγίου Σπυρίδωνος (12 Δεκεμβρίου) σὲ λὰ ἐλάσσονα, 25) Ἀπολυτίκιον Προφήτου Δανιήλ καὶ ἁγίων τριῶν παιδῶν (γιὰ τὴν Κυριακὴ πρὸ τῆς Χριστοῦ Γεννήσεως, ἀπὸ 18<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου καὶ μετὰ), 26) Ἀπολυτίκιον προεόρτιο τῶν Χριστουγέννων «Ἀπεγράφετο ποτέ...»<sup>38</sup> (γιὰ τὴν Κυριακὴ ὅπως ὑπὸ 23, σὲ ντὸ ἐλάσσονα.

[Δ] Γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ (25 Δεκεμβρίου)]:

27) Ἀπολυτίκιον σὲ φὰ μείζονα, 28) Εἰσοδικόν, 29) Κοντάκιον, 30) «Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθη-

36. Ἀπὸ τίς 50 ἀριθμημένες σελίδες τοῦ πρώτου μέρους τοῦ χειρογράφου τοῦ Διανέλλου ἔλλείπουν οἱ ὑπ' ἀριθμ. 13, 14, 15, 16. Ἔτσι ἀναγκαστικὰ ἔλλείπουν τὸ ὑπόλοιπο τῆς ὑπ' ἀριθμ. 6 συνθέσεως (ἀπὸ τὸ «σαρκωθῆναι ἐκ τῆς ἁγίας Θεοτόκου...») καὶ οἱ ὑπ' ἀριθμ. 7, 8, 9, 10 συνθέσεις (τὰ τέσσερα πρῶτα ἀναστάσιμα ἀπολυτίκια). Ἀπὸ τίς 56 ἀριθμημένες σελίδες τοῦ πρώτου μέρους τῶν ἀνυπόγραφων αὐτογράφων τοῦ Πολυκράτους ἔλλείπουν οἱ ὑπ' ἀριθμ. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 13, 14, 15, 16, 41, 42, 43, 44. Ἔτσι καὶ ἐδῶ ἔλλείπουν ἀναγκαστικὰ οἱ ὑπ' ἀριθμ. 1, 2 (μόνο οἱ πέντε πρῶτοι στίχοι τῆς δοξολογίας σὲ λὰ μείζονα λείπουν ἐνῶ οἱ ὑπόλοιποι παρατίθενται κανονικά), 8, 9, 10, 11, 12, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 (ἔλλείπουν τὰ πρῶτα 8 μέτρα τοῦ «Εἰς πολλὰ ἔττη»).

37. Ἀντὶ «Ἡ παρθένος σήμερον, τὸν προαιώνιον Λόγον...», γιὰ τὸ ὅποιο ἐνδεικτικῶς βλ. Ὁρολόγιον τὸ Μέγα, Ἐκδόσεις τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐλλάδος, Ἀνατύψεις II", Ἀθήνα, 1998, σ.277.

38. Σύμφωνα μὲ τὸ Τυπικὸ τῆς Ἐκκλησίας, τὸ ἀπολυτίκιο αὐτὸ ψάλλεται ὅταν ἡ Κυριακὴ πρὸ τῆς Χριστοῦ Γεννήσεως τυγχάνει 24 Δεκεμβρίου. Βλ. Βιολάκης, ὁ.π. σ. 18, περίπτωση Γ'.



τε» σὲ σὸλ μείζονα, 31) Μεγαλυνάριον (ὁ εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς) σὲ σὸλ ἐλάσσονα.

[Ε] Γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς περιτομῆς τοῦ Χριστοῦ (1 Ἰανουαρίου)]:

32) Ἀπολυτίκιον σὲ λὰ ἐλάσσονα, 33) Εἰσοδικὸν σὲ φὰ μείζονα, 34) Ἀπολυτίκιον Μεγάλου Βασιλείου σὲ ντὸ μείζονα, 35) Κοντάκιον σὲ ντὸ μείζονα. Ἀκολουθῶς: 36) Κοντάκιον, προεόρτιο τῶν Θεοφανείων (γιὰ τὴν Κυριακὴ πρὸ τῶν Φώτων) σὲ ντὸ μείζονα.

[ΣΤ] Γιὰ τὴν ἑορτὴ τῶν Θεοφανείων (6 Ἰανουαρίου)]:

37) Ἀπολυτίκιον σὲ λὰ ἐλάσσονα (μὲ κατάληξη στὴ ντὸ μείζονα), 38) Εἰσοδικὸν σὲ φὰ μείζονα, 39) Κοντάκιον σὲ ντὸ μείζονα, 40) Μεγαλυνάριον (Εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ ἱαμβικοῦ κανόνος «ὦ, τῶν ὑπὲρ νοῦν...»)<sup>39</sup> σὲ σὸλ ἐλάσσονα, 41) Τέσσερα τροπάρια τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Μεγάλου Ἀγιασμοῦ («Φωνὴ Κυρίου... Σήμερον τῶν ὑδάτων... Ὡς ἄνθρωπος ἐν ποταμῷ... Πρὸς τὴν φωνὴν τοῦ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ...» ὅλα σὲ ντὸ μείζονα, 42) Τὰ μετὰ τὸν ἀπόστολον καὶ τὸ εὐαγγέλιον ψαλλόμενα σὲ ντὸ μείζονα, 43) «Δόξά σοι Κύριε, δόξά Σοι» σὲ ντὸ μείζονα, 44) Τῶν Ἁγίων Τριῶν Ἱεραρχῶν (30 Ἰανουαρίου) σὲ λὰ ἐλάσσονα.

