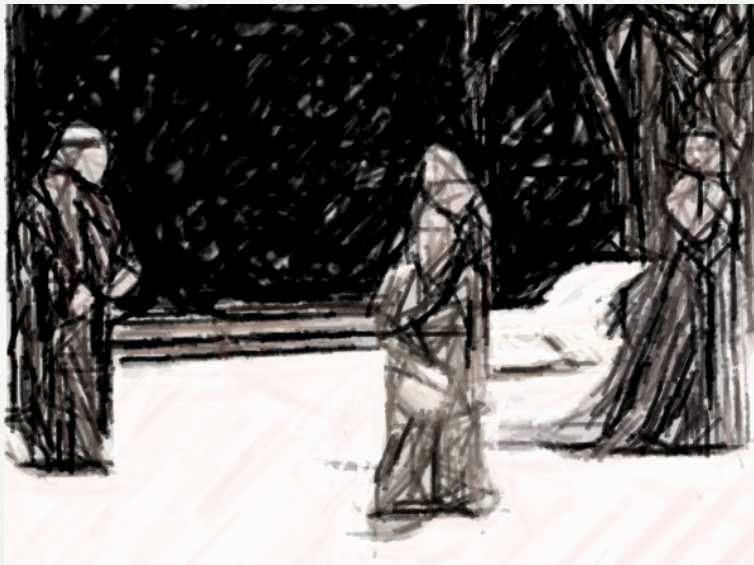


ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΟΠΕΡΑ
ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΩΣ ΤΟ 1953

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Συνδιοργάνωση
Κρατική Ορχήστρα Αθηνών
Μέγαρο Μουσικής Αθηνών

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΟΠΕΡΑ
ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΩΣ ΤΟ 1953

στο πλαίσιο του 6ου Κύκλου των Ελληνικών Μουσικών Γιορτών

ΜΕΓΑΡΟ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΘΗΝΩΝ
23-24 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2010



Ηλεκτρονική έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

Αθήνα 2011

Επιστημονική Επιτροπή

Βάλτερ Πούγχερ (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)- πρόεδρος

Πλάτων Μαυρομούστακος (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

Χάρης Ξανθουδάκης (Ιόνιο Πανεπιστήμιο)

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)

Οργανωτική επιτροπή

Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών)-πρόεδρος

Βύρων Φιδετζής (Κρατική Ορχήστρα Αθηνών)

Νίκος Τσούγλος (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών)

Στεφανία Μεράκου (Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»)

Επιμέλεια -συντονισμός συνεδρίου: Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Γραμματειακή υποστήριξη: Λεωνίδα Παπαδόπουλος

Οι εισηγήσεις που παραδόθηκαν για την ηλεκτρονική δημοσίευση, αναρτήθηκαν όπως τις παρέδωσαν οι εισηγητές (δηλαδή χωρίς περαιτέρω επεξεργασία ή επιμέλεια των κειμένων).

Στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Παν/μίου Αθηνών (Φιλοσοφική Σχολή-Πανεπιστημιόπολη) και στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» (Μέγαρο Μουσικής) υπάρχει ηχογραφημένο, σε 9 CD, ολόκληρο του διήμερο Συνέδριο (και η τελική συζήτηση), για χρήση στον χώρο των Βιβλιοθηκών.

Επιμέλεια ηλεκτρονικής έκδοσης: Ιωσήφ Βιβιλάκης

ISBN 978 - 960 - 466 - 096 - 4

© Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, 2011

<http://www.theatre.uoa.gr/>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

Η όπερα *Μαραθών- Σαλαμίς* του Παύλου Καρρέρ στην Εθνική Λυρική Σκηνή (2003/2005).

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ

Ο ρόλος του ντουέτου σε όπερες του Παύλου Καρρέρ και του Σπύρου Σαμάρα.

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

Μελοδραματικές παραστάσεις ιταλικών και ελληνικών θιάσων στην Κεφαλονιά (1900-1953).

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ

Δύο άγνωστοι Κεφαλλονίτες ηθοποιοί του Μουσικού Θεάτρου: Ο Γεράσιμος Κουρούκλης και ο Παναγής Σβορώνος.

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ

Νέες ειδήσεις για τη μελοδραματική δραστηριότητα του θεάτρου Σαν Τζιάκομο μεταξύ 1799 και 1823.

ΝΙΚΟΣ Κ. ΚΟΥΡΚΟΥΜΕΛΗΣ

Οι πρόσφυγες στην Κέρκυρα Ιταλοί λόγιοι και το Μουσικό Θέατρο των Επτανησίων.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ

(Ξε)χάσαμε τήν Αθήνα...στόπ (ερευνώντας τα Επτάνησα)...

ΝΙΚΙΑΣ ΛΟΥΝΤΖΗΣ

Η κοινωνική μέθεξη στην όπερα, στη Ζάκυνθο, μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Το θέατρο είναι μόνο η αφορμή: αρχιτεκτονικές προτάσεις και κοινωνικές διεργασίες σχετικά με την σκηνή της Κέρκυρας (18ος – 19ος αι.).

ΔΙΟΝΥΣΗΣ Ν. ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ

Η λυρική ζωή του θεάτρου «Απόλλων» (1835-1870). Η πρώτη δεκαετία.

ΑΥΡΑ ΞΕΠΑΠΑΔΑΚΟΥ

Maria Antonietta: Η τελευταία ιταλική όπερα και η δεύτερη ευρωπαϊκή απόπειρα του Παύλου Καρρέρ.

ΚΑΙΤΗ ΡΩΜΑΝΟΥ

Ο Ιταλικός φιλελληνισμός και η επανησιακή σκηνική μουσική η εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση.

ΜΑΝΩΛΗΣ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ

Ναπολέον Λαμπελέτ, ένας ανέστιος κοσμοπολίτης. Συμβολή στην καταγραφή της θεατρικής του δράσης.

ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ–ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Επτανησιακές κωμωδίες μετ' ασμάτων και κωμειδύλλια: Η συμβολή τους στο επτανησιακό μουσικό θέατρο του 19ου αιώνα.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ

Παύλος Καρρέρ (1829-1896): *«Δέσπω»*. *Πρώτον Ελληνικόν τραγικόν Μελόδραμα* (1875). Συνθετική πρόθεση και υλοποίηση εθνικής μουσικής.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΕΛΙΚΑΣ

Φρόσω, το κύκνειο άσμα του Διονυσίου Λαυράγκα.

ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ Κ. ΦΙΣΤΟΥΡΗΣ

Η συμβολή του Σπύρου Σαμάρα στο νατουραλιστικό-βεριστικό κίνημα της ιταλικής και γαλλικής όπερας.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ

Εξετάζοντας μια προσφάτως ανακαλυφθείσα αναγωγή για πιάνο της *Πριγκίπισσας της Σασσώνος* του Σπύρου Σαμάρα.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΟΜΙΛΗΤΩΝ

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Η όπερα *Μαραθών - Σαλαμής* του Παύλου Καρρέρ, στην Εθνική Λυρική Σκηνή (2003/2005)

Ανακοίνωση στο Συνέδριο

«Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953»

Ο Παύλος Καρρέρ (Καρρέρης) γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1829 και πέθανε το 1896. Το *Μαραθών – Σαλαμής*, η τελευταία όπερα του συνθέτη, γράφτηκε το 1888, αλλά δεν παραστάθηκε κατά τη διάρκεια της ζωής του και ποτέ έκτοτε, ως το 2003 (δηλαδή μετά από 115 χρόνια), όταν την ανέβασε η Εθνική Λυρική Σκηνή με τη βοήθεια του μουσικολόγου και μουσικοκριτικού Γιώργου Λεωτσάκου, ο οποίος ανέσυρε το έργο, το ταξινόμησε και έγραψε τα συνοδευτικά κείμενα μαζί με την Αύρα Ξεπαπαδάκου. Επρόκειτο, όπως χαρακτηριστικά ανέφερε τότε ο Γ. Λεωτσάκος, για «την αποκατάσταση μιας φρικτής ιστορικής αδικίας απέναντι στον δημιουργό και το έργο του. Έναν δημιουργό, με τον οποίο σηματοδοτείται το ξεκίνημα της εθνικής μουσικής έκφρασης». Και για έναν συνθέτη, του οποίου τα έργα, όπως ανέφερε ο μαέστρος Βύρων Φιδετζής «θα έπρεπε να είναι μέρος της εγκύκλιας παιδείας των νεοελλήνων».

Για τα αναλυτικά ως προς τις συνθήκες δημιουργίας του έργου, τα ιστορικά, τα περικειμενικά στοιχεία και τις τότε ατυχίες και κακοδαιμονίες που συνδέθηκαν με τις απόπειρες για πρεμιέρα της όπερας και κατέληξαν στην ύστατη και μάταια προσπάθεια του Καρρέρ να παρασταθεί το έργο κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896 (δηλ. πριν τον θάνατό του), παραπέμπω στα οικεία κείμενα του Γιώργου Λεωτσάκου¹ και της Αύρας Ξεπαπαδάκου.²

Η πρώτη παγκόσμια παρουσίαση του έργου έγινε στο θέατρο «Ολύμπια» της ΕΛΣ στις 10 Φεβρουαρίου 2003 σε μουσική διεύθυνση Βύρωνα Φιδετζή, σκηνοθεσία Ισιδώρου Σιδέρη, σκηνικά και κοστούμια Γιάννη Μετζικώφ, χορογραφία Κυριάκου Κοσμίδη και διεύθυνση χορωδίας Φανής Παλαμίδη. Στον ρόλο της Φεντίμα η Μάρθα Αράπη, του Θεμιστοκλή ο Ανδρέας Κουλουμπής, του Μακεδόνα στρατηγού Αλέξανδρου ο Γιάννης Χριστόπουλος, της Μύρτης η Βικτώρια Μαϊφάτοβα, του Ξέρξη ο Δημήτρης Κασιούμης, του Ιεράρχη ο Βασίλης Κωστόπουλος, της Πρωθιέρας και του Ποιητή η Μαργαρίτα Βαρλάμου. Συμμετέσχε κλιμάκιο του Μπαλέτου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής με κορυφαίους τους Στράτο Παπανούση στον ρόλο του Απόλλωνα και Αγγελική Βαενά στον ρόλο της Νύχτας. Δόθηκαν

¹ Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, και Ιόνιο Πανεπιστήμιο -Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2003.

² Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το Μελοδραματικό του Έργο, 1829-1896*, Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2006.

Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Το πολυπαθές μελόδραμα Μαραθών-Σαλαμής*, Παράβαση (Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών) τ. 5, 2003, σσ.111-121.

τρεις ακόμα παραστάσεις, στις 12, στις 14 και τις 16 Φεβρουαρίου 2003. Στην επανάληψη του 2005 (20, 23, & 26/ 2/ 2005), οι κεντρικοί συντελεστές ήταν οι ίδιοι, ενώ στη διανομή τον ρόλο της Μύρτης τραγούδησε η Λυδία Αγγελοπούλου και τον ρόλο του Ξέρξη ο Δημήτρης Πλατανιάς. Συμμετέσχε επίσης κλιμάκιο του Μπαλέτου της ΕΛΣ με τον Στράτο Παπανούση στον ρόλο του Απόλλωνα και τη Βίκη Τσιρογιάννη στον ρόλο της Νύχτας.³

Η σύνθεση της όπερας *Μαραθών-Σαλαμής*, σε ιταλόγλωσσο λιμπρέττο του Επτανήσιου ποιητή Αγαμέμνονα Μαρτζώκη άρχισε το 1886 και ολοκληρώθηκε μετά από δύο χρόνια. Ο ίδιος ο Καρρέρ στα «Απομνημονεύματά» του όρισε τον χαρακτήρα και το πλαίσιο της δημιουργίας της όπερας αυτής ως εξής:

«Αναγιγνώσκων και μελετών δε πολλές ημέρας την αρχαίαν ιστορίαν των Ελλήνων, ενόμισα κατάλληλον διά μελόδραμα, την εποχήν την εγκλείουσαν δύο εκ των περιφανεστάτων κατορθωμάτων και δηλαδή τις δύο ιστορικοτάτας μάχας και νίκας των Ελλήνων εν Μαραθώνι και Σαλαμίनि... Το επιτολόρησα δε Μαραθών - Σαλαμής, μελόδραμα ιστορικοτραγικόν⁴ εις τέσσαρα μέρη... Ως εκ τούτου και εισάγων μύθον τινά ερωτικού περιεχομένου, και έχων επίσης υπ' όψιν το ρυθμικόν και κανονικόν του συνόλου, ως απαιτεί αυτό το είδος, πάσι αυτού τοις τύποις, συνέταξα όλον εν γένει τον σκελετόν του αντικειμένου σκηνήν προς σκηνήν, και πράξιν προς πράξιν και τη 14η Δεκεμβρίου 1886 το ανέγνωσα και το παρέδωσα τω φίλω Μαρτζώκη όπως αρχίση την ποίησίν του».

Η δραματουργική πλοκή αναφέρεται στις δύο αυτές ιστορικές νίκες και τοποθετείται χρονικά στη φάση μετά τη νίκη των Ελλήνων επί των Περσών στον Μαραθώνα και πριν από τη Ναυμαχία της Σαλαμίνας. Στο ποιητικό κείμενο, ο Μακεδών στρατηγός Αλέξανδρος, που πολεμά στο πλευρό των Περσών, φθάνει στην Αθήνα ως απεσταλμένος τους. Ο Θεμιστοκλής ζητεί χρησμό από την Πυθία, πριν πάρει την κρίσιμη απόφαση λίγο πριν τη ναυμαχία. Παράλληλα, κρίσιμες ερωτικές αντιζηλίες ανατρέπουν τις ισορροπίες. Τόσο η Μύρτη, κόρη του Θεμιστοκλή, όσο και η ασιάτισσα Φεντίμα (Φεδίμη) είναι ερωτευμένες με τον ίδιον άνδρα, τον στρατηγό Αλέξανδρο. Όλα αυτά συμβαίνουν την ώρα που ο βασιλιάς Ξέρξης φθάνει στην Αθήνα, φορτωμένος με την έπαρση του μελλοντικού κατακτητή. Η Φεντίμα, εγκαταλελειμμένη από τον Αλέξανδρο και με ένα μικρό παιδί στην αγκαλιά, αποφασίζει, από ευγνωμοσύνη προς τον Θεμιστοκλή, να συνεργαστεί με τους Έλληνες, ενάντια στα συμφέροντα της πατρίδας και του βασιλιά της. Έτσι, πριν από τη ναυμαχία, η Φεντίμα προσχωρεί στο στρατόπεδο των Περσών για να πείσει τον Ξέρξη πως οι Έλληνες δεν έχουν καμμία πιθανότητα νίκης. Γι' αυτό αργότερα, ο Αλέξανδρος επιτίθεται στη Φεντίμα με σιλήτο, και την μαχαιρώνει.

Ξεψυχώντας, εκείνη του λέει ότι όντως δεν πρόδωσε τον Θεμιστοκλή και ότι εκείνος την έστειλε στον Ξέρξη για να τον παραπλανήσει. Τότε ο Μακεδόνας Αλέξανδρος βυθίζει το σιλήτο στη δική του καρδιά... Ενώ οι Έλληνες θριαμβεύουν, ο

³ Αναλυτικά για το έργο και τις δύο παραγωγές βλ. και στα προγράμματα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής: *Μαραθών-Σαλαμής*, Καλλιτεχνική Περίοδος 2002-2003, & Καλλιτεχνική Περίοδος 2004-2005: *Μποέμ, Αλτσίνα, Τροβατόρε, Μαραθών-Σαλαμής*, σσ. 97-135.

⁴Πολύ ενδιαφέρον, ενδεικτικός και ακριβής εδώ ο ειδολογικός προσδιορισμός «μελόδραμα ιστορικοτραγικόν».

Θεμιστοκλής, η Μύρτη και το παιδί της Φεντίμας, βλέπουν νεκρό τον Αλέξανδρο και δίπλα του τη Φεντίμα ετοιμοθάνατη. Εκείνη λέει πως ξεψυχά ευτυχισμένη στο πλάι του αγαπημένου της και πως το παιδί της βρήκε πλέον γονείς, στο πρόσωπο των νικητών Ελλήνων.

Ως προς ζητήματα που αφορούν το μουσικοδραματουργικό ύφος του έργου, πιθανότατα δεν μπορεί να γίνει μια αναφορά καθολικής ισχύος ή μια μονοσήμαντη αντίστοιχισή. «Μεταξύ Ντονιτσέττι και πρώιμου Βέρντι», αλλά βεβαίως όχι μόνον, όπως αναφέρει επ' αυτού ο Γιώργος Λεωτσάκος στο πρόγραμμα της πρεμιέρας (Εθνική Λυρική Σκηνή, 2003). Συνδυάζοντάς το και με το μέχρι τώρα πλαίσιο των εισηγήσεων των ομιλητών στο παρόν συνέδριο, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε μάλλον για ένα αρκετά προσωπικό μουσικοδραματικό βερντιανό ύφος, κάπου ανάμεσα στην ιταλική ρομαντική όπερα και τον κατοπινό οπερατικό βερισμό. Μια πιθανή συζήτηση, για το αν στην κρίσιμη εκείνη περίοδο, τα μουσικοδραματουργικά σπέρματα του βερισμού βρίσκονται ήδη στον ώριμο ή τον ύστερο Βέρντι, στην *Carmen* του 1875 ή στην (σχεδόν σύγχρονη του *Μαραθών – Σαλαμής*) *Cavalleria Rusticana* (γράφηκε το 1889, και πρωτοπαραστάθηκε το 1890), ώστε να κάνουμε εδώ συγκρίσεις ή αντιπαραβολές με την παρούσα (μια μη βεριστική) όπερα του 1888, θα ήταν ίσως ατέρμονη, και έξω από τα όρια αυτής της παρουσίασης.

Ας θυμηθούμε, απλά ενδεικτικά, μερικές σημαντικές όπερες του ρεπερτορίου που γράφηκαν κατά την περίοδο ανάμεσα στο 1886 (τότε αρχίζει ο σχεδιασμός του *Μαραθών – Σαλαμής*), και το 1896, χρονιά των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της Νέας Εποχής, οπότε καταλήγουν οριστικά και άδοξα οι προσπάθειες να παρασταθεί το έργο, και λίγο μετά δυστυχώς και ο συνθέτης Καρρέρ. Προτείνω μια διαδρομή από το 1886 και προς τα εμπρός, πιστεύοντας ότι είναι σημαντικό εδώ να δούμε μέσα στο έργο όχι μόνο τις ποιητικές – δραματουργικές αναφορές στο παρελθόν, που αυτό εμπεριέχει, αλλά κυρίως τον προσανατολισμό του προς την τότε προοπτική, την τότε συνέχεια, στη βάση της προσπάθειας δημιουργίας εθνικού μελοδράματος, αλλά και σ' αυτήν της επαναφοράς της αρχαιοελληνικής θεματολογίας στην οπερατική δραματουργία, η οποία με άλλους όρους βέβαια, έλαμψε κατά τον 20^ο αιώνα.

1886 *Khovanshchina*, Modest Mussorgsky

1887 *Otello*, Giuseppe Verdi

1890 Η προαναφερθείσα *Cavalleria rusticana* του Pietro Mascagni

1890 *Prince Igor*, Alexander Borodin

1890 *Pikovaya Dama (Ντάμα Πίκα)* και *Iolanta* του Pyotr Ilyich Tchaikovsky

1892 *Pagliacci*, Ruggero Leoncavallo

1892 *Werther*, Jules Massenet.

1893 *Falstaff*, Giuseppe Verdi

1893 *Hänsel und Gretel*, Engelbert Humperdinck

1893 *Manon Lescaut*, Giacomo Puccini

1894 *Thais*, Jules Massenet

1896 *Andrea Chénier*, Umberto Giordano

1896 *La bohème*, Giacomo Puccini κ.ο.κ.

Μια ελληνική ιταλόγλωσση όπερα λοιπόν, με αρχαιοελληνική θεματολογία, μέσα στη φάση της ιστορικής διαδρομής προς τον οπερατικό βερισμό, μοιάζει (πέρα από το αίτημα για τη δημιουργία εθνικού μουσικού δράματος) να είναι, μέσα στο διεθνές

πλαίσιο, ένα έργο ανάδελφο. Επ' ευκαιρία θα ήθελα εδώ να αναφέρω ένα άλλο «ανάδελφο» αλλά αντίστοιχου προσανατολισμού (ιταλόγλωσσο) έργο: Η τελευταία όπερα του Ruggiero Leoncavallo, *Edipo Re* (*Οιδίπους Τύραννος*, 1919), μοιάζει να είναι η μόνη όπερα ιταλού συνθέτη του (εδώ ύστερου) βερισμού με επίσης θεματολογικό, ποιητικό και δραματουργικό περιεχόμενο αντίστοιχου του είδους της *opera seria* (εδώ πρόκειται για οπερατική μεταφορά της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή), οπότε και αυτή η σύνδεση είναι ενδιαφέρουσα.

Σε ότι αφορά την παραγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι σε ένα έργο με τα συγκεκριμένα ιδιοματικά χαρακτηριστικά, έχει τελικά βαρύνουσα σημασία και η σκηνική εντύπωση που δίδεται, δηλαδή ο καθαρά «θεατρικός» παράγων. Αν το απόλυτο οπερατικό ιδανικό είναι η ταυτόχρονη και παράλληλη ολοκλήρωση δράματος και μουσικής, και μ' αυτήν την έννοια ο Βέρντι θεωρήθηκε ως ο απόλυτος συνθέτης όπερας, θα πρότεινα να δούμε το έργο (και τα βιντεοσκοπημένα παραδείγματα που ακολουθούν), και κάτω από αυτό το πρίσμα. Είναι ξεκάθαρο ότι ο παράγων αυτός έχει συνυπολογισθεί στη συγκεκριμένη παραγωγή, η οποία μάλιστα προβλήθηκε και σχολιάστηκε από τον ημερήσιο Τύπο ως «υπερπαραγωγή» για τα μέχρι τότε ελληνικά οπερατικά δεδομένα. Πάντοτε οι ευρείας κλίμακας όπερες ιστορικού περιεχομένου εμπεριείχαν τη δυνατότητα-πιθανότητα εντυπωσιακής σκηνικής παρουσίασης, όπως συνέβαινε π.χ. στη φάση της γαλλικής *grand opera* κατά τη δεύτερη 25ετία του 19^{ου}, ή της ιταλόγλωσσης *opera seria* κυρίως κατά το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα. Και εδώ ερχόμαστε σε ένα ενδιαφέρον σημείο με ελληνικό (εθνικό) μελοδραματικό ενδιαφέρον: Μια ιταλόγλωσση ελληνική όπερα του ώριμου (ύστερου) ρομαντισμού, με θεματολογικό, ποιητικό και δραματουργικό προσανατολισμό, που (όμως) παραπέμπει στην αλλοτινή ιταλική *opera seria* και τα γνωστά ιστορικού ή (κυρίως) «ημι-ιστορικού» χαρακτήρα ποιητικά της κείμενα.⁵

Φαίνεται μάλλον ότι ο Καρρέρ εδώ επαναφέρει, ξανα-ανοίγει με σύγχρονα για την εποχή του εργαλεία, έναν παλιό δρόμο τον οποίον έκλεινε η ρεαλιστική και η βεριστική θεματολογία. Τον δρόμο, τον οποίον σε εκείνην την φάση συνέχισε πρώτος ο Taneyev,⁶ και πάνω στον οποίον (20 μόλις χρόνια μετά το *Μαραθών – Σαλαμής*) γράφτηκε η *Elektra* των Richard Strauss και Hofmannsthal, και στον οποίον ακολούθησαν πολλοί κορυφαίοι και άξιοι (Stravinsky, Krenek, Wellesz, Enescu, Orff κ.α., μέχρι και τους νεότερους Tippett, Henze, Reimann κ.ο.κ.), και βέβαια οι σημαντικοί νεότεροι και σύγχρονοι Έλληνες συνθέτες όπερας. «Μεγάλη (η) κουβέντα αυτή» θα πει κάποιος, και όντως είναι. Αλλά η *Elektra* του Strauss άρχισε να γράφεται δέκα μόλις χρόνια μετά τον θάνατο του Καρρέρ, οπότε εδώ ασυναίσθητα νομίζω, θα σκεφτόμασταν όλοι, το πώς θα ήσαν ίσως κάποια πράγματα και η συνέχειά τους, αν το *Μαραθών – Σαλαμής* είχε παιχτεί τελικά στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896. ... [Προβολή --> Βιντεοσκοπημένα Αποσπάσματα: *Μαραθών – Σαλαμής*- Εθνική Λυρική Σκηνή (από την παράσταση της 12.2.2003)].

⁵ Πρβλ. Martha Feldman, *Opera and Sovereignty: transforming myths in eighteenth-century Italy*, University of Chicago Press, Chicago, 2007, σσ. 226-283 (Myths of Sovereignty), ιδίως σ. 234.

⁶ Η πολύ ενδιαφέρουσα όπερα *Oresteia* του Sergei Taneyev (1856-1915) βασίζεται στην ομώνυμη τριλογία του Αισχύλου, γράφτηκε μεταξύ 1887-1894 και πρωτοπαραστάθηκε στις 29.10.1895 στο θέατρο Μαρίνσκι της Αγίας Πετρούπολης.

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ

Ο ρόλος του ντουέτου σε όπερες του Παύλου Καρρέρ και του Σπύρου Σαμάρα

Εισαγωγή

Η δραματική λειτουργία του ντουέτου, η δραματουργική και μουσική δομή του έχουν υποστεί αλλαγές στην ιστορία της όπερας από το 1600 έως σήμερα. Αντικείμενο της εργασίας είναι η μελέτη του ντουέτου ως μιας πολύπλευρης και πολυμορφικής μουσικοδραματουργικής μορφής, σε όπερες του Παύλου Καρρέρ και του Σπύρου Σαμάρα¹.

I. Ο ρόλος του ντουέτου σε όπερες του Παύλου Καρρέρ

1. Μάρκος Βότζαρης²

Τα δύο ντουέτα, Μουσταφά-Σοφία (v. 9) και Μουσταφά-Μάρκος (v. 13) τοποθετούνται αντίστοιχα στη δεύτερη και τρίτη πράξη της τετράπρακτης όπερας. Στην παρούσα ανακοίνωση όμως επικεντρώνομαι στο πρώτο από αυτά, δηλ. στο ντουέτο Μουσταφά-Σοφία (v. 9).

α. Μουσικοδραματουργική δομή του ντουέτου Μουσταφά-Σοφία (v. 9, σκηνή 4-6)

Allegretto maestoso (σκηνή 4): recitativo accompagnato

C ντο μείζονα

¹ Λόγω του μεγάλου όγκου των υπό ανάλυση στοιχείων σχετικά με τη μουσικοδραματουργική λειτουργία του ντουέτου στις όπερες των παραπάνω συνθετών, επέλεξα να επικεντρωθώ: (α) στις συγκεκριμένες όπερες, (β) συγκεκριμένα σε ένα ντουέτο από τις παραπάνω όπερες, (γ) σε ενδεικτικά σημεία του ντουέτου τα οποία προσφέρουν τη δυνατότητα πρόσληψης της προσωπικής μουσικοδραματουργικής τεχνικής και ύφους του κάθε συνθέτη.

² *Μάρκος Βότζαρης*, λυρική τραγωδία σε τέσσερις πράξεις, λιμπρέτο Giovanni Caccialupi. Η συγκεκριμένη παρουσίαση βασίζεται στο σπαρτίτο της Λυρικής Σκηνής (1964) που περιέχει και την ελληνική μετάφραση της Βέτας Πεζοπούλου, στην παρτιτούρα ενορχήστρωσης του Νικολάου Αστρινίδη (Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Α.Π.Θ). Επίσης βασίστηκα στο αντίγραφο από το έντυπο λιμπρέτο του 1860 και στο δακτυλογραφημένο χειρόγραφο του Δ. Λαυράγκα (Μελοδραματική Βιβλιοθήκη Φέξη, Αθήνα 1909) που βρίσκονται και τα δύο στο Μοτσενίγιο Ιστορικό Αρχείο Νεοελληνικής Μουσικής (φάκελος 778).

Μέρος Α (σκηνή 4 συνέχεια)

Moderato: (διαδοχικά) C ρε ύφεση μείζονα

solo Μουσταφά „στο δικό μου το στρατόπεδο τι σε φέρνει ως εδώ;“³

solo Σοφίας „σαν καλός πιστός στρατιώτης υπακούω στην πατρίδα...“

solo Μουσταφά „πώς τολμάς..!“

solo Σοφίας „ξέρω είσαι ένας προδότης...“ λα ελάσσονα

Μέρος Β

Andante Sostenuto:

solo Μουσταφά „τι βλέπω; Είναι αλήθεια; Ή μια οπτασία;“ C ρε ελάσσονα

solo Σοφίας „δεν θα σε αφήσω, δε φεύγω μόνη...“ 6/8 ρε μείζονα

Ταυτόχρονα: Σοφία „αχ ναι δεν είναι ακόμα αργά...“ και Μουσταφά „πρόσεχε Μίλο...“ + Cadenza

Μέρος Γ (σκηνή 5-6)

μετατροπία προς φα μείζονα

Allegretto (σκηνή 5): recitativo accompagnato: διάλογος

Χουσεϊν- Μουσταφά: σκηνή 5

Μουσταφάς-Σοφία: σκηνή 6

Μέρος Δ (σκηνή 6 συνέχεια)

Allegretto moderato: διαδοχικά: C φα μείζονα

Μουσταφά „σύρε να πεις στον Μπότσαρη...“ (4+4)

Σοφία „αν η καρδιά σου ένοιωσε...“ (4+4)

ταυτόχρονα: { Μουσταφά „μια συνθήκη και οι δυό“ (4+4)
Σοφία „αχ ναι η πατρίδα θα σε δεχτεί“

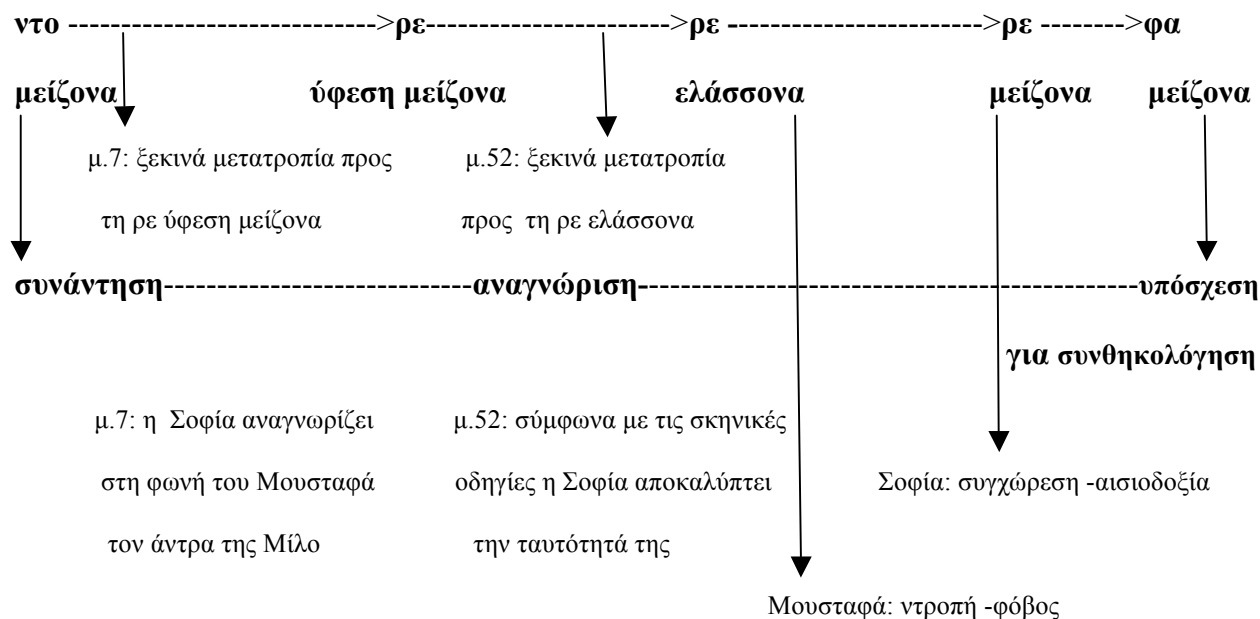
ορχηστρικό postludium

Το περιεχόμενο και η δομή του κειμένου των σκηνών 4 έως 6 της δεύτερης πράξης προσφέρουν στον Καρρέρ τη δυνατότητα να υιοθετήσει μια παραδοσιακή μουσικοδραματουργική μορφή με κύριο χαρακτηριστικό την αλλαγή από το cantabile στην cabaletta⁴.

³ μετάφραση στα ελληνικά της Βέτας Πεζοπούλου (σπαρτίτο της Λυρικής Σκηνής, 1964)

⁴ Στο σημείο αυτό θα ήθελα να τονίσω ότι απαραίτητο κομμάτι της παραπάνω μουσικοδραματουργικής μελέτης αποτελούν οι πληροφορίες αναφορικά με τη σχέση του λιμπρετίστα Cacciari με τον Καρρέρ κατά τη διαδικασία

Οι βασικές τονικές περιοχές του ντουέτου και το αρμονικό σχέδιο που προκύπτει, όταν έρθουν σε αντιπαράθεση με γεγονότα που καθορίζουν καταστάσεις έντονης εξωτερικής ή εσωτερικής δράσης, φαίνεται να ανταποκρίνεται όντως σε γεγονότα, τα οποία επηρεάζουν την πλοκή του δράματος⁵.



β. Μεμονωμένη ανάλυση μερών του ντουέτου

Allegretto maestoso (recitativo accompagnato): στο μέρος της ορχήστρας εμφανίζεται το μοτίβο α, το οποίο ανά μέτρο επαναλαμβάνεται σε διαφορετικό τονικό ύψος (παρ. 1):



Στο μέτρο που σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες η Σοφία αναγνωρίζει τη φωνή του άντρα της, το μοτίβο εμφανίζεται ενισχυμένο σε δαβα και με την παρουσία tremolo. Στο *recitativo accompagnato* του ντουέτου Fedima-Alessandro (*Μαραθών-Σαλαμής*, δεύτερη πράξη, ν.11, μ.1-19) παρατηρούνται αναλογίες ως προς το μουσικό σχολιασμό της συνεχώς αυξανόμενης τάσης

συγγραφής του λιμπρέτου και της μελοποίησής του. Η σύγκριση του πρωτότυπου λιμπρέτου και του παραλλαγμένου προς μελοποίηση λιμπρέτου συμβάλλουν στην κατανόηση της μουσικοδραματουργικής τεχνικής του Καρρέρ. Σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Καρρέρ (Γ. Λεωτσάκος 2003), δε γίνεται αναφορά σε διορθώσεις ή επεξεργασία του πρωτότυπου λιμπρέτου. Το μόνο περιστατικό που περιγράφει ο Καρρέρ στο φ. 8 verso και στο φ. 9 verso είναι η αντίδρασή του στη λέξη *sacramento!* με την οποία αρχίζει ο όρκος του αρχιερέως (πρώτη πράξη, ν. 4: *Recitativo e Pregiera di Basso*). Ενδεχομένως ο Καρρέρ να παρέλαβε το λιμπρέτο τελειωμένο και να ξεκίνησε τη μελοποίηση, χωρίς να έρθει ξανά σε επαφή για τυχόν τροποποιήσεις με τον Caccialupi. Το συγκεκριμένο σχόλιο απαιτεί περαιτέρω έρευνα.

⁵ Αναφορικά με την εσωτερική και εξωτερική δράση στην όπερα βλ. Dahlhaus 1989: 96.

της δραματικής κατάστασης⁶. Τα μοτίβα α και β ανά δύο μέτρα επαναλαμβάνονται σε διαφορετικό τονικό ύψος.

A μέρος

Σολιστικό μέρος του Μουσταφά : η τετράστιχη στροφή χωρίζεται σε δύο περιόδους 8 μέτρων που εξαιτίας του προηγούμενου μέτρου (μ.15 και μ. 24⁷) αποκτούν ασυμμετρία. Θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για εμφάνιση ενός στοιχείου του ιδιώματος του συνθέτη⁸. Ως προς τη σχέση τραγουδιού και ορχηστρικής συνοδείας, η μελωδική γραμμή του τραγουδιού ακολουθεί τον τονισμό των ισχυρών μερών του μέτρου. Οι φιγούρες της ορχηστρικής συνοδείας όμως δίνουν έναν άλλο τονισμό του μέτρου, δημιουργώντας μέσω της ασυμμετρίας μία ισορροπία (παρ. 2)⁹:



Σολιστικό μέρος της Σοφίας: οι δύο στίχοι της Σοφίας αποτελούν περίοδο 7 μέτρων. Μέσω της χρωματικής μελωδικής κίνησης στον τέταρτο χτύπο του μ. 32 πραγματοποιείται η μετατροπή από τη φα μείζονα στη μι ύφεση μείζονα, μία απομακρυσμένη τονικά περιοχή (η Σοφία αποφεύγει να απαντήσει στις ερωτήσεις του Μουσταφά).

Σολιστικό μέρος του Μουσταφά: η απάντηση της Σοφίας προκαλεί την οργή του Μουσταφά (μ. 41-44: τετράμετρη φράση του Μουσταφά στην οποία για πρώτη φορά εμφανίζεται unisono στην ορχήστρα και στο μέρος του τραγουδιού).

Σολιστικό μέρος της Σοφίας: Η Σοφία αντιδρά στις απειλές, λέγοντας την αλήθεια. Τα μέτρα 57 και 58 αποτελούν cadenza στη μι μείζονα (δυναμική forte), η οποία στο μ.59 λύνεται απροσδόκητα: εμφάνιση μόνο της νότα μι (σε δυναμική pp).

Moderato assai (μ. 60-68): Recitativo accompagnato με ostinato στο Basso, το οποίο αποτελεί 8μετρη περίοδο¹⁰. Η Σοφία αποκαλεί το Μουσταφά προδότη και εύχεται την τιμωρία του. Ο συνδυασμός απροσδόκητης πτώσης, αλλαγής της δυναμικής σε pp και εμφάνισης του ostinato, το οποίο ενδεχομένως προσομοιάζει τους χτύπους της καρδιάς, αποκαλύπτει το δεύτερο επίπεδο του λόγου της Σοφίας: η Σοφία δεν εννοεί αυτά που λέει και γι' αυτό το λόγο στο μ. 68 σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες ξεσπάει σε λυγμούς πέφτοντας στα πόδια του Μουσταφά.

⁶ Σχετικά με την τάση της δραματικής κατάστασης βλ. Pfister 1988: 293-4.

⁷ Σπαρτίτο της Λυρικής Σκηνής, 1964.

⁸ Το στοιχείο αυτό εμφανίζεται και σε συνθέσεις του ιταλικού οπερατικού ρεπερτορίου π.χ. Verdi, *La traviata*: atto primo „brindisi”.

⁹ μ.17 : 3 +2+3+4

¹⁰ ουσιαστικά 7 μ. +1 μ.

B μέρος

Σολιστικό μέρος του Μουσταφά: (andante sostenuto) Η τετράστιχη στροφή αποτελεί περίοδο 11 μέτρων, η οποία διαιρείται σε δύο μέρη 5 μέτρων το καθένα, και σε ένα μέτρο (μ.80) το οποίο έχει διπλή αρμονική λειτουργία. Χαρακτηριστικό είναι, ότι, όπως και στο moderato (σολιστικό μέρος του Μουσταφά στο μέρος Α), το εισαγωγικό μέτρο (μ.70 και μ. 75) και το μεταβατικό μέτρο (μ.80) προκαλούν μια ασυμμετρία. Η ορχηστρική συνοδεία διαφοροποιείται.

Σολιστικό μέρος της Σοφίας: Η τετράστιχη στροφή μελοποιείται σε δύο δμετρες περιόδους. Χαρακτηριστική είναι η αλλαγή από τη ρε ελάσσονα (Μουσταφάς) στη ρε μείζονα (Σοφία). Οι διαφορετικές τονικές περιοχές απεικονίζουν μουσικά τις διαφορετικές συναισθηματικές καταστάσεις των χαρακτήρων (Μουσταφά-ασυμμετρία: *ντροπή-φόβος*, Σοφία-συμμετρικότητα: *συγχώρηση-αισιοδοξία*). Στα μ. 97 –112 οι Μουσταφά και Σοφία τραγουδούν ταυτόχρονα¹¹. Χαρακτηριστική είναι η εμφάνιση της δεσπόζουσας με 9^η μικρή (μ. 101) και 9^η μεγάλη (μ. 102), στοιχείο που ενδεχομένως να παραπέμπει στην αλλαγή από τη ρε ελάσσονα στη ρε μείζονα (παρ. 3):



Μή---πως τ' αστέ----ρι της δόξας...

2. Όπερα *Μαραθών-Σαλαμής*¹²

Τα ντουέτα της όπερας είναι τέσσερα¹³ και το καθένα προσφέρει διαφορετική οπτική γωνία και πρόσληψη της μουσικής δραματουργίας και της τεχνικής του συνθέτη: π.χ. στο ντουέτο Φεδίμη και Μύρτη (ν. 9) ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Καρρέρ στηρίζει με μουσικά μέσα την αφήγηση της Φεδίμης που αφορά μέρος της προϊστορίας του δράματος. Το τελικό ντουέτο Φεδίμης και Αλέξανδρου αποτελεί μια σύνθετη μουσικοδραματουργική σκηνή: οι δύο χρονικά παράλληλες δράσεις συγκλίνουν για πρώτη φορά χωρικά και ηχητικά μέσω της χρήσης του *coro interno*¹⁴.

¹¹ Σχετικά με το Simultangesang βλ. Schläder 1995: 275-283.

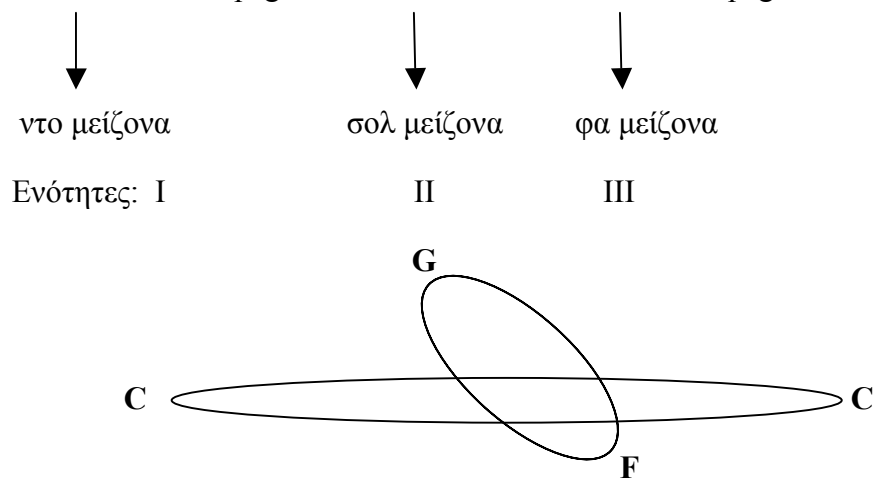
¹² *Μαραθών-Σαλαμής*, λυρική τραγωδία σε τέσσερις πράξεις. Λιμπρέτο: Αγαμέμνων Μαρτζώκης. Η συγκεκριμένη παρουσίαση βασίζεται στο σπαρτίτο για την παράσταση της όπερας στο θέατρο Ολύμπια (Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα: 9/2/ 2003) σε ιταλική γλώσσα και με την περιεχόμενη σε αυτό χειρόγραφο μετάφραση στα ελληνικά.

¹³ Μέρος δεύτερο: ν. 9 (ντουέτο Φεντίμας-Μυρτώς) και ν. 11 (ντουέτο Φεντίμας-Αλέξανδρου). Μέρος τέταρτο: ν. 17 (ντουέτο Φεντίμα-Θεμιστοκλή) και ν. 23 (ντουέτο Φεντίμας-Αλέξανδρου).

¹⁴ Σύμφωνα με την Α. Ξεπαπαδάκου (2005) « Οι ελληνικές νίκες στο Μαραθώνα και τη Σαλαμίνα είναι τα δύο ιστορικά επεισόδια που ορίζουν το δραματουργικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το κεντρικό ερωτικό θέμα της όπερας». Θα μπορούσε η δράση του λιμπρέτου να διακριθεί σε δημόσια και ιδιωτική (βλ. Schläder 1995: 189-190 σχετικά με τη δραματουργία του λιμπρέτου της όπερας *Norma*). Η δημόσια δράση χρονικά

α. Μουσικοδραματουργική διάρθρωση σε αντιπαραβολή με τις ενότητες του κειμένου του ντουέτου Αλέξανδρου-Φεδίμης (v. 11) της δεύτερης πράξης.

Recitativo accompagnato → ντουέτο → recitativo accompagnato



Το περιεχόμενο του κειμένου μπορεί να χωριστεί σε 3 ενότητες, κεντρικό μοτίβο των οποίων είναι η άρνηση του Αλέξανδρου που συνεπάγεται την εκάστοτε αντίδραση της Φεδίμης:

I. Ο Αλέξανδρος αρνείται το παρελθόν και δηλώνει ότι τον ενδιαφέρουν η δόξα και οι τιμές. Η Φεδίμη αντιδρά ζητώντας την αγάπη του και απαιτεί να αναλάβει το ρόλο του ως σύζυγος και πατέρας και την ανταμοιβή της για την πατρίδα που απαρνήθηκε. Επίσης του ζητά να τους βοηθήσει να γλιτώσουν από την εξαθλίωση στην οποία ζούνε.

II. Ο Αλέξανδρος τονίζει την ευνοϊκή του θέση και ακόμα μια φορά αρνείται την αγάπη της Φεδίμης. Προς αποζημίωση της προσφέρει χρυσάφι. Η Φεδίμη το αρνείται ζητώντας από τον Αλέξανδρο την αγάπη του.

III. Ο Αλέξανδρος της αρνείται προσβάλλοντάς την. Η Φεδίμη γεμάτη οργή και απογοήτευση ζητά εκδίκηση και ετοιμάζεται να επιτεθεί στο γιο της αλλά πέφτει λιπόθυμη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη των μουσικών μέσων που χρησιμοποιεί ο Καρρέρ ώστε να αποδοθεί (α) η δραματουργική δομή μιας σκηνης που σχηματικά θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ένα κύκλο ο οποίος δεν έχει αρχή και τέλος¹⁵, (β) η εσωτερική δράση δηλαδή η εξέλιξη των

λαμβάνει χώρα μεταξύ των δύο ιστορικών μαχών του Μαραθώνα και της Σαλαμίνας. Η ιδιωτική δράση εξελίσσεται παράλληλα με τη δημόσια αλλά καθορίζει την εξέλιξη της δημόσιας δράσης. Από τα τέσσερα ντουέτα του έργου, τα δύο της δεύτερης πράξης αφορούν αποκλειστικά στην εξέλιξη του ερωτικού μύθου. Στα δύο ντουέτα της τέταρτης πράξης ο ερωτικός μύθος και η δημόσια δράση διεισδύουν η μία στην άλλη. Ενδιαφέρον στο ντουέτο Φεδίμης και Αλέξανδρου (v. 23) παρουσιάζει η σχέση του χρόνου της παράστασης και του παρουσιαζόμενου χρόνου. Το συγκεκριμένο ντουέτο χαρακτηρίζεται από επιβράδυνση της ροής του παρουσιαζόμενου χρόνου και συνεπώς διαστολή του χρόνου της παράστασης. Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση βλ. "Zeitstrukturen in der Oper" στο C. Dahlhaus (1983).

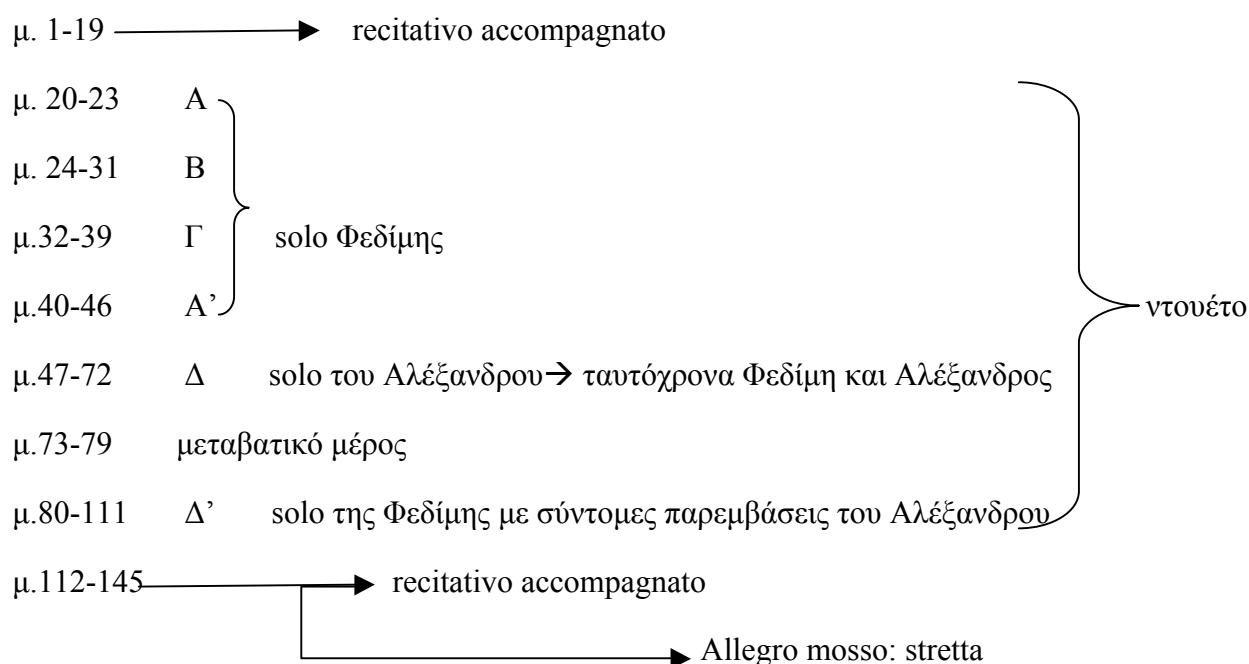
¹⁵ Ο Αλέξανδρος παραμένει ακλόνητος στις ιδέες του παρόλες τις προσπάθειες της Φεδίμης να τον μεταπειίσει.

συναισθημάτων των δρώντων προσώπων με έμφαση στη Φεδίμη, η οποία μέσα από την αντιπαράθεση, οδηγείται σε μία κορύφωση συναισθημάτων¹⁶.

Το ενδιάμεσο μέρος του ν.11 αποτελεί ουσιαστικά το ντουέτο γιατί η τεχνική της σύνθεσης των δύο φωνών, δηλαδή η χρήση και η λειτουργία τους, φέρει τα σταθερά χαρακτηριστικά των συνθέσεων που χαρακτηρίζουν το ντουέτο¹⁷.

Το ν. 11 ξεκινά και καταλήγει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο: unisono στη νότα ντο και στην ίδια δαβα. Το ντουέτο κυρίως σε σολ μείζονα (μία 5^η πάνω) και το recitativo accompagnato κυρίως σε φα μείζονα (μία 5^η κάτω) δίνουν επίσης την αίσθηση ενός «κύκλου». Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι στην αρχή η νότα ντο αποτελεί τη βάση της τονικής, ενώ στο τέλος τη βάση της δεσπόζουσας: η αρχή και το τέλος μπορεί φαινομενικά να ταυτίζονται όμως διαφέρουν ουσιαστικά. Ο Καρρέρ τονίζει μουσικά το γεγονός ότι η Φεδίμη δεν κατάφερε να συγκινήσει τον Αλέξανδρο, όμως η απόρριψη γέννησε μέσα της την ανάγκη για εκδίκηση την οποία δεν εκπλήρωσε. Η εξέλιξη της εσωτερικής δράσης μουσικά αποτυπώνεται εύστοχα και λιτά.

β. Μουσικοδραματουργική-μορφολογική δομή του ν. 11



¹⁶ Ο Καρρέρ διαλέγει, όπως αναφέρει στα απομνημονεύματά του, το αντικείμενο του δράματος και σχεδιάζει το σκελετό του δράματος σκηνή προς σκηνή και πράξη προς πράξη (φ.27 verso) στο Λεωτσάκος (2003: 153) και Ξεπαπαδάκου (2005:185). Ο λιμπρετίστας του έργου, Αγαμέμνων Μαρτζώκης, φαίνεται να συμπλήρωσε το σχεδιάγραμμα με στίχους. Στα απομνημονεύματα δεν αναφέρεται κάποια συνεργασία Καρρέρ –Μαρτζώκη διότι δυστυχώς διακόπτονται απότομα στο φ. 28 recto.

¹⁷ Οι βασικές τεχνικές είναι οι εξής τρεις: η διαδοχική, η συμπληρωματική και η ταυτόχρονη διευθέτηση των φωνών. Το μουσικό parlando και η ελεύθερη ραψωδική απαγγελία αποτελούν σολιστικές τεχνικές σύνθεσης οι οποίες απαντώνται στο ντουέτο για δραματικούς λόγους. Οι τρεις βασικές τεχνικές σύνθεσης έχουν υποστεί κατά τη διάρκεια της ιστορίας της όπερας (από τις απαρχές του είδους μέχρι σήμερα) διάφορες αλλαγές οι οποίες επηρέασαν τη δραματουργική λειτουργία του ντουέτου και δεν θα εξεταστούν στην παρούσα μελέτη.

γ. Μεμονωμένη ανάλυση μερών του ντουέτου σε συνδυασμό με παρατηρήσεις σχετικά με την τεχνική σύνθεσης (Satztechnik)

Recitativo accompagnato (μ.1-19): τα μοτίβα α, β, γ της ορχηστρικής συνοδείας μέσω των συνεχόμενων εμφανίσεων και παραλλαγών τους σε ολόκληρο το ν. 11 λειτουργούν ως ενοποιητικό στοιχείο του συνόλου (παρ. 4):



Στο μ. 12 εμφανίζεται, στο μέρος του φαγκότου, το μοτίβο της προδοσίας, το οποίο έχει κεντρικό μουσικοδραματουργικό ρόλο (παρ. 5):



Αρμονικά η ενότητα χαρακτηρίζεται από συνεχόμενες μετατροπίες, ενώ εμφανίζονται συνθετικά στοιχεία που παραπέμπουν σε γνωρίσματα του βερισμού όπως λιτή χρήση της ορχηστρικής συνοδείας (μ. 1-5), χαρακτήρα απαγγελίας του τραγουδιού (Sprechgesang).

Ντουέτο

μ. 20-46: σολιστικό μέρος της Φεδίμης. Όπως ήδη αναφέρθηκε, το recitativo αποτελεί τον μοτιβικό πυρήνα του συνόλου και συγκεκριμένα των μέτρων 20-46 π.χ.:

μ.6 → μ.20 (παραλλαγή της κεφαλής του μοτίβου)

μ.8 → μ. 24 (εμφάνιση του μοτίβου γ)

μ.1 → μ.32 (εμφάνιση των μοτίβων α και β)

μ.3 → μ.34 (εμφάνιση των μοτίβων α και β ένα τόνο ψηλότερα)

Η μορφολογική δομή του μέρους από το μ. 20 έως 46 είναι η εξής:

A (largo μ.20-23)

B (l'istesso tempo μ.24-31)

Γ (andante grave μ.32-39)

A' (largo appassionato μ.40-46)

Οι φιγούρες της ορχηστρικής συνοδείας επιταχύνονται σταδιακά: στο *recitativo accompagnato* επικρατούν κυρίως αξίες τετάρτων και ογδών. Στο solo της Φεδίμης επικρατούν αξίες ογδών και 16^{ov}. Στο επόμενο μέρος του ντουέτου, το solo του Αλέξανδρου συνοδεύουν φιγούρες 32^{ov}.

M 47-72 : το *andante sostenuto* ξεκινά με το σολιστικό μέρος του Αλέξανδρου Από το μ. 63 εμφανίζεται νέος ήχητικός συνδυασμός: η Φεδίμη και ο Αλέξανδρος τραγουδούν ταυτόχρονα. Ο Αλέξανδρος φέρει τη μελωδική γραμμή ενώ η Φεδίμη σχολιάζει με σύντομες φράσεις που αποτελούν το μοτίβο της προδοσίας. Από το μ. 68 τραγουδούν ταυτόχρονα σε 3^{es}. Το μέρος από το μ. 47 έως 72 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ο πυρήνας του ντουέτου εξαιτίας της επανάληψης (μ.56-72) και εξαιτίας της εμφάνισης του ταυτόχρονου τραγουδιού, γεγονός που παρουσιάστηκε μόνο αποσπασματικά στο μέχρι τώρα ντουέτο (Η Φεδίμη και ο Αλέξανδρος μέσω της αντιπαράθεσης, έρχονται όλο και πιο κοντά). Ακολουθεί το μεταβατικό μέρος (μ.73-79)¹⁸ που οδηγεί στη σολιστική ενότητα της Φεδίμης (μ.80-111).

Τα μέρη του ντουέτου εξαιτίας των μοτιβικών και θεματικών μεταξύ τους σχέσεων, των φιγούρων της ορχηστρικής συνοδείας, οι οποίες επιπλέον παρουσιάζουν σταδιακά επιτάχυνση, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι παραπέμπουν στη μορφή ενός ρόντο: A, B, Γ, A', Δ, Δ'

Recitativo accompagnato (μ.112-145): το τελευταίο μέρος του ντουέτου είναι ένα *recitativo accompagnato* με ανοιχτό τέλος. Το ντουέτο καταλήγει σε ένα *unisono* στη νότα της ντο, χωρίς να λύνεται αρμονικά η ελαττωμένη συγχορδία με έβδομη. Η ένταση αρμονικά και δραματουργικά δεν εκτονώνεται. Η Φεδίμη λιποθυμά και δεν εκπληρώνει την ανάγκη για εκδίκηση.

¹⁸ 4 μέτρα *recitativo accompagnato* του Αλέξανδρου που ακολουθούνται από 3 ορχηστρικά μέτρα.

II. Ο ρόλος του ντουέτου σε όπερες του Σπύρου Σαμάρα

1. *Flora Mirabilis*¹⁹

α. Η δραματική κατάσταση του ντουέτου- δραματουργική λειτουργία στο πλαίσιο του έργου

Στην τρίπρακτη όπερα το ντουέτο βρίσκεται στη δεύτερη πράξη και είναι το μοναδικό της όπερας. Το ντουέτο Λυδίας-Βάλδου είναι ένα ντουέτο αγάπης (*Liebesduett*), στο οποίο οι δύο χαρακτήρες εκφράζουν τα συναισθήματά τους. Ο χρόνος μεταφορικά παγώνει και η δράση αιωρείται. Μία στιγμή παρατείνεται μέσω της μουσικής και αποκτά δραματουργική σημασία, γιατί φωτίζει την κατάσταση των συναισθημάτων και των παθών των δύο δραματικών χαρακτήρων²⁰. Η παρουσία του Κύρη του Αδελφιώρ στη σκηνή κρυφά από το ζευγάρι, προοικονομεί την τραγική έκβαση, δημιουργώντας συναισθήματα αγωνίας στο ακροατήριο²¹. Το ντουέτο βρίσκεται περίπου στο μέσο της όπερας.

Ο Fontana διαλέγει την πλοκή ενός μύθου, που μέσα από αντιζοότητες καταλήγει στην ένωση των δύο ερωτευμένων. Το μοτίβο του κοριτσιού που θέτει συγκεκριμένες και ανεκπλήρωτες προϋποθέσεις-δοκιμασίες ώστε να δεχτεί ένα μνηστήρα, θυμίζει το λιμπρέτο της *Turandot* με τη διαφορά ότι η δοκιμασία που θέτει η Λυδία, δίνει τη δυνατότητα τόσο στο Fontana όσο και στο Σαμάρα, με δικά του μέσα ο καθένας, να *σκηνοθετήσουν* μία φανταστική-παραμυθένια ατμόσφαιρα²².

¹⁹ *Flora Mirabilis*, leggenda in tre atti σε λιμπρέτο του Ferdinando Fontana. Η συγκεκριμένη παρουσίαση βασίζεται στο σπαρτίτο (Sonzogno N. 450) σε ιταλική γλώσσα, στην ενορχήστρωση του Δημητριάδη (1979) και στο λιμπρέτο του Eduardo Sonzogno 1887, το οποίο βρίσκεται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη και είναι το ίδιο λιμπρέτο που ανέλαβε να αποδώσει στα ελληνικά ο Νικόλαος Ποριώτης. Το παραπάνω αντίτυπο περιέχει ίχνη μετρικής ανάλυσης των στίχων καθώς και σημειώσεις σχετικά με το φαινόμενο της συναίρεσης και συναλοιφής, τα οποία με βοήθησαν στην ανάλυση της δομής των στίχων και των στροφών.

²⁰ The teleological element is not very strong in opera, at least insofar as it consists of a configuration of affects, of extended lyrical moments- of arias in short (C. Dahlhaus 1989: 99).

²¹ the contrast between manifest and latent events is one especially effective form of dramatic tension. We are familiar from the plays of Ibsen and Chekhov with the contrast between seemingly innocent conversation and the tragic undercurrents that become visible for an instant at a time, as it were in the cracks of the conversation (C. Dahlhaus 1989: 100). Βλ επίσης "suspense and partial awareness" (Pfister 1988: 98).

²² Ο Νικόλαος Ποριώτης στο υπόμνημα της μετάφρασης του ιταλικού λιμπρέτου στα ελληνικά αναφέρει το εξής: Ο Βοκκάκιος στο «Δεκαήμερό» του (Ημέρα 10^η, ιστορία 5^η) έχει αποθησαυρίσει την απάντηση που έδωσε η ενάρτη και ωραία Κυρά-Διανώρα, όταν ένας ερωτοχτυπημένος άρχοντας της έστειλε μεσίστρα ρωτώντας τι αντάλλαγμα επιθυμούσε για να του χαρίσει τον έρωτά της: « εκείνο που επιθυμώ είναι αυτό. Θέλω τον ερχόμενο Γενάρη, δίπλα σ' αυτό εδώ το χωράφι, ένα περιβόλι γεμάτο πράσινα χόρτα, λουλούδια, και φουντωμένα δέντρα, όχι διαφορετικά φτιαγμένο παρά σα νατάνε Μάης.» και που έδωσε αφορμή, αιώνες αργότερα, στον ιταλό ποιητή Φερδινάνδο Φοντάνα να γράψει, με άλλη πλοκή και λύση, το λυρικό του δράμα.

Το μοτίβο της γυναίκας που απορρίπτει τους μνηστήρες της, μέχρις ότου κάποιος καταφέρει να εκπληρώσει τη ζητούμενη αποστολή, είναι πολύ συχνό στη λογοτεχνία του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.

β. Μουσικοδραματουργική δομή-μορφολογική δομή του ντουέτου

Adagio non troppo:

4μ. εισαγωγή

α στροφή: solo του Βάλδου 'Occhi non vidi'	$\frac{3}{4}$	ρε-->φα-->ρε μείζονα	} A
β στροφή: solo της Λυδίας 'Come assorta in un estasi infinita'		ρε μείζονα	
(γ στροφή: solo του Κύρη) 'del colloquio divin'		συνεχόμενες μετατροπίες	
Ταυτόχρονα σε 8αβα ↳ α στροφή του Βάλδου +β στροφή της Λυδίας		ρε-->φα-->ρε μείζονα	

+coda στη ρε μείζονα

4μ. μετάβαση από την ορχήστρα

Ben moderato: solo της Λυδίας

μ.48-52 <i>Accompagnato recitativo</i>	} (δ στροφή)	C	μετατροπία προς τη σολ μείζονα	} B
μ. 53		$\frac{2}{4}$	σολ μείζονα	
μ. 54-56		$\frac{9}{8} \rightarrow \frac{6}{8}$	σολ μείζονα	
Andantino: refrain	} (ε στροφή)	$\frac{12}{8}$	σολ ελάσσονα	
Poco più: solo του Βάλδου			σι ύφεση μείζονα	
Andantino: refrain		$\frac{9}{8} \rightarrow \frac{6}{8}$	ρε μείζονα	

μ. 69 μετάβαση

Refrain ταυτόχρονα σε 6^η (μελωδική γραμμή με επανάληψη μιας νότας)

μ.72- 73: εναρμόνια μετατροπία προς τη σολ ύφεση μείζονα

Ben sostenuto:	Sequenz	}	}	Γ
	Διαδοχικά (στ' στροφή)			
Ταυτόχρονα σε 8αβα (ζ στροφή-στο τέλος της στροφής πτώση: σολ ύφεση μείζονα)				
Lento:	ελεύθεροι στίχοι		}	Coda
	Ορχηστρικό postludium (μ. 111-121)	(πτώση στη ρε μείζονα) ρε μείζονα		

γ. ενδεικτική ανάλυση της δομής του κειμένου και παρατηρήσεις για την τεχνική σύνθεσης και τη χρήση των υπενθυμιστικών μοτίβων

Ο λόγος που εξετάζεται η δομή του λιμπρέτου είναι και για να τονιστεί η διαλεκτική σχέση ποιητικού μέτρου και ρυθμού με συγκεκριμένα μουσικά μέτρα, ρυθμούς και τύπους μελωδίας. Ο τρόπος με τον οποίο ο Σαμάρας μελοποιεί τους στίχους αποκαλύπτει σε ένα πρώτο επίπεδο την αίσθηση του συνθέτη για το ποιητικό μέτρο και τον ρυθμό, αλλά επίσης θέτει ερωτήματα για το λόγο επιλογής του εκάστοτε μουσικού μέτρου ή και ποιητικού μέτρου σε σχέση με τη δραματική κατάσταση. Π.χ το μέρος **A**:

Η δομή του λιμπρέτου έχει ως εξής: 3 διαδοχικές στροφές (Βάλδος, Λυδία, Κύρης) από 4 στίχους. Ο Σαμάρας μελοποιεί συλλαβικά τους στίχους των στροφών α και β (μελωδική γραμμή ογδόων με ανοδική πορεία σε μέτρο $\frac{3}{4}$ και ρυθμικό σχήμα συνοδείας – – □), οι οποίες μουσικά αποτελούν 8μετρες περιόδους.

Στη στροφή α (Βάλδος) στον πρώτο στίχο και στην αρχή του δεύτερου, τρίτου και τέταρτου στίχου, το ποιητικό και το μουσικό μέτρο δεν συμπίπτουν, δημιουργώντας την αίσθηση μιας ευαίσθητης ισορροπίας που ανά πάσα στιγμή μπορεί να ανατραπεί. Προφανώς ο Σαμάρας θέλει να μεταφέρει την αμηχανία των δύο χαρακτήρων που έρχονται για πρώτη φορά αντιμέτωποι με το συναίσθημα του έρωτα, μία κατάσταση εντελώς καινούρια και για τους δύο.

Το ίδιο ισχύει και για τη στροφή β (Λυδία) με εξαίρεση τον τέταρτο στίχο που νοηματικά αποτελεί ένα συμπέρασμα και μια συνειδητοποίηση του συναισθήματος του έρωτα: *perchè or soltanto io so d'amar*.

Το μέρος του Κύρη (στροφή γ) δεν επαναλαμβάνει τη μελωδική γραμμή των προηγούμενων στροφών. Η γραμμή του τραγουδιού έχει χαρακτήρα απαγγελίας. Η ορχηστρική συνοδεία διαφοροποιείται εντελώς: tremolo και αλλαγή ρυθμικού σχήματος από (– – □) σε (– □ –).

Μουσικά και σκηνικά το *aside* solo του Κύρη διαφοροποιείται από το μέρος των δύο ερωτευμένων²³.

Στο Μέρος Β και Γ η χρήση υπενθυμητικών μοτίβων αποτελεί μια μουσική αναφορά στο παρελθόν και στο μέλλον.

Μέρος Β

Η Λυδία αναφέρεται στις δυσάρεστες αναμνήσεις του παρελθόντος. Στο μέρος της ορχήστρας εμφανίζεται το υπενθυμητικό μοτίβο που συνδέεται με το χειμώνα (παρ. 6)²⁴:



Το μοτίβο εμφανίζεται στη πρώτη πράξη μετά το *concertato*, όταν η Λυδία θέτει τον όρο που πρέπει να εκπληρώσει ο Βάλδος για να δεχτεί να τον παντρευτεί²⁵. Σε αντιδιαστολή με το προηγούμενο *recitativo accompagnato* ο Σαμάρας μελοποιεί το δίστιχο refrain σε ρυθμό 9/8 και 6/8 σε μελωδική γραμμή με διαστηματικά άλματα 4^{ης} και 5^{ης}. Το refrain έχει ποιμενικό χαρακτήρα, εξαιτίας του ρυθμού και των διαστημάτων της μελωδίας. Σύμφωνα με την ενορχήστρωση του Δημητριάδη, τη μελωδική γραμμή αναλαμβάνει το όμποε που περιγράφει ενδεχομένως τον ήχο της φλογέρας.

Ο Βάλδος σε αντίθεση με τη Λυδία δεν θέλει να ασχοληθεί με το παρελθόν. Η στροφή έχει άλλο ποιητικό μέτρο και ρυθμό και ανταποκρίνεται στο ρυθμό 9/8 και 6/8 του refrain με τη διαφορά ότι διαστέλει το μέτρο σε 12/8.

Μέρος Γ

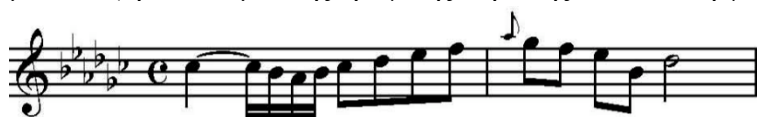
Ο Σαμάρας χρησιμοποιεί το υπενθυμητικό μοτίβο της υπόσχεσης του Βάλδου στον Κύρη παραλλαγμένο για τη μελωδική γραμμή του Βάλδου και της Λυδίας που αναφέρονται στο

²³ Beiseitigesprochene Bemerkung einer Bühnenfigur, die vom Publikum wahrgenommen, von den Mitspielern jedoch überhört wird (Gier 1988: 327). Για μία αναλυτική θεώρηση των *asides* ή *apartés* βλ. Pfister 1988: 137-140.

²⁴ Faggotti (μ.48-51)-> basso clarinetto (μ.52-53) στην ενορχήστρωση του Δημητριάδη. Τα μόνα αποσπάσματα του έργου που σώθηκαν ενορχηστρωμένα είναι ο Χορός των Ανθέων και ο Χορός των Πνευμάτων. Δυστυχώς οι παρτιτούρες ορχήστρας χάθηκαν το 1943, όταν ο εκδοτικός οίκος Σοντζόνιο, στο Μιλάνο, καταστράφηκε από αεροπορικό βομβαρδισμό (Λεωτσάκος 1999-2000). Στην όπερα *Flora Mirabilis* υπάρχουν 10 υπενθυμητικά μοτίβα. Οι προσπάθειες ενορχήστρωσης βασίστηκαν στα δύο διασωθέντα νούμερα. Το 1974 έγινε ενορχήστρωση από τον Τότη Καραλίβανο η οποία δεν περιέχει τα νούμερα των χορωδιακών. Το 1979 ο αρχιμουσικός Οδυσσεύς Δημητριάδης βασιζόμενος σε σπαρτίτο της όπερας ανασύστησε εκ νέου την παρτιτούρα του έργου, που είχε καεί σε πυρκαγιά της Ε.Λ.Σ. (Agni Spohr-Rassidakis, *Pipers Enzyklopädie* Band 5, Zürich 1994, 548).

²⁵ Σελ 63 του σπαρτίτο: *Sonzogno*, Nr. 450.

μέλλον (προϊκονομία της τραγικής έκβασης που δεν αργεί) (παρ. 7)²⁶:



Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τεχνική σύνθεσης των φωνών: στο μέρος του Βάλδου εισάγεται η κεφαλή του θέματος του μοτίβου και στο ίδιο μέτρο (μ.75), 3 χρόνους μετά, στο μέρος της Λυδίας εισάγεται η κεφαλή του θέματος σε μίμηση με χαρακτήρα Sequenz (ένα τόνο χαμηλότερα). Στους επόμενους στίχους ο Σαμάρας συνθέτει τις φωνές διαδοχικά: τη μελωδική γραμμή του Βάλδου επαναλαμβάνει παραλλαγμένη η Λυδία πάνω στο ίδιο κείμενο, ενώ στην ορχήστρα εμφανίζεται το μοτίβο της υπόσχεσης.

Το *lento* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πέρα από *coda* του ντουέτου και ως μεταβατικό μέρος για το *terzetto* που ακολουθεί, στο οποίο «παρέχεται» ο απαιτούμενος χρόνος για την πραγματοποίηση της σκηνικής δράσης που θα πυροδοτήσει την ξαφνική αλλαγή της δραματικής κατάστασης²⁷.

2. *Rhea*²⁸

α. Η δραματική κατάσταση του ντουέτου και η δραματουργική του λειτουργία στο πλαίσιο του έργου

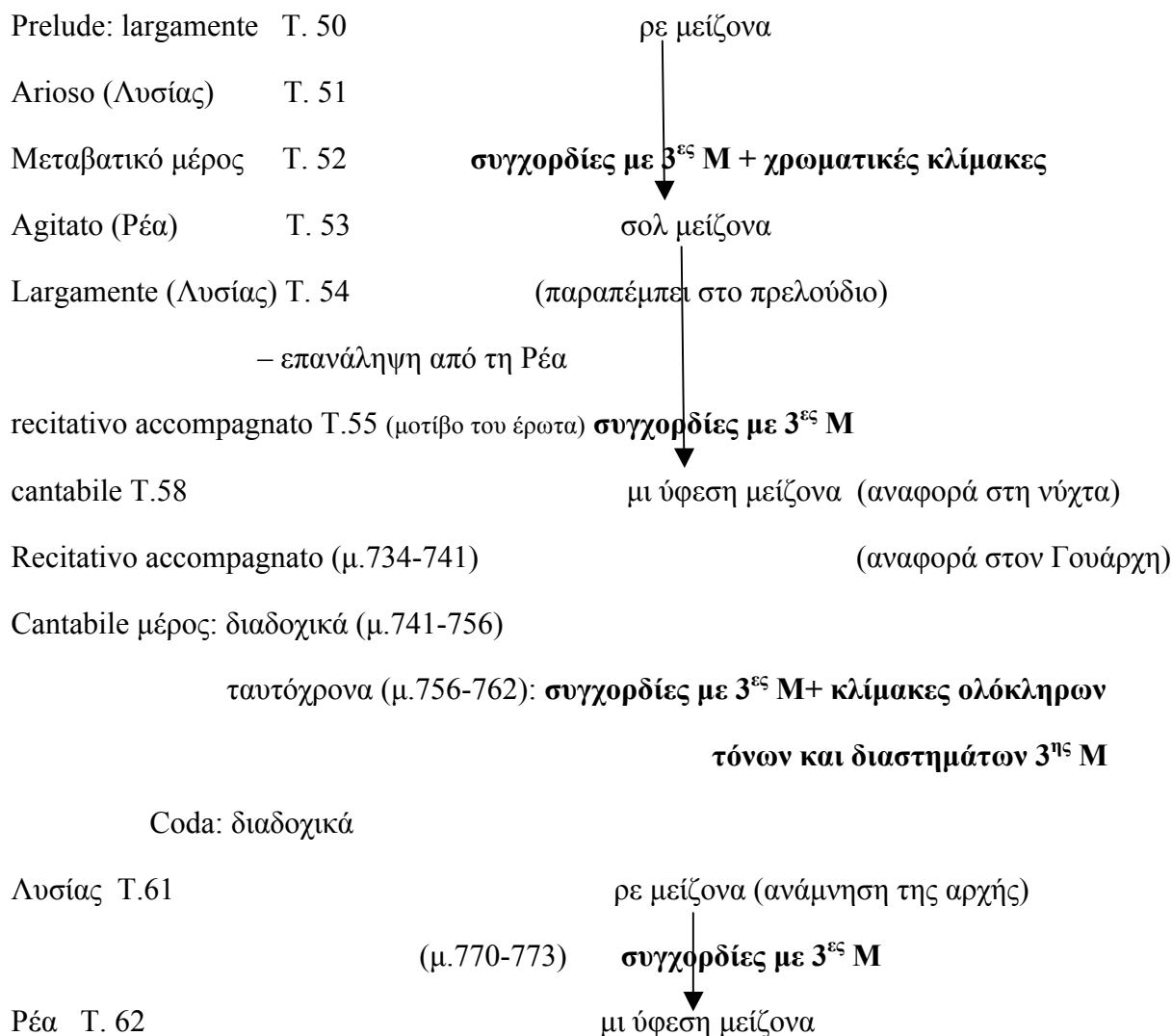
Η πρώτη πράξη της όπερας κλείνει με το ντουέτο Λυσία και Ρέας. Το ντουέτο αγάπης (*Liebesduett*) αποτελεί προϊκονομία του δεύτερου ντουέτου της όπερας στην τρίτη πράξη. Το ζευγάρι συναντιέται τη νύχτα και ο αντίζηλος Γουάρχης παρακολουθεί κρυφά (1^ο ντουέτο), επιτίθεται και σκοτώνει τον Λυσία (2^ο ντουέτο). Από ποιητική άποψη, το πρώτο ντουέτο παραπέμπει στο ντουέτο αγάπης της 2^{ης} πράξης της όπερας του R. Wagner *Tristan und Isolde*.

²⁶ Το υπενθυμητικό μοτίβο εμφανίζεται στο finale της πρώτης πράξης όταν ο Βάλδος ορκίζεται στον Κύρη ότι θα ακολουθήσει τις διαταγές του (σελ 102 του σπαρτίτο: *Sonzogno*, Nr. 450), στη μελωδική γραμμή των *fagotti* σύμφωνα με την ενορχήστρωση του Δημητριάδη.

²⁷ Βλ. Σκηνικές οδηγίες σελ 189 του σπαρτίτο: *Sonzogno*, Nr. 450.

²⁸ *Rhea*, *Dramma musicale in tre parti*, λιμπρέτο Paul Milliet. Η συγκεκριμένη παρουσίαση βασίζεται στο σπαρτίτο: *Sonzogno* 1908 N. 1439 (*Riduzione per Canto e Pianoforte del Maestro delli Ponti*), στην παρτιτούρα ορχήστρας: *Sonzogno* c1908 (Μοτσενίγιο Ιστορικό Αρχείο Νεοελληνικής Μουσικής, φάκελος 1027 β) και στο έντυπο λιμπρέτο: *Edoardo Sonzogno*, 1904.

β. Μουσικοδραματουργική δομή της σκηνής του ντουέτου-σχόλια



Η σκηνή ξεκινά με το ορχηστρικό πρελούδιο και ακολουθεί το αριόζο του Λυσία 'Notte d'Aprile' σε ρε μείζονα. Μέσω αυξημένων συγχορδιών πραγματοποιείται μετατροπή στη σολ μείζονα, τονική περιοχή που ταυτίζεται με την ανήσυχη είσοδο της Ρέας. Ο Λυσίας αποκρίνεται (στην ίδια τονική περιοχή) με μουσικό τέμπο που αντιστοιχεί στο αρχικό πρελούδιο. Ο Λυσίας, η διάθεση του οποίου είναι διαφορετική από αυτή της Ρέας (αντίθεση agitato με largamente, η μελωδική του γραμμή είναι λυρική, ενώ της Ρέας παρεστιγμένη και με διαστηματικά άλματα), προσπαθεί να ηρεμήσει τη Ρέα (γι' αυτό ενδεχομένως να παραμένει στην τονική περιοχή της σολ μείζονας). Η Ρέα επαναλαμβάνει τη μελωδική γραμμή του Λυσία, η ορχηστρική συνοδεία

παραμένει όμως «ανήσυχη»²⁹. Το μέρος από τον αριθμό 55 έως 58 αποτελεί ένα recitativo accompagnato, το οποίο «στηρίζεται» στο μοτίβο του έρωτα και σε παραλλαγές του (παρ8)³⁰:



Από τον αριθμό 57 εμφανίζονται αυξημένες συγχορδίες μέσω των οποίων πραγματοποιείται μετατροπία στη μι ύφεση μείζονα (cantabile), μέρος το οποίο παρουσιάζει περιοδικότητα και συμμετρία. Στο recitativo που ακολουθεί, η αναφορά στον Γουάρχη σχολιάζεται ορχηστρικά: ηχώχρωμα του κλαρίνου και εμφάνιση tremolo³¹. Στο μ.756, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες, ο Γουάρχης εμφανίζεται στη σκηνή κρυφά από το ζευγάρι. Παράλληλα εμφανίζεται στο μέρος του φαγκότου ένα από τα υπενθυμιστικά του μοτίβα³² (παρ. 9):



Από το μ.759 μέσω της εμφάνισης κλιμάκων με ολόκληρους τόνους και μέσω αυξημένων συγχορδιών πραγματοποιείται μετατροπία στη ρε μείζονα ως ανάμνηση της αρχής.

Οι συγχορδίες με μεγάλες τρίτες μέσω της ισορροπίας των διαστημάτων τους αναπαραγάγουν τον εαυτό τους άπειρες φορές (παρ. 10):

²⁹ Βλ. το μέρος των κόρνων σελ. 128 της πρώτης πράξης στην παρτιτούρας ορχήστρας: *Sonzogno c1908 (col cambiamenti 1910)*.

³⁰ Στην όπερα *Rhea* οι χαρακτήρες του δράματος καθώς και οι δραματικές και συναισθηματικές καταστάσεις τους αποκτούν μουσική υπόσταση. Οι πέντε βασικοί χαρακτήρες και οι θυμικές καταστάσεις που τους διέπουν στιγματίζονται από συγκεκριμένη επιλογή μοτίβου χαρακτηρισμού δραματικών χαρακτήρων και καταστάσεων, τα οποία παρουσιάζουν ενδιαφέρον και από ενορχηστρωτική άποψη. Κινητήριοις δύναμη της πλοκής είναι ο απαγορευμένος έρωτας του Λυσία και της Ρέας και η ζήλεια του Γουάρχη κρυφά ερωτευμένου, χωρίς ανταπόκριση, με τη Ρέα. Η συναισθηματική κατάσταση χαρακτηρίζεται μουσικά μέσω του ενός μοτίβου, το οποίο επιτελεί πολλαπλές μουσικοδραματουργικές λειτουργίες πέραν του απλού χαρακτηρισμού της ερωτικής διάθεσης των προαναφερόμενων δραματικών χαρακτήρων. Το μοτίβο εμφανίζεται παραλλαγμένο ή αυτούσιο σε πολλά σημεία της όπερας.

³¹ Σελ. 157 της πρώτης πράξης στην παρτιτούρας ορχήστρας: *Sonzogno c1908 (col cambiamenti 1910)*.

³² Μοτίβο β του Γουάρχη παραλλαγμένο. Ο Γουάρχης σε σχέση με τους υπόλοιπους δραματικούς χαρακτήρες χαίρει ιδιαίτερης μουσικής μεταχείρισης. Χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένα μοτίβα, από την επιλογή συγκεκριμένων ηχοχρωμάτων όπως του κλαρίνου, από διάφωνες συγχορδίες όπως η συγχορδία της πέμπτης αυξημένης η οποία δεν λύνεται αλλά οδηγεί σε επόμενη διάφωνα συγχορδία. Τα μοτίβα παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια του δράματος σε παραλλαγές.



Το ίδιο ισχύει για τη χρωματική κλίμακα (βλ. μοτίβο του έρωτα) και για την κλίμακα με ολόκληρους τόνους. Η χρήση αυξημένων συγχορδιών επιτρέπει τη μετατροπία σε απομακρυσμένες τονικότητες όπως ρε μείζονα και μι ύφεση μείζονα. Στο ντουέτο η ρε μείζονα συνδέεται με τη γη, τη θνησιμότητα. Με την τονικότητα αυτή ξεκινάει η σκηνή του ντουέτου, ενώ η τονικότητα της μι ύφεση μείζονας εμφανίζεται όταν ο Λυσίας και η Ρέα εξυμνούν τη νύχτα, το παρόν, την αιωνιότητα, τονικότητα με την οποία κλείνει η σκηνή. Οι ήρωες μέσω του έρωτα μεταφέρονται σε άλλες σφαίρες. Η αυξημένη συγχορδία στο ντουέτο ενδεχομένως (α) να συμβολίζει τη δύναμη του έρωτα που καθορίζει τις ζωές των ανθρώπων και τους χαρίζει την ψευδαίσθηση της αιωνιότητας, (β) τον Γουάρχη, (υπενθυμιστικό μοτίβο του οποίου είναι και η αυξημένη συγχορδία) ο οποίος στο δράμα καθορίζει τη μοίρα των Λυσία και Ρέα, δηλαδή και στις δύο περιπτώσεις το αναπόφευκτο.

III. Αντιπαραβολή των ντουέτων-συμπερασματικά σχόλια

Στην όπερα *Μάρκος Βότζαρης* τα δύο ντουέτα έχουν παρεμφερή μουσικοδραματουργική δομή η οποία, όπως ανέφερα, ακολουθεί μια παραδοσιακή φόρμα. Εμφανείς είναι οι επιρροές από το ιταλικό belcanto (Donizetti-Bellini) και το συνθετικό ύφος του πρώιμου Verdi. Στην περίπτωση της όπερας *Μαραθών-Σαλαμής* (εμφανής επιρροή του Verdi και συγκαλυμμένες σχέσεις με το βερισμό) ο Καρρέρ ξεφεύγει από τα παραδοσιακά σχήματα και αποκαλύπτει, μέσω των μουσικών μέσων που χρησιμοποιεί, τη δραματουργική ιδέα και αίσθηση για το κείμενο και τη σκηνική του πραγματοποίηση³³. Το κάθε ντουέτο έχει ξεχωριστή δραματουργική σημασία και ως αυτόνομη μονάδα ικανοποιεί τις δραματουργικές ανάγκες του κειμένου και της σκηνικής παρουσίας. Στην περίπτωση του Σαμάρα στο ντουέτο της *Flora mirabilis* (επιρροές από τον Cilea και κυρίως την όπερά του *L'Arlesiana*) σημαντικό μουσικοδραματουργικό ρόλο έχουν τα προαναφερθέντα υπενθυμιστικά μοτίβα, στόχος των οποίων είναι να δημιουργήσουν συνδέσεις και συσχετισμούς (το ίδιο ισχύει και για την όπερα *Rhea*). Η φύση, ως κεντρικό θέμα του λιμπρέτου, απεικονίζεται μουσικά γεγονός που προσδίδει στο έργο ένα βεριστικό χαρακτήρα. Στο ντουέτο της όπερας *Rhea* (όπου παρατηρείται ένωση γαλλικών, ιταλικών και γερμανικών

³³ Στην περίπτωση του έργου *Μαραθών Σαλαμής* ο Καρρέρ διευκρινίζει ότι προσπάθησε να ενσωματώσει νεωτερικά στοιχεία της τέχνης (Α. Ξεπαπαδάκου "Το πολυπαθές μελόδραμα *Μαραθών-Σαλαμής*", Εθνική Λυρική Σκηνή, καλλιτεχνική περίοδος 2002-2003, σελ. 41 και σημειώσεις 2 και 3).

επιρροών) η αρμονία και η συγχορδιακή επιλογή αποκαλύπτουν ένα δεύτερο επίπεδο νοημάτων και συμβολισμών του δράματος.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσσοι τίτλοι

Dahlhaus, C. (1983), *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Opergeschichte*. Munich and Salzburg: Katznbichler.

Gier, A. (1988), *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt.

Gier, A. (ed.) (1986), *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg: Winter.

Ingarden, R. (1973), *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*. With an Appendix on the Functions of Language in the Theatre, transl. by G.G. Grabowicz, Evanston.

Jahrmärker, M. (2006), *Themen, Motive und Bilder des Romantischen*. Berlin.

Lotman, J. M. (1972), *Die Struktur literarischer Texte*. München.

Mauser, S. (ed.) (1987), *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Band 13, S. 316-318.

Pfister, M. (1988), *The Theory and Analysis of Drama*. English translation, Cambridge University Press.

Schläder, J. (1995), *Das Opernduett: Ein Szenentypus des 19. Jahrhunderts und seine Vorgeschichte*. Tübingen: Niemeyer.

Ελληνικοί τίτλοι

Λεωτσάκος, Γ. (2003), *Παύλος Καρρέρ: απομνημονεύματα και εργογραφία*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Ξεπαπαδάκου, Α. (2005), *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο*. Διδακτορική διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Άρθρα

Dahlhaus, C. (1989), "What is a Musical Drama?". *Cambridge Opera Journal*, Vol.1, No.2, 95-111 (translated by M. Whittall).

Hühn, P. (2007), *Event and Eventfulness* http://www.icn.uni-hamburg.de/images/download/modelarticle-english_event_12_9_07.pdf

Ξεπαπαδάκου, Α. “Το πολυπαθές μελόδραμα Μαραθών-Σαλαμής”. Μαραθών-Σαλαμής, Εθνική Λυρική Σκηνή, κ αλλιτεχνική περίοδος 2002-2003 και “Ο Μάρκος Μπότσαρης του Παύλου Καρρέρ: μια εθνική όπερα”.

Βαρβάρα Γεωργοπούλου

Μελοδραματικές παραστάσεις ιταλικών και ελληνικών θιάσων στην Κεφαλονιά (1900-1953)

Η δράση ιταλικών μελοδραματικών θιάσων, βασική συνιστώσα της πρόσληψης του ιταλικού θεάτρου στην Ελλάδα, αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της θεατρικής ζωής των Επτανήσων, η έρευνα του οποίου ολοένα εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία.

Στην Κεφαλονιά σαφή στοιχεία για την παρουσία μελοδραματικών θιάσων έχουμε από το 1838, όπου ο φιλόμουσος και θυμόσοφος δικαστής Αλέξανδρος Σολομός,¹ διαμόρφωσε το σπίτι του σε θέατρο χωρητικότητας 300 ατόμων και με δύο σειρές θεωρείων. Σύμφωνα με έρευνες αρχικά του Καθηγητή Σπ. Ευαγγελάτου, στη συνέχεια του ερευνητή Αγγελο-Διονύση Δεμπόνου και πρόσφατες δικές μας - συγκεκριμένα προγράμματα από το αρχείο του Ηλία Τσιτσέλη και έγγραφα από το Ιστορικό και Λογοτεχνικό αρχείο της Κεφαλονιάς - το θέατρο λειτουργεί μέχρι το 1856, δύο χρόνια δηλ. πριν την λειτουργία του θεάτρου «Κέφαλος». Σημαντική πηγή αποτελεί ένας κανονισμός λειτουργίας του θεάτρου, με ημερομηνία 16 Δεκεμβρίου 1852, τον οποίο υπογράφει ο έπαρχος Δημ. Καρούσος. Ο κανονισμός αναφέρεται με λεπτομέρειες στις δικαιοδοσίες της επιτροπής, καθορίζοντας με ακρίβεια τις σχέσεις της τελευταίας με τον εργολάβο του θεάτρου, του οποίου περιορίζει δραστικά την δικαιοδοσία. Το έγγραφο απηχεί την αντιπαράθεση της επιτροπής του θεάτρου και των εργολάβων-μπρεσάριων, πάγιο φαινόμενο στην ιστορία του θεάτρου στο νησί.² Η ανέγερση και η λειτουργία του θεάτρου «Κέφαλος» (1858)³ εγκαινιάζει την περίοδο ακμής του μουσικού θεάτρου στην Κεφαλονιά κατά τον 19^ο αιώνα. Οι θεατρικές παραστάσεις αποτελούν την σημαντικότερη καλλιτεχνική και κοινωνική εκδήλωση⁴ και απασχολούν ζωνηρά τόσο τον τοπικό Τύπο όσο και τους κατοίκους, η ανταπόκριση των οποίων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από θεατρική και από κοινωνική άποψη.⁵ Και στο σημείο αυτό, η ανεύρεση εκ μέρους μας προγραμμάτων

¹ Βλ. το άρθρο της εγγονής του Μαρίας Μ. Σολομού στο περ. *Θέατρο*, τχ. 14, Μάρτης-Απρίλης 1964, σ. 42-43 και επίσης Διον. Λαυράγκας: «Το παλιό θέατρο», *Εφημερίς των Κεφαλλήνων*, 29.7.1928 και το ίδιο άρθρο στο *Παγκεφαλληνιακόν Ημερολόγιον*, 1937, σ. 54-56. Λεπτομερή αναφορά στη λειτουργία του θεάτρου βλ. Σπ. Ευαγγελάτος: «Το θέατρο του Αλ. Σολομού (1839 - 1849)», *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία, 1600 - 1900* (Διατριβή επί διδακτορία), Εν Αθήναις 1970, σ. 168-174. Η μελέτη επίσης του Αγγελλο-Διονύση Δεμπόνου παρέχει ενδιαφέροντα στοιχεία για την οροθεσία και τους βοηθητικούς χώρους του θεάτρου με βάση μια ανέκδοτη δικογραφία του Τ.Ι.Α.Κ. (Αγγ. Διον. Δεμπόνος: «Στοιχεία για τη θεατρική στέγη στην Κεφαλονιά», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τόμ. 2^{ος}, Αργοστόλι 1977, σ. 116-119).

² Β. Γεωργοπούλου: «Νέα στοιχεία για το θέατρο στην Κεφαλονιά τον 19^ο αιώνα», *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τόμ. 11, εκδ. Εταιρείας Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αργοστόλι 2008, σ. 385-407.

³ Βλ. Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π., σ. 176-185, , Ανδ. Ιγγλέσης: «Αναμνήσεις», *περιοδ. Ηώς*, τχ. 58-60, 1962, σ. 152 - 155, και την πιο πρόσφατη μελέτη του Αγγ. Δεμπόνου, *Το θέατρο του Αργοστόλιου «Κέφαλος»*, Αργοστόλι 1993.

⁴ Για τις παραστάσεις, τους καλλιτέχνες, το ρεπερτόριο και τη θερμή ανταπόκριση του κοινού βλ. Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία*, ό.π., σ.185-212.

⁵ Για τις ιδιομορφίες του κεφαλονίτικου κοινού βλ. Π. Λορετζάτος, *Το θέατρο στην Κεφαλονιά Ημερολόγιο της Μεγάλης Ελλάδος*, εκδ. Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήναι 1928, σ. 403. Ο Σπ. Σκιαδαρέσης στις *Κεφαλονίτικες ιστορίες* του, περιγράφει γλαφυρά τον ακράτητο ενθουσιασμό του κοινού: «Και μα το ναι, πρώτη βολά ήγγεπε το Αργοστόλι παρόμοια σπεκατολόζα παράσταση. Οι αρκόντοι, κατακονσολάδοι από το μεγαλείο τση, επετέεαν μοκεδέες και πιτσούνια, δεμένα ζευγαρωτά από τα

στο αρχείο Τσιτσέλη, τα οποία αφορούν μελοδραματικές στην πλειονοτητά τους παραστάσεις στο θέατρο «Κέφαλος» από το 1862 μέχρι το 1902, συντελούν στην πληρέστερη ανασύνθεση της θεατρικής εικόνας του νησιού και φωτίζουν «σκοτεινές» περιόδους του 19^{ου} αιώνα, για τις οποίες μέχρι τώρα δεν είχαμε στοιχεία για θεατρική ζωή.

Τον εικοστό αιώνα, σταδιακά μεταβάλλεται το θεατρικό τοπίο του νησιού, με καιρία αλλαγή την αντικατάσταση των ιταλικών μουσικών θιάσων από ελληνικούς μουσικού θεάτρου και πρόζας.

Ωστόσο, μέχρι το 1925, ιταλικοί μελοδραματικοί θίασοι εξακολουθούν να επισκέπτονται την Κεφαλονιά, των οποίων το ρεπερτόριο είναι συνήθως μικτό, παρουσιάζοντας όπερες και οπερέτες.

Το 1901 δίνει παραστάσεις στο νησί ο θίασος «της πεφημισμένης αρτίστας Darvía», όπως παρουσιάζει την πρωταγωνίστρια ο τοπικός Τύπος. Ανήκει στους πιο γνωστούς στην Ελλάδα ιταλικούς θιάσους, λόγω των συχνών περιοδειών του τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην ελληνική επαρχία. Επικεφαλής του θιάσου ήταν αρχικά η υψίφωνος Emilia Darvía και ο σύζυγός της οξύφωνος Eduardo Favi, ενώ στη συνέχεια η καλλιτεχνική συνεργασία θα διακοπεί και η Darvía θα παντρευτεί τον πετυχημένο καλλιτέχνη Larosa, μέλος του θιάσου της. Τα μέρη που είχε επισκεφθεί ο θίασος ήταν η Αθήνα το 1882 και το 1901, η Ερμούπολις το 1899, ο Πειραιάς το 1900, όπου είχε δώσει 40 παραστάσεις στο Δημοτικό θέατρο και είχε λάβει πλούσια επιχορήγηση από το Δημοτικό Συμβούλιο⁶, η Θεσσαλονίκη το 1901 και το 1903, η Πάτρα το 1896, 1897, 1898, 1900, 1902, ο Βόλος και η Λάρισα το 1902.⁷ Στον κατάλογο αυτό προστίθεται τώρα και η Κεφαλονιά.

Στον τοπικό Τύπο τονίζεται η πετυχημένη σύνθεση του θιάσου, τα περισσότερα μέλη του οποίου είναι γνωστά στο κοινό από παλιότερες εποχές και εκφράζεται η βεβαιότητα ότι θα ικανοποιηθούν οι απαιτήσεις των θεατών. Στο τέλος ο αρθρογράφος συνιστά την υποστήριξή του «και δια να διατηρηθή μέχρι τέλος της εποχής και δια να μην υποφέρουν εις τον τόπον μας ξένοι άνθρωποι, οι οποίοι με πολύ μικράς ωφελείας έρχονται να μας διασκεδάσουν».⁸

Από τα ανδρικά μέλη του θιάσου, επαινείται ιδιαίτερα ο τενόρος Ριχάρδος Λαρόζα,⁹ ο οποίος θα εμφανισθεί εις το κοινό με το μελόδραμα *Τόσκα*, το νεότερο και έξοχο έργο του Πουτσίνι» εις το οποίον ο κ. Λαρόζα είναι αμίμητος από άποψη φωνής και τέχνης. Γεγονός με ιδιαίτερη σημασία για την θεατρική ιστορία του νησιού και για τις συνθήκες πρόσληψης του ιταλικού μελοδράματος, είναι ότι η *Τόσκα*, βασικός σταθμός στην ιστορία της ιταλικής όπερας, είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά στη Ρώμη το 1900, μόνο δηλ. ένα χρόνο πριν, γεγονός που δεν συνέβαινε με τις παλιότερες όπερες του 19^{ου} αιώνα. Αξίζει να σημειώσουμε ότι την ίδια περίοδο είχε παρουσιαστεί και στην Σύρο.¹⁰ Η *Tosca*, εντάσσεται στο νέο ρεύμα του ιταλικού βερισμού, ταυτόσημο του νατουραλισμού στην Λογοτεχνία και την Τέχνη, του

ποδάρια με μεταξωτές κορδέλες στσι θεατρίνες και στους θεατρίνους, ύστερα από κάθε κορώνα τσου. Το πόπολο πάλε εχάλαε το κόσμο με τσι φωνές και με τα παλαμάκια τους». Σπ. Σκιαδαρέσης, *Κεφαλονίτικες ιστορίες*, (γραμμένες στο τοπικό γλωσσικό ιδίωμα), εκδ. Δίφρος, Αθήνα 1959, σ. 43 -44.

⁶ Αικατ. Μπρετάνου, *Το θέατρο στον Πειραιά, ανέκδοτη Διδακτορική διατριβή*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2010, [υπό παρουσίαση].

⁷ Αγγ. Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα σε σχέση με την συγκρότηση του αστικού χώρου*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2001, σ. 180.

⁸ *Ζιζάνιον*, 1.12.1901.

⁹ Και αυτός ο καλλιτέχνης πρέπει να είχε επισκεφθεί παλιότερα το νησί, αφού ο αρθρογράφος σημειώνει: «γνωστός ενταύθα προ εξαετίας». (*Ζιζάνιον*, ό.π.).

¹⁰ Μάνος Ελευθερίου, *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον 20^ό αιώνα*, τόμ. Α', εκδ. Δήμου Ερμούπολης, 1993, σ. 111.

οποίου ο Τζιάκομο Πουτσίνι είναι σημαντικός εκπρόσωπος. Ο τελευταίος ανανέωσε την ιταλική όπερα του 19^{ου} αιώνα στο περιεχόμενο, την αισθητική αλλά και στη σύνθεση δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στην απεικόνιση του σκηνικού χώρου, πρωτοτυπία και ρεαλισμό στο λιμπρέτο, με κύριο στόχο την απεικόνιση του σκηνικού περιβάλλοντος, του οποίου τώρα η χορωδία γίνεται μέλος.¹¹

Επιστρέφοντας στην Κεφαλονιά και τις παραστάσεις τού εκεί θιάσου, πληροφορούμαστε ότι στον «Κέφαλο», «επιτέλους εγκατεστάθη ήδη και ηλεκτρικόν, φως»,¹² και ο αρθρογράφος είναι σίγουρος για την «αθρόαν προσέλευσιν του κοινού». Πράγματι το κοινό ανταποκρινόμενο υποστήριξε θερμά την ευεργετική παράσταση που δόθηκε προς τιμή ενός ηθοποιού «πολεμήσαντος εις το σώμα του Γαριβάλδη».¹³ Η στάση αυτή δείχνει, εκτός των άλλων, την ιδιαίτερη ευαισθησία των Κεφαλονιτών σε θέματα πολιτικού φιλελευθερισμού, όπως έμπρακτα είχαν αποδείξει με την συμμετοχή τους στο ριζοσπαστικό κίνημα. Μετά την *Τόσκα*, θα παρουσιαστούν οι *Παλιάτσοι*, [του Λεονκαβάλλο], η *Καβαλερία*, [του Π. Μασκάνι], η *Μανόν* [του Πουτσίνι] και «άλλαι εκ των παλαιών».¹⁴

Μέχρι το τέλος του Γενάρη, που φαίνεται να έμεινε ο θιάσος στο νησί, οι παραστάσεις σημείωσαν μεγάλη επιτυχία,¹⁵ κυρίως το αντιπροσωπευτικό μελόδραμα της Σχολής του ιταλικού βερισμού *Παλιάτσοι* του Ρουτζέρο Λεονκαβάλλο, ενώ παρουσιάστηκαν επίσης η *opera comique Φρα Διάβολος* του Ντανιέλ Φρ. Ωμπέρ και η βεριστική *Μποέμ* του Πουτσίνι σε λιμπρέτο του γνωστού στην Ελλάδα Ιταλού δραματικού συγγραφέα Τζιακόζα.¹⁶

Το καλοκαίρι του 1902 φαίνεται ότι επισκέφτηκε το νησί ένας σημαντικός ιταλικός θιάσος¹⁷ (το όνομά του δεν αναφέρεται¹⁸), τον οποίον ο αρθρογράφος του *Ζιζάνιου* βρίσκει «εκτάκτως καλόν».¹⁹ Ειδικά δε αναφερόμενος σχολιάζει: «ο βαρύτονος Sera, ο υψίφωνος Strada και η κοντράλτο Werghes μας ενθουσίασαν. Είναι καλλιτέχναι εξ εκείνων, οίτινες δεν έρχονται τόσο εύκολα εις τα μέρη μας».²⁰ Η διαπίστωση αυτή για την ποιότητα των Ιταλών καλλιτεχνών συμφωνεί και με ανάλογες θετικές κρίσεις που έχουμε ειδικότερα για τον Sera και από άλλα μέρη, τα οποία επισκέφθηκε ως μέλος του θιάσου M. Labruna.²¹ Στη συνέχεια ο αρθρογράφος του *Ζιζάνιου*, θεωρεί «ευχής έργον, αν ο Δήμος συνεννοείτο με τον εργολάβο για να έρθει πάλι ο θιάσος τη χειμερινή περίοδο συμπληρωμένος δια να αποφύγωμεν την μάστιγα της οπερέτας»²². Και καταλήγει με τη διαπίστωση «βεβαίως αυτήν την ευκαιρία δεν πρέπει να την

¹¹ Εύη Νίκα - Σαμψών: «Όπερα», *Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 28, *Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1999, σ. 302.

¹² *Ζιζάνιον*, 15.12.1901.

¹³ *Ζιζάνιον*, 19.1.1902.

¹⁴ *Ο.π.*

¹⁵ *Ζιζάνιον*, 26.1.1902.

¹⁶ Ο Τζιακόζα [Giacosa] ήταν από τους πιο αγαπητούς Ιταλούς νατουραλιστές συγγραφείς στην Ελλάδα, κυρίως την πρώτη εικοσαετία του εικοστού αιώνα. Αλλά και μέχρι το 1940, έργα του ανέβαιναν συχνά στην αθηναϊκή σκηνή. Το πιο πολυπαιγμένο έργο του ήταν το *Σαν τα φύλλα*.

¹⁷ *Ζιζάνιον*, 22.6.1902.

¹⁸ Πιθανόν να πρόκειται για τον σημαντικό ιταλικό θιάσο Labruna. Η υπόθεση αυτή στηρίζεται στα εξής στοιχεία: σημαντικό μέλος του ευρισκόμενου στην Κεφαλονιά θιάσου, ο βαρύτονος Sera, παρουσιάζεται την ίδια περίοδο ως μέλος του θιάσου Labruna στην Ερμούπολη της Σύρου. Στο *Ζιζάνιον* αναγράφεται ότι, λόγω της ποιότητας του θιάσου, θα γίνουν ενέργειες να έρθει και τον επόμενο χρόνο. Ο θιάσος που επισκέπτεται το νησί το 1903 είναι ο θιάσος Labruna. Επίσης ενδεικτικό στοιχείο μπορεί να θεωρηθεί η παρουσία του θιάσου το 1902 στην Πάτρα. (Αγγ. Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 180).

¹⁹ *Ζιζάνιον*, 22. 6. 1902.

²⁰ *Ο.π.*

²¹ Μ. Ελευθερίου, τόμ. Α', ό.π., σ. 111, 114, 115.

²² *Ζιζάνιον*, ό.π.

χάσωμεν».²³ Είναι αξιοσημείωτο ότι πολύ νωρίς έχει σωστά εντοπιστεί ο κίνδυνος της υποβάθμισης της θεατρικής ζωής του τόπου από την «εισβολή» της οπερέτας.

Στις αρχές του καινούργιου χρόνου, του 1903, αναγγέλλεται η άφιξη του ιταλικού θιάσου Labruna. Πρόκειται για σημαντικό μελοδραματικό θίασο, «διευθυνόμενος υπό του ιππότου F. Labruna», σύμφωνα με ανευρεθέν πρόγραμμα.²⁴ Η παρουσία του στον ελληνικό χώρο σύμφωνα με τα μέχρι τώρα στοιχεία χρονολογείται από το 1875 μέχρι τις αρχές της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, ενώ ως διευθυντές -θιασάρχες αναφέρονται διάφορα μέλη της οικογένειας με το ίδιο επίθετο Labruna αλλά διαφορετικά ονόματα.²⁵ Είναι ο θίασος με την πλουσιότερη δράση στην Ελλάδα την περίοδο του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20ού αιώνα. Δίνει παραστάσεις επανειλημμένα στην Αθήνα, Πάτρα, Θεσσαλονίκη, Ερμούπολη, Βόλο, Χαλκίδα, Λάρισα και εκτός Ελλάδας στην Κωνσταντινούπολη και το Βουκουρέστι.²⁶

Επιστρέφοντας στη δραστηριότητα του θιάσου Labruna στο Αργοςτόλι, εντοπίζουμε προβλήματα στην έναρξη των παραστάσεων, τα οποία οφείλονται στο ότι ο Δήμος καθυστερούσε τη συνδρομή των 1.000 δρχ. που είχε ψηφίσει το Δημοτικό Συμβούλιο.²⁷ Συγκεκριμένα ο εργολάβος περίμενε την ψηφισθείσα χιλιάδραχμο συνδρομή του Δήμου για να παρουσιάσει τα νέα μελοδράματα *Οθέλλο* του Βέρντι και *Μεριστόφελε* του Α. Μπόιτο. Και σχολιάζει ο αρθρογράφος: «Και δεν έχει άδικο ο άνθρωπος, διότι είναι αδύνατον με το τίμημα της εισόδου να ανταποκριθί εις τας δαπάνας, αι οποίαι απαιτούνται δια την εκτέλεσιν αυτών».²⁸ Τελικά η συνδρομή αυτή δεν χορηγήθηκε στο θίασο, γεγονός που προκαλεί την εύλογη απορία του αρθρογράφου λόγω τη πρόθυμης παραχώρησης τριπλάσιου και τετραπλάσιου ποσού σε κατώτερους θιάσους.²⁹

Παρά τις οικονομικές δυσκολίες, παρουσιάσθηκαν με επιτυχία σημαντικά μελοδράματα από το παλιότερο ρεπερτόριο: *Τζοκόντα* του Α. Μπόιτο, *Λουτσία* του Γ. Ντονιτσέτι, *Τροβατόρε* του Βέρντι και *Κάρμεν* του Ζ. Μπιζέ. Σχετικά με την σύνθεση του θιάσου ο αρθρογράφος μας πληροφορεί: «Ο βαρύτονος, κ. Μπεράλι, που κατέκτησε τη συμπάθεια του φιλόμουσου κοινού, ο βαθύφωνος και η κοντράλτο κ. Ρόλα, είναι τα πρωτεύοντα πρόσωπα εν τω θιάσω. Η υψίφωνος κ. Πανίνι έχει λαμπρόν μέταλλον φωνής αλλά φαίνεται πολύ πως είναι πρωτόπειρος».³⁰ Το υπόλοιπο γυναικείο προσωπικό του θιάσου κατά τον αρθρογράφο δεν διαθέτει καλλιτεχνικά προσόντα, αλλά «είναι πολύ όμορφες κουκλίτσες».³¹ Το γεγονός αυτό μαζί με τη λάμψη των δύο πρωταγωνιστριών του θιάσου, είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν σοβαρά επεισόδια, τα οποία έλαβαν ταξικό χαρακτήρα, αφού τη Ρόλα υποστήριζαν οι πλούσιοι και οι ξένοι υπάλληλοι και ο λαός την Πανίνι. Η σατιρική πένα του Γ. Μολφέτα αποτυπώνει ζωνηρά τα γεγονότα: «Με τη Ρόλα και Πανίνι κάζο κόντεψε να γίνη. Με την πρώτη τ' αι λάιφ με τη δεύτερη τ' ασκέρυ».³² Στην τιμητική της η Πανίνι συγκέντρωσε υπέρογκο ποσό για τα δεδομένα της εποχής αλλά και της τάξης που την υποστήριζε. Ξανά ή πένα του Γ. Μολφέτα θαυματοουργεί: «Για πείσμα και για μάνητα της τάξεως της πρώτης -χωρίς κανένα κώλυμα, σχεδόν τα

²³ Ο.π.

²⁴ Πρόγραμμα, Θέατρον «Ο Κέφαλος», Έκτακτος ευεργετική παράστασις υπό της Α' υψιφώνου, Margarita Pagnini, (15 Φεβρουαρίου 1903). (Αρχείο Ηλ. Τσιτσέλη).

²⁵ Σκανδάλη, ό.π., σ. 171.

²⁶ Ο.π., σ. 180.

²⁷ Ζιζάνιον, 28.12.1902.

²⁸ Ο.π.

²⁹ Ζιζάνιον, 8. 2. 1903.

³⁰ Ζιζάνιον, 25.1.1903.

³¹ Ο.π.

³² Ζιζάνιον, 15.2.1903.

ίδια όβoλα , πώμασε ο Δεσπότης για τα Ιεροσόλυμα». ³³ Το αποκορύφωμα της διάστασης των οπαδών των δύο πρωταγωνιστριών , εκδηλώθηκε την Κυριακή της Αποκριάς στην παράσταση του *Κουρέα της Σεβίλλης*, εξαιτίας της αποδοκιμασίας προς τη Ρόλα, η οποία φάνηκε εντελώς άστοχη και άδικη και αφορούσε όχι την ίδια αλλά τους υποστηρικτές της . Η επιτροπή του θεάτρου λόγω της όξυνσης των πνευμάτων και της χρήσης όπλων , αναγκάστηκε να καλέσει την αστυνομία , το θέατρο έκλεισε και την επόμενη εβδομάδα έφυγε ο θίασος αφήνοντας ανάστατη την μικρή κοινωνία του Αργοστολίου ³⁴ και εντείνοντας τις ταξικές αντιθέσεις αλλά και τη διάσταση μεταξύ ντόπιων και ξένων . Το θέατρο μετατρέπεται συχνά σε πεδίο κοινωνικών αντιπαραθέσεων , συνιστώντας εκτός των άλλων και θερμομέτρο της ιδεολογικής ζύμωσης. Για τη δράση του θιάσου αυτού, εκτός από την μαρτυρία του Τύπου, έχουμε το χρονολογημένο (15.2.1903) πρόγραμμα της ευεργετικής της Πανίνι, το οποίο διασώζεται στο αρχείο Η. Τσιτσέλη. ³⁵ Πληροφορούμαστε ότι τα έργα που δόθηκαν ήταν ο *Mefistofele* του Μπόιτο και μια αρία από την *Tosca*, «εκτελεσθησομένη υπό της ευεργετουμένης». ³⁶ Μάλιστα στο πρόγραμμα η πρωταγωνίστρια ευχαριστεί εκ των προτέρων «το σεβαστόν και νοήμον κοινό».

Το 1904 καταστρατηγήθηκε για πρώτη φορά μια βασική αρχή του θεάτρου, σχετικά με τον χρόνο των παραστάσεων , που δεν ήταν ποτέ το διάστημα της Σαρακοστής. ³⁷

Η άφιξη μελοδραματικού ιταλικού θιάσου την περίοδο της Σαρακοστής , «έφερε αναστάτωση εις τα θρησκευτικώς-θεατρικώς πεποιθήσεις και έσχεν και συνέπειαν τη σύγχυσιν των εξουσιών , αρκετά αστείαν». ³⁸ Ο αρχιεπίσκοπος διαμαρτυρήθηκε στο Νομάρχη, ο Νομάρχης στη συνέχεια στο Δημοτικό Συμβούλιο, το οποίο ανέλαβε και την ευθύνη της τελικής απόφασης για το επίμαχο θέμα . Κατά την διάρκεια των συζητήσεων «φιλοθεατρικοί σύμβουλοι κωλυσιεργούν κατά την κρίσιμον στιγμήν της ψηφοφορίας και τοιουτοτρόπως ελλείπει αρμοδίας εξουσίας δια την απαγόρευσιν το ζήτημα καταλήγει εις την πρώτη παράσταση του *Φάουστ*». ³⁹ Και ο αρθρογράφος σχολιάζει εύστοχα : «Πάρα πολύ κωμική ιστορία δια σοβαράν όπεραν». ⁴⁰ Οι παραστάσεις του θιάσου, οι οποίες κινήθηκαν σε ικανοποιητικό επίπεδο, απέδειξαν στη πράξη τη σοβαρότητά του και ο Δεσπότης σταμάτησε τις διαμαρτυρίες του. Παρουσιάστηκαν με επιτυχία τα καλύτερα έργα του κλασικού μελοδραματικού ρεπερτορίου. ⁴¹ Ως μέλη του θιάσου αναφέρονται «η πρώτη υψίφωνος Luisa Tocci, η Nadia Torelli δευτέρα, η Maria Cupelo (merro κοντράλτο), η Laraspato και N. Cofini (comprimarie), Salvatore Tortorici (tenore drammatico), Luigi Lomoro (tenore lyrico)». ⁴² Είκοσι άτομα αποτελούν τη χορωδία, δέκα το χορό των ανδρών και δέκα

³³ Ο.π.

³⁴ Λεπτομερή περιγραφή των γεγονότων και απόπειρα ερμηνείας τους βλ. Αγγ. Διον. Δεμπόνος, *Το Αργοστόλι διασκεδάζει*, Αργοστόλι 1979, σ. 290-293.

³⁵ Πρόγραμμα, θέατρον ο «Κέφαλος», *Έκτακτος ευεργετική παράστασις υπό της Α΄ υψίφωνου, Margarita Pagnini*, ό.π.

³⁶ Ο.π.

³⁷ Στα 1887 είχε διατυπωθεί για πρώτη φορά η πρόταση συνέχισης των παραστάσεων και μετά την Καθαρή Δευτέρα (*Ο Πολίτης*, 15.2.1887). Την πρόταση μάλιστα αυτή υποστήριξε και ο Ανδρ. Λασκαράτος σε άρθρο του στο επόμενο φύλλο της ίδιας εφημερίδας, επαινώντας τα πλεονεκτήματα του θεάτρου: «το οποίο αναπτύσσει το πνεύμα, ημερώνει τα ήθη του ανθρώπου και τον ηθικοποιεί παρασταίνοντάς του μέμψημες τις κακές έξεις και τα ελαττώματά του». (*Ο Πολίτης*, 22.12.1887. Βλ. Αγγ. Δεμπόνος, *Το Αργοστόλι διασκεδάζει*, ό.π., σ. 294).

³⁸ *Ζιζάνιον*, 21.2.1904. (Δεμπόνος, ό.π.).

³⁹ Ο.π.

⁴⁰ Ο.π.

⁴¹ *Ζιζάνιον*, 13.3.1904. (Δεμπόνος, ό.π., σ. 295).

⁴² *Ζιζάνιον*, 18.2.1904.

το χορό των γυναικών.⁴³ Αρχιμουσικός ο Domenico Delcupolo. Ιδιαίτερος λόγος γίνεται για τον διευθυντή της ορχήστρας, του οποίου αναγνωρίζεται «τελειότης εις το καθήκον του».⁴⁴

Η έναρξη των παραστάσεων έγινε με το *Rigoletto* του Verdi και ακολούθησαν τα έργα *Mefistofele* του Boito, *La Juive* του Halevy. Ωστόσο, παρά το αξιόλογο ρεπερτόριο, οι αξιώσεις φαίνεται ότι ήταν μεγαλύτερες: «Τα εμφανισθέντα πρόσωπα είναι σχετικώς καλά, ουχί όμως και όπως τα περίμενε το δρακόντειον συμβόλαιον. Τίποτα το σπουδαίο ούτε το έκτακτον. Αι συνήθεις ανεκτικότητες των τελευταίων χρόνων».⁴⁵ Αν και δεν γνωρίζουμε το όνομα του θιάσου, στηριζόμενοι στην πληροφορία του τοπικού Τύπου ότι ήλθε από την Ζάκυνθο, υποθέτουμε ότι πρόκειται για τον θίασο του Angelo Massini, ο οποίος βρισκόταν στην Ζάκυνθο τον Δεκέμβρη του 1903.⁴⁶

Στα μέσα του Γενάρη φτάνει για δεύτερη φορά στο νησί ο αναμενόμενος ιταλικός μελοδραματικός θίασος Labruna, ενώ αναγγέλλεται η έναρξη των παραστάσεων με το μελόδραμα *Εβραία* του Ζ.Φ. Αλεβύ. Ωστόσο ο αρθρογράφος εκφράζει την επιφύλαξή του για την προγραμματισμένη έναρξη, «επειδή η επιτροπή εννοεί να είναι τελεία η εκτέλεσις ενός εκάστου αναβιβαζομένου έργου».⁴⁷ Ο θίασος πρέπει να έμεινε ενάμιση μήνα ακόμη στο νησί δίνοντας παραστάσεις με αρκετή επιτυχία. Η εφημερίδα *Ζιζάνιον*, μέσω του διευθυντή της Γ. Μολφέτα, με αφορμή το ρεπερτόριο του θιάσου και συγκεκριμένα τις όπερες *Mefistofele* του Μπόιτο και *Don Carlos* του Βέρντι, δημοσιεύει παραλλαγές των δύο μελοδραμάτων συν δεόμενες με την καθημερινή ζωή του νησιού και με αναφορές σε ονόματα γνωστών Κεφαλονιτών, ασκώντας παράλληλα εύστοχη κριτική στις παραστάσεις του θιάσου: «Ο Κάρλος η βασίλισσα κι ο άναξ με τη γούνα, τι θάνατον ελάβανε ρωτήστε το Λαμπρούνα, πούκοψε την παράσταση του τελευταίου άτου, σα νάτανε οικόπεδο κυρίου Χαριτάτου».⁴⁸ Ο ευφάνταστος αυτός τρόπος πρόσληψης συνιστά ένα ακόμα δείγμα του ιδιότυπου σατιρικού και παιγνιδιάρικου πνεύματος που πάντοτε διέκρινε τους Κεφαλονίτες. Οι παραστάσεις του θιάσου γνώρισαν επιτυχία.⁴⁹

Στα τέλη του Δεκέμβρη του 1906 αναγγέλλεται η άφιξη ιταλικού μελοδραματικού θιάσου, η οποία είχε καθυστερήσει εξ αιτίας της απεργίας των εμποροναυτών.⁵⁰ Οι παραστάσεις ωστόσο, και μετά τον ερχομό του, αργούν να αρχίσουν. Όπως πληροφορούμαστε από τον τοπικό Τύπο: «αρχίζουν περίπου δεκαπέντε μέρες μετά την άφιξη του θιάσου, ένεκεν της επιμόνου αλλά διακαούς απαιτήσεως της επιτροπής να καταρτισθή τελείως ο θίασος και η ορχήστρα του».⁵¹ Πρόκειται ίσως για τον θίασο Castelano.⁵² Για το ρεπερτόριό του οι μοναδικές πληροφορίες μας στηρίζονται στο

⁴³ Ο.π.

⁴⁴ Ο.π.

⁴⁵ Ο.π.

⁴⁶ Διον. Μουσμότης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου*, (1901-1915), εκδ. Μπάστας, Αθήνα 1999, σ. 58.

⁴⁷ *Ζιζάνιον*, 14.1.1906.

⁴⁸ *Ζιζάνιον*, 3.2.1906.

⁴⁹ *Ζιζάνιον* 18.2.1906.

⁵⁰ *Ζιζάνιον*, 30.12.1906.

⁵¹ *Ζιζάνιον*, 13.1.1907.

⁵² Ο θίασος «Καστελλάνο» τον Μάρτη του 1904 έδινε παραστάσεις στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά (Μπρετάνου, ό.π.), τον Αύγουστο του 1906 είχε επισκεφθεί την Ζάκυνθο (Μουσμότης, ό.π., σ. 105), ενώ το 1907 βρισκόταν στην Πάτρα (Σκανδάλη, ό.π., σ. 181). Η υπόθεσή μας στηρίζεται στο ότι δύο χρόνια αργότερα, το 1909, η απόδοση του μελοδράματος *Φεδώρα* από ιταλικό μελοδραματικό θίασο, συγκρίνεται από τον αρθρογράφο του *Ζιζάνιον* με αυτήν του θιάσου «Καστελλάνο», αναφέροντας ως χρόνο άφιξής του «πρόπερσι». (*Ζιζάνιον*, 13.6.1909). Αξίζει να προσθέσουμε ότι η *Φεδώρα* ανήκε στο

σατιρικό ποίημα «Θέατρο» του Γ. Μολφέτα, όπου αναφέρονται τα έργα *Δον Κάρλος* και *Φάουστ* του Γκουνώ.⁵³

Τον Ιούνιο του 1909 έφτασε από την Ιταλία μελοδραματικός θίασος, που άρχισε τις παραστάσεις του «με το γλυκύτατον και νέον μελόδραμα *Φεδώρα*».⁵⁴ Το έργο του Ιταλού Ουμπέρτο Τζορτζάνο, ήταν όντως σχετικά νέο, καθόσον πρωτοπαρουσιάστηκε στο Μιλάνο το 1898 και ανήκει στην Σχολή του βερισμού, αντλώντας την θεματική του από την κοινωνική και πολιτική επικαιρότητα της εποχής. Οι παραστάσεις της *Φεδώρας* πρέπει να είχαν επιτυχία, όπως φαίνεται από τις συγκρίσεις που επιχειρεί ο αρθρογράφος: «Ομολογουμένως η *Φεδώρα* επαίχθη όπως εις τα δευτερεύοντα θέατρα της Ιταλίας και ασυγκρίτως καλλίτερα από τον προπέρσινο θίασο του Καστελ λάνο».⁵⁵ Χρονολογημένο πρόγραμμα του αρχείου Τσιτσέλη, ανήκοντας κατά πάσα πιθανότητα στον προαναφερθέντα θίασο, μας πληροφορεί ότι στο Δημοτικό θέατρο «Απόλλων» στις 12 Ιουλίου, δόθηκε το τρίπρακτο μελόδραμα *Maria di Rohan* του Donizetti. Ως διευθυντής ορχήστρας και επικεφαλής ολόκληρου του θιάσου αναφέρεται στο πρόγραμμα ο Ezio Kost και επίσης με κεφαλαία γράμματα η arpista Ines Boninsegna.⁵⁶⁵⁷ Ούτε τον επικεφαλής, ούτε κανένα από τα μέλη του εντοπίσαμε στις υπόλοιπες πόλεις -κέντρα του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο.

Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε μέχρι τώρα, ο τελευταίος ιταλικός θίασος, που επισκέφτηκε το νησί, ήταν το 1925, ένας θίασος οπερέτας, ο οποίος μάλιστα έγινε αφορμή να διατυπωθούν ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για την ιταλομανία τους «γενειοφόρων συμπολιτών, που ανατράφησαν με τις νότες της *Λουτσιάς*»⁵⁸.

Στη συνέχεια η Κεφαλονιά φιλοξένησε ελληνικούς μελοδραματικούς θιάσους, γεγονός πολύ σημαντικό, εξ αιτίας της σπανιότητάς του αλλά και της ποιότητας των παραστάσεων.

Συγκεκριμένα το 1928 επισκέφτηκε το νησί το «Ελληνικό Μελόδραμα» με την «Ελληνική Όπερα του Αγγελοπούλου»⁵⁹ και έδωσε παραστάσεις με εξαιρετική επιτυχία.⁶⁰ Ο θίασος αυτός εντάσσεται στη δραστηριότητα του τρίτου «Ελληνικού Μελοδράματος», (1890-1938), το οποίο και αποτέλεσε τη βάση του σύγχρονου ελληνικού μελοδράματος. Είχε συσταθεί το 1927 με επικεφαλής τον Αγγελόπουλο και διευθυντή ορχήστρας τον Καραλίβανο και περιόδευσε στην Κρήτη, Πάτρα και Ζάκυνθο και τις αρχές του 1928 επισκέφθηκε την Κεφαλονιά. Κατά την μαρτυρία του

ρεπερτόριο του θιάσου «Καστελλάνο», όπως φαίνεται από τις παραστάσεις του στη Σύρο την περίοδο 1906-1907. (Μ. Ελευθερίου, ό.π., τόμ. Β', σ. 204).

⁵³ *Ζιζάνιον*, 13.1.1907.

⁵⁴ *Ζιζάνιον*, 13.6.1909.

⁵⁵ *Ζιζάνιον*, ό.π.

⁵⁶ *Πρόγραμμα*, Δημοτικόν Θέατρον ο «Απόλλων», 12 Ιουλίου 1909, Τύποις Νικολάτου, Αρχείο Ηλ. Τσιτσέλη. Δεν εντοπίσαμε αλλού τον θίασο αυτό.

⁵⁷ Ο.π.

⁵⁸ *Ελιά*, 27.6.1925. «Ηχώ και Αντήχηση. Ζητήσατε τη γυναίκα». Υπογραφή: Alex.

⁵⁹ Θεμελιωτής του «Ελληνικού Μελοδράματος» είναι ο Διον. Λαυράγκας. Για την ιστορία αναφέρουμε ότι είχαν προηγηθεί δύο απόπειρες ίδρυσης «Ελληνικού Μελοδράματος», μία από το Ν. Λαμπελέτ το 1887-1888 και η δεύτερη από τους Καραγιάννη, Λάνδη, Μπουλντόκ, Λ. Στεφανίδη και Μπεκατώρο το 1888-1890. Το κυρίως όμως «Ελληνικό Μελόδραμα», που αποτέλεσε τη βάση του σύγχρονου ελληνικού μελοδράματος, ιδρύθηκε από τον Κεφαλονίτη μουσουργό Διον. Λαυράγκα το 1900. Η πρώτη εμφάνιση του «Ελληνικού Μελοδράματος» έγινε στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών στις 26.4.1900 με το έργο *Μποέμ* του Πουτσίνι. Επί τριάντα οκτώ χρόνια το «Ελληνικό Μελόδραμα» περιόδευε στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια υπό την διεύθυνση του Διον. Λαυράγκα, ως οργανωτή, διευθυντή και μαέστρου. (Μ.Α. Ράπτης, *Επίτομη ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, εκδ. Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα 1989, σ. 115-150).

⁶⁰ *Μέλλον*, 4.1.1928.

Μ.Α. Ράπτη, αυτή είναι η πρώτη φορά που επισκέφθηκε το νησί το «Ελληνικό Μελόδραμα».⁶¹ Οι εντυπώσεις πάντως που προκάλεσε είναι άκρως θετικές: «Το Ελληνικό Μελόδραμα» υπό την ηγεσία του διαπρεπούς καλλιτέχνη κ. Ιωάννη Αγγελόπουλου, αποτελούμενο από τους καλλιτέχνες Καλλιτέχνες του άσματος, συγκινεί από την παρελθούσα Κυριακή το εκλεκτό κοινό». ⁶² Ο θίασος, συγκρινόμενος με τους κατά καιρούς ιταλικούς θιάσους που επισκέφθηκαν το νησί, κρίνεται κατά πολύ ανώτερος και -τονίζει κατηγορηματικά ο αρθρογράφος - «θα αποτελούσε μομφή διά τους ιθύνοντας τα κοινά του Δήμου, εάν ηρνούτο την αρρωγήν, την οποία τόσο προθύμως παρέσχον στους Ιταλούς». Ενθουσιασμένος εκφράζει τον θαυμασμό του για τον πρωταγωνιστή: «Ποτέ δεν μου δόθηκε η ευκαιρία να θαυμάσω έναν Ριγολέττο σαν τον Αγγελόπουλο, ο οποίος δεν αποδίδει, αλλά δημιουργεί τον δύσκολο από πάσης απόψεως ρόλο τούτο». ⁶³ Πράγματι, ο Έλληνας βαρύτονος είχε ταυτιστεί απόλυτα με τον Ριγολέττο, τον οποίο είχε ερμηνεύσει για πρώτη φορά το 1910.⁶⁴ Σχετικά με το ρεπερτόριο του θιάσου, εκτός από τον προαναφερθέντα *Ριγολέττο*, από πρόγραμμα πληροφορούμαστε ότι ο θίασος παρουσίασε τον *Ερνάνη* του Βέρντι στον «Κέφαλο». Στο ίδιο πρόγραμμα αναφέρεται ως αυριανή παράσταση η *Κα Μπατερφλάν* του Πουτσίνι. Πρωταγωνιστές αναγράφονται η Άρτεμις Κυπαρίσση και ο Αγγελόπουλος. Ο θίασος αποκαλείται «Μουσικός Θίασος - Όπερα, σύμπραξις Α. Κυπαρίσση, καλλιτεχνική διεύθυνσις Β. Κλάριν», σε σκηνοθεσία του τελευταίου και ως διευθυντής ορχήστρας αναφέρεται ο Καραλίβανος. Στη διανομή του *Ερνάνη* αναφέρονται στο ρόλο του ληστή Ερνάνη ο Γ. Βλαστός και στο ρόλο του βασιλιά Δον Καρόλου, ο Αγγελόπουλος.⁶⁵

Ο πολυέξοδος θίασος δεν μπόρεσε να κρατηθεί στο νησί και ως την κυριότερη αιτία ο αρθρογράφος θεωρεί «το ιδιόκτητο των θεωρείων του θεάτρου». Οι υπεύθυνοι στήριζαν οικονομικά τους ιταλικούς θιάσους, το κράτος αδιαφορούσε παντελώς για την ελληνική όπερα, «ενώ στη Ρουμανία το Εθνικόν Μελόδραμα επιχορηγείται με 20.000.000 λέι». ⁶⁶ Οι ενστάσεις αυτές σχετικά με την κρατική αδιαφορία απέναντι στο ελληνικό μελόδραμα, ίσχυαν σε πανελλαδικό επίπεδο.

Στα τέλη του καλοκαιριού του 1929, συναντάμε στο Αργοστόλι πάλι θίασο του «Ελληνικού Μελοδράματος». Το γεγονός πληροφορούμαστε από εκτεταμένο άρθρο στην εφημερίδα *Παρατηρητής*, το οποίο αναφέρεται κυρίως σε άγνωστη «μα πολλά υποσχόμενη καλλιτέχινιδα του θιάσου» την νεαράν δεσποινίδα Κική Βιταλιώτου «χαριτωμένο φυντανάκι της καλλιτεχνικής ζωής». ⁶⁷ Αν και πριν λίγους μήνες είχε κάνει το ντεμπούτο της στο μελόδραμα, ο αρθρογράφος διακρίνει σ' αυτήν «την εκκολαπτόμενη πριμαντόνα του μέλλοντος». ⁶⁸ Μέλη του θιάσου αυτού ήταν όλα τα ηχηρά ονόματα του «Ελληνικού Μελοδράματος»: ο βαθύφωνος Μιχάλης Βλαχόπουλος, με απόλυτη αφοσίωση και πεντηκονταετή εμπειρία σε όλη τη γκάμα

⁶¹ Μ.Α. Ράπτης, ό.π., σ. 154.

