

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΟΜΝΗΜΩΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 21-22

ΜΑΪΟΣ-ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2015

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ ♣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΡΟΒΑΣ, ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ Ν.Χ. ΜΑΝΤΖΑΡΟΥ
ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ «SAN GIACOMO» (1815-1827) ΜΙΑ ΠΕΡΙΓΗΓΗ
♣ ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΑΑΜΗΣ, ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΙΔΡΥΣΗΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΗ
ΤΗΣ ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ: ΑΣΤΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΕΣ ♣ ΚΩΣΤΑΣ ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ, ΟΙ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΣΟΛΩΜΙΚΟΥ ΥΜΝΟΥ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΝ ΑΠΟ ΤΟΝ Ν.Χ. ΜΑΝΤΖΑΡΟ
ΚΑΙ Η ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΥΜΝΟΥ ♣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΜΑΡΤΙΝΗΣ,
«ΜΙΑ ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΤΟΥ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΓΕΓΟΝΟΣ
ΤΥΧΑΙΟ»: ΣΥΝΤΟΜΗ ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΕ ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ
ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ ΣΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΕΡΚΥΡΑΣ ♣ ΜΑΡΙΑ ΠΑΧΝΙΣΤΗ,
Η ΠΡΕΜΙΕΡΑ ΤΗΣ *SŒUR BÉATRICE* ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ
ΤΟΝ ΤΥΠΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ♣ ΧΡΗΣΤΟΣ ΗΛ. ΚΟΛΟΒΟΣ, ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΒΑΒΑΓΙΑΝΝΗΣ
(1905-1988) «ΠΡΩΘΙΕΡΕΑΣ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ» ΠΡΩΤΗ ΑΠΟΠΕΙΡΑ
ΒΙΟΓΡΑΦΗΣΗΣ ΤΟΥ ♣ ΜΑΡΚΟΣ ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ, Ο «ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ» ΛΕΓΕΤΟΣ
♣ ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ, ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ.
ΜΙΑ ΣΥΝΟΔΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΛΑΛΛΑ ♣ ΕΠΙΛΕΚΤΑ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ

ΣΤΙΣ 12 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΤΟΥ 2015, ἡ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Κερκύρας διοργάνωσε ἡμερίδα μὲ θέμα τίς τρεῖς ἐπετεῖους ποὺ συνέπεσε νὰ ἐορτάζονται τὴ χρονιά αὐτή: τὴν ἐπέτειο τῶν 200 χρόνων ἀπὸ τὴν πρώτη δημόσια παρουσίαση ἔργων τοῦ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, τὴν ἐπέτειο τῶν 175 χρόνων ἀπὸ τὴν ἱδρυση τῆς Ἑταιρείας, καὶ τὴν ἐπέτειο τῶν 150 χρόνων ἀπὸ τὴν ἐπίσημη καθιέρωση τῆς πρώτης μαντζαρικῆς μελοποίησης τοῦ σολωμικοῦ Ὕμνου ὡς ἑλληνικοῦ ἐθνικοῦ ὕμνου. Οἱ τρεῖς πρῶτες μελέτες ποὺ δημοσιεύονται στὸ ἀνὰ χεῖρας διπλὸ τεῦχος (ὑπογράφονται, ἀντίστοιχα, ἀπὸ τὸν Δημήτρη Μπρόβα, τὸν Κώστα Καρδάμη καὶ τὸν Κωνσταντῖνο Ζερβόπουλο) εἶναι τὰ τρία κείμενα ποὺ ἀνακοινώθηκαν στὴν ἡμερίδα καὶ ἀντιστοιχοῦν στὶς τρεῖς ἐπετειακὲς τῆς πτυχῆς. Τὰ τρία ἐπόμενα δημοσιεύματα (τοῦ Γεράσιμου Μαρτίνη γιὰ μιὰ σχετικὰ ἀγνωστὴ συναυλία τοῦ Μανώλη Καλομοίρη στὴν Κέρκυρα, τῆς Μαρίας Παχυστῆ γιὰ τὴν πρεμιέρα τῆς Ἀδελφῆς Βεατρίκης τοῦ Μητρόπουλου, καὶ τοῦ Χρήστου Κολοβοῦ γιὰ τὸν ἀρχιμουσικὸ Θεόδωρο Βαβαγιάννη) μᾶς μεταφέρουν στὸν 20^ο αἰῶνα. Ἰδιαίτερο, ἐλπίζουμε, ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ ἐντοπισμός, ἀπὸ τὸν Μάρκο Δραγούμη, τοῦ «Πολίτικου Λέγετου» (μιᾶς ἐντελῶς ξεχωριστῆς παραλλαγῆς ἐνὸς ἀπὸ τοὺς «ἤχους» τῆς ἀνατολικῆς ἐκκλησιαστικῆς παράδοσης), καθὼς καὶ ἓνα ἐπιστολιμαῖο τεκμήριο γιὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ θεωρούμενα σήμερα «χαμένα» ἔργα τοῦ Δημητρίου Λάλλα, τὸ ὁποῖο ἀνέσυρε ἀπὸ τὸ ἀρχεῖακὸ ὕλικο τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν ἡ ὑπεύθυνη τοῦ οἰκείου ἀρχείου Στέλλα Κουρμπανᾶ. Τὸ παρὸν τεῦχος κλείνει μὲ δύο νεκρολογικὲς ἀναφορὲς σὲ ἐκλιπόντα πρόσωπα ποὺ σχετίστηκαν, μὲ κάποιον τρόπο, μὲ τὸ Ἴονιο Πανεπιστήμιο.

Μιὰ τρίτη νεκρολογικὴ ἀναφορὰ θὰ μπορούσε νὰ χρησιμεύσει ὡς κατακλείδα στὸ σημεῖωμα αὐτὸ τῆς σύνταξης. Παρὰ τίς προσπάθειες τῆς ἐκδοτικῆς ἐπιτροπῆς καὶ τὴ συμπαράσταση μερικῶν ἀναγνωστῶν καὶ φίλων (εὐχαριστοῦμε ἰδιαίτερως τὸν κ. Ἰωάννη Γραμματικό, ποὺ διέθεσε τὸ σύνολο τῆς ἀποζημίωσής του ὡς μέλους τοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου, γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῆς ἐκδόσεως), οἱ οἰκονομικὲς δυνατότητες γιὰ τὴν ἐπιβίωση τοῦ Μουσικοῦ Ἑλληνομνήμονα ἐξέπνευσαν. Ἐλπίζουμε, ὥστόσο, ὅτι τὸν Ἰανουάριο τοῦ 2017 τὸ περιοδικὸ θὰ ἐγκαινιάσει μιὰ δεύτερη ἐκδοτικὴ ζωὴ, μὲ νέους ὅρους, οἱ ὁποῖοι θὰ περιλαμβάνουν ἀναπόφευκτα τὴν καταβολὴ μικροῦ ἀντιτίμου ἐκ μέρους τῶν ἀναγνωστῶν.

Τὰ ἔργα τοῦ Ν. Χ. Μάντζαρου γιὰ τὸ θέατρο «San Giacomo» (1815-1827): μιά περιήγηση¹

Τὸν Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο (1795-1872) οἱ περισσό-
τεροι τὸν γνωρίζουν σχεδὸν ἀποκλειστικά ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ
ἐλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου, ἴσως καὶ ἀπὸ τὴ λεγόμενη Ἀνατολική
Συμφωνία.² Λίγοι ὅμως εἶναι ἐξοικειωμένοι μὲ τὴ μουσικὴ ποὺ ἔγρα-
ψε ὁ νεαρὸς Μάντζαρος³ γιὰ τὸ κερκυραϊκὸ θέατρο «San Giacomo».⁴ Τὸ κτί-
ριο τοῦ θεάτρου αὐτοῦ σώζεται μέχρι σήμερα, ἀλλὰ μὲ τὸ ἐσωτερικὸ του με-

1. Τὸ κείμενο αὐτὸ ἀποτελεῖ τροποποιημένη καὶ ὑπομνηματισμένη μορφή τῆς ὁμότιτλης ὁμιλίας ποὺ ἐκφωνήθηκε στὶς 12 Σεπτεμβρίου 2015 στὴν αἴθουσα ἐκδηλώσεων τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας (ΦΕΚ), στὸ πλαίσιο τῆς ἐπετειακῆς ἐκδήλωσης γιὰ τὰ 175 χρόνια ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴ της, γιὰ τὰ 200 χρόνια ἀπὸ τὴν πρώτη δημόσια παρουσίαση ἔργων τοῦ Μάντζαρου, καὶ γιὰ τὰ 150 χρόνια ἀπὸ τὴν καθιέρωση τοῦ ἐλληνικοῦ ἔθνικο Ὑμνου.
2. Γνωστὴ καὶ ὡς *Συμφωνία σὲ ἀνατολικὸ γένος*. Ὁ ἰταλικὸς τίτλος στὴν ἐκδοση τοῦ Venturini (1884) εἶναι *Sinfonia di genere orientale*. Πρόκειται γιὰ τὴν τελευταία ἀπὸ δεκαοκτὼ ὀπερατικὲς εἰσαγωγές, γραμμένες γιὰ πιάνο.
3. Οἱ σημαντικότερες δημοσιεύσεις σχετικὰ μὲ τὰ νεανικὰ ἔργα τοῦ Κερκυραίου συνθέτη εἶναι οἱ ἐξῆς: Χάρης Ξανθοδάκης, «Τὰ νεανικὰ ἔργα τοῦ Ν. Χαλικιόπουλου Μάντζαρου στὸ θέατρο Σάν Τζιάκομο τῆς Κέρκυρας», *Ὁπέρα* 9-10 (1996), σ. 11· Kostas Kardamis, «Nikolaos Halikiopoulos Mantzaros and his Early Works», στὸ διαδικτυακὸ περιοδικὸ *Royal Holloway University Graduate Music Research* www.rhgm.rsupanet.com, 2002· Irmgard Lerch-Kalabrutinová, «Μερικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸ νεανικὸ ἔργο τοῦ Μάντζαρου», στὸ Χάρης Ξανθοδάκης καὶ Κώστας Καρδάμης (ἐπιμ.), *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος. Ἐρευνητικὴ συμβολὴ* στὰ 130 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ συνθέτη, Κέρκυρα, Ἐκδόσεις τοῦ Μουσικοῦ Λόγου, 2003, σ. 38-58· Χάρης Ξανθοδάκης, «Ὁ ποιητὴς τῆς *Aria Greca*», *Μουσικὸς λόγος* 7 (Καλοκαίρι 2006), σ. 30-57· Kostas Kardamis, «“Aria in idioma Greco” or Pending the Greek-speaking singers», ἀνακοίνωση στὸ Διεθνὲς Συνέδριο *The National Element in Music* (Ἀθήνα, 18-20 Ἰανουαρίου 2013, ὁργάνωση Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ Μεγάλῃ Μουσικῇ Βιβλιοθήκῃ τῆς Ἑλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»· δημοσίευση στὰ *Πρακτικὰ* τοῦ Συνεδρίου, τὰ ὁποῖα διατίθενται μέσω διαδικτύου ἀπὸ τὸ Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ ΕΚΠΑ), σ. 126-134. Χρήσιμες πληροφορίες γιὰ τὰ ἴδια μαντζαρικά ἔργα μπορεῖ νὰ βρεῖ κανεὶς καὶ στὰ παρακάτω συγγράμματα τοῦ Κώστα Καρδάμη: α) *Ὁ «προσολωμικὸς» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος καὶ τὸ ἔργο του* (ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή, ἐπιβλέπων Χάρης Ξανθοδάκης, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, 2006)· καὶ β) *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος* (σειρὰ «Βιογραφίες Ἑλλήνων Συνθετῶν»), Ἀθήνα, Fagotto, 2015.
4. Μερικὲς σημαντικὲς μελέτες σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο λειτουργίας τοῦ «San Giacomo», τὴν παραστασιογραφία του, ἀλλὰ καὶ τὴ δομὴ τοῦ ἴδιου τοῦ κτιρίου: Ἑλένη Φεσσά-Ἐμμανουήλ, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου 1720-1940*, Ἀθήνα, χ.δ.ε., 1994· Πάτωρ Μαυρομούστακος, «Ἀπὸ τὸν Ἀρλεκίνο στὸν Λόεγκριν. Τὸ θέατρο Σάν Τζιάκομο καὶ ἡ θεατρικὴ ζωὴ τῆς Κέρκυρας (17^{ος}-19^{ος} αἰ.)», *Κέρκυρα: Ἱστορία, Ἀστικὴ Ζωὴ*

τασκευασμένο, και δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ δημαρχεῖο τῆς Κέρκυρας. Ἀπὸ τὴν πρώτη μαρτυρούμενη παράσταση ὅπερας στὸ «San Giacomo» (τὸ 1733)⁵ μέχρι τὸ 1771, τὰ παραστασιολογικὰ στοιχεῖα ποὺ ἀφοροῦν τὸ κερκυραϊκὸ θέατρο εἶναι ἐλλιπέστατα· ὥστόσο γνωρίζουμε ὅτι ἀπὸ τὴ θεατρικὴ περίοδο 1771-72 καὶ μετὰ, μέχρι καὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μάντζαρου, ἀνέβαιναν ἐκεῖ ὅπερες συστηματικά.⁶ Ἄς ἐπισημανθεῖ, παρεμπιπτόντως, ὅτι ἡ ὅπερα ἐκείνη τὴν ἐποχὴ (στὰ τέλη τοῦ 18^{ου} αἰῶνα), ἦταν τὸ θέαμα μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀπήχηση στὴν Εὐρώπη, τόσο καλλιτεχνικὰ ὅσο καὶ κοινωνικὰ, ἐνῶ τὸ εἶδος ὅπερας στὸ ὁποῖο τὸ κοινὸ ἐδειχνε τότε ὅλο καὶ περισσότερο τὴν προτίμησή του, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ του τάξη, ἦταν ἡ ὅπερα μπούφα (opera buffa, «κωμικὴ ὅπερα») ἔναντι τῆς ὅπερα σέρια (opera seria, «σοβαρὴ ὅπερα»).7

Τὸ «San Giacomo» τοῦ ὄψιμου 18^{ου} αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 19^{ου}, παρ' ὅλο ποὺ ἦταν ἓνα περιφερειακὸ θέατρο ἐντὸς τῆς Βενετικῆς Δημοκρατίας, ἀκολουθοῦσε σταθερὰ τὶς ἐξελίξεις στὴν ὅπερα:⁸ ὑπῆρχε μόνιμη ὀρχήστρα, καὶ ἀνέβαζε ὅπερες συνθετῶν ποὺ γνώριζαν ἐπιτυχία στὴν Ἰταλία. Ἀκόμα καὶ ὅταν τὴ διοίκηση τῶν Ἑπτανήσων τὴν ἀνέλαβαν διαδοχικὰ οἱ Δημοκρατικοὶ Γάλλοι, οἱ Ρωσοτουρκοὶ, οἱ Αὐτοκρατορικοὶ Γάλλοι, καὶ οἱ Ἀγγλοὶ, ἡ Κέρκυρα συνέχισε νὰ συνδέεται μὲ τὴν ὀπερατικὴ ἀγορὰ τῆς Ἰταλίας.⁹ Τὸ «San Giacomo», λοιπόν, ἦδη

δύο δεκαετίες πρὶν ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Μάντζαρου, ἦταν τὸ κέντρο τῆς μουσικῆς δραστηριότητος τοῦ νησιοῦ. Μὲ αὐτὴν τὴν ιδιότητά του ἐπαιξε σημαντικὸ ρόλο στὴν καλλιέργεια τοῦ μουσικοῦ αἰσθητηρίου τῶν θεατῶν,¹⁰ τουλάχιστον ὅσων ἀπὸ αὐτοὺς εἶχαν τὴν οἰκονομικὴ δυνατότητα νὰ παρακολουθοῦν τὶς παραστάσεις του. Ἐν τέλει, βοήθησε στὸ νὰ δημιουργηθοῦν εὐνοϊκὲς συνθῆκες γιὰ τὴν ἐμφάνιση γηγενῶν συνθετῶν.

Τὸ 1815, πρὶν ἀπὸ διακόσια ἀκριβῶς χρόνια, ὅταν τὰ Ἑπτάνησα διένυαν τὸ πρῶτο ἔτος τῆς Βρετανικῆς Προστασίας (ἡ ὁποία ἐμελλε νὰ διαρκέσει μισὸν αἰῶνα), ὁ εἰκοσαετής Μάντζαρος ἔκανε τὴν πρώτη του δημόσια ἐμφάνιση ὡς συνθέτης. Ἡ μουσικὴ γλώσσα ποὺ χρησιμοποίησε τότε εἶναι πολὺ διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν ποὺ βρίσκουμε στὶς πιὸ ὥριμες δημιουργίες του, καὶ δὲν θύμιζε σχεδὸν καθόλου τὶς μελοποιήσεις τοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν. Ὁ νεαρὸς Μάντζαρος συνέθετε μουσικὴ παρόμοια μὲ αὐτὴν ποὺ θὰ ἔγραφε ἓνας Ἰταλὸς συνθέτης τῆς ἰδίας γενιᾶς ἢ τῆς ἀμέσως προηγούμενης, πράγμα ἀπόλυτα φυσιολογικὸ γιὰ τὸν τόπο καὶ τὴν ἐποχὴ ὅπου ὁ Κερκυραῖος μεγάλωσε καὶ διδάχτηκε μουσικὴ· ἄλλωστε, ὁ ἀστικός, δυτικοευρωπαϊκὸς πολιτισμὸς ποὺ εἶχε ἀναπτυχθεῖ στὰ Ἑπτάνησα, εἶχε εὐνοήσει τὴν ἀφομοίωση τῶν ἐξελίξεων τῆς Δύσης. Ἐπιπλέον, οἱ πρῶτοι τοῦ δάσκαλοι ἀνῆκαν στοὺς μουσικοὺς ποὺ συγκροτοῦσαν τὴν ὀρχήστρα τοῦ «San Giacomo»,¹¹ καὶ εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι συνέβαλαν κατὰ τρόπο οὐσιώδη στὴ γνωριμία τοῦ ἔφηβου Μάντζαρου μὲ τὸ ἰταλικὸ ὀπερατικὸ ρεπερτόριο καὶ τὴ φωνητικὴ μουσικὴ τοῦ τέλους τοῦ 18^{ου} αἰῶνα. Τὰ πρῶτα τοῦ ἀκούσματα θὰ πρέπει νὰ ἦταν ἔργα συνθετῶν ἀπὸ τοὺς ὁποίους κάποιον εἶναι καὶ σήμερα διάσημοι, ὅπως ὁ Paisiello καὶ ὁ Cimarosa, ἐνῶ ἄλλοι, μολονότι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ γνώριζαν ἐπιτυχία, σήμερα δὲν εἶναι εὐρέως γνωστοὶ (Gazzaniga, Paër, Mayr καὶ ἄλλοι).¹² Ἔτσι, ὁ Μάντζαρος γα-

καὶ Ἀρχιτεκτονικὴ 14^{ος}-19^{ος} αἰ., Κέρκυρα, Ἐκδόση πολιτιστικοῦ συλλόγου «Κόρυμνος», 1994, σ. 71-78· τοῦ ἴδιου, «Τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα στὸ θέατρο Σαν Τζιάκομο τῆς Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* 1 (1995), σ. 147-191· Κώστας Καρδάμης, «Τὸ κερκυραϊκὸ θέατρο “San Giacomo” στὰ 1815. Ἡ πολιτιστικὴ δραστηριότητα καὶ ἡ κοινωνικοπολιτικὴ του σημασία κατὰ τὴ μετάβαση ἀπὸ τοὺς Αὐτοκρατορικοὺς Γάλλους στὴν Ἀγγλικὴ Προστασία», *Μουσικὸς Λόγος* 3 (Φθινόπωρο 2001), σ. 13-26· Κωνσταντῖνος Γ. Σαμπάνης, «Παραστασιολόγιο ὀπερῶν ποὺ ἀναβιβάσθηκαν στὰ θέατρα τῶν Ἑπτανήσων ἀπὸ ἰταλικοὺς ἐπαγγελματικοὺς θιάσους τὸν 19^ο αἰῶνα (1820-1900)», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 18-19 (Μάιος-Δεκέμβριος 2014), σ. 24-41. Ἐπίσης, στὸ Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιοπούλου Μάντζαρος, ὅ.π., σ. 21-38.

5. Πρόκειται γιὰ τὴν ὅπερα Gerone, *tiranno di Siracusa* (Ἰέρωνας, τύραννος τῶν Συρακουσῶν), σὲ λιμπρέτο Aurelio Aureli καὶ μουσικὴ (πιθανόν) τοῦ Johann Adolph Hasse. Περισσότερα στὸ Καρδάμης, ὅ.π., σ. 28.

6. Ὁ.π., σ. 29-31.

7. Ὁ.π., σ. 29.

8. Ὁ.π., σ. 28.

9. Καρδάμης, Ὁ «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλκιοπούλου Μάντζαρος καὶ τὸ ἔργο του, ὅ.π., σ. 24, 232.

10. Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιοπούλου Μάντζαρος, ὅ.π., σ. 27.

11. Πρόκειται γιὰ τοὺς ἀδελφοὺς Girolamo καὶ Stefano Pobjago (ἐξελληνισμένα: Ἰερώνυμος καὶ Στέφανος Πογιαγός), ποὺ ἦταν «δεύτερης γενιᾶς ἰταλικῆς καταγωγῆς Κερκυραῖοι» (Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιοπούλου Μάντζαρος, ὅ.π., σ. 70).

12. Ἀναφερόμαστε στοὺς Ἰταλοὺς Giovanni Paisiello (1740-1816), Domenico Cimarosa (1749-1801), Giuseppe Gazzaniga (1743-1818), Ferdinando Paër (1771-1839), καὶ στὸν Γερμανὸ Johannes Simon Mayr (1763-1845), γνωστὸ καὶ μὲ τὴν ἰταλοποιημένη μορφή τοῦ ὀνόματός του, Gio-

λουχήθηκε καλλιτεχνικά σ' ένα περιβάλλον όπου κυριαρχούσε η ιταλική αισθητική σκέψη, η οποία έδινε μεγάλη σημασία στη φωνητική μουσική, τόσο την κοσμική όσο και τη θρησκευτική (όπερες, καντάτες, λειτουργίες κ.τ.λ.), ενώ στην κεντροευρωπαϊκή αισθητική έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο και η καθαρά οργανική μουσική (σονάτες, συμφωνίες, κοντσέρτα κ.τ.λ.).¹³

Όσον αφορά την όρχηστρα των νεανικών έργων του Μάντζαρου, είναι εκείνη που τυπικά υπάρχει και στις ιταλικές όπερες της εποχής: ο Κερκυραίος συνθέτης τη χρησιμοποιεί με άνεση και εύρηματικότητα, ενώ αρέσκεται στο να δίνει συχνά σολιστικό ρόλο σε κάποια όργανα, κυρίως στα πνευστά, προσδίδοντας έτσι και μια γερμανική πινελιά στον ήχοχρωματικό του καμβά.¹⁴ Χρησιμοποιεί επίσης όργανα που δεν ανήκαν στα συνήθη μέλη της όρχηστρας, όπως το αγγλικό κόρνο και το κόρνο ντι μπασέτο.¹⁵

Το 1815, λοιπόν, ο Μάντζαρος παρουσίασε τέσσερα έργα του στο «San Giacomo», εκ των οποίων τα τρία έχουν αποσπασματικό χαρακτήρα, υπό την έννοια ότι πρόκειται για εμβόλιμες άριες που θα μπορούσαν είτε να τραγουδηθούν ανάμεσα στις πράξεις μιας όπερας, είτε να υποκαταστήσουν συγκεκριμένες άριες ενός εκτενέστερου έργου (άκόμα και κάποιου άλλου δημιουργού). Αυτό ήταν κάτι πολύ συνηθισμένο για έναν νέο συνθέτη εκείνη την εποχή και ο Gioacchino Rossini (1792-1868) για παράδειγμα, που ήταν σχεδόν συνομήλικος του Μάντζαρου, είχε ξεκινήσει τη λαμπρή του καριέρα γράφοντας εμβόλιμες άριες.¹⁶

Οι τίτλοι των μαντζαριικών έργων που παρουσιάστηκαν το 1815 είναι οι εξής:¹⁷

vanni Simone Mayr, ο οποίος έζησε τα τελευταία 43 χρόνια της ζωής του στην Ιταλία.

13. Καρδάμης, 'Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του, δ.π., σ. 268-269.

14. 'Ο.π., σ. 397-398.

15. Corno di bassetto: η πιο διάσημη χρήση του στο ρεπερτόριο της Δυτικής Έντενης Μουσικής είναι σε έργα του W. A. Mozart, και ειδικά σε όσα σχετίζονται με τον Τεκτονισμό, καθώς το όργανο αυτό ήταν συνδεδεμένο συμβολικά με την έν λόγω αδελφότητα.

16. Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος, δ.π., σ. 100.

17. Οι παρτιτούρες των τριών πρώτων απ' αυτά τα έργα (δηλαδή των άριων) έχουν εκδοθεί σ' έναν πολυτελή τόμο, με διγλωσση (Ελληνικά-Αγγλικά) εισαγωγή και σχολιασμό: Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος (1795-1872), *Πρώιμα έργα για φωνή και όρχηστρα Α'.*

— «Sono inquieto ed agitato» («Είμαι ανήσυχος και ταραγμένος», σκηνή και άρια για βαρύτονο).

— «Bella speme lusinghiera» («Όμορφη, γλυκιά ελπίδα», άρια με ρετσιτατίβο για τενόρο).

— «Come augellin che canta» («Σαν πουλάκι που τραγουδά», άρια για σοπράνο).

— *Don Crepuscolo* (Ντόν Κρεπούσκολο, κυριολεκτικά «Δόν Λυκόφως»· χαρακτηρίζεται ως «azione comica d'un atto solo», δηλαδή «μονόπρακτη κωμική δράση»).

Οι άριες του Μάντζαρου παρουσιάζουν, γενικά, ποικιλία ως προς τη θεματολογία και το ύφος τους. Για παράδειγμα, η λυρική «Come augellin che canta» έχει βουκολικό θέμα, ενώ η ποικίλων διαθέσεων «Sono inquieto ed agitato» ανήκει στον κόσμο της *opera buffa*. Ός προς τις ένορχηστρωτικές ιδιαιτερότητες, η «Bella speme lusinghiera» ξεχωρίζει για τη χρήση του (σπανίως εμφανιζόμενου τότε) αγγλικού κόρνου σε ρόλο *obbligato*, ενώ στην «Come augellin che canta» πρωταγωνιστεί το σόλο βιολί σε ύψηλη περιοχή, παριστάνοντας ίσως το κελάδημα στο οποίο αναφέρεται ο πρώτος στίχος της άριας.

Ιδιαίτερη θέση στην ιστορία της έντενης Νεοελληνικής Μουσικής έχει το μεγαλύτερο σε διάρκεια έργο του 1815, ο *Don Crepuscolo*, που αποτελεί την παλαιότερη πλήρως σωζόμενη όπερα γραμμένη από Έλληνα συνθέτη, και παράλληλα τη μοναδική σωζόμενη του Μάντζαρου.¹⁸ Πρόκειται για μια κωμική όπερα μονόπρακτη, σύντομης διάρκειας (διαρκεί σχεδόν μισή ώρα),¹⁹ ή οποία

Τρεις άριες του 1815, επισημονική επιμέλεια Ίριγκαρντ Λέρχ Καλαβρυτινού (σειρά «Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής»), Κέρκυρα, Ίνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών / Έργαστήριο Έλληνικής Μουσικής, 2006. Περαιτέρω πληροφορίες για τις άριες του 1815 στο Καρδάμης, δ.π. σ. 97-103.

18. Η άλλη του όπερα, για την οποία υπάρχει μονάχα μία αναφορά σ' ένα άρθρο του 1842, στην αθηναϊκή εφημερίδα Έλληνικός Παρατηρητής, είναι ο Αίας μαστιγοφόρος. Έντούτοις δεν μπορεί να θεωρηθεί βέβαιο ότι ο Μάντζαρος είναι όντως ο δημιουργός της. Περισσότερες πληροφορίες για τον Αϊάντα μαστιγοφόρο στα Καρδάμης, 'Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του, δ.π., σ. 174-177, και Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος, δ.π., σ. 224-228.

19. 'Ο *Don Crepuscolo* διςχογραφήθηκε το 2011, με τον Χριστόφορο Σταμπόγλη στον όμώνυμο ρόλο, τον όποιον συνοδεύει η όρχηστρα Armonia Atenea υπό τη διεύθυνση του Γιώργου Πέτρου (Georg Friedrich Haendel, Alessandro Severo / Niccolò Manzaro, *Don Crepuscolo* MDG, LC06768).

προβλέπει έναν μόνο τραγουδιστικό ρόλο (οι υπόλοιποι είναι σιωπηλοί). Το θέμα της είναι οι έρωτικές αναζητήσεις ενός αρχαιολάτρη λογίου ο οποίος έχει τη μανία να συλλέγει κάθε είδους παλαιά αντικείμενα, και αποτελεί ένα ειρωνικό σχόλιο πάνω στη έμμονή με την κλασική αρχαιότητα που κυριαρχούσε τον 18^ο αιώνα.²⁰ Στα πρώτα δύο μισι λεπτά της όπερας ο πρωταγωνιστής θαυμάζει τη συλλογή του και μās παρουσιάζει κάποια από τα σπάνια αποκτήματά του: το μετάλλιο του Σκιπίωνα, το κράνος του Όμηρου, την περούκα του Σενέκα, το κουτί της Πανδώρας, το σπαθί του Ερέξη, κ.τ.λ. Δεν υπάρχει όρχηστρική εισαγωγή – αυτό, δηλαδή, που λέμε «ούβερτούρα» ή «sinfonia»: το έργο ξεκινάει κατευθείαν με μιάν άρια. Στην αρχή η μουσική είναι εύγενής και κάπως πομπώδης, ενώ μετά, όταν ο Crepuscolo παρουσιάζει τα αντικείμενα της συλλογής του, γί-

νεται παιγνιδιάρικη, κωμική, και μοιάζει σαν ή όρχήστρα να κοροϊδεύει την αρχαιολατρία του.

Όσοι είναι εξοικειωμένοι με ιταλικές κωμικές όπερες του κλασικισμού πιθανόν ν' αναγνωρίσουν μουσικά στοιχεία κοινά με Ίταλούς της ίδιας γενιάς ή της άμέσως προηγούμενης, ακόμα και με τον Mozart (ο οποίος, ούτως ή άλλως, είχε άφομοιώσει πολλά στοιχεία από την ιταλική μουσική της εποχής του). Υπάρχουν πολλά κοινά και με τη μουσική γλώσσα του Rossini, αλλά αυτά δεν όφείλονται σε άμεση έπηρεση του Ίταλού συνθέτη προς τον Μάντζαρο, αλλά στο γεγονός ότι και οι δύο τους είχαν κοινές μουσικές ρίζες. Ο Μάντζαρος πρωτοάκουσε έργο του Rossini στο «San Giacomo» το 1816, άρα όποιεσδήποτε όμοιότητες μπορεί να παρατηρούνται μέχρι τότε μεταξύ των δύο συνθετών, έξηγούνται από τις όφειλές άμοφτέρων προς τους Ίταλούς της προηγούμενης γενιάς.²¹



Η σελίδα τίτλου της χειρόγραφης παρτιτούρας του Don Crepuscolo
(Ιστορικά Άρχεία Μουσείου Μπενάκη – Άρχείο Νικόλαου Χαλκιόπουλου Μάντζαρου, 505.1)

20. Το λιμπρέτο του Don Crepuscolo βασίζεται εν μέρει σ' εκείνο της κωμικής όπερας («farsetta») Le donne bisbetiche o sia L'antiquario fanatico (Οι γκρινιάρες γυναίκες ή Ο αρχαιοπλήκτης συλλέκτης) του Marcello Bernardini. Βλ. Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος, ό.π., σ. 100-101.

21. Για το ζήτημα αυτό βλ. Irmgard Lerch-Kαλαβρυτινού, «Μερικές παρατηρήσεις για το νεανικό έργο του Μάντζαρου», ό.π. σ. 42-44, και Καρδάμης, «Ο «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος και το έργο του, ό.π., σ. 229-232.

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον αὐτοχαρακτηρίζεται ὁ Μάντζαρος ὑπογράφοντας τὴν παρτιτούρα τοῦ *Don Crepuscolo* («Posta in musica dal dilettante Corciense Nicolò C[alichiopulo] Manzarò», δηλαδή «συντεθειμένη ἀπὸ τὸν ἐρασιτέχνη Κερκυραῖο Ν.Χ.Μ.») μοῦ δίνει τὴν ἀφορμὴ νὰ κάνω μιὰ σημαντικὴ ἐπισήμανση: *dilettante* σημαίνει μὲν «ἐρασιτέχνης», ἀλλὰ μὲ τὴ θετικότερη ἔννοια, «ἐραστὴς τῆς τέχνης». Ὁ Μάντζαρος τονίζει αὐτὴν τὴν ιδιότητά του σὲ ὅλα τὰ ἔργα ποὺ ἔγραψε γιὰ τὸ «San Giacomo» καὶ εἶχε σημαντικούς κοινωνικούς λόγους γιὰ νὰ τὸ κάνει, διότι ἀνῆκε στὴν ἀριστοκρατία, καὶ γιὰ ἓναν εὐγενὴ δὲν ἦταν πρέπον νὰ ἐργάζεται γιὰ τὰ πρὸς τὸ ζῆν. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ Μάντζαρος ἐπισημαίνει ὅτι ἀσχολεῖται μὲ τὴ μουσικὴ ἀποκλειστικά γιὰ τὴν προσωπικὴ του εὐχαρίστηση, καὶ ὄχι γιὰ βιοποριστικούς λόγους. Δὲν τὸν ἐνδιέφερε ἐπαγγελματικά, λοιπόν, ἡ σύνθεση γιὰ τὸ μουσικὸ θέατρο.²² Ἀλλωστε, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, οἱ ἐπαγγελματίες συνθέτες, καὶ εἰδικὰ ὅσοι δραστηριοποιοῦνταν στὸν χῶρο τῆς ὀπερας, ἀναγκάζονταν νὰ δημιουργοῦν τὰ ἔργα τους, συνήθως, ὑπὸ πολὺ πιεστικές συνθήκες. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα ἀποτελοῦν οἱ κωμικὲς ὀπερες Ὁ κουρέας τῆς Σεβίλλης (*Il barbiere di Siviglia*, 1816) τοῦ Rossini, καὶ τὸ Ἐλιξίριο τοῦ ἔρωτα (*L'elisir d'amore*, 1832) τοῦ Gaetano Donizetti (1797-1848), ποὺ ἡ καθεμιὰ τους συντέθηκε σὲ διάστημα μικρότερο ἀπὸ δύο ἐβδομάδες. Κάτι τέτοιο, φυσικά, δὲν ἦταν ἀρμόζον γιὰ ἓναν ἀριστοκράτη.

Μέσα στὴ δωδεκαετία ἀπὸ τὸ 1815 μέχρι τὸ 1827 γράφτηκαν αὐτὰ ποὺ σήμερα ἀποκαλοῦμε νεανικά ἔργα τοῦ Μάντζαρου, τὰ ὁποῖα περιλαμβάνουν καὶ εἶδη διαφορετικὰ ἀπὸ τὰ ὀπερατικά, ὅπως κοσμικὲς καντάτες, φωνητικὴ μουσικὴ μὲ συνοδεία πιάνου, ἔργα γιὰ σόλο πιάνο, καὶ ἔργα γιὰ χορωδία.²³ Ὡστόσο, στὴν περίοδο αὐτή, καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ 1819 μέχρι τὸ 1826, ὁ Μάντζαρος πραγματοποιοῦσε τέσσερα ταξίδια στὴν Ἰταλία καὶ ἔτσι ἦρθε σὲ ἀμεση ἐπαφὴ μὲ τὸν ἰταλικὸ μουσικὸ χῶρο.²⁴ Οἱ ἐμπειρίες του αὐτές, καὶ εἰδικὰ ἡ ἐμβάθυνση στὴν ἀντίστιξη καὶ στὴ ναπολιτάνικη τεχνοτροπία, ἐπη-

ρέασαν σημαντικὰ τὶς αἰσθητικές του ἐπιλογές, οἱ ὁποῖες γίνονται φανερὲς λίγο ἀργότερα, στὴν ὠριμὴ δημιουργικὴ του περίοδο, ὅπου πλέον ἐγκαταλείπει τὴν ὀρχήστρα, παύει νὰ γράφει μουσικὴ γιὰ τὸ θέατρο, καὶ στρέφεται κυρίως στὴ μελοθεσία ποίησης γραμμένης στὴ Νεοελληνικὴ.

Ἄς παραμείνουμε ὅμως στὸ θέμα μας περνώντας σ' ἓνα ἀκόμα νεανικὸ ἔργο, τὴν *Aria cantata dall'ombra di Patroclo nel sogno d'Achille* («Ἀρία τὴν ὁποία τραγουδᾷ ἡ σκιά τοῦ Πάτροκλου στὸ ὄνειρο τοῦ Ἀχιλλέα».)²⁵ Πρόκειται γιὰ μιὰ ἐκτεταμένη ἄρια σὲ τρία μέρη· δὲν εἶναι μὲν χρονολογημένη, ἀλλὰ ἡ σύνθεσή της τοποθετεῖται γύρω στὸ 1826. Τὸ θέμα τῆς ἄrias εἶναι βασισμένο στὴ ραψωδία Ψ τῆς ὁμηρικῆς *Ἰλιάδας*, ὅπου τὸ φάντασμα τοῦ Πάτροκλου ἐμφανίζεται στὸν ὕπνο τοῦ Ἀχιλλέα καὶ προοικονομεῖ καὶ τὸν δικό του θάνατο.²⁶ Ἴσως εἶναι ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ τὶς ἄριες τοῦ Μάντζαρου, ὅχι μόνο ἐνορχηστρωτικά καὶ ἀρμονικά, ἀλλὰ καὶ θεματολογικά, διότι συνδυάζει τὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα (ποὺ ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ τοῦ μουσικοῦ κλασικισμοῦ) μὲ τὸ μεταφυσικὸ στοιχεῖο καὶ τὸν θάνατο (ποὺ εἶναι χαρακτηριστικὰ τοῦ μουσικοῦ ρομαντισμοῦ). Ἐτσι, ἀπὸ τὰ σωζόμενα νεανικά του ἔργα, εἶναι αὐτὸ ποὺ πλησιάζει περισσότερο τὴν αἰσθητικὴ τῆς Κεντρικῆς καὶ Βόρειας Εὐρώπης. Δὲν ἀποκλείεται, λοιπόν, τὴν ἄρια αὐτὴ νὰ τὴν ἔγραψε ὁ Μάντζαρος ἀφοῦ γνώρισε ἄμεσα τὴ μουσικὴ Γερμανῶν συνθετῶν τῆς ἐποχῆς του, ὑποθέτω σὲ κάποιον ἀπὸ τὰ ταξίδια του στὴ Βόρεια Ἰταλία. Δὲν εἶναι καὶ ἀπίθανο νὰ εἶχε παρακολουθήσει κάποια παράσταση τῆς ὀπερας Ὁ ἐλεύθερος σκοπευτὴς (*Der Freischütz*, 1821) τοῦ Carl Maria von Weber (1786-1826), ἡ ὁποία ἐξέφραζε δυναμικὰ τὸν ἀνερχόμενο γερμανικὸ ρομαντισμό.²⁷

22. Γιὰ τὸν Μάντζαρο ὡς *dilettante*, βλ. Καρδάμης, Νικόλαος Χαλικοπούλου Μάντζαρος, ὁ.π., σ. 65-66 καὶ 102-103.

23. Σχετικὰ μὲ τὰ ἔργα αὐτῆς τῆς περιόδου ποὺ δὲν ἀφοροῦν τὸ θέατρο, βλ. ὁ.π. σ. 105-110 καὶ 156-166.

24. Περισσότερα στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὰ τέσσερα ταξίδια τῆς περιόδου 1819-1826, βλ. ὁ.π., σ. 111-149.

25. Τὴν ἄρια αὐτὴ τὴν ἔχει πραγματεῦτε διεξοδικὰ ὁ Κώστας Καρδάμης στὴν ἀνέκδοτη πτυχιακὴ ἐργασία του μὲ τίτλο Ἀποκατάσταση καὶ κριτικὴ ἔκδοση τοῦ ἔργου τοῦ Νικόλαου Χαλικοπούλου Μάντζαρου *Aria cantata dall'ombra di Patroclo nel sogno di Achille*. (ἐπιβλέπων Χάρης Ξανθοῦδάκης, Κέρκυρα, Ἰόνιο Πανεπιστήμιο – Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν, 2000). Βλ. ἐπίσης Καρδάμης, Ὁ «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικοπούλος Μάντζαρος καὶ τὸ ἔργο του, ὁ.π., σ. 251-252.

26. Ὁμηρος, *Ἰλιάς*, Ψ 69-92.

27. Ἀρκετὰ χρόνια ἀργότερα ὁ Μάντζαρος, στὸ μοναδικὸ ἔντυπο κείμενό του ποὺ σώζεται, ἐκφράζεται μὲ θαυμασμό γιὰ τὴ συγκεκριμένη ὀπερα τοῦ Γερμανοῦ συνθέτη, χωρὶς ὅμως νὰ δηλώνει οὔτε πότε τὴν εἶχε γνω-

Στὸ εἰσαγωγικὸ τμῆμα τῆς ᾄρας αὐτῆς τοῦ νεκροῦ Πάτροκλου, ὅπου ἀκούγεται μόνον ἡ ὀρχήστρα, φανερῶνεται ἡ πλούσια ἐνορχήστρωσή της. Μὲ τὰ πρῶτα του λόγια ὁ τεनόρος (Πάτροκλος) δηλώνει ὅτι ἐκπλήρωσε τὸ πεπρωμένο του καὶ ὅτι εἶναι ἑτοιμος νὰ διασχίσει τὴ Στύγα, τὴ λίμνη ποῦ περνοῦσαν οἱ νεκροὶ ἔχοντας γιὰ βαρκάρη τὸν Χάροντα. Πρὸς τὸ τέλος τῆς ᾄρας, ὁ Πάτροκλος λέει στὸν Ἀχιλλέα, τὸν καλῦτερο φίλο ποῦ εἶχε ὅσο ζοῦσε, ὅτι στὸν ἄλλο κόσμο θὰ εἶναι μαζί κι οἱ δύο τους. Ὑπάρχουν δύο σημεῖα στὴν ᾄρα ὅπου ἀκούγεται ἓνα μουσικὸ σχῆμα πού, στὴ ρητορικὴ τῆς μουσικῆς ὀνομάζεται «σχῆμα ἀναστεναγμοῦ», καὶ περιλαμβάνει τὸ διάστημα τῆς τρίτης ἐλαττωμένης (ντὸ ὕφεση – λὰ φυσικὸ – σὶ ὕφεση), τὸ ὁποῖο ὁ Μάντζαρος χρησιμοποιεῖ ἐπειδὴ ἡ σκηνὴ αὐτὴ κάνει ἀναφορὰ στὸν ἄλλο κόσμο καὶ προοικονομεῖται ὁ θάνατος τοῦ Ἀχιλλέα (μέτρα 49-52 καὶ 58-61: καὶ τὶς δύο φορές ἀκούγεται πρῶτα

ἀπὸ τὰ δεύτερα βιολιά, καὶ ἔπειτα ἀπὸ τὰ βιολοντσέλλα καὶ τὰ φαγκόττα· βλ. Παράδειγμα 1). Μετὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς δύο ἐμφανίσεις τοῦ σχήματος, τὸ ὕφος ἀλλάζει, ὁ Τρόπος γίνεται ματζόρε, καὶ παραμένει ἔτσι μέχρι τὸ τέλος τῆς ᾄρας· ἀλλὰ ὁ Μάντζαρος φροντίζει, λίγο προτοῦ ὁλοκληρώσει τὰ λόγια τοῦ ὁ Πάτροκλος, νὰ προσδώσει μερικὲς σκοτεινὲς ἀποχρώσεις στὴ μουσικὴ μέσα ἀπὸ συγχορδίες ὅπως αὐτὴ τῆς βαρυμένης ἑκτης (ντὸ ὕφεση μείζων) καὶ τῆς Ναπολιτάνικης (φὰ ὕφεση μείζων), πάνω στὶς ὁποῖες ὁ ἴδιος ὁ Πάτροκλος, στὸ τέλος τοῦ δίστιχου «Sola un'urna, una sol fossa/ Noi richiuda al tuo morir» («Μία μόνο τεφροδόχος, ἓνας μόνο τάφος/ Θὰ μᾶς κλείσει ὅταν πεθάνεις») τραγουδᾷ ἓνα σχῆμα ἀναστεναγμοῦ γύρω ἀπὸ τὸν φθόγγο τῆς τονικῆς (μὶ ὕφεση – φὰ ὕφεση – ρὲ – μὶ ὕφεση, στὰ μέτρα 118-121 καὶ 122-125 τῆς ᾄρας· βλ. Παράδειγμα 2).

Παράδειγμα 1: τὰ μέτρα 56-61 τῆς *Aria cantata dall'ombra di Patroclo nel sogno d'Achille* (ἀπὸ τὴν ὑπὸ ἔκδοση παρτιτούρα τοῦ ἔργου).

ρίσει, οὔτε ἂν ἡ γνωριμία του μαζί της ἦταν ἀπὸ κάποια παράσταση ἢ μόνο μέσω παρτιτούρας, βλ. Cav[alier] N[icolò] C[alchiopulo] Manzano, *Rapporto [...]*

relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry [...], Tipografia "Scheria", Corfù, 1851, σ. 11-12.

The image shows a musical score for a vocal performance. The vocal part is written for a Soprano (S) and is marked with a 'bold' dynamic. The accompaniment includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in F (Clr. Bb.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. In. F), Trumpet in Bb (Trb. Bb.), Trombone (Tbn.), Timpani in E (Timp. in [E]), and Percussion (Perc.). The score is in 12/8 time and features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings like *sf* and *f*.

Παράδειγμα 2: τὰ μέτρα 120-125 τῆς Aria cantata dall'ombra di Patroclo nel sogno d'Achille (ἀπὸ τὴν ὑπὸ ἔκδοσιν παρτιτούρα τοῦ ἔργου).

Τὸ τελευταῖο ἔργο μὲ τὸ ὁποῖο θ' ἀσχοληθοῦμε γράφτηκε γιὰ μιὰ «εὐεργετική» παράσταση, δηλαδή μιὰ παράσταση ποὺ ἦταν ἀφιερωμένη σ' ἓναν συγκεκριμένο καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος κέρδιζε ὄχι μόνο σημαντικό μέρος ἀπὸ τὶς εἰσπράξεις ἐκείνης τῆς βραδιᾶς, ἀλλὰ καὶ κάθε εἶδους δωρεὰ ποὺ θὰ προσέφεραν οἱ ἀκροατὲς σὲ μιὰ λεκάνη ἢ σ' ἓνα καλάθι στὴν εἴσοδο τοῦ θεάτρου, ὡς ἐνδειξη ἐκτίμησης καὶ γενναιοδωρίας. Ἡ «εὐεργετική» ἀποτελοῦσε συνηθισμένη πρακτικὴ στὰ λυρικά θέατρα.²⁸ Ὅπως εἶναι λογικό, οἱ καλλιτέχνες ἐπέλεγαν γιὰ τὶς εὐεργετικὲς τοὺς βραδιὲς τὸ ρεπερτόριο ποὺ ἀναδείκνυε περισσότερο τὶς ικανότητές τους.

Βρισκόμαστε, χρονικά, στὸν Ἰανουάριο τοῦ 1827 καὶ ὁ Μάντζαρος παρουσιάζει δύο ἔργα τοῦ στὴν εὐεργετικὴ παράσταση μιᾶς Ἰταλίδας πρωταγωνίστριας τοῦ «San Giacomo», τῆς Elisabetta Pinotti. Τὸ ἓνα ἔργο δυστυχῶς εἶναι χαμένο - πρόκειται γιὰ τὴν καντάτα *Minerva nell' isola di Corfu* (Ἡ Ἀθηνᾶ στὸ νησί τῆς Κέρκυρας). Τὸ ἄλλο ἔργο ὅμως, ποὺ σώζεται, ἀποτελεῖ μιὰν ιδιαίτερη περί-

πτωση στὴν ἱστορία τῆς ἐντεχνῆς μουσικῆς μας, διότι εἶναι ἡ πρώτη σύνθεση γιὰ φωνὴ μὲ συνοδεία συμφωνικῆς ὀρχήστρας ποὺ ἔχει στίχους στὴ Νεοελληνικὴ Δημοτικὴ. Πρόκειται γιὰ τὴν περίφημη *Aria greca* (Ἑλληνικὴ ἄρια), σὲ στίχους πιθανότατα τοῦ Ἰταλοῦ λογίου καὶ πολιτικοῦ πρόσφυγα Vincenzo Nannucci.²⁹ Οἱ στίχοι τῆς ἄrias ἔχουν ἐντελῶς πρακτικὸ στόχο, ἐφόσον ἐκφράζουν τὶς εὐχαριστίες τῆς Ἰταλίδας τραγουδίστριας πρὸς τὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ γιὰ τὴ γενναιοδωρία του, καὶ τὶς εὐχὲς τῆς γιὰ εἰρήνη, εὐτυχία, καὶ «πᾶν καλόν».³⁰ Ἐπομένως, παρὰ τοὺς νεοελληνικοὺς στίχους τῆς, δὲν μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθεῖ πὼς ἡ ἄρια αὕτῃ ἔχει «ἐθνικὸ χαρακτήρα». Δὲν παύει ὅμως νὰ εἶναι πρωτοποριακὴ, διότι ἀποτελεῖ μιὰ πρῶ-

28. Chiara Tarabotti, *Le beneficiate nel teatro ottocentesco: esempi dall'archivio storico del Teatro Sociale di Como* (πτυχακὴ ἔργασία, Università degli studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, 2006, σ.10, <http://www.eamenapium.it/tesi/2005-tarabotti.pdf>).

29. Γιὰ τὸ ζήτημα τῆς πατρότητας τῶν στίχων βλ. τὸ ἄρθρο τοῦ Χάρη Ξανθοῦδακη, «Ὁ ποιητὴς τῆς *Aria Greca*», *Μουσικὸς Λόγος* 7 (Καλοκαίρι 2006), σ. 30-57.

30. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ ὅτι στὴν ιδιόγραφη παρτιτούρα τῆς *Aria greca*, οἱ ἑλληνικοὶ στίχοι εἶναι γραμμένοι στὸ λατινικὸ ἀλφάβητο καὶ σύμφωνα μὲ τὶς συμβάσεις τῆς ἰταλικῆς ὀρθογραφίας, ὥστε νὰ μποροῦν νὰ διαβαστοῦν ἀπὸ τὴν Ἰταλίδα Pinotti. Γιὰ παράδειγμα, οἱ δύο πρῶτοι στίχοι τῆς ἄrias, «Ἀποδίδω εὐχαριστίας / μὲ πολλὴν ταπεινότητά», εἶναι σημειωμένοι ὡς «Apo-dido efcharistias / me pollin tappinossini».

μη έντεχνη μελοποίηση τῆς ζωντανῆς γλώσσας ἐνὸς πληθυσμιακά μικροῦ ἔθνους, τοῦ ἑλληνικοῦ, σὲ μιὰν ἱστορικὴ περίοδο πού τὸ ἴδιο πράγμα ἦταν ἀκόμη ἀδιανόητο γιὰ ἄλλα μικρὰ εὐρωπαϊκὰ ἔθνη,³¹ εἰδικὰ τῆς ἀνατολικῆς Εὐρώπης καὶ τῶν Βαλκανίων. Καὶ εἶναι σημαντικὴ γιὰ ἓναν ἀκόμα λόγο: ἐπειδὴ δείχνει ὅτι τὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ ἦταν ἔτοιμο πλέον ν' ἀκούσει μιὰν ὀπερατικὴ ἄρια στῆ Νεοελληνικῇ Δημοτικῇ, καὶ μάλιστα μέσα στὸ «San Giacomo», ἓναν χώρο πού συμβόλιζε τὴν ἄρχουσα τάξη, ἡ ὁποία εἶχε ὡς γλωσσικὸ της ὄργανο τὰ ἰταλικά.³²

Τὸ παράδοξο, πάντως, μὲ αὐτὴν τὴν πρώτη ἑλληνικὴ ἄρια εἶναι ὅτι μουσικά εἶναι ἡ πιὸ ἰταλικὴ τοῦ Μάντζαρου, καὶ ἴσως ἡ μόνη μὲ πραγματικὲς ἐπιρροὲς ἀπὸ τὸν Rossini, μὲ πιὸ εὐδιάκριτο στοιχεῖο τῇ χρήσῃ τοῦ λεγόμενου «ροσίνειου crescendo», ἢ «crescendo τοῦ Rossini», στὰ μέτρα 93-105 τῆς ἄριας. Πάντως ἡ *Agia greca* εἶναι, ἀπὸ κάθε ἄποψη (μορφολογικά, μελωδικά, ἁρμονικά), ἀπλούστερη ἀπὸ τίς ἄλλες ἄριες τοῦ Μάντζαρου. Ἡ ἀπλότητα αὐτῇ ἴσως ἔχει σχέση μὲ τὴ σταδιακὴ στροφή τοῦ Μάντζαρου, ἥδη ἀπὸ τότε, πρὸς τίς αἰσθητικὲς ἀρχὲς τῆς ναπολιτάνικης σχολῆς, στὶς ὁποῖες θὰ προσηλωνόταν κατὰ τὴν ὥριμη συνθετικὴ του περίοδο. Στὴν *Agia greca* τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον σημεῖο ἀπὸ ἁρμονικῆς πλευρᾶς εἶναι μιὰ «ποικιλιματικὴ ντιμινουίτα», ἀκριβῶς στὴν

κορύφωσιν τοῦ «ροσίνειου crescendo»: μιὰ συγχορδία χαρακτηριστικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ μουσικοῦ ρομαντισμοῦ.

Ἡ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία συντέθηκε καὶ παρυσιάστηκε ἡ *Agia greca* σηματοδοτεῖ καὶ τὴν ἑναρξὴ τῆς ὥριμης συνθετικῆς περιόδου τοῦ Μάντζαρου, κατὰ τὴν ὁποία θὰ ἐγκαταλείψει τὴ μουσικὴ πού σχετίζεται μὲ τὸ θέατρο, θὰ μελοποιήσει στίχους κυρίως στῆ Νεοελληνικῇ, θὰ χρησιμοποιοῦσιν τὴν ἀντίστιξη ὡς μέσο ἑκφράσεως τοῦ ρομαντικοῦ Ὑψηλοῦ (δίχως, παράλληλα, ν' ἀπαξιώνει τὴ δημοφιλῇ μουσικῇ, ὅπως μαρτυροῦν, λόγου χάριν, ὀρισμένα πιανιστικὰ κομμάτια «σαλονιού» πού συνέθεσε), καὶ θὰ ἀναπτύξει σὲ πολὺ μεγάλο βαθμὸ τὴν παιδαγωγικὴ του δραστηριότητα (τόσο μέσω τῆς διδασκαλίας, ὅσο καὶ μέσω τῆς συγγραφῆς μουσικοθεωρητικῶν πονημάτων).

Θὰ κλείσω μὲ δύο παραθέματα: τὸ πρῶτο ἀνήκει στὸν Σπυρίδωνα Μελισσηνὸ ὁ ὁποῖος, κατὰ τὴν κηδεῖα τοῦ Μάντζαρου, ἐκφώνησε ἓναν μᾶλλον ἀσεβῆ ἐπικήδειο, ὅπου ἀκούστηκε, μεταξὺ ἄλλων, πὼς ἡ Ἑλλάδα δὲν εὐτύχησε νὰ βρεῖ στὸν Κερκυραῖο συνθέτη «τὸν Ροσσίνην αὐτῆς».³³ Ὁ Μελισσηνός, ὅμως, ἀγνοοῦσε ὅχι μόνο τὰ νεανικά ἔργα τοῦ ἐκλιπόντος ἀλλά, πιθανότατα, καὶ τοὺς λόγους πού εἶχαν ὀδηγήσει τὸν Μάντζαρο ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ μουσικοθεατρικά εἶδη καὶ ν' ἀκολουθήσει ἐντελῶς διαφορετικὰ δημιουργικὰ μο-

Παράδειγμα 3: τὰ μέτρα 105-108 τῆς *Agia greca* (ἀναγωγή τῆς ὀρχήστρας σὲ δύο πεντάγραμμα), μὲ τὴν «ποικιλιματικὴ ντιμινουίτα» (σὸλ δίεση – σὶ φυσικὸ – ρε – φά).