[Ζ] Γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ Κυρίου (2 Φεβρουαρίου)]:

45) Ἀπολυτίκιον σὲ λὰ ἐλάσσονα, 46) Εἰσοδικὸν σὲ φὰ μείζονα, 47) Κοντάκιον σὲ λὰ ἐλάσσονα, 48) Μεγαλυνάριον (εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς) σὲ σὶ ὕφεση μείζονα ἀρχικῶς καὶ μὴ ὕφεση μείζονα.

[Η] Γιὰ τὴν Ἑορτὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου (25 Μαρτίου)]:

49) Ἀπολυτίκιον σὲ φὰ μείζονα, 50) Εἰσοδικὸν σὲ φὰ μείζονα, 51) Μεγαλυνάριον (εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς) σὲ σὸλ μείζονα, 52) Ἀπολυτίκιον Ἀγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης (21 Μαΐου) σὲ ντὸ μείζονα, 53) Κοντάκιον τῶν ὑπὸ 52 ἁγίων σὲ ντὸ μείζονα, 54) Ἀπολυτίκιον Ἀγίων

Ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου (29 Ἰουνίου) σὲ φὰ μείζονα, 55) Ἀπολυτίκιον Ἀγίων Δώδεκα Ἀποστόλων (30 Ἰουνίου) σὲ ντὸ μείζονα, 56) Ἀπολυτίκιον Ἀγίων Ἀναργύρων Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ (1 Ἰουλίου) σὲ ντὸ μείζονα, 57) Ἀπολυτίκιον Προφήτου Ἡλιοῦ τοῦ Θεσβίτου (20 Ἰουλίου) σὲ φὰ μείζονα, 58) Ἀπολυτίκιον Ἀγίου Παντελεήμονος (27 Ἰουλίου) σὲ ντὸ μείζονα.

[Θ] Γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος (6 Αὐγούστου)]:

59) Ἀπολυτίκιον σὲ ντὸ μείζονα, 60) Εἰσοδικὸν σὲ φὰ μείζονα, 61) Κοντάκιον σὲ ντὸ μείζονα, 62) μεγαλυνάριον (εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς)<sup>40</sup> σὲ ντὸ μείζονα.

[Ι] Γιὰ τὴν ἑορτὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Ὑ. Θεοτόκου (15 Αὐγούστου)]:

63) Ἀπολυτίκιον σὲ λὰ ἐλάσσονα, 64) Κοντάκιον σὲ φὰ μείζονα, 65) Μεγαλυνάριον (εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς) σὲ λὰ ἐλάσσονα, 66) Ἀπολυτίκιον Ἀγίου Ἰωάννου Προδρόμου (29 Αὐγούστου) σὲ φὰ μείζονα.

Ἐδῶ τελειώνει τὸ δεύτερο μέρος τῶν χειρογράφων.<sup>41</sup>

Τὸ τρίτο μέρος τῶν χειρογράφων φέρει τὸν γενικὸ τίτλο στὸ ἐξώφυλλο: «Τριῳδίων καὶ Πεντηκοστάριον / κατὰ μελοποιῖαν / Θεμιστοκλέους Πολυκράτους / καθηγητοῦ / τῶν Ἑλληνικῶν γραμμάτων καὶ τῆς μουσικῆς / Μέρος τρίτον». Στίς 53 ἀριθμημένες σελίδες τοῦ περιέχονται μὲ τὴν ἀκόλουθὴ σειρὰ τὰ ἐξῆς: «Τριῳδίων / Ἀκολουθία τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου» καὶ ἔπονται τὰ τροπάρια ὅπως

39. Τὸ Τυπικὸ τῆς Ἐκκλησίας δὲν προβλέπει αὐτὸ τὸ μεγαλυνάριο γιὰ τὴ συγκεκριμένη ἡμέρα ἀλλὰ τὸ «Ἀπορεῖ πᾶσα γλῶσσα...». Τὸ ὑπὸ 36 μεγαλυνάριο προβλέπεται γιὰ τὴν ἑορτὴ τοῦ Προδρόμου (7<sup>η</sup> Ἰανουαρίου). Βλ. καὶ Βιολάκης, ὅ.π. σ. 145 καὶ 146 ἀντιστοίχως. Πρβλ. ὅμως καὶ Ἱ. Χαβιαρὰς – B. Randhartinger, *Ὑμνοι τῆς Θείας καὶ Ἱερᾶς Λειτουργίας*, μέρος δεύτερον, Βιέννη, 1848, ὅπου στὴ σ. 51 παρατίθεται στὰ μεγαλυνάρια τὸ «ὦ, τῶν ὑπὲρ νοῦν...» καὶ ἀπουσιάζει τὸ «Ἀπορεῖ πᾶσα γλῶσσα».

40. «Ὁ τόκος σου ἀφθορος ἐδείχθη...». Τὸ Τυπικὸ τῆς Ἐκκλησίας ὅμως προβλέπει νὰ ψαλεῖ ὡς μεγαλυνάριο ὁ εἰρμὸς τῆς ζ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἑορτῆς («Νῦν τὰ ἀνήκουστα ἤκούσθη...». Βλ. καὶ Βιολάκης, ὅ.π., σ. 302. Πρβλ. καὶ Χαβιαρὰς – Randhartinger, ὅ.π., σ. 26, ὅπου παρατίθεται ὡς μεγαλυνάριο τῆς ἑορτῆς τῆς Μεταμορφώσεως ὁ εἰρμὸς τῆς θ' καὶ ὄχι τῆς ζ' ὠδῆς.

41. Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ χειρογράφου βιβλίου τοῦ Διανέλου ἀποτελεῖται ἀπὸ 48 ἀριθμημένες σελίδες σὲ πλήρη ἀλληλοδιαδοχῇ. Τὸ δεύτερο μέρος τῶν ἀνυπόγραφων χειρογράφων τοῦ Πολυκράτους ἀποτελεῖται ἀπὸ 57 ἀριθμημένες σελίδες, ἀπὸ τίς ὁποῖες ἐλλείπουν οἱ ὑπ' ἀριθμ. 5, 6, 7, 8, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56. Συνεπῶς, ἐλλείπουν ἀπὸ τὰ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα οἱ συνθέσεις ὑπ' ἀριθμ. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 36, 37, 38, 39, 40, 51 (ἐλλείπουν τὰ τελευταῖα 21 ἀπὸ τὰ συνολικὰ 43 μέτρα τῆς συνθέσεως), 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59 (ἐλλείπουν τὰ τελευταῖα 25 ἀπὸ τὰ συνολικὰ 32 μέτρα τῆς συνθέσεως), 60, 61, 62, 63.

ἀκριβῶς στὴ σελίδα 5 τῆς δοκιμαστικῆς ἐντυπης παρτιτούρας ὡς ἄνω, δηλαδή:

[Α] Γιά τὴν ἀκολουθία τῶν χαιρετισμῶν καὶ τοῦ Ἀκάθιστου Ὑμνου]:

1) «Θεὸς Κύριος» σὲ λὰ μείζονα, 2) «Εἰς πολ-  
λὰ ἔτῃ Δέσποτα» σὲ ντὸ μείζονα, 3) «Τὸ προστα-  
χθὲν» σὲ λὰ μείζονα, 4) «Τῇ ὑπερμάχῳ» σὲ λὰ  
μείζονα, 5) Τὰ ἐφύμνια «Χαῖρε Νύμφη ἀνύμφευτε»  
καὶ «Ἀλληλουῖα» σὲ λὰ μείζονα, 6) Οἱ προτασσό-  
μενοι στίχοι τῶν τροπαρίων τοῦ κανόνος τοῦ Ἀκά-  
θιστου Ὑμνου («Ὑπεραγία Θεοτόκε σῶσον ἡμᾶς»,  
«Δόξα Πατρί... καὶ νῦν καὶ αἰε...») σὲ φὰ μείζονα,  
7) Ὁ εἰρμὸς τῆς α' ὠδῆς σὲ φὰ μείζονα μαζὶ μὲ  
τρεῖς ἐπιπλέον στροφές σὲ προσαρμογὴ στὸ μου-  
σικὸ κείμενο τοῦ εἰρμού, 8) Ὁ εἰρμὸς τῆς γ' ὠδῆς  
ὁμοίως, 9) Ὁμοίως τῆς δ' ὠδῆς, 10) Τῆς ε' ὠδῆς,  
11) Τῆς στ' ὠδῆς, 12) Τῆς ζ' ὠδῆς, 13) Τῆς η' ὠδῆς  
καί, 14) Τῆς θ' ὠδῆς, 15) Κάθισμα «Τὴν ὠραιότη-  
τα τῆς παρθενίας σου» σὲ ντὸ μείζονα.

[Β] Γιά τὴν Κυριακὴ τῶν Βαΐων]:

16) Ἀπολυτίκιον σὲ λὰ ἐλάσσονα, ντὸ μείζονα  
(«Τὴν κοινὴν ἀνάστασιν»), 17) Εἰσοδικόν, 18)  
Ἔτερον ἀπολυτίκιον σὲ φὰ μείζονα («Συνταφέντες  
Σοι»), 19) Κοντάκιον σὲ φὰ μείζονα, 20) Μεγα-  
λυνάριον (ὁ εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς  
ἐορτῆς) σὲ λὰ μείζονα.

[Γ] Γιά τὴ Θ. Λειτουργία τῆς Μεγάλης Πέμ-  
πτης]:

21) «Τοῦ δείπνου Σου τοῦ μυστικοῦ» ψαλλόμε-  
νον ἀντὶ Χερουβικοῦ καὶ Κοινωνικοῦ, σὲ ντὸ ἐλάσ-  
σονα, 22) Ὁ ἴδιος ὕμνος ὑπὸ 21 σὲ ντὸ ἐλάσσονα  
καὶ σὲ μορφὴ recitativo προκειμένου νὰ ψαλεῖ ὡς  
ὕμνος ἀπολύσεως τῆς Θ. Λειτουργίας ἀντὶ τοῦ  
«Εἶδομεν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν».