⁶² *Ελιά*, 7.1.1928.

⁶³ Ο.π.

⁶⁴ Μια από τις δυνατότερες φυσιολογικές της ελληνικής μουσικής σκηνής. Διαθέτοντας δραματικό ταλέντο, μουσική και γενικότερη παιδεία, εξαιρετική θητεία στα καλύτερα ευρωπαϊκά θέατρα, διακρίθηκε, εκτός από το ιταλικό μελόδραμα και στο ελληνικό.

⁶⁵ *Πρόγραμμα*, Θέατρον ο «Κέφαλος», Ιωάν. Αγγελόπουλος, όπερα, Μουσικός Θίασος, *Ο Ερνάνης*, 6 Ιανουαρίου 1928. (Αρχείο Μάκη Γαλανού).

⁶⁶ *Ελιά*, 7.1.1928. Υπογρ. Τάκης Μαυροκέφαλος.

⁶⁷ Τ. Θεοδοσάτος: «Καλλιτεχνικές σιλουέτες - Ελληνικό Μελόδραμα - Κική Βιταλιώτη», *Παρατηρητής*, 7.9.1929.

⁶⁸ Ο.π.

του μελοδραματικού ρεπερτορίου ελληνικού και ξένου,⁶⁹ ο επίσης βαρύτονος Ηλίας Οικονομίδης, με θητεία σε ιταλικά θέατρα και πιστός υποστηρικτής του «Ελληνικού Μελοδράματος», του οποίου ερμήνευσε όλο το ρεπερτόριο.⁷⁰ Τέλος, ο θρυλικός για την φωνή αλλά και την σκηνική ερμηνεία του τενόρος Νικ. Μωραϊτίης, στον οποίο οι ειδικοί στην Σκάλα του Μιλάνου επέτρεψαν να τραγουδήσει τον ρόλο του Δούκα στον *Ριγολέττο* στα ελληνικά. Εμφανίστηκε σε όλες τις γνωστές ευρωπαϊκές όπερες, αλλά και στις πρεμιέρες σημαντικών ελληνικών μουσικών έργων, όπως στην *Περουζέ* του Σακελλαρίδη, στον *Μάρτυρα* του Σπ. Σαμάρα, στον *Πρωτομάστορα* του Μ. Καλομοίρη. Για τριάντα οκτώ χρόνια στάθηκε ο ακούραστος συνεργάτης του «Ελληνικού Μελοδράματος».⁷¹ Αλλά και τα γυναικεία μέλη του θιάσου ήταν ό,τι καλύτερο είχε να επιδείξει το «Ελληνικό Μελόδραμα»: η υψίφωνος Ελένη Βλαχοπούλου-Θεοδωρίδου, σύζυγος του Βλαχόπουλου, με λαμπρές σπουδές και ιδιαίτερη επιτυχία στην *Τόσκα* και την *Νόρμα*,⁷² η Άρτεμις Κυπαρίσση, υψίφωνος, η δεύτερη μαζί με την Βλαχοπούλου σημαντική γυναικεία παρουσία του «Ελληνικού Μελοδράματος», με φωνητικά προσόντα αλλά και εμπειρία στο δραματικό θέατρο ως κόρη του Ευάγγελου Παντόπουλου και υπέροχη ως Μπατερφλάυ.⁷³

Στο ρεπερτόριο του θιάσου, που έδωσε παραστάσεις στο θερινό θέατρο «Απόλλων», συγκαταλέγονταν οι όπερες *Φάουστ* του Γκουνώ, *Ερνάνης*, και *Τραβιάτα* του Βέρντι.⁷⁴ Επίσης, εκτός από τους προαναφερθέντες καλλιτέχνες, άλλα μέλη ήταν: Αντώνης Δελένδας, Νικ. Μοσχονάς, Φανή Οικονομάκου, Ζωζώ Κανδύλη, όλοι σημαντικοί συνεργάτες του «Ελληνικού Μελοδράματος».⁷⁵ Δυστυχώς για το ρεπερτόριο του σημαντικού αυτού θιάσου δεν διαθέτουμε επαρκή στοιχεία.

Τον Αύγουστο του 1931 φτάνει στην Κεφαλονιά ο θιάσος «Ελληνικού Μελοδράματος» για πρώτη φορά διευθυνόμενος από τον Διον. Λαυράγκα.⁷⁶ Ο γνωστός ιδρυτής του «Ελληνικού Μελοδράματος», καταγόμενος από την Κεφαλονιά, είχε εμφανιστεί δημόσια στο νησί ως διευθυντής ορχήστρας και το είχε επισκεφτεί και προηγουμένως ως ιδιώτης, όπως ο ίδιος αναφέρει στα *Απομνημονεύματά του*.⁷⁷ Με θίασο όμως του «Ελληνικού Μελοδράματος» έρχεται στο νησί για πρώτη φορά. Τον θίασο αποτελούσαν η υψίφωνος Σωσώ Ανδριτσοπούλου, οι βαρύτονοι Πρεδάρης, Μπονάτης και Τσουμπρής, οι βαθύφωνοι Βλαχόπουλος και Μολότσος, οι τενόροι Ντελέντας και Μπαγκέας και ο μεσόφωνος Κανδύλης.⁷⁸

Παρουσιάστηκαν τα κλασικά έργα *Μανόν* του Ζ. Μασσνέ, *Μποέμ* του Πουτσίνι, *Ο κουρέας της Σεβίλλης* του Ροσσίνι, *Τραβιάτα* του Βέρντι, *Φάουστ* του Σ. Γκουνώ κ.ά. Η έναρξη των παραστάσεων έγινε με το «υπέροχο έργο του Πουτσίνι, *Μαντάμ Μπατερφλάυ*».⁷⁹ Το κοινό της Κεφαλονιάς υποδέχθηκε με ενθουσιασμό το «Ελληνικό Μελόδραμα», που του θύμιζε παλιές καλές μέρες, και επαίνεσε ιδιαίτερα τον ιδρυτή

⁶⁹ Ράπτης, *Επίτομη ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888–1988*, ό.π., σ. 215.

⁷⁰ Ράπτης, ό.π., σ. 230.

⁷¹ Ράπτης, ό.π., σ. 226-227.

⁷² Ράπτης, ό.π., σ. 215-216.

⁷³ Ράπτης, ό.π., σ. 222-223.

⁷⁴ Γιώργος Ε. Ραυτόπουλος, *Διονύσης Λαυράγκας 1860-1941*, έκδοση της Μουσικής Εταιρείας «Διονύσης Λαυράγκας», Αθήνα 1991, σ. 150.

⁷⁵ Από διαφημιστικό ταμπλό του θιάσου στην πλατεία Βαλλιάνου στο Αργοστόλι. (Γιώργος Ε. Ραυτόπουλος, ό.π., σ. 151).

⁷⁶ Για την ιδιαίτερα σημαντική συμβολή του Λαυράγκα στην ελληνική μουσική, βλ. Φιδετζής Βύρων: «Διονύσιος Λαυράγκας, ο συνθετής, ο παιδαγωγός, ο επιφανέστερος του ελληνικού μελοδράματος», *Αφιέρωμα Ελληνικό Μελόδραμα, 1881-1940, Επτά Ημέρες Καθημερινή*, 4.4.1999, σ. 15-17.

⁷⁷ Δ. Λαυράγκας, *Τα απομνημονεύματά μου*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1939.

⁷⁸ *Ελιά*, 1.8.1931.

⁷⁹ Ο.π., και *Παρατηρητής*, 1.8.1931.

του, τον Διονύσιο Λαυράγκα: «Είναι μεγάλος διδάσκαλος ο βαθύς ερμηνευτής. Είναι και η ανωτέρω σύλληψις του συνθέτου, μα τον βαραίνει το αμάρτημα ότι είναι ανώτερος της ταπεινής και ανοήτου εποχής που θριαμβεύουν κάποιες «Χριστίνες» και κάποιες «Ριρίκες».⁸⁰ Ο Διον. Λαυράγκας και το «Ελληνικό Μελόδραμα» έκτοτε θα τιμήσουν επανειλημμένως με την παρουσία τους το φιλόμουσο κοινό της Κεφαλονιάς.

Στα τέλη του Αυγούστου του 1932, ο Δ. Λαυράγκας και το «Ελληνικό Μελόδραμα» επισκέφτηκαν ξανά το νησί, όπου έγιναν δεκτοί με μεγάλη επισημότητα και έδωσαν παραστάσεις στο θερινό θέατρο «Απόλλων».

Τα έργα που παίχτηκαν ήταν τα καλύτερα του διεθνούς μελοδραματικού ρεπερτορίου: *Τραβιάτα*, *Ριγολέττος*, *Αΐντα* του Βέρντι, *Τόσκα* του Πουτσίνι, *Κουρέας της Σεβίλλης* του Ροσσίνι, *Φάουστ* του Γκουνώ. Στο θίασο συμμετείχαν αξιόλογοι εκπρόσωποι του μελοδραματικού θεάτρου: ο τενόρος Αντώνης Δελένδας, ο βαρύτονος Γιάννης Αγγελόπουλος, ο βαθύφωνος Νίκος Μοσχονάς, η υψίφωνος Μαίρη Ταμπάση κ.ά., των οποίων η επίδοση χαρακτηρίστηκε «αρίστη».⁸¹

Σταθμός στην ιστορία του μουσικού θεάτρου στο νησί ήταν η παράσταση της όπερας *Διδώ*, μουσικής σύνθεσης του ίδιου του Λαυράγκα,⁸² με αφιερία το ομώνυμο έργο του Πολύβιου Δημητρακόπουλου. Σημειώνουμε ότι η πρώτη παραγωγή της *Διδούς* έγινε από το Δ. Λαυράγκα στο Δημοτικό θέατρο Αθηνών στις 19 Απριλίου 1908.⁸³ Ο ίδιος ο μουσικοσυνθέτης λέει για το γεγονός: «Η *Διδώ* ήτο το πρώτο μου έργο των μεγάλων διαστάσεων και επιβολής, γκραντ-οπερά, όπως λέμε στη θεατρική γλώσσα και είναι εύκολον να φαντασθή κανείς την ανησυχία μου δια την ευθύνη που αναλάμβανα ως συνθέτης και διευθυντής ταυτοχρόνως».⁸⁴

Τους δύο βασικούς ρόλους στην παράσταση της *Διδούς* στο Αργοστόλι ερμήνευσαν ο τενόρος Αντώνης Δελένδας ως Αινείας και η υψίφωνος Μαίρη Ταμπάση, «η Βασίλισσα του ελληνικού μελοδράματος»,⁸⁵ ως Διδώ. Μετά την παράσταση ακολούθησε απόδοση ιδιαίτερων τιμών στον Διον. Λαυράγκα, μεταξύ των οποίων η στέψη του με δάφνινο στεφάνι και τιμητική προσφώνηση εκ μέρους του Δημάρχου του νησιού Κωνσταντίνου Γεράκη. Ο Λαυράγκας συγκινημένος ανταπέδωσε τις τιμές των συμπατριωτών του λέγοντας: «Από των ημερών που έγραφα τη *Διδώ* κρυφή μου επιθυμία και ιερός πόθος ήταν να έλθη η ημέρα να τη δώσω εις την γενέτειράν μου πόλιν. Η ημέρα αυτή, καθ' ην το άνθος της νεολαίας και της κοινωνίας Αργοστολίου τιμά δια της παρουσίας του την παράστασιν του έργου μου, είναι η ευτυχεστέρα της ζωής μου».⁸⁶

Το κοινό αποθέωσε τόσο την παράσταση, όσο και τον δημιουργό της, για το οποίον μεταξύ των άλλων ο τοπικός Τύπος έγραψε: «Ο Λαυράγκας προτρέχει πολύ της πεζικής εποχής του. Είναι ο άτλας εις τους ώμους του οποίου εστηρίχθη ο ουρανός της ελληνικής μελοδραματικής τέχνης».⁸⁷ Ο ίδιος ο Διον. Λαυράγκας αναφέρεται ιδιαίτερα στα *Απομνημονεύματά του* στην υποδοχή της *Διδούς* εκ μέρους των συμπατριωτών του. Η μεταξύ των άλλων εισπρακτική επιτυχία της παράστασης,

⁸⁰ *Ελιά*, 29.8.1931.

⁸¹ *Τελώνιον*, 27. 8. 1932.

⁸² Διον. Λαυράγκας, *Τα Απομνημονεύματά μου*, ό.π., σ. 197.

⁸³ Μ.Α. Ράπτης, ό.π., σ. 139.

⁸⁴ Λαυράγκας, ό.π.

⁸⁵ «Η στέψις του μουσουργού Δ. Λαυράγκα», *Τελώνιον*, 3.9.1932.

⁸⁶ Ό.π.

⁸⁷ Τ. Θεοδοστάτος: «Διον. Λαυράγκας», *Ελιά*, 10. 9. 1932.

κάλυψε το έλλειμμα του θιάσου από τις παραστάσεις της Πάτρας αλλά και τα έξοδά του.⁸⁸

Η άφιξη του «Ελληνικού Μελοδράματος» του Δ. Λαυράγκα για τρίτη φορά αποτελεί σημαντικό πολιτιστικό γεγονός, το οποίο είχε προαναγγελθεί από τον τοπικό Τύπο πριν από τις γιορτές των Χριστουγέννων.⁸⁹ Πραγματικά την περίοδο των γιορτών οι Κεφαλονίτες απολαμβάνουν στη σκηνή του θεάτρου «Κέφαλος» για μια ακόμη φορά τις αγαπημένες τους όπερες και τον εκλεκτό συμπατριώτη τους. Στις 20 Δεκ. 1934 παρουσιάστηκε η *Λουτσία* του Ντονιτσέτι, στις 22 Δεκ. ο *Φάουστ* του Γκουνώ, στις 24 Δεκ. ο *Ριγολέττος* του Βέρντι. Ανήμερα τα Χριστούγεννα οι *Παλιάτσοι* του Ρ. Λεονκαβάλλο, η δεύτερη πράξη της *Κάρμεν* του Ζ. Μπιζέ σε λαϊκή απογευματινή και ο *Φάουστ* του Γκουνώ στη βραδινή παράσταση, στις 29 Δεκ. η *Μαντάμ Μπατερφλάν* του Πουτσίνι, στις 6 Ιαν. 1935 η *Τόσκα* του ίδιου συνθέτη και στις 8 του ίδιου μήνα δόθηκε «η αποχαιρετιστήρια παράσταση του θιάσου με την όπερα *Μποέμ* του Πουτσίνι».⁹⁰ Μέλη του θιάσου οι Αγγελόπουλος, Μ. Φλερύ, Ν. Γλυνός, Γ. Μουλάς, Α. Πρεδάρης, Μ. Βαφειάδης, Κ. Τσάκος, κ.ά. Οι παραστάσεις του «Ελληνικού Μελοδράματος» στο θέατρο «Κέφαλος» είχαν μεγάλη επιτυχία. Σε χοροεσπερίδα που δόθηκε προς τιμή του θιάσου συμμετείχαν τα μέλη του και τραγούδησαν άριες από διάφορες όπερες με τη συνοδεία κλειδοκύμβαλου.⁹¹

Η μελοδραματική δραστηριότητα στην Κεφαλονιά ρίχνει νέο φως στο σημαντικό πλην όχι αρκούντως ερευνημένο θέμα της πορείας της όπερας στην Ελλάδα. Η επίσκεψη σοβαρών ελληνικών μελοδραματικών θιάσων αμέσως μετά τους ιταλικούς, στην Κεφαλονιά, κλόνισε το βάθρο των ιταλικών θιάσων και η θετική αντιμετώπισή τους από το ιδιαίτερα εξοικειωμένο με το σοβαρό λυρικό θέατρο κοινό, δείχνει για μια ακόμη φορά το αλάθητο ένστικτό του τελευταίου.

Η θεατρική ιστορία των Ιόνιων νησιών, συνιστώντας ιδιαίτερο κεφάλαιο στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, εμπλουτιζόμενη διαρκώς, αποδεικνύει την ιδιαιτερότητά της.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, Φιλολόγος-θεατρολόγος

⁸⁸ *Απομνημονεύματα*, ό.π., σ. 267- 268. Η αναφορά της χρονολογίας 1939 πρέπει να οφείλεται σε μνημονικό λάθος του συνθέτη, αφού οι περιγραφές της τελετής εκ μέρους του συμφωνούν με τα γεγονότα της παρουσίασης της *Λιδούς* το 1932, που περιγράφονται τόσο στην *Ελιά* όσο και στο *Τελώνιον*.

⁸⁹ *Ελιά*, 6.12.1934.

⁹⁰ Τα στοιχεία για τις παραστάσεις από προγράμματα του Θεατρικού Μουσείου, τα οποία φέρουν ακριβή χρονολογική ένδειξη.

⁹¹ *Ελιά*, 9.1.1935.

**Δύο άγνωστοι Κεφαλλονίτες ηθοποιοί του Μουσικού Θεάτρου: Ο Γεράσιμος
Κουρούκλης και ο Παναγής Σβορώνος.**

Δρ. Αικατερίνη Δ. Διακουμοπούλου

Αντικείμενο της παρούσας εισήγησης αποτελεί η ιστορία και η διαδρομή των Επτανησίων Γεράσιμου Κουρούκλη από τα Κουρουκλάτα και Παναγή Σβορώνου από τα Σβορωνάτα της Κεφαλονιάς, καλλιτεχνών του μουσικού θεάτρου αλλά και ευρύτερα της νεοελληνικής σκηνής του πρώτου μισού του 20^{ου} αι.

Ο Αντώνης Νίκας –ο σύζυγος της μεγάλης πρωταγωνίστριας Ροζαλίας Νίκα – έγραφε το 1933: «Από το έργο του ηθοποιού δεν μένει τίποτα πίσω του...όταν πέσει η αυλαία της ζωής, ένα σύννεφο λησμονιάς σκεπάζει το θεατρικό καλλιτέχνη. Ξεχνιούνται τα έργα του, τα καλλιτεχνικά και τα ανθρώπινα ακόμη...τον Γεράσιμο Κουρούκλη δεν τον γνώριζα! Δεν έτυχε να τον δω να παριστάνει. Ο φωνογράφος όμως των γλωσσών είχε φέρει τόσα καλά γι' αυτόν στα αυτιά μου...πως υπάρχει ένας ηθοποιός μορφωμένος, με αντίληψη, με ανατροφή οικογενειακή και κοινωνική, μελετηρός και πειθαρχικός, ο οποίος οποιοδήποτε ρόλο και αν αναλάβει θα σε βγάλει ασπροπρόσωπο... Τον τραβούσε όμως το καινούργιο, το άγνωστο... και έφυγε για μέρη που δεν είχε ξαναπάει θίασος...».¹ Ο Γεράσιμος Κουρούκλης γεννημένος στα τέλη του 19^{ου} αι.², ήδη το 1908 εντάσσεται στο αθηναϊκό θίασο του Γ. Γεννάδη, όπου πρωταγωνιστεί η Αικατερίνη Βερώνη. Το 1909 περιοδεύει στη Σμύρνη³ και την επόμενη χρονιά στην Κωνσταντινούπολη. Το καλοκαίρι του 1911 επιστρέφει στη γενέτειρά του με τον «Ελληνικό Δραματικό Θίασο» των

¹ Ο ξενιτεμένος Γεράσιμος Κουρούκλης. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. φ. 163, 1/2/1933, σ. 4.

² Ο Έξαρχος παραθέτει για τον Κουρούκλη τις εξής ατεκμηρίωτες πληροφορίες: «γεννήθηκε το 1890. Εμφανίστηκε με το θίασο της Φωφώς Γεωργιάδου στην επιθεώρηση *Πολεμικά Παναθήναια των Άννινου-Δημητρακόπουλου-Τσοκόπουλου*. Έπαιξε τους ρόλους του αισιόδοξου και του αγύμναστου». Στον συμπληρωματικό τόμο αναφέρει: «Γεννήθηκε στη Σάμη της Κεφαλονιάς. Εμφανίστηκε στην σκηνή το 1908. Το 1917 συμμετείχε στο θίασο Αγνή Ρεζάν και έλαβε μέρος στην επιθεώρηση των Αιμ. Δραγάτη-Βιλλάρ *Ανθεστήρια*. Ο θίασος έδινε τις παραστάσεις του στο θέατρο Αλάμπρα της οδού Πατησίων που είχε μετονομαστεί εκείνη την περίοδο σε Ρεζάν. Το 1919 συνεργάστηκε με το θίασο Κ. Προβελέγγιου. Στη συνέχεια συγκρότησε δικό του θίασο και περιόδευσε στην Αμερική και στην Αίγυπτο». (βλ. Έξαρχος, Θεόδωρος. *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες, από τα τέλη του 18^{ου} αι. μέχρι το 1899*. Αθήνα: Δωδώνη, 1995, σ. 167 και στο *Συμπλήρωμα του Α' τόμου: Με προσθήκες και διορθώσεις*. Αθήνα: Δωδώνη, 1997, σ. 87).

³ Τα μέλη του θιάσου ήταν οι: Μ. Ροδάκης, Αικατερίνη Βερώνη, Γεράσιμος Κουρούκλης, Ι. Μαυροκέφαλος, Γρ. Σταυρόπουλος, Ολ. Κρητικοπούλου, Στ. Καλουτάς, Γ. Βάμβας, Γ. Γεννάδης. Τον Οκτώβριο του 1909 ο θίασος εμφανίζεται στη Σμύρνη με το έργο του Γ. Γεννάδη *Οι αριστοκράται μας*, το οποίο τυπώθηκε τον επόμενο χρόνο στην Κωνσταντινούπολη. (βλ. Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*. τόμ. Β', μέρος Α'. Αθήνα: Κατανιώτης, 1999, σ. 110).

Γεννάδη-Βερόνη και δίνει παραστάσεις⁴ στο υπαίθριο θέατρο «Απόλλων», στο Αργοστόλι. Το 1917 είναι από τους πρώτους ηθοποιούς⁵ που εγγράφεται στο νεοσύστατο Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, συνεργάζεται με το θίασο Αγνή Ρεζάν-Λουδοβίκο Λούη και εμφανίζεται συστηματικά στα αθηναϊκά θέατρα «Ρεζάν»⁶ και «Πανελλήνιον»⁷. Το 1919 προσλαμβάνεται από το θίασο της Ροζαλίας Νίκα παίζοντας σε έργα πρόζας και σταδιακά αρχίζει να εξειδικεύεται σε ρόλους του ελαφρού μουσικού θεάτρου και να ταυτίζεται με επιθεωρησιακούς τύπους, αναλαμβάνοντας όμως πάντα δευτεραγωνιστικούς ρόλους. Την ίδια εποχή στο θίασο της Ροζαλίας Νίκα εντάσσεται και ο «τεχνικότατος βαθύφωνος» Παναγής Σβορώνος,⁸ ο οποίος όμως

⁴ Την παραμονή του θιάσου στο Αργοστόλι επιχορηγούσε ο Δήμος Κεφαλονιάς (βλ. Βερόνη-Γενάδη. *Ζιζάνιον*, αρ.φ. 630 (η αρίθμηση της εφ. *Ζιζάνιον* είναι ανακόλουθη), 4/6/1911, σ. 3). Η έναρξη των παραστάσεων έγινε στις 23/6/1911 με το *Ντέιβιντ Γκάρικ* (βλ. Θεατρικά. *Ζιζάνιον*, αρ.φ. 633, 25/6/1911, σ. 4). Στις 25/6/1911 ο θίασος εμφανίζεται με το τρίπρακτο ιταλικό δράμα *Οι άτιμοι* σε μετάφραση του Μπάμπη Αννίνου. (Γεράσιμος Κουρούκλης: Σεραφίνος). (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 33/34-4673) και την κωμωδία *Γεροντοκόρη*. Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν και τον Ιούλιο. Στις 2/7/1911, *Ο Αρχιεργάτης* και στις 3/7/1911 *Η Φαιδώρα*. (βλ. Θεατρικά. *Ζιζάνιον*, αρ.φ. 634, 2/7/1911, σ. 4). Στις 16/7/1911 παρουσιάζεται η τετράπρακτη κωμωδία *Η κυρία δε με μέλει*. (Γεράσιμος Κουρούκλης : Κόμης Δε Νάιπερχ). (Θ.Μ. κωδ. πρ.: θέση: 33/24-4671), η μετάφραση είχε γίνει από τον ειρηνοδίκη της Ερισσού Κ. Γιαννάκη (βλ. Από Σαββάτου εις Σάββατον. *Ζιζάνιον*, αρ.φ. 695, 16/7/1911, σ. 4). Στο θίασο έπαιζαν οι : Βερόνη, Γενάδης, Κουρούκλης, Πεταλάς, Σταυρόπουλος, το ζεύγος Δαμάσκου κ.α. Φαίνεται η τελευταία παράσταση που έδωσε ο θίασος στην Κεφαλονιά να είναι στις 23/7/1911 με την *Ανδριανή Λεκουβρέρ* (βλ. Διάφορα. *Ζιζάνιον*, αρ.φ. 635, 23/7/1911, σ. 4).

⁵ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις. *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών: Ογδόντα Χρόνια, 1917-1997*. Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων. Αθήνα: Κ. & Π. Σμπίλιας, 1999, σ. 84. Συγκεκριμένα ο Κουρούκλης είχε Α.Μ. 85 και εγγράφηκε στο Σ.Ε.Η. την 1/3/1917. (βλ. επίσης Έξαρχος, Θεόδωρος. Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες, από τα τέλη του 18^{ου} αι. μέχρι το 1899, ό.π., σ. 167).

⁶ Στο θέατρο «Ρεζάν» συμμετείχε στις παραστάσεις: *Η Άγνωστος*, το τετράπρακτο δράμα του Α. Bisson, στις 4/4/1917 (Γεράσιμος Κουρούκλης: Ραϋμόνδος) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 34/8-4805) και *Η Κυρία Προέδρου*, τρίπρακτη κωμωδία, στις 5/4/1917, (Γεράσιμος Κουρούκλης: Οκτάβιος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 34/8-4805).

⁷ Στο θέατρο «Πανελλήνιον» συμμετείχε στις παραστάσεις: *Νυχτερινά Γυμνάσια*, (Γεράσιμος Κουρούκλης: Βαρνέ, Υπολογαγός) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3274), *Ντέντεκτιβ ή Το μαργαριταρένιο κολιέ*, τρίπρακτη κωμωδία του Γρ. Ξερόπουλου, με 12 άσματα, (Γεράσιμος Κουρούκλης: Ευγένης, φίλος Πατρόκλου) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3280), *Αντίο Γλαρέντζα*, του Π. Δημητρακόπουλου και σε μουσική του Ι. Οικονομάκου (Γεράσιμος Κουρούκλης: Μιχαλάκης, Ιατρός – Συνταγματάρχης – Αστυνόμος) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3273), *Η Λύρα του Γερο-Νικόλα*, κωμειδύλλιο του Δ. Κόκκου, στις 18/4/1917, (Γεράσιμος Κουρούκλης: Γιώργης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3275), *Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων*, στις 22/4/1917, (Γεράσιμος Κουρούκλης: Ερρίκος Βερβίλ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3275), *Ο κύριος με τα κομμένα*, τρίπρακτη κωμωδία ακατάλληλος δια δεσποινίδας, στις 24/4/1917, (Γεράσιμος Κουρούκλης: Ντεκέντ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3278), *Η κυρία Μογκοντέν* τρίπρακτη κωμωδία, στις 25/4/1917 (Γεράσιμος Κουρούκλης: Σαβινύ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3282), *Η Άγνωστος*, το τετράπρακτο δράμα του Α. Bisson, στις 26/4/1917 (Γεράσιμος Κουρούκλης: Ραϋμόνδος) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3282), *Δεν είμαι εγώ!*, τρίπρακτη κωμωδία του Γρηγορίου Ξερόπουλου, στις 27/4/1917 (Γεράσιμος Κουρούκλης: Πετράκης Παπαπέτρον, Καθηγητής ξένων γλωσσών) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3276), *Ο Παράδεισος του Μωάμεθ*, τρίπρακτη κωμωδία, στις 29/4/1917 (Γεράσιμος Κουρούκλης: Κρικ, Θηριοδραμαστής) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/6-3281).

⁸ Ο Έξαρχος παραθέτει για το Σβορώνο τις εξής ατεκμηρίωτες πληροφορίες: «...γεννήθηκε το 1887. Το 1913 έπαιξε στο έργο του Πόλ. Δημητρακόπουλου *Βουλγάρα* στο θέατρο Συντάγματος, με πρωταγωνιστές τους Νίκ. Πλέσσα, Αγνή Ροζάν και Νικ. Κόκκο. Γράφηκε στο Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών το 1918». Στο συμπληρωματικό τόμο αναφέρει: «Γεννήθηκε στο Αργοστόλι και βγήκε στην σκηνή το 1907. Το 1919

σύντομα εξελίσσεται σε πρωταγωνιστής του θιάσου. Ο Σβορώνος⁹ κατάφερε να συνεργαστεί για σύντομο χρονικό διάστημα το 1910 με τη Ροζαλία Νίκα¹⁰ και στη συνέχεια το 1913 με τους Αγνή Ρεζάν και Νικόλαο Πλέσσα.¹¹ Η νέα σύμπραξή του με τη Ροζαλία Νίκα το 1918¹² διήρκεσε εννιά ολόκληρα χρόνια χαρίζοντάς του πρωταγωνιστικούς ρόλους σε κωμικά και δραματικά ειδύλλια, οπερέτες και επιθεωρήσεις.

Ο θίασος της Ροζαλίας Νίκα με τους δύο Κεφαλλονίτες στα τέλη του 1919 περιοδεύει στην Αλεξάνδρεια¹³ και στις αρχές του 1920 δίνει παραστάσεις στο Κάιρο¹⁴ παρουσιάζοντας

εργάστηκε στο θέατρο Γκρέκα του Φαλήρου και στη συνέχεια προσελήφθη στο θίασο Έδμ. Φυρστ-Ροζαλίας Νίκα, όπου παρέμεινε μέχρι το 1921. Το 1922 εμφανίστηκε στο θέατρο Πανόραμα». (βλ. Έξαρχος, Θεόδωρος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες, από τα τέλη του 18^{ου} αι. μέχρι το 1899*, ό.π., σ. 154 και στο *Συμπλήρωμα του Α' τόμου: με προσθήκες και διορθώσεις*, ό.π., σ. 157).

⁹ Ο Παναγιώτης (Παναγής Σβορώνος) ήταν γιος του Γεράσιμου και είχε αδελφό τον Ξενοφώντα, ο οποίος ήταν και αυτός ηθοποιός με μικρότερη δράση (βλ. Πέθανε ο Γεράσιμος Σβορώνος. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ.φ. 175, 1/11/1933, σ. 4). Σύμφωνα με τον Έξαρχο «ο Ξενοφών Σβορώνος γεννήθηκε το 1893 και εμφανίστηκε το 1914 με το θίασο του Ζάχου Θάνου, στο Θέατρο Λαού, πρώην κήπος Βουζίνου. Έπαιξε στην επιθεώρηση του Θάνου *Η σκούπα του Μεταξουργείου*. Γράφτηκε στο Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών 28-3-1930». (βλ. Έξαρχος, Θεόδωρος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες, από τα τέλη του 18^{ου} αι. μέχρι το 1899*, ό.π., σ. 177), την ίδια παράσταση αναφέρει και ο Χατζηπανταζής, χωρίς όμως να καταγράφεται το μικρό όνομα του ηθοποιού Σβορώνου (είτε πρόκειται για τον Παναγή είτε για τον Ξενοφώντα). (βλ. Χατζηπανταζής, Θεόδωρος. *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση: Εισαγωγή*. Αθήνα: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1977, σ. 224).

¹⁰ Εμφανίστηκε με το θίασο της Ροζαλίας Νίκα στις 12/9/1910 στο πεντάπρακτο δράμα *Το στοιχείο του πύργου* στο Θέατρο Μπαζαίου. (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/1-3447).

¹¹ Θέατρο «Συντάγματος», 11/9/1913, *Η Βουλγάρα* (Παναγής Σβορώνος: Κασκάνης, Βούλγαρος Στρατηγός), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 21/9-3272).

¹² Το 1918 γράφτηκε και ο Σβορώνος στο Σ.Ε.Η. (βλ. Θ.Μ., φακ. αρ. 106, υποφάκ. 10 και Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών: Ογδόντα Χρόνια, 1917-1997*. Ιστορική Αναδρομή από ομάδα Θεατρολόγων, ό.π., σ. 86).

¹³ Στην Αλεξάνδρεια, στις 6/12/1919 ο θίασος εμφανίζεται στο Θέατρο «Αλάμπρα» με το έργο του Α. Bisson *Η Αγνώστος* (Γεράσιμος Κουρούκλης: Ραϋμόνδος, Παναγής Σβορώνος: Βίκτωρ, Καμαριέρης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/22-3390), ακολούθησε στις 11/12/1919 στο Theatre Casino Belle-Vue *Η Γκόλφω*, το δραματικό ειδύλλιο του Σπ. Περεσειάδη (Γεράσιμος Κουρούκλης: Κίτσος, Παναγής Σβορώνος: Γιωργούλας), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/34-3390).

¹⁴ Στο Κάιρο δόθηκαν οι εξής παραστάσεις: στο θέατρο «Πριντάνια» στις 10/1/1920 επίσης η αθηναϊκή επιθεώρηση *Ο Παπαγάλος του 1918-1919* (Γεράσιμος Κουρούκλης: Καφεπότης, ένα θεατρόφιλος. Παναγής Σβορώνος: Καθηγητής, Σαλπικτής, Μερακλής, Μωρό, Θεΐος της ανηψιάς του), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/2-10057). Πάλι στο θέατρο «Πριντάνια» στις 22/1/1920 ανέβηκε το τρίπρακτο δράμα του Henry Bernstein *Ισραήλ*. Μάλιστα σε εκείνη την παράσταση πρωτοεμφανίστηκε ο Νικόλαος Ροζάν. (Γεράσιμος Κουρούκλης: Κόμης Γκριζενουά, Παναγής Σβορώνος: Μαρκήσιος Μωβ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/2-3445), στο ίδιο θέατρο στις 25/1/1920 παρουσιάστηκε τροποποιημένος και μετονομασμένος ο *Παπαγάλος* ως *Ο Νέος Παπαγάλος του 1918-1919*, όπου είχε εμπλουτιστεί με 15 νέες σκηνές. (Γεράσιμος Κουρούκλης: Καφεπότης, Παναγής Σβορώνος: Καθηγητής, Σαλπικτής, Μερακλής, Μωρό, Θεΐος). (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/2-9515). Η τελευταία παράσταση που δόθηκε στο θέατρο «Πριντάνια» την 1/2/1920 ήταν το τρίπρακτο δράμα *Χασούνα η Μαροκινή*. (Γεράσιμος Κουρούκλης: Αρνώ Μείροναί ντε Σαιν Ζιλ. Παναγής Σβορώνος: Κορντάνο, Ξενοδόχος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/2-3444). Οι υπόλοιπες παραστάσεις παίχτηκαν στο θέατρο Κουρσαάλ: στις 11-24/2/1920 *Τα Νέα Παναθήναια* (Γεράσιμος Κουρούκλης: Πολίτης, Εισηγητής. Παναγής Σβορώνος: Τραπεζίτης, Κύριος Κόντες, Θεΐος, Ξυπόλυτος) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/21-9993 και 22/21-21045), στις 10-23/2/1920 τον *Οθέλλο* (Γεράσιμος Κουρούκλης: Λουδοβίκος. Παναγής Σβορώνος: Αξιωματικός), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/21-3392) και η αποχαιρετιστήρια, η οποία μάλιστα ήταν η τιμητική του Παναγή Σβορώνου δόθηκε στις 14-27/2/1920 με τον *Ανάμικτο Παπαγάλο*,

κυρίως παραλλαγές των γνωστών αθηναϊκών επιθεωρήσεων *Παπαγάλος* και *Παναθήναια*. Ακολουθεί πολύμηνη παραμονή στην Κωνσταντινούπολη, όπου η Νίκα συνέπραξε με τον Έδμοντ Φυρστ δίνοντας παραστάσεις στο θέατρο Βαριετέ.¹⁵ Ο Σβορώνος ακολουθεί πιστά ενώ ο Κουρούκλης έχει εγκαταλείψει το θίασο και έχει επιστρέψει στην Αθήνα, όπου συνάπτει νέα συνεργασία με τον Χριστόφορο Ταβουλαρίδη και την γυναίκα του Βρυσούλα Παντοπούλου.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920, την περίοδο δηλαδή όπου η επιθεώρηση αρχίζει να ανακάμπτει ως είδος η σύμπραξη Νίκα-Φυρστ στην Κωνσταντινούπολη προτάσσει στο ρεπερτόριο της εμπλουτισμένες δοκιμασμένες επιθεωρήσεις, οι οποίες στις εστίες της Διασποράς ήταν πάντα ευπρόσδεκτες λόγω του «ειδησεογραφικού» τους χαρακτήρα: *Παναθήναια*, *Παπαγάλος*, *Λίγο απ' όλα*, *Πανόραμα*, επιθεωρήσεις στις οποίες ο Σβορώνος πρωταγωνιστεί.¹⁶ Μάλιστα η επιτυχία του Σβορώνου, κυρίως στο ρόλο του Τζανέτου στα *Παναθήναια* συνεχίστηκε και στην Αθήνα το 1922.¹⁷ Το καλοκαίρι του 1924 ο θίασος της Ροζαλίας Νίκα επισκέπτεται ξανά την Αίγυπτο σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία με την

όπου συνδυάζονταν σκηνές και τραγούδια από τις επιθεωρήσεις *Παπαγάλος* και *Παναθήναια*. (Γεράσιμος Κουρούκλης: Καφεπότης. Παναγής Σβορώνος: Δάσκαλος, Ουδέτερος, Μοντέρνο Κοθόνι, Ματαιϊότης, Τοιχοκοιλότης, Μερακλής). (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/21-9424).

¹⁵ Στο θέατρο «Βαριετέ» στο Πέραν της Κωνσταντινούπολης παρουσιάστηκαν τα εξής: στις 27/11/1920 η επιθεώρηση *Παπαγάλος*, (Παναγής Σβορώνος: Κοθόνι Β', Μωρό), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45-3480, 3482, 20949, 20964), στις 28/11/1920 η *Ορδινάτζα* (Παναγής Σβορώνος: Κουλούρης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45-3452), στις 19/12/1920 *Η Γκόλφω* και επαναλήφθηκε στις 27/12/1920, 24/1/1921 και 14/2/1921, (Παναγής Σβορώνος: Α' Περιηγητής), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3456, 20947, 20948, 20949), στις 20/12/1920 το τετράπρακτο δράμα του Α. Bisson *Η Άγνωστος* και επαναλήφθηκε στις 21/2/1921, (Παναγής Σβορώνος: Μεριβέλ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3457, 3478, 20955), στις 26/12/1920 *Η Μαρία η Πενταγιώτισσα*, (Παναγής Σβορώνος: Διερμηνεύς), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45-3459), στις 29/12/1920 *Η Τύχη της Μαρούλας*, επαναλήφθηκε την 1/1/1921 και στις 23/2/1921, (Παναγής Σβορώνος: Αντώνης Παραμάγειρος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3463), Στις 3/1/1921, *Η κυρία προέδρου*, (Παναγής Σβορώνος: Μπιενασίς), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45-3466, 20937), στις 5/1/1921 την τρίπρακτη κωμωδία *Θέλω να τον δω*, επαναλήφθηκε στις 16/1/1921, (Παναγής Σβορώνος: Θεόδουλος Καμαριέρης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3467, 20919), στις 24/1/1921 *Η κυρία του Μαζίμ*, επαναλήφθηκε στις 29/1/1921 και 31/1/1921, (Παναγής Σβορώνος: Αβάς, υπηρέτης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3482, 20923), στις 12/2/1921 η μονόπρακτη κωμωδία *Εις δημοπρασίαν* (Παναγής Σβορώνος: Πουνέντης Επαρχιώτης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3474), στις 14/2/1921 *Σιμόνη*, (Παναγής Σβορώνος: Μπιρέν, Ιδιοκτήτης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3475, 3480). Την ίδια ημέρα παρουσιάστηκε και η μονόπρακτη κωμωδία *Το κοκαλάκι της νυχτερίδας*, με πρωταγωνιστή στο ρόλο του Δασκάλου τον Παναγή Σβορώνο. Στο πρόγραμμα υπάρχει η πληροφορία ότι ο Σβορώνος είχε εμφανιστεί στον ίδιο ρόλο και στην Ιταλία. Στις 21/2/1921, *Φτωχόκοσμος*, (Παναγής Σβορώνος: Γιώργος, υπηρέτης ζυθοπωλείου), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3478, 20958). Για τις Παραστάσεις του Θιάσου Ροζαλίας Νίκα και Έδμοντ Φυρστ στην Κωνσταντινούπολη βλ. Πεζοπούλου, Γιούλη. *Το Θέατρο στην Κωνσταντινούπολη: 1900-1922*. τόμ. Β', Παραστασιογραφία. Δ.Δ. Παν. Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2004, σ. 742-758.

¹⁶ Ο Σβορώνος στον *Παπαγάλο* έπαιζε τους ρόλους: Καθηγητής, Σαλπιγκτής, Μερακλής, Θεϊός της ανιψιάς του, Μωρό. Στο *Πανόραμα*: Μερακλής, Ελενάκι, Θεόδωρα, Κόλιας. Στο *Λίγο απ' όλα*: Τρουμπετιέρης, Εβραίος, Στερλίνα, (φεγγάρι με νέα τετράστιχα της ημέρας). Στα *Παναθήναια* ταυτίστηκε με το ρόλο του Τζανέτου. (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/45- 3480, 3482, 20949, 20964, 22/21-9424, 9993, 21045).

¹⁷ Σεραγάκης, Μανώλης. *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα: Τα γεγονότα και τα ζητήματα*. Τόμ. Α'. Αθήνα: Καστανιώτης, 2009, σ. 154.

επιθεώρηση *Φιπ-φαπ* στην οποία πάλι πρωταγωνιστούσε ο Σβορώνος.¹⁸ Τα επόμενα χρόνια η Νίκα παύει σταδιακά να εντάσσει επιθεωρήσεις στο ρεπερτόριο της με αποτέλεσμα ο Σβορώνος να παραγκωνίζεται σε τριταγωνιστικούς ρόλους από τους ηθοποιούς που είχαν εξειδικευθεί στην πρόζα,¹⁹ με μοναδική εξαίρεση την περίοδο της συνεργασίας της Νίκα με το Θεόφραστο Σακελλαρίδη, στα μέσα του 1925.²⁰ Το αποτέλεσμα ήταν το 1927, έπειτα από εννέα χρόνια αδιάλειπτης συνεργασίας ο Σβορώνος να εγκαταλείπει το θίασο της Ροζαλίας Νίκα και να αποφασίσει να περιοδεύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου τόσο τα επιθεωρησιακά, όσο και τα οπερετικά έργα έβρισκαν ακόμα πρόσφορο έδαφος.

Απ' την άλλη ο Γεράσιμος Κουρούκλης το 1922 εγκατέλειψε την Ελλάδα περιοδεύοντας ως μέλος του θιάσου Ταβουλαρίδη-Παντοπούλου. Ο οπερετικός θίασος ταξίδεψε στο Σουδάν, την Αιθιοπία (Αβησσυνία), την Ανατολική Αφρική, (σημερινές χώρες Τανζανία, Κένυα, Ουγκάντα, Μπουρούντι και Ρουάντα), στην Τράνσβααλ στη Νότια Αφρική και το 1922 βρέθηκε στην Αυστραλία. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Κουρούκλης θεωρείται ο στυλοβάτης του νεοελληνικού θεάτρου στο Σίδνεϋ.²¹ Η πρωτοφανής αυτή περιοδεία συνεχίστηκε την άνοιξη του 1924 με την άφιξη του θιάσου στην Καλοφόρνια, δηλαδή σε ανατολική πολιτεία, και δεν θα μπορούσε βέβαια να είναι η Νέα Υόρκη –όπως συνηθιζόταν- αφού οι ηθοποιοί είχαν αποπλεύσει από το Σίδνεϋ.

Τον Οκτώβριο του 1924 ο θίασος οπερέτας την Παντοπούλου εγκαθίσταται μόνιμα στο Σικάγο,²² όπου εμφανιζόταν συστηματικά για δύο χρόνια παρουσιάζοντας κυρίως έργα του

¹⁸ Στο θέατρο της Αλεξάνδρειας «Μέγας Αλέξανδρος», στις 21/7/1924. Ο Σβορώνος στην επιθεώρηση *Φιπ-φαπ* έπαιζε το Σουφραζέτο και το Τραμ. (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/35- 3481).

¹⁹ Αξιοσημείωτη είναι η συνεργασία την Νίκα με τον Αιμίλιο Βεάκη το 1925 στο «Αλκαζάρ» στην Αθήνα, *Ο Αρχηγός*. (Παναγής Σβορώνος: Βερνιέλ Βουλευτής) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 10/10-2138).

²⁰ Σύμπραξη Ροζαλίας Νίκα- Θεόφραστου Σακελλαρίδου. Στις 30/5/1925 ανέβηκε στο Θέατρο Αλκαζάρ η μουσική φάρσα *Το κόλπο* (Παναγής Σβορώνος: Χαράλαμπος Στραπάτσας) (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 22/13-3422).

²¹ Για την περιοδεία στην Αυστραλία βλ. Kanarakis, George. The theatre of Australia Hellenism in Historical Perspective, *Etudes Helleniques/Hellenic Studies*, vol. 16, n. 2, Aut. 2008, p. 177 και Jupp, James. *The Australian People: An encyclopedia of the nation, its people and their origins*. 2nd ed. Angus and Robtson, 2001, p. 411 και Tamis, Anastasios. *The Greek in Australia*. Cambridge Univesrity Press, p. 144.

²² Ο θίασος Παντοπούλου πρωτοεμφανίστηκε στο Σικάγο στις 2/11/1924 στο Garrick Theatre με την οπερέτα *Αγνή Σουζάνα*. (Διαφήμιση. *Ταχυδρόμος (Σικάγο)*, αρ.φ. 54, 1/11/1924, σ. 2 και Chicago, Ill.: Ο ελληνικός θεατρικός θίασος έφθασεν εις την πόλιν. *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 3475, 31/10/1924, σ. 5). Στις 9/11/1924 παρουσιάζουν *Τα Πανελλήνια* (βλ. *Ταχυδρόμος (Σικάγο)*, αρ.φ. 60, 8/11/1924, σ. 5), όπου μάλιστα ενώ όλοι οι ηθοποιοί στο σύνολό τους (Ποφάντη, Καρνέρη, Ιωαννίδης, Πάρλας, ζεύγος Κουρούκλη) έλαβαν θετικές κριτικές, η Παντοπούλου χαρακτηρίστηκε αρνητικά για την ερμηνεία της στο τραγούδι *Μακριά κι αν είσαι*, εξ αιτίας των «αυθαίρετων τροποποιήσεων» που έκανε (βλ. Θέατρον: «Τα Πανελλήνια» του Β. Σάνθη. *Ταχυδρόμος (Σικάγο)*, αρ.φ. 61, 10/11/1924, σ. 2). Οι παραστάσεις του θιάσου συνεχίστηκαν στο Aryan Grotto Theatre με τα έργα *Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, την μονόπρακτη κωμωδία *Η Ανάστασις του Λαζάρου*, τους *Ερωτευμένους Μυλωνάδες* (στο Garrick Theatre, σε μουσική του Σπύρου Μπεκατώρου, ο οποίος διέμενε στο Σικάγο) (βλ. Διαφήμιση. *Ταχυδρόμος (Σικάγο)*, αρ.φ. 61,

μουσικού θεάτρου συνεργαζόμενος με τον Σπύρο Μπεκατώρο (από την Κέρκυρα).²³ Στο διάστημα αυτό ο Κουρούκλης²⁴ σε κάθε του εμφάνιση κατάφερνε να κερδίζει τις εντυπώσεις και να συγκεντρώνει τις καλύτερες κριτικές. Ωστόσο η δράση του θιάσου στο Σικάγο έληξε άδοξα αφού ο Ταβουλαρίδης²⁵ συνήθιζε να ανεβάζει διαρκώς τις ίδιες οπερέτες αλλάζοντας μόνο τους τίτλους με αποτέλεσμα το 1926 η έκδηλη δυσaráσκεια του κοινού²⁶ να εξαναγκάσει το θίασο σε

10/11/1924, σ. 4 και αρ.φ. 65, 14/11/1924, σ. 4). Στις 23/11/1924 η Ελληνική Οπερέτα παρουσίασε στο Garrick την αθηναϊκή επιθεώρηση *Πι και φι* και εν συνεχεία το δράμα *Η καταδίκη του Κολοκοτρώνη και του Πλαπούτα* αλλά και τη βιενέζικη οπερέτα *Η πριγκίπισσα της Τσάρδας* (βλ. Διαφήμιση. *Ταχυδρόμος (Σικάγο)*, αρ.φ. 71, 21/11/1924, σ. 4).

²³ Ο φημισμένος βιολιστής είχε γεννηθεί στην Κερκύρα. Το 1910 μετέβη στην Αμερική ως διευθυντής της χορωδίας της Ελληνικής Εκκλησίας Ν. Υόρκης. Για πολλά χρόνια διέμεινε στο Σικάγο και πέθανε στη Νέα Υόρκη το 1938.

²⁴ Στον ίδιο θίασο εργαζόταν και η σύζυγος του Κουρούκλη η Λίζα (Χριστοφορίδου;) Κουρούκλη. Η Λίζα Κουρούκλη παράλληλα με την οπερέτα Παντοπούλου δραστηριοποιήθηκε στους ερασιτεχνικούς θιάσους του Εκπαιδευτικού Εργατικού Συνδέσμου, προσφέροντας έτσι εθελοντική εργασία στη σοσιαλιστική εφημερίδα «Εμπρός (Νέα Υόρκη)». Συνήθως πρωταγωνιστούσε σε νατουραλιστικά σοσιαλιστικά δράματα των Μελά, Ταγκόπουλου, Σκίτη κ.α. (Ομίλος Ελλήνων Ερασιτεχνών του Εργατικού Εκπαιδευτικού Συνδέσμου του Detroit (Mich.), στην αίθουσα εκδηλώσεων του St. Andrews Hall. Στο τρίπρακτο δράμα του Δημητρίου Ταγκόπουλου *Ο Αυτρωμός. Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, αρ. φ. 363, 25/12/1926, σ.6). Το 1932 είναι η τελευταία χρονιά που η Λίζα χρησιμοποιεί το επίθετο Κουρούκλη και συνεργάζεται με το Γεράσιμο Κουρούκλη (προφανώς χώρισαν). Μάλιστα από το 1937 η Λίζα Χριστοφορίδου εργαζόταν στον ανταγωνιστικό θίασο «Απόλλων», ο οποίος κατά κύριο λόγο ήταν σοσιαλιστικός και παράλληλα συνέχισε να εμφανίζεται σε χοροεσπερίδες υπέρ της εφημερίδας *Εμπρός (Νέα Υόρκη)*. (*Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 1151, 9/4/1937, σ. 4 και αρ.φ. 1254, 12/4/1938 σ. 6). Η Λίζα Κουρούκλη διέθετε καλλιεργημένη φωνή και συνήθως πρωτοστατούσε στις επιθεωρήσεις και τις οπερέτες. Στην ελληνική αγορά κυκλοφορεί ένα cd με τον τίτλο: «Τραγούδια από την ελληνική επιθεώρηση στις Η.Π.Α. – Ελληνικός φωνόγραφος», με ηχογραφήσεις της περιόδου 1927-1937, από την εταιρία Hellenic Records. Στην ηχογράφιση αυτή συμμετείχε και η Λίζα Κουρούκλη: Δολλάριο / Dollar (Π.Κυριακού) Πέτρος Κυριακός (1931), Παλιά στρατώνα / Old army camp (Δημ.Ζάττα - Ορφ.Καραβία) Γιαννάκης Ιωαννίδης, Λίζα Κουρούκλη, Μάκης Καρνέρης (1929), Τσιμπλιάρι Χιροχίτο / Bleary eyed Hirohito (Φ.Αργυρόπουλου Δημ.Ζάττα) Φώτης Αργυρόπουλος (1942), Αθάνατο Ρωμαίικο / Immortal Greece (Ιερ.σχίζα - Ιωάν. Αναστασιάδη) Πέτρος Κυριακός (1929), Ήμουνα μόρτης μια φορά / I used to be a rogue (Δ.Ζάττα) Γιαννάκης Ιωαννίδης (1929), Ο υμνούμενος / The hymnist (Π.Κυριακού) Πέτρος Κυριακός & ανδρική χορωδία Θιάσου Βρ. Παντοπούλου (1929), Λίγο απ' όλα / A little of everything (Ν.Χατζηαποστόλου - Ορφ. Καραβία) Γιαννάκης Ιωαννίδης, Λίζα Κουρούκλη (1929), Η καρδιά του μάγκα / Maga's heart (Μυταράκη - Ζάκη) Πέτρος Κυριακός & Θίασος Βρυσσίδας Παντοπούλου (1929), Το τρελλοκόριτσο / Mad girl Μαρίκα Παπαγίκα, Μάκη Καρνέρη (1928), Μούργο Μουσσολίνι / Rude Mussolini (Φ.Αργυρόπουλου - Δημ.Ζάττα) Φώτης Αργυρόπουλος (1942), Άκου τι θέλω σα παντρευτούμε / What I wish when we 'll be married (Δημ.Ζάττα - Ορφ.Καραβία) Γιαννάκης Ιωαννίδης, Λίζα Κουρούκλη (1928), Ύμνος στη ρετσίνα / Hymn to retsina Γιαννάκης Ιωαννίδης, Λίζα Κουρούκλη (1931), Ο Πινόκλης / Pinnacle man (Δ.Ζάττα) Γιαννάκης Ιωαννίδης (1929), Τα μπαρμπεράκια / The barbers (Γρ.Κωνσταντινίδη) Κώστας Καζής, Νίκος Χαμπάς με τη μαντολινάτα Ιερόθεου Σχίζα (1927), Θα λέμε μη χειρότερα / we 'll say "no worse" (Δ.Ζάττα) Γιαννάκης Ιωαννίδης, Λίζα Κουρούκλη (1929), Η παλιά στρατώνα / The old army camp (Γ.Ασημακόπουλου - Γ.Βιτάλη) Πέτρος Κυριακός & Θίασος Βρυσσίδας Παντοπούλου (1929), Το σιγαρέττο / The cigarette (Αντ.Βώττη - Ιωαν. Κυπαρίσση) Λίζα Κουρούκλη (1928).

²⁵ Το Δεκέμβριο του 1924 φαίνεται ο Ταβουλαρίδης ως οικονομικός διευθυντής του Θιάσου Παντοπούλου να αρνήθηκε να δώσει ευεργετική παράσταση υπέρ του ελληνικού σχολείου «Σωκράτης» γεγονός που προκάλεσε δυσaráσκεια την ελληνική κοινότητα. (βλ. Θέατρον. *Ταχυδρόμος (Σικάγο)*, αρ.φ. 78, 29/11/1924, σ. 5).

²⁶ Το 1926 το ελληνικό κοινό της πόλης αποδοκίμαζε πλέον τα μουσικά έργα, με αποτέλεσμα ο θίασος να ανατρέξει στο δοκιμασμένο δραματολόγιο του παρελθόντος. Η απροθυμία του κοινού για την οπερέτα

σύντομη περιοδεία, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Κουρούκλης πάλι αναδείχθηκε ο καλύτερος ηθοποιός του θιάσου.²⁷ Στα τέλη του ίδιου χρόνου ο θιάσος επέστρεψε στο Σικάγο με ανανεωμένο ρεπερτόριο όπου συμπεριλάμβανε κυρίως γερμανικές οπερέτες και λίγα ρομαντικά δράματα. Για να καλυφθεί το οπερετικό ρεπερτόριο ο θιάσος προσέλαβε δωδεκαμελές μπαλέτο Αμερικανών. Ωστόσο η ανανέωση του ρεπερτορίου δεν ήταν αρκετή για την επιβίωση του θιάσου, ο οποίος το Πάσχα του 1927 μεταβαίνει στη Νέα Υόρκη²⁸ και δίδει επιτυχώς παραστάσεις οπερέτας. Τον Ιούλιο του 1927 διέκοψε τις παραστάσεις και οι περισσότεροι ηθοποιοί επέστρεψαν στην Ελλάδα, όπου παρέμειναν έως τον Οκτώβριο του ίδιου έτους.²⁹

Τα γεγονότα που εκτυλίχθηκαν στα τέλη του 1927 και στις αρχές του 1928³⁰ στιγματίσαν και καθόρισαν την μετέπειτα καριέρα των δύο ηθοποιών από την Κεφαλονιά. Εκείνη την περίοδο στην επίσημη εφημερίδα των Ελλήνων Ηθοποιών ανακοινώθηκε η απαξιωτική διαγραφή του Κουρούκλη από το Σωματείο και ο Σβορώνος διασύρθηκε με τον χαρακτηρισμό «ο προδότης ηθοποιός». Τι είχε συμβεί;

Μετά την πολυετή προαναφερθείσα περιοδεία και την επιστροφή των ηθοποιών στην Ελλάδα ο Θεόδωρος Ποφάντης, ηθοποιός της οπερέτας Παντοπούλου, αποσχίστηκε και αποφάσισε να επιστρέψει στην Αμερική ως θιασάρχης. Πράγματι το Σεπτέμβριο του 1927 αναχώρησε για τη Νέα Υόρκη ο οπερετικός θιάσος του Ποφάντη, αποτελούμενος από εννιά ηθοποιούς του Σωματείου, ανάμεσά τους και ο Παναγής Σβορώνος, οι οποίοι είχαν εξασφαλίσει όλα τα απαιτούμενα έγγραφα από τις αρμόδιες αρχές για το υπερατλαντικό ταξίδι. Ωστόσο ο Ταβουλαρίδης, ο οποίος είχε πληροφορηθεί τις προθέσεις του ανταγωνιστή, πολύ πριν την άφιξη του νέου θιάσου έστειλε αλλεπάλληλες επιστολές στο Σωματείο απαιτώντας απ' την Εκτελεστική Επιτροπή να εμποδίσει τη μετάβαση του θιάσου στην Αμερική, απειλώντας ότι σε αντίθετη περίπτωση θα συκοφαντούσε στις αμερικανικές αρχές τους ηθοποιούς του Ποφάντη ώστε να απελαθούν. Φαίνεται όμως ότι το Σωματείο δεν έλαβε σοβαρά υπόψη τις απειλές και

οδήγησε στο *Στοιχείο του Πύργου*, όπου πρωταγωνίστησε ο Γεράσιμος Κουρούκλης στο ρόλο του ληστή Γιορομίρ. Ακολούθησε και η *Γενοβέφα*. Τα δύο έργα ωστόσο δεν ήταν αρκετά να αντιστρέψουν το αρνητικό κλίμα. (Το ελληνικόν θέατρον εις την Αμερικήν. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ.φ. 13, 1/2/1926, σ. 2).

²⁷ Τον Ιούνιο του 1926 έδιναν παραστάσεις στο Ντιτρόιτ του Μίσιγκαν. (Οι ξενιτεμένοι συνάδελφοι: Το ελληνικόν θέατρον εις την Αμερικήν. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ.φ. 20, 16/5/1926, σ. 3). Η περιοδεία συνεχίστηκε στις πόλεις Σαν Φραντζίσκο και Λος Άντζελες της Καλιφόρνιας και τέλος στο Σεντ Λούις της πολιτείας Μιζούρι.

²⁸ Το ελληνικόν θέατρον εις την Αμερικήν: Ο θιάσος της κ. Βρυσούλας Παντοπούλου. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ.φ. 45, 1/6/1927, σ. 4.

²⁹ Σχεδόν όλος ο θιάσος επέστρεψε στην Ελλάδα. Το ελληνικόν θέατρον εις την Αμερικήν: Η οπερέτα Βρυσούλας Παντοπούλου. *Ελληνικόν Θέατρον*, 1/11/1926, αρ.φ. 31, σ. 2.

³⁰ Για τις παραστάσεις του Μουσικού Θεάτρου της περιόδου βλ. αναλυτικά: Διακουμοπούλου, Αικατερίνη. *Η τύχη της ελληνικής οπερέτας στην Αμερική του Μεσοπολέμου*. Πρακτικά Συνεδρίου: Μουσική δημιουργία του 20^{ου} αι. για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες, 27-29/3/2009. Μεγάλη μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν Βουδούρη» (τα πρακτικά έχουν αναρτηθεί σε μορφή pdf), σ. 406-413.

αντιθέτως διευκόλυνε το νέο θιάσο να αποπλεύσει για την Αμερική πλήττοντας έτσι το μονοπώλιο του Ταβουλαρίδη. Δυστυχώς όμως ο σύζυγος της Παντοπούλου έθεσε σε εφαρμογή το σχέδιο³¹ του με αποτέλεσμα οι νεοαφιχθέντες ηθοποιοί να κρατηθούν υπό άθλιες συνθήκες για τρεις μήνες στο Ellis Island, το νησάκι υποδοχής των μεταναστών στη Νέα Υόρκη.

Η Εκτελεστική Επιτροπή του Σωματείου απ' την πρώτη στιγμή έδρασε μέσω του Υπουργείου Εξωτερικών με σκοπό την απελευθέρωση των ηθοποιών. Ο ίδιος ο Πρωθυπουργός Αλέξανδρος Ζαΐμης, ο οποίος ήταν και Υπουργός Εξωτερικών, έστειλε τηλεγράφημα στο Αμερικανικό Προξενείο στην Αθήνα πιστοποιώντας για τους κρατούμενους και ζητώντας την απελευθέρωσή τους. Εν συνεχεία η Επιτροπή αποφάσισε ομόφωνα την διαγραφή μετ' αποκλεισμού όλων των ηθοποιών του θιάσου Ταβουλαρίδη, επειδή είχαν καταθέσει ενόρκως ψευδείς κατηγορίες εναντίον των συναδέλφων τους. Μάλιστα επειδή οι συκοφαντίες εξέθεταν και την υπόληψη του Σωματείου η Εκτελεστική παρέπεμψε την υπόθεση στη δικαιοσύνη ζητώντας την παραδειγματική τιμωρία. Και ενώ λοιπόν τα μέλη του θιάσου της Παντοπούλου κινδύνευαν ακόμα και να αποκλειστούν από το ταμείο συντάξεων το Σωματείο απέσυρε τις κατηγορίες μόνο για τους Γεράσιμο Κουρούκλη και Αναστάσιο Πάρλα επειδή αποκαλύφθηκε ότι είχαν διαμαρτυρηθεί και αρνηθεί να ψευδομαρτυρήσουν εναντίον των συναδέλφων, αντιμετωπίζοντας την οργή του Ταβουλαρίδη, ο οποίος τους απέλυσε.³²

Απ' την άλλη όλο αυτό το διάστημα ο Σβορώνος ήταν κρατούμενος με τους συναδέλφους του στο Ellis Island. Ο Ταβουλαρίδης βλέποντας ότι οι ενέργειες του Ποφάντη σύντομα θα οδηγούσαν στην απελευθέρωση του θιάσου αποφάσισε να δώσει ένα καίριο χτύπημα στον ανταγωνιστή του. Με μυστική επιστολή πρότεινε στον Σβορώνο, τον πρωταγωνιστή του Ποφάντη, να πληρώσει την εγγύηση απελευθέρωσής του με την προϋπόθεση να εγκαταλείψει τον οπερετικό θιάσο Ποφάντη και να συμπράξει με τον οπερετικό θιάσο Παντοπούλου. Ο Σβορώνος υπέκυψε στον εκβιασμό, με τον όρο να πάψει ο Ταβουλαρίδης τις κατηγορίες εναντίον των υπολοίπων. Εκ πρώτης όψεως φαίνεται να πρόδωσε τους

³¹ Ο Θέόδωρος Ποφάντης ενώ είχε σχεδόν εξασφαλίσει την απελευθέρωση των ηθοποιών του, καταρρίπτοντας την αρχική κατηγορία περί λαθρομετανάστευσης, ήρθε αντιμέτωπος με νέες συκοφαντίες. Ο Ταβουλαρίδης με τον Σωκράτη Σκιαδά και άλλα μέλη του θιάσου κατέθεσε ενόρκως στις αρμόδιες μεταναστευτικές αρχές απ' τη μια ότι ο Χρ. Γεωργιάδης, ένας από τους κρατούμενους ηθοποιούς, ήταν καταζητούμενος για δολοφονία και απ' την άλλη ότι οι γυναίκες μεταφέρονται στις Η.Π.Α. «διά σωματεμπορείαν και όχι διά το θέατρον». Το αποτέλεσμα βέβαια ήταν να παραταθεί η κράτηση των ηθοποιών, οι οποίοι κινδύνευαν να απελαθούν. Σε επιστολή του τενόρου Βασίλη Σαμουράκη από το Ellis Island προς τον Τηλέμαχο Λεπενιώτη, αναφέρονται λεπτομερώς τα θλιβερά γεγονότα. (Ο θιάσος Αμερικής: Αι περιπέτειά του. Αχαρκτήριστος διαγωγή συναδέλφων. Απόφασις και ενέργειαι Εκτελεστικής. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ.φ. 53, 15/12/1927, σ. 3).

³² Σύντομα ο Ταβουλαρίδης επαναπροσέλαβε τον Κουρούκλη. (βλ. *Ο Αρχισιδηρογρός*: πρωταγωνιστεί ο Γεράσιμος Κουρούκλης. *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 4695, 4/3/1928, σ.6 αλλά και Οπερέττα Παντοπούλου: Ευρηγική για το ζεύγος Κουρούκλη, στην αθηναϊκή οπερέττα *Το Διαβολόπαιδο*, ό.π., αρ.φ. 4758, 6/5/1928, σ. 7).

συγκρατούμενους του, οι οποίοι τον αποκήρυξαν. Ο Κεφαλλονίτης βαθύφωνος όμως είχε ένα σχέδιο. Ο Ταβουλαρίδης τον δέσμευσε με συμβόλαιο υποτέλειας και ο Σβορώνος αμέσως μετά την απελευθέρωσή του ήταν υποχρεωμένος να πρωταγωνιστήσει στον *Χορ-χορ Αγά*.³³ Ο θίασος Παντοπούλου διατυμπάνιζε την εξασφάλιση του Σβορώνου και πράγματι το βράδυ της πρεμιέρας η αίθουσα ήταν κατάμεστη από το κοινό που αγωνιούσε να παρακολουθήσει τον σπουδαίο τραγουδιστή του μουσικού θεάτρου. Ο Παναγής Σβορώνος όμως έκανε την χειρότερη εμφάνιση της ζωής του! Η παράσταση διακόπηκε πολλές φορές από γιουχαΐσματα και αποχωρήσεις των θεατών ενώ στο τέλος το εναπομένον κοινό απαίτησε την επιστροφή των χρημάτων του.³⁴ Ο Ταβουλαρίδης αναγκάστηκε να απολύσει τον Σβορόνο παύοντας το απεχθές συμβόλαιο και έτσι ο προδότης ανακηρύχθηκε ήρωας. Όλα αυτά τα θλιβερά γεγονότα τελικά δεν μεταφέρθηκαν στις δικαστικές αίθουσες επειδή οι δύο αντίδικοι, Ταβουλαρίδης και Ποφάντης πέθαναν ενώ παραδόξως οι χήρες Βρυσούλα Παντοπούλου και Μαρία Ποφάντη έσπευσαν να δημιουργήσουν κοινό νέο οπερετικό θίασο.

Το 1931 ο Κουρούκλης πρωταγωνιστεί στην πρώτη ελληνοαμερικανική ομιλούσα ταινία, η οποία έφερε τον τίτλο *Αυτή είναι ζωή*,³⁵ σε σενάριο του Ορφέα Καραβία (από την

³³ Η παράσταση δόθηκε στο Eltinge Theatre. (βλ. Οπερέττα Παντοπούλου: Απόψε ο «Χορ-χορ Αγάς». *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ 4653, 29/1/1928, σ.7).

³⁴ Από το θίασο της Αμερικής: Επιστολή του αντιπροσώπου του Σωματείου Β. Σαμουράκη. *Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. φ. 56, 15/3/1928, σ. 3).

³⁵ Το Φεβρουάριο του 1931 μια σπουδαία έκπληξη περίμενε το ελληνοαμερικανικό κοινό: παρακολούθησαν την πρώτη ελληνοαμερικανική ομιλούσα ταινία. Το «φωνοκινηματοδράμα» είχε τίτλο «Αυτή είν' η ζωή» (η πρεμιέρα έγινε στις 21/2/1931, βλ. *Αυτή είναι ζωή. Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 5779, 21/2/1931, σ. 5) και παιζόταν στον κινηματογράφο Proctor's, που βρισκόταν στο κέντρο της Ν.Υ., Fifth Avenue & Broadway. Η παραγωγή της ταινίας έγινε από την Hellenic Cinema Corporation. Στην πραγματικότητα την χρηματοδότησε ο μετανάστης Αντώνης Δάνας. Το σενάριο ήταν γραμμένο από τον Ορφέα Καραβία. Σκηνοθέτης ήταν ο Νίκος Χριστοδούλου, ο οποίος υπήρξε και ο εμπνευστής της πρωτοβουλίας παραγωγής της ταινίας. (Για άγνωστους λόγους τις δεκαετίες που ακολούθησαν αναφέρεται ως σκηνοθέτης της ταινίας ο Τέτος Δημητριάδης, ο οποίος στην πραγματικότητα δεν σχετίστηκε με κανένα στάδιο της παραγωγής και δημιουργίας). Χαρακτηριστική κριτική της εποχής αναφέρει: «Η ταινία αυτή αφήνει μια κάπως φοβισμένη, μεγάλη όμως και βαθειά εντύπωση. Ο αόριστος φόβος προέρχεται από το ότι ο συγγραφέας της, ο Ορφεύς Καραβίας, γνωστός ως επαναστατικός και πολύ φουτουριστής συγγραφέας, αίρει την φοράν ταύτην το πέπλον της ζωής μας, και μας δείχνει μια όψη της τόσο ωμή και αληθινή ώστε ταραίζει το εσωτερικό μας είναι, όπως όλες οι μεγάλες αλήθειες, που μας αφήνουν σκεπτικούς και άφωνους. Ο κόσμος έχει συνηθίσει να βλέπει στην οθόνη ρομάντζες και ψευτοηθικοπλαστικές υποθέσεις, και από συνήθεια αρέσκεται περισσότερο σ' αυτού του είδους τις επιδείξεις για το λόγο ότι μας ευχαριστούν πρόσκαιρα, χωρίς να ξύνουν τις βαθειές πληγές της ζωής μας, εκείνες που ζητάμε να τις διώχνουμε από το νου μας και τα μάτια μας. Ο κ. Καραβίας στην υπόθεση της νέας ταινίας του εφάνη αμείλικτος, θα ηθέλαμε να πούμε τρομερός. Αν τον εννοήσαμε καλά, τόσο στο «Αυτή είν' η ζωή», όσο και στα άλλα έργα του, είναι ένας δυνατός λόγιος, που δεν δυσκολεύεται να βάλει στα γραπτά του ολόκληρη και τετραγωνική τη σφραγίδα των ώριμων ιδεών του, αδιάφορων σχεδόν τελείως στο αν συμβιβάζονται αυτά με τα ήθη τα αγνά ή τα ψεύτικα, της σημερινής κοινωνίας. Κατ' αυτόν, αν δεν συμβιβάζονται σήμερα, ή αύριο, δεν έχει να κάμει. Οραματίζεται κάποια τωρινή, προσεχή, η απώτερη εποχή της ανθρωπίνης ζωής και αυτό τον ικανοποιεί. Όσο για την τεχνική εκτέλεσης και παρουσίασης του νέου έργου του, ειμπόρει να θελήσει να φανεί κανείς αυστηρός και όμως δεν μπορεί, γιατί απλούστατα δεν του επιτρέπεται να το κάνει...» (βλ. Κοκκόρης, Θάνος. Η ελληνική οθόνη: «Αυτή

Ιθάκη). Την ίδια περίοδο μαζί με τη σύζυγό του Λίζα και το ζεύγος Λάμπη και Ειρήνη Βασιλάκη συστήνουν την «Ελληνική Οπερέτα».³⁶ Οι ηθοποιοί δραστηριοποιούνται κυρίως στη Νέα Υόρκη και είναι συχνά προσκεκλημένοι σε ραδιοφωνικούς σταθμούς όπου παρουσιάζουν ζωντανό καλλιτεχνικό πρόγραμμα.³⁷ Παράλληλα μισθώνουν κεντρικό θέατρο στη Νέα Υόρκη και δίνουν συστηματικά παραστάσεις οπερετικών αλλά και επιθεωρησιακών έργων.³⁸ Σύντομα όμως το ζεύγος Βασιλάκη εγκατέλειψε την Αμερική³⁹ και το 1932 ο Κουρούκλης ίδρυσε το νέο θίασο «Ελληνικόν Θέατρον» με πρωταγωνίστρια τη Λίνα Δώρου.⁴⁰ Αν και η οικονομική κρίση έπληττε τις μεσαίες τάξεις ο θίασος του Κουρούκλη σημείωνε τεράστια επιτυχία και ο ίδιος ως πρωταγωνιστής συνέχιζε να έλκει τα ευνοϊκότερα σχόλια.⁴¹ Τα χρόνια που ακολουθούν ο Κουρούκλης έχοντας πια λάβει και την αμερικανική υπηκοότητα γίνεται ο ιδρυτής και πρωταγωνιστής του θιάσου «Έλληνες Ηθοποιοί» (1936), ο οποίος παρουσίαζε σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο έργα πρόζας και οπερέτας.⁴² Το Μάρτιο του 1938 ο Κουρούκλης

είν' η ζωή»: Το φωνοκινηματόδραμα που αποτελεί την αρχή μιας ωραίας ελληνικής επιχειρηματικότητας. *Κυριακάτικος Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 5780, 22/2/1931, σ. 5). Στην ταινία έπαιζαν οι ηθοποιοί: Άρης Λουκάς, Ρίτα Καρμή, Ο Γεράσιμος Κουρούκλης (Πίνδαρος), ο Λάμπης Βασιλάκης, ο Άλ. Αναστασιάδης, η Κατίνα Θύμιου, η Μύρτα Μυρόρα, η Λόλα Παπαδοπούλου, η Μάκη Καρνέρη, η Πέρσα Βλάχου, ο Σωκράτης Σκιαδάς, ο Θ. Καρέζος, ο Αντ. Μαυρογιάννης ο Μπάμπης Χρήστου και ο Δημοσθένης Ζάττας διεύθυνε την ορχήστρα. (βλ. Διακουμοπούλου, Αικατερίνη. *Το θέατρο του Ελληνισμού στη Νέα Υόρκη από τα τέλη του 19^{ου} αι. έως το 1940*. Δ.Δ. Αθήνα: Πάντειο Παν., 2007, σ. 138).

³⁶ Στην Ελληνική οπερέτα των Κουρούκλη και Βασιλάκη συμμετείχε και το ζεύγος Σκιαδά (Σωκράτης και Εριφύλη), οι οποίοι στο παρελθόν ανήκαν στο θίασο του Ταβουλαρίδη. Το Μάρτιο του 1932 και ενώ το ζεύγος Βασιλάκη έχει αποχωρήσει για την Ελλάδα, λίγο πριν την διάλυση του θιάσου δίνονται τιμητικές παραστάσεις. Αρχικά για το ζεύγος Κουρούκλη με το έργο του Άλ. Δουμά του πατέρα *Η ερωμένη του διαβόλου*, παράσταση στην οποία ο Γεράσιμος Κουρούκλης για ακόμα μια φορά έλαβε εγκωμιαστικές κριτικές. Ακολούθησε η τιμητική του ζεύγους Σκιαδά, η οποία ήταν και αποχαιρετιστήρια. Σε εκείνη την παράσταση εμφανίστηκε για πρώτη φορά η κόρη τους Νανά Σκιαδά. (Το ελληνικόν θέατρον εν Αμερική. *Ελληνικόν θέατρον*, αρ.φ.143, 1/4/1932, σ.4). Η ηθοποιός Νανά Σκιαδά (1919-1974) υπήρξε παντρεμένη με τον ηθοποιό Χρήστο Πάρα.

³⁷ W.B.R.E. ραδιοφωνικός σταθμός του Wilkes Basse, Pa., W.R.N.Y. της Νέας Υόρκης, W.R.A.W. στο Reading, Pa. κ.α. (Οι Έλληνες ηθοποιοί εις την Αμερικήν. *Ελληνικόν θέατρον*, αρ.φ. 130, 15/9/1931, σ. 4).

³⁸ Είχαν μισθώσει το Martin Beck Theatre. Στο θίασο εκτός των δύο ζευγάρια συμμετείχαν και οι: Πέρσα Βλάχου, Δημήτρης Κρυωνάς, Θ. Καρέζος, Τρ. Κλοτσώνης, Σωκράτης Σκιαδάς, Αλέκος Αναστασιάδης. Η σύσταση και έναρξη παραστάσεων του θιάσου έγινε το 1930. Η εναρκτήρια παράσταση της Β' περιόδου για την «Ελληνική Οπερέτα» έγινε το Φεβρουάριο του 1931 με την οπερέτα *Μπλε Μαζούρκα*. Τις χορογραφίες είχε επιμεληθεί ο Άγγελος Κύρος (βλ. Θεατρικά. *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 5761, 3/2/1931, σ. 5). Στις 15/2/1931 δόθηκε ευεργετική για τη Λίζα Κουρούκλη με την οπερέτα του Χατζηαποστόλου *Βλάμισσα* (βλ. Θεατρικά. *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 5772, 14/2/1931, σ. 5). Ενώ στι 1/3/1931 ακολούθησε η τιμητική για την Πέρσα Βλάχου με την τρίπρακτη επιθεώρηση *Κουβέντα να γίνεται* (βλ. Ελληνική Οπερέτα. *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 5779, 21/2/1931, σ. 5).

³⁹ Οι εν Αμερική Έλληνες ηθοποιοί. *Ελληνικόν θέατρον*, αρ.φ. 142, 15/3/1932, σ. 4.

⁴⁰ Στις 15/5/1932 ο θίασος Ελληνικόν Θέατρον εμφανίστηκε στο Selwyn Theatre στο West Broadway με το έργο *Κακούργα πεθερά*. (Θ.Μ. φακ. 227Γ, αταξινόμητο πρόγραμμα).

⁴¹ Οι ηθοποιοί μας εις την Αμερικήν. *Ελληνικόν θέατρον*, αρ.φ.159, 1/12/1932, σ. 1.

⁴² Στις 9/3/1938 πρωτοπαίχτηκε το *Κόκκινο Πουκάμισο* του Σπύρου Μελά από το θίασο του Γεράσιμου Κουρούκλη «Έλληνες Ηθοποιοί». (βλ. Διαφήμιση. *Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 1243, 4/3/1938, σ.3). Ο Κουρούκλης για ακόμα μια φορά έλαβε θετικότερες κριτικές για την «αριστοτεχνική» του ερμηνεία. (βλ. Η τιμητική του Γιάννη και της Κατίνας Θύμιου ήτο επιτυχής. *Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 1246, 15/3/1938,

μετέβη στο Σικάγο για να δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες άφιξης⁴³ του θιάσου του και μάλιστα συνέπραξε με την εκεί εγκατεστημένη Βρυσούλα Παντοπούλου. Η παραμονή του θιάσου στο Σικάγο κρίνεται επιτυχώς, καλλιτεχνικώς και εισπρακτικώς, με αποτέλεσμα τις συνεχείς αναβολές επιστροφής στη μόνιμη βάση, τη Νέα Υόρκη. Μάλιστα ο θιάσος Έλληνες Ηθοποιοί το Δεκέμβριο το 1938 γίνεται αποκλειστικά οπερετικός χάρη στην σύμπραξη του Φώτη Αργυρόπουλου και της Ξένης Δράμαλη, ενώ μαέστρος παραμένει ο Δημοσθένης Ζάττας.⁴⁴

Ο βαρύτονος Σβορώνος, αμέσως μετά τη λήξη των περιπετειών του, ίδρυσε τον θιάσο «Αθηναϊκή οπερέτα», με σοπράνο και αυτός τη Λίνα Δώρου, τενόρο το Βασίλη Σαμουράκη, σιγόντο τον Μ. Χρίστου, μεσόφωνο την Βασιλική Δρόσου και μαέστρο το Διομήδη Αυλωνίτη. Μαζί τους συνέπραξαν και ελληνοαμερικανοί ηθοποιοί όπου διέμεναν πολλά χρόνια στην Νέα Υόρκη.⁴⁵ Την διετία που ακολουθεί, 1928- 1930, ο οπερετικός θιάσος του Σβορώνου, χάρη στη Λίνα Δώρου, σημειώνει μεγάλη καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία καθιστώντας τον δικαίως ως το σπουδαιότερο θιάσο του ελληνοαμερικανικού θιάσου.⁴⁶

Ο Σβορώνος αν και είχε δημιουργήσει στη Νέα Υόρκη τον πλέον επιτυχημένο οπερετικό θιάσο αποφάσισε να επιστρέψει στην πατρίδα. Στα τέλη του 1930 εμφανίστηκε στην παράσταση για την πεντηκονταετηρίδα της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου⁴⁷ και ακολούθησε μια αδιάλειπτη θεατρική παρουσία έως το 1939 συμπράττοντας με την Ελένη Χαλκούτση,⁴⁸ την Ανθή

σ. 6). Λίγες ημέρες αργότερα στις 18/3/1938 ο θιάσος εμφανίστηκε πάλι στο Silver Ball room του Capitol Hall της Νέας Υόρκης με τα έργα *Η φιλενάδα μας* και την μονόπρακτη οπερέτα *Τα αρραβωνιάσματα στο νησί* (βλ. Διαφήμιση, *Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 1246, 15/3/1938, σ. 6).

⁴³ Εξασφάλισε το Women's Club Theatre και η έναρξη των παραστάσεων έγινε στις 6/4/1938 με το τρίπρακτο δράμα *Είκοσι χρόνια στα κάτεργα* (βλ. Ελληνικόν θέατρον: Ο θιάσος των «Ελλήνων Ηθοποιών» εμφανίζεται την Τετάρτη εν Σικάγω. *Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 1251, 1/4/1938, σ. 3).

⁴⁴ Το Σικάγο αποκτά μόνιμον ελληνικόν θέατρον. *Εμπρός (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 1351, 2/12/1938, σ. 7. αλλά και αρ.φ. 1354, 13/12/1938.

⁴⁵ Νίκος Πάτσης, Άννα Πάτση, Κατίνα Θύμιου, Ελένη Χρηστίδου, Γιάννης Θύμιος, Νίκος Ζαπνουκαγιάς κ.α. (βλ. Ελληνικόν θέατρον: Η Αθηναϊκή Οπερέταν. *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 4877, 2/9/1928, σ. 6). Κατά καιρούς, κυρίως ανάλογα με τις απαιτήσεις της διανομής, συμμετείχαν και νέα μέλη: οι τενόροι Εμ. Μπαλούρδος, Γ. Εμμανουήλ, ο βαθύφωνος Χρ. Δημητρακόπουλος (βλ. Σήμερα το «Πρώτον φιλί» από την «Αθηναϊκή Οπερέτα». *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 4919, 14/10/1928, σ. 7), ο τενόρος (;) Σπυριδέλης («Πως γλεντάνε στην Αθήνα». *Εθνικός Κήρυξ (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 4940, 4/11/1928, σ. 6).

⁴⁶ *Η δαιμονισμένη, Το πρώτο φιλί, Η ποσέμικη αγάπη, Η γυναίκα του δρόμου, Μακρής, Κοντός και Σία, Ροζίτας, Ο χορός της τύχης, Το κορίτσι της Γειτονιάς, Ο μπεμπές των Αθηνών, Κάτια η χορεύτρια, Εκκεντρικές Ενωματίες, Η μοντέρνα καμαριέρα, Η πριγκίπισσα της Τσάρδας, Απόχρηδων των Αθηνών.* (αναλυτικά την παραστασιογραφία του ρεπερτορίου της Αθηναϊκής Οπερέτας βλ. Διακουμοπούλου, Αικατερίνη. *Η τύχη της ελληνικής οπερέτας στην Αμερική του Μεσοπολέμου*, ό.π., σ. 410-413).

⁴⁷ Στο θέατρο «Κεντρικόν», στις 20/11/1930, στο δράμα *Ένσαρκον Άγαλμα* (Παναγής Σβορώνος: Μαρκήσιος Καστανιόλα), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 24/1-3678).

⁴⁸ Η συνεργασία του Σβορώνου με τη Χαλκούτση διαρκεί από τον Απρίλιο έως τον Ιούνιο του 1931: Θέατρο του Λευκού Πύργου, στη Θεσσαλονίκη, 24/4/1931, *Βέρα Μιρτσέβα*, (Παναγής Σβορώνος: Μισέλ Σταλομπέσκι, ανακριτής), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 3/3-875), 25/4/1931, *Υπουργείον Έρωτος*, (Παναγής Σβορώνος: Πλουβιέ, Υπουργός της Αριστεράς), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 3/3-880), 28/4/1931, *Γδύσου και Πέσε*, (Παναγής Σβορώνος: Ιβ Πλουμενάκ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 3/3-876), 29/4/1931, *Η Έχθρα*, (Παναγής Σβορώνος: Λόρδος Μομπ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 3/3-877), 15/5/1931, *Τι να την κάμω την*

Μπασταλέ,⁴⁹ τον Μάριο και την Ηώ Παλαιολόγου,⁵⁰ τον Πέλο Κατσέλη,⁵¹ την Αλίκη Θεοδωρίδου, τον Βασίλη Λογοθετίδη, τον Κώστα Μουσούρη, τον Σπύρο Πατρίκιο⁵² κ.α. Το

ψυχή, (Παναγής Σβορώνος: Λώνης) και την ίδια ημέρα *Ο Ποδοσφαιριστής* (Παναγής Σβορώνος: Άλκης Μούρτζος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 3/3-882). Στο «Κινηματοθέατρον Θρούριον», 9/6/1931, *Τα αρραβωνιάσματα*, (Παναγής Σβορώνος: Ρούπης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 3/21-965).

⁴⁹ Το Νοέμβριο του 1933 συστήνει προσωπικό θίασο συμπράττοντας με την Αγνή Μπασταλέ και εμφανίζονται στην αίθουσα «Αμέρικα» στο «Μέγαρο Σαμαρτζή»: 16/11/1933, *Ο Αρχισιδηρουργός*, (Παναγής Σβορώνος: Μουλινέ), στην ίδια παράσταση εμφανίστηκε και κάποια Μάρσια Σβορώνου, (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 14/4-2353), στις 17/11/1933, *Κύριος Υπουργός της Δικαιοσύνης*, (Παναγής Σβορώνος: Τρικούαν, Πρόεδρος Δημοκρατίας), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 14/4-2353). Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν στο «Θέατρο Τριανόν»: 25/11/1933, *Αι δύο ορφαναί*, (Παναγής Σβορώνος: Πικάρ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 14/3-2358), 29/11/1933, *Η φλόγα*, (Παναγής Σβορώνος: Τζων ο Άσπρος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 14/3-2355).

⁵⁰ Το 1934 ο Σβορώνος προσλαμβάνεται στο θίασο του Μάριου Παλαιολόγου και πραγματοποιεί περιοδεία στην ελληνική επαρχία. Οι παραστάσεις ξεκινούν στο Αίγιο: *Τρελλοκόριτσο*, (Παναγής Σβορώνος: Βερνώ, Αστυνομικός), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/12-4552 και 31/12-4556), *Πυγμαλίων*, (Παναγής Σβορώνος: Ντουλίτελ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/12-4554), *Καμπούρης*, (Παναγής Σβορώνος: Γιατρός Μπαρνί), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/12-4552), *Γελοιστοίος του Βασιλέως*, (Παναγής Σβορώνος: Ο δήμιος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/12-4547), *Αγορρο φρούτο*, (Παναγής Σβορώνος: Τράουετ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/12-4558). Το 1937 ο Σβορώνος επανεπεντάχθηκε στο θίασο Παλαιολόγου, όπου τον συναντάμε για τελευταία φορά το 1939. Εμφανίζονται στο «Θέατρο Ποικιλιών», 24/3/1937, *Τρελλοκόριτσο*, (Παναγής Σβορώνος: Βερνώ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/4-4591), το 1939 (χωρίς ημ/νία), *Χαμένοι στο σκοτάδι*, (Παναγής Σβορώνος: Μπαρτολέτι), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/4-4601).

⁵¹ Την καλλιτεχνική περίοδο 1934-1935 εμφανίζεται ταυτόχρονα σε δύο θιάσους. Στην «Καλλιτεχνική Συντροφιά» του Πέλου Κατσέλη και στο «Θίασο Αλίκη (Θεοδωρίδου) – Λογοθετίδης – Μουσούρης». Με τον Πέλο Κατσέλη εμφανίστηκε στην «Αίθουσα Αναπλάσεως»: 12/11/1934, *Έγκλημα της Λαβίνια Μόρλαντ* (Παναγής Σβορώνος: Υπηρέτης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 58/2-5311), 12/2/1935, *Ο άνθρωπος που σκότωσε*, (Παναγής Σβορώνος: Υπηρέτης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 58/4-5370). Ο Σβορώνος συμμετείχε και στην περιοδεία της «Καλλιτεχνικής Συντροφιάς» σε Άργος, Αίγιο, Καλαμάτα κ.α. (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 58/3-5319 και 58/5-5334 και 58/6-5349 και 58/4-5372). Με το θίασο «Αλίκη-Λογοθετίδη-Μουσούρη» εμφανίστηκε την ίδια περίοδο στο χειμερινό θέατρο «Αλίκη», *Το παραμύθι της ευτυχίας*, (δεν αναγράφεται η ημερομηνία), (Παναγής Σβορώνος: ένας κύριος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 58/4-5370), 22/2/1935, η επιθεώρηση *Μουβιτόν*, (Παναγής Σβορώνος: Νοικοκύρης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 9/23-9643), 24/3/1935, εμπλουτισμένη η προηγούμενη επιθεώρηση *Μουβιτόν, σειρά Β'*, (Παναγής Σβορώνος: Νοικοκύρης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 9/23-9645).

⁵² Το 1936 ο Σπύρος Πατρίκιος συμπράττει με τον Μάριο και την Ηώ Παλαιολόγου και δίνουν παραστάσεις στο «Θέατρον Λαϊκόν» στο Παγκράτι. Στο θίασο επαναπροσλαμβάνεται ο Σβορώνος: *Ρομάντζο*, (Παναγής Σβορώνος: Τζων), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/24-4356), *Η κυρία με τας καμελίας*, (Παναγής Σβορώνος: Κόμης Ντεζιρέ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/24-4337), *Θα με παντρευτείς*, (Παναγής Σβορώνος: Μαρκήσιος ντε Σανταλάρ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/24-4353), *Η επιστροφή του ασώτου*, (Παναγής Σβορώνος: Σαμπρ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/24-4357), *Η γυναίκα είναι αυτή ο διάβολος!*, (Παναγής Σβορώνος: Μαρκήσιος Μονφεράν), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/24-4344), *Γαϊδούρι του Μπουριντάν*, (Παναγής Σβορώνος: Μωράνης), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/24-4346), *Η άγνωστος*, (Παναγής Σβορώνος: Περισάρ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/24-4348). Οι παραστάσεις του θιάσου συνεχίστηκαν στη Θεσσαλονίκη, στο Θέατρο του Λευκού Πύργου: 30/11/1936, *Το Γαϊδούρι του Μπουριντάν*, (Παναγής Σβορώνος: Αδόλφος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/5-4348), 2/12/1936 και 3/12/1936, *Το Κουρέλι*, (Παναγής Σβορώνος: Καΐσαρ), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/5-4436 και 31/5-4473), 3/12/1936 και 5/12/1936 *Η ξαδελφούλα μου η Ρένα*, (Παναγής Σβορώνος: Ταγματάρχης ντε Κομπρά), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/5-4473 και 31/5-4477), 4/12/1936 *Υπουργός και Προεδρίνα*, (Παναγής Σβορώνος: Τρικούαν), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/5-4468 και 31/5-4472), 5/12/1936, *Ρομάντζο*, (Παναγής Σβορώνος: Αδόλφος), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/5-4477), 9/12/1936, *Καμπούρης*, (Παναγής Σβορώνος: Ιατρός Μπαρνί), (Θ.Μ., κωδ. πρ.: θέση: 31/5-4467).

1932 συμμετέχει στην κινηματογραφική μεταφορά του δραματικού ειδυλλίου *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*⁵³ και μέχρι το 1951 έπαιξε σε ακόμα τρεις ελληνικές ταινίες.⁵⁴

Οι ζωές των Κουρούκλη και Σβορώνου, διασταυρώθηκαν στην Κεφαλονιά, σε αθηναϊκούς θιάσους, στην Αίγυπτο, στις αμερικανικές πολιτείες κ.α. δίνοντας μια ιδιότυπη συνοχή στην καλλιτεχνική τους πορεία αλλά και παράλληλα βιώνοντας από διαφορετική οπτική τη ελληνική θεατρική ζωή του πρώτου μισού του 20^{ου} αι.

⁵³Σκηνοθεσία: Τσακίρης Δημήτρης, Παρασκευάς Ηλίας. Είδος: μεγάλου μήκους, Βουκολική, «Φουστανέλα». Διασκευή σεναρίου: Τσακίρης Δημήτρης, Παρασκευάς Ηλίας. Δ/ντής Φωτογραφίας: Τζανέτης Εμμανουήλ, Koerner Herbert. Μουσική Σύνθεση: Λαυράγκας Διονύσιος, μάλιστα μελοποίησε και το ποίημα του Γιάννη Ζαλοκώστα *Μια Βοσκοπούλα αγάπησα*. Πρόκειται για την τρίτη κατά σειρά ταινία του είδους (μετά την *Γκόλφω* του Μπαχατώρη (1914) και την *Αστέρω* του Γαζιάδη (1929)). Είναι η πρώτη ομιλούσα ελληνική ταινία που γυρίστηκε στην Ελλάδα. Το ντουμπλάζ έγινε στο Βερολίνο και τα γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιήθηκαν στην Εύβοια. (βλ. για την ελληνική φιλομορφία: Σολδάτος, Γιάννης. *Ένας αιώνας ελληνικός κινηματογράφος: 1900-1970*. Αθήνα: Κοχλίας, 2002. 458σ. και Βαλούκος, Στάθης. *Η φιλομορφία του ελληνικού κινηματογράφου: 1914-2007*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2007. 597σ. και Σταθακόπουλος, Χρήστος και Άγγελος Ρούβας. *Ελληνικός Κινηματογράφος: Ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά: 1905-1970*. Αθήνα: Ίδρυμα Σ.Ο.Φ.Ι.Α., 2005. 613σ.).

⁵⁴*Η θύελλα πέρασε*, 1943. Σκηνοθεσία-σενάριο: Μπακόπουλους Τάκης. Είδος: Μεγάλου μήκους, κοινωνική, δραματική. Δ/ντής φωτογραφίας: Τζανέτης Εμμανουήλ, Μουσική: Βελλάς Γιάννης, Παραγωγή: Ολύμπια Φιλμ, Παραγωγός: Περγαντής Ηλίας. Στην ταινία αυτή έκανε και την πρώτη κινηματογραφική του εμφάνιση ο Χριστόφορος Νέζερ. *Ο μεθύστακας*, 1949. Σκηνοθεσία-σενάριο: Τζαβέλλας Γιώργος. Είδος: Μεγάλου μήκους, κοινωνική, δραματική. Δ/ντής φωτογραφίας: Χεπ Ζόζεφ, Σκηνογράφος: Μολφέσης Φαίδων, Μουσική: Γιαννίδης Κώστας, Παραγωγή: Φίνος Φιλμ. *Τα 4 σκαλοπάτια*, 1951. Σκηνοθεσία: Ζερβός Γιώργος. Σενάριο: Ασημακόπουλος Γιώργος, Είδος: Μεγάλου μήκους, αισθηματική κωμωδία, Δ/ντής φωτογραφία: Γαζιάδης Μιχάλης, Σκηνογράφος: Σακελλαράκης Γιώργος, Μουσική: Παλλάντιος Μενέλαος, Παραγωγή: Ανζερβός. (βλ. Αραμπατζής, Γιώργος. *Λαϊκισμός και κινηματογράφος: - Μελέτη για τον ελληνικό λαϊκό κινηματογράφο της δεκαετίας του 60*. Αθήνα: Ροές, 1991. 77σ. και Αθανασάτου, Ιωάννα. *Ελληνικός Κινηματογράφος (1950-1967): Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*. Αθήνα: Finatec, 2001. 399σ.).

Νέες ειδήσεις για τη μελοδραματική δραστηριότητα του θεάτρου Σαν Τζιάκομο μεταξύ 1799 και 1823

Κώστας Καρδάμης

Η πρώτη μελοδραματική σκηνή της Επτανήσου και του νεώτερου ελληνισμού, το «Ευγενές Θέατρο του Αγίου Ιακώβου», παραμένει ένας μεγάλος άγνωστος, παρότι η σημασία του στην ανάπτυξη της επτανησιακής όπερας γίνεται καθημερινά ολοένα πιο ξεκάθαρη. Έτσι, η ολοκληρωμένη παραστασιογραφία του παραμένει ένα ζητούμενο, το οποίο καλύπτουν σε ορισμένο βαθμό τα λιμπρέτα που μας σώθηκαν και οφείλουμε πολλά στις εργασίες του Πλάτωνα Μαυρομούστακου¹ και του Βάλτερ Πούχγερ,² οι οποίες ανέδειξαν το συγκεκριμένο υλικό. Επίσης, ζητούμενο παραμένει η διοικητική οργάνωση του θεάτρου, οι άνθρωποι που βρίσκονταν κατά καιρούς στο τιμόνι του, αλλά και η καθημερινότητά του. Ωστόσο, λίγα έως ελάχιστα μέχρι πρόσφατα ήταν τα τεκμήρια που αφορούσαν στην περίοδο μεταξύ 1799 και 1823, αφού πληροφορίες για παραστάσεις μέσω των ευρισκόμενων λιμπρέτων ή άλλων αναφορών δεν υπήρχαν, κάτι που οδήγησε συχνά στην πεποίθηση, ότι κατά την παραπάνω περίοδο οι μελοδραματικές παραστάσεις στο Σαν Τζιάκομο είχαν ανασταλεί.

Ελάχιστο φως στη σκοτεινή αυτή περίοδο επιχειρεί να ρίξει η ανά χείρας παρουσίαση, μιας και είναι σαφές πλέον ότι οι οπερατικές και λοιπές δραστηριότητες του κερκυραϊκού θεάτρου, όχι μόνο δεν είχαν τότε ατονήσει, αλλά ουσιαστικά δημιούργησαν (όπως συνέβη και στην υπόλοιπη Ευρώπη) τις συνθήκες εκείνες που θα ευνοούσαν τις μελοδραματικές εξελίξεις του 19^{ου} αιώνα. Ειδικά δε για την Επτάνησο, δρομολόγησαν και τη δημιουργία αυτού που ονομάστηκε «επτανησιακή όπερα». Κύριος οδηγός στην σύντομη αυτή περιγραφή (η οποία απέχει από το να διεκδικεί την όποια πληρότητα, μιας και τα στοιχεία είναι πολύ περισσότερα και η έρευνα συνεχίζεται) είναι το πλούσιο, καίτοι κατακερματισμένο, υλικό που αφορά στο κερκυραϊκό θέατρο, το οποίο βρίσκεται στα πάντοτε φιλόξενα Αρχεία του Νομού Κερκύρας.³

Προοιμαικά, θα ήταν σκόπιμο να σημειωθεί, ότι το Σαν Τζιάκομο δεν απεμπόλησε το ιδιαίτερο χρώμα των οπερατικών σκηνών της εποχής ούτε κατά την περίοδο των Δημοκρατικών Γάλλων (1797-1799). Αντιθέτως, και παρά τις

¹ Πλάτων Μαυρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* τομ. 1, 1995, σσ. 147-191, του ίδιου: «Η πρώτη παράσταση ιταλικού μελοδράματος στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733)», *Πόρφυρας*, τόμ. 144, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, σσ. 581-590. Βλ. επίσης, ενδεικτικά, του ίδιου: «Από τον Αρλεκίνο στον Λόεγκριν: Το θέατρο Σαν Τζιάκομο και η θεατρική ζωή της Κέρκυρας (17^{ος}-19^{ος} αιώνας)», στο Ennio Concina – Αλίκη Νικηφόρου Testone (επιμ.) *Κέρκυρα: Ιστορία, αστική ζωή και αρχιτεκτονική 14^{ος}-19^{ος} αι.*, Πολιτιστικός Σύλλογος 'Κόρκυρα', Κέρκυρα 1994, σσ. 71-78 και του ίδιου: «Το ιταλικό μελόδραμα στην Ελλάδα: Η περίπτωση της Κέρκυρας», *Νεοελληνικό θέατρο 17^{ος}-20^{ος} αιώνας*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 1997, σσ. 73-80.

² Βάλτερ Πούχγερ: «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863): Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα», *Πόρφυρας* τόμ. 144, Ιανουάριος-Μάρτιος 2005, σσ. 591-624 και του ίδιου: «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα της Αγγλοκρατίας», *Η ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα (1864-2004): Πρακτικά*, 2 τόμ., Βουλή των Ελλήνων / Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2006, τόμος β', σσ. 339-357.

³ Δράττομαι της ευκαιρίας να ευχαριστήσω την τέως Διευθύντρια των Αρχείων Νομού Κερκύρας (και νυν επίκουρη καθηγήτρια στο Τμήμα Αρχαιολογίας Βιβλιοθηκομίας του Ιονίου Πανεπιστημίου), κ. Αλίκη Νικηφόρου, την υποδιευθύντρια κ. Νέλλα Πανταζή, καθώς και όλο το προσωπικό των Αρχείων, οι οποίοι με φιλότιμες προσπάθειες και σε πείσμα της «εκ των άνωθεν» ακηδίας πάντοτε πρόθυμα διευκολύνουν την πρόσβαση των ερευνητών σε μοναδικής σημασίας αρχαιολογικό υλικό.

πρωτόγνωρες πολιτικές συνθήκες, το άνοιγμα του θεάτρου σε ευρύτερο κοινωνικά κοινό και τη χρήση του ως προπαγανδιστικού μέσου, τα πράγματα δεν άλλαξαν δραματικά στο Σαν Τζιάκομο από πλευράς ειωθότων. Οι μπαλαρίνες και οι τραγουδίστριες, για παράδειγμα, συνέχιζαν να μεταφέρονται στα καταλύματα τους με τις θρυλικές πορταντίνες.⁴ Επίσης, η ιταλική κωμική όπερα συνέχιζε να αποτελεί μια σίγουρη λύση, όπως απέδειξε ο Πλάτων Μαυρομούστακος.⁵ Ωστόσο, η πρωταγωνίστρια του θιάσου Giuseppina Nettelet δεν δίστασε να καταγγείλει στην αστυνομία τον μπρεσάριο «πολίτη» Andrea Paladini,⁶ ο οποίος θέλοντας να προωθήσει τη γυναίκα του (και συνάδελφό της) Caterina Storace, παρουσίαζε άλλες όπερες από τις συμφωνημένες, μια από τις οποίες ήταν η *Gli amanti comici* που την περίοδο της καταγγελίας είχε παρασταθεί ήδη τέσσερις φορές στη σκηνή του κερκυραϊκού θεάτρου.⁷ Από την άλλη, στις 17/11/1797 ο Γάλλος στρατιωτικός διοικητής της Κέρκυρας, Carbon, ζητούσε από τον Paladini (ο οποίος είχε αντικαταστήσει τον Κερκυραίο μπρεσάριο Αρσένιο Φωκά) και την Storace να παρουσιάσουν το *Matrimonio segreto* προφανώς του Cimarosa,⁸ αφού το συγκεκριμένο έργο «αρέσει πολύ στους πολίτες και τους στρατιώτες». Ασφαλώς, το γεγονός ότι η Nettelet δημιούργησε τον ρόλο της Elisetta στην παγκόσμια πρεμιέρα της διαχρονικής αυτής επιτυχίας του Cimarosa (Βιέννη, 1792)⁹ θα έπαιξε ρόλο στην παραίνεση αυτή του Γάλλου στρατιωτικού. Από την άλλη, το συγκεκριμένο έργο δεν ήταν άγνωστο στην κερκυραϊκή σκηνή, αφού είχε παρουσιαστεί εκεί το 1793 επίσης από θιάσο του μπρεσάριου Paladini.¹⁰ Η ενδεχόμενη παρουσίαση της όπερας του Cimarosa το 1797 δεν αποτελεί μόνο μια ακόμη παρέκκλιση του Paladini από τα συμφωνημένα, αλλά παράλληλα επιβεβαιώνει τη δημοφιλία της ιταλικής όπερας και από την πλευρά των Γάλλων.

Την ίδια στιγμή η «Επιτροπή της Αστυνομίας» είχε αναλάβει τη διενέργεια προληπτικής θεατρικής λογοκρισίας, καθώς και την τήρηση του κανονισμού λειτουργίας του Σαν Τζιάκομο.¹¹ Αυτός προέβλεπε, μεταξύ άλλων, την απαγόρευση των όπλων και του καπνίσματος εντός του θεάτρου (ατοπήματα που μπορούσαν να κοστίσουν στον παραβάτη τον αποκλεισμό του από το θέατρο για όλη την περίοδο των παραστάσεων). Επίσης, επέτρεπε τα χειροκροτήματα μόνο στα ενδεδειγμένα σημεία, ενώ απαιτούσε να υπάρχει αμοιβαίος σεβασμός και καλοί τρόποι μεταξύ των θεατών. Ενδεχομένως οι απαγορεύσεις αυτές να δίνουν μια ενδιαφέρουσα εικόνα του κερκυραϊκού θεάτρου των τελευταίων ετών του 18^{ου} αιώνα, ενώ η προβλεπόμενη μετάφραση του κανονισμού και στα ελληνικά φαίνεται να δείχνει ένα ευρύτερο ενδιαφέρον για το μελόδραμα.

⁴ Γενικά Αρχεία του Κράτους – Αρχεία Νομού Κερκύρας (Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ.), Δημοκρατικοί Γάλλοι 11, 'Registro lettere scritte dal Commitato di Polizia', 62 (9/10/1797).

⁵ Μαυρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο [...]', σπ. παρ.

⁶ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοί Γάλλοι 1, 39.

⁷ Δυστυχώς, στο τεκμήριο δεν γίνεται καμία αναφορά στο εάν ο συνθέτης της μουσικής του έργου ήταν ο Giovanni Paisiello, ο Domenico Cimarosa ή κάποιος άλλος. Η αθέτηση της συμφωνίας από την πλευρά του Paladini γίνεται σαφής και από τους τίτλους που καταγράφονται στο Μαυρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο [...]', σπ. παρ., σ.190.

⁸ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοί Γάλλοι 9, υπφ. 69, 53 (27 Brumaire VI [17/11/1797])

⁹ Σχετικά με τους συντελεστές της πρεμιέρας του *Il matrimonio segreto* και ειδικά την Giuseppina Nettelet, βλ., ενδεικτικά, «Index of Opera Roles» στο www.oxfordmusiconline.com (προσπέλαση: 20/3/2010). Η Nettelet υπέγραψε συμφωνητικό με τον Paladini στις 13/5/1797 (Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοί Γάλλοι 7, υπφ. 47, 229) και βρισκόταν ακόμη στην Κέρκυρα τον Μάρτιο του 1798, οπότε στα επίσημα έγγραφα της περιόδου αναφέρεται ως «πρώην πριμαντόνα του θεάτρου», βλ. Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοί Γάλλοι 1, 260 (14 Ventoso VI [4/3/1798]).

¹⁰ Μαυρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο [...]', σπ. παρ., σ. 185.

¹¹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοί Γάλλοι 1, 144 (1/10/1797).

Παράλληλα, όμως, το Σαν Τζιάκομο αποτελούσε και μέρος της προπαγανδιστικής πολιτικής της επανάστασης, αφού πάμπολλες και γεμάτες συμβολισμούς εορταστικές εκδηλώσεις κορυφώνονταν στη σκηνή του.¹² Μαρτυρείται, όμως, τουλάχιστον μια περίπτωση παράστασης ενός μουσικού έργου που θα μπορούσε να ανήκει στον ευρύτερο κύκλο των επαναστατικών οπερατικών έργων της εποχής. Πρόκειται για την «ιταλική όπερα με μπαλέτο» *Η είσοδος των Γάλλων στο μέγα Κάιρον* (*L' Entrée des Français au Grand Caire*). Η αναφορά παραδίδεται από τον Εμμανουήλ Ροδοκανάκη στην περιγραφή της υποδοχής των Ρώσων απεσταλμένων στην Κέρκυρα από τους Γάλλους (5 Νοεμβρίου 1798). Μετά τη συνάντηση των δύο πλευρών, την απόρριψη της απαίτησης παράδοσης της Κέρκυρας από την πλευρά των Γάλλων και την παράθεση ενός γεύματος αβροφροσύνης, οι Ρώσοι απεσταλμένοι οδηγήθηκαν στο κατάφωτο γεμάτο κόσμο κερκυραϊκό θέατρο, όπου και παρακολούθησαν την παραπάνω παράσταση.¹³

Ο τίτλος του έργου είναι χαρακτηριστικός και καταδεικνύει τις νέες αντιλήψεις που έκαναν την εμφάνισή τους στην κερκυραϊκή σκηνή στα χρόνια των Δημοκρατικών Γάλλων. Παράλληλα, η συγκεκριμένη παράσταση επιχειρούσε να πλήξει την ψυχολογία των Ρώσων, καθώς και να ανυψώσει το ηθικό μιας πόλης, η οποία θα βίωνε άμεσα τις συνέπειες μιας πολιορκίας που θα διαρκούσε ως τις 4/3/1799. Και ασφαλώς δεν είναι τυχαίο ότι καθόλη τη διάρκεια της πολιορκίας αυτής το Σαν Τζιάκομο λειτουργούσε, δεδομένων των συνθηκών, κανονικά.¹⁴

Η «είσοδος των Γάλλων στο Μεγάλο Κάιρο» (25/7/1798) ήταν ίσως η κορυφαία στιγμή της εκστρατείας του Ναπολέοντα Βοναπάρτη στην Αίγυπτο και έγινε γνωστή στην Κέρκυρα σχεδόν άμεσα.¹⁵ Όπως ήταν φυσικό η κατάληψη της πόλης αποτέλεσε ένα ισχυρό χαρτί στα χέρια της γαλλικής προπαγάνδας. Προκαλεί, όμως, ίδια ίτερο ενδιαφέρον η παρουσίαση ενός έργου στην Κέρκυρα με το συγκεκριμένο θέμα τρεις μήνες μετά την κατάληψη του Καΐρου. Η αναφορά του Ροδοκανάκη δεν δίνει περισσότερες λεπτομέρειες, ενώ ο χαρακτηρισμός του έργου ως όπερας με μπαλέτο είναι μάλλον ελάχιστα διαφωτιστικός. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να αποκλείεται εντελώς το συγκεκριμένο έργο να είναι δημιούργημα Ιταλού ή ακόμα και γηγενούς συνθέτη. Πάντως, ο χαρακτηρισμός του έργου ως ιταλική όπερα, είτε αφορά στη γλώσσα του έργου είτε στη μορφολογία του είτε και στα δύο, επιβεβαιώνει για μια ακόμα φορά τον προσανατολισμό της κερκυραϊκής σκηνής στα 1799 προς τα μουσικά πράγματα της ιταλικής χερσονήσου, παρά τη γαλλική παρουσία εκεί. Άλλωστε, τα οπερατικά επιτεύγματα των Ιταλών μουσουργών είχαν από καιρό αποκτήσει πανευρωπαϊκή αναγνώριση.

Η έναρξη του 19^{ου} αιώνα βρήκε τα νησιά του Ιονίου να αποτελούν την πρώτη ανεξάρτητη κρατική οντότητα του νεώτερου ελληνισμού και το θέατρο Σαν Τζιάκομο να συνεχίζει να κρατά τον κεντρικό ρόλο του στην κοινωνική και πολιτιστική ζωή. Ήδη από το 1800 στα σχεδιαγράμματα ενοικίασης των θεωρείων του Σαν Τζιάκομο παρελαύνουν όλα τα ονόματα που θα έπαιζαν κεντρικό ρόλο στην πολιτική σκηνή της

¹² Βλ., ενδεικτικά, Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Δημοκρατικοί Γάλλοι 2, υπ.3, 24.

¹³ E. Rodocanachi: *Bonaparte et les Iles Ioniennes: Un episode des Conquêtes de la République et du Premier Empire (1797–1816)*, F. Alcan, Paris 1899, σ. 137.

¹⁴ Στέφανος-Κωνσταντίνος Βούλγαρης (απόδοση): *Ιερέυς Πέτρος-Πολύκαρπος Βούλγαρης: Χρονικό μιας πολιορκίας (1798–1799)*, Έκδοση Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας, Αθήνα 2001, σσ. 119 και 227 (φωτογραφική ανατύπωση), 123 και 230 (φωτογραφική ανατύπωση). Επίσης, Λαυρέντιος Βροκίνης: *Περί της οικοδομής της εν τῷ κερκυραϊκῷ ἄστει Στοῦς (Loggia) καὶ τῆς εἰς θέατρον μετατροπῆς αὐτῆς (1667–1799)*, Κέρκυρα 1901. Από την αναδημοσίευση στο Κώστας Δαφνής (επίμ): «Λ. Βροκίνη: Έργα», *Κερκυραϊκά Χρονικά* τόμος xvii, 263–281: 278.

¹⁵ Σχετική ανακοίνωση στο Θωμάς Ι. Παπαδόπουλος: *Ιονική Βιβλιογραφία / Bibliographie Ioniennne: 16^{ος}–19^{ος} αιώνας: Ανακατατάξεις-Προσθήκες-Βιβλιοθήκες*, Αθήνα 1998, τόμ. α', σ. 98, λήμμα 644.

Ιονίου Πολιτείας, αλλά και μετά από την περίοδο αυτή. Ιδού μερικά: Εμμανουήλ Θεοτόκης, Στέφανος Παλα τζουόλ Σκορδίλης, Ιωάννης Καπάδοχος, Λίβιος Βούλγαρης, Χριστόδουλος Βούλγαρης, Ιωάννης Καποδίστριας, ακόμη και ο πατέρας του Νικόλαου Μάντζαρου, Ιάκωβος.¹⁶ Η αριστοκρατική τάξη ξαναέπαιρνε (αν είχε χάσει ουσιαστικά ποτέ) τα ηνία της εξουσίας στην Επτάνησο μετά την αποχώρηση των Δημοκρατικών Γάλλων. Και δεν είναι τυχαίο, ότι ένα από τα πρώτα πράγματα που ανακαταλαμβάνει είναι ακριβώς η θέση της στα θεωρεία του Σαν Τζιάκομο.

Ασφαλώς ούτε από κατά την περίοδο αυτή έλειψαν τα παράπονα: Ο κόμης Νικόλαος Βέγιας Βούλγαρης ζητούσε το καλοκαίρι του 1801 να του δοθεί το θεωρείο που κατείχε από το 1775 μέχρι την πτώση του βενετικού καθεστώτος το 1797 και το οποίο την περίοδο της αίτησής του κατείχε ο Ιάκωβος Μάντζαρος.¹⁷ Η απάντηση της κυβέρνησης έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον, αφού προτείνει στον Βούλγαρη να δεχτεί για την χρονιά εκείνη να μισθώσει το θεωρείο που είχε κρατηθεί για τον Οθωμανό μπέη, αφού αυτός δεν βρισκόταν καν στο νησί. Ο Βούλγαρης, ωστόσο, για δικούς του λόγους αρνήθηκε.

Ήδη, όμως, τον Ιανουάριο του 1800 την καλλιτεχνική οργάνωση του θεάτρου είχαν επιχειρήσει να αναλάβουν τοπικές δυνάμεις και συγκεκριμένα μουσικοί της ορχήστρας του Σαν Τζιάκομο.¹⁸ Πρόκειται, μεταξύ άλλων, για τους Giovanni και Francesco Battagel, τους αδελφούς Gerolamo και Stefano Rojago και τον Ανκονετάνο μουσικοδιδάσκαλο και τσεμπαλίστα Stefano Moretti. Οι τρεις τελευταίοι έμελλε, ως γνωστό, να είναι και οι πρώτοι δάσκαλοι μουσικής του Νικόλαου Μάντζαρου. Ο Stefano Rojago, επιπλέον, είχε ήδη συνθέσει το 1791 για το Σαν Τζιάκομο την μουσική για την κωμική όπερα *Gli amanti confusi ossia il brutto fortunato*, η οποία λογίζεται ως το πρωιμότερο επτανησιακό μελόδραμα. Επίσης, στην ομάδα της θεατρώνησης του 1800 συμμετείχαν και Κερκυραίοι.

Τα όσα αναφέρονται στην πρότασή τους έχουν εξαιρετικό ενδιαφέρον: Οι εμπλεκόμενοι στη θεατρώνηση, αφού κάνουν αναφορά στις δυσκολίες που προέκυψαν κατά την προηγούμενη θεατρική περίοδο (δηλ., εκείνη του 1799), στη μακροχρόνια παρουσία τους στην Κέρκυρα (γεγονός που τους καθιστούσε ουσιαστικά γηγενείς) και στην ανάγκη για «φιλαρμονική σπουδή» (που την χαρακτηρίζουν «τόσο επιθυμητή στην πόλη») προτείνουν να εφαρμοσθεί και στην Κέρκυρα ό,τι συνέβαινε και σε άλλες πόλεις, δηλαδή να αναλάβουν την θεατρώνηση οι απαρτίζοντες την ορχήστρα του θεάτρου. Άλλωστε, αυτοί είχαν κάθε συμφέρον να διασφαλίσουν την ομαλή λειτουργία του. Έτσι πρότειναν στην κυβέρνηση να αναλάβουν τη θεατρώνηση για το διάστημα 1801 έως 1803 και, όπως ήταν τότε η συνήθεια, για τις περιόδους του Φθινοπώρου και του Καρναβαλιού. Η κωμική όπερα είχε στην πρόταση των μουσικών την πρωτοκαθεδρία και μάλιστα γινόταν σαφές ότι τα παρουσιαζόμενα έργα θα έπρεπε να ήταν «από τα πλέον χειροκροτημένα και να μην έχουν παρασταθεί ξανά στην Κέρκυρα». Ο αριθμός των συμφωνημένων έργων ανερχόταν, όπως και σε άλλες περιπτώσεις, σε έξι. Πρόβλεπονταν, ακόμη, παραστάσεις πρόζας («ή τραγωδίες ή κωμωδίες ή φάρσες») παιγμένες επίσης για πρώτη φορά στην Κέρκυρα. Αυτές θα παρουσιάζονταν «κατόπιν απαίτησης του κοινού με μουσική στο ενδιάμεσό τους», γεγονός που προκαλούσε «μεγάλη ικανοποίηση στη Ρώμη, στη Νάπολη και σε άλλες πόλεις». Επίσης προβλεπόταν και η ύπαρξη μπαλέτου αν όλα τα παραπάνω δεν ικανοποιούσαν το κοινό μέσα σε εύλογο χρονικό διάστημα. Όλα αυτά, όμως, δεν εμπόδισαν τους παραπάνω μουσικούς να διαμαρτυρηθούν, και μάλιστα έντονα, τον Μάιο του 1801 στην απόφαση της

¹⁶ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ρωσοτούρκοι 12, III.

¹⁷ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ρωσοτούρκοι 12, I (24/7/1801).

¹⁸ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ρωσοτούρκοι 12, III (16/1/1800 και 24/1/1800).

κυβέρνησης να απαγορεύσει τις ευεργετικές παραστάσεις, γεγονός που σήμαινε και μείωση των εισοδημάτων της θεατρώνησης.¹⁹

Δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητη η ιδιαίτερη σπουδή με την οποία η «συντροφία» των νέων ιμπρεσάριων του Σαν Τζιάκομο έσπευδε να τονίσει ότι τα έργα που πρότεινε (χωρίς να αναφέρει δυστυχώς τίτλους) θα παρουσιάζονταν για πρώτη φορά στην Κέρκυρα: Μια τέτοια προοπτική ικανοποιούσε πανευρωπαϊκά την ανάγκη του κοινού για νεωτερισμό και πρωτοτυπία. Ωστόσο, όπως είναι αναμενόμενο, η όπερα ακόμη κατά την μεταβατική αυτή περίοδο και για αρκετά χρόνια μετά θα ισορροπούσε σταθερά ανάμεσα στην πρωτοτυπία και στην κοινώς αποδεκτή πρακτική, συνδυασμός που οδήγησε πανευρωπαϊκά σε διάφορων ειδών αποτελέσματα.

Δεν γνωρίζουμε για την ώρα την εξέλιξη της θεατρώνησης αυτής, όμως το βέβαιο είναι ότι το Σαν Τζιάκομο λειτούργησε καθόλη τη διάρκεια της ύπαρξης της Ιονίου Πολιτείας, δηλαδή μέχρι τον Αύγουστο του 1807.²⁰ Τα προβλήματα, ωστόσο, δεν φαίνεται να ήταν και λίγα: Την Πρωτοχρονιά του 1807 ο «Πρόεδρος των Θεατρικών Θεαμάτων», Άγγελος Χαλικιόπουλος ενημέρωνε και γραπτά την κυβέρνηση ότι θα επιθυμούσε να αναλάβει άλλη δημόσια αρμοδιότητα και καθιστά σαφές ότι υπηρέτησε τη δύσκολη αυτή θέση για τέσσερα χρόνια χωρίς να κάνει πίσω ούτε και στις πιο δύσκολες στιγμές.²¹ Από αναφορές του ίδιου πληροφορούμαστε, επίσης, όχι μόνο τις επισκευές και τα επεισόδια που συνέβαιναν στο Σαν Τζιάκομο, αλλά και ότι τον Σεπτέμβριο του 1806 ο τότε ιμπρεσάριος του θεάτρου ζητούσε να πληρωθεί από την κυβέρνηση για την δωρεάν διάθεση της τελευταίας σειράς των θεωρείων στους υπηρέτες των Ρώσων αξιωματικών που βρίσκονταν την περίοδο εκείνη στο νησί.²² Παρά τις δυσκολίες, όμως, οι προετοιμασίες για τη συνέχιση της θεατρικής δραστηριότητας στο νησί συνεχίζονταν: Στις 4 Απριλίου 1807, πέντε και πλέον μήνες πριν το πέρας των Επτανήσων στα χέρια των Αυτοκρατορικών Γάλλων, η χορεύτρια Luigia Olivieri, σύζυγος του ιμπρεσάριου του κερκυραϊκού θεάτρου βρισκόταν στην Τεργέστη υπό κυβερνητική προστασία προς αναζήτηση καλλιτεχνών και προσωπικού για το Σαν Τζιάκομο.²³ Ο Βενετσιάνος Luigi Olivieri θα ήταν, παρά την καθεστωτική αλλαγή, ο ιμπρεσάριος που θα είχε την ευθύνη του θεάτρου, όχι χωρίς δυσκολίες, για το 1808 και το 1809 καταβάλλοντας ετήσιο ενοίκιο για τη χρήση του ύψους 90 ταλήρων.²⁴

Στις 9/4/1809, και ενώ η γαλλική παρουσία στην Κέρκυρα είχε εδραιωθεί, διορίστηκε στη θέση του Προέδρου του Θεάτρου ο Ιωάννης Αναστάσιος Κουαρτάνος.²⁵ Ο διορισμός του συνοδεύονταν και από ένα κείμενο διατάξεων για τη λειτουργία του θεάτρου που επιτρέπει μια ακόμα εκ των έσω ματιά στα θεατρικά ήθη της εποχής, αφού με αυτόν τον τρόπο έμπαινε «επιτέλους τάξη στο θέατρο». Ανάμεσα στα αναφερόμενα ξεχωρίζουν: η πρόβλεψη μιας αρκετά υπολογίσιμης στρατιωτικής φρουράς στο Σαν Τζιάκομο με έξοδα του ιμπρεσάριου, η απόδοση του θεωρείου αρ. 24 της πρώτης σειράς (periano) στο Πρόεδρο του Θεάτρου για να

¹⁹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ρωσοτούρκοι 12, III (24/5/1801).

²⁰ Βλ., ενδεικτικά, τις αφιξαναχωρήσεις τις περιόδου που καταχωρούνται στο Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Υγειονομείο 59.

²¹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ρωσοτούρκοι 43, υπ.8, 460 (1/1/1807).

²² Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ρωσοτούρκοι 43, υπ. 8, 427 (3/9/1806).

²³ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ρωσοτούρκοι 43, υπ.8, 485 (25/3-4/4/1807) Cesare de Pellegrini προς Paolo Niccolò Quartano. Η καταγόμενη από τη Lucca, Luigia Olivieri, θα επέστρεφε στην Κέρκυρα μέσω Τεργέστης στις 7/7/1807 ακολουθούμενη από αρκετούς χορευτές και τραγουδιστές για τις ανάγκες του Σαν Τζιάκομο, βλ., Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Υγειονομείο 59, υπφ. 6.

²⁴ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 9, 128 (15/5/1809).

²⁵ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 9, 31 (9/4/1809).

επιστατεί από εκεί στα τεκταινόμενα και να επεμβαίνει μέσω της «ορντινάτσας» του. Επίσης, προβλεπόταν ότι το θέατρο δεν θα λειτουργούσε την Παρασκευή και τη Δευτέρα (μέρες στις οποίες θα μπορούσαν να πραγματοποιούνται οι χοροί), ενώ απαγορευόταν η είσοδος σε όσους κάπνιζαν, ήταν μεθυσμένοι ή έφεραν όπλα, καθώς και η παρεμπόδιση της διέλευσης από τους διαδρόμους της πλατείας. Επιπλέον απαγορευόταν τόσο η έντονη αποδοκιμασία όσο και η έντονη επιδοκιμασία των τραγουδιστών. Για μεν την αποδοκιμασία σε καμία περίπτωση δεν επιτρεπόταν ο εκσφενδονισμός νομισμάτων προς τη σκηνή, τα σφυρίγματα, η οχλαγωγή ή τα παρελκυστικά χειροκροτήματα. Για δε την επιδοκιμασία δεν ήταν επιτρεπτή η ρίψη λουλουδιών, γλυκών, χαρτιών με στιχουργήματα και οποιουδήποτε άλλου αντικειμένου «χωρίς την προηγούμενη σύμφωνη γνώμη του Προέδρου του Θεάτρου». Απαγορευόταν επίσης και η όποια επανάληψη «τραγουδιού ή χορού», αλλά επιτρεπόταν «το ήπιο χειροκρότημα στους ηθοποιούς μαζί με διακριτικό χτύπημα των ποδιών και αυτό αφού τελειώσει το μουσικό κομμάτι.» Τέλος, μια ευμεγέθους ανακοίνωση έξω από την είσοδο του θεάτρου θα πληροφορούσε το κοινό για την παράσταση (όπερα, μπαλέτο, συναυλία), η οποία έπρεπε να ξεκινάει ακριβώς «στις δύο ώρες ιταλικές της νύκτας». Συχνές πρέπει να ήταν οι εντάσεις και εκτός του θεάτρου, αφού ακόμη και στρατιώτες του Αρβανίτικου Συντάγματος δημιουργούσαν ζητήματα επιχειρώντας να μπουκωθούν στην πλατεία για να ικανοποιήσουν τη θεατρική περιέργειά τους.²⁶ Εκτός από τις παραπάνω καταστάσεις ο Πρόεδρος έπρεπε να αντιμετωπίσει και απρόβλεπτα γεγονότα, όπως οι αρκετά σοβαρές ζημιές που υπέστη το θέατρο και ιδιαίτερα τα καμαρίνια των χορευτών από τον σεισμό που συνέβη στις 4/5/1809.²⁷

Το 1810, πάντως, η κατάσταση στα γαλλικά Επτάνησα ήταν κυριολεκτικά εκρηκτική. Οι Βρετανοί είχαν ήδη καταλάβει το σύνολο σχεδόν των νησιών και ουσιαστικά μόνο η Κέρκυρα και οι Παξοί παρέμειναν κάτω από γαλλική διοίκηση μέχρι το 1814. Ο ναυτικός κλοιός γύρω από την Κέρκυρα γινόταν στενότερος και τα προβλήματα από αυτόν αυξάνονταν. Ωστόσο, το θέατρο λειτουργούσε, παρά την γκρίνια ορισμένων Γάλλων αξιωματικών για τη μονοτονία του προγράμματος.²⁸ Οι τραγουδιστές έφταναν στην Κέρκυρα με ανορθόδοξους, για τα σημερινά δεδομένα, τρόπους. Είναι χαρακτηριστικό, ότι στις 15/6/1810 ένας στολίσκος έξι πλοίων με επικεφαλής τον καπετάνιο Σπύρο Κατσογιάννη έφτασε στην Κέρκυρα από το Ότραντο μεταφέροντας σιτηρά και άλλα τρόφιμα, στρατιωτικούς, αλλά και τους τραγουδιστές και ορισμένους μουσικούς του θιάσου.²⁹ Την ίδια ώρα το θέατρο ανακαινιζόταν μερικώς υπό την επιστασία του Άγγελου Χαλικιόπουλου, ο οποίος επέστρεψε στη θέση του «Προέδρου του Θεατρικού Θεάματος».³⁰

Πράγματι, δεν φαίνεται να ήταν τόσο οι πολεμικές επιχειρήσεις που δημιούργησαν προβλήματα τη χρονιά εκείνη στο κερκυραϊκό θέατρο, όσο η ανικανότητα ή η ατυχία του νέου μπρεσάριου και χορευτή Gaspare Delungo, ο οποίος πρέπει να έφερε σε δύσκολη θέση τους Κερκυραίους εγγυητές του. Πράγματι, ο μπρεσάριος, ο οποίος είχε φτάσει στην Κέρκυρα το καλοκαίρι του 1807 ως μέλος του θιάσου Olivieri, βρισκόταν σε αδιέξοδο οικονομικό και επαγγελματικό, αφού οι χορευτές του ήταν αποκλεισμένοι στην Μπαρλέτα, μερικοί μάλιστα είχαν αθετήσει τη

²⁶ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Εκτελεστική Αστυνομία 440, 23/1/1809.

²⁷ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 9, 102 (5/5/1809) και 105 (7/5/1809).

²⁸ Jacques Baeyens: *Les Français à Corfou (1797–1799 et 1807–1814)*, Institute Français d'Athènes, Athènes 1973, σ. 97.

²⁹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Εκτελεστική Αστυνομία 424.

³⁰ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 16, 154 (14/9/1810).

συμφωνία τους και είχαν φύγει φοβούμενοι του «κινδύνους του περάσματος στην Κέρκυρα».³¹ Ωστόσο φαίνεται ότι παραστάσεις όπερας, ενδεχομένως με αρκετά προβλήματα, πραγματοποιούνταν και αργότερα λύθηκε μερικώς και το θέμα του μπαλέτου. Σημειωνόταν, μάλιστα, ότι «η αμφίεση του μπαλέτου ήταν ωραία και θαυμαστή, τα σκηνικά ανανεωμένα» και με την παρέμβαση του μουσικού Pietro Matucci ήρθαν στην Κέρκυρα δύο νέες σοβαρές όπερες.³² Για να εξισσοροπηθεί η οικονομική ζημία υπήρξε πρόταση να λειτουργήσει το θέατρο με παραστάσεις όπερας (ενδεχομένως και μπαλέτου) από τη δεύτερη μέρα του Πάσχα του 1811. Παράλληλα, τα παράπονα και οι πιέσεις των θεωρειούχων για τα προβλήματα του Delungo ήταν έντονα.³³ Τα πράγματα δεν φαίνεται να βελτιώθηκαν ούτε με την εμφάνιση τριών ακόμη συνεταίρων στη θεατρώνηση του Σαν Τζιάκομο τον Ιανουάριο του 1811. Έτσι έξι μήνες αργότερα η Γερουσία παραδεχόταν ότι οι σχέσεις των τεσσάρων ιμπρεσάριων βρίσκονταν πλέον σε επίπεδο αναρχίας και αναλάμβανε πλέον ενεργό ρόλο για την ομαλοποίηση της λειτουργίας του θεάτρου.³⁴

Ωστόσο, τη συνεννόηση για την πλήρωση του κερκυραϊκού θιάσου ανέλαβαν τη φορά αυτή δύο μέλη της ορχήστρας, ο συνθεατρώνης Antonio Tognoli και ο Pietro Matucci. Από τη σωζόμενη αλληλογραφία τους³⁵ αποκαλύπτονται ορισμένες ακόμη πτυχές των όσων απαιτούσαν οι θεατές και οι καλλιτεχνικοί υπεύθυνοι του Σαν Τζιάκομο στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ο Tognoli τον Ιανουάριο του 1811 προσπαθούσε να πείσει τη σοπράνο Marianna Recupito να αθετήσει το συμβόλαιό της στο Λέτσε και να έρθει για δύο χρονιές στο θέατρο της Κέρκυρας υποσχόμενος σε αυτή πολύ καλύτερους όρους συνεργασίας. Επίσης της ζητούσε να βρει μια συμπρωταγωνίστρια και μια δευτεραγωνίστρια. Το ίδιο ζητούσε ένα μήνα αργότερα από την Francesca Checcherini και ο Matucci, με την προϋπόθεση οι υποψήφιες τραγουδίστριες να έχουν «καλή φωνή και να είναι νέες και όμορφες». Στην ίδια επιστολή πληροφορούσε την τραγουδίστρια ότι στην Κέρκυρα θα είχε την υποχρέωση να τραγουδά σε όλες τις σοβαρές και κωμικές όπερες, στις φάρσες και στα ορατόρια που θα τις ανέθετε ο ιμπρεσάριος με αμοιβή «500 δουκάτα ετησίως σε δόσεις, μια ευεργετική βραδιά (που αποδίδει πολλά) και δωρεάν διαμονή».