31. Χάρης Ξανθουδάκης, «Μάντζαρου τύχαι», *Πόρφυρας* 75 (Οκτ.-Δεκ. 1995), σ. 24-34: 30.

32. Καρδάμης, Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος, ὁ.π., σ. 194-195, καὶ Ὁ «προσολωμικός» Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος καὶ τὸ ἔργο του, ὁ.π., σ. 138-139, 198.

33. [Σπυρίδων Μελισσηνός], Λόγος ἐπὶ τοῦ νεκροῦ Νικολάου Μαντζάρου [sic] ἐκφωνηθεὶς ὑπὸ Σπυρίδωνος Μελισσηνοῦ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος, ἐν Κερκύρᾳ, Ἀθηνᾶ, 1872.

νοπάτια.³⁴ Προσωπικά συντάσσομαι με μια γνώμη της Irmgard Lerch-Καλαβρυτινοῦ γιὰ τὸν νεαρὸ Μάντζαρο, τὴν ὁποία παραθέτω: «Εἶναι δύσκολο νὰ πεῖ κανεὶς κατὰ πόσο [...] ἦταν πρωτότυπος, ἀλλὰ ὅπωςδὴποτε ἦταν ἀπόλυτα ἐνημερωμένος γιὰ τὶς μουσικὲς τάσεις τῆς ἐποχῆς του. Ἐὰν δὲν εἶχε ἀποφασίσει κάποια στιγμή νὰ μὴν ἀσχοληθεῖ

ἄλλο μὲ τὸ πεδίο τοῦ ὀπερατικοῦ εἵδους, δὲν θὰ ἦταν καθόλου ἀπίθανο νὰ εἶχε γίνει ἄξιος ἀνταγωνιστὴς τοῦ Rossini...».³⁵ Φαντάζομαι ὅτι, μετὰ τὴν ἀκρόαση τῶν μουσικῶν παραδειγμάτων,³⁶ θὰ συμφωνοῦσατε κι ἐσεῖς.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΠΡΟΒΑΣ

34. Ἐνδεικτικὰ, βλ. Καρδάμης, Νικόλαος Χαλκιοπούλος *Μάντζαρος*, ὅ.π., σ. 169-205 καὶ 229-250. Κατατοπιστικὴ εἶναι ἡ ἐξήγηση ποὺ δίνει ὁ μαθητὴς καὶ φίλος τοῦ Μάντζαρου, ὁ Δομένικος Παδοβάνης (ἐξελληνισμένη μορφή τοῦ ἰταλικοῦ ὀνοματεπωνύμου Domenico Padovan – τὸ ἐπώνυμο συναντᾶται καὶ μὲ τὴ μορφή «Παδοβάς»), σὲ ἄρθρο του γιὰ τὸν Μάντζαρο ποὺ δημοσίευσε λίγες μόλις ἡμέρες μετὰ τὸν θάνατο τοῦ δασκάλου του σὲ κερκυραϊκὴ ἐφημερίδα: «Poche parole sopra i scritti del Cav. Nicolò C. Manzano», *Ἡ Φωνή*, 361-362 (12-20.4.1872). Τὸ ἀπόσπασμα ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ἔχει μεταφράσει ἀπὸ τὰ ἰταλικά ὁ Χάρης Ξανθοῦδάκης: «Ἄν κάποιος ἀναρωτηθεῖ γιατί ὁ ἐκλιπὼν δὲν ἔχει συνθέσει ἔργα γιὰ τὸ θέατρο, θὰ τοῦ ἀπαντήσουμε ὅτι ὁ Μάντζαρος δὲν ἦταν κανένας ἀρχάριος νεαρὸς συνθέτης γιὰ νὰ πειραματίζεται μὲ τὸ θέατρο τῆς Κέρκυρας, τοῦ ὁποίου τὰ μέσα ὁ καθένας γνωρίζει. Τὸ νὰ γράφει καὶ νὰ στέλνει ἔργα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ θὰ ἦταν ἀκόμη χειρότερο, ἀφοῦ ἡ μουσικὴ δὲν εἶναι σὰν τὰ ροῦχα ποὺ φτιάχνουν κάποιοι ραφτάδες καὶ τὰ ἐκθέτουν γιὰ πούλημα, χωρὶς νὰ γνωρίζουν ποιὸς πρόκειται νὰ τὰ φορέσει. Ἄν ὁ Μάντζαρος ἔπρεπε νὰ γράψει γιὰ τὸ θέατρο, ἀσφαλῶς θὰ ἔγραφε μὲ τοὺς ὄρους μὲ τοὺς ὁποίους ἔγραψε ὁ Rossini, ὁ Bellini καὶ ὁ Donizetti, δηλαδή θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει στὴ διάθεσή του ἓνα λυρικὸ ποιητὴ, ἓνα θίασο πρώτης γραμμῆς, μιὰ ὀρχήστρα καὶ ἓνα χρωδιακὸ σύνολο, σὰν αὐτὰ ποὺ βρίσκονται στὰ κυριότερα θέατρα τῆς Εὐρώπης. Ἐπειδὴ ὁ ἔμπειρος

συνθέτης ξέρε νὰ ἀξιοποιεῖ τὶς δυνατότητες καὶ, θὰ ἔλεγα, καὶ τὶς ἐλλείψεις ἀκόμη τῶν τραγουδιστῶν γιὰ τοὺς ὁποίους γράφει, καὶ οἱ ὁποῖοι ὑπηρετῶνται, ἔτσι, κατὰ κάποιον τρόπο, στὸ πνεῦμα τῆς δημιουργίας. Εἶμαι σίγουρος ὅτι ἂν ὁ Μάντζαρος εἶχε ἐγκατασταθεῖ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πρωτεύουσες τῆς Εὐρώπης, θὰ εἶχε ἀσφαλῶς συνθέσει καὶ ἀφήσει κορυφαῖα ἔργα στὸ θεατρικὸ εἶδος. [...]» (παρατίθεται στὶς σ. 16-17 τῆς «Εἰσαγωγῆς» τοῦ Χάρη Ξανθοῦδάκη, στὸ Χάρης Ξανθοῦδάκης καὶ Κώστας Καρδάμης, ὅ.π., σ. 13-33).

35. Irmgard Lerch-Καλαβρυτινοῦ, ὅ.π., σ. 44.

36. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Don Crepuscolo* ἔχουν δισκογραφηθεῖ καὶ μερικὰ ἀκόμη ἀπὸ τὰ νεανικὰ ἔργα τοῦ Μάντζαρου ποὺ ἀναφέρθηκαν σ' αὐτὴν τὴν ὁμιλία: στὸν δίσκο ἀκτίνας μὲ τίτλο Νικόλαος Χαλκιοπούλος *Μάντζαρος. Νεανικὰ Ἔργα. Α' Δισκογράφηση* (Πανηγυρικὴ Ἑκδόση γιὰ τὴν 50^η Σύνοδο Πρυτάνεων, Κέρκυρα, Ὀκτώβριος 2005) περιλαμβάνονται οἱ ἄριες «Come augellin che canta» (ἐρμηνευμένη ἀπὸ τὴ Ρόζα Πουλμημένου), «Sono inquieto ed agitato» (ἀπὸ τὸν Ἄρη Ἀργύρη), *Aria cantata dall'ombra di Patroclo nel sogno d'Achille* (ἀπὸ τὸν Γιάννη Χριστόπουλο), *Aria greca* (ἀπὸ τὴ Μαρίνα Φιδέλη), καὶ ἡ καντάτα *L'aurora* (ἀπὸ τὴ Ρόζα Πουλμημένου). Συνοδεύει ἡ Ὀρχήστρα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Μίλτου Λογιάδη. Ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν δίσκο αὐτὸν ἀκούστηκαν, ὡς μουσικὰ παραδείγματα, στὴν ὁμιλία αὐτὴ τῆς 12^{ης} Σεπτεμβρίου 2015.



Περὶ τῆς ἱδρύσεως καὶ περὶ τὴν ἱδρυση τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας: Ἀστικοὶ μύθοι καὶ ἱστορικὲς πραγματικότητες

Τὸ ἀπόγευμα τῆς 12^{ης} Σεπτεμβρίου 1840 στὴν οἰκία Ριβέλη τῆς πόλης τῆς Κέρκυρας ἑννέα Κερκυραῖοι συγκεντρώνονταν μὲ σκοπὸ νὰ ἱδρῦσουν ἐπίσημα¹ μιὰ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία, ποὺ θὰ εἶχε ὡς κύριο στόχο τὴ διάδοση καὶ τὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς τέχνης σὲ ὅλες τὶς μορφές της καί, δευτερευόντως, τὴ δημιουργία μιᾶς μπάντας, ἡ ὁποία θὰ λάμπρυνε τὶς ἐκδηλώσεις τῆς πόλης τους.² Ἐνδεχομένως οὔτε οἱ ἴδιοι οἱ ἀρχικοὶ ἱδρυτὲς νὰ συνειδητοποιοῦσαν ὅτι τὸ ἀπόγευμα ἐκεῖνο ἔβαζαν τὶς βάσεις γιὰ ἕναν μουσικοεκπαιδευτικὸ ὄργανισμό, ὁ ὁποῖος θὰ ἔγραφε τὴ δική του συνεχῆ καὶ δίχως ἀνάπαυλα ἱστορία, μέσα στὶς πλέον δύσκολες γιὰ τὸν νεώτερο ἑλληνισμό συνθήκες.³

Ἐξαιτίας τόσο τῶν δύσκολων καιρῶν ποὺ διένυσε ἡ Φιλαρμονικὴ, ὅσο καὶ τῶν διαφορετικῶν ἐρευνητικῶν προτεραιοτήτων, σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ ἀφήγημα τῆς θέσης τῆς ἑντεχνης μουσικῆς στὴν Ἑλλάδα, ἡ Φιλαρμονικὴ, ὅπως καὶ πολλὰ ἄλλα μουσικὰ ἱδρύματα τοῦ τόπου, πλαισιώθηκαν ἀπὸ βεβαιότητες, πολλὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες δὲν εἶχαν καμία βάση. Αὐτὸ ὁδήγησε στὴ δημιουργία ἀφενὸς ἐσφαλμένων ἐντυπώσεων, οἱ ὁποῖες ὅμως εὐκολὰ ἐπαναλαμβάνονταν, καὶ ἀφετέρου «μυθολογιῶν», οἱ ὁποῖες ἀπέκρυβαν τὰ πραγματικὰ γεγονότα καὶ στεροῦσαν τὴ Φιλαρμονικὴ ἀπὸ τὴ συνειδητοποίηση τῆς κομβικῆς προσφορᾶς της. Μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς «μυθο-

1. Βλ. ἐδῶ, Παράρτημα Τεκμηρίων Ι.

2. Διοικητικὸ Ἀρχεῖο Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας (ΦΕΚ/Δ), Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 1, Ἰδρυτικὸ Πρακτικόν, 12.9.1840. Βλ. ἐδῶ Παράρτημα Τεκμηρίων Ι.

3. Δύσκολες οἰκονομικὲς καὶ πολιτικὲς συνθήκες ἐμπόδισαν τὸ 1915 τὸν προσήκοντα ἑορτασμὸ τῶν ἐβδομηνταπέντε ἐτῶν ἀπὸ τὴν ἱδρυση τῆς Φιλαρμονικῆς. Τὸ καλοκαίρι τῆς χρονιᾶς ἐκείνης (τὴν ὥρα ὅπου ὁ Α' Παγκόσμιος Πόλεμος μαινόταν, λειτουργώντας στὸ ἀμέσως ἐπόμενο χρονικὸ διάστημα ἀφενὸς ὡς ἡ θρυαλλίδα τοῦ Ἐθνικοῦ Διχασμοῦ καὶ ἀφετέρου ὡς ἡ αἰτία τῆς κατάληψης τῆς Κέρκυρας καὶ τῆς Θεσσαλονίκης ἀπὸ τὰ στρατεύματα τῆς Ἀντάντ), ὁ πρόεδρος τοῦ ἱδρύματος, Ἀντώνιος Ποφάντης, «λόγω τῆς ἀνωμάλου καταστάσεως καὶ τῆς οἰκονομικῆς καχεξίας προτείνει μετ' ἀποφασιν τῆς [Διοικητικῆς] Ἐπιτροπῆς, ὅπως αἱ ἐορταὶ τῆς 75ετηρίδος τῆς Ἑταιρείας ἀναβληθῶσιν ἐπ' ἀορίστῳ, ἵνα αὐταὶ τελεσθῶσιν ἀξιοπρεπῶς καὶ ἐπαξίως τῆς πολυετοῦς καὶ τόσον καρποφόρου ἐργασίας τῆς Ἑταιρείας». Ἡ πρόταση ἔγινε δεκτὴ καὶ παρὰλληλα ἐπιβεβαιώθηκε ἡ ἀνάθεση στὸν Σπυρίδωνα Παπαγεωργίου νὰ συγγράφει (ὅπως καὶ τὸ 1890) τὸ ἱστορικόν, τὴ φορὰ αὐτὴ τῶν τελευταίων εἰκοσιπέντε ἐτῶν δράσεως τοῦ ἱδρύματος, ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 9 (8.5.1911-16.3.1928), Συνεδρίαση 25.6.1915 π. ἡμ., καθὼς καὶ σχετικὴ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Σπυρίδωνα Παπαγεωργίου (ΦΕΚ/Δ, Βιβλίον Ἀλληλογραφίας 8, ἀρ. 4940, 6.4.1915).

λογίες», σχετιζόμενες με την περίοδο της ίδρυσής της θα επιχειρηθεί να αναδειχθούν εδώ και, κατά το δυνατόν, να σχολιαστούν.

Μύθος 1: Η απαγόρευση από τη βασίλισσα Βικτωρία της συμμετοχής της μπάντας του βρετανικού συντάγματος στη λιτανεία του Αγίου Σπυρίδωνος το 1839 ήταν ή αιτία της ίδρυσης της Φιλαρμονικής της επομένη χρονιά.

Πρόκειται, ένδεχομένως, για τον πλέον διαδεδομένο μύθο σχετικά με την αφορμή⁴ (και όχι την αιτία) της ίδρυσης της Φιλαρμονικής Έταιρείας Κερκύρας. Ωστόσο, ο αστικός αυτός μύθος, με την πεισματική και άνευ στοιχείων επανάληψή του, έχει δημιουργήσει διαχρονικά μια σειρά από άτεκμηρίωτες βεβαιότητες, με πλέον προφανή τη μονοδιάστατη εξίσωση των δραστηριοτήτων της Φιλαρμονικής με την μπάντα της και ακόμη περισσότερο με τη συμμετοχή της σε θρησκευτικές τελετές.

Η προαναφερθείσα απαγόρευση πράγματι έλαβε χώρα, αλλά ούτε το 1839⁵ επιβλήθηκε, ούτε συγ-

κεκριμένα τη συμμετοχή στρατιωτικής μπάντας αφορούσε, ούτε καν ειδικά τα τεκταινόμενα στην Κέρκυρα επιθυμούσε να αλλάξει. Τα γεγονότα έχουν ως εξής: Στις 26 Ιουνίου 1837, έξι μόλις ημέρες μετά τον θάνατο του βασιλιά της Αγγλίας Γουλιέλμου Δ'⁶ και την ακόλουθη ανάρρηση στο βρετανικό βασιλικό θρόνο της θρυλικής βασίλισσας Βικτωρίας, το γενικό επιτελείο των βρετανικών ενόπλων δυνάμεων (και όχι η Βικτωρία, ή οποια μάλλον άλλες προτεραιότητες θα είχε τότε) εξέδωσε την εξής διαταγή εν είδει έγκυκλίου για όλα τα βρετανικά στρατεύματα:

Έχοντας κρίνει σκόπιμο να όριστούν σταθεροί και συγκεκριμένοι κανόνες σχετικά με το κατά πόσο οι χερσαίες δυνάμεις της Αυτής Μεγαλειότητας στο μέλλον θα αποδίδουν τιμές σε θρησκευτικές τελετές στις ρωμαιοκαθολικές χώρες, στις οποίες το όποιο μέρος των προρρηθεισών δυνάμεων θα τυχαίνει να υπηρετεί, έχω διαταχθεί να απευθύνω στην προσοχή σας τα ακόλουθα, και να εκφράσω την επιθυμία του [άρχιστράτηγου] λόρδου Hill να επιβάλλετε την αυστηρή τήρηση των ίδιων από τα υπό τας διαταγές σας στρατεύματα: Τα στρατεύματα δεν θα εμφανίζονται, δεν θα βρίσκονται και δεν θα λαμβάνουν ενεργό μέρος σε λιτανείες ή τελετές. Όλοι οι σκοποί, ωστόσο, θα χαιρετούν την πομπή όταν περνά από τις θέσεις τους ή τις σκοπιές τους, και τα στρατιωτικά σώματα που θα βρίσκονται ένοπλα σε ευθεία γραμμή με την πομπή θα την χαιρετούν, όταν αυτή περνά εμπρός τους, αλλά δεν θα παραμένουν ένοπλα μετά το πέρας της πομπής και δεν θα αναμένουν την επιστροφή της. Οι συνηθισμένοι χαιρετισμοί δια κανονιοβολισμών από τα φρούρια ή τις κανονιοστοιχίες για τις ρωμαιοκαθολικές πομπές μπορούν να συνεχιστούν, αλλά θα δίδεται μια άπλη διαταγή χαιρετισμού δια κανονιοβολισμού την όρισμένη ημέρα και ώρα, χωρίς κάποια μνεία του λόγου του κανονιοβολισμού. Ό

4. Ως αφορμή της ίδρυσης της Φιλαρμονικής, και όχι ως γενεσιουργό αιτία, αναφέρει την απαγόρευση των βρετανικών άρχων και ο Σπυρίδων Δε Βιάζης το 1915 με την ευκαιρία της έπετειου των έβδομηνταπέντε έτων («Η Φιλαρμονική Κερκύρας 1840-1915», Παναθηναϊκή ΙΕ' -175 (Σεπτέμβριος 1915), σ. 91-92) υπογραμμίζοντας ότι «σκοπός της Φιλαρμονικής δεν ήτο μόνον να συνοδεύη ή μουσική της [βλ. μπάντα] τας λιτανείας». Επίσης, δεκαπέντε χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 1930, ο τότε Πρόεδρος της Έταιρείας, ο διάσημος ύδατογράφος Άγγελος Γιαλλινάς, σε επιστολή του προς τον μουσουργό Μανώλη Καλομοίρη αναφέρει ότι η Φιλαρμονική, αν και ιδρύθηκε «εκ θρησκευτικής αφορμής», είχε στην πραγματικότητα «βαθυτέραν αιτίαν, την αναβίωσιν μεταξύ του έλληνικού λαού της θειοτέρας των Τεχνών, καθόσον φυγαδευθείσης ταύτης ως εκ της μακράς στυγεράς δουλείας, δεν είχαν παραμείνη ει μὴ ἀπελπιστικά έρείπια πάσης τέχνης» (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Συνεδριάσεων Διοικητικής Έπιτροπής, Συνεδρίαση 9.7.1930, όπου και δακτυλόγραφο αντίγραφο της επιστολής υπ' αριθμόν 302).

5. Το 1839 ως χρονιά απαγόρευσης εμφανίζεται σε διάφορες βιβλιογραφικές πηγές, με ένδεικτικότερες το κείμενο του Γραμματέα της Φιλαρμονικής Ιωάννη Ζούλα, «Ιστορία της εν Κερκύρα Φιλαρμονικής Έταιρείας», Συνέδριον των Έλληνικών Συλλόγων: Πρακτικά της Πρώτης Συνόδου αυτού, Αθήνα, 1879, σ. 313-316: 313, τον έπετειο τόμο του Σπυρίδωνος Παπαγεωργίου, Τα κατά την Φιλαρμονικήν Έταιρείαν από της συστάσεως μέχρι της σήμερον (1840-1890), Αθήνα, 1890, σ. 2

και τη σχετική έπετειοκή όμιλία του Μιχαήλ Σακελλαρόπουλου, «Περί της εν Κερκύρα Φιλαρμονικής Έταιρείας», Πανασσός ΙΓ' -7/8 (1890), σ. 408-416: 409. Το ίδιο χρονικό στίγμα έδινε το 1905 και ο Σπυρίδων Δε Βιάζης («Ο Μάντζαρος», Παναθηναϊα, έτος Ε', τ. 10 (1905), σ. 129-136: 130), ο όποιος, ωστόσο, δέκα χρόνια αργότερα αναφέρει την όρθη χρονολογία (1837), βλ. «Η Φιλαρμονική Κερκύρας 1840-1915», ό.π. 6. Η Ίονιος Γερουσία, έναν σχεδόν μήνα μετά τον θάνατο του βασιλιά Γουλιέλμου Δ', είχε κηρύξει ως ένδειξη τιμής στον άποθανόντα άνακτα δημόσιο πένθος από 19.7.1837 έως 21.8.1837, βλ. Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie 348 (14/26.8.1837), σ. 6.

Λόρδος Hill ἐλπίζει ἐναγωνίως καὶ θέλει, ἀσχέτως τῶν προρρηθεισῶν ἐντολῶν, κάθε ἀξιωματικός, ὑπαξιωματικός καὶ στρατιώτης πού βρίσκεται ὑπὸ τὰς διαταγὰς σας, νὰ συνεχίσει ἀπὸ τοῦδε νὰ φέρεται μὲ τὴ μέγιστη ἀνοχή καὶ σεβασμὸ στοὺς λειτουργοὺς καὶ στὰ ἄλλα μέλη τοῦ Ρωμαιοκαθολικοῦ Θρησκευματος, ὁμοίως καὶ πρὸς ὅλους τοὺς θρησκευτικούς φορεῖς, ἔχοντας συνεχῶς κατὰ νοῦ ὅτι οἱ παρόντες κανονισμοὶ ἔγιναν γιὰ νὰ ἀνταποκριθοῦν στοὺς συνειδησιακοὺς ἐνδοιασμοὺς τῶν ἀτόμων [ἐννοεῖται, τῶν Βρετανῶν στρατιωτικῶν], χωρὶς οὔτε κατ' ἐλάχιστο νὰ ἐνθαρρύνει ἢ νὰ σχεδιάζει τὴ μείωση τῆς γεμάτης σεβασμὸ ὑπόληψης, μὲ τὴν ὁποία πάντοτε ὁ βρετανικὸς στρατὸς προσεγγίζει τὰ περὶ θρησκευματος συναισθήματα, συνήθειες ἀκόμη καὶ προλήψεις κάθε ξένης χώρας, στὴν ὁποία πρέπει νὰ ὑπηρετεῖ.⁷

Τὸ κείμενο αὐτὸ ἔφτασε στὰ χέρια τοῦ Λόρδου Μεγάλου Ἀρμοστῆ τῶν Ἰονίων Νήσων, sir Howard Douglas, ὅπως καὶ στὸ σύνολο τῶν Βρετανῶν στρατιωτικῶν διοικητῶν ὅπου γῆς. Ὁ Douglas, ὅμως, ἐπιβεβαιώνοντας στὸ βρετανικὸ γενικὸ ἐπιτελεῖο στίς 24 Ἰουλίου 1837 τὴ λήψη τῶν παραπάνω διαταγῶν, ἀνακοίνωσε μιὰ διασταλτική, ὅπως θὰ περιγραφόταν σήμερα, ἐρμηνεία αὐτῆς τῆς ἀπολύτως σαφοῦς διαταγῆς. Ἀφοῦ πρῶτα ἐπεσήμανε ὅτι κατανόησε ὅτι οἱ ἐντολὲς πού ἔλαβε ἀφοροῦσαν «θρησκευτικὲς πομπὲς σὲ ρωμαιοκαθολικὲς χώρες» ἀνακοίνωσε, ὅτι «παρότι ἐδῶ [τὰ Ἰόνια Νησιά] δὲν εἶναι ρωμαιοκαθολικὴ χώρα, ὥστόσο τὸ πνεῦμα τῶν ἐντολῶν δείχνει νὰ ἐφαρμόζεται μὲ ιδιαίτερη ἀμεσότητα στὴν πρακτική, ἢ ὁποία ἐπικρατεῖ σὲ αὐτὰ τὰ νησιά, ὥστε ἔδωσ[ε] διαταγὲς νὰ ἐφαρμοστοῦν τὰ ἴδια αὐστηρὰ [μέτρα] ἀπὸ ὅλα τὰ στρατεύματα αὐτῆς τῆς [στρατιωτικῆς] διοίκησης [τῶν Ἐπτανήσων]».⁸ Πράγματι, στίς 2 Αὐγούστου 1837 ὁ Douglas, προφανῶς χωρὶς νὰ ἀναμένει κάποια ἐπιβεβαίωση ἀπὸ τὸ γενικὸ ἐπιτελεῖο, κοινοποίησε στὴν Ἰόνιο Γερουσία τὴν ὡς ἄνω διαταγή,⁹ παραλείποντας ὅμως, στὸ κείμενο πού ἔστειλε, τὴν παραμικρὴ ἀναφορὰ στὸν ἀρχικὸ περιορισμὸ τῶν διαταγῶν στίς ρωμαιοκαθολικὲς χώρες καὶ μὴ κάνοντας λόγο γιὰ τὴ διασταλτικὴ ἐρμηνεία πού ὁ ἴδιος ἔδωσε στίς ἐντολὲς τοῦ στρατιωτικοῦ ἐπιτελείου.

Εἶναι γεγονὸς ὅτι ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή τῆς ἔλευσης τῶν Βρετανῶν στὰ Ἐπτάνησα ὑπῆρχε ἐντονότατος σκεπτικισμὸς γιὰ τὴ συμμετοχὴ προτεσταντῶν (κατὰ βάση) ἀξιωματικῶν καὶ στρατιωτῶν, καθὼς καὶ ἀνώτατων στρατιωτικῶν καὶ πολιτικῶν Βρετανῶν ἀξιωματῶν, στίς «εἰδωλολατρικὲς», ὅπως τὶς περιέγραφαν, ὀρθόδοξες καὶ ρωμαιοκαθολικὲς τελετές.¹⁰ Ἡ διαταγὴ τοῦ 1837 φαίνεται ὅτι προσέφερε στὸν Douglas μιὰ καλὴ εὐκαιρία, ἐρμηνεύοντας τὰ προβλεπόμενα κατὰ διασταλτικὸ τρόπο, νὰ ικανοποιήσει τὸν σκεπτικισμὸ αὐτό, ἀλλὰ καὶ νὰ προκαλέσει τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα τῶν γηγενῶν. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἐντονη δυσἀρέσκεια πού ἐξέφρασε ὁ Πρόεδρος τῆς Ἰονίου Γερουσίας, Σπυρίδων Βούλγαρης, στίς 17 Αὐγούστου 1837, γράφοντας μὲ τὸν πλέον ἐπίσημο τρόπο ὅτι ἡ συμμετοχὴ τῶν κατὰ καιροὺς στρατιωτικῶν δυνάμεων στίς κερκυραϊκὲς θρησκευτικὲς τελετὲς ἦταν μιὰ συνήθεια τεσσάρων αἰώνων πού τὴ σεβάστηκαν «ὅσες δυνάμεις εἶχαν καταλάβει τὸ νησί».¹¹ Ἡ Γερουσία, ἐπιπλέον, δὲν φάνηκε νὰ ἐπιχειρήσει σὲ αὐτὴ τὴ φάση νὰ λειάνει ἢ νὰ διερευνήσει τὰ ὅσα προέβλεπε τὸ διάταγμα Douglas, ἀλλὰ ἀντιθέτως ἀποφάσισε ἀμέ-

7. The National Archives (Λονδίνο), Colonial Office (CO) 412/253, 131 κ.ἐξ.

8. The National Archives (Λονδίνο), CO 412/253, 133.

9. Γενικὰ Ἀρχεῖα τοῦ Κράτους-Ἀρχεῖα Νομοῦ Κερκύρας (Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ.), Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 542, 11403.

10. Ἦδη ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς βρετανικῆς παρουσίας στὰ Ἐπτάνησα διάφοροι θρησκευτικοὶ ἐκπρόσωποι τῶν ἀγγλικανῶν καὶ θρησκευτικὰ ἀκραῖοι Βρετανοὶ εἶχαν ἐκφραστεῖ μὲ περιφρονητικὰ λόγια γιὰ τὰ «εἰδωλολατρικὰ ἔθιμα» τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας τῶν Ἰονίων Νήσων, θεωρώντας ἀπαράδεκτη τὴ συμμετοχὴ σὲ αὐτὲς τόσο τῶν βρετανικῶν πολιτικῶν καὶ στρατιωτικῶν ἀρχῶν ὅσο καὶ τῶν στρατιωτικῶν τιμητικῶν ἀγχημάτων. Χαρακτηριστικὰ τὰ ὅσα περιγράφονται στὸ T. Atchison, *The Idolatrous Ceremonies of the Roman Catholic and Greek Churches at Malta, Corfu, and Zante, in which the officers, civil and military, and troops of the British Army are commanded to join*, London, Hatchard & Son, 1830. Χαρακτηριστικὰ εἶναι καὶ τὰ λόγια τοῦ Βρετανοῦ πρωθυπουργοῦ William Lamb, ὁ ὁποῖος τὸ φθινόπωρο τοῦ 1837 δὲν μποροῦσε «παρὰ νὰ ὁμολογήσ[ε]» τὴν ἀπογοήτευσή [τ]ου γιὰ τὴν υἱοθέτηση τῆς πρακτικῆς αὐτῆς [δηλαδή τῆς συμμετοχῆς βρετανικῶν στρατιωτικῶν σωμάτων] στίς θρησκευτικὲς τελετὲς τῶν Ἰονίων] τὸ ἔτος 1815, ἀφοῦ ἔτσι δημιουργήθηκε ἡ ἀνάγκη κατὰ τὴν παρούσα στιγμή γιὰ ἓναν νεωτερισμό, ὁ ὁποῖος εἶναι μάταιο νὰ ἀρνηθεῖ κανεὶς ὅτι προκαλεῖ τεράστια ἐνόχληση». Βλ. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 546, 12201, ὅπου καὶ ἀντίγραφο σχετικῆς ἐπιστολῆς τοῦ Βρετανοῦ πρωθυπουργοῦ.

11. The National Archives (Λονδίνο), CO412/253, Dispatch 102, 172-186.

σως να μεταφραστεί αυτό στην δημοτική ελληνική, να τυπωθεί και να γίνει γνωστό μέσω των ἐπαρχων και των ιερών ναών.¹²

Ἐτσι, ἀρχῆς γενομένης μετὰ τὴν λιτανεία τῆς 23^{ης} Αὐγούστου 1837 (11^{ης} Αὐγούστου σύμφωνα μετὰ τὸ ἰουλιανὸ ἡμερολόγιο), οἱ κερκυραϊκὲς θρησκευτικὲς πομπὲς πραγματοποιοῦνταν χωρὶς τὴ συμμετοχὴ βρετανικῶν στρατιωτικῶν ἀποσπασμάτων, ἀλλὰ καὶ στρατιωτικῆς μπάντας, ἡ ὁποία πράγματι ἀποτελοῦσε ἀναπόσπαστο μέρος τῆς θρησκευτικῆς πομπῆς ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς βενετικῆς διοίκησης. Ἡ ἀπουσία τῆς τιμητικῆς στρατιωτικῆς συνοδείας (καὶ ὄχι ἀποκλειστικὰ τῆς μπάντας) θεωρήθηκε προσβλητικὴ ἀπὸ τοὺς Κερκυραίους καὶ ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ νὰ πραγματοποιηθοῦν μικρῆς ἔκτασης ἐπεισόδια πολιτικοῦ χαρακτήρα κατὰ τὴν διάρκεια τῆς παραπάνω λιτανείας, γιὰ τὰ ὁποῖα οἱ (ρωμαιοκαθολικοὶ) Ἴταλοι πολιτικοὶ πρόσφυγες δὲν φαίνεται νὰ ἦταν ἄμοιροι εὐθυνῶν.¹³

Σὲ κάθε περίπτωση, μετὰ τὰ παραπάνω γίνεται σαφές ὅτι οὔτε τὸ 1839 ἰσχύει ὡς χρονιὰ τῆς περιώ-
νυμης ἀπαγόρευσης, οὔτε αὐτὴ ἀφοροῦσε ἀποκλειστικὰ τὴν Κέρκυρα ἢ τὰ Ἑπτάνησα, οὔτε ἔκανε κάποια ἰδιαίτερη ἀναφορὰ στὴν ἀπουσία μπάντας. Ἡ περιφρῆμη ἀπαγόρευση τοῦ 1837, λοιπόν, δὲν εἶχε καμία συγκεκριμένη μουσικὴ πρόβλεψη καὶ ἡ πατρότητά της δὲν ἀνῆκε στὴ μόλις ἡμερῶν βασιλί-
σα Βικτωρία, οὔτε στὸν Βρετανὸ ἀρχιστράτηγο Hill, ἀλλὰ ἐπρόκειτο ἀποκλειστικὰ γιὰ ἐρμηνεία τοῦ τραχέως, ὑπεροπτικοῦ καὶ ἄνευ διπλωματίας Ἀρμοστῆ Douglas. Βεβαίως, παραμένει τὸ ἐρώτημα σχετικὰ μετὰ τὸ τί ἀκουγόταν στὶς κερκυραϊκὲς λιτανεῖες μεταξὺ τοῦ Αὐγούστου 1837 καὶ Αὐγούστου 1841, ὅποτε καὶ ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς παιά-
νισε πίσω ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ ἰδρύματος τὴν ὥρα ποὺ περνοῦσε ἡ θρησκευτικὴ πομπή.¹⁴

Μύθος 2: Στὴν Κέρκυρα δὲν ὑπῆρχε στρατιωτικὴ μπάντα. Αὐτὴ ἐρχόταν ἀπὸ τὴ Μάλτα ὅποτε ἐμφα-

νιζόταν ἀνάγκη, δημιουργώντας καὶ τὸ ἀνάλογο οἰκονομικὸ κόστος στοὺς Βρετανούς. Γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ διακόπηκε ἡ συνήθεια αὐτὴ καὶ δημιουργήθη-
κε ἡ Φιλαρμονικὴ.

Σχετικὰ μετὰ τὴν ἀφορμὴ ἱδρύσεως τῆς Φιλαρμονικῆς ἐγινε λόγος παραπάνω. Ὡστόσο, πρέπει νὰ υπογραμμιστεῖ ὅτι βρετανικὰ στρατιωτικὰ μουσικὰ σώματα ἦταν παρόντα στὴν Κέρκυρα σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς περιόδου τῆς βρετανικῆς διοίκησης,¹⁵ ἀκόμα καὶ μέχρι τὴν ἡμέρα τῆς ἐπίσημης ἀπόδο-
σης τῶν Ἑπτανήσων στὴν Ἑλλάδα, παιανίζοντας μάλιστα καὶ κατὰ τὴν ἀποχώρηση τῶν βρετα-
νικῶν στρατευμάτων στὶς 2 Ἰουνίου 1864 (21 Μαΐου κατὰ τὸ ἰουλιανὸ ἡμερολόγιο).¹⁶ Οἱ στρατιωτικὲς μπάντες, ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἑπτανήσων, ἔπαιζαν κεντρικὸ ρόλο στὶς δημόσιες τελετές, στὶς στρατιωτικὲς ἐπιθεωρήσεις, στὴν καθημερινότητα τῶν στρατοπέδων καὶ στὴ ψυχαγωγία ἀξιωματικῶν καὶ στρατιωτῶν. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς ἦταν ἐν πολλοῖς ἀναπόσπαστα μέρη τῶν στρατιωτικῶν σχηματισμῶν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἕως τὸ 1857 (ὅποτε καὶ ἱδρύθηκε στὴ Μεγάλῃ Βρετανίᾳ ἡ ἀκόμῃ λει-
τουργούσα Βασιλικὴ Στρατιωτικὴ Σχολὴ Μουσικῆς) ἡ δημιουργία καὶ διατήρηση στρατιωτικῶν μουσικῶν σωμάτων στοὺς ὅπου γῆς βρετανικοὺς στρατιωτικοὺς σχηματισμοὺς βρισκόταν στὴ δια-
κριτικὴ, ἐνίοτε καὶ καταχρηστικὴ, εὐχέρεια τῶν ἀξιωματικῶν τοῦ ἐκάστοτε συντάγματος, οἱ ὁποῖοι καὶ ἀναλάμβαναν καὶ τὸ οἰκονομικὸ κόστος.¹⁷ Αὐτὸ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα οἱ βρετανικὲς στρατιωτικὲς μπάντες νὰ ἀποτελοῦνται κατὰ κύριο λόγο ἀπὸ μὴ

12. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 542, 11403.

13. The National Archives (Λονδίνο), CO412/253, Dispatch 106, 213-238. Βλ. καὶ Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 542, 11676, ἐπιστολὴ Ἀρμοστῆ Douglas πρὸς τὸν Πρόεδρο τῆς Ἰονίου Γερουσίας (4.9.1837) καὶ 543, 11878. Εὐγλωττῆ εἶναι καὶ ἡ σιωπὴ τῆς κυβερνητικῆς Gazzetta σχετικὰ μετὰ τὴν ἀπαγόρευση καὶ τὰ πολιτικὸ ἡμιτοῦντα γεγονότα ποὺ τὴ συνόδευαν.

14. Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie 557 (16/28.8.1841), σ. 6.

15. Ἐνδεικτικὰ, Kostas Kardamis, «British Regimental Bands: A Corfu connection (1814-1864)», *The Brass Herald* 31 (December 2009-January 2010), σ. 54-55, καθὼς καὶ πλῆθος σχετικῶν μαρτυριῶν σὲ περιγηγητικὰ κείμενα, στὶς ἐπτανησιακὲς ἐφημερίδες καὶ στὸ Παναγιώτης Σ. Σαμαρτζῆς, «Καθημερουσίαι εἰδήσεις»: Κέρκυρα 1854-1867, πρόλογος, ἐπιλογὴ, ἐπιμέλεια κειμένων Γιώργος Ν. Κάρτερ, Ἀθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 2000.

16. Σαμαρτζῆς, ὁ.π., σ. 40-41.

17. Ἐνδεικτικὰ, Trevor Herbert, Margaret Sarkissian, «Victorian bands and their dissemination in the colonies», *Popular Music* (1997), τόμ. 16/2, σ. 165-179, Trevor Herbert, «Nineteenth-century bands: Making a movement», στὸ Trevor Herbert (ἐπιμ.) *The British Brass Band: A Musical and Social History*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 10-67, D.J.S. Murray, «Military Music: Britain», στὸ Stanley Sadie (ἐπιμ.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd, 2001, τ. 16, σ. 686-687 καὶ Henry G. Farmer, *Military Music*, London, Max Parrish & Co Ltd, 1950, σ. 53.

στρατιωτικούς, καθώς και μη Βρετανούς, μουσικούς.

Στήν περίπτωση τῶν ἐδρευόντων στήν Κέρκυρα στρατιωτικῶν μουσικῶν σωμάτων, αὐτὰ ἀρχικά ἐπανδρώνονταν ἀπό Ἰταλοὺς μουσικούς καὶ ἀρχιμουσικούς, καθώς καὶ ἐλάχιστους Βρετανούς.¹⁸ Σὺν τῷ χρόνῳ, καὶ ἀκριβῶς ἐξαιτίας τῆς δραστηριότητος τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας, στὰ βρετανικά στρατιωτικά σώματα κατατάσσονταν καὶ Κερκυραῖοι μουσικοί, σχεδὸν ὅλοι τους μαθητὲς τῆς Φιλαρμονικῆς.¹⁹ Ἀλλὰ καὶ πρὶν τὴν ἱδρυση τῆς Ἑταιρείας ὑπάρχουν περιπτώσεις Κερκυραίων μουσικῶν σὲ βρετανικὲς μπάντες: ὁ Ἀντώνιος Λιμπεράλης, μαθητὴς τοῦ Μάντζαρου καὶ μετέπειτα πρῶτος ἀρχιμουσικὸς τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς, ὑπῆρέτησε γιὰ ἀρκετὰ χρόνια ὡς ἀρχιμουσικὸς τοῦ 88^{ου} Συντάγματος.²⁰ Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ Μάντζαρος ἐκαλεῖτο ὡς ἐμπειρογνώμονας καὶ ἐξεταστής μουσικῶν τῶν βρετανικῶν στρατιωτικῶν σχημάτων,²¹ μέλη τῶν ὁποίων, ἄλλωστε, λάμβαναν μέρος καὶ στὴν ὀρχήστρα τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου.²²

Οἱ δραστηριότητες τῶν βρετανικῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν σωμάτων στὰ Ἑπτάνησα μποροῦν σχετικὰ εὐκολὰ νὰ ἐντοπιστοῦν μέσω τοῦ

ἐπτανησιακοῦ Τύπου, τῶν περιηγητῶν καὶ μεγάλου ἀριθμοῦ ἀρχειακῶν πηγῶν ἐντὸς καὶ ἐκτὸς Ἑλλάδος. Σὲ κάθε περίπτωση εἶναι σαφὲς ὅτι ἡ θρυλούμενη ἀπουσία βρετανικῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν σωμάτων στὴν Κέρκυρα, πολλῶ δὲ μᾶλλον ἡ μεταφορὰ τους ἀπὸ τὴ Μάλτα, οὐδέποτε ὑπῆρξε ἡ γενεσιουργὸς αἰτία τῆς ἱδρύσεως τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς.

Μῦθος 3: Ἡ ἀρχικὴ στολὴ τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς ἀπαγορεύτηκε ἀπὸ τοὺς Ἀγγλοὺς, γιατί ἔφερε κυανὰ καὶ λευκὰ χρώματα, τὰ ὁποῖα εἶχαν εὐθεία ἀναφορὰ στὰ ἐθνικὰ χρώματα τοῦ ἐλλαδικοῦ βασιλείου.

Ὁ συγκεκριμένος μῦθος ἀνήκει σὲ ἐκείνες τὶς βεβαιότητες, οἱ ὁποῖες, βασιζόμενες ἐν μέρει στὴν πραγματικότητα, ἀντλοῦν ἀπὸ αὐτὴν ἐγκυρότητα καὶ γιὰ τὸ καθαρὰ «μυθολογικὸ» μέρος τους.

Τὰ γεγονότα, σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχειακὲς πηγές, ἔχουν ὡς ἐξῆς: στίς 4 Σεπτεμβρίου 1841, καὶ μὲ τὶς ἐνέργειες γιὰ τὴν ἐπάνδρωση τῆς μπάντας τοῦ ἱδρύματος νὰ εἶναι πλέον σὲ ὥριμο στάδιο, ἡ Γενικὴ Συνέλευση τῆς Φιλαρμονικῆς ἐνέκρινε, ἀνάμεσα σὲ δύο σχέδια στολῶν ποὺ παρουσίασε ἡ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ, τὸ ἐδῶ εἰκονιζόμενο.²³ Ἡ συγκεκριμένη στολὴ πράγματι ἔφερε κυανὰ καὶ λευκὰ χρώματα. Παράλληλα, προβλέφθηκε ἔκτακτη εἰσφορὰ τῶν ἱδρυτῶν καὶ τῶν συνεισφορέων τῆς Φιλαρμονικῆς, ὥστε νὰ ἀντιμετωπιστοῦν τὰ σχετικὰ ἐξοδα. Στίς 10 Σεπτεμβρίου 1841 ἡ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ ἀποφάσισε τὴν ἀποστολὴν στὴν Ἰόνιο Γερουσία τοῦ σχεδίου αὐτοῦ μαζὶ μὲ τὸ αἴτημα γιὰ τὴ σύμφωνη γνώμη τῆς πολιτείας σὲ σχέση μὲ τὴ μορφή τῆς στολῆς,²⁴ μὲ σκοπὸ ἡ μπάντα τῆς Φιλαρμονικῆς νὰ ἐμφανιστεῖ μὲ αὐτὴ κατὰ τὴ λιτανεία τοῦ Πρωτοκύριακου τοῦ 1841 (2/14.11.1841).

Ἡ Γερουσία συζήτησε τὸ θέμα δύο ἐβδομάδες ἀργότερα, στὴ συνεδρίαση τῆς 24^{ης} Σεπτεμβρίου

18. Κώστας Καρδάμης, «Ἡ μπάντα πρὶν ἀπὸ τὴ μπάντα: Σκέψεις γιὰ τὰ πρῶτα σύνολα πνευστῶν στὰ Ἑπτάνησα», *Ὁ πολιτισμὸς τῶν Ἰονίων Νήσων* χθὲς καὶ σήμερα: Πρακτικά, Ἀργοστόλι, Δήμος Ἀργοστολίου, 2009, τ. Α', σ. 100-107, τοῦ ἴδιου «Ἡ μπάντα στὰ Ἑπτάνησα καὶ ἡ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Λευκάδας», *Σύγχρονοι Λευκάδιοι Δημιουργοί: Πρακτικά ΙΣΤ', ΙΖ', ΙΗ' Συμποσίων*, Ἀθήνα, Ἑταιρεία Λευκαδικῶν Μελετῶν, 2015, σ. 243-262 καὶ Kardamis, «British Regimental Bands», ὅ.π.

19. Ἐνδεικτικά, ΦΕΚ/Δ, Βιβλίον Ἀλληλογραφίας 4 (30.1/848-22.10.1858), «Ἀναφορὰ» (28.12.1853), Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία πρὸς Ἐπαρχο Κερκύρας. Στὴν ἴδια ἀναφορὰ, μάλιστα, σημειώνεται καὶ τὸ ὄνομα τοῦ ἐκ τῶν πρώτων μαθητῶν τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς Ἀλέξανδρου Βλάχου μὲ τὴν ιδιότητα τοῦ ἀρχιμουσικοῦ τοῦ 49^{ου} Βρετανικοῦ Συντάγματος.

20. [Νικόλαος Χαλικοπούλος Μάντζαρος], «Necrologia Biografica», *Album Jonio I/LII* (16.1.1842), Appendice, σ. 417-418.

21. Χάρης Ξανθοῦδάκης / Κώστας Καρδάμης, «Ὁ Μάντζαρος καὶ οἱ Ἀγγλοὶ», ἀνακοίνωση στὸ ἐπιστημονικὸ συνέδριο *Ἡ Ἑνωσις τῆς Ἑπτανήσου μὲ τὴν Ἑλλάδα 1864-2004*, Ἀθήνα, Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων / Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 2006, τ. Β', σ. 331-338 καὶ Κώστας Καρδάμης, Νικόλαος Χαλικοπούλος Μάντζαρος, Ἀθήνα, Fagotto, 2015, σ. 284.

22. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἐπαρχος 170 καὶ Kardamis, «British Regimental Bands», ὅ.π.

23. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Γενικῶν Συνελεύσεων 2 (25.3.1841-11.12.1841), Συνεδρίαση 61, 4.9.1841. Τὸ σχέδιο στολῆς βρίσκεται στὰ Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 626, ὑποφ. 6271. Στὸν ἴδιο ὑποφάκελο βρίσκεται καὶ ὅλη ἡ ἀλληλογραφία μεταξὺ Ἰονίου Γερουσίας καὶ ἄλλων ἀρχῶν γιὰ τὸ ζήτημα, στὴν ὁποία γίνεται ἀναφορὰ ἐδῶ.

24. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 2 (10.9.1841-22.11.1842), Συνεδρίαση 49, 10.9.1841.



Ἡ προτεινόμενη (καὶ μὴ ἐγκριθεῖσα) τὸ 1841 στολὴ τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς (ΓΑΚ-ΑΝΚ, Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 626, ὑποφ. 6271).

1841. Ἀπὸ αὐτὴν προέκυψε ἀφενὸς ἡ ἀνάγκη γνωμοδότησης καί, ἐν μέσῳ, ἐγκρίσεως ἀπὸ τὸν Βρετανὸ Ἀρμοστή καὶ ἀπὸ τὸν στρατιωτικὸ διοικητὴ τῆς Κέρκυρας, καὶ ἀφετέρου ἡ ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ ἀπόφαση τῆς Γερουσίας, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία αὕτη (καὶ ὄχι ἡ βρετανικὴ διοίκηση) ἐπιθυμοῦσε, σὲ κάθε περίπτωση, τὰ χρώματα τῆς στολῆς νὰ εἶναι τὰ «ἐθνικὰ χρώματα τῶν Ἰονίων», δηλαδὴ τὸ ἐρυθρὸ καὶ τὸ κυανό.²⁵ Στις 30

25. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 144, Συνεδρίαση ἀρ. 113, 24.9.1841. Παρόντες οἱ Γερουσιαστὲς Πέτρος Πετριτσόπουλος (Πρόεδρος), ἱππ. Ἀγγελος Χαλικιόπουλος, Ἀναστάσιος Βολτέρας, Ἰωάννης Βαλαωρίτης καὶ Σπυρίδων Ζαβός. Δίχως ἄλλο, ἡ Φιλαρμονικὴ θὰ πληροφωρήθηκε, ἔστω καὶ προφορικὰ, τὴν ἐξέλιξη τοῦ αἰτήματός της τὴν ἐπομένη 25.9.1841, ἀφοῦ στὴν ἐπετειακὴ συναυλία τῆς ἡμέρας ἐκείνης γιὰ τὸ ἕνα

Σεπτεμβρίου ἡ Γερουσία ἔστειλε πρὸς τὸν Λόρδο Μεγάλο Ἀρμοστή, τὸν Σκωτσέζο καὶ φιλελεύθερων φρονημάτων James Alexander Stewart-Mackenzie, σχετικὴ ἐπιστολή, μὲ τὴν ὁποία τοῦ κοινοποιοῦσε ὅτι ἡ Γερουσία δὲν εἶχε νὰ παρατηρήσει κάτι στὴν πρόταση τῆς Φιλαρμονικῆς, παρὰ μόνο ὅτι «θεωρεῖ πιὸ βολικὸ τὰ χρώματα τῆς στολῆς νὰ εἶναι τὰ ἐθνικὰ τῶν Ἰονίων».²⁶ Μὲ αὐτὰ κατὰ νοῦ, ἡ Γερουσία ρωτοῦσε νὰ μάθει ποιά ἦταν γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ ἡ ἀποψη τοῦ Ἀρμοστή καί, δι' αὐτοῦ, ἐκείνη τοῦ στρατιωτικοῦ διοικητῆ. Πράγματι, ὁ στρατιωτικὸς διοικητὴς Κερκύρας στις 4 Ὀκτωβρίου 1841, μὲ σαφὴ καὶ διπλωματικὸ τρόπο, ἀποκρίθηκε στὸν Ἀρμοστή, γραπτῶς, ὅτι ἀπὸ τὴν πλευρά του δὲν ὑπάρχει «κάποια διαφωνία στρατιωτικῆς φύσεως γιὰ τὴν υἱοθέτηση τῆς προτεινόμενης στολῆς». Ὁ Ἀρμοστής μὲ τὴ σειρά του μετέφερε τὴν ἀποψη τοῦ στρατιωτικοῦ διοικητῆ, ἀλλὰ ἐπεσήμεινε ὅτι ὁ ἴδιος συνέπλεε μὲ τὴ θέση τῆς Γερουσίας περὶ τῶν χρωμάτων τῆς στολῆς.

Ἡ Γερουσία μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ ἐξέτασε ἐκ νέου τὸ αἶτημα τῆς Φιλαρμονικῆς στις 13 Ὀκτωβρίου 1841 καὶ ἀποφάσισε τὴν ἐγκρίση τῆς στολῆς, ἀλλὰ μὲ τὴν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Γερουσία προτεινόμενη χρωματικὴ ἀλλαγὴ. Ὡστόσο, ὁ τρόπος παρουσίας τοῦ σκεπτικοῦ ἄφηνε ἔμμεσα νὰ ἐννοηθεῖ ὅτι ἡ παρέμβαση αὕτη ἦταν θέση τοῦ Ἀρμοστή καὶ τοῦ στρατιωτικοῦ διοικητῆ,²⁷ καὶ ὄχι τῶν μελῶν τῆς Ἰονίου Γερουσίας, ὅπως ἦταν στὴν πραγματικότητα. Σὲ κάθε περίπτωση, ἡ Γερουσία στις 14 Ὀκτωβρίου 1841 ἀπέστειλε στὴ Φιλαρμονικὴ τὴν παραπάνω ἀπόφαση σὲ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ πνεῦμα, ἐνημερώνοντας παράλληλα τὸν Ἀρμο-

ἔτος ἀπὸ τὴν ἰδρυσὴ της παρευρέθησαν τόσο ὁ Ἀρμοστής ὅσο καὶ ὁ Πρόεδρος τῆς Ἰονίου Γερουσίας. Βλ., Pietro Gironci, «Società Filarmonica di Corfù: Accademia vocale ed instrumentale data la sera e dei 25 Settembre 1841», *Album Jonio I/XXXVIII* (29.9.1841), σ. 299.

26. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 212, σ. 308, ἀρ. 345. Ἐπιστολὴ Γερουσίας πρὸς Λόρδο Μεγάλο Ἀρμοστή μὲ ἡμερομηνία 30.9.1841. Τὴν καίρια παρέμβαση τῆς Ἰονίου Γερουσίας στὸ θέμα τῆς στολῆς ἐπισημαίνει, χωρὶς νὰ τεκμηριώνει, καὶ ὁ Σπυρίδων Μοτσενίγος, *Νεολληνικὴ Μουσικὴ: Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν της*, Ἀθήναι, 1958, σ. 151.

27. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 144, Συνεδρίαση ἀρ. 115, 13.10.1841. Παρόντες οἱ Γερουσιαστὲς Πέτρος Πετριτσόπουλος (Πρόεδρος), ἱππ. Ἀγγελος Χαλικιόπουλος, δρ. Γεράσιμος Λούζης, Ἀναστάσιος Βολτέρας, Ἰωάννης Βαλαωρίτης καὶ Σπυρίδων Ζαβός.

στή και τὸν Ἐπαρχο Κερκύρας.²⁸ Ἡ ἀπόφαση αὐτὴ ἀναγνώστηκε ἐπίσημα στὴ Γενικὴ Συνέλευση τῆς Φιλαρμονικῆς στὶς 16 Ὀκτωβρίου 1841 χωρὶς νὰ υπάρξει κάποια ἀντίδραση. Ἀπλῶς ἀποφασίστηκε ἡ ἐγκριση τῶν σχετικῶν ἐξόδων,²⁹ δίνοντας, ὅμως, τὸ ἐναρκτήριο λάκτισμα στὴ διάδοση ἐνὸς ἀκόμη μύθου.

Ὅποτε, ἡ ἀρχικὴ (καὶ μὴ ἐγκεικριμένη) στολὴ εἶχε πράγματι χρώματα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ παραπέμπουν καὶ στὰ καθιερωμένα ἐθνικὰ χρώματα τοῦ ἑλλαδικοῦ βασιλείου. Ὡστόσο ἡ νέα χρωματικὴ κατανομή τῆς στολῆς ἦταν πρόταση καὶ ἀπόφαση τῆς ἀπαρτιζόμενης ἀπὸ Ἑπτανήσιους Ἰονίου Γερουσίας. Φυσικά, ἡ ἔμμεση στήριξη τοῦ Ἀρμοστή στὶς προτάσεις τῆς Γερουσίας, ἡ ὁποία βρισκόταν σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ὄντως χλιαρὴ καὶ μᾶλλον ἀποστασιοποιημένη ἀποψη τοῦ στρατιωτικοῦ διοικητῆ, ἐνδεχομένως νὰ σημαίνει κάποια ἔμμεση ἀνάμειξη του στὸ ζήτημα. Ὡστόσο, ἀκόμα καὶ ἡ παραπομπὴ τοῦ ζητήματος στὸν Ἀρμοστή ὑπῆρξε ἀποκλειστικὴ ἀπόφαση καὶ πρωτοβουλία τῆς Γερουσίας.