[Δ] Γιά τὴν Θ. Λειτουργία τοῦ Μεγάλου Σαβ-  
βάτου τὸ πρῶτ]:

23) «Τὸν Κύριον ὑμνεῖτε» σὲ σὺλ μείζονα, 24)  
«Ἀνάστα ὁ Θεὸς» σὲ ντὸ μείζονα, 25) «Σιγησάτω  
πᾶσα σὰρξ βροτεία» σὲ λὰ ἐλάσσονα μὲ κατάλη-  
ξη σὲ λὰ μείζονα, 26) «Ἐξηγέρθη ὡς ὁ ὑπῶν  
Κύριος», κοινωνικὸ σὲ λὰ μείζονα, 27) «Μνήσθη-  
τι εὐσπλαχνε», recitativo σὲ ντὸ μείζονα ἀντὶ τοῦ  
«Εἶδομεν τὸ φῶς» ὡς ὑπὸ 22.

[Ε] «Ἐβδομάς τῶν Παθῶν» (ἐσπερινὲς ἀκο-  
λουθίες τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδος):

28) «Ἀλληλουῖα» ἀργό, τριπλό, σὲ ντὸ μείζο-  
να, 29) «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται» σὲ ντὸ μείζονα,  
30) «Τὸν Νυμφῶνα Σου βλέπω» σὲ ντὸ μείζονα,  
31) «Πᾶσα πνοή» σὲ ντὸ ἐλάσσονα, 32) Τροπάριο  
τῆς Κασσιανῆς σὲ ντὸ ἐλάσσονα, μὴ ὕφεση μείζο-  
να, 33) «Ὅτε οἱ ἔνδοξοι μαθηταί» σὲ ντὸ μείζονα,

34) «Δόξα τῇ μακροθυμίᾳ Σου», recitativo σὲ ντὸ  
ἐλάσσονα, 35) «Τὸν ληστὴν αὐθημερόν» σὲ ντὸ  
μείζονα, 36) «Σήμερον κρεμάται» σὲ σὺλ ἐλάσσο-  
να, 37) «Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ» καὶ 11 προσαρμοσμένοι  
στίχοι στὴν ἐν λόγω μελωδίᾳ σὲ σὶ ὕφεση μείζο-  
να, 38) «Ἄξιον ἐστὶν μεγαλύνειν Σὲ τὸν Ζωοδό-  
την» ὅπως ἀνωτέρω ὑπὸ 37, 39) «Αἱ γεννεαὶ  
πᾶσαι» καὶ 14 προσαρμοσμένοι στίχοι στὴν ἐν λό-  
γῳ μελωδίᾳ, σὲ ντὸ μείζονα, «Πεντηκοστήριον».

[ΣΤ] Γιά τὴν Κυριακὴ τοῦ Πάσχα]:

40) «Χριστὸς Ἀνέστη» σὲ ντὸ μείζονα, 41) Εἰσο-  
δικόν, 42) Κοντάκιον σὲ ντὸ μείζονα, 43) Μεγαλυ-  
νάριον (εἰρμὸς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος τῆς ἐορτῆς) σὲ  
σὺλ ἐλάσσονα μὲ κατάληξη στὴ σὶ ὕφεση μείζονα.

[Ζ] Γιά τὴν Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ]:

44) Ἀπολυτίκιον σὲ ντὸ μείζονα, 45) Μεγαλυ-  
νάριον (εἰρμὸς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος «Σὲ τὴν φαεινὴν  
λαμπάδα») σὲ ντὸ μείζονα.

[Η] Γιά τὴν Κυριακὴ τῶν Μυροφόρων]:

46) Ἀπολυτίκιον «Ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ» σὲ φὰ  
μείζονα, 47) Ἀπολυτίκιον «Ταῖς μυροφόροις γυ-  
ναιξί» σὲ φὰ μείζονα, 48) «Ἀπολυτίκιον Μεσοπε-  
νηκοστῆς» σὲ ντὸ μείζονα.

[Θ] Γιά τὴν Ἑορτὴ τῆς Ἀναλήψεως]:

49) Ἀπολυτίκιον σὲ φὰ μείζονα, 50) Εἰσοδικόν  
σὲ φὰ μείζονα, 51) Κοντάκιον σὲ ντὸ μείζονα, 52)  
Μεγαλυνάριον (ὁ εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνος  
τῆς ἐορτῆς) σὲ ντὸ μείζονα, 53) Ἀπολυτίκιον τῆς  
Κυριακῆς τῶν Ἀγίων Πατέρων τῆς Α' Οἰκουμε-  
νικῆς Συνόδου σὲ ντὸ μείζονα.

[Ι] Γιά τὴν Κυριακὴ τῆς Πεντηκοστῆς]:

54) Ἀπολυτίκιον σὲ ντὸ μείζονα, 55) Εἰσοδικόν σὲ  
φὰ μείζονα, 56) Κοντάκιον σὲ ντὸ μείζονα, 57) Με-  
γαλυνάριον (ὁ εἰρμὸς τοῦ πρώτου κανόνος τῆς ἐορτῆς)  
σὲ σὺλ μείζονα, 58) «Κύριε ἐκέκραξα... Κατευθυνθή-  
τω ἡ προσευχή μου...» σὲ ντὸ ἐλάσσονα γιὰ τὸν ἐσπε-  
ρινὸ τῆς Γονυκλισίας, 59) «Τίς Θεὸς μέγας» μέγα  
προκειμένου τοῦ ἐσπερινοῦ τῆς Γονυκλισίας, 60) Με-  
γαλυνάριον (ὁ εἰρμὸς τῆς θ' ὠδῆς τοῦ δευτέρου κανό-  
νος τῆς ἐορτῆς) γιὰ τὴ Θ. Λειτουργία τῆς Δευτέρας  
τοῦ Ἀγίου Πνεύματος, σὲ μὴ ὕφεση μείζονα.