Χωρίς να είναι ακόμη σαφές το εάν η έκτακτη μελοδραματική περίοδος της άνοιξης του 1811 τελικά πραγματοποιήθηκε, είναι σίγουρο ότι τον Ιούλιο της χρονιάς εκείνης ο ευρισκόμενος στην Κέρκυρα θιάσος βρισκόταν ακόμη σε άσχημη οικονομική θέση και αναζητούσε ακόμη πρωταγωνίστρια. Αυτό ήταν και το θέμα μιας άλλης επιστολής του Tognoli,³⁶ ο οποίος παράλληλα ζητούσε από την μη κατονομαζόμενη παραλήπτρια να φέρει και τις παρτιτούρες από συγκεκριμένα μελοδράματα. Οι αναφερόμενοι τίτλοι αποτελούν μια σημαντική μαρτυρία για τις προτιμήσεις και τα ερεθίσματα του κερκυραϊκού κοινού των αρχών του 19^{ου} αιώνα:

³¹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 17, 224 (17/12/1810).

³² Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 17, 296 (22/3/1811). Δεν είναι ακόμη απολύτως ξεκάθαρο, εάν ο Pietro Matucci ταυτίζεται με τον σημαντικότερο Ναπολιτάνο καστράτο του τέλους του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Μια τέτοια πιθανότητα, όμως, θέτει σειρά νέων ερευνητικών ζητημάτων στο χώρο του επανησιακού μουσικού θεάτρου των αρχών του 19^{ου} αιώνα.

³³ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 17, 237 (12/1/1811).

³⁴ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 18, 357 (4/6/1811).

³⁵ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 17, 284 (14/3/1811).

³⁶ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 82, 47 (4/7/1811). Ο Antonio Tognoli θα παρέμενε στην Κέρκυρα μετά το 1811 και μάλιστα σχεδόν δύο δεκαετίες αργότερα θα ασχολούταν με την επισκευή και τον χορδισμό πληκτροφόρων, βλ. Κώστας Καρδάμης: «Νέες ειδήσεις για τον Ιωάννη Αριστείδη και τη διδασκαλία της μουσικής στην Ιόνιο Ακαδημία», *Μουσικός Ελληνομνημών*, τεύχ. 4, Σεπτέμβριος–Δεκέμβριος 2009, σσ. 4-19.

πρόκειται για τον *Socrate immaginario* (προφανώς του G. Paisiello), τον *Giulio Sabino* (το πιθανότερο του Raf. Sarti, όπερα που είχε παρασταθεί και το 1796 στην Κέρκυρα),³⁷ την *Giulietta e Romeo* (το πιθανότερο να πρόκειται για τη δημοφιλέστατη όπερα του Niccolò Zingarelli) και τη μονόπρακτη φάρσα *Gl' assassini* (προφανώς του Vittorio Trento). Επίσης, ο Tognoli άφηνε στη διακριτική ευχέρεια της παραλήπτριας της επιστολής να φέρει μαζί της και «κάποια άλλη τραγουδίστρια, η οποία να είναι νέα και όμορφη», αφού αυτή «γνωρίζει τα γούστα του κοινού».

Η συμφωνία του Delungo με το κερκυραϊκό θέατρο μας προσφέρει μερικές επιπλέον πληροφορίες για την κατάσταση σε αυτό κατά την περίοδο των Αυτοκρατορικών Γάλλων.³⁸ Μεταξύ άλλων προβλεπόταν, ότι το θεατρικό έτος χωριζόταν σε τρεις περιόδους: η πρώτη ξεκινούσε μια εβδομάδα μετά το Πάσχα, η δεύτερη την 1^η Σεπτεμβρίου και η τρίτη από την ημέρα των Χριστουγέννων. Προβλεπόνταν επίσης δέκα οπερατικά έργα: τέσσερις κωμικές όπερες, τέσσερις φάρσες και δύο «μελοδράματα». Το πιο ενδιαφέρον σημείο, ωστόσο, αφορά στη σύνθεση της ορχήστρας, η οποία απαρτιζόταν από έναν «maestro al cembalo», έξι βιολιά, μια βιόλα, ένα βιολοντσέλο, ένα κοντραμπάσο, δύο όμποε, δύο κλαρινέτα, ένα φαγκότο και δύο κόρνα, ενώ εδώ συμπεριλαμβανόταν και ο απαραίτητος την εποχή εκείνη αντιγραφέας των μουσικών μερών. Στο συμβόλαιο, όμως, σημειωνόταν με ιδιαίτερη σπουδή, ότι όλα τα παραπάνω όργανα βρίσκονταν στην Κέρκυρα εκτός από τα δύο όμποε και το κοντραμπάσο, τα οποία ο θεατρώνης έπρεπε να φέρει από την Ιταλία. Παρότι δεν είναι βέβαιο ότι η πρόβλεψη αυτή αποτελεί αναγκαστικά και απόδειξη της πρόθεσης της κυβέρνησης των Επτανήσων να εξασφαλίσει τις θέσεις εργασίας τοπικά ευρισκόμενων μουσικών, σίγουρα αποκαλύπτει με σαφήνεια ότι η Κέρκυρα της εποχής είχε στη διάθεσή της ένα συγκροτημένο και ικανό σώμα ορχήστρας, η ύπαρξη του οποίου μπορούσε ενδεχομένως να μειώσει σημαντικά τα λειτουργικά έξοδα του επίδοξου μπρεσάριου.

Σε αντιστοιχία κινούνταν και τα όσα προβλεπόνταν στην πρόταση θεατρώνησης του τραγουδιστή Pietro Cimarelli, μέλους του θιάσου Delungo, ο οποίος επεχείρησε να αναλάβει το κερκυραϊκό θέατρο για την περίοδο από τον Απρίλιο του 1812 μέχρι τον Μάρτιο του 1816.³⁹ Σύμφωνα με την πρόταση θα παρουσιάζονταν κάθε χρόνο δύο σοβαρές όπερες, τέσσερις κωμικές, τέσσερις φάρσες και «ένα ορατόριο». Η ορχήστρα ήταν ανάλογη με την προαναφερθείσα, αν και υπήρχαν δύο βιολιά λιγότερα (τέσσερα αντί έξι) και το οργανολόγιο είχε αυξηθεί με την προσθήκη δύο φλάουτων. Παρότι οι προβλέψεις ειδικά στον τομέα των προτεινόμενων οπερατικών έργων μπορούσαν να απέχουν σημαντικά από τα όσα θα συνέβαιναν στην πραγματικότητα, η δυναμική της όπερας στην Κέρκυρα της εποχής παραμένει σαφής.

Ωστόσο, η πρόταση του Cimarelli φαίνεται να έπεσε στο κενό, μιας και το καλοκαίρι του 1813 μπρεσάριος του κερκυραϊκού θεάτρου ήταν ο γνωστός μας Pietro Matucci.⁴⁰ Κατά την θεατρική περίοδο 1812-1813 εμφανίζεται στα έγγραφα και το όνομα του μπρεσάριου Giovanni Battista Negrini,⁴¹ ο οποίος είχε φτάσει με τον θίασο στο νησί το Νοέμβριο του 1812 για ακόμη μια φορά με ένα πλοίο που μετέφερε σιτάρι⁴² και την χρονιά εκείνη αναφερόταν ως συνέταιρος του Matucci. Αμφότεροι τον Αύγουστο του 1813 θα έφευγαν από την Κέρκυρα με προορισμό την

³⁷ Μαυρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο [...]», οπ.παρ., σ. 188.

³⁸ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 82, 182.

³⁹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 82, [αχρονολόγητο].

⁴⁰ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 27, 602 (2/7/1813).

⁴¹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 33, 289 (31/7/1812).

⁴² Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Εκτελεστική Αστυνομία 1228, 30/11/1812.

Νάπολη «προς αναζήτηση μουσικού θιάσου».⁴³ Στις 22 Ιανουαρίου 1814 (την ώρα, δηλαδή, που ο Ναπολέοντας κατέρρεε, τα στρατεύματα του αντιβοναπαρτικού συνασπισμού εισέβαλλαν στη Γαλλία και οι Βρετανοί ετοιμάζονταν να καταλάβουν την Κέρκυρα) ο Αυτοκρατορικός Επίτροπος της Κέρκυρας Lesseps ενέκρινε την πρόταση θεατρώνησης του Luigi Ficcaro, ο οποίος ζητούσε να αναλάβει τις τύχες του Σαν Τζιάκομο για την περίοδο από τη δεύτερη μέρα του Πάσχα του 1814 μέχρι το τέλος του Καρναβαλιού του 1815.⁴⁴ Το Καρναβάλι της συγκεκριμένης χρονιάς ο Μάντζαρος παρουσίασε την συναυλιακή άρια για βαρύτονο *Sono inquieto ed agitato* εγκαινιάζοντας με τον τρόπο αυτό την επίσημη πορεία του στη μουσική σύνθεση. Το πρωτόλειο αυτό έργο του Κερκυραίου μουσουργού, συναιρώντας δημιουργικά τα προσωπικά ζητούμενά του με τη μελοδραματική εμπειρία της πόλης του αποτελεί, ταυτόχρονα, και το γενέθλιο έργο της εξέλιξης της επτανησιακής όπερας του 19^{ου} αιώνα. Η πορεία του Μάντζαρου συνεχίστηκε με τα πρώιμα έργα του για φωνή και ορχήστρα που παρουσίασε μεταξύ 1815 και 1827 και τα οποία αποτελούν επαρκή απόδειξη της μελοδραματικής δραστηριότητας του κερκυραϊκού θεάτρου.

Οι αφιζαναχωρήσεις του λιμανιού της Κέρκυρας, οι ανανεώσεις αδειών παραμονής και οι σχετικές βεβαιώσεις του εκάστοτε Προέδρου του Θεάτρου επιτρέπουν την παρακολούθηση μιας πλειάδας μουσικών, τραγουδιστών και χορευτών που πλαισίωναν το τοπικά ευρισκόμενο δυναμικό του θεάτρου Σαν Τζιάκομο και αποτελούν αδιάψευστο μάρτυρα της μελοδραματικής δραστηριότητας εκεί κατά την πρώτη δεκαετία της βρετανικής διοίκησης (1814-1824).⁴⁵ Επιπλέον, οι αναφορές της αστυνομίας για τα τεκταινόμενα στο εσωτερικό του κερκυραϊκού θεάτρου, όχι μόνο πιστοποιούν την παράσταση μελοδραμάτων, αλλά δίνουν και μια γλαφυρή εικόνα της καθημερινότητάς του, η οποία συχνά συναγωνιζόταν πλοκές του Lorenzo Da Ponte.

Ο Negrini, πάντως, πρωταγωνίστησε στη θεατρώνηση του Σαν Τζιάκομο κατά τα πρώτα χρόνια της βρετανικής παρουσίας στο νησί και συγκεκριμένα από το 1815 έως το 1818,⁴⁶ χρονιά κατά την οποία έληξε επεισοδιακά (και μάλιστα με φυλάκισή του) η σχέση του με το κερκυραϊκό θέατρο.⁴⁷ Αξίζει να σημειωθεί, πάντως, ότι το 1815-1816 στην Κέρκυρα έκανε τα πρώτα του βήματα μια μετέπειτα διασημότητα της εποχής και ιδανικός ερμηνευτής μελοδραμάτων του Donizetti και του Rossini. Πρόκειται για τον, νεαρό τότε, Giovanni Battista Verger, ο οποίος ανάμεσα σε άλλα το Μάιο του 1816 παρουσίασε συναυλιακά το *L'ignano felice* του Rossini.⁴⁸ Λίγο πιο πριν είχε τυπωθεί από το κυβερνητικό τυπογραφείο ένας ακόμη κανονισμός,⁴⁹ ο οποίος, αν και σε περίοδο αγγλικής διοίκησης πλέον, είχε πάρα πολλά κοινά στοιχεία με τον γαλλικό του 1809, γεγονός που δείχνει τη συνέχιση συμπεριφορών ή τουλάχιστον την ανησυχία για τυχόν παρεκτροπές από τα επιτρεπτά. Επίσης, την

⁴³ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 27, 647 (19/8/1813).

⁴⁴ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας / Αυτοκρατορικοί Γάλλοι 33, 790 (22/1/1814)

⁴⁵ Οι αρχειακές σειρές της Εκτελεστικής Αστυνομίας, του Ιονίου Κράτους και της Ιονίου Γερουσίας των Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ. είναι οι κύριες, όχι όμως και οι μόνες, πηγές άντλησης τέτοιων πληροφοριών.

⁴⁶ Κάποιες πρώτες πληροφορίες για την θεατρώνηση του Negrini κατά το 1815, στο Κώστας Καρδάμης: «Το κερκυραϊκό θέατρο Σαν Τζιάκομο στα 1815: Η πολιτιστική δραστηριότητα και η κοινωνικοπολιτική του σημασία κατά τη μετάβαση από τους Αυτοκρατορικούς Γάλλους στην Αγγλική Προστασία», *Μουσικός Λόγος* τομ. 3, Φθινόπωρο 2001, σσ. 13–26.

⁴⁷ Ενδεικτικά, Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ιόνιο Κράτος 1, ιδιαιτέρως τα έγγραφα της άνοιξης και του καλοκαιριού του 1818.

⁴⁸ Κώστας Καρδάμης: «Τζιοβάνι Μπατίστα Βέρτζερ: Το άγνωστο πέρασμα του τενόρου από τα Επτάνησα», *Ιστορία Εικονογραφημένη* τευχ. 480, Ιούνιος 2008, σσ. 69–72.

⁴⁹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ιόνιο Κράτος 23, 29 (30/4/1816).

περίοδο 1815 με 1824 πραγματοποιούνταν συνεχώς «συναυλίες οργανικής και φωνητικής μουσικής» προς όφελος των πρωταγωνιστών του κερκυραϊκού θεάτρου.⁵⁰

Από το 1817, και μόνιμα πλέον από το 1818, έκανε την εμφάνισή του στη θέση του «maestro al cembalo» της ορχήστρας του Σαν Τζιάκομο ο Ναπολιτάνος Giuseppe Castignace, ο οποίος θα εργαζόταν στη θέση αυτή παράλληλα με τις εκπαιδευτικές δραστηριότητές του μέχρι το 1850,⁵¹ δηλαδή μέχρι τις παραμονές της εμφάνισης των πρώτων ολοκληρωμένων έργων της «επτανησιακής όπερας». Όπως είναι αναμενόμενο, ο Ναπολιτάνος μουσικός είχε ήδη μια πορεία στο μουσικό χώρο πριν έρθει στην Κέρκυρα. Ο ίδιος ο Castignace ανέφερε το 1851, ότι είχε στο ενεργητικό του τη σύνθεση οκτώ οπερατικών έργων και ό τι στο σύντομο διάστημα που μεσολάβησε μεταξύ της πρώτης εμφάνισής του στην Κέρκυρα και της τελικής εγκατάστασής του στο νησί πήγε στη Βενετία με σκοπό να σταδιοδρομήσει ως συνθέτης όπερας.⁵² Ο Μάντζαρος στο περίφημο *Rapporto* του 1851 με αφορμή την αναφορά του στον Fr. Durante κάνει μνεία στον Castignace και επιβεβαιώνει την παραπάνω πληροφορία, δίνοντας μάλιστα και τον τίτλο της πρώτης και πιο επιτυχημένης, σύμφωνα με αυτόν, όπερας του Ναπολιτάνου μουσικού, την *Le metamorfosi di Pulcinella*.⁵³ Στη βιβλιοθήκη του ναπολιτάνικου ωδείου San Pietro a Majella βρίσκονται, επίσης, μέρη από δύο ακόμα οπερατικά έργα του Castignace, τη μονόπρακτη *Contadina bizzara* (που παρουσιάστηκε στο Teatro Nuovo της Νάπολης το 1810) και το *Equivoci e gelosie*.⁵⁴ Από τους τίτλους και μόνο των τριών έργων είναι φανερό ότι ο Castignace ασχολήθηκε με το δημοφιλές είδος της κωμικής όπερας, επιβεβαιώνοντας την μαρτυρία του Μάντζαρου ότι ο Ναπολιτάνος συνθέτης, απόφοιτος του Ωδείου San Sebastiano,⁵⁵ παρουσίασε στη Νάπολη κωμικές και ημισοβαρές όπερες.

⁵⁰ Ενδεικτικά, Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ιόνιο Κράτος 2

⁵¹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Επαρχος 38, Επιστολή Castignace 26/5/1851.

⁵² Η Βενετία ως τόπος προορισμού του Castignace την άνοιξη του 1818 πιστοποιείται και από το Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Εκτελεστική Αστυνομία 1583, 310 (17/4/1818) και 1813, 25 (20/4/1818).

⁵³ Cav[aliere] N[iccolò] C[alichio] Pulcinella: *Rapporto relativo al dono di alcune opere di Monsigny e Grétry*, Corfù 1851, σ. 20, υπ. 1.

⁵⁴ Την παράσταση της *Contadina bizzara* αναφέρει και ο Francesco Florimo (Francesco Florimo: *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, 4 τομ., Torino 1882, τόμος 4, σ. 156) δίνοντας την επιπλέον πληροφορία, ότι το ίδιο έργο ήταν το πρώτο που παρουσιάστηκε στο νεόδμητο θέατρο του Ωδείου San Sebastiano από τους μαθητές του Ωδείου (οπ. παρ., τόμος 3, σ. 470). Στο San Pietro a Majella βρίσκονται μεταξύ άλλων μια *sinfonia* και άριες του Castignace, καθώς και το λιμπρέτο της παράστασης του 1810. Αξίζει να αναφερθούν χάριν συμβολής στην εργογραφία του Ναπολιτάνου μουσικού και τα τρία φωνητικά έργα του που υπάρχουν στο μουσικό αρχείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας: το ντουέτο *Taci crudel deh vane* (για σοπράνο και τενόρο), η καβατίνα *Per lei non ho più pace* (για τενόρο με συνοδεία ορχήστρας) και η άρια *Dille che per quel ciglio* (για σοπράνο με συνοδεία ορχήστρας), βλ., Καίτη Ρωμανού, Γιώργος Ζώτος, Αριάδνη Αναστασοπούλου, Αριστείδης Κέντρος, Νίκος Πουλάκης, Παύλος Βεντούρας: *Η μουσική βιβλιοθήκη της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας*, Κουλτούρα, Αθήνα 2004, σ. 115. Ο Castignace επιδόθηκε και στην τόσο προσφιλή πρακτική της δημιουργίας πιανιστικών αναγωγών οπερατικών αποσπασμάτων προς χρήση ιδιωτών, όπως αποδεικνύει η πρόσφατα εντοπισθείσα παρτιτούρα της ρομάντζας *Deh non voler costingere* του Donizetti. Το τεκμήριο βρίσκεται επίσης στο αρχείο της Φιλαρμονικής (προσωρινός ταξινομικός αριθμός Φ.Ε.Κ. / Μ., Π.002) και συγκεκριμένα συμπεριλαμβάνεται στην κληροδοτηθείσα συλλογή της Αμαλίας Βράιλα.

⁵⁵ Ο Castignace, πάντως, φέρεται να φοίτησε αρχικά στο ναπολιτάνικο Ωδείο della Pietà dei Turchini μεταξύ 1799 και 1802, οπότε και έφυγε εξαιτίας της αδυναμίας του να πληρώσει (Rossella del Prete: «Tra botteghe, carpele e teatri: I figlioli dei quattro Conservatori musicali di Napoli (secc. XVI-XVIII)», σ.48, στον ιστότοπο της Società Italiana di Demografia Storica, <http://sides.uniud.it>, πρόσβαση: 20/3/2010). Το Ωδείο του San Sebastiano αναφέρει και ο Μάντζαρος ως τόπο κατάρτισης του Castignace, βλ. Manzano, *Rapporto* [...], οπ. παρ., 20, υπ. 1. Με μια άλλη ανάγνωση τα τόσο καλά λόγια για τον Castignace από το Μάντζαρο θα μπορούσαν να σχετίζονται και με την τελική

Τα γεγονότα που οδήγησαν στη φυλάκιση του Negrini προσφέρουν μια ακόμη πληροφορία για τα μελοδραματικά ειωθότα στην Κέρκυρα της πρώιμης βρετανικής περιόδου. Τον Απρίλιο του 1818 ο ίδιος ο μπρεσάριος ζητούσε από τη Γερουσία να αποδοθεί στη σοπράνο Carolina Castaldi η κατασχεμένη παρτιτούρα της όπερας *Equivoci e gelosie*, μιας και ανήκε σε αυτή και όχι στον μπρεσάριο.⁵⁶ Η τραγουδίστρια ζητούσε επίσης για τους ίδιους λόγους να της αποδοθεί και η παρτιτούρα της όπερας *Il papirino*.⁵⁷ Κάτι τέτοιο αποτελεί ένδειξη, ότι η συνήθης πρακτική των λεγόμενων «arie di baulo» επικρατούσε και στην περιφερειακή Κέρκυρα και ότι η απόδοση της παρτιτούρας στην τραγουδίστρια δεν είχε μόνο συναισθηματική αξία, αλλά κυρίως την έννοια της επιστροφής μιας επαγγελματικής επένδυσης.

Σε κάθε περίπτωση, ήδη τον Ιούλιο του 1818 είχε οριστεί νέος μπρεσάριος στο Σαν Τζιάκομο ο χορευτής Lorenzo Banti.⁵⁸ Από τα πολλά και ενδιαφέροντα που περιέχονται στο συμβόλαιό του αξίζει για οικονομία χώρου να σημειωθούν εδώ τα εξής:⁵⁹ Αρχικά ο αριθμός των μελοδραμάτων οριζόταν σε έξι, στον οποίο προστίθενται και δύο φάρσες. Τα έργα έπρεπε να είναι διασήμων συνθετών και οριζόταν ρητά ότι η πρώτη όπερα της περιόδου έπρεπε να είναι η *Italiana in Algeri* και εκείνη για την έναρξη του Καρναβαλιού ο *Turco in Italia* του Rossini. Αυτή είναι και η για την ώρα παλαιότερη γνωστή αναφορά σε πλήρη σκηνική παρουσίαση έργων του Rossini στο κερκυραϊκό θέατρο (ή, τουλάχιστον, σε πρόθεση πλήρους παρουσίας τους). Αυτό θα είχε, όπως προκύπτει και από τα γνωστά λιμπρέτα, συνέχεια. Αξίζει να προστεθούν δύο ακόμη άγνωστες ροσσινικές παραστάσεις στο Σαν Τζιάκομο: πρόκειται για το ανέβασμα της όπερας *La pietra di paragone* την περίοδο 1821-1822 (μαζί με την όπερα του Ferdinando Paer *L'agnese*)⁶⁰ και εκείνο της *Semiramide* τον Οκτώβριο του 1826.⁶¹ Το 1822, όμως, το κερκυραϊκό θέατρο θα

απομάκρυνση του διευθυντή της ορχήστρας του San Giacomo από τη θέση του την ίδια χρονιά. Να πρόκειται, δηλαδή, για έναν έμμεσο δείγμα εκτίμησης στο πρόσωπο του ανθρώπου που για κάτι παραπάνω από τρεις δεκαετίες ουσιαστικά καθόρισε τα ακούσματα του κερκυραϊκού κοινού. Αξίζει να σημειωθεί ότι, σύμφωνα με την επιστολή του Castignace, υπεύθυνος για την τελική απομάκρυνση του από το θέατρο ήταν ο μαθητής του Μάντζαρου και μπρεσάριος του θεάτρου το 1851, Ιωσήφ Λιβεράλης.

⁵⁶ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ιόνιο Κράτος 1, S. Osborne προς Έπαρχο Κερκύρας (14/4/1818). Αξίζει να επισημανθεί, ότι ο προαναφερθείς Giuseppe Castignace είχε συνθέσει όπερα με τον ίδιο τίτλο (βλ. παραπάνω) και δεν πρέπει να αποκλείεται η παρτιτούρα που αναφέρει ο Negrini να είναι αντίγραφο του έργου αυτού. Άλλωστε, ο Castignace την εποχή εκείνη, όχι μόνο δεν είχε εγκατασταθεί οριστικά στην Κέρκυρα, αλλά ετοιμαζόταν να αναζητήσει την τύχη του ως δημιουργός μελοδραμάτων στην απαιτητική αγορά της Βενετίας (βλ. εδώ, υποσημείωση 52).

⁵⁷ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ιόνιο Κράτος 38.

⁵⁸ Για τον σαραντατετράχρονο το 1821 Γενοβέζο Lorenzo Banti, βλ., ενδεικτικά, Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Εκτελεστική Αστυνομία 96, 8206 (19/9/1821) / 1813 (10/4/1819) / 373 (30/8/1823) / 708, 623 (31/8/1832) και Αρχείο Ιονίου Γερουσία 325, 6176 (13/10/1827), όπου αποδεικνύεται η μόνιμη εγκατάστασή του στην Κέρκυρα και η απόκτηση από αυτόν της Ιονικής ιθαγένειας. Αξίζει να σημειωθεί, ότι ανάμεσα στους σημαίνοντες Κερκυραίους που βεβαιώνουν τη διαμονή του Banti στο νησί για πάνω από δέκα χρόνια συγκαταλέγεται και ο Νικόλαος Μάντζαρος. Επίσης, ο Banti αφιέρωσε το 1819 στον στρατηγό, και μετέπειτα Αρμοστή, Frederick Adam τον «ballo eroico» *L' arrivo d' Ulisse alla Isola de' Feaci* σε μουσική του Stefano Pojago, βλ. Βροκίνης, *Περί τής οικοδομής τής εν τῷ κερκυραϊκῷ ἄστει Στοάς [...]*, σπ. παρ., σ. 266.

⁵⁹ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Ιόνιο Κράτος 6, υπφ 5.

⁶⁰ Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Εκτελεστική Αστυνομία 1225. Τα έργα αυτά, όμως, δεν στάθηκαν ικανά να γλυτώσουν από οικονομικές δυσκολίες τον μπρεσάριο Michele Pizzoli, ο οποίος τον Μάρτιο του 1822 προσπαθούσε να εκποιήσει μέρος του ανήκοντος σε αυτόν θεατρικού εξοπλισμού στην κυβέρνηση του Ιονίου Κράτους με σκοπό να ικανοποιήσει τις χρηματικές αξιώσεις ορισμένων μελών του θιάσου του, βλ. Γ.Α.Κ. – Α.Ν.Κ., Αρχείο Ιονίου Γερουσίας 366, 3888 (19/3/1822).

⁶¹ *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 456 (11–23/9/1826), 1 και 458 (25/9–7/10/1827), 1.

ξεκινούσε τις φθινοπωρινές παραστάσεις του με την όπερα *Carlo ed Amalia* του Pietro Guglielmi⁶² και την ίδια χρονιά θα παρουσιαζόταν και η *La donna di genio volubile* του Marcos Antonio Portugal.⁶³ Επίσης το φθινόπωρο του 1823 παραστάθηκε η *Le cantatrici villane* του Valentino Fioravanti⁶⁴ και την ίδια χρονιά το *L' apparenza inganna o sia il portadino* του Paolo Brambilla και το *Un avvertimento ai gelosi* του Stefano Pavesi.⁶⁵ Τα παραπάνω έργα και η παράλληλη παρουσίασή τους με έργα του Rossini υπογραμμίζουν ακόμη περισσότερο το μεταβατικό στάδιο μεταξύ «παλαιάς» και «νέας» μελοδραματικής τάξης στο θέατρο Σαν Τζιάκομο των πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα.

Συμπερασματικά, λοιπόν, η σύντομη αυτή αναδίφηση σε αρχειακές μαρτυρίες σχετικές με το θέατρο Σαν Τζιάκομο, καίτοι ανολοκλήρωτη και επικεντρωμένη σε συγκεκριμένες πτυχές, επιχείρησε να δείξει, ότι το ενδιαφέρον για το μελόδραμα, όχι μόνο δεν ατόνησε κατά την περίοδο 1799–1823 εξαιτίας των γεγονότων της εποχής, αλλά μάλλον επιβεβαίωσε τη δυναμική του: Οι δομές του θεάτρου ωρίμαζαν, το ενδιαφέρον του κοινού συνεχιζόταν, η επαφή με τις αλλαγές στη όπερα της εποχής παρέμεινε (τηρουμένων των αναλογιών) συνεχής, και οι συνθήκες επέτρεψαν τη δημιουργία ενός τοπικά ευρισκόμενου επαγγελματικού δυναμικού μουσικών, το οποίο αποτέλεσε τον πυρήνα για τις μετέπειτα εξελίξεις. Το έδαφος είχε προλειανθεί και, παρά την συνειδητή απόφαση του Μάντζαρου να μην ασχοληθεί με το μελόδραμα, η πορεία ήταν εν πολλοίς μη αναστρέψιμη: οι αδελφοί Λιμπεράλη, ο Ξύνδας, ο Παδοβάνης, οι Λαμπελέτ, ο Ροδοθεάτος ή ο Καρρέρ, ήταν απλά θέμα χρόνου να εμφανιστούν μέσα στο μοναδικό, ακόμη και για τα σημερινά δεδομένα, κλίμα των Επτανήσων του 19^{ου} αιώνα.

⁶² *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie* 250 (30/9-12/10/1822), 1. Στο ίδιο άρθρο γίνεται αναφορά και στην παρουσίαση του θεατρικού έργου *Moglie di due mariti* του Antonio Morrochesi. Πρόκειται, προφανώς, για την πεντάπρακτη κωμωδία *Odda e Levenop ossia La moglie di due mariti*, την οποία απέδωσε από τα γερμανικά ο Morrochesi βασιζόμενος σε έργο του Franz Joseph Marius von Babo.

⁶³ Marcos Antonio Portugal, *La donna di genio volubile*, χειρόγραφο λιμπρέτο κερκυραϊκής παράστασης (British Library, Manuscript Collection, 37968). Η συγκεκριμένη όπερα είχε παρουσιαστεί στο κερκυραϊκό θέατρο και την περίοδο 1797-1798, βλ., Μαυρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο [...]», σπ. παρ., σ. 190.

⁶⁴ *Le cantatrici villane*. *Dramma giocoso per musica in due atti per rappresentarsi nel Nobile Teatro di S.[an] Giacomo in Corfù nell'Autunno dell'anno 1823* (Corfù: Stamperia del Governo, 1823), Bayerische Staatsbibliothek (Μόναχο) 4387 και Βιβλιοθήκη του Fondazione Giorgio Cini, Βενετία. Η πρωταγωνίστριά της Christina Cassotti Cilla θα συμμετείχε και στην παράσταση της όπερας του Cimarosa *Giannina e Bernardone* το Φθινόπωρο του 1824 (το λιμπρέτο στη Συλλογή της Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας).

⁶⁵ Αμφότερα τα λιμπρέτα στη συλλογή της Βιβλιοθήκης του Fondazione Giorgio Cini, Βενετία.

Οι πρόσφυγες στην Κέρκυρα Ιταλοί λόγιοι και το μουσικό θέατρο των Επτανησίων.

Νίκος Κ. Κουρκουμέλης δ.φ.

Οι σχέσεις μεταξύ των Ιταλών και των Επτανησίων είναι διαχρονικές. Η εγγύτητα του επτανησιακού χώρου με τον ιταλικό, η γεωστρατηγική συνάφεια και η σημασία και των δυο για τη ναυσιπλοΐα στην περιοχή, οι εμπορικές δραστηριότητες και οι πολιτικές περιπέτειες, δημιούργησαν δυναμικές συνθήκες συμβίωσης αλλά και ανταλλαγής πληθυσμιακών ομάδων ανάμεσά τους. Με αυτόν τον τρόπο συγκροτήθηκαν οι μεγάλες ελληνικές κοινότητες στην Βενετία, το Λιβόρνο, την Τεργέστη, τη Νάπολη, τη Γένοβα και βεβαίως οι ισραηλιτικές κοινότητες των νησιών και οι ιταλικές παροικίες τους.

Στην τελευταία φάση αυτών των μετακινήσεων ιδιαίτερες συνθήκες δημιούργησαν τα πολιτικά γεγονότα που ακολούθησαν τη Γαλλική Επανάσταση. Η ιταλική εκστρατεία και η κατάλυση, από τους Γάλλους Δημοκρατικούς, των παλαιών διοικήσεων των ιταλικών κρατών (κυρίως της Γαληνότατης Βενετικής Δημοκρατίας, που κατείχε τα νησιά), ο μυστικός εταιρισμός (κυρίως η Carboneria και ο Τεκτονισμός), τα νέα πολιτικά κινήματα (κυρίως τα Μαντσειανά με την Αρχή των Εθνοτήτων, μετά τον Ιούλιο του 1831), ο ανταγωνισμός των μεγάλων δυνάμεων για τον έλεγχο της περιοχής (κυρίως ο Γαλλο-Βρετανικός) και οι επαναστάσεις (1797, 1821, 1831, 1848), υπήρξαν παράγοντες που έφεραν πιο κοντά τους δυο λαούς, συμβάλλοντας δραστικά στη διαμόρφωση του φαινομένου που εξετάζουμε **(1)**.

Από τα νησιά, η Κέρκυρα, ως πλησιέστερος σταθμός, ως πιο αναπτυγμένη πολιτικά και κοινωνικά, ως μεγαλύτερο αστικό κέντρο και πρωτεύουσα των κρατών και των κρατικών μορφωμάτων που ακολούθησαν τη βενετική διοίκηση, δέχθηκε το μεγαλύτερο μέρος των εγκαταστάσεων των Ιταλών.

Από αυτές τις εγκαταστάσεις ιδιαίτερη περίπτωση αποτέλεσαν οι λόγιοι πρόσφυγες, που κατέφυγαν στα νησιά διωκόμενοι από τις ιταλικές αρχές εξαιτίας των πολιτικών τους φρονημάτων και της συμμετοχής τους σε επαναστατικά κινήματα και μυστικές εταιρίες, αλλά και της ανοχής που επέδειξε απέναντί τους η βρετανική διοίκηση του προτεκτοράτου «Ενωμένα Κράτη των Ιονίων Νήσων» (Stati Uniti Delle Isole Ionie και Ιόνιον Κράτος, 1816-1864) **(2)**.

Αν και υπάρχουν ενδείξεις και για παλαιότερες εγκαταστάσεις, ο E. De Gubernatis ισχυρίζεται ότι η μετανάστευση των ανθρώπων αυτής της κατηγορίας άρχισε το 1820-21 και ότι «...τότε η Κέρκυρα χρησίμευσε ως καταφύγιο σε μερικούς μετανάστες...» **(3)**. Όμως σε όλες τις πηγές που αναφέρονται στη συγκεκριμένη περίοδο, ως πρόσφυγες παρουσιάζονται και όλοι εκείνοι που εγκαταστάθηκαν ενωρίτερα, κατά τις περιόδους της γαλλικής διοικήσεως και ασχολήθηκαν κυρίως με την εκπαίδευση. Οι γνωστότεροι από αυτούς είναι: οι Σάντο Ρόσσι (Santo Rossi), από την Κρεμόνα και Κάρλο Μορέτι (Carlo Moretti) από το Μομφεράτο, που υπήρξαν δάσκαλοι του Διονύσιου Σολωμού καθώς επίσης ο ΤζανΜπατίστα Μορατέλλι (Gianbattista Moratelli) από τη Μόντενα, δάσκαλος των Ερμάννου

Λούντζη και Γεώργιου Τερτσέτη. Όπως οι ίδιοι αναγνωρίζουν, πολλά οφείλουν σε αυτούς τους δασκάλους για τη διαμόρφωση της σκέψης τους (4). Τέλος σημειώνουμε ότι και ο Jacomo-Girolamo Casanova αναφέρει στα «Απομνημονεύματά του» (Histoire de ma vie) ότι κατέφυγε – παλαιότερα και για τους δικούς του λόγους – στην Κέρκυρα, γεγονός που φανερώνει το ιστορικό βάθος του φαινομένου (5).

Με αυτά τα πολύ γενικά, μπορούν να σκιαγραφηθούν τα οσμωτικά φαινόμενα εγκαταστάσεων μεταξύ των δύο περιοχών, τα οποία όπως είναι φυσικό λειτούργησαν και αυτή τη περίοδο σε αντίστροφη διαδρομή, από τα νησιά προς στην Ιταλία, με άλλα όμως χαρακτηριστικά, αλλά με τη συμμετοχή προσωπικοτήτων του διαμετρήματος του Ούγου - Νικόλαου Φώσκολου, της Ισαβέλλας Θεοτόκη – Αλμπρίτζι και του Αιμίλιου Τυπάλδου. Προσωπικότητες, που κατά τον Θωμαζέο, υπήρξαν «τελευταίοι κρίκοι μεταξύ δυο πατρίδων και δυο γλωσσών μητέρων του πολιτισμού» (6). Προσωπικότητες που κατά τον Αρβανιτάκη «...η Βενετία ήταν μέσα στο μυαλό τους πάντα κομμάτι μίας πατρίδας, που τη σχημάτιζαν η γλώσσα, οι θεσμοί, η παράδοση ...» (7).

Όπως προαναφέρθηκε ουσιώδη παράγοντα στο γεγονός συνιστούσαν οι μυστικές πολιτικές Εταιρίες : η Carboneria, η Giovine Italia, η Unitá Italiana και πλήθος άλλες όπως : Achile Saita, Nelle società segrete la fiaccola della Libertá, Esperia κα (8). Η ανάθεση μάλιστα της εκπροσώπησης στην Κέρκυρα του Μαντσίνι (Giuseppe Mazzini Γένοβα 1805 - Πίζα 1872) στο Σεβεριάννο Φογκάτσι (Severiano Fogacci, Ανκόνα 1803 - 1885) που, όπως θα πούμε αμέσως μετά, εγκαταστάθηκε εκεί, από 19 Απριλίου 1831 έως 24 Νοεμβρίου 1846, αποκαλύπτει και τη διάσταση της σημασίας που έδινε αυτή η πολιτική οργάνωση στην περιοχή .

Σταθμός στα γεγονότα στη φάση που εξετάζουμε υπήρξε αναντίρρητα η Επανάσταση του 1831 (4 Φεβρουαρίου- 26 Μαρτίου). Η εξέγερση ξεκίνησε από το Παπικό Κράτος και με αυτήν (“ Congiure estense di Ciro Menotti ”) επιχειρήθηκε κατά μίμηση της αντίστοιχης παρισινή επανάστασης, η χειραφέτηση από την παπική διοίκηση και η δημιουργία πολιτικού συνδέσμου μεταξύ των πόλεων της κεντρικής Ιταλίας (Μόντενα, Μπολόνια , Ανκόνα , Πάρμα) για μια φιλελεύθερη και δημοκρατική διοίκηση με την επωνυμία «Governo delle Provincie Unite».

Μετά την καταστολή της επανάστασης ομάδες προσφύγων κατέφυγαν στα νησιά του Ιονίου. Ανάμεσά τους αναφέρονται άτομα προβεβλημένα με σημαντική κοινωνική, οικονομική και πολιτική υπόσταση, όπως οι : Biaggio e Anacarsi Nardi, Inocenzio Romanogli, contessa Grabinsky, conte Angelo Pichi, Luigi Baldini κ.α.

Ο Ζώης γράφει ότι στην Επανάσταση του 1831 στην Παπική Επικράτεια έλαβαν μέρος και Έλληνες, κυρίως Επτανήσιοι, οι οποίοι μετά την αποτυχία καταδιωκόμενοι επέστρεψαν στις πατρίδες τους. Μεταξύ τους σημειώνει τον Δ. Λεονταράκη και τον Δ. Κουρκουμέλη (9). Αυτού του σώματος η σημαία, σήμερα φυλάσσεται στο Museo Civico del Risorgimento της πόλης Μόντενα. Κατά την εκτίμησή μας η συγκεκριμένη συμμετοχή πρέπει να συναριθμηθεί στους παράγοντες που ευνόησαν την εγκατάσταση των ιταλών προσφύγων.

Στην Μπολόνια μεταξύ των ηγετικών προσωπικοτήτων ήτ αν ο εγκατεστημένος εκεί, από το 1815, καθηγητής της Φυσικής Οριόλι (Francesco Orioli, Βαλεράνο 1785 – Ρώμη 1856) καθώς επίσης ο καθηγητής της λογοτεχνίας και ποιητής Πάολο Κόστα (Paolo Costa, Ραβέννα 1771 - Μπολόνια 1836). Αυτοί μετά την κατάπιξη της επανάστασης κατέφυγαν στην Κέρκυρα όπου προσεκλήθησαν το 1836 μαζί με τους Μοσότι (Ottaviano-Fabrizio Mossotti Νοβάρα 1791 – Πίζα 1863) και Λαντζίλι (Girolamo Lanzili) να διδάξουν στο Πανεπιστήμιο, ο Οριόλι Φυσική Φιλοσοφία, ο Κόστα Φυσική Ιστορία, ο Μοσότι Υψηλή Ανάλυση, Μηχανική και Αστρονομία και ο Λαντζίλι Φιλοσοφία του Δικαίου. Ενωρίτερα, το 1831, είχαν

καταλάβει θέσεις στη Νομική Σχολή (Ποινικό Δίκαιο) ο Σαλβατόρε Ρακέττι (Salvatore Maria Guera Rachetti, Τάραντας) και ο Τζιρόλαμο Σαντόριο (Girolamo Santorio, Τάραντας), που μάλιστα είχαν πολιτογραφηθεί Ιόνιοι **(10)**.

Ο Οριόλι, με την πληθωρική παρουσία του στα εκπαιδευτικά του Ιονίου Κράτους, έμεινε στην κερκυραϊκή μνήμη εκτός από το σημαντικό συγγραφικό του έργο, για τις συχνά πρωτοποριακές αλλά ανεδαφικές προτάσεις του (όπως η λειτουργία λαϊκής σχολής επιμόρφωσης και το εκπαιδευτικό πρόγραμμα του Ιονικού Κολλεγίου), αλλά και για την αντιπαλοτήτά του με τον Ανδρέα Κάλβο, γεγονός όμως που αδι κούν την αξία του. Ο Μοσ όττι, υπήρξε από τους μεγαλύτερους φυσικούς και μαθηματικούς της εποχής του. Αυτεξόριστος, εξ αιτίας της συνωμοτικής του δράσης, στο Μπουένος Άϊρες, δίδαξε Αστρονομία και Πειραματική Φυσική από το 1827 έως το 1835 και θεωρείται από τους θεμελιωτές των επιστημών εκεί. Δημιούργησε μεγάλη ομάδα μαθητών (μαθηματικών και γιατρών) και αναφέρεται ότι οι απόψεις του επηρέασαν τον Hendrik Lorenz σχετικά με τις θεμελιώδεις δυνάμεις αλλά και «τα στάσιμα κύματα στη νευρωνική δραστηριότητα για την βραχυπρόθεσμη μνήμη».

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στους γιατρούς Σαβέλι (Tito Savelli από τη Μόντενα) και Μπασέτι (Attanasio Basetti από την Πάρμα), που κατέφυγαν στην Κέρκυρα το 1831 και το 1836 ανήγειραν την έπαυλη Exochia στην τοποθεσία «Φέλλεκας», (σήμερα προς τιμήν τους «Γιατροί»), όπου «.. εξήσκουν την ιδιαιτέραν αυτών επιστήμην μετά μεγίστης αφιλοκερδίας και προθυμίας, σεβόμενοι υπο πάντων...» **(11)**. Η έπαυλη υπήρξε από τα σπουδαιότερα σημεία συνωμοτικής δράσης σε ολόκληρη την περιοχή.

Μεταξύ των προσφύγων ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Φλαμίνιο Λόλλι (Flaminio Lolli, Μιράντολα 1797-1862). Απόφοιτος της νομικής Σχολής του πανεπιστημίου της Μόντενα (1819), ήταν μεταξύ των ηγετών της επανάστασης του 1831 στην πατρίδα του και γι' αυτό κατέφυγε στην Κέρκυρα, όπου συναναστράφηκε προσωπικότητες της ελληνικής διανοήσης, ανάμεσα στις οποίες και ο συνομήλικός του Σολωμός, ο Κάλβος, ο Λούντζης, ο Προσαλέντης, ο Αρλιώτης. Πρόκειται για τον οικοδεσπότη του Σολωμού, στο κτίριο που σήμερα στεγάζεται το Μουσείο Σολωμού και η Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, τον οποίο με τόση εκτίμηση ο ποιητής αναφέρει στον αδελφό του Δημήτριο: «... οικοδεσπότης μου είναι ο δόκτωρ Λόλλι από τη Μιράντολα. Από την πείρα που έχω τέσσερις μήνες τώρα είμαι βέβαιος πως δεν μπορούσα πουθενά αλλού να βρεθώ καλλίτερα. Είναι άνθρωπος λόγιος, ειδικός στη λατινική φιλολογία. Κι εκείνο που έχει περισσότερη σημασία, είναι άνθρωπος πραγματικά τίμιος...» **(12)**.

Ο Λόλλι αρθρογράφησε στην Κρατική Εφημερίδα Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Jonie, συνεργάστηκε στο Album Jonio με το Σεβεριάνο Φογκάτσι και εξέδωσε αυτοτελώς ποιήματα, πεζογραφήματα και μεταφράσεις. Από τα ποιήματά του, πρέπει να σημειώσουμε εκείνο για το θάνατο της νεαρής Αιμιλίας Ροδόσταμου, το σπίτι της οποίας συνόρευε με το δικό του (και του Σολωμού, που επίσης έγραψε το γνωστό σονέτο) και εκείνο για τον γλύπτη Παύλο Προσαλέντη **(13)**. Τέλος σημειώνεται ότι πρόσφατα αποκαλύφθηκε η ανάμειξή του στον κερκυραϊκό τεκτονισμό τόσο στη συμβολική Στοά «Ο Φοίνιξ, Le Phénix» όσο και στο «Υπέρτατο Περιστύλιό» της **(14)**.

Σημαντικότετος μεταξύ των προσφύγων αυτής της περιόδου υπήρξε ο Σεβεριάνο Φογκάτσι ο οποίος έλαβε μέρος στην επανάσταση του 1831, ως αξιωματικός των επαναστατικών στρατευμάτων, που συνετρίβησαν από τους Αυστριακούς. Στα δεκαπεντέμισι χρόνια της παρουσίας του στην Κέρκυρα, που αγάπησε ως δεύτερη πατρίδα του, και εκεί νυμφεύθηκε και απέκτησε παιδιά (1831-

1846), έζησε παραδίδοντας μαθήματα ιταλικών κυρίως σε αξιωματικούς των βρετανικών στρατευμάτων του προτεκτοράτου. Ως μαθήτριάς του μάλιστα αναφέρονται και οι δυο κόρες του Βρετανού αρμοστή ή ήρωα του Βατερλώ, φιλελεύθερου και πρᾶου στρατιωτικού, αντιστράτηγου Σίτον (John Colborn baron Seaton 1843-1849), στις οποίες αφιέρωσε μια ανθολογία του Δάντη, που εξέδωσε στην Ανκόνα το 1847 **(15)**.

Ο Φογκάτσι ανέπτυξε ποικίλη συγγραφική και εκδοτική δραστηριότητα ενθαρρυνόμενος από τους προηγούμενους αρμοστές: τον Νιούτζεντ (George Grenville Nugent baron of Nugent of Carlanstown count Westmeath ,1832 -1835) **(16)** και τον Μακένζι (Sir James Alexander Stewart Makenzie , 1841-1843) : Εξέδωσε τα περιοδικά: L'Ape, (1834), Album Jonio (1841-2) , Florilegio, (1846 με τη συνεργασία του Ερμάννου Λούντζη) μια συλλογή ποιημάτων, το έμμετρο δράμα Norma (1835) **(16)**, και τον ημερολογιακό τόμο Le Muse, Miscellanea di Letteratura e di Morale (1843) ενώ παράλληλα έστελνε για δημοσίευση ανώνυμα άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά στην Ιταλία και την Ελλάδα. Μετά την αμνηστία που χορήγησε ο Πάπας Πίος ΙΧ επέστρεψε στην Ανκόνα όπου εξέδωσε θεατρικά και λογοτεχνικά έργα .

Ο Φογκάτσι , καρμπονάρος από το 1824 , υπήρξε ο συντονιστής της Giovine Italia στην Κέρκυρα, κατά τον Καρδάμη από τις αρχές του 1840, όπως ούποτε πριν το 1843 **(17)** και γι' αυτό ήταν σε επαφή με τον Μαντσίνι στο Λονδίνο, τον Φαμπρίτσι (Nicola Fabrizi , Μόντενα 1804-1885) στη Μάλτα και τους αδελφούς Μπαντιέρα (Attilio Bandiera Βενετία 1810 - Ροβίτο 1844 και Emilio Bandiera Βενετία 1819- Ροβίτο 1844). Έργο του υπήρξε η οργάνωση ενός ταμείου αλληλοβοήθειας των εξοριστών και η διατήρηση της συνοχής τους μέσω πολιτιστικών δραστηριοτήτων , δεν μπόρεσε όμως να αποτρέψει το εγχείρημα των αδελφών Μπαντιέρα το 1844 **(18)**.

Το εγχείρημα αυτό υπήρξε από τα πιο γνωστά επεισόδια του ιταλικού αγώνα για την ανεξαρτησία . Πρόκειται για κακά σχεδιασμένη και πολύ κακά εκτελεσμένη προσπάθεια ανατροπής του βουρβωνικού καθεστώτος της περιοχής της Καλαβρίας, από μια ενθουσιώδη ομάδα δεκαεννέα νεαρών προσφύγων στην Κέρκυρα , μελών της προσκείμενης στην Giovine Italia μυστικής εταιρείας Esperia. Στην προετοιμασία του εγχειρήματος φέρονται πως ενεπλάκησαν διάφορα μέλη της κερκυραϊκής κοινωνίας, κυρίως όσοι ανήκαν στην ελληνική κερκυραϊκή τεκτονική δύναμη. Αναφέρεται επί -σης ότι φιλική σχέση με τέσσερις από αυτούς, που υπηρετούσαν στο σπίτι του , είχε ο Διονύσιος Σολωμός. Κατά τον Σπαταλά μάλιστα είχαν βοηθηθεί από αυτόν και υλικά κατά την αναχώρησή τους **(19)**. Προδομένοι οι αδελφοί Μπαντιέρα και οι σύντροφοί τους, συνελήφθησαν και καταδικάστηκαν σε θάνατο την αυγή της 25 Ιουλίου 1844 στον χείμαρο Rovito. Όλοι οι ιστορικοί του Risorgimento αναφέρουν ότι κατά τη μεταφορά τους στον τόπο εκτέλεσης τραγουδούσαν την άρια «όποιος για την πατρίδα πεθαίνει, έζησε αρκετά» (chi per Patria muor, vissuto é assai) **(20)**.

Η τελευταία ομάδα ιταλών προσφύγων πριν την ενοποίηση της Ιταλίας έφθασε στα Ιόνια Νησιά μετά την επανάσταση του 1848. Τότε, μόνο οι πρόσφυγες από τη Βενετία ήταν διακόσιοι. Επιφανέστερος όλων ήταν το μέλος της διοικήσεως της Βενετικής Δημοκρατίας Τομμαζέο (Nicoló Tommaseo, Σίμπενικ Δαλματίας 1802 - Φλωρεντία 1874) γνωστός γλωσσολόγος, αγωνιστής και φιλέλληνας **(21)**. Αυτός συναναστράφηκε αμέσως εκείνους που συγκροτούσαν την πνευματική, καλλιτεχνική και πολιτική ελίτ και φυσικά τον Σολωμό , τον Μάντζαρο, τον Βράϊλα , τον Μουστοζύδη, τον Λούντζη κ α .

Τα παραπάνω , αποτελούν ένα βιαστικό σχέδιασμα του κόσμου των προσφύγων στην Κέρκυρα, Ιταλών λογίων. Ποια όμως είναι η συμμετοχή τους στην καλλιτεχνική ζωή και ιδιαίτερα στο μουσικό θέατρο των Ιονίων ;

Αναφέρθηκε ήδη η προσπάθεια του Φογκάτσι να διατηρηθεί η συνοχή της κοινότητάς τους μέσω πολιτιστικών δραστηριοτήτων. Είναι όμως αυτό αρκετό για να ερμηνευθεί η συμμετοχή όλων στην καλλιτεχνική παραγωγή του τόπου που τους φιλοξένησε και επιτέλους πόσο ακολούθησαν αυτό τον κανόνα προσωπικότητες όπως ο Τομμαζέο;

Αν παρακάμψουμε την τεκτονική ιδιότητα πολλών από αυτούς που τους έφερε σε επαφή με κοινωνικά στοιχεία φιλελεύθερα και προβεβλημένα, αναντίρρητα πρέπει να δεχθούμε ότι υπήρξε μια αποδοχή τους σε πολιτικό επίπεδο , η οποία εκτάθηκε και σε καλλιτεχνικές συνεργασίες. Εννοώ ότι η αποδεκτή από τη διοίκηση του προτεκτοράτου ιδιότητα του πρό σφυγα για πολιτικές ιδέες, αν οιγε διόδους επικοινωνίας με τις ντόπιες ελίτ , ιδιαίτερα με την ευαισθητοποιημένη πολιτικά, πνευματική. Ως παράδειγμα αναφέρεται η περίπτωση του κερκυραίου δικηγόρου Πέτρου Κουαρτάνου, στον οποίο η Ιονική Κυβέρνηση απαγόρευσε την ανεξέλεγκτη συνδρομή των εξορίστων και επειδή αυτός δεν συμμορφώθηκε, τελικά τον τιμώρησε με πρόστιμο . Από τις επιφανέστερες οικογένειες του νησιού ο Κουαρτάνος και τέκτων, δεν εξαγόρασε την ποινή του, θεωρώντας την πράξη του ως υποχρεωτική για τις ιδέες του , αλλά αντ'ικείμενη στους Νόμους του Κράτους και προτίμησε να φυλακιστεί για τέσσερις μήνες. Πρόκειται για τον γνωστό λόγιο, από τον λεγόμενο σολωμικό κύκλο της Κέρκυρας, πρώτο πρόεδρο της Φιλαρμονικής Εταιρείας (1840), ο οποίος το 1863 έγραψε τους στίχους ύμνου για τους γάμους του πρίγκηπα της Ουαλλίας, που μελοποίησε ο Μάντζαρος και μάλιστα γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία **(22)**. Είναι το ίδιο πρόσωπο που έφερε σε επαφή τον Μάντζαρο με τον Τομμαζέο και όπως παραδίδει ο Παπαγεωργίου: «... Εμελοποίησεν ο Μάντζαρος ... απάσας τας ανακρεοντίους ωδὰς το υ Ιακώ βου Βιτορόλη εις μονοφωνίαν, εκδοθείσας εν Μεδιολάνω και καλλίστης υποδοχής τυχούσας παρά τω μουσικό κόσμω. (Εμελοποίησεν) προσέτι και άλλας νέας ωδὰς εις διφωνίαν και τινά εκ των δημοτικών ασμάτων του Θωμαζαίου.....» **(23)**.

Κεντρικό πρόσωπο στα κερκυραϊκά μουσικά πράγματα ο Μάντζαρος σύμφωνα με μαρτυρία του μαθητή του Κυριάκου Παδοβά συνεργάστηκε με τους εξορίστους «... Ζητήματα υψηλής μεταφυσική, μουσικής τέχνης και επιστήμης προεβάλλοντο αυτό εις λύσιν και εις πάντας ευγενώς απήντα λύων τας απορίας των. Και αυτός ο πολύς Θωμαζαίος επί ολοκλήρους ώρας διελέχθη μετ' αυτού περί των ρυθμικών της μουσικής νόμων της ποιήσεως , την δε υστεραίαν έπεμψεν προς αυτόν επιστολήν, δι ης τον παρεκάλει να αναπτύξη και εγγράφως τας επί του ανωτέρω ζητήματος ιδέας του, όπερ ευχαρίστως έπραξεν..» **(24)**. Και αλλού: «... Με αφορμή την εισαγωγή των ποσίμων υδάτων στην πόλη της Κέρκυρας τον Ιούλιο του 1832 ο καθηγητής Πάολο Κόστα , που την εποχή εκείνη ζούσε εδώ , έγραψε ένα ωραίο στιχούργημα με τίτλο “La festa della Fontana” παναπέι “Η Γιορτή της Κρήνης” . Το στιχούργημα αυτό μελοποιηθέν παραχρήμα από τον Μάντζαρο , παίχτηκε το ίδιο βράδυ, την 26 Ιουλίου , στο Θέατρο...» **(25)**.

Το γεγονός αυτό σημειώνει ο επίσης καλά ενημερωμένος Φρειδερίκος Αλβάνας **(26)** «...Ότε το 1832 αρμοστέοντος του υποστρατήγου Άνταμ εισεχώρησαν εις την πόλιν τα πόσιμα ύδατα....και οι κερκυραίοι εώρτασαν πανδήμως το συμβάν , ο ιταλός πρόσφυξ Παύλος ο Κώστας - συγγραφεύς φιλοσοφικού τινός συγγράμματος τυπωθέντος τω αυτω έτει εν Κερκύρα, επιγραφομένου δε Περί Ιδεολογικής Μεθόδου και αφιερωθέντος τη νεολαία της Επτανήσου **(27)** – εποίησεν την Ωδήν «Η Εορτή της

Κρήνης», ήτις μουσουργηθείσα υπό του ημετέρου μουσικοδιδασκάλου ετραγωδήθη εν τω Δημοτικώ Θεάτρω.»

Η ίδια πηγή (28) αναφέρει επίσης: «...Προς χάριν του Θεάτρου εμελοποίησε, νέος έτι ων, τινά, άτινα έμελψαν εν τω Κερκυραϊκώ θεάτρω. Τω 1820 εμελοποίησε το *Ulisse e Nausicaa agli Elisi* τόσω δε ήρεσεν, ώστε και ο Φρειδερίκος Κιαπίνης αυτοσχεδίασε στίχους, ους απέστειλε τω νεαρώ μουσουργώ μετά της ακολούθου επιστολής: ...Αξιότιμε Κύριε, δεχθήτε τους ολίγους τούτους στίχους, ους αυτοσχεδίασα. Είναι τέκνα της μουσικής σας, ήτις την πρωίαν ταύτην ήγγισεν όλας τας ομοφώνους χορδάς της καρδιάς μου.... Οι στίχοι ως και η επιστολή, συνεξεδόθησαν εις την συλλογήν των ποιήσεων του Κιαπίνη υπό τον τίτλον *Poesie δημοσιευθείσαν το 1820...*». Σημειώνεται ότι ο Φρειδερίκος Κιαπίνης, (Federico Chiappini, Μιλάνο) λόγιος και ποιητής και εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα το 1807 με τους Αυτοκρατορικούς Γάλλους. Το ποιήμα του “*La gratitudine Cantata*” μελοποιήθηκε από τον Μάντζαρο και τραγουδήθηκε στο Δημοτικό Θέατρο το 1821. Νυμφεύθηκε Κερκυραία και απέκτησε τον Αριστείδη (1821-1856) εκδότη του περιοδικού “*Giornale di Legislazione Giurisprudenza, Letteratura, Scienze e varietà di utili conoscenze*” στο οποίο συνεργάστηκαν πολλοί ανάμεσά τους και ο Κάλβος (29).

Ο Καρδάμης αναφέρει επίσης την μελοποίηση από τον Μάντζαρο του ποιήματος του Φογκάτσι, *La Sposa* (1853) αφιερωμένου στη Μαριάννα Ιωάννου Βράιλα και στις 24 Φεβ 1857 σονέτου προς τιμή της τραγουδίστριας Isabella Galletti (30).

Τέλος σημαντικότερη υπήρξε η συνεργασία των Φογκάτσι και Παδοβά. Σύμφωνα με την Εφημερίδα « Τα Καθημερινά » (31) «...*Η Δίρκη, δράμα του ιταλού Σ(εβηριανού) Φογκάτσι, μελοποιηθέν παρά του κερκυραίου μουσικοδιδασκάλου Κ(υριάκου) Παδοβάνου, παρεστάθη την 12^η Φεβρουαρίου εις το Δημοτικόν Θέατρον της Κερκύρας. Ο Παδοβάνος, τέκνον λογίου γεννήτορος και χρηματίσας εις εκ των ικανοτέρων μαθητών του ημετέρου κλεινού Μαντσάρου, είναι γνωστός και ενταύθα και αλλαχού διά την ευφυίαν και την εις την ουρανίαν τέχνην αυτού εμπειρίαν. Η Δίρκη οθεν απέβη οποία υφ’ ημών προσδοκάτο...*»

Λίγα χρόνια αργότερα ο Σπυρίδων δε Βιάζης έγραψε : (32) «...Ο Ιερώνυμος Παδοβάνος εμουσούργησε διάφορα καλά έργα, εν οίς λειτουργίας και το μελλόδραμα *Dirce*, ποιήμα του Fogacci, ανδρός φιλοπάτριδος, λογίου και της Ελλάδος φίλου, όστις κατά τας ημέρας ταύτας απεβίωσε και εις το προσεχές φυλλάδιον θέλομεν σκιαγραφήση αυτόν, καθότι πρέπει να διαφυλάττωμεν μνήμην ευγνώμονα προς τους ξένους εκείνους οίτινες την Ελλάδα ηγάπησαν...».

Από τους σύγχρονους μελετητές οι Λεωτσάκος, Αλισανδράτος και Καρδάμης, συμπληρώνουν την εργογραφία ως εξής (33):

“*Norma drama tragico di Severiano Fogacci, da Ancona, Corfú, anno 1835*” (αφιερώνεται στον Πρόεδρο της Ιονίου Βουλής Διονύσιο Φλαμπουριάρη, παραστάθηκε στο San Giacomo (Norma, Sacerdotessa d’Irminsul, scritto a Corfú nel 1835) μερικούς μήνες μετά την παράσταση εκεί της ομώνυμης όπερας του Bellini.

“*Sir Frederick Adam in Avellino. Quattro melodie di Severiano Fogacci, Anconetano, Corfú li 17 Settembre 1835*” (Malta 1838). Αναφέρεται στη δεξίωση του Άνταμ στο Αβελλίνο από τους πρόσφυγες που είχαν επιστρέψει μετά την αμνηστία του Πίου ΙΧ

“*Il ciarlatano preso per principe*” μονόπρακτη όπερα του Δομένικου Παδοβάνη, βασισμένη σε λιμπρέτο του Severiano Fogacci, παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο της Κερκύρας San Giacomo το 1857.

“Dirce, figlia di Aristodémo, Tragedia lirica”, όπερα του Δομένικου Παδοβάνη σε λιμπρέτο τ ου Σεβεριάνο Φογκάτσι, παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας San Giacomo την 1/12 Φεβρ 1857.

Οι εξόριστοι στην Κέρκυρα Ιταλοί λόγιοι σηματοδότη σαν την παρουσία τους με πολλούς τρόπους, αντάξιους της ποιότητάς τους. Ένας από αυτούς ήταν η συμμετοχή τους στην καλλιτεχνική, ιδιαίτερα την μουσική παραγωγή. Δεν είναι ο μόνος, δεν είναι ίσως ο σημαντικότερος τρόπος, σίγουρα όμως είναι από τους πιο γοητευτικούς.



Σημειώσεις

1. Περ. Βλ., Χιώτης Π, Ιστορία του Ιονίου Κράτους από συστάσεως αυτού μέχρι Ενώσεως (έτη 1815-1864) Ζάκυνθος 1874^α, του ιδίου Ιστορικά απομνημονεύματα Επτανήσου τ.6^{ος} περιέχων την ηθικήν κατάστασιν από Βενετοκρατίας μέχρι των ημερών ημών. Ζάκυνθος 1887^α. Λούντζης Ερμ., Περί της πολιτικής καταστάσεως της Επτανήσου επί Ενετών , (μτφ) , Αθήνα 1966γ , του ιδίου: Τα Επτάνησα επί Γάλλων Δημοκρατικών , (μτφ) , Κέρκυρα 1971β ,του ιδίου : Επτάνησος Πολιτεία, (μτφ) , Κέρκυρα 1971β
2. Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου Ιστορίας «Το Ιόνιον Κράτος» Κέντρο Μελετών Ιονίου , Αθήνα 1997.
3. E. De Cubernatis , Memorie italiane nelle Isole Jonie , Μιλάνο 1908 , σ.78 επ
4. Κουρκουμέλης Ν.Κ., «Εκπαιδευτικά της νήσου Ζακύνθου» Δωδώνη, Ιστορία και Αρχαιολογία. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής, Α΄ Μέρος (1800-1836), τ. 34, Ιωάννινα 2005, σ. 107-163. Β΄ Μέρος (1836-1864), τ.35, Ιωάννινα 2006, σ.179-234
5. Πρβλ. το Θεατρικό έργο του Διονύση Ρώμα « Ο Καζανόβα στην Κέρκυρα» Κερκυραϊκά Χρονικά τομ 6, Κέρκυρα 1958, σ.104 επ.
6. Lascaris M., “ Niccolò Tommaseo ed Andrea Mustoxidi” Atti e memorie della Società Dalmata di Storia patria 3 (Zara 1934) ανατ.
7. Ανδρέας Μουστοξύδης – Αιμίλιος Τυπάλδος, Αλληλογραφία 1822 -1860 , Επιμέλεια Δημήτρης Αρβανιτάκης, Μουσείο Μπενάκη -Κότινος , Αθήνα 2005 , σ 70, 24 και σημ.18 .
8. Storia Illustrate , Milano 1965 ,τεύχος xv σελ 522 επ
9. Ζώης Α. Λεξικόν Ιστορικών και Λαογραφικών Ζακύνθου, Αθήνα 1963 ,τ. Α΄ , σ. 243
10. Γεώργιος Τυπάλδος Ιακωβάτος, Ιστορία της Ιόνιας Ακαδημίας , Έκδοση-Εισαγωγή – Σχόλια Σ. Ι Ασδραχάς, Ερμής , Αθήνα 1982. Κουρκουμέλης Ν. Κ. Η εκπαίδευση στην Κέρκυρα κατά τη διάρκεια της Βρετανικής Προστασίας (1816-1864) , Σύλλογος προς διάδοσιν των Ελληνικών Γραμμάτων , Αθήνα 2002 .Του ιδίου Νεότερα Καλβικά , Περίπλους , Αθήνα 1999 .
11. Οι πρόσφυγες Ιταλοί εν Κερκύρα και η εις Φέλλεκαν έπαυλις των Ιατρών . Το Νέον Σύνταγμα. Εβδομαδιαίον Πολιτικόν και Φιλολογικόν Φύλλον α.ρ .φ. 61, Κέρκυρα 17 Αυγούστου 1896 σ. 2
12. Περικλής Παγκράτης «Ένας διάλογος Διονυσίου Σολωμού και Flaminio Lollì για την Αιμιλία Ροδόσταμο» Πόρφυρας τ.107 (Απρίλιος –Ιούνιος 2003) σ. 119-128. Του ιδίου «Ο ιταλός λόγιος Flaminio Lollì υμνητής των Κυθίων » Πόρφυρας τ. 136 (Ιούλιος –Σεπτέμβριος 2010). Νίκος Κ. Κουρκουμέλης « Τέσσερα άγνωστα αυτόγραφα από ένα λεύκωμα του 19^{ου} αιώνα» Πόρφυρας τ. 17, σ. 17-22. Του ιδίου: «Δυο άγνωστα πορτρέτα του ποιητή Φλαμίνιο Λόλλι , οικοδεσπότη του Σολωμού στην Κέρκυρα» Ερμής, Επιλογές Ζάκυνθος, Παρασκευή 22 Ιανουαρίου 2010 σ. Β, 7, και Πόρφυρας τ. 136 (Ιούλιος –Σεπτέμβριος 2010) Του ιδίου : « Ερμάν- νος Λούντζης και Φλαμίνιο Λόλλι. Δυο γράμματα », Περίπλους, τ. 38-39, (Ανοιξη 1994), σ.115-123 .Πρβλ την επιστολή του Σολωμού στον αδελφό του : Zante , 17 Giugno sv 1833 “ Ti prego di non dir nulla al rovero Lollì..” . σ. 8 , 251
13. Βροκίνη Α., Εργα , Βιογραφικά Σχεδάρια τχ Α-Β , Επιμέλεια – προλεγόμενα Κ . Δαφνή , Κερκυραϊκά Χρονικά 15 (1972) σ. 139 και σημ 239 εις σ.244
14. Αναφέρεται το 1850 να κατέχει τον 14^ο περιστευλιακό βαθμό Περ. βλ. Καλογερόπουλος Ε. Σ. « Ο Σκωτικός Τύπος στην Κέρκυρα» Υπέρτατο Περιστύλιο Φοίνιξ υπ αρ 1^Α Κοιλ... Ερμώνων Αν... Κερκύρας Επετειακό Λεύκωμα 125 ετών 1883-2008, Κέρκυρα, 2008 σ. 20
15. Δε Βιάζης Σ. , Σεβηριανός Φογάτσης- Severiano Fogacci , Εν Ζακύνθω ,Τύποις Σπ Καψοκεφάλου ,1885. «Severiano Fogacci» Dizionario Biografico degli Italiani , Ρώμη ,1960-2003.

τ.61,σ.415-417. Αλισανδράτος Γ.Ι. «Ο ιταλός λόγιος Severiano Fogacci και τα δημοσιεύματά του στην Κέρκυρα (1831-1846)» Ιταλοελληνικά Rivista di cultura Greco-moderna IV, Instituto Universario Orientale, Napoli 1991-1993, σ. 11.-23. Καρδάμης Κ. Η όπερα *Il ciarlatano preso per principe* του Δομένικου Παδοβάνη. μια πρώτη προσέγγιση ΟΜΜΑ «Σημαντικοί Σταθμοί στην έντεχνη Νεοελληνική Μουσική» σ. 1-26 Kardamis Kostas, “Un Italiano in Corcira : Severano Fogacci s music –related activities during his exile in Corfú (1831-1846)” XIII Covegno Annuale di SIDM

16. Το ανατύπωσε με άλλα στην Ανκόνα το 1863. Αλισανδράτος Γ., ο.π.,σ.12

17. Καρδάμης Κ. , Η όπερα ,ο.π., σ.10

18. Τσίτσας Α.Χ., Το μοιραίο εγχείρημα των αδελφών Bandiera. Εκατόν πενήντα χρόνια αργότερα (1844-1994) Δημοσιεύματα της Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών (Κέρκυρα 1995) σ.17. Καρδάμης Κ., ο.π. σ.10.

19. Σπαταλάς Γ. Διονυσίου Σολωμού Ιταλικά ποιήματα. Μετάφραση, προλεγόμενα, κατάταξη και σχόλια... Αθήνα 1948 σ.22

20 Τσίτσας Α. Χ.ο.π., σ.27 . L. Settembrini , Ricordanze della mia vita , Νάπολη 1890 . G. Regaldi , Canti e Prose , Τορίνο , 1861 . Στο κεφάλαιο : «Conte Dionisio Solomos» (I, 395-420) αναφέρει ότι ο Σολωμός του μιλούσε για τέσσερις ιταλούς δυστυχημένους που υπηρετούσαν στο σπίτι του, μεταξύ των οποίων και ο Giuseppe Miller, τον οποίο αγαπούσε ιδιαίτερα (amava singorlamente). Επίσης στη σ.182 αναφέρει ότι : «... il Miller , l' onesto operaio di Forli , fu ricordato da Dionisio Solomós con lagrime e desiderio...» Κατά τον Γεράσιμο Σπαταλά ο.π., σ.22 , σημ 31 οι : Luigi Miller , Giacomo Rocca , Tommaso Mazzoli , που υπηρετούσαν στο σπίτι του Σολωμού είχαν βοηθηθεί από αυτόν υλικά κατά την αναχώρησή τους.

21. Tommaseo N., *Supplizio d' un Italiano a Corfú*, Φλωρεντία 1855. Του ίδιου , *Il secondo esilio*, Μιλάνο 1862

22. Σπ. Παπαγεωργίου , «Περί των έργων του Νικολάου Μαντζάρου» Κλειώ , Τεργέστη , έτος ΙΔ , αρ. φ. 712 Σάββατο 8/20 Φεβρουαρίου 1874 , σ. 2δ-3γ και φ. 713 Σάββατο 15/27 Φεβρουαρίου 1875, σ. 2δ-3β , Καρδάμης Κ., Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος « Ενότητα μέσα στην πολλαπλότητα» Κέρκυρα 2008

23 Νικόλαος Χαλικιόπουλος – Μάντζαρος. Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας Κέρκυρα 2003 επιμέλεια Γ. Κεντρωτής. Σπυρίδων Δε Βιάζης «Νικόλαος Χαλικιόπουλος – Μάντζαρος» περ. Απόλλων , Πειραιεύς, Ιανουάριος 1890 αρ 61 σ. 942α-946β και Φεβρουάριος 1890 αρ 62 ,σ. 956β-962β στη σ. 956β «...ιταλικός δε ποιήσεις εμελοποίησε...τον Ανακρέοντα κατά την μετάφρασιν του Κώστα , τα ανακρέοντια του Βικτωρέλλη και ποιήσεις του Θωμαζαίου και άλλων...»

24. Domenico Padovan, “Poche parole sopra gli scritti del cav[alier] Nicoló C[alichioroulo] Manzano” Η Φωνή αρ .φ. 361 (12 Απριλίου 1872) και 362 (20 Απριλίου 1872) Δομένικος Παδοβάνης, Λόγοι βραχείς περί των γραπτών του ιπ[ότου] Νικολάου Χ. Μαντζάρου (1872) (σ. 265-271), εδώ σ.267. Λεωτσάκος., «Παδοβάνης ή Παδοβάς Δομένικος» Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία-Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό (Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1991) ΚαρδάμηςΚ., Η όπερα , ο.π σ. 8 και σημ 36

25. Παδοβάνης Δ., ο.π.,σ.267. Ο Κεντρωτής ο.π., σ. 85 σημειώνει: Ο ποιητής, μεταφραστής, θεατρικός συγγραφέας, δάσκαλος και μελετητής του Δάντη Paolo Costa (Ραβέννα1771-Μπολώνια 1836) έζησε ως πολιτικός πρόσφυγας στην Κέρκυρα μεταξύ 1831 και 1832. Από τα έργα του ξεχωρίζουν τα εξής *Della elocuzione, Dell'arte poetica, dizionario della lingua italiana*. Περ. βλ. Σπυρίδωνος δε Βιάζη «Παύλος Κώστας», Περ « Κόσμος» έτος Γ (1911) , αρ. 61-62 , Σύμυρη

26. Αλβάνας Φρ., « Νικόλαος Μάντζαρος» Αττικόν Ημερολόγιον , Αθήναι 1873 , σ.239-252.

27. Το βιβλίο της ιδεολογίας σημειώνει ο Κεντρωτής ο.π., σ.85 για το οποίο ο Διονύσιος Σολωμός είχε δώσει χρηματική εγγύηση, εκδόθηκε το 1831 στην Κέρκυρα από το Τυπογραφείο της κυβερνήσεως με εγγραφή συνδρομητών, όμως όπως πληροφορούμεθα από μεταγενέστερες εκδόσεις

του, επειδή έβριθε λαθών, ο συγγραφέας το απέσυρε από την κυκλοφορία ... Έγκυρη είναι η τέταρτη έκδοσή του το 1844 στο Μιλάνο με τον τίτλο :Del modo di comporre le idée. Στο βιβλίο περιέχεται λόγος του Costa «Alla gioventú delle Isole Jonie » που μάλλον είναι η εναρκτήρια ομιλία του στη σειρά των μαθημάτων της Φιλοσοφίας που παρέδωσε στην Ιόνιο Ακαδημία κατά το ακαδημαϊκό έτος 1831-1832 (Ο πλήρης τίτλος : Del metodo di comporre le idée e di contrassegnarle con vocaboli precisi per poter scomporre regolarmente a fine dib en ragionare ; e delle forme e dei limiti dell'umano intelletto .)

28. Δε Βιάζης Σ. , Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος ο.π., σ.957^α

29. Κονόμος Ντ. «Το «Giornale» του Αριστείδη Κιαπίνη. Συνεργάτες και περιεχόμενα» Ο Εραμιστής Ανατ 35, τευχ 9/10, σ. 119-126, Αθήνα 1964. Ασδραχάς Σπ. Ι. Ανδρέας Κάλβος Ανέκδοτα και αθησαύριστα κείμενα ο Εραμιστής Ανατ 34 Τευχ 9/10, σ. 81-118, Αθήνα 1964. Αρβανιτάκης Δ. Αλληλογραφία ο.π.

33. Καρδάμης Κ.,Η όπερα ο.π.

34. Κέρκυρα , έτος Β, αρ.98 της 2/14 Φεβρουαρίου 1857 σ. 3^α-3β

35. Δε Βιάζης Σ., « Οι Παδοβάνου» Κυψέλη, Ζάκυνθος , έτος Β, αρ 13, Ιανουάριος 1885, σ.263 σημ 3

36. Αλισανδράτος Γ., ο.π. ,σ. 21 επ. Λεωτσάκος Γ.,ο.π., παρ 95 επ. Καρδάμης Κ., ο.π., σ.13 επ

(Εε)χάσαμε τήν Ἀθήνα...στόπ!
(...ἔρευνώντας τὰ Ἑπτάνησα).

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

Ἡ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΑΥΤΗ συνοψίζει τὸ Κεφάλαιο 2β τῆς ὑπὸ ἐκτύπωση ὀγκώδους ἐργασίας μου *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917): Ὁ Μεγάλος Ἀδίκημένος τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς—Δοκιμὴ μονογραφίας*. Τίτλος τοῦ κεφαλαίου: «Ἀθήνα, 19ος αἰώνας: ἓνα πρῶτο δοκιμαστικὸ χρονολόγιο παραστάσεων ὄπερας». Ἀρχικὰ σκόπευα νὰ καταρτίσω ἓνα παραστασιολόγιο λυρικῶν ἔργων ποὺ παίζονταν τὴν Ἀθήνα τοῦ 19ου αἰ., μὲ ἔμφαση στὴν ἐποχὴ ὅπου ὁ νεαρὸς Σαμάρας, τὸ 1874, ἦλθε στὴν πρωτεύουσα με τὴν οἰκογένειά του: ἤθελα νὰ διαπιστώσω, ἀνατρέχοντας σὲ πρωτογενεῖς πηγές, τί δυνατότητες διευρύνσεως τῆς ὅποιας ὡς τότε ἀκροαματικῆς του πείρας εἶχε ὁ νέος συνθέτης στὴν πρωτεύουσα τοῦ κρατιδίου. Ἔτσι, στὶς ἀρχές δεκαετίας 1990 ἀποδελτίωσα τίτλους ἔργων καὶ ἡμεροχρονολογίες ἢ χρονολογίες διδασκαλίας των ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες ὑπάρχουσες τότε πηγές — μιλοῦμε γιὰ: Συναδινό¹, Μπαρούτα², Χυτήρη³, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ ἀγαπητοῦ φίλου Ἀμερικανοῦ ἱστορικοῦ τῆς ὄπερας Thomas G. Kaufman, ποὺ ἔχει ἀποδελτιώσει ἀπὸ ἰταλικά ἐντυπα ἀφιερωμένα στὸ λυρικό θέατρο, σημαντικό ἀριθμὸ ἀνταποκρίσεων ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ἀναφερομένων σὲ παραστάσεις λυρικοῦ θεάτρου. Ἀκολούθησε τὸ ἀδημοσίευτο τότε ὑλικὸ γιὰ τὰ πεπραγμένα τοῦ γαλλικοῦ θιάσου Lassalle-Charlet στὴν Ἀθήνα ποὺ τόσο γενναϊόδωρα ἔθεσε στὴ διάθεσή μου ἡ ἀγαπητὴ μου θεατρολόγος δρ Αὔρα Ξεπαπαδάκου⁴, ἀλλὰ, ὅπως σωστά λένε οἱ Γάλλοι, *en mangeant vient l' appetit*, (τρώγοντας ἔρχεται ἡ ὄρεξη). Ἀκολούθησε ἡ καταγραφή τῆς Κωνσταντῆς Γεωργακάκη⁵ γιὰ τὶς

¹ Συναδινός, Θεόδωρος Ν., *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς 1824-1919*, τύπ. «Τύπου», (Ἀθῆναι 1919). Ἐφεξῆς βραχυγρ.: Συναδινός, 1919

² Μπαρούτας, Κώστας: *Ἡ μουσικὴ ζωὴ στὴν Ἀθήνα τὸ 19ο αἰώνα*, ἔκδ. Φίλιππος Νάκας (Ἀθήνα, 1992). Ἐφεξῆς βραχυγρ.: Μπαρούτας, 1992.

³ Χυτήρης, Γεράσιμος: *Ἡ ὄπερα στὸ θέατρο τοῦ Σαντζιάκομο (sic) τῆς Κέρκυρας*, ἔκδ. Ἐταιρείας Κερκυραϊκῶν Σπουδῶν (Κέρκυρα, 1994). Χυτήρης, 1994.

⁴ Ξεπαπαδάκου, Αὔρα, δρ: *Bon pour l' Orient II. Μιὰ σκιαγράφηση τῆς δράσης τοῦ γαλλικοῦ μελοδραματικοῦ θιάσου Lassalle-Charlet στὴν Ἀθήνα (1887-1888). 12 Μαρτίου 2008, Ναύπλιο*. Δημοσιεύθηκε στὴν *Επιστημονικὴ Ἐπιθεώρηση Τεχνῶν τοῦ Θεάματος*, ἔκδ. Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, Τμῆμα Θεατρικῶν Σπουδῶν), Τεύχος 1 (Ἀκαδημαϊκὰ Ἔτη 2005-2008), Ναύπλιο 2009, σσ. 244-292. Ἐφεξῆς βραχυγρ.: Ξεπαπαδάκου, 2009.

⁵ Γεωργακάκη, Κωνσταντῆ: *Θέατρο Ἀθηνῶν: οἱ παραστάσεις στὰ χρόνια τοῦ Ὁθωνα*, στὴν ἔκδ. *Παράβασις*, ἐπιστημονικὸ δελτίο Τμήματος Θεατρικῶν Σπουδῶν

ἀθηναϊκές παραστάσεις ὄπερας, ἐπὶ Ὅθωνος: ἰδιαίτερα εὐσυνειδήτη καὶ ἐξονυχιστικὴ ὡς ἔρευνα βάθους σὲ πηγές, δυστυχῶς χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀνεπάρκεια σχέσεων μὲ τὸ ἐρευνώμενο ἀντικείμενο. Ἐπισημαίνουμε κυρίως τὸ ὅτι παραθέτει τὸ μέγιστο μέρος τοῦ ὕλικου της, ὄχι μὲ ἡμεροχρονολογία παραστάσεως (τὸ ἰδανικῶς ζητούμενο) ἢ κατὰ προσέγγιση χρονολογία (μῆνα ἢ ἔστω, ἐποχὴ συγκεκριμένου ἔτους), ἀλλὰ κατὰ θεατρικὴς περιόδους, π.χ. 1851-52. Μία θεατρικὴ περίοδος, ὡς γνωστόν, μπορεῖ νὰ ἐκτείνεται ἀπὸ ἀρχὴς Ὀκτωβρίου μέχρι καὶ Δεκεμβρίου ὡς τέλος Ἀπριλίου, Μαΐου ἢ καὶ Ἰουνίου. Ὅπως-δῆποτε, στὸ μέτρο τοῦ ἐφικτοῦ, συμπλήρωσα χρονολογικὰ κάποια κενὰ της. Ἐπὶ πλέον ἂν κάποιο σημεῖο ἀναφέρεται (ἴσως παραθέτοντας ἔντυπο ἐποχῆς) στὴν ὄπερα «Ὁ Ἰπνοβάτης», ἀλλάζοντας φύλο στὴν πασιγνωστὴ Ἰπνοβάτιδα, τὴ *La Sonnambula* τοῦ Μπελλίνι.⁶

Καὶ πάλι ὁμως, δὲν ἔμεινα ἱκανοποιημένος: συζητώντας τὸ θέμα μὲ τὴ φιλότατη Ἄννα Ξεπαπαδάκου, συμφωνήσαμε ὅτι ἡ καταγραφή τῶν παραστάσεων ὄπερας στὴν Ἀθήνα, ἦταν ζήτημα μακροχρόνιας ἐργασίας πολυμελοῦς ὁμάδος σπουδαστῶν, ὑπὸ τὴν αὐστηρότατη ἐπαγρύπνηση εἰδικῶν περὶ τὸ θέμα, ὥστε νὰ ἐλέγχωνται καὶ νὰ διασταυρῶνται τὰ ἀποτελέσματα τῆς καταγραφῆς ὕλικου σὲ κάθε ἔντυπο. Καὶ τοῦτο ἰσχύει δυστυχῶς ὄχι μόνον γιὰ τὸ 19ον αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν 20ὸ καὶ μάλιστα πολὺ προσφάτων δεκαετιῶν ὅταν ἡ Ἐθνικὴ Λυρική Σκημὴ βρισκόταν σὲ πλήρη, καὶ ἐν πολλοῖς ἀξιέπαινη λειτουργία. Δυστυχῶς ἀπὸ τοὺς παλαιότερους ἐπὶ κεφαλῆς της οὔτε ἓνας δὲν ἔμεινε τόσο ὥστε νὰ ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ ἔργο τὸ ἀρχεῖο. Ὁ πρῶτος, ἀπ' ὅσο ξέρω ἦταν ὁ Λουκάς Καρυτινός. Ἄς εἶναι. Ὅ,τι μποροῦσα λοιπὸν νὰ κάμω μόνος μου, ἦταν νὰ διαλέξω ἓνα καὶ μόνον ἔντυπο, συγκεκριμένα τὴν *Ἐφημερίδα* τοῦ Δημητρίου Κορομηλά καὶ νὰ καταγράψω ἀπὸ τὴ στήλη θεαμάτων, ὅποτε ἐμφανίζόταν, τὶς ἀναγγελίες παραστάσεων ὄπερας ὀρισμένων μόνον ἐτῶν. Φυσικὰ ἤξερα ὅτι ἐλάχιστο ποσοστὸ τῶν παραστάσεων αὐτῶν μπορεῖ νὰ ματαιώθηκαν ἢ νὰ ἀναβλήθηκαν, λόγω ξαφνικῆς ἀσθενείας πρωταγωνιστῶν ἢ, προκειμένου περὶ ὑπαιθρίων χώρων, κακοκαιρίας. Αὐτὸ λοιπὸν καὶ ἔκαμα καταγράφοντας ἔτσι τὰ ἔτη 1874, 1875, 1876 καὶ 1877 (πρῶτο ἔξάμηνο). Ἐν τῷ μεταξύ, εἶχα ἐπισημάνει μιὰ σημαντικὴν ἰταλικὴν ἱστοσελίδα στὸ Διαδίκτυο⁷, μὲ σποραδικὴς κατ' ἔτος ἀναφορὲς παραστάσεων ὄπερας στὴν Ἀθήνα, χωρὶς ὁμως ἡμερομηνίες ἢ ἄλλες λεπτομέρειες. Οἱ ἀναφορὲς ἐστιάζονταν κυρίως στὰ ἔτη 1891 καὶ 1900, τὰ ὁποῖα καὶ κατέγραψα, πάντα ἀπὸ τὴν *Ἐφημερίδα*. Συγκεκριμένα κατέγραψα τὸ β'

Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ἔκδ. Καστανιώτη, Τόμ. 2 (Ἀθήνα, 1998), σσ. 143- 80.
Ἐφεξῆς βραχυγρ.: Γεωργακάκη.

⁶ Γεωργακάκη, ὁ.π., Παράρτημα, σ. 173.

⁷ Πρόκειται γιὰ τὸ διαδικτυακὸ τόπο [http:// www.lavoceantica.it](http://www.lavoceantica.it), τοῦ Roberto Marocci.

ἑξάμηνο τοῦ 1890, τὸ 1891 καὶ τὸ 1900. Συνολικὰ λοιπὸν καταγράφηκε ἀπὸ ἓνα κατὰ μόνον ἔντυπο, μιὰ πλήρης βετία παραστάσεων ὄπερας. Περνῶ λοιπὸν πρῶτα σὲ κάποια δημογραφικὰ δεδομένα καὶ κατόπιν στοὺς ἀριθμούς καὶ στὰ ἀποτελέσματα τῆς καταγραφῆς: πρέπει ὅπωςδὴποτε νὰ τὰ γνωρίζουμε γιὰ νὰ καταλάβουμε α) τὸ ὅτι ἡ πρόσληψη τῆς ὄπερας καὶ τῆς Δυτικῆς μουσικῆς στὴν Ἀθήνα ξεπερνᾷ σὲ ἔκταση, βᾶθος καὶ σημασία ὅ,τιδὴποτε συνέβη σὲ ἄλλες ἑλληνικὲς πόλεις, ἴσως ἀκόμη καὶ στὰ Ἑπτάνησα καὶ β) τὴν ἔκταση τῆς σατανικῆς καὶ ξενοκίνητης σκευωρίας πρῶτα παραχαράξεως καὶ ἐν συνεχείᾳ ἐνταφιασμοῦ τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἱστορίας της.

- (α) πληθυσμὸς Δήμου Ἀθηναίων στὰ ἐκάστοτε ὄριά του καὶ
(β) πληθυσμὸς συγκροτήματος Ἀθηνῶν-Πειραιῶς-Καλλιθέας:

1836:	(α) 16.588.	(β) 17.588
1853:	(α) 30.590.	(β) 36.024.
1861:	(α) 41.298	(β) 47.750.
1870:	(α) 44.510.	(β) 55.473.
1879:	(α) 65.499.	(β) 87.117.
1889:	(α) 110.262.	(β) 144.589.
1896:	(α) 123.140*.	(β) 173.340.
1907:	(α) 168.749*.	(β) 242.328 ⁸ .

Πρὶν προχωρήσω ὑπογραμμίζω ἐμφατικότερα ὅτι ἐδῶ γίνεται λόγος κυρίως γιὰ διδασκαλίες λυρικῶν ἔργων (ὄπερῶν καὶ ἀργότερα ὄπερετῶν ἢ κάποτε καὶ βωντβίλ) καὶ ὄχι γιὰ τὸν ἀριθμὸ παραστάσεων μᾶς καὶ τῆς αὐτῆς διδασκαλίας πού ὄχι σπάνια, ξεπερνοῦσαν τὶς 10 ἢ καὶ 12. Στὴν καταγραφή μου ἀκολούθησα δύο διαφορετικὲς ἀριθμήσεις: 1) Μία γιὰ τὶς διδασκαλίες πού προέρχονται ἀπὸ διαφορετικὲς πηγές: Γεωργακάκη, Χυτήρης, Μπαρούτας, Thomas G. Kaufman καὶ Αὔρα Ξεπαπαδάκου. Οἱ διδασκαλίες αὐτὲς ἀνέρχονται ὅτε λίγο ὅτε πολὺ στὰ **διακόσιες δέκα** (ἀρ. 210). 2) Μία δεύτερη γιὰ τὸν ἀριθμὸ διδασκαλιῶν σὲ καθένα ἀπὸ τὰ ἔξη χρόνια πού κατέγραψα: Ἔτσι ἔχουμε:

1874: ἀριθμὸς διδασκαλιῶν: 53 (πενήντα τρεῖς).

1875: » » : 62 (ἑξήντα δύο).

1876, α' ἑξάμηνο—1877: ἀριθμὸς διδασκαλιῶν: 64 (ἑξήντα τέσσερις)

⁸ Βλ. ἐγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάνικα, ἔκδ. 1981, τόμ. 3ος, σ. 389, Πίνακας 1. Οἱ ἀστερίσκοι στὴ στήλη (α) τὰ ἔτη 1896 καὶ 1907, σημαίνει ὅτι ὁ ἀριθμὸς περιλαμβάνει καὶ τὴν Καλλιθέα πού τὰ προηγούμενα χρόνια ὑπαγόταν στὸ εὐρύτερο συγκροτῆμα Ἀθηνῶν-Πειραιῶς-Καλλιθέας.

1890, β' εξάμηνο—1891: αριθμός διδασκαλιών: 99
(ένενήντα έννέα). Αναλυτικότερα: 39 διδασκαλίες τὸ β'
εξάμηνο 1890 καὶ 60 τὸ 1891.

1900: αριθμός διδασκαλιών: 62 (εξήντα δύο):

Σύνολο διδασκαλιών (ξανατονίζω: ὄχι παραστάσεων τῆς αὐτῆς διδασκαλίας) κατὰ τὰ 6 μόνον αὐτὰ χρόνια: 290! Δηλαδή, μετὶς ὡς τώρα γνώσεις μας ἐτήσιος μέσος ὅρος 55-60 διδασκαλιών. Καὶ σύνολο, μέχρι στιγμῆς καταγεγραμμένων διδασκαλιών, 210+290 =500. Μάλιστα, πεντακόσιες! Ἐρωτῶ. κυρίες καὶ κύριοι, καὶ δίνω μόνος τὴν ἀπάντηση: ποῦ συνέβαιναν ὅλα αὐτά; στὴν πρωτεύουσα ἐνὸς κρατιδίου μετὶ πληθυσμὸ πού σίγουρα δὲν ξεπερνοῦσε τὰ 3.000.000, μὰ πόλη μετὶ πληθυσμὸ πού μεταξύ 1874 καὶ 1900, μόλις αὐξήθηκε ἀπὸ τοὺς 80.000 στοὺς 100.000 περίπου. Καὶ ξαναρωτῶ: στὴν ὅποια σημερινὴν Ἑλλάδα, τῶν 11.000.000, μετὶ πρωτεύουσα 5.000.000 καὶ συμπρωτεύουσα 2.000.000, μετὶ δύο Μέγαρα Μουσικῆς (Ἀθηνῶν καὶ Θεσσαλονίκης), δύο μόνιμους παραγωγοὺς ὄπερας, τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ καί, ὡς πρόσφατα, τὴν Ὀπερα Θεσσαλονίκης, τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν, τὰ «Δημήτρια Θεσσαλονίκης», τοῦλάχιστον μιὰ δεκάδα ἀξιόλογων συμφωνικῶν ὀρχηστρῶν καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς, πόσες διδασκαλίες λυρικῶν ἔργων ἔχουμε τὸ χρόνο; δεκαπέντε; νομίζω ὅτι ὁ ἀριθμὸς πού προτείνω εἶναι ὑπερβολικὸς. Ἀπὸ τὸ 1945 (καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ 1949, ὅπως πιστεύεται) σάρωσε τὰ πάντα τὸ «τσουνάμι» τοῦ μπουζουκιοῦ καὶ τῆς διπλοπεννιαῖς, περιέργως ὀλοένα καὶ πιὸ εὐτελιζόμενα στὸν ἀκάθεκτο καὶ τὰ πάντα συμπαρασύροντα κυματισμὸ τους.

* * *

ΚΑΙΡΟΣ ΟΜΩΣ ΕΙΝΑΙ νὰ μεγεθύνουμε περισσότερο τὸν ἐρευνητικὸ μας φακὸ, ἐξετάζοντας κάπως λεπτομερέστερα τὰ εὐρήματα αὐτῆς τῆς πρώτης δοκιμαστικῆς ἀνασκαφῆς, τὰ περισσότερα ὧν ὁποίων συνοδεύονται ἀπὸ πλήρη ἡμεροχρονολογία παραστάσεως (ἐμφανέστερες ἐξαιρέσεις εἶναι οἱ καταγραφές Χυτήρη καί, κυρίως, Γεωργακάκη). Ἄλλωστε ἐξονυχιστικὰ λεπτομερεῖς πίνακες δημοσιεύονται στὴ μονογραφία μου περὶ Σαμάρα, ἀπὸ ὅπου ἀνετα μπορεῖ νὰ ἐλεγχθεῖ τῶν λόγων μου τὸ ἀληθές. Μέχρι στιγμῆς, ἡ πιὸ πολυπαιγμένη, ἄρα δημοφιλέστερη καὶ στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ, ὄπερα ἦταν, προσδοκώμενα, ποιὸς ἄλλος: ὁ ἀθάνατος Κουρέας τῆς Σεβίλλης: 19 (μάλιστα δεκαέννέα!) διαφορετικὲς διδασκαλίες. Καί, πάντοτε μετὶς ὡς τώρα γνώσεις μας, ὡς τὶς ἀρχές δεκαετίας 1870 τοῦλάχιστον, ὅποτε ἐμφανίζονται στὸ ἀθηναϊκὸ προσκήνιο ἡ γαλλικὴ ὄπερα καὶ ὀπερέτα, στὴν Ἀθήνα ἔχουν παρουσιασθεῖ τὰ ἐξῆς ἔργα κατὰ σειρά παρουσιάσεως. Στὸ βιβλίό μου, ἀκόμη, πρᾶγμα πού δὲ συμβαίνει στὶς περισσότερες πηγές, μετὰ τὸν τίτλο τῆς ὄπερας στὴ γλῶσσα τοῦ πρωτοτύπου φυσικά, παραθέτω μέσα

σὲ ἀγκύλη καὶ τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση ἢ μεταγραφή της. Ἐδῶ, γιὰ λόγους εὐκολίας καὶ συντομίας, χρησιμοποιοῦ τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση:

1) Ροσσίνι, Τζοακκίνο [1792-1868]:

Ὁ κουρέας τῆς Σεβίλλης, πετσοκομμένος, ὡς γνωστόν, στὶς 4 Ἰουλίου καὶ ὀλόκληρος στὶς 9 Αὐγούστου 1837, πού μᾶλλον πρέπει νὰ θεωρεῖται ὡς ἡμερομηνία ἐπίσημης «πρεμιέρας» τοῦ λυρικοῦ θεάτρου στὴν ἑλληνικὴ πρωτεύουσα. Ἐπαναλαμβάνεται 10 Φεβρ. 1840, 1846-47, ἀπὸ τὸ θίασο Gardelli, 1850-51, 1851-52, 1853-54.

Ἡ Σταχτοπούτα: 1852, 1857-58

Ἡ Σεμίραμις: 1856-57

3

2) Ρίτσι, Λουΐτζι [1805-1859]:

Ἡ ὄρφανὴ τῆς Γενεύης 1839.

Κιᾶρα ντὶ Ρόζενμπεργκ, 23 Ἰαν. 1840, σὲ 8 παραστάσεις.

Μιά περιπέτεια τοῦ Σκαραμούς, 1842-43.

Chi dura, vince [Ὅποιος ἀντέχει, νικᾷ]. 1843, 1850-51.

Κόνραντ τῆς Ἀλταμούρα, Φθινόπωρο 1855.

Ὁ Κρισπίνος καὶ ἡ κουμπάρα, 1855-56, **9**

3) Ντονιτζέττι, Γκαετάνο [1797-1848]:

Λουτσία ντὶ Λαμερμούρ, ἐφεξῆς: *Λουτσία*], 6 Ἰαν. 1840, 55 παραστάσεις⁹, 1846-47, 1856-57, ἀρχές-τέλη Ἀπρ. 1864.

Βελισσάριος: 1840, 6 παραστάσεις, 1841, 1851-52, χειμῶνας 1853.

Τζέμμα ντὶ Βερζύ, 1841, 1841-42, 1842-43, 1852--52

Ὁ τρελλὸς στὸ νησί Σάν Ντομίνγκο, 1841.

Ρομπέρτο ντ' Ἐβερέ, 1842, ἢ τὴ θεατρικὴ περίοδο 1842-43.

Ἄννα Μπόλεϋν, 1843

Λουκρητία Βοργία, 1843-44, 7 Ἰαν. 1853, 1855-56, 1859-60,

Μαρίνος Φαλιέρο, 1853

Ἐλιξήριο τοῦ ἔρωτα, 1852-53, 11 Ὀκτ. 1862. Διακόπηκε στὴ

β' πράξη λόγω τοῦ ἐκθρονισμοῦ τοῦ Ὁθωνος.

Il campanello di notte δηλ. *Τὸ καμπανάκι*: Γεωργ., 1857-58.

Ἡ κόρη τοῦ συντάγματος, 1859-60. **20**

4) Μπελλίνι, Βιντσέντζο [1801-1835]:

Νόρμα, 13 Φεβρ. 1840, 30 παραστάσεις, 1841, 1842, 8 Σεπτ. 1846, 1851-52, 1859-60,

Βεατρίκη ντὶ Τέντα, Φεβρ. 1840, 1841 ἴσως καὶ 1842,

⁹ Γεωργακάκη, 1998, ὁ.π. σ. 147: ἔπονται σὲ ἀριθμὸ παραστάσεων ἡ *Νόρμα* (30), καὶ ἡ *Υπνοβάτιδα* (20) τοῦ Μπελλίνι, ἡ *Κιᾶρα ντὶ Ρόζενμπεργκ* τοῦ Ρίτσι (8) καὶ ἡ *Νίνα* τοῦ Κόππολα (7 ἢ 8).

Η Υπνοβάτιδα, ἴσως 1840, ἀνοιξη 1841 (20 παραστάσεις), ἸΑπρ. 1843.

Οἱ Καπουλέτοι καὶ οἱ Μοντέγκοι, Δεκ 1841.

Ὁ πειρατής, Φεβρ. (;) 1843.

Οἱ Πουριτανοί, 6/18 Ἰαν. 1851. **26**

5) *Κόππολα*, Πιέτρο (Αντόνιο) [1793-1877]: *Τρελλή ἀπὸ ἔρωτα ἢ Νίνα*. Καλοκαίρι 1840, 7 ἢ 8 παραστάσεις. **27**

Ἐδῶ διακόπτω τὴ ροὴ συνθετῶν καὶ παραστάσεων, γιὰ νὰ ἐπισημάνω ἰδιαίτερα τὴν προσοχὴ σὲ ἓνα τυπωμένο λιμπρέττο ποὺ ἀνακάλυψα στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Σὲ γλῶσσα ἰταλικὴ καὶ εὐρυτάτη περίληψη ἑλληνικῆ, ἀφορᾷ τὴ δίπρακτὴν ὄπερα *Il giuramento di Germanos* [Ὁ ὄρκος τοῦ Γερμανοῦ], τοῦ Τζεννάρου Φαμπρικέζι, σὲ κείμενο Ἰακώβου Καπρίλη ἢ... Giacomo Capriles. Ὁ Φαμπρικέζι, μουσικοδιδάσκαλος καὶ μουσικὸς ποὺ ἄκμασε στὴν τότε Ἀθήνα μιὰ συναπτὴν 20ετία, μεταξὺ 1842 καὶ 1862, ἔχει ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὸν ἠωζωϊκὸν αἰῶνα τῆς Ἐθνικῆς μας Σχολῆς, ποὺ ἀρχίζει τὸ 1837 μὲ τὴ χαμένη καντάτα τοῦ προῶρως ἐκδημήσαντος Κερκυραίου Ἀντώιου Λιβεράλη (1814-Πρωτοχρονιά 1842) *Τὸ ὄρφανὸ τοῦ Σουλίου*¹⁰, τὴν ἐπίσης χαμένη καντάτα τοῦ ἀδελφοῦ του Ἰωσήφ (1820-1896) *Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Κανάρη* (1840: σώζεται μόνον τὸ ἰταλικὸ λιμπρέτο (στὴν «Ἀναγνωστικὴν Ἑταιρεία Κερκύρας») καὶ τὸ πρῶτο σωζόμενο ἔργο Ἐθνικῆς Σχολῆς, *Le réveil du klepht* [Τὸ ξύπνημα τοῦ Κλέφτη], ποὺ καὶ πάλι ἀνεκάλυψεν ὁ ὑποφαινόμενος τὸ 1994 στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Ῥδεῖοῦ *Luigi Cherubini*, στὴ Φλωρεντία. Ἡ ὄπερα τοῦ Φαμπρικέζι πρέπει νὰ παίχθηκε—οἱ πιθανότητες εἶναι ἴσως πάνω ἀπὸ 90%—διαφορετικὰ θὰ τυπωνόταν τὸ λιμπρέτο; Ὁ Φαμπρικέζι, ἀναφέρεται καὶ στὴν εἰσαγωγὴ τοῦ βιβλίου μου γιὰ τὸν Παῦλο Καρρέρ καὶ ὑπομνηματίζεται ἐπαρκέστατα στὸ βιβλίό μου γιὰ τὸ Σαμάρα. Προχωροῦμε λοιπόν.

28

7) Βέρντι, Τζουζέππε [1813-1901]:

¹⁰ Γιὰ τὸ χαμένο αὐτό, ἀρχαιότερο γνωστὸ ἔργο Ἐθνικῆς Σχολῆς, βλ. Καρδάμης, Κώστας: *Μιὰ ἀγνωστὴ νεκρολογία τοῦ Νικολάου Χαλικιόπουλου Μάντζαρου γιὰ τὸν Antonio Liberali*, περιοδ. *Μουσικὸς Λόγος*, τευχ. ἀρ. 7 (Καλοκαίρι 2006), σσ. 95-136. Παραθέτουμε τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση, ἀπὸ τὴ σ. 100 (τὸ ἰταλικὸ πρωτότυπο τοῦ Μάντζαρου στὴ σ. 97): *Στὴ συνέχεια συνέθεσε διάφορες καντάτες ἀπὸ τίς ὁποῖες ἰδιαίτερης μνείας χρῆζει ἐκείνη ποὺ ἔγραψε τὸ 1837 γιὰ τὴν κυρία Galzerani, Τὸ Ὀρφανὸ τοῦ Σουλίου, μὲ τὴν ἀντίστοιχὴν εἰσαγωγὴ, ἢ ὁποία προκάλεσε στὸ κοινὸ τὸ ζωηρότερο τῶν χειροκροτημάτων καὶ στὴν ὁποία ἀκτινοβολοῦσαν χαρακτηριστικὰ τὰ σπέρματα μιᾶς πρωτότυπης Ἐθνικῆς Μελωδίας μὲ μεγαλοπρεπῆ ἄρμονία καὶ ἐνορχήστρωση.*

Ερνάνης, πρὸ τῆς 18 Φεβρ. 1851: μέχρι στιγμῆς ἡ ἀρχαιότερη καταγεγραμμένη διδασκαλία ἔργου Βέρντι στὴν Ἀθήνα, 1859-60

Οἱ δύο Φόσκαρι, 1850-51 .

Ναμποῦκο, πρὸ τῆς 25 Νοε.1851, 1853, 1858-59,

Imasnadieri [Οἱ ληστές] 1852, 1 ἢ 2 Δεκ. 1859,

Ἀττίλας, 1852-53, 1853-54.

Ριγολέττος, 1853 μέχρι στιγμῆς ἡ ἀρχαιότερη καταγεγραμμένη διδασκαλία του στὴν Ἀθήνα, 26 Ἀπρ.1864

Τροβατόρε, 1854, μέχρι στιγμῆς ἡ ἀρχαιότερη καταγεγραμμένη διδασκαλία του στὴν Ἀθήνα, πρὸ τῆς 20 Ἰαν. 1857, 1857-58, 1858-59, ἀρχές-τέλη Ἀπρ. 1864.

Μακμπέθ, 1855-56, 1856 (;) μὲ ἐρωτηματικό, μετὰ τὶς 9 Ὀκτ. 1869.

Τραβιάτα, μέσα (;) 1859, μέχρι στιγμῆς ἡ ἀρχαιότερη καταγεγραμμένη διδασκαλία τοῦ ἔργου στὴν Ἀθήνα, 4 παραστάσεις, Νοε. 1862

Ἀρόλδος, 6 Ὀκτ. 1862.

38

8) Πατσίνι, Τζοβάννι [1796-1867]: *Σαμφώ*, Φεβρ. (;) 1851.

Μπουοντελμόντε, 2/14 Ὀκτ. 1857, προφανῶς Δεκ. 1859.

9) Μερκαντάντε, Σαβέριο [1795-1870]: *Ὁ ὄρκος*, 1851-52,

Μήδεια (μπορεῖ ὅμως νὰ εἶναι καὶ τοῦ Πατσίνι...) 26 Ἀπρ.1864

10) Ραϊμόντι, Πιέτρο [1786-1753]: *Ἡ βεντάλια*, 1856. **43**

Ἄλλη μία μικρὴ παρένθεση: αὐτὲς ὅταν οἱ προσλαμβάνουσες μουσικὲς παραστάσεις τῶν Ἀθηναίων, ὅταν στὶς 26 Ἀπριλίου 1858, ὁ Παῦλος Καρρέρ, στὰ ἀνάκτορα, ἔπαιξε γιὰ τὸν Ὄθωνα καὶ τὴν Ἀμαλία, 7-8 ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ὄπερά του *Μᾶρκος Μπότσαρης*. Κλείνει ἡ παρένθεση.

11) Τζ(ι)όζα, Νικόλα ντέ, 1819-1885]: *Don Checco* [ἔξελλ.: Δ ὄν Καϊκκος]·Γεωργακάκη, 1858-59], 18 Δεκ. 1862

12) Ἀπολλόνι, Τζουζέππε [1822-1889]: *Ὁ Εβραῖος*, Δεκ. 1862.

13) Πετρέλλα, Ἑρρίκο [1813-1877]: *Jone* [Ἰόνη], 3/15 Νοε. 1868.

46

Μεγάλη ἀνάσα: βρισκόμαστε στὰ 1869, Μέσα σὲ 32 χρόνια, στὴ μικρούλα Ἀθήνα, ἀκόμη μὲ πληθυσμὸ μικρότερο τῶν 80.000 κατοίκων, πάντα μὲ τὶς ὡς τώρα γνώσεις μας, ἔχουμε φθάσει τὶς 91 διδασκαλίες, συνολικὰ 43 ἔργων, 13 συνθετῶν. Μεταξὺ αὐτῶν: 3 τοῦ Ροσσίνι, 6 τοῦ Λουϊτζι Ρίτσι, 11, ο ὅτε λίγο ο ὅτε πολύ, το ὅ Ντονιτζέττι, 6 τοῦ Μπελλίνι (10 πρόλαβε νὰ γράψει ὅλες κι' ὅλες) καὶ 10 τοῦ Βέρντι πού ἀπείχε ἀκόμη πολὺ ἀπὸ τοῦ νὰ πεῖ τὴν τελευταία του λέξη.

Ἄν ὡς τώρα, οἱ ἐμπειρίες τῶν Ἀθηναίων ἀπὸ τὸ λυρικό θέατρο ἦσαν ὡς ἓνα βαθμὸ ἀναμενόμενα παραπλήσιες μὲ ἐκεῖνες τῶν Κερκυραίων στὸ θέατρο *San Giacomo*, ἡ δεκαετία 1870, φέρνει μιὰν ἐντυπωσιακότατην ἀλλαγὴν. Ὡς τότε ἡ ἐμφανέστερη διαφορὰ μεταξὺ Ἀθηναίων καὶ Κερκύρας ἦταν τὸ ὅτι στὴν Ἀθήνα, πάντα μὲ τίς ὡς τώρα γνώσεις μας, δὲν παίζονταν ἐλληνικά ἢ ἐλληνικῆς ὑποθέσεως ἔργα, μὲ πιθανὴν ἐξαιρεση φυσικὰ τὸν Ὅρκο τοῦ Γερμανοῦ, τοῦ Φαμπρικέζι. Ἀντίθετα στ κερκυραϊκὸ *San Giacomo*, ἀρχῆς γενομένης μὲ τὸ μονόπρακτο *Ντὸν Κρεπούσκολο* τοῦ Μάντζαρου, τὸ 1815, ἀλλὰ καὶ στὰ ἄλλα Ἐπτάνησα, ἤδη ἀπὸ τὴ δεκαετία 1840 μαρτυροῦνται ὅπερες (κάποτε ἀποσπάσματα τους) τῶν Φραγκίσκου Δομενεγίνη (1809-1874), Σπυρίδωνος Εὐνδα (1810-1896)¹¹, Δομένικου Παδοβᾶ ἢ Παδοβάνη (1817-1892), Ἰωσήφ Λιβεράλη (1820-1899), Ἐδουάρδου Λαμπελέτ, (1820;-1903), καὶ Παύλου Καρρέρ (1829-1896)¹²: χωρὶς νὰ ἀναφέρουμε καντάτες,

¹¹ Ὡς τὸ 2001—βλ. ἐνδεικτικὰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, ἔκδ. II (Λονδίνο, 2001), τόμ. 27, σσ. 629-630, λῆμμα ΧΥΝΔΑΣ, (συντάκτης: G. Leotsakos)—θεωροῦσα ὡς ἔτος γεννήσεως τοῦ Εὐνδα τὸ 1812 ἢ 1814. Φθινόπωρο τοῦ 2001 στὴν Ἀναγνωστικὴ Ἐταιρεία Κερκύρας, ἀνακάλυψα τυπωμένο βιβλίον μὲ τίτλο *Ἐκλογικὸς κατάλογος τοῦ Δήμου Κερκυραίων τῆς ἐπαρχίας Κερκύρας τοῦ νομοῦ Κερκύρας καταρτισθεὶς μετὰ τὴν ἐν ἔτει 1886 γενομένην ἀναθεώρησιν αὐτοῦ*. Ὁ κατάλογος εἶναι ἀλφαβητικὸς. Στὴ σελίδα 47, εἶναι ἐγγεγραμμένος ὁ Εὐνδας Σπυρίδων μὲ ἀρ. 2505. Ὄνομα πατρὸς: Κωνσταντῖνος. (Ἡλικία: 76. Συμπέρασμα πρῶτο: Βάσει πλέον ἑνὸς ὀπωσδήποτε ἐπισήμου ἐγγράφου, ὡς ἔτος γεννήσεως θεωρεῖται ἐφεξῆς τὸ 1810.) Ἐπάγγελμα: μουσικοδιδάσκαλος. Ἐνεστῶσα διαμονή: Πόλις (ἐνν. Κερκυρας). Συμπέρασμα δεύτερο: Ἡ μετεγκατάστασή του στὴν Ἀθήνα ὄντως πρέπει νὰ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1887).

¹² Παραθέσαμε τοὺς συνθέτες κατ' ἀρχαιότητα ἡλικίας, καὶ ὕστερα ἀπὸ τὸ ὄνοματεπώνυμο καθενὸς τὰ ἀντίστοιχα ἔργα. Πηγή: Λεωτσάκος, Γιώργος: *Οἱ χαμένες ἐλληνικὲς ὅπερες ἢ ὁ ἀφανισμὸς τοῦ μουσικοῦ μας πολιτισμοῦ*, στὴν ἐτήσια πολιτιστικὴν ἔκδοσιν *Ἐπίλογος '92* (Ἀθήνα, 1992), σσ. 397-428. **Δομενεγίνης, Φραγκίσκος** (1809-1874): *Μάρκος Μπότσαρης* (ὄπερα, ἀρ. πράξεων ἄγνωστος, κείμεν. Γεωργίου Λαγουιδάρα). *Δέσπω, ἡρωὶς τοῦ Σουλίου, σκηνη ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴν ἐπανάστασιν* (κείμεν. Ἰουλίου Τυπάλδου. Ἄγνωστο ἄν. πότε καὶ ποῦ ἀνεβάσθησαν. **Εὐνδας Σπυρίδων** (1819-1896): *Ἄννα Γουῖντερ (Anna Winter)* ἢ *Οἱ τρεῖς σωματοφύλακες* (ὄπερα, 4 πράξεις, ἰταλικὸ κείμενο ἄγνωστου, κατὰ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἀλεξάνδρου Δουμᾶ πατρὸς. Παγκόσμια «πρώτη», Κέρκυρα, θέατρο *San Giacomo*, Ἀπόκρεω 1855. *Il conte Giuliano* («Ὁ κόμης Τζουλιάνο» ὄπερα, 3 πράξεις, ἰταλ. κείμεν. Γερασίμου Μαρκορᾶ). Κατὰ τὸ λιμπρέτο: Κέρκυρα, θέατρο *San Giacomo*, 1856. **Παδοβᾶς ἢ Παδοβάνης Δομένικος** (1817-1892): *Dirce, figlia di Aristodemo* (Δίρκη κόρη τοῦ Ἀριστόδημου, ὄπερα, εἰσαγωγή γιὰ ὀρχήστρα καὶ σπαρτίτο φωνῶν πιάνου σε 2 πράξεις), Κέρκυρα, θέατρο *San Giacomo*, 1/12 Φεβρ. 1857. *Il ciarlatano preso per principe* («Ὁ τσαρλατάνος ποὺ τὸν πῆραν γιὰ πρίγκιπα»), μονόπρακτο, ἐπίσης Κέρκυρα, θέατρο *San Giacomo*, «μετὰ τὸ 1857». Παρτιτούρα ὀρχήστρας. Ἀμφότερα σ' ἐ ἰταλ. κείμεν. Severiano Fogacci. **Λιβεράλης, Ἰωσήφ** (1820-1899): *Ρήγας Φεραῖος* (ὄπερα, ἀρ. πράξεων ἄγνωστος, κείμεν. Γερασίμου Μαρκορᾶ), γράφτηκε ἴσως πρὸ τοῦ 1850. Κέρκυρα, θέατρο *San Giacomo*, ἄγνωστη χρονολογία, ἀποσπάσματα μόνον. **Λαμπελέτ, Ἐδουάρδος** (1820; - 1903): *L'orfana* («Ἡ ὄρφανή— ὄπερα: ἄγνωστα: λιμπρετίστας, ἀρ. πράξεων, χρονολογία συνθέσεως, τόπος καὶ χρονολογία σκηνηκῆς ἢ συναυλιακῆς

ὅπως τὸ Ὀρφανὸ τοῦ Σουλίου (1837) τοῦ Ἀντωνίου Λιβεράλη (1814-1842), πὸ ἀναφέραμε ἤδη, ἢ Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Κανάρη (1840;) πὸ τὸ ἰταλικὸ λιμπρέτο τῆς σώζεται στὴν Ἀναγνωστικὴν Ἐταιρεία Κερκύρας. Ἀπὸ τὴ δεκαετία 1870 ὅμως, ἡ Ἀθήνα γνωρίζει τὸ γαλλικὸ λυρικό καὶ μουσικὸ θέατρο σὲ ὅλες του τὶς μορφές: ὄπερα, ὄπερὰ κωμικ, ὄπερέτα καὶ βωντβίλλ, πρᾶγμα πού, πάντα μὲ τὶς ὡς τώρα γνώσεις μας δὲν φαίνεται νὰ ἔγινε στὴν Κέρκυρα—ἢ ὁποῖα ἐλάχιστα ἐξοικειώθηκε μὲ τὸ γαλλικὸ καὶ ἀκόμη λιγότερο (ὅπως ἄλλωστε καὶ ἡ Ἀθήνα) μὲ τὸ γερμανικὸ λυρικό θέατρο.

Ἔτσι, τηρώντας τὴ σειρὰ τῶν συνθετῶν, πάντα κατ' ἀρχαιότητα χρονολογίας γεννήσεως, ἀπαριθμοῦμε, τὰ ἔργα τοῦ καθ' ἑνὸς πού, σύμφωνα μὲ τὶς ὡς τώρα καταγραφές μας παρουσιάστηκαν στὴν Ἀθήνα τοῦ 19ου αἰ. Ἐπεταί, ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰκαζομένων ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΩΝ, (ὄχι παραστάσεων τῆς ἴδιας διδασκαλίας). Ὅ,που ἡ διδασκαλία εἶναι μία, ἀναφέρεται μόνον ὁ τίτλος τῆς ὄπερας. Κάμετε λίγη ὑπομονὴ ἀλλὰ εἶμαι βέβαιος ὅτι ἡ ἀνάγνωση τοῦ καταλόγου θὰ μεγαλώσει περισσότερο τὸ suspense τῆς κατακλιῆδος πὸ θὰ ἀκολουθήσει...

(α) Ὀπερες:

Πάερ, Φερντινάντο (1771-1839): 1.

Le maitre de chapelle [ἔξελλ. «Ὁ μουσικοδιδάσκαλος»]. 4 παραστάσεις μᾶλλον παρὰ διδασκαλίες, μεταξὺ 1874 καὶ 1876.

Ἰζουάρ Νικολὰς ἢ Νικολό (1773/75-1818): *Les rendez-vous bourgeois* [Συναντήσεις ἀστῶν; Συναντήσεις στὴν πόλη;]: 3.

Μπουαλντιέ, Φρανσουᾶ-Ἀντριέν (1775-1834):

La dame blanche [Ἡ Λευκὴ Κυρία] 3.

Ὁμπέρ, Ντιανιέλ-Φρανσουᾶ (1782-1871):

Le cheval de bronze [Τὸ μπρούντζινο ἄλογο]: 1.

Les diamands de la couronne [Τὰ διαμάντια τοῦ στέμματος]: 1.

Fra-diavolo [Φρά-διάβολο]: 2.

Haydée [ἔξελλ. «Χαΐδω»]: 2.

ἐκτελέσεως). *Olema la schiava* (Ἡ σκλάβα Ὀλέμα, ὄπερα, 3 πράξεις, κείμεν. Luigi Chierici, Κέρκυρα, *San Giacomo*, 1857, μὲ πρωταγωνίστρια τὴν περίφημη Isabella Galletti Gianoli. *Il castello maledetto* (Ὁ καταραμένος πύργος: ὄπερα, 3 πράξεις, κείμεν. Γεράσιμου Μαρκοῦ, «πρώτη»: Κέρκυρα, θέατρο *San Giacomo*, 25 Δεκ. 1862). Τὸ λιμπρέτο τοῦ Μαρκοῦ εἶναι τὸ ἴδιο μὲ ἐκεῖνο τοῦ Εὐνδα, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸν τίτλο: Καὶ οἱ τρεῖς ὄπερες τοῦ Ἐδ. Λαμπελέτ, χαμένες. **Καρρέρ, Παῦλος** (1829-1896): εἶχαν παιχθεῖ πρὸ τοῦ 1870 στὰ Ἐπτάνησα ὅλες οἱ σώζομενες ὄπερές του, πλὴν τῆς 4πρακτῆς *Μαρίας Ἀντωνιέττας* («πρώτη»: Ζάκυνθος, θέατρο *Φώσκολος*, 28 Ἰαν. 1884) τῆς μονόπρακτῆς *Δέσπως* («πρώτη»: Πάτρα, θέατρο *Ἀπόλλων*, Ἰαν. 1883) καὶ φυσικὰ τοῦ ἀριστουργηματικοῦ *Μαραθῶν-Σαλαμῆς* πὸ ἡ παγκόσμια «πρώτη» του δόθηκε ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηρὴ ἐπὶ ἡμερῶν Λουκά Καρυτινοῦ Κυριακῆ, 9 Φεβρ. 2003...

- Le domino noir* [Τὸ μαῦρο ντόμινο]: 1.
La muette de Portici [Ἡ βουβή τοῦ Πόρτιτσι, ἔξελλ. «Ἡ βουβή τῶν Πορτίκων»!], σαφῶς τοῦλάχιστον 2.
Ραϊμόντι, Πιέτρο (1786-1853):
Il ventaglio [Ἡ βεντάλια]: 1.
Μέγερμπεερ, Τζάκομο (1791-1864):
Dinorah [Ντινόρα]: 1.
Les Huguenots [Οἱ Οὐγενότοι]: 2.
L' Africaine [Ἡ Ἀφρικάνα.]: 3.
“Ερόλντ, Φερντινάν (1791-1833):
Zampa [(Ὁ πειρατής) Ζάμπα]: 1.
Le pré aux clercs [ἔξελλ. «Τὸ λιβαδάκι τῆς τιμῆς»!]: 1.
Ροσσίνι, Τζοακκίνο (1792-1868):
Il barbiere di Siviglia [Ὁ κουρέας τῆς Σεβίλλης]: 19 !
La Cenerentola [Ἡ Σταχτοπούτα] 2.
Semiramide [Σεμίραμις], 1.
Guglielmo Tello [Γουλιέλμος Τέλλος]: 2.
Mosè [Μωϋσῆς]: 1.
Κόππολα, Πιέτρο (Σντόνιο) (1793-1877):
La pazza per amore ἢ Nina [Ἡ τρελλή ἀπὸ ἔρωτα ἢ Νίνα]: 1.
Μερκαντάντε, Σαβέριο (1795-1870): *Il giuramento* [Ὁ ὄρκος], 1.
Πατσίνι, Τζοβάννι (1796-1867):
Saffo [Σαπφώ]: 2.
Buondelmonte [Μπουοντελμόντε]: 2.
Medea [Μήδεια] ἢ τοῦ Μερκαντάντε; 1.
Ντονιτζέττι, Γκαετάνο (1797-1848):
Lucia di Lammermoor [Λουτσιά]: 16.
Belissario [Βελισσάριος]: 4
Gemma di Vergy [Τζέμμα ντὶ Βερζύ]: 4.
Roberto d' Evereux [Ρόμπερτ ντ' Ἐβερέ]: 1.
Anna Bolena [Ἄννα Μπόλεϊν]: 1
Lucrezia Borgia [Λουκρητία Βοργία]: 6!
Marino Faliero [Μαρίνος Φαλιέρο]: 2.
Elisir d' amore [Ἐλιξήριο τοῦ ἔρωτα]: 2, ἢ μία ἡμιτελής, λόγω ἐκθρονισμοῦ τοῦ Ὄθωνος...
La fille du régiment [Ἡ κόρη τοῦ συντάγματος]: 5; 6;.
Linda di Chamounix [ἔξελλ. Λίνδα]: 4
Maria di Rohan [Μαρία ντὶ Ροάν]: 2.
La favorite [ἔξελλ. «Ἡ εὐνοουμένη»]: 10; .
Poliuto [Πολύευκτος, ἀποδιδόμενος ἑλληνιστί «Πολιού-τος»!]: 1
Betly [Μπετλύ]: 2.

- Don Pasquale* [Ντὸν Πασκουάλε]: 1.
Il campanello di notte [Τὸ (νυχτερινό) καμπανάκι]: 1.
Ἀλεβύ, Ζάκ Φρομαντάλ (1799-1862):
Les mousquetaires de la reine [Οἱ σωματοφύλακες τῆς Βασιλίσσης]: 6.
La Juive [Ἡ Ἑβραία· ἐξέλλ. «Ἡ Ἰουδαία»]: 3.
L' éclair [Ἡ ἀστραπή]: 1.
Μπελλίνι, Βιντσέντζο (1801-1835):
Norma [Νόρμα]: 8.
Beatrice di Tenda [Βεατρίκη ντι Τέντα]: 2.
La sonnambula [Ἡ ὑπνοβάτιδα]: 7.
I Capuleti e i Montecchi [Οἱ Καπουλέτοι καὶ οἱ Μοντέγκοι]: 1.
Il pirata [Ὁ πειρατής]: 1.
I Puritani [Οἱ Πουριτανοί]: 3.
Ἄντάμ, Ἀντόλφ (1803-1856) :
Le sourd ou l' auberge pleine: [Ὁ κουφὸς ἢ τὸ γεμάτο πανδοχεῖο]: 3.
Le brasseur de Preston: [Ὁ ζυθοπώλης τοῦ Πρεστόν]: 2.
Le postillon de Lonjumeau: [Ὁ ταχυδρόμος τοῦ Λονζυμώ]: 2.
Le chalet: [ἐξέλλ. «Ἡ καλύβη»]: 3.
Si j' étais roi : [Ἄν ἦμουν βασιληάς]: 4.
Ρίτσι, Λουϊτζι (1805-1859):
Un'avventura di Scaramuccia [Μὰ περιπέτεια τοῦ Σκαραμούς]: 1.
L' orfanella di Ginevra [Ἡ ὀρφανὴ τῆς Γενεύης]: 1.
Chiara di Rosenberg [Κλάρα τοῦ Ρόζενμπεργκ]: 1.
Chi dura, vince [Ὁποῖος ἀντέχει, νικά]: 2.
Corrado d' Altamura [Κόρραντ τῆς Ἀλταμούρα]: 1.
Crispino e la commare [Ὁ Κρισπίνος καὶ ἡ κουμπάρα, ἐξέλλ. «Ὁ Κρισπίνος ἰατρός»]: 4.
Γκριζάρ, Ἀλμπέρ (1808-1869):
Les amours du diable [Οἱ ἔρωτες τοῦ Διαβόλου]: 1.
Εὐνδάς, Σπυρίδων (1810-96):
Ὁ Ὑποψήφιος βουλευτής: 4 ἢ 5 (ἀμφιβολίες γιὰ τὸν ἀρ. «1890-91, 82»).
- Τομά, Ἀμπρουάζ (1811-1896):
Mignon [ἐξέλλ.: «Ἡ Μικρούλα»!]: 8.
Songes d' une nuit d' été [Ὀνειρον θερινῆς νυκτός]: 2.
Le Caïd [Ὁ καδῆς]: 1 (Δεκ. 1875-Ἰαν. 1876).
Hamlet [Ἄμλετ]: 1.
Ρότσι, Λάουρο (1812-1885):

- I falsi monetari* [Οί κιβδηλοποιοί]: 2;
Φλότωβ, Φρήντριχ φόν (1812-1883):
Martha [Μάρθα]: 4.
Βέρντι, Τζουζέππε (1813-1901):
I masnadieri [Οί ληστές]: 2.
I due Foscari [Οί δύο Φόσκαρι]: 2.
Nabucco [Ναμπούκο]: 4.
Attila [Αττίλας]: 2.
Rigoletto [Ριγολέττος]: 14!
Il trovatore [Τροβατόρε]: 10.
Macbeth [Μακμπέθ]: 2 ἢ 3.
Aroldo [Αρόλδος]: 1.
Luisa Miller [Λουΐζα Μίλλερ]: 1.
Un ballo in maschera [Χορός μεταμφιεσμένων]: 8.
Ernani [Ερνάνης]: 4.
La traviata [Τραβιάτα] 12.
I Lombardi [Οί Λομβαρδοί] 3; (δύο διδασκαλίες μόνον τὸ 1875, σ τὰ ἀνοικτὰ θέατρα Ἀπόλλωνος καὶ (Νέου) Φαλήρου.
La forza del destino [Ἡ δύναμη τοῦ πεπρωμένου]: 2.
Aida [Αἶντα], 4 (ἀρ. 100, 119, 1891/56, 1891/90).
Otello [Οθέλλος]: 1 (ἐλληνικὴ «πρώτη» Ἀθήνα, 8.3.1900).
Πετρέλλα, Ἑρρίκο (1813-1877):
Jone [Ιόνη]: 3.
La Contessa d' Amalfi [Ἡ κόμησσα τοῦ Ἀμάφι], 1.
Γκράσσι, Τζουζέππε (1815 [πιθανότερο] ἢ 1825—;):
Don Procopio [Δὸν Προκόπιος]: 1.
Πεντρόττι, Κάρλο (1817-1893):
Tutti in maschera [Όλοι μὲ μάσκες]: 1.
Γκουνώ, Σάρλ-Φρανσουά (1818-1893):
Faust [ἐξέλλ. «Φαῦστος»!]: 11.
Roméo et Juliette [ἐξέλλ. Ἰουλία καὶ Ρωμ ῶς ἢ... Ρωμαῖος καὶ Ἰουλία]: 2.
Le tribut de Zamora [Ὁ φόρος τῆς Ζαμόρα]: 1.
Mireille [Μιρέϊγ]: 2.
Ὁφφενμπαχ, Ζάκ (1819-1880), ὡς συνθέτης ὄπερας:
Les contes d' Hoffmann [Τὰ παραμύθια τοῦ Χόφφμαν]: 1.
Τζ(ι)όζα, Νικόλα ντὶ (1819-1885):
Don Checco [ἐξέλλ. Δὸν Καϊκκος]: 3.
Παριζίνης, Ραφαήλ, (1820-1875):

- Αρχάδιον : 7, ἐξ' ὧν 5 ζῶντος τοῦ συνθέτου, καὶ δύο μετὰ τὸ θάνατό του· βλ. προλεγόμενα τοῦ παραστασιολογίου, σ. 5 καὶ τοὺς ἀρ. 1876/42 καὶ 96.
- Ἀπολλόνι, Τζουζέππε (1822-1889):
L' Ebreo [Ὁ Ἑβραῖος] 2.
- Φερράρι, Σεραφίνο (1824-1885) :
Pipelet, [ἐξελλ. «Πιπελέτος»]: 1.
- Ζονάς, Ἐμίλ (1827-1905):
Le canard a trois becs [Ἡ πάπια μὲ τὰ τρία ράμφη, ἐξελλ. «Τὸ χαμένο παππί» (sic)]. 1.
- Καρρέρ, Παῦλος (1829-1896) :
Μάρκος Μπότσαρης, ὀλόκληρο τὸ ἔργο, 3.
Μάρκος Μπότσαρης, ἀποσπάσματα: 5 ἢ 6 (βλ. 1890-91: 50α) ἐκτελέσεις.
Ἡ κυρὰ Φροσύνη, ὀλόκληρο τὸ ἔργο: 2.
Ἡ κυρὰ Φροσύνη, ἀποσπάσματα: 1 ἢ 2 (βλ. 1890-91: 50α) ἐκτελέσεις.
- Μαρκέττι, Φιλίππο (1831-1902):
Ruy Blas [Ρουῦ Μπλάς] 4. (+1)
- Πονκιέλλι, Ἀμιλκάρε (1834-1886):
La Gioconda [Ἡ Τζιοκόντα]: 2.
I promessi sposi [Οἱ Μελλονύμφοι]: 1.
- Ντελίμπ, Λεό (1836-1891):
Lakmé [Λακμέ]: 4.
- Γκόμες, Κάρλος (1836-1896):
Salvator Rosa [Σαλβατόρ Ρόζα]: 1.
Il Guarany [Ὁ Γκουαράνυ]: 1.
- Σαρρία, Ἐνρίκο (1836-1883): ἴσως *Babbeo e l' intrigante* [Ὁ χαζός καὶ ὁ δολοπλόκος]: 1.
- Μπιζε, Ζὼρζ (1838-1875):
Carmen [Κάρμεν]: 6.
Les pêcheurs de perles [Ἀλιεῖς μαργαριταριῶν.]: 2.
- Οὔζιλιο, Ἐμίλιο (1841-1910):
Le educande di Sorrento [Οἱ οἰκότροφες τοῦ Σορρέντο]: 1.
- Μπόϊτο, Ἀρρίγκο (1842-1918):
Mefistofele [Μεφιστοφελῆς]: 1.
- Μασσνέ, Ζύλ (1842-1912):
Don César de Bazan [ἐξελλ. Δὸν Καῖσαρ τοῦ Βαζάν]. 1 + ἐκτέλεση ἀποσπασμάτων σ ἐ συναυλιακῇ (;) μορφῇ στὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν, 18 Νοε. 1890.
Manon [Μανόν]: 1.
- Καίσαρης, Σπυρίδων (1857-1926):
Ἡ Ὀλονυχτιὰ τῆς Κρήτης, κείμε. Γ. Παράσχου. 3.