Νὰ σημειωθεῖ, σὲ ἐπίρρωση τῶν παραπάνω, ὅτι τὸ ἐνδεχόμενο ἡ χρωματικὴ ἐπιλογὴ νὰ προκαλέσει προβλήματα φαίνεται ὅτι ἦταν πιθανότατα ἀνεπίσημα γνωστὸ στὴ διοίκηση τῆς Φιλαρμονικῆς. Στὶς 14 Σεπτεμβρίου, δηλαδὴ δέκα ἡμέρες πρὶν τὴν πρώτη ἀπόφαση τῆς Γερουσίας καὶ προτοῦ τὸ ζήτημα παραπεμφθεῖ στὸν Ἀρμοστή, ἡ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ, βλέποντας προφανῶς τὴν καθυστέρηση τῆς ἐγκρισης, ἀποφάσισε μὲ γνώμονα τὴν ἐξοικονόμηση χρόνου νὰ μὴν ἀναθέσει τὴ δημιουργία τῶν στολῶν στὸ ἐξωτερικόν, ἀλλὰ σὲ ραφεῖο τῆς Κέρκυρας.³⁰ Εἶναι, ὅμως, ἐνδιαφέρον ὅτι παραγγέλθηκε νὰ ἔρθει στὸ νησί κυανὸ ὕφασμα (καὶ μάλιστα δύο ποιοτήτων), ἀλλὰ ὄχι καὶ λευκόν. Φαίνεται ὅτι ἡ τελικὴ ἀπόφαση τῆς Γερουσίας ἐθεωρεῖτο ἀπὸ τὴ Φιλαρμονικὴ προδιαγεγραμμένη, προτοῦ υπάρξει ἡ ὁποία ἀπόκριση ἀπὸ τὸν Ἀρμοστή.

Μύθος 4: Οἱ μουσικοὶ τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς ἔπесαν θύματα ἐκμετάλλευσης τῆς ἄρχουσας τάξης, ἡ ὁποία καὶ διοικοῦσε τὸ ἴδρυμα μὲ ταξικὰ κριτήρια.

Εἶναι ἀπολύτως ἄγνωστο σήμερα ὅτι στὶς 31 Ὀκτωβρίου 1841 καὶ ὥρα 15.00 στὸ κτίριο τῆς Φιλαρμονικῆς, τὸ ὁποῖο βρισκόταν τότε στὴν περιοχὴ Πίνια τῆς πόλης τῆς Κέρκυρας (ἐξοῦ καὶ ἡ σημερινὴ «ὁδὸς Φιλαρμονικῆς»), ὁ συμβολαιογράφος Κωνσταντῖνος Παπάκης ἀνέγνωσε στὸ ἐκεῖ συναγμένο πλῆθος «καὶ στὰ ἑλληνικὰ γιὰ ὅσους δὲν καταλαβαίνουν τὴν Ἰταλική» τὸ συμβόλαιο ποὺ περιεῖχε τοὺς ὅρους συνεργασίας τῆς Φιλαρμονικῆς μὲ τοὺς μαθητὲς πνευστῶν ποὺ θὰ ἀπάρτιζαν τὴν μπάντα της.³¹

Ἡ Φιλαρμονικὴ Ἐταιρεία ἔδρασε ἐξαρχῆς ὡς καθόλα νόμιμος φορέας, ἡ διοικητικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ ὁποίου ἐξουσιοδοτεῖτο (καὶ ἐξουσιοδοτεῖται ἀκόμη καὶ σήμερα) ἀπὸ τὴ Γενικὴ Συνέλευση νὰ πραγματοποιεῖ καθόλα νόμιμες πράξεις. Μιὰ ἀπὸ τὶς πρωιμότερες ἦταν καὶ τὸ ἐδῶ παρουσιαζόμενο συμβόλαιο (βλ. Παράρτημα Τεκμηρίων II).

Ἡ Φιλαρμονικὴ, παράλληλα μὲ τὶς ἄλλες καλλιτεχνικὲς καὶ ἐκπαιδευτικὲς δραστηριότητές της, ἤδη ἀπὸ τὴν ἀνοίξη τοῦ 1841 κινητοποιήθηκε μὲ στόχο νὰ δημιουργήσει καὶ μιὰ μπάντα, ἡ ὁποία ἄλλωστε ἀποτελοῦσε καὶ τὴ δεύτερη ἰδρυτικὴ πρόβλεψή της. Ἀπευθύνθηκε διὰ τοῦ Τύπου στοὺς Κερκυραίους, γνωστοποιώντας τὶς προθέσεις της (προβλέποντας ἀκόμη καὶ ὅτι θὰ διδάσκει στοὺς ἐνδιαφερόμενους γραφὴ καὶ ἀνάγνωση),³² ἐνῶ δίχως ἄλλο πρέπει νὰ ἔγιναν καὶ προσωπικὲς ἐπαφές τῶν μελῶν τῆς Φιλαρμονικῆς μὲ συγκεκριμένους ὑποψήφιους μουσικούς. Μὲ τὰ δεδομένα αὐτὰ δημιουργήθηκαν οἱ συνθῆκες μιᾶς σύμβασης συνεργασίας μεταξὺ τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ τῶν ὑποψήφιων ἀρχικῶν μουσικῶν τῆς μπάντας της. Ταυτόχρονα, καὶ ὀρθῶς, μιᾶς καὶ δὲν ὑπῆρχε κάποιο προηγούμενο ἢ συγκεκριμένη νομικὴ πρόβλεψη, οἱ ὅροι τῆς συνεργασίας καταγράφηκαν καὶ ἐπι-

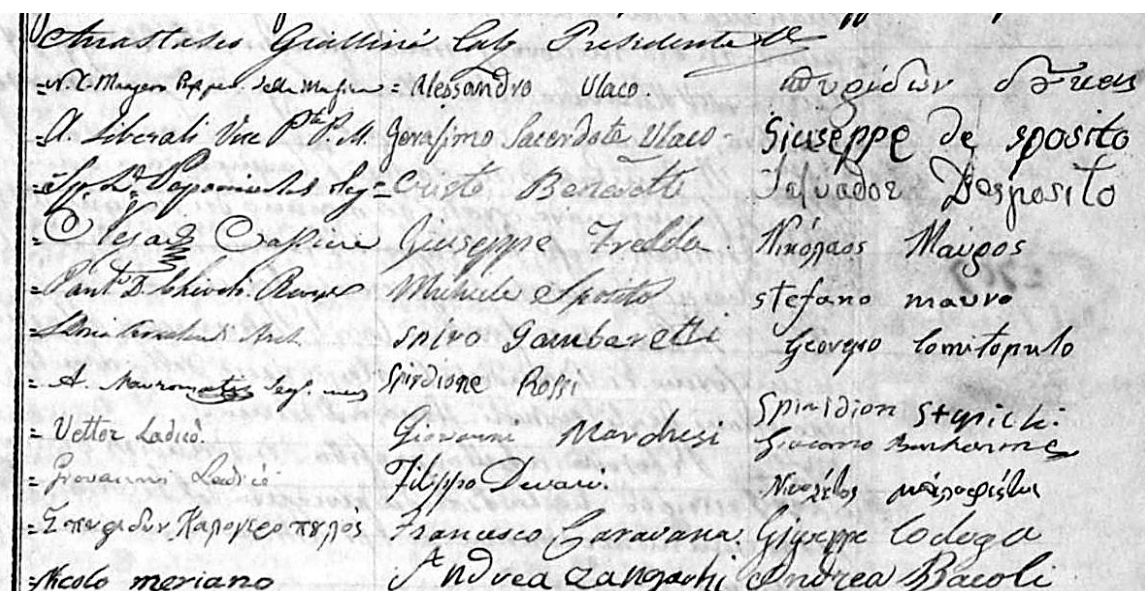
28. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Ἀρχεῖο Ἰονίου Γερουσίας 212, σ. 323-324, Ἐπιστολὲς Γερουσίας πρὸς Λόγδο Μεγάλο Ἀρμοστή (ἀρ. 349), Πρόεδρο Φιλαρμονικῆς καὶ στὸν Ἐπαρχο Κερκύρας (ἀρ. 929), ὅλες μὲ ἡμερομηνία 14.10.1841.

29. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 2 (25.3.1841-11.12.1841), Συνεδρίαση 64, 4/16.9.1841.

30. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 2 (10.9.1841-22.11.1842), Συνεδρίαση 51, 2/14.9.1841.

31. Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Συμβολαιογράφοι II 83, ὑποφ. 19, σ. 157-162. Πλῆρες τὸ κείμενο στὸ Παράρτημα Τεκμηρίων II.

32. Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie 518 (16/28.11.1840), σ. 13. Ἀλλὰ καὶ τὸ 1859 ὁ «διδάσκαλος τῶν γραμμάτων» Ἐπαμεινώνδας Τζαγκαρόλος προβλεπόταν νὰ διδάσκει ἓνα δίωρο τὴν ἡμέρα τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴν ἰταλικὴ γλῶσσα στοὺς ἀναλφάβητους μαθητὲς τῆς Φιλαρμονικῆς, ΦΕΚ/Δ, Βιβλίον Ἀλληλογραφίας 4 (22.10.1858-4.9.1871), ἀρ. 1670, 12.6.1859.



Μέρος τῶν ὑπογραφῶν τοῦ συμβολαίου μεταξύ τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ τῶν μουσικῶν τῆς μπάντας τῆς (Οκτώβριος 1841). Στὴν πρώτη στήλῃ διακρίνονται, μεταξύ ἄλλων, οἱ ὑπογραφές τοῦ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, τοῦ Ἀντώνιου Λιμπεράλη καὶ τοῦ Ἀνδρέα Μαυρομάτη.

σημοποιήθηκαν μετὰ τὴ μορφή συμβολαιογραφικῆς πράξης. Ὅλοι οἱ συμβαλλόμενοι ἦταν παρόντες στὴν αἴθουσα τῆς Ἑταιρείας ἐκεῖνο τὸ ὁκτωβριὰτικο μεσημέρι τοῦ 1841 καὶ ὑπέγραψαν τὸ ἐν λόγω συμβόλαιο: Ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἡ διοικητικὴ ἐπιτροπὴ τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ οἱ ἐπικεφαλῆς τοῦ μουσικοῦ τμήματός της (Νικόλαος Μάντζαρος, Ἀντώνιος Λιμπεράλης, Ἀνδρέας Μαυρομάτης) καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη εἴτε οἱ ἴδιοι οἱ μαθητευόμενοι μουσικοὶ (ἂν ἦταν ἐνήλικοι) εἴτε οἱ κηδεμόνες τους (ἂν ἦταν ἀνήλικοι). Ἐπρόκειτο, λοιπόν, γιὰ μιὰ καθόλα τυπικὴ συμβολαιογραφικὴ πράξη, ἡ ὁποία εἶχε ταυτόχρονα καὶ τὴν ἀντίστοιχη νομικὴ ἰσχύ.³³

Τὸ ἐν λόγω συμβόλαιο περιελάμβανε τὶς δεσμεύσεις τῆς Φιλαρμονικῆς ἔναντι τῶν μαθητῶν της καὶ τὶς ὑποχρεώσεις τῶν μαθητῶν πρὸς τὴ Φιλαρμονικὴ. Ἐνδεικτικά: ἡ Φιλαρμονικὴ θὰ προσέφερε στοὺς μαθητές της ὄργανο, στολή, δωρεὰν μουσικὴ διδασκαλία, θὰ ἔδινε ἀμοιβὴ ἀπὸ τὶς ὑπηρεσίες τῆς μπάντας (πλὴν τῶν ἐπίσημων λιτανειῶν καὶ τοῦ τριημέρου τῆς ἐορτῆς τοῦ Ἀγίου

Σπυρίδωνα, τῆς Μεγάλης Ἑβδομάδας καὶ συγκεκριμένων ἄλλων πού θὰ ἀποφάσιζε ἐπὶ τούτου ἡ διοίκηση) καὶ ἐπιπλέον οἱ μουσικοὶ θὰ λάμβαναν δωρεὰν ἱατροφαρμακευτικὴ περίθαλψη. Οἱ μπαντίστες ἀπὸ τὴν πλευρὰ τους ἔπρεπε νὰ συμμετέχουν ἀνελλιπῶς στὴ διδασκαλία, στὶς πρόβες καὶ στὶς ὑπηρεσίες, ἐνῶ σὲ περίπτωσι ἀπουσίας θὰ ἐπιβαλλόταν πρόστιμο, τὸ ὁποῖο θὰ μοιραζόταν στοὺς παρόντες μουσικοὺς. Ἡ μόνη πραγματικὴ ὑποχρέωσι τῶν μουσικῶν, μετὰ αὐστηρὲς προβλέψεις, ἀνελαστικὴ, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἀνταποδοτικὴ, ἦταν ὅτι αὐτοὶ δὲν μπορούσαν νὰ ἀποχωρήσουν ἀπὸ τὴ μπάντα πρὶν παρέλθουν δέκα ἔτη. Σὲ ἀντίθετη περίπτωσι προβλεπόταν χρηματικὸ πρόστιμο, διαδικασία ἀντικατάστασις, ἀλλὰ καὶ προσφυγὴ στὰ δικαστήρια γιὰ ἀθέτησι συμφωνίας. Ὡστόσο, ἀκόμη καὶ σὲ αὐτὸν τὸν φαινομενικὰ ἀνελαστικὸ καὶ μᾶλλον πρακτικὸ ὅρο προβλεπόνταν ἐξαιρέσεις (ἀσθένεια, ἀδυναμία ἐκμάθησις, ἀπουσία ἀπὸ τὸ νησί γιὰ συγκεκριμένους λόγους), πάντοτε μετὰ τὴ σύμφωνη γνώμη τῆς διοικήσεως.

Ἐπρόκειτο, λοιπόν, γιὰ μιὰ «ἐταιρικὴ» πράξη, ἡ ὁποία στηριζόταν στὴν ἀρχὴ τοῦ «δοῦναι καὶ λαβεῖν» καὶ ἦταν, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, «ἀμοιβαίως ἐπωφελής». Ἡ ὠφέλεια γιὰ τὴν Ἑταιρεία ἦταν προφανής: ἐπίτευξι ἐνὸς ἐκ τῶν ἰδρυτικῶς ἐκπεφρασμένων στόχων της. Ἀλλὰ καὶ ἡ ὠφέλεια γιὰ τοὺς μουσικοὺς ἦταν σαφὴς καὶ πολυπληθής: ἀπόκτησι μουσικῆς κατάρτισις καὶ ἐργασιακῆς ἐμπειρίας, ὑγειονομικὴ περίθαλψη καὶ

33. Ἀνάλογη συμφωνία θὰ ὑπογραφόταν δύο σχεδὸν χρόνια ἀργότερα μεταξύ τῆς διοικήσεως τῆς νεοσυσταθείσας Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Ζακύνθου καὶ τῶν μουσικῶν (ἢ τῶν κηδεμόνων τους) πού θὰ συμμετεῖχαν στὴ μπάντα της. Βλ. Διονύσης Ν. Μουσμούτης, «Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Ζακύνθου (1843)», *Μουσικὸς Ἑλληνομνημῶν* 9 (Μάιος-Αὐγούστos 2011), σ. 9-18: 12-15.

άνοιγμα διαφόρων επαγγελματικών διεξόδων, ακόμη και εντός της «δεσμευτικής δεκαετίας». Η επαγγελματική καριέρα σημαντικού αριθμού μπαντιστών σε διάφορες θέσεις (στρατιωτικές μπάντες, θεατρικές ορχήστρες, αρχιμουσικοί) εντός και εκτός Κερκύρας κατά τον 19^ο αιώνα επιβεβαιώνει τη θέση αυτή.³⁴

Για τους παραπάνω λόγους, το ζήτημα της προέλευσης των μουσικών της μπάντας της Φιλαρμονικής διαχρονικά από τον μικρομεσαίο κοινωνικό χώρο δεν συνδέεται με κάποια πρόθεση εκμετάλλευσης: Από τη μια ή «εύπορη τάξη», έγκλωβισμένη ένδεχομένως στις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής, δεν είχε κανένα λόγο να επιδιώκει κάποια βιοποριστική αποκατάσταση μέσω της μουσικής, πολλώ δε μάλλον μέσω της μπάντας – ενός μουσικού συνόλου που έθεωρείτο έξω από το λαϊκό. Είναι, μάλιστα, ως προς αυτό χαρακτηριστικό ότι οι σχολές φωνητικής, έγχορδων και πιάνου της Φιλαρμονικής προσέλκυαν κατά κύριο λόγο άτομα της «προνομιούχου τάξης».³⁵ Από την άλλη, οι λιγότερο προνομιούχες κοινωνικές ομάδες είχαν κάθε λόγο να βλέπουν ως πιθανή βιοποριστική διέξοδο την επαγγελματική ένασχόληση με τη μουσική, μιās και την περίοδο εκείνη οι ανάγκες των έπτανησιακών και των έλλαδικών θεάτρων ήταν σαφείς,³⁶ στρατιωτικές μπάντες έδρευαν στα Έπτάνησα και ή μπάντα της ίδιας της Φιλαρμονικής φαινόταν ότι θα αποκτούσε σύντομα δυναμική.

Μύθος 5: Η Φιλαρμονική ήταν (και είναι) μιὰ μπάντα.

Από όσα ήδη είπωθηκαν γίνεται σαφές ότι ή μπάντα της Φιλαρμονικής αποτελούσε ένα μόνο μέρος των πολυσχιδών καλλιτεχνικών και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων του ιδρύματος, οι οποίες συμπεριλάμβαναν τις σχολές έγχορδων, φωνητικής, πιάνου, χορωδιακής μουσικής και σύνθεσης. Βεβαίως, ή μπάντα, εξαιτίας και του εύκολότερου τρόπου στελέχωσής της, διέγραφε πράγματι ιστορία άνευ διακοπής, ενώ εξαιτίας του εξωστρεφούς των δραστηριοτήτων της (θρησκευτικές πομπές,

δημόσιες τελετές, υπαίθριες συναυλίες) εξισώθηκε μοιραία στην κοινή συνείδηση ως το μοναδικό μουσικό σύνολο του ιδρύματος. Παρά τις πολυεπίπεδες δραστηριότητές της, λοιπόν, ή άτυχής, και έλληνικής αποκλειστικότητας, εξίσωση του όρου «φιλαρμονική» με εκείνον της «μπάντας» ήταν μεταπολεμικά τόσο σαφής, ώστε το 1958 ό έμβληματικός Κερκυραίος μουσικολόγος και παλαιός μαθητής της Φιλαρμονικής, Σπύρος Μοτσενίγος, να άνησυχεί για την επικίνδυνη αυτή ταύτιση.³⁷

Πράγματι, ό Μοτσενίγος γνωρίζοντας τόσο από τη δική του πείρα όσο και μέσα από τις έρευνές του τον πλούτο των δραστηριοτήτων της Φιλαρμονικής είχε κάθε λόγο να μην συμφωνεί με την, τουλάχιστον άδικη, υπερπροβολή της μπάντας της. Βεβαίως, το παρόν κείμενο ούτε διαθέτει τον χώρο ούτε έχει την πρόθεση να επιχειρήσει την ολοκληρωμένη παρουσίαση της καλλιτεχνικής δράσης της Φιλαρμονικής.³⁸ Για το λόγο αυτό θα περιοριστεί στην καταγραφή όρισμένων χαρακτηριστικών πληροφοριών.

36. Οι ήμπρεσάριοι του κερκυραϊκού θεάτρου ζητούσαν μουσικούς της Φιλαρμονικής για τη στελέχωση της ορχήστρας του τουλάχιστον από το 1842, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι το 1891 ή Φιλαρμονική μπορούσε να διαθέσει στο θέατρο, εκτός από τον έξάρχοντα βιολονίστα, και μουσικούς για τις θέσεις του 1^{ου} και 2^{ου} φλάουτου, του 1^{ου} και 2^{ου} κλαρινέτου, του 2^{ου} όμπος, του 2^{ου} φαγκότου, της 1^{ης} και 2^{ης} κορνέτας, του 1^{ου} και 2^{ου} κόρνου, του 1^{ου}, 2^{ου} και 3^{ου} τρομπονιού, της τούμπας, της γρανακίας, των τυμπάνων, τριών 2^{ων} βιολιών, του 1^{ου} και 2^{ου} βιολοντσέλου, και του 2^{ου} κοντραμπάσου, καθώς και πέντε τενόρους και έναν βαρύτονο για τη θεατρική χορωδία (ένδεικτικά, ΦΕΚ/Δ, Βιβλίο Έπιστολών 6.12.1884 – 25.4.1893, άρ. 2269, 5.8.1891). Πέραν τούτου είναι σημαντικό ότι το καλοκαίρι του 1849 τρεις μουσικοί της μπάντας της Φιλαρμονικής ζήτησαν και έλαβαν άδεια για να έργαστούν στο θέατρο της Ζακύνθου κατά τη μελοδραματική περίοδο 1849-1850 (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Διοικητικής Έπιτροπής 4, Συνεδρίαση 74/488, 17/29.7.1849). Επίσης, την άνοιξη του 1864 και το φθινόπωρο του 1866 μουσικοί της Φιλαρμονικής ζητούσαν σχετική άδεια, ώστε να έργαστούν στο νεόδημο θέατρο της Σύρου (ΦΕΚ/Δ, Πρακτικά Διοικητικής Έπιτροπής 9, Συνεδρίαση 30.3.1864 και Πρακτικά Διοικητικής Έπιτροπής 10, Συνεδρίαση 26, 3.9.1866). Αύτοι όν ήταν οι μόνοι Κερκυραίοι μπαντίστες που συμμετείχαν μέσα στον 19^ο αιώνα σε συριανά μουσικά σύνολα.

37. Μοτσενίγος, *Νεολληνική Μουσική*, ό.π., σ. 157.

38. Διάφορα στοιχεία στο ό.π., σ. 144-161 και στο Καρδάμης, *Έξι μελέτες [...]*, ό.π.

34. Ένδεικτικά, ΦΕΚ/Δ, Βιβλίο Άλληλογραφίας 4 (30.1/848-22.10.1858), «Άναφορά» (28.12.1853).

35. Κώστας Καρδάμης, *Έξι μελέτες για τη Φιλαρμονική Έταιρεία Κερκύρας* στα «Δημοσιεύματα του Μουσείου Μουσικής “Νικόλαος Χαλκιόπουλος Μάντζαρος”», Κέρκυρα, Φιλαρμονική Έταιρεία Κερκύρας, 2010, σ. 34.

Ἦδη ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ περίοδο τῆς ἐκπαιδευτικῆς δράσης τῆς ἡ Φιλαρμονικὴ εἶχε ἐνεργοποιήσει ὄχι μόνον τὴ διδασκαλίαν τῶν πνευστῶν, ἀλλὰ καὶ ἐκείνη τοῦ βιολιού, τοῦ πιάνου, τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τῆς μουσικῆς σύνθεσης, μὲ στόχο νὰ ἱκανοποιήσει τὶς ἐπιταγὰς καὶ τῶν δύο ἰδρυτικῶν προβλέψεων τῆς.³⁹ Στὸ παλαιότερο σωζόμενο μαθητολόγιο (Ἰούλιος 1841),⁴⁰ ἀλλὰ καὶ σὲ μετέπειτα ἀναφορὰς στὸ διοικητικὸ ἀρχεῖο τοῦ ἰδρύματος, σημειώνονται ὡς μαθητὲς τῶν μὴ σχετιζόμενων μὲ τὰ πνευστὰ σχολῶν τοῦ ἰδρύματος ἀρχικοὶ ἰδρυτὲς, θεμελιωτὲς καὶ ἀπλοὶ συνεισφορεῖς τῆς Φιλαρμονικῆς. Αὐτοί, καίτοι ἀνῆκαν κατὰ κανόνα στὴ μεγαλοαστικὴ ἢ στὴν ἀριστοκρατικὴ τάξη, ὄχι ἀπλῶς δὲν θεωροῦσαν ἀσύμβατὴ τὴ θεσμικὴ τους ιδιότητα μὲ αὐτὴ τοῦ μαθητῆ, ἀλλὰ μᾶλλον ἔβλεπαν στὶς παραπάνω ἐκπαιδευτικὲς δραστηριότητες μιὰ ἰδιαίτερη εὐκαιρία περαιτέρω καλλιέργειας τῶν καλλιτεχνικῶν ἐνδιαφερόντων τους. Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1841, μάλιστα, ἡ τάξη τῆς σύνθεσης ἀποτελοῦνταν ἀπὸ ἐπαγγελματίες μουσικούς (Σπυρίδων Εὐνδας, Ἰωσήφ Λιμπεράλης, Λουκιανὸς Καλογεράς) καὶ ἐρασιτέχνες, ἕνας ἐκ τῶν ὁποίων ἦταν ἱερωμένος (Νικόλαος Μακρῆς, Ἀνδρέας Μαυρομάτης, Στυλιανὸς Δόριας Προσαλένδης, ἱερέας Νικόλαος Πηλός). Ἀπὸ τοὺς παραπάνω ἑπτὰ Κερκυραίους οἱ τέσσερις ἀνῆκαν στοὺς ἔχοντες τὴν ἀρχικὴ ιδέα τῆς δημιουργίας τῆς Φιλαρμονικῆς (βλ. Παράρτημα Τεκμηρίων Ι).

Μὲ τὰ δεδομένα αὐτά, δὲν πρέπει νὰ ξενίζει ὅτι θεμελιωτὲς καὶ συνεισφορεῖς τοῦ ἰδρύματος, καθὼς καὶ «φιλαρμονικὰ μέλη» του, ἀποτελοῦσαν τὴν συντριπτικὴ πλειονότητα τῶν μουσικῶν ποὺ συμμετεῖχαν στὶς συναυλίες τῆς Φιλαρμονικῆς κατὰ τὶς πρῶτες δεκαετίες λειτουργίας τῆς, ἀλλὰ καὶ ἤδη πρὸ τῆς ἐπίσημης ἱδρύσεως τῆς Ἐταιρείας.⁴¹ Ἦδη ἀπὸ τὸ 1840 εἶχε ἀποφασιστεῖ οἱ κεν-

τρικότερες ἀπὸ αὐτὲς τὶς μουσικὲς ἐκδηλώσεις νὰ εἶναι δύο ἐπετειακὲς: ἐκείνη τῆς 12^{ης} Σεπτεμβρίου (ἡμέρα ἱδρύσεως τῆς Φιλαρμονικῆς)⁴² καὶ ἐκείνη τῆς 25^{ης} Μαρτίου («κατὰ τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο», ἐπέτειος τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης, ἡ ὁποία, καίτοι ἐπισήμως ἀναγνωρισθεῖσα στὸ ἑλλαδικὸ βασίλειο τὸ 1838, ἐτιμᾶτο μὲ κάθε ἐπισημότητα στὴ Φιλαρμονικὴ τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1842). Οἱ φωνητικὲς καὶ ὀργανικὲς «ἀκαδημίαι» (ὅπως ὀνομάζονταν τότε αὐτὲς οἱ συναυλίες) εἶχαν ὡς σκοπὸ νὰ καταδείξουν τὶς πολλαπλὲς δραστηριότητες τῆς Φιλαρμονικῆς ἐναρμονίζοντάς τες στὸ πνεῦμα τῆς ἡμέρας.⁴³

Στὸ πλαίσιο αὐτὸ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ μπάντα τοῦ ἰδρύματος εἶχε μᾶλλον περιορισμένο ρόλο, κατὰ κανόνα συμμετέχοντας στὴν ἐναρξὴ ἢ στὸ τέλος τῶν δύο μερῶν τῆς συναυλίας καὶ ἀποδίδοντας συνήθως πατριωτικοὺς ὕμνους, ἐνῶ στὸ διάλειμμα μεταξὺ τῶν μερῶν ἐρμήνευε ὀπερατικὲς διασκευὲς ἢ δημοφιλῆ μουσικὴ. Σχεδὸν τὸ σύνολο τοῦ κυρίως προγράμματος τῶν «ἀκαδημιῶν» προέβλεπε τὴν παρουσίαση φωνητικῆς μουσικῆς (κατὰ κανόνα ὀπερατικῆς) ἀποδιδόμενης ἀπὸ θεμελιωτὲς ἢ ἀπλὰ μέλη τῆς Φιλαρμονικῆς, τὴν ἐρμηνεία τεχνικῶς ἀπαιτητικῶν (ἐνίοτε δὲ καὶ πρωτότυπων) ἔργων γιὰ ἔγχροδα, πιάνο ἢ πνευστὰ ὄργανα καὶ τὴν παρουσίαση ταλαντούχων νεαρῶν μαθητῶν ἢ τῶν μελῶν τοῦ διδασκτικοῦ προσωπικοῦ τοῦ ἰδρύματος, ἐνῶ ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὀρισμένες φορὲς συμμετεῖχαν καὶ τραγουδιστὲς τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου. Εἶναι σαφές ὅτι ὅλες οἱ σχολὲς τῆς Φιλαρμονικῆς συμμετεῖχαν στὶς συναυλίες τῆς, τῆς τάξεως τῆς σύνθεσης μὴ ἐξαιρουμένης: πρωτότυπες συνθέσεις τοῦ Σπυρίδωνος Εὐνδα, τοῦ Ἰωσήφ Λιμ-

νοντας ἐμμέσως καὶ τὴν πρὸ τοῦ Σεπτεμβρίου 1840 δραστηριότητα, βλ., ἐνδεικτικὰ, Severiano Fogacci, «Accademia Filarmonica di Corfù», *Album Jonio* I/I (13.1.1841), 6-7.

39. Ἄλλωστε καὶ τὸ ἀρχικὸ Καταστατικὸ τῆς Φιλαρμονικῆς προέβλεπε μὲ σαφήνεια τὴ λειτουργία σχολῶν ὀργανικῆς μουσικῆς (τμήμα τῆς ἦταν καὶ οἱ τάξεις τῶν πνευστῶν), φωνητικῆς μουσικῆς καὶ σύνθεσης. Βλ. Καταστατικὸν τῆς ἐν Κερκύρᾳ Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας, Κέρκυρα, τυπ. «Ἡ Ἰονία», 1888, σ. 15 (ἀνατύπωση τοῦ καταστατικοῦ τοῦ 1842).

40. ΦΕΚ/Δ. Καταγράφεται λεπτομερῶς στὸ Καρδάμης, *Ἐξι μελέτες* [...], ὁ.π., σ. 34.

41. Βλ. ἐδῶ, Παράρτημα Ι. Σχετικὰ μὲ τὶς συναυλίες τῆς Φιλαρμονικῆς μεταξὺ Σεπτεμβρίου καὶ Δεκεμβρίου 1840, ὅπου συμμετεῖχαν μέλη τῆς (ἀπλὰ καὶ ἰδρυτικὰ) καὶ τραγουδιστὲς τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου ἐπιβεβαιώ-

42. Ἡ πρώτη ἐπετειακὴ γιὰ τὴν ἱδρύση τῆς Φιλαρμονικῆς συναυλία πραγματοποιήθηκε στὶς 25.9.1841 (Pietro Gironci, ὁ.π., μὲ τὴ συμμετοχὴ τῶν «Κερκυραίων φιλαρμονικῶν μελῶν», τοῦ βιρτουόζου ἐρασιτέχνη κλαρινετίστα «Ἰταλοῦ Κόμητος Vallimani» καὶ τῆς νεοσύστατης μπάντας τοῦ ἰδρύματος).

43. Τὰ δυσεῦρετα προγράμματα τῶν συναυλιῶν ἀπόκινεται κυρίως σὲ ἰδιωτικὰ ἀρχεῖα, καὶ ἡ ὀλοκληρωμένη παρουσίαση καὶ ὁ σχολιασμός τους θὰ ἀποτελέσει θέμα μελλοντικῆς ἐρευνητικῆς ἐργασίας. Ἰδιαιτέρως ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ συμπληρῶνουν μὲ ἄγνωστα ἔργα τὴν ἐργογραφὰ ὀρισμένων Ἑπτανήσιων μουσουργῶν τῆς περιόδου.

περάλλη και άλλων μουσουργών, οργανικές και φωνητικές, όρισμένες δὲ πατριωτικοῦ περιεχομένου καὶ σὲ ἐλληνικὴ γλῶσσα, παρουσιάζονταν στὶς ἐκδηλώσεις τοῦ ἰδρύματος. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀφενὸς ἐφαρμοζόταν ἡ πρόβλεψη τοῦ ἐσωτερικοῦ κανονισμοῦ τοῦ 1841 γιὰ τὴ δημιουργία ἔργων «ἐθνικοῦ χαρακτήρα»⁴⁴ καὶ ἀφετέρου δινόταν τὸ σαφὲς μήνυμα ὅτι ἡ κερκυραϊκὴ Φιλαρμονικὴ εἶχε δυναμικὴ παρουσία καὶ στὴν πρωτότυπη μουσικὴ παραγωγή, πέρα ἀπὸ τὶς δράσεις της ὡς ἐκπαιδευτικοῦ καὶ συναυλιακοῦ οργανισμοῦ.

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τῶν παραπάνω συναυλιῶν τῆς Φιλαρμονικῆς ἐπισήμαινε καὶ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1930 ἡ τότε Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ της, παροτρύνοντας «τὰ μουσικοτραπὴ τέκνα τῆς Κερκύρας» νὰ παρευρεθοῦν σὲ καλλιτεχνικὴ ἐσπερίδα πού θὰ πραγματοποιοῦσε στὸ Δημοτικὸ Θέατρο τῆς πόλης ἡ ὀρχήστρα τοῦ ἰδρύματος «ὑπὲρ τῶν μουσικῶν». Στὸ εὑρισκόμενο στὸ ἀρχεῖο τῆς Φιλαρμονικῆς πρόγραμμα ὑπογραμμίζεται ὅτι τέτοιου εἶδους συναυλίες ἀποτελοῦσαν συνέχεια «τοῦ ἀπὸ τῆς συστάσεως αὐτοῦ [τοῦ ἰδρύματος] εὐρέως ἐφαρμοσθέντος μέτρου, τῆς διὰ μικρῶν καὶ μεγάλων συναυλιῶν (αἵτινες τότε ἐλέγοντο “Ἀκαδημαῖαι”) μουσικῆς διαπαιδαγωγήσεως (ὅπως ἀνεξαρτήτως τοῦ μουσικοῦ αὐτοῦ [ιδρύματος] σώματος τῆς ἀστικῆς Μουσικῆς –banda–)».

Μία ἀκόμη, λιγότερη γνωστὴ, πτυχή τῆς δραστηριότητος τῆς Φιλαρμονικῆς ἦταν ἡ ὑποστήριξή της στὶς ἐρασιτεχνικὲς θεατρικὲς παραστάσεις, εἴτε μὲ τὴν παραχώρηση τῆς αἴθουσας ἐκδηλώσεων της σὲ ἀντίστοιχους θιάσους εἴτε ἐπιχειρώντας νὰ δημιουργήσει στοὺς κόλπους της θεατρικὸ σχῆμα (μὲ προοπτικὴ νὰ μετεξελιχθεῖ σὲ μελοδραματικὸ θίασο). Τὸ ἐνδιαφέρον τῆς Φιλαρμονικῆς γιὰ τὰ θεατρικὰ ζητήματα ξεκίνησε ἐπισήμως τὴν ἀνοιξή τοῦ 1844 μὲ πρωτοβουλία δύο ἐκ τῶν ἀρχικῶν ἰδρυτῶν της, τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα καὶ τοῦ Νικόλαου Μακρῆ,⁴⁵ καὶ τὶς ἐπόμενες δεκαετίες θὰ περνοῦσε ἀπὸ διάφορες φάσεις, ἡ ἐξίστρωση τῶν ὁποίων ξεπερνᾷ τὶς προθέσεις τοῦ παρόντος κειμένου.⁴⁶ Στὸ πλαίσιο τῶν πολυ-

σχιδῶν δραστηριοτήτων τῆς Φιλαρμονικῆς πρέπει νὰ προσεγγιστεῖ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον της γιὰ τὴ θεατρώνηση τοῦ κερκυραϊκοῦ θεάτρου, ἡ ὁποία τῆς δόθηκε τουλάχιστον γιὰ τὴ θεατρικὴ περίοδο 1867–68 καὶ φαίνεται ὅτι ἐγινε ἡ αἰτία τῆς δημιουργίας καὶ παρουσίας τοῦ Ὑποψήφιου τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα καὶ τοῦ Fior di Maria τοῦ ἐπίτιμου μέλους τῆς Ἐταιρείας Παύλου Καρρέρ.⁴⁷

Παρότι, λοιπόν, ἡ παρουσία τῆς μπάντας στὴ Φιλαρμονικὴ ἦταν συνεχῆς, καὶ ἐκεῖνη τῆς διδασκαλίας ἐγγόρδων, πιάνου καὶ φωνητικῆς χαρακτηριζόταν ἀπὸ μικρὲς ἢ μεγαλύτερες ἀσυνέχειες, ἡ πολυεπίπεδη προοπτικὴ τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ ὀρίζει, ἄλλοτε ἔμμεσα καὶ ἄλλοτε ἄμεσα, τὶς δραστηριότητές της. Τὰ προβλήματα πού ἀντιμετώπισε ἡ κερκυραϊκὴ (καὶ γενικότερα ἡ ἐλλαδική) κοινωνία κατὰ τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια ὀδήγησαν γιὰ ἱκανὸ χρονικὸ διάστημα στὴν ὑπερπροβολὴ τῆς μπάντας ὡς κύριας δραστηριότητος τοῦ ἰδρύματος. Ὡστόσο, ἡ λειτουργία ὠδεῖου στὸ πλαίσιο τῆς Φιλαρμονικῆς στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1970 δείχνει ὅτι ὅχι ἀπλῶς ἡ διδασκαλία μουσικῆς πέρα ἀπὸ τὴν μπάντα οὐδέποτε ἔπαψε νὰ ἀπασχολεῖ τὴν Ἐταιρεία, ἀλλὰ καὶ ὅτι αὐτὴ ἀναζήτησε τὴν ἀναβάθμιση τῆς καταστατικῆς αὐτῆς ὑποχρέωσής της σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τῆς ἐποχῆς.⁴⁸ Στὸ ἴδιο

τῆς ἰδρυμένης τὸ 1881 Καλλιτεχνικῆς Σχολῆς Κερκύρας, καθὼς καὶ σὲ πολὺ πιὸ σύγχρονες περιόδους τῆς Φιλοτελικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας. Γιὰ τὴν ἱστορικὴ πορεία τῆς Καλλιτεχνικῆς Σχολῆς Κερκύρας, βλ. Γεώργιος Λογαράς, *Καλλιτεχνικὴ Σχολὴ Κερκύρας. Καλλιτεχνικὸς καὶ Βιοτεχνικὸς Σύλλογος Κερκύρας: 130 χρόνια παρουσίας καὶ προσφορᾶς*, Κέρκυρα, Φοῖνιξ, 2011.

47. Κώστας Καρδάμης, «“Εἶναι ὄργανα δικὰ μου τὸ Συμβούλιο, ἡ Ἀστυνομία, ὁ Ἀρμοστής καὶ ἡ Γερουσία”»: Ἐνας “ὑποψήφιος βουλευτῆς” καυτηριάζει τὴν προενωτικὴ καὶ μεθενωτικὴ Κέρκυρα», ἀνακοίνωση στὸ I’ Διεθνὲς Πανιώνιο Συνέδριο (Κέρκυρα, 30.4–4.5.2014), ὑπὸ δημοσίευση.

48. Ἡ σχετικὴ ἐγκρίση ἀπὸ τὸ τότε Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν δημοσιεύθηκε στὸ ΦΕΚ τῆς 3.3.1878, ἐνῶ ἡ πρωτοβουλία ἀνῆκε στὸν βετεράνο συνθέτη, καὶ τότε «Γενικὸ Ἐφορὸ καὶ ἐπίτιμο Γενικὸ Διευθυντὴ τῶν Σχολῶν καὶ Σωμάτων» τῆς Φιλαρμονικῆς, Γεράσιμο Ρομποτή, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὶς 31.8.1976 εἶχε κάνει τὴ σχετικὴ εἰσήγηση περὶ τῆς ἀναδιοργάνωσης τοῦ ἰδρύματος (ΦΕΚ/Δ., Πρακτικὰ Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς 1972–1980, Συνεδρίαση 15.9.1976). Ὁ ἀπὸ 7.8.1978 «Κανονισμὸς τοῦ Ὁδεῖου καὶ τῶν Σωμάτων τῆς Φιλαρμονικῆς Ἐταιρείας Κερκύρας» προ-

44. Σχετικὰ τεκμήρια στὸ ΦΕΚ/Δ, ἰδιαίτερος στὰ Πρακτικὰ τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς.

45. ΦΕΚ/Δ, Πρακτικὰ Γενικῶν Συνελεύσεων 2, Συνεδρίαση 145, 9.3.1844.

46. Σύντομη καὶ ἐπιλεκτικὴ ἐπισκόπηση στὸ Παπαγεώργιος, ὁ.π., σ. 24–26. Σχετικὴ καὶ ἡ φιλοξενία στὸ κτίριο τῆς Φιλαρμονικῆς μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα

πνεῦμα ἀρείλεται καὶ ἡ ἐδῶ καὶ δεκαπέντε ἔτη ἐπαναδραστηριοποίηση τῆς διδασκαλίας ἐγχόρδων καὶ πιάνου, καθὼς ἡ δραστηριότητα τῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας τῆς Φιλαρμονικῆς.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΤΕΚΜΗΡΙΩΝ

I

[Απόσπασμα ἀπὸ τὸ ἰδρυτικὸ πρακτικὸ τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας (ΦΕΚ/Δ)]

[1r]

Processo Verbale della Società Filarmonica / di Corfù / Li 12. Settembre 1840 S.[tile] N.[uovo] / Ore 7^{1/2} P.M. / Nel Locale della Casa Rivelli

Trovandosi presenti i SS^{ri} Dr. P[ietro] Quartano, Giovanni / Callonà, Francesco Rivelli, Guglielmo Mexa, Nicolò / Macrì, Antonio Liberali, Giovanni Franguli, / Sp.[iridione] Xinda e Nicolò Cavasila, ed essendo la / Società in numero competente l'apre la Seduta, che / provvisoriamente venne presieduta dal Sig. Quartano.

Considerando che i SS^{ri} Stamo Ramandà, Andrea / Mavromari, Michiele Mano, e Luciano Calogera / jeri sera si ritirarono dalla Società, dalla quale / si intendono esclusi, i Sudetti SS^{ri} Quartano, Callonà / Rivelli, Mexa, Macrì, Liberali, Franguli, Xinda / e Cavasila assumendosi tutto l' incarico della / medesima determinano di costituirsi a primi / ed esclusivi Institutori d' una Società Filarmonica / la qualle getterà le Fondamenta d'una Istituzione / Musicale, e di una Banda Civile destinate tutte / due a illustrare la comune loro Patria, la quale Società da questa sera soltanto s' intenderà instituita.

Intanto si ritengono come / suoi Socj Fondatori i SS^{ri} Giorgio di Giamari, e Giovanni / Sasela già da più va eletti, e che in questa sera / si trovano assenti, a Socj Contribuenti i SS^{ri} Antonio Curniacti, Giovanni Vervizioti, Eust. [Stamatopoulo;]

[1v]

Panajotti Sclavunos, Carlo Manessi, Antonio / Manusso, Giorgio Romano, Giorgio Migliaressi / e Costantino Diassi, ed Accademici Filarmonici / i SS^{ri} Rinopulo ed Demetrio Albana, in sequito / di che si passò ai lavori ordinari della Società

έβλεπε, άπηχώντας έμμέσως πλὴν σαφῶς τὰ πρῶτα ἔτη τῆς ἰδρυσῆς της, τῇ συντήρηση μπάντας καὶ συμφωνικῆς ὀρχήστρας, τῇ σύσταση ὠδείου κατὰ τὴν κείμενη νομοθεσία καὶ τῇ δημιουργία χορωδίας καὶ ὀπερατικοῦ τμήματος.

Il Sig. Quartano propone che la Società dovenga / a nominare il Nobile Sig. Niccolò Calichiopulo Manzaro / a Presidente Onorario perpetuo della medesima / col diritto di intervenire in tutte le Accademie / Pubbliche o private che perio, e ciò soltanto per / rendere il debito onore al suo nome Europeo.

La proposizione venne as unanime voto accolta, / e si riserva la Società di dirigerli relativa lettera.

[...]

Σύντομο Σχόλιο

Πέρα ἀπὸ τὶς ἰδρυτικὲς ἐπιταγές τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ τὴν ἔμμεση, πλὴν σαφῆ, παρουσία τοῦ Νικόλαου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου, τὸ συγκεκριμένο τεκμήριο εἶναι ἐξαιρετικὰ σημαντικὸ διότι ἀποδεικνύει ὅτι ἡ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Κερκύρας δραστηριοποιούνταν ἀνεπίσημα καὶ πρὶν τὴν 12^η Σεπτεμβρίου 1840, ἐγγράφοντας τόσο ἀπλὰ ὅσο καὶ ἰδρυτικὰ μέλη. Παρότι δὲν εἶναι γνωστοὶ οἱ λόγοι τῆς διαφωνίας τῶν Στάμου Ραμαντᾶ, Ἀνδρέα Μαυρομάτη, Μιχαὴλ Μάνου καὶ Λουκιανοῦ Καλογερά στὶς 11.9.1840, ἀναμφισβήτητα πρέπει νὰ συναριθμηθοῦν καὶ οἱ τέσσερις αὐτοὶ Κερκυραῖοι στοὺς ἔχοντες τὴν ἀρχικὴ πρωτοβουλία δημιουργίας τῆς κερκυραϊκῆς Φιλαρμονικῆς.⁴⁹ Ἀλλωστε, οἱ προαναφερθέντες διαφωνοῦντες δραστηριοποιήθηκαν μὲ τὸν ἕναν ἢ τὸν ἄλλο τρόπο λίγο ἀργότερα στὸν χῶρο τῆς Φιλαρμονικῆς. Μάλιστα, ὁ μαθηματικὸς καὶ μετέπειτα καθηγητὴς τῆς Ἰονίου Ἀκαδημίας Ἀνδρέας Μαυρομάτης, ὅχι μόνο ἀνέλαβε μετὰ ἀπὸ λίγο τὴ γραμματεία τῆς καλλιτεχνικῆς διεύθυνσης τῆς Φιλαρμονικῆς καὶ φοιτοῦσε στὰ μαθήματα μουσικῆς σύνθεσης τῆς Ἑταιρείας, ἀλλὰ μὲ ἀρθρογραφία του ἐπεσήμεινε ὅτι οἱ συναυλιακὲς δραστηριότητες τῆς Φιλαρμονικῆς εἶχαν ξεκινήσει πολὺ πρὶν τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1840.⁵⁰ Στὰ παραπάνω ὀνό-

49. Ἀλλωστε, ὁ Λουκιανὸς Καλογεράς ἦταν αὐτὸς ποὺ εἶχε τὴν ἀρχικὴ ἰδέα τῆς δημιουργίας ἐνὸς φιλαρμονικοῦ ὀργανισμοῦ στὴν Κέρκυρα. Τὸ ζήτημα σχολιάζει ἐκτενῶς καὶ ὁ Μοτσενίγος (Νεοελληνικὴ Μουσικὴ, ὅ.π., σ. 146-148). Βλ. καὶ σχετικὴ ἐπιστολὴ τοῦ Ἀνδρέα Μαυρομάτη στὸ «Carteggio», *Album Jonio* I/V (10.2.1841), σ. 40.

50. «Carteggio», *Album Jonio* I/V (10.2.1841), σ. 40 (ὅπου ἀναφέρεται σαφῶς, ὅτι ἡ Ἑταιρεία πραγματοποιοῦσε μουσικὲς ἐκδηλώσεις «πρὶν ἀκόμη ὁ κύριος [Πέτρος] Κουαρτάνος προταθεῖ καὶ γίνει ἀποδεκτὸς ὡς ἐταῖρος») καὶ «Carteggio», *Album Jonio* I/XI (24.3.1841), σ. 88, ἀμφότερα ἀπαντήσεις στὸ ἄρθρο τοῦ Severiano Fogacci, «Accademia Filarmonica di Corfù», *Album Jonio* I/I (13.1.1841), σ. 6-7. «Accademia Filarmonica di Corfù» ἐνδεχομένως

ματα πρέπει νὰ προστεθοῦν καὶ ἐκεῖνα τῶν ἀπόντων στὶς 12.9.1840 Γεωργίου Δὲ Γιάμαρη καὶ Ἰωάννη Σασσέλλα, οἱ ὅποιοι, ὅμως, εἶχαν ἐκλεγεῖ ἰδρυτὲς πρὶν ἀπὸ τὴν 11.9.1840. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ προαναφερθέντα ὀνόματα συγκαταλέγονταν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1841 στὶς τάξεις τοῦ τραγουδιοῦ, τοῦ πιάνου καὶ τῆς μουσικῆς σύνθεσης τῆς Φιλαρμονικῆς,⁵¹ καθιστώντας σαφὲς ὅτι ἡ ἐμπλοκὴ τους στὸ ἐγχείρημα τῆς Φιλαρμονικῆς δὲν ἦταν ἀπλῶς διαχειριστική. Τέλος, δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητο, μεταξὺ τῶν «ἐταίρων συνεισφορέων», τὸ ὄνομα τοῦ δεκαοκτάχρονου τότε Ἀντωνίου Μανούσου, ὁ ὁποῖος τὰ ἐπόμενα χρόνια θὰ διακρινόταν ὡς συλλέκτης ἐξωαστικῶν τραγουδιῶν, λιμπρετίστας τοῦ Παύλου Καρρέρ καὶ «καθηγητὴς ἀπαγγελίας» τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν.

II

[Συμφωνητικὸ μεταξὺ τῆς διοικητικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς ἡγεσίας τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας καὶ τῶν μελῶν τῆς μπάντας της (Γ.Α.Κ.-Α.Ν.Κ., Συμβολαιογραφικά, II 83, ὑποφ. 19, σ. 157-162)]

[157]

No 2707 / del Repertorio

Il Giorno 19. diecinove del mese di Ottobre S.[tile] V.[ecchio] / 31 Trent'uno dello stesso S.[tile] Nuovo / dell' anno 1841: mille ottocento quarant'uno, alle ore tre pomeridiane /

Dinanzi a me Notaro, e delli qui presenti sottosegnati idonei miei cono-/scenti Testimonj. Comparverà dall'una li Nobili Signori Anastasio Gial-/linà Calichiopoulo qm Dr. Innocente Presidente della Società Filarmoni-/ca, Nicolò Calichiopulo Manzano del

νὰ ἦταν καὶ ἡ ἀνεπίσημη ὀνομασία τοῦ φορέα μέχρι τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1840, ὅπως προκύπτει ἐμμέσως ἀπὸ τὸ παραπάνω ἄρθρο, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ σχετικὲς καταγραφὲς σὲ παρτιτούρες τοῦ ἱστορικοῦ ἀρχείου τοῦ ἰδρύματος. Βλ. καὶ «La banda civica corcirese», *Album Jonio I/XLV* (17.11.1841), σ. 358-359, καθὼς καὶ Severiano Fogacci, «Carteggio: Risposta alla lettera del Signor Mavromati», *Album Jonio I/I* (17.2.1841), σ. 41-42, ὅπου δίδεται ἀπὸ τὸν συντάκτη μιὰ ἐναλλακτικὴ προσέγγιση τῆς «προϊστορίας» τῆς Φιλαρμονικῆς, καθὼς καὶ μιὰ ἐνδιαφέρουσα εἰκόνα τοῦ κερκυραϊκοῦ μουσικοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ τῆς περιόδου.

51. Καρδάμης, «Ἐξὶ μελέτες γιὰ τὴ Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Κερκύρας, ὅ.π., σ. 34.

Cav.[alier]e Dr. Giacomo Presidente / perpetuo della Musica, Antonio Liberali qm Domenico Vice Presidente / perpetuo della Musica, Spiridion Dracato Papanicola qm Demetrio Segretario della Società Costantino Veja qm Anastasio Cassiere, / Pantaleone D. Chivetò qm Demetrio Revisore, Dr. Stelio Doria Prossa-/lendi del Sig. Dr. Pietro Archivista, ed Andrea Mavromati qm Deme-/trio Segretario della Sezione Musicale, componenti il Comitato della / Società Filarmonica ed agiudo a nome della stessa, e dall' altra li Signori Vittorio Ladicò ed il padre suo Sig. Giovanni Ladicò del Sig. Ninà, Spiridion Calogeropulo del Reverendo Sacerdote Marco, Nicolò Meriano qm Stefano, Demetrio Monastiriotti di Anastasio, Georgio Molino qm Spiridione, Giovanni Lombardo ed il Padre suo Ermi-/nio Lombardo del qm Rocco, Giuseppe Zervò di Nicolò, Spiridion Sgu-/ro qm Andrea, Georgio Moraiti ed il Padre suo Spiridione Moraiti qm Giorgio, Demetrio e Lefteri Fratelli Agathides ed il Padre loro Nico-/lò Agathides qm Michiele, Alessandro Vlaco del Reverendo Sacerdote / Gerenimo Vlaco qm Angelo, Cristodulo Benedetti del qm Benetto, Spiridion Spada di Teodoro, Gligori Caludi di Basilio [158]

Giuseppe Fredda qm Luigi, Michiele Esposito di Biasio, Spiridion Gambaretti / qm Vincenzo, Spiridion Rossi di Giovanni, Giovanni Marchesi qm Giacomo, / Filippo Devari di Francesco, Francesco Caravana ed il Padre suo Giuseppe / Caravana qm Mariano, Andrea Zancarachi di Spiridione, Nicolò Bot-/teghini ed il Padre suo Antonio Botteghini qm Battista, Battista Spina / qm Mariano, Michiele Bogdano ed il Padre suo Giovanni Bogdano qm / Demetrio, Demetrio e Lorenzo Fratelli Miazzi qm Giuseppe, Dio-/nisio Micalizzi di Pietro, Nicolò Mavro ed il Padre suo Stefano Mavro / di Giovanni, Anastasio Caridi di Chiriachi, Andrea Dui di Giovanni, / Cristo Veneziano qm Michiele, Spiridion Giona ed il Padre suo Georgio Gionà / qm Pietro, Giovanni Vlaco qm Caralambo, Paolo Perati qm Emanuel, / Spiridion Duca qm Costantino, Giuseppe e Salvatore Fratelli D'Esposito ed il Padre loro Francesco D'Esposito qm Giuseppe, Georgio Comitopulo q, Gio-/vanni ed il Zio suo Spiridion Stupichi qm Nicolò, Giacomo Bonomo qm Antonio, / Giovanni Mozzente qm Francesco, Nicolò Bellafesta di Giovanni, / Giuseppe Codega qm Spiridione. Stamati Stravoravdi di Zorzi, Pana-/giotti Moraiti di Demetrio, Andrea Callos qm Spiridione, Giovanni Ve-/glianiti di Vangelli, Battista Nardini e suo Padre Giuseppe Nardini qm Giovanni Battista, [159]

Andrea Baccoli di Giovanni, e Celestino Ortega qm Giuseppe col suo / Zio Lorenzo Moscato qm Giuseppe, tutti abitanti in questa Città, parte cogniti a me Notaro, e tutti cogniti alli Testimonj, certandomi la segna-/tura del presente atto di Convenzione.

La Società Filarmonica di quest' Isola di Corfù, intenta sempre a far pro-/gredire al fine della sua istituzione, tendente ad una parte tanto delica-/ta dell' incivilimento col radolcire i costumi, avendo formato al piano / d'istituire eziandio una Banda Civile, comorse con tutti i suoi mezzi / morali e pecuniarj, perche convenevolmente conformare questa banda / si potesse. A tal fine non lievi somme di dannaro furono impiegate per / acquisto degli Strumenti, e per ogni altra occorrente spesa, e dopo avere fat-/ta anche la scelta nel Direttore ed istruttore dei membri componenti / la detta Banda, nonchè la scelta degl' individui; Trovando necessario di deter-/minare li rispettivi obblighi e diritti del Comitato rappresentante la Società, è / degli individui adetti alla Banda; Fatto riflesso all' importanza di tale isti-/tuzione, ed alla necessaria anzi indispensabile durata degli obblighi e diritti, / ed a tutto ciò che alla disciplina può riferirsi, perciò il Comitato ed i soprano-/minati alla Banda adetti, ed i rispettivi genitori e Zii, prenunziati per quel-/li ancora in età minore (essendo gli altri tutti maggiori), nel modo il più / solenne, sotto l'ombra delle attuali Leggi, e col più vivo sentimento dell' ono-/re patrio, con vengono come segue:

1^{mo} Il Comitato della Società Filarmonica a nome della medesima si / obbliga di far imegnare gratis ad ognuno dei sunominati Bandisti gl' Istru-/menti destinati ad essi dal Capo e Direttore della Banda Civile, per tutto il / tempo che avrà durata la presente Società.