[ΙΑ] γιὰ τὴν Κυριακὴ τῶν Ἀγίων Πάντων]:

61) Ἀπολυτίκιον σὲ φὰ μείζονα, 62) Κοντάκιον  
σὲ ντὸ μείζονα. Ἐδῶ τελειώνει τὸ τρίτο μέρος τῶν  
χειρογράφων.<sup>42</sup>

42. Ἀπὸ τίς 44 σελίδες τοῦ τρίτου μέρους τοῦ χειρογράφου  
βιβλίου τοῦ Διανέλλου ἐλλείπουν οἱ σελίδες 25, 26, 27,  
28. Συνεπῶς ἐλλείπουν καὶ οἱ συνθέσεις ὑπ' ἀριθμ. 35,  
36, 37, 38, 39. Ἀπὸ τὰ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα τοῦ Πο-

Τὸ τέταρτο καὶ τελευταῖο μέρος φέρει τὸν τίτλο: «Χερουβικά καὶ / Κοινωνικά τοῦ ὄλου ἑνιαυτοῦ / κατὰ μελοποιῖαν / Θεμιστοκλέους Πολυκράτους / καθηγητοῦ / τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων / καὶ τῆς μουσικῆς / Μέρος τέταρτον / 1886-1923». Στὶς 24 ἀριθμημένες σελίδες του, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἑλλείπουν οἱ τελευταῖες, καθὼς ἡ σειρά τῶν συνθέσεων φθάνει μέχρι καὶ τὸν ἀριθμὸ 18, περιλαμβάνονται τὰ ἑξῆς:

1) «Ἀρ. 1 Χερουβικὸν in re [μεῖζονα] 1886», 2) «Ἀρ. 3 Χερουβικὸν in mi b [μεῖζονα] 1896», 3) «Ἀρ. 4 Χερουβικὸν in la [μεῖζονα] 1898», 4) «Ἀρ. 5 Χερουβικὸν in mi [μεῖζονα] 1911», 5) Κοινωνικὸν Κυριακῶν «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον» στῇ φά μεῖζονα, «1897», 6) Κοινωνικὸν «Ποτῆριον σωτηρίου λήφομαι» (γιά τὶς Θ. Λειτουργίαι τῶν Θεομητορικῶν ἑορτῶν) σὲ λὰ μεῖζονα, 7) Κοινωνικὸν «Ἐσημειώθη ἔφ' ἡμᾶς» (γιά τὴν ἑορτὴ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ) σὲ λὰ μεῖζονα, 8) Κοινωνικὸν «Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν» γιά τὶς ἑορτὲς τῶν Ἀγίων ἀποστόλων καὶ ἰσαποστόλων) σὲ λὰ ἐλάσσονα, 9) Κοινωνικὸν «Εἰς μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιος» γιά τὶς μνημεις ἱεραρχῶν, μαρτύρων καὶ ὁσίων, σὲ λὰ ἐλάσσονα, 10) Κοινωνικὸν «Ὁ ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα» γιά τὴν ἑορτὴ τῶν Ταξιάρχων, σὲ λὰ ἐλάσσονα, 11) Κοινωνικὸν τῶν Χριστουγέννων σὲ λὰ μεῖζονα, 12) Κοινωνικὸν τῶν Θεοφανείων σὲ λὰ ἐλάσσονα, 13) Κοινωνικὸν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου σὲ λὰ μεῖζονα, 14) Κοινωνικὸν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος σὲ λὰ μεῖζονα, 15) Κοινωνικὸν τῆς Κυριακῆς τῶν Βατῶν σὲ λὰ μεῖζονα, 16) Κοινωνικὸν τοῦ Πάσχα σὲ λὰ μεῖζονα, 17) Κοινωνικὸν τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ σὲ φά μεῖζονα, 18) Κοινωνικὸν τῆς Μεσοπεντηκοστῆς σὲ λὰ μεῖζονα, 19) Κοινωνικὸν τῆς Ἀναλήψεως σὲ λὰ μεῖζονα «1915», 20) Κοινωνικὸν τῆς Κυριακῆς τῆς Πεντηκοστῆς σὲ λὰ ἐλάσσονα, 21) Κοινωνικὸν τῆς Κυριακῆς τῶν Ἀγίων Πάντων σὲ λὰ μεῖζονα, 22) Κοινω-

λυκράτους ἑλλείπουν οἱ σελίδες 1, 2, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 27, 28, 29 (καὶ ἀπὸ τὶς δύο περιπτώσεις χειρογράφων ἀπουσιάζει τὸ τροπάριο τῆς Κασσιανῆς γιά τὸ ὁποῖο γίνεται γραπτὴ παραπομπή ἀπὸ ἀμφότερα τὰ χειρόγραφα στὸ ἔντυπο – προφανῶς αὐτὸ τοῦ 1908 γιά τὸ ὁποῖο βλ. ὑπόσημ. 21). Γι' αὐτὸ καὶ ἀπὸ τὰ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα τοῦ Πολυκράτους ἀπουσιάζουν οἱ σελίδες 27, 28, 29, 44, 45, 46, 47. Συνακόλουθα ἑλλείπουν καὶ οἱ συνθέσεις ὑπ' ἀριθμ. 1, 2, 3, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55.