- Λεονκαβάλλο, Ρουτζέρο (1857-1919) :
Iragliacci [Παληάτσοι]: 3 διδασκαλίες, όλες 1900.
- Πουτσίνι Τζάκομο (1858-1924):
Manon Lescaut [Μανόν Λεσκώ]: 2.
La bohème [Μποέμ]: 4.
Tosca [Τόσκα]: 1, έλληνική «πρώτη»: 6 Νοε. 1900,
Άθήνα, θέατρο Βαριετέ.
- Λαυράγκας, Διονύσιος (1860-1941):
Τὰ δύο ἀδελφία : 1.
- Σαμάρας, Σπύρος (1861-1917):
Φλόρα μιράμπιλις: 1.
- Μασκάνι, Πιέτρο (1863-1945):
Cavalleria rusticana [Καβαλλερία ρουστικάνα]. 5, όλες τὸ
1900!
- Στανκανπιάνο Ἐνρίκο (?—?):
Ἡπειροθεσσαλία: 1.
- Ἰωαννίδης, Δ., «Ἕλληγ ἀξιωματικός, ἐρασιτέχνης» (?—?):
Ἐημέρωμα τοῦ '21: 3!
- Άγνώστων: 13 τίτλοι (16 παραστάσεις) μεταξύ 1874 καὶ 30
Ἰουν. 1877: ἀρ. 1874: 28· ἀρ. 1876-7: 17 (α, γ), 18 (β), 19
(α), 20(α), 22 (α,γ), 24, 27 (α, γ), 29, 30, 31 (β), 50, 52 (β).

(β) Ὅπερέτες:

- Μουανώ, Ζύλ [Moineaux, Jules, 1815-1896]: *Les deux sourds*
[Οἱ δύο κωφοί]:
- Μπαζέν, Φρανσουά-Ἐμμανυέλ-Ζοζέφ ἠ/καὶ(;) Βικτόρ [Bazin,
François-Emmanuel-Joseph ἠ/καὶ (;)Victor] (1816-1878):
Voyage en Chine [Ταξειῖδι στὴν Κίνα]: 4.
Maître Pathelin [ἐξελλ. «Ὁ δικηγόρος Πατελῖνος»]: 2.
- Μαγιάρ, Αἰμέ (1817-1871):
Les dragons de Villars [Οἱ δραγόνοι τοῦ Βιλλάρ]: 8.
- Σουππέ, Φράντς φόν (1819-1895):
Boccaccio [Βοκκάκιος]: 5.
Dona Juanita [Ντόνα Χουανίτα], 2.
- Ὁφφενμπαχ, Ζάκ (1819-1880):
Les Brigands [Οἱ ληστές]: 5 ἠ 6.
Barbe-bleue [Ὁ Κυανοπώγων]: 5.
Mr. Choufleuri [Ὁ κ. Σουφλερί, μονόπρακτο]: 5.
Trombalcazar: 2.
Orphée aux enfers [ἐξελλ.: «Ὁ Ὀρφεύς ἐν ἄδει»(sic!)]: 2.
La Périchole [Ἡ Περισόλ. ἐξελλ.: «Ἡ Περιχόλη»!]: 4.

- La Grande Duchesse de Geroldstein* [Ἡ Μεγάλη Δούκισσα τοῦ Γκέρολντσταϊν]: 3.
Mariage aux lanternes [Γάμος μὲ φανάρια]: 2.
La vie parisienne [Παριζιάνικη Ζωή]: 3 (Ἡ 1875/52 καὶ 1876/10, ὑπολογίζονται ὡς μία).
Les deux aveugles [Οἱ δύο τυφλοί]: 3.
Le violoneux [Ὁ βιολιτζῆς]: 3.
La jolie parfumeuse [Ἡ ὠραία Μυροπώλις]: 1.
Madame Favart [Ἡ κυρία Φαβάρ]: 1.
La fille du Tambour Major [Ἡ κόρη τοῦ ἀρχιτυμπανιστοῦ]: 2.
Mme l' Archiduc [Ἡ κυρία Ἀρχιδούξ]: 1.
Μασσέ, Βικτόρ (1822-1874):
Les noces de Jeannette [Οἱ γάμοι τῆς Ζαννέτας]: 3.
Galathée [Γαλάτεια]: 1.
Ἐρβέ, Φλοριμόν (1825-1892):
L' œuil crevé [Τὸ βγαλμένο μάτι]: 1.
Le petit Faust [ἔξελλ. : «Ὁ μικρὸς Φαῦστος»!]: 2.
Mam'zelle Nitouche [Μαμ'ζέλ Νιτούς]: 7.
Niniche [Νινίς]: 2.
La femme à papa [τίτλος ἀμετάφραστος ἐλληνικά]: 1.
Lili [Λιλί]: 2.
Βιλλμπισώ, Ἄλντ ντέ (1825-1898): *La femme modèle* [Ἡ γυναίκα-πρότυπο]: 1.
La corde sensible [Ἡ εὐαίσθητη χορδή] (? μὲ ἐπιφυλάξεις): 1.
Λεκόκ, Σάρλ (1832-1918):
La fille de Mme Angot [Ἡ κόρη τῆς κ. Ἄνγκό]: 8!
Giroflé-Girofla [ἔξελλ. Γαρουφαλιά-Γαρουφαλιώ]: 5.
Le jour et la nuit [ἔξελλ. Ἡ τῆς ἡμέρας καὶ ἡ τῆς νυκτός]: 4.
Le cœur et la main [ἔξελλ. Ἡ χεὶρ καὶ ἡ καρδιά]: 4.
Le testament de M. de Crac [ἔξελλ.«Ἡ διαθήκη του κ. (ντέ) Κράκ]: 3.
Le petit duc [Ὁ μικρὸς δούξ]: 2.
La princesse des Canaries [Ἡ πριγκίπισσα τῶν Καναρίων]: 2.
Les grenadiers (de Mont-Cornette) [Οἱ γρεναδιέροι (τοῦ Μόν-Κορνέτ): 2.
La petite mariée [ἔξελλ.: Ἡ Μικροπανδρεμμένη]: 1.
Fleur de Thé [ἔξελλ. Τὸ ἄνθος τοῦ τεΐου]: 1.
Τσουχατζιάν, Τιγκράν (1837-1898):

- Leblebidji Horhor Aga* [Ὁ στραγαλοπώλης Χορχόρ Ἀγάς]: 3.
- Kyose Kyokhva* [ἔξελλ. Κιοσέ Κεχαγιᾶς]: 1.
- Arif* [ἔξελλ. τίτλος: Οἱ πανουργίες τοῦ Ἀρίφ]: 1.
- Ὠντράν, Ἐντμόν (1840-1901):
La Mascotte [Ἡ Μασκότ]: 5
Le Grand Mogol [Ὁ Μέγας Μογγόλος]: 2.
Gillette de Narbonne [νεοελλ. Ἡ Ζιλλέτ τῆς Ναρμπόν]: 2.
La cigale et la fourmi [Τζίτζικας καὶ μυρμήγκι]: 1.
La roupée [Ἡ κούκλα]: 2.
- Τσέλλερ, Κάρλ (1842-1898): *Der Vogelhändler* [Ὁ πτηνο-
πώλης]: 2.
- Ρότ, Λούις [Roth, Louis, 1843-1929]: *Madame Potiphar* [Ἡ
κυρία Πετεφορή]: 1.
- Βαρναί, Λουῖ (1844-1908): *Les mousquetaires au couvent* [Οἱ
Σωματοφύλακες στὸ μοναστήρι]. 3.
L' amour mouillé [Ὁ βρεγμένος ἔρωτος]: 1.
Fanfan la tulipe [Φανφάν, «ἡ τουλίπα»]: 1.
- Βασσέρ, Λεόν (1844-1917): *Le droit du Seigneur* [Τὸ δικαίωμα
τοῦ κυρίου]: 1.
- Πλανκέτ, (Ζάν) Ρομπέρ (1848-1903): *Les cloches de Corneville*
[Οἱ καμπάνες τῆς Κορνεβίλ]: 3.
- Ροζέ, Βικτόρ (1853-1903): *Joséphine vendue par ses sœurs*:
[Ἡ Ἰωσηφίνα πωλημένη ἀπὸ τὶς ἀδελφές της]: 2.
- Μεσσαζέ, Ἄντρέ (1853-1929): *François les bas bleus* [νεοελλ.:
Ὁ Φρανσουᾶ μὲ τὶς μπλὲ κάλτσες]: 1.

Συνθέτες ὀπερέτας, βωντβίλ κ.λπ., ἀγνώστων
χρονολογιῶν γεννήσεως-θανάτου
(σειρὰ ἀλφαβητική).

- Κάντι, Ἐντοάρντο (?-?): *La nuova Befana* [Ἡ νέα Μπεφάνα]: 1.
- Λαντσίνι, Πάολο (?-?): *Don Pedro di Medina* [Ντὸν Πέντρο τῆς
Μεντίνα]: 1. Λεπτομερῆς διαδικοτυακὴ ἔρευνα ἀπεκάλυψε μόνον
ὅτι τὸ ἔργο πρωτανεβάσθηκε στὸ Teatro Nuovo τῆς
Φλωρεντίας, 4 ἢ 7 Ἀπρ. 1887 καὶ ὅτι ὁ συνθέτης ἦταν ἀρχι-
μουσικός.
- Μισέλ, Μάρκ (?-?) καὶ Ντελακούρ, Ἀλφρέντ (?-?): *Les amours
de Cléopâtre* [Οἱ ἔρωτες τῆς Κλεοπάτρας]: 1.
- Ναρζό, Φιλίπ-Ζυλιέν (Nargeot, Philippe-Julien, 1799-1891): *Les
chevaliers de Pince-nez* [ἔξελλ. Οἱ ἵππότες τῶν ἐπιρρινοομ-]

- ματουέλων(!), κωμωδία-βωντβίλλ, 2 πράξεις, κείμε. Eugène Grangé, Paulin Deslandes και Lambert-Thiboust: 2.¹³
- Πεττένγκι, Ά. (?-?): *On (Un) Milanese in mare* [Ένας Μιλανέζος στη θάλασσα]: 1.
- Πρέγκ, Λουί [Pregh, Louis, ?-?]: *Le lycée de jeunes filles* [Έξελλ. Τὸ ΠαρθENAγωγεῖον]: 1.
- Ραμπυτώ, Άλφρέντ (?-?): *Le parfum* [Τὸ ἄρωμα], μὲ τεράστιο ἐρωτηματικό: 1.
- Ρέντι, Βίκο [Redi, Vico, ?—?] ἢ...Ρανιέρι, Ε. [Ranieri, E.: ?—?]: *Ricarac* [Ἡ Ρικαράκ (sic)]: 1.
- Σολιέ, Σάρλ [Solié, Charles, ?-?], μουσική καὶ Κρετώ, Μ. [Crétot, M., ?-?]: κείμενο: *Ζήτω Ἡ Ἑλλάς! Αἱ Ἀθῆναι διὰ τῶν αἰώνων*, revue.

Ἄγνωστων δημιουργῶν (συνθετῶν ἢ συγγραφέων)

Οἱ τίτλοι, ἑλληνικά ἢ γαλλικά, ὅπως δημοσιεύονται στὴν *Ἐφημερίδα*. Οἱ ἐντὸς ἀγκυλῶν [] μεταφράσεις τῶν γαλλικῶν εἶναι τοῦ συγγραφέως. Μία διδασκαλία (ὄχι παράσταση!) ἐκτὸς ἄλλης διευκρινίσεως.

1. *Les troubadours* [Οἱ τρουβαδοῦροι].
2. *Le cabaret de Suzanne* [Έξελλ.: Ἡ ταβέρνα τῆς Σουζάννας].
3. *Le caporal et la payse* [Ἡ δεκανέας καὶ ἡ συμπατριώτισσα].
4. *La fille de l' air* [Έξελλ.: Ἡ αἰθερία κόρη].
5. *Ἡ νύμφη τῶν Ἀπόκρεω*.
6. *Ὅμοιος τὸν ὅμοιο*.
7. *L' homme n' est pas parfait* [Ἡ ἄνθρωπος δὲν εἶναι τέλειος].

¹³ Ὁ συνθέτης καὶ οἱ...τρῆς συγγραφεῖς ἐντοπίστηκαν ἀπὸ ἀλλεπάλληλες καταδύσεις στὸ Διαδίκτυο, κυρίως τοῦ ἀγαπητοῦ συναδέλφου μουσικοκριτικοῦ κ. Ἀλέξη Σπανίδη καί, δευτερευόντως τοῦ ὑποφαινομένου. Καὶ ἐπειδὴ δὲν πρέπει νὰ...ἐνταφιασθοῦν τὰ προϊόντα μιᾶς τόσο ἐξονυχιστικῆς ἐρεῦνης, ἀναφέρουμε ὅτι τὸ ἔργο πρωτοπαίχθηκε στὸ παρισινὸ Théâtre des Varietés, 16 Αὐγούστου 1859, τὸ σπαρτίτο φωνῶν-πιάνου ἐκδόθηκε ἀπὸ κάποιον Ikclmer (Παρίσι, 1860) ἐνῶ ἡ παρτιτούρα τῆς μουσικῆς (23 σσ. διαστάσεις 34 X 26 ἐκ..) μεταξύ 1859 καὶ 1880. Ὅλα αὐτὰ τεκμηριώνουν ἐπαρκῶς μιὰ τεράστια δημοτικότητα, ἀπόηχος τῆς ὁποίας ἦσαν οἱ δυὸ ἀθηναϊκῆς διδασκαλίαι. Ὁ Stieger, στὸ γιγαντιαῖο *Opernlexikon*, πετᾷ κάπου τὸ ὄνομα A. Thiboust, δίχως συσχετισμὸ μὲ κάποιον τίτλο ἔργου καὶ δίχως χρονολογίαις γεννήσεως-θανάτου.

8. Ἡ πλουσία ἄρτοπῶλις.
9. *Les deux timides* [Οἱ δυὸ ντροπαλοί].
10. Ὅ,τι θέλω.
11. Ἡ τίγρις τῆς Βεγγάλης.
12. *L' amour, qu'est ce que s'est ça?* [«Ἔρωτος»; τὶ εἶναι αὐτό;]
13. *Les domestiques* [Οἱ ὑπηρέτες]
14. *Les femmes terribles* [Οἱ τρομερὲς γυναῖκες].
15. Σανταρελίνα, «κινεζικὴ ὀπερέτα» (?).
16. Οἱ Σειρῆνες [γαλλ. *Les sirènes* ? ἰταλ. *Le sirene* ?].
17. Σαρτελίνα (παραφθορὰ τοῦ τίτλου τοῦ ἄρ. 15;)

Τὰ ὡς ἄνω, καταρρίπτουν ὡς πύργον παιγνιοχάρτων τὶς ἐργώδεις προσπάθειες κάποιων θεατρολόγων, ὅπως ὁ καθηγητὴς Θόδωρος Χατζηπανταζῆς, φανατικὸς ὀπαδὸς τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς καὶ ἐραστῆς τῆς Ἀσιάτιδος μούσης, καὶ κάποιων ὁμοϊδεατῶν του. Ὁ κ. Χ. ἐξ' ἀρχῆς ἀποκαλεῖ «χάσμα δυσγεφύρωτο» μεταξὺ Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως ὃ, τι πιθανότατα δὲν ἦταν παρά εὐλογες ἀντιδράσεις καχυποψίας καὶ φόβοι μπροστὰ σὲ κάτι καινούργιο. Ἡ φρασεολογία του ἴσως χαρακτηριστικὴ. Πρὶν περάσει στὰ ὅποια, ὁμολογουμένως ἐνδιαφέροντα εὐρήματα μιᾶς ἐρευνας καθ' ἑαυτῆς ἀξιέπαινης μιλά:

1) γιὰ «ἀστικὸ κοσμοπολίτικο περιβάλλον, ἀνοιχτὸ σὲ πλῆθος ἑτερόκλητες (;) ἐπιδράσεις καὶ νέους ἐρεθισμούς»¹⁴.

2) γιὰ «ᾠρο βαθύτατα διαβρωμένο, ἀν' ὄχι ὀλοκληρωτικὰ κατακτημένο, ἀπὸ τὸν εὐρωπαϊκὸ τρόπο ζωῆς καὶ σκεψῆς» καὶ γιὰ τὴν «Ἑλλάδα τοῦ Ὁθωνα καὶ τοῦ Γεωργίου Α', τὴν Ἑλλάδα τοῦ ραγδαίου ὅσο καὶ ἐπιδερμικοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ»¹⁵.

3) Δηλοῖ, αὐτοκαταργούμενος οὐσιαστικά, ὅτι οἱ «ἐκπρόσωποι τοῦ γραπτοῦ πολιτισμοῦ—μὲ ἄλλα λόγια οἱ μέτοχοι τῆς ἀστικῆς παιδείας—γενικὰ δύσκολα θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν ἱκανοποιητικοὶ διαμεσολαβητὲς στὴν προσπάθεια τοῦ ἱστορικοῦ νὰ χαρτογραφήσει πὺς ἐξελιξίσεις στὴν «ἀντίπερα ὄχθη τῆς πολιτιστικῆς τάφρου πού τοὺς χωρίζει ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ προφορικοῦ λόγου».¹⁶ Ὅπως βλέπετε, ὅλος ὁ πανανθρώπινος γραπτὸς πολιτισμὸς, ἀπὸ τὴν ἀρχαία Αἴγυπτον ὡς τὴν Ἄπω Ἀσία, ταυτίζεται μὲ τὴν ἀστικὴν παιδείαν...Φυσικὰ μπουρζουαζία καὶ ἡ ἀρχαία Ἑλλάδα—προσωκρατικοί, Ἡρόδοτος, Θουκυδίδης, Πλάτων, τραγικοὶ κ.λπ.

¹⁴ Χατζηπανταζῆς, Θόδωρος: *Τῆς Ἀσιάτιδος μούσης ἐρασταί... Ἡ ἀκμὴ τοῦ ἀθηναϊκοῦ καφέ ἀμὴν στὰ χρόνια τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου Α'.* Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς προϊστορίας τοῦ ρεμπέτικου, ἐκδόσεις «στιγμὴ» (Ἀθήνα, 1986), σ. 17.

¹⁵ Χατζηπανταζῆς, ὁ.π. σσ. 17, 17-18 (γύρισμα), 18.

¹⁶ Χατζηπανταζῆς, ὁ.π., σσ. 21-22.

4) Ἐπιμελέστατα ὑπογραμμίζει, σε δύο ἢ τρία σημεία, τὴ συμπαράταξη βυζαντινῶν ἱεροψαλτῶν μὲ τὸν ἄμανέ. Ἔτσι ἐπισημαίνει ἐμφατικότερα α) ὅτι ἀνάμεσα στοὺς ταχτικότερους πελάτες τοῦ πρώτου καφέ-ἄμαν στὴν Ἱερὰν Ὀδὸ ἦταν οἱ «ἱεροψάλτες τῆς πρωτεύουσας» β) συμπερασματολογεῖ ὑπερτονίζοντας τὴ «συγγένεια τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησιαστικῆς ψαλμωδίας καὶ τῆς μουσικῆς τοῦ καφέ-ἄμαν», τὴ «συμπαράταξή τους στὸ στρατόπεδο τῶν ἀντιπάλων τοῦ εὐρωπαϊκοῦ τραγουδιοῦ»: προσέξατε αὐτὸ τὸ «τραγουδιοῦ», πὺ ὑποκαθιστᾶ ἐκ τοῦ πονηροῦ τὴν ἔκφραση «εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς»: ὡς τὴ στιγμή αὐτὴ πὺ διορθώνεται τὸ παρὸν, προκειμένου νὰ ἀναρτηθεῖ στὸ Διαδίκτυακὸ Τόπο τῆς Μεγάλης Μουσικῆς Βιβλιοθήκης *Λίλιαν Βουδούρη*, γίνονται ἐργώδεις προσπάθειες, μερικὲς μάλιστα ἰδιαιτέρων ἐπιστημονικῶν ἀξιώσεων, ἐξυψώσεως τοῦ «τραγουδιοῦ» πάνω ἀπὸ τὴ «μουσική» γιὰ νὰ ἀποκτήσει περγαμηνῆς ἐπιστημονικῆς εὐγενείας ἢ ὑποκατάσταση τοῦ ὅλου («μουσική») ἀπὸ τὸ λαϊκίζον μέρος («τραγουδι», ἐξυπακούεται λαϊκὸ, ἂν σημαίνει ὅ,τιδήποτε πιά τὸ ἐπίθετο α ὑτό...¹⁷ γ) Ἀναφερόμενος στὸν Ἰσίδωρο Σκυλίτση, ὡς «τελευταῖο ζωντανὸ ἐκπρόσωπο τοῦ μεγάλου κινήματος τοῦ Διαφωτισμοῦ» ἐπισημαίνει τὴ συμρνεϊκὴ καταγωγὴ του καὶ τὸν θεωρεῖ «ἐντελῶς ἀνέτοιμο νὰ ἀποδεχτεῖ τὴ συμφιλίωση μὲ τὸν ἀνατολίτικο πολιτισμὸ τοῦ Βυζαντίου πὺ πρότεινε στὶς σελίδες τῆς Ἱστορίας του ὁ Κωνσταντῖνος Παπαρρηγόπουλος».¹⁸ Συμφιλίωση ἀποδεδειγμένα ξεπερασμένη, ἀφοῦ τὸ Βυζάντιο καὶ τὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα χαρακτηρίζουν κοσμοθεωρήσεις ἐπιεικέστατα ἀλληλοσυγκρουόμενες. Φυσικά, ὅταν ἀρνεῖσαι μιὰ πραγματικότητα, δηλαδὴ ὅ,τι ὁ κ. Χ. ἀποκαλεῖ εἰσβολὴ τῆς ὄπερας στὴν Ἑλλάδα, ὀφείλεις τοῦλάχιστον νὰ ὑπαινιχθεῖς μιὰν ἐναλλακτικὴ λύση: ἢ μόνη διακριτὴ, ἀλλ' 100% ἀνέφικτη «λύση», ἐντὸς εἰσαγωγικῶν, θὰ ἦταν ἡ αὐτοπομόνωση τοῦ ἐλληνικοῦ κρατιδίου καὶ ἡ καθήλωση σὲ μὴν ἀπὸ τίς φύσεις τους στατικές καὶ δυσεξέλικτες ἀπανταχοῦ γῆς λαϊκὲς παραδόσεις, ὅπως καὶ ἡ ἐλληνική.

Ἔτσι ἀρχίζει τὴν ἐρευνά του μὲ ἀπερίφραστα ὁμολογούμενη καὶ παλαιγενῆ προκατάληψη. Τὴν ἀνιχνεύουμε ἤδη ἀπὸ τὴν Εἰσαγωγὴ του στὸ *Κωμειδύλλιο*, ὅπου ξεσπαθώνει ἀφοριστικότερα ἐναντίον τῆς κατ' αὐτὸν «φιλοδυτικῆς» *Ἐφημερίδος* τοῦ Δημητρίου Κορομηλά: «Ἀπομονωμένοι στὰ ἐξευρωπαϊσμένα μὲ τεχνητὸ τρόπο σαλόνια τῆς πρωτεύουσας, ὁ Κορομηλᾶς καὶ οἱ συνεργάτες του ἀδυνατοῦσαν νὰ διαγνώσουν τὴν ἔκταση τοῦ πολιτιστικοῦ διχασμοῦ τῆς χώρας (...) νὰ διακρίνουν τὸ εὐρύτατο χάσμα πὺ (...) εἶχε πιά ἀνοιχτεῖ ἀνάμεσα στοὺς καλλιτεχνικοὺς προσανατολισμοὺς τῆς ἡγετικῆς τάξης καὶ στὴ

¹⁷ Ἐδῶ, ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ, γιὰ μοναδικὴ φορὰ νὰ μὴν ἀναφέρω συγκεκριμένα ὀνόματα, πασίγνωστα ἄλλωστα τοῖς παροικοῦσι τὴν Ἱερουσαλήμ...

¹⁸ Χατζηπανταζής, ὁ.π., σσ. 27 καὶ 38 γιὰ τίς ὑποπαραγράφους (α) καὶ (β).

γνήσια καλλιτεχνική παράδοση του τόπου που εξακολουθούσε να επιβιώνει περιθωριακά ανάμεσα στα λαϊκά στρώματα».¹⁹ Αντιδεοντολογικότερα τήν προσανατολίζει (κυριολεκτικά και... μεταφορικά) προς τὰ ἐκεῖ ὅπου θέλει ἢ τὸν βολεύει. Ἀπὸ τίς ἴδιες πηγές περάσαμε καὶ ἐμεῖς, τὴν Ἐφημερίδα τοῦ Δημητρίου Κορομηλά, τὴν ὁποία ὀλοφάνερα, ἂν ὄχι σκόπιμα, «ἀμέλησε» νὰ ἐρευνήσει προσεκτικότερα.

5) Πουθενὰ στὰ βιβλία του ἢ σὲ ἐκεῖνα ὁμοίδεατῶν του (καὶ τὸν παρακαλῶ, ἂν σφάλω, νὰ μὲ διαψεύσει παραπέμποντας στὸ σχετικὸ σύγγραμμα) δὲν εἶδα τὸν παραμικρὸ προβληματισμὸ γιὰ τὸ πῶς στὴ μουσικὴ Σαχάρα ποὺ περιγράφουν, ξεφύτρωσαν ἂν μὴ τι ἄλλο οἱ δύο μεγαλοφυῖες τῆς ἑλληνικῆς ὀπερέττας. ὅπως ὁ Θεόφραστος Σακελλαρίδης (1883;-1950) καὶ ὁ Νίκος Χατζηαποστόλου (1879;-1941) γιὰ νὰ μὴν ἀναφερθοῦμε σὲ δεκάδες ἄλλων ὁμοτέχνων τους. Ἦδη, τὰ ὅσα καὶ ἐγὼ ὁ ἴδιος ἔγραφα σὲ προηγούμενα δημοσιεύματά μου γιὰ τὸν Σακελλαρίδη, περὶ φημολογούμενων σπουδῶν του σὲ Γερμανία καὶ Ἰταλία, χρῆζουν βαθύτατης ἀναδιερευνησεως, κατόπιν πρόσφατης ἀνακαλύψεώς μου στὰ ἀρχεῖα τοῦ Ὠδεῖου Ἀθηνῶν, τὴν ὁποία ἂς ἀξιολογήσει ὁ ἀναγνώστης:

Ὁ Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ τοῦ Βαφτιστικοῦ («πρώτη»: Ἀθήνα, θέατρο Παπαϊωάννου, 18 Ἰουλ. 1918) παρακολουθοῦσε τοῦλάχιστον ἐπὶ δύο χρόνια μαθήματα ἀρμονίας μὲ τὸ φημισμένο Βέλγο συνθέτη καὶ ἀρχιμουσικὸ Ἀρμάνδο Μαρσίικ [Armand Marsick, 1877-1959], ποὺ ὁ Νάζος τοῦ ἔκαμε τὸ βίο ἀβίωτο στὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν, παρ' ὅλο ποὺ τὸν εἶχε... ὁ ἴδιος προσκαλέσει²⁰: συγκε-κριμένα τὰ σχολικὰ ἔτη 1917-18 καὶ 1918-1919!²¹ (Παρενθετικά: ὁ Μαρσίικ εἶχε ἐλάχιστους μαθητὲς στὰ θεωρητικά— ὡς τώρα γνωρίζαμε μόνο τοὺς Δημήτρη Μητρόπουλο καὶ Γεώργιο Σκλάβο). Γιὰ νὰ παίρνει μαθήματα ἀρμονίας ἀπὸ τὸ Μαρσίικ, τὴν ἐποχὴ ποὺ συνέθετε τὸ

¹⁹ Τὸ Κωμειδύλλιο. Εἰσαγωγή Θόδωρος Χατζηπανταζής, 2 τόμοι, ἔκδ. «Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη» (Ἀθήνα, 1981), τόμ. Α', σ. 56, ὅπου παραθέτει τὴ, σὲ γενικότατες γραμμὲς σωστὴν ἐκτίμηση ἀπὸ τὴν Ἐφημερίδα (φύλλο 26 Ἰουν. 1875) τῆς ὀπερας Μάρκος Μπότσαρης τοῦ Καρρὲρ ποὺ εἶχε τότε πρωτοπαρουσιασθεῖ στὴν Ἀθήνα.

²⁰ Ὁ Μαρσίικ ἔμεινε στὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν, ὡς διευθυντὴς τῆς Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας του καὶ καθηγητὴς, κατὰ τὸ διάστημα 1908-22. Τὸ 1929 τὸν γνώρισε στὴ Γάνδη, ὁ ἀείμνηστος Κωνσταντῖνος Μούγας, πρόεδρος τῆς Ἀναγνωστικῆς Ἐταιρείας, πραγματικὸς εὐπατρίδης, ὁ ὁποῖος μοῦ μετέφερε ὅλο τὸν ἀποτροπιασμὸ τοῦ θαυμάσιου αὐτοῦ μουσικοῦ ποὺ τόσα πρόσφερε στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ ζωὴ. Τὸν ἀποκαλοῦσε: «cet animal de Nazos» (αὐτὸ τὸ ζῶον ὁ Νάζος). Μαρτυρία Κωνσταντίνου Μούγας τοῦ 1975 στὸ συγγραφέα.

²¹ Βλ. Ὠδεῖον Ἀθηνῶν: 22α Λεπτομερὴς Ἐκθεσις τῶν κατὰ τὸ Σχολικὸν Ἔτος 1917-18, σ. 28: Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ἀρμονία μὲ τὸν Marsick, πρῶτο ἔτος φοιτήσεως. Ἐπίσης: Ὠδεῖον Ἀθηνῶν: 23η Λεπτομερὴς Ἐκθεσις τῶν κατὰ τὸ Σχολικὸν Ἔτος 1918-19, σ. 32: Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ἀρμονία μὲ τὸν Marsick, δεῦτερο ἔτος φοιτήσεως.

ἀριστούργημά του, σημαίνει ὅτι ὁ Σακελλαρίδης δὲ θεωροῦσε ἀρκετὴ τὴν τεράστια ἀχροαματική πείρα πού, ὅπως καὶ ὁ Χατζηαποστόλου, θὰ πρέπει νὰ εἶχεν ἀποκτήσει στὴν Ἀθήνα... Ἄς ἐπιστρέψουμε ὅμως στοὺς ἐραστές τῆς ἀσιάτιδος Μούσης:

Τέτοιος ὄντως ὀλέθριος διχασμὸς μεταξύ ξενόφερτης ἐντεχνης καὶ αὐτόχθονος παραδοσιακῆς μουσικῆς δὲ δημιουργήθηκε σὲ καμμία ἄλλη χώρα τῆς Βαλκανικῆς, γιὰ νὰ μὴν πᾶμε πιὸ πέρα, σὲ μὴ ἰσλαμικὲς χώρες τῆς Ἄπω Ἀσίας. Ὅμως στὴν Ἑλλάδα τὴν δημιούργησαν ἐκ τοῦ μὴ ὄντος ὁ κ. Χατζηπανταζῆς καὶ οἱ a priori ἀντιδουτικοὶ ὁμοϊδεάτες του, ὁπαδοὶ τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς, βέβαια, λίγοτερο ἑξαλλοὶ καὶ λεκτικῶς κοσμιότεροι ἀπὸ τὸν ἀγιογράφο Φώτη Κόντογλου²². Προσφιλῆς τους πρακτικὴ τὸ ὅτι παγίως ἀντιπαραθέτουν στὴ Δυτικὴ μουσικὴ καὶ στὴν ὄπερα, τὸ ἐλληνικὸ θέατρο πρόζας, εἶδη ἄσχετα μεταξύ τους καὶ μὴ ἐπιδεκτικὰ συγκρίσεως. Γράφει καὶ πάλι ὁ κ. Χατζηπανταζῆς: «Μέχρι ἐκείνη τὴν ἐποχὴ (δηλ. ἀρχὲς δεκαετίας 1870), ἡ εἰσβολὴ (ναί, δική του εἶναι ἡ ἔκφραση) τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς στὴ χώρα περιοριζόταν σὲ περιχαρακωμένους χώρους. Ἀπὸ τὴ μὰ μεριά, στὶς ἐπιχορηγούμενες ταχτικές ἐτήσιες παραστάσεις θιάσων ἰταλικοῦ μελοδράματος, στὸ μοναδικὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας, τὸ θέατρο Μπούκουρα, γιὰ χάρη τῆς Αὐλῆς καὶ ἐνὸς στενοῦ κύκλου ἐπίλεκτων μελῶν τῆς Ἀθηναϊκῆς κοινωνίας». Πῶς ὅμως ἐξηγεῖ ὅτι ἤδη ἀπὸ τὸ 1840, σ' αὐτὸ τὸ θεατράκι, σύμφωνα μὲ ὅσα γράφει ἡ ἐν πολλοῖς ὁμοϊδεάτις του Κα Γεωργακάκη, σ' αὐτὴ τὴν πόλιν τῶν 20.000 τὸ πολὺ κατοίκων (τὸ 1836 εἶχε 17.588 κατοίκους—ἡ ἐπόμενη ἀπογραφὴ τοῦ 1852 εἶναι 36.000 κάτοικοι) ἡ Λουτσιὰ τοῦ Ντονιτζέττι σημείωσε 55 παραστάσεις²³; αὐτὸ σημαίνει πῶς ἂν θεωρήσουμε ὅτι τὸ θέατρο εἶχε 300 θέσεις πρέπει νὰ τὴν εἶδαν 16.500 ἄτομα, δηλαδὴ τὸ 82,5 % τῶν Ἀθηναίων. Ἄν εἶχε 150, καὶ πάλι προκύπτει ὁ ἀριθμὸς 8.250! Ἦσαν ὅλοι αὐτοὶ ἡ Αὐλὴ καὶ οἱ ἐπίλεκτοι;²⁴ Δυστυχῶς ὅλ' αὐτὰ θὰ ἦσαν

²² Τὸ ψυχοπαθολογικῶς ἐξεταστέο, ἀσυγκράτητο ὕβρεολόγιό του κατὰ τῆς Δύσεως καὶ τῆς μουσικῆς τῆς, καταγράφεται λεπτομερέστατα στὴν Εἰσαγωγὴ τοῦ ὑπὸ ἐκτύπωση πονήματός μας περὶ Σαμάρρα.

²³ Γεωργακάκη, 1998, ὁ.π., σ. 147.

²⁴ Ὅταν συνέτασσα τὸ κείμενο, δὲν εἶχε φθάσει στὰ χέρια μου ὁ Μουσικὸς Ἑλληνομνήμων, περιοδικὴ ἔκδοσις τοῦ Ἐργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικῆς, τεῦχος 5, Ἰανουάριος-Ἀπρίλιος (Ἴονιο Πανεπιστήμιο, Τμῆμα Μουσικῶν Σπουδῶν), ὅπου στὶς σσ. 27-41 δημοσιεύεται ἡ ἀκρως ἐμπεριστατωμένη μελέτη τοῦ κ. Κωνσταντίνου Γ. Σαμπάνη *Τὸ κτίριο τοῦ Θεάτρου Ἀθηνῶν (1839-1898)*. Ὁ κ. Σαμπάνης ἀποσαφηνίζει ἐντελῶς τὰ πράγματα γιὰ τὴ χωρητικότητα τοῦ θεάτρου: τὸ ἀποτελοῦσαν 1) πλατεῖα (110 θέσεις, ἐξ' ὧν ἀρχικὰ οἱ 50, στὶς 4 πρώτες σειρὲς προορίζονταν γιὰ τοὺς ἀξιωματικούς—σαιζὸν ὄπερας 1843/44. Τὴν σαιζὸν 1852/53 φαίνεται ὅτι εἶχαν περιορισθεῖ στὶς 4 πρώτες σειρὲς τοῦ δεξιοῦ τμήματος πῶς πλατείας). 2) τρεῖς σειρὲς θεωρείων, μὲ 4 θέσεις καθένα: α) σειρά: 20 θεωρεῖα· β) σειρά: 19 θεωρεῖα· γ) σειρά: 21 θεωρεῖα. Σύνολο θεωρείων 60, σύνολο θέσεων 60 X 4 = 240. 3) Ὑπερῶ: 200 θέσεις. Σύνολο θέσεων θεάτρου: 110+240+200=550 θέσεις. (Βλ. Σαμπάνη, ὁ.π. σσ. 38-40).

σεβαστά, ἔστω καὶ λανθασμένα, ἂν δὲν προέρχονταν ἀπὸ καθηγητὴ Πανεπιστημίου... Ἡ ἀνατολίτικη νοοτροπία του, πού του ὑπενθυμίζουμε ὅτι συμπεριλαμβάνει, ἀσφαλῶς ἄθελά του, καὶ τὸ «ἄρπαξε νὰ φᾶς καὶ κλέψε νᾶχεις», μᾶς ὁδήγησαν ὅ,που μᾶς ὁδήγησαν τὴν ἀνοίξη τοῦ 2010: στὸ Διεθνὲς Νομισματικὸ Ταμεῖο...

Κατακλεῖδα μας ἡ ἀναδρομὴ στὴ λυρική κίνηση τῆς Αθήνας τοῦ 1900, μὲ πληθυσμὸ περίπου 200.000. Τὸ 1900 ῥγκαινιάζει τὴ δραστηριότητά του ὁ Γ' Ἑλληνικὸς Μελοδραματικὸς Θίασος, τὸ Τρίτο Ἑλληνικὸ Μελόδραμα ὅπως ἐπικράτησε νὰ ἀποκαλεῖται, μὲ συνιδρυτὲς τὸ Διονύσιο Λαυράγκα (1860-1941) καὶ τὸν ἀλησμόνητο Λουδοβίκο Σπινέλλη (1871-1904). Οἱ κύριες ὡς καὶ σήμερα πηγές γιὰ τὴ δραστηριότητα τοῦ ἱστορικοῦ θιάσου πού ἐπέζησε μυρίων δεινῶν ὡς τὸ 1943, πάντοτε ἀβοήθητος ἀπὸ τὸ μετέπειτα Ἑλληνικὸ Κράτος, εἶναι τὸ βιβλίον τοῦ ἴδιου τοῦ Λαυράγκα *Τ' Ἀπομνημονεύματά μου* (ἔκδ. Γκοβόστη, ἀχρ. [1940;]) πού πρόσφατα ξανατυπώθηκε, καὶ τὸ τομίδιο τοῦ Ἀντωνίου Χατζηπαποστόλου *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Μελοδράματος* (Αθήναι, 1949). Ὅταν κατέθετα τὴν περίληψη τῆς ἀνακοινώσεώς μου, ἀγνοοῦσα ὅτι αὐθημερόν θὰ ἀκούγαμε σὲ παγκόσμια ἀ', ἔστω συναυλιακὴ, ἐκτέλεση, τὴν τελευταία ὄπερα τοῦ Λαυράγκα, τὴ «Φρόσω». Ἴσως μὲ βοηθήσει καὶ βελτιώσω τὴν ἀνεπαρκέστατη, ὁμολογῶ, εἰκόνα πού ἔχω σχηματίσει ὡς τώρα γιὰ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ συνθέτη, καίτοι τὸ 1975 ἐγὼ ἐπέλεξα γιὰ ἐκτέλεση καὶ ἠχογράφηση ἀπὸ τὴ Συμφωνικὴ τῆς ΕΡΤ ὑπὸ τὸν Τσοῦ-Χοῦί, τοῦ συμφωνικοῦ του ποιήματος *Θρησκευτικὲς Ἐντυπώσεις*. Ἀπὸ *Τ' Ἀπομνημονεύματά του*, μεταξὺ ἄλλων ἔχω συγκρατηθεῖ τὰ πικρόχολα σχόλιά του γιὰ τὸ Σαμάρρα καὶ τὴ λεπτομερέστατη καταγραφή τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς τοῦ ἄτυχου Σπινέλλη: δὲν ὑπάρχει ὅμως ἡ παραμικρὴ νύξη γιὰ τὸ τί γινόταν ἐν Αθήναις στὸ χῶρο τῆς ὄπερας τὴν ἴδιαν αὐτὴ χρονιά, καὶ τὸ χειρότερο: ἀποσιωπᾶται τελείως ὅτι μόνον τὸ 1900, τὸ λεγόμενον Γ' Ἑλληνικὸ Μελόδραμα τοῦ ὁποῖου ὑπῆρξε συνιδρυτής, ἂν ὄχι ἰδρυτής, παρουσίασε οὔτε λίγο οὔτε πολὺ δώδεκα νέες διδασκαλίες λυρικῶν ἔργων ἐξ' ὧν τὰ τρία ἑλληνικά. Ἄς δοῦμε λοιπὸν τί δὲν κατέγραψε ὁ προφανῶς καταπικραμένος Διονυσάκης Λαυράγκας.

Ἔτσι, τὸ 1900 εἴχαμε στὴν Αθήνα 62 νέες διδασκαλίες (προσοχή: ὄχι παραστάσεις!) λυρικῶν ἔργων, γνωστῶν ἀλλὰ καὶ ἀγνώστων, ὄπερες καὶ ὀπερέττες. Τὴν πρωτεύουσα τοῦ κρατιδίου, πού μόλις συνερχόταν ἀπὸ τὸν Ἑλληνοτουρκικὸ Πόλεμο τοῦ 1897, ἐπισκέφθηκαν οἱ ἐξῆς 5 ξένοι θεατρικοὶ θίασοι, πάντα κατὰ τὴν *Ἐφημερίδα* τοῦ Δημητρίου Κορομηλά:

Τὴ μελέτη, δὲ χορταίνω νὰ διαβάζω. Τὴν παραπομπὴ καὶ ὅλο τὸ παρὸν μελέτημα ἀφιερώνω στοὺς ἀναίσχυντους πλαστογράφους τῆς γενικῆς καὶ πολιτιστικῆς Ἱστορίας τοῦ Ἑλληνικοῦ 19ου αἰῶνος καὶ σ' ἐκείνους πού ἐπωφελήθηκαν ἀπὸ τὸν ξενοκίνητο λαϊκισμό τοῦ ΠΑΣΟΚ γιὰ νὰ κάμουν καριέρες, ἐντὸς καὶ ἐκτὸς ΑΕΙ...

1) Ὁ ἰταλικὸς θίασος Γκονζάλες, στὸν ὁποῖο συμμετεῖχε καὶ ὁ διάσημος Ἑλληνας τενόρος Γιάννης Ἀποστόλου, ἢ Giovanni Apostolou ὅπως τὸν γνῶριζαν στὴν Ἰταλία (1863;-1905), μαζί με τὸν ἀνταγωνιστὴ του Ἀνσέλμι: Ὁ θίασος ἐμφανιζόταν στὸ Δημοτικὸ Θέατρο ἀπὸ 27 Φεβρουαρίου ὡς καὶ τὴν 1η Ἀπριλίου. Παρουσίασε τὰ ἔργα: *Φαβορίτα* τοῦ Ντονιζέττι, *Παληάτσους* τοῦ Λεονκαβάλλο, μαζί με μία πράξη τῆς *Υπνοβάτιδος* τοῦ Μπελλίνι, *Μποέμ* τοῦ Πουτσίνι, τὴν κοσμαγάπητη *Μινιόν* τοῦ Ἀμπρουάζ Τομα, τὸν *Ὁθέλλο* τοῦ Βέρντι σὲ πανελλήνια «πρώτη», 8 καὶ 11 Μαρτίου 1900, *Ριγολέττο*, *Καβαλλερία ρουστικάνα* τοῦ Μασκάνι καὶ *Παληάτσους* τοῦ Λεονκαβάλλο σὲ μία βραδιά, *Τζοκόντα* τοῦ Πονκιέλλι, *Τραβιάτα*, *Κάρμεν* τοῦ Μπιζέ, *Λουτσία* τοῦ Ντονιζέττι, καὶ *Μανὸν Λεσκώ* τοῦ Πουτσίνι, ἔργο ἐπίσης σχετικὰ πρόσφατο γιὰ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινό. Σύνολο: 12 διδασκαλίες, με ἀσφαλῶς σημαντικότερη ἐκείνη τοῦ Ὁθέλλου. Γιὰ ὅλες τὶς διδασκαλίες ὑπάρχουν πλήρεις ἡμεροχρονολογίες.

2) Ἀμέσως μετὰ ἀρχίζει παραστάσεις τὸ λεγόμενο *Γ' Ἑλληνικὸ Μελόδραμα*. Ἴδου τὰ ἔργα ποὺ παρουσίασε σὲ 5 διαφορετικὰ θέατρα, μόνον τὸ 1900. Τὰ ἀποσιωπᾶ ἐντελῶς ὁ Λαυράγκας: στὴν προσπάθειά του νὰ «θάψει», ἐντὸς εἰσαγωγικῶν, τοὺς Σαμάρρα καὶ Σπινέλλη, ἔθαψε πρῶτον καὶ καλλίτερον τὸν ἑαυτό του καὶ τὸ τεράστιο ἔργο του!!!

1) Ἀδιαφορώντας γιὰ τὸ θίασο Γκονζάλες ποὺ παρουσίασε τὸ ἴδιο ἔργο, ἀρχίζει ὡς γνωστὸν 14 Ἀπριλίου 1900, με *Μποέμ*: Παραστάσεις τῆς χρονιάς: 8. Ἔπονται:

2): *Τὰ δύο ἀδελφία* τοῦ ἴδιου τοῦ Λαυράγκα. Παραστάσεις: 3.

3) Σπυρίδωνος Εὐνδα: ὁ δημοφιλέστατος *Υποψήφιος βουλευτῆς* ποὺ σήμερα ἡ παρτιτούρα ὀρχήστρας του εἶναι χαμένη. Παραστάσεις: 5.

4) Ντονιζέττι: *Φαβορίτα*. Παραστάσεις: 13.

5) Μασκάνι: *Καβαλλερία ρουστικάνα*. Παραστάσεις: 5.

6) Ντονιζέττι: *Λουτσία*. Παραστάσεις: 11.

7) Βέρντι: *Ριγολέττος*. Παραστάσεις: 13.

8) *Τὸ ταξειῖδι*, εἶδος κωμειδύλλιου σὲ διασκευὴ Πέτρου Γιάνναρου ἀπὸ ἰταλικὸ πρωτότυπο, σὲ χαμένη, δυστυχῶς, μουσικὴ Λουδοβίκου Σπινέλλη, χαρακτηρίστηκε ὡς ἡ μεγαλύτερη θεατρικὴ ἐπιτυχία τῆς χρονιάς καὶ οὐδὲ κἂν ἀναφέρεται στὸ δίτομο *Κωμειδύλλιο* τοῦ Χατζηπανταζῆ Παραστάσεις: τοῦλάχιστον 11.

9) Μπελλίνι: *Ἡ Υπνοβάτιδα*. Παραστάσεις: 4.

10) Βέρντι: *Τραβιάτα*. Παραστάσεις: 4.

11) Γκουνώ: *Φάουστ*. Παραστάσεις: 2.

12) Λεονκαβάλλο: *Παληάτσοι*. Παραστάσεις: 2.

Σύνολο: 12 ἔργα μέσα σὲ ὀκτώμισυ μῆνες, ἀπὸ 14 Ἀπριλίου ὡς 30 Δεκ. 1900 μόνον τὸν πρῶτο χρόνο, συνυπολογίζοντας καὶ τὸ «Ταξειῖδι» τῶν Γιάνναρου-Σπινέλλη. Ἀριθμὸς παραστάσεων: 71, χῶρια οἱ 11 τοῦ

«Ταξειδιου», σὲ 5 διαφορετικὰ θέατρα. Καὶ ἐρωτῶ: ἡ σημερινὴ Λυρική δίνει περὶ τίς 80 παραστάσεις τὸ χρόνο; Ἄνευ σχολίων.

3) Ἰταλικὸς Μελοδραματικὸς Θίασος Κας «Δαρβία» [Darvia]. Ἐμφανίζεται, πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, στὸ θέατρο Βαριετέ, μεταξύ 23 Ἀπριλίου καὶ 9 Μαΐου, παρουσιάζοντας κυρίως ὄπερέτες Ὁφφενμπαχ (*La Périchole* καὶ *Κυανοπώγων*) Ὠντράν, Τσέλλερ, Πλανκέτ καὶ Λεκόκ καὶ δύο μόνον ὄπερες: *Καβαλλερία ρουστικάνα* καὶ *Μποέμ* (τρίτη διδασκαλία τὴν ἴδια χρονιά!). Κατόπιν ὁ θίασος φεύγει: ἀπὸ τὴν Ἐφημερίδα τῆς 30 Ὀκτ. 1900, μαθαίνουμε ὅτι «κατὰ τὴν ἐν Θεσσαλονίκη διαμονὴν του, συνεπληρώθη, προσληφθέντων νέων προσώπων ἐξ Ἰταλίας» καὶ ὅτι κατὰ τὴ νέα διέλευσή του ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, θὰ δώσει γιὰ πρώτη φορά στὴν πρωτεύουσα καὶ γιὰ μία μόνο παράσταση στὸ Δημοτικὸ Θέατρο τὴν *Τόσκα* τοῦ Πουτσίνι (παγκόσμια πρώτη: Ρώμη, θέατρο Costanzi, 14 Ἰαν. 1900!) Τελικὰ ἡ *Τόσκα* παίχθηκε στὸ Βαριετέ καὶ στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Πειραιῶς: Δύο παραστάσεις στὴν Ἀθήνα, 6 καὶ 7 Νοεμβρίου 1900, τελικὰ ὄχι στὸ ΔΘ ἀλλὰ στὸ Βαριετέ καὶ μία στὸ Δημοτικὸ Θέατρο Πειραιῶς, 8 Νοεμβρίου 1900. Ἡ 6 Νοεμβρίου 1900 λοιπόν, πάντα μὲ τὸ Παλαιὸ Ἡμερολόγιο, εἶναι ἡ ἡμερομηνία τῆς ἐλληνικῆς «πρώτης» τοῦ ἀριστουργήματος τοῦ Πουτσίνι. Στὸ Δημοτικὸ Ἀθηνῶν ὁ θίασος ἐπανέλαβε καὶ τὴν *Καβαλλερία ρουστικάνα*... Συνολικὰ ἔδωσε 15 παραστάσεις.

4) Ἰταλικὸς Θίασος Ὁπερας-Ὁπερέτας «Φραντζίνη» [Franzini?], ἀπὸ 8 Ἰουλ. στὸ θέατρο Νέου Φαλήρου καὶ ἀπὸ 29 στὴν Ἀθήνα, θέατρο Ἀθηναίων, κάποτε Βαριετέ καὶ ἄλλα θέατρα. Ὡς τὶς 11 ἢ 12 Σεπτεμβρίου (ἀποχαιρετιστήριος). Δίνει συνολικὰ 34 ἢ 35 παραστάσεις, κυρίως ὄπερέτας καὶ σποραδικὰ ὄπερας μὲ συνηθισμένα ἔργα: *Ριγολέττο*, *Ἰγνοβάτιδα*, *Καβαλλερία ρουστικάνα*, *Παληάτσους*. Περισσότερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ ὄπερέτες: χαρακτηριστικὰ ἀναφέρουμε *Ντόνα Χουανίτα* καὶ *Βοκκάκιο* τοῦ Σουπέ, *Μαμζέλ Νιτούς* τοῦ Ἐρβέ, *Μασκότ* τοῦ Ὠντράν, καὶ ἄρκετὰ ἔργα ἀγνώστων σήμερα ποὺ δυσκολευθήκαμε νὰ ἐντοπίσουμε, ἀκόμη καὶ στὸ Διαδίκτυο.

5) Ἰταλικὸς Μελοδραματικὸς Θίασος «Ἀλπέρτι» (προφανῶς Alberti). Δύο μόνον παραστάσεις ὄπερας στὸ θέατρο Βαριετέ, μόνον Βέρντι: *Τραβιάτα*, 20 καὶ *Χορὸς μεταμφιεσμένων* 25 Σεπτ. 1900.

6) Τὸ λυρικὸ 1900, παράλληλα πάντα μὲ τὸ λεγόμενον Γ' Ἑλληνικὸ Μελόδραμα ατερματίζει στὸ Δημοτικὸ Θέατρο ὁ Ἰταλικὸς Θίασος Ὁπερέτας Ettore Vitali. Ἀρχίζει μεταξύ 6 καὶ 9 Δεκ. μὲ τὴν ὄπερέτα *Ἡ Κα Πετεφρῆ* τοῦ ξεχασμένου σήμερα Λουί Ρότ [Roth, Louis, 1843-1929], συνεχίζει μὲ Ἐρβέ, τὴ *Μαμζέλ Νιτούς*, Βαρναί (*Fanfan la Tulipe* καὶ *L' amour mouillé*, δηλ. Ὁ Ἔρως Βρεγμένος) καὶ κλείνει τὸ λυρικὸ 1900 στίς 29 καὶ 30 Δεκ. μὲ τὸ *Don Pedro di Medina* κάποιου

Πάολο Λαντσίνι— αδύνατο νὰ ἐντοπίσουμε χρονολογίες γεννήσεως καὶ θανάτου.

Αὐτά, μὲ τὶς τωρινὲς γνώσεις μας, συνέβαιναν στὴν Ἀθήνα, μεταξὺ 1837 καὶ 1900. Οἱ 500 καταγεγραμμένες παραστάσεις, ἀρκοῦν ἴσως γιὰ τὴ συναγωγή γενικοτέρων συμπερασμάτων— εἶναι κάτι σὰν τὴν πρόβλεψη ἑνὸς ἐκλογικοῦ ἀποτελέσματος ὅταν ἔχει ἤδη καταμετρηθεῖ ποσοστὸ 10-20% τῶν ψήφων. Ἡ τραγικὴ συνέχεια τῆς Ἱστορίας τῆς Ἑντεχνης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ ἐνεργούμενο τοῦ Ἀνδρέα Συγγροῦ, τὸν ἀτάλαντο δικτατορίσκο τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν Γεώργιο Νάζο, ἐξαπολύσαντα «πογκρόμ» κατὰ τῶν Ἑλλήνων συνθετῶν καὶ καταβαρῆσαντα τὴν παραγωγή μουσικῶν ὀρχήστρας, δείχνει πόσο σατανικὰ καὶ συστηματικὰ δούλεψε ἡ καθ' ἡμᾶς Ανατολή γιὰ νὰ ἀλλοιώσει τὸ νεοελληνικὸ μουσικὸ φρόνημα. Ἐπεταὶ ὁ Μικρασιάτης Μανώλης Καλομοίρης πού, ἀγνοώντας τὴν, διέγραψε συλλήβδην τὸ 1908 ὅλη τὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ κοσμογονία τοῦ 19ου αἰῶνος. Τὸ 1945-46, ὁ σερ Ρόναλντ Σκόμπι, ἀρχηγὸς τῶν ἐν Ἑλλάδι βρετανικῶν ἐνόπλων δυνάμεων, μὲ ἐγκύκλιό του «συνιστοῦσε» στὴ διεύθυνση τοῦ ΕἰΡ τὴ διάδοσιν τοῦ ὡς τότε σχεδὸν ἐντελῶς ἀγνώστου «ρεμπέτικου». Τὰ τῆς ἐγκυκλίου, ἀφηγήθηκαν οἱ ἀμέμπτου ἤθους συνθέτες πού τὴν εἶδαν, Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) καὶ Ἀλέκος Ξένος (1912-1995), ὁ πρῶτος στὸν ἀντιπρύτανιν, σήμερα, τοῦ Ἰονίου Πανεπιστημίου, καθηγητὴ κ. Χάρη Ξανθοῦδάκη καὶ σὲ μένα τὸ 1975 (Ραδιομέγαρο Ἀγ. Παρασκευῆς, Γ' Πρόγραμμα) Ὁ Ξένος τὴν κατέγραψε στὸ τηλεοπτικὸ δίπτυχο πού τοῦ ἀφιέρωσε ἡ σκηνοθέτις Ρένα Χρηστάκη—προβλήθηκε στὴ NET, ἕνα μῆνα μετὰ τὸ θάνατό του²⁵. Τὸ ΕἰΡ προφανῶς τὴν ἀγνόησε—ὑπεύθυνος δημοτικῆς (γιὰ τὴν ἀκρίβεια: «ἐθνικῆς») μουσικῆς ἦταν ὁ αἰμίμηστος Σίμων Καρρᾶς, σωστὸς Κέρβερους. Ἔτσι ἰδρύθηκαν οἱ δύο ραδιοσταθμὰ τῶν Ἑνόπλων Δυνάμεων, ὁ Πρῶτος, ἡσσονος ἀκροαματικότητος καὶ ὁ Δεύτερος, «τοῦ 781 Λόχου Γενικῶν Μεταφορῶν», κατ' ἐξοχὴν διαδοσίεις τοῦ ἀμφιλεγόμενου εἴδους. Ὁ Μᾶνος Χατζιδάκις, μὲ τὴν περίφημη διάλεξή του τὶς 31.1.1949 στὸ «Θέατρο Τέχνης» ἔρχεται τελευταῖος καὶ ἀσθμαίνων. Τέλος, στὶς 13 Αὐγούστου 1952, μὲ τὸ χρονογράφημα *Μπουζούκια*, στὴν *Καθημερινή*, ἡ Ἑλένη Βλαχου, ἔδωσε καὶ τις

²⁵ Ἡ τηλεταινία, σὲ δύο μέρη, τιτλοφορεῖται *Ἀλέκος Ξένος, ὁ συνθέτης τῆς Ἀντίστασης καὶ τῆς Ἑρῆνης*. Ἦταν παραγωγή τοῦ κρατικοῦ τηλεοπτικοῦ σταθμοῦ ΕΤ-2 (σημερινῆς NET) καὶ μεταδόθηκε, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, μίαν καὶ μοναδικὴν φορά, δύο συνεχόμενες Πέμπτες, στὶς 9 καὶ 16 Νοεμβρίου 1995. Καὶ μίαν ἀπαραίτητη προσθήκη: ὡς γνωστὸν τὰ μυστικὰ ἀρχεῖα κάθε χώρας συνήθως ἀπογαρρακτριζοῦνται μετὰ 50ετίαν ἀπὸ τὴ γεγονότα στὰ ὅποια ἀναφέρονται, συνεπῶς καὶ ἡ «ἐγκύκλιος Σκόμπι» (ὡς τὴν ποῦμε ἔτσι) θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχει ἀπογαρρακτριστεῖ ἀπὰ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας 1990. Ἀναζητήθηκε, ὄχι ἀπὸ τὸν ὑποφαινόμενο, στὰ ἀπογαρρακτριζόμενα Βρετανικὰ μυστικὰ ἀρχεῖα τῆς ἐποχῆς. Διαπιστώθηκε ἔτσι ὅτι ναὶ μὲν ἔχει ἀπογαρρακτριστεῖ μέρος μόνον τῶν ἀρχείων, ΟΧΙ ΟΜΩΣ ΤΟ ΣΥΝΟΛΟ. Ὁ νοῶν νοεῖτω...

εὐλογίες τῆς ἄρχουσας ἐλληνικῆς τάξεως στὸ ἠθοκτόνο εἶδος ποὺ εἶχε, ὑπακούοντας σὲ ἓνα σωστότατο ἐνστικτο, ἀπερίφραστα καταδικάσει τὸ ΕΑΜ: πανέξυπνη ἀλλ' εὐκαιριακῆς παιδείας (ὅπως ἡ ἴδια ὁμολογοῦσε), ἡ Βλάχου ἔγινε ἀκούσιο ὄργανο τῆς καθ' ἡμᾶς Ἀνατολῆς, ποὺ τὴν εἶχε πλευρίσει γιὰ καλὰ μὲ τοῦλάχιστον μὲ δύο ἀνθρώπους (ὁ ἓνας παρουσία μου ζητοῦσε νὰ κλείσει ἡ Λυρική Σκηνή) ²⁶. Νὰ πῶς φτάσαμε ἀπὸ τὸ 19ο αἰῶνα καὶ τὸ 1900 στὸ σήμερον. Θὰ πεῖτε πῶς ὅλ' αὐτὰ εἶναι ἄλλη ἱστορία. Κάθε ἄλλο. Εἶναι τῆς ἴδιας ἱστορίας τὸ ἐπόμενο ἢ τὰ ἐπόμενα κεφάλαια. Καὶ αὐτά, ναί, θὰ συμφωνήσω ὅτι δὲν εἶναι τοῦ παρόντος. Σᾶς εὐχαριστῶ.

²⁶ Δὲν ἀναφέρω ὀνόματα: καὶ τῶν δύο ζοῦν ἀπόγονοι ποὺ παρέλαβαν ἀπὸ τοὺς γεννή-τορές τους τὴν ἰδεολογική σκυτάλη. Ἄλλωστε τὰ περὶ ρεμπέτικου ἀναπτύσσω διεξο-δικότατα στὴν ἀδημοσίευτη (ἐλπίζω βάσιμα ὄχι γιὰ πολὺ) ἀνακοίνωσή μου στὸ Συνέδριο γιὰ τὴν Ἑλληνικότητα στὴ μουσική, στὰ πλαίσια τῶν Ἑλληνικῶν Μουσικῶν Γιορτῶν 2006.

Νίκιας Λούντζης

Η κοινωνική μέθεξι στην όπερα, στη Ζάκυνθο, μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα.

Είναι γνωστό ότι η όπερα κυριάρχησε στην κοινωνική ζωή της Ζακύνθου κατά τον 19ο και κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα· έστω, τότε, σε στάδιο προϊούσης παρακμής. Αν επιχειρούσε κανείς να προσδιορίσει τα αίτια του φαινομένου, θα τα διαχώριζε σε ιστορικά και κοινωνικά.

Αίτια ιστορικά

Η μοίρα κατά τους σκοτεινούς αιώνες της σκλαβιάς του ελληνικού έθνους, ευνόησε ιδιότυπα τη Ζάκυνθο· την Επτάνησο γενικότερα. Η ιδιοτυπία της εύνοιας δεν αφορούσε τόσο τη σκλαβιά, όσο την πυκνότητα του περιβάλλοντος σκότους. Κατά τους τρεις περίπου αιώνες της Βενετοκρατίας, το ιδιόμορφο σύστημα διακυβέρνησης του λεγόμενου «Stato del Mar», στηρίχτηκε στην ταύτιση συμφερόντων, στα προνόμια και στη μερική αυτοδιοίκηση μιας κλειστής κοινωνικής τάξης, εκείνης του ζακυνθινού Libro d' Oro. Αυτό είχε σαν συνέπεια τα μέλη της ζακυνθινής αριστοκρατίας ν' αποκτήσουν, έστω και από θέση ακριτική, προσβάσεις στη μόρφωση και στα καλλιτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης, κυρίως στο χώρο της λογοτεχνίας, της ζωγραφικής και της μουσικής· στον ευρωπαϊκό modus Vivendi επίσης. Αποτέλεσμα υπήρξε η σταδιακή διαμόρφωση ενός ανθρώπινου τύπου, που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει Ιόνιο Ευρωέλληνα. Ενός τύπου ο οποίος, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά της εντοπιότητάς του, τα συνεδύαζε με τις αξίες, τις συμπεριφορές, αλλά και τις πνευματικές και καλλιτεχνικές τάσεις των ευρωπαϊκών προτύπων.

Κυρίαρχη καλλιτεχνική τάση, στα τέλη του 18ου αιώνα, υπήρξε εκείνη της μέθεξης στη μουσική. Στον ιδιωτικό χώρο με τη μορφή της μουσικής δωματίου και στο δημόσιο με τη μορφή της όπερας. Η ζακυνθινή αριστοκρατία, όπως ήταν επόμενο, πρωτοστάτησε στη μουσική μέθεξι. Ευνοήθηκε μάλιστα και από την παρουσία στο νησί Ιταλών μουσικών – πολιτικών φυγάδων, πρόθυμων ν' ανταλλάξουνε νότες με ψωμί. Θα αναφερθώ σε τρεις χαρακτηριστικές ενδείξεις.

Η πρώτη αφορά την εκτέλεση μιας ζακυνθινής μελοποίησης αποσπασμάτων του «Ύμνου εις την Ελευθερίαν» του Σολωμού, που έγινε από νέους της αριστοκρατίας πριν από την αναχώρηση του ποιητή στην Κέρκυρα το 1828, με συνοδεία βαρβίτου· δηλαδή cello. Η δεύτερη αφορά τη σύσταση στη Ζάκυνθο, το 1816, της πρώτης ορχήστρας πνευστών στο ελληνικό χώρο, υπό τη διεύθυνση του Ιταλού μαέστρου Marco Battaghel. Η τρίτη ένδειξη προέρχεται από τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις του διάσημου Γερμανού αρχιτέκτονα Pücker-Muskau, ο οποίος

περιγράφει μια βραδιά μουσικής δωματίου υψηλού επιπέδου, στο σαλόνι Ζακυνθινού κόντε, το 1836.

Σ' ένα τέτοιο κοινωνικό περιβάλλον, η λειτουργία της όπερας έμοιαζε νομοτελειακά προκαθορισμένη. Οι πληροφορίες για την ύπαρξη λυρικού θεάτρου στην πόλη του Καστρόλοφου είναι κάπως συγκεχυμένες. Ο Πρώσος περιηγητής Bramsen πάντως, παρακολουθεί παράσταση όπερας το 1814, σε θέατρο της πόλης του Αιγιαλού. Στη συνέχεια, στη Ζάκυνθο, λειτουργεί ολόκληρη σειρά λυρικών θεάτρων, με σημαντικότερα το θέατρο «Απόλλων» (1836) και το θέατρο «Φώσκολος», σε σχέδια του Ερνέστου Ziller, που άνοιξε τις πύλες του το 1879, γκρεμίστηκε κατά τους σεισμούς του 1893 και ξαναοικοδομήθηκε πανομοιότυπα το 1902.

Αν ωστόσο η εισαγωγή της όπερας στη Ζάκυνθο πιστώνεται στην κουλτούρα της ανώτερης κοινωνικής τάξης, η κουλτούρα του ζακυνθινού λαού βρισκόταν σε ετοιμότητα να την υποδεχτεί, να την κατανοήσει και σταδιακά να τη λατρέψει. Βασικό αίτιο της ετοιμότητας αυτής υπήρξε η εμπορική και ναυτιλιακή λειτουργία της βενετσιάνικης οικονομίας. Το ζακυνθινό λιμάνι λειτούργησε εξ αρχής σαν σταθμός εναποθήκευσης και ανακατάταξης του διαμετακομιστικού εμπορίου, αλλά και σαν σταθμός ναυτιλιακής διαχείμανσης, με αποτέλεσμα την επαφή του λαού με τους ξένους εμπορευόμενους και ναυτικούς και με τα δικά τους πολιτιστικά πρότυπα συμπεριλαμβανομένης κατά πρώτο λόγο της μουσικής. Ο ζακυνθινός λαός μυείται έτσι, ήδη από τον 17ο αιώνα, στην άγνωστη στην ανατολή, αρμονική συνήχηση. Μυείται και στη συνέχεια την υιοθετεί, για να εκφραστεί στην ταβέρνα, στην τάβλα, στο πανηγύρι ή για να υμνήσει το Θεό στην εκκλησία.

Αίτια κοινωνικά

Στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα πραγματοποιούνται στην Ευρώπη, μετά από αματηρές συγκρούσεις, τεράστιες κοινωνικές και πολιτικές ανατροπές. Η πνευματική αφύπνιση του 18ου αιώνα, του «Αιώνα των Φώτων», απολήγει στην κατάλυση της φεουδαρχίας και αν όχι στην κατάλυση, στο συνταγματικό περιορισμό της απόλυτης μοναρχίας. Απολήγει ακόμα στους συννοριακούς επαναπροσδιορισμούς που επέβαλε η «Αρχή των εθνότητων». Η Ζάκυνθος -η Επτάνησος γενικότερα – από την περιθωριακή αλλά τα χρόνια εκείνα στρατηγική θέση της, βιώνει εξελικτικά την ευρωπαϊκή περιπέτεια. Την παρακμή και την κατάλυση της βενετσιάνικης διοίκησης, το κάψιμο του Libro d' Oro επί Γάλλων Δημοκρατικών το 1797, την επαναφορά των αριστοκρατικών προνομίων από τα συντάγματα της ημιανεξάρτητης «Επτανήσου Πολιτείας» (1800-1807), την εκ νέου διοίκηση από τους αυτοκρατορικούς Γάλλους αυτή τη φορά και τελικά την «Αγγλική προστασία», από το 1809 μέχρι την ένωση με το Βασίλειο της Ελλάδος το 1864.

Στο διάστημα της αγγλοκρατίας τέλος λαβαίνει και εντός των δυνατοτήτων της, ανταποκρίνεται στο μήνυμα της εθνεγερσίας του 1821. Στη συνέχεια μετέχει ενεργά στο «Ριζοσπαστικό Κίνημα», που ξεκινάει από την Κεφαλονιά με ενωτικά αλλά και ταξικά αιτήματα. Το

αξιοπερίεργο είναι ότι, σ' αυτή την πολυτάραχη και φορτισμένη με πάθη εποχή, η όπερα κατά κάποιον τρόπο λειτουργεί σαν κοινωνικός καταλύτης.

Το λυρικό θέατρο, όπως είδαμε, εισάγεται αρχικά και στηρίζεται οικονομικά από τη ζακυνθινή αριστοκρατία. Ο ζακυνθινός λαός, από την πλευρά του βρίσκεται σε ετοιμότητα και έχει την ικανότητα να το εγκολπωθεί. Αν αναζητούσε κανείς τα αίτια της ετοιμότητας και της ικανότητας, θα κατέληγε πέρα από την επαφή της εκκλησιαστικής και της λαϊκής μουσικής με την αρμονική συνήχηση, στην προϋπάρχουσα θεατρική εξοικείωση, στην πρόσβαση στην ιταλική γλώσσα και στη γοητεία της απελευθερωμένης γυναικείας μορφής της πριμαντόντας.

Ο ζακυνθινός λαός, ήδη από τον 17ο αιώνα, έχει θεατρικές εμπειρίες, με απόληξη σε ντόπιες θεατρικές δημιουργίες με τη μορφή των «Ομιλιών» και αποκορύφωμα την «Ευγένια» του Θεόδωρου Μοντσελέζε που εκτυπώνεται στη Βενετία το 1646. Η όπερα με τον συνήθως απλοϊκό της μύθο, που είναι προσιτός στο λαό λόγω της εξοικείωσης με την ιταλική γλώσσα, δεν προϋποθέτει τόσο παιδεία, όσο δεκτικότητα της μουσικής της πρότασης. Αν το προτιμάτε, δεν προϋποθέτει τόσο γράμματα, όσο αντί και ψυχή. Η φιγούρα της λυρικής πρωταγωνίστριας τέλος, σε μιαν ανδροκρατούμενη κοινωνία, ενσαρκώνει το ερωτικό ίνδαλμα μιας Venus Victoria, με απολήξεις προσωπολατρίας.

Το λυρικό θέατρο στη Ζάκυνθο κατά το 19ο αιώνα, παρουσιάζει ωστόσο και μια εξωκαλλιτεχνική ιδιαιτερότητα. Εκείνη μιας ταυτ όχρονης παράστασης. Γιατί μαζί με την παράσταση επί της σκηνής και υπό τους ήχους της, στην πλατεία, στα θεωρεία και στους εξώστες, εξελίσσεται η παράσταση της ταξικής προσέγγισης και συμφιλίωσης. Η δομή του θεάτρου είναι ακόμα ταξική: η αριστοκρατία και οι αρχές στα θεωρεία, οι αστοί στην πλατεία, ο λαός στον εξώστη. Έστω και έτσι όμως, το θέατρο της όπερας λειτουργεί σαν διαταξικό σαλόνι, με κοινό ενδιαφέρον για τη μουσική και με κοινή οικοδέσποινα τη γοητευτική πριμαντόνα. Ακόμα και αν συχνά οι απόψεις γύρω από τη μουσική και την οικοδέσποινα είναι κάθε άλλο παρά κοινές.

Χαρακτηριστική είναι μια επιστολή που δημοσιεύτηκε στις 20 Δεκεμβρίου 1858, στη μαχητική εφημερίδα των Ριζοσπαστών «Φωνή του Ιονίου», με αποδέκτη τον εκδότη πολιτικό Κωνσταντίνο Λομβάρδο.

«Φίλε Λομβάρδε, εις το θέατρον απόψε έγινεν πεισματώδης πάλη μεταξύ του λαού, του Επάρχου Κ. Μεσσαλά, του γραμματέως Κ. Πλέσσα και του εισαγγελέως Κ. Τζουλάτη. Εις το tarzetto μεταξύ των δύο γυναικών και του υψιφώνου (tenore), το οποίον αρίστως το ετραγούδησαν, ο λαός δια χειροκροτήσεων τους εξητούσεν να παρουσιασθώσι. Η Επιτροπή δεν έδιδε την άδειαν (...). Ο Κ. Πλέσσας διέταξεν να προχωρήσει η μουσική. Ο λαός επεισμάτωσεν και όλα τα θεωρεία και η πλατεία δια κραυγών και χειροκροτήσεων εμπόδιζαν να προχωρήσει η μουσική. Τούτο διήρκεσε πλέον των 10 λεπτών. Ο Επισκοπόπουλος τότε διέταξε τας δύο γυναίκας και τον υψίτονον και εξήλθον και ησύχασεν το θέατρον. Ποιος τώρα προκαλεί τον λαόν εις αταξίας;...».

Για ν' αποδώσει κανείς την πρέπουσα σημασία στη διαταξική συνύπαρξη στο ζακυνθινό λυρικό θέατρο του 19ου αιώνα, θα πρέπει ν' αναλογιστεί ότι η τέτοια συνύπαρξη, ακόμα και στα τελειώματα του 18ου αιώνα, δεν υπήρχε ούτε καν στην εκκλησία· ούτε καν στο κοιμητήριο. Οι οικογένειες του Libro d' Oro διέθεταν ιδιωτικούς ναούς και κοιμητήρια στην πόλη ή στα φέουδά τους, ενώ οι λαϊκές συντεχνίες ανεγείρανε τους δικούς τους ναούς στις συνοικίες, προσλαμβάνοντας επιφανείς ζωγράφους για να τους διακοσμήσουνε, σε ανταγωνισμό προς τους ναούς της αριστοκρατίας.

Στην προσπάθειά μου να σκιαγραφήσω, υπό την πίεση της κλειψύδρας, το βαθμό και την ποιότητα της διαταξικής μέθεξης της ζακυνθινής κοινωνίας του 19ου αιώνα στη μαγεία της όπερας, θα επικεντρωθώ σε τέσσερις ακόμα ενδείξεις.

Πρώτη ένδειξη αποτελεί ότι, μετά το στάδιο της μύησης, οι Ζακυνθinoί αρχίζουν να σπουδάζουνε στα ιταλικά ωδεία και στη συνέχεια να συνθέτουν έντεχνη μουσική γενικότερα και όπερα ειδικότερα. Γύρω από τον κορυφαίο συνθέτη Παύλο Καρρέρ, προβάλλουν οι μορφές του Φραγκίσκου Δομενεγίνη, του Αντωνίου Καπνίση, του Ιωσήφ Λιμπεράλη, του Ιωσήφ Μαστρεκίνη και άλλων. Ίσως χαρακτηριστικότερο είναι το ότι δύο μέλη της ζακυνθινής αριστοκρατίας: ο Παύλος Καρρέρ και ο Γεώργιος Δομενεγίνης, δε διστάζουνε ν' ανεβούνε στο podium του μαέστρου και να σταδιοδρομήσουνε ως επαγγελματίες στο τοπικό λυρικό θέατρο, ενώ μια νεαρή αστή, η Ισαβέλλα Γιατρά, μετά από φωνητικές σπουδές στην Μπολόνια, ντεμπουτάρει το 1857 ως πρωταγωνίστρια στο θέατρο «Απόλλων». Μεταξύ των θαυμαστών της, τον επόμενο χρόνο 1858, συμπεριλαμβάνεται ο μετέπειτα Βρετανός Πρωθυπουργός Gladstone.

Αντιγράφω από τα Απομνημονεύματα του Παύλου Καρρέρ.

«Συνέβη εις εκείνην την εποχήν και δια τους τότε πολιτικούς λόγους, να έλθη εις Ζάκυνθον επισήμως, ως έκτακτος απεσταλμένος της Βασιλίσσης Βικτωρίας, ο διάσημος Γλάδστον μετά της κυρίας του. Ετίμησεν δε μίαν εσπέραν το θέατρον δια της παρουσίας του, και κατά την επιθυμίαν του ήκουσεν τον Rigoletto (...). Η συρροή μεγίστη, και όλαι αι Κυρίαί και οι Κύριοι ήσαν βαλμένοι εν πλήρει εθιμοταξία ενδυμάτων. Η παράστασις επέτυχεν καθόλου, εις τόσον όπου η Κυρία Γλάδστον, θαυμάσασα πως εις ένα μικρόνησον ηδύνατο τις ν' ακούση τον Rigoletto τοιουτοτρόπως, έπεμψε ένα ωραίο μπουκέτο προς την κυρίαν Ισαβέλλαν με τα συγχαρητήριά της...».

Το γεγονός ότι δύο Ζακυνθinoί αριστοκράτες ανεβαίνουνε στο podium του μαέστρου της όπερας και ότι μία αστή πρωταγωνιστεί στη σκηνή, χωρίς την παραμικρή έκπτωση από την κοινωνική τους θέση, αποτελεί την πρώτη ένδειξη της διαταξικής μέθεξης στην οποία προαναφέρθηκα. Ένδειξη δεύτερη, στο χώρο της λαϊκής μουσικής αυτή τη φορά, αποτελεί η μορφή και το τυπικό της λεγόμενης «Ζακυνθινής Σερενάτας». Η μορφή είναι εκείνη του ντουέτου τενόρου – βαρύτονου, με αργό μέρος και καταληκτική cabaletta, που συνοδεύει ορχήστρα εγχόρδων ή πιάνο. Άμεσες, είναι οι καταβολές του από το duetto d' amore τενόρου – πριμαντόνας της ιταλικής όπερας, με υποκατάσταση, όπως είδαμε, μιας δεύτερης αντρικής φωνής στη θέση της

γυναικειάς. Οι Ζακυνθινές ωραίες της εποχής βλέπετε, όσο κι αν ήτανε φιλόμουσες, δεν έστεκε να βγούνε νυχτιάτικα στα παράθυρα ή στα μπαλκόνια για ν' αποκριθούνε τραγουδιστά στις λυρικές εκκλήσεις των επίδοξων εραστών τους.

Όστόσο και το τριμερές τυπικό της «Ζακυνθινής Σερενάτας» παρουσίαζε έντονα οπερατικά στοιχεία. Αρχικά, μετά το πομπώδες στήσιμο των αναλογίων κάτω από το παράθυρο της τιμωμένης, παιζόταν εν είδει οπερατικής ουβερτούρας, μία ρυθμική ενόργανη σύνθεση· το λεγόμενο «Ξύπνημα». Ξύπνημα της πρωταγωνίστριας, αλλά και των γειτόνων της, δηλαδή του ακροατηρίου. Ακολουθούσε το ερωτικό όντουέτο – αφιέρωμα, για να ολοκληρωθεί η «παράσταση» με ένα ακόμα αποχαιρετιστήριο ενόργανο κομμάτι. Εν είδει οπερατικού φινάλε αυτή τη φορά.

Σαν τρίτη ένδειξη επικαλούμαι την Grande Serenata που οργανώθηκε το 1864 προς τιμήν του Γεωργίου του Α', όταν ο τελευταίος επισκεύτηκε τη Ζάκυνθο αμέσως μετά την πολυπόθητη Ένωση.

«Τη 1η Ιουλίου ο Βασιλεύς Γεώργιος ήλθεν εις Ζάκυνθον», γράφει ο Παύλος Καρρέρ εις τα Απομνημονεύματά του. «Επί τοιαύτη περιπτώσει ο τότε έπαρχος Δρ. Σπυρίδων Καρβελλάς ηθέλησεν όπως προετοιμασθή και μουσική διασκέδασις. Με προσεκάλεσεν εν τω επαρχείω και ανέλαβα την εντολήν να καταρτίσω ομάδα ψαλτών και μουσικών οίτινες έμελλον να σπουδάσωσι, υπό την διεύθυνσίν μου, διάφορα τεμάχια δια να τραγουδήσωσι την νύχτα της αφίξεως του Βασιλέως, υπό την βασιλικήν ναυαρχίδα, εις είδος grande serenata. Αι κυρίαί ήσαν Ισαβέλλα Γιατρά, Ιωάννα Καρρέρ, Ιουλία Μεταξά, Πηγή Μερκάτη, και οι κύριοι Ιωσήφ Κρενδιρόπουλος, Νικόλαος Καταιβάτης, Σωκράτης Κοκκίνης, Αυγούστος Βίτης, Ιωσήφ Σοφρενίδης και άλλοι· εκ δε των οργάνων ο Κύριος Γεώργιος Δομενεγίτης με είκοσι ετέρους μουσικούς εντοπίους. Τα τεμάχια τα εκτελεσθέντα: ο χορός εκ του μελοδράματος «Lombardi», το «Ξύπνα γλυκιά μου αγάπη», η μονωδία της Norma μετά του χορού και το «Ήθελα να σε λησμονήσω».

Βλέπουμε λοιπόν ότι η ζακυνθινή κοινωνία, σε πρώτη ζήτηση, προσφέρει μια μικτή χορωδία όπερας και μια εικοσαμελή συμφωνική ορχήστρα από θεωρητικά καταρτισμένους μουσικούς, ικανούς να μελετήσουνε και να εκτελέσουνε τους «Λομβάρδους» του Βέρντι και τη «Νόρμα» του Μπελλίνι. Βλέπουμε ακόμα, ότι η ζακυνθινή κοινωνία είναι έτοιμη να αποδεχτεί την καλλιτεχνική σύμπραξη δεσποινίδων και κυριών της ανωτέρας τάξεως, όπως προκύπτει από τα ονόματά τους, οι οποίες πλαισιώνουνε την πριμαντόνα Ισαβέλλα Γιατρά, στην Casta Diva.

Τέταρτη ένδειξη αποτελούν ο φιλανθρωπικές μουσικές εσπερίδες, που οργανώνονται κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου και κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Από τους σεισμούς του 1893 το θέατρο «Φώσκολος» καταστρέφεται. Η ζακυνθινή κοινωνία αντέχει χωρίς όπερα μόλις μέχρι το 1900, όταν ταλαντούχοι ερασιτέχνες λυρικοί τραγουδιστές και των δύο φύλων, βγαίνουν από τα σαλόνια τους, για να προσφέρουνε στους συμπολίτες την απόλαυση της

μουσικής που έχουνε στερηθεί. Αντιγράφων από την εφημερίδα «Ελπίς» το ρεπερτόριο της ερασιτεχνικής φιλανθρωπικής συναυλίας της 18ης Δεκεμβρίου 1900:

Sinfonia per pianoforte a quattro mani, dell' opera "Zampa" –

Aria per baritone, nell' opera "Faust" –

Divertimento per violino sulla "Traviata" – Duetto, nell' opera "Ernani" –

Romanza per baritone nell' opera "Foscari" –

Concerto per pianoforte sull' opera "Ruy Blas" –

Divertimento per violino sull' "Faust" –

Duetto nell' opera "Faust" – Terzetto nell' opera "Attila".

Το 1902 το θέατρο «Φώσκολος» έχει ξαναχτιστεί και ανοίγει εκ νέου τις πύλες του στην όπερα. Όμως σε ποια όπερα; Η πανέμορφη γόησσα του 19ου αιώνα όταν ξαναμπαίνει στον κατάφωτο «Φώσκολο» το 1902, φέρει πια σημάδια παρακμής. Ύστερα δεν είναι πια μόνη. Ξωπίσω της, στην είσοδο, προβάλλουν δύο ανταγωνιστικές λαϊκότερες νέες: η οπερέτα και η επιθεώρηση. Ας αφήσουμε ότι σε λίγο, σε κάποιες γειτονικές σκοτεινές αίθουσες, στον ανταγωνισμό προστίθεται η βουβή πάνινη γοητεία της κινηματογραφικής σταρ.

Ο χρόνος επίσης δεν έχει χαριστεί και στους θαυμαστές της. Η bel époque της ζακυνθινής κοινωνίας του τέλους του 19ου αιώνα έχει παρέλθει. Η οικονομία παρακμάζει, ακολουθούν επιστρατεύσεις και πόλεμοι. Ο ρεαλισμός ποδοπατάει αμείλικτα το ρομαντικό ψυχισμό του παρελθόντος και τη μουσική του έκφραση. Οι τελευταίες παραστάσεις που θυμίζουνε ποιοτικά την αλλοτινή δόξα, είναι σίγουρα εκείνες του θιάσου του «Ελληνικού Μελοδράματος», το 1910. Είναι χαρακτηριστικό όμως ότι ο Διονύσιος Λαυράγκας στα «Απομνημονεύματά» του, σημειώνει ότι οι Ζακυνθinoί «παρ' όλη τη φτώχεια τους, γέμιζαν το θέατρο κάθε βράδυ...».

Αποτελεί δεδομένο ότι ο χρόνος δε χαρίζεται· ακόμα και στην Τέχνη και στους θαυμαστές της. Δεδομένο όμως αποτελεί και το ότι κατά τον 19ο αιώνα η ζακυνθινή κοινωνία μύηθηκε διαταξικά στην όπερα, ότι στη συνέχεια συνέθεσε και ανέβασε στη σκηνή ντόπιες όπερες και ότι όποτε χρειάστηκε, τραγούδησε με αξιώσεις όπερα· είτε κάνοντας σερενάτα στο Βασιλιά, είτε δίνοντας ερασιτεχνικές συναυλίες, όταν το θέατρο αδυνατούσε να της την προσφέρει.

Νίκιας Λούντζης

Πλάτων Μαυρομούστακος
Καθηγητής
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

*Το θέατρο είναι μόνο η αφορμή: αρχιτεκτονικές προτάσεις και
κοινωνικές διεργασίες σχετικά με την σκηνή της Κέρκυρας
(18^{ος} – 19^{ος} αι.)*

Το ζήτημα της ανοικοδόμησης του θεάτρου San Giacomo της Κέρκυρας δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αποτελεί μοναδικό παράδειγμα στη ιστορία του ελληνικού θεάτρου¹. Πρόκειται για το παλαιότερο θέατρο σε ελληνικό έδαφος και για μία από τις πρώτες σκηνές ιταλικού τύπου που λειτούργησε κατά τον 18^ο αιώνα, όχι μόνο στον ελλαδικό χώρο, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου. Αυτή η τόσο μακρινή από τις μέρες μας ιστορία όμως, ίσως να έχει μεγάλο ενδιαφέρον και στις μέρες μας αν αναλογιστούμε τους όρους ανάπτυξης του ελληνικού θεάτρου κατά τη σχετικά σύντομη ιστορία του.

Οι διεργασίες για την οικοδόμηση της στοάς αρχίζουν στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, όπως αποδεικνύεται από τις συχνές αναφορές στα θέματα της οικοδόμησης και τις εγγραφές στα πλούσια σε πληροφοριακό υλικό κατάλοιπα των

¹ Η εισήγηση αποτελεί νέα επεξεργασία με πολλές προσθήκες προηγούμενων ανάλογων δημοσιεύσεων στο πλαίσιο της σταδιακής επεξεργασίας πορισμάτων αρχαικής έρευνας που πραγματοποιήθηκε στην Κέρκυρα, τη Βενετία και την Αθήνα. Βλ. ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ Πλάτων: 1. «Από τον Αρλεκίνο στο Λόεγκριν. Το θέατρο Σαν Τζιάκομο και η θεατρική ζωή της Κέρκυρας (17ος - 19ος αιώνες)» στο: *Κέρκυρα: Ιστορία, Αστική ζωή και Αρχιτεκτονική 14ος-19ος αι.*, Επιμέλεια Ennio Concina - Αλίκη Νικηφόρου Testone, Ιούλιος Κατάλογος της έκθεσης των Γενικών Αρχείων Νομού Κερκύρας 1994, σσ. 71-78. Το ίδιο κείμενο δημοσιεύεται στην ιταλική [«Da Arlecchino a Lohengrin. Il Teatro San Giacomo e la vita teatrale di Corf u (secoli XVII-XIX)»] και στην αγγλική [«From Harlequin to Lohengrin. The San Giacomo Theater and the Theatrical Life in Corfu (17th - 19th Cent.)»] έκδοση του καταλόγου, 2. «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)» Επιστημονικό Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Καστανιώτης, 1995, σ σ. 147-191, 3. «Το ιταλικό μελόδραμα στην Ελλάδα: Η περίπτωση της Κέρκυρας» στην έκδοση *Νεοελληνικό θέατρο 17ος-20ός αιώνας. Επιστημονικές επιμορφωτικές διαλέξεις Ειδικές Μορφωτικές Εκδηλώσεις Φεβρουάριος-Μάρτιος 1996*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 1997, σσ. 73-88, 4. «Για μια θέση στο θέατρο: ο κανγάς για το κάθισμα στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (18^{ος} αι.)», *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Πλούσιοι και Φτωχοί στην Κοινωνία της Ελληνολατινικής Ανατολής*, Επιμέλεια Χρύσα Α. Μαλτέζου, «Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας», αρ. 19, Βενετία 1998, σσ. 429-440.

*Argomenti diversi della Citta di Corfu*² τα οποία περιλαμβάνονται στην αρχαιακή σειρά που φέρει την ονομασία *Ενετοκρατία*, αλλά και από αρκετές αναφορές των ιστορικών του νησιού. Ο Ανδρέας Μάρμορας στο Η' Βιβλίο της ιστορίας του αναφέρει: "*Τοιουτοτρόπως και ανευ άλλου επεισοδίου αζίου μνείας παρήρχοντο τα έτη μέχρι του εξηκοστού πέμπτου [...] εκτίσθη δε και δημοσία δαπάνη λέσχη θαυμασίας αρχιτεκτονικής και αποτελούσης κόσμημα της πόλεως ελκύν τους περιδιαβάζοντας και προς αυτό φερόμενους χάριν περιπάτου Κε ρκυραίους αστούς.*"³ Πράγματι, ήδη η πρόταση για την οικοδόμηση της στοάς κατατίθεται για πρώτη φορά στα 1660⁴, ενώ η ολοκλήρωση των εργασιών καθυστερεί αρκετά, αφού το συμβούλιο δεν μπορεί από την αρχή να εξασφαλίσει το απαραίτητο κεφάλαιο. Σύμφωνα με τις υπάρχουσες πληροφορίες η οικοδόμηση αρχίζει το 1663 αλλά η ολοκλήρωση του έργου δεν γίνεται πριν από τις αρχές της δεκαετίας 1690 (προηγήθηκαν μεγάλα διαστήματα διακοπής των εργασιών). Το 1691 αναρτάται η "αναθηματική τω Μωροζίνη επιγραφή"⁵ παρόλο που ακόμα δεν έχει παραδοθεί στο σύνολο του το έργο⁶, ενώ λίγο αργότερα και πάντα στην προσπάθεια εξωραϊσμού της πλατείας με την οικοδόμηση της Στοάς, συναρτάται και η οικοδόμηση μιας δεξαμενής "per maggior ornamento"⁷. Η μετατροπή της στοάς σε θέατρο γίνεται το 1720⁸ με πρωτοβουλία του Ανδρέα Κορνέρ γεγονός που συμβάλει στην απομάκρυνση του συμβουλίου από την διαχείριση του κτηρίου και στην ανάθεση της στις στρατιωτικές αρχές. Το συμβούλιο της πόλεως διαμαρτύρεται το 1728 και από τότε αναλαμβάνει την κυριότητα της στοάς⁹. Διάφορες άλλες εργασίες συντήρησης αλλά και βελτίωσης της λειτουργικότητας του θεάτρου αναφέρονται στις δεσμίδες των τόμων των *Argomenti* από την τρίτη δεκαετία (κυρίως το 1730 και το 1733) μέχρι το τέλος του 18ου αιώνα.

² Πολλές από τις πληροφορίες για τη σειρά της Ενετοκρατίας και τα *Argomenti*... έχουν εντοπισθεί ήδη από τον LEVI, Cesare-Augusto: *Venezia, Corfu ed il Levante. Relazione Storico - archivista*, Municipio di Venezia, Venezia, 1907 και τον ΒΡΟΚΙΝΗ, ό.π.

³ ΜΑΡΜΟΡΑΣ, Ανδρέας: *Ιστορία της Νήσου Κερκύρας*. Συγγραφέισα μεν ιταλιστί εν έτει 1672 υπό Ανδρέου Μάρμορα, Κερκυραίου, μεταφρασθείσα δε εις την ελληνικήν υπό Ιωάννου Μάρμορα, Εφόρου της εν Κερκύρα Βιβλιοθήκης. Κέρκυρα, 1902, σ. 339.

⁴ ANK Ενετοκρατία *Argomenti diversi della citta di Corfu* Φ19 Υπ1.8 φ 1185-1191, πράξεις του συμβουλίου που αναφέρονται στην ανάγκη εξωραϊσμού της πλατείας (17 Ιουν. 1663 & 27 Οκτ. 1663) Υπ9 φ.3, όπου και η αναφορά σε πρακτικά του 1664 "*del fabbricar una loggia di singolare ornamento*" με παραπομπή σε προηγούμενη πράξη του συμβουλίου του 1660, ενώ στον Υπ10. αναφέρονται οι διαφωνίες για την οικοδόμηση της που ανακύπτουν το 1667 και σχετίζονται με τις αποζημιώσεις των οικοπέδων επί των οποίων σχεδιάζεται η οικοδόμηση.

⁵ Βλ. σχ. ΒΡΟΚΙΝΗΣ ό.π. σσ.16-17.

⁶ Σχετικές οι πράξεις του 1692 (17Φεβ) στο ANK Ενετ Φ23 Υπ6.

⁷ ANK Ενετ Φ26 Υπ6. "*construire una citerna nel luogo a vicinanza ore essiste l'eret. della nuova loggia*". Εγγραφή του 1698 που εντοπίζεται και από τον Carlo Levi ό.π.

⁸ ANK Ενετ. Φ34 Υπ.13&14, Φ35 Υπ11, και Βροκίνης ό.π. σσ.18-19.

⁹ Σχ.Βροκίνης ό.π. σ. 19 και ANK Ενετ. Φ.52 Υπ. 3 & 16.

Η περιγραφή της εικόνας του θεάτρου μας διασώζεται από ένα πολύ μεταγενέστερο κείμενο που όμως ανταποκρίνεται με αρκετή ακρίβεια στην εικόνα που παρουσίαζε το θέατρο κατά τον 18^ο αιώνα. Ο Α.Ι. Μανούσος σε κείμενο που δημοσιεύτηκε το 1863 στο περιοδικό *Ολύμπια*¹⁰ παραδίδει την ακόλουθη περιγραφή:

«*Τρείς σειρές θεωρείων και ύπερθεν αυτών το υπερώνον, [το θεωρείον...] διαιρούμενον εις τρία τμήματα, ων το μεν εξ ευωνύμων της σκηνης ήν προωρισμένον δια τους εμπόρους, το δε εκ δεξιών δια πάν κοινωνικόν στοιχείον, ενώ το ακριβώς απέναντι ε νέμοντο απολυταρχικώς οι λεγόμενοι ευγενείς, διότι διηρούντο εν γένει οι τότε μακάριοι της Κερκύρας αστοί εις τάξεις... Έμπροσθεν της σκηνης η ορχήστρα, όπισθεν αυτής τα εδώλια των διακεκριμένων θέσεων και εις το βάθος της αιθούσης φύρδην μίγδην ο όχλος».*

Ακριβέστερη είναι όμως η παρουσίαση του θεάτρου από έναν άγγλο περιηγητή ο οποίος στα 1822¹¹ παρουσιάζει το θέατρο με σαφέστερη κριτική διάθεση.

«[...] το σώμα του κτηρίου είναι άνισο σχεδόν παράταιρο, πολύ στενό για το μήκος του με αποτέλεσμα το πέταλο στο οποίο βρίσκονται τα θεωρεία να είναι τόσο στενό που το κάθε θεωρείο να εμποδίζει τη θέα του άλλου. Τα θεωρεία διαμορφώνονται με διαχωριστικές επιφάνειες οι οποίες αντί να ακολουθούν το σχήμα του πέταλου είναι παράλληλες με την σκηνή και για αυτό μόνο δύο θε ατές να μπορούν να παρακολουθήσουν κάπως ικανοποιητικά. Το κτήριο είναι εξίσου άσχημα φωτισμένο όσο είναι σχεδιασμένο, αλλά παρόλα αυτά το εσωτερικό είναι αρκετά όμορφο για ένα τόσο *inconsiderable place*.»

Είναι χαρακτηριστικό, για την αντιμετώπιση της λειτουργίας του θεάτρου από τους Κερκυραίους, το γεγονός ότι από τα -όχι πολλά- σχετικά με το θέατρο έγγραφα που διασώζονται στη σειρά των *Argomenti diversi della Citta di Corfu* ένας σημαντικός αριθμός αναφέρεται στην χρήση των θεωρείων.

Το ποιοι κατέχουν τα θεωρεία είναι σημαντικό για δύο λόγους. Ο πρώτος σχετίζεται με τους όρους τήρησης της τάξης. Το θέατρο ως χώρος κοινωνικής συγκέντρωσης μπορεί εύκολα να εκτραπεί σε χώρο αναστάτωσης της κοινωνικής

¹⁰ *Ολύμπια*, 8 Δεκεμβρίου 1863. Εντοπίζεται από την Ε. Φεσσά- Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1740*, Αθήνα 1994, τ.1 υποσημ. 618.

¹¹ William GOODISSON: *A Historical and Topographical essay upon the Islands of Corfu, Leucadia, Cephalonia, Ithaca and Zante with remarks upon the character, manners and customs of the Ionian Greeks; Descriptions on the scenery and remains of antiquity discovered therein and Reflections upon the Cyclopean Ruins*, Printed for Thomas and George Underwood, 1822, p. 33-34.

ειρήνης, και αυτό εκφράζεται από την έκδοση κανονιστικών αποφάσεων με ευθύνη της διοίκησης. Ο δεύτερος λόγος σχετίζεται με το κοινωνικό κύρος που αποδίδουν τα θεωρεία στους κατόχους τους αλλά και με την βαθύτερη επιθυμία των κατεχόντων η δημόσια εμφάνισή τους να έχει τα καλύτερα δυνατά αποτελέσματα στην υλοποίηση της επιθυμίας για επικοινωνία (με το άλλο φύλο ασφαλώς) που επιτρέπει η συνένευση στο θέατρο και εκφράζεται με τις διάφορες έγγραφες προτάσεις για την καλύτερη διαχείριση των θεωρείων. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι και οι παρασκηνιακές συζητήσεις για το θέμα αποτελούσαν πονοκέφαλο για την Επιτροπή του Θεάτρου, τους διαχειριστές και τους μπρεσάριους. Το γεγονός αυτό ασφαλώς εξηγεί την περίεργη συχνότητα των αποφάσεων για τα θεωρεία που συναντώνται στα *Argomenti*.... Η περιγραφή των συνθηκών μέσα στις οποίες γίνονται οι παραστάσεις όμως είναι από μόνη της πιστεύω ικανή για να μας επιτρέψει να καταλάβουμε ίσως τους λόγους της μεγάλης σημασίας που έχει η κατοχή μιας θέσης στο θέατρο.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα μαρτυρία, αποκαλυπτική και απολαυστική, για κάποια παράσταση ανάμεσα στο 1790 και το 1797 μας παραδίδει ο André Grasset de Saint Sauveur σύμφωνα με την οποία κανένας δεν παρακολουθούσε το θέαμα αφού κυρίως γίνονταν επισκέψεις από θεωρείο σε θεωρείο με σκοπό την ανταλλαγή φιλοφρονήσεων:

«Απόλυτη ελευθερία επικρατούσε στο θέατρο: άλλοι έπαιζαν χαρτιά, άλλοι έτρωγαν. Μερικά από τα θεωρεία έμοιαζαν με εστιατόρια, άλλα με χαρτοπαικτικές λέσχες: προφανώς κανένας δεν μπορούσε να απολαύσει το θέαμα, άλλωστε κανένας δεν ασχολιόταν μ' αυτό παρά μόνο αν το έργο είχε κάποιο μουσικό κομμάτι που εντυπωσίαζε»¹²

Το θέμα επομένως απασχολεί σοβαρά. Οι αποφάσεις των οργάνων διοίκησης της πόλης κατά τον 18^ο αιώνα για το θέμα είναι αρκετές ενώ συχνές είναι και οι

¹² Τη μαρτυρία εντοπίζει ο Κ. Σιμόπουλος στο *Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, τ.Β', 524 κ.ε.). Η μετάφραση που παραθέτω είναι δική μου ενώ το κείμενο της περιγραφής είναι το ακόλουθο: «*La plus grande liberté regnoit dans le théâtre; on y jouoit, on y mangeoit. Tantôt une partie de loges ressembloit à autant de cabinets de restaurateur; tantôt à des cabinets de jeux; on juge qu'on ne pouvoit jouir du spectacle; aussi personne ne s'occupoit guère qu'au moment où, dans une pièce, un morceau de musique avoit fait plus d'impression*», στο έργο του André Grasset De Saint Sauveur, *Voyage historique, littéraire et pittoresque dans les isles et possessions ci-devant vénitiennes du Levant*, vol. 2, 209, A Paris chez Tavernier, An VIII. Ενδιαφέρον παρουσιάζει όλο το σχετικό κεφάλαιο απ' όπου αντλούνται και οι άλλες πληροφορίες για τις συνήθειες κοινού και ηθοποιών (Κεφ. XV: «Société. Casins. Théâtre. Carnaval. Fetes. Ghiostra ou courses à cheval», 199-215). Βλ. Ακόμη ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ Πλάτων: «Για μια θέση στο θέατρο: ο καυγάς για το κάθισμα στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας (18^ο αι.)» *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Πλούσιοι και Φτωχοί στην Κοινωνία της Ελληνολατινικής Ανατολής*, Επιμέλεια Χρύσα Α. Μαλτέζου, «Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας», αρ. 19, Βενετία 1998, σσ. 429-440.

επιστολές των ενδιαφερομένων θεατών για το ζήτημα¹³. Είναι χαρακτηριστικό ακόμη ότι διασώζεται μια ολόκληρη δεσμίδα (filza) που επιγράφεται Palchi del Teatro¹⁴ και περιλαμβάνει μια σειρά από κανονιστικές αποφάσεις και κάποιες προτάσεις που έφτασαν ως το Συμβούλιο της Πόλης κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η πρώτη κανονιστική ρύθμιση χρονολογείται από το 1760. Πρόκειται για μία απόφαση που αναφέρεται στο ζήτημα της λειτουργίας του θεάτρου και προκαθορίζει τον αριθμό των θεωρείων των δύο πρώτων σειρών που θα καταληφθούν από αξιωματούχους της πόλης (θεωρεία 8, 9, 17 και 18 της 1^{ης} σειράς για τους συνδίκους και τους Προβλεπτές και τα θεωρεία 7, 8, 21 και 22 της 2^{ης} σειράς το πρώτο για τους τρεις δικαστές της πόλης το δεύτερο για τους δύο Κήνσορες το τρίτο στους Capitolari και το τέταρτο στον Sopracomito της Κέρκυρας)¹⁵. Καθορίζονταν μάλιστα και τα όρια του ποσού για τον πλειοδοτικό διαγωνισμό που θα έπρεπε να γίνει για την ενοικίαση των θεωρείων. Η εικόνα των θεωρείων επαφίεται στο γούστο ή στην επιδεικτική διάθεση των ενοικιαστών αφού οι ίδιοι αναλαμβάνουν τη διακόσμηση του θεωρείου που κατέχουν. Όλα τα θεωρεία νοικιάζονταν για το σύνολο της θεατρικής περιόδου. Η ενοικίαση μπορούσε να γίνει για όλες τις παραστάσεις, δηλαδή την πρεμιέρα και όλες τις επαναλήψεις της, αν ο ενοικιαστής ήταν ένας ή να μοιραστούν οι παραστάσεις και η χρήση του θεωρείου σε τρεις ενοικιαστές κατ' ανώτατο όριο. Συχνά υποθέτουμε πως επιλεγόταν και μια άλλη λύση. Όπως φαίνεται σε ορισμένα από τα σχεδιαγράμματα των θεωρείων που χρησιμοποιούσαν οι μπρεσάριοι κατά τα πρώτα έτη του 19ου αιώνα (πρόκειται για σκαριφήματα αντίστοιχα των εντύπων που χρησιμοποιούν οι σημερινοί ταμίες των θεάτρων) και διασώθηκαν στο κερκυραϊκό αρχείο, διαπιστώνουμε ότι ο αριθμός των θεωρείων ποικίλλει από χρονιά σε χρονιά γεγονός που εξαρτάται από τη ζήτηση τους από τους θεατές. Τα σκαριφήματα μιας χρονιάς μας (από τις αρχές του 19ου αιώνα) δείχνουν 26 θεωρεία στην πρώτη σειρά ενώ σε άλλη χρονιά εμφανίζονται 22 και

¹³ Βέβαια ακόμη περισσότερα είναι τα στοιχεία που εντοπίζονται σε αρχειακές σειρές του 19^{ου} αιώνα αλλά και αυτό το γεγονός μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι η λειτουργία του θεάτρου κατά τον 18^ο κληροδότησε συνήθειες και συμπεριφορές που σε μεγάλο ποσοστό διαμόρφωσαν την νοοτροπία των Κερκυραίων πλουσίων. Να σημειωθεί ακόμη πως πέρα από τα ζητήματα των θεωρείων και διάφορα οικονομικά θέματα που έχουν σχέση με τον ανεφοδιασμό του θεάτρου σε αναλώσιμα υλικά (κεριά ή ξυλεία) και σε οικοδομικές εργασίες το θέατρο δεν φαίνεται να απασχολεί, ούτε σοβαρά ούτε και πολύ συχνά, το συμβούλιο της πόλης.

¹⁴ ANK, Ενετοκρατία, *Argomenti diversi della citta di Corfu*, Φάκελλος 78, Υποφάκελλος 21.

¹⁵ Βλ. Βροκίνης, *Περί της οικοδομής...*, 20, και ANK, Ενετοκρατία, *Argomenti diversi della citta di Corfu*, Φάκελλος 57, Υποφάκελλος 12.

άλλοτε 23¹⁶. Η προσπάθεια να εξυπηρετηθούν όλοι οι ενδιαφερόμενοι επιβάλλει άραγε να μοιραστούν με πρόχειρες κατασκευές στα δύο, κάποια από τα μεγαλύτερα θεωρεία, επιτρέποντας αφενός στους μπρεσάριους να αυξήσουν τα εσόδά τους και αφετέρου στους μεγαλόσχημους θεατές που αρνούνται να συναγελαστούν με τους απλούς, να διασώσουν το προνόμιο τους και ενδεχομένως το βαλάντιό τους. Αρχιτεκτονικά σχέδια με την αρχική μορφή του San Giacomo δεν σώζονται και η ύπαρξη των σκαριφημάτων αυτών μας επιτρέπει να έχουμε κάποια εικόνα του αριθμού των θεωρείων για ορισμένες από τις θεατρικές σαιζόν του San Giacomo. Η ίδια κανονιστική ρύθμιση του 1760 απασχολεί με ερμηνείες και στα 1767¹⁷, εμφανίζεται και στα 1774¹⁸ και στα 1787¹⁹ αλλά και το 1795. Προφανώς η ανάγκη επανάληψης της απόφασης σχετίζεται με την αναπροσαρμογή του τιμήματος. Το γεγονός όμως ότι οι νεώτερες αυτές αποφάσεις περιβάλλονται την αίγλη της απασχόλησης με το θέμα από όργανα της πόλης σημαντικότερα από την ειδική Επιτροπή του Θεάτρου, η οποία θα μπορούσε ως αρμόδια να εκδώσει σχετική εγκύκλιο, σημαίνει ότι υπάρχει κάποια σχετική αναταραχή. Το ίδιο συνάγουμε και από την ύπαρξη εγγραφών που ζητούν βελτιωτικές κινήσεις σχετικά με τη χρήση των θεωρείων. Από τα σχετικά έγγραφα μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι λόγοι της αναταραχής σχετίζονταν και με την καθυστέρηση στην πληρωμή των ενοικίων για τα θεωρεία. Η κατοχή του θεωρείου από κάποιον από τους ευγενείς θεωρείται κεκτημένο δικαίωμα και οι οικονομικές αδυναμίες που με τον καιρό εμφανίζονται και σε πάλαι ποτέ κραταιές οικογένειες, παραδοσιακά κατόχους θεωρείων, δεν εμποδίζουν τους ευγενείς της Κέρκυρας να επιμένουν πεισματικά στα προνόμιά τους. Οι συζητήσεις για τη θέση στο θέατρο υποθέτουμε ότι αποτελούν μέρος των καθημερινών σχολίων στην κοινωνική ομάδα των κατεχόντων. Εξακολουθούν να απασχολούν τους Κερκυραίους και κατά τον επόμενο αιώνα με ανάλογη ένταση. Αναφορές σχετικά με τα θεωρεία φτάνουν στις αρχές μέχρι το 1860. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο ο Έπαρχος της Κέρκυρας και το επαρχιακό συμβούλιο το οποίο προκειμένου να αντιμετωπίσει την κατάσταση προτείνει την οικοδόμηση ενός νέου θεάτρου.

¹⁶ ANK, Αυτοκρατορικοί Γάλλοι, Φάκελλος 87, Υποφάκελλος 162 και Φάκελλος 83, Υποφάκελλος 2 (Teatro) σχεδιαγράμματα «προς διάθεση των θεωρείων» των ετών 1811-1815.

¹⁷ ANK, Ενετοκρατία, *Argomenti diversi della citta di Corfu*, Φάκελλος 61, Υποφάκελλος 7.

¹⁸ ANK, Ενετοκρατία, *Argomenti diversi della citta di Corfu*, Φάκελλος 78, Υποφάκελλος 21.

¹⁹ ANK, Ενετοκρατία, *Argomenti diversi della citta di Corfu*, Φάκελλος 78, Υποφάκελλος 22.

Πάντως το ενδιαφέρον για την πολιτιστική κτιριακή υποδομή της Κέρκυρας διαπιστώνεται καθόλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και από άλλες πληροφορίες που έχουν εντοπιστεί. Ανάμεσα στα σχετικά έγγραφα του κερκυραϊκού αρχείου εντοπίζονται δύο ακόμη προτάσεις είτε για τη βελτίωση της κτιριακής υποδομής είτε για την ενίσχυση της με τη ανοικοδόμηση ενός νέου κτιρίου. Εργασίες ανακαίνισης έγιναν και κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα ιδιαίτερα το 1815²⁰, ενώ η μεγάλη αλλαγή στην (εξωτερική ασφαλώς) εικόνα του θεάτρου έρχεται το 1831 με την ανακατασκευή και βελτίωση του εσωτερικού χώρου, προφανώς για την κάλυψη λειτουργικών αναγκών, και η επέκταση με την προσθήκη κτίσματος στην νότια πλευρά του κτηρίου για να καλυφθούν οι ανάγκες σε βοηθητικούς χώρους²¹. Οι προσθήκες αυτές αφαιρέθηκαν στις αρχές του 20ου αιώνα (1902-1903) μετά την έναρξη της λειτουργίας του δημοτικού θεάτρου της Κέρκυρας και την από τότε χρήση του θεάτρου Σαν Τζάκομο από τις υπηρεσίες του Δημαρχείου. Αναφέρεται ακόμη πως σημαντικά έργα συντήρησης έγιναν και το 1888²².

Πάντως η πρώτη διεξοδική συζήτηση για το θέμα φαίνεται πως πραγματοποιείται στα 1861, δηλαδή διακόσια χρόνια μετά από εκείνη την πρώτη απόφαση που οδήγησε στην οικοδόμηση της Λότζα, και εκατόν πενήντα περίπου χρόνια μετά την πρώτη παράσταση όπερας στην Κέρκυρα. Αυτή η μάλλον άγνωστη στους ιστορικούς συζήτηση που πραγματοποιήθηκε στο επαρχιακό συμβούλιο της Κέρκυρας γίνεται μετά από έναμιση περίπου αιώνα συνεχούς λειτουργίας του θεάτρου, δηλαδή μετά από έναν ικανό χρόνο που δημιούργησε μια μοναδική για τα ελληνικά δεδομένα σκηνική παράδοση. Σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία²³, το Επαρχιακό Συμβούλιο της Κέρκυρας προσπαθεί να ανταποκριθεί στις μεγάλες απαιτήσεις των θεατρόφιλων με τη μελέτη του ενδεχομένου ανοικοδόμησης νέου θεάτρου σε οικόπεδο πολύ κοντά στην Πόρτα Ρεάλε²⁴. Η πρόταση του Έπαρχου Ηλία Βασιλάκη για την οικοδόμηση στην τοποθεσία αυτή δεν βρήκε σύμφωνα τα μέλη του

²⁰ *Gazzetta Ionia*, 20 Μαΐου 1815 και ΦΕΣΣΑ - EMMANOYHΛ, Ελένη: *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1740*, Τόμοι 4 (διδ. διατρ.), το ίδιο στην πρόσφατη έκδοση με χορηγία του Ευρωπαϊκού Πολιτιστικού Κέντρου Δελφών και του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου, Τόμοι 2, Αθήνα 1994, σ. 152.

²¹ Για την οικοδόμηση στον 18ο αιώνα, τις αρχιτεκτονικές επεμβάσεις στον 19ο αιώνα, βλ. ΦΕΣΣΑ ό.π. Τόμος Β' σσ. 278-285, καθώς και την εργασία της ΑΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΠΡΜΠΙΛΗ, Α.: *Το έργο του κερκυραίου αρχιτέκτονα Ι. Χρόνη*, Δημοσιεύματα Εταιρείας Κερκυραϊκών Σπουδών 10, 1982, σ.51 και *Η αρχιτεκτονική της πόλεως της Κέρκυρας κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας*, Αθήνα 1977, σ. 349.

²² ΦΕΣΣΑ, ό.π. σ. 152.

²³ Βλ. ΑΣΠΙΩΤΗΣ Νίκος Γ.: *Σημειώσεις για το θέατρο της Κέρκυρας 1800-1864*, Δακτυλόγραφο, 1988, σσ. 12 + Παράρτημα Συμβολαίου.

²⁴ ANK, Ιόνιο Κράτος, 11^ο Κοινοβούλιο, Υπ. 223, εγγρ.22417.

συμβουλίου και η πρόταση υπερψηφίστηκε με τη διπλή ψήφο του Επάρχου²⁵. Στην ίδια συνεδρίαση σχηματίστηκε επιτροπή «*ίνα υποβληθή λεπτομερής έκθεσις και προβούλευμα μεθ' όλων των λεπτομερειών και παρατηρήσεων δια την ανέγερσιν του νέου αυτού θεάτρου*». Η συζήτηση δεν έχει συνέχεια κι αυτό παρόλο που σε επόμενη συνεδρίαση του το Επαρχιακό Συμβούλιο αποφασίζει την παραχώρηση ορισμένων κτιρίων (Επαρχείο, Αρχείο) με σκοπό να μετατραπούν σε θέατρο, ενώ το θέατρο Σαν Τζάκομο να καταληφθεί από τη χρήση του Χαρτοφυλακίου²⁶.

Αναμφισβήτητα πιο ολοκληρωμένη φαίνεται πως είναι η μελέτη του αρχιτέκτονα Ιωάννη Χρόνη το 1873²⁷, ο οποίος επεξεργάζεται μία συνολική μετατροπή του θεάτρου. Στη θέση του γνωστού οικοδομήματος ο δημοτικός αρχιτέκτονας Ιωάννης Χρόνης προτείνει την κατασκευή τετραώροφου κτιρίου με υπερώο. Με δεδομένη την αδυναμία οικοδόμησης νέου θεάτρου θεωρούμε ότι η αναγκαιότητα μετατροπής του θεάτρου προκύπτει ως απάντηση στο αίτημα βελτίωσης και μεγέθυνσης του χώρου προκειμένου να καλύπτεται κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο η αυξανόμενη ζήτηση θέσεων από τους κερκυραίους οι οποίοι μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα προβάλλουν με ένταση τη φιλοθέατρη και φιλόμουση διάθεσή τους. Και αυτή όμως η μελέτη παρέμεινε ανεκτέλεστη²⁸.

Τα σχέδια για τη δημιουργία μεγαλύτερου θεάτρου τελεσφορούν στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Ήδη από το 1892 έχουν υποβληθεί στις δημοτικές αρχές τα σχέδια της οικοδόμησης νέου δημοτικού θεάτρου από τον αρχιτέκτονα Corrado Pergolesi²⁹ ενώ φαίνεται πως, επί δημαρχίας Δημητρίου Κόλλα, είχε δρομολογηθεί η λήψη της απόφασης μετατροπής του κτιρίου που στέγαζε το Θέατρο Σαν Τζάκομο σε δημαρχείο και οικοδόμησης του νέου δημοτικού θεάτρου³⁰ το οποίο και

²⁵ «*Εάν η Βασιλική Πύλη ήτις κείται άσκοπος φράττουσα την είσοδον της πόλεως, αλλ'αφετέρου ούσα ωραίον μνημείον, απηρχαιομένης αρχιτεκτονικής, οφείλει να μείνει προσηρτημένη είς την νέαν οικοδομήν ασχημίζουσα αυτήν και [...] το εμβαδόν, ως υπάρχει σχεδιασμένον εις το σχέδιον, δεν είναι εντελώς παράλληλον, ουδέ σχήμα κανονικόν έχει, καθότι διατέμνεται υπό τινος περιτειγίσματος- δύναται λοιπόν επί του ακανονίστου τούτου εμβαδού να ανεγερθή οικοδομή η οποία ουδεμίαν θα παριστά χάριν ή ενρρυθμία;*» Βλ. Ιόνιον Κράτος, Εγγρ. 22417, δεσμ. 223, 11^ο Κοινοβούλιο. Εντοπίζεται από τον Νίκο Ασπιώτη, ό.π..

²⁶ ANK, Ιόνιο Κράτος, 11^ο Κοινοβούλιο, Υπ. 259, εγγρ. 25824.

²⁷ Σειρά σχεδίων του Χρόνη, ακουαρέλα και μελάνι σε χαρτί, στο ANK, Αρχείο Δ. Κόλλα.

²⁸ Για το θέμα βλ. ΑΓΟΡΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΠΙΡΜΠΙΛΗ και ΦΕΣΣΑ ό.π.

²⁹ Σειρά σχεδίων του Corrado Pergolesi είχε κατατεθεί ανά χείρας του συμβολαιογράφου Κερκύρας Πετσάλη και μου δόθηκαν σε φωτοτυπική αναπαραγωγή από τον κληρονόμο του Ιωάννη Πετσάλη τον οποίο και ευχαριστώ από τη θέση αυτή.

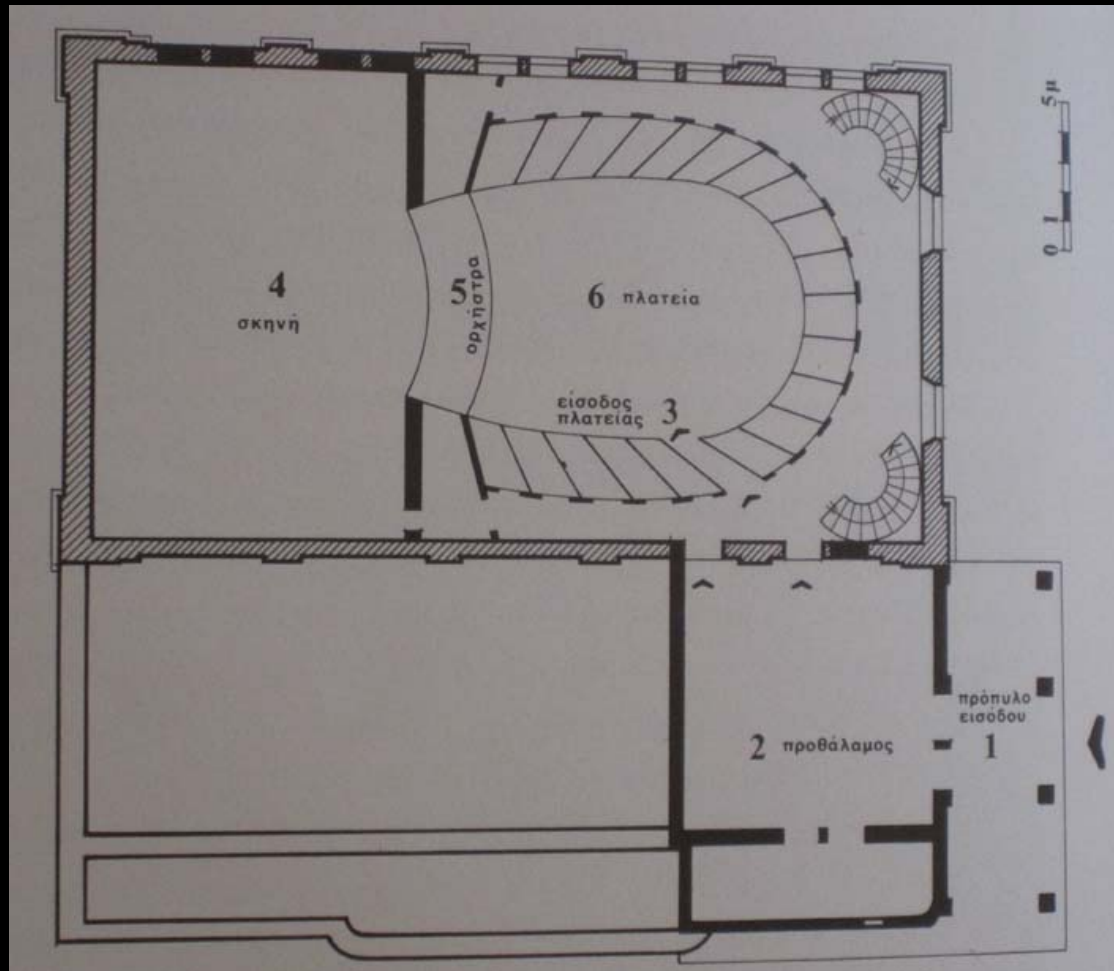
³⁰ Το αρχείο της μετατροπής του θεατρικού μεγάρου σε δημαρχείο εντοπίστηκε από εμένα σε επιτόπια έρευνα στο υπερώο του όπου βρισκόταν μία ογκώδης κασέλα με τα σχετικά πρωτόκολλα και τις αποφάσεις του δημαρχιακού συμβουλίου των ετών αυτών και παραδόθηκε προς φύλαξη στο Δήμαρχο Κερκυραίων κύριο Χρύσανθο Σαρλή, τον οποίο και ευχαριστώ από τη θέση αυτή για την πρόθυμη συμπαράστασή του.

εγκαινιάστηκε το 1903. Οι ελληνικές ιταλικές σκηνές αυξάνονται, μαζί με εκείνη της Σύρου και της Πάτρας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η Ελλάδα αποκτά ακόμη τρεις εντυπωσιακές σκηνές: της Κέρκυρας και δύο της Αθήνας, το Δημοτικό Θέατρο και το κτήριο της Αγίου Κωνσταντίνου που μέχρι σήμερα στεγάζει το Εθνικό Θέατρο.

Η αργή διαδικασία ανοικοδόμησης θεάτρου στην Κέρκυρα που εκτείνεται σε 2,5 περίπου αιώνες νομίζω ότι παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για έναν άλλο λόγο. Η πίεση της κοινωνίας και μάλιστα των ανωτέρων στρωμάτων της για την ανοικοδόμηση του θεάτρου, δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία πως δεν γίνεται λόγω της φιλοθέατρης ή της φιλόμουσης διάθεσης των επιφανών θεατών του κερκυραϊκού θεάτρου. Αυτό τε κμαίρεται και από το γεγονός ότι οι διάφορες αναφορές για το θέατρο που εντοπίζονται επαναλαμβάνουν μονότονα παρόμοιες διαμαρτυρίες των θεατών για τις χρήσεις των θεωρείων ή αν προέρχονται από τους δημιουργούς των παραστάσεων ανακαλούν τη συνηθισμένη μιζέρια των παρακλήσεων για την αντιμετώπιση των οικονομικών προβλημάτων των θιάσων. Οι αρχές, οι θεατές και οι καλλιτέχνες που παρελαύνουν από τη σκηνή του θεάτρου δεν έχουν κανένα λόγο να ασχοληθούν με τη μορφή της σκηνής, δηλαδή με τις τεχνικές δυνατότητες που θα προσέφερε το θέατρο στους δημιουργούς για να αναπτύξουν τις καλλιτεχνικές δεξιότητες ή να οργανώσουν πιο εντυπωσιακές σκηνικές πραγματώσεις. Έτσι το θέατρο μεγαλώνει, αλλά η σκηνή συρρικνώνεται: αυξάνονται οι χώροι στους οποίους κυκλοφορούν οι θεατές όχι όμως αναγκαστικά και ο προβληματισμός για τους όρους εξέλιξης του σκηνικού γεγονότος, της παράστασης.

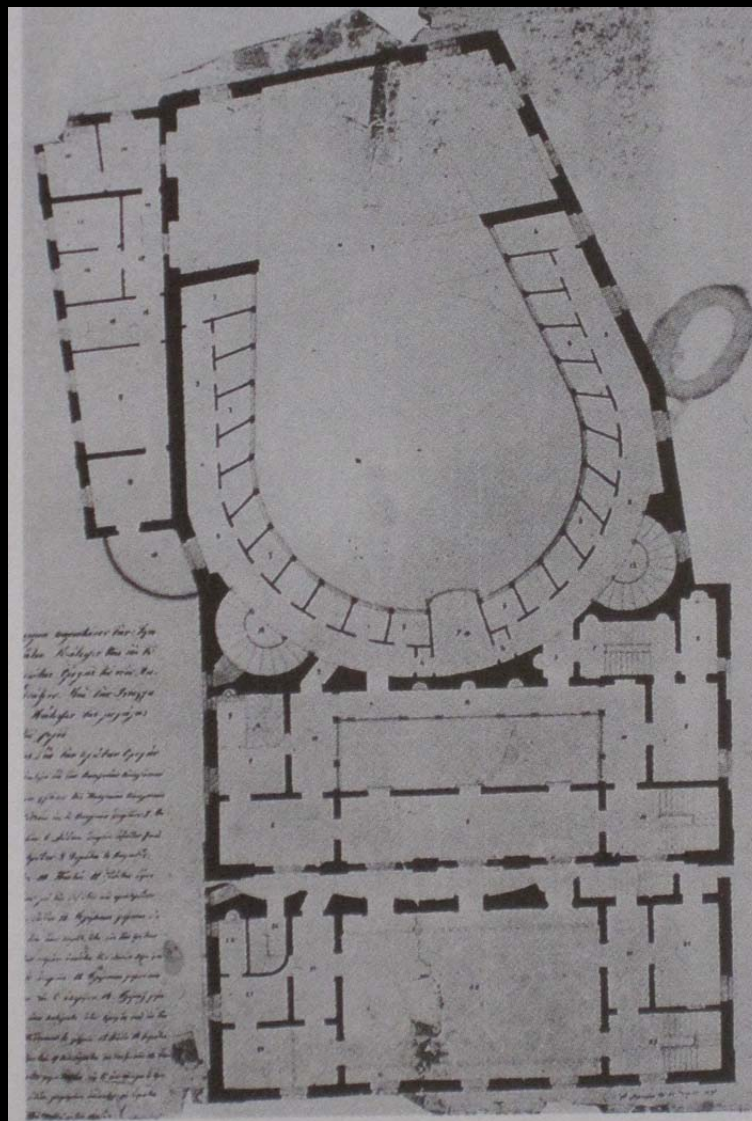


Το Θέατρο San Giacomo στη σημερινή μορφή του (Δημαρχείο Κέρκυρας)



Κάτοψη του Θεάτρου San Giacomo

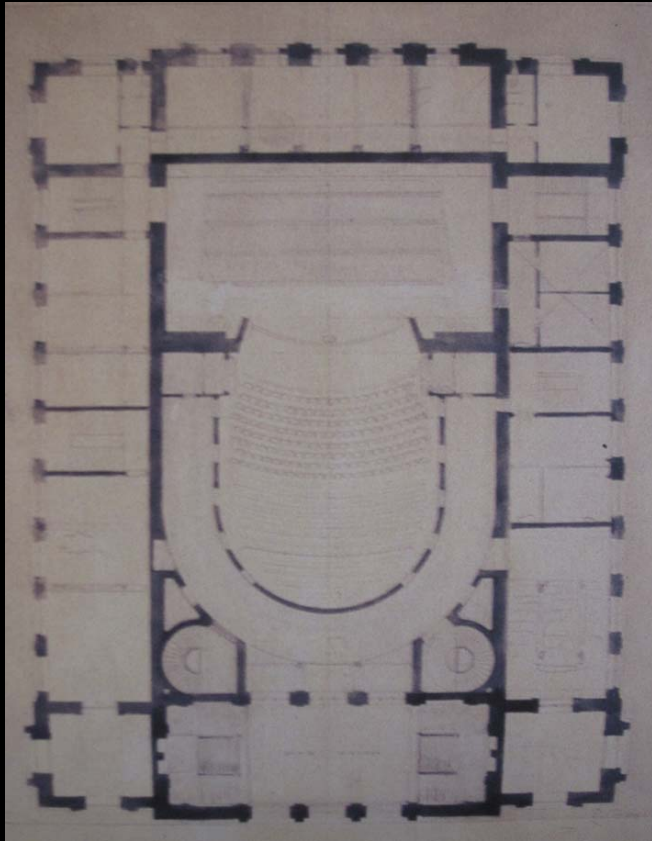
(Αποτύπωση της πιθανής διάταξης του θεάτρου από την Ε. Φεσσά)



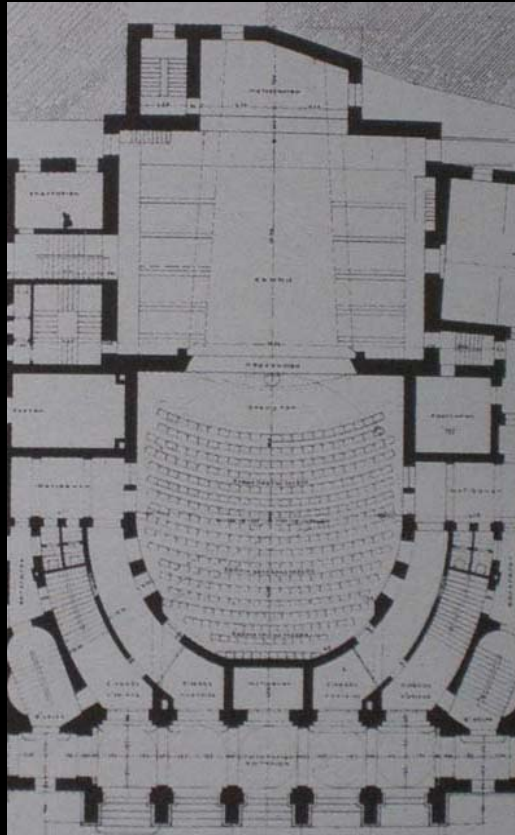
Η πρόταση του αρχιτέκτονα Ι. Χρόνη για την μετατροπή του θεάτρου San Giacomo (1873) [Πηγή: Ε. Φεσσά]



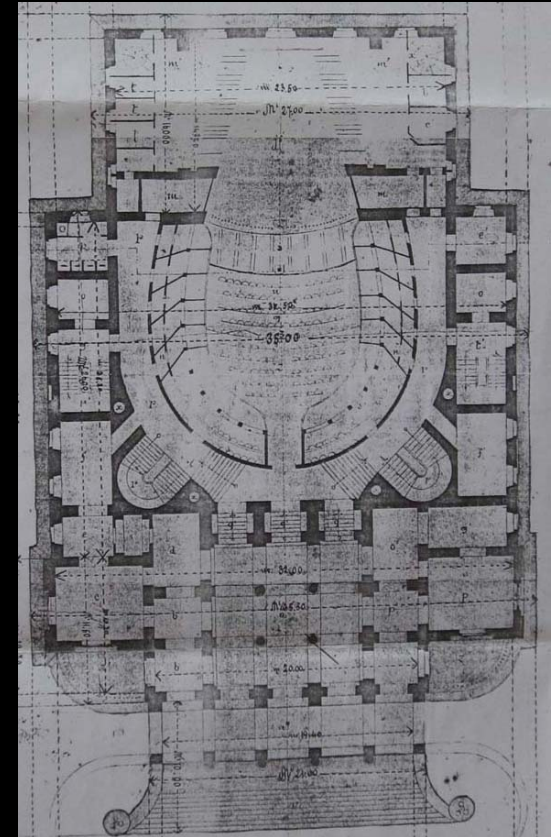
Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας (1902-1943)



Δημοτικό Θέατρο Αθηνών



Εθνικό Θέατρο



Δημοτικό Θέατρο Κέρκυρας

Η λυρική ζωή του θεάτρου «Απόλλων» (1835-1870) Η πρώτη δεκαετία *

Ο ιστοριογράφος και λεξικογράφος της Ζακύνθου Λεωνίδα Χ. Ζώης στο δημοσίευσμά του για την Ιστορία του θεάτρου στη Ζάκυνθο, δημοσιευμένο το 1898 σε συνέχειες στο περιοδικό *Αττική Τρις*,¹ ένα χρήσιμο όπως αποδεικνύεται κείμενο, στο οποίο διασώζονται πληροφορίες από το αρχείο φυλακείου Ζακύνθου, και όπου στηρίζονται οι εργασίες τους όλοι οι μεταγενέστεροι μελετητές,² αναφέρει ότι: «[...] αρχομένου του έτους 1836, ο εκ Μελίτης Ιταλός Ιωσήφ Καμηλιέρης (Camiliéri) τη συνδρομή πολλών Ζακυνθίων και τη αδεία της επιχωρίου διοικήσεως, ίδρυσεν εν τη νυν πλατεία Γεωργίου Α΄ τότε δε πλατεία ασκήσεων, –θεωρουμένη πάντοτε ως δημοσία ιδιοκτησία και εν αυτή από της καταργήσεως της Ενετοκρατίας διαφόρων ιδρυθέντων οικοδομών, εν οίς και το υγειονομείον –, προσωρινόν ξύλινον θέατρον υπό την επωνυμίαν «Απόλλων» εν ώ πολλάί εδόθησαν παραστάσεις και όπερ βραδύτερον εκτίσθη εξωτερικώς, η δε Κυβέρνησις, ως συνδρομήν τοιαύτης ωφελίμου τέρψεως παρεχώρει ετησίως 500 κολονάτα (τάλληρα). Εργολάβος του θεάτρου τούτου εγένετο ο αυτός Καμηλιέρης, [...]».³ Σε άλλο σημείο στη συνέχεια οριοθετεί την έναρξη των παραστάσεων την περίοδο 1837-1838, και εδώ πάλι τον ακολούθησαν όλοι οι μεταγενέστεροι.