2^{do} Il Comitato fornirà loro l'Istrumento Musicale ad essi destinato / e l'uniforme di Bandista Civile, a spese della Società, soggetti però alle / disposizioni degli articoli Nove e Decimo.

3^{zo} Resterà a tutto profitto dei Bandisti ogni e qualunque som-/ma di Dennaro che la Banda percepirà dal Servizio esterno che presterà. / Queste somme verranno ad essi distribuite ne modi stabiliti dal regolamen-/to interno.

4^{to} I Bandisti avranno dalla Società gratis, in caso di loro malattia, / il Medico e le Medicine.

5^{to} I sunominati Bandisti formeranno parte della Banda Civile di / questa Città, istituita dalla presente Società

6^{to} Apprenderanno quell' Istrumento che a cadauno di loro verrà des-/tinato del Direttore e Capo

della Banda coll' opinione del Presidente e Diret-/tore Generale della Musica.

7^{mo} Suoneranno in tutte le occasioni sì pubbliche, che private, sì in / Corpo, che individualmente, come e quando vinissero dal Comitato della / Società stessa ordinati. Dichiarando che i Bandisti presteranno servizio gratuito nelle seguenti occasioni. Primo: In sei Processioni Annue, Se-/condo: Nelle esposizioni e Riposizioni della Reliquia del Glorioso Santo Spi-/ridione, cioè nei giorni 11 undici e 13 tredici Dicembre, in quelle dei giorni

[160]

di Pasqua e nella Santa Messa il giorno della Commemorazione dello stesso / Santo, in ogni anno, Terzo: In tutte le occasioni che il Comitato per / Servizio interno od esterno della Società crederà opportuno di loro ordinare. / In qualunque altra occasione che la Banda fosse richiesta al Comi-/tato e che questo assentisse alla domanda, i Bandisti avranno con / compenso dal chiedente, che verrà stabilito dal Comitato stesso.

8^{vo} Ogni Bandista che mancasse dal Servizio stabilito nell' Articolo / precedente, sarà tenuto a pagare ogni volta Colonnato uno, che verterà / a beneficio degl'altri Bandisti/ Salvo il diritto accordato dall'articolo De-/cimottanto al Comitato.

9^{vo} I Bandisti conserveranno nella loro integrità e pulitezza tan-/to gl'Istrumenti, che l'uniforme.

10^{mo} Non porteranno fuori dell'Istituto, sotto verun pretesto gl' / Istrumenti e l'Uniforme senza autorizzazione del Comitato.

11^{mo} Nessuno degl'individui adetti alla Banda Civile potrà chiedere / il suo ritiro o allontanarsi dall'Isola prima dello spirare di anni dieci / salvo però quanto sta disposta nelli successivi Articoli 12^o, 13^o, 14^o e 15^o. / E se taluno volesse capricciosamente ritirarsi o allontanarsi dall' Isola,

[161]

prima dello spirare del preindicato periodo sarà soggetto verso la Società al risarci-/mento de' danni e interessi, diserti e discapiti a cui, per tale suo ritiro o partenza / andrà esportata la Società finchè possa sostituire altri nelle sue veci. Ed ascauso di / ogni litigio, i sudetti danni e interessi vengono fissati ora per allora d'accor-/do le parti nelle misure segnati. Primo: L' individuo che prima del / tempo volesse capricciosamente ritirarsi o partire, pagherà alla Cassa della / Società una Multa di Lire 40 quaranta sterline, Secondo: E inoltre / dovrà pagare alla Cassa della Società quella somma che a ragione di / Colonnati sei 6 al mese potesse importare il periodo daichè l'Indi-/viduo incominciò a fruire di vantaggi dalla presente istituzione

e / fino a che il suo successore possa trovarsi in grado di adempiere conve-/nientemente al suo Ufficio; salvi e riservati alla Società tutti i mezzi / cauzionali accordati dalla Legge, in caso di partenza, per assicurare l'ef-/fetto della clausola presente.

12^{mo} Saranno esenti dall' adempimento del precedente Articolo tut-/ti quelli che venissero attaccati da Malattia per la quale si vendessero im-/potenti di segnitare ad apprendere l'Istrumento a loro destinato e ciò / quando constesse da Rapporto di una Commissione Medica all'uopo des-/tinata dal Comitato.

13^{zo} Il Comitato accordera ai Bandisti permesso di assenza allor / quando questo dimostreranno la necessità in cui si trovano di doversi / occupare con assiduità di qualche straordinario lavoro della loro onte.

14^o Qualora tale permesso riguardasse Assenza dall'Isola, il / Bandista che otterrà tale permesso, dovrà offrire una piegghiera / che abbia da garantire il suo ritorno ad occupare il suo posto nel pe-/riodo fissatogli dal Comitato.

15^{to} Durante l'assenza di un Bandista dal Corpo della Banda / egli non avrà diritto ad alcuno pecuniario compenso, dovendo questo / rimanere a vantaggio di quel Bandista che lo surrogierà.

16^{to} I Bandisti si obbligano di assoggettarsi a tutte quelle discipli-/ne e Regolamenti interni emmessi e che sarà per emettere la / Società od il suo Comitato, tendenti all' istruzione, ordine e condotta / della presente Istituzione.

17^{mo} I Bandisti si obbligano in fine di non suonare in Corpo in ve-/runa occasione e sito, sotto qualsivisia pretesto, fuori dell'Istituto, senza un permesso scritto dal Comitato.

18^{vo} Il Comitato avrà il diritto di escludere con apposito atto quegli fra i / Bandisti che non osservassero le prescrizioni del presente Contratto e dei Re-/golamenti e discipline emanate e da emanarsi come per l'Articolo 16^o / o colla loro cattiva condotta ed insubordinazione facessero nascere dei / malumori o scandali nel Corpo della Banda, o che venisse condannato dalle Corti di Giustizia per delitti infamanti. L'escluso però sarà te-/nuto all'indermizzazione stabilita dalla seconda parte dell'Articolo 11^{mo}.

Tanto convennero le parti obbligandosi di tenere forme ed irrevocabile

[162]

le rispettive obbligazioni assunte, ed a tal fine alla Ripulazione del pre-/sente Contratto intero eccegonno pure i genitori e Zii sunominati, di quei / tra i Bandisti che non hanno la facoltà di contrarre obbligazioni ed au-/torizzano i rispettivi loro Figli e Nipoti alla segnazione del presente Con-/tratto, obbligandosi essi pure, insolidariamente ai detti loro Figli e Nipo-/ti, all'osservanza del medesimo.

Fatto il presente atto, letto anco in idioma Greco per maggior intelli-/genza di quelli che non intendono bene l'italiano, ed a chiara e forte / voce pubblicato nella Terza Sala dello Stabilimento della Società / Filarmonica nel primo Piano della Casa, in cui è stabilito il detto in-/stituto, in Città alla Pigna, a seduta aperta del Comitato, presenti li / Testimonj Sig. Gerasimo Seremetti qm Spiridione e Sig. Panagiotti Aspro-/geraca qm Eustachio, ambi da Città, che si firmano con tutti li Membri / componenti il succitato Comitato, e cui tutti quelli dai Bandisti e Padri e Zii prescusi che sanno scrivere, di dichiarando i rimanen-

ti di non / saper scrivere, come hanno dichiarato.

Anastasio Giallinà Calichiopulo

Presidente

N.[icolò] C.[alichiopulo] Manzano

Presidente Perpetuo della Musica

Antonio Liberali V.[ice] P.[residente]

P.[erpetuo della] M.[usica]

Spiridion Dracato Papanicola Segretario

C. Veja Cassiere

Pant. D. Chiveto Revisore

Stelio Doria Prossalendi Arch.[ivista]

A. Mavromati Segr. Mus.

Vettor Ladico

Σπυρίδων Καλογερόπουλος

Nicolò Meriano

Georgio Molin

Alessandro Vlaco

Gerasimo Sacerdote Vlaco

Cristo Benedetti

Giuseppe Fredda

Michiele Sposito

Spiro Gambaretti

Spiridione Rossi

Giovanni Marchesi

Filippo Devari

Francesco Caravana

Andrea Zangarachi

Nicoletto Botteghini

Σπυρίδων Δούκας

Giuseppe de Sposito

Salvador Desposito

Νικόλαος Μαῦρος

Stefano Mavro

Georgio Comitopulo

Spiridion Stupich

Giacomo Bonhommo

Νικολέτος Μπελαφέστας

Giuseppe Codega

Andrea Bacoli

Celestino Ort[e]gga

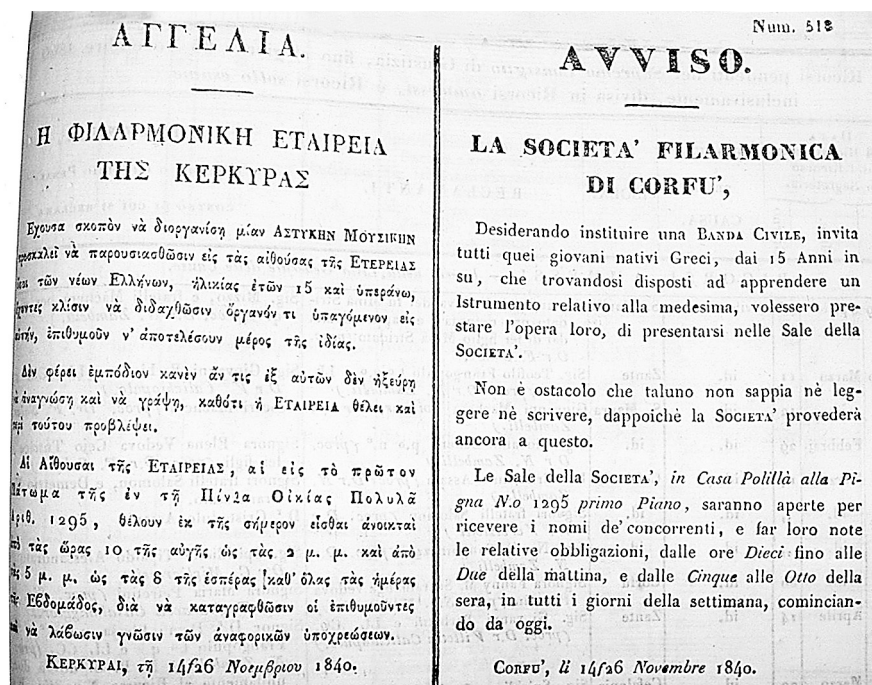
Giovanni Lombardo
Erminio Lombardo
Giuseppe Zervo
Spiro Sguro
Giorgio Moraiti
Spiridion Moraiti
Testi
Demetrio Agatide
Lefteri A[g]atide
Nicolò Agatide

Antonio Botteghini
Michele Bugdano
Ἰωάννης Μπογδάνος
Demetrio Miazzi
Χρῖστος Βενετζιάνος
Spiridione Iona
Ἰωάννης Βλάχος
Paolo Penati

Lorenzo Moscato
G.B. Nardini
Giuseppe Nardini
Σπυρίδων Σπάθας
Γριγόριος Καλούδης
Panajotti Asprojeracas
Gerasimo Seremetti Testim

Costantino qm Gio. Papachi, Notaro

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ



Ἀναγγελία θεατρικῆς παράστασης Κερκυραίων ἐρασιτεχνῶν μὲ κωμικὰ ἔργα σὲ ἰταλικὴ καὶ ἑλληνικὴ γλῶσσα στὸ θέατρο San Giacomo ὑπὲρ τῶν μουσικῶν τῆς μπάντας τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας (11.8.1843).

Ἡ μπάντα προβλεπόταν νὰ ἔχει ἐνεργῇ συμμετοχὴ, μίας καὶ θὰ ἀπέδιδε τὴν εἰσαγωγὴ ἀπὸ τὴν ὅπερα *La Cenerentola* τοῦ Rossini, τὶς μουσικὲς παρεμβάσεις μεταξὺ τῶν πράξεων τοῦ πρώτου ἔργου, καθὼς καὶ μία, ἄγνωστη ἔως τώρα, μπαντιστικὴ εἰσαγωγὴ τοῦ ἀρχιμουσικοῦ τῆς, Ἰωσήφ Λιμπεράλη. (Ἀρχεῖο Σπύρου Γαούτση).

Οἱ μελοποιήσεις τοῦ σολωμικοῦ ᾠδου εἰς τὴν Ἑλευθερίαν ἀπὸ τὸν Ν. Χ. Μάντζαρο καὶ ἡ καθιέρωση τοῦ ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ ᾠδου

Ὁ ἐξαιρετικὰ πολὺπλοκο θέμα τῶν διαφορετικῶν μελοποιήσεων τοῦ σολωμικοῦ ᾠδου εἰς τὴν Ἑλευθερίαν ἀπὸ τὸν Κερκυραῖο Νικόλαο Χαλικοῦπουλο Μάντζαρο (1795-1872) ἔχει πλέον διερευνηθεῖ, καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀποσαφηνιστεῖ, στὴν ἐπτάτομη διδακτορικὴ διατριβή¹ τοῦ γράφοντος.² Στὸ παρὸν ἄρθρο θὰ ἐπιχειρηθεῖ ἀφενὸς μιὰ σύνοψη τῶν συμπερασμάτων τῆς διατριβῆς, ὥστε ὁ ἀναγνώστης νὰ μπορέσει μὲ σύντομο καὶ περιεκτικὸ τρόπο νὰ γνωρίσει τὸ ἔργο στὶς διαφορετικὲς του γραφές, καὶ ἀφετέρου θὰ παρουσιαστοῦν κάποια γνωστὰ καὶ ἄγνωστα στοιχεῖα σχετικὰ μὲ τὴν καθιέρωση τοῦ σημερινοῦ ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ ᾠδου.

Οἱ μελοποιήσεις τοῦ ᾠδου

Σύμφωνα μὲ τὰ ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας, ὁ Μάντζαρος ἐργάζονταν πάνω στὸ κείμενο τοῦ σολωμικοῦ ποιήματος γιὰ ἓνα μεγάλο χρονικὸ διάστημα, ποὺ ξεκινάει πιθανότατα στὰ 1828 καὶ τελειώνει μετὰ τὸ 1861, ἴσως καὶ λίγο μετὰ τὸ 1865. Φυσικά, στὸ μεγάλο αὐτὸ χρονικὸ διάστημα ἀσχολήθηκε καὶ μὲ διάφορα ἄλλα ἔργα, ἀλλὰ ἡ ἐνασχόλησή του μὲ τὶς διαφορὲς μελοποιήσεις τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τοῦ σολωμικοῦ ᾠδου εἰς τὴν Ἑλευθερίαν φαίνεται ὅτι ἦταν συχνή. Τὸ ἔργο τὸν ἀπασχολοῦσε – κατὰ διαστήματα – καθόλη τὴ διάρκεια τῶν ἐτῶν αὐτῶν, ἀποτελώντας, ἔτσι, τὸ magnum opus του. Συνοπτικὰ, διακρίνουμε τὶς ἑξῆς μελοποιήσεις τοῦ ποιήματος:

1. «Πρώτη» μελοποίηση

Ἡ μοναδικὴ ἀξιόπιστη πηγὴ τῆς μελοποίησης αὐτῆς, παρὰ τὰ πολλὰ της προβλήματα, παραμένει, πρὸς τὸ παρὸν, ἡ «ἐκδόση Clayton» (1873).³

1. Κώστας Ζερβόπουλος, Ὁ Νικόλαος Χαλικοῦπουλος-Μάντζαρος καὶ οἱ μελοποιήσεις τοῦ σολωμικοῦ ᾠδου, διδακτορικὴ διατριβή, 7 τ., Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικῶν Σπουδῶν, Κέρκυρα 2008 (στὸ ἐξῆς: Ζερβόπουλος-διατριβή). Ἡ διατριβὴ εἶναι προσβάσιμη, μεταξὺ ἄλλων, ἀπὸ τὴν ἱστοσελίδα τοῦ Ἐθνικοῦ Κέντρου Τεκμηρίωσης (Ἐθνικὸ Ἀρχεῖο Διδακτορικῶν Διατριβῶν, στὸ σύνδεσμο: http://www.didaktorika.gr/eadd/simple-search?query=Ζερβόπουλος&submit_search.xo&submit_search.yo). Δυστυχῶς, στὸν παραπάνω σύνδεσμο οἱ τελευταῖοι τόμοι τοῦ «παραρτήματος» δὲν ἔχουν ἀναρτηθεῖ σωστά.
2. Ὁ Κώστας Ζερβόπουλος εἶναι Μουσικολόγος, Διδάκτωρ τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου καὶ Διευθυντὴς τοῦ Μουσικοῦ Σχολεῖου Κέρκυρας.
3. Διονύσιος Σολωμός, ᾠδος εἰς τὴν Ἑλευθερίαν. Μελοποιηθεὶς μὲν ὑπὸ τοῦ Ἰππότου Νι-

Τόσο τὸ πρωτότυπο χειρόγραφο στὸ ὁποῖο καταγράφονταν ἡ μελοποίηση αὐτῆς, ὅσο καὶ τὸ ἀντίγραφό του, ποὺ στάλθηκε στὴν Ἀγγλία γιὰ τὴν ἐκτύπωση τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν οἶκο Clayton, παραμένουν ἀκόμη λανθάνοντα. Ἡ πιθανότερη ἐποχὴ σύνθεσης τῆς «πρώτης» μελοποίησης τοῦ Ὕμνου θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τὸ διάστημα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1828 (ἴσως Δεκέμβρη) ἕως τὰ μέσα τοῦ 1829. Αὐτὴ ἡ μελοποίηση τοῦ ἔργου ἦταν γιὰ πολὺ καιρὸ ἡ μοναδικὴ γνωστὴ καὶ περισσότερο προσιτὴ στὸ εὐρύτερο κοινό,⁴ χάρις – κυρίως – στὴν «ἐκδόση Clayton» (πάνω στὴν ὁποία στηρίχτηκε καὶ ἡ μοναδικὴ ἠχογράφησή της).⁵ Ἀπὸ τὴν «ἐκδόση Clayton» προέκυψαν, ἐπίσης, οἱ ὅποιες μεμονωμένες ἐκδόσεις μερῶν τῆς «πρώτης» μελοποίησης.

Ἡ «πρώτη» μελοποίηση, σύμφωνα μὲ τις δεκάδες ἀναφορὲς δευτερογενῶν πηγῶν,⁶ γράφτηκε σὲ ὕφος «λαϊκὸ καὶ ἀπλὸ» ὥστε μέσω τῆς μουσικῆς νὰ διαδοθεῖ τὸ σολωμικὸ ποίημα σὲ εὐρύτερα στρώματα τοῦ ἑλληνικοῦ πληθυσμοῦ (εἰδικὰ στοὺς νέους) καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ κρατηθεῖ ψηλὰ τὸ ἐθνικὸ φρόνημα τῶν Ἑλλήνων στὰ δύσκολα ἐκεῖνα χρόνια τοῦ διαφαινόμενου τέλους τοῦ ἐθνικοῦ ἀγώνα καὶ τῆς σύστασης τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους. Πρωτίστως, δηλαδὴ, σκοπὸς τῆς ἦταν νὰ ἀποτελέσει φορέα εὐρύτερης διάδοσης τοῦ σολωμικοῦ ποιήματος, κάτι ποὺ φαίνεται νὰ ἐπετεύχθη.⁷

Τὸ ὕφος τῆς «πρώτης» μελοποίησης εἶναι κυ-

ρίως ὁμοφωνικό,⁸ μὲ πολλὰ ὑφολογικὰ στοιχεῖα τῆς «λαϊκῆς»⁹ μουσικῆς τῆς Ἑπτανήσου (εἰδικὰ τῆς Κέρκυρας), κυρίως στὸ συνολικὸ ὕφος τῆς μουσικῆς καὶ ὄχι σὲ ἐπιμέρους ἀναγνωρίσιμα μουσικὰ μοτίβα. Ἡ «πρώτη» μελοποίηση εἶναι γραμμένη γιὰ 2 τενοροὺς, 2 μπάσους καὶ πιάνο καὶ στὴν «ἐκδόση Clayton» χωρίζεται σὲ 24 μέρη, μὲ τὸ τελευταῖο νὰ ἐπιγράφεται ὡς «Fuga Reale». Ὁλόκληρη ἡ μελοποίηση αὐτὴ παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ διορθωμένη καὶ σχολιασμένη στὸν πρῶτο τόμο τοῦ «παραρτήματος» τῆς διατριβῆς τοῦ γράφοντος.

2. «Ἐνδιάμεση» μελοποίηση

Ἡ μελοποίηση αὐτὴ εἶναι γραμμένη γιὰ 2 τενοροὺς, 2 μπάσους καὶ πιάνο καὶ διασώζεται στὸ χει-

ἕως καὶ τὰ μέσα τοῦ 19^{ου} αἰώνα, ὑπάρχουν σὲ σχετικὰ πρόσφατα ἄρθρα τοῦ Κώστα Καρδάμη: «Κέρκυρα, Θέατρο San Giacomo, 4 Ἀπριλίου 1848: Ἐνα “πολιτικόν” γεῦμα, πέντε ὅπερες, τρεῖς ὕμνοι καὶ πέντε προποσειες», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 17 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2014), σ. 10-15, «“Ἐρχόντουν ἡ μουσικὴ τῆς φιλαρμονικῆς μέσα εἰς ἓνα μπατέλο”», *Μουσικὴ καὶ πολιτικὴ στὴν Κέρκυρα τοῦ 1850», Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 18-19 (Μάιος-Δεκέμβριος 2014), σ. 3-23 (εἰδικὰ τίς σ. 13-18), καθὼς καὶ «Ἡ Anna Winter τοῦ Σπυρίδωνος Ξύνδα: Ἡ πρώτη ὀπερατικὴ διασκευὴ τῶν *Τριῶν Σωματοφυλάκων* τοῦ Ἀλέξανδρου Δουμά», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 12 (Μάιος-Αὐγустος 2012), σ. 13-32, εἰδικὰ τὴν ὑπόσημ. 101.

8. Μόνο τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὰ 24 συνολικά, εἶναι γραμμένο σὲ fuga, ἡ ὁποία, μάλιστα, ἔχει «στροφικὴ» μορφή, ἀφοῦ ἐπαναλαμβάνεται σχεδὸν αὐτούσια.

9. Κυρίως ὁμοφωνικῆς ὕψης μέρη μὲ παράλληλες κινήσεις διαστημάτων 3^{ης} καὶ 6^{ης}. Τὸ θέμα θὰ ἀναπτυχθεῖ καὶ στὴ συνέχεια τοῦ παρόντος κειμένου. Ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ κάνει ὁ Κώστας Καρδάμης, μετὰξὺ ἄλλων, στὸ Κώστας Καρδάμης, «“Ἡ συλλογὴ ὅπου αὐτὸς ὁ Κύριος Μπεργρεν προσπαθεῖ νὰ κάμῃ...”», Ἐνας Δανὸς καταγράφει τὴ μουσικὴ τῆς Ἑλλάδας», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 2 (Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος 2009), σ. 3-11 (εἰδικὰ τίς σ. 6-8). Γιὰ τὴ χρῆση «λαϊκῶν» («ἀστικο-λαϊκῶν») κατὰ τὸν Καρδάμη στοιχείων στὶς διάφορες μελοποιήσεις τοῦ ἔργου, βλ. καὶ Κώστας Ζερβόπουλος, «“Στὴν σκιὰ χεροπιασμέναις”», Μερικὲς παρατηρήσεις, πάνω στὶς συνθετικὲς προσεγγίσεις τῆς 83^{ης} στροφῆς τοῦ σολωμικοῦ Ὕμνου ἀπὸ τὸν Νικόλαο Μάντζαρο», *Πρακτικὰ Θ' Πανιωνίου Συνεδρίου* (Παζοί, 26-30 Μαΐου 2010), τ. Β', σ. 193-230: 205-207, καθὼς καὶ Ζερβόπουλος-διατριβή, ὅ.π., σ. 129-130, ὑπόσημ. 354.

10. Μουσεῖο Μπενάκη, μόνιμη ἐκθεση, ἀριθμὸς εἰσαγωγῆς 504. Περισσότερα γιὰ τὴν ἀξία τοῦ χειρογράφου αὐτοῦ

κολάου Χ. Μαντζάρου, διηγετικὸς προέδρου τῆς ἐν Κερκύρα Φιλαρμονικῆς Ἑταιρίας καὶ μέλους πολλῶν ἐν Εὐρώπῃ Ἀκαδημιῶν. Ἐκδοθεὶς δὲ τῇ φιλομούσῳ δαπάνῃ τῶν ἐν Ἀγγλίᾳ ὁμογενῶν. Ἐν Λονδίῳ, Clayton & Co., Temple Printing Works, Bouverie st., Whitefriars, 1873.

4. Ἀν ὄχι ὁλόκληρη, τουλάχιστον κάποια μέρη τῆς θὰ πρέπει νὰ ἦταν ὅπωςδήποτε γνωστὰ σὲ εὐρύτερα πληθυσμιακά στρώματα τῆς Κέρκυρας καὶ τῆς Ἑπτανήσου. Ἀνάμεσα σὲ αὐτὰ περιλαμβάνεται καὶ τὸ πρῶτο μέρος αὐτῆς, ἀπὸ τὸ ὁποῖο (μὲ κάποιες ἀπλουστεύσεις) προέρχεται ὁ σημερινὸς ἑλληνικὸς ἐθνικὸς ὕμνος.

5. Μάντζαρος-Σολωμός: Ὕμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν. Ὁ Ἑθνικὸς Ὕμνος. Ἐργαστήρι Παλιᾶς Μουσικῆς, Φιδετζῆς (μουσικὴ διεύθυνση) - Γαρουφαλῆς (πιάνο), 1997, LYRA, CD 0064.

6. Βλ. περισσότερα στὸ Ζερβόπουλος-διατριβή, ὅ.π.

7. Σύμφωνα μὲ πολλὰς δευτερογενεῖς πηγές, πολλὰς στροφές τοῦ Ὕμνου, τραγουδιόνταν στὰ Ἐπτάνησα εἴτε μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Μάντζαρου, εἴτε μὲ ἄλλες λαϊκότερες μελωδίες. Βλ. περισσότερα στὸ Ζερβόπουλος-διατριβή, Β' κεφάλαιο, ὅ.π. Ἐξαιρετικὴς σημασίας ἐπιστημάνσεις γιὰ τὴ χρῆση τοῦ ἔργου, τουλάχιστον στὴν Κέρκυρα, ὡς ἄτυπου «ἑλληνικοῦ ὕμνου»

ρόγραφο «Ώθωνα»¹⁰ (σήμερα, στο Μουσείο Μπενάκη) και στο ακριβές του αντίγραφο, που είναι το «Γερμανικό» χειρόγραφο,¹¹ το οποίο μάλιστα διασώζει και τη μοναδική ξμμετρη μετάφραση (και μάλιστα μελοποιημένη) όλολκληρου του σολωμικού ποιήματος στα γερμανικά.¹² Η κριτική έκδοση της μελοποίησης αυτής (από το «Γερμανικό» χειρόγραφο) πραγματοποιήθηκε στη Γερμανία το 2010 σε μουσικολογική επιμέλεια του υπογράφοντος.¹³ Η «ένδιαμηση» μελοποίηση πραγματοποιήθηκε, πιθανότατα, στα 1844. Ως πιθανότερη χρονολογία έναρξης της σύνθεσης της «ένδιαμησης» μελοποίησης θα πρέπει να θεωρηθεί η άνοιξη του 1843 (ίσως ο Απρίλιος) και πιθανότερη χρονολογία έναρξης και ολοκλήρωσης του χειρογράφου «Ώθωνα», το διάστημα από Φεβρουάριο ως Δεκέμβριο 1844. Η «ένδιαμηση» μελοποίηση αποτελεί, ουσιαστικά, συρραφή μερών της «πρώτης» και της αρχικής γραφής της «πολυφωνικής» μελοποίησης, ενώ μό-

νο δύο μέρη¹⁴ της μελοποίησης αυτής δείχνουν να έχουν γραφτεί αποκλειστικά για αυτήν. Προκειμένου να μπορέσουν να συνδεθούν σωστά μεταξύ τους τα διάφορα μέρη της μικτού ύφους «ένδιαμησης» μελοποίησης, ο Μάντζαρος προέβη σε μια σειρά άναθεωρήσεων και συνθέσεων ποικίλων μερών μεταβατικού χαρακτήρα (γέφυρες, εισαγωγικά και καταληκτικά μέρη). Η αφιέρωση της παραπάνω μελοποίησης στον Ώθωνα και η – πιθανότατα – θετική γνωμοδότηση Βαυαρών μουσικοκριτικών για αυτήν, αποτέλεσαν την αφορμή της άπονομής¹⁵ στον Μάντζαρο του Αργυρού Σταυρού των Ίπποτων του Τάγματος του Σωτήρος από τον Ώθωνα.

Η μουσική της μελοποίησης αυτής ήταν έως τώρα άγνωστη και συγχέονταν (σε όλες τις πηγές) με τη μουσική του χειρογράφου «Δημαρχείου» (βλ. στη συνέχεια). Η «ένδιαμηση» μελοποίηση αποτελείται από 39 μέρη, τα οποία δεν αριθμούνται στο χειρόγραφο «Ώθωνα». Ολοκληρη ή μελοποίηση αυτή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά διορθωμένη και σχολιασμένη στον τ. Β' του «παραρτήματος» της διατριβής του γράφοντος.

3. «Πολυφωνική» μελοποίηση

Πρόκειται για την πιο ενδιαφέρουσα από όλες τις μελοποιήσεις του Ώθωνου. Το ενδιαφέρον της είναι πολύπλευρο.¹⁶ Η μελοποίηση αυτή – πού, επίσης – είναι γραμμένη για 2 τενόρους, 2 μπάσους και πιάνο, απασχόλησε το Μάντζαρο για μια πολύ μεγάλη περίοδο της συνθετικής του ζωής, καθώς φαίνεται ότι ασχολήθηκε με αυτήν (στις διάφορες

και την ιστορία της σύνθεσης της «ένδιαμησης» μελοποίησης, στο Ζερβόπουλος-διατριβή, *ό.π.* Αξίζει εδώ να αναφερθεί ότι το δεύτερο μέρος (από τα 39, συνολικά) της «ένδιαμησης» μελοποίησης είναι βασισμένο πάνω στη μουσική του πρώτου μέρους της «πρώτης» μελοποίησης, από όπου προέρχεται ο σημερινός ελληνικός εθνικός ύμνος. Στη μουσική αυτή, στην «ένδιαμηση» μελοποίηση μελοποιούνται οι στροφές 5-8, ενώ στο αντίστοιχο μουσικό πρώτο μέρος της «πρώτης» μελοποίησης οι στροφές 1-8. Επίσης, οι στροφές 1-8 στο πρώτο μέρος της «ένδιαμησης» μελοποίησης μελοποιούνται σε μια διαφορετική φουγκάτη έκδοχή, η οποία χρησιμοποιείται πάλι σαν πρώτο μέρος (από τα 46 συνολικά) και στην «πολυφωνική» μελοποίηση (στην τελευταία, με την ίδια φουγκάτη έκδοχή μελοποιούνται οι στροφές 1-4).

11. Βιβλιοθήκη Μουσείου Μπενάκη, Συλλογή Δαμιανού Κυριαζή, Νο 16.
12. Για τα τεκμήρια, βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, *ό.π.* Βλ., επίσης, Κώστας Ζερβόπουλος, «Μια άγνωστη μελοποιημένη μετάφραση του Ώθωνου εις την Έλευθερίαν στα γερμανικά» και Hans-Bernhard Schlumm, «Η πρώτη πλήρης μετάφραση του Ώθωνου εις την Έλευθερίαν στα γερμανικά», στο Σολωμός-Μάντζαρος-Πολυάς, Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου, 10-12 Νοεμβρίου 2006, Έταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών (=Κερκυραϊκά Χρονικά, περ. Β' τόμ. Ε', 2010), σ. 131-139 και 140-143 αντίστοιχα.
13. H.-B. Schlumm, An. Kertscher, K. Zervopoulos (έπιμ.), Mindler-Solomos-Mantzaros, *Hymne an die Freiheit*, Paderborn (DE), IFB Verlag Deutsche Sprache, 2010.
14. Τα δύο αυτά μέρη (στροφές 35-37 και 87-90) έντοπίστηκαν, επίσης, στο Κέντρο Έρευνας Ιστορίας του

Νεότερου Έλληνισμού (Κ.Ε.Ι.Ν.Ε.) της Ακαδημίας Αθηνών, στο Αρχείο Μάντζαρου (Κ.Ε.Ι.Ν.Ε. - πηνίο 7»). Βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, *ό.π.*, τ. ΣΤ', «Παράρτημα».

15. Για το θέμα, βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, *ό.π.*, κεφάλαιο Β. 4, καθώς και τη συνέχεια του παρόντος άρθρου.
16. Εκτός από τη δυνατότητα αποκατάστασης (σε πολλά σημεία) των παλαιότερων γραφών της «πολυφωνικής» έκδοχής, θα πρέπει να σημειωθεί ότι από τη συγκριτική μελέτη όλων των εκδόχων της «πολυφωνικής» μελοποίησης (κυρίως μέσα από τη μελέτη των αυτόγραφων τεκμηρίων) προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα για την εξέλιξη του συνθετικού ύφους του Μάντζαρου, για την εξέλιξη και το ρόλο της πιανιστικής γραφής σε φωνητικές (χορωδιακές) συνθέσεις του, για τον τρόπο σύζευξης μουσικού και ποιητικού κειμένου στα έργα του, για την ιστορική πορεία διαμόρφωσης του έργου, όσο και για άλλα, εξίσου ενδιαφέροντα στοιχεία.

φάσεις ἀναθεώρησής της), γιὰ περισσότερο¹⁷ ἀπὸ 30 χρόνια. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τελικὴ γραφὴ τῶν διαφόρων μερῶν της, μποροῦμε σὲ πολλὰ σημεῖα νὰ διαβάσουμε καὶ παλαιότερες γραφές τῆς «πολυφωνικῆς» μελοποίησης, στὰ διάφορα χειρόγραφα στὰ ὁποῖα αὐτὴ σώζεται.¹⁸ Τὸ σημαντικότερο τεκμήριο τῆς «πολυφωνικῆς» μελοποίησης εἶναι τὸ χειρόγραφο «Δημαρχείου» (φυλάσσεται στὸ Δημαρχεῖο Κέρκυρας), ἐπειδὴ ὄχι μόνον ὑπάρχει σὲ αὐτὸ ὁλόκληρη ἡ τελικὴ ἐκδοχὴ τῆς μελοποίησης αὐτῆς, ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ κρύβει μέσα του (κυρίως, κάτω ἀπὸ ἑκατοντάδες ἐπικολλημένες λωρίδες χαρτιοῦ) τὶς περισσότερες φάσεις ἀναθεώρησης τῆς συγκεκριμένης μελοποίησης.¹⁹ Σὲ σύγκριση μὲ τὶς παλαιότερες φάσεις ἀναθεώρησης τῆς μελοποίησης αὐτῆς, οἱ περισσότερες διαφοροποιήσεις ἔχουν γίνεи κυρίως στὸ μέρος τοῦ πιάνου, στὴν εἰσαγωγὴ πιανιστικῶν εἰσαγωγικῶν μερῶν στὰ περισσότερα μέρη τῆς «πολυφωνικῆς» μελοποίησης, στὴ συντόμευση κάποιων μερῶν (κυρίως μὲ περικοπὴ μέτρων), καθὼς καὶ στὴν ἀντικατάσταση ὁρισμένων μερῶν μὲ ἄλλα, ἐντελῶς πρωτότυπα.

Στὴν «πολυφωνικὴ» μελοποίηση ὑπάρχουν 46 ἀριθμημένα μέρη, ἀν καὶ γιὰ κάποια ἀπὸ αὐτὰ (No 24, 25) ὑπάρχουν καὶ μερικὲς σημαντικὲς «παραλλαγές» τοὺς στὰ διάφορα τεκμήρια, ὅπου καταγράφονται μέρη τῆς «πολυφωνικῆς» μελοποίησης.²⁰ Στὶς παλαιότερες ἐκδοχὲς τῆς «πολυφωνικῆς» μελοποίησης, ὅλα τὰ μέρη ἦταν πολυφωνικῆς ὕψης, ἐνῶ στὴν τελικὴ γραφὴ τοῦ χειρογράφου «Δημαρχείου», τὸ μέρος No 34 (ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν «πρώτη» μελοποίηση) εἶναι ὁμοφωνικῆς ὕψης. Ὁλόκληρη ἡ «πολυφωνικὴ» μελοποίηση παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ διορθωμένη καὶ σχολια-

σμένη στοὺς τόμους Γ', Δ' καὶ Ε' τοῦ «παραρτήματος» τῆς διατριβῆς τοῦ γράφοντος.

4. Μέρη «παραγγελίας Μπότσαρη»

Σύμφωνα μὲ τὸν Δε Βιάζη,²¹ ὁ Ὑπουργὸς τῶν Στρατιωτικῶν ἐπὶ Ὁθωνα, Δημήτριος Μπότσαρης (ἢ Βότσαρης) εἶχε ἀναθέσει στὸν Μάντζαρο «[...] νὰ συνθέσῃ ἐμβατήρια ἄσματα διὰ τὸν στρατὸν [...]», καὶ ὁ Μάντζαρος ἀνταποκρίθηκε συνθέτοντας καὶ μελοποιώντας «καὶ ἄλλα ποιήματα κατάλληλα διὰ τὴν φιλόπατριν νεολαίαν καὶ διὰ τοὺς στρατιώτας [...]». Τὰ ἔργα τῆς «παραγγελίας Μπότσαρη» ποὺ ἐντοπίστηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐρευνᾶς μου, χωρίζονται σὲ δύο κατηγορίες: α) στὰ ἔχοντα καὶ β) στὰ μὴ ἔχοντα σχέση (ἄμεση ἢ ἔμμεση) μὲ τὸν Ὑμνο. Σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τῆς β' κατηγορίας δὲν μποροῦμε νὰ εἰμαστε σίγουροι ὅτι τὰ ἔχουμε ἕως τῶρα ἐντοπίσει στὸ σύνολό τους. Κατὰ πάσα πιθανότητα, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ *Libro Quinto*²² ποὺ λείπει, σχετίζεται μὲ μέρη τῆς παραγγελίας αὐτῆς, ποὺ ἀνήκουν στὴ β' κατηγορία.

17. Βλ. περισσότερα στὸ Ζερβόπουλος-διατριβή, ὅ.π. (Β' κεφάλαιο, καθὼς καὶ τοὺς τόμους Γ', Δ' καὶ Ε' τοῦ «Παραρτήματος»).

18. Βλ. στὴ συνέχεια τὸν πίνακα 1, καθὼς καὶ Ζερβόπουλος-διατριβή, ὅ.π.

19. Εἰδικὰ γιὰ τὶς ἰδιαιτερότητες τοῦ χειρογράφου «Δημαρχείου», βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὅ.π., κεφάλαιο Α' (σ. 218-233), καθὼς καὶ ὁλόκληρο τὸν Ε' τόμο τοῦ «Παραρτήματος». Ἀξίζει ἐδῶ νὰ σημειωθεῖ ὅτι εἰδικὰ στὸ χφ. «Δημαρχείου», ὁ Μάντζαρος ἀναθεωρεῖ σὲ πολλὰ σημεῖα τὴν τελικὴ γραφὴ τοῦ ἔργου χρησιμοποιώντας ἐπικολλημένες λωρίδες χαρτιοῦ, διατηρώντας, ἔτσι, ἀναγνώσιμη (μὲ τὴ βοήθεια εἰδικῆς τεχνολογίας) τὴν παλαιότερη γραφὴ κάτω ἀπὸ τὶς λωρίδες αὐτές.

20. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὅ.π.

21. Ὁ Δε Βιάζης (Σπ. Δε Βιάζης, «Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος», *Ἀπόλλων* 61 (Ἰανουάριος 1890), σ. 942^α-946^β καὶ 62 (Φεβρουάριος 1890), σ. 956^β-962^β = Γ. Κεντρωτής (ἐπιμ.), *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, Κέρκυρα, Φιλαρμονικὴ Ἑταιρεία Κερκύρας, 2003, σ. 133-160:144) μᾶς δίνει τὶς περισσότερες καὶ πληρέστερες πληροφορίες γιὰ τὸ θέμα. Ὅσες δευτερογενεῖς πηγές ἐπαναλαμβάνουν τὴν πληροφορία, τὴν ἀντλοῦν ἄμεσα ἢ ἔμμεσα ἀπὸ τὸν Δε Βιάζη. Ἀναφέρει, λοιπόν, τὰ ἑξῆς (οἱ ἐπισημάνσεις δικές μου): «Ὅτε τῷ 1861 παρεκλήθη ὁ Μάντζαρος παρὰ τοῦ ἐπὶ τῶν Στρατιωτικῶν ὑπουργοῦ Δ. Βότσαρη νὰ συνθέσῃ ἐμβατήρια ἄσματα διὰ τὸν στρατὸν, οὐδὲν καταλληλότερον εὔρεν ἢ ἐκ τρίτου νὰ μελοποιήσῃ αὐτὸν [ἐννοεῖ τὸν Ὑμνο] εἰς πολλὰ τεμάχια, κατὰ τὸν ρυθμὸν τῶν ἐμβατηρίων (marcie, passo doppio). Τὰς δὲ στροφὰς 83-86, στὴν Σκιὰν Χεροπιασμένες, ἐμελοποίησεν τὸ τέταρτον διὰ τρεῖς ὀξυφώνους καὶ βαθυφώνους μετὰ συνοδείας κλειδοκυμβάλου καὶ ἀκολούθως τὸ πέμπτον διὰ τὰς αὐτὰς φωνὰς, ἀλλὰ μετὰ συνοδείας τῆς ἄρπας. Καὶ ἄλλα ποιήματα κατάλληλα διὰ τὴν φιλόπατριν νεολαίαν καὶ διὰ τοὺς στρατιώτας ἐμελοποίησεν, ἐν οἷς τὸν Σκοπὸν τοῦ Παράσχου καὶ τὰς πρώτας δύο στροφὰς τοῦ Ὑμνου εἰς τὸν Βύρωνα τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ».

22. Ἱστορικὰ Ἀρχεῖα Μουσείου Μπενάκη, ἀρ. εἰσαγ. 505, Φ. 5, ὑποφάκελος 20. Σὲ αὐτὸ καταγράφονται κυρίως ἐμβατήρια. Πλήρης τίτλος τοῦ τεκμηρίου, σὲ διπλωματικὴ καταγραφή: «Libro Quinto / Marcie, Passi doppii, Inni a voci e Banda, Valses, e Mazurka / Per Banda Militare». Ἀπὸ τὸ παραπάνω τεκμήριο σώζονται μόνον λίγες σελίδες.

Σε σχέση, όμως, με τὰ ἔργα τῆς α' κατηγορίας, ὑπάρχει πολὺ μεγάλη πιθανότητα νὰ ἔχουν ἐντοπιστεῖ στὸ σύνολό τους, καθὼς ὅσα ἀναφέρονται στὴ σχετικὴ ἀναφορὰ τοῦ Δε Βιάζη, ἔχουν ὅλα ἐντοπιστεῖ καὶ ἐκδόθηκαν σχολιασμένα στὸν ΣΤ' τόμο τοῦ «παραρτήματος» τῆς διατριβῆς μου. Ὡστόσο, παρὰ μὲν ἀνοικτὸ τὸ ἐνδεχόμενο κάποια ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ λανθάνοντος μέρους τοῦ *Libro Quinto* νὰ περιλαμβάναν μουσικὸ ὑλικὸ κοινὸ μὲ κάποια ἀπὸ τὶς διάφορες μελοποιήσεις μερῶν τοῦ Ὑμνου.²³ Ἐτσι, τὰ ἔργα τῆς παραγγελίας αὐτῆς, ποὺ ἔχουν ἐντοπιστεῖ καὶ ποὺ ἔχουν ἄμεση ἢ ἔμμεση (μουσικὴ-μοτιβικὴ) σχέση μετὰ τὸν Ὑμνο ἢ μέρη του, εἶναι:

Οἱ μελοποιημένες στροφές τοῦ Ὑμνου σὲ ρυθμὸ «passo doppio»,²⁴

Δύο ἐμβατήρια ἀπὸ τὸ *Libro Quinto*,

Δύο μελοποιήσεις τῶν στροφῶν 83-86 («Κ.Ε.Ι. Ν.Ε. - πηνίο 5»)²⁵ καὶ

Οἱ δύο πρῶτες στροφές τοῦ Ὑμνου *Eis* τὸ θάνατο τοῦ Λόρδ Μπαίρον.²⁶

23. Πρβλ. τὰ 2 ἐμβατήρια τοῦ *Libro Quinto*, ποὺ ἐκδίδονται στὸν ΣΤ' τόμο τοῦ «Παραρτήματος» τῆς διατριβῆς.

24. Πρόκειται γιὰ μιὰ σειρὰ μελοποιημένων στροφῶν τοῦ Ὑμνου σὲ ρυθμὸ «passo doppio», γιὰ 2 τεχνόρους, 2 μπάσους καὶ πιάνο. Τὰ μέρη αὐτὰ καταγράφονται σὲ ἓνα καὶ μοναδικὸ αὐτόγραφο χειρόγραφο, ποὺ φυλάσσεται στὰ Ἱστορικὰ Ἀρχεῖα τοῦ Μουσείου Μπενάκη (ἀρ. εἰσαγωγῆς 505, Φ. 4, τ. 3^{ος} τραγουδιῶν, σ. 423-458). Τὰ μέρη ἐκδίδονται γιὰ πρώτη φορὰ σχολιασμένα στὸν ΣΤ' τόμο τοῦ «παραρτήματος» στὸ Ζερβόπουλος-διατριβή, ὁ.π. (σ. 137-263). Σχετικὰ μὲ τὸ ρυθμὸ «passo doppio», βλ. τὴν ἐκτενέστατη ὑποσημείωση 330 στὸ Α' κεφάλαιο τοῦ κύριου τόμου, στὴν παραπάνω διατριβή.

25. Μελετήθηκε ἀπὸ φωτογραφίες ποὺ φυλάσσονται στὸ Κ.Ε.Ι.Ν.Ε. (ὁ.π.) τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, στὸ Ἀρχεῖο Μαντζάρου, πηνίο Νο 5, ἀρ. μητρώου μικροταινίας 1394. Τὸ αὐτόγραφο τοῦ συνθέτη ποὺ φωτογραφήθηκε δὲν κατέστη δυνατὸ νὰ μελετηθεῖ, καθὼς παραμένει στὴν κατοχὴ τῶν κληρονόμων τῆς Φρόσως Γκέλη (τριτέγγονης τοῦ συνθέτη), μὲ τοὺς ὁποίους δὲν κατέστη δυνατὴ ἡ ἐπικοινωνία. Ἀπὸ αὐτές, ἡ μία μελοποίηση εἶναι γραμμένη γιὰ 2 τεχνόρους, 2 μπάσους καὶ πιάνο, ἐνῶ ἡ ἄλλη εἶναι γραμμένη γιὰ 2 τεχνόρους, 2 μπάσους καὶ ἄρπα. Βλ. σχετικὰ, τὸ Β' κεφάλαιο στὸ Ζερβόπουλος-διατριβή, ὁ.π. Ἐπίσης, γιὰ τὶς διάφορες συνθετικὲς προσεγγίσεις τοῦ Μάντζαρου γιὰ τὶς ἀγαπημένες του στροφές 83-86, βλ. Κώστας Ζερβόπουλος, «“Στὴν σκιά χεροπιασμένων” [...]», ὁ.π., σ. 193-230.

26. Μελετήθηκε, ἐπίσης (γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους ποὺ ἐκτίθενται παραπάνω) ἀπὸ τὸ ἴδιο πηνίο στὸ Κ.Ε.Ι.Ν.Ε. Καὶ αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι γραμμένο γιὰ 2 τεχνόρους, 2 μπάσους καὶ πιάνο.

Σχετικὰ, τέλος, μετὰ τὴν «παραγγελία Μπότσαρη» τὰ πράγματα δὲν εἶναι ἀκόμη ἐντελῶς ξεκάθαρα, καθὼς – παρὰ τὰ σημαντικὰ ἀποτελέσματα τῆς πρωτογενοῦς ἔρευνας – δὲν γνωρίζουμε ἀκόμη γιὰ τὴν τύχη αὐτῆς τῆς παραγγελίας, ἀλλὰ οὔτε καὶ γιὰ τὴν ἀκριβῆ της μορφή (παρὰ τὶς ἐπιμονες ἔρευνές μας σὲ διάφορα κρατικὰ ἀρχεῖα, δὲν ἔχει ἐντοπιστεῖ ἔως τώρα κάποιο συγκεκριμένο ἐπισημο ἔγγραφο ἢ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἐπίσημη ἀναφορὰ ποὺ νὰ μᾶς δίνει περισσότερες καὶ συγκεκριμένες πληροφορίες σχετικὰ μετὰ τὴν «παραγγελία» αὐτή, κυρίως σὲ σχέση μετὰ τὸ εἶδος, τὸ περιεχόμενο, τοὺς ὅρους γιὰ τὴν ὁλοκλήρωσή της κ.τ.λ.).

5. Μεμονωμένα μέρη

Στὴν πορεία τῆς ἔρευνάς μας, κατὰ τὴν ὁποία μελετήθηκε ἐκτενῶς τὸ σύνολο τοῦ προσιτοῦ στὴν ἔρευνα διασωζόμενου μαντζαρικοῦ ἔργου, ἐντοπίστηκαν κάποια ἔργα, τὰ ὁποῖα ἀποδείχτηκε ὅτι σχετίζονταν μουσικὰ μετὰ τὸν Ὑμνο. Γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν ὑπῆρχαν ἀναφορές σὲ δευτερογενεῖς πηγές. Τὰ ἔργα αὐτά, ποὺ δὲν δείχνουν νὰ ἐντάσσονται σὲ κάποια συγκεκριμένη μελοποίηση, ἀλλὰ συνιστοῦν μεμονωμένες περιπτώσεις μελοποιημένων στροφῶν τοῦ Ὑμνου, χωρίζονται σὲ δύο κύριες κατηγορίες: α) σὲ ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα μελοποιοῦνται στροφές τοῦ Ὑμνου καὶ β) σὲ ἐκεῖνα στὰ ὁποῖα χρησιμοποιεῖται κοινὸ μουσικὸ (θεματικὸ) ὑλικὸ μὲ ἄλλα μέρη συγκεκριμένων μελοποιήσεων. Ὅλα τὰ μέρη αὐτά, ποὺ ἐντοπίστηκαν καὶ ἐκδόθηκαν γιὰ πρώτη φορὰ σχολιασμένα στὸν ΣΤ' τόμο τοῦ «παραρτήματος» τῆς διατριβῆς μου, εἶναι:

μελοποίηση²⁷ τῶν στροφῶν 80-86 (στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου «Νο 13»),

μελοποίηση τῶν στροφῶν 83-84 ἀπὸ τὸ χειρόγραφο «Βούλγαρη»²⁸ καὶ

27. Δύο φορές μετὰ τὴν ἴδια μουσικὴ. Τὴν πρώτη φορὰ ἀνολοκλήρωτη, ἐνῶ τὴ δεύτερη ὁλοκληρωμένη (ἡ στροφή 82 δὲν μελοποιεῖται καμμία φορὰ). Ἐξαιρετικοῦ ἐνδιαφέροντος μελοποίηση, πάλι γιὰ τὴν ἴδια διανομή (2 τεχνόροι, 2 μπάσοι, πιάνο).

28. Χειρόγραφος τόμος, ποὺ φυλάσσεται στὸ ἀρχεῖο τοῦ Στέφανου καὶ τῆς Βαλεντίνης Βούλγαρη, στὸ Γαστούρι τῆς Κέρκυρας. Στὸν τόμο – μεταξὺ πολλῶν ἄλλων – περιέχονται καὶ οἱ 9 *Canzonette Greche*, ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς ὁποῖες μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ (γραμμένη καὶ αὐτὴ γιὰ 2 τεχνόρους, 2 μπάσους καὶ πιάνο). Γιὰ περισσότερα βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὁ.π.

δύο φουγκες²⁹ από τὸ *Studio pratico di Contrapunto, Libro Primo*.

Ἔτσι, ὅλες οἱ μελοποιήσεις (ὁλόκληρες ἢ ἀπο-

σπασματικές) τοῦ Ὑμνου ἀπὸ τὸν Μάντζαρο φαίνονται συνοπτικά στὸν παρακάτω πίνακα:

Μελοποίηση	Σημαντικότερα τεκμήρια (ἔτος ἔκδοσης)	Τόμος στὸ «παράρτημα» διατριβῆς	Χρονολόγηση	Ὑπαρξη ἀναθεωρ. γραφῶν	Χαρακτηριστικά σύνθεσης
«Πρώτη»	—«Ἐκδοση Clayton» (1873)	A'	1828-1829	OXI	Κυρίως ὁμοφωνικῆς ὑφῆς. Χωρίζεται σὲ 24 μέρη.
«Ἐνδιάμεση»	Χειρόγραφα: —«Ὅθωνα», —«Γερμανικό», —«KEINE-πηνίο 7» [τὰ 2 μοναδικὰ μέρη τῆς «ἐνδιάμεσης» μελοποίησης]	B' Δὲν ἐκδίδεται ΣΤ'	(1843;)-1844 Δεκ. 1844 —μέσα 1845 10 Δεκ.1844 (ἢ ἀντιγραφῇ)	OXI	Μικτοῦ ὕφους μελοποίηση. Χωρίζεται σὲ 39 μέρη ἀπὸ «πρώτη» καὶ «πολυφωνικῆ» μελοποίηση, (χωρὶς ἀρίθμηση). Περιλαμβάνει δύο μόνο πρωτότυπα μέρη.
«Πολυφωνικῆ»	Χειρόγραφα: —«No 12», —«Ρομποτῆ», —«No 11», —«No 13», —«Δημαρχείου». —«Ἐκδοση Venturini» τέλη 1883 (A) μέσα 1884 - ἀρχὲς 1885 (B)	Δ' Γ' Γ' Γ' Ε' ΣΤ'	Αρχική: 1831, (ἀκολουθοῦν πολλαπλὲς ἀναθεωρήσεις) Τελική: 1859-1861 (-1865)	NAI	Κυρίως πολυφωνικῆς ὑφῆς. Ὑπάρχουν πολλὲς ἀναθεωρήσεις ποὺ συνιστοῦν δύο (2) (κυρίως) ἐνδιαφέρουσες γραφές (ἀρχική-τελική). Περιλαμβάνει 46 μέρη.
Μέρη, ποὺ ἀποτελοῦν τμῆμα τῆς «παραγγελίας Μπότσαρη»	—Μέρη σὲ ρυθμὸ «Passo Doppio», —Ἐμβατήρια, —Δύο μελοποιήσεις στροφῶν 83-86 [«KEINE-πηνίο 5»], —Εἰς τὸ θάνατο τοῦ Λόρδ Μπαίρον —(Ἄλλα ἔργα): Ὅσα ἔχουν ἐντοπιστεῖ δὲν ἔχουν καμία σχέση μετὰ τὸν Ὑμνο	ΣΤ'	1861	OXI	Διάφορα μέρη ἀπὸ τὸν Ὑμνο καὶ ἀπὸ ἄλλα ἔργα. Ὅσα σχετίζονται μετὰ τὸν Ὑμνο, ἐκδίδονται στὴ διατριβή.
Διάφορα (μεμονωμένα)	—Στροφές 80-86 (87ῃ ἢ 82ῃ) [τέλος χφ. «No 13»] —χφ. «Βούλγαρη» [9ῃ ἀπὸ τὶς Canzonette Greche] —2 φουγκες [Studio pratico di Contrappunto]	ΣΤ'	β' μισὸ 1830- α' μισὸ 1840 δεκαετία 1830 ca. 1826-1831 (?)	OXI	Δὲν δείχνουν ἐμφανῆ σχέση μετὰ κάποιες συγκεκριμένες μελοποιήσεις, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δύο φουγκες.