νικὸν Κυριακῶν «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον» σὲ λὰ μεῖζονα.<sup>43</sup>

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὶς συνθέσεις τῶν «Κοινωνικῶν», παρατηροῦμε ὅτι ὁ Πολυκράτης οὐσιαστικὰ συνέθεσε τέσσερις πρωτότυπες μελωδίαι καὶ στῇ συνέχειᾳ φρόντισε νὰ προσαρμόσει κατὰ τὸ δυνατόν τοὺς ψαλμικοὺς στίχους τῶν Κοινωνικῶν κάθε ἑορτῆς στῇ μελωδίᾳ ποὺ κατὰ τὴν κρίση του ταίριαζε καλύτερα προσωδιακά. Πιὸ συγκεκριμένα, παρατηροῦμε ὅτι τὰ ὑπ' ἀριθμ. 5 καὶ 17 Κοινωνικά εἶναι μεταξύ τους μελωδικῶς ταυτόσημα, μὲ τὶς ἀπαραίτητες, ἐννοεῖται, προσωδιακὲς προσαρμογές, ὅπου αὐτὸ ἐπιβάλλεται. Ὁμοίως καὶ γιά τὰ ὑπ' ἀριθμ. 6, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 21 σὲ λὰ μεῖζονα, τὰ ὑπ' ἀριθμ. 8, 9, 10, 12, 20 σὲ λὰ ἐλάσσονα καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 19 καὶ 22 σὲ λὰ μεῖζονα.

Ὅλες αὐτὲς οἱ συνθέσεις ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ποὺ παρατέθηκαν φέρουν στῇ συντριπτικῇ πλειονότητά τους (θὰ τολμοῦσα νὰ πῶ σὲ ἕνα ποσοστὸ 95%) λεπτομερεῖς ἐνδείξεις δυναμικῆς, ρυθμοῦ, καθὼς καὶ ρυθμικὲς μεταβολές (ἐπιταχύνσεις, ἐπιβραδύνσεις κ.τ.λ.) καὶ κάθε σχετικὸ σημεῖο βοήθητικό τῆς ἑκφρασης καὶ ἐρμηνείας<sup>44</sup> τῶν συνθέσεων αὐτῶν σύμφωνα μὲ τὴ βούληση τοῦ δημιουργοῦ τους.<sup>45</sup> Ἀντίθετα, ἐπισημαίνεται ὅτι στὰ ἀντίγραφα

43. Τὸ τέταρτο μέρος τοῦ χειρογράφου βιβλίου τοῦ Διανέλλου ἀποτελεῖται ἀπὸ 23 ἀριθμημένες σελίδες σὲ πλήρη ἀλληλοδιαδοχή. Ἀντιθέτως ἀπὸ τὸ τέταρτο μέρος τῶν ἀνυπόγραφων χειρογράφων τοῦ Πολυκράτους ἑλλείπουν οἱ σ. 3, 4, καθὼς καὶ ὅσες ὑπολείπονται ἀπὸ τὴν σ. 24 καὶ ἐντεῦθεν προκειμένου νὰ συμπληρωθῇ ἡ σειρά παραθέσεως τῶν συνθέσεων σύμφωνα μὲ τὸ χειρόγραφο τοῦ Διανέλλου. Σημειώνουμε ὅτι οἱ ἀντίστοιχες σ. 3 καὶ 4 τοῦ χειρογράφου τοῦ Διανέλλου εἶναι ἀπολύτως κενές. Οἱ συνθέσεις οἱ ὁποῖες ἑλλείπουν ἀπὸ τὰ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα εἶναι οἱ ὑπ' ἀριθμ. 19, 20, 21, 22.

44. Σχετικῶς μὲ τὰ ἀνωτέρω βλ. Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης, *Θεωρητικὸν τῆς νεωτέρας μουσικῆς*, Ἀθήνα, Ἀνέστης Κωνσταντινίδης, 1894, σ. 21-22 («Περὶ ρυθμικῆς ἀγωγῆς»), σ. 24 («Περὶ ρυθμικῆς μεταβολῆς»), σ. 25-26 («Περὶ χρωματισμοῦ τῶν ἤχων», «Περὶ ἐπαναληπτικῶν σημείων»). Τὸ ἐν λόγω θεωρητικὸν ἐλήφθη ἀπὸ τὴν Ψηφιακὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης Ἀνέμη, ὁ.π. (τελευταία ἐπίσκεψις 16.1.2015).

45. Ἀντὶ ἄλλων βλ. Κασσιανή, ὁ.π., ὑπόσημ. 21, ὅπου ὁ Πολυκράτης κάνει εὐρύτατη χρῆση ὄλων, σχεδόν, τῶν ἐνδείξεων καὶ σημείων ρυθμοῦ καὶ μουσικῆς ἑκφρασης. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ λόγια τοῦ ἐν λόγω τροπαρίου, ὅπως καὶ ὄλων τῶν ὑπολοίπων ὕμνων, τόσο στὰ αὐτόγραφα καὶ ἀνυπόγραφα χειρόγραφα ὅσο καὶ στῇ δοκιμαστικῇ ἔντυπῃ παρτιτούρα, ἀκόμη καὶ στὸ χειρόγραφο βιβλίον τοῦ Διανέλλου, εἶναι γραμμένα κάτω ἀπὸ τὴ φωνὴ τοῦ



που κυκλοφορούν στις διάφορες χρωδίες, εκκλησιαστικές και κοσμικές, τέτοιες ενδείξεις δεν υπάρχουν· και αν υπάρχουν έχουν τοποθετηθεί πλημμελώς και κατά το δοκούν ή, στην καλύτερη περίπτωση, κατά τη βούληση εκείνου που χρησιμοποιεί τα αντίγραφα αυτά είτε ως διευθυντής χρωδίας, είτε ως απλός χρωδός.