Ένα δημοσίευμα του 1835 στον ιταλικό Τύπο, έρχεται, αν όχι εντελώς να ανατρέψει, πάντως, να επαναπροσδιορίσει κάποια πράγματα, εφόσον μας προσφέρει μια πληροφορία εξαιρετικού ενδιαφέροντος.⁴ Στο εν λόγω κείμενο απαντάται η σαφής αναφορά ότι τα εγκαίνια του θεάτρου «Απόλλων» έγιναν την 1η Δεκεμβρίου του 1835, και ότι ιδιοκτήτης και μπρεσάριος την πρώτη περίοδο της λειτουργίας του ήταν ο Gaetano Mele.⁵ Είναι επίσης γνωστό ότι τον Απρίλιο 1837 ο Mele δημιούργησε το δεύτερο ξύλινο θέατρο της Αθήνας, φέρνοντας στην αρχή

* Η ανακοίνωση αποτελεί τροποποιημένο τμήμα του υπό συγγραφή βιβλίου μου *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου τον 19ο αιώνα*. Τα όποια –λιγοστά– στοιχεία παρουσιάζονται εδώ είναι ενδεικτικά, αποσπασματικά και μόνο για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας.

¹ Βλ. Λεωνίδα Χ. Ζώης, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου. Το θέατρον», περ. *Αττική Τρις*, 6 [15.4.1898], σ. 48 / 7 [1.5.1898], σσ. 55-56 / 8 [15.5.1898], σσ. 62-63 / 9 [1.6.1898], σσ. 71-72 / 10-11 [1.7.1898], σ. 81-82.

² Βλ. Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, εκδ. Μ. Βασιλείου και Σία, 1938, τόμ. Α΄, σσ. 294-317, τόμ. Β΄, σσ. 7-18· Διονύσης Ρώμας, «Το Επτανησιακό Θέατρο», περ. *Νέα Εστία*, 899[1964], σσ. 97-167· Νίκιας Λούντζης, «Θέατρα στη Ζάκυνθο», Πρακτικά Συνεδρίου: *Οι οικισμοί της Ζακύνθου από την Αρχαιότητα μέχρι το 1953*, Εταιρεία Ζακυνθιακών Σπουδών, Αθήνα 1993, σσ. 237-246· Διονύσης Ν. Μουσμούτης, «Η θεατρική διαδρομή ανά τους αιώνες», στο συλλογικό αφιέρωμα *Απάνθισμα χιλιετίας*, εκδ. Ερμής, Ζάκυνθος 2000, σσ. 69-73· Νίκιας Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής*, εκδ. Οι φίλοι του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, 2009, τόμ. Β΄, σσ. 223-262.

³ Βλ. Λ. Χ. Ζώης, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου. Το θέατρον», *ό.π.*, 7[1.5.1898], σ. 56.

⁴ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 612 [26.12.1835], σ. 101.

⁵ «*Apertura del nuovo teatro d' Apollo. Il signor Gaetano Mele proprietario ed impresario del suddetto teatro ha scritturato la seguente compagnia col contratto per mesi sei, incominciando del primo di Dicembre anno corrente: [...]*», βλ. *ό.π.*, σ. 101.

μίμους και ακροβάτες και ανεβάζοντας στη συνέχεια ιταλικά μελοδράματα.⁶ Τούτο μας οδηγεί να συμπεράνουμε ότι: α) ο Mele ίδρυσε τον «Απόλλωνα» το 1835 και με την λήξη της θεατρικής περιόδου τον εγκατέλειψε, στρέφοντας τις επιχειρηματικές βλέψεις του προς την Αθήνα, όπου θα δημιουργήσει και εκεί μια ξυλόκτιστη αίθουσα με θεωρεία, και β) ο Giuseppe Camilieri, τον διαδέχθηκε ως ιδιοκτήτης και εργολάβος από το 1836, οπότε και εμφανίζεται στα καλλιτεχνικά πράγματα της Ζακύνθου. Ο Camilieri είναι βέβαιο ότι στη συνέχεια θα ενίσχυσε και θα συμπλήρωσε την πρόχειρη ξύλινη κατασκευή του 1835. Οφείλουμε, όμως, να αποδώσουμε πλέον την ίδρυση του ζακυνθινού «Απόλλωνα» στον Gaetano Mele.

Το θέατρο «Απόλλων» υπήρξε το πιο μακρόβιο και οργανωμένο χειμερινό θέατρο της Ζακύνθου πριν από την Ένωση, δεν κατόρθωσε όμως ποτέ να γίνει μια αξιολογηθείσα θεατρική στέγη. Και τούτο παρά τις συνεχείς μεταρρυθμίσεις και επισκευές. Δεν υπάρχει κάποια απεικόνιση του με αποτέλεσμα να μην γνωρίζουμε το εξωτερικό του. Γνωρίζουμε πάντως ότι διέθετε μεγάλη πλατεία, δύο σειρές από θεωρεία και υπερώο. Το μόνο που έχουμε στη διάθεσή μας είναι ένα διάγραμμα ενοικίασης θεωρείων του 1856, το οποίο δημοσίευσε ο Νικόλαος Ι. Λάσκαρης στην *Ιστορία* του. Από το διάγραμμα αυτό αντλούνται και πρόσθετα στοιχεία. Διαπιστώνουμε ότι σε κάθε σειρά υπήρχαν 22 θεωρεία και ότι η πλατεία δεν απεικονίζεται με το σύνηθες καμπύλο σχήμα των ιταλικών αιθουσών, αλλά ημιοκταγωνικό.⁷ Η Ελένη Φεσσά – Εμμανουήλ στην κατατοπιστική μελέτη της επισημαίνει ότι δεν γνωρίζουμε αν η συγκεκριμένη απεικόνιση απέδιδε την πραγματικότητα. Αν τούτο συμβαίνει, τότε πρόκειται για μια ασυνήθιστη χάραξη που θυμίζει τις σπάνιες περιπτώσεις μη πεταλόσχημων ιταλικών αιθουσών του 17ου αιώνα, όπως ήταν λ.χ. το Teatro della Fortuna (1677) στο Φάνο ή η Όπερα της Βιέννης (1665-1666).⁸ Η θέση του «Απόλλωνα» ήταν στη δυτική πλευρά της πλατείας «Ασκήσεων», αργότερα «Γεωργίου» και νυν «Σολωμού», όπου το Μεταβυζαντινό Μουσείο και το ξενοδοχείο «Φοίνιξ».

Από μια αρκετά μεταγενέστερη αλλά πολύ ενδιαφέρουσα αναφορά της 14ης Αυγούστου 1870 του δημάρχου Ζακυνθίων Φραγκίσκου Τζουλάτη προς την Νομαρχία, αντλούμε και την ακόλουθη περιγραφή η οποία επιβεβαιώνει, χωρίς να αναφέρει το όνομα, και το πρόσωπο του ιδρυτή του «Απόλλωνα», δηλαδή του Mele: «[...] Το ειρημένον κτίριον απ' αρχής, προ τεσσαρακονταετίας και επέκεινα,

⁶ Αναφέρεται ως επαγγελματίας ακροβάτης. Το οικογενειακό συγκρότημά του στην Αθήνα αρχικά έδινε παραστάσεις με ακροβατικά, χορευτικά, γυμναστικά ή άλλα συναφή νούμερα, καθώς και με παντομίμες στις οποίες κυριαρχούσαν τα κωμικά στοιχεία. Όταν το θέαμα που προσέφερε σταμάτησε να προσελκύει το ενδιαφέρον του κοινού ανάγγειλε την παρουσίαση όπερας. Η παράσταση με αποσπάσματα από τον *Barbiere di Siviglia* που δόθηκε στις 30 Μαΐου παρουσία του Όθωνα και της Αμαλίας, σύμφωνα με δημοσιεύματα της εποχής, άγγιζε το όριο της παρωδίας. Αργότερα ο *Barbiere* και η *Norma* θα παιχτούν ολόκληρες με καλλιτέχνες του μελοδράματος που είχε στο μεταξύ μετακαλέσει από την Ιταλία. Το 1838 ο Mele ζήτησε ακρόαση από τον σουλτάνο και ζήτησε την άδεια να κατασκευάσει ένα θέατρο στην Κωνσταντινούπολη. Η άδεια του δόθηκε και κατασκεύασε ένα θέατρο 2.000 θεατών, το οποίο μέχρι τον Νοέμβριο του 1841 που καταστράφηκε από φωτιά, του απέφερε μεγάλα κέρδη. Βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, ό.π., τόμ. Β', σσ. 202, 206, 208, 211, 212· Metin And, *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*, Forum Yayinlari, Ankara, 1964, σ. 66· Δημήτρης Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, 1986, σσ. 247-249· Κωσταντζά Γεωργακάκη, *Η θεατρική πολιτική κατά την οθωνική περίοδο*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1997, σσ. 20-21· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλου μέχρι του Δουνάβεως, 1828-1875*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Τόμος Α/1 σσ. 57, 85, 86, Τόμος Α/2 σσ. 423, 425.

⁷ Βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, ό.π., τόμ. Β', σ. 7.

⁸ Βλ. Ελένη Φεσσά – Εμμανουήλ, *Η Αρχιτεκτονική του Νεοελληνικού Θεάτρου 1720 – 1940*, τόμ. Α', Αθήνα 1994, σ. 181.

ωκοδομήθη υπό τινος τυχοδιώκτου κερδοσκόπου Ιταλού δια σανίδων προς προσωρινήν χρήσιν του, ίνα εν αυτώ τελεσθώσι σχοινοχοροί. Μετά τούτο ο ειρηνένος Ιταλός, ωφελούμενος του φιλομούσου πνεύματος του τόπου τούτου, επέτυχε να μεταβάλλη το περί ού ο λόγος κτίριον διά τινων εσωτερικών μεταρρυθμίσεων εις θέατρον δήθεν προς παράστασιν μελοδραμάτων, και ακολούθως παρεχώρησεν αυτό εις τινα Μελιταίον Καμηλιέρην τόνομα, όστις εχράσθη αυτού εν τη ίδια καταστάσει υπάρχοντος επί τινα έτη εισέτι. Μετά ταύτα η ξύλινη οικοδομή, περί ής ο λόγος, περιήλθεν εις την Επαρχίαν, και σκεπασθείσα γύρωθεν εξωτερικώς δια λεπτοτοίχου εξ οππολίνθων κατεσκευασμένον και ερειδομένον μάλλον επί της εσωτερικής ζυλής ή επί θεμελίων, [...] εχρησίμευεν έως σήμερον ως θέατρον[...].⁹

1835-1836

Τις πρώτες σαφείς πληροφορίες για παρουσία μελοδραματικού θιάσου στο νέο θέατρο της Ζακύνθου «Απόλλων» έχουμε τον τελευταίο μήνα του 1835. Όπως προαναφέραμε τα εγκαίνια του θεάτρου έγιναν την 1η Δεκεμβρίου. Ο θιάσος του Gaetano Mele ήταν συγκροτημένος από την Giovanna Palladini Bagioli (πριμαντόνα), την Marianna Vitali (πριμαντόνα κομπριμάρια), τον Gaetano Moretti (πρώτο τενόρο), τον Camillo Parodi (πρώτο μπάσο), τον Vincenzo Bassi (κωμικό μπάσο), τον Pasquale Fiodra (μπάσο) την Albina Mechi (κοντράλτο), και χορωδία. Διευθυντής ορχήστρας –από Ιταλούς μουσικούς– και πρώτο βιολί ο Alessandro Pellegrini. Από την ίδια πηγή μας γίνεται γνωστό και το ρεπερτόριο: *Il barbiere di Siviglia* του Gioachino Rossini, *Norma* και *Il Pirata* του Vincenzo Bellini, *Chiara di Rosenberg* του Luigi Ricci, *Elisa e Claudio* του Saverio Mercadante, *L' ajo nell' imbarazzo* του Gaetano Donizetti, και *Ines de Castro* του Giuseppe Persiani, την παράσταση της οποίας πληροφορούμαστε από μεταγενέστερο δημοσίευμα.¹⁰

Η πριμαντόνα Giovanna Palladini Bagioli θα διακριθεί στη *Norma* και στην *Chiara di Rosenberg*, ενώ η νεαρά σοπράνο Marianna Vitali θα ενθουσιάσει τους πάντες για την εμφάνιση ως Rosina στον *Barbiere di Siviglia*, την ερμηνεία της ως Adalgisa στη *Norma* και ως Bianca στην *Ines de Castro*.

«Αυτή η νεαρά, η οποία δεν έχει πολύ καιρό που ανέβηκε στη σκηνή, εκτός από το ότι είναι προικισμένη με μια συμπαθητική και αρμονική φωνή, κατέχει τέλεια και τη μουσική επιστήμη: το τραγούδι της έχει καθ' ολοκληρία ένα μοντέρνο στιλ, οι ήχοι είναι καθαροί και ακριβείς, δεν παρατηρείται καμία αβεβαιότητα στην εκτέλεσή της, γεγονός που, μαζί με την εκφραστική και ζωνρή εμφάνισή της, την κάνει απίστευτα θελκτική».¹¹

Δεν γνωρίζουμε το μελόδραμα με το οποίο εγκαινιάστηκε ο «Απόλλων». Μια πολύ ενδιαφέρουσα πληροφορία έχουμε από έναν αυτόπτη μάρτυρα. Πρόκειται για τον Βερολινέζο περιηγητή Karl Otto Ludwig Von Arnim (1779-1861), ο οποίος επισκέφθηκε τον χειμώνα του 1835 τη Ζάκυνθο. Ο Von Arnim μας προσφέρει τις πολύ χρήσιμες αλλά και αυστηρές –ως φαίνεται– εντυπώσεις του από τα εγκαίνια του θεάτρου. Αναφέρει ότι η Ζάκυνθος έχει ένα καινούργιο υπέροχο ξύλινο θέατρο, και ότι λόγω των κλειστών του θεωρείων έδειχνε ιταλικής τεχνοτροπίας. Κατά τον περιηγητή ήταν η πρώτη φορά που οι Ζακυνθινοί απολάμβαναν όπερα και η πρώτη φορά που οι κυρίες εμφανιζόντο υσαν στο θέατρο με βαρύτιμες τουαλέτες. Ενδιαφέρον έχει το σχόλιο του ότι «σαν πρώτη προσπάθεια» δεν ήταν καλή η παράσταση της *Norma*, κ και καταλήγει: «Ακόμα και στην Ιταλία μπορείς να βρεις

⁹ Βλ. «Περί κατεδαφίσεως του εν τη πλατεία Γεωργίου Α' κειμένου κτιρίου του θεάτρου και ανεγέρσεως ετέρου», εφ. *Η Δημοτική*, 19.8.1870.

¹⁰ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 640 [4.6.1836], σ. 123

¹¹ Βλ. *ό.π.*, σσ. 122-123.

κακούς τραγουδιστές. Παρ' όλα αυτά το να φτιάξεις ένα θέατρο είναι πρόοδος στην κουλτούρα ενός λαού και δεν πρέπει να το υποβιβάζουμε».¹²

Σχολιάζοντας το ρεπερτόριο οφείλουμε να επισημάνουμε ότι περιελάμβανε τα δημοφιλή μελοδράματα –μεγάλες επιτυχίες – της εποχής, όπως τη *Norma*, τον *Barbiere di Siviglia* και την *Chiara di Rosenberg*. Αξίζει να σημειωθεί ότι μεταξύ 1831 και 1838 παίχτηκε στο Teatro alla Scala εβδομήντα φορές. Συχνότερα ακόμη και από τη *Norma* που είχε κάνει πρεμιέρα την ίδια χρονιά (1831). Ιδιαίτερης προσοχής χρήζει και η διδασκαλία της *Ines de Castro* εφόσον πρόκειται για την πρώτη καταγραμμένη του έργου σε σκηνή του ελληνικού χώρου.¹³

Θετικής αποδοχής και ευμενέστατων σχολίων για την διδασκαλία των μελοδραμάτων έτυχε και ο μαέστρος Pellegrini, ο οποίος έδωσε και δύο ρεσιτάλ βιολιού με μεγάλη επιτυχία.¹⁴ Οι παραστάσεις του πρώτου μελοδραματικού θιάσου που φιλοξένησε η σκηνή του ζακυνθινού «Απόλλωνα» ολοκληρώθηκαν στα μέσα Μαΐου του 1836.

1836-1837

Στις αρχές της χειμερινής περιόδου 1836-1837 δεν θα έρθει μελοδραματικός θιάσος. Τούτο θα συμβεί στα μέσα Ιανουαρίου του 1837 αρχικά για την περίοδο του καρναβαλιού,¹⁵ αλλά λόγω της μεγάλης επιτυχίας του θιάσου οι παραστάσεις θα συνεχιστούν και μετά το Πάσχα. Πρώτη πρωμαντόνα η νεαρά Marianna Vitali που είχε εντυπωσιάσει τους Ζακυνθινούς πριν από λίγους μήνες. Στον θίασο ακόμη συμμετείχαν ο Gaetano Moretti (τενόρος), η Gabriella Ferraris (δεύτερη πρωμαντόνα), ο Camillo Parodi (μπάσος), ο Vincenzo Bassi (κωμικός μπάσος), η Albina Mechi Parodi (κοντράλτο), η Rosina Tosini (μέτζο σοπράνο), ο Livio Tosini στο τσέμπαλο και διευθυντής της χορωδίας από Ιταλούς Μαλτέζους και Ζακυνθινούς. Πρώτο βιολί και διευθυντής της ορχήστρας ο Alessandro Pellegrini. Όπως διαπιστώνουμε οι περισσότεροι από το καλλιτεχνικό δυναμικό του θιάσου ήταν γνωστοί στο ζακυνθινό κοινό από την προηγούμενη χρονιά. Η μεγάλη ορχήστρα είχε συντεθεί από μουσικούς Ιταλούς, Ζακυνθινούς και μέλη της μπάντας του Βρετανικού Συντάγματος 73.¹⁶ Πρώτη όπερα που παρουσιάστηκε στις 20 Ιανουαρίου ήταν ο *Furioso all' isola di San Domingo* του Donizzetti, ακολούθησε το *Elixir* [sic, ενν. *Elisir*] *d' amore* του ίδιου και *Il Pirata* και *I Capuleti e I Montecchi* του Bellini, καθώς και οι *Il barbiere di Siviglia*, *Elisa e Claudio*, *Ines de Castro*.

Στα μέσα Μαΐου θα έρθει στη Ζάκυνθο¹⁷ από την Κέρκυρα όπου έδινε παραστάσεις,¹⁸ η γνωστή υψίφωνος Antonietta Galzerani με τον τενόρο σύζυγό της Francesco Battaglia και θα δώσουν στον «Απόλλωνα» παραστάσεις με *Norma*. Τον ρόλο της Adalgisa θα κρατήσει η Vitali της οποίας η νέα παρουσία στη σκηνή της Ζακύνθου είχε προξενήσει πάλι τέτοια αισθήματα θαυμασμού, ώστε κάποιος «ανώνυμος» με την υπογραφή «Un giovane Ionio» έστειλε ενθουσιώδη μακροσκελή

¹² Βλ. Karl Otto Ludwig von Arnim, *Flüchtige Bemerkungen eines Flüchtling-Reisenden*, Berlin 1838, σσ. 44-45

¹³ Από το τυπωμένο λιμπρέτο, ως πρώτη γνωστή παράσταση θεωρείται αυτή του θεάτρου San Giacomo (Κέρκυρα) το καρναβάλι του 1837. Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863)», περ. *Πόρφυρας*, [Αφιέρωμα στο Επτανησιακό Θέατρο, Επιμέλεια: Δ. Ν. Μουσιμούτης], 114[2005], σ. 608.

¹⁴ Βλ. *Teatri, arti e letteratura*, 646 [17.4.1836], σ. 172.

¹⁵ Βλ. *ό.π.*, 674 [28.1.1837], σσ. 166-167.

¹⁶ Βλ. αυτόθι.

¹⁷ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 687 [27.4.1837], σ. 75.

¹⁸ Βλ. *ό.π.*, 694 [15.6.1837], σσ. 134-135.

επιστολή στον διευθυντή του εντύπου *Teatri, arti e letteratura*.¹⁹ Θα μιλήσουμε με βεβαιότητα ότι πρόκειται για τον Φραγκίσκο Δομενεγίνη (1809-1874), λόγω των εμφανών μουσικολογικών γνώσεών του.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει μια ξεχωριστή αναφορά στον Δομενεγίνη η οποία αφορά την παρουσίαση μιας καμπαλέτας του από την Vitali σε παράσταση του *Elixir d' amore* και σε στίχους του, επίσης Ζακυνθινού, ποιητή Γεωργίου Λαγουϊδάρα (1814-1865).²⁰ Την είδηση επαληθεύει και ο Σπυρίδων Δε Βιάζης ο οποίος συμπληρώνει ότι «[...] και τα μάλιστα ηγχαρίστησε το κοινόν».²¹ Δεν έχουμε ενδείξεις αν η Galzerani έπαιξε και σε άλλα έργα. Πάντως την 1η Ιουλίου αναχώρησε από τη Ζάκυνθο για την Κεφαλονιά, όπου έδωσε ένα ρεσιτάλ στις 20 Ιουλίου και αμέσως μετά έφυγε για την Κέρκυρα όπου έμεινε όλη την χειμερινή περίοδο 1837-1838.²² Για την παρουσία της Galzerani στη σκηνή της Ζακύνθου έχουμε στη διάθεσή μας αρκετές εκτενείς ανταποκρίσεις με ενθουσιώδεις αναφορές.

«*Η γλυκύτητα της φωνής της, η χάρη του τραγουδιού της, δεν θα μπορούσε να μη μας γεμίσει ικανοποίηση πολύ περισσότερο από το αναμενόμενο. Είναι αλήθεια πως η προσφιλής μουσική του Bellini από μόνη της μαγεύει και συναρπάζει, ωστόσο όταν δεν αποδίδεται από έναν μελωδικό τραγουδιστή, γίνεται στα ευαίσθητα αυτιά ενοχλητική, ακόμα και άχαρη θα μπορούσαμε να πούμε. Αυτή λοιπόν η μουσική οφείλει πολλά στην ταλαντούχο τραγουδίστρια, την Galzerani, η οποία μπόρεσε, με μια αξιοθαύμαστη τεχνική δεξιότητα, να μας κάνει να γευτούμε την ιταλική γλυκύτητα, και τις εξαιρετες κρυφές ομορφιές μιας υπέροχης μουσικής. Δεν είναι εύκολο να γνωρίσει κανείς τόση ομορφιά, καθώς στην τέχνη απαιτείται μια εξέχουσα εμπειρία, μια βαθιά γνώση της μουσικής γοητείας της, μια πολύχρονη μελέτη για να μπορέσει κανείς να την εξωτερικεύσει, για να μπορέσουν να αποδοθούν με καθαρότητα οι τερπνές έννοιες της ψυχής του Bellini*».²³

Στις 2 Ιουνίου μετά από σύντομη ασθένεια ο Alessandro Pellegrini, μόλις 28 ετών θα φύγει από τη ζωή στη Ζάκυνθο όπου και θα ταφεί. Γεννημένος στην Ανκόνα το 1809, είχε εγκατασταθεί από το 1836 στη Ζάκυνθο παραδίδοντας ιδιαίτερα μαθήματα μουσικής (βιολί). Στα μέσα Ιουλίου ο ιταλικός Τύπος θα δημοσιεύσει την είδηση του θανάτου του, ανταποκρίσεις και μια νεκρολογία σταλμένη από τη Ζάκυνθο.

1837-1838

Την περίοδο 1837-1838 και μέχρι την Άνοιξη στον «Απόλλωνα», με εργολάβο πάντοτε τον Giuseppe Camilieri έδωσε πολλές παραστάσεις ένας μεγάλος και καλά οργανωμένος θίασος. Πριμαντόνα-απόλυτη υψίφωνος η πολύ γνωστή στις θεατρικές σκηνές της Ιταλίας Serafina Rubini,²⁴ αδελφή του διάσημου τενόρου της

¹⁹ Βλ. *ό.π.*, 688 [6.5.1837], σσ. 80-82.

²⁰ Βλ. *ό.π.*, 683 [30.3.1837], σ. 42.

²¹ Βλ. Σπυρίδων Δε Βιάζης, «Καλλιτέχνης πολιτευόμενος», περ. *Πινακοθήκη*, έτος Ζ' [1907-1908], σ. 195.

²² Βλ. *Teatri, arti e letteratura*, 696 [1.7.1837], σ. 151. Για την παρουσία της κατά την περίοδο αυτή στη σκηνή του San Giacomo βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura* 723 [4.1.1838], σ. 145 / 728 [8.2.1838], σ. 188.

²³ Βλ. *Teatri, arti e letteratura*, 692 [1.6.1837], σσ. 115-117.

²⁴ Αδελφή του διάσημου τενόρου Giovanni Battista Rubini (1794-1854), πολλοί την συγχέουν με την γαλλικής καταγωγής σύζυγό του Adelaida Rubini-Comelli (1796-1874). Την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1819 εμφανίστηκε στο Teatro alla Scala έργα: *Le Danaidi* του Francesco Morlacchi (2.2), *Il falegnane di Livonia* του Giovanni Pacini (12.4), *Il vascello l' Occidente* του Michele Caraffa (11.5) και *La sposa fedele* του Pacini (1.8). Συμμετείχε επίσης στις 26. 12. 1819 και στην παράσταση *Bianca e Faliero* του Rossini. Την συναντάμε επίσης και σε διάφορα έργα κατά την περίοδο 1827-1828. Βλ. Luigi Romani, *Teatro Alla Scala. Cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo Teatro*,

εποχής Giovanni Battista Rubini (1794-1854). Η παρουσία της στη σκηνή της Ζακύνθου κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική στα καλλιτεχνικά δρώμενα της εποχής. Χαρακτηριστικό είναι το δημοσίευμα βρετανικού εντύπου: «*Rubini's sister.- It is not generally known that Madlle Seraphine Rubini possesses a kindred talent to her brother's. She is at present making a tour of the Archipelago, and was when we last heard of her, at Zante. The voice of so celebrated person, might, one would think, be carried to a better market*».²⁵

Ο θίασος ήταν συγκροτημένος από τους καλλιτέχνες: Margherita Polidori (δεύτερη πριμαντόνα, κομπριμάρια και για τους κωμικούς ρόλους), Giannetta Maggi (λετζέρα), Carolina Polidori (κοντράλτο), Giuseppe Querci (τενόρος), Serafino Pazini και Settimio Rossi (μπάσοι), Gregorio Carozzi (κωμικός μπάσος), Luigi Panini (δεύτερος τενόρος αναπληρωματικός), δάσκαλος της μουσικής και διευθυντής της χορωδίας ο Clitofonte Dini, πρώτο βιολί και διευθυντής της ορχήστρας ο Luigi Nardi, ο οποίος αντικαταστάθηκε –για άγνωστους λόγους– από κάποιον ονόματι Orsini. Ο θίασος διέθετε ακόμη και μηχανικό σκηνής, τον Francesco Giacenglia. Παρουσιάστηκαν οι όπερες *Anna Bolena* και *Parisina* του Donizetti *Assedio di Corinto* και *La Cenerentola* του Rossini, *La Straniera* και *La Sonnambula* του Bellini, και *L'orfanella di Ginevra* του Luigi Ricci.²⁶

Οι παραστάσεις που άρχισαν το Σάββατο 18 Νοεμβρίου 1838 με *Straniera* και την Rubini στον πρωταγωνιστικό ρόλο είχαν πολύ μεγάλη επιτυχία. Η *Revue et Gazette Musicale de Paris*, αναφέρεται στην μεγάλη επιτυχία της στη Ζάκυνθο, σημειώνοντας χαρακτηριστικά ότι της προσφέρθηκαν στέμματα και σονέτα και μετά την τιμητική της που δόθηκε με την *Straniera*, πλήθος φιλόμουσων Ζακυνθινών συνόδευσε την άμαξά της μέχρι το ξενοδοχείο, φωνάζοντας «Viva Serafina».

Milano 1862, σσ. 61-64, 79. Τον Αύγουστο του 1826 εμφανίζεται στο έργο *Il Langravio di Turingia* του Dionigio Pogliani Gagliardi, στο Teatro Nuovo της Νάπολης, όπου κάνει τόσο μεγάλη επιτυχία ώστε συντέθηκαν για χάρη της σονέτα που τα πέταξαν μετά την παράσταση στη σκηνή. Βλ. περ. *The Harmonicon*, XLV [September 1826], σ. 181. Την περίοδο 1833-1834 εμφανίστηκε στο Teatro Ducale της Πάρμας ως Giovanna Seymoor στην *Anna Bolena*, ως Dona Isabela στον *El Cid* του Luigi Savi και ως Adalgisa στη *Norma*. Την περίοδο 1834-1835 εμφανίστηκε στο θέατρο Carignano και στο Teatro Regio του Τορίνο. Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura* 552 [9.10.1834], σ. 52. Την περίοδο 1839-1840 εμφανίστηκε με μεγάλο θίασο και πλούσιο ρεπερτόριο στο θέατρο της Κεφαλονιάς [Αλέξανδρου Σολομού], (βλ. *ό.π.*, 810 [5.9.1839], σ. 6). Στο *Diario del Teatro Ducale di Parma dal 1829 a tutto il 1840 compilato dal Portiere al Palco Scenico Alessandro Stocchi*, Presso Rossi-Ubaldi, Parma 1841, σ. 84, αναφέρεται ως Serafina Rubini De Santis, ενώ στη διανομή της *Anna Bolena* (27.12.1834) στο Teatro Regio του Τορίνο αναφέρεται ως Desanti. Σύμφωνα με δημοσίευμα του περιοδικού *Allgemeine Musikalische Zeitung* απαντάται το 1837 στο Teatro delle Muse της Ancona κατά την περίοδο του καρναβαλιού του 1837 ως De Sanctis, (βλ. *ό.π.*, 26 [Ιούνιος 1837], σ. 421). Βλ. Carlo Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell' arte*, ed. Ricordi, 1964, σσ. 28,33· Gino Dell' Ira, *I teatri di Pisa (1773-1986)*, ed. Giardini, 1987, σσ. 39,41,346· Annalisa Bini, Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle oper di Donizetti nella stampa coeva*, ed. Skira, Milano 1997, σσ. 172,173· Armin Schuster, *Die italienischen Opern Giacomo Meyerbeers, Band 2, Von «Romilda e Costanza» bis «L' esule di Granata»*, Tectum Verlag, Marburg 2003, σ. 251.

²⁵ Βλ. περ. *The Musical World*, 25.10.1838, σ. 114.

²⁶ Ο Λούντζης αναφέρει ότι «*Όπερα με τον τίτλο αυτό δεν εντοπίζεται στη διεθνή μουσική βιβλιογραφία*» και υποθετικά σημειώνει ότι πρόκειται για την όπερα *Ginevra di Scozia* του Simon Mayr, (βλ. *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής*, τόμ. Β', *ό.π.*, σ. 228). Τούτο είναι σαφές ότι δεν ισχύει γιατί η *L'orfanella di Ginevra* [Ρώμη, Teatro Valle, 9.9.1829], είναι έργο του Luigi Ricci σε λιμπρέτο Jacopo Ferretti, και αναφέρεται σε όλες τις βιογραφίες του. Βλ. Stanley Sadie, John Tyrrell, *The new Grove dictionary of music and musicians*, Grove/Oxford University Press, New York, 2001, τόμ. 1, σσ. 320-321· Eric Blom, *Dictionary of music*, Read Books, United States, 2008, σ. 485· Francesco Regli, *Dizionario Biografico*, Bibliobazaar, 2008, σ. 198.

Αργότερα όμιλος ερασιτεχνών τραγούδησε κάτω από τα παράθυρα του δωματίου της σερενάτες.²⁷

Η φήμη της Rubini έφθασε μέχρι την Αθήνα, με αποτέλεσμα μετά την ολοκλήρωση των εμφανίσεών της στη Ζάκυνθο στα τέλη Μαρτίου να την καλέσουν για μια συναυλία στο θέατρο της Αθήνας.²⁸ Μετά από ένα χρόνο, την χειμερινή περίοδο 1839-1840 θα εμφανισθεί με σχετικά αξιόλογο και πολυέξοδο θιάσο στο θέατρο Σολομού στο Αργοστόλι, αλλά με μέτρια εμπορική επιτυχία, με αποτέλεσμα ενώ οι παραστάσεις να συνεχίζονται μέχρι το καλοκαίρι του 1840 οι δικαστικές αποφάσεις και οι κατασχέσεις να διαδέχονται η μία την άλλη.²⁹

Στις 3 Ιουνίου του 1838 ο διάσημος Ιταλός βιολίστας Guglielmo κόντε Neroni (1813-1900) από το Σαν Μπενεντέτο ντελ Τρόντο, στο πλαίσιο της δίχρονης περιοδείας του σε Ευρωπαϊκές πόλεις θα δώσει μια συναυλία στον «Απόλλωνα» με έργα Paganini. Πριν τη Ζάκυνθο στις 17 Απριλίου είχε δώσει μια συναυλία στο θέατρο San Giacomo της Κέρκυρας.³⁰ Η επιτυχία του Neroni στη Ζάκυνθο ήταν τόσο μεγάλη, ώστε ο Γεώργιος Λαγουιδάρας οδηγήθηκε να γράψει ένα σονέτο που τον ίδιο μήνα δημοσιεύθηκε σε ιταλικό περιοδικό.³¹ Στο επόμενο τεύχος του ίδιου εντύπου θα δημοσιευθεί μια επιστολή από τη Ζάκυνθο αγνώστου συντάκτη με τα αρχικά D. Z. Q. η οποία είναι απολύτως περιγραφική των εντυπώσεων που άφησε στο ζακυνθινό κοινό ο Neroni.³²

Ο Camilieri πρέπει απρόοπτα να εγκατέλειψε τη Ζάκυνθο για την Αθήνα, γιατί μετά από αίτηση ενδιαφέροντος που είχε υποβάλλει προς τη Γενική Γραμματεία του Υπουργείου των Εσωτερικών για ανέγερση χειμερινού θεάτρου «ανταξίου της πρωτεύουσας», με Βασιλικό Διάταγμα της 19ης/31ης Μαΐου του 1838 του δόθηκε η άδεια να κτίσει πέτρινο θέατρο στην οδό Ηροδότου (Μενάνδρου). Το θέατρο θα ήταν λιθοκτιστο σε σχέδιο το οποίο θα εδίδετο από την Κυβέρνηση. Ο Camilieri θα αναλάμβανε τα έξοδα ανοικοδόμησης του κτηρίου, το οποίο έπρεπε να παραδοθεί σε έξι μήνες, και ως αντάλλαγμα θα απολάμβανε το προνόμιο της αποκλειστικής εκμετάλλευσης, εφόσον για μια πενταετία θα απαγορευόταν η ανέγερση άλλου θεάτρου, ή το ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων χωρίς την έγκρισή του. Ωστόσο, παρά τις ευνοϊκές διατάξεις δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει το έργο, η σύμβασή του καταγγέλθηκε και τα δικαιώματα παραχωρήθηκαν στον Β. Sansoni, ελάσσονα καλλιτέχνη του θιάσου του Gaetano Mele.³³ Σύμφωνα με επιστολή της 17ης/29ης Σεπτεμβρίου 1838 του Επί των Εσωτερικών Γραμματέα της Επικρατείας Γ. Γλαράκη προς τον Όθωνα, ο Camilieri με αναφορά του που είχε υποβάλλει στις 4 Αυγούστου

²⁷ Βλ. περ. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 31 [5.8.1838], σ. 519

²⁸ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 738 [19.4.1838], σ. 63.

²⁹ Η Rubini εμφανίζεται να συμμετέχει και στην εργολαβία του θιάσου. Ο Αγγελο-Διονύσης Δεμπόνος σε πολύ ενδιαφέρον μελέτημά του όπου παρουσιάζει σχετικά έγγραφα από το Ιστορικό Αρχείο Κεφαλονιάς, αναφέρει μεταξύ άλλων ότι δεν είναι γνωστά τα έξοδα του θιάσου, πρέπει πάντως να ήταν τεράστια. Τούτο προκύπτει από τα σημαντικά δάνεια που είχε συνάψει και συνέχιζε να συνάπτει για να πραγματοποιήσει τις εμφανίσεις του, (βλ. Αγγελο-Διονύση Δεμπόνου, «1837-1856. Είκοσι χρόνια θεατρική ζωή στην Κεφαλονιά», περ. *Παρνασσός*, τόμ. ΚΣΤ' [1984], σσ.487-489, 500-509). «Οι παρτιτούρες, τα βεστιάρια, ο σκηνικός εξοπλισμός, οι εισπράξεις της εισόδου, ακόμα και από τις τιμητικές κατάσχονται για να ικανοποιηθούν οι δανειστές», (βλ. ό.π., σ. 488).

³⁰ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 745 [26.5.1838], σ. 102.

³¹ Βλ. G[io]rgio L[aguidara], «Al signor conte Guglielmo Neroni egregio professore di violino, concertista», περ. *Teatri, arti e letteratura* 752 [28.7.1838], σ. 171.

³² Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura* 753 [7.8.1838], σσ. 182-183.

³³ Βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Αθήνα, ό.π., τόμ. Β', σσ. 241-243· Κ. Γεωργακάκη, *Η θεατρική πολιτική κατά την οθωνική περίοδο*, ό.π., σσ. 24-26.

ζητούσε να του παραχωρηθεί προθεσμία μέχρι τον Οκτώβριο, για να διευθετήσει κάποιες υποχρεώσεις του στη Ζάκυνθο. Του ζητήθηκε εγγυητής και η υπογραφή σχετικού συμφωνητικού, αλλά αυτός αναχώρησε για την Ζάκυνθο, από όπου έστειλε επιστολή, όπου ανέφερε ότι με το πρώτο ατιμόπλοιο θα επέστρεφε στην Αθήνα για την υπογραφή του σχετικού συμφωνητικού και ολοκλήρωση των εργασιών. Ο Γλαράκης στην επιστολή του υποστήριξε τον Camilieri προτείνοντας να του δοθεί η προθεσμία που ζητούσε γιατί είχε «[...]όλην την δυνατήν επιθυμίαν και θέλησιν του ν' ανεγείρη το περί ού ο λόγος θέατρον εις Αθήνας, [...]».³⁴ Ο Camilieri δεν πρέπει να επέστρεψε στην Αθήνα, γιατί χάνονται ξαφνικά τα ίχνη του. Υπάρχει πιθανότητα να τον προβλημάτισε το απόκεντρο της περιοχής όπου επρόκειτο να κτισθεί το θέατρο, και να έκρινε εκ των υστέρων, ως αντιεμπορικό το εγχείρημά του. Τα ίχνη του χάνονται και από την Ζάκυνθο, όπου την εργολαβία του θεάτρου ανέλαβε ο Giovanni Betalli. Ως εργολάβο του «Απόλλωνα», θα τον συναντήσουμε πάλι αλλά για τελευταία φορά την περίοδο 1840-1841.

1838-1839

Δεν υπάρχουν ενδείξεις για παρουσία μελοδραματικού θιάσου κατά την χειμερινή περίοδο 1838-1839. Θα υποθέσουμε ότι λόγω των αθηναϊκών υποχρεώσεων του Camilieri, το θέατρο της Ζακύνθου δεν κατόρθωσε την έγκαιρη συγκρότηση μελοδραματικού θιάσου. Τούτο, ως γνωστόν, συνέβαινε στα μέσα του καλοκαιριού. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι από τις 8 Απριλίου μέχρι τον Ιούνιο του 1839, υπό την εργολαβία πλέον του Giovanni Betalli ανέβηκαν δύο έργα, εκ των οποίων το ένα ήταν ο *Belisario* του Donizetti. Η μοναδική πληροφορία που έχουμε είναι ότι ορίστηκε από την διοίκηση.³⁵ Το πρόγραμμα της παράστασης δεν σώζεται,³⁶ αλλά μόνο το λιμπρέτο του έργου, τυπωμένο στην Ανκόνα το 1840, από το οποίο αντλούμε και κάποιες χρήσιμες πληροφορίες. *Belisario. Tragedia lirica in tre parti da rappresentarsi nel teatro di Zante la primavera dell' anno 1839. Ancona della tipografia Baluffi con approva.*³⁷ Στη δεύτερη σελίδα συναντάμε και τα μέλη του θιάσου: Teresa Casanova (πριμαντόνα), Carolina Morosi-Soletti (κοντράλτο), Gaetano Moretti (τενόρος) και Giuseppe Bruscoli (μπάσος). Πρέπει να επισημάνουμε ότι το λιμπρέτο τυπώνεται μετά τις παραστάσεις στη Ζάκυνθο και πριν από τις παραστάσεις στην Αθήνα το 1840,³⁸ στις οποίες συμμετέχει και ο Moretti. Όσον αφορά το δεύτερο έργο θα υποθέσουμε ότι πρόκειται ή για την *Norma* για τον *Pirata*, μελοδράματα που είχε η Casanova στο ρεπερτόριό της, εφόσον άλλωστε υπάρχουν ενδείξεις ότι τα παρουσίασε στο θέατρο της Κεφαλονιάς³⁹ πιθανότατα πριν τις παραστάσεις της Ζακύνθου

³⁴ Βλ. Κ. Γεωργακάκη, *Η θεατρική πολιτική κατά την οθωνική περίοδο*, ό.π., Παράρτημα, σσ. 15-16.

³⁵ Βλ. Α. Χ. Ζώη, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου. Το θέατρον», ό.π., 7[1.5.1898], σ. 56.

³⁶ Βλ. Ν. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής*, τόμ. Β', ό.π., σ. 230.

³⁷ Βλ. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη [MGL 1074.8].

³⁸ Βλ. Βάλτερ Πούχγερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863), περ. *Πόρφυρας*, [Αφιέρωμα στο Επτανησιακό Θέατρο, Επιμέλεια: Δ. Ν. Μουσμώτης], 114[2005], σσ. 608-609.

³⁹ Περί αυτού μόνον υποθέσεις μπορούν να γίνουν, γιατί δεν υπάρχει σαφής πληροφόρηση για την περίοδο που εμφανίστηκε στο θέατρο της Κεφαλονιάς, επίσης δεν απαντάται κάποια σχετική είδηση στον ιταλικό Τύπο. Όλα αυτά συντείνουν να υποθέσουμε ότι η παρουσία της στα νησιά του Ιονίου ήταν μοναδική, μάλλον μικρής διάρκειας, και ότι η Ζάκυνθος ακολούθησε της Κεφαλονιάς στις εμφανίσεις της. Τις συγκεκριμένες αναφορές περί της παρουσίας της Casanova στην Κεφαλονιά προσφέρει ο Διονύσιος Λαυράγκας, ο οποίος την χαρακτηρίζει και ως «τσελέμπρε». Τούτο δεν ευσταθεί γιατί η Casanova πρέπει να ήταν καλή καλλιτέχνης, αλλά όχι από τις περιζήτητες, γιατί – τουλάχιστον κατά την δεκαετία αυτή –, δεν απαντάται με έντονη δραστηριότητα. Βλ. Διονύσιος

1839-1840

Την χειμερινή περίοδο 1839-1840 την εργολαβία του «Απόλλωνα» συνέχισε να έχει ο Betalli, ο οποίος στις αρχές Ιουλίου πήγε στην Μπολόνια για την συγκρότηση του θιάσου.⁴⁰ Σύμφωνα με τον Ζώη διδάχτηκαν τα μελοδράματα: *La gazza ladra* του Rossini, *I Puritani* του Bellini, *Un' avventura di Scaramuccia* του Federico Ricci, *Gli esposti*[*Eran due ed or son tre*] του L. Ricci, *Marino Faliero* και *Lucia di Lammermoor* του Donizetti. Θα προσθέσουμε και την κωμική όπερα *Il Nuovo Figaro* του L. Ricci⁴¹ την οποία δεν αναφέρει ο Ζώης αλλά γνωρίζουμε ότι παραστάθηκε από από το τυπωμένο στην Ανκόνα, μετά τις παραστάσεις στη Ζάκυνθο, λιμπρέτο της.⁴² Εκτός από την Maria Luigia Vecchi (πριμαντόνα), τον Achille Nani (τενόρο) και τον Giuseppe Bruscoli (μπάσο), που αντλούμε τα ονόματά τους από τον ιταλικό Τύπο, γνωρίζουμε και ορισμένα από τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου από το λιμπρέτο της *Gazza ladra*, όπως την Margherita Venturi-Bruscoli (μέτζο σοπράνο), την Carolina Morosi-Soletti (κοντράλτο) και τον Cesare Magni (κωμικό μπάσο).

Οι παραστάσεις είχαν μεγάλη επιτυχία. Οι περισσότερες αναφορές στον Τύπο αφορούν την Vecchi και ιδιαίτερα την πολύ καλή ερμηνεία της στην *Lucia di Lammermoor*, με την οποία κέρδισε τον θαυμασμό του ζακυνθινού κοινού.

«Η κυρία Maria Luigia Vecchi καθιστά ευδαίμονες τους κατοίκους της Ζακύνθου. Ποια τελειότητα υπολείπεται σ' αυτήν την πριμαντόνα μας; Μια φωνή γλυκιά που διαπερνά την ψυχή, μια μοναδική μαεστρία στον μετατονισμό, μια σκηνική παρουσία τόσο προσιτή στις αισθήσεις, όλα συντρέχουν σ' αυτήν, έτσι ώστε τελικά να μεταλλάσσονται οι θλίψεις μέσα στις ψυχές των πονεμένων ανθρώπων».⁴³

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι φήμη της ερμηνείας της στην *Lucia* ξεπέρασε ακόμη και τα ιταλικά σύνορα εφόσον απαντάται σχετική αναφορά για την ενθουσιώδη υποδοχή του κοινού και σε γερμανικό έντυπο.⁴⁴

1840-1841

Τον Αύγουστο του 1840 η Επιτροπή του Θεάτρου από τους Δημήτριο Μιχαλίτη, Διονύσιο Κεφαλληνό, και James Patone,⁴⁵ ανέθεσε πάλι μετά από δύο χρόνια, για την χειμερινή περίοδο 1840 -1841 και μέχρι το καρναβάλι, την εργολαβία του θεάτρου στον Giuseppe Camilieri, ο οποίος πήγε αμέσως στην Μπολόνια για την συγκρότηση του θιάσου.

Στις 18/30 Οκτωβρίου ένας ισχυρός σεισμός συγκλόνησε τη Ζάκυνθο. Οι καταστροφές ήταν μεγάλες, κατέρρευσαν 1.306 σπίτια, 1.990 έγιναν ετοιμόρροπα ενώ εξακριβώθηκε ο θάνατος 12 ατόμων. Ο σεισμός έμεινε στην τοπική Ιστορία ως

Λαυράγκας, «Το παλιό θέατρο», *Παγκεφαλληνιακό Ημερολόγιο* 1937, σσ. 54-55· βλ. και Σπ. Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία, 1600 – 1900*, ό.π., σ. 171.

⁴⁰ Βλ. ό.π., 804 [25.7.1839], σ.175.

⁴¹ Οφείλουμε να επισημάνουμε την εσφαλμένη από τον Λούντζη ταύτιση του έργου με τη γνωστή όπερα του Rossini *Il barbiere di Siviglia*, (βλ. ό.π., σσ. 230-231). Πρόκειται για γνωστή δίπρακτη όπερα του Luigi Ricci σε λιμπρέτο Ferretti [Πάρμα, Teatro Ducale, 15.2.1832]. Βλ. Stanley Sadie, John Tyrrell, *The new Grove dictionary of music and musicians*, ό.π., σ. 321· Eric Blom, *Dictionary of music*, Read Books, ό.π., σ. 485· Francesco Regli, *Dizionario Biografico*, ό.π., σσ. 443-444· Roberta Montemorra Marvin – Hilary Poriss, *Fashions and legacies of nineteenth century Italian opera*, Cambridge University Press, 2010, σ. 176.

⁴² *Il Nuovo Figaro, melodrama comico in due atti da rappresentarsi nel Teatro d' Apollo in Zante, l' autunno e Carnevale del 1839 al 1840*. Ancona. Dalla tipografia Baluffi. Βλ. Β. Πούχγερ, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863)», ό.π., σ. 609

⁴³ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 829 [9.1.1840], σ. 157.

⁴⁴ Βλ. περ. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 15[8.4.1840], σ. 324

⁴⁵ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 901 [27.5.1841], σσ. 104-105.

«ο σεισμός του Αγίου Λουκά», επειδή την ημέρα εκείνη –κατά το παλιό ημερολόγιο – ήταν η εορτή του Ευαγγελιστού Λουκά.⁴⁶ Ο αρμοστής Howard Douglas, ο οποίος έφθασε εκείν η την ημέρα στη Ζάκυνθο σε προγραμματισμένη επίσκεψη, υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας των καταστροφών, σε έκθεσή του προς την βρετανική κυβέρνηση περιγράφει:

«[...] Πλησιάσαντες εις τον λιμένα αντελήφθημεν πλέον τα αποτελέσματά του επί των οικοδομών της πόλεως. Πλείσται οικίαι της παραλίας είχαν μεγάλως βλαβή, μέρος των φυλακών έμενε χωρίς στέγην, ενώ το οικοδόμημα διερράγη και εις από τους εξωτερικούς τοίχους κατέρρευσε. Εις το εσωτερικόν της πόλεως η καταστροφή παρουσιάσθη μεγαλειτέρα και όταν εφθάσαμεν εις τον λιμένα, ότε έχομεν εμπρός μας όλην την πόλιν, αντελήφθην ότι μια τρομερά και γενική συμφορά έπεσεν επάνω εις την Ζάκυνθον.

Προχωρών εις τους δρόμους τους εύρον φορτωμένους με ερείπια. Όλοι οι κάτοικοι ήσαν εις τους δρόμους. Τα κεραμίδια και οι κλονισμένοι και κρεμασμένοι τοίχοι των οικιών ήσαν έτοιμοι να πέσουν. Πολύ ολίγαι οικίαι, και από εκείνας ακόμη που είχαν κτισθή στερεώτατα, διέφυγον την επήρειαν του σεισμού και όσαι ακόμη εξωτερικώς εφαινοντο άθικτοι εις το εσωτερικόν είχαν υποστή μεγάλας ζημίας.

[...]Μετά λύπης μου ανακοινώ εις την Εξοχότητά σας ότι η καταστροφή είναι περισσότερον γενική εις την εξοχήν παρά εις την πόλιν και ότι η απελπισία και αθλιότης είναι και θα είναι απείρως μεγαλειτέρα.[...]⁴⁷

Η είδηση για τον σεισμό κράτησε τον θίασο στην Ανκόνα. Τελικά αναχώρησε στις 17 Νοεμβρίου και αφού σταμάτησε μερικές ημέρες στην Κέρκυρα για συμπληρώματα σε ορχήστρα και χορωδία έφθασε στη Ζάκυνθο.⁴⁸ Στο διάστημα αυτό ο Camilieri είχε επιστρέψει στην Μπολόνια για να συμπληρώσει τον θίασο με νέους καλλιτέχνες σε αντικατάσταση κάποιων που λόγω των γεγονότων είχαν ματαιώσει το συμβόλαιό τους.⁴⁹

Ο θίασος που έφθασε τελικά στη Ζάκυνθο για παραστάσεις απετελείτο από την Artemisia Chimerli (πριμαντόνα), την Isabella Casali (πριμαντόνα, μέτζο σοπράνο και για τις κωμικές όπερες), τον Enrico Sassi (τενόρο), τους Pompeo Ceccarelli (βαρύτονος) και Luigi Salandri (μπάσος), τον Cesare Magni (κωμικό μπάσο), την Agostini (κοντράλτο), τον Gobetti (δεύτερο tenόρο), τον Barucco (δεύτερο μπάσο), διευθυντή ορχήστρας τον Luigi Chimerli, ορχήστρα, χορωδία και σκηνογράφο τον Μπολονέζο Cesare Gandolfi μαθητή –όπως αναφέρεται – του φημισμένου Martinelli.

Οι παραστάσεις ξεκίνησαν στις 31 Δεκεμβρίου με την *Beatrice di Tenda* του Bellini με την Chimerli στον πρωταγωνιστικό ρόλο, την Casali (Agnese), τον Sassi (Orombello) και τον Ceccarelli (Filippo). Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία. Όλοι οι καλλιτέχνες έτυχαν θετικής υποδοχής από το κοινό αποσπώντας ιδιαίτερα κολακευτικά σχόλια.⁵⁰ Ακόμη περισσότερο για την Chimerli η οποία «στον δύσκολο ρόλο της *Beatrice*, επιδοκιμάστηκε επανειλημμένα σε όλα τα κομμάτια που απέδωσε, ενώ τα χειροκροτήματα ήταν παρατεταμένα στην τελευταία σκηνή, μετά από την οποία το κοινό την ξανακάλεσε πολλές φορές για μπιζάρισμα. Η νεαρά αυτή τραγουδίστρια,

⁴⁶ Βλ. *Εφημερίς των Ηνωμένων Κρατών των Ιονίων Νήσων*, 515[26.10.1840], σσ. 10-12 & 516[2.11.1840], σσ. 10-15· Λεωνίδα Χ. Ζώη, «Οι εν Ζακύνθω σεισμοί», περ. *Αι Μούσαι*, 15.2.1893, σσ. 181-182·

⁴⁷ Βλ. Κώστας Καιροφύλας, «Ο καταστρεπτικός σεισμός του 1840 εις Ζάκυνθον κατ' αφήγησιν του Αρμοστού», περ. *Ιόνιος Ανθολογία*, 121-123[ιούνιος 1938], σ. 180.

⁴⁸ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 876 [3.12.1840], σ. 115 & 878 [17.12.1840], σ. 129.

⁴⁹ Βλ. *ό.π.*, 874 [19.11.1840], σ. 98.

⁵⁰ Βλ. *αυτόθι* & 886 [11.2.1841], σ. 194

κατέχει μια ωραιότατη, δυνατή και ομοιογενή φωνή πραγματικής σοπράνο, μια μέθοδο τραγουδιού καθαρά ιταλική, και μια σκηνική παρουσία εκφραστική και αξιοπρεπή».⁵¹

Στις 26 Ιανουαρίου παρουσιάστηκε η *Gemma di Vergy* του Donizetti με την Casali στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

«Η νεαρά Casali στο δύσκολο ρόλο της *Gemma* είχε καταληφθεί από τον φόβο που κυριεύει στην πρεμιέρα την ψυχή κάθε ευγενικού και τίμιου καλλιτέχνη. Ωστόσο, ξεχώρισε σαφώς από τους άλλους καλλιτέχνες και ως εκ τούτου χειροκροτήθηκε με επευφημίες σε κάθε κομμάτι, την κάλεσαν πολλές φορές στη σκηνή, ενώ συνεχώς, κατά τη διάρκεια της παράστασης, από τα θεωρεία τους οι κυρίες της πρόσφεραν μικρά ματσάκια από λουλούδια πετώντας τα μαζί με επιδοκιμασίες στα πόδια της».⁵²

Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν με μεγάλη επιτυχία. Παρουσιάστηκαν ακόμη οι όπερες: *Il Barbiere di Siviglia*, *Marino Faliero* και *Il giuramento* του Saverio Mercadante.⁵³ Η επιτυχία του θιάσου και η μεγάλη ανταπόκριση του ζακυνθινού κοινού διαπιστώνουμε ότι κίνησε το ενδιαφέρον του ευρωπαϊκού Τύπου, εκτός Ιταλίας. Μια πολύ ενδιαφέρουσα αναφορά με σχόλια για παραστάσεις και ερμηνευτές συναντάμε στο περιοδικό *Allgemeine Musikalische Zeitung*.⁵⁴ Λόγω της μεγάλης επιτυχίας οι παραστάσεις συνεχίστηκαν και μετά το Πάσχα και ολοκληρώθηκαν – πιθανότατα – στις 22 Μαΐου⁵⁵ με την τιμητική της Chimerli στην οποία παρουσιάστηκαν η πρώτη και η δεύτερη πράξη του *Marino Faliero*, η διωδία για σοπράνο και κοντράλτο *I Marinari* του Rossini και η τελευταία πράξη του *Giuramento*. Από σχετική αναφορά της Επιτροπής Θεάτρου, διαπιστώνουμε ότι τις περισσότερες παραστάσεις, πραγματοποίησε η *Beatrice di Tenda* (18), ακολούθησαν η *Gemma di Vergy* (9) και ο *Barbiere di Siviglia* (8).⁵⁶

Ο Camilieri φαίνεται ότι δεν έμεινε αρκετά ικανοποιημένος ως επιχειρηματίας, με αποτέλεσμα να στείλει στον διευθυντή του περιοδικού *Teatri, arti, e letteratura* Gaetano Fiori, μια επιστολή όπου παρουσίαζε ως υπερβολικές τις δημοσιευθείσες ανταποκρίσεις από τη Ζάκυνθο, σημειώνοντας παράλληλα την μέτρια εμπορική επιτυχία. Όπως διαπιστώνουμε η επιστολή του Camilieri σχολιάστηκε στο έγκυρο έντυπο *Ricoglitore Fiorentino*. Στα δημοσιεύματα αυτά υπήρξε άμεση αντίδραση από τη Ζάκυνθο. Στο *Teatri, arti, e letteratura*, δημοσιεύονται δύο επιστολές που διευκρινίζουν αρκετά τα πράγματα. Η πρώτη, ανώνυμη, από κάποιους αμερόληπτους θεατρόφιλους⁵⁷ και η δεύτερη από την Επιτροπή του Θεάτρου.⁵⁸ Και οι δύο είναι απολύτως κατατοπιστικές και μας προσφέρουν πολλές χρήσιμες πληροφορίες για τα θεατρικά πράγματα της Ζακύνθου κατά την συγκεκριμένη περίοδο. Θα σημειώσουμε, ότι η «διευκρινιστική» επιστολή του Camillieri πρέπει να ήταν προσχηματική, για να απαλλαγεί των καθηκόντων-ευθυνών του στη Ζάκυνθο, κάτι άλλωστε που συνέβη, γιατί την επόμενη περίοδο εμφανίζεται ως μπρεσάριος του θεάτρου «Ευτέρπη» της Σμύρνης.⁵⁹

⁵¹ Βλ. *ό.π.*, 884 [28.1.1841], σ. 58.

⁵² Βλ. *περ. Teatri, arti e letteratura*, 886 [11.2.1841], σ. 194.

⁵³ Λιμπρέτο: Gaetano Rossi, πρώτη παράσταση: Μιλάνο, Teatro alla Scala, 11.3.1837.

⁵⁴ Βλ. *περ. Allgemeine Musikalische Zeitung*, 29 [21 Ιουλίου 1841], σσ. 574-575.

⁵⁵ Υπάρχει πιθανότητα να συνεχίστηκαν και αργότερα, αλλά περί τούτου εν έχουμε κάποια ένδειξη. Η υπόθεσή μας στηρίζεται στην αναφορά ότι η Chimerli η Casali και ο Sassi έφθασαν στην Μπολόνια προερχόμενοι από την Ζάκυνθο στα μέσα Ιουλίου. Βλ. *περ. Teatri, arti e letteratura*, 909 [22.7.1841], σ. 176.

⁵⁶ Βλ. *ό.π.*, 901 [27.5.1841], σσ. 104-105

⁵⁷ Βλ. *ό.π.*, 901 [27.5.1841], σ. 104.

⁵⁸ Βλ. *αυτόθι*, σσ. 104-105.

⁵⁹ Βλ. Χρήστου Σολωμονίδη, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1657-1922)*, Αθήνα 1954, σ. 55.

ΕΠΙΣΤΟΛΗ GIUSEPPE CAMILIERI

Ζάκυνθος 27 Μαρτίου 1841

Αξιότιμε κύριε Διευθυντά,

Διάβασα το υπ' αρ. 884 φύλλο της εφημερίδας *Teatri, Arte e Letteratura* και συνάντησα ένα άρθρο που αφορούσε το θέατρο, στο οποίο είμαι ιδιοκτήτης και μπρεσάριος. Καθώς το εν λόγω άρθρο έχει υπαγορευθεί από πνεύμα μεροληπτικό, έχω την υποχρέωση να σας καταστήσω ενήμερο για την αληθινή επιτυχία του θεάτρου μου κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού που τελείωσε. Στις 31 Δεκεμβρίου 1840 παρουσιάστηκε πρώτα η όπερα *Beatrice di Tenda* του αθάνατου ιπότη Bellini, η έκβαση της οποίας αν δεν υπήρξε επιτυχεστάτη, όπως εσείς λέτε, υπήρξε ωστόσο εν μέρει ευτυχής (όπως ορθώς απεφάνθη ο κύριος συντάκτης) σχετικά με την ωραία ή μάλλον ωραιότητα και αρμονική φωνή της αληθινής σοπράνο της κυρίας Isabella Casali (Agnese), η οποία προσλήφθηκε από εμάς όχι με την ιδιότητα της συμπρωταγωνίστριας αλλά ως απόλυτη πρωμαντόνα. Η ρομάντσα, που τραγούδησε αυτή η εξαιρετική νεαρά μέσα στις διάφορες σκηνές, χειροκροτήθηκε από όλους για την καλή της εκτέλεση. Επίσης, χειροκροτήθηκε με ενθουσιασμό στα αντίστοιχα σόλο και στο τέλος στο ντουέτο της με τον τενόρο κύριο Enrico Sassi (Orombello), και στο κουιντέτο «io soffrii, soffrii tortura ecc», το οποίο, όπως κι εσείς αναφέρετε, αποδόθηκε εξαιρετικά. Ο μπάσος κύριος Pompeo Ceccarelli επευφημήθηκε ειδικά στην άρια της δεύτερης πράξης. Η πρωμαντόνα κυρία Artemisia Chimerli στο ρόλο της Beatrice χειροκροτήθηκε, είναι αλήθεια, αλλά όχι τόσο όσο αναφέρει το άρθρο του ανταποκριτή σας. Ο εν λόγω κύριος διευθυντής της ορχήστρας όχι μέσα σε βραχύ διάστημα, διαμένοντας εδώ, ενορχήστρωσε την παραπάνω όπερα και δε γνωρίζω εάν ο ίδιος καθοδήγησε τους τραγουδιστές, από τους οποίους μέχρι σήμερα ο καθένας από μόνος του ασκείται στο ρόλο του, εκτός κι αν προτίθεται κανένας να πει ότι αυτός ενορχήστρωσε την όπερα με υποδείξεις των ίδιων των τραγουδιστών. Εξαιρετικά ήσαν, όπως όφειλαν, τα σκηνικά του Cesare Gandolfi. Στην τρίτη παράσταση μοίρασα τους ρόλους της δεύτερης όπερας, *Gemma di Vergy*, και γνωρίζοντας ότι το κοινό επιθυμούσε να ακούσει την κυρία Casali στο ρόλο της πρωταγωνίστριας και πως αυτή ήταν και η επιθυμία της Επιτροπής της Ζακύνθου υποχρεώθηκα να τον δώσω στην προαναφερθείσα καλλιτέχνη, η οποία τον δέχτηκε (μη μπορώντας να αρνηθεί εφόσον είχε ως όρο στο Συμβόλαιο να κάνει και την πρωμαντόνα σε έργα σοβαρά). Η έκβαση της *Gemma* δε θα μπορούσε να είναι πιο λαμπρή. Έχω κάθε λόγο να βεβαιώσω ότι ο ενθουσιασμός και τα χειροκροτήματα αύξαναν καθώς η κυρία Casali εμψυχωνόταν, αποβάλλοντας το φόβο που τις δύο πρώτες βραδιές την είχε καταλάβει· χρειάστηκε πολλές φορές να επαναλάβουν το ντουέτο με τον τενόρο, αφού τους ζητήθηκε από το κοινό μέσα σε ένα γενικό κλίμα ευδιαθεσίας και αυθορμητισμού. Εξίσου αυθόρμητες και γενικευμένες ήταν και οι επευφημίες που καλούσαν επί σκηνής την πρωταγωνίστρια μετά το ροντό του φινάλε, κατά τη διάρκεια του οποίου της πρόσφεραν συνεχώς ωραίες ανθοδέσμες και εξαιρετικά ζαχαρωτά. Δεν έλειψαν οι επευφημίες και για τον μπάσο κύριο Ceccarelli σε όλα τα κομμάτια που ερμήνευσε, και στον Manini στην εισαγωγή καθώς και στη δευτεραγωνίστρια στην άρια που προστέθηκε στη δεύτερη πράξη, σύνθεση του διευθυντή ορχήστρας κυρίου Chimerli. Τρίτη όπερα σχεδόν στο τέλος του καρναβαλιού επιλέχθηκε ο *Barbiere di Siviglia*, όπου ο ρόλος της πρωταγωνίστριας ανήκε δικαιωματικά στην κυρία Casali, αλλά ωστόσο καθώς αυτή επιθυμούσε να

αναπαυθεί, παρακάλεσε την ευγενή Επιτροπή και εμένα, προκειμένου να την αποδώσει η κυρία Chimerli. Κι εδώ εμφανίζεται ένα άλλο φύλλο σας (αρ. 890), το οποίο αναφέρει ότι ο *Barbiere di Siviglia* έκλεισε το καρναβάλι και χαροποίησε το κοινό που μέχρι στιγμής είχε καταληφθεί από ένα αίσθημα μελαγχολίας με τις σοβαρές όπερες. Εάν το κοινό αισθάνθηκε ευθυμία ή όχι δεν το αντιλήφθηκα παρά μόνο σε ορισμένα κομμάτια. Το ότι δεν χαροποίησε το Ταμείο μου όμως το διαπίστωσα, όπως το διαπίστωσε και το κοινό. Κλείνω ωστόσο λέγοντάς σας αυτό που και εσείς οι ίδιοι γνωρίζεται, όπως κι εγώ, κύριε διευθυντά, πως το καλύτερο τεκμήριο που θα μπορούσε να φανερώσει την επιτυχία μιας όπερας βρίσκεται στο ταμείο του μπρεσάριου. Τούτο εγώ το γνώρισα με την *Gemma* που μου απέδωσε και οικονομικά και που γινότανε συνεχώς πιο επιθυμητή από το ένα βράδυ στο άλλο. Δεν συνέβη το ίδιο με την *Beatrice* όπου οι εισπράξεις ήταν πενιχρές. Και με αυτό σας τα ανέφερα όλα. Αυτά ήθελα να σας εκθέσω κύριε διευθυντά, προκειμένου να τα καταχωρήσετε στην αξιόπιστη εφημερίδα σας, και για να μην αλλοιώνεται η αλήθεια.

Ταπεινός και αφοσιωμένος δούλος σας
Giuseppe Camilieri
Διευθυντής και Ιμπρεσάριος

ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΑΜΕΡΟΛΗΠΤΩΝ ΖΑΚΥΝΘΙΝΩΝ

Ζάκυνθος, 12 Μαΐου 1841

Αξιότιμε κύριε διευθυντά,

Είναι αναληθή όλα αυτά που αναφέρονται στην εφημερίδα *Ricoglitore Fiorentino*, εις βάρος της πριμαντόνας κυρίας Artemisia Chimerli, και οφείλονται εξ'ολοκλήρου στην ανόητη και παράλογη κακότητα του μπρεσάριου κυρίου Camillieri, ο οποίος είναι παντελώς αδαής της ύψιστης μουσικής τέχνης, και στερείται της αναγκαίας πρακτικής για τη σωστή καθοδήγηση μιας Εργολαβίας (Impresa). Δεν είναι λοιπόν βέβαιο, ότι η *Gemma* υπήρξε ο βασικός οικονομικός πόρος της Εργολαβίας, καθώς μετά την τρίτη παράσταση της εν λόγω όπερας, ο κύριος ιμπρεσάριος αναγκάστηκε να αναρτήσει τον τίτλο της *Beatrice*, από την οποία το περασμένο καρναβάλι, πραγματοποιήθηκαν 18 παραστάσεις, ενώ με την *Gemma* μόνον εννέα, και οχτώ με τον *Barbiere*, με τον οποίο και έκλεισε η σεζόν του καρναβαλιού, που απέφερε πολλές τιμές στην πριμαντόνα μας κυρία Chimerli, η οποία, με την ίδια ευαρέσκεια και σ' αυτήν την περίπτωση, δέχτηκε να κάνει το ρόλο της *Rosina*, όπου, καθώς αναφέρεται στην εφημερίδα της Μπολόνια *Teatri, arti, e letteratura*, τραγούδησε τη μονωδία της *Νιόβης (Niobe)*. Την ίδια σεζόν ανέβηκε η πάντα προσφιλής *Beatrice*, και η ως άνω πρωταγωνίστρια απέσπασε νέα ενθουσιώδη χειροκροτήματα, ξεπερνώντας τον εαυτό της και στο τραγούδι και στην σκηνική παρουσία. Κλείνοντας σημειώνουμε πως τα ως άνω λεγόμενα βεβαιώνονται από την παρακάτω δήλωση της Επιτροπής Ευγενών η οποία αποφαίνεται α υτοβούλως, προκειμένου να εξανεμιστεί η σκευωρία του φθόνου και της δυσφήμισης.

Ευάριθμοι αμερόληπτοι κύριοι

ΔΗΛΩΣΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ζάκυνθος, 12 Μαΐου 1841

Οι κύριοι, Μέλη της Θεατρικής Επιτροπής αυτού του νησιού, ανέγνωσαν στην εφημερίδα *Il Ricoglitore Fiorentino*, με ημερομηνία 24 Απριλίου 1841, άρθρο που υπογράφεται από τον μπρεσάριο αυτού του θεάτρου. Οι εν λόγω κύριοι θεωρούν καθήκον τους στο όνομα της δικαιοσύνης και της φιλαλήθειας, να αρνηθούν την αληθοφάνεια όσων αναφέρονται στο άρθρο σχετικά με τα γεγονότα. Είναι ψευδές ότι η Επιτροπή έδωσε διαταγή στον εν λόγω μπρεσάριο να αποσύρει τον ρόλο της *Gemma* από την κυρία Artemisia Chimerli, πριμαντόνα εξαιρετικά σπουδαία, για να τον δώσει εν συνεχεία στην κυρία Isabella Casali. Αυτό συνέβη με αποκλειστική θέληση της Εργολαβίας, η οποία παρακάλεσε την κυρία Chimerli να ευαρεστηθεί να υποχωρήσει. Θεωρούν επίσης ότι έχουν καθήκον εις το όνομα της αλήθειας, να βεβαιώσουν πως η κυρία Αρτεμισία Chimerli, απέδωσε έξοχα όλες τις άριες στους ρόλους που της ανατέθηκαν στις όπερες *Beatrice di Tenda*, *Barbieri di Siviglia* και *Marino Faliero*. Η Επιτροπή οφείλει επίσης να δηλώσει πως το εν λόγω άρθρο εμπεριέχει μία αναφορά εξ'ολοκλήρου ψευδή, σχετικά με τη γνώμη του κοινού της Ζακύνθου για την κυρία Chimerli. Το παρών παραδίδεται στην κυρία Chimerli ώστε να μπορεί να προσβάλει κάθε δόλο που εξυφαίνεται δυσφημώντας την.

Σημ. Ο Ευγενής κύριος Δημήτριος Μιχαλίτσης, μέλος της Επιτροπής, δεν εμφανίζεται ως προσυπογράφων διότι ήταν απών.

(σφραγίδα)

Διονύσιος Κεφαληνός, εκ της Επιτροπής
James Pattome, Ίπαρχος, εκ της Επιτροπής

Αρ. 44.803 19 Μαΐου 1841

Αναστάσιος Μονδίνος

Θεωρήθηκε και κατατέθηκε σε δύο αντίγραφα
Αντώνιος Μιχαλίτσης

Η Αυτού Εξοχότης ο Διοικητής Ζακύνθου βεβαιώνει ότι οι ανωτέρω δύο υπογραφές είναι των κ.κ. Διονυσίου Κεφαληνού και James Pattome, Ίπαρχου, δύο εκ των τριών Μελών της Επιτροπής Θεάτρου της νήσου.

(σφραγίδα)

Γ. Κ. Λογοθέτης, Διοικητής

Δ. Μερκάτης, Γραμματεύς

Θεωρήθηκε στο ενταύθα Υπο-προξενείο για τη νομιμότητα της υπογραφής τού ως άνω Γ.Κ.Λογοθέτη, Της Αυτού Εξοχότητος του Διοικητού της νήσου. Με τιμή κλπ.

(σφραγίδα)

Guizzoli, Υπο-πρόξενος

1841-1842

Σύμφωνα με δημοσιεύματα του ιταλικού Τύπου για την χειμερινή περίοδο 1841-1842 υπέγραψαν για το θέατρο της Ζακύνθου ο Gaetano Nerozzi (τενόρος), ο Leopoldo Cini (κωμικός μπάσος) και η Antonietta Dalla Noce (πριμαντόνα). Αργότερα προσετέθησαν η Crescimbeni (κομπριμάρια), οι Cesare Magni, Luigi Salandri (μπάσοι) και ο ζωγράφος – σκηνογράφος Raffaello Ceccoli. Διευθυντής της

ορχήστρας, της χορωδίας και στο τσέμπαλο ο Giuseppe Cricca. Εξαιρετικά πλούσιο το ρεπερτόριο του θιάσου, έχουμε στοιχεία ότι ανέβηκαν στη σκηνή του «Απόλλωνα» επτά όπερες, οι περισσότερες των οποίων παρουσιάζονταν για πρώτη φορά στο ζακυνθινό κοινό. Οι παραστάσεις άρχισαν με *Lucia di Lammermoor*, ακολούθησαν οι: *Chi dura vince* του Luigi Ricci, *I Puritani*, *Parisina*, *Il Turco in Italia* του Rossini, *Roberto Deveroux* του G. Donizetti, και *Sonnambula* του Bellini.

Δεν έχουμε ενδείξεις ότι οι παραστάσεις ξεκίνησαν στις αρχές της χειμερινής περιόδου. Θα οριοθετήσουμε την έναρξή τους περί τα τέλη Νοεμβρίου και τη λήξη τους τον Μάιο, πιθανώς και αργότερα λόγω μιας πολύ ενδιαφέρουσας είδησης που δημοσιεύεται περί τα τέλη Αυγούστου.

«*Λάβαμε επιστολές από τη Ζάκυνθο, καθ'όλα αξιόπιστες, οι οποίες μας βεβαιώνουν πως εκεί ο νεαρός Giuseppe Cricca από τη Μπολόνια, διευθυντής ορχήστρας των μουσικών έργων που παρουσιάζονται σ' αυτό το θέατρο, συνεχίζει να είναι άξιος μαθητής του ενδοξοτάτου μαέστρου κυρίου Tommaso Marchesi. Πληροφορηθήκαμε πως στο προηγούμενο καρναβάλι συνέθεσε ένα φινάλε, το οποίο εκτιμήθηκε και έγινε δεκτό από το κοινό τόσο πολύ, που εκτελέστηκε χωρίς διακοπή επί 18 βραδιές ανάμεσα από ζωηρά χειροκροτήματα και επανειλημμένα μπιτσαρίσματα στο παλκοσένικο του νεαρού μαέστρου προκειμένου να τον επευφημήσουν. Της ίδιας υποδοχής και μάλιστα μεγαλύτερης έτυχε ένα κόρο δικής του σύνθεσης προς τιμήν του ήρωα Μάρκου Μπότσαρη, το οποίο χρειάστηκε να επαναληφθεί δύο και τρεις φορές τις βραδιές που τραγουδήθηκε. Με αυτόν τον τρόπο αποδόθηκε μεγάλη τιμή στο συνθέτη. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος μεγάλωσε η φήμη και η δόξα της μουσικής σχολής της Μπολόνια».⁶⁰*

Και αυτή την χρονιά η υποδοχή του κοινού ήταν θετική και οι ανταποκρίσεις του Τύπου αρκετά ενθουσιώδεις. Σύμφωνα με ανταπόκριση που δημοσιεύεται στη *Giornale Teatrale di Bologna*, «*Η ευεργετική εσπερίδα της Dalla Noce υπήρξε επικερδής για την άξια Καλλιτέχνη, αλλά συγχρόνως λαμπρότατη και ευχάριστη για το πολυπληθές ακροατήριο, που της έδειξε σ' αυτήν την περίπτωση μια ιδιαίτερη λατρεία με παρατεταμένα χειροκροτήματα, ζαχαρωτά (corone confetture) και ανθοδέσμες που έπεφταν άφθονα συνεχώς στα πόδια της ευεργετουμένης. Αλλά και στην είσοδο του Θεάτρου μπορούσε κανείς να θαυμάσει το π.ορτρέτο σε ελαιογραφία της έξοχης τραγουδίστριας, ωραίο έργο του άξιου ζωγράφου από τη Μπολόνια κυρίου Raffaello Ceccoli, αφιερωμένο επί τη ευκαιρία στην τραγουδίστρια. Το τελευταίο ροντό της Υπνοβάτιδας που η Dalla Noce πρόσθεσε στο τέλος του θεάματος, χάρισε νέες δόξες στην εξαιρετική εκτελέστρια».⁶¹*

Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι το συμπέρασμα που προκύπτει από το δημοσίευμα του Ζώη, επειδή δεν έχει αναφορές στις θεατρικές περιόδους 1840-1841 και 1841-1842, ότι, δηλαδή, το διάστημα αυτό δεν φιλοξένησε ο «Απόλλωνας» μελοδραματικούς θιάσους, δεν μπορεί να ευσταθεί.⁶²

1842-1843

Το καλοκαίρι του 1842 ο Ignazio Valli από την Ανκόνα, με αίτησή του προς την Επιτροπή Θεάτρου, ζήτησε την εργολαβία του «Απόλλωνα» για την χειμερινή περίοδο και μέχρι το καρναβάλι του 1843, υποβάλλοντας παράλληλα το πρόγραμμα των παραστάσεων. Η Επιτροπή με απόφασή της που εκδόθηκε στις 8 Αυγούστου του

⁶⁰ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 967 [25.8.1842], σ. 216

⁶¹ Δημοσιεύθηκε στο φύλλο 943 [1842].

⁶² Βλ. Ν. Λούντζης, *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής*, τόμ. Β', ό.π., σ. 231.

1842,⁶³ αποδέχθηκε την αίτηση θέτοντας και κάποιους άλλους όρους, μεταξύ των οποίων και το ανέβασμα των έργων: *Otello* και *Tancredi* του Rossini, *Il Pirata*, *La Straniera*, *Nina*, [o sia *La*] *pazza per amore* του Giovanni Paisiello, *Torquato Tasso* του Donizetti και *Eran due ed or son tre* [*Gli Esposti*].

Σύμφωνα με δημοσιεύματα του ιταλικού Τύπου η Annetta Cosatti (πριμαντόνα) είχε υπογράψει για να εμφανισθεί στο θέατρο της Ζακύνθου και στα μέσα Νοεμβρίου είχε φύγει από την Μπολόνια και κατευθυνόταν στην Ανκόνα με προορισμό τη Ζάκυνθο.⁶⁴ Τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου μας είναι γνωστά κυρίως από το δημοσίευμα του Ζώη, αλλά και από τα αγγελτήρια της άφιξής τους στην Ιταλία μετά την ολοκλήρωση των παραστάσεων στη Ζάκυνθο, όπως αυτό του Luigi Montanari (μπάσου).⁶⁵ Εκτός της Cosatti και του Montanari οι οποίοι δεν αναφέρονται από τον Ζώη στον θιάσο συμμετείχαν ακόμη: η Giuseppina Cerioli (πριμαντόνα), ο Enrico Salaroli (τενόρος), ο Crescentino (Guido) Crescentini (βαθύφωνος), η Francesca Luigi, ο Angelo Burattini και ο Achille Mondini.

Για λόγους που δεν γίνονται γνωστοί, στις αρχές Δεκεμβρίου, «μετά τινας μήνας παραστάσεων» κατά τον Ζώη, ο Valli παραιτήθηκε από την εργολαβία του θεάτρου, και σύμφωνα με το πρόγραμμα των παραστάσεων που υποβλήθηκε στην Επιτροπή του Θεάτρου και εγκρίθηκε στις 16 Δεκεμβρίου 1842, την εργολαβία ανέλαβαν οι Cerioli, Salaroli, Crescentini, Luigi, Burattini και Mondini.⁶⁶ Δεν συναντήσαμε πουθενά δημοσιεύματα που να αφορούν τις παραστάσεις της Ζακύνθου. Θα υποθέσουμε ότι πρέπει να είχαν επιτυχία γιατί συνεχίστηκαν μέχρι τα τέλη Απριλίου. Τούτο προκύπτει έμμεσα από σχετικά αγγελτήρια που δημοσιεύθηκαν στον ιταλικό Τύπο για τους Cerioli, Salaroli⁶⁷ και Montanari,⁶⁸ όπως άλλωστε συνηθίζόταν από όλους τους λυρικούς καλλιτέχνες όταν επέστρεφαν στην έδρα τους. Με τον τρόπο αυτό δήλωναν ότι ήταν διαθέσιμοι για την επόμενη θεατρική περίοδο.

1843-1844

Για την χειμερινή περίοδο 1843-1844 δεν έχουμε καμιά πληροφόρηση για παρουσία μελοδραματικού θιάσου στη σκηνή του «Απόλλωνα». Ένας θεατρικός κανονισμός όμως του Απριλίου του 1844 έρχεται να υποδηλώσει την παρουσία της όπερας στη Ζάκυνθο το 1844.

Μεταξύ του πλήθους των εγγράφων που διετηρούντο στο προσεισμικό Αρχαιοφυλακείο Ζακύνθου, ήταν ένας θεατρικός διαγωνισμός «Regolamento Teatrale» του Απριλίου του 1844, ο οποίος είχε εκδοθεί από τον διευθυντή της τοπικής αστυνομίας και αφορούσε την ευταξία κατά τη διάρκεια των παραστάσεων.⁶⁹ Ο Ζώης το 1898 στο γνωστό δημοσίευσμά του για το ζακυνθινό θέατρο, ενώ αναφέρεται στην προκήρυξη, δεν έδωσε παρά ελάχιστες συνοπτικές πληροφορίες του περιεχομένου της. Περιορίστηκε μόνο να σχολιάσει ότι στο θέατρο απαγορεύονταν το κάπνισμα, το σφύριγμα και οι κάθε είδους θόρυβοι.⁷⁰

Την ίδια ακριβώς πληροφορία χρησιμοποίησε αργότερα ο εκ των ιστορικών του νεοελληνικού θεάτρου Νικόλαος Λάσκαρης στην θολή *Ιστορία* του, στον οποίο όπως διαπιστώνουμε από σχετική αναφορά του, είχε σταλεί από τον Ζώη το

⁶³ Βλ. Α. Χ. Ζώη, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου. Το θέατρον», *ό.π.*, 8 [15.5.1898], σ. 62.

⁶⁴ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 979 [17.11.1842], σ. 95.

⁶⁵ Πρόκειται για τους Cerioli και Salaroli. Βλ. *ό.π.*, 1005 [11.5.1843], σ. 94 & 1008 [1.6.1843], σ. 1.

⁶⁶ Βλ. *ό.π.*, σ. 62.

⁶⁷ Βλ. περ. *Teatri, arti e letteratura*, 1008 [1.6.1843], σ. 1.

⁶⁸ Βλ. *ό.π.*, 1005 [11.5.1843], σ. 94.

⁶⁹ Βλ. Διονύσης Ν. Μουσμότης, «Ανέκδοτος θεατρικός διαγωνισμός του 1844», περ. *Ραπόρτο*, 54 [2007], σ. 29.

⁷⁰ Βλ. Α. Χ. Ζώη, «Ιστορικές σελίδες Ζακύνθου. Το θέατρον», *ό.π.*, 8 [15.5.1898], σ. 62.

«πρωτότυπο χειρόγραφο». ⁷¹ Ο Λάσκαρης αν και δημοσίευσε φωτογραφία του εγγράφου, εντούτοις δεν προχώρησε σε μεταγραφή ή μετάφρασή του με αποτέλεσμα να μην προστίθεται τίποτε νεότερο εκτός των όσων είχε ανακοινώσει ο Ζώης. ⁷² Είναι διακριτό επίσης ότι δεν μπορούσε να διαβάσει το κείμενο, γιατί ενώ αυτό είναι συνταγμένο στα ιταλικά, μεταγράφει τον τίτλο, παραποιώντας τον, στα αγγλικά. Αναφέρει ότι εξεδόθη υπό του «Magistrate of executive police» αντί του «Magistrato di P. Esecutiva fa Pubblicamenti noto».

Ο εν λόγω «Regolamento Teatrale» αποκτά πολλαπλό ενδιαφέρον, γιατί εκτός των πληροφοριών που περιέχει για τις υποχρεώσεις των θεατών, προσφέρει ενδείξεις για παρουσία λυρικού θεάτρου κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Επειδή από τα τέλη Νοεμβρίου 1843 είχε λειτουργήσει χάρις στις φιλοπρόοδες προσπάθειες του Ιταλού πρόσφυγα καθηγητή Λουδοβίκου Ιγνατίου Μαρτζώκη και την ενίσχυση του Ερμάννου Λούντζη το «Teatro dei Parnassiani», ως παράρτημα της «Accademia Filodrammatica dei Parnassiani» στο διασκευασμένο μέγαρο Γεννηματά στην ενορία του Αγίου Ελευθερίου, όπου παιζόντο αποκλειστικά έργα πρόζας, υπήρχε η εντύπωση ότι το λυρικό θέατρο είχε παραγκωνισθεί για ένα διάστημα· δεν έχουν βρεθεί πληροφορίες για παραστάσεις όπερας μέχρι το 1845. Πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι πρόκειται για το μοναδικό έγγραφο της εποχής που έχει διασωθεί με σχετικές διατάξεις. Σύμφωνα με τις έρευνες που αφορούν την θεατρική ιστορία άλλων πόλεων κατά την ίδια χρονική περίοδο (Κέρκυρα – Αθήνα – Αργοςτόλι), δεν έχει ανακοινωθεί –τουλάχιστον μέχρι στιγμής– κάποιο παραπλήσιο έγγραφο.

ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ

Η υπηρεσία της Εκτελεστικής Αστυνομίας κοινοποιεί:

Επειδή οι θεατρικές παραστάσεις πέρα από το ηθικό όφελος που προσφέρουν θεωρούνται επίσης μία ευγενής διασκέδαση, και επειδή θέλουμε οι θεατές να μην είναι εκτεθειμένοι σε καταχρήσεις που θα μπορούσαν να έρθουν σε αντίθεση και να ακυρώσουν την πορεία του θεάτρου, η υπηρεσία της εκτελεστικής αστυνομίας διατάζει την τήρηση των κάτωθι αναφερομένων αρχών.

1.- Δεν θα επιτρέπονται στο θέατρο οι πίπες, ούτε θα μπορεί κανένας με οποιονδήποτε τρόπο να καπνίζει σε όλους τους χώρους του θεάτρου.

2.- Απαγορεύεται σε οποιονδήποτε να έχει καλυμμένο το κεφάλι του ή να στέκεται όρθιος στη σάλα του θεάτρου κατά τη διάρκεια της παράστασης ενώ αυτό θα μπορούσε να επιτραπεί μόνο στο βάθος της πλατείας και μετά τον τελευταίο πάγκο.

3.- Απαγορεύεται ρητά επίσης το σφύριγμα μέσα στο θέατρο, καθώς και το να κάνει οποιονδήποτε απρεπή ή ανάρμοστο θόρυβο επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας και γενικά οποιαδήποτε κίνηση που θα μπορούσε να παρενοχλήσει τη δημόσια ησυχία και να προσβάλλει την ευπρέπεια.

4.- Απαγορεύεται η είσοδος στη σκηνή σε όλους εκείνους που δεν έχουν ανάμειξη (με την παράσταση) εκτός από τις οικογένειες των τραγουδιστών (καλλιτεχνών).

Ο παραβάτης των παραπάνω διατάξεων οποιοσδήποτε και αν είναι θα τιμωρείται αμέσως από την υπηρεσία της εκτελεστικής αστυνομίας μέσα στα πλαίσια της αρμοδιότητάς της, ή σε επείγουσα περίπτωση θα προσάγεται σε δίκη σύμφωνα με το νόμο.

⁷¹ Το χειρόγραφο του κανονισμού ανήκει στην προσωπική συλλογή μου από το 2002.

⁷² Βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., τόμ. Β', σ. 10.

Το παρόν θα τοιχοκολληθεί στην είσοδο του θεάτρου και στα πλέον πολυσύχναστα σημεία αυτής της πόλεως προς γενική ενημέρωση.

Ζάκυνθος 20 Απριλίου 1844

Hyers

Τοπικός Διευθυντής της Εκτελεστικής Αστυνομίας

Maria Antonietta: Η τελευταία ιταλική όπερα και η δεύτερη ευρωπαϊκή απόπειρα του Παύλου Καρρέρ.

Το καλοκαίρι του έτους 1873 ο Παύλος Καρρέρ συμφωνεί με τον φίλο του, κόμη Γεώργιο Δ. Ρώμα¹ να συνεργαστούν για ένα νέο μελόδραμα, βασισμένο στο «έπεισόδιον τῆς Γαλλικῆς Ἐπαναστάσεως περὶ Μαρίας Ἀντωνιέττας».² Η επιλογή του θέματος μάλλον παραξενεύει, καθώς αποτελεί τη μόνη εξαίρεση ανάμεσα στις άλλες πέντε όπερες με ελληνικό θέμα, με τις οποίες καταπιάνεται ο Καρρέρ από το 1868 έως το τέλος της ζωής του.³ Ο Καρρέρ δεν διευκρινίζει ποιες ακριβώς στάθηκαν οι πηγές τους, έτσι δεν γνωρίζουμε αν εκείνος και ο Ρώμας μελέτησαν την ίδια την ιστορία της γαλλικής επανάστασης και άντλησαν από αυτήν το λιμπρέτο τους ή αν επεξεργάστηκαν κάποιο λογοτεχνικό κείμενο. Θα δούμε αμέσως πιο κάτω ότι δεν αποκλείεται να ισχύουν και τα δύο.

Ο συνθέτης περιγράφει πολύ γλαφυρά τις ξένοιαστες καλοκαιρινές μέρες που οι δυο τους «κατοικοῦντες [...] εἰς τὰς ἐξοχικὰς [των] οἰκίας, [Ο Ρώμας...] εἰς Γαιτάνι καὶ [ο Καρρέρ...] εἰς Ζαχαράδο» συνεργάζονταν για τη συγγραφή του λιμπρέτου της όπερας εν μέσω κωμικῶν σκηνῶν και συζητήσεων «αἱ ὁποῖαι παρετείνοντο καὶ πλέον τοῦ μεσονυκτίου». Ο Ρώμας, ὅπως εξηγεί ο Καρρέρ, ἦταν τόσο ενθουσιασμένος με το μελόδραμα, «ὥστε ἡ πένα του ἐπαράτρεχεν». Πολλές φορές ο συνθέτης αναγκάζοταν να κάνει περικοπές και συντομεύσεις στα «πάρα πολὺ ἐκτεταμένα καὶ ἐκτὸς τῶν συνήθων κανονισμένων ὀρίων τεμάχια ποιήσεως», με αποτέλεσμα ο συγγραφέας να αντιδρά έντονα:

Ἔχω [...] ἐπιστολάς νοστιμώτατας, μὲ τὰς ὁποίας μὲ ἀποκαλεῖ κανίβαλον, γότθον, ὄστρογότθον, βάρβαρον καὶ ὅτι ποτὲ δὲν θὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ νὰ συντάμω τὰς ποιητικὰς του ιδέας καὶ ἀτελειώτους πολυλογίας.

Ἦσως ο Καρρέρ χαριτολογεῖ ενθουσιάζοντας τους φιλικούς αυτούς καυγάδες. Εντούτοις, κρίνοντας και από τις παρατηρήσεις που θα υποβάλει γραπτῶς λίγα χρόνια αργότερα σε έναν ἄλλο λιμπρετίστα του, τον Ιωάννη Τσακασιάνο, γίνεται αντιληπτό ότι ο συνθέτης επεμβαίνει ενεργά στη συγγραφή των λιμπρέτων του και έχει σαφείς

¹ Περισσότερα για τον ζακύνθιο λιμπρετίστα του Καρρέρ: Σπυρίδων Δὲ Βιάζης, «Γεώργιος Διονύσιος Ρώμας», *Κυψέλη*, Ζάκυνθος, Αύγουστος 1885, σ. 401-403.

² Παύλος Καρρέρ, *Απομνημονεύματα τοῦ Καλλιτεχνικοῦ μου Βίου*, Χειρόγραφο, Μουσείο Σολωμοῦ και Επιφανῶν Ζακυνθίων, 1887, φύλλο 20 recto.

³ Δηλαδή τα έργα *Κυρα-Φροσύνη* (1868), *Δέσπω* (1875), *Λάμπρος* (αρχὴ σύνθεσης 1879), *Μαραθῶν-Σαλαμίς* (1886), *Κόντε Σπουργίτης* (αρχὴ σύνθεσης 1888).

απαιτήσεις αναφορικά με το μέγεθος και τη δραματική λειτουργικότητα των κειμένων σε σχέση με τη μουσική.⁴

Σύνοψη⁵

Maria Antonietta

Ιστορικο-τραγικό μελόδραμα σε τέσσερις πράξεις

Πρόσωπα

Λουδοβίκος 16^{ος}, βασιλεύς της Γαλλίας (br)

Μαρία-Αντουανέτα, η σύζυγός του (s)

Ελισάβετ, αδελφή του βασιλέως (ca)

Μπαρνάβ, δημοκρατικός (t)

Δαντόν (bs)

Ροβεσπιέρος (bs) } Βουλευτές Ιακωβίνοι

Μαρά (bs)

Ζιράρ, ιερωμένος δημοκρατικός (bs)

Κλερύ, θαλαμηπόλος του βασιλέως (t)

Τόπος: Παρίσι

Χρόνος: 1790-1793

1^η πράξη: Η Φυγή

Σε μία μεγάλη αίθουσα στο Ανάκτορο των Βερσαλλιών παρατίθεται πολυτελής δείπνο και δίδεται χορός. Η μουσική της βασιλικής φρουράς παιανίζει, ενώ ευγενείς και αυλικοί συμποσιάζονται, χορεύουν και άδουν ύμνο για τις χαρές της ζωής. Εισέρχεται η βασιλική οικογένεια και οι προσκεκλημένοι αποθεώνουν τον βασιλιά Λουδοβίκο. Η γενική ευθυμία διακόπτεται ξαφνικά από τις κραυγές του λαού: «Θέλουμε ψωμί». Η αριστοκρατία αδιαφορεί. Ο θαλαμηπόλος Κλερύ ενημερώνει τον Λουδοβίκο ότι ο λαός έχει ξεσηκωθεί με σύνθημα «Έξω ο βασιλιάς». Η Μαρία-Αντουανέτα και η αδερφή του Λουδοβίκου Ελισάβετ είναι τρομοκρατημένες. Ο βασιλιάς αναγκάζεται να υπακούσει στη λαϊκή βούληση και να μεταβεί με όλη του την οικογένεια στο Παρίσι.

Σε ένα σύδεντρο μέσα στον κήπο του Κεραμικού ο Δαντόν, ο Ροβεσπιέρος και ο Μαρά οραματίζονται το μέλλον της Γαλλίας και συνωμοτούν κατά του βασιλιά.

⁴ Ιωάννης Γ. Τσακασιάνος, *Θεατρικά έργα. Από το κωμειδύλλιο στο μελόδραμα, 1876-1898*, (εισαγωγή-επιμέλεια: Γεωργία Κόκλα-Παπαδάτου), Δημόσια Ιστορική Βιβλιοθήκη Ζακύνθου, Ζάκυνθος, 2008, σ. 333-335: Επιστολή με ημερομηνία 8 Νοεμβρίου 1888 και σ. 335-337: Επιστολή με ημερομηνία 22 Δεκεμβρίου 1888.

⁵ Για τη σύνοψη μελετήθηκαν τα λιμπρέτα: α) *Maria Antonietta / Melodramma storico tragico / In Quattro quadri / Poesia / del Conte Giorgio Roma / Posto in musica / Del Maestro Paolo Carrer / Zante / Tipografia Zacinto / Menzicof D. Bulzo / 1883*, 40 σελίδες. Φυλάσσεται σε τρία αντίτυπα στην Αναγνωστική Εταιρεία Κερκύρας. β) *Conte Giorgio Roma / Μαρία Αντωνιέτα / Τραγικόν Ιστορικόν Μελόδραμα / εις τέσσαρας πράξεις / Μελοποιηθέν υπό του μουσικοδιδασκάλου / Παύλου Καρρέρ / Μετάφρασις / Γ. Κ. Σφήκα / έν Ζακύνθω / 1885 / τύποις Σ. Καψοκεφάλου*. Φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη και τη Μπενάκειο Βιβλιοθήκη της Βουλής.

Η δράση μεταφέρεται μέσα σε μία αίθουσα του ανακτόρου του Κεραμικού, όπου η βασιλική οικογένεια κρατείται αιχμάλωτη και φρουρείται από την εθνοφυλακή. Ο Λουδοβίκος έχει κληθεί να παρουσιαστεί στην Εθνοσυνέλευση. Η Μαρία-Αντουανέτα διαισθάνεται τον κίνδυνο και προτρέπει τον σύζυγό της να δεχτεί να εγκαταλείψουν το Παρίσι. Εκείνος αρνείται, αλλά με τη βοήθεια της Ελισάβετ, τελικά πείθεται. Ο Κλερύ ανακοινώνει ότι όλα είναι έτοιμα για την αναχώρησή τους.

2^η πράξη: Η Σύλληψη.

Η αίθουσα της Συμβατικής Εθνοσυνέλευσης είναι γεμάτη κόσμο. Ο λαός κάθεται σε αμφιθεατρικές κερκίδες. Παρουσιάζονται οι βουλευτές και οι τρεις Ιακωβίνοι αρχηγοί, Δαντόν, Ροβεσπιέρος και Μαρά. Ο Δαντόν αναγγέλλει τη σύλληψη και δίκη του Λουδοβίκου. Εισέρχεται η βασιλική οικογένεια, μαζί τους και ο νεαρός δικηγόρος Μπαρνάβ, αντιπρόσωπος της Συνέλευσης και εντεταλμένος συνοδός των βασιλέων. Ο Λουδοβίκος απολογούμενος καταγγέλλει ως παράνομη τη διαδικασία. Ο Δαντόν τού απαγγέλλει την κατηγορία της προδοσίας ενάντια στην Επανάσταση και τον γαλλικό λαό. Ο Λουδοβίκος τον διαμεύδει και αντιστέκεται σθεναρά στις κατηγορίες. Ωστόσο, οι τρεις κατηγοροί είναι καταπελτικοί και η Εθνοσυνέλευση εκδίδει καταδικαστική απόφαση.

3^η πράξη: Ο πύργος του Ταμπλ

Σε φρουρούμενο δωμάτιο στον Πύργο, η Μαρία-Αντουανέτα και η Ελισάβετ, καταρρακωμένες, προσπαθούν να συνειδητοποιήσουν τι τους συμβαίνει. Η Μαρία-Αντουανέτα διηγείται έναν εφιάλτη που προμηνύει τον θάνατο του Λουδοβίκου. Βρίσκει παρηγοριά στην αγκαλιά των δύο παιδιών της. Ο Λουδοβίκος έρχεται συνοδευόμενος από τον Μπαρνάβ και άνδρες της φρουράς. Εξηγεί στις δύο γυναίκες πόσο τον υπερασπίστηκε ο Μπαρνάβ, όμως η απόφαση είναι πλέον αμετάκλητη: έχει καταδικαστεί σε θάνατο. Η Μαρία-Αντουανέτα και η Ελισάβετ στο άκουσμα της απόφασης καταρρέουν. Ο Λουδοβίκος τις παρακαλεί να δείξουν θάρρος. Από έξω ακούγεται το πλήθος να τραγουδά τη «Μασσαλιώτιδα» και να ζητά το αίμα των βασιλέων. Εισέρχονται ο Δαντόν, ο Ροβεσπιέρος και ο Μαρά. Ο Λουδοβίκος απευθύνει στους δικούς τους τον ύστατο αποχαιρετισμό και οδηγείται έξω. Ακούγονται τα ταμπούρλα που συνοδεύουν τον βασιλιά στο ικρίωμα. Ένας κανονιοβολισμός αναγγέλλει την κατατόμηση του «πολίτη Λουδοβίκου Καπέτου». Η Μαρία-Αντουανέτα σπαράζει από οδύνη.

4^η πράξη: Η Κονσιερζερι και το μαρτύριο

Σε ένα σκοτεινό κελί στη φυλακή της Κονσιερζερι («Κοκυρηγία», στην κατά Σφήκα μετάφραση!) η Μαρία-Αντουανέτα προσεύχεται μέσα στη νύχτα. Ο Μπαρνάβ, που έχει καταμαγευθεί από το μεγαλείο και την ευγένεια της πρώην βασίλισσας, έρχεται να της συμπαρασταθεί, εκείνη, όμως, γνωρίζει τη μοίρα της και έχει συμφιλιωθεί με την ιδέα του θανάτου. Ο Μπαρνάβ της λέει ότι υπάρχει τρόπος να σωθεί, αλλά εκείνη αρνείται να δραπετεύσει. Το ρολόι χτυπάει τέσσερις το πρωί. Ο αβάς Ζιράρ, κρατώντας τον σταυρό στο χέρι, προσέρχεται, για να συνοδεύσει τη Μαρία-Αντουανέτα στον τόπο της εκτέλεσης.

Η τελευταία σκηνή διαδραματίζεται στην πλατεία της Επανάστασης, που κατακλύζεται από πλήθος. Στο βάθος διακρίνονται τα σκαλοπάτια που οδηγούν στο ικρίωμα. Ο λαός χλευάζει τη «χήρα του Καπέτου» και παραληρεί από ηδονή όταν την αντικρίζει να φέρεται με τα χέρια δεμένα πίσωπλάτα. Η Μαρία-Αντουανέτα συγχωρεί τις προσβολές που

δέχεται από τον λαό και ανεβαίνει θαρραλέα τα σκαλιά του ικριώματος. Ο Μπαρνάβ συντετριμμένος τρέχει ξωπίσω της επιχειρώντας την ύστατη στιγμή να τη σώσει. Ο Δαντόν κάνει να τον σταματήσει, όμως και οι δύο παγώνουν όταν ακούγεται ο κρότος της λαιμητόμου. Η θυσία ετελέσθη.

Στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα η προσέγγιση της αμφιλεγόμενης προσωπικότητας της Μαρίας-Αντουανέτας και της αιματόβρεκτης ιστορίας της φαντάζει σχεδόν αδύνατη. Η απόσταση από το ιστορικό γεγονός είναι ακόμη κοντινή, ενώ το αίμα εκείνης, αλλά και των χιλιάδων θυμάτων της λαιμητόμου κατά την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης παραμένει νωπό. Από τις αρχές του αιώνα σχηματίζεται ένας μύθος γύρω από την πολυθρύλητη ζωή της, ο οποίος διαρκώς τροφοδοτείται με τεράστιου όγκου ανεκδοτολογικό υλικό, μαρτυρίες, διηγήσεις, απομνημονεύματα, επιστολογραφία και πολλά άλλα «τεκμήρια», τις περισσότερες φορές ψευδή και επινοημένα. Καμία άλλη μορφή της εκρηκτικής αυτής περιόδου δεν προκάλεσε τόσο μίσος, οίκτο και θαυμασμό ταυτόχρονα. Η γυναίκα αυτή, που είχε αποκαλεστεί «αυστριακή πόρνη», «τίγρη» και «λύκαινα» από τους εγκάθετους της Επανάστασης, στις πρώτες δεκαετίες του επόμενου αιώνα εξιδανικεύεται από τους βιογράφους της, οι οποίοι την παρουσιάζουν ως μάρτυρα και σύμβολο αξιοπρέπειας, καρτερίας και μεγαλείου.⁶

Από την άλλη, το ίδιο το θέμα θεωρείται ακατάλληλο και λίαν επικίνδυνο σε μία εποχή πολιτικού αναβρασμού. Στις δεκαετίες του 1860 και 1870 τα μοναρχικά καθεστώτα πασχίζουν να διατηρήσουν την επιβολή τους σε μία Ευρώπη που συνταράσσεται ακατάπαυστα από επαναστατικά κινήματα και υπέρ της δημοκρατίας εξεγέρσεις. Η ανάμνηση της αιματηρής εκείνης εποχής, κατά την οποία το «εθνικό ξυράφι» της Γαλλίας έπληττε τους βασιλικούς αυχένες, ανακινεί και ανακαλεί «οικεία κακά». Άλλωστε, παρά τους κλυδωνισμούς που επιφέρει η Άνοιξη των Λαών, το μοναρχικό πολίτευμα είναι πανταχού παρόν στην Ευρώπη των μέσων του 19^{ου} αιώνα. Κατά συνέπεια, μολονότι στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης παράγονται άφθονα στρατευμένα έργα,⁷ στην Ευρώπη του Βίσμαρκ ουδείς θα διακινδύνευε να παρουσιάσει ένα δράμα ή μία όπερα με αντίστοιχο θέμα.

Εκτός από μία εξαίρεση: Το 1867 ο ιταλός δραματουργός Paolo Giacometti αποτολμά να γράψει ένα θεατρικό έργο πρόζας με τίτλο *Maria Antonietta*, ειδικά για τη διάσημη ιταλίδα ηθοποιό Adelaide Ristori.⁸ Η πρωταγωνίστρια ερμηνεύει τον

⁶ Το θέμα πραγματεύεται αναλυτικά ο Stefan Zweig, ο οποίος εξέδωσε το 1931 μία απαλλαγμένη από αισθηματισμό βιογραφία της Μαρίας-Αντουανέτας. Ιδίως στο επίμετρο του βιβλίου του, Στέφαν Τσβάιχ, *Μαρία Αντουανέτα. Πορτρέτο ενός κοινού χαρακτήρα*, (μετάφραση: Δ. Μπιτζελίκη), Γκοβόστη, Αθήνα, χ.χ., σ. 421-426, εξιστορεί τις δυσκολίες που αντιμετώπισε στην προσπάθειά του να ανασύρει την ιστορική αλήθεια μέσα από έναν κυκεώνα αναξιόπιστων πηγών, στις οποίες είχαν αβασάνιστα ανατρέξει οι βιογράφοι του παρελθόντος.

⁷ Dean Winton, «Opera under the French Revolution», *Proceedings of the Royal Music Association*, 9th session, 1967-1968, σ. 77-96.

⁸ Paolo Giacometti, *Maria Antonietta / Marie Antoinette, A drama in a prologue, five acts and epilogue*, (το κείμενο στα ιταλικά και σε αγγλική μετάφραση από τον Isaac C. Pray), Théâtre Français, New York, 1867. Το έργο αυτό μού υπέδειξε ο καθηγητής Δημήτρης Σπάθης, τον οποίον ευχαριστώ ολόψυχα. Πριν τον Giacometti, ένας ακόμη ιταλός λογοτέχνης της προηγούμενης γενιάς, ο Giacomo Leopardi, καταπιάνεται στα 1816 με μία ρομαντική τραγωδία με τίτλο *Maria Antonietta*, την οποία

ομώνυμο ρόλο την ίδια χρονιά κατά τη δεύτερή της περιοδεία στην Αμερική και τον Νοέμβριο του επόμενου έτους στο «Teatro Brunetti» της Μπολόνιας. Η ηθοποιός και ο συγγραφέας κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν την καχυποψία της λογοκρισίας, η οποία θεώρησε επαναστατικό και αναρχικό το περιεχόμενο του έργου, αλλά και τις φανατικές αντιδράσεις μιας μερίδας του κοινού κατά την πρεμιέρα, που ερμήνευσε την προσέγγιση του Giacometti ως μία προσπάθεια εξιδανίκευσης των μελών της γαλλικής βασιλικής οικογένειας εις βάρος των ιδεών της Γαλλικής Επανάστασης. Η δυσαρέσκεια εκφράζεται και μέσω της σύγχρονης θεατρικής κριτικής, η οποία αποδοκιμάζει το εγχείρημα, κρίνοντάς το άκαιρο, λόγω της ιστορικής εγγύτητας και άκυρο, λόγω της δραματουργικής του επεξεργασίας.⁹

Η όπερα του Καρρέρ σχετίζεται, κατά τη γνώμη μου, με τον θόρυβο που ξεσήκωσε το δράμα του Giacometti τέσσερα χρόνια πριν. Το λιμπρέτο της *Maria Antonietta* ακολουθεί τη βασική πλοκή του ιδιαίτερα εκτενούς και εξαιρετικά πολυπρόσωπου αυτού έργου. Ασφαλώς οι σκηνές του Giacometti είναι περισσότερες, όμως η ουσιαστική τους σύλληψη και διάρθρωση ταυτίζεται με αυτήν της όπερας. Αναλυτικότερα, και αφού παραλείψουμε τον πρόλογο, στον οποίο διαμειβεται ένας πνευματώδης διάλογος ανάμεσα στη Μαρία-Αντουανέτα και τον κωμωδιογράφο Beaumarchais, διαπιστώνουμε τις ακόλουθες αντιστοιχίες: Η δράση της πρώτης και δεύτερης πράξης του έργου του Giacometti συμπυκνώνεται στην πρώτη πράξη του Καρρέρ, η οποία διαδραματίζεται στις Βερσαλλίες, με την αρχικά ανυποψίαστη βασιλική οικογένεια να αναστατώνεται από την οργισμένη κραυγή του λαού. Η τρίτη πράξη του έργου πρόζας ταυτίζεται με τη δεύτερη της όπερας και εξελίσσεται στην αίθουσα της Εθνοσυνέλευσης, όπου παρακολουθούμε τη δίκη του Λουδοβίκου. Η τέταρτη και η πέμπτη πράξεις μάς μεταφέρουν στον πύργο του Ταμπλ, από όπου ακούγεται στο τέλος η εκτέλεση του βασιλιά. Στην όπερα ακριβώς τα ίδια γεγονότα περιλαμβάνονται στην τρίτη πράξη. Τέλος, το δράμα κλείνει με τον επίλογο στην Κονσιερζερι και την αναχώρηση της Μαρίας-Αντουανέτας από το τελευταίο της ενδιαίτημα, συνοδεία του δήμιου Σανσόν. Ο Καρρέρ τοποθετεί τις τελευταίες σκηνές της όπερας αντίστοιχα στην Κονσιερζερι και την Πλατεία της Επανάστασης.

Giacometti	Καρρέρ
Πρόλογος: [Βερσαλλίες]	_____
Πρώτη Πράξη: [Βερσαλλίες]	Πρώτη Πράξη: <i>Η Φυγή</i> [Βερσαλλίες, Κεραμικός]
Δεύτερη Πράξη: [Ανάκτορο του Κεραμικού]	Δεύτερη Πράξη: <i>Η Σύλληψη</i> [Αίθουσα Συμβατικής Εθνοσυνέλευσης]

αφήνει ημιτελή. Ωστόσο, το έργο αυτό δεν αποτελεί πρότυπο για το ομότιτλο δράμα του Giacometti. Βλ. Giacomo Leopardi, *Teatro*, (επιμ. Isabella Innamorati), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1999, σ. 235-245.

⁹ Adelaide Ristori, *Memoirs and artistic studies of Adelaide Ristori*, (μετάφραση: G. Mantelini), Doubleday, Page & Company, New York, 1907, σ. 76-80.

Τρίτη Πράξη: [Αίθουσα Συμβατικής Εθνοσυνέλευσης]	Τρίτη Πράξη: <i>Ο Πύργος του Ταμπλ</i> [Φρουρούμενο δωμάτιο στον πύργο]
Τέταρτη Πράξη: [Πύργος του Ταμπλ]	Τέταρτη Πράξη: <i>Η Κονσιερζερι και το Μαρτύριο</i> [Φρουρούμενο δωμάτιο στην Κονσιερζερι, Πλατεία Επανάστασης]
Πέμπτη Πράξη: [Πύργος του Ταμπλ]	_____
Επίλογος: [Κονσιερζερι]	_____

Τόσο το έργο πρόζας, όσο και το λιμπρέτο, αποσιωπούν ακόμη και τον παραμικρό υπαινιγμό αναφορικά με τις κατηγορίες που απήγγειλε το δικαστήριο στη βασίλισσα της Γαλλίας και αφορούσαν την υποτιθέμενη σεξουαλική κακοποίηση του ανηλίκου δελφίνου. Ως εκ τούτου, δεν δραματοποιείται η δίκη της Μαρίας-Αντουανέτας και δεν μαθαίνουμε ποτέ τον λόγο για τον οποίον κρίθηκε ένοχη και καταδικάστηκε σε θάνατο. Άλλωστε ούτε τα ήθη της εποχής θα επέτρεπαν κάτι τέτοιο, ούτε και η πρόθεση αμφοτέρων των δημιουργών να εξιδανικεύσουν την ηρωίδα τους.

Μολονότι ο Καρρέρ και ο Ρώμας βαδίζουν πάνω στα ίχνη του Giacometti, δεν επαναπαύονται σε μία απλή συμπύκνωση του έργου του. Προβαίνουν σε περαιτέρω ιστορική έρευνα και διαφοροποιούνται σε αρκετά σημεία από το θεατρικό έργο, προσθέτοντας μάλιστα και νέα στοιχεία. Πρώτα απ' όλα εισάγουν πρόσωπα, τα οποία έχουν επιτελέσει σημαντικό ρόλο στην Επανάσταση, αλλά δεν εμφανίζονται στο θεατρικό έργο. Ο Ροβεσπιέρος του Giacometti θα σπάσει στα τρία από τον Καρρέρ. Τώρα η τριανδρία Ροβεσπιέρος Μαρά και Δαντόν, θα γίνει η συλλογική φωνή της επανάστασης, όμως το μεγαλύτερο σε έκταση και σημασία μέρος ανατίθεται στον Δαντόν.

Ένας ακόμη ιακωβίνος, ο νεαρός Μπαρνάβ, αναλαμβάνει στην όπερα τον ρομαντικό ρόλο του θαυμαστή της Μαρίας-Αντουανέτας, που την ακολουθεί στον θάνατο. Ο Antoine Pierre Joseph Marie Barnave υπήρξε ιστορικό πρόσωπο: όταν η βασιλική οικογένεια, μετά την απέλπιδα απόπειρά της να δραπετεύσει από τη Γαλλία συνελήφθη στη Βαρέν, ο Barnave ήταν ένας από εκείνους που την οδήγησαν πίσω στο Παρίσι. Ταξιδεύοντας μέσα στην ίδια άμαξα για τρεις περίπου ημέρες με τους βασιλείς, λέγεται ότι ο προικισμένος αυτός ρήτωρ αναθεώρησε τις ακραίες επαναστατικές του ιδέες. Η μετριοπαθής του στάση τον οδήγησε στη λαιμητόμο τον Οκτώβριο του 1793.¹⁰ Ωστόσο, ο σεβασμός και η συμπόνια του προς τη βασίλισσα που τελικά μετατρέπεται σε ερωτική έλξη ανήκει καθαρά στη σφαίρα της μυθοπλασίας.

¹⁰ Βλ. λήμμα «Barnave», F.X. De Feller, *Biographie Universelle ou Dictionnaire Historique*, τόμος II, J. Leroux, Jouby etc libraires, Paris, 1847, σ. 74-75.

Μία καθοριστικής σημασίας απόκλιση της όπερας από το θεατρικό έργο αφορά τις τρεις τελικές σκηνές. Ο Giacometti ολοκληρώνει νωρίτερα το δράμα: ο δήμιος Σανσόν προετοιμάζει τη Μαρία-Αντουανέτα για την εκτέλεση και την οδηγεί έξω από την Κοσιερζερι την ώρα που η αυλαία πέφτει. Ο Καρρέρ και ο Ρώμας, όμως, τοποθετούν την πέμπτη, έκτη και έβδομη σκηνή της τέταρτης πράξης στην πλατεία της Επανάστασης, και μάλιστα μπροστά στο αιματοβαμμένο ικρίωμα. Πρόκειται για μία σκηνική πρόταση, αν μη τι άλλο τολμηρή, αν μάλιστα σκεφθούμε ότι ούτε ο βεριστής Umberto Giordano δεν το επιχειρεί μετά από μία εικοσαετία περίπου στην αντίστοιχη σκηνή της όπερας *Andrea Chenier*.¹¹ Και μόνο η θέα ικριώματος προξενεί ρίγος, ενώ ο απότομος κρότος της λεπίδας που πέφτει κλείνοντας την όπερα ενισχύει με τη μακάβρια ωμότητά του τη σκηνική αληθοφάνεια.

Οφείλουμε πάντως να παρατηρήσουμε ότι ένας παρόμοιος σκηνικός χειρισμός μιας αντίστοιχης εικόνας στην πλατεία της Επανάστασης, απαντά στο θεατρικό έργο του Georg Büchner, *Ο θάνατος του Δαντόν*, που γράφεται το 1835, αλλά δεν ανεβαίνει παρά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.¹² Και εκεί, στην προτελευταία σκηνή, οι ήρωες, ένας προς έναν, ανεβαίνουν τα σκαλοπάτια του ικριώματος και χάνονται από τα μάτια των θεατών.¹³ Γνώριζαν, άραγε, οι δύο ζακύνθιοι δημιουργοί το έργο του Büchner; Μήπως από εκείνον εμπνεύστηκαν την εντυπωσιακή μορφή του Δαντόν; Θα μπορούμε να δώσουμε απάντηση αν γνωρίζαμε το περιεχόμενο της βιβλιοθήκης της οικογένειας Καρρέρ.

Συνοψίζοντας, ο Καρρέρ και ο Ρώμας φαίνεται ότι λαμβάνουν υπ' όψιν τους το έργο του Giacometti, το οποίο εμπλουτίζουν με επιπλέον δραματικά και σκηνικά ευρήματα. Πάντως, πρέπει να τονίσουμε εδώ ότι η παρακινδυνευμένη απόφαση του Καρρέρ να δραματοποιήσει τα τελευταία κεφάλαια της βασιλείας στη Γαλλία δεν έχει προηγούμενο στην ευρωπαϊκή όπερα. Καμία άλλη όπερα δεν δημιουργείται με αντικείμενο τη ζωή και τον θάνατο του Λουδοβίκου του 16^{ου} και της Μαρίας-Αντουανέτας πριν την ομότιτλη όπερα του Καρρέρ.¹⁴ Ο άμεσος συσχετισμός της όπερας αυτής με τις πρόσφατες εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θεατρικό γίνεσθαι, υποδηλώνει, νομίζω, ότι ο Καρρέρ δεν έχει εν έτει 1873 αποκλείσει ακόμη το ενδεχόμενο να επανασταδιοδρομήσει καλλιτεχνικά και εκτός Ελλάδος.

Στην όπερα αυτή η θαρρετή πορεία της Μαρίας-Αντουανέτας προς το ικρίωμα συμβαδίζει με τη συνειδητή πορεία του Καρρέρ προς τον ρεαλισμό. Η διαπίστωση δεν θεμελιώνεται τόσο στη δραματοουργία και τις σκηνικές απαιτήσεις του λιμπρέτου, στοιχεία τα οποία ακολουθούν τις βασικές επιταγές του ρομαντικού ιστορικού

¹¹ Η όπερα *Andrea Chénier* του Umberto Giordano σε λιμπρέτο Luigi Illica πρωτοπαρουσιάστηκε στο «Teatro alla Scala» του Μιλάνου στις 28 Μαρτίου 1896.

¹² Ο Georg Büchner έγραψε το πρώτο θεατρικό του έργο με τίτλο *Dantons Tod* στις αρχές του 1835 και δεν το είδε ποτέ στη σκηνή. Πρωτοπαρουσιάστηκε ογδόντα περίπου χρόνια αργότερα, στο Βερολίνο στις αρχές της δεκαετίας του 1900. Βλ. Simon Williams, λήμμα «Büchner Georg», Martin Banham (επιμ.), *The Cambridge guide to world theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2^o 1900, σ. 128.

¹³ Georg Büchner, *Ο θάνατος του Δαντόν*, (μετάφραση: Γιώργος Δεπάστας), Νεφέλη, Αθήνα, 2003, σ. 155-161.

¹⁴ Alberto Basso (επιμ.), λήμμα «Maria Antonietta», *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: I titoli e i personaggi*, τόμος II, Unione Tipografica Editrice Torinese, Torino, 1999, σ. 315.

δράματος, αλλά στο μόνο μέρος της μουσικής του έργου που έχει ηχογραφηθεί, τη διάρκειας δέκα περίπου λεπτών «sinfonia».¹⁵ Άλλωστε ο ρεαλισμός στο λυρικό θέατρο, τουλάχιστον στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, δεν ανάγεται τόσο στη δραματική θεματολογία, όσο στην ικανότητα της μουσικής να συμβάλλει στη ρεαλιστική αναπαράσταση του δράματος. Θα δούμε λοιπόν πώς, με μία σπάνια θεατρικότητα, η τριμερής αυτή εισαγωγή συνοψίζει τα κεντρικά μουσικά θέματα που αναπτύσσονται στις επιμέρους σκηνές της όπερας.

Στο πρώτο μέρος, μετά από λίγα αρχικά μέτρα, η ορχήστρα γλιστράει απότομα σε δύο απροσδόκητα δυνατές συγχορδίες, συνοδευόμενες στη συνέχεια από τον ήχο των ταμπούρων. Η μουσική του Καρρέρ αποτυπώνει εναργέστερα από κάθε εικόνα ή περιγραφή την ώρα της εκτέλεσης και την πτώση της λεπίδας της μηχανής του θανάτου. Πρόκειται για ένα μοτίβο που ελλοχεύει στην εισαγωγή και υποθέτουμε ότι θα κορυφωθεί στην τελική σκηνή της όπερας. Ακολουθεί ένα λυρικό μέρος, προφανώς μία από τις βασικές μελωδίες που θα τραγουδήσει στη συνέχεια η κεντρική ηρωίδα. Η μίμηση μη μουσικών ήχων και η παρουσία του «σκληρού και ακατέργαστου» στοιχείου, γεννά μία αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στη μουσική δραματουργία και τη δραματική πλοκή, η οποία κινείται πάνω στον άξονα του ρεαλισμού.¹⁶ Οι μικρές αυτές «vrais détails», όπως το ζοφερό ισοκράτημα των ταμπούρων και τα αλληπάλληλα πλήγματα της γκιγιωτίνας, λειτουργούν ως συνεκτικό ηχητικό υλικό που θα οδηγήσει στο επόμενο θέμα της εισαγωγής.

Το δεύτερο μέρος μάς μεταφέρει σε ένα εντελώς άλλο κλίμα, εισάγοντας με μία γοργή, πλούσια και λαμπερή ενορχήστρωση το αισιόδοξο μοτίβο της δημοκρατίας. Ο Καρρέρ φιλοτεχνεί μία ατμόσφαιρα γεμάτη χρώμα και φως, για να περάσει στο τρίτο θέμα, στο οποίο ενσωματώνει τον ύμνο της «Μασσαλιώτιδας», μετατρέποντας έτσι τον μακάβριο ήχο από τα ταμπούρα του θανάτου σε τραγούδι της ελευθερίας. Και άλλες φορές απαντά το φαινόμενο της μουσικής «έν μουσικῇ» στο έργο του Καρρέρ. Επί παραδείγματι στην πρώτη σκηνή του *Μάρκου Βότζαρη*, ακούγεται το εμβόλιμο εξωσκηνικό άσμα «Ἐγέρασα μωρὲς παιδιά» που άδεται από τον κεντρικό ήρωα, ενώ οι κλέφτες και τα παλικάρια του καθαρίζουν τα άρματά τους. Για να επιστρέψουμε στη «Μασσαλιώτιδα», πρόκειται για μία αρκετά συνηθισμένη πρακτική στην οποία κατέφευγαν οι συνθέτες των χρόνων της Γαλλικής Επανάστασης, προκειμένου να αφυπνίσουν το κοινό με γνωστούς πατριωτικούς σκοπούς.¹⁷

Στην περίπτωση της *Maria Antonietta*, η «Μασσαλιώτιδα» τραγουδιέται και πάλι εξωσκηνικά από τον επαναστατημένο λαό, για να χρωματίσει την ιστορική ατμόσφαιρα με ρεαλιστικές αποχρώσεις. Αντανακλώντας με τον τρόπο αυτό τα δημοκρατικά αιτήματα της σύγχρονης κοινωνίας, η χορωδία αποκτά ενεργό ρόλο

¹⁵ Η «Εισαγωγή» της *Maria Antonietta*, σε μουσική διεύθυνση Βύρωνα Φιδετζή, περιλαμβάνεται στον ψηφιακό δίσκο: Παύλου Καρρέρ, *Δέσπω*, CD 0792, Παραγωγή: Εταιρία Γενικών Εκδόσεων, Lyra, Αθήνα, 2002.

¹⁶ Carl Dahlhaus, *Realism in Nineteenth-century music*, (Translation: Mary Whittall), Cambridge University Press, Cambridge, 1982, σ. 13 & 18-20.

¹⁷ Dean Winton, *ό.π.*, σ. 77-96.

μέσα στην όπερα.¹⁸ Όπως, και στην *Traviata* του Verdi, έτσι κι εδώ, η ατομική μοίρα των κεντρικών ηρώων εξαρτάται από έναν κοινωνικό μηχανισμό, που δεν είναι απλώς ένα ντεκόρ για την όπερα, αλλά λειτουργεί ως δρών πρόσωπο επί σκηνής.¹⁹ Γαλλικά επαναστατικά τραγούδια, όπως την «Καρμανιόλα» και τη «Μασσαλιώτιδα» θα εφαρμόσει και ο Giordano στον *Andrea Chenier* το 1896, θέτοντας σε λειτουργία ακριβώς τον ίδιο ρεαλιστικό μηχανισμό.²⁰

Το πλήθος αποτελεί την κεντρικότερη παρουσία μέσα στην όπερα *Maria Antonietta*. Πρωταγωνιστεί σε κάθε σκηνή, σαν ένας κλοιός που συνθλίβει τη ζωή των δραματικών προσώπων. Οι πολυάριθμοι ευγενείς που κατακλύζουν χορεύοντας και τραγουδώντας τις αίθουσες των Βερσαλλιών μεταμορφώνονται σε απειλητικό όχλο που ζητά ψωμί, στη συνέχεια σε λαϊκό δικαστήριο που καταδικάζει τον βασιλιά και τέλος σε επαναστατημένες μάζες που τραγουδούν τη «Μασσαλιώτιδα» και ποδοπατιούνται για μία καλή θέση κοντά στο ικρίωμα. Μέσα στο πολυπληθές και απάνθρωπο αυτό σύμπαν, τα δραματικά πρόσωπα αποτινάσσουν το αυλικό και ιστορικό τους ανάστημα και αποκτούν ανθρώπινες διαστάσεις. Οι εστεμμένοι πρωταγωνιστές της *Maria Antonietta* δεν θυμίζουν καθόλου τους περικλεείς προκατόχους τους της ρομαντικής και της πρώιμης βερδιανής όπερας.²¹

Ιδίως το δραματικό πρόσωπο της Μαρίας-Αντουανέτας, ενηλικιώνεται και ωριμάζει σταδιακά μέσα στην όπερα. Ο «κοινός χαρακτήρας», η φοβισμένη αυτή και επιπόλαιη γυναίκα των πρώτων πράξεων, ανακτά στο τέλος τη βασιλική της ταυτότητα και υψώνεται σε προσωπικότητα με μεγαλείο ψυχής. Δεν έχουμε την ευκαιρία να ακούσουμε πώς εξελίσσει μουσικά και φωνητικά την ηρωίδα του ο Καρρέρ, υποπτευόμαστε, όμως, ότι η ανέμελη βασίλισσα που διασκεδάζει στον χορό των Βερσαλλιών, δεν θα πρέπει να ακούγεται το ίδιο με τη μελλοθάνατη γυναίκα που βαδίζει υπερήφανη προς το τέλος της. Η πρώτη, μάλιστα εορταστική σκηνή στην αίθουσα χορού, ένα συνηθισμένο μοτίβο της ιταλικής όπερας,²² επενεργεί δραματικά, τονίζοντας τη βιαιότητα με την οποία μεταβάλλεται η τύχη στη ζωή της ηρωίδας: από το σαλόνι στη φυλακή και από τον θρόνο στο ικρίωμα. Η υψίφωνος Μαρία-Αντουανέτα εξισορροπεί αντιστικτικά στις περισσότερες σκηνές του έργου με την κοντράλτο Ελισάβετ. Αν και το πραγματικό ιστορικό πρόσωπο, η Madame Elisabeth, ήταν μία πολύ νέα γυναίκα, νεώτερη από τη βασίλισσα της Γαλλίας, ο Καρρέρ επιλέγει για εκείνην τη χαμηλή τονικότητα, για να τής προσδώσει βάθος και βάρος.

Οι ανδρικοί ρόλοι παρουσιάζουν επίσης ενδιαφέρον ως προς τη φωνητική τους επεξεργασία. Οξύφωνος εδώ δεν είναι ο πρωταγωνιστής Λουδοβίκος, αλλά ο δευτεραγωνιστής Μπαρνάβ. Ο Καρρέρ θέλει τον ονειροπόλο, ιδεολόγο, οραματιστή και τελικά ερωτευμένο επαναστάτη να τραγουδά στην υψηλή περιοχή, ενώ τον στιβαρό και ώριμο βασιλιά στην πιο αρρενωπή μεσαία τετσειτούρα του βαρύτονου.

¹⁸ Για τη δημοκρατική μεταχείριση της χορωδίας στην ιταλική όπερα, βλ. David Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, σ. 495.

¹⁹ Carl Dahlhaus, *ό.π.*, σ. 64.

²⁰ Donald Jay Grout feat. Hermine Williams Weigel, *A short history of Opera*, Columbia University Press, New York, ³1988, σ. 515.

²¹ Rodolfo Celletti, *A History of Bel Canto*, (Translation: Frederick Fuller), Clarendon Press, Oxford, 1991, σ. 189.

²² Στο μοτίβο της γιορτής στην όπερα του Verdi αναφέρεται ο Νίκος Μπακουνάκης, *Ιταλικές νύχτες, Ένα μουσικό ημερολόγιο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2001, σ. 131-132.

Τέλος, η δεξιοτεχνία του Καρρέρ αναδεικνύεται στον φωνητικό χειρισμό των τριών ιακωβίνων. Εξαιρουμένων των μικρών σκηνών, στις οποίες ξεχωρίζει ο Δαντόν, οι τρεις βαθύφωνοι άδουν απaráλλακτοι, αδιαφοροποίητοι, σαν ένα σώμα, κηρύσσοντας σε ταυτοφωνία τις αρχές της Επανάστασης. Μοιάζουν σαν να υπακούουν σε κάποιον αυτοματισμό, ο οποίος τούς αφαιρεί την ανθρωπιά, τα αισθήματα και εν τέλει το δραματικό ήθος. Υποδηλώνεται έτσι το απρόσωπο της εξουσίας.