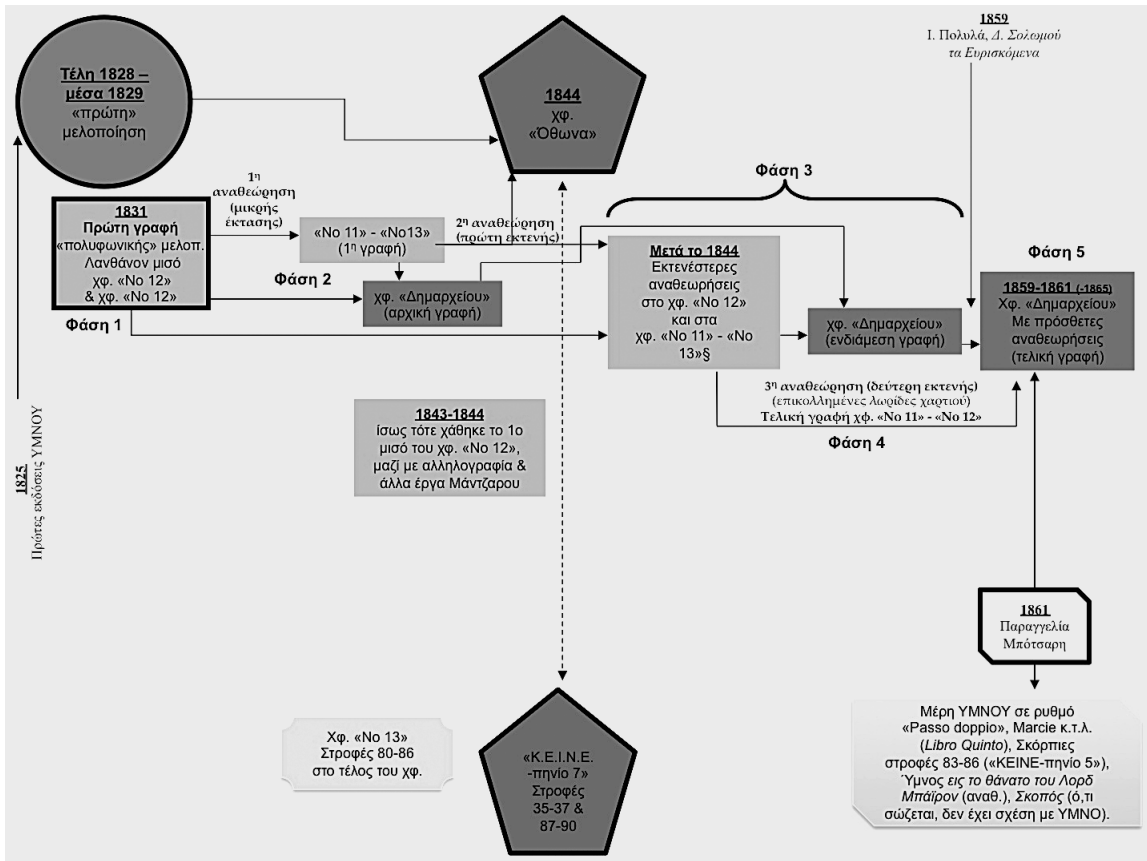
Πίνακας. Οἱ μελοποιήσεις τοῦ Ὑμνου ἀπὸ τὸ Νικόλαο Χαλικιόπουλο-Μάντζαρο.

29. Ἱστορικά Ἀρχεῖα Μουσείου Μπενάκη, ἀρ. εἰσαγωγῆς 505, Ἀρχεῖο Μάντζαρου, Φ. 7, ὑποφάκελος 28. Γιὰ

αὐτὲς βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὅ.π., ΣΤ' τ. τοῦ «παράρτηματος».

Στὸ ἀκόλουθο διάγραμμα ἀποτυπώνεται ἡ δαιδαλώδης πορεία τῶν διαφορετικῶν μελοποιήσεων τοῦ Ὑμνου καὶ τῶν ποικίλων ἀναθεωρήσεων τῆς «πολυφωνικῆς» γραφῆς. Σὲ αὐτό, τὰ ὅμοια σχήματα δείχνουν μέρη τῆς ἴδιας μελοποίησης, ἐνῶ

τὰ τονισμένα πλαίσια δείχνουν χειρόγραφα τὰ ὁποῖα μπορούμε νὰ χρονολογήσουμε μὲ ἀκρίβεια ἢ μὲ πολὺ μεγάλη ἀσφάλεια. Τὰ βέλη δείχνουν σχέσεις μεταξὺ τῶν τεκμηρίων, κατὰ τὴ φορά τῶν βελῶν.³⁰



Διάγραμμα 1. Οἱ μελοποιήσεις τοῦ Ὑμνου καὶ οἱ μεταξὺ τους σχέσεις.

Ὁ ἑλληνικὸς Ἐθνικὸς Ὑμνος Δὲν πρόκειται νὰ ἀναφερθοῦμε ἐδῶ στὶς πολλὲς καὶ μὲ ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον, γιὰ κάθε μιὰ ἀπ’ αὐτές, ἐκδόσεις τοῦ σημερινοῦ ἑλληνικοῦ ἐθνικοῦ ὕμνου, καθὼς τὸ θέμα εἶναι ἐξαιρετικὰ μεγάλο καὶ πολὺπλοκο καὶ χρῆζει ἐκτενέστερης καὶ συστηματικότερης διερεύνησης, κάτι ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὸ πλαίσιο τοῦ παρόντος ἄρθρου. Δὲν θὰ ἀναφερθοῦμε, ἐπίσης, στὶς διάφορες περιπτώσεις (ἢ προτάσεις) χρήσης διαφόρων ἄλλων συνθέσεων ὡς

«ἐπίσημων», «βασιλικῶν» ἢ «ἐθνικῶν» ὕμνων, οὔτε θὰ ἀσχοληθοῦμε στὶς διάφορες διακρίσεις καὶ μετάλλια μὲ τὰ ὁποῖα τιμήθηκε ὁ συνθέτης γιὰ τὸ ἔργο καὶ τὴν προσφορά του. Θὰ ἀναφερθοῦμε, ἀπλὰ, στὸ ἱστορικὸ πλαίσιο τῆς ἐπίσημης καθιέρωσης τοῦ σημερινοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου, παρουσιάζοντας μερικὰ νέα στοιχεῖα ποὺ ἐντοπίσαμε καὶ τὰ ὁποῖα συμπληρώνουν ἄλλα γνωστὰ στοιχεῖα, ποὺ (συγκεντρωτικὰ) εἶχαν δημοσιοποιηθεῖ καὶ ἀπὸ τὸν Κονόμο,³¹ χωρὶς νὰ

30. Γιὰ τὴν τεκμηρίωση ὅλων τῶν παραπάνω, βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὁ.π.

31. Ντίνος Κονόμος, Ὁ Νικ. Χαλικοῦπουλος Μάντζαρος καὶ ὁ ἐθνικὸς μας ὕμνος, μουσικὸ κείμενο τοῦ Ἐθνικοῦ

ἀσχοληθοῦμε μὲ τὴν παράθεση πληροφοριῶν ἀπὸ ἄλλες πηγές, ποὺ σχετίζονται μὲ διάφορες μουσικοποιητικές δημιουργίες διαφόρων συνθετῶν (καὶ ποιητῶν), ποὺ κατὰ καιροὺς εἶχαν προταθεῖ γιὰ χρῆσιν³² ἀντὶ ἐπίσημου ἐθνικοῦ ἄσματος.

Ἡ ἐπίσημη (de jure) καθιέρωση³³ τοῦ σημερινοῦ Ἑλληνικοῦ Ἑθνικοῦ Ὕμνου ἔγινε μὲ βασιλικὸ διάταγμα, ποὺ ὑπέγραψε ὁ Βασιλιάς Γεώργιος Α' στὴν Κέρκυρα, στίς 28 Ἰουνίου 1865 (δὲν ἀναφέρεται μὲ ποιό ἡμερολόγιο· προφανῶς μὲ τὸ παλαιό), ὕστερα ἀπὸ πρόταση τοῦ «ἐπὶ τῶν Ναυ-

τικῶν» ὑπουργοῦ Δημητρίου Μπουντούρη (σχετικό ἔγγραφο ἐντοπίστηκε στὴν Ὑ.Δ.Ι.Α.).³⁴ Στὸ βασιλικὸ διάταγμα ἀναφέρονται τὰ ἐξῆς:

Γεώργιος Α'
Βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων.

Προτάσει τοῦ Ἡμετέρου ἐπὶ τῶν Ναυτικῶν Ὑπουργοῦ, ἀπεφασίσαμεν καὶ διατάττομεν·

Ὁ παρὰ τοῦ ἐθνικοῦ³⁵ Μουσικοδιδασκάλου Κυρίου Μαντζάρου τονισθεὶς ὕμνος εἰς τὴν ἐλευθερίαν τοῦ αἰοδύμου ποιητοῦ Σολομοῦ, θέλει παιανίζεσθαι κατὰ πάσας τὰς ναυτικές παρατάξεις,³⁶ ἥτοι ἀνύψωσιν καὶ χαιρετισμὸν σημαίας κ.τ.λ. θεωρούμενος ὡς ἐπίσημον³⁷ ἐθνικὸν ᾄσμα.

Εἰς τὸν αὐτὸν Ὑπουργὸν ἀνατίθεται ἡ ἐκτέλεσις τοῦ παρόντος Διατάγματος.

Ἐν Κερκύρα, τὴν 18 Ἰουνίου 1865.

«υπογεγ.» Γεώργιος.

«προσυπογεγ.» Δ. Στ. Μπουντούρης.

Τὸ ἀνωτέρω βασιλικὸ διάταγμα κοινοποιήθηκε σὲ ἄλλα ὑπουργεῖα μὲ ἐγκύκλιο, ποὺ ἐκδόθηκε στὴν Ἀθήνα ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο τῶν Ἐξωτερικῶν στίς 14 Σεπτεμβρίου 1865 (ἀρ. πρωτ. 6247), ἡ ὁποία ἀναφέρει:

Ὕμνου σὲ μεταφορὰ καὶ διόρθωση Σπύρου Καψάσκη, Ἀθήνα, Ἰω. Καμπανᾶς, 1958, σ. 24-25.

32. Σημαντικὰ στοιχεῖα ἔχουν ἐντοπιστεῖ γιὰ ἀντίστοιχα ἔργα, ποὺ εἶχαν κατὰ καιροὺς προταθεῖ ἀπὸ διάφορους συνθέτες, Ἑλληνες καὶ ξένους, τὰ ὁποῖα ὅμως δὲν θὰ σχολιάσουμε ἐδῶ ἐκτενῶς. Τὸ ζήτημα αὐτὸ εὐελπιστοῦμε νὰ μᾶς ἀπασχολήσει σὲ ἄλλη ἀνακοίνωση. Θὰ πρέπει, ὅμως, νὰ σημειώσουμε πὺς ἀκόμη καὶ τὸ σολωμικὸ ποίημα δέχτηκε ἔντονες κριτικές ἀπὸ κύκλους πιστοὺς στὴ χρῆσιν τῆς ἀρχαῖζουσας γλώσσας. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὸ φαιδρὸ στιχούργημα τοῦ Ἀλέξανδρου Ρ. Ραγκαβῆ, ποὺ δημοσιεύτηκε μὲ τὰ ἀρχικά «Π. Σ.» στὸ περιοδικὸ *Ἐβδομᾶς* (Η', 1891, ἀρ. 31, σ. 1) καὶ τὸ ὁποῖο προτάθηκε γιὰ νὰ ἀντικαταστήσῃ τὸν Ἑλληνικὸ Ἑθνικὸ Ὕμνο, ποὺ – μὲ ἐπιχειρήματα γλωσσικὰ καὶ αἰσθητικὰ – κρίνονταν ὡς «ἀκατάλληλος» καὶ «χυδαῖος». Ἡ πρόταση τοῦ Ραγκαβῆ, ἦταν ἡ ἐξῆς:

Εἰς ἀκτὰς κοιλάδας ὄρη
πνεῦμα φέρεται ζωῆς
καὶ ἀστράπτει πάλαι δόρυ
ἡ ἀρχαία ἡρώς.
Τῶν Ἑλλήνων, ἀναξ, χαῖρε
στέμμα ἔχων παμφαές,
εἰς εὐδαῖμον μέλλον φέρε
τὸν λαόν σου κι εὐλεές.

Βλ. σχετικὰ Γιώργος Βαλέτας, «Ὁ Σολωμὸς καὶ ἡ νεοελληνικὴ κριτική. Μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση τῶν Σολωμικῶν μελετῶν», *Νέα Ἑστία* (τεῦχος ἀφιερωμένο στὸ Διονύσιο Σολωμό), Χριστούγεννα 1978, Βιβλιοπωλεῖο τῆς «Ἑστίας», σ. 151-212:187. Γιὰ ἄλλες ἀντίστοιχες προτάσεις, βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὁ.π., κεφάλαιο Α', ὑπόσημ. 7.

33. Γιὰ τὴν ἀνεπίσημη καὶ de facto καθιέρωση – τουλάχιστον ἀπὸ τὸ 1842, στὴν Κέρκυρα – τοῦ σολωμικοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἑλευθερίαν ὡς «Ἑλληνικοῦ ὕμνου» (προφανέστατα, στὴν ἐκδοχὴ τοῦ πρώτου ἀπὸ τὰ 24 μέρη τῆς «πρώτης» μαντζαρκῆς μελοποίησης), καθὼς καὶ γιὰ τὴ χρῆσιν τοῦ ὕμνου *Εἰς τὸ θάνατο τοῦ Λόρδ Μπαίρον* ὡς ἀντίστοιχου γιὰ τὰ Ἴονια Νησιά, καθὼς καὶ γιὰ τὴ χρῆσιν ἄλλων «πατριωτικῶν» ἄσμάτων, βλ. τίς σημαντικὲς μελέτες τοῦ Κώστα Καρδάμη, ποὺ ἀναφέρονται καὶ στὴν ὑπόσημ. 7, καὶ ἐιδικότερα τὸ «Κέρκυρα, Θέατρο San Giacomo, 4 Ἀπριλίου 1848 [...]», ὁ.π., σ. 10-15.

34. Βλ. καὶ Κονόμος, ὁ.π., σελ. 24-25. Τὸ ἔγγραφο ἐντοπίστηκε στὴν Ὑπηρεσία Διπλωματικοῦ καὶ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου (Ὑ.Δ.Ι.Α.) τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν, στὸν φάκελο 1865 ἀὰκ Δ-ΣΤ, ὑποφάκελο «1865 ἀὰκ, ε,α-γ». Κοινοποιεῖται «ἐν ὀπισθογράφῳ», στὸ μὲ ἀρ. πρωτ. 6247/14-9-1965 ἔγγραφο, τὸ ὁποῖο ἐντοπίστηκε στὸν ἴδιο φάκελο.

35. Ἀξίζει, ἐδῶ, νὰ παρατηρηθεῖ ὅτι ὁ Μάντζαρος στὸ Βασιλικὸ Διάταγμα χαρακτηρίζεται ὡς «ἐθνικὸς Μουσικοδιδάσκαλος» καὶ ὁ Σολωμὸς ὡς «ποιητής», ἐνῶ στὴν ἐγκύκλιο, ὁ Μάντζαρος χαρακτηρίζεται ἀπλὰ ὡς «Μουσικοδιδάσκαλος» καὶ ὁ Σολωμὸς ὡς «ἐθνικὸς ποιητής».

36. Ἀφοῦ ἔγινε μὲ πρόταση τοῦ Ὑπουργοῦ Ναυτικῶν. Ὡστόσο, ἡ χρῆσιν τοῦ ὕμνου δὲν περιορίστηκε μόνο σὲ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τίς παρατάξεις, ἀλλὰ ἡ χρῆσιν του γενικεύτηκε.

37. Ἀπὸ τὸν τρόπο σύνταξης τοῦ διατάγματος θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἀναγνώσει ὅτι ὁ ὕμνος καθιερώθηκε (ἀρχικά, τουλάχιστον) ὡς ἓνα ἀκόμη ἀπὸ τὰ διάφορα σὲ χρῆσιν ἔως τότε καὶ ὅχι ὡς τὸ μοναδικὸ (πλέον) καὶ «ἐπίσημον ἐθνικὸν ᾄσμα».

Υπουργεῖον Ἐν Ἀθήναις, τὴν 14 Σεπτεμβρίου
1865.

ἐπὶ τῶν
Ἐξωτερικῶν
ἀριθ. πρ. 6247

Πρὸς τὸν ἐν [κενὸ, γιὰ συμπλήρωση τοῦ παραλή-
πτῃ]

τῆς Αὐτοῦ Μεγαλειότητος

Κοινοποιούμεν ὑμῖν, ἐν ὀπισθογράφῳ, τὸ ἀπὸ 28
Ἰουνίου Βασιλικὸν Διάταγμα, ἐκδοθὲν ἐν Κερκύρᾳ,
προτάσει τοῦ ἐπὶ τῶν Ναυτικῶν Ὑπουργοῦ, δι' οὗ
ὀρίζεται ὡς ἐπίσημον ἐθνικὸν ᾄσμα καθ' ὅλας τὰς
τελετὰς καὶ παρατάξεις τοῦ Βασιλικοῦ Ναυτικοῦ ὁ
παρὰ τοῦ Μουσικοδιδασκάλου Κ. Μαντζάρου τονι-
σθεὶς ὕμνος εἰς τὴν ἐλευθερίαν τοῦ αἰοιδίμου ἐθνικοῦ
ποιοῦτοῦ Σολωμοῦ.

Τοῦτο ἐθεωρήσαμεν ἐπ' ἀνάγκης νὰ φέρωμεν εἰς
γνώσιν ὑμῶν, ἵνα δύνασθε νὰ δίδητε περὶ τοῦ ἀντι-
κειμένου τούτου πληροφορίας,³⁸ ὡςάκις οἱ Κυβερ-
νῆται ξένων πλοίων ἢ ἄλλαι Ἀρχαὶ ζητήσωσιν ὑμῖν
τοιαύτας.

Ὁ Ὑπουργός.

Δ. Στ. Μπουντούρης

Στὸ παραπάνω βασιλικὸ διάταγμα, τὸ ὁποῖο ἀπο-
τελεῖ καὶ τὴ μοναδική³⁹ ἐπίσημη νομοθετικὴ πράξις
καθιέρωσης⁴⁰ τοῦ σημερινοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ

Ὑμνου, δὲν καθορίζεται ποιὲς στροφές⁴¹ τοῦ Ὑμνου
ὀρίζονται ὡς ἐπίσημος Ἑλληνικὸς Ἐθνικὸς Ὑμνος,

νὰ τῆς σύνθεσης τῆς «πρώτης» μελοποίησης ἀπὸ τὸν
Μάντζαρο, ὅπως μαρτυροῦν πλῆθος δευτερογενῶν
πηγῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πρόσφατα στοιχεῖα ποὺ ἔφερε στὸ
φῶς ὁ Κώστας Καρδάμης (βλ. παραπάνω, ὑπόσημ. 33),
παλαιότεροι μελετητὲς εἶχαν ἐπισημάνει ἀντίστοιχα
στοιχεῖα. Βλ. ἐνδεικτικὰ, Σπύρος Παπαγεώργιος, *Τὰ
κατὰ τὴν Φιλαρμονικὴν Ἑταιρίαν ἀπὸ τῆς συστάσεως μέ-
χρι τῆς σήμερον, 1840-1890*, Ἐν Ἀθήναις, Ἀνέστης Κων-
σταντινίδης, 1890, σ. 25. Παρόμοιες ἀναφορὲς ὑπάρχουν
πολλές. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ὅμως, παρουσιάζει μιὰ ἢ
ὁποία δὲν ἀπέχει πολὺ χρονολογικὰ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς
de jure καθιέρωσης τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου.
Συγκεκριμένα, στὸ βιβλίον τοῦ Χιώτη (*Ἱστορία τοῦ Ἰο-
νίου Κράτους ἀπὸ συστάσεως αὐτοῦ μέχρις ἐνώσεως*, ἔτη
1815-1864, τ. Β', ὁ.π., σ. 646), περιγράφονται οἱ ἐκδηλώ-
σεις ὑπὲρ τῆς ἐνώσεως τῆς Ἑπτανήσου μετὰ τὴν Ἑλλά-
δα, ποὺ ἔλαβαν χώρα στὴ Ζάκυνθο στίς 4 Ὀκτωβρίου
1863 καὶ στὸ ὁποῖο ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς (οἱ ἐπισημάνσεις
δικές μου): «Ἐπιδείξεις ὑπὲρ τῆς ἐνώσεως ἐγένοντο καθ'
ὅλας τὰς νήσους, καὶ ἡ διορισθεῖσα πανήγυρις λαμπρῶς
ἐτετέλεστο ἐν Ζακύνθῳ. Τὰς 4 Ὀκτωβρίου ἡ πόλις ἀπα-
σα ἐστολίσθη παναγυρικῶς [sic]. Ὅλοι αἱ οἰκίαι ἀνε-
ξαιρέτως ἐσημαιοστολίσθησαν, καὶ εἰς τὰ παράθυρα
ἐκείνων, ὅσων ἐκ τῶν ὁδῶν ἐμελλε νὰ διαβῇ ἡ πομπή,
ἐκρέμαντο στέφανοι καὶ ἐστρώθησαν τάπητες. Ἡ συνο-
δεία ἐκίνησεν ἐκ τοῦ ἐπαρχείου. Προπορεύοντο εἴκοσι νέ-
οι εὐπρεπῶς ἐνδεδυμένοι. Τούτοις παρείποντο ἕτεροι πέν-
τε, ἔχοντες τὴν Ἑλληνικὴν σημαίαν ἐν τῷ μέσῳ τῶν
σημαίων τῶν τριῶν προστατίδων Δυνάμεων. Ἀκολού-
θως ἤρχετο ἡ ἀστυχὴ [sic] μουσικὴ παιανίζουσα τὸν
Ἐθνικὸν ὕμνον. Εἶτα ἐφέρετο ἡ εἰκὼν τοῦ Βασιλέως Γεωρ-
γίου κρατομένη ὑπὸ τοῦ πρεσβυτέρου τῶν δημοτικῶν
συμβούλων, καὶ ἑκατέρωθεν αὐτοῦ δύο νεώτεροι δημο-
τικοὶ σύμβουλοι φέροντες Ἑλληνικὰς σημαίας». Ἀπὸ τὴν
περιγραφὴ τῶν παραπάνω, θεωροῦμε ἀπίθανο ἢ
«ἀστυχὴ μουσικὴ» νὰ παιανίζε διαφορετικὸ «Ἐθνικὸν
ὕμνον» ἀπὸ τὸν σημερινόν, ποὺ καθιερώθηκε μετὰ βασι-
λικὸν διάταγμα στίς 28 Ἰουνίου 1865.

41. Ἐχουν ἐντοπιστεῖ ἀρκετὲς ἐκδόσεις, σὲ διάφορα βιβλία,
περιοδικὰ κ.τ.λ., μετὰ τὸν Ἑλληνικὸ Ἐθνικὸ Ὑμνο
(γραμμμένο σὲ διαφορετικὰς τονικότητες) νὰ περιλαμ-
βάνει τίς 4 ἀντὶ τίς 2 πρῶτες στροφές, ἐνῶ στὸ πρῶτο
μέρος τῆς «πρώτης» μελοποίησης, ἀπὸ τὴν ὁποία
προέρχεται ὁ ἐθνικὸς μας ὕμνος, μελοποιοῦνται οἱ 8
πρῶτες στροφές τοῦ σολωμικοῦ ποιήματος. Ἐνδεικτι-
κά, στὴ Βιβλιοθήκῃ τοῦ Πολεμικοῦ Μουσείου
Ἀθηνῶν ἐντοπίστηκε ἕνας πανόδετος τόμος μετὰ στρα-
τιωτικὰ τραγοῦδια (*Στρατιωτικὰ ᾄσματα*, Ἀθήνα, ἐκδ.
Ὑπουργείου Στρατιωτικῶν, Γενικὸ Ἐπιτελεῖο Στρα-
τιωτικῶν, 1937), ὅπου στίς σελίδες 1-2 περιλαμβάνεται ὁ
«Ὑμνος εἰς τὴν Ἑλευθερίαν», μετὰ τὴ γνωστὴ μουσικὴ
τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου πάνω στὸ ποιητικὸ
κείμενο τῶν στροφῶν 1-4 (προφανῶς, ὁ τελευταῖος θὰ

38. Ἀπὸ τὴ φράση αὐτὴ φαίνεται ξεκάθαρα ὅτι ἕως τότε
δὲν ὑπῆρχε ἐπίσημος ἑλληνικὸς Ἐθνικὸς Ὑμνος.

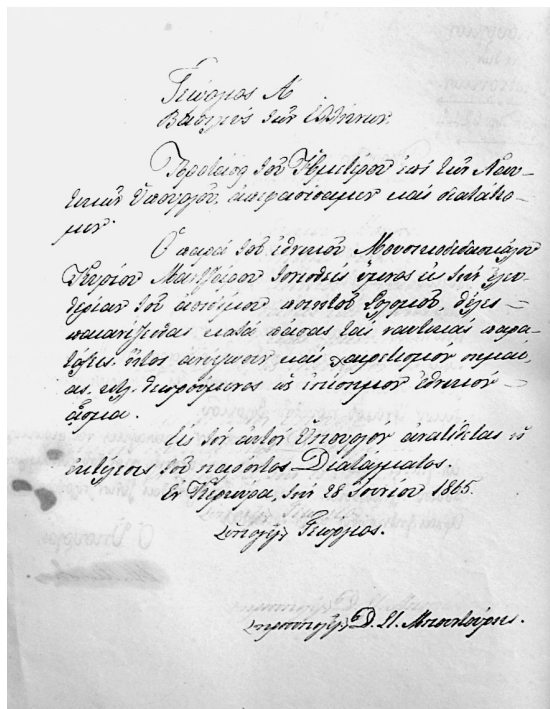
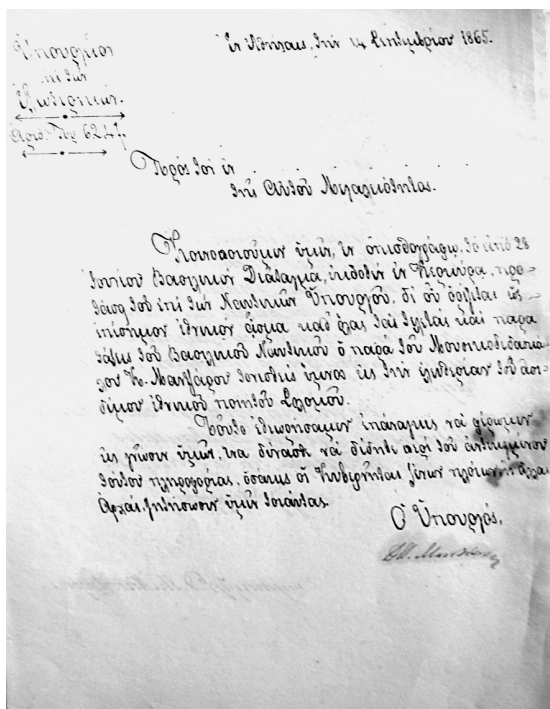
39. Παρὰ τίς ἐπίπονες καὶ ἐπίμονες προσπάθειές μου νὰ
ἐντοπίσω κάποια νομοθετικὴ πράξις στὴν Ἐφημερίδα τῆς
Κυβερνήσεως τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος, τίποτε σχετικὸ
δὲν βρέθηκε. Τὸ ἴδιο ἀναφέρει καὶ ὁ Λαγανάς (Γεώργιος
Λαγανάς, «Ὁ “Ὑμνος εἰς τὴν Ἑλευθερίαν”». Ἡ μου-
σικὴ τοῦ στίχου»: Ἐπίμετρο στὸ Διονύσιος Σολωμός,
Ὑμνος εἰς τὴν Ἑλευθερίαν μελοποιηθεὶς μὲν ὑπὸ τοῦ
Ἰππότου Νικολάου Χ. Μαντζάρου, ἐν Λονδίνῳ 1873, Ἀθή-
να, «Ἐκδόσεις τοῦ Φοίνικα» – Ἐργαστήριον Βιβλιοδε-
σιῶν Μπάμπη Λέγγα, 2002, σ. 149-169:167): «Διατηρώ-
ντας τὴν ἐπιφύλαξιν γιὰ ἐνδεχόμενον σφάλμα μου, ἐκφρά-
ζω τὴν ἀποψιν, ὅτι, ἴσως γιὰ τὸν ἑλληνικὸ Ἐθνικὸ
Ὑμνο δὲν ἔχει ἀκόμη ὑπάρξει σαφὴς καὶ κατηγορημα-
τικὴ νομικὴ ρύθμιση εἴτε μετὰ βασιλικόν, εἴτε μετὰ προεδρικόν
διάταγμα, ἀλλὰ ἔχει ἐπικρατήσῃ, de facto, ὡς Ἐθνικὸς
Ὑμνος στὴ συνείδησιν σύμπαντος τοῦ Ἑλληνισμοῦ». Ὡστόσο,
θεωρῶ ὅτι τὸ παραπάνω βασιλικὸν διάταγμα εἶναι ἱκανὸν
γιὰ νὰ νομιμοποιήσῃ (de jure) τὴν καθιέρωση τοῦ σημερινοῦ
Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου.

40. Ἀνεπίσημα (de facto) ὁ σημερινὸς Ἑλληνικὸς Ἐθνικὸς
Ὑμνος φαίνεται νὰ εἶχε καθιερωθεῖ ἀπὸ τὰ πρῶτα χρό-

οὔτε, βεβαίως, μὲ ποιά μουσική⁴² αὐτὸς θὰ ἐκτελεῖται.

Ἐπίσης, ὀρίζεται (ἀρχικά, τουλάχιστον) ὡς «ἐπίσημον ἔθνικὸν ᾄσμα» γιὰ ὅλες τὶς ναυτικές παρατάξεις καὶ ὄχι γιὰ ὅποιαδήποτε ἄλλη ἐπίσημη ἐκδήλωση. Ὅσο γιὰ τὴ μουσική του, εἶναι προφανές ὅτι ἀναφέρεται στὴ σημερινή (ποὺ προέρχεται – μὲ τροποποιήσεις καὶ ἀπλουστεύσεις – ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς «πρώτης» μελοποίησης), ὡστόσο ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ δεῖ κανεὶς τὴν ἱστορικὴ πορεία καθιέρωσης καὶ ὀριστικῆς διαμόρφωσης

τῆς μουσικῆς αὐτῆς, ἔτσι ὅπως αὐτὴ ἐκτελεῖται σήμερα. Δυστυχῶς, ἡ συγκέντρωση παλαιότερων ἐκδοχῶν τῆς μουσικῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου καὶ ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῶν ἐκδοχῶν αὐτῶν δὲν μπόρεσε νὰ γίνῃ σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμὸ (καὶ δὲν ἐντάσσεται στὸ πλαίσιο τοῦ παρόντος ἀρθροῦ). Ἐντοπίστηκαν, ὡστόσο, κάποια σημαντικὰ δείγματά της,⁴³ καθὼς καὶ ἓνα ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον σημεῖωμα τοῦ Μοτσενίγου,⁴⁴ τὸ ὁποῖο παραθέτουμε ἐδῶ ὁλόκληρο:



Ἡ ἐγκύκλιος κοινοποίησης (ἀριστερὰ) τοῦ βασιλικοῦ διατάγματος τῆς 28^{ης} Ἰουνίου 1865 (δεξιὰ), περὶ τῆς καθιέρωσης τοῦ Ὑμνου ὡς «Ἐπίσημου Ἐθνικοῦ Ἀσματος». ΥΠ.Ε.Ε. / Υ.Δ.Ι.Α.

Περὶ τοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου

Στὰ 1955, ὁ Ταγματάρχης Διοικητῆς τῆς Μουσικῆς Φρουρᾶς Ἀθηνῶν, Μαργαρίτης Καστέλλης υπέβαλλε πρὸς τὸ Γεν. Ἐπιτελεῖον Στρατοῦ μέσω τῆς Α.Σ.Δ.Α.Ν. μίαν ἀναφορὰν ἱεραρχικῶς καὶ ζητοῦσε

τὴν ἐκτύπωση τοῦ Ἐθνικοῦ μας Ὑμνου διὰ στρατιωτικὴν Ὀρχήστραν Πνευστῶν (Παρτιτούρα ἀρχιμουσικοῦ καὶ 64 μέρη τῶν ἐκτελεστῶν), δεδομένου ὅτι ὡς ἔχεται ὁ «Ὑμνος» τοὺς ἐζητεῖτο ἀπὸ τὰ ξένα κράτη, ἀπεστέλλετο χειρόγραφος καὶ μὲ ἐνοργάνω-

ἐνέχει θέση Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου στὸ παραπάνω βιβλίον, ἀφοῦ περιλαμβάνεται σὲ ἐκδόση τοῦ Γ.Ε.Σ., ἐποχῆς μεταξικοῦ καθεστώτος, μὲ «στρατιωτικὰ ᾄσματα», διαφορετικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ καταγράφει τὴ μουσική αὐτὴ γιὰ τὶς 8 πρῶτες στροφές, ὅπως γίνεταί στὴν «πρώτη» μελοποίησης).

42. Εἶναι προφανές, ἀλλὰ ὄχι σαφές, ὅτι ἀναφέρεται στὴ μουσική τοῦ πρώτου μέρους τῆς «πρώτης» μελοποίησης.

43. Βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὁ.π., Α' κεφάλαιο ὑποσημ. 74 (τρίτο τεκμήριο), 254, 424, καθὼς καὶ τὸ ὑποκεφάλαιο Α.2.4, παράγραφος 7. Πολλές πληροφορίες χρωστῶ στὸν ἀγαπητὸ Γιώργο Κωστάντζο, τὸν ὁποῖο ἐπιθυμῶ νὰ εὐχαριστήσω γιὰ ἀκόμη μιὰ φορά.

44. Βλ. Ζερβόπουλος-διατριβή, ὁ.π., ὑποκεφάλαιο Α.2.4, παράγραφος 7. Τὸ τεκμήριο ἐντοπίστηκε στὸ Μοτσενίγειο Ἀρχεῖο ποὺ φυλάσσεται στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη (Ε.Β.Ε./Μ.Α., φ. 640, τεκμήριο 640ΠΙ/16).

σιν, κατά τὸ πλεῖστον ἐμπειρικὴν, τοῦ πρώτου τυχόντος ἀρχιμουσικοῦ. Ἡ ἀναφορὰ αὐτή, μετὰ πολλὰς περιπετείας, ἐδέησε νὰ λάβῃ σάρκα καὶ ὅστά, τὸ φθινόπωρον τοῦ 1956, ὅποτε ἤρχισεν ἡ ἐκτύπωσις τοῦ «Ἐθνικοῦ Ὑμνου» γιὰ Ὁρχήστρα Πνευστῶν, ἡ ὁποία ὁλοκληρώθηκε στὰ τέλη τοῦ 1957.

Ὅταν ἦλθε στὴν Ἑλλάδα ἡ Συμφωνικὴ Ὁρχήστρα τῆς 7^{ης} Ἀμερικανικῆς Στρατιᾶς – ἡ ὁποία ἔδωσε συναυλίες στὴν Ἀθήνα, Πειραιὰ καὶ Θεσ/νίκην – ἐζήτησε τὸν Ἐθνικὸν μας Ὑμνον γιὰ νὰ τὸν παίξῃ, ἀπὸ τὴν Κρατικὴν Ὁρχήστραν Ἀθηνῶν (Διευθυντὴς ὁ Φιλοκτῆτης Οἰκονομίδης). Ὅπως εἶναι γνωστὸν ὁ «Ὑμνος» δὲν ὑπάρχει γιὰ συμφωνικὴ ὀρχήστρα, ὡσὰν δὲ παίζεται ἀπὸ τὴν Κ.Ο.Α. (ἡ τὴν Ὁρχήστρα τῆς Ε.Λ.Σ.) παίζεται ἀπὸ μνήμης καὶ κατὰ τρόπον ποὺ δὲν τιμᾷ τὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Κ.Ο.Α. καὶ Ε.Λ.Σ. κ.τ.λ.

Στὴν περίπτωσιν τῆς Ὁρχήστρας τῆς 7^{ης} Ἀμερικανικῆς Στρατιᾶς, ἡναγκάσθη τελικῶς ὁ Καστέλλης, νὰ κάμῃ ἐν βίᾳ (ἐντὸς τριῶν ὥρῶν) Ἐνορχήστρωσιν τοῦ Ὑμνου, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποίησεν ἡ ἀνωτέρω Ὁρχήστρα, καὶ τὴν ὁποίαν παρέλαβεν μεθ' αὐτῆς. (Παρτιτούρα καὶ πάρτες).

Βλέπουμε, λοιπόν, ὅτι ὁ Ἑλληνικὸς Ἐθνικὸς Ὑμνος καθιερώθηκε ἀρχικὰ de facto στὴν Κέρκυρα καὶ στὰ ὑπόλοιπα Ἑπτάνησα, καὶ ἐν συνεχείᾳ καθιερώθηκε καὶ de jure μὲ τὸ βασιλικὸ διάταγμα

τῆς 28^{ης} Ἰουνίου 1865, χωρὶς νὰ ὑπάρχει μὲ σαφὴν νειὰ μία καὶ μοναδική, αὐθεντικὴ, συγκεκριμένη, ἐπίσημα καθιερωμένη καὶ ἀναλλοίωτη στὸ χρόνον ἐκδοχὴ τοῦ (εἰδικὰ ὅσον ἀφορᾷ τὸ μουσικὸ μέρος, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ τὸν ἀριθμὸ τῶν στροφῶν: 8, 4 ἢ 2).

Μέχρι σήμερα, ἡ πλέον ἐπίσημη⁴⁵ ἐκδοχὴ (ἐπεξεργασία) τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐθνικοῦ Ὑμνου, ποὺ (θα ἔπρεπε νὰ) ἐκτελεῖται πλέον ἀπὸ τὶς διάφορες Στρατιωτικὲς (δηλ. ὑπαγόμενες στὸ Ἑλληνικὸ Ὑπουργεῖο Ἐθνικῆς Ἀμυνας) μπάντες, εἶναι αὐτὴ τοῦ τ. Ταγματάρχου Στρατιωτικῆς Μουσικῆς (Διοικητῆ τῆς Μουσικῆς, Φρουρᾶς Ἀθηνῶν), Μαργαρίτη Καστέλλου,⁴⁶ τῆς ὁποίας ἡ ἐκτύπωση, σύμφωνα μὲ τὸ παραπάνω ιδιόχειρο σημεῖωμα τοῦ Μοτσενίγου, ὁλοκληρώθηκε στὰ τέλη τοῦ 1957 ἀπὸ τὸ Γενικὸ Ἐπιτελεῖο Στρατοῦ, (Διεύθυνση Στρατιωτικῆς Μουσικῆς). Ὡς ἐκ τούτου, ὁ κατὰ καιροὺς ἐκτελούμενος Ἑλληνικὸς Ἐθνικὸς Ὑμνος, ἐρμηνεύεται σὲ διάφορες μεταγραφές καὶ ἐπεξεργασίες (διαφόρων μουσικῶν), ποὺ δὲν ἔχουν γίνῃ ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸ συνθέτη. Βεβαίως, παραμένει πλέον προσιτὴ σὲ χρῆσιν καὶ ἡ κριτικὴ ἔκδοσις ὁλόκληρου τοῦ ἔργου, ὅπως αὐτὴ ἔχει ἐκδοθεῖ στὴ διατριβὴ τοῦ ὑπογράφοντος.

ΚΩΣΤΑΣ ΖΕΡΒΟΠΟΥΛΟΣ

45. Ἐχοντας ἐκδοθεῖ ἀπὸ ἐπίσημη ἐλληνικὴ Ἀρχή, συγκεκριμένα, ἀπὸ τὸ Γενικὸ Ἐπιτελεῖο Στρατοῦ (Διεύθυνση Στρατιωτικῆς Μουσικῆς).

46. Σύμφωνα μὲ τὴν ἱστοσελίδα τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Α.Π.Θ. (www.auth.gr/mus), στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Τμήματος ἔχει δωρηθεῖ ἡ μουσικὴ βιβλιοθήκη τοῦ Καστέλλου.

Σύμφωνα μὲ τὸν βιβλιοθηκονόμον τοῦ Τμήματος, κ. Ἀρμ Μπασμαδέλη, δὲν ὑπάρχει στὸν κατάλογον τῆς συλλογῆς αὐτῆς κάποιο χειρόγραφο ποὺ νὰ σχετίζεται μὲ τὸν Ὑμνον, οὔτε καὶ κάποιο ἄλλο αὐτόγραφο τοῦ Μάντζαρου. Αὐτὸ ἐπιβεβαιώσαμε καὶ ἐμεῖς μετὰ ἀπὸ ἐπίσκεψιν καὶ ἔρευνα στὴ βιβλιοθήκην τοῦ παραπάνω Τ.Μ.Σ., στὸ ὁποῖο εἴχαμε τὴν τύχην νὰ φοιτήσουμε.



«Μιά συναυλία τοῦ Καλομοίρη στὴν Κέρκυρα δὲν εἶναι γεγονὸς τυχαῖο»:

Σύντομη ἀναφορὰ σὲ μιὰ ἄγνωστη ἐμφάνιση τοῦ Μανώλη Καλομοίρη στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Κέρκυρας

Τὸ δεύτερο μισὸ τῆς δεκαετίας τοῦ '30 ἡ μόνη ἐφημερίδα ποὺ κυκλοφοροῦσε τακτικὰ στὴν Κέρκυρα, καὶ ποὺ ἀσχολοῦνταν συστηματικὰ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ κίνηση στὸ νησί, ἦταν τὸ *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* (ἐκδότης: Ζαφειρόπουλος). Εἶναι εὐλογο, λοιπόν, ὅτι ἡ ἐφημερίδα αὐτὴ ἀποτελεῖ σημαντικὴ πηγή, ἀπὸ τὴν ὁποία μπορεῖ νὰ ἀντλήσει κανεὶς πληροφορίες περὶ τὴν μουσικὴ δραστηριότητα ποὺ δὲν συναντῶνται ἄλλοῦ. Μία ἀπὸ αὐτὲς ἀφορᾷ μιὰ συναυλία τοῦ Μανώλη Καλομοίρη στὴν Κέρκυρα, τὸν Μάρτιο τοῦ 1938.

Τὴν περίοδο ἐκείνη, ἡ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ, ἡ ὁποία ἦταν ὑπεύθυνη γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου τῆς Κέρκυρας, εἶχε καθιερώσει τὸν θεσμὸ τῶν «λαϊκῶν/δημοτικῶν συναυλιῶν» μὲ σκοπὸ νὰ προσφέρονται στὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ ποιοτικὲς μουσικὲς ἐκδηλώσεις κατὰ τὴ χειμερινὴ περίοδο. Πιὸ συγκεκριμένα, τὸ 1937 ἡ Ἐπιτροπὴ ἔλαβε ἐξουσιοδότηση ἀπὸ τὸν Δήμο γιὰ τὴν ὁργάνωση μιᾶς σειρᾶς δημοτικῶν συναυλιῶν ἀνά περίοδο, μὲ χαμηλὸ ἀντίτιμο εἰσιτηρίου, ὥστε νὰ «συμμετάσχη ὅσον τὸ δυνατὸν μεγαλύτερος ἀριθμὸς συμπολιτῶν μας ἐκ τῶν ἀπορωτέρων τάξεων καὶ ἰδιαιτέρως τῶν ἐργατῶν», ὅπως σχολίαζε ὁ κερκυραϊκὸς Τύπος.¹

Στὸ πλαίσιο αὐτό, γιὰ τὴν 2^η Λαϊκὴ Συναυλία τῆς περιόδου 1937-1938, ἡ ὁποία προγραμματίστηκε γιὰ τὴν Τετάρτη 23 Μαρτίου 1938, προσε- κλήθη ὁ μουσουργὸς Μανώλης Καλομοίρης ἀπὸ κοινού μὲ τὴν ὑψίφωνο Μαρίκα Καλφοπούλου.² Ἡ ἐφημερίδα *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* ὑποδέχθηκε ἰδι-

1. Κώστας Δαφνής, «Αἱ προσπάθειαι τοῦ Δήμου διὰ τὴν συνέχισιν τῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως τῆς νήσου μας», *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* 219 (25.9.1937), σ.1

2. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἡ Μαρίκα Καλφοπούλου (1899-1976) ἐμφανιζόταν στὰ «Concerts Colonne» τοῦ Παρισιῦ (βλ. παραπομπὴ στὴν ὑποσ. 3 ὡς πηγὴ τῆς συγκεκριμένης πληροφορίας). Εἶχε μιὰ σπουδαία καριέρα ὡς σολίστ στὴν Ἑλλάδα καὶ στὸ ἐξωτερικό, ὅπως ἐπίσης καὶ σημαντικὸ διδακτικὸ ἔργο. Διετέλεσε καθηγήτρια φωνητικῆς στὸ Ἑλληνικὸ Ὡδεῖο, στὸ Ἑθνικὸ Ὡδεῖο καὶ στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν, μὲ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς Ἑλληνες μονωδοὺς τοῦ β' μισοῦ τοῦ 20^{οῦ} αἰῶνα νὰ μαθητεύουν δί- πλα της. Διετέλεσε ἐπίσης καθηγήτρια στὴ Μουσικὴ Ἀκαδημία «Mozarteum» τοῦ Salzburg. Μὲ τὸν Καλομοίρη εἶχε συνεργαστεῖ πολλὰ φορές, ἔχοντας διατελέσει καὶ πρωταγωνίστρια στὴν ὅπερα *Δαχτυλίδι τῆς μάνας* (1928, 1931), μὲ τὸν μουσουργὸ νὰ τῆς ἀφιερώνει τὸ τραγούδι του *Λήθη*, σὲ στίχους Λορέντζου Μαβίλη (ἡ ἀφιέρωση ἀνα- γράφεται στὴν ἔντυπη παρτιτούρα τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις Γαϊτάνος, Ἀθήνα 1936). Γιὰ τὴν Μαρίκα Καλφοπούλου, βλ. Τάκης Καλογερόπουλος, «Καλφοπούλου

αίτερα θερμά τὸ γεγονὸς αὐτό, καὶ στὸ φύλλο τῆς 19^{ης} Μαρτίου δημοσίευσε ἐνθουσιῶδες ἄρθρο μὲ τίτλο «Ἐνα καλλιτεχνικὸν γεγονὸς διὰ τὴν πόλιν μας». Σὲ αὐτὸ γινόταν ἀναφορὰ στὴ καταξίωση τοῦ Καλομοίρη στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ ἐξωτερικό, μὲ ιδιαίτερη μνεῖα σὲ ἐπαινετικές κριτικές ποὺ εἶχαν γραφεῖ γιὰ ἐκεῖνον στὸν Τύπο τοῦ Παρισιοῦ. Ἐπίσης, ἀναδημοσιεύτηκαν ἀποσπάσματα ἄρθρου τῆς μουσικοκριτικοῦ Σοφίας Σπανοῦδῃ μὲ τίτλο «Ἡ σύγχρονη Ἑλληνικὴ Μουσικὴ – Ὁ Καλομοίρης», ποὺ εἶχε πρωτοδημοσιευτεῖ στὴν ἐφημερίδα *Πρωτὰ* στὶς 12 Ἰουνίου 1931. Τὸ ἄρθρο τοῦ *Κερκυραϊκοῦ Βήματος* ὁλοκληρωνόταν μὲ τὴν ἐξῆς, ἐμμέσως προτρεπτικὴ πρὸς τὸ κοινό, φράση: «[...] παρέχεται ἡ εὐκαιρία εἰς τὸ κοινὸν τῆς Πόλεώς μας νὰ δείξῃ, ὅτι δὲν ἐλθισμόνησε τὰς παραδόσεις τοῦ πρὸς τὴν καλὴν μουσικὴν, καὶ ὡς ἐκ τούτου δὲν ἀμφιβάλλομεν ὅτι ἀθρόα ἡ *Κερκυραϊκὴ φιλόμουσος Κοινωνία* θὰ προστρέξῃ εἰς τὴν ὄντως ἐξαιρετικὴν αὐτὴν ἐσπερίδα».³ Σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ἴδιου φύλλου ἡ ἐφημερίδα ἐνημέρωνε τὸ κοινὸ ὅτι «ὅλα τὰ θεωρεῖα καὶ τὸ πλεῖστον τῆς πλατείας κατελήφθησαν ἥδη διὰ τὴν *Συναυλίαν* τοῦ κ. Καλομοίρη τῆς ἐρχομένης Τετάρτης», γιὰ νὰ ἐπισημάνει ἀμέσως μετὰ πῶς «ὁ κ. Καλομοίρης συνδέεται μὲ τὴν *Κέρκυραν* στενωῶς, ἀφοῦ ἡ σύζυγός του⁴ εἶναι *Κερκυραία*».⁵

Τὸ πρόγραμμα τῆς συναυλίας διαμορφώθηκε ὡς ἐξῆς:

Στὸ πρῶτο μέρος ἡ Καλφοπούλου τραγούδησε, μὲ τὴ συνοδεία τοῦ Καλομοίρη στὸ πιάνο, τὴν ἐκδοχὴ γιὰ φωνὴ καὶ πιάνο «*Ridente la calma*», KV152 τοῦ Wolfgang Amadeus Mozart, τῆς ἄριας «*Il caro mio bene*» ἀπὸ τὴν ὄπερα *Armida* τοῦ Τσέχου συνθέτη καὶ φίλου του, Josef Mysliveček, ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν *Thésée* τοῦ Jean-Baptiste Lully, τρία τραγούδια ἀπὸ τὸν κύκλο ἔργων γιὰ φωνὴ καὶ πιά-

νο *Die schöne Müllerin*, op. 25 τοῦ Franz Schubert (συγκεκριμένα τά: «*Wohin?*», «*Der Neugierige*» καὶ «*Ungeduld*»), ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν μονόπρακτὴ opéra-comique *Rose et Colas* τοῦ Pierre-Alexandre Monsigny, τὰ «*Quand ma mère m'apprenait*» καὶ «*Au Haut du mont Tatra*» ἀπὸ τὴ συλλογὴ τραγουδιῶν *Chansons Bohémiennes*, op. 55 τοῦ Antonin Dvořák, καὶ τὸ *La petite lingère* τοῦ Jean Huré. Στὸ δεύτερο μέρος ὁ Καλομοίρης ἐρμήνευσε στὸ πιάνο τὰ ἐξῆς ἔργα του: τὴν τριμερῆ σουίτα *Τὸ Δαχτυλίδι τῆς μάνας*, ἡ ὁποία ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς παραφράσεις μερῶν τῆς ὁμώνυμης ὄπερας (συγκεκριμένα, τῶν: «*Πρελούδιο*», «*Ἡ εἴσοδος τῆς Κυρᾶς*» καὶ «*Τὸ ξημέρωμα τῶν Χριστουγέννων*»), τὴν πιανιστικὴ ἐκδοχὴ τῆς ἄριας «*Τὸ χαμηλὸ στίτι*» ἀπὸ τὸν *Πρωτομάστορα*, τὰ «*Δύο ματάκια*» ἀπὸ τὸν κύκλο τραγουδιῶν *Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι*, τὸ τραγούδι «*Μεσαρίτισσα*»,⁶ τὴ *Ραψωδία* γιὰ πιάνο No. 1 σὲ *Λαῖ* καί, τέλος, τὰ τραγούδια «*Βαρεῖα ποῦ σ' ἀγαπῶ*» (δημοτικὸ σὲ διασκευὴ Καλομοίρη) καὶ «*Κέρκυρα*». Στὰ δύο τελευταῖα ἔργα τῆς συναυλίας, ὅπως καὶ στὴ «*Μεσαρίτισσα*», τραγούδησε ἡ Καλφοπούλου.⁸

Φαίνεται ὅμως πῶς ἡ ἀποδοχὴ τῆς μουσικῆς τοῦ Καλομοίρη ἀπὸ τὸ κοινό, δὲν ἦταν καὶ ἡ πλεον ἐνθουσιώδης, ὅπως μὲ γλαφυρότητα ἐπισημάνθηκε σὲ ἐκτενὲς σχετικὸ ἄρθρο ποὺ δημοσίευσε τὸ *Κερκυραϊκὸ Βῆμα*, μὲ τὴν ὑπογραφὴ «Κ.Δς».⁹ Σὲ αὐτό, ὁ ἀρθρογράφος, ἀφοῦ ἐπαινοῦσε τὴ μορφὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ ἰθύνοντος νοὸς τῆς λεγόμενης «Ἑθνικῆς Μουσικῆς Σχολῆς», στηλίτευε τὴ στάση καὶ τὴ νοοτροπία τοῦ κοινοῦ. Πιὸ συγκεκριμένα, καὶ ἀφοῦ διευκρίνιζε ὅτι δὲν ἔχει τίς γνώσεις ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ νὰ προβεῖ σὲ κριτικὴ τῆς συναυλίας, ὁ «Κ.Δς» ἔγραφε:

6. Στὴν ἐφημερίδα *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* ὁ τίτλος ἀναφέρεται ὡς «*Μισσιριώτισσα*».

7. Στὴν ἐφημερίδα *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* ὁ τίτλος ἀναφέρεται ὡς *Ραψωδία* σὲ *Λα* καὶ ἀπὸ αὐτὸ μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε, μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια, ὅτι πρόκειται γιὰ τὴ *Ραψωδία* No. 1, καθὼς ἡ μόνη ἄλλη ραψωδία γιὰ πιάνο τοῦ Καλομοίρη (*Ραψωδία* No. 2) εἶναι γραμμένη στὴν *Σι* ὕψηση.

8. «Τὸ πρόγραμμα τῆς *Συναυλίας Καλομοίρη*. Ἐνα καλλιτεχνικὸν γεγονὸς διὰ τὴν πόλιν μας», ὅ.π.

9. Τὰ ἀρχικὰ αὐτὰ μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια ὅτι ἀντιστοιχοῦν στὸν δημοσιογράφο Κώστα Δαφνὴ, ὁ ὁποῖος ἀρθρογραφοῦσε τακτικότερα στὴν ἐφημερίδα, ἀσχολούμενος κυρίως μὲ θέματα καλλιτεχνικῆς φύσεως.

Μαρίκα», *Τὸ λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*. Ἀπὸ τὸν Ὀρφέα ἕως σήμερα, τόμος 2, Ἀθήνα, Γαλλελῆς, 2001, σ. 552-55.

3. «Τὸ πρόγραμμα τῆς *Συναυλίας Καλομοίρη*. Ἐνα καλλιτεχνικὸν γεγονὸς διὰ τὴν πόλιν μας», *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* 238 (19.3.1938), σ. 2.

4. Ὁ λόγος γιὰ τὴν *κερκυραϊκῆς καταγωγῆς Χαρίκλεια Παπαμόσχου*, τὴν ὁποία ὁ Καλομοίρης γνώρισε κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σπουδῶν του στὸ Ὡδεῖο Φίλων τῆς Μουσικῆς στὴ Βιέννη, ὅπου φοιτοῦσε καὶ ἐκεῖνη. Τὴ νυμφεύθηκε τὸ 1906 καὶ ἀπέκτησε μαζί της δύο υἱούς.

5. «Τὸ πρόγραμμα τῆς *Συναυλίας Καλομοίρη*. Ἐνα καλλιτεχνικὸν γεγονὸς διὰ τὴν πόλιν μας», ὅ.π.