Επιπλέον, η ύπαρξη της δοκιμαστικής έντυπης παρτιτούρας καθώς και των ριζόχαρτων<sup>46</sup> δημιουργούν την εύλογη πεποίθηση ότι επρόκειτο για έκδοτική απόπειρα έργων εκκλησιαστικής μουσικής του Πολυκράτους για τετράφωνη ανδρική χρωδία. Η ταύτιση της σειράς των συνθέσεων που περιλαμβάνονται στην δοκιμαστική έντυπη παρτιτούρα και τα ριζόχαρτα με εκείνη του αντίστοιχου μέρους των ανυπόγραφων χειρογράφων του Πολυκράτους οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο συνθέτης είχε λάβει την απόφαση να εκδώσει αρκετά από τα έργα του.<sup>47</sup> Έτσι εξηγείται και η κατά τον παρατεθέντα τρόπο ανθολόγηση των ακολουθιών και των σχετικών αυτών ύμνων. Η αναγραφή των χρονολογιών «1886-1923» στο εξώφυλλο του τετάρτου μέρους των χειρογράφων αποτελεί έμμεση μαρτυρία ότι ο ίδιος ο Πολυκράτης πιθανόν να προέβη στην ανθολόγηση των υπό έκδοσιν συνθέσεων του, τρία έτη πρό του θανάτου του. Εξάλλου, οι υπογραφές και η διπλή σφράγιση του χειρόγραφου βιβλίου του Διανέλλου από τον Ίακωβο Πολυκράτη, στο όποιο βιβλίο υπενθυμίζουμε ότι η σειρά των καταγραφόμενων συνθέ-

σεων είναι απολύτως όμοια με εκείνη των ανυπόγραφων χειρογράφων του Πολυκράτους, επιβεβαιώνουν την πραγματική συνθετική και έκδοτική βούληση του συνθέτη. Τέλος, η αναφορά στο *versus* του εξωφύλλου του Α' μέρους των ανυπόγραφων χειρογράφων του Πολυκράτους ότι: «ΕΚΔΙΔΕΙ ΙΑΚΩΒΟΣ ΠΟΛΥΚΡΑΤΗΣ / ΑΘΗΝΑΙ / 1929», έστω και αν η φράση αυτή είναι διαγραμμισμένη με κόκκινο μελάνι σαν να επρόκειτο να διαγραφεί, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι, είτε από τον πατέρα, είτε από τον υίο, επρόκειτο να δει το φως της δημοσιότητας το εκκλησιαστικό μουσικό έργο του Πολυκράτους.

Διατυπώνουμε, εν τέλει, την εύχρη να ολοκληρωθεί η σχετική έρευνα και η ετοιμαζόμενη διδακτορική διατριβή,<sup>48</sup> ώστε μαζί με τα έρευνήτικά πορίσματα να εκδοθούν όλα τα έργα του Πολυκράτους αλλά και του Κατακουζηνού, συνθέσεις που αποτελούν τον ακρογωνιαίο λίθο του ρεπερτορίου των ελάχιστων σήμερα ύφιστάμενων τετράφωνων εκκλησιαστικών χρωδιών, ανδρικών ή μεικτών. Έτσι θα μπορέσει ο επιστημονικός, καλλιτεχνικός και, γιατί όχι, και ο εκκλησιαστικός, κόσμος να σχηματίσει ασφαλέστερη άποψη για την προσωπικότητα και την ικανότητα των δύο αυτών Νεοελλήνων συνθετών και λογίων, καθώς και για τα κίνητρα που τους ώθησαν στο να θεωρήσουν ως αποστολή τους την καλλιέργεια της αρμονικής πολυφωνίας και, κατόπιν, την εισαγωγή και χρήση της στη λατρευτική ζωή της Εκκλησίας μας.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ι.-Γ. ΒΑΛΣΑΜΟΣ

basso II, ώστε το ενδιάμεσο κενό μεταξύ του πρώτου και δεύτερου πενταγράμμου κάθε συστήματος φωνών να χρησιμεύει στην εύρύχωρη καταγραφή και εύκρινη αποτύπωση των ως άνω ενδείξεων και σημείων.

46. Στα ριζόχαρτα γίνονταν η έγγραφη του μουσικού κειμένου στην τελική μορφή του, βάσει της οποίας χαράζονταν κατόπιν οι ειδικές τυπογραφικές πλάκες, με τις οποίες θα εκτυπωνόταν το μουσικό κείμενο στο χαρτί. Τη διαδικασία αυτή μου περιέγραψε ο κ. Μάριος Νικολαΐδης, ιδιοκτήτης του όμωνυμου αθηναϊκού μουσικού έκδοτικού οίκου, τον όποιο και ευχαριστώ θερμώς.
47. Από τα χειρόγραφα του αρχείου Βαλληνδρά, αλλά και από άλλες πηγές που έχω υπόψη μου, συνάγεται ότι ο Πολυκράτης συνέθεσε και άλλα έργα τετραφώνου εκκλησιαστικής μουσικής (τουλάχιστον όσα με ασφάλεια μπορούν να αποδοθούν σε αυτόν βάσει αξιόπιστων αντιγράφων, διότι υπήρξε σύνθετης φαινόμενο συνθέσεις «άγνωστου πατρός» να αποδίδονται στον Πολυκράτη και τον Κατακουζηνό) πλέον των όσων αναφέρθηκαν, τα όποια πιθανώς έκρινε ότι δεν έπρεπε να συμπεριληφθούν στην σχεδιαζόμενη από αυτόν έκδοση. Ίσως το κόστος της έκδοσης, ή μη τακτική

χρήση των εν λόγω συνθέσεων στις ιερές ακολουθίες ή η σπανιότητα τελέσεως ορισμένων από αυτές (π.χ. βασιλικές τελετές, οι όποιες τελούνταν κατά κύριο λόγο στη Μητρόπολη των Αθηνών) και – γιατί όχι; – ή συναίσθηση του Πολυκράτους ως προς την ελάσσονα από μουσικής απόψεως σημασία κάποιων δημιουργιών του, να τον απέτρεψαν από το να συμπεριλάβει, τουλάχιστον σε πρώτη – επίσης εικάζόμενη – φάση το σύνολο του εκκλησιαστικού μουσικού του έργου. Άς μην λησμονούμε και το γεγονός ότι η Εκκλησία παρέμενε – και παραμένει – αρνητική κατά βάσιν, και ενίοτε μόνον ανεκτική, απέναντι στο μουσικό είδος και ύφος που πρόσβευε ο Πολυκράτης και οι όμοτεχνοί του, με αποτέλεσμα το όλο αυτό κλίμα να μην ευνοούσε οιαδήποτε σχετική έκδοτική απόπειρα.

48. Ο γράφων, καθηγητής της Βυζαντινής Μουσικής στο Ωδείο Αθηνών και Διευθυντής της Ανδρικής Πολυφωνικής Χρωδίας του Ι.Ν. Αγίου Γεωργίου Καρύκη Αθηνών, είναι Υπ. διδάκτωρ του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, βλ. και σημ. 22.

## Οί άγνωστοι Έλληνικοί Χοροί του Μίκη Θεοδωράκη

Ανάμεσα στους πολλούς θησαυρούς του Αρχείου του Ωδείου Αθηνών που προσφάτως ήρθαν στο φώς<sup>1</sup> είναι και ένα άγνωστο χειρόγραφο έργο. Πρόκειται για έναν ήμιτελή κύκλο Έλληνικών Χορών «με έπεξεργασία και ένορχήστρωση Μίκη Θεοδωράκη» και ήμερομηνία 10 Μαρτίου 1950, δηλαδή ένα έργο από το τελευταίο έτος σπουδών του συνθέτη στο Ωδείο.<sup>2</sup> Σύμφωνα με τον κατάλογο που υπάρχει στη σελίδα 10 του χειρογράφου, ο στόχος του τελειόφοιτου μαθητή σύνθεσης ήταν να γράψει 12 διαφορετικούς χορούς (1. Σπερβέρι, 2. Τσακόνικος, 3. Καρπαθιώτικος, 4. Καλαματιανός, 5. Τσιριγιώτικος, 6. Καρυών, 7. Μακεδονικός, 8. Φουσούνι, 9. Καραγκούνα, 10. Κερκυραϊκός, 11. Κρητικός, 12. Πηλιωρίτικος), όμως μόνο οί πρώτοι ένένα βρέθηκαν στο αρχείο, και αυτοί όχι όλοι ολοκληρωμένοι (κάποιοι είναι ήμιτελείς ή λείπουν μέρος της ένορχήστρωσης). Ένδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στο αρχείο έχει βρεθεί και μέρος

του ύλικού όρχήστρας (πάρτες), το όποιο όμως αντιστοιχεί σε δέκα χορούς, γεγονός που ύπονοεί την σύνθεση και δέκατου – τουλάχιστον – χορού, ενώ δέν αποκλείεται να ύπάρχει και μία πιό ολοκληρωμένη παρτιτούρα του έργου που αυτή τη στιγμή λανθάνει. Έλπίζουμε σύντομα να έρθει στο φώς. Έδω δημοσιεύουμε την πρώτη σελίδα από τον πρώτο χορό (Σπερβέρι).

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ

1. Ευχαριστώ την υπεύθυνη του Αρχείου του Ωδείου Αθηνών, Στέλλα Κουρμπανά, για την έπισήμανση.
2. Για τις σπουδές αλλά και τις μαθητικές συνθέσεις του Θεοδωράκη στο Ωδείο Αθηνών, βλ. Alexandros Charkiolakis, «Mikis Theodorakis' Diplomas and Early Compositions», ανακοίνωση στο συνέδριο *Music, language & identity in modern Greece. Defining a national art music in the 19<sup>th</sup> & 20<sup>th</sup> centuries* (Αθήνα, 8-10 Μαΐου 2015).

Το Σπερβέρι

Χορός I

Χοροί Έλληνικοί  
με έπεξεργασία και  
ένορχήστρωση  
Μίκη Θεοδωράκη

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ

---

ΝΙΚΟΛΑΟΣ  
ΧΑΛΙΚΙΟΠΟΥΛΟΣ  
ΜΑΝΤΖΑΡΟΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ



ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ  
ΕΛΛΗΝΩΝ  
ΣΥΝΘΕΤΩΝ



fagotto books







ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,  
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

---

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

---

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

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

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