Η όπερα *Maria Antonietta* είναι ένα έργο εντελώς διαφορετικού ύφους από τα προηγούμενα και τα επόμενά μελοδράματα του Καρρέρ, το οποίο απευθύνεται σε ένα κοινό πολύ ευρύτερο από αυτό της Επτανήσου ή των Αθηνών. Γνωρίζουμε ότι την περίοδο που γράφεται, ο συνθέτης διατηρεί αλληλογραφία με τον παλιό του μουσικό εκδοτικό οίκο Lucca.²³ Φαίνεται ότι ο Καρρέρ συνθέτει με το βλέμμα στο εξωτερικό και ενδεχομένως προσπαθεί να προωθήσει το νέο του έργο στις ευρωπαϊκές σκηνές, διαπραγματευόμενος με τη μεγαλοεκδότρια Giovannina Lucca. Είναι χαρακτηριστικό ότι η *Maria Antonietta* αργεί πάρα πολύ να παρουσιαστεί στη σκηνή, πάνω από δέκα χρόνια, και όταν τελικά ανεβαίνει στο ζακυνθινό θέατρο «Φώσκολος» το 1884²⁴ δημοσιεύονται άρθρα και ανταποκρίσεις για αυτήν στον μιλανέζικο μουσικό τύπο.²⁵ Για καμία άλλη όπερα του Καρρέρ από τον επαναπατρισμό του και έπειτα δεν έχουν εντοπιστεί ξένα δημοσιεύματα, παρά μόνο για την *Antonietta* είκοσι επτά χρόνια μετά την οριστική αναχώρησή του από την Ιταλία.

Η σύνθεση μιας αμιγώς ιταλικής όπερας στις αρχές της δεκαετίας του 1870 υποδηλώνει ότι ο Καρρέρ ζει σε ένα μεταίχμιο, αμφιταλαντευόμενος ανάμεσα στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Από τη μια βρίσκεται αντιμέτωπος με τη ρομαντική του αποστολή, που τον προστάζει να αφοσιωθεί στην εθνική μουσική δημιουργία, και από την άλλη προσπαθεί πάση θυσία να μην αποσυνδεθεί από την Ευρώπη. Δεν μπορεί να λησμονήσει την εμπειρία της Ιταλίας και διακατέχεται από την επιθυμία να αναμετρηθεί για άλλη μία φορά με τους ομοτέχνους του στον ευρωπαϊκό οπερατικό στίβο. Ο αναπάντεχος θρίαμβος που επιφυλάσσει το αθηναϊκό κοινό στα δύο «εθνικά του μελοδράματα» το 1875 και η προσδοκία μιας διαρκούς παρουσίας στη μουσικοθεατρική ζωή της πρωτεύουσας²⁶ θα ματαιώσουν την προοπτική για μία

²³ Παύλος Καρρέρ, *Απομνημονεύματα*, 25 ν.

²⁴ Ο Καρρέρ γράφει στα *Απομνημονεύματα* του ότι σχεδίαζε να παρουσιάσει τη νέα του όπερα στο «νέον αναγειρόμενον ἤδη θέατρον», δηλαδή στο Δημοτικό Θέατρο Ζακύνθου «Φώσκολος», έργο του Ernst Ziller. Τον προλαβαίνει, όμως, ο νέος δήμαρχος Ζακυνθίων, Λουκάς Καρρέρ, ο οποίος διαδέχεται στη δημαρχία τον εμπνευστή και θεμελιωτή του θεάτρου, Φραγκίσκο Τζουλάτη. Ο Λουκάς Καρρέρ μόλις αναλαμβάνει τα καθήκοντά του, αποφασίζει να ανοίξει πρόωρα το θέατρο «ἀπροσδοκῆτως καὶ ἀτελείωτον ἐσωτερικῶν διακοσμῆσεων» και πάντως πριν ολοκληρωθεί η σύνθεση της *Maria Antonietta*. Η όπερα θα παρουσιαστεί τελικά στις 28 Ιανουαρίου 1884, στο ίδιο θέατρο. Βλ. Παύλος Καρρέρ, *Απομνημονεύματα*, 20 γ. & ν και 27 γ. Αναλυτικότερη παραστασιογραφία στο: Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο, 1829-1896*, Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2005. σ. 487-488.

²⁵ Βλ. ενδεικτικά την εκτεταμένη ανταπόκριση στην εφημερίδα *La Musica Popolare*, 15/3/1884, σ. 43.

²⁶ Το έτος 1875 αποτελεί ορόσημο για την απαρχή της πιο ακμαίας περιόδου στη σταδιοδρομία του Παύλου Καρρέρ, κατά την οποία συνθέτει νέα έργα και βιώνει ένα κύμα επιτυχιών στις σκηνές της Ζακύνθου, των Πατρών, αλλά κυρίως των Αθηνών, όπου το όνομα και το έργο του επιτέλους αναγνωρίζονται. Απόγειο της επιτυχίας του θα αποτελέσουν οι εμπορικότερες παραστάσεις των «εθνικών μελοδραμάτων» *Μάρκος Βότζαρης* και *Κυρα-Φροσύνη* στο υπαίθριο αθηναϊκό θέατρο

δεύτερη ευκαιρία στις μεγάλες σκηνές της Ευρώπης και θα περιχαρακώσουν οριστικά τον Παύλο Καρρέρ εντός των ελληνικών συνόρων.

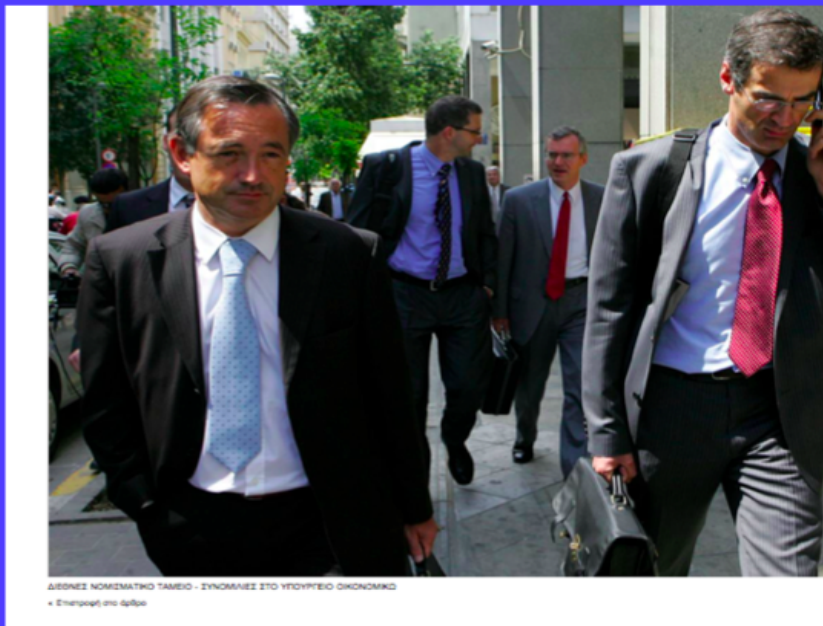
«Απόλλων». Κατά το ίδιο διάστημα διακρίνεται σε δύο μουσικούς διαγωνισμούς, της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας και της Ολυμπιακής Εκθέσεως Αθηνών. Βλ. Αύρα Ξεπαπαδάκου, *ό.π.*, σ. 141-201.

Ο Ιταλικός φιλελληνισμός και η επανησιακή σκηνική
μουσική
η εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση.

Καίτης Ρωμανού

Το θέμα της ομιλίας μου είναι αρκετά επίκαιρο: Σχετίζεται με τον φόβο ή και την βεβαιότητα των Ευρωπαίων πως η Ελλάδα θα αφανιστεί.

Δ.Ν.Τ.



La Grèce va périr

Example 3.6 Delaire, *La Grèce*, conclusion

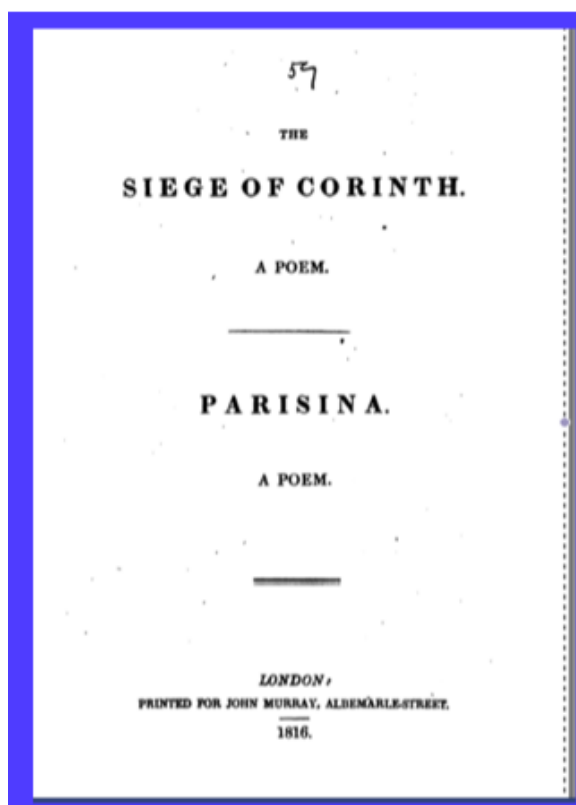
The image shows a musical score for the conclusion of 'La Grèce' by Delaire. The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line with lyrics 'la Grèce va périr' and a piano accompaniment. The score is divided into three systems, each with vocal and piano staves.

Μία από τις διαφορές είναι πως τότε, το 1826, η προοπτική του αφανισμού της Ελλάδας, που εδώ περιγράφεται με αυτό το καθοδικό τέλος, προκαλούσε στους λαούς της Ευρώπης ρίγη συγκίνησης και μία πρωτοφανή κινητοποίηση να τον αποτρέψουν: Νέοι έρχονταν στην χώρα να πολεμήσουν· εργάτες έδιναν από το μισθό τους σε εράνους· εκδηλώσεις οργανώνονταν υπέρ της ελληνικής υπόθεσης και όλη η διανοήση της Ευρώπης εμπνεόταν από τον αποκεφαλισμό του πατριάρχη, το θάνατο του Μάρκου Μπότσαρη, την σφαγή της Χίου, το Μεσολόγγι, το Σούλι, τα Ψαρά.

Η σύνθεση της οποίας το τέλος βλέπετε εδώ, παίχτηκε σε συναυλία υπέρ των Ελλήνων, στο Παρίσι, στις 9 Μαΐου 1826. Είναι χαρακτηριστική των περισσότερων φιλελληνικών συνθέσεων που παίζονταν τότε στο Παρίσι, απλοϊκές καθ'όλες τις μουσικές παραμέτρους και με τυποποιημένα σχήματα. Χαρακτηριστικό όμως είναι και το μήνυμα που συνόδευε αυτή την κάθοδο στην αφάνεια: μια έκκληση στους Ευρωπαίους μονάρχες να βοηθήσουν την χώρα που έχουν εγκαταλείψει χάριν των πολιτικών τους συμφερόντων.

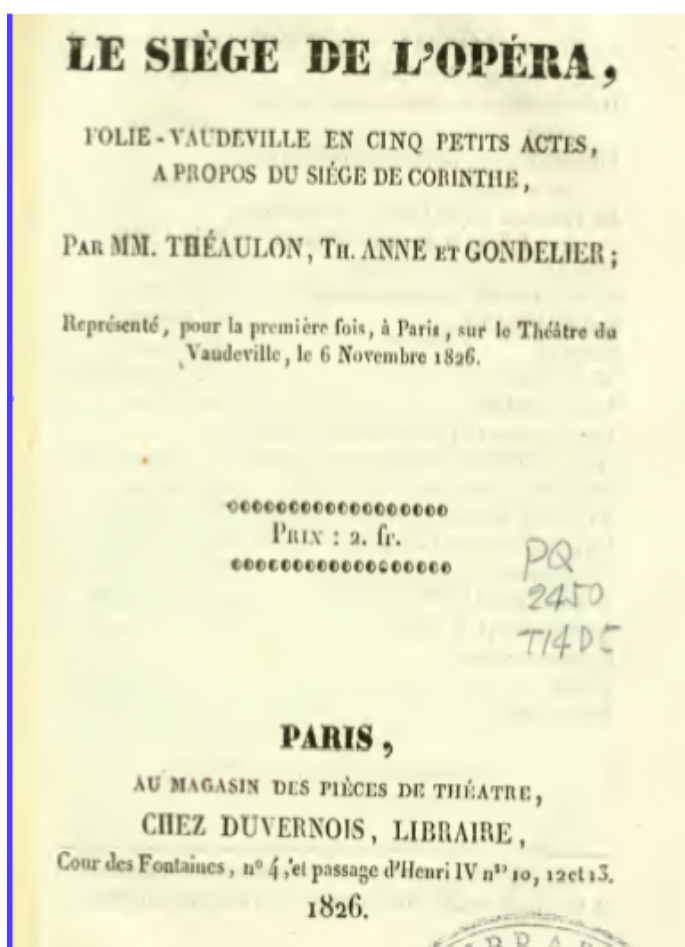
Γιατί τα έργα τα εμπνευσμένα από την ελληνική επανάσταση, τουλάχιστον στη Γαλλία και την Ιταλία, ήταν επίκαιρα και δεν είχαν τον ιστορικό χαρακτήρα που θα έπαιρναν στην Ελλάδα.

Την μεγάλη αλλαγή στην τέχνη και το ύφος των γαλλικών φιλελληνικών συνθέσεων (αλλά και στην οπερατική παράδοση του Παρισιού) έφερε ο Ροσίνι, με την πρώτη του γαλλική όπερα, την *Le siège de Corinthe*, που ανέβηκε στην Οπερά στις 9 Οκτωβρίου 1826¹. Ο τίτλος του έργου παρμένος από επικό ποίημα του Λόρδου Βύρωνα, του οποίου ο θάνατος στο Μεσολόγγι το 1824 είχε συγκινήσει όλη



¹ Στην *La France Chretien* 3 (1826) 95-6, σε άρθρο που δημοσιεύτηκε λίγο μετά την πρεμιέρα της *Πολιορκίας*, λέγεται πως αρχικό σχέδιο ήταν η παράσταση να δοθεί έξω από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης, αλλά πως ο Μέτερνιχ είχε επέμβει προσωπικά, ανησυχώντας για την αντίδραση των Τούρκων, γιατί η επανάκτηση της Κωνσταντινούπολης από Χριστιανούς ήταν κάτι που συζητιόταν επίσης πολύ. Βλ., Benjamin Walton, *Rossini in Restoration Paris. The sound of Modern Life*, Cambridge University Press, Cambridge κλπ. 2007, σ.118.

την Ευρώπη, δεν άφηγε καμμία αμφιβολία πως ο Ροσίνι αναφερόταν στο Μεσολόγγι. Ζήτημα αν υπάρχει κριτική ή δημοσίευση γενικά για την παρισινή παράσταση που να αγνοεί το γεγονός. Η επιτυχία ήταν πρωτοφανής. Στο τέλος, το κοινό χειροκροτούσε επί μισή ώρα, ζητώντας τον Ροσίνι στην σκηνή, ο οποίος όμως είχε αποχωρήσει.² Ένα μήνα αργότερα, στις 6 Νοεμβρίου 1826, την επιτυχία σφράγιζε το ανέβασμα της φολί-βοντ-βίλ *Le Siège de l'Opéra*,³ που αναφερόταν στην πρωτοφανή επιτυχία του έργου του Ροσίνι, στην κατάληψη της Οπερά από τον Ροσίνι.



Ένα από τα σημεία της βοντ-βίλ *Η Πολιορκία της Οπερά*, που είχε αφαιρεθεί από την λογοκρισία, εκφράζει την ευχή η μουσική του Ροσίνι να συγκινήσει τους

² Herbert Weinstock, *Rossini: a biography*, Alfred A. Knopf, New York 1968, σ.153.

³ *Le Siège de l'Opéra*, Folie-Vaudeville en cinq petits actes à propos du *Siège de Corinthe* πρωτοπαίχτηκε στις 6 Νοεμβρίου 1826.

Ευρωπαϊούς μονάρχες. Το απόσπασμα τελειώνει με τον στίχο: «Είναι χάριν σε εσένα που για αυτή την δύστυχη [την Ελλάδα] βασιλείς και υποτελείς θα συμφωνήσουν τελικά».⁴

Μπορούμε να ανανεώσουμε την συναίσθηση της επικαιρότητας όσων αφηγούμαι, αν σκεφτούμε ότι η όπερα στα χρόνια αυτά στο Παρίσι είχε μια απήχηση στον κόσμο, ανάλογη με αυτήν της τηλεόρασης σήμερα. Το να αποδίδεται στην πολύ επιτυχημένη όπερα του Ροσίνι η δύναμη να αλλάξει την ευρωπαϊκή πολιτική, δεν είναι μεγάλη υπερβολή.

Οι βασιλείς συμφώνησαν με τους υποτελείς το καλοκαίρι του 1827 που υπογράφηκε μεταξύ Γάλλων, Άγγλων και Ρώσων η Συνθήκη του Λονδίνου. Φυσικά, όποιο ρόλο κι'αν έπαιξαν οι ιδεολογικές και ανθρωπιστικές ανησυχίες που εξέφραζαν οι φιλελεύθερες εφημερίδες, οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες, και η κοινή γνώμη, αυτό που κυρίως μετρούσε ήταν τα πολιτικά και επεκτατικά συμφέροντα: Η συνθήκη εξασφάλιζε τον έλεγχο της ορθόδοξης Ρωσίας της οποίας η επιρροή στην Ανατολική Ευρώπη ήταν επικίνδυνη για του Αγγλο-Γάλλους.⁵

Για να αντιληφθεί δε κανείς την πολιτική σημασία της διακίνησης των ιδεών που σχετίστηκαν με τον φιλελληνισμό, αναφέρω ένα λίγο γνωστό γεγονός, που δημοσιεύτηκε στο Παρίσι, λίγο μετά την πρεμιέρα της *Πολιορκίας της Κορίνθου*:⁶ Συζητιόταν, η πρεμιέρα να γίνει έξω από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης. Το σχέδιο ανέτρεψε με προσωπική επέμβαση ο αυστριακός Μέτερνιχ,⁷ ανησυχώντας για την

⁴ Οι παρακάτω στίχοι βρέθηκαν σε έγγραφο της λογοκρισίας της εποχής και δίδονται στο Benjamin Walton, *Rossini in Restoration Paris. The sound of Modern Life*, Cambridge University Press, Cambridge κλπ. 2007, σ.110: «Leur belle cause a réveillé le monde/ Quand notre coeur suit partout leurs exploits/ Lorsque sur eux l'orage déjà grand/ O Rossini que ta lyre et ta voix/ En leur faveur attendrissent les Rois/ De toutes parties on fait cause commune/ Pour soutenir leur généreux essor/ Que tels accents pour eux plaident encore/ Et grâce à tois que pour cette infortune/ Rois et sujets soient enfin d'accord»

⁵ Λέει ο Benjamin Walton, *ό.π.*, σ. 119: «Με ένα τρόπο που είναι απόλυτα γνωστός ως σήμερα, μεγάλο μέρος του κυβερνητικού ενδιαφέροντος για την σύρραξη αναπτύχθηκε μάλλον από τον υπολογισμό της ισορροπίας των Ευρωπαϊκών δυνάμεων και την φοβούμενη επιρροή της Ρωσίας, παρά από τις πιο ιδεολογικές και ανθρωπιστικές ανησυχίες που εξέφραζαν οι φιλελεύθερες εφημερίδες και η κοινή γνώμη.»

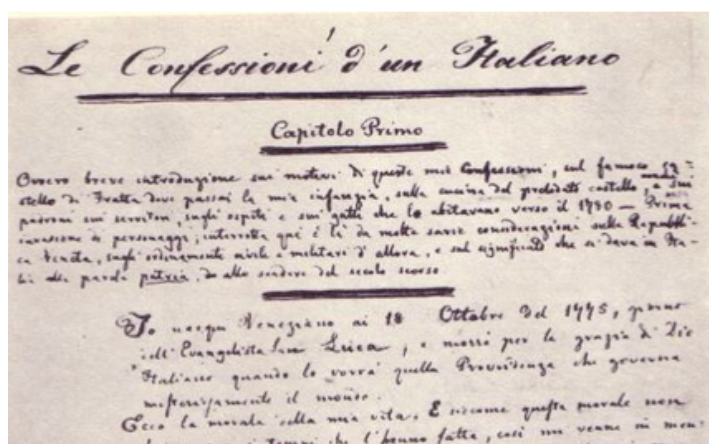
⁶ *La France Chretien* 3 (1826), σσ. 95-6

⁷ Υπόδειγμα συντηρητισμού, ο Μέτερνιχ ήταν ενάντια σ' όλα τα απελευθερωτικά κινήματα και φυσικά και της επανάστασης του 1821, γιατί ήθελε να διατηρήσει την πολιτική κατάσταση της Ευρώπης αμετάβλητη. Η αντίθεσή του αυτή δικαιολογείται από φόβο του μήπως το απελευθερωτικό πνεύμα επηρεάσει τους λαούς που εξουσίαζε η Αυστρία. Στην προσπάθειά του να εξουδετερώσει τη δημιουργία φιλελληνικού πνεύματος μεταξύ των Ευρωπαίων ηγεμόνων ήρθε σε σύγκρουση με τον τσάρο Αλέξανδρο Α΄ και τον Άγγλο πρωθυπουργό Γεώργιο Κάνινγκ.

αντίδραση των Τούρκων, γιατί η επανάκτηση της Κωνσταντινούπολης από Χριστιανούς (όχι απαραίτητα Ορθόδοξους), ήταν κάτι που συζητιόταν αρκετά.⁸

Οι σχέσεις των Αυστριακών με τους Τούρκους ήταν ένας από τους λόγους που οι Ιταλοί είδαν τους Έλληνες σαν αδελφούς και την ελληνική επανάσταση σαν υπόδειγμα που όφειλαν να ακολουθήσουν.

Η αίσθηση κοινότητας με την Ελλάδα αναπτύχθηκε στην Ιταλία, με την προβολή του ελληνορωμαϊκού παρελθόντος και της σύγχρονης αντίστασης κατά των



κατακτητών. «Οι δύο μου πατρίδες οι πιο μεγάλες και οι πιο δύσμοιρες,» λέει ο Ippolito Nievo (1831-1861), ένας συμπολεμιστής του Γκαριμπάλντι, στο έργο *Le confessioni d'un italiano* (1857-58), όπου διαβάζουμε ακόμη: «Στην Κέρκυρα παρκάρανε αρκετοί ιταλοί πρόσφυγες από τη Νάπολη και το Πιεμόντε που σκοπεύανε να χύσουν για την Ελλάδα το αίμα που δεν μπόρεσαν να χύσουν για την δική τους πατρίδα.» ... Μιλά για τους ηρωισμούς των Ελληνίδων και καταλήγει: «Έτσι, ώ Κάρλο, ανασταίνονται τα έθνη», ενώ συμβουλεύει μια Ιταλίδα να στείλει τους γιους της στην Ελλάδα: «Για να γίνουν καλοί Ιταλοί, θα πρέπει να γίνουν λιγάκι Έλληνες».

Ο θαυμασμός για τον υποδειγματικό ελληνικό πατριωτισμό διαδίδεται με πολυάριθμα λογοτεχνικά έργα και με έναν αξιόλογο αριθμό έργων σκηνικής

⁸ Η εκδήλωση του φιλελληνισμού ανησυχούσε την γαλλική εξουσία, που ήταν διπλωματικά δεσμευμένη στην Αγία Συμμαχία της Ρωσίας, Αυστρίας και Πρωσίας, στην προσπάθειά της να συγκρατήσει καλές σχέσεις με τους Τούρκους και να αποθαρρυνθεί επανάσταση οπουδήποτε στην Ευρώπη.

μουσικής. Το πλουσιότατο υλικό κατέγραψε ο Guido Muoni στην μελέτη του με τίτλο *Η Φιλελληνική λογοτεχνία στον Ιταλικό Ρομαντισμό*.



(Μια ενδιαφέρουσα πληροφορία, που δίνει ο Μuoni (σ. 16) είναι ότι η ιταλική μετάφραση του Τομαζέο, το 1842, της συλλογής δημοτικών τραγουδιών του Fauriel, και ειδικά τα κλέφτικα τραγούδια της έκδοσης, επηρέασαν τον Giuseppe Capparozzo, που έγραψε τις μπαλάντες *La morte del Clefta* και *Il vecchio di Suli*.)

POESIE

DELL' ABATE

GIUSEPPE CAPPAROZZO



VIGENZA

STABILIMENTO TIPO-LITOG. PROV. DI G. LONGO.

1851.

IL VECCHIO DI SULI

Dammi, o donna, il mio moschetto;
Alla pugna uscir convien:
Son tre giorni e più ch'aspetto,
E dal campo alcun non vien.

No, dagli anni e dai perigli
Ancor domo il cor non è:
O si vinca insiem co' figli,
O si muoja per la Fè. —

Taque il veglio; e con la Pia,
Ch' ognor fida lo segui,
Verso Jännina s' avvia
A pagnar col fero Ali.

Sale un' erta, e muto ascolta
Uno squillo di lontan:
Correr vede a briglia sciolta
Un guerrier che scende al pian.

LA MORTE DEL KLEFTA

Quante vele ch' ondeggiavano ai venti!
Quanti remi che battono il mar!
Meco preghi, o fanciulli innocenti,
Chi non può per la patria pagnar.
Deh! non vinca una greggia di schiavi
Quei che nati non furo a servir;
Questa terra, ch' è terra degli avi,
Fossa il padre far salva, o morir.

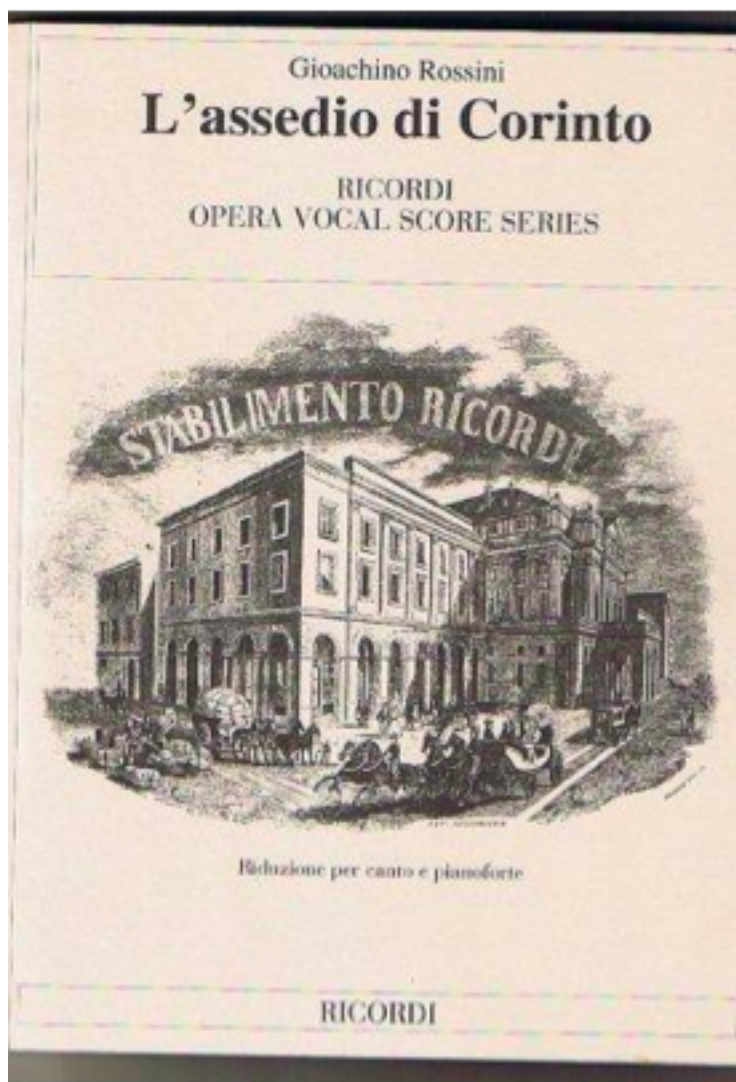
Fiù non gravi servaggio infelice
Chi su Tessalo petto vagi;
Questa terra, di prodi nutrice,
I Trecenti di Sparta copri.

Non sien tratte le madri dolenti
Ore Dio più non lice invocar
Meco preghi, o fanciulli innocenti,
Chi non può per la patria pagnar. —
Così disse, e dal balzo romito
Uno sguardo sull' onde gittò;
E lo sposo, che pugna sul lito,
Ai fanciulli col dito segnò.

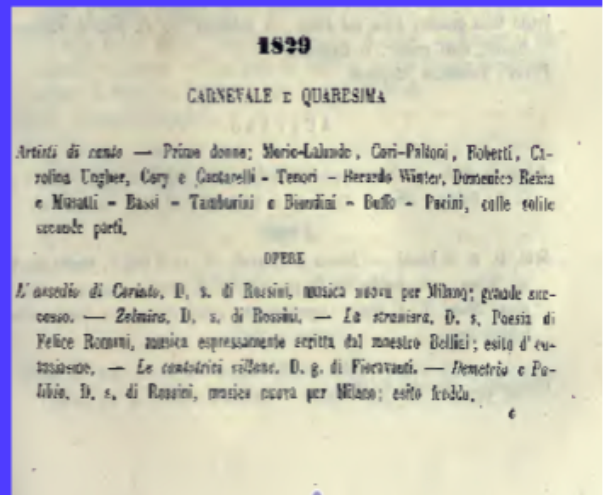
Πάντως, το κίνημα του φιλελληνισμού εισήχθη στην Ιταλία από τις πέραν των Άλπεων χώρες που πρωτοπορούσαν.

Το πρώτο ιταλικό φιλελληνικό έργο που παίχτηκε σε ιταλική σκηνή είναι μάλλον, η ιταλική μετάφραση του γαλλικού έργου του Ροσίνι.

Το *L'assedio di Corinto* πρωτο-παρουσιάστηκε στην Πάρμα στις 26 Ιανουαρίου 1828. Το 1829 δέ ανέβηκε στην Σκάλα του Μιλάνου και είχε μεγάλη επιτυχία.



ΟΛΑ ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ ΤΗΣ ΣΚΑΛΑΣ ΤΟΥ ΜΙΛΑΝΟΥ
(1778-1862)



Το 1832-33 ανέβηκε στο θέατρο Λα Φενίτσε της Βενετίας το ballo eroico *L'ultimo giorno di Missolongi* του Cortesi, σε μουσική του Luigi Viviani.

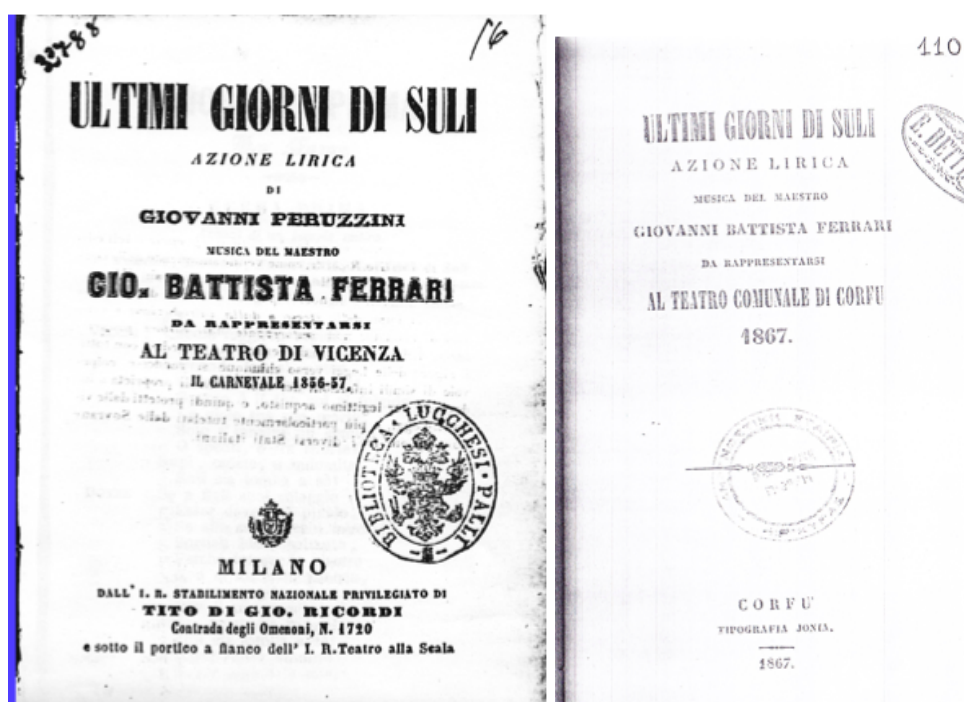
Το μπαλέτο αυτό πρέπει να ήταν από τα πιο επιτυχημένα. Το 1836 ανέβηκε στην Σκάλα του Μιλάνου και είχε σαράντα παραστάσεις. Ενώ υπάρχουν και μεταγενέστερες παραστάσεις, όπως το 1851 στην Φλωρεντία.

Το 1836 παίχτηκε στην Αλεξάνδρεια (της Ιταλίας) το ballo eroico tragico spettacoloso, *La caduta d'Ipsara*. Χορογράφος και συνθέτης ήταν ο Luigi Astolfi.

Στο θέατρο Σαν Κάρλο της Νάπολης παρουσιάστηκε το 1837 η όπερα του Giuseppe Staffa *La Battaglia di Navarino*, σε λιμπρέτο του Emanuele Bidera.

Το 1838 το ballo tragico *La caduta di Suli* παίχτηκε στο θέατρο Απόλλων της Γένοβας.

Επίσης, το 1838, παίχτηκε στην Σκάλα του Μιλάνου η azione pantomimica *Ali Pascia di Giannina* σε μουσική του Antonio Mussi.

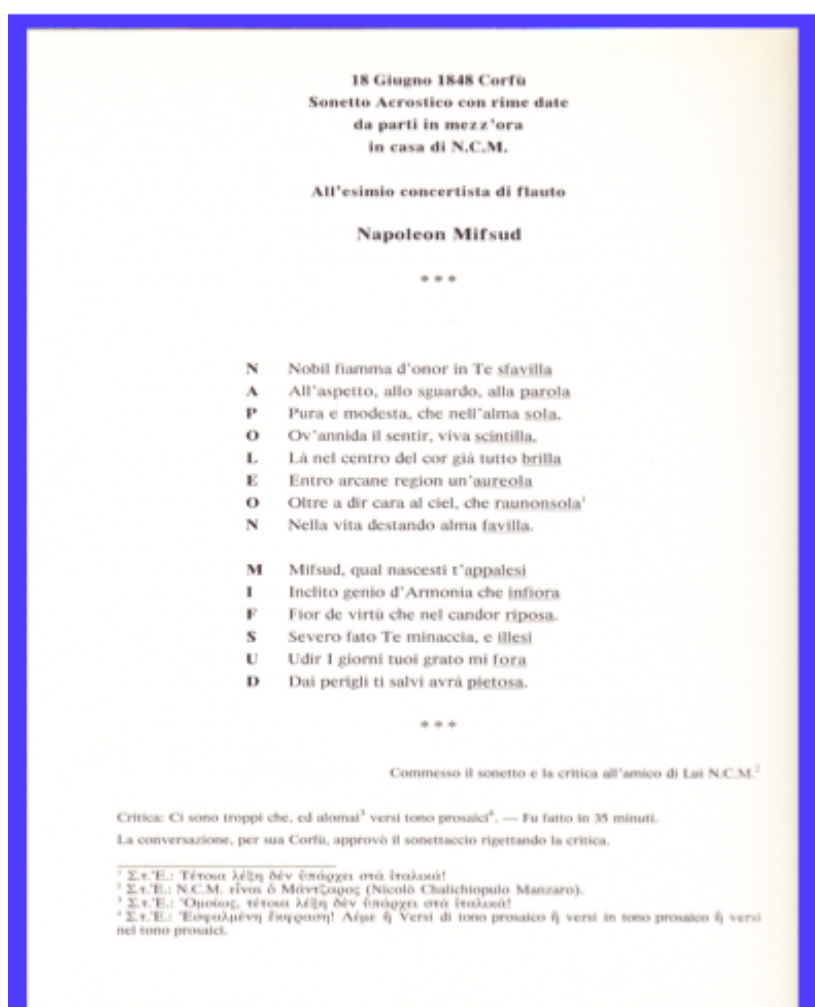


Η όπερα *Ultimi Giorni di Suli* του Giovanni Battista Ferrari, (σε λιμπρέτο του Giovanni Peruzzini) πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο Λα Φενίτσε της Βενετίας το 1843 και παιζόταν για πάνω από δέκα πέντε χρόνια σε διάφορα ιταλικά θέατρα. (Σώζεται ανακοίνωση παράστασης του έργου αυτού το 1867 στο μετονομασμένο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας).

Ο Ιταλός συνθέτης Achille Graffigna (Μάντοβα 1816- Πάδοβα 1896) προσκλήθηκε στην Οδησό ως μαέστρος κοντσερτατόρε στο Αυτοκρατορικό θέατρο, όπου έμεινε δύο χρόνια. Εκεί ανέβασε το 1845, την όπερά του *Gli ultimi giorni di Suli*.⁹

Ο Napoleon Mifsud, Μαλτέζος φλαουτίστας και συνθέτης εξέδωσε το 1846 στην Τεργέστη την όπερά του *Marco Bozzari*. Ένα χορικό και ένα ντουέτο από την όπερα αυτή παρουσιάστηκαν την ίδια χρονιά στην Σμύρνη και στην Αθήνα –στο θέατρο Μπούκουρα, στις 6 Οκτωβρίου.¹⁰

Του ίδιου συνθέτη η όπερα *Il giuramento di Germanos ovvero La liberazione della Grecia* ανεβάστηκε στο θέατρο Απόλλων της Ρώμης το 1849.



⁹ Corrado Ambiveri, *Operisti minori dell'800 italiano*, Gremese editore, Roma 1998, σ. 81.

¹⁰ Βλ., Θεόδωρου Συναδινού, *Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής 1824-1919*, α', Τύπος, Αθήνα 1919, σ. 89.

Το 1848 σε μία συνάθροιση στο σπίτι του Μάντζαρου, ένας από τους καλεσμένους αυτοσχεδίασε, όπως συνηθιζόταν, τους στίχους που βλέπετε. Είναι από το βιβλίο *Νικόλαος Χαλικιόπουλος Μάντζαρος*, που εξέδωσε η Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας το 2003, με επιμέλεια του Γεωργίου Κεντρωτή. Περιέχει όσα κείμενα μπόρεσε να βρει ο επιμελητής, του ίδιου του Μάντζαρου, καθώς και άλλες σημαντικές πρώιμες μαρτυρίες για την ζωή και το έργο του. Στο συγκεκριμένο, ανώνυμου συγγραφέα, δεν γίνεται απόλυτα σαφές αν ο Μιφσουντ ήταν παρών. Εμφανίζεται όμως ο Μάντζαρος ως φίλος του (Κάτω δεξιά ο ανώνυμος ποιητής δηλώνει πως αφιερώνει τον αυτοσχεδιασμό του και αναθέτει την κριτική του στον φίλο του [Μιφσουντ] N.X.M: «Commessò il sonetto e la critica all' amico di Lui N.C.M»).

Μεταφέρθηκα στην Κέρκυρα, γιατί έχω θέσει ως όριο τα μέσα του αιώνα. Περιορίζομαι δε σε αυτήν, γιατί στην Ζάκυνθο και την Κεφαλλονιά οι συνθήκες είναι αρκετά διαφορετικές (Βλ., και την υποσ. 11 κάτω).

Οι λόγοι που τα φιλελληνικά θεάματα και θέματα δεν εμφανίζονται στο κερκυραϊκό θέατρο πριν το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, σχετίζονται όλοι με τον περιθωριακό και επαρχιακό ρόλο της Ελλάδας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Σ' αυτήν την προς ανατολάς σταδιακή αφομοίωση των δυτικών τάσεων, η Ελλάδα ακολούθησε την Ιταλία.

Μία συνέπεια είναι ότι εκτός από τον Μάντζαρο, Έλληνες συνθέτες ικανοί να δημιουργήσουν σκηνική μουσική ήταν ακόμη παιδιά όταν τα φιλελληνικά σκηνικά έργα παίζονταν στην Δύση.

Άλλη συνέπεια είναι ότι το μέγιστο μέρος του ελληνικού πληθυσμού της Κέρκυρας δεν έχει κατά την περίοδο αυτή πρόσβαση στον μοναδικό θέατρο της πόλης, το Σαν Τζιάκομο. Εδώ, η όπερα δεν είναι ακόμη μέσο διάδοσης και εκλαΐκευσης ιδεών. Το μεγαλύτερο μέρος δέ του ελληνικού πληθυσμού, δεν έχει ακόμη περάσει στο στάδιο του παθητικού μουσικού ερασιτεχνισμού. Ο Μάντζαρος γράφει γι' αυτό το μέρος του πληθυσμού τραγούδια εμπνευσμένα από την ελληνική επανάσταση από πολύ νωρίς. Τα τραγούδια αυτά είναι σε μια μουσική γλώσσα πολύ πιο απλή από αυτήν που χρησιμοποιεί για τα σκηνικά του έργα.

Ainetta Vezzosa
Canzonetta
DI
NICOLÒ MANZARO
Prix: f^o 50^o K
à Paris chez PACINI Boulevard des Italiens N^o 41.

Allegretto.

PIANO
ou
HARPE.

2657

πολύ περισσότερα διετίθεντο στο κατάστημά του. Ο Πατσίνι, που είχε σπουδάσει στο Conservatorio della Pieta dei Turchini της Νάπολης (που θα ονομαζόταν αργότερα de San Pietro à Majella), βρισκόταν στο Παρίσι από το 1804 και με τις εκδόσεις του (που ορισμένες κυκλοφορούσαν σε περιοδικές σειρές) επρόβαλε έργα Ιταλών συνθετών. Είναι μάλλον αυτή την εποχή των φιλελληνικών εκδόσεων που ο Πατσίνι εξέδωσε την καντσονέτα για φωνή και πιάνο ή άρπα του Μάντζαρου. Η έκδοση αυτή δεν φέρει χρονολογία, αλλά στην βρετανική βιβλιοθήκη, όπου υπάρχει αντίτυπο, τοποθετείται στα 1825. Το γεγονός είναι περίεργο. Όμως, επειδή γενικά οι χρονολογίες των εκδόσεων του Πατσίνι προκαλούν προβλήματα στους ερευνητές,

είναι πιθανόν το έργο αυτό του Μάντζαρου να γράφηκε μετά το 1838, όταν το κατάστημά του Πατσίνι καταστράφηκε από πυρκαγιά. Τότε, πολλοί Ιταλοί και Γάλλοι συνθέτες τού δώρισαν έργα τους και τον έσωσαν από καταστροφή.¹² Πιθανόν να συμμετείχε και ο Μάντζαρος στην διάσωσή του.

¹² Richard Macnutt, «Pacini, Antonio Francesco Gaetano Saverio» *New Groves II*.

Μανώλης Σειραγάκης

Ναπολέον Λαμπελέτ, Ένας ανέστιος κοσμοπολίτης Συμβολή στην καταγραφή της θεατρικής του δράσης

Η ιδέα για την εισήγηση αυτή γεννήθηκε σχεδόν παράλληλα με τη διαπίστωση ενός παράδοξου: ένας συνθέτης με μυθική καριέρα στο West-End του Λονδίνου, να μην μπορέσει να επηρεάσει στο ελάχιστο τη μουσική και θεατρική σκηνή της Αθήνας, παρά την σταθερή επαφή που διατηρούσε μαζί της. Η έρευνα βρίσκεται σε εξέλιξη κι ο όγκος του υλικού είναι τέτοιος που αναγκάζομαι να παρουσιάσω εδώ μια πολύ συνοπτική περίληψη χωρίς υποσημειώσεις καν, φιλοδοξώντας να καταφέρω κάποια στιγμή να παρουσιάσω το υλικό στην πλήρη έκτασή του σε μια σύντομη μονογραφία.

Η βιβλιογραφία για το συνθέτη παρουσιάζει σε πλήθος σημεία αδυναμία συμφωνίας ανάμεσα στους μελετητές. Αυτή δεν προδίδει τόσο ριζικές διαφωνίες μεταξύ τους όσο ότι δεν έχουν προσπελαστεί όλα τα προγενέστερα άρθρα, πριν συνταχθεί το επόμενο.

Πέρα από μια επιπλέον έλλειψη συστηματικότητας στην αξιοποίηση των πρωτογενών πηγών, η ελληνική βιβλιογραφία χαρακτηρίζεται στην πλειοψηφία της κι από μια προσπάθεια να τεκμηριωθεί ελληνικότητα στη μουσική του, υποκύπτοντας στα διλήμματα που έθεσε η ανάδυση της εθνικής μουσικής σχολής και ο θεωρητικός προβληματισμός, αν όχι η πολεμική που την συνόδευσε. Με την άμβλυνση της πολεμικής αυτής, οι ελληνικές πηγές υιοθέτησαν μια άλλη, εξίσου φορτισμένη, προσέγγιση που προσπαθεί να παρουσιάσει τον Ναπολέοντα Λαμπελέτ, ως συνθέτη μεγαλόπνοων κλασσικών έργων, alter ego του αδερφού του Γεώργιου, με τον οποίο μάλιστα συχνά συγχέεται ή κάποτε συγκρίνεται. Πρόσφατα έχουν προστεθεί άρθρα για τη δραστηριότητά του ως εκδότη πρώιμου μουσικού περιοδικού, συνθέτη πολυφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής, χωρίς να έχουμε ακόμη διεξοδικά ασχοληθεί με τις σκηνικές του συνθέσεις, παρόλο που το 1929 ο συνθέτης γιόρτασε 50 χρόνια παραγωγικής καριέρας, επικεντρωμένης κυρίως στο θέατρο.

Στην ξένη βιβλιογραφία στην οποία τα προβλήματα δεν λείπουν, το λήμμα του George Leotsakos στο Grove παραμένει μια σοβαρή βάση, στο οποίο μάλιστα ο συντάκτης έχει επανέλθει για να συμπληρώσει αρκετά στοιχεία, καταρτίζοντας το πληρέστερο ως τώρα άρθρο για τον συνθέτη. Η παρούσα έρευνα φιλοδοξεί να το συμπληρώσει με ένα αριθμό επιπλέον τίτλων και στοιχείων, προϊόν έρευνας στη Βρετανική Βιβλιοθήκη στο Λονδίνο και σε βιβλιοθήκες και στην Ελλάδα.

Ο Λαμπελέτ φεύγει εσπευσμένα για την Αίγυπτο στα τέλη του 1893, φτάνει στο Λονδίνο στα 1895 και προσπαθεί να ενταχθεί στη μουσική ζωή της αγγλικής πρωτεύουσας. Η ένταξη αυτή δεν ήταν φαίνεται καθόλου εύκολη. Μας μεταφέρει ο ίδιος την πικρή της γεύση, όταν στα 1916 γράφει το επιθανάτιο σημείωμα για τον συνοδοιπόρο του των χρόνων εκείνων, γεννημένο στη Σμύρνη τραγουδιστή Maurice Farkoa: προσπάθεια επίδειξης των μουσικών τους ικανοτήτων, αμισθί συμμετοχή σε οποιαδήποτε εκδήλωση ή συναυλία, κυρίως φιλανθρωπική, εναγόνια αναζήτηση κάποιας ένδειξης αναγνώρισης, σκληρός βιοπορισμός.

Η συντροφιά συμπληρωνόταν από δυο άλλους Ευρωπαίους γεννημένους στη Σμύρνη, τον μαέστρο Franco Leoni και τον τραγουδιστή A. Wilson Fyscher, εξάδελφο του Farkoa. Χάρη στη συντροφιά αυτή ο Λαμπελέτ θα βρει την ευκαιρία να γράψει την πρώτη του μουσική για τα θέατρα του Λονδίνου. Ο Fyscher μεταφέρει στους θεατρικούς κύκλους στην Αγγλία τις θερμότερες εντυπώσεις από μια παράσταση που είδε στο θέατρο του Πέραν στην Πόλη, μαζί με την απόλυτη βεβαιότητα ότι κάτι αντίστοιχο θα εντυπωσίαζε και το Λονδίνο. Από κοινού με τον Λαμπελέτ, που είναι απολύτως βέβαιο ότι γνώριζε καλά την μουσική του από την Αθήνα προτείνει το έργο στον παραγωγό H.A. Chamberlyn. Ο τελευταίος αναθέτει στον ηθοποιό Seymour Hicks να προσαρμόσει το λιμπρέτο σε συνθήκες που θα μπορούσαν να ελκύσουν το Λονδρέζικο κοινό. Το έργο, άμεσα συνδεδεμένο με την ελληνική θεατρική ζωή, ήταν ο *Χορχόρ Αγάς* του Ντιχράν Τσουχατζιάν. Όταν είχε παιχτεί στην Ελλάδα στα 1883 είχε προκαλέσει βαθιά εντύπωση και μερικά χρόνια αργότερα το πρώτο κύμα κωμειδουλίων κατ' απομίμησή του.

Η παράσταση παίζεται σε κεντρικότατο θέατρο για τρεις μήνες, γνωρίζει μεγάλη επιτυχία και προκαλεί βαθιά εντύπωση. Το έργο, καταφέρνει να ξεπεράσει με μικρές απώλειες τις συμπληγάδες της λογοκρισίας και μεταφέρει πλήθος στοιχεία από τη ζωή του Λονδίνου σε μια ουτοπική Κωνσταντινούπολη, παρουσιάζοντάς την ως μια ιδανική πριμιτιβιστική Αρκαδία της Ανατολής γεμάτη ερωτισμό, που υπερέχει έναντι της Βρετανικής πρωτεύουσας στο ότι «τα άλογα είναι πιο γρήγορα ενώ οι γυναίκες πιο αργές». Ο Μπέρναρ Σω κρίνει το λιμπρέτο ως συνονθύλευμα άλλων ελαφρών έργων της εποχής, αλλά η διαίσθησή του τον οδηγεί να συμπεράνει σωστά ότι θα μακροημερεύσει. Χωρίς να είναι το έργο που εισάγει τον Οριενταλισμό στο ελαφρό μουσικό θέατρο του Λονδίνου, το *Yashmak* εντυπωσιάζει βαθιά τους θεατές του μεταξύ των οποίων κι ο Τζαίμς Τζόους που επηρεασμένος εμφανίζει τη Μόλλυ Μπλουμ στον «Οδυσσέα» του με φερετζέ στο πρόσωπο.

Η παράσταση γενικότερα προκάλεσε αμηχανία στους κριτικούς. Μια μεγάλη μερίδα τους, με προεξάρχουσα την εφημερίδα *Era* δεν βρήκε τίποτα ενδιαφέρον στη μουσική και την αποδοκίμασε. Έτσι μετά τις πρώτες βδομάδες παραστάσεων έγινε προσπάθεια να τονωθεί αυτή η μουσική με την επιστράτευση άλλου συνθέτη. Ίσως ο Λαμπελέτ να είχε χρησιμοποιήσει αρχικά μελωδίες με ανατολίτικο χρώμα ίσως κάποιες αυτούσιες από το έργο του Τσουχατζιάν. Η θητεία του ως ενορχηστρωτή πλάι στον Δημήτρη Κόκκο, η τεράστια δημοτικότητα που είχαν αποκτήσει στην Αθήνα τα τραγούδια και η μουσική του *Χορ-Χόρ Αγά*, η ζύμωσή του με τα ακούσματα της Ανατολής στην υπερδιετή παραμονή του στην Αίγυπτο και τέλος η απήχηση που είχαν οι συναυλίες που έδινε στην Αγγλία συνοδεύοντας τον Άραμη σε ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια και οι επαινετικές κριτικές που είχαν αποσπάσει, τον είχαν προφανώς πείσει ότι η μουσική αυτής της χροιάς θα ήταν κάτι πρωτόγνωρο αλλά ευχάριστο για το Λονδίνο. Το *Άστρ* μάλιστα είχε εντοπίσει «ανατολικήν χροιάν» και σε δυο τραγούδια του στην *Οικογένεια Παραδαρμένου* του Χαραλάμπη Άννινου το 1892. Από την πρεμιέρα του *Yashmak* ωστόσο συνειδητοποίησε ότι το κοινό του West-End δεν ήταν δεκτικό σε κάτι τέτοιο. Οι Times σημείωναν ότι η μουσική είναι ποτισμένη με Ανατολίτικο χρώμα σε δόσεις υπερβολικές για το εγγλέζικο γούστο και το περιοδικό *Sketch* ότι ένας συνθέτης της αξίας του Λαμπελέτ δεν είχε ανάγκη να αναζητήσει εκτός Αγγλίας την έμπνευση για τη μουσική του. Με μόλις τα μισά τραγούδια δικά του στο έργο και 11 ακόμη μουσικούς να έχουν συμβάλει με τραγούδια στην παράσταση, ο νεαρός συνθέτης έβλεπε στην πρώτη του δουλειά στο θέατρο του Λονδίνου ότι έπρεπε να πολιτογραφηθεί και μουσικά Βρετανός για να ενταχθεί στη μουσική-θεατρική ζωή της νέας του πατρίδας.

Pot Pourri

Την επόμενη χρονιά γράφει τη μουσική για *Το πέραςμα της Αφροδίτης* που ξεκινώντας περιοδεία από το Δουβλίνο κάνει μια συνολική σκηνική σταδιοδρομία 19 εβδομάδων αποσπώντας πολύ καλές κριτικές.

Το 1899 δημιουργείται και πάλι μεγάλος θόρυβος γύρω από την παράσταση για την οποία συνθέτει μουσική καθώς πρόκειται για μια αρκετά τολμηρή υβριδική επιθεώρηση (*Pot-Pourri*) που δεν σατιρίζει τόσο την πολιτική όσο την θεατρική επικαιρότητα του Λονδίνου. Το είδος θεωρούνταν ως τότε –με εξαίρεση μερικές παλιότερες μεμονωμένες αγγλικές απόπειρες ή κάποιες ακόμα σπανιότερες παραστάσεις περιοδεύοντων γαλλικών θιάσων, σχεδόν ξένο για το Λονδίνο. Καθώς όμως τα βασικά χαρακτηριστικά του (σάτιρα, ζωνρή εύθυμη μουσική, φαντασμαγορία, ερωτισμός) ήταν διεσπαρμένα και κυρίαρχα στα υπόλοιπα είδη, έμελλε, σε λιγότερο από μια δεκαετία, να κυριαρχήσει στις σκηνές της Αγγλικής πρωτεύουσας.

Οι παραγωγοί του *Pot-Pourri* φρόντισαν να προβληθεί όσο το δυνατόν περισσότερο, το πλεονέκτημα της όποιας πρωτοτυπίας. Στην ουσία ήταν ένα σατιρικό παιχνίδι που πετύχαινε να εκμεταλλευτεί κωμικά τις πιο δημοφιλείς παραστάσεις στο Λονδίνο εκείνων των ημερών. Κορωνίδα στη αλυσίδα των σχετικών νούμερων, αποδείχτηκε η μίμηση της Σάρας Μπερνάρ στο ρόλο του Άμλετ, παρωδία που ξεκίνησε να παίζεται λίγες μέρες πριν ξεκινήσει τις παραστάσεις της στο Λονδίνο η μεγάλη ντίβα.

Το τραγούδι του Λαμπελέτ “Mary was a house maid” γίνεται όχι μόνο το αγαπημένο *encore* της παράστασης αλλά και η μεγαλύτερη θεατρική επιτυχία της χρονιάς. Ο θόρυβος γύρω από αυτό και η πλατιά διάδοσή του συμβάλουν αποφασιστικά και στην εδραίωση της φήμης του συνθέτη.

Τα τρία αυτά έργα ήταν αρκετά για να τον καθιερώσουν. Σε συνδυασμό με την υπόλοιπη πολύ ζωνρή μουσική, εκδοτική, κοσμική-φιλανθρωπική του δραστηριότητα και την αδιάλειπτη συμμετοχή του στις δραστηριότητες της παροικίας, ανεβαίνει πολύ γοργά την κλίμακα της μουσικής ιεραρχίας και ήδη στα 1900, μετά και τη σύνθεση μουσικής για το πατριωτικό έργο *A gentleman in Khaki* για τον πόλεμο των Μπόερς, ονομάζεται Ιππότης.

Η καριέρα του στα χρόνια του βασιλιά Εδουάρδου

Καθώς ξεκινάει η Εδουαρδιανή περίοδος, η επαγγελματική θέση του Λαμπελέτ εδραιώνεται πλήρως, οι δράσεις του στη μουσικοθεατρική σκηνή του Λονδίνου πολλαπλασιάζονται, η εμβέλεια των επιτυχιών του ωστόσο μειώνεται, όπως και τα δημοσιεύματα που αναφέρονται σ’ αυτόν και η βεβαιότητά μας για την πατρότητα των επόμενων έργων του τίθεται σε μερική αμφισβήτηση. Καθώς το όνομά του εμπλέκεται με την παραγωγή μιας πολύ μεγάλης σειράς παραστάσεων στις οποίες δουλεύει πυρετωδώς άλλοτε σαν συνθέτης, διασκευαστής, μαέστρος, ενορχηστρωτής κι άλλοτε προσφέροντας ένα-δυο τραγούδια σε έργα άλλων, το έργο της σύνταξης ενός οριστικού καταλόγου των σκηνικών του συνθέσεων αποκτά ιδιαίτερη δυσκολία.

Δεν ξέρουμε αν η πρόσληψή του ως διευθυντή της χορωδίας στην ελληνορθόδοξη εκκλησία της Αγία Σοφίας του Λονδίνου στα 1908 σχετίζεται με μια κάμψη στην καριέρα του για την οποία μιλήσαμε ήδη και προδίδει μια εναγώνια προσπάθεια στοιχειώδους επαγγελματικής εξασφάλισης. Φαίνεται αρκετά πιθανό. Και θα μπορούσε να εξηγήσει σε ένα βαθμό τις υποχωρήσεις του στην υπεροπτική

συμπεριφορά των επιτρόπων του ναού και ειδικά στην απαίτησή τους να μην εκτελείται στην εκκλησία η Λειτουργία που του είχαν παλιότερα παραγγείλει αλλά εκείνη του προκατόχου του.

Στα πλαίσια ίσως αυτής της επαγγελματικής αστάθειας αρχίζουν να πυκνώνουν και οι επαφές με την Αθήνα. Στα 1911 ντύνει με τραγούδια από την πρώτη περίοδο των επιτυχιών του στο Λονδίνο (*Yashmak, Pot-Pourri*) το κωμειδύλλιο *Παρθεναγωγείο* του Ιωάννη Δεληκατερίνη, στο θίασο Ροζαλίας Νίκα.

Στα 1912 ο συνθέτης παίζει σε ρεσιτάλ της ελληνικής κοινότητας στο Λονδίνο τη μουσική από την μονόπρακτη οπερέτα του *Φενέλα*, προσπαθώντας να τη βοηθήσει να βρει το δρόμο της για τη σκηνή, καθώς, επτά σχεδόν χρόνια μετά την πρεμιέρα της σε ένα βαρυφορτωμένο Χριστουγεννιάτικο πρόγραμμα ποικιλιών, παρέμενε αναξιοποίητη.

Το 1916 παίζεται στην Αθήνα το μονόπρακτο μιμόδραμά του *Το όνειρο του Πιερότου*. Είναι η πρώτη φορά που κάνει πρεμιέρα στην Αθήνα ένα έργο με προοπτική ευρωπαϊκής καριέρας, τελικά όμως αυτή περιορίστηκε στους τέσσερις τοίχους του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών.

Κύκνειο άσμα του θα πρέπει να θεωρηθεί η ρομαντική κωμική όπερα *Valentine*. Το έργο μετά από αρκετές παραστάσεις στο West End και κολακευτικές κριτικές στον Αγγλικό Τύπο μεταφέρεται σχεδόν αυτούσιο στην Αθήνα τον Μάη του 1920 για να παιχτεί επί έναν ολόκληρο μήνα από το θίασο Κυπαρίση.

Λίγο πριν εξαντλήσω ολότελα την υπομονή σας με την περιληπτική -πιστέψτε με- ιστορία της καριέρας του Λαμπελέτ, επιστρέφω στο αρχικό ερώτημα της εισήγησης: πώς δηλαδή η αθηναϊκή μουσική ζωή έμεινε ανεπηρέαστη από την καριέρα του Κερκυραίου μουσικού.

Οι παραστάσεις του *Βαλεντίνου* στην Αθήνα θα μας χρησιμεύσουν ιδιαίτερα για την αποκρυπτογράφηση αυτού του μυστηρίου. Μια φευγαλέα αναφορά στο βιβλίο του Ιωσήφ Γκρέκα και κάποιες στον τύπο, μας δίνουν μια πρώτη εξήγηση. Μια ξαφνική ασθένεια της Αφροδίτης Λαουτάρη που είχε επωμισθεί το ρόλο του Βαλεντίνου, ανάγκασε στην πρεμιέρα την εικοσάχρονη κόρη του συνθέτη Βίβιαν, να ανέβει στη σκηνή και κρατώντας στο χέρι το κείμενο, να αντικαταστήσει όπως-όπως την πρωταγωνίστρια. Σύντομα πάντως η κατάσταση ομαλοποιήθηκε και ο ρόλος εκτελέστηκε από τη Λαουτάρη, εναλλάξ με την αγγλίδα Ερμίνια Σώου. Οι πρώτες κριτικές που δημοσιεύτηκαν δε στέκονται καθόλου σχεδόν στο ατύχημα της πρεμιέρας. Ανάμεσά τους όμως η κριτική στον *Ελεύθερο Τύπο*, θα πρέπει να ήταν μεγάλη έκπληξη για τον συνθέτη. Είναι η πιο ισοπεδωτική που είχε δεχτεί ποτέ στην πολύχρονη καριέρα του. Σε πρωτοσέλιδο χρονογράφημα στο *Έθνος* η εξήγηση για την πολεμική δίνεται ξεκάθαρα: Ο Λαμπελέτ βάλλεται ως βενιζελικός, η θητεία του στην Αγγλία, η προέλευσή του, δημιουργούν συνειρμούς δυσάρεστους για τη φιλομοναρχική παράταξη. Λίγες μέρες μετά ο συνθέτης θα υποστηρίξει το ίδιο με ανοιχτή επιστολή του στον Τύπο. Ως τότε, η Οπερέτα, κυρίως η βιεννέζικη, επιχορηγούνταν από το Παλάτι και χρησιμοποιούνταν από την παράταξη του έκπτωτου πλέον Κωνσταντίνου ως η ιδανική θεατρική έξοδος που συνδύαζε ένα ανώδυνο πολιτικά κείμενο με χορούς της μόδας, ερωτισμό, φαντασμαγορία, μεγαλοπρέπεια. Το γεγονός ότι η πρωταγωνίστρια Έλσα Ένκελ ήταν γερμανίδα, ισχυροποιούσε ακόμη περισσότερο τους συνειρμούς. Τώρα το βενιζελικό καθεστώς προσπαθούσε να προσφέρει μια αντίστοιχη μεγαλόπρεπη θεατρική έξοδο. Βρισκόμαστε στο αποκορύφωμα του Εθνικού Διχασμού στο θέατρο. Μέσα στο Μάη που παίζεται ο *Βαλεντίνος* γίνονται και τα γνωστά επεισόδια στο θέατρο Κοτοπούλη, προοιωνίζοντας όσα έμελλε να συμβούν μερικούς μήνες αργότερα, με τη δολοφονία του Ίωνα Δραγούμη.

Πέρα όμως από τη μεταφορά του πολιτικού διχασμού στο θέατρο που χρονολογούνταν ήδη από την εποχή των Τρικούπη-Δηληγιάννη και που ταλάνισε το θέατρο για μερικές δεκαετίες ακόμη, μένουν μια σειρά ζητήματα να εξηγηθούν σε σχέση με την αδυναμία του Λαμπελέτ να ενωθεί οργανικά με τη θεατρική ζωή της πρώτης πατρίδας του.

Το πρώτο είναι η συνεχής σπίλωση του συνθέτη με την κατηγορία της έλλειψης «ελληνικότητας» που σχετίζεται όπως είπαμε με την ανάδυση της εθνικής σχολής και με τα ιδεολογήματα που συνόδευσαν την εμφάνιση του Μανώλη Καλομοίρη. Στα 1909 ο Ναπολέων Λαμπελέτ είχε δεχτεί ερήμην του την πιο ακραία φραστική επίθεση με επίκεντρο το συγκεκριμένο θέμα στο περιθώριο της διένεξης για τη λειτουργία του Ωδείου Αθηνών μεταξύ του αδερφού του Γεωργίου Λαμπελέτ και των υποστηρικτών του τότε διευθυντή Γεωργίου Νάζου:

«Φταίει το Ωδείο γιατί ο Ναπολέων Λαμπελέτ δεν μπόρεσε να γίνη ούτε Ιταλός, ούτε Γάλλος, ούτε Γερμανός, ούτε Εβραίος, ούτε Ρωμιός στην ψυχή, στο αίσθημα, κι όλη του η δημιουργική εργασία είναι καμιά δεκαριά τραγουδάκια που αν τα στίψης όλα μαζί δεν θα βγάλεις μια πατούτα από μία σύνθεση του Καλομοίρη;»¹

Ακριβώς δέκα χρόνια αργότερα, στην Ιστορία της Έντεχνης Ελληνικής Μουσικής ο συντάκτης του άρθρου Θόδωρος Συναδινός καλούσε τη λήθη να συνδράμει στην αποκατάσταση του συνθέτη: χαρακτήριζε «ανωτέρας εμπνεύσεως και πρωτοτύπου ιδέας» τα τραγούδια του και είχε καταλήξει πια στον γεωγραφικό προσδιορισμό της ψυχής του συνθέτη την οποία χαρακτήριζε «επτανησιακή ευγένεια». Άλλοι κριτικοί ωστόσο δε στάθηκαν τόσο επιλήσμονες. Στο επιθανάτιο μάλιστα σημείωμά της για το συνθέτη στη *Νέα Εστία* η Σοφία Σπανούδη έγραφε:

«...θα βρούμε βέβαια τις μουσικές φόρμες του Ναπολέοντα Λαμπελέτ παλιωμένες και μονόπλευρες με τον τόσον υποβλητικόν εν τούτοις «μινωρισμόν» που τις χαρακτηρίζει και τις «καντέντσες» του τόσο απόλυτα ιταλικές, ώστε να τις προβλέπης από την πρώτη κίνησι της μελωδικής γραμμής. Αυτό όμως φανερώνει την ορθοδοξία του συνθέτου που δεν είχε γνωρίσει ακόμη τους νέους θεούς της τέχνης και πίστευε στη μουσική συγκίνησι, το παλιωμένο αυτό καλούπι, πίστευε στις ορθόδοξες συγχορδίες, στη σταθερότητα του τόνου και του τρόπου, στην ομοιογένεια της σαφώς καθορισμένης γραμμής και στις ισορροπημένες αρμονίες που θα χρησιμεύσουν για βάθρο στο αισθηματικό τραγούδι»².

Και οι δυο βασικές κατηγορίες που είχε εξαπολύσει ο Συναδινός επιστρέφουν σε πλήθος σημεία του άρθρου της Σπανούδη: τα τραγούδια του δεν είναι ούτε ελληνικά, ούτε μεγαλόπνευστα. Είναι ωστόσο «ανωτέρας εμπνεύσεως και πρωτοτύπου ιδέας» αντιφάσκει παρακάτω η Σπανούδη αντιγράφοντας αυτούσια τη φράση του Συναδινού.

Για να ιστορηθεί άλλος ένας ελληνικός άθλος στο μουσικό στερέωμα της Ευρώπης η καριέρα του Λαμπελέτ έχει ήδη αρχίσει από μυθική να γίνεται έντονα μυθοποιημένη. Κι είναι στ' αλήθεια εντυπωσιακό ότι ακόμη κι οι άνθρωποι που αμφισβήτησαν την ελληνικότητά του φρόντισαν παράλληλα γι' αυτή την εξόγκωση, αυτή τη συνειδητή παραποίηση, αυτή τη μυθοποίηση, οι δυο προηγούμενοι κριτικοί μάλιστα ήδη μέσα στα παραπάνω κείμενα. Την τάση ακολούθησαν άκριτα σχεδόν όλοι οι έλληνες που ασχολήθηκαν μαζί του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατασκευής είναι η παρουσίαση του *Pot-Pourri*. Οι ελληνικές πηγές το χαρακτηρίζουν λυρική κωμωδία, λυρικό έργο, οπερέτα ή αποφεύγουν να το εντάξουν σε κάποιο είδος παρόλο που ο συνθέτης του δε διστάζει να το πει με το όνομά του

¹ Συναδινός Θεόδωρος «Το Ωδείον μας» *Νουμάς*, τ. 367, 22 Νοεμβρίου 1909, σ. 405.

² Σπανούδη Σοφία «Ναπολέον Λαμπελέτ», *Νέα Εστία*, τεύχος 142, 15 Νοεμβρίου 1932, τόμος 12, σ. 1183-1187

«επιθεώρηση», όπως ευθαρσώς ονομάζει «νούμερα» τα τραγούδια που γράφει για τις παραστάσεις άλλων.

Τρίτο και βασικότερο ζήτημα για να κλείσουμε αποτελεί εκείνο της τοπικής ιδιαιτερότητας και της προσωπικής παρουσίας που επηρεάζει καταλυτικά την απήχηση.

Ένα χρόνο μετά τις παραστάσεις του *Βαλεντίνου* στην Ελλάδα ανέβαιναν *Οι Απόχηδες των Αθηνών* του Νίκου Χατζηαποστόλου. Η γαλλική οπερέτα είχε κλείσει τον κύκλο της ήδη από το πρώτο ελληνικό ανέβασμα της *Μαμζέλ Νιτούς* το 1908. Η αγγλική δεν μπόρεσε ποτέ να περάσει τα εθνικά μας σύνορα με εξαίρεση τη *Γκέισσα* και η βιεννέζικη περνούσε τις τελευταίες μέρες μεγάλης δόξας, πριν οι αθηναϊκές οπερέτες την εξορίσουν στα συνοικιακά θέατρα στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Οι περίπου 600 συνεχείς παραστάσεις των *Απόχηδων* έδειχναν ποια ακριβώς ήταν η νέα κατεύθυνση στο ελαφρό μουσικό θέατρο το οποίο δεν πολυνοιαζόταν για τις αποφάνσεις των ειδικών. Και αποθέωνε –πέρα από το λαϊκό στοιχείο που είχε μόλις αναδυθεί- ένα συστατικό του που ο Λαμπελέτ στην πρώτη δημιουργική φάση της καριέρας του είχε καταφέρει να το βγάλει από τους τέσσερεις τοίχους των μουσικών σχολών και των Ωδείων, να το περάσει στους δρόμους της Αθήνας κι από κει στη σκηνή των θεάτρων: το τραγούδι, το σύγχρονο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Αν η ιστοριογραφική μας μεγαλομανία αναζητά αξία στην καριέρα ενός συνθέτη μόνο με την καταξίωσή του στο εξωτερικό, η περίπτωση του Λαμπελέτ θα πρέπει να μας κάνει να επανεξετάσουμε τη στάση μας. Γιατί ιστορικά, το σημαντικότερο μέρος της καριέρας του -αν μου συγχωρεθεί αυτή η αντιεπιστημονική ιεράρχηση- είναι το κομμάτι στην Αθήνα, όταν καταφέρνει να γονιμοποιήσει τη ντόπια θεατρική ζωή με τη διείσδυση των χορωδιών στις παραστάσεις κι όταν σε μια κοινωνία που βρίσκεται σε μεταβατικό στάδιο από εκείνο της αγροτικής κόμης σε κείνο της πρωτεύουσας ενός κρατιδίου προσφέρει τα αποκριάτικα τραγούδια του μετατρέποντας το καρναβάλι της από «κατ' αγρούς» σε «εν άστει».

Η αγάπη του για το τραγούδι κι ο συνεχής πειραματισμός του μ' αυτό θα προκαλέσει τέλος πονοκέφαλο σε όλους όσοι προσπαθούν να ξεμπερδέψουν μαζί του βάζοντας μια πρόχειρη ταμπέλα που θα τον χαρακτηρίσει έλληνα, εγγλέζο, επτανήσιο ή οτιδήποτε άλλο. Ο συνθέτης που έγραψε τη Σουδανέζικη Σερενάτα, τυρολέζικα κομμάτια, πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική, που ανακάλυψε την Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα Τα Πολιτάκια και τα έστειλε για συναυλίες στην Αγγλία τουλάχιστον τριάντα χρόνια πριν τη *Φροσύνη* του Λαυράγγα, που πειραματίστηκε με προδρομικές μορφές του καμπαρέ, με το βαριετέ και το μιούζικ χωλ, γενικότερα με κάθε είδος που μπορούσε να προελκύσει το ενδιαφέρον, αν όχι την περιέργεια του κοινού, στην τελευταία φάση της καριέρας του, αφού έγραψε μουσική για το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ σε μια ιστορική παράσταση με την Έλεν Τέρρυ στο ρόλο της παραμάνας, διασκεύαζε για δυο γυναικείες φωνές και πιάνο δυο νέγρικα σπιρίτσουαλς, υπονομεύοντας δραστικά το ιδεολόγημα της Επτανησιακής σχολής και παραμένοντας έτσι ισόβια ένας ανέστιος κοσμοπολίτης.

Μανώλης Σειραγάκης
Λέκτωρ Θεατρολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης

**Επτανησιακές κωμωδίες μετ' ασμάτων και κωμειδύλλια:
Η συμβολή τους στο επτανησιακό μουσικό θέατρο το 19^ο αιώνα**

Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου
Καθηγήτρια Τμ. Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Αγαπητοί Συνάδελφοι

Κυρίες και Κύριοι

Μουσική και Ιόνια νησιά¹ είναι έννοιες ταυτόσημες . Απευθυνόμενη σε ειδικούς μελετητές σε ένα συνέδριο με πολύ εξειδικευμένη θεματολογία , θα παραλείψω μία γενική ιστορική θεώρηση του θέματος , την οποία και θεωρώ αυτονόητη γνώση για τους ακροατές μας, γι' αυτό επιτρέψτε μου να μπω κατ' ευθεία στο θέμα της εισήγησής μου, χωρίς άλλη εισαγωγή.

Από την πληθώρα των μονόπρακτων έργων που γράφονται και εκδίδονται το 19^ο αιώνα , τα οποία υπολογίζονται σε περισσότερα από 700 τίτλους², είναι χαρακτηριστικό ότι το πρώτο μονόπρακτο έργο της μετεπαναστατικής περιόδου , με μουσική και τραγούδια γράφεται και δημοσιεύεται στην Κέρκυρα το 1832, με την ευκαιρία της άφιξης στο νησί του Μεγάλου Αρμοστή Λόρδου Γεώργιου Νούγγεντ.³ Φιλελεύθερος πολιτικός, στον οποίο οι Επτανήσιοι είχαν εναποθέσει όλες τις προσδοκίες για βελτίωση της ζωής τους , ο Νούγγεντ γίνεται παντού δεκτός με επίσημες εκδηλώσεις ενθουσιασμού⁴. Δύο , μετέπειτα επιφανείς Επτανήσιοι , ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος και ο Ιωάννης Μαρίνος Νικολαΐδης, μαθητές τότε, συγγράφουν έμμετρο μονόπρακτο που επιγράφεται *Πράξις δραματική*⁵. Το έργο, που παραστάθηκε

¹ Σπύρος Γ. Μοτσηνίγος, *Νεοελληνική μουσική: Συμβολή εις την ιστορίαν της*. Αθήναι, 1951, κεφ. Β' Επτάνησος, σσ. 44-263.

² Βλ. Χρυσ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19^{ου} αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-219.

³ Πρόκειται για τον George Nugent – Grenville, Ιρλανδό πολιτικό (1759-1850) που υπήρξε αρμοστής των Ιονίων Νήσων την περίοδο 1832 – 1835.

⁴ Πανταζής Κοντομίχης, *Το νεοελληνικό θέατρο στη Λευκάδα: 1800-1964*, Μέλισσα, Αθήνα, 1964, σ.26. Του ιδίου, *Το νεοελληνικό θέατρο στην Λευκάδα: 1800-1990*. 2^η εκδ. συμπλ. και βελτ. Νεφέλη, Αθήνα, 2003, σ. 57.

⁵ *Πράξις δραματική εις την περίστασιν καθ' ην ευτυχώς έφθασεν εις Κέρκυραν η Αυτού εζοχότης λόρδ Νουγγέντ ΙΙΙ. Μεγ. Σταυρού ... και λόρδ Μέγας Αρμοστής της Αυτού Μεγαλειότητος εις το Ενωμένον Κράτος των Ιονίων Νήσων, Πράξις δραματική παρασταθείσα με μουσικήν το εσπέρας της 15 Δεκεμβρίου 1832 εις το μεγάλον δωμάτιον του Γυμνασίου της Αγίας Μαύρας και ποιητικά πονήματα εκφωνηθέντα επακολούθως από τους μαθητάς μέλη της Φιλογραμματικής Ακαδημίας*. Κορφοί, 1932 (βλ. E. Legrand et H. Pernot, *Bibliographie Ionienne ou Description raisonnée des ouvrages publiés par les Grecs des*

με μουσική ανώνυμου μουσουργού⁶ στις 15 Δεκ. 1832, στη μεγάλη αίθουσα του Γυμνασίου της Αγίας Μαύρας⁷ στη Λευκάδα, δημοσιεύτηκε στην Κέρκυρα την ίδια χρονιά υπό μορφή φυλλάδιου, το οποίο σήμερα λανθάνει. Οι πληροφορίες μας για το έργο αυτό διασώζονται από τον Σπυρ. Δε-Βιάζη.⁸ Τα πρόσωπα που εμφανίζονταν ήταν η Αθηνά, η Θέμις, η Δήμητρα, ο Δαίμων του Ιονίου Πελάγους και χορός πολιτών,⁹ στοιχεία που μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι επρόκειτο για αρχαιόθεμο έργο, που πιθανώς να αντλούσε τη θεματολογία του από την αρχαία ελληνική μυθολογία, με σκοπό την υποβολή και καλλιέργεια φιλελληνικών αισθημάτων στον επίσημο εκπρόσωπο της ξένης κατοχικής δύναμης, ενός φιλελληνισμού που εκφραζόταν μέσα από τη διαδεδομένη λατρεία των Ευρωπαίων για την αρχαιότητα¹⁰. Ας σημειωθεί ότι το σχέδιο της δραματικής αυτής πράξης είχε ληφθεί από παρόμοια ιταλική, η οποία είχε γραφτεί προς τιμή του Άγγλου Αρμοστή Frédéric Adam (1781-1853), όταν το 1824 έφθασε στην Κέρκυρα, όπως δηλώνουν οι ίδιοι οι συγγραφείς σε υποσημείωση στο φυλλάδιο αυτό, όπου εκτός του κειμένου δημοσιεύονταν και οι ωδές που απήγγειλαν οι μαθητές, μέλη της Φιλογραμμιατικής Ακαδημίας Λευκάδος, Σπυρ. Ι. Ζαμπέλιος, Ιωάννης Μαρίνος Νικολαΐδης, Αντώνιος Μελισσινός, Γεώργιος Σταμούλης, Δημήτριος Κόνδαρης και Πατρίκιος Ζαμπέλιος. Ως προς τη δραματουργική του αξία, αυτή ήταν περιορισμένη, όπως και τα ποιήματα που το συνόδευαν, δεν ήταν παρά πρωτόλεια γυμνάσματα¹¹.

Την επόμενη χρονιά, το 1833, ο Νούγγεντ επισκέπτεται πάλι τη Λευκάδα για να γνωρίσει από κοντά τα προβλήματα του νησιού. Η πόλη σημαιοστολίζεται και το Επαρχιακό Συμβούλιο διοργανώνει πρόγραμμα καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων το οποίο αναθέτει πάλι στην Ακαδημία Φιλογραμμάτων. Έτσι πάλι οι δύο προηγούμενοι συγγραφείς, Σπυρίδων Ζαμπέλιος και Ιωάννης Μαρίνος Νικολαΐδης θα συγγράψουν νέο έμμετρο μονόπρακτο έργο με τίτλο *Το δάφνινο στεφάνι*,¹² το οποίο εκδίδουν στην

Sept îles ou concernant ces îles. Paris, 1910, αρ. 1183. Βλ. επίσης Γ. Λαδογιάννη – Τζούφη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου: Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637 – 1879*. Ιωάννινα, 1982, αρ. 25).

⁶ Νικ. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Τόμ. Β', Μ. Βασιλείου, Αθήνα, 1939, σ. 62.

⁷ Π. Κοντομίχης, ό.π., 1^η έκδ. σ. 27, 2^η έκδ., σ. 58.

⁸ Σπυρίδων Δεβιάζης, «Δύο μελοδραματικά σκηναί εν Λευκάδι: 1832-1833», *Πινακοθήκη*, έτος Ζ', αρ. 80, 1907, σσ. 134-135.

⁹ Ό.π. Βλ. επίσης Π. Κοντομίχης, ό.π., 1^η έκδ. σ. 27, 2^η έκδ., σ. 58.

¹⁰ Ευσεβία Χασάπη – Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*. Τόμ. Α'. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2002, σ. 269.

¹¹ Π. Κοντομίχης, ό.π., 1^η έκδ., σ. 27, 2^η έκδ., σσ. 58-62.

¹² *Το δάφνινο στεφάνι. Πράξις δραματική συντεθείσα διά το φθάσιμο εις την Αγίαν Μαύραν της Α.Ε. του Λόρδου Μεγάλου Αρμοστού και παρασταθείσα με μουσικήν το εσπέρας της 2 Φεβρουαρίου 1833, εις το μέγαλον δωμάτιον του δευτερευόντος σχολείου της ειρηνένης νήσου*. Κορφοί, 1833 (LBI 1202, Δημ. Γκίνης και Βαλ. Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*. Τόμ. Α'. Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις, 1939, αρ. 2324 και Λαδογιάννη – Τζούφη, Γ., ό.π., αρ. 26).

Κέρκυρα την ίδια χρονιά και όπου αναγγέλλεται παράστασή του στις 2 Φεβρ. 1833 στο μεγάλο δωμάτιο του δευτερεύοντος σχολείου της Λευκάδας. Η αρχικά προγραμματισμένη αυτή παράσταση αναβλήθηκε, γιατί ο Νούγγεντ δεν μπόρεσε να την παρακολουθήσει και τελικά το έργο παίχθηκε στις 9 Φεβρ. 1833 με τίτλο ο *Δαφνοστέφανος* και μουσική επένδυση από τον Ι. Πίκολη¹³.

Πρόσωπα το υ έργου, νεαροί βοσκοί και βοσκοπούλες με ονόματα που παραπέμπουν πάλι στην αρχαιότητα. Άνδρες: ο Απόλλων, ο Θύρσις και ο Μυρτίλλος και γυναίκες: η Κλειώ, η Πολύμνια, η Ευτέρπη, η Φύλλις και η Ευρίλλη. Ακολουθεί χορός από βοσκοπούλα και βοσκοπούλες που πλαισιώνουν τα ανωτέρω πρόσωπα με την φυσική τους παρουσία, χωρίς όμως να λαμβάνουν το λόγο.

Η σκηνή εκτυλίσσεται στη Λευκάδα, σε μία πεδιάδα κοντά στη θάλασσα, όπου το κοινό αυτό των βουκόλων, αναμένοντας την άφιξη του Αρμοστή, πλέκει το εγκώμιό του. Εκθειάζουν την πρότερη πολιτική του σταδιοδρομία, τις αρετές του (ενάρετος, γενναίος, μεγαλόψυχος, φιλάνθρωπος, σοφός) και τη μόρφωσή του, εστιάζοντας στην κλασική παιδεία του, που του εμφύσησε την αγάπη για τη λαμπρή Ελλάδα. Εκφράζουν επίσης τη μύχια επιθυμία τους ο επίσημος ξένος να αγαπήσει τη νέα του πατρίδα, αλλά και να συμβάλλει στην ανάπτυξη του εμπορίου και της γεωργίας, στην τήρηση των νόμων και την εξασφάλιση της ειρήνης και της ευτυχίας για τους κατοίκους των Ιονίων Νήσων. Εξυμνώντας τον που πλέκουν δάφνιστο στεφάνι για να τον στεφανώσουν, ως ένδειξη σεβασμού και αγάπης εκ μέρους τους προς το πρόσωπό του, ενώ το πλοίο που τον μεταφέρει μπαίνει στο λιμάνι της Λευκάδας.

Όσον αφορά στην παράσταση, αξίζει να σημειωθεί ότι τους ρόλους των ποιμενίδων υποδύθησαν δύο μαθήτριες της Ακαδημίας Φιλογραμμάτων Λευκάδας, η Ακριβούλα Νικολάου Σταύρου και η Αικατερίνη Καμπατσίνη, οι οποίες επαινέθηκαν για το θάρρος τους να ανέβουν στη σκηνή, κατανικώντας την προκατάληψη της εποχής, που εμπόδιζε την εμφάνιση των γυναικών στο σανίδι, πόσο μάλλον όταν ήταν κόρες καλών οικογενειών, όπως οι δύο ανωτέρω αναφερόμενες¹⁴. Ως προς το μουσικό μέρος, εκτός του Ι. Πίκολη που το επιμελήθηκε, δεν γνωρίζουμε εάν για τη μουσική επένδυση χρησιμοποιήθηκε προϋπάρχουσα μουσική της εποχής ή νέα σύνθεση.

Μετά τις δύο αυτές πρώτες απόπειρες συγγραφής έργων με μουσική και τραγούδια, μέχρι πρότινος δεν είχαν εντοπιστεί στην επτανησιακή δραματουργία

¹³ Π. Κοντομίχης, ό.π., 1^η έκδ., ό.π., σσ. 29-30, 2^η έκδ., σσ. 64-65.

¹⁴ Ο.π., 1^η έκδ., ό.π., 2^η έκδ., σ. 66.

θεατρικά έργα με αυτά τα χαρακτηριστικά στοιχεία, έως την εμφάνιση, το 1875, των λεγόμενων πρώιμων κωμειδυλλίων. Για το είδος αυτό, του πρώιμου επτανησιακού κωμειδυλλίου,¹⁵ σύμφωνα με τους μελετητές της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου το 19^ο αιώνα, ίσχυαν, έως τώρα τέσσερις παραδοχές:

- α) ότι εμφανίζεται στη δεκαετία του 1870,
- β) ότι οι κωμωδίες μετ' ασμάτων που οι ιστορικοί του νεοελληνικού θεάτρου χαρακτηρίζουν ως πρώιμο κωμειδύλλιο ήταν συνήθως μονόπρακτες κωμωδίες που εμπλουτίζονταν με μουσική και τραγούδια, όχι πρωτότυπα, αλλά δανεισμένα από τη γαλλική και ιταλική όπερα, φυσικό επακόλουθο επιρροής από το ρεπερτόριο των ξένων μελοδραματικών θιάσων που περιόδευαν στα μεγάλα αστικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδας (Αθήνα, Πειραιάς, Βόλος, Πάτρα), αλλά και τα Ιόνια νησιά το 19^ο αιώνα, και
- γ) ότι περιελάμβανε έργα μόνο ηθογραφικού περιεχομένου και
- δ) ότι συνδεόταν κατ' αποκλειστικότητα με τη Ζάκυνθο, λόγω των τριών κωμωδιών μετ' ασμάτων που παίχτηκαν από ερασιτέχνες το 1875 στην κεντρική αίθουσα του αδιαμόρφωτου τότε εσωτερικά Δημοτικού Θεάτρου «Φώσκολος» του νησιού.

Η έρευνα των τελευταίων χρόνων έρχεται να ανατρέψει πλήρως την πρώτη, την τρίτη και την τέταρτη παραδοχή και εν μέρει τη δεύτερη. Στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος με αντικείμενο «Σύνταξη ελληνικής βιβλιογραφίας μονόπρακτων έργων του 19^{ου} αι.»¹⁶ που πραγματοποίησε η γράφουσα το 1995 – 1996, εντοπίστηκαν δύο κωμωδίες μετ' ασμάτων, οι οποίες τοποθετούνται χρονικά στη δεκαετία του 1860 και δημοσιεύτηκαν στην Κεφαλονιά. Πρόκειται για τα έργα *Αι δύο τελευταίοι ώροι της ΙΑ' Βουλής* που δημοσιεύτηκε στην κεφαλονίτικη εφημερίδα *Η Διαολαποθήκη*¹⁷ το 1861 και *Οι γελοίιοι υποψήφιοι* που εκδίδεται στην Κεφαλονιά το 1864. Το πρώτο, που ήδη μνημονεύεται από τον Σπύρο Ευαγγελάτο,¹⁸ αναφέρεται στη διάλυση της ΙΑ' Ιονίου Βουλής, που είχε συγκροτηθεί μετά από εκλογές βίας και νοθείας. Έργο ανώνυμου συγγραφέα, αλληγορικού περιεχομένου, το κωμικοτραγικό αυτό μονόπρακτο αποτελείται από δύο σκηνές με πρόσωπα την ΙΑ' Βουλή, τον εραστή της Ανεμογιάννη, την πιστή θεραπαινίδα της Ελπίδα και συμμετοχή χορού

¹⁵ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, Τόμ. Α', Ερμής, Αθήνα, 1981 σσ. 63-68.

¹⁶ Τα αποτελέσματα του προγράμματος αυτού δημοσιεύτηκαν στην επιστημονική επετηρίδα του Τμ. Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παραβάσις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-219.

¹⁷ Εφ. *Η Διαολαποθήκη*, Κεφαλληνία 14 Δεκ. 1861, σσ. 249-251.

¹⁸ Σπύρος Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία: 1600-1900*. Διατριβή επί διδακτορία. Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Εν Αθήναις, 1970, σ. 220.

που εκφράζει τον όγλο . Η ανθρωπόμορφη Βουλή εμφανίζεται ως γυναικεία βαριά άρρωστη που αργοπεθαίνει, όχι από κάποια ασθένεια, αλλά από την απληστία της να καταβροχθίζει σε μηνιαία βάση τα *σαράντα τάλλαρα* της βουλευτικής αποζημίωσης, χωρίς καμμία ουσιαστική προσφορά έργου εκ μέρους της.

Ο χορός, χωρισμένος σε δύο ημιχόρια, αφ' ενός οικτίρει τη δειλή αυτή Βουλή που πνέει τα λούστια και αφ' ετέρου ζητωκραυγάζει υπέρ της δωδέκατης Βουλής, της οποίας επίκειται η εκλογή.

Οργισμένη η ΙΑ΄ Βουλή αγανακτεί με τις φωνές του όγλου και φωνάζει την Ελπίδα να πάει κοντά της . Την ώρα εκείνη φτάνει τρέχοντας ο εραστής της , την αγκαλιάζει στο κρεβάτι της και την παρηγορεί, διαβεβαιώνοντάς την ότι την αγαπά και δεν πρόκειται να την εγκαταλείψει.

Ακούγοντας το κουδούνι της διάλυσης της Βουλής, εκείνη νομίζει πως είναι η φωνή του Χάρου που έρχεται να την οδηγήσει στον κάτω κόσμο . Σε έξαλλη κατάσταση ωρύεται , γιατί φεύγει από τη ζωή πριν την ώρα της και κατηγορεί τον εραστή της ότι την εξαπάτησε παρασύροντάς την σε έκνομες πράξεις , ενώ τον παρακαλεί να μη βουλιάξει άδικα και την επόμενη Βουλή. Με το τελευταίο ήχο του κουδουνιού για τη διάλυσή της , η Βουλή πέφτει νεκρή στην αγκαλιά του Ανεμογιάννη και της Ελπίδας.

Με το έμμετρο αυτό, μικρό σε έκταση, διαλογικό κείμενο, η ΙΑ΄ Ιόνιος Βουλή κατηγορείται για απραξία , αδικίες και απάτες , αλλά και για ανάρμοστες συμπεριφορές, όπως γλέντια και χορούς που έλαβαν χώρα μέσα στο Βουλευτήριο, ενέργειες στις οποίες παρασύρθηκε εξαιτίας του Ανεμογιάννη . Ο ανώνυμος συγγραφέας, που πιθανώς να είναι το ίδιο πρόσωπο με τον εκδότη της *Διαολαποθήκης* Νικόλαο Μπερλάη χρησιμοποιεί για τη διάπλαση των ηρώων του την αλληγορία. Σκοπός του ήταν να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα της λειτουργίας της ΙΑ΄ Ιονίου Βουλής, διατυπώνοντας έτσι προσωπική κριτική την οποία δημοσιοποιεί στο ευρύ κοινό με τη δημοσίευσή της στην εφημερίδα του¹⁹.

Το θεατρικό αυτό πρωτόλειο , που ο ίδιος το χαρακτηρίζει ως μελόδραμα, εμπλουτίζεται σε πέντε σημεία με άριες και μουσική από την τελευταία πράξη της *Τραβιάτας*. Ας σημειωθεί ότι η όπερα αυτή ήταν ήδη γνωστή από παραστάσεις ιταλικών θιάσων που είχαν επισκεφθεί την Κεφαλονιά. Συγκεκριμένα, η όπερα αυτή παίχτηκε στα εγκαίνια του θεάτρου «Κέφαλος» τον Σεπτ . 1859²⁰ από ιταλικό

¹⁹ Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, «Άγνωστα κεφαλονίτικα θεατρικά κείμενα», *Πόρφυρας*, (Κέρκυρα), αρ. 114, Ιαν. – Μάρτ. 2005, σσ. 702-703.

²⁰ Σπύρος Μοτσενίγος, ό.π., σ. 200.

μελοδραματικό θίασο και επαναλήφθηκε το 1860.²¹ Ευφυώς λοιπόν ο συγγραφέας επιλέγει να συμπληρώσει και να επενδύσει το έργο του με άριες και μελωδίες από την ανωτέρω όπερα για δύο λόγους: ο πρώτος για να αναδείξει το αλληγορικό περιεχόμενο του έργου του, ταυτίζοντας το πρόσωπο της ΙΑ΄ Ιονίου Βουλής με αυτό της παραστρατημένης Βιολέττας στην *Τραβιάτα* και τονίζοντας την κοινή μοίρα και το άδοξο τέλος των δύο αυτών γυναικείων προσώπων και ο δεύτερος για να ικανοποιήσει τους φιλόμους Επτανήσιους και μέσω της μουσικής τής ευρύτατα γνωστής αυτής όπερας να διαδώσει ευκολότερα το δημιούργημά του.

Το δεύτερο έργο *Οι γελοίοι υποψήφιοι*²² που βρέθηκε στο αρχείο φυλλαδίων της Βιβλιοθήκης Τυπάλδων – Ιακωβάτων στο Ληξούρι, είναι μία ανώνυμη μονόπρακτη κωμωδία οκτώ σελίδων που μας μεταφέρει στις 28 Ιουνίου 1864 στην Κεφαλονιά, στις πρώτες μετά την Ένωση εκλογές στα Επτάνησα.

Πρόσωπα οι υποψήφιοι βουλ ευτές αδελφοί Μπατίστας (Βαπτιστής) και Γιάννης (Ιωάννης) Άννινος, εκπρόσωποι της αριστοκρατίας, οι Αναστάσης, Κωνσταντής και Σπύρος, υποψήφιοι των λαϊκών τάξεων, ένας παπάς, ένας προύχοντας και μερικοί άλλοι υποψήφιοι.

Η υπόθεση εκτυλίσσεται σε δύο ημέρες, την παραμονή και την επόμενη ημέρα των εκλογών, όταν βγαίνουν τα αποτελέσματα. Σε μία σάλα στολισμένη βενετσιάνικα οι υποψήφιοι αδελφοί Άννινοί, μετά τις κακές ειδήσεις της προεκλογικής τους εκστρατείας ότι τα πράγματα δεν εξελίσσονται ευχάριστα γι' αυτούς, έντρομοι προσπαθούν να αντιμετωπίσουν την κατάσταση. Μόνη λύση για τη μεταστροφή του εκλογικού σώματος ο χρηματισμός των ψηφοφόρων. Όμως έχουν ήδη ξοδέψει τεράστια ποσά για την υποψηφιότητά τους. Τελευταίο τους αποκούμπι μία κάσα. Κλαίγοντας την ανοίγουν για να πάρουν ένα *φακότο τάλλαρα*,²³ ενώ μοιρολογούν για την περασμένη εποχή που το αρχοντολόι διαφέντευε τους *αφύσικους*,²⁴ τότε που μάζευαν τα *τάλλαρα*, ενώ τώρα τα ξόδιαζαν χωρίς επιστροφή. Σε μία χρυσωμένη θήκη όπου φύλαγαν την περούκα των προγόνων τους, σύμβολο της αρχοντικής γενιάς τους, γονατίζουν και παρακαλούν το άγιο λείψανο της φαμελιάς τους να τους βοηθήσει στην επίτευξη του στόχου τους, να εκλεγούν βουλευτές.

²¹ Σπύρος Ευαγγελάτος, ό.π., σ. 191.

²² Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19^{ου} αιώνα», ό.π., σ. 103, αρ. 42. Βλ. επίσης Θωμάς Παπαδόπουλος, *Ιονική Βιβλιογραφία 16^{ου} – 19^{ου} αιώνας*. Τόμ. Γ΄. Αθήνα, 2002, αρ. 10323.

²³ Ένα σακί τάλιρα.

²⁴ Τους ποταπούς ως προς την καταγωγή.

Στη δεύτερη σκηνή ο Μπατίστας συνειδητοποιεί πως, με την καταβράθρωση του αρχοντολογιού, θα μείνουν αυτοί ως οι μόνοι εκπρόσωποι της άρχουσας τάξης και διερωτάται πως θα μπορέσουν να συνεργαστούν με τους *ζεβράκωτους*, ενώ οικτίρει τον εαυτόν του, που, αυτός ένας ευγενής, αναγκάζεται να επισκέπτεται τους χωρικούς στις καλύβες τους για τις ανάγκες της προεκλογικής του εκστρατείας και καταδέχεται να τους πιάνει το χέρι και να τους φιλάει στα χείλη.

Στην τρίτη σκηνή ο Γιάννης Άννινος επισκέπτεται ένα χωριό και παραδίδει στον παπά της περιοχής ένα σακκούλι *τάλλαρα* για να τα μοιράσει με δική του ευθύνη στους ψηφοφόρους. Εκείνος τον συμβουλεύει να τους καλοπιάνει και χτυπάει την καμπάνα της εκκλησίας για να μαζευτεί όλο το χωριό. Οι χωρικοί μαζεύονται για να ακούσουν την ομιλία του υποψήφιου βουλευτή, ο οποίος ξεκινώντας επιθετικά, υποχωρεί συνειδητός από τα λόγια του παπά και καταλήγει να τους εκλιπαρεί να τον ψηφίσουν. Ο προύχοντας και ο παπάς υποστηρίζουν ανοικτά την υποψηφιότητά του, όμως οι χωρικοί δεν πείθονται, παρά το γεγονός ότι ο παπάς τούς κουδουνίζει τα *τάλλαρα*. Όταν την επομένη βγουν τα αποτελέσματα, οι χωρικοί συγκεντρώνονται και τους γιουχάρουν, ενώ οι άρχοντες μοιρολογούν ομαδικά τον ξεπεσμό της τάξης τους.

Το έργο αυτό, με επίκαιρο για την εποχή του χαρακτήρα, όπως και το προηγούμενο, διακωμωδεί καταστάσεις και υπαρκτά πρόσωπα της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου. Η μικρή έκτασή του δεν επιτρέπει την ανάπτυξη χαρακτήρων. Παρ' όλα αυτά ο συγγραφέας πετυχαίνει εύστοχα να δώσει το στίγμα τους, έτσι ώστε ο σημερινός αναγνώστης να μπορεί να σχηματίσει ευκρινή εικόνα γι' αυτούς και την εποχή.²⁵

Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι το έργο εμπλουτίζεται με εννέα (9) έμμετρα μέρη που είναι πιθανόν να ερμηνεύονταν ως τραγούδια. Από αυτά άλλα αποδίδονται κατά μόνας, άλλα από δύο, ή τρία πρόσωπα και το τελευταίο εν χορώ. Όμως δεν μνημονεύεται πουθενά η μουσική επένδυσή τους. Το γεγονός ότι δεν έχει εντοπιστεί παράσταση του έργου, μας στερεί τη δυνατότητα να μιλήσουμε με βεβαιότητα για τη μουσική απόδοσή τους. Παρ' όλα αυτά, λόγω του περιεχομένου τους, επειδή εμφανίζονται ως επικλήσεις ή μοιρολόγια, εικάζουμε ότι μπορούσαν να επενδυθούν με ελληνική μουσική, πιθανώς δημοτική. Η προσθήκη αυτή των τραγουδιών στόχευε

²⁵ Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, «Άγνωστα κεφαλονίτικα θεατρικά κείμενα», ό.π., σσ. 703-704. Το έργο αυτό, όπως και τα προηγούμενα, δημοσιεύονται ολόκληρα μαζί με άλλα στην υπό εκπόνηση αυτοτελή μελέτη της γράφουσας με τίτλο «Θεατρική σάτιρα στην Κεφαλονιά: Άγνωστα κείμενα του 19^{ου} αιώνα».

να καταστήσει τα κείμενα ευχάριστα προς ανάγνωση , αλλά και εύκολα προς απομνημόνευση, ώστε η σάτιρα να γίνει κτήμα του ευρύτερου κοινού.

Τα δύο αυτά έργα επιφέρουν ανατροπή των μέχρι σήμερα παραδοχών σε σχέση με το πρώιμο επτανησιακό κωμειδύλλιο , το οποίο τοποθετείται πλέον νωρίτερα κατά μία δεκαετία, και μετακινείται από τη Ζάκυνθο στην Κεφαλονιά, ενώ ως προς το περιεχόμενο δεν περιορίζεται μόνο σε έργα ηθογραφικού χαρακτήρα, αλλά και σε έργα πολιτικής σάτιρας, όπως τα δύο έργα που μόλις παρουσιάσαμε. Επιπλέον διαφοροποίηση παρατηρείται επίσης ως προς τη μουσική επένδυσή τους, όπως επισημάναμε στο προαναφερθέν έργο *Οι γελοίοι υποψήφιοι*, όπου τα έμμετρα μέρη το πιθανότερο είναι να επενδύονταν με ελληνική μουσική λόγω του περιεχομένου τους, παρά με δυτική μουσική, γεγονός που αποτελεί νέο δεδομένο για τις κωμωδίες μετ' ασμάτων.

Την ίδια χρονιά (1864) εκδίδονται στην Αθήνα οι πεζωδίες *Ο θεματοφύλαξ ή Ο απατηθείς απατεών* και *Με το ψαλίδι ή με το δρεπάνι* του Μιλτιάδη Η. Πανά. Πρόκειται για δύο μη ηθογραφικές μονόπρακτες κωμωδίες μετ' ασμάτων κατ' απομίμηση του γαλλικού vaudeville, οι οποίες δεν προσγράφονται στο πρώιμο επτανησιακό θέατρο, γιατί ο συγγραφέας τους, αν και Κεφαλονίτης, έζησε για μεγάλο χρονικό διάστημα σε τόπους είτε του ευρύτερου Ελληνισμού, είτε σε άλλες χώρες, όντας αρχικά διευθυντής του Ελληνικού Ταχυδρομείου στην Κ/πολη και αργότερα πρόξενος της Ελλάδας στην Αίγυπτο, την Τουρκία και τη Ρουμανία.²⁶

Την επόμενη δεκαετία το πρώιμο επτανησιακό κωμειδύλλιο θα εμπλουτιστεί με τρία νέα μονόπρακτα κωμειδύλλια που γράφτηκαν στη Ζάκυνθο το 1875 και παίχτηκαν την ίδια χρονιά από θίασο ερασιτεχνών με την επωνυμία «Αριστοφάνης» στο εκεί Δημοτικό Θέατρο, όπως ήδη αναφέραμε . Πρόκειται για τα έργα *Ο Μαστρομανώλης* του Σωκράτη Α. Ζερβού, *Το τύμπανο και η σάλπιγξ* του Πίου Α. Μαρτζώκη και *Τα γελοία αποτελέσματα της ζηλοτυπίας* του Ιωάννη Τσακασιάνου.

Για το πρώτο τα στοιχεία είναι ελλιπή, γιατί δεν δημοσιεύτηκε ποτέ ολόκληρο, αλλά μόνο κάποια αποσπάσματά του στην εφημερίδα *Ελπίς* της Ζακύνθου το 1909.²⁷ Εκείνο που γνωρίζουμε είναι ότι ο κεντρικός ήρωας του, ο Μαστρομανώλης, ήταν τσαγκάρης και η πλοκή του έργου εκτυλισσόταν μέσα στο τσαγκάρικο του την ώρα της δουλειάς,²⁸ ενώ ο συγγραφέας του Σωκράτης Ζερβός ήταν ελληνοδιδά-

²⁶ Θ. Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, ό.π., τόμ. Α', σ. 62 και σ. 238.

²⁷ Εφ. *Ελπίς* (Ζάκυνθος), αρ. φ. 1753-1758/1909.

²⁸ Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 240.

σκαλος, γεννημένος στη Ζάκυνθο, με καταγωγή όμως από την Κεφαλονιά, ο οποίος έγραψε επίσης άλλες δύο κωμωδίες και σειρά από δραματοκωμικά μυθιστορήματα.

Για το δεύτερο, *Το τύμπανον και η σάλπιγξ*, έχουμε πλήρη γνώση, γιατί αφ' ενός δημοσιεύτηκε ολόκληρο στην ανωτέρω εφημερίδα το 1909, αλλά και χάρις στην αναλυτική παρουσίασή του από τον Διονύση Μουσμώτη²⁹. Συγγραφέας του ο Πίος Μαρτζώκης (1857-1911), με καταγωγή από παλιά αριστοκρατική οικογένεια με ιταλικές ρίζες, ήταν γιος του Λουδοβίκου Ιγνατίου Μαρτζώκη, *φιλομαθέστατου προφασσόρου*³⁰ όπως τον αποκαλεί ο Γρηγ. Ξενόπουλος, ιδρυτή ιδιωτικού εκπαιδευτηρίου στη Ζάκυνθο και αργότερα διευθυντή του Λυκείου Ζακύνθου, ο οποίος το 1843 δημιούργησε την «Accademia Filodrammatica dei Parnassiani», όπου λειτούργησε σε ειδικά διασκευασμένη αίθουσα του μεγάλου Γεννηματά το ομώνυμο θέατρο «Teatro dei Parnassiani».³¹ Με τρία αδέρφια, τον Μέμνονα, τον Ανδρέα και τον Στέφανο που ανέπτυξαν πνευματική δραστηριότητα, κυρίως ως ποιητές, ο Πίος, αν και *εξ επαγγέλματος ουχί άνθρωπος των γραμμάτων*³² δεν ήταν δυνατό να μην επιχειρήσει να δοκιμάσει και αυτός τις συγγραφικές του δυνάμεις, καταλείποντας ένα και μοναδικό έργο, το προαναφερθέν μονόπρακτο κωμειδύλλιο με εμβόλιμα τραγούδια, τα οποία ήταν μουσικά επενδεδυμένα με γνωστές μελωδίες από ιταλικά ρομαντικά μελοδράματα,³³ σουξέ της εποχής.

Αντικείμενο του έργου, το ερωτικό παιχνίδι της Αγγελικής, κόρης του αγρότη Ατζουλή με δύο υποψήφιους γαμπρούς, τον ευκατάστατο Παύλο και τον φτωχό Γιώργη, ενώ εμφανίζεται και τρίτος γαμπρός ο μεσόκοπος αγρότης Θωμάς, που της προξενεύει ο πατέρας της, με τελική κατάληξη το γάμο της με τον Παύλο που ανταποκρίνονταν περισσότερο στο συμβατικό ερωτικό και κοινωνικό πρότυπο του ιδανικού υποψήφιου γαμπρού της εποχής. Το έργο, που διαδραματίζεται σε ένα δωμάτιο αγροικίας, με ήρωες αγρότες, στοιχείο που υποδηλώνει επιρροή από την πολιτισμική παράδοση της αγροτικής κωμωδίας του ευρωπαϊκού δραματολογίου, είναι γραμμένο σε γλώσσα δημοτική, ενώ οι σκηνικές οδηγίες του στην καθαρεύουσα, χωρίς ιδιαίτερη χρήση ιδιοματικής ντοπιολαλιάς. Τα τραγούδια του είναι

²⁹ Διονύσης Ν. Μουσμώτης «*Το τύμπανον και η σάλπιγξ: Ζακυνθινό κωμειδύλλιο του Πίου Α. Μαρτζώκη*», *Πόρφυρας*, αρ. 114, Ιαν. – Μάρτ. 2005, σσ. 723-744. Βλ. επίσης του ίδιου, *Ο Πίος Μαρτζώκης και το ζακυνθινό κωμειδύλλιο: Το τύμπανον και η σάλπιγξ*, Τρίμορφο, Ζάκυνθος, 2006.

³⁰ Διονύσης Μουσμώτης, *Ο Πίος Μαρτζώκης και το ζακυνθινό κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 10.

³¹ Ο.π., σ. 11.

³² Ο.π., σ. 14.

³³ Βλ. μελοδράματα «Beatrice», «Trovatore», «Barbieri», «Balle in maschera», «Ernani», «Attila», «Sonnambula», «Traviata». (Λεωνίδας Ζώης «*Τα πρώτα κωμειδύλλια ...*» εφ. *Ελπίς* ό.π., 26 Απρ. 1909. Βλ. επίσης Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 66).

τετράστιχα με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία συνήθως (α' - γ', β' - δ') και σπανιότερα (α' - δ', β' - γ').

Στην παράσταση³⁴ του έργου, τον Γιώργη υποδύθηκε ο Ιωάννης Τσακασιάνος, συγγραφέας του τρίτου στη σειρά κωμειδουλίου με τίτλο *Τα γελοία αποτελέσματα της ζηλοτυπίας*. Θέμα του έργου η παράλογη ζήλεια του Αθανασάκη, ζακυνθινού αστού προς την σύζυγό του Άννα, ο οποίος φοβούμενος τους αντίζηλους εραστές την επαύριο του γάμου του μετακομίζει με τη γυναίκα του στην εξοχή. Ο ανεπιός του Μίμης, που υποδαυλίζει τις παράλογες υποψίες του θείου του, αποφασίζει να του δώσει ένα μάθημα με συνεργούς τον Παύλο, αδελφό του θείου του και την Χρυσούλα στην οποία ο Αθανασάκης εμπιστεύτηκε το πάθος της ζήλειας του. Έτσι υποδύεται τον εραστή της Άννας, ο οποίος εμφανίζεται να της κάνει καντάδα κάτω από το παράθυρό της.

Ο Αθανασάκης κατασκοπεύει τον υποτιθέμενο εραστή, ντυμένος γυναικεία, και του χυμά με λύσσα. Εν τω μεταξύ η Άννα που παρακολουθεί τη σκηνή μέσα στο σκοτάδι, δεν κατορθώνει να αναγνωρίσει τον άντρα της, και πιστεύοντας πως ο Αθανασάκης την απατά, ζητά από τον αδερφό της τον Πέτρο να φύγουν αμέσως για την πόλη.

Ο Αθανασάκης έχοντας αποτύχει να συλλάβει τον υποτιθέμενο εραστή, διηγείται τη δυστυχία του σε έναν χωρικό, τον Κωσταντή. Την ίδια στιγμή καταφθάνουν ο Παύλος, ο Μίμης και ο Πέτρος, σκασμένοι στα γέλια, καθώς επίσης η Άννα με τη Χρυσούλα. Ο Μίμης εξηγεί τις σκανδαλιές του, λύνει τις παρεξηγήσεις και όλοι γλεντάνε μ' ένα μεγάλο φαγοπότι.

Το έργο αυτό του Δ. Τσακασιάνου είναι μία κωμωδία καταστάσεων. Απλοϊκό τόσο στη γραφή όσο και στα νοήματα, περιορίζεται σε κωμικές σκηνές και παρεξηγήσεις, που προωθούν την εξέλιξη της ελάχιστης δράσης, αλλά κυρίως συμβάλλουν στη δημιουργία κωμικής ατμόσφαιρας.

Στο έργο δεν υφίσταται καμία προβληματική, ούτε και κάποια ιδιαίτερη πλοκή. Ο συγγραφέας προσπαθεί να δημιουργήσει ανάλαφρη ατμόσφαιρα με τη μηχανορραφία σε βάρος του πρωταγωνιστή, που είναι και το μοναδικό εύρημα που προωθεί τη δράση. Η γλώσσα του έργου, καθαρεύουσα με πολλά στοιχεία της δημοτικής φανερώνει ότι ο συγγραφέας δεν ακολουθεί τυφλά τις νόρμες της, επιτρέποντας στη γραφή του κάποιες αποκλίσεις τόσο γραμματολογικές όσο και

³⁴ Τους ρόλους έπαιξαν οι: Κριμαία Αλταβέλλη (Αγγελική), Γιώργος Χαλικιόπουλος (Παύλος), Ιωάννης Τσακασιάνος (Γιώργης), Αναστάσιος Χαλικιόπουλος (Ατζουλής) και Κωνσταντίνος Δραγώνας (Θωμάς) (βλ. Δ. Μουσμότης, ό.π., σ. 35).

λεξιλογικές, που εντοπίζονται σε όλους τους χαρακτήρες του έργου. Αισθητή είναι επίσης η παρουσία της ζακυνθινής διαλέκτου με πολλά δάνεια από ιταλικές λέξεις.

Όσον αφορά το μουσικό μέρος, το έργο έχει εμπλουτιστεί με πέντε τραγούδια, στη δημοτική. Παίχτηκε, όπως και τα άλλα δύο, το 1875 στη Ζάκυνθο, με τον συγγραφέα να υποδύεται το ρόλο του Μίμη³⁵ και τυπώνεται εκεί την επόμενη χρονιά (1876) με υπέρτιτλο *vaudeville*, και υπότιτλο *κωμειδύλλιον πρωτότυπον*, όρος που για πρώτη φορά χρησιμοποιείται και χαρακτηρίζει έργο της ελληνικής δραματουργίας του 19^{ου} αι. ως απόδοση του γαλλικού «*vaudeville*».

Και των τριών έργων τη μουσική, στη σκηνική παράστασή τους, επιμελήθηκε ο Αντώνιος Καπνίσης,³⁶ διευθυντής της ορχήστρας του θεάτρου,³⁷ επενδύοντας τα εμβόλιμα τραγούδια με μελωδίες από ιταλικά μελοδράματα.

Φαίνεται ότι το έργο άρεσε, γι' αυτό και ο Τσακασιάνος γράφει αμέσως ένα δεύτερο μονόπρακτο κωμειδύλλιο την *Ερωμένη του συρμού* που δεν πρόλαβε να παρασταθεί στη σκηνή, αλλά εκδόθηκε επίσης την επόμενη χρονιά στη Ζάκυνθο (1876).

Το έργο εκτυλίσσεται σε ένα μοδιστράδικο του νησιού. Η Ευανθία, κόρη της μοδίστρας Μαριγώς και του ηθοποιού Αποστολάκη, φλερτάρει με 4 άνδρες: τον Φρειδερίκο, το Νιόνιο, τον Αλέξανδρο και ένα δάσκαλο μουσικής. Τη μέρα που επιστρέφει ο πατέρας της από περιοδεία, οι υποψήφιοι γαμπροί σκοπεύουν να την ζητήσουν σε γάμο. Συγκεντρώνονται όλοι στο σπίτι της και αφού κανένας δεν αποκαλύπτει τον πραγματικό λόγο της επίσκεψής του, παίζουν την τυφλόμυγα. Καθώς παίζουν, μπαίνει η υπηρέτρια και μετά από μία παρεξήγηση, δίνει ένα γράμμα στον πατέρα της Ευανθίας. Και ενώ οι παρευρισκόμενοι πιστεύουν ο καθένας ότι είναι δικό του το γράμμα, αποδεικνύεται ότι το γράμμα ανήκει σε έναν πέμπτο θαυμαστή της Ευανθίας, τον Μιλτιάδη, ο οποίος την ζητά σε γάμο. Τελικά αποκαλύπτεται ότι η Ευανθία είχε υποσχεθεί και στους τέσσερις άνδρες γάμο, γεγονός που εξοργίζει τους τρεις οι οποίοι αποχωρούν. Ο μόνος που παραμένει είναι ο Φρειδερίκος που την ζητά σε γάμο. Το έργο τελειώνει χαρούμενα, με όλους τους ήρωες να πίνουν και να τραγουδούν.

³⁵ Τους ρόλους έπαιξαν οι: Κ. Δραγώνας (Αθανασάκης), Κριμαία Αλταβέλλη (Άννα), Αναστάσιος Χαλικιόπουλος (Πέτρος), Ουρανία Μηράκη (Χρυσούλα), Γεώργιος Χαλικιόπουλος (Παύλος), Ιωάννης Τσακασιάνος (Μίμης), Κωνσταντίνος Νομικός (Κωνσταντής) (βλ. έκδοση του έργου, *Εν Ζακύνθω*, Τυπ. Η «Αυγή» Ν. Κοντογιωργά, 1876).

³⁶ Σπ. Δε-Βιάζης, «Αντώνιος Καπνίσης», *Πινακοθήκη*, τόμ. 10, αρ. 109, 1910, σσ. 6-7.

³⁷ Θ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 65.

Σε γλώσσα μικτή, καθαρεύουσα και δημοτική, με στοιχεία από το ιδίωμα της Ζακύνθου και ύφος ανάλαφρο, το έργο διανθίζεται με εννέα (9) τραγούδια, δημιουργήματα και αυτά του Τσακασιάνου.

Τα δύο αυτά πρώιμα κωμειδύλλια αποτελούν νεανικά δημιουργήματα ενός συγγραφέα που πολύ νωρίς έδειξε την κλίση του στα γράμματα και τη μουσική. Γεννημένος στη Ζάκυνθο τον Οκτ. 1853, μετά τα οκτώ του χρόνια που χάνει τον πατέρα του, μεγαλώνει στο κουρείο του θείου του, Νιόνιου Τσακασιάνου, ονομαστό στέκι επιφανών Ζακυνθίων, όπου ο νεαρός Τσακασιάνος εργάζεται για να εξασφαλίσει τα προς το ζην.

Εκεί θα έρθει σε επαφή με ποιητές και καλλιτέχνες και θα μελετήσει ποίηση, στην οποία από μικρός δείχνει έφεση, γράφοντας και ο ίδιος στίχους. Σε ηλικία 12-13 χρονών βλέπει για πρώτη φορά θέατρο, το έργο *Μάρκος Μπότσαρης*, παράσταση που θα του μείνει ανεξίτηλη.³⁸ Φιλομαθής καθώς ήταν, στα 18 του χρόνια γνώριζε γαλλικά, ιταλικά και αγγλικά και έπαιζε καλά κιθάρα,³⁹ προσόντα που τον έκαναν ιδιαίτερα δημοφιλή στους αριστοκρατικούς κύκλους του νησιού. Η κλίση του αυτή στην ποίηση και τη μουσική εξηγούν και το εγχείρημα της συγγραφής των πρώτων αυτών κωμειδυλλίων. Στα 19 του χρόνια, το 1872, λαμβάνει μέρος στη σύσταση του πρώτου αξιόλογου ερασιτεχνικού θιάσου⁴⁰ του νησιού, του θιάσου «Αριστοφάνη», αρχικά ως ηθοποιός και το 1875 ως ηθοποιός και δραματουργός μαζί, ενώ παράλληλα από 1874-1878 εκδίδει το περιοδικό *Ζακύνθιος Ανθών*.

Τα επόμενα χρόνια θα ανοίξει δικό του κουρείο, που θα εξελιχθεί σε ένα είδος φιλολογικού καφενείου, ενώ από το 1879 αρχίζει να εκδίδει ποιητικές συλλογές, τραγούδια της κιθάρας και να δημοσιεύει ευτράπελα στιχουργήματα σε εφημερίδες και περιοδικά (*Φιλιά και κλαύματα* 1879, *Νυχτερινοί θρήνοι* 1879, *Στιχουργήματα* 1881, *Ζακυνθινός Σπουργίτης* 1884, κ.ά., το περιοδικό *Ποιητικός Ανθών* 1886 – 1887) κερδίζοντας την εκτίμηση των συμπατριωτών του και αποκτώντας το προσωνύμιο του «Σπουργίτη» από τα ομώνυμα στιχουργήματά του.⁴¹

³⁸ Ιω. Τσακασιάνος, «Αυτοβιογραφία», *Επετηρίς Ιδρύματος Νεοελληνικών Σπουδών*, τόμ. 7, 1991-1992, σσ. 22-24. Η αυτοβιογραφία του είχε για πρώτη φορά δημοσιευτεί στο περιοδικό *Μπουκέτο* σε συνέχειες το 1924 – 1925.

³⁹ Α. Ζώντος, *Γιάννης Τσακασιάνος: Ο άνθρωπος και ο ποιητής*. Τυπ. Α. Γ. Ματαράγκας, Αθήνα, 1932, σ. 15.

⁴⁰ Ιω. Τσακασιάνος, «Αυτοβιογραφία», ό.π., σ. 31.

⁴¹ Βλ. *Σπουργίτης στη Νάπολη* 1885, *Γεραντοπαραξενάδες του Σπουργίτη* 1886, *Ο Σπουργίτης και η γρηά του* 1887 κ.ά. (βλ. Ιω. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, Τόμ. Α'. Αθήνα, 1926. Βλ. επίσης Φαίδων Μπουμπουλίδης, «Η αυτοβιογραφία του Ι. Γ. Τσακασιάνου», *Επετηρίς Ιδρύματος Νεοελληνικών Σπουδών*, τόμ. 7, 1991 – 1992, σσ. 9-97).

Μετά το θάνατο της μητέρας του (1885), ο Τσακασιάνος, σε αναζήτηση καλύτερης τύχης, έρχεται στην Αθήνα, όπου αναλαμβάνει τη διεύθυνση της θρησκευτικής εφημερίδας *Σιών*. Εκεί, το 1888, ένα χρόνο πριν την εμφάνιση της *Τύχης της Μαρούλας* του Δημ. Κορομηλά, θα εκδώσει μονόπρακτο μελοδραμάτιον εις μέρη δύο με τίτλο *Ο κόντε Σπουργίτης ή λειποθυμίας και νευρικά* η υπόθεση του οποίου διαδραματίζεται στη Ζάκυνθο το Δεκ. 1879.

Στο σπίτι του κόντε Σπουργίτη, τυπικού εκπροσώπου της ελληνικής αριστοκρατίας, ο γιος του Τόνης, επιστρέφοντας από τις σπουδές του στο εξωτερικό θέλει να παντρευτεί τη Μαρίνα, κόρη του υπηρέτη του σπιτιού γερο-Μανώλη, που κατοικεί στο υπόγειο του σπιτιού τους, με την οποία αγαπιούνται από καιρό. Στο γάμο αυτό εναντιώνονται και οι δύο πατεράδες, για διαφορετικούς λόγους έκαστος. Ο γερο-Μανώλης μάλιστα προκειμένου να τον απομακρύνει από την κόρη του, οργανώνει ολόκληρο σχέδιο με ένα φίλο του ενομοτάρχη, ο οποίος εμφανίζεται την κατάλληλη στιγμή για να οδηγήσει τον Τόνη στο στρατό, προκειμένου να υπηρετήσει την πατρίδα. Οι ερωτευμένοι νέοι, απελπισμένοι παρακαλούν τους γονείς τους να δεχτούν αυτό το γάμο, όπως και τελικά πετυχαίνουν, ενώ με παρέμβαση του γερο-Μανώλη, ο ενομοτάρχης απαλλάσσει τον Τόνη από τη στράτευση.

Με το έργο αυτό αναδύεται αδρά η πνευματική διεργασία της μετάβασης από τις κωμωδίες μετ' ασμάτων ή τα πρώιμα κωμειδύλλια στο μελόδραμα. Στο πρόσωπο του Τσακασιάνου ως δημιουργού υλοποιείται με επιτυχία η μετάβαση αυτή, χάρις αφ' ενός στο ποιητικό του ταλέντο, αλλά και στην ενασχόλησή του με τη μουσική. Το έργο, γραμμένο στη δημοτική, στο γνήσιο τοπικό ιδίωμα της Ζακύνθου, με φιλοπαίγμονα σατιρική διάθεση που χαρακτηρίζει άλλωστε τον συγγραφέα ως ποιητή, χωρίζεται σε δύο μέρη και 12 σκηνές και εμπλουτίζεται από πλήθος τραγουδιών, που παρεμβάλλονται στον έμμετρο λόγο των προσώπων και αποδίδονται τόσο από τους ήρωες, όσο και από χορό ανδρών και γυναικών που εκφράζουν τα συναισθήματα των ηρώων ομαδικά ως χορωδία. Τη μουσική του έργου έγραψε ο Παύλος Καρρέρ,⁴² απόδειξη ότι προγραμματιζόταν παράστασή του, που φαίνεται όμως ότι δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Στην περίπτωση αυτή, σε αντίθεση με τα δύο προηγούμενα το κύριο βάρος του έργου ως μελοδράματος είναι φυσικό να εστιάζεται στα τραγούδια,

⁴² Γιώργος Λεωτσάκος, *Παύλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και εργογραφία*. Μουσείο Μπενάκη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Αθήνα, 2003. Βλ. επίσης Αύρα Ξεπαπαδάκου, *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο: 1829 – 1896*. Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιόνιο Πανεπιστημίου 2005, Κέρκυρα, 2 τόμ.

ενώ η πλοκή μοιάζει υποτυπώδης, με μόνο θετικό σημείο την εύστοχη στιχουργική και το έμμετρο ευφυολόγημα.

Η έκδοσή του συνοδεύεται από εκτενή προλεγόμενα του Γρηγ. Ξενόπουλου ο οποίος κατατάσσει τον Τσακασιάνο τρίτο στο σύνολο των σατιρικών ποιητών (Κουτούζης – Γουζέλης – Τσακασιάνος) και τον επαινεί για το έργο του.⁴³

Όντας στην Αθήνα, ο Τσακασιάνος θα συνεχίσει την ενασχόληση με τη θεατρική γραφή και ακροβατώντας μεταξύ μουσικής κωμωδίας και μελοδράματος θα συγγράψει ακόμη τα έργα *Ο κήπος των μουσών* δίπρακτη κωμωδία μετ' ασμάτων το 1890, *ο Σούσουρας* τρίπρακτη κωμωδία μετ' ασμάτων το 1891 και *Ο αδελφός* μονόπρακτο μελόδραμα το 1898, που παρέμειναν επί χρόνια ανέκδοτα, μέχρι πρόσφατα.⁴⁴ Τα έργα αυτά, εντασσόμενα στην αθηναϊκή περίοδο δημιουργίας του, όπως άλλωστε και το προηγούμενο, δεν εξετάζονται στην παρούσα εισήγηση.

Εκτός από τους ανωτέρω τρεις Ζακυνθινούς συγγραφείς και ένας τέταρτος ακόμη θα καταθέσει τη συμβολή του στο είδος της μουσικής κωμωδίας. Είναι ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, όπου μαθητής στη Ζάκυνθο, γράφει το 1881 τον *Μπολή*,⁴⁵ κωμωδία με τραγούδια πάνω σε άριες από γνωστές όπερες.⁴⁶

Η ενότητα των Επτανησίων δημιουργών κωμωδίων μετ' ασμάτων και κωμειδυλλίων συμπληρώνεται με τον Κερκυραίο ευπατρίδη Ανδρέα Δε Κάστρο⁴⁷ που αποτελεί μία ιδιόμορφη περίπτωση καλλιτέχνη, που περιφέρεται στις θεατρικές πιάτσες της εποχής (Κ/πολη, Σμύρνη, Αλεξάνδρεια) και δίνει παραστάσεις, υποδύομενος συνήθως περισσότερα του ενός δραματικά πρόσωπα αν ά έργο. Εκτός από ηθοποιός, ο Δε Κάστρο συνέγραψε δύο δράματα⁴⁸ και ένα μονόπρακτο κωμειδύλλιο που εξέδωσε στη Σμύρνη το 1891 με τίτλο *Η πονηρά γυνή*. Θέμα του η επιδίωξη με κάθε μέσο από την πλευρά μιας νεαρής και όμορφης, αλλά παμπόνηρης γυναίκας ενός οικονομικά συμφέροντος γάμου τον οποίο και τελικά επιτυγχάνει.⁴⁹

⁴³ Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Προεισήγησις» Πρόλογος στο έργο *Ο Κόντε Σπουργίτης*, Αθήνα, 1888. Βλ. επίσης Ιω. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, ό.π., σσ. 13-27.

⁴⁴ Ιωάννης Γ. Τσακασιάνος, *Θεατρικά έργα: Από το κωμειδύλλιο στο μελόδραμα 1876 – 1898*. Εισαγωγή – επιμέλεια Γεωργία Κόκλα – Παπαδάτου. Δημόσια Ιστορική Βιβλιοθήκη Ζακύνθου, Ζάκυνθος, 2008.

⁴⁵ Γρηγ. Ξενόπουλος, *Άπαντα*. Τόμ. Α': Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα: Αυτοβιογραφία. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 1984, σ. 121.

⁴⁶ Κόκλα – Παπαδάτου, Γεωργία, «Εισαγωγή» στον τόμο Ιω. Γ. Τσακασιάνος, *Θεατρικά έργα*, ό.π., σ.17.

⁴⁷ Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου. *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη: Οκτώ μελετήματα*. Πολύτροπον, Αθήνα, 2006, σ. 286.

⁴⁸ Πρόκειται για το πεντάπρακτο δράμα *Η μάρτυς Αικατερίνη και ο ζηλότυπος σύζυγός της* που εκδίδει στη Σμύρνη το 1881 και *Το πεπρωμένον* (1888), δράμα αιμοσταγές διασκευή από το γαλλικό δράμα *Le destin* (ό.π., σσ. 287-288).

⁴⁹ Ο.π.

Το έργο δεν εντάσσεται στην αμιγή επτανησιακή δραματουργία, αλλά σε μία ευρύτερη κοσμοπολίτικη θεατρική δημιουργία του μείζονος Ελληνισμού. Ευχάριστο, ευρηματικό, καυστικό σε ορισμένα σημεία, διανθίζεται με εννέα (9) τραγούδια που το συμπληρώνουν. Το 1897 επανεκδίδεται στην Αλεξάνδρεια, αυτή τη φορά με τίτλο *Ο περίδοξος γαμπρός*,⁵⁰ όπου ο Ανδρέας Δε Κάστρο αναγγέλλει την έκδοση νέου πεντάπρακτου κωμειδύλλιου με τίτλο *Η τρέλλα*,⁵¹ το οποίο δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπιστεί. Είναι πιθανόν να μην εκδόθηκε ποτέ.

Εν κατακλείδι, ολοκληρώνοντας την εισήγησή μας, θεωρούμε ότι όλα τα ανωτέρω εξετασθέντα έργα, συνδυάζοντας αρμονικά τη θεατρική γραφή με το τραγούδι, εντάσσονται στο υπό ευρεία έννοια μουσικό θέατρο στα Επτάνησα της υπό εξέταση περιόδου, όπου και θεματικά ανήκουν, εκτός από το κωμειδύλλιο του Δε Κάστρο και απηχούν το φιλόμουσο πνεύμα της εποχής, καθώς και τις μουσικές τάσεις και προτιμήσεις των καλλιεργημένων Επτανησίων. Όμως με μουσική επένδυση συνήθως από γαλλικές ή ιταλικές ρομαντικές όπερες, δεν φαίνεται να έχουν άμεση σχέση με την επτανησιακή όπερα, πλην του Ιω. Τσακασιάνου που με άνεση περνά από το κωμειδύλλιο στο μελόδραμα με το έργο του *Ο κόντε Σπουργίτης*, όπου συνεργάζεται με τον επιφανή Επτανήσιο μουσουργό Παύλο Καρρέρ. Πέραν της παρουσίασης των ήδη μέχρι σήμερα γνωστών σχετικών έργων εκείνο που εισφέρει η παρούσα εισήγηση, είναι ο εντοπισμός και η μελέτη δύο νέων μουσικών κωμωδιών (*Αι δύο τελευταίοι ώροι της ΙΑ΄ Βουλής*, 1861 και *Οι γελοίοι υποψήφιοι*, 1864), έργα ανώνυμων Κεφαλονιτών, τα οποία αλλάζουν τα δεδομένα σε ό,τι αφορά τις επτανησιακές κωμωδίες μετ' ασμάτων του 19^{ου} αιώνα και ανατρέπουν τις μέχρι σήμερα σχετικές παραδοχές για το είδος του πρώιμου επτανησιακού κωμειδύλλιου.

⁵⁰ Ελένη Γουλή «Εκατό χρόνια θεατρικής ζωής στην Αλεξάνδρεια» *Κ: Περιοδικό Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών*, αρ. 5, Ιούλ. 2004, σ. 51. Η σύγκριση των δύο κειμένων αποδεικνύει ότι πρόκειται για το ίδιο έργο με την *Πονηρά γυνή*, με άλλο όμως τίτλο.