Μιά συναυλία του Καλομοίρη στην Κέρκυρα δεν είναι γεγονός τυχαίο. Ο Έλληνας συνθέτης που άφιέρωσε ολόκληρη τη ζωή του στη δημιουργία μιᾶς καθαρῶς ἑλληνικῆς κλασσικῆς μουσικῆς, ὁ διαλεχτὸς μαέστρος, ἔνας ἀπὸ τοὺς σημαντικωτέρους παράγοντας τῆς μουσικῆς ζωῆς τῆς χώρας, ποὺ ἡ φήμη του ξεπερνᾷ τὰ Ἑλληνικὰ ὅρια, ἀποτελεῖ μιὰ καλλιτεχνικὴ προσωπικότητα ποὺ ἡ κάθε Ἑλληνικὴ ἐπαρχία τὸ θεωρεῖ τιμὴ τῆς νὰ τὴν χειροκροτήσῃ. Περισσότερο ἢ Κέρκυρα, παλαιὸ καλλιτεχνικὸ κέντρο τῆς ἀναγεννωμένης Ἑλλάδος, μὲ γνήσια μουσικὴ παράδοση. [...] ¹⁰

Καὶ πιὸ κάτω συνέχιζε μὲ ἀκόμη πιὸ δηκτικὸ καὶ καταγγελτικὸ ὕφος:

[...] τὸ κοινὸ μας εἶναι ἀκόμη ἀπροετοίμαστο γιὰ νὰ δεχθῇ καὶ νὰ νοιώσῃ τίποτε ἄλλο ἀπὸ Ἰταλικὴ μουσικὴ. Κυρίως ἀγνοεῖ τὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ, χωρὶς καθόλου νὰ εὐθύνεται γι' αὐτό, ἐφ' ὅσον τοῦ δόθηκε πάντα ὡς τροφή ὁ Ἰταλικὸς αἰσθηματισμὸς σὲ μουσικὰ μέτρα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Ἰταλικὸ μελόδραμα, ποὺ νομίζουμε πὼς ἡ γνώση του ἀποτελεῖ τὸ ἅπαντο τοῦ μουσικοῦ μας πολιτισμοῦ, μᾶς ξεφεύγει ἡ ικανότητα νὰ κατανοήσουμε ὅποιαδήποτε ἄλλη μουσικὴ. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ χειροκροτήματα, ἐκ μέρους τοῦ κοινοῦ ποὺ παρηκολούθησε τὴ συναυλία τοῦ Καλομοίρη, καὶ ποὺ ὁμολογουμένως εἶναι αὐτὸ τοῦτο τὸ μουσικὸ κοινὸ τῆς Κέρκυρας, ὑπῆρξαν ἀραιὰ καὶ ἄχρωμα ὕστερα ἀπὸ κάθε ἐκτέλεση ἔργων τοῦ συνθέτη, ἔργων ποὺ θὰ μείνουν στὴν ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς ὡς οἱ θαυμαστὲς ἀπαρχῆς γιὰ τὸ ξαναγύρισμα στὶς ἀγνές παραδόσεις τῆς Ἑλληνικῆς φυλῆς, στὰ γνήσια λαϊκὰ μοτίβα, ποὺ συνθέτουν ἐκφραστικὰ τὸν καλλιτεχνικὸ μας πολιτισμὸ καὶ δίνουν ἀνάγλυψη τὴν ἑλληνικὴ ψυχὴ χωρὶς ξένες ἐπιδράσεις.

Τὸ σφάλμα δὲ βρίσκεται πρὸς τὸ μέρος τοῦ κοινοῦ. Βαρύνει ἀπόλυτα ἐκείνους ποὺ μονοπωλιακὰ τὰ τελευταῖα χρόνια διηύθυναν τὴ μουσικὴ μας κίνηση. [...] Ὁ Καλομοίρης βέβαια μᾶς ἔκαμε μεγάλη τιμὴ ποὺ ἤλθε στὴν Κέρκυρα, ἀλλὰ δὲν τοῦ κάναμε ἐμεῖς καμμία τιμὴ μὲ τὸ νὰ μὴν καταλάβουμε τὴ μουσικὴ του. ¹¹

Στὴ συνέχεια ὁ ἀρθρογράφος ἐπισήμαινε τὴν ἀνάγκη σταδιακῆς «προπαρασκευῆς» τοῦ κερκυραϊκοῦ κοινοῦ, ὥστε νὰ τοῦ καταστοῦν οἰκεῖα καὶ ἄλλα ἀκούσματα πέραν τῆς ἰταλικῆς μουσικῆς. Ὡς ἀντίστοιχο παράδειγμα ἔφερνε ἐκεῖνο τῆς Ἀθήνας, ὅπου γιὰ νὰ προσαρμοστεῖ τὸ κοινὸ στὰ δεδομένα τῶν συμφωνικῶν συναυλιῶν «χρειάστηκε ἐργώδης προσπάθεια 10 ολόκληρων χρόνων μὲ μέθοδο, μὲ σύστημα, μὲ ἀναθεωρήσεις ἀκόμα», ἐνῶ πρότεινε ἡ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας νὰ πραγματοποιεῖ συναυλίες ποὺ νὰ «προετοιμάσουν τὸ κερκυραϊκὸ κοινὸ καὶ γιὰ ἄλλη μουσικὴ πέραν τῆς ἰταλικῆς». ¹²

Δὲν γνωρίζουμε κατὰ πόσον ὁ Καλομοίρης ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὰ τῆς συναυλίας του στὴν Κέρκυρα ἢ ἂν ἤλθε σὲ γνώση του τὸ ἐν λόγω δημοσίευμα, τὸ περιεχόμενο αὐτοῦ πάντως ταυτίζεται σὲ μεγάλο βαθμὸ μὲ ὅσα σημείωνε ὁ ἴδιος, ἀναφερόμενος στὰ Ἑπτάνησα μερικὰ χρόνια ἀργότερα, συνοψιζόμενα στὴν πρόταση: «ἂν τὸ θαλασσινὸ ἀεράκι φέρνει μερικὲς φορὲς καὶ τοὺς ἀντίλαλους τῶν ἀντικρυνῶν βουνῶν τῆς Ἡπείρου, φέρνει συχνότερα καὶ τοὺς ἤχους τῆς γειτονικῆς Ἰταλίας, δυστυχῶς δὲ καὶ τὴν ἀγάπη στὸ Belcanto καὶ τὴ μουσικὴ του νοστροπία». ¹³

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΜΑΡΤΙΝΗΣ

10. Κ[ώστας] Δ[αφνής], «Ὁ Καλομοίρης στὴν Κέρκυρα», *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* 240 (10.4.1938), σ. 1

11. Ὁ.π.

12. Ὁ.π. Καὶ ὄντως ὁ ἀρθρογράφος φαίνεται πὼς ἐμμέσως δικαιώθηκε, κατὰ μία ἔννοια, καθὼς λίγο ἀργότερα στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Κερκύρας ξαναπαρουσιάστηκαν ἔργα τοῦ Μανώλη Καλομοίρη. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἀπὸ τὴν ὑψίφωνο Μαίρη Ταμπάση, μὲ τὴν συνοδεία τῆς καθηγήτριας τοῦ Ὡδεῖου Κερκύρας, Ἄννας Βασιλᾶ, στὸ πιάνο. Ἐρμήνευσαν ἔργα Σπ. Σαμάρα, Γ. Λαμπελέτ, Μ. Καλομοίρη κ.ἄ., στὸ πλαίσιο τῆς 4^{ης} Λαϊκῆς Συναυλίας τῆς περιόδου 1937-1938, ἡ ὁποία πραγματοποιήθηκε στὶς 22 Μαΐου 1938, συνδυαζόμενη καὶ μὲ τοὺς ἑορτασμοὺς γιὰ τὴν 74^η Ἐπέτειο τῆς Ἑνώσεως

τῶν Ἑπτανήσων μὲ τὴν Ἑλλάδα. Στὴν ἴδια συναυλία συμμετεῖχαν ἐπίσης ἡ Συμφωνικὴ Ὀρχήστρα τῆς Φιλαρμονικῆς Ἑταιρείας Κερκύρας, ἐρμηνεύοντας τὴ *Συμφωνία* No.2 τοῦ Ν. Χαλκιόπουλου-Μάντζαρου καὶ τὸ Ὀλυμπιακὸ Ποίημα τοῦ Δ. Ἀνδρόνη ὑπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Ἀλέξανδρου Μποτετζάγια, ὅπως ἐπίσης καὶ χοροθεατρικὴ ὁμάδα τοῦ Γυμνασίου Θηλέων. Βλ. «Πρόγραμμα τοῦ ἑορτασμοῦ τῆς Ἑνώσεως», *Κερκυραϊκὸ Βῆμα* 245 (21.5.1938), σ. 4

13. Μανώλης Καλομοίρης, «Ὁ ἄγνωστος μουσουργὸς τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ καὶ οἱ πρόδρομοι τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς», 1946, βλ. www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuettis/001_003_documents/docs_kalomiris/pop-ups/ii01.htm (τελευταία πρόσβαση: 23.11.2015).

Ἡ πρεμιέρα τῆς *Soeur Béatrice* τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου μέσα ἀπὸ τὸν Τύπο τῆς ἐποχῆς

Ἡ πρώτη σκηνικὴ παράσταση τῆς τρίπρακτης ὄπερας τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου *Soeur Béatrice* (Ἀδελφὴ Βεατρίκη) σὲ λιμπρέτο τοῦ Βέλγου Maurice Maeterlinck εἶχε προγραμματιστεῖ νὰ δοθεῖ στὶς 11/24 Μαΐου 1920 στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Ἀθηνῶν. Εἶχε προηγηθεῖ ἡ παρουσίαση τῆς πρώτης μόνο πράξης σὲ συναυλιακὴ μορφή (concertante) στὶς 12/25 Ἀπριλίου 1918 στὸ ἴδιο θέατρο.¹ Σύμφωνα μὲ τὴν ἀφίσα πού κυκλοφόρησε γιὰ τὴν παράσταση τοῦ 1920, τὴ Δευτέρα 11/24 Μαΐου καὶ «ώρα 9 3/4 μ.μ. ἀκριβῶς» θὰ παρουσιαζόταν στὸ «Δημοτικὸν Θέατρον ἡ πρώτη τῆς Βεατρίκης τοῦ Μαίτερλιγκ, Θαῦμα εἰς πράξεις 3» σὲ μουσικὴ Δημήτρη Μητρόπουλου καὶ «ὀρχήστρα ἀπὸ 60 ὄργανα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Μ^{ου} Ἀ. Μαρσίικ». ² Ὡστόσο, ἡ πρεμιέρα ἀναβλήθηκε τελικὰ γιὰ τὴν Τετάρτη 13 Μαΐου.

Πιὸ συγκεκριμένα, στὸν ἡμερήσιο Τύπο τῆς ἐποχῆς ὑπῆρχαν ἀνακοινώσεις γιὰ τὴν ἐπίσημη πρεμιέρα τῆς ὄπερας γιὰ τὴν ἀρχικὰ προγραμματισμένη ἡμερομηνία τῆς 11^{ης} Μαΐου, ἥδη ἀπὸ τὴ Δευτέρα 4 Μαΐου,³

1. Χάρης Ξανθουδάκης, «Ἐργογραφικὸ ἐπίμετρο γιὰ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο», *Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων* 7 (Σεπτ.-Δεκ. 2010), σ. 12-19: 15· πρβλ. Ἄρης Γαρουφαλῆς-Χάρης Ξανθουδάκης, *Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος καὶ τὸ Ὡδεῖον Ἀθηνῶν. Τὸ Χρονικὸ καὶ τὰ Τεκμήρια*, Κέρκυρα, Ἰνστιτο Πανεπιστήμιο/Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν/Ἐργαστήριον Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, 2011, σ. 21· ἐπίσης, Ἰωάννης Φούλιας, *Οἱ δύο σονάτες γιὰ πιάνο τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου*, Ἀθήνα, Παπαγεωργίου-Νάκας, 2011, σ. 49.
2. Βλ. τὴν ἀφίσα ὅπως παρατίθεται στὸ Κώστας Καρδάμης, «Ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος καὶ ἡ “Νέα Μουσικὴ” στὴν Ἀθήνα τοῦ Μεσοπολέμου», *Ἱστορία Εἰκονογραφημένη* 509 (Νοέμβριος 2010), σ. 72-86: 82.
3. Στὸ πρωτοσέλιδο τῆς ἐφημερίδας *Ἐμπρὸς* τῆς Δευτέρας 4 Μαΐου 1920 καὶ στὴ στήλη «Πεννιές» ἀναγραφόταν ὅτι «Ἡ Βεατρίκη τῶν Μαίτερλιγκ – Μητροπούλου θὰ δοθῇ τὴν 11 Μαΐου εἰς τὸ Δημοτικόν». Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὸ πρωτοσέλιδο τοῦ κυριακάτικου φύλλου τῆς συγκεκριμένης ἐφημερίδας δημοσιεύταν ἐκτενὲς ἄρθρο μὲ τὸν τίτλο: «Ἡ Βεατρίκη τοῦ Μαίτερλιγκ», στὴ στήλη «Ἀπὸ τὰ Θέατρα», ὑπογεγραμμένο ἀπὸ τὸν «Ἄλκ». Σὲ αὐτὸ ὁ ἀρθρογράφος ἀναφερόταν στὶς περιπτώσεις τῶν ποιητῶν, ὅπως ὁ Μαίτερλιγκ, πού συνέγραψαν δράματα, στὴ «νέαν ὑπηρεσίαν» πού προσφέρουν οἱ ποιητὲς αὐτοί, δηλαδὴ στὴν τροφοδοσίαν τῶν μουσικῶν μὲ λιμπρέτα, καὶ στὸν τρόπο πού διάφοροι συνθέτες χειρίσθηκαν τὸ ὕλικό αὐτὸ κατὰ τὴ μελοποίησιν· στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἐπαινοῦσε τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο διότι: «[ἐ]ντεῦθεν δύνανται τις νὰ συμπεράνῃ ὅτι ὁ κ. Μητρόπουλος, ὁ νέος Ἕλλην συνθέτης, ὅστις ἐμελοποίησε τὴν Βε-

όπου αναγράφονταν και λεπτομέρειες για τους συντελεστές της παράστασης: «[τ]ὴν Βεατρίκην θὰ ὑποδυθῇ ἡ κυρία Αἰκ. Γ. Παξινοῦ, θὰ συμπράξουν δὲ ἐπίσης εἰς τὴν παράστασιν ἡ κυρία Μάγγη Τριανταφύλλου καὶ ὁ κ. Τριανταφύλλου».⁴ Προαναγγελίες γιὰ τὴν πρεμιέρα ἐμφανίζονταν καθόλη τὴν ἐβδομάδα μέχρι τὴν 11^η τοῦ μήνα,⁵ ἐνῶ εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι σὲ κάποιες ἐφημερίδες ἀνακοινώθηκε κανονικὰ ἡ πραγματοποίηση τῆς παράστασης ἀκόμη καὶ στὸ φύλλο τῆς 11^{ης} Μαΐου,⁶ παρότι ἀπὸ ἄλλες ἐφημερίδες τῆς ἴδιας ἡμερομηνίας πληροφοροῦμαστε ὅτι «[ῆ] πρώτη τῆς Βεατρίκης τοῦ κ. Μητροπούλου ἀνεβλήθη διὰ τὴν προσεχῆ Τετάρτην».⁷ Λόγω τῆς ἀναβολῆς, παρατάθηκαν οἱ προαναγγελίες γιὰ τὴν πρεμιέρα⁸ μέχρι

ατρίκην τοῦ Μαίτερλιγκ, καλὰ ἔκανε νὰ μὴ ζητήσῃ νὰ μεταβάλῃ τι, εἰς τὸ ἀριστοῦργημα ἐκεῖνο τοῦ Βέλγου ποιητοῦ». Ὁ ἀρθρογράφος ὁλοκλήρωνε τὸ ἄρθρο του περιγράφοντας τὴ δραματουργικὴ παράδοση στὴν ὁποία ἐνέτασσε τὴ Βεατρίκη καθὼς καὶ τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου, βλ. Ἐμπρός, 3.5.1920, σ. 1-2.

4. Ἐμπρός, 4.5.1920, σ. 1.

5. Βλ., ἐνδεικτικὰ, Ἐμπρός, 7.5.1920, σ. 4. Ἐμπρός, 8.5.1920, 4. Ἐμπρός, 9.5.1920, σ. 4, ἐνῶ στὴν πρώτη σελίδα τοῦ συγκεκριμένου φύλλου καὶ στὴ στήλη «Πενιές» διαβάζουμε ὅτι «[μ]ετὰ καταπληκτικοῦ ζήλου διεξάγονται αἱ δοκιμαὶ τῆς Βεατρίκης τῶν Μαίτερλιγγ [sic] – Μητροπούλου. Προαγγέλλουν μεγάλην ἀληθῶς ἐπιτυχίαν, ἀλλὰ εἶναι διὰ τὴν ὀρχήστραν καὶ τοὺς ἀοιδοὺς καταπονητικώταται», Ἔθνος, 7.5.1920, σ. 1. Βλ. καὶ Ἀνατολή, 10.5.1920, σ. 1. Νέα Ἑλλάς, 10.5.1920, σ. 3 (μὲ ἀναγραφόμενη ὥρα 9 μ.μ. ἀντὶ 9 3/4 μ.μ.)

6. Π.χ. Νέα Ἑλλάς, 11.5.1920: «[Εἰς] τὸ «Δημοτικὸν» δίδεται ἀπόψε ἡ πρώτη τῆς Βεατρίκης. Τὸ ὑπέροχον δρᾶμα τοῦ Μέτερλιγκ [sic] ἐμελοποιήθη παρὰ τοῦ κ. Δ. Μητροπούλου [sic]. Τὴν ὀρχήστραν [sic] θὰ διευθύνῃ ὁ κ. Μαρσίκ».

7. Ἀνατολή, 11.5.1920, σ. 1. ἐπίσης, «[ἀ]ναβάλλεται διὰ τὴν ἐσπέραν τῆς Τετάρτης ἡ πρώτη τῆς Βεατρίκης εἰς τὸ Δημοτικόν», Ἐμπρός, 11.5.1920, σ. 1. Ἑστία, 11.5.1920, σ. 1. Μόνο στὴν ἐφημερίδα Ἑστία ἐντοπίστηκε ἀνακοίνωση τῆς ἀναβολῆς τῆς πρεμιέρας ἤδη ἀπὸ τὴν Κυριακὴ 10 Μαΐου, καθὼς καὶ τοῦ λόγου τῆς ἀναβολῆς, «[ῆ] πρώτη τῆς Βεατρίκης τοῦ κ. Μητροπούλου ἀνεβλήθη διὰ τὴν προσεχῆ Τετάρτην ἀντὶ τῆς Δευτέρας. Τοῦτο δὲ διὰ νὰ ἐμφανισθῇ ὅσον τὸ δυνατόν ἀσφωτέρα ἡ ὀρχήστρα, τῆς ὁποίας τὸ μέρος εἶναι δυσκολώτατον. Ὁ σκηνικὸς διάκοσμος, πολυτελέστατος, ἐξετελέσθη ὑπὸ καλλιτεχνῶν τῆς ἐταιρείας «Ζεὸς», Ἑστία, 10.5.1920, σ. 2.

8. «Τὴν Τετάρτην ἡ πρώτη τῆς Βεατρίκης», Ἔθνος, 12.5.1920, σ. 1. «[ἀ]ύριον 9 3/4 μ.μ. εἰς τὸ Δημοτικὸν ἡ πρώτη τῆς Βεατρίκης τοῦ κ. Μητροπούλου», Ἀνατολή, 12.5.1920, σ. 1. Ριζοσπάστης, 12.5.1920, σ. 2.

καὶ τὴν Τετάρτη 13 Μαΐου 1920, ὁπότε καὶ παίχτηκε τελικὰ ἡ ὄπερα.⁹

Ἡ ὑποδοχὴ τῆς ὄπερας ὑπῆρξε ἐν πολλοῖς θετικῇ. Ἀρκετὰ χρονογραφήματα καὶ κριτικὲς ἐντοπίστηκαν στὸν ἡμερήσιο Τύπο ἤδη ἀπὸ τὴν ἐπομένη τῆς πρεμιέρας, ἀλλὰ καὶ τὶς κατοπινὲς ἡμέρες μὲ ἀφορμὴ τὴν ἐπανάληψη τῆς παράστασης τὸ Σάββατο 16 Μαΐου.¹⁰ Σὲ γενικὲς γραμμές, οἱ πρωταγωνιστὲς καὶ ἡ ὀρχήστρα ἐνθουσίασαν τοὺς ἀκροατὲς καὶ τοὺς κριτικούς, ἐνῶ ἐπαινέθηκαν καὶ τὰ σκηνικὰ τῆς παράστασης. Οἱ ἀρνητικὲς κριτικὲς, ὅπου διατυπώθηκαν, ἀφοροῦσαν κυρίως τὸ μουσικὸ μέρος, καυτηριάζοντας τὶς νεωτεριστικὲς ἐπιλογὲς τοῦ νεαροῦ συνθέτη.

Πιὸ συγκεκριμένα, στὴν Ἑστία τῆς 14 Μαΐου τονιζόταν ἡ ἐπιτυχία πού εἶχε ἡ παράσταση «πρὸ πολυπληθεστάτου καὶ ἐκλεκτοῦ ἀκροατηρίου, τὸ ὁποῖον ἐπευφήμησεν ἐνθουσιωδῶς τὸν συνθέτην καὶ τοὺς ἐκτελεστάς». Σύμφωνα μὲ τὴν ἀνυπόγραφη αὐτὴ κριτικὴ, ὁ μεγαλύτερος ἔπαινος θὰ ἔπρεπε νὰ δοθεῖ στὴν ὀρχήστρα καὶ τὸν διευθυντὴ της, Ἀ. Μαρσίκ, καθὼς «[ῆ]το ὁμολογουμένως μία ἀπὸ τὰς τελειοτέρας ὀρχήστρας, τὰς ὁποίας ἤκουσαν οἱ Ἀθηναῖοι εἰς ἐκτέλεσιν μελοδράματος».¹¹ Ἐπαινοῦνταν ἰδιαίτερος ἡ Κατίνα Παξι-

9. Ἐφημερίς, 13.5.1920, σ. 2. Ἀνατολή, 13.5.1920, σ. 1. Νέα Ἑλλάς, 13.5.1920, σ. 3. «Σήμερον εἰς τὸ Δημοτικὸν δίδεται ἡ ἀπὸ πολλοῦ ἀναμενόμενη «πρώτη» τῆς Βεατρίκης τοῦ νεαροῦ συνθέτου κ. Μητροπούλου. Τὸν ρόλον τῆς Βεατρίκης ἀνέλαβεν ἡ κ. Μαξινὸυ [sic]. Τὸ ἔργον ἀναβιβάζεται μετὰ πολυμήνου δοκιμὰς», Ἐλεύθερος Τύπος, 13.5.1920, σ. 2. Ἑστία, 13.5.1920, σ. 1, ἐνῶ στὴ δεύτερη σελίδα τοῦ ἰδιοῦ ἐντύπου καὶ στὴ στήλη «Μὲ λίγα λόγια» ἀναφερόταν: «Αἱ γενικαὶ δοκιμαὶ ἐπῆγαν πολὺ καλὰ καὶ αἱ ἐντυπώσεις τῶν παραστάτων ὑπῆρξαν ἀγαθαί. Τὸ λιμπρέττο τοῦ ἔργου εἶναι, ὡς γνωστόν, τὸ Θαῦμα τοῦ Μαίτερλιγκ. Πρωταγωνιστοῦν ἡ κ. Παξινὸυ καὶ ὁ κ. Τριανταφύλλου. Διὰ τὴν πλήρη ἀπὸ πάσης ἀπόψεως ἐμφάνισιν τοῦ ἔργου κατεβλήθη πᾶσα φροντίς», Ριζοσπάστης, 13.5.1920, σ. 2.

10. Ἐμπρός, 14.5.1920, σ. 4. Ἀνατολή, 15.5.1920, σ. 1. Πατρίς, 15.5.1920, σ. 3. Ἀμυνα, 16.5.1920, σ. 2. Ἐμπρός, 16.5.1920, σ. 1, ὅπου πληροφοροῦμαστε ὅτι θὰ πραγματοποιηθεῖ καὶ τρίτη παράσταση «τὸ ἀπόγευμα τῆς Κυριακῆς [ἐνν. 17 Μαΐου]» τελικὰ, ἡ τρίτη παράσταση δόθηκε τὴν Τρίτη 19 Μαΐου («Αὐριον τὸ ἀπόγευμα δίδεται εἰς τὸ Δημοτικὸν μία ἐκτακτος ἀπογευματινὴ παράστασις τῆς Βεατρίκης. Κατὰ πᾶσαν πιθανότητα θὰ παραστῇ καὶ ὁ Σαῖν-Σαὲν [sic]», Ἐφημερίς, 18.5.1920, σ. 1), βλ. καὶ Ἀνατολή, 17.5.1920, σ. 1. Ἀ. Γαρουφαλῆς – Χ. Ξανθοδάκης, ὁ.π., σ. 22.

11. Ἑστία, 14.5.1920, σ. 1.

νοῦ, ἡ ὁποία, στὸ σύνολο σχεδὸν τῶν κριτικῶν ποὺ ἐντοπίστηκαν,¹² δεχόταν τὰ εὐσημα γιὰ τὴν ἐρμηνεία της, ἐνῶ «[ὁ] κ. Τριανταφύλλου, ὡς Με- λιντόρ, εἶχεν ὅλως εὐτυχεῖς στιγμᾶς. Οἱ λοιποὶ ἐκτελεσται ἀπῆρτιζον ἓνα ἁρμονικὸν περιθώριον διὰ τοὺς καλοὺς πρωταγωνιστάς».¹³ Στὸ φύλλο τῆς ἐφημερίδας *Ἐμπρός* τῆς ἴδιας ἡμέρας, στὴν τέταρτη σελίδα καὶ ὑπὸ τὸν τίτλο: «Ἡ Χθесινὴ Πρώτη», ἡ *πρεμιέρα* τῆς *Βεατρίκης* χαρακτηριζόταν «τελεία κοσμικὴ ἑορτὴ ὅσῳ καὶ σημαντικὴ καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία». Ἐξήρето ὁ ἐνθουσιασμός καὶ ἡ ἀφοσίωση τοῦ συνόλου τῶν ἐρμηνευτῶν, παρότι «σχεδὸν ὅλοι ἐρασιτέχναι» σὲ ἓνα ἔργο «καταπληκτικῆς δυσχερείας», ἐνῶ εἰδικὴ ἀναφορὰ γινόταν καὶ στὴ σκηνογραφία, τὰ κοστούμια καὶ τὴ συνολικὴ σκηνοθεσία, ἡ ὁποία «ὑπῆρξε[ε] ἀπὸ τὰς τελειότερας, ἐπαρκῶς ἀνταξία τοῦ μουσικοπαθοῦς ἔργου τοῦ Βέλγου δραματουργοῦ». Κλείνοντας τὴν παρουσίαν του ὁ ἀνώνυμος ἀρθρογράφος μᾶς πληροφοροῦσε ὅτι «[κ]αὶ αἱ τρεῖς πράξεις τοῦ ἔργου ἐχειροκροτήθησαν ἐνθουσιωδῶς, ἐπιμόνως καὶ παταγωδῶς», ἐνῶ «[ἐ]κτελεσται καὶ μουσουργὸς καὶ διευθυντὴς ἀκόμη τῆς ὀρχήστρας ἀνεκλήθησαν κατ' ἐπανάληψιν, προσηνέχθησαν δὲ θαυμάσια ἀνθοφόρα κἀνίστρα».¹⁴ Λιγότερο ἐνθουσιώδης ἦταν

ἡ ἀναφορὰ στὴν *πρεμιέρα* τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν ἀνώνυμο συντάκτη τῆς ἐφημερίδας *Ἔθνος* τῆς ἴδιας ἡμέρας, ὅπου στὸ πρωτοσέλιδο καὶ ὑπὸ τὸν τίτλο: «Ἡ Βεατρίκη», γινόταν ἀναφορὰ στὴ μουσικὴ τῆς ὀπερας: «βασίζομένη εἰς τὰς ἀρχὰς τῆς νεωτέρας ἐκκεντρικῆς καὶ ἐξεζητημένης μουσικῆς σχολῆς εἶναι, ἂν ὅχι ἀκατανόητος, τουλάχιστον δυσκολονόητος ἀπὸ τὸ πολὺ κοινόν. Χρησιμοποίησις ὅλων τῶν ὀργάνων, μηδενὸς ἐξαιρουμένου, πρὸς θορυβώδεις μουσικὰς φράσεις ἀφ' ἐνὸς καὶ ἀτελείωτος μουσικὴ ὑπόκρουσις ἀφ' ἑτέρου, μὴ ἔχουσα καὶ μεγάλην σχέσιν πρὸς τὸ ἄσμα, ἰδοὺ πῶς θὰ ἡμποροῦσε νὰ χαρακτηρισθῇ μὲ ὀλίγας λέξεις ἡ μουσικὴ τοῦ ἔργου». Παρόλα αὐτά, ὁ συντάκτης τῆς κριτικῆς ἀναγνώριζε τὸ τάλαντο τοῦ νεαροῦ συνθέτη, ὁ ὁποῖος θὰ μπορούσε νὰ παρουσιάσει λαμπρὸ ἔργο στὸ μέλλον, «λαμβάν[ω]ν ἄλλον δρόμον ἢ ἐκεῖνον τὸν ὁποῖον ἔλαβε», ἐνῶ δὲν παρέλειπε νὰ ἀναφερθεῖ καὶ στοὺς ἐρμηνευτὲς τῆς παράστασης, οἱ ὁποῖοι «καίτοι ἐρασιτέχναι ἐκράτησαν πολὺ καλὰ τὸ μέρος των».¹⁵ Τὴν ἴδια μέρα, ὁ Λάμπρος Ἀστέρης ὑπέγραφε ἐκτενὴ παρουσίαν στὸ πρωτοσέλιδο τῆς καθημερινῆς ἐφημερίδας *Πρωϊνὴ* στὴ στήλη «Χρονογραφήματα» καὶ ὑπὸ τὸν τίτλο: «Ἡ Βεατρίκη», σὲ μιὰ κριτικὴ, ἡ ὁποία ἐξαντλοῦνταν στὴν ὑπόθεση τοῦ δράματος καὶ χωρὶς νὰ περιγράψει τὸν ἀπόηχο τῆς *πρεμιέρας*, μετέφερε τίς ἐντυπώσεις ποὺ εἶχε ἀποκομίσει ὁ ἴδιος ἀπὸ τὴν παρακολούθησιν τῶν γενικῶν δοκιμῶν. Ἐπεφύλασσε ἔπαινο γιὰ τὸν Μητρόπουλο, ὁ ὁποῖος θὰ μπορούσε νὰ παρουσιάσει «πολλὰ καλλιτεχνικὰ ἐκπλήξεις εἰς τὸν Ἑλληνικὸν μουσικόκοσμον, ἐὰν καλλιέργησεν ἐν Εὐρώπῃ ἀπὸ μουσικῆς ἀπόψεως τὸ μέγα τάλαντόν του». Τέλος ὁ Ἀστέρης πληροφοροῦσε τοὺς ἀναγνώστες του ὅτι τὸ ἔργο παιζόταν «εἰς τὴν γλῶσσαν ποὺ τὸ ἔγραψεν ὁ Μαίτη- λιγκ, δηλαδὴ Γαλλιστί, καὶ διὰ τοῦτο προφέρεται *Μπεατρὶς* [...]».¹⁶

Τὴν ἐπόμενη μέρα, Παρασκευὴ 15 Μαΐου 1920, ἐπιβεβαιώθηκε ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Ἀνατολὴ* καὶ τὴν πρωτοσέλιδον στήλην «Ἀθηναϊκὴ Ζωὴ» ὅτι ἡ *πρεμιέρα* τῆς *Βεατρίκης* σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία, καθὼς «[τ]ὸ Δημοτικὸν Θέατρον ἦτο ἀσφυκτικῶς γεμᾶτο, ἐσείετο δὲ ἀπὸ τὰ ἀκράτητα χειροκροτήματα», ἐνῶ «[εἰ]ς τὸν νεαρὸν συνθέτην ἐδωρήθησαν πολλὰ ἀνθοδέσμαι καὶ διάφορα δῶρα. Ἐκλήθη δὲ ἐξάκις κατὰ σειράν ἐπὶ σκηνῆς

12. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν *Ἑστία* τῆς 14^{ης} Μαΐου, καὶ βλ. τίς: *Ἐμπρός*, 14.5.1920: «[ἡ] κυρία Παξινού [...] ἀπεδείχθη καλλιτεχνικώτατα ἰσχυρὰ ἡθοιοὺς ὅσῳ καὶ αἰοιδὸς εὐδοκίμωτάτη»· *Ἔθνος*, 14.5.1920: «[ἡ] κ. Παξινού, ἡ ὁποία ἦρεν ἐπὶ τῶν ἰσχυρῶν τῆς ὥμων ὅλον τὸν μουσικὸν ὄγκον τῆς Βεατρίκης καὶ μὲ τὴν ἡθοιοῦσαν τῆς καὶ μὲ τὴν ὥραιαν τῆς φωνήν»· *Σημαία*, 15.5.1920: «[δ]ιὰ τὴν ἐκτέλεσιν πρέπει νὰ σημειώσω τὸ παίξιμο τῆς κ. Παξινού. Ἐπαιξεν ὡς τελεία ἡθοιοὺς καὶ ἐτραγοῦδῃσεν ὡς καλλιτέχνις τελείως κάτοχος τῆς σκηνῆς»· *Πατρίς*, 15.5.1920: «[ἀ]πὸ τοὺς πρωταγωνιστάς, ἡ κυρία Παξινού ἐκράτησε ἀρκετὰ καλὰ τὸν πραγματικὰ δύσκολον ρόλον τῆς Βεατρίκης»· *Πρωϊνὴ*, 16.5.1920: «[ἡ] κυρία Παξινού ἀπεδείχθη ἀνωτέρα πολλῶν ἐξ ἐπαγγέλματος καλλιτεχνῶν. Ἀπέδειξεν ἀντοχήν εἰς τὴν φωνὴν καὶ εἰς τὰς σωματικὰς δυνάμεις πρωτοφανῆ, συνοχήν δὲ καὶ ἐνότητα εἰς τὸν ρόλον ἀνταξίαν μεγάλῃς γυμνασμένης καλλιτέχνιδος. Ἐνόμιζα πῶς ἔβλεπα τὴν μεγάλην Λέμαν, πρὸς τὴν ὁποίαν καὶ ὡς πρὸς τὸ σῶμα ἀκόμη τῆς ὁμοιάζει»· ἐπίσης, στὸν *Ἐλεύθερο Τύπο* (17.5.1920) μὲ ἀναφορὰ ὅμως στὴ δευτέρην παράστασιν, καί, τέλος, στὴν ἐγκωμιαστικὴ κριτικὴ τῆς ἐφημερίδας *Ἐφημερίς* (21.5.1920), ποὺ ἀναφερόταν ὅμως συνολικὰ καὶ στίς τρεῖς παραστάσεις.

13. *Ἑστία*, 14.5.1920, σ. 1.

14. *Ἐμπρός*, 14.5.1920, σ. 4.

15. *Ἔθνος*, 14.5.1920, σ. 1.

16. *Πρωϊνὴ*, 14.5.1920, σ. 1.

εις τὴν δευτέραν πράξιν». ¹⁷ Στὸ φύλλο τῆς ἐφημερίδας *Πατρίς* τῆς ἰδίας ἡμέρας καὶ στὴν ἀνυπόγραφη στήλη «Ὀλιγόστιχα», ὁ συντάκτης περιέγραφε ἀρχικὰ τὴ μουσικὴ τοῦ ἔργου: «στρέφεται γύρω ἀπὸ τὴν νεωτέραν μουσικὴν, εἰς πολλὰ δὲ σημεία τείνει νὰ προσεταιρισθῇ τὴν Βαγνέριον τοιαύτην», ἐνῶ ἀμέσως παρακάτω παρέθετε τὴ διχογνωμία τῶν κριτικῶν: «[α]ἱ γινώμαι τῶν εἰδικῶν ἐπὶ τῆς μουσικῆς τοῦ ἔργου εἶναι διχασμένα. Οἱ μὲν διατείνονται ὅτι ἡ μουσικὴ τῆς *Βεατρίκης* εἶναι ἀξία πολλῆς προσοχῆς, οἱ δὲ ὑποστηρίζουν ὅτι πρόκειται περὶ προσπαθείας τοῦ νεαροῦ συνθέτου, ἣτις παρέχει πολλὰς ἐλπίδας βασίμους διὰ τὸ μέλλον τοῦ κ. Μητροπούλου». Ἐπιβεβαίωσε ὡστόσο, ὅτι «ἐχειροκροτήθη καὶ ἀνεκλήθη πολλάκις ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὁ κ. Μητρόπουλος», ὅτι ἡ ὀρχήστρα ἦταν ἄψογη, καθὼς καὶ τὰ σκηνικὰ «πρωτοφανῇ [...] διὰ τὰς Ἀθήνας». ¹⁸ Τὴν ἴδια μέρα, στὸ πρωτοσέλιδο τῆς ἡμερήσιας πειραϊκῆς ἐφημερίδας *Σημαία* καὶ στὴ στήλη «Καθημερινὴ Ζωή», ὁ ὑπογράφων μὲ τὸ ψευδώνυμο «Σησάναθ» ἄρθρο γιὰ τὴν πρεμιέρα τῆς ὀπερας, ὑπὸ τὸν τίτλο: «Ἡ *Βεατρίκη*», ἐπαιρνε αὐστηρὴν θέσιν ἐναντὶ τῆς μουσικῆς του:

Ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς ἀκροατάς, διὰ νὰ μὴ νομισθῇ ὅτι δὲν ἔχει μουσικῆς μόρφωσιν, ἔλεγεν εἰς τὸν ἄλλον ἐρωτώμενος: — Ὑπέροχον ἔργον. Πράγματι ὅμως οὐδεὶς ἐνόησε τί θέλει νὰ πῇ ὁ νεαρὸς συνθέτης. Οὐτε ἤμπουσε νὰ ἐνόησῃ. Εἶναι μιὰ μουσικὴ ἡ ὁποία πλησιάζει τὰς ἀρχὰς τοῦ Μαρινέτι. Ἡ ὀρχήστρα θορυβεῖ διαρκῶς, θορυβεῖ μέχρι διαρρήξεως τῶν ἀκουστικῶν τυμπάνων καὶ θορυβεῖ χωρὶς νὰ μᾶς λέγῃ τίποτε, ἀπολύτως τίποτε. Εἶναι ἓνα εἶδος μουσικῆς παραφροσύνης, τὴν ὁποίαν οἱ ἀνίδεοι ἡμεῖς δὲν ἐννοοῦμεν ἀκόμη. Ἡ μόνη σαφὴς ἐντύπωσις τὴν ὁποίαν προκαλεῖ ὅλη αὕτη ἡ μουσικὴ ἀσάφεια εἶναι ἡ ἐξῆς: ὅτι νομίζει κανεὶς ὅτι τὸ πρὸ τῆς ἐνάρξεως τοῦ ἔργου σύνθητος κούρδισμα τῶν ὀργάνων ἐξακολουθεῖ καὶ μετὰ τὴν ἐναρξιν τοῦ ἔργου.

Παρόλα αὐτὰ ὅμως, ὁ συντάκτης τοῦ ἄρθρου ἀναγνώριζε τὸ ταλόντο τοῦ νεαροῦ συνθέτη, ὁ ὁποῖος «ἠκολούθησε κακὸν δρόμον εἰς τὰς ἐμπνεύσεις του», καὶ φρονοῦσε ὅτι «[ἄ]ν ἀφήσῃ αὐτὸν καὶ ἀκολουθήσῃ ἄλλον [δρόμον], ὅχι τόσο ἐκκεντρικόν, ὅχι τόσο Μαρινέτειον, θὰ μᾶς δώσῃ καλὰς συνθέσεις». ¹⁹

Ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἐπίσης τὸ πρωτοσέλιδο τῆς *Ἑστίας* τῆς ἰδίας ἡμέρας, (15^{ης} Μαΐου), ὅπου ἐμφανιζόταν ἄρθρο τοῦ Ἀρμάνδου Μαρσίκ, τοῦ διευθυντοῦ τῆς ὀρχήστρας στὴν παράστασι τῆς *Sœur Béatrice* καὶ καθηγητῇ τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν. Μετὰ ἀπὸ μιὰ σύντομη ἀναφορὰ στὴν ὑπόθεσι τῆς ὀπερας, ὁ Μαρσίκ ἐγκωμίαζε τὴ μουσικὴ σύνθεσι τοῦ μαθητῇ του, ἀναφέροντας χαρακτηριστικά: «ὁ κ. Μητρόπουλος συνέγραψε μουσικὴν πλήρη ζωῆς καὶ εἰλικρινείας. Αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι ὁ συνθέτης ἠγάπησε καὶ συνησθάνθη ἀληθῶς τὸ ἔργον αὐτό. Ἡ *partition* τοῦ ἀποδεικνύει μουσικὸν χαρακτῆρα ἰσχυρὸν καὶ πρωτότυπον. Δὲν ὑπάρχει, πράγματι, καμμία κοινοτοπία εἰς τὴν μουσικὴν τοῦ ἀντίληψιν, καμμία ὑποχώρησις πρὸς τὴν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον εὐχερῇ ἀπομίμησιν τοῦ τύπου τοῦ παλαιοῦ μελοδράματος, ὡς οὗτος καθιερώθη διὰ τῶν πρώτων τοῦ ἐπιτυχιῶν. Μία ὠραία καλλιτεχνικὴ ἰδεολογία διέ[π]ει τὴν σύνθεσιν του. Ἀρκεῖ νὰ σημειώσῃ κανεὶς τὸ ντουέττο τῆς πρώτης πράξεως». ²⁰ Ἀκολουθῶς, ὁ Μαρσίκ παρέθετε τίς συνθετικὰς ἀρετὰς ἀλλὰ καὶ τὰ ἀδύναμα — κατὰ τὴν ἀποψὲ τοῦ πάντα — σημεία κάθε μίας ἀπὸ τίς τρεῖς πράξεις τῆς ὀπερας, ²¹ ἐνῶ δὲν παρέλειπε νὰ ἀνα-

ψευδώνυμο τοῦ συντάκτη τοῦ ἄρθρου (ἀναγραμματισμὸς τοῦ «Θανάση») εἶναι γραμμένο μὲ κεφαλαίους χαρακτῆρες στὴν ἐφημερίδα, ὡς ἐκ τούτου ὁ τονισμὸς ποὺ ἐπιλέχθηκε ἐδῶ ἐνδέχεται νὰ εἶναι λανθασμένος.

20. *Ἑστία*, 15.5.1920, σ. 1.

21. Ἐνδεικτικά: «Ἡ εἰσὸδος τοῦ Μπελιντόρ, συνοδευομένη ἀπὸ μακρὰν ἐκφραστικὴν ἁρμονίαν, καὶ ἡ ἐπακολουθοῦσα ἐρωτικὴ *melodie* (ὁ ὅρος δὲν θὰ ἤμπουσε ν' ἀποδοθῇ τελείως εἰς τὴν Ἑλληνικὴν) καθὼς καὶ τὸ ἀπλοῦν ὅσον καὶ δραματικὸν πιανίσσμο, δι' οὗ καλύπτεται ἡ φυγὴ τοῦ ἱππότου καὶ τῆς Βεατρίκης, εἶναι πλέον ἢ ἀξιοσημείωτα. Τὸ μόνον ποὺ θὰ εἶχε κανεὶς νὰ παρατηρήσῃ εἶναι ὅτι ὅλα τὰ μέρη τῆς α' πράξεως δὲν κρατοῦνται διαρκῶς εἰς τὸ ὑψηλὸν αὐτὸ ἐπίπεδον τῆς ἐμπνεύσεως. Ἡ β' πράξις εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, καλλιτέρα ὅλων ἀπὸ ἀπόψεως ἐμπνεύσεως καὶ κατασκευῆς. [...] Ἡ ἀρχὴ τῆς πράξεως αὐτῆς μὲ τὰς ποικιλοχρόους ἁρμονίας της, τὰ σαφῶς περιορισμένα ρετσιτατίβα, ὀλόκληρος ἡ σκηνὴ τοῦ θαύματος, πλουσιωτάτη εἰς ρυθμὸν καὶ ἐξαιρετικὴ εἰς δραματικὴν δύναμιν, καθὼς καὶ ἡ θρησκευτικὴ ἐξέγερσις τοῦ ἱερέως ἡ ἐξελισσομένη εἰς μακράς καὶ συναρπαζούσας μελωδικὰς φράσεις, ἀναδεικνύουν τὴν πρᾶξιν αὐτὴν ὡς τὴν κορυφὴν τοῦ ὅλου δράματος. Βεβαίως δὲν ἦτο εὐκολον εἰς τὸν συνθέτην νὰ κρατηθῇ εἰς τὸ ὕψος αὐτό. Καὶ ὡς ἐκ τούτου ἡ 3^η πράξις ἦτο φυσικὸν νὰ φανῇ ἀσθενεστέρα τοῦ θαύματος τῆς 2^{ης}.

17. *Ἀνατολή*, 15.5.1920, σ. 1.

18. *Πατρίς*, 15.5.1920, σ. 3.

19. *Σημαία*, 15.5.1920, σ. 1. Πρέπει νὰ σημειωθῇ ὅτι τὸ

φερθεῖ ἰδιαίτερος καὶ στὴν ἐνορχήστρωση τοῦ ἔργου, τὴν ὁποία χαρακτῆριζε «ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέρουσα καὶ εἰς πλεῖστα σημεία ζωηρά, ἐκφραστικὴ καὶ φωτεινὴ», ἀλλὰ καὶ «κάπου-κάπου συγκεχυμένη», γεγονὸς ποὺ ἀπέδιδε στὸ νεαρὸ τῆς ἡλικίας τοῦ συνθέτη ὁ ὁποῖος, ὅπως ὅλοι οἱ νέοι τῆς αὐτῆς ἡλικίας δὲν ἔχουν μάθει «νὰ ἐπιβάλλωνται εἰς τὸν ἑαυτὸν των καὶ κάμνουν διαρκῶς χρῆσιν ὅλων τῶν συνταγῶν, μὲ τὰς ὁποίας ἔχουν τραπῇ κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν σπουδῶν των». Στὸ κλείσιμο τῆς κριτικῆς του ὁ Μαρσίκ εὐχαριστοῦσε τὴ Διεύθυνση τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν «διὰ τὰς παντοειδεῖς εὐκολίας ποὺ ἐπροθυμοποιήθη νὰ παράσχω χάριν τῆς διδασκαλίας τοῦ ἔργου».²²

Ἀνήμερα τῆς ἐπανάληψης τῆς παράστασης, τὸ Σάββατο 16 Μαΐου, δημοσιεύθηκαν δύο κριτικὲς γιὰ τὴν πρεμιέρα τῆς *Βεατρίκης* μὲ ἀντίθετο προσανατολισμό. Ὁ Λάμπρος Ἀστέρης ἐπέστρεφε στὴν *Πρωϊνὴ* καὶ στὴ στήλη «Χρονογραφήματα» μὲ ἄρθρο του ὑπὸ τὸν τίτλο: «Τὸ Θαῦμα», ὅπου καὶ παρέθετε τὶς ἐντυπώσεις του, ἀπὸ τὴν πρεμιέρα τῆς παράστασης αὐτὴ τῇ φορᾷ. Ἀναγνώριζε τὸ τάλεντο τοῦ συνθέτη καὶ ἐπαινοῦσε τὴ μουσικὴ του πρωτοτυπία, σχολιάζοντας κάθε μία ἀπὸ τὶς τρεῖς πράξεις χωριστά. Ἦδη ἀπὸ τὴν πρώτη πράξη «χωρὶς εἰσαγωγὰς καὶ ὑποδείξεις» ἐντόπιζε τὴ σύγχρονη ἀντιμετώπιση τοῦ μουσικοῦ ὕλικου, ὅπου ἡ μουσικὴ «προχωρεῖ μὲ τὰ μοτίβα της, μὲ τὸν πλοῦτον τῶν μουσικῶν ἰδεῶν, μὲ τὴν δύναμιν τῆς ὀρχήστρας, χωρὶς ντουέττα, χωρὶς τὰ παλαιὰ ἀκομπανιαμέντα, χωρὶς τὸ σοτάρισμα ποὺ θέλγει τὰ αὐτιά τῶν πολλῶν, τῶν ἀμυήτων», ἐνῶ ἡ δευτέρη πράξη ἦταν «δυνατωτέρας ἐμπνεύσεως μουσικὸν ἔργον», μὲ μεγαλοπρεπέστερη ἐνορχήστρωση καὶ ἔντονη μουσικὴ ἔκφραση, γεμάτη ποίηση καὶ πολλὴ δύναμη: «[τ]ὸ θέμα τοῦ ἱερέως ἀρκετὰ

δυνατὸν καὶ σοβαρόν. Τὰ κόρα ἐμφανίζοντ[αι] ὡς σύνθεσις πολὺ τεχνικά. Ὁ ὁρθησκευτικὸς χαρακτῆρ τοῦ ἔργου ἐκδηλοῦν[ται] μὲ πολὺ αἰσθημα καὶ χρωματισμὸν εἰς τὸ *ave Maria*». Ὁ ἀρθρογράφος θεωροῦσε τὴν τρίτη πράξη «ἀσθενεστέρα τῶν δύο ἄλλων» καὶ εἰδικὰ τὴν ὑπόκρουση στὸ τέλος της «κουραστικὴ καὶ μακρά». Ἐπαινοῦσε τοὺς συντελεστὲς τῆς παράστασης, σχολιάζοντας τὴν ἐρμηνεία τῶν πρωταγωνιστῶν γιὰ νὰ καταλήξει ὅτι «[σ]υνολικῶς τὸ ἔργον καὶ ὡς σκηνοθετήσις ἐξετελέσθη ἀμέμπτως».²³ Τὴν ἴδια ἀποψη ὡς πρὸς τὴν λαμπρὴ ἐκτέλεση τοῦ ὁπερατικοῦ ἔργου, μὲ ἰδιαίτερη ἐπισήμανση γιὰ τὰ θαυμάσια σκηνικὰ καὶ κοστούμια, ἐξέφραζε καὶ ὁ ἀρθρογράφος τῆς *Ἀμυνας* ποὺ ὑπέγραφε ὡς «Δ.» τὸ ἄρθρο μὲ τίτλο: «*Βεατρίκη*» καὶ ὑπότιτλο: «Κριτικὸν σημεῖωμα» στὴ στήλη «Μουσικὴ» τῆς πρώτης σελίδας. Ὡστόσο, κατακεραύνωνε τὴ μουσικὴ τοῦ ἔργου, ἀσκώντας δριμεία κριτικὴ στὶς συνθετικὰς ἐπιλογὰς τοῦ Μητρόπουλου, θεωρώντας πῶς στὸ ἔργο του «σπανίζουν τρομερά» τὰ δύο στοιχεῖα ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀποτελεῖται ἡ μουσικὴ, «ἀπὸ μέλος καὶ ρυθμόν». Ἀφοῦ καταφερόταν ἐναντία σὲ κάθε παράμετρο τοῦ μουσικοῦ κειμένου τῆς συγκεκριμένης ὁπερας καὶ τὸν θεωρούμενο νεωτερισμό, ἐκφράζοντας ἐμμέσως τὴν προσωπικὴ του ἀποψη γιὰ τὸ μουσικὸ ὕφος μετὰ τὸν Βάγκνερ, κατέφευγε καὶ σὲ ἀπόψεις ἄλλων, ἀναφέροντας μάλιστα ὅτι ὑπῆρξαν καὶ ἀποχωρήσεις ἀπὸ τὴν πρεμιέρα²⁴ («[κ]ύριος, λάτρης τῆς νεωτερίζουσας μουσικῆς, ἐσηκώθη εἰς τὸ μέσον της γ' πράξεως καὶ ἔφυγε. Δὲν ἠδυνήθη νὰ ὑποφέρῃ περισσότερον»), γιὰ νὰ καταλήξει ὅτι ἡ *Βεατρίκη* ἦταν μιὰ «μουσικὴ ἀποτυχία». Προέτρεπε δὲ τὸν νεαρὸ συνθέτη νὰ μὴν παρασυρθεῖ ἀπὸ τὰ ἐνθουσιώδη χειροκροτήματα τῆς πρεμιέρας, ἀφῆνοντας αἰχμὲς γιὰ τὸ ἀκροατήριον τῶν παραστάσεων ποὺ συνδέονταν μὲ τὸ Ὁδεῖο Ἀθηνῶν, καθὼς «ἐχειροκρότουν ἐξ ἀγάπης, ἢ ψευδοφιλίας, ἢ ὑποχρέσεως, ἢ ἀλληλεγγύης, ἢ ἐπιδείξεως, ἢ ἡλιθιότητος, ἢ καὶ μίσους ἀκόμη», γιὰ νὰ καταλήξει μὲ τὸ προσωπικὸ του συμπέρασμα ὅτι «[οἱ] εἰλικρινεῖς ἄνθρωποι ποὺ καταλαβαίνουν λίγο ἀπὸ μουσικὴν, ἔφυγον λυπημένοι καὶ ἀπογοητευμένοι, διὰ τὴν διάψευσιν μιᾶς ὥρας ἐλπίδος».²⁵

Μολονότι πλήθει καὶ αὐτὴ ὥραιον στιγμῶν, ἡ μουσικὴ της παρέχει ἀναγκαστικῶς τὴν ἐντύπωσιν τοῦ μονοτονίου. [...] Ἡ 2^α πράξις ἀρχίζει μὲ μίαν κωδωνοκρουσίαν καὶ καταλήγει εἰς ἓν πιανίσσιμο τοῦ κόρου. Τὸ πρελούδιο τῶν κωδῶνων εἶναι βεβαίως εὐρημα, ἀν καὶ ἀπὸ μουσικωτέρας ἀπόψεως θὰ ἔπρεπεν ἴσως ὁ συνθέτης νὰ ἀπομιμηθῇ τὰ περίφημα *carillons* τῆς Φλάνδρας, τὰ ὁποῖα ἐκτελοῦν ὁλόκληρα τεμάχια. Νομίζω ἐπὶ πλέον ὅτι ὁ κ. Μητρόπουλος θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποφύγῃ εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς β' πράξεως τὴν ἐπανάληψιν τῆς κωδωνοκρουσίας (παρελκούσης πλέον αὐτὴν τὴν φορὰν), καθὼς καὶ τὴν ἐπανάληψιν τοῦ ἰδίου πιανίσσιμου τῆς 2^{ας} πράξεως», *Ἑστία*, ὁ.π.

22. Ὁ.π.

23. *Πρωϊνὴ*, 16.5.1920, σ. 1.

24. Ἀπὸ κανένα ἄλλο δημοσίευμα σχετικὰ μὲ τὴν πρεμιέρα τῆς *Βεατρίκης* ποὺ ἐντοπίστηκε δὲν ἐπιβεβαιώνεται αὐτὴ ἡ πληροφορία.

25. *Ἀμυνα*, 16.5.1920, σ. 1-2.



Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ προγράμματος τῆς πρώτης παράστασης τῆς *Βεατρίκης*, μὲ χειρόγραφη διόρθωση τῆς ἡμερομηνίας (Αρχεῖο Ὡδείου Ἀθηνῶν).

Στὰ κυριακάτικα φύλλα τῆς 17^{ης} Μαΐου ἐντοπίστηκαν δύο ἀναφορές στὴν ὄπερα *Ἀδελφὴ Βεατρίκη* τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου, οἱ ὁποῖες ὅμως δὲν ἀφοροῦσαν ἀμεσα τὴν πρεμιέρα. Ἀπὸ τὸν Ἐλεύθερο Τύπο καὶ τὴ στήλη «Καλλιτεχνικαὶ γραμμαί», ὁ ὑπογράφων «Παρασκηνιακός» μᾶς πληροφοροῦσε ὅτι ἡ δεύτερη παράσταση τοῦ Σαββάτου «ὑπῆρξε μία νέα ἀφορμὴ θερμῶν ἐκδηλώ-

σεων ἐκ μέρους τοῦ κοινοῦ πρὸς τὸν νεαρὸν συνθέτην τοῦ ἔργου»,²⁶ ἐνῶ ἡ ἐφημερίδα *Αἱ Ἀθηναὶ* φιλοξενοῦσε ἀνυπόγραφο σημεῖωμα στὴ στήλη «Θεατρικαὶ Σελίδες», ὑπὸ τὸν τίτλο: «Ἡ *Βεατρίκη*» καὶ ὑπότιτλο: «Μελόδραμα», ὅπου δὲν γινόταν καμία ἀναφορὰ στὶς παραστάσεις τοῦ ἔργου παρὰ μόνον ἐγκωμιαζόταν ὁ Μητρόπουλος ὡς ὁ πρῶτος συνθέτης ποὺ σπούδασε ἀποκλειστικά στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν καὶ πολλὰ ὑποσχόμενος γιὰ τὴν περαιτέρω ἐξέλιξή του, ἡ δὲ ὄπερα *Βεατρίκη* χαρακτηριζόταν «τὸ πρῶτον καὶ κυρίως Ἑλληνικὸν ἔργον». ²⁷ Τέλος, ἄς ἀναφερθεῖ καὶ ἡ ἐγκωμιαστικὴ κριτικὴ τῆς ἐφημερίδας *Ἐφημερίς*, ἡ ὁποία δημοσιεύτηκε στὸ φύλλο τῆς Πέμπτης 21 Μαΐου 1920 καὶ ἀφοροῦσε προφανῶς τὸ σύνολο τῶν παραστάσεων. Στὴν «Καλλιτεχνικὴ Στήλη» τῆς πρώτης σελίδας ὁ ὑπογράφων ὡς «Ἀχροατῆς» ἄρθρο μὲ τίτλο: «*Βεατρίκη*», ἀναφερόταν ἐπαινετικά στὴν παράσταση, θεωρώντας ὅτι ἡ ὀρχήστρα: «κάλιστα κατηρτισμένη ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Μαρσίικ», λειτουργοῦσε ὡς «βάσις εἰς τὴν ἐξαιρετικὴν ἐκτέλεσιν τοῦ ἔργου» ὡς πρὸς τὸ ἔργο, ἀφοῦ ἀναφέρθηκε στὴν ὑπόθεση τοῦ δράματος, ἀνέλυε τὴ μουσικὴ σύνθεση τοῦ Μητρόπουλου, γιὰ τὸν ὁποῖο ἔγραφε: «ἀκολουθῶν ἐν πολλοῖς τὴν νεωτεριστικὴν σχολὴν καὶ εἰδικῶς ἐπηρεασθεὶς ἀρκετὰ ἀπὸ τὸν Ντεμπυ[σ]ὺ δεικνύει ὅτι δὲν εἶναι ἀντιγραφεὺς τοῦ στυλ τῶν ἀκολουθούντων τὴν σχολὴν αὐτὴν». Σχολιάζοντας κάθε πράξη τῆς ὄπερας χωριστά, κατέληγε στὸ συμπέρασμα ὅτι μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ ἀποδεικνυόταν τὸ πλούσιο ταλέντο τοῦ συνθέτη, ἡ ἔμφυτη ἔμπνευσή του καὶ ὁ πρωτότυπος μουσικὸς χαρακτήρας, καθὼς καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ καὶ συστηματικὴ ἐργασία «εἰς ἣν κατὰ πολὺ συνέτεινεν ἡ δυνατὴ καὶ ἔμπνευσμένη διδασκαλία τοῦ μοναδικοῦ του διδασκάλου κ. Μαρσίικ». ²⁸

ΜΑΡΙΑ ΠΑΧΝΙΣΤΗ

26. Ἐλεύθερος Τύπος, 17.5.1920, σ. 2.

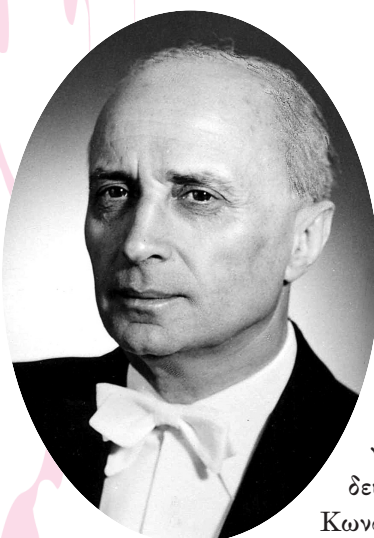
27. *Αἱ Ἀθηναὶ*, 17.5.1920, σ. 1. Ἀ. Γαρουφαλῆς - Χ. Ξανθοδάκης, ὁ.π., σ. 23, 71.

28. *Ἐφημερίς*, 21.5.1920, σ. 1.

Θεόδωρος Βαβαγιάννης (1905-1988):

«Πρωθιερέας Ὁρχηστρικῆς Τέχνης»¹

Πρώτη απόπειρα βιογράφησης του



Στὸν Τάκη Καλογερόπουλο καὶ τὴν Ν.Α.²

Πᾶνε δέκα χρόνια περίπου ἀπὸ σήμερα, ὅταν λάβαμε ἓνα τηλεφώνημα ἀπὸ τὸν τότε ἀναπληρωτὴ καλλιτεχνικὸ διευθυντὴ τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν κ. Βύρωνα Φιδετζῆ στὸ Groningen τῆς Ὁλλανδίας ὅπου σπουδάζαμε, γιὰ νὰ μᾶς ἀνακοινώσει τὴν πρόθεσή του - ἐπίσημη πρόταση ἀργότερα - νὰ ἀναλάβουμε νὰ φέρουμε εἰς πέρας τὴν ἔρευνα, συγγραφή τῶν κειμένων καὶ ἐπιμέλεια ἑνὸς ἀφιερώματος στὸν πρῶτον μόνιμο ἀρχιμουσικὸ καὶ γενικὸ διευθυντὴ τῆς Κ.Ο.Α. Θεόδωρο Βαβαγιάννη, ποὺ θὰ συνόδευε τὴν ἡχογράφηση ἔργων Ἑλλήνων συνθετῶν, εἰδικότερα δὲ τοῦ Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη σὲ Α' ἐκτέλεση. Στὸ διπλὸ ψηφιακὸ δίσκο

1. Ὁ τίτλος δανεισμένος ἀπὸ ἄρθρο στὴ μνήμη τοῦ Βαβαγιάννη στὸ περ. Φιλιατρὰ 120 (Ἰαν. - Μάρτ. 1989). Ἡ φωτογραφία τοῦ Βαβαγιάννη προέρχεται ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τῆς Κ.Ο.Α.
2. Ὁφείλουμε νὰ εὐχαριστήσουμε ἐκ βαθέων ὅλους ὅσους βοήθησαν καθ' οἷονδήποτε τρόπο στὴν πραγματοποίηση τοῦ παρόντος κατὰ τὴν πρώτη καὶ ὁλοκληρωμένη συγγραφή του (2009). Προεξάρχουσα μορφή ὁ ἀγαπημένος Τάκης Καλογερόπουλος, τοῦ ὁποῦ ἡ μοῖρα ἐπεφύλαξε νὰ μὴν προλάβει νὰ δεῖ τὸ παρὸν τυπωμένο, ὅπως καὶ ἄλλα ποὺ καθυστέρησαμε νὰ τοῦ δώσουμε γιὰ διαφόρους λόγους, κρίμα τὸ ὅποιο μιὰ ζωὴ θὰ κουβαλοῦμε μέσα μας. Στὴ συνέχεια τὸν ἀγαπητὸ συνεργάτη μουσικοδιδάκτη Θωμᾶ Ταμβάκο, ὁ ὁποῖος γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ ἔθεσε στὴ διάθεσή μας ὅποιο ὕλικό χρειαστήκαμε ἀπὸ τὸ πλοισκάτο ἀρχεῖο του. Σημαντικὴ βοήθεια προσέφεραν οἱ διοικητικοὶ ὑπάλληλοι τῆς Κ.Ο.Α. Γιώτα Κωνσταντοπούλου, Στέλλα Κάρδαρη καὶ Τίτος Γουβέλης. Δραττόμεθα τῆς εὐκαιρίας νὰ τοὺς εὐχαριστήσουμε ἰδιαίτερως. Ἀκόμη, τοὺς φίλους, συνεργάτες, μουσικολόγους καὶ ἐν ἐνεργείᾳ μουσικοὺς δρ. Γιάννη Μπελώνη, Γιάννη Σαμπροβαλάκη καὶ Γιάννη Τσελίκα. Εὐχαριστίες ὀφείλουμε γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση καὶ τὴ βοήθειά της στὴν δρ. Ἐλευθερία Δαλέζιου τοῦ Τμήματος Ἀρχαίων Γενναδεῖου Βιβλιοθήκης καὶ τὴν ὑπεύθυνη Ἀρχεῖου Ἀμερικανικῆς Σχολῆς Κλασικῶν Σπουδῶν δρ. Ναταλία Vogeikoff-Brogan. Ξεχωριστὸ εὐχαριστῶ στὸν ἀείμνηστο πλέον Δάσκαλο, συμπαραστάτη, φωτεινὸ καθοδηγητὴ καὶ φίλο Τάσση Ἀποστολίδη, ὁ ὁποῖος μᾶς διηγήθηκε ἱστορικὰ περιστατικὰ ἀπὸ τὴ ζωὴ του στὴν Κ.Ο.Α. σχετικὰ μὲ τὸν Θ. Βαβαγιάννη καὶ σκιαγράφησε τὸ πορτραῖτό του μὲ τρόπο γλαφυρό, παραστατικὸ καὶ ἐντιμο. Ἐκτίμηση καὶ σεβασμὸ, στὸ μουσικολόγο-ἔρευνητὴ κ. Γιώργο Λεωτσάκο. Ὁφειλόμενη φιλία καὶ εὐχαριστίες ἐκ βαθέων, ἑτεροχρονισμένα δημόσια καταγεγραμμένες, στὸν συνάδελφο καὶ καλὸ φίλο Βασίλη Ρακιτζῆ καὶ τὴ Βασούλα. Στὴν τσελλίστρια «τὸ ἄλλο μάτι» μας, κ. Μαρίνα Κολοβοῦ. Στὴν προστάτιδά μας ἀπὸ τὴν ρομμελιώτικη Ἑφθάνησο ἐκ μητρὸς Ν.Α. Τέλος, στὸν ἀκάματο ἐργάτη τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς «ἀνασκαφῆς», κ. Βύρωνα Φιδετζῆ.

αὐτὸν τῆς Κ.Ο.Α., θὰ ὑπῆρχε καὶ ἡ *Βυζαντινὴ Θυσία* τοῦ Πέτρου Πετρίδη.

Μετὰ ἀπὸ καιρὸ (Φεβρουάριος 2009), καὶ ἀφοῦ εἶχε κυκλοφορήσει τὸ 1^ο διπλὸ CD μὲ ἑλληνικὰ ἔργα ὑπὸ τὸν ἰδρυτὴ τῆς Ὁρχήστρας Φιλοκτήτη Οἰκονομίδη, ξεκινήσαμε τὴν ἐνδελεχῆ μας ἔρευνα σὲ ἰδιωτικὰ ἀρχεῖα, βιβλιοθήκες καὶ ὅπου ἄλλοῦ πιστεύαμε ὅτι θὰ ὑπῆρχε ὕλικὸ πρὸς μελέτη καὶ ἀξιοποίηση. Ἀφοῦ ἡ «συγκομιδὴ» τελείωσε, ξεκίνησε ἡ μελέτη, ἀξιολόγηση καὶ τεκμηρίωση πολλῶν εὐρημάτων καί, ἀφοῦ πέρασε, ὡς ἦταν ἀναμενόμενο, ἀπὸ διάφορους γραφειοκρατικούς ἢ ἄλλους σκοπέλους, νὰ πού σήμερα, τέλη τοῦ 2015, σὰς παραδίδουμε μέρος τοῦ πονήματός μας αὐτοῦ, ὡς ἓνα μικρὸ ἀφέρωμα στὰ 110 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Θεοδώρου Βαβαγιάννη.

Προσπαθήσαμε νὰ καλύψουμε ὅσο γίνεται καλύτερα τὶς περισσότερες πτυχές τοῦ καλλιτέχνη Βαβαγιάννη καὶ νὰ σὰς δώσουμε ὅσο περισσότερα ἱστορικὰ στοιχεῖα μπορούσαμε, ἀφήνοντας φυσικὰ κάποια ἄκρως συσχετιζόμενα μὲ τὴν ἱστορία τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν νὰ δημοσιευτοῦν, ὅταν καὶ ἐφόσον ἡ διοίκηση τῆς Ὁρχήστρας ἀποφασίσει νὰ φέρεי στὸ φῶς ὅλη τὴν ἐργασία μας.

Ἄς ξεκινήσουμε λίγο ἀνορθόδοξα, δίνοντας κατὰ πρῶτον τὸ στίγμα τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Βαβαγιάννη πρὶν τὸν βιογραφῆσουμε. «Ὅποιος παρακολουθεῖ προσεκτικὰ τὴν ἐργασία τοῦ μαέστρου Βαβαγιάννη ἀντιλαμβάνεται τὴν προσήλωσή του στὴ λεπτομέρεια, ἰδίως ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἰσορροπία ρυθμοῦ καὶ χρωματισμῶν, πού εἶναι ἡ πρώτη “ζώνη ἐμφανίσεως” μιᾶς καλῆς ἐκτελέσεως. Τὸ κακὸ εἶναι πὼς αὐτὴ ἡ ἐπιμέλεια γύρω ἀπὸ τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα τῆς ἐρμηνείας ἀπορροφᾷ σημαντικὴ ἐνέργεια εἰς βάρος μιᾶς βαθυτέρας διεισδύσεως στὴν οὐσία τῆς μουσικῆς. Δὲν παραβλέπουμε βέβαια τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ὀλίγοις δοκιμὲς δὲν ἐπιτρέπουν πάντοτε τὴν μετάβαση ἀπὸ τὸ στάδιο τῆς μελέτης τῶν τεχνικῶν λεπτομερειῶν στὸ ἐπόμενο τῆς καλλιτεχνικῆς ὁλοκληρώσεως. Συμβαίνει ἐπίσης νὰ παρουσιάξῃ τακτικὰ ὁ Βαβαγιάννης νέα, ἐνδιαφέροντα ἔργα σὲ πρώτη ἐκτέλεση, πράγμα πού τετραγωνίζει τὸν φόρτο τῆς προπαρασκευαστικῆς ἐργασίας».³

Ὁ Θεόδωρος Βαβαγιάννης, γεννήθηκε στὰ Φι-

λιατρὰ στίς 9.3.1905 (κατὰ τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο) καὶ πέθανε στὴν Ἀθήνα στίς 24.11.1988. Ἀπὸ μικρὴ ἡλικία τραγουδοῦσε στὴν παιδικὴ ἐκκλησιαστικὴ χορωδία καὶ ἡ πρώτη φορὰ πού τοῦ ζήτησε ὁ αἰμνιστος Ἰωάννης Σακελλαρίδης νὰ τὴ διευθύνει, ἦταν 12 χρόνων. Σπούδασε θεωρητικὰ στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν (1921-32) – στὴ Σχολὴ Ἀνωτέρων Θεωρητικῶν γράφτηκε στὰ 1924 – ἀποφοιτώντας μὲ «Ἄριστα Παμψηφεῖ» (Ἀρμονία – 1927, Ἀντίστιξη καὶ Φούγκα – 1932 μὲ τὸν Φιλοκτήτη Οἰκονομίδη καὶ ἐνορχήστρωση μὲ τὸν Ἰβάν Μπούτνικωφ). Στὰ 1929-39 ὑπῆρξε μαθητὴς καὶ βοηθὸς τοῦ Δημήτρη Μητρόπουλου. Τὴν περίοδο 1924-38 διετέλεσε μέλος τῆς Συμφωνικῆς Ὁρχήστρας τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν στὰ κρουστά.⁴ Κατόπιν (1938-39) σπούδασε διεύθυνση ὀρχήστρας ὡς ὑπότροφος στὴν Ἀκαδημία τοῦ Βερολίνου, μὲ τοὺς Walther Gmeindl καὶ Kurt Thomas. Θεωροῦσε τὴν ἐκεῖ τακτὴ, ἀπὸ μέρους του, παρακολούθηση συναυλιῶν καὶ παραστάσεων ὅπερας ἀπὸ τὴν περίφημη Φιλαρμονικὴ καὶ τὴν Κρατικὴ Ὅπερα ὡς τὸ καλύτερο «σχολεῖο», γι’ αὐτὸ πολλές φορές σὲ παλιὰ βιογραφικά του ἢ σὲ ἐφημερίδες τῆς ἐποχῆς βλέπουμε νὰ ἀναφέρεται ὅτι σπούδασε καὶ στὴ Φιλαρμονικὴ καὶ τὴν Ὅπερα τοῦ Βερολίνου. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς λαμπρῆς καλλιτεχνικῆς του πορείας ὑπῆρξε μέλος καὶ «ἀκκομπανιατέρ» τῆς Χορωδίας Ἀθηνῶν (1923-1935), καθὼς καὶ διδάσκαλος στίς νυχτερινὲς σχολές της μὲ τοὺς Π. Γλυκοφρίδη, Θ. Παπαχαλαμπίδη, Σπ. Σαββίδη, Σπ. Τσαντίλα, Γ. Φιλόπουλο, Χ. Χόρτη καὶ Δ. Γάσπαρη. Δίδαξε θεωρητικὰ ὡς καθηγητὴς στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν ἐκπαιδεύοντας ἑκατοντάδες μαθητὲς ἀπὸ τὸ 1932 ὡς τὸ 1975, ἀνάμεσα σ’ ἄλλους καὶ τοὺς Δημήτρη Φάμπα, Μιλτιάδη Καρύδη καὶ Γιάννη Ἰωαννίδη. Διετέλεσε ἀρχιμουσικὸς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου (1935-36), τῆς Συμφωνικῆς Ὁρχήστρας τοῦ Ἐθνικοῦ Ἰδρύματος Ραδιοφωνίας ἀπὸ τῆς ἰδρύσεώς του (1938-τέλος 1954, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κατοχὴ, καὶ 1963-69) καὶ τῆς Συμφωνικῆς Ὁρχήστρας τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν (1940-42). Τὰ πρῶτα κοντσέρτα πού ἔδωσε στὴ ζωὴ του ἦσαν ὁργανωμένα ἀπὸ τὴν «Περιογητικὴ Λέσχη». Τὸ πρῶτο δόθηκε στίς 11.4.1937 στὸ «Ἀμφιaráειον» Πατρῶν, καὶ περιελάμβανε τὸ *Concerto Grosso No 17* τοῦ Händel καὶ τὴ *Μικρὴ Νυχτερινὴ Μουσικὴ* τοῦ Mozart. Τὸ ντεμποῦτο του

3. Ἀπὸ μιὰ «Συνοπτικὴ Κρίση γιὰ τὸν Βαβαγιάννη» τοῦ Μίνου Δούνια δημοσιευμένη στὰ *Μουσικοκριτικά* του (Ἐκλογή ἀπὸ τὸ κριτικὸ ἔργο του, ἐπιμέλεια Γ.Ν. Πολίτη, [Ἀθήνα] Ἑστία, [1963]), στίς 4 Ἰουλίου 1954, σ. 179.

4. Μέλος τῆς ἰδίας ὀρχήστρας στὰ τύμπανα ἦταν καὶ ὁ ἀρχιμουσικὸς Τόττης Καραλῖβανος (1901-1987), ὁ ὁποῖος διαδέχθηκε στὴ θέση αὐτὴ τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο.

μέ τη Συμφωνική Όρχήστρα τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν ἔγινε στίς 11.2.1940⁵ στὰ «Ὀλύμπια» ἐρμηνεύοντας τὴν 5^η Συμφωνία τοῦ Schubert, τὸ Κοντσέρτο γιὰ βιολί καὶ ὀρχήστρα τοῦ Tchaikovsky μετὰ τὸ Βύρωνα Κολάση, τὴν 8^η Συμφωνία τοῦ Beethoven καί, τέλος, τὴν Τραγικὴ Εἰσαγωγή τοῦ Brahms.⁶

Μετὰ τὴν κρατικοποίηση τῆς Συμφωνικῆς Όρχήστρας τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν καὶ τὴ μετονομασία της σὲ Κρατικὴ Όρχήστρα Ἀθηνῶν (1942-43) διορίσθηκε σὲ θέση ἀρχιμουσικοῦ, ἀναλαμβάνοντας ἐν συνεχείᾳ ἀναπληρωτὴς γενικὸς διευθυντῆς τῆς Όρχήστρας (1957-62), λίγες μέρες μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Φιλοκτῆτη Οἰκονομίδη (ἀπεβ. 16.12.1957), καὶ κατόπιν γενικὸς διευθυντῆς μέχρι τὴν 11^η.9.1969, ὁπότε παραιτήθηκε διαμαρτυρούμενος γιὰ τὴν ἄρση τῆς μονιμότητας τῶν μουσικῶν τῆς Όρχήστρας.⁷ Τότε τιμῆθηκε μετὰ τὸν τίτλο τοῦ

Ἐπίτιμου Γενικοῦ Διευθυντῆ τῆς Κ.Ο.Α. Ὁ Βαβαγιάννης, ἐπίσης, ἦταν ὁ μαέστρος ποὺ ἐγκαίνιασε τὸ Πρῶτο Φεστιβάλ Ἀθηνῶν μετὰ συναυλία ποὺ διηύθυνε ἐπὶ κεφαλῇ τῆς Κρατικῆς Όρχήστρας Ἀθηνῶν (24.8.1955) μετὰ σολίστ τὴ διαπρεπῆ πρωταγωνίστρια τοῦ παγκόσμιου λυρικοῦ θεάτρου, τὴ μεσόφωνο Ἑλένα Νικολαΐδου, παρουσία ἀπάσης τῆς τότε βασιλικῆς οἰκογενείας, τοῦ ἀντιπρόεδρου τῆς κυβερνήσεως Παπάγου, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, καὶ πολλῶν ὑπουργῶν της. Ὁ Βαβαγιάννης ὡς γενικὸς διευθυντῆς τῆς Κ.Ο.Α., χάρις στὴν ὀργανωτικὴ του δεινότητα, κατάρφερε νὰ ἐφαρμόσει τὸν προγραμματισμὸ τῆς Όρχήστρας γιὰ ὅλη τὴν καλλιτεχνικὴ περίοδο, ξανάφερε τὸ θεσμὸ τῶν συνδρομητῶν καί, τὸ κυριότερο, ἐξασφάλισε κονδύλι ἀπὸ τὸν κρατικὸ «κορβανὰ» – πείθοντας τὸν τότε Ὑπουργὸ Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως, Κωνσταντῖνο Τσάτσο – ὥστε νὰ ἀποκτήσουν ἐπιτέλους οἱ μουσικοὶ τῆς Όρχήστρας τοῦ ἐνιαῖο ἐπίσημο ἐνδυμα γιὰ τὶς ἐμφανίσεις τους ὡς συνόλου.

Ἦταν ἄνθρωπος καὶ καλλιτέχνης μετὰ σιδηρὰ πειθαρχία, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἐκπορευόταν καὶ ἡ ἀπαίτησή του πρὸς τὰ μέλη τῆς Όρχήστρας νὰ ἐργάζονται μετὰ ἐκκλησιαστικὴ εὐλάβεια καὶ προσήλωση. Χαρακτηριστικὸς εἶναι καὶ ὁ τρόπος ποὺ διηύθυνε (ἄνευ μπαγκέττας, ὅπως ὁ Δάσκαλός του Δ. Μητρόπουλος) μετὰ τὸ δεξιὸ χέρι, σχηματίζοντας τὸ σύμβολο τοῦ Σταυροῦ, ἐνώνοντας δηλαδὴ τὶς ἄκρες τῶν τριῶν πρώτων δαχτύλων

5. «Χάρη στὸν τότε Ὑπουργό, ἀείμνηστο Κοτζιά [ἐνν. τὸν Κώστα Κοτζιά, Ὑπ. Πρωτευούσης ἐπὶ Πρωθυπουργίας Ἰ. Μεταξά] καὶ στὸν τότε διευθυντὴ τοῦ Ὡδείου [Ἀθηνῶν], μὴ μουσικό, ἀείμνηστο Γεώργιο Ζαρίφη, ποὺ καὶ οἱ δύο τους ἐπεδίωκαν νὰ ἐμφανίσουν νέους ἱκανοὺς μαέστρους». Ἑλένη Χαλκούση, ραδιοφωνικὴ συνέντευξη στὴν ἴδια, στὰ μέσα τοῦ 1955 καὶ πρὶν τὴν ἐναρξὴ τῶν συναυλιῶν τῆς Κ.Ο.Α. στὸ Ἡρώδειο στίς 29 Ἰουνίου. Ἡ συνέντευξη παραχωρήθηκε ἐπ' ἀφορμὴ τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ μαέστρου ἀπ' τὸ καλλιτεχνικὸ του ταξίδι στὴν Οὐάσινγκτων.
6. Ὁ Βαβαγιάννης λυπόταν, στὴν ἴδια συνέντευξη στὴν Ἑλ. Χαλκούση, ποὺ ὁ Brahms δὲν ἔχει γράψει περισσότερα συμφωνικὰ ἔργα, λέγοντας χαρακτηριστικὰ πῶς ὁ Brahms εἶναι «τὸ μουσικὸ τοῦ χόμπυ». Δικαιολογοῦσε τὴν ἀγάπη του στὸ συνθετὴ ὡς ἐξῆς: «ἐκεῖνο ποὺ μετὰ ἔλκυε στὸν Brahms, εἶναι τὸ πολὺπλοκο τῶν ρυθμῶν ποὺ συνυπάρχουν, οἱ πολλὲς καὶ ποικίλες μελωδίες, ποὺ πρέπει νὰ τὶς ξεχωρίσεις, νὰ τὶς ξεδιαλύνεις, καὶ νὰ τὶς φέρεις στὸ φῶς ὅλες ἀνάγλυφες, χωρὶς νὰ καλυφθεῖ ἡ κύρια ἰδέα. Εἶναι αὐτὲς οἱ πυκνογραμμένες σελίδες ποὺ κάθε μέτρο καὶ γραμμὴ τους εἶναι ἓνας μουσικὸς κόσμος, κάθε μέτρο τους ἓνα πρόβλημα γιὰ λύση. Ἀπεχθάνομαι τὶς ἄδειες σελίδες ὅπου ἓνας συνθέτης ἔχει ρίξει ποῦ καὶ ποῦ μερικὲς νότες, ἔτσι ἀπλὰ σὰν σημεῖα στίξης...».
7. Φημολογεῖται καὶ τὸ ἐνδεχόμενον νὰ τὸν ἐξηνάγκασε σὲ παραίτηση τὸ δικτατορικὸ καθεστῶς Παπαδοπούλου (σύμφωνα μετὰ προφορικὰς μαρτυρίες παλαιμάχων μουσικῶν καὶ τὴ φράση τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου σὲ δημοσίευσμά του γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Βαβαγιάννη «ὅταν ἡ χούντα τὸν ἐξηνάγκασε σὲ παραίτηση», Ἡ Πρώτη, 12.1.1989, σ. 24). Πολὺ πιθανὸν ὅμως νὰ παραιτήθηκε ὄντως λόγω τῆς ἄρσης τῆς μονιμότητας τῶν μουσικῶν, μιᾶς ποὺ ὁ Βαβαγιάννης ἦταν γνωστὸ πῶς ὑπηρετοῦσε μετὰ «ἱεραποστολικὸ» ζῆλο καὶ παροιμιώδη

νομιμότητα τὴν Όρχήστρα καὶ τὰ συμφέροντά της. Ἐπιστολὴ τοῦ ἰδίου τοῦ Βαβαγιάννη πρὸς τὸ γενικὸ διευθυντὴ τῆς Κ.Ο.Α., Μ. Χατζιδάκι, μετὰ ἡμερομηνία 7.12.1981, στὴν ὁποία ὁ Βαβαγιάννης ἐξηγεῖ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ἀκυρώνει τὶς ἐμφανίσεις του στὸ πόντιομ τῆς Όρχήστρας στίς 21.12.1981 καὶ 22.2.1982, συνάδει μετὰ τοὺς λόγους παραίτησής του ἀπὸ τὸ τιμὸν τῆς Όρχήστρας στὰ 1969. Γράφει λοιπὸν ὅτι «αἰτία εἶναι τὸ γνωστὸ ζήτημα τῶν ἐκτάκτων μουσικῶν, τὸ ὁποῖο εἶναι πιθανὸ νὰ μετὰ στενοχωρήσει ἀπρόβλεπτα τὴν τελευταία στιγμὴ. Προτιμῶ νὰ περιμένω τὴν ὀριστικὴν τακτοποίησή του, τὴν ὁποία εἶμαι βέβαιος ὅτι θὰ πετύχετε, ὁπότεν θὰ εἶμαι καὶ πάλι στὴ διάθεσή σας». Τουλᾶχιστον, ὁ Βαβαγιάννης εἶχε τὸ θάρρος καὶ τὴν εὐθιξία ὅταν ἔνοιωσε ὅτι ἀπειλοῦνται ἡ Όρχήστρα, τὴν ὁποία αὐτὸς διηύθυνε, καὶ οἱ μουσικοὶ του, νὰ παραιτηθεῖ καὶ νὰ μὴν παίξει τὸ παιγνίδι τῆς ἐξουσίας, ἀφήνοντας, ἔτσι, τὸ ὄνομά του ἔξω ἀπὸ τὸν μακρὺ, δυστυχῶς, κατὰλόγο τῶν πολιτικῶν διεφθαρμένων τιμονιέρηδων τῶν κρατικοδίαιτων ὀργανισμῶν μας τότε καὶ τώρα.



Ο Θ. Βαβαγιάννης διευθύνει σαν να κάνει το σταυρό του (1962, Αρχείο Θ. Βαβαγιάννη, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη).

του (βλ. φωτογραφία). Παροιμιώδης ή φράση του όταν βρισκόταν στην όρχηστρα: «ἐδῶ μέσα είναι Ἑκκλησία». Ἀλλωστε ἡ ἀγάπη του καὶ ἡ ἀφοσίωσή του στὴν Ὁρχήστρα του ἦταν τέτοια ποὺ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὰ ἐπαγγελματικά του ταξείδια ἢ τὰ ταξείδια διακοπῶν του, ἔστελνε πάντα γράμματα, τηλεγραφήματα κ.τ.λ. στὴν γραμματέα του Χριστίνα Τζάθα, μὲ ὅλες τὶς ἐκκρεμότητες ποὺ εἶχε στὸ μυαλό του, ὥστε ἡ ἴδια νὰ τὶς ἐκπληρῶνει τὸ συντομότερο δυνατὸν καὶ κατόπιν νὰ τὸν ἐνημερώνει γιὰ τὰ ἀποτελέσματα.

Ἐπιβεβαιωμένη ἐπίσημη δισκογραφία τοῦ Βαβαγιάννη δὲν ὑπάρχει, ἀπ' ὅ,τι γνωρίζουμε. Τὸ μοναδικὸ γνωστὸ μας τεκμήριο εἶναι τὸ παρακάτω, γιὰ τὸ ὁποῖο μᾶς διαφώτισε ὁ στενός μας συνεργάτης Θωμᾶς Ταμβάκος: Pallandios, Menelaos G.: «Prière sur l'Acropole», Orchestra Sinfonica di Torino della RAI, Dir.: Theodore Vavayannis.⁸

Ὁ ἄνθρωπος Βαβαγιάννης

Ὁ Βαβαγιάννης, ὅπως διαβάζουμε σὲ δαχτυλογραφημένες σημειώσεις τῆς συζύγου του Ὑπατίας Ψαράκη, ἔδινε μεγάλη σημασία στοὺς φίλους. Εἰδικότερα στοὺς ἀγαπημένους του Κωνσταντῖνο Κυδωνιάτη καὶ Μενέλαο Παλλάντιο, στοὺς ὁποίους πάντοτε θεωροῦσε ὅτι χρωστοῦσε ὑψίστη εὐγνωμοσύνη, ἐπειδὴ αὐτοὶ ἀγόγγυστα ἀναπλήρωναν τὰ μαθήματά του στὸ Ὡδεῖο κατὰ τὶς περιόδους τῆς ἀπουσίας του στὸ ἐξωτερικὸ γιὰ συναυλίες. Ἀκόμη, σὲ δημοσιευμένο κείμενο τοῦ Γιώργου Λεωτσάκου γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Βαβαγιάννη, διαβάζουμε: «δέχτηκε συχνότατα τὰ ἔντονα πυρὰ τῆς κριτικῆς μου [...]. Ἀπὸ τὴν πλευρὰ

του θὰ εἶχε κάθε δίκιο νὰ μοῦ βαστᾷ ισόβια κακία. Ὅχι μόνο δὲν ἔκαμε κατὶ τέτοιο ἀλλὰ, παρακολουθώντας τὴν ὅποια κριτικὴ μου πορεία καὶ ἐξέλιξη, γύρω στὰ 1980 πλησιάσαμε ὁ ἓνας τὸν ἄλλον, καὶ μοῦ συμπαραστάθηκε προθυμότατα, μεταξὺ ἄλλων καὶ στὶς ἱστορικές μου ἐρευνες γύρω ἀπὸ τὴ μουσικὴ μας. Γίναμε, θὰ ἴλεγα, φίλοι μέχρι σημείου, πάντα τυπικότατος, νὰ μοῦ τηλεφωνεῖ στὴν ὀνομαστικὴ μου ἐορτὴ γιὰ νὰ μοῦ εὐχηθεῖ καὶ μάλιστα μὲ πολλὴ ἀγάπη».⁹ Ὅλα τοῦτα, γράφει ὁ Λεωτσάκος, εἶναι «χρέος στὴ μνήμη τοῦ ἀνθρώπου, πάνω ἀπ' ὅλα, καὶ προσωπικὴ μαρτυρία ποὺ ἡ κατάθεσή της εἶναι γιὰ μένα ζήτημα συνείδησης ὡς ἀνθρώπου καὶ ἱστορικοῦ». Ὁ Κωνσταντῖνος Δεσποτόπουλος ἀπ' τὴν ἄλλη, στὸ βιβλίο του *Φήμη ἀπόντων* δημοσιεύει κείμενό του ἀπὸ τὴν ἐφημερίδα *Τὰ Νέα* τῆς 29^{ης}.11.1988, στὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει τὸ Θεόδωρο Βαβαγιάννη «ἀρχιμουσικὸ τῶν δύσκολων χρόνων». Σημειώνει ὅτι στὴν Κατοχὴ μὲ τὴν πείνα νὰ μαστίζει τὸ λαὸ καὶ τοὺς μουσικοὺς φυσικά, ὁ Βαβαγιάννης ἀνήγαγε τοὺς μουσικοὺς του σὲ ἐθνικοὺς λειτουργοὺς καὶ κατάφερνε νὰ ἐκμαιεῖ ἐξ αὐτῶν τὸν καλύτερό τους ἑαυτὸ στὶς συναυλίες γιὰ τὴ μουσικὴ διαπαιδαγώγηση τῶν καταφρονεμένων Ἀθηναίων. «Αὐτοπειθαρχημένος ὑποδειγματικά, προικισμένος μὲ ἄκρα μουσικὴ αἰσθαντικότητα καὶ μὲ σπάνια ἱκανότητα διοικητικὴ, ἀσχοῦσε μὲ αὐστηρότητα καὶ ἀκρίβεια τὸ συνθετικὸ λειτουργήμα τοῦ ἀρχιμουσικοῦ, καὶ ὡς ἐρμηνεῖα πνεύματος καὶ ὡς διοίκηση ψυχῶν. [...] Τὸ σοβαρὸ ἦθος του, ρίζα τῆς ἀφογῆς συμπεριφορᾶς του, κατοχύρωνε τὸ ἀδιάβλητο κύρος του πρὸς τοὺς μουσικοὺς του συνεργάτες. Ἀξίζει, παράλληλα πρὸς τὸ καλλιτεχνικὸ του μέγεθος, νὰ ἐξαρθεῖ καὶ ἡ ἀφογὴ συμπεριφορά του, ἄξια τοῦ πιὸ ἠθικά ὑπεύθυνου ἀτόμου».¹⁰

Ὁρχήστρες ποὺ διηύθυνε ὁ Θεόδωρος Βαβαγιάννης καὶ τὸ ρεπερτόριό του
Στὴ διάρκεια τῆς καριέρας του ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Συμφωνικὴ Ὁρχήστρα τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν, τὴν Κ.Ο.Α. καὶ τὴ Συμφωνικὴ Ὁρχήστρα τοῦ τότε Ε.Ι.Ρ. ὁ Βαβαγιάννης διηύθυνε ἄλλες 48 ὀρχήστρες,¹¹ σύμφωνα μὲ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ Ἀρχεῖο του. Μερικὲς ἀπὸ

8. Βλ. <http://web.tiscali.it/fonotecatrotta/cdclassica.pdf> γιὰ τὴν ὥρα δὲ γνωρίζουμε τίποτα παραπάνω σχετικῶς.

9. Λεωτσάκος, ὅ.π.

10. Κωνσταντῖνος Δεσποτόπουλος, *Φήμη Ἀπόντων*, Ἀθήνα, Καστανιώτης, 1995, σ. 120-1.

11. Παρόλο ποὺ ἄρесе, ὡς ἦταν φυσικὸ, στὸ Βαβαγιάννη νὰ εἶναι ἐπὶ κεφαλῆς μεγάλων ξένων ὀρχηστρῶν τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς, παρὰ ταῦτα στὴν Ἑλ. Χαλκού-



Πρόγραμμα συναυλίας
της Φιλαρμονικής του
Βερολίνου (Αρχείο Θ.
Βαβαγιάννη, Γεννάδειος
Βιβλιοθήκη).

αυτές είναι η Φιλαρμονική Όρχηστρα και η Συμφωνική Όρχηστρα της Ραδιοφωνίας του Μπεογκράντ (12.11.1952), η Φιλαρμονική Όρχηστρα των Σκοπίων (19.11.1952), η Έθνικη Όρχηστρα της Ουάσινγκτων (30.4.1955, με σολίστ τον πιανίστα Γιώργο Μάνο, μόνιμο σολίστα της Όρχηστρας, στο 4^ο Κοντσέρτο για πιάνο και όρχηστρα του Beethoven· ακόμη έρμηνευσε την Εισαγωγή από τον Έλεύτερο Σκοπευτή του Weber, την Εισαγωγή της Αγίας Βαρβάρας του Βάρβογλη¹² και την 4^η Συμφωνία του Brahms), οι Συμφωνικές Όρχηστρες της Ραδιοφωνίας των Παρισίων (9.11.1955) και της Στουτγάρδης (12.11.1955), η Όρχηστρα της Ραδιοφωνίας της Γενεύης (23.11.1955), η Φιλαρμονική του Βερολίνου (η 1^η στις 13.6.1956, όποτε ο Βαβαγιάννης έρμηνευσε τη Συμφωνία του Λίντς, KV 425 του Mozart, το Κομμάτι Κοντσέρτου για πιάνο και όρχηστρα, έργο 92 του Schumann με τον Jürgen Meyer και την 4^η Συμφωνία του Brahms, και η 2^η στις 31.3. 1960, όποτε διηύθυνε την Συμφωνία σε Ντό μείζ. KV 200 του Mozart, τη Μπουρλέσκα για πιάνο και όρχηστρα του Richard Strauss με τον Winfried Wolf, τον Τσάμκο, τον Ήπειρώτικο και τον Κλέφτικο του Νίκου Σκαλ-

ση (δ.π.) έλεγε ότι «εμάς η ζωή μας είναι εδώ, εδώ είναι ο τόπος μας, και κάθε φορά που βρίσκομαι ανάμεσα στους συναδέλφους μου της όρχηστρας, αισθάνομαι χαρά, γιατί όλοι μαζί μοχλούμε και κάνουμε ό,τι μπορούμε για να δημιουργήσουμε τη νεοελληνική μουσική παράδοση».

12. Ο Βαβαγιάννης στην ίδια συνέντευξη στην Έλ. Χαλκούση (δ.π.), έρωτηθείς για το τί θα του μείνει από αυτό το ταξίδι, απαντούσε «είναι η νίκη που κέρδισα και η ευχαρίστηση που δοκίμασα προσθέτοντας στο πρόγραμμά μου το έργο Preludio από την Αγία Βαρβάρα του Βάρβογλη, που ήταν ο πρώτος μου διάσκαλος στη θεωρία». Ο ενδιαφερόμενος μπορεί ν' ανατρέξει στο Αρχείο Βαβαγιάννη το οποίο φυλάσσεται στην Γεννάδειο Βιβλιοθήκη.
13. Άξιο λόγου, ότι την περίοδο αυτή σόλο Τυμπανίστας

κώτα και τη 2^η Συμφωνία του Borodin),¹³ η Όρχηστρα της «Ρωμανικής Έλβετίας», η Συμφωνική Όρχηστρα του Μόντε-Κάρλο, η Φιλαρμονική Όρχηστρα της Σλοβενίας, η Συμφωνική Όρχηστρα του Ζάγκρεμπ, η Κρατική Φιλαρμονική Όρχηστρα της Βουδαπέστης, η Κρατική Φιλαρμονική «George Enescu», η Συμφωνική Όρχηστρα της Λιμβουργίας του Μαστρέιχτ, η Τσέχικη Φιλαρμονική Όρχηστρα της Πράγας, η Κρατική Συμφωνική Όρχηστρα του Ντούισμπουργκ, οι Κρατικές Όρχηστρες της Νυρεμβέργης, του Μπίλεφελντ και του Mülheim-Essen, η Κρατική Βαυαρική Όρχηστρα του Μονάχου και άλλες όρχηστρες σε Τορίνο, Βερολίνο, Λίντς, Κλούτς, Μαδρίτη, Φρανγκφούρτη, Μπόκουμ, Όστράβα, Άννόβερο, Στρασβούργο, Χάγη, Φράμπουργκ, Τσεχοσλοβακία, Βαρσοβία, Βόννη, Βρέμη κ.ά.

Πλουσιότατο είναι το συμφωνικό ρεπερτόριο του Βαβαγιάννη. Από τα κλασικά έργα παρατηρούμε, μεταξύ άλλων, έργα των (με * σημειώνονται αυτά που προσέφερε σε α' έκτελεση με την ΚΟΑ): Boyce (7^η Συμφωνία)*, Aresnky (Παράλλαγες σ' ένα θέμα του Tchaikovsky), Couperin-Milhaud (Sultane Suite: Introduction et Allegro)*, Massenet (Φαίδρα, Εισαγωγή), Bach-Μητρόπουλου (Φαντασία και Φούγκα σε σόλ έλ.), Bach-Respighi (Πρελούδιο και Φούγκα σε ρέ μείζ.)*, Bizet (La Patrie, Εισαγωγή), Bruckner (Συμφωνίες άρ. 3, 4, 5*, 7), Rabaud (Procéssion Nocturne, Συμφωνικό ποίημα), Rameau (Κάστωρ και Πολυδεύκης, Σουίτα), Frescobaldi-Giannini (Frescobaldiana, Toccata, Aria, Fuga)*, Fauré-Haëndel-Harty (Water Music) και Humberdinck.

Έκτος αυτών, ο Βαβαγιάννης δίδαξε και πολλά έργα συγχρόνων - μοντέρνων συνθετών. Κάποια από αυτά είναι των Graener (The Flute of "Sans Souci"* – Suite, Symphony from Vienna*), Hanson (Symphony Nr 2)*, Hermann B. (For the Fallen – Symphonic Poem), Ireland (Epic March), Vaughan Williams (Fantasy on a theme by Tomas Tallis)*, Vuataz (Εισαγωγή για τη Νεότητα)*, Ward R. (1st Symphony*, Jubilation* – An Overture), Andriessen (Παράλλαγες σ' ένα θέμα του Κουνάου)*, Elgar, Enescu, Mahler, Malipiero (Πρώτη και Τρίτη Συμφωνία*), Martinu¹⁴ (Συμφωνίες άρ. 1*, 3, 4* και 5*),

της Φιλαρμονικής Όρχηστρας του Βερολίνου ήταν ο Γεράσιμος Αύγερινός, θέση την όποιαν κατείχε από το 1939 έως το 1970.

14. Γνωστή η λατρεία του Βαβαγιάννη στον Bohuslav Martinu. Μάλιστα η χήρα του συνθέτη είχε δηλώσει

Millhaud, Barber, Britten, Delius, Debussy, Honegger, Pizzetti, Prokofiev, Ravel, Reger (Παραλλαγές σ' ένα θέμα του Mozart, έργο 132)*, Respighi, Roussel (Συμφωνίες 3 και 4*, Φλαμανδική Ραψωδία και Σουίτα σέ Φα), Shostakovich, Chausson, Cilea (Μικρή Σουίτα)* και Hindemith.

Πολύ μεγάλη είναι και η συμβολή του στην Έλληνική Μουσική, εμφανίζοντας με την Κ.Ο.Α. έργα σέ Α' ή όχι εκτέλεση. Κάποια δέ από τὰ παρακάτω τὰ έρμήνευσε με την Όρχήστρα πάνω από μια φορά. Με αλφαβητική σειρά είναι τὰ κάτωθι και με * σημειώνονται αὐτὰ πού προσέφερε σέ Α' εκτέλεση:

Θεόδωρος Άντωνίου: Είσαγωγή – 22.2.1965*

Γεώργιος Άξιώτης: Τò Δεινόν – 16.12.1945, Ό Κάμπτος – 1.12.1946*, Δυρικό Ίντερμέτζο – 9.11.1947*, Σουίτα Έγχόρδων – 30.8.1948*

Γεώργιος Βακαλόπουλος: Είσαγωγή Τριών Έλληνικών Θεμάτων – 23.1.1949*

Μάριος Βάρβογλης: Ποιμενική Σουίτα – 2.8.1943, Πρελούδιο, Χορικό και Φούγκα στο θέμα BACH – 16.7.1945, Αγία Βαρβάρα – 18.1.1953

Γεώργιος Βιτάλης: Έλληνική Φαντασία – 11.11.1945*

Γεώργιος Γεωργιάδης: Συμφωνικό Πρελούδιο – 27.3.1967*

Βασίλης Δέλλιος: Προπύλαια, Είσαγωγή – 26.2.1968*

Άντιοχος Εὐαγγελάτος: Συμφωνία σέ Ντό μείζ. – 13.8.1945, Έπιτύμβιον – 29.7.1946, Άκρογιάλια και βουνά της Άττικής – 15.12.1957, Είσαγωγή σ' ένα δράμα – 9.3.1959, Κοντσέρτο γιά πιάνο και όρχήστρα – 13.3.1961* με σολιστ τή Μαρία Χαιρογιώργου

Μίκης Θεοδωράκης: Είκονες από την Άντιγόνη, 8.1.1962*, Σουίτα άρ. 2 γιά όρχήστρα – 11.2.1963

Γεώργιος Καζάσογλου: Τρία Πρελούδια της Έπιστροφής άπ' τò Μέτωπο – 5.3.1944*, Τέσσερα Πρελούδια Έπιστροφής από τò Μέτωπο – 3.7.1961*, Η Τελευταία νύχτα του Βυζαντίου – 16.1.1967*

Μανώλης Καλομοίρης: Ίαμβοι και Άνάπαιστοι: «Μαριοβότανα» – 7.4.1946 με τόν Θ. Μεζίτη, Τρίπτυχον – 28.4.1946, Θάνατος της Άντρειωμένης – 16.3.1947, Τò Δαχτυλίδι της Μάνας: «Ξημέρωμα Χριστουγέννων» – 11.1.1948, Ό Πραματευτής – 23.1.1949 με τή σοπράνο Άννα Ρεμούνδου

Θεόδωρος Καρυωτάκης: Πρελούδιο - Ίντερμέτζο - Φινάλε – 15.12.1946*, Μικρή Συμφωνία γιά έγχορδα

– 30.11.1947, Σουίτα Ντιβερτιμέντου – 30.11.1947, Ντιβερτιμέντο – 30.7.1951, Έπικό Τραγούδι – 30.11.1952

Άλέκος Κόντης: Σουίτα σέ σόλ έλ. – 11.5.1947, Πρελούδιο – 4.12.1961*

Άργύρης Κουνάδης: Συμφωνιέττα σέ μι – 17.1.1954*

Άριστοτέλης Κουντούρφ: Larghetto – 25.11.1960*, Συμφωνιέττα – 5.11.1962, Όρφεὺς και Εὐρυδίκη, Συμφωνικό Ποίημα – 15.11.1965*

Κωνσταντίνος Κυδωνιάτης: Συμφωνία άρ. 1 – 15.2.1960*, Συμφωνία άρ. 3 «Λειτουργική» – 6.11.1961*, Κοντσέρτο γιά πιάνο και όρχήστρα άρ. 1 με σολιστ τόν ίδιο τόν συνθέτη – 6.3.1967*

Ρένα Κυριακού: Κοντσέρτο γιά πιάνο και όρχήστρα – 19.12.1943* με τή συνθέτιδα

Γιάννης Κωνσταντινίδης: Από τὰ Δωδεκάνησα – 23.2.1947*, Πρελούδιο Όστινάτο – 20.2.1949*, Τρεις Χοροί – 6.4.1952*

Διονύσιος Λαυράγκας: Πρελούδιο-Φούγκα – 26.6.1944

Δημήτριος Λεβίδης: Δύο Πρελούδια – 21.3.1943*

Δημήτριος Λιάλιος: Σερενάτα – 20.4.1947*

Δημήτρης Μητρόπουλος: Κρητική Γιορτή σέ ένορχήστρωση Σκαλκώτα – 5.11.1944

Σόλων Μιχαηλίδης: Δύο Βυζαντινά Σκίτσα – 8.7.1946*, «Τò Πρωϊνό Ξύπνημα» από τή Ζωή έν Τάφω – 18.11.1946*

Θέμης Μῶρος: Adagio γιά έγχορδα – 28.6.1948*, Έκστασις – 6.5.1951*

Άνδρέας Νεζερίτης: Ό Άργαλειός – 19.11.1944*, Έλληνική Χορευτική Σουίτα – 19.11.1944, Μουσική Μπαλέττου – 1.3.1942* (πρò κρατικοποιήσεως τής Κ.Ο.Α.), Προανάκρουσμα στους Ψαλμούς του Δαβίδ – 4.4.1948*, Δύο άποσπάσματα άπ' τόν Βασιλιά Άνήλιαγο – 14.7.1952, Συμφωνία άρ. 1 σέ σόλ έλ. – 12.1.1959, Συμφωνία άρ. 2 – 18.11.1963*, Τò Τραγούδι τ' άργαλειού – 19.11.1944 με τή Νουνούκα Σπηλιοπούλου-Φραγκιά

Άλέκος Ξένος: Είσαγωγή Έλευθερίας – 7.4.1946*, Συμφωνική Είσαγωγή – 27.10.1947, Ό Τζαβέλλας – 6.5.1951*, Κύπρος-Έλλάδα μας – 21.3.1966*

Μενέλαος Παλλάντιος: Μικρή Σουίτα – 11.1.1942* (πρò κρατικοποιήσεως τής Κ.Ο.Α.), Προσευχή στην Άκρόπολη – 11.4.1943*, Θρήνος τής Άντιγόνης – 4.4.1948 με τήν Άρντα Μαντικιάν, Συμφωνία σέ σι ύφ. – 4.3.1951*, Σουίτα σέ παλιό στίλ – 30.6.1947, Τραγικό Ποίημα – 16.11.1964, Νάρκισσος – 2.2.1947*, Ντιβερτιμέντο – 29.3.1953*, Σακόν – 4.3.1963*

Γιάννης Α. Παπαϊωάννου: Τρίπτυχον – 4.8.1947*, Τò ποίημα του Δάσους – 9.5.1948*, Κοντσέρτο γιά όρχήστρα – 23.3.1958*

έπανειλημμένως πώς θεωρούσε τόν Έλληνα μαέστρο τόν ιδανικότερο έρμηνευτή των έργων του συζύγου της.

Πέτρος Πετρίδης: *Βυζαντινή Θυσία* – 11.3.1945, *Εισαγωγή Πένθυμη και Ήρωική* – 15.12.1958,

Γεώργιος Πονηρίδης: *Συμφωνία αρ. 2* – 1.2.1948*, *Πρελούδιο και Φούγκα* – 2.5.1954

Νίκος Σκαλκώτας: *Δύο Έλληνικοί Χοροί* – 5.11.1944, *Τέσσερις Εικόνες* – 2.5.1949*, *Τρείς Έλληνικοί Χοροί* – 23.9.1951

Γεώργιος Σκλάβος: *Κρίνο στ' Ακρογιαλιά-Εισαγωγή* – 21.11.1943*, *Κυρά Φροσύνη: Εισαγωγή* – 2.4.1944, *Νησιώτικος Γάμος* – 1.4.1945, *Κυρά Φροσύνη: Εισαγωγή-Ιντερμέτζο* – 24.2.1952, *Αετός. Συμφωνικό Ποίημα* – 23.3.1964

*Έργα τριάντα δύο Έλλήνων συνθετών έδωσε με την Κ.Ο.Α. ο Βαβαγιάννης όλα τα χρόνια της συνεργασίας του με την Όρχήστρα.

Σολίστες που συνέπραξαν με το Βαβαγιάννη Μερικοί απ' τους δεκάδες ξένους και Έλληνες σολίστες που έπαιζαν υπό τη διεύθυνση του Θεοδώρου Βαβαγιάννη στα κοντσέρτα που διηύθυνε με την Κ.Ο.Α. ή άλλες όρχήστρες είναι αλφαβητικά οι: Antonio Almeida (πιάνο, έπαιξε στην τελευταία συναυλία –11.8.1969– του Βαβαγιάννη με την Κ.Ο.Α. πριν την παραίτησή του από την Όρχήστρα, το *Κοντσέρτο* του Tchaikovsky), Massimo Amfitheatroff (τσέλλο), Géza Anda (πιάνο), Vladimir Ashkenazy (πιάνο), Paul Badura-Scoda (πιάνο), Alfred Brendel (πιάνο), Monique de la Bruchollerie (πιάνο), Aldo Ciccolini (πιάνο), Mirko Dorner (τσέλλο), Pierre Doukan (βιολί), Philippe Entremont (πιάνο), Devy Erlih (βιολί), Guy Fallot (τσέλλο), Christian Ferras (βιολί), Pierre Fournier (τσέλλο), Friedrich Gulda (πιάνο), Julius Katchen (πιάνο), Wilhelm Kempff (πιάνο), Florence Kirk (τραγουδι), Leonid Kogan (βιολί), Lili Kraus (πιάνο), Nikita Magaloff (πιάνο), George Manos (πιάνο), Yehudi Menuhin (βιολί), André Navarra (τσέλλο), Riccardo Odnoposoff (βιολί), Stefano Passaggio (βιόλα), Ruggiero Ricci (βιολί), Bernard Ringeisen (πιάνο), Arthur Rubinstein (πιάνο), Matthias Rüttters (φλάουτο), Miklos Sadlo (τσέλλο), Pierre Sancan (πιάνο), Wolfgang Schneiderhan (βιολί), Henry Szeryng (βιολί), Alexander Uninsky (πιάνο), Ion Voicu (βιολί), Elisabeth Wysor (τραγουδι).

Και από Έλληνες οι: Φανή Αϊδαλῆ (τραγουδι), Άθηνά Αλεξανδρίδου (πιάνο), Καίτη Αναστασάκη (άρπα), Άννα Αντωνιάδου-Ξύδη (πιάνο), Τάτσης Αποστολίδης (βιολί), Φιλοθέη Αράγκη-Καίσαρη (άρπα), Ήλέκτρα Αργυροπούλου (βιολί), Άλίκη Βατικιώτη (πιάνο), Ζωή Βλαχοπούλου (τραγουδι), Φρειδερίκος Βολωνίνης (βιολί), Κωστής Γαϊτάνος (πιάνο), Ναυσικά Γαλανού-Βου-

τυρά (τραγουδι), Άρης Γαρουφαλῆς (πιάνο), Χρήστος Γαρουφαλῆς (τσέλλο), Τώνης Γεωργίου (πιάνο), Μελίτα Γιαννηκώστα (πιάνο), Χρυσούλα Γρανίτσα-Βαφειάδου (βιολί), Κίτσα Δαμασιώτη (τραγουδι), Βάσω Δεβετζῆ (πιάνο), Παντελής Δεσποτίδης (βιολί), Νίκος Δικαῖος (βιολί), Μυρτώ Δουλῆ (τραγουδι), Ειρήνη Δρακοπούλου-Μπίστη (βιολί), Πόπη Εύστρατιάδου (τραγουδι), Σωκράτης Ζαργάνης (φλάουτο), Αντώνης Ζαχόπουλος (βιολί), Γιάννης Ζουγανέλης (τούμπα), Γιώργος Θέμελης (πιάνο), Βύρων Κολάσης (βιολί), Σύλβα Κούλα (βιολί), Κώστας Κούλας (βιόλα), Λένα Κουτούβαλη (τραγουδι), Κωνσταντῖνος Κυδωνιάτης (πιάνο), Ρένα Κυριακού (πιάνο), Άγγελική Κωστάλα (πιάνο), Θάνος Κωτσόπουλος (άφηγητής), Δίλα Λαλαούνη (πιάνο), Ρηνούλα Λαμπρινίδου (τραγουδι), Μάριος Λάσκαρης (πιάνο), Σπύρος Λέκκας (κórνο), Νόρα Λουκίδου (πιάνο), Σπύρος Μάγγος (φλάουτο), Λούης Μανίκας (τραγουδι), Άρντα Μαντικιάν (τραγουδι), Δημήτρης Μαρῆς (πιάνο), Άργυρώ Μεταξά (πιάνο), Ντόρα Μπακοπούλου (πιάνο), Τζίνα Μπαχάουερ (πιάνο), Χαράλαμπος Μπερκέτης (σαξόφωνο), Ρίτα Μπουμπουλίδου (πιάνο), Πηνελόπη Νιάκα (πιάνο), Έλενα Νικολαΐδου (τραγουδι), Τότα Οικονόμου (πιάνο), Ήρώ Πάλλη (τραγουδι), Μαρίκα Παπαϊωάννου (πιάνο), Ανδρέας Παρίδης (πιάνο), Κώστας Πέρσης (τραγουδι), Λιόκα Πλατσούκα (πιάνο), Σοφοκλής Πολίτης (βιολί), Διονύσης Πυλαρινός (τρομπόνι), Άννα Ρεμούνδου (τραγουδι), Γιώργος Σαχινίδης (σαξόφωνο), Νέλλη Σεμιτέκολο (πιάνο), Βασίλης Σταυριανός (βιολί), Άλίκη Σωφρονιάδου (τραγουδι), Σωτήρης Ταχιάτης (τσέλλο), Σπύρος Τόμπρας (βιολί), Τύχα Τουρλιτάκη (τραγουδι), Λουκάς Τριαντάκης (πιάνο), Καίτη Τρούλη (πιάνο), Τάνια Τσαγουρίδου (τραγουδι), Χαράλαμπος Φαραντάτος (κλαρινέττο), Μιρέι Φλερύ (τραγουδι), Κική Φλώρου (πιάνο), Ματθαῖος Φορτούνας (όμποε), Νουνούκα Φραγκιά-Σπηλιοπούλου (τραγουδι), Βάσω Φραγκουλάκη (τραγουδι), Μαρία Χαιρογιώργου (πιάνο), Μαρία Χαμουδοπούλου (πιάνο), Γιώργος Χατζηνίκος (πιάνο), Καίτη Χουρμουζίου (πιάνο), Μαρίτσα Χωραφά (πιάνο), Δημήτρης Χωραφάς (βιολί).

Τιμητικές Διακρίσεις

Για την προσφορά του στη μουσική ζωή του τόπου μας ο Βαβαγιάννης τιμήθηκε αρκετές φορές από διάφορους ελληνικούς οργανισμούς και συλλόγους, αλλά και από ξένες κυβερνήσεις. Αναφέ- ρουμε:



Ο Θ. Βαβαγιάννης με τη Τζίνα Μπαχάουερ μετά από συναυλία τους στο Ήρωδειο, 4.8.1958 (Αρχειο Κ.Ο.Α.).

I) Ως αναγνώριση της μεγάλης προσφοράς του στον τομέα της μουσικής δέχτηκε εκ μέρους του Υπουργείου Εξωτερικών των Η.Π.Α., τιμητική πρόσκληση να επισκεφθεί και να παρακολουθήσει από κοντά όλες τις μουσικές δραστηριότητες της μεγάλης αυτής χώρας: ὀρχήστρες, ὠδεῖα, φεστιβάλ, κ.τ.λ. ὡς ἐπίσημος καλεσμένος της, προσφέροντάς του ὅλα τὰ ἔξοδα: ταξιδιού, διαμονῆς, μετάβασης ἀπὸ πόλη σὲ πόλη, ξενοδοχείων κ.τ.λ. Ἐπιπλέον, συνεντεύξεις μετὰ τὰ πιὸ γνωστὰ καὶ διάσημα πρόσωπα στὸ χῶρο τῆς μουσικῆς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης (1950).

II) Σὲ ἔνδειξη ἀναγνώρισης τῆς μεγάλης προσφοράς του πρὸς τὴν πατρίδα καὶ τὴν τέχνη, ὁ Βασιλεὺς τῶν Ἑλλήνων Παῦλος ὁ Β' τοῦ ἀπένευμε τὸν Σταυρὸ τῶν Ταξιαρχῶν τοῦ Τάγματος τοῦ Φοίνικος (1961).

III) Ἡ Ἰταλικὴ Κυβέρνηση τοῦ ἀπένευμε τὸ Παράσημο τοῦ Ἐπίσημου Ἱππότη τῆς Τάξης τῶν Ἀξιῶν τῆς Ἰταλικῆς Δημοκρατίας (1962).

IV) Ἡ Γαλλικὴ Κυβέρνηση τοῦ ἀπένευμε τὸ Ἀργυρὸ Μετάλλιο τῆς Πόλης τῶν Παρισίων (Prix Thorlet, 1969).

V) Ὁ Σύνλογος τῶν Καθηγητῶν Ἀναγνωρισμένων Ὄδῶν τοῦ ἀπένευμε τὸ Τιμητικὸ Δίπλωμα τοῦ Συλλόγου (1978).

VI) Ἡ Ἑλληνικὴ Περιγητικὴ Λέσχη τοῦ ἀπένευμε τὸ ἀναμνηστικὸ Μετάλλιο τῆς 60ετίας της, γιατί ὡς μέλος της ἐπὶ 45 χρόνια, βοήθησε στὴν ἐπιτυχία τοῦ ἔργου της (1982).

VII) Ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν τοῦ ἀπένευμε τὸ Βραβεῖο τῆς Ἀκαδημίας (1986).

VIII) Ὁ Σύνλογος Καθηγητῶν καὶ Διδασκάλων τοῦ Ὄδῶν Ἀθηνῶν τοῦ ἀπένευμε τιμητικὸ Μετάλλιο, ἀναγνωρίζοντας τὴν προσφορά του στὴ Μουσικὴ Παιδεία τῆς χώρας μας (1988).

Βαβαγιάννης καὶ Κριτική

Ἡ ἑλληνικὴ καὶ ἡ διεθνὴς κριτικὴ ἀντιμετώπισε

τὸν ἀρχιμουσικὸ Θεόδωρο Βαβαγιάννη μὲ σεβασμό, ἀναγνώριση τῶν προσόντων του καὶ δίνοντας θάρρος καὶ κουράγιο γιὰ τὸ μουσικὸ του μέλλον, τὴν ἐποχὴ τῆς νεότητάς του. Ἐδῶ θὰ δοῦμε ὀρισμένα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ καὶ ξένο Τύπο. Ὁ Βασ. Ἡλιάδης στὴν ἐφημερίδα Ἐλεύθερον Βῆμα τῆς 13^{ης}.4.1937, ἔγραφε γιὰ τὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Βαβαγιάννη ὡς διευθυντοῦ ὀρχήστρας στὸ «Ἀμφιάρειον» στίς 11.4.1937, ὅτι «ὁ νεαρὸς μαέστρος Θ. Βαβαγιάννης διηύθυνε μὲ Θεῖο πῦρ καὶ Θεῖα ἔμπνευσι τὴν ὀρχήστρα». Ὁ Friedrich W. Herzog σὲ κριτικὴ του μὲ ἡμερομηνία 11.4.1943 γιὰ συναυλία τῆς Κ.Ο.Α. στὰ «Ὀλύμπια» σημείωνε:

Ἄν κάποιος ἤθελε νὰ ἐξηγήσει τὴν πειστικὴ καὶ συναρπαστικὴ τέχνη διέυθυνσης ὀρχήστρας τοῦ Θ. Βαβαγιάννη μὲ παραδείγματα ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς κορυφαίους ἀρχιμουσικούς, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναφέρει διάφορα ὀνόματα, χωρὶς νὰ ἐξαντλεῖται ἢ ἐξίσωση. Ἡ νευρώδης παθιασμένη φύση ἐνὸς CARL SCHURICHT, ἡ πιὸ ρωμαλέα μουσικὴ αἴσθησι ἐνὸς HERBERT ALBERT ἢ ἐνὸς JOSEPH KEILBERTH, ἡ μορφολογικὴ σαφήνεια δομῆς ἐνὸς CARL BÖHM καὶ ἡ ἀδιάκοπη τήρηση τῆς εὐθείας ἐνὸς HERMANN ABENDROTH — γιὰ νὰ ἀναφέρουμε μόνο μερικοὺς ἀπὸ τοὺς διάσημους Γερμανοὺς ἀρχιμουσικούς — ξαναβρίσκονται σὰν ἐπιμέρους χαρακτηριστικὰ στὸ πρόσωπο τοῦ Θ. Βαβαγιάννη, ποὺ παραμένει ὥστόσο στὴ συνολικὴ θεώρηση τῆς προσωπικότητάς του, μοναδικὰ καὶ ἀδιάκοπα Βαβαγιάννης. [...] Οἱ χειρονομίες του εἶναι μετρημένες καὶ ὀρισμένες, ἀλλὰ ἐπιβάλλουν μὲ δικτατορικὸ τρόπο στὴν Ὀρχήστρα τὴν ἐρμηνεία τοῦ κάθε ἔργου ποὺ ἐκτελεῖ «ἔτσι καὶ ὅχι ἄλλοιῶς (SO UND NICHT ANDERS)» [...]

Ἡ ἐφημερίδα Evening Star τῆς 1^{ης} Μαΐου γιὰ τὴ συναυλία τοῦ Βαβαγιάννη μὲ τὴν «National Symphony» τῆς Οὐάσινγκτων τῶν Η.Π.Α. μεταξὺ ἄλλων τόνιζε πὼς «Ὁ Θεόδωρος Βαβαγιάννης [...], εἶναι ἓνας πολὺ ἔμπειρος καὶ ἄξιος διευθυντής. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς συναυλίας παρατήρησα ὅτι θὰ ἔπρεπε κάποτε νὰ ἔχει διατελέσει διευθυντὴς μιᾶς χορωδίας, γιατί κατὰ τὴ διέυθυνσή του δὲν ἀφήνει ποτὲ καμμιά ἀμφιβολία γιὰ τὸ ἀκριβὲς ἀποτέλεσμα ποὺ ἐπιδιώκει, καὶ αὐτὸ ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὸ βιογραφικὸ του σημείωμα στὸ πρόγραμμα». Γιὰ τὴν ἴδια συναυλία ὁ Day Thorpe τῆς Washington Evening Star ἔγραψε πὼς «ἀνάμεσα στοὺς φημισμένους μεγάλους ἀρχιμουσικούς ποὺ πέρασαν φέτος ἀπὸ τὴν Ὀρχήστρα τῆς Οὐάσινγκτων, κανεὶς δὲν ἀποδείχθηκε τόσο ἀπόλυτα μουσικὸς σὰν τὸν Βαβαγιάννη».

Ὁ Dr. Josef Scwermann στὴν ἐφημερίδα *Westdeutsche Allgemeine* τῆς 10^{ης} Φεβρουαρίου 1961 σημείωνε πὼς «κάθε κίνησή του στὴν ἀπόδοσή της ἔχει σκοπὸ, νόημα καὶ σημασία. Ὁλόκληρο τὸ σῶμα του μετέχει στὴν τόσο ζωντανή, ἀσυνήθιστα ἐνεργητική, ἐντυπωσιακή καὶ ἐντατική ἐρμηνεία του. Τὴ διαυγῆ τεχνική του συναγωνίζεται ὑπερχειλίζων ζῆλος γιὰ μιὰ πλαστική ἀπόδοση, γιὰ μιὰ βαθμιαία ἐναλλαγὴ τῆς ἡχητικῆς εἰκόνας, γιὰ μιὰ ἀκρίβεια καὶ διαφάνεια. Ἀκούραστη εἶναι ἡ εὐαίσθητη μουσική του φύση γιὰ πλαστικότητα καὶ σκιαγράφηση, ἀκόμη καὶ σὲ ἔργα τόσο κοινά, ὅπως τοῦ TCHAIKOVSKY καὶ τοῦ BORODIN».

Ἡ Ἑλλάδα ἔδωσε πρώτη φορὰ τὸ παρὸν στὸ «Φεστιβάλ τῆς Ἀνοιξης τῆς Πράγας» μέσω τοῦ Βαβαγιάννη, ὁ ὁποῖος διηύθυνε τὴ Φιλαρμονική Ὁρχήστρα τῆς Πράγας στίς 14.5.1963. Τὴν ἐπαύριον ὁ Vladimír Seifl στὴν ἐφημερίδα *Vecerni Praha* ἔγραφε ὅτι «ἡ πρόσκληση τοῦ Θεόδωρου Βαβαγιάννη ἐκ μέρους τοῦ Φεστιβάλ, ὑπῆρξε μιὰ μεγάλη ἐπιτυχία. Πρόκειται γιὰ μιὰ καλλιτεχνική προσωπικότητα ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἓνα ὑψηλὸ βαθμὸ μουσικότητας, εὐαισθησίας καὶ ὥριμης σκέψης». Ἐνῶ ὁ K.H.R. στὴν ἐφημερίδα *Kurier* τῆς 23^{ης}.5.1965 ἐπ' εὐκαιρία τῆς 2^{ης} συναυλίας τῆς Αὐστριακῆς *Tonkünstler* ξεκינוῦσε τὴν κριτική του λέγοντας πὼς «ὁ Θεόδωρος Βαβαγιάννης, Γενικὸς Διευθυντὴς τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν, εἶναι ἓνας GRANDSEIGNEUR τῆς μπαγκέττας». Ὁ Π. Πετρίδης ἀπὸ τὸ βῆμα «Μουσικὰ Σημειώματα» στὴν ἐφημερίδα *Καθημερινή* τῆς 13^{ης}.12.1953 γιὰ τὴν ἐκτέλεση τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Λύκου τοῦ Prokofiev ἔγραφε, μετὰξὺ ἄλλων: «Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ μαέστρος κ. Βαβαγιάννης εὐρέθη ἀσφαλῶς σὲ προσφιλεῖς ἔδαφος χάρις στὸ ἐξαιρετικὸ του ταλέντο στὴν συναρμολόγησι λεπτεπιλέπτων μουσικῶν μηχανισμῶν». Μετὰ τὰ συγχαρητήρια πρὸς τοὺς σολίστες τοῦ ἔργου, ὁ Πετρίδης συνέχισε συγχαίροντας «καὶ τὸν ἐπὶ κεφαλῆς αὐτῶν κ. Βαβαγιάννην, ὁ ὁποῖος μᾶς ἔδωσε μίαν τῶν καλυτέρων ἐκ τῶν ὀκτῶ ἢ δέκα ἐκτελέσεων τοῦ ἔργου ποὺ ἔτυχε νὰ ἀκούσω σὲ διάφορα εὐρωπαϊκὰ κέντρα». Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Γεώργιος Βῶκος στὴ «Μουσική Κριτική» του στίς 2.8.1956 μιλοῦσε σὺν τοῖς ἄλλοις γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ἑλβετοῦ Vuataz *Εἰσαγωγή γιὰ μιὰ Γιορτὴ τῆς Νεότητος* ὑποστηρίζοντας ὅτι ἡ ἐρμηνεία τῆς «ἀπετέλεσε κριτήριον διὰ τὴν ἱκανότητα τοῦ κ. Βαβαγιάννη καὶ εἰς τὴ διευθύνειν πολυδαιδάλων μοντέρνας τεχνοτροπικῆς ὑφῆς συμφωνικῶν ἔργων».

Βαβαγιάννης – Μητρόπουλος

Δὲ νοεῖται ὅμως νὰ γράφουμε γιὰ τὸ Θεόδωρο Βαβαγιάννη καὶ νὰ μὴν ἀναφερθοῦμε στὴν «σχέση ζωῆς» ποὺ ἀνέπτυξε μὲ τὸ Δάσκαλο καὶ μέντορά του Δημήτρη Μητρόπουλο. Ὁ Βαβαγιάννης ἀπὸ τὰ μαθητικά του χρόνια στὸ Ὡδεῖο Ἀθηνῶν γνώρισε καὶ συναναστράφηκε τὸν Δημήτρη Μητρόπουλο ὡς τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ τελευταῖος ἀποφάσισε νὰ ἀφήσει τὴν Ἑλλάδα ὀριστικά καὶ νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴ Μιννεάπολη τῶν Η.Π.Α., πρὶν τὸ ξέσπασμα τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Αὐτὴ δὲ τὴν περίοδο καὶ μέχρι τὴν «ἐξαύλωση» τοῦ Μητρόπουλου καί, ὅχι τὸ θάνατό του – ὅπως εἶπε ὁ Βαβαγιάννης στὰ λόγια ποὺ ἀνέγνωσε στὴ συναυλία τῆς Κ.Ο.Α. ποὺ διηύθυνε στίς 7.11.1960, πέντε μέρες μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Δασκάλου του – ὁ Μητρόπουλος ἐπικοινωνοῦσε γραπτῶς μὲ ἐπιστολὲς καὶ κάρτες μὲ τὸν ἀγαπημένο παλαιὸ μαθητὴ του, ἐπιστήθιο φίλο του πιά. Μιὰ σχέση ποὺ μοιραζόταν ἐξίσου καὶ μὲ τὸν ἕτερο μαθητὴ καὶ ἀδερφικό του φίλο, Κωνσταντῖνο Κυδωνιάτη. Ὁ Μητρόπουλος αἰσθανόταν τοὺς δύο αὐτοὺς μαθητές του σὰν παιδιὰ του. Χαρακτηριστικὴ ἄλλωστε ἡ συνήθης προσφώνησή του, «ἀγαπημένο μου παιδί», στὰ γράμματα ποὺ τοὺς ἔστειλε.

Μὲ τὸν Βαβαγιάννη ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος γνωρίστηκε στὰ 1925 μὲ τὴν ἐπιστροφή τοῦ τελευταίου ἀπὸ τὸ ἐξωτερικό. Στὴν Ἑλ. Χαλκούση¹⁵ ὁ Θεόδωρος Βαβαγιάννης ἐκμυστηρευόταν ὅτι, ὅταν ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος ἐπέμενε νὰ διευθύνει ὁ Βαβαγιάννης τὴν Συμφωνικὴ Ὁρχήστρα τοῦ Ὡδεῖου Ἀθηνῶν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1933 (ἀφοῦ δὲν εἶχε καταστῇ δυνατὸν στίς ἀπολυτήριές του ἐξετάσεις τὸ προηγούμενο καλοκαίρι), τοῦ ἔλεγε ὅλο μεγαλοφυχία: «Πρέπει νὰ φύγω ἐγὼ γιὰ νὰ ἐμφανισθεῖς ἐσύ...». Ἔτσι, στίς 24 Μαΐου 1933, ἐνῶ κατευθύνοντο πρὸς τὸ Νοσοκομεῖο Ἐρυθρὸς Σταυρὸς γιὰ νὰ ἐπισκεφθοῦν τὸν τρομπεττίστα τῆς Ὁρχήστρας Εὐάγγελο Εὐαγγελίου ποὺ εἶχε χειρουργηθεῖ, ὁ Μητρόπουλος ρώτησε τὸ Βαβαγιάννη τί ἤθελε νὰ διευθύνει, καὶ ἐκεῖνος ἀμέσως ἀπήντησε «ὅτιδῆποτε ἐκτὸς ἀπὸ Beethoven», κι αὐτὸ διότι γνώριζε τίς παγίδες καὶ δυσκολίες τοῦ συνθέτη γιὰ ἓναν νέο ἀρχιμουσικό. Ἔτσι, ἀποφάσισαν νὰ διευθύνει τὴν *Ἀκαδημαϊκὴ Εἰσαγωγή* τοῦ Brahms.

Ἐδῶ πρέπει νὰ κάνουμε λόγο καὶ γιὰ τὴ γνωστή παρέα τοῦ Μητρόπουλου ἐκεῖνα τὰ χρόνια μὲ

15. Ὁ.π.

τὴν ὁποῖαν ὄργανον κυριολεκτικὰ ὅλες τὶς ἑλληνικὲς κορυφογραμμές. Πρόκειται γιὰ τὴν περιφημὴ ὀρειβατικὴ ὁμάδα τοῦ Μητρόπουλου. Οἱ ἀναβάσεις τους στὴ Δίρφυ, τὸν Ταῦγετο, τὸν Ὑμηττό, τὸν Κιθαιρώνα, στὸ «Θρόνο τοῦ Διὸς» ἢ «Στεφάνι» (ὑψ. 2.909 μ.) στὸν Ὀλυμπο καὶ ἄλλου ἔμειναν ἱστορικὲς. Ἡ ὁμάδα αὕτη ἀποτελεῖτο ἀπὸ τὰ ἀδελφία Κωνσταντῖνο καὶ Φαίδωνα Κυδωνιάτη, καὶ Θεόδωρο καὶ Γιάννη Βαβαγιάννη (τσελλίστα), τὸ βιολονίστα καὶ τραγουδοποιὸ Μιχάλη Γαβριηλίδη (ἀδελφὸ τοῦ ἡθοποιοῦ κυρίως τοῦ ἑλαφροῦ μουσικοῦ θεάτρου καὶ τῆς πρόζας Γιώργου Γαβριηλίδη, συζύγου τῆς ἐπίσης ἡθοποιοῦ τοῦ ἑλαφροῦ μουσικοῦ θεάτρου καὶ τῆς ἐλληνικῆς καὶ ξένης ὀπερέτας Μαρίκας Κρεββατᾶ) καὶ τὸν Εὐρυσθένη (Τέννης) Χατζηλουκά. Κάποιες φορὲς συμμετεῖχαν οἱ Γιώργος Σταμπολῆς, Γιώργος Θ. Κακριδῆς, οἱ πιανίστριες Ἡλέκτρα Παπαδοπούλου καὶ Εὐγενία Τρικκαίου κ.ἄ. Μία δὲ συντομότατη ματιὰ σὲ τρία γράμματα τοῦ Μητρόπουλου στὸν Κυδωνιάτη θὰ μᾶς πείσει γιὰ τὰ παραπάνω.

Ἀπὸ τὴ Ρώμη, 6.2.1933 ὁ Δημήτρης Μητρόπουλος τελειώνει κάρτα του στὸν Κωνσταντῖνο Κυδωνιάτη ὡς ἐξῆς: «Νὰ μοῦ χαιρετήσεις ὅλα τὰ

παιδιά, τοὺς φίλους μας, τὴν παρέα μας: Τέννης, Φαίδων, Σόλων [ἐνν. Κυδωνιάτης], Γιάννης, Θεόδωρος, Ἡλέκτρα, Μαρίτσα [ἐνν. Χωραφᾶ] καὶ πὲς τους πὼς ἡ καρδιά μου εἶναι πάντα μαζί τους!». Ὅκτὼ μέρες μετὰ (14.2.1933) πάλι ἀπὸ τὴ Ρώμη, κλείνει μὲ τὰ ἀκόλουθα:

Τώρα θὰ μοῦ χαιρετήσεις, καὶ θὰ μοῦ φιλήσεις τὰ ἀγαπημένα μου παιδιά! Ἀπὸ χίλια φιλιὰ στὸν Φαίδωνα, στὸν Σόλωνα, στὸ Γιάννη, στὸ Θεόδωρο, στὸν Τέννης, στὴν Ἡλέκτρα, στὴ Μαρίτσα. Ὀλικὸν ποσὸν = 7.000 φιλιὰ γιὰ τὴν παρέα μας. Πάντα δικός σου, Δ. Μητρόπουλος. Ὑ.Γ. καλὸ θὰ ἦταν ἐὰν κανεὶς δὲν ἐλάβαινε γινώσιν αὐτῆς τῆς παρέας μας τῶν μουσικῶν μας, καὶ τῆς ιδιαίτερης ἀγάπης ποὺ τρέφω γιὰ ὅλους σας. Τὴ χαρά μας καὶ τὴν εὐτυχία τῆς φιλίας μας δὲν πρέπει νὰ τὴν λερώσουν κακὰ μάτια, καὶ κακὲς ψυχές. Ἡ θρησκεία μας νὰ 'ναι κρυφὴ καὶ ἱερή!

Σὲ ἄλλο γράμμα δέ, ἀπὸ τὴ Nantes τῆς Γαλλίας τῆς 21^{ης}.2.1933 στὸ τέλος τοῦ γράμματός τους ἀποκαλεῖ ὅλους «ἀδελφία» του.¹⁶

ΧΡΗΣΤΟΣ ΗΛ. ΚΟΛΟΒΟΣ*

16. Οἱ ἐπιστολὲς φυλάσσονται στὸ ἀρχεῖο τοῦ γράφοντος. Συμπληρωματικὴ Βιβλιογραφία: Yannis Belonis, «The Greek National Music School», in Katy Romanou (ed.), *Serbian & Greek Art Music, U.S.A.*, Intellect books, 2009, σ. 125-162· Μάνος Ἐλευθερίου, *Ἡ Γυναίκα ποὺ Πέθανε Δύο Φορὲς*, Ἀθήνα, Μεταίχμιος, 2006· Τάκης Καλογερόπουλος, *Οἱ Τρεῖς Πρῶτες Συναυλίες τῆς Κ.Ο.Α. στὴ Μουσικὴ τῆς Στέγης*, Ἀθήνα, Κ.Ο.Α., 1991· τοῦ ἰδίου, *Κρατικὴ Ὀρχήστρα Ἀθηνῶν. Προϊστορία καὶ Ἱστορία*, Ἀθήνα, Κ.Ο.Α., 2004· τοῦ ἰδίου, *Λεξικὸ τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, «Ἀπ' τὸν Ὀρφέα ἕως Σήμερα», Ἀθήνα, Γιαλλελῆς, 1998· Γεώργιος Φ. Κατραλῆς, *Κωνσταντῖνος Κυδωνιάτης, 1908-1996. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ Ἔργο του*, Πνευματικὸ Κέντρο Δήμου Τριπόλεως, Τρίπολη, Παρουσία, 2004· Χρῆστος Ἡλ. Κολοβός, «Δημήτρης Μητρόπουλος – Κωνσταντῖνος Κυδωνιάτης: σχέση ἀδολῆς φιλίας, Δασκάλου καὶ μαθητῆ, Θεοῦ καὶ πιστοῦ. Μία σχέση ζωῆς», στὸ *Δημήτρης Μητρόπουλος*

(1896-1960). Πενήντα χρόνια μετὰ. Πρακτικὰ Συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, 12-13 Νοεμ. 2010, Ἀθήνα, Orpheus, 2012, σ. 274-286· τοῦ ἰδίου, «Πλήρης καὶ Λεπτομερειακὸς Κατάλογος τῶν Ἔργων τοῦ Κωνσταντῖνου Κυδωνιάτη», *Πολυφωνία 4* (Ἀνοιξή 2004), σ. 129-158· Χριστίνα Κ. Τζάθα, *Γραμματεῖς ἐκτὸς ὀρχήστρας - Μικρὸ χρονικὸ τῆς Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν*, Ἀθήνα, Γκοβόστης, 1990· Ἀντώνιος Ἰ. Χρονόπουλος, *Χορωδίες. Τὸ Πολυφωνικὸ Τραγούδι εἰς τὴν Ἑλλάδα (1843-1988)*, Ἀθήνα, χ.δ.ε., 1988. Ἀρχεῖα: Θεοδώρου Βαβαγιάννη (Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Ἀμερικανικὴ Σχολὴ Κλασικῶν Σπουδῶν), Θωμᾶ Ταμβάκου (Α.Ε.Μ.Θ.Τ.), Κρατικῆς Ὀρχήστρας Ἀθηνῶν, Ὑπατίας, χήρας Θεοδώρου Βαβαγιάννη, Ὡδεῖου Ἀθηνῶν καὶ Χρήστου Ἡλ. Κολοβοῦ.

* Ὁ Χρῆστος Ἡλ. Κολοβός εἶναι διευθυντὴς ὀρχήστρας, ἐρευνητῆς, βιολονίστας, διδάκτωρ διεύθυνσης ὀρχήστρας τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Montréal.

Ὁ «Πολίτικος» Λεγέτος

Ὁ τέταρτος ἤχος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς χωρίζεται σὲ τρία σκέλη: τὸ εἰρμολογικόν, τὸ στιχηραρικόν καὶ τὸ παπαδικόν. Κάθε ὑποσύνολό του ὑποδιαιρεῖται σὲ ἀκόμη μικρότερες ἐνόητες. Τὰ μέλη τοῦ εἰρμολογικοῦ εἶδους μπορεῖ νὰ ἀνήκουν στὶς ἀκόλουθες τρεῖς ὁμάδες:

- α) τὸν διατονικὸ τρόπο τοῦ μί ἢ «λέγετο»
- β) τὸν μαλακὸ χρωματικὸ τρόπο τοῦ μί (π.χ. «Ἡ γέννησίς σου Χριστέ») ἢ τοῦ σὸλ (π.χ. «Ἰωακείμ καὶ Ἄννα») καὶ
- γ) τὸν σκληρὸ χρωματικὸ τρόπο τοῦ σὸλ στὸ τροπάριο «Κατεπλάγη Ἰωσήφ» καὶ στὰ προσόμοιά του. Τὸ στιχηραρικὸ εἶδος κινεῖται στὸν «λέγετο» ἢ στὸν διατονικὸ τρόπο τοῦ ρέ, ἀλλὰ διαφορετικὸ στὶς λεπτομέρειες ἀπὸ τοὺς ἀντίστοιχους πρώτους ἤχους. Καὶ οἱ παπαδικές συνθέσεις βαδίζουν στὴν κλίμακα τοῦ «λέγετου» ἢ (πιὸ συχνὰ) στὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ σὸλ μὲ πολλὰ ἑλξεις.

Ὡστόσο ἀνακάλυψα ὅτι ὑπάρχει μιὰ ἰδιαίτερη παράδοση ἀπόδοσης τοῦ «λέγετου» ποὺ δὲν τὸν τοποθετεῖ στὸν τρόπο τοῦ μί μὲ τὶς ἀπαραίτητες ἑλξεις στὸ *re* καὶ στὸ *fa* καὶ τὸ *si* σὲ ἡμιύφεση, ἀλλὰ στὸν τρόπο τοῦ *φά* μὲ πολλὰ ἑλξεις καὶ ἀλλοιώσεις. Ἄς δοῦμε πῶς ἐπιτελεῖται στὸ παραπλεύρως παράδειγμα Α' (Ἑνατὴ Ὠδὴ Κανόνα τῆς Κυριακῆς τῶν Βαΐων). Ἄν ἐξαίρεσουμε τὰ τμήματα ποὺ περικλείονται στὶς ἀγκύλες («καὶ ἐπέφανεν ἡμῖν» - «μεγαλύνωμεν Χριστόν»), ποὺ μετατρέπουν στὸ σκληρὸ χρωματικὸ γένος, τὸ ὑπόλοιπο μέλος παρουσιάζει τὰ ἑξῆς χαρακτηριστικά:

- 1. Οἱ νότες *fa*, *la*, *re* βρίσκονται πάντα στὶς φυσικὰς τοὺς θέσεις.
- 2. Τὸ *sol*, ὅταν ἀνέρχεται κατευθυνόμενο στὸ *la*, εἶναι ἐλαφρὰ ἀνυψωμένο (↑*sol*). Ὅταν ὅμως κατέρχεται κατευθυνόμενο στὸ *fa*, εἶναι ἐλαφρὰ χαμηλωμένο (↓*sol*).
- 3. Τὸ *si*, ἀνεβαίνοντας, εἶναι φυσικὸ καί, κατεβαίνοντας, εἶναι ἐλαφρὰ χαμηλωμένο (↓*si*).
- 4. Τὸ *do*', σὲ δύο ἐμφανίσεις ποὺ κάνει στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τοῦ παραδείγματος, εἶναι ἐλαφρὰ ἀνυψωμένο (↑*do*'). Ὅχι ὅμως στὴν συλλαβὴ ΚΛΑ τῆς λέξης «κλάδων», ὅπου εἶναι φυσικόν.
- 5. Τὸ *mi*, στὸ σημεῖο ποὺ πορεύεται στὸ *fa* στὴν τελικὴ πτώση, ἴσως νὰ εἶναι ἀπειροελάχιστα ὑψωμένο. Ἄλλοι παραμένει στὴ φυσικὴ του θέση.

Σχεδὸν τὰ ἴδια ἰσχύουν καὶ γιὰ τὸ παράδειγμα Β' ἐκτὸς ἀπὸ τὴν περίπτωσιν τοῦ *do*' ποὺ εἶναι φυσικόν, ἀνυψούμενο μόνο στὴ συλλαβὴ ΝΟΣ τῆς λέξης «εὐλογημένος».

Τὸ παράδειγμα Γ' δείχνει πῶς ψάλλεται τὸ ἴδιο τροπάριον σύμφωνα μὲ τὰ ἰσχύοντα στὴν κοινὰ ἀποδεκτὴ θεωρίαν (βλ. Ἰωάννης Μαργαζιώτης,

Παραδείγματα

♩ ~ 120

A
Θε - ὁς Κύ - ρι - ος καὶ ἐ - πέ - φα - νεν ἡ - μῖν. Συ - στή - σα - σθε ἐ - ορ - τήν

B
καὶ ἁ - γαλ - λό - με - νοι, Δεῦ - τε με - γα - λύ - νω - μεν Χρι - στόν, με - τά βα - ῖ - ων

Γ
καὶ κλά - δων ὕ - μνοις κραυ - γά - ζο - ντες, εὐ - λο - γη - μέ - νος ὁ ἐρ - χό - με - νος,

A
ἐν ὁ - νό - μα - τι Κυ - ρί - ου Σω - τῆ - ρος ἡ - μῶν.

B

Γ

Θεωρητικὸν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, Ἀθήνα, Φίλιππος Νάκας, 2013, σ. 47).

Ἡ ἐναλλακτικὴ αὐτὴ παράδοση γεννᾷ ἐρωτήματα ποὺ μένουν ἀναπάντητα καθὼς δὲν ξέρομε πόσο παλιὰ εἶναι, ἂν ἔχει βυζαντινὴ ἢ ἄλλῃ προέλευση, καὶ ἂν οἱ ψάλτες ποὺ τὴν κατέχουν, τὴν χρησιμοποιοῦν γενικὰ ἢ εἰδικὰ σὲ ὁρισμένες μόνο περιπτώσεις. Διότι τὴν ἔχω ἐπισημάνει καὶ ἄλλοῦ ἀπὸ Πολίτες ψάλτες. Ἄρα, ἐκεῖνο ποὺ μποροῦμε νὰ ἰσχυριστοῦμε μὲ σχετικὴ βεβαιότητα, εἶναι ὅτι εὐδοκιμεῖ στοὺς ψαλτικούς κύκλους τοῦ Οἴκου μενικοῦ Πατριαρχείου καὶ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τῆς Χάλκης, καὶ αὐτὸ ὅχι πάντα.

A. 10^ο παράδειγμα τοῦ δεύτερου CD «Φωνές τῆς Χάλκης», Χάλκη 2015. Ψάλλει ἡ χορωδία τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς.

B. 1^ο παράδειγμα τοῦ CD «Καὶ ἀνυμνήσωμεν» (ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι ἠχογραφημένοι τὸ 1930 ἀπὸ τὴ Μέλπω Μερλιέ), Ἀθήνα 2000. Ψάλλει ὁ Μητροπολίτης Σάμου Εἰρηναῖος Παπαμιχαήλ, ἀπόφοιτος τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τῆς Χάλκης.

Γ. Πέτρος Πρωτοψάλτης τοῦ Βυζαντίου, *Εἰρμολόγιον Σύντομον*, Κων/πολις 1825, σ. 91-2.

Μια συνοδευτική επιστολή σὲ πέντε χειρόγραφες συνθέσεις τοῦ Δημητρίου Λάλλα

Μιὰ ἀπὸ τὶς τραγικότερες σελίδες στὴν Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Μουσικῆς εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ συνθέτη Δημητρίου Λάλλα (1844-1911), τοῦ μοναδικοῦ Ἑλλήνα μαθητῆ καὶ συνεργάτη τοῦ Richard Wagner, τοῦ ὁποίου ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο ὑπῆρξαν πολὺ σημαντικά, ὅμως τὰ ἔχνη τους ποὺ φτάνουν σὲ ἐμᾶς σήμερα εἶναι ἱσχνά· καὶ ἡ σχέση καὶ φιλία του μὲ τὸν Wagner ἔχει ὑποτιμηθεῖ ἀλλὰ καὶ τὰ ἔργα του ποὺ μᾶς σώζονται εἶναι ἐλάχιστα (κυρίως τραγούδια ἀπὸ παιδικές συλλογές ἀσμάτων),¹ καθὼς τὸ σημαντικότερο μέρος τοῦ συνθετικοῦ του ἔργου καταστράφηκε πρὶν προλάβει νὰ ἐκδοθεῖ, ἐνῶ βρισκόταν στὸν – θαλάσσιο – δρόμο πρὸς ἰταλικὸ ἐκδοτικὸ οἶκο.² Ἡ ἀνεύρεση καὶ μιᾶς ἀκόμη σύνθεσης τοῦ Λάλλα θὰ ἀποτελοῦσε σημαντικὴ ἀνακάλυψη. Πόσο μᾶλλον ἡ εὕρεση περισσοτέρων.

Τέτοιες προσδοκίες γεννᾷ μιὰ ἐπιστολὴ ποὺ βρέθηκε στὸ Ἀρχεῖο τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, ἡ ὁποία, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα, συνοδεύει τὴ δωρεὰ πέντε χειρόγραφων συνθέσεων τοῦ Λάλλα. Ὁ ἀποστολέας, Γ. Κωνσταντινίδης, τὶς εἶχε ἀποκτήσει στὸ Μόναχο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συνθέτη, ὁ ὁποῖος τοῦ τὶς εἶχε «ἀφιερῶσει ἢ χαρίσει», καὶ ἐκεῖνος μὲ τὴ σειρά του τὶς ἔστειλε στὸν διευθυντὴ τοῦ Ὡδείου Ἀθηνῶν, Γεώργιο Νάζο, γιὰ νὰ ἐνταχθοῦν στὴ σχετικὴ συλλογὴ μὲ χειρόγραφα Ἑλλήνων συνθετῶν ποὺ ὁ Νάζος φιλοδοξοῦσε νὰ συγκροτήσει. Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Κωνσταντινίδη, ποὺ δημοσιεύουμε ἐδῶ, φανερώνεται ἀποκαλυπτικὴ, ὅχι μόνο γιατί φέρνει στὸ φῶς τρεῖς ἄγνωστες συνθέσεις τοῦ Λάλλα (καθὼς ἀπὸ τοὺς πέντε τίτλους οἱ δύο μόνο μᾶς εἶναι γνωστοί), ἀλλὰ καὶ γιατί προβάλλει μιὰ ἀγνωστὴ ἢ ἀγνοημένη πτυχὴ τῆς δραστηριότητος τοῦ Γεωργίου Νάζου, ποὺ ἦταν ἡ φροντίδα του γιὰ τὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ συνθετικὴ δημιουργία. Τέλος, μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς ἐπιστολῆς τοῦ Wagner πρὸς τὸν Λάλλα, στὴν ὁποία ὁ Γερμανὸς συνθέτης ἀποκαλοῦσε τὸν μαθητὴ του «γεννημένο μουσικό»:

1. Κυρίως ἀπὸ τὶς συλλογές ποὺ ἐξέδωσε ὁ Μάλτος: *Τετρηφικήρη, ἥτοι Συλλογὴ Σχολικῶν Ἀσμάτων πρὸς χρῆσιν τῶν σχολείων*, Τεύχος Πρῶτον, Ἐν Λειψία, Breitkopf & Härtel, 1884 καὶ Τεύχος Δεύτερον, Ἐν Ὁδησσῷ, Τύποις Χρυσογέλου καὶ Σίας, 1885.
2. Γιώργος Λεωτσάκος, «Δημήτριος Λάλλας. Ὁ Μακεδόννας μαθητὴς καὶ οἰκέτις τοῦ Πίχαρντ Βάγκνερ (1844-1911)», *Ὁ Βάγκνερ καὶ ἡ Ἑλλάδα*, Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν, Ἀθήνα [1992], σ. 207-245: 234.

φίξε νῦντε θανόντα·

εἰ σπουδὴν ἡμῶν περὶ τῆς ἐνδοξίας ὅτι περὶ τοῦ αἵματος, ὅσα
 δευτερεύοντα συμφορῶντες εἰς τὸ ὕδριον, τὸ ὅποιον εὐδοκίμων
 καὶ ἐπιτοχὴ ἀπὸ πολλοῦ θανόντες, συνέπεισθε τὰ παρὰ τὴν
 τε καὶ συνηθὴν χειρογράφου συνδέσει τῶν ἐφοκτέρων συνηθὴν
 μαντικῶν συνδέσει καὶ, ὑποσχέσθαι δὲ τότε πέντε καὶ συνεισέλ-
 σε χειρογράφου τινὲς συνδέσει τὴν τυμπερίαν λαῖνα, προσεγγι-
 καὶ εὐδοκίμων μαδουτὸν τὸν ῥ. Βαγνερ, τὴν ὁποία, καὶ εἶχε
 ἀξιοπία ἢ καὶ εἶχε αἵματι εἰς Μοναχὸν. Τὴν ὑπόσχεσιν ἡμῶν
 ἐπείνετο εὐκρινῶς σύμμετρον, ὅς διαβόλως πέντε συνδέσει
 του, τὸ Ἐλγόνον καὶ Ζαχουμύστα, τὸ Schumannsche καὶ May-
 erhofer, καὶ Karthausa καὶ J. N. Vogl, Μανεδονικῶν
 ἐπείνετο καὶ τὴν εἰς Ἀσσοδίτην ὕδριον τῆς Ἰατρικῆς, ἥτοι-

καὶ ὁδὸν ἀδάναν Ἀσσοδίτην. Ἐπίσης ὅτι ἀξιοπία τὴν καὶ
 εἰς χαρμυνηστικῶν καὶ πέντε συνηθὴν καὶ, εἰ τὴν αὐτο-
 σπονδία τῆς μαντικῆς, ἡμῶν χειρογράφου καὶ θέρμα ὑπερ-
 ξε καὶ περὶ τὴν ἡμῶν. Τὰς προσεγγιζομένης διατὴν συνηθὴν
 τοῦ ὕδριον καὶ παρὰ τὴν, αἱ τὰς πέντε, ὅπως εἶπε, καὶ πα-
 ταρῶντες αὐτὰς εἰς ὅσα τυμπερίαν λαῖνα, εἰς Μοναχικῶν
 καὶ τῆς Μανεδονίαν, ἀποδυναμῶντες περὶ δεικαστικῶν εἰς θεο-
 σαφονίαν εἰς ἡμῶν ὑπερπεντηστικῶν. Ἀτυχῶς ὑπερπεν-
 καὶ δὲ εὐκρινῶς περὶ μαντικῶν παρὰ τὴν τῆς καὶ τῆς
 χινῶν τὸν θανόντες. Αἱ αὐτὴν ὁ Βαγνερ καὶ εἶχε χινῶν
μαντικῶν μαντικῶν, ὅς τὴν εἶχε εἰς ἐπιτοχὴν τὸν εἰς καὶ τῶν.

Μετ' αὐτὰς ἐπείνετο καὶ εἶχε

Σ. Κωνσταντίνος.

Σ. ὁδ. Παρὰ τὴν 5.

Φίλε κύριε διευθυντά!

Ἐν συνομιλίᾳ μας πρὸ ἡμερῶν ἔμαθον ὅτι πρὸς τοῖς ἄλλοις, ὅσα θεμελιώδη δημιουργεῖτε ἐν τῷ Ὁδείου, τὸ ὅποῖον εὐδοκίμως καὶ ἐπιτυχῶς ἀπὸ πολλοῦ διευθύνετε, σκέπτεσθε νὰ καταρτίσῃτε καὶ συλλογὴν χειρογράφων συνθέσεων τῶν ἐξοχωτέρων συγχρόνων μουσικῶν συνθετῶν μας, ὑπεσχέθην δὲ τότε πρῶτον νὰ συνεισφέρω χειρογράφους τινὰς συνθέσεις τοῦ Δημητρίου Λάλλα, προσφιλοῦς καὶ εὐδοκίμου μαθητοῦ τοῦ Ρίχ. Βάγνερ, τὰς ὁποίας μοὶ εἶχεν ἀφιέρῳσιν ἢ χαρίσει ἄλλοτε ἐν Μονάχῳ. Τὴν ὑπόσχεσίν μου ἐκείνην ἐκπληρῶν σήμερον, σᾶς διαβιβάζω πέντε συνθέσεις του, τὸ Σιγάρον τοῦ Ζαλοκώστα, τὸ Schlummerlied τοῦ Mayerhofer, τὴν Karthause τοῦ S.N. Vogl, Μακεδονικὸν ἐμβατήριον καὶ τὴν εἰς Ἀφροδίτην ὥδὴν τῆς Σαπφoῦς «ποικιλόφρον' ἄθνα' Ἀφροδίτα». Ἐλπίζω ὅτι ἀξίζουσιν τὸν κόπον ὡς χαρακτηριστικαὶ τῶν πρώτων βημάτων μας ἐν τῇ ἀναζωογονήσει τῆς μουσικῆς, ἥτις γέννημα καὶ θρέμμα ὑπῆρξε τῶν προγόνων μας. Τὰς προσφέρω λοιπὸν διὰ τὴν συλλογὴν τοῦ Ὁδείου καὶ παρακαλῶ ἂν τὰς κρίνετε, ὅπως ἐγώ, νὰ κατατάξῃτε αὐτὰς ὡς ἔργα Δημητρίου Λάλλα ἐν Μοναστηρίῳ τῆς Μακεδονίας, ἀποθανόντος πρὸ δεκαετίας ἐν Θεσσαλονίκῃ εἰς ἡλικίαν ὑπερπεντηκονταετῇ. Ἀτυχῶς ἦτο εὐπορος καὶ δὲν ἐκινεῖτο πρὸς μείζονα καλλιέργειαν τῆς καλῆς τέχνης του ζωηρότερον. Ἄλλως, αὐτὸς ὁ Βάγνερ τὸν ἐθεώρει γεννημένον μουσικὸν ὡς τῷ ἔγραφεν ἐν ἐπιστολῇ του εἰς Χάλκην.

Μετ' ἄκρας ἐκτιμήσεως καὶ φιλίας

Γ. Κωνσταντινίδης

5. ὁδ. Πάρνηθος 5.

Ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρει ὁ Κωνσταντινίδης τὰ δύο (Schlummerlied καὶ Karthause, δηλαδὴ τὸ Νανούρισμα καὶ ἡ Σκήτη) εἶναι ἔργα ποὺ μᾶς σώζονται μέχρι σήμερα, ἐνῶ σύμφωνα μὲ τὴν πρόσφατη ἔρευνα τῆς Sabine Koch,³ ὁ Λάλλας τὰ εἶχε παρουσιάσει τὸ καλοκαίρι τοῦ 1873 σὲ μαθητικὴ συναυλία στὸ Ὁδεῖο τοῦ Μονάχου ὅπου σπούδαζε. Μάλιστα τὰ ἔργα αὐτὰ θεωρήθηκαν «ἐπιμελῶς φιλοτεχνημένες συνθέσεις» ἀπὸ τὴν περίφημη Neue Zeitschrift für Musik.⁴ Τὰ ἄλλα τρία ἔργα (ἄγνωστα μέχρι τώρα) πρὸς τὸ παρὸν λανθάνουν, ἂν καὶ τὸ Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον (ποὺ δὲν ταυτίζεται μὲ τὸν Μακεδονικὸ Παιᾶνα τοῦ 1906),⁵ εἶχε παιχτεῖ σὲ συναυλία στὴν Ἀθήνα τὸν Νοέμβριο τοῦ 1888 καὶ εἶχε γίνῃ δεκτὸ ὡς «ἡ Μασσαλιῶτις τοῦ ἔλλη. λαοῦ διὰ τὸ ζήτημα τῆς Μακεδονίας».⁶

Ἡ συνύπαρξιν τῶν πέντε αὐτῶν ἔργων, μαζὶ μὲ τὴν ἐπισήμανση τοῦ Κωνσταντινίδου ὅτι ὁ Λάλλας τοῦ τὰ εἶχε χαρίσει στὸ Μόναχο, μᾶς ὁδηγοῦν στὴν εὐλογη εἰκασία ὅτι εἶναι ὅλα ἔργα τῆς ἰδίας περιόδου, δηλαδὴ τῆς ἐποχῆς τῶν σπουδῶν τοῦ Λάλλα στὸ Ὁδεῖο τοῦ Μονάχου (1872-1874). Βεβαίως δὲν ἀποκλείεται τὰ ἔργα νὰ δωρήθηκαν στὸν Κωνσταντινίδην ἀργότερα σὲ ἐνδεχόμενον ταξίδι τοῦ Λάλλα στὸ Μόναχο, ἀλλά, σὲ κάθε περίπτωσιν, θὰ πρόκειται γιὰ μιὰ χρονολογία προγενέστερη τοῦ 1881 μὲ 1882 ὁπότε καὶ ὁ Λάλλας ἐπέστρεψε ὀριστικὰ στὴ γενέτειρά του. Ἡ προσδοκούμενη ἀνεύρεση τῶν χειρογράφων τοῦ Λάλλα στὸ, μερικῶς ἀταξινόμητο ἀρχεῖο, Ἀρχεῖο τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν μπορεῖ νὰ δώσει ἀπαντήσεις σὲ αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα γιὰ τὰ ἔργα του, θεωρούμενου ἀπὸ τὸν Wagner, «γεννημένου μουσικοῦ», Δημητρίου Λάλλα.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ

3. Sabine Koch, «Ἀπὸ τὸν Wagner καὶ πέρα: Ἡ μαθητεία καὶ ἡ καριέρα τοῦ Δημητρίου Λάλλα στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη», Ἀνακοίνωση στὸ 7^ο Διατμηματικὸ Μουσικολογικὸ Συνέδριο ὑπὸ τὴν αἰγίδα τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικολογικῆς Ἑταιρίας (Κέρκυρα 30 Ὀκτωβρίου-1 Νοεμβρίου 2015).

4. «Correspondenz. München. Die Prüfungsconcerte der kgl. Musikschule», Neue Zeitschrift für Musik Band 69, N. 36 (29.8.1873), 369-370: 369. Ἡ πληροφορία ἀπὸ τὴν Koch (δ.π.).

5. Οἱ περιγραφὲς τῶν δύο ἔργων ἀπὸ δημοσιεύματα τῆς

ἐποχῆς δὲν ἀφήνουν τὴν παραμικρὴ ἀμφιβολία γιὰ τὸ ὅτι πρόκειται γιὰ δύο ξεχωριστὲς συνθέσεις. Γιὰ τὸ «Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον», βλ. Ἐφημερίς, 1.11.1888, γιὰ τὸν «Μακεδονικὸ Παιᾶνα», βλ. Ἀθηναί, 21.2.1907, Νέον Ἄστυ, 22.2.1907, Καιροί, 23 καὶ 24.2.1907, Ἐμπρός, 24.2.1907. Πρβλ. καὶ Ἐλευθερία Δαλέζιου, «Ὁ συνθέτης Δημήτρης Λάλλας καὶ ὁ Μακεδονικὸς Παιᾶν: Δύο ἀνέκδοτες ἐπιστολὲς ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ Ἰωάννου Δραγούμη στὴ Γεννάδιο Βιβλιοθήκη», Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων 10 (Σεπτ.-Δεκ 2011), σ. 19-25.

6. «Μακεδονικὸν Ἐμβατήριον», Ἐφημερίς, 1.11.1888.

Ε Π Ι Λ Ε Κ Τ Α



Ειρήνη Παπαϊωάννου
1928-2014

Φωτογραφία στα ιστορικά
άρχεια του Μουσείου Μπενά-
κη, όπου η Ειρήνη Παπαϊω-
άννου εργαζόταν σε καθημε-
ρινή βάση εθελοντικά για 20
χρόνια (1994-2014).

Το έτος 2015 έκλεισε έχοντας καταγράψει την απώλεια δύο διακεκριμένων εκπροσώπων της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής του τόπου μας.

Η λογοτέχνης και φιλόλογος Ειρήνη Παπαϊωάννου είχε εκδώσει έντεκα βιβλία πεζού λόγου (μυθιστορήματα, νουβέλες, διηγήματα), που κυκλοφόρησαν από τους οίκους «Ίκαρος» και «Δωδώνη», και έτυχαν εύνοϊκότατης υποδοχής από την κριτική και το αναγνωστικό κοινό (οι εκδόσεις, τα χειρόγραφα, οι επιστολές και τα κριτικά σημειώματα δωρήθηκαν από την ίδια, το 2009, στο ΕΛΙΑ/ MIET). Σύζυγος του συνθέτη Γ.Α. Παπαϊωάννου, η έκλιπούσα συμπαραστάθηκε με αφοσίωση και αυταπάρνηση στον σύντροφό της, στις δημιουργικές και διδακτικές δραστηριότητές του και στην εξασφάλιση της υστεροφημίας του, δωρίζοντας, μετά τον θάνατό του, στο Μουσείο Μπενάκη το σύνολο της χειρόγραφης, της εκδομένης και της ήχογραφημένης καλλιτεχνικής του παραγωγής, και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ίονίου Πανεπιστημίου ολόκληρη την πολύτιμη βιβλιοθήκη του, το πιάνο του, το γραφείο του και μια προτομή του.



Λούλη Ψυχούλη
1943-2015

Η αρχιμουσικός (άλλα και πιανίστα, και διπλωματούχος στη σύνθεση) Λούλη Ψυχούλη ξεκίνησε τη σταδιοδρομία της ως κορεπετίτορας και μαέστρος στην Ευρώπη. Η περιοδική παρουσία της στο πόντιομ δεν διακόπηκε όταν αποφάσισε να αφιερώσει ένα μεγάλο μέρος της δράσης της στην ίδρυση, με την Άννα Κουκουράκη, και στην διεύθυνση του διεθνούς καλλιτεχνικού κέντρου Athenaeum και του ομώνυμου ωδείου, καθώς και στη διοργάνωση του παγκόσμιου κύρους ετήσιου διεθνούς διαγωνισμού «Μαρία Κάλλας» (στην όπερα, το όρατόριο-lied και το πιάνο), ο οποίος ανέδειξε πλήθος μουσικών ταλέντων με συνακόλουθη λαμπρή διεθνή καριέρα στον τομέα τους. Η έκλιπούσα είχε συμβάλει αποφασιστικά στη συγκρότηση της βιβλιοθήκης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ίονίου Πανεπιστημίου, χάρις σε μια δωρεά 300, περίπου, παρτιτουρών σύγχρονης μουσικής, κορυφαίου ιταλικού εκδοτικού οίκου.

Το Τμήμα Μουσικών Σπουδών και ο Μουσικός Έλληνομνήμων θα θυμούνται με συγκίνηση και θα τιμούν τη μνήμη της Ειρήνης Παπαϊωάννου και της Λούλης Ψυχούλη που δεν είναι πια κοντά μας.

Χ. Ξ.



ISSN 1791-7859

Διευθυντής σύνταξης: ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Συντακτική ομάδα: ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ, ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΡΜΠΑΝΑ,
ΧΑΡΗΣ ΞΑΝΘΟΥΔΑΚΗΣ

Σχεδιασμός, παραγωγή: ΘΥΜΕΛΗ γραφικές τέχνες

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

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ - Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ίονίου Πανεπιστημίου
Πέτρινο Κτίριο, Παλαιό Φρούριο, Κέρκυρα 49 100

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

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