⁵¹ Βλ. αγγελία στο τέλος της έκδοσης του έργου (Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο, *Ο περίδοξος γαμπρός: Κωμειδύλιον σατυρικό – πεζοποιητικομελωδικόν πρωτότυπον*. Εν Αλεξάνδρεια, 1897).

Αθανάσιος Τρικούπης
Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Πάυλος Καρρέρ (1829-1896):
«Δέσπω» Πρώτον Ελληνικόν τραγικόν Μελόδραμα (1875)
Συνθετική πρόθεση και υλοποίηση εθνικής μουσικής

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών
Κρατική Ορχήστρα Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών
Συνέδριο «Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953»
Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 23 & 24 Απριλίου 2010

Ο Ζακύνθιος μουσουργός Παύλος Καρρέρ (1829-1896) υπήρξε όχι μόνο ένας καταξιωμένος συνθέτης Όπερας για το ευρύτερο φιλόμουσο κοινό της εποχής του, αλλά επίσης ένας ιδιαίτερα προσφιλής στους ομοεθνείς του μελοποιός ελληνικών ασμάτων. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για την πρόοδο της ελληνικής μουσικής και μάλιστα για τη δημιουργία του ελληνικού μελοδράματος καταδεικνύεται έμπρακτα από τη σύνθεση της μονόπρακτης όπερας *Δέσπω* (1875), την οποία ο ίδιος χαρακτηρίζει ως το πρώτο ελληνικό τραγικό μελόδραμα –θέλοντας να τονίσει τη μελοποίηση κειμένου ελληνιστί, πέραν από την ελληνική θεματολογία που ήδη είχε χρησιμοποιήσει και σε προηγούμενα έργα του – και την οποία συνθέτει με σκοπό να προσφέρει στο νεοσύστατο Ωδείο Αθηνών για διδακτικούς σκοπούς.

Η παρούσα ανακοίνωση εξετάζει τον τρόπο κατά τον οποίον ο Καρρέρ επενδύει με ελληνικό χρώμα –μελωδικό και ενορχηστρωτικό – το ιταλικό μοντέλο όπερας της εποχής του, τις ιδιαιτερότητες της μελοποίησης (μουσική απόδοση του κειμένου, emphatic tonisms και επαναλήψεις λέξεων, διαφοροποιήσεις συγκριτικά με το πρωτότυπο λιμπρέτο κ.α.), καθώς και τα χαρακτηριστικά εκείνα που συμβάλλουν στη διατήρηση του ενιαίου ύφους και της ενότητας του έργου.

Τέλος σχολιάζεται η αβάσιμη παραγνώριση και πολεμική που δέχτηκε η επτανησιακή μουσική από τους σχετικούς αθηναϊκούς κύκλους προς χάριν των πρωτείων της «ελληνικότητας», με αποτέλεσμα την παγκοσμίως στρεβλή εικόνα μίας ετεροχρονισμένης Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής.

Εισαγωγή

Η μονόπρακτη όπερα *Δέσπω* του Ζακύνθιου συνθέτη Παύλου Καρρέρ (1829-1896) γράφεται το καλοκαίρι (16 Ιουλίου έως 3 Αυγούστου)¹ του 1875. Αφορμή για τη σύνθεσή της αποτελεί η έναρξη λειτουργίας του Ωδείου Αθηνών κατά το ίδιο έτος και η συνεπακόλουθη προθυμοποίηση του μουσουργού να συνδράμει με το έργο του στην ανάπτυξη και τη διδασκαλία του ελληνικού μελοδράματος στο αρτισύστατο ίδρυμα.

Ο Καρρέρ επιλέγει προς μελοποίηση τη δραματική πράξη *Ο ηρωικός θάνατος της Δέσπωσης και των νυφάδων της εις τον πύργον του Δημουλά* (Μανούσος 1876, 134-140)

¹ Οι ημερομηνίες καταγράφονται στην αρχή και στο τέλος, αντίστοιχα, της χειρόγραφης παρτιτούρας του έργου (Αρχείο Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων).

του επίσης Επτανήσιου καθηγητή υποκριτικής του Ωδείου, Κερκυραίου Αντωνίου Μανούσου (182;²-1903). Στη σχετική επιστολή (6 Αυγούστου 1875) του συνθέτη προς το Ωδείο Αθηνών αναφέρεται αυτολεξεί πως: «είναι έργον [ενν. η Δέσπω] ουχί μικρού λόγου και όγκου και προς το οποίο ν επέστησ α σπουδαίως την προσοχήν μου, ίν α εφαρμόσω όλον εκείνον τον απαιτούμενον Ελληνικόν μουσικόν χρωματισμόν σχετικόν προς το ύφος και την ενότητα του αντικειμένου.» (Λεωτσάκος, 158). Στην ίδια επιστολή το έργο χαρακτηρίζεται επανειλημμένως ως το πρώτο Ελληνικό τραγικό μελόδραμα, χαρακτηρισμός που διατηρήθηκε και στη δίγλωσση (ελληνική-ιταλική) έκδοση του λιμπρέτου που έγινε το 1882 υπό τον τίτλο *Δέσπω «Η ηρωίς του Σουλίου»*, προφανώς για τις ανάγκες της πρώτης εκτέλεσης, που έλαβε χώρα ιταλιστί στην Πάτρα τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους [Ξεπαπαδάκου, 477-480 και Αρχείο Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων: Καρρέρη Παύλου: Μελόδραμα *Δέσπω* (λιμπρέτο)].

Περί του ποιητικού κειμένου

Όσον αφορά τη δραματική πράξη του Αντωνίου Μανούσου, είναι βέβαιο ότι αυτός επηρεάστηκε από το ομώνυμο δημοτικό τραγούδι της Δέσπως, το οποίο άλλωστε βρίσκεται και στη συλλογή εθνικών τραγουδιών που ο ίδιος δημοσίευσε το 1850 στην Κέρκυρα (Μανούσος 1850, 129). Ο Μανούσος το εντάσσει σε μία ενότητα δημοτικών ασμάτων υπό τον γενικότερο τίτλο «*Πόλεμοι του Σουλίου*», για τους οποίους συστήνει στους αναγνώστες να πληροφορηθούν «*τις ένδοξες πράξεις και τα θαυμαστά ανδραγαθήματα των Σουλιωτών μέσα από την Ιστορία του φιλέλληνα Ιταλού Τσιαμπολίνι³, καθώς και την ιστορία του Γάλλου Πουκεβίλ⁴ και του σοφού Φωριέλ⁵ τα προλεγόμενα*», γεγονός που αποδεικνύει ότι επιδίωξε την ιστορική του κατάρτιση σχετικά με τα αφηγούμενα γεγονότα στα διάφορα άσματα.

Η δραματική σκηνή εξελίσσεται στη Ρινιάσα, ένα χωριό μεταξύ Πρέβεζας και Άρτας, όπου έχει καταφύγει ένα μικρό απόσπασμα Σουλιωτών μετά την παράδοση του Σουλίου με τη συνθήκη της 12ης Δεκεμβρίου 1803. Ύστερα από ξαφνική έφοδο Τουρκαλβανών, η Δέσπω, η σύζυγος του φονευθέντος οπλαρχηγού Γεωργίου Μπότση, κλείνεται στον πύργο του Δημουλά μαζί με δέκα θυγατέρες, νύφες και εγγονές της. Προβάλλουν σθεναρή αντίσταση και εν τέλει, προτιμώντας όλες τους το θάνατο από τη σίγουρη σκλαβιά, ανατινάζονται με όση πυρίτιδα τους είχε απομείνει, ανήμερα Χριστούγεννα, σύμφωνα με την παράδοση (Πολίτης: 11-12).

Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι γραμμένο σε ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο. Τον ίδιο στίχο χρησιμοποιεί στη δραματική πράξη και ο Μανούσος για τον μονόλογο της Δέσπως αλλά και τον μονόλογο του καπετάν Λάμπρου. Στο τελικό λιμπρέτο παρατηρούνται αρκετές επεμβάσεις σε σχέση με το αρχικό κείμενο της δραματικής πράξης, μέσα από μεταβολές ή και περικοπές προσώπων (4 από 7), λέξεων, στίχων, ακόμα και ολόκληρων στροφών χωρίς όμως να θίγεται η ποιητική μετρική, ενώ έχουν χρησιμοποιηθεί και κάποιοι στίχοι από τον Θούριο ύμνο «*Εις τ' άρματα*» του ίδιου ποιητή (Μανούσος 1876, 141-142). Μάλιστα, ένα μεγάλο μέρος του Θούριου ύμνου του Μανούσου είχε μελοποιήσει ο Καρρέρ από το 1859, ως τραγούδι με τίτλο «*Ο Στρατιώτης*», από το οποίο ένα τμήμα μεταφέρεται αυτούσιο στο αντίστοιχο τμήμα της Όπερας και κάποιο άλλο σε παραλλαγή που διατηρεί το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο (Σχ. 1). Η τακτική του αυτοδανεισμού ήταν προσφιλής στον Καρρέρ, αφού ο ίδιος εξομολογείται ότι

² 1822 (Ξεπαπαδάκου: 155), 1823 (Χιώτης: 122) και 1828 (Εθνικό Κέντρο Βιβλίου).

³ Luigi Ciampolini: *Storia del Risorgimento della Grecia*, Tipografia Piatti, Firenze 1846.

⁴ François Rouqueville (1770-1838). Γάλλος διπλωμάτης, συγγραφέας και ιστορικός.

⁵ Claude Charles Fauriel (1772 – 1844). Γάλλος ιστορικός.

χρησιμοποίησε δύο άλλα τραγούδια του επίσης σε όπερες του : το «Ο Γέρο Δήμος. Εγέρασα μωρέ παιδιά » στον Μάρκο Μπότσαρη και το «Η Μαρία . Μόλις έφεγγε τ' αστέρι» στην Κυρά-Φροσύνη (Λεωτσάκος 2003: 119, 121).

Musical score for three scenes from the opera 'The Soldier' by Karriér. The score includes vocal lines for Φωνή (Soprano), Λάμπρος (Bass), Φωνή (Soprano), and Χορωδία (Chorus), and piano accompaniment for Πιάνο and Ορχήστρα (Orchestra).

Scene 1 (Measures 11-16): Moderato. Lyrics: α - πά - νου α - πά - νου α - πά νουαρ - μα - τω λοί α - πά - νουαρ - μα - τω - λοί

Scene 2 (Measures 702-707): Lyrics: α - πά - νου α - πά - νου α - πά - νουαρ - μα - τω - λοί α - πά - νουαρ - μα - τω - λοί

Scene 3 (Measures 84-87): Lyrics: Εμ - πρὸς εμ - πρὸς ορ - μί - σε - τε δε - ξιά ζερ - βιά κτυ - πή - σα - τε

Scene 4 (Measures 742-745): Lyrics: Ε - μπρὸς ε - μπρὸς ορ - μί - σε - τε ζερ - βιά δε - ξιά κτυ - πή - σε - τε

Σχήμα 1: Δανεισμοί από το τραγούδι «Ο Στρατιώτης» του Καρρέ (μ.11-16 και 84-87) στο μελόδραμα Δέσπω του ίδιου συνθέτη (μ.702-707 και 742-745 αντίστοιχα).

Ανάλυση του μελοδράματος

Όσον αφορά τη μουσικοδραματουργική διάρθρωση του μελοδράματος, ο Καρρέ χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο μελωδικό θέμα που διατρέχει όλο το έργο, το οποίο

αποδίδεται από την εκάστοτε Χορωδία (ανδρική, γυναικεία και μικτή). Το θέμα αυτό παρουσιάζεται με δύο κύριες μορφές A1 και A2 σε όλες τις χορωδιακές του εμφανίσεις, ενώ μια παραλλαγμένη στατικότερη -όσον αφορά τις τονικές του μετακινήσεις- μορφή A3, αποδίδεται μία μόνο φορά από ένα ντουέτο (Σχ. 2).



A1 (μ.1-4, 57-60, 150-151, 370-373)



A2 (μ.49-52)



A2' (μ.208-211, 250-253, 423-426, 788-791)



A3 (μ.722-725)

Σχήμα 2: Εμφανιζόμενες μορφές του θέματος A, καταγραμμένες στη φυσική θέση του ελάσσονα τρόπου.

Το θέμα A αποτελεί τον κύριο παράγοντα δομικής συνοχής του έργου και σύμφωνα με τα λεγόμενα του συνθέτη πρέπει να υποθέσουμε ότι κατ' αυτόν αποτελεί και φορέα ελληνικού χρώματος. Παραλλαγή αυτού του θέματος βρίσκουμε επίσης σε ένα τραγούδι του Καρρέρ, με τίτλο «*Η καταδίκη του κλέφτη. Έχετε γεια ψηλά βουνά*», που χρονολογείται από το 1859 και ο ίδιος το χαρακτηρίζει ως κλέφτικο άσμα (Σχ. 3).

9 Allegro moderato assai. $\text{♩} = 76$

Φωνή

Πιάνο

Ε - γε - τε γειά - ψη - λά

κρυ - στα - λέ - νιες βρύ - σες

206

Γυναικεία Χορωδία

Ορχήστρα

Η μά - γη εν' ηερ - ρα - βώ - να μας το βό - λειν' ο γαμ - βρός

Σχήμα 3: Κοινά χαρακτηριστικά (παραλλαγή μελωδικής γραμμής, όμοιο συνοδευτικό μοτίβο, ρυθμική αγωγή και αρμονική πορεία) στο τραγούδι «Η καταδίκη του κλέφτη. Έχετε γεια ψηλά βουνά» του Καρρέρ (μ.9-16) και το μελόδραμα Δέσπω του ίδιου συνθέτη (μ.206-211).

Η έρευνα σε συλλογές δημοτικών τραγουδιών αποδεικνύει ότι ο μελωδικός σκελετός της εισαγωγικής φράσης α του θέματος Α2 βρίσκεται διάσπαρτος στα δημοτικά μας άσματα (Σχ. 4) (Σπυριδάκης – Περιστέρης: 55, 71, 351 και Παχτικός: 12, 23, 36, 55, 348, 358).

1. Του Κατσαντώνη [κλέφτικο, Δυτ. Μακεδονία (Σιάτιστα)]

Ελευθέρον ρυθμού.
Αργά, $\text{♩} \sim 50$

6

Κ'ε - σείς που - λιά

2. Των Κολοκοτρωναίων [κλέφτικο, Αρκαδία (Αλωνίσταινα)]

Ελευθέρου ρυθμού.
Αργά, $\text{♩} \sim 54$

Ω-ρέ, Λά-μπειν ο ή_____ ηχ.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melody with a sixteenth-note triplet and a dotted quarter note. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a dotted quarter note and an eighth-note triplet.

3. *Ερχομός του Χάρου* [μοιρολόγι, Αιτωλία (Μεσολόγγι)]

Ελευθέρου ρυθμού, $\text{♩} \sim 60$

Με νέ-λα-σα-νε τα που - λιά

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melody with a dotted quarter note, an eighth-note triplet, and a quarter note with a five-measure rest. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a dotted quarter note and an eighth-note triplet.

4. *Όπου γεννήθεν Χριστός* [(θρησκευτικό, Καπαδοκία (Μαλακοπή)]

Larghetto ($\text{♩} = 88$)

Ό-που γεν - νή - θεν

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melody with a dotted quarter note and an eighth-note triplet. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a dotted quarter note and an eighth-note triplet.

5. *Παρακαλώ σε, Παναγιά* [θρησκευτικό, Καπαδοκία (Μαλακοπή)]

Andante ($\text{♩} = 132$)

Πα - ρα-κα - λώ Σε,

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melody with a dotted quarter note and an eighth-note triplet. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a dotted quarter note and an eighth-note triplet.

6. *Ηννιά μαστόρ' το έχτιναν* [ιστορικό, Καπαδοκία (Ανακού, Μαλακοπή)]

Adagio ($\text{♩} = 126$)

Ην-νιά μα στόρ' το έχ - τι - ναν

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melody with a dotted quarter note, an eighth-note triplet, and a quarter note. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a dotted quarter note and an eighth-note triplet.

7. *Μισέω εζ' αιτίας σου* [χορευτικό, Πόντος (Σεβαστεία)]

Presto (♩=184)

Μι - σεύ - ω εξ αι - τί - ας σου

8. Τα χιόνια και τα κρούσταλλα [-⁶, Φθιώτιδα (Λαμία)]

Largo (♩=66)

1. Τα χιόνια
2. Τα δάκρυα

9. Μα πήραμε την πέρδικα [γαμήλιο, Κρήτη (Χανιά)]

Allegro (♩=160)

κι'α - φήκαμε (μ.8)
τόν μαχαλά (μ.10)

Σχήμα 4: Μουσικές φράσεις δημοτικών τραγουδιών (και τα αντίστοιχα δομικά διαγράμματα των κύριων μελωδικών φθόγγων), καταγεγραμμένες από τονικό κέντρο ΛΑ, που φέρουν τον ίδιο μελωδικό σκελετό με την εναρκτήρια φράση α του κύριου θέματος Α της Όπερας *Δέσπω* του Καρρέρ.

Μάλιστα εντοπίστηκε και ένα τραγούδι που ο μελωδικός σκελετός της πρώτης μουσικής του πρότασης σχεδόν ταυτίζεται με αυτόν του θέματος Α του μελοδράματος (Σχ. 5) (Καβακόπουλος, Ρωμαίος και Παπαχριστοδούλου: 91-92).

Εμένα με το είπανε [χορευτικό, Θράκη (Σαμακόβι)]

♩=126

Ε - μέ - να μέ τό εί - πα νε ΚύρΚω - στά κ'έ - λα κον - τά,

Σχήμα 5: Αρχική μουσική πρόταση δημοτικού τραγουδιού (και το αντίστοιχο δομικό διάγραμμα των κύριων μελωδικών φθόγγων), καταγεγραμμένη από τονικό κέντρο ΛΑ, με παρόμοιο μελωδικό σκελετό με το κύριο θέμα Α της όπερας *Δέσπω* του Καρρέρ.

Σχολιάζοντας το κείμενο του προαναφερόμενου δημοτικού τραγουδιού ο Κων/νος Ρωμαίος ξεχωρίζει το δεύτερο από τα τρία δίστιχά του:

⁶ Ο Παχτικός δεν το ταξινομεί καθ' ύλην και καθ' είδος: στον σχετικό πίνακα που βρίσκεται στο τέλος της συλλογής του το κατατάσσει στα διάφορα, χορευτικά και μη, αν και το περιεχόμενο του είναι μάλλον ερωτικό (Παχτικός: 406).

*Έναν καιρό επήγαινα στα Θεραπειά πετώντας,
τώρα μου κόψαν τα φτερά και πάω περπατώντας*

Σύμφωνα με αυτόν «τα Θεραπειά της Πόλης τείνουν να χάσουν την τοπωνυμική τους σημασία και γίνονται σύμβολο ιδέας», που εκφράζεται παραστατικά με την εικόνα των χαμένων φτερών. Το δίστιχο «αποτελεί έκφραση των στοχασμών για κάποια παλιά ευτυχία που τη διαδέχθηκε η σημερινή στέρησή της».

Το χαρακτηριστικό αυτό, της δυσθυμίας, της κακής ψυχικής διάθεσης, ενυπάρχει για διαφορετικούς κάθε φορά λόγους και σε διαφορετικό βαθμό σε όλα τα προηγούμενα δημοτικά τραγούδια που χρησιμοποιούν το εν λόγω μελωδήμα: το κλέφτικο του Κατσαντώνη αναφέρεται στην αιχμαλωσία του από τους Τούρκους, που οδήγησε στη θανάτωσή του, το κλεφτικό των Κολοκοτρωναίων εξυμνεί τη δράση τους κατά τα δύσκολα χρόνια της επανάστασης, το μοιρολόγι αναφέρεται στον ερχομό του Χάρου, το πρώτο θρησκευτικό τραγούδι, αν και Χριστουγεννιάτικο, αναφέρεται στο κλάμα της Παναγίας και το δεύτερο στην κόλαση που περιμένει τους αμαρτωλούς. Το ιστορικό αποτελεί μία παραλλαγή του πανελληνίου τραγουδιού του γιοφυριού της Άρτας με τη γνωστή θυσία της γυναίκας ενός μάστορα προς θεμελίωση του γεφυριού (Πολίτης: 130), το χ ορευτικό αφηγείται τον θάνατο από ερωτική απογοήτευση, το επόμενο διηγείται τα δάκρυα και τους αναστεναγμούς από την χαμένη αγάπη, ακόμα και το γαμήλιο αναφέρεται στην αναπόληση της προ του γάμου εποχής.

Συνολικά, λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι:

- «στο δημοτικό τραγούδι, η μελωδία περιορίζεται μάλλον σε μία συνολική απόδοση της ατμόσφαιρας του περιεχομένου του όλου ποιήματος...» (Θέμελης: 104),
- «το μελωδικό υλικό ενός (ενν. δημοτικού) τραγουδιού δεν επαναλαμβάνεται με τον ίδιο και απaráλλαχτο τρόπο σχεδόν ποτέ, γιατί οι τραγουδιστές διαφέρουν μεταξύ τους στον τρόπο που προσλαμβάνουν την ίδια μελωδία, αλλά και γιατί ο ίδιος, ο τραγουδιστής καθώς περνάει από τη μία στροφή στην άλλη παραλλάσσει τις νότες, άλλοτε συνειδητά κι άλλοτε ασυνείδητα» (Δραγούμης: 12),
- μια μελωδία μπορεί να συνδεθεί με διαφορετικά κείμενα και ένα κείμενο με διαφορετικές μελωδίες (Δραγούμης: 12) αν και «η μελωδία ενός δημοτικού τραγουδιού διατηρεί την ακεραιότητά της, ακόμα κι όταν προσαρμοσθεί σ' ένα νέο κείμενο»⁷,

μπορούμε να αντιληφθούμε γιατί το εν λόγω μελωδήμα απαντάται σε τόσα δημοτικά τραγούδια διαφορετικού κειμένου, διαφορετικών κατηγοριών αλλά παραπλήσιας ατμόσφαιρας περιεχομένου, από τόσες διαφορετικές περιοχές του Ελληνισμού (Καππαδοκία, Θράκη, Πόντος, Μακεδονία, Αρκαδία, Φθιώτιδα, Αιτωλία και Κρήτη) και με τόσο ποικιλότητα μορφολογικά χαρακτηριστικά (ρυθμός και ρυθμική αγωγή, ποικιλιακά σχήματα, παρουσία ή απουσία εναρκτήριου φθόγγου άρσης, επαναληπτική εκφορά του ίδιου φθόγγου, συνύπαρξη με διαφορετικά μελωδήματα κ.λ.π.)

Είναι πιθανό να γνώριζε ο Καρρέρ μία από τις ποικίλες μορφές του συγκεκριμένου μελωδήματος αφού ο ίδιος υπήρξε μελετητής του δημοτικού τραγουδιού (Ξεπαπαδάκου: 269). Άλλωστε όπως προαναφέρθηκε το τραγούδι υπό μορφή μοιρολογίου διαδόθηκε αποδεδειγμένα στην περιοχή του Μεσολογγίου, το οποίο

⁷ Sydow Alexander: *Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel*, (Göttingen, 1962), σελ.155-156. (Θέμελης: 95)

επισκέφθηκε ο Καρρέρ σε νεαρή ηλικία για να προσκυνήσει τα μνημεία του Λόρδου Βύρωνος και του Μάρκου Μπότσαρη και στην ευρύτερη περιοχή του οποίου άκουσε εθνικά άσματα που του προξένησαν μεγάλη εντύπωση (Λεωτσάκος: 86-87). Πάντως, σε κάθε περίπτωση, είτε ο Καρρέρ γνώριζε το τραγούδι και συνειδητά το χρησιμοποίησε στη *Δέσπω*, είτε διαισθητικά επιλέγει το προαναφερόμενο μελωδήμα με βάση τα γενικότερα ακούσματα δημοτικής μουσικής που είχε, σημασία έχει ότι η συγκεκριμένη επιλογή του τον δικαιώνει, αφού όπως αποδεικνύει ο προγενέστερος σχολιασμός, λειτουργεί ως φορέας ελληνικού χρώματος. Μάλιστα και στο μελόδραμα, η πρώτη εμφάνιση του μελωδήματος, που γίνεται από την ανδρική χορωδία των Σουλιωτών αρματολών, συνδέεται με την ατμόσφαιρα της δυσθυμίας που προκαλεί η προηγηθείσα μάχη και οι νεκροί της (μ.49-64):

*Η μάχη χόρτασε πυρ και φθορά
τα βόλια πάγωσαν μες στα κορμιά
Χίλιοι σωριάστηκαν χάμου νεκροί
Χίλιοι σκορπήσανε εδώ κ' εκεί*

Επίσης όλες οι επανεμφανίσεις του μελωδήματος γίνονται αποκλειστικά από τις χορωδίες, είτε των Σουλιωτών αρματολών, είτε των Σουλιωτών γυναικών, είτε όλων μαζί, ανδρών και γυναικών, πάντα με θέμα τον πόλεμο, την μάχη και την διάθεση για αυταπάρνηση και προσφορά στην πατρίδα. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η παραλλαγμένη εμφάνιση του θέματος, υπό μορφή Α3, που γίνεται από δύο Σουλιώτες αρματολούς, όπου και πάλι διατηρείται το πολεμικό περιεχόμενο, αφού απευθυνόμενοι στο σύνολο των Σουλιωτών, τους εμπυχώνουν και τους προτρέπουν να ετοιμαστούν για την επερχόμενη μάχη (μ.694-709). Έτσι, στο σύνολο, το συγκεκριμένο θέμα εκφράζει τον ελληνικό λαό (άνδρες και γυναίκες) και τους αγώνες του για ελευθερία και ανεξαρτησία.

Η εκφορά του θέματος από τη γυναικεία χορωδία γίνεται μόνο υπό τη μορφή Α2'. Αυτή διαφοροποιείται από τις μορφές Α1 και Α2 λόγω της απουσίας παύσεων και αξιών τετάρτων, πέραν του καταληκτικού φθόγγου. Κατ' αυτόν τον τρόπο χάνει τον κοφτό χαρακτήρα που έχουν οι άλλες δύο μορφές της εκφοράς από την ανδρική χορωδία και αποκτά μία ομαλότερη ροή, όσον αφορά τη ρυθμική διάρθρωση, χωρίς ωστόσο να χάνει την ενέργεια και την ένταση που απαιτεί το μαχητικό πνεύμα του λόγου, το οποίο διατηρείται από τις παρεστιγμένες αξίες. Επιπρόσθετα, η γυναικεία χορωδία, μετά από κάθε εμφάνιση του Α2' τραγουδά σε άμεση διαδοχή το μελωδήμα 1 (Σχ. 6). Αυτό φέρει έντονο κοφτό χορευτικό ρυθμό εξ' αιτίας της στάσιμης τονισμένης άρσης και της χαρακτηριστικής κινητικότητας που παρατηρείται στη θέση από την παρουσία του ζεύγους των 16ων.



Μελώδημα 1 (μ.212-215, 254-257, 427-430, 792-795)

Σχήμα 6: Μελώδημα 1, καταγραμμένο στη φυσική θέση του ελάσσονα τρόπου

Το συγκεκριμένο μελωδήμα μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στον διατονικό τρόπο του ΡΕ, που είναι και ο συχνότερα απαντώμενος τρόπος στο δημοτικό τραγούδι (Σπυριδάκης-Περιστέρης: κβ' -κγ'). Μάλιστα το χαρακτηριστικό μοτίβο του ζεύγους 16ων στη θέση που ακολουθείται από όγδοο στην άρση παρατηρείται ενίοτε σε


δημοτικά τραγούδια της Δυτικής Στερεάς και της Πελοποννήσου, που βρίσκονται στον διατονικό τρόπο του ρε και αφηγούνται περισ τατικά μέσα σε βαρύ κλίμα (Σχ. 7) (Σπυριδάκης – Περιστερης: 61, 353).

Του Πλιάσκα [κλέφτικο, Ακαρνανία (Στάνος Βάλτου)]



Μοιρολόγι Νέας [μοιρολόγι, Πελοπόννησος (Καμενίτσα Αρκαδίας)]



Σχήμα 7: Εναρκτήριοι φράσεις δημοτικών τραγουδιών που εμπεριέχουν το σχήμα . Στις δύο φορές καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, που χρησιμοποιείται από τη γυναικεία χορωδία το τούρκικο επιφώνημα «Αμάν» (έλεος), σε επαναληπτική κάθε φορά χρήση (μ.254-273 και 419-423), τότε το μελωδήμα 1 το διαδέχεται ένα νέο μελωδήμα 2, που βρίσκεται επίσης στον διατονικό τρόπο του ΡΕ και κάνει τη χρήση της πρώτης χρώας του τρόπου, με βάρυνση της δεύτερης βαθμίδας. Ταυτόχρονα η μελωδική γραμμή που αναπτύσσεται στην οργανική συνοδεία (Σχ. 8), μετά τη χρήση του μελωδήματος 2, κινείται μάλλον στον χρωματικό τρόπο του ΡΕ και κάνει χρήση των βραχέων επερείσεων που παρατηρούνται πριν από ομάδες 16ων, τόσο στην οργανική, όσο και στη φωνητική απόδοση των δημοτικών τραγουδιών.



Μελωδήμα 2 (μ.266-267)



Οργανική μελωδία (μ.268-273)

Σχήμα 8: Μελωδήμα 2 σε διατονικό τρόπο του ΡΕ με χρήση πρώτης χρώας (βάρυνση δεύτερης βαθμίδας) και οργανική μελωδία σε χρωματικό τρόπο του Ρε.

Ο Καρρέρ εναρμονίζει τα προαναφερόμενα στον ελάσσονα τρόπο, έτσι ώστε η αρχική τονική του τρόπου της δημόδους μελωδίας να λάβει θέση δεσπόζουσας. Τοιουτοτρόπως η βάρυνση της II και η όξυνση της III βαθμίδας που παρατηρούνται στον χρωματικό τρόπο του ΡΕ μεταφέρονται αντίστοιχα στην VI και VII βαθμίδα του ελάσσονος τρόπου, λειτουργώντας στο πλαίσιο της αρμονικής ελάσσονας κλίμακας.

Όσον αφορά τις σολιστικές φωνές, ο ελληνικός χρωματισμός επιχειρείται επιλεκτικά με σκοπό την εντονότερη έκφραση και ερμηνεία ορισμένων παραστατικών λέξεων ή για

την απόδοση συναισθημάτων σχετικών με τα πατριωτικά και θρησκευτικά «πιστεύω» των Ελλήνων και υλοποιείται κατά κανόνα με τη χρήση τριμιτονίου (Σχ. 9 και 10).



Σχήμα 9: Άρια του Λάμπρου (μ.187-188). Απόδοση της έκφρασης «πατρίς μου τρισαγία» με χρήση κατιόντος τριμιτονίου.

Σχετικά με την ενορχήστρωση παρατηρούμε ότι οι δημοτικοφανείς μελωδίες συνδυάζονται με το ηχόχρωμα του κλαρινέτου κατά πρώτο λόγο, και του φλάουτου κατά δεύτερο λόγο, κατά τέτοιο τρόπο ώστε οι μελωδίες να μην αποδίδονται αποκλειστικά από τα συγκεκριμένα ξύλινα πνευστά αλλά ως επί το πλείστον από μία ηχοχρωματική μίξη, στην οποία συμμετέχουν, είτε και τα βιολιά (μ.154-157: Vln I, Picc, Fl, Cl, μ.805-808: Vln I, Cl και μ.809-812 Vln I, Fl, Cl), είτε και το όμποε (μ.270-273: Picc, Fl, Ob, Cl), χωρίς ωστόσο να αποκλείεται η κατ' εξαίρεση προβολή του όμποε, πάντα σε μίξη με τα βιολιά (μ.274-277: Vln I, II, Ob).



Σχήμα 10: Προσευχή της Δέσπως για τον ηρωικά πεσόντα σύζυγό της (μ.539-541 και 543-544). Έκφραση θρησκευτικών και πατριωτικών συναισθημάτων με χρήση ανιόντος τριμιτονίου.

Στην άρια του Λάμπρου και κατά την απόδοση των λόγων: «Εις τον ιερόν βωμόν σου, το αίμα μου και την καρδιά, ω, Πατρίς μου τρισαγία να προσφέρω επιθυμώ», το κλαρινέτο αποκτά κυρίαρχο ρόλο ερμηνεύοντας κυματοειδείς σχηματισμούς, που όμως δεν χαρακτηρίζονται από εθνικό χρώμα, υπό την αρμονική συνοδεία των εγχόρδων και των υπόλοιπων ξύλινων πνευστών εκτός του όμποε (Picc, Fl, Fg) (μ.178-186). Αντίθετα, η εμφατική επανάληψη της φράσης «ω Πατρίς μου τρισαγία», που μελοποιείται με δημοτικοφανές μελωδήμα, το οποίο κά νει χρήση τριμιτονίου, ηχοχρωματικά τονίζεται από τη συνύπαρξη των πρώτων βιολιών, του φλάουτου και του κλαρινέτου.

Στην προσευχή της Δέσπως και της Χορωδίας για την ψυχή του υπέρ της πατρίδος πεσόντος συζύγου της οπλαρχηγού, η οποία δομείται κατ' αντιφώνηση και εξελίσσεται με stretto που οδηγεί σε κορύφωση ταυτόχρονης υμνωδίας όλων των φωνών, οι δίμετρες φράσεις της Δέσπως αποδίδονται με σταδιακά εμπλουτιζόμενη κατ' unisono συνοδεία από τα ξύλινα πνευστά [Cl (μ.535-536), Ob (μ.539-540), Fl, Ob (μ.543-544),

F1, Ob, Cl (μ.545-546)], ενώ η χορωδία συνοδεύεται αρμονικά από τα έγχορδα, τα φαγκότα και τα χάλκινα πνευστά (μ.537-538, 541-542).

Ένα επίσης βασικό χαρακτηριστικό του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού που χρησιμοποιεί ο Καρρέρ στις χορωδιακές του μελοποιήσεις είναι το τσάκισμα, δηλαδή η επανάληψη λέξεων μέσα στο στίχο ή και η προσθήκη επιφωνημάτων όπως το «*Αμάν*» (Θέμελης: 108-109) (Σχ. 11).

Γυναικεία
Χορωδία

Ε - ζώ-σα-με Ε - ζώ-σα-με Ε - ζώ- σα-με σπα - θί

Α - μάν_ Α - μάν_ το βό-λι εν'ο γαμ-βρός

Σχήμα 11: Χρήση τσακισμάτων στην απόδοση του κειμένου από τη γυναικεία χορωδία (μ.258-261 και 427-430)

Η χρήση του θέματος Α σε όλα τα χορωδιακά του μελοδράματος και μέσω αυτών στις επτά από τις δέκα σκηνές του μονόπρακτου έργου λειτουργεί ως ένας ισχυρός συνεκτικός δομικός παράγων στο σύνολο της μορφής. Αξίζει να σημειωθεί ότι τον Ιανουάριο του 1849, δηλαδή 26 χρόνια πριν από τη σύνθεση της όπερας του Καρρέρ, ο Verdi παρουσιάζει στη Ρώμη την όπερα του *La battaglia di Legnano*, η οποία έχει επίσης πατριωτικό περιεχόμενο και το θέμα του εναρκτήριου χορωδιακού επανέρχεται αρκετές φορές, πάλι ερμηνευμένο από τη Χορωδία, κατά τη διάρκεια του έργου (Kimbell:164-165).

Επίλογος

Η παρούσα εισήγηση, μέσω της αναλυτικής μελέτης της Όπερας *Δέσπω* του Καρρέρ, συμβάλει στην τεκμηρίωση της μακράν διατυπωμένης άποψης περί της ελληνικότητας της μουσικής των Επτανησίων συνθετών (Λεωτσάκος 1999: 10-12, Λεωτσάκος 2004: 35, Ξανθουδάκης : 22, Ξεπαπαδάκου : 270, Ιωαννίδης: 24-27, Λούντζης 2003: 12, Λούντζης 2009: 88-89), πάντα σε σχέση με τα στοιχεία εκείνα που χαρακτήρισαν τις Εθνικές Σχολές του 19ου αιώνα (Ψυχοπαίδη: 24, 30-31).

Αντί συμπερασμάτων, θα προτιμούσα να ολοκληρώσω με ορισμένα ερωτηματικά:

- 1) Άραγε η επιστολή-προσφορά του μελοδράματος *Δέσπω* από τον Παύλο Καρρέρ στο Ωδείο Αθηνών, που πρώτος φέρνει στο φως της δημοσιότητας ο Γιώργος Λεωτσάκος (Λεωτσάκος 2003: 157-159), δεν εσωκλείει ένα σαφέστατο μανιφέστο ίδρυσης του ελληνικού μελοδράματος;
- 2) Η για οποιαδήποτε λόγο αδυναμία ή απροθυμία του εν λόγω Ωδείου να υλοποιήσει την παρουσίαση του μελοδράματος του Καρρέρ, αλλά και η μεταγενέστερη πρώτη εκτέλεση του έργου στην Πάτρα το 1882 στην ιταλική γλώσσα, από ιταλικό μελοδραματικό θίασο, λόγω ανυπαρξίας αντίστοιχου ελληνικού, πρέπει να θεωρηθούν ως ανασταλτικοί παράγοντες της έναρξης της εθνικής μουσικής, ή αυτή ήδη υφίσταται ως συνθετική πράξη και οι προαναφερόμενοι λόγοι αναστέλλουν την συναυλιακή της διάδοσή;

Και σε δύο πιο διευρυμένες διατυπώσεις του παραπάνω ερωτήματος:

3) Η γενικότερη αδιαφορία ή και ενίοτε αρνητική στάση των αρχών (βασιλικών και κυβερνητικών) προς τον επτανήσιο συνθέτη και την ελληνική μουσική, όπως περιγράφονται από τον ίδιο στα απομνημονεύματά του (Λεωτσάκος 2003: 117, 138), παρά την ενθουσιώδη αποδοχή αυτού και του έργου του από το ελληνικό κοινό στις μεμονωμένες περιπτώσεις που αυτός κατάφερε να παρουσιάσει τη μουσική του στην Αθηναϊκή πρωτεύουσα, αποτελούν στοιχεία που μειώνουν την υπάρχουσα εθνική μουσική του ή απλά πολεμούν την επικράτησή της;

4) Η ως επί το πλείστον χρήση της ιταλικής γλώσσας από τους επτανήσιους συνθέτες και η απουσία του έργου τους από το αθηναϊκό προσκήνιο μπορούν να λειτουργήσουν ως λόγοι υποβάθμισης της εθνικής τους σημασίας ή απλά χρησιμοποιήθηκαν ως εφαλτήρια προσωπικής ανάδειξης από εκείνους που σφετερίστηκαν τα πρωτεία της εθνικής μουσικής;

Και ολοκληρώνοντας:

5) Για ποιο λόγο πρέπει να κρίνουμε την επτανησιακή μουσική της εποχής εκείνης υπό το δογματικό και άκαμπτο πρίσμα των κριτηρίων των εθνικών σχολών για να τις αποδώσουμε την αυτονόητη ελληνικότητά της, χωρίς να λάβουμε υπ' όψιν τις ιδιαίζουσες συνθήκες ανάπτυξής της;

6) Εν τέλει, τι είναι αυτό που πρέπει να ενδιαφέρει πρωτίτως τον Έλληνα μουσικολόγο; τα λεκτικά σχόλια των Ελλήνων συνθετών και οι όποιες μεταξύ τους αντιπαραθέσεις ή καθ' αυτή η μουσική δημιουργία ως μορφή και περιεχόμενο;

Οι απαντήσεις στις ερωτήσεις αυτές, πιστεύω πως θα μας βοηθήσουν να αναγνωρίσουμε την ενιαία ιστορική συνέχεια της ελληνικής μουσικής του 19ου και 20ού αιώνα. Μόνο τότε θα είμαστε σε θέση να την επανακαταγράψουμε σωστά, να διορθώσουμε τη στρεβλή εικόνα της δήθεν ετεροχρονισμένης ελληνικής εθνικής μουσικής Σχολής και κυρίως να τονίσουμε την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική μας σύγκλιση που τελικά επιτεύχθηκε, παρά τις ιδιαίτερα αντίξοες συνθήκες ανάπτυξης από την παλιγγενεσία μέχρι προσφάτως.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

-Δραγούμης Μάρκος Φ.: *Αιγίνης Μουσική Περιήγησις*, εκδ. Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 2008.

-Θέμελης Δημήτρης: *Μελέτες για την Ελληνική Μουσική. Από την Παράδοση στην Συγχρονικότητα*, εκδ. Panas Music Παπαγεωργίου-Νάκας, Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 8, Αθήνα 2009.

-Ιωαννίδης Γιά ννης: *Γραφτά για τη μουσική XII. Ταυτότητες, ρίζες και αξίες. Το νεοελληνικό φαινόμενο*, εκδ. Μουσικής Εταιρείας Αθηνών, Αθήνα 1999.

-Καβακόπουλος Π., Ρωμαίος Κ. και Παπαχριστοδούλου Π.: *Μουσικά Κείμενα Δημοτικών τραγουδιών της Θράκης*, τομ.Α', εκδ. Εταιρεία Θρακικών Μελετών, Αθήνα 1956.

-Λεωτσάκος Γιώργος: «Αναγκαίο προοίμιο για ένα πικρότατο μουσικόν εμφύλιον πόλεμον που άρχισε το 1908 και, δυστυχώς, διαιωνίζεται μετά από 90 χρόνια...», ένθετο φυλλάδιο στο cd *Λύχνος υπό τον μόδιον. Έργα Ελλήνων συνθετών για πιάνο 1847-1908*, εκδ. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999.

- Λεωτσάκος Γιώργος: *Παύλος Καρρέρ . Απομνημονεύματα και εργογραφία* , εκδ. Μουσείου Μπενάκη και Τ.Μ.Σ. Ιονίου Πανεπιστημίου, Αθήνα 2003.
- Λεωτσάκος Γιώργος: «Εισαγωγή στην έντεχνη ελληνική μουσική (18^{ος} αι.-αρχές 20^{ου} αι.)» εισαγωγικό σημείωμα για το πρώτο cd στο συνοδευτικό έντυπο του *Αντίς για Όνειρο. Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας*, εκδ . Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα 2004.
- Λούντζης Νίκιας: «Μουσική και Εποχή» στο Λεωτσάκος Γιώργος: *Παύλος Καρρέρ. Απομνημονεύματα και εργογραφία* , εκδ . Μουσείου Μπενάκη και Τ.Μ.Σ . Ιονίου Πανεπιστημίου, Αθήνα 2003.
- Λούντζης Νίκιας: *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής...*, τόμ.Β', Κοσμική Μουσική (Έντεχνη), εκδ. Οι Φίλοι του Μουσείου Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2009.
- Μανούσος Αντώνιος: *Λυρικά Ποιήματα*, εκδ. τύποις Ελληνικής Ανεξαρτησίας, Αθήνα 1876
- Μανούσος Αντώνιος: *Τραγούδια εθνικά* , εκδ . τυπογραφείο Ερμής Χ . Νικολαΐδου Φιλαδελφέως, Κέρκυρα 1850 σε επανέκδ . Βιβλιοπωλείου Διονυσίου Νότη Καραβία , Αθήνα 1983.
- Ξανθουδάκης Χάρης: «Το χρονικό της Έντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής», Εισαγωγή στο συνοδευτικό έντυπο του *Αντίς για Όνειρο. Έργα Ελλήνων Συνθετών 19^{ος} – 20^{ος} αιώνας*, εκδ . Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε ., Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Αθήνα 2004.
- Ξεπαπαδάκου Αύρα: *Ο Παύλος Καρρέρ και το μελοδραματικό του έργο* , Διδακτορική Διατριβή, Τ.Μ.Σ. Ιονίου Πανεπιστημίου, Αθήνα 2005.
- Παχτικός Γεώργιος Δ.: *260 Δημ ώδη Ελληνικά Άσματα* , τομ.Α' , εκδ . τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Βιβλιοθήκη Μαρασλή , Αθήνα 1905 σε επανέκδ . Βιβλιοπωλείου Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα 2006.
- Πολίτης Νικόλαος Γ.: *Δημοτικά Τραγούδια*, εκδ. Ιστορική Έρευνα, Αθήνα χ.χ.
- Σπυριδάκης Γεωργ. Κ. και Περιστερης Σπυριδ. Δ.: *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τομ. Γ', εκδ . Ακαδημία Αθηνών , Δη μοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αριθ. 10, Αθήνα 1968.
- Φράγκου-Ψυχοπαΐδη Ολυμπία: *Η Εθνική Σχολή Μουσικής . Προβλήματα Ιδεολογίας* , εκδ. Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών. Αθήνα 1990.
- Χιώτης Παναγιώτης: *Ιστορικά απομνημονεύματα Επτανήσο υ*, τόμ.7 ος, εκδ . Ε. Φινομένου, Ζάκυνθος 1900 σε επανέκδ . Βιβλιοπωλείου Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα 1981.
- Kimbell David: “III. Romantic Opera: 1830-1850, (c) Italy, The Inspiration of Extra-

musical Ideas: Politics”, *The New Oxford History of Music. Romanticism 1830-1890*, επιμ. Abraham Gerald, Vol.IX, εκδ. Oxford University Press, Οξφόρδη 2006.

-Αρχείο Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων

- 1) Καρρέρη Παύλου: Μελόδραμα *Δέσπω* (λιμπρέτο), εκδ. Ν. Κοντόγιωργα, Ζάκυνθος 1882.
- 2) Καρρέρη Παύλου: Μελόδραμα *Δέσπω* (χειρόγραφο σπαρτίτο)
- 3) Καρρέρη Παύλου: Μελόδραμα *Δέσπω* (χειρόγραφη παρτιτούρα)

-Αρχείο Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος Λίλιαν Βουδούρη, Ψηφιοποιημένο Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, , <http://digma.mmb.org.gr>

- 1) Καρρέρη Παύλου: *Ο Στρατιώτης* δι’ άσμα και κλειδοκύμβαλον, εκδ. Γεωργίου Φέξη, Αθήνα χ.χ.
- 2) Καρρέρη Παύλου: *Η καταδίκη του Κλέπτου*, εκδ. Ζαχαρία Βελούδιου, Αρ.1 της σειράς «Ανθοδέσμη Ελληνικών Μελωδιών δι’ άσμα και κλειδοκύμβαλον», Αθήνα χ.χ.

-Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών, Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, <http://www.ekebi.gr>

- 1) Μανούσος ή Μανούσης Αντώνιος

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΜΟΥΣΙΚΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ: ΔΕΣΠΩ «Η ΗΡΩΙΣ ΤΟΥ ΣΟΥΛΙΟΥ»

ΠΟΙΗΣΗ: ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΜΑΝΟΥΣΟΥ

ΜΟΥΣΙΚΗ: ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΡΡΕΡ

ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ	ΘΕΜΑΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	ΜΕΤΡΑ	ΔΟΜΗ	ΠΛΟΚΗ
ΣΚΗΝΗ Α΄	A1	ΛΑ-	μ.1-48 (48μ)	ΣΚΗΝΗ 1^η. Εισαγωγή και Χορωδία <i>Οργανική εισαγωγή</i>	---
1 ^η } <i>Σουλιώτες αρματολοί</i>	A2		μ.49-56 (8μ)	<i>Ανδρική χορωδία</i> Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού δίστιχου.	Αναφορά στην προηγηθείσα νικηφόρα μάχη και στους νεκρούς της.
2 ^η } 4 τετράστιχες στροφές που αποτελούνται από δύο ομοιοκατάληκτα 10σύλλαβα (6+4) δακτυλικά δίστιχα.	A1		μ.57-64 (8μ)	(Αντιστοίχιση 2μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου). Δόμηση περιόδου: 8μ+8μ.	
	↓		μ.65-72 (8μ)	Coda με αντιστραμμένη επανάληψη των ομοιοκατάληκτων βραχύτερων στίχων (2ος και 4ος) της 2ης στροφής.	
3 ^η }	B	NTO +	μ.73-88 (16μ)	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού δίστιχου Δόμηση περιόδου: 8μ+8μ	Ανδροπρεπής αντιμετώπιση της κατάστασης.
	Γ	ΛΑ-	μ.89-101 (13μ)	Γέφυρα με επαναληπτική χρήση του 4ου στίχου της 3ης στροφής	(εμφατική επανάληψη του ποθούμενου: <i>της λευθεριάς</i>)
4 ^η }	B	NTO+	μ.102-117 (16μ)	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού δίστιχου (διπλή παρουσίαση της ποιητικής στροφής). Δόμηση περιόδου: 8μ+8μ	(εμφατική επανάληψη του ανδροπρεπούς χαρακτηριστικού: <i>εδώ η τιμή</i>)
			μ.118-129 (12μ)	Coda με επαναληπτική χρήση του 4ου στίχου της 4ης στροφής.	

1ο } 2ο }	ΣΚΗΝΗ Β΄ <i>Λάμπρος</i> 2 ζεύγη ιαμβικών ομοιοκατάληκτων 15σύλλαβων στίχων	---	↓	μ.130-134 (5μ)	ΣΚΗΝΗ 2^η. Scena ed Aria Lambros <i>Οργανική εισαγωγή</i>	---
		Δ	Mib+	μ.135-142 (8μ)	<i>Λάμπρος (βαρύτονος)</i> Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου: 4μ+4μ.	Προτροπές για συνεχή επαγρύπνηση. Εντολή για περιπολία. [εμφατική επανάληψη για προσοχή: <i>ακούτε αυτό</i> (ενν. το αντί) <i>τι λέει</i>]
				μ.142-146 (5μ)	Αντιστοίχιση 3μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου: 3μ+3μ με αλληλεπικάλυψη.	
		μ.146-149 (4μ)	Coda με επαναληπτική χρήση του καταληκτικού επτασύλλαβου ημιστιχίου του τελευταίου στίχου			
	<i>Σουλιώτες αρματολοί</i> Επανάληψη της αρχικής 4ης στροφής	A1	Mib-	μ.150-157 (8μ)	<i>Ανδρική χορωδία</i> Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικής στροφής (διπλή παρουσίαση της ποιητικής στροφής). Δόμηση περιόδου: 4+4	Ανδροπρεπής αντιμετώπιση της κατάστασης. (εμφατική επανάληψη της λέξης: <i>η τιμή</i>)
				μ.158-161 (4μ)	Coda με επαναληπτική χρήση του τελευταίου ημιστιχίου	
	<i>Λάμπρος</i> 2 τετράστιχες τροχαϊκές ομοιοκατάληκτες στροφές που αποτελούνται από τρεις 8σύλλαβους και έναν 7σύλλαβο στίχο με ομοιοκαταληξία 2ου και 3ου στίχου.	E	Mib+	μ.162-169 (8μ)	<i>Λάμπρος</i> -Μελοποίηση πρώτης στροφής -Μελοποίηση δεύτερης στροφής -Μελοποίηση πρώτης στροφής Δόμηση τριμερούς μορφής αβα΄ (8μ+8μ+8μ) με αντιστοίχιση δίμετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση έκαστης περιόδου: 4μ+4μ	Εξύμνηση της πατρίδας και δήλωση της διάθεσης για εκδίκηση του τυράννου. (εμφατική επανάληψη της λέξης: <i>πατρίς μου</i>)
				μ.170-177 (8μ)		
				μ.178-185 (8μ)		
				μ.186-192 (7μ)	Coda με επαναληπτική χρήση του τελικού δίστιχου της πρώτης στροφής	

Σκηνή Γ΄ <i>Χορός γυναικών</i> 1 τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτα ιαμβικά 14σύλλαβα (8+6) δίστιχα	Z	ΣΟΛ-	μ.193-207 (15μ)	Σκηνή 3^η. Εσωτερική Χορωδία των Νυφάδων <i>Οργανική εισαγωγή</i>	----
	A2΄		μ.208-211 (4μ)	<i>Γυναικεία Χορωδία</i> Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού δίστιχου. (Αντιστοίχιση 2μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου).	Πολεμικό τραγούδι με σαφείς υπαινιγμούς μαρτυρικής πρόθεσης.
	μ.212-219 (8μ)	Διπλή επανάληψη του 2ου στίχου. Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου (διεύρυνση διάρκειας στίχου μέσω επανάληψης συγκεκριμένων λέξεων).			
	μ.220 (1μ)	Συνδεδετικό μέτρο.			
	μ.221-224 (4μ)	Πανομοιότυπη διάρθρωση με τα μ.208-211 για την μελοποίηση του 2ου διστίχου της 1ης στροφής.			
	μ.225-232 (8μ)	Πανομοιότυπη διάρθρωση με τα μ.212-219 για την αντίστοιχη επαναληπτική μελοποίηση του 4ου στίχου. Δόμηση περιόδων: 4μ+2x4μ			
<i>Λάμπρος και Κώστας</i> 1 τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτα ιαμβικά 14σύλλαβα (8+6) δίστιχα.	H	ΣΟΛ+	μ.233-248 (16μ)	<i>Ντουέτο(Λάμπρος – Κώστας)</i> Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου: 8μ+8μ	Θεώρηση του πολεμικού τραγουδιού των γυναικών ως προφητική ρήση.

<i>Χορός γυναικών</i> 1 τετράστιχη στροφή με ίδια χαρακτηριστικά με την προηγούμενη.	A2'	ΣΟΛ-	μ.249 (1μ) μ.250-261 (12μ)	Συνδεδετικό μέτρο <i>Γυναικεία Χορωδία</i> Τρεις 4μετρες μουσικές προτάσεις που μελοποιούν τους πρώτους δύο, τον τρίτο και τον τέταρτο στίχο αντίστοιχα. Πανομοιότυπη διάρθρωση με τα μέτρα 208-219. Δόμηση περιόδου: 4μ+2x4μ.	Πολεμικό τραγούδι (συνέχεια)
« <i>Αμάν, Αμάν</i> »	Z		μ.262-287 (26μ)	Coda με επαναληπτική χρήση του επιφωνήματος « <i>Αμάν</i> » από τη γυναικεία χορωδία και την ταυτόχρονη παρουσία του Λάμπρου και Κώστα με επανάληψη των δύο τελευταίων στίχων της στροφής τους. Δόμηση από πέντε 4μετρες προτάσεις και καταληκτικά μέτρα: 5x4μ+6μ	
Σκηνή Δ' <i>Μάρκος</i> 1 τετράστιχη στροφή με ίδια χαρακτηριστικά με την προηγούμενη	---	ΝΤΟ+	μ.288-296 (9μ)	Σκηνή 4^η. Τρίο και Χορωδία <i>Οργανική εισαγωγή</i>	---
	Θ		μ.297-312 (16μ)	<i>Μάρκος (τενόρος)</i> Άρια μορφής α ₁ α ₂ β ₁ α' ₂ (4x4μ). Διπλή εκφορά της στροφής με αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού δίστιχου	Αναφορά του ερχομού των γυναικών
<i>Λάμπρος και Κώστας</i> Η ίδια στροφή που απαγγέλλουν και πριν τα δύο πρόσωπα	H'	ΣΟΛ+	μ.313-320 (8μ)	<i>Λάμπρος – Κώστας – Μάρκος</i> Ντουέτο Λάμπρου-Κώστα κατά παράλληλες 3ες και αντιστικτική συνύπαρξη της φωνής του Μάρκου. Αντιστοίχιση 2μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου: 4μ+4μ. Επανάληψη στοιχείων από την ποιητική στροφή του Μάρκου.	Θεώρηση του πολεμικού τραγουδιού των γυναικών ως προφητική ρήση από τον Λάμπρο και Κώστα. Συνέχιση της αναφοράς του ερχομού των γυναικών από τον Μάρκο.

	Θ'	NTO+	μ.321-328 (8μ)	<i>Τρίο Λάμπρου-Κώστα-Μάρκου</i> Άρια μορφής α ₁ α ₂ ' (2x4μ). Επανάληψη της στροφής του Μάρκου με ταυτόχρονη επανάληψη της στροφής των Κώστα και Λάμπρου.	
			μ.329-352 (24μ)	Coda με επαναληπτική χρήση του τελευταίου στίχου της στροφής των Κώστα – Λάμπρου και στοιχείων της στροφής του Μάρκου	
			μ.353 (1μ)	Συνδεδειγμένο μέτρο	
<p>Σκηνή Ε' <i>Σουλιώτες και Σουλιώτισσες</i></p> <p>1 τετράστιχη στροφή με ίδια χαρακτηριστικά με την προηγούμενη</p>	↓		μ.354-358 (5μ)	<i>Μικτή χορωδία</i> Διπλή εκφορά μέρους του πρώτου στίχου. 2 μουσικές φράσεις των 2μ και 3μ.	Τραγούδι θριάμβου
		ΦΑ-	μ.359-369 (11μ)	<i>Οργανική γέφυρα</i>	---
	A ₁		μ.370-377 (8μ)	<i>Μικτή χορωδία</i> Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου: 4μ+4μ. Εκφορά των δύο πρώτων στίχων.	Τραγούδι θριάμβου
	---	ΦΑ+	μ.378-383 (6μ)	Coda με επανάληψη στοιχείων του δίστιχου	---
	I		μ.384-385 (2μ)	<i>Οργανική γέφυρα</i>	---
			μ.386-401 (16μ)	<i>Μικτή Χορωδία</i> Μορφή α ₁ α ₂ (2x8μ) με αντιστοίχιση μουσικής πρότασης και ποιητικού δίστιχου.	Τραγούδι θριάμβου με παραίνεση για μίμηση της ανδρείας Δέσπως.

<i>Λάμπρος, Κώστας και Μάρκος</i> 1 τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτα τροχαϊκά 15σύλλαβα (8+7) δίστιχα.	K		μ.402-417 (16μ)	<i>Τρίο Λάμπρου – Κώστα – Μάρκου</i> (1ο δίστιχο) <i>Τρίο μαζί με Μικτή Χορωδία</i> (2ο δίστιχο) Δόμηση περιόδου: 2x(4μ+4μ) Coda του Τρίο και της Χορωδίας με επανάληψη της λέξης: <i>προσοχή</i>	Τραγούδι εμπνύχωσης προς τους Σουλιώτες (εμφατική επανάληψη της λέξης: <i>προσοχή</i>)
ΣΚΗΝΗ ΣΤ΄ <i>Δέσπω και γυναίκες</i>	---	ΦΑ-	μ.421-422 (2μ)	ΣΚΗΝΗ 5. Εξωτερική Χορωδία των Νυφάδων <i>Οργανική εισαγωγή</i>	---
Πρώτη τετράστιχη στροφή της Σκηνης Γ΄.	A2΄		μ.423-447 (25μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Αντίστοιχη διάρθρωση με μ.208-232 και με μ.250-261.	Πολεμικό τραγούδι με σαφείς υπαινιγμούς μαρτυρικής πρόθεσης.
«Αμάν»	Z΄		μ.448-451 (4μ)	Γέφυρα με επαναληπτική χρήση του επιφωνήματος «Αμάν». Αντίστοιχη διάρθρωση με μ.266-267	
	A2΄		μ.452-459 (8μ)	Όμοια επανάληψη του τελευταίου στίχου και κατάληκτικό 4μετρο.	
<i>Δέσπω</i> Έμμετρο κείμενο σε ζευγαρωτό ιαμβικό 15σύλλαβο στίχο	Λ	ΛAb+	μ.460-469 (10μ)	ΣΚΗΝΗ 6. Scena cantabile di Despo <i>Δέσπω</i> Δίμετρη εισαγωγή με τη προσφώνηση «Σουλιώτες» και περίοδος: 4μ+4μ σε αντιστοιχία με 1ο και 2ο στίχο.	Εγκώμιο στους Σουλιώτες για την γενναιότητά τους.
	M	M Ib-	μ.470-480 (11μ)	Μελοποίηση 2ου δίστιχου (πιο ελεύθερη αντιστοιχισή μουσικής και στίχου)	
	Λ΄	M Ib+	μ.481-497 (17μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Οργανική εισαγωγή (1μ), απόδοση από τη Δέσπω του 3ου δίστιχου σε 8μετρη πρόταση (4μ+4μ σε αντιστοιχία με 1ο και 2ο στίχο) και επανάληψή της από όλους.	

		Mib-	μ.498-505 (8μ)	<i>Δέσπω</i> Διατήρηση της προηγούμενης μελωδικής πρότασης στον ελάσσονα τρόπο από την ορχήστρα. Απόδοση του 4ου δίστιχου.	Ερώτηση προς τους Σουλιώτες για την αιτία της λύπης τους.
		Mib+	μ.506-514 (9μ)	Επαναφορά της προηγούμενης πρότασης στον μείζονα τρόπο από την ορχήστρα. Απόδοση του 5ου δίστιχου.	Ερώτηση περί του συζύγου της.
<i>Όλοι</i> Ελεύθερος διάλογος Δέσπως και υπολοίπων	---	NTO- ↓	μ.515-534 (20μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Διάλογος σε μορφή recitativo.	Ανακοίνωση του φόνου του συζύγου της σπλαρχηγού από τους Τούρκους στη μάχη.
Προσευχή από όλους σε δύο ομοιοκατάληκτες εξάστιχες στροφές, αποτελούμενες από δύο ομοιοκατάληκτα ιαμβικά 15σύλλαβα (8+7) δίστιχα και ένα ιαμβικό 14σύλλαβο (8+6) δίστιχο.	N	ΛAb- (2μ) NTOb+ (2μ) ΣΙ- (2μ) PE+ (2μ) PE- (4μ) PE+ (4μ)	μ.535-550 (16μ)	ΣΚΗΝΗ 7. Προσευχή <i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Αντιφώνηση Δέσπως και συνόλου. Παράθεση των στίχων σε δίμετρα από τη Δέσπω και επανάληψη μέρους ή του συνόλου αυτών από τους υπολοίπους. Εξέλιξη αντιφώνησης σε stretto. Εκφορά τελευταίου στίχου από όλους μαζί. Μελοποίηση πρώτης στροφής.	Ομαδική προσευχή για τον νεκρό.
	N'	ΦA+ (4μ) PEb+ (6μ)	μ.551-560 (10μ)	Μελοποίηση του πρώτου δίστιχου της 2ης στροφής ως παραλλαγή του πρώτου δίστιχου της 1ης στροφής.	
		ΣΟΛb+	μ.561-568 (8μ)	Μελοποίηση του υπολοίπου της 2ης στροφής. Εκφορά από όλους σε δομή περιόδου: 4μ+4μ σε αντιστοιχία με 2ο και 3ο δίστιχο.	
			μ.569-584 (16μ)	Coda με επανάληψη του 2ου και 3ου δίστιχου της 1ης στροφής.	

Έμμετρος Διάλογος Δέσπως – Λάμπρου και συνόλου σε δύο ομοιοκατάληκτα ιαμβικά 15σύλλαβα (8+7) και δύο ομοιοκατάληκτα 14σύλλαβα (8+6) δίστιχα.	---	ΣΟΛ-	μ.585-588 (4μ)	ΣΚΗΝΗ 8. Cabaletta concertata <i>Οργανική εισαγωγή</i>	---
	Ξ		μ.589-600 (12μ)	<i>Δέσπω – Λάμπρος</i> Διάλογος. Αντιστοίχιση δίμετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου.	Η Δέσπω ρωτά και πληροφορείται για τις συνθήκες θανάτου του άντρα της.
			μ.601-608 (8μ)	Απόδοση από όλους εκτός της Δέσπως του τελικού δίστιχου σε 4μετρη μουσική πρόταση και 4μετρη οργανική γέφυρα.	Οι Σουλιώτες εξυμνούν τον νεκρό ήρωα.
<i>Δέσπω</i> Μία τετράστιχη αναπαιστική στροφή από τρεις 10σύλλαβους και έναν 9σύλλαβο στίχο με εσωτερική ομοιοκαταληξία (2ος και 3ος στίχος). <i>Σουλιώτες</i> Επανάληψη της στροφής <i>Δέσπω</i> Δεύτερη 4στιχη στροφή με τα χαρακτηριστικά της προηγούμενης.	Ο	ΣΟΛ+	μ. 609 (1μ)	<i>Οργανική εισαγωγή</i>	---
			μ.610-617 (8μ)	<i>Δέσπω</i> Μονωδία σε μορφή α ₁ α ₂ (4μ+4μ σε αντιστοιχία με 1ο και 2ο δίστιχο)	Όρκος για εκδίκηση. (εμφατική επανάληψη των λέξεων: <i>παλεύουν Γραικοί</i>)
			μ.618-625 (8μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Επανάληψη από όλους μαζί.	
			μ.626-633 (8μ)	<i>Δέσπω</i> Μονωδία με παρόμοια χαρακτηριστικά με την προηγούμενη.	
			μ.634-637 (4μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Επανάληψη του δεύτερου δίστιχου της στροφής από όλους μαζί	
			μ.638-645 (8μ)	<i>Μικτή χορωδία</i> Coda με επανάληψη του τελευταίου ημιστίχου.	
			μ.646-670 (24μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Επανάληψη των 2 στροφών της μονωδίας της Δέσπως με συνοδεία όλων των υπολοίπων.	

<i>Όλοι</i> Έμμετρο κείμενο σε ομοιοκατάληκτα ιαμβικά 14σύλλαβα (8+6) δίστιχα	Π ₁	Mib+	μ.671-693 (23μ)	ΣΚΗΝΗ 9. Scena e Canto di guerra <i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Διάλογος – recitativo.	Οι περίπολοι πληροφορούν τους Σουλιώτες ότι οι Τούρκοι επιτίθενται.
<i>Λάμπρος</i> Μία τετράστιχη ιαμβική στροφή με τρεις 8σύλλαβους στίχους και έναν 6σύλλαβο.	Π ₂		μ.694-701 (8μ)	<i>Λάμπρος</i> Μονωδία Λάμπρου. Δόμηση περιόδου: 4μ+4μ σε αντιστοιχία με 1ο και 2ο δίστιχο.	Ο Λάμπρος δίνει το σύνθημα του πολέμου.
			μ.702-707 (6μ)	Επανάληψη του επιφωνήματος « <i>Απάνου αρματολοί</i> » σε δόμηση περιόδου 4μ+2μ.	
			μ.708-715 (8μ)	<i>Ανδρική χορωδία</i> Επανάληψη των μ.694-701.	
			μ.716-721 (6μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Επανάληψη των μ.702-707.	
<i>Κώστας και Μάρκος</i> 2 ομοιοκατάληκτες ιαμβικές στροφές που αποτελούνται από ένα ομοιοκατάληκτο 16σύλλαβο (8+8) και ένα 14σύλλαβο (8+6) δίστιχο.	A3	NTO-	μ.722-737 (16μ)	<i>Δυωδία Κώστα και Μάρκου</i> Αντιστοίχιση 2μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου: [(4μ+4μ)x2].	Προτροπές και εμψύχωση προς τα παλικάρια για γενναία μάχη.
<i>Όλοι</i> 1 ιαμβική στροφή που αποτελείται από ένα ομοιοκατάληκτο 16σύλλαβο (8+8) και ένα 14σύλλαβο (8+6) δίστιχο.	---	Mib+	μ.738-741 (4μ)	<i>Λάμπρος και μικτή χορωδία</i> Γέφυρα με εκφορά μέρους του τελευταίου στίχου: <i>εμπρός παιδιά</i> .	Ενθουσιασμός και αναχώρηση για τη μάχη.
	Π ₂		μ.742-757 (16μ)	<i>Όλα τα πρόσωπα και μικτή χορωδία</i> Λάμπρος και μικτή χορωδία: αντιστοίχιση 2μετρης μουσικής φράσης και στίχου. Δόμηση περιόδου: 4μ+4μ. Ταυτόχρονη επαναληπτική εκφορά του « <i>Σταυρέ λάμπρε</i> » από το κείμενο της μονωδίας της Δέσπως από τους Δέσπω, Κώστα και Μάρκο.	

			μ.758-779 (22μ)	Καταληκτικό Τμήμα. Λάμπρος και μικτή χορωδία: επαναληπτική εκφορά του: «εμπρός παιδιά». Ταυτόχρονη επαναληπτική εκφορά του: «Σταυρέ λάμπρε» από τους Δέσπω, Κώστα και Μάρκο.	
ΣΚΗΝΗ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ <i>Δέσπω</i> Μία 4στιχη στροφή από δύο ομοιοκατάληκτα ιαμβικά 14σύλλαβα (8+6) δίστιχα.	---	↓	μ.780-785 (6μ)	ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΚΗΝΗ <i>Δέσπω και γυναικεία χορωδία</i> Ρετσιτατίβο Δέσπως και Γυναικών.	Παρότρυνση της Δέσπως προς τις Σουλιώτισσες για επιλογή μεταξύ τάφου και Τουρκίας. Επιλογή από αυτές του τάφου.
	A2'	ΦΑ-	μ.786-787 (2μ)	<i>Οργανική εισαγωγή</i>	
	<i>Γυναίκες</i> Μία στροφή ίδιων χαρακτηριστικών.			μ.788-817 (30μ)	
<i>Τούρκοι</i> «Αλλάχ, Αλλάχ»	---		μ.818-864 (47μ)	<i>Καταληκτικό τμήμα ορχήστρας</i> Ανδρική χορωδία Τούρκων: «Αλλάχ, Αλλάχ». Δέσπω και γυναίκες: «Φωτιά!». Μικτή Χορωδία Σουλιωτών: «Α!»	Επίθεση των Τούρκων προς τον πύργο-οχυρό των Σουλιωτισσών και έκρηξη που σκορπά του θάνατο.

Ελληνικές Μουσικές Γιορτές – Έκτος Κύκλος

*Γιάννης Τσελίκας (μουσικολόγος, υποψήφιος διδάκτωρ Πανεπιστημίου
Βοστώνης, καθηγητής Hellenic American University)*

«Φρόσω», το κύκνειο άσμα του Διονυσίου Λαυράγκα

Το καλοκαίρι του 2009, ο διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών κ. Βύρων Φιδετζής, σχεδιάζοντας τον έκτο κύκλο των ελληνικών μουσικών γιορτών, μου ανέθεσε την αντιγραφή σε ηλεκτρονική μορφή και την επιμέλεια της παρτιτούρας και των μερών της ορχήστρας, της τελευταίας όπερας του Διονυσίου Λαυράγκα (1860-1941) *Φρόσω* με αφορμή την πρώτη παγκόσμια εκτέλεσή της 72 χρόνια μετά τη γέννησή της¹. Με αφορμή την εργασία αυτή, θα αναφερθώ στο ιστορικό της σύνθεσης, στα προβλήματα που συνάντησα κατά την αντιγραφή, καθώς και σε κάποια αισθητικά ζητήματα όπως τη σχέση του έργου με το βεριστικό κίνημα και την Εθνική Μουσική Σχολή.

Η όπερα αποτελείται από τρεις πράξεις, με την τελευταία να χωρίζεται σε δυο εικόνες, σε ποιητικό κείμενο του συνθέτη. Η πλοκή εκτυλίσσεται στη Σμύρνη των αρχών του περασμένου αιώνα.

Στην πρώτη πράξη βρισκόμαστε σε ένα υπαίθριο καφέ-σαντάν στην προκυμαία της Σμύρνης. Ο νεαρός Τάσος, ο οποίος γλεντά τη ζωή του με τα χρήματα του πατέρα του, διασκεδάζει μαζί με τους φίλους του Μάρκο, Μηνά και Παναγιώτη και τους υπόλοιπους θαμώνες του καταστήματος. Βλέπει στο απέναντι μπαλκόνι ενός αρχοντικού σπιτιού την όμορφη Φρόσω, κόρη μεγαλογιατρού και την ερωτεύεται κεραυνοβόλα. Στοιχηματίζει προκλητικά με τους φίλους του ότι μπορεί να την κατακτήσει μέσα σε λίγες μέρες. Ωστόσο, ο Παναγιώτης προσπαθεί να τον φέρει στον δρόμο της ηθικής, χωρίς όμως αποτέλεσμα. Η Φανή, η τραγουδίστρια του καφέ, υπόσχεται στον Τάσο να τον βοηθήσει να κερδίσει το στοίχημα.

Στην δεύτερη πράξη βρισκόμαστε στο σπίτι του Τάσου αρκετό καιρό μετά. Καθώς ανοίγει η αυλαία, βλέπουμε την Φρόσω να συνεχίζει τον διάλογο που έχει αρχίσει εδώ και ώρα με τον Παναγιώτη, απόντος του Τάσου. Η Φρόσω παραπονιέται ότι ο σύντροφός της δεν ενδιαφέρεται πλέον καθόλου γι αυτήν, την παραμελεί και συνεχώς πίνει και χαρτοπαίζει με τους φίλους του, ενώ η ίδια κυφορεί το παιδί του. Ο Τάσος καταφθάνει, και ο Παναγιώτης βρίσκει για άλλη μια φορά την ευκαιρία να τον νουθετήσει. Στη λογομαχία που ακολουθεί, ο Τάσος τον διώχνει από το σπίτι του. Ωστόσο, οι νουθεσίες του Παναγιώτη φαίνεται ότι προς στιγμή πιάνουν τόπο: Ο Τάσος παίρνει την απόφαση να

¹ Πρώτη εκτέλεση σε συναυλιακή μορφή: 23 Απριλίου 2010, MMA.

αλλάξει στάση και να παντρευτεί την Φρόσω, ζητώντας την ευλογία του πατέρα της. Τότε όμως εμφανίζονται οι δυο φίλοι του, Μάρκος και Μηνάς, παρασέρνοντάς τον πάλι στον έκλυτο βίο. Η Φρόσω απελπισμένη, μαζεύει τα πράγματα της και φεύγει από το σπίτι.

Στην πρώτη εικόνα της τρίτης πράξης ο Τάσος και ο Παναγιώτης πιασμένοι απ' το χέρι, ψάχνουν απεγνωσμένα την Φρόσω στους δρόμους της Σμύρνης ένα χρόνο αργότερα. Στο πρόσωπο μιας ζητιάνας, ο Τάσος αναγνωρίζει τη Φανή, παραμορφωμένη από βαριά αρρώστια. Από τη Φανή μαθαίνει ότι η Φρόσω κατοικεί πλέον στο σπίτι της βάγιας της Φιλιάς. Στην δεύτερη εικόνα, ο Τάσος ξαναβρίσκει την Φρόσω, της ζητά συγγνώμη μετανοιωμένος και της υπόσχεται μια νέα ζωή. Είναι όμως αργά: η Φρόσω είναι πολύ άρρωστη - μετά από μια ξαφνική αναλαμπή, ξεψυχά στα χέρια του αγαπημένου της.

Παρ. 1. Η υπόθεση της όπερας

Για την ετοιμασία του μουσικού υλικού χρησιμοποίησα τέσσερις διαφορετικές πηγές, οι οποίες μου δόθηκαν σε φωτοτυπημένη μορφή από τον κ. Φιδετζή. Το πρωτότυπο υλικό βρίσκεται στο αρχείο της οικογένειας Λαυράγκα.

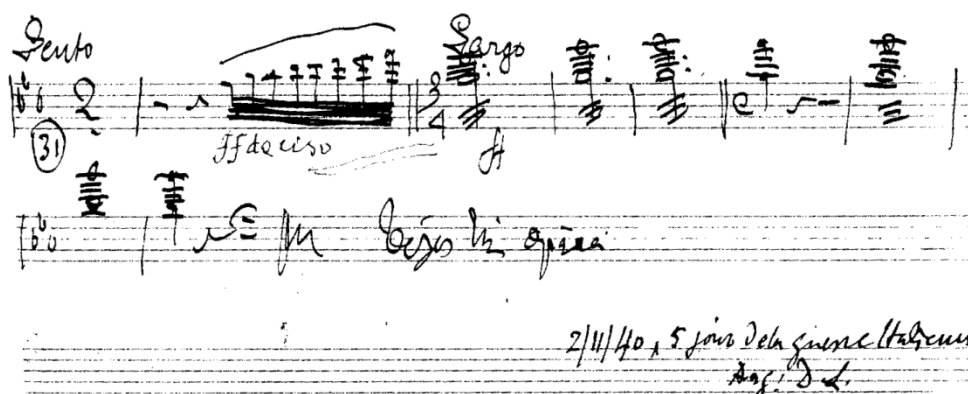
Οι πηγές αυτές είναι:

- A) Το ποιητικό κείμενο (λιμπρέτο), το οποίο είναι ημιτελές και αχρονολόγητο. Στις 11 χειρόγραφες σελίδες του περιλαμβάνει περίπου την μισή πρώτη πράξη. Στα «Απομνημονεύματα» του συνθέτη, τα οποία καλύπτουν μέχρι το 1935, δεν υπάρχει καμία αναφορά στη Φρόσω - γι' αυτό το λόγο υποθέτουμε ότι η συγγραφή ξεκίνησε μετά την ολοκλήρωση των «Απομνημονευμάτων»
- B) Το μέρος φωνών και πιάνου (σπαρτίτο), το οποίο ολοκληρώθηκε τους πρώτους τρεις μήνες του 1938 στην Αθήνα.
- Γ) Το μέρος ορχήστρας και φωνών (Παρτιτούρα), το οποίο ολοκληρώθηκε στα τέλη Δεκεμβρίου του 1938. Περιλαμβάνει τις φωνές, τριπλά ξύλινα, 4 κόρνα, 2 τρομπέτες, 3 τρομπόνια και τούμπα, τύμπανα, 4 κρουστά, άρπα, τσελέστα, έγχορδα, ενώ στην πρώτη πράξη συμμετέχουν μαντολίνα και κιθάρες. Η πρώτη πράξη γράφτηκε στο Αργοστόλι, ενώ οι άλλες δύο στην Αθήνα.
- Δ) Τα μέρη οργάνων ορχήστρας, τα οποία ο συνθέτης ξεκίνησε να αντιγράφει τέλη Ιουλίου του 1940 και ολοκλήρωσε το Δεκέμβρη του ίδιου έτους στα Ραζάτα της Κεφαλονιάς, εννέα μήνες πριν τον θάνατό του. Σε αυτή την ομάδα συμπεριλαμβάνονται τα μέρη των φωνών και της χορωδίας (με το κείμενο), ενώ δυστυχώς απουσιάζουν τα μέρη της άρπας, των μαντολίνων και της κιθάρας.
- Η αντιγραφή και η σύγκριση των πηγών παρουσίασε ιδιαίτερες δυσκολίες: τα χειρόγραφα του εβδομηνταοκτάχρονου συνθέτη ήταν δυσανάγνωστα, ενώ οι

διαφορετικές πηγές παρουσίαζαν μεγάλες διαφορές μεταξύ τους και έπρεπε να γίνει επιλογή για το πια εκδοχή είναι η καταλληλότερη. Προφανώς, κατά τη διάρκεια των δύο ετών που χώρισαν τη σύνθεση της παρτιτούρας από την αντιγραφή των μερών της ορχήστρας, ο Λαυράγκας να αναθεώρησε πολλές από τις αρχικές του ιδέες, χωρίς όμως να κάνει τις αντίστοιχες αλλαγές και στις υπόλοιπες πηγές.

Πηγή	Τόπος σύνθεσης	Χρονολογία
Ποιητικό Κείμενο		Μετά το 1935 – πριν το 1938
Μέρος Φωνών και πιάνου (Σπαρτίτο)	Πρώτη Πράξη	Αθήνα 19/2/1938
	Δεύτερη Πράξη	27/2/1938
	Τρίτη Πράξη	23/3/1938
Μέρος Ορχήστρας (Παρτιτούρα)	Πρώτη Πράξη	Αργοστόλι 21/9/1938
	Δεύτερη Πράξη	Αθήνα 3/10/1938
	Τρίτη Πράξη	21/12/1938
Μέρη Οργάνων Ορχήστρας και Φωνών (πάρτες)	Αργοστόλι	28/7/1940- 14/12/1940

Πιν. 1. Ιστορικό Σύνθεσης.



Φωτ. 1. Επιγραφή στο τέλος του μέρους των πρώτων βιολιών: «Τέλος της opéra/ 2/11/1940, 5 jour de la guerre Italien/ Αργοστόλι. D.L.).

Αρχικά αντέγραψα το σπαρτίτο και κατόπιν από πάνω πρόσθεσα το μέρος της ορχήστρας. Έτσι μπορούσε να γίνει πιο εύκολα η σύγκριση των δύο αυτών πηγών και να διαμορφωθούν ομοιόμορφα. Στη συνέχεια έλεγξα τα μέρη της ορχήστρας και την εκδοχή του ποιητικού κειμένου.

Χαρακτηριστικές είναι οι διαφορές σχετικά με το ποιητικό κείμενο το οποίο εμφανίζεται και στις τέσσερις πηγές.

Το κείμενο της πρώτης πηγής παρουσιάζει αρκετές διαφορές με τις υπόλοιπες τρεις και γι αυτό τελικά ελάχιστα χρησιμοποιήθηκε για την τελική εκδοχή. Μια από τις κύριες διαφορές έγκειται στην ίδια τη γλώσσα. Στην πρώτη εκδοχή συναντούμε μια λόγια γλώσσα με τύπους και εκφράσεις της καθαρεύουσας. Στην τελική μορφή του κειμένου η γλώσσα απλοποιείται αντιπροσωπεύοντας πιστότερα τους καθημερινούς χαρακτήρες του μελοδράματος.

ΠΗΓΗ Α΄

ΜΗΝΑΣ

(στον Μάρκο)

Εύμορφα μας τα λένε
πως σου φάνηκαν τα νέα πολιτάκια;

ΜΑΡΚΟΣ

Κάνουν τες καρδιές να κλαίνε
τα γλυκά τους τραγουδάκια.

[...]

ΜΗΝΑΣ (γελών)

χα, χα, χα, εύγε φιλόσοφε
πάντα απαθής στα κάλλη!

ΜΑΡΚΟΣ

Μη τον πειράζεις

ΘΑΜΩΝΕΣ (προς τους τραγουδιστές)

Εύγε σας πάλι
ακόμα μια φορά

ΤΟΥΡΚΟΙ:

Τραγούδι πέστε μασαλά!

(Οι τραγουδισταί επαναλαμβάνουν το
τραγούδι)

ΠΗΓΕΣ Β-Γ-Δ

ΜΑΡΚΟΣ

(στον Μηνά)

Όμορφα μας τα λένε,
πως σου φαίνονται τα νέα πολιτάκια;

ΜΗΝΑΣ

Κάνουν τις καρδιές να κλαίνε
τα γλυκά τους τραγουδάκια.

[...]

ΜΑΡΚΟΣ, ΜΗΝΑΣ

(γελώντας με σαρκασμό)
Χα, χα, χα, χα, φιλόσοφέ μου.
Σιγά, στα κάλλη σεβασμό.
(στον Παναγιώτη κοροϊδευτικά)
Πάει καλώς υποκριτή μου,
γι' αυτό δεν τις καλοκοιτάς!
Την πόζα άσε πλανευτή μου,
με τις ψευτιές δεν μας γελάς.

(οι τραγουδιστές κατεβαίνουν από την
εξέδρα.

Από το βάθος του δρόμου ο Τάσος
εύθυμος και αμέριμνος)

Παρ. 2. Σύγκριση ποιητικού κειμένου από την πρώτη πράξη.

Σχετικά τώρα με τα μέρη της ορχήστρας: υπάρχει επιπλέον μέρος στα κρουστά και την τσελέστα το οποίο προστέθηκε, διευκρινίζεται σε πολλές περιπτώσεις αν τα πνευστά παίζουν μονά ή διπλασιασμένα, ενώ υπάρχουν κάποιες περισσότερες ενδείξεις σε δυναμικές και αρθρώσεις. Ωστόσο, πολλές φορές τα στοιχεία αυτά επίσης δεν συμπίπτουν τόσο μεταξύ των ανεξάρτητων μερών όσο και με την παρτιτούρα. Επιπλέον, σε πολλά από τα μέρη υπάρχουν παραλείψεις - κάποιες φορές λείπουν ολόκληρα πεντάγραμμα, ενώ σε άλλα ο συνθέτης είχε αντιγράψει μέρος από διαφορετικό όργανο.

Τα βεριστικά στοιχεία

Στη *Φρόσω* θα συναντήσουμε πολλά από τα γνωρίσματα που παρουσιάζουν όπερες του βερισμού. Ο όρος δανεισμένος από την λογοτεχνία, περιγράφει τις ιταλικές όπερες του τέλους του 19^{ου} και αρχών του 20^{ου} αιώνα, οι οποίες ήρθαν σε αντίθεση με την ρομαντική όπερα ως αντίδραση στον ιδεαλισμό και κατά συνέπεια στο συμβατικό περιεχόμενο, στη φόρμα και τη γλώσσα. Τα γνωρίσματα αυτά είναι ο τοπικός χαρακτήρας, το κλίμα απαισιοδοξίας και το τραγικό τέλος της πλοκής, το τυφλό πάθος των πρωταγωνιστών, μια σχεδόν επιστημονική και αμερόληπτη προσέγγιση τόσο στο κοινωνικό, πολιτιστικό και πολιτικό κλίμα στο οποίο δρουν οι χαρακτήρες, όσο και στην ψυχολογία τους. Σημαντικό ρόλο παίζει η χρήση αντιπροσωπευτικής γλώσσας στην κοινωνική και γεωγραφική θέση των χαρακτήρων. Συναντούμε συνήθως χρήση διαλέκτου, ιδιωτισμών ή παροιμιών. Οι χαρακτήρες προέρχονται από μεσαίες και χαμηλότερες τάξεις, ενώ συχνά υπάρχει ιδιαίτερη εστίαση στους αδύνατους και στους περιθωριοποιημένους. Απουσιάζει ο πατριωτισμός, η αυτοθυσία, η πίστη και η θρησκεία³. Τα χαρακτηριστικά αυτά έφεραν τους συνθέτες πιο κοντά σε ένα διαφορετικό ακροατήριο το οποίο προερχόταν και από χαμηλότερες τάξεις.

Από αυτά τα στοιχεία μπορούμε να αναγνωρίσουμε στην *Φρόσω* τα εξής:

Ο Λαυράγκας τοποθετεί την πλοκή στην Σμύρνη των αρχών του περασμένου αιώνα. Όπως αναφέρει στα “Απομνημονεύματα” του, αγαπούσε ιδιαίτερα την πόλη αυτή και την είχε επισκεφθεί αρκετές φορές με το Ελληνικό Μελόδραμα. Η τελευταία φορά που πήγε στη Σμύρνη, ήταν μόλις ένα μήνα πριν τη Μικρασιατική καταστροφή⁴. Στις σκηνικές οδηγίες δίνει πολλές πληροφορίες για την περιγραφή του σκηνικού χώρου: *Αριστερά κήπος υπαιθρίου καφέ-σαντάν. Εις το βάθος, γωνία τουρκικού τεμένους του οποίου φαίνεται το κάτω μέρος του*

³ Giger Andreas. «Verismo, Corruption, and Redemption of an Operatic Term.» JAMS, Vol. 60, No. 2 (Summer 2007.)

⁴ Λαυράγκας, Διονύσιος. Τ' απομνημονεύματά μου. Αθήνα: Γκοβόστης, 2009. σσ. 263-265

μιναρέ. Δεξιά, δρόμος που οδηγεί στην προκυμαία και πλαγίως πρόσοψη μεγαλοπρεπούς οικίας.



ΣΜΥΡΝΗ. Προκυμαία "Καφέ-Παρί" SMYRNE. Les Français Café-Paris

Φωτ. 2. Σμύρνη: Το «καφέ-Παρί». Από καρτ-ποστάλ της περιόδου 1900-1910⁵

Μια ακόμα χαρακτηριστική λεπτομέρεια, είναι η αναφορά στο όνομα του συγκροτήματος, το οποίο εμφανίζεται επί σκηνής: τα Πολιτάκια – γνωστή εστουντιαντίνα της εποχής.

Η κατάληξη του δράματος είναι τραγική και οι ήρωες προέρχονται από την αστική και λαϊκή τάξη.

Αν και το ποιητικό κείμενο είναι έμμετρο με συχνή χρήση ομοιοκαταληξίας, ο λόγος είναι απλός, χωρίς αρχαϊσμούς ή εξεζητημένες εκφράσεις. Υπάρχουν σποραδικά κάποιες παροιμίες όπως για παράδειγμα τα πειράγματα του Μάρκου και του Μηνά προς τον Τάσο:

Λέει ο Μάρκος: Ο φίλος λέει πως απ' τη μύτη δεν του περνά πουλί...

και συνεχίζει ο Μηνάς: Μα πουλί λογιέται η κουκουβάγια, πουλί κί' ο κόρακας τρανό.

Ακόμα μια λεπτομέρεια είναι η βραδινή προσευχή του μουεζίνη πάνω στον μιναρέ, που ακούγεται στα αραβικά.

⁵ Καλυβιώτης, Αριστομένης. Σμύρνη, Η Μουσική Ζωή 1900-1922, Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα, 2002. σ.28.



Φωτ. 3. Τα «Πολιτάκια» του Σπ. Περιστέρη σε περιοδεία τους στην Κωνσταντινούπολη στις 25/4/31. Πρώτη σειρά καθιστοί από αριστερά: Ν. Τουμπακάρης (βαρύτονος), Σπ. Περιστέρης (μανδολινίστας), Α. Βοΐλας (τενόρος). Δεύτερη σειρά καθιστοί: Μ. Ποταμιάνος, Γ. Βιδάλης (τενόρος), Α (;) Μηλιάρης (τενόρος). Τρίτη σειρά όρθιοι: Α. Τσαλαπατάνης (πιανίστας), Σ. Μακρής (μπάσος)⁶.

Μουσική – Δομή

Συνεπακόλουθο της ρήξης των βεριστών με την παραδοσιακή ρομαντική όπερα είναι και η απόρριψη των συμβατικών μορφών. Δεν έχουμε δηλαδή την ακολουθία: άρια, rondo, cabaletta, stretta κτλ παρά μια συνεχόμενη ροή, με μια ελεύθερη ακολουθία από μικρά τμήματα, που ακολουθούν την πορεία της δράσης με μεγαλύτερη ακρίβεια.

Την τεχνική αυτή χρησιμοποιεί ο Λαυράγκας: υπάρχει μια διαδοχή μικρών τμημάτων, όπου κάθε φορά αναπτύσσεται ένα μοτίβο ενός ή δύο μέτρων. Τα τμήματα αυτά διαφέρουν σε ρυθμό, δυναμική, ταχύτητα και χαρακτήρα. Τα μοτίβα αναπτύσσονται αντιστικτικά, με μιμήσεις, αλυσίδες, ενώ κάποιες φορές συναντούμε φουγκάτα, ιδιαίτερα όταν κάποιος ήρωας έρχεται ή φεύγει. Ένα

⁶ Ο.π. σελ.127.

τέτοιο χαρακτηριστικό σημείο βρίσκεται στο τέλος της δεύτερης πράξης, όπου η Φρόσω προσπαθεί να πείσει τον Τάσο να μην φύγει με τους φίλους του.

18 Stesso Movimento 117

417 (προσπαθεί να τον συγκρατήσει) (αποφασιστικά)

Φρ. *Στά - σου! Δεν θα βγεις,*

Τασ. *Ά-σε με Φρό-σω!*

422

Φρ. *ό-χι, δεν θα βγεις.* (την απολοι με βία)

Τασ. *Φεύ-γ'α-π'ε-δώ, τρα - βή-ξου!* (με πλίστη ειλικρίνεια και απόθια)

Μαρ. *Αν θέ - λεις*

427

Τασ. *Ό-χι, ό-χι, θα πά - με μα-ζί.*

Μαρ. *μει-νε, φευ-γου-μ'ε - μεις.*

LIMC

Παρ. 4. Β πράξη, μμ.417-431: έκθεση διπλής φούγκας.

Η ενότητα στο έργο δεν επιτυγχάνεται με τη χρήση κάποιας κύριας τονικότητας ή μιας συμμετρικής σχέσης τονικοτήτων. Ο Λαυράγκας χρησιμοποιεί την

τεχνική του υπενθυμητικού μοτίβου, κατά την οποία ένας ήρωας, ή μια κατάσταση συνδέεται με μια μουσική φράση και επανεμφανίζεται σε διάφορα σημεία του έργου.

Το κυρίως μουσικό μοτίβο της ηρώιδας για παράδειγμα (το οποίο προέρχεται από ένα νεανικό έργο του συνθέτη – το *Πρώτο Λυρικό Ιντερμέτζο για έγχορδα και άρπα*, το οποίο γράφτηκε στο Παρίσι όσο ο συνθέτης ήταν φοιτητής, το 1885-87) ακούγεται αρχικά στην πρώτη εμφάνιση της Φρόσως, στην μέση περίπου της πρώτης πράξης καθώς βγαίνει στο μπαλκόνι του αρχοντικού της, **σιγοτραγουδώντας** «Αύρα πλανεύτρα τ' Απριλιού». Εμφανίζεται στο τέλος της δεύτερης πράξης, όταν η Φρόσω αποφασίζει να φύγει από το σπίτι του Τάσου, στο ιντερμέτζο και στη δεύτερη εικόνα της τρίτης πράξης – αποτελεί δε και την κατακλείδα του έργου. Πιθανότητα είναι το σημείο στο οποίο αναφερόταν ο Λαυράγκας λέγοντας τα τελευταία του λόγια: «πεθαίνω ακούγοντας τον ήχο των βιολιών της Φρόσως⁷».

Επίσης χαρακτηριστικό είναι το αρχικό μοτίβο 16^{ων} που συνδέεται με την ευθυμία και την διασκέδαση, συνοδεύοντας το συγκρότημα που τραγουδά επί σκηνής με τα μαντολίνα και τις κιθάρες. Το μοτίβο αυτό επανέρχεται σε διάφορα σημεία της πρώτης και δεύτερης πράξης: όταν ξανατραγουδά το συγκρότημα, όταν υπάρχει αναφορά σε διασκέδαση, ή όταν εμφανίζονται ο Μάρκος και ο Μηνάς. Εμφανίζεται επίσης τις στιγμές που ο Τάσος αντιδρά στις νουθεσίες του Παναγιώτη.

⁷ Καλογερόπουλος, Τάκης. Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα: Γιαλλελής (1998)

Allegretto con brio Πρώτη Πράξη



Έναρξη - τραγούδι συγκροτήματος



Διάλογος Μηνά, Μάρκου, Παναγιώτη



(όπως πριν)



Οι τραγουδιστές κατεβαίνουν
από την εξέδρα



Ο σερβιτόρος φέρνει
ένα μπουκάλι κρασί



Οι θαμώνες χειροκροτούν τη Φανή



Ο Τάσος και οι φίλοι του
σχολιάζουν την ομορφιά
της Φρόσως

Allegro deciso
 μμ. 585-586
 Ο Παναγιώτης αντιδρά στα σχόλια

Allegro
 μμ. 686-687
 Οι φίλοι του Τάσου αποχωρούν για το καφέ "Χρυσός Αητός"

Allegro
 μμ. 730-731
 Ο Τάσος αντιδρά έντονα στις νουθεσίες του Παναγιώτη

Allegretto
 μμ. 929-931
 Καταφθάνουν ο Μάρκος και ο Μηνάς μισομεθυσμένοι

Allegro
 μμ. 969-971
 Τέλος της πρώτης πράξης: αποχώρηση Φανής, Τάσου και των φίλων του.

Β πράξη

Allegro Concitato come prima
 μμ. 268-269
 Για δεύτερη φορά ο Τάσος αντιδρά στις νουθεσίες του Παναγιώτη

Allegro
 μμ. 341-342
 Καταφθάνουν ο Μάρκος και ο Μηνάς

Allegro con fuoco
 μμ. 500-503
 Τέλος δεύτερης πράξης:
 Η Φρόσω εγκαταλείπει το σπίτι της
 Ο Τάσος προτίμησε να ακολουθήσει τους φίλους του

Παρ. 5. Εμφανίσεις του εναρκτήριου μοτίβου κατά την Πρώτη και Δεύτερη Πράξη.

Ελληνικά μουσικά στοιχεία

Στην όπερα αν και διακριτικό είναι εμφανές το ελληνικό μουσικό στοιχείο. Πιο συγκεκριμένα το αρχικό τραγούδι του συγκροτήματος θυμίζει έντονα επτανησιακή καντάδα – όχι κάτι παράδοξο για τις εστουντιαντίνες της εποχής οι οποίες είχαν ένα ποικίλο και ευρύ ρεπερτόριο. Η είσοδος του Τάσου συνοδεύεται

από τον ρυθμό του Καλαματιανού, αργότερα το τραγούδι της Φανής θυμίζει αστικό τραγούδι της Σμύρνης, όπου στο πρώτο τμήμα χρησιμοποιείται η ελάσσονα αρμονική κλίμακα με το χαρακτηριστικό τριημητόνιο στην προτελευταία βαθμίδα. Στην πρώτη εικόνα της τρίτης πράξης, ο Λαυράγκας εναρμονίζει το δημοτικό τραγούδι της Πελοποννήσου: *Ας παν να ιδούν τα μάτια μου* δίνοντας ένα πολύ δραματικό τόνο και προμηνύοντας την τραγική κατάληξη. Εμφανές είναι και το ανατολίτικο μουσικό στοιχείο: Ο μουεζίνης, που ανέφερα προηγουμένως, ψέλνει την βραδινή προσευχή σε μια ανατολική κλίμακα (σε πεντάχορδο νεβεσέρ ή πλάγιο του Δ' σκληρό χρωματικό).

Α' πράξη, τραγουδιστές, μμ. 9-11

Έ-λα α - γά-πημουκα - τέ - βα κάτω απ' τα πα - λά-τια σου.

Α' πράξη, Είσοδος Τάσου, μμ. 165-166

Κά-τασπρο κα - ρά-βι με λευ - κά πα - νιά, εί-χε κα-πε-

Α' πράξη, Τραγούδι Φανής, μμ. 306-315

τά - νιο μιαν ο - μορ - φο - νιά.

Τρίτη πράξη, Τραγούδι του Διαβάτη, μμ. 13-19

Ας παν να ι-δούν, ας παν να ι-δούν τα μά - τια μου.

Πρώτη πράξη, Προσευχή του μουεζίνη, μ. 669

Αλλάχ ελ Αλλάχ ελ Αλλάχ εκ-μπερ - σουλ Αλλάχ.

Παρ. 6. Ελληνικά και Ανατολίτικα μουσικά στοιχεία της όπερας

Ο Λαυράγκας δεν πρόλαβε να δει τη *Φρόσω* στη σκηνή. Πέθανε λίγους μήνες μετά την ολοκλήρωσή της, κλείνοντας έτσι και την αυλαία και στην Επτανησιακή όπερας. Με τον θάνατό του σβήνει και η ερμηνευτική παράδοση των έργων που είχε χτίσει μέσα από τις διδασκαλίες του στο Ελληνικό μελόδραμα. Από τις 10 όπερες και 5 οπερέττες παρουσιάστηκαν μόνο κάποια αποσπάσματα από τη *Διδώ* και τον *Φακανάπα* το 1962 και άλλη μια φορά η *Διδώ* το 1992. Ωστόσο, η μουσική της *Φρόσως* αποτελεί στο σύγχρονο ακροατή μια πραγματική αποκάλυψη: μελωδική ευρηματικότητα, αρμονικός πλούτος, μεγάλη ηχοχρωματική παλέτα είναι μόνο λίγες από τις αρετές που θα αναγνωρίσει κανείς στον Λαυράγκα. Θα διαπιστώσει επίσης ένα έντονα προσωπικό μουσικό ιδίωμα το οποίο αν και θεμελιώνεται στη μακρόχρονη ιταλική οπερατική παράδοση έχει χρώμα και άρωμα Ελληνικό.

Δημοσθένης Κ. Φιστουρής,

Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών

Μουσικολόγος, υποψήφιος διδάκτορας, τενόρος: defist@otenet.gr

Η συμβολή του Σπύρου Σαμάρα στο νατουραλιστικό–βεριστικό κίνημα της ιταλικής και γαλλικής όπερας

Σύνοψη: Το Ιταλικό οπερατικό φαινόμενο του «Βερισμού» της περιόδου 1890-1910 ήταν δημιούργημα μιας ομάδας νέων μουσικοσυνθετών με το προσηγορικό όνομα «Giovane scuola». Η αρχή πυροδοτήθηκε με την *Cavalleria Rusticana* (17 Μαΐου 1890) του Pietro Mascagni. Η τεράστια επιτυχία που σημείωσε η όπερα αυτή, έδωσε αφορμή να δημιουργηθούν πολλά παρεμφερή έργα με κοινά στυλιστικά στοιχεία τόσο σε μουσικός ύφος όσο και σε δραματουργική πλοκή. Σε αυτό το «πληβείο» κίνημα, οι ήρωες των έργων προέρχονται από χαμηλά κοινωνικά στρώματα ή το περιθώριο της κοινωνίας και οδηγούνται συνήθως σε χαρακτηριστικό αιματηρό τέλος. Αυτή η μοναδική αλλά και γόνιμη τυπολογία, συνδέεται φυσικά με τις τάσεις του ρεαλισμού και του νατουραλισμού που αναπτύχθηκαν στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα με πρωτεργάτη τον Émile Zola. Ωστόσο, οι Γάλλοι νατουραλιστές και οι Ιταλοί βεριστές, παρουσιάζουν ουσιαστικές διαφορές στον τρόπο σύνθεσης. Οι μεν Ιταλοί, βάσει της λυρικής τους παράδοσης, δίνουν έμφαση περισσότερο στη φωνητική γραφή, οι δε Γάλλοι προάγουν τη δράση αξιοποιώντας όσο το δυνατόν περισσότερο το ρόλο της ορχήστρας ως σχολιαστή των ψυχολογικών καταστάσεων. Ο Κερκυραίος Σπύρος Σαμάρας απέκτησε παγκόσμια φήμη συνδυάζοντας δεξιοτεχνικά τη μελίρρυτη λυρική έκφραση με την εκλεπτυσμένη και πλούσια ενορχήστρωση, παίζοντας πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του νατουραλιστικού-βεριστικού κινήματος στο χώρο της ιταλικής και γαλλικής όπερας.

Στη παρούσα μελέτη γίνεται μια συνοπτική και δειγματοληπτική μουσικολογική και δραματουργική ανάλυση των έργων του που ανήκουν αποκλειστικά σε αυτή την περίοδο, όπως είναι οι όπερες: *Lionella*, *La Martire*, *Storia d'Amore* και *Mademoiselle de Belle-Isle*.

Με το πέρας των αγώνων της Παλιγγενεσίας (Risorgimento) από το 1860 μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, εν μέσω ραγδαίων πολιτικοκοινωνικών, πολιτιστικών και πολιτισμικών εξελίξεων, οι Ιταλικές σκηνές κατακλύζονται από μια μαζική εισροή ξένων έργων. Οι όπερες τύπου grand opéra των Meyerbeer και Halevy, τα λυρικά δράματα του Gounod, οι πρώτες παραστάσεις των έργων του Wagner, μεταφρασμένων στα ιταλικά (π.χ. *Lohengrin* στη Μπολόνια το 1871 και *Tristan und Isolde* το 1888 πάλι στη Μπολόνια) καθώς επίσης και η ρηξικέλευθα ρεαλιστική *Carmen* του Bizet το 1879 στο Teatro Bellini της Νάπολης, επηρεάζουν καταλυτικά την ιταλική αισθητική της όπερας, η οποία αρχίζει να παρουσιάζει διεθνικά στοιχεία, αφομοιώνοντας τις καλλιτεχνικές τάσεις της ευρύτερης ευρωπαϊκής ζώνης.¹ Στη Βόρεια Ιταλία, το Μιλάνο και το Τορίνο αναδεικνύονται σε πολιτιστικά κέντρα, όπου αρχίζει να αναπτύσσεται ένα νέο πρωτοποριακό λογοτεχνικό κίνημα κατά της παραδοσιακής φόρμας, το λεγόμενο «Scapigliatura». Οι scapigliati, με ιδιαίτερη προτίμηση προς καθετί πρωτοποριακό, εκκεντρικό ή ακόμα και γκροτέσκο, επεσήμαναν την αναγκαιότητα ενσωμάτωσης της καθομιλουμένης στο λογοτεχνικό γλωσσικό ιδίωμα. Ανάμεσα στους πολυάριθμους εκπροσώπους αυτού του κινήματος διακρίνονται και οι λιμπρετίστες Giuseppe Rovani (1818-1874), Emilio Praga (1839-1875) και

Arrigo Boito (1842-1918). Προσδοκώντας σε μια γόνιμη ανανέωση των λιμπρέτων, άρχισαν να εγκαταλείπουν τη συμμετρία και την ομοιοκαταληξία, ευνοώντας έναν έντονο πειραματισμό σε επίπεδο γλωσσικό-μετρικό για τη σύνταξη των στίχων.²

Ρεαλισμός - Νατουραλισμός στη Γαλλία

Την ίδια χρονική περίοδο, κυρίως στη Γαλλία βρισκόταν σε εξέλιξη το πολύ ισχυρό καλλιτεχνικό ρεύμα του Ρεαλισμού. Σημαντικά τεκμήρια αποτελούν τα δοκίμια και οι επιστολές των μεγάλων Γάλλων ρεαλιστών του 19^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τις απόψεις αυτές, ο συγγραφέας, όπως και ο εμπειρικός επιστήμονας, θα πρέπει να παρατηρεί τις συμπεριφορές των ανθρώπων και να προσπαθεί να τις κατανοήσει. Θα πρέπει να ασχολείται με τη σύγχρονη ζωή και να χρησιμοποιεί την καθομιλουμένη και τα τεχνικά γλωσσικά ιδιώματα των διαφόρων επαγγελματιών. Δεν πρέπει να παραλείπει καμία πτυχή της ζωής, όσο ανιαρή ή δυσάρεστη και αν είναι, αν τον βοηθάει να εξηγήσει τους τρόπους με τους οποίους ενεργούν οι άνθρωποι. Ως αφηγητής δεν πρέπει να επεμβαίνει ή να ηθικολογεί, αλλά να αναπαριστά την κοινωνία με ακρίβεια, πληρότητα, ειλικρίνεια και πάνω απ' όλα με απλότητα.³

Όσο η πιο εμπειριστατωμένη και ρωμαλέα υπεράσπιση του ρεαλισμού υπάρχει στα γραπτά του Émile Zola: *“Le Roman expérimental”* (Το πειραματικό μυθιστόρημα) το 1880 και *“Le Naturalism au théâtre”* (Ο νατουραλισμός στο θέατρο) το 1881. Ο Zola επηρεασμένος έντονα από το έργο του Claude Bernard *“Introduction à l'étude de la médecine expérimentale”* (Εισαγωγή στη μελέτη της πειραματικής ιατρικής) το 1865, διατύπωσε με σαφήνεια ότι η επιστημονική μέθοδος συνίσταται στον έλεγχο των υποθέσεων μέσω της ελεγμένης παρατήρησης και όπου είναι δυνατόν του πειράματος και έτσι έθεσε τα θεμέλια στα οποία η φυσιοκρατία μπορούσε να γίνει ακριβής πειραματική επιστήμη. Αλλά στην πραγματικότητα η κύρια θέση του Zola (που ο Bernard τον βοήθησε να ξεκαθαρίσει μέσα του) ήταν κάπως ευρύτερη από τη ρεαλιστική θεωρία και τον οδήγησε στο νατουραλισμό. Ο «Ρεαλισμός» προέρχεται από τη φιλοσοφία και ο αντικειμενικός σκοπός του είναι να προσεγγίσει την πραγματικότητα. Ο «Νατουραλισμός» προέρχεται από τη φυσική φιλοσοφία ή επιστήμη και περιγράφει τη μέθοδο που θα μας οδηγήσει στην επίτευξη της πραγματικότητας.⁴ Η διαφορά ανάμεσα στους δύο όρους μάλλον έγκειται στην επιβολή πάνω στην ουδέτερη στάση του ρεαλισμού μιας μεταφυσικής θεώρησης του ανθρώπου που παρατηρείται στο νατουραλισμό, είτε με την αφηρημένη έννοια της φυσιοκρατίας είτε με τη πιο εξειδικευμένη, όπως του απαισιόδοξου κοινωνικού και υλικού ντετερμινισμού.⁵ Ο νατουραλισμός στη Γαλλία βρισκόταν στο αποκορύφωμά του στη δεκαετία του 1870 και στην Ιταλία εμφανίστηκε περίπου 20 χρόνια αργότερα. Για τους νατουραλιστές, η πορεία του ανθρώπου καθορίζεται από:

α) την κληρονομικότητα, β) την επίδραση του περιβάλλοντος και γ) τις πιέσεις της στιγμής.

Όσον αφορά το νατουραλιστικό θέατρο, οι βασικές τεχνικές συνοπτικά είναι οι ακόλουθες:

- Σαφής και αυθεντική περιγραφή της κατάστασης που επικρατεί σε ένα μέρος και σε ένα τμήμα της κοινωνίας που ο μέσος αναγνώστης αγνοεί.
- Αποκάλυψη κρυμμένων ψυχικών αβύσσων ή έκρηξη μιας «ώριμης κατάστασης» που και τα δυο συχνά προκαλούνται από κάποιο τρίτο πρόσωπο που βρίσκεται απ' έξω.
- Σχολαστική περιγραφή της διαρρύθμισης της σκηνής συνδεδεμένη με την αφηγηματική τεχνική. (Πιθανόν, ως ένα βαθμό, οι ρεαλιστές-νατουραλιστές να εμπνεύστηκαν από τη νέα

τέχνη της φωτογραφίας που εφευρέθηκε από τον Saint-Victor το 1824, καθώς το θέμα που ήθελαν να περιγράψουν, το αντιμετωπίζουν με την ακρίβεια εικονογραφικής λεπτομέρειας σε αντίθεση προς τη χαρακτηριστική ρομαντική τακτική της πρόκλησης εντυπώσεων μέσω ενός θολού περιγράμματος).

Οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες του Σαμάρα από το Παρίσι στο Μιλάνο

Την περίοδο αυτή στο Μιλάνο και συγκεκριμένα από το 1875, ο εκδότης-ιμπρεσάριος Eduardo Sonzogno, χάρη στις τακτικές επαφές του με τον εν γένει καλλιτεχνικό κόσμο του Παρισιού, ενέτεινε τις δραστηριότητές του, εξασφαλίζοντας τα δικαιώματα ενός μεγάλου αριθμού λυρικών έργων διαφόρων διάσημων γάλλων συνθετών, όπως των: Jacques Offenbach, Ambroise Thomas, George Bizet, Hector Berlioz, Leo Delibes, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns και άλλων, για την προβολή και προώθηση των έργων τους στην Ιταλία καθώς και σε άλλες χώρες.⁶ Ο Σαμάρας, την περίοδο 1882-1885 μαθήτευσε στο Conservatoire de Paris, κοντά στον καθηγητή σύνθεσης Leo Delibes (όπως μας το μαρτυρεί και ο Διονύσιος Λαυράγκας στα απομνημονεύματά του)⁷ και άρχισε να διακρίνεται στο ακμάζον μουσικό γίγνεσθαι του Παρισιού. Μέσω αυτού του κύκλου επαφών, γίνεται και η γνωριμία του Σαμάρα με τον εκδότη Eduardo Sonzogno. Έτσι ο νεαρός Σαμάρας μεταφέρει την έδρα των δραστηριοτήτων του από το Παρίσι στο Μιλάνο και ξεκινώντας τη συνεργασία του με τον ιταλό εκδότη, καταφέρνει, χάρη στο ταλέντο και τις καλές μουσικές του σπουδές, να διακριθεί στις επάλξεις των μουσικών εξελίξεων της εποχής του. Τα έργα του παίζονται στις μεγαλύτερες λυρικές σκηνές της Ευρώπης με τους πιο διάσημους ερμηνευτές της εποχής εκείνης. Σημειώνει την πρώτη του σπουδαία επιτυχία με την όπερα *Flora Mirabilis*, η οποία ανεβαίνει στο Teatro Carcano του Μιλάνου, στις 16 Μαΐου του 1886 με πρωταγωνιστές τη σοπράνο Ernestina Bendazzi Sechi και τον τενόρο Alfonso Garulli. Σύμφωνα με το αρχείο του εν λόγω θεάτρου, διάφορα μέρη του έργου επαναλήφθηκαν κατόπιν επευφημιών του κοινού, ενώ «είκοσι φορές» κλήθηκε επί σκηνής ο συνθέτης και μια φορά ο λιμπρετίστας Ferdinando Fontana. Τον επόμενο χρόνο, το έργο αναβαίνει στο Teatro alla Scala του Μιλάνου στις 8 Ιανουαρίου 1887 με τη διεθνούς φήμης πρωταγωνίστρια Emma Calvé. Στις 11 Δεκεμβρίου του 1888 δίνεται η παγκόσμια πρώτη παράσταση της όπερας *Medgé* στο Teatro Costanzi της Ρώμης, πάλι με πρωταγωνίστρια την Emma Calvé (*Medgé*), που γνωρίζει και αυτή επιτυχία χωρίς όμως να φτάνει τη δόξα της *Flora Mirabilis*. Η σύνθεση της *Medgé* είχε προηγηθεί της *Flora Mirabilis* και ενώ οι προδιαγραφές της ήταν καθαρά τύπου *grand opéra*, ύστερα από τις υποδείξεις του εκδότη και με τη σύμφωνη γνώμη του συνθέτη έγιναν προσαρμογές με στόχο τη δυνατότητα ανεβάζματος σε μικρότερα θέατρα.

Στη συνέχεια, ο Σαμάρας συνθέτει τη *Lionella*, μια άκρως ρεαλιστική όπερα σε λιμπρέτο του Ferdinando Fontana, ενδεχομένως θέλοντας να δημιουργήσει ένα έργο πάνω στα πρότυπα της *Carmen* ή ακόμα και να υπερκεράσει την επιτυχία αυτής. Η υπόθεση εκτυλίσσεται στην Ουγγαρία στα τέλη του 18^{ου} αιώνα με πρωταγωνιστές τσιγγάνους, αξιωματικούς και χωρικούς που βιώνουν έντονα και ξέφρενα πάθη με φόντο τους αγώνες ιπποδρομιών και άλλα φολκλορικά στοιχεία. Η παγκόσμια πρώτη του έργου δίδεται στις 4 Απριλίου του 1891 στο Teatro alla Scala του Μιλάνου. Δυστυχώς η αποτυχία της πρεμιέρας καταδικάζει το έργο αυτό στην αφάνεια, καθώς ούτε επαναλήφθηκε, αλλά ούτε έγινε και καμία προσπάθεια αναθεώρησης του έργου, όπως συνέβη

σε άλλα κορυφαία έργα των οποίων οι πρεμιέρες ενώ σημαδεύτηκαν από παταγώδη αποτυχία, (όπως π.χ., οι όπερες του Verdi: *Stiffelio* στις 16 Νοεμβρίου 1850 στο Teatro Grande της Τεργέστης και *La Traviata* στις 6 Μαρτίου 1853 στο θέατρο Le Fenice της Βενετίας ή η εξωτική όπερα *Madama Butterfly* του Puccini στη Σκάλα του Μιλάνου στις 17 Φεβρουαρίου 1904), διασώθηκαν και αναδείχθηκαν χάρη στην υποστήριξη των εκδοτών και των διευθύνσεων των λυρικών θεάτρων. Συνεπώς αν αναλογιστούμε τα αίτια του απρόσμενου φιάσκου τέτοιων παραστάσεων, όπως η ενδεχόμενη ελλιπής προετοιμασία λόγω βεβιασμένων ενεργειών και περιορισμένου χρόνου ή ακόμα κάποια ανεπάρκεια των ερμηνευτών, και όλα αυτά μέσα στη δίνη των εκδοτικών σκοπιμοτήτων και ανταγωνισμών, τότε πιθανώς να μπορούμε να εξιχνιάσουμε την «άδοξη» κατάληξη της *Lionella*. Το υλικό δε της όπερας αυτής, μετά το θάνατο του συνθέτη, εθεωρείτο μέχρι σήμερα χαμένο. Στο αρχείο που κατείχε η χήρα του συνθέτη, Άννα Σαμάρα, δεν υπήρχε κανένα υλικό από τη *Lionella*. Μια σειρά από γεγονότα συνετέλεσαν στο να θεωρείται η όπερα αυτή ουσιαστικά χαμένη. Ο μουσικός οίκος Sonzogno, σε ένα γράμμα του προς αυτήν στις 19.2.1962, ανέφερε ότι σε ένα βομβαρδισμό του Μιλάνου το 1943, ο οίκος έγινε παρανάλωμα του πυρός με αποτέλεσμα να χαθεί όλο το αρχαιακό έργο του συνθέτη. Επίσης το ίδιο έτος βομβαρδίστηκε από τους Γερμανούς και το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας στο οποίο πιθανότητα να υπήρχαν έργα του Σαμάρα, ενώ το 1954 με τους σεισμούς των Επτανήσων κήκε στο Αργοστόλι το σπίτι του Διονυσίου Λαυράγκα όπου υπήρχε ένα μεγάλο μέρος από τα έργα του ελληνικού μελοδράματος. Από τη *Lionella*, διασώθηκε μόνο μια «Ουγγρική ραψωδία» (χειρόγραφο του ίδιου του Σαμάρα) στο Ωδείο Αθηνών, σε παρτιτούρα και υλικό ορχήστρας.⁸

Η ανακάλυψη του σπαρτίτου της χαμένης όπερας *Lionella*

Οι έρευνες και οι διαρκείς αναζητήσεις που έκανε ο υποφαινόμενος τα τελευταία πέντε έτη σε διάφορες βιβλιοθήκες, αρχεία και παλαιοβιβλιοπωλεία του εξωτερικού, στα πλαίσια της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής του με θέμα «Η μελωδική γραμμή και η φωνητική γραφή στις όπερες του Σπύρου Σαμάρα» στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με επιβλέπουσα καθηγήτρια την κα Ολυμπία Φράγκου-Ψυχοπαίδη, απέδωσαν καρπούς φέρνοντας στο φως χαμένα, μέχρι στιγμής, χρήσιμα και ενδιαφέροντα στοιχεία. Ένα από αυτά είναι η **ανακάλυψη ολόκληρου του σπαρτίτου της χαμένης όπερας *Lionella*** (το Δεκέμβριο του 2009 σε παλαιοβιβλιοπωλείο του Μιλάνου).⁹ Συνεπώς στα πλαίσια του παρόντος συνεδρίου (23-24 Απριλίου 2010), η παρούσα μουσικολογική προσέγγιση είναι η παγκοσμίως πρώτη που ανακοινώθηκε για τη *Lionella*, μετά το φιάσκο της παγκόσμιας πρώτης και μοναδικής παρουσίασης της όπερας το 1891.

Ας δούμε επιλεκτικά μερικά χαρακτηριστικά του έργου τόσο σε δραματολογικό όσο και μουσικολογικό επίπεδο:

- Η πλοκή του έργου χαρακτηρίζεται από έναν πρωτόγονο ρεαλισμό με γρήγορη δράση και έντονα πάθη. Στο έργο αξιοποιούνται στο σύνολό τους οι λεπτομέρειες που επηρεάζουν το αιτιακό πλαίσιο όλης της δράσης. Συγκλονιστική και άκρως ρεαλιστική είναι η σκηνή των ζαριών, όπου όταν ο Andor χάνει όλη την περιουσία του, ο Vaic που είναι και αυτός ερωτοχτυπημένος με τη πανέμορφη τσιγγάνα *Lionella*, βρίσκει την ευκαιρία να του προτείνει να την ποντάρουν ως αντάλλαγμα στα ζάρια. Ο Andor αρχικά διστάζει αλλά στο τέλος ενδίδει και χάνει μαζί με την περιουσία του και τη *Lionella*. Σε κατάσταση βαθιάς απόγνωσης κάνει απόπειρα αυτοκτονίας, αλλά σώζεται από την παρέα του που τον αφοπλίζει. Επίσης συγκλονιστικό και άκρως βεριστικό είναι το καταστροφικό και σκληρό φινάλε του έργου,

όπου ο αρχιτσιγγάνος Elias (ο οποίος είναι κι αυτός ερωτευμένος με τη Lionella) καταδιώκει τον Andor μέχρι το εσωτερικό της κρεβατοκάμαρας και τον σκοτώνει με μαχαίρι.

- Στο έργο προβάλλονται φολκλορικά στοιχεία με έμφαση τα τοπικά ήθη και έθιμα, όπως είναι οι ιπποδρομίες με τα Ουγγαρέζικα άλογα.
- Όλο το έργο μουσικά χαρακτηρίζεται από πλούσια αρμονία και χρωματικότητα, ενώ η Ουγγρική Ραψωδία διανθίζεται με πλήθος εξωτικών στοιχείων.
- Η όπερα διαθέτει εντυπωσιακά χορικά και μελωδικές άριες, ντουέτα και άλλα μέρη.
- Ο συνθέτης χρησιμοποιεί μεγάλους σπλισμούς, μάλλον από κίνητρα ενορχήστρωσης και όχι αρμονίας, ενδεχομένως για να αξιοποιήσει τα ηχοχρώματα που βγαίνουν από τις ειδικές κατηγορίες οργάνων που εξυπηρετούνται από τις κλίμακες αυτές. (Υπόψη ότι στα χέρια μας έχουμε μόνο το σπαρτίτο και όχι την ενορχηστρωμένη παρτιτούρα).
- Ο ρόλος της Lionella αναπτύσσεται με μελίρρυτες σελίδες οι οποίες ενίοτε εμπλουτίζονται με τροπικές αρμονίες.

Σαμάρας εναντίον Leoncavallo

Ο Νικόλαος Λάσκαρης (1868-1945), ο οποίος υπήρξε συνεργάτης του Σαμάρα (το 1915, είχε συγγράψει το λιμπρέτο της οπερέτας «*Η πριγκίπισσα της Σάσωνος*»), το 1939 στην έκδοση του βιβλίου του «*Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*» κατέγραψε μια ιδιότυπη μαρτυρία: [Εις το μελόδραμα του Σαμάρα «*Lionella*»: «μεταξύ άλλων χαριεστάτων μερών, υπάρχει και η θαυμασίας εμπνεύσεως ρομάντζα, την οποίαν εν έτος ύστερον χειροκρότει ο μουσικός κόσμος εις τους «*Παληάτσους*» του Λεονκαβάλλο, διότι γεγονός είναι ότι η ρομάντζα του Κάνιο «*ridi ragliaccio*» είναι καθαρή αντιγραφή της εν τη *Λιονέλλα* του Σαμάρα ρομάντζας].¹⁰ Όταν ο Λάσκαρης έγραφε αυτά, δημιουργούσε έναν περίεργο μύθο-γρίφο γύρω από τη χαμένη αυτή όπερα, ο οποίος συντηρούμενος από τους Σπύρο Μοτσενίγο, Γεώργιο Καρακαντά και Τάκη Καλογερόπουλο,¹¹ σταδιακά με την πάροδο των δεκαετιών άρχισε να πλανάται και στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Ελληνικού μελοδράματος.

Ο ισχυρισμός όμως του Νικόλαου Λάσκαρη, σαφώς δεν επαληθεύεται. Η ανακάλυψη του χαμένου σπαρτίτου μάς έδωσε τη δυνατότητα να κάνουμε τις κατάλληλες συγκρίσεις. Όπως φαίνεται στην ακόλουθη εικόνα, όπου παρατίθενται από τη μια η ρομάντζα της *Lionella*: “*Emprio è chi infrange la postra legge*” (Ανόσιος είναι αυτός που παραβαίνει το νόμο μας) από το τέλος της 1^{ης} πράξης (σπαρτίτο, σελ. 123) της ομώνυμης όπερας και από την άλλη η άρια «*ridi ragliaccio*» του Canio (τέλος της 1^{ης} πράξης), μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι υπάρχουν απλώς κάποιες ομοιότητες στους ρυθμικούς σχηματισμούς και τα διαστήματα, αλλά δεν μπορούμε να οδηγηθούμε στο πρόχειρο συμπέρασμα της αντιγραφής. Πρόκειται σαφώς για δυο διαφορετικές μελωδίες.

Ωστόσο είναι γεγονός ότι η όπερα *Pagliacci* (21 Μαΐου 1892, Teatro del Verme), σύμφωνα με τον έγκριτο μουσικολόγο Julian Budden¹² παρουσιάζει κάποια δανεικά στοιχεία από διάφορα έργα, όπως π.χ. η γνωστή φράση “*ridi ragliaccio*” της ομώνυμης άριας προέρχεται από την 3^η πράξη του *Otello* του Verdi, το χορωδιακό “*Din Don*” φαίνεται να έχει κοινά στοιχεία με τη ραψωδία για ορχήστρα *Espanña* (1883) του Chabrier (1841 –1894), ενώ δυο σημεία του ντουέτου Nedda-Silvio θυμίζουν έντονα το *Piano Trio* σε Ρε ελάσσονα του Mendelssohn και τη σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα *op.101* του Beethoven.

Σε μια περίοδο πολύ έντονων ανταγωνισμών, όπου τα πνευματικά δικαιώματα των δημιουργών είχαν ήδη κατοχυρωθεί, τέτοιες ενέργειες μίμησης, ενσωμάτωσης ή ακόμα και υποκλοπής στοιχείων μεταξύ καταξιωμένων συνθετών μάλλον θα πυροδοτούσαν περαιτέρω αντιδράσεις (όπως η υπόθεση της όπερας *La bohème* μεταξύ του Leoncavallo και του Puccini).

The image displays two pages of musical scores. The left page, numbered 423, is from the opera *Lionella* by Casa Musicale Sonzogno. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "GRANDIOSO E SOLENNE (♩=60)". The lyrics are in Italian and English. The right page, numbered 182, is from the opera *Canio* by G. Schirmer. It also features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "affrett.". The lyrics are in Italian and English. Both pages show musical notation with notes, rests, and dynamic markings.

Ρομάντζα της *Lionella* (αριστερά- Εκδ. Casa Musicale Sonzogno) και η άρια του *Canio* (δεξιά – Εκδ. G. Schirmer)

Ο Ιταλικός Βερτισμός

Ο Sonzogno, προκειμένου να δημιουργήσει μια δική του ομάδα ως αντίποδα του Ricordi, από το 1883 άρχισε να διοργανώνει περιοδικούς διαγωνισμούς σύνθεσης όπερας, προσελκύνοντας νέους πρωτοεμφανιζόμενους μουσικούς. Συγκεκριμένα, στο δεύτερο διαγωνισμό που διεξήχθη το 1888, διακρίθηκε το έργο *Cavalleria Rusticana* του Mascagni, που σημείωσε έκτοτε τεράστια επιτυχία και παρακίνησε πολλούς νέους συνθέτες να στραφούν σε παρόμοια στυλιστικά στοιχεία τόσο σε μουσικό ύφος όσο και σε δραματουργική πλοκή, πυροδοτώντας το οπερατικό κίνημα του Βερτισμού. Οι βασικοί εκφραστές του με το προσηγορικό όνομα «Giovane scuola» ήταν οι Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Francesco Cilea, Umberto Giordano και ο Σπύρος Σαμάρας. Την περίοδο από το 1888 μέχρι το 1920, γράφτηκαν περίπου 90 όπερες με καθαρά βεριστική τεχνοτροπία. Μεγάλη επίσης είναι και η συμβολή του Σπύρου Σαμάρα στο κίνημα αυτό με την όπερά του *La Martire*, η οποία είναι και το μοναδικό από το σύνολο των έργων του με καθαρά βεριστικά στοιχεία.¹³

Η τυποποίηση των χαρακτηριστικών που διατρέχουν αυτό το κίνημα του βερισμού, με τη «πληβεία» θεματολογία, θα μπορούσε να συνοψισθεί στα ακόλουθα στοιχεία:¹⁴

- Οι ήρωες των έργων προέρχονται από χαμηλά κοινωνικά στρώματα ή το περιθώριο της κοινωνίας και οδηγούνται συνήθως σε χαρακτηριστικό αιματηρό τέλος.
- Η διάρθρωση του έργου συνδυάζει μια ή δυο πράξεις με ένα συμφωνικό ιντερμέτζο λίγο πριν από την καταστροφή ως μέσο οικονομίας.
- Η υπόθεση της πλοκής είναι ομόχρονη με την εποχή της σύνθεσης και παρουσίασης του έργου.
- Γίνεται χρήση της καθημερινής γλώσσας και συχνά τοπικών διαλέκτων παράλληλα με τη δήλωση φολκλορικών στοιχείων.
- Ενίοτε συντελείται αναδιπλασιασμός των συναισθημάτων των θεατών μέσω της αποξενωτικής δραματουργικής λειτουργίας του «θεάτρου μέσα στο θέατρο».
- Σε ιδιαίτερα σημαντικές σκηνές, έντονα δραματικά φορτισμένες, πραγματοποιούνται μεταβάσεις από το *belcanto* στο *parlato*.

Αυτή η μοναδική αλλά και γόνιμη τυπολογία, συνδέεται φυσικά με τις τάσεις του ρεαλισμού και του νατουραλισμού που αναπτύχθηκαν με πρωτεργάτη τον Émile Zola. Ο ιταλικός βερισμός των λογοτεχνών: Verga, D'Annunzio, Ciampoli και Misasi βρήκε την οριστική μορφή έκφρασης στη νουβέλα, με δραματουργικό επεισόδιο χρονολογικά περιορισμένο και λιγοστά πρόσωπα απλών ανθρώπινων χαρακτήρων με αυθόρμητα πάθη, όπως π.χ. η σκηνική νουβέλα *La Martire* (Μάρτυς) του Σαμάρα σε λιμπρέτο του Luigi Illica.

Μάρτυς – η βεριστική νουβέλα με το νατουραλιστικό τέλος

Το έργο αυτό ανέβηκε στο Teatro Mercadante της Νάπολης, στις 23 Μαΐου 1894 και σημείωσε τεράστια επιτυχία με πρωταγωνίστρια στο ρόλο της Natalia την τότε διάσημη σοπράνο Gemma Bellincioni, η οποία ήταν και η πρώτη ερμηνεύτρια της Santuzza στην *Cavalleria Rusticana* του Mascagni.¹⁵ Στη *La Martire*, αξιοσημείωτα είναι τα στιγμιότυπα του προλεταριάτου που εμφανίζονται από την έναρξη του έργου με τελείως διαφορετικό τρόπο από αυτόν της *Cavalleria Rusticana*, καθώς εδώ η χορωδία παίρνοντας μέρος ενεργά στη δραματική πλοκή του έργου στηλιτεύει τη σκληρότητα των συνθηκών εργασίας σε αντίθεση με το έργο του Mascagni όπου η συμμετοχή της είναι καθαρά προέκταση του σκηνικού διακόσμου. Εδώ, παρόλο που το μέρος της χορωδίας δεν αναπτύσσεται ιδιαίτερος μουσικά όπως τα μεγάλα χορικά της grand- opéra, δραματουργικά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πιο σοβαρή παρουσία της χορωδίας σε όλο το ρεπερτόριο του βερισμού.¹⁶ Επίσης πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει η άρια του Tristan με την έντονη διάθεση κοινωνικής αυτοκριτικής για τη σκληρότητα της δουλειάς του: “V’han detto che violenti sono i lavoratori del Danubio” (Σας είπαν πως βίαιοι είναι του Δούναβη οι εργάτες...) όταν εκδηλώνει τον έρωτά του στη Nina (1^η πράξη, μμ. 357-427). Τα στοιχεία αυτά είναι αρκετά καινοτόμα αν αναλογιστούμε ότι η όπερα γράφτηκε το 1894, ενώ ο ίδιος ο Puccini και ο λιμπρετίστας του Adami, μετά από 24 περίπου χρόνια χρησιμοποίησαν παρόμοια στοιχεία για την όπερα *Il tabarro* (Ο μανδύας - 1918) στην πολύ γνωστή ρομάντζα του Luigi «Hai ben ragione...». Ακόμα μια πρωτοτυπία του έργου είναι ότι ενώ παρουσιάζει τη σκληρή βιοπάλη και τα ερωτικά πάθη των ναυτεργατών, που ανήκουν σε κατώτερες κοινωνικά τάξεις, παρεμβάλει πρόσωπα με αστική καταγωγή (μπουρζουαζία), όπως π.χ. η έλευση και το κονσέρτο των δυο

τραγουδιστών (του μπάσου Weisheit και του τενόρου Baciacieli) στο café-concert όπου κάνει και την εμφάνισή της η Nina Fleurette. Το καθαρά βεριστικό αυτό έργο, σε αντίθεση με το αιματηρό τέλος των δραμάτων αυτής της κατηγορίας, έχει ένα άκρως νατουραλιστικό τέλος. Η Ναταλία συνθλίβεται κυριολεκτικά κάτω από το βάρος του θανάτου της κόρης της και αδύναμη να ανταπεξέλθει ψυχικά, οδηγείται στην αυτοκτονία.

Ας δούμε επιλεκτικά μερικά ενδιαφέροντα μουσικολογικά «βεριστικά» στοιχεία:

- Οι μελοδραματισμοί της Natalia στην 1^η πράξη, αντιμετωπίζονται με κοφτές φράσεις από τον Tristan που διαμορφώνονται με διαδοχικές μετατροπές, θυμίζοντας ελαφρώς, όσον αφορά τη μουσική και τη δραματουργική δομή, το πρώτο μέρος του ντουέτου Santuzza – Turiddu από την *Cavalleria Rusticana* του Mascagni.
- Η χρήση των υπομνηστικών μοτίβων γίνεται με πολύ εμπνευσμένο τρόπο. Για παράδειγμα, η αντίθεση του υπομνηστικού μοτίβου της σχέσης Tristan-Fleurette με αυτό της σχέσης Tristan-Natalia (αποδίδοντας από την μια το δράμα της Natalia και από την άλλη την παιχνιδιάρικη ερωτική διάθεση της Nina) σκιαγραφείται με τα παρακάτω στοιχεία: α) Το πρώτο έχει ελάχισσωνα χαρακτήρα ενώ το δεύτερο μείζονα. β) Στο πρώτο, ο στροβιλισμός των δέκατων έκτων γίνεται με ανιούσα και κατιούσα κίνηση ενώ στο δεύτερο εμφανίζεται με αντίθετη κίνηση (με τη μορφή καθρέφτη του αντίστοιχου σχήματος). γ) Η κατάλληλη χρήση των ορχηστρικών ηχοχρωμάτων ενισχύει την αντιθετική διάσταση των μοτίβων.



Το μοτίβο που υποδηλώνει το συζυγικό δεσμό Natalia-Tristan (1^η πράξη, μμ.157-159) – Casa Musicale Sonzogno

26

All^{to} Scherzoso. $\text{♩} = 104$ (entra Nina Fleurette. Tristan, vedendola, come trasformato, prende l'orologio e dice bruscamente a Natalia)

All^{to} Scherzoso. $\text{♩} = 104$ So. no ub.

leggero

Το μοτίβο της εφήμερης σχέσης Nina-Tristan (1^η πράξη, μμ. 221-223) – Casa Musicale Sonzogno

- Η Natalia, στη στιγμή της τραγικής αναγγελίας του θανάτου της κόρης της (τέλος της 2^{ης} πράξης, μμ. 479-480), απελπισμένα προσπαθεί να μιλήσει στον άνδρα της Tristan, αλλά μετά βίας της βγαίνει ένας λυγμός: “è morta!... è morta!” (πέθανε).
- Η ορχήστρα συχνά ντουμπλάρει τη μελωδική γραμμή σε στιγμές μεγάλου ψυχικού φόρτου κατά τέτοιο τρόπο ώστε να συγκινεί ακόμα και τον πιο ατάραχο ακροατή. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η σπαραχτική φράση: “Il tuo fronte io segno Sii maledetto!” (σε κτυπώ στα μούτρα σου, καταραμένη) στο τέλος της 2^{ης} πράξης (μμ. 525-529), όπου το όμποε, τα κλαρινέτα

και τα πρώτα βιολιά ντουμπλάρουν τη μελωδική γραμμή της Natalia που τραγουδά πάνω στο υπομνηστικό της μοτίβο, δημιουργώντας ένα άκρως δραματικό εφέ καθώς μέσα στην ταραχή της, κτυπά τον άντρα της στο πρόσωπο.

Το λιμπρέτο της χαμένης κωμωδίας του Σαμάρρα: *La furia domata*

Μετά τη *La Martire*, ο Σαμάρρας στρέφεται προς την κωμωδία και αναλαμβάνει τη σύνθεση της όπερας *La furia domata* που βασίζεται στο σαιξπηρικό έργο *Ημέρωμα της Στρίγγλας*, σε λιμπρέτο των Enrico Annibale Butti και Gustavo Machi.¹⁷ Η παγκόσμια πρώτη δίνεται στο Teatro Lirico του Μιλάνου, (19 Νοεμβρίου 1895), χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία. Σήμερα δυστυχώς σώζεται μόνο το λιμπρέτο και δεν μπορούμε να κάνουμε καμία εκτίμηση, όσον αφορά το μουσικό μέρος.

Το λιμπρέτο της *Madonnetta* - Ένα μονόπρακτο που αγνοείται η τύχη του

Το Φεβρουάριο του 2010, ο υποφαινόμενος ανακάλυψε στη βιβλιοθήκη San Pietro a Majella της Νάπολης, το λιμπρέτο ενός άγνωστου μονόπρακτου έργου του Luigi Illica που φέρει τον τίτλο ***Madonnetta***, με την ένδειξη ***Musica di S. Samara***, το οποίο εκδόθηκε από τον Eduardo Sonzogno (στο συγκεκριμένο αντίγραφο δεν υπάρχει ημερομηνία έκδοσης). Η υπόθεση του έργου διαδραματίζεται στη Ρώμη του 1798 που τελούσε υπό την κηδεμονία του Ναπολέοντος Βοναπάρτη. Ωστόσο η έρευνα έδειξε ότι ο συνθέτης Alberto Franchetti (1860–1942) το 1897 επεξεργαζόταν μερικά λιμπρέτα του Illica και μεταξύ αυτών ένα με τον τίτλο *Madonnetta*.¹⁸ Αν λάβουμε υπόψη και τη θεματολογία των έργων αυτής της περιόδου (ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα κυρίως από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα) οδηγούμαστε στην πιθανή εκδοχή ότι πρόκειται για το ίδιο έργο. Συνεπώς ο Alberto Franchetti μάλλον θα το εγκατέλειψε και αργότερα ο Illica με τον Eduardo Sonzogno θα το πρότειναν στον Σαμάρρα, την περίοδο δηλαδή μεταξύ 1897 και 1902 (πριν από τη *Storia d'amore*). Επίσης σύμφωνα με τον μουσικολόγο Fernando Aurini, το εν λόγω λιμπρέτο, το 1907 ανατέθηκε από τον οίκο Sonzogno στο συνθέτη Primo Riccitelli (1875–1941), ο οποίος παρέδωσε την παρτιτούρα κανονικά σε 12 μήνες. Ωστόσο ο μουσικός οίκος δεν την παρουσίασε ποτέ για λόγους διάστασης απόψεων μεταξύ των αδελφών Enzo και Riccardo Sonzogno.¹⁹ Δυστυχώς η μονόπρακτη αυτή όπερα δεν είναι καταχωρημένη στον κατάλογο των δημοσιευμένων λυρικών έργων στην Ιταλία.²⁰ Άρα όσον αφορά τον Σαμάρρα, η σύνθεση του έργου μάλλον θα διακόπηκε κατόπιν εντολής του εκδότη καθώς είναι δύσκολο να εικάσουμε ότι δεν μπόρεσε να την ολοκληρώσει διότι ήταν κατεξοχήν παραγωγικός και συνάμα είχε τη φήμη του γρήγορου συνθέτη όπερας.

Οι όπερες ιστορικού νατουραλισμού: *Storia d'amore* και *Mademoiselle de Belle-Isle*

Ακολουθεί μια παύση οκτώ περίπου χρόνων. Είναι η περίοδος ωρίμασης του συνθέτη, όπως φαίνεται από την εξέλιξη της μουσικής γραφής του στα έργα που ακολουθούν, στα οποία ως αποκλειστικό συνεργάτη έχει το διάσημο γάλλο λιμπρετίστα Paul Millet (εκτός από την τελευταία ημιτελή όπερά του *Tigra*, σε λιμπρέτο του Renato Simoni). Ήδη από το 1896, υπό το πρίσμα του νατουραλισμού, στις Ιταλικές σκηνές αρχίζει μια τάση παρουσίασης έργων των οποίων η πλοκή στηρίζεται σε ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα κυρίως από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και πέρα, όπως π.χ: *Andrea Chénier* (1896) και *Fedora* (1898) του U. Giordano, *Tosca* (1900) του G.Puccini, *Adriana Lecouvreur* (1902) του Fr.Cilea. Ο Σαμάρρας ακολουθώντας τις τρέχουσες τάσεις της εποχής του, συνθέτει δυο νατουραλιστικές όπερες σε γαλλικό λιμπρέτο (η ιταλική απόδοση και των δυο

έργων έγινε από τον Amintore Galli), οι οποίες στηρίζονται σε ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα της Ιταλίας και της Γαλλίας αντίστοιχα: *Storia d'amore* (Teatro Lirico Internazionale του Μιλάνου 17 Νοεμβρίου 1903) ή με την αναθεωρημένη έκδοση *La Biondinetta* (Δουκικό Θέατρο της Γκότα στη Γερμανία, στις 1 Απριλίου 1906) και η *Mademoiselle de Belle-Isle* (Politeama της Τζένοβας, 8 Νοεμβρίου 1905). Και οι δυο όπερες σημειώνουν σημαντική επιτυχία και ακολουθούν περιοδείες σε μεγάλα διεθνή θέατρα, όπως Μόντε-Κάρλο, Βερολίνο κ.α. Στη *Storia d'amore*, η πλοκή διαμορφώνεται με αφορμή την αιματηρή μάχη που έγινε στο Adige, κοντά στη Βερόνα τη 17^η Απριλίου του 1797 και έμεινε στην ιστορία ως το “Πάσχα της Βερόνας”, ενώ στη συναρπαστική έκβαση του μύθου της *Mademoiselle de Belle-Isle* (που βασίζεται στο ομώνυμο έργο του Αλεξάνδρου Δουμά πατέρα) συμπλέκονται ιστορικά πρόσωπα όπως π.χ. ο γνωστός γυναικοκατακτητής Duke de Richelieu με υπολοχαγούς της βασιλικής φρουράς, αυλικούς και μαρκησίες της Γαλλίας του 1726.

Ας δούμε επιλεκτικά μερικά δραματολογικά και μουσικολογικά στοιχεία:

- Και οι δυο όπερες παρουσιάζουν την ιδιομορφία να έχουν δυο φινάλε, ένα τραγικό και ένα ήπιο.
- Στην αρχή της 1^{ης} πράξης της *Storia d'amore*, ο Paul Milliet επιχειρεί ένα καθαρά βεριστικό δραματολογικό τέχνασμα “*couleur locale*”, παραθέτοντας ένα «ιδιάζον υβρεολόγιο» ανάμεσα σε δυο γονδολιέρηδες, τον Gianni και τον Massimo (μμ. 122-147):

- Gianni: Mais avec quelle voix de Turc as-tu crié? (Γιατί φωνάζεις σαν κότα ;)
- Massimo: Da quelle oreille d'âne as-tu donc écouté? (Με αυτιά γαϊδάρου ακούς ;)
- Gianni: Que dis-tu, façade de marsouin? (Τι μιλάς ασχημομούρη ;)
- Massimo: Si je crachais sur ta gondole, je ferais chavirer ta coquille de noix. (Έτσι και φτύσω στη γόνδολά σου, τη βουλιάζω σα καρυδότσουφλο.)

- Η 2^η πράξη της *Storia d'amore* χωρίζεται σε 4 εικόνες (tableaux) με βασικό πρωταγωνιστή την ορχήστρα. Πρόκειται για ένα είδος συμφωνικού ποιήματος με μουσική και ενορχήστρωση καθαρά περιγραφική. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και μουσική επένδυση κινηματογραφικής ταινίας. Στη πρώτη εικόνα η μουσική σχολιάζει το πεδίο της μάχης, ενώ στις υπόλοιπες τα οράματα του τραυματισμένου και καταπονημένου Andréa. Ιδιαίτερως οι στιγμές παραλογισμού του Andréa είναι έντονα παραστατικές. Στο έργο αυτό γίνεται χρήση και ιμπρεσιονιστικών τεχνικών, όπως π.χ., στο 2ο Επεισόδιο της 3ης Εικόνας, τα οράματα του Andréa παρουσιάζονται σαν μια νωπογραφία από τα φλάουτα που παίζουν *divisi* σε παράλληλες έκτες μεγάλες.

- Ενώ οι μονωδίες στην *Mademoiselle de Belle-Isle* είναι συμμετρικές και τετραγωνισμένες, στη *Storia d'amore* παρατηρείται συχνή χρήση μετρικών αλλαγών που συμβάλουν στη δημιουργία μιας ρέουσας μελωδικής γλώσσας που ενίοτε προσομοιάζει σε εμμελή πεζό λόγο (πρωτοποριακή τεχνική ως επακόλουθο των λογοτεχνικών και μουσικών εξελίξεων).

Συμπεράσματα

Εξετάζοντας αφενός τη μουσική και δραματολογική δομή των έργων του σε σύγκριση με τα έργα άλλων κορυφαίων ομόχρονων ιταλών και γάλλων συνθετών όπερας και αφετέρου λαμβάνοντας υπόψη τις διανομές των έργων του με τους πιο διάσημους καλλιτέχνες καθώς και τις κριτικές του τύπου της εποχής εκείνης, διαπιστώνουμε ότι ο κερκυραίος Σπύρος Σαμάρας έπαιξε αναμφισβήτητα καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του βερισμού – νατουραλισμού τόσο στην Ιταλική και όσο και στη Γαλλική όπερα και απέκτησε μεγάλη φήμη στο διεθνές μουσικό

στερέωμα. Συνδύαζε δεξιοτεχνικά τη μελίρρυτη λυρική έκφραση με την εκλεπτυσμένη και πλούσια ενορχήστρωση, ως μύχιο σχολιαστή των ψυχολογικών καταστάσεων.

Ωστόσο ο αποκλειστικός χαρακτηρισμός του Σαμάρα ως νατουραλιστής-βεριστής συνθέτης όπερας βάσει του συνόλου των μελοδραματικών του έργων είναι σαφώς περιοριστικός και έχει δημιουργήσει παρανοήσεις. Για παράδειγμα, η *Flora Mirabilis* παρουσιάζεται ως εξέχον πρώιμο δείγμα του βεριστικού κινήματος, ενώ στηρίζεται σε καθαρά ρομαντικά στοιχεία.²¹ Στην όπερα αυτή που είναι χωρισμένη σε μέρη και περιέχει μουσική μπαλέτου, κυριαρχεί η ανάδυση του φανταστικού στοιχείου με θρύλους και μύθους της Βορείου Ευρώπης. Την ίδια ακριβώς περίοδο γράφτηκαν πολλές σπουδαίες όπερες με παρόμοια θεματολογία και σαφείς επιρροές από τον Wagner. Αυτή η κατηγορία έργων προσδιορίζεται κυρίως από τις ακόλουθες όπερες: *I Lituani* (Ponchielli, 1874), *Elda* (Catalani, 1880), *Le Villi* (Puccini, 1884), *Amleto* (Faccio, 1865), *Flora Mirabilis* (Σαμάρας, 1886), *Edgar* (Puccini 1887) και *Loreley* (Catalani, 1893). Επίσης η δομή της όπερας *Medgé* είναι τύπου grand-ορέα με μπαλέτο, quadri και δραματολογική πλοκή γεμάτη δολοπλοκίες-ραδιουργίες, που οδηγούνται σε βίαιες σκηνές ή σκοτεινές εκβάσεις, ενώ δεν λείπει ο έντονος εξωτισμός που διαμορφώνει και το μουσικό φόντο. Σε αυτή λοιπόν την κατηγορία ανήκουν τα έργα : *Ruy Blas* (Marchetti, 1869), *La Gioconda* (Ponchielli, 1876), *Aida* (Verdi, 1871), *Medgé* (Σαμάρας, 1888) και *Iris* (Mascagni, 1898). Ως επακόλουθες τάσεις βαθμιαία διαμορφώθηκαν ο ρεαλισμός και κατόπιν ο βερισμός της Giovane Scuola με τον ιδιόμορφο νατουραλισμό του Puccini που τον εμπλουτίζε δεξιοτεχνικότατα με εξωτικά στοιχεία.

Συνεπώς η συμβολή του Σαμάρα στο παγκόσμιο βεριστικό-νατουραλιστικό κίνημα θα πρέπει να αξιολογείται κυρίως από τα έργα της 2^{ης} και 3^{ης} περιόδου της εργογραφίας του. Συγκεκριμένα η 2^η περίοδος του ρεαλισμού-βερισμού, ξεκινάει από το 1891 με τον πρωτόγονο ρεαλισμό της *Lionella* και κλείνει το 1894 με την άκρως βεριστική νουβέλα *La Martire* που έχει νατουραλιστικό τέλος. Η 3^η περίοδος χαρακτηρίζεται από τον ιστορικό νατουραλισμό της κινηματογραφικής *Storia d'amore* 1903 και του λυρικού δράματος της *Mademoiselle de Belle-Isle* το 1905.

Το τελευταίο του ολοκληρωμένο έργο, το μουσικό δράμα της *Rhea* (θέατρο Verdi της Φλωρεντίας, 11 Απριλίου του 1908) ήταν μια συνειδητή προσπάθεια ελληνικής μουσικής έκφρασης, καθώς ο ίδιος υπαγόρευσε στο λιμπρετίστα του Paul Milliet, την υπόθεση του έργου του, που το ήθελε Ελληνικό απ' άκρη ως άκρη, όπως μας το μαρτυρεί η Σοφία Σπανούδη.²² Το διάνθισε με τον πλούτο της Ελληνικής δημοτικής μουσικής υφασμένο με τις εξελιγμένες για την εποχή εκείνη τεχνικές σύνθεσης (που είχαν έντονες επιρροές αφενός από τον Wagner και αφετέρου από το γαλλικό ιμπρεσιονισμό).

Το κύκνειό του άσμα, η εξωτική *Tigra*, δυστυχώς παρέμεινε ημιτελής (σήμερα σώζεται μόνο η πρώτη πράξη σε χειρόγραφο-παρτιτούρα, στο Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, Κηφισιά).

Γενικότερα, ως προς τη μελωδικότητα της γραφής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο «Ιταλός» από τους Γάλλους, ενώ ως προς τη δεινότητα ενορχήστρωσης περισσότερο «Γάλλος» από τους Ιταλούς ομότεχούς του με ένα υποσυνείδητο ελληνικό βίωμα, όπως διαφαίνεται και από τη δεξιοτεχνική χρήση του τροπικού συστήματος. Εν κατακλείδι, ο Σαμάρας ήταν ένας άκρως παραγωγικός συνθέτης της εποχής του που τον χαρακτήριζε μια διαρκής τάση ανανέωσης με έντονη δημιουργικότητα, προσπαθώντας να είναι μέσα στις εξελίξεις της εποχής του και να πρωτοστατεί. Εδώ ταιριάζει απόλυτα η διαπίστωση του Theodor W. Adorno: [...φαίνεται ότι σε

κάθε εποχή αναπτύσσονται όντως οι αισθητικές παραγωγικές δυνάμεις, τα ταλέντα, που, σαν να παρορμούνται από μια δεύτερη φύση, ερεθίζονται από τη στάθμη ανάπτυξης της τεχνικής και αντιδρώντας εν είδει μιας δευτερογενούς μίμησης καταπιάνονται με την ανύψωσή της].²³

Παραπομπές - Σημειώσεις

¹ Adriana Guarneri Corazzol, «Immaginario oltremontano e realismo nazionale: il fantastico nell' opera italiana di finesecolo», *Atti del 3o Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo: Nazionalismo e Cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Casa Musicale Sonzogno di Piedro Ostali, Milano 1998, σσ. 193-209.

² Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica*, τομ. III, 4η έκδ., Rugginenti, Milano 2005, σσ. 220-221.

³ Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, Oxford University Press, New York 1937, σ. 126.

⁴ Damian Grant, *Ρεαλισμός*, μεταφρ. Ι.Ράλλη, Κ.Χατζηδήμου, *Η γλώσσα της κριτικής*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 2003, σ. 52.

⁵ Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 283.

⁶ Mario Morini, Nandi Ostali, Pietro Ostali jr., *Casa Musicale Sonzogno – Cronologie, saggi, testimonianze*, τόμος 1, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1995, σ. 10.

⁷ Διονύσιος Λαυράγκας, *Τα απομνημονεύματά μου*, εκδ. Γκοβόστης, Αθήνα 2009, σ. 52.

⁸ Βύρων Φιδετζής, «Χρονικό», συνοδευτικό κείμενο της ζωντανής ηχογράφησης της Ρεάς, LYRA, 1984, σσ. 18-19.

⁹ Τον Απρίλιο του 2010 εντοπίστηκε και άλλο σπαρτίτο στη βιβλιοθήκη San Pietro a Majella. Σήμερα βρίσκεται φωτοτυπημένο σε μορφή ψηφιακού δίσκου στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη.

¹⁰ Νικόλαος Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, Τόμος 2ος, εκδ. Βασιλείου, Αθήνα 1938, 1939, σ. 74.

¹¹ Βλ. α) Σπύρος Γ. Μοτσενίγος, *Νεοελληνική Μουσική, Συμβουλή εις την Ιστορίαν της*, Αθήναι 1958, σσ. 234-235 β) Γ. Καρακαντάς, *Απαντα του Λυρικού Θεάτρου, από το 1300 έως σήμερα*, Αθήναι σσ. 64 γ) Τάκης Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Εκδόσεις Γιαλλελή, Αθήνα 1998, σ. 334.

¹² Για παραλληλισμούς βλ. άρθρο του Julian Budden, «I Primi rapporti fra Leoncavallo e la casa Ricordi: dieci missive finora sconosciute», *Atti del 1° Convegno Internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo: Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Casa Musicale Sonzogno di Piedro Ostali, Milano 1991.

¹³ Βλ. Stefano Scardovi, *L' OPERA DEI BASSIFONDI, Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*. Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994.

¹⁴ Ολυμπία Ψυχοπαίδη-Φράγκου «Νατουραλισμός, ρεαλισμός, βερισμός, Η συγκριτική διάσταση στη λογοτεχνία και στη μουσική με έμφαση στα έργα της ελληνικής μουσικής», *Ο Νατουραλισμός στη Ελλάδα, Μελέτες και έρευνες*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σσ. 285-286.

¹⁵ Mario Morini, Nandi Ostali, Pietro Ostali jr., *Casa Musicale Sonzogno – Cronologie, saggi, testimonianze*, τόμος 2, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1995, σσ. 760-762.

¹⁶ Όπως αναφέρει ο RUBENS TEDESCHI, στο *Addio fiorito asil. Il melodrama italiano da Boito al verismo*, Feltrinelli, Milano 1978, σσ. 74-76 : «... Μόλις εισέρχεται η χορωδία, απέρχεται η αλήθεια και κυριαρχεί η μανιέρα. Δεν πρόκειται για αμελητέο λάθος: Από την πρώτη όπερα του βερισμού, στα χορωδιακά μέρη απουσιάζει μια σοβαρή φωνή, λες και οι άνθρωποι αυτοί δεν ζουν με ψωμί αλλά με λιανοτράγουδα [...] αυτή η αδυναμία έκφρασης ενός λαού (χορωδία) που περιορίζεται σε ένα καθαρά μελοδραματικό διαθέσιμο περίγυρο με παθητική στάση απέναντι στα αιματηρά εγχειρήματα των πρωταγωνιστών, αποτελεί μια σαφής απόδειξη της ασχετοσύνης του μουσικού βεριστικού κινήματος με την πραγματικότητα. Οι σικελοί χωριανοί που απεικονίζονται από τους Targioni – Menasci – Mascagni δεν φαίνεται να έχουν αρπάξει κανένα λισγάρι ή να έχουν πετάξει κανένα αλέτρι. Είναι απλώς βοσκοί που προβάλλονται από ένα επιτηδευμένο λογοτεχνικό κίνημα [...] δεν πρόκειται να δημιουργήσουν προβλήματα στους γαιοκτήμονές τους, ούτε να απεργήσουν. Είναι απλοί άνθρωποι που εκκλησιάζονται τις Κυριακές και τις γιορτές, ζουν απλά και έννομα και αν διαφεύγουν από καμία μαχαίριά είναι για τον κώδικά τιμής...». (μετφρ. εμού του ιδίου)

¹⁷ Το 1893 παίχτηκε ο *Falstaff* του Verdi, ενώ το 1897 στο Θέατρο της Σκάλας του Μιλάνου ανέβηκε η κωμική όπερα *Il Signor di Pourceaugnac* του Albert Franchetti βασισμένο στο ομώνυμο έργο του Μολιέρου.

¹⁸ Richard Erkens, *Alberto Franchetti-Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende*, Perspektiven der Opernforschung, επιμ. Jürgen Maehder, Thomas Betzwieser, Peter Lang, Frankfurt 2011, σ. 236.

¹⁹ Βλ. Fernando Aurini, *I Compagnacci*, Fondazione Cassa di Risparmio, Teramo 1999, σσ.7-32.

²⁰ Βλ. Aldo Caselli, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Leo S. Olschki editore, MCMLXIX, Firenze 1963.

²¹ Βλ. Βύρων Φιδετζής, *ό.π.*, σ. 21: [... Φυσικά όλα αυτά δεν αναιρούν την κατεξοχήν τοποθέτηση του Σαμάρα στο βεριστικό κίνημα και μάλιστα στην πρωτοπορία του, αν λάβουμε υπόψη μας το χρόνο ανεβάσματος και μόνο της Φλώρα Μιράμπιλις (1886)...].

²² Σοφία Σπανούδη, «Πενήντα χρόνια ελληνικής δημιουργίας», *Νέα Εστία*, τομ. 48, τεύχ. 563, Αθήναι 1950, σ. 146.

²³ Theodor W. Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, μεταφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2000, σ. 328.

The contribution of Samaras to the movements of naturalism and verism in the French and Italian opera

Demosthenes Fistouris Department of Musical Studies, University of Athens, Greece

Tenor, musicologist, candidate doctor: defist@otenet.gr

Abstract: Undoubtedly Spyros Samaras (17 Nov 1861, Corfu - 25 March 1917, Athens) is the most eminent Greek composer of the later Ionian School who acclaimed an international full career as an opera composer, and above all in Italy. After his studies in Greece, he went to Paris in 1882 to study at the Paris Conservatoire and became a favorite of Leo Delibes. He worked successfully as a composer in Paris for three years and then migrated to Italy in 1885 and begun his fruitful collaboration with Eduardo Sonsogno.

Samaras quickly became an important figure in the opera scene in Italy. His operas such as the romantic *Flora mirabilis* (Milan -1886), the grand-opera style *Medgé* (Rome - 1888), the realistic *Lionella* (Milan-1891), the veristic *La martire* (Naples – 1894), the Shakespearean *La furia domata* (Milan – 1895), the historic naturalistic – cinematographic *Storia d'amore - La biondinetta* (Milan -1903), the naturalistic lyrical drama *Mademoiselle de Belle-Isle* (Genova -1905), the musical drama *Rhea* (Florence - 1908) with Greek folkloric elements, admired by the Italian audiences and enjoyed wide distribution with performances staged in Paris, Monte Carlo, Cologne, Berlin, Vienna, Malta, Bucharest, Constantinople, Smyrna, Alexandria, Cairo, and of course Greece and Italy.

The elements and the tools that constitute the base of this analysis are as follows:

- The French naturalism and the Italian verismo (common elements and differences)
- the use and development of libretti
- the musical types and stereotypes of naturalism and verismo
- the projected types of personalities in the works, the topography of naturalistic or veristic decors
- the use and the importance of the recurring motives and the musical depictions through the use of the motives
- the techniques and influences of impressionism
- the veristic – naturalistic attribution of sentiments and the projection of human passions

The aim of this proposal is to describe the contribution of Samaras to the movements of naturalism and verism in the world of opera.

As far as the author of this paper is concerned, he managed to discover the vocal score (spartito) of one of the considered to be lost operas of the composer: *Lionella* and the libretto of an unknown one-act opera, called *Madonetta* (unpublished score) whose music according to the published libretto is attributed to Spyros Samaras. Consequently for the first time, these operas are presented within the limited confines of a proposal paper.

Αλέξανδρος Χαρκιολάκης

Εξετάζοντας μια προσφάτως ανακαλυφθείσα αναγωγή για πιάνο της Πριγκίπισσας της Σασσώνος του Σπύρου Σαμάρα¹

Η ανακάλυψη της εν λόγω αναγωγής ήταν ένα γεγονός που συνέβη τυχαία. Δυστυχώς, όσοι θα ήλπιζαν σε μια εξιστόρηση κατασκοπικού περιεχομένου ή για μια ανακάλυψη η οποία προήλθε από την ενδελεχή και κοπιώδη έρευνα όπως αυτή που έχει κάνει ο Γιώργος Λεωτσάκος πάνω στον Σπυρίδωνα Σαμάρα ίσως να απογοητευθούν. Προετοιμάζοντας το προηγούμενο συνέδριο των Ελληνικών Μουσικών Γιορτών ο υπογραφόμενος είχε αναλάβει την υποχρέωση της δημοσιοποίησης της πρόσκλησης ανακοινώσεων σε διάφορα διεθνή μουσικολογικά φόρα και λίστες ανακοινώσεων. Μετά την ανακοίνωση στη λίστα Musicology-All έλαβα ένα ηλεκτρονικό μήνυμα από τον Michael Burden, ο οποίος είναι καθηγητής στο New College του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης με ειδίκευση στην όπερα. Μέσα από το μήνυμά του αυτό ο Burden με ενημέρωνε ότι είχε στην κατοχή του (δυστυχώς δεν μπόρεσα να μάθω ή καλύτερα να εκμαιεύσω πως ακριβώς βρέθηκε εκεί η συγκεκριμένη παρτιτούρα) μια χειρόγραφη αναγωγή για πιάνο ενός ελληνικού έργου και με ρωτούσε αν μπορούσε να μου στείλει κάποιο δείγμα ώστε να του δώσω περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον τίτλο, τον συνθέτη και όποια άλλη λεπτομέρεια θα ήταν δυνατόν. Πραγματικά αυτό συνέβη σχετικά σύντομα, οπότε ανταλλάξαμε τα πρώτα μηνύματα. Όπως με ενημέρωσε ο κύριος Burden το σπαρτίτο αυτό είχε σκοπό να το δωρίσει στη βιβλιοθήκη Barr-Smith στο Πανεπιστήμιο της Αδελαΐδας. Μετά από αυτή την εξέλιξη του ζητήθηκε να παράσχει ένα ψηφιακό αντίγραφο της παρτιτούρας ώστε να διευκολυνθούν οι ερευνητές που έρχονταν στην Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος. Η απάντηση ήταν καταφατική και ο Michael Burden με έφερε σε επαφή με την κυρία Cheryl Hoskin, η οποία εργάζεται στο τμήμα σπανίων της εν λόγω βιβλιοθήκης. Εκείνη με ενημέρωσε ότι θα έκανε κάτι, πιστεύω, απείρως χρησιμότερο, η βιβλιοθήκη της αποφάσισε να ψηφιοποιήσει

¹ Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους κυρίους Γιώργο Λεωτσάκο και Δήμο Φιστουρή για την βοήθεια που μου έδωσαν, καθώς και τον κύριο Michael Burden που με ενημέρωσε για την ύπαρξη της παρτιτούρας αλλά και την κυρία Cheryl Hoskin από την Βιβλιοθήκη Barr-Smith του Πανεπιστημίου της Αδελαΐδας, η οποία ανταποκρίθηκε άμεσα στις ανάγκες του ερευνητή και παρείχε πρόσβαση στο ψηφιακό αντίγραφο.

το έργο αυτό και να το αναρτήσει στο ηλεκτρονικό της αποθετήριο ώστε να είναι εύκολα προσβάσιμο για όλους. Η παρτιτούρα, που αποτελείται από 254 αριθμημένες σελίδες, πλέον βρίσκεται ανηρτημένη στο ηλεκτρονικό αποθετήριο της Βιβλιοθήκης Smith-Barit του Πανεπιστημίου της Αδελαΐδας². Εδώ θα ήθελα να τονίσω το, ουσιαστικά αυτονόητο, γεγονός ότι με τέτοιου είδους προσπάθειες είναι δυνατόν να διευκολυνθεί, να διευρυνθεί αλλά και να εξαπλωθεί η έρευνα πάνω σε αντικείμενα που ξεπερνούν τα όρια του στενού γεωγραφικού μας χώρου. Αυτό σημαίνει ότι πέραν από την, πολλές φορές αναγκαία, προσπάθεια διάσωσης τέτοιου είδους χειρογράφων από τη καταστροφή, η ψηφιοποίησή τους παίζει σαφή ρόλο στην εις βάθος έρευνα.

Αυτή είναι μια καλή ευκαιρία να τονίσουμε ότι η ενασχόλησή μας στη Βιβλιοθήκη με το εν λόγω έργο δεν περιορίζεται μονάχα σε αυτό το ψηφιακό αντίγραφο. Στο αρχείο σπανίων της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» περιλαμβάνεται και ένα σετ ορχηστρικών παρτών το οποίο βρέθηκε και αγοράστηκε από παλαιοβιβλιοπωλείο τον Ιούνιο του 1998. Οι πάρτες αυτές χρονολογούνται από τα χρόνια των πρώτων παραστάσεων του έργου το οποίο παίχθηκε για πρώτη φορά στις 21 Ιανουαρίου 1915, όπως αναφέρει και ο Γιώργος Λεωτσάκος στο λήμμα για τον Σαμάρα στο λεξικό Grove³. Η Βιβλιοθήκη επίσης διαθέτει ένα πρόγραμμα από την ένατη παράσταση του έργου η οποία δόθηκε στις 9 Φεβρουαρίου 1915⁴ με διευθυντή ορχήστρας τον Στέφανο Βαλτετσιώτη.

Όπως γίνεται εύκολα κατανοητό το υλικό της ορχήστρας που βρίσκεται στο αρχείο σπανίων της Μουσικής Βιβλιοθήκης, είναι σίγουρα πρόσφορο κατ' αρχήν για ενδελεχή έρευνα, συγκριτική μελέτη του με την αναγωγή για πιάνο που βρίσκεται στην Αδελαΐδα και αντιπαραβολή όλου του υλικού με την παρτιτούρα του έργου. Αυτή η συγκριτική μελέτη θα μπορούσε να αποδώσει καρπούς για μια μελλοντική κριτική έκδοση του έργου, ενώ πιθανό να είναι να μπορούν να εξαχθούν ενδιαφέροντα συμπεράσματα για τις πρακτικές εκτέλεσης της εποχής.

Το σετ παρτών που διαθέτει η Βιβλιοθήκη περιλαμβάνει: δύο πάρτες πρώτων βιολιών, δύο πάρτες δεύτερων βιολιών, μία πάρτα βιόλας, μία πάρτα βιολοντσέλου,

² Η ακριβής ηλεκτρονική διεύθυνση για να δει κανείς το ψηφιοποιημένο αντίγραφο είναι <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/56535> (πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2010)

³ Γιώργος Λεωτσάκος. "Samaras, Spyridon." στο *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24445> (πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2010).

⁴ Βλ. και την αναφορά στο αρχείο προγραμμάτων της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», <http://www.mmb.org.gr/Page/default.asp?la=1&pl=706&id=707&pk=217&ap=462> (πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2010)

μία πάρτα κοντραμπάσου, μία πάρτα πρώτου φλάουτου και μία δεύτερου, μία πάρτα όμποε, μία πάρτα κλαρινέτων, μία πάρτα φαγκότου, μία πάρτα κόρνων, μία πάρτα τρομπετών, μία πάρτα τρομπονιών, μία πάρτα άρπας, μία πάρτα τυμπάνων και μία πάρτα κρουστών (τρίγωνο, ταμπούρο και γκραν κάσσα). Το σύνολο είναι 18 πάρτες. Τα ευρήματα που προκύπτουν από την μελέτη του εν λόγω υλικού μπορούν να χαρακτηριστούν ως ενδιαφέροντα. Καταρχήν, το σετ αυτό δείχνει να έχει χρησιμοποιηθεί σε αρκετές διαφορετικές παραστάσεις γεγονός που τεκμαίρεται από τις σημειώσεις των μουσικών στις τελευταίες, κενές σελίδες. Πολλοί είναι αυτοί που σημειώνουν το όνομά τους, άλλοτε δυσανάγνωστο και άλλοτε ευανάγνωστο, καθώς και την ημερομηνία, την πόλη και το μέρος όπου παίχθηκε το έργο, ενώ δεν λείπουν και τα προσωπικά σχόλια όπως σε μια πάρτα όπου αναγράφεται η αναχώρηση του μουσικού Μ. Βάσιλα για κάποια εκστρατεία ή στρατιωτική άσκηση ως έφεδρου λοχία-μουσικού την επόμενη ημέρα της παράστασης στο Θέατρο Φαλήρου, στις 14 Αυγούστου 1915⁵. Το σίγουρο είναι ότι το υλικό αυτό χρησιμοποιήθηκε για την πρώτη παρουσίαση του έργου το 1915 καθώς υπάρχουν πολλές χειρόγραφες αναφορές. Δεν λείπουν και οι, μάλλον λανθασμένες αλλά ταυτόχρονα αποπροσανατολιστικές αναγραφές. Πιο συγκεκριμένα σε μία από τις πάρτες του πρώτου βιολιού⁶ ο μουσικός έχει σημειώσει ως ημερομηνία εκτέλεσης 12 Φεβρουαρίου 1914, προφανώς εκ παραδρομής αφού δεν υπάρχει κάποιο άλλο στοιχείο που να συνηγορεί στην αναχρονολόγηση της πρεμιέρας του έργου. Δυστυχώς όμως μαζί με το υλικό ορχήστρας δεν κατέστη δυνατό να βρεθεί και η ιστορική παρτιτούρα του έργου.

Η Πριγκίπισσα της Σασσώνος προέρχεται από ένα έργο των Νικόλαου Λάσκαρη⁷ και Πολύβιου Δημητρακόπουλου⁸, μάλιστα οι δύο τους είχαν γράψει μαζί

⁵ Σπυρίδων Σαμάρας, *Η Πριγκίπισσα της Σασσώνος*, χειρόγραφη πάρτα κλαρινέτων, δίχως αρίθμηση σελίδας

⁶ Σπυρίδων Σαμάρας, οπ. παρ., χφ πάρτα βιολιού, δίχως αρίθμηση σελίδας

⁷ Ο Νικόλαος Λάσκαρης (1868 – 1945) ήταν θεατρικός συγγραφέας και ιστορικός του θεάτρου με σπουδές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και αργότερα στο Παρίσι. Άσκησε για λίγα χρόνια το επάγγελμα του δικηγόρου αλλά αργότερα αφοσιώθηκε στο θέατρο. Ο Λάσκαρης έγραψε κυρίως κωμωδίες, ενώ διακρίθηκε και στην επιθεώρηση αλλά και την οπερέτα. Από τα έργα του ξεχωρίζουν τα: *Μαλλιά κουβάρια*, *Υπό εχεμύθειαν* και άλλα. Συνέγραψε το λιμπρέτο για την οπερέτα *Στα παραπήγματα* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και το λιμπρέτο για την οπερέτα του Διονύσιου Λαυράγκα *Άσπρη τρίχα*. Επίσης, έγραψε μελέτες όπως *Ιστορία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου*, *Θεατρικόν Γαλλοελληνικόν λεξικόν* καθώς και μια δίτομη *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Λάσκαρης Νικόλαος», στην *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, Αθήνα: Πάπυρος (1981), τόμος 37, σελ. 370

⁸ Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος (1864 – 1922) ήταν ποιητής, δημοσιογράφος, πεζογράφος και θεατρικός συγγραφέας. Υπήρξε από τους πολυγραφότερους συγγραφείς της εποχής του. Συνεργάστηκε με τις μεγαλύτερες ελληνικές εφημερίδες και αργότερα εξέδωσε και την δικιά του εφημερίδα με τίτλο

τουλάχιστον ένα ακόμη έργο που κατάφερα να εντοπίσω, με τίτλο *Το Μαυσωλείον*⁹. Η νήσος Σάσσων, η οποία απα ντάται με αρκετές διαφορετικές ορθογραφίες και τονισμούς, βρίσκεται στο Ιόνιο και σήμερα ανήκει διοικητικά στην Αλβανία υπό το όνομα Sazan. Η ιστορία της ενέχει ζητήματα εξωτερικής πολιτικής καθώς το 1864 προσαρτήθηκε στην Ελλάδα μαζί με τα άλλα Ιόνια νησιά, ενώ το 1914 ζητήθηκε από την Ιταλία και την Αυστροουγγαρία να εκκενωθεί το νησί. Η νήσος Σάσσων παραχωρήθηκε στην Αλβανία με νόμο¹⁰ της κυβέρνησης Βενιζέλου, παρά τις σφοδρές αντιδράσεις που υπήρξαν. Στις 7 Ιουνίου 1914 δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα της κυβερνήσεως και τρεις ημέρες μετά κοινοποιήθηκε στις πρεσβείες των Μεγάλων Δυνάμεων. Κατόπιν, η Σάσσων καταλήφθηκε από την Ιταλία για να βρεθεί και πάλι υπό αλβανική κυριαρχία μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Παλαιότερα στον ελληνικό τύπο υπήρχαν πληροφορίες ότι το νησί πωλήθηκε από την κυβέρνηση της Αλβανίας στην Ιταλία το 1990 με ένα ποσό γύρω στα 57 δις δραχμές αλλά τέτοιου είδους πληροφορίες προφανώς ελέγχονται.

Ο τόπος λοιπόν που εκτυλίσσεται το έργο του Σπύρου Σαμάρα δεν ήταν μια τυχαία επιλογή. Η πολιτική επικαιρότητα της εποχής αποδείχθηκε πανίσχυρη και από εκεί άντλησαν την έμπνευσή τους οι δημιουργοί. Δυστυχώς δεν είναι απολύτως βέβαιο το πότε ολοκληρώθηκε η σύνθεση του έργου. Το πιθανότερο είναι ότι αυτό συνέβη το 1914 (υπενθυμίζουμε ότι η πρεμιέρα του έργου δόθηκε τον Ιανουάριο του 1915), δηλαδή την ίδια χρονιά που δόθηκε το νησί στην Αλβανία. Οπότε αντιλαμβάνεται κανείς την εύστοχη και κεραυνοβόλο αντίδραση των δημιουργών στα πολιτικά ερεθίσματα των καιρών.

«Θρίαμβος – Θάρρος» καθώς και το εβδομαδιαίο περιοδικό «Πρωτεύουσα». Υπήρξε δεινός χρονογράφος, ενώ μερικά από τα σημαντικότερα έργα του είναι: *Η Σιδηρά διαθήκη*, *Αι δύο διαθήκαι*, *Η ζωή του θανάτου*, *Αι Αθήναι του Οθωνος*, *Η δούκισσα της Πλακεντίας* και άλλα. Από τα θεατρικά του έργα ξεχωρίζουν τα: *Βελισάριος*, *Η αιώνια γυναίκα*, *Ο Κουρσάρος* και άλλα, ενώ συνεργάστηκε με τον Μπάμπη Άννινο, τον Γ. Τσοκόπουλο και άλλους στη συγγραφή της επιθεώρησης *Παναθήναια*. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Σταμέλος Δημ., «Δημητρακόπουλος Πολύβιος» στην *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*, Αθήνα: Πάπυρος (1981), τόμος 20, σελ. 176

⁹ Βλέπε Λάσκαρης Νικόλαος και Πολύβιος Δημητρακόπουλος, «Το Μαυσωλείον», *Πινακοθήκη*, τόμος 1, αρ. 10 (1901), σελ. 217-220. Μπορεί κανείς να δει την αναγραφή στην παρακάτω ηλεκτρονική διεύθυνση <http://openarchives.gr/view/250022> (πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2010), ενώ το πλήρες κείμενο του έργου βρίσκεται ψηφιοποιημένο στην ηλεκτρονική βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Πατρών, στη διεύθυνση http://xantho.lis.upatras.gr/test2_pleias.php?art=56368 (πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2010)

¹⁰ Για το ΦΕΚ που καθορίζει την παραχώρηση της νήσου στην Αλβανία βλ. και http://www.et.gr/ids-nph/search/pdfViewerForm.html?args=5C7QrtC22wEpPcAGqWYddHdtvSoClrL8ionFKVgnNuV5MXD0LzQTLWPU9yLzB8V68knBzLCmTXKaO6fpVZ6Lx3UnKl3nP8NxdnJ5r9cmWyJWelDvWS_18kAEhATUkJb0x1LIIdQ163nV9K--td6SIubjSVShgl0-iTY_QKYDcCcn5ewh1zKUVFYs17k5d4NSo (πρόσβαση στις 10 Νοεμβρίου 2010)

Η υπόθεση του έργου έχει ως εξής: "Η πριγκίπισσα Ντόλλυ, μια ιδιόρρυθμη πάμπλουτη Αμερικάνα, αγοράζει από τους Αλβανούς το νησί Σάσσων και το μεταβάλλει σε πριγκιπάτο. Όμως, παρά τις γενναιόδωρες προσφορές της, οι κάτοικοι δεν είναι ευχαριστημένοι γιατί η Κυβέρνησή της είναι μια σπείρα καταχραστών και ηλιθίων. Η πριγκίπισσα στέλνει τον Πρωθυπουργό, τον Αυλάρχη και τη Μεγάλη Κυρία επί των Τιμών να πληροφορηθούν μεταμφιεσμένοι την πραγματική γνώμη του λαού που είναι αρνητική. Φτάνει η πριγκίπισσα και μοιράζει λεφτά, μεταβάλλοντας τη γνώμη του λαού. Όμως στο πλήθος βρίσκονται 2 νέοι και ωραίοι Ηπειρώτες, που προκαλούν το ενδιαφέρον της ίδιας και της ("εξ απορρήτων" της) Μπέττυς. Πρόκειται για τον οπλαρχηγό Βάγγο και τον μπιστικό του Πέτρο. Ο Βάγγος είναι ερωτευμένος με την πριγκίπισσα και μόλις έμαθε ότι οι Αλβανοί ετοιμάζουν επίθεση εναντίον της, ήρθε με τα παλικάρια του να την υπερασπίσει. Μέσα από αλληπάλληλα κωμικά και δραματικά επεισόδια, οι δύο εκκεντρικές κοπέλες ανταποκρίνονται στον έρωτα των δύο Ηπειρωτών και τους ακολουθούν στα βουνά της πατρίδας τους, παραιτούμενες απ' την τύρβη της δημόσιας ζωής"¹¹. Το πολυπρόσωπο της διανομής καλύφθηκε στην πρώτη εκτέλεση του έργου από τους: Σ. Κανδύλη (Ντόλλυ), Έλ. Ένκελ (Μπέττυ), Ολ. Δαμάσκου (Μις Σαμπουκώ: Μεγάλη Κυρία επί των Τιμών), Μ. Βλαχόπουλος (Φον Κράπφεν : Πρωθυπουργός), Γ. Δράμαλης (Δον Αλότζο ντι Φασαρία: Αυλάρχης), Ε. Δαμάσκος (Σινιόρ Σιροπέτι : μυστικός Αστυνόμος), Γ. Καμβύσης (Καπετάν Βάγγος), Ο. (Μ)πεντιβόλιο (Πέτρος--βλ. Πεντιβόλιο), Κορ. Μισαηλίδης (Παρασκευάς και χωρικός και μυστικός Αστυνόμος: βλ. Προπολεμικοί λυρικοί καλλιτέχνες), Νίτσα Φιέρα (Μαργιώ: γυναίκα του), Κ. Μαρουλάκης (Αξιωματικός της Αυλής), Δ. Καρδαμίτσης (Υπουργός Ξηράς και Παιδείας), Δ. Νταηδήμος (Υπουργός Εξωτερικών και Θαλάσσης), Δ. Λάκκος (Υπουργός των τριών "Φ": φόρων, φάρων και φανών), Γ. Σμπιλής (Υπουργός Οικονομικών και Αεροπλάνων)¹².

Η προσπάθειά μας επικεντρώθηκε στο να συγκρίνουμε το μουσικό υλικό που προέρχεται από διάφορες πηγές και να το αντιπαραβάλλουμε με την αναγωγή που βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη Smith-Barr, έτσι ώστε να έχουμε μια πληρέστερη εικόνα για τις διαθέσιμες πηγές. Καταρχήν, αυτό που θα πρέπει να τονίσουμε είναι το εξαιρετικό ερευνητικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει το υλικό που βρίσκεται στη

¹¹ Καλογερόπουλος Τάκης, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή (2001), τόμος 5, σελ. 168-169

¹² Καλογερόπουλος, *οπ. παρ.*, σελ. 169

βιβλιοθήκη της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, το οποίο αποτελείται από μια παρτιτούρα ορχήστρας καθώς και μια αναγωγή για πιάνο του έργου του Σαμάρα. Η παρτιτούρα ορχήστρας έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο Γεωργίου Δ. Φέξη και πρόκειται για καθαρογραφή από επαγγελματία αντιγραφέα. Η αναγωγή για πιάνο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής περιέχει αρκετές χρήσιμες πληροφορίες που ίσως να μπορούν να ρίξουν κάποιο φως όσον αφορά τη χρονολόγηση της αναγωγής που έχουμε σε ψηφιακή μορφή. Στην αναγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής αναγράφεται η πληροφορία ότι το έργο έχει διασκευαστεί από το ν Δημήτριο Γιαννουκάκη¹³. Δυστυχώς δεν στάθηκε δυνατό να ανευρεθεί το αρχικό κείμενο των Λάσκαρη - Δημητρακόπουλου ώστε να συγκριθούν οι δύο εκδοχές. Η διασκευή του έργου έχει γίνει για την παράσταση η οποία δόθηκε στις 12 Ιουλίου του 1957, όπως φανερώνει και η ημερομηνία στην σελίδα τίτλου της αναγωγής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Αντιθέτως τίποτα τέτοιο δεν αναγράφεται στη σελίδα τίτλου της ψηφιοποιημένης αναγωγής για πιάνο της βιβλιοθήκης Barr-Smith. Προχωρώντας στη σελίδα περιεχομένων παρατηρούμε ακόμη περι σσότερες διαφορές μεταξύ των δύο αναγωγών. Πιο συγκεκριμένα, η αναγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής είναι χωρισμένη σε 28 αριθμούς πρόβας, όπως ακριβώς συμβαίνει και με την αντίστοιχη παρτιτούρα ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Αντιθέτως, στο εσώφυλλο της αναγωγής της βιβλιοθήκης Barr-Smith αναγράφονται συνολικά 14 αριθμοί πρόβας¹⁴. Όμως, αν κάποιος μπει στον κόπο και ερευνήσει ενδελεχώς το ψηφιακό αντίγραφο της Barr-Smith θα διαπιστώσει ότι και εκεί τελικά υπάρχουν 28 αριθμοί πρόβας¹⁵. Μια πιθανή εκδοχή είναι ότι ο μαέστρος που διηύθυνε την παράσταση στην οποία χρησιμοποιήθηκε η αναγωγή της βιβλιοθήκης Barr-Smith είχε αποφασίσει να αφαιρέσει κάποια από τα ενδιάμεσα κομμάτια. Έτσι, κατέγραψε στο εσώφυλλο του σπαρτίτο, ως οδηγία προς τους τραγουδιστές, ποιους αριθμούς τελικά θα εκτελούσαν.

Όσον αφορά το πότε χρησιμοποιήθηκε η αναγωγή για πιάνο που βρίσκεται στην Barr-Smith μπορούμε να εξάγουμε μερικά ασφαλή συμπεράσματα. Καταρχάς, στην εν λόγω αναγωγή και σε μια από τις πρώτες κενές σελίδες, δίπλα από τους

¹³ Ο Δημήτριος Γιαννουκάκης (1899 – 1974) ήταν θεατρικός συγγραφέας, ευθυμογράφος και σατιρικός ποιητής, καθώς και δημοσιογράφος. Έγραψε συνολικά 235 έργα, ανάμεσά τους και αρκετές διασκευές. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. και Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Γιαννουκάκης Δημήτριος», στην *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, Αθήνα: Πάπυρος (1981), τόμος 17, σελ. 247

¹⁴ Βλέπε και το ηλεκτρονικό αρχείο με διακριτικό τίτλο «Section-1» στο ηλεκτρονικό αποθετήριο <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/56535> σελ. 5 του αρχείου

¹⁵ Βλέπε και το ηλεκτρονικό αρχείο με διακριτικό τίτλο «Section-24» στο ηλεκτρονικό αποθετήριο <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/56535> σελ. 8 του αρχείου

ρόλους αναγράφονται τα ονόματα των καλλιτεχνών που ενσαρκώνουν τους ήρωες¹⁶. Το πρώτο όνομα που αναγράφεται είναι εκείνο της Ανθής Ζαχαράτου¹⁷ η οποία γεννήθηκε το 1922, κάτι που σημαίνει ότι η αναγωγή αυτή, κατά πάσα πιθανότητα, δεν χρησιμοποιήθηκε στις πρώτες παραστάσεις του εν λόγω έργου οι οποίες έλαβαν χώρα το 1915. Μένει φυσικά να εξεταστεί η παλαιότητά του, διότι ίσως να προέρχεται από εκείνη την εποχή και απλά χρησιμοποιήθηκε και σε μεταγενέστερες παραστάσεις. Κάποια από τα άλλα ονόματα που αναγράφονται είναι: Αλίκη Ζωγράφου, Κορώνης, Τσουμπής κ.ά. Ένα άλλο ζήτημα που ανακύπτει είναι και εκείνο που αφορά την κάπως διαφορετική διανομή των ρόλων, όπως αυτή αναγράφεται στην αναγωγή για πιάνο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, συγκρινόμενη φυσικά με το δεύτερο διαθέσιμο σπαρτίτο. Παρατηρούμε λοιπόν ότι ενώ κάποιοι από τους συμμετέχοντες είναι κοινοί και στις δύο διανομές, κάποιοι άλλοι έχουν αντικατασταθεί. Αυτό μάλλον δείχνει, και σε συνδυασμό με την αναφορά στην διασκευή του Γιαννουκάκη, ότι οι δύο αναγωγές χρησιμοποιήθηκαν σε διαφορετικές παραστάσεις οι οποίες όμως δεν πρέπει να απέχουν μεγάλο χρονικό διάστημα μεταξύ τους. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε την σημαντική βοήθεια του Γιώργου Λεωτσάκου, ο οποίος τόνισε ότι οι σημειώσεις στην αναγωγή της βιβλιοθήκης Barr-Smith είναι αναντίρρητα του Καραλίβανου, μαέστρου στην παράσταση του 1957¹⁸. Αυτό που πρέπει να γίνει αντιληπτό είναι το γεγονός ότι το αντίγραφο της βιβλιοθήκης Barr-Smith έχει εμφανή τα σημάδια της χρήσης κατά τη διάρκεια της πρόβας, πρόκειται λοιπόν για ένα αντίγραφο εργασίας (working copy) και όχι για μια αναγωγή για πιάνο προς μελέτη.

Τέλος, θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα, κατά τη γνώμη μου ενδιαφέρον, εύρημα που εντόπισα στην αναγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, το οποίο όμως δεν αναπαράγεται ούτε στο ψηφιακό αντίγραφο που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη Barr-Smith¹⁹ αλλ' ούτε και στην παρτιτούρα ορχήστρας που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Στον αριθμό πρόβας 22 αναγράφεται μια αφιέρωση στον

¹⁶ Βλέπε και το ηλεκτρονικό αρχείο με διακριτικό τίτλο «Section-1» στο ηλεκτρονικό αποθετήριο <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/56535> σελ. 5 του αρχείου

¹⁷ Η Ανθή Ζαχαράτου (γεν. 1922) είναι υψίφωνος. Σπούδασε με την Ελβίρα ντε Ιντάλγκο και με την Μαριάννα Βελεγρή. Αποτέλεσε μέλος του δυναμικού της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Παντρεύτηκε τον Νίκο Θ. Συναδινό, ενώ είχε έντονη συνδικαλιστική δράση. Είχε εκλεγεί δημοτική σύμβουλος Αθηνών. Βλ. και Καλογερόπουλος, οπ. παρ., τόμος 2, σελ. 293-294

¹⁸ Ο Τότης Καραλίβανος διηύθυνε την παράσταση του 1957 όπως αναφέρει και ο Τάκης Καλογερόπουλος, βλ. και Καλογερόπουλος, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή (2001), τόμος 5, σελ. 168-169

¹⁹ Βλέπε και το ηλεκτρονικό αρχείο με διακριτικό τίτλο «Section-20» στο ηλεκτρονικό αποθετήριο <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/56535> σελ. 1 του αρχείου

Γεώργιο Παπανδρέου, ιστορικού αρχηγού της Ένωσης Κέντρου. Οι στίχοι που ακούγονται από τον πρωθυπουργό Φον Κράπφεν λένε τα εξής: «που της υπουργίας η περιβολή, αι φαιδραί λαμπάδες και τα θηλυκά, πού και τα τραπέζια τα υπουργικά αχ αντί του μάνα όξος και χολή, πού ημέρες δόξης και νυχτιές χαράς που και τα ταμεία που και ο παράς τώρα τα κοιτάζω από μακρυά πάντα τέφρα, πάντα κόνις και σκιά, ματαιότης ματαιοτήτων τα πάντα ματαιότης». Αξίζει να αναφερθεί ότι το μέρος αυτό φαίνεται διαγραμμένο στο αντίγραφο της Barr-Smith. Το, προφανές, πολιτικό σχόλιο δείχνει να είναι του Δημήτριου Γιαννουκάκη, μιας και ο γραφικός χαρακτήρας ταιριάζει απόλυτα, ενώ οι λέξεις δείχνουν να είναι συμπληρωμένες πάνω στο σπαρτίτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, και μάλιστα με τέτοιο τρόπο ώστε δεν μπορεί να περάσουν απαρατήρητες. Φυσικά δεν γνωρίζουμε αν το εν λόγω μέρος παιζόταν στις παραστάσεις της εποχής. Αξίζει να θυμίσουμε λίγο το πολιτικό κλίμα εκείνων των καιρών. Το 1956 είχαν διεξαχθεί βουλευτικές εκλογές στην Ελλάδα όπου η ΕΡΕ του Κωνσταντίνου Καραμανλή είχε λάβει το 47,38% των ψήφων ενώ η Δημοκρατική Ένωση αποτελούμενη από έναν συνασπισμό κομμάτων και έχοντας ανάμεσά τους την Ελληνική Δημοκρατική Αριστερά αλλά και την Φιλελεύθερη Δημοκρατική Ένωση του Γεωργίου Παπανδρέου είχε λάβει το 48,15% των ψήφων. Λόγω όμως του εκλογικού συστήματος που ίσχυε τότε, και έμεινε στην ιστορία ως «τριφασικό», η ΕΡΕ του Καραμανλή είχε καταλάβει 165 έδρες και την εξουσία. Όπως φαίνεται από το, ουσιαστικά θρηνητικό και με τάσεις νοσταλγίας, λόγο του πρωθυπουργού Φον Κράπφεν θεωρεί ότι χάνει την εξουσία μέσα από τα χέρια του και φυσικά όλες τις τρυφηλές απολαύσεις που απορρέουν από αυτή. Ο Γιαννουκάκης, ως γνήσιο τέκνο της επιθεώρησης και της κωμωδίας, με το σχόλιό του αυτό λειτουργεί περιπαικτικά. Εδώ, φυσικά πρέπει κανείς να συνυπολογίσει και το πρόσφορο έδαφος που δίνει η μουσική του Σαμάρα, καθώς η μετρονομική ένδειξη *Lento* παραπέμπει σε αργόσυρτο πένθιμο εμβατήριο.

Εν κατακλείδι, το ψηφιακό αντίγραφο που βρίσκεται πλέον στη Βιβλιοθήκη Barr-Smith του Πανεπιστημίου της Αδελαΐδας αποτελεί μία προσθήκη στο οπλοστάσιο του μουσικολόγου που θα επιθυμούσε να προβεί σε μία σχολιασμένη έκδοση του εν λόγω έργου του Σπύρου Σαμάρα. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι δεν είναι κάποια χειρόγραφη αναγωγή για πιάνο του Σαμάρα αλλά ένα σπαρτίτο γραμμένο μεταγενέστερα. Η προσωπική άποψη του γράφοντα είναι ότι η αναγωγή αυτή είναι αντίγραφο για χρήση από τον μαέστρο ή/και τον συνοδό μελέτης των τραγουδιστών των παραστάσεων του 1957. Θα ήταν σίγουρα ενδιαφέρον αν μπορούσαμε να

αντιπαραβάλλουμε το αρχικό σπαρτίτο και το αρχικό λιμπρέτο με αυτό του 1957. Αυτό μπορεί να γίνει μονάχα για το μουσικό κείμενο μέσω των παρτών που διαθέτει η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» στη συλλογή της. Όπως διαφαίνεται, η Μουσική Βιβλιοθήκη κατέχει την πλήρη σειρά τους κάτι που γίνεται προφανές αν αντιπαραβάλλει κανείς την ενορχήστρωση της καθαρογραμμένης παρτιτούρας του 1957. Ξεπερνώντας όλα τα τεχνικά και μεθοδολογικά ζητήματα που ανακύπτουν από τις διαθέσιμες πηγές, κανείς πρέπει να σταθεί και στην καλλιτεχνική αξία του έργου. *Η Πριγκίπισσα της Σασσώνος* περιμένει την επανανακάλυψή της έτσι ώστε να αποτελέσει και πάλι μέρος του ρεπερτορίου της ελληνικής οπερέτας. Είναι σίγουρο ότι ένας συνθέτης όπως ο Σπυρίδων Σαμάρας θα άξιζε αυτή την τιμή.

Αλέξανδρος Χαρκιολάκης

Μουσικολόγος

Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη»

«Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953»

Περιλήψεις εισηγήσεων και βιογραφικά ομιλητών

(με την σειρά που παρουσιάστηκαν οι εισηγήσεις στο συνέδριο)

Καίτη Ρωμανού

Ο Ιταλικός φιλελληνισμός και η επτανησιακή σκηνική μουσική η εμπνευσμένη από την Ελληνική Επανάσταση

Η ομιλία έχει δύο στόχους: αφενός να διερευνήσει τις ιταλικές επιρροές στις όπερες Επτανήσιων συνθετών τις εμπνευσμένες από την Ελληνική Επανάσταση, και, αφετέρου να αναδείξει τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που συνέβαλαν στην καθυστέρηση των Επτανήσιων μουσικών να συμπεριλάβουν στην σκηνική τους μουσική σχετικά θέματα, παρά το ότι ήταν ενήμεροι του φιλελληνικού κινήματος στην Δύση και χωρίς αμφιβολία στην Ιταλία. Οι συνθήκες αυτές απέκλεισαν από τις σκηνές των επτανησιακών λυρικών θεάτρων τα ιταλικά σκηνικά έργα τα εμπνευσμένα από την Ελληνική Επανάσταση σ'όλη σχεδόν την διάρκεια του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Έτσι, ενώ στο Σαν Τζιάκομο αρκετές όπερες ανεβαίνουν αμέσως μετά την ιταλική τους πρεμιέρα, ιταλικά έργα εμπνευσμένα από την Ελληνική Επανάσταση (όπως οι όπερες: G. Staffa, *La Bataglia di Navarrino*, Σαν Κάρλο Νάπολης, 1836. / G.B.Ferrari, *Gli ultimi giorni di Suli*, Φενίτσε Βενετίας, 1843/ κ.ά.) δεν παρουσιάζονται στα ελληνικά νησιά κατά το πρώτο μισό του αιώνα.

Την άποψη πως είναι οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που συντελούν σε αυτή την απουσία, στηρίζει και το γεγονός πως η Ελληνική Επανάσταση αποτελεί από πολύ νωρίς θέμα μη σκηνικών συνθέσεων Επτανήσιων μουσικών, οι οποίες, μάλιστα, γίνονται γνωστές σε όλο τον ελληνισμό. Στις συνθήκες αυτές πρέπει μάλλον να αποδοθεί και η αισθητά δίτροπη μουσική παραγωγή Επτανησίων συνθετών (αυστηρή τήρηση των κανόνων της αρμονίας και της αντίστιξης στα –ιταλικά– σκηνικά έργα και μίμηση της λαϊκής αυτοσχέδιας πολυφωνίας στα -ελληνικά- τραγούδια).

Καίτη Ρωμανού

Μουσικολόγος, Αναπληρώτρια καθηγήτρια ΤΜΣ. Πανεπιστημίου Αθηνών (Δρ. ΤΜΣ Πανεπιστημίου Αθηνών, M.M., Indiana University, Bloomington, Ind.).

Γεννήθηκε στην Αθήνα (1939). Συμμετείχε στις περιοδείες του Πειραϊκού Θεάτρου (1958-1969), ήταν μουσικοκριτικός στην *Καθημερινή* (1974-1986) και δίδαξε σε πολλά ωδεία ανά την Ελλάδα. Το 1993-2009 δίδαξε στο ΤΜΣ. του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Ερευνητικό της πεδίο είναι η ελληνική μουσική των νεότερων χρόνων. Πρόσφατα βιβλία: *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους* (Αθήνα 2006), *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History* (Chicago & Bristol, 2009). Είναι υπεύθυνη ελληνικής ομάδας του RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale).

Αλέξανδρος Χατζηκυριάκος

Επτανησιακή και Ναπολιτάνικη σχολή Η ελληνική όπερα μεταξύ Κέρκυρας και Νάπολης

Η ονομασία Ναπολιτάνικη σχολή, όπως οι περισσότερες ιστορικές κατηγορίες υποφέρει από άχαρους προσδιορισμούς, ωστόσο, δεν μπορεί να αγνοηθεί η μεγάλη επιτυχία που γνώρισε η μουσική πρακτική, κυρίως η μελοδραματική παράδοση των ναπολιτάνικων θεάτρων και ωδίων σε όλη την Ευρώπη, από το Λονδίνο μέχρι την Αγία Πετρούπολη. Οι ναπολιτάνικες επιδράσεις στα έργα της Επτανησιακής σχολής είναι εμφανείς, αν αναλογιστούμε πως το ωδείο του San Pietro a Majella είχε σημαίνουσα θέση στις μελέτες των ελλήνων συνθετών, από τον Μάντζαρο, τον Λιμπεράλη, τον Ξύνδα μέχρι τους Λαμπελέτ και τον Λαυράγκα. Είναι δηλαδή χρήσιμο, πριν δείξουμε τους τρόπους της επαφής αυτής, να προσδιορίζουμε με ακρίβεια το πρότυπο αναφοράς των συνθετών που σπούδασαν στην Νάπολη. Ανακεφαλαιώνονται συντόμα οι πιο πρόσφατες κριτικές προοπτικές περί της ταυτότητας της Ναπολιτάνικης σχολής με ένα τρόπο πιο αντικειμενικό και λιγότερο μυθοποιημένο. Χρειάζεται ακόμα να κατανοηθεί σε ποιο επίπεδο γίνεται αυτή η επαφή, στο τεχνοτροπικό, αρμονικό ή δραματουργικό. Είναι αδύνατο τέλος να παραληφθεί η μεγάλη διδακτική παράδοση, την οποίαν οι συνθέτες έμαθαν τόσο από τον Μάντζαρο όσο και απευθείας επιτόπια. Για το σκοπό αυτό έγινε προσπάθεια να βρεθούν, όσο το δυνατόν περισσότερα ίχνη στα αρχεία του ωδείου San Pietro a Majella.

Οι επιλεγμένες μέθοδοι για την έρευνα αυτή είναι: 1) η σύγκριση και η μελέτη της νεώτερης ιταλικής και ελληνικής κριτικής, 2) η ανασυγκρότηση και η μελέτη της οργάνωσης των μελετών σύνθεσης, ωδικής και αντίστιξης στο ωδείο της Νάπολης, 3) μια σύντομη αρμονική και δραματουργική σύγκριση μεταξύ Επτανησιακής και Ναπολιτάνικης σχολής.

Είναι σαφές ότι σκοπός της έρευνας αυτής δεν είναι να σταθμιστεί το χρέος της Ελλάδας προς τη Νάπολη, όσο το να αναδείξει την κληρονομιά που η Επτανησιακή σχολή δέχτηκε από την Ιταλία και να τονίσει τις δημιουργικές, αυτόνομες και πρωτότυπες εξελίξεις.

Αλέξανδρος Χατζηκυριάκος

Ο Αλέξανδρος Χατζηκυριάκος γεννήθηκε στις 21-08-1987 στην Ρώμη, όπου σπούδασε πιάνο με τον Giuseppe Scotese και σε αυτήν την φάση σπουδάζει σύνθεση με τον Francesco Tellì. Αποφοίτησε από τη Φιλοσοφική Σχολή (Bachelor of Arts) του Πανεπιστημίου της Ρώμης "La Sapienza" με 110/110 και έπαινο -άριστα και εκπόνησε τη διπλωματική του εργασία υπό την επίβλεψη του καθηγητή Antonio Rostagno για την έντεχνη ελληνική μουσική του 1900.

Επί του παρόντος γράφτηκε στο πρόγραμμα Master του μουσικολογικού τμήματος του ίδιου Πανεπιστημίου της Ρώμης ("La Sapienza").

Έχει συνεργαστεί σε προγράμματα για το Πανεπιστημιακό Ίδρυμα Συναυλιών (IUC) και για το Θέατρο της Όπερας της Ρώμης.

Κώστας Καρδάμης

Νέες ειδήσεις για τη μελοδραματική δραστηριότητα του θεάτρου Σαν Τζιάκομο μεταξύ 1799 και 1823

Η σημασία των οπερατικών παραστάσεων του κερκυραϊκού θεάτρου Σαν Τζιάκομο στη διαμόρφωση αυτού που ονομάζεται «επτανησιακή όπερα» και της μελοδραματικής δραστηριότητας της Ελλάδας του 19ου αιώνα έχει τις τελευταίες δεκαετίες αποδειχθεί και εδραιωθεί πέρα κάθε αμφιβολίας χάρις σε σημαντικότερες θεατρολογικές και μουσικολογικές ερευνητικές μελέτες. Ωστόσο, μια συγκεκριμένη περίοδος της δραστηριότητας τού παραπάνω θεάτρου παραμένει άγνωστη, εξαιτίας κυρίως της έλλειψης ικανής αρχειακής τεκμηρίωσης (δυσκολία, άλλωστε, εύλογη για ένα θέατρο, του οποίου το αρχείο καταστράφηκε σε βομβαρδισμό το 1944). Πρόκειται για την περίοδο μεταξύ 1799 (ολοκλήρωση της παρουσίας των Δημοκρατικών Γάλλων στο νησί) και 1823 (εδραίωση της βρετανικής διοίκησης και ύπαρξη των πρώτων σωζόμενων για τον 19ο αιώνα λιμπρέτων). Η ως άνω περίοδος συμπίπτει χρονικά με εκείνη της σύστασης της Ιονίου Πολιτείας (του πρώτου ανεξάρτητου νεοελληνικού κρατικού μορφώματος, 1800-1807), με το πέρασμα των Αυτοκρατορικών Γάλλων (1807-1814) και με τα πρώιμα χρόνια της βρετανικής παρουσίας στην Κέρκυρα (1815 και εξής). Η προτεινόμενη ανακοίνωση θα επιχειρήσει να ανασυστήσει μέσα από αρχειακό υλικό εποχής μια πρώτη εικόνα των δραστηριοτήτων του Σαν Τζιάκομο κατά την τόσο κρίσιμη, αλλά και τόσο άγνωστη, περίοδο. Ιδιαίτερη μνεία, μεταξύ άλλων, θα γίνει σε ζητήματα παραστασιογραφίας, διοικητικής οργάνωσης, συνθηκών των παραστάσεων, ανθρωπίνου δυναμικού (μουσικών, τραγουδιστών, ιμπρεσαρίων κ.α.) και πολιτικής χρήσης των μουσικοθεατρικών δραστηριοτήτων, όπως αυτά προκύπτουν από τις αρχειακές πηγές. Με τον τρόπο αυτό θα επιχειρήσει να συμβάλλει στην κατανόηση μιας περιόδου που διαμόρφωσε αφενός το μουσικό αισθητήριο εκείνων που θα υποδέχονταν τα έργα του Μάντζαρου, των αδελφών Λιβεράλη, του Ξύνδα ή, αργότερα, του Καρρέρ και αφετέρου τις εμπειρίες και την συγκεραστική δυναμική των πρώιμων δημιουργών της λεγόμενης «Επτανησιακής Σχολής».

Κώστας Καρδάμης

Ο Κώστας Καρδάμης είναι απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου. Συνέχισε τις μεταπτυχιακές σπουδές του στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου με υποτροφία του «Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή» και έλαβε διδακτορικό τίτλο από το Ιόνιο Πανεπιστήμιο. Οι ερευνητικές ενασχολήσεις του σχετίζονται με την ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής, ιδιαίτερα αυτής του 18ου και 19ου αιώνα, και του μουσικού θεάτρου. Στα ερευνητικά ενδιαφέροντά του συμπεριλαμβάνονται, επίσης, η μουσική για πνευστά όργανα και η διάδραση μουσικής, κοινωνίας και πολιτικής. Από το 2002 εργάζεται στο ΤΜΣ του Ιονίου Πανεπιστημίου. Είναι μέλος του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής του ίδιου τμήματος και της συντακτικής ομάδας του περιοδικού Μουσικός Λόγος, όπως, επίσης, Γενικός Επιμελητής της σειράς Μνημεία Νεοελληνικής Μουσικής. Από το 2003 του έχει ανατεθεί η επιμέλεια του Αρχείου και του υπό κατασκευή Μουσείου της Φιλαρμονικής Εταιρείας Κερκύρας.

Πλάτων Μαυρομούστακος

Το θέατρο είναι μόνο η αφορμή: αρχιτεκτονικές προτάσεις και κοινωνικές διεργασίες σχετικά με την σκηνή της Κέρκυρας (18^{ος} – 19^{ος} αι.)

Η σκηνή του θεάτρου Σαν Τζάκομο είναι η πρώτη σκηνή ιταλικού τύπου που λειτούργησε στο ελλαδικό χώρο. Οι πληροφορίες σχετικά με την οικοδόμηση μιας Loggia και η μετατροπή της σε θέατρο κατά την τρίτη δεκαετία του 18^{ου} αιώνα αλλά και οι βελτιώσεις και οι προσθήκες που έγιναν κατά τη διάρκεια των ετών λειτουργίας του θεάτρου Σαν Τζάκομο μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα αποτελούν το αντικείμενο της εισήγησης που βασίζεται σε στοιχεία των ενετικών αρχείων συμπληρώνοντας τις υπάρχουσες και δημοσιευμένες μέχρι σήμερα σχετικές ειδήσεις. Η εισήγηση αναφέρεται αναλυτικά και σε ζυμώσεις και διεργασίες αλλά και προβληματισμούς που απασχόλησαν τους παράγοντες της κερκυραϊκής κοινωνίας για την ανοικοδόμηση ενός νέου θεάτρου καθόλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, καθώς και τις προτάσεις και τις ατελέσφορες προσπάθειες για το χτίσιμο νέου θεάτρου έως την τελική μετατροπή του Σαν Τζάκομο σε δημαρχείο και την ανοικοδόμηση του νέου δημοτικού θεάτρου.

Πλάτων Μαυρομούστακος

Πτυχίο Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών (1981), Διδάκτωρ Θεατρικών Σπουδών, Institut d'Etudes Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III (1987). Καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διεύθυνε, σχεδίασε και υλοποίησε έρευνες σχετικά με την ιστορία της ελληνικής σκηνικής πράξης. Ιδρυτικό μέλος (1997) και συντονιστής του *Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος*. Από το 1984 περίπου 250 άρθρα, κριτικά δοκίμια και μελετήματα του έχουν δημοσιευτεί στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Πρόσφατες εκδόσεις: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*. (2005, 2006, 2009), *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*. (2006), *Αντί Κριτικής. Σημειώσεις ενός συστηματικού θεατή*. (2006), *Κάρολος Κουν. Οι Παραστάσεις*, Επιμέλεια της έκδοσης – Εισαγωγή (2008, 2009).

Νίκος Κ. Κουρκουμέλης

Οι πρόσφυγες στην Κέρκυρα Ιταλοί λόγιοι και το Μουσικό Θέατρο των Επτανησίων

Εξετάζεται η συμβολή των προσφύγων στα νησιά του Ιονίου, κυρίως στην Κέρκυρα, Ιταλών λογίων, (Severiano Fogacci, Vincenzo Nannucci, Flaminio Lolli, Paolo Costa, Niccoló Tomaseo) στον εμπλουτισμό της κοινωνίας με νέες ιδέες και στην ανάπτυξη του Επτανησιακού Μουσικού Θεάτρου.

Νίκος Κ. Κουρκουμέλης (Ζάκυνθος 1951)

Πτυχιούχος Νομικής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Υπηρέτησε τις Ένοπλες Δυνάμεις ως Αξιωματικός. Δίδαξε Ιστορία στη Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων. Συνεργάστηκε με ελληνικά και ξένα Πανεπιστήμια και Ερευνητικά Κέντρα. Αντικείμενο των μελετών του είναι ο Ελληνισμός (ιδιαίτερα ο Επτανησιακός) υπό ξένες, δυτικές, κυριαρχίες.

Νίκιας Λούντζης

Η κοινωνική μέθεξη στην όπερα, στη Ζάκυνθο, μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα

Η μέθεξη των Ζακυνθίων του 19ου αιώνα στην όπερα, είχε βάσεις ταυτόχρονα αισθητικές και κοινωνικές. Αισθητικές, λόγω της προϋπάρχουσας μύησης τόσο στο θέατρο (λαϊκό, λόγιο), όσο στο αρμονικό κατόρθωμα της ευρωπαϊκής μουσικής. Κοινωνικές, καθώς η από κοινού πρόσβαση και ακρόαση, προσδύσανε στο Λυρικό Θέατρο τα χαρακτηριστικά διαταξικού εντευκτηρίου. Από τα μέσα του 19ου αιώνα, η Ζάκυνθος μεταπήδησε από το στάδιο της μέθεξης στο στάδιο της παραγωγής όπερας (Φ. Δομενεγίνης, Π. Καρρέρ, Ι. Μαστρεκίνης), ενώ κατά το διάστημα που μεσολάβησε μεταξύ της καταστροφής και της ανοικοδόμησης του Θεάτρου Φώσκολος (σεισμοί 1893 -1902) ερασιτέχνες και των δύο φύλων της ανώτερης κοινωνίας, προσφέρανε λυρική μουσική σε φιλανθρωπικές εσπερίδες.

Νίκιας Λούντζης

Ο Νίκιας Λούντζης είναι Ζακύνθιος. Σπούδασε Νομικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και μεταπτυχιακά, μελέτησε στο Λονδίνο Ναυτικό Δίκαιο και Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα έγινε μέλος του Δικηγορικού Συλλόγου Αθηνών, ενώ, παράλληλα, ασχολήθηκε με την επτανησιακή ιστορία και την επτανησιακή τέχνη (κυρίως μουσική και ζωγραφική). Έχει δημοσιεύσει σχετικά δοκίμια σε εφημερίδες, περιοδικά και δίσκους. Υπήρξε μουσικός Παραγωγός του Γ' Προγράμματος της ΕΡΑ (1994-2006)

Έργα του ιδίου :

- * *Μηνύματα του Κύκλου*, Αθήνα 1972
- * *Ίσκιος ο ερχόμενος*, Αθήνα 1975
- * *Miscellanea* (μετάφραση), Αθήνα 1978
- * *Στο Ιόνιο Λιμπερτά*, Εκδόσεις Περίπλους (ιστορικό μυθιστόρημα)
- I. *Οι Τζακομπίνιοι* (δυο τόμοι), 1990
- II. *Αλά Φρανσαίζ* (δυο τόμοι), 1991
- III. *Υπερβόρειος Ορθοδοξία*, 1994
- IV. *Το μπλόκο του Μόντε*, 2002
- * *Φανερωμένης της Ζακύνθου προφήτες και ζωγράφοι* (αισθητικό δοκίμιο), Εκδόσεις Περίπλους, 1999.
- * *Μια ανθελληνική συνωμοσία στη Γενεύη*, το 1827 (ιστορικό δοκίμιο) Εκδόσεις Περίπλους, 2001
- * *Μετασεισμός και Μικροντόνες*, Εκδόσεις Περίπλους, 2006
- * *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής...Εκκλησιαστική και Κοσμική Μουσική* (Λαϊκή), Έκδοση των Φίλων του Μουσείου Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2008
- * *Η Ζάκυνθος μετά μουσικής ...Κοσμική Μουσική* (Έντεχνη), Έκδοση των Φίλων του Μουσείου Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων, Αθήνα 2009.

Διονύσης Ν. Μουσμούτης

Η λυρική ζωή του Θεάτρου «ΑΠΟΛΛΩΝ», Ζάκυνθος 1836-1870

Το 1750, ανεγέρθηκε στην πόλη του Κάστρου της Ζακύνθου το πρώτο θεατρικό κτίριο και μέχρι τις αρχές της έβδομης δεκαετίας του δέκατου ενάτου αιώνα, που άρχισε η κατασκευή του δημοτικού θεάτρου «Φώσκολος», είχαν δημιουργηθεί στην πόλη του Αιγιαλού άλλοι δέκα θεατρικοί χώροι. Αν το «Φώσκολος», το μεγαλοπρεπές θέατρο και μεγαλύτερο κτίριο που είχε ποτέ η Ζάκυνθος στέγαζε στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του κυρίως παραστάσεις όπερας και τα κατοπινά χρόνια –μέχρι το 1953 που καταστράφηκε οριστικά και ανεπανόρθωτα από τους σεισμούς– πολλούς θιάσους πρόζας, οπερέτας και επιθεώρησης, το έβδομο θέατρο «Απόλλων» από το 1836 και για τριανταπέντε χρόνια στέγαζε αποκλειστικά τη λατρεία των Ζακυνθινών για τη λυρική τέχνη. Το θέατρο «Απόλλων» ήταν δημιούργημα του Giuseppe Camilieri· είχε μεγάλη πλατεία, δύο σειρές από θεωρεία και υπερώο. Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται άγνωστα και πρωτοεμφανιζόμενα στοιχεία που αφορούν τις παραστάσεις στο θέατρο «Απόλλων». Τα στοιχεία αυτά προέκυψαν μετά από σχολαστική έρευνα ετών κυρίως στον ιταλικό Τύπο της εποχής, καθώς και σε ιδιωτικά αρχεία με αποτέλεσμα να ανατρέπεται η μέχρι τώρα εικόνα για κενές λυρικές περιόδους.

Διονύσης Ν. Μουσμούτης (Αθήνα, 1960)

Συγγραφέας, Διευθυντής του περιοδικού *Ιστορία*. Έχει συμμετάσχει σε πολλά επιστημονικά συνέδρια, και έχει δημοσιεύσει σειρά μελετημάτων και άρθρων που αφορούν το επτανησιακό και κυρίως το ζακυνθινό θέατρο. Κείμενά του έχουν δημοσιευθεί σε περιοδικά, εφημερίδες, Πρακτικά Συνεδρίων, Επετειακούς – Αφιερωματικούς τόμους κ.ά, ενδεικτικά αναφέρονται οι περιοδικές εκδόσεις: *Επτανησιακά Φύλλα, Πόρφυρας, Νέα Εστία, Οδός Πανός, Περίπλους, Κ(Περιοδικό Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών), Επίλογος, Ακτή, κ. ά.* Έχει επιμεληθεί πολλά αφιερώματα, όπως για παράδειγμα αυτό στο *Επτανησιακό Θέατρο* (περ. *Πόρφυρας*,

114 [Ιανουάριος- Μάρτιος 2005]). Συνεργάζεται ως κριτικός βιβλίου με την εφ. *Ελευθεροτυπία* και το περ. *Διαβάζω*. Είναι μέλος πολλών Εταιρειών και Επιστημονικών Σωματείων, (μέλος του Δ. Σ. της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας και μέλος του Δ. Σ. του Ρ. Ε. Ν.).

Ενδεικτική βιβλιογραφία:

- Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1901-1915*, εκδ. Μπάστας 1999.
- Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951). Χρονολόγιο και Λεύκωμα*, εκδ. Περίπλους 2001, *Ο Ρώμας και το θέατρο*, εκδ. Πλατύφορος, 2002.
- Ο Πίος Μαρτζώκης και το ζακυνθινό κωμειδύλλιο*, εκδ. Τρίμορφο 2006.
- Ο Ξενόπουλος το Αριστείον η απεργία και οι Φοιτηταί*, εκδ. Τρίμορφο 2006.
- Ο Ξενόπουλος ο Μαλάνος και η θεατρική Αλεξάνδρεια*, εκδ. Γαβριηλίδης 2007.
- Επιστολές του Διονύση Ρώμα στον Κωστή Μπαστιά και στον Αλέξη Μινωτή*, εκδ. Τρίμορφο 2007.
- Ο Σταθάτειος Δραματικός Διαγωνισμός της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, (σε συνεργασία με την Κυριακή Πετράκου), «Παράβασις 6», Επιστημονικό Δελτίο Τ.Θ.Σ. Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Ergo 2008.
- Ο Τιμολέων Αμπελάς η Λίνα Δράκα και η Ζάκυνθος*, εκδ. Τρίμορφο 2009.

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου–Βασιλάκου

Επτανησιακές κωμωδίες μετ’ ασμάτων και κωμειδύλλια: Η συμβολή τους στο επτανησιακό μουσικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα

Αντικείμενο της εισήγησης η παρουσίαση των κωμωδιών μετ’ ασμάτων και των κωμειδυλλίων που έχουν συγγραφεί από Επτανήσιους συγγραφείς το 19^ο αιώνα. Με σημείο εκκίνησης «Το δάφνινο στεφάνι» (1833), θα εξεταστούν στη συνέχεια οι κωμωδίες μετ’ ασμάτων: «Αι δύο τελευταίαι ώραι της ΙΑ Βουλής» (1861), «Οι γελοίοι υποψήφιοι» (1864) και «Ο καλός οικονομολόγος και οι συνεταίροι» (1867), καθώς και τα πρώιμα κωμειδύλλια «Ο Μαστρομανώλης» (1875) του Σωκράτη Ζερβού και «Το τύμπανον και η σάλπιγξ» του Πίου Α. Μαρτζώκη. Ιδιαίτερη βαρύτητα θα δοθεί στο έργο του Ιωάννη Τσακασιάνου («Η ερωμένη του συρμού», «Τα γελοία αποτελέσματα της ζηλοτυπίας» και «Ο κόντε Σπουργίτης») καθώς και στο κωμειδυλλιακό έργο του Κερκυραίου Ανδρέα Δε Κάστρο («Η πονηρά γυνή» και «Ο περιδοξος γαμπρός»).

Θα αναδειχθεί τέλος η σημασία της μουσικής και των τραγουδιών στη δομή και την πλοκή των έργων αυτών καθώς και η σκηνική τους τύχη, για όσα από αυτά υπάρχουν σχετικές πληροφορίες. Σκοπός είναι η αποτύπωση μίας συνολικής εικόνας των δύο αυτών ειδών του μουσικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα και της θέσης τους σε σχέση με το μείζον λυρικό θέατρο, την επτανησιακή όπερα.

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου–Βασιλάκου

Η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου–Βασιλάκου γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι φιλόλογος–θεατρολόγος Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του

Πανεπιστημίου Αθηνών. Αντικείμενα του επιστημονικού της ενδιαφέροντος αποτελούν η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου το 19ο και 20ό αιώνα με έμφαση στο θέατρο του Μείζονος Ελληνισμού και του Ελληνισμού της Διασποράς, καθώς και θέματα που άπτονται της μεθοδολογίας της έρευνας, της θεατρικής βιβλιογραφίας και τεκμηρίωσης.

Έχει εκδώσει και επιμεληθεί δώδεκα (12) αυτοτελείς εκδόσεις, ενώ περισσότερες από πενήντα (50) επιστημονικές εργασίες της έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις της σε επιστημονικά συνέδρια, ελληνικά και διεθνή, καθώς και σε εννέα (9) ερευνητικά προγράμματα, στα επτά (7) εκ των οποίων ως επικεφαλής.

Το επιστημονικό της έργο έχει τύχει ευρείας αποδοχής από Έλληνες και ξένους μελετητές, ενώ για τη συμβολή της στη μελέτη της ιστορίας του μικρασιατικού ελληνισμού, έχει τιμηθεί από τον Νέο Κύκλο Κωνσταντινουπολιτών, την Εστία Νέας Σύμυρνης, καθώς και από μικρασιατικούς συλλόγους της περιφέρειας.

Αικατερίνη Δ. Διακουμοπούλου

Δύο άγνωστοι Κεφαλλονίτες ηθοποιοί του Μουσικού Θεάτρου: Ο Γεράσιμος Κουρούκλης και ο Παναγής Σβορώνος

Αντικείμενο της εισήγησης αποτελεί η ιστορία και η διαδρομή των Επτανήσιων Γεράσιμου Κουρούκλη και Παναγή Σβορώνου, άγνωστων ή λιγότερο γνωστών καλλιτεχνών του μουσικού θεάτρου αλλά και της νεοελληνικής σκηνής του πρώτου μισού του 20^{ου} αι. Γεννήθηκαν στην Κεφαλονιά στα τέλη του 19^{ου} αι. και εν συνεχεία βρέθηκαν στην πρωτεύουσα όπου εντάχθηκαν σε αθηναϊκούς θιάσους παίζοντας μικρούς ρόλους, κυρίως σε επιθεωρήσεις και οπερέτες. Σύντομα ο Κουρούκλης εγκατέλειψε την Ελλάδα και περιπλανήθηκε σε όλο τον κόσμο (Αφρική, Αυστραλία, Αμερική κ.α.) αρχικά συμπράττοντας με περιοδεύοντα θιάσους και αργότερα ως θιασάρχης, όπως και ο Σβορώνος, ο οποίος είχε μια αντίστοιχη περιπετειώδη καλλιτεχνική πορεία. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 οι δύο Κεφαλλονίτες κατάφεραν να γίνουν οι κυρίαρχοι των ελληνοαμερικανικών σκηνών της Αμερικής ως επικεφαλής οπερετικών θιάσων. Ο Κουρούκλης παρέμεινε στην Νέα Υόρκη, όπου έλαβε και την αμερικανική υπηκοότητα ενώ ο Σβορώνος επέστρεψε στην Ελλάδα, όπου όχι μόνο συνέχισε την θεατρική του πορεία αλλά δραστηριοποιήθηκε και στον κινηματογράφο.

Οι δύο ηθοποιοί, έχουν πολλά κοινά σημεία επαφής, καθώς οι διαδρομές τους διασταυρώνονται στην Κεφαλονιά, σε αθηναϊκούς θιάσους, στην Αίγυπτο, στις αμερικανικές πολιτείες κ.α. δίνοντας μια ιδιότυπη συνοχή στην καλλιτεχνική τους πορεία.

Αικατερίνη Διακουμοπούλου

Η Κατερίνα Διακουμοπούλου, είναι Θεατρολόγος, με προπτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Το 2007 ανακηρύχθηκε Διδάκτορας του Παντείου Πανεπιστημίου με διατριβή για το Θέατρο του Ελληνισμού στη Νέα Υόρκη. Είναι Μεταδιδακτορική Υπότροφος του Ι.Κ.Υ. για το έτος 2010-11. Από το 2007 διδάσκει (407\80) Θεατρολογία και Ορθοφωνία στο *Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας*. Παράλληλα γράφει θεατρικά έργα για ενήλικες και παιδιά. Το 2007 βραβεύθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού με κρατικό βραβείο θεάτρου και το 2008 τιμήθηκε από την UNESCO. Θεατρικά της έργα έχουν ανέβει σε αθηναϊκές σκηνές.

Βαρβάρα Γεωργοπούλου

Μελοδραματικές παραστάσεις ιταλικών και ελληνικών θιάσων στην Κεφαλονιά (1900-1953)

Η εισήγηση περιλαμβάνει, με στοιχεία που προκύπτουν από την μελέτη του τοπικού Τύπου, τις παραστάσεις που έδωσαν στην Κεφαλονιά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα ιταλικοί και ελληνικοί θιάσοι του μουσικού θεάτρου και ειδικότερα του μελοδράματος. Κύρια χαρακτηριστικά, η μείωση του αριθμού των ιταλικών θιάσων σε σχέση με τον 19ο αιώνα και η εμφάνιση αρτίων ελληνικών θιάσων, όπως η "Ελληνική Όπερα" του Αγγελόπουλου και το "Ελληνικό Μελόδραμα" του Κεφαλονίτη Διον. Λαυράγκα. Η πλούσια πρόσληψη των παραστάσεων αποδεικνύοντας για μια ακόμη φορά το ενδιαφέρον και την μουσική παιδεία των Επτανησίων, παράλληλα εμπλουτίζει σε πανελλαδικό επίπεδο την πορεία της όπερας και γενικότερα του μουσικού θεάτρου.

Βαρβάρα Γεωργοπούλου

Γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Αθηνών από όπου έλαβε πτυχίο του Τμήματος Ιστορικού-Αρχαιολογικού. Επίσης στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της ίδιας Σχολής από το οποίο έλαβε πτυχίο θεατρολογίας, μεταπτυχιακό δίπλωμα και εκπόνησε διδακτορική διατριβή με θέμα: «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου». Εργάστηκε ως φιλόλογος στη Μέση Εκπαίδευση, δίδαξε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, όπου και πρόσφατα εκλέχτηκε μέλος ΔΕΠ.

Έχει δημοσιεύσει περίπου τριάντα μελέτες και άρθρα σε περιοδικά και συλλογικούς τόμους με θέματα από την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου με ειδίκευση στον 20ό αιώνα και τη θεατρική κριτική. Έχει επίσης λάβει μέρος σε ελληνικά και διεθνή συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Ειδικότερα τα ερευνητικά της πεδία αφορούν την θεατρική κριτική, το επτανησιακό θέατρο, την αναβίωση του αρχαίου δράματος, τη γυναικεία παρουσία στη δραματουργία και τη θεατρική πράξη. Έχει εκδοθεί η μελέτη της *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Α', Β', εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, 2009, υπό έκδοση βρίσκεται η αυτοτελής μελέτη της με θέμα: *Το θέατρο στην Κεφαλονιά, 1900-1953* από την «Εταιρεία Κεφαλληνιακών μελετών».

Γιάννης Τσελίκας

Φρόσω, το κύκνειο άσμα το Διονυσίου Λαυράγκα

Με αφορμή την πρώτη παγκόσμια εκτέλεση της *Φρόσως* (1938), της τελευταίας όπερας του Κεφαλλονίτη Διονυσίου Λαυράγκα (1860 - 1941), η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών ανέθεσε στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής την προετοιμασία και επιμέλεια του μουσικού υλικού (παρτιτούρα, σπαρτίτο και μέρη ορχήστρας) και του λιμπρέτου του ίδιου του συνθέτη, σε ηλεκτρονική μορφή. Ως συντονιστής αυτής της εργασίας και με την συνεχή καθοδήγηση του εμπνευστή του εγχειρήματος αυτού κ. Β.Φιδετζή, θα επιχειρήσω μια πρώτη προσέγγιση στο έργο αυτό: πιο συγκεκριμένα θα αναφερθώ στις δυσκολίες που συναντήσαμε για τη κριτική επιμέλεια της παρτιτούρας και του λιμπρέτου, στο χρονικό της γέννησης της όπερας, στο μουσικό ύφος (μορφή, αρμονική γλώσσα και ενορχήστρωση), και στην σχέση με άλλα έργα τόσο του διεθνούς όσο και του Ελληνικού μελοδραματικού ρεπερτορίου.

Γιάννης Τσελίκας

Ο Γιάννης Τσελίκας γεννήθηκε στην Αθήνα. Πήρε δίπλωμα ό μποε από το Ωδείο Αθηνών με καθηγητή τον C. Chieulet και δίπλωμα πιάνου από το Εθνικό Ωδείο, με καθηγητή τον Uwe Matschke. Σπούδασε ανώτερα θεωρητικά (Αρμονία, Αντίστιξη, Φούγκα) στο Ωδείο Atheneum με τον Π. Αδάμ. Μετά την αποφοίτησή του από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, συνέχισε μεταπτυχιακές σπουδές στο τμήμα Ιστορίας και Θεωρίας της Μουσικής του Πανεπιστημίου της Βοστώνης με βασικό αντικείμενο την ιστορία της θεωρίας. Θέμα του διδακτορικού του είναι η ανάλυση των έργων μουσικής δωματίου με πνευστά του Νίκου Σκαλκώτα. Από το 2008 διδάσκει στο μουσικό τμήμα του Hellenic American University. Μαζί με τον Γ. Σαμπροβαλάκη, ίδρυσαν το 2007 το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής με στόχο την έκδοση και προβολή της Ελληνικής μουσικής.

Γιώργος Λεωτσάκος

(Ξε)χάσαμε τήν Αθήνα...στόπ (ερευνώντας τα Επτάνησα)...

Η ανακοίνωση του Γιώργου Λεωτσάκου αποτελεί στενοτάτη περίληψη του Κεφαλαίου 2β τής υπό εκτύπωση μονογραφίας του «Σπύρος Σαμάρας (1861-1917): ο Μεγάλος Αδικημένος της Ελληνικής Μουσικής-Δοκιμή Βιογραφίας». Τίτλος κεφαλαίου: «Αθήνα, 19ος αιώνας: ένα πρώτο δοκιμαστικό χρονολόγιο παραστάσεων όπερας». Αρχικά ο ερευνητής προσανατολιζόταν προς ένα παραστασιολόγιο λυρικών έργων που παίζονταν στην Αθήνα, όταν ο νεαρός Σαμάρας ήλθε στην πρωτεύουσα με τούς γονείς του. Σέ πρώτη φάση, αφού συγκέντρωσε όλες τις σχετικές πληροφορίες, από ελληνικές καί ξένες πηγές, κατέγραψε από ένα μόνο ημερήσιο φύλλο, τήν «Εφημερίδα» τού Δ. Κορομηλά, τις αναγγελίες θεαμάτων 3½ ετών: 1874, 1875, 1876 καί α' εξάμηνο 1877. Τό αποτέλεσμα ήταν τόσο απροσδόκητα εκπληκτικό ώστε κατέγραψε ακόμη τό β' εξάμηνο του 1890, όλο τό 1891 καί τό 1900: στην Αθήνα των 80.000-100.000 κατοίκων κάθε χρόνο παρουσιάζονταν 50-60 όπερες ή οπερέτες. Έτσι καταρρίπτονται ως πύργος παιγνιοχάρτων οι σε τελικήν ανάλυση συκοφαντικοί ισχυρισμοί θεατρολόγων «εραστών της Ασιάτιδος Μούσης» γιά τό ότι η όπερα ήταν είδος εισαγόμενο προς τέρψιν τού διπλωματικού σώματος καί των ελαχίστων ξένων παρεπιδημούντων στην πρωτεύουσα τού κρατιδίου.

Γιώργος Λεωτσάκος

Μουσικολόγος-μουσικοκριτικός, ιστορικός τής Έντεχνης Ελληνικής Μουσικής, από τούς πρωτοπόρους τής ιστορικής έρευνας και καταγραφής της. Σπουδές: θεωρητικά μέ τούς Κ. Κυδωνιάτη και Γ. Α. Παπαϊωάννου (Δίπλωμα αντιστίξεως και φούγκας Ελληνικού Ωδείου, 1964). Μουσικοκριτικός στις εφ. «Καθημερινή» (1959-65), «Τά Νέα» (1965-79), «Τό Βήμα» (1975-79), «Πρωινή» (1979-80), «Ελεύθερη Γνώμη» (1983-84), «Πρώτη» (1986-89), «Επικαιρότητα» (1990-91), «Ημερησία» (1999-2002 και «Εξπρές» (2002 ως σήμερα). Επίσης στά περιοδικά «Ελληνικά Θέματα» (ως Sagittarius, 1961-67), «Εποχές» (1965-67), «Δελτίο Κριτικής Δισκογραφίας» (1969-76), «Αντί» (1975-82) και «Δίφωνο» (1997). Υπεύθυνος μουσικής ελληνικών γενικών εγκυκλοπαιδειών: «Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα» τόμοι 1-13 (1981-82) και «Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό», τόμοι 1-9β (Εκδοτική Αθηνών, Α.Ε. 1983-88). Κυρίως ό μως συνεργάτης των αγγλικών μουσικών εγκυκλοπαιδειών τού οίκου Macmillan: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, α' έκδ., 20 τόμοι (Λονδίνο 1980), β' έκδ., 29 τόμοι, με 85 λήμματα Ελλήνων και Αλβανών συνθετών, *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 τόμοι (Λονδίνο, 1992) και *The New Grove Dictionary of Women Composers* (Λονδίνο, 1994). Ο πρώτος ξένος μουσικολόγος πού επισκέφθηκε (1981) τήν επί δεκαετίες απομονωμένη Αλβανία και κατέγραψε τό ιδίομορφο σύστημα μουσικής παιδείας και παραγωγής επί κομμουνιστικού καθεστώτος, στά λεξικά Macmillan. Μέλος του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου τού Οργανισμού Μεγάρου Μουσικής Αθηνών από τό 1991, τού Δ.Σ. της Ενώσεως Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών και Επίτιμος Διδάκτωρ (30.5.2006) τού Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ: εκτενείς μελέτες για τό Νικόλαο Χαλικιόπουλο Μάντζαρο (1988), τίς Χαμένες Ελληνικές Όπερες (1992), τήν Απόκρυφη Ιστορία τής Ελληνικής Μουσικής (1993), τό βαρύτονο Γιάννη Αγγελόπουλο (2002), τον Ιωσήφ Παπαδόπουλο Γκρέκα (2006) κ.ά. Ακόμη: *Λύχνος υπό τόν μόδιον*, CD μέ άγνωστα ελληνικά έργα για πιάνο της περιόδου 1847-1908, μέ εκτενέστατη σχετική μελέτη (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999)· *Πάυλος Καρρέρ: Απομνημονεύματα και Εργογραφία*, σσ. 296, έκδ. Μουσείου Μπενάκη-ΤΜΣ Ιονίου Πανεπιστημίου (Αθήνα, 2003)· *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917): ο Μεγάλος Αδικημένος της Ελληνικής Μουσικής-Δοκιμή Βιογραφίας*, έκδ. Μουσείου Μπενάκη-ΤΜΣ Ιονίου Πανεπιστημίου (τυπώνεται).

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ: Philip Barford: *Οι συμφωνίες και τά τραγούδια του Μάλερ* (έκδ. Λέσχη τού Δίσκου, 1978)· Emile Vuillemoz: *Ιστορία της Μουσικής*, μέ διορθώσεις, προσθήκες, σχόλια και υπομνηματισμό, 2 τόμοι (έκδ. Υποδομή, 1979, 1980)· Anna-Martine Lucciano: *Γιάννης Χρήστου, έργο και προσωπικότητα ενός Έλληνα συνθέτη της εποχής μας* (πρόλογος-κατάλογος έργων-μετάφραση επιμέλεια Γ.Λεωτσάκου), έκδ. Βιβλιοσυνεργατική (1987).

Μανώλης Σειραγάκης

Ναπολέον Λαμπελέτ, ένας ανέστιος κοσμοπολίτης

Έναυσμα για το άρθρο αποτέλεσε το παράδοξο, ένας Έλληνας συνθέτης, παρά την καθιέρωσή του στο εξωτερικό, να μην επηρεάσει στο ελάχιστο το ελαφρό μουσικό θέατρο στην Ελλάδα. Στα 1897 ο Λαμπελέτ κάνει μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του στο Λονδρέζικο West End (Shaftesbury Theatre, 121 βραδιές). Ο λιμπρετίστας Σέυμουρ Χικς του έχει μόλις παραδώσει το μιούζικαλ *The Yashmak*, επηρεασμένο από τον *Χορχόρ αγά*, την αρμένικη οπερέτα που γέννησε το ελληνικό κωμειδύλλιο, έργο που ο Χικς είχε δει στην Κωνσταντινούπολη. Ο Λαμπελέτ είχε ακούσει εκτεταμένα κομμάτια της μουσικής του έργου στην Αθήνα πριν γράψει τη δική του. Η εικόνα μιας μυστηριώδους Ανατολής θα κάνει βαθιά εντύπωση στο αγγλικό κοινό κι ο Τζαϊήμς Τζόους θα εμφανίσει στον *Οδυσσέα* την κεντρική του ηρωίδα Μόλυ Μπλουμ με γιασμάκι.

Η κριτική παρατηρεί ότι ο Λαμπελέτ γράφει μουσική που υπερβαίνει τις προσδοκίες του κοινού του West End. Ανάλογη άποψη υποστηρίζει ο Γιάννης Φιλόπουλος για την εκκλησιαστική μουσική του για το ναό της Αγίας Σοφίας στο Λονδίνο. Στα 1911 στην Αθήνα ξανανεβαίνει το κωμειδύλλιο (;) του *Παρθεναγωγείο*. Μετά τις πρώτες παραστάσεις η μουσική του αντικαθίσταται από νέα του Θεόφραστου Σακελλαρίδη. Κάτω από το πρίσμα διαδοχής μιας παλιάς γενιάς μουσικών από μια νέα θα εξεταστεί η μηδαμινή συμβολή του στη διαμόρφωση του χαρακτήρα της ελληνικής οπερέτας (1909-1921), παρά τις εισαγόμενες παραστάσεις μεγάλων επιτυχιών του από το Λονδίνο.

Για το πρώτο μέρος της μελέτης θα διεξαχθεί έρευνα σε βιβλιοθήκες του εξωτερικού, για το δεύτερο αποδελτίωση του αθηναϊκού τύπου της εποχής.

Μανώλης Σειραγάκης

Ηθοποιός, λέκτωρ θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Έπαιξε στο «Ανοιχτό», στο «Εθνικό», στο «Θεσσαλικό Θέατρο», και στο ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης, πήρε μέρος στη μουσική ομάδα A riacere της Μελίνας Παιονίδου και στις Χοροορές της Σοφίας Σπυράτου. Επτά φορές συμμετείχε στο Φεστιβάλ Επιδαύρου.

Έχει δημοσιεύσει άρθρα στα περιοδικά *Νέα Εστία* (Η 4^η Αυγούστου και το Θέατρο), *Παράβασις* («Ο θίασος των Νέων στο Παγκράτι», τ. 2, «Παυσίλυπα Θεάματα», τ. 8), *Επτά Ημέρες* (Το θέατρο στη δεκαετία του 1930), *Ατάκα*, *Πυξίδα* (Το πρώτο μιούζικαλ στην Ελλάδα), *Τζαζ και Jazz* (Προϊστορία της Τζαζ στην Ελλάδα), *Δρώμενα* (Η ελληνική Οπερέτα) στον τόμο *Στέφανος για τον Βάλτερ Πούχνερ* (Σχέση του Θεάτρου Σκιών με τα υπόλοιπα είδη θεάτρου), *Αριάδνη* (Η ανάδυση των ελλήνων χορογράφων στη δεκαετία του 1930). Από τις εκδόσεις Καστανιώτη εκδόθηκαν αυτόνομα το βιβλίο του «Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα» και ο συλλογικός τόμος «Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη», όπου συμμετέχει με εισήγηση για τον ηθοποιό Πέτρο Κυριακό.

Χάρης Ξανθουδάκης

Ρεαλισμός και Νατουραλισμός στην επτανησιακή όπερα

Πριν από την εμφάνιση των «βεριστικών» λυρικών έργων του Σπύρου Σαμάρα, που επιτρέπουν τη συγκαταλογή του δημιουργού τους στους πρωτεργάτες της – ιταλικής κυρίως – οπερατικής εκδοχής των λογοτεχνικών και εικαστικών κινημάτων του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, η επτανησιακή όπερα είχε ήδη αναδείξει διακριτά ρεαλιστικά και νατουραλιστικά στοιχεία, προδρομικά του βερισμού. Τέτοια στοιχεία πρωτοποριακά για την εποχή τους, αναδύθηκαν κυρίως μέσα από την ιδιαίτερη σχέση της επτανησιακής όπερας με την ελληνική ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα των μέσων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα και συνιστούν αντίστοιχες εκδοχές εντόπιας μεθερμηνείας (και, γι' αυτό, αντικειμενικής αναμόρφωσης) τυπικών τάσεων του ρομαντισμού της εποχής: του ιστορισμού, του οριενταλισμού, του φολκλορισμού. Η παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσει μια πρώτη διερεύνηση των στοιχείων αυτών, των συνθηκών της ιστορικοκοινωνικής τους μεθερμηνείας και τους όρους της συνακόλουθης μουσικής τους μεταποίησης σε στοιχεία ρεαλισμού και νατουραλισμού, καθώς και σε προηγήματα (άρα και προγυμνάσματα) του ελευσόμενου βερισμού.

Χάρης Ξανθουδάκης

Ο Χάρης Ξανθουδάκης (γ. 1950) σπούδασε στην Αθήνα και στο Παρίσι μουσική (με τον Γ. Α. Παπαϊωάννου, τον Μ. Αδάμη και τον Ι. Ξενάκη), φιλολογία, σημειολογία και ιστορία τέχνης. Διδάκτωρ μουσικής του πανεπιστημίου Panthéon-Sorbonne (Paris -1), εξέλεξε το 1992 καθηγητής στο αρτισύστατο, τότε, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, στο οποίο διετέλεσε επί σειρά ετών συντονιστής και πρόεδρος. Διετέλεσε επίσης, μεταξύ άλλων, μέλος των Δ.Σ. της Ευρωπαϊκής Ένωσης Ανώτατης Μουσικής Εκπαίδευσης (A.E.C.), της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών και του Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής, αντιπρόεδρος της Διεθνούς Συνομοσπονδίας Ηλεκτρονικής Μουσικής (C.I.M.E. / UNESCO) και πρόεδρος του Ελληνικού Συλλόγου Ηλεκτρονικής Μουσικής. Σήμερα είναι αντιπρύτανης του Ιονίου Πανεπιστημίου και διευθυντής του πανεπιστημιακού Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής.

Αλέξανδρος Χαρκιολάκης

Εξετάζοντας μια προσφάτως ανακαλυφθείσα αναγωγή για πιάνο της *Πριγκίπισσας της Σασσώνος* του Σ. Σαμάρα

Η μελέτη αρχειακού υλικού από τις πηγές αποτελεί σίγουρα μία σημαντική πηγή πληροφοριών για τον επιστήμονα. Η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» διαθέτει πλείστο αρχειακό υλικό το οποίο δύναται να παρέχει ουσιαστικές πληροφορίες για την ελληνική μουσική δημιουργία. Πρόσφατα αποκτήθηκε ένα ψηφιακό αντίγραφο μιας άγνωστης μέχρι τώρα αναγωγής για πιάνο της κωμικής όπερας του Σπύρου Σαμάρα *Η Πριγκίπισσα της Σασσώνος*. Το χειρόγραφο αυτό βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη Barr-Smith του Πανεπιστημίου της Αδελαΐδας και μας έγινε γνωστό ύστερα από την επικοινωνία μας με τον ερευνητή

της όπερας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης Michael Burden. Σκοπός αυτής της ανακοίνωσης είναι να αναδειχθούν οι πιθανώς ενδιαφέρουσες πτυχές της συγκεκριμένης αναγωγής και να διερευνηθεί, αν αυτό είναι δυνατόν, η ιστορική προέλευση της παρτιτούρας. Σκοπός μας είναι να γίνουν αναφορές και σε σπάνιο αρχαιακό υλικό για το εν λόγω έργο του Σαμάρα το οποίο ήδη αποτελεί τμήμα του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη».

Αλέξανδρος Χαρκιολάκης

Γεννήθηκε στην Αθήνα το 1977. Σπούδασε στο Πρότυπο Πειραματικό Ωδείο και στο Ελληνικό Ωδείο, απ' όπου αποφοίτησε με πτυχία Ωδικής, Αρμονίας και Αντίστιξης. Κατόπιν, σπούδασε στο Πανεπιστήμιο του Sheffield απ' όπου αποφοίτησε με Bachelor in Music και Master in Music στη μουσικολογία και τη διεύθυνση ορχήστρας. Διετέλεσε αρχιμουσικός της University of Sheffield Students Symphony Orchestra και βοηθός αρχιμουσικού στην Sheffield Youth Orchestra ενώ έχει διευθύνει όλα τα ορχηστρικά σύνολα του Πανεπιστημίου του Sheffield, την Ορχήστρα Δωματίου του Δημοτικού Ωδείου Πατρών και το Ελληνικό Συγκρότημα Σύγχρονης Μουσικής. Έχει πάρει μέρος με ανακοινώσεις του σε διεθνή και εγχώρια μουσικολογικά συνέδρια ενώ άρθρα του έχουν δημοσιευθεί ή επίκειται να δημοσιευθούν σε μουσικολογικά και γενικού ενδιαφέροντος περιοδικά καθώς και πρακτικά συνεδρίων.

Εργάζεται στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» ως μουσικολόγος, ενώ είναι υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου.

Δημοσθένης Κ. Φιστουρής

Η συμβολή του Σπύρου Σαμάρα στο Νατουραλιστικό–Βεριστικό Κίνημα

Το Ιταλικό οπερατικό φαινόμενο του «Βερισμού» της περιόδου 1890-1910 ήταν δημιούργημα μιας ομάδας νέων μουσικοσυνθετών με το προσηγορικό όνομα «Giovane scuola». Η αρχή αυτής της εποχής έγινε με την Cavalleria Rusticana (17 Μαΐου 1890) του Pietro Mascagni. Η τεράστια επιτυχία που σημείωσε η όπερα αυτή, έδωσε αφορμή να δημιουργηθούν πολλά παρόμοια έργα με κοινά στυλιστικά στοιχεία τόσο σε μουσικός ύφος όσο και σε δραματουργική πλοκή. Σε αυτό το «πληβείο» κίνημα, οι ήρωες των έργων προέρχονται από χαμηλά κοινωνικά στρώματα ή το περιθώριο της κοινωνίας και οδηγούνται συνήθως σε χαρακτηριστικό αιματηρό τέλος. Αυτή η μοναδική αλλά και γόνιμη τυπολογία, συνδέεται φυσικά με τις τάσεις του ρεαλισμού και του νατουραλισμού που αναπτύχθηκαν στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα με πρωτεργάτη τον Émile Zola. Ωστόσο, οι Γάλλοι νατουραλιστές και οι Ιταλοί βεριστές, παρουσιάζουν ουσιαστικές διαφορές στον τρόπο σύνθεσης. Οι μεν Ιταλοί, βάσει της λυρικής τους παράδοσης, δίνουν έμφαση περισσότερο στη φωνητική γραφή, οι δε Γάλλοι προάγουν τη δράση αξιοποιώντας όσο το δυνατόν περισσότερο το ρόλο της ορχήστρας ως σχολιαστή των ψυχολογικών καταστάσεων. Ο κατ' εξοχήν έλληνας νατουραλιστής–βεριστής που έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους της Ιταλικής όπερας είναι ο παγκοσμίου φήμης

Κερκυραίος Σπύρος Σαμάρας, ο οποίος συνδύαζε δεξιοτεχνικά τη μελίρρυτη λυρική έκφραση με την εκλεπτυσμένη και πλούσια ενορχήστρωση. Στην παρούσα μελέτη γίνεται μια συνοπτική και δειγματοληπτική μουσικολογική και δραματουργική ανάλυση των έργων του που ανήκουν αποκλειστικά σε αυτή την περίοδο, όπως είναι οι όπερες *Lionella*, *La Martyre*, *Storia d'Amore* και *Mademoiselle de Belle-Isle*.

Δημοσθένης Κ. Φιστουρής

Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Έχει δίπλωμα Κλασικού τραγουδιού, Βυζαντινής Μουσικής και πτυχία Ειδικού Αρμονίας, Αντίστιξης και Φούγκας. Ως υπότροφος του Ιδρύματος “Αλέξανδρος Ωνάσης” σπούδασε στην Ιταλία κλασικό με τους Luigi Alva, Arrigo Pola, Paride Venturi, Carlo Bergonzi και Renata Scotto. Αυτήν την περίοδο ολοκληρώνει τη διδακτορική του διατριβή με θέμα: «Η μελωδική γραμμή στα έργα του Σπύρου Σαμάρα» στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, ενώ παράλληλα συμμετέχει ενεργά σε διεθνή μουσικολογικά συνέδρια. Έχει συνεργαστεί ως σολίστ με την ΕΛΣ, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, την Όπερα Θεσσαλονίκης, το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης -Δημήτρια, τα Δημοτικά Θέατρα: Vercelli, Modena, Belli και την Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας του Milano. Παράλληλα σε πολλούς καθεδρικούς ναούς της Ιταλίας, έχει τραγουδήσει ως σολίστ με δημοτικές ορχήστρες σε κλασικά ορατόρια. Έχει συνεργαστεί με τους μαέστρους: Χωραφάς, Συμεωνίδης, Καρυντινός, Φιδετζής, Cavalaro, Tarli, Gianolla κλπ. Πραγματοποιεί παραστάσεις, συναυλίες και ρεσιτάλ στην Ελλάδα και το Εξωτερικό. Πρόσφατα πραγματοποίησε σειρά παραστάσεων τραγουδώντας το ρόλο του Pinkerton δίπλα στη διάσημη Madama Butterfly της γιαπωνέζας σοπράνο Hiroko Morita. Έχει συνθέσει μουσική και τραγούδια κατά παραγγελία για το θέατρο "Η Πρόβα" («Κουαρτέτο Πίσω από την Αυλαία» του Ρόναλντ Χάργουντ, Χορικά της «Ηλέκτρας» του Σ οφοκλή και «Φλαντρώ» του Παντελή Χορν). Επίσης είναι πτυχιούχος της σχολής Μεταλλειολόγων Μηχανικών-Μεταλλουργών του Ε.Μ.Πολυτεχνείου.

Σταματία Γεροθανάση

Ο ρόλος του ντουέτου σε όπερες του Σπύρου Σαμάρα και του Παύλου Καρρέρ

Η εργασία αυτή έχει ως στόχο τη διερεύνηση της μουσικοδραματουργικής λειτουργίας του ντουέτου και του ρόλου του στη διατήρηση της εσωτερικής ενότητας της μουσικής στις όπερες *Rhea* και *Flora Mirabilis* του Σπύρου Σαμάρα και *Μ. Βότζαρης* και *Μαραθών-Σαλαμής* του Παύλου Καρρέρ.

Πιο συγκεκριμένα, στις παραπάνω όπερες, θα εξεταστούν η θέση του ντουέτου στη σχηματική διάταξη της όπερας και η δραματική του λειτουργία. Επιπλέον η συγκεκριμένη μελέτη ενδεικτικά λαμβάνει υπόψη τη δομή του λιμπρέτου και την αντανάκλαση της ποιητικής δομής στη διάρθρωση του ντουέτου, καθώς και τη μορφή του ντουέτου με έμφαση σε σημεία επανάληψης, εμφάνισης διαλόγου και ταυτόχρονης άρθρωσης. Η μελέτη, ενδεικτικά και πάλι, επικεντρώνεται σε παρατηρήσεις σχετικά με την τεχνική σύνθεσης, τη σχέση μεταξύ των δύο φωνών και τον τρόπο διασύνδεσής τους με την ορχήστρα. Τέλος, η παρούσα έρευνα επιχειρεί να αντιπαραβάλει, σε συγκεκριμένα σημεία, αφενός τη λειτουργία του ντουέτου στους δύο συνθέτες και αφετέρου τη λειτουργία του ντουέτου στις όπερες του κάθε συνθέτη ξεχωριστά. Κατ' αυτόν τον τρόπο θα διαφανούν ως ένα βαθμό οι ιδιαίτερες

μουσικοδραματουργικές τάσεις που χαρακτηρίζουν τα υπό εξέταση έργα των δύο εκπροσώπων της Επτανησιακής σχολής.

Σταματία Γεροθανάση

Πτυχίο Μουσικών Σπουδών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Α.Π.Θ. (2005). Πτυχίο Αρμονίας, Αντίστιξης, Φυγής, Πιάνου και Δίπλωμα Μονωδίας. Υποψήφια διδακτορικού διπλώματος από το 2006- Τ.Μ. Σ. Α.Π.Θ. Τίτλος διατριβής: "Αναλυτικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις της δραματουργίας και των τεχνικών σύνθεσης στο ρεπερτόριο των διαφόρων σχολών όπερας". Κύρια επιβλέπουσα: Ε. Νίκα-Σαμψών (Α.Π.Θ). Από το 2008 υπότροφος του Ι.Κ.Υ.

Ερευνητική περιοχή: Ιστορική Μουσικολογία. [«Time structures in structural actions in the operas of S. Samaras with emphasis on his opera *Rhea*». Εργασία η οποία παρουσιάστηκε στο 2^ο Διεθνές Συνέδριο Υποψηφίων Διδασκτόρων Μουσικών Σπουδών που πραγματοποιήθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. (11-13/2/2009) και δημοσιεύθηκε στα Πρακτικά του συνεδρίου].

Αύρα Ξεπαπαδάκου

Λεπτή κόκκινη γραμμή. Η όπερα *Maria Antonietta* και η δεύτερη ευρωπαϊκή απόπειρα του Παύλου Καρρέρ.

Αντικείμενο της προτεινόμενης ανακοίνωσης αποτελεί η *Maria Antonietta*, μία τετράπρακτη ιταλόφωνη όπερα, την οποία συνθέτει ο Παύλος Καρρέρ, σε συνεργασία με τον ποιητή κόμη Γεώργιο Δ. Ρώμα, το 1873, στα τέλη δηλαδή της μέσης δημιουργικής του περιόδου. Η επιλογή του θέματος του νέου μελοδράματος, ένα «έπεισόδιον τῆς Γαλλικῆς Ἐπαναστάσεως περὶ Μαρίας Ἀντωνιέττας», προξενεί αίσθηση, καθώς αποτελεί τη μόνη εξαίρεση ανάμεσα στις άλλες πέντε όπερες με ελληνικό θέμα, με τις οποίες καταπιάνεται ο Καρρέρ από το 1868 έως το τέλος της ζωής του.

Η αμφιλεγόμενη προσωπικότητα της Μαρίας-Αντουανέτας και η αιματόβρεκτη ιστορία της αποτελούν λίαν επικίνδυνο πεδίο μουσικοδραματικής επεξεργασίας, στο οποίο ελάχιστοι Ευρωπαίοι δημιουργοί του 19^{ου} αιώνα αποτολμούν να εισχωρήσουν. Στην ανακοίνωση θα προσεγγίσουμε μία προκλητική μελοδραματική πρόταση, όχι μόνο ως προς το θέμα, αλλά και ως προς τον καλλιτεχνικό χειρισμό. Θα αναζητήσουμε τις ιστορικές και λογοτεχνικές πηγές από όπου αντλούν το υλικό τους οι δύο Ζακύνθιοι και θα διερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίον ο Καρρέρ ενσωματώνει οργανικά στο έργο του στοιχεία μουσικού, δραματουργικού και σκηνικού ρεαλισμού. Ο άμεσος συσχετισμός της όπερας αυτής με τις πρόσφατες εξελίξεις στο ευρωπαϊκό θεατρικό γίνεσθαι, υποδηλώνει ότι ο Καρρέρ επιχειρεί συνειδητά εν έτει 1873 να επανασταδιοδρομήσει καλλιτεχνικά και εκτός Ελλάδος.

Αύρα Ξεπαπαδάκου

Θεατρολόγος, Λέκτορας στον Τομέα Θεατρολογίας και Μουσικολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης.

Θανάσης Τρικούπης

Παύλος Καρρέρ (1829-1896): *Δέσπω*, Πρώτον Ελληνικόν τραγικόν Μελόδραμα (1875). Συνθετική πρόθεση και υλοποίηση εθνικής μουσικής

Ο Ζακύνθιος μουσουργός Παύλος Καρρέρ (1829-1896) υπήρξε όχι μόνο ένας καταξιωμένος συνθέτης Όπερας για το ευρύτερο φιλόμουσο κοινό της εποχής του, αλλά επίσης ένας ιδιαίτερα προσφιλής στους ομοεθνείς του μελοποιός ελληνικών ασμάτων. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για την πρόοδο της ελληνικής μουσικής και μάλιστα για τη δημιουργία του ελληνικού μελοδράματος καταδεικνύεται έμπρακτα στη σύνθεση της μονόπρακτης όπερας *Δέσπω* (1875), την οποία ο ίδιος χαρακτηρίζει ως το πρώτο ελληνικό τραγικό μελόδραμα –θέλοντας να τονίσει τη μελοποίηση ελληνικού κειμένου, πέρα από την ελληνική θεματολογία που ήδη είχε χρησιμοποιήσει και σε προηγούμενα έργα του– και την οποία συνθέτει για διδακτικούς σκοπούς, με σκοπό να την προσφέρει στο νεοσύστατο Ωδείο Αθηνών. Η παρούσα ανακοίνωση εξετάζει τον τρόπο με τον οποίον ο Καρρέρ επενδύει με ελληνικό χρώμα –μελωδικό και ενορχηστρωτικό– το ιταλικό μοντέλο όπερας της εποχής του, τις ιδιαιτερότητες της μελοποίησης (μουσική απόδοση του κειμένου, εμφατικοί τονισμοί και επαναλήψεις λέξεων, διαφοροποιήσεις συγκριτικά με το πρωτότυπο λιμπρέτο κ.α.), καθώς και τα χαρακτηριστικά εκείνα που διατηρούν το ενιαίο ύφος και την ενότητα του έργου. Τέλος, μέσα από συγκριτικές παρατηρήσεις με άλλους Έλληνες και ξένους συνθέτες έργων εθνικού προσανατολισμού, σχολιάζεται η αβάσιμη παραγνώριση και πολεμική που δέχτηκε η επτανησιακή μουσική από τους σχετικούς αθηναϊκούς κύκλους προς χάριν των πρωτείων της «ελληνικότητας», με αποτέλεσμα την παγκοσμίως στρεβλή εικόνα μίας ετεροχρονισμένης Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής.

Θανάσης Τρικούπης

Ο Θανάσης Τρικούπης γεννήθηκε στην Αλεξανδρούπολη το 1969. Έλαβε το Δίπλωμα Πιάνου με καθηγητή τον Δημήτρη Τουφεξή και το Δίπλωμα Τσέμπαλου με καθηγητή τον Θωμά Καραχάλιο και τα δύο με Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο. Παράλληλα σπούδασε θεωρητικά της μουσικής με καθηγητή τον Γιάννη Ιωαννίδη, με τον οποίο πήρε όλα τα πτυχία των Ανωτέρων Θεωρητικών καθώς και το Δίπλωμα Σύνθεσης με Άριστα Παμψηφεί και Α΄ Βραβείο. Σπουδές στο πιάνο στο Conservatoire Europeen de Musique de Paris, με την Chantal Stigliani, απ' όπου αποφοίτησε παίρνοντας το Diplome Europeen. Παρακολούθησε σπουδές Σύνθεσης στο Μουσικό Πανεπιστήμιο του Graz, με τους Beat Furrer και George Friedrich Haas και έλαβε το μεταπτυχιακό δίπλωμα στη Σύνθεση (Magister der Künste) με διάκριση. Πραγματοποίησε διδακτορικές σπουδές στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. με επιβλέπουσα καθηγήτρια, την Εύη Νίκα-Σαμψών. Αναγορεύτηκε διδάκτορας της Μουσικολογίας-Μουσικοπαιδαγωγικής με Άριστα. Επίσης είναι απόφοιτος του τμήματος Μηχ/γων-Μηχ/κών του Ε.Μ.Π. Ως πιανίστας διακρίθηκε το 1991 κερδίζοντας το Α΄ Βραβείο σε Πανελλήνιο Διαγωνισμό Πιάνου, ενώ έχει συνεχείς εμφανίσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό (Αθήνα, Βερολίνο, Παρίσι, Essen, Graz, Dortmund, Θεσσαλονίκη κ.α.). Έργα του έχουν παιχτεί σε Ελλάδα, Αγγλία, Γερμανία και Αυστρία. Δίδαξε πιάνο και Ανώτερα Θεωρητικά της μουσικής στο Μουσικό Τμήμα του Ε.Μ.Π., «Σύγχρονη Μουσική» στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του ΠΑ.ΜΑΚ. καθώς και μαθήματα γενικής μουσικής παιδείας στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Δ.Π.Θ. Κατά το τρέχον ακαδημαϊκό έτος διδάσκει «Αρμονία» στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Η όπερα *Μαραθών-Σαλαμής* του Παύλου Καρρέρ στην Εθνική Λυρική Σκηνή (2003/2005)

Το *Μαραθών – Σαλαμής*, η τελευταία όπερα του Παύλου Καρρέρ, γράφτηκε το 1888 αλλά δεν παίχτηκε κατά την διάρκεια της ζωής του συνθέτη και ποτέ έκτοτε, έως το 2003 (δηλαδή μετά από 115 χρόνια), όταν το ανέβασε η Εθνική Λυρική Σκηνή με τη βοήθεια του μουσικολόγου και μουσικοκριτικού Γιώργου Λεωτσάκου, ο οποίος ανέλαβε την επιμέλεια του έργου, το ταξινόμησε, το πρότεινε στην ΕΛΣ και έγραψε τα συνοδευτικά κείμενα μαζί με την Αύρα Ξεπαπαδάκου.

Σκοπός της ανακοίνωσης είναι να παρουσιάσει την ταυτότητα και μερικά κρίσιμα σημεία της μουσικής δραματουργίας του έργου, να τα αντιπαραβάλει συνοπτικά με το ευρωπαϊκό οπερατικό πλαίσιο (της συγκεκριμένης και της μετέπειτα ιστορικής περιόδου) στο μέτρο που αυτό συνδέεται με την αρχαιοελληνική θεματολογία και κυρίως να παρουσιάσει στο ακροατήριο του συνεδρίου μερικά βιντεοσκοπημένα αποσπάσματα από την πολύ σημαντική παραγωγή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, υπό την διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή.

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης

Σπούδασε πιάνο με την Μαρίκα Παπαϊωάννου και τον Γεώργιο Πλάτωνα, θεωρητικά και σύνθεση με τον Γιάννη Ιωαννίδη. Στην συνέχεια, με υποτροφία της Γερμανικής Υπηρεσίας Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών (D.A.A.D) σπούδασε σύνθεση με τον Guenther Becker στην Μουσική Ακαδημία Robert Schumann τού Ντύσελντορφ, απ' όπου αποφοίτησε το 1986. Είναι επίσης πτυχιούχος της Νομικής Σχολής και διδάκτωρ μουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έργα του έχουν παρουσιαστεί στην Ελλάδα, σε όλες τις Σκανδιναβικές χώρες, Κύπρο, Γερμανία, Ολλανδία, Βέλγιο, Τσεχία, Βουλγαρία, Ισραήλ, Ιαπωνία, Ιταλία, Αίγυπτο, Μαρόκο, Ελβετία, Κίνα, Αυστραλία, ΗΠΑ, έχουν βραβευθεί σε διαγωνισμούς, έχουν δισκογραφηθεί σε 21 συνολικά δίσκους βινυλίου και CD σε Ελλάδα, Ιταλία, Ιαπωνία, Γερμανία, Αγγλία και έχουν μεταδοθεί από ραδιοφωνίες και τηλεοπτικά δίκτυα διεθνώς. Έχει συνθέσει μουσική συμφωνική, δωματίου, ηλεκτρονική, όπερα και μουσικοθεατρικά έργα, μουσική για μπαλέτο, μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο.

Από το 1989 εκλέγεται ως μέλος του Δ.Σ. (τόρα Β' Αντιπρόεδρος) της Ένωσης Ελλήνων Μουσουργών. Το 2002-2006 ήταν μέλος του Δ.Σ. και Γενικός Γραμματέας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις του σε πανελλήνια και διεθνή μουσικολογικά και θεατρολογικά συνέδρια, άρθρα και μελέτες που έχουν δημοσιευθεί και εκδοθεί σε περιοδικά, σε μουσικολογικές, θεατρολογικές και άλλες εκδόσεις. Είναι αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου διδάσκει τους τομείς Μουσικού Θεάτρου και Όπερας.

Σπύρος Α. Ευαγγελάτος

«Σκέψεις για την Επτανησιακή Όπερα»

Σκηνοθέτης, ο μότιμος καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και ακαδημαϊκός. Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος γεννήθηκε στην Αθήνα, γιος του μουσουργού Αντίοχου Ευαγγελάτου και της αρπίστριας Ξένης Μπουρεξάκη. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου από την οποία αποφοίτησε το 1961 και εν συνεχεία στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου της Βιέννης. Με πενταετή υποτροφία του ιδρύματος Woursell συνέχισε το 1966 τις θεατρικές και θεατρολογικές του σπουδές ταξιδεύοντας και παρακολουθώντας δοκιμές, παραστάσεις, σεμινάρια και συνέδρια στην Αυστρία, τη Γερμανία, την Αγγλία, την Ιταλία, τη Γαλλία και την Τσεχοσλοβακία. Το 1970 αναγορεύτηκε διδάκτωρ της Φιλοσοφικής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 1989 εκλέγεται παμψηφεί αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής ενώ το 1991 εκλέγεται παμψηφεί καθηγητής στο νεοσύστατο τότε Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, στην ίδρυση του οποίου συνέβαλε καθοριστικά. Το 1975 ίδρυσε το «Αμφι-θέατρο» του οποίου η λειτουργία υπήρξε ως σήμερα συνεχής και αδιάλειπτη, σε χειμερινές και θερινές καλλιτεχνικές περιόδους: έλαβε και λαμβάνει τακτικά μέρος στα φεστιβάλ Επιδαύρου, Αθηνών, άλλων ελληνικών πόλεων, καθώς και στο εξωτερικό. Είναι το πρώτο ελληνικό θέατρο που έλαβε μέρος σε διεθνή φεστιβάλ, όχι αποκλειστικά με γνωστά έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, αλλά και με έργα μεσαιωνικής και αναγεννησιακής ελληνικής λογοτεχνίας και δραματολογίας.

Ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος διετέλεσε κατά την περίοδο 1977-1980 γενικός διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, κατά την περίοδο 1984-1987 καλλιτεχνικός διευθυντής και το 1999-2006 πρόεδρος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, σε διάφορες φάσεις πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών κ.ά. Έχει τιμηθεί μεταξύ άλλων με το βραβείο «Κάρολος Κουν» (1988), το βραβείο της «Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων» (1994), το βραβείο Σκηνοθεσίας της «Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων» (1996), με το παράσημο του «Ταξιάρχη του Τάγματος του Φοίνικος» από τον Πρόεδρο της Ελληνικής Δημοκρατίας, ενώ το 2005 εξελέγη ως τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών.